

# 연세음악연구

## 제 8 집

- 찰스 버니(Charles Burney)와 18세기 음악학 ..... 박문정
- 음악교육연구에 대한 고찰 ..... 김미숙
- 죄르지 리게티(György Ligeti)에서의 인용기법 ..... 신인선
- 홍난파의 가곡들에 적용된 음악기법들에 대한 이해 ..... 나진규
- 고대 그리스 음악 실제 ..... 이경희
- 『조선왕조실록』의 『악서』 고찰 ..... 손태룡
- 라소 음악에 나타난 세계주의 ..... 최원선

---

연세대학교 음악연구소

2001



# 연세음악연구

제 8 집



---

연세대학교 음악연구소

2001

---

**심 의 위 원 명 단**

**위원장 홍 세 원**

**위 원 나 인 용**

**하 재 은**

**김 청 룩**

---

# 연세음악연구

제8집 2001년 12월

연세대학교 음악연구소

---

## 차 례

찰스 버니(Charles Burney)와 18세기 음악학 .....	박문정 / 1
음악교육연구에 대한 고찰 .....	김미숙 / 23
쇠르지 리게티(György Ligeti)에서의 인용기법 .....	신인선 / 53
홍난파의 가곡들에 적용된 음악기법들에 대한 이해 .....	나진규 / 81
고대 그리스 음악 실제 .....	이경희/ 105
『조선왕조실록』의 『악서』 고찰 .....	손태룡/ 129
라소 음악에 나타난 세계주의.....	최원선/ 155



# 찰스 버니(Charles Burney)와 18세기 음악학

박문정(동덕여자대학교 교수)

## 차 례

제1장 서 론

제2장 본 론

2.1. 고대희랍시대부터 18세기까지의 역사편찬의 발달과정

2.1.1. 희랍시대

2.1.2. 초기 기독교시대

2.1.3. 중세 및 르네상스시대

2.1.4. 17세기

2.1.5. 18세기

2.4. 찰스 버니의 생애와 음악관

2.5. 찰스 버니와 그의 역사관

제3장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제1장 서론

시대적으로 변천해 온 예술양식 및 표현법은 인간사회의 정치적, 사회적 변동에 직접적인 영향을 받고 예술가들은 이를 받아들여 그들 자신의 예술작품 속에 반영시켜온 때문이라고 생각할 수 있다. 이것은 음악에 있어서도 마찬가지이다. 그러므로 음악에 대하여 연구한다고 하는 것은 변천해온 시대사를 통하여 음악인들이 이것을 어떻게 보고 받아들이고 그리고나서는 이것을 그들의 작품 속에서 어떻게 표현하였는가 하는 점을 연구하는 것이라고 할 수 있다. 음악학자인 그라우트(Donald J. Grout, 1902-1987)는 음악사에 대한 관점을 다음과 같이 말하고 있다. “역사란 첫째 과거에 일어났던 일들의 연대적인 고찰, 둘째로 과거에 일어났던 사건에 대한 객관적인 기록이다. 특히 음악사란 이러한 사건들 중에서도 그 주제가 음악적인 경우이거나 아니면 음악과 직접적인 관계가 있는 사건들에 국한된다” (Grout, 1968, 24).

그라우트의 관점에서 볼 수 있듯이 역사가의 주된 관심사는 인간행위에 대한 정확한 기록의 재구축과 이 사건들에 대한 보다 깊은 이해를 성취 시키는데 있다. 이 목적을 달성시키기 위하여 역사학자는 일련의 기초작업을 하여야 한다. 첫째로 선택된 사건이 이 목적에 합당한가? 그리고 이 사건은 연구가 가능한가? 하는 점을 우선적으로 타진하여야 한다. 둘째로 그는 선택한 주제를 완전히 이해하도록 하여야 한다. 이 모든 것이 가능하고 이해가 된 후에야 종합적인 정리단계에 들어갈 수 있게 된다. 에게브레흐트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)가 말하는 바와 같이, “음악학이란 음악에 대한 역사적 탐구에 기초하고 있는 것이다. 그리고 나아가서는 음악의 역사성을 이룩하고 역사의 기능(법칙과 의미)을 사고하고 명료하게 하며 음악사의 이론 혹은 철학 쪽으로 움직여 나아간다. 다시 말해서 역사의 철학분야로 들어서게 되는 것이다” (Eggebrecht, 1980, 593).

음악학이 음악에 대한 역사적 연구라는 결론이 내려지고 나면 다음에는 음악사를 연구하는 방법론에 대한 문제가 대두된다. 그러면 역사를 논하려 할 때 이를 수평적으로 보느냐 아니면 수직적으로 보느냐에 따라 그 관점이 달라진다. 또한 시대별로 독립시켜 생각할 것인가? 아니면 전체를 하나의 진행되어 가는 과정의 통합체로 보고 각각의 시대는 전체의 일부로 볼 것인가? 개별적인 작품을 중시할 것인가 아니면 위대한 인물을 중심으로 하여 살펴 볼 것인가? 양식상의 문제는 얼마만큼 중요하게 다루어야 할까? 음악 자체를 변화하는 사회, 정치, 그리고 경제적인 측면과 어떻게 관련시켜 생각할 것인가? 등등의 문제가 제기된다. 이에 덧붙여 과학이 고도로 발달된 작금에도 음악



의 기원에 대한 문제는 알 수 없는 수수께끼이다. 그렇다면 이러한 도저히 풀 수 없는 주제도 취급 할 것인가? 아니면 신빙성이 있는 추측과 과학적 실증이 가능한 주제만을 취급하고 연구할 것인가? 하는 여러 문제가 수반되어 떠오르게 된다. 그리고 과거, 현재, 미래의 음악 또는 위대한 인물들의 전기를 어느 정도의 비중을 두고 다루어야 할 것인가? 하는 점 또한 생각하여야 한다. 이와 같이 많은 문제점을 지닌 음악학 연구는 아직도 미개척 상태에 있으나 차츰 위에서 제시한 문제를 총괄적으로 다루며 어느 정도 균등한 배분을 하려는 방향으로 나아가고 있다.

그러므로 본고에서는 세기를 통하여 음악은 어떻게 생각되어져 왔고 음악사에 대한 연구는 어떠했으며 오늘날에 이르렀는가 하는 점을 살펴보고자 한다. 특히 음악사에 관한 연구가 과학의 발전과 더불어 본격적인 궤도에 들어서기 시작한 18세기의 음악학 발전상을 당대 최고의 음악사가였던 버니(Charles Burney, 1726-1814)와 그의 활동상을 중심으로 살펴보고자 한다.

## 제2장 본 론

### 2.1. 고대희랍시대부터 18세기말까지의 역사편찬의 발달과정

#### 2.1.1. 희랍시대

음악에 대한 역사적 연구와 역사편찬이 과학적으로 이룩되기 시작한 것은 18세기 후반에 들어서면서부터 가능하여 진다. 그 이전까지는 일반 역사학조차도 종교적 혹은 문학적인 기능만을 지니고 있었으며 음악학은 물론 독립된 학문으로 존재하여 있지 못하였다. 그렇지만 어떤 사건을 역사적으로 기록한다고 하는 것은 기원전 5세기경 희랍시대로 거슬러 올라 갈 수 있다. 이 시대 희랍 사람들은 역사를 문학의 한 분야로 생각하고 중요한 사건이나 영웅들에 대하여 극적인 표현을 가하여 기록을 남겼다. 그러므로 다양한 문학적 표현이 역사적인 사건을 기록하는데 사용되었다. 그러므로 이 당시의 역사적 사건의 기록은 도덕적인 교훈에 중점을 둔 것이 특징이라고 하겠다.

역사란 용어가 오늘날의 의미로 사용되기 시작한 것은 역사의 아버지라 일컬어지는 희랍시대의 학자 헤로도투스(Herodotus, 484-425 B.C.)가 그의 저서에서 역사를 일컬어 추구(*Historia*)라고 말했던 것으로부터 시작되었다. 그후 헬레니즘 학자들, 특히 플라톤

(Plato, c. 380 B.C.)과 아리스토텔레스(Aristotle, 384-322 B.C.), 그리고 아리스토텔레스(Aristoxenus, 354 B.C.-?) 등이 역사와 관련이 있는 주제들을 연대적으로 고찰하면서 지리적인 배경 및 지형학적인 면을 동시에 제시함으로써 이 방면의 연구에 선구적인 역할을 하였다. 이들과는 달리 플루타크(Plutarch, 50-120 A.D.)는 영웅전을 쓰면서 그 속에 음악에 대하여 서술한 부분을 삽입하고 있다. 에게브레흐트는 이 글에 대하여, “희랍음악에서 히스토리아(historia)의 한 종류로 플루타크의 『음악에 대하여』(*Peri Mousikes*)를 들고 있으나 이것은 비판적인 측면에서 볼 것 같으면 자료 면에서나 기록면에서 역사라고 할 수는 없고 오히려 전해져 내려오는 음악에 대한 이야기를 조사하고 이에 대한 문제점을 제시하며 그 가치에 대하여 토론을 하는 것이라고 할 수 있다 (Eggebrecht, 1980, 593).

### 2.1.2. 초기 기독교시대

초기 기독교 사회로 접어들면서 역사학 혹은 역사편찬이란 고대 희랍이나 로마시대와는 판이하게 달라진다. 이 시대에는 인간의 사고와 생활패턴, 교육, 철학 등의 모든 것이 신(神) 중심(*divina historia*)으로 바뀌면서 유대교의 전통과 종교관에 기초하여 우주를 바라보았다. 그러므로 대부분의 신학자들은 구약성서에서 역사의 시작을 발견했으며 여기에 예수의 행적을 가하여 신의 성령에 의한 역사관을 구축하고자 하였다. 이 시기의 역사적 기록이란 종교적인 참회라고 하여도 좋을 것이다. 오이제비우스(Eusebius, 260-340)는 이시대의 가장 뛰어난 신학자로서 그의 저서, 『종교의 역사』(*Historia ecclesiastica*, 312-324)에서 “우리는 이 책에서 우리들 자신과 우리 후손들에게 유용한 사건만을 선택하여 다루기로 하겠다.”(*The New Encyclopedia Britannica*, 1979, 948)라고 함으로써 역사는 모든 것을 다 취급하는 것이 아니고 중요한 사실만을 다룬다는 역사의 선택성을 암시해 주고 있다. 그러나 오이제비우스 이후 역사를 사색적으로 그리고 추론적으로 사고하는 방법은 보편화 된 것은 아니었다. 현존하는 역사적 기록이란 종교적 참회 혹은 사실의 연대적인 기록에 그치고 있다. 당시의 유명한 신학자였던 성(聖) 어거스틴(Augustine)의 『시민론』(*De Civitate Dei*, 410)에 볼 것 같으면 역사의 범위를 “천지창조”로부터 “최후의 심판”까지로 보고 있으며 역사란 시대를 통하여 다르게 나타나는 신의 섭리라고 생각하였다. 이들 중세학자들의 주 관심사는 지식의 보존 및 상호이해를 돕는데 주력하고 있었다.

음악분야에서는 음악이론과 그 본질에 대한 탐구가 주된 연구과제였다. 6세기초, 로

마의 정치가, 수학자, 철학자였던 보에티우스(A. M. T. S. Boethius, 480-524)는 카시오도루스(Flavius Cassiodorus, 485-580)와 더불어 회람음악의 이론, 윤리, 철학 등을 서양에 전달하는 큰업적을 남겼다. 보에티우스의 저서 『음악의 제 원리』(*De Institutione Musica*, 6세기 초)는 중세 음악이론의 초석을 마련해 주는 중요한 문헌으로서 르네상스 시대 말까지도 교재로 쓰일 정도로 그 영향력은 매우 컸다(이 책은 1491-1492에 그 완역이 출판되었다). 보에티우스는 피타고라스나 플라톤의 이론을 따라 음악을 산술의 결과로 보고 우주전체를 지배하는 조화의 기본적인 원리들이 음향 안에 예시되어 있다고 생각하였다. 그는 음악을 1. 「우주의 음악」(*Musica Mundana*) 2. 「인간의 음악」(*Musica Humana*) 3. 「인간의 음악」(*Musica Instrumentalis*)의 세 가지로 분류하였으며 이 세 가지 음악 중에서 수학적 법칙의 질서 안에 있는 “우주의 음악”을 가장 우위에 놓았다. 그에 의하면 음악은 감정의 표현이 아니라 지식의 대상이므로 진정한 음악가는 연주자나 작곡가가 아니라 음악에 적합한 사색이나 논리를 통해 판단 할 수 있는 능력을 지닌 철학자나 비평가라는 것이다. 보에티우스는 인간의 성격과 도덕관을 확립하는데 있어서도 음악의 절대적인 영향력을 강조하며 음악교육의 필요성을 주장하였다. 그러므로 음악을 중세 교육체계의 일곱 가지 인문과학 중 산수, 기하, 천문학과 함께 기초적인 4과목에 포함시킨다.

### 2.1.3. 중세 및 르네상스 시대

르네상스의 여명이 비추이는 12세기부터 14세기에 이르는 동안에는 터키의 회람점령에 의하여 많은 비잔틴 학자들이 이탈리아로 망명을 오게 되었다. 이것을 계기로 유럽에서는 고대 회람이나 라틴어 문헌에 대한 새로운 관심이 솟아나게 되었다. 현저한 문화적 진보에도 불구하고 이 시대의 역사편찬은 기술적인 면에서나 성격 면에서 근본적인 혁신이 없었으나 역사를 기록하는 방법이 다양해 졌고 학자들은 보다 조직적인 사고와 철학적인 사색에 관심을 쏟게 되었다. 이 시대에 가장 성행했던 역사관 교황이나 황제 그리고 다른 중요한 통치자에 의하여 정렬된 중요한 사건들의 기록인 백과사전적인 편찬이었다. 이 시대에 있어서 일반적인 음악의 역사관 고대음악과 비교하여 음악 혹은 음악이론이 얼마나 발전하였는가 하는 점을 보여주는데 주력하고 있었다.

15세기와 16세기 동안에는 그 당시 일어나고 있었던 인본주의 사상에 의하여 학자들은 역사를 기록하고 편찬하는데 있어서 중세적인 전통에서 탈피하고 새로운 방법을 발견하려는 노력이 높아졌다. 인류에 의한 역사가 신의 섭리에 의한 역사에 보충되기 시

작하였으며 역사학은 여러 분야로 나뉘어 연구되기 시작하였다. 이들 르네상스 시대의 학자들은 인류사에 있어서 어떤 분야의 지식이든지 역사와 직접적인 연관성을 맺고 있다는 것, 즉 역사성을 띄우고 있다는 것을 깨닫게 되었기 때문이다. 그리하여 각 분야에서 그 분야에 합당한 역사적 연구가 시작되게 된 것이다.

16세기 후반부터 17세기에 이르러 하나의 획기적인 변화가 나타나는데 이는 이 시대에 대두되었던 세속화의 절대적인 영향에 기인한 것이다. 신(神)중심의 사고와 사회체제는 인간중심으로 바뀌게 되었고 이와 함께 예술과 과학이 새로운 국면을 띄우고 발전하기 시작하였다. 이제부터 역사는 고대, 중세, 그리고 현대로 나뉘어 생각되게 되었다. 바로크 시대 후반으로 접어드는 17세기 말엽에 이르러 셸라리우스(C. Cellarius)의 『고대, 중세, 그리고 현대의 신성론(神聖論)을 포함한 세계사』(*Historia universalis, in antiquam et medii aevi ac novam divisa*, 1696)에서야 비로소 시작 되었다고 볼 수 있다. 이와 함께 몇 권의 훌륭한 출판물들이 17세기의 음악분야에 있어서의 르네상스를 대표하는 중요한 자료가 된다. 희랍의 유산의 중대성을 역설하고 희랍음악 부흥에 힘쓴 음악학자들이다. 가프리우스(Franchinus Gaffurius, 1451-1522), 글라리아누스(Heinrich Glarianus, 1488-1563)의 『12현금』 *Dodecachordon*(1519-1539), 갈릴레이(Vincenzo Galilei, 1520-1591)의 『고대와 현대음악과의 대화』(*Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581), 그리고 도니(Giovanni Battista Doni, 1594-1647)는 그의 『고대음악의 우수성에 대한 논고』(*De praestantia musicae veteris libri tres*, 1647)에서 그의 시대음악 속에 고대 그리스 음악의 영향이 이미 나타나 있다고 주장하였다.

#### 2.1.4. 17세기

음악사란 제목이 붙은 책은 1690년까지는 등장하지 않았지만 음악이론 혹은 음악과 관련된 내용을 담은 책은 상당히 많이 있었다. 중세문헌들은 음악을 신학의 일부분으로 봄에 따라서 음악의 본질을 탐구하기보다는 분류하고 수학적 비율에 의거한 이론에만 치중하고 있었다. 그러나 1600년은 음악사상 일대 전환점이 되는 시기로서 음악사 연구의 새로운 장이 열리게 되었다. 왜냐하면 1600년 루터교회의 지휘자였던 칼비트(Seth Kallwit, 1556-1615)는 그의 이름을 칼비시우스(Sethus Calvisius)라고 라틴어화하였다. 그는 『음악입문서』(*Compendium musical Practical pro incipientibus*)라는 이론서를 출판하였다. 이 책에는 “음악의 기원과 발전”(De Origine et Progressu musices)이라는 부록이 달려 있었다. 이 논서의 제목에서 알 수 있듯이 칼비시우스는

역사를 하나의 진행되고 있는 과정으로 보고 있다. 역사상 처음으로 음악사를 연대적으로 고찰하게 된 것이다. 이는 칼비시우스 자신도 연대학자로 알려져 있었으며, 특히, 위그노교도(Huguenot)로서 연대기 학자였던 잘리거(J. J. Saliger, 1540-1609)의 저서, 『시대를 통한 발전과정』(*De Emendatione Temporum*, 1583)에서 크게 영향을 받은 것으로 보인다. 그 외에도 그의 『음악 입문서』의 중요성은 신의 창조설을 받아들이면서도 인간과 자연에 의한 창조 또한 동등하게 받아들이는 점이다. 인성(人聲)에 의한 음악은 천지창조 때에 신이 인간에게 부여한 것이고 유발(Jubal: 구약성서에(창세기 4장 21절) 나오는 인물로 카인의 후예인데 하프와 울간을 연주했으며 후일 모든 음악인들의 아버지로 간주된다)로부터 시작되는 기악음악은 성악음악과 동등하게 시작되었다고 말하고 있다. 그리고 칼비시우스에 의하면 음악은 그의 시대까지 계속적으로 발달되어 왔으며 그 자신의 시대(17세기)에 이르러 음악발전은 그 최고조에 도달했다고 믿고 있다. 이 책에서는 이 지속적인 음악의 발전과정에 있어서 공이 큰 창조가, 이론가, 그리고 개혁인들의 이름들이 연대순으로 나열되고 있다. “이 세상 시작부터 우리시대까지 음악은 아주 조금씩 발전되어 왔다. 오늘날 우리가 즐길 수 있는 상태에까지 발전하게 된 과정에서 수고한 예술가들에게 감사하노라.”(Allen, 1962, 9.)라고 칼비시우스는 이 책에서 말하고 있다.

칼비시우스의 『음악입문서』로부터 15년 후에 출판된 프라토리우스(Michael Praetorius, 1571-1621)의 『음악대전』(*Symtagma Musicum*, 1615-1619)은 전형적인 바로크 시대의 탐구정신을 보여주는 사색적이고 추론적인 내용들로 가득 차 있다. 이 문헌의 특이한 점은 국민주의적 성격이 강하여 그때까지 사용되지 않았던 지방어인 독일어가 사용되었다는 점이다. 제 1권에서는 부분적으로 그리고 제 2권과 제 3권에서는 전적으로 독일어가 사용되고 있다. 그후부터 라틴어가 아닌 지방어로 씌여진 책들이 등장하게 되었다. 프라토리우스의 『음악대전』에서는 라틴어, 희랍어, 희부리어 등의 언어로 쓰여진 인용문들이 자주 발견된다. 프라토리우스는 칼비시우스와 마찬가지로 신의 천지창조와 신에 의한 음악의 기원설을 받아들이지만 자연 가운데서도 또한 인간에 의해서도 음악이 창조된다고 주장하였다. 그는 모든 종류의 음악에 대하여 언급하려고 노력은 하지만 칼비시우스와는 달리 연대적인 계보에 대한 관심은 없었다. 그러므로 고대의 음악에 대한 설명이 그의 시대의 음악에 대한 설명과 두서없이 섞여있다.

특히 음악사에 대한 글을 쓰지는 않았으나 음악학 발전에 공이 컸던 세 사람의 카톨릭 학자들이 있었다. 세론(Pietro Cerone신부, 1566-1625)는 이탈리아의 학자로서 스페인어로 된 『음악과 음악가, 음악이론과 실제에 관한 문헌』(*El Melopeo y*

*Maestro, Tractado de musica theorica y pratica; en que se pone por extenso, lo quo uno para hazerse perfecto musico*, 1613)을 썼다. 위대한 음악이론가였던 세론은 주로 윤리적인 면과 테크니칼한 면을 다루었다. 세론이 역사라고 부른 용어는 칼비시우스의 것과는 그 의미가 다르다. 칼비시우스가 고대로부터 현대에 세론은 11세기 기도(*Guide d'Arezzo*, 991-1033)이래로 17세기의 서양음악은 고대음악과는 전혀 관계가 없다고 생각하였다. 그는 음악을 고정된 카테고리 안에서 나누었기 때문에 고대, 현대, 이탈리아의 음악, 스페인의 음악 등이 비교 될수는 있을지라도 서로간의 연관성은 찾아볼 수 없다고 생각한 듯 하다.

프랑스의 프란체스코회의 수사(修士)였던 메르센(Pere Mersenne, 1627-1637)은 음악을 과학의 한 분야로 보고 중세 신학관에 끈질기게 집착함을 보여준다. 1627년에 메르센은 『고대와 현대의 음악이론과 실제 그리고 철학에 대한 이성적인 논쟁과 연구』(*Traité de l'Harmonie universelle ou des contenu la Musique Théorique et Pratique des Anciens et des Modernes, avec les courses de ses effects, enrichi de raisons prises de la philosophie, et des Mathematiques par le sieur de Sermes*)라는 논서를 발표하였다. 이 논서는 그의 철학관을 나타내는 것으로서 그 범위는 백과사전격이며 프랑스어와 라틴어로 쓰여져 있다. 여기서 그는 음악의 감각적인 면을 힐난하며 위대한 삼위일체설에 포함되어 있는 음악의 과학적인 현상을 고찰하고자 하였다. 예를 들자면, 음악에 있어서 3개의 제네라(*genera*), 즉 전음계적(*diatonic*)진행, 반음계적(*chromatic*)진행, 그리고 이명동음적(*enharmonic*)진행의 세 가지를 성 삼위일체와 비교하고 있다. 여기서 전음계는 온음으로 진행하며 중간에 두개의 반음을 가지므로 하나님이 두 아들, 즉 예수와 성령(性靈)을 갖는 것과 마찬가지로 반음계적 진행은 미(美), 동등성(同等性), 및 지혜(知慧)를 나타낸다. 이명동음적인 진행은 아버지와 아들이 성령으로 가는 것과 마찬가지로 설명하고 있다. 한편 흑건(黑鍵)에 의해 생기는 음은 불협화음정이고 백건(白鍵)에 의한 것은 협화음정이라고 하였다. 과학자겸 수학자였던 메르센은 당시 가장 보편적인 편성이었던 4성부의 음악을 천체와 결부 시켰다. 즉 태양에서 가까운 순서로 소프라노는 수성, 알토는 지구와 금성, 테너는 화성, 베이스는 목성과 토성에 비유하였다. 그에 의하면 “음악은 수학의 한 부분이다. 그러므로 음들 상호간의 효과, 성격, 음정, 선율, 화음 등 음악에 있어서의 모든 것은 수학적인 관계에 있다(Allen, 1962, 9) 라고 하였다.

독일의 카톨릭 예수회 신도인 키르쉴(Athanasius Kircher, 1601-1680)는 이집트의 상형문자(象形文字)의 권위자였으며 박물관 창설에 있어서 중요한 인물이다. 그는 음악에

관하여 두 개의 문헌, 『일반음악사』 (*Musurgia Universalis*, 1650)과 『새로운 발성학』 (*Phonurgia Nova*, 1673)을 남겼다. 본문 이외에도 그는 많은 새의 그림을 삽입하고 있다. 이들 새들의 울음소리를 악보로 표시하려고 시도하고 있는 것이다. 또한 이들 책 속에서는 예술의 근원이 논의되고 있다.

17세기 말엽부터 민족적인 의식과 함께 조직체가 형성되기 시작하면서 라틴어 사용이 차츰 줄고 모국어의 사용이 늘기 시작하였다. 모국어의 사용은 17세기 초엽 프라토리우스의 『음악대전』에서 일찍이 시도되었으나 본격적으로 모국어를 사용하게 된 것은 17세기 후반에 접어들면서 부터이다. 발투룬(Waldthurn)지방의 프린츠(Wolfgang Caspar Printz, 1641-1717)에 의하여 처음으로 순전히 독일어로 된 음악사 책인 『옛 성악과 기악음악에 관한 역사서』 (*Historia Bercheibung der elder Sing-und Kling Kunst*)를 1960년에 출판하였다. 이 저서와 함께 각 부분을 전체 속에서의 하나로 체계화시키는 경향이 뚜렷해 졌다. 그의 분류법은 연대적으로, 언어적으로, 국가별로, 그리고 새로이 등장하는 경제적 조건에 따라서 나눈 것이었다. 그는 자연 발생설과 함께 신에 의한 기원설을 받아들였다. 제 1장에 보면 음악의 기원을 다음과 같이 설명하고 있다(Allen, 1962, 24)

- a) 인간의 이성
- b) 본성
- c) 감정변화에 따라 달라지는 액센트와 억양
- d) 나무에서 스치는 바람과 여러 자연현상에 의한 소리들
- e) 남을 지배하려는 욕망으로 인한 창조 등으로 음악이 시작되었다.

프린츠는 유발로부터 시작되는 음악사를 연대적으로 체계화 시켰으며 그에 의하면 이집트인들이 노아의 홍수이래 음악을 부흥시킨 최초의 사람들이라고 한다. 그리고 이집트인들로부터 희랍인들이 다윗왕과 솔로몬왕으로부터 배운 모든 것을 이어 받았다고 한다. 이 책에서 보면 그의 바로 전 시대, 즉 르네상스시대 음악에 상당량을 할애하고 있다. 가장 흥미로운 부분은 제 16장에 나타나는 “음악의 적(敵)들”이라는 부분이다. 그는 음악의 적을 세 카테고리로 나누며 모든 종류의 음악을 사랑하지 않는 사람은 아폴론을 포함하여 음악의 적이라고 하였다. 프린츠에 의한 음악의 적들은 1) 모든 종류의 음악을 싫어하는 사람 2) 플라톤을 선두로 하여 특정된 종류의 음악을 가려서 좋아하는 사람 3) 노력하는 음악인을 경멸하고 오로지 뛰어난 연주가만 좋아하는 사람들이다(Allen, 1962, 25).

프린츠의 순수한 독일어로 된 음악사 책을 선두로 자국어로 된 책들이 등장하게 되

었다. 이탈리아어로 쓰여진 최초의 음악사 책은 보탐피(Giovanni Andrea Bontempi, 1624-1705)가 1695에 쓴 『음악사: 이론과 화성에 대한 인식』(*Historia musica, nella quale si ha piena cognition della theoricæ della musica harmonica*)이다. 한편 영어로 된 최초의 음악사 책은 말콤(Alexander Malcolm, 1685-1763)이 쓴 『추론적이고 실질적이고 역사적인 음악문헌』(*Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical*, 1721)이다. 이상과 같이 17세기에 들어와서는 과학의 발전과 더불어 보다 사색적이고 추론적으로 음악을 생각하고 고대와 현대를 연대적으로 보며 진행되어 가는 과정 중에 있는 예술로 음악을 보게 된 것이다.

### 2.1.5. 18세기

18세기로 접어들면서 눈부신 자연과학의 발달과 함께 역사편찬은 그 방법론에 있어서 사회의 발전을 지배하는 법칙에 의거하는 새로운 방법의 문을 열게 되었다. 이 새로운 역사편찬법의 주요특징은 1) 서양사회 뿐만 아니라 전 인류의 역사를 포괄하려고 하는 점 2) 특정된 시대의 특정된 사건만을 선택하여 다루는 것 3) 사회발달과 관계되는 주제에 대한 편애 등으로 말할 수 있다. 이에 “역사는 재발견 혹은 부흥의 잠재적인 자료가 되었다. 논쟁과 사죄의 도구로, 지식의 원천과 비판적인 판단의 도구로, 그리고 현재의 관심사에 의해 추출되고 해석되는 어떤 것”이 되었던 것이다”(Eggebrecht, 2001, 594). 이상에서 알 수 있는 바와 같이 음악사에 대한 태도 또한 이 시대의 사조를 반영하게 되었고 음악은 이제 시대에 따라 변천하고 발전하는 하나의 예술로서 간주되기 시작하였다. 그러나 이러한 근대적인 발전단계에 들어선 18세기 음악에 대한 역사적 연구는 극히 소수의 학자들에 의하여 시도되었을 뿐 어떤 대학을 통하거나 특정된 학파가 있어서 이를 과학적으로 그리고 기술적으로 발전시킨 것은 아니었다. 한편 타 민족의 예술 혹은 문화에 대한 관심이 생기게 되었으며 1724년에는 후일 비교음악학 발전에 큰 영향을 미치는 라피타(Pere Lafita)의 『미국 원주민의 음악과 원시음악과의 비교』(*Manners of the American Savages Compared to the Manners of Primitive Times*)가 출판되었다.

보다 많은 독자를 위하여 누구나 쉽게 읽고 이해 할 수 있도록 쓰여진 책들이 18세기에 등장하게 되었다. 이것은 당시에 유행했던 예술양식인 갈랑(Gallant)양식과도 일치하는 것이었다. 보네(Jacques Bonnet, 1644-1723)가 쓴 『천지창조 이래 오늘에 이르기까지의 음악의 역사』(*Histoire de la musique, et de ses effets depuis son origine*,



*les progrès successifs de cet art Jusqua présent*, 1715)는 누구나 쉽게 읽을 수 있도록 쉬운 문체로 쓰여져 있다. 보네는 음악을 1) 우주의 음악(*Musica Mundana*) 2) 인간의 음악(*Musica Humana*) 3) 리듬음악(*Musica Rithmica*: 산문시를 읽으며 느끼는 화협스러움) 4) 시 음악(*Musica Metrica*) 5) 마음의 화협스런 조직(*Musica Politica*) 6) 과학과 이론에 대한 음악(*Musica Harmonica*)등으로 나누어 설명하고 있다. 그는 자신이 비록 카톨릭 사제였지만 기독교 전통에 의한 개념에 집착하기보다는 오히려 희랍음악의 이론을 계승하고 있음을 알 수 있다.

노트(Roger North, 1653-1734)는 1728년 『음악의 회상록』(*Memoir of Musik*)을 써서 이제까지 알려지지 않았던 옛 영국 음악인들을 소개하였으나 1846년까지 출판되지는 못하였다. 한편 독일인, 샤이베(Johann Adolf Scheibe, 1708-1776)는 『음악의 기원과 옛 음악에 대한 논서』(*Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik*)을 보수적인 기독교관에 의하여 기술하였다. 그리고 출판되지는 않고 필사본으로 발견된 카시오(P. J. Cassiaux)의 『음악사』(*Essai d'une histoire de la musique*)는 1757년에 쓰여진 것으로서 전통적인 방법을 따라 시대 순으로 나눈 것이다. 이탈리아의 작곡가이며 음악학자였던 마르티니(Giovanni Battista Martini, 1706-1784)의 주요저서인 『음악에 관한 이야기』(*Storia della musica*, 1757-1781)는 구약성서와 거기에서 추론되어 나온 자료들로서 역사 이야기를 시작하고 있다. 그의 생존시에는 오직 2 권만 출판되었으며 여기서는 희랍음악 이후는 다루지 않고 있다. 그는 성서를 따라 역사의 기원을 다음과 같이 분류하고 있다.

- 제 1권: 1. 아담의 창조부터 홍수까지  
 2. 홍수부터 모세의 탄생까지  
 3. 모세의 탄생부터 그의 사망까지  
 4. 모세의 사망부터 다윗왕의 통치까지  
 5. 다윗왕의 죽음으로부터 솔로몬왕의 시대까지  
 6. 솔로몬왕의 통치시기부터 사원의 파괴와 재 건축까지

제 2권: 음악의 기원과 고대 희랍음악

여기서 보면 18세기 말까지도 종교음악의 오랜 전통과 신에 의한 창조론의 이론이 뿌리깊게 자리잡고 지속되어 왔음을 알 수 있다. 게르베르트(Martin Gerbert, 1720-1793)는 1774년에 오로지 종교음악만을 다룬 『고대로부터 현대에 이르기까지의 단선율의 교회음악』(*De Cantu et Musica Sacra a Prima Ecclesiae Aetate Usque ad*

*Praesens Tempus*)를 썼다. 게르베르트는 역사서에서 종교음악과 세속음악을 섞어서 논하는 것을 반대하였으며 단순한 플레인송(plainsong)과 코랄(chorale) 선율만을 사용할 것을 강하게 주장하였다. 그러므로 그의 역사는 아담과 이브의 창조로 시작하여 점차적으로 16세기말의 종교 다성음악의 대가, 팔레스트리나(Giovannin Pierluigi da Palestrina, c1525-1594)의 음악으로 진전하여 나아간다. 그의 또 하나의 공헌은 중세문서의 수집물인 『교회음악사』(*Scriptores ecclesiastici de musica Sacra potissimum*, 1794)로서 4세기 경부터 15세기에 이르기까지의 40여 작품을 수록하고 있다.

18세기에 들어와서의 분류법의 발달은 음악계에서도 사전편찬에 박차를 가하도록 자극하였다. 음악사전은 텅크토리스(Johannes Tinctoris, 1435-1511)에 의하여 1474년에 출판된 『음악용어사전』(*Terminorum Musicaile Diffinitorium*)이 있으나 그 부피가 10페이지 정도이고, 17세기 초엽 프라토리우스(Michael Praetorius, 1571-1621)의 『음악대전』(*Syntagma Musicum*)이 있을 뿐이었다. 그러다가 18세기에 들어오면서 이 부분의 활동이 왕성하게 되자 여러 나라에서 자국어로 된 음악사전을 편찬하게 되었다. 프랑스어로 된 『음악사전』(*Dictionnaire de Musique, ce qu'il y a de plus curieux, et de plus nécessaire à Scavoir; tant pour l'Histoire et la Théoria*)가 1703년에 브로짜르(Sebastian de Brossard, 1655-1730)에 의하여 발표되었다. 그리고 1767년에는 루소(Jean Jacques Rousseau, 1712-1778)가 『음악사전』(*Dictionnaire de musique*)를 출판하여 애호 되었으나 오늘날에는 거의 쓸모가 없다. 독일의 사전편찬은 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)가 쓴 『음악대사전』(*Musikalischer Lexicon, oder Musikalisches Bibliothec*, 1738)과 함께 시작되었다. 곧이어 마테존(Johann Mattheson, 1681-1761)이 쓴 『위대한 지휘자, 작곡가, 교수, 연주자들의 생애, 작품 및 공적에 대한 기록서』(*Grundlage einer Ehrenpforte, einer Ehrenpforte, woram der Tüchtigsten-Capellmeister, Componisten, Musikelehrten, Tonkünstler, etc., Leben, Werke, Verdienste, etc., Crshinen Sollen*)가 1740년에 출판되었다. 이 저서는 역사, 비평, 음악가의 전기가 저자의 사적인 견해와 함께 실려있는데 오늘날에 이르기까지 기념비적인 문헌으로 손꼽히고 있다.

역사가는 비평가도 되어야 한다는 관념과 어떠한 주어진 자료의 중요성은 오로지 비평가-역사가의 미학적 판단에 의해서만 결정되어질 수 있다는 생각이 18세기에 들어오고 있었다. 이러한 개념의 발달은 두 영국 음악학자에 의해서 쓰여진 음악사 책에서 종합됨을 알 수 있다. 호킨스(Sir John Hawkins, 1719-1789)의 5권으로 된 『음악의 과학과 실제에 관한 역사』(*A General History of the Science and Practice of Music*,

1759)와 버니의 『일반 음악사』(*A General History of Music*)들은 오늘날에도 중요한 자료를 제공해주는 문헌이다. 이와 같은 18세기 역사음악학의 발달은 독일인인 포르켈(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)에 의하여 종합된다고 볼 수 있다. 그는 신의 기원설을 이론화하여 설명하며 시와 음악과의 유기적인 관계에 관한 이론을 설정했는데 이 이론은 1788년과 1801년에 출판된 『일반 음악사』에서 잘 반영된다. 18세기 역사음악학에 대한 개념은 다음과 같이 요약 될 수 있다. 음악을 예술로서 생각하며 시대를 따라 발전된다는 생각의 계발, 주요 음악인들의 전기를 다루는 기초확립, 우주 음악관에 대한 관심의 감소, 고대와 현대음악의 꾸준한 비교연구, 무질서가 아니고 단정하게 구분 지어 생각하는 이성적인 분류법 등으로 나눌 수 있다.

그러나 이러한 과학적인 연구방법의 시작은 19세기에 들어서면서 낭만주의적인 사고(思考)에 의하여 신비주의를 애호하게 되어 정체상태에 놓이게 되며 우주의 음악, 신의 창조설이 복귀되며 과학적인 연구방법을 침체 시켰다. 그러다가 19세기 후반기에 들어서면서 전문적인 음악학자들, 특히 포르켈, 페티(François Fétiş, 1784-1871), 암브로스(August Wilhelm Ambros, 1816-1876), 그리고 리만(Hugo Riemann, 1849-1919) 등이 나와 보다 체계적인 연구방법을 재구축 하였다. 그러면서 본격적인 발전단계에 돌입하게 되는 것이다. 음악의 역사적인 기술방법 혹은 과학적인 연구는 20세기에 들어와서도 끊임없이 계속되고 있으나 아직도 미개척 분야로 연구과정에 있어서 많은 부문이 과제로 남아있다.

1940년대에 들어와서부터 각 시대별 특별 연구서가 출간되기 시작하였다. 비교음악학자인 작스(Curt Sachs, 1881-1959)는 1937년 『춤의 세계사』(*World History of the Dance*)를 그리고 1943년에 『고대사회에서의 음악의 발달』(*The Rise of Music in the Ancient World*)를 그리고 『우리의 음악적 유물』(*Our Musical Heritage*)를 1948에 출판했으며 이들은 고대음악에 대한 전문서이다. 스트랑크(Oliver Strunk, 1901-)는 『고대로부터 바그너에 이르기까지의 글들을 수록한 자료집』(*Source Readings in Music History*)를 1950년에 출간하였다. 음악 전공 학생들의 음악사 연구에 도움을 주고자 선별된 옛 음악을 현대악보로 번역하여 수록한 선곡집도 1950년대부터 등장하게 되었다. 패리쉬(Carl Parrish(1904-1965)와 올(Ohl)의 『1750년 이전의 음악』(*Masterpieces of Music Before 1750*, 1951)이 있고 쉐링(Arnold Schering, 1877-1941)의 『실제 악보 연구를 통한 음악사』(*Geschichte der Musik in Beispilen*, 1955)등이 있다.

전반적인 음악사를 수록한 저서들로서는 부코프저(Manfred Bukofzer, 1910-1955)의

『중세와 르네상스의 음악과 바로크 시대의 음악』, 리스(Gustav Reese, 1899-1977)의 『르네상스 시대의 음악』, 하핀(Richard Hoppin, 1913-)의 『중세음악』 등을 들 수 있다. 권위있는 음악사전으로는 블루머(Friedrich Blume, 1893-1975)편집의 독일어로 된 『과거와 현대음악에 관한 음악 대 백과사전』(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*(1946)과 영어로 된 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(1980)이 널리 사용되고 있다. 일반 학부 중심의 음악사 교재로는 그라우트(Donald J. Grout, 1902-)의 『서양음악사』(*A History of Western Music*, 1960)이 있다. 여기서는 18세기의 음악학 발전상 및 음악사에 관한 저서를 살펴 본 후 19세기와 20세기의 상황을 살펴보았다. 그러면 다음 장에서는 18세기의 역사편찬에 그리고 18세기 음악학 발전에 공이 컸던 버니의 생애와 음악관을 살펴보고자 한다.

## 2.4. 찰스 버니의 생애와 음악관

버니와 그의 쌍둥이 누이동생은 맥버니(James Macburney)의 12 자녀 중 마지막으로 1726년 슈르버리(Shrewbury)에서 태어났다. 바이올린 주자이자 초상화가였던 찰스의 아버지는 이때쯤 그의 성씨를 맥 버니(Mac Burney)에서 버니(Burney)로 바꾸어 쓰기 시작하였다. 찰스가 13세 때에 그 가족은 체스터(Chester)로 옮겼고 이때 어린 소년은 올간과 성악 레슨을 받기 시작하였다. 16세 때 찰스는 그가 태어났던 슈르버리로 돌아와 그의 형님 밑에서 올간 공부를 계속 하였다. 18세 때에는 런던으로 가서 당시 영국에서 유명한 음악가였던 아르노(Thomas Augustine Arno)에게서 올간을 배우게 되었다. 아르노 밑에 있는 동안 찰스는 당대 유명 음악인들, 즉 월간리뷰(Monthly Review)의 편집자였던 개릭(Garriek)과 작곡가, 헨델(George Frederick Händel, 1685-1759)등을 만날 수 있었다.

1748년에 결혼한 찰스 버니는 그 다음 해에 런던에 있는 성 도니스 벽(Dionis-Buck) 교회의 정식 올간주자가 되었다. 그러나 어릴 때부터 병약했던 그는 이직을 곧 사임하고 노르퓌크(Norfolk)에 있는 린-레지스(Lynn-Regis)로 옮겨 성 마가렛(Margaret)교회에서 올간주자로 일하기 시작하였다. 9년간 시골에서 요양한 버니는 1760년 런던으로 돌아왔으나 1761년 그의 부인과 사별하고 1767년에 재혼하였다. 1764년 파리를 방문했던 버니는 루소(J. J. Rousseau)의 오페레타인 『마을의 짐장이』(*Le Devin de Village*)를 『교활한 사람』(*The Cunning Man*)이란 제목으로 번역하여 영국에 소개 하였다.

1769년 버니는 케임브리지대학에서 음악박사 학위(DMus)를 수여 받았다. 같은 해에 그는 익명으로 『혜성의 역사에 관한 논문』(*An Essay Towards a History of Comets*)를 발표하여 음악에서 뿐만 아니고 천문학에도 깊은 조예가 있음을 보여주었다. 같은 해에 버니는 그의 음악사 책의 집필을 시작하였다. 이 책을 보다 정확하고 실제경험을 토대로 쓰기 위하여 버니는 1770년 6월부터 이탈리아, 프랑스, 스위스 등지를 6개월간 여행하였다. 이 여행의 목적은 그가 나폴리에서 개릭에게 보낸 편지에서(1770년 10월 7일) 잘 나타난다. (Isaacs, 1915, 587). “제가 영국을 떠날 때는 두 가지 목적이 있었습니다. 하나는 유명 도서관과 지식인들을 직접 만나 이야기하면서 (*viva voce*) 고대음악에 관한 자료를 얻고자 하는 것이고 다른 하나는 제 눈으로 직접 현지 음악계를 둘러보고 판단하고 싶었기 때문입니다. 그러므로 제가 가는 곳마다, 특히 이탈리아에서 연주회와 일류 음악인들을 만나 대화를 나누는 것이 주목적인 것입니다.”

이 여행을 통하여 버니는 이탈리아의 볼로냐에서 음악사가로 잘 알려져 있고 또한 이에 관한 저서를 준비중에 있던 Padre Martini를 만나 많은 조언과 자료를 교환하며 친교를 맺게 된 것은 커다란 수확이었다. 1771년 영국으로 돌아온 Burney는 이 여행담을 『프랑스와 이탈리아의 음악계 현황: “음악사” 출간에 필요한 자료수집을 위한 여행』(*The Present State of Music in France and Italy: or the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*)이라는 제목으로 된 책을 내었다. 1772년에는 또 다시 독일과 네델란드를 같은 목적으로 여행하였다. 이때는 당대 최고 작곡가들이었던 굴룩(Willibald Gluck, 1714-1787), 하세(Johann Adolph Hasse, 1699-1783), 엠마누엘 바하(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)와 오페라 대본가였던 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)등을 만나고 인터뷰를 하였다. 그리하여 1733년에는 『독일, 네델란드와 연합지방의 음악계 현황』(*The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*)을 출간하였다.

두 차례에 걸친 여행을 통하여 버니는 개인소장 도서관으로부터 악보의 필사본을 비롯하여 인쇄된 책과 악보등 귀한 자료들을 많이 수집 할 수 있었다. 그리하여 1776년 1월에 『음악사』의 제 1권이 출판되게 되었다. 워낙 바쁜 그의 일정관계로 제 2권은 1782년에 그리고 제 3권 제 4권은 1789년에 각각 출판되었다. 버니의 『음악사』는 그 후 전 세계적으로 알려지고 큰 영향력을 발휘하는 책이 되었다. 오늘날에는 비록 지나치게 주관적이고 과장된 표현으로 비난을 받기도 하나 당대의 음악계를 직접 보고 기록했다는 점에서 이 책의 가치는 오늘날에도 높이 평가되고 있다.

1783년 버니는 첼레스타대학에 올간교수로 취임하였으며 1784년에는 도서클럽의 멤버로 선출되는 등 다방면에 걸쳐서 활약하였다. 한편 1791년 하이든(Francis Joseph Haydn, 1732-1809)이 런던을 처음 방문했을 때 이들은 만나 곧 친구가 되었다. 이것을 계기로 버니는 하이든과 그의 음악에 관한 기사를 여러번 발표하였다. 버니의 집필활동은 음악에 국한되지 않고 1770년대에는 7년간에 걸쳐 『월간리뷰』에 다방면에 걸친 기사를 규칙적으로 기고 하였다. 그리고 75세 때에는 리스(Rees)가 편집하는 『예술과 과학에 대한 백과사전』(*Encyclopedia of the Arts and Sciences*)에도 많은 글을 써서 기여하였다. 한편 1810년부터는 프랑스의 문학기관에 외국인 멤버로 선출되는 등 바쁜 일정을 보냈다. 이외에도 버니는 올간을 가르칠 목적으로 올간 작품도 많이 작곡하였다. 그의 작품은 그의 문체와 마찬가지로 후기 바로크와 갈랑양식을 반영시키는 것으로서 우아하고 섬세하며 명료하다.

버니의 자녀들 중에서 여러명의 유명인사가 배출되었다. 딸인 에스더(Esther)는 유명한 하프시코드 연주자였고 둘째딸 프란시스(Francis, Mme d'Arblay로 더 잘 알려져 있다)는 뛰어난 작가로서 에벨리나(*Evelina*)라는 소설을 발표하였고 『찰스 버니박사에 대한 회상록』(*Memoir of Dr. Charles Burney*)를 쓰기도 하였다. 아들 제임스는 해군 제독으로서 5권에 걸친 『남해와 태평양에서의 항해와 발견의 역사』(*History of the Voyage and Discoveries in the South Sea or Pacific Ocean*)을 썼다. 그리고 막내아들 찰스 D. D. 는 탁월한 희랍어 학자였다.

## 2.5. 찰스 버니와 그의 역사관

찰스 버니가 살고있던 18세기 후반기는 계몽주의라는 지적 움직임에 의하여 지배되던 시대로서 자연과 단순성으로 돌아가자는 슬로건이 기본사상이었다. 이와 때를 같이 하여 고대음악과 이국음악에 대한 관심 또한 높아지고 있던 때였다. 그러므로 이 시대의 역사적 사고는 당시의 시대사조와 밀접한 관계를 갖고 있었다. 버니는 이러한 계몽적인 사고의 가장 대표적인 작가 중의 한 사람으로서 당대 음악계에 상당한 영향력을 미치고 있었다. 그는 18세기에 이르러 이탈리아 오페라 및 음악발전이 그 최고봉에 도달했다고 믿고 있었다. 버니는 음악의 역사를 음악자체에 대한 연구와 음악가에 대한 연구로 나누었으며 한편으로는 영국인과 외국인 그리고 과거와 현재의 음악으로 분류하였다. 그의 『음악사』는 기술적인 지식, 역사적 탐구, 문학적이고 주관적인 관점등을 종합하여 기술하였다. 버니는 그의 『음악사』에 대하여 다음과 같이 말하고 있다. “역

사란 법칙도 소설도 아니다. 나는 이론과 실체를 그리고 사실과 설명, 사건, 원인, 결과, 추측을 모두 포괄하였고 주제가 애매할 경우 나의 무력함을 솔직히 고백하였다. 독자는 이 책에서 상상도 못했을 먼 과거에 대한 음악에 대한 연구를 발견할 것이다.” (Burney, 1957, 18).

이 책은 버니 박사가 그의 직접체험 즉 여행을 통하여 얻은 것을 토대로 하여 쓴 것이므로 더욱 높이 평가되고 있다. 객관적인 관점에서 볼 때 버니는 고대음악에는 별로 관심이 없었고 중세음악에 대해서는 매우 부정적으로 생각하고 있었다. 그는 오로지 18세기 음악만이 그 완전성에 도달했다고 믿고 있었다. 예를 들자면 고대 희랍음악에 대해서는 오로지 190페이지만을 할애하였을 뿐이다. 여기에 반하여 18세기 영국음악에 관하여서는 400페이지에 걸쳐 설명하고 있다. 스티븐슨(Stevenson)은 이 책을 평하기를 “버니는 중세를 ‘야수의 시대’라고 믿고 있었다. 그는 자주 16세기 음악학자인 톱크토리스(Tinctoris)나 글라리아누스(Glarianus)의 이론을 인용하며 18세기의 음악에 대하여 비판을 가해야 할 경우에는 사과를 하곤 한다. 그의 책 말미에는 별로 중요하지도 않은 18세기 음악인들의 이름 또한 나열되어 있다” (Stevenson, 1950, 72).

버니는 그의 음악사 책을 전문 음악인들 뿐만 아니라 음악과 문학에 관심이 있는 일반대중을 상대로 하여 썼다. 그의 문체는 당시의 조류를 따라 자신의 취향에 맞는 견지에서 솔직하게 기술되고 있다. 그리고 작곡을 할 때와 마찬가지로 갈랑풍으로 우아하고 읽기 쉽게 쓰여있다. 그리고 이 책에서 저자는 자신이 탐독한 여러 나라 자료들을 자주 원어 그대로 인용하기도 하면서 자신의 언어력을 과시하고 있다. 버니의 『음악사』가 음악학 연구에 귀한 자료가 되는 것은 이 책이 당시의 음악계를 말해줄 뿐만 아니라 귀한 옛 악보를 많이 삽입하고 있다는 점에 있다. 그러므로 호킨스의 『과학과 실제음악의 역사』와 더불어 음악사에 대한 개척자적인 저서중의 하나인 점으로서도 귀중한 문헌이다. 버니의 음악관은 버니 자신이 밝힌 다음의 글에서 요약되고 있다 (Burney, 1957, 77). 음악이란 솔직히 말해서 사치스런 예술이다. 왜냐하면 음악은 우리의 생존을 위하여 필수적인 것은 아니기 때문이다. 그러나 우리의 감성과 지각을 향상시키고 세련되게 하고 만족시키는데 있어서 이 이상 더 효과적인 것은 없다. 왜냐하면 음악은 선율, 시간성, 협화음정, 그리고 불협화음정 등을 끌고루 갖추고 있기 때문이다.”

### 제3장 결 론

음악학이란 20세기 중엽 이후부터 본격적으로 발달하기 시작한 학문분야로서 음악의 역사적 발전 혹은 변천과정을 과학적인 연구를 통하여 추구하는 학문이다. 오늘날의 음악사는 하나의 진행되어 가는 과정속에 있는 학문으로서 음악의 기원, 발전과정, 한 세기와 그 시대의 음악양식, 돌발적인 새로운 양식의 발달과 쇠퇴, 앞으로 나아갈 음악계의 방향등을 바르게 파악하여야 하며 그러기 위해서는 신학, 수학, 생물학, 심리학, 인류학, 사회학, 고고학 등 많은 다른 학문과 협력하여 연구되어야만 한다. 한편으로는 음악이 예술인가? 과학인가? 하는 문제도 대두되며 미학의 영역으로 들어가게 된다. 이 문제는 위에서 살펴본 바와 같이 17세기에 이르기까지의 음악은 수학의 일부로 보았으므로 음악학의 주요 관심사는 불변하는 법칙, 즉 이론과 음향학에 몰두하였다. 그러다가 1600년 갈비시우스로부터 진행이란 개념이 등장하면서 창세기로부터 17세기까지의 음악의 대하여 연대순으로 생각하기 시작하였다. 1627년 메르센은 음악을 불변하는 가운데 지속성을 띄우고 있다고 믿게 되었다.

18세기부터 음악은 시간의 변화에 따라 발전하는 예술로서 간주되기 시작하였다. 즉 러브조이(Lovejoy)의 “존재의 시간성”(Chain of Being)이란 개념이 적용되는 것이다. 또한 이때까지는 신의 창조설을 무조건적으로 받아들였으나 18세기부터 계몽사상에 의하여 우주의 음악관이 부정되고 실제로 경험할 수 있는 추론될 수 있는 사실에 집중하게 되었다. 19세기 초반에는 다시 기독교관과 신비주의설이 부활되면서 음악을 신비로운 실재로 보고 어떤 근원에서부터 시작되었고 발전되어 왔다고 생각하였다. 따라서 음악사는 점점 위대한 작곡가, 이론가를 중심으로 생각되게 되었다. 그리고 18세기의 버니박사도 그랬고 대부분의 19세기 학자들은 유럽에서 역사는 그들 당대에 최고봉에 도달했다고 믿고 있었다. 그 한 예로 헤겔(Hegel)은 “세계의 역사는 동양에서 서양으로 흘러 들어갔다. 아시아는 시작이고 유럽은 끝이다. 역사는 동양에서 태어나 중앙아시아에서 유년시절을, 그리고 로마에서 청년시대를 보냈고 그리고 나서는 19세기 독일에서 성숙되고 강력해졌다”(Hegel, 1896, 346-347). 라고 말했다.

19세기 후반기는 혁명의 시대였다. 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 『예술과 혁명』(*Die Kunst und die Revolution*, 1849), 『미래의 예술』(*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850)등의 논문을 보면 그 제목에서부터 알 수 있듯이 현재와 미래, 그리고 과거가 각각 분리된 것이 아닌 서로 연결되어 지속적으로 변천하고 발전하고 있다는 연속선상에서 역사를 고찰하고 있는 것을 알 수 있다. 쉴링(Gustav Schilling, 1803-1880)



의 『현대음악사』(*Geschichte de Heutigen oder Modernen Musik*, 1841)는 음악사에서 정치적 사건을 다룬 최초의 책이 된다. 그리고 19세기 프랑스 학자인 페티(François-Joseph Fétis, 1784-1871)는 그의 『음악사』(*Histoire generale de la musique*, 5 vols)를 비롯한 여러 권의 저서에서 원시음악과 동양음악에도 관심을 쏟고 비교음악학에 몰두하게 된다. 그리고 보헤미아 학자인 암브로즈(August Wilhelm Ambros, 1816-1876)는 그의 기념비적인 저서 『음악사』(*Geschichte der Musik*, 1860)와 『17, 18, 19세기 음악사』(*Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhundert.*), 1882-86)에서 음악이 다른 예술 그리고 문화와도 밀접한 관계가 있음을 주장하였다. 암브로즈는 말하기를 “개별적인 예술과 각 시대는 그 자신의 주기성을 갖고 있다. 그러므로 음악사의 과업은 변화되는 과정 속에서 생산되는 음악적 사고에 대한 탐구와 제시이다. 그러므로 음악이라는 예술의 변천과정에 빛을 밝힐 수 있는 과학적 탐구는 모두 동원되어야 한다”(Allen, 1962, 267)라고 하였다. 이 인용구에서 볼 수 있듯이 음악학은 이제는 지속되는 가운데서도 진행이 있고 불변 가운데서도 변화가 있는 예술로 생각되어 타학문과 협력하여 연구되어야 한다고 생각하게 되었다.

20세기에 들어와서 음악은 보다 과학적으로 그리고 종합적인 학문으로서 음악학 연구가 진일보하게 되었다.

## 참고문헌

- Allen, Warren Dwight. 1962. *Philosophies of Music History*. New York: Dover Publications, Inc.
- Brofsky, Howard. 1979. "Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music," *The Musical Quarterly* LXV: 313-345.
- Bukofzer, Manfred. 1946. "Historical Musicology," *Music Journal* IV: 21, 51-52.
- Burney, Charles. 1957. *A General History of Music*. Ed. Frank Mercer. New York: Dover Publications, Inc.
- Carr, Edward Hallett. 1964. *What is History?* New York: Alfred A Knopf.
- Dray, William H. 1964. *Philosophies of History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Grout, Donald J. 1968. "Current Historiography and Music History," *Studies in Music History: Essay for Oliver Strunk*. Princeton: Princeton University Press.
- Isaacs, Lewis M. 1915. "A Friend of Dr. Johnson," *The Musical Quarterly* I: 583-591.
- Kerry, Grant. 2001. "Burney, Charles," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol. 4. London: Macmillan Publishers Ltd, 639-644.
- Lonsdale, Roger. 1963. "Dr. Burney and the Monthly Review," *The Review of English Studies* IXV : 27-37, 346-358.
- Eggebrecht, H. H. "Historiography," 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8. London: Macmillan Publishers, 592-600.
- Scholes, Percy A. 1942. "Notes on a Collection, Burneyana," *Music Review* III: 130-144.
- Stevenson, Robert. 1950. "The Rivals-Hawkins, Burney, and Boswell," *The Musical Quarterly* XXXVI: 67-82.
- Woodbridge, Frederick. 1916. *The Purpose of History*. New York: Columbia University Press.

## ABSTRACT

### Charles Burney and 18th-Century Historiography

Moon-Chung Pack

All technical and stylistic changes of music through the ages, reflect the changing outlook of man and the changing human society. Therefore, writing about music and its study reveals the changing attitudes to music. The word, history denotes that past events, considered in their chronological order or a record of past events. Music history has distinguishing characteristics of this as defined above with the limitation that its subject matter is confined to musical events and other events, as far as they affect musical ones or are affected by them.

A historian's chief concern lies mainly on reconstruction of an accurate record of human activities and on achievement of a more profound understanding of them. For this purpose, a historian has to subject his sources to a whole series of preliminary investigations. First, he has to determine whether the sources are appropriate and adequate for the particular task in hand. Secondly, he must make sure that he fully understands what he has selected. Finally, he must try to synthesize his materials.

The scientific approach to the historiography began only from the late 18th century. Before that period, the historiography was more appropriately the function of religion, of philosophy, and of literature. Historiography of the 18th century was largely inspired by the progress in the natural sciences and based on formulating the general rules governing the development of human societies. The chief features of the new historiography were a sense of the unity of all human history including non-European countries; a capacity for research about the salient features of particular periods; and preference for topics connected with the progress of human civilization. But the historiography of this period was rarely connected with

universities. The continuous study of history could be developed only from the 19th century and the historical writing could be done by professional historians. Historiography eventually became a continually cooperative venture where the achievements of the previous historians could be used systematically by their successors.

# 음악교육연구에 대한 고찰

김미숙(상명대학원 겸임교수)

## 차 례

제1장 서 론

제2장 본 론

- 2.1. 음악교육에서의 연구
- 2.2. 음악교육학자들의 견해 및 연구 주제들
- 2.3. 교육대학원의 역할과 음악교육 석사학위논문
- 2.4. 연구방법
- 2.5. 지도교수의 역할과 주제선정

제3장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제1장 서론

한국의 음악교육은 모든 분야에서 마찬가지로이겠지만, 20세기에서 다음 세기로 넘어가는 과도기에 있으며, 21세기는 변화에 대처하며 극복할 수 있는 인간상의 확립과 육성을 목표로 하므로 음악교육자에게는 새로운 경향에 대한 적응력이 요구된다. 세계화·정보화 시대를 대비한 문제 해결력과 창의성 신장을 이룰 수 있는 교육이 필요한 이때에 계속적으로 발생하는 교육현장에서의 문제들을 적절하게 대응하기 위해서는 음악교육자 특히 교사들은 일평생 계속 교육을 받아야 할 것이다.

우리나라에서 교육대학원이 시작된지도 40년 가까이 되었고 (1963년) 현재 교육대학원의 수는 90여 개교에 이르고 있다. 이렇게 많은 수의 학교에서 양산되는 논문의 수도 매년 증가 추세에 있다. 대학교수나 현장 교사뿐만 아니라 음악교육을 전공하는 대학원 과정의 교육대학원 학생들은 학위과정 이수를 위하여 음악교육과 관련된 연구 논문을 작성·제출해야 한다.

오늘날 음악교육의 석사학위 수준의 논문 분야에서 진행되고 있는 발전의 양상은 다양하고 각 대학에서 발표되는 논문들이 양적으로는 팽창하고 있지만 질적으로 어떠한가를 확인해 보는 일은 대단히 중요하다. 그러므로 이 시점에서 석사학위 논문을 재고해보고, 음악교육연구의 방향을 조망해보는 것은 21세기의 새로운 교육시대를 맞이하는 음악교육계에 필요한 과제이다.

현재 석사학위 수준의 논문 주제가 어떠한 경향을 띠고 어느 방향으로 흐르고 있는지, 무슨 문제에 관심이 많은지, 어느 영역에 비중을 두고 있는지 등을 알아보는 것은 한국의 음악교육의 현 위치를 파악할 수 있는 기회이며 미래전망에 대한 초석이 된다. 한 단계 더 나아가서는 세계적인 동향은 어떠한지, 우수한 외국의 음악교육학자들은 무엇에 가장 관심을 갖고 어느 분야의 연구에 주력을 하고 강조를 하는지 등의 음악교육의 미래 예견에 대한 그들의 의견을 살펴보는 것은 한국의 음악교육연구에 대한 대들보 역할을 할 것이다.

석사학위 졸업논문을 작성할 때는 이론과 실재를 병행하여 장래의 교사 또는 현장교사가 실제 교육현장에서 음악교육을 하는데 도움을 줄 수 있으며 교육자료나 교육방법 및 음악적 지식을 기를 수 있는 주제를 선택해야 한다. 실제 연구자가 교육현장에서 필요한 내용을 누군가의 논문을 통해서 폭넓고 깊이 있게 체험을 하게 된다면 연구 내용을 바탕으로 학생들에게 응용·적용하며 효율적으로 지도할 수 있게 된다. 그러므로 적합한 주제의 선택은 연구자에게 대단히 중요한 일이다.

이 연구의 목적은 연구 주제의 다양화를 위하여 음악교육학자들의 의견을 토대로 한국의 석사학위 수준의 음악교육연구에 대한 제반문제를 고찰해 보는 것이다.

본론의 첫 부분에서는 음악교육에서의 연구가 무엇을 의미하는지 왜 중요한지 알아보려고 한다. 2절에서는 세계의 저명한 음악교육학자들의 견해를 피력해보고 음악교육과 관련 있는 학회에서 다루었던 주제들이 무엇이었는지 참고로 살펴보며 미국의 대표적인 음악교육 학술논문집인 『음악교육연구(JRME: Journal of Research in Music Education)』의 창간호(1953년)부터 45주년(1997년)을 기념해서 재구성한 논문집, 『음악교육연구논문집(Music education research : An anthology from the Journal of Research in Music Education)』의 주제 분류방식과 선정과정을 예로 제시한다.

3절에서는 교육대학원의 목적과 기능을 살펴보고 한국에서의 석사학위 연구논문의 경향을 최근의 논문에서 분석한 것을 인용하여 소개한다. 주제선정도 어느 연구방법을 택하느냐에 따라 변화될 수도 있으므로 4절에서는 음악교육연구에서 사용되는 연구방법을 알아보기 위해 펠프스(Phelps)의 저서, 『음악교육연구지도서(A Guide to Research in Music Education)』를 요약·정리한다. 본론의 마지막 부분에서는 지도교수의 역할과 주제선정에 대해서 고찰해보고자 한다.

## 제2장 본 론

### 2.1. 음악교육에서의 연구

음악교육에서의 연구는 실기교육에 치중하여온 우리의 교육여건에서는 생소할 수 있는 단어이다. 그러나 교육대학원이 생긴 이래로 음악교육에서의 연구는 끊임없이 행해져 왔었다. 음악교육연구는 음악교육을 학문적으로 또한 전문적으로 연구하는 것으로서 대학원 수준에서만 수행되는 양상이다. 왜냐하면 과중한 수업업무로 인해 현장교사의 연구물은 극히 드물기 때문이다.

연구란 주의 깊게 구성되어진 절차이다. 새로운 지식의 발견이나 이전에 가지고 있던 개념의 입증 또는 광범위하게 주장되어진 주의나 교의에 대한 반증의 결과를 보여주는 것이다(Phelps 1984, 4). 주의 깊게 계획을 세우고 정확하게 계획을 이행하며 냉철하고 객관적으로 결과에 대한 평가를 한다면 그것은 중요한 연구물을 생산할 수 있는 올바른 길이 된다.

음악교육에서 연구가 중요한 이유는 (1) 음악교육 현장에서 부딪치는 문제들에 대한 해결책을 마련하기 위해서이고, (2) 실험을 통해서만 해결될 수 있는 문제들을 해결해 보고자 하는 개인적 호기심 때문이며, (3) 다른 연구자들이나, 교사들, 교육과정 개발자들, 또는 심리학, 사회학, 인류학, 치료요법들을 연구하는 학자들이 이용할 수 있는 음악교육의 지식 체계를 개발하기 위해서이다(Mark 1992, 368).

대학원생들이 논제를 선택하고 개발하는데 명심할 것은 무엇을 하든 음악교육을 중심으로 해야한다는 것이다. 현장교사라면 교사가 무엇을 하는가보다는 학생이 무엇을 할 수 있는가를 생각해야 한다. 연구자는 이 연구논문으로 학생이 음악적으로 무엇을 알며 무엇을 할 수 있는지에 관하여 분명한 생각을 갖게 된다.

보통 둘 또는 셋 정도의 주제 방향을 먼저 설정하고 자료 조사와 수집을 통해서 확실한 주제를 선정한 후에, 연구해야 할 점을 상세하게 기술하는 것이 문제에 대한 실제적 해답을 얻을 수 있는 길이다. 연구의 결과로 학생이 할 수 있는 것이 무엇인지 밝히고 얼마만큼 배웠는지에 대한 증거를 보여주며 다음 단계에서는 무엇을 가르치고 연구해야 할 지 연구자 스스로 결정하게 하는 것은 음악교육계를 위한 발전적인 과정이다.

적절한 자료의 선택과 근거 있는 양식으로 연구내용을 어떻게 처리할 것인가를 결정하는 것 또한 연구자의 몫이다. 연구를 함에 있어서 현재 선택된 논제가 어느 시점에 있는지 과거에는 무엇을 다루었는지를 연구자는 의식적으로 찾아내고 고려해야 한다. 왜냐하면 과거의 지식이 현재를 이해하는 기본 요소이기 때문이다.

미국의 학술전문지들은 모든 음악교육자들이 연구를 할 수 있도록 독려하고 있다. 음악교육의 실제적 연구자는 대학교수나 그들의 석사과정 논문지도 학생들이다. 연구는 이들의 전문적 삶에 중요한 부분이다.

미래의 전문직으로서 음악교육자가 되기를 원한다면 가르치는 것 또한 중요하다. 다행스럽게도 연구와 가르침은 서로 보상될 수 있다. 교사는 무엇을 어떻게 가르치는 것에 대한 통찰력을 얻을 수 있는 동시에 그들의 연구에 학생을 포함시키고 상호 이익을 얻게 된다.

연구를 계획하고 실행하고 출판하는데 필요한 시간은 수업안 계획과 평가의 질을 저하시키고 수업 내용은 교사의 현재 연구중인 프로젝트로 치우치게 되는 논쟁이 있을 수 있다(Radocy 1990, 156).

그러나 객관적으로 통제된 연구결과는 실제 현장수업에서 제기될 수 있는 음악적 문제의 해결점을 교사들에게 제공하므로 새로운 변화에 대한 적응력을 신장시킬 수 있을 뿐 아니라 미래에 야기될 수 있는 또 다른 문제에도 즉각 대처할 수 있는 능력을 기를



수 있는 것이다. 그러므로 연구의 최종목적은 연구결과의 현장적용인 것이다.

음악교육자가 현장에서 사용할 수 있는 정보는 여러 경로를 통한 연구물에서 얻게 된다. 어느 분야에서든지 연구를 위해서는 모든 출판물에 대한 인식이 중요하다. 음악교육에서는 참고문헌자료가 대단히 부족하기 때문에 가능하다면 전문적인 학술지에서 직접적으로 중요한 정보를 얻는 것이 용이하다.

학술전문지들은 음악교육에 있어서 연구 분야의 위상을 높일 수 있는 연구활동들을 지원하고 있으며 양적으로나 질적으로나 증대될 수 있도록 후원하고 있다. 이러한 학술지는 음악교육과 관련된 모든 종류의 국내적, 국제적 연구 활동에 대하여 필요한 기본 자료를 제공하고 있으며 연구에 협력을 아끼지 않고 연구자와의 교류에도 힘쓰고 있다. 음악교육연구에 유용하게 이용될 수 있는 문헌들을 정리·제공하고, 이 분야와 관계 있는 모든 종류의 연구 활동에 개인이나 그룹이나 기관 등에 관계없이 적극적으로 참여하고 있다. 최근의 연구동향을 살펴보고 그 연구들을 음악교육 현장에 적용할 수 있게 하기 위해서 연구 기관이나 연구 서적의 출판을 지원하는 역할이 바로 학술전문지를 주관하는 단체의 가장 큰 설립 목적인 것이다.

음악교육에 대한 연구를 발달시키기 위하여 세계적으로 음악교육 관련 잡지들의 논문 분류 및 정리가 활발하게 전개되고 있다. 프라이스(Price)와 창(Chang)의 연구도 이러한 노력의 일환 중 하나인데 미국 뿐 만 아니라, 전 세계적으로 산재해있는 음악 학술전문지들을 연구대상으로 정하고 설문조사를 통하여 발간연도, 잡지의 특징, 발행 부수, 발행 횟수, 잡지 총 쪽수, 논문의 수, 논문의 길이, 논문의 위촉 여부, 심사 후 채택 여부 등을 제시한 것이다. 이 연구의 목적은 음악교육에서 내재된 제반 연구 문제의 양과 다양성에 대한 방향제시를 하고 연구를 촉진하고 향상시키는 것이다(Price, Chang 2000, 19). 이 연구에서는 대학원생과 음악교육자들을 위해서 자료에 대한 지식과 그들의 관망과 예상을 확장시키기 위한 유용한 도구를 제공하고자 하였다. 그러나 데이터의 정확성을 입증하는 어떠한 시도도 이루어지지 않는 않았다.

IT(Information & Technology: 정보기술)로 대표되는 21세기의 사회는 문명의 발달로 전세계를 하나로 통합시키며 연구 분야에서도 연구를 용이하게 하는데 일익을 담당하고 있다. 이러한 문명의 이점을 이용해서 이제 한국에서도 음악교육에서의 연구발전을 위한 음악교육자의 좀 더 적극적인 참여가 필요하다.

## 2.2. 음악교육학자들의 견해 및 연구 주제들

이 연구에서 소개되는 음악교육학자들은 『음악교육연구(JRME)』를 주관하고 있는 전국음악교육자회의(MENC : Music Educators National Conference)의 음악교육연구학회(Society for Research in Music Education)에서 2년에 한번씩 열리는 특별 회기에 수여하는 명예학자상을 받은 학자들이다. 1988년에 시작된 이 상은 15년 이상 계속해서 연구 출판물을 출판한 학자, 창의성과 독창성을 가지고 음악교수학습에 영향을 준 연구자, 음악학습 또는 음악에 대한 인간의 반응과정의 이해를 위한 명확한 암시를 제시한 학자들에게 수여하고 있다.

그러므로, 이 상을 수여한 학자들은 지속적으로 연구를 창조해 나가고 음악교육학계에서 현재 계속적으로 영향력을 행사하는 학자들이다. 그들은 수여식에서 각각 그들의 수상소감을 피력했는데 그 내용은 단순한 수상소감이기 보다는 하나의 연구논문으로써 음악교육연구의 과거·현재·미래를 조망하는 내용이다. 명예학자들은 양적으로, 질적으로 음악교육학계의 한 획을 담당하는 교수들로 음악교육연구에 대한 그들의 의견은 음악교육자들의 연구 방향을 조절하는 길잡이의 역할을 충분히 수행할 수 있으므로, 여기에 소개하려고 한다.

JRME는 1953년 창간한 이래로 50주년을 바라보고 있는데 1988년 45주년을 기념하여 그 동안 발표된 900여 편의 논문을 12개의 영역으로 구분하여 각 영역별로 2인 이상의 연구자가 연구하고 다른 논문에서 가장 많이 인용된 논문을 기준으로 37개의 논문을 선정하여 한 권의 책으로 엮어서 출판하였다. 음악교육전문 잡지 중에서 가장 통합적으로 포괄적인 내용을 다루는 JRME는 음악교육계의 저명한 학자들이 이 잡지의 편집자로 활동하고 있으며 (명예학자상을 수여한 칼슨(Carlsen)과 라도시(Rodocy)도 이 학술지의 편집자였다) 많은 학자들이 괄목할 만한 연구를 발표하고 있다.

음악교육에서 가장 큰 영향을 주었거나 전문성이 돋보이는 논문 900여 편중에서 37편을 선정하는 것은 대단히 힘든 작업이었을 것이다. 그러므로 그 선정작업 과정에서 분류한 영역기준은 음악교육연구 분야의 구분이라고도 할 수 있다. 여기서는 이러한 구분을 영역별로 소개해서 연구논문의 주제가 어떻게 분류되고 다양화 될 수 있는지 알아보려고 한다.

이러한 학자들의 견해와 학술지나 학회의 주제 방향을 살펴보는 것은 음악교육 속에 존재하는 사실들의 전후사정과 인과관계를 더 명확하게 이해할 수 있게 만든다. 음악교육자들은 그들의 연구를 위한 미래를 위해 더 적절한 선택을 할 수 있게 될 것이다.

## 2.2.1. Madsen 의 견해

1988년 시행 첫 해의 수상자는 매드슨(Madsen)이었다. 그는 수상소감에서 음악교육의 과제를 3부분으로 나누었는데, (1) 실기수업과 관계된 제 문제를 조사하는 자세, (2) 연구물을 배포하는 것과 동시에 지식의 전이에 대한 여러 가지 양상을 시험해 보는 것, (3) 학교 음악에서의 연구자들을 개발하고 지원하는 것에 대한 논의였다(Madsen 1988, 133-139).

### 2.2.1.1. 실기수업에 대한 자세

실기수업은 1대 1 도제 훈련 식으로 되어있었다. 이것은 개인적 음악성(장인정신)과 전문가(master)로부터 배우는 학생의 능력에 의존한다. 연구자들은 왜 인간들은 이러한 어려운 과정을 추구하는 지의 철학적 복잡성, 지위와 관련된 사회적 이유, 자아개념과 개인적 동기와 관계된 심리학적 문제 등을 풀어야 한다.

체계적인 질문과 그에 수반되는 기술적 향상에 대한 연구가 연주자에 의해 감지된 음악적 가치와의 관련성에서 조사되어야 한다. 현재 음악적 태도에 영향을 미치는 요소는 무엇으로 구성되었나를 결정하기 위해서 심리적·사회적·철학적 분야의 연구가 행해져야 한다. 실기영역의 발전적인 참고문헌으로 자리잡은 연구들은 특정한 비평도 감수한 것들이다. 실기수업과 관계된 다양한 논제의 연구로 관심 있는 연구자들을 위한 참여의 기회를 제공해야 한다. 다양한 연주스타일 중에서 효과적인 교육과정 체계와 관련된 문제는 특별한 관심이 필요하다.

### 2.2.1.2. 지식의 전이

가장 중요한 교육적 이슈는 전이를 위한 인간의 능력이다. 연구는 무엇을 하려고 시도했는가, 측정은 무엇으로 구성되었나, 어떻게 결과가 다른 주제나 상황에서 일반화되거나 전이될 수 있나 등의 연구자 자신의 교수나 연주 상황에서의 연구와 관련된 것이 가장 많이 도움이 된다.

분석과 전이를 다룬 연구물에 대해 음악가들은 보다 진보적이고 세련되어졌다. 비평적 분석에 친숙하여졌고, 참고문헌에 대한 분별력도 이러한 연구물에 의해서 음악가들이 갖게 되었다.

### 2.2.1.3. 연구자의 개발과 지원

전통적인 석사과정은 연구주제, 연구대상, 연구방법, 연구내용에서 명확한 구별이 있다. 석사과정에서는 연구주제나 대상보다는 다양한 방법과 다양한 내용으로 연구해야 한다.

세련된 젊은 음악가는 교수·학습의 본질이나 음악의 창조적 과정에 관심이 많다. 학부과정에서부터 연구의 학습방법이 실제적 음악문제 해결과 지속적으로 병행되기 위해서 이론과 실재가 통합되어야 한다.

학술전문지에 보고된 연구물을 읽는 것은 아이디어를 위한 좋은 자료로 활용될 수 있다. 객관적 평가관을 갖고 연구에 임하는 것은 확실히 유용하다. 연구에 대해서 비평적이어야 할뿐만 아니라 협조적이면서 교육적인 자세가 석사과정의 연구자에게 필요하다. 예비 연구자들을 위한 가장 중요한 조언은 가능한 한 빨리 연구 작업에 임하라는 것이다. 그러므로 음악교육자들은 학교 현장에서의 연구자를 개발하고 연구 노력을 위한 효과적인 후원을 제공해야 한다.

## 2.2.2. LeBlanc의 견해

르블랑(LeBlanc)은 그의 수상소감에서 음악교육연구 분야에서 향상되어야 할 것을 3부분으로 나누어 발표하였는데, (1) 새로운 연구자들의 조력자 역할의 강화, (2) MENC에서의 의사소통수단의 향상, (3) 연구자가 수행하는 연구 질의 향상이다. (LeBlanc 1992, 180-183).

### 2.2.2.1. 조력자 역할의 강화

연구자들은 연구를 할 때 활동적이 된다. 왜냐하면 그들은 그 연구를 즐기고 지적인 호기심이 있으며 그들 자신의 의문점에 대한 대답을 찾기 원하기 때문이다. 그러므로 연구된 결과가 잘 활용될 수 있도록 기존의 연구자들이 용기를 북돋우어 주고 도와주어야 한다. 음악교육계에 손쉽게 보고서를 제공할 수 있도록, 음악교수에 실제적 적용을 할 수 있도록 음악전문지에 논문을 수록하고 대학 단위로 유통되도록 하여야 한다. 대학원 학생에서 독립적인 연구자로 성공적이며 완벽하게 전이될 수 있도록 그들의 논

문을 학술지에 출판시켜 주어야 한다.

### 2.2.2.2. 의사소통수단의 향상

연구결과를 전문직 동료들이나 연주자에게 어떻게 전해줄 것인가는 어떠한 언어로 해석하느냐에 의존한다. 평범한 언어로 교수에 대한 암시를 한다던가 그 암시에 대한 구체적 설명을 덧붙여야 한다. 가장 실제적인 마음을 가진 대학출신 음악교사가 해석할 수 있는 수준의 언어를 사용해야 한다.

편리하고 정확한 용어의 사용이 요구되지만 부적절하게 어려운 것을 포함하면 안되고 대다수의 독자들에게 용이한 용어를 사용하는 것이 좋다. 궁극적으로 연구결과는 현장교사와 학교행정가, 학부모, 교육청 등에서 공유할 수 있는 자료여야 한다.

### 2.2.2.3. 연구 질의 향상

철저한 계획과 연구문제에 대한 예비 구상-시험해 볼 이론의 발견과 창조, 비평적 질문 내용이 있는 참고문헌의 제시, 현재까지 발견된 내용의 합성 등-을 마친 후의 연구 질은 연구자의 노력에 좌우된다. 철저한 계획제시의 최상의 방법은 이론을 창조하거나 다른 이의 이론을 선택해서 어떤 면을 시험해 보는 것이다. 적용할 이론의 대상은 신중하고 일차적 지식을 창조할 수 있는 사람이 좋다.

양질의 새로운 학술전문지가 생겨나고 있고 기존의 학술지들은 내용과 생산의 질 면에서 번창하고 있다. 『최신판(Update)』은 의사소통수단에서 언어문제의 극복을 성취하고 있는 학술지이다. 이 학술지는 현장교사가 쉽게 이해할 수 있는 용어와 내용으로 구성되어있다.

## 2.2.3. Carlsen 의 견해

칼슨(Carlsen)은 연구가 그의 생각에 도움을 주고 그 결과로 그를 새로운 다른 방법으로 생각하게 만들어서 좋다고 한다(Carlsen 1994, 181-189). 실제로 연구는 생산물도 아니고 대답도 아니다. 그것은 과정이고 새로운 지식이 될 수 있는 결과이다. 연구란 아무도 모르는 것을 배우는 과정이다. ‘발견’은 ‘새로운 지식’을 의미한다. 전에 보여지거나 알려지지 않은 어떤 것을 드러내는 것이다.

연구자는 다양성의 본질과 전문직을 위한 연구의 중요성을 이해해야 한다. 연구를 하는 이유는 무지를 드러내는 문제를 만났기 때문이며, 찾고 있는 지식을 갖고 있는 사람을 찾을 수 없기 때문이다. 연구자는 '알 필요'가 있기 때문에 연구를 한다.

진정한 음악적 관심은 누가, 무엇을, 언제, 어디서, 왜(어떻게)로 증명할 만한 문제들이다. 그러한 질문에 대한 답이 손쉽게 밝혀지지 않았을 때 연구가 요청되어진다. 여러 가지 질문은 제각기 다른 방법론을 요구한다. 어느 방법론이 다른 것보다 뛰어나다고 말할 수는 없지만 제시된 질문에 따라서 한 방법이 다른 방법보다 더 적절하다고 증명할 수는 있다.

모든 연구자는 질문의 본질에 대한 중요한 의견을 확실하게 갖는다. 이러한 의견은 이미 존재된 지식에 근거하지만 한계가 있다. 연구에서 발견한 것은 지식을 증가시키고 연구자의 의견은 개정되고 하나의 이론이 된다. 이론 없이 수행된 연구는 없다. 어떤 경우는 기존의 이론이 버려지고 더 나은 이론이 그 위치를 차지한다. 새로운 사실이 기존의 이론을 변화시키거나 사라지게 한다는 것은 연구에서 중요한 의미를 갖는다.

사실이 축적되고 이론이 그러한 사실의 설명으로 더 명확하게 되면 '진실'의 수준을 더 높이려고 한다. 그러므로 다음 수준으로 상승할 때 연구자의 알 필요를 만족시키는 것이다. 바로 이것이 연구자들을 평생 연구자로 생활하게 만든다. 새로운 사실이 나타나고 이론이 변할 때 새로운 지식구조의 활동 안에서 적절하게 적응하며 연구자는 연구를 지속한다.

효과적인 연구는 확고한 연속적 사건에 의존한다. 연구의 준비도 순서가 있고 방법론의 선택도 때때로 무엇을 알 필요가 있는지, 수집한 사실이 무엇을 의미할 것인지, 고려한 후에 이루어진다. 연구의 모든 가능한 결과의 의미를 앞서 고려하면 연구자는 연구활동의 계획된 과정이 진실로 알 필요를 만족시킬지 평가하기 위한 더 나은 위치에 있게 된다.

#### 2.2.4. Yarbrough의 견해

음악연구의 목적은 음악과 음악적 행동에 대한 지식에 도움이 되는 생산물을 만드는 것이다. 학문적 노력은 젊은 음악도의 훈련과 청중에 대한 음악교육을 고려하는 것으로 시작된다. 야브루(Yarbrough)의 음악교육에서의 학구적 질문의 미래는 (1) 한 학문이상의 지식과 기술의 향상, (2) 철학적 질문의 중요성, (3) 실기에 대한 연구, (4) 적절한 출판 등으로 요약된다 (Yarbrough 1996, 190-203).

#### 2.2.4.1. 한 학문 이상의 지식과 연구의 접근

음악역사학자는 인류학의 기술과 인문학과 일반예술에 대한 광범위한 제시가 필요하다. 실기교사는 심리학과 사회학의 기술이 필요하다. 음악교육자는 인문학과 다른 일반 예술에 뿌리를 둔 과학적 방법의 엄격한 시행이 필요하다. 음악치료학자는 과학의 절차, 의학지식, 심리학, 사회학, 인문학의 깊이가 필요하다. 가장 중요한 것은 주관성에서 벗어나 좀더 객관적으로 다른 학문과의 연관성을 고려하여 음악성이나 교수·학습을 연구하는 것이다.

과거에 무슨 일이 일어났는지, 현재 무슨 일이 일어나고 있는지, 어떻게 미래에 더 나아질 수 있나 등에 대한 지식은 다른 분야의 연구에서 습득될 수 있다. 그러므로 한 학문 이상의 접근법은 적절한 지식과 기술을 다른 분야에서부터 음악 분야로 전이시키는 것을 용이하게 한다. 다른 분야, 즉, 인류학, 사회학, 역사학의 분야에서 음악교육연구 분야로 기술과 지식을 적용할 수 있도록 음악교육자를 격려해야 한다.

#### 2.2.4.2. 철학적 질문의 중요성

철학적 질문에도 기술이 필요한데 그것은 사색, 분석, 비평이며 그 기술에 대한 훈련이 요구된다. 분석하고, 비평하고, 논리적으로 양자택일을 탐구하는 능력은 모든 연구자들의 지속적인 목적이어야 한다.

미래의 철학적 질문의 기능은 과학에서 할 수 없는 것이 되어야 할 것이다. 과학적, 실험적 연구를 통해 수행된 과정의 이해를 동반해야 철학적 질문이 성취되는 것이다. 이 분야 중에서 하나의 성취가 다른 것의 성취에 영향을 꼭 미치는 것은 아니지만 철학적 질문은 이러한 연결로 시험되어야 한다.

#### 2.2.4.3. 실기에 대한 연구

더 나은 연주를 위해 영향을 미치는 것이 무엇인가라는 문제가 실기에 대한 연구이다. 영향을 미치는 요인의 정의와 분석은 리허설 상황에서도 연구를 위한 모델을 제공한다. 연주자들은 그들이 연습할 때 또는 실제로 연주할 때 전문연주자가 갖추어야 할 다양한 기술을 습득해서 사용해야 한다.

#### 2.2.4.4. 적절한 출판

고등교육을 받은 음악인으로서의 임무의 핵심은 교수·학습에서 예술과 음악 장인에 대한 더 많은 지식의 추구를 하도록 요구한다. 출판은 음악적 학문성과 관련된 지식을 넓히는 것뿐만 아니라, 그것에 능동적으로 참여하기 위해 자극하는 것이 목적이다.

연구결과를 출판하는 것이 일반적인 학자의 최종목적이다. 그것은 특정 저널이나 출판사의 지침에 맞게 수정되어야 한다. 경험 많고 생산적인 연구자들은 내용의 재고 없이 그들의 연구를 출판하는 기회를 제공받는다.

연구의 적절한 출판은 시간적으로 긴급한 문제가 될 수 있다. 가능한 한 속히 출판되는 우선 순위는 새로운 내용, 최신의 내용이므로 보수적인 연구물을 제치고 새로운 연구물이 발표되기도 한다. 월간지들은 그 분야에 가장 좋은 수단으로 최신의 것을 고수한다고 선전하고 있다. 그러나, 요즘은 전문가들의 모임, 심포지엄, 회의, 인터넷 등으로 최신 지식을 월간지에 의존하지 않고 사용할 수 있다.

정보과학은 우리가 지금 음악과 음악 행동에 대해 가지고 있는 지식을 확장하고 개정하는 연구자들에 의해 사용된 지식의 수집과 분류의 과정에 속도를 가하고 있다.

#### 2.2.5. Radocy의 견해

라도시(Radocy)는 그의 명예학자 수상연설에서 연구에 대한 개인적 관점을 피력했는데 과거·현재·미래로 나누어서 JRME의 1997년 내용을 분류해보고 MENC의 연구안건을 살펴봐왔으며 음악교육자에게서 발생할 수 있는 여러 가지 의문점에 대해서 설명을 하였다(Radocy 1998, 342-350).

연구란 지식을 얻거나 적용하는 체계적인 접근이다. 호기심이 많고 회의적이고 불굴의 노력과 인내를 가진 태도로 연구를 수행해야 하며 가정, 이론, 단순한 의견을 엄격한 질문으로 변화시키는 것이 연구이다. 인간을 경이롭게 하는 원인에 대하여 체계적으로 질문을 하는 것이 연구라고 할 수 있다. 그러나 연구자들의 개인적인 흥미보다는 출판할 만한 것으로 생각되는 것을 연구하는 경우도 있다. 그러므로 어느 편집자, 어느 심사위원, 어느 위원회가 원하는 그 어떤 것을 궁금해하기도 한다.

연구자가 관심 있어하는 것을 다른 사람들이 똑같이 관심 있어 할 것이라고 생각하지는 말아야한다. 전문적 중요성과 실제적 중요성이 연구자들의 본능적인 흥미에 맞지 않거나 이상하게 받아들여질 수도 있다. 연구를 하는 이유가 개인적 관심의 필수적인



동기, 전문적 필요, 출판, 편의주의와 겹쳐질 수도 있다.

출판된 연구물의 분류 선정 기준이나 특정한 분류는 명확하게 주관적이고 다른 사람은 다르게 할 수도 있다. 라도시는 1997년 JRME에서 발표된 논문 45편을 내용에 따라 9가지로 분류하였다 : (1) 인지와 감각 - 음악적 자극의 과정, (2) 연주 기술에 대한 지도의 효과, (3) 연주자 또는 학생의 특성, (4) 교수 세팅에서의 지속적인 활동, (5) 현재 또는 역사적 세팅의 묘사, (6) 변화된, 또는 영향을 미치는 학생 태도, (7) 평가, (8) 개인적 공헌자의 서술, (9) 학습과 발달.

그는 분류결정에 있어서의 주관성을 강조하면서 음악교육자들이 관심을 가질 수 있는 사안이나 의문점이 발생할 수 있는 분야를 7가지로 분류하였다 : (1) 재료, (2) 활동, (3) 공급문제, (4) 현재 또는 과거의 세팅, (5) 이론적/철학적 설명, (6) 교수법적 문제, (7) 정치적 발달

개인적 관점보다는 모아진 경험의 합성이 연구안건이 된다. 지속적인 연구를 지원하는 MENC는 1998년 미래의 연구안건으로 3가지를 채택하였는데, (1) 개정과 개혁시기의 음악교수·학습 - 교육과정, 학습과 발달, 평가, 교수와 교사교육, (2) 새롭고 변화되고 잠재된 대중을 위한 음악교육 - 다양성, 학교와 지역사회, (3) 관련 이슈의 지원 - 역사, 연구와 유통, 새로운 아이디어의 창안 등이다.

좋은 연구 프로젝트는 특정한 목적과 관련이 있다. 누구의 연구도 문제점을 결론적으로 해결할 수 없다. 아무도 연구를 통해서 어느 것도 증명하지 않는다 - 증거를 수집할 뿐이다. 협력적이고 개인적 연구안건의 추구에 있어서 연구자들은 음악교육자 집단이 질문에 더한 답을 원한다는 것을 인식해야 한다. 그들은 그들의 관점으로부터 논리적으로 보이고 쉽게 이해되며 모호하지 않은 답을 '증거'의 필요조건이라고 여기며 빨리 그것을 원한다. 사이버 공간은 음악교육자들이 중요하다고 여기는 어떤 생각들을 기술적으로 공급한다.

연구는 흥미(열정적)이고 음악과 관련된 공간적 추론을 위한 지식의 양식을 제공하지만 음악이 누군가를 더 똑똑하게 한다든지 교육과정에 문제가 있는 다른 학문을 위한 치료제라고 주장하게 하지는 않는다.

## 2.2.6. Geringer의 견해

「출판, 복수주의, 타구」라는 제목 하에 게링거(Geringer)는 연구에 있어서 출판의 중요성을 강조하고 한 학문 이상의 연구를 수행해야하는 학문적 복수주의의 중요성을

역설하며 논제의 선정뿐만 아니라 연구방법의 선택도 중요하므로 다양한 방법을 시도해야 한다고 그의 수상소감을 밝혔다(Geringer 2000, 191-205).

연구와 논문, 음악심리학, 관련예술 등의 가르침은 연구자로서 우리에게 당면한 많은 논제들에 대해 끊임없이 생각하고 그것을 통해 문서화하기를 요구한다. 가설 실험이나 데이터의 해석을 통한 추론적 통계시험보다는 개인에 대한 연구, 개인간의 차이점에 대한 연구가 두각 되고 있다. 연구자는 음악교육연구를 수행했을 때 이것을 출판하느냐, 버리느냐의 양자택일의 고민에 빠지기 쉬운데 그것은 얼마나 잘 격려해주고 육성해주고 협력해 주느냐에 달려있다. 음악과 관련된 모든 연구들이 학문적 복수주의의 중요성을 알 필요가 있고 해답을 갖고 있지 않은 문제에 직면하기 때문에 연구자는 연구를 한다.

일정기간 동안 생산성을 지속하기 위한 연구자의 동기는 그의 호기심의 발동이다. 연구자가 지적으로 호기심을 갖고 그들 자신의 질문에 해답을 찾기를 원하기 때문에 그 연구를 즐긴다. 어떻게 연구가 교수 실제에 정보를 주는가는 음악교육자들의 연구물 활용에 달려있다. 연구는 가르치기 위한 것이다. 교수에 연구를 적용하기 위해서, 가능한 수단 안에서의 효과를 향상시키기 위해서 연구자는 노력해야 한다. 연구자로서 해야 할 일은 증거의 축적과 그것의 과정과 방법을 설명하는 것이다.

기존의 발표된 이론이 사실이라고 증명할 수 없다. 논리적으로 이론을 반증할 수 있고 잘못되었다고 밝힐 수 있을 뿐이다. 연구를 적용하기 위해서는 연구 결과물을 이해해야하고 학생들이 연구물을 읽도록 가르쳐야 하며, 실생활에 적용할 수 있게 전이시켜야하고 학생이나 교사에게 적용 가능한 연구를 하라고 격려해야한다.

현장에서 교사들은 학생들이 너무 쉽거나 어려운 것이 아닌 과제에 최상으로 배운다는 것을 알고 있다. 동기는 쉽게 성공할 수 있는 확실한 기회가 아닌 공정한 기회에 최상이 된다. 그러므로 교사는 적당한 수준에서 동기를 부여해주어야 한다.

전자문서로 된 저서나 잡지는 실제적으로 독자에게 경비가 들지 않게 어느 곳이나 배달된다. 그러나, 전자매체는 불안정하게 생명이 짧고 오랜 기간 보관용으로 부적합하고 학문적 기록으로 보존하기가 힘들다. 그래도 인터넷 연결에 의한 증가된 가능성과 함께 학교나 집에서 이런 종류의 자료들을 손쉽게 이용하고 방법론이 무엇이든지 관계 없이 연구에 풍부한 자료를 제공한다.

연구는 방법의 문제가 아니라 논제의 문제이다. 그러나 문제에 대한 접근방법은 다양하게 이루어질 수 있다. 그 선택은 우리의 연구에서 무엇을 찾을 것인가에 의해 결정된다. 다른 결과는 다른 방법론에 의해 얻어진다. 중요한 문제는 다른 각도에서의 접근이

다. 연구자는 일반화된 다각도의 방법론을 사용해야 한다. 어떤 다른 학문적 방법이 가장 좋으냐는 세상을 다양하게 보는 방법이고, 내용보다는 과정이 더 세련된 것이고, 실제로 알지 못하는 어떤 것을 안다고 생각하는 것이 잘못 되었다는 것을 확인하는 방법이기도 하다.

## 2.2.7. 음악교육연구논문집

『음악교육연구논문집』은 12개의 영역으로 분류되었는데 처음에 수록된 영역인 ‘음악교육연구의 회고(Reflections on Music Education Research)’는 영역별 소개에서 제외하였다. 그 이유는 이 부분이 JRME가 발행될 때마다 첫 부분을 장식하는 편집자의 공개 토론장(Forum)과 1988년 명예학자 수여식의 수상소감으로 구성되었기 때문이다 (Harry 1998, xi-xviii).

### 2.2.7.1. 철학적 개념화

철학적 개념화(Philosophical Conceptualizations)는 고대부터 그 뿌리를 찾을 수 있다. 음악교육자는 어떻게 가르치나, 무엇을 가르치나, 무슨 곡을 사용하나 등의 음악교육의 목적이 무엇인지 끊임없이 선택을 해야한다.

철학은 전문적이든 개인적이든 행동 선택의 기준으로 정의된다. 철학적 질문은 생각을 영상화해주고 목적과 전망의 명확성을 조절해준다. 어떻게 결정을 하나, 무엇을 할 예정인지, 무엇을 가르칠지, 어떻게 가르칠지 등에 대한 끊임없는 질문의 대답이 이 영역에 포함된다.

### 2.2.7.2. 역사적 개념화

역사적 개념화(Historical Conceptualizations)는 과거의 문서들, 발견, 사건의 분석, 인간, 조형물 등으로 설명된다. 역사는 질적·양적으로 학문적으로 추구하는데 기초가 되는 규칙이다. 미래 연구의 방향을 제시해주기 때문에 연구자는 앞으로 나아가기 전에 역사적 발달을 살펴보아야 한다.

연구의 방향이 무엇이든지(철학적, 역사적, 민족학적, 기술적, 행동적, 실험적) 역사와 관련된 것을 먼저 시험해보아야 한다. 다른 곳에서는 어떤 일이 일어났나, 과거에는 어

떤 일이 행해졌나, 그 의미는, 누가 하였고 왜 하였나, 그 영향은, 연구자가 하는 것과 무슨 관련이 있나, 관련 역사는 연구자에게 어떤 정보를 주나 등이 논제가 된다.

### 2.2.7.3. 어린이의 감지, 구별, 연주 능력

이 영역은 어린이의 감지, 구별, 연주 능력(Children's Perception, Discrimination, and Performance Abilities)을 다룬다. 어린이의 능력에 대한 시험은 음악학습과 연구에서 중요한 관심 대상이다. 어린이가 정말 어떤 능력이 있는지는 흥미로운 논제이다.

성공적인 음악지도는 어린이의 능력과 성숙도에 있는 것이 아니라 어린이와 어른의 대화나 의사소통의 질에 달려 있다. 교사는 제공된 연구에 대한 통찰력을 가져야 한다. 어느 속도로 학습이 이루어지나, 연령과 숙련 정도에 따라 감지될 수 있는 것은, 언제 어린이가 음악적 구별을 할 수 있는지, 어느 발달 수준에서 무엇을 기대할 수 있나, 감지, 구별, 연주의 상관관계는 무엇인가 등이 논제로 다루어진다.

### 2.2.7.4. 연주와 성인의 구별

이 영역은 연주와 성인의 구별 능력(Performance and Adult Discrimination)을 다루고 있다. 음악교육에서 가장 고려 될 것은 음악 연주이고 인류 역사상 가장 오래된 생각이며 연구에서도 많은 비중을 차지하는 분야이다. 음악은 응용예술이고 실기이므로 음악연주 분야에 더 많은 포괄적이고 세련된 노력을 기울여야 한다.

구별과 연주는 본능적으로 관련이 깊다. 구별 능력이 연주를 잘하게 만든다는 이론이지만 연구에서는 증명된 바 없다. 구별 능력이 높다고 해서 연주를 잘 하는 것은 아니다. 연주에 영향을 미치는 요인은 무엇인지, 능숙한 연주자를 만들기 위해 필요한 과정은 무엇이며 어느 정도 구별과 연주가 관련이 있나, 연주가 구별 능력을 키워주나 등의 연구가 이 영역에서 다루는 것이다. 상관관계가 불명확하지만 구별과 연주는 체계적인 연구과제이고 이러한 기술을 가르치는 능력은 아직 요원하기만 하다.

### 2.2.7.5. 음악에 대한 반응

음악에 대한 반응(Responses to Music) 영역에서는 음악 교수 능력을 시험할 때 음악의 효과도 고려해야 한다고 강조한다. 어떻게 음악에 반응하나가 음악교육에서 중심

적 이슈가 되어야 한다. 시험의 기본적 요소는 음악에 대한 효과적인 반응을 알아보는 것이다.

반응하는 것 중에서 음악의 질은 무엇인가, 반응이 변형된 효과는 어떠한가, 음악감상 시 문화적으로 공유할 수 있는 느낌이나 경험은 무엇인가, 논쟁거리인 음악이란 무엇인가, 음악교사는 학생이 음악에 반응할 때 영향을 미칠 수 있나 또는 그들을 도울 수 있나 등이 이 영역의 논제이다.

#### 2.2.7.6. 강화와 음악

30년 동안 음악교육에서 가장 조사가 많이 된 분야가 바로 강화와 음악(Reinforcement and Music)이다. 음악교육을 공부함에 있어서 음악의 힘과 교사의 역할을 시험하지 않고는 완성된 연구가 될 수 없다. 이러한 연구가 단순하고 낡은 것이기는 하지만 음악교육자에게 기본적 지식을 제공한다.

#### 2.2.7.7. 교사 행동과 학생 반응

교사 행동과 학생 반응(Teacher Behavior and Student Response) 영역은 음악교육자를 위한 연구인데 교사가 무엇을 하는지 시험하고 학생에게 미치는 교사 행동의 영향은 무엇인지를 알아보는 것이다. 가르치는 것은 교사, 학생, 교실 환경의 상호작용이다. 상관관계의 연구는 통찰력을 주고 교육적 과정의 이해에 도움을 준다.

긍정적 영향과 참여도, 성취도를 위해 교사는 어떻게 음악학습을 구성하나, 음악지도의 다른 패턴은 무슨 영향이 있나, 어떻게 계속 학생이 참여하게 만들고 성취할 수 있게 도우나 등의 음악교수과정의 이해를 위한 연구로 구성되었다.

#### 2.2.7.8. 음악교수의 관찰과 평가

음악교수의 관찰과 평가(Observing and Evaluating Music Teaching)에서는 좋은 교수방법의 실재를 제공하고 있다. 얼마나 효과적으로 행하고 있는지, 그 상황을 잘 넘기고 있는지, 언제 다른 과목에서 개발된 개념을 음악지도에 전이시킬 수 있나, 음악교수에서 가장 중요한 이슈는 무엇인가, 교수의 실제에서 어떻게 배울 수 있나, 실제 교수와 학습 사이의 연결을 위하여 적절한 응용·적용과 평가는 무엇인가 등을 논제로 다루고 있다.

### 2.2.7.9. 특별한 대중과 음악

특별한 대중과 음악(Special Populations and Music)에서는 다양한 학생·다양한 음악에 대해서 연구하고 있다. 교실에서의 증가된 다양성은 다른 능력을 가진 모든 형태의 학생을 포함한다.

음악교실은 동질성과 상반된 역사를 갖고 있다. 새로운 법과 계몽된 교사는 음악참여에 대해 모든 학생들에게 기회를 주도록 노력한다. 실제로 어떤 교사는 그들이 전에 인식하지 못했던 풍부함을 다양한 학생 집단에서 발견한다. 특별한 대중에 대한 연구는 음악교사들에게 더 나은 유익한 것을 찾도록 해준다. 언제 다른 장애를 가진 학생들이 음악수업에 참여할 수 있나, 다른 능력을 가진 학생들을 돕기 위해 일반 음악연주의 교사는 무엇을 할 수 있나, 참여도를 높이기 위해서 도움이 될 만한 것은 무엇인가, 다른 종류의 수업에서도 모든 학생들을 풍요롭게 할 수 있나 등의 연구가 수행되는데 더 명백한 증거가 필요한 영역이다.

### 2.2.7.10. 다문화적 문제와 음악

다문화적 문제와 음악(Multicultural Issues and Music)에서는 문화적으로 다른 학생과 음악을 연구한다. 미국은 다양한 종족과 민족 집단이 빠르게 성장하고 있다. 문화와 그들의 음악이 점점 뒤섞이는 것에 대한 영향은 무엇인가가 연구과제이다.

많은 문화의 음악을 시험하고 그들의 가르치는 방법을 연구해야 한다. 서양음악을 소개하는 방법이나 음악적·교수법적 개념을 소개하는 방법이 어떤지 고려해보는 것도 흥미롭다. 다문화 음악의 교수는 무슨 영향이 있나, 이해할 수는 있나, 그 영향과 의미가 번역되나, 다문화로서 기능하기 위해서는 얼마나 올바른 경험이 필요한가 등이 논제이다. 세계적으로 증가되고 있는 음악과 인간 사이의 상호작용이나 의사소통수단에 대한 연구가 많이 행해져야 한다.

### 2.2.7.11. 기타

10개의 영역에 속하지 않은 내용이 기타(Other Issues in Music Education)에 포함되었다. 작곡이나 다른 창작과정의 이해와 접근은 어떤가, 음악공부나 또는 다른 교육기관에서 성취한 것은 무슨 영향이 있나, 성별이 음악연주에 주는 영향은 무엇인가, 동

기는 무엇이고 어떻게 이용하며 학생들에게 도움을 주나, 안전한 환경조성을 어떻게 하나 등이 논제로 다루어지고 있다.

모든 연구는 연구자의 지식과 상상력에 제한되고 단지 모형과 자극을 줄 뿐이지만 연구는 계속되어야 한다.

### 2.3. 교육대학원의 역할과 음악교육 석사학위논문

‘교육’이란 인간이 다른 인간의 인격을 어떠한 관점에서 지속적으로 개선하려고 시도하는 행위이다. 교육에 있어 목표가 분명하지 않으면 무엇을 성취해야 하는지 지향점이 흐려지고, 내용의 구성이나 평가의 기준이 모호하게 된다. 목표가 있어도 피교육자의 능력이나 관심을 고려한 것이 아니면 달성 가능성이 의문시된다. 목표가 제대로 설정되고 그것이 실천을 위한 규범이 될 수 있을 때 비로소 합목적적인 교육이 가능하다(안정수 1999, 160).

한국의 음악교육의 목적 또한 불확실성으로 인해 음악을 생활화하고 필요로 하는 일반 음악 교육이 아닌 음악을 공급하는 연주자만을 양성하고 있다. 10여 년 전에 이미 음악교육학자인 최시원은 음악이 대중화되어야 하며 수요자 양성교육을 시켜야 한다고 역설하였다(최시원 1987, 67). 초·중·고등학교에서 대중을 위한 음악교육을 소홀히 했기 때문에 음악 애호가 적고, 청중이 적기 때문에 음악가는 음악 활동뿐만 아니라 경제적인 면에 있어서도 어려움을 겪게 되고, 음악가들이 어려움을 겪기 때문에 훌륭한 음악가가 될 수 있는 젊은이들이 음악가가 될 것을 일찍 포기함으로써 좋은 연주자의 배출이 안되며, 좋은 연주자의 배출이 안되면, 초·중·고등학교에서의 음악교육은 더욱 어렵게 되므로 악순환은 되풀이 될 뿐이다.

음악기능인 양성에 치중하여서 실기위주의 연주인 양성에 목표를 두고 일반 음악 대학원의 학위 논문도 연주자들의 연주곡을 분석하는 내용이 주류를 이루었는데 교육대학원에서조차도 음악 곡 분석으로 논문주제가 선택되어지고 있는 실정이다. 기능위주의 음악교육, 실기위주의 음악교육을 시행해 온 교육의 폐단에서 오는 악순환으로 인하여 음악을 공부하는 모든 학생들이 더 이상의 피해를 보지 않도록 교육의 불균형을 시정하기 위한 체제개선이 필요한 때이다.

교육은 목표 지향적 활동이다. 교육대학원 또한 효과적인 학교수업을 위한 훌륭한 교육전문가를 양성함을 목표로 하고 있다. 90여 개에 이르는 교육대학원의 교육목적은 4가지로 집약되는데, (1) 교육전문가 양성, (2) 교육자의 자질 배양, (3) 전문적 자질을

갖춘 중견 교육자 양성, (4) 독창적 능력을 배양하여 국가 발전에 기여함 등이다(임형진 1997, 3). 교육대학원 음악교육과 역시 최상의 능력을 연마하여 음악적 기능을 갖춘은 물론 음악적 통찰력과 지혜를 겸비하고 심미적 감수성을 길러 음악교육에 대한 폭넓고 현실적인 안목을 가진 교육자 양성에 주력하고 있다.

오늘날 교육계에는 많은 변화를 겪어왔고 새로운 도전을 요구하고 있다. 그러므로 교육대학원의 기능도 변화에 대처할 교원양성에 주력하고 있다. 교원자질 향상을 위한 재교육 기능, 지식과 정보량 팽창에 따른 계속 교육 기능, 첨단 지식과 기능을 수용할 수 있는 고급 전문 인력 양성, 교원 자격증 미 소지자를 위한 교원 양성기능, 고학력 시대를 위한 상위자격 부여기능을 교육대학원이 갖추고 있으면서 중견 지도자급의 우수하고 성실한 교사를 육성하고 있다(정우현 1989, 78).

교육대학원 학위논문의 주제도 교과교육 또는 교육현장의 이해와 개선에 초점을 맞추어 교직을 능률적, 효과적으로 수행하기 위해서 필요한 지식과 기술 습득에 도움이 되는 방향으로 가야할 것이다. 조직적 지식체계를 근거로 고도의 지적 능력과 전문성 신장을 목표로 하며 가치관과 태도를 발전적으로 지향할 수 있는 연구가 되어야 한다. 음악교육을 포함한 모든 교과인 교육제도, 교육정책 및 행정, 교육과정, 교육방법, 교재개발, 학습내용, 평가 등 여러 영역의 연구가 교사들의 전문적 성장과 발달을 가져올 수 있도록 수행되어야 한다.

교육대학원의 설립이 40년 가까이 되는 가운데 음악교육 논문의 주제 경향에 관해 고찰하고, 그로부터 시사점을 찾는 것도 앞으로의 음악교육 연구에 발전적 지침이 될 수 있다. 다음은 작년과 올해에 발표된 석사학위 논문들을 중심으로 그들이 연구한 과제인 음악교육 석사학위 논문의 경향을 인용한 것이다(길덕석 2000; 김수정 2000; 박양지 2001).

논문장르의 분류에 있어서는 한국의 음악대학 교육과정과 음악교육의 본질적 측면 그리고 팔리스카 분류법을 합성하여 14개의 장르로 분류하고 있다: (1) 음악교육론, (2) 음악재능교육, (3) 교육과정, (4) 성악교육, (5) 피아노 교육, (6) 관현악 및 실내악 교육, (7) 작곡 교육, (8) 종교교육, (9) 감상 교육, (10) 음악교육평가, (11) 유아교육, (12) 특수교육, (13) 국악교육, (14) 기타.

최근 5년 동안의 논문을 보면 교육과정이 가장 많이 연구되었고, 피아노 교육과 음악교육론 순서로 연구되었다. 그러나, 교육과정에서는 교육과정이나 교과서 분석, 또는 학습지도 연구에서만 연구가 수행되었을 뿐 입시제도나 음악을 생활화하는 분야는 한편의 논문도 없었다. 피아노 교육도 교재 분석이나 악곡 분석에만 치중되어 있을 뿐



주법이나 변천사 등의 연구는 수행되지 않았다. 음악교육론의 경우도 음악교육의 영향, 지도법, 교육학자에만 치중되어 있을 뿐이었다. 이와 같이 연구가 많이 행해진 장르라고 해도 세분화하게 되면 어느 특정 분야의 연구만 이루어졌을 뿐 고르게 분포되어 있지 않았다.

14개의 장르 중에서 가장 적게 연구가 행해진 것은 음악교육 평가와 특수교육이었다. 제 7 차 교육과정의 개정되면서 대두되고 있는 평가의 중요성과 함께 각 학교에 부여된 수행평가가 낯설게 들려지지 않는에도 불구하고 평가분야가 극히 저조하였다. 특수교육도 마찬가지로 특수학교의 폐쇄성도 문제였지만, 음악교육 전공자가 아닌 특수교육 전공자에 의해 가르쳐지는 음악은, 음악의 가치나 치료차원의 효율성에 비해, 인식 부족으로 제대로 효과를 거두지 못하고 있는 실정이며, 음악교육 연구자들의 관심 또한 극히 미진하였다.

종합적으로 보면 각 장르별로 교재나 악곡 분석, 지도법이 대부분을 차지하고 있었다. 이 같은 경향은 5년 전에 실기위주의 논문 경향이 일반 대학원과의 차별화를 위하여 교육대학원의 특성을 살린 내용으로 변화하고 있음을 의미한다. 아직도 악곡 분석이 교육대학원에서 많이 수행되고 있지만, 예전에 비해서 점점 줄어드는 추세이고, 음악수업을 위한 교육과정이나 교과서 분석 또는 학습 지도법이 증가하고 있다. 연주 분야에서도 곡 분석보다는 교재 분석이나, 연주기법, 교수법 등의 음악교육 분야에 비중이 커지고 있다.

교육대학원이 연주자 양성교육보다는 교사양성교육기관으로서의 역할을 다하기 위한 노력이 음악교육연구에도 보여지고 있는 것이다.

## 2.4. 연구방법

현대사회는 급속하게 변하고 있다. 새로운 지식정보들로 인해 발생하는 문제점들에 대비하여 지적인 해결책을 찾지 못한다면 현재나 미래 상황에 맞추기가 어렵다. 연구방법을 생각하려면 무엇을 쓸 것인가를 생각해야 한다. 기본적으로 생각해야 할 것은 왜 이 연구를 하려고 하는 점이다. 이 외에도 연구의 성공여부는 연구자들의 자세에 달려 있다. 연구의 구성과 계획이 중요한 것이 아니다. 최상으로 구성된 연구계획이라도 연구자가 좋은 연구방법과 기술을 사용해서 주의 깊게 수행하지 않았다면 그것은 실제로 무의미하다.

연구방법은 크게 4가지로 분류되는데 역사적, 실험적, 기술적, 철학적 방법이며, 미학

적 연구가 별도로 행해지기도 하지만 이 연구에서는 철학적 방법에 포함하여 설명할 것이다. 이 연구방법에 대한 상세한 소개는 펠프스의 음악교육연구에 관한 저서를 요약, 정리한 것을 바탕으로 한다(Phelps 1980, 121-253).

### 2.4.1. 역사적 연구방법

역사란 과거와 현재를 연결하고 미래의 길을 알려주는 다리이다. 그래서 역사적 연구방법(Historical methodology)은 역사 안에서 문제를 해결하는 것이다. 과거의 연구는 현재를 이해하고 미래를 예견하기 위한 기초로 봉사한다.

역사적 연구는 데이터를 수집하고, 비평하며, 사실을 제시하고 해석하며 읽을 수 있는 형태로 결론 짓는 것이다. 역사적 방법에서의 연구자는 필요한 모든 정보를 다 얻을 수 없고 부가자료는 그 후에 발견될 수도 있으며 그들의 증거를 기초로 한 진실을 믿는 것에 대해 반박 당할 수도 있다는 생각을 항상 가져야 한다.

### 2.4.2. 실험적 연구방법

실험적 연구방법(Experimental methodology)은 여러 연구 방법 중에 가장 객관적인 방법이다. 주의 깊게 통제된 상황에서 가능한 것은 무엇인가를 알아보고 뭔가 새로운 것을 평가하려고 노력하는 것이다. 논리와 상식은 실험연구를 구성하는 필요조건이다. 기본적으로 실험 방법은 두 가지의 처치상황 사이의 대조로 구성된다.

실험적 방법은 실험실 상황에서 인공적인 요소를 포함한다는 비평도 받는다. 결과 또한 단정적이다. 그러나, 기본적 문제에 대한 현실적 해결점을 찾는 것이기 때문에 가능하면 쉽고 최상의 직접적인 방법으로 질문의 답을 얻을 수 있도록 구성된다.

실험에서 연구자는 엄격하게 모든 독립적 변인을 통제하고 가능한 한 많이 종속 변인에 영향을 주는 외부적 영향을 제고한다. 주의 깊게 통제된 상황하에서 무슨 결과가 나올 수 있나 원인과 효과의 관련성을 발견하는 것이 실험적 연구이다. 실험적 연구의 목적은 통제된 조건하에서의 관련성을 발견하고 이것과 다른 연구에서 예상되는 것을 시험해 보는 것이며 이론과 가설에 기초한 새로운 이론을 발달시키는 것이다.

### 2.4.3. 기술적 연구방법

기술적 연구방법(Descriptive methodology)은 현재 존재하고 있는 것을 다루는 상태 연구이다. 상황이나 현상을 상식적으로 설명하는 것을 목적으로 하는 넓은 범위의 활동을 대표하는 것이다. 기술적 연구의 목적은 현재의 조건이나 절차에 대한 데이터를 얻거나 요인과 조건 사이의 관련성을 설정하고 필요, 경향, 변화를 결정하는 것이다.

기술적 조사절차는 어떤 조건이나 요인의 존재와 비존재를 확실하게 하기 위한 것이지만, 항상 그것의 효율성을 평가할 수는 없다. 유효성과 신뢰성의 개념은 시험과 측정에 관련이 있는데 기술적 연구의 다양한 도구에 의해서 얻어진 데이터를 평가하는데 사용된다.

기술적 연구는 가장 광범위하게 사용되는 방법으로 음악교육 석사학위논문에서도 많이 사용되는데 남용되고, 오용되는 경우도 많다. 그러나, 다른 방법보다는 쉽게 데이터를 얻을 수 있으므로 당분간 음악교육에서는 기술적 연구가 계속 사용될 것이다.

### 2.4.4. 철학적 연구방법

철학적 연구(Philosophical Inquiry)는 어느 분야의 지식이든, 기본이 되는 진실과 규칙을 구별하는 것이다. 기본적으로 철학적 방법은 연구자가 분석과 합성을 통해서 아이디어를 비교하는 반영적, 비평적 사고에 기초한다. 철학적 방법 또는 접근은 직접적으로 철학의 문제와 관련이 있다. 그래서 어떤 것에 대한 감각과 함께 의미를 주요하게 다룬다.

대부분의 분야에서 역사적, 실험적, 기술적 연구방법을 주로 사용하지만, 음악에서는 철학적 연구도 많이 수행되고 있다. 예술의 아름다움을 추구하는 미학적 연구 또한 음악에서 중요한 역할을 한다.

## 2.5. 지도교수의 역할과 주제선정

음악교육 연구의 질을 향상시키기 위해서는 논문지도 교수가 그들의 학생들에게 가치 있는 연구가 되도록 적절한 방법과 주제를 선택할 수 있도록 격려해 주어야 한다. 대학 교수 스스로 활동적인 연구자가 될 것이라는 확신을 가진다면 그들의 학생 역시 지도교수를 본받게 되며 연구의 질은 계속해서 향상될 수 있다.

주제선정에 있어서도 음악교육과 관련된 구체적이고 실제적인 주제가 음악교육과의 석사학위를 위한 논제로 선택되어야 한다. 이러한 연구를 통해서 음악교사의 자질을 개선하고 교육대학원 음악교육과가 유능한 교원 양성기관으로서의 역할과 의무를 다할 수 있게 된다. 교사의 유능성이라는 것은 공부를 잘 가르치는 능력만 의미하는 개념이 아니다. 그것은 지적 능력, 수완, 역량 이상의 것을 내포하는 개념이다. 그러므로 유능한 교사, 유능한 교육전문가라는 것은 지식 전달 전문가가 아니라 아동과 청소년의 인격 형성 전문가로까지 나아가는 경지를 의미한다(안정수 1999, 168).

그러므로, 단편적 지식을 연구하고 탐구하기보다는 관련성을 이해하는 능력 개발에 치중해야 한다. 교과와 구성·조직보다는 교육목적에 주의 집중을 기울이고 음악교육의 중심이 될만한 철학이 확고하게 성립되어 있는 교사가 배출되어야 한다. 학생들이 친숙하지 않은 문제들을 해결하기 위해 쏟아져 나오는 정보를 새롭게 적용하고 해결할 수 있도록 귀납적 사고력을 가지게 하는 것이 음악교육연구의 목표이다.

대학원생들이 연구보고서나 논문들을 음악교육에 대한 바른 안목을 갖고 작성할 수 있도록 하는 것이 지도교수의 역할이다. 어떤 결과가 나오든지 연구는 계속되어야 한다. 잘하든지, 못하든지, 연구를 수행하게 되면, 제대로 된 좋은 연구도 나올 것이다. 그러므로, 좋은 결과가 나오도록 지도교수가 바르게 이끌어야 하겠다.

교육제도로 인하여 대부분의 학생들이 연구를 수행할 충분한 시간이 없고, 자료 수집이나 효과적으로 논문을 작성할 시간이 없다. 덧붙여서 학생들은 연구에 관심도 없고 단지 석사학위를 받기 위해서 논문을 쓸 뿐이다. 그러나, 연구할 것이 많이 산재해 있는 상태에서 그것을 연구하고자 하는 욕구가 강해지면 새로운 연구방법을 창안할 수도 있고, 연구과정을 강화하기 위해 이전의 방법도 적용하게 된다. 그러면 어떻게 학생들의 관심을 논문연구의 방향으로 돌릴 수 있을 것인가가 관건이 된다.

제일 먼저 고려되어야 할 것은 연구자의 전공분야 또는 호기심을 갖거나 관심이 있는 분야를 주제로 선정해야 한다. 그래야만 오랜 기간 연구가 지속되더라도 인내심을 갖고 연구를 수행할 수 있고, 계속적으로 난관에 봉착하더라도 포기하지 않고 연구를 마칠 수 있게 된다.

주제선정에서 고려할 점은 현장에서의 요구, 음악교육으로서의 학문적 요구, 교사 자신의 개인적 요구 등이다(성경희 1988, 326). 교수·학습 방법의 재점검과 재확인에 관한 내용이나 창의적인 새로운 아이디어의 현장 검증에 대한 연구가 현장에서 필요한 것이다. 음악교육을 활성화하고 학생들의 음악에 대한 태도를 긍정적으로 바꿀 수 있는 방안 모색도 끊임없이 연구해야 할 과제이다. 연구논문의 작성은 교사의 호기심이나 의

지를 시험해 보는 좋은 기회이다.

펠프스는 주제선정에서 고려해야 할 내용으로 5가지를 연구자에게 추천하였는데, 흥미, 가능한 자료, 시간요인, 과목과의 관련성 그리고 특성화된 지식이다(Phelps 1980, 125). 주제선정을 잘하게 되면, 연구 수행은 순조로와 진다. 연구자가 수행 가능한 것인가, 자료가 많이 있나, 자료 수집이 용이한가, 시간적으로 어떤가, 경제적인 효율성은 있는가 등도 고려해야 할 항목들이다.

주제를 확정하기에 앞서 자료 검색이나 수집이 선행되어야 한다. 신빙성 있고 객관성 있는 자료 수집에 있어서 21세기는 컴퓨터가 그 몫을 담당하고 있다. 그러나 컴퓨터 상의 자료나 연구의 가치는 저서나 연구지 보다는 낮게 평가되며 저서가 더 가치 있는 것으로 인식된다. 인터넷상의 자료가 신뢰도에 있어서 문제점이 있지만, 현재의 대학원생의 주제 선정의 길잡이는 컴퓨터가 하고 있는 실정이며 자료 검색의 대부분을 인터넷으로 대신하고 있다.

이제는 학위논문도 컴퓨터 디스켓으로 제출하고 있다. 딱딱한 겉 표지의 위엄이 있어 보이는 논문의 개념은 사라지고 있다. 현재는 공존하고 있지만, 기존의 논문이 컴퓨터 디스켓 작업으로 대체되고 언젠가는 도서관에서 사라질지도 모를 일이다. 이것은 연구 논문의 형태도 변화하고 있는 것을 의미하며 연구 주제의 변화 또한 예고하는 것이다.

### 제3장 결 론

음악교육에서의 연구란 음악교과의 학문적 밑받침을 위하여 과학적인 방법으로 진실을 규명하고 새로운 지식체계를 확립하는 작업이다.

음악교육학자들은 끊임없는 호기심과 관심을 가지고 알 필요가 있는 진실추구에 노력하고 있다. 그들은 젊은 연구자의 육성과 지원을 강조한다. 연구는 가르치기 위해 수행되는 것이므로 현장적용의 필요성을 주장하고 있다. 학자들은 새로운 지식이 어떻게 전이되는지에 연구의 비중을 두고 있으며 연주에서 발생하는 제반문제에 대해 논제를 삼는다. 정보화 시대에 적합한 효과적인 정보의 공유를 위해서 연구물의 적절한 출판에 대한 중요성을 언급하고 있다.

교육대학원 음악교육과 석사학위 논문주제의 경향이 실기위주에서 이론 중심으로 변화되고 있다. 악곡 분석이 줄어들고 교재 분석이나 지도법, 교육과정 연구가 강화되고 있다. 그러나 연구되는 분야 안에서도 어느 특정 주제에 치중되는 실정이다.

주제선정에 있어서는 역사적·실험적·기술적·철학적 연구방법에 근거하여 음악교육과 관련된 구체적이고 실제적인 논제를 선택해야 한다. 이제 연구주제도 음악교육의 흐름과 논제에 맞게 변화되어야 한다. 세계화·정보화 시대를 대비한 새로운 교육과정에 맞는 문제 해결력과 창의성 신장을 목표로 하며, 21세기의 시대적·사회적 요구에 적합한 연구주제를 다루어야 할 것이다. 무엇이 학생들 개개인으로 하여금 자신의 요구를 위해 중요한 것인가를 알아내는 방법을 배우게 해야 한다.

새로운 음악교육연구는 음악학문 발전에 기여한다. 오늘날의 연구는 좀 더 포괄적이고 세련되어야 한다. 음악교육의 시야는 이전에 생각되었던 것보다 대단히 방대하다. 그러므로 음악교육자는 자신의 직업분야의 연구와 성장을 지속적으로 수행해야 한다. 음악교육을 꽃피우기 위한 가치 있는 전망과 예견을 할 수 있는 능력의 습득은 끊임없는 연구결과로 달성된다.

세계적인 여러 음악교육학자들의 의견을 살펴보고 한국의 교육여건에 맞게 적용해보는 것은 의미 있는 일이다. 이것은 한국의 음악교육자들에게 시야를 넓힘으로써 음악교육의 문제들을 더 깊이 이해하게 만들 것이다. 21세기는 교육대학원을 중심으로 한 연구에 박차를 가하여야 할 시기이며 현장에 대한 여러 가지 학문적 뒷받침을 위한 연구, 현장에서 직접 활용될 수 있는 연구를 진행해야 한다.

이 연구가 초석이 되어서 음악교육연구를 수행하거나 음악교육연구에 관심이 있는 연구자들간에 정보를 교환할 수 있는 효과적인 수단을 제공하는 계기가 되었으면 한다. 나아가서는 음악교육과 관계 있는 모든 분야의 연구를 촉진하는 기폭제 역할을 기대해 본다.

## 참고문헌

- 길덕석. 2000. 음악교육학 석사학위 논문의 경향 분석 연구(1994-1999). 석사학위논문, 한양대학교 교육대학원, 음악교육과.
- 김수정. 2000. 한국 음악교육 관련 석·박사 학위 논문의 총람 및 분석 (1966-1998). 석사학위논문, 동아대학교 교육대학원, 음악교육과.
- 박양지. 2001. 서울소재 교육대학원 음악교육과 논문주제 분석 연구 (1996-2000). 석사학위논문, 상명대학교 교육대학원, 음악교육과.
- 성경희. 1988. 음악과교육론. 서울: 갑을출판사.
- 안정수. 1999. "교육대학원의 교육목표 설정과 진술 : 개념분석적 고찰". *경희대 교육연구*, 15 : 159-180.
- 임형진. 1997. "교육대학교 교육대학원 운영실태 분석 및 개선 방향". *인천교대 교육논총*, 14 : 1-23.
- 정우현. 1989. 우리 나라 대학원 학위제도. 서울: 배영사.
- 최시원. 1987. "대학에서의 전문 음악교육의 제문제". *연세교육과학*, 31 : 65-82.
- Abeles, H., C. Hoffer, & R. Klotman, 1984. *Foundations of Music Education*. New York: Schirmer Books.
- Carlsen, J. C. 1994. "The need to know: 1994 Senior Researcher Award acceptance address". *Journal of Research in Music Education*, 42 : 181-189.
- Geringer, J. M. 2000. "On Publishing, Pluralism, and Pitching". *Journal of Research in Music Education*, 48 : 191-205.
- LeBlanc, A. 1992. "1992 Senior Researcher Award acceptance address". *Journal of Research in Music Education*, 40 : 180-184.
- Madsen, C. K. 1988. "Senior Researcher Award acceptance address". *Journal of Research in Music Education*, 36 : 133-139.
- Mark, M. L. 1992. 현대의 음악교육. 이홍수, 임미경, 방금주, 김미숙, 장기범 공역. 서울: 세광음악출판사.
- Phelps, R. P. 1980. *A Guide to Research in Music Education*. 2nd Ed. Metuchen, NJ & London: The Scarecrow Press, Inc.
- Price, H. E. (Ed.). 1998. *Music education research: An anthology from the Journal of Research in Music Education*. Reston, VA: MENC-The National Association for Music Education.

- & C. Chang. 2000. "An Annotated Bibliography of Music Education Research Journals". *Update*, 18(1) : 19-26.
- Radocy, R. E. 1990. "Forum". *Journal of Research in Music Education*, 38 : 156.
- 1998. "Personal perspectives on research: Past, Present, and future". *Journal of Research in Music Education*, 46 : 342-350.
- Schmidt, P. C. & S. F. Zozinski. 1993. "Cited Quantitative Research Articles in Music Education Research Journals, 1975-1990 : A Content Analysis of Selected Studies". *Journal of Research in Music Education*, 41 : 5-18.
- Yarbrough, C. 1996. "The future of scholarly inquiry in music education: 1996 Senior Researcher Award acceptance address". *Journal of Research in Music Education*, 44 : 190-203.



## ABSTRACT

### A Study on Music Education Research

Mi-Sook Kim

The purpose of this study is to review all the issues relating to music education research in the master's level on the basis of the opinions of music education researchers to diversify the research themes.

The research in music education is a work to identify truth with the scientific methodology, to establish a new system of knowledge for an academic support of music subject. Music education researchers are making efforts to pursue truth they need to know with continuous curiosity and interest. They emphasize on nurturing and supporting young researcher.

As research is conducted for purpose of education, they claim a need for application to education. Scholars put weight to how new knowledge is transferred and they make research topics out of different problems arising from performance. In order to share appropriate and effective information in an era of information, the scholars refer to the importance of publishing research papers.

The themes of the masters' theses written by music education majors at the Graduate School of Education have a tendency to shift the focus from performance to theory. Papers analysing musical pieces have been reduced in number, and research focusing on the analysis of teaching materials, the teaching methodology or pedagogy, and the curriculum has been strengthened. But, the research is limited to a particular area.

Research topics should be related to music education, and selected concretely and practically on the basis of a historical, experimental, descriptive, and philosophical research methodology. The topics should be chosen to apply to education, to contribute to finding solutions to the problems, and enhancing creativity, and to

focus on the development of the ability to understand the interrelations in music.

It is hoped that this study will serve as an opportunity to lay the groundwork to provide an effective means to exchange information among the researchers on music education.

# 쇠르지 리게티(György Ligeti) 에서의 인용기법

- 「Selbstportrait」를 중심으로 보는 자신의 음악에 대한 인용-

신인선(경희대학교 강사)

## 차 례

제1장 서 론

제2장 본 론

- 2.1. 미니멀음악의 구조적 측면에서의 「Selbstportrait」  
*mit Reich und Riley(Chopin ist auch dabei)*의 분석
- 2.2. 리게티 자신의 음악적 아이디어의 인용

제3장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제1장 서론

우리에게 1960년대의 음색 작곡의 대표적 작곡가로서 잘 알려진 쇠르지 리게티(György Ligeti)가 미국의 여행(1972년)을 통해 얻은 음악적 경험을 자신의 창작에서의 새로운 음악적 요소로서 반영하였음은 1976년 작곡한 『두 대의 피아노를 위한 소품』(*Drei Stücke für zwei Klaviere*)의 두 번째 작품인 「Selbstportrait mit Reich und Riley」에서 쉽게 알 수 있다. 제목에 언급된 라이히(Steve Reich)와 라일리(Terry Riley)는 미니멀음악(Minimal Music)의 대표적 작곡가이므로 리게티가 체험한 미국에서의 음악적 경험 가운데 특히 미니멀음악에 대한 영향의 반영임을 표면적으로도 알 수 있다. 작품을 접하기도 전에 제목을 통해 추측할 수 있는 이러한 사실은 나아가 리게티 자신의 많은 인터뷰와 소논문에서 언급되었다.<sup>1)</sup>(Wolfgang 1993, 100) 이 작품의 ‘라이히와 라일리의 모습이 있는 자화상’이라는 제목이 보여주듯이, 리게티는 라이히와 라일리 식의 미니멀음악을 작곡한 것이 아니라 자신의 음악을 그 주체로 두고 미니멀음악을 인용하여 새로운 음악적 현상을 구축하였다고 할 수 있을 것이다. 한 걸음 더 나아가 자신의 음악 속에 이미 미니멀음악과 일치되는 모습이 있었고, 그것이 자화상으로 그려지듯이 음악적 현상으로 드러난 것으로의 추측이 가능하다. 이러한 추측은 「Selbstportrait」의 미니멀음악과 일치되는 음악적 현상은 자신의 음악에 대한 인용으로 볼 수 있을 것이다.

이러한 접근을 위해 본 글은 우선적으로 「Selbstportrait」를 미니멀음악의 인용이라는 측면에서 분석하고 나아가 이 작품에서의 전통적 음악의 인용에 대한 모습도 제시하고자 한다. 이 곡에서 인용을 통해 얻어진 미니멀음악에서의 음악적 현상이 이미 리게티의 음악에 내재해 있는 것이기에 자신의 음악에 대한 인용으로도 볼 수 있다는 논제를 위해 헝가리 시절에 작곡된 『Musica Ricercata』의 음악적 아이디어와 음악적 현상을 살펴본다. 또한 그의 창작시기 가운데 60년대 초반 음색작곡을 통해 정적인 음악을 추구한 다음의 방향으로 볼 수 있는 1968년을 전후한 ‘리듬의 중립적 위치에 대한 해체’(신인선 1999, 192) 경향 속에 작곡된 많은 작품들 속에서의 미니멀음악과 유사한 모습을 제시하여 위 논제를 뒷받침하게 될 것이다. 미니멀음악의 인용에 의한 것이던,

1. 비교: “[...] »미니멀음악«을 리게티는 70년대에 미국의 연속적 생산 또는 대량 생산으로 경멸하며 버리지 않고 그의 두 대의 피아노를 위한 소품(Monument-Selbstportait-Bewegung, 1976)에서 미니멀음악에 적당한 경의를 표시하였다.”

자신의 음악에 대한 인용이던 간에 리게티 음악 속에 지속적으로 보여지는 미니멀음악의 기본적 아이디어와 그러한 음악적 아이디어에 의해 작곡된 「Selbstportrait」에서의 새로운 음악적 현상은 그의 계속되는 창작세계 속에서 인용의 대상이 되었음을 1985년 이후의 작품을 통해 끝으로 제시한다.

## 제2장 본 론

### 2.1. 미니멀음악의 구조적 측면에서의 「Selbstportrait」 mit Reich und Riley(Chopin ist auch dabei)의 분석<sup>2)</sup>

우선적으로 이 작품을 ‘눈으로 느끼는’ 음악적 측면에서 미니멀음악의 수용 방법을 분석한다. 기보되어진 형태를 기준으로 하여 이 작품을 분석할 때 우선적으로 오른손의 연속적 음형들을 볼 수 있다. 이 음형들을 세부적으로 살펴보면 그것은 세 개의 동기적 요소들로 구성되었음을 알 수 있다:

- 삭제되거나 또는 첨가되는 음들을 통한 파도 모양의 음형 변화  
(A부터 m까지/gg부터 qq까지)
- 액센트를 수반하는 마지막 음을 가진 하행하는 음형(n에서 JJ까지)과 뒤이어 오는 액센트 음이 없이 반복되는 하행 음형(KK부터 ff까지)
- 분산화음으로 간주될 수 있는 삼연음부 기보의 반복으로 인한 음형  
(rr부터 ww까지)

미니멀음악적 측면에서 분석은 첫 번째 동기적 요소, 즉 처음 두 대의 피아노에 의한 파도 모양의 움직임(악보 예 1)에 둔 B에서 m까지의 긴 부분에서부터 시작한다.

2. 리게티의 「두 대의 피아노를 위한 세 개의 소품」 가운데 두 번째 곡인 「Selbstportrait」의 인용에 대한 관점으로의 연구는 본 논자에 의해 이원문화원의 학술대회에서 주제발표를 통해 발표하였고 <음악분석의 제 문제>에 기고하였다. 그러므로 본 글에서의 「Selbstportrait」의 악곡분석은 <음악분석의 제 문제>에 기고된 논문에 근거하였음을 밝혀둔다.

<악보 예 1> 부분 A-K in 「Selbstportrait」

*Presto: so schnell und so gleichmässig wie möglich [siehe die beiliegenden Spielanweisungen]*

The image shows a handwritten musical score for two pianos, labeled I and II. The tempo is marked 'Presto: so schnell und so gleichmässig wie möglich [siehe die beiliegenden Spielanweisungen]'. The score consists of four systems of staves. Each system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords and fingerings. The first system is marked 'ohne Pedal' and 'mp'. The second system is marked 'ohne Pedal' and 'mp'. The third system is marked 'ohne Pedal' and 'mp'. The fourth system is marked 'ohne Pedal' and 'mp'. The score includes various rhythmic notations and fingerings, such as ①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥, ⑦, ⑧, ⑨, ⑩, ⑪, ⑫, ⑬, ⑭, ⑮, ⑯, ⑰, ⑱, ⑲, ⑳. There are also markings like 'repet. colla parte' and 'etc. simile'.

위의 악보의 첫 부분에 제시되어진 파도 모양의 음형은 음들의 첨가와 삭제를 통하여 변화되어진다. 그 변화의 과정은 파도 모양의 음형에서 트레몰로 음형으로, 구조적 변형을 통하여 다시 파도 모양의 음형으로 돌아오고 마침내 트릴로서 위에서 제시된 첫 번째 동기적 요소를 일탈시킨다. 이 변주의 방법에서는 두 가지의 음악적 특색을 볼 수 있다. 하나는 이 변주가 반응계 적으로 채워졌다는 것이다. 두 번째 특성은 한음의 첨가와 삭제를 통해 변주되어진 동기는 지속적으로 반복된다는 것이다. 이 두 가지의 특징 가운데 첫 번째 특징은 움직이는 클러스터(신인선 1999, 173)를 위한 구조적 특성으로 볼 수 있고 두 번째 특징은 본 글의 주제인 미니멀음악의 특징에 부합된다. 이러한 변화 과정에서 제1 피아노와 제2 피아노와의 관계는 어떻게 이루어지고 있는지 간단하게 도표를 통하여 살펴본다:

(도표 1)

번호	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
1 피아노	w-----f-----w-----																
	(7) (6) (5) (4) (3)----- (4) (6) (8)-----																
	c <sup>2</sup> b <sup>1</sup> a <sup>1</sup> b <sup>1</sup> ----- d <sup>b1</sup> b <sup>1</sup> /c <sup>2</sup> a <sup>1</sup> /b <sup>1</sup> ----- a <sup>#1</sup>																
	<2>-----<3>-----<4>																
2 피아노	w-----f-----t-----w-----																
	(6)----- (5) (4) (3) (2)----- (4) (6) (8)-----																
	----- d <sup>b1</sup> b <sup>b1</sup> a <sup>1</sup> b <sup>b1</sup> ----- c <sup>2</sup> /d <sup>b1</sup> a <sup>1</sup> /c <sup>2</sup> b <sup>b1</sup> /b <sup>b1</sup> b <sup>1</sup>																
	<1>-----<2> <3>-----<5>																
S T U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m																	
-----t-----T-																	
----- (10)---(12)---(13)---(10)--- (8)--- (6)--- (4)--- (2)---																	
b <sup>b1</sup> /a <sup>1</sup> b <sup>1</sup> /b <sup>1</sup> a <sup>#1</sup> /g <sup>x1</sup> f <sup>b2</sup> e <sup>b2</sup> /g <sup>x1</sup> /a <sup>#1</sup> a <sup>#1</sup> /b <sup>1</sup> b <sup>1</sup> /b <sup>#1</sup> c <sup>2</sup> /b <sup>1</sup> b <sup>1</sup> /c <sup>2</sup> c <sup>2</sup> /d <sup>2</sup>																	
<5>-----<6> <8> <6>-----<5>-----<3>-----<2>																	
-----t-----T-																	
---(10)---(12)---(13)--- (10)--- (8)--- (6)--- (4)--- (2)---																	
a <sup>#1</sup> /a <sup>#1</sup> a <sup>#1</sup> /g <sup>x1</sup> f <sup>b2</sup> e <sup>b2</sup> /g <sup>x1</sup> /a <sup>#1</sup> a <sup>#1</sup> /b <sup>1</sup> b <sup>1</sup> /b <sup>#1</sup> a <sup>#1</sup> a <sup>#1</sup> /c <sup>#2</sup> c <sup>#2</sup> /d <sup>2</sup>																	
<8>-----<7> <6>-----<4> <3>-----<2>																	

- \* w: 파도 모양의 음형
- \* f: 하행하는 음형
- \* t: 두음에 의한 트레몰로 음형
- \* T: 트릴
- \* (수): 한 음형을 이루는 음의 수
- \* (수)밑의 알파벳은 (수)가 늘어날 때/줄어들 때의 기존 음형에 첨가/삭제된 음의 이름
- \* (수)밑의 이태리체 알파벳은 변화된 음
- \* <수>: 봉쇄된 건반에 의해 실제적으로 들리는 음형의 구성음의 수

도표 1에서 보여지듯이 B에서 m까지의 음악적 구조는 B에서 제시된 파도 모양의 음

형(제1 피아노;  $d^2$ ,  $d^{b2}$ ,  $c^2$ ,  $b^1$ ,  $b^{b1}$ ,  $b^1$ ,  $c^2$ /제2 피아노;  $d^2$ ,  $d^{b2}$ ,  $b^{b1}$ ,  $a^1$ ,  $b^{b1}$ ,  $d^{b2}$ )의 점차적인 음의 삭제와 첨가, 그리고 이것을 통하여 얻어진 새로운 음형들의 반복을 통해 이루어진다. 이러한 구성에서 두 대의 피아노는 각각의 구조에 있어서 뿐만 아니라 두 대의 피아노 사이에서 미니멀음악의 특성을 보여주고 있다: 제1 피아노와 제2 피아노 각각에서 하나의 동기적 재료의 지속적 반복 외에도 음형을 구성하고 있는 음 개수의 단계를 이루는 변화가 연속적 음형들의 점차적인 진행과정에 작용한다는 것은 미니멀음악을 위한 특징이다. 하나의 음형에서 다른 새로운 음형으로의 끊이지 않고 흐르는 진행에서 위상전위(Phasenverschiebung)를 이룬다. 또한 두 대의 피아노에 의해 연주되는 파도 모양 음형의 구성음의 차이와 그리고 시간적 간격을 두고 이루어지는 변화되어진 음형의 비대칭적 관계는 각각 피아노에서 자체의 구성을 통한 위상전위를 더욱 혼돈의 세계로 끌어들이는다. 특히 같이 움직이는 두 대의 피아노에 모두 해당되는 한 음형의 지속적 반복횟수에 대한 작곡가의 유동적인 표기<sup>3)</sup>는 두 대의 피아노 사이의 위상전위의 효과를 높인다. 한 음형의 지속적 반복, 두 대 피아노 사이에서 나타나는 음형 구성음의 수적 차이를 통한 비대칭적 관계, 음의 첨가와 삭제를 통한 음형의 변화 그리고 이러한 음형들의 끊이지 않는 연속적 흐름은 바로 미니멀음악의 개념에서 예외 없이 접할 수 있는 음형(Pattern), 반복(Wiederholung) 그리고 위상전위와 일치된다.

「Selbstportrait」의 A-m까지의 ‘눈으로 느끼는’ 음악적 측면에서의 미니멀음악에 대한 인용의 모습은 전통에 기반을 둔 음악적 재료의 인용, 즉 자신의 음악에 대한 인용으로서의 좁은 음역의 정지된 클러스터, 카논적 모방 그리고 오르간 포인트를 연상시키는 봉쇄된 건반(Tastenblockierung)으로 인해 더욱 강하게 인식된다.

이 작품에 있어서 미니멀음악적 특성인 위상전위와 한 음형의 잇달은 출현으로 형성되는 불명료한 음향 표면을 위하여 미세한 시간적 간격을 두고 이루어지는 카논적 모방이 큰 역할을 한다. 이 곡의 T와 e 사이의 두 대 피아노간에는 시간적 차이를 둔 음형의 모방(음의 진행에 근거하지 않고 음형을 이루는 음의 숫자에 대한 모방), 그로 인한 비대칭적 리듬관계의 형성이 이루어진다(도표 1 참조). T와 e 사이에서 카논적 성부진행은 음형을 이루는 음의 숫자에 대한 모방뿐만 아니라 악보 상에 그려진 음표에 충실한 모방에 의한 것이다.

3. 비교. Ligeti, G., Spielanweisungen der Partitur Monument-Selbstportrait-Bewegung.

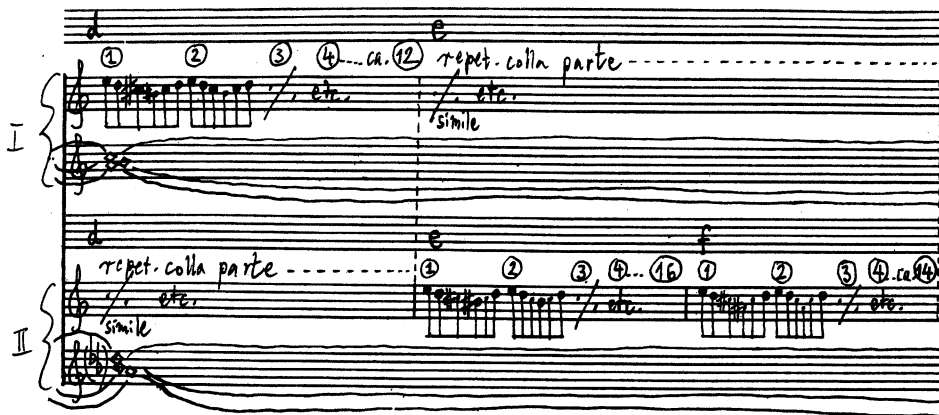
“작은 원안의 숫자는 음형-반복의 수를 의미한다. 여덟 번까지의 반복은 정확하게 지켜져야 한다; 여덟 번부터 열두 번까지의 반복의 횟수는 가능한 한 정확하게 지켜져야 한다. 그러나 반복의 횟수에 있어서 다소간의 차이는 중요한 것은 아니다. 열두 번부터 열 여덟 번까지의 반복의 횟수는 1-2번의 차이는 허용된다. 열 여덟 번 이상 되는 반복의 횟수는 더 이상 정확하게 셀 필요 없다. 이때의 반복의 횟수는 근사치를 의미하는 것이다.”



<악보 예 2> 부분 T-e in 「Selbstportrait」

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Selbstportrait' by György Ligeti, specifically the section labeled '부분 T-e'. The score is organized into four systems, each containing staves for Part I and Part II. The notation is dense and includes several key annotations:

- Part I:** The upper staff of each system contains musical notation with circled numbers (1, 2, 3, 4, 6, 14, 16) indicating specific measures or phrases. Above the staff, there are markings such as 'repet. colla parte' and 'etc.'.
- Part II:** The lower staff of each system is mostly obscured by large, horizontal scribbles, suggesting a complex or dense texture. Above these scribbles, there are markings like 'repet. colla parte' and 'simile'.
- Annotations:** The score is heavily annotated with 'repet. colla parte' (repeating with the part) and 'simile' (similar). There are also 'etc.' (et cetera) markings and circled numbers (1, 2, 3, 4, 6, 14, 16) that likely refer to specific rhythmic or melodic motifs.
- System Markers:** The systems are separated by double bar lines, and there are various symbols like 'W', 'X', and 'Y' placed above the staves.



T에서의 제2 피아노의 열 개의 음에 의한 파도 모양의 음형(d<sup>2</sup>, d<sup>b2</sup>, c<sup>2</sup>, b<sup>1</sup>, a<sup>#1</sup>, a<sup>1</sup>, a<sup>#1</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, d<sup>b2</sup>)<sup>4)</sup>은 그 음형이 반복되어지는 동안 U에서 제1 피아노에 의해 진정 모방되고 반복된다. 그 반복은 V의 제2 피아노에서 새로운 음형이 출현하고 반복될 때까지 계속된다. a<sup>#1</sup>과 a<sup>1</sup>(g<sup>x1</sup>)음의 첨가에 의한 새로운 음형의 음표를 W의 제1 피아노는 충실히 모방하고 있다. 전음형과 변형된 새로운 음형의 동시적이고 지속적인 반복과 카논 모방의 결합은 두 대의 피아노 사이에 두드러지지 않는 위상전위를 야기한다. 위에서도 언급한 바와 같이, 이러한 위상전위는 한 음형의 유동적인 반복횟수에 의해 좀 더 구체적인 현상으로 나타나게 된다. 그것은 동시에 움직이는 두 대의 피아노의 반복에 달려 있다. 그러므로 두 대의 피아노 사이에는 비록 같은 음형이 출현하고 동시에 반복되어진다고 할지라도 예측할 수 없는 새로운 음형의 겹침이 항상 가능한 것이다. 또한 처음 음형의 지속된 반복과 음의 첨가와 삭제를 통한 새로이 변화된 음형의 카논적 혼합으로부터 두 대의 피아노간에는 동일한 음형의 반복에서 느끼는 혼돈보다는 좀더 감지하기 쉬운 위상전위가 생긴다.

미니멀음악의 인용은 지금까지 이루어진 악보 상에서 ‘눈으로 느끼는’ 음악적 측면에서의 분석에서뿐만 아니라 본 작품의 음향적 측면에서의 분석에서도 나타난다. 리게티는 이 곡에 베린(Karl-Erik Welin)의 오르간을 위한 기법, 더 나아가 지덴토프(Hennig Siedentopf)의 아이디어에 그 뿌리를 두고 있는 봉쇄되어진 건반의 아이디어를 인용하였다.<sup>5)</sup> 그러나 이 작품에서 두 대의 피아노에 의한 반음계적으로 채워지는 봉쇄된 건

4. 음형의 음이름은 표기의 편리를 위하여 간혹 이명동음으로 제시되었다 (예를 들어, 첫 번째 음과 여섯 번째 음).

5. 비교, György Ligeti, *Monument-Selbstportrait-Bewegung*의 악보에 있는 연주방법 해석:

반은 플레젤렛 음다발의 인용으로서도 볼 수 있다. 즉, 소리가 나지 않게 누르는 봉쇄된 건반은 카겔(Mauricio Kagel)의 ‘플레젤렛 음 클러스터’(비교, 신인선 1997, 44)의 개념과 동일선상에서 이해되어질 수 있다.<sup>6)</sup> 또한 봉쇄된 건반의 지속은 다른 성부의 화음 변화에 관계없이 길게 지속되는 저음 즉, 오르간포인트(Orgelpunkt/organ point)의 인용으로도 해석되어질 수 있다. 그 인용의 근거가 무엇이던 간에 두 대의 피아노 원손에서의 봉쇄된 건반은 오른손의 연속적 음형의 음역, 즉 반음계적으로 채워진 클러스터의 음역에 포함되어진 음들이기에 봉쇄된 건반은 오른손의 다양한 연속적 음형을 기대에 어긋나는 새로운 음향적 결과로 변화시킨다. 도표 1에서의 (수)로 표시된 한 음형을 이루는 음의 수와 <수>로 표시된 봉쇄된 건반에 의해 실제적으로 들리는 음형의 구성 음의 수를 비교해 보면 봉쇄된 건반에 의해 악보상 반음계적으로 진행되는 음형은 쉼표에 의해 단절되는 새로운 리듬적 음향으로 전환된다. 실제적으로 악보상의 반음계적 진행의 음형은 최소의 리듬적 요소의 성격만이 남게되는 것이다. 이러한 새로운 음향적 결과가 미니멀음악의 위상전위에 기인함을 증명하기 위해 우선적으로 첫 번째 피아노의 **B**부분에서 **X**부분에 두고 분석적 측면을 전개하고자 한다. **A**부분에서의 봉쇄된 건반( $a^1, b^{b1}, b^1, c^2$ )에 의해 **B**부분에서는 두음( $d^2$ 와  $d^{b2}$ )과 5개의 쉼표로 구성된 최소의 음악적 동기가 형성되고, 이것은 **F**부분의 두음과 한 개의 쉼표로 구성된 동기가 형성될 때까지 점차적으로 줄어드는 쉼표를 통해 가속화된다. **F**부분에서 이루어진 변화 음형은 **K**부분 전까지 계속되어지고, **K**부분에서 **N**부분까지는 **F**부분에서 이루어진 음형에  $d^{b2}$ 음이 첨가된 세 개의 음으로 구성된 음형을 기본으로 하고 있으며 앞의 두음과 첨가된 마지막음사이에 늘어나는 쉼표로 인해 위상전위의 효과를 자아낸다. 또한 이러한 위상전위의 효과는 **K**부분에서의 세 개의 음에 의한 음형 사이에 새로이 첨가되는  $a^{\#1}$ 음과 쉼표의 혼합에 의해 구성되어지는 **R**부분과 **X**부분 사이에서 더욱 고조된다. 이 곡의 앞부분 더구나 첫 번째 피아노에 국한된 분석이지만, 이 부분적인 분석을 통해 이 곡에서의 봉쇄되어진 건반의 아이디어는 카논모방이나 오른손 음형을 이루는 반음

“봉쇄되어진 건반의 아이디어는 베린(Karl-Erik Welin)에 근거한다. 그는 이 기법을 나의 오르간 작품 ‘볼루미나(Volumina)’의 현실화와의 관계 속에서 오르간을 위하여 사용하였다. 이 아이디어는 지텐토프(Hennig Siedentopf)에 의해서 계속 발전되어졌다. [...] ; 한 손이 소리가 나는 그리고 봉쇄된 건반을 연주하는 동안에 다른 한 손의 손가락에 의한 ‘움직이는 봉쇄된 건반’은 리듬적 아티클레이션의 새로운 가능성을 제시한다. 이러한 봉쇄된 건반은 하나의 아이디어로서 지텐토프의 소논문에 그 뿌리를 두고 있다.”

6. 소리가 나지 않게 눌러지는 클러스터의 사용은 헨리 카웰(Henry Cowell)의 작품 『Tiger』에서 그리고 계속해서 피에르 불레즈(Pierre Boulez)의 작품 『Improvisation sur Mallarmé』에서도 볼 수 있다.

계적 클러스터의 인용은 감지하기 어렵게 하고 반면에 미니멀음악의 인용을 강조함을 알 수 있다.

이 작품의 첫 번째 동기적 요소인 파도모양의 음형의 악보상의 전개에서 또는 봉쇄된 건반에 의한 새로운 음향적 결과에서 나타난 좁은 음역의 정지된 클러스터, 카논적 모방 그리고 오르간 포인트를 연상시키는 봉쇄된 건반(Tastenblockierung)에 대한 인용은 이 곡의 두 번째 동기적 요소인 하행하는 음형(n부분에서 ff부분까지)에서도 그 모습을 찾아볼 수 있다.

이 작품에서는 위에서 언급된 인용의 모습 외에도 또 하나의 전통에 대한 인용을 부제를 통하여 보여준다. 이 작품의 부제 '쇼팽 또한 거기에 존재한다(Chopin ist auch dabei)'를 통하여 작곡가 자신은 전통에 대한 그의 인용을 표현하였다. 그 제목은 특히 rr부분에서 vv까지의 삼연음-반복을 통한 구조에 적합하다(악보예 3).

<악보예 3> 부분 rr<sup>1</sup>- rr<sup>9</sup> 「Selbstportrait」

*Lo stesso tempo: so schnell wie möglich, oder noch schneller.*

The image shows a musical score for two systems, I and II. System I is the piano part, and System II is the harpsichord part. The score is written in a single system with two staves per system. The tempo is marked 'Lo stesso tempo: so schnell wie möglich, oder noch schneller.' The piano part (I) has a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The harpsichord part (II) has a similar pattern with some sustained notes. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'sub. ohne Pedal'.

이 부분에서의 삼연음 기보는 쇼팽의 피아노 소나타 b<sup>b</sup> 단조(op. 35)의 마지막 악장과 24개의 프렐류드(op. 28) 가운데 제 14번과 비교되어질 수 있다. 쇼팽의 작품에서 양손

에 의한 한 옥타브 관계 속에서 분산화음으로 간주될 수 있는 상행과 하행의 혼합에 의한 삼연음의 진행은 리게티의 작품에서의 하나의 음악적 요소로 인용되어 나타난다. 즉, 화음을 형성하는 의미 있는 음정관계에 의한 삼연음부, 삼연음부의 지속적 반복에 의한 리듬의 가속화 그리고 옥타브관계 속에서의 양손의 병진행은 쇼팽의 음악을 인용한 것으로 볼 수 있다. 그러나 리게티는 이러한 음악적 요소의 단순한 인용을 넘어 자신의 음악 속으로 이 음악적 요소를 재수용 하였다: **rr**부터는 음의 첨가와 삭제를 통한 위상전위 또는 시간적 차이를 두고 이루어지는 음형의 카논적 모방을 통한 위상전위가 나타나지 않는다. 그러나 이러한 이유로 이 부분에서 미니멀음악적 특징이 관심밖에 있었다고 말할 수는 없다. 제1 피아노 또는 제2 피아노가 피아니시모(*pp*)로 삼연부 음형을 매우 빠른 속도로 연주할 때 제2 피아노는 휴식을 취한 후 강한 다이내믹(***fff***)으로 삼연음부의 같은 음형을 같은 속도로 연주하며 짧게 첨가된다. 미리 진행하고 있던 가속화되어지는 흐름으로의 이러한 첨가는 순간적인 무질서를 낳는다. 즉, 극단적인 다이내믹의 변화와 가속화되는 진행으로의 짧은 음형의 삽입은 음색의 변화, 나아가 그를 통한 위상전위의 효과에 도달한다. 쇼팽 음악으로부터의 음악적 소재의 인용은 강한 다이내믹(***fff***)의 같은 음형의 짧은 첨가라는 방법을 통해 새로운 음향적 현상으로 자리바꿈 하였다.

지금까지 살펴본 「Selbstportrait」의 분석은 다음과 같은 결론에 도달할 수 있다: 붕쇄된 건반의 영향에 의한 실제적 음향의 새로운 현상을 위에서 언급되어진 **A-n** 부분의 분석을 통하여 살펴본다면 우리는 미니멀음악의 작곡가 자신의 작품으로의 반영을 좀더 강하게 느낄 수 있다. 반면에 그의 음악적 구조방법을 위하여 인용된 음악적 소재와 기법은 붕쇄된 건반의 영향에 의한 실제적인 음향적 결과에서는 철두철미하게 은닉되어짐을 알 수 있다. 두 대의 피아노에서 조용히 놀리어진 음들은 다양한 연속적 음형들을 완전히 다른 리듬적 모형으로 바꾼다(표 1 참조). 음의 삭제와 첨가를 통해 반음계적으로 진행되어진 파도모양의 음형들은 실제적으로는 쉼표에 의해 중단되어져 있다. 그 음형들은 최소 리듬적 요소로 변화된다: 제1 피아노에서의 악보상의 일곱 음으로 구성된 파도 모양의 음형은 붕쇄된 건반에 의해 두 음과 뒤를 잇는 다섯 개의 쉼표에 의한 음향적 음형으로 나타난다. 제2 피아노에서는 여섯 음으로 구성된 파도모양의 음형이 한 음과 다섯 개의 뒤를 잇는 쉼표, 두 음 또는 한 음으로 된 최소 리듬적 동기는 점차적으로 줄어드는 쉼표와 새로이 등장하는 음으로 인해 새로운 음형을 형성하고 반복된다. 이러한 음향적 결과는 악보에 나타난 음형의 반복과 변화 그리고 그 변화 음형들의 반복을 통하여 유추하였던 미니멀음악의 특징인 위상전위를 좀 더 자극한

다고 할 수 있다. 연속적 진행을 통한 음형의 반복보다 쉼표를 통하여 단절된 음형의 반복은 최소 리듬 패턴의 밀고 당기는 효과를 뚜렷하게 보여준다. 그러한 음향적 결과 안에서 B에서 m까지의 구조에서 반음계적 클러스터가 고려되었다는 사실이 전혀 눈에 띄지 않는다. 더 나아가 T와 e 사이에서는 두 대 피아노의 봉쇄되어진 건반의 서로 다른 구성음으로 인하여 악보 상에 나타나는 카논기법은 전혀 인지되어지지 않는다. 이 곡에서 인용된 음악적 요소들의 수직적 결합은 실제적 음향의 결과를 미니멀음악의 위상전위로 방향전환을 시켰다.

## 2.2. 리게티 자신의 음악적 아이디어의 인용

Selbstportrait」에서의 미니멀음악에 대한 인용은 미국 여행에서 접한 미니멀음악의 영향에 대한 반영임을 리게티는 자신의 인터뷰와 소논문에서 언급하였지만, 미니멀음악적 아이디어는 이미 그의 60년대 후반의 작품에서 강하게 나타났음을 우리는 쉽게 찾아볼 수 있다. 좀더 구체적으로 말하자면, 리게티의 창작 경향의 시기 구분 가운데 『Atmosphères』를 대표작으로 하는 클러스터 기법을 통한 정적인 음악의 추구 이후에 새로운 작곡방법에 의한 작곡시기에서 미니멀음악의 작곡기법과 음악적 특징이 이미 악곡구성의 주체적인 모습으로 나타난다. 여기에서 말하는 새로운 작곡방법이란 1964년 이후부터의 작품에 나타나는 현상으로 정적인 음악의 추구를 위해 음정적, 리듬적 그리고 화성적 형태들이 그 독자성을 잃고 클러스터 안에서 중립적인 모습으로 융화되어진 것에 대한 해체를 의미한다. 이러한 화성적 그리고 리듬적 중립의 해체(신인선 1999, 192)를 음악 구성의 중심에 둔 60년대 후반의 작품들 속에서는 리게티 자신이 이 당시 미니멀음악에 대해서는 알지 못했고 그 자신도 당시의 작품에서의 미니멀음악에 대한 인용을 결코 언급하지는 않았지만-게다가 그의 미니멀음악에 대한 인용은 1973년의 미국 여행의 결과임을 언급하였지만-미니멀음악의 음악적 특징들이 확연히 느껴진다. 미니멀음악적 특징으로의 분석을 가능케 하는 작품으로는 1962년 작곡된 『100개의 메트로놈을 위한 작품』(Ligeti, Gottwald 1976, 59)<sup>7)</sup>, 1967년에 작곡된 대편

7. 이 작품을 작곡할 당시 리게티 자신은 미니멀음악에 대해 전혀 어떠한 정보도 알고 있지 않았으며 그럼에도 불구하고 미니멀음악적 현상을 이 작품에서 볼 수 있음을 고트발트(Clytus Gottwald)와의 인터뷰에서 다음과 제시하였다:

“이 작품[*ein Stück für 100 Metronome*]에 대해서 스티브 라이히(Steve Reich)도 테리 라일리(Terry Riley)도 알지 못하였다는 것은 자명하다. 당신이[크리투스 고트발트: 리게티와의 인터뷰를 이끈 사람] 언급한 것과 같이 새로운 기술적 방법은 공기

성의 오케스트라를 위한 『Lontano』와 『관악 5중주를 위한 10개의 소품』 가운데 제 8곡, 1968년 작품인 첼발로를 위한 『Continuum』<sup>8)</sup>과 『현악사중주 제 2번』 가운데 제 5악장, 1969년 작곡된 『오르간을 위한 두 개의 에튀드』 가운데 제2곡인 『Coulée』 그리고 1972년 작곡된 『이중협주곡』을 들 수 있다. 이 작품들에서 나타나는 미니멀음악적 특징에 대한 비교를 위해 몇 개의 악보예를 제시한다(다음 쪽의 악보 예 4-6, 참조). 다음에 제시되는 악보예들로부터 유추해 볼 수 있는 미니멀음악적 특성들은 두 개의 음, 즉 최소 단위로 구성된 음형과 그 음형의 반복 그리고 음의 첨가와 삭제를 통한 점차적인 음형의 변화를 통한 위상전위로 볼 수 있다. 또한 각 성부들의 서로 다른 리듬의 분할에 의한 진행은 각 성부들에서 나타나는 위상전위의 효과를 더욱 혼돈의 세계로 유도한다.

<악보예 4> 『관악 5중주를 위한 10개의 소품』 가운데 제 8곡의 마디 1-4

**Allegro con delicatezza** (sehr gleichmäßig, ohne jede Betonung der Takte bzw. Taktunterteilungen.)  
 (♩ = 72) (very evenly, without any accentuation of the bars or their subdivisions.)

\*) fließend, alle neuen Einsätze sehr weich / fluently, every new entry very soft

Flauto  
 Clarinetto in Sib  
 Fagotto

\*) fließend, alle neuen Einsätze sehr weich / fluently, every new entry very soft

\*) fließend, alle neuen Einsätze sehr weich / fluently, every new entry very soft

consorti \*\*)

\*) Dynamische Balance: pp gleich in Flöte, Klarinette, Fagott. Klarinette verhältnismäßig etwas stärker blasen. \*) Balance of dynamics: pp equal in Flute, Clarinet Bassoon. Play the clarinet somewhat louder in relation.

\*\*\*) Fagott, con sordino: Ein Tuch, in die Schallöffnung gestopft. \*\*) Bassoon, con sordino: a cloth stuffed into the upper joint.

Fl.  
 Cl. Sib  
 Fag.

속에 있다고 진정으로 믿는다.”

8. 미니멀음악적 측면에서의 『Continuum』에 대한 분석은 한국서양음악학회 학회지 제3호(2000) 『음악분석의 제 문제』에 기고된 본 논자의 줄고 “콜라지 기법을 통해 얻어지는 ‘새로운’ 음악적 현상에 대한 연구”에서 자세히 다루고 있다.

<악보예 5> 『현악사중주 제2번』 가운데 제5악장의 마디 1-6

♩ = 74 Allegro con delicatezza - stets sehr mild- /- always very mildly-

„wie aus der Ferne“ Stets akzentlos, <sup>\*)</sup> liquid, ohne jede merkbare metrische Einteilung bzw. Pulsation, stets sehr gleichmäßig. \*\*)  
 „as though from afar“; without accents, <sup>\*)</sup> liquidly, with no perceptible metrical division or pulsation; very even at all times. \*\*)

N.B. In diesem Satz sind ♯, ♭, ♮, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.

In this movement ♯, ♭ and ♮ are valid for the whole bar, unless changed.

\*) Ausnahme - wo Akzente besonders angegeben sind (doch fallen diese nicht mit der metrischen Einteilung zusammen).  
 Except where accents are specifically prescribed (but these do not coincide with the metrical subdivision).

\*\*) gilt für Takt 1 - 17: Anzahl der Töne pro Takt bzw. Takteinheit approximativ.  
 Applies to bars 1 - 17: the number of notes per bar or beat is approximative.

\*\*\*) Dogenwechsel alternierend zwischen den einzelnen Instrumenten.  
 Changes of bow should alternate between the instruments.



<악보예 6> 『오르간을 위한 에튀드』 가운데 제2곡 「Coulée」의 마디 1, 9, 23-21, 23 그리고 26-29

\*) *Prestissimo, sempre legato*

1960년대 후반의 음악에서 강하게 나타나는, 미니멀음악적 현상으로서 분석을 가능케 하는 리게티의 이러한 음악어법은 1956년 서방세계로 넘어오기 전의 헝가리에서의 작곡시기의 작품에서 또한 그 근거를 찾아볼 수 있다. 1951년에서 1953년에 걸쳐 작곡된 11곡으로 구성된 피아노 작품인 『Musica Ricercata』의 전체 11곡 구성의 음악적 아이디어와 각각의 곡들의 구성에 있어서도 미니멀음악적 아이디어와 전개 방법의 특성 그리고 그에 따르는 음향적 특성을 엿볼 수 있다. 이 작품의 전체적 구성에서의 미니멀음악적 아이디어는 최소의 음악적 동기로 시작하여 음의 첨가를 통한 발전, 그를 통한 상승적 분위기를 형성할 수 있다. 각 곡들에서 미니멀음악적 특성을 강하게 보여주는 곡은 한음으로 구성된 제 1곡, 두음으로 이루어진 동기, 그 대칭적 구조의 연결 그리고 처음의 두음 동기의 반복의 기본적 음형에 두고 두음 동기의 첨가와 삭제를 통해 변화를 주는 제 2곡, 두 개의 리듬 패턴의 반복 그리고 그 패턴의 리듬을 반복할 때마다 나타나는 다이내믹의 변화로 위상전위의 효과를 유도하는 제 8곡 등을 들 수 있다. 미니멀음악의 최소 단위의 음악적 소재에 음의 첨가를 통한 상승적 구성과 비교될 수 있는 11곡으로 구성된 이 작품의 전체적 구성, 즉 최소의 음악적 소재인 한음으로 시작하는 제 1곡에서 12개 음 모두를 점층적으로 구성하는 면을 다음과 같이 일목요연하게 제시하여 본다(도표 2).

(도표 2)

곡	곡의 구성음 수 (음이름)	음의 첨가와 삭제, 악곡의 변화	종지의 모습
I	1(a)	a음의 다양한 옥타브 배치	d음으로 종지
II	2(e <sup>♯</sup> , f <sup>♯</sup> )→ 3(e <sup>♯</sup> , f <sup>♯</sup> , g)	마디 17까지는 두음에 의해 구성, 마디18에서 g음이 첨가, 마디 27에서 g음의 생략, 마디 31에서 g음의 첨가	g, e <sup>♯</sup> 음으로
III	3(c, e <sup>b</sup> , g)→ 4(c, e <sup>b</sup> , e, g)	마디 5까지는 c 단3화음의 구성음으로, 마디 6에서 e <sup>b</sup> 음이 e음으로 대체되어 C 장3화음의 구성음으로(마디 6-10), 마디 11부터 끝까지는 두 장, 단3화음의 구성음이 동시에 나와 4음의 구성음으로 발전	스타카토를 수반하는 짧은 음가의 c음으로
IV	4(b <sup>b</sup> , f <sup>♯</sup> , g, a)→ 5(b <sup>b</sup> , f <sup>♯</sup> , g, g <sup>♯</sup> , a)→ 4(b <sup>b</sup> , f <sup>♯</sup> , g, a)	마디 53까지는 4개의 구성음에 의해 전개, 마디 54에서 g <sup>♯</sup> 음이 첨가되어 5개의 구성음의 경과적 7마디, Tempo I으로 앞부분(마디 37까지)의 반복	종지는 g, b <sup>b</sup> 음
V	6 (c <sup>♯</sup> , d, b, a <sup>b</sup> , f, g)	12마디의 서주 부분에서는 이 곡 전체 구성음인 6개의 음이 점차적으로 첨가된다(마디 1의 c <sup>♯</sup> , d음에 b, a <sup>b</sup> , f, g음이 첨가됨), 마디 20의 c <sup>♯</sup> 음의 생략을 시작으로 종지로 갈수록 음들이 생략되고 마디 33/34에서는 f음과 g음으로	g음 (+G장3화음의 플레절렛)

곡	곡의 구성음 수 (음이름)	음의 첨가와 삭제, 악곡의 변화	종지의 모습
VI	7 (e, c <sup>♯</sup> , b, a, f <sup>♯</sup> , d, g)	마디 1-5는 4개의 음(e, c <sup>♯</sup> , b, a)의 하행음형의 반복, 마디 6부터 전체 구성음의 나머지 3음이 첨가되어 마디 13에서 7음에 의한 하행음형이 형성되고 반복, 마디 27에서는 다시 처음의 4개음에 의한 하행음형이 나타나 종지로 향하는 모습을 예시	e음
VII	8 (f, c, e <sup>b</sup> , b <sup>b</sup> , g, d, a, a <sup>b</sup> )	처음부터 등장하는 5개의 음을 그 구성원으로 하는 오스티나토에 오른손의 선율 진행에서 전체 구성음의 나머지 3개의 음이 추가	f음의 트릴
VIII	8 (d, e, b, c <sup>♯</sup> , a, g <sup>♯</sup> , g, c)	아이소리듬의 리듬적 패턴인 탈레아(Talea)로 볼 수 있는 리듬 패턴(♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩)의 반복	b, e음
IX	10 (c <sup>♯</sup> , a <sup>♯</sup> , f, d, f <sup>♯</sup> , a, c, g <sup>♯</sup> , b, d <sup>♯</sup> )	c <sup>♯</sup> 음 하나로 시작하여 음의 점차적인 첨가를 통해 마디 12에서는 이 곡의 구성음 10개가 형성된다.	C <sup>♯</sup> 장3화음
X	11 (d, d <sup>♯</sup> , e, f, g <sup>b</sup> , g, a <sup>b</sup> , c <sup>♯</sup> , b, a <sup>♯</sup> , a)	하나의 음으로 이 곡은 시작하여 점차적인 음의 첨가로 이 곡의 구성음 11개가 마디 19에서 이루어진다.	d음
XI	12 (e, f, f <sup>♯</sup> , e <sup>b</sup> , d, d <sup>b</sup> , g, c, b, g <sup>♯</sup> , a, b <sup>b</sup> )	이 곡은 이중 카논으로 마디 1-3의 첫 번째 주제는 이 곡의 12개의 전체 구성음을 포함하고 또 다른 하나의 주제는 첫 번째 주제의 12개의 구성음의 반음계 하행진행의 음형이다.	a음

『Musica Ricercata』의 11곡에 대한 개략적인 구성을 살펴 본 도표 2를 통해 나타난 몇 가지의 특징들은 미니멀음악과 비교될 수 있는 음악어법이다: 우선적으로 리게티의 이 작품의 구성을 위한 음악적 아이디어, 즉 제 1곡에서 제 11곡까지의 각 곡들을 구성하는 구성음의 수들의 점층적인 증가는 그가 70년대 후반에 접한 미니멀음악의 악곡 구성적 측면과의 유사함을 보여주고 있다. 또한 이러한 점은 전체적 구성뿐만 아니라 각 곡들의 구성에도 적용되었다. 제 1곡, 2곡, 4곡, 5곡 그리고 제 11곡에서처럼 시작부분부터 모두 제시되는 곡을 제외한 나머지 곡들에서는 각 곡들의 전체 구성음의 수는 곡의 시작부분에서 모두 제시되지 않고 점차적인 음의 첨가를 통해 곡의 중반부 이전에 도달하고 그 전체 구성음의 수에 의해 종지에 도달하기 전까지 곡의 상승적 분위기를 형성한다. 또한 이 작품의 각 곡들의 종지 바로 전에는 각 곡의 전체 구성음의 생략을 통한 전개의 모습이 강하게 나타나고 각 곡의 최종적인 종지는 각 곡들의 시작과 같은 최소의 음악적 소재로 이루어진다.

미니멀음악적 아이디어와 비교될 수 있는 리게티의 음악적 아이디어 외에도 이 작품의 각 곡들, 특히 제 1곡, 2곡 그리고 제 8곡에서는 미니멀음악의 특징적인 음악적 현상 가운데 가장 표면적으로 드러나는 위상전위의 현상 또한 유도되었다. 작은 변화와 반복을 통해 나타나는 밀리는 효과는 미니멀음악의 음악적 아이디어에 가장 잘 상응하는 한 음에 의해 작곡되어진 제 1곡에서 쉽게 찾아볼 수 있다(악보 예 7).

<악보예 7> 『Musica Ricercata』 가운데 제1곡의 마디 6-25

Misurato ♩ = 106

6

10

13

17

21

*pp*

*(misurato, poco pesante)*

*pp*

*stringendo poco a poco sin al Prestissimo*

*cresc. poco a poco (sin al sf)*

이 곡에서는 a음의 옥타브 배치가 중요한 작곡의 요소이다. 하나의 구성음 a음은 피아노의 전 옥타브에 걸쳐 넘나들기를 하며 음색이 변화된다. 이 곡은 양손의 a음 트레몰로(오른손:  $a^3 \rightarrow a$ /왼손:  $A^1 \rightarrow A$ )로 시작하고 마디 5의 쉼표 이후에 단순함에서 복잡함으로의 목적을 가진 진행은 마디 6에서 왼손의  $A^1$ 음으로 시작된다. 쉼표의 길이와 그 위치 그리고  $A^1$ 음의 첨가를 통해 서서히 일어나는 밀리는 효과는 마디 10에서 A음의 첨가로 아주 미세한 음색적 변화가 생긴다. 마디 6에서 11에 걸친 아주 미세한 변화의 효과는 마디 12에 이르러 이 곡의 음향적 그리고 리듬적 기초인 왼손에서의 한 옥타브 관계 속에서 8분음표에 의한 두 음의 일정한 반복( $A^1/A$ )음형이 형성된다. 지속적으로 반복되는 이 음향적, 리듬적 기초 위에서 오른손의 세 개의 a음과 단순한 리듬형( $\zeta \downarrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$ )의 패턴은 다양한 옥타브 위치로의 확장과 그 리듬형의 반복, 쉼표의 삽입과 삭제를 통한 변화에 의해 위상전위는 이루어진다. 이러한 미세한 변화를 통한 상승과 팽창의 진행은 미니멀음악적 현상과 비교될 수 있는 밀리는 효과를 형성하고, 그 위상전위의 효과에는 빠른 속도와 강한 다이내믹으로 점차적인 변화가 그 일익을 담당한다. 또한 마디 14에서 등장하는 a음의 세 번 반복에 의한 오른손 음형의 패턴 자체에서도 연주법의 변화(액센트-테누토-스타카토)에 의해 한음의 점층적인 음색의 변화를 피하고 있음을 알 수 있다. 이 기본음형의 점층적인 변화 그리고 그 변화를 통한 위상전위의 모습을 위에 제시된 악보 예 7을 통해 구체적으로 살펴본다. 마디 14의 기본음형은 한번 반복된 후 테누토로 연주하는 4분 음표의 첨가와 끝에 오는 8분 쉼표의 스타카토로 연주되는 8분 음표로의 대치를 통해 변화 변화된다. 기본음형은 음의 첨가와 대치를 통한 변화 음형(마디 16-17)에서 이미 아주 작은 위상전위의 효과를 내고 있다. 이러한 위상전위의 현상은 아주 작은 다이내믹에서 크레센도되어 지듯이 변화 음형의 연속적인 두 번의 반복에서 촉진된다. 그 촉진의 요인은 두 번째 반복에서의 음형 시작부분의 4분 쉼표의 8분 쉼표로의 대치라 할 수 있다. 마디 19-20마디에서 형성되는 두 번째 변화 음형은 첫 번째 변화 음형의 두 번째 반복에 작은 변화를 준 것으로 액센트를 수반하는 첫 번째 4분음표의 스타카토 8분 음표로의 대치 그리고 음역의 변화에 의해 이루어진다. 축소된 음가로의 대치를 통한 리듬적으로 밀리는 효과는 옥타브권 넘나들기에 의한 음색적 변화를 포함한다. 리듬과 음색의 변화에 의한 두 번째 변화 음형은 마디 22까지 두 번 반복되고 세 번째 반복(마디 22-23)에서는 위상전위의 효과가 증가된다. 그 요인은 마디 18-19마디에서 첫 번째 변화 음형의 두 번째 반복과 비교될 수 있는 것으로 두 번째 변화 음형의 시작 8분 쉼표를 삭제로 볼 수 있다. 다시 말해, 두 번째 변화 음형의 세 번 반복은 마지막 반복에서의 8분 쉼표의 생략으로 규칙적 리듬 진

행에 당기는 효과를 준 것이다. 이 곡에 나타나는 마지막 변화 음형인 세 번째 변화 음형은 두 번째 변화 음형에 근거하였다. 마디 19-20마디의 두 번째 변화 음형은 붙임줄로 이어진 두 개의 8분 음표의 붙임줄을 버리고 옥타브 배치를 통해 변화된 세 번째 음형(마디 23-24)을 형성한다. 이 세 번째 음형은 연속적인 반복 없이 두 번째 리듬 변형과 교대로 나타나며 지금까지의 점층적인 위상전위의 현상을 좀더 강하게 자극한다(마디 34까지). 마디 34이후는 이 세 개의 변화 음형의 다양한 결합으로 구성되었고 각 변화 음형은 한 옥타브 안에서 한음으로 또는 두 옥타브에 걸친 유니즌으로 연주되며 옥타브권을 확장하며 가속화되는 분위기를 형성한다.

최소의 음악적 요소로 시작된 이 곡은 최소의 리듬적 변화를 통해 4/4박자 체계를 혼돈에 빠뜨리는 위상전위의 효과를 점층적으로 형성하였고 다양한 옥타브 배치를 통해 그 효과는 강조되었다. 그러므로 『Musica Ricercata』의 전체적 구성의 아이디어 그리고 각 곡의 세부적 구성 분석을 통해 유추한 위상전위의 효과를 통해 1976년 작곡된 「Selbstportrait」에서의 미니멀음악적 현상은 제목을 통해 미니멀음악의 인용임을 보여주었지만 작곡가 자신의 음악에 대한 인용으로도 해석되어질 수 있다.

미니멀음악에 대한 인용을 벗어나 작곡가 자신의 음악에 대한 인용의 모습은 1980년대 후반의 음악에서도 나타난다. 1980년대 후반의 리게티의 창작적 경향은 다각적 접촉 속에서 이루어졌다. 이 시기의 그의 창작에 많은 영향을 주었고 리게티 자신이 많은 애착을 가지고 연구하고 영향을 받은 음악의 대상은 첫 번째로 재즈의 우아함과 라틴 아메리카 민속음악의 리듬적 추진력이다. 두 번째 영향으로는 리게티와의 동시대 작곡가인 콜론 낸캐로우(Colon Nancarrow)의 폴리리듬이고 세 번째는 멘수라 기보법에 대한 연구 그리고 그와 병행된 다양한 비유럽 문화로의 전환을 들 수 있다(Ligeti 1993, 25, 신인선 1999, 210). 이러한 영향과 경향 하에 작곡된 작품으로는 『피아노 에튀드』 제1권(1985)과 『피아노 협주곡』(1985-1988)을 꼽을 수 있다.

유럽의 전통적 음악, 아프리카 음악 그리고 낸캐로우의 폴리리듬 등 많은 음악적 요소들의 결합을 통한 폴리리듬과 폴리메트릭을 음악적 특징으로 하는 『피아노 에튀드』 제1권에서는 리게티 자신의 음악어법에 대한 인용의 모습도 볼 수 있다. 『피아노 에튀드』 가운데 「Touches bloquées」의 제목을 가진 제3곡은 리게티가 1976년 미니멀음악 인용의 모습을 두드러지게 한 봉쇄된 건반의 인용을 보여주고 있다. 한 걸음 더 나아가 이 곡에서의 인용의 모습은 「Selbstportrait」에서 미니멀음악의 구성방법인 하나의 음형과 그 음형의 반복 그리고 최소의 변화와 봉쇄된 건반을 통해 얻어진 리게티 작품에서의 새로운 음악적 현상에 대한 인용이라 할 수 있다.

제3곡의 전체적 구성의 요소는 봉쇄된 건반, 플레절렛 음을 연주하는 성부에서의 규칙적이지 않게 첨가되는 스타카토음 그리고 그에 상응하는 최소의 음악적 변화를 수반하는 반응계적 진행이다. 전체 115마디의 구성 가운데 마디 72부터 마디 91까지는 이 세 가지 음악적 구성요소와 밀접한 관련을 가지지 않은 것처럼 보인다. 이 부분은 높은 음역에서 아주 작은 다이내믹으로 세 개의 음으로 구성된 반응계적 하행동기가 최소의 변화를 수반하며 점차 크레센도 되고 그 다이내믹의 중간지점에서부터는 모든 음이 액센트를 수반하며 반응계적 진행이 음정의 도약진행과 결합되어 상승의 분위기를 형성한다. 음역 또한 이러한 점층적인 상승의 분위기를 살리기 위해 점차적으로 낮은 음역으로 변화한다. 이 곡의 전체적 구성 가운데 어느 정도의 대립적 부분을 형성하는 마디 72-91의 전개 방법에서는 미니멀음악의 구성적 아이디어의 반영을 엿볼 수 있다. 이 곡에서의 리게티 자신의 음악에 대한 인용은 이 부분을 제외한 부분에서도 나타난다. 이 곡의 제1부분(마디 1-23)은 첫 번째 그리고 두 번째 구성 요소인 봉쇄된 건반과 규칙적이지 않게 첨가되는 스타카토 음이 왼손에서 등장하고, 세 번째 구성요소인 최소의 변화를 수반하는 반응계적 진행 음형은 오른손에서 등장한다.

<악보 예8> 『피아노 에튀드』 제1권 가운데 제3곡의 마디 1-11

ÉTUDE 3: «TOUCHES BLOQUÉES» Dedicée à Pierre Boulez M  
György Ligeti  
1985

*Presto possibile, sempre molto ritmico*  
*sempre legato*

Piano

*senza ped. (sempre)*

이러한 구성은 제2부분(마디 24-40)에서는 그 관계가 바뀌어져 구성되고 이러한 구성은 40째 마디 이후 교대로 등장한다. 분석의 초점을 제1부분에 맞추어 볼 때 악보를 통해 표면적으로 접하는 모습이 「Selbstportrait」를 연상시킴을 쉽게 알 수 있다. 그 세부적 구성 또한 유사하다: 오른손에서의 반응계적 진행의 음역에 포함되는 왼손의 봉쇄된 건반, 오른손의 반응계적 상행과 하행으로 구성된 동기의 반복이 수반하는 최소

의 음악적 변화, 이 두 가지 음악적 요소의 결합으로 통한 새로운 음향의 결과는 리게티가 「Selbstportrait」에서 보여준 미니멀음악의 인용을 봉쇄된 건반의 인용을 통해 미니멀음악의 직접적 인용이 아닌 미니멀음악의 원리와 구조적 특징의 인용으로 자리바꿈 시킨 리게티의 음악적 아이디어와 일치한다. 여기에서 제3곡의 구성 대부분을 형성하는 이러한 음악적 구조가 미니멀음악에 대한 인용을 넘어 리게티 자신의 음악어법에 대한 인용, 즉 「Selbstportrait」에 그 근거를 둔 새로운 음악적 현상의 인용이라 할 수 있는 점은 한 음형의 지속적인 반복이 없다는 점과 불규칙하게 삽입되는 스타카토 음을 들 수 있다. 특히 불규칙하게 삽입되는 스타카토의 음은 표면적으로 「Selbstportrait」를 연상시키는 구성을 기대할 수 없는 새로운 음향적 결과로 이끈다. 이러한 모습은 리게티가 제목을 통해 제시한 미니멀음악의 인용을 봉쇄된 건반을 통해 새롭게 자리바꿈 하듯 「Selbstportrait」에서의 새로운 음악적 현상을 스타카토 음의 삽입을 통해 새롭게 자리바꿈 하는 리게티 자신의 음악어법에 대한 인용으로 설명될 수 있다.

<악보예 9> 『피아노 협주곡』 가운데 제3악장의 마디 1-9

III. Vivace cantabile 2/4 (p=46), 6/8 (p=138) 3/4 (p=184) *accents very clearly, grand bass valid only but not bar accentuation in the same staff* *Mass movement by György Ligeti dedicated to Hans & Margarete*

The musical score is for the first 9 measures of the third movement of Ligeti's Piano Concerto. It features a complex arrangement of instruments and piano parts. The top staff is for Piano Solo, with a 'poco ped.' marking. Below it are staves for Flute, Piano Solo, Violoncello/Contrabasso, Flute/Clarinete/Corno, Piano Solo, Violine 1, Violine 2, Viola, and Violoncello/Contrabasso. The score includes various dynamics such as *pp*, *con sord.*, and *pppp*. There are also performance instructions like *enter abruptly* and *enter abruptly*. The score is marked with circled numbers 1 through 9, corresponding to the measures mentioned in the caption. The tempo is marked 'Vivace cantabile' and the time signatures are 2/4, 6/8, and 3/4. The score is dedicated to Hans & Margarete.

또 하나의 리게티 자신의 음악어법에 대한 인용으로 제시할 수 있는 것은 60년대 후반의 그의 작곡 경향인 ‘리듬적, 화성적 중립의 해체’를 대변하는 자동적, 기계적 리듬진행의 구조이다. 또한 이러한 음악적 구성은 위에서 언급된 바와 같이 미니멀음악적 특성과 많은 일치를 보여주고 있다. 1985년에서 1988년에 걸쳐 작곡된 『피아노협주곡』의 제3악장에서는 『피아노에튀드』 제8곡이 미니멀음악의 인용을 강하게 보여준 「Selbstportrait」와 비교되는 것과는 달리 리게티의 60년대 후반 음악에 대한 인용을 보여준다(악보 예 9). 특히 제3악장의 시작부분의 피아노 솔로에서 나타나는 두음에 의한 동기의 지속적 반복, 음의 첨가를 통한 변화 그리고 그 변화 음형의 지속적 반복, 피아노 솔로 또는 관현악 파트의 다른 성부에서의 느린 속도에 의한 두음 동기의 지속적 반복, 이 두 성부의 빠른 속도에서의 동시적 진행의 구성은 악보 예 4와 5의 구성과 음악적 현상에 대한 인용임을 뚜렷이 보여준다.

### 제3장 결론

1976년에 작곡된 두 대의 피아노를 위한 소품(*Drei Stücke für zwei Klaviere*) 가운데 두 번째 곡 「Selbstportrait」 *mit Reich und Riley*는 리게티(György Ligeti)의 작품 가운데 대표적인 미니멀음악의 예를 찾을 수 있는 작품이다. 이 미니멀음악 작품에서는 특히 음악적 인용이라는 측면이 하나의 중요한 사실로 나타난다. 하지만 이 작품에서 인용된 방식은 직접적인 인용이 아니다. 말하자면 다른 미니멀음악 작곡가 가운데 구체적으로 누구의 어떤 작품이 그 인용의 대상이 된 것이 아니라 미니멀음악의 음악적 특성과 현상에 대한 간접적 인용인 것이다. 그러나 리게티가 70년대 그의 창작에 새로운 음악적 요소로 채택한 미니멀음악의 음악적 아이디어와 음악적 현상은 이미 70년대 이전의 그의 작품에서 작품을 구성하는 중심적 위치를 차지하고 있음을 60년대 후반의 많은 작품과 헝가리 시절 작곡한 『Musica ricercata』(1951-1953)을 통해 명백하게 알 수 있다. 미니멀음악에 대해 전혀 알지 못한 상태에서 작곡된 작품들에서의 유사한 모습은 리게티 자신의 표현에서의 ‘공기에 떠 있는’ 무의식의 음악적 경향의 동일성으로 설명되어질 수 있다. 이 작품에서의 미니멀음악의 인용은 ‘라이히와 라일리의 모습이 있는 자화상’이라는 작품의 제목에서 보여주듯이 작곡가 자신의 작품세계에 내재해 있는 음악어법의 인용이 미니멀음악의 음악적 현상에 대한 인용으로 채색된 것이다. 이러한 미니멀음악의 음악적 아이디어에 대한 인용은 이 작품에서의 다양한 전통음



악에 대한 수용으로 인해 더욱 강조되었다. 이 작품에서의 클러스터 기법, 봉쇄된 건반, 모방기법 그리고 쇼팽 음악의 내재와 같은 전통에 대한 음악적 수용은 카렐과 블레즈의 작품에서의 플래젤렛 음에 대한 인용 또는 베린의 오르간을 위한 기법, 더 나아가 지덴토프의 아이디어에 그 뿌리를 두고 있는 봉쇄되어진 건반의 인용으로 인해 음향적 결과 속에서는 그 인용과 수용의 모습을 감지 할 수 없게 되었다. 단지 봉쇄된 건반의 인용은 작곡가가 이 작품을 작곡할 당시 강하게 영향 받은 미니멀음악에 대한 인용만을 강조하고있다. 그러므로 「Selbstportrait」에서의 미니멀음악의 인용은 미니멀음악과 동일한 리게티의 음악어법과 그 밖의 다양한 음악어법의 콜라지를 통해 강하게 드러난 새로운 음악적 현상으로 볼 수 있다.

다시 말해, 「Selbstportrait」에서의 콜라지 되어진 다양한 음악 언어는 전체 작품 구성의 통일적인 현상으로서 미니멀음악의 인용을 구체화하였고, 이 곡에서의 미니멀음악의 인용은 그 타당성을 갖게되었다.

리게티 작품에서의 인용의 모습, 특히 자신의 음악에 대한 인용은 70년대 포스트모던에 부합되는 중요한 음악적 현상으로서의 다양성의 추구를 목적으로 하는 인용음악 또는 인용기법과는 인용의 방법과 그것을 통한 음악적 결과에서 차이를 보여준다. 그 차이의 하나는 리게티 작품에서의 인용의 대상은 기존 음악의 구체적인 한 부분이 아닌 전체적인 음악적 현상이라는 점이고 또 다른 하나는 콜라지된 다양한 음악언어들은 작품의 통일성에 융화되어진다는 것이다.

## 참고문헌

### 1. 리게티와의 대담

Gottwald, Clytus, Ligeti, György. 1976. "Tendenzen der Neuen Musik in den USA".  
*Musik und Bildung*, 8: 57-61.

---. 1974. "Gustav Mahler und die musikalische Utopie".

1. *Musik und Raum*, 135: 7-11. 2. *Collage*, 135: 288-291.

Häusler, J., Ligeti, G.. 1970. "Wenn man heute ein Streichquartett schreibt". *NZ*,  
131: 378-381.

### 2. 그 밖의 문헌

신인선. 1997. "새로운 음향미학 속에서의 클러스터". *낭만음악*, 가을호: 31-62.

---. 1999. "죄르지 리게티의 작품에서의 클러스터기법의 발전". *음악이론연구*, 4:  
169-232.

---. 2000. "콜라지 기법을 통하여 얻어지는 '새로운' 음악적 현상에 대한 연구".  
*음악분석의 제 문제*, 3: 227-247.

서의석. 1997. "필립 글래쓰의 앙상블을 위한 초기 작품들에서 나타나는 그의  
음악언어의 발전(제1부)". *낭만음악*, 겨울호: 63-98.

오희숙. "신음악-중간음악-아방가르드-포스트모더니즘: 20세기 음악의 패러다임 변화에  
대하여". <http://www.um-ak.co.kr>

---. 1997. "20세기 후반의 음악적 흐름 고찰-펜데레츠키의 음악을 중심으로-".  
*이화음악논집*, 1.

---. "음악적 포스트모더니즘에 대한 논의", <http://www.um-ak.co.kr>

이신우. 2000. "리게티 음악에 나타난 아프리카 음악의 영향" *음악이론연구*, 5: 225-246.

홍정수, 오희숙. 1999. *음악미학*. 음악세계.

Budde, Elmar. 1972. "Zitat, Collage, Montage", *die Musik der sechziger Jahre*(hg. von  
Rudolf Stephan), 26-38.

Burde, Wolfgang. 1993. *György Ligeti Eine Monographie*. Zürich.

- Chase, Gilbert. 1966. *America's music From the Pilgrims to the Present*. U.S.A. (Second Edition).
- Dibelius, Ulrich. 1966. *Moderne Musik 1945-1965*. München.
- , Ligeti. 1994. *Eine Monographie in Essays*. Mainz.
- Febel, Reinhard. 1978. "György Ligeti: Monument-Selbstportrait-Bewegung (3 Stücke für 2 Klaviere)". *Zeitschrift für Musiktheorie*, 9: 35-51.
- Fricke, Stefan. 1995. "Collage", Ludwig Finscher(hg.), *MGG* (zweite neubearbeitete Ausgabe). Bärenreiter-Verlag.
- Kagel, Mauricio. 1959. "Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge". *die Reihe V*, 23-37.
- Kaufmann, Harald. 1964. "Ligetis Zweites Streichquartett". *Melos*, 31: 391-398.
- Krützfeldt-Junker, Hildegard. 1985. "Neue Musik im Unterricht: Steve Reich". *Zeitschrift für Musikpädagogik*, 10: 17-27.
- Ligeti, György. 1976. *Monument-Selbstportrait-Bewegung*. Mainz: Faksimileausgabe.
- Nimczik, Ortwin. 1991. "Musik mit einem Ton?! Zur unterrichtlichen Behandlung von Ligetis 'Musica Ricercata, Nr. 1'". *Musik und Bildung*, 23: 24-27.
- Siedentopf, Hennig. 1973. "Neue Wege der Klaviertechnik", *Melos*, 40: 143-146.
- Urban, Uve. 1973. "Serielle Technik und barocker Geist in Ligetis Cembalo-Stück Continuum", *Musik und Bildung*, 5: 63-70.
- Wörner, Karl H.. 1993. *Geschichte der Musik*. Göttingen(8. Auflage).

## ABSTRACT

### Imitation technique by G. Ligeti

In-shun Shin

The 2nd piece, 「Selbstportrait」 *mit Reich und Riley* of *Drei Stücke für zwei Klaviere* composed in 1976 is a typical example of minimal music among György Ligeti's works. In this opus, a musical citation(Zitat) is an important thing. It is not directly performed, i.e., it is an indirect citation about musical features and phenomena of minimal music, not a direct one about a certain composer's piece. However, we can find out obviously that Ligeti's ideas and musical phenomena which was accepted as a new element of his creation in 1970's already occupied an important position in his works before 1970's through a lot of his pieces of 1960's and 『Musica ricercata』 (1951-1953) composed in his time in Hungary. The similarities among his pieces composed before he came to know minimal music can be explained by the identity of his unconscious musical tendency which is 'floated in the air' like his own expression.

As we can see in the title, 「Selbstportrait」 *mit Reich und Riley*, the way of citation in this piece is one that a citation of musical expression inherent in his own works is colored by something as that about phenomena of minimal music. The citation of this kind about ideas of minimal music was more emphasized by accommodation of various sorts of traditional music in this piece. 「Selbstportrait」 *mit Reich und Riley* received musical traditions such as cluster technique, blocked keyboard, imitation technique and inherence of F. Chopin's music. Such a musical accommodation make us unable to perceive citation and accommodation in its acoustic result due to citation of harmonics in the pieces of Henry Cowell and Pierre Boulez, techniques for organ by Karl-Erik Welin or blocked keyboard of

Henning Sigurdtopf. The citation of blocked keyboard emphasized no more than that of minimal music by which he was influenced when he composed it. Therefore, we can regard the citation of minimal music in 「Selbstportrait」 as new musical phenomenon firmly expressed by the collage of Ligeti's mode, which is equal to minimal music, and other various musical mode of expression. In other words, various musical expressions collaged in 「Selbstportrait」 embodied the citation of minimal music as a unified phenomenon of constitution of the whole work, and the citation of minimal music in this piece came to have its own adequacy.

The citation in Ligeti's works, especially that of his own pieces, is different from Zitit music or the mode of citation which aims at pursuing diversity as an important musical phenomenon coincided with Postmodernism in 1970's. One of the differences between them is that in Ligeti's works, the object of the citation is not a definite part of existing music but a entirely musical phenomenon. Another is that various musical expressions collaged are harmonized in the unity of the works.



# 홍난파의 가곡들에 적용된 음악기법들에 대한 이해

나진규(장로회신학대학교 강사)

## 차 례

제1장 서 론

제2장 작곡자와 작품에 대한 소개

2.1. 홍난파에 관하여

2.2. 홍난파의 가곡 전반에 관하여

제3장 홍난파 가곡의 특징들

제4장 예를 통한 작품분석

제5장 결 론

참고문헌

독문초록

## 제1장 서론

작곡가 홍난파와 그의 작품들에 대한 연구는 이미 여러 분야에서 진행되고 있다. 예로서 1995년에는 민경찬에 의해 『홍난파 자료집』이란 책이 편저되어 홍난파의 작품 목록과 그에 의해 쓰여진 각종 음악평론들이 일반에게 제시되었다(민경찬 1995). 또한 근래에는 홍정수를 통해 나운영의 유품에서 발견된, 그동안 알려지지 않았던 홍난파의 학업과 음악활동에 관한 기록들과 음악자료들이 발표되기도 하였다(홍정수 1999-2001). 그런가 하면 작곡가에 대한 민족사적인 연구도 활발하여 ‘시대상황에 굴복한 친일작곡가’에서부터 ‘독립혼을 고취시켰던 민족작곡가’에 이르기까지 홍난파에 대한 다양한 평가가 이루어지고 있다. 그에 대한 부정적인 평가는 홍난파가 당시 친일예술단체였던 ‘조선음악협회’에 가입하였다는 것(노동은 1997, 48-57)과 몇개의 친일가요(예, 「정의의 凱歌」, 「長城의 把守」, 「空軍의 歌」, 「希望의 아침」)를 작곡하였다는 것에서 대부분 출발하는 반면, 긍정적인 평가는 그가 「봉선화」를 통해 일제치하에서 민족감정을 강하게 대변하였다는 것과, 3. 1운동 당시 독립선언서 전단을 만들어 뿌렸으며, 말년에는 ‘홍사단사건’으로 투옥되어 심한 고초를 겪었다는 것 등에 주로 기초한다.

본 논문은 이러한 홍난파에 대한 여러 연구분야들 중 음악사(音樂史)적인 연구에 초점을 맞추고 있다. 그 중에서도 이미 일반에게 널리 알려져 있을 뿐만 아니라 음악가로서의 홍난파의 이미지를 우리에게 가장 잘 전해주는 그의 가곡들을 대상으로 하여 홍난파만의 독특한 작곡기법을 연구하고자 한다. 물론 여기에는 그가 한국가곡의 형성 발달사(形成發達史)에서 빼놓을 수 없는 중요한 역할을 담당하였다는 것도 한 몫을 한다. 본론에서는 우선 홍난파와 그의 가곡들 전반에 관한, 그리고 홍난파의 가곡이 갖는 역사적 평가에 관한 간단한 조명이 있을 것이다. 이어서 그의 작품들에 공통으로 나타나는 음악적 특징들을 유형별로 정리한 후, 마지막으로 일부 작품을 선별하여 이들에 적용된 음악기법을 보다 구체적으로 관찰할 것이다. 이때 중요시 취급될 것은 가사가 주는 뉘앙스들이 음악적으로 어떻게 구체화되었는지 하는 것이다. 제한된 지면 때문에 구체적인 분석은 다음의 5곡에 한정될 것이다: 「봉선화」, 「봄치녀」, 「옛 동산에 올라」, 「사공의 노래」, 「금강에 살으리랴다」.



## 제2장 작곡자와 작품에 대한 소개

### 2.1. 홍난파에 관하여

홍난파(1897-1941)는 경기도 화성군 남양읍 출신으로(본명은 홍영후, '난파'는 그의 호임), 황성기독교청년회(YMCA) 중학부(1912)와 조선정악전습소(朝鮮正樂傳習所)의 양악부(1915), 그리고 일본의 동경음악학교(1929)를 졸업하였다. 1931년에는 미국으로 건너가 시카고의 서우드음악대학에서 약 2년간 수학하였다.

홍난파의 활동은 알려진 바와 같이 매우 다양했다. 그는 작곡가였으며 연주자였고, 교향악단의 지휘자였으며 음악평론가였고 교수였다. 뿐만 아니라 그는 문필가였고 편집인이었다. 작곡가로서의 그의 주요 활동분야는 가곡과 동요였으며, 이것들은 그에 의해 발행된 3편의 작품집에 대부분 수록되어 있다: 『조선동요백곡집 상편』(1929), 『조선동요백곡집 하편』(1933), 『조선가요작곡집 제1집』(1933). 이 외에도 그는 「로만스」, 「예수의 조선」과 같은 바이올린 독주곡과 「나그네의 마음」과 같은 관현악곡을 작곡하기도 하였다. 위의 장르들이 주로 1920년대와 1930년대 초반에 쓰여졌다면, 「압록강」, 「오월단오」와 같은 신민요나 「백마강의 추억」, 「외로운 사랑」과 같은 대중가요, 「그리운 광한루」, 「애련 송」과 같은 영화음악, 그리고 위에서 언급된 「정의의 개가」, 「장성의 파수」와 같은 친일가요 등은 주로 1930년대 중반과 후반에 쓰여진 것이다. 그의 연주자로서의 활동은 그가 개최한 수많은 바이올린 독주회와, 홍성유, 이영세와 함께 결성한 한국최초의 트리오인 '난파트리오'(1933)에서 잘 나타난다. 이 외에도 그의 이력에는 그가 1927년에 동경신교향악단(현 NHK교향악단의 전신)의 제1바이올린 주자로 입단한 경력도 포함되어 있다.

이러한 음악실제적인 활동 외에도 홍난파는 <동아일보>, <조선일보>, <개벽>, <중앙>, <조광>과 같은 언론매체들을 통해 그의 생애 전반에 걸쳐 음악평론활동을 하였다. 그런가 하면 그는 스스로 <삼광>(1919)이나 <음악과 문학>(1921), <음악계>(1925)와 같은 예술잡지들을 창간하였으며, 『악전대요』(박문서관, 1917)나 『조선 정악보』(광익서관, 1917), 『세계명작가곡집』(연악회, 1925), 『음악만필』(영창서관, 1938) 등과 같은 책들을 발행하기도 하였다. 이 외에도 그는 외국의 소설(예, 『첫사랑』, 『매국노의 자』)을 번역하는가 하면, 스스로 수필(예, 「월광의 곡」)을 쓰기도 하고, 시(예, 「눈 개인 아침」)나 소설(예, 『처녀혼』, 『폭풍우 지난 후』)을 창작하기도 하였다.

## 2.2. 홍난파의 가곡 전반에 관하여

### 2.2.1. 작곡연도와 저작배경

홍난파가 작곡한 가곡은 총 18곡으로서, 이것들을 작사자에 따라 정리하면 다음과 같다:

- ① 김형준 작시: 봉선화
- ② 함호영 작시: 사공의 노래
- ③ 이은상 작시: 봄 / 봄치녀 / 할미꽃 / 개나리 / 고향생각 / 옛 동산에 올라 / 옛 강물 찾아와 / 입담은 꽃봉오리 / 사랑 / 성불사의 밤 / 관덕정 / 그리움 / 만천교 위에서 / 장안사/ 금강에 살으리랏다
- ④ 작사자 미상: 봄노래

「봉선화」는 작사보다 작곡이 먼저 이루어진 경우로서 홍난파의 단편소설집인 『치녀혼』에 「애수」(哀愁)라는 바이올린 곡으로 처음 실렸던 것이다. 작곡연도는 1920년 4월 20일로 되어 있다. 이 바이올린 곡은 후에 김형준(金亨俊)에 의해 가사가 붙여지는데 작사연도는 확실치 않다. 이향숙은 1925년이라고 하는 반면(이향숙 1998, 16), 이유선은 1920년 여름이라고 한다(이유선 1985, 140). 그 후 봉선화는 1925년에 출판된 『세계명작가곡집』에 처음 수록되고(김점덕 1989, 9), 일본에서 유학 중이던 김천애(金天愛)에 의해 1927년 도쿄 히비야공원에서 처음 연주된다(이향숙 1998, 17). 작사자 김형준(1884-?)에 대한 기록은 많지 않은데, 황해도 신천 출신으로 평양 숭실전문학교를 졸업하였고, 중앙고보 교사로 재직하였으며, 「저 구름의 닻」, 「나물 캐는 치녀」와 같은 몇몇 가곡의 가사를 작사한 인물로 알려져 있다(이향숙 1998, 22). 그가 홍난파의 바이올린 곡 「애수」에 「봉선화」란 가사를 붙이게 된 것은 당시 이웃에 살고 있던 홍난파의 요청 때문이라고 한다(이향숙 1998, 16).

위의 김형준 작시의 「봉선화」와 1932년에 작곡된 함호영 작시의 「사공의 노래」, 그리고 1936년경에 작곡된 작사자 미상의 「봄노래」를 제외하면 홍난파의 가곡들은 모두 노산(鷺山) 이은상(李殷相, 1903-1982)의 시들에 기초한다. 이는 홍난파의 동요(童謠)들이 자신(「도레미파」, 「해바라기」, 「기럭이」 등)을 포함한 윤석중이나 윤복진, 신고송과 같은 다양한 사람들의 시에 기초하는 것을 생각하면 매우 특이한 현상이다. 홍난파가 이처럼 거의 한 사람의 시만을 가곡화 한 데에는 송정란이 말하는 것처럼

이은상의 시가 정형적인 율격의 형식을 갖추고 있으면서도 감상적이고 낭만적인 내용을 통해 대중성을 확보하고 있기 때문이 아닌가 생각된다(송정란 2000, 139). 그러나 이외에도 두 사람이 개인적으로 막역한 친분관계를 유지했었다는 것도 한 이유로 작용했던 것으로 보인다. 이들의 친분관계에 대한 단편적 자료는 다음의 박용구의 글에서 찾아볼 수 있다: “그[홍난파]는 일단 자신이 곡을 붙인 이상에는 반음도 고치려 들지 않았다. 노산이 아무리 마음에 들지 않아 해도 그는 막무가내였다. 그다지 맑지 않은 성대로 몇 번이고 고쳐 불러 보고 그래도 시원치 않으면 당장 아무 데나 피아노 있는 데로 갔다. 드디어는 네가 뭘 아느냐라는 홍난파의 호령과 함께 말다툼으로 끝나곤 했다”(박용구 1975, 49-50).

이은상의 시들에 기초한 작품들은 정확히는 알 수 없으나 이은상의 작품집(『鷺山時調集』)이 출판된 1932년과 홍난파의 가곡집(『朝鮮歌謠作曲集』)이 출판된 1933년 사이에 쓰여졌을 가능성이 크다. 그러나 이미 언급한 바와 같이 이 두 사람이 막역한 친분관계를 유지하였었기 때문에 홍난파가 이은상의 시들을 시조집이 출판되기 이전이라도 언제든지 음악화했을 가능성이 있다. 이 경우 예로서 「고향생각」은 1923년 이후에, 「봄처녀」는 1925년 이후에, 「옛 동산에 올라」는 1928년 이후에, 「장안사」와 「금강에 살으리랏다」는 1930년 이후에, 그리고 「성불사의 밤」, 「그리움」, 「사랑」, 「관덕정」은 1931년 이후에 각각 쓰여진 것으로 보인다.

## 2.2.2. 홍난파의 가곡들에 대한 평가

김용환은 그의 저서 『김성태의 음악세계』에서 ‘한국최초의 예술가곡이 어느 것이냐’는 매우 흥미로운 질문을 던진다(김용환 1998, 56-93). 인상적인 것은 이곳에 거론된 많은 사람이 홍난파의 「봉선화」를 한국 최초의 ‘가곡’ 내지는 ‘예술가곡’으로 간주한다는 사실이다. 그들은 여러 가지 이유를 드는데, 예로서 이상만은 이 곡에서 가사와 멜로디가 처음으로 분리되어 작곡되었기 때문이라고 하는 반면, 성의정은 반대로 시와 음악이 처음으로 조화된 개념으로 나타났기 때문이라고 한다. 그런가 하면 이유선과 황병덕은 이 곡이 같은 4·4조에 기초하는 종래의 창가보다 음악성, 예술성에서 훨씬 뛰어난 양식으로 작곡되었기 때문이라고 한다(김용환 1998, 58-67).<sup>1)</sup> 물론 위의 책에서는 다른 의견들도 많이 제시되는데, 예로서 박용구가 채동선의 가곡을, 이상근과 신정숙이

1) 이들 외에도 김형준은 「봉선화」를 우리나라 최초의 ‘가곡’과는 구별되는 한국최초의 ‘예술가곡’으로, 반면에 이진용은 한국최초의 ‘예술가곡’(김동진의 「가고파」)과는 구별되는 “한국가곡의 효시”로 간주한다.

김세영의 「먼길」(1932)을, 그리고 김점덕과 김용환이 김성태의 「바다 3」(1937), 「말」(1937), 「산너머 저쪽」(1937)을 한국최초의 예술가곡으로 간주하는 것 등이 그것이다.<sup>2)</sup>

그러나 위의 논의들은 현재 결론단계에 이르지 못했고, 최초의 예술가곡으로 언급된 작품들도 곡 자체에 대한 세밀한 분석과 증명, 그리고 수용의 긴 과정을 통해 입증된 것이 아니기 때문에 아직 큰 의미를 갖는 것은 아니다. 더욱이 홍난파의 「봉선화」는 음악이 가사보다 먼저 쓰여진 경우로서 가곡의 '예술성'이 주로 가사와 음악의 균형적 결합에 맞추어지는 것을 고려하면 애초부터 예술가곡에 대한 논의대상에서 제외될 수도 있다. 그러나 위에서 언급된 다양한 평가들이 실제로 '최초'의 한국 예술가곡을 '정의'하려 했다가보다는 오히려 언제부터 한국에서 가곡다운 가곡이 쓰여졌느냐에 초점을 맞추고 있는 것으로 보여, 상당수의 음악가와 음악학자들이 이 점에서 홍난파의 「봉선화」를 언급했다는 것은 주목할만하다. 그리고 이러한 평가는 단지 「봉선화」라는 하나의 작품에 내려졌다가보다는 이와 유사한 음악적 형식과 내용으로 이루어진 홍난파의 다른 가곡들에 내려진 것으로도 여겨진다.

## 제3장 홍난파 가곡의 특징들

### 3.1. 노래전반

홍난파의 가곡들에 나타나는 일반적인 특징들은 대략 다음의 네 가지로 정리할 수 있다.

1) 소규모(小規模)에 홀수박자와 변박(變拍)의 빈번한 사용: 규모 면에서 홍난파의 가곡은 20마디를 넘지 않는 것이 대부분이며 일부작품(예, 「봉선화」, 「고향생각」)은 15마디도 채 되지 않는다. 여기에 「장안사」나 「관덕정」 같은 곡은 그나마 하나의 절로 이루어져 연주시간도 매우 짧다. 박자 면에서 홍난파의 가곡들은 홀수박자를 선호

2) 이에 대한 이유로서는 언급된 곡들에 각각 시와 음악이 아름답게 어우러졌다는 것(박용구), 견고한 형식 아래 풍부한 화성과 짜임새 있는 반주법이 사용되었다는 것(신정숙), 풍부한 화성색채와 자유로운 음형취급, 그리고 독립된 피아노 운용이 이루어졌다는 것(이상근), 또는 시의 이미지를 여러 음악적 현상들을 통해 음회화적인 분위기로 이끌 뿐만 아니라 성악파트와 피아노파트가 밀접한 합일체를 이룬다는 것(김용환) 등이 예로 제시된다.

하는데, 예로서 「봄치녀」, 「성불사의 밤」은  $\frac{3}{4}$ 박자로, 「봉선화」, 「사랑」은  $\frac{9}{8}$ 박자로 쓰여졌다. 이러한 홀수박자구조는 아직 자세히 밝혀진 바는 없지만 이들 곡에 기초로 놓여진 3·4나 4·4조의 시적 음절구조와 관련이 있는 것으로 여겨진다. 그런가 하면 홍난파의 가곡에는 원래  $\frac{3}{4}$ 박자의 곡에  $\frac{4}{4}$ 박자가 첨가되는 경우도 있는데, 「사공의 노래」나 「옛 동산에 올라」가 그 대표적인 예이다. 특히 「사공의 노래」는 전체 16마디밖에 되지 않는 작은 규모에도 불구하고 총 4번의 변박(變拍)을 포함한다( $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ ). 대부분의 변박구조는 곡의 긴장고조와 밀접한 관련이 있어, 예를 들어 위의 「사공의 노래」에서는  $\frac{4}{4}$ 박자부분(*mf*, *mp*)이  $\frac{3}{4}$ 박자부분(*p*)에 비해 보다 강하게 연주된다.

2) 정형시에 근거한 음악구조: 홍난파 가곡의 음악구조(예, 3부분형식)는 그의 가곡 대부분에 기초로 놓여진 시조로부터 큰 영향을 받는다. 물론 시조도 여러 종류가 있어 각 절은 여러 개의 장(章)으로, 그리고 각 장(章)은 다시 여러 개의 음보(音譜, 보통 2~7개의 음절로 이루어짐)로 나누어지나(구인환, 최래욱 1993, 72), 홍난파는 이 중에서도 가장 정형적인 것을, 즉 각 절은 3개의 장(初章, 中章, 終章)으로, 각 장은 4개의 음보(音譜)로, 그리고 각 음보는 3개 또는 4개의 음절(音節)로 나누어지는 구성을 선호하였다. 이러한 홍난파의 태도는 이은상의 ‘양장시조론’(兩章時調論), 즉 한개의 절이 두 개의 장으로도 이루어질 수 있다는 이론(송정란 2000, 144)과도 구별되는 매우 보수적인 것이었다. 결과적으로 그의 음악은 이러한 가사구조에 따라 대체로 3개의 부분으로, 그리고 각 부분은 4마디나 8마디로 나누어지는 구성을 보인다. 이 외에도 홍난파의 정형시에 근거한 음악구조는 그가 비록 시조는 아니지만 시조와 유사한 구조를 가진 김형준의 시(4·4조)나 함호형의 시(7·5조)를 그의 가곡의 기초로 선택하였다는 것에서도 증명된다.

3) 서정적인 내용의 가사선택: 홍난파의 가곡은 소재 면에서는 대부분 자연이나 자연에 가까운 것에, 그리고 내용 면에서는 ‘비장함’이나 ‘아쉬움’, 또는 ‘홍겨움’을 표현하는 시들에 기초한다. 예로서 「금강에 살으리랴다」, 「성불사의 밤」, 「장안사」에서는 ‘산’이나 ‘사찰’을 배경으로 하여 ‘비장함’, ‘쓸쓸함’ 등이, 그리고 「옛 동산에 올라」, 「고향생각」, 「사랑」에서는 ‘고향산천’이나 ‘타는 촛불’을 배경으로 하여 ‘아쉬움’, ‘그리움’, ‘미련’ 등이 표현된다. 그런가 하면 「봄치녀」, 「사공의 노래」에서는 봄이란 ‘계절’을 주된 배경으로 하여 ‘설레임’과 ‘홍겨움’이 노래된다. 이를 통해 홍난파의 가곡은 20세기 초반의 ‘창가’, 즉 서양의 악곡형식에다 계몽적이고 교훈적인 가사로 이루어진, 그리고 주로 찬송가나 외국민요의 선율에 가사만 바꾸어 붙이는 그러한 노래(민경

찬 1985, 246)와는 확연히 구별되는 한국최초의 '서정가곡'(抒情歌曲)의 면모를 갖추게 되는 것이다.

4) 시의 내용과 연관된 템포와 조성의 사용: 위에서 언급된 시의 내용과 분위기는 음악의 구성상태에도 크게 영향을 끼쳐, 분위기상 '비장함과 '쓸쓸함'을 내포한 시들(예, 「금강에 살으리랏다」, 「성불사의 밤」)은 대부분 보통템포인 "Moderato"로, 반면에 '안타까움'과 '아쉬움'을 내포한 시들(예, 「봉선화」, 「옛동산에 올라」)은 약간 느린 템포인 "Andantino"로, 그리고 '설레임'과 '흥겨움'을 내포한 시들(「봄치녀」, 「사공의 노래」)은 약간 빠른 템포인 "Tempo di valse"(왈츠템포)나 조금 느리지만 활기찬 템포인 "Andantino con moto"로 연주된다. 이 외에도 내용상 '세월의 무상함'(「옛동산에 올라」)이나, '속세로부터의 도피'(「금강에 살으리랏다」), '나그네의 수심'(「성불사의 밤」), '홍망성쇠에 대한 비감'(「장안사」), '신세의 처량함'(「봉선화」) 등을 노래하는 곡들은 어두운 단조로 쓰여진 반면, '뱃놀이의 즐거움'(「사공의 노래」)이나 '영원한 사랑'(「사랑」)을 노래하는 곡들은 밝은 장조로 쓰여져 흥난파에게서 음악구성이 시의 내용과 얼마나 밀접히 연관되어 있는지를 잘 보여준다.

### 3.2. 노래성부

1) 제한된 음의 사용: 예로서 「봉선화」는 7개의 모든 음계 음을 사용하나 이 중에서 제4음과 제6음에 속하는  $b^b$ 음과  $d^b$ 음은 단지 경과음적으로만(마디 5, 8, 10), 그리고 이끔음에 속하는 제7음(e)도 단지 보조음적으로만(마디 7) 사용된다. 결과적으로 노래성부는 4개의 음(c, f, g,  $a^b$ )에 의해 지배되는 셈이다. 유사한 현상은 「봄치녀」나 「금강에 살으리랏다」에서도 발견된다. 이러한 제한된 음의 사용은 크게 두가지로 해석할 수 있는데, 첫째 이를 통해 작곡자가 자신의 서양음악스타일을 5음음계로 대변되는 한국의 전통음악요소와 결합하려고 했던 것으로 여겨진다. 둘째, 이러한 제한된 음의 사용은 흥난파의 가곡이 추구하는 '대중성'과도 밀접히 연관된 것으로 보인다. 실제로 위에서 언급된 「봉선화」나 「봄치녀」, 「금강에 살으리랏다」 등은 이미 그 자체에 누구나 쉽게 따라 부를 수 있는 '가요적' 성격을 내포하고 있다. 즉, 작곡자는 이러한 음악적 단순화를 통해 청중에게 보다 효과적이며 용이한 음악전달을 하려 한 것으로 여겨진다.

2) 윗박(Auftakt)식 구성: 윗박식으로 곡을 쓰는 것은 비단 흥난파만의 특징은 아니나 흥난파의 가장 중요한 작곡기법임에는 틀림없다. 문제는 이러한 윗박식 구성이 단어

의 조사들을 마디의 강박에 위치시키는 경우가 많아, 이로 인해 우리말 가사가 지니고 있는 언어적인 특성을 고려하지 않은 채 작곡되었다는 비난을 종종 듣는다는 것이다. 예로서 이무웅은 조사나 어미에 높은 음역이나 긴 음가 또는 강박 악센트를 주는 한국 가곡들이 문법상 아무런 의미가 없는 가사를 부각시킨다고 말한다(이무웅 1977, 67-72). 그러나 다른 한편으로 한국어는 이호영이 말하는 것처럼 어느 정도 강세위치를 예측할 수는 있으나, 화자(話者)의 의도에 따라 악센트가 부과되며 여러개의 억양이 생길 수 있는 그러한 언어라는 점에서(이호영 1996, 197-218), 조사에 긴 음을 붙이는 홍난파식의 윗박적 구성은 오히려 단어들 사이에 존재하는 짧은 쉼표적 공간의 기능을 잘 담당한다고 볼 수도 있다. 물론 긴 음을 통한 쉼표적 기능은 조사가 마디의 약박에 등장했을 때에도 가능하나, 그럴 경우 강박을 주로 길게 늘이는 일반적인 음악현상과는 잘 일치하지 않는다.

3) 지속적으로 반복되는 리듬의 사용: 예로서 「봉선화」에서는 3개의 8분음표(♪♪♪)와 하나로 묶여진 2개의 점4분음표(♪~♪)가 짝을 이루어 하나의 '리듬적 모티브'를 형성한다. 「금강에 살으리랏다」에서도 첫번째 마디의 길고 짧은 리듬(♪♪♪)과 두번째 마디의 짧고 긴 리듬(♪♪♪♪)이 짝을 이루어 곡 전체를 통해 쉼 없이 반복된다(단지 마디 13의 제1-2박에서만 종지를 두드러지게 하기 위해 처음의 1/2음 대신 점4분음과 1/8음이 사용된다). 그런가 하면 「옛 동산에 올라」에서는 두마디단위의 프레이즈가 한번은 마디의 약박("에", 마디 3)에서, 다른 한번은 마디의 강박("니", 마디 5)에서 끝이 나, 반복되는 리듬에 약간의 변화를 준다. 이러한 반복적인 리듬의 사용은 여러 절들의 내용을 동일한 선율에 담아야 하는, 그래서 시의 개별적인 내용보다는 하나의 전체적인 이미지에 음악적 초점을 맞추어야 하는 홍난파 가곡의 장절식 구조에서 비롯된 것이 아닌가 생각된다. 이 외에도 이러한 리듬적 사용은 청중들로 하여금 작품을 보다 쉽게 이해하고 빨리 수용하게 하는 역할을 한다는 점에서 위에서 언급한 홍난파 가곡의 '대중성'과도 밀접히 관련된 것으로 보인다.

4) 크레센도(*cresc.*)와 디크레센도(*decresc.*)의 반복적인 사용: 홍난파의 가곡은 빈번히 일정한 간격으로 크레센도(*cresc.*)와 디크레센도(*decresc.*)를 반복하여 특별한 음악적 기교 없이도 가사에 내포된 슬픔이나 기쁨의 감정상태를 쉽게 도달하는 특징이 있다. 이러한 대조적인 강세의 반복적인 교체는 주로 연주자가 한 숨에 노래할 수 있는 가사단위에 박절적 기준을 두는 것을 의미하는 것으로서, 마디의 첫박에 항상 악센트가 오는 서양음악식 박절구조와는 크게 구별된다. 예를 들어 3/4박자로 쓰여진 「사공의 노래」에서는 크레센도(*cresc.*)와 디크레센도(*decresc.*)의 규칙적인 반복으로 인해 마디

의 강박인 제1박보다는 마디의 약박인 제3박이 빈번히 강하게 처리된다.  $\frac{9}{8}$ 박자로 쓰여진 「봉선화」에서도 마디의 제1박보다는 제4박이나 제7박이 빈번히 강조된다. 그렇다고 서양음악식 박절흐름은 의도적으로 변박이 이루어지지 않는 한 완전히 깨지는 것은 아니어서 이러한 두 악센트구조의 결합은 이곳에서 서양음악에서는 쉽게 찾을 수 없는 새로운 뉘앙스의 음악을 만들어낸다.

### 3.3. 피아노반주

1) 전주·간주·후주의 제한된 사용: 흥난파 가곡에서 피아노전주는 경우에 따라서 전혀 존재하지 않거나(예, 「봉선화」, 「봄처녀」), 아니면 단지 짧게 나타나 뒤따르는 노래성부를 준비하는 역할만을 담당한다(예, 「옛 동산에 올라」, 「장안사」). 상대적으로 큰 전주라 할지라도 규모가 채 두 마디를 넘지 않고(예, 「금강에 살으리랏다」), 그 유형도 이어지는 노래성부의 반주음형과 별 차이가 없다. 피아노전주에 비해 피아노후주는 그나마 거의 찾아볼 수조차 없다. 단지 피아노간주만은 몇몇 곡에서 다소 비중 있게 처리되는데, 예로서 「옛 동산에 올라」에서는 쉬는 노래성부를 대신하여 노래를 계속 이어갈 뿐만 아니라 박자변화를 통해 뒤따르는 가사내용의 변화를 미리 준비하는 역할을 한다. 이처럼 흥난파의 가곡에서 피아노파트의 비중이 약한 것은 아마도 곡이 20마디를 채 넘지 않는 작은 규모로 쓰여졌기 때문이 아닌가 생각된다. 즉, 전체적인 균형을 위해 피아노파트의 비중이 상대적으로 축소되었다는 것이다.

2) 노래성부를 보조하는 성격의 피아노반주: 피아노전주나 간주 또는 후주를 제외하고서라도 흥난파의 피아노반주는 「봉선화」를 예로 든 김용환의 언급처럼 노래성부의 선율적 진행을 아주 단순한 형태로 반주하는 역할에서 크게 벗어나지 않는다(김용환 1998, 92). 즉, 피아노파트는 노래성부에 대해 독립적인 역할을 담당하기보다는 아르페지오(「옛동산에 올라」, 「사랑」 등)나 코드식 연주(「금강에 살으리랏다」, 「그리움」 등) 등을 통해 단순히 기타(Guitar) 반주처럼 사용된다. 그러나 무엇보다 피아노반주가 노래성부에 종속되어 있는 듯한 느낌을 주는 것은 오른손이 노래성부의 선율을 같은 음역에서 따라한다는 데에 있다. 예로서 「봄처녀」나 「금강에 살으리랏다」에서는 왼손이 화성적 반주를 하는 동안 오른손이 노래성부의 선율을 단성부로 연주하는가 하면, 「장안사」나 「봉선화」에서는 왼손이 분산화성을 연주하는 동안 오른손이 노래성부를 1-3성부로 연주한다. 그런가 하면 「사공의 노래」에서는 왼손이 북을 치듯 마



디의 강박에 화성의 기본음을 연주하면 오른손은 노래성부의 선율을 약간 변형시켜 연주하는 경우도 있다. 유행이야 어떻든 이처럼 노래성부에 종속되어 있는 듯한 피아노반주의 진행은 홍난파 가곡의 가장 큰 특징으로서, 이는 아마도 그의 곡들이 성악가와 같은 일부 전문인을 위해 쓰여졌다기보다는 가능하면 많은 사람이 피아노반주의 도움으로 함께 노래할 수 있도록 구상되었기 때문이 아닌가 생각된다.

## 제4장 예를 통한 작품분석

### 4.1. 봉선화

1. 울밑에선 봉선화야 네모양이 처량하다  
길고긴날 여름철에 아름답게 꽃필적에  
어여쁘신 아가씨들 너를반겨 놀았도다
2. 어언간에 여름가고 가을바람 솔솔불어  
아름다운 꽃송이를 모질게도 침노하니  
낙화로다 늙어졌다 네모양이 처량하다
3. 북풍한설 찬바람에 네형체가 없어져도  
평화로운 꿈을꾸는 너의혼은 예있으니  
화창스런 봄바람에 환생기를 바라노라

이 시는 운율상 4·4조로 쓰여져 당시의 전형적인 창가(唱歌)형태를 띤다. 이러한 창가의 운율(예, 4·4, 3·4)은 당시 홍난파에게 전혀 낯선 것이 아니었는데, 이는 그의 최초의 편저서가 다름 아닌 『통속창가곡집』(박문서관, 1916)이라는 데에서 잘 알 수 있다(민경찬 1998, 225이하). 김형준에 의한 이 4·4조의 운율은 「봉선화」의 모든 절에서 엄격히 지켜져, 이은상의 시들이 종종 각 절의 음절수가 일치하지 않아 홍난파의 가곡에서 불임줄 등을 필요로 하였던 것과는 구별된다. 그러나 이러한 현상은 이 곡이 작사보다 작곡이 먼저 이루어진 것에서 비롯된 것으로, 따라서 4·4조의 운율선택 또한 엄격히 말해 김형준에 의해서라기보다는 홍난파에 의해서 이루어졌다고 보는 것이 마

땅하다.

이 시의 소재는 ‘봉선화’로서 이향숙에 의하면 작사자 김형준은 봉선화의 지는 모습에서 처량한 말년을 보았고 우리나라의 비운, 즉 한일합방(1910)으로 인한 민족의 설움과 아픔을 그에 비유했다고 한다(이향숙 1998, 16). 제1절에서는 봉선화의 ‘낙화’(落花)에 대한 시인의 안타까운 심정이 “네 모양이 처량하다”란 한마디로 요약된다(초반부). 또한 이러한 심정은 봉선화가 한때 아름답게 개화(開花)했었다는 회상(回想)을 통해서도 강조된다(중반부와 후반부). 그런가 하면 제2절에서는 봉선화의 낙화(落花)가 단순히 바뀐 계절 때문이 아니라 “모질게 침노(侵怒)하는 가을바람” 때문임을 언급하여, 나라의 운명(運命)이 외세(外勢)의 침략에 의해 안타깝게 떨어진 것을 강하게 시사한다. 반면에 제3절에서는 주권회복(主權回復)에 대한 시인의 소망이 “형체(形體)는 없어져도 혼(魂)은 살아 있으니… 환생(還生)하기를 바란다”는 말에서 강하게 드러난다. 특히 제3절에서는 “화창스런 봄바람”이 ‘개화’(開花)의 요인으로 언급되어 “북풍한설(北風寒雪) 찬바람”이 ‘낙화’(落花)의 요인으로 언급되었던 제2절과 밀접한 내용적 관련을 맺는다.

음악적으로 이 곡은 오른손반주가 노래성부의 선율을 함께 연주하고 왼손반주가 리듬적으로 빈 공간을 메우는 다분히 노래에 비중을 둔 작품이다. 이에 따라 피아노반주의 화성 역시 베이스에 항상 근음을 두는 매우 제한적인 사용을 보인다. 이 곡에 나타나는 ‘안타까움’, ‘슬픔’ 등과 같은 시적 감정은 단조조성( $f$ 단조)과 느린 3박자형태( $\frac{9}{8}$ 박자)의 사용, ‘크레센도’(cresc.)와 ‘디크레센도’(decresc.)의 지속적인 교체, 그리고 여린 종결(ppp) 등을 통해 잘 표현된다. 전체적으로 이 곡은 마디 7-8을 정점으로 음악적 긴장이 그 전에는 고조되는, 그리고 그 후에는 해소되는 모습을 보인다. 이는 저음( $c'$ )으로 시작한 노래성부의 선율이 거의 한 옥타브 반을 이동해 위의 정점( $f''$ )까지 올라간 후 다시 최초의 음(마디 11)으로 내려오는 것에서 잘 알 수 있다. 이는 또한 화성이 마디 7-8의 음악적 절정을 보조하기 위해 마디 5-10에서 지속적으로 바뀌어 ( $A^b-E^b-C-f-A^b$ ), I도와 V도만을 사용하는 마디 1-4나 마디 11-12의 화성과는 구별되는 것에서도 증명된다. 이 외에도 음악절정을 보조하는 반주현상은 왼손이 마디 5-10의 제1-3박에서 항상 상행하는 아르페지오 음형을 연주하는 것에서도 드러난다.

## 4.2. 봄치녀

1. 봄치녀 제오시네 새풀옷을 입으셨네  
하얀구름 너울쓰고 진주이슬 신으셨네

꽃다발 가슴에안고 뉘를찾아 오시는고

2. 님찾아 가는길에 내집앞을 지나시나  
 이상도 하오시다 행여내게 오심인가  
 미안코 어리석은양 나가물어 볼까나

이 이은상의 시는 시조치고는 비교적 자유로운 자수(字數)체계를 띠어 각 절의 종장은 4·4·4·4(제1절)와 3·4·4·4음절(제2절)로, 반면에 각 절의 종장은 3·5·4·4(제1절)와 3·5·4·3음절(제2절)로 쓰여졌다. 특히 주목할 것은 제1절의 종장에서 시조의 중요한 운율적 특징인 3·5·4·3음절이 지켜지지 않는다는 점이다.

이 시의 소재는 제목이 시사하는 것처럼 ‘봄’이고, 주제는 봄을 맞이하는 시인의 ‘설레는 마음’이다. 이 시는 내용상 다분히 일관적인 형태를 띠어, 제1절의 제1-2행에서는 주로 봄의 ‘자태’가 “새풀웃”, “하얀구름”, “진주이슬”, “꽃다발” 등과 같은 명사적 단어들을 통해, 반면에 제1절 제3행과 제2절 제1행에서는 봄의 다가오는 ‘모습’이 “오시는고”, “가는 길에”, “지나시나”, “오심인가”와 같은 동사적 어휘들을 통해 잘 묘사된다. 그런가 하면 제2절의 제2행과 제3행에서는 봄을 맞는 관찰자의 ‘설레임’이 “행여 내게 오심인가”, “나가 물어볼까나”와 같은 자문(自問)적인 문장형태를 통해 잘 표현된다.

이 시는 홍난파가 선택한 이은상의 시들 중 가장 밝고 명랑한 것에 속하는데, 이를 반영하듯 음악 역시 춤곡의 하나인  $\frac{3}{4}$ 박자 왈츠의 템포(*Tempo di valse*)를 사용한다. 이곳의 ‘왈츠템포’란 단순히 약간 빠른 템포만을 의미하는 것이 아니라 왈츠춤에서 연상되는 가볍고 경쾌한 연주방식도 포함한다. 이 곡의 왈츠적 분위기는 마디의 첫 박에 강하게 악센트를 주는 왼손의 화성적 반주(V - -)에서도 잘 관찰된다. 오른손반주 역시 노래성부의 선율을 단성으로 연주하여 마치 왈츠에서의 제1바이올린 선율과 같은 역할을 한다. 또한 하나의 프레이즈가 끝나면 어김없이 나타나는 왼손의 줄꾸밈음(예, 마디 3-4)과 이를 모방한 분산화성적 4분음들(예, 마디 15-16) 역시 춤곡에 흔히 나타나는 ‘회전’(turn)을 위한 장식적 선율진행과 매우 흡사하다.

이 곡은 위의 「봉선화」와 비교할 때 몇몇 공통점과 차이점을 보인다. 피아노전주와 간주, 후주가 사용되지 않은 것과 선율이 비교적 넓은 음역(c'-f')에서 움직이는 것, 그리고 오른손반주가 노래성부의 선율을 함께 연주하는 것은 「봉선화」와 유사한 점이라 할 수 있다. 반면에 곡의 규모가 상대적으로 큰 것(총 24마디)과 이에 비해 음악적 절정이 두드러지지 않은 것은 「봉선화」와는 구별되는 점이라 할 수 있다. 이 중

에서 음악적 절정이 두드러지지 않은 것, 즉 음악적 긴장이 대체로 평형상태를 유지하는 것은 무엇보다 대부분의 프레이즈가 동일한 음들(c'-d'-c')로 시작하는 것에서 잘 알 수 있다("봄처녀", "새풀웃", "하얀구", "꽃다발"). 이 외에도 프레이즈의 종결부분(마디 2/3, "시네"; 마디 10/11, "쓰고")이나 프레이즈의 중간부분(마디 6, "을 입"), 또는 두개의 프레이즈가 하나로 만나는 부분(마디 12, "고 진")에서 일정한 음정(d'-a')이 반복적으로 사용되는 것도 이를 잘 뒷받침한다.

그러나 이 곡의 가장 큰 음악적 특징은 모호한 조성(調性)에 있다. 즉, 이 곡에서는 I도인 F화성이 거의 사용되지 않는 반면(마디 14와 23-24는 제외), 이의 병행화성인 d 화성이 자주 쓰여 이 곡이 어떤 조성(F장조, d단조)으로 작곡된 것인지 구별하기 쉽지 않다. 또한 이는 이 곡에 d단조의 도미난트에 해당하는 A화성(마디 3-4, 11-12, 19-20)이 자주 등장하는 것이나, 이것이 마디 11-12에서처럼 실제로 하나의 중간도미난트로 사용되는 것에서도 잘 알 수 있다. 그런가 하면 박절도 부분적으로 이중성을 띠어, 마디 3-4, 7-8, 11-12, 15-16, 19-20 등에서는 왼손의 줄꾸밈음적 화성연주나 옥타브음정 연주가 마디선을 뛰어넘어 두마디를 한 단위로 하여 하행해 마치  $\frac{6}{4}$ 박자로 쓰여진 듯한 느낌을 준다.

### 4.3. 옛 동산에 올라

1. 내놀던 옛동산에 오늘와 다시서니  
산천 의구란말 옛시인의 허사로구  
예섯던 크큰소나무 버혀지고 없구료

2. 지팡이 도로짚고 산기슭 돌아나니  
어느해 풍우엔지 사태져 무너지고  
그흙에 새솔이나서 키를재려 하는구료

이 시의 운율형태는 「봄처녀」와 비슷하여 각 절의 일부 행은 불규칙적인 자수(字數)를 보인다. 예로서 각 절의 제2행은 각각 2·4·4·4와 3·4·3·4음절로, 그리고 제3행은 3·5·4·3과 3·5·4·4음절로 쓰여져 있다. 특히 제1절 제2행의 2음절구조는 3음절이나 4음절로 이루어진 시조의 일반형태에도 속하는 것이 아니어서 「봄처녀」와도 구별된다. 그러나 이 역시 송정란이 언급하는 것처럼 '정형이비정형'(定型而非定型)

또는 ‘비정형이정형’(非定型而定型)이라는 이은상의 자유로운 자수율(字數律)사고에서 비롯된 것으로 여겨진다(송정란 2000, 140).

이 시의 소재는 표제에서 제시된 것처럼 ‘옛 동산’이다. 이 옛 동산은 원래 이은상의 고향인 합포의 노비산을 가리키는데(이은상 1932, 73), 이 시에서는 “소나무”(“새 술”), “산기슭” 등으로 대표되는 자연자체를 의미한다. 이은상은 이 옛동산을 통해 ‘세월의 무상함’과 ‘인생의 허무함’을 노래하는데, 이는 “산천의구”(山川依舊)가 다 “허사(虛辭)로구”라는 구절(제1절 제2행)에서 단적으로 드러난다.<sup>3)</sup> 그리고 이는 “베어진 소나무”(제1절 제3행)와 “자라나는 새 술”(제2절 제3행)의 대치에서 잘 증명된다.

이 시의 두 절은 행마다 서로 비교되는 구조를 보인다: 다시서니(제1절 제1행)/돌아나니(제2절 제1행), 허사로구(제1절 제2행)/무너지고(제2절 제2행), 버혀지고 없구료(제1절 제3행)/키를재려 하는구료(제2절 제3행). 즉, 각 절의 제1행과 제2행은 유사한 단어들의 사용을 통해, 반면에 각 절의 제3행은 이른바 ‘소멸’과 ‘생성’을 의미하는 대조적인 단어들의 사용을 통해 서로 비교된다. 특히 제1절의 제3행은 앞서간 제1-2행의 내용을 증명하는 식으로 쓰인 반면, 제2절의 제3행(“새술”)은 앞서간 제1-2행(“무너지고”)과는 대조되는 내용으로 쓰여 구성상태에서도 서로 구별된다. 이러한 시적 구조는 홍난파에 의해 음악에도 그대로 반영되어 제1-2행과 제3행 사이에는 하나의 피아노간주가 놓여진다.

이 곡의 가장 큰 음악적 특징은 곡 중간에 나타나는 변박(變拍)현상이다. 즉, 이 곡은 처음에는 홍난파가 즐겨 쓰는  $\frac{3}{4}$ 박자로 진행하다 마디 12에서  $\frac{4}{4}$ 박자로 바뀌는데, 이를 통해  $\frac{4}{4}$ 박자 부분에서는 마디의 제3박이 특별히 강조되는 결과를 가져온다. 예로서 마디 14의 제3박에서는 이 곡의 최고음(f')이, 그리고 마디 15의 제3박에서는 이 곡의 최저음(d')이 등장해 각각 해당 선율진행의 목표점으로 사용된다. 중요한 것은 이러한 변박(變拍)현상이 피아노간주 부분에서 이루어져 노래성부로 하여금 변박으로 인한 악센트변화를 보다 효과적으로 준비할 수 있게 한다는 것이다. 이는 실제로 피아노간주가 저음(“허사로고”)으로 끝난 제1-2행과 고음(“예 섰던”)으로 시작하는 제3행을 선율적으로 자연스럽게 연결하는 것에서도 잘 드러난다. 이 외에도 변박(變拍)이 피아노간주에서 이루어진다고 하는 것은 이 곡의 전체적인 박절흐름이 피아노반주에 의해 유지된다고 하는 것을 의미하는데, 이는  $\frac{3}{4}$ 박자로 쓰여진 간주의 전반부와  $\frac{4}{4}$ 박자로 쓰여진 간주의 후반부가 하나의 비슷한 선율을 박자와 리듬을 달리하여 사용하는 것에서

3) 이 가사에는 원래의 시에서 교정된 것이 하나 있는데, 제2절 제1행의 “더저짚고”가 보다 일반적인 표현인 “도로짚고”로 바뀐 것이 그것이다.

잘 알 수 있다. 기껏해야 17마디에 불과한 곡에서 피아노간주가 총 4마디를 차지하는 것도 이와 무관하지 않은 것으로 생각된다.

#### 4.4. 사공의 노래

1. 두둥실 두리둥실 배떠나간다 / 물맑은 봄바다에 배떠나간다  
이배는 달맞으로 강릉가는배 / 여기야 디여라차 노를저어라
2. 순풍에 돛달고서 어서떠나자 / 서산에 해지며는 달떠온단다  
두둥실 두리둥실 배떠나가네 / 물맑은 봄바다에 배떠나간다

합호영에 의해 쓰여진 이 시는 두개의 절로, 그리고 각 절은 4개의 행으로 이루어졌다. 그러나 각각의 행들은 3·4·5음절의 3개의 음절그룹으로 나누어져 4개의 음절그룹으로 이루어진 이은상의 시(예, 「봄처녀」, 「옛 동산에 올라」)나 2개의 음절그룹으로 이루어진 김형준의 시(「봉선화」)와는 구별된다.<sup>4)</sup>

내용상 이 곡의 소재는 총 4번 등장하는 “배 떠나간다”라는 표현에서 볼 수 있듯이 전형적인 ‘벚놀이’이다. 이 ‘벚놀이’의 배경은 ‘달맞이’로서 이는 “달맞으러 강릉가는 배”, “해지며는 달떠온다” 등의 시구에서 쉽게 알 수 있다. ‘벚놀이’의 흥겨운 분위기는 특별히 “두둥실 두리둥실”과 같은 의태어나 “여기야 디여라차”와 같은 의성어에서 잘 발견된다. 이 외에도 이 시가 주는 흥겨움과 경쾌함은 빈번히 나타나는 이 곡의 박자변화에서 음악적으로 잘 표현된다( $3/4-4/4-3/4-4/4-3/4$ ). 특히 홀수박자( $3/4$ )는 남성적 종지의 프레이즈로, 반면에 짝수박자( $4/4$ )는 여성적 종지의 프레이즈로 쓰여져 생동감과 함께 박절상의 긴장감을 더해준다. 이 외에도 가사의 흥겨운 분위기는 싱크로페이션리듬(♩ ♩ ♩)과 같은 악센트변화(예, 마디 7)나 음표수에 비해 음절수가 적은 8분음 셋잇단음(예, 마디 3의 “간”)이나 8분음(예, 마디 9의 “배-”, 마디 13의 “디-여-”, 마디 15의 “를-”) 등에서도 확인된다.

이 곡의 대표적인 음악적 특징은 모티브적 성격을 갖는 셋잇단음+점4분음의 음형에 있다. 첫번째 유형은 마디 1/2(“두리둥실”)와 마디 5/6(“봄바다에”)에서, 그리고 두번째

4) 각 행의 마지막 5음절은 두개의 음절그룹으로 분리될 수도 있으나, 이 경우 2+3(“노를 저어라”, “어서 떠나자”), 1+4(“배 떠나간다”), 또는 4+1음절(“강릉가는 배”)로 나뉘는 등 비일관적인 모습을 띄어 분리자체에 큰 의미가 없다.

유형은 마디 3/4(“간--다”)와 마디 9/10(“는 달맞으”)에서 각각 나타난다. 특히 마디 9-10에서는 두번째 유형인 마디 3-4의 음형이 리듬을 일부 바꾸어 4도 높여져 연주된다. 반면에 마디 13/14(“야디-여-라”)에서는 첫번째 유형(마디 1)과 두번째 유형(마디 3)이 혼합되어 나타난다. 인상적인 것은 셋잇단음으로 시작하는 음형이 이처럼 모티브적 성격을 강하게 띠는 것과는 반대로 모티브적일 것으로 기대되는 마디 1의 음형(“두 등실”, b'-b'-b')은 오히려 선율적으로 매번 다르게 나타나는 것이다(마디 2/3: d'-g'-a', 마디 4/5: b'-d''-b', 마디 8/9: g'-c''-e'' 등).

박질적으로 이 곡은 네마디단위의 그룹이 4번 연속되는 매우 단순한 구조를 보인다. 매 마디그룹의 처음과 끝은 화성적으로 I-V, I-I, IV-V, I-I도로 되어 있어, 첫번째와 세번째 네마디그룹은 각각 반종지적 성격을 띠는 반면, 두번째와 네번째의 네마디그룹은 완전종지적 성격을 띤다. 특히 네번째 마디그룹은 IV-V<sup>7</sup>-I도진행과 리타르단도(*rit.*) 연주를 통해 곡의 마감적 성격을 보다 분명히 드러낸다. 마디 8에 등장하는 오른손의 알토성부(c'음)는 앞서간 D<sup>7</sup>화성과의 관계에서 볼 때 G화성의 b음이 잘못 표기된 것으로 보인다. 물론 홍난파가 곡의 전반부를 마감하는 마디 8을 곡 전체를 마감하는 마디 16과 구별하기 위해 의도적으로 C의 제2전위화성을 썼을 가능성도 완전히 배제할 수는 없으나 그 가능성은 매우 희박하다.

#### 4.5. 금강에 살으리랏다

1. 금강에 살으리랏다 금강에 살으리랏다  
운무 더리고 금강에 살으리랏다  
홍진에 썩은 명리야 아는체나 하리요
2. 이몸이 스러진뒤에 혼이정녕 있을진대  
혼이나마 길이길이 금강에 살으리랏다  
생전에 더럽힌마음 명경같이 하고저

이 시 역시 시조치고는 상당히 자유로운 자수(字數)체계를 보여 각 절의 제1행은 3·5·3·5와 3·5·4·4음절을, 반면에 각 절의 제2행은 2·3·3·5와 4·4·3·5음절을 보인다. 초장과 중장에 비일반적인 5음절이 자주 등장하는 것은 소원(所願)을 의미하는 “살으리랏다”가 마치 후렴구처럼 사용되기 때문이다. 또한 음절적으로 인상적인

것은 동일한 선율에 마디 3에서는 3음절의 가사가, 반면에 마디 7에서는 2음절(제1절)이나 4음절(제2절)의 가사가 붙여진다는 것이다.

이 시는 내용적으로 “썩은 명리”(名利)나 “더럽힌 마음”으로 묘사되는 속세를 떠나 “금강”(金剛)이나 “운무”(雲霧)로 대변되는 자연에서 몸담고 싶은 시인의 ‘갈망’(渴望)을 노래한다. 이러한 갈망은 무엇보다 총 4번 나타나는 “금강(金剛)에 살으리랴다”라는 표현에서 단적으로 드러난다. 각 절은 유사하면서도 상이한 내용전개를 보여, 제1절은 현재적 자연귀의를 표현하는 반면, 제2절은 “혼이나마 길이길이…”에서 알 수 있는 것처럼 내세적인 자연적 삶을 묘사한다. 그런가 하면 행들도 약간의 차이를 보여, 각 절의 제1-2행이 단순히 화자(話者)의 소망을 언급하는 반면(“살으리랴다”) 각 절의 제3행은 미래적 삶을 현재의 세속적인 삶과 연관시켜 이러한 소망이 탄생된 배경을 형성한다.

위의 시가 내용적으로 단호한 성격을 띠는 것처럼 이 시에 기초한 음악 역시 상당히 단호한 성격을 띤다. 우선 4분음을 스타카토로 연주하는 피아노반주는 마치 해머를 두들기는 듯한 느낌을 준다. 때문지 않은 ‘자연’을 상징하는 “금강”(金剛)과 “운무”(雲霧), “명경”(明鏡)과 같은 단어들은 두마디단위의 프레이즈에서 항상 첫번째 마디에 위치할 뿐만 아니라 비교적 긴 리듬인  $\frac{1}{2}$ 음이나 점4분음 또는  $\frac{1}{4}$ 음으로 연주되는 반면, 때문에 ‘속세’를 상징하는 “썩은 명리”나 “더럽힌 마음”은 두마디단위의 프레이즈에서 두번째 마디(마디 12)에 위치할 뿐만 아니라 비교적 짧은  $\frac{1}{8}$ 음들로 연주되어 박절적으로도 서로 차이를 보인다. 이 외에도 화자의 단호한 의지를 표현하는 “혼”(魂)이라는 말(제2절)은 해당 프레이즈의 앞부분(마디 5, 7)에 위치해 다른 단어들에 비해 상대적으로 강조된다.

전체적으로 이 곡은 4마디단위로 진행하는데, 선율이 매번 두번째 마디(마디 4, 8, 12)의 끝에서 상행하고(c'-a'-c'-a'-d'), 네번째 마디(마디 6, 10, 14)의 끝에서 하행하는(g'-f'-g'-f'-d') 것에서 알 수 있듯이 각각 ‘질문-대답’적 성격을 띤다. 질문적인 부분은 강하게 포르테(*f*)로, 그리고 대답적인 부분은 약하게 메조피아노(*mp*)로 연주되어 강세상 차이를 보인다. 단지 곡의 종결부분에 해당하는 마디 11-14에서는 대조적인 강세나 일정한 음형에 바탕을 둔 질문-대답적 구조 대신 점차적으로 상행했다 하행하는 선율구조(f'~d', d'~d')와 동일한 음(d')으로 연결된 2+2마디구조를 통해 이전의 마디들과는 구분되는 종합적인 인상을 준다.

이 곡의 가장 큰 음악적 특징은 여러 면에서 나타나는 한국의 전통음악적인 성격에 있다. 우선 5음음계로 이루어진 노래성부의 선율을 예로 들 수 있는데, 실제로 이곳에는 반음관계에 속하는 음계의  $b^b$ 음과 e음은 찾아볼 수 없다. 이 외에도 이 곡(d단조)의



이꿈음에 속하는  $c^\#$ 음은 피아노나 노래파트 중 어느 곳에도 사용되지 않는다. 이러한 단조로운 음악구조는 이 곡이 단지 토닉과 섭도미난트(마디 6, 10)만을 사용하고, 이에 따라 4마디단위의 프레이즈도 도미난트(A)-토닉(d)이 아닌 섭도미난트(g)-토닉(d)이나 토닉(d)-토닉(d)으로 매번 끝나는 것에서도 알 수 있다. 유사한 음악적 구조는 각각의 네마디그룹이 단 한번(마디 11, f음)을 제외하고 모두 d음으로 시작하고 끝나는 것과, 마디 11-12( $d_3$ )를 제외한 모든 마디가 기본위치의 화성만을 사용하는 것, 그리고 곡의 종결과 관련된 마디 13-14(점4분음,  $d'$ )를 제외한 그 어떤 곳에서도 붓점음표가 사용되지 않는 것에서 찾을 수 있다.

## 제5장 결 론

이상으로 우리는 홍난파의 가곡들을 음악과 가사의 관계를 중심으로 간단히 살펴보았다. 이를 성리해 보면 다음과 같다. 작은 규모나 장절식 구성, 그리고 홀수박자의 선호나 윗박적 구성은 시조나 시조와 유사한 형태의 가사선택과 관련되어 있음을, 반면에 곡의 변박구조(變拍構造)는 음악적인 긴장고조와, 그리고 일정한 템포와 조성의 선호는 시의 전체적인 분위기, 즉 비장함, 쓸쓸함, 설레임, 또는 흥겨움 등과 관련되어 있음을 살필 수 있었다. 그런가 하면 제한된 음의 사용, 그리고 크레센도와 디크레센도의 빈번한 교체는 한편으로 한국전통음악의 특성과, 그러나 다른 한편으로 작곡자가 의도한 대중적인 효과와 밀접히 관련되어 있음을 관찰할 수 있었다. 특히 대중성을 염두에 둔 음악구조는 노래성부를 오른손반주가 따라 하는 것에서도 잘 드러났다.

구체적으로 분석한 작품들에서는 홍난파만의 독특한 작곡기법들이 나타났는데, 예로서 「봉선화」에서는 긴장의 '고조와 해소'를 통한 효과적인 음악절정의 구성이, 반면에 「봄처녀」에서는 왈츠적인 템포와 춤곡적인 리듬, 그리고 자제된 음악적 긴장과 모호한 조성상태를 통한 복합적인 음악구조가 나타난 것이 그것이었다. 그런가 하면 「옛동산에 올라」와 「사공의 노래」에서는 한편으로는 단순한 박절구조와 음형의 모티브적 사용을 통해 작품의 균형적 구조가 유지된 반면, 다른 한편으로는 변박구조를 통해 음악적 긴장이 유도되는 것을 살필 수 있었다. 인상적인 것은 동일한 박자변화를 통해서 한 곡에서는 '허무함'이, 그리고 다른 한 곡에서는 '흥겨움'이 음악적으로 표현되었다는 사실이다. 마지막으로 「금강에 살으리랏다」에서는 '질문-대답'적 형태, 혹은 '낭송'적인 형태의 선율을 통해 언어적인 면이 강조됨을 관찰할 수 있었다. 종합하면, 홍난파

가곡들의 특징은 이처럼 한편으로는 비슷한 음악적 재료를 통해 많은 면에서 음악적 공통점을 보이면서도, 다른 한편으로는 대상 곡마다 몇몇 특징적인 작곡기법을 통해 그 곡만에 해당하는 다양한 적용과 해석을 보여준다는 데에 있다.

## 참고문헌

- 구인환·최래옥. 1993. 國文學概論, 서울: 와이제이物産.
- 김용환. 1998. 김성태의 음악세계, 서울: 한국종합예술학교 한국예술연구소.
- 김점덕. 1989. 한국가곡사, 서울: 과학사.
- 노동은. 1997. “노동은의 알고 싶다 10”, 음악과 민족, 14: 48-57.
- 민경찬. 1985. “시대별로 살펴본 한국가곡 60년사”, 음악동아, 9월호: 246.
- - -. 1998. “홍난파의 通俗唱歌集”, 낭만음악, 봄호, 225 이하.
- - -. 1995. 홍난파자료집, 서울: 한국예술종합학교 한국예술연구소.
- 박용구. 1975. 音樂, 演藝의 名人 8人, 서울: 新丘文化社出版.
- 송정란. 2000. “새로운 시조형식을 향하여, 이은상의 노산시조집”, 문학과 창작, 8월호: 139-144.
- 이무웅. 1977. 한국가곡의 역사-가사, 리듬을 중심으로, 석사학위논문, 단국대학교 대학원, 음악학과.
- 이유선. 1985. 韓國洋樂百年史, 서울: 음악춘추사.
- 이은상. 1932. 鷺山時調集, 서울: 漢城圖書株式會社.
- 이향숙. 1998. 가곡의 고향, 서울: 한국문원.
- 이혜진. 2000. “가곡 <진달래꽃>을 통한 시와 음악과의 관계고찰”, 낭만음악, 봄호, 92.
- 이호영. 1996. 국어음성학, 서울, 태학사.
- 한국예술종합학교 한국예술연구소. 1999. 한국작곡가사전, 서울: 시공사.
- 홍정수. 1999-2000. “나운영 음악자료 1-4”, 음악과 민족, 17-20.
- 삼호출판사. 1989, 1990. 정선 한국가곡 213선 상, 하, 서울: 삼호출판사.

## ABSTRACT

### Das musikalische Verständnis über die Kompositionstechnik in den Liedern von Napa Hong

Jin-Kyu Na

In letzter Zeit wurde die Forschung über den koreanischen Komponisten Napa Hong und seine Werke sehr intensiviert. So sind z. B. das gesamte Werkverzeichnis Hongs und die von ihm verfassten musikalischen Kritiken und Aufsätze zum allgemeinen Zugang veröffentlicht worden. Neu erschienen sind außerdem die bisher unbekanntenen Dokumente über sein Studium und seine musikalischen Tätigkeiten. Auch die Untersuchung über sein Verhältnis zu der damaligen imperialistischen Kolonialmacht Japans vertiefte sich weiter.

Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die analytische Forschung der Werke Napa Hong's. Von seinen mehreren musikalischen Gebieten sind hauptsächlich die Lieder ausgewählt, die uns von seinen Werken am meisten bekannt sind und die ihn als Komponisten am besten charakterisieren. So sind hier zuerst alle seine Lieder vorgestellt worden, die dann nach Typen kategorisiert wurden. Dann sind einige Werke von ihm ausgesucht und ausführlich analysiert worden. Das Ziel dieser Untersuchung ist es, seinem persönlichen und charakteristischen Kompositionsstil nahe zukommen, um eine bessere Bewertung seiner Lieder zu erreichen.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind folgende. Einige musikalische Sachen müssen neu interpretiert werden. Es waren unter anderem der Vorzug des auftaktigen ungraden Taktes, der intensive Taktwechsel und die häufige Verwendung einiger bestimmten Tempi und Tonarten. Die restriktive Tonleiterauswahl und der häufige Wechsel der gegensätzlichen Dynamik in seinen Werken gehören auch zu den Merkmalen, die gründlich untersucht werden müssen.

Die konkrete Analyse der ausgewählten Werke ergaben, dass sich die beiden Elemente des Liedes, Text und Musik, bei Nanpa Hong besonders eng verhalten.

Es wird noch vieles erforscht werden müssen, um alle Werke Napa Hong's zu verstehen und zu begreifen.



# 고대 그리스 음악 실제

이경희(서울대학교 강사)

## 차 례

제1장 서론

제2장 고대 그리스 음악실제

- 2.1. 공공 축제
- 2.2. 사적 의식
- 2.3. 개인 음악 생활
- 2.4. 음악 수반 활동
- 2.5. 전문 음악가
- 2.6. 음악 교습

제3장 음악가

- 3.1. 초기 고대(archaic) 시대
- 3.2. 후기 고대 시대
- 3.3. 초기 고전(classic) 시대
- 3.4. 후기 고전 시대

제4장 악기

- 4.1. 라이어
- 4.2. 아울로스

제5장 결론

그림목차

참고문헌

영문초록

## 제1장 서론

그리스 문명은 서양 문화의 뿌리이다. 유럽 역사에서 중요한 전환점이나 새로운 문화 운동의 출발 근거는 그리스에서 찾아지곤 하였다. 서양 철학에서도 플라톤과 아리스토텔레스의 사상은 시대를 초월하여 영향을 끼치고 있다. 유럽 근대 철학의 양대 흐름인 합리주의와 경험주의도 플라톤과 아리스토텔레스로 소급된다. 음악미학에서도 플라톤과 아리스토텔레스는 자주 거론된다. 사실상 18세기 음악미학의 양대 흐름인 모방미학과 표현미학이 이미 이들에 의해 다 거론되었다. 21세기 현재에도 이들의 이론은 아직도 많은 적용 가능성을 보여주고 있다. 그들의 이론을 제대로 이해하기 위해서 그 문화적 배경을 아는 것이 필수적이라고 생각된다. 또한 그리스 음악 이론과 실재를 이해하는 것이 현대 음악학의 뿌리를 이해하는 방법이라고 생각한다.

필자의 음악미학 강좌에서 플라톤과 아리스토텔레스의 음악관에 대한 강의를 할 때, 당시 그리스 시대의 음악 실재는 어떠했나라는 질문을 학생들에게서 많이 받는다. 그러나 부끄럽게도 이론적 측면에서만 접근하였지, 실제 음악 생활은 별로 아는 바가 없어 정확한 정보를 제공할 수 없었다. 다행히 근래의 연구 성과와 동향을 알 수 있는 좋은 책들 (West, 1992, Anderson, 1994)을 접할 수 있어서 읽어 나가는 가운데 많은 사실들을 알게 되었다. 새로운 고고학적, 언어학적, 인류학적 방법으로 많은 사실들이 밝혀졌기 때문이다. 우리 나라에서는 그리스 음악 실재에 관한 책이나 논문이 나오지 않았기에, 관심 있는 사람들에게 기초적인 자료를 제공할 수 있으면 하고 이 글을 쓰게 되었다. 안타깝게도 본고를 준비하면서 일차자료는 다룰 수가 없었고, 위에서 언급한 두 가지 책을 기초로 하여 본고를 쓰게 되었음을 밝혀 둔다.

우선 본고가 막연히 그리스 음악이라는 주제를 갖고 접근하기에는 그리스의 역사가 너무나 장구하기에 여기서 논하는 그리스 음악 실재는 주로 고대와 고전시대 (기원전 8세기에서 기원전 4세기까지)로 한정하였다. 특히 B.C. 5세기에서 B.C. 4세기는 피타고라스, 플라톤, 아리스토텔레스가 활동하였던 시기이기에 음악에 대한 그들의 언급이 나오게 된 배경을 알기 위해서는 꼭 살펴보아야 할 시대이다.



## 제2장 고대 그리스 음악 실제

대부분의 그리스인들은 음악을 훌륭한 생활의 필요조건으로서 높게 평가하였다. 음악, 노래, 춤은 평화시 문명화된 공동체에 가장 특징적으로 나타나는 것으로 간주되었다. 고대 그리스 시 속에서 전쟁의 무서움이 “춤도 없고, 라이어도 없고, 눈물을 만드는 것”으로 표현되었다. 물론 그리스 음악이 항상 즐거운 것은 아니었다. 애도나 불길한 예언, 비관적 회상이나 무서운 신화의 구술에도 쓰였다. 그러나 일반적으로 음악과 연관되는 것은 축제와 같은 즐거운 경우였다. 음악은 지속적으로 축제의 개념과 연관되었다.

### 2.1. 공공 축제

그리스인들은 무엇보다도 신들에게 바치는 대한 공적인 예배와 음악을 연관시켜 생각하였다. 많은 지역 축제들이 해마다 열렸고, 음악 행사나 음악적 요소들을 포함하였다. 예를 들면 노래하는 행진, 춤추는 합창단 (choral dance), 종교적 찬미가가 따라 붙는 희생의식 등이다.

의식에 참여하는 이들은 행렬을 이루었는데, 그 속에는 합창단들이 있었다. 그들은 때로 노래를 하면서 춤을 추기도 하고, 때로는 춤추는 이들이 따로 있기도 하였고, 악기 반주는 주로 피리<sup>1)</sup> 부는 이에 의해서 행해졌다. 행진 노래 (Prosidion)는 고대인들에게 합창 서정시의 특별한 범주로 인식되었다. 많은 B.C. 8, 9세기 도자기들이 라이어 (lyre)<sup>2)</sup> 혹은 피리, 아니면 둘 다에 의해서 반주되는 제의적 성격의 행렬의 그림들을 보여주고 있다.

합창단은 성인남자, 소년들, 혹은 소녀들로 구성되었다. 가장 널리 인정된 제의 노래 중 두가지는 피언 (paean)과 디티람보 (dithyramb)이다. 피언은 짧고 장엄한 것에서부

1) 그리스의 관악기는 여러 종류가 있지만, 그 중에서 아울로스 (aulos)의 쓰임새가 가장 많고 다양하다. 출토되는 도자기에서 발견되는 그림들에서 가장 빈번하게 발견되는 관악기도 아울로스이다. 앞으로 본고에서 피리라고 이야기는 대부분의 경우도 아울로스가 쓰였을 것으로 추정된다.

아울로스의 대한 자세한 설명의 본고의 4.2 아울로스를 참조.

2) 그리스 역사에서 가장 많이 언급되고 시대별 지역별로 다양하게 발전한 것이 라이어이다. 본고의 4.1 라이어 참조.

앞으로 별다른 언급이 없는 한 라이어는 여러 가지 라이어 종류를 총칭하는 개념으로 쓰일 것이다.

터 길고 공들인 노래까지 포괄하는 장르이고 의식에 참여한 모든 사람들이 부르는 노래이다. 많은 공공 축제에서 피언은 성스러운 노래의 기능을 하였다. 대부분의 피언이 아폴로에게 바치는 경우가 많았지만, 다른 신들이나 중요한 사람들에게 헌정 될 수도 있었다. 대개의 경우 합창으로 노래되지만 독창으로 노래될 수도 있었고, 인성만으로 노래되거나 상황에 따라서는 라이어나 피리로 반주되기도 하였다. 행렬 형태를 취할 수도 있지만, 더 흔한 것은 한 곳에서 춤을 추거나 그냥 서 있는 행태로 공연되었다.

디티람보는 비록 원리상으로는 디오니시우스 신에게 바치는 것이었지만, 다소 덜 성스럽게 느껴졌고, 많은 경우 세속화되었다. 점차 디티람보는 제도화된 축제로 존재했다. 기원전 6세기 말 경, 도시 축제를 위한 디티람보의 작곡은 저명한 음악가들이 맡았다. 이 때쯤 되면 디티람보는 단순히 술에 취하는 것이 아니라, 호화로운 구경거리와 세련된 예술형식이 되었다. 디티람보의 공연은 성인 남자나 소년들로 구성된 합창단에 의해서 행해졌다. 각각의 합창단들은 50명 정도로 이루어져 원형 형태로 피리 부는 사람을 가운데 놓고 춤을 추었다.

소녀들로 이루어진 합창단도 역시 공공의 볼거리를 제공하였다. 기원전 7세기 말 스파르타에서는 소녀들이 아름다운 노래를 부르는 축제들이 있었다. 이런 노래들을 파르테네이아 (partheneia)라고 불렀다. 아폴로 제단의 중심인 델피에서도 소녀 합창단들이 노래하였다고 한다. 가장 유명한 시인들이 이런 제의 노래를 작곡하였다는 것은 소녀 합창단 연주의 높은 예술성과 중요성을 반증하고 있다.

일반적으로 종교적 의식과 연관된 음악과 춤은 무엇보다도 구경꾼들에게 즐거움을 주기 위해서 고안되었다. 희생 의식의 절정에서만 장엄하거나 경건한 분위기가 지배적이었고, 나머지는 즐거운 분위기였다. 제의라고 해서 모든 것이 신의 필요에만 종속되지 않았다. 피언이나 디티람보는 신에 대한 경외와는 별로 관련이 없는 내용도 많이 담고 있었다. 많은 군중들이 몰려들었기에 의식 외의 음악적 여흥이 번성하였다고 해도 놀랄 일은 아니다. 이로 인해 돈을 벌기 위해 노래를 부르거나 악기를 연주하는 이들이 생겨났다.

최고의 가수나 악기 연주자에게 상을 수여하는 제도도 생겨났다. 이미 기원전 8세기 말에 6음격 (hexameter) 노래의 경연이 있어서 헤시오드 (Hesiod, B.C. 700-?)가 우승했다고 한다. 기원전 5세기에는 에피다루스 (Epidarrus)에서 열린 에스클레피우스 (Asclepius) 축제에서 서사시 연주자들의 경연이 있었다고 한다. 축제 외에 서사 노래를 들을 수 있는 기회가 많았을 것이 분명하지만, 축제가 가장 흔한 기회였다.

기원전 7세기에는 기타라 반주의 가수들 (citharode)의 경연이 델피의 8년마다 열리는

피티안(Pythian) 축제와 스파르타의 카르네이아(Karneia) 축제에서 있었다고 전해진다. 경연자들은 다양한 지역에서 참여하였다. B.C. 6세기 초에 피티안 축제는 더 많은 음악행사로 확대되었다. 이것은 그리스 전역에서 많은 연주자들과 청중을 끌어 들였다. 20년 후에는 아테네의 파나테나이아(Panathenaea) 축제도 비슷한 재조직을 겪게 된다. 기타라 가수들, 아울로스 가수들, 아울로스 연주자들의 경연이 첨가되었다. 도자기 그림을 그린 화가들은 연주자들이 앉아 있는 심판 앞에서 차례를 기다리며 서 있는 모습을 묘사하고 있다.

## 2.2. 사적 의식

개인 생활에서 발생하는 의식의 대표적인 경우는 결혼식이나 장례식이다. 그러나 이런 행사도 어느 정도는 공공의 영역에 속한다. 왜냐하면 개인의 일이지만 전체 이웃이 관련되기 때문이다. 그리스 결혼식의 주요한 절차 중의 하나는 신랑이 신부를 처가에서 새로운 집으로 호송하는 일이다. 그들은 마차를 타고 친구들이나 주위 사람들의 환송을 받는다. 이 환송객들은 횃불을 흔들거나 노래를 하거나 춤을 추거나 악기를 연주한다. 신랑 신부가 밤을 보내기 위해서 집에 들어 간 뒤에도 문 앞에서는 노래가 계속된다.

또 다른 사적 축하연은 운동 경기에서 우승을 한 사람에게 의해서 제공되는 것이다. 승리자가 집으로 돌아왔을 때 지역의 젊은이들로 구성된 합창단이 맞아주거나, 그가 감사의 제물을 드릴 때 제단에서 축하 공연을 하기도 한다. 이 때도 결혼식 노래와 마찬가지로 라이어와 아울로스가 반주 악기로 같이 사용된다.

장례식은 공동체에 지대한 영향을 미쳤다. 특히 B.C. 7, 8세기 유력 가문에서는 장례를 과시적으로 하는 것이 특권의 문제이었다. 따라서 가능한 한 많은 수의 애도자들이 통곡하며 머리와 옷을 찢으며 관을 따랐다. 장례 하루 전 집에 시신을 놔두는 기간 동안 특히 여자 친척들이 애통해 하는데, 때로는 전문적으로 부르는 사람이 와서 할 때도 있었다. 장례 행렬 동안 통곡 뿐만 아니라 노래도 불렀는지에 대한 문헌적 자료는 거의 없지만, B.C. 7세기 말의 흑색 항아리와 흙 장식품(terracotta plaque)은 장례 행렬이 피리 부는 이에 의해서 반주되는 것을 보여주고 있고, 플라톤도 외국 가수들을 고용해서 시신을 호위하는 관습에 대해 언급하고 있다. 또 다른 도자기는 행렬이 무덤에 접근하고 있고, 그곳에서 기도하는 여인과 피리부는 사람이 기다리고 있는 장면을 묘사하고 있다. 부유층들은 장송가를 위촉하여 만들거나, 매년 수십 명의 합창단으로 애도하게 하였다는 기록이 있다. 왕족들은 합창단과 음악뿐만 아니라, 운동 경기와 말 경주 등

으로 죽은 자를 기렸다고도 한다. 또 이런 과도한 행사들의 폐단 때문에 절제하게 하는 법령이 지역에 따라 제정되기도 하였다. 예를 들면, 장례 행렬은 조용해야 하고, 인위적으로 작곡한 형태의 애도가를 부르는 것도 금지되었다.

### 2.3. 개인 음악 생활

호머의 시에서 묘사되는 가정의 전형적인 여흥은 음악과 노래이다. 왕들은 궁궐에 상주하는 시인들을 고용하여서, 왕과 손님들이 먹거나 마실 때 라이어를 연주하거나 노래하게 하였다. 가수들은 춤을 위한 음악을 제공하기도 하였다. 신화 속 신들도 음악으로 기분전환을 하는 것으로 상상되었다. 아폴로는 라이어를 타고 뮤즈는 노래를 하고 다른 신들과 여신들은 춤을 춘다고 생각되었다.

B.C. 7, 6, 5세기의 대부분 시들은 향연에서 노래부르기 위해서 만들어졌다. 귀족 계층에서는 특히 식사 후에 차례로 자신들이 부르고 싶은 것을 불렀다. 애가조의 노래는 아올로스 반주가 제공되었고, 복잡한 운율의 곡은 노래 하는 사람 자신이 라이어나 하프로 반주하였다. 창조적인 사람은 새 노래를, 다른 이들은 이미 알고 있는 곡을 반복하였다. 기원전 5세기 아테네에서는 술잔치 참석자들이 알크만 (Alcman), 알케우스 (Alcaeus), 스테시코루스 (Stesichorus), 아나크레온, 시모니데스 (Simonides), 프리니쿠스 (Phrynichus), 핀다르와 같은 시인들의 시를 발췌하여 불렀다고 한다.

고대 귀족 사이에서는 라이어를 연주하는 기술을 갖는 것은 흔한 일이었다. 따라서 라이어를 어떻게 연주하는지 모른다는 말은 그가 좋은 교육을 받지 못했다는 것을 의미하는 뜻이었다. 지금의 음악가의 어원인 그리스어 무시코스는 진정한 교육을 받고 훈련받고 깊은 교양을 갖춘 사람을 의미하였다(Tatarkiewicz, 1990, 91). 소크라테스도 나이 든 후에 라이어 레슨을 받았다 한다.

향연이 남자들이 집안에서 할 수 있는 음악 만들기의 주된 경우였다면, 집안의 여자들도 자기들의 처소에서 노래를 불렀을 것이다. 도자기 그림들은 여인들의 방에서 다양한 악기들이 연주되고 있는 장면을 보여 주고 있다. 또한 여자들은 노동의 단조로움을 경감하기 위해서 노래를 불렀다. 곡식을 간다거나 짙을 때 노래를 불렀다. 어머니와 유모들은 아기에게 자장가를 불러주었을 것이다. 아이들의 노래도 빼놓을 수 없다. 놀이를 할 때 노래가 빠지지 않았을 것이다.

## 2.4. 음악 수반 활동

그리스인들은 노동과 육체적 움직임의 보조물로서 음악의 가치를 잘 이해하고 있었다. 수확기에 들판에서 곡식을 수확하면서 부르는 노래를 '리타이어세스' (Lityerses), 포도수확을 하면서 부르는 노래를 '리노스' (Linos)라고 하였다. 호머는 리노스를 부르는 장면을 한 소년이 라이어에 맞춰 선창을 하면, 다른 남녀 젊은이들이 포도 바구니를 들고뛰면서 답하는 행렬로 묘사하고 있다. 양털 짜는 이들도 자신들만의 노래가 있었다. 파수꾼은 깨어 있기 위해 노래를 불렀고, 약초꾼은 노래를 하고 팬 피리를 연주했다. 약초꾼 간의 노래 경쟁은 관습처럼 이어져 왔다.

피리를 부는 사람은 종종 주요 건축 작업을 보조하기도 하였다. 선박에서도 역시 피리 부는 이가 노를 같이 저을 수 있도록 박자를 맞추는 것을 도왔다. 전쟁터로 행군할 때도 음악은 박자를 맞추거나 사기를 진작시키는데 유용하였다. 도자기들이 이런 장면을 많이 증거하고 있고, 문학 작품에서도 이런 용도를 많이 묘사하고 있다.

공공의 용도뿐만이 아니라, 개인적인 분발을 위해서도 피리의 도움을 받았다. 피리 부는 이가 다양한 종류의 체육 행사 경기장이나 훈련장에 있는 것은 흔한 일이었다. 높이 뛰기나 원반 돌리기를 할 때 경기자에게 자극을 주기 위해서 아올로스 주자가 연주를 하였다.

## 2.5. 전문 음악가

그리스 사회에서 음악은 여러 가지 형태로 영향을 끼쳤다. 기원전 5세기 경 이전에는 일반인들의 음악 만들기의 참여도가 높아, 직업적인 음악가와 아마추어간에 명확한 구분을 할 수 없었다고 한다. 가장 기초적인 단계는 모든 대중이 참여하는 피언 같은 합창일 것이다. 축제들에 많은 인원의 합창단이 동원되었기에 좋은 가수들이 필요하였을 것이다. 또한 향연에서도 기원전 5세기 말 경까지 참석자들이 돌아가며 노래하는 것이 당연시되었다. 악기를 연주하는 능력은 당연히 제한적이었을 것이지만, 그렇다고 해서 전문가들에게만 한정되었던 것은 아니다. 기원전 5세기 경 아테네 상류층에서는 악기를 연주하는 것이 드문 일이 아니었다. 아리스토텔레스에 따르면, 많은 사람들이 아올로스 부는 것을 배웠다고 한다.

전문 음악가도 두 가지 부류로 나뉜다. 한 부류는 정말 특별한 재능을 가지고 청중을 사로잡는 이들이고, 또 다른 부류는 일상적인 봉사에 종사하는 이들이다. 첫 번째

범주에 호머가 속할 수 있을 것이다. 이처럼 후원자를 찾아서 이 지역 저 지역을 여행하는 이들 중에는 기타라 가수와 아울로스 연주자로서 축제에 초청 받아 공연을 하거나 경연에서 우승을 하거나 하는 이들도 생겨났다. 이들은 확실히 보통 이상의 기술을 가졌을 것이고, 때때로 악기의 개량이나 연주 기술을 발달키는데 공헌했을 것이다. 또한 이런 범주에는 시인-작곡가들도 포함시킬 수 있다. 이들은 후원자로부터 돈을 받고 노래를 만들어 주는 이들이다. 반면에, 두 번째 범주에 속하는 부류는 장례식에 등장하는 전문적인 애도자들이나, 향연 같은 곳에서 사람들이 노래하는데 반주 역할을 맡는 이들이다. 이들은 일반적으로 외국 태생의 노예나 고용인이었다.

첫 번째 범주의 전문가들은 당연히 높은 명성을 누렸다. 호머는 서사 가수로서 모든 이들의 존경을 받았다. 이후에 뛰어난 기타라 가수나 아울로스 연주자는 대중의 커다란 갈채를 받았고, 때로는 공공 혹은 사적인 기념비로 기려지기도 하였다. 그들의 예외적인 기교는 음악의 개혁을 가져오기도 하고 대중의 귀를 즐겁게 하기도 하였지만 많은 비평가들의 비난을 받기도 하였다. 이들의 새로운 음악은 이제 아마추어 연주자들의 영역을 벗어나게 되어, 아마추어들의 음악 레퍼토리는 정체되고 구시대적인 것이 되었다. 그 결과 개인적인 음악 만들기가 쇠퇴하게 되었다.

## 2.6. 음악 교습

노래는 정식 교육 없이도 쉽게 습득될 수 있다. 그러나 악기를 연주하는 것은 어렵다. 고대 그리스에는 전문 기관이 존재하지 않았기에, 친척이나 인정 많은 숙련자에게 비공식적으로 교습을 받았을 것이다. 초기 그리스는 수많은 공동체와 문화적 전통, 제도를 가지고 있었기에, 각기 다른 지역에서 다른 체제들이 발전되었다. 그러나 B.C. 5세기 초에, 적어도 아테네에서는 음악 교육을 위한 체제가 정비되었다. 이런 교육 기관에 우선적으로 요구된 것은 많은 축제와 행사에서 노래부르고 춤추는 합창단을 훈련시키는 것이다.

아테네에서는 합창단들이 각각의 행사를 위해서 새로이 조직되었고, 공연되는 작품이 초연일 경우는 작곡가가 가수들의 훈련을 맡았다. 따라서 합창단 자체는 교육을 위한 지속적인 제도는 아니었다. 교육을 위해서 소년들은 음악 선생(kitharistes)과 신체 훈련 선생 (paidotribes)에게 보내졌다. 음악 선생은 정해진 레퍼토리에서 노래하는 것과 연주하는 것을 가르쳤다. 때로는 읽는 것과 쓰는 것도 가르쳤다고 한다. 글을 가르치는 선생님 (grammatistes)이 호머 같은 시인들의 문구를 가르쳤던 반면, 음악 선생님은 서

정시인들의 작품들로 연습을 시켰다고 한다.

도자기의 그림들은 초기 고전시대 아테네 학교의 실상을 생생하게 보여준다. 기원전 480년 경 것으로 추정되는 한 도자기 잔은 음악과 문자 교습이 한 건물에서 이루어졌음을 보여주고 있다. 잔의 한 쪽 면은 선생과 학생이 마주 앉아 있고, 각각이 라이어를 타고 있다. 다른 선생님은 파피루스 두루말이를 잡고 결상에 앉아 있다. 이 두루말이의 글씨는 읽을 수 있을 정도이고, 학생은 선생님 앞에 서서 그것을 낭송하고 있다. 잔의 또 다른 면에는 좀 더 젊은 하급 선생님이 다른 두 가지 교습을 하고 있다. 한 그림은 선생님이 피리를 불고 학생은 서서 노래부를 준비를 하고 있다. 다른 한 그림은 선생님이 연습 공책에 무엇을 쓰고 있다.<sup>3)</sup>

## 제3장 음악가

이 부분에서는 주로 고대 시대와 고전 시대에 실존하였던 음악가들과 그들의 활동을 간략하게 살펴보고자 한다. 그리스 시대에서는 음악, 시, 춤이 완전히 분리된 영역이 아니라 통합된 형태로 존재하였기 때문에, 앞으로의 논의에서 음악가로 거론된 대부분의 사람들이 시인이자 작곡가, 연주가, 또한 어떤 경우에는 안무가였다 (Anderson, 1994, 69)는 사실을 염두에 두었으면 한다.

### 3.1. 초기 고대 (archaic) 시대

그리스 역사에서 고대 시대는 기원전 700년 경 전쯤에서 시작된 것으로 본다. 이 시대부터 고고학적 증거와 문학작품, 전설에 관한 많은 자료들이 풍부하게 있다.

이 시기의 제일 유명한 음악가로는 테르판더 (Terpander, B.C. 675년경 활동 추정)가 있다. 그는 레스보스 섬이나 아이올리스 지역 출신으로 뛰어난 기타라 가수였다. 그는 네 번 연속으로 피티안 (Pythian) 축제에서 우승하였다. 이 축제는 8년마다 개최되었으므로, 적어도 25년 이상을 정상에 있었던 셈이다. 많은 업적들이 그에게 돌려지는데, 그 중에는 기타라의 줄을 4개에서 7개로 증가시킨 일, 라이어의 한 종류인 바비토스 (barbitos)를 개발한 것, 스파르타에 처음으로 음악기관을 설립한 일 등이다. 또한 최초

3) 그림목차의 그림 1 참조 .

로 기타라 노래의 규범적인 선율 양식 (nomoi)을 창안하고, 그 형식적 구조를 확립시켰고, 飲酒 노래를 창안하고, 음계를 7도에서 옥타브로 확장시켰다. 그러나 그가 기타라 (kithara) 줄을 7개로 늘였다는 것을 그냥 액면 그대로 받아들이기보다는, 7개 줄의 기타라와 새로운 음악 양식을 가지고 널리 명성을 떨친 첫 번째 사람이라고 받아들이는 것이 더 타당하다고 본다 (West, 1992, 330).

아울로스는 그리스 역사에서 기원전 8세기 말에 처음으로 나타난 것으로 추정된다. 적어도 5세기경부터 그리스인들은 아울로스 음악의 도입이 프리지아 (Phrygia) 사람 올림푸스 (Olympus)에 의한 것이라고 믿었다. 그는 전설적인 인물로서 그의 기술을 半人半獸 마르시아스 (Marsyas)에게서 배웠다고 전해진다. B.C. 5, 4세기 제의에서 아울로스로 연주되는 많은 전통적인 노래들이 올림푸스의 것으로 여겨졌다. 올림푸스의 곡조들은 테르판더의 것처럼 비교적 소수의 음들과 전조가 없이 만들어졌다.

B.C. 7세기경에는 그리스 음악가들이 프리지아로부터 유래된 특정한 선법이나 선율 양식을 인식하고 규정하였던 것으로 보인다. 리디안 선법 역시도 이 즈음에 확인된 것임에 틀림없다. B.C. 7세기로부터 B.C. 5세기까지 선법의 명칭에는 연속성이 있었던 것으로 보인다. 고전시대에 와서도 B.C. 7, 6세기에 쓰인 어떤 음계들은 도리안, 프리지안, 리디안 선법 등으로 확인될 수 있다.

지역별 전통의 융성은 초기 그리스 음악사의 중요한 양상이다. B.C. 7세기에 레스보스와 스파르타는 가장 중요한 음악 중심지로서 두드러진다. 스파르타의 경우 카르네이아 (Karneia) 축제에 음악 경연을 신설했고, 다른 축제에서도 합창단의 음악과 춤 같은 볼거리를 제공하는 등 공공 음악오락 문화에 관심이 높았고 따라서 그리스 각지에서 음악가들이 모여들었다.

B.C. 7세기 말 그리스 본토와 적어도 스파르타에서 춤추는 합창단들은 긴 유절 구조의 노래를 불렀다. 합창은 주로 기타라로 반주되었다. 아울로스와 라이어의 결합도 배제되지는 않았다. 독창의 반주로는 공공이건 사적인 것이건 간에 하나의 악기만이 사용되었다. 라이어와 아울로스 외에 하프가 이 시기에 나타나기 시작하였다.

### 3.2. 후기 고대 시대

적어도 헤시오드 (B.C. 700-?)가 살았던 시대부터, 가수들이 경쟁하는 큰 규모의 경연이 생겨났다. 그 중 스파르타의 카르네이아 축제와 델피의 피티안 축제가 유명했다. B.C. 586년 피티안 축제는 체육 경기와 음악 경연 종목을 추가함으로써 더 큰 규모로



재정비되었다. 이전에는 8년마다 열리던 것이 4년 간격으로 바뀌었다. 새로운 음악 경연은 아울로스 가수 (aulode)와 아울로스 연주자 (aulete)를 위한 것이었다. 특히 후자의 경연은 굉장한 성공을 거두어서 수세기 동안 지속되었고 이런 종류의 경연 중에서 가장 이름난 것으로 인정받았다. B.C. 586, 582, 578년의 우승자는 아르고스 (Argos)지역 출신의 사카다스 (Sakadas)였다. 사카다스는 아울로스 자체의 개량을 시도했던 것 같다. 왜냐하면 그의 이름을 딴 아울로스 종류가 있기 때문이다. 아울로스의 발전은 기타라 연주자들에게도 영향을 미쳐 기타라를 반주악기로서만이 아니라 독주 악기로서 가능성을 실험하게 만들었다. 그 결과 B.C. 558년 피티안 경연에서는 기타라 독주 종목이 신설되었다.

B.C. 566년경에는 아테네의 파나테네이아 (Panathenaea) 축제가 재조직되었다. 이것은 곧 도시 전체의 커다란 오락물이 되었다. 프로그램 중에는 기타라 가수 (citharode), 아울로스 가수, 아울로스 연주자들의 경연이 있었다. 그렇지만 이 축제는 지역적인 것이었고, B.C. 5세기가 되어서야 다른 지역의 음악가들도 참여하는 범-지역적 축제가 된다.

B.C. 6세기 그리스에서 음악적으로 탁월하게 앞서가는 지역은 아르골리드 (Argolid)였다. 서부 그리스인들 사이에서는 7개 줄의 기타라에 테르판더 식으로 노래하는 서사시 양식이 융성하였다. 다양한 도시의 통치자들은 때때로 축제와 축제 음악을 개혁하는데 도움을 주었다. 그들의 후원에 의해서 다른 지역의 뛰어난 음악가들을 불러모을 수가 있었고 따라서 지역 전통들이 교류하는데 이바지하였다.

### 3.3. 초기 고전 (classic) 시대

그리스 역사에서 고전 시대는 B.C. 5세기에서 B.C. 4세기로 대략 구분된다. 고대 시대는 전반적으로 독주 악기 연주 기법의 진보를 가져왔던 반면, 기원전 6세기 말경부터 음악에 대한 지적, 분석적 접근과 개혁의 명확한 증거가 나타나기 시작한다. 이러한 경향은 아르골리드 출신의 두 음악가에 의해서 발전되는데 바로 에피고누스 (Epigonus)와 라수스 (Lasus, 대략 기원전 530-20년에 활동)이다.

에피고누스는 음고 이론에 관한 저자이다. 그와 그의 학파는 새로운 기타라 기법을 개발하기도 하였다고 전해진다. 그것은 *enaulos kitharasis*라 불리는데, 그 정확한 의미가 아직은 완전히 밝혀지지는 않았지만, 아마도 지속적인 음이나 에코 효과를 내는 기타라 연주 기법으로 추정된다.

라수스는 음악에 대한 첫 번째 책을 썼다고 후세 학자 아리스토크세누스 (Aristoxenus, B.C. 354-300)가 자신의 책 “화성론”에서 언급하고 있다. 또한 그는 당대에 아테네에서 활동한 실제 음악가로서도 널리 알려졌다. 특히 새로운 디티람보 양식을 개발하여 경연에 도입하였다고 한다. 그가 창안한 새로운 종류의 디티람보가 어떤 양식이었는지는 논쟁의 여지가 많지만, 선율이 좀 더 빠르게 변화하고 음도 더 세분화되는 특징을 가지고 있었던 것 같다.

핀다르 (B.C. 520?)에게서 우리는 음악과 문학사에 대해 남다른 시각을 가진 음악가를 만나게 된다. 그는 예술이 정적인 것이 아니라 진화하는 것이라고 인식하였고, 자신을 전통으로부터 벗어나 새로운 시대를 주도하는 자격이 주어진 인물로서 간주하였다. 그는 다양한 종류의 행사를 위한 노래들을 작곡하였다. 정규적인 축제를 위한 피언, 디티람보, 남자 혹은 여성 합창단의 행렬, 사적인 축하 의식을 위한 노래, 비가, 찬미가 등이 있다.

B.C. 6세기에는 곳곳에 부와 힘을 가진 사람들이 생겨났고, 그들은 음악과 시에 관심을 가지고 멀고 가까운 곳에서 작품과 그 창작자들을 사들였다. 그 결과 한동안은 지역적 문화보다는 범-그리스 문화가 확립되었다. 그럼에도 불구하고 지역적 전통도 존속하였다. 레스보스는 뛰어난 기타라 가수들을 배출하였다. 스파르타에서는 아울로스 연주 기술을 특정 가문에서 전수하였다. 테베에서도 아울로스가 열심히 계발되었는데, B.C. 5세기 말 이 도시는 주도적인 거장 연주자들의 고향이 되었다.

아테네에서는 고전시대 초기부터 활발하고 다양한 음악문화를 발견할 수 있다. 대중적 차원에서 디오니수스 축제들에서 불리워지는 모든 종류의 디티람보와 극적 공연들이 있었다. 다른 축제들에서 불리는 다양한 피언과 찬미가들이 존재했다. 파나테나이아 (Panathenaea) 축제에서는 기타라 가수, 아울로스 가수, 아울로스 연주자들의 경연이 펼쳐졌다.

귀족과 같은 유한 계층의 집에서는 온갖 종류의 비공식적인 음악 만들기와 함께 향연이 벌어졌다. B.C. 520과 460년 사이의 것으로 추정되는 도자기의 그림들은 터번이나 긴 망토의 동 그리스 풍으로 차려입은 향연 참석자들을 묘사하고 있다. 라이어의 한 종류인 바비토스 (barbitos)가 아테네에 처음 나타난 것은 아나크레온 (Anacreon, B.C. 570?-B.C. 490 또는 485) 시대 때이다. 하프는 동 그리스로부터 아테네로 들어온 악기이다. 이 악기는 B.C. 5세기 중엽 이후에서야 아테네식 도자기에서 나타나고 주로 여성이 다루는 악기로 간주되었다.

아테네에서는 10개의 가문들이 디티람보 경연에서 경쟁하였다. 때로는 유명한 非 아

테네 출신 음악가들을 고용하여 작곡을 위촉하거나 아울로스를 연주하게 하였다. 라수스와 핀다르도 아테네 합창단을 위한 디티람보를 작곡하였다. B.C. 5세기 후반에도 여러 외국인 음악가들이 같은 역할을 하였다. 이들은 소위 신음악의 대표주자로서 부각된다.

B.C. 5세기 아테네의 일반적인 상황은 다음과 같다. 많은 오래된 노래들과 전통적인 아울로스 선율들이 여전히 유통되고 있었다. 이전 고대 양식은 5음계이고 전조를 하지 않는 것으로 추정된다. 다른 한편, 새로운 작품들 중에서 어떤 것들은 같은 단순성을 유지하는 것도 있었지만, 어떤 것들은 풍부한 이명동음적 음계와 더 복잡한 리듬의 경향을 띠는 것들도 있었다. 이런 것들은 라수스와 그의 추종자들의 특징이기도 하였다. 라수스는 음악 개혁과 별도로 예술의 역사와 이론에 대해 새로운 관심을 환기시켰다. B.C. 5세기 전반 아테네의 몇몇 음악가들은 현재 음악학자와 같은 역할을 하였던 것으로 보인다. 그 중에는 피토크리데스 (Pythoclidides), 아가테클레스 (Agathecles), 람프로클레스 (Lamprocles), 다몬 (Damon) 등이 있다.

### 3.4. 후기 고전 시대

B.C. 5세기 마지막 사사분기쯤에 이르면 라수스의 진보적인 음악은 이미 구 시대 음악이 된다. 신구양식간의 대립이 어느 때 보다 두드러지게 된다. 음악적 혁신의 위험성에 대한 다몬의 경고는 이런 분위기를 반영한 것이었다.

신구 대립의 두드러진 양상 중의 하나는 쓰일 수 있는 음들의 숫자가 증가한 것과 그 결과 선율적으로 더 다양해졌다는 것이다. 신 음악의 대표 주자들은 멜라니피데스 (Melanippides), 키네시아스 (Cinesias), 프리니스 (Phrynis), 티모테우스 (Timotheus), 펠로크세누스 (Philoxenus) 등 이었다. 이들은 모두 디티람보의 작곡자이거나 기타라 가수였다.

멜라니피데스의 중요한 개혁으로 여겨지는 것은 노래 형식으로서 유절 형식 보다는 자유로운 형식을 취해서 더 표현적인 성악 양식으로 가는 길을 열었다는 점이다. 선율은 가사에 잘 맞도록 만들어졌다. 그는 단순한 구 선법의 음들 외에 다른 음들을 사용하였다고 해서 비난을 받기도 하였다. 아무튼 멜라니피데스 이후 아울로스 연주자는 디티람보에서 단순히 성악 파트를 반주하는 것 이상의 역할을 맡게 되었다. 멜라니피데스는 디티람보를 독창적이고 효과적인 방식으로 개혁하여 모든 예술적 가능성을 열어 주었고, 그 결과 디티람보가 쇠락하여 잊혀지는 것으로부터 구했다.

프리니스는 기타라의 현을 7개에서 9개로 늘이고 화성적 전조와 리듬적 다양성으로 특징지워지는 연주 양식을 발전시키고 새로운 종류의 선율양식 (nomos)을 만들었다고 전해진다. 티모테우스는 B.C. 450년 경쯤 태어난 것으로 추정된다. 경연에서 프리니스를 B.C. 420년 경 이겼다. 그는 자신이 오르페우스와 테르판더의 진정한 후계자라고 노래에서 주장하고 있다.

필로크세누스는 B.C 435-380년 경 살았다고 추정되고 90세 이상으로 장수했다고 한다. 잠시 동안 멜라니피데스의 노예였다고 전해진다. 티모테우스와 쌍벽을 이루는 디티람보 가수였다. 특히 선법, 선율의 종류, 리듬에 관련된 이야기가 많다. 필로크세누스의 디티람보 양식은 핀다르의 것과 각각 친구 양식의 전형으로서 대조되었다.

이 시기는 극장에서와 마찬가지로 음악 분야에서도 개인 연주자의 비르투오소적 기술, 개성, 흥행 수완에 대한 대중의 관심이 크게 집중되던 시기였다. 예를 들면, 잘 나가는 아울로스 연주자는 이전보다 훨씬 높은 위상을 누렸다고 한다. 이 시기의 가장 유명한 아울로스 연주자는 테베인이었던 프로노무스 (Pronomus)였다. 그는 연주뿐만 아니라 얼굴 표현과 몸 전체의 동작으로 청중을 사로잡았다 한다. 그의 모습이 당시 것으로 추정되는 도자기에 그려져 있다. 그는 단지 카리스마적인 연주자에 그친 것이 아니라, 악기의 기능을 현저히 개량시켰다. 여러 개의 선법을 연주할 수 있는 아울로스도 고안하였다. 프로노무스 외에도 안티게네이다스 (Antigeneidas)도 유명했다. 그 역시 테베인이었고 B.C. 4세기 전반에 활동했던 것으로 보인다. 그는 필로크세누스의 아울로스 가수였다고 전해진다. 즉 단순히 아울로스만 연주한 것이 아니라, 아울로스 반주에 노래도 하였던 것이다.

이 시기의 디티람보에서는 아울로스 연주자가 이전보다 더욱 주요한 역할을 하게 된다. 이러한 변화는 기록으로 남아 있는데, 예를 들면 이전에는 합창 경연에서 우승을 하면 지휘자와 작곡가 이름만 기록되지만, B.C. 4세기에는 아울로스 연주자의 이름도 기록 된 것에서부터 찾을 수 있다. 이름을 기록하는 순서도 처음에는 대부분 작곡자 뒤였지만, 차차 작곡자 앞으로 변화되었다. (West, 1992, 367)

이 시기의 가장 뛰어난 기타라 연주자는 아테네의 스트라토니쿠스 (Stratonicus)였다. B.C. 410에서 360년 경 사이에 활동한 것으로 추정된다. 그는 기타라 연주에 수많은 음들을 도입한 첫 번째 사람으로 이야기 된다. 현이 11개에 이르는 새로운 기타라 종류를 사용하였을 가능성이 높다. 그는 기타라 뿐만 아니라 화성 이론도 가르쳤다고 한다. 당시 가장 많은 대중적 인기를 모았던 음악가는 기타라 가수였다. B.C. 5세기 말과 4세기 초 파나테나인 경연에서 기타라 가수는 가장 큰 상을 받았다.

새로운 음악이 모든 사람의 취향에 맞는 것은 아니었다. 음악가와 일반 사람들 중에서는 이러한 경향을 반대하는 이들도 많았다. 플라톤은 다몬을 따라서 당시 새로운 음악의 많은 특성들을 도덕적으로 해로운 것으로 반대하였다. 그의 “공화국”이나 “법”에서 이러한 견해들이 피력되어 있다. 아리스토크세누스도 음악이 속된 청중의 취향에 맞추어서 타락되고 있다고 느꼈다. 새로운 음악의 대표 작곡가들이 너무 많은 음들과 음계를 쓰기에 옛날 작곡가보다 모두 못하다고 간주하였다. 이들의 음악은 이전의 고상함을 잃어버렸기에 더 이상 무엇을 말하는지 사람들이 알지 못한다고 말했다. 두 철학자의 비난에서 우리는 이들 작곡가들이 음악의 기법과 표현적 자원을 확장시키고 관습적인 형식의 제한으로부터 음악을 해방시켰음을 추정할 수 있다. 이 음악은 대중에게 인기를 끌었고 곧 규범적인 것으로 인정되었다.

아리스토크세누스 시대 이후 대중의 관심은 점점 연주자들에게 집중되어서 유명한 작곡가에 대한 언급이 점점 드물어진다. 물론 새로운 음악은 계속 만들어졌지만 이후에는 유명한 시인, 가수, 배우, 아울로스 연주자들의 이름만이 남아 있을 뿐, 후세에 이름을 남긴 작곡가는 손가락 안에 꼽을 정도다. 아울러 이전에는 한 사람이 담당하였던 작곡가, 시인, 가수 혹은 연주자의 역할이 분리되고 있는 것을 보여준다. 여기에는 음악축제와 경연의 수가 증가한데 원인을 찾을 수 있다. 이런 축제가 증가한 것은 많은 통치자들이 정책적으로 육성한데 있다고 해석되기도 한다 (West, 1992, 373)

## 제4장 악기

그리스인들은 시대와 지역에 따라 다양한 종류의 악기를 사용하였다. 이 글의 성격상 다 다룰 수도 없으므로 문헌들에서 가장 빈번하게 발견할 수 있는 두 가지 종류의 악기만을 살펴보려고 한다. 현악기인 라이어와 관악기인 아울로스가 그것이다.

### 4.1. 라이어 (lyre)

그리스 시대 현악기 중 제일 중요한 것은 라이어이다. 그런데 이 라이어가 시대에 따라 여러 종류로 발전하였기 때문에, 그 명칭이나 구조가 다양하다. 참고한 문헌 중 웨스트의 설명이 가장 자세하고 명료하기에 그 분류를 인용하려 한다 (West, 1992, 48-70)

가) 상자 모양 라이어 (Box lyres)

- (1) 둥근 밑받침 (Round-based): 포르밍크스 (phorminx), 요람 기타라 (cradle kithara)<sup>4)</sup>
- (2) 사각 밑받침 (Square-based): 표준적인 종류로 주로 연주회용 기타라<sup>5)</sup>
- (3) 둥근 혹은 사각형 밑받침, 뿔 모양 팔걸이 (horn-armed): 트라시안 기타라 (Thracian kithara)<sup>6)</sup>

나) 사발 모양 라이어 (Bowl lyres)

- (1) 표준 유형: 리라 (lyra)<sup>7)</sup>, 체리스(chelys)
- (2) 긴 팔걸이 모양 (Long의 키-armed): 바비토스 (barbitos)<sup>8)</sup>

위에서 나열되어 있는 것처럼 라이어를 가리키는 명칭들이 여러 가지임을 알 수 있다. 이 명칭들은 사람과 시대에 따라 불분명하고 중복되게 사용되었다. 다만 바비토스 (Barbitos) 만이 비교적 희귀하였기 때문에, 이 명칭이 사용될 때는 긴 팔걸이를 가진 사발 모양의 라이어를 지칭하였다. 상자 모양의 라이어는 소리 통을 나무로 만들고, 사발 모양의 라이어는 거북의 등 껍질로 만들었다. 따라서 전자가 후자보다 음량이 컸고, 연주회용 라이어도 여기에 속한다. 사발 모양 라이어는 주로 가정에서 그리고 향연, 학교 등에서 사용되었다 한다. B.C. 4세기 저술가들은 기타라, 리라, 바비토스를 다른 악기로 구별하였다. 그들의 용법에 따르면 기타라는 상자 모양 라이어를, 리라는 사발 모양 라이어를 의미하였다.

현대 학자들은 B.C. 8세기에는 4줄의 둥근 밑받침 기타라가 일반적으로 쓰였던 것으로 대체로 일치할 보고 있다. B.C. 7세기에는 7줄타라가 점점 나타나기 시작하였다. 어떤 것들은 아직도 둥근 밑받침을 가진 것도 있지만, 평평한 바닥 모양을 가진 것들이 나타나기 시작하였다. 사각 밑받침의 기타라는 경연에서 활동한 직업적인 기타라 가수들이 사용한 것이다. 둥근 밑받침의 기타라는 고전 시대 도자기 그림들에서도 계속해서 나타나기는 하지만 기원전 600년 경이 되면 사각형 밑받침보다는 드물어진다. B.C. 500

---

4) 그림목차의 그림 2 참조.

5) 그림목차의 그림 3 참조.

6) 그림목차의 그림 4 참조.

7) 그림목차의 그림 5 참조.

8) 그림목차의 그림 6 참조.

년 경에 이르면 이것은 여자들이나 뮤즈 여신들만이 연주하는 것이 되고, B.C. 4세기 경에는 실질적으로 사라지게 된다. 직업 연주자들에게는 이 종류는 무시되었고, 향연가들과 아마추어들은 좀 더 가벼운 사발 라이어 종류, 즉 리라와 바비토스를 선호하게 되었다.

위 도표 중 아직까지 이야기되지 못한 트라시안 기타라 (Thracian kithara)는 B.C. 5세기 도자기 삽화 그림에서 많이 발견되는 것이다. 주로 전설적인 트라키아 가수들, 즉 오르페우스나 타미라스를 묘사하고 있기에 이렇게 이름이 붙여졌다. 이 종류는 깊게 세로로 홈을 판 모퉁이와 함께 바닥은 둥글거나 사각형이다. 또 다른 종류 이타리오테 기타라 (Italiote kithara)는 기원전 360년 경 이후 남부 이태리 도자기 그림에서 나타나는 것들이다. 이전의 라이어와는 소리 통이나 팔걸이 모양이 많이 다르고, 비슷한 종류의 라이어들이 이집트와 서부 셈족에서 오랫동안 쓰이고 있었기에, 그리스 전통보다는 동부 지중해 지역에서 유입된 것으로 추정된다.

이외에도 그리스의 현악기로 하프 종류, 류트 (lute) 종류, 쯤터 (Zither) 종류가 있었다. 하지만 그 용도가 라이어만큼 다양하지도 않았고 대중화되지도 못했다.

## 4.2. 아울로스 (aulos)<sup>9)</sup>

(Anderson, 1994, 179-185. West, 1992. 81-109)

아울로스는 원래 관을 의미하는 그리스어였다. 음악악기 아울로스는 손가락 구멍과 리드 마우스피스를 가진 피리이다. 연주자는 거의 항상 두 개의 관을 같이 연주한다. 각각의 관이 원통형이고, 원형 구멍이 있다. 하나씩 한 손에 들기에 아울로스를 복수형으로 아울로이 (Auloi)라고 한다. 나무, 갈대, 뼈, 상아, 금속 등으로 만들어졌다. 이렇게 쌍으로 피리를 부르는 관습은 고대 근동에서는 보편적인 것이었다. 어떻게 이 악기가 그리스로 유입되었는지는 명확하지 않다. 최초의 증거는 B.C. 8세기 말 경이다. 호머의 시에서는 단지 두 번 언급된다고 한다.

보통 그리스 도자기 화가들은 쌍으로 된 피리를 그릴 때, 양손의 손가락이 같은 위치에 자리하고 있게 그린다. 이것은 같은 음을 연주하는 제창 연주의 문제를 제기한다. 다성음악은 고려되지 않았다. 4도나 5도의 산발적인 쓰임들이나 지속 저음 (drone)의 쓰임을 아주 배제할 수는 없겠지만, 아울로스의 일차적인 관습은 유니즌 연주이다. 유

9) 그림목차의 그림 7 참조.

니즌 연주의 가장 큰 장점은 음량을 더욱 강화하여 울려 퍼지게 할 수 있다는 점이다. 숨씨 좋은 아울로스 연주자는 가죽 입마개 (phorbeia)를 착용했다. 연주 환경이 좀 편한 경우일 때는 가죽마개를 사용하지 않기도 하였다.

B.C. 5세기 말경부터 도자기 화가들은 5개의 손가락 구멍을 가진 아울로스를 지속적으로 그리고 있다. 부가적인 구멍과 여러 가지의 장치를 가진 새로운 종류는 연주회용 악기였을 것이고 일반인들을 위한 것이 아니었다. 다른 악기와와의 합주 연주 관습에 대해서는 문헌상 거의 발견되지 않는다. 특히 라이어와의 합주 관습이 존재하지 않았을 리 만무하지만, 그런 경우는 예외적이었던 것 같다.

아울로스 외에 그리스에서 사용되었을 것으로 추정되는 관악기로는 아울로스의 다른 종류로 관이 하나인 모나울로스 (*monaulos*), 백파이프 (*bagpipe*) 종류, 시린크스 (*syrinx*)라 불리는 팬피리 종류, 인크스 (*inynx*) 혹은 포틴크스 (*photinx*) 등으로 불리는 플루트 종류, 에피토니온 (*epitonion*)이라 불렀던 조율 피리 (*pitch pipe*) 종류, 살핀크스 (*salpinx*)로 불렀던 트럼펫 종류 등이 있다.

## 제5장 결 론

그리스의 음악관을 살펴보면, 우리 유교 문화의 음악관과 유사한 점이 많이 발견된다. 실제로 나타나는 음향 현상보다, 그것을 나타나게 하고 받아들이는 인간의 심성에 더 초점을 맞추고 있는 점이 그렇다. 그리스 음악의 핵심이론 중의 하나가 음악과 인간 심성과의 밀접한 연관성을 강조한 에토스(*ethos*)론이다. 같은 관점이 동양의 유교적 음악관을 대표하는 예기(禮記)의 악기(樂記) 편에서도 계속적으로 강조되고 있다. 유교 사회에서는 음(音)과 악(樂)의 개념을 나누어 생각했다. 음은 아름다운 곡조를 지칭하고, 악(樂)은 음(音)보다 상위개념으로서 악기 연주와 춤이 포함된 개념으로 도덕적 의미가 전제된 것이다. 악(樂)은 아름다운 곡조를 통해, 마음의 평정을 이루게 하여, 올바른 성정을 회복하고, 이를 넓히어 가정을 화목하게 하고, 나라를 다스리며, 천하를 평화롭게 하는 것으로 간주되었다 (김종수, 조남권, 2000, 11). 이렇게 악(樂)은 사람들을 화합시키는 훌륭한 기능을 갖고 있으나, 절제하지 않으면 방종에 흐를 우려가 있기에, 선인들은 음악에서 빠르고 화려한 소리를 내어 감각을 자극하지 않고, 느리고 소박한 소리를 내어, 여음이 있도록 했다고 한다. 동서양의 고전이 어떻게 이렇게 같은 목소리를 낼 수 있을까 하고 무릎을 치게 하는 대목이다.



한국에서 행하는 서양음악학의 존재 의미에 대해서 여러 가지 의문제기가 있는 마당에서, 그냥 좋아서 한다는 대답을 내놓기엔 학자로서 탐탁지 않았다. 고대 그리스 음악관과 그 실제에 관한 궁금증을 풀어 오면서 다시 한번 우리문화권의 음악관에 대해 관심을 갖는 계기가 되었다. 다른 문화에 관심을 갖게 되면 될수록 결국은 우리의 뿌리에 더 관심을 갖게 된다고 생각한다.

동서 고금을 막론하고 지금까지 수많은 사람들이 음악을 행하였고 논하였다. 따라서 천차만별의 결과의 설명이 존재하게 되었지만, 기본적인 발상은 별로 달라지지 않은 것 같다. 음악을 인간의 심성과 연관시켜서 이해하고 설명하려고 한 점 말이다. 음악을 언어로 설명하는 음악학자로서 동서양 음악미학을 비교 분석하는 과제를 후속 작업으로 남기면서 본고를 맺는다.

## 그림목차

그림1. 기원전 480년경 아테네의 도자기 그림



그림2. 요람 기타라

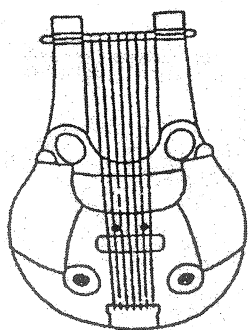


그림3. 연주회용 기타라

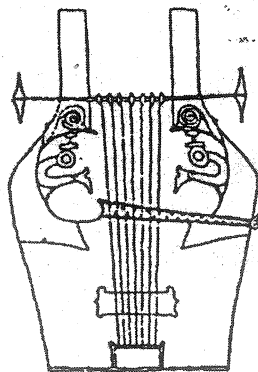


그림4. 트라시안 기타라

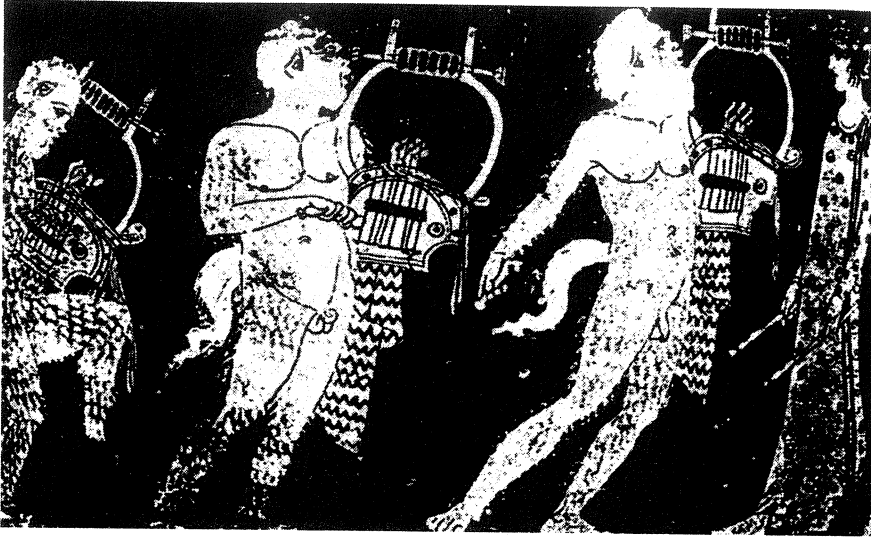


그림5. 리라

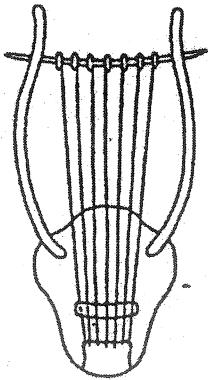


그림6. 바비토스

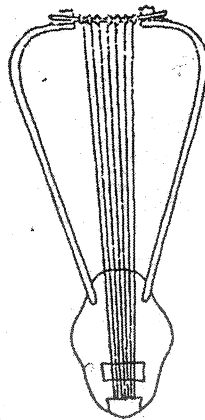


그림7. 아울로스



## 참고문헌

김방현. 1987. 플라톤과 아리스토텔레스의 음악 사상 연구. 석사학위논문,  
서울대학교 대학원, 음악학과.

조남권, 김종수 공역. 2000. 역주(譯註) 악기(樂記). 한서대학교 부설 동양고전연구소  
국역총서 4. 서울: 민속원.

Anderson, Warren D. 1994. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca &  
London: Cornell University Press.

Fubini, Enrico. 1990. *The History of Music Aesthetics*, trans. Michael  
Hatwell. The Macmillan Press Limited.

Harrison, J. 1996. *고대 예술과 제의*. 오병남, 김현희 공역. 서울: 예전사.

Lippman, Edward. 1975. *A Musical Thought in Ancient Greece*. New York: Da  
Capo Press.

Tatarkiewicz, W. 1990. *여섯가지 개념의 역사*. 이용대 역. 이론과 실천.

West, M. L. 1992. *Ancient Greece Music*. Oxford: Clarendon Press.

## ABSTRAKT

### Music in Greek Life

Kyung-Hee Lee

Music, melody, harmony, rhythm, symphony, orchestra, organ, chorus, chord, tone and so on, the world owes these words to the Greeks. Ancient Greek culture was permeated with music. However, the subject, "Music in Greek Life" is practically ignored by all of us. Sometimes its very existence seems to be barely acknowledged. We can learn about music in ancient Greek by several ways; the evidence of archaeology and art; the innumerable references to music and music-making scattered through Greek literature from the eighth century B. C. onwards; specialist writing on music, e. g. Aristoxenus of Tarentum; non-literary documents, especially inscriptions, occasionally also papyri; actual musical scores.

In ancient Greek culture, music, song and dance were seen as being, together with orderly sacrifices to the gods and athletic facilities for men, the most characteristic manifestations of a civilized community in peacetime. The Greek thought above all of the music and song associated with the public worship of the gods. Not everything, however, had to be subordinated to the god's needs. A paean or dithyramb might contain much that had little relevance to the deity being honoured. Offering prizes for the best singer or instrumentalist was a natural development. In B. C. 5th century, there were competitions for rhapsodes at the festival of Asclepius at Epidaurus. There must have been many opportunities for hearing epic song other than at festivals, but festivals will have been a common setting.

In the society portrayed in the Homeric poems it is music and song that provide the normal entertainment of the household. Much of the elegiac and lyric poetry of the seventh, sixth, and fifth centuries was composed to be sung at the symposium.

Certainly at Athens in the fifth century symposiasts regularly sang songs or excerpts from 'classic' poets. The ability to play the lyre was not uncommon among the archaic nobility. While the men made merry, the women of the household also were singing too in their own quarters. Children's songs must not go unmentioned. The picture has been deliberately limited to the Archaic and Classical periods (eighth to fourth centuries), in order to maintain a semblance of coherence.

# 『조선왕조실록』의 『악서』 고찰

손태룡(영남대학교 강사)

## 차 례

제1장 머리말 : 진양 『악서』 연구의 필요성

제2장 진양 『악서』의 구성내용 및 사료출처

제3장 『조선왕조실록』에 거론된 『악서』의 사료검토

제4장 맺음말 : 진양 『악서』의 새로운 이해

참고문헌

영문초록

## 제1장 머리말 : 진양 『악서』 연구의 필요성

지금까지 『조선왕조실록』에 관한 연구는 음악적인 분야보다는 정치·경제·산업·문물·제도·전장(典章)·풍속·군사·외교·교통 등, 음악외적인 분야에 대하여 많이 이루어졌다. 음악분야에서는 오히려 다른 주제로 연구되면서 참고자료로서의 『조선왕조실록』을 이용했던 것이 대부분이었다. 왜냐하면 한문으로 된 『조선왕조실록』을 원문 그대로 읽기가 어렵고, 더욱 방대한 분량으로 인하여 음악분야를 연구하기에 엄두가 나지 않기 때문일 것이다. 그런데 송방송(宋芳松)에 의해 『조선왕조실록음악기사총색인』(朝鮮王朝實錄音樂記事索引)이 1991년에 발간됨으로써 『조선왕조실록』을 통한 음악연구가 용이하게 되었다. 그러나 음악연구의 모든 어려움이 해결된 것은 아니었다. 그것은 음악기사의 색인만 되어 있기 때문에, 원문의 내용과 특히 번역된 내용을 손쉽게 찾아 볼 수 없기 때문이다. 이후 본고에서 이용하고자 하는 『CD-ROM 국역조선왕조실록』이 1995년에 출판(出盤)되면서 획기적인 음악연구의 계기를 가져오게 되었다. 본인이 본 연구를 계속적으로 할 수 있었던 것도 이와 같은 이유에서다.

필자는 본 연구를 하기 이전에 먼저 “『朝鮮王朝實錄』에 學論된 文獻研究 : 『樂學軌範』에 引用된 文獻을 中心으로” (孫泰龍 2000. 15 : 39-97)를 연구한 바 있다. 이 연구는 『악학궤범』에 인용되었던 16종류의 문헌이 『조선왕조실록』에서는 어디에 얼마나 나타나는가를 조명한 것인데, 조선시대의 예악정책이 어떠한 문헌들에 의해서 이뤄지게 됐는가를 밝히기 위함이었다. 이때 연구된 내용 중 진양(陳陽)의 『악서』(樂書)가 『조선왕조실록』에 총 38회 거론 및 논의됐음이 확인되었다. 이것은 『악학궤범』에 인용된 16종의 문헌 중에서 가장 많은 횟수의 출현에 해당되므로, 진양의 『악서』가 조선시대 중요한 음악문헌으로서 이용됐음을 짐작할 수 있었다. 따라서 진양의 『악서』가 『조선왕조실록』에 구체적으로 어떠한 내용에서 거론 및 인용됐는가를 밝혀, 조선시대 예악정책에 어떻게 이용됐는가를 밝히기 위함이 본고의 연구목적이 되겠다.

연구목적에 달성하기 위한 연구방법으로는 1997년에 증보판으로 출판된 『증보판CD-ROM 국역조선왕조실록』이 이용될 것이다. 아울러 『조선왕조실록』을 가장 빠른 방법으로 정확하게 하나도 빠뜨림 없이 찾아볼 수 있는 이유에서 CD를 이용하고자 한다. 더욱 그 내용 모두가 국역(國譯)이 되어 있기 때문에, 번역된 내용을 용이하게 확인하여 사료로서의 인용이 가능하다. 그리고 본고의 연구범위는 『증보판CD-ROM 국역조선왕조실록』에 담겨져 있는 『태조실록』부터 『철종실록』까지 해당된다. 그럼 『조선왕조실록』에 진양의 『악서』가 어떠한 내용에서 거론됐는가를 살펴보기 전에, 먼저 진양의 『악서』가 어떠한 내용의 음악문헌인지, 곧 『악서』의 구성내용 및 종류에 대하여 알아보아 본고의 연구에 이해를 돕고자 한다. 한편 『조선왕조실록』에 나타난 『악서』의 사료출처를 밝히는 것이 본고를 논



의하는데 필수적이므로, 간략한 문헌의 소개에 이어 왕조·연월일·내용제목·원전의 출처순으로 나타낼 것이다. 한편 원전의 출처는 연월일·사료제목·사료내용 다음에 괄호하여 나타내는데, 장수(轉)와 쪽수(面)를 약칭하여 밝히고자 한다.

## 제2장 진양 『악서』의 구성내용 및 사료출처

『악서』(樂書)는 중국 송나라 진양(陳暘)이 1104년 휘종(徽宗 1101-1126)에게 증정한 음악이론서이다 (Pian 1967. 4-6; 宋芳松 1982. 9:3-9; 宋芳松 1997. 492-500). 200권으로 엮은 이 음악이론서의 내용은 크게 여섯 부분으로 구분된다. 첫째의 권1에서 권95까지는 『춘추』(春秋)·『주역』(周易)·『논어』(論語)·『맹자』(孟子) 등의 중국고전을 훈의(訓義)한 것이고, 둘째의 권96-108은 원율(原律)·십이율(十二律)·오성(五聲) 등의 음악이론을 다룬 부분이고, 셋째의 권109-150은 팔음(八音)에 따른 악기를 아악(雅樂)·호악(胡樂)·속악(俗樂)으로 나누어 정리한 부분이고, 넷째의 권151-16은 악가(樂歌) 곧 노래를 다루었으며, 다섯째의 권165-184는 춤의 기사이다. 잡가(권185-권188)와 오례(권189-권200)를 포함한 사항이 마지막이다. 한편 당시 이 『악서』는 송나라 휘종에게 헌정됐으나 보수적인 입장에서 편찬됐다는 정치적인 이유 때문에, 그 당시 채경(蔡京)을 중심으로 설립되었던 대성부(大晟府)에서 음악개혁을 시도했던 급진파 음악이론가들에 의해 외면 당했다 한다.

이러한 『악서』의 구성내용을 구체적으로 살펴보면, 첫째 부분은 『예기』(禮記)·『주례』(周禮)·『의례』(儀禮)·『시경』(詩經)·『상서』(尚書)·『춘추』(春秋)·『주역』(周易)·『효경』(孝經)·『논어』(論語)·『맹자』(孟子)에 나오는 음악기사에 대한 자세한 설명을 기록한 것이고, 둘째 부분은 황종율관(黃鍾律管)을 비롯하여 12율(律) 및 팔음(八音)에 대한 음악이론적 설명으로 구성되었다. 셋째 부분에서는 중국의 악기를 아부(雅部)·호부(胡部)·속부(俗部)로 분류하고, 또 각 부(部)를 금(金)·석(石)·사(絲)·죽(竹)·포(匏)·토(土)·혁(革)·목(木)의 팔음으로 세분해서 악기그림으로 설명하였다. 넷째 부분의 노래와 다섯째 부분의 춤을 역시 셋째 부분과 같이 아부·호부·속부로 나누어서 설명하였다. 여섯째 부분에서는 아악(雅樂)을 무(舞)의 속부에 계속해서 기술했고, 길례(吉禮)·흉례(凶禮)·빈례(賓禮)·군례(軍禮)·가례(嘉禮) 이상 오례(五禮)를 부록으로 삼았다. 이러한 내용을 알기 쉽게 나타내면 다음과 같다.

- |                                  |                            |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1. 叢書總目 卷1-200                   | 2. 卷1-36 禮記訓義              |
| 3. 卷37-55 周禮訓義                   | 4. 卷56-60 儀禮訓義             |
| 5. 卷61-74 詩經訓義                   | 6. 卷75-80 尚書訓義             |
| 7. 卷81 春秋訓義                      | 8. 卷82-83周易訓義              |
| 9. 卷84 孝經訓義                      | 10. 卷85-90論語訓義             |
| 11. 卷91-95 孟子訓義                  | 12. 卷96-108 樂圖論(十二律·五聲·八音) |
| 13. 卷109-124 樂圖論(八音 雅部)          | 14. 卷125卷132 樂圖論(八音 胡部)    |
| 15. 卷133-150 樂圖論(八音 俗部)          | 16. 卷151-157 樂圖論(雅部 歌)     |
| 17. 卷158-159 樂圖論(胡部 歌)           | 18. 卷160-164 樂圖論(俗部 歌)     |
| 19. 卷165-172 樂圖論(雅部 舞)           | 20. 卷173-174 樂圖論(胡部 舞)     |
| 21. 卷175-184 樂圖論(俗部 舞)           | 22. 卷185-188 樂圖論(俗部 雜樂)    |
| 23. 卷189-200 樂圖論(吉禮·凶禮·賓禮·軍禮·嘉禮) |                            |

특히 진양의 『악서』는 당시 다른 송나라의 음악이론서 보다 방대하게 편찬된 음악문헌이다. 더욱 『삼체도』(三體圖)나 『황우신악도기』(皇祐新樂圖記)보다 호악(胡樂)과 속악(俗樂)에 쓰인 악기의 그림이 포함되어 있다. 따라서 중국음악의 역사 및 이론연구에 중요한 음악문헌이다. 더욱 조선조 초기의 음악사 및 음악이론연구에도 없어서는 안될 귀중한 음악문헌의 하나이다. 본고의 다음 항목에서 구체적으로 확인되었지만 아악정비에 힘쓴 박연 등 여러 유학자들이 진양의 『악서』를 많이 거론 및 인용했었다. 한편 『악학궤범』에 진양의 『악서』가 다른 문헌들보다 가장 많은 52회 인용됐음이 밝혀진 바 있는데 (宋芳松 1982. 16 : 1-64; 宋芳松 1982. 283-343; 宋芳松, 1984. 1 : 9-24; 宋芳松 1995. 439-453), 사료적인 가치가 있는 것으로 평가되었다. 『조선왕조실록』에서도 진양의 『악서』가 총 38회 거론됐으며, 그중 단 1회는 음악활동과 직접적으로 관련이 없는 것으로 밝혀졌다. 총 38회 『조선왕조실록』에 거론 및 논의된 『악서』의 출처와 내용은 다음 <자료 1>과 같다.

<자료 1> 태종 11/12/15 : 관습도감으로 하여금 아악을 다시 정리하게 할 것을 예조에서 상언하다(1.614), 12/4/3 : 예조의 건의로 전악서의 악보 정리에 송나라의 반악도(頒樂圖)를 상고하게 청하다(1.630); 세종 6/11/18 : 여러 악기를 만들어낸 악기도감의 공장들에게 차등있게 정포를 하사하다(2.637), 7/2/24 : 악서를 찬집하게 하고, 악기와 악보법을 써서 책을 만들도록 예조에서 하다(2.656), 8/1/10 : 명나라에서 새로 보내온 소관을 헌가에 사용하라는 박연의 청을 따르다(3.2), 12/2/19 : 예조에서 의례상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다①(3.216), 12/2/19 : 예조에서 의례상정소와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢰다③(3.216), 12/9/29 : 정진지와 정양에게 명하여 주척을 상고하여 이를 바로잡게 하다(3.262), 12/윤12/8 : 주종소에서 관의 제도를 상고하여

아뢰다(3.282), 윤12/17 : 주종소에서 어의 연주방식에 대해 아뢰다(3.283), 15/6/28 : 상정소에서 예악을 옛 제도에 의하여 시행할 것을 아뢰다(3.486), 128 오례/길례 서례/악기도설/편종, 길례 서례/악기도설/편성, 악기도설/뇌고·뇌도·영고·노고·영도·노도, 토고, 축·지, 어·진, 부, 가중·가경, 금, 정, 독, 휘, 순, 탁, 요, 탁, 응, 아, 상, 독, 우무, 간무; 문종 1/9/7 : 정사를 보았다(6.431); 세조 14/4/28 : 악서를 경상도·전라도·충청도·강원도에 나누어 보내 간행하게 하다(8.182); 성종 6/10/26 : 악(樂)을 권려하는 조건을 예조에 전지하다(9.282), 17/4/14 : 전악 황효성이 대사악의 개정을 청하니 채수 등이 그대로 시행하도록 아뢰다(11.119), 11/06 : 의정부·육조 등에서 황효성이 계달한 악보의 개정이 적당한지를 의논하다(11.157)

위의 <자료 1>에서와 같이, 『조선왕조실록』에는 『악서』가 38곳에 출현함을 알 수 있다. 이들 자료 중 문종 1년 9월 7일자 『조선왕조실록』에 제시된 내용은 음악과 관련이 없는 것이므로, 『조선왕조실록』에 제시된 『악서』의 음악적 내용은 37곳이 되겠다. 그리고 진양의 『악서』가 1104년에 처음으로 중국 휘종에게 헌정된 이후, 여러 차례 재판(再版)되었다. 일본과 중국에 여러 종류의 판본(板本)이나 사본(寫本)이 있었고, 우리나라에는 200권 완질(完帙)의 『악서』가 국립국악원에 보존되어 있다. 음악학계에 밝혀진 현존하는 『악서』의 판본현황을 표로 나타내면 다음의 <표 1>과 같다 (宋芳松 1995. 497).

<표 1> 진양 『악서』의 판본 현황표

국명	소장처	판본명	권수	추정년대	비고
중국	北京圖書館	宋刻本	총31권	1200(慶元庚申)	불완질
		宋刻元印本	총66권	1271-1368(?)	불완질
		宋刻明印本	전200권	1368-1644(?)	완질
			총84권 총55권	1271-1368(?) 1368-1644(?)	불완질 불완질
일본	靜嘉堂文庫	宋刻元修本		1271-1368(?)	
	內閣文庫	明寫本 明板本		1368-1644(?) 1368-1644(?)	
한국	國立國樂院 서울大奎章閣	光緒丙子板本	전200권	1876(光緒 2)	완질
		光緒丙子板本	전200권	1876(光緒 2)	완질
미국	하버드燕京圖書館 美國會圖書館	光緒丙子板本	전200권	1876(光緒 2)	완질
		光緒丙子板本	전200권	1876(光緒 2)	완질

진양의 『악서』는 음악이론서이므로 『조선왕조실록』에 거론 및 논의된 대부분의 내용이 음악분야와

직결됨을 위 『악서』의 <자료 1>에서 짐작되는 바이다. 『조선왕조실록』에 총 38회 거론된 진양의 『악서』 중 37회가 음악과 직접적으로 관련되는데, 특히 위의 기사제목에서 주목되는 점은 세종대에 논의된 많은 분량의 박연상소문과 악기의 연주방식을 정립하고자 한 내용이다. 그럼 『조선왕조실록』에 나타난 진양 『악서』의 기사내용을 하나씩 구체적으로 검토해 보자.

### 제3장 『조선왕조실록』에 거론된 『악서』의 사료검토

『조선왕조실록』에는 진양의 『악서』가 모두 38회 거론됐는데, 그중 1회는 음악과 직접적으로 관련이 없다 하였다. 『조선왕조실록』에 진양의 『악서』가 거론 및 논의된 총 38회의 기사제목 및 그 사료 내용은 다음의 <자료 1>-<자료 38>과 같다.

<자료 1> 태종 11/12/15 : 아악(雅樂)을 정하였다. 예조에서 상언하였다. “전조(前朝) 광왕(光王)이 사신을 보내어 당(唐)나라 악기(樂器)와 악공(樂工)을 청하여 그 자손의 대대로 그 업을 지키게 하였는데, 충렬왕조(忠烈王朝)에 이르러서는 김여영(金呂英)이 맡았고, 충숙왕조(忠肅王朝)에는 그 손자 김득우(金得雨)가 맡았습니다. 또 송(宋)나라 악서(樂書)를 상고하면, ‘원풍(元豐) 연간에 고려(高麗)가 악공(樂工)을 구하여 가르쳤다.’ 하였습니다. 그렇다면, 우리 동방(東方)의 악(樂)이 실상은 중국에서 나온 것인데, 유전(流傳)한 지 대(代)가 오래 되어 혹은 와오(訛誤)된 것이 있을까 두렵습니다. 원컨대, 관습도감(慣習都監)과 함께 자세히 살펴서 그 예전 악보(樂譜)를 찾아 당·송(唐宋)의 남은 음(音)을 좇아서 성조(盛朝)의 정악(正樂)을 정하소서.” 임금이 그대로 따랐다.(1.614)

<자료 2> 태종 12/4/3 : 예조에서 송(宋)나라의 반악도(頒樂圖)를 상고하도록 청하였다. 상서(上書)는 이러하였다. “송조(宋朝)의 진양(陳陽)의 악서(樂書)에 이르기를, ‘신종(神宗) 원풍(元豐) 연간에 고려(高麗)에서 중국의 악공(樂工)을 구하여 익혔다.’고 하였으니, 지금 고려음악(高麗音樂)의 대강은 중국에서 제정한 것입니다. 지금 신 등이 충주사고(忠州史庫)의 형지안(形止案)을 상고하여 보면, 성송반악도(聖宋頒樂圖) 4벌[道]이 제7궤(橫)에 간직되어 있는데, 이것이 곧 진양이 말한 바 원풍 연간에 구한 것이 아닌가 의심됩니다. 앞드려 바라건대, 포쇄별감(曝曬別監)으로 하여금 찾아내어 싸 가지고 와서 전악서(典樂書)의 악보(樂譜)를 참고하게 하소서.” 임금이 그대로 따랐다.(1.630)

위의 <자료 1>과 <자료 2>는 태종 11년(1411) 12월 15일과 12년(1412) 4월 3일자의 내용이다. 관습도감으로 하여금 아악을 다시 정리하게 할 것을 예조에서 상언한 것과, 예조의 건의로 전악서의 악보 정리에 송나라의 반악도(頒樂圖)를 상고하게 청한 내용이다. 송나라 진양의 『악서』에 기록된 내용을 거론한 것 중에는 신종(神宗) 원풍(元豐) 연간에 고려(高麗)에서 중국의 악

공(樂工)을 구하여 익혔다는 내용이 있다. 이 내용은 원풍년간(1078-1085)에 고려가 중국 송나라의 악공을 초청하여 가르쳤다는 것이다. 원풍이 중국 송나라 신종(神宗 1067-1086)의 후대 연호(年號)이므로, 고려 문종조(文宗朝 1046-1083)에 해당된다. 따라서 진양의 『악서』에 기록된 이러한 내용을 통해 중국의 악공들이 고려에 중국의 음악 및 송나라의 음악을 가르쳤음을 알 수 있다. 아울러 고려 광종대(光宗代 950-975)에 중국 송나라 태조(太祖 960-976) 때 사신을 보내 악기와 악공을 청하여 그 후손들이 그 업을 지키게 했으므로, 송나라의 교방악(敎坊樂)이 고려조정(高麗朝廷)에 들어왔음을 알 수 있다.

이후 고려는 중국의 휘종(徽宗)이 1114년과 1116년에 보내준 중국의 음악과 관련되는 것, 곧 악기·악보(樂譜)·악공(樂工) 등을 지원 받았다. 특히 1116년에는 중국에서 새로운 음악을 제정하여 보내준 대성악(大晟樂), 곧 대성아악(大晟雅樂)을 받았었다. 이렇게 고려시대에 중국으로부터 전해 받은 아악(雅樂)이 조선조 태종 11년(1411)까지 제대로 이어지지 못했으므로, 관습도감(慣習都監)으로 하여금 옛 악보를 구해 정악(正樂)을 정하자는 예조의 의견이 바로 위 <사료 1>의 내용이다. 또한 진양의 『악서』에서 밝힌, 고려시대 때 구한 성송반악도(聖宋頒樂圖) 네 벌이 충주사고(忠州史庫)에 있는 것 같으니 이것을 전악서(典樂書)의 악보와 참고하여 아악을 정립하자는 것이 위의 <사료 2>이다. 이에 태종(太宗)은 아악을 옛법대로 찾아 정악으로 정하도록 윤허를 내렸다. 따라서 진양의 『악서』를 통해 조선조 예악을 정립하는데 관련됐음이 확인된 셈이다.

<사료 3> 세종 6/11/18 : 예조에서 계하기를, “본조의 악부(樂部)는 다만 생(笙) 2부(二部)가 있었는데, 원래 중국에서 온 것으로 하나는 썩고 깨어진 지 이미 오래되었습니다. 국가에서 두 번이나 악기도감(樂器都監)을 설치하고, 완전한 것을 본떠서 제조하였으나, 불어도 소리가 나지 아니하였습니다. 그러므로, 종묘와 사직에 악기를 갖추지 못한 지가 여러 해 되었습니다. 이제 다시 도감(都監)을 설치하고 생(笙) 21부를 만들었는데, 중국에서 온 것과 다름이 없습니다. 또 전에는 화(和)·우(竽)가 없었는데, 악현도(樂縣圖)와 악서(樂書)를 참고하여 새로 화 열넷과 우 열 다섯을 만들었고, 또 전에 만든 봉소(鳳簫)·악(簫)·훈(熏)·지(箎)의 성음이 맞지 아니하여, 이제 교정하여 다시 만들었는데, 팔음(八音)이 처음으로 다 맞게 되었습니다. 또 금(琴) 8개와 슬(瑟) 10개와 대쟁(大箏)·아쟁(牙箏) 각 3개 와 가야금(伽倻琴)·현금(玄琴)·당비파(唐琵琶)·향비파(鄕琵琶) 각 둘을 만들어, 종묘와 <기타> 여러 제사에 사용함에 풍족하니 그 공로가 적지 아니한 것입니다. 이에 공장들에게 상을 주어야 하겠으므로 그 공로를 상고하여 상·중·하 3등으로 나누어 기록하여 아뢰입니다.” 하니, 정포(正布)를 차등 있게 하사하였다.(2.637)

위 <사료 3>은 세종 6년(1424) 11월 18일자 기사로 여러 악기를 만들어낸 악기도감의 공장들에게 차등있게 정포를 하사(下賜)하는 내용이다. 곧 진양의 『악서』를 참조하여 화(和)와 우(竽)

의 아악기(雅樂器)를 만들었다는 내용으로, 진양의 『악서』를 바탕으로 화를 14개와 우 15개를 만들었다는 것이다. 이렇게 악기를 만들어 종묘(宗廟)와 여러 제사에 사용하게 되었으므로, 이에 공헌한 사람들에게 상을 주자는 내용이다. 이전에도 두 번이나 악기도감(樂器都監)을 설치하여 악기를 만들었으나 소리가 제대로 나지 않았는데, 이번에 진양의 『악서』를 근거로 화와 우를 비롯한 여러 다른 악기를 만드니, 팔음(八音)이 처음으로 다 맞게 되었다. 그러므로 이번 악기도감의 공장(工匠)들의 공로가 크다는 것이다. 이렇듯 진양의 『악서』는 세종 6년(1424) 당시 악기를 만들 때 필요한 필수적인 음악문헌임을 알 수 있다.

<사료 4> 세종 7/2/24 : 예조에서 악학별좌(樂學別坐) 박연(朴堧)의 수본(手本)에 의거하여 계하기를, “음악의 격조(格調)가 경전(經傳)·사기(史記) 등에 산재하여 있어서 상고하여 보기가 어렵고, 또 『문헌통고』(文獻通考)·『진씨악서』(陳氏樂書)·『두씨통전』(杜氏通典)·『주례악서』(周禮樂書) 등을 사장(私藏)한 자가 없기 때문에, 비록 뜻을 둔 선비가 있더라도 얻어 보기가 어려우니, 진실로 악률(樂律)이 이내 폐절되지는 않을까 두렵습니다. 청컨대, 문신(文臣) 1인을 본 악학에 더 설정하여 악서를 찬집(撰集)하게 하고, 또, 향악(鄕樂)·당악(唐樂)·아악(雅樂)의 율조(律調)를 상고하여, 그 악기(樂器)와 악보법(樂譜法)을 그리고 써서 책을 만들어, 한 질(秩)은 대내(大內)로 들여가고, 본조와 봉상시(奉常寺)와 악학 관습 도감(樂學慣習都監)과 아악서(雅樂署)에도 각기 1질씩을 수장하도록 하소서.” 하니, 그대로 따랐다.(2.656)

위 <사료 4>는 세종 7년(1425) 2월 24일자 기사로 악서(樂書)를 찬집(撰集)하게 하고, 악기와 악보법을 써서 책을 만들도록 예조에서 건의한 내용이다. 당시 악학별좌(樂學別坐)였던 박연은 음악적인 내용이 여러 문헌에 산재해 있고, 또한 여러 음악적 문헌이 사장(私藏)되어 선비들이 보기가 어려워 악률(樂律)이 폐절될까 두려워 악서를 만들어야 됨을 강조하였다. 아울러 악서를 만들 때 악기와 악보법을 그리고 써서 만들자고 했음을 알 수 있다. 이렇게 악서를 찬집하도록 임금께 윤허를 받았는데, 춘추관을 비롯하여 본조(本朝)·봉상시(奉常寺)·악학관습도감(樂學慣習都監)·아악서(雅樂署)에 각 1부씩 수장(受藏)하도록 하였던 것이다. 당시 진양의 『악서』는 『문헌통고』(文獻通考)·『두씨통전』(杜氏通典)·『주례악서』(周禮樂書)와 함께 매우 중요한 음악문헌으로 취급됐으며, 세종대(世宗代)의 음악정책에 『악서』가 반영됐음을 알 수 있다.

<사료 5> 세종 8/1/10 : 예조에서 악학 별좌(樂學別坐) 박연(朴堧)의 말에 의거하여 계하기를, “이제 봉상시(奉常寺)에 있는 중국에서 보낸 악기 가운데 소관(簫管)이라는 것이 있는데, 이것은 곧 악서(樂書)의 악기도설(樂器圖說)에서 소관(簫管)이라 이르는 제도이니, 황종(黃鍾)의 한 음성(音聲)을 고르게 한 것에 족한 것인데, 혹은 이를 척팔관(尺八管)이라고도 하며, 혹은 수적(豎籥)이라고도 하며, 혹은 중관(中管)이라고 하는데, 궁중에서는 달아놓고 사용하며, 민간에서는 이것을 소관이라고

하는 것입니다. 이것은 곧 음률의 소리가 모두 갖추어져 있습니다. 봉상시에서는 과거부터 헌가(軒架)에 적(箏)이 있기 때문에 소관을 쓰지 않고 있습니다. 그러나 과거에 헌가에 사용한 적은 봉상시 서례도(序例圖)에 주례도(周禮圖)를 인용하여 이르기를, “적은 옛적에는 구멍이 넷이었으나, 경방(京房)이 한 구멍을 더 내어 오음(五音)을 갖추었는데, 오늘에 사용하는 저[笛]가 곧 이것이다.” 하였습니 다. 이것은 모양과 제도가 비록 수적(竪笛)과 비슷하나, 음률에 있어서 응종(應鍾)과 무역(無射)의 소리가 부족하오니 헌가에 사용하기는 부족합니다. 바라옵건대 헌가에 종래에 쓰던 저를 버리고 중국에서 보내온 소관을 사용하여 음악의 소리를 조화시키소서.” 하니, 그대로 따랐다.(32)

위 <사료 5>는 세종 8년(1426) 1월 10일자 기사로 명나라에서 새로 보낸 소관(簫管)을 헌가(軒架)에 서 사용하라는 박연의 청을 따른 내용이다. 세종 8년 당시 진양 『악서』의 악기도설(樂器圖說)에 의하면, 봉상시에 있는 소관을 척팔관(尺八管)·수적(竪箏)·중관(中管)이라고도 하는데, 이 소관을 지금부터 헌가에 사용하여 소리를 조화시키자는 것이다. 당시 봉상시에서는 옛부터 헌가에 적(箏)이 있기 때문에 소관을 쓰지 않았는데, 이 적이 응종(應鍾)과 무역(無射)의 소리가 나지 않으므로 적합하지 않다는 것이다. 때문에 과거에 사용했듯이 소관을 헌가에 사용하여 아악을 바로잡자는 박연의 의견을 임금이 윤택한 것이다. 이렇듯 진양 『악서』의 악기도설(樂器圖說)이 근거가 되어 박연은 소관을 헌가에 재사용함으로써, 당시 진양의 『악서』가 음악정책의 근본적인 악서(樂書)로 이용됐음을 알 수 있다.

<사료 6> 세종 12/2/19: 예조에서 의례상정소(儀禮詳定所)와 함께 의논한 봉상판관(奉常判官) 박연(朴堧)이 상서(上書)한 조건(條件)을 아뢰었다. 박연이 말하기를, …(중략)… ‘예로부터 선농(先農)의 음악은 모두 토고(土鼓)를 사용하였는데, 지금은 노고(路鼓)를 사용하오니, 이는 제도가 아닙니다. 삼가 살펴보건대, …(중략)… 진양(陳陽)은 예운편(禮運篇)의 말로써 근거를 삼고 자춘(子春)의 설(說)은 취하지 아니하였습니다. 그러나 아악(雅樂)의 악기(樂器)로서 토음(土音)에 속(屬)한 것은 모두 질로써 만들었으니, 훈(埴)과 부(缶)의 유(類)가 모두 이것입니다. …(중략)… 박연이 또 말하기를, ‘당상(堂上)의 음악은 먼저 부(拊)를 칠 것이니, 부(拊)란 악기는 노래를 먼저 부르는 데 소용되는 것입니다. 진양(陳陽)은 말하기를, 「당상(堂上)의 음악이 시작될 때 기다리는 바는 곧 부(拊)이요, 당하(堂下)의 음악이 시작될 때 기다리는 바는 곧 고(鼓)이니, 대개 당상은 문 안[門內]을 다스리는 것으로 부(拊)로써 하고, 당하는 문 밖을 다스리는 것이므로 고(鼓)로써 하나니, 안은 부자(父子)이요, 밖은 군신(君臣)으로 사람의 큰 윤기(倫紀)라, 이것을 악이 실상(實像)으로 보인다.’ 고 하였습니다. 당상(堂上)의 음악은 부(拊)가 없어서는 아니 되겠사운데 지금은 없사옵니다. 그 만드느 법을 상고해 보니, 『주례』(周禮)의 도설(圖說)과 진양(陳陽)의 글과 임우(林宇)의 악보(樂譜)는 그 그림과 논설이 같지 않사오므로, 그 중 한 가지 설(說)에 의거하여 제조해 쓰고자 하여, 이제 부(拊)의 악기 모양을 살펴보아도 체제(體制)를 정하기가 어려우니, 그것은 제조하지 아니하는 것이 옳겠습니다.’ 하였으며, 박연이 또 말하기를, 『주례』(周禮)의 춘관(春官)을 살펴보면, 「북치는 사람

이 진고(晉鼓)로 금주(金奏)를 친다.»(금주(金奏)는 편종(編鐘)을 치는 것이다. 고 하였는데, 『주례도』(周禮圖)와 진씨(陳氏)의 『예서』(禮書)와 『악서』(樂書) 중에는 현고(懸鼓)의 형상을 그리고 말하기를, 「현고(懸鼓)는 곧 진고(晉鼓)이다.»(그것은 악(樂)을 진행(進行) 시키는 것이기 때문에 진고(晉鼓)라 하였으며, 그리고 매달기 때문에 현고(懸鼓)라 하였다. 고 하였으며, 진양(陳陽)은 인하여 말하기를, 「궁현(宮懸)은 네 모퉁이에 설치하고, 현현(軒懸)은 세 위(位)에 설치한다.» 고 하였으며, …(중략)… 제향(祭享)에 쓰는 북은 뇌고(雷鼓)·영고(靈鼓)·노고(路鼓)의 세 가지가 있으니, 진양(陳陽)은 말하기를, ‘우뢰[雷]는 하늘의 소리이기 때문에, 천신(天神)에게 제사를 지낼 적에는 뇌고(雷鼓)를 쓰고 영(靈)은 땅의 덕이기 때문에 지기(地祇)에게 제사를 지낼 적에는 영고(靈鼓)를 쓰고, 길[路]은 사람이 다니는 길이기 때문에, 사람 귀신에게 제사를 지낼 적에는 노고(路鼓)를 사용한다.’ 고 하였사오며, …(중략)… 천신(天神)에게 제사할 적에는 묘궁(卯宮) 환종(圓鐘)의 음률을 사용하여 음악은 여섯 번 변하는 것을 사용하고, 북은 여섯 면(面)되는 것을 사용하는 것은 선천(先天)의 수(數)에 묘(卯)가 그 육(六)을 얻은 때문이며, 지기(地祇)에게 제사할 적에는 미궁(未宮) 함종(函鐘)의 음률을 사용하여, 음악은 여덟 번 변하는 것을 사용하고, 북은 여덟 면(面) 되는 것을 사용하는 것은 선천(先天)의 수(數)에 미(未)가 그 여덟을 얻은 때문이라고 하였으니, 진양(陳陽)의 이 설(說)은 근거가 있는 듯합니다. 『주례』(周禮) 주(註)에 정사농(鄭司農)의 말을 인용하여, ‘뇌고(雷鼓)가 여섯 면(面)이라.’한 것은 진씨(陳氏)의 말과 같으며, 또 정강성(鄭康成)의 말을 인용하여, ‘뇌고(雷鼓)는 여덟 면(面)이고, 영고(靈鼓)는 여섯 면(面)이라.’고 하였사오는데, 이제 봉상시(奉常寺)의 서열도(序列圖)는 진씨(陳氏)의 말은 상고하지 않고 다만 정강성(鄭康成)의 말에만 의거하여 도(圖)를 만들었기 때문에, 이 두 북이 바뀌어졌사오니 진씨의 말에 의거하여 이를 고치게 하시기 바라옵니다.

…(하략)…(3.216)

위 <사료 6>은 세종 12년(1430) 2월 19일자 기사로 예조에서 의례상정소(儀禮詳定所)와 함께 의논한 박연이 상서한 조건에 대해 아뢴 내용의 일부이다. 종묘제례악의 내용 중 영신(迎神)하는 음악을 비롯하여, 선농(先農)·선잠(先蠶)·석전(釋奠)·우사(雩祀)·산천(山川)의 음악에 관하여 진양의 의견을 따르자고 주장한 것이다. 이것은 기존에 연주하고 사용하는 음악·악기를 진양의 의견으로 고쳐 바로 잡자는 것인데, 여기에서 진양의 의견은 곧 진양의 『악서』로 본 것이다. 한편 등가(登歌)일 경우에 부(拊)를 먼저 치며, 현가(軒架)가 시작될 때는 고(鼓)이고, 궁현(宮懸)은 네 모퉁이에 설치하고 현현(軒懸)은 세 곳에 설치한다는 것. 또한 뇌고(雷鼓)·영고(靈鼓)·노고(路鼓)가 정강성(鄭康成)의 말을 인용하여 봉상시(奉常寺)의 『서열도』(序列圖)가 만들어졌는데, 뇌고와 영고가 바뀌어졌으므로 진양의 말대로 고치자고 한 것이다. 따라서 진양의 『악서』는 세종대(世宗代) 종묘제례악의 기본적 문헌으로 사용됐음을 알 수 있다.

<사료 7> 세종 12/2/19 : 박연이 또 말하기를, ‘악서(樂書)를 편집하는 한 가지 일은 신이 매우 염려하는 바이옵니다. 이제 우리나라에서 쓰는 삼부(三部)의 음악을 자세히 살펴보면 모두 정제되



지 못하였사운데, 그 중에 아악부가 더욱 심합니다. 그 율려(律呂)의 제도(制度)와 가무(歌舞)의 규식(規式)과 금슬(琴瑟)의 보법(譜法) 등의 정밀(精密)하고 미묘(微妙)한 곡절(曲折)은 함부로 허술하고 가볍게 논설을 세울 수가 없으므로, 여러 글을 두루 상고하고 한편으로 여러 사람의 말을 참고하여, 몸소 깨우쳐 마음에 그렇다고 인정이 된 후에 그림으로 그리고 논설로 나타내 적어서, 모든 사람들로 하여금 다 찾아내고 풀어내어 알 수 있도록 하려는 것입니다. 인용(引用)한 여러 선유(先儒)들 중에 정사농(鄭司農)과 정강성(鄭康成)의 설(說)은 각각 장단점(長短點)이 있어서 근거를 삼기가 어렵겠고, 사마천(司馬遷)·두우(杜佑)·마단림(馬端臨)·진상(陳常)·진양(陳暘)·오원장(吳元章)·임우(林宇)·진원정(陳元靖)·회암(晦菴)·주자(朱子)·서산(西山) 채원정(蔡元正)의 설(說)이 의거(依據)할 만하므로, 이것을 참고(參校)하여 정론(定論)을 세우고, …(중략)… 이제 이 말씀을 자세히 살펴 피하여 마땅하다고 여기시면 좃으소서.’ 하니, 그대로 따랐다.(3.216)

위 <사료 7>은 세종 12년(1430) 2월 19일자 기사로 박연이 악서(樂書)를 편집하는데 있어서 어떻게 할 것인가를 아뢰는 내용의 일부인데, 이것은 앞의 <사료 4>와 이어진다. 세종 12년에는 삼부악(三部樂), 곧 아악·당악·향악이 모두 정제(淨濟)되지 못하나 아악이 더욱 심하다. 그러므로 율려(律呂)의 제도·가무(歌舞)의 규식(規式)·금슬(琴瑟)의 보법(譜法) 등 정밀(精密)하고 미묘(微妙)한 곡절(曲折)을 정확하게 논설해야 한다고 하였다. 따라서 여러 사람의 말을 참고해야 하는데, 정사농(鄭司農)과 정강성(鄭康成)의 설(說)은 각각 장단점이 있어서 근거를 삼기가 어렵다. 그래서 진양(陳暘)을 비롯하여, 사마천(司馬遷)·두우(杜佑)·마단림(馬端臨)·진상(陳常)·오원장(吳元章)·임우(林宇)·진원정(陳元靖)·회암(晦菴)·주자(朱子)·서산(西山) 채원정(蔡元正)의 설(說)이 의거(依據)할 만하므로, 이것을 참고(參校)하여 정론(定論)을 세우고자 한 것이다. 따라서 진양의 『악서』를 박연이 새롭게 편찬하는 악서에서 인용할 것이 확실하므로, 진양의 『악서』는 세종 12년(1430) 당시 박연의 아악정립에 일조를 했다고 봐야 할 것이다.

<사료 8> 세종 12/9/29 : 집현전 부제학(副提學) 정인지(鄭麟趾)와 봉례(奉禮) 정양(鄭穰)에게 명하여 집현전에서 주척(周尺)을 상고하여 이를 바로잡게 하고, 인하여 악보(樂譜)를 지으라고 명하였으니, 임금이 『율려신서』(律呂新書)와 여러 악서(樂書)를 보고 그 제작의 묘(妙)를 알았으므로 이를 지으라 명한 것이었다.(3.262)

위 <사료 8>은 세종 12년(1430) 9월 29일자 기사로 세종의 명에 의해 집현전 부제학(副提學) 정인지(鄭麟趾)와 봉례(奉禮) 정양(鄭穰)에게 명하여 주척(周尺)을 상고하여 이를 바로잡고 악보(樂譜)를 지으라고 명하였던 내용이다. 이것은 세종이 『율려신서』(律呂新書)와 여러 악서(樂書)를 보고 그 제작의 묘(妙)를 알았으므로 가능한 일이었다는 것이다. 위 <사료 8>의 내용으로

견주어보아 <사료 7>에서와 같이 진양의 『악서』도 포함됐을 것으로 짐작된다. 따라서 진양의 『악서』는 박연이나 정인지 등을 비롯한 것은 물론이거니와 당시 임금까지도 예악정책에 교과서적인 문헌으로 이용됐음을 짐작할 수 있다.

<사료 9> 세종 12/윤12/8 : 주종소(鑄鍾所)에서 아뢰기를, “이제 관(管)의 제도를 상고하온즉, 『주례도설』(周禮圖說)에는, ‘관은 구멍이 여섯인데 12월의 음정을 내서 두 개를 합해서 분다.’ 하였고, 『모시도설』(毛詩圖說)에는, ‘관은 구멍이 여섯이며 적(箏)과 같은데 두 구멍을 아울러서 분다.’ 하였고, 『소학도설』(小學圖說)에는, ‘관은 여섯 구멍이며 12월의 음정을 내는데 두개를 합해서 분다.’ 하였고, 『문헌통고』(文獻通考)에는 설문(說文)을 인용하여, ‘관은 지(簾)와 같으며, 구멍은 여섯이고 12월의 음정을 낸다.’ 하였고, 또 『이아』(爾雅)를 인용하여, ‘길이가 한 자, 둘레가 한 치인데, 모두 옷칠을 올린다.’ 하였고, 또 진씨(陳氏)의 악서(樂書)를 인용하여, ‘그 모양은 지(簾)·적(笛)과 같다. 구멍이 여섯이며, 길이가 한 자, 둘레가 한 치인데, 두 개를 한 데 붙였고, 옷칠을 올려서 분다.’ 하였고, 『사림광기도설』(事林廣記圖說)에는, ‘관은 구멍이 여섯인데 12월의 음정을 내어 두 개를 아울러서 분다.’ 하였고, 『대성악보』(大晟樂譜)에는, ‘관은 대로 만든다. 지와 같으나 조금 다르다.’ 하였습니다. …(중략)… 바라옵건대, 옛 문헌대로 두 개를 아울러서 옷칠을 올려 붙게 하소서.” 하니, 그 대로 따랐다.(3.282)

<사료 10> 세종 12/윤12/17 : 주종소(鑄鍾所)에서 아뢰기를, “『문헌통고』(文獻通考)에는 『악기』(樂記)를 인용하여, ‘어(敵)는 그 머리를 치고 거꾸로 쳐서 음악을 마치게 한다.’ 하였고, 진씨(陳氏)의 악서(樂書)에는, 『송조대악』(宋朝大樂)에는 먼저 그 머리를 치고 다음에 툼니[鉦)를 세 번 쳐서 그친다.’ 하였고, 『대성악보』(大晟樂譜)에는 ‘모두 세 번 치고 그친다.’ 하였습니다. 이것으로 상고하면, 『악기』(樂記)에는 ‘거꾸로 친다.’고만 하였고, 치는 수는 말하지 아니하였으며, 『송조대악』(宋朝大樂)과 『대성악보』(大晟樂譜)에는 모두 치는 수는 말하였으나, 거꾸로 치는 법은 말하지 않았습니 다. 이제 어(敵)를 치는 수는 모두 송(宋)나라의 제도에 의하여 머리를 치고 세 번 치는데, 거꾸로 치는 법은 『악기』(樂記)에 의하여 연습하게 하소서.” 하니, 그대로 따랐다.(3.283)

위 <사료 9>와 <사료 10>은 주종소(鑄鍾所)에서 관(管)의 제도와 어(敵)의 연주방식을 임금께 아뢴 내용이다. <사료 9>는 세종 12년(1430) 윤12월 8일자 기사로 주종소에서 관(管)의 제도를 세종에게 아뢴 내용의 일부이다. 임금께 보고한 관의 제도 중 진양의 『악서』가 『주례도설』(周禮圖說)·『모시도설』(毛詩圖說)·『소학도설』(小學圖說)·『문헌통고』(文獻通考)·『사림광기도설』(事林廣記圖說)과 함께 그 제도를 규정짓는데 지침서가 되었다. 진양의 『악서』에 의하면, 관의 모양은 지(簾)나 적(笛)과 같은데, 구멍이 여섯이며, 길이는 한 자, 둘레가 한 치인데, 두 개를 한 데 붙여고, 옷칠을 올려서 분다라고 되어 있다. 이와 같이 관이라는 악기는 두 개를 모두 아울러서 분다고 되어 있는데, 임우(林宇)의 『대성악보』(大晟樂譜)에서만 한 개의 관으로 된 악기그림

이 있으므로, 진양의 『악서』에서와 같이 두 개를 아울러서 옷칠을 하여 불게 하라고 임금께 아뢰어 세종의 윤허를 받았다. 이와 같이 세종 12년 당시 진양의 『악서』는 악기를 제조하는데 지침서 역할을 하였음을 확인할 수 있다. 또한 <사료 10>은 세종 12년(1430) 윤12월 17일자 기사로 어(敵)의 연주방식에 관한 내용이다. 이 또한 <사료 9>와 같이 진양의 『악서』가 당시 악기의 연주방식에 참고됐음을 아울러 알 수 있다.

<사료 11> 세종 15/6/28 : 상정소에서 아뢰기를, …(중략)… 또 진씨(陳氏)가 찬집(撰集)한 악서(樂書)는 <여러 책을> 자세히 조사하고 남김 없이 설명하여 만세를 가르쳤으며, 그 악현도(樂縣圖)가 다 남아 있어 노래와 금슬(琴瑟)을 당하악(堂下樂)에 섞지 아니하였습니다. 혹은 말하기를, ‘헌가(軒歌)에도 악장(樂章)이 있는데, 당하에는 종(鍾)·경(磬)·소(簫)·우(竽) 따위만 있고 사람의 노래 소리가 없어 글자의 음(音)이 명백하지 아니하니, 선조의 아름다운 덕을 드러내는 것이 못된다.’고 하나, 이는 그렇지 않습니다. 주나라의 유청(維淸)과 대무(大武)의 시(詩)는 모두 문왕(文王)과 무왕(武王)을 칭송한 것인데, 관(管)으로 불게 한 것은 주공이 마련한 것입니다. 어찌 주공과 같은 달효(達孝)로서 부족하게 할 것이겠습니까. 옛 제도에 의하여 시행하소서.” 하였다. …(하략)…(3.486)

위 <사료 11>은 세종 15년(1433) 6월 28일자의 기사로 상정소에서 예악을 옛 제도에 의하여 시행할 것을 임금께 아뢰는 내용의 일부이다. 여러가지 예악의 옛 제도 중 진양의 『악서』가 참고될만한 것인데, 그것은 진양의 『악서』는 여러 책을 자세히 조사하여 빠짐 없이 설명하여 오랜동안 가르쳤으며, 특히 악현도(樂縣圖)가 다 남아 있기 때문이다. 이렇듯 세종 15년(1433) 당시 진양의 『악서』는 옛 제도의 방식대로 된 음악문헌이므로 인정하여 참고하고 있음을 알 수 있다. 따라서 본 <사료 11>에서도 진양의 『악서』가 조선조 세종대 예악정책에 지침서로서 이용됐음이 확인된다.

<사료 12> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/편종(編鐘) : 진씨(陳氏)의 『악서』(樂書)에 이르기를, “선왕(先王)이 음악(樂)을 만들 적에 12율(律)으로써 수도(數度)로 하고 12성(聲)으로써 제량(齊量)을 삼아, 3으로써 기율(紀律)로 하고 6으로써 균등하게 하여 12에 귀착시켰으니, 천지 자연의 원리[天道]인 것이다. 그렇다면, 12신(辰)으로써 종경(鐘磬)과 악현(樂懸)의 위치를 바꾸게 한 것은 어찌 다른 이유가겠는가. 무릇 제량(齊量)과 수도(數度)로써 중성(中聲)을 상고한 것은 천지 천도(天道)에 순응할 뿐이다. 대개 편종(編鐘) 12개가 한 틀[處]에 같이 있어 1도(堵)가 되고, 종(鐘)과 경(磬) 각 1도(堵)가 줄[肆]이 된다.” 고 하였다.

<사료 13> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/편경(編磬)

『악서』(樂書)에 이르기를, “소서(小胥)가 대개 종(鐘)과 경(磬)을 달 적에 받은 도(堵)가 되고, 전체는 줄[肆]이 된다.” 고 하였다. 정강성(鄭康成)이 이를 해석하여 말하기를, “편경(編磬)과 현경(懸

磬)의 16배(枚)가 1거(虞)에 같이 있는 것을 도(堵)라 이르고, 종과 경 각기 1도씩을 줄이라 이른다.” 고 하였다. …(하략)…

<사료 14> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/뇌고(雷鼓)·뇌도(雷鼗)·영고(靈鼓)·노고(路鼓)·영도(靈鼗)·노도(路鼗) : 『주례도』(周禮圖)에 이르기를, “고인(鼓人)이 뇌고(雷鼓)는 신사(神祀)에 치고, 영고(靈鼓)는 사제(社祭)에 치고, 노고(路鼓)는 귀향(鬼享)에 친다.” 고 하였다. 정강성(鄭康成)은 말하기를, “뇌고는 팔면(八面)이요, 영고와 노고는 사면(四面)이다.” 고 하니, 육씨(陸氏) (육전(陸佃)이 이 말을 옳게 여겼다. …(중략)… 『악서주』(樂書注)에 이르기를, “뇌고는 말가죽[馬革]으로 만들었으니, 건괘(乾卦)가 말[馬]이 되는 까닭이요, 영고는 쇠가죽[牛革]으로 만들었으니, 곤괘(坤卦)가 소[牛]가 되는 까닭이다.” 고 하였다.

<사료 15> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/토고(土鼓) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “예운(禮運)에 ‘대저 예(禮)의 처음은 음식(飮食)에서 시작된다.’고 하니, 괴부(糞桴)와 토고(土鼓)도 오히려 귀신에게 공경을 다할 수 있으니, 토고와 괴부는 이기씨(伊耆氏)의 악(樂)이다. 대개 악(樂)은 중성(中聲)으로써 근본을 삼는데, 토(土)라는 것은 위치에 있어서 중양이 되고, 기운에 있어서 충기(淸氣)가 되니, 토로써 고를 만들고 괴(糞)로써 북채[桴]로 만드는 것은 중성을 통달하게 하는 까닭이다. …(중략)… 하였다.

<사료 16> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/축(祝)·지(止) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “축의 악기(樂器)된 품은 사방이 2척 4촌이요, 깊이가 1척 8촌이며, 가운데 몽치자루[椎柄]가 있는데 밑바닥을 연하여 치게 하고, 왼편과 오른편으로 하여금 치게 한다. 음(陰)은 2, 4에서 시작하여 8, 10에서 마치니, 음수(陰數)는 4, 8인데도 양(陽)의 1로써 이를 주관하게 된다. 악(樂)을 제작한다면 여러 악(樂)에서 이를 먼저 할 뿐이고 능히 완성시키는 것은 아니니, 형(兄)의 도리가 있다. 이것이 축(祝)이 궁현(宮懸)의 동쪽에 있는 까닭이니, 봄의 만물의 시작을 상징한 것이다. …(하략)… 하였다.

<사료 17> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/어(敵)·진(鎗) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “어(敵)의 악기(樂器)된 품은 형상이 엷드린 범과 같으니, 서방의 음물(陰物)이다. 등에는 27개의 저어(金鈿)가 있으니, 3, 9의 수이요, 역(櫓)의 길이는 1척이니 10의 수이다. 양(陽)은 3에서 이루어지고 6에서 변하게 되는데, 음(陰)의 10으로써 이를 이기게 되니, 악(樂)을 그치게 한다면 능히 정도에 돌아오는 것으로써 아름다움을 삼게 한다. 다만 절제(節制)를 잃어 실수하는 데 이르지 않게 할 뿐만 아니라, 또한 지나침을 금지시키는 것도 있으니, 이것이 어(敵)가 궁현(宮懸)의 서쪽에 있어 가을 만물의 많이 이룸을 상징한 것이다. 『이아』(爾雅)에 말하기를, ‘어(敵)를 치는 것을 진(鎗)이라 한다.’ 했으니, 어(敵)는 음악을 절제하여 그치게 할 적에 반드시 이를 치게 되며, 그것을 진(鎗)으로 함은 뒤에 깨끗하게 하고자 함에서이다.” 하였다.

<사료 18> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/부(缶) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “토음(土音)이 부(缶)이니, 입추(立秋)의 음이다. 옛날에 양(蟲)을 부(缶)라고 이르게 되니, 부의 악기된 품은 속이 비어서 잘 용납하고, 밖이 둥글어 잘 응하니 중성(中聲)이 나오는 곳이다. 요제(堯帝) 때에 양(壤)을 치면서 노래한 사람이 있었는데, 이내 질(質)로 하여금 낙(革各)을 엮어매어(낙은 역각(力各)의 반

절(反切)이니, 생가죽 끈이다. 부(缶)에 맞추어 이를 치게 하니, 이로써 『역경』(易經)의 영부(盈缶)는 비괘(比卦)에 나타나고, 용부(用缶)는 감괘(坎卦)에 나타나고, 고부이가(鼓缶而歌)는 이괘(離卦)에 나타나고, 『시경』(詩經)의 격부(擊缶)는 완구장(宛丘章)에 나타나니, 이것은 부의 악기된 것이 당요(唐堯)로부터 주나라에 이르기까지 변경되지 않은 것이다. 옛날에 진(秦)나라와 조(趙)나라가 민지(澠池)에서 회합(會合)하였을 때에 조왕(趙王)이 진왕을 위하여 부를 쳤으니, 또한 이것을 그대로 한 것뿐인데, 주(注)에 “조왕(趙王)이 진왕(秦王)에게 부를 치게 하였다.”고 한다. 누가 이것이 서융(西戎)에서 시작하였다고 이르겠는가. 선유(先儒)의 설(說)이 어찌 그렇게 소략(疏略)한가. 서간(徐幹)은 말하기를, ‘황종(黃鐘)의 음(音)을 들으면 부(缶)를 친 것이 섬세(纖細)함을 알게 되니, 부의 악(樂)은 다만 그 악기(樂器)의 섬세한 것이다.’ 하고, 주(注)에 이르기를, ‘혹은 형상이 발 달린 동이와 같다.’고 하고, 혹은 ‘형상이 엷어둔 동이와 같다.’고 하는데, 네 개의 몸동이로써 이를 친다.” 하였다.

<사료 19> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/가종(歌鐘)·가경(歌磬) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “옛날에 편종(編鐘)과 편경(編磬)은 등가(登歌)에 이를 사용하여 가구(歌句)를 절주(節奏)하게 되니, 그런 까닭으로 당상(堂上)에서 황종의 특종(特鐘)을 치는데, 당하(堂下)의 편경(編磬)이 이에 응하고, 당상에서 황종의 특경(特磬)을 치는데 당하의 편경이 이에 응하게 되니, 위아래에서 서로 창화(唱和)하는 도리이다.” 하였다.(지금은 등가(登歌)에는 다만 특종과 특경만 사용하고, 편종과 편경은 사용하지 않는다.)

<사료 20> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/금(琴) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “금(琴)은 길이가 3척 6촌 6푼이니, 1기(基)의 날수를 본뜬 것이고, 너비가 6촌이니 육합(六合)을 본뜬 것이며, 줄[絃]은 다섯 개가 있으니 오행(五行)을 본뜬 것이요, 허리의 너비가 4촌이니 사시(四時)를 본뜬 것이며, 앞은 넓고 뒤는 좁으니 존비(尊卑)를 본뜬 것이요, 위는 둥글고 아래는 모가 나니 하늘과 땅을 본뜬 것이며, 13의 휘(擘)는 12율(律)을 본땀는데, 1개를 남겨 윤달(閏月)을 본뜬 것이다. 그 형상은 봉을 본땀는데, 주조(朱鳥)는 남방의 새이니, 악(樂)의 주(主)이다. 문왕과 무왕이 각기 1현(絃)을 첨가하여 문현(文絃)과 무현(武絃)을 만들었으니 이것이 칠현(七絃)이 되었다.” 고 했다.

<사료 21> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/정(旌) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “춘추 시대에 송(宋)나라 사람이 상림(桑林)의 춤을 만들어 진후(晉侯)를 접대하였는데, 무사(舞師)가 정하(旌夏)로써 기에 쓰니, 진후(晉侯)가 두려워하면서 물러나 방에 들어가므로, 정을 버리고 접대를 마쳤다. 대개 정하(旌夏)는 큰 기[旌]이요, 춤추는 사람이 행렬에 큰 기로써 이를 표지(表識)한 것이다. 대사례(大射禮)에, ‘정을 들 적엔 궁성(宮聲)으로써 알리고, 정을 가로 놓을 적엔 상성(商聲)으로써 알린다.’는 것이 또한 이런 등류이다. 그러나 무악(武樂)은 성공을 상징하는 것이니, 그런 까닭으로 정으로써 이에 참여하게 한다. 성조(聖朝)의 『태악소용』(太樂所用)의 주(注)에, ‘모(旌) 삼중(三重)은 고독(高纛)과 같은데, 두 공인(工人)이 좌우에 나누어 서서 무무(武舞)를 인도한다.’ 하였으니, 또한 옛날의 전해 온 제도를 얻은 것이다.” 하였다.

<사료 22> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/독(籥) : 『악서』에 이르기를, “군자(君子)가 득의만만하여 왼손에 도(蓺)를 잡았다.” 하고, 『시경』(詩經)의 완구장(宛丘章)에는, “그 노도(鶯蕤)를 가졌

다.”하며, 『이아』(爾雅)에, “도(蕤)는 독(蕤)이다.”하였는데, 괘박(郭璞)은 말하기를, “지금의 우보당(羽葆幢)이다.”하였다. 대개 춤추는 사람이 이를 세워 용의(容儀)로 하는 것이고, 그것을 가지는 것은 아니다. 성조(聖朝)의 태악(太樂)에서 사용한 것은 높이가 7척인데, 방패 머리에 나무로 만든 봉을 길들이게 하고 주에 모(旄)의 한 겹은 훈백(纁帛)을 연결하여 하늘에 오르는 용을 그리었다. 두 공인(工人)이 이를 잡고 좌우에 나누어 서서 문무를 인도하게 되니, 또한 옛날의 전해 온 제도를 얻은 것이다.

<사료 23> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/휘(麾) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “주관(周官)에, ‘건거(巾車)가 목로(木路)를 맡아 대휘(大麾)를 세우고, 사냥을 하며, 번국(藩國)을 봉한다.’ 하였으며, 『서경』(書經)에 말하기를, ‘왼손에는 황월(黃鉞)을 쥐고, 오른손에는 백모(白旄)를 잡고서 지휘[麾]한다.’고 하였으니, 휘는 주(周)나라 사람이 세운 것이다. 뒷세상에서는 협률랑(協律郎)이 이것을 쥐고 악공(樂工)을 호령하였다. 대개 그 제도는 높이가 7척인데 방패에는 용의 머리로써 장식하고, 훈백(纁帛)을 연결하여 하늘에 오르는 용을 그 위에 그렸다. 음악이 장차 시작하면 이를 들고 음악이 그치면 이를 가로 놓는다. 당상에서는 서계(西階)에 세우고, 당하에서는 악현(樂懸)의 앞에 조금 서쪽편에 세웠다. 『당악록』(唐樂錄)에, ‘훈간(暈干)이라.’고 이르는 것이 이것이며, 지금은 태상(太常)의 무악(武樂)에서 이를 사용한다.” 고 하였다.

<사료 24> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/순(鎗) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “주관(周官)에, ‘고인(鼓人)이 육고(六鼓)와 사금(四金)의 음성을 관장하여 금순(金鎗)으로써 고성(鼓聲)에 화답한다.’고 하였다. 대개 그 형상은 종정(鐘頂)·대복(大腹)·혈구(桴繫口)(혈은 하결(下結)의 반절(反切)이니, 속박한다는 뜻이다. 엄상(弁上)이요, 복수(伏獸)로써 코를 삼고 안에는 자령(子鈴)과 동설(銅舌)을 달았다. 무릇 음악을 시작할 적에 흔들어서 이를 울려서 고성(鼓聲)과 서로 조화(調和)한다.” 하였다.

<사료 25> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/탁(鐃) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “주관(周官)에, ‘고인(鼓人)이 금탁(金鐃)으로써 고성(鼓聲)을 조절한다.’고 하여, 정강성(鄭康成)은 말하기를, ‘탁(鐃)은 작은 종과 같은데, 대개 그 소리가 탁한 것으로써 말한다면 이를 탁(鐃)이라 이르고, 그것이 사람을 깨우친 것으로써 말한다면 이를 정녕(丁寧)이라 이르고, 그것이 사람을 바르게 하는 것으로써 말한다면 이를 정(鉦)이라 이르니, 그 실상은 같은 것이다. 뒷세상에서 궁현(宮懸)을 합하여 이를 사용하면서 유소(流蘇)의 장식이 있게 되니, 주(周)나라의 제도는 아니다.’ 하고, 선유(先儒)가 이르기를, ‘이것은 아악(雅樂)의 악기가 아니다.’고 하였으니, 이것은 사금(四金)이 성음(聲音)을 조절하는 것을 상고하지 않은 과실이다.” 고 하였다.

<사료 26> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/요(鐃) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “주관(周官)에, ‘고인(鼓人)이 금요(金鐃)로써 고성(鼓聲)을 그치게 하니, 그 소리가 떠드는 것처럼 된 까닭으로 요(鐃)로써 이를 명칭한 것이다.’ 하고, 『설문』(說文)에 이르기를, ‘요(鐃)는 작은 징[鉦]이다. 자루는 속에 위아래가 통한다.’ 하였다. 한(漢)나라의 고취곡(鼓吹曲)에 요가(鐃歌)가 있으니 무무(武舞)를 물리친 까닭이다. 어찌 또한 주(周)나라의 전해 온 제도가겠는가. 대개 그 작은 것은 방울[鈴]과 같아

서 자루는 있어도 혀는 없는데, 이를 잡고 울려서 고성(鼓聲)을 그치게 한다. 큰 것은 종의 모양을 본뜨고 곁에 24선(鈇)이 있는데, 궁현(宮懸)에서 이를 사용하고, 유소(流蘇)로써 장식하였으니, 대개 율음(律音)에 응하여 음악을 조화시킨 것이다.” 하였다.

<사료 27> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/탁(鐸) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “주관(周官)에, ‘고인(鼓人)이 금탁(金鐸)으로써 고성(鼓聲)을 통하게 한다.’ 하고, 석명(釋名)에 이르기를, ‘탁(鐸)은 탁(度)이니, 호령(號令)의 한도(限度)이다.’고 하였으니, 탁(鐸)은 큰 방울[大鈞]이다. 춤추는 사람이 이를 흔들며 여러 사람을 깨우쳐 절도(節度)를 삼는 것이 이 금탁이며, 쇠로써 혀를 만드니 무사(武事)를 진작(振作)하기 때문이다. 무사(武事)를 춤추는 사람이 이를 잡는다.” 고 하였다.

<사료 28> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/응(應) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “작은 북[小鼓]을 응(應)이라 이르니, 큰 북[大鼓]의 선창(先倡)하는 소리에 응하기 때문이다. 주관에, ‘응은 통(桶)과 같은데, 길이가 6척 5촌이고, 가운데는 축(杵)을 본떠서 몽치가 밑바닥까지 연하고, 좌우에서 서로 쳐서 축(杵)에 응하게 된다. 『예도』(禮圖)에, 그 형상은 바르고 둥글며, 안팎이 모두 주색(朱色)이다.’고 하였다. 『당악도』(唐樂圖)와 대주(大周)의 『정악』(正樂)에는 모두 밝은 흑색(黑色)이고 안은 주색(朱色)이라 하는데, 그러나, 이치로써 미루어 본다면, 나무의 물건된 품이 양(陽)을 안에 머금고 있으니 남방의 불이 감추어진 것이다. 그런 까닭으로 마땅히 나무로써 이를 만들어야만 될 것이고, 안팎이 주색(朱色)으로 된 것은 진실로 그 이치인 것이다. 저 밖이 흑색이라고 주장하는 설(說)은 참으로 억측(臆測)의 의론인 것이다.” 하였다.

<사료 29> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/아(雅) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “아(雅)란 것은 법도의 악기이니 음악을 바로잡는 것이다. 악공(樂工)이 아(雅)로써 춤추는 것은 그것이 빠르게 하여도 정도(正道)에 어긋나지 않고자 함이다. 선유(先儒)가 이르기를, ‘형상은 칠통(漆桶)과 같으면서 아가리가 좁으며(狹口), 크기는 2위(圍)이요, 길이는 5척 6촌인데, 양의 가죽으로써 팽팽하게 매고 곁에는 두 끈이 있고 거칠게 그림을 그렸다. 무공인(舞工人)이 쥐는 것이니 춤을 조절하기 때문이다. 또는 가운데 몽치가 있다고도 한다.’ 하였다.

<사료 30> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/상(相) : 『악서』에 이르기를, “옛날에 음악을 만들 적에 오성(五聲)으로써 이를 아름답게 하고, 팔음(八音)으로써 이를 널리 퍼뜨리지 아니한 것이 없었는데, 오성(五聲)은 궁성(宮聲)이 군(君)이 되고, 상성(商聲)이 신(臣)이 되며, 팔음(八音)은 북(鼓)이 군이 되고, 상이 신이 되니, 이것은 상이 북이 되고 그 형상은 비(鬚)와 같으며, 가죽을 입히고 속은 계(糲)를 넣고 칠판(漆板)으로써 이를 받쳐 치게 하니, 음악을 보조하는 것이다. 『이아』(爾雅)에, ‘음악을 조화하는 것을 절(節)이라.’ 이르고, 악기에 어지러움을 다스릴 적에 상(相)으로써 하게 되니, 그런 까닭으로 제가(諸家)의 악도(樂圖)에는 많이 상(相)으로써 조절로 삼게 된다. 이것은 상이 비록 음악을 보조하지마는 또한 춤을 조절하게 한 까닭이다.” 고 하였다.

<사료 31> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/독(牘) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “독(牘)은 대로써 만드니 크기가 5촌인데, 그 소리를 줄여서 작게 하니, 음악을 조절하기 때문이다. 긴 것은 7척이요, 짧은 것은 3척인데, 속을 비어 대통[箛]과 같이 하되 밑바닥이 없게 하고, 그 끝에 두 구멍이 있

는데 휴색(髹色)(휴의 음은 휴(休)이니, 붉고 검은 옷칠이다. 으로 이에 그림을 그리고, 뜰에 진열하고 두 손으로써 땅을 친다. 『주례도』(周禮圖)에 정사농(鄭司農)이 말하기를, ‘독(牘)은 대로써 만드는데, 크기가 5, 6촌이다.’ 하였고, 땅을 쳐서 소리를 내어 절주(節奏)를 한다.” 고 하였다.

<사료 32> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/우무(羽舞) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “악사(樂師)에 무릇 나라에 우무(羽舞)가 있으니, 무사(舞師)가 우무사(羽舞師)를 가르쳐 사방의 제사(祭祀)에 춤추게 하는 것을 관장하고, 악사(樂師)는 국자(國子)에게 무우(舞羽)가 악에 맞게 하는 것을 가르쳐 제사에는 우악(羽籥)의 춤에 우를 치게 함을 관장한다. 『시경』(詩經)에, ‘오른손에 꿩의 깃[翟]을 잡는다.’ 하였으니, 이른바 우무란 것은 꿩의 깃을 사용하여 의장(儀仗)으로 삼아 이를 잡고 춤을 추니, 가리우기 위해서이다.” 하였다.

<사료 33> 세종 128 오례/길례 서례/악기도설/간무(干舞) : 『악서』(樂書)에 이르기를, “사간(司干)이 무기(舞器)를 관장하여, 제사(祭祀)에 춤추는 사람이 이미 진열하면 무기(舞器)를 주고, 춤을 다 마치면 무기를 받아들인다.” 하였다. 『예서』(禮書)에 이르기를, “사병(司兵)이 제사(祭祀)에 춤추는 사람에게 병기(兵器)를 준다.” 하는데, 정씨(鄭氏)는 말하기를, “주간(朱干)·옥척(玉戚)의 등속을 준다.” 고 하였다.

위 <사료 12>-<사료 33>까지는 세종 128의 악기도설에 나타나는 내용이다. 총 30종류의 악기 및 관련 의물(儀物)을 진양의 『악서』를 통해 모두 원칙적으로 인용되고 있다. 그 30종류의 악기 및 의물은 편종(編鐘)·편경(編磬)·뇌고(雷鼓)·뇌도(雷鼗)·영고(靈鼓)·노고(路鼓)·영도(靈鼗)·노도(路鼗)·토고(土鼓)·축(祝)·지(止)·어(敵)·진(簫)·부(缶)·가종(歌鐘)·가경(歌磬)·금(琴)·정(旌)·독(纛)·휘(麾)·순(鎗)·탁(鐸)·요(鐃)·탁(鐸)·응(應)·아(雅)·상(相)·독(牘)·우무(羽舞)·간무(干舞)이다. 그러므로 진양의 『악서』는 악기도설의 내용을 그대로 예약정책에 반영하고 있기 때문에, 위의 <사료 1>-<사료 11>에서와 같이 조선조 예약정책에 있어서 중요한 지침서 역할을 했음을 알 수 있다.

<사료 34> 문종 1/9/7 : 정사(政事)를 보았다. 집의(執義) 박팽년(朴彭年)이 아뢰기를, …(중략)… 또 안평대군(安平大君)이 충청도 보은현(報恩縣)에 있는 복천사(福泉寺)로 갔는데, 앞서 들으니 충청도 각 고을에서 안평대군의 행차를 미리 기다리고 있다 하기에 허망한 말이라 하였더니, 과연 오늘에 행차가 있게 되니 각 고을에서 그 폐해를 받는 일이 어찌 없겠습니까? …(중략)… 박팽년이 다시 아뢰기를, “대군(大君)이 비록 권도(權道)를 좇아 쇠복(衰服)을 벗었으나 그 분의(分義)를 논한다면 이직 쇠질(衰絰) 속에 있습니다. 무릇 거상(居喪)함에 있어 혹은 『예서』(禮書)도 보고 혹은 『악서』(樂書)를 보는데도 오히려 그 절차가 있으며 그래도 사람을 접하는 것까지는 하지 않는 것인데 이제 멀리 산릉(山陵)을 떠나서 하방(遐方)에 출입한다는 것이 분의에 과연 어떻겠습니까? 추천(追薦)할 때라면 수륙제도 오히려 가하다 하겠으나 그 때가 아닌데 굳이 수륙재를 행하는 것은 역



시 좋은 일이 아닙니다. 모름지기 속히 귀환하도록 명하소서.” 하니, 임금이 말하기를, “근일내로 돌아올 것이다.” 하였다.(6.431)

위 <사료 34>는 문종 1년(1451) 9월 7일자 내용으로 당시 집의(執義) 박팽년(朴彭年)이 행대(行臺)를 각도(各道)에 보낼 것을 청한 내용의 일부이다. 박팽년은 각도(各道)에 행대(行臺)를 보낼 것과 관련하여 당시 안평대군(安平大君)이 충청도 보은현(報恩縣)의 복천사(福泉寺)에서 수륙재(水陸齋)를 올리기 위해 갔는데, 주위 사람들이 모여 불사(佛事)를 하면 금하도록 임금께 요청했다. 그러나 문종은 안평대군이 곧 돌아 올 것이므로 박팽년의 말을 듣지 않았다. 여기에서 주목되는 내용은 박팽년이 임금께 위와 같은 내용을 아뢰면서 『예서』와 『악서』를 거론했다는 사실이다. 그것은 무릇 거상(居喪)함에 있어 『예서』(禮書)와 『악서』(樂書)를 보면 그 절차가 있다는 것이다. 따라서 당시 유학자들이 진양의 『악서』내용을 통해 국가적인 통치에 이용했음을 짐작할 수 있기 때문에, 진양의 『악서』는 본 <사료 34>에서와 같이 조선조 문종대(文宗代)에서도 국가 정책에 바탕이 되었음을 짐작할 수 있다.

<사료 35> 세조 14/4/28 : 명하여 『악서』(樂書)를 경상도(慶尙道)·전라도(全羅道)·충청도(忠淸道)·강원도(江原道)에 나누어 보내서 간행하게 하였다.(8.182)

위 <사료 35>은 세조 14년(1468) 4월 28일자 기사로 세조에 의해 『악서』를 경상도·전라도·충청도·강원도에 나누어 보내 간행토록 한 내용이다. 여기에서의 『악서』가 진양의 『악서』인지는 알 수 없다. 그러나 위의 <사료 1>-<사료 34>에서 비추어 볼 때, 진양의 『악서』임이 분명하다. 그렇다면 진양의 『악서』는 세조대(世祖代)에 전국적으로 간행토록 할 정도였기 때문에, 당시 예악정책에 기본적인 문헌으로 이용됐음을 본 <사료 35>을 통해 미루어 짐작할 수 있다.

<사료 36> 성종 6/10/26 : 예조(禮曹)에 전지하기를, “악(樂)이 나라에 소용됨은 크다. …(중략)… 그러므로 조관(朝官)에서 음률(音律)을 깨우친 자를 택하여, 아울러 권려(權勵)하는 조건(條件)을 만들게 하여, 이에 의하여 시행하게 한다. …(중략)… 1. 제조(提調)는 습악(習樂)하는 날에 『악서』(樂書)·『악보』(樂譜)를 강론(講論)하여 그 능부(能否)를 상고하여 계절(季節)마다 아뢰게 하라. …(중략)… 하였다.(9.282)

위 <사료 36>은 성종 6년(1475) 10월 28일자 기사로 악(樂)을 권려(勸勵)하는 조건을 예조에 전지한 내용의 일부이다. 음률(音律)을 깨우친 자를 택하여 권려하는 규정을 만들어 시행하도록 하였다. 음률을 깨우친 사람은 매월 모여서 연습하는데, 매일 음악을 익히도록 하였고, 특히

제조(提調)는 습악(習樂)하는 날에 『악서』(樂書)·『악보』(樂譜)를 강론(講論)하도록 하였다. 여기에 강론한 교재 중 『악서』가 주목된다. 진양의 『악서』인지는 분명하지 않으나, 이 또한 위의 <사료 35>에서와 같이 진양의 『악서』일 것으로 추정된다. 왜냐하면 세종대에 『악서』가 예악정책에 기본문헌으로써 이용됐음이 세종조 오례의 악기도설에서 밝혀졌기 때문이다. 그렇다면 진양의 『악서』는 성종대(成宗代)에 음악을 규정적으로 연습할 때 음악이론 습득에 쓰였음이 확실하다.

<사료 37> 성종 17/04/14 : 장악원전악(掌樂院典樂) 황효성(黃孝誠)이 와서 아뢰기를, …(중략)… 황효성(黃孝誠)이 아뢴 바는 모두 『율려신서』(律呂新書)에 의거한 것으로 억측(臆度)의 말은 아닙니다. 다만 시용악제(時用樂制)를 만들 때에 『율려신서』를 쓰지 아니하고 별도로 다른 『악서』(樂書)에 의거한 듯하지만, 가령 다른 『악서』로서 의거할 만한 것이 있었다고 하더라도 『율려신서』(律呂新書)는 곧 채원정(蔡元定)이 주희암(朱晦庵)과 더불어 여러 책들을 모아 가지고 이를 증명하고 분별(分辨)해서 만세(萬世)의 준정(準程)이 되게 한 것이니, 이것을 버리고 저것에 의거할 수 없는 것이 분명합니다. 『율려신서』(律呂新書)는 예악(禮樂) 중 『성리대전』(性理大全)에 편입(編入)시킨 다음에 본국(本國)에 유포(流布)되었으니, 시용악제(時用樂制)를 만들 때에는 아마 미처 보지 못했을 듯합니다.” 하였다.(11.119)

위 <사료 37>은 성종 17년(1486) 4월 14일자 기사로 당시 장악원전악(掌樂院典樂) 황효성(黃孝誠)이 성종께 대사악(大司樂)의 개정을 청하니 채수 등이 그대로 시행하도록 아뢴 내용의 일부이다. 아뢴 내용은 주로 『율려신서』(律呂新書)를 바탕으로 한 것인데, 다만 시용악제(時用樂制)를 만들 때는 다른 악서(樂書)의 내용을 인용했었다. 여기에서 다른 악서가 주목된다. 만약 여기에서 거론된 악서가 진양의 『악서』를 지칭한다면, 또한 위의 <사료 35>와 <사료 36>에서와 같이 성종대(成宗代)도 세종대(世宗代)와 세조(世祖代)와 같이 그 맥을 잇고 있음을 계속 짐작하기 때문이다.

<사료 38> 성종 17/11/6 : 명하여 영도녕(領敦寧) 이상과 의정부·육조(六曹)·대간(臺諫)을 불러 황효성(黃孝誠)이 계달한 악보(樂譜)의 개정이 적당한가 아닌가를 의논하게 하니, …(중략)… 채수(蔡壽) 등은 단지 『주례』(周禮)·『율려신서』(律呂新書)만 상고하고 역대(歷代) 악지(樂志)와 여러 『악서』(樂書)는 상고하지 못하였으니, 홍문관(弘文官)으로 하여금 자세히 상고하여 아뢰게 한 뒤에 다시 의논하게 하소서.” 하고, 김승경(金升卿)·유순(柳詢)·한언(韓堰)·김수손(金首孫)·허황(許篈)·김호(金浩)·황정(黃汀)은 의논하기를, “본조(本朝)에서 쓰는 3악(樂)은 세종(世宗)께서 정하신 것인데, 그 때 박연이 음률에 정통하여 옛 제도를 자세히 참작해서 하였으니, 한 영관(伶官)의 말로써 가볍게 옳고 그름을 의논할 수 없습니다.” 하였는데, 정창손 등의 의논에 따랐다.(11.157)

위 <사료 38>은 성종 17년(1486) 11월 6일자의 기사로 의정부·육조 등에서 황효성이 계달한 악보의 개정이 적당한지를 의논한 내용인데, 위의 <사료 39>와 관련된다. 황효성(黃孝誠)이 계달한 악보의 개정이 적당한지를 의논한 내용의 일부이다. 그 결과 『주례』(周禮)와 『율려신서』(律呂新書)만을 참고하고, 다른 여러 악서(樂書)를 참고하지 못했으므로 홍문관(弘文官)으로 하여금 자세히 상고하여 다시 의논하고자 하였다. 여기에서 주목되는 사실은 진양의 『악서』가 참고되지 않았다는 사실이다. 만약 진양의 『악서』 내용이 거론됐더라면 상황이 어땠을까 궁금해진다. 참고로 지금까지의 사료출처를 알기 쉽게 나타내면 다음의 <표 2>와 같다.

<표 2> 『조선왕조실록』에 거론된 『악서』의 출처표

왕朝代	음악적 내용의 출처	비음악적 내용의 출처	거론된 횟수
태종	11/12/15, 12/04/03		2회
세종	6/11/18, 7/2/24, 8/1/10, 12/2/19①, 2/19②, 9/29, 윤12/8, 윤12/17, 15/06/28, 128(22회)		31회
문종		1/9/7	1회
세조	14/04/28		1회
성종	6/10/26, 17/4/14, 11/6		3회
합계	37회	1회	총 38회

지금까지 『조선왕조실록』에 거론된 진양의 『악서』 사료 38가지를 살펴보았다. 진양의 『악서』는 음악이론서이므로 『조선왕조실록』에 거론 및 논의된 대부분의 내용이 음악분야와 직결됨을 위 『악서』의 <사료 1>-<사료 38>을 통해서 검토되었다. 검토해 본 결과, 『조선왕조실록』에 진양의 『악서』가 총 38회 중 37회가 음악분야와 직접적으로 관련됨을 알 수 있었다. 특히 위의 내용 중 주목되는 점은 세종대에 논의된 많은 분량의 박연상소문과 관련되는 내용인데, 아악을 정립하는데 대한 내용을 담고 있다. 또한 진양의 『악서』를 통해 악기의 제작 및 연주방식을 정립하고자 한 내용이 바로 그것이다. 따라서 특히 조선조 세종대(世宗代 1418-1450)는 박연의 아악정립과 악기의 연주법이 『악서』를 통해 거론됐음을 알 수 있다. 아울러 세종 이후 세조대(世祖代 1455-1468)·성종대(成宗代 1469-1494)까지도 『악서』가 우리나라의 음악정립에 바탕이 되었음이 위 <사료 1>-<사료 38>의 사료검토를 통해 확인되었다.

## 제4장 맺는말 : 진양 『악서』의 새로운 이해

본고에서 살펴본 진양의 『악서』는 조선초기, 곧 태종대와 세종대를 비롯하여 성종대까지 주로 음악정책을 수립하는데 이용되었음이 밝혀졌다. 태종 11년(1411) 12월 15일자와 태종 12년(1412) 4월 3일자의 진양 『악서』를 통하여 고려시대 중국 당나라의 악공을 구하여 음악을 배웠음을 알 수 있다. 그리고 세종대 박연이 아악을 정립하면서 진양의 『악서』를 거론했는데, 세종 7년(1425) 2월 24일·8년(1426) 1월 10일·12년(1430) 2월 19일자의 내용이 그것이다. 박연은 아악을 정립하기 위해서는 먼저 악서의 이론적인 근거가 필요했기 때문에, 세종 7년(1425) 2월 24일자와 12년(1430) 2월 19②일자의 내용과 같이 악기·악보법을 포함한 악서 찬집을 주장하여 임금의 윤허를 받았던 것이다. 아울러 세종 12년(1430) 2월 19①일자의 내용과 같이, 종묘제례에 관련하여 아주 긴 내용의 상소를 임금께 올려 윤허를 받아 박연의 생각대로 시행하게 되었다. 박연의 생각대로는 진양의 『악서』에서와 같이 옛 제도에 입각하여 모든 음악정립을 시도한 것을 말한다. 예컨대 세종 8년(1426) 1월 10일자의 내용과 같이 명나라의 소관을 헌가에 사용할 것을 건의하여 시행하게 된 것을 들 수 있다.

그리고 『조선왕조실록』에서 진양의 『악서』는 특히 악기도설의 내용을 그대로 세종대 음악정책에 반영하고 있다. 세종 128의 악기도설 22회의 내용이 바로 그것인데, 30종류의 아악기 및 의물을 말한다. 진양의 『악서』를 통해 나타나는 총 30종류의 아악기 및 관련 의물(儀物)은 편종(編鐘)·편경(編磬)·뇌고(雷鼓)·뇌도(雷鼗)·영고(靈鼓)·노고(路鼓)·영도(靈鼗)·노도(路鼗)·토고(土鼓)·축(祝)·지(止)·어(敵)·진(鎗)·부(缶)·가종(歌鐘)·가경(歌磬)·금(琴)·정(旌)·독(藁)·휘(麾)·순(筓)·탁(鐃)·요(鐃)·탁(鐸)·응(應)·아(雅)·상(相)·독(牘)·우무(羽舞)·간무(干舞)이다. 이 아악기 및 의물들을 그림으로 나타내고 있을 뿐만 아니라 악기의 모양·구조·주법 등을 자세하게 밝히고 있어, 조선전기 예악정책에 있어서 악기의 중요한 지침서 역할을 했음을 알 수 있다. 아울러 각 악기의 쓰임에 있어서 정신적인 배경까지도 설명하고 있어 더욱 조선전기 예악사상과 밀접하게 관련되었던 것이다.

폭 넓은 내용을 갖춘 진양의 『악서』는 중국음악사연구와 음악이론연구, 더욱 동양음악문화연구에 중요한 문헌적 가치를 지녔다고 평가된 바 있다. 자세히 도설(圖說)된 『악서』의 내용은 본고에서 살펴본 바와 같이, 조선초기 박연을 비롯하여 여러 유학자(儒學者)들에 의해 예악정책에 거론 및 인용됐음이 드러났다. 한편 성종조(成宗朝 1469-1494) 때 편찬된 『악학계법』에 진양의 『악서』가 52회나 인용됨으로써 중요한 음악문헌으로 다루었음이 밝혀졌다. 따라서 『악서』는 조선음악사연구에 중요한 문헌으로 평가된다. 『조선왕조실록』에 거론된 진양의 『악서』는 총 38회 나타나는데, 이 중 1회는 『악서』를 읽어야 함을 나타낸 것이고(문종 1년 9월 7일자), 나머지 37회의 내용은 음악분야와 직접적으로 관련되는 내용임이 본고에서 확인되었다. 따라서 진양의 『악서』는 조선시대 예악정책 수립에 있어

서 없어서는 안될 중요한 음악문헌임이 확연히 드러나게 된 셈이다.

진양의 『악서』는 음악이론서이므로 『조선왕조실록』에 거론 및 논의된 대부분의 내용이 음악분야와 직결됨이 확인되었다. 특히 『조선왕조실록』에서 거론 및 논의된 진양의 『악서』 내용은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 세종대에 논의된 많은 분량의 박연이 올린 상소 및 조건과 관련되는 내용이며(세종 7년 2월 24일·8년 1월 10일·12년 2월 19일자), 다른 하나는 『악기』의 악기그림을 통한 악기의 제작 및 연주방식을 정립하고자 한 내용이다(세종 128의 악기도설). 따라서 조선시대 박연의 아악정립과 악기의 연주법이 진양의 『악서』를 통해 거론되었던 것이다. 아울러 세종 이후 세조대(14년 4월 29일)·성종대(6년 10월 26일·17년 4월 14일·11월 6일자)에도 『악서』가 우리나라의 음악정립에 바탕이 되었음을 본 연구를 통해 알 수 있었다. 이렇듯 『조선왕조실록』을 통해본 진양의 『악서』는 조선초기 우리나라의 국가적 예악정책 수립에 있어서, 아악의 정립과 아악기의 제작 및 주법에 그 영향을 끼쳤던 것이다.

## 참고문헌

1995. 『CD-ROM 국역조선왕조실록』. 서울 : 서울시스템(주), 1995).
1997. 『증보판CD-ROM 국역조선왕조실록』. 서울 : 서울시스템(주).
- Pian, Rulan Chao. 1967. *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- 孫泰龍. 2000. “『朝鮮王朝實錄』에 學論된 文獻研究 : 『樂學軌範』에 引用된 文獻을 中心으로”. 『鄉土文化』. 대구 : 대구향토문화연구소, 15 : 39-97.
- 宋芳松. 1982. “『樂學軌範』의 文獻的 研究 : 引用記事를 中心으로”, 『民族文化研究』. 서울 : 고대민족문화연구소, 16 : 1-64.
- . 1982. “國立國樂院所藏 『樂書』 解題”, 『韓國音樂學資料叢書』. 서울 : 國立國樂院, 9 : 3-9.
- . 1982. 『韓國音樂史研究』. 경산 : 영남대학교 출판부.
- . 1984. “『樂學軌範』의 文獻的 研究(續) : 『周禮圖』와 『玉海』를 中心으로”, 『東西音樂研究』. 서울 : 숙명여대동서음악연구소, 1 : 9-24.
- . 1991. 朝鮮王朝實錄音樂記事總索引. 서울 : 국립국악원.
- . 1995. 『韓國音樂史論攷』. 경산 : 영남대학교 출판부.

## ABSTRAKT

### The Research of Aksǒ in Chosǒn-wangjo-sillok

T'ae-ryong Son

Before I studied this paper, I studied "the Research of the Documents Treated in *Chosǒn-wangjo-sillok*": Laying emphasis on the Document. That study was to identify where and how 16 kinds of the documents were mentioned. It's intention was to identify how a policy of courtesy and music in Chosǒn was acted. Among those researches, it was made certain that *Aksǒ* 『樂書』 written by Jin Yang 陳暘 was totally 38 times mentioned and discussed in *Chosǒn-wangjo-sillok* 『朝鮮王朝實錄』. It was the most frequent appearances among 16 documents quoted in *Akhak-kwebǒm* 『樂學軌範』, so it was concluded that *Aksǒ* was used as the important music document in Chosǒn.

A purpose of this paper is to identify where *Aksǒ* written by Chin Yang is mentioned and quoted and to reveal how it is used in Chosǒn's music and courtesy policy. Revised CD-ROM *Chosǒn-wangjo-sillok* translated into Korean published in 1997 is used in that way to study this paper. And the range of this study is from *T'aejo-sillok* 『太祖實錄』 to *Ch'ǒljong-sillok* 『哲宗實錄』. Besides, I'll identify the content of *Aksǒ*, so that I intend to aid the understanding of this paper.

Chin Yang's *Aksǒ* was mainly used to establish the musical policy from T'aejong 太宗 Period to Sejong 世宗 Period (1418-1450) in Korea Dynasty, it was identified that they hunt for *akgong* 樂工 at Tang 唐 (China) and then learn the music. And Pak Yǒn 朴堧 was allowed to edit the music books including an instrumental method and how to make sheet, because he needed a theoretic basis to establish 'royal court of music'. In addition to this, Pak Yǒn tried to establish music grounding old system such as *Aksǒ* written by Chin Yang. According to *Chosǒn-wangjo-sillok*, Chin Yang's *Aksǒ* was reflected at the musical policy in Sejong Period, especially the content of *Akkidosǒl* 『樂器圖說』. In *Aksǒ*, not only royal court

musical instrument and the ritual things are presented by a picture but also the shape, construct and rendition of the instrument are presented in detail. Therefore *Aksǒ* played an important role as a guide in a policy of courtesy and music in the early Chosǒn times (1392-1592).

*Aksǒ* which had wide content used to be evaluated in that it had important literal values in the study of chinese music history and the study of music theory, especially in the study of eastern music and culture. As noting in this paper, the content of *Aksǒ* which explained by a picture in detail is mentioned and quoted in a policy of courtesy and music by some confucian scholars including Pak Yǒn in the early Chosǒn times. And *Aksǒ* is quoted 52 times in *Akhak-gwebǒm* 『樂學軌範』 edited in Sǒngjong 成宗 Period (1469-1494), so it is revealed to be dealt as an important music book. Therefore *Aksǒ* is valued as an important book in the study of Chosǒn's music history. *Aksǒ* is mentioned 38 times in *Chosǒn-wangjo-sillok*. Accordingly it is sure that *Aksǒ* written by Jin Yang is important in the establishment of a policy of courtesy and music in Chosǒn.



# 라소 음악에 나타난 세계주의

최원선(연세대학교 강사)

## 차 례

제1장 서 론

제2장 라소 음악의 배경

2.1 이태리에서의 라소

2.2 독일에서의 라소

제3장 라소 음악의 세계주의

3.1 종교음악-미사, 모테트

3.2 세속음악-마드리갈, 샹송, 독일 리트

제4장 *Tristis est anima mea*와 *Bon jour mon coeur*

제5장 결 론

영문초록

## 제1장 서론

라소(Orlando di Lasso, 1532-94)는 일반적으로 동시대의 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-94)와 함께 거론되는 작곡가로, 팔레스트리나가 종교음악 분야에서 16세기 미사를 대변한다고 할 때, 이를 라소의 모테트에 견주곤 한다. 프랑코-네덜란드 악파의 마지막을 장식한 라소는 팔레스트리나와는 달리, 독특한 생애를 바탕으로 채득한 진보적 성향을 다양한 작품을 통해 발휘하였으며, 라소가 표현한 음악의 세계성은 그가 채택한 성악곡의 텍스트가 라틴어(미사, 모테트 등의 종교음악에서)뿐만 아니라, 이탈리아어(마드리갈에서), 불어(상송에서), 독일어(리트에서) 등으로 나타나고 있다는 것이 그 단편적인 예라 할 수 있다.

라소는 종교음악에서 미사와 모테트 이외에도 반종교 개혁적 시대정신이 반영된 시편송과 마니피캇, 수난곡 등의 작품을 남겼으며, 이태리 세속음악의 호모포니적인 부분과 네덜란드의 대위법적 양식이 조화를 이룬 마드리갈, 빌라넬라, 상송, 리트 등을 남기고 있다. 즉 잔존하는 그의 곡은 약 2000여 곡으로, 이 작품들은 대위법적 양식에 기초를 두면서 16세기에 나타난 모든 진보적 기법들을 수용하고 있으며, 이들을 통해 가사에 충실한 음악을 표현하려는 라소의 기본적 시각을 알 수 있다.

이 연구에서는 첫째, 라소의 생애를 중심으로 한 전반적인 작품활동기에 대해 살펴볼 것이며, 둘째, 라소의 작품 분야를 미사, 모테트, 마드리갈, 상송, 독일 리트 등으로 나누어 그의 국제적인 음악 성향에 대해 알아볼 것이고, 셋째, 종교음악에서는 모테트와 세속음악에서는 상송 각 한 곡을 분석해 봄으로써 작곡기법상에 나타난 라소의 범 유럽적인 면을 고찰할 것이며, 마지막으로 동시대 작곡가인 팔레스트리나와의 비교를 통해 라소의 음악사적 위치를 재조명 해 볼 것이다.

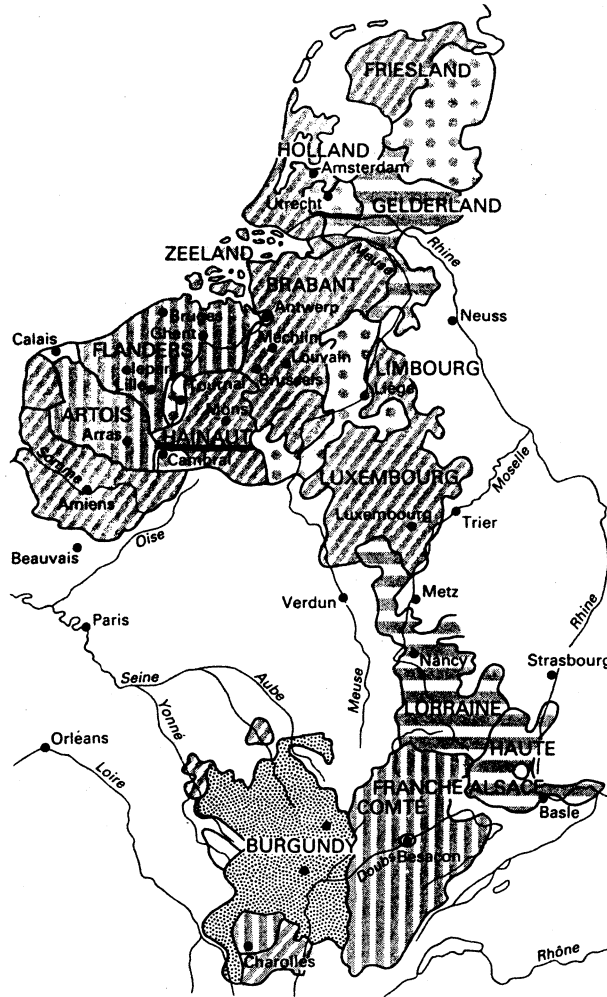
## 제2장 라소 음악의 배경

### 2.1. 이태리에서의 라소

라소는 플라미쉬 영역인 헤이넛(Hainaut)의 몽(Mons)에서 1532(?)년 출생하여 1594년 뮌헨(Munich-바바리아주의 중심도시)에서 생을 마감한 16세기의 영향력 있는 작곡가 중 하나이다.(Brown 1976, 298) 그의 출생지인 몽이라는 곳은 지금의 벨기에의 왈

룬(Walloon) 지방 정도라 할 수 있는데, 이 지역은 불어의 방언 중 하나인 왈룬어를 사용한다.(그림 1 참조)

그림 1. 라소의 출생지역



그는 여러 가지 이름으로 불리워지는데, 가장 보편적으로 쓰는 이름자의 이태리어 표기는 Orlando di Lasso이며, 라틴어 표기는 Orlandus Lassus, 불어 표기는 Roland de Lassus이나, 당시 불란서에서는 Orlande로 알려져 있었다. 그러므로 통칭적인 영국식 명칭은 Lassus, 미국식과 독일식 명칭은 Lasso로, 라소 자신의 서신에는 Orlando Lasso로만 서명되어 있는 경우가 상당수 있었다. 또한 그 이름자가 갖는 뜻은 ‘저 위쪽의 Orlande’라는 말로 그가 출생한 산악지대인 몽을 암시하고 있다고 할 수 있다.

그는 성 니콜라스 교회의 소년합창단원으로서 음악훈련을 받기 시작했으며, 미성을 갖고 있었던 이유로 유년시절, 해외로 3번 이상의 유괴를 당했다고 전해진다. 라소가 마지막으로 유괴를 당한 12살 이후, 그에게는 자유로이 해외에 머무를 기회가 주어지는데, 이는 시칠리의 부왕인 공자가(Ferdinand Gonzaga)의 시종으로 들어가게 된 까닭이다. 라소는 그를 따라 10년(1544-1554) 정도를 이태리의 만투아를 시작으로, 밀라노, 나폴리, 로마 등지를 옮겨다니며, 공자가 휘하의 여러 음악가들과 접촉하게 됨으로 이태리 음악에 대한 강한 영향을 받게된다. 1553년에는 로마의 성 요한 라테란의 악장이 되기도 하는데, 이 시절 그는 공베르트(Gombert) 양식의 미사를 다수 작곡한다. 또한 공교롭게도 라소의 후임자로는 팔레스트리나가 오게 되는데, 이 둘이 만날 기회는 없었다고 전해진다. 라소는 이태리로부터 프랑스와 영국을 거쳐 첫 번째 작품집 출판을 위해 1554년(혹은 1555년?)에 앤트워프(Antwerp-현 벨기에의 해항)로 돌아와 1556년까지 머무른다. 이 출판물에는 6개의 상송을 비롯하여 마드리갈, 빌라넬라, 모테트 등이 포함되어 있으며, 앤트워프와 베니스를 시작으로 파리, 로마, 밀라노, 뉘엔베르크, 뮌헨 등지에서 출판, 재판되었고, 이 과정에서 유명출판사들은 경쟁을 통해 계약을 맺을 정도로 그의 곡들은 인기가 높았다고 한다.(Haar 1980, 481)

## 2.2. 독일에서의 라소

1556년, 바바리아(독일 남부의 주, 바이에른)의 공작 알브레히트 5세(Albrecht V)는 라소를 뮌헨 궁정 부속교회의 테너가수로 채용한다. 바바리아 궁정은 불란서와 이태리와의 접촉을 통한 국제적인 문화가 교차하는 곳으로, 라소는 다제르(Ludwig Daser)의 퇴임이후 1564년부터 생을 마감할 때까지 이곳에서 악장직을 맡게되는데, 그는 이 시절, 아침예배를 위한 대위법 양식의 미사와 마니피캇 등을 다수 작곡하게 된다. 또한 이곳에서의 라소의 확고한 위치는 사후에 그의 두 아들들을 번갈아가며 악장직에 앉히게 하였고, 1629년에는 손자에게까지 그 자리를 잇게 한다.

1560년-1567년 사이는 작품의 1/3을 쓸 정도로 왕성한 작품활동을 펼친 시기인데, 특히 1567년에 쓰여진 5성부 마드리갈인 *Libro quarto de madrigali*를 통해 바바리아 궁정에서 인정하는 대가로서의 명성을 얻기 시작한다.

궁정 악장직의 임무 중 하나는 새로운 음악가들을 고용하기 위해 해외로 가는 것이었다. 그러므로 그는 독일의 곳곳을 비롯해 베니스, 프랑스, 네덜란드 등을 여행할 기회를 자주 갖을 수 있었으며, 이러한 과정을 통해 1562년에는 막시밀란 2세(Maximilian

II)의 대관식에서 가브리엘리(A. Gabrieli)와 접촉하게 된다.

1569년, 라소는 공작 빌헬름 5세(Wilhelm V)의 결혼축제에서 큰 역할을 담당하게 된다. 그는 이 행사를 위해 새로운 음악을 작곡하였을 뿐만 아니라 이태리 희극을 총감독하게 되는데, 이를 통해 그의 위치는 급상승하게 되었으며, 막시밀란 2세로부터 귀족의 칭호를 받게 된다. 또한 1574년에는 로마에서 교황 그레고리 13세(Gregory XIII)로부터 기사작위를 수여 받기에까지 이르는데, 이러한 칭호는 음악가에게 있어서는 드문 경우로, 그 당시 라소의 인지도를 확인할 수 있다.

1574년-1579년 사이에도 그는 비엔나, 트랜트, 페라라, 만투아, 볼로냐, 로마 등지를 방문할 기회를 갖는다. 또한 1574년에는 가브리엘리(G. Gabrieli)를 뮌헨으로 데려와 몇 해를 바바리아 궁정에서 머물도록 하기도 한다. 이 시기에 라소는 공작 빌헬름 5세의 후원을 받고 있었음이 서신을 통해 나타나고 있는데, 공작 알브레히트 5세가 세상을 뜨기 전까지 라소에게 봉급을 계속 지불하였다고 한다. 후원 하에 작곡된 중요 작품은 5권 구성의 교회음악집인 *Patrocinium musices*이다. 이 뿐만 아니라 초기 작품들도 계속해서 유럽 전역에서 재 출판되었는데, 이것으로 미루어 볼 때 그의 인지도를 짐작할 수 있다. 1579년, 공작 알브레히트 5세가 빛을 남기고 세상을 떠나게 되면서 그 자리를 공작 빌헬름 5세가 잇게 된다. 이로 인해 궁정 실내악단에 대한 후원은 점차 줄어들게 되었으나 그는 그곳을 떠나는 것에 대해서는 고려하지는 않았다고 전해진다.(Haar 1980, 482) 1580년에는 나이를 인식하게 되면서 드레스덴 궁정에서의 초빙을 거절하기에 이르나 그의 작품활동은 꾸준히 이어지는데, 1581-1585년 사이에는 미사, 마니피캇, 모테트, 시편송, 독일 리트 등의 작품을 출판하기도 한다.

1584년, 아들인 페르난도(Ferdinando)가 라소의 임무 중 일부분을 맡게됨으로, 그는 베로나, 페라라 등을 여행을 기회를 갖게되며, 이 과정을 통해 더욱 발전된 양식의 이태리 음악을 접하게 된다.

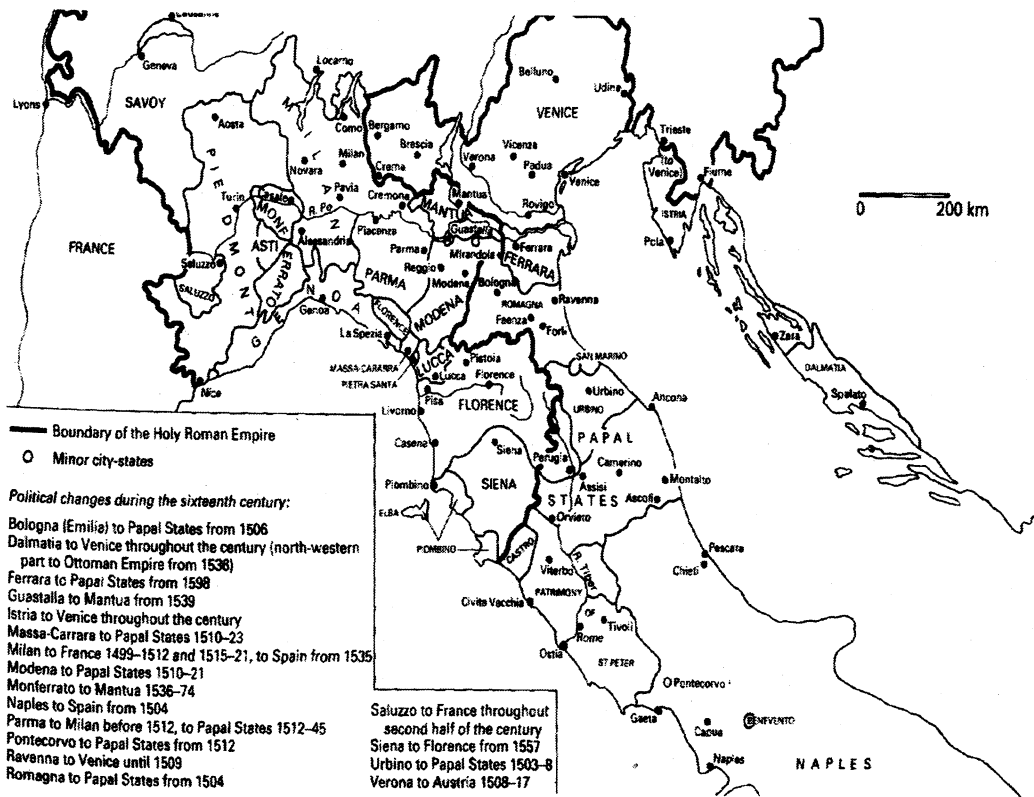
말년에 이르러 그의 음악은 신중한 선택의 결과로서 보수주의를 택한다. 즉 반종교개혁 정신의 영향을 받아 보다 본질적인 힘이 있는 음악을 위해 종교적인 가사에 곡을 붙이며, 특히, 마드리갈 스피리투알레(madrigal spirituale)를 쓰는데 전념하게 된다. 또한 그는 건강이 좋지 않았고, 우울증에 시달리고 있었으나 1594년 뮌헨에서 세상을 뜨기 전까지 간헐적으로나마 작품활동을 계속 하였으며, 그의 마지막 작품인 7성부 모테트, *Vide homo quae pro te patior*(1595년 출판)가 포함된 *Lagrima di S Pietro*를 교황 클레멘트 8세(Clement VIII)에게 받친다.

라소의 작품활동기를 1555-1594년으로 보았을 때, 그는 530개 정도의 출판물을 갖고

있다. 이와 같은 양은 평균 한 달에 한 번 이상의 출판을 하였다는 것이며, 이것은 그 당시 모든 음악 출판물의 반을 넘는 수이기도 하다. 또한 그의 작품은 사후인 1604년, 아들들에 의해 500여 곡의 주요 모테트가 포함된 *Magnus opus musicum*이 출판되기도 한다.

마지막으로, 그림 2를 통해 라소가 활동한 지역들을 살펴봄으로써 그의 범 유럽적인 면모를 다시 한번 확인해보도록 한다.(그림 2 참조)

그림 2. 라소의 활동범위



### 제3장 라소 음악의 세계주의

라소는 프랑코-네덜란드 출신의 작곡가로, 이태리적 교육을 받았으며, 생의 대부분을 독일에서 보낸 국제적인 성향을 갖는 작곡가이다. 그러므로 라소 작품의 세계성은 종교

음악과 세속음악 분야를 넘나들며 폭넓게 나타나고 있는데, 여기서는 이를 미사, 모테트, 마드리갈, 샹송, 독일 리트 등으로 나누어 고찰하고자 한다.

### 3.1. 종교음악

#### 3.1.1. 미사

라소의 현존하는 초기 미사곡집은 1570년 메룰로(Claudio Merulo)에 의한 것으로 추정되는 미사 모음집 제 2권이다.(Haar 1980, 483)

그의 대부분의 미사들은 1550년대 후반 뮌헨에서 쓰여진 것이며, 가장 후반기에 쓰여진 미사는 5성부 구성의 *Triste depart*(1592)이다. 이것은 공베르트의 샹송에 기초를 둔 작품으로 생의 끝을 예감하는 고별사와도 같은 내용으로 쓰여져 있다.

라소의 미사로 인정되는 작품의 수는 레퀴엠 미사를 포함해 약 60여 곡에 이르며, 당시 그의 모테트와 같이 높은 인기를 얻은 곡은 없으나 많은 곡들이 재 출판되었다.

대부분의 미사 작품들은 패로디 기법을 사용하고 있다. 즉 그레고리오 성가에 기초한 곡들도 있으나 모테트나 불란서 샹송(공베르트, 몽테, 빌라르트 등)과 이태리 마드리갈(아르카델트, 페스타, 로레 등)에서의 선율을 기본으로 하고 있는데, 이러한 작법은 미사의 패로디 기법에 있어서의 교본과도 같은 역할을 한다. 또한 그는 기존의 곡을 재 편곡하고 재 작곡하는 솜씨를 가지고 있었는데, 그 예로 *Missa, Locutus Sum*에서는 다체르의 단순한 미사곡인 *Ecce nunc benedicite*를 현저하게 변화시키고 있으며, 이외에도 다양한 세속음악의 선율을 재배열시켜 자신의 작품에 투입시키고 있다.

라소의 미사 작품에 있어서 정점이 되는 곡들은 간단한 분절양식의 미사 브레비스(*missae breves*)인데, 이들 작품 중에는 *Sermisy's La la maistre Pierre*와 같은 패로디 기법을 사용한 간결한 분절양식의 곡이 포함되어 있다.

#### 3.1.2. 모테트

라소의 모테트는 양적인 면과 질적인 면에 있어 매우 중요하다. 라소의 주요 모테트 곡집은 1604년, 아들들에 의해 출판된 *Magnum opus musicum*이다. 여기에는 500여 곡이 수록되어 있으며, 연대순으로 배열된 것이 아니라 2-12성부까지 성부구성 수에 의해 배열된 것으로 모든 작품의 작곡연대를 추정하기는 어렵다.(Haar 1980, 485)

라소의 모테트에는 이태리의 로레나 로마 작곡가들의 영향을 받은 당시의 유행 양식들이 나타나 있다.

그의 초기 모테트는 프랑코-네덜란드 양식과 16세기 이태리 양식의 조합을 나타낸다. 초기 모테트 작품 중 뛰어난 예 중 하나가 1562년 출판된 2부분 구성의 5성부곡 *Videntio Stellam*인데, 이 곡을 위시로 한 명확한 화성적 내용에 기초를 둔 당시의 작품들은 바바리아 궁정에서 뿐만 아니라 국제적 명성을 얻는 발판이 되기도 한다. 또한 그의 초기 작품들은 모방기법이 큰 역할을 차지하고 있으며, 대위적인 짜임새를 갖는 선율구조에 있어서도 분명한 화성적인 배경을 갖고 있다.

그는 적은 수이기는 하나 카논 기법을 사용하기도 하였는데, *Creator omnium Deus*(1556)을 비롯, 3부분 카논인 7성부 *Im omnibus requiem quaesivi*(1565년 출판) 등이 그 예가 된다. 또한 오스티나토 기법을 사용한 *Fremuit spiritus Jesu*(1556)와 같은 작품들도 있다. 그는 정선율을 팔레스트리나 만큼 많이 쓰지는 않았으며, 정선율의 사용에 있어서 죠스캥이나 오브레히트 등과 같은 이전 시대로 돌아가려는 시도를 보인다. 그 예로 *Da pacem Domine*에서는 일부에서 그레고리오 성가를 사용하고 있으며, 6성부 *Homo cum in houore esset*(1566년 출판)에서는 소제토 카바토(*soggetto cavato*) 기법을 쓰고 있다.

그는 1577년, 24개의 2성부 곡과 많은 수의 3성부 곡들을 제자들을 위해 썼다. 라소의 제자들에게 있어 2성부 곡들은 16세기의 작곡기법을 공부하는데 있어 중요한 부분이었으며, 그들은 여기에 큰 가치를 두었는데, 이 곡들의 반은 시편에서 가사를 취하고 있으며, 이들의 반은 가사가 없는 음악만으로 구성되어 있다. 또한 이 곡들은 A, C위에서 쓰여진 것이 아니라 전형적인 8선법의 D, E, F, G 위에서 쓰여진 2부분 구성의 곡들이다.

그의 모테트에는 특별한 의례적인 행사나 귀족들의 권위를 위시하기 위해 쓰여진 많은 수의 곡들을 포함하고 있으며, 이들 중 대부분이 사후인 1604년 출판된 *Magnum opus musicum*에 속해있는데, 그중 몇몇 작품을 통해 라소의 생애를 엿볼 수도 있다. 한 예로, 5부분 구성의 *To spectant Reginalde Poli*(1556년)에서는 그가 1550년대 로마에서 영국의 중요 귀족을 만났다는 것이 암시되어 있고, *Multarum hic resonat*는 1571년 빌헬름의 이름에 붙여진 것으로 보여지며, *Haec quae ter triplici*(1577)는 알브레히트의 세 아들을 찬양한 곡이다. 이러한 성격의 작품을 통한 가장 구별되는 특징은 라소 자신의 분위기가 강하게 곡에 나타난다는 점인데, 이것은 바로 고용주와의 친밀한 관계를 보여주는 것이기도 하다.



그의 모테트 중에는 해학적인 분위기를 갖는 라틴어 가사의 작품들도 발견된다. 그의 대부분의 모테트는 종교적인 내용을 담고 있어 라틴어 가사로 쓰인 경우가 많은데, 음주가(drinking-songs)와 같은 세속적인 내용을 담고 있는 모테트들은 독일어나 불어, 혹은 여러 나라의 언어가 섞인 경우도 나타난다. 즉 그는 언어적인 가벼움을 음악으로 표현하여 자신의 곡 안에서 조화를 이루게 하고 있다. 이외에도 고전적인 원본에 기초한 의례적인 모테트들도 있으며, 16세기의 인본적인 시에 기초한 작품들도 있다. 이와 연관된 작품으로는 *Prophetiae Sibyllarum*을 들 수 있는데, 이 곡은 화성적인 반음계가 특징적인 곡으로, 내용의 반은 종교적인 것을 담고 있으며, 나머지 반은 인본주의적인 시를 그 내용으로 하고 있다.(Brown 1976, 305)

*Magnum opus musicum*을 보면, 교회력에 따라 순서를 정한 것 같은 암시가 나타나기도 한다. 많은 양의 모테트는 귀족 교회의 미사나 성무일과를 위해 쓰여진 것으로, 이 중 6성부의 *Veni Creator Spiritus*와 *Veni Sancte Spiritus*가 가장 뛰어난 작품으로 손꼽힌다. 라소의 모테트 연주형태는 밀리히(Hans Mielich)의 미니어처를 통해 상상해 볼 수 있는데, 이것은 바바리아 궁정 부속교회, 실내악단의 전형적인 성악과 기악의 혼합편성을 보여주고 있는 것으로, 그림에는 라소가 건반에 앉아 있으며, 그를 중심으로 비올라 다 감바, 브라스 리코더, 플룻, 코르넷, 류트 등의 연주자가 묘사되어 있다.

이 밖의 종교음악으로는 100여 개의 마니피콧이 있으며, 이 중 반수 정도가 그레고리오 성가에 기초를 두고 있으며, 나머지 반수는 미사와 같이 모테트, 마드리갈, 샹송 등에서 패로디한 작품이다. 또한 마태, 마가, 누가, 요한 복음에 붙여진 4개의 수난곡과 7개의 *Penitential Psalm*(1565)을 포함한 시편송, 다수의 힘(hymn) 등이 있다.

모테트는 제4장의 분석부분에서 다시 한번 언급될 것이다.

## 3.2. 세속음악

### 3.2.1. 마드리갈

라소의 마드리갈 작품은 빌라넬라 등의 세속작품을 포함해 약 170여 곡 정도가 전해진다.

그의 첫 마드리갈의 등장은 1555년 인쇄인인 수자토(Susato)에 의해 출판된 엔트위프 판에 4성부 구성의 7개의 마드리갈이 포함된 것이 그것인데, 이 곡들에는 그의 이태리적인 양식에 대한 이해도가 나타나있다.

그는 특히 페트라르카(Petrarch), 아리오스토(Ariosto) 등의 시에 근거하여 마드리갈 작품을 다수 썼으며, 목가적인 분위기의 곡을 선호하였는데, 이러한 점은 이 시기에 전형적인 면이라 할 수 있다.

그의 곡들은 빌라르트 식의 무거운 느낌의 곡들로부터 변화된 것도 있으며(*Occhi piangete*), 로레와 같은 유연한 대위법적 작법으로 구성된 곡들도 있다. (*Queste non son piu lagrime*)

라소의 마드리갈 특징은 간결함과 명확성에 있다고 할 수 있다. 이러한 그의 4성부 구성의 첫 마드리갈집 출판은 1560년 도리코(Dorico)에 의해 로마에서, 가르다네(Gardane)에 의해 베니스에서이다. 그의 작품집들은 30여 년 동안 12번 이상으로 재출판될 정도로 인기가 높았으며, 이 곡들은 류트 연주자들에게 있어 훌륭한 교본이 되기도 하였다.

그의 가사에는 '라소'란 단어가 빈번하게 등장하는데, 그는 이 단어를 악보에서 라-솔(la-sol)과 연결시키고 있다. 이와 같은 기법은 그의 젊은 시절, 자신의 작품임을 알리기 위한 수단이며, 자신의 작품에 서명을 하기 위한 욕구의 표현이었다고 할 수 있다.

그의 후기 마드리갈에서는 그가 20여 년 간 썼던 마드리갈 양식에 변화가 나타난다. 즉 마렌찌오(Marenzio)와 같은 반음계적인 진행, 간단한 동기의 대조, 짧은 음가들로 이어지는 대위법적 기법, 화성적인 발전 등에 있어 특징을 나타내며 새로운 이태리 마드리갈 양식을 만든다. 특히 이 시기의 곡들에는 마렌찌오에게 영향을 받은 인성 편곡에 대한 인식이 표현되어 있다.

그의 마드리갈 작품 중 예술적인 면에서 가장 주목할 만한 작품은 그의 말년을 장식한 7성부의 연작 마드리갈 스피리투알레이다. 이 장르는 특수한 종류의 마드리갈로 종교적인 가사를 토대로 하는데, *Largrime di S Pietro*는 탄실로(Tansillo)의 21개의 8행 시에 맞추어진 대작으로, 곡의 분위기는 절제되고 엄숙하며, 장대한 화음으로 16세기적 음향을 표현하고 있다.

이 밖의 이태리어 가사를 취한 유명한 작품으로는, 그의 첫 출판물에 포함된 6개의 4성부 빌라넬라(1555)들이 있으며, 이 곡들은 종종 류트 선곡집에서도 볼 수 있다. 또한 그의 후반기에 출판된 *Libro de villanella, moresche, et alte canzoni*(1581, Paris)에 포함된 4, 5, 6, 8 성부를 위한 곡들이 잘 알려져 있는데, 그 중 특히 *Matona mia cara*가 매우 유명하다.

### 3.2.2. 상송

라소의 상송은 약 150곡 정도가 전해지며, 대부분이 4, 5성부의 곡들이나, 6, 8성부의 곡들도 몇 곡이 있다. 그의 첫 상송은 1555년 엔트워프 판에 포함된 *Las voulez-vous* 로, 이미 이 분야에서도 그의 최고 작품들에서 나타나는 전형적인 특징들이 나타난다.

그의 상송은 다른 장르들에 비해 주로 초기에 쓰여졌으며, 출판년도로 추정하여 본 상송의 작곡연대는 대략 1550-1580년 사이라고 할 수 있다.

불어는 당시 뮌헨 궁정에서 통용되는 언어로, 후원자나 출판업자의 요구에 의해 다양한 형태의 상송들이 작곡되었다고 볼 수 있다. 라소는 플라미쉬 영역 출신의 이태리적 교육을 받은 상송 작곡가로, 이러한 그의 특징을 파악하기 위한 이 부분의 연구는 양적인 면과 질적인 면에 있어 특히 중요하다고 할 수 있다.

마드리갈이 주로 로마와 베니스에서 출판된 것에 비해, 상송은 주로 네덜란드와 파리에서 출판되었으며, 그의 상송들은 인기가 매우 높아 수 차례에 걸쳐 리용, 런던 등지에서 재 출판되었고, 후기에 재 출판된 몇몇 곡들에는 라소를 ‘노틀담 음악의 왕자’라는 표현으로 묘사하고 있다.(Haar 1980, 490)

상송은 건반악기나 특히 류트와 같은 악기와 잘 어우러지는데, 특히 라소의 곡들은 더욱 그러하며, 그의 상송 11곡이 로이(Le Roy)의 류트 스승에 의해 영어로 번역되어 런던(1574)에서 출판되기도 하였다.

불란서(1572)와 독일(1582)에서 출판된 상송 모음집들에는 종교적인 내용을 담은 작품들도 다수 있으며, 종종 가사를 불란서 시중에서 취하고있다.

상송은 다른 곡들과 마찬가지로 대위법적인 구성으로 시작되는 예가 많다. 전체적인 곡의 성격은 선율이 윤곽을 잡아가면서 빠르게 진행되는 화성과 짧은 동기의 모방에 의한 간단한 짜임새이며, 때로는 음악의 성격이 가사의 의미가 바뀔 때마다 매번 바뀌기도 한다. 그의 상송들에는 진지한 성격을 갖는 곡들도 있다. 이 곡들은 로레나 그의 계승자들에 의한 모테트와도 유사한데, *Le temps passe, Mon coeur ravi d'amour, Comme la tourterelle* 등이 그 예가 된다. 또한 마드리갈 양식의 상송도 있는데, 이 곡들에서는 가사의 내용을 음으로 구체화하여 표현하고 있음으로, 이를 불란서식 마드리갈이라고도 할 수 있다.(*Jespere et crains, Vray dieu disoit une fillette*)

이와 같이 그의 상송은 다양한 가사들이 갖는 분위기와 의미를 설득력 있는 음악언어로 표현하고 있다.

상송은 제4장의 분석부분에서 다시 한번 언급될 것이다.

### 3.2.3. 독일 리트

라소는 생의 대부분을 독일에서 보낸 작곡가로, 그의 리트는 1567년 이후부터 나타난다.(Haar 1980, 491)

다른 장르들에 비해 리트의 수는 많지 않으며, 규모가 큰 종교적인 내용의 곡들도 포함하여 약 90여 곡이 현존한다. 또한 많은 세속적 내용의 리트들이 이미 그 당시에 상당수 알려져 있었다.

1576년 5부분 구성의 리트 모음집 제 3권의 서문에서 그는, 이태리적인 것과 독일적인 양식에 대해 대조하고 있으며, 독일적인 것의 거친 면에 대해 강조하고 있다.

라소는 보수적인 성향을 갖은 리트 작곡가라고 할 수 있다. 그는 가사의 선택에 있어서 대부분을 이미 알려진 성가곡들과 세속곡에서 채택하였으며, 민속적인 경향을 갖는 곡들을 내놓기도 하였다.

그의 종교적인 리트들은 루터파나 카톨릭 성가의 가사와 선율들을 사용하고 있는데, 하나의 예가 그의 첫 모음집의 첫 곡을 장식한 루터파의 *Vater unser im Himmelreich*이다. 또한 음주에 관한 세속적인 내용을 갖는 리트도 있는데, 이것의 내용은 술에 대한 나쁜 영향을 노래하고 있다. 이외에도 풍자적인 소재(*Die zeit, so jetz vorhanden ist*)나, 사랑에 대한 묘사, 자연에 대한 사랑을 노래한 곡들이 있으며, 전통적 성향인 애수적인 내면세계에 대한 묘사는 피하고 있다.

리트의 양식은 모방에서 시작되어 곧 생기있는 빠른 진행이 뒤따르는 경우가 상당수 있다. 이러한 점은 리트가 마드리갈이나 빌라넬라 등과의 연관성상에 있다는 점을 나타내는 것이며, 음형에 있어서도 샹송에서 나타나는 유사한 음형들이 자주 눈에 띈다.

이와 같이 라소는 독일의 전통을 깨지 않는 범위 내에서 자기만의 독일 리트 양식을 만들고 있다.

## 제4장 *Tristis est anima mea*와 *Bon jour mon coeur*

여기서는 모테트, *Tristis est anima mea*(1565)와 샹송, *Bon jour mon coeur*(1564)를 통해 작곡기법상에 나타난 라소의 범 유럽적인 면모를 살펴보기로 한다.

우선, 모테트 *Tristis est anima mea*부터 시작하기로 하면, 이 곡은 그리스도가 잡혀가기 전날 겐세마네 동산에서 제자들과 지새운 이야기를 내용으로 하며, 성부구성은 그

당시에 가장 보편적인 5성부를 택하고 있다.

시작부분을 보면, 최상성부가 다른 성부들보다 높은 음역에서 시작됨이 나타난다. 이것은 'tristis'라는 단어의 뜻인 '슬픔'이란 말을 강조함과 동시에 제자들과 멀리 떨어진 그리스도를 상징한 것으로 보인다.

이외에도 가사의 표현을 중요시했던 라소의 특징은 여러 곳에서 발견된다. 가사의 구절들은 그 내용을 표현하기 위해 음악적인 변화를 일으키고 있는데, 마디 15에서의 'sustinete hic'(너를 지키라) 구절에서는 안정된 선율이 계속되고(악보 1참조), 마디 30에서의 'nunc videbitis'(곧 너희는 보리라) 구절에서는 푸가 기법이 사용되었으며(악보 2참조), 각 가사의 구절이 다른 모방의 기점이 되고 있음이 나타난다. 또한 마디 14의 'mortem'(죽음)이라는 단어에서는 종지화음에 3음을 생략시켜 죽음의 허무함을 표현하고 있으며(악보 1참조), 마디 37-40에서는 'quae circumdabit me'(나를 에워싸는)에서는 이를 표현하기 위해 빠른 음형의 모티브들을 도입시켜 가사의 긴박함을 고조시키고 있다.(악보 3참조)

이 곡은 모테트의 절정을 보여주는 곡으로 각 성부가 가사의 억양에 따라 자유롭게 독자적으로 진행하여, 서로 다른 리듬의 흐름을 가지면서도 전체적으로는 규칙적인 2박자의 효과를 유지시키는데, 이와 같은 가사의 취급은 종교곡 보다는 세속곡에서 더욱 두드러지는 현상이다.

악보 1. *Tristis est anima mea* 마디 13-17

The musical score shows five staves. The lyrics are:   
 que ad mor - tem: su - sti - ne - te hic,   
 ad mor - tem: su - sti - ne - te hic,   
 ad mor - tem: su - sti - ne - te hic, et   
 mor - tem: su - sti - ne - te hic,   
 The tempo is marked 'mor' at measure 14 and 'tem' at measure 15.

악보 2. *Tristis est anima mea* 마디 27-31

cum: nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi - tis, nunc  
 me - cum: nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi - tis, nunc  
 cum: nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi - tis, nunc  
 cum: nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi - tis, nunc  
 cum: nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi - tis, nunc

악보 3. *Tristis est anima mea* 마디 36-41

quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me  
 da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me  
 quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me  
 da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me  
 quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me  
 da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me

다음은 론자르드(Ronsard)의 시를 가사로 취한 세속적 내용의 샹송, *Bon jour mon coeur*이다. 여기서는 모테트 분석과는 다르게 음악적 양식에 초점을 두어 접근하기로 한다.(악보 4 참조)

악보 4. *Bon jour mon coeur*

The image shows a musical score for the song "Bon jour mon coeur" by Ronsard. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The music is in a mixolydian mode, as indicated by the text below. The lyrics are: "Bon jour mon coeur, Bonjour ma douce vie, Bonjour mon oeil, Bonjour ma chère amie! Ma douce vie, Bonjour ma toute belle, Ma mignardi-se, Bonjour mes délices, mon amour, Mon doux printemps, Ma douce fleur nouvelle, Mon doux plaisir, Ma douce colombelle, Mon pas-se-reau, Ma gen-te tour-te-rel-le! Bonjour ma douce rebelle. Bonjour ma douce rebelle, Bonjour ma douce rebelle." The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

이 곡은 4성부 구성의 믹솔리디아 선법(mixolydian mode)으로 되어있다. 화성리듬은 2분음표와 4분음표 단위로 바뀌고 있으며, 베이스 성부에서는 종지에 이르면서 8분음표를 쓰고 있고, 소프라노 성부에서는 8분음표와 16분음표가 계류음을 만들며 종지음에 이르고 있다. 성부진행은 대체로 온음계적 진행을 하며, 순차진행을 기본으로 하되, 3도 이상의 도약시 반드시 진행방향을 반대로 바꾸어 주어 균형을 잡아주고 있다. 임시표는

이꿈음이나, 최종중지 화음의 피카르디 3도를 만들기 위해 등장하며, 이외에 c#, bb, f# 등이 표현적 수법을 위해 사용되는 예외적인 음들이다. 비화성음으로는 계류음, 보조음, 경과음, 중지부근에서의 선행음 등을 들 수 있다. 중지형을 보면, 정격중지, 프리지안 중지들이 나타나며, 최종중지 화음은 3음이 포함된 피카르디 3도 유형으로 끝을 맺는다.

전체적인 악곡구조를 도표화하면 다음과 같으며, 각 부분의 중지는 시의 구절을 따르고 있음을 알 수 있다.

구성	A	A	B	C	D	E	F
마디	1-5	6-10	11-16	17-19	20-22	23-25	26-31
중지 유형	D 정격	D 정격	A 프리지안	C 정격	D 정격	G 정격	G 정격

또한 이 시기에는 성악곡들이 기악곡으로 전환되는 예가 빈번했던 시기로, 라소의 이 곡 역시 1602년 영국 작곡가, 필립스(Peter Philips)에 의해 합시코드를 위한 곡으로 편곡되기도 하였다.

## 제5장 결 론

라소와 동시대 작곡가인 팔레스트리나와의 비교를 통해 이 글을 맺으려 한다.

라소와 팔레스트리나는 표면상의 여러 면에서도 대조를 이룬다. 즉 팔레스트리나는 평생을 로마 지역에서 크게 벗어나지 않은 반면, 라소는 그의 생애 대부분을 해외에서 보낸 진정한 의미의 세계주의자(cosmopolitan)이다. 몽테, 베르트와 함께 꽃피웠던 프랑코-네덜란드 악파의 마지막을 장식한 그는, 불란서인 입에도 불구하고 이태리적 교육을 받았으며, 작품활동의 왕성한 시기를 독일에서 보냈으므로, 그의 음악에 내재해 있는 세계성을 부인할 수는 없다. 이러한 점은 작품활동 분야에서도 팔레스트리나와는 다른 큰 차이점을 갖게 한다. 즉 팔레스트리나의 작품은 종교음악(특히, 미사)에 중점이 두어진 반면, 라소는 그의 세계성을 보여주듯, 종교음악(특히, 모테트)이외에도 이태리



의 마드리갈, 불란서의 샹송, 독일의 리트 등에서도 두각을 나타내었다. 또한 팔레스트리나의 음악이 대위법적인 면에 집중되어 있는데 반해, 라소의 음악은 형식적 구조 외에 다양한 가사의 음악적 표현을 위한 작법들을 그만의 언어로 담아내고 있다.

한편으로, 이들간의 유사점을 찾아 볼 수도 있다. 즉 이들 모두는 음악에 있어, 보수적 성향을 띠고 있었으며, 자신들이 속한 사회적 위치에 부응하려는 작곡가들이었다고 할 수 있다. 또한 양식적인 면에 있어서도 모방 기법을 주로 사용하였다는 것은 이들의 큰 공통점이다.

이제, 라소만을 분리시켜 놓고 다시 한번 생각해보기로 한다. 그는 양식과 기법에 있어 다양성을 갖춘 작곡가이다. 즉 형식의 혼합이 하나의 자연스런 기법으로 정착되었다고도 볼 수 있는데, 그의 곡들이 담고 있는 네덜란드적인 대위법적 짜임새, 이태리적인 풍부한 화성, 불란서적인 활기, 독일적인 엄숙함 등이 라틴-샹송, 불란서-빌라넬라, 빌라넬라 스타일-마니피캇 등 그만의 장르를 만들어 내고 있는 것이다. 또한 그는 절제된 음을 사용한 작곡가라고 할 수 있는데, 그는 형식주의적인 경향이 내재된 작곡가로 간결함이 갖는 심미주의적 효과를 추구하였으며, 명쾌한 어법과 강한 화성적 화음을 즐겨 사용한 르네상스 성숙기 예술의 진정한 대가라 할 수 있다.

## 참고문헌

- 김문자 외 5인. 「들으며 배우는 서양음악사 I」. 서울: 심설당, 1993.
- 최원선. "16세기 음악의 반음계주의 연구." 「이화음악논집」 제 4 권(2000): 201-233.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 현대음악출판사, 1997.
- 홍정수·조선우 역. 「음악은이」. 서울: 세광출판사, 1990.
- Brown, Howard M. *Music in the Renaissance*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- Berger, Karol. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1976.
- Bukofzer, Manfred F. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1978.
- Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Felon, Iain. "Music and Society." *The Renaissance*. Cambridge: Macmillan Press Ltd., 1989.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. 4th Ed. New York: W. W. Norton & Company, 1988.
- Haar, James. "Munich at the Time of Orlande de Lassus." *The Renaissance*. Cambridge: Macmillan Press Ltd., 1989.
- Haar, James. "Orlande de Lassus." *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. Cambridge: Macmillan Press Ltd., 1980.
- Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, 1954.
- Roche, Jerome. *Lassus*. London: Oxford University Press, 1982.
- Ultan, Lloyd. *Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

## ABSTRACT

### Cosmopolitanism In Lasso's Music

Won-Sun Choi

It is the purpose of this study to document the decline of cosmopolitanism in Lasso's music.

Lasso and Palestrina were spoken of important masters of Franco-Netherland School, and in many ways, Lasso(1532-94) compares with Palestrina(1525-94). Whereas Palestrina spent his entire life in and around Rome, Lasso traveled widely. Both Lasso's career and his music contrast with those of the contemporary composer. He was a Netherlander by birth, but the mutual influence of Romans, Venetians, Netherlanders, Germans, and the rest had produced something approaching a pan-European style. Whereas Palestrina concentrated his attention almost on sacred music, Lasso displayed a virtuosity in every style and genre of his time. Lasso is one of the last of the great cosmopolitan.

Lasso was the most prolific composer of the 16th century. He comprised about 60 masses, 500 motets, 170 madrigals, 150 chansons, 90 german lieder, and so on. His mass was drawn from secular sources, from madrigals and chansons, occasionally from motets by himself or others. Lasso was the supreme master of 16th century motet. His motets, which owe something to the lighter style of the madrigal, were a literature themselves. In the last quarter of the 16th century, the Italian madrigal became widely popular. Under the influence of the madrigal, the chanson lost some of the characteristics it had possessed during the second third of the period. For Lasso's german lieder, he lived and worked in Germany during the his mid-twenties, so he published no lied until 1567.

In a comparison of Lasso with Palestrina, certain similarities could be cited: each possessed a flawless technique, and each revelled in its use; Both were

conservative musicians, perhaps by treatment but certainly in accord with the demands of the positions they held.

**연세음악연구**

**제8집**

---

2001년 12월 15일 인쇄

2001년 12월 15일 발행

발행인 홍세원

발 행 연세대학교 음악연구소

인 쇄 연이문화사

---