

연세음악연구

제 9 집

- 모차르트의 다중 협주곡 제 1악장의 형식내용에 관한 소고 ----- 강만희
- 중국 조선민족 대학 음악교육의 실태와 전망 ----- 김성희
- 윤곽이론에 기초한 현대음악의 리듬분석 연구 ----- 이미진
- 코다이 개념의 슬폐지 활용 ----- 이영미
- 알쿠인(Alcuin, Flaccus)의 “Musica”와 그 번역 ----- 장우형
- 고대이집트 음악의 음악사적 위치와 연구에 대한 小考 ----- 지형주
- 20세기 조 중심 음악의 성부 진행 이론 연구 ----- 최원선

연세음악연구

제 9 집



연세대학교 음악연구소

2002

연 세 음 악 연 구

편집 위원장

홍세원 (연세대학교 음악연구소 소장)

편집위원

하재은 (연세대학교 교수)

홍세원 (연세대학교 교수)

김정묵 (연세대학교 교수)

오운특 (연세대학교 연구교수)

심의위원

김문자 (한양대학교 교수)

박문정 (동덕여자대학교 교수)

박재성 (한양대학교 교수)

이귀자 (이화여자대학교 교수)

이남재 (한국교원대학교 교수)

이연경 (청주교육대학교 교수)

조선우 (동아대학교 교수)

함희주 (공주교육대학교 교수)

홍세원 (연세대학교 교수)

연세음악연구

제9집 2002년 12월

연세대학교 음악연구소

차 례

- 모차르트의 다중 협주곡 제 1악장의 형식내용에 관한 소고.....강만희 / 1
- 중국 조선민족 대학 음악교육의 실태와 전망.....김성희 / 21
- 윤곽이론에 기초한 현대음악의 리듬분석 연구이미진 / 53
- 코다이 개념의 슬폐지 활용이영미 / 91
- 알쿠인(Alcuin, Flaccus)의 "Musica"와 그 번역.....장우형 / 113
- 고대이집트 음악의 음악사적 위치와 연구에 대한 小考.....지형주 / 127
- 20세기 조 중심 음악의 성부 진행 이론 연구.....최원선 / 151

모차르트의 다중 협주곡 제 1악장의 형식내용에 관한 소고

-피아노 협주곡 K. 242와 K. 365를 중심으로-

강만희 (침례신학대학교 부교수)

차 례

제1장 서 론

제2장 본 론

- 2.1. 바하(J. C. Bach)의 협주곡, 작품 7의 제 5번과
레빈(Robert Levin)의 원숙기의 모차르트 협주곡
제 1악장의 형식 내용
- 2.2. 모차르트의 『세 대의 피아노와 오케스트라를 위한
바장조 협주곡』, K. 242
- 2.3. 모차르트의 『두 대의 피아노와 오케스트라를 위한
내림 마장조 협주곡』, K. 365

제3장 결 론

도 표

참고문헌

영문초록

제1장 서론

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡 스물 세 곡, 두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡과 세 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡을 각각 작곡하였다. 또한 모차르트는 위에서 언급한 피아노 협주곡 외에 두 개 이상의 악기와 오케스트라를 위한 협주곡도 작곡하였는데 그것은 두 개의 바이올린을 위한 협주곡(Concerto for Two Violins in C Major, K. 190/186e)으로 1773년의 일이다.

당대의 작곡가로서 모차르트에게 가장 큰 영향력을 끼친 작곡가는 단연코 요한 크리스천 바하(Johann Christian Bach, 1735-1782)일 것이다. 모차르트가 바하를 처음 만난 것은 1764년 런던에서였으며, 1765년부터 모차르트는 바하의 피아노 소나타, 작품 5의 제 2, 3, 4번을 피아노 협주곡(*Tre Sonate del Srg. Giovanni Bach ridotte in Concerti dal Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart*)으로 편곡하기 시작하면서 자신의 협주곡을 작곡하는데 중요한 역할을 하는데 기여하였다(Einstein, 1962, 290). 또한, 1780년에 출판된 바하(J. C. Bach)의 협주곡 작품 7번(총 6개의 협주곡)은 1763년부터 1777년 사이에 작곡되어 연주되었는데 모차르트는 런던에 머무는 동안 그 중 몇 곡의 협주곡을 직접 들을 수 있는 기회를 가졌다(Forman, 1971, 49). 이 바하의 협주곡, 작품 7은 모차르트의 초기 협주곡, 특히 잘츠부르크에서 작곡된 협주곡의 한 모델이 되었다.

모차르트는 그가 잘츠부르크에서 활동하는 동안 두 개의 다중 협주곡, 『세 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡』, K. 242(1776)와 『두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡』, K. 365(1779)를 작곡하였다. 이 소 논문에서는 이 두 협주곡의 첫 악장들이 어떤 형식을 띠고 있는지를 바하(J. C. Bach)의 협주곡, 작품 7번과 레빈(Robert Levin)이 설명하는 원숙기에 쓰여진 모차르트 협주곡의 제 1악장 형식 내용과 비교하여 모차르트가 다중 협주곡에 어떤 1악장 형식 내용을 사용하였는지 알아보는 것을 목표로 한다.

제2장 본 론

2.1. 바하(J. C. Bach)의 협주곡 작품 7의 제 5번과 레빈(Robert Levin)의 원숙기의 모차르트 협주곡 제 1악장의 형식 내용

1776년 모차르트는 세 곡의 협주곡(K. 238, K. 242, K. 246)을 작곡하였다. 1776년 작곡된 모차르트의 협주곡들은 바하(J. C. Bach)의 협주곡 형식을 모델로 삼고 있음을 포만(Denis Forman)의 *Mozart's Concerto Form: The First Movement of the Piano Concertos*에서 볼 수 있다(Forman, 1971, 50). 바하의 작품을 접한 결과 모차르트는 자신의 편곡된 초기 협주곡에서는 물론이고 원숙기의 피아노 협주곡 형식(특히 K. 242와 K. 246)에 많은 영향을 끼친 것을 볼 수 있다. 본 소 논문에서는 모차르트의 협주곡, K. 242와 바하의 협주곡 제 1악장의 형식 내용과 유사성을 규명하기 위해서 바하의 협주곡, 작품 7번의 제 5번을 택하였다(Bach, n.d.). 바하의 협주곡, 작품 7의 제 5번은 피아노, 두 개의 바이올린 파트와 첼로로 이루어 졌다. 제 1악장 형식 내용은 다음과 같다.

- | | | |
|---------|----|-------------------------------------------------------------|
| 튜티 | 1. | 피아노로 연주되는 제 1주제(1-11마디) |
| (Tutti) | 2. | 포르테 I(으뜸조의 보강)에서 두 마디 유니슨 악절 후
반중지(12-24마디) |
| | 3. | 반중지(24마디) |
| | 4. | 피아노로 연주되는 제 2주제(25-31마디) |
| | 5. | 포르테 II(종결부, 31-40마디) |
| | 6. | 포르테로 연주되는 화려한 중지악구(40-43마디) |
| 독주 | 1. | 제 1주제(44-58마디) |
| (Solo) | 2. | 포르테 I(12-16마디)을 바탕으로 한 포르테로 연주되는
화려한 악구(59-63마디) |
| | 3. | 경과 적인 “자유 주제”(sujet libre)를 거쳐 딸림조에서의
반중지(V/V) (63-84마디) |
| | 4. | 오케스트라로 연주되는 제 2주제(딸림조) (85-95마디) |
| | 5. | 포르테 II(95-105마디) |
| 튜티 | | 제 31마디에서 사용되었던 포르테 II의 내용을 바탕으로 한 |

딸림조의 튜티(106-14마디)

- 독주 카덴차(Cadenza)로 끝마치는 발전부(115-45마디)
1. 재현부: 제 1주제(146-60마디)
 2. 버금딸림조로 전조 되었다가 으뜸조로 귀환하는 *포르테 I* (161-70마디)
 3. 으뜸조의 제 2주제(171-81마디)
- 튜티
1. *포르테 II*(181-91마디)
 2. 제 2전위를 한 으뜸화성 뒤 카덴차(Cadenza)
 3. *포르테 II*와 *포르테 I*을 바탕으로 한 튜티(192-204마디)

바하의 작품 7 내에서도 많은 형식 내용의 변화를 볼 수 있는데 작품 7의 제 5번은 많은 모차르트의 원숙기의 독주 협주곡들(K. 414, 453, 456, 459, 488, 537, 595)이 *포르테*로 시작하는데 반하여 *피아노*로 시작을 하고 있다. 그러나 작품 7의 제 5번의 피아노 시작은 레빈(Robert Levin)의 원숙기의 모차르트 피아노 협주곡 제 1악장 형식 구조 설명과 일치한다.

... 보통 *피아노*로 (혹은 곧바로 *포르테*가 뒤따르는) 시작되는 제 1 주제(1)는 으뜸조의 완전중지에 이른다. 활발한 *포르테* 악절(2)이 나오고 딸림조의 반중지(3)로 끝맺게 된다. ... *피아노*로 연주되는 서정적인 주제(4)는 ... 으뜸조에서 완전중지와 *포르테* 악절(5)로 연결된다. ... 이것은 제 2중지주제의 성향을 띤 동기(6), 자주 *피아노*로 연주되며 덜 단정적이며 간단한 장식악구(7)가 으뜸조에서 연주된다. 이는 리토르넬로(Ritornello) 부분이 마쳐지고 독주악기가 들어오게 된다(Rosen, n.d., 8B; Levin, 1970, 310-13).

작품 7의 독주부분에 성 후아(St. Foix)가 “자유 주제”(sujet libre)라고 이름 붙인 경과적인 주제가 사용되어 딸림조의 딸림화성으로(V/V)로 옮겨가게 하고 있다. 그러므로 제 2주제가 딸림조에서 진행될 수 있게 된다. 작품 7에서 사용된 독주 부분의 구조와 레빈의 설명은 정확하게 일치한다.

... 으뜸조의 제 1주제(1) 뒤에는 마지막 리토르넬로의 장식구(2)가 뒤따른다. 재현부에서 다시 사용되어지지 않기도 하는 “자유주제”(sujet libre)라고 불리는 한 주제는 딸림조에서 반중지(4) (V 혹은 V/V)로 맺는다. 자주 반복되기도 하는 제 2주제(5)는 종결부(6)로 연결되어, 중지는 딸림조의 튜티로 이어진다(Levin, 1970, 313-16).

중결부 내용으로 만들어져 포르테 I과 포르테 II라고 이름 붙여진 중간 튜티, 발전부 및 재현부에 관하여는 바하의 작품 7의 내용과 레빈의 설명과 일치한다.

바하의 작품 7의 제 5번은 바하의 갈랑(gallant) 협주곡의 한 예로 모차르트의 협주곡에서 쉽게 찾아볼 수 있는 두 가지 특징을 가지고 있다. 첫째는 세 개의 튜티로 구성되어 있다는 것으로 시작 튜티, 딸림조의 중간 튜티 그리고 마지막 튜티가 사용되었다. 둘째는 중결부 내용의 복제와 확산으로 그 예는 포르테 I, 포르테 II 및 화려한 종지악구. 또한 중결부 내용은 중간 튜티와 마지막 튜티에 사용이 되었으며 세 개의 튜티 간에 통일성을 띠게 하는 중요한 역할을 하고 있다.

2.2. 모차르트의 『세 개의 피아노와 오케스트라를 위한 바장조 협주곡』

K. 242

협주곡, K. 242는 대주교 콜로레도(Coloredo)의 여동생, 론드론(Londron) 백작부인과 그녀의 두 딸, 알로이시아(Aloisia)와 지세피나(Giuseppina)를 위하여 1776년 작곡되었다(Köchel, 1983, 251). 두 차례의 연주에 관한 기록이 도이치(Otto Erich Deutsch)의 *Mozart: A Documentary Biography*와 쾨헬(Köchel)의 *Verzeichnis*(제 8판)에 기록되어 있다. 자부예징(Herr von Zabuesing)의 1777년 10월 21일자 공고와 10월 28일자 연주 평을 통하여 이 협주곡은 성당 오르간 연주자 뎀러(Johann Michael Demmler), 모차르트 자신과 이 연주를 위하여 세 대의 피아노를 제공한 스타인(Stein)이 함께 1777년 10월 22일 아우스부르크(Ausburg)에 있는 아카데미에서 연주를 하였다(Köchel, 1983, 251). 다른 연주는 1778년 3월 12일 만하임(Mannheim)에서 카나비히 부인(Misses Rosa Cannabich), 베버(Aloisia Weber)와 세라리우스의 가정부 피에롱(Therese Pierron)에 의하여 이루어 졌다(Deutsch, 1965, 166-7).

모차르트는 1781년 6월 27일 이전에 두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡으로 편곡을 하였다. 그는 아버지에게 보낸 편지 내용에서 K. 242와 K. 365를 “두 대의 피아노를 위한 두 개의 협주곡”(2 Concerto auf 2 Clavier)라고 말하였다. 두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 개작된 협주곡은 『두 대의 피아노를 위한 두 번째 협주곡』(2me Concerto pour 2 Clav.)라고 불렸으며 1802년 앙드레에 의해서 K. 365의 뒤를 이어 출판이 되었다(Deutsch, 1965, 464; Anderson, 1985, 776; Köchel, 1983, 251).

모차르트의 K. 242는 4성부의 현악파트, 두 개의 오보와 호른으로 구성된 오케스트라를 위하여 쓰여졌다. 이 협주곡의 자필본은 베를린 국립 도서관(Berlin State

Library, Mus. ms. 15 468)에, 레오폴드 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787)의 필체로 그려진 파트악보는 스텐포드 기념 도서관에 소장되어 있다. 오케스트라 파트악보에는 모차르트가 직접 적어 넣은 수정내용이 제 1바이올린, 베이스와 제 3피아노 악보에서 찾아 볼 수 있다(Köchel, 1983, 251; Flothuis, 1972, ix). 다른 팔츠부르크 협주곡에서 보는 것과 같이 바순의 사용은 임의적으로 사용할 수 있다. 이 곡에서 오케스트라는 튜티를 연주하는 것 외에는 최소한으로 사용된 것을 볼 수 있는데 세 대의 피아노가 독주 부분을 맡은 이유로 오케스트라는 최소한으로 사용되거나 혹은 전혀 사용되지 않은 부분도 있다. 아인스타인(Alfred Einstein)은 이 협주곡을 일컬어 균형의 문제를 이유로 “최고의 수준에 못 미치는 협주곡”이라고 평하고 있다(Einstein, 1962. 287).

처음 튜티의 제 1주제는 세 마디의 포르테와 네 마디의 피아노로 이루어진 질의-응답(Call and answer)의 반복으로 이루어졌다. 반복된 주제는 포르테 I로 이어지며 반중지에 이르게 된다(26마디). 제 1주제 부분(1-26마디)에서는 화성음으로 구성된 움직임(triadic motion), 신코페이션의 사용, 유니슨 악절과 바쁜 음들의 사용과 같은 갈랑(gallant)스타일의 사용의 흔적을 볼 수 있다. 피아노라고 붙여진 대비되는 주제(27-34마디)가 뒤따르고 역시 많은 갈랑 스타일의 내용을 포함한 포르테 II(34-49마디)는 종결부로 큰 완전중지로 끝맺는다.

독주부분은 세 마디의 질의가 세대의 피아노 유니슨으로 시작된다. 네 마디의 응답은 제 1피아노에게 주어졌다. 그리고 반복되는 질의는 다시 한번 세 대의 피아노가 함께 연주한다. 제 1과 제 2피아노가 두 번째 응답을 연주하며 계속해서 교대로 트릴을 연주하고 있는 동안 제 1피아노는 확장된 종결부(포르테 I)를 연주한다. 일반적으로 독주악기와 오케스트라가 함께 연주하는 확장된 종결부를 독주 악기들로 연주한 것이 특이한 내용이다. 독주 피아노들은 으뜸조에서 반-중지에 이르게 되고 포르테 I에 기초한 간단한 중지악구가 오케스트라에 의해 연주된다(72-4마디). 뒤따르는 경과 구(74-90마디)는 딸림조에서 반중지(V₇/V)에 이르게 된다. 딸림조의 제 2주제(91-100마디)는 주로 제 1과 제 2피아노에 의해 연주된다. 제 3피아노는 이 협주곡에서 오케스트라 반주를 함께 연주하거나 독주 파트의 화성을 바쳐주는 등 미약한 부분을 담당하고 있다. 포르테 II(101-22마디)가 다시 등장하는데 역시 독주 악기들이 주도권을 가지고 있고 오케스트라는 화성을 바쳐주는 역할만 할뿐이다. 제 1과 2피아노의 이중 트릴 이후 비교적 짧은 튜티가 딸림조로 시작된다(122-35마디). 이 곳에서는 새로운 선율과 이전에 사용된 포르테 I의 내용, 신코페이션 리듬과 바쁘게 움직이는 음들, 및 전조된 포르테 II의 내용을 사용하여 튜티를 마치게 한 것을 볼 수 있다.

판타지와 같은 발전부(135-72마디)는 하행하는 음들로 만들어진 새로운 선율로 시작한다. 제 3피아노는 제 1과 제 2 피아노에 비해 덜 중요한 비중을 차지하며 오케스트라 역시 최소한의 기능적인 역할만 할 뿐이다. 재현부(172마디부터 시작)는 오케스트라의 세 마디 질의와 제 1피아노의 응답으로 시작된다. 두 번째 질의와 응답은 오케스트라와 제 1과 제 2피아노 사이에서 이루어진다. 독주악기들의 확장된 종결부(포르테 *I*) 이후 짧은 오케스트라의 화려한 종지악구(190-94마디)가 오보와 호른이 보충되어 뒤따른다. 경과구(194-214마디)는 으뜸조에서 반중지에 이르게 되고 제 2주제(215-25마디)는 으뜸조로 시작된다. 독주악기들이 연주하는 포르테 *II*(225-45마디)는 마지막 튜티로 연결된다. 마지막 튜티(245마디부터 시작)는 제 1주제로 시작하여 I^6_4 화성을 통하여 카덴차로 연결된다. 으뜸조로 전조된 중간 튜티는 협주곡의 첫 악장을 끝맺는다.

K. 242는 한대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡에서 보는 독주와 오케스트라간의 균형을 찾아보기가 힘들다. 제 1과 제 2피아노는 독주부분에서 대비를 이루고 있으나 제 3피아노는 제 1, 2피아노를 지원하는 역할을 하고 있다. 또한 제 3피아노는 오케스트라 파트를 자주 연주할 뿐만 아니라 특별한 독주 악절 또한 연주하지 않고 있다. 이 세 독주 피아노들은 자체적으로 독주와 오케스트라의 편곡 부를 이루고 있다. 독주악기들은 여러 곳에서 오케스트라 부분을 대신하고 있는데 포르테 *I*(64-72마디와 186-90마디), 가운데 튜티와 마지막 튜티로 연결되는 독주버전의 포르테 *II*(101-22마디와 225-45마디)가 그 대표적인 예이다. 이러한 내용뿐만 아니라 몇 가지 특성들은 다른 독주악기를 위한 협주곡에서 찾아 볼 수 없는 독특한 특징들이다. 이 협주곡을 두대의 피아노와 오케스트라로 편곡한 협주곡 또한 독주자의 입장에서 보았을 때 더 효과적일 수 있으나 독주와 오케스트라간의 불균형의 문제점은 그대로 남아있다.

1766년 모차르트는 세 개의 피아노 협주곡을 작곡하였다: K. 238(1월), K. 242(2월), K. 246(4월). 이 세 곡은 서로 비슷한 형식적인 내용을 가지고 있는데 (표 1 참조) 세대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡 K. 242는 같은 시기에 쓰여진 다른 두 협주곡과 비교하여 형식적인 면에서 특별히 다른 내용을 찾아보기 힘들다. 이 세 협주곡들은 다음과 같은 공통적인 특징을 보여주고 있다: 1) 첫 번째 튜티 내에서 제 2주제가 시작하기 전에 으뜸조에서 반-중지에 이른다; 2) 종결부에 사용되었던 내용이 중간과 마지막 튜티에서 다시 사용된다; 3) 독주 부에서 “자유주제”(sujet libre) 전에 또 하나의 반중지가 으뜸조에서 사용된다; 4) 자유주제(s.l.)를 경과적인 주제로 사용하였다; 5) 독주 부의 제 2주제 직전에 반중지를 사용하였다; 6) 마지막 튜티에서 카덴차가 I^6_4 화성으로 시작한다; 그리고 7) 세 개의 튜티 형식으로 협주곡들이 구성되었다. 이러한 모든 특징들은 레빈이 설명하고 있는 전성기의 모차르트 협주곡 제 1악장의 형식내용과 다 일치하는 내용들이다.

2.3. 모차르트의 『두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 내림 마장조 협주곡』 K. 365

1778년 말과 1780년 초 사이, 즉 만하임-파리 여행과 쾰츠부르크에 머무는 사이에 모차르트는 두 개 이상의 악기와 오케스트라를 위한 협주곡들을 여러 곡 작곡하였다. 어떤 곡들은 협주곡으로 이름 붙여졌으나 어떤 곡들은 교향곡과 협주곡의 내용을 합성시킨 신포니 콘체르탄테(Sinfonie concertante)로 이름 붙여졌다. 1778년 봄과 여름 사이에 쾰츠부르크에서 신포니 콘체르탄테로 이름 붙여 작곡된 곡들은 다음과 같다: 4월, 파리에 있는 모차르트의 친구들을 위하여 작곡된 『네 대의 관악기와 오케스트라를 위한 신포니 콘체르탄테』(Sinfonie concertante for Four Wind Instruments and Orchestra), K. Anh. 9(297b), 미완성의 『바이올린, 비올라, 첼로와 오케스트라를 위한 신포니 콘체르탄테』(Sinfonie concertante for Violin, Viola, Cello, and Orchestra), K. Anh. 104와 『바이올린과 비올라를 위한 내림 마장조 신포니 콘체르탄테』(Sinfonie concertante for Violin, Viola. and Orchestra in E-flat Major), K. 364. 반면 협주곡이라고 이름 붙여진 작품들로는 궤네(Duc de Guines)와 그의 딸을 위해 1778년 파리에서 작곡한 『플루트와 하프를 위한 협주곡 다장조』(Concerto for Flute and Harp in C Major), K. 299, 『두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡』, K. 365와 1778년 11월에 작곡하기 시작하여 미완성으로 남겨진 『피아노와 바이올린을 위한 협주곡』, K. Anh. 56이 있다(Blume, 1969, 213).

위에 열거한 작품들은 오케스트라에 클라리넷을 포함시키지 않고 있는데, 이를 근거로 해서 볼 때 위의 작품들은 만하임에서 연주하기 위해 작곡되었다기보다는 쾰츠부르크에서 연주하기 위해 작곡되었다고 볼 수 있다. 또한 K. 365를 쓴 1779년경부터는 모차르트가 런던에 머물면서 경험하였던 바, 클라비어 대신 피아노-포르테를 일생에 처음으로 쓰기 시작한 때라고 볼 수 있다(Forman, 1971, 49-50).

두 대의 피아노를 위한 협주곡의 정확한 작곡 날짜의 기록은 없으나 1779년 시작되어 1780년 쾰츠부르크에서 완성되었다. 자필본은 베를린 국립도서관(Berlin State Library)에 소장 되어있으며 1800년 앙드레(André)에 의해 출판되었다(Köchel, 1983, 334; Wolff, 1975, ix). 이 작품은 모차르트가 두 대 이상의 악기와 오케스트라를 위하여 쓴 마지막 작품이다. K. 365는 자신의 누이 난네를(Nannerl)과 자신을 위해서 쓴 작품으로 이 곡의 연주에 관한 기록은 다음과 같다: 1) 1781년 9월 3일 대주교의 공관에서 모차르트와 그의 누이가 연주; 2) 1781년 11월 23일 비엔나에서 모차르트와 제자

아우에른함머(Josepha Auernhammer)와 연주; 3) 1782년 5월 26일 연주(Köchel, 1983, 335; Deutsch, 1965, 180, 197, 200). 마지막 두 연주를 위하여 모차르트는 오케스트라 파트를 수정하였다. 뿐만 아니라 그는 두 대의 클라리넷, 두 대의 트럼펫, 팀파니 파트를 제 2, 3악장에 첨가하였다. 아쉽게도 모차르트의 수정 내용이 포함된 자필본은 남아 있지 않고 개정판은 브라이트코프-헤르텔(Breitkopf und Härtel)에 의해 1881년 출판되었다(Köchel, 1983, 335; Wolff, 1975, ix). 이 협주곡을 위한 두개의 다른 카덴차 자필 악보가 남아있다. 하나는 베를린 국립도서관에 소장되어있는 모차르트의 자필 악보로 제 1피아노 파트에만 카덴차가 적혀 있고 제 2피아노 파트는 빈칸으로 남아 있다(Wolff, 1975, ix). 다른 하나는 잘츠부르크에 있는 성 베드로 성당에 남아 있는 자필 악보로 모차르트와 레오폴드의 필적으로 적힌 제 1피아노 파트와 모차르트의 필적으로 적힌 제 2피아노 파트가 적힌 카덴차이다. 1781년 11월 3일 모차르트가 레오폴드에게 보낸 편지의 내용으로 레오폴드가 모차르트의 카덴차를 수정하여 주었을 가능성에 나타내는 내용을 보여주고 있다.

... 지난 편지에 카덴차들을 받은 것에 대하여 말씀드리지 못한 점 용서하여 주시기 바랍니다. 카덴차를 보아주신 일에 충심으로 감사를 드립니다. 제가 두 번째 피아노 카덴차 파트를 쓰는 대로 아버지께 보내드리겠습니다(Wolff, 1975, ix; Girdlestone, 1964, 109).

이 협주곡에서는 선율 내용과 기능을 제외하고 보면, 바하(J. C. Bach)의 세 개의 튜티로 이루어진 기본적인 형식과 1776년에 작곡된 모든 협주곡에서 찾아 볼 수 있는 내용들을 다 찾아 볼 수 있다. 내용 면에서는 모차르트의 전성기에 쓰인 독주 협주곡보다 더 성숙되고 깊이 있는 면들을 찾아 볼 수 있다. 처음 튜티는 시작을 알리는 포르테(1-4마디)로 시작되어 피아노(4-13마디)로 연결된다. 포르테 I(14-8마디)은 아홉 마디의 연속적으로 다단조와 내림 가장조를 통해 전조된 악절(18-26마디)은 으뜸조로 돌아와 딸림 7화음과 정지(29마디)로 마친다. 네 마디의 “임시 제 2주제”(False second theme) 혹은 “전환 주제”(Relief theme)(30-41마디)는 으뜸조에서 다시 나타나는데 세 번 반복이 된다. 반복이 될 때마다 점점 커져서 포르테 II(42-47마디)에 이르게 된다. 종결 주제(포르테 II) 뒤에 화려한 종지 악구가 완전종지(48-53마디)로 튜티를 마감한다.

독주 부(54-80마디)의 두 대의 피아노는 유니슨 트릴로 시작한다. 제 1주제는 제 1 피아노가 먼저, 그리고 제 2피아노가 한 옥타브 낮은 음역에서 연주한다. 제 1주제는

화려한 종지 악구(80-81마디)로 연장된다. 화려한 종지는 튜티가 이어서 연주한다(82-84마디). 두 피아노가 돌아가며 연주되는 경과적 주제(자유주제, 84-104마디)는 딸림조에서 반종지로 이끈다. 진정한 제 2주제(104-47마디)는 딸림조인 내림-나장조로 제 1피아노로 시작된다. 제 2주제를 소개한 후, 두 대의 독주 피아노는 오케스트라가 선율을 연주하고 있는 동안 정교하고 화려한 장식들을 연주한다. 바하(J. C. Bach)의 협주곡, 작품 7의 제 5번과 모차르트의 K. 242, K. 238, K. 246에서 보여준 것과 같이 중간 튜티는 결코 길지 않다. 딸림조의 중간 튜티(147-53마디)는 포르테 II(42-47마디)를 근거하여 이루어졌다.

발전부(153-95마디)는 포르테 I(18마디 이후)의 연속적으로 전조 된 악절과 30-41마디에서 보여진 “임시 제 2주제” 혹은 “전환 주제” 내용을 바탕으로 만들어 졌다. 두 피아노는 서로 번갈아 가며 쓰였다. 그 결과 전체적으로 많은 반복이 사용되었다. 하행하는 음계와 으뜸조에서의 완전종지로 발전부를 마친다.

재현부는 오케스트라의 네 마디 포르테로 시작하는데 튜티 이후 예상치 못한 내용을 보여준다. 제 1주제가 같은 으뜸음 단조(내림-마단조)로 시작한다. 모든 모차르트의 피아노 협주곡 중 유일하게 재현부에서 오케스트라 부분이후에 단조를 사용한 작품이다. 지르들레스돈느(Girdlestone)에 의하면 이 작품 이전에 재현부에서 단조를 사용한 모차르트의 작품은 교향곡 다 장조, K. 338과 소나타 다 장조, K. 309에서만 찾아볼 수 있다(Girdlestone, 1964, 109).

제 2피아노가 먼저, 그리고 제 1피아노가 한 옥타브 높게 주제를 연주한다. 화려한 종지악구 없이 제시부에서 사용된 자유주제의 하반부(93마디부터)가 포르테 I의 역할을 대신하여 으뜸조를 강화한다(225-32마디). 제 2주제(233-52마디) 역시 으뜸조로 연주되는데 이 협주곡에서 두 번째로 특이한 내용이 보여진다. 제 252-3마디에서 제 2주제가 끝나는 있을 때 제 1주제가 임시 조성으로 다시 소개된다. 제 1주제의 두 번째 사용(252-85마디)은 마지막 튜티로 이어지는데 시작한 제 2피아노로부터 비롯되어 제 1피아노가 한 옥타브 높은 음역에서 반복한다. 제 268마디의 두 피아노의 정교한 장식들은 피아노 버전의 포르테 II 역할을 대신 한다. 마지막 튜티의 첫 부분(285마디부터)은 처음 튜티의 포르테 I(26-9마디)에서 반종지로 이끄는 종결부 내용을 근거로 만들어 졌다. 이 튜티는 긴 I_4^6 화성을 뒤따르는 카덴차로 중단이 된다. 마지막 튜티의 뒷부분(295-303마디)은 포르테 II를 바탕으로 종지적 역할을 한다. 형식 체제에 있어서 K. 365는 주제의 반복을 제외하고 특별한 내용을 가지지 않고 다른 독주악기를 위한 협주곡의 형식을 사용하고 있다.

두 독주악기의 대비는 K. 299와 K. 365와 비교하여 가장 비슷한 특징들 중하나이다.

대비를 이루기 위하여 많은 주제 내용이 여러 가지 형태와 방법으로 반복되었다. 특별히 독주 악기 군과 오케스트라의 대비는 K. 242 및 K. 365와 비교하였을 때 월등히 우수하다. 두 대의 피아노 또한 균등하게 다루어진 것이 큰 특징 중 하나이다.

K. 299, K. 354와 K. 365는 짧은 시간 내에 작곡되었다. 특히 K. 299와 K. 365는 주제 내용의 변화를 제외하고 레빈이 제시한 원숙기에 쓰여진 모차르트의 독주 협주곡의 형식내용과 아주 가까운 형식 내용을 가지고 있다. 3화음 적인 시작, 반중지로 이끌어짐, 포르테 II, “자유주제”(*subject libre*), 제 2주제 앞 딸림조에서의 반중지, 짧은 중간, 마지막 튜티에서 종결부 내용의 사용은 모차르트의 원숙기에 쓰여진 독주 협주곡이 갖는 특징들이다. 미완성된 『피아노와 바이올린을 위한 협주곡』, K. Anh. 56역시 이와 같은 형식적 내용을 취하고 있다.

K. 364는 제시부에 오케스트라부분과 독주부분에 각각 특징적인 내용을 가지고 있다. 각 부분에 각기 다른 제 1, 제 2주제를 가지고 있는 것이다. 재현부 역시 두 제시부를 합한 것과 같이 오케스트라 제시부와 독주 제시부와 다른 내용을 가지고 있다. 오케스트라의 제 1주제(223-30마디)는 독주 제 1주제(231마디부터)가 뒤따른다.

독주 제 2주제는 생략이 되었고 오케스트라 제 2주제(293-328마디)가 사용되었다. 이런 형식적인 구조는 『두 대의 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡』, K. 190과 미완성의 『피아노와 바이올린을 위한 협주곡』, K. Anh. 56에서 찾아 볼 수 있다. 오케스트라와 독주 주제의 사용을 살펴보면 다음과 같다.

K. 190

튜티:	1-16마디	제 1주제-오케스트라
	21마디-	제 2주제-오케스트라
독주:	45마디-	제 1주제-독주
	102마디-	제 2주제-독주
재현부	156마디-	제 1주제-오케스트라
	160마디-	제 1주제-독주
	196마디-	제 2주제-오케스트라
	207마디-	제 2주제-독주

K. Anh. 56

튜티:	1-12마디	제 1주제-오케스트라
	32마디-	제 2주제-오케스트라
독주:	175마디-	제 1주제-독주
	202마디-	제 2주제-독주

K. 190, K. 364와 K. Anh. 56은 비슷한 형식구조를 가지고 있다. 반면에 K. 299, K. 365 그리고 『오보, 클라리넷, 호른과 바순을 위한 시포니 콘체르탄테』(Sinfonie concertante for Oboe, Clarinet, Horn and Bassoon), K. Anh. 9는 정상적인 협주곡 형식을 사용하고 있다. (표 2 참조) 이 세 곡에서는 선율의 사용에서도 특별한 내용을 찾아 볼 수 없다. 이 결과를 고려할 때 주제 내용의 사용이 전혀 협주곡과 시포니 콘체르탄테 중 이름을 정하는데 아무런 영향을 끼치지 않았다는 점을 알 수 있다. 피아노는 건반악기이었음에도 불구하고 다른 독주 악기와 똑 같이 여겨져 사용되었다.

모차르트의 경우 두 개 이상의 악기를 독주 악기로 사용하였을 때에 협주곡과 시포니 콘체르탄테를 제목으로 사용하였다. K. 364, K. 190과 K. Anh. 56에서는 같은 형식을 사용하였지만 각각 다른 주제를 튜티와 독주 부에 사용한 것을 볼 수 있다. 반면에 K. 299, K. 365, K. Anh. 9(*Sinfonie concertante for Four Winds*)에서는 정상적으로 독주 협주곡의 주제 사용을 볼 수 있다. 결과적으로 모차르트는 주제 내용의 사용에 따라 협주곡이나 시포니 콘체르탄테가 결정된 것이 아니라 악기의 종류에 따라 이름을 선택한 것으로 볼 수 있다. K. 365와 K. Anh. 56과 같은 예에서 보는 것과 같이 피아노를 사용할 경우 어떤 경우에도 시포니 콘체르탄테(Sinfonie concertante)를 사용하지 않고 꼭 협주곡(concerto)이라는 용어를 사용한 것을 볼 수 있다.

위에서 언급한 다중 협주곡들은 독주악기와 오케스트라를 위하여 쓴 다른 협주곡과 마찬가지로 독주(군)와 오케스트라의 대비, 제 2주제에 이르기 전에 반중지의 사용, 자유주제의 사용과 딸림조에서 반중지로의 인도, 화려한 중지악구의 사용, 중간 튜티와 마지막 튜티에 같은 내용의 사용과 카덴차를 위하여 Γ_4^6 의 사용을 쉽게 찾아 볼 수 있다.

제3장 결 론

바하(J. C. Bach)의 협주곡, 작품 7과 레빈이 설명하는 모차르트의 원숙기에 작곡된 협주곡 제 1악장의 형식내용은 모차르트의 2중, 3중 협주곡의 제 1악장에서 같은 내용으로 찾아 볼 수 있다. 공통적으로 모차르트의 협주곡 K. 242와 K. 365에서 찾아 볼 수 있는 내용은 다음과 같다: 1) 처음, 중간과 마지막의 세 개의 튜티를 사용한다; 2) 주제의 사용에 있어서, 특별히 “자유주제”(sujet libre)를 포함하여, 그 내용이 매우 조직적이다; 3) 으뜸조와 딸림조에서 반중지의 사용이 규칙적이고 매우 중요시 여겨지고 있다; 4) 종결부 내용의 복제(duplication)와 확산(proliferation)이 확연하게 사용되었다.

한 대의 피아노를 위한 협주곡의 제 1악장과 두 대 혹은 세 대의 피아노를 위한 협주곡의 제 1악장 사이에 형식적인 차이점은 있지 않다. 그러나 두 가지의 특이한 다른 점이 있음을 볼 수 있다. 그 첫 번째는 독주 부분에 사용된 주제가 반복이 되어 사용되었다는 것이다. 이는 K. 242에서 보는 바와 같이 두 독주 악기의 대비를 위하여 사용된 것으로 보인다. 그러므로 제 1주제와 제 2주제 부분이 독주 악기를 위한 협주곡보다 길어졌다. 두 번째 다른 점은 종결부분에서 독주의 참여 도에 관한 것으로 독주 협주곡에서는 중간과 마지막 튜티로 이끌어 내어 연결시키는 역할을 독주가 하는데 그 차지하는 비중은 독주 협주곡에서는 그리 많지 않다. 반면에 다중 협주곡에서는 독주 악기들이 튜티로 이끌어 내어 연결시키는데 차지하는 비중은 훨씬 크다. 그러므로 오케스트라가 하는 역할이 독주 협주곡보다 다중 협주곡에서는 많이 줄어든 것을 볼 수 있다. 그러므로 독주악기들이 튜티로 이끌어내는 길어도 훨씬 긴 것을 볼 수 있다.

<표 1> 모차르트의 협주곡 K. 242, K. 238 및 K. 246의 제 1악장 형식내용 비교

	K. 242 (바장조)	K. 238 (내림-나장조)	K. 246(다장조)
Tutti	제시부 1. 제 1주제: 포르테와 피아노 (1-15) 2. 포르테 I(15-26) 3. 반중지(26) 4. 제 2주제(27-34) 5. 포르테 II(34-49)	제시부 1. 제 1주제: 포르테와 피아노(1-12) 2. 포르테 I(12-17) 3. 반중지(17) 4. 제 2주제(18-21) 5. 포르테 II (22-27) 6. 화려한 중지악구 (27-33)	제시부 1. 제 1주제: 포르테와 피아노(1-12) 2. 포르테 I(12-18) 3. 반중지(18) 4. 제 2주제(19-23) 5. 포르테 II(23-29) 6. “dolce”(Dolce)주제 (30-31) 7. 화려한 중지악구 (27-33)
Solo	1. 제 1주제(50-64) 2. 포르테 I-반중지 (으뜸조)(64-74) 3. 경과적인 악절(74-90) -반중지(말림조) 4. 제 2주제(말림조) (91-100) 5. 포르테 II(독주부) (101-22)	1. 제 1주제(34-44) 2. 화려한 중지악구 (44-47)-중지 3. “자유주제”(47-66) 반중지(말림조) 4. 제 2주제(67-83) 5. 화려한 중지악구의 연장(83-88)	1. 제 1주제(37-47) 2. 포르테 I-반중지 (으뜸조)(47-56) 3. “자유주제”(57-72) 반중지(말림조) 4. 제 2주제(73-91)
Tutti	포르테 I에 근거한 말림조 튜티(122-35)	포르테 I에 근거한 말림조 튜티(88-98)	포르테 I에 근거한 말림조 튜티(91-99)
Solo	발전부(135-72)	발전부(99-131)	발전부(99-132)
	재현부 1. 제 1주제(172-86) 2. 포르테 I(186-90) 3. 화려한 중지악구 (190-94) 4. 경과악절(194-214) 5. 제 2주제(215-45) 6. 포르테 II(독주부) (225-45)	재현부 1. 제 1주제(131-42) 2. 화려한 중지악구 (142-44) 3. 자유주제(145-63) 4. 제 2주제(164-80) 5. 화려한 중지악구 (180-87)	재현부 1. 제 1주제(133-44) 2. 포르테 I(144-53) 3. 자유주제(으뜸화성) (153-68) 4. 제 2주제(169-87) 5. 화려한 중지악구 (187-88)와 “dolce” 주제(188-90)
Tutti	1. 제 1주제- Γ_4^6 (254-51) 2. 카덴차 3. 전조된 중간 튜티 (252-65)	1. 화려한 중지악구- Γ_4^6 (187-91) 2. 카덴차 3. 전조된 중간 튜티 (191-202)	1. 화려한 중지악구- Γ_4^6 (191-95) 2. 카덴차 3. 포르테 II와 포르테 I에 의한 튜티(196-202)

<표 2> 모차르트의 협주곡 K. 365, K. 299 및 K. 364의 제 1악장 형식내용 비교

	K. 365 (내림-마장조)	K. 299 (다장조)	K. 364(내림-마장조)
Tutti	제시부 1. 제 1주제: 포르테와 피아노 (1-13) 2. 포르테 I(14-29) 3. 반중지(29) 4. 임시 제 2주제(30-41) 5. 포르테 II(42-47) 6. 화려한 중지악구 (48-53)	제시부 1. 제 1주제: 포르테와 피아노(1-10) 2. 포르테 I(11-20) 3. 반중지(20) 4. 제 2주제(21-34) 5. 포르테 II(34-43)	제시부 1. 제 1주제: 오케스트라 (1-27) 2. 포르테 I(27-35) 3. 반중지(35) 4. 제 2주제: 오케스트라 (38-57) 5. 포르테 II(58-71)
Solo	1. 제 1주제(54-80) 2. 화려한 중지악구: 독주 악기들(80-81)과 오케스트라(82-84) 3. 자유주제(84-104) -반중지(탈림조) 4. 제 2주제(104-32) 5. 중지로 연결(133-143) 6. 화려한 중지악구 (143-47)	1. 제 1주제(44-67) 2. 화려한 중지악구 (67-69)-중지 3. 자유주제(69-89) 반중지(탈림조) 4. 제 2주제(90-107) 5. 포르테 II (독주악기들)(108-21)	1. 제 1주제: 독주(72-90) 2. 화려한 중지악구 (90-92)-중지 3. 자유주제(92-125) 반중지(탈림조) 4. 제 2주제 (125-58)
Tutti	포르테 II에 근거 한 탈림조 튜티(147-53)	포르테 I에 근거 한 탈림조 튜티(121-31)	포르테 I에 근거 한 탈림조 튜티(158-74)
Solo	포르테 I과 임시 제 2주제를 근거로 한 발전부(153-205)	발전부(131-70)	발전부(174-222)
	재현부 1. 제 1주제: 단조(205-24) 2. 자유주제의 하반부를 근거로 한 포르테 I (225-32) 3. 제 2주제(233-52) 4. 자유주제와 제 1주제 (252-85)	재현부 1. 제 1주제(170-84) 2. 화려한 중지악구: 독주부 및 오케스트라(184-90) 3. 자유주제(190-213) 4. 제 2주제(214-32) 5. 독주부의 포르테 II (232-45)	재현부 1. 제 1주제: 오케스트라 (133-44) 2. 제 1주제: 독주 (231-48) 3. 화려한 중지악구 (249-51) 4. 자유주제(251-93) 5. 제 2주제: 오케스트라 (293-328)
Tutti	1. 포르테 I(285f.)- Γ^6_4 2. 카덴차 3. 포르테 II(295-303)	1. 제 1주제(245-52)- Γ^6_4 2. 카덴차 3. 포르테 I과 제 1주제 (253-67)	1. 중간튜티를 근거로 한 튜티(328-38)- Γ^6_4 2. 카덴차 3. 중간튜티를 근거로 한 튜티(339-57)

참고문헌

1. 1차 문헌

- Bach, Johann Christian. n.d. *Concerto for Harpsichord in E-flat Major*, Op. 7, No. 5. Boca Raton: Edwin F. Kalmus & Co.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1972. *Konzert in B*, K. 238 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 1. Kassel: Bärenreiter Verlag, 109-74.
- . 1972. *Konzert in F für drei bzw, zwei Klaviere*, K. 242 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 1. Kassel: Bärenreiter Verlag, 175-303.
- . 1976. *Konzert in C*, K. 246 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 2. Kassel: Bärenreiter Verlag, 325-86.
- . 1983. *Konzert in C für Flöte, Harfe und Orchester*, K. 299 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 6. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1099-174.
- . 1975. *Sinfonia concertante in Es für Violine, Viola und Orchester*, K. 364 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 14. Kassel: Bärenreiter Verlag, 409-82.
- . 1976. *Konzert in Es für zwei Klaviere*, K. 365 in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von. der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 2. Kassel: Bärenreiter Verlag, 467-582.

2. 2차 문헌

- Anderson, Emily, ed., 1985. *The Letters of Mozart and His Family*. 3rd ed., London: Macmillan Press.

- Brook, Barry. 1961. "The Symphonie concertante: an Interim Report". *The Musical Quarterly*, XLVII (October) : 493-516.
- Deutsch, Otto Erich. 1965. *Mozart: A Documentary Biography*. Trans. by Eric Blom, Peter Branscombe, and Jeremy Noble. Stanford: Stanford University Press.
- Einstein, Alfred. 1962. *Mozart: His Character, His Work*. Trans. by Arthur Mendel and Nathan Broader. New York: Oxford University Press.
- Flothuis, Marius. 1972. "Vorwort" in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 1. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Forman, Denis. 1971. *Mozart's Concerto Form: The First Movements of the Piano Concertos*. New York: Praeger Publishers.
- Friedrich Blume, 1969. "The Concertos: (1) Their Sources," in *The Mozart Companion*. ed. by H. C. Robbins Landon and Donald Mitchell. New York: W. W. Norton.
- Girdlestone, Cuthbert. 1964. *Mozart and His Piano Concertos*. New York: Dover; 1939. reprint ed., London: Cassell & Co., 1958; first published in French, Paris.
- Hutchings, Arthur. 1950. *A Companion to Mozart's Piano Concertos*. London: Oxford University Press.
- Kenyon, Max. 1953. *Mozart in Salzburg: A Study and Guide*. New York: G. P. Putnam's Son.
- Köchel, Ludwig Ritter von. 1983. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozart*. 8th ed., Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Levin, Robert. 1970. "Das Kozert für Klavier und Violine D-dur, KV Anh. 56/315f und das Klarinetten quintett B-dur, KV Anh. 91/516e: Ein Ergänzungsversuch," *Mozart-jahrbuch*, 310-18.
- Rosen, David. n.d. "The Compoer's 'Standard Operating Procedure' as Evidence of Intention: The Case of a Formal Quirk in Mozart's K. 595," *Journal of Musicology*.

- Simon, Dawin J. 1959. "Sonata into Concerto: a Study of Mozart's First Seven Concertos," *Acta Musicologica* XXXI : 170-185.
- Wolff, Christoph. 1975. "Vorwort," in *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, ser. V, vol. 15, no. 2. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Zaslaw, Neal, ed. 1966. *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

ABSTRACT

The Formal Structures of the First Movements of Wolfgang Amadeus Mozart's Concertos, K. 242 and K. 365

Mahn-Hee Kang

The form of the first movements of Mozart's Concerto for Two Pianos and Orchestra, K. 242(1776) and Concerto for Three Pianos and Orchestra, K. 365(1779) is the topic of this paper, from the point of views of Johann Christian Bach's Concerto for Harpsichord and Orchestra, Op. 7 as a model and of Robert Levin's formal skim of Mozart's mature piano concertos.

Among concertos composed in Salzburg during the same years, there is no significant difference in formal organization. The double and triple concerto have some common features. The concertos are based on the three-tutti form: opening, middle, and final. The layout of thematic materials is very systematic--regular use of *sujet libre* is a notable feature. The placement of half-cadence (in the tonic and dominant) is rather regular and important. The duplication or proliferations of the closing material are found. The formal organizations of the first movements of these two concertos follow not only Mozart's model concertos, J. C. Bach's Op. 7, but match well with Levin's formal skim of Mozart's mature solo piano concertos.

중국 조선민족 대학 음악교육의 실태와 전망

-연변대학교 예술대학을 중심으로-

김성희 (중국 연변대학교 예술대학 조교수)

차례

제1장 서론

제2장 본론

- 2.1. 중국의 대학교육제도와 교육과정
- 2.2. 중국 조선민족의 교육 제도와 대학 현황
- 2.3. 연변대학교 예술대학 음악학부 현황과 교육목표
- 2.4. 예술대학 음악학부 학과별 교육과정과 교육방법

제3장 결론

참고문헌

영문초록

제1장 서론

본 논문은 중국 조선민족 대학인 연변대학교 예술대학 음악학부의 음악교육의 실태를 고찰해 보고 그 전망과 개선방향에 대하여 밝힌 글이다.

중국에는 동북 3성(三省)을 중심으로 한민족인 조선민족이 200여만이 살고 있다. 이는 세계 140여 개국에 거주하고 있는 530만 한민족의 38%을 넘는 인구로 민족은 한민족(韓民族)이나 국민으로는 중국인이다. 이들은 오랜 이민의 역사를 가지고 한민족의 고유한 문화와 풍습을 그대로 간직하고 있으며 독특한 문화의 정체성은 한족(漢族) 문화와는 근본적으로 다르다. 이에 따라 조선민족은 교육열 또한 중국 55개 소수민족 가운데 가장 높아 중국의 100대 명문대학에 들어가는 연변대학교(延邊大學-중국 호칭)을 민족대학으로 운영하고 있다. 이 대학은 한국이나 북한 그리고 중국과도 다른 조선민족 특유의 성향과 특색이 있는 학교 운영과 교육을 발전적으로 하고 있다.

금년 2002년은 한국과 중국이 1992년 8월 24일에 수교를 성립한지 10주년이 되는 해이다. 그러나 아직도 중국에 대한 이해와 연구는 아주 부족한 실정이다. 특히 조선민족의 문화예술분야 중 음악교육분야에 대한 연구는 더욱 미비하여 황무지나 다름없다고 본다. 이러한 시점에서 필자가 중국 연변대학교 예술대학 음악학부 조교수로 재직중인 조선족으로써 21세기를 지향하여 발전하고 있는 중국 조선민족 대학의 음악교육의 실태를 밝혀보고 발전방향을 모색하여 보는 것은 의의가 크다 하겠다.

따라서 첫째로 중국의 대학교육제도와 교육과정, 둘째로 중국 조선민족의 교육제도와 대학현황, 셋째로 연변대학교 예술대학의 현황과 교육목표, 넷째로 음악학부의 학과별 교육과정을 살펴보고 끝으로 결론에서 예술대학 음악학부의 개혁방향에 대한 의견을 간단히 제시하면서 끝을 맺으려고 한다.

제2장 본 론

2.1. 중국의 대학교육제도와 교육과정

2.1.1. 중국의 대학교육제도

중화인민공화국(中華人民共和國-이하 약칭 中國 사용)이 1949년에 건국한 이후 중국의 고등교육은 비교적 빠른 발전을 가져왔다. 1949년 전국의 일반대학은 대학교 205개소, 재학생수는 11.7만명, 대학원생은 629명에 불과했다. 그러나 1994년에는 전국 일반대학수는 1,080개소에 이르고 있으며, 이중 대학(학원)이 627개소, 고등전문학교와 단기 직업대학이 453개소, 재학생수는 279.86만명, 대학원생 12.79만명인 것으로 나타나고 있다(구자억,1999, 5).

현재 중국의 대학들은 1993년 2월 “중국교육개혁 및 발전강요(發展綱要)”라는 교육개혁 문건이 공포된 이후 대학의 개혁이 가속화되면서 그 개혁이 사회 및 경제의 발전과 보조를 맞추어 가고 있다.

중국에서 고학력교육을 실시하는 고등교육기관은 일반대학, 일반학원(단과대학), 고등전과학교(전문대학) 그리고 성인교육기관으로서 학력교육을 실시하는 직공대학, 교육학원, 관리간부학원, 야간대학, 농민대학 등과 대학원 교육을 실시하는 연구생원(석박사과정)이 있다.

2.1.1.1. 일반 고등교육기관

일반 고등교육기관은 중등교육을 완성한 학생들에게 고급의 전문교육을 실시하는 것을 목적으로 삼고 있다. 대학교육을 실시하는 학교에는 대학, 학원 그리고 고등전과학교(高等專科學校)등이 있다.

중국의 대학에는 종합성 대학과 전문성 대학의 두 가지 유형이 있다. 이들 대학은 주로 본과를 위주로 하되 필요에 따라서 전문과정생, 진수생(進修生), 대학원생 등을 모집 교육할 수 있다. 학제는 4-5년이며 개별적인 전공에 따라서 이수기간을 연장할 수 있다. 이러한 대학은 문과, 이과, 법과, 상과, 농과, 공과, 재경과, 사범과 등으로 특성화되어 있다.

한편 일반 고등교육기관으로는 고등전과학교가 있는데, 고등전과학교는 한국의 전문대학에 해당하는 고등교육기관으로써 학제는 2-3년이다.

2.1.1.2. 성인고등교육기관

성인고등교육기관은 그 성격상 학력교육의 성격을 띤 고등교육기관을 의미하는 것으로 어떤 의미에서 보면 정규의 일반대학과 그 성격이 비슷하다. 그러나 중국에서는 성인고등교육기관에 입학하는 자격과 일반대학에 입학하는 자격을 엄격히 구분하고 있다. 성인대학에는 직공대학, 직공여가대학, 교육학원, 관리간부학원, 야간대학, 농민대학 등이 있다. 직공대학은 직장에 다니는 사람들을 대상으로 대학교육을 실시하는 기관이며, 직공여가대학은 직장인들이 여가시간을 이용하여 대학교육을 받을 수 있도록 하는 기관이다. 교육학원은 주로 교사들에게 재직교육의 일환으로 대학과정의 교육을 실시하는 학교이며, 관리간부학원은 주로 고등학교 졸업자를 입학시켜 정부부문의 관리를 양성하는 학교이다. 야간대학은 야간에 성인들을 대상으로 대학교육을 실시하는 기관이며, 농민대학은 농민을 위주로 대학교육을 실시하는 고등교육기관이다(정영근외1999, 16-18).

2.1.2. 중국의 대학 교육과정

중국은 국토가 광활하고, 지역별로 차이가 많이 난다. 이에 대학도 지역별로 또 설립 특성별로 각기 그 특징을 가지고 있다. 동시에 역사적인 정통, 교수진의 역량, 자료보유 정도, 학생수준 등 학교의 조건에도 차이가 많이 나고 있다. 이러한 점들을 고려해 중국에서는 대학의 교육과정편성을 완전히 대학 자체에 일임하고 있지 않다. 물론 자율성을 주고는 있지만 큰 틀은 국가수준에서 제시해주고 있는 것이다. 그리고 선택과목은 각 학교의 실제상황을 고려하여 일정범위 내에서 개설하도록 하고 있다. 중국대학의 교육과정 구조를 보면 다음과 같다.

2.1.2.1. 공동과정

이 과정은 공공 기초과정이라고 불리어지고 있다. 일반적으로 어떤 전공의 학생이라도 반드시 이수해야만 하는 필수과정이다. 이 과정에 포함되어 있는 과목에는 정치, 외국어, 컴퓨터, 체육, 덕육, 노동, 군가훈련 등이 있다. 일부 대학에서는 사회와 과학기술의 발전의 수요에 부응하기 위하여 중국어문, 고등수학, 법률지식 등을 전교생의 공통 필수과목으로 집어넣은 학교도 있다. 공동과정은 일반적으로 보통교육의 성질을 가지고 있다. 비록 전공과 직접적인 관련은 없지만 학생의 교육과정에서 중요한 부분을 차지하고 있다.

2.1.2.2. 기초과정

이 과정은 전공에 따라서 필수적으로 이수하여야 하는 기초이론, 기본지식 그리고 기본기능을 이수하는 과정이다. 이 기초과정에는 일반 기초과와 전공 기초과가 있다.

일반 기초과는 전공별로 학생들이 반드시 이수해야 하는 필수과정이다. 예를 들어 공과를 전공하는 학생이면 반드시 고등수학, 보통물리학, 보통화학, 역학, 고정제도 등을 이수해야만 하도록 하고 있는데 이러한 과목이 바로 일반 기초과에 속한다. 전공 기초과는 특정전공영역의 학생이 반드시 이수해야만 하는 과목을 가리킨다.

2.1.2.3. 전문과정

이 과정은 학생들이 전공이론과 지식 그리고 기능을 알고 있다는 기초 위에서 전공분야의 학문을 심화시키는 과정이다.

중국대학에는 이러한 학습과 관련된 활동 이외에도 교학실습, 생산실습, 공익노동, 사회실천, 군사훈련, 졸업논문 및 졸업설계 등이 필요한 학기에 실시되도록 명시되어 있다(정영근,외.1999,35).

2.2. 중국 조선민족의 교육 제도와 대학 현황

2.2.1. 중국 조선민족의 실태

중국에 거주하는 조선족의 총 인구는 1998년에 1,923,336명(현재 약 203만명)으로서 중국 총 인구의 0.17%정도를 차지하고, 중국의 소수민족 총 인구의 2.105%를 차지한다. 이 같은 조선족 인구수는 중국 55개 소수민족 가운데 13위에 이르며, 중국 동북부 요녕성, 길림성, 흑룡강성 등 3개성에 주로 거주하고 있는데 조선족인구는 1,864,760명으로서 중국 조선족 총인구의 97%이상을 차지한다.(김강일 외, 2001.49.)

중국의 조선족은 경제가 비교적 발전한 소수민족이며 직업구성도 다른 민족보다 합리화 되어있고 생활수준도 대부분이 전체지역의 평균수준을 훨씬 능가하고 있다. 조선족이 가장 많이 밀집하여 사는 연변조선족자치주는 중국의 30개 자치주 가운데서 경제발전이 빠른 자치주에 속하며 조선족 취업인구는 55% 정도에 이르는데 이는 한족과 비슷한 수준이다. 또 조선족의 생활수준은 중국 각 민족 인구의 생활수준 지수가 71.2%로서 소수민족 가운데 가장 높은 것으로 나타난다. 이에 비교되는 타민족의 생활수준 지수를 보면 만주족 67.1%, 한족 63.4%, 장족이 40.7% 정도밖에 되지 않는다.

중국조선족은 교육수준도 중국의 여러 민족가운데서 제일 높으며, 문화수준 역시 제일 높은 민족이다. 중국 각 민족의 문화교육정도 종합수치를 보면 조선족이 8.55%로서 제일 높다는 것을 만주족 6.37%, 몽골족 5.85%, 한족 5.74%, 하니족 2.39%, 장족 1.82%인 것에 비교해 보면 알 수 있다.(김강일, 2001,50.)

중국조선족은 본 민족의 출판사 6개, 신문사 4개, 조선문자(한글)로 출판되는 잡지도 30여종, 신문 10여종, 5개의 조선어(한국어)프로 TV방송국, 6개의 라디오 방송국이 있고, 조선족문화관, 예술관, 예술단, 가무단, 구연단(연극단), 등 30여개의 문화단체와 작가협회, 음악가협회, 무용협회, 미술협회, 촬영협회, 문학협회, 등 20여개의 사회단체들이 있다.

중국 조선족들은 자기들의 풍습습관을 기본적으로 보존하고 있으며 그 실례로 우리 민족의 전통대로 음력설, 정월보름, 추석, 등 명절을 세며 환갑, 혼례, 제사, 등에서도 우리민족의 풍속을 지켜오고 있다.

그리고 초중고대학의 학교교육, 문학예술, 신문, 출판, 방송, 등의 분야에서도 우리의 고유한 문자와 언어를 사용하고 있어서 기타 소수민족보다 문화적인 생활 면에서 지속적인 변화와 발전을 가져오고 있다.(김성희, 2002.460.)

2.2.2. 조선민족의 교육제도와 현황

중국 조선족의 교육은 중국 교육의 한 구성부분으로 실시되고 있다. 중국은 통일된 다민족국가로서 교육도 다원일체의 구성을 이루고 있기 때문에 조선족 교육도 다민족 국가에서의 소수민족 교육으로 이루어지고 있다. 그래서 중국 교육과정계획의 취지를 참고하고 소수민족지구의 실제상황을 고려하여 스스로 제정한 후 국가교육위원회의 인가를 받아 시행하는 조건 아래 조선족의 모든 교육이 시행되고 있다.

이 같은 기본규정 아래 시행되는 조선족의 교육은 비교적 완전한 체계를 갖추어 이루어지고 있다. 그것은 기초교육으로부터 고등교육에 이르기까지, 보통교육으로부터 전문기술교육에 이르기까지, 학교교육으로부터 과외교육에 이르기까지 그리고 민족교육 행정관리도 비교적 완전한 체계를 이루고 있다. 민족주체성 계승차원에서 조선민족문화를 교수내용으로 하고 있으며, 조선민족의 언어문자, 문학, 음악, 미술, 체육, 무용 등을 학과목의 교수내용으로 삼고 있는 것이다. 학교의 운영방식에 있어서도 단일민족학교를 개설하여 운영하고 있으며 이중언어교육 즉 우리의 말과 글(조선어-한글)로 교육을 진행하고 있다.

조선족은 중국의 55개 소수민족들 중에서 가장 먼저 민족대학인 연변대학을 설립, 운

영하고 있으며 그밖에 두 개의 사립대학과 흑룡강성, 요녕성, 연변자치주에 각기 중등 조선족사범학교가 있다. 그리고 가장 먼저 9년제 의무교육을 실시하여 현재 전 중국에 210여 개의 조선족 중학교와 1,500여 개의 조선족 소학교가 있다. 또 최근에는 수십 개의 조선족 사립 중·소학교와 혼합민족 직업학교 등도 설립되고 있다.(김성희, 2002, 15.)

그리고 조선문 교재도 자체로 편집, 출판, 발행하고 있다. 주로 동북조선민족교육출판사에서 맡고있는데 조선족 중소학교의 조선어문, 한어문, 외국어, 음악, 체육, 미술, 무용 등 교재를 자체적으로 편찬하고, 정치, 역사, 지리, 화학, 수학, 생물, 자연지리 등 교재는 전국통용교재를 번역하여 출판하며 조선족사범학교, 유치원 및 직업기술학교의 부분적인 교재를 편집, 번역하여 출판하는 외에 민족이론상식, 민족역사, 향토지리 등 교재와 교수참고서, 사전류, 교원연수교재, 학생과외도서 등을 편집하여 출판한다. 또 조선문 교재협의기구, 조선문교재심사기구도 갖고있다.

오늘날의 조선민족교육은 문화와 과학기술을 중심사업으로 정하고 자질을 함양하고 인재를 양성하여 각 분야에 공급함으로써 조선족의 정치, 경제, 문화의 발전에 기여하고 있다.

2.2.3. 중국 조선민족 대학의 현황

중국에는 55개 소수민족을 위한 고등교육기관으로 수도 북경에는 종합대학으로의 중앙민족대학이 있고, 각 성이나 자치주에 소수민족이 설립한 민족대학이 설립 운영되고 있다. 따라서 조선민족을 위한 대학으로 길림성 연길시에 연변대학이 설립되어 운영되고 있다. 본 논문에서는 북경의 중앙민족대학을 간단히 소개하고 연변대학 현황에 대하여 밝히고자 한다.

2.2.3.1. 중앙민족대학교-조선언어(한국어)문학과

중국에서 본 민족을 대상하여 조선언어문학전문학과를 설치한 대학으로는 연변대학과 중앙민족대학 등 두개 대학이 있다.

중앙민족대학은 중국소수민족을 위한 중심 대학교로서 1950년 5월 2일에 북경에서 창설되었는데 창설시 “중앙민족학원”이라 명명하였다.(중국에는 學院이라고 자칭하려면 아래의 조건에 부합되어야 한다.① 본과 혹은 본과 이상이 전문인재를 배양하여야 한다.② 본과(문학, 역사, 철학, 예술을 포함),정법, 재경, 교육(체육을 포함),이과, 공과, 농업, 의학 등 8개의 학문영역 중에서 1개 학문 영역을 주요학과로 삼아야 한다. ③전일

제 학교의 경우는 재학생의 규모가 3,000명 이상이 되어야 한다. 단, 예술, 체육 및 기타 특수한 전공영역 혹은 특수하게 필요한 학교는 교육부의 비준을 거쳐 재학생수의 제한을 받지 않을 수 있다.) 1993년 11월 30일 다시 大學名을 “中央民族大學”으로 이름을 변경하였다.

1999년 1월 “211工程”(211공정은 중국에서 21세기 100개 대학을 선정하여 국가중점 대학으로 지정하고 나라차원에서 지원하는 프로그램이다) 의 심사에서 순조롭게 통과된 전 중국 우수대학의 하나로 손꼽히는 종합대학이다. 40여년의 발전과정을 거쳐 중앙민족대학은 이미 인문사회과학을 중심으로 민족학과를 특색으로 하는 문과, 이과, 공과, 의과, 관리, 교육, 재정, 예술 등 전공이 겸비한 종합대학이다. 현재까지 전국 각 소수민족과 민족자치구역에 5만 여명의 각 전문분야의 인재를 양성해 내었으며 각 민족지역의 정치, 경제, 문화의 발전을 위하여 많은 공헌을 하였다.

본 대학에 현재 개설되어 있는 학과는 中央少數民族語言文化學院, 民族學과 社會學學院, 中央民族管理學院, 法學院, 理工學院, 藝術學院, 藏學研究院, 成人教育學院, 國際語言文化學院, 少數民族語言文學學院, 蒙古語言文學學院, 維哈柯語言文學學科, 朝鮮語言文學學科, 民族學學科, 社會學學科, 民族理論과 民族政策教育研究部, 經濟와 管理學科, 法律學科, 政治學과 行政學科, 哲學과 宗教學科, 歷史學科, 中文學科, 外國語學科, 音樂學科, 美術學科, 舞蹈學科, 美術學科, 情報와 計算科學學科, 物理電子工程學科, 生物과 化學學科, 計算機科學과 技術學科, 教育學科, 體育學科, 幹部培訓學科, 民族教育研究所, 夜間函數部, 馬列教科部, 對外漢語教育中心 등 10개 學院, 29개 학부 및 학과를 갖고 있으며 41개의 학부전공과 3개의 박사후과정, 9개의 박사학위 과정, 24개의 석사학위 과정을 갖고 있다. 본 대학의 교직원은 총 1,800여명이며 그중 재직 교수 79명, 부교수 295명이다. 학교 학생은 6,000여명이며 박사, 석사 대학원 학생은 350여명이고 유학생이 200명 차지하고 있다.

중앙민족대학의 조선민족과 관계된 少數民族語言文學學院 朝鮮語言文學科는 1972년에 설립된 본 대학의 少數民族語言文學學院의 漢朝翻譯學科로부터 발전해 온 것이다. 1958년에 당시 연변조선족자치주 주장(州長)이었던 주덕해의 제의에 따라 조선족학생을 대상으로 한 학급(한어과)을 모집하다가 1972년에 정식으로 조선언어문학과가 설치되었다. 20여년간의 발전과 성장을 거쳐 1995년에 조선언어문학부로 승격하였다. 현재 본 학부는 본 대학에서 석사학위와 박사학위 과정 및 박사 후 과정이 설치되어 있는 중국소수민족언어문학학원의 한 학부로 되었다. 현재 본 학부의 재학생은 본과에 82명, 전과(專科-2년제)에 59명이 있고 연구생(大學院生)이 12명 있으며 교직원은 13명이다. 본 학과는 지금까지 총 18회, 425명의 졸업생이 있으며 그중 학사가 275명, 석사가 6기, 15명이다(

전학선,외 2000,50-51). 중앙민족대학 조선언어문학부는 연혁이 짧지만 높은 실력과 잠재력, 엄정한 학풍과 뛰어난 업적으로 여러 분야에서 많은 호평을 받고 있다.

그리고 부차적으로 언급할 것은 현재 중국에서는 韓, 中 수교 후 중한교류의 급속한 발전과 함께 전국 여러 대학들에서도 조선언어문학학과를 설치하고 있다. 그 일례로 산둥성 청도대학 문화원 한국어학과를 들 수 있다. 산둥성은 한국 또는 국내에서의 지정학적우세로 하여 그 어느 성, 시보다 한국과의 내왕이 빈번해졌고 또 어느 성, 시보다도 더 많은 한국기업체가 진출하여 자리를 잡게 되었다. 이런 원인으로 하여 1992년 전후하여 성내의 6개 대학에서 한국어학과를 증설하게 되었다. 청도대학에서도 1992년 중한수교를 계기로 하여 연해개방의 수요로부터 한국어학과를 설치하였다. 최근에는 국가시험에 합격한 우수한 학생들을 모집하고 하고 있을 뿐만 아니라 한국어학과를 대학 입시 때 제1지망으로 선택하는 학생수도 증가되고 있다(전학석,외 2000, 55).

2.2.3.2. 연변대학교의 현황

연변대학은 중국에 소개한 조선족 위주로 전문인재를 육성하는 소수민족의 유일한 종합대학으로서 50여년의 유구한 역사와 전통을 계승 발전해 왔다. 연변대학은 해방직전에 건립되었으며 처음 이름은“東北朝鮮人民大學”이었다. 1949년 2월 中共中央東北局에서 본 대학교의 설립을 인가하여 “延邊大學”이라고 명명하였으며, 연변조선족자치주 수도-연길시(延吉市)에 설립되었고 초대 총장은 주덕해(朱德海)였다.

개교이래 연변대학은 계속 중국정부의 각별한 배려와 극대한 관심을 받아왔고, 주은래, 강택민 주석 등 중국 국가지도자들이 직접 방문 시찰하였으며, 학교의 발전에 관심을 두고 지도 및 지원을 하였다.

지난 50년간 연변대학교는 학문연구에 열정을 다하는 교수진과 학구열이 높은 학생들에 힘이어 국내외 곳곳에서 상당한 영향력을 갖춘 수많은 인재들을 배출함으로써 민족적 특색이 짙은 길림성 중점종합대학으로 자리 매김을 할 수 있게 되었다.

1996년 4월 16일 중앙정부 국무원 승인아래 연변대학을 연변의학원, 연변농학원, 연변사범고등전문학원, 길림성예술학원연변분원, 연변과학기술대학 등 5개 대학을 정식으로 합병(合併)하였다.

따라서 개편을 거듭하여 현재는 師範學院, 人文社會科學學院, 科學技術學院, 韓語文文化學院, 醫學院, 藥學院, 農學院, 理工學院, 藝術學院, 體育學院, 看護學院, 成人教育學院 등 12개 學院(단과대학)과 90개의 전일제 학부과정과 전문과정이 개설되었으며, 한어문 문자학, 작물유전학 등 47개의 석사과정과 아세아구라과언어문학(亞非語言文學), 세계사, 유기화학, 생리학 등 4개의 박사과정이 개설되어 있고, 9개의 성급 중심학과, 2개

성급 중심건설학과 ,1개 이 省重點연구실, 11개 教研부, 동북아세아연구원, 장백산 천연 자원보호와 개발연구원, 민족문제연구원 등 54개의 연구기구가 부설되어있다.

현재 재학생수는 15,969명이며 그중 本科와 專科생, 10,587명으로 석·박사연구생은 425명으로 외국유학생은 326명, 기타 함수(函授-통신), 야간대학(夜大)등 성인교육생은 4,632명을 갖고 있다. 전임교수진은 1,367명으로 그중 교수136명, 부교수 357명, 석, 박사과정 전임교수 161명이다. 수준 높은 학문과 21세기 과학기술의 주역으로서 폭넓은 지식세계 충족을 위한 국외 유학과 현지 연구활동 프로그램을 활발이 전개함으로써, 교수진의 약 30%가 이미 국외 우수한 대학에서 새로운 지식 습득과정을 미치고 복귀했으며, 지금도 300여명의 젊은 교원과 학자들이 외국을 방문해 학문을 연구하고 있다. 한편 세계적으로 저명한 물리학자이며 노벨상 수상자인 양진녕(楊振寧)박사를 비롯한 182명의 국내외 저명한 전문가와 학자들을 외래교수로 초빙함으로써 명실공히 민족적 특성과 학문 부흥을 주도하는 대학으로서의 면모를 지향하고 있다(延邊大學校教務處,2001, 1).

개교이래 연변대학은 58,000여명이나 되는 각 분류 전문인재들을 배양하여 전국 28개 성. 시 자치주에 배출 하였다.

그밖에 연변대학은 끊임없는 교육개혁과 《211프로젝트》추진의 일환으로, 21세기를 주도할 혁신적인 교육프로그램 개발과 더불어, 교육기자재 및 시설확충 등 다 방면에 걸친 투자를 강화하고 있다. 한편, 국내외 우수한 대학과 대외교류와 협력을 강화함으로써 앞서가는 학문적 수준을 개척하고자 국외 40여개의 외국대학과 교류협력관계를 체결했으며, 이미 근 1,000여건의 인적, 학술적 교류라는 획기적인 성과를 이룬바 있다.

그외 현재 학교도서관에 소장된 도서는 무려 148여만권, 중외잡지가 6,000여종이 있고, 省級출판사 1개, 학술간행물 16종. 각종 교학과학 연구기계설비를 7,000여대 갖고 있다(延邊大學校 教務處,2001,2).

앞으로 연변대학교는 선명한 민족특색을 띤 지방종합대학으로 “21세기를 향하여, 동북아세아를 향하여“라는 기치아래 최고의 경쟁력을 지니는 민족의 고급인재 양성이라는 목표실현에 모든 노력을 아끼지 않을 것이며, 국내외를 망라한 학문의 전당으로 그 명성을 넓히는데 최선을 다하고 있다.

2.2.3.3. 연변대학교 예술대학 현황

예술학원(예술대학)은 1957년에 설립된 연변예술학교를 전신으로 몇 차례의 개편과 승격의 변화를 거친 후 1996년 주변의 5개 대학통합에 따라 현재의 연변대학교 예술학원으로 개칭되었다. 현재 음악, 미술, 무용, 연극 등 4개의 학부와 작곡과, 작곡이론,

음악학, 음악표현, 회화, 미술학, 예술설계, 무용학 표현 등 8개의 학과를 개설하고 있으며 1개의 문화기초부, 3개의 연구소(예술연구소, 민족악기 연구소, 연변대학예술설계중심)와 2개의 석사과정(음악학, 미술학), 그리고 초등부에서부터 중등전업, 본과 학부과정까지 다층계 학문 체계과정 규모로서 국내외에서도 영향이 있는 민족예술학원으로 받돋움하였다.

본 대학의 현재 교직원인 292명으로 그중 교수 11명, 부교수 52명, 조교수 100명으로 되어있으며 이미 졸업, 혹은 현재 공부하고 있는 박사과정 중에 5명과 석사과정 중에 22명이 있다. 재학생은 1,358명으로 초등부 28명, 중등전업생 663명 성인교육본과생 141명, 본과생 513명, 연구생 8명, 유학생 5명으로 되어있다.

지난 40여년간 명실공히 종합 예술학교로서 각 분야별 예술인 2,647명과 전업예술인 1,110여명을 배출했고, 국내외 문화예술을 선도하는 문예단체와 각급 교육기관에서 활약하는 엘리트 예술인의 산실로서의 명성을 이어가고 있다. 지난 몇 년간 國家級 상 111건을 포함하여 256건의 수상실적을 올리는 개가를 이뤄내기도 한바있는 예술대학은 과학연구, 창작 등에서도 활발한 활동을 통해 수십 권에 이르는 교재개발과 전문저서를 출판했으며 그중 <중국조선족예술사대계>는 내용과 구성에 있어서 예술인의 필독서가 되고 있다((延邊大學校教務處, 2001, 294).

또한 대외 문화예술교류관계사업을 적극적으로 추진하여 상당한 성과를 거뒀고 실제로 학원예술단은 한국, 미국, 일본 등 나라에서 방문공연을 통해 실력을 인정받기도 했다. 그밖에 국외 10여 개 대학의 예술단체와 학술, 예술교류와 미술전시회 등을 통해 교류의 폭을 넓히고 있다. 그중 북조선 평양음악무용대학과의 국제교류에서 “국가유학기금”으로 교환교수의 명의를 유학생 10여명이나 된다. 한편 국내외 저명한 전문가와 교수들을 외래교수로 초빙하여 수업강의도 하고 있다.

앞으로 연변대학교 예술학원에서는 부단히 교육개혁을 하고 개선하여 민족특색이 있는 다차원의 전국일류 민족예술학원으로 나가는데 그 방향을 두고 있다.

2.3. 연변대학교 예술대학 음악학부 현황과 교육목표

2.3.1 음악학부의 역사와 현황

연변대학 음악학과는 중국 조선민족의 유일한 대학 음악교육기관으로서 중국 조선민족 및 기타 민족의 음악건설과 발전을 위한 창작, 연주, 교육, 연구 등 방면의 인재양성을 기본 목표로 하고 있다. 특히 연변대학의 “211프로젝트”는 음악학과로 하여금 국내

에서뿐만 아니라 국제적으로도 비교적 큰 영향력을 가진 학과로 부상할 것을 요구하고 있다. 이로부터 21세기에 임하여 연변대학 음악학과의 목표가 첫째로는 중국조선민족 사회를 비롯한 지역사회의 음악교육 수요를 충족시키는 것이고, 둘째로는 국제적인 음악교육시장에도 당당하게 동참하는 것임을 알 수 있다.

2.3.1.1. 음악 학부의 역사

연변대학 음악학부의 전신은 1957년에 설립된 연변예술학교의 음악학부이다. 연변대학고는 설립초기에 음악학부, 무용학부, 미술학부, 연극학부를 두었고 음악학부에 작곡, 성악, 기악으로 크게 세 개의 전공을 두었다. 기악전공에 피아노, 바이올린, 첼로, 트럼페트, 트롬본, 호른, 클라리네트, 플루트, 손풍금 등 서양 악기전공과 가야금, 젓대, 해금, 단소, 양금 등 민족악기전공이 개설되었고 성악전공에 서양성악(벨칸토)과 민족전통성악 전공이 설치되었다.

설립초기에 김태희 교장과 조득현, 석희만, 허세록 등 부교장 아래 이론, 작곡(시창. 청음 포함)교원으로 이종현, 최삼명, 최광준 등 8명이었고 서양악기연주교원으로 박재범, 기진도, 등 7명이 있었으며 서양성악교원으로 초청교원(1년) 싸디꼬브 [벨로씨야], 최승덕 등 4명이 있었다. 그리고 민족기악교원으로 초청교원(1년) 지만수 [북조선], 김진, 방룡철, 이일남, 허금남이 있었고 민족성악교원으로 초청교원(1년) 방옥란 [북조선], 신옥화 박정렬이 있었다 (김덕균 등.1997, 9쪽).

연변예술학교는 1969년 10월에 강제 폐교되었다가 2년 3개월이 지난 1972년 1월 22일에 재건되었다. 학교재건 후 김삼진 교장과 김진, 최순덕, 이종현, 정준갑 등 부교장을 비롯한 학교 지도부에서는 교육수준제고의 대한(對案)으로 교원 수십 명을 국내 최고의 음악학원과 예술학원에 파견하여 연수하게 하였으며 이와 동시에 민족예술대학 창립의 꿈을 키웠다. 대학창립의 준비과정으로 연변예술학교에서는 1980년과 1982년에 두 차례에 걸쳐 연변사범전과학교 代理양성반을 개설했고 1983년부터는 원 연변대학 예술학부 전체를 대신 운영하기도 하였다. 그 결과 1988년 6월에 국가 교육위원회의 인가를 거쳐 연변예술학원 연변분원으로 명명되었지만 길림예술학원과 아무런 연속관계가 없이 연변조선족자치주에서 관리하는 전국 200만 조선민족을 상대로 하는 독립대학이었다. 길림예술학원 연변분원은 연변예술학교와 한 개 지도부에 두 개 학교를 꾸리는 체제를 취하게 되었다(김덕균, 1997, 51쪽).

음악교육전공은 1975년에 처음으로 설치되었다. 그 후 1980년부터 연변사범전과학교 위탁반을 3회에 걸쳐 운영하였지만 모두 비음악교육 전공이었고 1986년에 와서야 음악교육전공이 겨우 3년제 전과(轉科)로 개설되었다. 그 후 1993년에 비로소 연변대학교

음악학과에 음악교육전공이 4년제 대학본과로 개설된 것이다. 이처럼 꾸려온 음악교육 전공은 학생들이 자기에의 전공을 “손풍금” 또는 “피아노” 라고 대답 할 정도로 연주자 양성 중심의 실기교육체제를 본받아 왔던 것이다. 앞으로 새로운 시기에 초등교육뿐만 아니라 유치원 교육까지 대학졸업생이 담당하게 될 전망으로 보아 유아음악교육, 초등음악교육, 초급중학음악교육, 고급중학음악교육을 위한 전문적인 음악교육자가 대량으로 필요하게 될 것이다.

2.3.1.2. 음악학부의 현황

연변대학교 음악학부는 전체교수요원 74명, 직원 10여명, 시간강사 약 20명, 재학생은 700여명을 가진 비교적 큰 규모의 학부이며 수많은 학과들 가운데 민족적 특색과 지방적 특색이 가장 짙은 학부의 하나이다. 이 학부에 소속된 학생들은 모두 서양음악연주, 민족음악연주, 작곡, 등을 포함한 실기영역의 전공과 미래의 중등학교 음악교원을 양성하는 음악교육전공으로 나누어져 있다.

현재 학과에는 작곡이론전공, 표현전공, (건반악기, 서양관현악, 타악기, 민족관현악, 美聲, 民聲) 음악교육전공 학부과정과 음악학 전공 석사학위과정으로 구성되어있다.

이론영역의 핵심분야인 음악학과 우리 사회에 생생하게 살아서 움직이고 있는 음악문화의 한 분야인 실용음악이나 음악연주의 지도자를 양성하는 지휘전공 분야는 없는 것이다. 이를테면 작곡전공의 경우 민족악기를 위한 작곡이 공백상태에 있고, 음악교육인 경우 전문음악교육이 공백 상태에 있는 것이다.

장기적으로 정확한 방향을 견지하고 教學수준을 제고하는데 노력함으로써 국내에서 아주 높은 평가를 받고 있으며 국외적으로도 인정을 받고있다. 지금까지 350여명의 대학생을 배양하여 사회에 진출시켰으며 앞으로도 더 훌륭한 학자들을 민족음악인재로 배양하는데 노력하고 있다.

2.3.2. 음악학부의 학과별 교육목표

2.3.2.1. 음악교육학과의 교육목표

1) 교육 목표

중등학교 혹은 사회문화 예술부문과 음악교육과 조직활동에 종사하는데 필요한 덕, 지, 체를 겸비한 종합적인 고등음악(대학교육) 교육인재들을 양성하는 데 있다.

2) 구체목표: 마르크스의 기본원리를 파악하고, 본 전공이 필요한 음악기초이론을 파악하며 기본지식과 기본기능 음악표현과 음악감상능력이 구비되어야 하며, 초보적인 과

학연구와 창작능력이 구비되어야 한다. 그리고 과학적인 교육이론과 교학방법을 익혀야 하고, 교사의 기본소양과 기본능력과 훈련, 중등학교 교수-학습 할 수 있어야하고, 사회문화 예술부분의 음악활동도 지도할 수 있어야 한다.

3) 전공 교육내용 및 특색

본 학과 교육은 음악교육분야의 기초지식 기본이론과 음악실천 기능방면의 전공교육을 강화하는데 있다. 즉, 상당한 수준의 성악능력과 피아노, 손풍금, 연주능력과 반주능력이 구비되어야 하며 초보적으로 한가지 이상 악기의 연주법을 익히게 하며 중.고등학교에서 교사가 필수적으로 해야할 음악수업과 과외음악활동을 조직함과 동시에 교육법규를 지켜야 하며 학과의 일반지식에 관련되는 것을 이해하고, 문헌 연구방법을 익혀야 하며 일정한 과학적인 연구능력을 구비하게 하는데 있다(延邊大學校教務處,2001,297)

2.3.2.2. 음악표현학과의 교육목표

1) 교육 목표

전문예술단체와 예술대학에서 독주, 합주, 독창반주, 합창, 반창에 종사할 수 있어야 하며 본 전공학과의 교육활동과 이론연구, 지·덕·체가 겸비된 고급 전문인재를 양성하는데 있다.

2) 구체 목표

맑스레닌주의 기본이론을 파악하고 본 전공에 필요한 이론지식을 익히며 비교적 높은 연주와 연창능력, 일반악곡의 반주·합창·중창 등의 활동능력이 구비되어야 하며, 비교적 높은 예술적 교양과 전공분야 지도능력 및 초보적인 과학적 연구능력을 구비하도록 하는데 있다.

3) 전공 교육내용 및 특색

음악기초지식과 문화지식을 제고함과 동시에 중점적으로 학생들의 이론과 실제에 맞게 독주·중주·반주·발성·연창능력을 배양하는데 있다. 학습과 연주, 연창 중에서는 서양음악악조를 통하여 연주 연창의 과학적 기능을 익히게 하는데 그 주요목적과 연구 방향을 두고 있다(延邊大學校教務處,2001,302)

2.3.2.3. 작곡기술이론학과의 교육목표

1) 교육 목표

문화예술단체에 관련되는 예술학원의 연구기구 그리고 출판 방송국 및 영화부문, 음악창작, 교학, 과학연구, 편집 등에 종사할 수 있는 지·덕·체가 겸비된 고급 전문음악인재를 양성하는데 있다.

2) 구체 목표

마르크스의 기본원리를 파악하고 비교적 믿음직한 전공기본이론 기초지식과 기본기능이 구비되어야 하며 비교적 높은 예술교양과 심미능력이 있고 창작능력과 초보적인 과학연구능력을 구비하도록 하는데 있다.

3) 전공 교육내용 및 특색

본 전공은 기초이론지식을 강화하고 학생의 종합적인 소질을 익히게 하고 동시에 중점적으로 학생을 작곡과 이론의 실제 응용능력에 대해 배양한다. 또한 作曲, 和聲, 復調, 配器, 曲式 등 여러 과정이 있다(延邊大學校教務處, 2001, 320).

2.4. 예술대학 음악학부 학과별 교육과정과 교육방법

2.4.1. 음악학부 공통교육과정

예술대학 음악, 미술, 무용, 연극 등 4개 학부의 학생들이 공통적으로 필수 이수해야 하는 과정으로 보통교육과정이 개설되어 있다. 이 과정은 7개 분야 27-28과정(과목)을 개설하여 6학기 이수과정 1개 과목을 제외하고는 1학기부터 4학기까지 총 59학점(사범계 61학점)으로 이수하도록 편성되어 있다.

음악학부 전체 학부생이 공통으로 이수해야 할 세부적인 과목과 학점의 편성을 보면, 정치이론 분야의 마르크스의 철학원리 및 정치경제원리 각각 2학점, 모택동 사상개론 3학점, 등소평 이론 4학점, 품덕 및 수양분야의 사상 품덕과 수양 2학점, 법률기초 2학점, 민족이론과 정책 2학점, 언어학 분야의 대학영어1,2,3,4과목 각각 4학점, 대학일어 1,2,3,4과목 각각 4학점, 대학어문1,2과목 각각 2학점, 수학과 컴퓨터 분야의 대학수학 1,2과목 각각 1학점, 컴퓨터 기초지식과 응용 1,2과목 각각 3학점, 체육분야의 대학체육 1,2,3,4과목 각각 1학점, 군사분야 군사이론 0학점, 종합지식 분야의 타 학과 교과목 12학점 등 7개 분야 27-28과목으로 짜여 있다(延邊大學校教務處, 2001, 295).

2.4.2 음악교육학과의 교육과정과 교육방법

2.4.2.1 학제 및 과정

음악교육학과의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업 할 때까지 소정의 학점을 수강하고, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야한다. 이에 따라 졸업할 때까지 4년 동안 일반 공통과목<普通教育課程> 61학점, 전공기초과목<專業基礎課>47학점, 전공필수과목<專業必選課> 52학점, 타학부 필수과목<跨專業必選課> 6학점, 전공선택과

목<專業任選課> 10학점 등 총 176학점을 이수해야하는 동시 외국어시험에 통과되어야 한다.

음악교육학과의 전체 교육과정의 과목과 학점을 개괄하여 밝혀보면 다음 표와 같다.

(표1) 음악교육학과 교육과정 과정 종류 및 학점일람표

과정 구분	유형(유별)수	과목(과정)수	학점	개설학기	비고
일반 공통과정	7	27	59-61	1-4	59학점-비사범 61학점-사범계
전공 기초과정	10	30	47	1-8	
전공 필수과정	17	27	52	1-8	
타부 필수과정	3	3	6	단학기	
전공 선택과정	16	34	10	3-8	
실천 실습과정	5	5	0 8	방학 2/8	
계	58	126	176	1-8	

2.4.2.2. 전공 기초과정 교과

전공 기초과정의 실제과목의 유형은 10종류인데 30개 과정으로 분리하여 1학기부터 8학기까지 계속하여 주당 1-2시간 수강하도록 했다. 특히 건반악기, 성악, 시창 연습과목은 6, 7개 학기를 걸쳐 오랫동안 수강하도록 3개 과목 교육에 대하여 비중을 크게 두었다.

즉 전공기초과정의 과목과 학점을 보면 음악교수법 1,2가 각각 2학점(총4학점), 건반악기 1,2,3,4,5,6,7이 각각 1학점(총7학점), 성악1,2,3,4,5,6이 각각 1학점(총6학점), 가곡창작법 1,2가 각각 2학점(4학점), 건반악기즉흥반주 2학점(총2학점), 서양관현악기(선택 1,2) 1,2가 각각 2학점(총4학점), 민족관현악기 (선택1,2)1,2가 각각 2학점(총4학점), 초중학교 음악교재분석 2학점, 음악기초이론 2학점, 시창연습 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점) 등 전체가 30개과목 47학점이 된다.

2.4.2.3. 전공 필수과정 교과

전공 필수과정의 실제과목의 유형은 17종류인데 27개 과정으로 나누어 1학기부터 8학기까지 계속하여 주당 1-4시간 수강하도록 펼쳐서 편성하였다.

전공필수 선택과정의 과목과 학점을 보면 음악감상1,2가 각각 1,2학점(총3학점) 외국

음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), ?조기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 관현악법기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 합창 1,2가 각각 1학점(총 2학점), 지휘기초 1,2가 각각 1,2학점(총 3학점), 민가 1,2가 각각 1학점(총 2학점), 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점) 음악학개론 2학점, 언어문자기본 2학점, 교육학 4학점, 심리학 3학점, 현대교육기술 1학점 등 전체가 28개 과목 52학점이 된다.

타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 했다.

2.4.2.4. 전공 선택과정 교과

자유 선택과목은 16유형의 34과정의 54학점을 3학기부터 8학기까지 6학기에 걸쳐 주당 1-2시간씩 수강하도록 개설하고 이중 10학점을 선택 이수하도록 했다.

자유 선택과목에는 오르프음악교수법, 조선음악사, 관현악법기초, MIDI제작, 음악명작감상, 성악명작감상, 관현악명작감상, 건반음악감상, 장고연주법기초, 음악미학기초, 성악이론기초, 정음대사, 외국어어음, 장고와 고 반주법, 사물악와 농악, 형체무용 등 34개 세부과정을 개설하여 10학점을 선택 이수하도록 했다.

2.4.2.5. 실천 실습과정 교과

정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정이 있고. 교육실습을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 3학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문을 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 짜여있다.

2.4.3. 음악표현학과의 교육과정과 교육방법

2.4.3.1. 학제 및 과정

음악표현학과의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업 할 때까지 소정의 학점을 수강하고, 사회조사, 예술실천, 졸업논문작성 과정을 이수해야한다. 이에 따라 졸업할 때까지 4년

동안 일반 공통과목<普通教育課程> 61학점, 전공기초과목<專業基礎課>48-50학점, 전공필수과목<專業必選課> 33-36학점, 타학부 필수과목<跨專業必選課> 6학점, 전공선택과목<專業任選課> 13학점, 실천실습과정 8-13학점 등 총 166-177학점을 이수해야하는 동시 외국어시험에 통과되어야 한다. 즉 분야별 이수학점은 다음(표2)와 같이 조금씩 다르다.

2.4.3.2. 건반악기 전공 분야

건반악기 전공분야의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업할 때까지 총 160학점을 이수해야 한다. 그중 보통교육과정 59학점, 전입기초 48학점, 전입필수선택과목 34학점, 타부 전입필수과목 6학점, 전입필수선택과목 13학점 과 외국어 등급시험, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야 한다.

2.4.3.2.1. 전공 기초과정 교과

건반악기 전공 기초과정의 유형은 7종류로 22개의 과정에 1학기부터 8학기까지 주당 2시간씩 수강한다. 건반악기 전공분야인 만큼 독주시간에 비중을 많이 둔다.

전공기초과정의 과목과 학점을 보면 독주 1,2,3,4,5,6,7,8이 각각 2.5학점(총20학점), 중주 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 성악반주 1,2 각각 2학점(총4학점), 기악반주 1,2가 각각 2학점(총4학점), 건반화성과 즉흥반주 2학점, 음악기초이론 2학점, 시창.청음 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점)으로 총 48학점을 이수한다.

2.4.3.2.2 전공 필수과정 교과

전공 필수과정의 과목유형은 10개로 17개 과정이며 1학기부터 7학기까지 주당 2시간으로 수강한다.

전공필수 과목과 과정의 학점을 보면 건반음악명작감상 1,2가 각각 1,2학점(총3학점), 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 복조식기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 악대지휘기초 1,2가 각각 1,2학점(총 3학점), 민가 2학점, 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점) 총 34학점을 이수한다.

타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극 감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 했다.

2.4.3.2.3. 전공 선택과정 교과

전공선택과목은 16유형의 27과정의 13학점을 3학기부터 8학기까지 6학기에 걸쳐 주

당 2시간씩 수강하도록 개설하였다.

전공 선택과목과정을 보면 MIDI음악제작, 합창지휘기초, 조선민족음악사, 관현악법기초, 장고와 북반주법, 음악미학기초, 성악이론기초, 음악명작감상, 성악명작감상, 관현악명작감상, 사물놀이 등 과목을 각각 1,2학점으로 총 13학점을 이수한다.

(표2) 음악 표현학과 교육과정 분야 종류 및 학점일람표

과정	구분	유형(유별)수	과목(과정)수	학점	개설학기	비고
일반 공통과정		7	27	59-61	1-4	59학점-비사범 61학점-사범계
전공 기초과정	건반악기전공	7	22	48	1-8	
	서양관현악기전공	5	25	46	1-8	
	민족관현악기전공	5	29	48	1-8	
	미성(성악) 전공	6	31	50	1-8	
	민성(국악) 전공	6	31	50	1-8	
전공 필수과정	건반악기전공	10	17	34	1-7	
	서양관현악기전공	10	17	33	1-7	
	민족관현악기전공	10	17	34	1-7	
	미성(성악) 전공	10	19	36	1-7	
	민성(국악) 전공	10	19	36	1-7	
타부 필수과정	건반악기전공	3	3	6	단학기	
	서양관현악기전공	3	3	6	"	
	민족관현악기전공	3	3	6	"	
	미성(성악) 전공	3	3	6	"	
	민성(국악) 전공	3	3	6	"	
전공 선택과정	건반악기전공	16	27	13	3-8	선택
	서양관현악기전공	14	31	13	1-8	
	민족관현악기전공	14	31	13	1-8	
	미성(성악) 전공	16	34	13	1-8	
	민성(국악) 전공	16	34	13	1-8	
실천 실습과정	건반악기전공	4	5	11	방학중, 2/8	동북3성.내
	서양관현악기전공	4	5	8	2/8	"
	민족관현악기전공	4	5	8	2/8	"
	미성(성악) 전공	4	5	8	2/8	"
	민성(국악) 전공	5	5	11	2/8	"
계	건반악기전공	48	101	171	1-8	
	서양관현악기전공	43	108	166	"	
	민족관현악기전공	43	112	169	"	
	미성(성악) 전공	46	119	174	"	
	민성(국악) 전공	46	119	177	"	

2.4.3.2.4 실천 실습과정 교과

정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정이 있고, 교육실습을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 3학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문을 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 짜여있다.

음악표현학과의 전체 교육과정의 과목과 학점을 개괄하여 밝혀보면 다음 표와 같다. (延邊大學校教務處,2001,306-319).

2.4.3.3. 서양관현악기 전공 분야

서양관현악기 전공분야의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업할 때까지 총 157학점을 이수해야 한다. 그중 보통교육과정 59학점, 전업기초 46학점, 전업필수선택과목 33학점, 타부 전업필수과목 6학점, 전업필수선택과목 13학점 과 외국어 등급시험, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야 한다.

2.4.3.3.1. 전공 기초과정 교과

서양관현악 전공 기초과정의 유형은 5종류로 25개의 과정에 1학기부터 8학기까지 주당 2시간씩 수강한다. 이 과정도 전업인 만큼 독주와 합주 과목에 비중을 크게 두었다.

기초과정의 과목과 학점을 보면 독주 1,2,3,4,5,6,7,8이 각각 2.5학점(총20학점), 중주 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 합주1,2,3,4,5,6,7,8,가 각각 1.5학점(총12학점), 음악기초이론 2학점, 시창.청음 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점)으로 총 46학점을 이수한다.

2.4.3.3.2. 전공 필수과정 교과

서양관현악 전공 필수과정의 과목유형은 10개로 17개 과정이며 1학기부터 7학기까지 주당 2시간으로 수강한다.

전공필수 과목과 과정의 학점을 보면 관현악음악명작감상 1,2가 각각 1.2학점(총3학점), 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 복

조식기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 악대지휘기초 1,2가 각각 1,2학점(총 3학점), 민가 2학점, 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점) 총 33학점을 이수한다.

그리고 타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극 감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 한다.

2.4.3.3. 전공 선택과정 교과

서양관현악 전공선택과목은 14유형의 31과정의 13학점을 1학기부터 8학기까지 계속하여 주당 1,2시간씩 수강하도록 개설하였다.

전공 선택과목과정을 보면 피아노, 피아노즉흥반주, MIDI음악제작, 조선민족음악사, 관현악법기초, 장고와 북반주법, 음악미학기초, 성악이론기초, 음악명작감상, 성악명작감상, 건반음악명작감상, 관현악명작음악감상, 사물놀이 등 과목을 각각1,2학점으로 총 13학점을 이수한다.

2.4.3.4. 실천 실습과정 교과

서양관현악 이 과정도 정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정이 있고, 교육실습을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 3학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문을 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 되어있다.

2.4.3.4. 민족관현악기 전공 분야

민족관현악기 전공분야의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업할 때까지 총 160학점을 이수해야 한다. 그중 보통교육과정 59학점, 전업기초 48학점, 전업필수선택과목 34학점, 타 부 전업필수과목 6학점, 전업필수선택과목 13학점 과 외국어 등급시험, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야 한다.

2.4.3.4.1. 전공 기초과정 교과

민족관현악 전공 기초과정의 유형은 5종류로 29개의 과정에 1학기부터 8학기까지 주당 2시간씩 수강한다. 이 과정도 전업인 만큼 독주와 합주 과목에 비중을 많이 두었다.

기초과정의 과목과 학점을 보면 독주 I 과목 1,2,3,4,5,6,7,8이 각각 2.5학점(총20학점), 독주 II 1,2,3,4가 각각 1.2학점(총5학점), 중주 1,2가 각각 2학점(총4학점), 합주 1,2,3,4,5,6,7,8,가 각각 1.5학점(총12학점), 음악기초이론 2학점, 시창.청음 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점)으로 총 48학점을 이수한다.

2.4.3.4.2. 전공 필수과정 교과

민족관현악 전공 필수과정의 과목유형은 10개로 17개 과정이며 1학기부터 7학기까지 주당 2시간으로 수강한다.

전공필수 과목과 과정의 학점을 보면 관현악음악명작감상 1,2가 각각 1.2학점(총3학점), 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 북조식기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 악대지휘기초 2학점, 민가 2학점, 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점) 총 34학점을 이수한다.

그리고 타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극 감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 한다.

2.4.3.4.3. 전공 선택과정 교과

민족관현악 전공선택과목은 14유형의 31과정의 13학점을 1학기부터 8학기까지 계속 하여 주당 1,2시간씩 수강하도록 개설하였다.

전공 선택과목과 과정을 보면 피아노, 피아노즉흥반주, MIDI음악제작, 조선민족음악사, 관현악법기초, 장고와 북반주법, 음악미학기초, 성악이론기초, 음악명작감상, 성악명작감상, 건반음악명작감상, 관현악명작음악감상, 사물놀이 등 과목을 각각 1.2학점으로 총 13학점을 이수한다.

2.4.3.4.4. 실천 실습과정 교과

민족관현악 이 과정도 정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역

에서 실시하는 과정이 있고. 교육실습을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 3학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문을 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 되어있다

2.4.3.5 미성(벨칸토) 전공 분야

성악(벨칸토) 전공분야의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업할 때까지 총 164학점을 이수해야 한다. 그중 보통교육과정 59학점, 전업기초 50학점, 전업필수선택과목 36학점, 타 부 전업필수과목 6학점, 전업필수선택과목 13학점 과 외국어 등급시험, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야 한다.

2.4.3.5.1. 전공 기초과정 교과

성악 전공 기초과정의 유형은 6종류로 31개의 과정에 1학기부터 8학기까지 주당 2시간씩 수강한다. 이 과정도 전업인 만큼 독창 과 합창 과목에 중점으로 비중을 많이 두었다.

기초과정의 과목과 학점을 보면 독창 1,2,3,4,5,6,7,8 각각 2.5학점(총20학점), 합창 1,2,3,4,5,6,7,8,가 각각 1학점(총 8학점), 가곡과 중창1,2,3,4,가 각각 1학점(총4학점), 가극 연습 1,2,3,4, 각각 1학점(총4학점), 음악기초이론 2학점, 시창.청음 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점)으로 총 50학점을 이수한다.

2.4.3.5.2. 전공 필수과정 교과

성악 전공 필수과정의 과목유형은 10개로 19개 과정이며 1학기부터 7학기까지 주당 2시간으로 수강한다.

전공필수 과목과 과정의 학점을 보면 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학 기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 북 조식기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 정음대사 1,2,각각2학점(총4학점), 외국어성음 1,2, 각각 2학점(총 4학점), 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점), 성악명작감상 1,2, 각각 1학점(총2학점) 총 36학점을 이수한다.

그리고 타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극 감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 한다.

2.4.3.5.3. 전공 선택과정 교과

성악 전공선택과목은 16유형의 34과정의 13학점을 1학기부터 8학기까지 계속하여 주당1,2시간씩 수강하도록 개설하였다.

전공 선택과목과정을 보면 피아노, 피아노즉흥반주, MIDI음악제작, 조선민족음악사, 장고와 북반주법, 음악미학기초, 성악이론기초, 음악명작감상, 성악명작감상, 건반음악명작감상, 관현악명작음악감상, 사물놀이, 민요, 합창지휘기초, 형체무용 등 과목을 각각 1,2학점으로 총 13학점을 이수하도록 한다.

2.4.3.5.4. 실천 실습과정 교과

성악과정도 정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정이 있고, 교육실습을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 3학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문을 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 되어있다

2.4.3.6 민성(민요-국악) 전공 분야

민성(민요) 전공분야의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업할 때까지 총 164학점을 이수해야 한다. 그중 보통교육과정 59학점, 전업기초 48학점, 전업필수선택과목 34학점, 타 부 전업필수과목 6학점, 전업필수선택과목 13학점 과 외국어 등급시험, 사회조사, 교육실습, 졸업논문작성 과정을 이수해야 한다.

2.4.3.6.1. 전공 기초과정 교과

민요 전공 기초과정의 유형은 6종류로 31개의 과정에 1학기부터 8학기까지 주당 2시간씩 수강한다. 이 과정도 전업인 만큼 독창 과 합창 과목에 중점으로 비중을 많이 두었다. 기초과정의 과목과 학점을보면 독창1,2,3,4,5,6,7,8 각각2.5학점(총20학점), 합창1,2,3,4,5,6,7,8,가 각각 1학점(총 8학점), 가극과 창극1,2,3,4,가 각각 1학점(총4학점), 판소리와 중창 1,2,3,4, 각각 1학점(총4학점), 음악기초이론 2학점, 시창.청음 1,2,3,4,5,6,가 각각 2학점(총12학점)으로 총 50학점을 이수한다.

2.4.3.6.2. 전공 필수과정 교과

민요 전공 필수과정의 과목유형은 10개로 19개 과정이며 1학기부터 7학기까지 주당 2시간으로 수강한다.

전공필수 과목과 과정의 학점을 보면 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 조선민족음악개론 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 화성학기초 1,2가 각각 2학점(총4학점), 북 조식기초가 2학점, 곡식학기초 1,2가 각각 2학점(총 4학점), 정음대사 1,2,각각2학점(총4학점), 장고와 북 반주법 1,2가 각각2학점(총4학점), 예술개론 1,2가 각각 2학점(4학점), 성악명작감상 1,2, 각각 1학점(총2학점) 총 36학점을 이수한다.

그리고 타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극 감상 2학점 등 각각 주당 6시간씩 에 걸쳐 단학기에 이수하도록 한다.

2.4.3.6.3. 전공 선택과정 교과

민요 전공선택과목은 16유형의 34과정의 13학점을 1학기부터 8학기까지 계속하여 주당 1,2시간씩 수강하도록 개설하였다.

전공 선택과목과정을 보면 피아노, 피아노즉흥반주, MIDI음악제작, 조선민족음악사, 장고와 북반주법, 음악미학기초, 성악이론기초, 음악명작감상, 성악명작감상, 건반음악명작감상, 관현악명작음악감상, 사물놀이, 민요, 합창지휘기초, 형체무용 등 과목을 각각 1,2학점으로 총 13학점을 이수하도록 한다.

2.4.3.6.4. 실천 실습과정 교과

민요과정도 정규 교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다.

이 과정을 구체적으로 밝혀보면 사회조사를 4학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정, 교육조사를 6학기에 방학중 2주에 걸쳐 중국 동북3성 지역에서 실시하는 과정이 있고, 예술실천을 8학기 학기 중에 6주에 걸쳐 중국 동북3성 지역 학교에서 실시하여 6학점을 이수하는 것으로 편성되어 있다.

그리고 졸업논문은 8학기에 6주간에 걸쳐 대학 내에서 쓰고 4학점을 취득해야 하고, 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 주당 8시간씩 지도 받아 1학점을 이수해야 하는 것으로 되어있다.

2.4.4. 작곡기술이론학과의 교육과정과 교육방법

2.4.4.1 학제 및 과정

작곡기술학과의 학제는 4년제 학부과정으로 졸업 할 때까지 소정의 학점을 이수하고, 사회조사, 예술실천, 졸업창작, 졸업논문작성 과정을 마쳐야한다. 이에 따라 졸업할 때까지 4년 동안 일반 공통과목<普通教育課程> 61학점, 전공기초과목<專業基礎課>50학점, 전공필수과목<專業必選課> 34학점, 타학부 필수과목<跨專業必選課> 6학점, 전공선택과목<專業任選課> 11학점, 실천실습과정 11학점 등 총 171학점을 이수해야하는 동시에 외국어시험에 통과되어야 한다. 작곡기술학과의 전체 교육과정의 과목과 학점을 개괄하여 밝혀보면 다음 (표3)과 같다(延邊大學校教務處, 2001.221-224).

(표3) 작곡기술이론학과 교육과정 과정 종류 및 학점일람표

과정 \ 구분	유형(유별)수	과목(과정)수	학점	개설학기	비고
일반 공통과정	7	27	59-61	1-4	59학점-비사범 61학점-사범계
전공 기초과정	6	23	50	1-8	
전공 필수과정	6	20	34	1-6	
타부 필수과정	4	3	6	단학기	
전공 선택 과정	13	27	11	3-8	
실천 실습과정	5	6	11	2/8	동북3성
계	40	106	171	1-8	

2.4.4.2. 전공 기초과정 교과

작곡전공 기초과정의 실제과목의 유형은 6종류인데 27 과정으로 분리하여 1학기부터 8학기까지 주당 2시간으로 수강한다. 그 중 작곡과목은 전공과목이므로 8학기까지 계속 수강한다.

작곡전공 기초과정의 과목과 학점을 보면 작곡 1-8개 각각 2.5학점(총20학점), 화성학 1-3 각각 2학점(총6학점), 대위법 1-2 각각 2학점(총4학점), 곡식학 1-3 각각 2학점(총6학점) 관현악법 1-5 각각 2학점(총10학점) 등 전체 23개 과목 50학점으로 되어 있다.

2.4.4.3. 전공 필수과정 교과

작곡전공 필수과정의 실제과목의 유형은 6종류로서 20개 과정으로 나누어 1학기부터 6학기까지 주당 1-2시간 수강하도록 편성하였다.

전공필수 선택과목의 과목과 학점을 보면 피아노 1-6가 각각1학점(총6학점), 시창청음 1-6 각각 2학점(총12학점), 외국음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 중국음악사 1,2가 각각 2학점 (총4학점), 조선민족음악사 1,2가 각각 2학점(총4학점), 예술개론 1,2가 각각 2학점(총4학점) 등 전체 20개 과목 34학점이 된다.

타학부 필수과정의 과목 3개가 개설되어 있는데 미술감상 2학점, 무용감상 2학점, 연극감상 2학점 등 총 6학점으로 각 과목 주당 6시간씩 단 학기에 이수하도록 했다.

2.4.4.4. 전공 선택과정 교과

작곡전공 선택과목은 13유형의 27과정으로 11학점을 3학기부터 8학기까지 6학기에 걸쳐 주당 1-2시간씩 수강하도록 개설하였다.

선택과목은 MIDI음악제작, 악대지휘기초, 조선민족음악개론, 음악명작감상, 건반음악명작감상, 성악명작감상, 관현악명작감상, 장고와 북 반주법, 음악미학기초, 민가, 사물놀이와 농악 등 13개의과정을 개설하여 11학점을 선택 이수하도록 했다.

2.4.4.5. 실천 실습과정 교과

정규교과목 학점 이외로 실천 실습과정을 2학기부터 8학기까지 필수적으로 이수하도록 되어있다. 이 과정은 구체적으로 사회조사과정을 4학기 혹은 6학기 내 2주 단시간에 동북3성 지역범위 내에서 실습하며 예술실천은 3.5.7학기 내 4주 동안 국내에서 실시하며 졸업창작과 졸업논문은 각각 6학점과, 4학점으로 8학기 내 6주에 걸쳐 실행하며 대학생 취업지도를 2학기과 8학기에 각각 8시간씩 받아 1학점을 이수하도록 했다.

제3장 결 론

이상에서와 같이 조선민족대학인 연변대학교 예술대학 음악학부를 중심으로 대학 음악교육 실태를 파악해 보았다. 음악학부는 예술대학의 음악, 미술, 무용, 연극 등 4개 학부의 1개 학부로 1993년부터 4년제 학부과정으로 승격되어 교수요원 70여명, 직원 10명, 재학생 700여명으로 구성되어 운영하고 있고, 350여명의 졸업생을 배출했으며 석사과정도 개설되어 있다.

음악학부는 음악교육자 양성 중심의 음악교육학과, 음악실기전공자 양성 중심의 음악표현학과, 작곡이론 및 지휘가 양성중심의 작곡기술이론학과 등 3개 학과로 구성되어 있고, 4년간 학생들의 교육활동은 소정의 학점이수, 사회조사, 각종 실천실습(예술실기 발표, 작품창작활동, 교육실습) 졸업논문작성 등이 있다.

4년간 이수학점은 학과에 따라 조금씩 차이가 나는데 실천실습과정 학점을 제외한 수강학점은 음악교육학과가 168학점(실천 8학점 추가), 음악표현학과가 158-169학점(실천 8-11학점 추가), 작곡기술이론학과가 160학점(실천 11학점 추가)으로 학과와 전공분야에 따라 다르다. 학점이수 상황을 과정별로 요약해 보면 학부 전체 공통으로 보통교육과정 59-61학점을 이수해야하고, 전공기초과정 47-50학점, 전공필수과정 34-52학점, 타부 필수과정 6학점, 전공선택과정 10-13학점 등으로 학과 또는 전공분야에 따라 조금씩 다른 것으로 나타났다.

이러한 학점을 전체적으로 비교해 보면 보통교육과정은 총 학점 158-169학점의 40%를 차지하게 되어있고, 전공기초과정과 전공필수과정은 각각 30-40%정도의 비중을 차지하는 것으로 분석되었다. 이처럼 보통교육과정이 총 학점이 40%를 차지하는 경우는 국내의 명문 음대들에서도 볼 수 없이 과중한 학점이다. 그 예로 미국 줄리어드음대의 졸업학점 중에서 보통교육과정의 학점은 24학점으로 전체 학점 150학점의 16%를 차지한다. (한국예술종합학교 음악원 운영세칙연구1993, 57~66쪽, 문화발전연구소, 남희철, 소장재료재인용.)

미국의 멘헤턴 음대의 졸업학점은 136학점인데 보통교육과정의 학점은 역시 24학점으로 전체 학점의 17.6%를 차지한다(앞의 책, 85~96).

중국 국내의 상황은 국가문화부로부터 하달된 교수-학습방안<全國 高等藝術院校本科 專業教學方案>에 그 원칙이 잘 나타나 있다. 즉 보통교육과정이 총 학점의 18%밖에 되지 않는 반면에 전공기초과정과 전공필수과정 82%의 학점 비중을 차지한다. 연변대학 음악학과가 줄리어드음대나 멘헤턴음대를 차치하고 라도 중국 내 일류의 음악대

학들과 비교해 보아도 여러 부문에서 학습량이 과중함을 찾아볼 수 있다.

위와 같이 밝혀진 음악학부의 이수학점에 대한 문제점들은 반드시 교육개혁을 비롯한 일련의 개혁을 통해 근본적으로 개선되어야 한다고 본다. 앞으로 개선하거나 관심을 두어야 몇 가지 사항을 제시해 본다.

첫째, 보통교육과정 학점을 대폭 줄이고, 전공기초나 필수과정 학점을 늘이되 전체 학점은 줄여야 한다.

둘째, 현재의 음악학부 전공과정에 대중음악학과 또는 영상음악학과 등 현대 감각에 적합한 학과 개설이 있어야 한다,

셋째, 학생들의 음악발표, 현장체험, 해외연수, 해외학점 취득 등을 통한 활발한 교류 및 체험 실습이 이루어지도록 해야한다.

넷째, 교수들의 연구 분위기 조성과 교수들의 자질 향상 위한 연수 활동을 지원하도록 해야 한다.

이상과 같은 연변대학 음악학과의 개선방향에 관한 필자의 견해는 하나의 참고사항에 지나지 않는다. 그러므로 우리 한민족 음악교육 발전에 밝은 앞날이 펼쳐지기를 기대해 보는 동시에 더 나아가 중국에서 소수민족으로 굳건하게 살아가는 조선민족 교육의 발전에 관심을 가져 주실 것을 부탁드리면서 줄고의 글을 끝내겠다.

참고문헌

- 구자역, 1999, <중국의 교육> 원미사
- 김강일 외 2001, <중국조선족 사회의 문화우세와 발전전략> 연변인민출판사.
- 金德鈞 外, 1997, <延邊藝術學校, 吉林藝術學院 延邊分院 刊史>東北朝鮮民族教育出版社.
- 전학전, 남일성, 방학철, 최상범, 2000, <중국조선족언어문자 교육사용 상황연구>
연변대학출판사
- 延邊大學 教務處, 2001, 延邊大學 教學一覽, 延邊大學.
- 정영근, 외, 1999, <동서양 주요국가들의 대학교육> 문음사
- 최상록 외 1995, <중국조선족교육의 현황과 전망> 연변대학출판사.
- 한국문화예술진흥원, 1993. <한국예술종합학교 음악원 운영세칙연구> 문화발전연구소.
- 김성희, 2000, <중국 조선민족 음악의 실태와 전망> 한국동양예술학회 제2호.
- 김성희, 2002. <중국의 교육제도와 조선족 초등음악교육 현황>
인천교육대학교 교육논총. 제19집.
- 김성희, 2002. <중국 동북3성 조선족 소·중학교의 음악교과서 분석고찰>
서울대학교 석사논문.

ABSTRACT

The Substance and the Prospect of Music Education in the Ethnic Koreans University of China. (the Art School of Yanbian University)

Sung-Hee Kim

The aim of this paper is to examine education programs of music at the Art School of Yanbian University, an academic institution for ethnic Koreans living in China, and to present the outlook for and ways to improve the school's music education.

To do so, this paper looks into first college education offered to Ethnic Koreans and secondly courses and goals introduced by the School of Art of Yanbian University. Thirdly, this paper deals with courses provided by each department of the school before proposing ways to improve the music education in the future.

This research contains an in-depth analysis of education offered by the Yanbian Art School in 2001 centering on music programs. The school comprises four colleges of music, fine arts, dancing arts and drama and the Music College has been growing steadily since it was promoted to a college unit in 1993, and now has some 70 professors, 10 administrative staff and 700 students. So far about 350 music majors have graduated the school and recently a master's degree course was opened.

The music college consists of 3 departments - Music Education Department mostly aimed at fostering music teachers, Music Expression Department for students wishing to become musicians and Composition Technique Theory Department focused on nurturing composers and conductors. Students are judged by course scores, field research, practical training (ranging from presentation, to work production and teaching training) and thesis. Of the above, course scores are known

to account for a relatively larger part of the total evaluation compared to other music schools.

The last part of the paper presents ways to further develop and improve the music school as follows.

First, the school must reduce the credits allocated to regular teaching courses and instead increase credits for basic music education and compulsory courses, while downsizing total credits in general.

Second, the school must add popular music and video music departments to the existing programs so that students keep in touch with modern trends in music.

Third, the school must promote exchange and field study programs through presentation, field experiments, overseas study programs and credits for exchange programs.

Fourth and finally, the school must create an environment where professors are committed to research work, as well as extend support for professors so that they can enhance their knowledge and teaching skills.

윤탁이론에 기초한 현대음악의 리듬분석 연구¹⁾

이미진 (상명대학교 강사)

차 례

제1장 연구 목적 및 개요

제2장 윤탁이론 개괄

- 2.1. 윤탁이론에 나타나는 선율개념
- 2.2. 윤탁 분절의 상호 관련성

제3장 선행연구사례: 마빈의 윤탁이론에 근거한 리듬분석

제4장 슈톡하우젠의 In Freundschaft에 나타난 리듬분석

- 4.1. In Freundschaft의 형식 구성
- 4.2. In Freundschaft의 리듬요소 분석
 - 윤탁이론적 접근을 중심으로

제5장 논의 및 전망

참고문헌

영문초록

1) 본 논문은 2002년 5월 18일 한국서양음악학회 제 27차 학술 포럼에서 발표되었다.

제1장 연구 목적 및 개요

음악은 음고, 리듬, 화성, 강세 등 다양한 변인들을 포함하고 있다. 이 변인들을 ‘연속성’이라는 척도로 구분할 때 비교적 분명한 연속적 성격을 가진 것과 그렇지 않은 것으로 구분이 가능하다. 이 중 음고는 대표적인 비연속적 변인이다. 예를 들어, C 음과 C# 음 사이에는 어떤 다른 음도 존재하지 않는 것으로 가정함으로써, 평균율과, 12음 기법, 음고류 이론 등이 성립하게 된다.²⁾ 이런 음고와 비교하면, 리듬이나 강세, 다내믹 등의 변인은 점층적이고 연속적인 변화가 가능한 변인이다.

지난 20세기에 나타난 다양한 음악 작품에서 음고는 가장 우선적인 분석대상이었다. 특히 집합이론은 음악을 듣는 것만으로는 파악될 수 없었던 다양한 음형들의 연관성을 밝혀냈으며, 이제 현대 음악이론에서 가장 우세한 위치를 점하고 있고 그 분석 결과를 통해 작품의 특징을 대변하는 단계에 이르렀다. 이에 비해 리듬 등 연속적인 변인들은 작품 속에서 자주 발견되는 요소들을 언급하거나, 이들의 유사성을 기술하는데 그치는 경우가 많다. 그러나, 이러한 접근이 연속적 변인들의 중요성을 간과했기 때문이라기 보다는 오히려 이 변인들의 연속적 성격 때문에 일정한 값을 할당하기 어려운 점이 고려되었다고 본다.³⁾

바레즈(E. Varèse)의 *Ionisation*(1929-31)을 시작으로 현대음악에서 타악기만으로 편성된 작품을 찾는 것은 어렵지 않다. 이러한 작품들은 극단적으로 리듬 요소들이 부각되는 경우지만, 이들 리듬 요소들을 열거하는 것만으로는 작품의 구조를 심층적으로 밝힐 수 없다. 그리고, 타악기로 편성된 작품이 아니라도, 전통적인 서양음악의 마디나 박자 개념을 사용하지 않거나 음 길이를 시간으로 기보하는 방법 등은 박자에 기초한 리듬 개념으로부터 새로운 사고를 요구하고 있다.

이와 같은 맥락에서 본 논문은 현대음악에 나타나는 리듬 분석의 한가지 가능성을 타진해 보고자 한다. 그 접근 방법으로 본 논문은 최근 학술지 등을 통해 꾸준히 논의되고 있는 윤곽이론(Contour Theory)을 그 출발점으로 하였다. 윤곽이론은 음악적 요소의 진행과 방향성을 우선 고려하는 이론으로 리듬처럼 연속적인 변인을 분석하는데 적합하고, 그 분석 결과가 집합이론처럼 간단한 수의 조합으로 지표화 된다는 점에서

2) 물론 현대음악에서 의도적으로 미분음을 사용한 작품들은 예외로 취급될 것이다.

3) 심리학에서 사용하는 ‘조작적 정의(operational definition)’는 이 상황을 설명하는데 적합하다. 조작적 정의란 C를 0이라고 할 때, C#을 1로 값을 할당하는 것과 같다. 음고가 이러한 조작적 정의가 쉬운 변인이라면, 리듬 같은 요소들은 일관성 있는 값을 할당하기 어려운 변인이므로 조작적 정의가 쉽지 않다.

그 특징을 찾을 수 있다.

본 논문은 제2장에서 1980년대부터 논의된 유팍이론의 중요한 개념들과 용어를 살펴 보고자 하였다. 이 시기의 유팍이론들은 대개 비조성음악을 분석대상으로 하고 주로 음고를 다루고 있는 만큼, 제시되는 예들의 상당 부분이 음고 분석에 할애될 것이다. 특히, 제2장은 (1)유팍이론에 나타난 선율개념과 (2)유팍의 상호 관련성으로 나누어 보고 각 이론가들의 세세한 주장을 생략했으며, 본 논문에서 작품 분석에 활용될 수 있는 부분들을 중심으로 정리하였다.

제3장에서는 최근 엘리자벳 마빈(Elizabeth Marvin)이 바레즈의 작품으로 리듬 유팍을 분석한 결과(Marvin 1991)를 선행 연구로 비중 있게 다루고자 한다. 이 논문에서 마빈은 선율이 만드는 유팍과 리듬이 만드는 유팍이 일관성 있게 일치하는 경우를 발견해 이것을 ‘등치성’으로 명명하였고, 이 등치성이 발견되는 다양한 양상들을 보여주고 있다.

마지막으로 제4장은 유팍이론의 리듬 분석 방법을 실제 작품에 적용하여 분석을 시도하였다. 슈톡하우젠(K. Stockhausen)의 작품 *In Freundschaft*(1977)는 악기 사용과 형식적 구성 등에서 매우 독창적인 작품이고, 작곡가의 의도가 작품의 서문에 어느 정도 밝혀져 있다. 따라서 작곡가의 의도를 반영하여 작품의 구조를 먼저 살핀 후, 유팍이론에 근거하여 다시 접근하되, 리듬 요소를 집중적으로 살펴보는 방법을 취하고자 하였다. 이러한 방법을 통해 작품에 내재된 리듬 요소를 보다 체계적으로 밝힘은 물론, 리듬 분석 도구로서 유팍이론의 타당성과 일반화 가능성도 살펴보고자 한다.

유팍이론이 비교적 최근에 성립된 만큼, 본 논문에는 생소한 용어들이 상당히 나타난다. 용어사용에 있어서 본 논문은 원어의 뜻을 살려 우리말로 표시하는 것을 원칙으로 했으며, 용어가 처음 나타날 때에만 그 용어와 약자를 같이 표기하였다.⁴⁾ 그리고, 유팍이론의 기초를 제공한 집합이론의 용어들은 집합이론 관련 논문(박재성 1993)에서 사용된 용어들을 그대로 사용하였고, 이들은 처음 사용될 때에만 영어 표기를 함께 사용하였다.

4) 표기의 약자는 대문자로, 원 용어는 이탤릭체를 사용하였으며, 도표와 악보는 인용된 경우가 많아서 원어를 주로 사용하였다.

제2장 율곽이론 개괄

율곽이론은 음고나 음정, 리듬 등 여러 음악적인 변인의 ‘운동’과 ‘방향성’을 분석대상으로 삼고 있다. 기본적인 개념은 1940년대 에른스트 토흐(Ernst Toch)에 의해 제기된 바 있으나(Toch 1977), 본격적으로 이론적 체계를 갖추는 것은 1980년대 로버트 모리스(Robert Morris), 마이클 프리드만(Michael Friedmann), 마빈 등에 의해서이다.

이 장은 율곽이론의 기본 골격을 소개하여 제3장을 통해 자세하게 다루어질 리듬 분석법의 배경 지식을 제공하려고 한다. 기존의 율곽이론 관련 연구들은 크게 두 가지 방향에서 접근을 하고 있다. 첫째는 음악 요소들의 형태를 어떻게 기술할 것인가에 관한 문제이다. 기존의 연구가 주로 선율을 대상으로 한 만큼, 주로 선율의 모양에 관한 개념들을 다루고 있다. 둘째는 율곽이 작품 안에서 다른 율곽과 어떠한 관계를 맺고 있는가에 관한 문제이다. 그 자체로서 방향성을 갖는 율곽은 때로는 전회, 역행과 같은 형태로 관련을 맺고 있거나 유사성을 가지고 발전된다. 본 장은 이 두 가지 접근 방향에 따라 기존의 연구들을 정리하고 개념을 비교하고자 한다.

2.1. 율곽이론에 나타나는 선율개념

마이클 프리드만(Michael Friedmann)은 지난 1980년대 이후 가장 적극적으로 율곽이론을 발전시킨 이론가 중 한사람이다. 그는 수업 현장에서의 경험을 통해 음악을 듣는다는 것이 음고, 음정, 집합류 등의 세세한 음악 요소들을 파악하는 것이 아니라, 특징적인 요소 몇 가지와 이들의 전체적인 움직임의 단위로 만들어 이해하는 것으로 보았다(Friedmann 1985, 224-226). 프리드만은 이 움직임의 단위를 ‘율곽’으로 정의했고, 이 율곽을 기술하기 위한 용어들을 만들었다. 다음은 이러한 용어들의 예를 하나의 악보로 제시한 것이다.

악보 1. 쇤베르크, 「현악 4중주곡」 제 4번, 제2악장 중 비올라, 마디 1-3(Friedmann 1987, 269).

CAS <+, +, -, +, -, +, -, -, +, -, -,>
 CC <2 8 9 4 7 0 11 5 3 10 6 1>
 CIS <6 1-5 3 -7 11 -6 -2 7 -4 -5>

위 악보 1에서 CAS는 *Contour Adjacency Series*(본 논문에서는 **인접유팍열**로 명명함)로 가장 기본적인 유팍 기술용어이다. 인접유팍열은 집합이론의 서열음고음정(ordered pitch interval)에서 거리를 나타내는 숫자를 제거하고, 상·하행 만을 +와 -로 표시하였다. 이것은 극히 피상적인 상·하행 만을 표시하는 방법으로 볼 수 있으나, 서로 다른 인접유팍열을 가진 두 개의 음고 집합은 선율의 진행 방향이 다르다는 결과를 얻을 수 있다는 점에서 의의가 있다.

두 번째 행에 있는 CC(*Contour Classes*, **유팍류**)는 집합이론의 음고류(pitch class)에 해당된다. 주어진 음고 집합에서 가장 낮은 음고를 0으로 표시하고, 가장 높은 음고를 n-1로 표시하는 이 방법은 음고류에 비해 상대적인 높낮이의 값을 특징적으로 나타낸다.

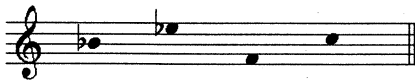
세 번째 행의 CIS(*Contour Interval Succession*, **유팍간격연속**)는 유팍류의 수치를 서열음고음정으로 만든 것이다. 즉, 가장 낮은 음부터 높은 음까지를 서열화한 다음, 그 간격을 기술하여 **유팍간격**(*Contour Interval*)의 집합을 형성한 것이다.

위 세 가지 개념은 결국 음고의 각각에 절대적인 값을 부여하기보다 상행과 하행의 관계와 자신이 속한 집합에서의 상대적 위치를 설명하는데 치중하고 있음을 보여준다.

프리드만의 이러한 유팍개념은 다른 이론가들에 의해 용어를 달리해 나타나기도 한다. 로버트 모리스(Robert Morris)는 C-space(*Contour Space*, **유팍공간**)를 서열적으로 할당된 값을 갖는 원소들이 존재하는 가상의 영역으로 보았다(Painter 2000, 24). 그리고 이 유팍공간의 원소들을 cps(*Contour pitch*, **유팍음고**)라고 정의하고 0부터 n-1까지 낮은 음부터 높은 음의 순서로 번호를 매겼다. 프리드만의 유팍류와 동일한 개념인 유팍음고는 < > 안에 서열화 시킨 수들을 병렬시켜서 만드는데, 모리스는 이 집합의 형태를 유팍, 분절 혹은 집합 등의 이름으로 불렀다. 다음의 세 가지 경우는 모리스가 유팍<1302>로 명명한 경우들로, 음고, 다이내믹, 화음의 밀도가 차례로 서열화되어 있다(악보 2).

악보 2. 유팍 <1302> (Morris 1993, 207).

a) 음고



b) 다이내믹



c) 화음의 밀집도



음고류 이론이 다루고 있는 옥타브 등치성(octave equivalence)의 개념 대신 율곽이론은 상행과 하행, 높은 음과 낮은 음의 상대적인 차이를 다룬다. 율곽이론은 심리학 적 배경에서 듣는 사람의 지각을 한층 잘 반영하는 이론으로 논의되었으나, 80년대 이후 일반화를 이루는 단계까지 발전하지 못했다. 그러나, 일군의 율곽이론가들은 율곽 들 간의 관계를 밝히거나 이들의 변형에 관해 심도 있는 연구를 계속했고, 그 대표적인 이론가가 마빈(E. Marvin)이다.⁵⁾

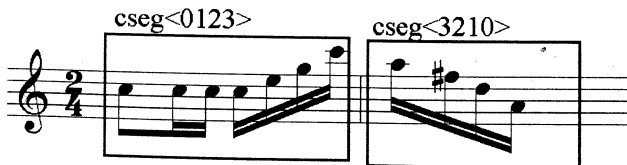
마빈의 연구는 다분히 모리스의 영향을 받았다고 할 수 있다. 마빈이 랩레이드(Paul Laprade)와 함께 발표한 논문은 제목에서 말하는 바와 같이 율곽이론을 확대한 것이다 (Marvin and Laprade 1987, 225-67). 이 논문에서 마빈은 모리스가 사용하는 율곽, 혹은 분절이라는 용어를 cseg(*Contour Segment*, 율곽분절)로 단일화시키고 있다. 율곽 분절은 프리드만의 율곽류, 모리스의 율곽음고 등과 같은 개념으로 주어진 분절안에서 가장 작은 값에 0을 그리고 가장 큰 값에 $n-1$ 을 서열화시킨 결과이다. 마빈은 모리스와 마찬가지로 율곽분절에 속한 원소들을 율곽음고라고 부르며 음고 외에도 리듬, 강제 화성 등에 서열화가 가능하다고 보았다. 다음은 율곽분절 <0123>으로 명명될 실제 악보 예이다.

악보 3. Cseg<0123>의 악보 예(Marvin 1991, 66).

(a)바흐, 「음악의 헌정」 BWV 1079 캐논 a 2, 마디 1-2



(b)스트라빈스키, 「병사의 이야기」 중 병사의 행진, 마디 57-58



위 악보를 보면, 결국 율곽분절 <0123>은 가장 율곽공간 내에서 가장 낮은 음부터 가장 높은 음으로 순차진행하는 경우를 뜻한다. 악보 3의 (b)는 첫 선율을 시작하는 C 음이 4번에 걸쳐서 반복되지만, 이들을 하나의 요소로 파악하였다. 그리고 두 번째 마

5) 리듬 분석 방법과 그 적용은 제 3장에서 집중적으로 소개하기로 한다.

디의 차례로 하행하는 선율은 유팍분절<3210>에 해당된다.

악보 3은 단순하지만, 유팍이론 연구자들의 이론적 특징을 그대로 반영하고 있다. 유팍이론에서 반음씩 순차 상행하는 유팍분절과 도약으로 상행하는 유팍분절이 결국 같은 성격을 갖은 것으로 정의된다. 이렇게 같은 유팍분절은 표준형(normal form)으로 정리될 수 있는데, 예를 들어, 두 개의 유팍분절<0423>과 <4965>가 있을 때, 이 두 개의 분절은 순차적으로 배열되지 않았을 뿐 아니라, 두 번째 분절인 <4965>는 가장 작은 값이 4인 상태이다. 이를 가장 작은 값에 0을 할당하고, 가까운 순서대로 1, 2, 3의 서열을 만들면, 이 두 유팍분절은 모두 <0321>로 축약되어 이 수치가 두 유팍분절의 표준형이 된다.

기존의 음고류 이론에서 C 음에 0이라는 값이 할당된다면, 이것은 어떤 옥타브에 있는 C 음이라도 같은 값을 갖게 된다. 그러나, 유팍이론에서는 그들의 음역에 따라 상이한 값을 갖게됨으로써 상대적인 위치를 표시하게 되어있다. 가장 낮은 유팍음고에 0을 그리고 가장 높은 유팍음고에 $n-1$ 의 값을 할당한다는 것은 유팍이론가들 간에 주어진 유팍분절을 설명하는 공통적인 부분이기도 하다. 그리고 이러한 방법은 다른 음악 요소, 즉, 화성의 밀집도나 리듬에도 적용될 것이다.

2.2. 유팍 분절의 상호 관련성

앞에서 제시된 유팍이론의 선율에 관한 개념은 각 이론가들의 관심 분야에 따라 유팍분절⁶⁾의 다양한 변형과 상호 관련성 쪽으로 논의가 확대되었다. 본 항은 다른 용어들로 정의되고 있으나, 거의 같은 방법의 의해 유팍분절을 파악하고, 그 관련성을 밝히는 시도들을 정리해 보고자 한다.

래리 폴랜스키(Larry Polansky)는 앞에서 언급된 유팍이론가들과 다소 다른 접근으로 유팍이론을 전개해 간 이론가이다. 우선 폴랜스키는 프리드만을 비롯한 여러 유팍이론가들이 관련된 용어들을 서로 다르게 정의하고 있음을 지적하면서, 자신은 이러한 용어들의 의미 차이를 다루기보다 자신의 이론적 맥락에서 적합한 용어들을 사용할 것임을 밝혔다(Polansky and Bassein 1992, 261). 그리고, 이전의 이론가들이 다른 유팍이 선형적인(linear) 접근⁷⁾을 하고 있음을 지적하면서, 선형적인 유팍과 함께 조합적인

6) 본 논문은 용어상의 통일을 위해 각 이론가의 특정한 개념이나 용어가 아닌 이상 마빈의 논문에 사용한 용어들을 사용하였다.

7) 선형적 접근이란, 음악을 듣는 사람이 '하나의 시점에서 다른 시점으로,' 단지, 상행하고 하행하는 인접한 음과의 관계를 듣는다고 가정하는 것이다.

윤곽(Combinatorial Contour)도 존재한다고 주장했다.

조합적인 윤곽을 파악하기 위한 첫 단계는 하나의 음악적 단위, 즉 윤곽 내에서 인접한 두 요소 a 와 b 가 있을 때, 이들의 크기는 다음과 같이 세 가지 경우 중 어느 것에 해당되는 지를 밝히는 것이다:

$$a > b, a = b, a < b$$

위와 같은 대소 관계가 가려지면, 폴랜스키는 이들을 $\text{sgn}(a, b)$ 로 표기해 그 경우를 구분하였다. 예를 들어, $a > b$ 일 경우, $\text{sgn}(a, b) = 1$ 이 되고, $a = b$ 이면 $\text{sgn}(a, b) = 0$ 이다. 그리고, $a < b$ 일때 $\text{sgn}(a, b) = -1$ 이 된다. 이제 폴랜스키는 앞에서 본 것과 같은 선형적인 방법이 아니라, 조합적인 방법을 통해 인접하지 않은 요소들의 값까지 비교해 보기 위해 메트릭(*metric*)이라고 명명한 일종의 행렬을 만든다.

폴랜스키가 메트릭을 구상한 목적은 인접한 요소들 사이의 관계만을 기술하는 것이 아니라, 형태 대(對) 형태의 거리를 측정하는 것이다. 형태들 간의 거리를 측정하려면 주어진 집합의 모든 원소들의 sgn 이 행렬의 형태로 구해져야한다. 예를 들어, 음고류 <0352>를 가진 형태의 선형적인 집합은 $\{1, 1, -1\}$ 의 sgn 값을 갖게되는데, 말하자면, 두 개의 상행과 하나의 하행이 일어난 것을 설명하는 것이다. 그러나, 같은 음고류 집합 <0352>의 조합적 윤곽은 표 1과 같은 형태를 취하게 된다.

표 1. <0352>에 대한 조합적 윤곽

	0	3	5	2	
0	0	1	1	1	{ $\text{sgn}(a,a), \text{sgn}(a,b), \text{sgn}(a,c), \text{sgn}(a,d)$ }
3	-1	0	1	-1	{ $\text{sgn}(b,a), \text{sgn}(b,b), \text{sgn}(b,c), \text{sgn}(b,d)$ }
5	-1	-1	0	-1	{ $\text{sgn}(c,a), \text{sgn}(c,b), \text{sgn}(c,c), \text{sgn}(c,d)$ }
2	-1	1	1	0	{ $\text{sgn}(d,a), \text{sgn}(d,b), \text{sgn}(d,c), \text{sgn}(d,d)$ }

Sgn은 인접하지 않은 요소들의 관계까지 밝혀줄 수 있다는 점에서 평면적인 선율의 상·하행만을 파악하는 연구보다는 진일보한 상태를 보여준다. 그러나 폴랜스키의 연구는 수리적인 분석에 치우치고, 선행 연구자들과 개념적인 일관성을 갖지 못한 한계도 나타난다.

모리스는 기본적으로 sgn 과 같은 개념으로 만들어진 또 다른 형태의 행렬을 보여주

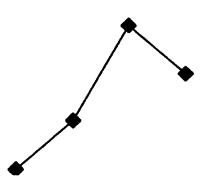
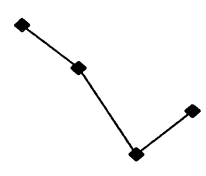
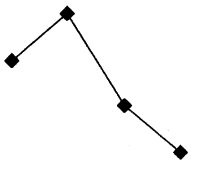
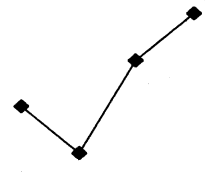
는데, 이 행렬은 **비교행렬(Comparison Matrix, 혹은 COM-matrix)**이라고 부른다. 비교행렬 역시 각 유팍분절에서 원소들의 쌍을 비교한다. Sgn과 다른 것은, 비교 결과 상행의 관계에 있으면, +, 같은 유팍음고는 0, 하행의 관계에 있으면 -로 표시한다는 것이다. 표 2는 두 개의 비교행렬을 통해 그 유팍분절의 원소 간에 나타난 상·하행 관계를 표시한 것이다. 그런데, 유팍분절<4356>의 비교행렬과 유팍분절 <3145>의 비교행렬이 같은 상·하행 관계를 가짐을 발견할 수 있다.

표 2. 유팍분절<4356>과 <3145>의 비교행렬

	4	3	5	6		3	1	4	5
4	0	-	+	+	=	3	0	-	+
3	+	0	+	+		1	+	0	+
5	-	-	0	+		4	-	-	0
6	-	-	-	0		5	-	-	-

위와 같이 동일한 원소로 구성되는 행렬은 두 유팍이 매우 유사함을 반영한다. 모리스는 이렇게 유사한 유팍을 파악하는 것 외에도 유팍에 나타나는 역행과 전회, 혹은 역행·전회를 파악하는데도 매우 유용하며, 유팍분절도 음고집합에서 나타나는 것과 유사한 변형이 존재함을 밝혔다. 표 3은 원형태의 유팍에서부터 전회, 역행, 역행·전회가 일어난 것을 그래프와 표로 정리해 본 것이다.

표 3. <모리스>의 비교행렬에 의한 유팍의 변화

P=<0132>	I=<3201>	R=<2310>	RI=<1023>																																																																
																																																																			
<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>+</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>0</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>0</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>+</td><td>0</td></tr> </table>	0	+	+	+	-	0	+	+	-	-	0	-	-	-	+	0	<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>0</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>0</td><td>+</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>-</td><td>0</td></tr> </table>	0	-	-	-	+	0	-	-	+	+	0	+	+	+	-	0	<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>+</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>0</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>0</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>+</td><td>0</td></tr> </table>	0	+	-	-	-	0	-	-	+	+	0	-	+	+	+	0	<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>-</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>+</td><td>0</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>0</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>0</td></tr> </table>	0	-	+	+	+	0	+	+	-	-	0	+	-	-	-	0
0	+	+	+																																																																
-	0	+	+																																																																
-	-	0	-																																																																
-	-	+	0																																																																
0	-	-	-																																																																
+	0	-	-																																																																
+	+	0	+																																																																
+	+	-	0																																																																
0	+	-	-																																																																
-	0	-	-																																																																
+	+	0	-																																																																
+	+	+	0																																																																
0	-	+	+																																																																
+	0	+	+																																																																
-	-	0	+																																																																
-	-	-	0																																																																

모리스의 비교행렬은 윌콕분절들의 형태를 파악하는 방법에 변형된 형태들을 포함할 수 있음을 보여주었다. 이러한 변형이 의미하는 바는 결국 작품 안에 다양한 형태를 보이는 윌콕분절들에 일정한 관계를 밝힐 수 있는지 파악하는 것과 같다.

마빈은 모리스의 비교 행렬에 기초하여 윌콕의 특징을 밝혀줄 몇 가지 개념을 파생시켰다. 그 중 하나는 INT로 한 윌콕분절 안에 있는 음고의 방향변화를 파악하는 것이다. INT를 구하는 첫 번째 단계는 비교행렬 상의 윌콕분절에서 상행은 +, 하행은 -, 동치인 경우에는 0으로 각각의 행렬을 표시하는 것이다. 다음 단계는 인접한 윌콕음고와 인접하지 않은 윌콕음고 간의 관계를 살펴보는 것으로, 마빈은 인접한 윌콕음고의 경우 INT_1 으로, 인접하지 않은 경우에는 그 거리 n 만큼을 INT_n 으로 표시한다 (Painter 2002, 30)

다음에 제시되는 표 4에 사용된 윌콕분절은 <04213>이다. 표 4의 (a)에서 인접한 윌콕음고들 간의 방향을 보기 위해서는 0과 4, 4와 2, 2와 1, 1과 3을 살펴보아야 하고, 이들은 각각, +, -, -, +의 순서로 나타난다. 이때 인접한 음고들간의 방향을 기술하기 위해서는 $INT_1<+, -, -, +>$ 로 나타내게 된다. 표 4의 (b)는 인접하지 않는 경우들의 각각의 예들이다.

표 4. COM 행렬로부터 유도된 INT

(a)

	0	4	2	1	3	
0	0	⊕	+	+	+	
4	-	0	⊖	-	-	
2	-	+	0	⊖	+	
1	-	+	+	0	⊕	
3	-	+	-	-	0	↖ $INT_1<+, -, -, +>$

(b)

	0	4	2	1	3	
0	0	+	⊕	+	+	
4	-	0	-	⊖	-	
2	-	+	0	-	⊕	
1	-	+	+	0	+	
3	-	+	-	-	0	↖ $INT_2<+, -, +>$ $INT_3<+, - >$ $INT_4<+>$

마빈의 INT 개념은 매우 효율적으로 요소들의 관계를 파악하게 한다. 그리고 INT₁의 경우 인접한 음고들간의 상하 관계를 +와 -로 표시하는 것은 프리드만의 CAS와 유사한 개념이다. 즉, 폴렌스키의 이론에 의하면, CAS가 선형적인 관계를 취하는 반면, INT 개념은 보다 조합적인 윤탁 기술 방법에 해당된다.

비교행렬을 이용한 마빈의 또 다른 개념은 유사성과 관련되어있다. 마빈은 서로 다른 윤탁의 유사성을 간략하게 수치화 하는데 다시 비교행렬을 사용하고 있다. 서로 다른 윤탁분절 A와 B가 있을 때, 이들의 비교 행렬에서 오른쪽 삼각형을 차지하는 원소들을 비교하면 서로 얼마나 일치하는 지를 비로 표시할 수 있다. 오른쪽 삼각형은 결국 INT를 구성하는 부분인데, 각기 다른 윤탁일 때 이들을 비교하게 되는 것이기도 하다. 이렇게 두 개의 윤탁분절의 유사성을 마빈은 CSIM(A, B)이라고 명명했다. 다음 표 5는 윤탁분절<04213>과 <14203> 사이에 CSIM을 밝히는 과정이다(Painter 2000, 31).

표 5. CSIM(<04213> <14203>)

	0	4	2	1	3		1	4	2	0	3
0	0	+	+	+	+	1	0	+	+	-	+
4		0	-	-	-	4		0	-	-	-
2			0	-	+	2			0	-	+
1				0	+	0				0	+
3					0	3					0

마빈은 표 5의 비교행렬에서 오른쪽 삼각형에 있는 수를 n이라고 하고 이 중 동일한 위치에 나타나는 +들과 -들의 총수를 파악해 이들의 비를 구했다. 표 5의 경우 n=10이고 동일한 위치에 나타나는 +와 -의 수가 9이므로 9/10=.9가 CSIM 값이 된다.⁸⁾ CSIM은 윤탁분절의 이것은 그래프에서 가시적으로 보여주는 유사성을 구체적인 수치로 보여주는 것이다.

마빈이 1991년에 발표한 논문은 음고를 제외한 음악적 요소에 윤탁이론을 적용한 매우 성공적인 사례라고 할 수 있다. 마빈은 윤탁공간 대신 시간의 흐름에 근거한, 즉, 음의 길이에도 일종의 공간이 존재한다고 보고, 이를 지속공간(Duration Space, 혹은

8) CSIM의 값은 0과 1 사이의 어느 값을 갖게되는데, 1인 경우 이들은 상등한 cseg를 의미하게된다. 반면, 0의 값을 갖는 CSIM은 두 cseg가 전위적 관계를 가짐을 의미한다. 표 5는 CSIM=0이되는 경우이다.

d-space)이라고 명명했다. 그리고 율곽공간에서 율곽분절이 나오는 것처럼, 지속공간에서 지속분절(Duration Segment, 혹은 durseg)이 짧은 음가에서 긴 음가로 서열화되어 나타날 수 있다. 가장 낮은 음부터 높은 음의 순으로 율곽음고를 정하는 것과 같은 방법으로 주어진 분절에서 음가의 상대적인 길이를 나타내면 다음과 같은 가상의 예를 만들어 볼 수 있다(악보 4).

악보 4. 지속 공간의 율곽

(a)

Durseg < 2 3 01 >

(b)

Durseg < 2 3 01 >

마빈의 지속분절은 율곽의 개념이 리듬이라는 음악적 변인에 적용될 수 있는 가능성을 직접적으로 보여주고 있다. 기존의 율곽이론이 자칫 집합이론과 유사한 음고이론에 그칠 가능성으로부터 율곽이론만이 가질 수 있는 방향성을 크게 부각시킨 연구는 리듬이론으로의 발전 가능성을 보여준다.

제3장 선행연구사례: 마빈의 유팍이론에 근거한 리듬분석

마빈이 1991년 *Music Theory Spectrum*에 *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse*라는 제목으로 게재한 논문은 유팍이론의 분석대상을 리듬에까지 확대시켰다는 점에서 큰 의의를 갖는다. 본 장은 이 논문을 선행연구의 예로 살펴봄으로써, 리듬 요소를 분석하는 유팍이론의 접근방법에 대한 이해를 높이고자 한다.⁹⁾

샤흐터(C. Schachter), 쿠퍼(G. Cooper), 마이어(L. Meyer) 등 20세기에 소개된 일련의 리듬 이론은 그 분석 대상을 조성음악에 둔 경우들이 많다. 그리고, 메시앙(O. Messiaen), 배빗(M. Babbitt), 슈톡하우젠 등 현대 작곡가의 리듬이론은 조성음악을 위한 이론은 아니었지만, 자신들의 작품에 사용된 기법과 관련된 것으로 이것을 일반화시킬 가능성 또한 희박했다. 극히 최근에 와서야 포르트(A. Forte), 헤이스티(C. Hasty), 르윈(D. Lewin) 등에 의해 소개되고 있는 몇 리듬 이론들이 비조성음악을 분석하는 데 초점을 두고 있다.

서양음악의 전통에서 조성음악이든, 비조성음악이든 리듬은 규칙적인 박에 기초하고 있다고 생각하는 것이 일반적이다. 지각심리학에서 박을 분할하고 그 패턴을 듣는 행동에 관한 연구는 드물지 않고, 이러한 연구들은 리듬을 분할해서 형태로 지각하는 것이 음고유팍을 듣는 것과 유사한 관계에 있음을 강조하고 있다(Dowling and Harwood 1986, 187-188). 그러나 주의할 것은 마빈의 연구가 기존의 박에 기초한 리듬 분석과는 다소 거리가 있다는 것이다. 마빈은 규칙적인 박이 존재하면, 절대적이고 계산된 음길이가 기준이 되므로, 유팍이론의 상대적인 속성을 반영하기 위해 박에 기초하지 않는 작품(nonbeat-based rhythm)을 분석대상으로 하였다.

써머즈(Summers) 등의 연구를 보면 음악의 시간적 구성에 대해 두 가지 지각적인 모형을 제안하고 있는데, 첫째는 게슈탈트적인(Gestalt¹⁰⁾-like) 그루핑(grouping)이고, 둘째는 박에 기초한 계층이다(Summers, Hawkins, and Mayers 1986, 437). 이 중 박

9) 본 장은 선행 연구를 살펴보는 것이고 이미 마빈의 논문에 관한 출처를 밝힌 만큼, 사용하는 악보와 문장에 대한 세세한 인용은 피했으며, 용어와 관련된 내용주만을 삽입하였다.

10) Gestalt는 형태(form), 모양(shape), 유팍(contour) 등의 의미를 함축한 단어로 심리학에서는 사람의 지각이 대상의 부분 부분을 합친 것 보다 훨씬 큰 전체를 보게된다는 것을 설명할 때 사용하는 말이다.

에 기초한 계층이란 마디가 분명한 작품에 나타나는 시간적 구성이 층위를 형성한다는 의미를 갖고 있다. 이에 비해, 계취탈트적인 그루핑은 시간적으로 가까운 것들, 혹은 상대적인 지속의 길이에 따라서 박과 상관없이 형태를 구성하여 지각하게 되는 것을 말한다. 마빈의 연구는 시간적으로 나타나는 근접성과 상대적인 지속의 길이가 비조성 음악, 특히 마디선이나 박자에 구애를 받지 않는 작품의 리듬형에서 어떻게 분석되어지는가를 살펴보고, 따라서 앞에서 언급한 계취탈트적인 입장을 따라가고 있다고 할 수 있다.

이미 마빈의 연구를 개괄하면서 지속공간의 의미와 분절, 또 이들이 윤곽을 정의하는 방법 등은 살펴보았다(악보 4 참고). 여기에서 언급해야 할 것은, 지속공간과 지속분절을 만드는 과정이 윤곽공간의 경우와는 차이가 있다는 점이다. 예를 들어, 윤곽공간은 음이 나타나는 높이들을 비교한다면, 지속 공간은 음이 나타나는 시점들을 짝을 지어서 비교해야 한다. 왜냐하면, 지속의 길이를 판단하는 것은 음이 시작된 시점부터 다음 음이 나타난 때까지를 비교하기 때문이다.¹¹⁾ 이러한 관계를 파악하기 위해서 한 지속분절의 예를 보고자 한다. 악보 5는 마빈이 바레즈의 *Octandre*에 나타난 지속분절을 분석한 결과로서, 음 길이를 근거로 가장 짧은 음에 0을, 그리고 나타난 음길이를 서열화 하여 표시하였다.

악보 5. 바레즈, *Octandre* 제1악장, 마디 8-12 (오보에)



Dseg<2 1 0 3 5 4>

위 분절에서 가장 짧은 음가는 두 번째 마디 16분 음표로 나타나는 C이고 가장 긴 음은 두 번째 마디부터 네 번째 마디까지 붙임줄로 연결된 G음이다. 따라서 위 지속분절은 Dseg<210354>의 값을 갖게 된다. 그런데, 실제로 이 분절 안에는 또 다른 방법으로 음 길이를 비교해 볼 음형들이 들어있다. 지속분절에서 이렇게 세부적인 음길이를 비교할 때 마빈은 이를 지속하위분절(Dsubseg)이라고 명명했다. 다음은 악보 5의 지속분절을 하위분절로 나누어 본 결과이다.

11) 마빈은 이 문제를 논문에서 onset to onset이라는 표면을 사용한다.

악보 6. 악보 5의 지속하위분절

$\langle 2\ 1\ 0 \rangle$
 $\langle 0\ 3\ 5 \rangle = \langle 0\ 1\ 2 \rangle^*$
 $\langle 0\ 3\ 5\ 4 \rangle = \langle 0\ 1\ 3\ 2 \rangle^*$
 $\langle 1\ 0\ 3\ 5 \rangle = \langle 1\ 0\ 2\ 3 \rangle^*$

하위 분절에 포함되어 있는 음의 길이를 상대적으로 표시하기 위해서는 적어도 3개 이상의 음으로 구성된 분절이 요구된다. 위와 같이 하위분절로 상대적인 음 길이들이 다시 살펴보면, 새로운 지속분절을 형성하는 것을 볼 수 있다. 위 악보 예에 *로 표시된 부분들은 각각 하위 분절들을 다시 서열화해 본 결과이다.¹²⁾

마빈이 바레즈의 작품을 분석할 때 가장 주안점을 둔 부분은 지속분절에 나타나는 등치성에 관한 것이다. 마빈은 다음과 같은 단계를 통해 지속윤곽등치성(Dseg equivalence)을 설명하고 있다(악보 7).

악보 7. 지속윤곽등치성

(a) 음가의 길이를 기준으로 만든 지속윤곽

16분음표를 기준으로 $\langle 3\ 1\ 4 \rangle$ 의 지속=지속 공간에서는 $\langle 102 \rangle$

12) 마빈을 이런 과정을 translation으로 표시했다.



16분음표를 기준으로 <6 2 8>의 지속=지속 공간에서는 <102>

(b) <314>와 <628>의 비교행렬

	3	1	4		6	2	8
3	0	-	+		0	-	+
1	+	0	+		+	0	+
	-	-	0		-	-	0

(c) 6/8박자와 4/4박자에 구성된 지속유파 <102>



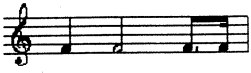



위 악보에서 (a)는 지속유파 <1 0 2>로 표기가 가능한 두 개의 분절을 예로 들었다. 이를 다시 비교행렬에 구성해보면, 두 개의 지속분절이 같은 행렬의 원소로 구성됨을 보여주고 있다. 다시 (c)는 이들을 두 개의 서로 다른 박자에 구성해 본 것이다. 위의 단계를 통해서 볼 수 있는 것은 실제 음길이가 모두 다른 음으로 구성된 분절들이 지속공간에서 같은 분절로 표시될 때 이들은 같은 비교행렬의 원소를 가지며 같은 유파를 보이게 된다는 것이다. 마빈은 이러한 원리로 지속유파에 등치성이 존재함으로 보이고 있다.

또 다른 등치성의 종류는 지속분절류 등치성(duration segment class equivalence)이다. 이 등치성은 유파분절의 성격을 그대로 지속분절에 적용한 것이다. 앞에서 살펴본 표 3은 유파분절로 이들의 역행과 전회, 그리고 역행·전회의 예를 보았다. 이제 이 표를 음고가 아닌 음 길이로 재구성해보면 이들의 관계를 파악 할 수 있다(표 6).

마빈의 이와 같은 분석은 유파공간에서 음고를 다루던 것과 마찬가지로 지속공간에서 지속분절에 속한 음길이들을 일정한 관계로 통제시킬 가능성을 확대시키는 것이다. 그리고 이들에 집합이론의 기본개념 중 하나인 등치성을 적용하여 구체적인 관련성을 부여하고 있다.

표 6. 지속분절류의 등치성

P=<0132>	I=<3201>	R=<2301>	RI=<1023>																																																																
																																																																			
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>+</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>0</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>0</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>+</td><td>0</td></tr> </table>	0	+	+	+	-	0	+	+	-	-	0	-	-	-	+	0	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>0</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>0</td><td>+</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>-</td><td>0</td></tr> </table>	0	-	-	-	+	0	-	-	+	+	0	+	+	+	-	0	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>+</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>-</td><td>0</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>0</td><td>-</td></tr> <tr><td>+</td><td>+</td><td>+</td><td>0</td></tr> </table>	0	+	-	-	-	0	-	-	+	+	0	-	+	+	+	0	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td>0</td><td>-</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>+</td><td>0</td><td>+</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>0</td><td>+</td></tr> <tr><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>0</td></tr> </table>	0	-	+	+	+	0	+	+	-	-	0	+	-	-	-	0
0	+	+	+																																																																
-	0	+	+																																																																
-	-	0	-																																																																
-	-	+	0																																																																
0	-	-	-																																																																
+	0	-	-																																																																
+	+	0	+																																																																
+	+	-	0																																																																
0	+	-	-																																																																
-	0	-	-																																																																
+	+	0	-																																																																
+	+	+	0																																																																
0	-	+	+																																																																
+	0	+	+																																																																
-	-	0	+																																																																
-	-	-	0																																																																

이제 직접적으로 바레즈의 *Density 21.5*를 마빈이 분석한 결과를 보고자 한다. 마빈은 *Density 21.5*가 매우 분명하게 리듬 윤곽이 나타남에도 불구하고 아직 충분히 리듬 구조를 분석한 연구 결과가 없었음을 먼저 지적했다. 그리고 이 작품을 크게 A-B-A'의 세 개의 부분으로 나누고, 두 번째 B부분은 성격에 따라 B-I과 B-II로 그리고 A'는 A와 B의 요소들이 반복되는 것으로 보았다. *Density 21.5*에 등장하는 또 한 가지 특징적인 요소로는 팡파르 같은 모티브가 반복되는 것인데, 아래 표에서 x로 표시된 이 부분은 B 부분의 하위부분들의 경계적 성격을 갖는다. 다음은 *Density 21.5*의 형식과 주요한 주제적 성격이 드러나는 선율들을 제시한 것이다.

표 7. 바레즈의 *Density 21.5*에 나타난 형식 구상(숫자는 마디 수)

A	마디 1-23		
B	24-40	B-I	24-28
		x	29-32
		B-II	32-40
A'	41-61	A'	41-45
		B-II'	46-51
		x	50-53
		B-I'	53-61

각 부분의 주요한 주제적 선율

A 부분(마디 1-3)



B-I 부분(마디 24-26)



B-II 부분(마디 32-33)



x의 음형 (마디 29-30)



위 형식부분들과 주요한 선율은 작품을 통해 몇 번씩 유사한 형태를 되풀이함으로써, 윤곽분절과 지속분절의 반복이 듣는 사람들에게 인상 지워진다. 지속분절과 그 하위분절의 형태는 특히 A와 A'부분에 집중적으로 나타나는데, 다음 악보는 이 두 부분에 나타나는 지속분절의 형태들을 분석한 것이다.

악보 8. 바레즈의 *Density 21.5* 중 A와 A'부분에 나타나는 중요한 리듬 윤곽¹³⁾

(a) 마디 1-2



dseg=< 0042135 >

dsubsegs=< 0021 > , < 00321 >

(b) 마디 3-4



dseg=< 002312 >

dsubsegs=< 0012 > , < 00231 >

13) 마빈의 원래 논문에는 윤곽분절과 집합류까지 표시하였으나 본 논문은 리듬분절만 표시하였다.

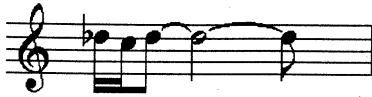
(c) 마디 4-5



dseg=< 002311 >

dsubsegs=< 0012 > , < 00231 >

(d) 마디 9



dseg=< 001 >

(e) 마디 15



dseg=< 00321 >

dsubseg=< 0021 >

(f) 마디 21-22



dseg=< 00241345 >

dsubsegs=< 0012 > , < 00231 >

(g) 마디 41-42



dseg=< 001 >

*Density 21.5*에 나타나는 가장 반복적인 지속 분절은 <001>이다. 이것은 (d)와 (g)에 원형 그대로 나타난다. 다른 예에서도 시작하는 세 음의 상대적 길이는 모두 <001>의 형태로 요약될 수 있다. 비교행렬상 매우 높은 상관관계를 갖게될 두 개의 분절도 다시 찾을 수 있는데 그것은 위의 예 (b), (c), (f)에서 발견되는 리듬윤곽<00231>이다.

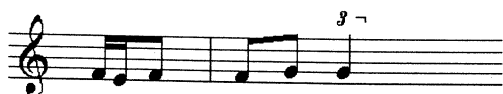
다시 악보 8의 보기 (b)와 (c)를 비교해 보면, 이들은 하나의 음악적 소재를 사용한 것처럼 보이고 실제로 그렇게 들린다. 여기에서 (c)는 (b)의 뒷 부분을 길게 연장시킨 것처럼 보이기 때문이다. 그러나 첫 네 개 음의 선율윤곽을 CAS로 표시한다면, (b)는 <-++>, (c)는 <+-->로 반대 방향을 취하게 된다. 적어도 이 두 개의 윤곽분절의 성격을 설명할 때, 선율윤곽보다는 지속분절에 의한 윤곽의 형태가 더 작품의 구조적 측면을 제대로 반영할 수 있다. 그런가하면, 리듬윤곽으로 볼 때 보기 (b), (c)와 상당히 유사한 관계에 있는 (f)는 음고와 선율의 형태 윤곽이 매우 다르게 나타나는 것도 발견할 수 있다.

마빈은 이러한 리듬윤곽 분석 외에도 *Density 21.5*에 나타나는 윤곽의 특징을 두 가지 더 발견하고 있는데, 그 첫 번째는 윤곽분절이나 지속분절이 작품을 통해 형태가 확장될 수 있다는 것이다. 악보 9에 제시된 두가지 예는 이러한 특징을 분명하게 보여준다.

악보 9. *Density 21.5*에 나타나는 윤곽의 확대

(a) 마디 3-4

(b) 마디 13-14



cseg<1023>

dseg<0012>

악보 9의 두 예는 모두 윤곽분절<1023>, 지속분절<0012>로 구성되어있다. 마빈은 음정의 폭이 커지고, 지속의 절대적 길이가 길어진 점들을 고려한다면 (a)와 (b)의 관계가 일종의 확대라는 주장을 펴고 있다. 물론 악보 9는 마빈의 주장에 극히 일부이며 윤곽과 지속이 동시에 나타나는 예로써 다루고 있으나 실제 마빈은 이러한 확대의 예를 *Density 21.5*의 여러 곳에서 찾아냈다.

또, 다른 윤곽의 특징은 지속분절과 윤곽분절이 동일한 숫자로 구성되는 형태이다.

즉, 윤곽공간과 지속공간이 등치적인 분절들을 발견하는 것이다. 다음의 악보는 이러한 분절들의 예이다.

악보 10. *Density 21.5*에 나타나는 등치적인 리듬분절과 윤곽분절

(a) 마디 6-7



dseg=< 0 1 2 3 > cseg=< 0 1 2 3 >

(b) 마디 31-32



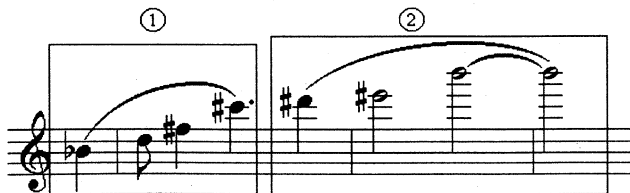
dseg=< 0 1 2 3 3 > cseg=< 0 1 2 3 4 >

(c) 마디 55



dseg=< 0 1 2 > cseg=< 0 1 2 >

(d) 마디 58-61



이음줄에 의해 분리된 dsegs= < 1 0 1 2 >, < 0 1 2 >

전체 선율에 의한 cseg=< 0 1 2 3 4 5 6 >

위 악보에 제시된 네 개의 예들은 윤곽분절과 지속분절이 똑같은 값으로 나타나거나, 그 일부가 동일한 경우들이다. 보기 (a)부터 (c)까지의 경우가 매우 분명한 것이라면 보기 (d)는 다소의 설명이 필요하다. 마빈은 바레즈가 기보한 이음줄에 의해 윤곽분절을 ①과 ②로 나누고 이들의 상대적인 길이를 서열화하였다. 그 결과 <1012>와 <012>의 두 분절이 나타났다. 실제로 ①의 첫 Bb 음을 제외하면, 두 차례에 걸쳐 차츰 음길이가 길어지는 형태를 취하는 모습을 보여주게 된 것이다. 이에 상응하는 선율의 움직임은 분절에서 가장 낮은 음부터 가장 높은 음으로의 진행으로 <0123456>로 표시될 수 있다. 이것은 수치상 윤곽분절과 지속분절이 등치성을 갖지 못하지만, 지속의 길이가 길어지는 것과 음고의 높이가 높아지는 것이 상호 관련성을 지님을 보여준다. 마빈은 이러한 맥락을 종지적인 것이라고 보았고, 윤곽분절과 지속분절의 등치성 외에도 다이내믹의 점진적인 증가(크레센도)가 더해질 수 있다고 보았다.

이 장에서 다루고 있는 마빈의 연구는 시사하는 바가 크다. 우선, 리듬요소를 분석하고 이들을 위한 개념과 분석법을 정의한 것은 집합이론의 용어와 방법론에 의존하면서 주로 음고를 분석하던 윤곽이론에 새로운 영역을 제공한 것이다. 특히, 기존의 집합이론이 가진 논리성과 체계적인 발전과 비교해 윤곽이론의 적용 가능성이나 일반화가 빈약한 점을 고려하면 그 중요성이 크다. 윤곽이론이 중요하게 다루는 전체적인 움직임이나 방향은 세세한 음가를 제대로 정의하기 어려운 리듬요소를 분석하는데 더 큰 유용성을 보일 수 있다.

두 번째 중요한 요소는 지속분절의 확장과 윤곽 등치성이다. 바레즈의 *Density 21.5*에서 지속적으로 유사한 음형, 리듬형이 반복되는 것은 악보를 통해서나 음악을 들으면서 충분히 확인 될 수 있는 특징들이다. 그러나 이들을 좀더 자세히 분석해보면, 음형과 리듬형들이 음역을 통해 혹은 전체적인 길이의 연장을 통해 일종의 확장을 이루고 있다. 이들의 연관성은 전체작품에서 통일성을 유지시키는 큰 역할을 하고 있음을 알 수 있다. 그리고 마지막으로 살펴본 등치성 개념은 윤곽분절과 리듬분절의 형태가 일치하거나 그 일부가 일치하는 것으로 작곡가의 구상을 파악하는 또 다른 방법이 될 수 있으며, 작품 전체의 방향성-예를 들어 *Density 21.5*에 나타나는 것처럼 음길이의와 음고가 함께 상행하고 길이가 길어지는 것 등-을 분명하게 지표화 시킬 수 있다는 점에서 유용성이 크다고 할 것이다.

제4장 슈톡하우젠의 *In Freundschaft*에 나타난 리듬분석

본 장은 1977년에 작곡된 슈톡하우젠의 작품 *In Freundschaft*를 윤곽이론에 기초하여 리듬분석을 적용하고자 한다. 이 리듬 분석은 제3장에서 살펴본 마빈의 선행연구를 기초로 기존의 윤곽이론 연구자들의 개념들을 살펴보기 위한 것이다.

*In Freundschaft*는 슈톡하우젠의 독특한 작품 구성을 보여준다. 앞에서 지적한 이 작품의 작곡 연도는 이 작품이 클라리넷을 위한 독주곡으로 처음 작곡된 시점을 말한다. 그러나 이 작품은 곧, 플룻, 바셋 호른, 베이스 클라리넷으로 각각 이조되어 연주되었고, 1979년에는 오보에로 연주되기도 했다. 그 후 1981년 첼로로 연주되도록 이조시킨 후, 다시 바이올린, 트롬본을 위한 악보도 만들어 졌다. 본 논문에 제시되는 악보는 1981년도 첼로 연주를 위해 이조한 악보에 근거하였다.

작품 소개를 통해 슈톡하우젠이 밝히고 있는 작품의 구상도 독특한데, 우선 작곡가는 이 작품이 세 개의 층으로 이루어진 수평적 다성음악으로, 작품을 듣는 방법을 알아야 할 것이라고 밝혔다. 작품의 시작부분에는 이 작품을 구성하는 규칙이 나타나는데 이것은 각각 쉽표로 분리되는 5개의 모티브이다(작곡가는 이것을 *limb*이라고 부른다). 이 모티브들은 다소의 변형과 그 형태를 달리하게 되지만, 7번의 *stage*¹⁴⁾를 통해 반복적으로 나타나게 되는데, 이 모티브들 사이에는 도입부에 없었던 음형들이 추가 발전된다. 그리고 이 7개의 *stage* 중 3번째와 6번째 *stage*의 끝에는 카덴자를 연상시키는 빠른 음형들이 추가되어 있어 모티브들이 반복되는 부분들과 대조를 이룬다.

슈톡하우젠은 매우 주의깊게 들으면 이 작품에서 A음과 Bb음으로 이루어진 트릴을 가운데 음역으로 하여 높고, 부드럽고, 조용한 음들의 층과 낮고, 강하고 빠른 음역의 층이 만들어 질 것이라고 작품의 의도를 밝히고 있다.

본 논문은 작품이 다소 생소한 만큼 *In Freundschaft*의 형식을 모티브와 *stage*에 근거해 알아보고 실제로 이것이 작품에서 세 개의 층을 이룰 수 있는지 살펴보게 될 것이다. 끝으로 형식의 근간을 이루는 모티브들과 그들 주변의 음형을 윤곽이론적 접근에 의해 분석하고, 그 특징적인 요소들을 찾아보고자 한다.

끝으로 *In Freundschaft*는 정규적인 마디나 박자가 나타나지 않는 만큼 마디 수를 표시할 수 없으므로 악보를 부록으로 수록하고 페이지 수와 몇째 단에 나타나는지를 표시하는 방법으로 분석하게 됨을 밝힌다.

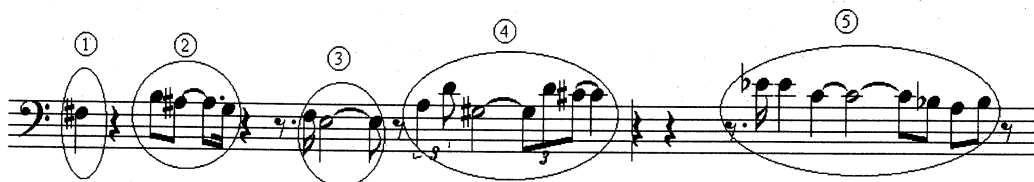
14) 작곡가 자신이 작품의 형식 구분에 *stage*라는 용어를 사용했는데, 해당하는 우리말 표현을 찾기 어려워 그대로 사용하였다.

4.1. *In Freundschaft*의 형식 구성

4.1.1. 도입부(p. 1의 6번째 단까지)

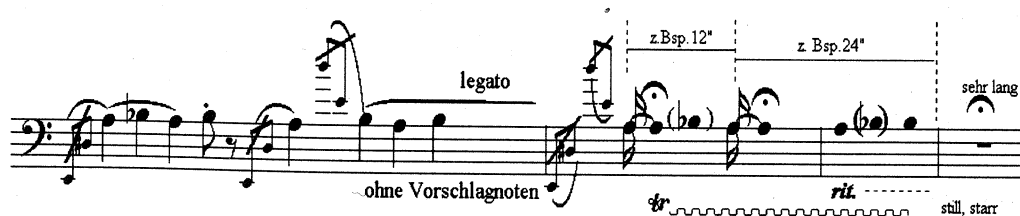
이미 슈톡하우젠이 언급한 바와 같이 *In Freundschaft*는 7개의 *stage*와 5개의 주요한 모티브가 그 뼈대를 이루는 작품이다. *Stage*는 작품에 다소 두드러지는 짧은 마디 선을 사용하고 표시하였으므로 별도의 분석이 필요하지 않다. 그러나 5개의 모티브는 반복적으로 사용되고 또 변형을 이루므로 확인할 필요가 있다. 작품의 도입부분에 쉼표로 분리된 다섯 개의 모티브는 다음과 같다.

악보 11. 슈톡하우젠, *In Freundschaft*, p. 1, 첫째 단



위에 제시된 다섯 개의 모티브들이 차례로 제시되고 나면, 이어지는 부분에는 A와 B 음이 반복적으로 나타난다. 실제로 전체 작품에서 이 부분 역시 매우 중요한 의미를 갖는데, 그 이유는 A와 B 음의 음역이 작품의 층을 나누는 경계가 된다는 점과 작품에 자주 나타나는 트릴이 이 두 개의 음으로 이루어진다는 점 때문이다. 그러나 이 부분은 점차로 속도가 빨라지고, 4분음표와 8분음표(스타카토가 붙은)의 출현이 매우 불규칙하며, 각기 길이와 방향이 다른 꾸밈음이 나타나는 등 다양한 양상을 보이고 있다. 그러나 이러한 움직임은 결국 앞으로 반복하게 될 긴 트릴을 예고하고, 휴지부를 갖는 것으로 일종의 귀결을 보인다. 악보 12는 첫 페이지의 다섯 번째 단 중간부터 도입부 끝까지로 산발적인 간격으로 나타나는 음들이 트릴로 변하는 과정을 보인 것이다.

악보 12. 5번째 단 중간부터 도입부 끝까지



악보 11과 12는 *In Freundschaft*의 형식적 골격을 이루는 요소들이다. 이 두 가지 요소가 어떻게 작품을 구성하는지는 *stage*라 명명된 형식 부분을 따라가 보면 보다 분명하게 드러난다.

4.1.2. Stage I - III

각 *stage*를 나누는 것은 분명한 마디선으로 기보되어 있으므로 어렵지 않다. 악보 p. 1의 7번째 단부터 p. 2의 첫째 단까지 3개의 단에 걸쳐서 나타나는 *stage I*은 다음과 같다(악보 13).

악보 13. *stage I*

The image shows a musical score for Stage I, consisting of three staves of music. Five specific motifs are circled and numbered 1 through 5. Motif 1 is a single note with a sharp sign and a circled dot, marked *pp*. Motif 2 is a trill marked *tr* and *pp*. Motif 3 is a trill marked *tr* and *pp*. Motif 4 is a trill marked *tr* and *pp*. Motif 5 is a trill marked *tr* and *pp*. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *f*, *mf*, and *p*, as well as trill markings *tr* and accents *acc*. The motifs are distributed across the three staves, with motifs 1, 2, and 3 on the first staff, motif 4 on the second staff, and motif 5 on the third staff.

악보 20에서 ①-⑤까지로 표시된 부분들은 악보 11에서 본 모티브들이다. 그리고 점선의 사각형은 악보 12에서 확인한 A와 B \flat 으로 이루어진 트릴로 모티브들 사이에 자주 반복되고 있다. 상대적으로 이 두 가지 요소의 영향을 받지 않는 음형들의 비중이 작다는 것을 발견할 수 있는데, 이들이 각 *stage*에서 어떤 관련성을 맺고 있는지는 뒤에서 살펴 보기로 한다.

이제 슈톡하우젠이 언급한 세 개의 층을 찾아보면, 트릴이 나타나는 부분은 일종의 경계선 역할을 하고 있다. 예를 들어, 악보 13의 두 번째 단에서 트릴이 있는 부분에 피아니시모와 포르테시모의 반복되는 것은 이 음형들이 중립적인 위치에 있음을 보여준다. 그러나 이들 보다 음역이 높은 각 모티브들을 보면 모두 피아노나 피아니시모의 다이내믹을 보여준다. 이에 비해 음역이 낮으면서 새롭게 추가된 음형들의 악상은 한결같이 포르테나 포르테시모에 해당하고 있다. 작곡가가 높고, 조용하고 부드러운 층과, 낮고, 크고, 빠른 층이 트릴의 중간 층과 세 개의 층을 이룬다는 것은 바로 이러한 음역과 다이내믹에 의한 층임을 확인할 수 있다.

Stage II와 III 역시 주요한 골격은 I과 같다. 모티브와 트릴 그리고 다른 음형들

이 간간이 나타나는 정도이다. 그러나 stage II의 경우, ③번 모티브가 낮은 음역에서 나타나면서 피아니시모로 제시되는 점, 그리고, stage III에서 모티브가 나타나는 순서가 변화하는 ①-②-④-③-⑤로 나타나는 것은 변화된 부분들이다. 다음의 표는 각 stage에서 모티브가 제시되는 순서와 변화된 부분들을 정리한 것이다.

표 8. Stage I-III까지의 형식 구성

stage I	① ② ③ ④ ⑤	*; 낮은 음역에서 제시되며 피아니시모 ^; 제시되는 모티브의 순서가 바뀜
stage II	① ② ③* ④ ⑤	
stage III	① ② ④^ ③* ⑤	

4.1.3. 카덴짜(Cadenza) I·II

슈톡하우젠은 *In Freundschaft*의 세 번째 stage가 끝나는 p. 2의 마지막 단부터 p. 3의 중간 부분까지, 그리고, 여섯 번째 stage가 끝나는 p. 4부터 마지막 페이지의 중간 부분까지를 분리시켜 카덴짜라고 불렀다. 본 논문도 이 부분을 카덴짜로 부르고, 나타나는 순서에 따라 I과 II로 나누어 살펴보고자 한다.

공통적으로 이 두 개의 부분들은 이전의 다섯 개의 모티브나 그와 유사한 음형이 전혀 나타나지 않으며, 자주 등장하는 트릴 역시 A음이나 Bb음을 사용하지 않고 있다. 넓은 음형과 빠른 진행을 보이며 선율이나 리듬적으로 두드러진 특징은 없다고 할 것이다. 악보 14는 이 두 개의 카덴짜에 가장 많이 나타난 음형들을 제시한 것이다.

악보 14. 카덴짜 I과 II

(a) p. 3의 두 번째 단의 전반부



(b) p. 4의 여섯 번째 단에서 카덴짜가 시작되는 부분



4.1.4. Stage IV - VII

카덴짜 I 이 끝나고 난 후, 시작되는 *stage*는 본격적으로 모티브들의 음역과 나오는 순서들이 변화한다. 트릴이 나타나는 A와 B \flat 의 음역을 M, 이보다 높은 음역을 H, 낮은 음역을 L로 표시할 때 각 *stage*의 모티브 제시 순서와 그들의 음역을 정리하면 다음 표와 같다.

표 9. *stage* IV-VII까지 모티브 제시 순서와 음역(음역은 괄호안에 표시)

<i>stage</i> IV	①(H)	④(L)	③(L)	②(L)	⑤(H)	
<i>stage</i> V	①(H)	⑤(L)	④(L)	③(L)	②(L)	
<i>stage</i> VI	①(L)	④(L)	③(L)	②(L)		모티브 ⑤는 생략되고, ①도 분명하지 않게 제시됨
<i>stage</i> VII	①(H)	⑤(H)	④(H)	③(L)	②(H)	

위의 표를 보면, *In Freundschaft*의 후반부는 지속적으로 모티브를 반복시키고, 트릴과 새로운 음형들을 모티브 사이에 배열하는 방법이 나타난다. 카덴짜 I이 끝난 후 각 *stage*에 나타나는 모티브들의 음역이 크게 변화하고 불규칙적이지만, 악상에도 변화가 나타나는 것은 작곡가가 구상한 층의 변화로 이해할 수 있다.

4.2. *In Freundschaft*의 리듬요소 분석 (윤곽이론적 접근을 중심으로)

이 항에서는 집중적으로 *In Freundschaft*의 리듬을 분석해 보기로 한다. 앞에서 본 바와 같이 이 작품은 5개의 주요한 모티브와 트릴로 구성되는데, 트릴은 음이 고정되어 있으며 전체 작품의 중간 음역을 차지하는 역할을 한다. 그리고 실제 형식 분석에서는 자세히 살펴보지 않았지만, 이 두 가지 요소를 연결하는 많은 음형들이 존재한다.

본 항의 리듬 분석을 위해 몇 가지 전제를 해두고자 하는데, 첫째는 작품에서 주요한 요소이지만, 트릴의 리듬적 특성은 분석 대상에서 제외시켰다. 트릴에 나타나는 음 마다의 길이를 정의하고 이를 분석하는 것은 윤곽이론의 분석대상에 적합하지 않을 뿐 아니라, 음역 상 중간층을 형성하는 형식적인 중요성 보다 의미있는 분석 결과를 보이지 않기 때문이다. 둘째, 윤곽이론적 접근의 타당성을 검토하기 위한 리듬 분석이니 만큼, 각 *stage*에 나타나는 리듬형의 분석과 비교에 주로 초점을 맞추게 될 것이라는 점이다. 셋째, 악보 14에서 본 바와 같이 극히 짧은음형의 연속으로 카덴짜처럼 나타나는 두 부분의 리듬 분석은 제외시켰다. 이 음형들 역시 트릴처럼 리듬의 특징적인 값

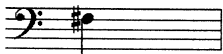
을 할당하는데 한계가 있기 때문이다. 끝으로 본 논문의 리듬 분석을 위해 작품에 나타나는 다섯 개의 모티브는 PE(primary elements)로, 트릴을 제외한 나머지 음형들은 SE(secondary elements)로 나누어 다루었음을 밝힌다.

4.2.1. *In Freundschaft*의 PE형태 분석

작품의 도입부에 나타나는 다섯 개의 모티브들은 짧게는 하나의 음으로 되어 경우부터 6개의 음으로 이루어지는 분절의 형태까지 다양하다. 다음 악보에서는 이 다섯 개의 PE가 작품 도입부에 원형으로 제시될 때의 형태를 먼저 보고 이들의 지속분절과 윤곽분절을 함께 살펴보았다.

악보 15. PE의 도입부 형태

(a) PE ①



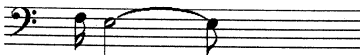
(b) PE ②



dseg<120>

cseg<210>

(c) PE ③



(d) PE ④



dseg<10302>

cseg<13042>

(e) PE ⑤



dseg<023111>

cseg<332201>

위의 예에서 PE ①과 ③은 실제로 지속분절을 적용시키기 어려운 모티브들이다. 적어도 세 개의 음을 비교하여 지속을 수량화해야 하는데 이들은 포함된 음의 수가 너무 적기 때문이다. 따라서 지속 분절로서 살펴 볼 수 있는 음형들은 PE ②, ④, ⑤가 해당되며 이들에는 지속분절과 윤곽분절의 형태를 악보 아래에 표시하였다.

슈톡하우젠은 *In Freundschaft*에서 PE의 리듬형을 거의 바꾸지 않고 사용하고 있다. 따라서 도입부의 원형과 그 지속분절의 형태가 작품을 전체를 통해 지속적으로 나타나고 있다고 보아야 할 것이다.

이제 살펴 볼 것은 PE ②, PE ④, PE ⑤의 상관관계를 살펴보는 것이다. 실제로 이 지속분절들은 그 각각의 길이가 상이하고, 하위분절로 나눈다해도 그 유사성이 쉽게 파악 될 수는 없다. 그러나, PE ②와 PE ④의 비교행렬을 보면 몇가지 관계를 파악하는 것도 가능하다(표 10).

표 10. PE ②와 PE ④의 비교행렬

(a)	1	2	0
1	0	+	-
2		0	-
0			0

(b)	1	0	3	0	2
1	0	-	⊖	+	-
0		0	+	0	+
3			0	-	⊕
0				0	+
2					0

표 10의 (b)에 표시된 3개의 삼각형은 PE ②의 지속분절<120>과 관련이 있는 부분들이다. 우선 상단의 두 삼각형 ⊖과 ⊕은 지속 분절 <120>의 전회 형태인 지속분절 <102>의 비교행렬에 생기는 형태를 보인다. 이것은 지속분절 <10302>에 하위분절인 <102>가 속해 있음을 보이는 것이다. 다시 위 표 10의 (b)에 표시된 하단 삼각형 ⊕은 PE ②의 역행·전회 형태인 지속분절 <201>을 구성한다. 이는 지속하위분절인 <302>를 표준형 상태인 <201>의 형태로 파악하면 분명해진다.

PE ④에는 지속분절을 형성하는 가장 짧은 원소 0이 두 번 포함되어 있는 특징 때문에 PE ⑤와 비교하기가 쉽지 않다. 그러나 PE ⑤의 지속분절 <023111>을 하위분절로 나누어 <023>과 <23111>로 나누어 보고, 이들을 다시 <012>와 <120>이라는 표준형으로 바꾸면, PE ②와의 관계는 발견할 수 있다. 즉, PE ⑤의 지속하위분절 <120>은 PE ②의 원형이 되는데, PE ④가 변형된 하위분절 만을 포함하고 있는 것과는 달리, PE ⑤는 원형의 형태를 하위분절로 포함하고 있다.

윤곽이론의 초보적인 개념만을 적용한다고 해도, PE ②, PE ④, PE ⑤의 리듬형은 완전하지는 않지만 대칭형을 취하고 있다. 예를 들어, PE ④의 지속분절 <1030>는 W자형을 PE ②와 PE ⑤는 전위된 V자형을 취한다. 이러한 형태는 하위분절의 존재와 이들의 역행 전회 관계가 존재함을 시각적으로 보여주는 것이기도 하다.

4.2.2. In Freundschaft의 SE 분석

이제 PE와 트릴을 제외한 음형들, 즉 SE의 리듬을 살펴보아야 할 것이다. 실제 작품 속에서 SE 역시 PE 만큼 지속적으로 반복되고 있으며, 약간의 변화가 나타나게 되는데 이들의 관계를 살펴보고자 한다. 악보 16을 보면, 기본적인 요소가 되는 SE들이 발견되는데 이미 악보 13에서 살펴본 *stage I*의 SE들을 표시한 것이다.

악보 16과 같이 *stage I*에는 SE 역시 약 5개의 형태를 가지고 있다. PE와 혼동을 막도록 SE는 (a), (b) 등으로 표시하였다. 이제 이 음형들이 각 *stage*를 통해 어떻게 변화하는 지를 살펴보면, 각 SE를 하나의 지속분절로 한 리듬형의 변화를 추적해 볼 수 있다. 악보 17은 SE (a)와 이들의 변형이다.

악보 16. *stage I*의 SE

The image shows a musical score for stage I of 'In Freundschaft', focusing on five specific SE (Segmental Element) patterns labeled (a) through (e). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
 - SE (a) is marked with *pp* and *ff*.
 - SE (b) is marked with *ff* and *pp*.
 - SE (c) is marked with *ff*.
 - SE (d) is marked with *ff*.
 - SE (e) is marked with *f*, *mf*, and *p*.
 The score includes various musical notations such as trills (*tr*), accents (*acc*), and dynamic markings.

악보 17. 각 stage에 나타나는 SE (a)의 형태

SE (a)의 특징은 매우 즉흥적으로 보이는 카덴자 II에 두 번에 걸쳐서 분명한 음형을 나타내고 있다는 것이다. 카덴자 II는 SE (a)로 보이는 이 부분 외에도 대부분을 32분음표와 64분음표로 이루어진 음형들이 반복되어 SE (a)와 동기적으로 관련되어 있음을 보여준다.

이제 보기의 SE를 보면, stage I부터 stage IV까지 반음씩 상행하고, stage V부터 stage VII까지는 반음씩 하행하는 형태를 보여 이들의 관련성을 보여준다(이때 카덴자의 음형은 제외된다). 음형의 변화에 비해 리듬은 거의 고정되어 있는데, stage IV와 카덴자를 제외하면 이들의 지속분절은 $\text{desg} <11000320>$ 의 형태를 취한다.

Stage IV는 이러한 리듬형의 맥락에서 매우 예외적인 경우이다. 나머지 SE (a)가 대개 쉼표로 분절되어 다른 음형과 연결되지 않거나, 연결이 되더라도 PE가 나타나 악상으로 분리되는 반면, stage IV는 팔분음표와 4분음표로 연결된 음형이 붙기 때문이다. 그런데, 이 새로 붙여진 음형은 SE (d)로서 두 개의 SE가 연속된 형태를 취한다. 따라서 이 부분의 리듬분절을 분석하면, $<11000320465>$ 의 형태를 취하겠지만, 각 SE의 분절 형태로 본다면, $<11000320>$ 과 $<465>$ 를 하위분절로 나누고 이를 반복음과 하위분절의 표준형으로 정리하여 $<10320>$ 과 $<021>$ 로 이해하는 것이 적절하다. 특히 SE (d)의 음가들이 SE (a)와 큰 차이가 있기 때문에 이러한 분석은 설득력이 있다.

이러한 지속분절의 분석 결과는 기본적으로 PE와 SE의 리듬형에서 유사성을 파악하기 어렵다. 그러나 윗곡의 변형과 역행을 고려할 때 SE (d)의 지속분절 <021>은 PE ②의 지속분절 <120>과 역행 관계에 있다. 즉, 가장 긴 음가를 가진 음들을 중심으로 상대적으로 짧은 음가의 음들이 비대칭적이지만, 음길이의 아치(arch) 형태를 그리고 있는 음형들이다.

이제 SE(b)부터는 원형에서부터 변화가 나타나는 *stage*의 음형만을 다루고자 한다. SE(b)의 경우, *stage II*와 *stage III*에서 음형이 추가되는 형태를 발견할 수 있다(악보 18).

악보 18. *stage II*와 *stage III*에 나타난 SE (b)

dseg< 3151240>
dsubseg<102>, <1230>

dseg <20501364>
dsubseg<20301>, <021>

위 악보 18에서 *stage II*는 SE (b)와 SE (c)(사각으로 표시)의 결합이다. 이들의 지속분절을 분석할 때 각각이 단독으로 쓰였다면, <20301>과 두 개의 음으로 이루어진 지속분절을 분석하지 않는 방법이 사용되었지만, 이들의 경우 비교적 지속의 길이 차가 짧아서 하위분절을 SE 만으로 나누지 않는 방법도 생각해 볼 수 있다. 보기에는 전체를 하나의 지속분절로 본 경우와 앞의 세음과 나머지 네음으로 하위분절을 나누고 표준형으로 정리한 형태를 제시하였다.

*Stage III*의 형태는 SE (b)와 SE (d)의 형태 결합이다. 앞에서 SE (a)를 분석할 때 언급했듯, SE (d)는 앞의 음형들과 그 음길이의 단위가 상당히 길어지는 만큼 보기에서는 하위분절을 나누었다. SE (d)가 PE ②와 역행의 관계에 있음은 앞에서 지적한 바와 같지만, 나머지, 즉, SE (b)의 분절형태는 <20301>로서 PE ④와 역행의 관계를 가지고 있음은 매우 흥미롭다. 그리고 이 분절의 형태 역시 비대칭적이지만, 가장 긴 음가가 분절의 중앙을 차지하는 아치의 형태를 만든다는 점도 발견된다.

이제 끝으로 살펴볼 형태는 SE(d)가 된다.¹⁵⁾ 이미 살펴본 바와 같이 SE (d)는 III과 IV를 통해 다른 SE와 연결되어 나타났다. 원형 그대로 나타나거나 결합된 경우가 아

15) SE (c)와 (e)는 두 개의 음만으로 구성되어있어 다른 SE와의 결합이 아닌 경우 단독으로 지속분절을 분석하지 않는다.

닌 SE (d)의 등장은 *stage V*와 *stage VI*에서이다. 아래의 예는 변형된 SE (d)의 형태이다.

악보 19. *stage V*와 *stage VI*에 나타나는 SE (d)



*Stage VI*에 나타난 음형의 변화란 실제로 연주 주법의 변화에 지나지 않는다. 트레몰로로 연주하라는 지시를 빼면 이전의 것과 다르지 않다. 그러나 *stage V*의 경우에는 앞에서 본 SE (d)의 지속분절 <120>의 형태에서 2에 해당하는 음의 길이나 크게 확대되고 있다. 이러한 확대는 윤곽이론 상에서는 분절의 지표를 변화시키지는 않는다. 그러나 윤곽에 포함된 원소의 수와 상관없이 가운데 음들의 길이가 길어지는 *In Freundschaft*의 리듬 특성을 고려할 때 같은 맥락에 있는 리듬형의 변화로 파악 할 수 있다. 특히 길어진 음 F#의 다이내믹이 피아니시모에서 포르테시모로 이동하면서 대개 SE에 할당되는 포르테시모의 다이내믹에 변화를 주는 것은 이러한 음길이의 변화를 듣는 사람에게 지각시키기위한 작곡가의 의도로 볼 수 있다.

슈톡하우젠이 이 작품을 통해 수평적인 다성음악의 층을 보여주려는 시도는 실제 이 작품에 대한 상당한 사전지식이 없이는 거의 파악되기 어렵다. 오히려 이 곡은 지속적으로 반복되는 여러 요소들과 같은 음으로 구성된 트릴의 사용이 두드러지고 있다. 특히 두 번에 걸친 카덴짜와 같은 음형들의 진행은 악상과 음역의 층을 이해하기 어렵게 만든다.

작곡가는 *limb*이라고 부른 다섯 개의 모티브(본 논문에서는 PE로 표시하였음)가 작품에 구성 근간이라고 밝히고 있으나, 이 외의 다른 음형들(SE) 역시 반복적으로 사용되고 있다. 특히 이들의 리듬형은 대개 대칭적인 형태를 만들고 가운데 있는 음들이 길어지는 형태를 취하고 있으며 기본 시가의 차이가 있으나 PE와 SE의 분절 형태가 역행의 관계에 있는 쌍도 발견되었다.

본 분석은 특별한 박자와 마디 개념이 없고 조성과는 거리가 먼 현대음악에서 리듬 요소들의 관련성을 찾아내는 한 방법이 될 수 있다. 이 논문에서 다루는 윤곽이론의 리듬 분석은 초보적인 단계에 머물렀으나, 트릴 등을 사용하여 의도적으로 음악적 흐름

을 중지시키는 작품에서 맥락이 있는 리듬형들을 발견해내는 시도로서 그 의의가 있다고 할 수 있다. 이 논문은 작곡가의 의도가 분명하게 PE와 SE의 음악적 시도를 나누고 있어서 이에 기초한 리듬 분석을 시도했으나, 이들을 모두 수평적으로 같은 비중을 갖는 요소로 두고 시간 순에 따라 리듬 분석을 할 경우, 이와 다른 분석의 결과도 기대할 수 있을 것이다.

제5장 논의 및 전망

리듬이론의 역사는 고대 그리스까지 거슬러 올라가고 화성이론과 함께 다루어졌다는 기록이 전해짐에도 불구하고(이귀자 2002, 142), 화성이론과 선율에 관한 이론들이나, 20세기 음악이론에서 음고를 다루는 이론들의 체계에 비하면 리듬이론은 다소 산발적으로 언급이 되는 선에 그치고 있다.

본 논문은 리듬이론에서 특히 현대음악을 분석하는 리듬이론의 한 예를 찾고자 하였고, 그 방법으로 윤곽이론을 선택하였다. 제2장과 제3장을 통해 윤곽이론이 다양한 방법으로 정의되고 발전해 왔음을 살펴보고, 집합이론의 개념과 용어로부터 기초해 음고를 분석하던 이론이었던 초기 형태도 발견할 수 있었다. 이러한 발전과정 중 90년대 들어 리듬을 분석하는 한가지 방법으로 윤곽이론이 사용된 예를 살펴보고 이를 새로운 작품에 적용할 수 있을지 확인했다.

윤곽이론의 연구 성과는 그 이론이 가진 유연함(flexibility)과 분석결과의 간략함에 있다. 윤곽이론은 음악적 사건을 듣는 인간의 지각 체계가 그다지 정교하지 못하다는 형태심리학적인 배경에서 출발했으므로 서열화해서 비교하기 어려운 음길이들을 상대적으로 파악하는 유연함을 보였다. 그리고 이렇게 연구된 결과는 집합이론의 음고분석 결과처럼 숫자로 지표화되고, 다른 리듬분절과 비교할 수 있으며, 변화된 양상도 설명할 수 있다.

이러한 이론적 특성에 비추어 슈톡하우젠의 *In Freundschaft*는 64분 음표부터 온음표 이상의 길이까지 다양한 음길이가 포함되어 있는 작품으로 절대적인 음 길이를 파악할 수 없고, 트릴이나 스타카토, 잦은 쉼표를 통한 중단과 연속이 반복되기 때문에 적절한 분석의 대상으로 선정했다. 본 논문의 분석에서 음길이들의 절대치 차이는 듣는 사람이 더 길게 듣거나 짧게 듣는 정도로만 설명되었고, 분절과 분절이 쉼표 등에 의해 분리될 때에는 같은 음 길이라 해도 다른 분석치가 할당되었다. 이러한 분석을 통해 본 논문은 작곡가에 의해 다른 범주로 나뉜 음형들(본 논문에서는 PE, SE로 표

시합) 간에도 리듬의 유사성이 존재함을 발견할 수 있었다.

현대음악에서 리듬은 작품의 정체성을 보여주는 중요한 요소이다. 그러나 모든 분석 이론은 언제나 절대적이지 않으며 모든 음악적 상황에 적용할 수는 없다. 본 연구는 리듬 분석을 할 수 있는 여러 가지 가능성 중 하나를 찾아보았고, 그 타당성은 윤탁이론 자체의 가능성보다 다양한 작품에 분석을 통해서 검증되어야 할 것으로 보인다. 보다 다양한 작품을 통해 리듬적인 특징들을 일관성 있게 설명할 수 있어야 하고, 보다 발전적인 개념이 도입함으로써 윤탁이론을 통한 리듬 분석의 타당성이 확대 될 것으로 보인다.

참고문헌

- 박재성. 1993. "집합이론의 역사적 배경과 기본원리에 관한 연구". *음악논단*, 제7집: 315-374.
- . 1999. "2차적 화성세트의 개념과 음열음악 분석에의 적용에 관한 연구". *음악논단*, 제13집: 135-168.
- 이귀자. 2000. "리듬이론에 관한 연구". *이화음악논집*, 제4집: 141-166.
- Dowling, W. Jay, and Harwood, Dane L. 1986. *Music Cognition*. New York: Academic Press.
- Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven; London: Yale University.
- Friedmann, Michael. 1985. "A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music". *Journal of Music Theory*, 29: 223-48.
- 동양대 2016년 2월 18일
———. 1987. "A Response: My Contour, Their Contour". *Journal of Music Theory*, 31: 268-74.
- Lewin, David. 1982. "A Formal Theory of Generalized Tonal Functions". *Journal of Music Theory*, 26: 23-60.
- Marvin, Elizabeth West. 1991. "The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varese". *Music Theory Spectrum*, 13: 61-78.
- Marvin, Elizabeth West and Paul A. Laprade. 1987. "Relating Musical Contour: Extensions of a Theory for Contour". *Journal of Music Theory*, 31: 225-67.
- Morris, Robert D. 1993. "New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour". *Music Theory Spectrum*, 15/2: 205-28.
- Painter, Noel Thomas. 2000. "Exploring Contour Associations Through Transformation Networks: Identification and Classification of Contour Relations in Modern Multiple Percussion Music". Ph.D. Dissertation, University of Rochester.
- Polansky, Larry and Richard Bassein. 1992. "Possible and Impossible Melody: Some Formal Aspects of Contour". *Journal of Music Theory*, 36: 259-84.

- Popovic, Igor. 1992. "Common Principles in Music Theoretical Systems." Ph.D. Dissertation, Yale University.
- Quinn, Ian. 1997. "Fuzzy Extensions to the Theory of Contour". *Music Theory Spectrum*, 19/2: 232-263.
- Rahn, John. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman Inc.
- Williams, Kenneth E. 1997. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music*. Fort Worth: Harcourt Brace & Company.

ABSTRACT

Rhythmic Analysis of Contemporary Music based on Contour Theory

Mi-Jin Lee

This study provides a possibility of analysing rhythmic attributes of contemporary music through contour theory.

The early idea of pitch contour occurred as early as 1948 in the writing of composers such as Toch and Schoenberg. Over a decade later, the work of Charles Seeger, Charles Adams, and Mieczyslaw Kollinski set forth the theories of contour analysis. But, in the music theory, the concept was formalized by Robert Morris, Michael Friedmann, and Larry Polansky. Elizabeth Marvin and Robert Morris, in particular, have significantly developed the analytical methodology with which to apply the contour theory. SP.

In contrast to the previous results of contour music analysis, which focused on the pitch element, this analysis presumes that the rhythms also show similar character.

To prove the hypothesis, this thesis re-classified the Elizabeth Marvin and Noel Painenr's rhythmic analysis theories and adjusted the result into Stockhausen's *In freundschaft*.

As a result, the number of rhythmic characters that continuously appear in contemporary music were found. Also, the possibility of defining similarities of rhythmic element through various methods by adjusting the theories including inversion and retrograde, that are similar to set theory, was found.

The contour theory will be a good example of analysing rhythms in contemporary music that were believed to be inconsistent in the past.

코다이 개념의 솔페지 활용

이영미 (서울시립대학 강사)

차 례

제1장 서 론

제2장 본 론

- 2.1. 솔페지의 용어정의와 활용의 변천
- 2.2. 헝가리의 솔페지 지도방법
- 2.3. 코다이 개념의 솔페지 활용
 - 2.3.1. 음악 읽기와 내청
 - 2.3.2. 단계별 성부활동 그리고 화성과 형식의 이해
 - 2.3.3. 심상구축과 암기

제3장 결 론

참고문헌

영문초록

제1장 서론

음악교육의 궁극적인 지향 점은 음악적 능력의 발달이며 음악적 능력은 음악 이해능력이 발달된 정도라 할 수 있다. 음악적 능력이 가장 올바르게 발달된 경우는 훌륭한 연주에서 볼 수 있다. 이러한 연주를 지각하고 사고하는 수용자는 집중과 기대하는 과정 가운데 음악적 사고가 가능하며 음악의 이해능력이 향상될 수 있다.

음악적 사고는 음과 리듬에 관련된 패턴을 인지하고 구별하며 분류 조직하여 평가하고 예측과 추론까지 가능하게 한다. 헝가리 코다이 음악원의 솔페지 교수인 클라라(Klára Nemes)는 “The relative Sol fa as a tool of developing musical thinking”에서 음악적 사고의 개념을 다음과 같이 정의하고 있다.

[음악을 사고할 수 있는 능력이란 음악을 이해하고 음악의 언어, 개념, 특징 등을 설명할 수 있고 독특한 표현의 형식으로 의사소통이 가능한 능력이다. (Nemes 1994, 2)]

위 인용문의 내용은 본질적인 음악적 사고 능력이란 음악의 이해를 기초로 하여 표현형식의 상호작용으로 순환을 가능하게 하는 것으로 정리된다. 기초적인 음악의 이해에서 표현으로, 음악적 실제에서 이론으로, 실음의 음악적 소리에서 기보와 창작으로, 그리고 순환되는 음악의 모든 과정은 음악적 사고로 함축된다. 음악활동의 순환체계가 원활히 이루어지기 위해서는 음악적 사고로 함축되는 음악적 이해의 모든 활동을 효과적으로 지도-학습할 수 있는 음악의 실제와 이론 간의 상관지도의 제시가 필요하다. 이러한 본질적인 사고능력을 개발에 효과적인 음악의 기초학습으로 솔페지로 학습하는 음악이론과 음악사의 상관지도가 가능하며 음악활동의 통합으로 솔페지를 활용한 코다이 개념의 솔페지 지도가 대표적이다.

다른 여러 나라의 솔페지 교재와 우리나라 여러 음악대학에서 활용하고 있는 솔페지 교재를 재고해 보면 다음과 같다. 독일의 쾰른(Köln)에 있는 음악학교(Music Hochschule)의 솔페지 교재인 **Hören und singen I, II (Nobis 1996)**의 경우 **Hören und singen II** 부분에 다 성부(2성 3성 4성)연습이 있으며 프랑스의 솔페지 교재인 **Trente Leçons de Solfège(Passini, 1963)**에도 다 성부 연습이 단계적으로 활용되고 있다. 또한 예술성에 있어서 독일이나 프랑스의 솔페지 교재는 기존 예술작품을 단순화하여 연주자들의 기초 음악성 발달을 위한 예비 학습이 가능하다. 헝가리의 경우 작곡가

이자 교육자인 코다이(Zoltán Kodály 1891-1967)이후로 합창 리허설의 도입단계인 다성부 솔페지 연습곡이 활발하게 활용되었다. 코다이는 예비교사나 수요자 양성 교육 그리고 현장의 교사들로 하여금 솔페지를 활용할 수 있는 단계적 합창지도가 가능한 합창지도 방법과 교재를 완성하였다.

20세기 초 헝가리는 음악적 기초지식을 누구나 쉽게 쌓아갈 수 있는 학교 교재 지도 방법과 성인들의 재교육을 위한 음악의 교육 자료와 사회교육체제가 시대적으로 절실하였다. 코다이는 이러한 시대적 사회적 요구에 부응한 헝가리 음악교육의 선구자였다. 그는 예비교사나 교사 양성 교육 그리고 현장의 교사들이 솔페지를 활용할 수 있는 단계적 합창지도방안과 교재를 완성하였으며 그의 제자들은 더욱 향상된 솔페지 연습곡들과 교재를 제작하여 합창음악교육 부흥에 기여하였다.

본 연구의 목적으로 코다이개념의 솔페지 활용을 위한 솔페지 연습곡과 관련악곡의 선정기준이 되는 음악요소들과 연습곡의 활용방안을 제시하고자한다. 주로 참고한 악곡 문헌은 쇠니(Erzsébet Szönyi)의 음악 읽고 쓰기의 교수방법(A zenei írás - olvasás módszertana I-II 1953 1978)과 헤지(Erzsébet Hegyi)의 코다이 개념에 따른 솔페지(Solfège according to the Kodály-concept 1987)에 제시된 연습곡과 관련악곡들이다.

코다이가 제시한 솔페지의 다성부 활용은 합창지도의 도입부분에 필요하며 솔페지의 용어정의와 변천과정을 정리하여 앞으로 효과적인 솔페지 활용방안의 방향을 제시하고자 한다.

제2장 본 론

2.1. 솔페지의 용어정의와 활용의 변천

솔미제이션(Solmisation), (독. Solfège)은 계이름(Sol fa, 또는 Relative Sol fa)으로 표시된 것을 의미한다.(음악은이 2000. 89) "귀도의 손"으로부터 유래한 "솔미사치오(Solmisatio)"는 음절로 노래하는 것을 의미한다. 계이름의 기원을 귀도(Guido 990-1050)의 "귀도의 손"에 나타나는 육음 음계 환원체계(Hexachordal mutation system)로 본다.

프랑스, 벨기움, 이탈리아 등지에서 절대 음을 사용하게 되었으나 1600년 이후로 이탈리아의 몇 학교에서는 이동도 체계를 활용하였다. "솔미사치오"는 원래 계이름 부르기 위한 음계, 음정, 선율연습을 노래로 부르는 것을 뜻하였다.(The New Grove 1992, 454)

이탈리아의 자코니 체로네 메리제네(Zacconi 1592, Cerone 1613, Merisenne 1634)등의 경우 5개의 모음으로 부르는 연습곡을 만들었다. 마치니(Macini 1774)의 경우 'a'음과 'e'음만 사용하여야 한다고 주장하였다. 토시스(P.F. Tosis)는 일찍이 옛 음악과 새로운 음악에서 노래 부르기에 관하여(Opinioni de'cantori, antichi e moderni'1 1723)에서 전문 음악가들의 솔페지 훈련을 강조하였다. 17-18세기까지 "도"로 시작하는 장조와 "라"로 시작하는 단조의 연습의 활용이 증가하였다. 작곡가이며 교육자인 베르탈로띠(Angelo Bertalotti 1666 - 1747)는 볼로냐의 보통학교에서 그의 저서 솔페기(Solfeggi 단모음이나 계이름으로 부르는 연습)로 솔페지를 지도하였다. 이 책은 2-4성부의 전조가 있는 이동도법을 활용한 연습곡의 모음이다.

1795년 프랑스의 파리 고등음악원은 솔페지오(Solfeggio)를 교육과정의 기본으로 체계화 하였다. 19세기에 솔페지(Solfège)는 음악성 발달의 기초과목으로 체계적인 개발이 이루어졌다. 가장 유명한 것은 1910-11년 단하우저와 라빅낙(Danhauser Lomoir와 Lavignac)이 공동으로 출판한 3권의 솔페지(Solféges des Solféges)이다.

영국의 경우 몰리(Thomas Morley)는 영어의 고어로 된 'Lancashire sol fa'라 불리는 이동도 체계를 선호하였다. 글로버(Sarah Ann Glover 1786-1867)는 악기의 도움 없이 인성(Vocal)만으로 음악 읽기 능력 향상과 음악학습 방법을 개발하여 이동도법에 의한 계이름 부르기, 그리고 고정도법에 의한 음이름(Letter name)활용 지도방안을 개설했다. 교회 회중들이 함께 노래 부르는 능력향상에 필요한 교재로 교회 회중을 위

한 시편체계(Schem for rendering psalms congregational 1835)을 출판하여 교재로 사용하였다. 당시 교회목사인 커웬(Curwen 1816-1967)은 그녀의 강의를 받고 깊은 감명을 받았다고 한다. 커웬이 “Tonic-Sol fa”체계를 발전시킨 것도 그녀에게서 게이름으로 쉽게 대중을 지도할 수 있는 방법을 효과적이라고 받아들였기 때문이다.(Jane Scott 2001) 커웬의 솔페지 교재인 토닉 솔파(Tonic-Sol fa)는 시편으로 된 가사와 게이름 그리고 박자로 오선 없이 게이름의 음절로 악보를 기보 하고 각각의 악곡마다 게이름의 음악적 기능과 표현방법을 자세히 서술하고 있다. 교회 회중을 위한 단순한 악곡들로 단선율의 시편 창에서 시작하여 두 번째 장(Second stage)의 끝 부분부터 2성부의 게이름악보가 나온다. 1970년부터 “커웬 프로젝트(Curwen Project)”가 뒤늦게 시작되어 1974년도에 커웬 연구소(Curwen Institute)가 설립되고 영국의 학교에서 그동안 잊혀졌던 그의 손기호가 소개되었다. 또한 기악지도에 있어 악기를 연습하기 전에 게이름으로 악곡을 읽고 이해한 후 악기 지도하는 방법인 솔페지를 활용한 기악지도로 큰 효과를 보았다고 한다. 예전의 시창 청음은 음정 연습이주요 활동 이었으며 이러한 음정들의 개별적인 연속을 훈련시키는 방법 이었다. 반면 영국의 커웬이나 독일의 외데(Jöde Fritz 1887-1970)등의 민중 음악교육 운동(합창운동 the singing youth movement 1920)으로 이루어진 근대적인 솔페지의 시발점은 코다이로 하여금 체계적인 교육용 교재 개발과 활용 그리고 솔페지 교재와 작품간의 계열성과 상관지도 등을 향상하는데 그의 전 생애를 바칠 수 있게 하였다.(Dobszay 1992, 121)

솔페지 용어의 변천과정에서 공통적인 점은 대중을 지도하는데 솔페지가 용이하다는 점이며 발전되어 온 사항은 단선율의 대중을 위한 단순한 선율지도에서 다 성부 지도로 그리고 기악의 지도에까지 그 영역을 확대하여 위한 예비학습으로 솔페지 지도방법이 발전된 점이다.

2.2. 헝가리의 솔페지 지도방법

헝가리에서 최초로 음악의 읽고 쓰기를 가르치는 솔페지에 관한 교재는 안탈(Molnár Antal)의 솔페지와 케논 연습(Solfège Gyakorlóköny I - III. Kánongyütemény)이다. 주로 돌림노래를 사용한 솔페지 지도방법을 제시하고 있다. 조르귀(Kerényi György)와 벤야민(Rajeczky Benjámín)이 함께 만든 A B C로 부르는 노래 (Énekes ÁBÉCé, 1938)와 지도서 학교 노래책(Éneklő Iskola, 1940)에서 이동도법을 사용하고 있다. 1928년, 코다이는 예비교사나 수요자 양성 교육 그리고 현장의 교사들로 하여금 단계적 합창지도

가 가능한 합창지도 방법과 교재를 완성하였다. 코다이가 편집한 **학생용 노래모음집** (Iskolai Énekgyűjtemeny I-II, 1943)은 헝가리 어린이들의 음악적 모국어인 민요를 활용한 솔페지 교재이다. 이 무렵 솔페지로 지도하는 기악 지도가 강화된다. 베라(J. Irsai Vera)가 저술한 **음악의 예비 코스**(Zenei előképző, 1947)에서 구체적인 설명을 하고 있다. 1945년 이후 기악지도를 받기 전에 학생들이 청음능력을 향상시킬 수 있는 과정으로서 ‘예비과정’이 음악교육과정에 도입되었다. 이러한 솔페지 교재의 더욱 종합적인 교재로 쇠니(Erzsébet Szönyi)의 **음악 읽고 쓰기의 교수방법**(A zenei írás - olvasás módszertana I-II, 1953, 1978)과 **음악 읽고 쓰기를 위한 연습곡**(Zenei írás - olvasás módszertana I-VII)가 편찬되었다.

코다이가 강조한 대중을 위한 합창 교육의 필요성을 그의 에세이 중 **어린이 합창에 관하여**(Children choirs 1929)에서 다음과 같이 발췌하였다.

[음악이 일부 귀족만을 위한 것이 되는 것은 바람직하지 못하다. 왜냐하면 그 일부에 속하지 못하는 어린이는 좋은 음악을 접할 기회를 얻지 못하기 때문이며 좋은 음악을 경험하지 못하는 어린이는 이 나라(헝가리) 미래의 음악문화를 구성하는 미래의 우리가 될 것이기 때문이다.

합창은 사회전체의 결속력을 강화하고 그 사회의 특성을 표출한다. 헝가리 노동자와 영국 노동자의 삶의 방식이 다르듯 영국의 합창문화는 영국의 사회와 관련되며 헝가리 합창문화는 헝가리 사회와 관련된다.]

코다이는 음악 읽기 교육 보다 먼저 소리로 그 음악에 익숙해지는 것을(Aural training) 강조하였다. 1930년부터 합창운동(the Hungarian chorus, the singing youth movement)과 같은 여러 다양한 교사협회 등의 음악교육운동이 일어나기 시작하였다. 솔페지 개념이 중심인 코다이 교수법은 1940년 이후 교육과정의 필수 과정으로 기술되어왔다.

헤지(Erzsébet Hegyi)의 **코다이 개념에 따른 솔페지**(Solfege according to the Kodály-concept, 1987)은 전문 연주자나 음악교사들을 위한 솔페지 교재로 코다이 연습곡과 함께 르네상스 바로크 그리고 비엔나 고전의 작품들에서 발췌한 솔페지 교재로 솔페지의 다양한 활동범주(이론, 시창, 심상구축, 암기)에 따른 특성을 살린 두 권의 교재이다. 이 솔페지 교재는 전문 연주자나 음악교사들의 음악적 경험과 교수법의 기초를 넓혀갈 수 있게 하는데 목적을 두고 있다.

2.3. 코다이 개념의 솔페지 지도 내용과 활동 영역

로베르트 슈만이 “음악의 좌우명”이라는 글 중 다음은 좋은 음악가에 관한 부분이다.

[청음 훈련이 첫째이다. 음과 조성을 들어서 알 수 있는 힘을 기르자. 악기의 도움 없이 악보를 보고 노래할 수 있도록 하자. 노래를 부르는 능력이 청음 능력향상에 큰 도움이 된다. 악보로 음악을 이해하는 습관을 기르자. 합창에 참가하여 중간 성부를 노래하자. 이것이 좋은 음악가가 되는 지름길이다.]

위 인용문에서 솔페지 교육의 근본인 좋은 음악가가 갖추어야 할 근본조건을 다음 네 가지의 핵심 사항을 유추해 볼 수 있다.

[첫 번째, 훈련된 귀. 두 번째, 훈련된 지성.
세 번째, 훈련된 마음. 네 번째, 훈련된 손.]

위의 네 가지 활동은 청음능력, 음악 읽기와 내청 그리고 음악적 사고, 체험을 통한 음악적 감수성, 그리고 기술적인 음악표현 등의 활동을 함축하여 열거하고 있다.

슈만의 ‘좋은 음악가’ 개념은 코다이의 ‘훌륭한 음악교사’ 개념으로 발전되었다. 코다이는 음악교사를 하나의 훌륭한 음악가(연주자)로 존중한다. 한 음악작품이 연주자로 인해 재생산되듯이 음악교사는 교실에서 학생들을 청중으로 연주를 시범하고 함께 연주하는 그 자체인 것이다.

또한 솔페지 지도에서 수업 계획안의 기준이 되는 음악요소(리듬, 선율), 기술(리듬, 선율, 시창, 청음, 성부활동), 듣기(Hearing), 이론 그리고 게임 등은 솔페지로 지도하는 음악이론의 모든 영역이라 할 수 있다. 마치 도제제도의 음악으로 음악을 가르치는 방법처럼 서술적 설명 없이 음악교사의 지휘와 첫 음 만으로 시작하고 끝나는 음악 그 자체를 실천하는 음악지도이다.

코다이 개념의 솔페지 교재에서 수업 계획안의 기준을 정리해 보면 다음과 같다. 쇠니의 **음악 읽고 쓰기의 교수방법과 예제** 곡은 정직하게 코다이 체제에 맞춘 일반인을 위한 헝가리 음악교과서라 할 수 있다. 예제곡이 100개가 넘는 단계별지도과정이 헝가리의 1960년대 음악과 교육과정을 정직하게 활용하고 있다.(예를 들어, $J-\text{♩}$ -솔라미- $2/4-fp$ 의 악상 등등의 음악요소별 위계순서로 연계성과 계열성 있는 단계별 교재 순서로 되어 있다.) 헤지의 코다이 개념에 따른 솔페지의 경우 세 가지 내용으로 구분된다. 첫 번째, 시대별 양식이 이론 영역의 내용이며 화성분석과 전조 하여 부르기의 활동으로 나뉘어 있다. 두 번째, 시창 영역은 음악문헌에서 발췌한 내용으로 단성부와 다

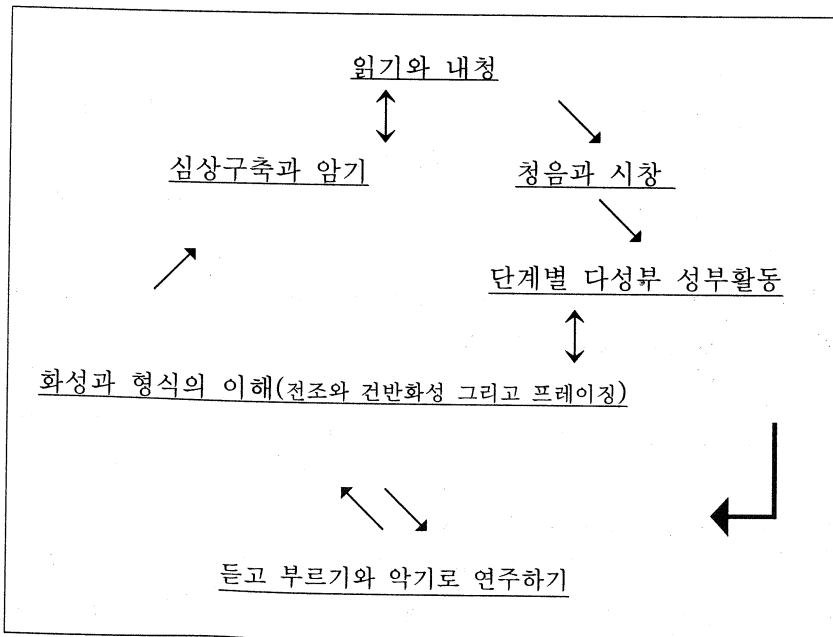
성부 활동으로 나뉘어져 있다. 세 번째, 음악 암기의 내용은 단 성부, 2성부의 암기악곡과 3성부의 악곡 그리고 건반화성이며 암기 능력을 향상하여 음악적 이해와 음악의 순발력을 기르는 활동을 포함한다. 이 솔페지 교재는 아홉 장으로 구성되었으며 각 장마다 연대기 순으로 발전된 음악작품의 특징적인 작품의 특정악구와 코다이 솔페지 연습곡을 발췌하여 편집하였다.

코차르(Ildikó Herbolý-Kocsár)의 초등학교의 다 성부, 화성 그리고 형식의 지도 (Teaching of polyphony, harmony and form in elementary school 1984)에서 다성 음악 지도방법 코다이 개념을 기초 바탕으로 활용하였다. 노래 부르며 걷기에서 노래의 리듬 치며 노래 부르기로 발전하여, 강박을 치며 노래 부르기로, 더욱 발전시킨 다음 단계의 활동은 오스티나토를 연주하며 노래 부르기, 그리고 돌림리듬과 돌림노래 등의 동시다발적인 음악활동의 통합이 이루어진다. 이러한 단계별 다 성부 성부활동의 궁극적인 목적은 바로 '합창지도'를 위한 선행학습이다.

위의 세 권의 솔페지 교재를 종합하면 표 1과 같은 솔페지 활동의 통합과 순환이 가능하다.

표 1의 활동은 6쪽에서 언급된 슈만의 '좋은 음악가'의 네 가지 조건 충족시킬 만한 활동을 제시해 보았다. 코다이 개념에서 서술적인 음악의 이해와 달리 음악의 구조를 기초로 한 조성음악에서의 음악적 사고는 음악의 구조적 이해와 동일한 의미로 사용되고 있다.

표 1. 솔페지 활동의 순환



2.3.1. 음악 읽기(Musical Reading)와 내청(Inner Hearing) 그리고 청음과 시창

헤지(Erzsébet Hegyi)의 코다이 개념에 따른 솔페지(Solfege according to the Kodály-concept, 1987)에 제시된 읽기(시창)를 위한 악곡은 악곡에서 출현하는 음들의 음계를 중심으로 음계의 난이도에 따른 순서로 제시되어 있다. 오음음계와 교회선법에 의한 선율, 전음계(Diatonic)와 변화 음, 변화 음과 전조등 음계간의 계열성에 따른 위계구성을 한다. 시창이 유창하게 음악 읽기로 향상되면 내청 활동과 함께 상관될 수 있다. 시창된 악곡을 내청과 함께 반복하면 심상 구축과 반복의 단계로 발전된다.

2.3.1.1. 오음음계와 교회선법에 의한 선율

악보 1. d음으로 시작하는 오음음계

악보 2. d음으로 시작하는 선법의 음계들

악보 1과 악보 2의 음계는 계이름으로 부르기의 기초가 되는 음계설정이다. 악보 1의 오음음계 환원체계는 전래동요를 지도할 때 솔페지 연습으로 계이름으로 d음에서 시작하는 가능한 모든 오음음계인 6가지의 반응이 없는 오음계이다. 처음의 오음계로 돌아오는 동안 6가지 오음음계를 모두 부르고 난 후 전래동요를 학습한다. 악보 2는 일명 “달크로즈 음계”로 달크로즈(Emile Jaques-Dalcroze 1865-1950)가 계이름으로 지도하는 솔페지 방법을 조성과 전조등의 개념을 발달시키기 위해 활용하였던 음계연습이다. 이러한 음계연습은 선법뿐만 아니라 12개의 조성에서 주요 악곡을 지도하기 전에 솔페지로 예비 학습단계에 효과적이다.

악곡의 기초가 되는 음계는 개별 된 하나하나의 음을 모은 것이 아니라 음들 간의 관계를 비교하고 음들의 기능을 활용하고자 정리된다. 음계의 선법과 조성 구조를 인식하면서 악보를 보고 노래로 부르며 표현하고 들으면서 이해할 수 있다.

2.3.1.2. 선법 및 조성의 구조와 진행

다음의 악보 3 4 5는 선법의 진행 그리고 조성진행이 유사한 진행구조를 갖는 연습곡과 악곡이다. 악보 3 4 5의 연습곡과 관련악곡 선정을 선법과 조성의 구조를 기준으로 선정한다.

조성 구조를 기준으로 악곡과 연습곡을 선정하는 이유를 서술하면 다음과 같다. 기존의 시창 청음의 방법은 음정연습과 이러한 음정들의 개별 된 연속을 훈련시키는 방법이었다. 그러나 근래의 청음을 포함한 솔페지 활동의 통합지도는 음정 자체보다 조성 체계에서 그 음정의 전후 음악적 맥락의 특징이 되는 성부 진행을 분별하고 음악적 소리로 들리는 음의 기능을 솔페지 활동에서 표현될 수 있도록 음악적 이해와 식별을 위한 강한 조성 적 분별력향상을 지향한다.

악보 3 (코다이 연습곡 15-14)은 선법과 조성의 선율을 이조하고 전조 한 코다이 2성부 연습곡이다. [d 중심 음의 육음 음계 - a 중심 음의 육음 음계 - 바장조 - 다단조 - g단조 - d단조] 순서로의 선율이 진행되고 있다. 이러한 전조에 관한 솔페지 연습곡은 단순한 전조를 반복하기 위한 연습곡이 아니라 음의 중심이 기능적으로 어떻게 움직이고 있는가를 계이름으로 노래 부르면서 체험을 통한 음의 구조와 기능 그리고 양식의 이해를 위한 연습곡이다.

악보 3. 코다이 연습곡 15-14

악보 3의 선율진행의 조성 기능을 전체적인 윤곽으로 보면 원조 (Tonic) - 5도 위의 음계(Dominant) - 원조 - 5도 아래 조 (Sub dominant) - 5도 아래조의 5도 아래 조 (Sub dominant of Sub dominant)로 헤지(Erzsébet Hegyi)는 5도 하행하는 음계나 선법 및 조성관계를 변격진행(Plagal progress, 도-솔-파-라-도'의 근음진행을 기초로 한다.)이라는 용어로 설명하고 이러한 진행(T-D-T-SD-T)의 특징을 후기 르네상스 양식에 포함하고 있다.(Hegyí 1984)

악보 4. 코다이 연습곡 77-69

악보 5. 화성의 변격 진행

J.S. Bach, Fugue in fm

Z. Kodaly 44-16

위의 악보 4와 5는 악보 3의 조성간의 변격 진행(T-D-T-D-T-SD-T)을 하는 악곡으로 코다이 연습곡 77-69인 악보 4는 악보 3과 함께 악곡의 주요 음계 진행의 관점에서 악보 5의 관련악곡과 관련연습곡으로 가능한 예이다.

코다이 연습곡 중 33 44 55 66 77과 Tricinia 연습곡은 음악의 후기 르네상스와 바로크 그리고 낭만시기의 특징적인 양식을 갖는 악곡의 관련연습곡으로 활용할 수 있는 양식의 특성을 잘 살린 연습곡이다. 쿠퍼(Paul Cooper)의 음악이론(Perspectives in Music Theory 1982)에서 1600년대의 전형적인 근음 진행을 악보 6에서와 같이 2도권 3도권 5도권으로 양식화 하고 있다. 악보 6은 후기 르네상스 음악의 화성진행의 특징인 근음과 화성의 병진행이다.

악보 6. 후기 르네상스 음악의 근음진행

악보 6을 [도미솔 - 레파라 - 도미솔 - 타(시b)레파...]계이름으로 3성부를 솔페지 연습을 한 후 15-16세기 마드리갈 곡을 체험한다. Thomas Morley(1600)의 *Though Philonela lost her love*는 이러한 진행이 특징적인 악곡으로 연습곡과 양식 적인 관련 곡을 선정기준으로 할 때, 연습곡과 함께 관련 악곡 다발로 (song bouquet 라 불리는 노래다발과 같은 관련악곡의 다발) 만들 수 있다.

코다이는 마드리갈의 교육적 효과를 높이 평가하였으며 미끄러쉬(Szabó Miklós,

Forrai Miklós)로 하여금 30곡의 마드리갈 가사를 헝가리어로 번안하여 교육용 마드리갈 선곡집 팔라라(Fallala 1939)를 출간하였다. 코다이가 이렇게 마드리갈을 교육용으로 큰 가치를 둔 것은 곡의 길이가 짧고 간단명료하며 반복이 많기 때문이다.

읽기와 내청은 청음과 시창의 예비 단계이며 두 가지 활동 간의 상관지도가 가능하다. 학생들의 능력이 충분하지 않을 경우 단계지도 간의 계열성을 고려하여 역순화이 가능하다.

내청의 과정과 함께 조성의 변화 또는 선법의 변화(이조)를 청음으로 들어서 인식할 수 있다면 그 다음단계인 조성을 표현하는 활동으로 전이가 가능하다.

2.3.1.3. 전음계(diatonic)와 변화 음 그리고 전조

악보 7. 바하의 레치터티보 선율의 연습곡 중 199번

악보 7은 바하의 작품 중 오라토리오의 아리아와 레치타티보에서 발췌한 선율들이다. 변화 음 “피(파#)”는 5도 위조의 관계 조로 전조 하는 진행에서 학습되어 지며 변화 음 “타(시b)”는 5도 아래조의 관계 조로 전조하는 진행에서 학습된다. 이러한 변화 음과 전조의 관계는 조성의 흐름과 기능을 인지하는데 기초가 되는 개념이다. 악보 7 보다 한 단계 높은 학습이며 숫자 저음과 레치타티보 선율의 연습곡(Bach Példatár. 1971 no.199-211)을 활용하면 효과적이다.

악보 8. 코다이 연습곡 44-41



악보 8의 알토 성부의 반음계에 관한 관련 곡으로 바그너의 오페라 방황하는 화란인 (*Der Fliegende Holländer*)의 서곡이 있다.

2.3.2. 단계별 성부활동 그리고 화성과 형식의 이해

학습단계 1. 동형진행

동형진행의 연습곡을 위한 예비학습인 솔페지 연습은 다음과 같다.

[d-m-s(도미솔) f-l-d'(파라도) r-fi-l(레파#라) s-t-r'(솔시래) m-sil-t(미솔#시)
l-di-m'(라도#미')
d-m-s(도미솔) f-l-d'(파라도) t,-r-f(시,레파) m-s-t (미솔시) l,-d-m(라,도미)
r-f-l(레파라),...]

화음의 동형진행을 계이름으로 펼쳐 부른 후 악보 9 (코다이 연습곡 66-22)의 관련 연습곡을 부른다.

악보 9. 코다이 연습곡 66-22



학습단계 2. 7화음의 전위

학습단계 2에서는 아래 숫자저음을 보고 7화음의 3가지로 전위된 상태를 게이름으로 펼쳐 부른다.

[6₅ 4₃ 4₂]

학습단계 3. 화성의 동형진행

악보 9의 아래성부와 같은 4도 상행 5도 하행 선율과 화성 동형진행을 하는 악보 10의 기본스(Orlando Gibbons 1583-1625)의 마드리갈 *백조(The silver swan)*에서 발췌하고 축소(reduction)한 화성 동형진행을 4성부 합창이나 3성부 합창과 저음부 기악연주로 연주 연습한다.

악보 10. 백조(The silver swan)의 화성진행



학습단계 4. 화성과 전조

화성과 전조의 솔페지 활동의 예를 표 2에 제시하였다.

표 2. 화성 분석과 솔페지(Hegyí 1987. 170)

분석적 해석	<p>원조</p> <p>다장조: I - ii⁴₂ - v⁶₅ - I - VI⁶</p> <p style="text-align: right;">사장조: ii⁶ - V⁴₂ - 계속</p>
화성의 솔페지	<p>a) d - d - t, - d - d</p> <p style="text-align: right;">f - f</p> <p>b) d-m-s d-r-f-l t,r-f-s d-m-s d-m-l</p> <p style="text-align: right;">f-l-r' f-s-t-r'</p>

학습단계 5. 연주

표 2의 관련악곡으로 조성과 화성의 진행이 동일한 바하(J.S. Bach)의 전주곡 (*Prelude in c minor*)의 첫마디에서 시작한 첫 번째 악구를 활용할 수 있다.

2.3.3. 심상구축과 암기

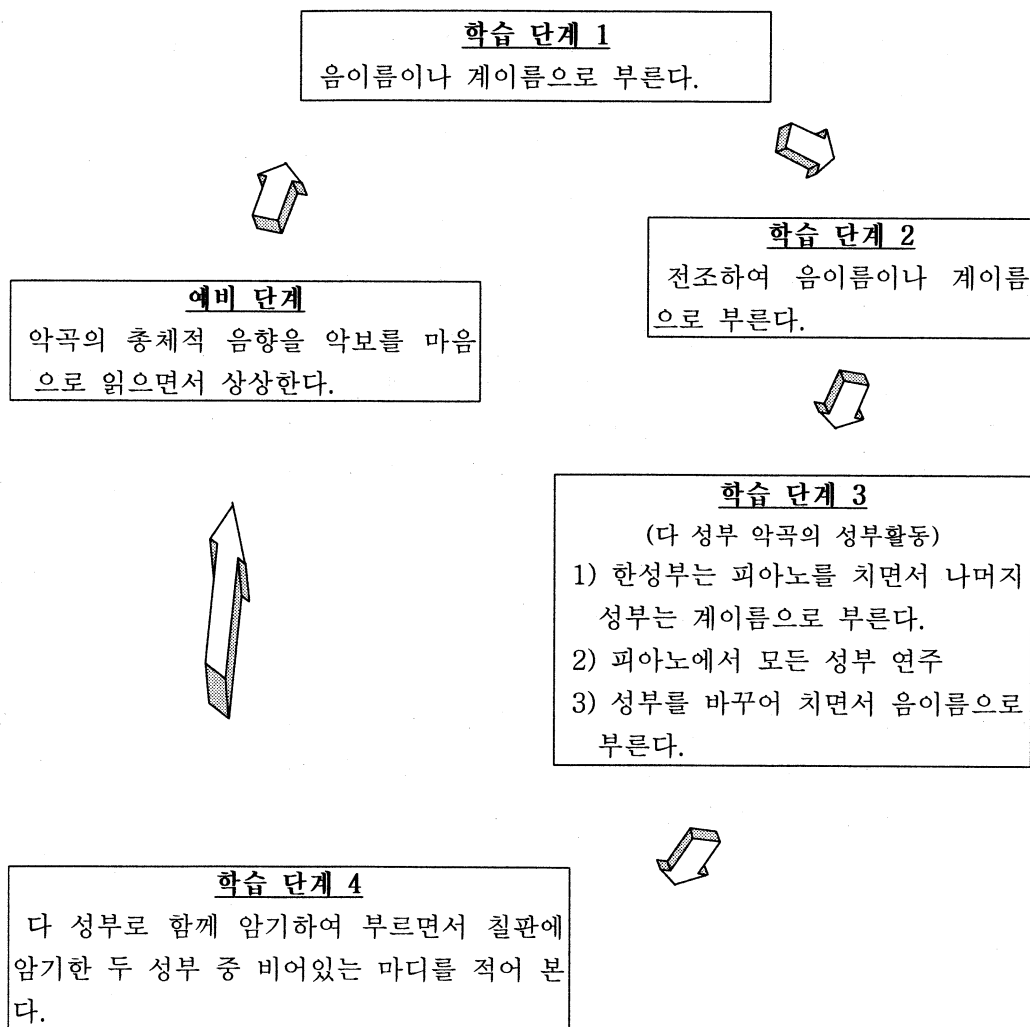
심상(Mental imagery)이란 마음의 그림을 그리는 상상력을 뜻한다. 음악 연주의 경우 심상을 구축하는 과정에서 연주자의 모든 감각을 다 사용하여 마음의 악보를 만들어 갈 수 있다.(Kohut 1985. 5) 다 성부 성부활동에서 심상구축의 과정으로 한성부를 부르면서 나머지 성부를 상상하는 내청(Inner hearing)의 활동을 심상구축의 과정중 하나라 할 수 있다. 이러한 내청의 활동이 익숙해지면 한성부는 부르고 다른 성부를 즉흥 연주하는 창의적인 활동도 가능하다. 예를 들어 전 악구와 후 악구 등 악구관계의 음악적 기능을 활용하여 제시된 전 악구의 주요선율을 노래로 부르고 나머지 응답악구는 상상하여 생각한 후 즉흥으로 노래한다. 가능한 응답악구를 여러 가지로 생각해본 후 원곡을 감상하여 고전양식의 음악적 구조와 기능을 체험하고 이해할 수 있다.

헤지(Erzsébet Hegyi)의 코다이 개념에 따른 솔페지(Solfege according to the Kodály-concept 1987)에서 제시하고 있는 심상구축과 암기의 학습 단계는 표 3에 제시한다.

악보로 상징화되어 기보된 악곡을 심상구축하고 마음에 구축된 음향을 연주 연습하여 암기하는 학습과정은 코다이 교수법의 특징인 완전학습의 과정과 유사하다. 이러한

완전학습의 과정은 음을 상상하고 완전하게 암기 된 상태에서 연주로 음악을 재생산하는 과정을 포함한다. 암기할 악곡을 선정할 때에는 전조가 많이 되지 않은 곡이 효과적이다.

표 3. 단계별 심상구축과 암기



제3장 결 론

음악 전문 연주자나 교사양성 교육에 솔페지와 솔페지를 활용한 음악의 이해가 필수 기초과목으로 중요한 역할을 하고 있다.

본문에서 솔페지를 활용한 음악활동의 순환체계를 다음과 같이 세 가지로 범주화하였다.

첫 째, 음악 읽기와 내청(오음음계와 교회선법에 의한 선율, 선법 및 조성의 구조와 관계, 전음계와 변화 음 그리고 전조)

둘 째, 단계별 성부활동 그리고 화성과 형식의 이해

세 째, 심상구축 암기

코다이 개념을 활용한 솔페지 연습곡과 교재 그리고 악곡문헌을 자료로 음악의 기초 학습을 위한 솔페지 연습곡과 관련 곡의 선정기준은 관련악곡의 구조에 따른 특징적 음악요소에 기초하고 있다. 코다이 개념을 활용한 솔페지 연습곡과 관련악곡의 음악구조에 따른 선정기준과 적용은 솔페지의 실제와 이론 간의 상관교육이 기초가 되며 우리의 교육현장에 필요한 솔페지 활용에 필요한 음악기초이론교재의 개발에 방향을 제시해 줄 것이다.

또한 솔페지의 실제와 이론 간의 상관교육은 흔히 들어본 통합이론교육의 효과적인 음악학습 효과를 기대할 수 있을 것이다.

다양한 악곡문헌과 음악양식구조를 기준으로 솔페지 연습곡을 만들어 대학에서 솔페지의 실제와 이론 간의 상관지도를 기초음악과목에 활용한다면 음악의 구조와 흐름을 체험하는 과정에서 이해 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- Ardrey, Cathleen Margaret. 1999. *Middle school general music: Kodály Dalcroze, Orff and the developmental needs of adolescents*. Temple university
- Rainbow, Bernarr. 1797. "Curwen, Kodály and the future" *Music teacher, British journal of education*.
- Brumfield, Susan Hendrix, 2000, "Jean Ritchie's 'Field trip----Scotland': *An examination of unpublished field recordings collected in Scotland, 1952-1953*.
- Dick, Rudi John. 1996. *An Investgation of the education influences on the Kodály approach to education, The university of manitoba*.
- Dobsay, László. 1971. **A hangok világas V VI VII**. Editio musica budapest
- . 1992. **After Kodály**. Zoltán Kodály pedagogical Institute of Music.
- Earl, Grillian. 1991. "Letter to the editor". **Music teacher, British journal of education**.
- Eösze, László. 1982. **Kodály, Zoltán** : His life and work, Corvina kiado printed in Hungary.
- Glover, Sarah Ann. 1835. **Schem for rendering psalmody congregational**. Boethius Press.
- Hegy, Erzsébet. 1984. **Stylistic knowledge I II**. Zoltán Kodály pedagogical institute of music.
- . 1971. **Bach példatár**. Editio musica budapest.
- Herboly-Kocsár, Ildikó. 1984. **Teaching of polyphony, harmony and form in elementary school**. Zoltán Kodály pedagogical institute of music.
- Kodály, Zoltán. 1941. *Bicinia Hungarica I II III* , Editio musica budapest
- Kerényi György, Rajeczky Benjmin. 1938. **Énekes ÁBÉCé**, 1940. **Éneklő iskola**, Magyar korus.
- Kohut, Daniel L. 1985. **Musical performance**. School of music university of Illinois at Urbana-Champaign.
- Lajos, Bárdos. Kodály, Zoltán. 1984. "A Hundred year plan" **Selected writings**. Musica budapest.

- Némes, Klára. 1994. "The relative Sol fa as a tool of developing musical thinking".
Bulletin of the international Kodály. Editio musica budapest.
- Rainbow, Bernarr. 1797. "Music teacher Curwen, Kodály and the future". *British journal of education*.
- Southcott, Jane. 2001. "Sara Glover : Music educator and theorician" *Asia pacific symposium on music education research*.
- Szönyi, Erzsébet, 1953, 1978. **A zenei írás - olvas módertana I-II, Zenei írás olvasás mőzertana I-VII.** Editio musica budapest.
- Tohn, Cuwen. Bernarr Rainbow. 1875. **The teacher's manual of the Tonic-sol fa method.** Boethius press.
- Youngmi, Lee. 2001. "The Strategy of Teaching Music History Material in Schools"
Asia pacific symposium on music education research.
- Zemke, Sr. Lorna D. MA. 1976. **The Kodály concept.** Mark foster.

ABSTRACT

The Study on Materials and Activities of Learning Sequences through Solfege. (Emphasis on the Kodály Concept)

Young-mi Lee

The aims of this study are to enhance musical thinking through solfege activities. The progress idea of musical thinking in process has important implications for the performer and the music teacher in that it calls our attention to important issues such as the purpose of musical comprehension through utilizing the system of solfege learning.

In regards to the Kodály choral method, functional melody and harmony of solfege materials are approached through singing practice and ear training exercises as well as through more intensive structural analysis of excerpts from solfege exercises, masterpieces and their stylistic characteristics.

In this study, solfege activities are categorized in three parts.

The major three activities are:

- (i) concern about musical reading and inner hearing.
- (ii) developing harmony and form with group work.
- (iii) imagery to help memory.

Materials along with fragments of the Kodály exercises, the solfege activities excerpts from the late Renaissance, Baroque and Viennese Classical and Romantic periods. It is closely tied to studies of materials and activities of learning sequences in solfege teaching.

Aspects of solfege activities enhance students musical and pedagogical

experiences by means of gradually developed knowledge.

In conclusion, utilizing the system of solfege learning develops musical thinking and the nature of choral activity. It is hoped that this study will serve as an opportunity to help develop musical understanding and to experience music itself.

알쿠인(Alcuin, Flaccus)의 "Musica"와 그 번역

장우형 (성결대학교 겸임교수)

차 례

제1장 서 론

- 1.1. Musica의 음악사적 자리매김
- 1.2. 알쿠인의 저작
- 1.3. 알쿠인의 삶

제2장 본 론

- 2.1. Musica의 여러 단어 해석의 문제
- 2.2. 원문 번역

제3장 결 론

참고문헌

독문초록

제1장 서론

본 연구는 8세기 후반에 활약한 음악이론가인 알쿠인(Alcuin Flaccus, 혹은 Alcuinus, 혹은 Alcvin, 스스로는 Albinus라 칭함, 약*735-+804)의 라틴어 저작 무지카(Musica)를 살펴보고 이 이론서의 역사적 자리매김과 더불어 처음으로 우리말 번역을 시도하며, 이에 따른 중세 음악이론에 있어 단어 해석의 문제점을 다루려 한다.

1.1. Musica의 음악사적 자리매김

그는 음악이론사상 처음으로 그리스 음악체계가 아닌 서유럽의 전통적인 교회선법에 관하여 글을 남긴 이론가이다. 알쿠인 이전의 알려진 이론가로는 아우구스티누스(Augustinus, Aurelius *354-+430)¹⁾, 마르티아누스 카펠라(Martianus Capella 4세기말), 보에티우스(Boethius, Ancius Manlius Torquatus Severinus *480-+524), 카시도르(Cassidor, 485?-+580), 이시도르(Isidor from Sevilla +804) 등이 있으나, 이들은 교회음악 전반에 관한 개념적이고 철학적인 글을 남겼거나(아우구스티누스), 음악을 무지카 문다나(Musica Mundana), 무지카 후마나(Musica Humana), 무지카 인스트루멘탈리스(Musica Instrumentalis)로 나누어 천체음악을 논하고 모노코드(Monochord)상의 음정관계와 테트라코드(Tetrachord)를 설명하거나(보에티우스), 그리스 음 체계를 설명하고(예를 들면 도리안 선법이 후의 교회선법과 달리 D가 아닌 E부터 시작 한다), 음악을 무지카 하르모니카(Musica harmonica), 무지카 리트미카(Musica rhythmica), 무지카 메트리카(Musica metrica)로 나누어 개념설명에 그치거나(카시도르), 고대 신화에서의 음악의 위치와 다른 예술과의 관계, 인간에게 미치는 음악의 영향, 음악의 개념과 이론 등을 설명하거나(마르티아누스 카펠라), 인간의 음성은 복스(Vox)로, 그 밖의 소리는 소니투스(Sonitus)로 규정짓고 하르모니아(Harmonia)와 심포니아(Symphonia)의 차이점을 설명하는 것으로(이시도르) 그치고 말았다.

1.2. 알쿠인의 저작

비교적 짧은 알쿠인의 Musica는 마르틴 게르베르트(Martin Gerbert *1720-+1793)의 라틴음악이론 모음집(GS, 1:26-27.)에 처음 소개되었다. 브람바흐(Brambach 1883)에 의해 알쿠인의 진본임이 밝혀진 이후, 독일 교회음악학자인 코른뮐러(Kornmueller 1886)

1) 출생연도는 *로, 사망연도는 +로 표기하였다.

에 의해 중요한 부분적인 내용이 소개되었고, 이 후의 대부분의 사전(단, 개정6판 Grove 음악사전은 제외: 이 사전에서 알쿠인 항목을 쓴 로렌스 거쉬(Lawrence Gushee)는 브람바흐의 연구를 배제하고 Musica의 진본성을 의심하였다.)은 이 두 학자의 연구를 바탕으로 알쿠인을 소개하였다.

알쿠인의 또 다른 이론서 '시편의 사용에 관한 책'(De Psalmorum Usu Liber)은 *Patrologia latina* (Band 101, 465ff)에 처음 소개되었고 루마니아의 음악학자 마르가레타 란트베어 폰 프라게나우(Margaretha Landwehr von Pragenau, 1986.)여사에 의해 독일어로 번역되었다. 이 책에서 알쿠인은 시편을 사용하는 아홉 가지 경우에 대해 설명하는데, 음악적인 사용은 전혀 언급이 없이 다만 인생의 도정에서 어떤 경우에 무슨 시편이 도움이 되며, 어떤 마음으로 시편을 대할 것인가에 대해서만 설명하고 있다. 알쿠인은 위의 두 저작 외에 많은 신학적인 저서(교리학, 예전학 등등)들과 교육적인 것을 내용으로 하는 것(문법, 수사학 등등), 그리고 우화와 찬양 시, 수많은 편지(카알 대체와의 편지를 포함)등을 남겼다. 처음으로 불완전하지만 알쿠인의 전집 출판을 시도한 사람은 앙드레 드 체스네(Andre du Chesne' 1617)였고, 이를 보강하여 포르스터(Forster, Frobenius, 1778)가 전집을 출간하였다. 한편 알쿠인의 편지는 뒤믈러(Duemmler)가 편집한 모누멘타 게르마니에 히스토리카(MGH)에 실려 있다.

1.3. 알쿠인의 삶

알쿠인의 삶에 대해서는 로렌츠가 서술한 '알쿠인의 삶'(F. Lorenz 1829)에 자세히 나오고, 그 외의 독일어로 된 MGG 사전에도 비교적 자세히 서술되어 있지만, 일반 사람들이 쉽게 접할 수 있는 영문사전과 서적에서는 내용이 빈약하거나 너무 오래되어 구하기 힘든 서적들이기에(예: West, 1892, Browne, 1908, Wilmot-Buxton, 1922) 본 연구에서 간략하게 소개한다.

알쿠인은 대략 주후 735년 영국의 요오크 지방에서 태어나서 주후 804년 5월 19일 투우르스(Tours) 근교에서 사망하였다. 알쿠인은 귀족집안에서 태어나 요오크의 대주교 에그베르트(Egbert, 732-66 근무)와 엘베르트(Aelbert, 766-80 근무)에게 사사하였다. 그가 다녔던 요오크 수도원학교는 캔터베리, 재로우, 말메스버리, 웨어마우스 등의 학교와 더불어 영국의 중요한 수도원학교 중 하나였다. 760년 처음으로 그의 스승 엘베르트와 함께 로마여행을 마친후, 엘자스에 위치한 무르바흐 수도원을 방문하고 알쿠인은 부제(副祭)로 부름 받았으며, 곧 이어 요오크 도서관의 사서가 되었다. 766년 에그베

르트의 서거와 함께 엘베르트가 직위를 이어 받자 알쿠인은 그 곳 수도원학교의 교장이 되었다. 781년 그의 친구 요오크 대주교 에안발트 I세(Eanbald, 780-96 근무)의 부탁으로 견의를 가져오기 위해 두 번째로 로마방문에서 돌아오는 길에 파르마에서 카알 대제를 만난다. 카알 대제는 알쿠인의 능력을 알아보고 먼저 왕립 궁중학교의 책임자 자리를 맡기고, 곧 이어 전 프랑크 지역의 교육 전반에 관한 개혁 책임자에 임명한다. 그 후에 마아스트리흐트에 있는 성 세르바티우스 베네딕트 수도원의 운영과 페리에레스의 성 이우푸스 수도원, 796년 부터는 투우르스의 성 마르티누스 수도원의 운영을 임명 받는다. 투우르스 수도원 학교에서 알쿠인은 요오크와 로마에 있는 서적을 복제하여 학교 도서관에 비치하도록 명하는 등, 학교 발전에 이바지한다. 카알 대제의 명에 따라 790-93년에 메르시엔의 왕 오파와 외교상의 문제를 성공적으로 마침으로써 영국령을 마지막으로 밟게 된다. 794년 프랑크푸르트의 종교회의에서 당시 스페인으로부터 번지고 있었던 '입양론'을 연설과 글을 통해 훌륭하게 막아내고, 799년부터 마지막까지 투우르스에 완전히 정착하여 카알 대제의 오른손이 되어 모든 교회와 교육문제에 있어 훌륭한 동반자와 보좌관이 되었다. 카알 대제는 그를 친구로써, 또한 후견인으로 대단히 아끼었다고 한다.

제2장 본 론

2.1. Musica의 여러 단어 해석의 문제

Musica는 총 250여개의 단어로 구성된 비교적 단순하고 짧은 이론서이다. 그럼에도 불구하고 이 글을 번역하는데 있어서 어려운 점은 틀린 단어(예:quator-quattuor)와 내용을 강조하기위하여 자주 등장하지만 오역의 여지를 두고 있는 단어(예:autem), 앞뒤의 연관성을 분명히 밝히지 않은 단어(예: 다시 한번 quator-quattuor), 어미변화가 확실하지 않은 단어(예:pressior), 느닷없이 등장하는 단어(예:superiorum)등 뿐아니라, 비슷한 의미를 지니고 있지만 전혀 다르게 사용되고 있는 단어들이 매우 자주 등장한다는 것이다. 우리말에서 '소리', 혹은 '음'으로 번역될 수 있는 Tonus, Sonus, Vocis와 함께, '노래' 혹은 '선율'이라고 번역될 수 있는 cantilena, modulatio등이 이에 속한다. 라틴어로 쓰인 음악이론서를 자주 대하지 못하는 사람들에게는 이런 단어들의 올바른 해석과 번역이 거의 불가능하다는 것은 자명한 일이다. 중세음악의 이론서 중 그 제목이 'Tonar' 혹은 'Tonarius'로 되어 있는 것은 예외 없이 모두 시편 송가와 안티폰, 이

에 따르는 Differentia(즉 et saecula saeculorum Amen, 다른 말로는 각 음절의 모음만을 본 따 euouae)에 관하여 기술한 것임을 아는 사람은 Tonus라는 단어가 때로는 '교회선법'을 의미한다는 사실을 인정하기 쉬울 것이다. 알쿠인의 Musica의 첫 소절은 "Octo tonos in Musica"로 시작한다. 이를 '음악에 있어서 여덟 개의 음들은'라고 번역한다면 "eo modo et sonorum tonorumque linea omnis cantilena modulatur." 라는 글은 거의 번역이 불가능하다. Musica 전체 내용을 전후 연계성을 고려하여 살펴보면 Tonus는 '교회선법'으로 번역함이 옳다. 또한 Sonus는 '음들' 혹은 '노래'로, Vocis는 '성부'로 번역함이 옳다.

알쿠인이 교회선법을 정의할 때 사용한 디퍼런치아(differentia)와 쿠안티타스(quantitas)는 각각 '여러 종류'와 '장단'으로 번역하였다. 디퍼런치아(differentia)는 위에서 설명한 음악적 구성요소인 에우오우아에(euouae=saeculorum Amen)의 의미는 전혀 없는 것으로 판단된다. 이를 '구별' 혹은 '구별함'이라고 번역할 수도 있겠으나 여기에선 여러 선법을 뜻하는 것으로 '여러 종류', 즉 '여러가지의 것'의 의미로 번역되었다.

이미 토누스(Tonus)에 관한 정의로써 디퍼런치아와 쿠안티타스를 사용한 것은 카시도르²⁾와 이시도르³⁾이지만, 그들은 이 단어들을 교회선법에 관한 설명이 아니라, 그리스의 음 체계를 설명할 때 사용하였다. 알쿠인은 카시도르의 정의를 그대로 자신의 글에 인용함으로써 그가 카시도르의 저서를 이미 알고 있었다는 것을 보여주고 있다. 그렇지만 이를 교회선법에 관한 설명에 적용함으로써 자신의 독창성을 증명하고 있다고 하겠다. 이러한 인용은 한편으로는 서유럽의 교회선법이 그리스의 음 체계를 바탕으로 하여 발전한 것이라는 사실을 단적으로 말해주고 있다.

Cantilena의 의미는 '이미 알려진 오래된 노래'로 Musica에서는 찬가로 번역되었다. Modo는 '선법'이 아니라 '방법'으로 번역되었다.

알쿠인의 교회선법 설명 자체가 이미 상당히 불안정하기 때문에 그 번역 역시 불안정하게 보이는 것은 당연하다고 하겠으나, 이를 토대로 하여 그동안 일반의 관심에서 멀어졌던 중세 음악이론이 다시 한번 조명을 받게 되기 바란다.

2) Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu, sive tenore consistit.(Gerbert Scriptorum, vol. I, 17)

3) Tonus est acuta enuntiatio vocis; est enim harmoniae differentia, et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit;....(Gerbert Scriptorum, vol. I, 21)

2.2. 원문 번역

라틴어 원문

Flacci Alcuini, seu Albini musica.

Octo tonos in Musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhaerere videtur.

Tonus est minima pars musicae regulae. Tamen sicut minima pars Grammaticae littera, sic minima pars Arithmeticae unitas: et quomodo litteris oratio, unitatibus acervus multiplicatus numerorum surgit, et erigitur eo modo et sonorum tonorumque linea omnis cantilena modulatur.

Definitur autem ita: Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit.

Nomina autem eorum apud nos usitata, ex auctoritate atque ordine sumpsere principia: nam quatuor eorum authentici vocantur.

Ad principium eorum sonus refertur, eoquod aliis quatuor quidam ducatus et magisterium ab eis praebeatur. Unde et primi altiores, secundi inferiores.

Authenticum [authentikon] graeca lingua auctorem sive magistrum dicimus: unde et libros antiquissimos atque firmos authenticos vocamus: utpote qui pro sui firmitate aliis possunt auctoritatem magisteriumque praebere.

Primus autem protus [protos] vocatur, id est, primus (scilicet tonus).

Secundus autem deuterus [deuteros]. Deuteros autem eadem graeca lingua secundarius sive recapitulatio vocatur.

Unde et Deuteromium lex secunda, vel legis recapitulatio vocatur.

Tertius tritus [tritos] dicitur, qui similiter, eo quod sit tertius in ordine, triti nuncupatur nomine.

Quartus Tetrachius eodem, quo caeteri, modo ab ordine suum vocabulum sumpsit: quia videlicet quartum principatus locum obtinet: tetra enim graeci quatuor dicunt.

Plagii ([plagioi] obliqui, seu laterales) autem coniuncte dicuntur omnes quatuor.

Quod nomen significare dicitur pars sive inferiores eorum: quia videlicet quatuor quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores, quia sonus eorum pressior est, quam superiorum.

원문끝.

번역문

플라쿠스 알쿠인(Flaccus Alcuin)의, 혹은 알비니(Albini)의 무지카(musica).

음악의 여덟 교회선법은 음악가가 꼭 알아야 하는 것으로, 모든 선율(modulatio)이 마치 접착제로 붙인 것 같이 나타난다.

교회선법은 음악 법칙의 가장 작은 부분이다. 그러면서 또한 이것은 문법상의 가장 작은 철자이며, 산술 요소의 가장 작은 단위이다: 마치 연설이 철자가 여러 번 더하여져서 하나의 연합이 되어서 이루어지듯이 이러한 방법(modus)으로 노래(sonorum)와 교회선법(tonorumque)에 비례하여 모든 찬가(cantilena)를 연주한다.

다음과 같이 정의 한다: 교회선법은 모든 어울리는 구성의 여러 종류(differentia)와 장단(quantitas)으로써, 성부의 집합 안에, 악센트 혹은 테너(tenor)를 배치하는 것이다. 그리고 우리가 늘 사용하여 온 이것들의 이름들은 권위와 질서의 원칙에서 나온 것이다. 왜냐하면, 이들 가운데 네 선법이 정격선법이라 불려지기 때문이다. 이러한 노래의 원천에 의거하면, 이들(정격선법)은 다른 네개(선법)에 대해 어떤 면에서 주인과 인도자의 역할을 한다. 첫째는 높은 것이고, 둘째는 밑에 놓이는 것이다. 정격(선법, Authenticus, authentikon)에 대하여 그리스 저자나 규범은 일컫기를: 가장 오래전부터 지켜오고 또한 강한 것을 정격이라 하듯이, 즉 그의 안정성이 영향력 있는 주인을 보여주는 것과 같다.

첫 번째 것은 프로투스(protus) 라고 하고, 이 것이 첫째 (교회)선법이다.

두 번째 것은 데우터루스(Deuterus) 이다.

데우테로스(Deuterus)는 그리스어로 '두 번째 것' 혹은 '요약'이라 한다.

데우터루스(Deuterus)는 두 번째 법칙이며, 또한 요약의 법칙이다.

세 번째 것은 트리투스(Tritus) 라 하며, 마찬가지로, 셋째 자리에 있으며, 세 번째 명칭이다.

네 번째 것은 테트라키우스(Tetrachius) 이고, 다른 것들과 마찬가지로, 그의 이름의 순서가 정하는 바와 같이; 분명히 네 번째 중요한 자리를 차지하기 때문이다: 테트라(tetra)는 그리스어로 네 번째라는 뜻이다.

변격(선법)은 이미 설명한 모든 네개(교회선법)와 연계되어 있다.

그의 이름이 말해주듯이 이것은 '부분'이거나 혹은 '밑에 있는 것'이다: 이것이 네개(선법)의 부분이면서 이들과 크게 다르지 않기 때문에 이러한 노래는, 높은 것과는 달리, 밑으로(밑의 음역으로)눌려지게 된다.

번역문 끝.

제3장 결 론

알쿠인의 무지카(Musica)는 8세기 후반에 서유럽이 완전히 옛 그리스의 음 체계에서 벗어나 자신들의 교회선법을 구축하고, 이에 따른 이론적인 바탕도 어느 정도 확립하였다는 것을 보여주는 증거이다.

알쿠인 이후의 이론가 중에서 주후 약 1000년에 살았던 오도(Abbat Oddo) 이후의 사람들은 8개의 선법을 두개씩 짝지어 명명하지 않고 따로따로 프리무스(Primus=1.), 세쿤두스(Secundus=2.), 테르티우스(Tertius=3.), 쿠아르투스(Quartus=4.), 쿼인투스(Quintus=5.), 섹스투스(Sextus=6.), 셉티무스(Septimus=7.), 옥타부스(Octavus=8.) 등의 라틴어로 명명하거나 도리우스(Dorius), 프리기우스(Phrygius)등의 그리스 종족이름을 사용하였다.

하지만 알쿠인은 우선 교회선법을 크게 네 개의 쌍으로 나누고 그 이름을 그리스 용어인 프로투스(Protus), 데우터루스(Deuterus), 트리투스(Tritus), 테트라키우스(Tetrachius)로 각각 명명하고 도리우스(Dorius), 프리기우스(Phrygius)등의 이름은 사용하지 않았다. 다만 정격선법과 변격선법이 존재함과 이에 따른 음역에 관하여 서술할 뿐이다. 초기의 이론가 중에서 알쿠인 식의 명명방식을 사용한 사람은 레기노 프루미엔시스(Regino Prumiensis 약 9세기) 정도이다.

이러한 사실은 서유럽의 교회선법이 그 이론적인 바탕을 그리스의 음 체계에 두고 있었고, 후에 점점 라틴화 하였다는 것을 보여주는 것이다.

그의 교회선법 설명에서 선법내의 테너(Tenor)의 위치가 이미 자리를 잡았다고 볼 수는 있지만⁴⁾ 각 선법의 무슨 음이 피날리스(Finalis)인지에 관해서는 언급이 없다. 왜

4) 테너에 관해 알쿠인은 다음과 같은 설명을 하고 있다. "교회선법은 모든 어울리는 구성의 여러 종류(differentia)와 장단(quantitas)으로써, 성부의 집합 안에, 악센트 혹은 테너(tenor)를 배치하는 것이다."

냐하면 교회선법에서는 한 쌍의 선법 중 정격선법의 제일 낮은 음을 기본음인 피날리스로 규정하는 것에 반해⁵⁾ 그리스의 음 체계에서는 중간음(Mese)를 기본음으로 하고 있기 때문에, 피날리스에 대한 설명이 없다는 사실은 알쿠인의 교회선법이 얼마만큼 그리스의 음 체계로부터 독립되어 있는지를 알 수 없게 한다. 다른 한편으로는 그리스의 음 체계에서 보이지 않던 테너를 언급함으로써, 알쿠인의 이론은 그리스의 음 체계가 아닌 서유럽의 교회선법을 논하고 있다는 것을 증명하고 있다.

마지막으로 알쿠인이 영국 출신으로 로마와 독일에서 활약한 점을 보아, 특히 교육부 분야에서 탁월한 능력을 발휘한 것으로 보아, 그의 교회선법 이론은 이 시대에 이미 서유럽 전체가 향유하였다는 것을 간접적으로 시사하고 있다고 하겠다.

5) 예를 들어 교회선법 Protus에서는 정격, 변격선법 모두가 D를 Finalis로 하고 있으나, 그리스의 옥타브선법에서는 Dorius, Hyperdorius, Hypodorius가 모두 a를 기본음인 Mese로 규정하고 있다.

참고문헌

1. 사전류

Blume, Friedrich. 1949-1986. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel
6[MGG]

Finscher, Ludwig. 1994-현재. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite,
neubearbeitete Ausgabe*. Kassel. [MGG]

Sadie, Stanley. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musician. 6th
Edition*. London. [Grove]

2. 문헌

Duemmler, 1881-현재. *Monumenta Germanie historica*. [MGH]

Coussemaeker, CH.H.E. de. 1864-1876. *Scriptores de musica sacra potissimum,
3 Bd*. Paris. [CS]

Gerbert, Martin. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols. (St.
Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963) [GS]

Migne, J. P. *Patrologia cursus completus, series latina, 221 vols.*
(Paris: Garnier, 1844-1904) [Patrologia Latina]

(연구서)

Appel, Margarete. 1935. *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*.
Bottrop

Brambach, W. 1883, 1888. "Die Musikliteratur des Mittelalters bis der Blüete der
Reichenauer Saengerschule" *Mitteilungen aus der Bibliothek zu Karlsruhe*.
Heft 4 (1883), Heft 8 (1888). Karlsruhe.

Browne, G. 1908. *Alcuin of York*. London.

Chesne, Andre du. 1617. *Alchuini abbatis opera omnia*, Paris.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1955 *Studien zur musikalischen Terminologie*.
Wiesbaden.

6) 문헌의 끝에 사각괄호 안의 것은 약어(略語)를 의미함

- Forster, Frobenius, 1777-78, *Beati Flacci Albini seu Alcuini opera* 2 Bd., Regensburg.
- Gysin, Hans Peter. 1958. *Studien zum Vokabular der Musiktherorie im Mittelalter*. Basel.
- Kornmueller, P. Utto. 1886. "Die alten Musiktheoretiker" *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. Regensburg.
- Landwehr v. Pragenau, Margaretha. 1986 *Schriften zur ARS MUSICA*. Heinrichshofen.
- Waeltnr, Ernst Ludwig. 1960 *Die Methode terminologischer Untersuchungen fruermittelalterlicher Musiktraktate*. Heidelberg.
- Waesberghe, Joseph Smits van. 1972 "Studien ueber das Lesen (pronuntiare), das Zitieren und ueber die Herausgabe lateinischer musiktheoretischer Traktate (9. - 16 Jahrhundert)". *Archiv fuer Musikwissenschaft*. Wiesbaden.
- West, A Fleming. 1892. *Alcuin*. New York.
- Wilmot-Buxton, E. M. 1922. *Alcuin*. London.
- Zaminer, Frieder. 1985-현재. *Geschichte der Musiktheorie in 15 Bde*. Darmstadt.

ABSTRACT

Flacci Alcuini Musica

Woo-Hyung Chang

Mit der hier vorliegenden kurzgefassten Studie wird versucht, ueber Alkuin's (Alcuin Flaccus, oder Alchuinus, oder Alcvin, selbst genannt Albinus ca.735-804) in Latein gefasste Abhandlung mit dem Titel 'Musica' zu berichten. Die wichtigste Absicht ist eine erstmalige Uebersetzung von Latein ins Koreanisch, wobei auch die Auswahl der Woerter vom Alkuin untersucht und bestimmt wird.

Die entscheidende Bedeutung Alkuin's Musica liegt darin, dass die Musica als Erstere ueber Kirchenmodi berichtet. Seit die Alkuin's Musica vom Martin Gerbert in seinem "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" im Jahr 1784 erst ein Mal erschienen ist, ist die Echtheit dieser Abhandlung sehr umstritten, bis W. Brambach im Jahr 1883 seine Echtheit bezeugt hat. Der deutsche Kirchenmusikwissenschaftler U. Kornmueller hat in seiner Reihenbericht mit dem Titel 'Die alten Theoretiker' in KmJb ueber den Inhalt der Alkuin's Musica kurzerhand berichtet. Die fast alle lexikalischen Angaben beruhen sich auf diese oben genannten zwei Theoretiker, ausser Herrn Guschee im Grove's Artikel.

Nach genauer Untersuchung und Uebersetzung kann man folgende Ergebnisse aussprechen:

Erstens zeigt die Beschreibung Alkuin's Musica, dass die Westeuropaeer sich am Ende des achten Jahrhunderts von dem griechischen Tonsystem ganz befreit und ihre eigenen Kirchentone aufgebaut und dazu die theoretische Grundlage einigermaßen fertig gestellt hat. Aber Alkuin verwendete immer noch die griechischen Namen fuer die Kirchenmodi und noch keine Bezeichnung wie Dorius oder Phrigius usw. Er unterschied nur zwischen authentischen und plagalen Modi und dazugehoerige Ambitus. Zweitens kann man sagen, dass die Lage des Tenors

an dieser Zeit schon festgelegt wurde, aber ueber die Gestaltung der Finalis keine Aussage vorfand. Drittens scheint es durchaus sicher zu sein, dass diese Kirchenmodi in seiner Zeit in ganzen Europa breite Verwendung fanden, auch dadurch, dass der Verfasser Alkuin als Englaender in Rom und Deutschland arbeitete, und als Erzieher und Verwalter der verschiedenen Schulen seine immense Faehigkeit zeigte.

고대이집트 음악의 음악사적 위치와 연구에 대한 小考

지형주 (장로회신학대학교 강사)

차 례

제1장 서 론

제2장 고대이집트 음악의 음악사적 위치

- 2.1. 고대이집트의 시대구분
- 2.2. 19세까지의 음악사에 나타난 고대이집트
- 2.3. 20세기 고대이집트 음악의 연구현황

제3장 고대이집트 음악의 연구

- 3.1. 고대이집트 음악자료
 - 3.1.1. 악기
 - 3.2.2. 미술자료
 - 3.3.3. 문서자료
- 3.2. 학제적 (學際的) 연구방법

제4장 결 론

참고문헌

독문초록

제1장 서론

고대이집트는 지역적으로나 시대적으로 극동아시아의 현대라는 시점에 살고있는 이들에게는 다소 낯선 문화권으로 다가온다. 거기에 세계 7대 불가사리의 하나인 거대한 �핑크스 피라미드나 그 비밀을 자랑하는 미이라, 도굴되지 않은 투탄카문의 묘에서 발견된 황금마스크와 그를 둘러싼 일화들, 그리고 그림으로 표현된 상형문자 등은 신비감을 더하기까지 한다. 이렇게 낯설고 신비한 고대이집트 문화는 오랜 동안 그 지역을 경유하는 관광객과 역사가들의 마음을 끌었다. 그들은 글과 그림으로 이집트를 묘사하여 후대에 전하기도 하였다. 대표적으로 이미 기원전 5세기 그리이스의 역사가 헤로도토스가 이집트를 ‘나일강의 선물’이라 하며 그가 겪은 여행기를 자세히 서술하여 중요한 역사자료로 남기고 있다 (Herodot. 1958; 헤로도토스, 1988). 이집트가 아랍인의 주도하에 들어감에 따라 중세에는 고대의 여행기에 비할만한 역사서는 별로 남겨지지 않았으나 고대이집트 문화를 향한 크고 작은 시도들이 끊임없이 진행되었다.

어느 시대, 어느 문명에서도 빼놓을 수 없는 문화유산인 음악은 고대이집트에서도 중요한 역할을 차지한다. 고대이집트인들의 음악은 역사가들에 의해서는 극히 부분적으로만 수용되다가 19세기 상형문자의 판독 이후 이집트학이 발달되면서 점차적으로 그 숨은 모습을 드러내었다.

본 논고에서는 먼저 고대이집트의 시대구분과 함께 그들의 음악이 음악사에서 차지하는 위치를 파악하고, 이집트학의 성립을 기점으로 그 이전과 이후에 음악사에 나타난 연구에 대해 점검하려 한다. 제3장에서는 현재 고대이집트 음악에 관하여 어떠한 자료들이 발굴되었는지를 점검한 후에, 리라의 한 종류를 예로 들어 고대이집트 음악에 관한 연구방법을 살펴보고자 한다.

제2장 고대이집트 음악의 음악사적 위치

2.1. 고대이집트의 시대구분

서양의 역사분류에 있어 ‘고대’라는 구분은 비교적 큰 논란 없이 음악사에서도 수용되었다. 좁은 의미의 ‘고대 (Antike)’는 키클라데스, 미노아, 미케네의 에게문명 이후 도리아인의 민족이동에 따른 고대그리스 문화권의 시작으로부터 서로마 제국의 멸망까지인 기원전 약 1000년부터 476년까지를 말한다 (Bengtson. 1969. 4 이하). 하지만 이것은 어디까지나 유럽중심의 학문이 설정해 놓은 것으로 아직 넓은 의미의 고대가 학문적으로 수용되기 이전의 시대구분이다. 넓은 의미의 ‘고대 (Altertum)’는 고대그리스에서 지역적, 시대적으로 한 단계 넓혀진 메소포타미아와 이집트 역사를 포함한다. 해뜨는 지방 오리엔트 (Oriens), 소위 동방이라고 불리우는 이 지역은 중세 서양문화사의 주역이었던 로마인들에 의해 불리워졌다. 오리엔트는 이탈리아 반도를 중심으로 동쪽에 위치한 지역으로, 해지는 지방 옥시덴트 (Occidens), 즉 서방지역의 반대편에 위치한 지역이었기에 유럽문화의 중심에서는 오래동안 제외되었다.

넓은 의미의 고대 (Altertum)는 근대에 와서 고고학이 자리를 잡기 시작할 무렵 볼프 (Friedrich August Wolf, 1759-1824)에 의해 확정된 개념으로 (Meyer. 1979. 6), 오늘날에는 서양사에서 일반적으로 통용되고 있는 시대구분이다. 고대그리스 시대는 따라서 ‘고전적 고대 (klassische Antike)’라는 상대적인 명칭으로 불리운다.

메소포타미아는 기원전 3500년경 이집트보다 먼저 문자의 발달과 더불어 수메르민족에 의해 번영된 문화를 누렸으나, 전쟁과 분쟁으로 역사의 주인이 자주 바뀌는 운명을 겪게된다. 그에 비해 이집트는 단일민족으로, 역사초기에 발전된 상형문자가 왕조말년까지도 계속 쓰이면서 비교적 일관성 있고 통일성 있는 역사를 보여주며 따라서 그 문화유산에 있어서도 보다 체계적인 연구의 여지를 남기고 있다.

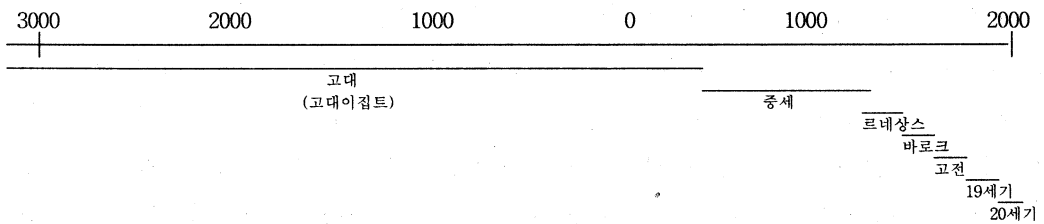
아래의 연대표는 이집트의 3000년의 역사를 시대별로 구분한 것이다. 이집트학 내에서는 시대구분에 있어서도 논란의 여지가 많은데, 여기서는 문화의 정성기인 신왕국 이후의 일치를 보인 호르눔 (Hornung. 1992)과 오토 (Otto. 1979)의 연대구분을 따른다.

* 고대이집트 연대표 (팔호안 오토의 시대구분)

선왕조시대		기원전 3000년경까지
초기왕조시대 (티니트시대)	1-2왕조	기원전 2950-2640 (2850-2650)
고왕국시대	3-6왕조	기원전 2640-2160 (2650-2189)
제1중간기	7-10왕조	기원전 2155-2040
중왕국시대	11-12왕조	기원전 2134-1785 (-1786)
제2중간기	13-17왕조	기원전 1785-1551 (1786-1552)
신왕국시대	18-20왕조	기원전 1552-1070
후왕국시대	21-30왕조	기원전 1070-332
그리스-프톨레마이우스시대		기원전 332-30
로마-비잔틴시대		기원전 30-기원후 642

음악의 기원에 있어서는 그 시작이 아직 밝혀지지 않은 상태이므로 문자의 발달 이후인 역사시대만을 고려한다 해도 이집트는 단일 문화권으로 3000년 이상의 역사를 지닌다. 그것은 서양음악사가 가지는 전시대의 반을 넘는 시간이며, 현재 서양음악사의 주를 이루는 중세부터 현대까지의 시간보다 훨씬 긴 영역을 차지한다. 이를 도식화하여 보면 명료하게 알 수 있다.

* 고대음악을 포함한 약식 서양음악사 연대기¹⁾



물론 여기서 양적인 비중이 질적으로 비례하여 중요하다는 것을 독설하려는 것은 아니다. 모든 존재 양식이 그렇듯이 각 시대와 개별양식이 갖는 의미에 대해서는 계속 존중되어야 하며 학문적으로 계속 연구되어야 함은 두말할 나위가 없다. 단지 근대 이전의 서양역사가 그리스-로마 중심의 지중해권에서 벗어나지 못하고 그 영향아래 단독 우

1) 여기 약식 서양음악사 연대기에 사용된 중세이후의 시대구분은 Michels의 것을 따랐다 (Michels, 2001).

월성을 나타내었으며 상대적으로 비유럽권의 문화들에 대한 연구가 등한시 되어온 것이 사실인 바, 넓은 의미의 고대사가 확정된 이래로, 서양사의 새로운 인식과 함께 음악사에서도 고대음악에 대한 연구의 필요성이 시급한 것이 강조되어야 할 것이다.

2.2. 19세기까지의 음악사에 나타난 고대이집트

유럽중심 학문의 추세에 따라 고대그리스 음악은 유럽문화에 직접적인 영향권을 행사한 음악으로서 그리스 철학, 문학 등과 함께 오랜 동안 연구되어 길게든 짧게든 서양음악사의 서술에 있어 한 몫을 차지하고 있는 것이 사실이지만, 그리스의 근접지역이면서 동시에 고대의 가장 긴 자리를 차지하고 있는 이집트 음악은 아직 서양음악사에서 그 자리정립이 미비한 현실이다.

고대이집트가 서양의 음악작품에 등장하는 경우는 종종 발견된다. 몇 가지 대표적인 예를 든다면, 헨델이 오페라 전성기를 누리던 시절에 ‘줄리오 세자르’ (1724)를 작곡했으며, 모차르트는 당시 프리메이슨의 영향을 받은 극본을 바탕으로 ‘마적’ (1791)을 작곡하였다. 1870년 수에즈 운하의 개통기념으로 작곡된 베르디의 ‘아이다’ 역시 이집트가 배경이 된다. 현대에도 필립 그래스에 의해 쓰여진 ‘에크나톤’ (1983-84)이 있는데, 이들 모두가 오페라라는 점이 공통적이다. 이 작품들에서는 물론 고대이집트가 오페라의 배경이나 대본으로 쓰여졌지 고대이집트 악기나 음악어법이 사용된 것은 아니다.

음악사 서술에 있어서는 고대의 역사가들에 의한 간헐적 언급 이후, 17세기의 교부이며 동방의 언어와 고고학에 관심을 가지고 연구하던 키르허 (Athanasius Kircher)가 그의 작품 ‘Oedipus Aegyptiacus (1652)’에서 이집트 음악을 서술하는 시도를 보였다 (E. Hickmann. 1989. 32 재인용). 18세기 후반으로 넘어와 음악사가 포르켈 (Johann Nicolaus Forkel)은 ‘일반 음악사 (Allgemeine Geschichte der Musik, 1788)’에서 세속적이면서도 의식음악에 바탕을 둔 이집트 음악장면은 상징세계와 밀접히 관계되어 있음을 시사한다 (Kunze. 1984. 581 재인용). 고대그리스와 로마의 예술에 대해 높은 미학적 관찰을 통해 많은 저술활동을 펴으로써 고고학의 창시자로 여겨지는 빙켈만 (Johann Nicolaus Winckelmann)은 그의 대표저서 ‘고대 미술사 (Geschichte der Kunst des Altertums, 1763)’에서 고대이집트 음악에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다: “부차적으로 감정과 사고의 방식에 있어서 이집트는 즐거움과 향유를 누리지 못했던 것처럼 보이는 민족이었다. 고대그리스인들이 ... 자기 수양을 쌓으려 시도했던 음악은 이집트에서는 시행되지 않았다... 스트라보 (Strabo)에 따르면 그들의 사원이나 제사에서도 악기는 연주되지 않았다 (Winckelmann. 1763/1982. 47).”

많은 여행을 통해 지리학에 공헌한 고대의 동방학자 스트라보는 물론이요, 키르히나 빙켈만에게는 아직 고대그리스가 주관심이요, 이집트의 유적으로는 아직 안목이 뜨여지지 않은 바 음악에 대한 언급도 마찬가지로 오해의 여지가 있는 막연한 추측으로 나타날 뿐이다. 빙켈만의 음악에 대한 언급에서 알 수 있듯, 고대이집트의 사원과 묘에는 수많은 악기와 음악장면들이 그려져 있고, 그를 바탕으로 발견된 악기와 함께 일차적으로 당시의 음악세계를 재현할 수 있음을 간과한 것이다.

마찬가지로 유명한 역사가나 철학자, 문학가 역시 고대이집트 음악에는 일종의 편견을 가지고 있었던 것이 사실이다. 헤르더 (Herder)는 이집트의 피라미드와 오벨리스크에 대해 자연물을 거스리는 무식한 건축물인 양 비꼬았으며, 상형문자를 인간 이성의 다듬어지지 않은 유아적 시도라고 혹평을 하였다 (Herder. 1784-1791/1985. 3편. 323). 괴테가 이집트 문화를 비정상적인 기이한 것으로 여긴 것이나 (Goethe/Morenz. 1969. 139 재인용), 헤겔이 이집트의 혼합신에 대해 잘못된 이해를 한 것은 (Hegel. 1878-79/1980. 472 이하) 아직 상형문자가 판독되어 학문적으로 정립하기까지의 어쩌면 당연한 시대적 결과라고 볼 수도 있겠다. 이에 반해 동시대의 음악사가 포르켈 (Forkel)은 그의 저서 ‘음악에 대한 일반저서 (Allgemeine Literatur der Musik, 1792)’에서 이집트 음악에 대한 단독 연구서가 아직 없으며 구약의 역사서나 역사가들의 모자이크식의 서술은 고대 이집트음악의 진정한 가치를 부여하기에 불충분함을 어느 정도 객관적으로 설명하고 있다 (Forkel. 1792/1962. 30).

학문적 대상으로서 고대이집트는 18세기 말에 들어서며 새로운 전환기를 맞게된다. 이미 프랑스의 고고학학자들이 개인적인 관심을 따라 이집트를 탐사했으며, 1799년 나폴레옹의 이집트 탐험단은 비방 드농 (Vivan Denon)을 비롯한 175명의 역사가, 필사가, 미술가 등으로 구성된 전문연구팀을 통하여 대규모 탐사를 떠난다. 이들이 관찰하고 연구한 결과는 다년간 9권의 저술과 11권의 도판집으로 구성된 ‘Description de L’Egypte’에 출판되었는데 (1809-1828), 이는 후대에 이집트학의 기초를 세우기에 큰 역할을 한다. 고대이집트가 학문의 한 영역으로서의 탈신화 (Entmytologisierung) 작업에 결정적인 역할을 하게된 것은 두말할 나위 없이 상형문자의 수수께끼를 풀어낸 일이다. 1822년 샴폴레옹은 로제타에서 발견된 현무암 비석의 세가지 언어를 비교하여 상형문자의 알파벳을 판독해낸다. 상형문자의 판독이 여러 발전과정을 거치며, 이집트학은 서구에서 하나의 독립적인 학문으로 정착된다 (Morenz. 1962. 346).

고대이집트 음악은 탐험을 통해 많은 부분이 발견되고 그림으로 세세히 묘사되었으

며 이제껏 불충분한 연구자료로서의 누명을 벗게되었다. 고대이집트 인들은 신전이나 묘지, 곳곳에 그들의 종교와 생활과 밀접한 관계 속에 있는 음악장면을 그리고 있다. 그러나 음악에 대한 본격적인 연구는 세기말을 지나며 비교음악학이 성립되어 비유럽권에 대한 인식이 고조된 이후에야 시작된다.

2.3. 20세기 고대이집트 음악의 연구현황

유럽 비교음악학의 창시자 작스 (Curt Sachs)는 여러 문화권의 음악을 섭렵했다.²⁾ 작스 당시에는 아직 음악학적으로 고대음악이 체계적으로 정립되지 않은 상태여서 쏟아져 나오는 자료들을 재정비하는데 구체적인 학문적 방향이 서지 않은 점도 있지만, 새로운 음악문화에 대한 문을 열고 유럽에 알리는 공헌은 높이 평가할 만하다. 1920년대 고대이집트 음악에 관하여 작스는 꾸준히 연구한 편인데, 악기에 관심이 많았던 그는 주로 당시 고고학자들에 의해 발굴된 악기에 대해 쓰고 있다 (Sachs. 1918-19, 1920, 1929, 1940). 독자적인 저서로는 베를린의 이집트박물관의 그 당시 모아진 악기에 대해 자세히 다룬 도서목록이 있다 (Sachs. 1921).

고대이집트 음악의 본격적인 연구는 작스의 제자인 히크만 (Hans Hickmann)에게서 이루어졌다. 작스가 이루어 놓은 작업을 기초로 히크만은 오랜기간 이집트에 체류하면서 고고학자들이 발굴해 놓은 악기와 기타 음악자료를 수집하고 정리하고 해석하여 그 독보적인 위치를 굳혔다. 그의 저술은 불어와 독일어로 150여편이 넘게 출판되어 (Neumann. 1965), 오늘날에도 고대이집트 음악을 연구하는데 중요한 지침서가 되고 있다. 그에게서도 작스와 마찬가지로 많은 양을 다루다보니 악기를 하나로 체계화하여 정리하는 작업이 실행되지 않았는데, 이는 다음 세대의 과제로 남게되었다. 히크만의 저서 중에서 단행본으로 중요한 것을 꼽는다면, 박물관 중 가장 많은 이집트 악기를 보유하고 있는 카이로 이집트박물관의 600 여개의 악기들을 편집한 도서목록과 (Hickmann. 1949), 음악사를 그림으로 보는 시리즈의 첫 편인 ‘그림으로 보는 음악사 (Musikgeschichte in Bildern)’ 1권 이집트편 (Hickmann. 1961-1)을 들 수 있다. MGG 옛 판에서도 이집트를 포함한 많은 고대 악기에 대해 서술하고 있다 (Hickmann 1955; 1956-2,3; 1957; 1958-1,2; 1960-1,2; 1961-1,2,3; 1964-1,2; 1966-1,2).

히크만의 다량화 연구 이후 체계적인 작업은 잠시 틈을 띠운다. 대신 단편적으로 이

2) 이 경우 고대이집트 음악이 유럽 외의 비서구음악에 속하는가, 서양음악사의 맥락에 속하는가의 문제는 다른 관점에서 다루어져야 할 것이다.

집트학자들에 의해 연구가 있었는데, 음악적인 지식보다 이집트학문을 더 사전지식으로 필요로 하는 전문성을 띠게 되는 요구에서 나오는 결과인지도 모르겠다.

덴마크의 애굽학자 마니크 (Lise Manniche)는 이집트의 모든 시대에 걸쳐 발굴된 악기와 음악장면을 나열하는 작업을 거쳐 (Manniche. 1975), 이집트 음악을 시대별, 주 제별로 정리한 단행본을 발간하기도 했다 (Manniche. 1991). 후자의 책은 서술식으로 전개되어 독자로 하여금 전체적 맥락을 파악할 수 있는 이야기를 제시하는 긍정적인 평가와 함께, 아직까지 체계화되지 않은 이집트 음악을 약간은 비약한 점에 대한 비판도 받고 있다 (Krah. 1993. 613 이후).

다른 이집트학자에 의한 연구로는 석사논문에서 보강, 단행본으로 출판된 크라 (Karen Krah)의 하프에 대한 연구와 (Krah. 1991), 고대 근동학자로서 개인적 관심에서 출발하여 콥트족의 현존하는 7개 류트를 분석적으로 잘 연구하여 놓은 아이히만 (Ricardo Eichmann)의 콥트 류트에 대한 저서가 있다 (Eichmann. 1994). 특히 아이히만은 자기의 전문분야인 고대근동의 음악과 동시에 이집트 류트에 대한 연구도 꾸준히 하면서 (Eichmann. 1988) 고대문명의 음악에 필요한 학제적 연구의 당위성을 잘 보여 주고 있다.

히크만의 부인이며 후계자인 엘렌 히크만 (Ellen Hickmann)은 최근에 아이히만과 함께 음악고고학회를 주관하며, 음악고고학 학회지 (Hickmann, Eichmann. 2000. 1, 2)의 공동 편집자로서 남편의 연구자료를 다시 편집하여 다음세대에 전하는 작업에 기여하였다. 이집트학자들의 지침서인 7권짜리 이집트학 사전 'Lexikon der Ägyptologie'에 이집트 악기와 이집트 음악에 대해 50여 편 정도를 간결하게 소개하였고, MGG의 새로운 판에도 이집트 음악을 기술하였다 (Hickmann. 1996). 이집트학자 마니크와 함께 고대음악을 독자적으로 다룬 'Neues Handbuch der Musikwissenschaft' 1권에서 이집트 음악을 담당하였다 (Hickmann, Manniche. 1989).

제3장 고대이집트 음악의 연구

3.1. 고대이집트 음악자료

이집트는 건조한 토양과 기후로 인하여 다른 고대문명에 비해 유적들이 잘 보관된 편이다. 고대이집트 음악을 연구함에 있어 실제적으로 연구대상이 되는 음악자료는 첫째 발굴된 악기들로, 이들이 몇 천년 동안 잘 보관된 상태로 발견된 것은 참으로 놀라운 일이다. 때로는 아주 파괴되어 어떤 악기의 일부인지를 파악할 수 없을 정도의 부분품도 발견되어 고고학자들에게 숙제를 남기기도 한다. 둘째 자료로는, 상형문자와 함께 그리기를 즐겨했던 이집트인들이 사원과 무덤의 벽화, 파피루스와 자기 조각 등에 묘사한 그림과 작은 조상 (Statuette) 등으로 형상화된 자료들인데, 이들은 현존하는 악기만으로 밝힐 수 없는 부분을 보충한다. 마지막으로 가장 정확하며 신빙성 있는 자료를 제공할 수 있는 문서자료를 꼽을 수 있다. 다음에 이들 자료가 오늘날 얼마나 연구되었는지 살펴보기로 한다.

3.1.1 악기³⁾

역사가 결코 발전일 수 없다는 것을 증명하기라도 하듯 고대이집트는 많은 종류의 악기로 보여준다. 화려한 현악기와 관악기는 물론, 의식음악에 쓰였던 타악기 등 그 다양성을 자랑한다.

종류별로 살펴보면, 현악기 중 가장 많이 알려졌으며 애용되었던 하프는 고왕국부터 후왕국에 이르기까지 여러 모양으로 발달한다 (Krah, 1991). 물론 모든 종류의 하프가 다 발굴된 것은 아니다. 예를 들어 신왕국시대의 전형적인 국자모양의 깊은하프 (löffelförmige Bogenharfe, Tiefbogenharfe) 는 그림으로만 존재하기에 3차원적으로 살펴볼 수 없는 것이 유감이다. 리라는 중왕국에 간혹 그 모양을 드러내다가 신왕국에 본격적으로 선보이기 시작하는데, 이는 좌우대칭인 그리이스의 리라와는 구조적으로 완연 다른 모습을 띠고 이집트의 독특한 형태로 발전된다. 현재 두 종류의 리라가 발굴되어 세계 유명 박물관에 전시 혹은 보관되어 있다. 동시대의 이웃나라에서 수입된 류트도

3) 이집트 뿐 아니라 고대악기 전반에 관한 명칭은 원어에서 서양식의 표기도 아직 체계적으로 정리되지 않았다. 우리말 번역에 있어서도 통일적인 칭호의 연구가 시급한데, 여기 사용된 고대이집트 악기에 대해서는 필자의 임의로 번역한다.

신왕국에 들어서 널리 쓰임받는 악기로 등장하는데, 카이로의 이집트박물관에 두가지 모양의 류트가 각각 하나씩 보존되어 있고 후왕국에 나타난 류트도 베를린박물관에 보존되어 있다 (Eichmann. 1988).

이집트 관악기로는 플룻, 이중클라리넷, 이중오보, 트럼펫 등을 들 수 있는데, 고왕국 시대에는 주로 하프와 함께 긴 플룻이 사용되었고, 이중오보는 신왕국에 많이 애용되었던 악기이다. 이중클라리넷은 비교적 쓰임이 적었으며, 양 끝이 갈라져 나가는 이중오보와는 달리 두 관이 평행으로 묶여져 있는 것이 구조적으로 다르다. 이들 목관악기는 전부 나무를 재료로 하는 가는 관으로, 부분적으로 손상된 채 발굴된 경우는 그 분류가 쉽지 않다. 음악적 지식이 없는 많은 이집트학자 사이에서도 이 세 악기의 명칭에서조차 혼동이 있으므로 목관악기에 대한 보다 자세한 연구서가 필요하다. 주로 군대악기로 쓰였던 트럼펫은 실린더 모양의 나팔부분 덕으로 그 모양이 앞선 세 악기와는 구별되는데, 특히 투탄카문 왕묘에서 발견되어 현재 카이로박물관에 보존되어 있는 은과 청동으로 된 트럼펫은 재료나 세밀한 장식에 있어 화려한 이집트 문명을 드러내고 있다 (Manniche. 1976. 7 이하).

타악기로서는 둥근 모양이나 네모난 모양의 템버린 (Rahmentrommel), 둥근 통북 (Gefäßtrommel/Faßtrommel)과 작은 손북, 그리고 딸랑이 (Rasseln), 흔들이 (Schellen), 짹짹이 (Klappern), 종 (Glöckchen) 등이 있다. 짹짹이는 시대에 따라 여러 형태로 발달되는데 손 모양을 따서 만든 손짹짹이가 가장 많고 그 이외에 짐승머리나, 사람머리, 하토여신의 머리 등을 장식한 것들이 있다. 이집트의 전형적인 의식악기로서 시스트럼 (Sistrum)과 메닛 (Menit)을 들 수 있는데 이 둘은 짹짹이와 함께 나오며 메닛은 여러겹 구슬이 달린 모양으로 장신구로 사용되기도 한다.

이집트에서 나타난 악기의 출현을 시대별로 정리하여 좀 더 자세히 살펴보자. 이미 선왕조시대와 초기왕조시대에도 간단한 형태지만 타악기는 꾸준히 사용되었는데, 악령을 쫓는 제사의식과 관련되어 딸랑이, 짹짹이, 종, 시스트럼이 나타난다. 이들은 비교적 단순한 모양으로 되어있고 재료도 진흙을 사용한다. 피라미드의 전성시대이니만큼 고왕국시대에는 문화적으로도 풍성한 시기여서 여러 악기의 사용을 볼 수 있다. 현악기로서는 아직 평평할하프 (Flachbogenharfe)만 나타나지만, 그와 어울려 자주 나오는 비스듬이 연주하는 긴 플룻 (Nay)이나 이중클라리넷을 비롯하여 타악기에서도 여러 형태가 골고루 나타난다. 제1중간기나 제2중간기의 혼란기는 기간도 짧지만 아무래도 문화적으로는 안정되지 못하여 현재로서는 별로 알려진 악기가 없으며 중왕국시대에도 고왕국이나 신왕국에 비하여 악기가 크게 발달된 것으로 나타나지 않았는데, 이는 물론 그 당

시의 유물들이 다른 고고학적 자료와 함께 적게 발굴되었다는 것도 하나의 이유일 수 있다.

고대이집트는 신왕국에 와서 또 다시 문화적 번성기를 맞게되는데, 이때의 음악자료가 가장 많이 남아있다. 고왕국의 평평활하프는 사라진 반면 여러 다른 변화된 형태의 하프가 그 모습을 드러낸다. 가장 많이 사용되었던 국자모양의 깊은하프 (löffelförmige Bogenharfe, Tiefbogenharfe)로부터, 어깨에 메고 연주하는 작은 배 모양의 어깨하프 (kleine bootförmige Bogenharfe, Schulterharfe), 땅에 세워 연주하는 큰 배 모양의 세움하프 (große bootförmige Bogenharfe, Standharfe), 반달모양의 활하프 (halbmondförmige Bogenharfe), 각하프 (Winkelharfe)와 19, 20왕조인 라메시데시대에 주로 벽화에서 발견된 여러 모양의 장식이 있는 대형 활하프 등이 있다. 이들 모두가 실제 사용되었던 하프였는지, 무덤벽화양식의 유행을 따라 일부 변형된 악기였는지에 대해서는 의문의 여지가 남아있다. 하프 외에 리라와 류트도 신왕국에 널리 애용되던 현악기였다. 리라는 공명통이 평평한 불균형 평평리라 (asymmetrische Flachleier)와 깊은리라 (Tiefleier)의 두 종류가 여러개 발견되었다. 그림으로만 남아있는 대형리라 (Riesenleier)는 이집트의 개혁주의자 에크나톤왕 시대의 시리아여성들에게서만 연주되는 것으로 나타난다. 류트는 하모시스 (Harmosis) 무덤에서 발견된 공명통이 타원형인 형태와 무용수들이 연주했던 공명통이 둥근 류트가 각각 하나씩 발견되었다. 관악기 중에서는 이중오보가 애용되었으며, 투탄카문의 무덤에서 발견된 트럼펫이 또한 유명하다. 타악기 역시 종류를 넓혀가며 여러 가지가 사용되는데, 하토여신 머리모양의 짝짝이가 처음 나타난다.

후왕국에서는 하프와 류트의 사용은 점차 줄고, 리라도 균형 평평하프 (symmetrische Flachleier)가 주로 나타나는데, 이는 근동지방의 리라와 비슷한 형태이다. 후왕국에 와서는 타악기에서 재료의 변화를 보이는데 시대적 배경을 업고 처음으로 청동으로 만든 딸랑이와 종이 등장한다.

그리스-로마 시대로 넘어가면서는 아무래도 유럽권의 악기와 혼합되어 사용되는데, 그리스 리라의 한 종류인 키타라나 이중아울로스가 종종 이집트 미술자료로 발견된다. 이집트악기의 사용이 줄어드는 가운데 이집트 그리스도인들인 콥트족의 고유한 류트사용은 고수되어서 현재 일곱 개의 악기가 발견되었다 (Eichmann. 1994).

발굴된 악기들은 이집트의 카이로박물관이나 세계의 유명 박물관에 보관되었다. 현 이집트가 재정상, 그리고 문화의식의 결여상 독자적으로 발굴할 수 없음이 하나의 원인이고, 고대문명에 매료된 서양의 학자들이 이집트와의 계약아래 반반씩 유물을 나누는

합법적인 방법으로, 혹은 암암리에 사들인 유품들이 세계 곳곳에 흩어져 있는 실정이다. 발굴된 악기들 중 전시된 것은 일부이고 대부분은 지하창고에 보관되어 있다. 큰 박물관의 경우 박물관 내의 악기가 한권의 카탈로그로 출판되기도 했다. 그 예를 살펴본다.

1. 베를린박물관 (Sachs. 1921). 작스의 세밀한 관찰 하에 자세히 서술된 이 도서목록이 있다. 1921년 이후에 발견되거나 수집된 악기들은 제외된다. 물론 2차대전 이후 폭격으로 파괴되거나 상실된 악기에 대해서는 옛 서적이 보다 더 정확한 자료를 제시하기도 한다. 후에 출판된 다른 카탈로그는 악기를 일부만 제시한 것이 있다 (Kaiser. 1967).

2. 카이로박물관 (Hickmann. 1949). 이집트 박물관 중 가장 많은 악기를 지니고 있는데 박물관 목록 69201부터 69852사이의 악기가 사진과 함께 서술되었다. 투탄카문 왕묘에서 발굴된 악기는 이집트학자 마니크에 의해 후에 따로이 정리되기도 하였다 (Manniche. 1976). 최근에는 카이로박물관에 전시된 악기가 거의 없는 형편인데 어떻게 보관되어 있는지는 매우 궁금한 사항이다.

3. 대영박물관 (Anderson. 1976). 타악기가 많은 부분을 차지하고 있는 이 카탈로그는 앞의 두 카탈로그와 마찬가지로 개별적 악기에 대한 정보 외에 부분적으로 악기의 도식화작업을 통해 악기의 구조를 보다 분석적으로 파헤쳤다.

4. 루브르박물관 (Ziegler 1979). 가장 최근의 출판된 악기의 단행본 도서목록으로 저자의 음악적 관점에 따라 사진과 함께 잘 정리되었다. 도서목록에 실린 악기들 중 잘 보관된 악기들은 이집트관에 보기 좋게 전시되어 있어 관람객들에게 흥미를 더해주고 있다.

이 외에 박물관에서 보관된 악기들은 박물관의 카탈로그에 부분적으로 출판되어 있어서 각 악기별로 전체를 파악할 수 있는 연구가 필요하다.

이집트에서 시대적으로 나타난 악기들을 살펴보면 다음의 도표와 같이 정리할 수 있다.⁴⁾ 고고학의 기본 한계가 그렇듯이 이는 현재까지 연구된 결과이고 계속적인 발굴에 따라 첨가되는 것이 당연한 바, 이는 먼 세계의 문화를 우리에게 보다 가까이 인식시킴으로 역사의 시공을 뛰어넘고자 하는 자들의 바람이기도 하다.

4) 실제 발굴된 악기 외에 그림으로만 발견되어진 악기도 함께 정리되었다.

* 고대이집트 악기의 출현 (Hickmann. 1961. 157 이하; 1970, 160 이하)

선왕조시대	딸랑이, 짹짹이, 종, 시스트럼 (간단한 모양)
초기왕조시대	짹짹이 (동물 혹은 사람머리 모양)
고왕국시대	평평활하프, 긴플룻, 이중클라리넷, 트럼펫, 통북, 딸랑이, 흔들이, 짹짹이 (손모양, 막대모양), 시스트럼
제1중간기	
중왕국시대	평평활하프, 셈족의 리라, 뿔혼, 딸랑이, 통북, 시스트럼, 메닛
제2중간기	
신왕국시대	하프 (깊은하프, 어깨하프, 큰배하프, 각하프, 반달하프, 대형하프), 리라 (불균형 평평리라, 깊은리라, 대형리라), 류트(하모시스류트, 무용수류트, 짧은류트), 이중오보, 이중 클라리넷, 트럼펫, 통북, 딸랑이, 짹짹이 (손모양, 하트머리모양 등), 사각탬버린, 둥근탬버린, 시스트럼, 메닛, 종
후왕국시대	리라 (균형 평평리라), 짧은류트, 대형 통북, 종, 딸랑이, 짹짹이
그리스 시대	리라 (균형 평평리라, 그리이스리라), 통플룻, 팬플룻, 이중아울로스, 딸랑이, 통북, 종, 방울종, 딸랑이, 통북,
로마-비잔틴시대	리라 (균형평평리라, 그리이스리라), 콥트류트, 플룻, 튜바, 통북, 짹짹이 (손모양), 시스트럼

3.1.2. 미술자료

고대이집트의 연구자료로는 일차적으로 무덤이나 사원에서 발굴된 악기이며, 비록 악기가 발견되지 않았다 하더라도 그림이나 조각자료를 통한 무수한 악기의 묘사와 음악 묘사들이 중요한 위치를 차지한다. 고대이집트인들은 그들의 종교관에 따라 사후의 세계를 매우 중요시 여겼기 때문에 사원 뿐 아니라, 왕들은 즉위부터 자신의 무덤을 만드는 일을 거대한 문화사업의 하나로 삼았으며, 사회적으로 어느 정도 재력과 명예를 겸비한 자들도 개인의 묘를 만들었다. 특별히 귀족들의 무덤에는 향연음악의 묘사가 적지 않은데, 이들 자세한 묘사를 통해 악기만으로 부족하였던 사실들을 보충해 낼 수 있다. 그 밖에도 이집트인들은 가족이나 파피루스, 그리고 필기도구로 쓰였던 깨어진 자기조각인 오스트라콘(Ostrakon)에도 악기와 연주를 즐겨 묘사했다. 이외에도 신들에 의해 연주되는 악기가 작은 조각품의 형태로 만들어져 묘장품으로 함께 묻히기도 하였다. 발굴되지 않은 악기가 2차원적인 평면으로만 묘사될 경우, 이 묘장품들은 악기의 구조를 파악하는 큰 역할을 한다.

미술자료들은 지역적으로는 문화의 전성기를 누렸던 각 왕국의 수도를 중심으로 발견된다. 고왕국의 중심지였던 기자 (Gize)와 사카라 (Saqqara)의 무덤에서 하프연주를 비롯한 음악묘사가 발견되었으며 (Hickmann. 1961. 그림 2, 3, 4), 신왕국 이후로는 테베 (Theben)의 신전과 귀족의 무덤벽화에서 대다수가 발견되었다 (Porter, Moss. 1964).

3.1.3. 문서자료

이집트를 현지답사한 사람들에게겐 거대한 건축물, 세밀한 무덤의 벽화와 함께 어느 곳에서든 사라지지 않은 상형문자가 큰 매력으로 다가온다. 오랜동안 여행자들과 역사가들의 흥미를 자아내었던 상형문자는 이제 더 이상 수수께끼가 아닌 해독되는 글자가 되었다. 고대이집트인들은 그 외에도 두루마리 파피루스를 책 삼아 그들의 종교세계나, 의학 등에 대해 많은 기록을 남겼다.

음악적으로는 악기나 미술자료에 비해 문서자료는 가장 적게 알려졌는데, 그 원인이 이집트인들이 음악에 대한 서술을 기피한 탓인지, 아직 자료가 발견되지 않았는지, 아니면 자료는 발견되었어도 아직 현대어로 해석되지 않았는지는 원인을 밝히기가 쉽지 않다. 오늘날 발견된 악기나 미술자료로 보아서는 고대이집트에 음악이 차지하는 비중은 매우 컸을 것이기에, 그들이 음악에 대해 기록하기를 꺼렸다는 것은 납득이 가지 않는다고 치면, 두 번째나 세 번째의 이유가 합당하다고 하겠다.

고대의 메소포타미아나 그리이스는 음악에 대한 문서자료의 발견으로 음악이론이 비교적 잘 알려진 바에 비해 이집트는 악기와 미술자료가 풍부함에도 문서자료는 상대적으로 가장 적게 연구되었다. 사실상 문자화된 음악기록이 없는 상황에서 악기만으로 스케일이나 리듬 등 구체적인 음악용어를 재현하기는 매우 어렵다. 바라건대는 이 부분에 더욱 많은 관심이 모아져서 발견된 악기나 그림에 이론적인 부분들이 보충되었으면 한다.

부분적으로 해독된 문서자료를 통해서도 고대이집트의 간단한 음악적 용어와 악기이름을 파악할 수 있는데 (Hickmann. 1956), 아래에 어떻게 이집트인들이 그들의 악기를 칭하였는가를 살펴본다. 악기의 명칭은 그들의 고전적인 언어인 그림으로 대표되는 중이집트어 (mittelägyptisch)로 표기되기도 했지만 후대에 발견된 문서에서는 신이집트어 (neuägyptisch)의 필기체 (hieratisch)로 쓰여지기도 하였다. 다음에 소개되는 악기명칭은 오늘날의 음운으로 필사된 형태이다 (필사형태는 Graefe. 1990. 16 이하를 따름).

유감스럽게도 하프나 리라는 실제 보여지는 악기가 여러 형태로 나타나는데 비해 그

명칭은 어원적으로 아직 다양하게 발견되지 않은 실정이므로 아직까지는 하나의 명칭이 여러 타입을 포괄한다고 밖에 볼 수 없다. 다른 한편으로는 고대인들이 현대인들의 분석적인 사고와는 달리 하나의 명칭으로 여러 악기를 불렀을 가능성도 배제할 수 없다.

* 고대이집트 악기의 명칭

하 프	<i>bnt, DADA.t</i> (베넷, 자잘)
류 트	<i>gngn.ty</i> (겐겐티)
리 라	<i>knjwr</i> (키니우르)
이중오보에	<i>wDnj</i> (우즈니)
플룻	<i>mA.t</i> (마알)
이중클라리넷	<i>mm.t</i> (메멜)
트럼펫	<i>Snb</i> (쉐넵)
나오스시스트럼	<i>sSS.t</i> (세셰셀)
활시스트럼	<i>sxm</i> (세헴)
큰 북	<i>qmqm</i> (캠캠)
작은 북	<i>xa</i> (하)
등근 탬버린	<i>sr</i> (세르)

3.2. 학제적 (學際的) 연구방법

앞에 언급된 세 가지의 음악자료들은 연구대상 자체로서 서로 보완작용을 한다. 여기에 연구방법으로서 학제적 (學際的) 접근이 요구된다. 학제적 연구 (interdisziplinäre Forschung)란 여러 학문분야 (Disziplin)가 서로 상관관계 속에서 (inter) 이루어지는 연구방법이다. 아직 우리말 번역으로는 아직 낯선 감이 있는 이 연구방법은 전문화된 여러 과목들이 도우며 이루어져야 하는 고고학 분야에서는 필수불가결한 방법으로서 이미 성서고고학 등에서는 일반화되고 있다.

고대이집트와 관련하여서는 리라의 한 종류를 들어 살펴보기로 한다. 그림 1의 악기는 현재 카이로의 이집트박물관에 보전되어 있는 리라이다. 이 악기는 1930년대 초 프랑스 고고학자이며 이집트학자인 브루에르에 의해 테베의 메디나지역의 1370번 묘에서 발견된 것이다. 브루에르에 의해서는 고고학적 안목으로 이 무덤이 지역적으로 18왕조의 것으로, 더 자세히는 이집트의 역대 왕 중 가장 영토를 넓혔던 투트모시스 3세 (기원전 1490-1436)의 것으로 추정된다 (Bruyère. 1937. 111 이하).

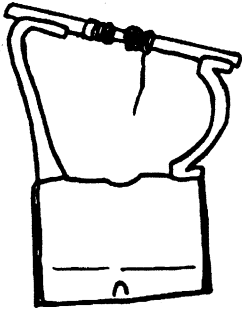


그림 65. 리라 (CG 69417)

그림 1의 악기는 이후 카이로의 박물관으로 옮겨져 음악학자 히크만의 정밀 조사를 받는다. 악기의 재료는 나무이고 공명통 가운데 아랫 부분에는 구리로 된 반달모양의 고리가 달려있다. 공명통에서 보아 거꾸로 된 숫자 7과 5자 모양의 두 멍에팔 (Jocharm)이 불균형을 이루고 있다. 멍에팔 위로 가늘고 긴 멍에대 (Jochstange)가 비스듬히 놓여있고 그 가운데에 마로 된 여섯 개의 멍치가 남아있다. 히크만은 이 마 멍치를 아직도 남아있는 줄로 여길 수는 없다. 줄은 아마도 고대의 다른 악기들처럼 창자로 만든 현이었을 것이고 이 두툽한 멍치는 그 현을 고정시키기 위한 받침대 역할을 했을 것이라고 추정한다. 악기의 치수가 재어진다. 총높이 52 센티, 멍에대는 41.3 센티, 공명통은 폭이 19.7 에서 20.5 센티이고 넓이는 28.5에서 29.7 까지이다. 공명통은 전체적으로 아래로 가며 약간 넓어지는 사다리꼴 형태이다. 공명통의 두께는 얇다. 2.5에서 2.8 센티의 치수가 나온다 (Hickmann. 1949. 155 이하). 이 악기의 치수는 중요하다. 다른 악기들이 발굴될 경우 비교하여야 하니까 말이다. 실제 이와 비슷한 악기가 다섯 개가 더 발견되었다. 가장 먼저 발견된 것으로 여겨지는 하나는 라이텐의 박물관에 전시되어 있고 (Leemans, 1840. 132), 두 개는 루브르 박물관 소장이며 (Ziegler. 1979. IDM 126, 127), 뉴욕의 메트로폴리탄 박물관에는 줄까지 복구된 형태로 같은 종류의 리라가 있으며, 보존 상태가 아주 나쁜 다른 한 리라가 카이로 박물관에 보관되어 있다 (Hickmann. 1949. 156). 이들 여섯 악기는 그 크기와 구조에 있어서 같은 종류의 악기임을 대변에 알 수 있다. 히크만은 당시의 자료에 따라 이 마지막 악기를 시대와 발굴장소를 미정으로 한다. 그러나 악기의 연구가 진척된 이후의 책에서는 이 악기를 아마도 테베의 메디나 (Der el-Medinah)에서 발견된 것으로 추측하고 연대도 18왕조가 포함된 신왕국으로 좁혀 들어간다 (Hickmann. 1961. 138).

이같은 종류의 리라를 명칭하는데 있어서는 소리를 내는 근원인 공명통이 납작한 형태를 띠고 있으니 납작리라 얇은리라 혹은 평평리라 (Flachleier)라고 칭할 수 있다 (이하 평평리라라고 칭하기로 한다). 이 평평리라가 언제 어떻게 어떠한 방식으로 연주되었는가는 악기만으로는 알 수 없다. 여기에 미술자료가 필요하다. 테베의 귀족무덤에는 평평리라가 적지 않게 그려져 있다. 한 예를 들어보자.

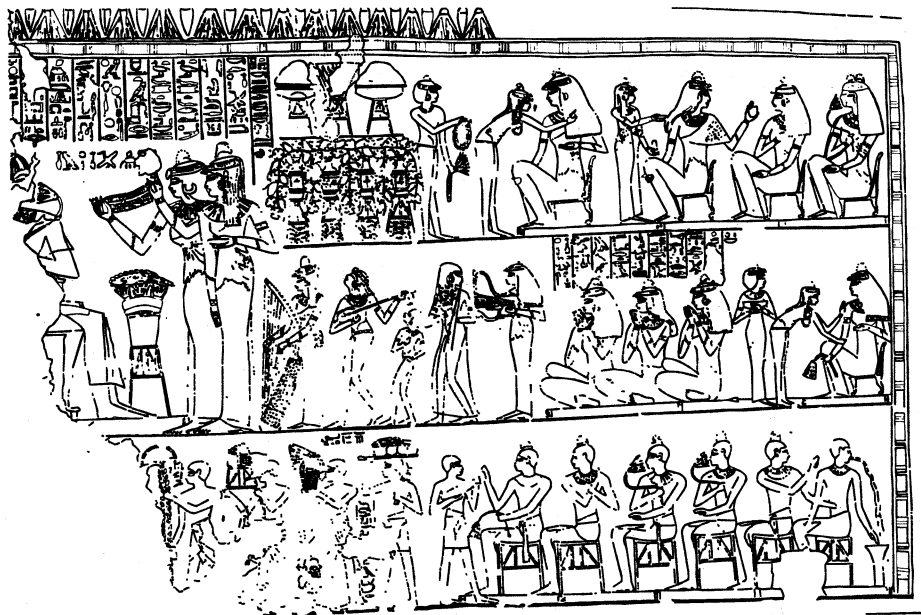


그림 66. 테베의 디에저카레세넵의 무덤 (테베무덤 번호 TT 38)

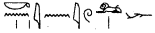
그림 2는 테베의 귀족무덤 중에서 음악장면을 아름답게 묘사한 것으로 꼽히고 있는 디에저카레세넵 (Djeserkareseneb)의 무덤 벽화이다 (Davies, 1963, 그림 6). 애굽학자 데이비스가 꼼꼼히 필사해 놓은 것이다. 애굽학자는 무덤전체의 구조와 더불어 모든 장면들을 해설한다. 왼쪽에 무덤의 주인과 그 부인이 있고 (오늘날 파괴) 두 딸이 부모를 향해 잔과 선물을 건네는 향연장이 묘사되어 있다. 주인 내외의 오른쪽으로는 작게 세 단으로 나누어져 있고 맨 위에는 여자시종의 시중을 받는 여자 손님들과 세 번째 단에 남자시종의 시중을 받는 남자손님들이 앉아있다. 아마도 음악학자의 눈을 끄는 것은 가운데 단의 음악가들이리라. 이들은 모두 여자로 구성되어 있는데 앞에서부터 하프연주자, 류트연주자, 손뼉치는 소녀, 이중오보연주자, 그리고 리라연주자가 선 채로 혹은 약간의 춤을 곁들여 연주하고 있다. 그 뒤로 세 명의 손뼉치는 여자가 앉아 있는데 이들은 이집트 연회석에서 자주 가수로 등장한다.

좀더 관심을 집중시켜 이미 살펴본 발굴된 리라와 비교해 보자. 악기는 7줄의 현이 있으며 공명통 아래의 고리에 고정되어 있다. 리라 연주자는 더 굽어진 7자 모양의 긴 멍에팔이 위에 오는 자세로 악기를 잡았는데 이 연주 방법은 모든 그림에서 동일하게 나타난다. 한 손은 공명통 앞에서 엄지와 검지사이에 작고 가는 채를 끼고 현을 튕기고

있으며, 한 손은 공명통의 윗쪽 패인 곳에 손목을 걸치고 뜯지 않는 현을 잡고 있는 듯하다. 이 역시 많은 경우 유사하게 나타난다. 물론 여기서 순수 음악학자로 주의해야 할 것은 고대이집트 인물을 해석하는 방법이다. 그림에 나와있는 대로 왼손으로 현을 뜯는대거나, 왼손잡이일 가능성을 말했다가는 이집트학자로부터 질책을 받기 마련이다. 이집트그림에서는 방향성이 중요하므로 벽화에서 중심되는 주인의 위치에 따라 방향이 설정된다 (Bain, Malek. 1998. 60).

일련의 유사한 그림들을 통하여 평평리라는 향연에서 다른 악기들과 합주로 많이 쓰이며, 연회의 연주자는 여자들이었으며, 연주자세는 가슴에 세로로 대로 연주한다는 것을 알게된다. 채를 사용할 때도 있고, 손가락으로 직접 뜯기도 하는데, 왼손은 대부분 공명통과 명에대 사이에서 현을 잡는 역할을 한다는 것도 그림을 통해 알게된 사실이다.

기록자료는 평평리라의 연구에 어떤 기여를 하는가? 먼저 기록자료는 이집트학자 중에서 필사본을 연구하는 언어학자에 의해서 다루어진다. 그들 중 한 사람이 발견한 파피루스에서는 이 악기의 명칭이 알려졌다. 필기체로 쓰여진 파피루스는 리라의 명칭이 다윗의 악기인 키노르 (rONiK)와 같은 어원임을 나타낸다. 필기체로 쓰여진 것을 중이집트어 상형문자로 바꾸면 아래와 같고 필사하면 kninjwr (키니우르)가 된다.

 명칭의 끝에 나무그림은 의미문자 (Deternativ)로서 악기의 재료를 나타내어 준다. 이 명칭은 19왕조 시대의 아나스타시 파피루스 (IV 12,2)에서 발견되었는데, 18왕조와 시대적으로 연결되고 평평리라를 대처할 다른 명칭이 발견되지 않았기에 이 악기의 이름으로 받아들여지고 있다 (Erman, Grapow. 5권. 132).

이처럼 악기나 미술자료에서 발견될 수 없는 부분들이 기록자료를 통해 첨가되는데, 이는 순수 음악학자의 영역을 넘어서 이집트학 중에서도 필사가들, 혹은 언어학자의 도움이 절대적으로 필요하다. 중세 이후의 작곡가나 작품위로 되어온 서양음악사의 연구와는 달리 이집트를 포함한 고대음악의 연구가 악기 위주로 되는 것은 아직 기록자료가 많이 발견되지 않았기 때문이다. 메소포타미아에서 이미 기록자료를 통하여 들을 수 있는 음악으로 재현 할 수 있는 반면 아직까지 고대 이집트 음악에 몇몇 가능성을 제외한 음악이론 발전되지 못한 것은 기록자료의 결여에 있다고 하겠다. 바라건대는 가장 사실적 근거를 담고있는 기록자료가 발견되어서 보다 충실한 학제적 연구가 이루어지기를 바란다.

제4장 결 론

이상으로 고대이집트 음악의 음악사적 위치와 연구에 대해 살펴보았다. 이의 결과들은 시대적으로 상당한 역사의 긴 위치를 차지하고, 또 현재 발굴된 악기나 그림자료의 풍성함에도 불구하고 현재 우리시대에 알려진 바가 너무 적다는 것이다. 연구방법도 중세 이래의 서양음악사와는 다른 고고학적 접근 방법을 요구한다.

고대이집트 음악에 대한 연구는 여러 학문이 서로 상호보완하며 이루어져야 한다. 여러 전공이 상관관계 속에서 이루어지는 학제적 (學際的) 연구 (interdisziplinäre Forschung)이다. 고대이집트 음악의 보다 심도 높은 연구를 위해서 고고학을 포함한 이집트학과 음악학이 만나야겠으며, 거기에는 언어학적인, 미술사학적인 안목도 추가되어야 하겠다.

한 단계 올라가 생각해 보면 고고학은 아는 것보다 모르는 것이 더 많은 학문이다. 고고학을 통해 연구되는 이집트 음악에 대해서도 마찬가지다. 비록 이집트가 건조한 기후와 토양의 덕택으로 많은 유물들을 보전해 오긴 했지만, 몇 천년을 뛰어넘는 공백을 채워내는 것이 역부족임을 인정하지 않을 수 없다. 그러나 그러한 한계를 안고서도 계속되어 나가야 하는 것이 이 분야에 발을 들인 자들의 숙제일 것이다. 이렇게나마 한계 안에서 지속적인 연구가 학제적으로 이루어 질 때, 멀고도 옛 나라의 음악은 조금 더 베일을 벗을 것이며, 서양음악사는 보다 균형잡힌 모습으로 우리에게 친근하게 다가올 것이다.

참고문헌

- 헤로도토스. 기원전 460/1988. 헤로도토스의 이집트 기행. 박성식譯. 서울:출판시대.
- Anderson, Robert. 1976. **Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum. Bd. 3: Musical Instruments.** London.
- Bain, John, Malek Jaromir. 1998. **Bildatlas der Weltkulturen. Ägypten.** Augsburg.
- Bengtson, H.. 1969. **Einführung in die Alte Geschichte.** 6. Aufl., München.
- Bruyère, Bernard. 1937. "Rapport sur les Fouilles Deir el Médineh (1934-1935)."
Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire 15, Cairo.
- Davies, Nina de Garis. 1963. **Scenes from some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with except from 81).** Oxford.
- Eichmann, Ricardo. 1988. "Zwei Schalen-Spießlauten aus einer spätzeitlichen Nekropole bei Abusir el.Meleq". *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30: 7-36.
- . 1994. **Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.-9. Jh. n. Chr. aus Ägypten.** Mainz.
- Erman, Adolf, Grapow, Hermann. 1971. **Wörterbuch der Ägyptischen Sprache.** 5 Bde., Berlin.
- Forkel, J.N., 1792/1962. **Allgemeine Literatur der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher.** Göttingen. Reprographische Nachdruck. Hildesheim.
- Graefe, Erhart. 1990. **Mittelägyptische Grammatik für Anfänger.** 3. verbesserte und teilweise überarbeitete Auflage. Wiesbaden.
- Herodot. um 460 v. Chr./1958. **Historien. Reisen in Kleinasien und Ägypten.** Übertragen und hg. Heinrich Gassner. München.
- Herder, J.G., 1784-1791/1985. **Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784-1791).** Hg. Gerhart Schmidt. Wiesbaden.
- Hickmann, Ellen. 1996. "Ägypten." *MGG*² 1, 2. Aufl.: 275-296.
- , Ricardo Eichmann (Hg.). 2000. **Studien zur Musikarchäologie I, II.** Orient-Archäologie. Bd. 6, 7. Rahden.

- , Lise Manniche. 1989. "Altägyptische Musik." Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. v. C. Dahlhaus, Bd. I. Die Musik des Altertums, Regensburg: 31-75.
- Hickmann, Hans. 1949. **Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Nos. 69201-69852. Instruments de Musique.** Paris.
- . 1955. "Flöten." MGG 4: 319 이하.
- . 1956-1. "Musikalische Fachausdrücke." Kleines Wörterbuch der Ägyptologie, hrsg. v. W. Helck u. E. Otto, Wiesbaden: 234-37.
- . 1956-2. "Glocken." MGG 5: 267 이하.
- . 1956-3. "Harfe." MGG 5: 1507 이하.
- . 1957. "Horninstrumente." MGG 6: 733 이하.
- . 1958-1. "Klappern." MGG 7: 980 이하.
- . 1958-2. "Klarinette." MGG 7: 993 이하.
- . 1960-1. "Laute." MGG 8: 345 이하.
- . 1960-2. "Leier." MGG 8: 517 이하.
- . 1961-1. **Musikgeschichte in Bildern, Bd. II. Musik des Altertums, Lfg. 1, Ägypten.** Leipzig.
- . 1961-2. "Militämusik (II. Altertum)." MGG 9: 306 이하.
- . 1961-3. "Oboe." MGG 9: 1777 이하.
- . 1963-1. "Rassel." MGG 11: 7 이하.
- . 1963-2. "Schlitztrommel." MGG 11: 1824 이하.
- . 1964-1. "Schraper." MGG 12: 66 이하.
- . 1964-2. "Sistrum." MGG 12: 734 이하.
- . 1966-1. "Trommeln." MGG 13: 735 이하.
- . 1966-2. "Trompeteninstrumente." MGG 13: 771 이하.
- . 1970. "Altägyptische Musik." **Orientalische Musik.** Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung: Der nahe und der mittlere Osten, Ergänzungsband IV), Leiden/Köln: 135-170.
- Hornung, Erik. 1992. **Grundzüge der ägyptischen Geschichte.** 4. Aufl., Darmstadt.
- Kaiser, Werner. 1967. **Ägyptisches Museum Berlin. Katalog.** Berlin.
- Krah, Karen. 1991. **Die Harfe im Pharaonischen Ägypten. Ihre Entwicklung**

- und Funktion.** Orbis Musicarum, Bd. 7.
- . 1993. "Rezension: Lisa Manniche. Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991." *Bibliotheca Orientalis* 50: 610-615.
- Kunze, St., 1984. **Mozarts Opern.** Stuttgart.
- Leemans, C.. 1840. **Description raisonnée des monumens égyptiens du Musée d'Antiquités des Pays-Bas à Leide.** Leiden.
- Manniche, Lise. 1975. **Ancient Egyptian Musical Instruments** (Münchener Ägyptologische Studien 34) München.
- . 1976. **Musical Instruments from the Tomb of Tutankhamun.** Tutankhamuns Tomb Series VI. Oxford.
- . 1991. **Music and Musicians in Ancient Egypt.** London.
- Meyer, Eduard. 1979. **Meyers Illustrierte Weltgeschichte, Bd. 2.**
- Michels, Ulrich. 2001. **dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.** Sonderausgabe. München.
- Morenz, Siegfried. 1962. **Die Ägyptologie im Kosmos der Wissenschaften.** Sonderdruck aus SAECULUM XII, Heft 4: 345-357.
- . 1969. **Die Begegnung Europas mit Ägypten.** Zürich.
- Neumann, Klaus L.. 1965. "Special bibliography: Hans Hickmann." *Ethnomusicology* 9: 45-53.
- Otto, Eberhard. 1979. **Ägypten. Der Weg des Pharaonenreiches, 5. Aufl.,** Stuttgart.
- Porter, B., R.L.B. Moss. 1964. **Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings I, The Theban Necropolis, Part 1. Private Tombs.** 2. Edition, Oxford 1960, Part 2. Royal Tombs and smaller Cemeteries, 2. Edition, revised and augmented, Oxford.
- Sachs, Curt. 1918-19. "Die Namen der altägyptischen Musikinstrumente". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1: 265 이하.
- . 1920. **Die altägyptische Musikinstrumente.** Leipzig.
- . 1921. **Die Musikinstrumente des Alten Ägyptens.** Berlin.
- . 1929. **Geist und Werden der Musikinstrumente.** Berlin.
- . 1940. **The History of Musical Instruments.** New York.
- Winckelmann, Johann Joachim. 1763/1982. **Geschichte der Kunst des Altertums.**

Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1934. Hg.
L. Goldscheider. Darmstadt.

Ziegler, Christiane. 1979. **Catalogue des instruments de musique égyptiens au
musée du Louvre.** Paris.

ABSTRACT

Altägyptische Musik in der Musikgeschichtsschreibung und in der Forschung

Hyung-Joo Chi

Ägypten hat wegen seiner eigenen Kulturschätze aus Dreitausend jahrelange Geschichte ständig die Reisenden und Historiker bezaubert und deren Interesse erweckt. Doch solange das Schrifttum schweigt bis zur Entzifferung der Hieroglyphen, konnte die Geschichte Ägyptens gar nicht wissenschaftlich wahrgenommen werden. Die Rezeption der altägyptischen Musik in der Musikgeschichtsschreibung war nicht soviel anders.

Von einer wissenschaftlichen Ägyptologie kann erst seit der Entzifferung der Hieroglyphenschrift durch Jean F. Champollion im Jahre 1822 gesprochen werden. Nach der Entstehung und Ausbreitung der vergleichenden Musikwissenschaft um diese Jahrhundertwende ermöglicht die intensive Forschungen über die ägyptische Musik. Die Vertiefung der ägyptischen Musik ist erst bei Hans Hickmann gelungen. Besonders viel verdanken wir seinen Erforschungen, weil er während seines langjährigen Aufenthalts in Ägypten die Rekonstruktion der ägyptischen Musikkultur durch seine über 150 veröffentlichten Schriften beitragen hat.

Eine musikwissenschaftliche Untersuchung über die altägyptische Musik bedeutet im engeren Sinne eine musikarchäologische Untersuchung. Musikarchäologie ist eine interdisziplinäre Forschung, die auf Grundlage der Musikwissenschaft und Archäologie neue Kenntnisse zu gewinnen sucht. Musikarchäologische Artefakte sind in erster Linie Musikinstrumente oder archäologische Funde, auf denen Musikinstrumente bzw. deren Aufführungspraxis dargestellt sind. Als drittes Material sind die schriftlichen Texte zu nennen. Wie sich das Wissen über altägyptische Musik erweitern läßt, liegt in der Hand der Musikarchäologie selbst, die aus der Perspektive der Ägyptologie und interdisziplinären Forschung gefördert werden müßte.

20세기 조 중심 음악의 성부 진행 이론 연구

최원선 (연세대학교 강사)

차 례

제1장 서 론

제2장 20세기 음악의 조성

제3장 20세기 성부 진행 이론

3.1. 20세기 음악의 성부 진행 모형

3.2. 성부 진행 모형에 대한 이론적 배경

제4장 20세기 성부 진행 이론의 적용

- 쇼스타코비치의 교향곡 15번을 중심으로 -

제5장 결 론

참고문헌

영문초록

제1장 서론

이 연구는 전통적 의미의 조성 확장에 근거한 20세기 음악의 작품 구조를 설명하기 위한 시도이다.

20세기 음악 연구에서 중요하게 다루어져야 할 부분 중 하나가 음악이 기능적인 음고(pitch) 중심에서 조직되나, 전통적인 의미의 조성구조를 취하고 있지 않을 경우, 이것을 체계적으로 다룰 수 있는 방법론적인 접근이다. 그러나 아직까지 이 영역에 대해서는 조성 음악의 쉐커(Heinrich Schenker) 이론과 무조 음악의 음열 이론과 비교될만한 이론 체계의 정립과 이에 대한 종합적인 이해가 형성되어 있지 않다.

이 연구의 기본적 가정은 음악이 하나의 연속성 내에서 전개된다는 것이며, 이러한 연속성의 과정이 성부 진행(voice leading) 테크닉을 통해 관찰 될 수 있다는 것이다. 그러므로 이 연구의 목적을 조 중심이 나타나는 20세기 음악의 체계적인 분석 방법의 이론화에 둬으로써, 기존 연구에 대한 비평적인 고찰을 통해 정립된 분석적 모형이 쇼스타코비치(Shostakovich)의 교향곡 15번을 통해 제시될 것이며, 이를 통해 음악 구조에 영향을 미치는 성부 진행의 원칙들을 확대 발전시킴으로 나아가 20세기 음악의 많은 부분에 강조되어 있는 조성에 대한 질문을 설명할 수 있는 새로운 방법이 제시될 것이다.

제2장 20세기 음악의 조성

스트라빈스키(Stravinsky), 바르토크(Bartok), 쇤베르크(Schoenberg) 등의 20세기 작품의 일부에서는 전통적인 조성적 분석이 상당한 가치가 있는 것으로 보이는 경우들이 있다. 그러나 대개의 20세기 작곡가들은 조성적 음향을 추구할 때조차, 비-조성적 방법을 택하고 있으므로, 조성 이론에 근거한 분석 도구로서는 20세기 음악을 이해하는데 있어 만족할 만한 결과를 기대하기 어렵다.

작품 구조가 조성 체계를 취한다는 것은 기능적 화성과 이에 따른 전통적인 성부 진행 방식이 내재함을 의미한다. 즉 표면적으로 기능적 화성을 포함한다는 것은 V, IV, I와 같은 분석 체계 방법을 따른다는 것이며, 전통적인 성부 진행이란 기능적 화성 진행뿐만 아니라 불협화적 화성 취급에 대한 일반적인 규범을 따름을 말함으로 음악이 기능적 화성이나, 혹은 전통적 성부 진행을 만들지 않을 경우, 조성적인 분석 도구는

더 이상 의미가 없는 것이다. 그러나 작품이 조성이 아니라는 것이 음고나 음고 콜렉션 (pitch collection) 중심을 갖지 않는다는 것은 아니다. 모든 조성 음악은 특정한 음고 콜렉션이나 3화음 위에 집중되어 있는 반면, 모든 종류의 중심 음악(centeric music)은 조성이 아니다. 즉 조성적인 자료가 나타나지 않는 경우라도, 음악은 관계된 음고 중심 주위에서 조직될 수 있으며, 조성-이후 20세기 음악(post-tonal music)에서는 특정한 음고나 음고 콜렉션 위에 집중된 많은 종류의 작품이 있어왔다. 그러므로 기능적인 화성과 전통적인 성부 진행의 부재에서 작곡가들은 음고의 반복이라든지, 음역, 다이 나믹, 혹은 리듬이나 박자 등을 통해 강조할 음들 사이의 우선 순위를 표현하여왔다.

이러한 종류의 음악에서 특히 3화음적 구성은 조성-이후 음악에서 흥미로운 역할을 차지한다. 그러나 이것은 더 이상 I 나 V로서 작용하지 않으며, 오히려 협화나 휴지의 전통적인 감각을 보유하는 음고나 음고 콜렉션 중심을 지지하고 강조한다. 하나의 예로, 스트라빈스키의 *Symphony in C*의 테마는 3화음을 곡의 기본 구조로서 사용하고 있으나, 이 작품을 통해 조성 분석의 기본적 도구는 패세지나 작품의 어디서도 제대로 적용되지 않고 있으며, 명확한 방법에 의한 전통적인 성부 진행 또한 가능하지 않다. 이러한 경향을 스트라빈스키는 *Symphony in C major* 혹은 *C minor*가 아니라 *Symphony in C*로 칭함으로, 이 곡이 정확한 의미에서 조성이 아님을 작곡가 스스로 이미 설명해주고 있는 것이다.

이와 같이, 스트라빈스키를 비롯한 20세기의 많은 작곡가들은 기능적 화성과 전통적 성부 진행에 대한 표면적인 관계들을 음악의 조성적 성향을 다루는 일반적인 재료로서 사용하고 있다.¹⁾

제3장 20세기 성부 진행 이론

3.1. 20세기 음악의 성부 진행 모형

지금까지 연구되어온 성부 진행을 다루는 분석적 논의는 크게 예 1과 같이 세 가지의 이론적 근거 위에서 진행되어왔다.

1) Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Music* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall), p. 93.

예 1. 성부 진행의 세 가지 모형

$$\begin{array}{c}
 F\#1 - D - C\#1 \\
 G - F\#1 - A \\
 D - C\#1 - D \\
 I D\#1 \quad I C\#1
 \end{array}$$

예 1의 a)에서는 구조적인 몇 개의 음들과 이것의 수식으로서 음들을 구분한다. 즉 베이스에서 D는 보조음 C#에 의해 구조적으로 수식되며, 상성부의 C#은 보조음 D에 의해 수식되어 결과적으로 세 가지 화성 진행이 결국 한 화음의 연장임을 보여준다. b)는 3가지 화음 [D, F#, G], [C#, D, F#], [A, C#, D]이 동일한 음고 집합 3-4(015)임을 보여주는 분석으로, 특히 각 화음들의 최상 음 [F#-D-C#] 역시 동일한 집합 3-4(015)임을 보여줌으로써, 세 가지의 화음들의 음정 내용과 이들의 선적인 경향이 제시된다. c)는 변형과 전위의 과정을 통해 첫 번째 화음이 두 번째로, 다시 세 번째로 옮겨지는 과정을 나타낸다. 즉 세 개의 성부 진행, [D-F#-A], [G-C#-D], [F#-D-C]는 결국 동일한 것임이 증명되며, 이것으로 화음간의 대위적인 관계가 설명된다.

예 1의 설명과 같이, 조성-이후 음악에 대한 성부 진행에 대한 첫 번째 모형은 쉐커 이론의 연장(prolongation) 개념에 기초한 것이다. 이것은 성부 진행의 세 가지 모형 중 가장 오랜 연구가 진행되고 있는 측면으로서, 쉐커는 조성음악의 조직적인 구조의 제시

를 통해 정격중지 구조(I-V-I)내에서 선율의 순차적인 하행 연결을 지적하며 이것이 성부 진행에 대한 연장의 본질임을 보여준 바 있다. 이러한 쉐커 이론의 전제는 기본적인 구조 단계의 수식을 인정하는 것으로서, 여기에는 음들의 계층성과 협화 혹은 불협화의 제한된 체계가 필수 불가결한 조건이 된다. 그러므로 연장은 조성-이후 작품들이 조성 음악과 유사한 결론을 기대할 수 있는 가능성들을 보유하고 있으며, 이러한 의미 내에서 조성-이후 음악 분석에 두드러진 역할을 하게 될 것으로 본다.

이와 같이 쉐커적 접근은 조성-이후 음악의 조성적 측면에 대한 분석에 있어 가능한, 전체적인 통일된 구조로서 작품을 다루는데 결정적이라 할 수 있으며, 음악 구조의 일정한 부분들이 쉐커의 분석적 테크닉의 확장을 통해 설명될 수 있을 것으로 본다. 그러나 이러한 연장적 접근 방법에는 협화와 불협화를 명확하게 결정할 수 있는 화성적 지지에 대한 문제와 연장된 선율과 수식된 선율간을 구분할 수 있는 원칙적인 관계 정립이 요구된다.

두 번째 모형은 포르테(Allen Forte)의 집합 이론(pitch-class set)에 근거한 것이다. 20세기 음악의 작품 구조는 일차적으로, 집합 이론을 적용한 분석적 모델을 택해 설명이 되어지곤 한다. 그러나 이러한 분석 방법만으로는 작품의 선율적인 연결이나, 혹은 수직적 연결을 설명하지 못하고 있어, 이들의 관계가 고려된 성부 진행의 일반적인 이론을 발전시켜야 할 필요성이 요구된다.

세 번째 모형은 최근 들어 활발한 연구가 진행되고 있는 르윈(David Lewin)에 의한 변형(transformation) 이론을 성부 진행의 이론적 모델로 삼은 것이다. 이 방법은 화음들의 전위나 변형에 입각해 강조된 음고 집합의 대위적인 관계를 설명한다. 그러나 이 경우에는 인접한 두 화음의 관계 해석에 분석적 시각이 집중되어 있으므로, 지금까지의 연구를 보면 작품 전체의 통합된 개념이나 단일화된 특징을 이끌어내기보다는 작품의 협의적인 해석에 집약되어 있다.

3.2. 성부 진행 모형에 대한 이론적 배경

지금까지 연구된 성부 진행에 관한 많은 논의들은 특히, 조성과 무조 사이의 경계에 놓인 작품들을 고려할 때 더욱 모호하다.

우선, 조성-이후 성부 진행 모형에 관한 이론가들의 중요 입장을 고찰해 보자.

첫 번째로, 성부 진행에 관한 쉐커적인 개념 확장을 논의한 연구들을 보면, 제일 먼저 이론의 응용 가능성을 판단한 이는 카츠(Adele Katz)이다.²⁾ 그는 드뷔시, 스트라빈

2) Adele T. Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York: Da Capo Press, 1945).

스키, 쇤베르크 등의 조성-이후 음악을 다루면서 쉐커의 조성 원리의 정확성을 평가하였으며, 조성적 통일이 I의 연장을 통해 수행됨을 말하였다. 그러나 그는 조성-이후 음악을 다루는데 있어서, 쉐커적인 분석적 테크닉이 효과적이지 않음을 지적하며, 쉐커의 방법들이 조성 음악의 테크닉들을 전개하는 엄격한 조직적 산물임을 말하였다.

잘저(Felix Salzer)는 기본적인 구조들의 불협화적 연장을 통해 단일한 조성 진행의 틀 내에서 확장된 조성의 의미를 정의함으로써, 조성-이후 음악에서도 조성 음악에서와 유사한 베이스 진행과 성부 진행의 의존도가 나타남을 언급하였다.³⁾

트래비스(Roy Travis)는 조성의 정의를 시간을 통해 음, 음정, 화성으로 전개될 때 따라 하여 그 의미의 확장을 주장하였고,⁴⁾ 모르간(Robert Morgan)은 불협화적 연장에 역점을 두어, 이러한 연장의 과정들이 조성체계 내에서 전개되며, 점차적으로 이것이 더 우세한 위치를 취하게 되는 음악의 전체적인 형들에 관해 논하였다.⁵⁾

포르테는 현대적인 개념의 음 구조를 제공하여, 개개의 음악 구조가 완전한 하나의 체계로 완벽한 개념을 반영한다고 보았으며, I-V의 기능적 관계를 무시하고 조성과 조성-이후 음악 사이의 연결을 음고에 두는 논의를 하였다.⁶⁾ 또한 포르테에게 있어 음고는 일차적으로 구조를 결정하는 수단이 되며, 그는 현대적인 음악의 계층 구조를 다루는데 쉐커의 분석적 축소 방법을 취하였다.

레스터(Joel Lester)는 무조 체계를 논하면서 이것이 조성 음악과는 달리 이론적 체계라기보다는 분석의 방법으로 화성적, 선율적 영역과 관계가 없다고 보았고,⁷⁾ 펄(Georg Perle)은 무조가 응용 가능한 작곡의 한 과정임으로, 이것을 닫힌 조성적 체계의 특성을 가지고 확장하는 것은 불가능하며, 무조 음악에서의 구조적 단계들의 개념을 부정하였다.⁸⁾ 또한 포르테는 비-쉐커적인 연구로 무조 음악 구조에 대해 논하였는데, 그는 무조 음악을 구체화하는 이론적 틀은 제공하였으나, 조성체계에 대한 무조의 구조적 과정들과의 상관관계에 대해서는 설명하지 않았다.⁹⁾

위의 언급들과 같이 조성-이후 음악에 대한 쉐커의 분석적인 테크닉들의 응용 가능

3) Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dove Publications, 1962).

4) Roy Travis, "Directed Motion in Schoenberg and Webern," *Perspectives of New Music* 4/2 (1966): 84-89.

5) Robert P. Morgan, "Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents," *Journal of Music Theory* 21/1 (1970): 46-91.

6) Allen Forte, *Contemporary Tone Structures* (New York: Columbia University, 1955).

7) Joel Lester, "A Theory Atonal Prolongation as Used in an Analysis of the Serenade, Op. 24 by Arnold Schoenberg," *Ph. D. Dissertation*, Princeton University, 1970.

8) George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1977).

9) Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven, CT, and London: Yale University Press, 1977).

성을 다루는 범위는 크게 두 분류이다. 첫째는 엄격한 구조주의자들의 견해로 쉐커의 구조에 순응하는 것만을 조성의 범위로 한정하는 것이다. 그러므로 이들은 조성-이후 음악으로의 쉐커 이론의 확대를 구조의 계층성이나 연장들에 관한 구조적 기준으로부터 파생된 것을 고찰하기 위한 유용하지 않은 시도로 여긴다. 다른 측면은, I-V의 조성적 축이 나타나지 않는 경우에서조차 연장의 개념을 통한 구조를 발견하고자 하는 시도이다. 이들은 3화음 연장의 존재를 형성할 뿐만 아니라 불협화적인 화음의 연장 가능성을 인정한다는 가정에 기초한다.

한편, 쉐커 분석에서 조성의 중심은 기본적 구조로서 유동적이지 않다는 것을 주목해야 한다. 결과적으로, 쉐커가 강조하는 I와 V의 구조적 중요성이 작품에서 나타나지 않을 때, 연장은 조성의 기본구조에 의해 정의될 수 없는 것이다. 이러한 원리에 입각해 조성-이후 음악의 연장적인 배경에 대한 논의들에 있어, 조성적 기본 구조가 유효하지 않음이 제기되기도 하였는데, 스트라우스(Joseph Strauss)는 음역적인 속성들이 박자, 다이내믹의 강조, 아티클레이션들과 결합하나, 그 자체로서는 조성적인 연장을 위한 적절한 기초를 제공하지 못한다고 지적하였다.¹⁰⁾ 그는 연장을 위한 4가지 조건을 제시하였는데, 첫째, 협화음과 불협화음의 출현에 대한 조건, 둘째, 음도(scale degree)의 계층에 대한 조건, 셋째, 음의 구조적 무게 위에 기초한 수식에 대한 조건, 넷째, 화성과 성부 진행 조건이 그것이다. 즉 첫째, 둘째, 셋째 조건은 조성적 음고 집합의 음정적인 다양성에 대한 의존을 나타내는 것으로, 스트라우스는 조성-이후 음악에서 일정 부분에 한하여 협화로 정의되어야 할 부분이 있음을 인정하나 대표적인 조성-이후 음악에 있어 이것이 보편적인 현상이 아님을 주장하였다. 그의 주장과 같이 조성-이후 작품들의 구조에서는 부분적으로 두드러진 총체적 집합들이 확인되며, 이러한 협화의 성질은 화성 내에서 일정하게 발생하는 음정들을 확인함에 따라 특정한 조성-이후 작품에 대해 정의할 수 있는 방법을 제안하기도 한다. 그러나 협화음적 구조들의 확인은 그 자체로 음고들의 구조적인 계층을 형성하기 위한 방법을 제시하는 것만은 아니며, 궁극적으로 불협화음과 협화음의 대위적인 해결들 위에 기초한 음고들의 계층적 성립은 성부 진행 실재에 달려있다고 할 수 있다.

베이커(James Baker)는 스트라우스의 아이디어가 조성-이후 음악의 성부 진행 실재들이 구조적으로 음고를 강조하기 위해 사용될 수 있음을 주장함에 따라 이것이 흥미로운 도전임을 말하였다.¹¹⁾ 베이커는 성부가 다이어드(dyad) 음고 사이에서 이들이 연결되는 특정한 방식에 의한 교환 방법을 보여주었다. 조성-이후 음악에서 성부 진행에

10) Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music," *Journal of Music Theory* 31/1 (1987): 1-22.

11) James Baker, "Voice-Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory," *Music Analysis* 9/2 (1990): 177-200.

대한 베이커의 정의는 반복의 부분에 기초하는데, 음정적 관계가 반복에 의해 강조될 때 이것은 구조적으로 우월성을 갖는다는 것이다. 결과적으로, 베이커는 작품에서 구조적인 우세로 떠오른 음고들이 어떻게 전통적인 화성의 구조들과 관계되는지를 제시하였다. 그는 조성적 화성이 연장을 위한 최선의 설명을 제공한다는 것을 확신하였으며, 엄격한 쉐커 이론으로부터 조성적 화성의 범위를 구분하였다. 즉 스트라우스와 베이커 등은 조성-이후 음악에서 음정적인 다양성을 함유하는 독특한 성향을 발견하기 위한 가능성들에 대해 제시하였으며, 조성-이후 음악이 선적이고 수직적인 모티브 구조들에 의해 정의된다는 것에는 동의하였다. 그러나 스트라우스는 협화와 불협화의 구조들을 밝히기 위한 시도를 고려에 넣지 않았고, 베이커는 부분적으로 독특한 성부 진행의 실재들을 지지하는데 성공하였으나, 화성적 요소 내에 작용하는 우세한 특징에 대해 확인하지 못하였다. 이외에도 러달(Fred Lerdahl)은 스트라우스의 특징적인 조건들에 기초한 무조적인 연장의 구조를 제안하였으며,¹²⁾ 바이자라(Olli Vaisala)는 스트라우스의 연장에 대한 4가지 조건에 대한 언급에서 화성을 음고 집합으로 취급함이 적절하지 않다고 보았다.¹³⁾

이와 같이 조성-이후 음악에 나타나는 협화와 불협화에 대한 확인은 화성과 성부 진행의 새로운 정의들을 이끈다. 또한 불협화적 연장의 개념은 3화음적, 온음계적 조성의 한계를 넘어, 조성 음악의 전통적 정의의 확장을 있게 하며, 따라서 조성적 개념의 연장을 조성-이후 작품구조에 산재한 비-3화음적 실재들의 연장으로 인도할 수 있게 하는 구체적인 방법이 요구된다.

두 번째로, 20세기 음악의 집합 이론적 접근에 집중한 연구들을 살펴보자.

우선, 버거는 가치있는 객관적인 실재만이 20세기 음악에 대한 확실한 접근 방법이며, 조성이 더 이상 새로운 이론의 가치로서 사용되지 못함을 주장하였다.¹⁴⁾

툰은 스트라빈스키 음악에 나타나는 많은 양의 온음계적 콜렉션(diatonic collection)과 8음 콜렉션(octatonic collection)에 대해 논의한 바 있으나,¹⁵⁾ 이 같은 방법으로는 연장의 요구 조건들을 만족시키지 못하며, 쉐커적인 접근들에서 빚어진 문제들을 해결하지 못한다. 또한 연구가 음고 콜렉션을 파악하는 데에 집중되어 있어 결과적으로, 그 범위가 음악 표면으로 한정된다. 포르테는 스트라빈스키와 바르톡의 20세기 작품들에

12) Fred Lerdahl, "Atonal Prolongational Structure," *Contemporary Music Review* 4 (1989): 65-87.

13) Olli Vaisala, "Concepts of Harmonic and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2," *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999): 230-259.

14) Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky," *Perspectives of New Music* 2/i (1963): 11-42.

15) Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven: Yale University Press, 1983).

대한 음고 집합 이론을 첫 번째로 적용한 이론가이다. 그러나 그의 책에서 제시된 분석은 종합적인 양상을 띠고 있지는 못하며, 단지 자신의 이론적인 모델이 어떻게 음악에 적용되는지를 보여 주었다.¹⁶⁾ 이외에도 채프만(Alan Chapman)의 수직적 음정들의 연관된 집합을 통한 다양한 연장 방법들의 제시¹⁷⁾와 스트라우스의 스트라빈스키 곡에 나타난 지배적인 음고 집합과 성부 진행에 대한 논의¹⁸⁾ 등을 들 수 있으며, 특히 최근 산타에 의한 연구는 흥미로운 제안을 남기고 있다.¹⁹⁾ 그는 온음계적인 음의 우세가 나타나나, 조성으로 여기기에 부족한 20세기 음악을 구체화하기 위한 시도로 7음 음고 체제에 대해 주장하였는데, 즉 그는 으뜸음으로서 암시된 단일 음의 집중이나 3화음과 7화음 위에 기초한 화성조직, 기능적인 화성의 계층적 조직, 대위적 법칙 위에 기초한 구조 등이 나타나는 20세기 음악의 조성적 암시에 대한 통합적인 분석을 가능하게 하기 위해 음고를 12 반음으로 분류하는 것이 아니라 7음으로 보아 온음계적인 특징으로 빛어지는 특징적인 문제들에 대한 해결법을 시도한 것이다. 아울러, 그는 모듈로(modulo) 7 체제가 모듈로 12 체제를 대치하기 위한 수단이 아니며, 음악을 더 깊이 인지하기 위해 두 가지 체제를 모두 고려해야 한다는 입장을 밝히고 있다. 이러한 연구들은 화성의 선적인 진행을 발견하기 위해, 혹은 음악의 표면으로부터 화성의 종류를 결정하려는 시도로 이루어진다. 또한 20세기 음악의 선적인 조직을 설명하려는 이 연구들에서의 독립적인 각각의 음들은 일정한 방법에 의해 연결되며, 음색, 박자, 다이내믹, 아티클레이션들에 의해 연결된 음들의 응집된 선적 구조를 보이고자 한다. 그러나 여기서의 모델의 실재는 성부가 아니고 선이라고 할 수 있다. 즉 선은 음들의 연속적인 시리즈를 의미하는 반면, 성부는 음고 집합의 대위적인 관계를 더 강조하는 것이라고 볼 수 있다. 그러므로 음역적인 선의 연결과 성부 진행을 구별해야 할 필요가 있다.

세 번째로, 최근 들어 활발한 연구가 행해지고 있는 20세기 음악에 대한 성부 진행을 변형 이론에 근거한 화성의 성부 교환과 전위 등의 방법으로 설명하는 연구들을 고려해보자.

집합 이론을 이용한 분석은 작품의 선율적 연결이나, 혹은 수직성에 대한 우선순위를 암시하지 못한다. 그러므로 이 분야의 연구들은 성부가 연결되는 방법을 통해 음악적 스타일의 해석방법을 전달하고자 한다. 한 연구의 예로, 스트라우스는 연장과 집합 이론에 근거한 성부 진행의 문제점들을 지적하며, 음역이나 악기 편성 등에서 지지된 음

16) Forte, *The Structure of Atonal Music*, 1973.

17) Alan Chapman, "Some Intervallic Aspects of Pitch Class Set Relations," *Journal of Music Theory* 25 (1981): 275-290.

18) Joseph N. Straus, "A Theory of Harmony and Voice Leading in the Music of Igor Stravinsky," *Ph. D. Dissertation*, Yale University, 1981.

19) Matthew Santa, "Analysing Post-Tonal Diatonic Music: A Modulo 7 Perspective," *Music Analysis* 19/2 (2000): 167-201.

고 집합의 대위적인 관계에 대해 변형 이론을 전제 한 접근을 시도하였다.²⁰⁾

이러한 변형 이론에 기초한 연구들은 약 20여 년 전부터 시작된 클라우(John Clough), 르윈(David Lewin), 콘(Richard Cohn) 등의 연구를 통한 음정적 변형(Interval Transformation)에 관한 개념이 하나의 이론으로 확립되기에 이른 것으로, 이 분야에 대한 피더²¹⁾와 크럼펜하우어,²²⁾ 주르코프스키²³⁾ 등의 박사학위 논문들은 주목할 만한 가치가 있으며, 가장 최근의 학위논문 중 하나인 주르코프스키의 연구는 네오-리만의 변형이론(Neo-Riemann Transformation) 작법을 응용하여 I-DIFF(Interval Difference)이라는 네트워크 패턴을 만들어, 이를 20세기 음악의 분석에 적용시키고 있다.

이와 같이 20세기 음악에 대한 성부 진행의 각 모델은 화성을 보는 측면과 그 목적에 따라 상이한 결과들을 초래하게 되며, 다양한 20세기 음악을 파악하기 위한 각각의 목적에 따른 적절한 분석 체계의 선택과 이것의 응용이 요구된다.

제4장 20세기 성부 진행 이론의 적용

- 쇼스타코비치 교향곡 15번을 중심으로 -

제4장에서는 20세기 음악의 성부 진행에 대한 이론적 배경을 중심으로, 조 중심이 나타나는 20세기 음악의 성부 진행을 쇼스타코비치 교향곡 15번을 통해 보여주고자 한다. 즉 여기서의 분석은 쇼스타코비치의 교향곡 15번(1971)에서 나타나는 주제부를 중심으로, 온음계와 반음계, 조성과 무조적 요소들 사이의 관계들이 성부 진행 패턴과 동기적인 음정 집합 사이의 구조적 관계를 통해 설명됨을 제시할 것이다.

쇼스타코비치의 교향곡 15번에 등장하는 주제는 대개 12음에 근거하고 있으며, 이러한 경향은 그의 후기 작품의 일반적인 특징이다. 즉 이 시기의 작품 중에는 12음 구조의 동기적이고 주제적인 아이디어들이 음고의 반복없이, 조성적 뉘앙스를 가진 12음의 요소로서 표현되고 있으며, 이들은 다시 3화음적 패세지 안에서 이도(transposition)와

20) Joseph N. Straus, "Voice Leading in Atonal Music," in *Music Theory in Concept and Practice*, ed. James M. Baker, David W. Beach, and Jonathan W. Bernard (Rochester: University of Rochester, 1997), pp. 237-74.

21) John Roeder, "A Theory of Voice Leading for Atonal Music," *Ph. D. Dissertation*, Yale University, 1984.

22) Henry Klumpenhouwer, "A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music," *Ph. D. Dissertation*, Harvard University, 1991.

23) Edward Jurkowsky, "A Theory of Harmonic Structure and Voice Leading for Atonal Music," *Ph. D. Dissertation*, University of Rochester, Eastman School of Music, 1998.

전위(inversion)의 방법에 의해 확장 발전된다.

예 2는 쇼스타코비치의 교향곡 15번 제2악장의 시작부분으로, 교향곡 15번 전체를 통해 그의 작곡 원리를 가장 잘 드러내고 있는 주제부이다.

예 2. 제2악장, 마디 1-95.

The musical score is presented in three systems. The first system includes the Brass section (labeled 'Adagio Brass') and the Cello part. The second system includes the Violin section (labeled 'Vns.'). The third system continues the Cello and Violin parts. The score features various dynamics such as *mf*, *pp*, *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *mp*. Measure numbers 3, 10, 15, 23, 29, and 35 are clearly marked throughout the score.

This musical score page contains several systems of music for an orchestra. The instruments and parts are labeled as follows:

- System 1:** Features a woodwind section (likely Flute 1) and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *p* and *8 Cb.*
- System 2:** Features a woodwind section and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *f* and *8 p sempre*.
- System 3:** Features a Brass section and a Flute 1 part. Dynamics include *p*. Includes the instruction "etc. (9 bars)".
- System 4:** Features a woodwind section and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *mf clim.* and *p*.
- System 5:** Features a Cello part and a woodwind section. Dynamics include *f*.
- System 6:** Features a woodwind section and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *f* and *p*.
- System 7:** Features a woodwind section and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *mf* and *mf dim.*.
- System 8:** Features a woodwind section and a Cello/Double Bass part. Dynamics include *p* and *pp*.

이 곡은 두 가지의 대조적인 짜임새로 구성되어 있다. 하나는 호모포니적인 짜임새로 금관에 의해 연주되는 부분이고, 다른 한 부분은 첼로에 의한 단선율 구조이다. 즉 금관에 의한 부분들은 조성적으로 대개의 파트에서 화성적이며, 첼로에 의한 주 선율은 연속적인 12음 구조로 구성되어 있는데, 이러한 이중적 짜임새는 12음 주제를 사용한 쇼스타코비치 교향곡에서의 한 전형으로 각각은 화성적 혹은 선적인 디자인을 가지고 있다.

이 곡에서 첼로에 의한 화성적 12음 주제들을 특징짓는 선율은 구조적으로 이접한 음고 집합들의 분산화음형으로 구성되며, 반대로 금관에 의한 선적인 주제는 연접한 진행으로 특징짓는다. 또한 시작부분의 금관에 의한 악구는 f minor의 i로 시작해 C Major의 I(f minor: V/V)로 끝나며, 연속된 첼로 선은 마디 11-12의 혼에서 두드러진 6-5의 순차적인 하행을 상기시킴으로 시작하여, f minor의 i를 분산함으로 진행한다.

반면, 첼로 선을 시작하는 연속된 4음 조직은 전환기적인 기능을 갖는다. 이것은 선행된 악구의 조성을 연장하는 동시에 조성의 감각을 연장하지 않는 새로운 진행을 시작한다. 즉 마디 19에서 분산되는 f minor의 i는 음악에서 축 화음으로서 기능하는데, 이 화음은 조성 사이의 관계에서가 아니라 음악의 상이한 조직 사이의 방법에 의해 변화된다. 마디 20부터의 이 연속된 4음 조직(e^b-d-g-b)은 마디 17부터의 첫 4음(d^b-c-f-a^b)의 동형진행적인 반복으로, 하행 보조음적 관계들에 의한 진행을 한다. 이 음고들은 기능적인 의미를 가지고 있지 않으며, 조성적인 측면에서 f minor로부터 멀어져 있다. 또한 마디 22로부터 마지막 4음 조직(f[#]-e-b^b-a)도 하행 보조음적 진행으로 축약된다.

이와 같이 첼로에 의한 12음 주제의 선율 구조는 마디 17부터의 4음 동기의 연속적인 변형(transformation)에서 설명될 수 있다. 또한 마디 27과 39에서는 선적인 하행 패턴(a-g[#]-f[#]-g-f-e-e^b-b-d-c-c[#]-b)과 상행 패턴(c-d-e^b-f^b-d^b-g^b-g-f-b-a-b^b-a^b)을 나타내는데, 이 12음 구조들의 연속적인 변형들은 이도와 전위의 방법에 의해 제시된다. 마디 54부터는 다시 호모포니적인 금관의 주제로 돌아간다. 그러나 이것은 곡의 시작부분과는 다른 결론에 도달하는데, 이 패지는 마디 71에 이르러 E Major의 I로 종지한다. 이는 마디 15의 C Major 조성보다 장3도 위의 조성으로 변화된 것이다. 또한 마디 17부터의 12음 재료와 동일한 패턴이 스코어의 Fig. 76에서부터 첼레스티와 비브라폰에 의해 전위되어 재현된다.

예 3. Fig. 76

The musical score consists of three systems. The first system is for Cello (Ccl.) and Violin (Vibr.), with a piano (p) dynamic marking and an 8-measure rest for the Cello. The second system is for Cellos, and the third system is for Cello solo, both with a piano (p) dynamic marking.

이것은 쇼스타코비치가 12음 구조를 재현할 때, 음열의 원 순서를 고착시키려하지 않았음을 보여준다.

마디 51부터는 f minor로 돌아가려는 선율적인 패턴에 의해 12음 주제를 시작한다. 그러나 쇼스타코비치의 12음 주제들에 대한 변형들은 이도와 전위들은 그 윤곽을 유지하는 것이며, 본래의 음정 관계들에 의해서가 아니다. 즉 이것의 과정들은 일반화된 음고 집합들의 관계에서가 아니라 동기의 발전과 변형에 의해 존재하는 것이다.

이와 같이 교향곡 15에서 조성과 12음 재료 사이의 관계는 우선적으로, 음고와 음정에 기인한 부분적인 과정들에 기초하며, 이는 두 가지 대조적 영역 사이에 공유하는 소재가 되어, 음정적 내용, 조성의 성부 진행 구조들, 12음 재료들 사이의 공존하는 관계를 만든다.

다음으로 이러한 구조적인 관계를 좀 더 자세하게 설명하기 위해 비-조성, 12음 영역들의 일부에서 지배적인 원리를 조직화해야 할 필요가 있다.

예 4는 교향곡 15번의 제1악장의 제2주제로, 이 곡 역시 12음 주제로 구성되어 있다. 선율은 c#''에서 e'까지 반음계적 하행을 보이고 있으며 반주부는 순차적으로 진행하는데, 즉 트럼본과 튜바에서 완전 5도 (e-b) 진행에 이어, 이것의 반음계적인 보조음인 f와 bb에 의한 완전 4도 진행이 뒤따른다.

예 4. 제1악장, 제2주제

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a slur over a four-note phrase, with the interval '4-9' written above it. The middle staff is divided into two parts: the upper part is labeled 'Tr.' (Trumpet) and the lower part is labeled 'Trmbs. Tba.' (Trumpets and Trombones). The bottom staff is a bass line, also with a slur and the interval '4-9' written above it. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

예 5는 이것의 성부 진행을 나타낸 것이다.

예 5. 제1악장, 제2주제의 성부 진행

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff shows a melodic line with a slur over a four-note phrase, with the interval '4-9' written above it. The bottom staff is a bass line, also with a slur and the interval '4-9' written above it. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

이 주제의 반음계적 진행에도 불구하고, e-b위의 화성적 강조는 e'의 선율적 종지와 더해져 E 위의 조성을 연장하는 효과를 갖는다. 또한 이 선율은 첫 두 마디의 최상음과 최하음이 eb''-bb', 후반부의 최상음과 최하음이 a'-e'인 관계를 중심으로 다시 두 부분으로 나누어진다. 즉 트럼펫 선율의 음고 집합은 eb-bb + a-e가 되어, 트럼본과 튜바에 의해 강조되고 있는 e-b + f-bb과 동일한 음정 구조를 갖는다. 그러므로 상성부에 의해 강조된 선율적 4음 구조(4-9)와 화성적 4음 구조(4-9)가 일치하는 것을 볼 수 있다.

예 6은 제3악장의 두 번째 주제의 시작부분으로, 예 5와 기본 음정 구조(4-9)는 유사하나 선율적 소재가 온음계적인 경우이다.

예 6. 제3악장, 제2주제

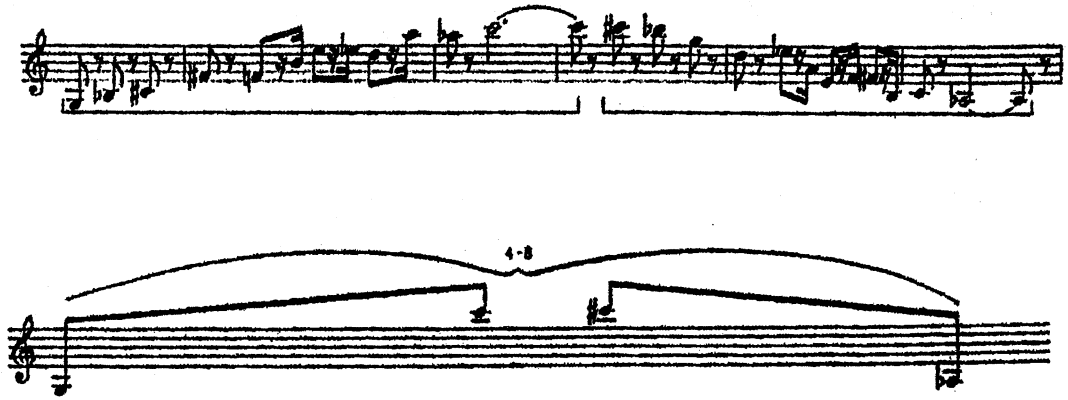
The image shows a musical score for Example 6, titled '제3악장, 제2주제'. It features a piano arrangement with several parts: a Violin solo (Vn. solo), Timpani (Timp.), Viola (Va.), and Cello (Cello (pizz.)). The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The top staff is a treble clef staff with a '4-9' interval marking. The bottom staff is a bass clef staff with a '4-9' interval marking. The Cello part is marked 'Cello (pizz.)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

이 선율은 e 3화음에서 Bb 3화음으로의 이동을 암시하며, 각 화음의 근음과 5음이 선율적으로 강조됨을 나타낸다. 이 선율의 첫 3마디는 e 3화음의 분산화음형으로 나타나며, e-b의 음고들은 그 경계선이 된다. 마디 4-5는 Bb 3화음의 5음과 근음의 연결을 나타내며, f-bb의 경계를 구성한다. 이러한 진행은 예 5의 진행과 유사하게, 비올라는 e에서 f로, 첼로는 b에서 a#으로 이동함으로써, 이들은 완전 5도(e-b) 진행과 이것의 반음계적 보조음 f와 a#의 진행으로 제시되며, 선율의 경계 음고들은 반주에서 다시 중복되고 있다. 그러므로 예 6의 제시는 e"-b" + f"-bb'"을 강조하는데, 이는 예 5에서의 4음조직과 동일한 구성이다. 즉 이러한 음형은 완전 4도(혹은 5도)와 이것의 반진행에 의한 반음계적 보조음으로서 성부 진행을 특징화하며, 이것의 음정 구조는 4-9 테트라코드에 의해서 완성된다.

다음은 3악장의 시작 부분으로, 12음 주제에 대해 고려해 보아야 할 다른 특징들을 드러낸다.

이 소재는 두 가지 악구로 구성되어 있다. 즉 각각은 12음 구조를 갖고 있으며, 두 번째 악구는 첫 번째 악구의 전위형이다. 또한 각 악구는 음역적으로 완전 4도의 동일한 영역을 갖고 있으며(g-c", c#"-ab), 반음계적 보조음에 의한 유사 진행을 한다. 또한 이들의 음정 구조는 4음에 의한 4-8 테트라코드와 일치한다.

예 7. 제3악장, 제1주제



이러한 완전 4도에 의한 4-8 테트라코드는 15번 교향곡 전반을 통해 두드러지며, 마지막 악장의 파사칼리아 주제에서 더욱 강조된다.

예 8-a). 파사칼리아 주제



예 8-b). 바그너 주제와 파사칼리아 주제

The image shows a complex musical score with multiple staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. Below it are two staves: the first is labeled 'Brass' and the second is labeled 'Timp. and Va.'. To the right, there is a staff labeled 'Cello, Db. (plg.)'. At the bottom, there is a staff with Roman numerals 'VI' and 'V7' connected by a horizontal line. The score is divided into measures by vertical bar lines.

예 8의 a)는 파사칼리아 주제이며, 예 8의 b)는 바그너(Wagner)의 니벨룽겐의 반지중, 운명(fate) 동기의 인용에 이어진 파사칼리아 주제를 나타낸 것이다. 이 인용은 마

지막 악장에서 두드러지게 반복되며, 조성에서부터 무조적인 감각까지 전환기적인 표현이 이어진다. 예 8의 b)에서 파사칼리아를 시작하는 G#-d#은 바그너 동기가 V⁷-I로 해결되는 지점으로, 완전 4도에 의한 4-8 테트라코드를 보여주는데, 바그너 화음의 근음과 5음의 성부 진행은 유사진행에 의한 반음계적 보조음 관계로 나타난다.(e-b, d#-a#) 또한 e와 d#은 바그너의 동기와 파사칼리아 주제 사이를 연결해 주는 4-8 테트라코드의 연결음이 되는데, 이는 팀파니와 비올라에서 8분음표로 표현된 가장 강조되는 음이기도 하다. 이러한 4음 구조는 제1악장의 주제에서도 나타난다.

예 9. 제1악장, 주제

Example 9 consists of two musical excerpts, a) and b).
 Excerpt a) shows a piano score. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for strings (Strs. pizz.). A bracket labeled '4-8' spans across both staves, indicating a tetrad. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.
 Excerpt b) shows a woodwind score. The top staff is for Woodwinds (W.W.), Strings (Strs.), Horns (Hns. trs.), and Trombones (Trbs. tba.). The bottom staff has chord symbols: Ab, V7, I6, A, V7, and I. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

예 9의 a)는 Ab과 A 3화음의 근음과 5음이 유사진행에 의한 반음계적 보조음 관계임이 나타나며, 예 9의 b)는 반음계적 전조에 의해 화성화되는 Ab장조와 A장조의 관계를 나타낸다.

예 10에서 나타난 성부 진행의 구조들은 4-8과 4-9의 완전 4도로부터 파생된 동기들을 만든다.

마디 12-15에서 조성적으로 첫 번째 연결구의 화성 목표는 Ab의 V위의 조인 Eb로 집중되며, 두 번째 주제 그룹도 다시 Eb위가 아니라 A의 V위의 조인 E위에 집중

된다. 그러므로 이들 조성의 근음과 5음의 관계는 E \flat -B \flat 과 E-B가 되어 4-8의 완전 4도간을 포함하게 되며, 이들은 반음계적 보조음 관계에 의한 음정적 연결을 만든다.

예 10. 제1악장, 마디 1-28.

예 10에서 A \flat 의 V위의 조성인 E \flat 의 첫 번째 도달은 마디 5에서이며, 이 도달은 다시 A장조와 E \flat 장조 사이의 충돌로 연속되며 반주 성부들은 E \flat -B \flat , A-E의 음정들을 강조한다. 이것은 4-9 테트라코드의 완전 4도를 구성하는데, 특히 마디 7-11에서는 A장조에서 F \sharp 장조를 거쳐 E \flat 장조로 진행하며, 이 때, E \flat 3화음의 근음과 5음은 선행한 음정 A-E과 함께 4-9 테트라코드를 형성한다. 이러한 관계를 통해 작곡가 개인

의 조성에 대한 관심과 두드러진 동기, 성부 진행 패턴들에 연관된 음정적 구조들 사이의 연결 방법이 파악된다. 다시 음고 집합 A, E, E^b은 트라이코드 3-5를 만드는데, 이것은 다시 4-8과 4-9의 부분집합이 된다.

예 11. 4-8 테트라코드와 4-9 테트라코드

이러한 트라이코드 3-5는 쇼스타코비치 교향곡에서 중요한 동기가 되는 재료 중 하나이다.

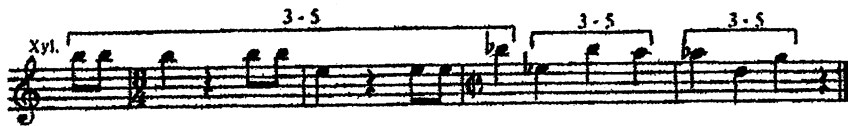
예 12는 3-5가 동기적으로 강조될 뿐만 아니라 이것이 테트라코드와의 밀접한 관계를 이룸을 나타낸다.

예 12. 4-8, 4-9 테트라코드와 3-5 트라이코드

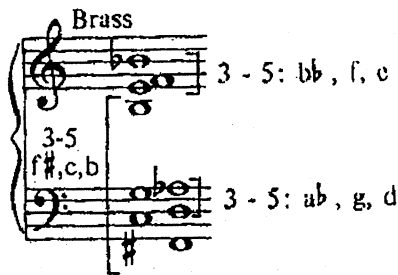
예 12는 (a), (b), (c) 3개의 부분으로 구분된다. (a)는 4-8 테트라코드의 순차적인 확장이며, 두 번째 주제 부분인 (b)는 (a)로부터의 파생으로 설명된다. (x)와 (y)로 표시된 4-8과 4-9 테트라코드는 공통되는 세개의 음 e, a, bb 을 갖고 있다. 이것은 다시 4-8과 4-9 테트라코드의 부분집합 중 하나인 트라이코드 3-5를 공유하며, 나머지 음 e, f, bb 는 4-8 테트라코드의 부분집합을 이룬다. 즉 (c)로 표시된 이 트라이코드는 동기를 완성하는 음이 된다. 결국, (a), (b), (c)는 동일한 음고 e와 bb 를 공유하는 것이며, 이 트라이코드 3-5는 쇼스타코비치의 교향곡의 첫 악장을 통해 중요한 동기의 역할을 하며, 후반 악장에서도 반복되는 소재이기도 하다.

예 13의 a)는 제3악장의 마지막 부분으로, 연결한 3개의 3-5 트라이코드는 예 13의 b)와 같이 불협화적 울림을 구성한다.

예 13-a). 3-5 트라이코드

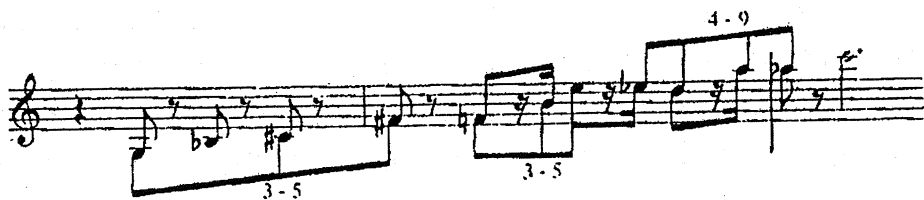


예 13-b). 3-5 트라이코드의 수직적 울림



또한 예 14와 같이, 제3악장을 시작하는 주제는 3-5 트라이코드와 4-9의 연관을 강조한다. 이는 물론 화성적 12음 주제의 예로, 비-3화음적인 음고 콜렉션을 가리킨다.

예 14. 제3악장, 제1주제



이와 같이 음고 콜렉션과 성부 진행의 아이디어는 상이한 자료들을 대상으로 작곡된 작품의 아이디어를 단일화하여 파악할 수 있다. 즉 조성, 3화음, 온음계, 반음계, 무조, 12음 등으로 구성된 작품의 과정들은 두드러진 선적이고 화성적인 특징 하에 음정적인 내용과 성부 진행의 방법들에 의해 설명될 수 있다. 이 방법에 의해 온음계적 선들은, 반음계, 무조, 화성, 3화음적 화성 패턴 등을 포함한 무조의 선적인 특징들과 관련되며, 또한 반음계적이고 무조적이기도 한 재료들의 내적인 특징들도 빈번하게 조성적 효과에 종속되는 것을 알 수 있다. 예를 들어, 예 2의 12음 재료 안의 3화음적 재료는 기능적인 화성으로 쓰이지 않더라도 조성적 감각을 불러일으키게 되며, 예 4에서는 E 위의 선율적이고 화성적인 강조의 방법들에 의해 E 조성이 연장됨을 나타낸다.

제5장 결 론

지금까지 20세기 이론에 관한 대부분의 연구들은 음악 구조의 혁신적인 면들에 집중해 왔으며, 많은 이론가들이 이들의 음악을 조성 혹은 무조 라는 이원론적인 틀에 의한 단편화된 증빙으로서 분류하는 데에 급급해 왔다. 그러나 음악에 대한 분석은 이것이 조성인가? 혹은 무조인가? 하는 물음보다는 이 작품이 어떤 방법에서 조성인가? 혹은 이것의 구조를 결정하는 무조적 과정은 어떠한가? 무엇이 한계인가? 하는 것들에 관계되어야 할 것이며, 음악체계 자체의 문제점을 극복하고 보다 명확하게 작품 구조를 설명할 수 있는 다양한 시도와 작품 분석을 위한 적절한 개념들이 대두되어야 할 것이다. 이러한 의미에서, 작품의 음고 콜렉션과 성부 진행의 파악은 음악을 하나의 통일된 체계로서 파악할 수 있는 중요 자료가 된다고 할 수 있다. 또한 위의 언급에서와 같이 성부 진행에 관한 연구들에 나타난 많은 이슈들은 조성체계가 무너지고 12음 체계가 확립되기까지 과도기적인 시기의 작품들을 고려할 때 더욱 모호해짐을 알 수 있다. 즉 이 시기는 확고한 음악 체계가 정립되어 있지 않으며, 조 중심이 나타나는 음악에서조차, 화성은 기능적으로 진행하지 않는다.

이와 같은 배경을 중심으로 본 연구에서는 쇼스타코비치의 교향곡 15번을 예로 제시하여 조성, 3화음, 온음계, 반음계, 무조, 12음 등의 상이한 재료들이 단일화되는 방법을 음고 콜렉션과 성부 진행 과정으로 파악하고자 시도하였다. 즉 이러한 과정들은 음정 내용, 두드러진 선적인 음형과 화성적 음형 사이의 성부 진행으로 논의되고, 이 방법에 의해 온음계적인 선은 반음계, 무조, 3화음적 패턴을 가진 무조적 선율 음형을 이

끝며, 반음계적이고 무조적인 특징들은 조성적 효과에 빈번하게 부속됨을 알 수 있었다.

쇼스타코비치 작품의 분석을 통해서와 같이, 20세기의 많은 작곡가들은 조성과 무조적 관점들의 통합 가능성을 무한하게 제시하고 있다. 그러므로 조 중심 음악의 음고 콜렉션과 성부 진행 이론의 파악은 조성에서 무조로 진행되는 전환기적 시기의 음악뿐만 아니라, 20세기 음악 전반에 걸쳐 상당 부분에서 강조되고 있는 조성적 소재가 파악될 수 있는 새로운 시도가 되며, 조성 확장이나, 혹은 20세기 음악 전반의 조성적 자료에 대해서도 이를 응용한 분석적 접근이 가능할 것으로 본다.

참고문헌

- Baker, James. "Voice-Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory." *Music Analysis* 9/2 (1990): 177-200.
- . "Post-Tonal Voice-Leading." in *Early Twentieth-Century Music*. Ed. Jonathan Dunsby. Oxford: B. Blackwell Publishes, 1993. PP. 20-41.
- Berger, Arthur. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky." *Perspectives of New Music* 2/1 (1963): 11-42.
- Chapman, Alan. "Some Intervallic Aspects of Pitch Class Set Relations." *Journal of Music Theory* 25 (1981): 275-290.
- Forte, Allen. *Contemporary Tone Structures*. New York: Columbia University, 1955.
- . *The Structure of Atonal Music*. New Haven, CT, and London: Yale University Press, 1977.
- Jurkowsky, Edward. "A Theory of Harmonic Structure and Voice Leading for Atonal Music." *Ph. D. Dissertation*, University of Rochester, Eastman School of Music, 1998.
- Katz, Adele T. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Da Capo Press, 1945.
- Klumpenhouwer, Henry. "A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music." *Ph. D. Dissertation*, Harvard University, 1991.
- Lerdahl, Fred. "Atonal Prolongational Structure." *Contemporary Music Review* 4 (1989): 65-87.
- Lester, Joel. "A Theory Atonal Prolongation as Used in an Analysis of the Serenade, Op. 24 by Arnold Schoenberg." *Ph. D. Dissertation*, Princeton University, 1970.
- Lewin, David. "Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories." *Perspectives of New Music* 21 (1982-83): 312-71.
- Morgan, Robert P. "Dissonant Prolongations: Theoretical and Compositional Precedents." *Journal of Music Theory* 21/1 (1970): 46-91.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1977.

- Roeder, John. "A Theory of Voice Leading for Atonal Music." *Ph. D. Dissertation*, Yale University, 1984.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- Santa, Matthew. "Analysing Post-Tonal Diatonic Music: A Modulo 7 Perspective." *Music Analysis* 19/2 (2000): 167-201.
- Straus, Joseph N. "A Theory of Harmony and Voice Leading in the Music of Igor Stravinsky." *Ph. D. Dissertation*, Yale University, 1981.
- , "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of Music Theory* 31/1 (1987): 1-22.
- , *Introduction to Post-Tonal Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1990.
- , "Voice Leading in Atonal Music" in *Music Theory in Concept and Practice*. Ed. James M. Baker, David W. Beach, and Jonathan W. Bernard. Rochester: University of Rochester, 1997. PP. 237-74.
- Toorn, Pieter van den. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Travis, Roy. "Directed Motion in Schoenberg and Webern." *Perspectives of New Music* 4/2 (1966): 84-89.
- Vaisala, Olli. "Concepts of Harmonic and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2." *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999): 230-259.

ABSTRACT

A THEORY OF VOICE LEADING IN TWENTIETH CENTURY TONALITY

Won-Sun Choi

It is the purpose of this study to document the decline of voice leading concept for the twentieth-century tonality.

In this essay I shall try to show how Shostakovich achieves a sense of unity through the association of interval structures made up of linear melodic patterns and of the voice leading provided by accompanimental harmonic figures.

Some twentieth-century music seems to invite the use of traditional analysis. Lots of music by Stravinsky, Bartok, Berg, and even Schoenberg has a kind of tonal sound, at least in certain passage. But on closer inspection, we generally find that tonal theory has little to tell us about most twentieth-century music. When twentieth-century composers create a tonal sound, they usually do so by using non tonal means. And for a piece to be tonal, it must have two things: functional harmony and traditional voice leading. But, a piece is not tonal, does not mean it can't have pitch or pitch-class centers. All tonal music is centric, but not all centric music is tonal.

Post-tonal voice leading models are 3 patterns. The first has its bases in the theories of Heinrich Schenker. The second has its bases in the pitch-class set of Allen Forte and others. The third has its bases in recent theoretical work by David Lewin. The prolongational analysis identifies some tones as structural and others as embellishing. Associational analyses linear projections of harmonies of harmonic type from musical surface. Transformational model shifts our attention from the chords themselves operations, transformations, that connect them.

Nowadays, many composers are again exploring the possibilities of synthesis of

tonal and atonal procedures. The time is ripe to approach voice leading techniques analytically.

연세음악연구

제9집

2002년 12월 21일 인쇄

2002년 12월 21일 발행

발행인 홍세원

발 행 연세대학교 음악연구소

인 쇄 형진사
