

# 연세음악연구

## 제 6 집

베토벤의 초안과 그 의미 .....	오윤록
시편과 시편가 연구 .....	이화병
Chironomic Neuma의 분해와 Nuance Composition .....	임동순
말리의 교향곡 제7번에 나타나는 단일주제성과 단일조성의 경향 .....	권송택
지배와 차이의 음악사 .....	민은기
아르스 노바와 마쇼의 동형 리듬 모테트 .....	김혜정
우연성음악의 교재화와 지도방안 .....	이영미
무조음악의 화성 진행과 연장에 관한 연구 .....	이미진
17세기의 선법 이론과 장-단조 이론 연구 .....	최원선
현대 교회음악의 위험요소 .....	하재은
한국 교회음악의 과거, 현재 그리고 미래 .....	홍정수

---

연세음악연구소

1999



# 연세음악연구

제 6 집



---

연세음악연구소

1999

---

---

심 의 위 원 명 단

위 원 나 인 용

하 재 은

김 정 복

홍 세 원

---

---

# 연세음악연구

제 6 집 1999년 12월

연세음악연구소

---

## 차 례

베토벤의 초안과 그 의미 .....	오윤록 / 1
시편과 시편가 연구 .....	이화병 / 21
Chironomic Neuma의 분해와 Nuance Composition .....	임동순 / 55
말리의 교향곡 제 7 번에 나타나는 단일주제성과 단일조성의 경향 .....	권송택 / 81
지배와 차이의 음악사 .....	민은기 / 103
아르스 노바와 마쇼의 동형 리듬 모테트 .....	김혜정 / 135
우연성음악의 교재화와 지도방안 .....	이영미 / 157
무조음악의 화성 진행과 연장에 관한 연구 .....	이미진 / 183
17세기의 선법 이론과 장-단조 이론 연구 .....	최원선 / 221
현대 교회음악의 위험요소 .....	하재은 / 251
한국 교회음악의 과거, 현재 그리고 미래 .....	홍정수 / 267



# 베토벤의 초안과 그 의미

오 윤 록 (호서대 겸임교수)

## 차 례

- 제 1 장 들어가는 말
- 제 2 장 베토벤의 초안
  - 2.1. 베토벤 초안의 전승과 상태
  - 2.2. 베토벤 초안 연구의 문제점
  - 2.3. 베토벤 초안과 음악적 의미
    - 2.3.1 작품생성 과정
    - 2.3.2 곡의 시작과 선율의 흐름
    - 2.3.3 선율의 구조와 확장
    - 2.3.4 곡의 통일성
    - 2.3.5 조성
    - 2.3.6 성악곡
    - 2.3.7 포기한 완성된 구상
  - 2.4. 베토벤에게 초안의 의미
- 제 3 장 끝맺는 말
- 참고문헌
- 독문초록

## 제 1 장 들어가는 말

지나간 역사적 사실을 재구성하는데는 기본적으로 문헌에 대한 폭넓은 연구를 필

\* 이 논문은 1998년 5월 20일 숙명여대 음대 창립 50주년 기념 세미나에서 필자가 “베토벤의 음악적 구상”이란 제목으로 발표한 글에 기초하고 있다.

요로 한다. 문헌이란 학문연구에 필요한 모든 기록과 책을 의미한다. 음악학연구에 있어 문헌의 의미는 기보화된 악보와 더불어 음향적 기록, 악기, 그림, 언어로 기록된 모든 종류의 문서를 포함한다. 이들의 개별적 정보는 역사적 사건을 재구성하기 위한 기초적 자료가 된다.

문헌은 크게 일차적 문헌과 이차적 문헌으로 나눌 수 있다(Schwindt-Gross, 1992, 30-66 참고). 일차적 문헌은 직접적인 정보로서 원래의 형태로 전해진 기록이나 상태이다. 언어로 기록된 문헌에는 이론서, 공식적 문서, 개인의 동시대기록, 자서전, 일기, 편지, 답화록 등이 포함될 것이다. 음악 작품의 일차적 문헌은 작곡가의 자필서(Autograph)로서 여기에는 완성된 작품뿐 아니라 미완성된 곡과 음악적 구상(초안)도 포함된다. 물론 자필서가 아닌 인쇄된 작품도 들어갈 수 있는데 이 경우 작곡가의 감독 하에 출판된 악보가 될 것이다. 우리가 접하는 인쇄된 악보는 재생산된 일차적 문헌이라 할 수 있다. 이차적 문헌은 사전, 음악사, 작곡가 전기, 논문 등의 학문적 전공서적을 들 수 있다. 그러나 이들을 명확히 구분할 수는 없고 문헌이란 개념은 포괄적으로 일차적인 것과 이차적인 의미를 포함하지만 일반적으로 학문연구에서는 좁은 의미로 일차적인 문헌만을 국한해서 사용한다.

음악학연구에 있어 일차적 문헌은 중요한 기초적인 자료가 된다. 여기에는 작곡가가 음표 혹은 언어로 기록한 모든 자필서로서 편지, 음악에 직, 간접적으로 관계된 동시대의 모든 보도와 기록, 작곡가의 다른 작품에 대한 논평, 완성, 혹은 미완성된 작품과 음악적 구상 등이 포함된다. 교정이 덧붙여진 자필서와 초안은 작품의 원전 평가에 아주 중요하다.

초안(영: sketch, 독: Skizze)은 작곡가의 작업방법을 보여주며 한 작품이 초반부터 최종형태까지 이루어지는 전개과정 혹은 그 일부를 담고 있다. 이러한 작품생성과정은 초안 이외의 어떤 자료를 통해서도 구체적으로 체험할 수 없다. 초안은 작곡가의 의도에 의하면 그 자체로 존재할 수 있는 음악작품이 아니라 임시적인 것으로서 앞으로 형성될 궁극적 작품을 위한 전 단계이고 보조수단이다. 그래서 초안연구는 그 자체만으로 독립해서 다루어지지 않고 최종작품과의 비교 속에서 고찰되어진다. 즉, 초안의 의미는 작품의 생성역사의 관계 속에서 인식할 수 있다.

음악에 있어 초안에 관한 연구는 오랫동안 베토벤(1770-1827)과 연관되어왔다. 왜냐하면 한 작곡가의 초안작업이 그로부터 가장 많은 양의 자료가 남겨져있기 때문이다. 베토벤의 초안을 처음으로 연구하고 출간한 사람은 스위스의 음악학자였던 노테봄(Gustav Nottebohm, 1817-1882)이었다. 그는 이 영역에 새로운 장을 열었고 현재 베토벤 연구의 중심적 과제가 되고 있다. 그의 베토벤 초안에 대한 네 권의 저서<sup>1)</sup>는

1. 그의 베토벤 초안에 관한 네 권의 책은 다음과 같다: Beethoveniana, Leipzig und Winterthur,



지금까지 베토벤 초안을 연구하는데 중요한 단서와 정보를 제공해 주고있다. 이러한 초안연구는 다른 작곡가의 작품연구에도 영향을 미쳐 중요한 참고 자료가 되고 있다.

본고에서는 베토벤 초안의 중요성과 그 의미를 다루기에 앞서 베토벤 초안의 전승되어온 과정과 이들의 소재지 및 초안 연구의 기초적인 작업에 대해 살펴보고자 한다.

## 제 2 장 베토벤의 초안

### 2.1. 베토벤 초안의 전승과 상태

베토벤이 1827년 3월 26일 사망한 후 그의 소지품과 가구 등의 유품은 같은 해 5월 5일 경매에 붙여졌으나 음악 유품은 11월에 이르러서야 경매로 팔리게된다. 음악 유품에 속해있던 그의 음악적 초안은 경매 목록에 “Notirungen(악보)”, “Notirbücher, Notirbuch(악보책)”, “Skizzen(초안)” 등의 제목이 붙여진 62개의 묶음으로 열 명이 넘는 개인과 출판사에게 팔려나갔으며 대부분 상업적인 목적으로 거래되었다. 62개의 묶음이란 원래 제본 돼있던 초안책자가 분리됨으로서 주어진 결과이다. 이중 반이 넘는 양은 빈(Wien)의 출판업자 아르타리아(Domenico Artaria)가 넘겨받았다. 그러나 이미 19세기 초반에 2/3 이상의 초안이 처음 소장했던 주인들로부터 다른 여러 사람에게 넘겨지거나 팔려진다(Johnson, Douglas/ Tyson, Alan, 1985: 18). 이 과정에서 62개의 묶음마저 그대로 보존되지 못하고 또 다시 파손되어 여러 곳으로 흩어지게된다. 지금은 여러 나라의 도서관에서 이들 중 많은 양을 개인이나 단체로부터 다시 사들여 분리된 상태로 보관하고 있다. 이들을 소장하고있는 여러 도서관 중 중요한 곳은 다음과 같다: 독일 베를린의 Deutsche Staatsbibliothek(구동독)과 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz 및 본(Bonn)의 Beethoven-Haus, 영국의 London British Museum, 프랑스 파리의 Bibliotheque Nationale, 오스트리아 빈의 Gesellschaft der Musikfreunde, 미국 뉴욕의 Public Library와 워싱턴 D. C.의 Library of Congress, 폴란드 크라카우(Krakow)의 Biblioteka Jagiellonska, 스웨덴 스톡홀름의 Kungl. Musikaliska Akademien과 Stiftelsen Musikkulturens främjande, 러시아 모스크바의 Central(Glinka) Museum for Music Culture이다. 이 중 베를린 도서관은 가장 많은

1872(약칭 'NI'로 표기된다); Zweite Beethoveniana: nachgelassene Aufsätze, Leipzig 1887 ('N II'); Ein Skizzenbuch von Beethoven, Leipzig 1865; Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, Leipzig 1880.

양의 초안을 소장하고있다. 초안의 크기는 큰 책자로 제본되어있는 경우 대략 세로 25 cm와 가로 30 cm의 크기이며 다소간 차이가 있다. 이러한 크기의 초안 책은 2-3 권만이 손상이 없이 그대로 보존되어있고 나머지는 분산되어 전해지는데 이들을 재구성할 경우 지금까지 30권이 넘는 것으로 알려져 있다(Johnson/Tyson, 1985: 13). 이 외에도 작은 크기의 초안 책이 있고 이들 모두를 포함하면 대략 7500 쪽이 넘는 양이다. 어느 곳에 어느 작품의 초안이 소재하고 있는지는 처음 독일학자인 슈미트(Hans Schmidt)가 1969년 임시 목록화 시켰고, 그 이후 존슨(Douglas Johnson)과 타이슨(Alan Tyson)등의 다른 학자에 의해 보강이 되었다. 베토벤 초안을 소장하고있는 도서관의 목록화에 따른 각 초안책자의 내용물 표기는 대부분 도서관이 이들을 사기 바로 이전에 소장하고 있던 사람의 이름과 책의 번호로 시작한다. 책자에는 첫 경매에서 붙여졌던 제목(예를 들어 “Notirbuch”), 페이지 수, 각 페이지의 오선의 수, 책자의 형태(가로 혹은 세로가 긴 책자에 대한 진술), 음표가 기록된 페이지 수 및 표기도구 등이 기록되고, 책자에 들어있는 초안의 곡목과 이들의 분량이 페이지 수로 기록되었다.

지금까지 전해 내려온 제본된 크고 작은 오선지 책자의 초안은 베토벤이 1798년-1826년까지 걸쳐 작업한 것이다. 1798년 이전까지 베토벤은 날개로 된 오선지 종이에 초안을 썼고 이들은 베토벤의 사후 묶여졌다. 이 외에도 베토벤은 “대화록(Konversationshefte)”에도 적지 않게 음악적 구상을 적어놓고 있다. 대화록이란 베토벤이 청각장애로 주로 말년에 주위사람들과 대화할 때 기록한 내용의 책자이다.

## 2.2. 베토벤 초안연구의 문제점

스케치를 연구하기 위해서는 우선 베토벤의 의도를 그대로 읽을 수 있어야한다. 그러나 여기에는 많은 어려운 문제점들이 있다. 그것은 앞에서 언급했듯이 베토벤 초안이 유럽의 여러 지역과 미국에 분산되어 보관되고 있는 점이다. 우리는 그 초안책자를 원래 상태대로 재구성해야 초안이 행해진 연도와 순서를 알 수 있다. 이러한 작업은 지금까지 계속되고 있으나 완전한 것은 아니다. 더욱이 잃어버린 책자와 부분적으로 없어진 초안이 많이 있기 때문에 어려움이 더하다. 또한 경매 이전에 없어진 베토벤 스케치의 분량과 소재는 아직 많이 확인되지 못한 상태이다. 그리고 1789년 이전에 기록된 초안종이들은 후에 묶음 집으로 엮어놓아졌으나 베토벤이 작업한 순서대로 나열되어 있지 않다. 이러한 것을 원래의 상태대로 재구성하는 작업을 위해서는 종이에 그려진 무늬, 종이의 테두리, 베토벤 필체모양의 변화 등에 대한 다양하고 치밀한 연구가 필요하다. 연대의 기입은 요사이 종이연구에 의해 많이 밝혀지고 있다.

다른 문제점은 초안작업은 작곡가의 다른 자필서와 구별되는데 이것은 작곡가 자신의 필요에 의해 쓰여진 사적인 표기라는 것이다. 이로 인해 주어진 어려움은 우리가 그것을 해독하는 데에 있다. 베토벤은 자신만을 위한 기록이었기 때문에 질서 있고 정확하게 기입할 필요가 없었고 이로 인해 스쳐지나가듯이 진행되는 음높이를 확인하는 데는 큰 어려움이 있다. 또한 변경할 음표들은 여러 사선으로 그어 지운다던가, 그 음표들 위에 다른 음표를 써넣기도 했다(예 1).

예 1. Op. 80의 초안



그러나 우리에게는 그 버려진 포기한 음악적 구상들도 모두 흥미로운 것이기 때문에 사사로운 표기도 버릴 수 없이 중요한 것이다.

또 다른 어려움은 베토벤의 작업방법에서 주어진 결과이다. 베토벤은 자신의 작업실에서 뿐 아니라 자주 산보길 혹은 다른 상황에서도 영감이 떠오르면 기록해 놓았다. 이 경우 큰 오선지 책을 들고 다닐 수 없어 작은 오선지 묶음이나 날개의 종이를 주머니에 넣고 다니며 기록했다. 이로 인해 한 작품의 초안이 한 권의 오선지 책에 다 담아 있지 않고 분산되어 있어 이들을 모아 작업의 순서를 밝혀내는 어려움이 있

다. 또한 베토벤은 작곡할 때 한 작품만을 쓴 것이 아니라 여러 작품을, 그리고 한 작품에서도 여러 악장을 동시에 작곡했다. 물론 이들 작품이 동시에 완성된 것을 의미하지는 않지만 어느 작품은 중단이 되었다 나중에 이것을 완성시킴으로서 최종적으로 완성된 시기는 다소 차이가 있다.

또한 여러 작품을 작업할 때 그는 한 작품을 위해 어느 정도의 종이 여백을 남기고 다른 작품을 작업했다. 그러나 나중에 그 여백이 모자랄 경우 앞이나 뒤의 다른 여백의 종이로 넘어간다. 이로 인한 결과는 곡의 순서가 무질서하게 되어있다는 것이다. 그렇다고 작품번호나 곡명을 남기는 경우도 드물다.

이러한 근본적인 어려움이 극복되어 초안이 이루어진 정확한 시기와 순서 등의 재구성이 이루어지고 올바른 해독이 가능해졌을 때야 베토벤의 작품생성 과정을 관찰하고 그 의미를 얻을 수 있는 것이다.

## 2.3. 베토벤의 초안과 음악적 의미

### 2.3.1 작품생성과정

베토벤의 창작은 현존하는 그의 수많은 초안작업이 증명하듯이 오랜 수정과정을 통해 이루어진다. 이러한 초안에서 최종작품에 이르기까지의 변화가운데서도 변하지 않는 것은 전체적인 형식적 틀과 근간이 되는 아이디어와 더불어 화성적 윤곽이다. 이것은 베토벤의 “나는 내가 원하는 것을 의식하고 있기 때문에 기초가 되는 아이디어는 나에게서 전혀 떠나지 않는다”(Thayer IV, 1907: 420)라는 말에서도 드러난다.

초안에 나타난 베토벤의 작업과정을 보면 그는 일반적으로 개별적 주제부터 시작한다. 그는 한 주제, 한 악구를 이루는데 수 차례에 걸쳐 교정을 하는데 많을 경우 20번이 넘는 예도 있다. (예 2)는 피아노협주곡 Op.73의 1악장 첫 주제의 창작과정의 일부를 보여준다.

예 2. Op. 73, 1악장 초안<sup>2</sup>

The image shows seven staves of musical notation, labeled ① through ⑦. Staff ① is the first sketch, featuring a trill (tr) over the first few notes. Staves ② through ⑦ show various rhythmic and melodic variations of the initial motif, illustrating the evolution of the piece's structure.

마지막 초안(⑦)은 최종형태를 보여주는데 이러한 형태는 초안 ③부터 어느 정도 구체화되는 것을 볼 수 있다. 첫 초안(①)의 근간이 되는 모티브는 앞의 세 마디로 최종형태까지 많이 변화되었으나 이들로부터 파생된 것임을 발견할 수 있다. 초안 ①의 처음 두 마디 모티브는 초안 ⑦의 첫 두 마디 모티브와, 초안 ①의 세 번째 마디의 앞부분은 초안 ⑦의 6마디 모티브와 거의 유사함을 보여준다.

때때로 처음부터 이 주제들의 성격과 화성적 처리는 미래에 완성될 곡의 형식에

2. 본고에 예로 든 베토벤의 초안은 노트봄이 옮겨놓은 초안(Nottebohm, 1887)과 여기에 기초한 미즈(Mies, 1925)의 악보에서 발췌했다. 생략된 음자리표와 조표는 원본대로 옮겨 놓았다.

대한 분명한 계획을 갖고 있음을 알 수 있게 한다. 예를 들어 변주곡의 경우는 각 변주의 성격적 특징을 보여주는 첫 모티브를 처음에 미리 기록해놓는다. 소나타형식의 경우는 대조되는 주제들의 형태가 나타나고 이들이 구상되면 그 다음은 이들을 연관 짓는 연결부와 제시부의 마지막 부분에 대해 작업한다. 이러한 부분들은 수정되기도 하고 다른 형태로 교체하기 위해 다른 초안을 쓰기도 한다. 이렇게 한 부분이나 단락이 끝나고 그 다음 단락의 세부적인 것에 들어가기 전 다음 진행의 구도를 가끔 음표가 아닌 글자로, 예를 들면 “두 번째 부분은 단조에서 전개시킴”이라고 기록해 놓기도 한다. 이런 식으로 곡의 형태를 이룬 후 이 주요 윤곽은 자필 원고(Autograph)로 옮겨지면서 부차적 성부들이 채워진다. 그래서 작곡과정은 초안에서 종결짓는 것이 아니라 자필 원고까지 계속된다. 이러한 초안은 늘 완성된 작품과 일치하는 것은 아니고 다시 교정이 되어지지만 유사함을 보여준다. 베토벤의 초안작업에 따르면 한 작품 안에서는 여러 악장인 경우 이들을 동시에 작곡하나 그 순서는 일반적으로 첫 악장에서 마지막 악장까지 작곡해 나간다. 예외가 있다면 변주곡이다.

### 2.3.2 곡의 시작과 선율의 흐름

베토벤의 초안작업에서 자주 발견되는 수정 형태를 살펴보면 그의 음악적 의도와 더불어 작품의 기초가 되는 중요한 음악적 요소와 양식을 최종 형태에서보다 더 분명히 알 수 있다. 선율을 형성하는데 자주 나타나는 수정은 곡이 시작할 때 원래 초기 구상에 없었던 못갠춘 마디를 첨가하고 으뜸화음에서의 시작을 딸림화음으로 변화시킨다. 이러한 변형은 선율의 시작에 앞으로 진행하려는 움직임과 긴장감을 부여시킨다(예 3의 ③).

예 3. Op. 67, 3악장 시작과 초안

①

②

③

(예 3)의 ③은 5번 심포니 3악장 시작의 최종형태이다. 못갓춘 마디 외에도 첫 구상(①)에서의 곡 시작의 음의 큰 도약은 수정과정에서 그 마디에 기초하는 화성의 구성 음들로 첨가됨으로서 가장 높은 음  $e^b$ '의 위치는 뒤로 옮겨졌다. 이렇게 첫 구상에서 높은 음정으로 시작한 것을 낮은 음정으로 변형시키고 높은 음을 중간이나 후반부로 옮기는 수정작업은 베토벤의 초안에서 자주 발견된다. 이것은 선율의 음악적 절정을 준비과정을 통해 이루게 하는 효과를 부여한다. 두 번째 수정(②)에서는 이러한 의도를 더 분명히 알 수 있다. 그러나 이 경우 준비과정이 길어지고 잦은 c음의 반복으로인 해 중요한 선율적 모티브를 이루는  $c' - e^b' - d' - f\# - g$ 음의 부각이 희석되어지는 감이 있다. 이러한 문제점은 최종 형태에서 해결되고 선율은 안정과 균형을 이루며 중요한 음악적 의도는 간략하고 압축된 형태로 표현되고 있다. 베토벤은 선율의 음악적 절정을 항상 신중히 다루는데 때때로 이것을 더욱 강조하기 위해 수정과정에서 높은 음을 강박에 옮기고 앞꾸밈음 등을 첨가시키기도 한다.

### 2.3.3 선율의 구조와 확장

원래 초기단계에서 구상했던 선율의 수정은 이들의 구조, 형식과도 관계하고 있음을 알 수 있다. (예 4)의 ①은 현악4중주 Op.59, No.1의 3악장 주제의 초안이다. 마지막 5-6마디는 최종형태(②)에서 2마디 더 확장되어 8마디를 이루며 4 + 4 마디의 균형된 악구와 화성적 안정감으로 초안보다 음악적으로 더 완결된 선율을 보여준다.

베토벤의 곡은 그 이전의 어느 작곡가보다도 작품의 규모가 크고 곡의 진행이 자

예 4. Op. 59, No.1의 3악장 주제와 초안

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled ①, shows the initial sketch of the 3rd movement theme. The second staff, labeled ②, shows the final form of the theme, which is longer than the sketch. The third staff shows the sketch and the final form side-by-side, with brackets underneath the final form indicating the expansion of the last two measures.

주 시작의 선율적 혹은 리듬적 모티브에 기초해 변형, 발전하고 있다. (예 5)는 (예 4)와 같이 수정작업이 선율 형식과도 관계하면서 초기 구상을 발판으로 선율 형태를 확장하는 방법을 보여준다. 이 곡은 피아노소나타 Op.14, No.1의 2악장 주제(②)로 초안(①)은 계속해서 반복되는 동기뿐 아니라 좋은 선율적 구조를 갖고있지 않았다. 1-3마디처럼 한 모티브 혹은 악구를 잇따라 세 번 반복하는 것은 베토벤의 초기 작품에서 자주 발견되는 특징이다. 최종 선율은 모티브 반복을 줄이고 네 마디를 새로 첨가시켜 반 중지로 8마디를 이루게 하고, 이것을 반복시켜 으뜸화음으로 끝나게 함으로서 전체적 선율을 16마디로 확장시켰다. 선율의 최종 형태(②)도 첫 구상에서 드러난 주요 두 모티브(1마디와 4-6마디)에 기초하고있지만 구조적 명확성과 음악적 안정감을 이루고있다. 베토벤의 초안에서 수없이 발견되는 모티브의 확장작업은 주선율에만 국한하는 것이 아니라 경과구, 전개부, 코다 등에도 적용되는 데 앞의 예에서 발견하듯이 주요 모티브는 이미 초기 구상에 나타나고 그것을 기초로 변형, 확대하며 진행한다.

예 5. Op. 14, No.1의 2악장 주제와 초안

### 2.3.4 곡의 통일성

작품의 전체적 통일성을 추구하는 베토벤의 의도는 그의 초안에서 더욱 분명히 발견할 수 있다. 한 악장 혹은 전체작품의 통일성의 시도는 자주 모티브적 연관으로 이루어지는데 최종작품보다 초기 구상에서 더 분명하게 그의 의도를 보여주는 예가 드물지 않다. 피아노협주곡 2번 Op.19의 론도악장의 두 주제(예 6의 ③과 ④)는 초안



(예 6의 ①과 ②)에서 서로 리듬과 선율적 동기가 부분적으로 상당히 유사했음을 보여준다.

예 6. Op. 19의 3악장의 두 주제와 초안

이러한 선율적 유사함이 최종적 형태를 만들어 가는 과정에서 더욱 많이 변형되어 외견상 연관성이 거의 드러나지 않는 것은 피아노소나타 Op.10, No.3의 1악장의 두 주제이다(예 7의 ①과 ②). (예 7의 ③은 두 번째 주제(②)의 초안으로 첫 주제(①)에서 파생된 것임을 분명히 알 수 있다. 두 번째 주제(②)의 3마디에 진행되는 네 개의 8분 음표 모티프는 초안(③)에서 그것이 첫 주제의 시작 모티프에서 파생 혹은 변형시킨 것이라는 것이 분명히 드러나고 있다. 베토벤은 아마도 초안에서의 두 주제의 지나친 유사성을 피해 모티프를 부분적으로만 보전하고 두 번째 주제에 대조적 성격을 부여한 것 같다.

예 7. Op. 10, No. 3의 1악장의 두 주제와 초안

유사성은 한 작품에서 뿐 아니라 여러 작품 사이에서도 나타난다. 언급했듯이 베토벤은 하나의 작품만을 계속해서 작곡한 것이 아니라 여러 곡을 동시에 이 곡에서 저 곡으로 옮겨 다니면서 작업했다. 이 곡들이 최종적으로 완성된 시기는 간혹 많은 차이가 있기 때문에 이들이 같은 시기에 작업한 것임은 초안을 통해서만 알 수 있다. 이 작품들은 자주 같은 기분상태에서 쓰였기 때문에 모티브 혹은 선율적 유사함을 보여주는데 이러한 예는 현악4중주 Op.18, No.2의 1악장(예 8의 ①)의 선율과 피아노 론도 Op.51, No.2의 2악장(②)의 선율에서 나타난다. 이들이 처음 출판된 시기는 현악4중주는 1801년, 피아노 론도는 1802년이다. 이 두 곡에서 보여지는 2/4박자와 G장조 및 32분음표의 장식음들을 동반한 유연한 선율진행과 리듬의 유사함은 우연에 의한 것이 아니라 같은 시기의 초안작업에 기인하고 있음을 문헌을 통해 객관적으로 입증할 수 있다.

예 8. Op. 18, No. 2의 1악장과 Op.51, No.2의 2악장

①

②

### 2.3.5 조성

처음 초안에서 최종적인 작품까지 드물게 변하는 것은 조성이다. 한 작품 안에서의 화성적 전개도 자주 그대로 유지되는데 이것은 바이올린소나타 Op.30, No.3의 초안(예 9의 ①)과 최종작품(②)의 비교에서도 나타난다. 최종작품에서는 선율진행은 거의 변경되었으나 초안의 베이스 진행은 그대로 보존되고 있음을 알 수 있다.

예 9. Op. 30, No. 3의 2악장의 선율과 초안



그러나 가끔 초안에서 구상했던 어떤 특정한 조를 최종 형태에서 변경하는 경우를 발견하는데 성악곡보다는 기악곡에서이다. 베토벤은 메모나 편지 등에 조성의 성격에 대해 언급해놓았다. 어떤 초안 책에 베토벤은 “b단조는 검은 조”라고 기록해 놓았다(Mies, 1925: 155). 다른 예로 베토벤은 스코틀랜드 가곡의 편곡에 대해 톰슨(Thomson)에게 쓴 한 편지에서 두 가곡에 대해 “당신은 같은 Ab 장조로 썼는데 내게 이 조성은 ‘사랑스러움(Amoroso)’이라는 표제에 별로 자연스럽거나 맞지 않고 오히려 ‘거칠음(Barbaresco)’으로 변해 버릴 수 있기 때문에 그 곡을 나는 거기에 적당한 조로 변경했습니다”라고 언급하고 있는데 베토벤은 이 곡을 Eb 장조로 바꾸었다(Mies, 1925: 158). 이런 것을 고려할 때 베토벤은 조성에 특정한 성격을 부여하고 있음을 그의 진술에서 보여준다. 그러나 조의 변경이 늘 특정한 분위기와 관계되어 수정하는 것은 아니고 형식적 구도와 관련해 고친 경우도 발견할 수 있다. 예를 들면 여러 악장의 경우 이들간의 특정한 음정관계의 조성을 고려해서 변경한다. 이러한 조의 변화는 우리가 접하는 최종적 작품형태에서는 발견할 수 없다.

### 2.3.6 성악곡

베토벤은 기악곡보다 성악곡을 작곡하는데 더 많은 초안을 했는데 그는 특히 가사의 내용, 리듬, 표현을 상당히 세밀하게 다루고 있음을 보여준다. 한 예는 그의 오페라 피델리오의 초판이었고 3막으로 구성돼있던 “레오노레”중 피짜로(Don Pizarro)가 등장하는 부분의 초안작업(예 10의 ①과 ②)에서 볼 수 있다. 곡의 최종형태(③)가

담고있는 가사는 “너희는 아직도 계속 주저하느냐?, 너희는 아직도 줄곧 여기에 머물고 있는가, 아직도 계속, 아직도 계속?”이다. 이와 같이 변화가 없는 상황을 표현하는 가사의 의미는 선율에서 음의 계속되는 반복으로 특히 초안에서 더 부각되어 반영되고 있다. 두 번째 초안(②)에서는 첫 초안(①)에서의 두 번째 문장을 반복하고 음악적으로 이것을 동형진행 시키고 있다. 이러한 가사와 선율진행의 관계는 최종형태에서 더욱 더 밀접하게 수정돼 있음을 알 수 있다. 독일어 ‘immer’라는 단어는 여기서 계속해서, 줄곧 이란 의미를 갖고 있다. 이 단어가 나오는 부분을 최종형태에서는 음가를 길게 늘림으로서 가사의 의미를 더욱 살리고있다. 또한 두 번째 초안에서의 반복되는 가사를 최종형태에서 생략하고 줄임으로서 여기에 상응하게 ‘immer’라는 단어가 붙은 음가도 점점 짧아지고 있다. 우리는 가사와 음악의 밀접한 관계를 최종형태에서 느낄 수 있으나 초안의 수정과정을 통해 베토벤의 세부적인 음악적 의도를 더욱 객관적으로 알 수 있다.

예 10. “레오노레” 중 피짜로가 등장하는 부분과 초안

①   
 Noch im - mer zau - dert ihr, noch im - mer seid ihr hier?

②   
 Noch im-mer zau-dert ihr, noch im-mer seid ihr hier, noch im-mer  
 zau - dert ihr, noch im - mer seid ihr hier

③   
 Noch im - mer zau-dert ihr? noch im - mer seid ihr  
 hier, noch im-mer, noch im-mer?

베토벤이 기악곡보다 성악곡을 쓰는데 더 많은 노고와 시간을 필요로 한 것은 그의 글과도 연관되어질 수 있다. 베토벤의 편지에 쓰여진 글은 일반적으로 아주 단순하고 어떤 대상이나 과정 혹은 상황의 묘사가 전혀 없다. 이러한 습성은 자신에 의해 쓰여지지 않은 가사를 바탕으로 자신의 음악을 표현하는데 기악곡보다 더 많은 어려

음을 주었을 것이다. 베토벤과 대조되는 작곡가로 미즈는 멘델스존을 예로 든다(Mies, 1925: 136). 멘델스존의 글은 풍경과 사람들 및 상황들을 날카롭고 설득력 있게 묘사한다. 이와 관련해 미즈는 음악 외적인 것으로부터 영향을 받은 멘델스존의 서곡 “한 여름밤의 꿈”과 “히브리 사람들” 등이 그의 어느 곡보다 호소력을 지니고 있음을 지적한다. 이들 서곡이 뛰어난 음악적인 정경 묘사를 담고 있음은 잘 알려져 있는 사실이다.

다른 한편으로 베토벤의 표현방법과 그의 음악을 직접 연관시키면 유사함을 찾아볼 수 있다. 그의 서신이나 담화록에는 자주 언어놀이를 하는 경우가 발견된다. 즉 비슷한 음성을 내는 단어를 연관시켜 문장을 만들어 내는 예가 많은데 이것은 그의 음악작품의 근본적 경향과도 유사함을 보여준다. 적은 수의 짧은 모티프를 변화시키며 다른 것과 연관지어 새로운 내용과 형태를 이루며 발전시키는 작업은 그의 음악적 독창성이라 할 수 있다.

### 2.3.7 포기한 완성된 구상들

베토벤의 자필서 중에는 완성된 작품보다는 미완성된 음악이 더 많이 있다. 그러나 완성되었으나 최종작품에서 다른 곡으로 대체한 악장들이 있다. 이 중의 하나가 현악 4중주 Op.18, No.6의 2악장이다. Op.18은 6개의 현악4중주로 1-5번은 1799년에, 마지막 6번은 1800년에 완성되었다. 베토벤은 이 중 현존하는 6번 2악장과 다른 형태의 곡을 처음 구상했었고 이 초안 본은 러시아의 페터스부르크에 보존되어있다(Herbert Schneider, 1994: 135). 이 포기한 악장은 모차르트 실내악의 느린 악장에 자주 사용된 전개부가 없는 소나타 형식으로 돼있다. 베토벤이 그의 첫 현악4중주를 작곡하기 전 같은 장르의 하이든과 모차르트의 작품 양식에 대해 연구한 흔적은 그가 두 작곡가의 현악4중주의 일부를 1793/94년 복사해 보관하고있던 사실에서도 알 수 있다(Herbert Schneider, 1994: 134). 그러나 현존하는 Op.18의 6번 작품에는 베토벤에게 전형적인 복합 3부분형식을 보여주는데 이것은 모차르트의 느린 기악곡 악장에 거의 나타나지 않는다. 특히 널리 알려져 있는 이 6번 현악4중주의 마지막 악장은 자유로운 형식으로 이 장르에 표제적 제목을 붙임으로서 새로운 혁신적인 시도를 했다. 베토벤이 2악장에서 첫 구상을 버리고 새로운 형식의 악장으로 변경한 이유를 클리모비츠키는 베토벤이 현악4중주로는 초기작품이었던 이 곡에서 의식적으로 모차르트적 요소를 피하고 자신의 고유한 음악적 양식을 시도했던 것 같다고 설명한다. 또한 포기한 곡의 주제는 빠른 악장에서 발견되는 모차르트 풍의 선율도 보여주나 베토벤은 이것을 서정적 주제로 변형시켰고 원래 춤곡과 연관된 3부분 형식에 접목시켜 서정적

선율을 부각시키고 있다고 지적한다(Abraham Klimowitzki, 1979: 155). 이렇게 베토벤이 자기의 독창적인 양식을 추구하는 노력을 뒷받침하는 것은 베토벤이 그의 친구 아멘다(Karl Amenda)에게 보낸 한 편지이다. 그는 1799년 Op.18의 2번 곡을 선물로 보내고 아멘다에게 “너는 아직 4중주를 더 이상 받을 수 없을 것이다. 왜냐하면 내가 나중에 받아보게 되면 알게되겠지만, 내가 이제야 4중주를 쓰는 것을 제대로 알게되면서 상당히 변경시켰기 때문이다”라는 글을 적고있다(Herbert Schneider, 1994: 135). 베토벤은 이미 완성된 Op.18의 현악4중주 1-2번을 6번이 작곡된 1800년에 다시 개정했고 이들 곡은 1801년 출판되었다.

## 2.4. 베토벤에게 초안의 의미

베토벤의 작곡방법은 다른 작곡가들과 비교할 때 독특한 것이다. 바흐는 아무런 초안 작업이 남아있지 않고 모차르트는 음악의 진행을 머리 속에 담고 있다 한 번에 써나간 것으로 알려져 있고, 후기작품 특히 대위법적 기법이 많이 나타나는 작품에 가서야 초안을 작성했다. 그러나 모차르트는 “작곡은 끝났는데 아직 전혀 쓰지 않았다”는 널리 알려진 그의 말이 그의 작곡방법을 말해준다. 이와 비슷한 경우가 레거인 것 같다. 그 역시 머리 속에서 전개시키고 그것이 완성되면 기록했고 슈베르트와 브루크너도 첫 초안작업에 최종작품의 근본적 윤곽과 성격이 이미 나타나 있다(Mies, 1938: 125). 그러나 슈베르트는 후기 작품에서 베토벤적 초안방식이 나타난다. 많은 양의 초안작업을 한 작곡가로는 슈만과 바그너를 들 수 있다. 그러나 베토벤의 경우처럼 각각의 개별적 작품마다 세부적인 부분까지 초안작업을 남기고 이것을 어느 것도 버리지 않고 보존하고있는 예는 상당히 독특하고 유례가 없는 경우이다. 물론 베토벤은 어릴 때부터 자기의 소지품을 버리지 않고 간수하는 습관이 있었다고 한다. 그러나 그가 20번이 넘는 이사를 했음에도 불구하고 그의 모든 초안 책을 갖고 다닌 것은 그에게 분명히 소중하고 중요한 것이었던 것 같다.

그렇다면 초안작업은 베토벤에게 어떠한 기능을 갖고있었는지 정리해 보고자한다. 우선 기억을 위한 것으로 예전의 음악적 구상을 다시 사용하기 위한 보조수단이 될 수 있었을 것이다. 베토벤은 예전에 구상했던 곡을 모아 한 작품을 만들기도 했는데 한 예가 11개의 소곡으로 이루어진 바가텔 Op.119이다. 이들 곡이 쓰여진 시기는 25년이란 세월이 걸쳐 분산돼 있다. 그러나 이러한 예는 거의 드문 경우이다. 다른 기능으로는 베토벤은 여러 곡을 동시에 작업했기 때문에 한 작품의 통일감을 초안작업을 통해 부여할 수 있었을 것이다. 혹은 베토벤은 쉬지 않고 떠오르는 음악적 상상력으로 인해 한 곡의 음악적 진행을 집중해서 작업하는데 방해가 되지 않기 위해 초안을

기록했을지도 모른다.

그러나 무엇보다 베토벤의 초안작업은 작품을 객관화시켜 미적, 비판적 판단을 하기 위한 수단이 되었을 것이다. 초안은 지속적인 예술적 창작과 미적 판단의 상호작용을 모든 세부적인 것까지 추구할 수 있는 기회를 제공한다. 이 두 가지 영역은 작곡가들에게 분명히 구분되어졌음을 그들의 표현을 통해 알 수 있다. 슈베르트는 일기장에 “나의 창작들은 음악에 대한 이해와 나의 고통을 통해 존재한다. 오직 고통을 통해서만 이루어진 것은 가장 적게 세상을 기쁘게 할 것이다.”라고 기록하고 있다 (Mies, 1925: 139). 슈베르트는 그러나 모차르트처럼 창작과 작품의 완성된 형태를 담고있는 기록이 거의 동시에 이루어졌기 때문에 창작과 비판적 판단 사이의 시간적 거리가 거의 없었던 것 같다. 베토벤 초안연구의 많은 업적을 남긴 미즈는 베토벤에게서는 유달리 창작과 미적 판단과의 교체가 상당히 강했고 이 두 영역의 시간적 거리의 간격도 서로 많이 떨어져 있었던 것 같다고 언급한다(Mies, 1925: 140). 그러나 여기에 베토벤의 방대한 초안작업의 의미는 무엇보다 음악의 깊이와 완벽함을 어느 누구보다 강하게 추구한 베토벤의 음악적 상상력과 열정에서도 찾아볼 수 있겠다.

### 제 3 장 끝맺는 말

초안은 완성된 작품의 자필서와 더불어 유일한 베토벤의 창작방법의 기록된 문서이다. 물론 기록된 초안이 베토벤의 사고와 착상, 그리고 창작단계의 완전한 모든 면을 담고있지는 않을 것이다. 그러나 전해 내려온 베토벤의 초안작업은 많은 그의 창작과정을 알아볼 수 있고 베토벤 음악의 양식과 예술적 발전에 대한 연구에 참고가 되는 중요한 문헌이다. 초안에 대한 연구는 우선 베토벤 작품의 연대기를 밝히는데 가장 중요한 단서를 제공해주었고 이것을 도움으로 지금까지 많은 부분이 수정되었다. 또한 한 작품의 첫 구상으로부터 완성되기까지의 기간도 초안을 통해서만이 알 수 있고, 같은 시기에 작업한 작품들도 완성된 시기로만은 판단할 수 없는 것을 초안을 통해 밝힐 수 있다. 이러한 것은 다른 방법과 수단으로는 알아낼 수 없는 것이다. 또한 초안작업은 당대의 보도보다 객관적일 수 있다. 당대의 보도는 어느 정도 의도를 갖고 전하는 것이지만 초안은 그러한 의도가 배제된 작곡가의 순수한 작업이기 때문이다.

본고에서는 몇 가지 부분적인 예만을 선택해 일반적으로 베토벤의 수정작업에서 얻을 수 있는 음악적 양식과 의도를 살펴보았다. 그러나 한 곡에 대한 초안이 많이

남아있는 하나의 작품을 집중적으로 비교, 분석하는 것도 그 곡을 깊이 이해하고 숨겨진 의도를 밝히는데 많은 도움이 되고 흥미로운 연구가 된다. 그래서 지금은 베토벤의 작품분석과 연구에서 항상 참고를 해야되는 중요한 문헌이 되고 있다.

베토벤의 초안연구에는 아직도 베토벤의 많은 양의 초안이 원래의 상태대로 완전히 재구성되어있지 못하고 있고, 현존하는 초안 중에도 많은 부분이 어떤 곡을 위한 초안인지 밝혀지지 못했다. 원본이 소장돼있는 곳 이외에 다른 일부 도서관에서 볼 수 있는 것은 복사판(Faksimile)이다. 그러나 이것은 일부만이 있고 베토벤의 필체를 누구나 쉽게 읽을 수 있는 악보로 옮겨 적은 것은 더욱 적은 상황이다. 이러한 일은 많은 시간과 인내를 필요로 한다. 이것은 단순 작업 같으나 곡에 대한 전문적 지식과 이해가 없으면 거의 불가능하다. 이러한 작업이 앞으로 계속 행해져야할 기초적인 문헌작업으로 남아있다면, 이것을 기초해 완성된 곡과의 연관속에서 작품을 분석하고 이해하는 것은 좀더 객관적이고 중요한 작곡가의 음악적 의도를 밝히는데 도움이 될 것이다.



## 참고문헌

- Bartlitz, Eveline, 1970. *Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Verzeichnis, Berlin.
- Brandenburg, Sieghard, 1978. *Über die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, Bericht über den internationalen Beethovenkongress 1977 in Berlin, Leipzig, p.39-63.
- Feder, Georg, 1978. *Musikphilologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Johnson, Douglas/Tyson, Alan/Winter, Robert, 1985. *The Beethoven Sketchbooks*, Berkeley and Los Angeles.
- Klimowitzki, Abraham, 1979. *Autograph und Schaffensprozeß*, Zu Beethoven, hrsg. Harry Goldschmidt, Berlin, p.149-166.
- Leitsmann, Albert, 1921. *Ludwig van Beethoven*, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, Leipzig, Bd.I.
- Mies, Paul, 1925. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils*, Leipzig.
- \_\_\_\_\_, 1938. *Die Bedeutung von Skizzen, Briefen und Erinnerungen*, Neues Beethoven-Jahrbuch, Braunschweig, p.104-145.
- Nottebohm, Gustav, 1887. *Zweite Beethoveniana*, Leipzig.
- Schmidt, Hans, 1969. *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, Beethoven-Jahrbuch, hrsg. Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg, Jahrgang 1965-68, Bonn. p.7-128.
- \_\_\_\_\_, 1971. *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, Beethoven-Jahrbuch 7, Jahrgang 1969-70, Bonn.
- Schneider, Herbert, 1994. *6 Streichquartette Op.18*, Beethoven Interpretationen seiner Werke, Bd.I, hrsg. Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer, Laaber, 133-150.
- Schwindt-Gross, Nicole, 1992. *Musikwissenschaftliches Arbeiten*, Kassel/Basel/London, Bärenreiter/Verlag.
- Shedlock, J.S., 1909. Beethoven sketches hitherto unpublished, *The Musical Times* 50, London, p.712-714.
- Thayer, Alexander Wheelock, 1907. *Ludwig van Beethovens Leben*, hrsg. und erw. von Hermann Deiters und Hugo Riemann, Bd.IV, Leipzig.

## Abstract

### Die Skizzen Beethovens und ihre Bedeutungen

Oh, Yun-Rok

Von Beethovens Skizzen werden bis heute mehr als 7500 Seiten überliefert. Sie befinden sich verstreut in den zahlreichen Bibliotheken von Europa und Amerika. Den ersten wichtigen Beitrag zur Forschung dieses Gebietes leistete Gustav Nottebohm. Er lieferte einen allgemeinen Überblick über ein unübersehbares Material. Das vorübergehende Verzeichnis der Skizzen Beethovens wurde von Hans Schmidt im Jahr 1969 zustande gebracht. Das ist später u.a. von Alan Tyson und Douglas Johnson ergänzt und verbessert.

Die Skizzen Beethovens lassen die Entstehung seiner Werke verfolgen und seine künstlerische Absicht ahnen. Beethoven entwirft zunächst einen großen Plan und dann fängt mit kleinen Stellen an. Die Gestaltung einzelner Melodie und der musikalischen Vorgänge wird mehrmals verändert. Allerdings bleibt meistens die Tonart der Skizze in der Entgestalt erhalten.

Die häufig aus Skizzen zu ersiehene Veränderungen sind die Lage der Melodiespitze, der Anfang eines Werkes, die melodische Struktur und die Vergrößerung eines Themas. Daß Beethoven die Einheit eines Satzes oder Werkes herstellt, läßt sich auch durch die Veränderung der Skizze häufig erkennen.

Für Beethoven sollte die Skizze als Gedächtnisstütze und als Mittel zur Verschaffung des Einheitsgefühls sowie zur Objektivierung seines Schaffens von Bedeutung sein.

Ein großer Teil seiner Skizzen wird immer noch nicht erschlossen. Es bleibt weiter als eine Aufgabe, sie zu erhellen. Darauf beruhend kann man den Beethovenschen Geist und seine musikalische Absicht besser erkennen. Mehr als aus der Betrachtung der Entgestalt wird aus dem Vergleich mit der Skizze das Wesentliche uns deutlich.

# 시편과 시편가 연구

이 화 병 (이화여대 강사)

## 차 례

- 제 1 장 서 론
- 제 2 장 시편의 어원
- 제 3 장 시편의 저자
- 제 4 장 시편의 구조와 특징들
- 제 5 장 시편의 연주
- 제 6 장 시편의 역사와 시편가의 탄생
- 제 7 장 죠스켅 데프레의 시편 8편 "Domine, Dominus noster"
- 제 8 장 결 론
- 참고문헌

## 제 1 장 서 론

구약성서에 나오는 '시편'은 모두 150개의 시가 수록된 책이며 「다윗 (B. C. 1012-972)의 시」로 불려지고 있는데, 성경전체를 통하여 가장 오래된 예술적 서정미를 갖춘 시로 인정받고 있다. 그러나 실제로 다윗 이외에 9명 이상의 저자가 시편을 썼으며 12편은 여러 명이 시를 완성하기도 했다.

시편은 여러 다양한 종교적 주제(감사, 찬양, 참회, 탄원, 소원, 교훈 등)를 구약시대의 회화적 언어로 가장 잘 드러낸 문헌이며 가사는 성경 중에서 가장 독특한 종교적 색채를 갖고 있다. 시편은 시의 구조와 운율의 매력, 그리고 언어의 서정적이며 논리적인 아름다움 때문에 문학적 시편이 음악적 장르로 변형 될 수 있는 최적의 여건들을 지니고 있다고 평가된다. 그러므로 시편이 쓰여진 3000년이 지난 오늘날까지도

많은 작곡가들에게 관심의 대상이 되고 있으며 종교적인 성악곡뿐 아니라 기악곡으로 확대되어 작곡되고 있다. 뿐만 아니라 시편의 문체가 회화적인 구어체로 쓰여졌고 시의 구조가 고대동방의 시문학에서 가장 기본적으로 사용하는 평행법(parallelism)<sup>1</sup>을 이용했기 때문에 음악적 틀을 만드는데 있어 작곡가에게 아이디어를 쉽게 제공하는 장점을 지니고 있다. 특별히 성악곡으로서 ‘시편가’가 탄생할 수 있는 최상의 조건을 지니고 있다는 점은 이 논문의 주요한 측면이기도 하다. 물론 문학적 억양이 음악에서도 동일하게 도입되는 것은 아니지만 시의 주제와 문체가 지니는 구조는 시편가로의 탄생에 상당한 영향을 끼친 것은 분명하다. 다시 말하면 시편이 갖고 있는 다양한 주제로 말미암아 다양한 음악 또한 작곡될 수 있는 것이다.

시편이 쓰여진 목적은 개인의 신앙 감정을 시로써 표현한 것으로 출발한다. 그러므로 시편은 개인의 경건적 삶과 밀접한 관계를 갖고 더 나아가 성전예배에도 사용되었으리라고 보고 있다. 이처럼 개인적 신앙생활에서든지 아니면 성전예배에서의 기도 모델로 사용했든지 간에 시편을 부르는 방법은 모두 단선율로 제창형식으로 불렀으리라고 추측한다(이상근 1992, 9). 또한 시의 문체상 Responsorial-, Antiphonal-, Direct Psamody로 노래되었음이 분명하다.

시편은 중세시대에는 예배용 시편가로 만들어져 라틴어로 불려졌고 교회선법에 의해 음악은 진행되었다. 16세기 이후에는 작곡가들이 시편의 특성을 보다 음악적으로 예술화하여 모테트 형식을 빌어 다성적 시편 모테트를 완성하였다. 그리고 바로크 시대에는 각 나라의 교회적 분위기를 따라 영국에서는 시편을 가지고 앤섬이 작곡되었고, 독일교회에서는 운문시편(Metrical Psamody)형식이 만들어져 시편을 쉽게 외우고 부를 수 있도록 압운과 각운을 통일하여 찬송가 식의 유행을 이끌게 되었다. 그러나 시편은 성악곡으로만 아니라 기악적 모형으로도 만들어져 20세기 교회음악의 또 다른 틀을 만들었다.

시편가의 의의는 성경의 내용을 중심으로 만들어진 교회음악 장르와는 그 근본적 성격이 다르다. 예를 들면 창세기를 중심으로 이야기를 꾸민 ‘천지창조’ 오라토리오, 예레미야 선지자의 탄식하는 노래인 예레미야 애가(Lamentation), 성서의 인물 중심으로 만들어진 여러 칸타타나 오라토리오, 신약성서에서 발췌된 마니피카트(Magnificat 누가복음 1장 46-55절 마리아의 노래), 베네딕투스(Benedictus 누가복음 1장 67-79절 “사가라 선지자가 아기 예수를 보고 예수의 부모에게 예언하는 노래”), Benedicite(다니엘서 3장 57-88절 “만물아 하나님을 찬양하자”), Nunc dimittis(누가복음 2장 29-32절의 내용인 시몬 선지자가 예수를 만나보고 하나님께 감사 찬양 드리는

1. 단어가 어떻게 배열되어있는지에 관한 방법으로 히브리시의 특징 중 가장 주목되는 방법이며 단어를 쌍으로 묶어 열거함으로 평행법이 만들어진다.

노래), 4복음서를 중심으로 만들어진 수난곡들(Passion 마태복음 26-27장, 마가복음 14-15장, 누가복음 22-23장, 요한복음 18-19장)의 성격과는 다르다.

이 논문에서는 구약성경에 나오는 시편의 어원과 역사, 그리고 시의 구조적 특성을 살펴보고 이러한 특성이 음악으로서의 시편가에 어떠한 영향을 끼쳤는지에 초점을 맞추려고 한다. 마지막 7장에서는 조스캥의 시편 8편을 실제적으로 분석해 보면서 시의 문체와 음악적 구조간에 어떠한 관계가 있는지를 살펴보고자 한다.

## 제 2 장 시편의 어원

시편은 영어나 독일어로 Psalm이라고 표기하는데, 이 용어는 헬라어 Psalms(히브리어는 mizmor)에서 유래한 것으로 시를 악기로 반주한다는 의미로 사용되었는데, 본디 어원은 ‘세계 잡아당긴다’는 뜻이며 하프나 리라라는 헬라어에서 파생되었다(Gerstenberg 1996, 469). 그래서 현악기들이 시를 반주하는데 있어서 가장 선호하는 악기로 사용되었다. 헬라어 Psalms는 히브리어로는 미즈모르(mizmor 4장 참조)라고 부르는데 mizmor의 뜻 역시 현악기로 반주하며 부르는 노래를 말하며, 이 mizmor가 복수로 쓰일 때는 노래부르는 성악곡이나 시편가사를 사용한 노래 모음곡 집인 ‘시편집(Psalter)’을 일컫는 대명사로 사용되기도 했다(사이볼트 1995, 9).

히브리어<sup>2</sup>에서 ‘시’는 단순한 노래를 의미하고(나이트 1985, 13) 그들에게는 ‘종교적’이라는 뜻은 특별하지 않다. 왜냐하면 히브리인 삶 전체가 하나님에게 속한 것이므로 따로 이러한 어휘를 선별할 필요가 없다.

시편은 4세기경 헬라어로 쓰인 바티칸 사본에서 발견된 ‘Psalter’에서 기원한 것으로 라틴어는 psalmus, 그리스어는 Psalterion이라 칭한다. Psalter를 시로 해석하는 것 이외에 또 다른 해석은 현악기의 하프와 유사한 것을 의미하는 악기를 가리키기도 했는데, 이러한 사실은 주후 5세기경 알렉산드리아 사본(Codex Alexandrianus)에서 확인할 수 있다. 이렇게 비파나 수금을 가지고 불렀던 노래를 모은 책을 Psalms, Psalmi, Psalter, Psalterium 등으로 표기하고 있다(사이볼트 1995, 9).

우리가 현재 한국에서 번역하여 쓰고 있는 구약성경의 시편은 ‘현악기인 수금과 비파의 반주에 맞추어 부르는 시’를 말한다. 시편의 번역은 보통 3개의 번역판을 기준으로 삼고 있는데 헬라어(Septuagint 혹은 70인 역이라 말한다), 히브리어, 그리고 라

2. 구약성경은 히브리어와 아랍어로 쓰여졌고 신약성경은 헬라어로 기록되었다.

틴어(Vulgate 뜻은 ‘공통적으로’ 사용되는 성경이라는 의미)역이 주된 번역어이다. 특히 라틴어 번역 작업을 기점으로 해서 교회음악의 중심언어가 라틴어로 되었기 때문에 헬라어나 히브리어의 성경번역은 신학에서뿐만 아니라 음악사에도 매우 중요한 영향을 끼쳤다. 라틴어 번역에 공헌한 인물로는 어거스틴과 동시대 사람이었던 Jerome (제롬-420경)을 들 수 있다. 제롬은 어학에 있어 매우 탁월한 재능을 지닌 인물로서 성경을 히브리어와 헬라어로부터 라틴어로 번역한 인물이다. 이 작업은 대략 386년에 베들레헬에서 완성하여 ‘별게이트’로 알려졌고, 15세기 중엽 금속활자로 인쇄된 최초의 성경이 된다(휴튼 1988, 47). 이 3가지 번역판들은 약간의 구성의 차이를 드러내고 있는데 헬라어 시편이 151편으로 되어 있는 점이 다른 번역본과 구분되는 점이다(사이볼트 1995, 22). 헬라어 표제는 “다윗의 독자적인 시”라고 되어 있으며 히브리어 판의 제목에는 “찬송들”(tehilim)이라고 되어있다. 히브리어 시편집의 구성은 찬송과 기도로 되어있고 수집은 제 2 예루살렘성전<sup>3</sup> 시기에 이루어졌다고 보고 있다(사이볼트 1995, 23). 주후 1세기의 최초의 헬라어 시편으로부터 소위 70인 역이라고 부르는 번역판이 나왔다. 70인 역에서 시편을 ‘Psalmoi’라는 명칭을 붙이고 있으며, 대표적인 성경사본들 중의 하나인 알렉산드리아 사본에는 헬라어의 Psalterion이란 말을 써서 ‘Psalter’라는 말을 사용하고 있다. 그러나 히브리성경에는 시편을 ‘Sepher tehilim’ (Buch der Preisungen, 찬양곡집) 즉 ‘찬송의 책’, ‘찬송가’, ‘찬미가’라고 부르는데 이 말의 뜻은 ‘찬양’을 의미한다. 이러한 명칭은 옛 회당에서 공식적으로 인정받고 통용된 것으로 추측된다. 그러나 이러한 찬송 시들이 언제부터 시편으로 확실하게 사용되었는지는 알 수 없다(사이볼트1995, 10). 그러나 성경에 기록되어 있는 시편이외에도 종교적인 내용을 담은 시를 Psalm이라고 부르기도 했다. 유대교에서는 시편곡집이 B. C. 12-13세기경에 만들어졌다고 믿고 있으며 5권으로 되어 있다.

제1권은 1-41편(41편의 시), 제2권은 42-72편(31편의 시), 제3권은 73-89편 17편의 시), 제4권은 90-106편(17편의 시) 그리고 제5권은 107-150편(44편의 시)이다(한국어 번역도 이와 똑같은 5권으로 구분한다). 이러한 5권의 묶음에는 어떤 일정한 기준은 발견되지 않지만 흥미로운 사실은 각 시편의 묶음 마지막 절에는 송영(doxology)이라고 불리는 찬송시가 첨가되어 있다는 점이다. 또한 우연인지는 모르나 제3권과 제4권이 각각 17편으로 구성되어 있는 점도 특이하다.

각 권의 마지막 절에 있는 송영은 다음과 같다.

(1) 1권의 끝(시편 41편): “여호와 이스라엘의 하나님을 영원부터 영원까지 찬양

3. 보통 스룹바벨 성전이라고 불리며 B. C. 516년 건립되고 B. C. 168 년에 약탈되었다. 사이볼트 1995, 23면.

할 지로다 아멘”

- (2) 2권의 끝 (시편 72편): “그 영화로운 이름을 영원히 찬양할지어다. 온 땅에 그 영광이 충만할 지어다. 아멘 아멘”
- (3) 3권의 끝 (시편 89편): “여호와를 영원히 찬송할지어다. 아멘 아멘.”
- (4) 4권의 끝 (시편 106편): “여호와 이스라엘의 하나님을 영원부터 영원까지 찬양 할 지로다. 모든 백성들이 아멘 할지어다. 할렐루야”
- (5) 5권의 끝 (시편 150편): “호흡이 있는 자마다 여호와를 찬양할지어다. 할렐루야”

시편 1편은 6절로 되어 있고 축복의 내용을 시작으로 하고, 마지막 시편 150편의 6절은 “호흡이 있는 자마다 여호와를 찬양할지어다. 할렐루야”로 끝나 시편의 순서가 질서 속에서 성립됨을 보여준다(할렐루야의 뜻은 Yah를 찬양하라). 중세시대에는 시편의 마지막 절이 끝나면 다음과 같은 송영을 불렀다. “Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.” (성부, 성자, 성령께 영광을. 처음에 그러하였듯이 지금도 그러하시며 영원히 그러하시도다 아멘) (Grout 1996, 70) 시편 150편중 가장 긴 시편은 176절로 되어 있는 시편 119편이다. 작곡가들이 가장 많이 사용하고 있는 시편의 예들은 다음과 같다:

- 시편 51편 “Miserere mei, Deus”,  
 98편 “Cantate Domino Canticum Novum... Quia Mirabilia Fecit”  
 100편 “Jubilate Deo, omnis terra”  
 110편 “Dixit Dominus”  
 112편 “Beatus vir qui timet”  
 113편 “Laudate pueri, Dominum”  
 117편 “Laudate Dominum omnes gentes”  
 130편 “De profundis”  
 150편 “Saudate Dominum in sanctis eius”등이다.

구약성경에 실려있는 150편의 시편은 개신교 (Protestant와 Masoretic)역과 70인 역의 것과는 약간의 편집상의 차이가 있다.

개신교	70인역
1-8	1-8
9-10	9
11-113	10-112
114-115	113
116: 1-9	114
116: 10-19	115
117-146	116-145
147: 1-11	146
147: 12-29	147
148-150	148-150

위의 구분은 회당의 관습에 의한 것으로 모세5경의 율법에서 어떤 일정한 시편을 부른 것에서 기인한다. 이 시편의 5개의 구분은 모세5경에 대한 서정적인 예배적이라고 보여진다. 시편의 노래는 물론 오늘날에는 여러 나라의 언어로 번역되어 사용되고 있다. 그리스와 로마교에서는 아직도 70인 역이나 라틴어 역을 사용하며 이것은 Ketubim(Schriften)이라 불린다(Salevic 1976, 13).

### 제 3 장 시편의 저자

시편이 쓰여진 연도는 확실치 않다. 시편이 오늘날의 형태로 보존된 시기는 쓰여진 시기보다 상당히 늦었으리라고 보는 것이 분명하다(나이트 1985, 24). 시편의 저자 중 모세가 등장하기 때문에 모세의 생존 시기인 주전 1500년을 시작으로 다윗 시대인 주전 1000년에 주로 쓰여졌으며 늦게는 포로 귀환시대 B. C. 6세기의 오랜 기간 동안 여러 저자에 의해 쓰여졌다.

그러나 대다수의 시편들은 다윗으로부터 솔로몬에 이르는 통일왕국 시대(B. C. 1050-930년) 에 작시된 것으로 추정하고, 기록된 장소는 예루살렘을 비롯하여 여러



곳에서 쓰여진 것으로 추정하고 있다. 배경은 대부분 역사적 사건과는 관련 없이 기록되어 있으나 다윗이 사울로부터 도주한 사건과 밧세바와의 간음내용은 역사적 사건과 병행되어 기록되고 있다(강병도 편 1992, 14: 15).

오늘날 시편 150편중 다윗 쓴 시편의 수를 73개로 보고 있는데 그 이유는 시편의 머리말에 “Le David”이라는 제목이 쓰여있기 때문이다(한국어 성경에는 ‘다윗의 시’로 번역되었다.). 히브리어말로는 ‘다윗과 관련이 있는’, ‘다윗을 위하여’, ‘다윗의 문체로’, ‘다윗에 의해’의 의미를 지니고 있다. 시편의 노래들이 대부분 구전으로 전수되었으므로 이 시들이 필사본으로 보관되기 전까지는 어느 정도 원형의 모습에서 변형된 것일 수 있다는 점은 감안하여야 한다.

다윗과 연관된 73개의 시들을 분석해 보면 다음과 같다.

1. 3-41편 (37편)
2. 51-70 (18편)
3. 108-110 (3편)
4. 138-145 (8편)

그러나 70인 역에는 히브리어에서 다윗의 이름으로 명명되지 않은 15편의 시를 다윗의 시로 소개하고 있어 다윗의 시가 73개가 아니고 88개라고 한다.

바벨론 탈무드인 바바 바트라(Baba bathra 마지막 문)란 소책자에 의하면 시편의 저자는 다윗이외에 10명의 장로들이라고 소개하고 있다. 시편의 저자로 알려진 다윗 73편 이외에 아삽이 12편, 고라의 자손이 12편(42, 44-49, 84, 85, 87, 88, 혹은 43편)(영어성경에는 11편으로 나와 있음), 솔로몬이 2편(72, 172편), 헤만(88편), 에단(89편), 모세(90편)가 각 1편을 썼다는 기록이 있으므로 저자미상의 시는 약50편이다.

이미 언급했듯이 150편의 저자가 분명히 밝혀진 것이 아니므로 시편의 저자에 대해서는 오늘날까지 성서연구자들의 연구가 계속되고 있다.

시편의 저자에 대한 두 가지 설은 첫째 개인에 의해 서술되었고, 둘째는 성전 성악가들에 의해 만들어진 보다 전문적인 작품으로서 제의적인 목적을 위해 지어졌다고 보는 것이다(Gerstenberg 1996, 459-460).

우선 시편의 중요한 저자인 다윗은 B. C. 10세기초에 이스라엘을 최고의 전성기로 이끌어서 정치적인 그리고 예술적인 재능을 지닌 비범한 인물로 성경에서 묘사되어 있다. 다윗은 하프4를 연주하여 사울 왕에게 있던 마귀를 노래로 몰리쳐 주었다. 이러

4. 한국어성경에는 현악기를 보통 하프나 수금 혹은 비파로 번역하고 있다, 그러나 히브리 원어를 보면 더욱 다양한 현악기가 있음을 알 수 있다(John Stainer의 ‘성경의 음악’, 1991을

한 사건을 계기로 이스라엘백성들은 음악을 통해 기적을 베푼 다윗을 위대한 왕으로 확신하였다.

여러 성경구절에서 다윗을 음악적 재능인으로 간주하여 악기의 연주자로서, 가수로서, 시편 저자로서 소개하고 있다. 그는 왕으로서 음악가를 조직하고 성전음악을 제정하여 직업적인 음악인을 훈련하고 양성하였다. 그리하여 훈련된 음악인들을 제일 존경하는 지위에 놓았다(역대상 25:1-31).

다윗은 음악가들에게 성악뿐만 아니라 기악도 연주하도록 시켰다. 이러한 사실은 구약성서 역대하 29장 25-28절에 상세히 기록되어 있다. “왕이 레위사람들을 여호와 의 전에 두어 다윗과 왕의 선견자 갓과 선지자 나단의 명한 대로 제금과 비파와 수금을 잡게 하니 이는 여호와께서 그 선지자들로 이렇게 명하셨음이라.”(25절) 29절에는 성전 안에 언약궤가 들어오자 “다윗왕이 춤추며 뛰노는 것을 보고 심중에 업신여겼더라”는 기록이 있다. 성전에서 번제를 드렸을 때는 기악반주와 함께 시편이 노래되었다.

이러한 기록을 바탕으로 성 어거스틴은 중세나 초기 기독교의 역사에 다윗이 예배시에 기악의 사용이 필수적이었을 것이라는 의견을 주장하였다(Salevic 1976, 22). 이러한 관점에서 보면 오늘날 예배시에 사용하는 악기는 성경적이라는 것이다. 문제는 그 악기에서 나오는 음악 자체가 성경적이 아닐 때 문제가 발생하는 것이다.

다윗의 위상은 실제로 시편저자들이 얘기하는 것보다 성악과 기악의 연주에 있어 훨씬 막강하였다고 보고 있으며 그의 영향력은 루터의 음악관에도 영향을 미쳤다. 그러나 반대로 칼빈은 교회에서 악기 사용을 유치하고 위험한 것으로 간주하여 기악사용을 금하고 있을 뿐만 아니라 루터가 다윗의 악기사용을 한 것과 관련하여 음악의 심리적 작용뿐만 아니라 음악의 본질과 기독교의 신앙의 기쁨과 확신간에 놓여 있는 음악적 사고 모두를 유치한 것으로 비난하고 있다(MGG 2: 654이하).

주후 1세기 전반에는 시편은 아직 확정된 모습을 드러내지 못했다. 그러나 구약성서의 이사야서나 모세의 책들-창세기, 출애굽기, 신명기-만큼은 높은 평가를 받았다고 한다. 시편 두루말이에서 발견된 사본에 의하면 다윗은 3600개의 찬송(thlym 혹은 tehilim)과 450개의 의전에 필요한 노래(syr)를 썼다고 한다. 결과적으로 시편가, 찬송과 제의적인 노래가 다윗 시대에 구별되어 사용되었음을 알 수 있다(사이볼트 1995, 15).

신학적이고 역사적인 연구를 통해 시편을 여러 가지 측면에서 분석하여 시편의 저자가 다윗이었다고 본다면 이것은 다음과 같은 근거에서 이루어졌음을 밝혀둔다.

참고하기 바람).

- (1) 신약과 구약성서에서 시편을 다윗이 썼다고 분명히 밝히고 있기 때문이다.  
신약에서는 시편을 여러 곳에서 인용하고 있다. 사도행전 1장 16절 이하와 2장 25절의 구절에 다윗의 이름이 분명하게 명명되어 있다.
- (2) 분명하게 다윗이 쓰지 않았다는 근거가 없다.
- (3) 음악사의 연구는 성서적 구전이라는 것에 의거하여 다윗을 항상 시편의 저자로 보았고, 역시 20세기 음악에도 ‘다윗의 시편’으로 기록하고 있기 때문이다.

고대 동양의 문화권에서처럼 성경의 여러 곳에서도 이스라엘 백성들은 말을 시적인 억양으로 회화적이며 표현력이 풍부한 감정으로 그리고 충분한 리듬을 사용함으로써 그들의 생각을 압축하여 시로써 표현했듯이 말이다. 이스라엘 백성들도 그들의 희로애락을 시라는 형식을 빌려 사용하는 유사함을 보이고 있다. 그들은 시에서 가장 절망적인 절규를 늘어놓고 그와는 반대로 아주 기쁨에 넘치는 감사와 찬양을 하는 이중적인 감정을 솔직하게 보여주고 있다.

## 제 4 장 시편의 구조와 특징들

히브리 성서에서 시로 쓰여진 문헌은 시편 이외에도 예레미야 애가, 아가서가 있다. 이 문헌들의 공통적 특징은 독특한 언어구조, 음악적 특징들, 제의적인 배경 등을 가지고 있다는 점이다(Gerstenberg 1996, 443).

시편의 문체의 첫 번째 특징도 회화적인 구어체로 쓰여졌기 때문에 시를 읽는 사람들이 단어들을 생생하게 느낄 수 있다는 것이다. 예를 들면 시 5:8-10절에 “여호와여, 나의 원수들을 인하여 주의 의로 나를 인도하시고, 주의 길을 내 목전에 곧게 하소서.”나 혹은 시편 11:1-3절 “내가 여호와께 피하였거늘, 너희가 내 영혼더러 ‘새같이 네 산으로 도망하라’함은 어찜인고? ... 티가 무너지면 의인이 무엇을 할꼬?” 등이다.

두 번째 특징은 히브리어로 쓰여진 시편은 언어 자체가 압운과 각운이 연결되어 있어 운율적 체계가 미약하지만 이것을 만회하는 방법으로 시가 평행법(Parallelism)을 사용하여 이러한 약점을 보완하고 있는 점이다. 그리고 반복, 변화, 대조라는 방법을 사용하여 시의 구조를 최대한 살리고 있다.

시의 구조에서 가장 기본적으로 사용하는 평행법은 다음과 같은 4가지 형태가 있다.

- (1) 동의적 평행법(Synonymous Parallelism): 두 번째 행이 첫 번째 행을 다른 말

로 반복하는 방법이다. 시편 1:2의 예를 보면, 하반절 행에서 상반절 행의 단어를 다른 말로 인용하지만 내용상으로는 반복됨을 알 수 있다(시편 1:1-2절을 함께 묶으면 교차 대구법이 된다).

“오직 여호와와 의 율법을 즐거워하여 그 율법을 주야로 묵상하는 자로다”

“But His delight is in the law of the Lord, And in His law he meditates day and night.”

“sondern hat Lust am Gesetz des Herren und sinnt über seinem Gesetz Tag und Nacht”

- (2) 반어적 평행법(Antithetik Parallelism) - 두 번째 행이 첫 번째 행과 내용상으로 분명한 대조를 이루는 것. 시편 1:6은 앞 행과 뒤의 행이 내용상으로 분명한 대조를 보이므로 시의 내용을 기억하기 편리한 점이 있다.

“대저 의인의 길은 여호와께서 인정하시나, 악인의 길은 망하리로다”

“For the Lord knows the way of the righteous, But the way of the wicked will perish.”

“Denn der Herr kennt den Weg der Gerechten, aber der Gottlosen Weg vergeht”

- (3) 종합적 평행법 (Synthetic Parallelism) - 한 절이 두 개의 내용을 가지고 있어 앞의 1/2이 겹쳐가 아니고 그 다음에 나오는 1/2이 문장의 종지가 되는 방법을 말한다. 혹은, 두 번째 행이 원래의 시의 내용을 상승이나 강조형으로 보충함으로써 첫 번째 행을 완결시킨다. 종합적 대구법은 한 절을 다 읽어야 의미가 파악된다. 시편 7:1은 “여호와, 내 하나님이어! 주께 피하오니, 나를 쫓는 모든 자에게서 나를 구하여 건지소서.”

“O Lord my God, in Thee have taken refuge: Save me from all those who pursue me, and deliver me,”

“Auf Dich Herr, mein Gott, traue ich! Hilf mir von allen meinen Verfolgern und errette mich”

보다 분명히 알기 위해 한 예를 더 들자면 시편 53:3절에 “각기 물리가 함께 더러운 자가 되고 선을 행하는 자 없으니 하나도 없도다.”

“Everyone has turned away, they have together become corrupt; there is no one who does good, not even one.”

“Aber sie sind alle abgefallen und allesamt verdorben: da ist keiner der Gutes tut, auch nicht einer”

- (4) 교차 평행법(Chiasmus Parallelism) - 대부분 많은 절들은 핵심 단어들이 교차

되어 나타나는 교차 대구법이 많이 쓰여졌다. 예를 들면 시편 20편 1-3절은 각 절이 '-며'로 계속 이어져 비슷한 내용이 열거되면서 내용의 강세를 더욱 고조 시켜나간다. "...너를 높이 드시며, ...너를 붙드시며, ... 받으시기를 원하노라."

위의 평행법의 공통된 특징은 시에서 단어나 구절들을 단순하게 반복하거나 변형시키는 기법을 사용하고 있다는 점인데 이것은 사실 모든 종류의 문학에 다 알려져 있는 문체적 기법이다. 시인은 독자에게 기대감이나 긴장감을 주기 위해 시의 행, 구절, 단어들의 개념을 병렬식으로 나열하곤 한다(Gerstenberg 1996, 448). 더 나아가 시가 와해되지 않도록 막아주는 역할도 한다. 마치 모방기법으로 작곡된 fuga가 주제를 반복함으로 음악의 통일감을 주는 것과 같다.

히브리 시에서 meter에 관한 문제는 쉽게 풀 수 있는 문제가 아니라는 견해가 지배적이지만 그렇다고 이 meter의 사용을 부정하긴 어렵다. 왜냐면 희랍인이나 로마인들의 시에서 모두 meter를 사용하여 시를 지었기 때문이다(Gerstenberg 1996, 448). 그렇다면 시편의 문체도 음절의 수를 활용했느냐 아니면 액센트를 활용했느냐의 연구만 남아 있게 된다. 물론 이 논문에서는 이에 관해 다룰 수는 없으나 음악으로 탈바꿈된 시편을 살펴보는 데 있어 반드시 연구되어야 할 부분이다.

고대 외국어, 예를 들면 라틴어, 그리스어, 페르시아권의 시편의 첫 번역판들은 이러한 다양한 평행법(대구법)을 그대로 고수하였다. 현대에까지도 번역자들은 이러한 특성을 배려하고 시편의 특수성을 가능한 보존시키고자 애쓴다. 필자가 조사한 바에 의하면 한국어, 영어, 독일어 성경에서도 이러한 원문이 지니고 있는 시의 대구법들이 그대로 보존되어 번역되었음을 알 수 있었다.

시편이 기록된 목적은 하나님을 찬양하는 것이고 인간이 죄를 회개하고 이스라엘 백성들의 체험을 다양한 상황 속에서 표현하고자 하는 것이다. 다시 말하면 시편이 쓰여진 목적 내지 용도는 첫째는 기도, 둘째는 노래, 셋째는 교훈, 넷째는 제의적 시이다. 이러한 다양한 주제로 말미암아 음악적 시편으로 작곡되었을 때 그 주제에 따라 연주목적, 동기 그리고 시기가 결정되는 것이다.

시편의 주제를 분류하면 다음과 같다.

- ① 비탄과 참회: 백성의 기도나 호소하는 노래
- ② 감사와 찬양: 하나님을 찬양하는 노래
- ③ 메시아에 대하여
- ④ 왕권에 대하여: 하나님의 권능을 노래
- ⑤ 지혜에 대하여

- ⑥ 시몬의 노래
- ⑦ 저주에 대하여
- ⑧ 개인의 기도: 하나님과의 교제
- ⑨ 왕의 개인적 노래: 왕의 결혼식, 왕관식, 왕의 선출
- ⑩ 예언적 말과 교훈적 노래

위와 같이 다양한 주제에 따라 시편을 4가지 부류로 나눈다.

- (1) 미즈모르(mizmor): 보통의 노래나 찬송의 형태를 지칭하는 것이다. 이 말은 히브리어 본문에 57회 등장하고 있는데(사이볼트 1995, 127) 시편기자에 의하면 시가 노래로 불려질 때 기악반주를 의미하는 Mizmor란 명사를 표제에 사용하고 있음에서 기원하였고, 어떠한 형태든지 반주가 동행하고 있음을 보여주고 있다. 이러한 종류의 시편은 '다윗의 시편'에 빈번히 등장한다.
- (2) 쉬르 (syr): 성전노래나 제의적 노래를 가리키며 시편에서의 사용빈도는 낮다.
- (3) 마스크길(maskil): 교육적 내용을 담고 있는 시로서 '지혜의 노래'라는 뜻을 담고 있다. 예를 들면 시편 78편은 '아삽의 마스크길'이라고 표기되어 있으며 78절로 노래되는 장문의 시이다.
- (4) 믹담(miktam): 애가라는 의미의 시를 말한다. 시편에서는 6번 나온다(70인역에서 시편 16, 56-60편).

시편의 저자와 쓰여진 동기에 대해서는 150편중 반 정도가 표제나 머리말에 적혀져 있는 문구를 통하여 그 기원을 알 수 있으며 특히 시편의 앞부분에 시편의 저자에 대한 보충어가 암시되어 있기 때문에 분명한 출처를 알 수 있다. 그러나 표제어나 머리말이 그 시의 주제나 내용과 반드시 일치하는 것은 아니다.

시편 머리말의 지시는 두 가지로 구분된다. 첫 번째는 불려진 동기이고, 두 번째는 음악적 용어나 악기사용에 관한 암시이다.

여기서는 음악적 지시어에 관한 것을 소개하고자 한다.

- (1) 스미닛(Sheminith): 뜻은 제 8음, 해석은 8개의 줄이 있는 현악기를 일컫는다.  
참회용으로 쓰임
- (2) 식가온: 뜻은 해매다. 아르페지오같은 기법으로 감정적 분위기를 위해 사용되었다.
- (3) 깃딧(Gittith): 기쁜 곡조라는 의미로 사용된다.
- (4) 못라벤: 뜻은 아들의 죽음, 영어번역본에서는 the tune of 'The Death of the

Son', 독일어는 nach der Weise 'Schoene Jugend'로 되어 있어 사랑하는 아들이 죽었을 때와 같은 심정으로 부르는 노래인 것으로 추측된다. 못라벤은 시편 9편에만 사용된 명칭으로 이 시를 보면 다윗이 하나님께 감사하는 내용으로 되어 있어 본래의 어원과는 일치하지는 않는다.

- (5) 아엘렛샤할: 새벽의 사슴이라는 뜻으로 고난당하는 자를 가리킨다. 영어본에는 tune of "the Doe of the Moring"(새벽 사슴의 곡조에 맞추어), 독일어 성경에는 nach der Weise "Die Hirschkuh, die frueh gejagt wird"(이른 아침에 사냥된 암사슴에 맞추어)라고 되어있다. 시편 22편에만 사용되었다.
- (6) 알라못: 독일어본에 의하면 '젊은 여인'이라는 말로 풀이되었다. 그러나 어떤 형태의 곡조인지는 아직 불분명하다. 시편 46편 한편에 쓰임.
- (7) 소산님: 뜻은 백합화이다. 영어나 독일어 모두에 '백합화의 곡조에 맞추어'라고 되어 있으며 시편 45와 69편에 쓰였다. 시편 45편은 '고라자손의 마스크일(교훈), 사랑의 노래, 영장으로 소산님(백합화 곡조)에 맞춘 노래'의 표제를 가지고 있다. 영어 성경에는 "To the tune of 'Lilies', Of the Sons of Korah. A maskil. A wedding song." 독일어역에는 Eine Unterweisung der Söhne Korah, vorzusingen nach der Weise "Lilien", ein Brautlied(백합화의 곡조에 맞추어, 신부의 노래, 고라의 아들에 의하여)라고 되어 있어 내용은 사랑에 관한 것이 분명하나 음악적 표현에 관한 것은 불분명하다. 소산님이 쓰여진 시편 69편은 하나님께 애절한 심령으로 구원을 호소하며 후반부에서는 전심으로 주님을 찬송하고 있다.

시편의 표제를 보면 시를 쓰게된 동기와 어떤 곡조로 불러질 것인가를 모두 언급한 경우가 있으므로 이를 근거로 해석하면 시의 주제적 용어와 음악적 용어와의 혼동을 최소한 줄일 수 있다.

시편 56편의 표제어는 '다윗의 믹담, 영장으로 요넳엘렘 르호김에 (뜻: 멀리있는 침묵의 비둘기) 맞춘 노래, 다윗이 가드에서 블렛셋인에게 잡힌 때에' 라고 쓰여있다. 이 지시어를 풀이하자면 믹담은 슬픈 노래이고, 요넳엘렘 르호김은 시의 내용으로 비추어보아 고통 속에서 주님께 감사하는 마음으로 부르라는 뜻으로 추측된다.

시편 3편에는 '다윗이 그 아들 압살롬을 피할 때 지은 시'(영어역: A psalm of David. When he fled from his son Absalom, 독일어역: Ein Psalm Davids, als er vor seinem Sohn Absalom floh) 라는 표제 때문에 쓰여진 동기를 알 수 있고, 시편 4편은 '영장으로 현악에 맞춘 노래' 라고 되어 있어 동기는 분명치 않으나 현악기를 가지고 부르라는 것을 지시한다,

시편을 통해 71회 나오는 히브리어 ‘셀라’는 시편 3편에 3번 사용되었다. ‘높임’이나 ‘쉽’의 뜻으로도 풀이되는 이 용어는 노래를 잠시 중단하고 심벌즈나 관악기로 큰 소리를 내라는 뜻이었다고 보는 이론과(이상근 1992, 8) 회중이 노래할 때 주의하여야 할 음악적 지시가 아니었을까 하는 설이 있다(나이트 1985, 43).

위와 같은 시편의 머리말을 근거로 H. Gunkel(1862-1932)은 “여러 개의 시편이 개인적인 동기에 의해 쓰여졌고, 시간이 지나면서 성전예식의 한 부분으로 사용되었을 것이다” 라고 말한다(재인용: Salevic 1976, 17).

## 제5장 시편의 연주

시편이 기록될 당시에 실제로 어떻게 불려졌는가에 대한 기록문헌은 오늘날까지 알려진 바는 없으나 시에 약간의 가락을 넣어 부드러운 목소리로 음송하였으리라고 추측한다(강병도 편 1992, 4: 19). 역사가들에 의하면 유대교와 기독교 예배에서 낭독의 형식으로 시작된 것이 차츰 교독하거나, 교창의 형태로 발전했으리라 짐작하고 있다(사이블트 1995, 249).

역대상 13장 3-5절에서 구약시대의 성전 찬양대에 대해 소개하고 있다. 다윗은 그의 아들 솔로몬에게 레위인 중 40세의 남자 4000명을 선택하여 다윗이 찬송하기 위해 만든 악기로 여호와를 찬송하도록 하였으며 이것이 찬양대의 임무라고 기록하였다. 여기서 우리가 배워야 할 점은 교회의 찬양대는 선택되어야 하고 훈련되어야 하며 하나님을 찬양하는 특별한 사명감이 필수적 요건임을 확인시켜준다.

모든 성악곡에서 가사가 갖는 의미는 매우 중요하다. 가사(시)는 음악적 상상력을 만들어 내고 거기서 작곡가는 자신의 영감을 통해 음악을 만든다. 이 과정에는 분명히 감정적, 상징적, 철학적 해석 등이 어우러져 작품이 탄생하게 된다.

이러한 점을 고려하여 시편의 연주에 관한 연구를 시도할 수 있다. 시편이 구전으로 즉흥적인 형태로 불려졌을지라도 부르는 사람의 감정이 음악적 상상력을 일으키므로 가사와 선율의 관계를 살펴보는 것은 당연하다.

문학적 시를 음악적 시로 바꾸기 위해서는 시의 문체나 운율의 구조를 고려하였다는 것은 분명하다. 이것은 시편이 갖고 있는 평행법적 구조가 시편의 노래역양에서 그대로 응용되어 부르는 방법에서 responsorial(응답식)과 antiphonal(대창식)의 형식이 대두되었으며 이 결과 시의 자연스러움이 반영된 것으로 평가된다.

히브리어로 된 시편노래 역시 한 행을 두 개로 나누어 syllabic으로 낭독하며 음절



수에 따라 자연스럽게 말의 억양이 사용되었다. 그러나 그레고리오 시편의 경우는 처음 1/2행이 뒤의 1/2행과는 차이가 나도록 불렀다고 하며 기악의 사용을 제외하고는 시편의 노래에 있어 초기 기독교와 중세의 전통은 구전되어 오는 유대인들의 성전음악과 관계가 있다.

우리에게 전해 내려오는 시편 낭독은 라틴교회에서 쓰고 있는 히브리식 억양에 의한 리듬법칙을 사용하고 있다. 즉 시의 병행구조라는 성격 때문에 처음에는 올라가는 시작부(Initium)와 내려가는(Termination) 종결부로 나뉘어지고 이 둘 중간에 클라이맥스가 공간적으로 마련되는 정점부(Apex)가 있다. 선율의 형태는 보통 아치형을 나타내는데 처음 시작 부분은 낮은 음에서 시작하여 점차로 상승하여 악구의 끝 부분에 가서는 다시 하행한다. 이러한 아치형의 선율은 그 다음 악구까지 동일한 모양으로 이루어지기도 하지만 단어의 중요성을 어디에 두느냐에 따라 선율의 시작이 이와는 대조적인 형태로 바뀌기도 한다.

교회선법이나 조성이라는 개념이 있기 전에도 전조(modulation)라는 것이 있었으리라는 추측은 가능하다. 예를 들면 시의 내용이 비탄이나 고통에 관한 것이라면 자연스럽게 낭송하거나 노래되는 선율의 분위기는 어둡거나 슬픈 어조를 띠며 혹은 울음 섞인 장식적 비브라토의 느낌을 줄 수도 있다. 또한 하나님의 전능함을 찬양하는 것이라면 가수의 톤은 힘차고 생기 있을 것이며 기쁨의 노래가 될 것이다.

중세의 시편가는 성무일과의 중요한 위치였으며 8개의 교회선법이 있었던 것과 같이 8개의 시편선법도 생겨나게 되었다. 이 당시에는 시편을 가지고 부르는 낭송음과 복음서를 낭독할 때 사용되던 낭독음이 있었다 이 8개의 시편 낭독음은 8개의 시편 교회선법과 일치한다.

시 한행을 낭독할 때는 도입부(Initium), 중간부(Meditatio) 그리고 종지부(Finalis)로 구분되는 창법을 사용한다. 그리고 시편 마지막에는 ‘성부께 영광’(Gloria Patri. et Filio, et Spiritui Sancto)(Grout 1996, 68 악보 참조)

앞서 언급하였듯이 시편의 운문구조가 평행법을 이루고 있기 때문에 시가 노래로 불려질 때는 악구의 선이 대칭적인 균형을 이루기도 하고 반대로 대조적인 구조를 이루기도 한다. 여기서 악구의 길이는 자연스럽게 가사의 붙임이 syllabic이나 melismatic이냐에 따라 모양이 변할 수 있음을 알아야 한다.

시편을 노래 할 때 사용하는 악기로는 그 어원이 주는 의미로 파악하면 현악기가 연상되지만 반주 악기의 제한성은 성경에 언급되어 있지 않고 시편 150편 3-5절을 보면 마치 시편을 노래할 때 오늘날의 개념으로 오케스트라 반주가 있었던 같은 느낌을 받는다. 즉 “나팔 소리로 찬양하며 비파와 수금으로 찬양할 쟈어다. 소고치며 춤추어 찬양하며 현악과 통소로 찬양할지어다. 큰소리 나는 제금으로 찬양하며 높은 소리나

는 제금으로 찬양할지어다.”의 구절로 보아 모든 악기가 시의 주제에 따라 적절히 사용될 수 있음을 보여준다.

시편을 노래할 때 가장 많이 사용되었다고 보여지는 악기는 공식적인 행사에 불려지는 관악기들이 가장 많다. 예를 들면 피리(flute), 호각(Posaune 시편 98:6), 뿔나팔(horn), 나팔(trumpet) 등이 사용되었고, 노래반주를 위한 전형적인 악기로는 비파(nebel), 수금(kinnor), 긴 피리(ugab) 등이 있었다. 이러한 악기들은 모두 선율을 연주하는데 적합하였다. 소고나 손북(top), 큰 소리나는 제금(심벌즈)과 높은 소리나는 제금 등은 하나님을 찬양하는 힘있는 소리를 유지하기 위한 악기로 사용되었다(사이블트 1995, 101).

역대하 5장 12-13절 “노래하는 레위사람 아삽과 헤만과 여두둔과 그 아들들과 형제들이 다 세마포를 입고 단 동편에 서서 제금과 비파(harps)와 수금(lyres)을 잡고 또 나팔부는 제사장 일백 이십인이 함께 서 있다가 나팔부는 자와 노래하는 자가 일제히 소리를 발하여 여호와를 찬송하며 가로되”에서 알 수 있는 것은 악기 연주자와 함께 성가대가 조직되어 있었고 역대상 16장 5-43절에 의하면 다윗이 예배 시에 시로써 찬송하였음을 알게 해준다.

제 2성전<sup>5</sup>에 관하여 탈무드에 기록한 것에 의하면 심벌즈의 신호에 의하여 제사장이 회중석에서 바깥뜰로 나가 넓은 계단에 서서 9개의 리라, 하프, 1개의 심벌즈로 12명의 레위인이 시편을 노래하였다고 한다. 레위인 중 젊은이들은 악기를 연주하였으나 노래는 하지 않고, 어린 레위인들은 반대로 악기는 연주하지 않고 높은 소리를 내는 역할을 하였다(Stainer 1991, 239).

## 제 6 장 시편의 역사와 시편가의 탄생

성전에서는 시편을 전문적으로 훈련받은 레위인들이 여러 다양한 악기들을 반주하며 불렀다고 기록되어 있으며, 특별히 바벨론 추방이후 복고이후부터는 탁월한 음악적 위치를 갖게 되었다(역대상 25장 1-31절). 그 이유는 제사에 있어 물질적 제물뿐만 아니라 찬양이 동반되어야 한다고 믿었기 때문이다(Salevic 1976, 17). 그러므로 매일 정규적인 예배에 레위인으로 조직된 찬양대가 악기의 반주를 가지고 노래하였다.

5. 느브갓네살왕이 B. C. 968년에 건립한 솔로몬 성전을 B. C. 586년에 파괴하였다. 그리고 제2성전을 스룹바벨이 B. C. 516년에 건립하였으나 또다시 A. D. 70년에 파괴되었다.

초대교회의 회당에서는 유대인들의 관습을 이어받아 하루에 세 번 씩 시편을 봉독하여 확고한 위치를 차지하였으며 그 이외에도 특정한 날이나 금식일에도 불려졌다.

시편은 성전이 지어지기 전 다윗 시대에도 회막에서 시편 105편을 찬양하였으며, 솔로몬 성전이 건축되고(B. C. 957-586), 성전이 파괴된 이후에도(B. C. 586) 그 유적에서 예배시에 사용되기도 했다. 뿐만 아니라 예수의 사역에 있어서도 중요한 배경을 차지하고 있으며 초대교회에서 예수와 그의 제자들이 시편을 노래한 사례가 여러 곳에서 언급되어 있다.<sup>6</sup> 유대교 가정에서도 시편을 가지고 신앙교육을 쌓았다.

동방 여러 교회에서는 시편전체를 노래하지 않고 몇 개의 절을 선택하여 비성서적이거나 성서적인 내용을 첨가시켜 부르는 것이 일반적인 관례로 되어 있었다. 그러나 서방교회에서는 예배의 기초가 바로 시편이며, 이 시편가는 예배의 독특한 분위기를 만든다고 믿었으므로 시편 전체를 가사의 변형이나 삭제, 첨가 없이 그대로 불렀다(Sadie 1980, 15: 322). 성 암브로스(339-397)는 4세기경에 “시편은 모든 시대에 걸쳐 매우 아름다운 시이며, 믿는 사람들이 함께 소리 높여 노래할 때에 일체감을 불러일으킨다”고 말하였다. 성 어거스틴(354-430)은 시편찬양을 적극 권장하였고, 예배시 사용하였다. 이처럼 시편은 찬송가집으로 만들어져 노래되어 오는 살아있는 시라 하겠다(원성희 1986, 88).

중세초기에는 단성으로 시편을 노래했기 때문에 단성음악에서 오는 단조로움을 피하기 위해 응답식(responsorial)이나 대창식(antiphonal)의 방법으로 현악기나 관악기를 사용하거나 혹은 무반주로 노래되었으리라고 짐작한다. 미사와 오피치움에 완성된 것은 대략 주후 313년과 590년 사이였는데 오피치움에서 사용된 모든 시편송이 일주일에 한 번씩 부르는 습관은 이때부터 유래된 것이다.

주후 8세기까지의 시편가의 악보는 남아 있지 않으므로 수백 년간 시편이 어떠한 방식으로 노래되었는지는 문학이나 다른 역사학적 자료에서 추측해 낼뿐이다.

우선 시편은 기독교의 초기교회형태인 시나고그에서 노래되었던 것과 기독교교회에서 불렀던 것을 구분해야 마땅하다. 왜냐하면 여기에서 불렀던 시편들은 전문적인 음악집단인 레위인에 의해서 연주되었고 다양한 반주악기들도 사용되었다고 성경은 기록하고 있기 때문이다(Sadie 1980, 15: 321).

유태교로부터 시작된 시편송은 3개의 시기로 구분할 수 있다.

A. D. 313년 기독교가 승인되기까지는 시편은 즉흥적인 낭독이나 단순한 노래형태로 불려졌다. 중세시대에는 교회의 규례에 따라 시편이 선택되어 예배용 시편가로 만

6. 마태복음 26:30, 사도행전 16:25, 로마서 15:16, 고린도전서 14:15, 26, 에베소서 5:19, 골로새서 3:16, 야고보서 5:13 등이다.

들어져 라틴어로 불려졌고 교회선법에 의해 노래되었다. 다성 시편가가 처음 선보인 것은 Falso-bordone기법에 의한 4성부 시편가로 가사는 Syllabic으로 붙여졌다(MGG 6: 908). 이 당시의 가사는 감정을 작곡가의 임의대로 처리하지 않고 단순한 감정 중립적인 태도로 처리하여 소프라노나 테너에 정선율을 두고 다성음악의 틀을 만들었다(MGG 10: 1692).

1500년경에는 시편 모테트가 나타났는데 작곡가들이 시편의 특성을 보다 음악적으로 예술화하여 모테트 형식을 빌어 다성적 시편 모테트를 완성하게 된 것이다. 특히 죠스캥 데프레(Josquin D'Prez 1440-1521), 라소(O. Lasso 1532-1594), A. Willaert (1490-1562), T. Stolzer(1480?-1526?) 등이 이 부분에서 많은 작품을 남겼으며 개인적 가사의 첨가 없이 충실된 시편가사를 따랐다. 작곡가들은 시의 문체에 관심을 가지고 고대 히브리나 기독교 시편선율에서 보여 주었던 *responsorial*과 *antiphonal*의 교대를 음악에서 응용하여 2중 합창이나 다성합창 형식으로 16세기 음악흐름을 이끌어갔다(Salevic 1976, 30). 초기의 시편 모테트는 시편 선율이 정선율에 놓여 있는 반면에 16세기 이후에는 정선율 작곡은 점차 모방적 작곡기법으로 변하게 된다. 죠스캥의 후계자들은 시편 모테트를 호모포니적 유형에서 다성적 구조로 꾸미고 있으며 가사의 의미도 *musica reservata*적 묘사로 시도함으로 보다 가사와 음의 관계에 집중하고 있음을 알 수 있다. 그러므로 자연히 *syllabic*에서 *melismatic*으로 변하게 된 것이다.

독일에서는 종교개혁으로 인해 시편에 대한 새로운 관심이 일기 시작했다. 그리하여 라틴어로 썼던 다성음악 작곡가들이 시편 작곡에 참여하기 시작하였고 독일교회에서는 운문시편(Metrical Psalmody)형식이 만들어져 시편을 쉽게 외우고 부를 수 있도록 압운과 각운을 통일하여 찬송가 식의 유행을 이끌게 되었다. 그러나 루터교의 개혁적 교회성장과 발을 맞춰 칼뱅주의(Jean Calvin 1509-1564)의 개혁주의자들도 로마 카톨릭의 전례와 예배적 요소가 개혁교회에 여전히 남아있다는 것에 대해 루터교보다 더욱 강력히 반대하는 입장을 보였다. 예배의식에 있어서 세속적인 유혹에 불신을 가졌기 때문에 비성서적 가사를 가지고 노래하는 것을 거부하였다. 그렇기 때문에 그들의 예배의식에는 시편이 아직도 중요한 위치를 차지하고 있었다(Ulrich 1992, 75).

칼뱅주의자들은 불어로 번역한 시편을 가지고 노래하였기 때문에 불란서적인 억양을 갖게 되었고, 선율은 세속적인 것을 개작하거나 새로운 선율을 가져다 만들어 노래하였다. 시편가사를 사용하여 부른 곡은 주로 찬송가였으며 회중들은 무반주 유니슨으로 불렀다.

바로크시대에는 각 나라의 교회적 분위기를 따라 영국에서는 시편을 가지고 앤섬이 작곡되었다. 앤섬은 시편가사를 영어로 번역하여 사용하였고 합창만으로 꾸며진

Full Anthem이 생겨났고 무반주로 노래하거나 기악반주가 있기도 한다. W. Byrd (1543-1623)와 T. Morley(1557-1602) 등이 공헌하였다. 버드는 먼저 독창이 시작하고 합창이 나오는 식의 음악을 썼기 때문에 이것을 Verse Anthem이라고 칭한다. 그 이후로 Full Anthem과 Verse Anthem 모두가 유행하였다. 17-18세기경에 만들어진 모테트, 앤섬, 칸타타 등은 모두 시편가의 후속품이라 할 수 있다. 시편을 가지고 만든 음악작품들은 매우 다양하여 무반주부터 다양한 반주 편성, 독창을 비롯한 다성음악 등이 있다.

17세기는 이태리를 중심으로 시편 모테트가 다시 부흥하였으며 정선율 기법이 활발히 이용되었다. 시편가사도 개별적 선택 절의 방식이 도입되어 완전한 시편 가사에 얽매인 전통을 벗어나 좋은 신앙적 가사를 사용한 Spruchmotet 시편이 생겨났다. G. Allegri(1582-1652), C. Monteverdi(1567-1643), M. Praetorius(1571-1621), H. Schuetz (1585-1672) 등이 이태리 작곡가로 활약하였다(Salevic 1976, 96).

18세기에는 시편 칸타타가 증가하는 추세를 보이고 또 하나의 흐름은 전통적인 르네상스 양식인 팔레스트리나(1525-1594)에 의한 시편 모테트가 다성합창적으로 작곡되었다. 18세기 시편 칸타타는 G. Pergolesi(1710-1736), A. Vivaldi (1678-1741)가 있다, 이들 이태리 작곡가들은 독일에서 유행하던 교회 칸타타와는 달리 성경가사를 자유롭게 해석하여 가사를 첨가하는 식의 방법을 배제하였다.

19세기에는 분명하게 시편작곡이 두 가지 경향으로 나누어진다. 브람스(1833-1897)와 멘델스존(1809-1847)의 시편작곡이 전 시대의 기법에 의존한 반면에 -이들은 조스캥이나 바흐(1685-1750)의 음악적 기법을 사용 - 슈베르트(11797-1828)나 리스트(1811-1886)는 새로운 길을 걷게 된다. 낭만시대의 시편작곡은 낭만주의적 경향에 따른 순수한 음악적 이념을 바탕으로 만들어지고 시편의 분위기는 화성적 도움으로 그 연출을 감당해내었다. 슈베르트는 매우 고상한 방법으로, 리스트는 연주용 시편의 무게 있는 형식과 화성의 개념을 유도해나갔다. 과거의 시편 작곡이 시편이 갖고 있는 평행적 문체를 많이 의식하여 의존했다면 시대가 바뀌면서 이러한 점은 쇠퇴했다고 말할 수 있다. 슈베르트의 시편 23편의 경우에는 여성합창과 피아노 반주를 위한 곡으로(op. 132, 1820)가정용으로 작곡 된 것이다. 이것은 호모포니적으로 작곡되었기 때문에 충분히 아마추어에게 연주 가능하다(Salevic 1976, 72).

그러나 시편은 성악곡으로만 아니라 기악적 모형으로도 만들어져 20세기 교회음악의 또 다른 틀을 만들었다. 시편을 중심으로 한 작곡의 열기는 20세기에도 끊임없이 계속되고 있다. 20세기 시편의 흐름은 크게 세 가지로 정리할 수 있다. 첫째는 전 시대의 장르인 시편 모테트, 둘째 기악반주를 가진 시편, 셋째 연주용 시편이다. 가사의 표현도 Text-Painting에 의존하는 것으로부터 가사와 감정을 연 결시키지 않는 음

악의 두 갈래로 나누어진다.

17세기 이후 시편 가사의 순수한 이용이 점차적으로 부분적 사용으로 바뀌었고 20 세기에도 가사의 부분적 사용이라든지 관현악의 중간삽입 등으로 시편 가사가 덜 사용하게 된 동기를 주게 된다. 더군다나 한 시편의 가사가 아닌 한 개 이상의 시편 가사에서 발췌하여 강한 어조를 이루는 시편 유형으로 만드는 것이 이 시기의 특징이라 할 수 있다. 이러한 시의 다양한 절의 선택으로 말미암아 작곡구성도 평행적이라는 옛 모델이 아니고 병렬적 폴리포니가 주로 눈에 띄게 된다.

## 제 7 장 죠스캥 데프레의 시편 8편 "Domine, Dominus noster"

### 7.1 르네상스의 시편모테트

르네상스의 교회음악의 대표적 장르는 미사와 모테트이다. 이 둘의 사용목적은 예배용이라는 공통점을 가지고 있으나 시의 사용에 있어서는 서로 구분된다. 모테트나 미사는 둘다 라틴어를 사용한다는 점에서는 같지만 모테트는 자유로운 종교시에 음악을 붙이는 것이고 미사는 전례문에 의한 시에 음악을 만드는 것이다.

16세기는 다성음악이 화려하게 꽃을 피운 시기이므로 시편가도 다성적 시편가가 주류를 이루었고 모테트 형식을 주로 사용하였다. 이러한 다성시편가는 대부분 성경의 시편 가사를 그대로 사용하였다. 이 시대의 대표적인 작곡가인 죠스캥 데프레는 미사나 모테트의 작곡에 있어서 뛰어난 인물로 평가되고 있다. 16세기의 작곡가들은 시편의 내용과 주제, 상징성을 고려하여 나름대로의 매력적 작품으로 탄생시켰다. 특히 죠스캥이 그 대표적 인물이며 루터는 그의 천재성을 일찍 인식하였다. 당대의 작곡가들은 죠스캥의 영향을 받아 그의 기법을 모방하였다. 특히 모방기법과 일관형식(through-composed) 작곡기법은 가사와 음악의 흐름에 있어서 전체적인 통일감을 주기 때문에 이러한 방법은 16세기에 중요한 영향을 끼쳤다. 특히 가사의 의미를 감정과 연결시킨 *musica reservata*라는 수법이 이들 작품에서 많이 드러나고 있다. *musica reservata*는 문자 그대로 번역하면 '무엇을 남겨둔 음악 혹은 보존되어 있는 음악'이란 뜻을 지니고 있다. 이 용어는 1550년대부터 나타난 급진적인 음악표현법으로, 시의 주제나 핵심 내용이 가지고 있는 감정이나 분위기를 음악적으로 표현하는 방법으로 마치 음악이 회화를 보는 듯한 것이라는 의미이다. Flamish 양식에서 아무

런 의미도 없이 가사와 음악을 연결시킨 것에 비하면 죠스캥은 가사(시)에 대한 깊은 통찰력으로 새로운 생각의 핵심을 표면화 한 것이다(스콰이어 1984, 102). 르네상스시대에는 더더욱 개인적 감정을 자유롭고 강한 어조로 표현하는 것이 그 시대의 특성이었기 때문에 가사가 가지고 있는 의미를 생생하게 나타내었다. 이 방법은 바로크에서 음묘사 즉 Text-Painting이란 것으로 전승된다.

이미 언급한 것처럼 시편의 문체가 평행적 구조로 짜여져 있기 때문에 이러한 특성을 바탕으로 음악의 전체적 구성을 homophony와 polyphony의 대조라든지, 두개의 합창단이 서로 responsorial과 antiphonal로 응답하는 식으로 만들 수 있다. 이러한 사실은 실제로 빌라르트나 죠스캥이 이중합창이나 다중합창을 주도해 나간 것으로 확인할 수 있다.

16세기의 또 다른 시편가의 흐름은 개신교에서 찾아볼 수 있다. 루터의 종교개혁 이후 신교의 음악과 구교의 음악은 이원화된다. 신교에서는 성도들이 이해하고 부르기 쉬운 음악이 절실히 요구되는 시점에서 또한 루터의 독일어 성경번역이 이루어지게 된 것이다. 이리므로 독일의 신도들은 자국어에 의한 찬송가를 갖게 되었고 시편에 의한 노래 ‘시편가’도 활발히 작곡되었다. 16세기에는 시편이 개신교 교회음악에 도입됨으로서 구교적 음악 형태에서 신교음악 장르로 자리를 확보하게 된다. 이러한 개신교 교회음악에서 시편가는 주로 단선율로 작곡되었다. 즉 시편가의 활발한 작곡은 시편의 번역활동과 밀접한 관계를 갖게 된다. 특히 루터(1484-1546)의 종교개혁의 열정이 성서의 어떤 책보다도 시편의 번역에 더 주력하였기 때문에 그의 번역의 공헌은 신약성서의 어떤 책보다도 “작은 성서”인 시편을 주석하고 설교한 것에 초점을 둘 수 있다(사이볼트 1996, 252). 이러한 루터의 번역 열정은 16세기에 자국어 찬송의 가능성을 일깨워 주었고 자신도 7편의 시편가를 작곡하였다. 이러한 사회적 흐름을 배경으로 16-17세기에는 시편은 많은 작곡가들에 의해 다양한 노래로 만들어졌다.

사실 시편에 대한 애착은 루터보다 칼뱅에게 있어서 더 절실하였다. 칼뱅은 1557년 ‘시편주해’(Commentaru in Psalmos)의 걸작을 만들어 내었고 이것은 여러 편집판으로 출간하였으며 설교시간에 시편을 가지고 찬송하는 것을 규정화하였다.<sup>7</sup> 칼뱅은 시편집을 만들도록 당시의 프랑스 시인 마로 (Clement Marot)에게 부탁했으며 그가 죽자 베자(Th. de Beze)를 통해 그 일을 계속하도록 위임하여 소위 위그노(Huguenot) 시편집이 칼빈이 죽기 2년 전인 1562년 출판되었다. 이것은 단선율로 작곡되어 많은 호응을 받았으며 4년만에 프랑스어로 62판 인쇄되는 신기록을 남기도 했

7. 루터는 시편강해를 그의 주석연구의 중심으로 생각하여 ‘시편구술’(Dictata Super Psalterium 1513-16), ‘시편연구’(Operationes in Psalmos 1519-21 1530), ‘시편개요’(1531), ‘성전에 올라가는 시에 대한 강론’(1532-33) 등을 저술하였다. 사이볼트 1996, 287면.

다(사이볼트 1996, 254). 이러한 위그노 시편집의 성공은 카톨릭교에 영향을 끼쳐 카톨릭교에서도 시편가집을 편찬하였다. 영국에서는 스텐홀드와 홉킨스가 영어번역에 참가하였고 이 번역본은 1556년에 출판된 *One and Fiftie Psalmes of David in English Metre*에 합본되어 발표되었다.

## 7.2 죠스캥의 시편 모테트 8편 “Domine Dominus noster”

시편 8편의 라틴어 가사와 한국어 번역은 다음과 같다.

1. Domine Dominus noster, quam admirabile est nonentuum in universa terra!  
quoniam elevata est magnificentiatua supercoelos.  
여호와 우리 주여 주의 이름이 온 땅에 어찌 아름다운지요,  
주의 영광을 하늘 위에 두셨나이다.
2. Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem  
propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem  
주의 대적을 인하여 어린아이와 젖먹이의 입으로 말미암아 권능을 세우심이며  
이는 원수와 보수자로 잠잠케 하려 하심이니이다.
3. Quoniam videbo coelos, opera digitorum tuorum,  
lunam est stellas quaetu fundasti.  
주의 손가락으로 만드신 주의 하늘과  
주의 베풀어 두신 달과 별들을 내가 보오니
4. Quid est homo, quod memor es eius?  
aut filius hominis, quoniam visitas eum?  
사람이 무엇이관대 주께서 저를 생각하시며  
인자가 무엇이관대 주께서 저를 권고하시나이까?
5. Minuisti eum paulo minus ab angelis,  
gloria ethonore coronasti eum et constituisti  
저를 천사보다 조금 못하게 하시고  
영화와 존귀로 관을 씌우셨나이다.
6. super operamanuum tuarum,  
Omnia subiecisti subpedibus eius  
주의 손으로 만드신 것을 다스리게 하시고



만물을 그 밭아래 두셨으니

7. Oves et boves universas insuper et pecoracampi,

곧 모든 우양과 들짐승이며

8. volucres coeli et pisces maris

qui perambulant, semitas maris

공중의 새와 바다의 어족과

해로에 다니는 것이니이다.

9. Domine Dominus, noster,

quam admirabile est nonentuum in universa terra!

여호와 우리 주여 주의 이름이 온 땅에 어찌 아름다운지요,

다음은 시편 8편의 전체적 구조를 도표화하였다.

절	주 제	문 체
1절 1 - 39 마디	찬양	종합적 평행법
2절 40 - 62 마디	주님의 권능	종합적 평행법
3절 62 - 79 마디	하늘과 달과 별을 노래	종합적 평행법
4절 76 - 91 마디	하나님과 인간의 관계	종합적 평행법
5절 91-105 마디	다윗에 대한 보호하심	종합적 평행법
6절 106-117 마디	인간의 창조물	종합적 평행법
7절 116-127 마디	감사	(위의 해석 참조)
8절 126-140 마디	감사	(위의 해석 참조)
9절 139-159 마디	찬양	(위의 해석 참조)

쥘스캥의 시편 8편은 5성부로 되어 있으며 159마디이다. 시의 표제는 다윗의 시이며 영장으로 깃딛에 맞추어 부르도록 되어 있다. 시의 주제는 감사찬양이다. 시는 9절로 되어 있으며 시의 구조는 모두 종합적 대구가 사용되어 다른 시편과 비교하면 한 가지 대구로 시편 전체를 이끌어 나간다. 그러나 예외로 위의 시를 보면 알 수 있듯이 7절과 8절은 각 절로 보아서는 아무런 평행법에 속하지 않는다. 그러나 6절을 7-8절과 연결시켜 읽는다면 종합적 평행법이 된다. 마지막 9절은 1절의 1/2행만 노래되어 반복적 강조 용법으로 하나님께 대한 감사찬양을 드리고 있다. 5성부인 이 곡은 정선율을 가진 시편 모테트이다. 정선율에서는 “Domine, Domine noster”만 5번 부르고 있고 횡수가 상승할수록 음표의 시가가 배로 확대되어 2:3:4:5:6의 비율을 나타내고 있다.

[음표의 시가]

o : o : H H : H H H : H. H. H.

정선율을 제외한 4성부의 진행은 모방적 방식으로 순환하고 있다.

[1절의 해석]

1절에서 중요한 단어는 Domine이다. Domine의 두 번째 음절인 ‘mi’에 액센트가 있어 장음으로 처리하여 억양을 살렸다(악보1). 소프라노에서 시작한 선율을 알토가 동일하게 부르고, 베이스 그리고 제 2 테너로 이어지며 16마디에 걸쳐 노래된다. 각 성부의 가사는 반복되지는 않으나 순차적 진행으로 이루어진 다성음악형태이기 때문에 가사를 4번 반복하는 결과를 가져온다.

악보 1.

‘Domine’ (여호와)를 부르는 이유는 ‘그의 이름이 얼마나 아름다운지를’ 고백하기 위함이다. “quam...”이하의 가사는 소프라노와 제1테너에서 호모포니로 시작되고, 이어서 알토와 베이스가 호모포니로 응답하여 ‘Domine’의 진행과 종합적 평행법의 해결을 선율적 아취형으로 만들고 있다.

11마디에서는 ‘quam...’의 가사를 정선율을 제외하고 4성부가 호모포니로 등장하여 ‘얼마나’의 시적 의미를 회화화한다.

18-19마디의 소프라노에서 est nomen tuum을 한번 노래하고 ‘in universaterra.’를 알토에서 시작하여 베이스에서 5도 하행한 선율을 노래하며 그리고 제1테너와 소프라노가 합류한다. 후반 1/2절 “주의 영광을 하늘 위에 두셨나이다”(마디 28-40)는 Text-painting을 사용하여 선율이 장식적이고 가사도 멜리스마로 붙여졌다. 특히 coelos(하늘)는 상당히 긴 멜리스마로 처리하여 하늘의 광대함을 묘사한다(악보 2).

## 악보 2.

40

su - per coe - los, su - per coe - los. Ex o - re in -  
 Ster - nen, ü - ber den Ster - nen. - nen. Im Mü - nde der

per coe - los. Ex  
 ber den Ster - nen. Im Mü - nde der

su - per coe - los. Ex o - re in -  
 ü - ber den Ster - nen. Im Mü - nde der

- nus - ster  
 - ber - scher

coe - los, su - per coe -  
 den Ster - nen, ü - ber den Ster -

22마디의 'terra'(땅)는 하행진행으로 처리한 것이나 28마디의 'elevata'(높이다의 뜻)를 상행적으로 묘사한 것은 조스캥의 musica reservata 수법이다. 마디 36-42의 'Super coelos'(하늘위에)는 다성적 성부와 멜리슴마를 잘 조화하여 시의 감정을 효과적으로 나타내고 있다.

## [2절 해석]

Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem

propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem

주의 대적을 인하여 어린아이와 젖먹이의 입으로 말미암아 권능을 세우심이어

이는 원수와 보수자로 잠잠케 하려 하심이니이다.

2절은 가장 길기 때문에 음악에서도 23마디에 해당하는 가장 긴 부분에 속한다. 2절은 종합적 parallelism이다. 이 절은 et로 연결되어 있어 et의 앞구와 비교하면 뒷구는 2도 상행하여 노래한다. 1/2행의 마지막 단어 'laudem'(찬양하다)은 반종지적 느낌을 주기 위해 긴 음가(소프라노는 8음 음가, 알토는 4분음가, 제 1테너와 베이스는 2음 음가이다.)로 노래하게 된다. 그러므로 선율형은 시가 읽혀지는 억양과 마찬가지로 원만한 아취형을 이룬다.

Ex ore infantium et lactentium(40-46 마디)은 제 1테너에서 노래한 리듬을 4성부 모두에서 모방(sequence)하고 있는데 비하여 후반 1/2행의 inimicos(대적)는 시편 8편을 통해 가장 긴 멜리슴마로(악보 3) 처리하였기 때문에 전반 1/2행과는 대조적인 분

위기를 자아내고 있다. 또한 'ut destruas'이하(57-59마디)는 정선율을 제외한 4성부에 서 호모포니로 노래하여 '대적을 대항하는' 가사를 강하게 나타내고 있다.

악보 3. 52-56 마디

55

pro-pter in-i-mi-cos tu-um dei-ner-Fein-de-wil-

pter in-i-mi-cos tu-um dei-ner-Fein-de-wil-

dem pro-pter in-i-mi-cos tu-um dei-ner-Fein-de-wil-

i-Fein-mi-cos tu-um dei-ner-Fein-de-wil-

[3절 해석]

Quoniam videbo coelos, opera digitorum tuorum,  
lunam est stellas quaetu fundasti.

주의 손가락으로 만드신 주의 하늘과  
주의 베풀어 두신 달과 별들을 내가 보오니

시에서 보여지는 병렬적 단어들이 선율의 sequence를 이용하여 각 성부에서 반복적으로 나타나고 있다. 즉 62마디-65마디에 걸쳐 불려지는 quoniam은 알토의 sol-mi-mi의 sequence가 제 1테너, 베이스, 소프라노에서 차례로 모방되고 videbo coelos는 알토와 제 1테너가 동일한 선율을, 베이스와 소프라노가 동일한 선율을 노래하고 있다. 이러한 모방적 sequence는 3절 가사 전반에 걸쳐 나온다.

하늘(coelos), 별(stellas), 달(lunum)에서 나올 수 있는 음회화적 묘사 기대는 이곳에서는 사용하지 않았고 대신에 동사 'fundasti'(만들다)에서 멜리스마가 사용되었다.

[4절 해석]

Quid est homo, quod memor es eius?  
aut filius hominis, quoniam visitas eum?

사람이 무엇이관대 주께서 저를 생각하시며  
 인자가 무엇이관대 주께서 저를 권고하시나이까?

4절(76-91마디)은 앞 1/2절과 후반부의 1/2절 모두 의문문으로 되어 있다. 제 1테너에서 시작한 선율을 소프라노에서 반복하고 베이스에서는 5도 하행으로, 그리고 알토가 4도 상행으로 움직이므로 결과적으로 베이스와 알토가 옥타브로 노래하게 된다. 이 4성부를 정리하면 소프라노와 제 1테너는 동일한 선율이 되고 알토와 베이스는 한 성부가 되어 두 개의 합창단이 소규모적으로 antiphonal하는 결과를 보여준다. 그리고 물음문에 해당하는 느낌을 자연스럽게 점진적인 아취형을 사용하고 있다. 인자 즉 인간의 아들(filius hominis)중 인간 hominis는 상당히 긴 멜리スマ로 노래한다(악보 4).

악보 4. 83-87

85

aut fi - li - us ho - mi - nis, quo - ni -  
 was des Men - schen Kind, - , da ß du  
 ius? sein? aut was des Men - schen Kind, des Men - schen Kind, -  
 mi - nis, quo -  
 da ß  
 ho - Kind - mi - nis, des Men - schen Kind,

[5절 해석]

Minuisti eum paulo minus ab angelis,  
 gloria et honore coronasti eum  
 저를 천사보다 조금 못하게 하시고  
 영화와 존귀로 관을 씌우셨나이다.

5절(91-105마디)은 다른 절과 비교하면 가장 짧은 마디를 가지고 있다. 앞의 4절과는 구분되게 호모포니적인 구성을 취하고 있다. 소프라노에서 먼저 멜로디가 시작하고 알토, 제 1테너, 그리고 정선율이 Domine를 부르며 합해지며 베이스는 5절의 후

반부 1/2만 부르는 특징을 나타내고 있다.

[ 6절과 7절 해석 ]

6. super operamanuum tuarum,

Omnia subiecisti subpedibus eius

주의 손으로 만드신 것을 다스리게 하시고

만물을 그 발아래 두셨으니

7. Oves et boves universas insuper et pecoracampi,

곧 모든 우양과 들짐승이며

6절(105-117마디)은 7-8절과 내용적으로 연결되어 있다. 6절도 다른 절과 유사한 방법으로 쓰여졌고 먼저 소프라노에서 시작하고 제 1테너가 모방하여 마치 antiphonal 적 창법을 보여준다. 그리고 베이스와 알토가 따라나오면서 응답하고 113-115마디의 종결어로 가서는 호모포니적인 것으로 끝난다. 그리고는 곧 7절(116-127 마디)이 호모포니로 시작하나 119마디부터는 폴리적인 움직임으로 바뀌고 있다. 7절의 가사가 단순하기 때문에 소프라노에서 et pecoracampi를 3번 반복하는 드문 예를 보여준다.

[ 8절 해석 ]

volucres coeli et pisces maris

qui perambulant, semitas maris

공중의 새와 바다의 어족과

해로에 다니는 것이니이다.

8절(126-140마디)은 문체가 병렬적으로 쓰여있고 죠스켄은 이것을 베이스에서 알토, 소프라노 그리고 제 1테너가 시작하는 폴리적인 나열법으로 등장시킨다. 재미있는 musica reservata의 예는 바다 maris를 베이스에서 거의 5마디를 노래하고 다른 성부에서도 짧은 하나 멜리스마를 각각 보여준다(악보 5).

악보 5. 134-138 마디

[9절 해석]

Domine Dominus, noster,

quam admirabile est nonentuum in universa terra!

여호와 우리 주여 주의 이름이 온 땅에 어찌 아름다운지요,

9절의 시는 1절의 1/2에 해당한다. 마디 수는 1절이 40마디인 것에 비하여 19마디 (139-159마디)이다. 이 마지막 절은 시편 8편을 종결짓는 역할을 한다. 주를 부르는 첫 가사 Dominus를 각 성부에서 한번 이상씩 반복하고 나머지 가사는 반복 없이 그냥 진행된다. 9절은 1절의 음악을 모방하지 않으나 소프라노의 선율(가사 Domine)을 제 1테너와 베이스에서 모방하고 있으며, quam admirabile의 가사도 마찬가지로 정선율을 제외하고 4성부가 모방한다.

“주의 이름이 온 땅에 어찌 아름다운지요”의 가사가 반복되었지만 죠스켄은 가사가 주는 전체적 의미보다는 단어 땅 'terra'(악보 6)에 더욱 비중을 주고 있다. 그래서 소프라노 성부에서 처음으로 terra를 노래하며 끝을 맺고 있다.

## 악보 6. 154-159마디

155

in u-ni-ver-sa ter-ra! /  
 ü-ber-all, ü-ber-all, ü-ber-all!

in u-ni-ver-sa ter-ra! /  
 ü-ber-all, ü-ber-all, ü-ber-all!

u-ni-ver-sa, in u-ni-ver-sa ter-ra! /  
 -den ü-ber-all, -den ü-ber-all, -den ü-ber-all!

no-ster /  
 Herr-licher

sa-ter-ra! /  
 den ü-ber-all

전체적으로 시편 모테트 8편 ‘Domine, Dominus noster’는 특별히 정선율을 제 2 테너 성부에서 노래하고 가사 ‘Domine, Dominus noster’만을 5번 부르는 특별한 특징을 나타내고 있다. 그리고 가사가 한번씩 반복 될 때마다 그 음가의 비율도 배로 증가되는 특별함을 보여준다.

9절로 이루어진 이 시는 문체의 구조가 대부분 종합적 평행법으로 되어 있고 조스케는 이러한 시의 특성을 두 가지로 풀어나간다. 첫째는 각 절을 호모포니와 폴리포니의 대조를 이루는 antiphonal로, 두 번째는 한 성부가 먼저 시작하고 다른 성부가 호모포니로 등장하면서 응답하는 식의 responsorial로 처리하였다.

## 제8장 결론

시편은 그 시적 구조의 특이성과 음악적 창출의 편리함 때문에 중세시대로부터 오늘날에 이르기까지 다양한 음악장르로 작곡되며 끊임없는 인기를 누리고 있다.

시편의 문체가 동의적-, 반어적-, 종합적-, 교차적 평행법을 이루고 있을 뿐만 아니라 회화적 구어체로 쓰여졌기 때문에 시편을 음악으로 변형시키는데 있어서 작곡가



에게 보다 논리적인 상상을 할 수 있는 장점을 지녔다. 특히 르네상스의 *musica reservata*나 바로크 시대에 즐겨 사용하였던 *text-melting*수법 등은 20세기 시편 작곡에도 여전히 사용되고 있다.

음악구조도 평행법의 영향을 받아 호모포니와 폴리포니와의 대조, 한 개나 두 개의 합창단의 사용가능성, 독창부와 소규모 관현악 소규모의 관현악 혹은 독창자와 합창 등의 구조를 낳게 하였다.

시편은 다양한 주제를 가지고 있으므로 시대가 변화하면서 시편 자체의 가사에만 의존하지 않고 개인적 신앙고백이나 격언 등이 첨가되었다. 본래의 다윗의 시편은 전문적인 성가대에 의해 노래되었고 다양한 악기 등을 사용하여 하나님을 찬송하는 중요한 시였기 때문에 오늘날 말하는 교회음악이라기보다는 예배음악으로써 그 위치가 확고하다.

초기 기독교시기에는 즉흥적인 낭독 형태였으나 르네상스를 맞이하면서 다성 모테트 형식을 갖게 되고 그 언어도 각기 나라의 필요성에 의해 자국어로 바뀌게 된다. 그리고 몇 개의 시편에서 가사를 발췌한 시편가도 작곡되었다.

이 논문에서 사용한 시편가의 의미는 시편을 가사로 하여 만들어진 모든 성악곡을 지칭하였다.

쥘스켄의 시편 8편 "Domine, Dominus noster"은 9절로 이루어진 짧은 시이며 주제는 감사와 찬양이다. 시의 문체는 종합적 평행법으로 1절이 2개의 문장으로 나누어져 1절 전체를 읽어야 그 뜻이 완결되는 문체를 말한다. 쥘스켄은 이러한 문학적 구조를 호모포니와 폴리포니의 구조를 이용하여 *responsorial*과 *antiphonal*의 방법으로 이끌어 내었다. 또한 시의 억양과 유사하게 두 개의 완만한 아취형의 선율을 만듦으로써 종합적 평행법과 유사한 틀을 만들었다고 결론지을 수 있다. 21세기를 맞이하는 오늘의 시점에서 시편은 역사적 현실성을 벗어날 수 없기 때문에 다른 제반 교회음악이 예배용이라는 목적이나 의도이외에 연주용이라는 순수 음악적 관점에서 자리 잡고 있는 것과 마찬가지로 시편가도 이에 대한 새로운 미적 해석이 요구된다.

## 참고문헌

- Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane. 1980. *Geschichte der evangelischen Kirchen Musik*, Bd. 1. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Braun, Werner. 1969. *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
- Das alte Tetament unseres Herren und Heilandes Jesus Christus*. 1981. Martin Luther(번역), International Gideonbund.
- Die Bibel*. 1987. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- EGgebrecht, Hans Heinrich, 1991. *Musik im Abendland*. Muenchen: Piper.
- Gerstenberg, Erhard S. 1996, "시문학", **히브리 문학과 현대의 해석자들**(나이트, 진터키 편), 서울: 크리스찬 다이제스트.
- Houghton, Sidney M. 1988. **기독교 교회사**, 서울: 나침반.
- Mühe, Hansgeorg. 1978. *Musikanalyse*, Leipzig: Veb Deutsche Verlag für Musik.
- Sadie, Stanley (ed.).1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London.
- Salevic, Marion.1976. *Die Vertonung der Psalmen Davids im 20. Jh.*, Regensburg: Gustave Bosse Verlag,
- Stainer, John. 1991. **성경의 음악**. 서울: 호산나 음악사.
- The Thompson Chain-Reference Bible*. 1992. Indianapolis, Indiana: New International Version, B. B. Kirkbride Bible CO., Inc.
- Ulrich, Homer. 1992. **합창음악연구**. 최훈차 역, 서울: 세광음악출판사.
- 강병도(편), 1992. **호크마중합주석 시편(상, 하)**. 서울: 기독지혜사.
- 나이트, G., 1985. **바클레이패턴 구약주석 시편 (상,하)**. 서울: 기독교문사.
- 더글라스 나이트, 진터키 (편). 1996, **히브리 성서와 현대의 해석자들**. 박문재 역, 서울: 크리스찬 다이제스트.
- 사이볼트, 클라우스. 1995. **시편입문**. 이궁호 역, 서울: 대한기독교서회.
- 스콰이어, 럿셀 N. 1984. **교회음악사**, 이귀자 역, 서울: 도서출판 메시아.
- 이상근, 1994. **구약주해 시편**, 서울: 성등사.
- 원성희. 1986. **성가문헌**. 서울: 이화여자대학교 출판사.

## Abstract

### Studien zur Psalm und Psalmody

Lee, Wha-byong

Die Psalmen des David(1012-972 v. Chr.) zaelen zu den aeltetsten und poetisch wertvollen Texten der Bibel. Die Vielfalt ihrer religioesen Thematik und die Intensitaet der bilderreichen alttestamentarischen Sprache liessen die Psalmen im Laufe der Jahrhundert zu den meistvertontet Texten im Bereichen der Sakralmusik werden.

Das Wort Psalter stammt von dem griechischen Terminus psalterion ab, mit dem urspruenglichen ein harfenaehnliches Saiteninstrument bezeichnet wurde, spaeter dann auch das hierzu gesungene Lied bzw. die Sammlung solcher Gesaenge, die Psalmen.

Der Psalter umfasst 150 religioesen Gedichte und ist vermutlich zwischen dem 12. und dem 3. vorchristlichen Jahrhundert entstanden. Die inhaltliche Merkmale hat die grosse Rolle fuer die Psalmvertonung und musikalische Strukturbildung.

In den Psalmen entsprechen sich jeweils zwei oder drei Zeilen in a) variierender, b) kontrastierender, c) ergaenzender und d) steigernder Weise. Jeder Psalmverse gehoert zur 4 Haupttypen des Parallelismus

Die "Psalmenkomposition", verstanden als mehrstimmige Durchkomposition ganzer Psalmen oder doch groesserer, zusammenhaenender Teile aus ihnen, ist eine der juengsten Gattungen der Motettengeschichte. Zusammen mit der 'Evangelienkomposition' hat sie sich erst um die Wende zum 16. Jh. herausgebildet, in vielem ein bezeichnendes Ergebnis renaissancehafter Musikanschauungen.

Josquin des Prez(1440-1521) bekannt als der Vertreter der Gattung Psalmenkomposition. Er gibt es etwa 30 Psalmkompositionen.

Bei "Domine, Dominus noster"(Psalm 8) liegt der besondere Fall einer Cantus Firmus Motet mit Augmentationstenor vor. Der zeite Tenor singt fuenf mal lediglich den Anruf "Domine, Dominus noster". Dabei erfahren die Notetwerte des

cantus firmus eine sukzessive Vergrößerung in den streng eingehaltenen Proportionen 2:3:4:5:6. In den gleichen Verhältnissen dehnen sich jeweils die Pausen vor dem Eintritt des Themas aus.

Die übrigen Stimmen nehmen nur zu Beginn auf das Thema Bezug und entwickeln sich danach in feier, vorzugsweise imitatorischer Weise. Der konstruktiven Idee liegt ein tiefer Gedanke zugrunde.

Nach dem Sinn und Wortlaut des Psalms kann der Augmentationstenor nur gedeutet werden als ein Symbol für das auf Erden(terra) und im Himmel(coelos) anschwellende Lob Gottes, verbunden mit dem Gedanken an seine sich in der Schöpfung offenbarende Größe.

# Chironomic Neuma의 분해와 Nuance Composition

임 동 순 (가톨릭대 겸임교수)

## 차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 본 론

2.1. C.N.S.에서 Neuma의 리듬 조직

2.2. C.N.S.에서 Neuma의 분해와 리듬의 변화

2.3. Neuma의 분해효과를 이용한 뉴앙스 조직

제 3 장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제 1 장 서 론

9세기에서 11세기 사이에 쓰여진 chironomic neuma system(C.N.S.)<sup>1</sup>들에서 복잡하게 기술된 리듬을 해석해 내는 것은 매우 어려운 일이며, 따라서 그에 대한 이견(異見)도 다양하다. 그러나 11세기말 이후에 출간된 diastematic neuma system(D.N.S.)<sup>2</sup>들에서는 음정에 관한 한 비교적 정확한 정보를 구할 수 있지만 리듬

1. 음정을 나타내는 선이 없이 사보 된 고문서 악보들을 일컫는다. 네우마들은 그들 상호간의 음의 고저와 상관없이 수평적으로 매우 잘 정돈되어 있다.
2. 최소한 하나 이상의 음을 나타내는 선을 사용하여 음의 고저를 표현한 음악 고문서들을 일컫는다. 각 네우마들은 이 선이 지시하는 음을 기준으로 하여, 네우마의 각 음들이 그 음의 자리에 비교적 정확히 배열된다.

에 대해서는 C.N.S.에 비하여 단순해지는 경향이 있으므로 이에 대한 정확한 해석은 더욱 어려워지게 되었다. 따라서 당시 그레고리오 성가의 완전한 고증(考證)을 위해서는 두 가지의 *neuma* 체제가 상호 보완적이지 않을 수 없다. 로마 가톨릭 교회의 지역적 보편화를 목적으로 보급되었던 14세기의 Vatican edition(V.E.)은 주로 D.N.S.들의 음정, 리듬정보에 따라 4선보에 기보 되었으며 이때 사용된 *neuma*는 시각적으로 매우 진보적인 *nota quadratum*<sup>3</sup>이었다. 그러나 *nota quadratum*으로 이루어진 *neuma*는, D.N.S.의 리듬정보를 토대로 하고 있으므로, 그 리듬의 뉘앙스가 원전으로부터 왜곡될 수 있는 가능성이 더욱 크게 되었다(Dom E. Cardine 1970).

Pothier는 1881년 그의 저서 *Les Mélodies grégoriennes*(Dom Joseph Gajard, 1951)에서 두 가지의 변화 리듬, 즉, 길고(*notes plus longues*) 짧은(*notes plus brèves*) 이 존재하며 길고 짧은에는 여러 가지 방법이 있다고 하였다. 그의 주장은 소위 가사의 억양과 모음의 길고 짧음, 악센트 등에 그 리듬이 좌우된다는 것이다(*free oratoric rhythm*). 그러나 Mocquereau는 그의 저서 *Le Nombre Musical*에서 Pothier의 소위 자유 리듬론(*free musical rhythm*)을 그레고리오 성가의 음악성 우위의 입장에서 반박하였다. Mocquereau는 *neuma*를 이루는 음들의 리듬은 *episema*가 부가된 음들을 제외하고는 서로 동등하다고 보았다. 수평으로 그려진 *episema*( $\bar{\square} \bar{\square}$ )는 약간 길어지며 오른쪽에 첨부된 점( $\blacksquare$ ; *punctum mora*)은 거의 두 배의 리듬가치를 갖는다고 하였다. 그밖에 셋 잇단 음가(*pressus, tristropa*)도 제시하였다. 이렇게 리듬을 단순화하는 대신 음악적 생동감을 위해 고조부-휴지부(*arsis-thesis*)의 프레이징 기법을 주장하였고 그 안에서 역동성을 갖기 위해 소위 맥박기능(*ictus*)을 추가하였다. 이것은 현대에까지 비판 없이 유일하게 받아들여지고 있는 이론이었고 그의 후배인 Dom Joseph Gajard에 의해 3/8+2/8의 리듬체계를 낳게 하였다. Dom Joseph Gajard의 이러한 주장은 *neuma*를 구성하는 음의 등가성에 기초한 것이었다. 그밖에 리듬을 마디 체계에서 보려는 여러 가지 시도가 있었는데 Houdard(1898), Riemann(1905), Dechevrens(1902), Fleury(1907), Wagner(1924), Jeannin(1926), Lipphardt(1950), Jammers(1937)등이 그들이다(Willi Apel, 1990).

그러나, 위와 같은 리듬의 정의들은 그 원전으로부터 정확한 고증을 통하여 도출된 것은 아니었다. Dom E. Cardine은 C.N.S.가 갖는 리듬의 정보가 V.E.에서 왜곡되었고 이 그릇된 악보로부터 리듬을 도출해 내는 것은 모순임을 여러 경로를 통하여 주장한 바 있다. 그러나 그의 주장이 C.N.S.에 대한 정성적, 정량적인 분석의 근거를 갖지 못하였기 때문에 호소력을 갖지 못하였다. 따라서 이에 대한 보다 체계적인 분

3. 현대에 우리가 접할 수 있는 그레고리오 성가의 악보체계를 일컫는다. 4선보에 4각 음표를 사용한다.

석이 필요할 것이다. V.E.을 이용하고 있는 현대의 가수나 합창단들이 그릇 해석된 리듬체제에서 노래하고 있는 까닭에 그레고리오 성가의 진정한 재현이 이루어지지 못하고 있으며 이로 인하여 그레고리오 성가가 갖는 아름다움이 상실되고 있는 것이 오늘날의 현실이다.

본 연구에서는 Dom E. Cardine이 시도한 C.N.S.의 neuma의 분해 양태(樣態)에 관한 고찰과 그에 따른 리듬의 변화에 관하여 논하고 이를 응용하여 neuma가 가질 수 있는 다양한 리듬의 변화에 따른 뉘앙스 합성을 시도하였다. 이 결과로, V.E.을 기준으로 시행된 그레고리오 성가의 현대 기보화(4-8분음표 체제)에서도 필연적으로 발생하는 리듬의 왜곡의 문제점을 해결 할 수 있을 것으로 예상된다. 이 연구를 위하여 C.N.S.으로는 Paleographie Musicale X(Laon x<sup>e</sup>)과 C; Paleographie Musicale II(Cantatorium de Saint-Gall ix<sup>e</sup>), E; Paleographie Musicale IV(Einsidelen xi<sup>e</sup>), codex 121을, D.N.S.으로는, 이 연구가 음형의 복원에 관한 연구가 아니므로 D.N.S.의 고문서들을 직접 사용하지 않았고 대신 가장 최근에 음정과 리듬의 번역이 이들로부터 비교적 잘 이루어진 V.E.(Graduale Triplex, Solesmes, 1979)를 사용하였다.





## 제 2 장 본 론




### 2.1. C.N.S.에서 Neuma의 리듬 조직

#### 2.1.1. 1음 Neuma와 리듬조정

St. Gall 고문서(10세기초)에서, 네우마를 나타내는 기호는 주로 어문체제(語文體制)에서 사용하던 기호를 빌어 사용하였다(Dom E. Cardine 1970). 즉, 라틴어의 상승 악센트를 나타내는 기호로 / (virga, virgula), 하향 악센트를 나타내는 - (tractulus), 마침점인 . (punctum)들이 그것이다. 이 밖에도 문장 중간에 사용되는 , (strophicus), 단어의 자수를 줄여 사용할 때 사용되는 ~ (oriscus), 의문부호로 추정되는 ω (quillisma)등도 어문체제에서 빌어온 것들이다.

Virga는 상향 악센트를 나타내는 것과 같은 의미로 상승하는 한 음절 밖의 음을 표현할 때 사용된다. Tractulus는 하향 악센트를 나타내는 것과 같은 의미로 하강하는 한 음절 밖의 음을 표현할 때 사용된다. 같은 방법으로, punctum은 음의 고저와는 무관하게 그 모양의 가벼움으로 인하여 가볍게 상승, 하강 혹은 동음(同音) 진행하는 음절 밖의 음으로, strophicus는 다른 neuma와 결합되어 특수한 용도로 사용되며 독

립적으로는 2 혹은 3개를 그룹으로 하여(*distropha, tristropha*) 사용하기도 한다. 당시의 로마 미사 전례서(*Missale Romanum*)에서 채택하고 있던 것으로, 주로 *Deus, Dominus* 등의 중요한 단어를 줄여 쓰는 관례가 있었다. 즉, *Dominus*의 경우 *Dñs*로 쓰며 그 위에  $\sim$  (*oriscus*) 표시를 하여 눈에 잘 띄도록 배려하였다. 마치 그 단어에 시선이 도착하였을 때 그 단어의 의미에 경의를 표현하도록 강제(強制)하기 위하여 부가된 일종의 [주의] 표시인 것으로 보인다. 따라서 *oriscus*는 음정의 정보나 리듬의 정보보다는 오히려 어떤 주의를 요하는 표시로서 사용되었을 것이라 볼 수도 있을 것이다. 실제로 이러한 예가 있는데, *neuma*들 중 *scandicus*와 *salicus*가 그것이다. 이들은 서로 같은 3음 상승 *neuma* 이다. 단지 두 번째 음이 *punctum*과 *oriscus*로서 서로 다름을 갖고 있다. 이 두 가지의 *neuma*에 대해, 로마-이탈리아 지역에서는 *salicus*의 *oriscus*를 다른 음 보다 길게 연주하며, 프랑스와 몇몇 북 유럽 국가에서는 두 *neuma*를 같은 리듬으로 연주하고 있다. 추후에 자세히 연구되어야 할 것이다. 의문부호로 알려져 있는 *quilisma*는 그 뉘앙스가 베일에 가려져 있는 유일한 기호이다. *Passing torculus* 의 첫 음(o부분)은 후에 사라지는 경우가 있다. Dom E. Cardine은 그의 저서 *Semiologie Gregorienne*에서 이 음이 사라지기 전의 중간 단계 기호로 *quilisma*를 제시하고 있다. 아마도 그레고리오 성가의 옛 창법이 히브리어의 주술적(呪術的) 기법에 근거하고 있다면 *passing torculus*에 전치(前置)되어 있는 *tractulus*와 *torculus*의 두 번째 음간에 미세하게 미끄러지는-일종의 *glissando*- 연주법의 표현일 수도 있을 것이다. 아랍지역에서 광범위하게 불려지고 있는 그들의 예전(禮典) 음악에서도 그러한 경향을 보이고 있다. Laon 고문서(약 930년대)에서는 St. Gall 고문서의 *virga*와 *tractulus*가 하나로 통합되어 사용되었다. *Uncinus* 가 그것이다. 그러나 C.N.S. 고문서들이 갖는 기호의 횡적(橫的) 획일성(劃一性)에서 다소 벗어나 음의 높낮이에 따라 *uncinus*의 필사 위치가 어느 정도 가시적(可視的)으로 대응(對應)된다. 따라서 음의 높낮이 정보를 갖는 *virga*와 *tractulus*가 필요치 않았던 것으로 보인다. *Punctum* (•)과 *oriscus* () 그리고 *quilisma* ()가 사용되었으나 St. Gall.에서의 *strophicus*는 *punctum*으로 대신하여 사용되고 있다.

이들 *neuma*들은 그 리듬이 *episema*, 부가문자 등을 통하여 조정된다. 한가지 예를 들어, St. Gall 고문서에서, *virga*의 경우 *episema* () , 부가문자 (, ) 등이 그것이다. 이들은 2음 이상의 *neuma*에서도 잘 적용되고 있다. 그러나 Laon 고문서에서는 *episema*가 사용되지 않으며 부가문자, c, t<sup>4</sup> 등은 사용된다.

위에서 기술된 1음 *neuma*들을 요소로 하여 2음 *neuma*의 기호가 조직된다. 상승하는 두 개의 음을 가진 *neuma*는 *tractulus*와 올라가는 음인 *virga*가 하나의 이어진

4. c: *celeriter*/ 음을 빠르고 가볍게, t: *tenete*/ 음을 느리고 무겁게



선으로 표현된다. Pes(St. Gall: ✓, Laon: J)가 그것이다. 마찬가지로 하강하는 두 개의 음은 virga와 tractulus를 하나의 선으로 표현한다. Clivis(St. Gall: N, Laon: J)가 그것이다. 여기서 pes나 clivis가 독립적인, 즉, 분해 불가의 부동(不動) neuma가 아니라는 사실은 매우 중요하다. 왜냐하면 1음 neuma들의 결합이 복합음(複合音) neuma<sup>5</sup>의 조직으로 사용된다는 증거가 될 것이며 조직된 neuma는 같은 방법으로 분해되어 사용될 수도 있을 것이기 때문이다. St. Gall 고문서에서, 이에 대한 사례는 다음과 같다.

악보 1.

The image shows a musical score with five staves. Each staff contains a line of neuma notation above a line of Latin text. The neuma symbols include vertical strokes with flags, horizontal strokes, and various curves. Time signatures are indicated on the right of each staff: 43/2, 162/14, 21/7, 164/1, and 224/17. The Latin text is: et de-scen-det si-cut ros, de quin-que pa-ni-bus, ec-ce De-us tu-us, si cre-di-de-ris, mor-sus tu-us.

위의 악보의 첫 줄에서 syllabic 음에 사용된 기호들은 그 음절이 축소됨으로 하여 각기 상황에 따라 2음 neuma로 조직되어 가는 것을 볼 수 있다. 이와 마찬가지로 3음 혹은 그 이상의 음으로 조직된 neuma들도 이러한 방식으로 조직될 수 있음을 알 수 있다. 또 맨 아래의 악보를 기준으로 한다면 neuma의 분해 과정이 될 수 있을 것이다. 가령 3음 neuma인 pressus도 syllabic 음으로 분해, 혹은 그 반대로 조직될 수

5. 네우마는 한 음 이상의 음들이 결합하여 하나의 뉘앙스를 갖는 일종의 음군(音群)이다. 때로는 여러 음으로 이루어진 네우마들이 서로 결합하여 새로운 하나의 뉘앙스를 갖는 거대 네우마로 합성되는 경우도 있다.

있음을 다음의 그림에서 볼 수 있다.









악보 2.














H 412/9  
candi-di- or,









- 384/1  
fi-dé- lis,

- 420/5  
Je-rú-sa- lem,

### 2.1.2. 2음 이상의 neuma의 조직과 리듬조정

2음 neuma에서의 리듬의 조정은 1음 neuma의 episema, 부가문자 외에 기호의 변형을 이용하기도 한다. 즉 pes quadratus(St. Gall: , Laon: , pes quassus(St. Gall: , Laon: ) 등이 그것이다. Laon 고문서의 경우, 주로 하나의 선으로 이루어진 기호를 두 개의 uncinus 혹은 두 개의 요소로 분해함으로써(  → ,  → ) 리듬이 느려짐을 나타내었다.

3음 neuma에서는 1음 neuma와 2음 neuma가 결합된다. 예를 들어, 가운데 음이 다른 두 음보다 높은 neuma는 tractulus+clivis 혹은 pes+tractulus로 결합된다. Torculus(St. Gall: , Laon: )가 그것이다. 2음 neuma에서 처럼 이들의 리듬이 표준적이라면 떨어져 있는 tractulus를 clivis나 pes로 편입시켜 하나의 선으로 이어주는 방식을 택한 것으로 보인다. Torculus는 episema( , , ) , 부가문자( , , ) , 기호의 변형( , , ) 을 통하여 리듬을 조정할 수 있다. 이보다는 좀 단순하지만 Laon 고문서에서는 한 선으로 이어 쓴 기호를 uncinus로 분해함으로써 리듬이 느려지는 것을 알 수 있다(  → ) .


3음 neuma에서는 punctum이 자주 사용된다. sacndicus(St. Gall: , Laon: ) , salicus(St. Gall: , Laon: ) , climacus(St. Gall: , Laon: ) , pressus(St. Gall: , Laon: ) 등이 그들이다. 이때, punctum의 리듬조정은 주로 tractulus로 대처됨으로써 이루어지며-이 경우에는 punctum episema라고 볼 수 있다. Laon 고문서에서는 punctum episema에 대하여 uncinus로 대응한다. St. Gall 고문서에서, punctum-virga 체제의 특성을 살펴보면, climacus에서와 같이 뒤의 두 음이 punctum인 경우 virga도 punctum과 같이 취급되며 그들이 tractulus인 경우에 virga는

tractulus와 같은 리듬을 갖는다. 동일한 virga이지만 주변의 상황에 따라 달리 해석되는 점이 흥미롭다. 때때로 punctum episma의 의미를 갖는 tractulus에 다시 수직선을 그어(↖) 그 리듬을 재차 조정한다. 현재 이에 대한 해석은 Dom E. Cardine의 견해대로 tractulus가 독립적으로 사용되지 않았다면 일종의 시각적인 강조에 지나지 않는다는 것으로 보고 있다.



4음 neuma는 1+3, 2+2, 3+1 등의 방법으로 결합된다. 예를 들어, pes subbipunctis(↙)의 경우, tractulus + climacus( - + ↘ ), pes + clivis( ↙ + ↗ ), torculus + tractulus ( ↻ + - )등이 있다. Pes subbipunctis의 리듬조정도 3음 neuma와 같이 episma(St. Gall: ↘, Laon: ↘), 부가문자(St. Gall: ↘, Laon: ↘), 기호의 변형(St. Gall: ↘, Laon: ↘) 등을 통하여 이루어지며, 5음 이상의 neuma에서도 이와 같은 방법으로 더욱 작은 네우마들의 결합으로 이루어진다.

### 2.1.3. Vatican Edition 리듬의 Solesmes 학파적 해석

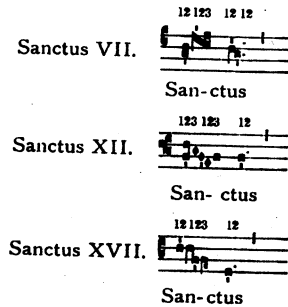
Solesmes 학파<sup>6</sup>들은 그레고리오 성가의 리듬이 기본적으로 라틴어 가사의 전통적인 발음의 흐름에 그 기초를 두고 있다고 본다. 따라서 neuma들의 리듬에는 연주자의 자유가 어느 정도 인정되고 있다(Dom Joseph Gajard, 1951). 그러나 V.E.의 리듬 체제는 그 출처로 인정되는 원본 고문서들에 충실하지 않았다. 아마도 11세기 이후의 D.N.S. 고문서를 참고하였거나 훨씬 더 후의 13세기 D.N.S. 고문서를 참고하였기 때문으로 추정된다. 최근에 nota quadratum으로 인쇄된 고(古)로마(Vieux-Romain) 성가에 관하여 연구되면서 그레고리오 성가와 서로 비교되고 있다(Dom Pierre Combe, 1969). 다만 고(古)로마 성가의 10세기 이전의 원본에 가까운, 혹은 원본 악보와 C.N.S. 고문서들이 서로 비교되어야 어느 정도 정확한 판단이 설 것이다. 어쨌든 음형의 형태를 서로 비교한 결과, 고(古)로마성가가 그레고리오 성가의 전신으로 주목받고 있기는 하지만(Willi Apel 1990), 그 음형의 외양으로는 고로마 성가와 그레고리오 성가가 매우 다른 특징을 가진 음악임에는 틀림이 없다(Dom Jean Claire 1978).

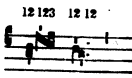
Solesmes의 리듬에 관한 일련의 연구 결과들은 주로 V.E.의 악보체제를 인정하며 더욱 완전하게 하려는 노력의 일환으로 보인다. 따라서 nota quadratum으로 이루어진 neuma 위에 혹은 그 단위 음들에 각각 episma와 같은 수평선을 적용하거나 (  ) 중간, 혹은 완전중지부분일 경우 음표 오른쪽 중간 부분에 점을 찍어

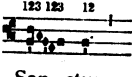
6. 프랑스의 중부지방에 위치한 베네딕도 수도원의 명칭으로 그 지역의 이름을 따서 Solesmes 수도원이라 한다. 이 수도원에서 그레고리오 성가에 대한 연구가 19세기 중엽부터 매우 활발하게 이루어 졌으며 우리는 이 수도원에서 행해진 제반 업적들과 그 연구원들을 Solesmes 학파라 일컫는다.

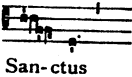
준다(  .  . ). 이렇게 세부적인 리듬의 조정과 아울러 neuma를 이루고 있는 음표의 아래 부분에 수직선이 부가되었다. 이 수직선은 소위 ictus<sup>7</sup>라 불린다. Ictus의 기능은 그레고리오 성가의 리듬을 2/8, 3/8의 조합으로 보기 위한 표시이다.








악보 3.



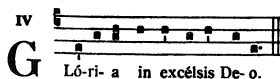
Sanctus VII.   
San-ctus

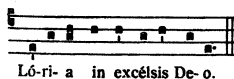
Sanctus XII.   
San-ctus

Sanctus XVII.   
San-ctus

두 종류의 리듬이 조합되어 여러 가지의 뉘앙스를 만들 수 있는 좋은 방법이다. 그러나 이러한 리듬의 체계는 원전의 음형을 훼손할 여지가 있다. 음형 안에서 ictus는 반드시 2+3, 혹은 3+2의 조합으로만 이루어져야 한다. 따라서 음형은 2개 혹은 3개의 단위 리듬으로만 이루어져야 한다. 그러나, 예를 들어, scandicus subbipunctis (  .  . )의 경우 5개의 음으로 이루어진 neuma이다. 이 다섯 음들이 고른 음가를 가졌고 하나의 neuma라는 연결고리가 없다면 ictus의 원칙에 충실할 수 있다. 그러나 scandicus subbipunctis 자체가 갖는 뉘앙스의 변화가 매우 다양하다 (  .  .  .  .  . ). 이 neuma에 ictus를 적용한다면 neuma가 본의 아니게 분할되거나 그 고유의 뉘앙스가 왜곡될 수도 있다. 위에서 예시한 악보3에서도 ictus가 neuma를 파괴하고 있다는 것을 쉽게 볼 수 있을 것이다. Melisama 안에서 ictus가 neuma를 파괴할 수 있다면 음절박(syllabic)에서는 가사의 악센트가 프레이징의 기본이 되지 못하게 방해할 수도 있다. 예를 들면,

악보 4.



IV  
G   
Ló-ri-a in excélsis De-o.

7. 단어의 악센트를 포함하여 모든 강세를 포괄적으로 설명해 주는 표현으로 사용된다.

위의 작품에서 ictus와 가사의 악센트간의 불일치를 쉽게 볼 수 있다. 이러한 단점에도 불구하고 이 체제가 쉽게 정착될 수 있었던 것은 아마도 원전의 음형이 갖는 뉴앙스의 복잡성과 재현의 어려움을 해소하려는 노력인 것으로 보인다. 그러나 그 복잡성은 그레고리오 성가가 갖는 음악적 완성도와 관련되어 있으므로 이를 생략하거나 단순화하는 것은 문제가 있을 것이다.

## 2.2. C.N.S.에서 Neuma의 분해와 리듬의 변화

예를 들어, 몇 개의 음을 하나의 neuma로 조직할 수 있는 방법은 매우 다양하다. 그러나 많은 음들이 꼭 하나의 neuma로 조직될 수는 없다. 따라서 필연적으로 하나 이상의 neuma로 분리되어야 할 것이다. 다만, 원하는 neuma의 뉴앙스가 유지되어야 한다는데 그 어려움이 있을 것이다. 예를 들어, 7개의 음들은 매우 복잡한 neuma들의 조합을 통하여 조직될 수 있는데, 2+5, 3+4, 4+3, 5+2, 2+2+3, 3+1+2+2 .....등일 것이다. 역으로 말한다면 7개의 음을 지닌 하나의 neuma가 많은 소규모 neuma로 분해될 수도 있다는 것이 된다. 이러한 일들은 주로 하나의 음절이 매우 길게 장식되는 -melisma, jubilus 등-부분에서 발생된다. 그런데, 여기서, 가령 두 번째, 다섯 번째의 음이 길게 연주되어야 한다는 조건이 있을 때 하나의 neuma 안에 그 정보를 담는 것이 그리 용이하지 않을 것이다.

20세기 초반에 St. Gall, Laon 고문서를 통하여 neuma간의 분해과정에서 그 리듬의 변화가 있다는 사실이 주장되었다(Dom E. Cardine, 1970). 이 리듬의 변화는 거대한 neuma를 조직할 수 있는 하나의 접착부위로 사용되고 있는 것으로 보인다. Dom E. Cardine은 이들을 다음과 같이 구분하였다.

1. Coupure à l'aigu(정점분해효과(頂點分解效果)): 분해된 두 neuma 중에서 첫 neuma의 끝 음이 그 좌우의 음보다 높을 때 강조된다(경험상 이 음은 주로 길어진다. 따라서 이 논문에서는 그 효과를 언급할 때 항상 '길어진다'로 표현한다).

### 악보 5. OF.IV Intonuit



위의 악보에서, -le- 부분의 네 번째 neuma, quilisma pes flexus<sup>8</sup> resupinus와 그 다음에 오는 tractulus(quilisma pes flexus에 전치된)가 분해되어 있다. 따라서 quilisma pes flexus resupinus의 네 번째 음이 길어진다. 이는 Laon 고문서의 이 부분에 부가된 tenete로서 증명된다.

2. Coupure à mi-pente descendante(하강분해효과(下降分解效果)): 분해된 두 neuma 중에서 첫 neuma의 끝 음이 그 좌측의 음보다 낮고 우측의 음보다 높거나 같을 때 길어진다.

악보 6. IN.IV Deus in nomine



위의 악보에서, -di 부분의 clivis와 distropha는 서로 분해되어 있다. 따라서 clivis의 두 번째 음은 길어지며 이는 Laon 고문서의 tenete 부가기호로 증명될 수 있다.

3. Coupure à mi-pente ascendante(상승분해효과(上昇分解效果)): 분해된 두 neuma 중에서 첫 neuma의 끝 음이 그 좌측의 음보다 높고 우측의 음보다 낮거나 같을 때 길어진다.

악보 7. IN.I Iustus es Domine



위 악보에서 Iu- 부분의 St, Gall 고문서의 pes는 그 다음의 virga와 서로 분해되었다. 이때 pesdml 두 번째 음은 길어진다. 이는 Laon 고문서의 tenete 부가기호로 증명된다.

8. 이 용어는 음이 하강하는 방향일 때 하강하는 그 음을 나타내는 데에 사용된다. 반대로 음이 상승할 때에는 resupinus 이다.

4. Coupure au grave(저점분해효과(低點分解效果)): 분해된 두 neuma 중에서 첫 neuma의 끝 음이 그 좌우의 음보다 낮을 때 이 두 neuma는 서로 하나의 neuma로 본다.

악보 8. OF.IV Intonuit



위의 악보에서, cae- 부분의 두 번째, 세 번째 neuma가 두 개의 clivis로 분해되어 있다. 그러나 Laon 고문서에서 이 부분이 연결되어 있는 것을 볼 수 있으며 네 음은 하나의 neuma인 것으로 보인다. 그리고 저점분해효과에 해당하는 음이지만 그 음이 긴 음이라면 St. Gall 고문서에서는 episema를, Laon 고문서에서는 tenete를 부가하여 강제로 확장한다.

악보 8-1. IN.IV Iudica Domine



위의 악보에서, -tes 부분, torculus의 세 번째 음은 저점분해효과에 해당한다. 그러나 3번째 음이 긴 음으로 표현되어야 할 필요가 있다면 그 음에 episema와 tenete가 각각 부가되어 있는 것을 볼 수 있다.

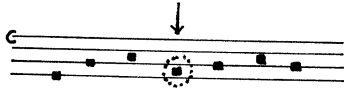
상기한 4가지에 추가하여 해당 부위의 음과 그 양쪽의 음이 모두 동음이며 서로 다른 종류의 neuma라면 분해효과가 있는 것이 타당하다고 본다(OF.VIII, Ave Maria). 그러나 서로 같은 neuma -특히 여러 개의 strophicus<sup>9</sup>로 이루어진 경우가 많다(GR.III, Tu es 등)- 예서는 이에 대한 이견이 많다.

이들 중, 4항의 저점분해효과는 거대 neuma를 조직하는 데에 매우 용이하게 사용될 수 있다. 저점분해를 이용한 neuma 조직의 예를 들어보자. 다음과 같은 7개의 음

9. Stropha의 단수 표현이다.

을 하나의 neuma로 조직할 수 있는 방법은 다음과 같다.

악보 9.



위 악보에서 가장 낮은 음은 네 번째의 음, e 이다. 따라서 이 음의 오른쪽에서 분해되도록 neuma를 조정하면 이 음 부분은 저점분해효과에 해당되므로 두 neuma는 연결된다. 즉, 4+3의 neuma 조직을 갖는다. 음형의 형태로 보아 sacndicus flexus + torculus가 될 것이다(. ㄴㅇ ).

1-3항의 효과들은 전체 neuma의 뉘앙스와 관련이 있으므로 이를 이용하여 다양한 뉘앙스를 조직할 수 있다. 또, 분해된 neuma는 각기 음절 박(syllabic)으로 사용될 수 있다. 만약 음형의 차용(citation)이 이루어지면 가사의 음절수가 서로 다르므로 neuma의 분해는 필연적으로 발생한다. 이때 분해는 그 조직과정의 반대방향에서 이루어 질 것이다. 분해효과의 부위에서 길어졌던 리듬은 음절 박이 되는 경우, 음절 고유의 자연스러운 진행속도에 좌우될 것이므로 그 분해효과에 따른 음의 강조는 사라지게 될 것이다. 다시 말해 음절이 바뀌는 부위에서는 neuma의 분해에 따른 음의 확장보다는 그 음절이 갖는 고유의 진행속도가 우선한다고 본다.

### 2.3. Neuma의 분해효과를 이용한 뉘앙스 조직 (Nuance Composition(N.C.))

Torculus<sup>10</sup>를 예로 들어 설명하면, 3개의 음이 각기 그 리듬의 길이를 가질 수 있다. 여기서 음의 길이가 길어질 수 있는 경우의 수는 다음과 같다.

1, 2, 3, 1-2, 2-3, 1-2-3 (총 6가지)

표 1.

1: - ㄴ	2: ㄴ-
3: ㅇ	4: ㄴ-
5: ㄴ	6: ㄴ

10. 세 개의 음 중 중앙의 음이 다른 두 음보다 높은 경우를 말한다.



이들 중, 3, 2-3, 1-2-3은 분해효과로 인한 뉘앙스의 변화라고 볼 수 없으며 episema, 기호의 조정(modulation) 등으로 인한 경우라 할 수 있다.

모든 neuma의 경우로 확대하면, 총 뉘앙스 변화의 가짓수는 다음과 같이 나타낼 수 있다.

$$\sum n!/k!(n-k)!$$

n=neuma의 총 음의 수

k=리듬의 변화를 갖는 음의 수

예를 들어, 5개의 음을 가진 neuma의 가능한 뉘앙스를 계산해 보면, 5음 중, 한 음이 길어질 수 있는 경우는 5가지, 두 음이 길어질 수 있는 경우는  $5!/2!(5-2)!=10$ 가지(1-2, 1-3, 1-4, 1-5, 2-3, 2-4, 2-5, 3-4, 3-5, 4-5), 세 음이 길어질 수 있는 경우는  $5!/3!(5-3)!=10$ 가지(123, 124, 125, 134, 135, 145, 234, 235, 245, 345), 이와 같은 방법으로 네 음이 길어질 수 있는 경우는 5가지(1234, 1235, 1245, 1345, 2345), 다섯 음 모두 길어질 수 있는 경우가 1가지이므로 그 합이 31가지이다. 음의 조정이 없는 것, 즉, 자기 자신을 포함한다면 32가지가 될 것이다.

이들의 neuma조직은 분해효과 뿐 아니라, 표 1에서와 같이, episema, 혹은 부가기호 및 기호의 조정을 사용할 수도 있을 것이다. 그러나 실제로 C.N.S.에서-특히 St. Gall 지역의 고문서-부가기호는 하나의 시각적 강조의 역할을 가지고 있다(Dom E. Cardine, 1970). 따라서 가능하면 분해효과와 episema 혹은 기호의 조정을 이용하여 조직하는 것을 원칙으로 하는 것이 N.C.의 올바른 방법이라 하겠다. 가령, 저점분해효과에 해당하는 음이 길어질 때, episema가 부가될 수 있을 것이다.

본 논문에서는 하나의 예로써 salicus flexus resupinus(♩ ; 4-5번 음이 동음인 경우도 포함(GR.II, Hodie; videbi-tis 등)의 N.C.를 수행하였으며 그 결과는 표 2와 같다.

표 2에서,

G.T.: Graduale Triplex, Solesmes, 1979

L: Paleographie Musicale X(Laon xe), codex 239, 1971.

C: Paleographie Musicale II(Cantatorium de Saint-Gall ix), No. 359, 1968.

E: Paleographie Musicale IV(Einsidelen xie), codex 121.

IN.: Introitus(입당송)

GR.: Gradualia(창계송)

- AL.; Alleluja  
 OF.; Offertoria(봉헌송)  
 CO.; Communiones(영성체송)  
 TR.; Tractus(부속가)  
 LEC.; Cantica post Lectiones(독서 후 응답송)

표 2.

리듬조정부위	Neuma의 분해	사 용 예
1	$\underline{\text{u}}(\underline{\text{uv}})$	G.T., p.21, CO.II, L10, E4 (a Deo) 등
2	$\text{uv}(\text{un}/)$	G.T., p.276, GR.III, L35, C61 (fecisti) 등
3	$\text{.}'\text{u}$	G.T., p.44, OF.IV, L18, E25 (ante) 등
4	$\text{.}'\text{u}$	
5	$\text{.}'\text{u}(\text{.}'\text{u})$	G.T., p.244, IN.IV, L127, E258 (vocavit) 등
1-2	$\text{uv}(\text{un}/)$	G.T., p.29, IN.I, E21 (electorum) 등
1-3	$\underline{\text{uu}}$	
1-4	$\underline{\text{u}}\text{u}$	
1-5	$\underline{\text{u}}$	G.T., p.207, OF.VIII, L107, E216 (ut ederunt) 등, 5번음이 syllabic으로 사용되었다. ( $\underline{\text{u}} \rightarrow \underline{\text{un}}/$ )
2-3	$\text{u} \text{u}$	
2-4	$\text{u} \text{u}$	G.T., p.187, LEC.VIII, L52, C71 (ejus) 등
2-5	$\text{uv}(\text{un}/)$	G.T., p.309, AL.II, C146 (libera) G.T., p.42, GR.II, L18, C38 (ferum) 등
3-4	$\text{.}'\text{u}$	
3-5	$\text{.}'\text{u}$	
4-5	$\text{.}'\text{u}$	G.T., p.20, AL.I, L166, C150 (domum) 등
1-2-3	$\underline{\text{u}}\text{v}(\underline{\text{u}}\text{v})$	G.T., p.63, GR.I, L37, C62 (opprobrium) 등
1-2-4	$\text{uv}(\underline{\text{u}}\text{v})$	
1-2-5	$\text{uv}(\text{un}/)$	G.T., p.125, GR.I, L67, C79 (non timebo) $\text{.}'\text{u}$ , $\text{.}'\text{u}$ (p.129, OF.VII; Domine; 이 경우 다음에 오는 네우마와의 분해효과로 인하여 길어져 있는 형태)
1-3-4	$\underline{\text{u}}\text{v}(\underline{\text{u}}\text{v})$	
1-3-5	$\underline{\text{u}}\text{v}$	
1-4-5	$\underline{\text{u}}\text{v}$	G.T., p.76, TR.II, L40, C64 (illi) 등
2-3-4	$\text{uv}(\text{un}/)$	드물게 $\text{uv}$ (G.T., p.276, GR.III, L35, C61 (gentibus))
2-3-5	$\text{u} \text{u}$	

2-4-5		G.T., p.71, IN.VIII, L40, E99 (glorificabo) 등
3-4-5		G.T., p.87, GR.II, L54, C72 (revereantur) 등
1-2-3-4		G.T., p.49, AL.II, L167, C40 (Alleluia) 등
1-2-3-5		
1-2-4-5		
1-3-4-5		G.T., p.79, OF.VIII, L43, E105 (mandata) 등
2-3-4-5		G.T., p.112, GR.III, L81, C87 (sanasti) 등
1-2-3-4-5		G.T., p.20, CO.II, L10, E4 (Ierusalem), 혹은

표 2에서, salicus flexus resupinus의 분해에 따른 뉘앙스는 그 사용이 19 가지로 조사되었다. 1의 경우 passing torculus의 전형적인 형태이다(Dom E. Cardine, 1970).

악보 10.

MI-se- ré-ris et ni- hil

이때, 5번의 음은 주로 a 음이며 따라서 I<sup>11</sup>(dominant), II(mode relative), VI(dominant), V(mode relative), VI(dominant)선법 등에서 이 음이 주요 음이 된다. 따라서 이 선법들에서는 항상 음절 박(syllabic)으로 사용될 수 있다(IN.I(Misereris; 이 부분), AL.VI(Emitte; cre-a-**bun**-), AL.VI(Excita; et **ve**-), CO.I(Revelavitur; sa-lu-**ta**-), CO.I(Viderunt; sa-lu-**ta**-)). 길어지는 1번 음은 I(mode relative), II(dominant), V(finalis), VI(finalis)선법 등에서 주요 음으로 활용된다.

2의 경우, pes와 porrectus로 분해되었다. 이 두 neuma 간의 음정은 최대한 동음까지 조정될 수 있으므로(2항 참조) GR.III(Tu es; fe-**ci-sti**)가 그 좋은 예라 하겠다.

11. 그레고리오 성가의 선법을 표기할 때 이렇게 로마숫자를 사용하는 것이 일반적이다. 때로는 아라비아숫자를 사용하는 경우도 있으나 학술 논문에는 사용하지 않는 것이 일반적이다.

## 악보 11. GR.III Tu es Deus



위 악보에서 St. Gall. 고문서에 celerite가 부가 된 것을 볼 수 있다. 이 경우, 그 부가 부위는 porrectus의 1,2 음에 해당되므로 분해효과에는 그 영향을 미치지 않을 것으로 생각된다. V.E.에서 확장된 음이 선법상 주요 음이 아닌 b인 것으로 해석하였다. 그러나 Bénévent 고문서(le codex VI. 34, 11-12세기, 1971, p. 59v)의 이 부분에는 c'로 되어 있다. 이 작품이 III선법인 것으로 보아 c'인 것은 타당하다. 분해효과에 의한 확장은 이 선법의 주요 음에서 이루어지는 것이 논리적이기 때문이다.

3의 경우, salicus flexus resupinus의 세 번째 음 부위에 episema를 추가하고 vat(valde tenete)가 부가되어 강조하고 있다. 그러나 V.E.의 해석은 pes+porrectus로 하여 고문서들과는 다르다.

## 악보 12. OF.IV Laetentur



5의 경우, 2가지의 예가 있을 수 있다. 즉, salicus flexus resupinus가 단독으로 쓰였거나 melisma의 끝 부분인 이 neuma 후에 다른 음절이 시작된다면 5번 음의 episema는 해당 음절의 상황과 관련이 있다.

## 악보 13. IN.IV Accipite



위 악보에서 -ca-부분이 이 단어의 악센트이므로 부가된 episema는 salicus

flexus resupinus가 갖는 민첩한 뉘앙스를 완곡하게 하기 위한 수단으로 보인다. 이러한 경우 정확하게 표현해서 분해효과라고 말할 수는 없다. 그러나 salicus flexus resupinus가 melisma 안에서 사용될 경우에는 뒤이은 neuma와 분해효과에 의한 음의 강조가 이루어지며 episema는 필요치 않게 된다. 따라서 31가지의 뉘앙스들 중에서 5번 음이 길어지는 경우는 위의 두 가지를 모두 포함하고 있다고 보아야 할 것이다.

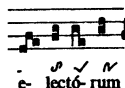
#### 악보 14. OF.VIII Ave Maria



위의 악보에서, 이 작품의 시작부분은 VI선법의 틀에서 움직이고 있다. 따라서 분해효과로 인한 a 음의 강조는 선법의 dominant 음에서 이루어지고 있다고 할 수 있다. VI선법의 음형은 Ma-ri- 부분에서 bvirga의 두 번째 음에 오는 분해효과로 인하여 c' 음을 강조함으로써 본래의 VIII선법으로 회귀하고 있다.

1-2의 경우, 여러 가지 다른 표현이 있을 수 있다. 즉, pes quadratus+porrectus (↘↗), pes quadratus+clivis+virga(↘↗ / ) 그리고 porrectus praebitractuli(↘↗)가 그들이다. 그러나 세 번째의 경우, episema를 부가하여 neuma 자체의 뉘앙스를 변화시킨 것이며 분해효과라고 볼 수는 없다.

#### 악보 15. IN.I Memento nostri



위 악보에서, 첫 두 음(pes quadratus)이 강조되므로 이 단어의 악센트 음절 밖으로 사용되었으며 porrectus 역시 평범한 음절 밖으로 사용되었다. V.E.의 해석은 이와는 다르다. 즉, 악센트, -to- 부분을 clivis로, -rum 부분을 clivis로 해석하였으므로 St. Gall 고문서와는 차이가 있으며 Bénévent 고문서(codex VI. 34, p.11)의 해석에 따른 것으로 보인다.

1-5의 경우, 1의 경우와 동일하게 passing torculus로 취급될 수 있을 것이다. 다만 5번 음이 길어지는 것은 상기한 바와 같을 것이다(악보 12, 13). 이와는 다르게 좀 특별한 경우도 있다. 5번 음이 강조됨에 따라서 음절 밖으로 사용될 수도 있는 것이

다. 그 예를 보면,

악보 16. OF.VIII Portas caeli



위의 악보에서 1번 음이 강조되어 torculus와 함께 음절 박(ut)으로 사용되었고 5번 음이 강조되어 역시 음절 박(e-의 첫 neuma)으로 사용되었다. 분해효과로 인하여 강조된 두 음은 VIII선법의 finalis와 dominant이므로 분해효과의 가치를 잘 말해주는 예라 할 수 있다.

2-4의 경우, 다섯 번째의 음이 확장되어 clivis의 첫 번째 음으로 사용되었다. 네 번째 음의 확장은 선법상 주요음(dominant)에서 이루어지고 있다.

악보 17. LEC.VIII Laudate Dominum



2-5의 경우, 2번 음이 강조되는 경우와 유사하며 5번 음의 강조는 악보 12, 13과 같다. 5번 음이 분해효과로 강조되는 예는 다음과 같다.

악보 18. OF.V Populum humilem







Laon 고문서에서 분해효과 부위의 부가문자 a 는 augete로서 ‘풍부하게’의 의미를 가지며 분해효과의 미묘한 뉘앙스를 추측케 하는 예가 될 것이다. 분해효과로 인해 강조된 두 음은 이 선법의 mode relative<sup>12</sup> 음이다.

12. 현대의 화성적 개념으로 볼 때 제 3 음을 일컫는다. 즉, I 선법에서는 f 음이 그것이다.

4-5의 경우, 분해효과는 d(finalis)와 a(dominant)에서 이루어지고 있다. 1-2-3의 경우, episema에 의해 확장되었지만 세 번째 음은 분해효과로 그 확장이 중첩되었다. 이 c 음은 I선법에서 주요음이 아니지만 debit in 부분의 음형이 V선법의 음형으로 차용된 점을 감안하면 이 음은 주요음이라고 할 수 있다. 네 번째, 다섯 번째 음은 torculus의 앞 두 음에 해당된다.

악보 19. GR.I Miserere mei



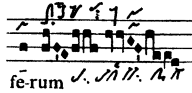
1-2-5의 경우, 1-2번 음이 강조되는 것과 유사하며 5번 음의 강조는 상기한 바와 같다. 이 경우에도 여러 가지 다른 표현이 있을 수 있다. 첫째로, 순수한 분해효과로 표현한다면, pes quadratus+porrectus episema(3) (  ) 그리고 pes quadratus+clivis+virga episema(  )가 그들이다. 이와 모양스가 같은 다른 표현으로는 porrectus episema(3) praebitractuli(  ) -5번음은 episema 혹은 분해효과 모두 가능- 그리고 명명하기 매우 곤란하지만 굳이 한다면 clivis praebitractuli+virga episema(  )가 있을 것이다. Pes quadratus+clivis+virga episema의 경우를 예로 들면 다음과 같다.

악보 20. GR.I, Si ambulem



위의 악보에서, 강조된 부위가 서로 다른 음절로 쓰여진 경우로 볼 수 있다. 여기에서도 분해효과의 부분은 pes quadratus에서 d(finalis)-a(dominant) 음이며 virga episema에서 a(dominant) 음이다. 모두 선법상 주요 음인 것이 특징이다. Pes와 clivis 그리고 virga로 분해되어 하나의 모음 안에서 쓰인 유명한 예는 II선법의 graduale(2-5의 예)에서 볼 수 있다.

## 악보 21. GR.II Tecum principium



2-3-4의 경우, pes episema(2)+porrectus episema(1-2)( $\int \pi$ ) 혹은 이 neuma의 다음에 음절 박이 온다면 porrectus 부분에 저점분해효과를 이용하여 pes episema(2)+clivis episema+virga( $\int \pi /$ )로 표현될 수 있다. 그러나 실제로 작품 속에서 이 뉘앙스를 발견하기는 쉽지 않았다. 매우 드물게 이와 유사한 pes(혹은 pes episema(2))+pressus minor+virga( $\int \pi /$ )가 사용되는 예도 있는데 다음과 같다. Pressus minor는 두 음이 모두 긴 뉘앙스의 neuma 이다.

## 악보 22. GR.III Tu es Deus



위 악보에서 비록 pressus minor에 cerelite가 추가되어 있고 뒤이은 virga에 episema가 적용되어 있지만 이 neuma의 순수한 뉘앙스는 2-3-4의 경우와 같으며 필요에 의해 뉘앙스가 조정된 것으로 보인다. 2의 경우에서와 마찬가지로 Bénévent 고문서(le codex VI. 34, 11-12세기, 1971, p. 59v)의 이 부분에는 pes의 두 번째 음이 c'로 되어 있다. 분해효과가 주로 선법상 주요 음에서 이루어지는 점을 감안하면 c'가 타당하다고 할 수 있다.



1-2-3-4의 경우, scandicus flexus episema+virga( $\int \pi /$ )로 표현될 수 있다. 4번 음은 저점분해효과에 의해서 강조되지 않지만 episema에 의해서 확장되었다. 엄밀히 말해서 이 경우는 순수한 분해효과에 의해서 리듬이 조정되지 않았고 기호의 조정을 통하여 수행되고 있다. 그 사용 예는 다음과 같다.



## 악보 23. AL.II Dies sanctificatus

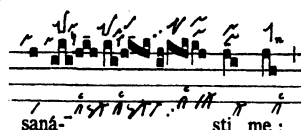





위의 악보에서, V.E.의 해석은 St. Gall 고문서의 내용과는 다르게 3번 음 만이 확장된 것으로 하였다. 그러나 Laon 고문서에서 분리된 uncinus의 사용은 1-2-3-4 부분이 모두 확장되어 있음을 알 수 있다. 다만 5번 음도 확장되어 있는 것은 이어지는 torculus episema(3)의 첫 음과의 정점분해효과로 인한 것이다. 이 부분 역시 이 선법의 dominant 음인 것이 특징이다.

1-3-4-5의 경우, 두 번째 음이 quilisma이다. 이것은 1의 경우에서 언급했듯이 passing torculus resupinus(  )와 tractulis+quilisma pes flexus resupinus(  )의 모양이 유사하므로 포함된 것이다.

2-3-4-5의 경우, -na-부분의 네 번째 neuma, clivis의 두 번째 음부터 virga episema까지의 모양을 말한다. 이 경우, 분해효과로 인한 확장은 아니다. 다만 첫 번째 음은 이곳의 저점분해효과로 인하여 확장되지 않았다. sanasti의 음형은 III선법의 dominant에 걸쳐 있는 것으로 볼 때 이 부분의 neuma들이 대체로 확장되어 있는 것은 자연스럽다고 볼 수 있다.

## 악보 24. GR.III Exaltabo te



1-2-3-4-5의 경우, 상기한 1-2-3-4의 경우와 유사하며 여러 가지의 표현이 가능하다. 먼저, 분해효과를 포함할 경우, scandicus episema+pes quadratus(  ) 그리고 pes quadratus+clivis episema+virga episema(  )가 가능하다. 그러나 하나의 neuma로 표현한다면 porrectus episema praebittractuli(  )도 가능할 것이다. Pes quadratus+clivis episema+virga episema의 경우 분해된 세 neuma가 모두 강조되었으므로 음절 밖으로 사용될 수 있다. 그 예를 들면,

## 악보 25. CO.II Ierusalem, surge



Pes quadratus의 두 번째 음과 -sa- 부분의 clivis episema의 첫 음이 해당 분해 효과의 부위로 볼 수 있으며 이 부분 모두 II선법의 dominant 음인 것을 잘 볼 수 있다.

## 제3장 결론

지금까지 neuma의 분해원리를 이용해서 5음 neuma, scandicus flexsus resupinus의 N.C.를 수행하였다. 이 결과 31가지의 뉘앙스가 합성되었는데 이 중 19가지의 경우에서 그와 유사한 표현들이 주로 사용되고 있음을 알았다. 주어진 음형의 다양한 리듬의 표현은 기본적인 neuma의 조합과 분해로 가능하며 neuma의 앞, 뒤에서 음의 확장도 함께 이루어지고 있음을 알 수 있었다. 이 결과는 대체로 N.C.에 대한 타당성을 말해주는 것으로 보인다. 그 사용례를 발견하지 못한 뉘앙스는, 그 뉘앙스의 특징을 분석한 후, 자료의 부족에서 오는 것인지 그것이 음악적으로 사용하기에 적합치 않은 이유인지 추후에 밝혀져야 할 것이다. 그러나 분해된 neuma가 각기 음절 박(syllabic)으로 쓰이는 경우를 포함한다면 그 사용 예는 더욱 다양하게 확대될 것이다. 이와 같이 그레고리오 성가의 리듬은 그 분해된 neuma의 단위로 새롭게 해석되어 저야 할 것이다. Neuma가 가지고 있는 고유한 리듬의 뉘앙스를 무시한 채 이른바 일괄적인 리듬의 체계를 제안하는 것은 좋지 못할 것이다. 또 근사적인 표현 방법인 2+3박의 리듬체계로 인하여 neuma를 해체하는 것도 지양되어야 마땅할 것이다. 그리고 그레고리오 성가의 현대의 기보법도 원래의 리듬에 근접하도록 수정되어야 할 것이다.

본 연구에서 분해효과로 인한 음의 확장이 주로 선법상 주요 음에서 이루어지고 있음을 알 수 있었다. 즉, 분해효과에 의해서 확장된 음은 선법과 밀접한 상관관계를 가진다고 볼 수 있을 것이다. 이를 토대로, 쓰여진 neuma의 여러 음들 중 보다 더 중요한 음의 존재를 확인 할 수 있었다. 보다 더 중요한 음의 존재는, 그레고리오 성가

의 음형이 일종의 기본음 음계(tonic system)를 바탕으로 이루어 졌다는 것을 말하는 것이다. 당시의 다른 음악 장르보다 비교적 선율 운동의 조성적인 안정감을 갖는 이유도 여기에 기인한다고 볼 수 있을 것이다. 따라서 그레고리오 성가의 선율구조를 보다 체계적으로 분석할 수 있는 이론적 근거를 제공하였다고 할 수 있을 것이다.

## 참고문헌

- Dom E. Cardine. 1970. *Sémiologie Grégorienne*. Etudes Grégoriennes 발췌본. Tome XI.  
Dom E. Cardine. *Neumes et Rythem*. 미 출판 타자본.  
Dom Jean Claire. 1978. "Vieux-Romain et Gregorien". *World Congress on Jewish Music*.  
Dom Joseph Gajard. 1951. *La Méthode de Solesmes*. Desclee & Cie.  
Dom Pierre Combe. 1969. *Histoire de la Restauration du Chant Grégorien*. Solesmes.  
1959. "Rythme et Chironomie". *Revue Grégorienne*. 38e année. No. 3.  
1959. "Rythme et modalité". *Revue Grégorienne*. 38e année. No. 6.  
1979. *Graduale Triplex*. Solesmes.  
1971. *Paleographie Musicale X*(Laon xe). codex 239.  
1968. *Paleographie Musicale II*(Cantatorium de Saint-Gall ix). No. 359.  
1971. *Paleographie Musicale IV*(Einsidelen xie). codex 121.  
1971. *Paleographie Musicale XV*(Graduel de Bénévent xie-xiie). codex vi. 34.  
Willi Apel. 1990. *Gregorian Chant*. Indiana University.

## Astract

### **Nuance Composition by the Principle of Neumatic Break in Chironomic Neuma Systems**

Im, Dong-Soon

In this study, the nuances of salicus flexus resupinus were composed using the break of neuma suggested by Dom Eugène Cardine. As a result, 19 cases available out of the total 31 nuances could be found in manuscript St. Gall, one of the chironomic neuma system. When they were analyzed, it was found that each desirable nuance could be created through the break of neuma, and particularly, the tones, which the effect of neumatic break took place, were always such as finalis, dominant and mode relative in their modes. It was also disclosed through this study that nuances of more diverse rhythms could be created by expanding the tones before or alter neuma which was composed. Such results may suggest that the nuance composition using the effects of the neumatic break would be applied to express the nuances of certain or desired rhythms and therefore, that it would possibly contribute to the precise revival for performance and melodic analysis of Gregorian chant.



# 말리의 교향곡 제 7 번에 나타나는 단일주제성과 단일조성의 경향

권 송 택 (한양대 교수)

## 차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 본 론

2.1. 도입부 주제

2.2. 제 1주제와 제 2주제

2.3. 형식

2.4. 스케치 연구

제 3 장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제 1 장 서 론

독일 후기 낭만파 작곡가들은 간결하고 독창적인 음악적 아이디어를 발전시키는 데 그들의 모든 천재성을 집중시켰을 정도로 이러한 발전적 기법에 혼신의 힘을 기울였다. 이는 달하우스의 저서(1980)나 쇤베르그나 쉐커의 유기체론(권송택 1998, 1: 238-258)에 대한 각별한 관심을 통하여 널리 증명되고 있다. 후기 낭만파 작곡가들은, 결과적으로 그들의 작곡기법은 다르게 나타났을지 몰라도, 19세기말의 이같은 공통된 미학관 안에서 각자의 방안을 모색하였다. 이들의 음악적 아이디어를 다루는 기법은 이 시기에 가장 중요한 음악적 내용으로써 작품전체의 구조에까지 영향을 주게 되었다. 바그너의 유도동기에 의한 동형진행기법이나 브람스의 진보적인 발전적 변형기법

이 그 대표적인 예이며, 이 중에서 브람스의 발전적 변형기법이 더욱 유기체론적 사고에 바탕을 둔 것이라고 언급한 학자들의 주장을 근거로 한다면 바로 이러한 관점이 비엔나 악파에 의해 계승되었다고 할 수 있다.

세기말의 빼놓을 수 없는 작곡가 구스타프 말러는 그의 음악형식이나 기법이 항상 대하는 사람을 혼란시키고 학자들 간에도 논란의 대상이 되었으며, 19세기 음악의 대표자로서 연구의 대상이 되어온 바그너나 브람스의 작곡기법과도 관련지어 설명되지 않았다. 말러는 바그너처럼 극음악을 쓰지 않았으므로 주제의 동형진행적인 전개 방식이 필요하지 않았으며 오히려 브람스의 발전적 변형기법으로 주제를 발전시켰다(Dahlhaus 1980, 45-52). 그러나 같은 소나타 형식으로 쓰여진 작품이라도 브람스와 말러의 형식은 많은 차이를 보여주고 그의 음악에서 나타나는 브람스의 발전적 변형기법을 이해한다 하더라도 그 형식을 파악하는데는 큰 어려움이 뒤따른다. 그렇다면 무엇이 그의 음악을 이렇게 혼란스럽게 만드는 것일까? 그의 형식과 기법에 있어서 바그너나 브람스의 관행 이외에 염두에 두어야 할 사항들은 어떤 것인가?

1895년 여름, 교향곡 3번을 작곡한 후에 말러는 그의 친구 바우어 레히너에게 다음과 같이 말하고 있다:

이 곡을 교향곡이라고 부르는 것은 적절치 못하다. 왜냐하면 이 곡은 통상적인 [교향곡] 형식을 전혀 따르지 않기 때문이다. 그러나 내 생각에 교향곡을 작곡한다는 것은 기법적으로 가능한 모든 방법을 다 동원하여 하나의 세계를 구축하는 것이다. 끊임없이 새롭게 변화되는 내용은 그것 자체의 형식을 결정짓게 되는 것이다(Bauer-Lechner 1980, 96).

말러는 이미 그의 초기 교향곡 시기에 그의 교향곡이 나아갈 방향을 예시하고 있으며 이는 음악적 내용이 발전해감에 따라 형식이라는 틀은 얼마든지 변화될 수 있다는 것을 전제하고 있다. 이러한 그의 관점은 교향곡 작곡을 거듭할수록 점점 더 강해지고 앞서 언급하였던 세기말의 미학관이었던 독창적인 음악적 아이디어의 발전에 더욱더 집착하는 것을 알 수 있다. 특히 그의 중기 교향곡 중 하나인 교향곡 제7번에는 이러한 면모들이 명백하게 드러나 있으며, 이것은 그가 이 곡을 작곡한 후 얼마 말러에게 한 다음에 인용된 이야기를 통하여 더욱 분명해진다:

내가 교향곡 7번을 완성시키기로 결정하였던 그 해 [1905년] 여름 전에 이미 [그 교향곡의] 두 안단테 악장은 작곡이 되어 있었오. 당신도 기억하시피 나는 우울증에 빠지도록 내 자신을 괴롭혔고 결국은 돌로미테를 떠났오. 거기서도 나는 같은 상황이었고 그래서 그 여름을 모두 잃어버릴 것 같았기 때문에 포기하고 집으로 돌아온 것이오. 내가 미리 알리지 않았었기 때문에 당신은 나를 크룸펜도르프에서 만날 수 없었을 거요. 나는 보트



안에서 노를 저었요. 갑자기 [7번 교향곡] 1악장 도입부의 주제(주제라기보다 오히려 리듬과 성격)가 내 머리에 섬광처럼 떠올랐요-그리고 그로부터 4주 안에 1, 3, 5악장을 모두 완성하였요. 기억하오?(Mahler 1975, 125)

위의 언급을 토대로 본 논문에서는 말리로 하여금 교향곡 제 7 번의 세 악장을 단 번에 완성하도록 하였던 그의 최초의 아이디어(Grundgestalt)<sup>1</sup> -1악장 도입부의 주제-를 가지고 그것의 발전적 변형, 새로운 주제의 파생, 그에 따른 이 악장의 조성구조 등을 분석하여 이 악장에서 기법이나 형식에 있어서 새로운 면모는 무엇인가 살펴 보았다. 또한 스케치 연구에 통한 스테판 헤플링(Stephen E. Hefling)의 말리 작곡 진행 과정에 대한 의견도 (1997, 169-216) 위의 내용들을 뒷받침하기 위하여 사용되었다.

## 제 2 장 본 론

말리 교향곡 제 7 번의 1악장은 49마디에 이르는 느린 도입부로 시작한다. 이 도입부는 곡의 제시부를 준비하기 위한 관습적인 도입부와 마찬가지로 이 곡의 중심조인 E단조를 예비하는 딸림단조인 B단조에서 시작하며 B장단조가 혼용되어 나타난다. 도입부 주제는 말리 특유의 붓점 행진리듬으로 테너 호른에서 시작하며, 이 선율은 반감7화음의 아르페지오 형태로 잦은 반음계적 변화로 조성이 모호하다. 이와 같은 리듬과 선율의 운곽, 성격 및 음색이 말리에게 한 순간 떠올랐던 주제일 것이며 이는 이미 작곡되어 있었던 성격소품(character piece)적인 두 안단테 악장(2, 4악장)에 이어 1, 3, 5악장을 통일성있게 단시일에 구축할 수 있었던 음악적 아이디어였을 것이다.

### 2.1. 도입부 주제

테너 호른의 도입부 주제(II)의 기본 아이디어 X1은  $F^\#-D-G^\#$ 을 구성하는 두 음정 a와 b(장3도와 감5도)로 구성된 단7도 하행하는 음형으로 볼 수 있다. 이것은 뒤이어나오는 분산화음형태로 미루어  $G^\#-B-D-F^\#$ 의 반감7화음으로 이루어져 있으며 동형진행적으로 또 다른 단7도 하행선율  $G^\#-E^\#-A^\#$ 이 뒤따른다. 이 선율은 X2로 a와b(단3도

1. 쇤베르크의 용어 "Grundgestalt"에 관하여는 필자의 앞의 논문 247-8쪽 참고. 곡 전체에 반복적으로 나타나는 특징적인 음정이나 음정진행, 리듬이나 리듬진행을 갖는 동기의 집합이며 그것으로부터 파생된 'Gestalt'를 되추적할 수 있는 요소이고 본 논문에서는 '기본 아이디어'라 칭하였다.

와 완전5도)로 구성되어있으나 강한 수직적 화음 A<sup>#</sup>-C<sup>#</sup>-E<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>이 나타나 6음이 첨가된 단3화음의 분산화음형태임을 알 수 있다. 다음의 악보 1은 이 악장 도입부의 재진술되는 주제를 주요동기를 표시하면서 나열한 것이고, 도표 1은 X의 음정관계 a, b의 음정진행과 용해부분의 특징있는 음형 Y, Z를 나타낸 것이다.

악보 1. 교향곡 제 7번 도입부 주제의 반복진술

The musical score consists of six systems of staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled as follows:

- I 1**: T.Hn (Trumpet in Horn), Ob, Cl (Oboe, Clarinet), and Y (melodic motif).
- I 1'**: Tp (Trumpet), Fl (Flute), Cl (Clarinet), and Bn (Bassoon).
- I 2**: T.Hn (Trumpet in Horn).
- I 2'**: T.Hn (Trumpet in Horn) and Tp (Trumpet).
- I 2''**: T.Hn (Trumpet in Horn).

The score includes various melodic motifs labeled X1 through X6, Y, and Z. X1 through X4 are marked with '7' (seventh), X5 and X6 with '3' (third). A bracket labeled '용해부분 (liquidation)' spans the end of the first system. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

주제는 X의 붓점리듬의 분산화음형태가 용해되어(권송택 1998, 12: 43-70 참고) B

단조의 V로 진행한다. 또한 기본 아이디어 이외에 이 주제에서 특징적으로 나타나는 상행 아르페지오 음형은 용해부분에서 특히 근본적인 요소로 작용하므로 Y로 표기하였다. 이 첫 주제 악구는 기본 아이디어가 진술되고 반복된 후 연장, 용해되는 센텐스 구조( $X+X'+liquidation$ )를 갖는다. 트럼펫에서 다시 주제가 진술될 때에는(마디 7-12) X가 다시 첫 진술과 같은 음정관계인  $X1$ 으로  $F^\#-D-G^\#(a+b=장3+감5)$ 으로, 그 뒤에  $X3$ 이  $G-E-A^\#(a+b=단3+감5)$ 으로 각각 나타나고 폴랏, 클라리넷, 바순을 거쳐 B단조의 I로 용해된다. 그러므로 도입부 주제의 첫 악구와 둘째 악구는 각각 센텐스 구조로 되어있지만 이 두 악구는 V-I의 악절구조를 이루는 것을 알 수 있다.<sup>2</sup>

V-I의 악절구조 후에 도입부 주제가 다시 한번 재현될 때에는(I1') 조성적으로 안정되어 중심조의 I도인  $D-B-F^\#$ 으로 변형되어 음정도 한결 안정된 단3도와 완전4도가 결합한 6/3화음의 분산하행형태로 나타난다. 그 대신에 용해부분은 앞선 악구들보다 더욱 활발하게 아르페지오 음형 Y를 가지고 발전 변형되는 것을 볼 수 있다.

마디 27에서는 도입부 주제 I2가 소개되는데 붓점리듬이나 당김음 형태를 유지하고 있기는 하지만 I'에서 나오는 반복음이나 짧고 날카로운 붓점리듬으로부터 야기되는 불안한 성격이 견히고 간결한 기본 아이디어로서의 정체성을 확립하고 있다. I2는 기본 아이디어 X에서 b부분만으로 단축되어 E<sup>b</sup>단조에서 E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>으로 나오므로 감5도(증4도)의 조성을 흐리는 음정으로부터 완전4도(X5)만이 강조된다. 이 음정동기 b는 연장되면서 장3도(X6)로도 발전한다(도표 1).

도표 1.

I (도입부 주제)	X = a + b	X' = a + b	용해부분(liquidation)에 사용된 동기
I1	X1 = M3+d5 (A4) X1 = M3+d5	X2 = m3+p5 X3 = m3+d5	Y Y
I1'	X4 = m3+p4	X2 = m3+p5	X, Y, Z
I2	X5 = p4	X6 = M3	Y'
I2'	X5 = p4	X6 = M3	Y'
I2''	X5 = p4		Y''

2. 말리의 후반기 교향곡의 주제는 흔히 위와 같은 구조로 소개된다(교향곡 9번의 1악장, 10번의 1악장 등).

여기에서 주목할 만한 사실은 I1에서 기본 아이디어의 진술(X1)뒤에 그것의 반복(X2)이 따르고 이 7도 하행하는 X2를 뒤이어 성부를 바꾸어 오보와 클라리넷에서 X2의 마지막 두음 E<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>의 완전5도를 E-A<sup>#</sup>의 감5도로 변형시켜 메아리처럼 연장시키는 것, 또는 주제의 재진술인 I2에서는 X의 뒷 음정인 b만 나타나는 것을 볼 때, 이 주제에서 말러가 가장 중요하게 생각하고 있는 요소는 분산화음형태로 드러나는 화성구조라기보다는 기본 아이디어 중에서도 이 감5도(혹은 증4도)나 완전5도로 나오는 동기 b(X의 뒷부분 음정)가 아닌가 하는 의문이 제기된다.

도입부에서 이 도입주제의 발전변형을 중단시키는 새로운 주제가 경과부의 역할을 하며 마디 19-26에서 등장한다. 이 주제는 -It라 표기하였는데 -b단조와 뒤에 나올 E<sup>b</sup>단조로의 경과부이며 말러의 교향곡에서 빠지지 않는 장례행렬주제이다. 주제 It도 I의 용해부분을 이루는 음형 Y와 Z와 같이 이 악장의 형식을 분할하는 부분과 부분의 경과부에서 중요한 요소로 작용하게 된다.

#### 악보 2. 도입부의 경과부 주제 (It)



도입부 주제 I는 다양하게 변형되고 있지만 악보 1에서는 일관성을 갖고 발전적으로 변형되는 요소를 찾아볼 수 있다. 주제 I는 그 첫 진술 I1에서 반감7화음의 하행을 특징으로 하며 날카로운 붓점리듬이 주를 이루고 있으나 몇 번의 변형반복을 거치는 동안에 완전4도를 특징으로 하는 주제 I2로 서서히 바뀌고 있음을 알 수 있다. 즉 두개 음정 a와 b로 구성되어 있는 기본 아이디어 X는 동기 b가 더 근본적인 요소로 작용하여 결국은 안정된 리듬의 완전4도로 탈바꿈하는 것이다. 이 주제가 재진술될 때마다 용해부분 또한 상당한 자유를 갖고 발전된다. 도표 1에서와 같이 동형진행적인 붓점리듬음형과 상행 아르페지오 Y가 주로 사용되었으며 용해가 가장 짧은 음으로 활발하게 이루어지는 I1'의 용해부분은 Y가 연장된 Z라는 새로운 지속음 음형이 선보인다. 이와 같이 음정동기 b와 각 진술의 용해부분의 발전적 변형은 앞으로의 작품 진행에서 말러가 본질적인 요소로 적용시키게 될 것임이 이 도입부를 통하여 드러나고 있다. 결국 교향곡 제 7번의 도입부는 단순히 제시부를 전개시키기 위한 준비작업이라기보다는 교향곡 전체의 구조를 예시하는 설계도의 역할을 맡고 있다고 해도 과언이 아닐 것이다.

## 2.2. 제 1주제와 제 2주제

X에서 변형된 완전 4도 하행음형(X5)은 도입부 주제의 기본 아이디어이며 곧 이 악장 제1주제의 기본 아이디어가 된다. 마찬가지로 제2주제도 제1주제의 용해 부분으로부터 파생되는 것을 알 수 있는데, 이것은 도입부 주제 II'의 용해부분에서 특징적으로 나타나는 당김음 음형 Z에서 이미 소개되었던 것이다. 이러한 주제 간의 연관관계를 악보 3에서 살펴보았다. 도입부주제가 변형되어 진술되는 동안 이 주제의 기본 아이디어 X는 처음에 나타나던 신경질적인 붓점과 계류 음형, 불안정한 음정(감 5, 혹은 증4) 등으로부터 점차 안정된 정체성을 갖게 된다.

### 악보 3. 제1주제

악보 3-1.

Example 3-1 is a musical score for two staves. The top staff starts at measure 50 and features annotations X5 (P4), X2 (m3+P5), Y, X4 (M3), and X4' (m3). The bottom staff starts at measure 58 and features annotations X4' (m3), X3 (P4), Y', and V. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

악보 3-2.

Example 3-2 is a musical score for two staves. The top staff starts at measure 65 and features annotations Hr. Vln, X5 (P4), X6 (M3), Y, Z, and Z. The bottom staff starts at measure 75 and features annotations Bn, X2 (P5), X2, Vn, X3, X3, mv, and Z. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

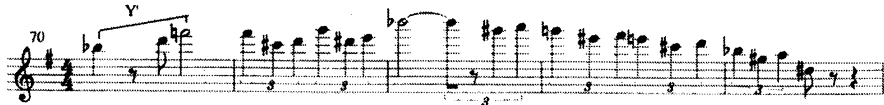
악보 3-1에서 제1주제의 X는 붓점리듬과 계류 음형 대신 2분음표와 안정된 4도하행으로 나타나 E단조 조성을 분명하게 보여준다. 악보 3-2에서 제 1주제의 세 번째

진술(마디 65)은 4도를 구성하는 X5가 쉼표를 앞세워 리듬강박의 변화를 가지고 셋째 박에 나오며 뒤이어 장3도로 이루어진 X6으로 변형되고 이것은 분산화음음형 Y로 연장된다. 이 Y는 도입부의 용해부분에서와는 달리 3연음부나 같은 음가의 반복이 아니고 붓점리듬의 변형인 Y'로 나타난다. 혼과 비올라에서의 제1주제 재진술 후에는 긴 용해부분이 플룻에서 나오게 되는데, 이 부분은 음형 Y'의 음형을 모방으로 받으며 당김음을 갖는 3연음부의 연속으로 이어진다. 당김음으로 이어지는 3연음부의 선율유평에서 도입부의 II' 용해부분에서 나타났던 Z의 변형이라는 것을 알 수 있다.

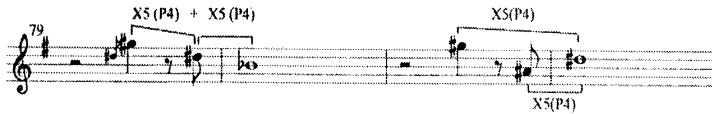
제2주제는 제1주제와 사뭇 다르게 보일지 모르나 제1주제의 서정적으로 연장되는 용해부분(악보 3-2)으로부터 나온 것이라는 것을 리듬의 성격, 선율의 유평 등으로 미루어 알 수 있다. 다음 악보 4는 제2주제가 파생되는 과정을 보여준다.

악보 4. 제2주제의 형성과정

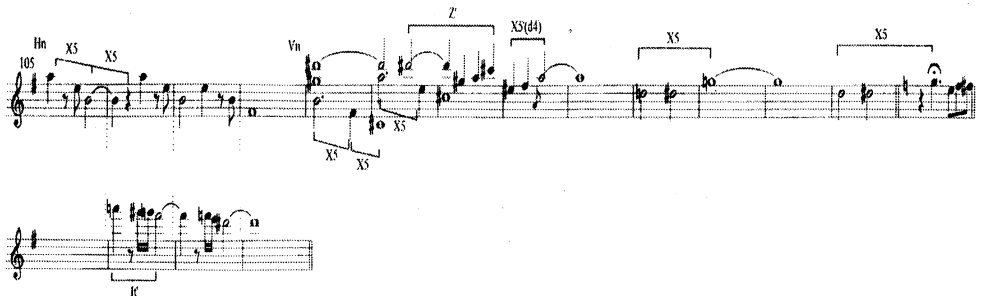
악보 4-1. 제1주제의 용해부분



악보 4-2. 붓점음형과 완전4도 음형의 연속진술



악보 4-3. 악보 4-2와 It와 동기Z를 사용한 대선율의 대위



악보 3-2의 음형 Z가 악보 4-1의 마디 203에서는 확장되어 당김음이 더욱 길어지

고 3연음부는 4분음표로 바뀌게 되며 이 음형들은 동형진행으로 움직인다. 악보 4-2는 제2주제로 가기 위한 경과부로 볼 수 있는데, 혼의 4도 하행음형과 풀렛의 도입부의 경과부 주제 It의 변형이 겹쳐서 나타나며 바이올린에서 용해부분의 당김음 음형이 또다시 나타나며 긴 음가로 연장된다. 여기에서도 X5, 즉 완전5도 음형의 연속과 그것의 전위, 변형 등이 나타난다. 악보 4-3의 제2주제는 선행하는 경과부에서 E단조의 V인 B-D<sup>#</sup>-F<sup>#</sup>을 통하여 반음상행진행으로 C장조로 직접 들어가게 된다. 제2주제의 음형과 선율선은 악보 3-2의 제1주제 용해부분이 조금씩 변형되어 제2주제는 결국 동기 Y와 Z가 발전한 형태인 것을 알 수 있다.

### 2.3. 형식

앞에서 살펴본 바와 같이 도입부 주제의 변형으로부터 나오는 제1주제, 또 그것으로부터 파생되는 제2주제, 도입부의 경과주제 It의 변형재현 등이 명확히 정의되고나면 이 악장의 구조가 쉽게 파악된다. 예를 들어 이 악장 제시부의 종결부는 제2주제의 용해부분으로부터 도입부 경과주제의 음형을 가지고 전위되어 나타나며 이것은 도입부주제 I2와 겹쳐져서 나오게 된다. 즉 주제부와 대응되는 부분인 경과부, 종결부는 도입부 주제에 종속되는 경과적 주제나 그 용해부분의 요소들로 이루어지며 이들의 단편이 수직적, 또는 수평적으로 결합되어있다. 달하우스가 언급하였듯이 이러한 주제의 발전적 변형은 이제 발전부에서만 일어나는 것이 아니라 제시부에서도, 심지어는 제시부의 주제부에서도 이처럼 빈번히 일어나고 있으며 이것에 의하여 형식이 제 모습을 갖추게 된다(Dahlhaus 1980, 40-52).

발전부에서는 주제들의 확장, 축소, 전위, 음정의 변형, 동형진행기법, 주제들 간의 대위적 기법 등의 발전적 변형이 끊임없이 일어나고 있으며, 이러한 변형들은 사이사이에 삽입되는 경과부에 의하여 형식이 분할된다. 이 때 경과부에 사용되는 재료도 역시 도입부의 경과 주제 It이며 제시부에서는 사용되지 않았던 트럼펫의 팡파레와 같이 나오기도 한다(마디 245-65).<sup>3</sup> 이와 같은 주제들의 변형재현은 마치 발전부가 이들의 변주곡으로 쓰여진 듯한 인상을 준다. 재현부를 위한 재경과부의 역할은 재현부 앞에 도입부가 재현되면서 맡게 된다. 재현부의 도입부는 맨 처음 도입부의 B단조와 달리 B장조에서 시작하여 중심조인 E단조로 이끈다.

위에서 살펴본 것을 종합하여 보면 교향곡 제 7 번의 형식은 다음과 같이 구분된

3. 말리 교향곡의 이러한 부분은 곡의 흐름을 갑자기 끊어주는 말리 특유의 형식적 요소로서 '전환점, 혹은 돌파구(Durchführung, breakthrough)'라 불리우며 주로 팡파레, 장례행진, 혹은 코랄 등의 요소를 사용한다. 이에 대해 Buhler 1996, 125-43 참조.

다.

도표 2

<b>도입부</b>		
1-18	도입부주제 II [X(a+b), Y, Z]	B장/단조
19-26	경과부 It	
27-44	I2 [X(b)]	Eb단조
45-49	완전4도의 b만을 이용한 경과부	B단조
<b>제시부</b>		
50-75	제 1주제	E단조
75-80	경과부	D장조
81-98	제 1주제의 단편	B장조
99-117	경과부	E단조
118-133	제2주제 B	C장조
134-144	종결주제 [It]	
<b>발전부</b>		
145-173	도입부주제 [단편적]	E단조
174-195	제 1주제, I	B단조
196-211	제 2주제	
212-227	경과부	
228-244	제 1, 2주제, It (전위)	C장조
245-257	경과부 [I, 제 1, 2주제, 팡파레, 단편적/대위적]	G장조
258-283	경과부	Eb/G장조
284-297	제 1주제, I	Eb단조
298-316	경과부 [I, It, 제 1주제, 팡파레]	Eb/A/B장조
317-337	제 1, 2주제, I, It	B장조
<b>재경과부 (재현부의 도입부)</b>		
338-353	It, 제 1, 2주제	B장조
354-372	제 2주제, I', 1주제의 전위	B장/단조
<b>재현부</b>		
373-426	제 1주제	E장/단조
427-449	제 1주제'	B장조
450-464	경과부	
465-486	제 2주제	G장조
487-494	종결주제, I'	E장조
495-547	대종결구 [I, 제 1주제]	E장/단조



## 2.4. 단일조성

도표 2에서 보면 이 악장이 전형적인 소나타형식으로부터 어떻게 벗어나고 있는지 알 수 있다. 우선 도입부의 조성 B와 E<sup>b</sup>은 고전적인 도입부의 역할과 마찬가지로 중심조성인 E조를 예비한다고 할 수 있는데, B조성은 중심조성의 딸림조 영역(dominant region)으로서, E<sup>b</sup>조성은 이끔음조 영역(subtonic region)으로 볼 수 있기 때문이다. 이러한 예비는 재현부를 열기 위한 재경과부에서도 그대로 반복된다(악보 5).

고전 소나타의 제시부에서는 새로운 조성이 나와 중심조성과 조성의 대비가 이루어지는데 이는 흔히 제 1주제와 2주제 사이에서 이루어진다. 이 악장에서도 제 2주제에서 새로운 조성인 C장조가 나오는데 이 조는 발전부로 계속되지 않고 발전부는 다시 E조로 돌아와 시작한다. 그러므로 여기에서는 C장조를 제 2조성으로 보기에 는 약하며 오히려 제시부와 발전부 사이에서 경과적으로 지나가는 것을 알 수 있다. 발전부에서는 B, C, G, E<sup>b</sup> 등의 조성이 나타나는데 이 조성들은 모두 도입부, 제시부에 이미 나타났었거나, 재현부에 나타날 조성들이다. 또한 재현부에서는 제시부의 제 2주제 조성이 중심조성인 E조로 돌아가는 대신에 발전부에서 한번 나왔던 G장조로 나와 여기에서도 조성의 대비에 대한 완화라기보다는 단일조성 E조에 대한 제시부와 재현부가 대응되는 구조를 갖는 조성구조로부터 야기되는 새로운 형식의 개념이 나타난다.

악보 5 : 1악장의 단일조성 구조



악보 5의 조성구조를 살펴보면 보면 도입부와 재경과부의 균형과 제시부와 재현부의 균형이 명백하게 드러나는데 이는 전통적인 소나타형식의 조성의 대비에서 오는 제 2조성으로의 이탈과 회귀의 개념과는 달리 전체적인 조성의 대칭적 구조로 볼 수 있으며, 그러므로 중심조성 이외의 조들은 E조 내에서 움직이는 E조의 영역들로 볼 수 있다. 발전부에서 나오는 조성들도 모두 제시부, 재현부에서 진술되는 조들이므로 이들이 단일조성 내에서 중심조성과 영역적 관계를 맺고 있다는 논리는 더욱 신빙성

을 갖는다. 제시부와 재현부에서 제 2주제의 조성은 각각 C와 G장조로 E조의 내림아래가온음조 영역 (b submediant region) 과 가온음조 영역 (mediant region)으로서 각각 3도 아래와 위의 영역으로서 중심조성인 E조를 수식한다. 이러한 요소들이 이 악장을 전통적인 소나타형식으로부터 변형시키는 요소로 작용하며, 이는 조성의 대비라는 가장 근본적인 소나타형식의 속성을 저버리고 대신 제시, 발전, 재현의 모든 부분에서 하나의 조로 회귀하는 단일조성의 경향을 띠고 있다. 그러므로 이 악장의 대칭적인 조성형식과 모든 부분이 중심조로 회귀하는 것은 단일조성의 단서이며, 이러한 구조를 낳은 이 악장의 단일주제성도 중요한 단서로 작용한다. 결론적으로 이 곡의 형식이나 조성구조, 주제가 모두 하나의 씨앗으로부터 나왔다는 결론을 지을 수 있는데 이를 이 곡의 스케치 연구를 빌리면 보다 명확하게 설명할 수 있다.

## 2.5. 스케치 연구

이 악장의 도입부는 중심조인 E단조의 V도영역인 관습적인 도입부의 예비 역할뿐만 아니라 이 곡 전체를 이끌어가는 기본 아이디어와 이 소재로부터 주제들이 파생될 것이라는 여러 전조들을 예시하고 있다. 도입부의 첫 주제가 발전적으로 변형되어 재진술되는 것과 특히 이것의 용해부분에서 주제의 동기들이 발전변형되고 확장되는 것, 경과부의 장례행렬주제 등으로 구성되는 도입부의 구조는 이미 악장전체의 구조적 윤곽을 그려주고 있다. 이와 같이 도입부 주제와 그에 내재하는 기본 아이디어의 발전적 변형에 의해 파생되는 다른 주제들과의 연관성은 이 악장의 단일주제적인 성격을 이끌어낸다.

이 악장의 단일주제적 성격은 말러의 스케치 연구를 통하여 보다 분명해진다. 스테판 헤플링이 조사한 말러 교향곡 7번의 스케치(Hefling, "Mahler's Sketch," 185-216)는 말러가 이 교향곡을 짧은 시일 내에 완성시켰다는 것을 증명하듯이 노트된 것이 두서없이 매우 단편적이다. 이 단편적인 스케치는 하나나 두개의 간결한 음악적 아이디어를 가지고 말러가 곡을 진행시키기 위하여 끊임없는 변형과 발전을 꾀했다는 것을 의미하기도 하고 또는 그가 몇 가지 아이디어를 가지고 그것들 사이의 유기적인 연관성에 집착하였다는 것을 의미하기도 한다.<sup>4</sup>

다음 악보 6-1은 1악장 도입부 주제의 스케치이며 5-2는 제2주제의 스케치이다.<sup>5</sup>

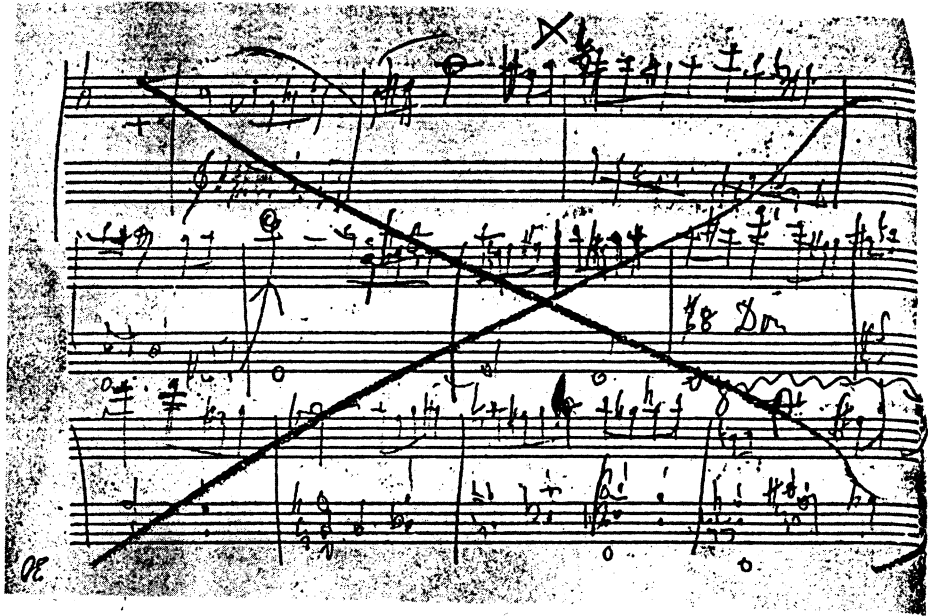
4. 최초의 도입부 주제 후에 수첩의 앞뒤로 두서없이 나타나는 스케치들 중 3악장이나 피날레 악장의 선율과 화성진행들도 섞여있는 것으로 보아 말러가 이 교향곡 전체를 동시에 계획하였을 것은 다분히 긍정적이다.

5. Hefling의 "Mahler's Sketch"의 186과 196쪽에 나오는 원본과 헤플링의 필사(transcription)를 그대로 사용하였다.

악보 6-1 : 도입부주제의 스케치



악보 6-2 : 제 2주제의 스케치



This image shows a clear musical score for the second theme sketch. It consists of four staves of handwritten musical notation. The notation includes notes, rests, and various markings such as 'X', '8va', and '[118]', '[121]', and '[125]'. The score is written in a style that appears to be a sketch or a working draft, with some annotations and corrections visible. The notation is spread across four staves, with some notes extending across multiple staves.

악보 6-2 계속

A handwritten musical score for the first system of 'Es-dur probieren'. It consists of three staves. The top staff is circled. The middle staff contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The title 'Es-dur probieren' is written in cursive across the bottom staff. There are some scribbles and corrections throughout the score.

A handwritten musical score for the second system of 'Es-dur probieren'. It consists of three staves. The top staff is circled. The middle staff contains a melodic line with various notes and rests, including a section marked [13]. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The title 'Es-dur probieren' is written in cursive across the bottom staff. There are some scribbles and corrections throughout the score.

악보 6-1의 도입부주제는 X1에서 말리의 말대로 리듬과 성격이 뚜렷하게 보이고 있으나 X2에서는 선율윤곽이 희미하게 잡혀있다. 그러나 이를 받쳐주는 화성은 X1의 G<sup>#</sup>-B-D-F<sup>#</sup>의 감7화음과 X2의 C<sup>#</sup>-E-G<sup>#</sup>-A<sup>#</sup>의 6음이 첨가된 단3화음이 매우 분명하게 나타난다. 여기에서 나오는 감4(증4)도음정 G<sup>#</sup>-D나 A<sup>#</sup>-E는 두 번째 단에서 B-F<sup>#</sup>의 완전4도로 해결되고 있다.

악보 6-2의 스케치는 1악장 제2주제의 서정적인 선율은 C장조가 아닌 F장조로 쓰여있으며 그 끝에는 “E<sup>b</sup>으로 시도할 것(Es-dur probieren)”이란 문장이 적혀있다. 이것은 제2주제의 조성이 아직 정해지지 않은 상태라는 것을 의미하며 오히려 그와 가까운 스케치 중에 마지막 악장의 스케치가 C장조로 명확하게 명시되어 있는 것으로 보아 교향곡의 전체적인 구성 후에 이를 1악장의 제2조성에 삽입시킨 것이 아닌가 하는 의구심을 낳는다. 그러나 이 때까지 제1주제에 대한 스케치는 남기지 않은 사실을 들어 (수첩에 나타나는 스케치의 순서로 보면 제 1주제의 스케치는 훨씬 후에 나온다) 헤플링은 제2주제의 조성이 아직 정해지지 않은 것이 결코 놀라운 일이 아니라고 지적하고 있다(Hefling, "Mahler's Sketch," 193-97). 또한 제2주제를 끌어내기 위한 제1주제의 용해부분의 발전적 변형의 스케치들이(결국에는 1악장의 마지막 코다에 삽입되었음) 정확한 스케치 순서는 알 수 없으나 도입부 주제 후에 즉시 그려진 것이라는 것을 여러 가지 유사한 요소들의 사용 -붓점의 아르페지오 반주, 모방기법 등- 을 통하여 짐작할 수 있다. 제1주제보다도 제2주제를 이끌어낼 수 있는 용해작업의 세밀한 스케치가 더 많이 발견되는 것은 무엇을 의미하겠는가?

이러한 의문점들을 고려할 때 이 악장의 단일주제적인 성격은 더욱 분명해진다. 제1주제의 뚜렷한 스케치가 없이 제2주제와 뒤에 발전될 1주제의 용해부분이 상세하게 스케치되어 있다는 것은 말리가 “주제의 정체성”보다는 도입부에 나오는 “기본 아이디어의 변형발전과 다른 주제와 그것과의 연관성”이나 “한 악장 내의 조성구조”보다는 “교향곡 전체의 조성구조”에 더 큰 관심을 두었었다는 것을 알 수 있다.

또한, 도표 2에서 볼 수 있듯이, 1악장 내에서는 관습적인 소나타 형식의 주제 간의 조성의 대조보다는 불안하게 시작되었던 기본 아이디어의 감5도(증4도)로부터 점점 안정되게 진화하는, 제1주제의 도입음정, E-B의 완전4도가 조성구조에 더 큰 영향을 미치고 있는 것으로 보인다. 도표 2의 이 악장의 형식에서 진하게 표기된 E, B장 단조는 이 악장의 일관된 구조를 만들어내며 도입부와 발전부에서 나타나는 E<sup>b</sup>조는 B와 증4도 관계에 있으므로 도입부의 기본아이디어 X에서 완전4도 (X5)가 만들어지기까지 거치는 증4(감5)도 음정과 같은 요소로 이 악장의 조성구조에 작용하는 것을 알 수 있다. 제 2주제의 조성으로 사용된 C장조는 E조의 3도 관계이며 이는 도입부에서 X가 완전4도 다음에 진행하는 X6의 장3도와 비유될 수 있는 조이고 제 2주제가

재현부에서 중심조로 나오지 않고 G장조로 나오게 되는 것으로 보아 이 악장의 축이라 할 수 있는 E-B조 사이를 제 2주제의 조성이 3도 관계로 장식하는 것으로 볼 수 있다. 이러한 관점에서 이 악장이 B와 E조 사이를 자유롭게 왕래하는 것은 B를 딸림조로 갖는 E조의 단일조성적 의미를 지니며(제 1주제는 대부분 E조에서 진술되고 B조는 그것을 예비한다고 할 수 있으므로) 그 구조에 있어서 제 2주제의 조성인 C장조와 G장조가 제 2조성으로서 중심조성과 대비된다기보다는 부수적으로 사용되었다고 할 수 있다. 결국 이 악장의 기본아이디어 X5, 즉 E-B의 하행완전4도가 이 악장 전체의 조성구조를 내포하고 있는 것이다. 이 악장의 도입부의 역할은 악장구조에 대한 설계도 역할뿐만 아니라 이 제 1주제의 기본아이디어 X5를 낳게 하는 태동이라고 할 수 있을 것이다.

### 제 3 장 결 론

본 논문에서는 1905년에 작곡된 말리의 교향곡 제 7번 1악장에서 하나의 음악적 아이디어로부터 모든 주제가 형성되는 단일주제적인 면모를 살펴보았다. 이 악장 도입부의 주제는 모호하게 나타나 발전적 변형을 거듭하여 정체성을 확립한 제 1주제로 탈바꿈하며 제 2주제는 도입주제나 제 1주제의 용해부분으로 확립된다. 조성 또한 소나타형식의 조성적 대비보다는 B-E의 축을 중심으로 하는 단일조성적 성격을 가지고 있어 제 2주제 조성과의 대비보다 중심조성 E조를 예비하는 B조와의 대비가 더욱 두드러진다. 아니, 이 두 조성은 차라리 대비라기보다는 이 악장의 두 축이라 할 수 있으면서도 B조성은 항상 E조성의 예비로 사용되고 있으므로 E조에 종속되고 있음을 알 수 있다. 따라서 이 악장은 E조의 단일조성을 가지며 B조는 항상 E와 대응되며 동시에 E를 예비하고, 제 2주제의 조성들, C와 G조는 3도 위, 아래에서 중심조를 수식해 주는 역할을 한다. 그리고 이 모든 조성구조는 도입부의 기본 아이디어에서 암시되고 있으며 모든 주제적 기법도 여기서부터 유기적으로 발전하고 있다.

이러한 말리의 중기 교향곡의 마지막을 장식하는 7번 교향곡의 단일주제적, 단일조성적 성격은 그의 후기 작곡기법에 대한 변화를 암시하고 있다. 말리가 1905년 2월 <죽은 어린이를 그리는 노래>와 뤼케르트 가곡의 공연이 끝난 후 그의 작품 안에서의 유기적인 연관성에 대한 커다란 관심을 논하였던 것을 베베른은 다음과 같이 회고하고 있다.

논쟁은 대위법으로 옮겨졌다. 말러는 바흐, 브람스, 바그너를 대단한 대위법주의자로 칭송하였다.....이 영역에 있어서는 자연이 우리의 모델이다. 자연에서 모든 우주가 태초의 세포로부터 -동물, 식물, 인간의- 신이나 전능자를 넘어서 발전되었듯이 음악도 아직 형성되지 않은 모든 것의 씨앗이 포함되어 있는 하나의 동기로부터 거대한 구조로 발전시켜야 한다 (Hans Moldenhauer, 1979. Anton Webern : A Chronicle of His Life and Work. New York: Alfred A. Knopf, 75.)

이 악장의 스케치에서는 그가 이야기하고 있는 씨앗의 유기적인 발달을 보여주고 있으며 도입부와 주제들간의 연관성에서도 그가 의미하는 씨앗의 발달과정을 선명하게 이해할 수 있다. 또한 그의 씨앗은 곡의 도입부에 이미 존재하고 있는 것이 아니라 그 씨앗의 태동으로부터 점차적인 변형의 과정을 거쳐 주제로 자라나고 이 과정을 통하여 다른 주제와의 연관성, 악장 전체의 조성적 구조를 파악할 수 있게 한다.

본 논문에서의 이 교향곡의 1악장에서만 이러한 유기적 관점을 고려하여 분석하였지만 이 관점은 이 교향곡 전체를 통하여 살펴볼 때에도 큰 의미가 있을 것이다. 그의 후기 교향곡에서 보여주는 이와 같은 단일주제적, 단일조성적인 유기적 요소들은 그의 후기 교향곡에서 더욱 두드러지게 나타나며 이러한 요소들이 쇤베르크의 유기체적인 사고로 이어진다는 것은 무리없는 추론일 것이다.



## 참고문헌

- Bauer-Lechner, Natalie. 1980. *Recollections of Gustav Mahler*. trans. Dika Newlin. London: Faber and Faber.
- Buhler, James. 1996. "'Breakthrough' as Critique of Form : The Finale of Mahler's First Symphony". *19th-Century Music*, 20/2: 125-43.
- Dahlhaus, Carl. 1980. *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zu Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. trans. Mary Whittall. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hefling, Stephen E. 1997. "'Ihm in die Lieder zu blicken': Mahler's Seventh Symphony Sketchbook" in *Mahler Studies*. ed. Stephen E. Hefling. Cambridge: Cambridge University Press, 169-216.
- Mahler, Alma. 1975. *Memories and Letters*. trans. Basil Greighton, eds. Donald Mitchell and Knud Martner. 3rd ed. Seattle: University of Washington.
- Moldenhauer, Hans. 1979. *Anton Webern : A Chronicle of His Life and Work*. New York: Alfred A. Knopf.
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. ed., trans., and commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.
- Tischler, Hans. 1949. "Musical Form in Gustav Mahler's Work." *Musicology* 2: 231-42.
- 권송택. 1998. "음악과 유기체론: 쇤베르크의 음악관과 유기체론," *음악과 인접학문: 한국서양음악학회지* 1: 237-58.
- \_\_\_\_\_. 1998. "구스타프 말리의 교향곡 제9번 1악장의 형식과 Liquidation의 의미," *음악논단* 12: 43-70.

## Abstract

### **Monotheme and Monotonicity in Mahler's 7th Symphony**

Kwon, Song-Taik

German composer in the late nineteenth-century faced the difficulties of developing their extremely brief and original idea(Grundgestalt), and the treatment of the musical idea or thematic affected the whole structure of a piece. In this regards, the real sequential technique of Wagner and the developing variation of Brahms are the most distinctive principles of the process of music idea in this period.

The compositional technique of their contemporary, Gustav Mahler, on the other hand, has been always treated as isolated and considered as having no specific and coherent principle of thematic technique in his music. Actually even his sonata movements, despite being based on the traditional formal scheme, shows great difference with Brahms. Then, what elements did he use in his composition and what should be examined besides the technique of Brahms and Wagner to analyze his music?

In this paper, the first sonata movement of Mahler's 7th Symphony has been examined focusing on his principle of presentation and process of the initial musical idea and its influence on the structural form of the piece in organic sense. The two characteristics in Mahler are found in this study: the one is monotonic aspect throughout the movement and the other is liquidation technique presenting the initial musical idea. The introduction to the movement provides the process of growing of the main and subordinate themes out of a seed, the initial musical idea, and show themes are related in a tonality as well. Liquidation technique can be explained by Brahmsian developing variation in a highly extended form, so that the motivic transformation is more varied and further, other themes or ideas are derived from it. In the liquidation, since the harmony strives away from the tonic, tonal extension can naturally occurs. These compositional techniques in Mahler are

also clearly supported by his sketches of this movement, which was examined by Stephen Hefling.

Monotonicity is the pre-stage of pantonicity or atonicity, since the monotonicity concept has enormous freedom in modulation or transposition in a piece. And liquidation technique offers the freedom by transforming and developing musical idea. Consequently, it is no exaggeration to say that the principles in Mahler's composition are entirely in organic sense and should definitely influenced on Schoenbergian musical language.



# 지배와 차이의 음악사

민 은 기 (서울대 교수)

## 차 례

- 제 1 장 서 론
- 제 2 장 음악적 가부장제
- 제 3 장 작곡에서의 여성 소외
- 제 4 장 여류 음악가에 대한 성 역할
- 제 5 장 음악교육의 성차별적 목적
- 제 6 장 결 론
- 참고문헌

## 제 1 장 서 론

“왜 위대한 음악가는 모두 남성인가?” 여성 문제를 논할 때마다 제기되는 질문이다. 그러나 이렇게 묻는 것은 위대한 여성음악가가 없는 이유를 찾아서 만약 그것이 여성의 불평등한 조건 때문이라면 그것을 개선시켜야겠다는 의도에서가 아니라, 여성의 무능력함을 책망하려는 의도인 경우가 많다. 다시 말해 “위대한 여성음악가가 없는 이유는 여성들에게 자질이 없기 때문이다”라는 대답을 유도하기 위해 이 질문이 던져진다. 이러한 대답에 대한 근거로 사람들은 여성만큼이나 열악한 조건에 있었던 남성들도 재능만 있으면 위대한 음악가가 되었다는 사례들을 들거나, 최근 수년동안 여성은 남성과 거의 평등한 위치에 있었음에도 불구하고 음악에 특별히 뚜렷한 두각을 나타내지 못했음을 들어 여성은 원래부터 위대한 음악가가 되는 것이 불가능하다고 생각한다.

이러한 문제에 대해 몇몇 페미니스트들은 여성의 예술이 남성 예술보다 열등한 것

이 아니라, 거기에는 또 다른 종류의 “위대함”이 있다고 주장한다. 즉 그것은 여성이 처한 상황과 경험의 특수성에 근거하며, 형식적이고 표현적인 특성에 있어서 남성의 예술과 구별될 수 있는 여성적 스타일을 형성한다는 것이다. 다시 말해 남성처럼 위대한 예술가는 없어도 위대한 “여성적” 예술가는 있다는 주장이다. 이것은 표면적으로는 충분히 근거가 있는 것처럼 보인다. 특별히 음악에 있어서는 상대적으로 드물지만, 문학이나 미술 분야에서는, 여성 문학과 여성 미술가들이 자신들의 경험과 상황이 남성의 것과 다르다는 것을 부각시켜, 여성으로서의 체험을 표현함으로써 예술 활동을 하는 경우가 많으며, 이들의 작품을 분명 페미니스트 문학 또는 페미니스트 미술로 규정한다. 그러나 분명한 것은 실제로 그들의 작품을 보면, 소재만 여성의 문제를 다루고 있을 뿐 그 양식적 특징 면에서, 그 여성 문학가나 미술가들을 단지 “여성성”이라는 공통된 특성들로 연결시킬 수 없는 경우가 대부분이다. 작가가 여성이라는 점 때문에 그들의 작품이 여성적 특징들을 공유하기보다는 여성 작가들은 동시대의 작가와 더 많은 공통점을 지니는 듯 하다. 즉 여성은 언제나 섬세한 작품을 쓰는 것은 아니며, 남성도 언제나 박력 있는 작품을 쓰는 것이 아니다. 분명히 양식은 성별의 문제가 아니라, 시대와 사회의 문제이기 때문에 우리는 일부 페미니스트들이 주장하는 여성성의 개념에 의문을 제기할 수밖에 없다.

따라서 여성음악가의 문제는 여성성의 개념에 관한 것이 아니라 예술 작품의 창작과정에 관한 것이다. 일반적으로 전기작가들은 예술가를 개인적인 감정이나 경험을 직접적으로 표현하여 작품을 만드는 것처럼 묘사한다. 따라서 독자는 순진하게 예술이 곧 예술가의 개인적인 삶을 예술 언어로 재현한 것으로 믿는다. 그래서 흔히 작곡하면 은은한 달빛에 젖어 그리운 여인을 생각하며 월광 소나타를 써내려 가는 베토벤의 모습이나, 조국의 운명에 분개하여 단숨에 연습곡 혁명을 작곡하여 그 분노를 뽐어냈던 쇼팽의 모습을 떠올리는 것이다. 그러나 이것은 당연히 과장된 모습이다. 대부분의 예술은 더구나 위대한 예술작품은 결코 이런 식으로 만들어 질 수 없다. 창작을 포함한 모든 예술활동은 교육과 훈련을 거치고, 장기간의 개인적인 실습을 거친 후에야 가능하다. 이 과정이 있어야만 독창적인 자신만의 예술 언어가 탄생할 수 있기 때문이다. 물질적인 차원에서 볼 때, 예술 언어는 슬픈 이야기도, 내밀한 속삭임도 아니며, 단지 캔버스 위에 물감이나 서로 다른 음높이들의 나열로 구체화되는 것이다.

그렇다면 왜 이러한 음악가들의 신화가 생겼는가? 그 신화들은 창작과정에 관한 잘못된 인식이 만들어낸 것이지만 결국은 예술가 특히 위대한 예술가에 대한 오해에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 위대한 예술가란 초인간적이고 신비로운 힘 즉 “천재성”을 지닌 사람이라고 생각한다. 따라서 작가 연구를 할 때도 위대한 예술이 만들어지는 사회학적 구조 특히 교육, 후원, 예술 소비 제도 등을 다루는 것이 아니라, 예

술가를 독특하고 존엄한 존재로 추앙 받도록 만드는 예술가에 관한 신화를 다룬다. 즉 위대한 예술가들은 천재성 혹은 재능이라고 불리는 신비로운 본성을 타고났으며, 그 재능은 아무리 가망 없거나 어려운 환경에서도 항상 드러나고야 만다는 것이다.

모차르트는 가장 대표적인 음악의 신동이다. 3세에 이미 피아노를 연주하기 시작하여 5세에는 미뉴엣을 작곡하였으며, 6세에는 유럽 각지로 연주여행을 다녔다는 그의 이야기는 너무나 유명하다. 그러나 모차르트 외에도 멘델스존은 9세에 피아노 독주회를 했으며, 요한슈트라우스 2세는 6살 때 이미 왈츠를 작곡하였고, 아들의 바이올린을 빼앗아 발로 밟아 버릴 정도로 아들이 음악가가 되는 것을 원하지 않았던 아버지의 반대에도 불구하고 왈츠의 왕이 되었다. 리스트도 6세에 피아노 협주곡을 겨우 한번 듣고 외워 연주했다고 한다. 이외에도 거의 모든 음악가들의 전기는 이렇게 믿어지지 않을 정도로 신비한 그들의 음악적 재능에 관한 이야기들로 시작된다.

그런데 이 모든 이야기들에 강조되어 있는 것은 분명히 예술적 성취가 불가사의하고 반사회적인 본성을 가졌다는 점이다. 예술가의 역할에 대한 이 거의 종교적인 개념은 19세기에 이르러 더욱 고양되어 예술가들은 거의 성인처럼 인식되었다. 이 시기에 일부 예술가들은 예술 작품의 제작을 종교적 대체물이자, 고매한 가치들을 위한 물질계에서의 최후의 성역으로 보는 경향이 있었다. 그러한 19세기 성인에 관한 전설을 보면, 예술가들은 순교자들처럼 사회가 던지는 치욕의 돌팔매질로 고통받으면서도 부모와 사회의 반대에 대항하였고, 결국엔 그의 내면에서 방사되는 신비롭고 성스러운 광채, 이른바 천재성이 발산되었기 때문에 어려움을 극복하여 성공을 거둔다. 그러나 안타깝게도 그 성공은 대부분 사후에나 이루어진다.

이렇게 작가 연구에 있어 신화적 전설이 적용되는 것은 미술에서도 마찬가지이다. 반 고흐는 간질 발작과 굶주림 속에서 해바라기를 그려냈고, 세잔느는 부모의 반대와 사회의 조소에 굴하지 않고 회화의 혁명을 이루었으며, 고갱은 명성과 재산을 버리고 열대지방으로 가서 존재론적인 부름에 응하였다. 난쟁이이자 알콜 중독자였던 뉘르츠-로트렉은 귀족이라는 그의 특권을 포기하고 그에게 영감을 불어넣어 주었던 미친한 환경을 택하였다.

물론 여기에서 이 신화를 전부 부정하려는 것은 아니다. 우리가 중요하게 생각하는 이 신화들의 진의 여부가 아니라, 왜 이 동화 같은 이야기가 그들에게 일어났는가 하는 것이다. 다시 말해, 왜 그 시대에 그 지역에 살았던 그 사람에게 일어났는가를 생각해 보아야 한다. 예를 들어 왜 위대한 음악가의 부친은 거의 항상 음악가인가? 그리고 왜 상류 귀족 중에서는 위대한 음악가들이 존재하지 않았는가? 또 같은 맥락에서 그런 신화는 왜 언제나 여성이 아닌 남성들에게만 일어나는가 질문해 볼 만 하다.

또 다시 그것은 여성보다 남성이 천재적이고, 귀족보다 평민이 더 음악적 재능이 있으며, 부친이 음악가인 경우에 신비한 음악적 능력을 타고 날 확률이 높다고 대답할 수는 없다. 왜냐하면 우리는 마게릿 도스트리치 공주나 에스페라하치 공작 같이, 직업음악가만큼 음악적 능력이 뛰어났던 귀족들을 많이 알고 있다. 그러나 이들은 예술 후원자이자 애호가 역할을 했을 뿐이다. 다시 말해 재능이 있다고 해서 누구나 음악가가 되는 것이 아니다. 그가 속한 사회가 그에게 예술가가 되도록 요구할 때만이 그는 예술가가 될 수 있다. 즉 위대한 작곡가가 탄생하기 위해서는 그의 예술적 천재성도 중요하겠지만, 그 보다 사회적 상황 특히 그 사회의 제도적 특성이 더 결정적인 조건이 된다고 할 수 있다. 이러한 논리는 스포츠 분야를 보면 더욱 쉽게 납득할 수 있다. 육상과 구기 종목에서는 흑인선수들이 두각을 나타내지만 골프나 테니스에서는 불과 몇 해전만 해도 흑인 선수를 찾아 볼 수 없었다. 이러한 현상을 두고 우리는 흑인이 육상과 농구에는 재능이 있지만 골프와 테니스에는 재능이 없다고 얘기하지 않는다. 그들은 어려서부터 좁은 운동장에서 농구공을 가지고 놀 수는 있었지만, 필드에 나가 골프 공을 맞추어 볼 기회를 가지지 못했기 때문이다. 그러나 사람들은 이 같은 논리를 예술 분야에 똑같이 적용하지 않고, 천재성만 있으면 어떠한 환경도 극복된다고 믿고 있다.

다시 우리 원래의 질문으로 돌아가 “왜 위대한 여성음악가는 존재하지 않았는가?”에 대한 대답을 이제 우리는 여성의 재능에 관한 문제나, 여성적 예술이나 여성성의 개념에서 찾을 것이 아니라, 음악가가 처한 사회적 시대적 상황에서 찾아야 한다는 것이 분명해 졌다. 그렇다면 구체적으로 음악가가 처한 사회적 시대적 상황이란 무엇을 말하는가? 가장 중요한 것은 개인이 한 명의 예술가가 되기 위해 어떠한 교육의 혜택을 받았는가의 문제일 것이다. 그 다음은 한 예술가가 위대한 예술가로 남기 위해서는 그를 그 사회가 어떻게 받아들이느냐 하는 문제일 것이다. 그런데 만약 여성이 이러한 교육이나 후원제도와 같은 제도적 사회적 조건에 있어 남성과 불평등했다는 것이 밝혀진다면, 그때 우리는 “왜 위대한 여성음악가가 존재하지 않았는가”에 대한 대답을 쉽게 찾을 수 있을 것이다.

## 제 2 장 음악적 가부장제

인류 사회를 조직화하는데 있어 가부장제는 하나의 주요한 근간이 되어 왔다. 가부장제란 남성에게 의한 여성의 종속체계를 뜻한다. 그 지배의 양상은 단순한 동물 세



계에서의 지배 현상과는 달리, 사회제도와 문화적 차원의 기제를 매개로 한다. 일반적으로 이러한 지배는 남성이 여성보다 신체적으로 강하고 공격적이기 때문에 비롯된 것으로 인식되어 왔다. 그러나 최근의 페미니즘 관련 연구에 따르면 이 현상은 남성들이 여성들에 비해 가족 부양의 책임에서 자유로울 수 있었다는 사실과 관련이 있다. 구체적으로 남성들은 출산과 수유의 임무를 지지 않고 이러한 임무를 맡겨진 여성처럼 인내를 요구하고 감정에 이끌리는 관계에 묶이지 않으므로 가정을 벗어난 영역에서의 활동에 몰두하게 되었으며 이러한 활동이 소위 공적 조직으로 발전되어 남성 지배 체제의 토대를 이루게 되었다는 것이다. 그러나 인류는 생존하기 위해서 지금까지 우리가 생각하는 만큼 빈번하고 지속적으로 전투를 해야했던 것은 아니다. 최근의 연구들을 보면 오히려 인류는 그 긴 시기에 걸쳐 경쟁이 아닌 협동을 성공적으로 생존해 왔음을 알 수 있다(Lee & Devore, 1974), (K, Gough, 1975). 심지어 과거 수렵채취사회에서조차도 주요 식량은 힘센 남성의 사냥을 통해 얻어진 큰 짐승보다는 여성들의 채집활동을 통하여 공급되어 왔다는 것은 이미 잘 알려진 사실이다(S. Slocum, 1975).

그럼에도 불구하고 남녀 성차에 따른 역할 구별은 단순한 성별 분업을 넘어 여성에 대한 남성의 지배 구조를 낳게 되었다. 따라서 여성은 공적 영역에서 체계적으로 배제되었으며, 여성을 비하시키는 이데올로기가 사회를 지배하게 되었다. 그런데 이렇게 해서 생긴 한 사회의 남녀에 관련된 신념체계에는 단순한 분업 이상의 정치성이 명백히 드러나고 있다. 즉 남성지배는 남성이 문화적 즉 인공적 기제를 통해 임신과 출산이라는 자연적 창조 능력을 가진 여성에 대응할 수 있는 힘을 길러낸 노력의 결과라고 말할 수 있다. 따라서 가부장제는 단순한 노동 구조의 차원을 넘어서 문화 심리적 차원을 포함한 총체적 시각에서 파악되어야 할 것이다. 물론 우리가 여기서 관심을 갖는 것은 어떤 과정을 통해 인류가 가부장제 사회가 되었느냐하는 문제가 아니라 가부장제의 결과에 따라 사회가, 특히 사회의 구성원이 어떠한 상황에 놓이게 되었느냐 하는 문제이다.

가부장제에서 남성과 여성은 단순히 성별에 따른 역할을 갖기보다는 남성성과 여성성이라고 말할 수 있는 성별화된 특성에 따라 구축된다. 예를 들어, 남성은 활동적이고 생산적이며, 지식을 추구하고 따라서 이성적이며 창조적이고 실험적이고 과학적이며 기술적이라는 남성성을 갖고, 반대로 여성은 수동적이고 재생산적이며 타인을 돌보는 것과 연관되는 여성성을 갖는다. 따라서 예술 분야에서 남성은 창조적이라고 인식되지만 여성은 공예품의 생산 정도에만 관여하여 부지런한 것으로 정의된다. 남성의 지식추구가 남성성의 '정신적'인 특징에 의한 것이라면, 여성의 재생산 기능은 '육체'에 의한 여성성에서 비롯된다. 물론 남성성과 여성성의 사회적 구축은 모든 남

성이 완전히 남성성만을 가지고 모든 여성이 여성성만을 가진다는 뜻은 아니며, 오히려 남성성과 여성성은 남성과 여성 모두가 어느 정도는 다 갖고 있는 것이 사실이라고 할지라도, 남성성은 남성과 그리고 여성성은 여성과 당연히 더 깊은 연관을 갖게 된다.

그런데 이러한 성별화된 특성을 따르면, 남성성이 공적영역에 더 적합하며 여성성은 사적영역에 더 적합하다는 결론에 이르게 된다. 공적영역은 무엇보다도 유임금 노동과 관련되며, 사적영역은 무임금 노동과 관련된다. 가부장제 내에서는 남성은 여성보다 더 많이 공적 영역에 진출해 있으며, 여성이 공적영역에 진출했다 할지라도 사적영역에서의 특성을 가진 분야에 치우치는 경향이 있다. 무임금의 사적영역 내의 역할인 돌보기, 간호, 청소, 요리, 양육이 유임금의 공적영역으로 들어와 돌보기, 간호, 청소, 요리, 서비스, 비서역할과 교육으로 전환되는 것이다.

이렇게 성의 차이에 따라 남성은 공적 영역, 여성은 사적 영역으로 역할을 나누는 가부장제의 전통은 음악 분야에 있어서도 그대로 적용되었다. 이것은 동서고금을 따질 것 없이, 거의 모든 음악사회에서 공통적으로 나타나는 특징이다. 물론 공적 영역과 사적 영역이라는 두 가지 음악영역의 구분이 언제나 명확하거나 절대적인 것은 아니며, 여성의 음악실재에 대한 가부장적인 권력 역시 단순하지는 않다. 예를 들어, 여성들이 사적 영역에 속한다고 해서 언제나 여성들이 가정에서 육아를 위한 자장가만을 불렀던 것은 아니다. 오히려 음악을 통해 여성들이 유임금의, 즉 공적영역의 음악작업을 하는 것은 묵인되어 왔고 심지어 장려되기도 했다. 다만 가부장제에서 공적영역을 담당하는 남성의 음악작업과의 차이는 여성의 음악작업은 아무리 공적이라고 할지라도 결국은 사적인 작업으로 간주된다는 것이다.

또한 가부장제에 있어 여성의 모든 음악활동은 여성의 사적인 역할을 방해하지 않는 범주내에서만 허용되었다. 여성 자신이 음악을 위해 자신의 성적 역할을 포기하는 경우, 이른바 “남성 같은 여성”이라고 해서 극심한 비난과 혐오의 대상이 될 수 밖에 없었다. 때문에 여성의 음악 참여는 여성의 성적 역할을 강화하는 쪽으로 장려되었다. 심지어 여성은 ‘여성성’의 상징적 표현을 위해 음악에 참여하였다. 이 외에도 음악적 가부장제는 관대함과 억압, 공모와 저항의 많은 복합적인 기제를 만들어 냈으나 한마디로 음악적 가부장제는 결국 음악에 있어 성에 따른 구분을 낳게 했다고 말할 수 있다. 다음 장들에서는 좀 더 구체적으로 음악적 가부장제가 어떻게 음악 안에서 이러한 성차에 따른 구별과 차이를 만들어 냈는가를 살펴보도록 하겠다.

### 제 3 장 작곡에서의 여성 소외

음악에 있어 다른 어떠한 분야보다 여성은 작곡 즉 창작 분야에서 노골적으로 제외되어 있다. 이러한 작곡에서의 여성 소외가 과연 여성에게 창작할 수 있는 능력이 없기 때문일까? 우리는 이 문제의 해답을 앞서 논의된 가부장제의 성에 따른 역할 구분에서 찾을 수 있다. 즉 가부장제에서 남성성은 활동적, 이성적, 실험적, 창조적, 과학적, 정신을 통제하는 힘을 상징하며, 여성성은 수동적, 재생산적, 봉사적, 감정적, 자연적이고 신체에 의해 통제되는 것으로 정의될 수 있다. 이를 예술 영역에 적용한다면, 남성은 창조적이며, 여성은 그렇지 못하다는 뜻이 된다. 그렇게 때문에 여성은 수동적이고 재생산적인 활동을 해왔으며, 타인을 돌보는 것과 연관되거나, 공예품과 같이 부지런히 일해야 하지만 그다지 창조적이지 않은 예술품의 생산에 관여한다.

그러나 창조성과 관련된 이러한 남녀의 구분은 가부장제가 만들어낸 다른 성 역할 구분과 마찬가지로 남성 지배 구조를 유지하기 위한 정치적인 의도에 의한 것이다. 창조성은 남성들에게만 선천적으로 주어지는 것이 아니라 여성에게도 있을 수 있다. 다만 창조성이 적극적으로 발휘되기 위해서는 특정한 상황이 전제되어야 하는 것이 문제이다. 즉 현 생활에 안주하지 않고, 미지의 세계로 뛰어들려고 하는 개개인의 정신적인 자유가 보장되어야 하며, 해당 분야에 대한 전문적인 지식이 필요하며, 이러한 자유를 보장하고 발전시켜 줄 수 있는 안정된 환경이 전제되어야 한다. 반대로 환경에 무조건 적응해야 하고, 권위에 굴복하고 복종하는 자세는 창조성을 저해할 수밖에 없다.

그렇기 때문에 음악 분야에서도 여성은 창조성이 없는 것이 아니라, 창조성을 발휘할 조건을 갖추지 못했다고 해야 할 것이다. 그렇다면 구체적으로 인간이 창조성을 발휘하기 위한 즉 작곡을 하기 위한 조건은 무엇인가? 첫째, 가장 중요한 것은 여유이다. 곡을 쓸 수 있는 시간적 여유가 있어야 하고, 아무 것에도 방해받지 않고 예술에 몰두할 수 있는 정신적 여유가 보장되어야 한다. 다시 말해 물리적으로 정신적으로 자유로워야 한다. 하지만 가부장제 하의 여성은 출산과 육아의 의무에서 헤어날 수가 없다. 또한 혹시 경제적 사회적 특권으로 인하여 육아를 위한 노동에서 벗어날 수 있었던 여성이라고 할지라도 가부장제는 모성을 극도로 이상화시켰기 때문에 여성이 언제나 어머니로서의 '신성한' 의무에서 완전히 자유로울 수 없다. 더구나 사적인 영역보다 훨씬 중요한 공적인 영역에서 활동하는 남편의 시중까지 들어야 하는 여성들이 일상생활을 제쳐놓고 미의 탐구자가 된다는 것은 불가능한 일이다. 비록 극소수 이기는 하지만 그나마 이름이 알려진 과거 여성작곡가들이 거의 귀족이었다는 사실은

결코 우연이 아니다. 왜냐하면 계급적 특권으로 인해 그들에게는 창작에 필수적인 여유가 하층 계급의 여성에게 보다 상대적으로 많이 보장되었기 때문이다. 또한 그들은 사회적 제약을 타파하고 자유를 쟁취할 수 있는 힘이 있었다.

두 번째로 창조성을 발휘할 수 있는 조건은 교육이다. 우선 음악에 대한 전문적인 지식을 교육받을 수 있어야만 창조성이 발휘된다. 아무리 영감이 떠오른다고 해도 어떻게 음악을 구성해야 하는지 알지 못한다면 작곡을 할 수가 없는 것이다. 그렇다면 여성에게도 음악교육의 기회가 동등하게 주어졌는가? 분명 그렇지 않았으며 여전히 그렇지 못하다. 아직도 한국 음악대학의 작곡과에는 남녀 학생 비율이 존재한다. 이는 수준 낮은 남학생의 입학울 장려하기 위한 제도로 남학생들보다 상대적으로 우수한 여학생들은 여학생들간의 높은 경쟁을 뚫어야만 작곡을 배울 수 있는 기회를 얻을 수 있다. 21세기의 상황이 이렇다면 그 이전에는 여성이 작곡을 배운다는 것이 얼마나 어려웠는지 짐작할 수 있을 것이다. 그러나 음악교육과 관련된 성차별적 현상에 대해서는 다음 장에서 자세하게 다루어 질 것이다.

그런데 작곡을 하기 위해 필요한 교육은 단순히 작곡 기법에 관한 교육에 한정되지 않는다. 창작을 하기 위해서는 대담한 사고, 발명, 발견을 위한 탐구심, 호기심, 상상력, 실험정신을 키우도록 교육받아야 한다. 이러한 능력들은 타고나는 것이 아니라 길러지는 것이기 때문이다. 그러나 가부장제 하의 여성들은 이러한 능력을 개발하도록 교육받지 못했다. 아니 오히려 이러한 능력을 억압하는 쪽으로 길들여졌다. 또한 어쩌다 이러한 능력을 발휘하는 여성은 여성답지 못하고 남성같다고 해서 비난받았다. 대신 여성들은 순종하고 복종하며 질문하지 않는 것을 미덕으로 강요받았다. 바론(Barron)은(Rieger 1980 p.273 재인용) 창조적 인간은 일반적으로 자의식이 강하며 지배적이며 외부로부터의 억압이나 규제에 반발한다고 말한다. 그러나 이러한 특징은 여성의 신성한 사명과 전혀 맞지 않았기 때문에 여성교육의 목표가 이러한 특징을 길러주는 쪽으로 맞추어진 적이 없다.

세 번째로 창조성이 발휘될 수 있는 조건을 든다면 그것은 사회적인 승인일 것이다. 예술가에게는 주위로부터 인정받는 일이 대단히 중요하기 때문이다. 피터 폰 매트(Peter von Matt)는 정신분석학적 입장에서 문학창작활동에 있어 사회와 창작행위가 어떻게 상호 작용하는가를 연구하였는데, 그에 따르면 독자들의 사회적인 인식이 작가의 창작력과 창작과정에 큰 영향을 미친다. 그는 “작품의 이미지는 작가의 자기 이미지와 전통적 문학형식 및 사회적 구속이 서로 연결되어 나타난다.”(Rieger 1980 P.274 재인용)고 정의했다. 따라서 예술가의 창작생활은 독자나 청중의 반응에 좌우된다고 말할 수 있는 것이다. 즉 그 독자나 청중의 반응은 예술가 내면의 여러 가지 감정을 불러일으키며, 그것은 다음의 창작행위에 재투입되는 것이다. 음악에서도 비슷한

연구가 있었다. 사무엘 브래드쇼(Samuel Bradshaw)는 정신분석학의 입장에서 작곡과정을 조사하였는데, 그에 따르면, 작곡가의 작품에 대한 주변 반응이 작곡가의 자기평가나 자의식을 좌우한다. 그런데 여성 작곡가의 문제는 바로 여성작곡가는 이 사회로부터의 승인을 받지 못한다는 것이다.

그러나 이러한 사회의 외면에도 불구하고 혹시 여성이 창작력을 기르는데 성공했다고 해도 그녀는 또 다시 자신의 예술을 표현할 대상을 찾을 수 없는 상황에 부딪히기 마련이다. 남성은 전쟁, 투쟁, 영웅적 행위, 직업 등 남성적 가치가 있는 것을 통해 자신의 예술성을 충분히 발휘할 수 있다. 이에 비해 여성은 자신의 체험을 토대로 자기 나름대로의 생각을 발전시킬 수 있는 기회가 부족했으며, 더구나 그것을 예술로 승화시키는 일 따위는 생각조차 할 수 없었다. 여성에 대한 사회적인 소외만을 고려한다면 왜 이제까지 (그리고 지금도 역시) 여성들에게는 창조적 작업이 그토록 힘들었는지 잘 알 수 있다. 사회성의 결핍이 그녀들로부터 창조력을 박탈해 버린 것이다. 여성에게는 능력을 직업으로 발전시키고, 또한 사회적 인정을 얻어 인격적으로도 성장해 가는 일이 거의 금지되었다. 창작능력은 사회의 반항에 따라 발전되는 것인데, 많은 여성 작곡가들은 그들의 작품을 세상에 들려 줄 기회가 거의 없었다는 것이 문제이다.

마지막으로 창조성을 발휘할 수 있는 조건이 하나 더 있다. 바로 이 창조성을 채워 줄 수 있는 성(性) 에너지이다. 과학적으로 증명되었다고 할 수는 없지만 예술은 오래 전부터 성과 밀접한 관계를 갖고 있으며, 성적 요구가 개개인의 창작행위의 중요한 원천이 되었다는 점에서 대체로 의견이 일치되어 왔다. 물론 예술의 창조행위를 촉진시키는 것이 성 에너지의 축적인지, 발산인지, 혹은 융합인지에 대해서 정확하게 단정지을 수는 없다. 그러나 우리가 관심을 갖는 것은 그들의 정확한 인과관계가 아니라, 여성에게는 성적인 면에 있어서도 스스로 선택할 권리가 없고, 옛날부터 줄곧 수동적인 상태였다는 사실이다. 20세기초까지 여성에게는 성생활에 있어서도 주체적인 역할이 인정되지 않았으며, 그것을 희망하는 여성은 사회적으로 추방을 감수해야 했다. 따라서 삶의 기본적인 요소이며 활력의 원천이 되는 성은 억압되고, 건전한 정신과 행동이 방해받을 수밖에 없었다.

그리고 더 결정적인 것은 성생활에 있어서까지 여성은 자기자신을 위해서 행동할 수 없다는 것이다. 여기에도 가부장적인 원칙이 적용되어 여성에게 남성을 위하여 자신의 삶을 희생해야 하는 미덕이 강요되었다. 따라서 남성들만이 예술행위를 위해 성 에너지를 동원할 수 있는 특권을 누릴 수 있었다. 알렉산더 엘스터(Elster, Elexander)의 견해에 의하면, 남성 예술가는 창작하고 있을 때, 마치 성적 에너지를 발산하고 있는 것 같은 상황에 빠져든다. “천재가 작곡하고 있는 상태를 상상할 때 우리는 베토

벤이나 베를리오즈와 같은 작곡가가 오로지 창작에만 몰두하고 있는 모습을 떠올린다. 남성은 성생활에서도 지배자이기 때문에 여성 대신에 음악에 온 정력을 쏟아 몰두할 수 있다. 하지만 여성은 평상시에도 성적 에너지를 산만하게 발산할 수 밖에 없는 처지이므로 그 에너지를 사랑도 아니고 예술에 쏟아 부을 수 없다.”(Elster, Alexander, 1920 p.512)

또한 남성은 창작을 통해 자신의 성적 에너지를 발산하기도 하지만 바로 그 창작을 위해 또 여성을 성의 대상으로 소유하고자 한다. 바그너는 그 대표적인 경우로 여성의 도움이 없으면 창작력이 저하되었다고 한다. 그는 “황폐한 가정은 나의 삶 자체를 시들게 하고 있다. 아아! 가없는 베토벤이여. 그가 넘치지 못한 가정생활을 얼마나 한탄했던가를 지금 나는 이해할 수 있노라. 나도 역시 여성에게 존경과 칭송을 바쳤음에도 불구하고 지금까지 한 번도 여성의 마음을 완전히 사로잡지 못했다.” 또한 그는 그의 첫 번째 아내와의 결혼생활을 “그 생활은 나를 모든 불안감으로부터 지켜주었으며, 내 안에 있는 예술적 본질만을 발전시켜 주었다”고 회고한다. (Moulin-Eckart, 1929)

여성을 자신의 지친 심신을 회복하는데 이용하고자 하는 남성의 요구는 남성에게 창작의욕과 실제로 창조력을 부여하는데 무시할 수 없는 요인을 형성했다. 그러나 창조적인 일을 하고 있는 여성에게는 도대체 누가 필요한 활력을 부여해 줄 것인가에 대해서는 아직 해답이 없다. 물론 일부 페미니스트들은 동성에 관계를 그 해결로 제시한다. 하지만 동성에 관계에서 예술활동을 하는 여성이 남성의 역할을 대신하고, 다른 한 여성은 전통적인 여성의 역할인 활력을 제공하는 역할을 맡는 것은 진정한 해결이라고 할 수 없다. 그것은 여성작가가 남성작가와 자신을 동일시한 것에 지나지 않으며 이것은 결국 또 다른 형태의 종속관계를 낳기 때문이다.

창조성에 관한 문제를 정신분석학에서는 프로이트의 승화의 개념에 근거하여 설명한다. 프로이트에 의하면 사람이 스스로의 성적 욕구를 억제하고 그 에너지를 정신적인 일로 환원시키길 때, 그 충동에서 벗어날 수 있다고 한다. 이때 무의식의 상상력이 작용하여 창조작업의 기쁨이 마련된다는 것이다. 그러나 이 경우 프로이트가 염두에 두고 있는 것은 분명히 남성이다. 여성들은 자신들의 성적 욕구를 표현하는 것이 허락되지 않았을 뿐 아니라, 자유로운 창작 활동도 제한 받았다. 그래서 그들은 다른 정신적 세계로 도피하거나, 히스테리 등으로 욕구를 발산한다는 것이다. 남성은 본능적 충동을 억제한 대가를 문화영역에 참여한 것으로 보상받을 수 있지만, 여성은 이웃 사랑이나 자기 희생 등 자기부정적인 방법으로 본능적 충동을 해결할 수밖에 없다. 때문에 여성이 창조성을 개발하려면 성충동을 승화하는 남성의 행위를 여성이 모방해야 한다는 결론에 도달한다.

그러나 생물학적으로 진정한 창조성을 가진 쪽이 여성이라는 사실은 역설적이라 하지 않을 수 없다. 여성의 성욕의 결과는 바로 여성의 생식능력으로 나타난다. 그리고 바로 그것은 남성의 권력을 약화시키는 직접적인 원인이 된다. 따라서 여성의 성욕은 빈틈없이 통제되어야 했을 것이다. 창조에 있어서 여성들이 좀 더 직접적이고 지배적인 역할을 담당하며, 남성들은 모두 여성들에게서 태어나지만 그 반대의 경우는 불가능하기 때문에 여성들은 남성들보다 많은 권력을 갖는 것이 자연적인 것이라고 생각할 수 있다. 즉 자연 상태에서는 부권이 결코 그 정당성을 보증 받을 수 없다. 그래서 성행위가 매우 엄격하게 규제되지 않는다면, 남성들은 여성들처럼 그들의 자손이 모두 그들의 것이라는 믿음 속에서 마음 편히 지낼 수 없을 것이다. 남성의 생식은 늘 의심의 여지를 남긴다. 여성의 창조성에 대한 접근이 남성들에게 있어 두려움의 대상이 된 것도 바로 이러한 이유에서일 것이다. 많은 페미니스트들은 기독교의 창조신화가 사물의 본래 질서를 완전히 뒤바꾸고 있다고 지적해 왔다. 인위적인 창조신화에서 남성 신은 남자를 먼저 창조하고 그 후 때늦은 생각 끝에 아담의 갈비뼈로 여자를 만든다. 여성은 그녀가 존재하게 된 바로 그 순간부터 남성에게 이미 종속되어 있으며 그에게 의존해야 하는 것이다. 더욱이 출산의 고통을 이브가 지은 죄에 대한 벌로 묘사함으로써 여성이 갖는 위대한 창조능력도 그녀의 죄와 복종으로 규정한다. 그리고 정작 창조는 신에 속한 것이거나 남성적인 것으로 만들어 놓았다.

요약하면, 여성은 남성 중심사회에 순응하도록 교육받아 왔으며, 역사적으로 형성된 사회적 구속에 의해서 창조적 활동으로부터 소외당해 왔다고 말할 수 있다. 따라서 여성들은 자신들이 가부장적 권위의 속박에서 벗어나 자연스럽게 사는 기회를 전혀 얻지 못했다는 사실을 자각하지 못한 채, 여자는 원래 비창조적 본성을 갖고 태어났다는 끊임없는 남자들의 주장으로 인해, 여성은 열등한 존재로 고정되어 버린 것이다. 따라서 당연히 여성은 문화적, 예술적 창조로부터 완전히 제외되어 버렸던 것이다. 여성은 이미 오래 전부터 사회조직에서 소외되고 활동이 현저하게 제한되었을 뿐 아니라, 창조활동을 하기 위해 꼭 필요한 여러 가지 기능을 배우는 일이 막혀 있었다. 오늘날에는 제도상의 구속은 점차 해소되고 있다고 하지만 심리적 장애는 여전하며, 거의 극복되지 못하고 있는 형편이다.

## 제 4 장 여성음악가에 대한 성 역할

작곡이 여성에게 배타적이었던 것에 비하면 역사적으로 볼 때 여성연주자에 대해

서는 보다 관대하였다고 할 수 있다. 물론 그렇다고 연주분야에서 여성의 활동이 남성보다 두드러졌던 것은 아니다. 단지 작곡분야보다는 연주분야에서 여성이 덜 소외되었다는 것이다. 그 원인은 공연예술에 있어 무대 위에서 공연하는 사람은 여성적인 것으로, 그리고 객석에 앉아 구경하는 관객은 남성적인 것으로 규정하는 통념과 관련이 있을 것이다. 요약하자면 원래의 의도나 세부적인 공연환경과는 관계없이 무대 위에서 공연하는 사람은 남성과 여성을 불문하고 보여지는 위치에 놓인다는 것이다. 이것은 남성 연주자에게 있어서는 그의 남성으로서의 지위와 모순되는 것이다. 반면에 여성에게는 이것이 그녀의 여성으로서의 지위를 확인시켜 준다. 바로 이러한 이유 때문에 사회는 여성 연주자를 여성작곡가보다는 자연스럽게 받아들였는지 모른다.

그러나 그렇다고 해서 여성이 모든 음악을 연주할 수 있었던 것은 아니다. 여성 연주자가 연주하는 것이 허용된 악기가 있는 반면 연주되는 것이 금지되는 악기도 있었다. 또한 낭만주의시대 까지만 해도 여성은 주로 대중적인 연주회보다는 가정을 중심으로 이루어지는 살롱 음악회에서 연주했다. 또한 아무리 연주자로 대성했다고 할 지라도 여성 연주자는 대부분 결혼과 함께 활동을 중단하였다.

또한 같은 연주라 해도 성악과 기악 분야에서는 차이가 있었다. 비록 18세기 이후의 상황이지만 여성성악가는 남성에 결코 뒤지지 않는 활발한 활동을 벌였던 것이다. 여성 악기 연주자의 소극적인 활동과는 대조적으로 같은 연주분야이면서 이러한 차이가 일어난다는 것은 남성과 여성의 역할의 차이만큼이나 흥미롭다. 특히 우리는 그 차이를 낳게 한 원인에 주목하지 않을 수 없다. 더욱 흥미로운 것은 바로 그 원인이 가부장제가 요구하는 여성성과 관련이 있다는 사실이다. 즉 가부장제에서 여성은 어떠한 이유에서라도 여성성을 상실해서는 안되기 때문에 모든 음악활동은 여성성을 잃지 않는 한도에서만 허용되었으나, 성악과 기악에 대한 여성의 참여가 뚜렷한 차이를 보이는 것은 이 여성성과 여성의 역할에 관한 문제가 음악의 각 분야에 있어 차별적으로 적용되었다는 것을 의미한다. 따라서 성악과 기악분야의 여성연주자들에 관해 문제는 바로 이 여성성의 문제에 초점을 맞추어 논의되어야 할 것이다.

먼저 성악에서 여성의 활동이 어떠한 음악분야보다 자유롭게 이루어져 왔다는 것은 역사적으로 쉽게 입증된다. 특별히, 고대 문명에서는 어떤 장르에서건 여성 음악가에 대해 전혀 편견이 없었던 것으로 보인다. 그러나 4세기가 되면서 여성들은 교회에서 노래하는 것을 금지 당한다. 여성들은 수녀원의 예배에서 노래하는 것만을 허락 받았다. 남성 음악가들이 교회와 궁정에서 화려한 경력을 쌓아가기 시작할 때에 여성들은 단지 수녀원에서 극히 제한되고 제도화된 음악 훈련만을 받을 수 있었다. 이것은 주로 노래 특별히 선창자의 역할에 관한 것이었다. 여하튼 수녀원의 수녀들은 제



도적으로 인정받은 유일한 준전문 음악가들이었다. 물론 교회 밖에서는 여성도 비교적 자유롭게 노래할 수 있었던 것 같다. 유랑악단에 여성가수들이 있었고 남부 스페인의 궁정에서는 노예 소녀들이 노래했다는 기록이 있다.

한편 아마추어의 영역에서는 여성들에게 성악이 장려되었다. 귀족 여성들과 부유한 여성들은 노래를 즐겨 들었을 뿐 아니라 노래를 포함한 음악교육을 받았다. 그들의 주된 임무는 육아와 가사를 돌보는 것이었으나 그들은 음악을 하나의 교양으로 학습하였다. 귀족들은 모노디를 즐겨 불렀으며 종종 현악 반주를 곁들이기도 하였다. 15세기에서 18세기까지 전 유럽에서는 수녀들이 지속적으로 성악에 종사하였고, 귀족여성들은 여가활동으로 가정에서 노래하였다. 방랑악단의 활동은 저조해 졌지만 당시 유행하던 연극 공연에서 여성들에게 무대가 개방되어, 16세기부터 여성들은 무대에서 노래하기 시작하였다. 궁정에서 음악가로서의 경력을 쌓는 여성들이 생겨났고 여성의 오페라 하우스의 공연도 증가하였다.

여성과 소녀들이 교회에서 노래하는 것을 허락해야 하느냐는 문제는 16세기 중반에 처음 제기되어 2백년 이상 계속 널리 논쟁의 주제가 되었다. 트렌트 공의회는 수녀들이 다성음악을 노래하는 것을 금지시켰을 뿐 아니라 그들이 교회 밖에서 음악을 연주하는 것을 금지하였는데 이러한 금지는 18세기까지 지속되었다.

여성이 전문음악가로 진출한 때는 1580년 이태리 페라라 궁정에서 처음으로 여성가수들이 급료를 받게 되면서부터이다. 이러한 혁신은 경멸과 찬양의 혼합된 반응을 가져왔다. 그러나 1600년에 와서는 모든 이태리 궁정이 여성가수들을 고용하고 있었으며, 이때부터 여성은 본격적으로 전문가수로서의 경력을 쌓을 수 있었다. 여성들이 오페라 무대에서 노래하는 기회를 많이 얻게 되면서 큰 명성을 얻는 여성 가수들이 생겨나기 시작했다. 비록 17세기 동안에는 높은 음역의 노래들을 카스트라토가 독차지했지만, 18세기에 와서 자연스러움을 중시하는 오페라 부파가 카스트라토의 창법을 선호하던 오페라 세리아의 인기를 누르고 유행하면서 그리고 특별히 19세기 초 카스트라토 금지법이 생기면서 높은 음역의 노래들은 여성 성악가들의 전유물이 되었다. 또한 이 시기 여성성악가들의 활동은 교회와 대중음악회에서도 중요한 위치를 차지하였으며 이러한 활발한 움직임은 독창뿐만 아니라 합창에도 파급되었다. 따라서 합창에서 남성과 여성의 목소리를 대비시키는 것이 효과적이라는 생각이 확산되었고 실제로 1840년경 이후 교회성가대에서 소년과 남성이 담당했던 소프라노와 엘토 파트를 여성이 맡게 됨으로써 근대적인 혼성합창 형태를 확립하여 (Drinker, Sophie, 1947, p.248) 전반적인 합창음악양식에 혁신을 이루었다. 이렇듯 16세기부터 20세기에 이르는 동안 노래는 전문가와 비전문가를 가릴 것 없이 여성 모두에게 가장 큰 음악 공연기회를 제공하였다. 덕분에 오늘날 여성 성악가들은 성으로 인한 차별적 불이익 없

이 자유롭게 노래할 수 있는 능력을 보장받았다.

이것은 서양고전음악에만 적용되는 문제가 아니다. 일반적으로 어떠한 가부장적인 사회에서도 여성은 자유롭게 노래해 왔다. 모든 남성중심적인 신화를 보아도 여성은 언제나 노래한다. 뮤즈도 노래하고, 싸이렌도 노래하고, 인어공주도 모두 노래한다. 물레를 돌리거나 요리를 하면서도 노래를 하고, 아기를 재울 때도 노래한다. 그녀들은 노래하는 것을 보장받았을 뿐 아니라 권장 받았다. 하지만 그렇다고 그녀들의 노래가 그들을 가부장적인 구속으로부터 해방시켜 주었다고 할 수는 없다. 또한 노래를 부르는 것에 있어 여성이 완벽하게 자유롭다는 것을 가부장제의 예외적인 상황으로 볼 수 없다. 왜냐하면 여성이 노래를 부르는 자유는 남성과 여성 사이에 차별적으로 구축된 힘으로부터 여성의 해방을 의미하지 않을 뿐 아니라 오히려 이것은 남성과 여성의 차별을 음악을 묘사하는 방식에 있어서 상징적으로 다시 규정하고 있다. 그것은 노래가 전적으로 여성성을 확인시켜 주는 위치에 있기 때문이다. 따라서 여성들의 노래는 오히려 가부장적인 남성 지배를 더욱 확실하게 만들어 준다.

루시 그린은 다음 네 가지 이유로 성악연주가 여성성을 확정시킨다고 주장한다. (Lucy Green, 1997, pp. 27-31) 첫째, 노래를 위해 필요한 유일한 악기는 목소리인데, 이 목소리가 전적으로 신체로부터 나오며 외부의 다른 것과 복잡한 관련을 갖지 않는다는 것이다. 따라서 여성이 노래하면 여성의 육체가 악기이고 남성이 노래하면 남성의 육체가 악기이다. 그래서 이들의 목소리는 이러한 성별의 차이를 즉각적으로 나타낸다. 따라서 성악가가 여성인 경우 그녀의 목소리로 표현되는 구체화된 특성 자체가 바로 여성성을 드러내는 것이다. 두 번째는 노래에는 기술이 필요 없다는 것이다. 악기연주가 기본적으로 기술에 의존하는 것과는 달리 노래는 상대적으로 연주를 위한 기술의 연마나 개발과 관련을 갖지 않는다. 가부장제에서 남성은 기술을 이용하여 자연을 관리하고 여성은 자연의 일부로서 남성이 관리한다. 자연과 신체의 영역은 여성성과 연결되어지고 남성성과는 분리되는 것이기 때문에, 노래는 여성성과의 연합을 고정시켜 준다. 이러한 방식으로 여성 가수는 지속적으로 자연에 어필하고 자연적일 수 있다. 그리고 기술을 다루는 능력은 점차적으로 말살되어 진다. 세 번째 측면은 신체와 목소리가 대중에게 노출되는 직업 여성가수의 이미지는 필연적으로 요부나 매춘부의 이미지와 연계되어 왔다는 것이다. 완전히 의도적으로 노출하는 경우가 아니더라도, 대중 앞에서 노래하는 여성은 그에 가깝다. 이러한 이유로 노래는 여성성과 마찬가지로 남성에게는 하나의 위협이 될 수 있으며 그렇기 때문에 모욕을 받기도 쉽다. 네 번째로 이러한 대중의 성적 대상이 되는 창녀의 이미지는 집안에서 아기에게 노래를 불러주는 어머니의 이미지라는 여성의 또 다른 얼굴에 대치된다. 관습적으로 대중 여성가수를 성적 대상인 창녀와 연결시키며 동시에 자장가를 부르는 모성과도

연결시킨다. 여성을 매춘부/성모마리아로 나누는 오래된 양분법이 그녀의 가수로서의 음악적 실제 안에서 재생산되고 있는 것이다.

물론 적어도 고전 음악 공연에 있어서는 음악의 내적 의미가 가장 중요한 부분을 차지한다. 말하자면 독창회나 오페라 연주회를 가는 것은 음악을 듣기 위해서이지 여성 연주자의 신체를 보기 위해서 가지 않는다는 뜻이다. 그러나 여성이 신체로 표현하는 것을 연주자가 의도하지 않고 청중이 그것을 바라지 않은 경우라 할지라도 노래하는 여성이 무대 전면에 드러나는 것을 피할 수는 없다. 고전음악의 담론에서 여성의 신체적 표현은 화려한 드레스와 무대 배경 등으로 정당화된다. 이들은 스포트라이트를 받고 청중은 어둠 속에 남는다.

이러한 특징은 음악사에서 비록 여성 성악가들이 노래하는 것을 보장받고 인기도 누렸지만 언제나 정숙하지 못하다는 이미지를 남겼었던 것과 관련이 있다. 실제로 1686년 로마 교황 인노첸츠 11세가 로마 극장에서 여성의 출연을 금지시켰던 것도 극장에서 노래부르는 여성은 정숙할 수 없다는 이유에서였고, 사학자인 셰플러가 “위대한 여성 성악가 중에 창녀 기질이 없는 여자는 거의 없다”라고 말한 것을 보면 20세기 초까지 이러한 생각이 남아 있음을 알 수 있다. 그 외에도 여성 성악가는 출세하기 위해 수단과 방법을 가리지 않는다면, 여성 성악가가 인기를 누리는 것이 대부분 육체의 향락을 찾는 남성의 욕구 때문이라는 식으로 여성 성악가의 사생활이 문란하다는 표현은 너무 쉽게 찾아 볼 수 있다. 더군다나 여성 성악가들이 실제 매춘과 연관되어 있었다는 사실에 관한 연구도 있다. 물론 여성이 원하는 경우라기보다는 극장 주인이나 관리자의 농간으로, 여성 성악가로 성공하기 위해서 권력자와의 동침을 요구받았다고 폭스는 밝히고 있다.

이러한 세대 때문에, 출세하고 싶어하는 여성성악가들이 명성과 순결 사이의 선택을 강요받는 일도 흔히 일어났으며, 아그네제 세베스트가 그의 회고록에서 전하는 것처럼 (Rieger, 1980) 많은 오페라 제작자들이 여성 성악가의 예술적 재능보다는 육체적인 아름다움을 중시하였다. 또한 이러한 직업적인 속박은 당연히 여가수들의 사생활에도 영향을 미쳤다. 여성성악가의 남편들은 도덕적인 이유로 자신들의 부인에게 결혼과 함께 무대생활을 중단할 것을 요구하였지만, 대부분의 여가수들은 가정내의 전통적인 아내 역할보다는 화려한 무대생활을 선호하였기 때문에 이들은 대부분 성공적인 결혼 생활을 영위하지 못했다. 한 마디로 도덕적인 정절을 지키는 아내와 에로틱한 매력을 갖추어야 하는 여가수의 역할을 둘 다 감당하기란 불가능했다.

분명 여성성악가들은 매혹적인 여성이었다. 그러나 매혹적인 여성은 남성들이 그녀에 대한 욕망에 사로잡히면 그들의 통제력을 잃도록 만든다는 점에서 남성들에게 위협적인 존재이다. 그러한 이유로 여성성악가들은 추앙을 받는 동시에 멸시를 당했

다. 그 대표적인 경우로 우리는 17세기의 바바라 스트로찌(Babara Strozzi)를 들 수 있다. 그녀는 자신의 아버지의 후원으로 베니스의 남성 문학가들의 클럽에서 공연할 수 있었던 최초의 여가수였다. 그러나 그녀는 다른 많은 여성 가수들처럼 찬사와 모욕을 동시에 받았다. 항상 성적 방종이라는 비난이 그녀를 따라다녔다. 대중음악 영역에 있어 이러한 문제는 훨씬 더 뚜렷하게 나타난다. 물론 이것은 각 장르의 특성과 관련이 있지만 고전음악이나 대중음악을 막론하고 어쨌든 노래하는 여성은 언제나 성별화된 성적 상징을 피할 수 없다. 그리고 이러한 성별화된 특성은 여성성에 대한 가부장적 정의 즉 육체적이고, 자연적이며, 유혹한다는 여성성을 확정한다.

이것은 분명히 노래가 '여성성'을 재생산하기 때문이다. 그래서 역으로 노래는 처음부터 여성의 활동을 통제하려는 필요를 정당화 시켰다. 수녀원에서 여성이 노래하도록 허용한 것은 '여성성'을 증명하는 것이고 그럼으로써 그들을 통제하려는 필요를 정당화한다.

그러나 여기에 반드시 첨가시켜야 할 특징이 한가지 더 있다. 즉 노래의 모성애적 특징이다. 노래는 직업적인 성악가의 전유물이 아니었다. 모든 여성은 노래했고 특별히 어머니는 가정에서 아이를 재우기 위해, 아이를 교육하기 위해 노래한다. 이렇게 아이에게 노래를 불러주는 관습은 대를 이어 전승되었다. 자장가와 동요의 음악적 전통이 여성에 의해 구전으로 전해졌을 뿐만 아니라, 다양한 종류의 민속음악과 대중적 영역의 많은 형식들을 전달해온 것도 여성이다. 이렇게 어머니들의 노래는, 출산의 능력을 지녔지만, 그 출산에 따른 고통도 자신의 죄과로 인한 것이기에 감내해야 하는 어머니, 그 때문에 자식에게는 언제나 희생적인 어머니, 육아에 따른 노동을 전담하는 어머니라는 가부장제의 어머니상과 연결되어 있다. 그러니까 어머니들은 여성성의 가부장적 정의를 확정짓는 방식으로 그녀의 음악적 의무를 완수하였던 것이다.

결론적으로 말해, 역사를 통해 입증되고 있는 여성 가수들의 상대적 성공은 단순한 자유를 나타내는 것이 아니라 여성성에 대한 가부장적 정의에 노래가 얼마나 근접해 있는가를 나타내는 것이다. 이제 여성연주가에게 있어 우리가 처음 제기했던 문제로 돌아가 보자. 우리가 관심을 갖는 것은 그 연주행위가 여성성을 재생산한다는 것이 성악에만 적용되는 것인지 기악분야에서는 같은 방식으로 적용되지 않는다는 것이다. 이것은 여성 연주자들에 대한 인식에서도 성악과 기악에 명확한 차이를 낳게 하였다.

이제 이 문제를 보다 자세하게 살펴보겠지만, 분명한 것은 확실히 여성 기악 연주자들은 여성성악가만큼 관대하게 연주 기회를 부여받지 못했다는 것이다. 물론 고대 사회에서는 여성 악기연주자들도 매우 자유롭게 활동을 하였다. 그러나 점차 여성 기악 연주자들의 역할이 축소되기 시작하였고, 그 이유중의 하나가 다성음악의 발전에

따르는 기술적 요구가 증가하였기 때문이다. 이러한 발전을 따라가는데 필요한 교육을 여성들에게 해주는 제도는 존재하지 않았기 때문이다. 비록 극소수이지만 여성에게 악기를 가르치는 교육기관이 생기기 이전에 활동했던 여성연주자들이 대부분 음악가들의 딸이라는 것이 이렇게 아버지의 개인교습을 통해 연주를 위한 기술을 배우지 않고서는 여성들에게 교육의 기회가 없었다는 것을 증명해 준다. 19세기말까지도 악기를 연주할 때 필요한 연주 능력과 탁월한 기교 그리고 독창성 등을 개발할 수 있는 기회는 남성에게만 주어졌다.

뿐만 아니라 악기의 무게와 큰 부피도 여성들이 연주하는데 방해 요소로 작용하였다. 실제로 여성의 신체가 이러한 악기를 다루지도 못할 정도로 빈약했던 것은 아니지만 무겁고 큰 악기를 다루는 것이 연약한 여성의 이미지와 맞지 않는다는 이유로 악기연주는 여성에게 권장되지 않았다. 특별히 연주하는 모습이 문제가 되었다. 18세기의 기록들을 보면, 여성이 악기를 연주하는 모습에 대해 부정적으로 그리고 있다. 예를 들어, 1784년 음악연감(Musikalischer Almanach für 1784, 피아노와 사회 재인용)은 여성이 관악기를 연주할 때 입술을 모으고 숨을 가쁘게 들이키는 모습은 사람들에게 음탕한 생각을 부추긴다고 적고 있다. 여성이 다리를 벌리고 첼로를 연주하는 것은 말할 것도 없다. 그러나 이렇게 성적인 욕구를 불러일으키는 경우가 아닐지라도 ‘여성스럽지’ 않다거나, 우스꽝스럽다는 이유로 여성이 악기를 연주하는 모습은 비난 받고 있다. 말하자면 여성이 바이올린을 연주할 때 윗몸을 비틀고 부자연스럽게 목에 힘을 주는 모습이라든지 연습을 많이 하면 생기는 턱밑의 흉터는 너무 흉하다던지 아니면 당시 유행하던 폭이 넓은 스커트를 입고 더블 베이스를 연주하거나 머리를 높게 올린 채 호른을 부는 여성의 모습은 우스꽝스럽다고 보았다.

이러한 이유 때문에, 18세기 말에는, 호른, 첼로, 바순, 트럼펫과 같은 악기는 ‘전형적인 남성 악기’로 규정되어(Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784, S. 128 주 4-18), 여성이 연주하는 것을 금기시하였다. 이러한 전통은 오늘날에까지 남아 있어, 모든 악기는 남성적 악기 또는 여성적 악기라는 식으로 성차별적인 이미지를 갖고 있는 것이다. 예를 들어 트럼펫은 가장 대표적인 남성적 악기이다. 트럼펫은 힘, 약동하는 에너지를 상징하기 때문에 바로크 시대의 트럼펫은 군주의 권력을 나타내고 고전주의 시대의 트럼펫은 영웅의 힘을 표현하는데 사용되었다. 또한 군대음악에서 트럼펫이 상당히 중요한 역할을 담당하거나, 오케스트라에서 트럼펫 연주자를 고용할 때 여성이 차별을 받는 것은 아직도 트럼펫에 남성의 이미지를 부여하는 전통이 남아있다는 증거이다.

그러나 이러한 상황에 예외적인 경우가 있는데 그것이 바로 건반악기이다. 건반악기가 여성들에게 허용된 것은 크게 두 가지 이유로 볼 수 있다. 첫째는 건반악기를

연주하기 위해 필요한 안전한 자세가 여성성을 키우고 유지할 수 있다고 생각한 것이다. 즉 건반악기는 여성들로 하여금 음악을 연주하는 동안에도 최대한 단정하게 예절을 지킬 수 있게 해준다. 정숙함, 우아함 그리고 정결함은 모든 여성들이 신봉하는 아니 모든 여성들에게 부과된 덕목이었는데, 다소곳이 앉아서 서정적인 선율을 들려주는 여인의 모습은 관객들 앞에서 선정적인 제스처를 써가며 노래하는 모습이나 가랑이를 벌려서 커다란 첼로를 끌어안고 활을 그어 대는 모습보다는 훨씬 더 이러한 덕목과 어울린다고 생각했던 것이다.

건반악기는 양쪽 발을 얹전하게 모으고, 얼굴에 우아한 미소를 머금고 진지한 표정을 지으며 손가락만을 움직여 연주할 수 있었기 때문에, 다른 현악기나 관악기를 연주하는 여성에게 부과되던 이런 모든 부정적 암시들에서 자유로울 수 있었다. 클라비 코드와 경우 그 섬세한 소리는 연주하는 여성에게 감미로운 표현성을 발휘할 기회를 제공하였다. 또한 그녀가 당시 고가의 악기 앞에서 우아하고 품위있게 앉아 있을 수 있었다는 것은, 그녀의 부모나 가족들로 하여금 그들이 그녀의 교육과 몸치장 비용을 지불할 능력이 있었으며, 고상한 문화생활을 추구하고, 그녀가 가계를 돕기 위해 일을 하지 않아도 되며, 또한 남성을 적극적으로 유혹하고 다니지 않는다는 점에 자긍심을 느끼게 했다.

사실 건반악기의 이미지를 여성과 연결시키는 것은 지역적이거나 일시적 특징이 아니다. 건반악기와 여성은 본질적으로 유사성이 있다. 이 유사성은 18세기 훨씬 이전부터 인식되어졌으며 오늘날까지도 부단히 이어져 내려오고 있다. 현재 한국을 보아도 피아노를 전공하거나 전공하려는 사람의 대부분이 여성이고 이들은 대부분 경제적으로 부유한 가정 출신이다.

두 번째로 건반악기가 여성의 악기가 될 수 있었던 것은 이 악기들은 교회나 극장과 같은 공적인 장소가 아니라 주로 가정에 설치되었던 것과 관련이 있다. 왜냐하면 집에는 언제나 여성들이 있었기 때문이다. 특히 가계를 꾸려나가기 위한 노동이나 가사노동에서 자유로웠던 귀족 여성들은 집에서 한가로운 시간들을 보냈고 이들의 감미로운 명상이나 자기 도취적 감정들을 표현할 수 있는 도구를 필요로 하였는데 건반악기가 그 요구를 충족시키기에 충분하였다. 그 때문에 건반악기는 여성들 특별히 악기를 집에 구입할 수 있고, 시간적인 여유도 있었던 부유한 귀족 여성들이 노래를 반주하거나 아이들을 교육하는데 가장 유용한 “가정적” 악기가 되었던 것이다.

따라서 건반 악기는 여성들에게 허용되는 차원을 넘어 주로 여성의 악기라고 할 수 있다. 그러나 건반악기가 여성들의 악기로 고착되면서 건반악기 음악의 발전과 테크닉의 개발이 둔화되었던 것도 사실이다. 물론 이것은 연주자가 여성이기 때문에 생긴 문제라고만 볼 수 없고, 그것이 여성을 위한 악기였기 때문에 가정용 악기일 수밖에

에 없었다는 사실과, 경제적 부의 팽창으로 이 악기를 자신의 가정에 소유할 수 있는 사람들이 늘어남으로써 연주자가 양적으로 폭증했다는 사실과 관련이 있다. 점차 건반악기를 연주하는 사람들은 더 많아졌으나 연주자의 음악적 자질은 보다 알파하고 빈약해졌다. 집에서 즐겁게 노래부르며 머리를 식히고 싶은 여성들이 복잡한 대위법과 화성법을 익힐 필요를 느끼지 않았다는 것은 너무 당연하다(Loesser, 1992, p.99). 게다가 건반악기는 현악기나 관악기의 가장 심각한 문제인 정확한 음정을 직접 잡을 필요가 없을 뿐 아니라 다른 악기들에 비해 연주하기가 쉽다는 특징은 건반악기의 보급을 더욱 촉진시켰으며, 그것은 건반악기 음악이 천박해지는 경향을 더욱 부추겼다.

아마추어 여성 연주자의 숫적 증가는 당시 음악의 특징을 바꾸어 놓는 보다 적극적인 변화를 초래하기도 하였다. 예를 들어, 17세기와 18세기 초 전문 음악가가 되고자 했던 남자아이라면 기본적으로 바로크음악의 가장 중요한 특징인 통주저음 기법에 숙달하도록 어려서부터 훈련받는다. 그러나 여성 아마추어 연주자들은 그러한 훈련을 받지 못했기 때문에 특별한 음악적 재능이 없다면 이 복잡한 기법을 연주할 수 없었다. 따라서 이러한 무능력한 음악가들을 위해 내성까지도 인쇄되기 시작했고 통주저음은 급속도로 쇠퇴의 길을 갈 수밖에 없었다. 특별히 18세기에는 음악적으로 무지한 사람들이 작곡과 악보 출판을 좌지우지하는 상황이었으며, 여기에 계몽주의의 영향이 맞물려서 '쉬운' 음악에 대한 요구가 크게 증대하게 되었다. 따라서 높은 음악적 자질과 이상을 가진 음악가들조차도 이러한 쉬운 음악에 관심을 기울이지 않을 수 없었다. 특별히 여성 건반악기 연주자들은 또 다른 의미의 성차별적 배려를 받기도 했다. 예를 들어 1775년 베를린에서 요한 프리드리히 라이하르트(Johann Friedrich Reichart)는 [여성을 위한 노래들]이라는 제목으로 건반악기 반주가 있는 노래 모음집을 출판하면서 그 서문에 다음과 같이 적고 있다.

여성들의 연약한 눈과 작은 손 때문에 나는 부차적인 중간 파트를 작은 음표들로 써 넣었는데, 그리하여 이들은 노래 불러져야 할 음들과 건반악기만을 위해 의도된 음들을 훨씬 더 쉽게 분간할 수 있을 것이다. 또 예쁜 작은 손이 충분히 벌어지지 못할 경우에는 성악 파트만을 연주해도 되는 데, 그럴 경우 어떤 음들을 빼도 되는지 훨씬 쉽게 알아 볼 수 있을 것이다(Loesser, 1992, p. 99 재인용).

건반악기 다른 여성용 악기를 든다면 뜯는 현악기들 즉 하프나 류트, 지터 같은 악기일 것이다. 이들도 역시 그 연주 자세에서나 노래 반주로서의 역할이 건반악기와 유사한 성격의 악기이다. 특히 하프는 연주하는 동안 우아한 여성의 자태를 유지하게 해줄 뿐 아니라 살롱의 담소에도 지장을 주지 않는 조용한 악기였다. 하프는 그 섬세하고 가냘픈 음색과 마치 춤추는 것 같이 우아한 몸놀림 덕분에 여성답다고 여겨졌을

뿐만 아니라 악기가 갖고 있는 표현력의 한계도 여성의 한계와 일맥상통한다고 받아들여졌다. 그러나 악기로서 이러한 여성스러움이 언제나 긍정적으로 받아들여 질 수는 없었다. 한슬릭(Loesser, 1992 p.184)은 하프의 음은 너무 빈약하기 때문에 관객의 미적 욕구를 만족시켜 주기 위해서는 다른 것이 더 필요하다고 주장했다. 즉 연주하는 여성의 자태가 매력적이어야 한다는 것이다. “금색으로 빛나는 우아한 하프 밑에는 역시 젊은 처녀를 기대하게 된다”

따라서 여성에게 건반악기와 하프 같은 현악기들이 허용된 것을 자칫 여성 해방이나 승리처럼 인식해서는 안 된다. 이 악기들이 여성에게 허용되었던 것은 오직 이들이 기존 가부장제의 여성성을 강화시켜주었기 때문이다. 이 악기들을 연주하는 여성음악가들은 그 음악의 내적 의미를 전달해 주는 예술가의 위치에 오르지도 못한 채, 스스로 여성적인 특별히 그 육체적인 특성을 부각시키는 하나의 미적 감상의 대상이었을 뿐이다.

물론 이러한 관습적인 편견과 차별을 극복하고 몇몇 여성 건반악기 연주자들이 공적 영역에서 전문적인 독주자로 활동하게 되었다. 이것은 여성들의 사회진출을 위한 투쟁의 측면으로 이해할 수 있는데, 음악에서도 이러한 투쟁이 지속되어 왔고, 이를 통해 여성 독주자의 모습과 그녀가 연주하는 음악이 보편화되기 시작했다. 뿐만 아니라 음악의 자율성에 대한 강조는 여성의 육체에 대한 관심을 약화시켰다. 음악의 내적 의미가 자율성의 본질로 강화될수록 그리고 여성 연주자들의 연주가 그러한 내적 의미를 중요시하는 연주들에 집중될수록 젠더적 특성은 쉽게 약화되었다. 그러나 그렇다고 해서 여성 독주자들이 부정적 여성성에서 자유로웠다고 말할 수는 없다. 이들은 누구나 인정하는 최고가 되기 전에는 여류음악가가 아닌 그냥 음악가로 받아들여지지 못했다. 즉 언제나 여성음악가들은 부정적 여성성을 뛰어넘는 탁월함이 있을 때만이 그것에서 자유로울 수 있는 것이다.

반면 대중음악의 경우는 좀 다른 성격을 띤다. 대중음악에서는 여성성 특별히 유희하는 여성의 이미지가 고의로 부각되는 경우가 흔히 일어난다. 대중음악의 특성상 음악이 높은 자율성을 주장할 수 없게 된다는 것은 여성적 특성들이 음악 청취에 더 쉽게 개입할 수 있기 때문이며, 이러한 특성들은 상업적인 목적으로 인해 고의적으로 그리고 보다 적극적으로 이용된다. 그러나 20세기에 와서 고전음악 역시 상업적 전략을 취할 수밖에 없게 되자 여성 연주자들이 스스로 신체적 표현을 통해 여성성을 드러내는 전략을 이용하는 현상이 다시 발생하고 있다. 무대에서 야하게 가슴을 드러내거나 파진 등을 보여주는 다소 소극적인 것에서부터 오프라 하노이와 바네사 메이에 이르는 좀 더 노골적인 시도에까지 이르면서 신체를 이용한 접근은 대중음악과 고전음악의 경계를 허물고 있다(Lucy Green). 그러나 이러한 시도는 대중음악의 영역에서



이든 고전음악에서이든지 음악을 싸구려로 만든다. 즉 음악의 내적 의미를 약화시키고 보여주는 특성에 집중하도록 하는 것이다. 그러나 이것 외에도 여성 연주자들은 피할 수 없이 젠더화된 특성 속에 다시 갇히게 되는 것이다.

또한 이러한 시도는 여성 연주자들에게 또 다른 부담으로 이어진다. 여성성을 부각시키면, 한편으로는 이 여성적 특성이 부정적 장벽으로 작용하여 최고라고 인정받는 소수의 음악가들만이 이러한 장벽을 넘을 수 있게 만들며, 또 한편으로는 여성연주가라면 그 수준을 막론하고 가부장제가 만들어낸 여성성을 확정하게 하는 요소들을 자신의 연주로부터 분리시킬 수 없도록 만든다. 더구나 여성 연주자들은 이러한 신체적 표현의 특성과 항상 연관지어지기 때문에, 누구든지 여성이면 언제나 음악성이 떨어지는 음악가로서 밖에 출발할 수 없는 것이다.

물론 이 여성성의 문제에 있어 비교적 자유로운 경우가 있다. 바로 오케스트라 단원으로서의 여성 연주자들이다. 상대적으로 청중은 이들의 신체에 주목하지 않기 때문에, 다른 여성음악가들처럼 자신의 신체에 주목하는 시선을 음악으로 옮기게 하기 위해 최고가 되어야만 할 필요도 없고, 반대로 청중의 신체에 대한 관심을 이용하여 그들의 음악을 알릴 필요도 없는 위치에 있다. 하지만 여성연주자로서 이러한 예외적인 위치가 그들의 오케스트라 단원 입단을 더욱 힘들게 하고 있다. 여성이 남성과 같은 수준의 음악가로 성장하기까지 겪는 어려움을 전혀 고려하지 않더라도 일반적으로 여성이 오케스트라 단원이 되는 것은 남성에 비해 훨씬 어렵다. 또한 여성 오케스트라 또는 여성만으로 이루어진 앙상블의 활동도 매우 엄격히 제한되어 왔다. 19세기까지도 이들의 연주는 마치 여성의 음악연주가 가정으로 한정되었었던 것처럼 오직 종교적 영역 내에서만 그것도 매우 특별하게 허용되었다. 여성이 오케스트라에 처음 등장한 것은 19세기 후반이며 그것도 하프 연주뿐이었는데 이는 하프가 그리 자주 연주되는 악기가 아니었기도 했고 연주 자세나 악기의 성격이 여성적 특성을 강화하는 것이었기 때문이었다. 그리고 많은 여성 독주자들이 오케스트라와 협연을 하게 되었을 때까지도 여전히 오케스트라에 여성의 입단은 금지되었다.

그 이유는 간단하게 말해 남성이 자신의 직업을 보호하려고 했기 때문이다. 남성들은 많은 여성 연주자들이 등장함으로 인해 남성 연주자들은 자신들만의 직업으로 여겼던 오케스트라의 단원 자리가 위협받게 됨을 느꼈고, 이에 맞서 그들은 모든 사회활동을 하기에 여성들의 능력이 부족하다는 이데올로기를 들고서 자신들의 자리를 보호하였다고 할 수 있다. 그러나 또 다른 그러나 더 중요한 이유는 바로 여성성의 문제이다. 앞서 말한 것처럼 오케스트라의 여성단원이 여성독주자 보다 여성성의 문제에 있어 자유로운 것이 사실이다. 하지만 그들에게는 이들 역시, 기악 연주가 유발시키는 기존 여성성의 약화에 대한 거부감에 직접적으로 노출되어 있기는 마찬가지이

다. 그런데 다른 독주자들과는 달리 이것을 극복할 수 있는 방법이 오케스트라의 여성 연주자들에게는 존재하지 않는다는 것이 문제이다. 독주자들처럼 자신의 기교를 최고로 끌어올림으로 여성성의 약화에 대한 거부감을 뛰어 넘을 수도 없고, 대중적인 연주자처럼 좀 더 자신의 신체 표현을 강화함으로써 여성성으로 복귀할 수도 없는 상황에 처해 있기 때문이다. 따라서 이들은 자신이 연주할 때마다 눈에 보이지 않게 존재하는 음악연주의 남성성을 명확히 드러내는 결과를 초래하여 여성 연주자들 중에서 가장 어려운 위치에 놓이게 되며, 바로 그 때문에 사회로부터 가장 심한 소외를 경험하게 되는 것이다.

그러나 더욱 극단적인 곳에, 여성들의 음악활동에 관한 모든 논의에서 철저히 제외된 여성들이 있다. 바로 여성 지휘자이다. 음악사에서 지휘자가 등장한 것은 그리 오래된 일은 아니다. 일반적으로 지휘자의 등장은 오케스트라의 규모가 확대되기 시작한 바로크 시대 후반으로 보고 있지만, 그 당시만 해도 통주저음을 연주하는 건반악기 연주자가 그 기능을 겸하는 경우가 보다 일반적이었다. 그러나 19세기가 되면서 천재송배사상과 맞물려서 지휘자를 신비화시키기 시작하여, 오늘날에도 지휘자를 초월적인 능력을 지닌 천재로 받아들이고 있다. 따라서 이 천재의 이미지는 항상 남성적인 특징과 밀접하게 연결된다. 지휘자가 갖추어야 할 요건은 탁월한 음악성 외에도 복잡한 음악의 구조를 총체적으로 파악하고 지적으로 처리하는 능력이 요구된다. 여기에 단원을 이끌 수 있는 지도력과 권위가 필수적이다.

그러나 이 모든 능력이 여성에게는 결여되어 있다고 여겨졌다. 또한 오케스트라 단원이 대부분 남성이라는 사실도 여성의 지휘자로서의 진출을 어렵게 만드는 중요한 원인이 되었다. 결국 여성지휘자들이, 선택한 길은 다른 분야의 소위 전문직 여성들처럼 여성성을 완전히 포기하고 남성 같은 여성이 되는 것이었다. 남성들로부터 동료처럼 인정받으면서 철저히 남성적인 영역으로 들어가기 위해서는 이것이 유일한 길이기 때문이다. 여성들이 전문직으로 성공하기 위해서는 남성들의 텃새를 극복하고 그 일을 남성보다 뛰어나게 해내야만 할 뿐 아니라, 여성이 외모를 통해 자신들을 유혹할 지도 모른다는 남성들의 자기식 상상과도 맞서야 한다. 그러나 이렇게 여성이 되는 것을 포기하면서 남성적 영역에서 나름대로 성공한 여성들은 비록 생물학적으로는 남성화되지 않았지만 심리적으로 남성화되기 쉽다. 따라서 성공한 이후에는 남성중심사회의 지배적인 규범이나 차별정신에 동화되어 이번에는 자신이 다른 여성들을 차별하는 일이 많은데 이는 정말 심각한 문제라고 할 수 있다.

## 제5장 성차별적 음악 교육

이 글은 ‘왜 위대한 음악가는 모두 남성인가?’ 라는 질문에서 시작되었다. 그리고 우리는 그 해답을 음악을 지배하고 있는 가부장제의 영향과 이에 따른 성역할의 차이에서 찾을 수 있었다. 그러나 한 여성 개인이 위대한 음악가가 되지 못한 것은 여성이 태어나서 성장하는 동안 받게 되는 교육과 보다 직접적인 관계가 있을 것이다. 성장기의 여성은 남성과 다르게 교육을 받는다. 시대와 지역에 따라 차이가 있지만 여성은 항상 차별적인 교육을 받아 왔다. 음악교육도 마찬가지이다. 여성은 항상 남성과 다르게 교육받는다. 물론 요즈음 같은 시대에도 여자아이가 같은 또래의 남자아이보다 먼저 그리고 오랫동안 그리고 때로는 보다 적극적으로 피아노를 배운다고 할 수 있을 것이다. 하지만 그러한 여자아이의 부모들의 열성이 그 아이를 위대한 음악가로 만드는데 항상 긍정적으로 작용한다고 말할 수는 없다. 그것은 대부분 이들의 교육 목적이 자신의 아이를 음악가로 키우기 위한 데에 있지 않기 때문이다. 그렇다면 이들은 여자아이에게 왜 피아노를 그렇게 열심히 가르치는가? 그것은 바로 그 여자아이를 여성스럽게 키우기 위한 훈련에 지나지 않는다.

이러한 현상은 20세기 한국에서 갑자기 생긴 것이 아니다. 모든 가부장제는 여성을 그러한 목적으로 교육해 왔다고 할 수 있다. 물론 대부분의 가부장제 사회에서는 여성에 대한 교육 그 자체가 일부 여성들만 누렸던 특권인 경우가 많다. 그렇지 못한 여성들은 농사일과 같은 노동이나 가사 노동에 매여 있었기 때문이다. 중세의 상류계급 여성들은 상당한 수준의 교육을 받을 수 있었다. 주로 수녀원에서 행해졌던 그들에 대한 교육은 대개 성직자와 같은 당대 저명인사가 담당하였고 그 수준 역시 당시 남성들이 받았던 교육의 수준에 뒤지지 않았다. 그러나 여성은 성직자를 비롯한 모든 교회의 관직을 맡을 수 없었으며, 정식 예배에서 노래할 수 없었기 때문에, 남성과 같은 수준의 교육을 받는다는 것이 별 의미를 주지 못했다. 물론 음유시인들 중에도 여성이 있었고, 13세기 이후 흑사병과 기근으로 인해 방랑생활을 하는 사람들이 증가하면서 방랑악단 중에 여성의 인구도 꾸준히 늘어났지만, 앞장에서 설명한 것과 같이 이들은 남성연주자들과는 달리 예술적 창조성보다는 여성으로서의 성역할을 요구받았다.

이렇게 전문 예술가로서의 특별한 장래가 보장받지 못했음에도 불구하고, 귀족 여성들에게는 높은 수준의 음악교육이 행해졌다. 덕분에 14세기 르네상스 시대가 열리면서 이태리 귀족 여성들은 후원자의 자격으로 예술활동에 깊이 관여할 수 있는 역량을 갖출 수 있었다. 한편 16세기가 되면서 이전에 수도원이 담당해오던 음악교육기관

의 역할을 하였던 학교가 대신하게 되었다. 그러나 학교의 음악교육은 여전히 교회와 밀접한 관계를 가지고 있었다. 예를 들어 학교 음악교육의 가장 중요한 실제적인 목표는 교회에서 노래 부를 성가대원을 길러내는 것이었다. 그러나 역시 여성은 교회에서의 음악활동을 허락 받지 못했기 때문에 학교에 입학할 수 있었다고 해도 음악을 배울 직접적인 동기가 없었다고 할 수 있다. 따라서 학교에서 남성은 청음 및 음악의 기초이론은 물론 높은 수준의 가창법을 익혔지만 여성을 위한 학교 교육은 이에 비해 너무나도 빈약했다.

그러나 17세기에 이르러 음악이 신을 찬양하기 위한 가장 중요한 수단에서 단순히 쾌락을 위한 예술로 그 의미가 바뀌게 되면서 남성 음악교육이 그 중요성을 잃게 되었다. 따라서 학교에서의 체계적인 음악교육은 사라지게 되었고, 남성에게는 상업과 같은 경제분야나 법학 교육이 강조되었다. 물론 일부 음악애호가 귀족들은 개인교습을 받기도 하고, 연주자들을 직접 고용하여 자녀들의 음악교육을 맡기기도 하였다. 이렇게 17세기까지의 음악교육은 남녀간에 큰 차이를 보여왔을 뿐 아니라, 계층간에는 이보다 심한 차이를 나타낸다. 하층계급의 아이들에게는 자신이 음악적 재능이 있는지 알아 볼 수 있는 최소한의 음악교육의 기회도 주어지지 않았기 때문이다.

그런데 이러한 성이나 신분에 따른 차별적 음악교육에 있어 예외적인 사람들이 있었다. 바로 음악가 집안의 아이들이다. 그들은 귀족에게만 허용되었던 특별한 학교 교육이나 개인교습을 통하지 않아도, 높은 수준의 음악교육을 그것도 아주 어려서부터 그들의 아버지나 친척들로부터 받고 자랄 수 있었다. 그 교육은 어떠한 학교의 교육보다 높은 수준이었을 뿐 아니라, 가장 이상적인 음악교육이라고 할 수 있는 개별적인 도제교육이었다. 거의 모든 위대한 음악가의 아버지가 음악가였다는 사실은 바로 그들이 얼마나 아버지로부터 좋은 음악교육을 받았는가를 증명해 주는 사실이다. 또한 그들은 당연히 성장하여 음악가로 활동할 것이 기대되었기 때문에 이들은 교육에 대한 충분한 동기를 갖고 음악교육을 받을 수 있었던 것이다. 하지만 여기에도 남녀차별이 없었던 것은 아니다. 남자아이에게 우선적으로 교육의 기회가 제공되었을 뿐 아니라, 여자아이에게 음악을 가르치는 경우라 할지라도 평생을 음악가로 활동할 수 있는 전문음악가로 키우기 위한 목적은 아니었다. 이렇게 자란 여성음악가들은 대부분 그들의 부모나 남편의 뜻에 따라 결혼 후에는 음악활동을 그만 두었다. 간혹 클라라 슈만의 아버지인 프리드리히 비크와 같이 두 딸을 결혼과 상관없이 음악가로 대성시키려는 음악가도 있었지만, 이러한 경우도 대부분 청중들이 여성 연주자에 대한 호기심을 이용하여 성공해 보려는 것이었기 때문에 진정한 예술가로 키우려는 교육의 지와는 거리가 있었다고 할 수 있다.

그런데 18세기가 되면서 음악가 집안을 제외하고는 귀족에게만 허용되었던 음악

교육의 기회가 보다 많은 사람들에게 확대되기 시작하였다. 바로 17세기부터 꾸준히 성장해온 부르조아 계급이 새로운 음악 애호가 계층을 형성하면서 음악교육에 큰 변화가 일어났다. 음악계에 새로운 영향력을 행사하면서 이들이 일으킨 중요한 변화는 바로 상업화라고 할 수 있다. 귀족이나 교회에 소속되어 그들의 요구에 맞추어 음악을 생산하던 형태에서 벗어나, 상품경제의 원리에 따라 음악을 작곡하고 연주하는 시대가 열린 것이다. 이렇게 해서 본격적으로 직업적인 음악가들이 출연하게 되었다. 하지만 중산계층의 출연으로 비록 신분의 벽을 어느 정도 깨고 음악을 접할 수 있는 기회가 보다 많은 사람들에게 주어졌던 것은 사실이지만 여성의 직업적인 음악활동이 본격화되었던 것은 아니며, 따라서 여성의 음악교육에도 큰 변화가 일어나지는 않았다.

그러나 가정에서는 상황이 많이 달라졌다. 경제적인 부를 얻게 된 중산계층 사람들이 앞 다투어 딸들에게 음악을 가르쳤다. 자신의 딸이 음악을 배운다는 것은 생계를 위한 노동이나 가사노동을 돕지 않아도 될 만큼 그들이 경제적 여유가 있다는 것을 증명하는 척도로 작용하였을 뿐 만 아니라 과거 귀족 여성처럼 음악을 할 줄 안다는 것이 교양이 있음을 말해주는 것처럼 인식되었기 때문에 이들에게 있어서 딸에 대한 음악교육은 상당히 큰 자긍심을 불러넣어 주었다. 그러나 이렇게 자기 과시적인 목적에 의해 시작된 음악교육이 질적으로 수준이 높거나 다양할 수는 없었다. 이들이 선택한 것은 주로 건반악기였다. 특별히 피아노가 대량 생산 되면서 비록 악기 값이 싼 것은 아니었지만 경제적 여유만 있다면 가정에 악기를 설치 할 수 있었다는 점은 이러한 경향을 부추기는 결과를 초래하였다.

건반악기는 여성들로 하여금 연주하는 동안 최대한으로 단정하게 예절을 지킬 수 있게 해준다는 장점이 있었다. 여인의 정숙함은 모든 계층의 여성들에게 요구되던 덕목이었지만 특별히 중산계층은 이 덕목에 대해 강한 애착을 보였다. 그들은 자신의 자녀나 부인이 농민의 여인들처럼 가난 때문에 행실이 더럽혀질 위험이 없으며, 귀족 여성들처럼 방만한 생활을 하지 않고 정숙하다는 것에 큰 자긍심을 갖고 있었다. 그렇기 때문에 악기를 연주할 때조차도 정숙함은 필수적인 것이었다. 이러한 가정의 소녀들은 양전하고 우아한 자세로 피아노를 연주하였다. 처음부터 직업 연주가가 되는 것이 목적이 아닌 이들은 어려운 음악을 배울 필요도 없었다. 이들의 주요 레퍼토리는 복잡하지도 요란하지도 않은 소위 “여성적인” 것들이었다.

그러나 이러한 음악을 연주하는 여성들에 대한 음악교육은 진정한 예술가가 되기 위한 훈련이 아니라 단지 정숙한 여성이 되기 위한 훈련이라고 해야 할 것이다. 다시 말해 또 다시 음악은 그들의 여성성을 부각시키기 위해 사용된 것이다. 따라서 이러한 여성이 만약 음악에 빠지게 되면 여성의 본분을 망각하고 가정에서의 자신의 임무

를 소홀히 하게 되기 때문에 정작 본격적인 음악활동은 금지된다. 이렇게 음악이 여성에게 단지 취미로서만 그것도 가정에서의 의무를 방해하지 않는 수준에서만 허용되었기 때문에, 여성은 진정한 예술체험에서 격리되어 있었고, 따라서 여성의 음악교육은 큰 결실을 맺을 수가 없었다. 결론적으로 이러한 여성에 대한 사회적 기대와 교육 방식으로는 위대한 여성 음악가는 절대로 탄생할 수 없었던 것이다.

## 제6장 결 론

지금까지 우리는 왜 위대한 음악가는 모두 남성이었는지에 대한 의문을 해결하기 위해 음악사의 여러 사회구조적 측면을 고찰해 보았다. 이러한 문제는 개개인의 재능이나 취향에 따른 것이 아니라, 제도적인 조건에 따라 결정되는 것이다. 결론은 한마디로 모든 음악활동이 가부장적인 원리에 따라 이루어지기 때문에, 여성은 자신들에게 부가된 가부장제하의 여성의 역할을 극복하지 못했다는 것이다. 여성은 교육과정에서부터 박탈과 차별을 경험하고, 어렵게 연주자가 되더라도 순수한 음악적 내용보다는 자신의 육체적 표현에 관심을 갖는 청중 앞에 놓여지기 마련이며, 게다가 지휘와 작곡 분야는 특별히 지도력과 창의력이 필요하므로 그러한 능력을 타고난 남성만의 고유 영역이라는 선입관과 만나게 되고, 여성의 가장 중요한 의무는 출산과 육아 그리고 가사노동이므로 어떠한 사회적 활동도 이렇게 가치있는 일들을 방해해서는 안 된다는 사회적 압력을 감수해야 한다. 결국 여성에게 허용된 음악활동이란 취미나 교양차원으로 또는 자녀의 교육이나 남편에게 휴식을 제공하기 위한 목적으로 가정에서 우아하게 피아노를 연주하는 것이다.

바로 이러한 점들이 여성들이 아무리 재능이나 천재성을 가지고 있다고 하더라도 남성들과 같은 출발선에 섰을 때 예술적인 우수성이나 성공을 성취하는 것이 제도적으로 불가능하게 되는 요인인 것이다. 물론 이 모든 어려움에도 불구하고 비록 남성에 비해 빈약하기는 하지만 음악가로 성공한 여성들이 전혀 없는 것은 아니다. 그러나 이들은 대부분 자신의 여성성을 포기하고 남성지배 사회의 이데올로기에 영합한 경우이거나, 여성이라는 특이성 내지 희소가치를 역이용한 경우가 많다. 또한 어떠한 경로로 성공하였는지를 문제삼지 않는다고 하더라도, 여성으로 성공한 경우가 있다는 것이, 전반적인 음악의 하부구조에 문제가 없다는 것을 증명할 수 없기 때문에, 우리는 그 드문 성공 사례에 만족할 수 없다. 그녀들이 음악가가 되기 위해 감당해야 했던 어려움과 그에 대한 투쟁을 모든 여성음악가 지망생이 겪어서는 안될 것이다. 여

성 음악가라면 누구나 자신의 음악과는 상관없이, 단지 여성으로서의 본분을 벗어났다는 이유로 자책이나 외부의 조롱을 받거나 아니면 슈퍼 우먼에 대한 막연한 호기심과 싸워야 한다. 그렇다면 이 모든 것을 극복하고 위대한 음악가가 될 수 있는 여성이 몇이나 존재할 수 있겠는가?

여기에서 중요한 것은 여성들이 자신들의 역사적 상황을 직시해야 한다는 것이다. 또한 현재에도 가시적인 문제가 은폐되기는 했지만 과거와 상황이 크게 달라지지 않았다는 것이 문제이다. 물론 현재에는 여성은 남성과 동등하게 전문음악교육의 기회를 제공받고, 오케스트라 단원이나 음악대학 교수와 같은 전문음악가 직업 채용에도 공식적으로는 남녀의 차별을 하지 않는다. 그러나 현실을 보면, 음악대학의 절대다수를 차지하는 여학생들은 졸업과 동시에 자의든지 타의든지 음악활동을 그만 두고, 학창시절에는 소수에 불과하던 남학생들이 프로 연주가나 음악대학 교수와 같은 전문음악가로 진출하고 있다. 이것은 아직도 여성의 음악활동은 사적 영역에서만 권장되고 있으며 공적인 영역은 남성의 몫으로 남아있다는 뜻이다. 그러나 이러한 과거와 현재의 상황이 말해주는 것은 여성이 불리한 위치에 있다는 것이지, 그렇다고 해서 능력 자체가 부족했다는 것이 아니라는 사실은 상당히 고무적이다. 따라서 여성들은 기존 제도의 약점을 극복하고, 동시에 그릇된 의식을 파괴하며, 미지의 세계로의 도약을 위해 진정한 예술을 창조하길 원하는 용기 있는 남녀 모두에게 열려있는 그러한 제도를 창조하는데 동참할 수 있을 것이다.

문제는 바로 여성 자신이다. 여성들이 이러한 제도적 사회적 차별을 그녀들의 실패에 대한 변명으로 삼아, 가부장제가 원하는 다소곳한 교양 있는 어머니로 가정에 안주한다면 앞으로도 위대한 여성음악가는 나오지 않을 것이다. 또한 혹시 여성이 사적인 영역에서 벗어나 공적인 영역의 음악가가 되었다 할지라도, 무대위의 아름다운 공주님을 꿈꾸거나, 가슴을 드러내며 요염하게 웃는 포스터 속의 예쁜 사진을 통해 여성을 성상품화하려는 상업주의와 영합한다면 앞으로 위대한 여성음악가는 영원히 탄생하지 않을 것이다.

## 참고문헌

- 이영민, 1997, "낭만주의시대 여성들의 음악활동," 한국음악학회 논문집 음악연구, 제15집, 한국음악학회.
- Burgan, Mary. 1986, "Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction," *Victorian Studies* 30 (Autumn), 51-76.
- Cusick, Suzanne G. 1993, "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy," *Journal of the American Musicological Society* 46/1, 1-25.
- Cusick, Suzanne G. 1993, "Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence," In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie, 281-304. Berkeley, University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 1993, "Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence," In: *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie, 281-304. Berkeley, University of California Press.
- Drinker, Sophie, 1947, *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*, New York, Coward-McCann.
- Elster. Elexander, 1920, "Artikel Musik," Max Marcuse(ed), *Handwörterbuch der Sexualwissenschaft*. Bonn.
- Gough, K. 1975, "The Origin of the Family," *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, New York, Monthly Review Press.
- Green, Lucy, 1997. *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, London.
- Higgins, Paula Marie. 1991, "Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman's Voice in Late Medieval Song," *Early Music History* 10, 145-200.
- Hizer-Jenkins, Lynn. 1996, "Instruments and Gender in 19th-century Music-Making," *NACWPI Journal* 44/3, 4-12.
- Howard, Patricia. 1991, "The Influence of the Precieuses on Content and Structure in Quinault's and Lully's Tragedies Lyriques," *Acta Musicologica* 63, 57-72.
- Hyde, Derek. 1984, *New Found Voices, Women in Nineteenth-Century English Music*. London, Belvedere.
- Kallberg, Jeffrey. 1992, "The Harmony of the Tea Table, Gender and Ideology in the Piano Nocturne," *Representations* 39, 102-133.



- Kopelson, Kevin. 1996, *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*. Stanford, Stanford University Press.
- Lee & Devore, 1974, *Kalahari Hunter-Gatherers*, Cambridge, Harvard University Press.
- Loesser, Arthur, *Men, Women and Piano: A Social History*(김경임 역, 피아노와 사회, 계명대학교 출판부, 1992)
- Leppert, Richard D. 1992, "Sexual Identity, Death, and the Family Piano," *Nineteenth-Century Music* 16/2, 105-128.
- . 1995, "Social Order and the Domestic Consumption of Music: The Politics of Sound in the Policing of Gender Construction in Eighteenth-Century England," In: *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, ed. Ann Bermingham and John Brewer. New York, Routledge.
- Lorraine, Renee. 1995, "A History of Music," In: *Feminism and Tradition in Aesthetics*, ed. Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer. University Park, Pennsylvania State University Press.
- Marshall, Kimberly, ed. 1993, *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, Boston, Northeastern University Press.
- McGinty, Doris Evans. 1992, "Black Women in the Music of Washington, D.C., 1900-20," In: *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*. Warren, MI, Harmonie Park, 409-449.
- Moore, Julianna. 1992, "Women and the Flute in the Nineteenth Century," In *Fluting and Dancing, Articles and Reminiscences for Betty Bang Mather on her 65th birthday*. New York, McGinnis & Marx, 1992: 51-60.
- Moulin-Eckart, 1929, *Richard Graf du, Cosima Wagner*, 2 Bde, Berlin.
- Neuls-Bates, 1982, *Women in Music, An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York, Harper & Row Publishers.
- Pendle, Karin, ed. *Women and Music, A History*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Post, Jennifer C. 1994, "Erasing the Boundaries Between Public and Private in Women's Performance Traditions," In: *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. Susan C. Cook and Judy S. Tsou, 35-51. Urbana, University of Illinois Press.
- Reich, Nancy B. 1993, "Women as Musicians: A Question of Class," In: *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth Solie, 125-148. Berkeley, University of California Press.

- Rieger, Eva, hrg. 1980, *Frau und Musik, Frankfurt am Meim*, Fischer Taschenbuch Verlag, (김금희 역, 서양음악사와 여성, 이화여자대학교 출판부, 1991)
- Slocum, S. 1975, "Woman the Gatherer : Male Bias in Anthropology," *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter, New York, Monthly Review Press.
- Steinberg, Michael P. 1993, "Culture, Gender and Music: A Forum on the Mendelssohn Family (Introduction)," *The Musical Quarterly* 77/4, 648-650.

## Abstract

### **Patriarchism in the Music History and Its Implication for the Musical Education**

Min, Eun-Keel

This study examines <the gender discrimination against the female musician in the music history>. Many people had believed that women does not have musical talent pointing out the fact that all great musicians were men. The reason might not be what many people think. Musical history tells us that women musician<sup>ㄴ</sup> having musical talent hardly had chance to develop and show it. Patriarchism prevailing the society had worked also in musical fields, sometimes more intensively. Patriarchal ideology and social system based on it demand that active, productive, resonable, creative, scientific, technical characters be reserved to man. In that system, women take only passive, reproductive role.

The long music history shows that female musicians had been permitted musical activities on the condition that their musical activities encourage the femininity. For example, women were totally excluded in the field of composition, which is considered as creative domain, and the situation was not different in the instrumental performance requiring high technical expertise. Women musicians were free, or encouraged to play key-board music or harps for that they had to take a female posture during the performance. Even in that case, they were allowed to play in the home, not in public. Exceptionally women vocalists were allowed to sing in public from the beginning of music history. This can be explained by the fact that they were needed for their role restricted often to a prostitute image using body to seduce men.

This gender discrimination in the musical production and performance had given strong impact on musical education. In a sense, it is reproduced in a exactly similar way in the field of music education. Women had been prohibited from taking musical lesson to become a music professionals. They were only allowed to be trained by means of cultivating their general culture. Under this context,

musical education was considered as symbol of wealth.

The critical examination of the musical history shows clearly that the gender discrimination in music field is not separated from the paternalistic ideology and many sex-based prohibitions on the societal level. It demonstrates also that the sexual discrimination was reproduced and strengthened in music field. The reason why there were no great female musicians, therefore, have to be searched not in the lack of musical talent of women but in the socially constructed constraints, the patriarchal system.

# 아르스 노바와 마쇼의 동형 리듬 모테트

김 해 정 (연세대 강사)

## 차 례

- 제 1 장 들어가는 말
- 제 2 장 아르스 노바의 시대적 배경
  - 2.1 필립 드 비트리
  - 2.2 아르스 노바의 음악적 특징
- 제 3 장 기욤 드 마쇼와 그의 작품
  - 3.1 동형 리듬 모테트
  - 3.2 레오 슈라데의 편집판의 문제점
  - 3.3 마쇼의 동형 리듬 모테트 목록
- 제 4 장 맺는 말
- 참고문헌
- 영문초록

## 제 1 장 들어가는 말

중세 시대에 있어 가장 학자들의 논란을 일으키는 주제는 기보법의 해석이다. 13세기 중엽 프랑코가 정률 기보법을 정립한 이후, 14세기에 새로운 기보법이 등장하게 된다. 아르스 노바라고 불리는 이 시대에서는 불란서와 이태리가 서로 다른 박자와 리듬의 분류를 사용하게 된다. 예를 들어, 이태리 아르스 노바에 관해 가장 권위있게 소개한 이론가인 마르케토(Marchetto de Padova)는 당시의 기본 음표인 브레브를 퀴

테나리오(quaternario)에서 두오데나리아(duodenaria)까지 여러 종류의 작은 음표들로 나눈다. 하지만, 앞서 언급했듯이 불란서의 아르스 노바는 이것과 다르다. 각 시대와 각 국가별로 서로 다른 법칙하에 음악을 기보하다보니 당시의 사본들을 현대판 악보로 편집하는 것도 가장 까다롭고 복잡한 일로 남게 된다. 그러한 작은 예로 이 글에서는 기보법의 해석에 있어 논란의 여지를 주는 한 편집본의 예를 작게나마 언급하고자 한다. 그리고, 전반적으로 14세기 불란서 아르스 노바의 시대적 배경과 당시의 대표적 작곡가인 마쇼의 작품에 대한 소개와 더불어 당시 가장 유행했던 동형 리듬 모테트, 특히 마쇼의 동형 리듬 모테트에 관한 정보와 분석이 곁들여진다.

## 제 2 장 아르스 노바의 시대적 배경

불란서의 아르스 노바는 필립 4세가 교황 보니파키우스 8세를 아비뇽에 유폐했던 시기에 시작하여 교회의 대분열(1378-1417)이 일어나는 동안 작곡가 마쇼(1300년경-1377)의 죽음으로 끝나게 된다. 역사적으로 교황청이 아비뇽에 유폐(1309-1377)된 이후에 불란서에서는 백년 전쟁이 일어나 이것을 계기로 국가가 통일이 된다. 반면 교회가 분열이 되면서 교회를 중심으로 모든 것이 움직이던 중세 사회는 조금씩 변화하게 된다. 이러한 일련의 사건들은 결국 교황 요한 22세(1316-1334)로 하여금 교황령을 선포하게 하는 계기를 만들게 된다.

1324년에 아비뇽에 있던 교황이 포고한 령에는 14세기 작곡가들이 작곡한 복잡한 다성 음악과 가수들의 즉흥 연주를 비난하는 내용이 포함된다. 이러한 시대적 상황에도 불구하고 당시 불란서에서는 세속 음악이 활발하게 창작되며, 아르스 노바가 필립 드 비트리(1291-1361)에 의해 굳게 그 기반을 다지게 된다.

### 2.1. 필립 드 비트리

시인이며 음악 이론가, 작곡가로 알려진 비트리는 프랑스 궁전에서 왕의 비서겸 충고자로 활동했다. 그가 섬겼던 왕은 세 명으로 샤를 4세(1314-38 재임), 필립 4세(1328-50), 잔 2세(1350-64)였으며, 비트리는 이밖에 아비뇽에 유폐되었던 교황의 사절로서도 몇 번 활약했다. 비트리가 알고 있던 사람 중에는 중세의 유명한 시인인 페트라르카(Petrarch)도 있었으며, 1351년에는 모(Meaux)의 추기경으로 임명되어 말년을 보낸다.

비트리가 작곡한 곡 중 몇몇 모테트는 **포벨의 이야기**(*Roman de Fauvel*)에 수록된다. **포벨의 이야기**는 1310년에서 1316 사이에 제르부스(Gervais du Bus)에 의해 쓰여진 풍자시에 셀로우(Chaillous de Pesstain)가 음악을 삽입해 만들어진 사본이다. 포벨이란 용어는 Flatric(아침), Avarice(탐욕), Vilanie(비열), Variété(변덕), Envie(시기), Lascheté(외설)란 단어의 첫 자를 모아 만든 은유적인 단어로 중세 사회의 사회적 붕괴를 풍자적으로 상징화한 당나귀 이름이다. 이 사본에는 34곡의 다성부 모테트가 수록되는데, 그 중 4성부곡은 1곡이며, 대다수를 차지하는 23곡은 3성부곡, 나머지 10곡은 2성부곡이다(김혜정 1997, 60).

비트리의 모테트 중 잘 알려진 곡은 <수탉은 비통해 하면서-나의 마음은-네우마, Garrit gallus-In nova fert-Neuma>이다. 이 곡은 대칭적인 구조의 테너를 쓴다. 이밖에도 <절정에 이른 행운-도둑들과-우리는 이렇게, Tribum que-Quoniam secta-Merito>가 있는데, 이 두 곡은 초기의 동형 리듬 기법을 보여준다. 이 두 곡의 가사는 비트리의 직업을 암시하듯 정치적인 풍자성을 나타내고 있다.

#### <절정에 이른 행운-도둑들과-우리는 이렇게>

절정에 이른 행운은 권력앞에서  
 종족에 역행해 재빨리 운명을 바꾸는 것을 간단히 한다.  
 부끄럽지 않게 일어나는 것들에 대해 거역하지 않는  
 행운이 종족을 다스리는 지도자를 위해 힘쓰지 않을 때,  
 웃음으로부터 영원한 대중의 본보기로써.  
 그러므로, 미래의 세대들로 하여금  
 그러한 종족이 빠진 것처럼  
 두려움을 통해 올라간 누군가를  
 떨어지게 할 지도 모른다는 것을 알게 한다.  
 왜냐하면 그의 번영함을 깊이 가라앉히기 위해:  
 겨울이 따뜻한 서풍 후에 더 힘차게 오고,  
 기쁨 후에 슬픔이 더욱 고통스럽기에  
 성공을 하지 않은 것보다  
 더 나은 것이 아무 것도 없다는 것을 알게 한다.

도둑들과 동굴에 있는  
 그늘진 상인들의 계획과 함께  
 닭들을 물은 여우는  
 눈먼 사자가 통치할 때  
 갑자기 깊은 그의 은혜를 저버리고  
 재산을 탈취했다.  
 수탉은 집의 중심을 흔드는  
 오비드의 격언을 노래한다.  
 모든 인간은 좋은 실에 매달리나  
 그것이 갑자기 끊어졌을 때

다친다고.

우리는 이렇게 고통받을 만 하다.(필자 번역)

## 2.2. 아르스 노바의 음악적 특징



아르스 노바라는 용어는 1320년경 필립 드 비트리의 음악적 저서의 제목에서 처음 쓰이게 된다. 그의 이론은 유리(Jean de Muris)의 *Ars Novae Musicae*에 의해 강조되어지며 독일 음악학자 볼프(Johannes Wolf)의 *Geschichte der Mensural-Notation*에서 다시 세세히 연구되어진다.(Fellow, 1980, I: 639) 비트리가 소개했던 새로운 혁신을 보면, 불완전한 박자 기호, 미넘 음표, 빨간 색 음표들의 사용을 예로 들 수 있다(Apel, 1953, 340).

비트리의 박자부호는 쿠스메이커(Coussmaker I)가 제정한 작자 미상(anonymous IV)에 의해 다음과 같이 요약되어진다.

보기 1. 아르스 노바 시대에 쓰이던 박자 부호

박자 기호	Tempus	Prolatio	박자
⊙	brevis perfecte perfecta		8/9
⊙	brevis imperfecte perfecta		6/8
○	brevis perfecte imperfecta		3/4
⊙	brevis imperfecte imperfecta		2/4

잘 알려졌듯이 여기에서 원은 완전 템푸스를, 반면 반원은 불완전한 템푸스를 지시한다. 하지만, 보통 원안에 3개의 점(완전), 혹은 2개의 점(불완전)을 찍어서 사용하는 프롤레이션 부호는 아르스 노바 이론서에는 쓰이지 않는다.(Reaney, 1954, III: 2) 더구나 15세기에 와서 이러한 박자 부호는 악보에 늘 적혀있는 것은 아니어서, 이러한 경우에 박자 부호는 보통 악보에서 보고 결정하곤 했다.

비트리의 혁신은 박자의 2분법과 3분법을 3가지의 다른 단계에서 허용했는데, 이것이 모두스, 템푸스, 프롤라치오이다. 비트리의 이론서에 보면 완전 혹은 불완전 모두스를  와  로 나타냈다. 비트리의 이론은 당시 리에즈의 야콥(Jacob de Liege)이 쓴 *Speculum Musicae*에서 공격당하기도 했다. 야콥은 새기법이 불완전한 박자와 불완전한 음표를 사용하는데, 이렇게 불완전한 음표들을 더 많이 사용하면 사용할수록 음악이 불완전해진다고 그의 이론서에 적고 있다. 하지만, 당시 실시된 박자의 분할 방법은 음악에 있어서 리듬의 사용을 전보다 더 큰 스케일에서 자유롭게 사



용하게 하는 결과를 낳게 한다. 이밖에도 비트리는 13세기 오르딘 용법을 발전시킨 동형 리듬을 개발하며, 이러한 비트리의 작곡 기법은 마쇼에 의해 개발된다.

### 제 3 장 기욤 드 마쇼와 그의 작품

마쇼는 비트리가 태어난 상파뉴 지방에서 태어났다. 비록 그의 어린 시절에 관한 기록은 없지만, 마쇼는 후에 그가 말년을 보내는 랭스 지방에서 교육을 받은 것으로 추측되어진다. 1323년 경 마쇼는 룩셈부르크의 보헤미아 왕인 요한의 밑에서 비서로 일한다. 그리하여, 왕이 폴란드나 이태리, 리투아니아 지방으로 원정을 갔을 때 그와 함께 여러 모험을 감수하며 왕을 위해 일하게 된다. 그 후, 요한의 딸인 -후에 프랑스 왕이 된 노르만디 공작 잔(Jean)의 부인이 된- 본느(Bonne)의 궁전에서 일했다. 그러다가 그녀가 죽자 나바레 왕인 샤를의 휘하로 들어가서 일하게 된다. 마쇼는 정치적 활동 이외에도 종교적으로도 활동했는데, 교황 요한 22세에 의해 1330년에는 베르둔(Verdun), 2년 후인 1332년에는 아라스(Arras), 그리고 마지막으로 1333년에는 라임(Rheims) 성당의 참사위원으로 지내게 된다(Reaney, 1980, XI: 428).

마쇼의 작품 전체는 32개의 사본에 보관되어지는데, 이 중 중요한 것으로 8개의 사본을 꼽을 수 있다. 이들은 각기 New York, Wildenstein Galleries, Paris, Bibl. Nat. Fonds Francais 1584-1586, 9221, 22545-22546, 843이다. 이들 사본 중 파리의 국립 박물관에 소장되어 있는 1586이 가장 오래된 사본이고, 같은 곳의 1585는 New York, Wildenstein Galleries의 15세기 복사본이다. 파리의 까르멜리 수도원에서 작성된 이들 사본들은 17세기 게이나데(J. Gaignade, 1697-1768)의 도서관에 소장되다가, 빌리에르(Villiere) 대공이 소유하게 된다. 그 후 대공이 죽자, 이들 사본은 파리 국립 도서관에 소장된다.

마쇼의 음악을 담은 사본 중 가장 큰 사본은 파리의 국립 박물관에 소장되어 있는 22545-22546이다. 두 권으로 된 이 사본은 같은 곳에 소장되어있는 1584에 비교해 발라드 2곡과 론도 1작품을 더 수록한 것으로 보다 1584보다 더 늦게 기록되어진 것으로 보고 있다.

파리의 국립 박물관에 소장되어 있는 22545 사본은 가로 355mm, 세로 260mm의 크기로 200면(folio)으로 구성되었고, 22546 사본은 164면으로 구성된다. 각 면은 빨간색으로 된 오선이 11개 수록되며, 파랑-빨강이나 혹은 빨강-파란색으로 작품의 첫 글자가 기록되어진다. 이 두 사본은 마쇼의 전 작품을 수록하고 있으며, 이밖에도 다른

작곡가의 발라드 한 곡과 레이 2곡을 실고 있다. 이 두 사본에 수록된 마쇼의 다성 음악은 레이 21곡, 모테트 23곡(102-125면), 발라드 40곡, 론도 20곡, 비를레 8곡, 그리고 성모 미사와 호켓 한곡이다. (*RISM*, 1960, II: 192-193)

다음은 이들 사본에 수록된 마쇼의 작품들을 연대기적으로 분류한 표이다(여기에 쓰인 번호는 마쇼 편집본에서 쓰이는 각 장르별 작품 번호이다.).

보기 2. 마쇼 작품들의 연대기적인 분류

연대	모테트	레이	발라드	비를레	론도	기타
1329년 이전	18-19	1-8	1-16	1-15, 17-21		
1329-1363	1-23	9-16	17-36	16, 22-30	1-16	미사
1363년 이후		15/17-18	38-40		17-20	

보기 2에 소개된 장르 가운데 레이는 마쇼가 작곡한 작품 중 음악적으로 가장 오래된 장르로 간주되어진다. 역사적으로 볼 때 레이를 처음으로 쓴 프랑스 시인은 마리(Marie de France)다. 그녀의 레이 가운데 몇몇은 아더왕의 전설이나 원탁의 기사로부터 줄거리를 따온 로망스나 서사시들로 구성되나 원래부터 노래부르기 위해 작사된 것은 아니었다. 그러다가 성악곡으로 작곡이 된 레이가 출현함에 따라 본래 서사적인 가사들이 점차 서정성을 띤 곡으로 작사되었으며, 사랑에 관한 주제도 다루게 된다.

일반적으로 레이는 12연으로 구성되었으며, 각 연은 너 줄에서 여섯 줄로 구성된다. 각각의 연은 음악적으로 다르게 작곡되나 첫 연과 끝 연의 음악은 동일하다. 각 연은 보통 두 부분으로 나뉘어져 구조상 부속가(sequence)와 비슷하다. 마쇼의 레이는 15곡이 단성부 곡이고, 나머지 4곡은 다성부곡이다. 그 중 캐논 기법을 쓴 곡은 2곡이 있다. 일반적으로 마쇼는 이 장르를 마지막으로 작곡한 음악가로 기록되어 진다.

마쇼의 <성모미사(노트르담 미사)>는 이름을 밝힌, 한 작곡가에 의해 미사의 통상 문들이 연속적으로 작곡된 첫 작품이다. 마쇼의 미사는 4성부곡이며, 각 미사곡은 부분적으로나 전체적으로 동형 리듬을 사용하고 있다. 미사에 사용된 정선율은 각기 다른 곳으로부터 도입되어 쓰여지는데, 이 중 <기리에>는 10세기 그레고리언 미사 중 <Kyrie cunctipotens genitor Deus>(*The Liber Usualis*, 25쪽)에서, <거룩하시다>와 <하느님의 어린 양>은 그레고리언 미사 XVII의 중세판 성가곡(*The Liber Usualis* 61쪽)에서, <미사가 끝났다(Ite, missa est)>의 테너는 *The Liber Usualis*에 나온 그레고리언 미사 VIII의 11세기 <거룩하시다>에서 빌려오고 있다.(Stolba, 1990, 133)

기보법에 대해 논하기에 앞서 이 논문에서는 마쇼의 전체 작품을 논하기보다는

그의 동형 리듬 모테트에 대하여 간략히 분류해 보고자 한다.

### 3.1. 동형 리듬 모테트

마쇼의 모테트는 23곡으로 그 중 15곡은 불어로 된 가사를 쓰고, 6곡은 라틴어를 쓴다. 나머지 모테트 2곡은 불어로 된 가사를 맨 위 성부에, 그리고, 중간 성부는 라틴어 가사를 쓴 더블 모테트이다. 이처럼 마쇼는 라틴어보다는 주로 불어로 된 세속적인 가사를 많이 쓴다. 마쇼가 그의 모테트에서 불어로 된 가사를 즐겨 쓴 것은 그가 살았던 당시의 작사 경향이라기보다는 그의 기호를 나타낸다고 할 수 있다. 왜냐하면, 14세기 사본인 **포벨의 이야기**나 **이베리아 사본**에는 불어보다 라틴어를 쓴 모테트가 더 많이 수록되기 때문이다. 일반적으로 라틴어 가사를 가진 모테트는 종교적인 내용을 많이 포함하고 있으며, 테너는 예배에서 사용되는 성가를 주로 사용한다. 다른 작곡가들이 만년에 종교에 투신해 종교곡을 많이 작곡한 것처럼 마쇼도 그의 말년에 라틴어 가사를 사용한 작품을 작곡하고 있다(마쇼의 모테트 가운데 말기에 지은 네 곡은 다 라틴어 가사를 쓴다.).

마쇼의 모테트 23곡 중 19곡은 3성부로 되어 있으며, 나머지 4곡은 가사가 없는 콘트라 테너(5, 6, 22, 23번 모테트)를 포함하여 4성부로 작곡된다. 이 중 론도 테너에 바탕을 둔 <Biaute paree de valour>를 제외하고 나머지 모테트들은 각 성부가 서로 다른 멘슈레이션 부호를 가지고 있다. 일반적으로 마쇼의 모테트 제일 윗 성부는 14세기 프랑스 다성 음악에서 흔히 볼 수 있는 것처럼 불완전 템푸스와 완전 프롤레이션을 쓰고 있으며, 테너는 완전한 멘슈레이션을 선호하고 있다.

마쇼의 모테트 중 3곡을 제외하고 나머지 곡들은 동형 리듬을 쓰고 있으며, 대부분의 윗 성부들은 호켓 용법이나 싱커펴이션, 혹은 반복되는 리듬 용법을 사용한다. (Hoppin, 1978, 411) 마쇼는 주로 이중이꿈음 종지를 선호하며, 그다지 다양한 종지 용법을 쓰지는 않고 있다.

마쇼가 동형 리듬 모테트를 작곡할 때 사용한 기법은 여러 가지이다. 동형 리듬은 리듬이나 선율에 있어 늘 똑 같은 패턴으로 쓰여진 것은 아니었다. 한 예로 <만약 ...한 사람이 있다면, S'il estoit nulz>은 리듬과 선율의 형태가 약간씩 변형되며, <선량한 목자 윌리엄, Bone pastor Guillaume-Bone pastor-Bone pastor>은 테너의 리듬 형태가 중간에서부터 반으로 축소된다.

마쇼의 모테트 중 20곡은 동형 리듬을 사용한 모테트이다. 이 가운데 8곡은 탈레아가 축소된 형태로 끝나고 있는데, 좀 더 흥미를 끄는 것은 이들 8곡의 모테트에서 선율 패턴은 오직 한 번만 재현된다는 것이다. 이들 곡에서 첫 번째 콜로르는 원형

그대로의 탈레아로, 그리고 두 번째 콜로르는 축소된 형태의 탈레아와 결합되어 작곡이 된다. 마쇼의 동형 리듬 모테트에 쓰인 탈레아의 수는 보통 3에서 6번인데, 이것과 똑같은 수의 축소된 탈레아가 이들 정상적 박자를 쓴 탈레아에 덧붙여 작곡이 되고 있다. 때때로 이들 탈레아 중 마지막 탈레아가 불완전하게 끝나는 경우도 종종 있다. 마쇼의 동형 리듬 모테트 중 탈레아를 단 한 번만 쓰는 모테트는 두 곡으로 13번과 15번이다. 마쇼의 동형 리듬 모테트 중 반은 탈레아가 여러 번 반복되는 동안에 선율 패턴이 한 번밖에 사용이 되지 않았는데, 이것은 당시의 엄격한 대위법을 사용해 곡을 작곡함에 있어 선율의 형태는 쉽게 체계화될 수 없었음을 나타낸다고 할 수 있다.

마쇼의 모테트에서 흔히 볼 수 있는 또 다른 용법은 콜로르가 끝날 때와 탈레아가 끝나는 곳이 동일하지 않은 경우다. 이러한 예는 <Qui es promesses>(3T=4C)와 19번 모테트(5T=2C)에서 볼 수 있다. 또한, 그의 동형 리듬 모테트 중 몇 곡은 테너와 콘트라 테너 성부에서 탈레아가 비슷한 리듬의 형태로 축소되는 경우도 있다.

마쇼의 4성부 동형 리듬 모테트 중 마지막 모테트인 <Inviolata genitrix, 악보 1 참조>는 마쇼의 동형 리듬 기교의 절정을 보여주는 예이다. 패리쉬(Carl Parrish)의 *중세 음악 기보법*에 인용되어지는 이 곡의 테너는 성모 축일에 쓰이는 <여왕이시여, Salve Regina, *The Liber Usualis*, 279쪽>에 바탕을 두고 있다. 이 곡의 동형 리듬 패턴 중 흥미로운 것은 보기 3에서 볼 수 있는 것처럼 테너와 콘트라 테너에서 완전과 불완전 멘슈레이션 부호를 서로 번갈아 써서 그 결과로 빨간 음표와 검은 음표들이 각 성부에 대조되어 쓰이게 된다. 탈레아 축소되는 149번째 마디에서 테너는 완전한 멘슈레이션 부호를 사용하며, 이에 따라 검은 음표가 사용되고, 반대로 콘트라 테너는 불완전한 멘슈레이션 부호의 사용과 함께 빨간 음표로 시작된다. 모테트에서 이들 부분들은 리듬의 교차를 파생시켜 결국 두 성부의 혼합은 축소된 부분에서 리듬을 사용함에 있어서 동일한 탈레아를 쓰게 한다.

<Inviolata genitrix>는 동형 리듬을 쓰지 않은 서주부로 시작된다. 그러다가 41번째 마디에서 아래 두 성부에서 동형 리듬을 쓰는 부분이 따라오고, 149번째 마디에서 이러한 동형 리듬을 축소된 박자로 쓰는 부분이 나오게 된다.

악보 1. Paris, B.N. Fr. 22546, f. 125에 수록된 <Inviolata genitrix>

persequimur. per quos uirgo subicitur nos possimus nec per quem sal  
 seruimus nam fiat ex gradibus in ea nunc in si per  
 nec dicitur autem sequi uir. sed a uis et e. a. et. go posuimus ut sub  
 renabimur nobis tuis. grae a. ho. tu. is. si. mus. a.  
 tus. et. uis. in. ho. tu. is. si. mus. a.  
 pes. sa. lu. tus. in. ho. tu. is. si. mus. a.  
 lu. us. et. ad. ex. tium. uir. du. cis. nunciat. dicitur.  
 par. se. nobis. am. gaudes.  
 gaudes. Tenor. Ad. e. uis. pimus. genitrix. et. filius. et. filius. et. filius.  
 per. se. et. filius. imperfecte. et. filius. et. filius. et. filius.  
 I. Tenor. Continua. et. filius. et. filius. et. filius. et. filius.

보기 3. <Inviolata genitrix>에 쓴 탈레아

테너  $\frac{6}{8}$   $\overset{\text{red notes}}{\text{---}}$   $\frac{9}{8}$

콘트라테너  $\frac{9}{8}$   $\frac{6}{8}$  (Red notes)

또 다른 흥미있는 동형 리듬 모테트의 예로 <Qui plus aime>가 있다. 이곡은 아래 보기에서 볼 수 있는 것처럼 테너와 콘트라 테너의 리듬 형태가 대칭적으로 쓰여지고 있다.

보기 4. 마쇼, <Qui plus aime>에 쓰인 탈레아

The diagram shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'T.' (Tenor) and the bottom staff is labeled 'CT.' (Contralto). Both staves have two groups of notes. Brackets under each group are labeled 'red notes'. A long arrow above the T. staff points to the right, and a long arrow below the CT. staff points to the left, indicating that the two parts are mirror images of each other.

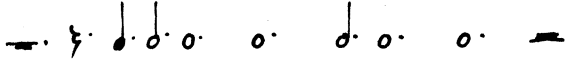
### 3.2. 레오 슈라데의 편집판의 문제점


마쇼의 음악을 편집한 대표적인 학자는 레오 슈라데이다. 슈라데의 편집판은 약간의 문제가 있는데, 여기에서는 슈라데가 한 실수의 구체적인 예와 그가 쓴 마쇼의 작품에 관한 작품 설명에 나타난 문제점에 대해 고찰해 보고자 한다. 전반적으로 슈라데의 편집판은 마쇼의 동형 리듬 모테트를 이해하는데 많은 도움을 준다(Schrade, 1956). 하지만, 세부적으로 볼 때 슈라데의 편집판은 몇 군데 음악들이 틀리게 사보된다. 그러한 예는 앞서 나온 <Inviolata genitrix>를 현대적으로 사본해 출판한 책에서 우선 찾을 수 있다. 우선 악보에 있는 두 번째 성부 중 “es auditrix, stella”란 단어가 나오는 부분의 음절 “di”에서 “trix”까지의 다음절적인 부분의 음가를 슈라데가 본래의 음가보다 3도 아래로 편집했다거나-여기에서 볼 수 있는 “di”의 D음부터 “stel”의 첫 음인 D까지의 음가들이 DFGAGAFGF로 원본에서 표기된 것- 그 다음에 나오는 “stel”의 음절이 AGCA로 편집된 것이 그 예이다(악보 2 참조).

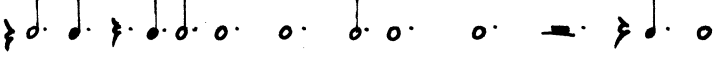
또한, 슈라데가 분석, 정리한 마쇼의 모테트 목록은 분석적인 면에서 약간의 오류가 있다. 이러한 예로 슈라데는 마쇼의 첫 번째 모테트에서 탈레아 수를 잘못 표기하는데, 이 작품에 쓰인 축소된 탈레아의 수는 슈라데가 분석한 3이 아닌 6이다. 분석시 탈레아 수를 잘못 계산한 예는 이 모테트 이외에도 <O Livoris Feritas>에서 볼

수 있다. <O Livoris Feritas>에서 슈라테는 탈레아 수를 아홉번으로 셈한다. 하지만, 실제의 음악을 살펴 대조해보면 아래 보기에서 볼 수 있는 것처럼 이 모테트의 서주 부분과 마지막 부분의 탈레아의 리듬 형태가 규칙적으로 쓰여지는 나머지 일곱 탈레아와 그 형태가 틀리다(보기 5 참조).

보기 5. <O Livoris Feritas>에 쓰인 탈레아 형태

서주에 쓰인 탈레아 

규칙적 탈레아 

마지막 탈레아 

악보 2. 마쇼, <Inviolata genitrix> 중



25 30

Que gau - di - um mun - do tri - sti  
Ex - pers pa - ris, Ce - le - stis



35 40

Or - tu tu - i con - tu - li - sti,  
au - le ja - ni - trix,



45 48

Dul - cis - si - ma;  
Mi - se - ro - rum

Tenor. Ad te suspiramus gementes et flentes etc.  
A 1

50

Sic he - re - ses per - e - mi - sti,  
ex - au - di - ba.

This system contains measures 50 through 54. The vocal line begins with 'Sic he - re - ses per - e - mi - sti,' and continues with 'ex - au - di - ba.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

55

Dum an - ge - lo  
- trix, Stel - la

This system contains measures 55 through 59. The vocal line continues with 'Dum an - ge - lo' and '- trix, Stel - la'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

60

cre - di - di - sti  
ma - ris,

This system contains measures 60 through 64. The vocal line continues with 'cre - di - di - sti' and 'ma - ris,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

65 70

Fi - li - um  
Que ut ma - ter con - so - la -

This system contains measures 65 through 69. The vocal line continues with 'Fi - li - um' and 'Que ut ma - ter con - so - la -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

75

- que ge - nu - i - sti, Ca - stis - si - ma.  
- ris Et pre lap -

This system contains measures 75 through 79. The vocal line continues with '- que ge - nu - i - sti, Ca - stis - si - ma.' and '- ris Et pre lap -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.



이러한 것의 또 다른 예는 기욤 드 트리(Guillaume de Trie)가 리옹의 주교로 취임되었을 때 마쇼가 작곡한 <Bone pastor>에서 볼 수 있다. 이 곡을 분석할 때 슈라데는 리듬이 축소되었을 때 테너 리듬이 변형된 것을 무시한다.

이러한 것과는 다른 문제로 슈라데는 마쇼의 <Se j'am mon loyal ami>에 쓰인 탈레아가 비틀레 패턴으로 되어있다고 한다. 하지만, 각 탈레아의 패턴이 유사함에도 불구하고 이곡에 쓰여진 탈레아의 패턴은 슈라데가 분석했듯이 abb'aa'aa로 결정짓기에는 약간의 문제점이 있다(악보 3 참조).

악보 3. 마쇼, <Se j'aim mon loyal ami>

The musical score is presented in four systems, each with three staves (vocal, tenor, and bass). The lyrics are written below the vocal staff. The score includes measure numbers (5, 10, 15, 20, 25, 30) and a 'talea' marking at the end of the fourth system. The lyrics are in French and describe a lover's devotion and the challenges of love.

35

corps le gent, Dont li cuers en deux pars me fent; Car il m'es-tuet Mal-gre mien fai-re ce qu'il  
 Sans nul vi-lein pen-se-ment, Bon-ment  
 mes ma-ris? Las-set

40 45

wet, Dont du-re-ment li cuers me duet. Mais pour ce drois ne se re-muet Ne bon-ne  
 A li m'ot-tri, Pour ce qu'il m'a  
 Je ne li ay

50

foy; Car puis que cer-tein-ne-ment voy Qu'il wet et  
 lon-gue-ment, Li-e-riens mef-fait,

55 60

quiert l'on-neur de moy Et qu'il m'aimme as-ses plus que soy. Et se le truis Si  
 ment, De cuer ser-vi, Ay je pour  
 Je ne li ay riens mef-fait

65

bon qu'il prent tous ses de-uis En moy ser-vir, je ne le puis lais-  
 ce des-ser-vi, Lassel ay-mi, Que  
 fait, Fors ça'

아르스 노바와 마쇼의 동형 리듬 모테트

70 75

-sier, se mauvai-se ne suis, Eins le puis bien A-mer par bon-neur et par  
 tel le - - - ment M'en de - mein -  
 mon a - - - mi par - - - lay

80

bien. Quant j'ay son cuer et il le mien, Sans ce que je mespreingne en  
 - ne mon ma - ri Que de li  
 Seu - - let - - - te.

85 90

rien, Ce m'est a - vis. Mais j'e - us se trop fort mes - pris, Se j'e - us - se  
 N'ay fors tour - ment? Nen - - nil,  
 Ai - mi, Dieust Fors  $\Delta$  qu'a  
 ca.2

95 100

l'a - - mer em - pris, De puis que j'eus a ma - rit pris. Lassel ce - lui Qui tant me  
 car cer-teinne - ment, Mor - - tel - - ment Pe - - che ce - -  
 mon a - - - mi par - - - lay

105

fait peinne et a - nuy Qu'en tous cas tou - te joi - e fui,  
 - li Qui pour bien fai -  
 Seu - - let - - - te.

110 115

N'en ce mon - de n'a moy n'au - trui Qui me con - fort, Car mi gieu - mi ris, mi de -  
 .re mal rent. Or m'a - prent a fai -  
 Pour quoy me bat mes ma -

*a*  
R 2.1

120 125

-port. Mi chant, mi re - vel, mi con - fort, Mi bien et mi bon jour sont mort. Et nuit et jour  
 .re eins - si Qu'il wet que mette en ou - bli  
 - ris? Las - set - te!

130

Ac - - croist li ruis - sias de mon plour, Quant le plus bel - et le mil - lour De  
 Ce - lui qui M'a hum - ble -  
 Ay - - mi, Dieus!

135 140

tous ne voy: c'est ma do - leur! Mais soit cer - teins Que, comment que mes corps lon -  
 - ment Dou - bté, ce - lé, o - be - i Et che -  
 Pour quoy me bat mes ma -

R 2.2

*a* (incompl)

145

-teins Li soit, mes cuers li est pro - cheins, D'amour et de loy - au - te pleins.  
 - ri A mon ta - - lent.  
 - ri? Las - set - te.

우선 이곡의 두 번째 탈레아가 시작하는 마디 25에서 48마디에 있는 테너 리듬은 마디 1에서 24까지에서 볼 수 있는 리듬의 형태와 마지막 쉼표가 음표로 바뀐 것 뿐

고는 처음과 같은 패턴을 쓴다(탈레아 a). 반면, 마디 49에서 66까지에 쓰인 리듬의 형태는 처음에 두 번 걸쳐 나온 탈레아와는 다른 패턴을 쓰고 있다(탈레아 b). 계속해서 마디 67부터 90까지 쓰인 리듬의 패턴도 마지막에서 온음표가 2분음표로 변한 것 빼놓고 처음에 쓰인 탈레아 a와 같은 유형이다.

한편, 마디 91에서 볼 수 있는 리듬의 패턴은 마디 67에서 90사이에 쓴 탈레아와 형태가 같으며 133마디에서 시작되는 마지막 탈레아는 불완전하게 끝난다. 종합해서 볼 때 이것은 슈라데가 분석한 abb'aa'aa 패턴이 아닌 것을 나타내며, 이 곡의 탈레아 패턴은 완벽하지는 않지만 동형 리듬 패턴을 좇아가는 것을 알 수 있다. 결과적으로, 이곡에 쓰인 리듬의 형태는 두가지로 말할 수 있으며 그 중 탈레아 a는 6번 쓰였으며 탈레아 b는 단 한번 쓰인다. 탈레아 a 중 2번은 미완성 패턴이고, 2번은 마지막에서 변형된 형태가 쓰여 aaba'a(2마디 생략)a'a(미완성) 형태의 패턴을 갖춘다.

이밖에도 <Inviolata genitrix>에서처럼 원본을 대조할 때 편집상에서 생기는 음가들의 그릇된 해석의 문제점이나 뮤지카 픽타가 파생될 때 쓰이는 임시표의 문제들을 꼽을 수 있겠으나, 우리 나라 현실상 원본을 구하는 것에 대한 어려움이 따라 여기에서는 단지 그러한 문제점이 있다는 것을 언급하는 정도로 끝내겠다. 마지막으로 이 글에는 필자가 분석한 마쇼의 20곡의 동형 리듬 모테트의 목록이 덧붙여지는데, 여기에서는 각 동형 리듬 모테트에 쓰인 탈레아와 콜로르의 수를 분석해 기입함과 동시에 정선율도 같이 수록했다(목록에 쓰인 약어- d: diminution, c: color, t: tenor, tr: triplum, R: Responsory). 여기에 쓰인 번호 역시 마쇼의 편집본에 사용된 모테트 번호이며 이중 생략된 것은 동형리듬 모테트가 아니다.

### 3.3. 마쇼의 모테트 목록

번호	제 목	정 선 율	탈레아 콜로르
1	Amour et biaute tr. Quant en moy vint t. Amara valde	Responsary at Sabbato Sancto the first Nocturn, the 3rd R. (Plange quasi virgo)	3/6d 2
2	De Souspirant tr. Tous corps qui t. Suspiro	unidentified	4/4d 2
3	Fine Amour, tr. He! Mors come tu es t. Quare non sum mortuus	unidentified	3+1 2 incomplete 4d
5	Qui plus aime tr. Aucune gent t. Fiat voluntas tua	unidentified	4/4d 2

6	S'amous tous amans S'il estoit nulz Et gaudebit	unidentified	4/4 2 (탈레아 패턴이 2가지로 각기 4번씩)
7	Lasse! je sui en aventure unidentified tr. J'ay tant mon cuer t. Ego moriar pro te	unidentified	3/2d+1 2 incomplete
8	Ha! Fortune! tr. Qui es promesses t. Et non est qui adjuvet	Responsory in the Passion Sunday, 마지막 vers	4 3
9	O livoris feritas tr. Fons tocius superbie t. Fera pessima	the fourth Responsory of Dominica III	7+2 6 irregular
10	Helas! ou sera pris tr. Hareu! hareu! le feu t. Obediens usque ad mortem	Gradual Christus facus est pro nobis	6/6d
12	Corde mesto cantando tr. Helas! pour quoyvirent t. Libera me	unidentified	9 3
13	Eins que ma dame tr. Tant doucement m'ont t. Ruina	unidentified	4 1
14	De ma dolour tr. Maugre mon cuer t. Quia amore languero	unidentified	4 6
15	Faus Samblant tr. Amours qui ha le t. Vidi Dominum	the 8th Responsory Dominica secunda, quadr.	4 1
16	Se j'aim mon loyal ami tr. Lasse! comment oublieray t. Pour quoy me bat mes	unidentified	악보 3 참조
17	O series summe rata tr. Quant vraie amour t. Super omnes speciosa	Antiphon Ave regina caelorum	
18	Bone pastor qui pastores tr. Bone pastor, Guillaume t. Bone pastor	unidentified	4/4d 2 변형됨
19	Diligenter inquiramus tr. Martyrum gemma latria t. A Christo honoratus	unidentified	5 2
21	Veni Creator Spiritus tr. Christe, qui luxes t. Tribulatio proxima	Responsory (circumdederunt me vivi) Diminica Passion	4 2

22	Plange, regni res puglica tr. Tu qui gregem tuum t. Apprehende arma	unidentified	4 2 (4th불완전) 3rd 칼러 불완전
23	Inviolata genitrix tr. Felix virgo t. Ad te suspiramus	악보 1 참조	

## 제 4 장 맺는 말

이 논문은 14세기 아르스 노바의 배경과 당시 절정을 이룬 마쇼의 동형 리듬 모테트 테크닉을 전반에서 다루고, 후반부에서는 마쇼의 동형 리듬 모테트를 분석한 도표와 마쇼의 대표적 학자인 레오 슈라데의 분석과 기보법 해석에서 파생되는 문제를 논했다. 중세나 르네상스 악보를 현대판으로 사본하는 것은 오늘 날 볼 수 있는 현대적 악보만큼 쉬운 것은 아니다. 그리고, 원본과의 대조로 인해 파생되는 몇 가지 문제점들은 슈라데가 편집한 마쇼의 작품에서만 발견할 수 있는 것은 아니며, 역으로 모든 고문서의 현대한 사본이 다 문제가 있다는 것은 아니다. 하지만, 당시의 악보들을 대할 때 이러한 문제점을 간과시해서는 안될 것이다.

## 참고 문헌

- 김혜정. 1997. *서양음악개요*. 서울: 도솔 출판사.
- Apel, Willi. 1953. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Mass.: The Medieval Academy of America.
- Gombosi, Otto. 1950. "Machaut's Messe Notre-Dame". *The Musical Quarterly*, XXXVI: 204-224.
- Hoppin, Richard. 1978. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton.
- Parrish, Carl. 1978. *The Notation of Medieval Music*. New York: The Pendragon Press.
- Randel, Michael. 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Reaney, Gilbert. 1954. "Ars Nove in France," *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press, III.
- \_\_\_\_\_. 1967. "Notes on the Harmonic Technique of Guillaume de Machaut". *Essays in Musicology: A Birthday Offering for Willi Apel*. Bloomington: Indiana University Pub.
1960. *Répertoire International des Sources Musicales: Manuscripts of Polyphonic Music*. München: G. Henle, series B, no. 4, vol. II: 192-193.
- Sadie, Stanley, ed. 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Schrade, Leo. 1956. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*. Monaco: Louise B. M. Dyer and J. B. Hanson.
- Stolba, K. Maria. 1990. *The Development of Western Music*. Iowa: Wm. C. Brown Publishers.



## Abstract

### The French ars nova and the Isorhythmic Motets of Machaut

Kim, Hae-Jeong

This article focuses on the background of the French ars nova, which includes Vitry's theory, and Machaut's isorhythmic motets. Vitry's innovation allows duple as well as triple division of the beat at three different levels. In the fourteenth century, these changes permitted rhythmic organization on the larger scale than before. Also, his technique of isorhythm, which was developed from the thirteenth-century ordines, is firmly established by Machaut.

Machaut's complete works are preserved in eight manuscripts: New York, Wildenstein Galleries, Paris, Bib. Nat.. Fonds Francais 1584, 1585, 1586, 9221, 22545-6, and 843. Among these, the Paris, Bib. Nat.. Fonds Francais 1586 is the oldest collection and Paris, Bib. Nat.. Fonds Francais 1585 is the fifteenth-century copy of New York, Wildenstein Galleries. The Paris, Bib. Nat.. Fonds Francais 22545 contains Machaut's complete compositional outputs, including twenty-three motets(ff. 102-125).

In composing isorhythmic motets, Machaut employed various techniques in the unique way. Therefore, Machaut's isorhythmic motets are analysed here, especially the pattern of talea and color. Through the analysis, some mistakes occurring in Leo Schrade's edition have been revealed at the end of this article.



# 우연성음악의 교재화와 지도방안

이 영 미 (연세대, 청주교대 강사)

## 차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 본 론

- 미적 사고와 우연성음악의 단계별 지도(존케이지를 중심으로) -

2.1. 제 1단계: 감상과 서술-질문식 지도

2.2. 제 2단계: 문헌적 지도

2.3. 제 3단계: 구조 분석과 악보 관련 지도

제 3 장 결 론

참고문헌

영문초록

부록

## 제 1 장 서 론

음악교육자들이 현대음악의 교재화를 적극 수용해야 한다는 과제는 이미 미국이나 영국, 독일 그리고 헝가리에서도 숙고되어 왔다. 1959년부터 미국의 음악교육계에서는 공립학교에 젊은 작곡가들(the Young Composer Project, 1959:31명, the Contemporary Music Project, 1963 - 1973:46명)을 파견하여 교사와 학생들과 함께 현대음악을 창작하고 연주하며 다양한 기법과 매체를 이용하여 구체적인 지도방법을 실험하고 지도방안을 모색하였다. 영국에서는 Self(1967), Dennis(1970), Paynter & Aston(1970), Walker(1976), Meyer - Denlamann(1977)등의 작곡가이며 교사로 활동하는 20세기 음악지도의 주창론자들이 현대음악을 학교음악에 도입하기 위해 교육용

현대음악을 많이 작곡하였다. 독일에서는 1965년 귄터(Ulrich Günther)가 그래프 악보와 악기제작에 관한 새로운 경험들을 제시하여 전통적인 악보에 기초한 학습에서 벗어난 새로운 방법이 제시되었으며 전위음악 작곡가들인 스톡하우젠(Stockhausen), 리게티(Ligetti), 펜데레츠키(Penderecki), 카겔(Kagel) 그리고 베리오(Berio), 케이지(Cage)등의 음악이 독일 교과서 'Musik um uns'에 선정되었다(민경훈, 1998. "바이마르 공화국이후 독일 음악교육의 발전". **음악교육연구**, 제17집 : 141-172). 헝가리의 음악학교 교과서 (Szábo Hélga의 Ének - Zéne)의 8학년 음악책에는 Zoltán Kodály, Béla Bartók과 Stravinsky의 음악어법에 관하여 자세히 설명되어있다. 헝가리 교사들은 솔페지 교재로 Benjamin Britten, Béla Bartók의 합창곡이나 기악곡을 적용하고 있으며 현존하는 헝가리 작곡가들 (Orbán György, Koszár Miklós, Kurtág György) 등의 작품도 교사의 재량에 따라 솔페지 교재로 선정되고 있다.

학교교육에 현대음악을 도입해야한다는 당위성에서 제기되는 세 가지 문제는 왜 현대음악을 가르쳐야 하는가? 어떤 악곡을 선정하여 가르쳐야 하는가? 그리고 어떻게 가르쳐야 하는가?이다.

현대음악을 학교에서 가르쳐야 하는 이유는 청소년들이 다양한 시대, 다양한 음악을 접할 수 있는 기회를 제공하여야 하는 당위성과 현대음악을 통하여 학생들의 음악적 성장을 도울 수 있기 때문이다. 현대음악의 한 장르인 우연성음악은 교실에서 고착되어온 악보에서 벗어나 고정된 음향에서 다면적인 실제 음향체제로 청소년들의 창의적 표현력을 이끌어 줄 수 있다.

두 번에 걸친 세계대전을 전후로 서양음악은 조성, 형식, 화성 등등의 전통적인 음악의 기본요소에서 벗어나 다양한 형태의 여러 가지 사변적인 새로운 음악들이 만들어져 왔다. 다양한 여러 가지 현대음악(음렬음악, 우연성음악, 구체음악, 전자음악)중에서 우연성음악을 선택한 것은 종합적인 음악행위가 모두 포함된 교수전략으로 우연성음악이 효과적이기 때문이다. (여기서 교수 전략은 교재화와 지도방안 모두를 포괄하는 의미로 사용한다.)

종합적인 음악을 만드는 모든 형식들에 적용하는 모든 행위(연주, 즉흥연주, 작곡, 편곡, 지휘, 감상 등등) 각각이 음악행위(Musicing)로의 음악적 연주중 한 종류로 우연성음악의 효과적인 교수전략이 될 수 있다. 우연성음악에 관한 선행연구로 다음의 논문이 있다. Tseng, Yu - Chung이 그의 DMA학위 논문(1998. *Five Soundscapes for Acoustic Instruments and Taped Computer Music*. Uni.of North Texas)에서 I - Ching(이칭, 易經 : 주역)을 적용하였다. 서양의 우연적 대위와 길고 지속음으로 구성된 컴퓨터 음악에서 활동적인 기악부분을 다루는데 이칭을 적용하고 음렬주의, 순간형식(Moment Form)등이 주제의 전개와 형식적인 디자인에 사용되었다. 그의 이리

한 음악적 동서간에 융합된 틀은 소리의 매체 선정에서도 나타나는데 미리 녹음된 악기와 실제 연주가 함께 연주될 수 있도록 프로그램을 설계한 점이 그러하다. 그는 미리 녹음된 악기와 실제연주의 대조되는 연주의 조화는 동양철학의 음양원리를 적용한 것이라 설명하고 있다.

엘리엇(David J. Elliott, 현재 캐나다 토론토 대학교(University of Toronto)에 교수로 재직중이며 실천주의 음악교육 철학을 주장하고 있다.)이 말하는 음악행위(Musicing)란 작곡이 있기 전에 즉흥으로 연상되는 소리와 행위로의 음악, 그리고 연주의 의미에서 음악을 만드는 것(Music Making, Listening)을 떠올리는 이미지 같은 상태를 뜻한다.(Elliott, David J. 1995. "A New Philosophy of Music Education", *Music Matters*.) 이러한 음악을 만드는 행위의 과정은 청소년에게 우연성음악의 이해를 가능하게 하며 무한한 음악적 창의성을 계발할 수 있다. 실천적인 다양한 행위의 종합적인 과정은 우연성음악의 지도방안에 주안점이 된다. 다시 말해 음악교육에 대한 실천주의 음악교육 철학(Praxial Philosophy of Music Education)을 기초로 학교 음악교육에서 우연성음악을 어떻게 지도하고 학습할 것인가?에 관한 실천적 지도방안의 방향을 제시하고자 한다.

이에 우연성음악 지도에 필요한 미학적, 음악적 지식과 음악 교육적 활용방법을 3단계(1단계: 감상과 서술 - 질문식 지도, 2단계: 문헌적 지도, 3단계: 구조분석과 악보관련지도)로 체계화하였으며, 고등학교 음악수업이나 교사양성교육에서 활용할 수 있는 학습자료와 교수전략에 관한 정보와 자료의 제공되었으면 한다.

## 제 2 장 본 론

### - 미적 사고와 우연성음악의 단계별 지도방안 (존 케이지를 중심으로)

현대 특유의 삶의 형태가 현대의 관용적 음악 표현법을 낳았으며, 현대 작품을 낳게 한 동시대 특유의 삶의 형태가 작품과 학생간의 존재하는 가장 중요한 공통요소가 될 수 있다. 삶의 형태는 동시대적 사고에서 비롯되며 작곡가의 사고는 음악에 반영되고 그의 작품에 미적인 질과 예술적 의미를 부여한다. 우연성음악을 청소년들에게 제시하기 앞서 청소년들이 미적 사고를 형성할 수 있어야 한다. 음악예술의 본질을 확대된 음악적 시각으로 인도하는 미적 사고 형성의 조연자로서 교사의 역할이 필요하다.

음악교사는 청소년의 지적인 발달과 호기심 또는 요구심리를 파악하여 단계적으로 현대음악학습을 실행할 수 있는 지도방법의 고찰이 필요하다. 각각의 단계마다 서술식 설명과 집단창작, 연주, 토론과 감상 등의 활동이 포함된다. 실제수업 속에서 모든 음악행위를 실천하는 과정에서 음악을 체험하고 이해할 수 있도록 진행되어야 한다. 세 개의 단계별 과정의 요약을 도표화 하였다.

도표 1. “변화의 음악(Changes of music)”의 단계별 지도

제 1단계: 감상과 서술 - 질문식 지도

음악사의 흐름속에 시대 과도기적인 음악들은 전통의 관념으로부터 벗어나려는 변화의 연속이었다. 시대별 곡들을 간략하게 감상하고 다섯곡의 다른점을 토론한다.



제 2단계: 문헌적 지도

존 케이지의 음악철학과 시대적인 배경을 문헌을 통하여 이해하고 [집단연주]를 통하여 음악의 매체로써 ‘소리’에 관한 체험과 음악의 본질이 소리임을 체험을 통해 이해한다.



제 3단계: 구조분석과 악보관련 지도

소리, 리듬과 소요시간 악상의 도표를 참고하여 “변화의 음악(Changes of Music)”에서 모티브가 어떻게 형성되었고 그 과정을 이해한다.

## 2.1. 제 1단계 :감상과 서술-질문식 지도

사고가 풍성해지는 청소년기에 이성적인 음악으로 지적 반응을 경험할 수 있는 음향세계로의 음악 미학적 시야를 형성하는 수업을 단계별 지도의 제 1단계로 시작한다.

[설명] 사고와 존재의 관계에서 마르크스는 많은 고민을 하였다. 존재가 사고를 규명하는가? 사고가 존재를 이끄는가? 등의 명제는 사회와 인간 그리고 예술에 관한 근본적인 물음이다. 음악을 기초로 다음의 더 구체적인 문제제기가 될 수 있다. “음악은 사고의 소산물이 될 수 있는가?” 조성이 완성되어 극도로 팽창된 조성의 테두리 안에서 조성의 파괴에 이르기까지 음악은 지극히 관념적이고 감정의 표현을 위한 결과물이었다.

작곡가도 사회와 시대에 포함된 작은 매체의 역할을 한다. 중세와 바로크, 바로크와 고전의 과도기에는 항상 사회적 큰 흐름의 변화와 시대성을 벗어나려는 작곡가의 개혁이 있어왔다. 음악사에서 작곡가의 사회적 독립의 기점이 된 베토벤은 더 이상 음악이 귀족의 향유물이 아님을 시사해 주었다. 조성에서 벗어나려는 시도의 큰 전환점인 쇤베르크는 12음기법 이라는 또 다른 틀을 만들어 놓았지만 그의 제자 존 케이지(John Cage)는 인간의 마음을 세계 속으로 나타내려는 우주론적인 동양의 易을 기초로 우연성음악을 고안하여 비엔나 학파의 또 다른 틀에서 벗어날 수 있었다. 20세기말 절대 심미주의 시기에, 사용한 전체를 부분으로 나누는 의미의 구조안에 음악을 표현하였고 때로는 기보에서 연주자 자신의 자유에 맡기는 즉흥성까지 포함한다. 서구예술가들이 위대한 세계 문명 등의 사상과 신념에 더욱더 문을 여는 계기가 되었고 새것과 옛것의 하나로 공통적인 음악문화의 일치를 이루었다.

케이지는 두 가지 반대되는 합리적인 것(이성적인 것) 비합리적인 것(감성적인 것)을 통합하려는 절대 심미주의 시기의 대표적인 작곡가로 볼 수 있다.

[감상] 바하 “Fugue, cm”- 베토벤 “Piano Sonata, Op.31, No.1” - 리스트 “Five Mephisto Waltzes”- 쇤베르크 “Piano Suite No.25” - 존 케이지의 “Prepared Piano” 순서로 각각 2분씩 전체 10분간 감상한다.

[질문] ① 다섯 개의 음악을 감상하면서 네 개의 피아노 곡들과 다섯 번째 곡의 다른 점을 생각해보자. (토론의 방향: 조성과 비 조성의 구별 그리고 음렬음악과 또 다른 비 역동적인 종교적인 신비함을 느낄 수 있다.)

- ② 존 케이지의 피아노 소리가 정상적인 피아노 소리와 다른 것을 구별하였는가? (존 케이지의 “Prepared Piano”를 다시 들려준다.)
- ③ 즉흥연주와 작곡의 차이점을 생각해 보자!  
 (우연성음악에서 연주자가 작곡가의 특권을 최대한 빼앗아 그들의 연주에서 자신들의 창의력을 요구하기도 한다. 연주자들은 관련성 있는 스타일로 사운드 이벤트에 대한 상당한 조절 훈련을 하지만 대개 작곡가에 의해 형성된 규정에 의한다. 그 결과 생기는 음악을 불확정성을 우연이라 표현한다. 이러한 우연성음악의 특성을 살린 창조적인 수업 전개는 청소년의 음악적 호기심과 탐구정신을 함양하고 창조적 의욕을 유발시킬 수 있는 학습 분위기 조성이 우선되어야 고등학교 음악수업에서 우연성음악의 이해와 집단연주가 가능하다.)

[집단연주]

- 주제: 네 가지 물체(고무, 나사, 단단한 나무, 긴 대나무)를 이용한 피아노의 새로운 소리
- 연주활동:
  - ① 4가지 이상의 물체를 피아노의 어느 현에 올려놓을 것인가를 함께 정한다. 고무, 나사, 단단한 나무, 대나무 등을 차례로 올려놓고 건반의 소리를 비교하여 음역과 음을 정한다.
  - ② 4개의 다른 점들의 형태로 된 연주할 악보를 공동 작업하여 창작한다.
  - ③ 그룹원 중 여러명(5 - 7명)이 피아노에 건반에 위치하여 자신이 연주할 음을 기억하고 반복한다. 악상과 소요시간을 대략 정한다.
  - ④ 그룹별 연주와 연주에 관한 느낌을 토론한다.
  - ⑤ 연주가 비디오 녹음이 가능한 경우 녹음하여 토론 후에 평가한다. 평가기준은 다음 도표 2. 과 도표 3 을 기준으로 학생과 교사가 함께 한다. (도표 2. 은 라이커트 등급(Likert scale)으로 사람과 사람의 연속되는 행동을 평가하는데 일반적으로 사용된다. 빈칸의 다섯 등급으로 서술적인 표기를 한다. : Boyle, J. David, op. cit., : 258f. 도표 3. 은 의미를 측정하는 시도에서 발전된 어의적 차등(Semantic differential)이 한 셋트의 반의어 사이에 연속체상의 연구의 일정한 상황을 차등 평가하는데 쓰인다. : Osgood, C. E., Suci, G. J., & Tannenbaum, P. H., 1957. *The measurement of meaning*, Urbana,



University of Illinois Press)

도표 2. 연주평가 I

	좋다		나쁘다	
이 연주는 질적으로 우수하다.	___	___	___	___
리듬(흐름결)이 잘 표현되었는가	___	___	___	___

도표 3. 연주평가 II

	1	2	3	4	5
조화를 유지	___	___	___	___	___ 조화를 벗어남
풍부한 음향	___	___	___	___	___ 빈약한 음향
리듬믹	___	___	___	___	___ 아리드믹
음악적	___	___	___	___	___ 비음악적
민감함	___	___	___	___	___ 민감하지 못함
일관적	___	___	___	___	___ 일관되지 못함

## 2.2. 제 2단계: 문헌적 지도 (易과 형이상학적 예술관)

창의적 사고 수업 모형은 어떤 문제를 학습자 스스로 찾아내어 해결하도록 유도함이 중요하다. 제 2단계에서는 존 케이지의 예술관을 자료로 제시한다.

### - 제 2단계의 1차시 수업 -

[설명] 중국의 역사를 보면 혼란했던 춘추 전국시대 무수한 사상들이 등장하게 되었다. 도가, 음양가, 법가, 명가, 묵가 등 화려한 사상의 투쟁이 있었다. 공자가 죽고 난 뒤 다양화된 유학과 불교 그리고 도교의 교류가 있으면서 11세기 중반 송대에 새로운 분야는 유학의 형이상학적 발전인 易과 中庸을 토대로 한 오행사상의 “자기화”이다. 9세기 후 서양에서는 (1차 세계대전 후)기존의 가치가 무너지면서 감당할 수 없는 혼란이 초래되자 모든 전통과 형식을 부정하고 기존의 가치자체를 “무”로 돌리면서 허무와 무질서가 예술작품에 그대로 표현되면서 일어난 예술운동이 일어났다. 이러한

다다이즘(Dadaism: Dada는 격동적인 행동에 의해 주장되어온 無에서 시작이며 예술에서의 시작이다. 1916 스위스에서 일어난 문예운동으로 허무, 혼란, 무질서가 그대로 강렬하게 문학과 예술에 표현되었다.)이 초현실주의로 이행되면서 적극적이고 파괴적이던 예술행위는 수동적이고 형이상학적인 사고로 옮겨지게 되고 다시 불교의 “無”와 통하는 새로운 예술개념을 구축하게 되었다. 1940년대 이후 음악은 마음에 변화를 주는 수단이다. 예술이 예술가와 청중 사이의 의사소통이 이루어진 어떤 것으로 보지 않고 오히려 예술가가 소리 그 자체에 사람들의 마음을 열고 그들이 미리 생각한 대로가 아니라 그들에게 다른 가능성으로 들을 수 있게 하는 것이다. 그들의 경험을 폭넓게 하기 위한, 특히 그들의 가치판단을 재검토하기 위한 것이다. 예를 들어 우연성 작업을 실시 선택을 결정하는 대신 문제를 제기하는 것으로, 케이지의 우연성의 관심은 선택을 포기하는 방법으로 선택을 이용하는 것이 아니라 그의 선택이 질문할 것을 선택하는 일이다.

이것은 선불교에서 형식적 예배, 가부좌나 숨쉬기 등의 규정처럼 음악을 만드는 하나의 수단으로 좌선하는 것과 같다. 이와 같이 음악을 수단으로 청중에게 여러 가지 가능성을 제시한다.

#### [집단연주]

- 주제: 주변소리의 체험(생활음악)

- 연주활동:

- ① 30초간 가부좌 자세로 들려오는 소리를 듣는다.
- ② 어떤 소리가 들려 왔으며 어떤 느낌, 무슨 생각을 하였는지를 돌아가며 이야기한다. 교사의 중요한 역할은 ①의 활동이 이상하다는 느낌을 받지 않도록 진지한 학급전체의 분위기 조성을 이끌어야 한다. (음소재의 확장과 새로운 연주방법의 실험으로 청소년의 음악적 호기심과 탐구정신을 함양하고 소리(Sound)자체에 대한 예민한 감각을 키우고자 한다.)
- ③ 실험음악활동을 독일에서 하고 있는 한국인 작곡가 심근수의 “Sense of Measure”중 3악장을 연주한다.

\* 4명이 각각 잔향이 없는 일상용품 여섯 가지(I, II, III, IV, V, VI등의 로마 숫자로 악기를 지시함)를 선택한다.

\* [부록] 악보에 (●)로 표시된 부분은 손의 여러 부위(손가락, 손목, 손바닥, 손등, 손뼉...)를 사용하고 (□)로 표시된 부

분은 가볍고, 얇은 채나 말렛을 사용하여 연주한다. 소요시간은 전체 30초이며 악보상의 시각적 거리감으로 연주한다. 모든 소리들은 시종일관 극단적으로 작게 연주하며, 악보에 표시된 강약기호 (p, pp, ppp)는 실제 나는 소리의 크기를 표시했다기 보다는 긴장도를 의미한다.

- \* 심 근 수의 “Sense of Measure”중 3악장, [부록]참고
- \* 교사의 결론 및 제언: 존 케이지는 선의 본질에 관한 음악이 표현은 “음”이라면 어떠한 소재도 가능하며 자연속에서 들려 오는 소음(온갖소리)속에 있다고 한다.

④ ③의 연주가 비디오로 녹음되었으면, 함께 녹음된 비디오를 보면서 도표 2, 도표 3을 기준으로 교사와 학생이 함께 토론하고 평가한다.

#### - 제 2단계의 2차시 수업 -

[설명] 1940년 말 케이지는 지타 사랍하이(Gita Sarabhai)에게 동양철학을 배우고 다이세쯔 스쯔끼(Daisetz T. Suzuki)에게 선불교를 배우면서 중국의 역학에서 이칭(Ching, 易經 : 8군과 6씩의 예어가 있는 고대의 중국책인 주역을 뜻한다.)을 연구하였다. 善이 지시하는 길이 이칭에 있다고 고대 중국인들은 믿었고 케이지는 이칭을 통해 얻어진 우주의 원리를 자신의 음악어법으로 재구성하여 “피아노를 위한 변화의 음악(Changes of Music for Piano)”을 작곡하게 되었다.(공간, 1983, “거장의 세계”, 공간사 : 41) 여기서 우리가 오해하기 쉬운 것은 그가 동양의 철학을 기초로 자신의 음악을 재구성하였다 할 지라도 그의 음악은 동양에 뿌리를 둔 음악은 아니라는 점이다. 다시 말해 사고가 음악을 변화 시켰으나 변화된 음악은 사고의 본질은 아닐 수도 있다는 것이다. 왜냐하면 그의 변화된 음악의 전부가 사고와 일치하지 않고 일부분의 원리가 차용된 새로운 음악 장르이기 때문이다. 이러한 견해를 케이지 자신도 우려하고 있었다. 그가 동양철학을 공부하면서 동양의 사상은 그를 위한 것이 아니라는 생각이 남아 있었다. 다시 말해 그것은 그의 것이 아니며 만일 동양사상을 택한다면 그에게 맞지 않을 것이다. 그래서 서양사상으로 돌아와 동양의 사상과 같은 생각을 찾았다. 그것이 형이상학적 예술관 이었다. 예술의 기능은 그 자체로 존재하는 의지를 표현하는 이념(현실)이 아니라 해탈의 수단이다. 예술적인 해탈에서 우리는 우리의 족쇄를 끊는 것이 아니라 망아의 상태에서 의지의 본질을 인식하는데 불과하다. 쇼펜하우어(Schopenhauer)가 말하는 참다운 해탈이 불교에서의 금욕을 통한 윤리적인 해탈

을 의미하는 것처럼 해탈의 길에는 금욕을 기저로 하는 윤리적 길과 더불어 심미적 길이 있으며 예술의 기능은 해탈의 수단이다. 삶에 구체적 목적에 사용되었던 오성 대신 해당된 지성이 들어서면 자아는 표상으로 흡수된다. 이것이 내면적인 인간의 변혁이고 미적인 상태를 통한 해탈이다.

스스로의 철학을 기반으로 예술이해를 세계관의 이해에 철저히 결부시켜 변형된 “형이상학적 예술론”이라 할 수 있다. 형이상학이 전제로 하는 존재는 가변적이고 시간적인 현상계의 경험적 대상과 달리 불변하고 초시간적인 특성을 갖는다.

[감상] 존 케이지의 “Changes of Music”를 듣고 곡의 음향에 관해 토론한다.(part I. 3분 37 1/2초)

- [질문] ① 감상한 음악에서 역동성을 느낄 수 있었는가?  
② 음악에서 역동성의 필요성과 역동성이 배제된 음악이 음악으로써 가치를 갖는가? (여기서 음악의 목적은 정신적으로 차분한 상태, 종교적인 신성함을 느낄 수 있는 음악적인 환경을 조성하는데 있다.)

[집단 연주]

- 주제: 다다이즘에 관한 음악적 체험
- 연주활동:

- ① 책상과 의자가 없는 교실에서 커다란 색종이를 찢어 공중에 날린다. 흩어진 색종이의 형태를 보고 그 느낌을 6개의 그룹으로 나뉘어 각자의 느낌을 토론하고 그룹별 느낌의 주제를 정하여 각자 간단한 모티브(Motive)를 만들어 제출한다.(이러한 모티브는 여러 점들로 표기하여 만들어 가도록 교사의 도움이 필요하다.)
- ② 제출한 각각의 모티브들 중에서 8개의 모티브를 그룹별로 준비됨기 하여 겹겹이 쌓아 한 개의 모티브로 정리한다.(Super - imposed Parts참고), 정해진 모티브의 적절한 악기를 고안한다.
- ③ 그룹의 순서를 정하여 모티브를 연속으로 연주한다. 연주하는 동안 교사는 연주를 녹음하여 연주 후 함께 자신의 음악을 감상한다.
- ④ 현대 미술사에서 다다이즘의 유래를 설명한다.(다다이즘의 유래: 반 예술로서 허무주의의 부정적인 다다이즘은 신다다이즘(Neo - Dadaism)과 대중적인 팝아트(Pop - Art)로 이어진다. 새로운 예술을 창조하려는 노력중 “우연성“의 발견은 우연을 예술과 결합시키려 했

던 화가 아르프(Arp, 1887 - 1966)의 일화로 설명된다. 그가 화실에서 종이를 찢어 공중에 날린 후 흩어져 있는 종이를 보고 변화된 종이들의 배열상태에서 ‘사실의 표현’을 얻게 되었다.(Richer H., 김재혁역, 1985. *Dada - 예술과 반예술*. 미진사 : 33)

- ⑤ 함께 토론하고 평가한다. (도표 2. 도표 3. 참고) 평가한 평가지를 교환하여 자신의 평가를 받아본다.

### 2.3. 제 3단계: 구조분석과 악보관련 지도

#### (피아노를 위한 변화의 음악 “Music of Changes for Piano”)

구체적인 악곡의 도표와 악보를 자료로 분석과 응용 그리고 연주, 감상으로 실천적 지도방안을 제 3단계에서 제시한다.

#### - 3단계의 1차시 -

[설명] 1951년 케이지는 그 동안 쇤베르크의 12음기법의 습득(1934 - 38), 타악기 앙상블에 관한 관심(1939 - 42), Prepared Piano(1943 - 1948)의 착안, 등을 토대로 “피아노를 위한 변화의 음악”에서 혁신적 실험적, 미국음악의 Avant - gard의 개척자로 20세기 작곡가적 선택의 우연성을 실천하였다. 확장된 음악의 정의로 새로운 소리의 경험이 시도된 것이다. 의도된 감상에 악기와 음성의 사용이 빈번해지고 보편적인 관념속에 소음(온갖소리)으로 인식되었던 음성이나 전자소리, 주변소리 등이 작곡가의 의도된 소리에 방해되지 않는다면(적합하다면) 이것은 음악적이다. 1940년대 후 음악이 마음의 변화를 주는 수단이 되었고 예술이 예술가와 청중사이의 의사소통이 이루어지는 어떤 것으로 보지 않았다. 오히려 예술가가 소리 그 자체에 사람들의 마음을 열고 그들이 미리 생각한 태도가 아니라 그들에게 다른 가능성으로 들을 수 있게 하는 것이다. 청중의 경험을 폭넓게 하고 청중의 가치 판단을 재검토한다.

객관적인 창작에 몰두했던 존 케이지는 易의 음악인 온화한 무질서로 나아가고 있었다. 그의 음악은 도표에 의한 계획된 소리의 구조(전체가 부분으로 분류되는 구조)를 가지며 자기 자신의 개성의 여과를 배제하였다. 구체적으로 케이지는 도표를 가지고 의도와는 상관없이 도표를 따라 움직였다. 통제라기보다는 수용하는 정신이 바탕이 된다. 이것이 변화의 음악에서의 우연성이다.

“피아노를 위한 변화의 음악”에서 전체에서 부분으로 나누는 의미의 구조가 지켜지고 비합리적 부분 안에서 자유스런 방법이나 음악적 재료 등도 이칭의 방법에 의해

나타난다.

이칭의 역의 논리는 간역(천지의 공덕: 자연현상은 끊임없이 변하나 간단하고 평이하다. 단순하고 간편한 변화가 천지의 공덕이다.), 번역(양과 음의 기운이 변함), 불역(항구불변)으로 분류된다. 하늘과 땅 짐승 발자국 자신의 몸 우주의 기본적인 자연의 상징처럼 나뉘는 것과 나뉘지 않은 것을 분리하여 8개 트리그램(卦)을 구성 64개의 Hexagram(Hexagram)이 만들어진다.(도표 4. 와 도표 5. 참고)

8괘의 자연현상을 적용한 것이 象이며 중국인들은 8괘에 의해 길흉을 점쳤다. 이것이 역의 기본이다. (노태준. 1978. 주역. 홍신서: 13)

도표 4.

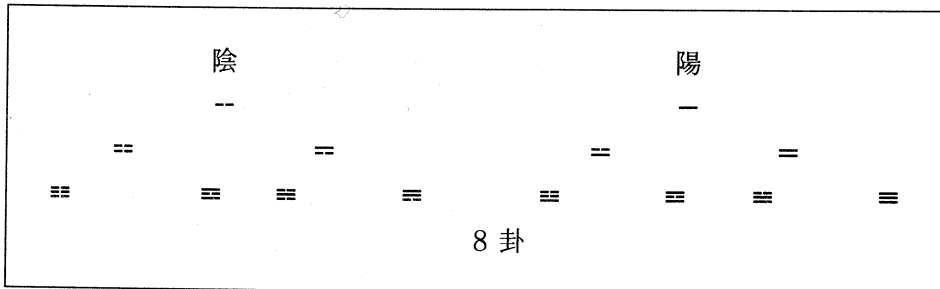
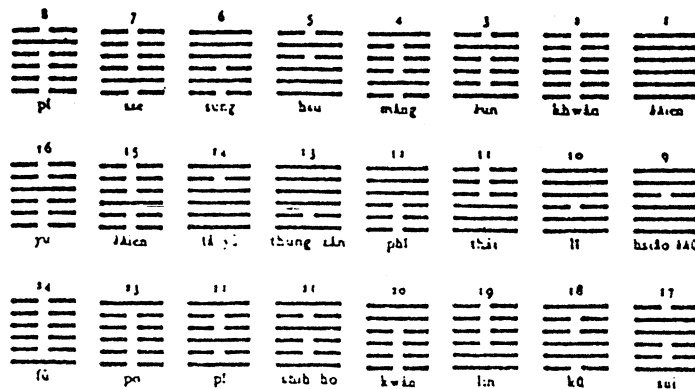
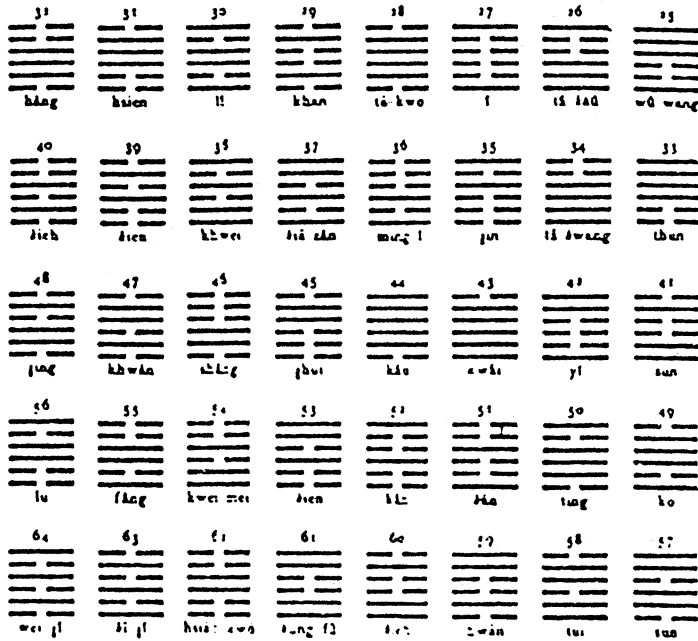


도표 5. 3개의 동전을 6번 던진 음과 양의 모든 조합.(64괘)





고대 중국에서는 어떤 중대한 일을 결정할 때 이러한 신화에 따름으로서 행동시  
용기와 자신을 가지려고 했다.

이것을 케이지는 자신의 음악어법에 적용하였다. 전체를 부분으로 나누는 의미의  
구조와 소리, 다이내믹, 소요시간, 빠르기(Sound, Dynamic, Duration, Tempo)등이 짜여  
진 비합리적인(우연성) 구조가 함께 나타난다. 다시 말해 작곡가의 한 부분에 있는 의  
식적인 결론에 의해 결정지어지는 것이 아니라 역경과 세 개의 동전을 던지는 것으로  
부터 끌어낸 도표들의 사용에 의해 결정된다.

케이지가 말하기를 소리는 진동보다 소요시간(Duration)의 개념이다. 시간은 소리와  
침묵 모두를 포함하고 있기 때문에 시간이 음악에 적절한 기초라는 것을 알았다.  
음높이와 화성 대위법 그리고 유럽음악의 기초가 되어 왔던 모든 것들은 부적절한 것  
이며 지루하게 되어 버린다. 소음은 소리이며 음악은 오직 음악적인 소리만은 아니고  
소리들로 만들어졌다는 사실을 받아들이라는 것이다.

빠르기는 32개 요소로 이루어져 있으며 易으로 얻어진 도표에 의해 이 곡의 구조  
와 함께 표현되었다(도표 5. 참고). 소수의 마디마다 “변화의 음악”에서 구조적 요점  
이 있을 때마다 빨라지거나 느려지거나 혹은 영구적으로 남아 있는 것을 보게 된다.  
이것들은 다양하게 변화하여 우연성을 결정한다. 연주자에게 비례기보(Propositional  
Notation : 음들이 박자에 맞도록 공간의 점에 위치한 악보)로 2/2나 4/4로 씌어있고

불합리한 음들의 분수는 측정해서 배치할 수 있다. 4분음표의 2/5음에서 2분음표의 1/3등으로 할 수 있으며 각각의 나머지 부스러기를 측정한다.

그의 음악에서  $\downarrow = 2 \frac{1}{2}$ 이며  $\downarrow = 1 \frac{1}{4}$ 로 측정해 나가는 가운데 부분의 합인 전체의 합계는 필요 없다. 왜냐하면 할 때마다 다르게 나오기 때문이다.

불확정적인 면 이외에도 여러 불합리하게 표현된 곳에서는 연주자 자유에 맡기는 즉흥성까지 포함된다. 케이지 자신의 취향이나 기호에 기초한 자유로운 음악적 처리가 아닌 3개의 동전을 던져 얻어지는 역에서 비롯된 여러 도표에 의해 음악적인 요소를 실현하였다. (강석희, 1994. **현대음악 분석집**. 서울대학교 출판부.)

### [집단연주]

- 주제: 도표에 의한 불확정성의 음악

- 연주활동:

- ① 2단계에서 제출한 그룹별 8개의 모티브를 6개로 정리하고 도표를 작성한다. 쉽표의 모티브를 6개 작성하여 다른 도표를 작성한다.
- ② 주사위를 사용하여 두 개의 도표에서 모티브 순서를 정하고 악기편성을 정한다.
- ③ 주사위로 그룹의 순서를 정하여 연주하고 녹음하여 함께 청취한다.

### - 제 3단계의 2차시 -

[설명] 다중 도표(Multi Chart)의 사용은 단순히 리듬과 다이내믹(Dynamics)의 조합이 아니다. 소리의 모든 단면들을 종합하였다.

- 소리 도표

불규칙한 순서의 음세포(Odd-numbered cells)와 규칙적인 순서의 음세포(침묵)가 합성되어 소리를 구성한다. 음고가 일정치 않은 64개의 규칙적인 소리의 선택은 "Concerto for Prepared Piano" 3악장에 정확히 나타난다. "Prepared Piano"와 같은 음향 효과는 하모닉스, 서스테인링 페달(Sustaining-pedal)의 사용으로 소리의 구성요소를 표출하고있고, 손가락으로 약음기 소리의 효과를 내어 피아노 현을 뜯는 음향을 구사한다. "Concerto for Prepared Piano"가 단성부(Monophony)적이라면 "변화의 음악"은 두 음간의 소리(Intervals), 음의 집합(Aggregates), 그리고 음의 배열(Constellations: 화려하게 장식된 음, 화성 그리고 진동(떨림))으로 구성되어 다성부적(Polyphony)이다. (Super - imposed Parts 참고)



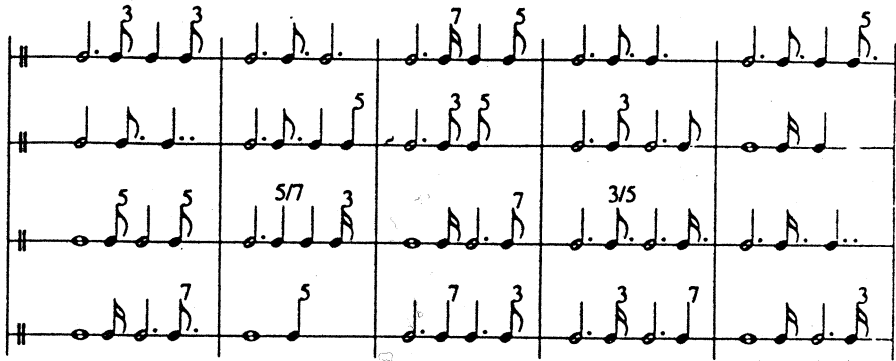
도표 6. 존 케이지, "Changes of Music", 소리 도표 중 2

The image displays a complex musical score for John Cage's "Changes of Music". It consists of ten staves of music, each with its own unique rhythmic and melodic content. The notation is highly detailed, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins. Some staves include specific performance instructions like "r.h." (right hand) and "v" (velocity). The score is organized into four measures, with some measures containing multiple stems. The overall structure is non-linear and experimental, characteristic of Cage's chance music. The notation includes a variety of note heads, stems, and beams, often with unusual groupings and articulations. Some staves have a 1/2 time signature, while others have a 15-measure rest. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

- 리듬과 소요시간 도표(The Duration Chart)

리듬과 소요시간 도표는 소리 도표처럼 정확히 64개의 음세포 단위를 갖지 않는다. 침묵과 소리 모두에 적용되기 때문이다. 불규칙적인 리듬과 소요시간들은 임박한 음과 음 사이를 표준화시키고 있다.

도표 7. 존 케이지, "Changes of Music", Duration Chart8 (리듬과 소요시간 도표)



- 악상도표(The Dynamics Chart)

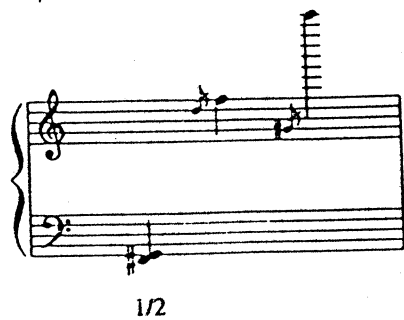
악상도표는 소리도표와 리듬 소요시간 도표와 달리 네 개의 음세포마다 선택이 다시 시작된다. 도표 8의 16개중 하나를 선택하고 다른 것은 48개의 침묵의 음세포(Blank - cells)에서 선택하였다. 악센트, 크레센도, 디뮤니엔도 등이 첨가되기도 하고 점음표에는 여린음 페달(una Corda Pedal)을 사용하기도 한다. 악보 1.은 이 세 가지 도표를 어떻게 합성했는지를 설명하고 있다.

도표 8. 존 케이지, "Changes of Music", 악상 도표(the Dynamics Chart8)

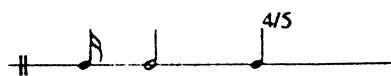
<i>ffff</i> > <i>f</i>	<i>fff</i> > <i>ff</i>
<i>f</i> > <i>pppp</i>	<i>ff</i>
<i>p</i> > <i>ppp</i>	<i>f</i> > <i>ppp</i>
<i>ffff</i>	<i>f</i> > <i>pp</i>
<i>ffff</i> > <i>f</i>	<i>ffff</i> > <i>ff</i>
<i>mf</i> > <i>pp</i>	<i>fff</i> > <i>mf</i>
<i>p</i> > <i>pppp</i>	<i>p</i> > <i>pp</i>
<i>ffff</i> > <i>ff</i>	<i>mf</i> > <i>mp</i>

악보 1. 존 케이지 "Music of Changes", 75마디

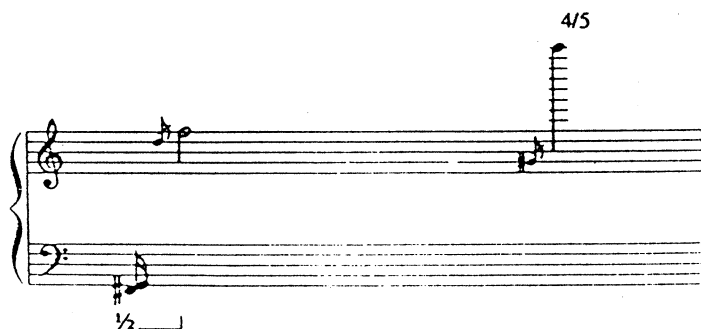
① 소리



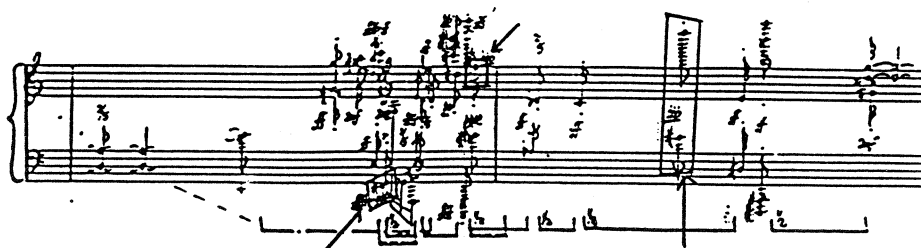
② 소요시간(Duration)



③ ①와②



④ 75마디



- Super - imposed Parts(부과된 부분)

시간적인 구조가 변화하지 않는 동안 수직적인 구조의 한음 다음에 다른 음이 오는 단순한 일련의 소리가 온다. 이렇게 단순한 소리가 층층히 쌓여 다성부(Poliphony)를 이룬다.

악보 2. 존 케이지 "Music of Changes", 1-3마디

① 선택된 일련의 소리

The image displays six staves of musical notation, numbered 1 through 6, representing selected sounds from John Cage's "Music of Changes".

- Staff 1: Treble clef, starting with a chord marked 47, followed by a single note marked 1, and ending with a chord marked 43.
- Staff 2: Treble clef, starting with a chord marked 45, followed by a series of notes, and ending with a chord marked 49.
- Staff 3: Treble clef, showing a single note marked 3.
- Staff 4: Treble clef, starting with a chord marked 11, followed by notes marked 21 and 35.
- Staff 5: Treble clef, starting with a chord marked 33, followed by notes marked 19 and 41, and ending with a chord marked 15.
- Staff 6: Bass clef, starting with a chord marked 27, followed by notes marked 17 and 57.

② 원래악보와 구성된 소리단위들

Score

The image displays a musical score for piano, divided into an original score and six numbered sound units. The original score at the top consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *pp*, *ff > pp*, and *ff > pp*. It includes time signatures  $1/5$  and  $4/5$ . Below this are six numbered staves (1-6) representing individual sound units. Unit 1 is a piano (*pp*) chord. Unit 2 is a piano (*pp*) chord with a melodic line in the bass clef, marked with  $2/5$  and  $4/5$ . Unit 3 is empty. Unit 4 is a piano (*pp*) chord with a melodic line in the bass clef. Unit 5 is a piano (*pp*) chord with a melodic line in the bass clef, marked with *ff > pp*. Unit 6 is a piano (*pp*) chord with a melodic line in the bass clef, marked with  $1/5$ .

[집단연주]

- 연주활동 목표: 음세포를 층층히 쌓아 모티브를 만드는(Super - imposed) 집단창작을 통하여 “변화의 음악(Music of Changes)”를 이해하고자 한다.
- 연주활동:
  - ① 악보 10.을 8개의 피아노로 8명이 각각의 음세포를 연주한다.
  - ② 피아노의 수가 모자랄 경우 4명이 두 피아노에 모여 함께 연주한다.

[감상] 피아노를 위한 “변화의 음악(Music of Changes)”의 악보를 보면서 감상한다.

### 제 3 장 결 론

음악교육에 대한 실천주의 철학을 기초로 학교음악교육에서 우연성음악을 어떻게 지도하고 학습할 것인가?에 관한 실천적 지도방안(감상, 즉흥연주, 연주, 창작 등 음악의 모든 행위로 음악을 느끼고 이해하는 과정 속에서 미적 체험을 얻고자 하는 지도 방안)을 제시하였다. 3단계의 단계별 지도로 현대음악의 한 장르인 우연성음악을 교재화 하는 충분한 가능성을 볼 수 있다. 단계별 요약은 다음과 같다.

제 1단계: 감상과 서술 - 질문식 지도

음악사의 흐름속에 시대 과도기적인 음악들은 전통의 관념으로부터 벗어나려는 변화의 연속 이였다. 시대별 곡들을 간략하게 감상하고 다섯곡의 다른 점을 토론한다.

제 2단계: 문헌적지도

존 케이지의 음악철학과 시대적인 배경을 문헌을 통하여 이해하고 [집단 연주]를 통하여 음악의 매체로써 ‘소리’에 관한 체험과 음악의 본질이 소리임을 체험을 통해 이해한다.

제 3단계: 구조 분석과 악보관련 지도

소리, 리듬과 소요시간 악상의 도표를 참고하여 “변화의 음악(Changes of Music)”에서 모티브가 어떻게 형성되었고 그 과정을 이해한다.

우연성음악의 특성을 살린 창조적인 수업전개는 음소재의 확장과 새로운 연주방법의 실험적 집단연주로 청소년의 음악적 호기심과 창의성 그리고 음악성을 향상시킬 수 있으며 생활 속에서 미처 깨닫지 못한 자신의 환경 속에 들려오는 소리에 민감한 감각을 키울 수 있다.

이러한 지도방안이 실제 현장에서 유용하게 활용되려면, 교사양성교육에서 다양한 지도방법이 모색되어야 하며 음악교사의 현대음악에 관한 이해와 창조적인 안목이 절실하게 요구된다. 왜냐하면, 현대음악을 학교교육에 적용하려면 정통적인 음악의 개념에서 벗어나 소리(Sound)또는 음(Tone)이 음악예술의 기초가 될 수 있도록 교사의 미학적 설명이 청소년에게 전달되어야 하기 때문이다.

고전 낭만시대 위주로 편성된 교과서가 앞으로는 시대별 균형이 이루어지리라 예상되며 현대음악 중 어느 악곡을 학교현장에서 어떤 방법으로 지도-학습되어질 수 있는가?에 관한 더 많은 연구와 관심이 필요하다.

## 참고문헌

- 강석희. 1994. **현대음악 분석집**. 서울: 서울대학교 출판부.
- 노태준. 1978. **주역**. 서울: 홍신서.
- 동예숙. 1995. "주역의 세계관 연구." 공주대학교 교육대학원, 한문교육학과.
- 민경훈. 1998. "바이마르 공화국이후 독일 음악교육의 발전". **음악교육연구**, 제17집: 141-172.
- 신계휴. 1993. "창조적 표현에 중점을 둔 음악교육의 재조명". **음악교육연구**, 제12집: 73-93.
- 윤미아. 1992. "John Cage의 창작이념 연구". 중앙대학교 대학원, 음악학과.
- 이기석 역주. 1993. **주역**. 서울: 서문당.
- 이연경. 1995. "20세기 현대음악의 이해를 위한 창조적 음악 탐구 활동에 대한 연구". **한국음악교육학회**, 제14집: 1-37.
- 이홍수. 1998. "현대음악 작품의 교재화 방안". **음악교육연구**, 제17집: 1-14.
- 황세연. 1989. **철학사전**. 서울: 중원 문화 주식회사.
- 村象希奎, 유영하 옮김. 1987. **계급사회와 예술**. 서울: 공동체.
- Betz, Albrecht. 최승운 옮김. 1987. **음악의 혁명 혁명의 음악**. 서울: 동녘.
- Brindle, Reginald Smith, 김동주 옮김. 1991. **the New Music**. 서울: 작은 우리.
- Griffiths, Paul, 신금성 옮김. 1998. **현대 음악사**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- H., Richer, 김재혁 역. 1985. **Dada - 예술과 반예술**. 서울: 미진사
- Richard, Kostelanetz. 안미자 옮김. 1996. **케이지와의 대화**. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Dennis, Brian. 1970. "Experimental Music in School", *Towards a New World of Sound*. London: Oxford University Press.
- Dickinson, Peter, ed. by Bernarr Rainbow. 1968. "Contemporary Music in Schools." *Handbook for Music Teachers*(2nd ed.). London : Novello and Company Limited.
- Elliott, David J. 1995. "A New Philosophy of Music Education", *Music Matters*. New York : Oxford University Press.
- Osgood, C. E., Suci., G. J., & Tannenbaum, P. H., 1957. *The measurement of meaning*, Urbana : University of Illinois Press



- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. London : Univ. of Cambridge Press.
- Revil, David. 1992. *The Roaring Silence*. New York : Arcade Publishing.
- Schafer, R. Murray. 1976. "Creative Music Education", *A Handbook for the Modern Music Teacher*. New York: Schirmer Books.
- Self, George. 1967. *New Sound in Class*. London: Universal.
- Tzara, Tristan, ed. by Herschel B. Chipp. 1968, *Theory in Mordern Art*. CA : Univ. of California Press.
- Tseng, Yu-Chung. 1998. *Five Soundscapes for Acoustic Instruments and Taped Computer Music*. Texas : Univ. of North Texas

## Abstract

### Instructional Strategies for Implementing Aleatory Music in School

Lee, Young-Mi

The purpose of this study is to suggest material and method of instruction of the aleatory music at school. In order to apply the aleatory music to school, it is needed to transfer the concept of art philosophy to teenager that the sound and tone, nothing else, should be the basis of the music and it should be handled apart from the traditional concept of music.

The main portion of this study is divided into three steps based on the theory of praxialism in Music Education.

1. The first step is concerned with sensitizing today's adolescents to different sound of music, traditional and contemporary(Guidance of appreciation).
2. The second step is to introduce students to literature by John Cage to help their comprehension and appreciation of Aleatory Music(Guidance of literature).
3. The third step deals with methods of instruction to enable students to analyze music(Music of Chages)and to enhance their performance in group.  
(Guidance of structural analysis and musical note)

With the reference of the music score of sound, rhythm, dynamic ,duration and tempo, this study introduces how to create the music as a sound through music activities in procedures of performing and improvising without mensural notation. The expected results is the improvement in musical creativity and in the ability to express onself in music. The creative music education make teenager improve their esthesia through the group performance and improvisation. These are most important activities in developing Musicianship.

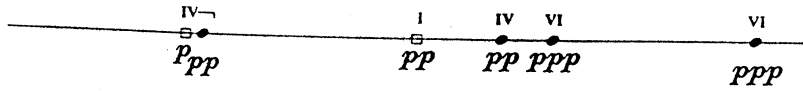
Needless to say, we need to have more concern on the contemporary music how to teach it with which method and material in school.

[부록]

심근수, "Sense of Measure" 중 3악장.

III

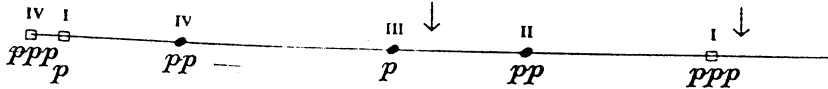
ca. 30"



연주자 1

III

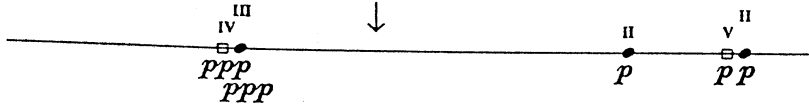
ca. 30"



연주자 2

III

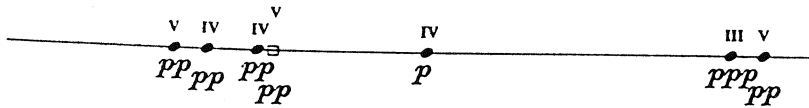
ca. 30"



연주자 3

III

ca. 30"



연주자 4

# 무조음악의 화성 진행과 연장에 관한 연구

이 미 진 (연세대학교 박사과정)

## 차 례

- 제 1 장 서 론
- 제 2 장 Ursatz에 부합하지 않는 연장 모형들
  - 2.1. Schenker의 Monotonicity에 대한 반론
  - 2.2. 상행하는 Urlinie
  - 2.3. 무조음악의 연장을 파악하는 방법적 혼란
  - 2.4. Ursatz를 무조음악에 적용할 가능성에 관한 논의
- 제 3 장 무조음악의 화성진행과 연장
- 제 4 장 결 론
- 참 고 문 헌

## 제 1 장 서 론

Heinrich Schenker가 주장한 화음의 “연장”에 관한 개념은 여러 이론가들에 의해 체계화되었다. Schenker 이론에 등장하는 화음의 개념은 전체 악구의 구조적인 골격을 나타내는 화성적 화음과 하나의 화성이나 화음을 장식 혹은 연장하는 대위적 화음으로 나누어 볼 수 있다. 이 중, 화성의 연장은 특히 Auskomponierang으로 불리는 구층(layer)의 이행에 깊이 관련되어 작품에 직접적인 흥미, 혹은 청각적 효과에 기여한다.

Schenker의 분석 이론은 주로 조성음악을 분석하기 위한 이론으로 간주되어, 무조

음악에 적용하는데 한계가 있는 것으로 논의되어왔다. 따라서 Schenker의 중요한 분석 개념인 ‘연장’과 무조음악에 대한 적용 가능성도 거의 고려되지 않고 있다.

본 논문은 이러한 맥락에서 무조음악 작품에서 화성의 연장을 어떻게 이해할 것인가를 논의하고자 한다. 이러한 목적을 위하여 본 논문은 이미 연구된 Schenker의 분석이론에서 연장이 어떻게 이해되고 있는지를 파악하는데 상당 부분을 할애하고자 하였다. 즉, 기존의 조성음악을 대상으로 Schenker의 분석방법, 특히 연장과 관련된 논의를 비교하고, 최근의 연구 논문들을 통해 Schenker 분석법의 최종 성과물인 *Ursatz*가 원형대로 적용될 수 없는 예도 살펴보았다. 그리고, 이러한 논의를 토대로 20세기 초에 발표된 무조음악에 연장의 개념을 확대 적용할 수 있는 가능성을 발견하고자 한다.

본 논문은 이미 그 동안 Schenker와 Salzer, Jonas 등 일련의 Schenker 이론에 대한 개념이 어느 정도 일반적으로 인지되어있다는 전제하에 기본적인 용어의 정의나 설명은 배제했으며, 세부적인 용어는 Felix Salzer의 *Structural Hearing*의 개념적 정의를 주로 사용하였다.

## 제 2 장 *Ursatz*에 부합하지 않는 연장 모형들

### 2.1. Schenker의 Monotonicity에 대한 반론

*Ursatz*를 형성하는 두 개의 상하행선은 결국 하나의 삼화음으로 하나의 작품을 대변하게 된다. 이것은 실제 *Ursatz*가 하나의 조성에서 tonic화음을 구성하는 음들로 구성되기 때문이다. 그러나 경과적이라고 해도 작품 속에 새로운 조성이 확립되는 구간들이 존재할 수 있다. 그리고 이러한 부분들은 *Ursatz*에 내포된 monotonicity를 반박하는 근거를 제공한다.

Herald Krebs(1981, 25: 1-16)는 19세기에 작곡된 작품들을 통해 조성과 연장에 대한 개념을 확대시켰다. 본 항은 Krebs의 Chopin의 *Ballade* op. 38을 통해 Schenker의 주장과 상이한 조성에 대해 살펴보려고 한다.

Chopin의 *Ballade* op. 38의 큰 특징은 F Major에서 시작되어 a minor로 마침으로서 시작하는 조성파 마치는 조성이 다르다. 악보 1의 a는 마디 1부터 6까지로 작품을 시작하는 부분이고 b는 마디 197부터 작품 끝까지이다.

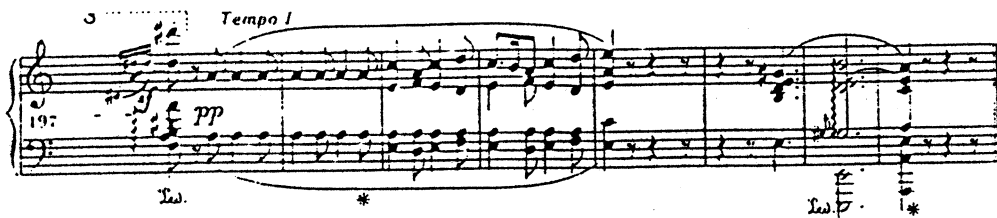
악보 1

a. Chopin, *Ballade*, op. 38, mm. 1-6.

Andantino



b. Chopin, *ibid.*, mm. 197-204.



악보 1의 a에서 볼 수 있듯이 Andantino 부분은 F Major 상의 주화음이 분명한 연장을 보인다. 이러한 화성의 연장에서 예외적으로 다루어 질 수 있는 부분은 가온음 관계에 있는 A minor 화음이 나타나는 부분인데, Andantino 부분에 나타난 이 화음은 일종의 장식적 역할을 한다.(악보 2)

악보 2. Chopin, *ibid.*, mm. 31-41.



마디 47부터 시작되는 Presto 부분에서는 보다 분명한 A minor 화음이 나타나지만, 조성을 확립하도록 주화음이 분명하게 나타나거나 속음으로 강조하기보다는 주로 이끔음인 G#을 사용하고 있다. 그럼에도 불구하고 분명한 A minor 조성이 변화를 이루는 부분은 E $\flat$ 이 반복적으로 나타나는 마디 67부터이다.(악보 3)

A minor 조성에서 E $\flat$ 을 근음으로 하는 화음은 중 4도간격의 가장 먼 관계에 있으며 A minor의 속화음과는 반대되는 기능, 즉, 조성의 중심을 흐리는 역할을 하게 된다. 그러나 성부 유도(voice-leading)라는 측면에서 볼 때 A minor 주화음의 5음인 E에서 E $\flat$ 은 반음계적 하행음이 되며 Schenker의 분석개념에서 볼 때 경과음으로 하행하면서 Urlinie의 하행선에 접근하는 것으로 볼 수 있다.

악보 3. Chopin, *ibid.*, mm. 62-70.

The image displays a musical score for Chopin's piece, measures 62-70. The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is annotated with various musical notations and symbols:

- Measure 62:** The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex accompaniment. Annotations include 'T.D.' and '\*' below the bass staff.
- Measure 65:** The second system continues the melodic and accompaniment lines. Annotations include 'T.D.' and '\*' below the bass staff.
- Measure 67:** The third system shows a change in dynamics to 'ff' (fortissimo). Annotations include 'T.D.' and '\*' below the bass staff.

The score also includes a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 64 and a '5' marking above the treble clef staff in measure 67. The overall structure is characterized by intricate harmonic relationships and voice-leading.



악보 3에서 반복적으로 나타나는 E $\flat$ 은 마디 82까지 이어지고 다시 F Major의 Andantino 부분이 반복된다. 이러한 진행을 정리하면 F Major 조성하에 I에서 iii(마디 46)으로 V(마디 81)에서 I(마디 82)로 기본적인 진행을 하는 가운데, E $\flat$ 이 포함된 bVII도 화성이 속화음을 예비하는 역할을 함으로써 전체적으로 F Major 화음이 연장된 영역임을 알 수 있다.

마디 83부터 Andantino가 반복되는 부분은 첫번째 부분처럼 F Major가 분명하게 확립된 부분이 아니다. 이 부분에서 F Major 화음은 연장도 빈약하게 나타나며 정격 종지로 화성을 완료시키는 정도도 약하다. 이 부분에서 일종의 조적 안정성을 가진 부분은 마디 114-118까지 E Major 화음이 연장되는 부분인데, 이 화음은 A minor의 속화음으로 F Major보다는 A minor에 더 강한 인력을 가지고 있다. 그러나 이어지는 부분은 F Major의 속화음과 그 부속화음이 연장되는 구간이다.(악보 4)

악보 4. Chopin, *ibid.*, mm. 111-127.

악보 4와 같이 상이한 조성의 속화음이 연장되어있는 것은 이어지는 부분의 해결에 두가지 가능성을 제공한다. 즉, F Major의 화성이 다시 나타날 것인가 혹은 A

minor의 연장이 이루어질 것인가는 작곡가의 선택에 의존하는 것이다.

반음계적인 변화와 전조적 악구들에 상당히 지연되기는 하지만 Chopin은 A minor의 조성으로 진행한다. 악보 5는 A minor의 속화음이 길게 연장되는 부분이다.

악보 5. Chopin, *ibid.*, mm. 153-168.

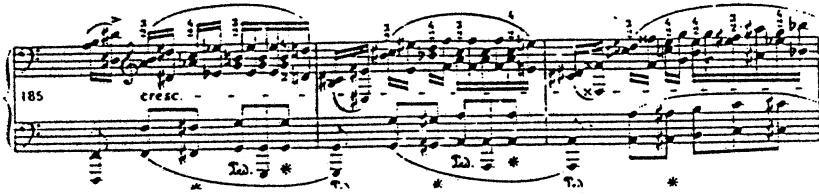
The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 153-155) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is present. The second system (measures 156-158) features a 'sempre forte' marking and a 'marcato' section. The third system (measures 159-161) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 162-164) shows a continuation of the texture. The fifth system (measures 165-168) concludes with a 'ff' marking and a coda section indicated by a double bar line and a repeat sign.

전체적으로 이 작품이 F Major의 영향에 있었던 마디 94까지는 화성도 F Major에서 논의되었다. 그리고 이어지는 전조 과정은 F Major의 조성을 차츰 잠식하면서 작품을 마치는 A minor 조성을 준비한다. Coda의 시작이 되는 마디 168부터 조표에는 F Major를 위한 조표가 나타나지 않고 명백한 A minor의 조성이 확립됨을 보인

다.

Chopin, *Ballade*, op. 38의 마지막 부분에서 F Major 화음과 A minor 화음의 관계는 첫부분의 정반대이다. 앞에서 F Major의 iii도로 분석되던 A minor 화음이 이제 새로운 조성의 주화음이 되고, F Major 화음은 A minor의 VI도로 분석된다(악보 6).

악보 6. Chopin, *ibid.*, mm. 185-187.



앞에서 살펴본 바와 같이 Chopin의 *Ballade*, op. 38은 시작되는 조성파 마치는 조성이 다르다. 이러한 경우, Schenker의 분석법을 사용하여 중경과 배경을 유도해낸 결과는 그림 1과 같다.

그림 1. Chopin, *Ballade*, op. 38 중경 및 배경 분석

그림 1 계속

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Ballade. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system covers measures 81 to 118, with measure numbers boxed above the notes. The second system covers measures 128 to 196, also with measure numbers boxed above the notes. Below the staves, Roman numerals and chord symbols are indicated, such as (F:) V-I, V, V/III, a: V, (F:) V, (a:) V/VI, and I-V-I. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

그림 1의 상성부를 보면, Chopin의 Ballade는 두개의 상성부 음(Kpoptóne)을 가지고 있다. 우선 F의 5음(표기상 5)인 C와 A의 5음인 E가 선율선을 지배한다. 특히

E는 이미 마디 46부터 bass의 A음으로부터 미리 자리를 잡는다. 그러나 C음은 Andantino의 주제가 되풀이되면서 다시 Kopftöne으로 자리를 잡는다.

그림 1의 아랫단에 있는 배경 분석은 Chopin의 *Ballade*가 큰 규모와 F Major와 A minor 화음의 결합임을 보여준다. F Major의 화음은 마디 1-82에 걸쳐서 I-V-I의 진행으로 유도되며 A minor 화음은 마디 46의 I에서 마디 156의 연장된 V화음, 그리고 마디 168부터 강력하게 자리를 잡는 I 화음으로의 진행을 보인다. 즉 한 작품의 bass 성부에서 두 조성의 I-V-I의 진행이 중첩을 이루는 것이다.

흔히 19세기 초의 조성 작품은 고전시대의 이상을 그대로 이어받은 것으로 조성에 있어서 monotonicity를 가지고 있을 것으로 생각된다. 그러나 실제로 분석된 Chopin의 *Ballade*를 비롯하여 Lied들에까지 두개 이상의 조성이 혼재하는 작품이 존재한다(Krebs 1981). 이는 하나의 작품에 주요한 화음 하나로 축약되는 Ursatz가 불변의 개념만이 아님을 보여주는 중요한 예라고 할 수 있다.

## 2.2. 상행하는 Urlinie

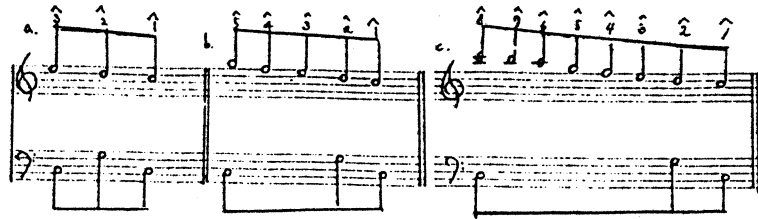
Schenker의 저서에 Urlinie가 처음 등장한 것은 1920년부터 21년 사이에 씌여진 Beethoven의 Piano Sonata A Major op.101의 분석에서이다. Schenker는 다음과 같이 Urlinie를 설명하고 있다.

Urlinie를 설명하는데 있어서 순차적으로 반복되고, 상행 혹은 하행하는 정형화된 선율이 서로 닮았다는 사실에 혼동을 일으키지 않아야 한다. 이러한 진행이나, 반복이라는 방법, 상행과 하행이라는 특정한 형태를 만드는 것은 예술가의 의무이며 이러한 것들로부터 끊임없이 새로운 선율과 동기의 형태를 유도해 낸다. (중략) Urlinie는 추상적으로 뿐만 아니라 경험적으로 파악되는 것이다(Neumeier 1987, 276).

위의 인용문을 통해서도 알 수 있듯이 Schenker가 처음 Urlinie에 대해 언급했을 때, Urlinie의 형태에 대한 상행과 하행의 명확한 구분은 없다. 그리고 Salzer도 상행하는 Urlinie가 나타나는 빈도가 낮기 때문에 하행하는 Urlinie과 동등한 위치에서 다를 수는 없을 뿐, 상행하는 Urlinie도 존재함을 밝히고 있다.

가장 기본적으로 많은 문헌을 통해 제시되는 Ursatz는 bass arpeggio를 기초로 Urlinie는 3음과, 5음, 8음에서부터 주음으로 하행하는 세가지 형태이다.(그림 2)

그림 2



Urlinie가 상행할 경우, 그림 2의 a와같이 3음부터 상행하는 경우는 가정하기 어렵다. 그 이유는 이미 3음이 화성적인 구조나 대위법적으로 1음 혹은 8음에 해당되는 주음에 너무 가깝기 때문에 이 주음으로부터 하행하는 선율이 우세하게 나타나기 때문이다.

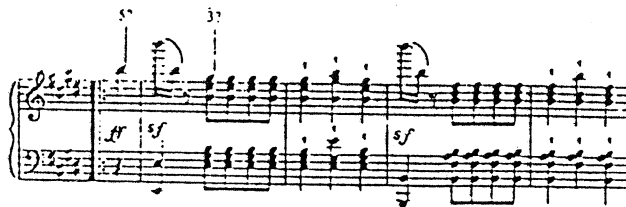
그림 2의 c의 형태처럼 하나의 옥타브가 하행하는 Urlinie도 상행하는 경우에는 해당되지 않는다. Neumeyer는 이러한 Urlinie를 발견하기 어려운 이유로, 한 옥타브의 음들이 상행하는 충분한 화성적 지지를 받지 못하며 이러한 음악적 예를 발견하지 못한다는 점을 들었다(Neumeyer 1987, 284).

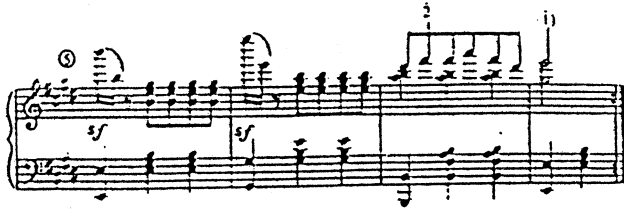
이제 상행하는 Urlinie의 모형은 5 - 6 - 7 - 8 로 상행하는 경우가 된다. 실제 작품의 예로 보면 이러한 모형은 하행하는 Urlinie에 못지 않게 분명하게 나타난다. 다음 악보 7은 Schubert의 *Valse Noble* op. 77, no. 7 중 두 부분으로 매우 유사한 듯하게 보이면서도 다른 구조적인 역할을 한다.

우선 악보 7의 a를 보면, 오른손 성부에서 E major의 5음으로 시작하지만, 실제로 이 5음이 구조적인 음이 될 지의 여부는 불분명하다. 그 이유는 이어지는 E major의 화음에 외성을 이루는 G음이 선율적으로 강력하고, register transfer를 고려할 때 마디 7과 8에서 F와 E가 차례로 하행하는 경향이 분명하기 때문이다.

#### 악보 7. Schubert, *Valse Noble* op. 77, no. 7

a. mm. 1-8.





b. mm. 17-24.

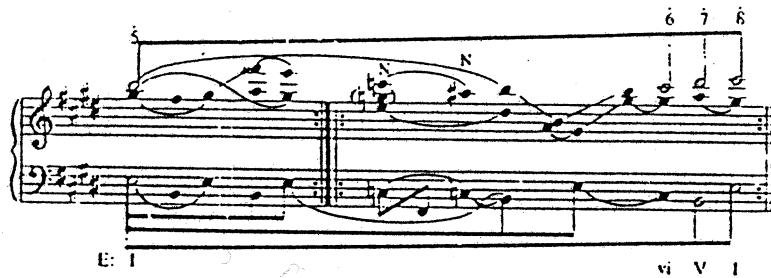


그러나 이 부분을 악보 7의 b에 제시된 뒷부분까지 연결시켜서 본다면, 다른 분석 결과를 얻을 수 있다. 거의 리듬형이 동일한 가운데 마디 17부터 21은 E major의 5 음에 해당하는 B음이 반복되면서 조성은 물론 화성적인 진행을 유지하고 있다. 그리고 앞에서 나오지 않았던 마디 22의 vi 화음과 마디 23의 V 화음, 그리고 주화음으로의 연결은 기본적인 bass arpeggiation을 보여준다. 이때 오른손 성부는 B- C<sup>#</sup>- D<sup>#</sup>- E로 상행한다. 작은 범위이기는 하지만, 다른 음형들도 이러한 진행을 지지하는데, 우선 마디 21과 22에 걸쳐서 B에서 E로 sfz의 동형진행 동기가 있다거나, 마디 20의 B에서 E로의 8분음표 진행 등이 전체에 일관성을 부여한다.

이런 분석을 근거로 악보 7을 다시 보면, 마디 1부터 8은 전체적으로 E major의 I 화음을 연장시키는 역할을 하며, 대위법적으로는 5 음이 그대로 유지되고 있다는 것을 알 수 있다. 물론 3음에서 1음으로의 하행이 존재하고 있으나 이것이 구조적인 기여를 한다고는 볼수 없으므로 전체 진행에서는 제외시킨다. 그리고 마디 17부터 24를 통해 연장된 화성들이 보다 확고한 조성 기반을 잡은 후에 vi-V-I의 종지 형태를 만

든다. 이때 선율선은 앞에서부터 연장되어온 5에서부터 6 - 7 - 8로 상행한다. 그림 3은 이 중경을 유도한 결과이다.

그림 3.



Neumeyer는 상행하는 Urlinie를 찾아냄과 동시에 이미 Schenker가 했던 분석에 대한 이의를 제기했다. Beethoven의 Piano Sonata in B $\flat$  Major, op. 22의 Menuet는 전형적인 3부분 형식을 취하고 있다. 첫 번째 부분(마디 1-8)은 I화음으로 종지를 이루고, 마디 16은 반중지로 interruption을 보인다. 그리고 다시 코다의 성격을 가진 동기들과 함께 첫 번째 부분이 반복된다.

각 부분에서 Schenker와 Neumeyer의 분석을 비교해보면, Urlinie에 대한 견해 차이가 보다 분명해질 수 있다(그림 4). 우선 마디 1부터 8까지 첫 번째 부분의 중경을 비교하면 다음과 같다.(위 두 분석은 Neumeyer의 분석이고, 마지막 분석이 Schenker의 예이다.)

Neumeyer의 분석은 Menuet의 시작부분에 지속적으로 나타나는 상행 선율을 하나의 수식과정으로 취급하였고, 마디 4의 F음을 B $\flat$  Major의 dominant에 해당하는 음으로 구조적인 무게를 주었다. 그리고 마디 5의 G음을 이어지는 화성과 함께 부속화음(secondary dominant)의 5음으로 취급하였고, 이 음이 마디 7에까지 연장된 것으로 본다. 그리고 이어지는 A와 B $\flat$ 은 음역을 옮겨서 나타나지만, 전체적으로 F-G-A-B $\flat$ 의 진행, 즉, 5 - 6 - 7 - 8의 상행하는 Urlinie에 만들어진다. 이에 비해 Schenker의 분석은 Menuet의 첫 부분 못갖춘 마디의 D음을 Urlinie의 첫음으로 본다. 이러한 분석은 마디 1-8까지에서 일종의 정점을 형성하는 F음을 D음의 연장으로 취급하게 하며 전체적으로 주화음의 윤곽에 무게를 싣고 있다.



그림 4.

Figure 4 displays a musical score with three systems. The top system shows a piano score with a treble and bass clef. Above the treble staff, there are fingerings: (5) for the first measure, and 5, 6, 7, 8 for the subsequent measures. Below the piano score, there are two systems of Schenker's analysis. The first system is labeled 'Bb: I' and 'D.D.' and shows a simplified harmonic structure with a dotted line indicating a reduction. The second system is labeled 'Schenker: (3)' and shows a further reduction of the piano score, with a dotted line indicating the underlying structure.

마디 9부터 30까지 Neumeyer와 Schenker의 분석은 다음과 같다.

그림 5

Figure 5 displays a musical score with three systems. The top system shows a piano score with a treble and bass clef. Above the treble staff, there are measure numbers: 9, 12, and 16. Above the treble staff, there are fingerings: 4 3 2 for measures 12-14, and 5 6 7 8 for measures 16-18. Below the piano score, there are two systems of Schenker's analysis. The first system is labeled 'vi' and 'N' and shows a simplified harmonic structure with Roman numerals: vi, ii, V, I, V, I. The second system is labeled 'Schenker: (3)' and shows a further reduction of the piano score, with Roman numerals: (=III#, VIb, III, II, V). A dotted line indicates the underlying structure.

위의 두 분석은 상당히 중요한 차이를 드러낸다. 우선 마디 9부터 16까지 Neumeyer는  $\sharp - \flat - \natural$  로 하행하는 Urlinie를 유도해냈다. 이러한 분석은 기존의 Urlinie의 어떠한 범주에도 속하지 않는 형태이며 이전에 자신이 주장해온  $\sharp - \flat - \natural$  의 상행하는 선은 더욱 아니다. 더욱이 Neumeyer는 3부분 형식에서 interruption을 만든 중요한 요소, 즉, vi화음과 그 수식 부분에 대한 어떠한 구조적인 설명도 하지 않고, 이들을 보조음에 의한 연장으로 간주한 다음, B♭ Major의 범위에 있는 음들만으로 분석했다. Schenker는 마디 1-8까지에서 3음을 유도해냈지만, 마디 9의 D음을 III#화음의 근음으로 구조적 무게를 실어줌으로써, 이어지는 음들의 연장에 대한 논리적인 통일성을 기할 수 있었다. D음의 연장이 음역을 변화시키기는 했으나, G음까지 순차적으로 하행하고, 2에 연장된다. 이로써, Schenker는 마디 1부터 16까지를  $3 - 2$  로의 Urlinie 하행 구간으로 분석하고 있다.

그러나 다시 첫 부분이 반복 변형되는 마디 16이후 Neumeyer와 Schenker의 분석은 각각 상행하는 Urlinie와 하행하는 Urlinie로 그림 4의 분석을 재현하고 있다.

두 분석을 비교하면, 다음과 같은 차이를 알 수 있다. 미시적으로 선율적인 분석을 볼 때, Neumeyer의 분석은 직접 작품을 듣는 사람의 경험에 근접하고 있다. 예를 들어, 3부분 형식의 첫 번째 부분이 끝나고, 그 선율이 마무리되는 과정이 하나의 상행하는 선을 그리고, 완료되는 것은 보다 타당한 분석이다. 그러나, 형식적으로 중간 부분에 해당하는 마디 9부터 12까지를 구조적으로 설명하지 못한 점은 Schenker의 분석 이론에서 가장 중요한 부분 중 하나인 연장이 제외된 분석이라는 점에서 크게 문제가 제기된다.

반면, Schenker의 분석은 일관성이라는 측면에서 다른 분석과 비교할 수 없을 정도의 치밀함을 가지고 있다. 위의 분석에서도 볼 수 있듯이  $\sharp - \flat - \natural$  로 하행하는 Urlinie는 다른 작품과 유사한 화성적 배경과 대위법적 구조를 함께 보여준다. 그러나, Schenker의 분석은 선율선의 청각적 상행 효과가 무시되고, 음역을 변화시키면서 다소 무리하게 3음을 유도해 낸 점이 분석상 문제점으로 남는다.

### 2.3. 무조음악의 연장을 파악하는 방법적 혼란

연장은 작품의 유기적인 구조를 이해하는 중요한 개념이지만 실제로 많은 이론가들이 무조음악에 대한 연장을 발견하는데 실패했다(Strauss 1987, 1). Strauss는 이렇게 분석이 실패하는 원인을 분석하고 연장에 필요한 네 가지 조건을 다음과 같이 제시하고 있다.

### 2.3.1. 협화와 불협화 조건

조성음악은 3화음과 음정에 근거하여 협화와 불협화의 분명한 구분을 한다. 즉, 3도 5도, 6도, 그리고 일정한 조건하에서 4도와 같은 협화음을 제외하면 나머지 화음들은 불협화로 취급되는 것이다. 이러한 구분을 통해 구조적으로 어떤 화음이 중요한가를 일관성 있게 결정할 수 있으며, 협화적인 bass에 근거한 협화음과 음정들은 불협화음보다 중요하게 간주된다. 따라서 연장을 분석하는 과정은 상대적인 불협화음들이 차례로 소거되면서 협화의 골격을 찾아가게 된다.

협화와 불협화는 음정이 결정하고, 음역이나 지속은 부차적인 중요성을 갖는다. 예를 들어 *appoggiatura*는 해결음보다 높고, 강세가 붙는 음이지만, 해결음보다 구조적인 중요성을 인정받지 못한다.

그러나 무조 음악에서 협화와 불협화의 기준을 분명하게 정의하는 것은 어렵다. 무조음악은 조성음악의 협화를 만드는 기준이 되는 3화음을 사용하지 않으며, 협화와 불협화간에 일관성 있는 구분도 존재하지 않기 때문이다. 따라서 음정에 기초한 기준으로 구조적 중요성을 논하는 것은 만족스러운 결과를 얻기 어려우며, 비구조적인 음정을 소거하여 중경에 접근하는 방법은 원칙적으로 불가능하다.

### 2.3.2. 음계 조건

음계는 협화와 불협화라는 조건의 연속선상에 있다. 연장을 위해 필요한 구조적 서열성을 살펴보기 위해 우선 협화와 불협화를 구분할 필요가 있었다. 조성음악에서 I 화음과 V 화음은 동등한 구조적 수준에 있으나 일반적으로 I 화음에 대한 구조적 중요성이 더 부각된다. 따라서 각 음계는 구조를 분석하는데 서열성을 제공한다. 그러나 무조음악에서 협화는 작품의 맥락에서 파악되는 것이며 연장도 축소된 규모로 일어난다.

### 2.3.3. 장식음 조건 - 구조적인 중요성을 가진 음들 간의 일관성있는 관계

어떤 음악적 사상과 다른 것이 연장의 관계를 갖기 위해서는 두 음악적 사상간에 정확성과 일관성이 있는 관계가 성립되어야 한다. 조성 음악에는 지극히 한정된 종류의 연장 형태만이 존재하는데, 이것은 3화음의 음정 간격을 통해 *arpeggiation*이나 3과음, 보조음으로의 이행이다.

다음은 장식음들이 사용된 연장의 예이다.

그림 6



위 그림의 a는 E가 C-Major 화음 안에서 arpeggiation으로 연장된다. 그리고 그림 6의 b는 보조음 F에 의해 연장되며 그림 6의 c는 경과음 D에 의해 연장된 것이다. 이렇게 arpeggiation, 보조음, 경과음 등은 어떤 음과 가장 가까이에 있는 구조적인 음들 간에 일관성있고 정확한 구조적 층을 설명한다.

무조음악에서 위와같은 분명한 연장의 종류가 밝혀질 수 있다면, 연장과 대위법적 구조에 대한 이해가 보다 용이해질 것이다. 그리고 연장을 확실하게 보이는 데에는 성부 진행의 일관성이라는 기초가 요구된다.

### 2.3.4. 화성과 성부 진행 조건

조성음악에서 연장은 어떤 화성 안에서 음정의 수평적 측면이 고려되어야 한다. 연장은 화성과 음정이라는 공간 안에서 일어난다. 그림 6에서 C-E음정과 C major 화성은 E로 연장된다. 심지어 그림 6의 b처럼 한 음이 연장되더라도 F의 보조음적 기능은 C-E의 음정과 관련하여 정의될 것이다.

수평(horizontalization) 개념은 조성음악의 화성과 성부진행간에 분명한 차이를 드러낸다. 화성은 3도, 4도, 5도, 6도 등 3화음적인 음정에 기초하지만 각 성부는 순차적으로 움직인다. 순차로 움직이는 선율의 이용은 하나의 성부에서 일어나며, 순차하행은 조성음악의 성부진행의 중요한 속성이다.

조성음악의 성부 진행에서 순차진행은 온음계의 인접음으로 진행하는 것을 그 기본으로 한다. 이에 비해 수직적인 구조는 같은 온음계의 음에 기초하지만 인접음으로 진행하지 않는다. 연장에 영향을 주는 수평과 수직적인 두 차원은 이렇게 분명한 차이를 가지고 있다.

위와 같은 맥락에서 무조음악에 사용될 성부 진행과 연장의 조건을 상정해 보기 위해 다음과 같은 예를 만들어 볼 수 있다.(그림 7)

그림 7



그림 7에서 상성부의 진행은 12음을 기초해 볼 때 모두 set-class 3-1(012)로 구성되어있다. 각 예는 C-C#-D로의 연장된 소리를 가지고 있다. 그러나 각 경우마다 상성부를 구성하는 음들간의 관계를 정하기 어려울 뿐 아니라 시작음을 연장하고 있는지 여부를 확인하는 것도 불가능하다. 우선 예 a를 보면, C와 D의 관계에서 C가 arpeggiation에 해당되는 음인지 혹은 보조음인지를 확인할 수 없다. 그리고 b의 경우 C#도 D와 C를 매개하는 경과음인지 혹은 아랫 성부와 함께 화성을 지지하는 arpeggiation을 위한 음인지 확인 할수 없다.

위와 같은 간단한 예를 통해 무조음악에서 성부 진행과 그 연장에 대해 정확한 추론을 하기 위해서는 조성음악의 성부 진행에 대한 합의, 즉, 경과음, 보조음, arpeggiation등의 개념들이 그대로 적용될 수 없으며, 일관성있고, 음정적으로 유의미한 연장의 개념이 전제되어야함을 알 수 있다.

Strauss는 위와 같은 논의로부터 연장과 중심성(centricity)의 차이를 설명하고 있다(Strauss 1987, 6). 어떤 작품이 조성에 기초한 것이든 혹은 무조 음악이든, 상대적으로 높고, 지속시간이 길고, 악상이 강조되거나 강세가 붙은 음들이 보다 구조적인 무게를 갖게된다. (012)로 구성된 C-C#-D음이 사용된 그림8의 c와 같은 경우 D가 연장되었다고 보는 데에는 별 무리가 없다. 그러나 다음 그림 8은 상당히 다른 맥락에서 이해되어야 한다.

그림 8



그림 8의 각 예에서 D음은 단순히 일정한 맥락이 없는 음으로 진행했다가 회귀한 것으로 연장이라고 볼 수 없다. 예를 들어, C major chord를 연주한 후, 무작위로 선택된 음 몇 개를 동시에 연주한 다음 다시 C major chord로 돌아올 때 우리는 이것이 화성의 연장이라고 볼 수 없다. 즉 그림 9에 제시된 경우들은 중심성이라는 측면에서 (012)라는 공통적 음정들의 모임으로 이해되어야 한다.

Strauss가 주장하는 연장에 필요한 조건을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 협화와 불협화 조건은 구조적인 음과 비구조적인 음들을 구별하는 음들에 기초한 것이다. 둘째, 음계 조건은 협화 간에도 일정한 서열이 존재함을 말한다. 셋째, 장식은 arpeggiation이나 경과음으로 등으로 정의되는 성부 진행을 위한 일정한 모형들을 말한다. 넷째, 성부간의 화성, 성부의 진행 조건은 성부내 혹은 성부간의 움직임의 정의를 하는 것이다.

위와 같은 연장의 조건은 지극히 조성 음악에 한정될 수밖에 없는 성격을 가지고 있다. 그러나 이 논의를 살펴보면, 무조음악 작품 그 자체, 즉 전경에서 중경으로 유도하는 과정에서 조성음악과 같은 연장을 발견할 수 없음을 말하는 것임을 알 수 있다. 그 동안 시도되었던 무조음악의 중경들이 화성이나 성부 진행이 고려되지 않은 채 표면적인 구조를 재현하는데 그친 것도 바로 이러한 연장의 조건이 상이함을 전제로 하지 않는데에 그 이유가 있다.

Roy Travis는 Schoenberg의 *Kleine Klavierstücke* op. 19, no. 2를 Schenker의 분석방법으로 중경화 시켰다(Pearsall 1991). 다음에 제시되는 악보 13은 Schoenberg의 작품이며 그림 9은 Roy Travis의 분석이다.

악보 8. Schoenberg, *Kleine Klavierstücke*, op.19, no. 2

그림 9

Schoenberg. *Sechs kleine Klavierstücke*. Op. 19, No. 2

(See Ex. 6c) (db) -- (eb) -- (f) (overall top-voice accent anticipated in dim.)

N.B. (Outward-stemming is meant to suggest structural rather than rhythmic values)

Measure: 1 2 3 4 5

G Bb Eb C

passing

Schoenberg의 *Kleine Klavierstücke*를 보면 반복적으로 G와 B의 3도 음정과 작품의 끝에 나타나는 bass의 C가 조성적 느낌을 강하게 주고 있음을 알 수 있다. 그러나 이 작품은 기존의 분석법 상에서 볼 때 많은 문제점을 가지고 있다.

우선 Travis를 분석해 보면, 베이스 선이 크게 G에서 C로 하행하고 있으며, 마디 2부터 6에 걸쳐 Gb-F-Eb-Db의 반음계적 하행이 일어난다. 조성음악적 견지에서 볼 때 G-C로 연장되는 비교적 간단한 결과를 얻은 셈이다.

그러나 이 분석에 앞에서 논의된 연장의 조건들을 적용시켜 보면 이 분석의 효용

성에대한 재고가 요구된다. 우선, 연장의 첫번째 조건인 협화와 불협화 조건을 적용시킬 때, 마디 2의 Gb(F#)이 다른 음들보다 구조적으로 우세함을 보이는 근거를 찾을 수 없다. 이어서 마디 5에 있는 Gb과 마디 6의 F#은 완전히 다른 맥락에서 사용되었으며 세 경우에 걸쳐서 이들이 상대적인 협화로 간주될 근거도 전혀 없다는 것을 알 수 있다.

Strauss는 위와 같은 이유를 들어 다음과 같은 수정된 분석을 보인다. 우선 악보 8에 표시되어있는 바와 같이 Strauss는 3개음 이상 연주되는 모든 화성을 set-class로 분석하여 (0148)의 음 조직이 빈번하게 사용된다. 그리고 이 (0148)의 음조직이 사용된 마디 2의 경우, F#이 상대적으로 구조적 중요성을 가질 수는 있으나 다른 Gb음의 연장을 발견할 수는 없다.

연장을 발견하기 위한 음계 조건은 위와 같은 협화와 불협화 조건을 충족시키지 못한 상태에서 협화의 서열까지 밝힐 수 없으므로 본 분석에서 제외되었다. 그리고, 장식적인 역할을 하여 연장을 이루는 부분이 있는가를 찾을 때, 위 작품에서 arpeggiation이나 보조음, 혹은 장식적 역할을 하여 연장을 나타내는 요소는 없다.

위의 경우를 보아도 알 수 있듯이 어떤 작품에 Schenker의 방법론을 적용하는 것은 전제된 Ursatz를 실현하기 위한 과정이 될 수 있다. Strauss는 이런 과정에 문제점을 제기하기 위해 조성음악에서 연장이 일어나는 세부적인 조건들을 상정하고, 기존의 분석 결과에 이 연장의 조건들이 부합하는지를 살펴보았다. 물론 이러한 결과는 무조음악의 연장 자체를 부정하는 것은 아니며, 무조음악의 연장을 정의하기 위한 새로운 조건과 방법이 필요함을 보여주는 것이다.

## 2.4. Ursatz를 무조음악에 적용할 가능성에 관한 논의

위 항들을 통해 Schenker의 분석 이론에서 발견할 수 있는 문제점들과, Schenker 이론의 중요한 개념 중 하나인 연장이 어떻게 이해되어야 하는 지를 살펴보았다. 본항은 이제 보다 심층적으로 이론가들이 주장하는 Schenker 이론의 구조적 문제와 한계, 그리고 이것을 무조음악에 적용시키기 위해 기존의 이론에 어떠한 수정을 가해야 하는 가를 짚어보고자 한다.

Ayrey(1982, 197)는 Berg의 op. 2 no. 2를 분석하면서 무조음악 작품에서 bass arpeggiation의 중요한 속성인 5도 도약이 나타나지않음을 밝힌 바 있다. 다음 악보 14는 Berg의 op. 2 no. 2의 일부이다.



악보 9. Alban Berg, *Vier Lieder, Schlafend Tragt man mich*, op. 2, no. 2, mm. 1-7

The image shows a musical score for the first seven measures of the song 'Schlafend tragt man mich'. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Schlafend tragt man mich in mein Heimatland...' and 'ein wenig bewegt (er Tempo II)'. The piano accompaniment features a series of chords in the bass line: Bb, Eb, Ab, Db, Gb, Cb, Fb(E), F#, C#, G#. The score also includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and an 'accel.' marking. The piano part has a complex texture with many notes and rests.

작품 전체의 형식 구분은 불가능한 형태로 되어있으나 우선 마디 7까지를 보면, 성악과 피아노 반주가 함께 나오는 부분과 피아노의 간주부분으로 나누어 볼 수 있다. 마디 1부터 4의 둘째 박까지 피아노는 B $\flat$ -E $\flat$ -A $\flat$ -D $\flat$ -G $\flat$ -C $\flat$ -F $\flat$ (E)의 순서로 제시된다. 이들의 간격은 4도 상행의 관계이며 각각의 화음은 제시된 음들을 근음으로 하는 French 6th의 연속이다. 물론 이들은 조성적인 배경이 없으므로 화성의 해결도 존재하지 않는다.

마디 4의 셋째 박부터 피아노 간주가 시작되는 부분은 앞의 부분처럼 화음이 쉽게 파악되지 않는다. 그러나, 악보 14에 표시된 것처럼 F- C- G- D- A- E의 순서로 다시 French 6th의 기본 위치 혹은 전위된 위치를 파악 할 수 있다. 이들의 근음이 제시되는 순서는 4도 하행으로 마디 1부터 4의 둘째 박과는 대조적인 진행을 보인다.

이미 앞에서 Ursatz가 원형대로 나타나지 않는 경우들을 살펴보았지만, bass arpeggiation이 고정된 I-V-I의 진행을 보인 것을 고려할 때 Berg의 작품은 예외적인 경우로 볼 수 있으며 비교적 쉽게 파악되는 무조음악의 bass 진행 예가 된다.

Bass arpeggiation이 기존의 조성음악과 다른 것 외에도 Ayrey의 분석은 Schenker의 Ursatz에 부합하지 않는 연장을 이해하는데 몇 가지 도움을 준다. 그 중 하나는 음역이라는 속성의 중요성이다. 이미 Beethoven의 Piano Sonata op. 22의

Menuet 악장에서 본바와 같이 Schenker는 음역을 음고의 관계에서 파악하고 있으며, 음역 자체에 대해서는 대단히 유동적인 것으로 파악하고 있다. 이러한 점에 대해 Strauss는 음색, 박자의 위치, 다이내믹이 강조되는 부분과 음역 등 가능한 모든 요소들을 결합시키고 있으며, 어떤 한가지 속성만으로는 조성적인 연장에 충분한 기초를 제공할 수 없다고 지적한 바 있다.

Richmond Browne은 조성음악의 경우 각 음정들은 그들 고유의 성격을 가지고 있으며, 음계 안에서 음들이 가지고 있는 고유성 때문에 진행이 분명하게 정의된다고 보았다. 이와 유사하게 David Butler는 조성음악에서 음의 관계들이 어떻게 서열화될 수 있는지를 결정하는 것은 장조나 단조같은 조성적 맥락 뿐 아니라, 음들이 제시되는 순서와 관련이 있음을 보인바 있다. 조성적인 맥락에서 음들간에 음정의 독특한 함은 협화와 불협화 뿐 아니라, 음계의 서열적인 배열, 그리고 음들의 구조적 무게에 근거한 장식적 요소에 대한 잠재력을 결정한다.

앞에서 말한 바와 같이 Strauss는 ‘무조음악의 경우 어떤 음향들이 맥락적으로 협화로 인정될 수 있다’는 사실을 인정하고, 따라서 작은 규모에서라도 연장이 나타날 수 있다고 보았다. 그러나 실제로 중요한 무조음악의 예에서 연장이 일어나고 있는 예를 보기는 어렵다는 견해를 견지하고 있다. 이미 출판된 무조음악의 분석들은 조성음악의 음들이 보여주는 서열성—음들의 중요성에 따른 순서—을 보여주지 못하고 있는데, 이것은 분석의 의도가 서열성과 거리가 있음을 반증하는 것이기도 하다. 무조음악에서 연장을 설명하려는 시도는 Ayrey의 분석처럼 조성적인 Ursatz가 그 중심에 있다. 그리고 이 분석이 보다 일반적인 지지를 얻기 위해서는 각 무조음악 작품에 고유한 음들의 서열적인 배열을 먼저 밝히는 것이 중요하다.

무조음악에 고유의 화음 구조와 음고의 서열성이 있다는 것을 상상하는 것은 불가능하지 않다. 예를 들어 George Pearle은

무조음악에서 상대적으로 동시성과 진행을 상대적으로 통제하는 작곡전 단계는 없다. 특정한 음이 사용되는 ‘정당성’은 조성음악에서처럼 미리 확립된 화성의 단위내에서 가능한 요소에 의존하는 것이 아니다. 이러한 ‘정당성’은 조성에 의존하는 것이 아니라 작품 그 자체 안에서 발견되어야 하는 작법적인 요소들의 의미에 달려있다(Pearsall 1991, 347).

따라서 각각의 무조 작품들은 고유의 구조적인 기초를 가진 것으로 이해될 수 있다. 무조음악에서 구조적으로 분명한 형태를 이룬 집합이 자주 나타난다. 이러한 집합은 인접한 음들과 interval content를 계산했을 때 독특한 성격을 가짐으로써, 지엽적인 맥락으로부터 유도될 수 있다. 음들의 구조적인 서열뿐만 아니라, 화성적인 단위는

분명한 형태를 이루는 이 하부집합들의 총계로 분석의 시야를 좁힘으로써 보다 분명해진다.

어떤 특정한 무조 음악 작품에서 협화는 지속적으로 화음으로 나타나는 음정들로 정의될 수 있다. 그러나 이런 방법으로 협화를 정하는 방법이 언제나 효과적인 것은 아니다. 앞에서 논의된 Ayrey의 분석처럼, 무조음악의 선적인 진행은 종종 수직적으로 나타나기도 한다. 그러므로 화음은 반드시 화성적인 단위를 이를 필요는 없다. 더욱이 작품에서 협화의 구조를 밝히는 것 자체가 음들의 구조적 서열을 성립시킬 수단이 되지도 않는다.

앞에서 Roy Travis가 Schoenberg의 op. 19, no. 2의 분석을 살펴본 바 있다. Roy Travis는 이 분석에서 기본적인 화성의 구조로 단 3도가 지배적이며 이들이 화음상 0-3 dyad로 분석될 수 있음을 보았다. 그러나 Strauss가 지적한 대로, 이 단 3도들을 협화로 취급할 분명한 증거는 없다.

협화와 불협화의 대위법적 해결에 근거한 음들의 서열성을 밝히는 것은 궁극적으로 성부진행에 의존하는 것으로 이것은 Strauss가 연장의 조건으로 제시한 4가지 조건에 부합하는 것이다. Strauss는 무조음악에서 선적인 진행이 조성적인 움직임을 모방할 수는 있지만, 이들이 반드시 연장된 화성진행 조건을 고수하지 않는다고 보았다. 또한 그는 음역처럼 관련된 도구들이 무조음악의 연장을 만드는데 사용될 수는 있지만, 무조음악에 연장을 기술하는 것 같은 조성적인 정의를 사용하는 데에는 회의적인 입장을 유지했다.

Baker는 Strauss의 주장에 대해 흥미로운 반박을 보인다. Baker는 무조음악의 성부진행 방법이 음들의 구조를 강조함으로써 찾아낼 수 있다고 보았다. Baker는 어떻게 dyad를 구성한 음들간의 성부 교환이 음을 포함하는 set class와 상관없이 음들의 관계를 조명하는지를 보였다.

Baker가 분석한 작품은 Schoenberg의 op. 19, no. 1으로 작품의 시작부분과 끝부분을 분석하면 다음과 같다.(악보 10)

악보 10의 마디 1을 보면, D#과 E의 dyad가 마디 15부터 17까지 지속적으로 나타나는 D#, E와 중요한 연관성을 가지고 있다. 악보에 원으로 표시된 음들은 이들 dyad이다. Baker는 무조음악의 성부진행을 부분적으로 반복에 근거하고 있다. 어떤 음정 관계가 반복으로 강조될 때 이들은 구조적으로 우위를 갖는다. Baker는 스스로 dyad를 형성하는 음들을 그룹으로 만드는 것이 어떤 음에 구조적인 무게를 부가시킬 근거가 없음을 인정한다. 따라서 예 1에서처럼 성부가 교체되어 강조되는 음들은 성부진행을 통해 특정한 음이 구조적으로 더 중요해지는 데 기여한다.

악보 10. Schoenberg, *Klavierstücke*, Op. 19, No. 1, m. 1 & mm. 15-17.

Leicht, zart (♩)

→ D#과 E dyad 0-1

→ 성부가 바뀌어 나타난 D#, E의 0-1 dyad

Travis와는 달리 Baker는 dyad의 group들을 찾아내는데 머물지 않고, 보조음 관계로 어떤 음들이 구조적인 중요성을 가질 수 있음을 설명했다. 예를 들어, Baker는 A#(혹은 B $\flat$ )이 A와 B와 짝을 이루고 각각 해결되는 것을 보여주었다. 악보 11은 Schoenberg의 op. 19, no.1의 일부이다.

악보 11. Schoenberg, *ibid.*, mm. 2-3

etwas zögend

flüchtig

→ 성부가 교체될 경우; 해석음이 다르.

Baker의 성부 진행에 관한 주장은 상당히 설득력이 있어 보이지만, 이들이 그의 분석을 제대로 뒷받침하지는 않는다. 예를 들어, 마디 3에서 Baker가 보조음으로 분석한 A#은 B로 해결이 되기 전에 이미 Bb으로 변화되었다. 더우기 마디 3의 선율 진행은 상향 보조음의 기능을 하는 B와 구조적으로 중요한 음인 A#을 분명한 윤곽으로 만든다. 결국 Baker의 분석은 지배적인 음의 해결과 화성적 배경을 중시했지만, 개별적인 작품의 맥락을 보다 중시했다는 점에서 Schenker의 이론과 다르다.

Baker와 Strauss는 각각의 무조음악 작품들이 수평적으로나 수직적인 동기의 구조에서 고유한 자신만의 변수를 정의하고 있다는 점에는 동의한다. 그러나 Strauss는 무조음악의 협화와 불협화간에 합리적인 차이점을 밝혀내려는 시도를 하지 않았다. 그리고, Baker는 작품마다 고유한 화성적인 요소들의 속성을 밝히지 못한 채, 고유한 성부진행의 실제 만을 분석하였다. 만약에 각 무조음악 작품에 그들 고유의 유기적인 구조를 발견할 수 있다면, 무조음악이 작품마다의 고유한 화성적 배경과 성부 진행이 있음도 확인할 수 있을 것이다.

무조음악의 화성적 배경과 성부진행을 통해 이들의 화성적 속성이 조성음악처럼 진행하고 있으며, 연장될 수 있음을 보이는 분석은 무조음악의 또 다른 측면을 조명할 수 있다는 점에서 매우 중요하다. 다음 항은 Edward R. Pearsall이 Webern의 무조음악 작품을 화성 진행과 연장의 측면에서 분석한 예로, 본 논문을 통해 앞에서 논의한 화성 연장의 문제를 다루게 될 것이다.

### 제 3 장 무조음악의 화성진행과 연장

- Edward R. Pearsall의 이론에 근거하여 -

본 장은 무조음악의 화성 진행과 연장을 분석한 Edward R. Pearsall의 분석을 보다 상세하게 살펴보는 것을 목적으로 한다. 이 분석법을 소개하는 이유는 크게 세가지이다. 우선, 앞에서 지적한 바와 같이 Schenker의 분석법이 조성음악에서조차 이를 제기할 부분이 발견되었다는 점에서, 연장을 가장 세밀하게 정의하고 분석해온 Schenker 이론에 일종의 수정이나 대안이 필요하게 된 점을 꼽을 수 있다. 둘째, Schenker의 이론이 무조음악에 적용하기 어렵다는 지적이 Ursatz의 원형에 부합하지 않는다는 측면이 아닌, 무조음악의 화성이나 성부진행의 요소가 결여되어있다는 측면으로 이해되고 있다는 것이다. 따라서 무조음악의 분석은 음들의 서열이나 기타 고유의 속성은 무시한 채 외형적인 분석에 머물고 있다. 셋째, 조성음악의 연장과 같은 요

소가 작품에 일관성을 이해하는데 대단히 중요한 역할을 하는 것처럼 무조음악에도 일관성을 부여하는 작곡가의 구상이 반드시 존재할 것이라는 추측이 가능하다는 것이다. 그러므로, 무조음악이라는 대상을 조성음악에서 화성 진행과 연장이라는 개념하에 분석하는 시도는 대단히 중요하다.

분석에 앞서 Pearsall의 분석은 상당 부분 pitch-class의 개념과 집합이론의 용어들을 사용하고 있으며, 본 논문은 John Rahn의 Basic Atonal Theory의 용어와 개념을 주로 인용하고 이미 주지된 용어에 대한 설명은 배제했음을 밝힌다.

Pearsall이 선택한 무조음악은 Webern의 *Bagatelle* op. 9, no. 2이다.(악보 12) 이 분석이 pitch-class의 개념에 기초하고 있는 만큼 octave equivalence가 적용된다. 악보 12를 보면, 각 음들의 관계에서 지배적으로 단 2도 관계, 즉, 0-1 dyad들이 반복되어 나타나고 있다. 전제한 바와 같이 octave equivalence 하에서 A-G#, F-F#-G 등 0-1의 dyad가 생긴다. 이들의 관계를 좀더 확대할 때, 작품의 첫 네 음, 즉, E, A, G#, F는 normal order로 볼 때, [0, 1, 4, 5]의 집합을 이룬다. 그러나 이들보다 분명하게 드러나는 것은 interval content(ic) 1이라는 관계이다.

악보 12. Webern, *Bagatelle*, op. 9, no. 2, mm. 1-8

Leicht bewegt (J = ca 120)

보다 분명한 관계를 보기 위해 마디 1의 모든 음정관계를 표시하면 다음과 같다.

악보 13. Webern, *ibid.*, m. 1

위 악보를 보면, 모든 음들의 관계가 ic 1에 해당되고, 각 음의 관계는 다시 0-1dyad 집합을 형성한다. 0-1 dyad가 연이어 나타나지 않고 떨어져 있을 때 그들의 관계는 매우 쉽게 파악이 되는 데, 그것은 인접해 있는 음고와 ic 1의 관계를 보이지 않기 때문이다. 다음과 같이 마디 1에 사용된 음 이름만을 정리하면 보다 분명한 관계를 볼 수 있다.

그림 10.

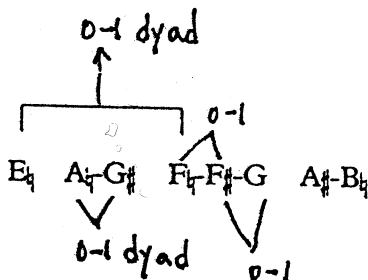


그림 10을 보면 분명하게 드러나는 ic 1의 관계는 — 표시로 묶여있다. 그러나 ic 1에 해당되지 않는 E와 F음은 다른 음들 간에 시차를 두고 나타남으로써 이질적인 음정관계를 보다 분명하게 파악되도록 제시한다.

물론, 마디 1에는 인접한 음들을 고려한 선적인 진행으로나, 혹은 수직적으로 화음을 이루는 음들간에 ic 1의 관계가 성립되지 않는 두개의 부분이다. 작품을 시작하는 E음과 첼로의 B음은 ic 1 관계가 성립되지 않는다. E 음은 마디 1의 네번째 박인 비올라의 F음과 ic 1에 대응된다. 그리고, 이 B음은 다섯번째 박의 A#과 ic 1의 관계에 있다.

Octave equivalence를 가정하고, 모든 음정 관계를 단 2도가 지배적이라고 했을 때, 이는 조성음악의 관점에서 불협화로만 채워진 작품을 의미하는 것과 크게 다르지 않다. 따라서 ic 1이 지배적일 때, 이 음정을 협화로 정의할 수는 없으나, 적어도 작품의 texture를 설명하는데 중요한 관점을 제공하는 것이다. 그리고, ic 1로 대응되는 음들의 관계를 갖지 못한 음들을 일종의 불협화를 유발하는 요소, 혹은 그 음향을 가지고 있다고 구분하는 데에도 논리적인 타당성을 보인다.

두번째 마디는 첫번째 마디보다 좀더 복잡한 양상을 보인다. 제 2 바이올린의 A의 피치카트는 다시 한 옥타브 아래에서 A음을 반복하고, 제 1바이올린에서 B flat을 연주해서 ic 1을 이룰 때까지 순간적으로 solo의 효과를 내면서 강조된다. 이렇게 지배적인 관계 즉 ic 1을 만들지 않고, 옥타브를 옮기면서 마디 끝 부분까지 유보시키는 것은 불협화를 연장하는 것과 같은 효과를 낸다. 무조음악에서 불협화를 연장하는 것



은 이미 Ayrey의 Berg 작품 분석에서도 논의된 바 있는 방법이다. Bass의 증 4도 진행과 음역을 연장시킴으로써, 작품을 통해 덜 지배적인 속성을 지속시킴으로써, 불협화가 연장된다.

앞에서 언급한 바와 같이 협화와 불협화라는 구분을 하는 것이 조성음악처럼 음들 간의 서열을 밝혀내는 것만을 의미하지는 않는다. Pearsall이 Webern의 작품에서 불협화를 발견해 낸 것은 이 작품에 한정된 타당성을 가지고 있다. 왜냐하면, Webern의 Bagatelle이 특정한 불협화의 음정을 정의하지 않았기 때문이다. 불협화가 나타날 때는 이 음들이 ic 1을 예비하고 있거나 암시하고 있기 때문에 불협화로 취급되며, 불협화의 연장도 설명될 수 있다. 음역적으로 혹은 템포상 근접했지만, ic 1의 관계에 있지 않는 pitch들은 대개 결합할 어떠한 관계를 갖지 않지만, ic 1에 대응되는 음들보다 강한 관계를 맺고 있을 수 있다.

C와 ic 1의 관계를 가진 음은 B, 혹은 C#이다. 이렇게, 하나의 음과 ic 1의 관계를 형성하는 음들 언제나 두개이다. 그리고 두개의 음이 ic 2의 관계에 있다면, 이 두 음은 ic 1을 공유하게 된다. 두 번째 마디를 보면 이러한 예를 알 수 있다. 악보 14는 Bagatelle의 두 번째 마디의 음정 관계를 표시한 것이다.

악보 14. Webern, ibid., mm. 2

D와 C의 음정을 분할. 리듬 공유.

표시한 바와 같이 제1바이올린의 D와 첼로의 C는 ic 2로 나뉘어져 있다. 이때 그들의 ic 1에 대응하도록 분할 혹은 공유시키는 역할을 하는 것은 비올라에 나타나는 C#이다. 이 작품에서 특별하게 고려되어야 하는 음들의 관계는 0-2 dyad이다. 0-2

dyad가 생기면 두 개의 dyad 음고들 사이에 생기는 간격을 하나의 음고에 의해 채우려는 잠재적인 움직임이 있다. 이 단일한 pitch는 두 개의 음들 간에 ic 1의 연결 고리를 만든다. 그리고 이러한 일관적인 경향은 작품 내에서 화성의 중요성을 정의하는 기초를 제공한다.

마디 1의 음정관계에서도 알 수 있듯이 0-1 dyad는 종종 다른 0-1 dyad 들에도 연합된다. 그러나 이러한 dyad들의 그룹에 의해서 생성된 음들의 set이 일정하게 반복되는 pitch class set을 형성하지는 않는다. 따라서 0-1 dyad 두 개가 동시에 나타나고, 이것이 공통적인 혹은 어떤 다른 음에 의해 분할되면, 두 개의 dyad가 안정적인 상태, 일종의 협화를 형성하는 것으로 이해 할 수 있다.

그러나, 두 개의 0-1 dyad들이 ic 2로 분할될 때 이들의 간격을 채우는 음고는 일관성을 보인다. 0-1 dyad가 두 번 결합된 집합인 [0, 1, 3, 4] 를 가정해 보자.(실제로 이 집합은 Webern의 *Bagatelle*에 가장 흔하게 볼 수 있는 집합이기도 하다) 0과 1, 3과 4는 각각 0-1 dyad를 형성한다. 그리고, 이 집합을 분할하는 기점은 ic 2로 1과 3사이에 생긴다. 실제 음들로 예를 들면, E, A, G#, F의 네 음중, E와 F, G#과 A가 차례로 [0, 1, 3, 4] 에 해당되는 음고이고, F와 G#의 ic가 2가 된다.

분석하고 있는 Webern의 작품에서 가장 분명하게 드러나는 이러한 집합은 마디 4와 5를 통해 볼 수 있다.(악보 15) 마디 4에서 제 2 바이올린은 b3를, 이어서 제1바이올린은 c4로 진행하고 b2로 마친다. 여기에 나타난 각각의 음들, b3, c4, b2는 ic 1에 대응되는 각각의 음들을 가지고 있다. 악보에 표시된 대로 b3-c4, eb4-E, d3-eb, b2-bb 음 각각이 이러한 대응관계를 가지고 있는 음들이다.

악보 15. Webern, *ibid.*, mm. 3-5

이제 이 음들을 octave equivalence에 근거하여 음이름 상 가장 낮은 음부터 배열하면, B $\flat$ -B- C- D- E $\flat$ -E의 순서를 보인다. 각 음들이 가지고 있는 ic 1의 대응 요소들과, 이들의 0-1 dyad의 연합에서 유일하게 생긴 간격은 C와 D사이의 ic 2이다. 이 dyad들간의 간격을 채우는 D $\flat$ 은 마디 5의 끝에 비올라로 제시된다. 이 D $\flat$ 은 제 2 바이올린의 C와 ic 1의 관계를 갖게되며, 마디 6에서는 이명동음인 C $\sharp$ 로 C1과 연합한다.

또 다른 [0, 1, 3, 4] 집합이 나타나는 마디 7로, B, C, D,와 E $\flat$ 이 다시 마디 7에서의 sonority를 강조하면서 반복되어 마지막 화음 직전의 제2바이올린의 C $\sharp$ 의 두드러진 출현 이전에 나타나게 된다.(악보 16)

마디 4와 5에서 발견되는 [0,1,3,4]가 있을 때를 제외하면 작품에서 C와 D가 함께 나타날 때마다 C $\sharp$ 에 의해 화성을 이룬다. C, C $\sharp$ , D의 세 음들은 마디 2의 첫 번째 박과 마디 8에서 발견된다. C와 D, C $\sharp$ 을 보면, Baker가 Schoenberg의 Op. 19, No.1을 분석하면서 발견한 mediating pitch의 개념과 동일한 방법으로 C와 D사이에서 C $\sharp$ 이 근본적인 구조를 형성하는 것으로 이해될 수 있다. 이 근본적인 화성의 단위는 texture에서 C와 D, C $\sharp$ 과 함께 분명한 화성의 연합을 형성하는 것으로 유도된다. 물론 다른 0-1-2의 3음은 작품에서 다시 나타난다. 그러므로 pitch들의 서열을 보여주기 위해서 voice-leading속성을 언급할 필요가 있다.

악보 16. Webern, ibid., m. 7

음고 집합의 형태가 [0, 1, 3, 4]에 편중되고, 0-2 dyad가 음정적인 간격이 생기는 경우를 대변하게되는 위 Webern의 작품에는 이 작품만이 가지고 있는 독자적인 해결 방안이 있다. 예를 들어, C와 D음이 사이는 C $\sharp$ 이 중계하고 마디 4와 5의 경우에는 집

합 [0, 1, 3, 4]의 일부분으로 연주됨과 동시에 순간적으로 강조된다.

한편, C#은 마디 7의 B와 결합하는데 구조적으로 0-2의 불협화를 형성하게 된다. 그리고 이것은 작품의 마지막 화음에서 C를 의미한다. 이러한 음고들의 전체적인 진행의 발전은 마디 2의 C-C#-D의 세 음으로부터 마디 5의 C#와 C의 dyad로 그리고 마디 8에서 다시 마디 2의 세 음으로 돌아온다. 악보 17은 Webern의 *Bagatelle*의 마디 7과 8로 B와 C#이 마디 8의 C를 통해 해결되는 경향을 보인 것이다.

악보 17. Webern, *ibid.*, mm. 7-8

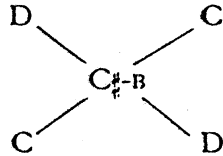
위 작품을 통해 지속적으로 나타나는 음정의 방향과, 작품의 끝부분에 해결되는 음을 고려할 때 C는 가장 합리적인 중심음, 이를테면 일종의 조적 중심을 형성하는 것을 알 수 있다. 특히 C는 선행하는 마디 7에서 불협화로 간주되는 0-2 dayd의 간격을 채우는 역할을 하며 ic 1을 만드는 음이기도 하다는 점에서 더욱 타당한 조적 중심이 된다. C는 마디 2의 경우 중심적인 역할을 하지 못하지만, 마디 3부터 8까지 C와 D의 dyad에서 나타나면서 성부 교체에 기여한다.

악보 20을 보면 마디 8에서 제 2 바이올린을 통해 Ab과 G가 나타난다. 그러나 이들은 어떤 강력한 해결의 경향을 보이지 않으므로 구조적인 무게를 갖지 못한다. Ab은 C로부터 ic 4로 분리되고 C는 D음으로부터 ic 5로 분리가 된다. 따라서 이들이 전체적인 화음의 구조적인 관련성을 찾는 데는 한계가 있다. 그러나, Ab과 G는 각각 C와 D가 texture에서 차지하는 우세함을 드러내는데 중요한 역할을 하며, ic 4와 5라는 관계는 일종의 대칭적인 interval content를 보이는 역할을 한다.

무조음악의 화성에 대한 진행과 연장을 분석하면서 기본적으로 Ursatz와 같은 모

형을 상상하기란 어렵다. 이를 대신하여 다음과 같은 그림은 앞에서 분석한 Webern의 op. 9, no. 2의 음정, 화성 관계를 요약해 보여주게 될 것이다.(그림 11)

그림 11



조성음악과 달리 Webern의 작품에는 bass의 마지막 화음에 조 중심에 해당하는 C음이 나타나지 않는다. C음은 전체적인 화음의 진행과 articulation을 통해 강조되기 때문이다. 조적인 중심을 찾아내기 위해 음역에 대한 중요성은 비교적 약해지고, 대신 octave equivalence의 개념은 보다 정당화될 수 있다. 따라서 그림 12처럼 Webern의 Op. 9 no. 2의 Ursatz는 C#을 매개로 하여 C와 D가 어떻게 상호 교환되는지를 보여주는 것으로 유도된다. 작품의 마지막에서 C#이 B와 구조적으로 0-2의 불협화적 구조를 형성하고 종지적 구조의 일종으로 마지막 화음을 예비한다. 이러한 심층적인 윤곽은 C에서 C#으로의 특정한 관계를 보여준다.

무조음악의 연장을 가시화하려는 시도는 조성적인 Ursatz의 맥락에서 볼 때 관련 지어 부분적으로 성공을 거두었다. Strauss는 음정적인 다양성이 음고의 모임에 나타나지 않는 곳에서는 연장이 일어날 수 없다(적어도 전통적인 의미의 연장은)는 것을 강하게 암시했다. 그러나 Strauss와 다른 학자들(Perle과 Baker)은 각각의 무조성 작품에서 음정적인 다양성을 포함하여 전체적인 맥락을 보여주는 잠재적인 연장을 도구들이 있다고 제안한다. 따라서 무조음악에서 화성 조직에 대한 진일보한 정의와 각 작품에 적용된 작법적 내용과 지각적인 효과를 반영한다면, 연장을 가시화 하는 것은 불가능하지 않다.

## 제 4 장 결 론

조성음악의 화성 진행과 관련하여 Schenker의 분석법만큼 일관성 있는 이론은 찾기 어렵다. 특히 일정한 조성의 지배하에 구조적인 무게를 가진 화성들이 연장을 이

루는 것은 Jonas, Salzer, Forte 등 많은 이론가들을 통해 확인된 사실이다. 그러나, 많은 이론가들이 이러한 연장의 개념을 조성음악에 한정된 것으로 보았으며, 조성음악에 적용시키는데 있어서도 상당한 한계가 있음을 지적하였다.

본 논문은 우선, Ursatz로 대변되는 Schenker 분석의 결과물이 조성음악에서 그대로 적용되지 못하는 예를 통하여, Schenker 분석법 자체의 한계를 살펴보았다. 이 과정에는 하행하는 것으로 전제되었던 Urlinie가 상행하는 예와, Schenker의 분석에서 반드시 적용된 단일한 조성이 적용되지 않는 부분들, 그리고 bass arpeggiation의 5도 관계가 성립되지 않는 경우들이 분석된 바 있다.

또한 Ursatz로 유도하는데 필수적인 요소인 연장이 어떠한 조건하에서 성립되는지를 살펴봄으로써, 조성음악이 아닌 음악에서 Ursatz의 성립 가능성을 살피고, 부분적으로 무조음악에도 연장의 개념이 적용될 수 있으나, 기존의 엄격한 Schenker 이론이 적용하는 Ursatz는 일반화시킬 수 없음을 밝혔다.

본 논문은 그 동안 많은 이론가들이 분석해온 무조음악의 분석이 지극히 피상적인 분석에 그치고 있음을 지적하고, 그 원인을 살펴보는 것으로 시작하였다. 무조음악은 기능화성의 진행과 연장의 개념을 그대로 적용할 수 없으며, 형식도 각각의 작품에서 고유한 형태로 나타나기 때문에 분석마다 작품의 특징을 기술하는데 그칠 뿐, 전체적인 구조에 대한 기술이 거의 이루어지지 않았다. 이러한 작품의 예로 Ayrey 등의 초기 무조음악 분석에서 나타난 작품에 지배적으로 나타나는 화음과 음정관계의 구조적인 무게가 강조된 바 있다.

이밖에도 Baker, Pearle, Strauss 등의 무조음악의 화성 연장에 대한 견해의 공통점과 차이점, 분석의 일관성에 대한 지적을 통해 무조음악의 화성 연장에 기존의 엄격한 Schenker 이론은 수정이 요구됨을 밝혔다.

본 논문은 위와 같은 논의를 바탕으로 무조음악의 화성연장을 다룬 Edward R. Pearsall의 논문을 하나의 대안으로 제시하였다. Pearsall은 Webern의 op. 9 no. 2를 전체적인 음정의 흐름이라는 맥락에서 파악하였다. 이 과정에서 지배적인 역할을 하는 음들의 쌍을 제시하고, 이들의 해결 방향에 일관성이 존재함을 발견한다. 그리고 이들의 음정이 일정한 집합을 이루었을 때, 일관성에 위배되는 화음의 효과를 상쇄시키는 음들이 있는지도 확인하였다. 이러한 분석법에 근거했을 때, Webern의 작품에는 일정한 화음이 지속적인 음정관계를 유지하고 있을 뿐 아니라, 이 화성이 전체적인 작품을 통해 일종의 연장을 보임을 확인할 수 있었다.

위와 같은 과정에서 본 논문은 무조음악의 화성은 기능화성처럼 모든 작품에 일관성 있게 적용되기를 기대한다는 것은 불가능하지만, 각각의 작품에 있는 독특한 음정 내용과 그 진행을 분석한다면, 연장의 개념에 해당하는 진행을 발견할 수 있음을

알 수 있었다. 따라서 가장 조성적인 분석 개념에서 출발한 Schenker의 연장이 무조 음악에서 유사한 개념으로 적용될 수 있음을 보여준 것이다. 물론 무조음악의 분석에 일관성이나 Ursatz와 같은 통일성 있는 도식을 기대하는 것은 불가능하지만, 각 작품마다 고유한 통일성은 반드시 존재함을 발견할 수 있다.

## 참고문헌

- 김규태, 문성희. 1997. **현대음악분석**. 서울: 세광음악출판사.
- Ayrey, Craig. 1982. "Berg's Scheideweg: Analytical Issues". *Music Analysis*, 1:181-201.
- Browne, Richmond. 1981. "Tonal Implications of the Diatonic Set". *In Theory Only*, 5:3-21.
- Butler, David. 1989. "Describing the Perception of Tonality in Music: A Critique of the Tonal Hierarchy Theory and a Proposal for a Theory of Intervallic Rivalry". *Music Perception*, 6:219-244.
- Forte, Allen., and Steven E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton.
- Jonas, Oswald. 1996. **헨키의 분석이론**. 고태은 옮김. 서울: 도서출판 예술.
- Krebs, Harald. 1981. "Alternatives to Monotonicity in Early Nineteenth-Century Music". *Journal of Music Theory*, 25:1-16.
- Neumeyer, David. 1987. "The Ascending Urlinie". *Journal of Music Theory*, 31: 275-303.
- Pearsall, Edward R. 1991. "Harmonic Progressions and Prolongation in Post Tonal Music". *Music Analysis*, 10: 345-355.
- Salzer, Felix. 1982. *Structural Hearing*. New York: Dover Publication Inc.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*, rev. ed. Ernst Oster. New York: Longman.
- Strauss, Joseph N. 1987. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music". *Journal of Music Theory*, 31:1-21.
- Warfield, G. 1983. **헨키기법에 의한 음악 분석법**. 공석준 옮김. 서울: 세광음악출판사.
- Yeston, Maury, ed. 1977. *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*. New Haven: Yale University Press.



## Abstract

### A Study on Harmonic Prolongation in Atonal Music

Lee, Mi-Jin

The concept of "prolongation" which is an idea of extraordinary power is well established by many Schenkerian analyzers. It offered outstanding and unique view into common-practice tonal music, allowing us to understand through the musical surface to the remoter structural levels and ultimately to the tonic triad.

Many researchers have indicated that it is not proper for atonal music to adapt the concept of prolongation. Most theorists have ceased to produce prolongation analyses of atonal music.

The first part of this study examined the limits of the Schenkerian analysis concerning the fundamental structure(Ursatz). Through this examination, it has been found that the fundamental structure and prolongation are not the absolute notion, and harmonic progression and prolongation are largely determined by the consonance and dissonance that occurred contrapunctally between parts.

From the standpoint such as this, Strauss and Pearsall admitted that in atonal music, some sonority might be defined contextually as a consonance, thus permitting small-scale prolongations. In the context of the intervallic contents of chords in an atonal works, we may find some prevalent chords. Some researchers suggested that the potential exists for uncovering a unique context containing intervallic variety in each atonal composition.

To examine the intervallic content in some atonal works, we used the approach of "set" theory. Unlike tonal works, each atonal composition contains unique structural attributes. And, the identification of consonance and dissonance in atonal music necessarily leads to new definitions of harmony and voice-leading.

This study analyzed Webern's op.9, no. 2, based on the demonstration of Edward R. Pearsall. This analysis illustrated the existence of common harmonic attributes and structure. Pearsall suggested that some prevalent intervallic contents

and common harmonic attributes be able to consider a kind of 'consonance'. And, he thought of this consonance as a unit of prolongation in an atonal work.

The demonstration of Pearsall gives an example of the understanding the term "prolongation" in atonal works. His methodology of analysis is not absolute nor generalized. But, we may have a possibility to examine the "prolongation" in atonal works. In conclusion, we may apply the methods of this analysis to other atonal works.

# 17세기의 선법 이론과 장-단조 이론 연구

최 원 선 (연세대학교 박사과정)

## 차 례

제 1 장 서 론

제 2 장 Glarean과 Zarlino의 선법 이론

- 2.1. Glarean의 선법이론
- 2.2. Zarlino의 선법이론

제 3 장 선법 이론의 확장

- 3.1. 17세기 이전의 3화음 이론
- 3.2. 17세기의 3화음 이론

제 4 장 17세기의 선법 이론과 조 이론

- 4.1. 17세기 음악의 실제
- 4.2. 선법과 조의 개념
- 4.3. 음고-조 선법
- 4.4. 선법의 양극화

제 5 장 결 론

참고문헌

영문초록

## 제1장 서론

17세기 선법과 장-단조 이론에 대한 지금까지의 연구는 대개, 장-단조 체계가 선법 이론의 직접적인 부산물임을 증명하는 것이었다. 예를 들어, Ferere는 *Grove Dictionary*에서 장-단조 선법이 유지되면서, 점차 8선법이 자취를 감추게 되었다고 언급하고 있으며 (Ferere 1954, 802), Lowinsky는 Aeolian과 Ionian을 장조와 단조의 선구자로 부르고 있다 (Lowinsky 1961, 34). 또한 Bukofzer는 12선법이 장-단조로 축소되는 과정에 있어 final 위에 쌓아지는 3도의 성질에 따라 두 가지 유형 (Ionian, Lydian, Mixolydian과 Dorian, Phrygian, Aeolian)으로 구분된다는 Lippius와 Cruger 등의 견해를 옹호하고 있으며 (Bukofzer 1947, 386), Grout는 제 1, 2선법과 5, 6선법에 Bb이 첨가될 경우, 각각 자연 단음계와 장음계로 정확하게 옮겨진다고 봄으로, 선법과 조 사이의 근본적인 차이를 모호하게 보고 있다 (Grout 1960, 52). 이러한 이론가들의 견해는 선법으로부터 장-단음계로의 직접적인 계승 관계를 제시한 것으로, 두 체계 사이의 어떠한 역사적인 연결고리가 있음을 강조한 것이다.

선법의 이분화에 대한 인지는 이미 Zarlino에 의해서 언급된 부분이기도 하다. 그러나 여기서, 선법이 두 가지로 축소된다는 점과 선법이 두 가지 부류를 형성한다는 점은 같은 의미가 아님을 인지하여야 할 것이다. Ionian의 장조성과 Aeolian의 단조성으로의 이분법은 이들이 동일한 음정배열을 공유한다는 점에 있어서 타당한 방법이다. 그러나 16세기에서 17세기로의 선법의 개념변화를 설명하는 과정에 있어, 이것은 단지 선법으로서의 C Ionian과 조성으로서의 C장조가 표면적으로 차이가 없음을 의미하는 것이기도 하다.

선법 이론으로부터 조 이론으로의 전이는 점차적인 변화의 역사로서 서술된다. 그러므로 본 연구는 12선법 체계가 장-단조 선법으로 대치되는 단계의 여러 측면을 구체화하기 위한 시도로서, 조 이론이 선법 이론에서의 중심음과 음정 구조의 개념으로부터 독립적이라는 것과 더불어, 두 체계의 근본적인 차이점을 명백하게 제시하고자 한다.

## 제 2 장 Glarean과 Zarlino 이론

Glarean과 Zarlino는 선법 이론에서 장-단조 이론으로의 인식에 있어 직접적으로 연결되는 이론가들이다. 즉 선법에 관한 이론들은 중세와 르네상스 논문들의 큰 비중을 차지하고 있는데, 이 중 논서의 전반에 걸쳐 선법 이론을 다루고 있는 Glarean의 *Dodecachordon* (Basel, 1547)과 대위법, 작곡 등과 동일한 비중으로서 선법을 취급하고 있는 Zarlino의 *Istitutioni harmoniche* (Venice, 1558)는 이 시기를 대표한다.

이 두 이론가들에 대한 현대의 시각을 살펴보면, Bukofzer는 장-단조의 대조가 일찌기 Glarean과 Zarlino에서 논의되었다고 보았고 (Bukofzer 1947, 387), Reese는 Zarlino가 12선법을 열거하면서 Ionian과 Hypoionian을 처음에, Aeolian과 Hypoaeolian을 마지막에 놓고 있는데, 이것은 Zarlino가 장-단조를 인식하였음을 의미하는 것으로 언급하고 있다 (Reese 1954, 377).

### 2.1. Glarean의 선법 이론

사실상, Glarean의 *Dodecachordon*에서는 직접적인 장-단조로의 사고가 나타나지 않는다. 그의 연구는 Aeolian과 Ionian을 독립시키기 위한 시도라기보다 단지, 8선법의 불완전한 체계를 완성시키기 위하여, 옥타브 중 (octave species)으로서 선법의 본질에 대한 오류를 수정하고자 한 것으로 볼 수 있다. 즉 *Dodecachordon*에서의 두 가지 새로운 선법은 전통적인 8선법으로 귀결지을 수 없는 선율에 대해 그 해결책을 제시하는 수단이 된다.

Glarean은 12선법 체계에 대해 다음과 같은 언급하고 있다 (책 II, 6장).

전체 체계는 조금도 변화되지 않았다. 이것은 semitone의 변화이기 때문이다. 만약, 선법의 실체가 변화되지 않는다면, 제 11, 12 선법은 어쨌든 그전의 제 5, 6으로부터 분리될 수 없다. 왜냐하면, 5도 내에서 단일 semitone이 변화되기 때문이다. 우리는 임시음이 아니라 빈번하게 사용된 음을 인식한다. 그러나 만약 전체 노래에서 이것을 받아들인다면, 이 의견은 철회되어야 할 것이다. 우리는 이것이 잘못된 방법임을 쉽게 알 수 있다. 만약 제 7선법이 셋째 자리에서 둘째 자리로 이것의 5도 내에서 semitone이 내려진다면, 이것은 완전하게 첫 번째 선법이 된다. 같은 방법으로 제 3선법에서 첫째자리가 이것의 5도내에서 semitone이 올려진다면 이것은 제 2선법이 된다. 그러나 제 7선법이 제 1선법과 같거나 제 3선법이 제 2선법과 같거나 한 것은 비합리적인 것이다. 그러므로 새로운 제 5, 6선법 또는 제 11, 12선법은 그전의 제 5, 6선법과 같지 않다 (Lester 1977, 210).

Glarean은 옥타브 종내의 semitone의 위치를 선법이 구별되는 결정적인 요소로서 보지 않았다. 또한 그는 Aeolian과 Ionian을 제외하고 8개의 전통적인 그리스 선법의 이름과 순서를 유지시켰으며 [1) Dorian 2) Hypodorian 3) Phrygian 4) Hypophrygian 5) Lydian 6) Hypolydian 7) Mixolydian 8) Hypomixolydian 9) Aeolian 10) Hypoaeolian 11) Ionian 12) Hypoionian], 선법을 7개의 옥타브 종과 이들의 화성적, 산술적 분할로 목록화 하였다. 이외에도 si위에 final이 있는 정격과 변격 선법의 두 가지 옥타브 종을 final과 5도 사이에 만들어지는 증4도, 감5도로 인해 인정하지 않았으며, 정격형을 Hyperaeolian (Aeolian 위), 변격형을 Hyperphrygian (Phrygian 위)으로 부르고 있다 (책 II, 4장).

선법간의 관계는 책 II의 제 2장에서 다음과 같이 논의되었다.

선법은 하나에서 또 다른 것으로 변화한다. 그러나 동일한 과정은 아니다. 변화의 몇 가지 경우에는 민감한 청자라도 이것은 가까스로 구분한다. 사실, 오늘날 Lydian에서 Ionian으로의 변화는 매우 일반적인 것으로, 종종 듣는 이에게 대단한 즐거움을 준다. 악기를 연주하는 사람들, 음악적인 계획에 의해 시의 verse를 쉽게 노래하는 방법을 아는 사람들은 이것을 이해한다. 이 방법에서, 특히, 그들이 Ionian을 Dorian으로 자유자재로 구사한다면, 그들은 칭찬 받을 만한 가치가 있다. 그러나 다른 경우로, Dorian에서 Phrygian으로의 변화는 거칠며, 귀의 무거운 거리낌이 없는 경우는 좀처럼 드물다 ... 이것은 이 두 선법 사이에서 전체의 구별이 옥타브 내의 5도와 4도의 변화로부터 발생됨을 나타내는 두드러진 논의의 증거이다. 그러나 이 변화들은 전체의 경향을 변경시키는 semitone이 여러 가지 다른 위치로부터 발생한다. 이것은 Lydian과 Hypolydian 선법이 보통, 5도와 3도 종을 갖고 있으며, 보통 5도, 2도 종, 증4도가 각각 포함된 Phrygian과 Hypophrygian은 거친 음정, 그리고 온음계적 체계에 다소 부적당한 음정을 갖고 있다. 그러므로 만약 Ionian과 Hypoionian을 Dorian과 Hypodorian으로 바꾼다면, 5도 종은 변화되나 증4도는 여전히 발생되지 않는다: 이러한 이유로, 귀는 거리낌이 없으며 오히려 선법의 변화를 즐길 것이다 (Lester 1977, 211).

Glarean에게 있어 final 위의 장 혹은 단3도의 성질은 선법이 구분되는 결정적 요인으로서 작용하지 않는다. 한 예로, final 위의 단3도가 있는 Ionian과 Dorian은 5도 종내에서 증4도가 없으므로 같은 부류에 두나, Lydian은 5도 종으로부터 증4도를 없앨 경우 Ionian으로, Hypolydian은 Hypoionian으로 바뀌게 되므로, 동일하게 final 위의 장3도가 있더라도 Ionian과 Lydian은 같은 부류로 보지 않는다 (책 III, 제 20, 21 장).

선법의 순서는 책 II의 제 7장에서 논의되었는데, 여기에는 몇몇 이론가들에 의해 첫번째 위치에 Hypodorian이 놓인 것이 명시 되어있다. Hypodorian은 알파벳순으로

볼 경우, 첫 번째 옥타브 종이 된다. 그러나 3개의 원형 선법 (Dorian, Phrygian, Lydian) 중에서, Dorian은 여전히 음악가들에 의해 첫 번째 선법으로 불리워졌으며, Glarean도 4개의 선법 (Aeolian, Hypoaeolian, Ionian, Hypoionian)을 첨가하여, 이 순서를 따르고 있다. 반면, 책 II의 15장에서와 16-27장을 통한 각각의 논의에서 선법을 옥타브 종에 의한 알파벳순으로 정리하고 있는데, 각 선법이 번호에 의해 언급되어질 때 제 1선법은 Dorian으로 시작하는 시리즈를 의미한다.

결론적으로 이것을 요약하자면, Glarean의 이론에는 Ionian과 Aeolian 선법의 장-단조화나 선법의 이분화로서의 시도가 나타나지는 않는다. 그러나 16세기 이후의 음악을 다루는 유용한 도구인 Glarean의 *Dodecachordon*은 전통 8선법에 Aeolian과 Ionian 선법을 첨가함으로써 A위의 종지를 더 이상 Dorian confinalis로 취급하지 않게 하였으며, Lydian 선법에 Bb를 부가함으로써 Ionian으로 선법을 바꿀 수 있게 하였다.

즉 Glarean 이론의 가치는 선법의 재정리에 있다. 그에 의해 개선된 선법 이론은 점차적으로 더 자유로운 이조 (transposition)를 인정하며 이론 체계의 혁신을 증명하고 있으나, 여전히 몇몇 관점에 있어서는 선법적인 사고의 한계를 벗어나지 못하고 있다. 또한 Glarean의 체계가 동시대 많은 이론가들에 의해 채택되고 적용되었다 하더라도, 이 시대의 이론 체계는 8선법, 12선법 혹은 선법의 이분화로의 다양한 경향을 나타낸다.

## 2.2. Zarlino의 선법 이론

장-단3도 혹은 6도의 성질은 Zarlino의 이론에 있어 선법을 결정하는 중요한 역할을 담당한다. Zarlino는 bass 위의 5도와 3도 구성의 기본적인 화음과 장3도와 단3도가 있는 화음 유형 사이에서의 양극성 (polarity)을 인지한 첫 번째 이론가로, 양식적인 이론의 제시와 작곡의 실제적인 방법을 결합시키고 있다. Zarlino의 *Istitutioni harmoniche*는 4부분으로 나뉘어져 있다. I 부분에서는 음악의 분류와 수학적인 취급을, II 부분에서는 음정의 연구를, III 부분에서는 작곡과 대위법적 예술을 다루며, IV 부분에서는 선법에 대한 양식화된 제시를 포함한다.

Zarlino의 이론은 선법에 대한 일반적인 접근에 있어 Glarean의 것과 유사하다. *Dodecachordon*의 출판 11년 후, Zarlino는 고대 그리스와 중세 이론가들의 논의에 따른 12선법을 받아들였으며 (1-8장), 옥타브의 분할 (9장), 5도와 4도 종의 연결에 의한 선법의 생성 (10장), 화성적, 산술적인 분할이 가능한 6옥타브 종에 의한 12선법의 발생 (11장), 그리고 정격, 변격선법의 범주 (12장)와 이것의 음역 등을 논의하였다 (13-14장). 또한 Zarlino는 선법을 옥타브 종내에서 semitone의 위치에 의해 구별되는

것으로 보았는데, semitone의 위치가 단순히 몇 번의 임시표에 의해 변화된다면 선법은 바뀌지 않으나 이 변화가 작품의 전반을 통해 발생할 경우, 이것이 바뀌는 것으로 보았다 (16장). 이조는 Glarean의 경우보다 더 자유롭게 취급되었다 (17장). 즉 Glarean은 solmisation hexachord에서  $b^b$ 의 첨가에 의해 생성된 변화를 하나의 b기호가 있는 4도 위의 이조로 나타내고 있는데 반해, Zarlino는 특히 오르간이나 다른 악기로 노래될 때 이조가 필요하다고 언급하며, 가장 일반적인 이조를 4도 위 또는 아래로의 경우로 들고 있다. 또한 각 선법에 대한 논의 (18-29장)에서 하나의 b기호로의 이조를 목록화 하고 있으며, 종지와 작곡, 2성부의 경우에서 이것이 부분적으로 나타나기도 한다.

위에서 서술한 선법 이론의 측면에서, Zarlino의 제시는 단조에 관한 취급을 제외하면 Glarean의 것과 동일하다. 그러나 Glarean과 Zarlino의 이론에는 본질적인 차이가 있다. 우선 선법의 순서에 대한 부분이다. Glarean의 인쇄물 중, 1558년에서 1572년까지에 나타난 선법의 순서는 Dorian과 Hypodorian이 첫번째에 놓이나, 1573년 판에서는 Ionian이 첫 번째로 다루어진다. 반면, Zarlino는 *Istitutioni harmoniche*의 20장에서 Dorian을 다루면서, 음악가들이 별다른 이유 없이 보편적으로 첫 번째 위치에 Dorian을 둘을 말하고 있다. 또한 그의 *Dimonstrations harmoniche* (Venice, 1571)의 정의 14를 보면, 정격선법이 새로운 순서에 의해 언급되고 있음이 나타나는데 [1) Dorian, C선법 3) Phrygian, D선법 5) Lydian, E선법 7) Mixolydian 또는 Locrian, F선법 9) Ionian, G선법 11) Aeolian, A선법], 이들의 명칭이 Aeolian을 제외하면 Glarean의 것들과 모두 다르므로, 선법의 언급에 있어 혼란을 초래할 수 있다.

Zarlino의 초기 연구들을 보면, 선법을 단지 번호에 의해서만 언급하고 있는데, 후기 이론가들은 선법을 논할 때, 그 순서가 다르게 배열되었다 하더라도 Glarean에 의해 주어진 이름을 선호하였다.

둘째, 장-단의 불완전 협화에 대한 부분이다.

다음은 Zarlino의 불완전 협화의 본질에 대한 언급이다 (Ⅲ부분, 10장).

불완전 협화의 고유성 혹은 그 본질은 대부분이 생기있고 활기차다. 울림이 달콤하고 매끄럽더라도, 다소 슬픔과 무기력한 경향의 어떤 것들에 의해 반주된다. 첫째, 장3도와 6도 그리고 이것의 복합이다: 나머지는 단3도와 6도이다 ... 여기에는 생기 있고 발랄한 몇몇의 노래가 있다: 어떤 노래들은 오히려 슬프거나 무기력하다. 첫 번째 그 이유는 불완전 협화에서 첫째, 둘째, 일곱째, 여덟째, 아홉째, 열째, 그 밖에서 볼 수 있는 tone이나 선법의 mediant 또는 final 위로 종종 들리는 것에 있다. 왜냐하면, 우리는 이들 내에서 종종 5도 본질의 울림에 의한 협화를 듣기 때문이다: 즉 5도는 화성적으로 장3도와 단3도로 나뉘고, 이들은 귀에 많은 즐거움을 준다 (Lester 1977, 216).



연속적으로, Zarlino는 다른 선법들이 final과 mediant 위에서, 단조적 불완전 협화에 의해 특징화되는 것을 명시하고 있다. 즉 장3도와 단3도는 완전5도의 분할로부터 발생되며, 장6도는 완전4도와 장3도로 구성된다. 또한 단6도는 단3도와 완전4도와 연결로부터 발생됨으로, 진동수에 의한 본질에 의해 배열된 협화는 6도와 3도이다 (I부분 16장).

예 1은 각 선법에서의 final과 5도 위에서의 음정 배치 관계를 보여준다 (Lester 1977, 217).

예 1. 3도와 6도 관계

Mode	Quality of thirds and sixths over final		Quality of thirds and sixths over fifth	
Ionian	+ 3	+ 6	+ 3	+ 6
Lydian	+ 3	+ 6	+ 3	+ 6
Mixolydian	+ 3	+ 6	+ 3	+ 6
Aeolian	- 3	- 6	- 3	- 6
Phrygian	- 3	- 6	- 3	- 6
Dorian	- 3	+ 6	- 3	- 6

선법의 작용에 대한 이러한 구분은 선율적인 것이 아니라 화성적인 것이며, 이때의 음정은 final이나 mediant 위로 들린다.

초기 이론가들을 포함해 많은 후기 이론가들은 선법을 구별하는 하나의 기준으로 semitone의 위치를 언급하고 있으며, Zarlino는 이것을 선법의 다른 측면에 대한 양식화된 제시로서 사용하고 있다 (IV부분). Zarlino에게 있어 선법 구분의 결정적 요소는 옥타브 종의 중심음에서 발생하는 음정 관계에 있다. *Istitutioni harmoniche*에서는 bass 위의 5음, 3음이 포함된 기본적인 화성에 관한 부분과 3도의 성질에 의해 이것이 장-단으로 구별되는 부분을 우선적으로 제시하고 있다 (21장). 또한 III부분의 30장에서 증4도, 감5도, 감증8도와 같은 문제가 있는 화성음정에 대해 논의하였으며, 2성부 대위법 부분에서도 이들 음정 사용의 금지에 대해 다루고 있다 (31장). 이것의 경향은 성부수가 많은 대위법에서 더욱 복잡한데, 이는 협화와의 결합이 보편적으로 불협화를 가져오기 때문으로 보고 있다.

화성의 변화들은 두 성부 사이에서 나타나는 협화의 다양성 내에서 구성될 뿐만 아니라 작품의 최하성부의 3도나 10도 위에서 만들어진 음의

위치에 의해 결정되는 화성의 다양성 내에서도 그러하다. 이들 음정은 단과 장으로, 이것은 산술학적인 비율, 분할과 일치하거나 그것에 의해 결정된 화성이다. 이러한 변화들은 모든 다양성과 화성의 완전함에 의존한다. ... 나는 다른 곳 (선법의 작용을 구별하는 10장)에서, 장3도가 아래에 있으면 화성은 활기 있고, 이것이 위에 놓이면 이것이 슬프게 느껴진다는 것을 말하였다 (Lester 1977, 218).

첫째 자리바꿈된 3화음에 대한 III부분의 59장에서는 음악가들이 자주 5도 자리에 6도를 놓는다고 언급하고 있다. 그러나 Zarlino는 기본적인 화음의 음정 전위에 대해서는 취급하지 않고 있어, 6도를 3도의 전위로 인식하지 못하였음을 알 수 있다. 또한 tenor를 가장 먼저 작곡하는 작품의 중앙 성부이자 선법을 결정하는 부분으로 보았으며, 58장에서는 69가지 목록으로 4성부의 협화적 배열을 장3화음이나 장-단식의 현대적인 구별 없이 제시하고 있어, 이 시기의 3화음에 대한 시각과 선법의 구분, 장-단협화 관계에 관한 내용을 가늠하게 한다.

결론적으로, Zarlino는 semitone의 위치에 의해 선법을 구별하였다. 그러나 그는 대개의 협화적 화성이 장-단3화음 위에 기초한다는 것을 인지하지 못하였으며, final 위에 장3도가 있는 선법과 단3도가 있는 선법의 기본적인 차이와 장-단의 양극화에 대한 완벽한 이론을 제시하지는 못하였다.

### 제 3 장 선법 이론의 확장

선법 이론을 벗어나 완전한 화성 이론 (tonal harmonic theory)으로서의 첫 언급은 Rameau(1683-1764)의 *Traite de l'harmonie* (1722)에서부터이다. 화성 인식에 있어 가장 기본이 되는 중요 개념은 음들의 수직적 배열을 독립적인 구조로 인식하는 것이며, 특히 3화음 개념에 대한 발전된 시각은 조성시대를 열게 하는 것이다.

이와 같은 화성 이론에 대한 기본적인 토대는 Rameau 이전의 시기로 거슬러 올라가는데, 그 단계는 기본적인 3화음에 대한 개념이 대두되기 시작한 Glarean, Descartes, Zarlino 등의 17세기 이전의 선법 이론 시기와 화성적, 조성적인 경향으로의 성장과 더불어 기본적인 조성에 대한 개념이 자리 잡아간 17-18세기로 나누어 볼 수 있다.

### 3.1. 17세기 이전의 3화음 이론

3화음에 대한 초기 개념과 장-단3화음에 대한 인식은 Zarlino의 *Istitutioni harmoniche*에서 찾아진다.

화성의 다양성은 ... 두 성부 사이에서 찾아지는 협화음의 다양성 내에서 뿐만 아니라 작품의 최하성부의 3도나 10도 위에서 만들어지는 음의 위치에 의해 결정되는 화성의 다양성 내에서 구성된다. 이들 음정은 화성이 산술적인 비율이나 구분에 일치 혹은 결정되는 단 또는 장이다. 이 변화들은 화성의 모든 다양성과 완전성에 의존한다 (Lester 1974, 110).

그러나 3화음은 Zarlino의 연구 중에서 두드러진 부분을 차지하고 있거나 많은 부분에 할애되어 있지 않으며, 이 논서의 400여장 중 불과 몇 장에 지나지 않는다. 이것은 2성부 이상의 곡에서 비화성적 관계를 피하는 방법 (제3장 31과)과 3성부 이상의 대위법 (제3장의 58, 59, 60) 부분에서 언급되어 있는데, 여기에는 오늘날과 동일한 형태의 근음 위치, 제 2전위, 제 3전위된 3화음 유형이 나타나 있다. 그러나 전위 관계에 대한 그의 인식은 몇몇 다른 부분들에서와 일치하지 않으며, 4도와 5도의 옥타브 전위를 제외한 모든 음정에서 파생되는 옥타브 전위 관계를 인식하지는 못하였다. 또한 장3도와 단3도는 완전5도를 분리하는 것으로, 6도는 완전4도에 장단3도가 첨가된 것으로, 3도의 성질을 6도와 같은 것으로 보았으며, 3도의 전위가 6도와 관련되었다는 개념에는 도달하지 못하였다. 이외에도 그는 bass가 아닌 tenor를 곡의 기초 성부로 보았고, 3화음이 5도의 화성적 혹은 산술적 구분에 의해 발생된 것으로 논하였다.

이와 같이 Zarlino는 성부의 결합에 의해 발생된 화음의 일부 종류 밖에는 정하지 못하였으나, 다양한 음정의 결합을 시도하였다는 점에 큰 의미가 있다.

3화음과 이것의 전위, 3화음의 중요성에 대한 완전한 인식은 Rameau의 *Traite de l'harmonie* 에서이다. 그러므로 이러한 측면에 있어, Zarlino와 Rameau 이론 사이의 격차는 17세기 논문들이 교량 역할을 하게 된다. 이것에 관한 초기 논서 중에는 Thomas Campion의 *A New Way of Making Fowre Part in Counterpoint* (London, 1613-1618)가 있다. 여기서 bass 위에서 3화음의 근음 위치에 대한 4성부 작법을 보여주고 있으며, bass 위에 5도 대신 6도를 사용할 경우 이때의 근음은 bass 음의 3도 아래임을 언급하였다. 이것은 그가 근음 위치형에서 파생된 전위화음을 인식하였음을 의미하는 것이다.

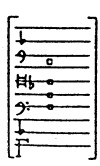
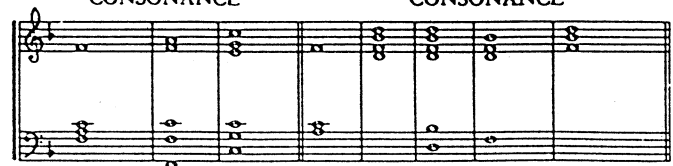
### 3.2. 17세기의 3화음 이론

소수의 독일 이론가들은 17세기 초, 3화음의 근음 위치형과 전위형에 대한 논의를 다루고 있음이 나타난다. 예를들어, Joachim Burmeister는 그의 *Hypomnematum musicae poeticae* (Rostock, 1599)와 *Musica poetica* (Rostock, 1606)에서 3화음의 종류를 완전5도와 단3도, 완전5도와 장3도, 단3도와 단6도, 장3도와 장6도의 구성의 네 가지 그룹으로 정리하였다. 또한 근음 위치와 전위형에 대한 완전한 인식은 Otto Sigfried Harnish의 *Artis musicae* (Frankfurt, 1608)에서부터 본다. 그의 논서 중 *Symphonia*에서는 협화음의 결합을 다음과 같이 취급하고 있다.

화음의 결합은 두음 이상의 구성으로, 이것은 협화음만으로도, 불협화음만으로도 구성될 수 있다. 협화음만으로 결합된 화음은 3개 음의 구성으로 이루어지는데, 3도가 포함된 5도 관계에 있어, 이 음정은 모든 협화음의 기초가 되며, 근음은 전체 협화음의 기초가 된다. 이 방법으로 첫 번째 협화음은 세개음의 구성에서, 간단하게 옥타브에 의해 변화된다. 4도는 5도에서 아래음이 한 옥타브 위로 이조될 때와 5도에서의 위음이 4도를 구성할 때 협화음의 힘을 갖게 된다. 완전 또는 불완전 화음은 옥타브의 첨가에 의해 다양한 결합을 한다. 즉 완전 화음은 5도의 밑음이나 아래음이 이것 자체의 위치와 옥타브 아래로 이조될 때이며, 불완전 화음은 밑음이 한 옥타브 위로 이조되어 아래성부나 아래음의 성질이 포기될 때이다. 이때는 5도 위 아래 사이의 중간음인 3도가 가장 아래음이 된다. 아래 성부에 3도가 없을 때, 이 위치에서 발생하는 4도는 불협화로 여겨진다 (Lester 1974, 114).

이것은 근음 위치와 전위된 3화음 사이의 관계인식에 대한 명백한 제시로, 화음의 최저음과 근음에 대한 차이, 구성에 따라 협화와 불협화를 갖는 4도 성질에 대한 인지를 나타낸다 (예 2).

예 2. 4도의 협화와 불협화

	PERFECT COMPOUND CONSONANCE	IMPERFECT COMPOUND CONSONANCE
		
	<p>"Here the lower note of the fifth is expressed in its place."</p> <p>"Or in this manner."</p> <p>"expressed an octave lower."</p>	<p>"Here the lower third is a dissonance because the lower third is absent."</p> <p>"This fourth is wanting."</p>

Johannes Lippius의 연구는 3화음에 대한 중요한 쟁점을 갖고 있다. 그의 *Disputatio musica tertia* (Wittenberg, 1610)와 *Synopsis musicae novae* (Strassburg, 1612)에서는 음정을 monards (선율음정에서 한음이 포함된 경우), dyads (화성음정에서 두음이 포함된 경우), triads (3화음의 용어를 처음으로 사용)로 나눈다. 특히 그는 dyads의 논의에서 5도와 3도를 모든 협화음으로 만들기 위해, 2도를 불협화로 만들기 위해 사용하고 있다

이것은 음악이론과 실제에서 단일 옥타브 내에서의 간단한 dyads-협화와 불협화-로 보기 위해, 옥타브에 의한 반복과 변형의 유사성을 정하기 위해 가장 유용하고 기초적이다. 이것은 더욱이 화성적인 곡에서 사용된 모든 dyads의 가능한 근음을 관찰하기 위해 더욱 그러하다. 모든 협화적인 dyads의 근음은 5도와 3도 두 종류 모두에서이다. 5도는 완전 협화의 근음이다: 즉 이것은 옥타브와 4도의 근음이다. 3도는 모든 불완전 협화의 근음이다: 즉 6도도 마찬가지이다. 불협화의 근음은 2도이다 (Lester 1974, 115).

예 3은 Lippius의 *Disputatio musica tertia*에서의 dyads의 결합을, 예 4는 3화음 구성을 보여준다 (Lester 1974, 117).

예 3. dyads의 결합

Radices Dyadum

\* This example appears on a foldout on folio B' in the *Disputatio musica tertia*. It is transcribed here literally except for the one mistake which has been corrected: the lowest note in the penultimate simultaneity is printed as E♯ and has been emended here to G♯.

예 4. 3화음의 구성

Trias harmonica utraq[ue]

또한 *Synopsis*에서 그는 3화음이란 3개의 음과 같은 수의 근음 dyads로 구성됨을 말하며, 밀집형태의 3화음 (aucta triad)을 다양하고 완전한 화성을 만들기 위해 유니즌이나 옥타브에 의해 결합되는 형으로, 분산형태의 3화음 (diffusa triad)을 전위의 개념으로 소개하고 있다.

분산형태의 3화음은 그들의 성부나 근음 위치에서 변형이 적게 다른 옥타브로 분산된다. 한 성부만이 기본적인 위치로부터 전위될 수 있고 나머지는 동일하게 남아있을 수 있다. 또는 두 성부는 전위되고, 한 성부가 유지될 수 있고, 세 성부 모두 전위될 수 있다. 여전히 이들 연결의 모두는 완전히 같은 소리가 난다. 더욱이 3화음은 항상 달콤하고 더 충만하고 더 완전하다. 이것의 핵심부는 변동 없이 최하 위치에 있고 나머지는 그 위에 위치한다 (Lester 1974, 116).

이와 같이 1599년 이후, 소수의 독일 이론가들에 의해 3화음이 기본적인 화성단위로 취급되었음이 여러 논서를 통해 분명하게 나타난다. 이들은 근음 위치와 전위된 3화음 사이의 관계를 옥타브 전위에 의한 음정으로 본 첫 세대로, 선법을 구분하는 요소로서 3화음을 사용하였다. 특히 Lippius의 이론은 옥타브 전위, 근음 형태로서의 음정의 산출, 협화의 자료로서의 3화음 등에 있어 Rameau의 화성 이론에 대한 모든 자료의 기초가 된다.

결론적으로, 3화음에 대한 초기 인식은 선법으로부터 조성적 사고로의 변화를 보여주는 중요한 가치를 지닌다.

## 제 4 장 17세기의 선법 이론과 조 이론

17세기에 산재한 여러 이론들은 선법, 장-단조 혹은 이 두 측면의 혼합된 시각 위에서 전개된다.

### 4.1. 17세기 음악의 실제

논서들에 제시된 17세기 음악이론의 경향을 음악의 실제와 비교하기 위해, 우선 Wienphal의 연구 결과를 제시한다. Wienphal은 1971년, 1500년부터 1700년까지 5179개 곡에 대한 선법과 조성을 연구하였다 (Wienphal 1971, 405-419). 그는 200년 간의 시기를 40년씩, 다섯개 단위로 구분하고 있는데, 이같은 시기적 구분은 작곡가들의 평

균적인 작품 활동시기에 기인한 것이다. 또한 그는 작품을 크게 종교음악 분야와 세속음악 분야로 양분하고 있으며, 모든 작품을 선법, 장조, 단조, 혼합된 장조성 (장조와 선법의 요소가 혼합되어 있는 경우)과 혼합된 단조성 (단조와 선법의 요소가 혼합되어 있는 경우)의 분야로 구분하고 있다.

이 연구에는 선법시대로부터 조성시대로의 점차적인 변화가 타당하게 증명되어 있으며, 종교음악 분야에서보다 세속음악에서 더 진보적 경향을 나타냄을 보여준다. 여기서는 Wienphal의 연구 중, 17세기 연구에 해당하는 1580-1620년, 1620-1660, 1660-1700년의 연구 결과들을 발췌하여, 각 시기별 백분율을 제시하겠다.

Wienphal이 선법의 단계부터 조성의 단계까지 분류하는 범주는 대략 다음과 같은 조건하에서 고려된 것이다.

- 첫째, 시작부분이 조성을 결정하는지의 여부
- 둘째, 조표 기호가 완전한지의 여부
- 셋째, 임시표가 첨가되었는지의 여부
- 넷째, 모방이 조성적 방법 혹은 선법적 방법을 따르는지의 여부
- 다섯째, 악구와 악절의 관계가 조성적 혹은 선법적인지의 여부
- 여섯째, fa와 la의 비-조성적 음을 강조하는지의 여부
- 일곱째, 선법적인 취급으로 제 7음을 반음 내리는지 또는 조성적으로 제 7음을 반음 올리는지의 여부
- 여덟째, 조성감을 갖게 하는 강한 화성적 진행이 있는지의 여부
- 아홉째, 종지에서 강력한 조성적 특징을 보이는지의 여부

연구의 첫번째 시기인 1500-1540년까지는 61.5%정도가 순수한 선법음악으로 되어 있다. 이 시기 음악을 장조적 경향과 단조적 경향으로 구분하였을 경우, 약 55%가 단조적 성향을, 약 45%가 장조적 성향을 띤다. 1450년에서 1500년경까지의 가능한 단조적 성향이 60%, 가능한 장조적 성향이 40%라는 결과를 놓고 비교하였을 때, 1500년을 중심으로 장조성과 단조성이 균형을 맞추어 간다고 볼 수 있다.

연구의 두번째 시기인 1540-1580년까지는 선법이 61.5%에서 34.4%로, 혼합된 장조성이 16.7%에서 15.5%로 감소하였으며, 반면에 혼합된 단조성이 12.7%에서 23.5%으로, 장조가 6.9%에서 11.9%으로 증가하였다. 또한 단조는 2.2%에서 14.7%으로 가장 큰 변화를 보이고 있으며, 세속음악과 교회음악의 단조 경향이 균형 (15.1%:13.4%)을 이루어가고 있음이 나타난다.

이 시기의 음악은 여러 방면에서 다양한 변화가 일어나는 중요한 시기로, 선법의 온음계에 포함된 반음계적 변화들에 의해 표현의 절정을 이룬다. 그러므로 이 시기의

음악은 후기 낭만주의에서 20세기로의 혼란의 시기와도 유사한, 하나의 단일화된 틀(조성)로 음악을 묶고자하는 변화와 개혁의 요소를 가지고 있다고 볼 수 있다.

이 시기의 음악에서 선법적으로 시작하는 곡은 매우 흔하다. 그러나 작품 내에서의 각 부분은 혼돈의 요소들을 가지고 있으며, 여기에는 고려해 보아야 할 몇 가지 문제가 있다. 첫째, 임시표가 포함된 부분의 문제이다. 이것의 사용은 곡을 하나의 조성 영역으로 이끌지 못하며, 반음계적인 선을 진행으로, 화성적인 논리성을 부족하게 한다. 즉 선율에 있어 임시표의 과도한 사용은 화성의 논리성을 잃게 한다. 둘째, 전조의 문제이다. 이 시기 음악에는 이조가 포함된 많은 예들을 찾을 수 있다. 그러나 이때의 이조는 정격중지 위에서 정의되는 전조의 수단을 확립하지 못하고 있으므로, 아직까지 선법 혹은 이것과 혼합된 조성의 범주를 벗어나지 못하고 있다.

#### 4.1.1. 1580-1620년의 음악

Wienphal 연구의 세 번째 시기인 1580-1620년까지의 음악은 강한 개혁적인 변화를 나타내는 결정적인 시기이다.

이 시기의 가장 중요한 발전은 soprano와 bass 사이의 이분화로, 다성부적 음악 체계 내에서 야기되는 문제점들을 고려해 보아야 한다.

장조 사용은 11.9%에서 25.9%로 증가하였으며, 단조는 14.7%에서 22.6%로, 혼합된 장조성은 15.5%에서 18.9%로, 혼합된 단조성은 23.5%에서 24.7%로 증가하였다. 반면, 선법은 34.4%에서 7.9%으로 현저하게 감소하였다. 또한 장조분야에 혼합된 장조성을 포함시키면 44.8%으로, 여전히 단조성이 우세함이 나타난다.

표 1. 1580-1620년의 음악

	세속음악	교회음악	합 계
선법	2.5%	16.1%	7.9%
혼합된 장조성	15.1%	24.2%	18.9%
혼합된 단조성	15.1%	30.7%	24.7%
장조	32.5%	15.8%	25.9%
단조	29.0%	13.2%	22.2%

#### 4.1.2. 1620-1660년의 음악

조성의 영역에서 보는 바와 같이 전 시기와 비교하여, 장조가 25.9% 증가하였으며, 단조가 13.5% 증가하였다. 또한 선법은 7.9%에서 1.4%로, 혼합된 장조성은 18.9%



에서 6.9%로, 혼합된 단조성은 24.7%에서 7.9%로 현저하게 감소하였다. 또한 세속음악 영역과 교회음악 영역 사이의 격차가 거의 없어진 것이 관찰되는데, 이것은 조성에 대한 인식이 체계화되었음을 의미하는 것이라 할 수 있다.

표 2. 1620-1660년의 음악

		세속음악	교회음악	합 계
혼합된	선법	1.9%	0.4%	1.4%
	장조성	5.0%	6.9%	6.9%
	단조성	5.2%	10.7%	7.9%
	장조	0.2%	42.5%	48.1%
	단조	37.7%	39.5%	35.7%

#### 4.1.3. 1660-1700년의 음악

이 시기에서 장조는 48.1%에서 50.7%로 증가하였으나, 단조는 35.7%에서 32.1%로 감소하였다. 이것은 장조와 단조와의 폭이 크다는 것을 제외하고 다소의 변화는 아니다. 선법은 1.4%에서 3.9%로 약간의 증가가 있다. 이것은 작품에서 과거의 어법을 향한 의식적인 노력과 관계된 것이라 할 수 있다. 상대적으로 교회음악 분야에서는 전 시기에 비해 장-단조가 82.0%에서 71.6%로 감소하였다. 또한 세속음악은 조성 분야의 상당한 증가를 나타내는데, 장조와 단조의 합계가 음악의 98.8%를 차지한다.

표 3. 1660-1700년의 음악

		세속음악	교회음악	합 계
혼합된	선법	-	6.2%	3.9%
	장조성	0.5%	7.6%	4.8%
	단조성	0.7%	14.6%	8.5%
	장조	57.6%	41.6%	50.7%
	단조	41.2%	30.3%	32.1%

결론적으로 Wienphal의 연구결과를 정리해보면 다음과 같다.

표 4. 1500-1700년의 음악

	1500-1540	1540-1580	1580-1620	1620-1660	1660-1700
선법	61.5%	34.4%	7.9%	1.4%	3.9%
혼합된 장조성	16.7%	15.5%	18.9%	6.9%	4.8%
혼합된 단조성	12.7%	23.5%	24.7%	7.9%	8.5%
장조	6.9%	11.9%	25.9%	48.1%	50.7%
단조	2.2%	14.7%	22.6%	35.7%	32.1%

이와 같이 Wienphal의 연구를 통해 16-17세기 음악체계는 점차 장-단조로 정착됨이 나타난다. 특히 1540년에서 1620년은 선법과 조성이 무분별한 혼란의 시기로, 20세기 초반의 무조성 (atonal)의 범주에도 대응될 수 있는 이러한 시기를 거쳐 점차 음악구조는 조성으로의 체계를 잡아가게 된다.

## 4.2. 선법과 조의 개념

선법과 조가 어떤 차이를 갖고 있는지에 대한 질문은 이들의 구성요소를 비교함으로써 대답될 수 있다 (Atcherson 1973, 208).

첫째, 선법은 정해진 범위를 갖고 있다. 예를 들어, Dorian이란 D로부터 d까지의 음고의 시리즈를 의미한다. 한편 조는 음고의 특별한 집합체가 아닌 음정적인 성질(장 혹은 단)을 내포한다. 둘째, 선법에서 약 1670년 이전 음악의 보표에 쓰인 b는 시대착오적인 것으로, 이것은 단지 이조가 일어난다는 신호일 뿐이다. 그러나 조는 어떤 이론적 의미에서건 이조가 일어나지 않는다. 셋째, 선법은 일반적으로 정격선법과 변격선법이 쌍(pair)을 이룬다. 조도 역시 쌍을 이룰 수 있다. 물론 이것이 정격과 변격의 개념을 갖는 것은 아니다. 그러나 17세기 후반동안, C장조는 빈번히 D위에서 a단조 선법(b<sup>b</sup>이 된)과 쌍을 이루고 있으며, 병행 장-단조의 쌍은 다소 초기에, 관계 장-단조 쌍은 다소 후기에 나타나는 현상이다. 넷째, 선법은 보통 4도와 5도 종의 구성을 포함하고 있는 반면, 조는 온음과 반음의 순서에 의해 표현된다. 대부분의 이론가들은 조와 선법 모두에 임시 음이 허용된다는 면에 있어서는 두 체계가 유사하다고 보고 있다. 다섯째, 음역은 선법의 정의와 이것을 인지하는데 있어 중요한 측면이다. 그러나 조의 개념에서는 이것이 무관하다. 여섯째, 교회선법에서는 tenor (dominant)가 구조적인 중요성을 갖는다. 그러나 조에서는 18-19세기를 걸쳐 점차적으로 계층적인 관계의 전체적인 화성진행을 중요시한다. 물론 조에 있어서도 구조적으로 dominant의 역할이 중요하다. 그러나 이것은 이미 17세기부터의 현상으로, 조에서는 dominant가 일관성 있게 으뜸음의 5도 위에 위치하나 교회선법에서 이것은 final의 관계에 따라

그 위치가 변화된다. 일곱째, tenor의 구조적 중요성은 psalm과 canticle 연주에서 특별하다. 한편, 조 체계 내에서는 dominant의 구조적 중요성과 다른 나머지 음들의 화성 진행, 내성 종지의 음고-높이 (pitch-level)에 관계된다. 여덟째, 선법들은 일반적으로 monophonic 음악과 연결된다. 이것은 polyphonic 음악의 문맥 내에서 다루어질 때 조차, monophonic 음악의 합성으로서 이해된 polyphonic 음악이다. 그러나 조는 선법 이론으로부터 장-단조 이론의 시기까지 3세기 동안, 일반적으로 polyphonic 음악에 연관된다.

그러나 이러한 차이에도 불구하고, 17세기 이전의 이론에서는 선법의 요소들과 그 특징들이 종종 조의 특성과 공존하는 것을 볼 수 있다.

#### 4.2.1. 비정규적 체계

선법에 있어 조표는 점차 현대적인 기호로 대체되었으며, 이것은 이조된 선법의 개념을 확장시키는 역할을 한다. 즉 기본 유형에서 벗어난 다양한 비정규적 체계 (Irregular-System)가 제시됨으로서 선법 이론에는 많은 혼란이 발생하게 된다. 이는 선법 체계가 붕괴 되어가는 과정에 있어, 역사적인 중요성을 띠는 것으로, 선법의 격증 또는 선법의 축소를 향한 17세기 경향과 일치하는 측면이기도 하다 (Atcherson 1973, 211). 한 예로, Pier Francesco Valentini는 Glarean의 12선법에 12개를 더하여 24개 선법 체계를 제시하였으며, 18세기 초기 사본 Nicholas Bernier의 *Principes de composition*은 선법 축소의 경향을 나타내는 대표서이다. Bernier에 의한 7개의 선법은 흰 건반 위에 각각 놓이게 되며, final 위의 3도에 의해 장조와 단조로서의 성질이 확인된다. 또한 이들 선법의 대부분은 반음계적 교환이 이루어지는데, re위의 제 2 선법은 상행 C#과 하행 Bb을 갖으며, si위의 선법은 F#, C#, A#을 갖는다. 이것은 조성으로의 현대적 기보에 접근함을 나타낸 것이다. 그러나 이러한 Bernier의 사본이 50년 혹은 100년 일찍 준비되었다면, 이것은 조의 개념에 있어 중요한 단계로 여겨졌을 것이다. 그러나 이것은 장-단조 체계의 실제적인 출현에 뒤쳐진 것으로, 여전히 선법 이론의 잔재로서 여겨진다.

선법의 수를 축소시키기 위한 또하나의 방법은 정격과 변격선법 사이의 차이를 무시하는 것이다. De la Voye Mignot의 *Traite de l'harmonie de musique* (1656)에서는 6개의 선법만이 가능하다는 주장이 나타나는데, 이들이 동일한 종지, mediant, dominant, final을 공유함으로써 정격과 변격사이의 진정한 차이가 없음을 언급한 것이다. 즉 이것은 정격과 변격사이의 차이를 없앴으로 조 기보에 좀 더 접근하고 있다.

선법의 수를 두 가지로 축소시키기 위한 이러한 제안은 17세기 이론서에서 가장

빈번히 접하게 되는 과제이다. 선법이 4, 6, 7, 12, 72 등으로 표현되는 것은 17세기 이론의 혼란을 의미하는 한 현상이나 사실상, 많은 이론가들은 변화의 과정을 통해 8선법 이론의 전달을 추구하였다.

이와 같이 이 시기 이론가들에 의해 8선법 혹은 12선법이 언급되었다고는 하나, 명확히 전자와는 chant가, 후자와는 polyphonic 음악이 연결되어있음이 나타난다.

#### 4.2.2. 8선법과 12선법

선법의 8-12 체계를 인정한 17세기 이론가들 중, Pierre Maillart는 ton (교회선법)을 mode (polyphonic 음악에서의 선법)로부터 구분하기 시작하였다 (Atcherson 1973, 213). 그는 ton을 결정하기 위해 옥타브 종보다는 dominant를 고려해야한다고 말하는데, 이러한 견해는 dominant와 final 사이의 음정적 관계의 관찰이 필요함을 의미한다. 한 예로, dominant가 la, final이 re인 antiphon은 tonus PRIMus에 속한다. 그러나 mode는 4도, 5도, 옥타브 중에 의해 결정되는 것임으로, 주어진 chant에서 ton과 mode는 상이할 수도 있다.

Antoine Parran는 그의 *Traite de la musique theorique et pratique* (Paris, 1636)에서 12선법으로부터 8선법을 구별하였다. 이러한 취급은 그 당시의 많은 이론가들이 직면한 난국을 반영한 것으로, 여기에서는 12선법의 이름과 번호가 명백하지 않다. 그러므로 그가 말한 C선법이란 "le premier mode Dorique"일 수도 있으며, "11th, Ionian mode"일 수도 있다.

Pierre-Benoit de Jumilhac은 그의 *La science et pratique du plain-chant* (Paris, 1673)에서, 8선법과 12선법 두 체계 모두를 polyphonic 음악에 사용하였다. 선법 이론에 대한 17세기 뛰어난 이론서 중 하나인 이것은 Sebastian de Brossard의 *Dictionnaire de musique* (Paris, 1703)에 대한 기초적인 자료를 제공한다. 그는 전체적으로 선법의 범주와 그 수에 대한 다양한 견해를 제시하였으며, 두 가지 선법으로의 축소경향 뿐만 아니라 8선법 체계의 유지를 나타내고 있다.

이와 같이 17세기 이론가들은 8선법 혹은 12선법 체계를 유지하였으며, 이 시기 작곡가들은 장-단조의 양극화 방향으로 움직임을 계속하였다.

#### 4.2.3. 조표와 이조

17세기 음악 스타일의 변화를 나타내는 가장 단편적인 예는 #과 b의 조표의 사용에서 찾아볼 수 있다. 15세기와 16세기의 이것은 이조의 경향을 나타내는 것으로 1-2

의 b기호를 갖는다. 이들이 조표에 대해 인지하고 있었고 새로운 표기가 조성으로 인식되는 경향을 나타낸다 할지라도, 일반적으로 이론가들은 오랜 기간 조 이론보다는 이조 개념이 포함된 선법 이론을 논의의 대상으로 삼았다. 조표는 사실상, 선법에 반대된 조성으로의 사고를 증명하는 실마리가 된다. 즉 c단조에서 2개의 b기호가 주어졌을 경우 이것은 이조된 Dorian으로 보며, 3개의 b이 주어졌을 경우, 관계 장-단조로 보는 것이다.

17세기 이론가들은 전형적으로 음정에 의한 이조를 옹호하였으며, 후기의 이론가들은 궁극적으로 7개의 #과 7개의 b이 포함된 이조를 이끌어냈다 (Atcherson 1973, 215). 이 중 Alexander Frere는 그의 *Les transpositions de musique reduites au naturel, par le secours de modulation* (Paris, 1706)에서 선법의 이조를 언급하고 있는데, 그에게 있어 Dorian은 단조의 원형이 된다.

1년 뒤 이조와 조 기호와에 대한 연결은 Saint-Lambert에 의해서 이루어졌으며, 그는 이조를 4개의 # 또는 4개의 b으로 제한하였다.

### 4.3. 음고-조 선법

한편, 8선법에는 원형에서 파생된, 조표가 쓰인 유형이 제시되었다. 이러한 현상을 Atcherson은 Pitch-Key Mode(음고-조 선법)라고 정의하였다 (Atcherson 1973, 217). 예를 들어, 제 2선법은 보통 G final과 하나의 b의 기호가 있는 체계에서 출발하며, 이조가 가능하다.

음고-조 선법에 관한 체계는 Johann Jacob Prinner (1624-1694)의 것이 전형적이라고 할 수 있다. 그는 *Musicalischer schlissl* (1677)에서 예 5와 같이 제시한다 (Atcherson 1973, 217).

예 5. Prinner의 8선법

The image displays eight numbered staves of musical notation, each with a bass clef. The staves are arranged in three rows. The first row contains staves 1, 2, and 3. The second row contains staves 4, 5, and 6. The third row contains staves 7 and 8. Below each staff is a letter indicating a key signature: 1 (D), 2 (Gb), 3 (A), 4 (E#), 5 (C), 6 (Fb), 7 (D#), and 8 (G#). The notation consists of various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, illustrating the 8-line system's structure.

선법의 이조는 선법성의 기본적인 한 측면으로부터 출발한다. 원형 선법은 고정된 음정적 구조, 중심음 (final)과 연결되어있다. 중심음이 이조에 의해 옮겨진 경우, 임시 표를 씌므로 음정적 구조에 상응한 새로운 음의 집합을 만들게 되며, 이것은 Prinner의 선법이 조의 개념에 접근한 것임을 보여주는 것이다.

음고-조 선법은 17세기의 특징적 현상이라고 할 수 있다. 즉 Glarean와 Zarlino 등의 이론에서는 이러한 측면에 대한 언급이 없다. Adrian Banchieri의 *L'onano suonarino*는 음고-조 선법의 외관에서 8선법을 제시한 첫 논문이다. 몇몇 측면에서 Banchieri를 따르고 있는 Prinner와 Banchieri의 체계 사이에는 중요한 차이점이 있는데, 예 5과 6을 비교해보면, Banchieri의 종지는 으뜸 3화음의 윤곽이 모든 경우에서 나타나지 않음이 예 6과 같이 확인된다 (Atcherson 1973, 219).

예 6. Banchieri의 8선법

The image displays eight musical staves, numbered 1 through 8, representing Banchieri's 8-line system. Each staff contains a sequence of notes and rests. Below the first staff, the labels 'Principante', 'Mezana', 'Indifferente', and 'Finale' are positioned under the corresponding notes. The notation uses a treble clef and a key signature with one sharp (F#). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The system shows a progression of pitches across the eight lines, with the final note on the eighth line being a G#.

음고-조 선법은 이론적인 자료에서뿐만 아니라 실제에서도 그 증거가 나타난다. 즉 장-단조는 prelude와 fugue의 순서에 대한 방향을 제공하는데, J.K.F. Fischer의 *Ariadne musica*와 J.S. Bach의 *Das wohltemperierte klavier* 등의 모음집이 그 예이다.

Georg Muffat은 그의 *Apparatus-Organisticus*에서 예 7과 같이 verset을 재정리하였다 (Atcherson 1973, 220).

예 7. Muffat의 verset

Mode	Initial key	Key signature	Final tried
1	d	none	D
2	g	one flat	G
3	a	none	A
4	e	none	E
5	C	none	C
6	F	one flat	F
7	C	one flat	C
8	G	none	G
9	e	one sharp	E
10	D	one sharp	D
11	c	two flats	C
12	B <sup>b</sup>	one flat	B <sup>b</sup>

이 시기 건반 작곡가들이 제공한 증거들은 그들이 전통적인 tonus의 지시를 사용하였더라도, 장-단조로의 사고가 나타남을 제시한다.

Banchieri, Prinner 등의 음고-조 선법은 16-18세기로의 전통적인 이조에 관한 이론과는 본질적인 차이가 있다. 즉 Prinner의 경우, 제 2선법은 간단히 G final과 조표에 하나의 b기호를 가지므로 이조를 의미하지 않는 반면, Banchieri의 제 2선법은 G (하나의 b 기호)로부터 D (기호 없음)로의 이조가 가능하다.

Nivers는 음고-조 선법이 그들 자체의 이조로서 파생됨을 말한다. 그는 final의 최상성부 음이 반복되는 음이나 주어진 선법의 dominant로서 작용하는 음고와의 관계에 놓여야함을 설명하고 있는데, Nivers는 chant가 연속되면서 dominant가 동일하지 않음을 예 8과 같이 제시한다 (Atcherson 1973, 223).

예 8. Nivers의 *Corpus Christi*중에서

8-a.



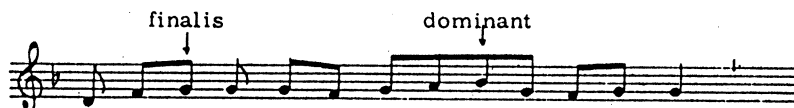
8-b.



8-c.




8-d.



예 8-a는 제 1선법에서 첫 antiphon의 결과를 보여준 것이며, 예 8-b는 두 번째 antiphon의 시작을 보여준다. 이것은 제 2선법의 원형으로, 두개의 이조 되지 않은 antiphon 모두에서 노래되어야 할 경우, 안정되게 노래부를 수 있는 음역의 한도를 넘게된다. 이조에는 순서가 주어지나 축 (axis)으로서 dominant를 사용하지는 않는다. 예 8-c는 조성 체계로의 불완전한 변경을 제시하며, 예 8-d에서는 이조가 제시되는데, 결과적으로 여기서 제 2선법이 Prinner의 제 2선법으로 적용되는 것이 관찰된다.

예 9는 Nivers가 연속되는 chant에서 dominant의 음정적 관계에 관한 규칙을 제시한 것이다 (Atcherson 1973, 224).

예 9. Nivers의 이조





이와 같이 Banchieri의 제시는 선법 이론의 연속을 저지시키는 역할을 하게 되며, 음악이론은 좀 더 조 개념에 가까워지게 된다.

#### 4.4. 선법의 양극화

Zarlino는 16세기 중반 12선법이 final 위의 장-단3도에 의해 기본적인 두 가지 형으로 구분됨을 인식하였다. 그는 물론, 선법의 수를 두개로 축소시키지는 않았다.

만일 8-12 선법이 두개로 축소된다면, 질문은 발생한다. 어느 것이 둘로 축소되는가? 17세기에는 질문에 대한 3가지 답이 있다. 이것은 첫째, 지금의 장조와 단조가 동일한 단일 종지음 또는 으뜸음으로 쌍을 이룬 경우이며 둘째, C장조와 D Dorian이 셋째, C장조와 a단조가 관계조로 쌍을 이루는 경우이다.

첫번째, 병행 장-단조가 쌍을 이룬 경우는 특히 영국의 현상으로 보인다. Christopher Simpson은 *A Compendium of Practical Music* (1667)에서 다음과 같이 말하였다.

나는 옥타브의 모든 위치에서 조에 적용된 3도의 #과 b를 보여줄 것이다 ... 조의 5도는 3도의 #이나 b중 하나에 의해 항상 분리되어야 한다. 이것은 결과적으로 b이나 #조이어야 한다 (Lord 1970, 23).

두번째, C장조와 D Dorian이 쌍을 이룬 경우는 불란서의 현상으로 보인다. Rousseau, L'Affilard 등의 경우가 그러하며, Rameau도 예외는 아니다. 그는 *Traite de l'harmonie*에서 이같은 쌍을 고수하고 있으며, 연속되는 논문들에서는 관계 장-단조의 현대적 개념이 나타나 있다.

세번째, 관계 장-단조의 개념은 처음으로, Thomas Salmon (1648-1706)의 *A Proposal to Perform Musick in Perfect and Mathematical Proportions* (London, 1688)에서 나타난다. Salmon이 C장조와 a단조를 쌍으로 묶은 이유는 비올 연주에 있어 지판의 변경 없이 이들 두 조의 연주가 가능하기 때문으로, C장조를 연주하고 d단조를 연주하는 경우 지판의 변화가 요구된다. 그의 논서에서는 3개의 #과 3개의 b이 있는 장조와 단조로의 쌍을 보여주고 있으며, 이러한 견해는 17세기 후반과 18세기 초의 영국이론가들에 의해 지속된다.

음악의 구조를 17세기까지는 중심음과 음정의 관계로서 설명하였다. 예를 들어 선법, 음, Dorian 등은 이미 중심음과 음정의 구조를 암시하고 있는 것이며, final이라는 말조차 음정적 구조와의 관계로부터 벗어나 이해될 수 없다. 또한 영국인들은 조의 개념을 소개하는데 있어 음정 구조에 대한 제시 없이 중심음만을 언급하였는데, 이러

한 내용은 이미 Simpson의 견해에서 암시되어 있는 것이기도 하다.

Saint-Lambert는 18세기초, 중심음과 음정 구조 사이의 독립성을 인정한 첫 이론가이다. 동시에 그는 관계 장조와 단조 체계를 시작하였으며, ton (key 또는 key note)과 mode (장조 또는 단조) 사이의 명백한 차이를 인지하고 있음이 나타난다.

작품의 ton은 bass의 final에 의해 지시된다. 이것은 항상 기본이 되는 음이며 다시 말하자면, 이것은 note tonique이다 (Atcherson 1973, 227).

반면에, mode는 tonic과의 관계에서 나머지 음고들과의 배열을 가리킨다.

선법은 선율과 이것의 반주 부분이 final과 모두 일치할 때 결정될 수 있다. 이것은 음악 작품이 결정되는 특별한 체계이다 (Atcherson 1973, 227).

Saint-Lambert는 조표로서 ton을 정리하고 있으며, 실제로 12 ton만이 가능함을 나타낸다. 즉 G위에서의 단조는 두개의 b기호를 갖는데, 이것은 Bb장조와 쌍이 된다. Saint-Lambert는 이조란 mode가 아닌 ton을 변화시키는 실제적인 작용으로, 이것은 mode의 변화 없이 ton의 위치만을 변화시키는 것임을 말하였다.

위에서의 제시들을 요약하면, Ionian과 Aeolian으로부터 파생된 장-단조를 언급하는 것은 두 가지 이유에서 오류를 범하는 것이라 할 수 있다. 첫째, 두 가지 선법을 언급하는 것은 일반적으로 Ionian과 Dorian을 의미한다. 둘째, 두 가지 선법을 다루는 이들은 C위에서와 A위에서 시작하는조를 취급하는데, 이들 각각은 Ionian과 Aeolian으로부터의 발생의 유사성을 공유하지 않는다. 즉 이 같은 결론은 조 이론이 선법 이론을 전제조건으로 하지 않음을 나타내는 것이다.

## 제5장 결 론

이 연구의 목적은 Glarean과 Zarlino의 선법 이론이 장-단조 이론으로 대체되는 과정을 17세기 음악의 실제와 이론가들의 견해를 통해 확인하는데 있다. 즉 17세기는 3화음에 대한 초기 인식과 선법적인 사고로부터 조성적인 사고로의 변환을 보이는 주요한 시기로, 장-단조 이론의 완성을 Rameau의 *Traite de l'harmonie*에 들 경우, 17세기의 이론 체계는 선법, 장-단조 혹은 이 두 이론의 혼합된 시각 위에서 전개하게

된다.

주어진 역사적 시기와 이에 따른 이론에 대한 인정은 그 시기의 진보적인 관점 위에서 기초를 형성할 수 없으며, 이것은 Glarean과 Zarlino의 이론이 장-단조 체계로 발전하는 과정에 있어서도 예외는 아니다.

Glarean은 *Dodecachordon*에서 전통적인 8선법 체계에 Ionian과 Aeolian이 포함된 12선법 체계를 언급함으로써, 조성 이론으로의 발전과정에 중요한 지표를 제시한다. 그러나 그의 이론에서는 직접적인 장-단조 개념으로의 사고를 나타나지 않으며, 그가 단지 옥타브의 관점에서 불완전한 선법 체계를 완성시키고자 한 것을 볼 수 있다.

장-단조 이론을 형성하게 되는 가장 기본적인 사항은 음들의 수직적 배열을 독립적인 구조로 인식하는 것이다. 그러므로 수평적 요소를 강조하는 선법 이론의 붕괴는 이러한 과정에 있어 우선적이다. 화성을 3화음의 견지에서 처음으로 인식한 이론가는 Zarlino이다. Zarlino는 *Istitutioni harmoniche*에서 화성의 기초가 장-단3화음임을 지적하였으며, Glarean에 의한 선법의 순서를 Ionian과 Aeolian이 처음과 마지막에 오도록 재정리하고 있다. 그러나 이러한 재배열의 원인이 Ionian과 Aeolian이 장-단조 체계를 상징하거나 이들을 독립시키기 위한 방법과 연관되어 있지 않음이 연구를 통해 확인된다.

17세기 이론가들은 우선적으로 Zarlino의 견해를 확장시켜 semitone에 의해 선법을 구분하던 선율 이론의 한계로부터 벗어난다. 즉 선법은 final 위의 장3화음을 갖는 Ionian, Lydian, Mixolydian과 단3화음을 갖는 Dorian, Phrygian, Aeolian의 두 가지 부류를 형성하게 된다. 또한 불란서에서는 좀 더 직접적인 장-단조로의 경향이 나타나는데, 17세기 불란서 논서에 빈번하게 언급되는 과정은 선법의 축소 경향이다. 여기에는 크게 두 가지 방법이 있다. 첫 번째는 정격과 변격의 구분을 무시하는 것이고, 두 번째는 final 위의 5도내에 tone-semitone-tone-tone의 배열을 갖는 Dorian, Hypodorian, Aeolian, Hypoaeolian (이 시기 Phrygian은 Aeolian에 의해 대체됨)과 tone-tone-semitone-tone의 배열을 갖는 Ionian, Hypoionian, Lydian (Bb포함), Hypolydian (Bb포함), Mixolydian, Hypomixolydian의 두 가지 기본형으로 각각을 합치시키는 것이다.

한편, Rameau의 *Traite de l'harmonie*를 포함해, 17세기 후기와 18세기 초의 많은 논서에는 Aeolian이 아닌 Dorian이 단조 선법을 위한 모델로 나타난다.

이와 같은 지금까지의 연구를 토대로, Ionian과 Aeolian으로부터 파생된 장-단조를 언급하는 것에는 두 가지 문제점이 지적된다. 첫째, 화성 이론이 정착되기까지 장-단조 선법을 다루는 경우 일반적으로 Ionian과 Dorian 선법을 언급한다는 것이며, 둘째, 단조 선법의 경우, 음계의 다양성 (화성 혹은 선율 단음계)으로 인해 초기 선법 중 어

느 하나와 상응하지 않는다는 점이다. 이것은 장-단조 이론이 선법 이론의 절대 조건을 전제로 하지 않는다는 것을 의미하며, 나아가 선법에서의 중심음 개념과 음정 구조로부터 독립적이라는 것을 나타내는 것이다.

## 참고문헌

- Arnold, Frank T. 1961. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. London: Holland Press.
- Atcherson, Walter T. 1973. "Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books." *Journal of Music Theory* XV: 203-232.
- Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Ferere, Walter H. 1954. "Mode." *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed., Eric Blom. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Grout, Donald J. 1960. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Joel, Lester. 1977. "Major-Minor Concepts and Modal Theory on Germany, 1592-1680." *Journal of American Musicological Society* XXX: 208-253.
- \_\_\_\_\_. 1974. "Root-Position and Inverted Triads around 1600." *Journal of the American Musicological Society* XXVII: 110-119.
- Lowinsky, Edward. 1961. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley: The University of California Press.
- Reese, Gustave. 1954. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Shirlaw, Matthew. 1969. *The Theory of Harmony*. London: Da Capo Press.
- Simpson, Christopher. 1970. *A Compendium of Practical Music*. Ed. Philip J. Lord. Oxford: Blackwell.
- Strunk, Oliver. 1950. *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Tolkoff, Lyn. 1973. "French Modal Theory Before Rameau." *Journal of Music Theory* XVII: 150-163.
- Wienphal, Robert W. 1971. "Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries." *Journal of Music Theory* XV: 405-419.
- Zarlino, Gioseffo. 1968. *The Art of Counterpoint*. Trans. G. A. Marco and C. V. Palisca. New Haven: The University of Yale Press.

## Abstract

### Modal and Major–Minor Key Theory in Seventeenth Century Music

Choi, Won-Sun

It is the purpose of this study to document the decline of modal theory in the seventeenth century and the concurrent emergence of major–minor key theory.

Emergence of major–minor key theory in the seventeenth century put an end to virtually unbroken tradition of modal theory which had endured for at least two millennia.

Glarean and Zarlino are linked directly to the recognition of major–minor key theory in recent literature. In reality, however, there is not a trace major–minor thinking in Glarean's *Dodecachordon*. For from trying to isolate the new Aeolian and Ionian modes, Glarean argues that he is only trying to complete an imperfect system of eight modes by correcting a misunderstanding of the nature of mode as octave species. One of the earliest indications of new direction in modal thinking is found in Zarlino's *Istitutioni harmoniche*. After acknowledging the existence of twelve different modes, Zarlino goes on to state that all of them could ultimately be broken down into two groups: 1) Those with a major triad on the final or mediant. 2) Those with a minor triad on the final or mediant. Zarlino maintains, furthermore, that it is the presence of major or minor triads on these particular scale degrees which determines the affection of music.

During the period transition from modal theory to major–minor key theory, roughly coextension with the seventeenth century, elements and characteristics of modes are often found intermingled with key traits. But to say, in effect, that four of six mode pairs fell into disuse leaving only Aeolian and Ionian, and that these two pairs were identical to minor and major, respectively, is to ignore the historical evidence of seventeenth century music treatises. To say that major and minor descended from Ionian and Aeolian is misleading for two reasons: 1) Those who dealt with two modes and treated them as "modes," i. e., subjected them to

---

transition, generally chose Ionian and Dorian. 2) Those who dealt with two modes, one on C and one on A, treated them as keys from the start and ignored their fortuitous to Ionian and Aeolian respectively.

In conclusion, it can be seen that Ionian octave-scale pattern becomes the major mode. It is impossible, however, to provide such a tidy picture for the ancestry of the minor mode because no single scale is used exclusively and not all forms of minor scale (i. e., harmonic and melodic minor) correspond to one of the earlier modes. Yet despite the variability of minor mode, theorists are still able to speak of the major-minor mode since what they consider to be the most essential property of their two modes—the third above the tonic consisting of either a ditone or a tone semitone—is present in the single major scale as well as in each of the diverse forms of the minor scale.





# 현대 교회음악의 위험요소

하재은 (연세대 교수)

## 차 례

- 제 1 장 들어가는 말
- 제 2 장 심미주의
- 제 3 장 실용주의
- 제 4 장 교회음악의 위험요소
- 제 5 장 방법론
- 제 6 장 맺음말

성경엔 교회음악에 대한 구체적인 설명이 없다. 구약은 성전예배의 일부분으로 레위지파의 음악체계를 설명하여 주고 음악이 주는 효과에 대한 간헐적인 언급이 있고 신약엔 회중찬송에 대한 몇 개의 언급밖에 없다. 교회사를 보더라도 교회 내 음악의 역할에 대한 분명한 가르침이나 지침이 없음에도 불구하고 음악은 교회를 중심으로, 교회 내에서 성장 발달하였다. 음악이 교회의 울타리를 벗어나기 시작한 것은 종교개혁 이후의 일이다. 종교개혁 이후 신교도 교회에서 상상을 초월할 정도의 다양한 방법의 음악사용이 자리를 잡기 시작했다. 성서 제일주의자였던 칼빈은 성서에 근거한 시편송만 부르도록 하면서 “특별히 명시적으로 요구되지 않은 음악은 사용하지 말라”는 것이었다. 루터의 지시사항은 그 반대이다. “예배에서의 음악사용은 *adiaphora*의 영역이다”라는 것이다. 다시 말해서 교회 내 음악사용에 대한 특별한 지시사항이 성경에 명시되어 있지 않기 때문에 교회 내 음악사용은 “양심”의 문제라는 것이다.

이 “양심의 문제”가 우리로 하여금 많은 것을 생각케 한다. 양심의 문제는 모든

\* 1999 연세대학교 음악연구소주최 추계 학술 심포지움(1999년 10월 23일 연세대 음대 연주홀)에서 발표된 원고임.

사물에 대한 결정을 할 때 그 준거들이 자기중심적이 아니라 타인중심적으로 되어야 하고 개인의 유익이 아니라 자신이 속한 공동체의 유익을 먼저 생각하는 것이 양심의 기본개념이다. 이러한 양심이 제대로 기능하려면 “자기경험”의 폭과 깊이를 더 하여야 한다. 왜냐하면 인간행동이란 자기경험 테두리를 벗어날 수 없기 때문이다.

한국의 교회는 교회음악에 관한 철학적·신학적 인식의 부족으로 어떤 형태의 교회음악이 성서적 가르침이나 권면에 가까운 것인지 개념 정립이 제대로 되어있지 않다. 현재 한국교회에서 점차적으로 사용하고 있는 교회음악 관행을 보면 잘못하면 순기능적인 요소보다 역기능적인 요소를 내포하고 있기에 이를 분석하여 위험요소를 적시함으로써 교회음악의 참 의미를 찾아보려고 한다.

## 제1장 들어가는 말

독일 교회의 코랄(choral), 영국 교회의 안담(anthem)과 더불어 미국교회가 세계에 기여한 교회음악 장르엔 복음송이 있다. 복음송은 미국 교회의 대부흥운동에서 시작되었다. Moody의 대부흥운동이 미국 중서부를 중심으로 퍼져나간 1875년경부터 부흥집회에서 부른 찬송을 “복음찬송”(Gospel Hymn)이라고 명명하면서 Moody가 복음송의 효시가 된다.

그 이후 복음송의 시적, 음악적 특성상 복음송이 대중 속에 파고들면서 “비록 설교가 무미건조하였다 하더라도 음악이 회중에게 은혜를 끼친다. 가슴에 와 닿는 노래를 부르면 그런 노래는 언제나 교회를 가득 차게 만든다”라든가, “노래는 하나님의 말씀을 사람들의 가슴에 와 닿게 하는데 설교 못지 않게 영향을 준다”라는 Moody의 고백에서 보듯이 미국의 교회음악을 특징 지을 수 있는 자리매김을 하고 있다.

그런데 미국의 팝 음악 증후군이 복음송을 시발로 해서 일세기가 넘도록 교회음악의 일부가 되어오면서 점진적으로 전체교회 내지는 대부분의 교회에 가장 중요한 단일 예술매체로서 영향을 주고 있다. 다시 말해서 복음주의 교회의 대부분의 음악이 팝 음악의 모습을 띠고 있다는 것이다. 물론 교회와 복음의 모든 초점이 인기에 맞춰진 것이라면 음악적으로도 별다른 방법이 없을 것이다. 그러나 교회의 사명은 인기에 있지 않다.

교회의 팝 음악은 세속적인 팝 음악과 똑같은 질적인 내용을 갖고 있는 음악이다. 팝 음악은 대체로 피상적 내용의 것으로 팝 음악의 리듬적, 화성적, 선율적 요소는 팝

음악의 특성인 진부함을 드러내고 있다. 항상 이러한 팝 음악이 대중적으로 사용된 후 교회로 들어오는 것은 교회의 진정한 창의성의 결핍으로 말미암아 교회가 새로운 팝 음악이 구식이 될 때까지 세속적인 것을 모방하지도 않기 때문이다. 예를 들자면 록 음악의 경우가 그렇다. 한동안 록 음악을 금지시켰고 더 나아가 죄악시켰었다. 개심한 록 음악인들이 미국 전역을 돌면서 록 음악 반대연설을 하고 다녔고 록 음악에 음악적 창의성이 없음을 실증적으로 보이기도 하였다. 사실 대부분의 경우 록 음악인들의 음악은 그들이 반대하는 내용보다 훨씬 열등한 것이다. 그러나 결과는 록 음악이 미국교회에 받아들여졌을 뿐 아니라 교회음악 작곡가들이 대중적 스타일에 근거한 양식으로 받아들여 다소 완화시키고, 감미롭고, 감상적으로 만들었다. 이러한 록 음악을 교회 고유의 것이라고 말하기도 하지만 애시당초 록 음악을 교회밖에 그대로 놓아두고 또 생긴 그대로 놓아두는 것이 훨씬 더 좋았을 것이다.

팝 음악이 너무나 널리 퍼져 있어 미국에서는 많은 교회음악인과 교회가 팝 음악 말고 다른 음악을 쓰지 않는다. 현재 미국에는 기독교 신앙은 이러한 저급 음악이 전부가 아니라는 것을 모르고 자라나는 어린 세대가 있다. 이와 같이 왜곡된 현상은 미국의 어린이들이 자라면서 계속 그런 음악만 교회에서 들어왔기 때문이다. 그런데 이러한 저급한 음악을 만들어 내는 사람들도 어떤 것이 훌륭한 교회음악이라는 것을 잘 알고 있다. 미국의 대중 뮤지컬(Folk Musical) 작곡가가 한 교파의 교회음악 대회에서 다음과 같은 연설을 하고 있다.

우리가 하고 있는 것이 그렇게 훌륭한 음악이 아니다. 우리의 음악은 딱혀 든다. 결과를 가져다주는 그런 음악이다. 그러나... 우리는 훌륭한 음악, 젊은 사람들이 연주하여야 할 훌륭한 음악이 있음을 알고 있다(Routly, Sacred and Profane, p.139).

위의 고백에서 보듯이 젊은이들이 연주해야 하고 듣기도 해야 할 훌륭한 음악이 있음에도 불구하고 미국의 교회는 팝 스타일 경향의 교회음악으로 자리매김을 했고, 한국의 교회도 그런 방향으로 가는 있는 현실을 바로 보고 궤도 수정을 해야 바람직한 교회의 건강한 성장을 기대할 수 있다.

한국의 교회음악은 아직은 세속적 팝 음악 증후군에 깊이 빠져든 중증 상태는 아니다. 그러나 한국의 교회는 그러한 영향에 무방비로 노출되어 있어 언제 중환자실에 들어가게 될런지는 시간 문제이다. 지금 미국의 교회는 교회음악의 세속화로 몸살을 앓고 있다. 미국의 어느 신학교의 합창단은 팝 스타일의 음악만을 고집하는데 그 이유를 물어보니 그런 노래를 부르지 않으면 합창단 구성이 어렵다는 것이다.

작년 봄에 보수적 신앙을 고수하고 있는 미국 교단의 어느 교회에서 예배를 드린

적이 있다. 제단 위에 스테이지 밴드에서나 볼 수 있는 악기들, 신디사이저, 전자기타, 여러 종류의 드럼, 심발, 탬버린 등을 준비 해 놓고 전자 음향장치로 소리를 확대하여 약 30분 동안 알 수도 없는 팝 스타일의 노래들을 부르는데, 그것도 일어서서 몸 동작과 함께 손뼉을 치며 부르는 찬송에 정신을 차릴 수가 없었다. 조명도 어둡게 한 예배당 안이, 부르는 노래의 내용이 기독교적이지 않았다면, 어느 나이트 클럽에 간 기분을 주기에 충분했다.

한국의 교회도 건전한 복음정신에 입각한 교회음악 신학관이 바로 서지 않으면 위에서 언급한 미국의 교회처럼 되는 것은 시간문제이다. 교회음악의 다양성은 세속화에 있는 것이 아니라 복음적 정체성을 고수하면서 표현방법의 다변화를 추구하는데 있다.

## 제 2 장 심미주의(審美主義)

일반적으로 교회음악인들은 자신이 의식하든, 의식하지 않든간에 교회 내에서 사용할 음악프로그램을 철학의 두 분야인 심미주의와 실용주의에 근거해 결정한다. 심미주의는 음악에서 발견되는 기술적 특성에 관심을 갖는 철학분야로 기술적 특성이 음악에 예술적 가치를 부여하기 때문에 이를 또한 교회음악의 가치로 보는 견해이다. 심미주의는 철두철미 교회음악을 예술로 보며 교회음악의 목적은 오로지 아름다워야 한다는 것이다. 미적(美的) 가치에 주의를 집중함으로써 작곡자나 청취자 모두 전능하신 하나님 예배에 필요한 예술성의 질(質)을 보장받을 수 있다는 것이다.

그러나 교회음악의 철학적 근거로서의 심미주의엔 세 가지 문제가 있다. 첫째로, 미학적 분석은 음악이론과 마찬가지로 이미 이루어진 사실을 근거로 그 다음에 오는 작업이다. 예술성이란 이미 만들어진 창작품이 기존 이론적 법칙에 따라 창작된 것이냐는 틀 속에 가두어 둔다고 해서 자동적으로 얻어지는 것이 아니다. 미적 통찰력은 하나의 지표로서 가치가 있고 어느 특정 체계에 따라 음악의 질을 점검하는데 유용하기는 하지만 교회에서 음악관리를 위해 형식에 얽매이는 규칙은 실패하기 마련이다. 교회음악이 왕성해지려면 이와 같은 형식에 얽매이는 규칙주의를 초월하는 철학적 근거가 필요하다.

둘째로, 미학이론을 살펴보면 미학은 철학의 한 분야로서 기존 사상체계 내에서 아름다움(美)을 설명하는 것이 주 관심사이다. 예술은 세계적 실재의 일부분이며 철학자는 자신의 체계 속에 이를 포함해야 한다. 그럼에도 불구하고 미의 분석을 통해 예

술가치에 대한 인간의 감수성이 높아지리라는 보장은 없다. 미에 대해 장황하게 설명하는 많은 철학자들도 예술에 대해 별로 고매한 생각을 갖고 있지 않다. 그렇다면 방법론적으로 사용된 미학은 음악적 취향의 개선을 보장할 수가 없고 따라서 음악적 성장과 성숙을 장려하는데 아무런 교육적 가치도 갖지 못한다.

심미주의의 세 번째 문제는 예술숭배의 위험성이다. 잘못하면 사람이 음악적 미에 완전히 몰입하게 된다. 예술 자체가 목적이 되는 것이다. 음악이 그 어떤 경쟁상대도 용납하지 않게 된다. Charles T. Smith는 그의 저서 「음악과 이성」(Music and Reason)에서 다음과 같이 쓰고 있다(pp. 151 - 152).

교회는 마치 극장과 같다. 예배가 시작하자마자 우리는 환상의 세계에 들어감을 의식하거나, 종교의 신조와 의식(儀式)이 논리적으로 개발된 것 같이 보이는 그 정도에 따라 지성을 만족시키는 진짜 같은 세계에 들어감을 의식하게 되는 것은 종교란 예술작품이기 때문이다. 종교가 엄청난 교리에 근거할 수도 있으나 종교가 경쟁력 있는 장인정신으로 만들어진 아주 건전한 모습을 갖는다면 -이는 일반적으로 화려한 의식을 갖고있는 제도적 종교의 경우로서- 거대한 연극과 같은 것이다... 종교는 사실 음악과 마찬가지로 신학체계가 Charles Singer 박사의 말처럼 “자동차와 같이 인간천재성의 산물”인 것이다.

교회음악철학의 기초를 미학적인 것에 둔다는 것은 아름다움을 하나님의 자리에 대신 앉히는 모험을 초래하거나, 하나님을 아니라면 하나님과 대등하게 취급하거나, 아니면 하나님 이해에 필요불가결한 것으로 생각할 위험이 따른다. 하나님의 존재를 논하는데 미적 경험 평가에 가치가 없는 것은 아니나 예술을 숭배하는 자리로까지 격상시키는 것은 변명의 여지가 없다. 우리는 창조주를 경배하는 것이지 창조물을 경배하는 것이 아니다. 다시 말해서 하나님이 경배의 대상이지 아름다움이 아니란 말이다.

심미주의의 위험성은 분명하다. 작계는 심미주의의 불투명하고 분석적인 수동성(受動性)이 창의적 역동성에 보탬이 되지 않고, 크게는 심미주의가 우상화 될 수 있다.

### 제 3 장 실용주의(實用主義)

음악사역의 근거로 사용되는 또 다른 철학은 실용주의이다. 실용주의의 근본 사상

은 교회음악의 기준은 실용적인 것이 우선되어야 하며 좋은 교회음악은 음악이 하여야 할 일을 매우 효율적으로 감당하는 음악이라는 것이다. 이 사상엔 기능이 전부이다. 음악이 사람들에게 영향을 주는 도구이다. 모든 것을 희생하더라도 최우선의 결과가 가치있다고 생각되면 결과(목적)가 어떤 음악(방법)의 사용도 정당화시킨다. 예를 든다면, 윤리적인 면에서 거짓말, 속임수, 도둑질도 목적이 좋다면 정당화시킬 수 있다는 생각과 같은 이치이다. 마찬가지로 예술적인 면에서 본다면 의도된 결과가 칭찬받을 만 하다면 음악적 덕목이나 정체성, 진리의 문제를 도외시해도 정당화된다는 것이다. 작품기준의 실체가 없고, 작품의 종류나 분류는 필요없고 더 이상 존재하지도 않는다. 실용주의자는 음악 자체의 좋고 나쁨을 판단하지 않는다. 음악의 좋음과 나쁨은 음악에 맡겨진 결과를 만들어 내는 능력에 전적으로 달려있다. 실용주의적 음악지도자의 표어는 "뜻을 이루기 위해서는 무엇이든 한다"라는 것이다.

그러나 음악사역의 근거로서 실용주의는 심미주의와 별로 나을 것이 없다. 첫째로 실용주의는 예배와 메시지, 즉 음악과 복음을 그릇되게 양분시킴으로 음악과 복음이 서로에 대한 배려없이 따로따로 걸돌게 만든다. 이와 같은 수단과 목적의 분리는 복음적 증거를 위해 목적이 방법을 결정해야 한다는 전제를 파괴시킨다. 통신의 방법, 의견교환의 방법이 통신이나 의견교환 내용에 의해 지배되어야 한다. 음악과 메시지는 유기적 관계가 이루어져야 한다. 실용주의자는 음악과 복음이 상충될 수 있다는 것에 대해 관심이 없다. 실용주의자는 음악을 마치 메시지에 치는 윤행유나 감미료 또는 심리조정용처럼 무비판적으로 사용한다. 메시지에 상처되건 말건에 상관없이 음악이 메시지를 쉽게 받아들일 수 있게 하여주고, 기분 좋게 하여주며, 반응을 보이도록 하여 준다면 그 음악을 사용한다. 실용주의자는 상호교감에 대한 그의 관심 때문에 자신의 메시지를 팔기 위해 상업적인 음악 시스템의 사용을 마다하지 않음으로 복음을 약화시킨다. 복음의 정체성과 역동성이 상실되고 조작적인 판매기법이 성령의 일을 대신하게 되는 것이다.

둘째로, 실용주의는 객관적 기준을 없애버린다. 음악작품을 놓고 좋다 나쁘다 말하지 않는다. 작품의 좋음과 나쁨은 작품이 가져다 주는 결과로서 결정된다. 가치관도 없고, 그저 받아들이는 것 이외엔 아무 기준도 없으며, 결과 이외엔 아무런 질적인 컨트롤도 없는 음악은 전혀 예술형식이라고 볼 수 없다. 이러한 음악은 그 정체성과 내재적 가치와 표현의 자유를 상실한다. 음악의 특징적 정체성을 포기하도록 강요하는 것은, 좀 심한 표현을 쓴다면, 음악을 매춘화시키는 것이다. 실용주의는 기준도 없고 권위도 없으며 예언자적인 목적도 없는 어리석은 자의 세계관의 길을 따라갈 뿐이다.

셋째로, 실용주의는 철학적 자기파괴의 경향을 보여준다. Elton Trueblood는 그의 저서 「왜곡된 세계」(The Bent World)에서 실용주의의 아주 좋지 않은 영향이 학자

들이 어떻게 해 볼 수 없을 정도로 일상생활에 파고들었다는 점을 지적하면서 다음과 같이 쓰고 있다(p. 122).

실용주의의 결정적 오류는 실용주의 자체의 내부구조 허위성에 있다. 실용주의는 모든 진리는 상대적이라는 개념을 견지하고 있다. 그러나 무엇에 상대적이라는 말인가? 실용주의는 “객관적 진리에 대해 상대적”이라는 말을 할 수 없기 때문에 실용주의는 실용주의 자체를 준거(準據)의 중심에 놓을 수 밖에 없게 된다. 역사상 실용주의에 대한 훌륭한 비판자가 다음의 글에서 잘 지적해 주고 있다. Commanger 교수의 호소는 우리가 그 무엇에 순응하여야 한다는, 즉 실용주의 사고에 순응하여야 한다는 호소이다. ‘실용주의의 첫 번째 교훈은 절대적인 것을 저주하라!’라는 것이라고 그는 말한다. 그러나 동시에 그는 실용적 이상이 마치 절대적인 것처럼 받아들여야 한다고 호소하고 있다. 절대적인 것을 저주하는 철학이 이상하게도 절대 철학으로 둔갑했다. 절대란 없다는 주장에서 새로운 절대를 만들어 낸다는 것은 분명히 혼란스럽게 만든다.

교회음악인들, 또는 교회지도자들이 그럴듯한 음악 철학을 만들어내는데 잘 이용하는 이러한 실용주의적 근거는 빈약하다. 이들의 철학은 성서적 가르침으로부터 음악을 격리시키거나 아무런 영향을 받지 않도록 만들어 복음을 희석시킨다. 오히려 이러한 철학은 객관적인 음악기준의 결여로 절대적인 성경의 권위를 잠식하도록 만들거나 또는 잠식의 징후가 된다. 동시에 자체의 내부적 비일관성 때문에 스스로 파멸하게 된다.

심미주의와 실용주의는 완전하고 체계적인 방법으로 이행되지 않는다. 실용주의는 심미적인 면에서 음악적 질에 관해 동떨어지고 왜곡된 인식을 가질 수 있다. 심미주의는 매우 비이상적 세계에서 실용적이 되어야 할 필요와 성공지향적이 되어야 할 필요에 대한 달갑지 않은 생각을 자주 실용적인 것에서 이끌어 내고 있다.

그러나 가치, 기준, 방향에서 일관성을 결여하는 것은 교회내에서 음악사역이 지향해야 할 모든 것을 방해 내지는 저지하는 철학적 불안정성을 야기시킨다. 이미 이야기하였듯이 일관성 있고, 포괄적이며, 창의적 기본 철학이 없는 교회음악 프로그램은 방향타를 잃은 배처럼 바람에 휘둘릴 뿐이며 혼돈만이 있을 뿐이다.

## 제 4 장 교회음악의 위험요소

### 4.1. 자신을 즐겁게 함

오늘날의 주관적이고 인본주의적인 문화속에서 교회회중들이 원하는 음악은 “나에게 통하는”음악이다. 이 말이 의미하는 것은 무엇인가? 여기서 잠시 즐겁 증후군에 대해서 생각하여 보자. 많은 사람들이 즐기기 위해 예배를 드린다던지, 또는 즐긴다는 것과 예배를 혼동하고 있다는 주장에 기독교인들이 반대할는지 모르지만 원칙과 실천간의 상충점을 한 번 생각해 볼 필요가 있다. 우리 현대문화의 쾌락적인 성향을 교회의 예배관행에서 발견할 수 있기 때문이다.

“나에게 통하는 음악”에 대한 요구는 아주 분명하다. 첫째로, 이 요구는 나를 내세우는 나의 중요성의 표시이다. 내가 만족되어야 한다는 요구는 많은 기독교인들이 우선적으로 자신들에게 부과하는 현저한 제일의 요구사항이다. 이기적인 생각이 기독교적 신앙본질에 정면으로 위배되는 것은 아니다. 둘째로, “나에게 통하는 음악”이란 표현은 사실대로 말하면 “내가 좋아하는 음악”을 의미한다. 나의 음악적 즐거움이 교회음악을 판단하는 기준이 된다.

“우리는 우리가 좋아하는 음악에만 화답한다”라는 솔직한 표현대신 종교적인 표현을 이용하여 “은혜스럽다”거나, “감동적이다”라거나, “성령의 임재를 느꼈다”거나, “하나님께 가까워짐을 느꼈다”라는 등의 표현으로 교회음악의 기준을 삼으려고 한다. 이러한 표현으로, 즉 자신들의 즐거움의 정도를 가지고 진정한 교회음악의 평가기준을 호도하고 있다. 이러한 교회내의 쾌락주의자들은 자신들이 무엇을 좋아한다는 것이 효율적인 교회사역의 필수조건이라고 믿고 있다. 우리는 예배음악이 우리를 즐겁게 하여야 하며 그렇지 않으면 안된다는 생각에 젖어있다.

“음악이 참 좋았다”던지, “내가 그 노래를 좋아한다”던지, “특별 찬송이 기막히게 좋았다”라는 표현은 우리의 가치부여가 우리가 그것을 얼마만큼 좋아하느냐에 좌우된다는 사실을 증명하고 있다. “음악이 정말로 내 가슴에 와 닿았다”라는 표현은 일반적으로 청취자의 즐긴 반응에 따른 감동을 나타내는 말이다. 그렇다면 즐거움이 교회사역의 가치기준이 되고 다른 어떤것도 그리 중요한 것이 못된다는 것이기 때문에 슬픈 일이 아닐수 없다.

자기 중심적인 교인이 예배에서 영의 양식을 받지 못했다고 불평하는 것을 종종 듣게된다. 이들의 주장은 예배는 우리에게 “양식을 주기위해” 존재한다고 하는데 실은 “나를 즐겁게 해주기 위해”존재한다는 것을 의미한다. 이들이 예배로부터 얻는 즐거움이 예배 유효성의 시금석이 된다. 그러나 언제나 예배에서 무엇을 얻기를 기대하는 예배자는 예배의 전반적인 의미를 상실하고 있다. 예배는 내향적이 아니다. 예배는



외향적인 것으로 우리가 하나님의 행하심을 축하하면서 하나님께 바치는 것이다. 이것이 예배의 본질이다. 개인적 만족이 예배의 목적이 되면 예배의 효력은 없어진다. “내가 오늘 교회로부터 얻은 것이 무엇이나?”라는 질문을 가지고 교회를 나서는 것은 예배의 성격을 바로 이해못하는 행위이다. 이러한 예배자는 예배를 자신의 즐거운 자기만족에 따라 규정하는 것으로 쾌락주의가 그렇게 세속적인것만은 아니라는 또 다른 표현에 지나지 않는다.

## 4.2. 교회의 대중음악

예배에서 사용되는 교회음악의 선정기준이 즐기는 것이라면 그 목적을 위해 특별히 작곡된 음악을 선택하는 것이 논리적인 선택이다. 현대문화에서 이러한 음악은 대중음악으로 그 선율, 리듬, 화성은 오직 그 한가지 목적, 즉 손쉬운 자기 만족에 있다. 록큰롤, 록, 칸츄리, CCM (Christian Contemporary Music, 기독교 현대음악), 헤비메탈, 뉴웨이브, 가스펠, 칸츄리록, 스윙, 랩, 그 무엇이 되었던 간에 대중음악인 팝 음악은 대부분의 사람들이 좋아하는 음악이다.

팝 뮤직, 특히 록 뮤직에 대한 열광은 파괴적인 결과를 가져다 주었다. 팝 음악의 인기를 교회음악인들도 놓치지않고 인기있는 팝 음악 모델을 따라 점점 더 그런 음악을 사용하기 시작하였다. 개인적 쾌락을 만족시키려는 욕구에 찬 문화가 점점 더 넓게 퍼지면서 교회는 종교적인 동반자 음악을 내어놓기 시작하였다. 최근 한창 기승을 부리고 있는 CCM은 보다 성숙한 음악적 표현을 밀어내고 있다. CCM의 내용을 보면 록 음악의 영향을 받은 록 스타일로 가사내용은 인간의 자기중심적인 것이 대부분이다. 교회지도자들은 음악이 갖는 막강한 윤리적, 도덕적 힘이나 그 영향이 주는 결과에 대한 깊은 이해 내지는 연구함이 없이 팝음악의 인기에 편승해서 대책없는 경쟁을 벌리고 있다. 그 결과는 온전한 복음이 왜곡되고 난도질 당하는 꼴이 되었다. Robert Pattison은 *Triumph of Vulgarly*(천박함의 승리, 1989)라는 책에서 다음과 같이 표현하고 있다.

록 음악은 첫째로, 신앙중심을 하나님으로부터 자신에게로 옮겨놓고 둘째로, 교회로부터 교회의 독점적인 계시권을 빼앗아 감으로써 종교의 근본을 흔들여 놓고 있다. 교회로 하여금 교회의 능력에 따라 예배자들의 본능을 충동질하여 경쟁하도록 만들으로써 천박한 범신론[록 음악]이 조직화된 종교의 챔피언으로 하여금 최고의 진리를 포기하게 만들어 감정적 자극에 몰두하게 한다. 일단 하나님이 자기만족에 사용되는 소모품이 되어버리면 하나님의 운명은 감정적 장바닥의 변덕에 좌우되고, 하나님의 전지전능하심에 대한 충성의 명령이 자신들의 고객들로 하여금 신앙이 아닌 감정에

충실하라고 뚜쟁이 노릇하는 사제들에 의해 유아론(唯我論, Slopsism)의 화염속에 사라지게 된다.

매우 박식한 수사학적 표현으로 얼른 이해하기 어렵지만 이 글의 중심요지는 예배에서 종교적인 록 음악의 사용은 매우 위험하다는 것이다. 교회예배가 진짜처럼 보이는 환상의 세계로 보여 별로 바람직하지 못한 아담의 본능적인 모습을 충족시킬 위험성이 있다.

### 4.3. 미숙 - 팝 음악의 결과

종교적 팝 음악은 영적인 미숙을 낳는다. 종교적 팝 음악의 음악과 가사는 교인들로 하여금 그리스도 안에서 성장하도록 도와주는 교회의 근본사명을 방해한다. 팝 음악은 성숙한 음악이 아니라 쉽게 얻어 쉽게 없어지는 즉각적인 음악만족유형의 음악이다. 기독교적 성장의 매체로 팝 음악을 사용하려는 것은 좋게 보아서 유치한 생각이고 나쁘게 보면 파괴적이다. 복음성가 음악인, CCM음악인, 또는 이런 종류의 음악을 연주하는 성가대 지휘자들이 진지하지 못하다는 주장을 하는 것은 아니다. 그러나 견고하지 못한 모래땅과 같은 팝 장르에 근거한 음악적 표현은 교인 개개인과 교회 전체의 영성을 약화시킬 염려가 있다. 어떤 용어를 사용하든 팝 음악은 쾌락적이고 음악적 쾌락주의는 강력한 영성을 만드는데 적합한 것이 못된다. 아무리 노력을 하고 어떤 믿음을 갖는다고 해도 음악적 미성숙은 기독교적인 성숙함을 만들어 내지 못한다.

교회음악에 파고드는 쾌락주의는 여러 가지 표현에서 나타난다. 예를 들면, 회중찬송이 아주 단순하고, 진부하고, 타성적으로 흐를 때가 많다. 음악적인 깊이가 없다. 특수교회와 사이비 교회단체, 여러 갱신운동 단체들에 의해 널리 퍼진 코러스 노래부르기의 경우 이러한 현상이 두드러진다. 이러한 노래부르기가 적합한 때가 있기는 하지만 이러한 노래부르기는 여러 교회들로 하여금 찬송가 부르는 것을 완전히 무시하게 만들기도 한다. 이러한 관행이 어떤 교회에서는 습관화되어 깊이 있는 음악과 가사를 혐오하고 발랄하고, 반복적이며, 쉽게 기억할 수 있는 음악을 선택하여 마치 파티장에 온 것처럼 노래부르고 음악에 맞추어 춤을 추기도 한다. 예를 들어 “내마음 속에 기쁨있네, 기쁨있네, 기쁨있네, 내 마음속에 기쁨있네”를 여러번 반복해서 부르면 이러한 노래부르기는 진부할 뿐만 아니라 기독교 자체를 진부하게 만들어 이단적이 될 염려마저 있다. 이러한 노래는 첫째로, 전적으로 개인에 중점을 두고 있다. 둘째로, 감정이 준거틀이 된다. 그러나 예배에선 하나님이 중심이 되어야 한다. 더욱이 감정이 아

년 신앙이 기독교인이 사용하는 준거들이 되어야 한다. 감정에 근거한 신앙은 결코 신앙이 아니다. 이러한 노래는 부르기 재미있고 기분 좋게 만들지만 예배와 기독교적 삶에 미치는 효과는 파괴적이다.

#### 4.4. 예배의 연예성

우리의 현대문화는 자동적으로 음악인을 연예인으로 여기는데 이러한 생각은 웃기는 일이 아닐 수 없다. 세속적인 직업분류를 보면 음악인을 통상적으로 예능범주에 집어넣는다. 많은 음악인들, 특히 팝음악계의 사람들은 스스로 그렇게 생각한다. 모든 음악은 종합적으로 연예에 포함되기 때문에 그런 생각을 하는 것도 이해는 된다.

교회음악인은 종교적인임에도 불구하고 연예인 취급을 받기도 한다. 불행히도 음악사역이 아무리 종교적인 것이라고 믿고 싶어도 많은 사람들에게겐 종교적인 놀이 정도로 생각되는 것도 사실이다. 이러한 주장이 사실이든 아니든 간에 교회음악 지도자가 회중이 좋아하는 음악, 감정적으로 만족시켜주고 머리 쓸 필요없는 대중음악 스타일의 음악만을 선택한다면 그런 음악사역은 예능적인 오락이 되어버린다.

교회음악이 이성적인 면보다 음악적 감상주의에 치우치게 되면 예배음악이 이런 목적에 사용되어진다는 것은 생각만 해도 슬픈일이 아닐 수 없다. 일반적으로 교인들이 즐기는 오락의 타당성을 여기서 말하려는 것이 아니라 예배음악이 예능음악처럼 되도록 만드는 함정을 깨달아야 할 필요가 있다는 것이다.

교회음악의 이성적인 면보다 감상주의에 치우치게 되면 교회음악은 예능적 오락이 되어버린다. 다시 말하면 감상적이고, 달콤하고, 창조적이지 못한 음악이 듣는 이들을 즐겁게하여 준다는 것이다. 이런 음악은 일방적으로 너무 쉽게 즐길 수 있도록 하기 때문에 예술작품에 개인적으로 빠져드는 그러한 깊이를 청취자에게 전해주지 않는다. 예능 음악엔 엄격한 훈련이 상대적으로 없기 때문에 복음의 상징적 표현에 적격이지 못하다. 이러한 음악은 의도적으로 미숙하다.

놀랍게도 많은 목사와 회중과 교회음악인들이 종교적 대중음악이 오락적이란 사실을 간과하고 있다. 예를 들어 아무리 CCM이 오락적인 것이 아니라고 강변해도 오락적인 것이 되어 버린다. CCM의 본질이 그렇다. 특정 목적을 달성하기 위해 어떤 형태의 음악을 쓰는 것이 보다 적절하며 또 사람들이 음악에 어떻게 반응하는가를 교회음악인보다 세속음악인들이 더 잘 알고 있다. 나이트클럽의 악사들은 댄스음악, 가벼운 음악, 자제력을 잃게 만드는 음악, 감각을 잃게 만드는 음악 등 주어진 시간과 장소에 따라 그런 음악을 연주한다. 그런데 교회음악인들은 교회음악의 스타일이 기능에 따라 정해져야 한다는 사실을 대부분 모르고 있다. 교회음악은 예배와 무관한

기능과 쉽게 혼동되는 그런 스타일의 음악과 혼합되어서는 안된다.

대부분의 교인들은 그들 문화의 경향을 따르기 원한다. 그들은 다른 사람들과 같이 보조를 맞추기 원한다. 교인들의 자세가 즐거야 한다는 것이어서 하나님을 찬양하는데도 자신들이 즐거움을 받아야 한다는 것이다. 예배에서 성숙하지 못한 음악을 조장한다면 교회의 영적 성장은 퇴보한다.

#### 4.5. 상대주의는 전염성이 있다.

교회에서 사용하는 음악에 관해 사람들이 별로 신경을 쓰지 않는 이유는 상대주의가 우리 교회음악의 가치체계에 영향을 주고 있기 때문이다. 기독교인에게 주어진 명령은 최고의 것을 하나님께 바치라는 것으로 최상의 것이 아닌 것을 하나님께 바친다는 것은 생각할 수도 없는 일이다. 그러나 실제로 그런 일이 일어나는 것은 고의적인 것이 아니고 우리의 판단에 관한 철학적 사고의 오해에 기인한다. 모든 음악의 가치는 동일하다는 세계관, 즉 A라는 음악과 B라는 음악은 동일한 가치를 지닌다는 그런 관념이 많은 기독교인들에게 영향을 끼쳤다. 만일 모든 음악이 질적으로 동일하다면 어떤 음악을 선택할 것인가의 유일한 기준은 개인적 취향에 달려있다. 이런 생각은 매우 위험한 발상이다.

미학적 상대주의는 교회의 뿌리가 되는 유신론에 위배되는 것이다. 일시적 기분에만 따라 음악을 선택한다면 선택의 기준이 없다는 것을 의미한다. 만일 그렇다면 윤리, 도덕, 청지기직도 왜 똑같은 방법으로 생각하지 않는가? 상대주의자의 의견을 다시 들어보자. 어떤 법칙이 따로 있는 것도 아니기 때문에 “나”는 내가 원하는 대로 할 수 있다. 그러나 “개인적인 취향과 문화적 표준을 초월하는” 탁월성의 기준은 있다라는 태도이다. 이러한 주장을 거부한다고 해서 그 주장이 무효화되는 것은 아니다. 미학적 절대성을 무시하는 것은 비싼 대가를 치르게 된다. 기독교적 가치체계를 파괴하도록 부추기는 분위기를 조성한다는 말이다.

음악적 상대주의의 놀라운 점은 마치 암처럼 빨리 퍼진다는 것이다. 부지부식간에 삶에 적용되는 신앙의 유대감이 파괴된다. 의식적으로 한 쪽에 한 기준을 적용하고 다른 쪽에 다른 기준을 적용하는 이분법적인 삶을 살거나 아니면 아무런 기준없는 삶을 살아야 한다. 상대주의자의 일관성은 모든 절대치를 무시하는 것이 그의 유일한 살길이기 때문에 고통스러운 문체가 아닐 수 없다. 이러한 태도나 입장은 우리가 온전한 기독교인이 되는 길에 장애가 된다.

#### 4.6. 예배의 실용주의

예배에서 자기중심적인 것의 하나가 실용주의이다. 실용주의는 하나의 철학으로서 절대적 진리를 배제하고 개인적인 경험에 따라 자신이 진리를 결정토록 하는 것이다. 가치가 과정에서 결정되는 것이다.

실용주의자에게 과정이란 원칙에 근거한 것이 아니다. 반대로 결과가 과정을 결정한다. 효력이 있으면 사용하라는 태도이다. 미리 정한 목적을 달성하는 것이 그 목적 달성에 필요한 방법을 정당화시켜 준다. 이러한 방법론이 무원칙한 것은 절대적 준거를 중심의 상실이 목적달성에 필요한 방법은 다 좋다는 면허증을 발급하는 것이기 때문이다.

실용주의의 약점은 목적달성에 사용된 방법을 제대로 사용할 능력이 없다는 것이다. 실용주의자들은 방법이란 비도덕적인 것이라 믿으며 어떤 것을 이루는데 어떤 윤리적 방법을 취하느냐라는 생각과는 아무런 관계가 없다. 방법의 정당성을 판단하려는 강한 의지가 없다. 실용주의자에 의하면 방법의 정당성은 목적을 달성하는데 달려 있다.

그러나 기독교는 목적지향적이기 보다는 과정지향적이다. 다시 말해서 우리의 신앙은 올바른 행동과 동떨어진 그러한 믿음이 아니다. 참 신앙은 올바른 행동과 관련된 역동적인 것이다. 선한 행함이 없는 신앙은 죽은 것이다. 방법은 반드시 성서적 원칙 위에서 이루어져야 한다.

#### 4.7. 이상숭배

문화의 집합적 세계관의 표시는 한가지, 즉 자신의 극대화를 나타낸다. 주관주의, 쾌락주의, 상대주의, 실용주의는 모두 “나”라고 하는 것에 중심을 두고 있다. 예배에서의 이러한 생각은 상상력을 죽인다. 예배는 신자들이 모두 자신을 비우는 활동임에도 불구하고 나를 내세우는 큰 죄, 즉 자기 중심적인 것과 교만이 우리의 예배에서 흔히 발견되는 현상이다. 이러한 현상이 무의식적인 것이라고 하더라도 위험스러운 일이다. 주관적, 쾌락적, 실용적, 상대적 관행을 일삼는 예배는 창조주가 아닌 피조물에 더 집중한다.

우리의 예배를 구성하는 방법과 자료가 예배자를 즐겁게 하려고 선택된 것이라면 우리는 “내 앞에 다른 신을 두지 말라”는 첫 계명을 어긴 것이 된다. 사람들을 기분 좋게 만들려는 의도의 예배는 사람들을 향한 활동이다. 말로는 하나님을 찬양하고 있

지만 행동은 개인적인 즐거움을 지향하는 이기적인 것으로 이율배반적일뿐 아니라 개인이 우상숭배적으로 예배의 중심이 된다.

회중을 즐겁게 하기 위한 음악을 사용하는 예배, 회중의 선호도에 의해서 선정한 음악을 사용하는 예배가 예배자를 보다 미숙하게 만들 위험의 소지가 있는 것은 자기 만족이 그 목적이기 때문이다. 그리스도 안에서 우리를 성숙하게 만드는 예배는 우리가 이미 갖고 있는 자기의 중심을 더욱 강화시켜주는 방법이 된다.

예배가 모든 예배자에게서 똑같은 결과를 만들어 낸다는 포괄적인 주장은 정확한 것이 아니다. 하나님은 그의 위엄과 자비로 우리의 자격 없음에도 불구하고 우리를 도우신다. 요점은 나 자신을 앞세우는 음악은 우리를 그릇된 방향, 영적 성장의 반대 방향으로 인도한다.

나 자신만을 귀하게 여기는 오래된 경향은 우리의 예배를 상당히 무력화시켰다. 우리가 21세기에 들어와서 건강한 유신론이 제 기능을 하도록 하려면 이러한 문제를 간과해선 안된다. 우리 자신을 예배에서 중심에 놓고 야훼께 예배드리겠다는 생각을 할 수가 없다. 예배에서는 음악을 포함한 모든 면에서 자신을 죽이는 것이 필요하다.

## 제5장 방법론

팝 스타일 교회음악의 영향으로 개심도 하고, 헌신적이 되기도 하고, 복을 받았다고 하는 많은 사건들에 대해 어떻게 생각할 것인가? 결국 팝 음악이 효력을 발휘한다면 팝 음악 사용의 타당성이 증명된 셈이 아닌가? 인간의 원죄로 인해 인간이 본질적으로 하나님에게 합당한 것을 만들 수 있는 것은 아무것도 없다고 한다면 밀물처럼 밀려오는 팝 음악에 반대할 이유가 무엇인가? 인간이 본질적으로 하나님에게 합당한 일을 할 수 없다면, 팝 음악이 우리가 좋아하는 것으로 가볍고 즐겁게 해주는 음악으로, 팝 음악이 효과를 발휘한다면, 팝 음악의 사용을 왜 반대하여야 하나?

이러한 질문들은 교회에서 팝 음악 사용에 대해 이견이 있을때마다 제일 먼저 제기되는 질문들이다. 실용적이고, 성공지향적인 사회에서의 일반적인 생각은 사람을 믿게 만들거나 하나님 중심적으로 생각하도록 확실하게 영향을 줄 수 있다면 무엇이 되었건 좋을 뿐 아니라 적극적으로 권장해야 한다는 것이다. 그러나 언제나 결과가 방법을 지배한다면 종교를 포함한 모든 문화는 성서적 원칙에 보다는 인간의 타락한 모습에 더욱 의존하게 될 것으로 현재 이와 같은 상황이 급속도로 확산되고 있다.

좋은 결과가 나쁜 방법으로 이루어 질 수 있다. 예를 들면, 이스라엘 자손의 갈증을 해소시켜 주기 위해서 하나님이 모세로 하여금 바위에 명하여 물을 내도록 하라고 하셨다. 이유야 어떻든 모세는 하나님의 지시를 어기고 자기가 갖고있던 지팡이로 바위를 내려쳤다. 물은 솟구쳤고 모세는 원하는 결과를 얻었다. 가룟 유다의 예를 보자. 그의 배반은 예수님을 십자가에 못 박히도록 만들었고 따라서 인류구원의 위업을 가능케 하였지만, 비록 유다가 하나님의 구원계획의 방법론적 도구로 사용되었다 하더라도, 결국 하나님이 그 책임을 누구에게 물으셨는가.

하나님은 절대자이시다. 하나님은 자신의 이름을 영광되게 하고 자신의 뜻을 이루시기 위해 무엇이든 사용하실 수 있다. 모세의 불복종, 욥의 고통, 유다의 배신까지도 쓰신다. 하나님은 인간이 바치는 것은 무엇이든, 비록 그것이 아무리 적은 것이라 하더라도, 사용하실 수 있다. 그렇다고 이 모든 행위가 하나님이 원하시는 것이 되고, 하나님이 원하시는 것을 행하는 것이라고 볼 수 없다. 사도 바울은 로마의 교인들에게 하나님의 은혜가 더욱 충만함을 느끼기 위해 죄를 지으면서 살라고 하지 않았다. “하나님이 금하신다”라고 말했을 뿐이다. 인간은 자신의 행위에 책임을 져야하고 결과가 있던 없던간에 자신의 행위를 설명할 수 있어야 한다. 모세는 자신의 불복종으로 약속된 땅에 들어가지 못했고 유다는 목매어 죽었다. 하나님의 절대자 되신 것이 인간의 바른 행동에 달려있는 것이 아니라 사실이 하나님은 방법론에 무관심하시다는 생각의 이유가 되지 않는다. 하나님은 방법론에 구애받지 않으실 뿐이다. 하나님이 방법론에 구애받으시면 그는 하나님이 아니다. 그렇기 때문에 그 무엇이 “효력이 있다”고 하는 것은 의심스러운 어느 특정 방법이나 관행을 타당화 시킨다기 보다는 하나님의 절대성에 대한 도전과 인간이 하나님께 바치는 것을 하나님이 받아 사용하시는 것에 대한 언급이 되는 것이다.

좋은 방법론은 자신의 하는 일이 의미하는 모든 것을 자유롭게 인식하는 기독교인의 행동이다. 올바른 방법이 절대적으로 중요한 것은 그 방법이 성서적 계시에 대한 우리의 이해를 따라 제대로 복종하고 있느냐의 징표가 되기 때문이다. 하나님이 역사속에서 인간과의 관계를 다룬 책인 성서는 우리에게 사는 방법을 가르쳐 주고 있다. 성서의 원칙은 우리의 삶속에서 뿐 아니라 우리의 음악속에서도 지켜져야 한다. 우리의 방법론은 우리가 이루기를 바라는 그러한 질적인 내용, 다시 말해서, 소리치며 다니는 음악적 행상이나 음악적 피임에 반대되는 복음을 위한 정직하고 좋은 교감적 내용이 있어야 한다. 그러나 이 모든 것 보다도 더 중요한 것은 방법론은 하나님 앞에서 정당하고 복종하는 모습의 징표가 되어야 한다. 복음의 원칙은 음악적인 면에서 세상을 따라갈 것이 아니라 복음 원칙에 입각한 음악적인 정수(精髓)로 변화되어야 한다. 방법은 사람의 손에 달려있으나 결과는 하나님의 손에 달려있다.

교회지도자와 음악인들은 모세가 했던 대로라도 자신의 방법에 대해 하나님께 답할 수 밖에 없게 될 것이다. 어느 누구도 하나님의 심판을 피할 길이 없다. 효과가 있기 때문에 무엇을 사용해도 좋다고 생각하는 것은 복음의 증거를 완전히 잘못 이해하는 것이다. Calvin Johanson은 그의 저서 「음악과 사역」(Music & Ministry)에서 “팝음악은 복음에 위배되며 따라서 목회적 음악사역에 필요치 않은 음악”이라고 단정적으로 말하고 있다. (p. 59)

## 제 6 장 맺는 말

믿을 수 있는 효과적인 음악철학의 필요성, 즉 철학관 정립의 불가피성을 주장함과 동시에 심미주의와 실용주의 거부 필요성을 논하면서 그 구체적인 내용들을 적시하여 문제점을 제기하였다. “그렇다면 무엇이 우리 판단의 근거가 되는가?”라는 질문이 나온다.

교회음악에 관해 도움이 되는 질문은 교회의 분명한 태도, 다시 말해서 성서에 계시된 진리에 충실한 그런 태도에 근거해서 기초가 세워져야 한다. Erick Routley는 신학원리 속에 나타난 성서적 진리가 교회음악의 문제점들을 제기하는데 가장 중요하게 고려되어야 한다고 말하고 있다. 성서적 진리는 모든 경우에 적용되기 때문이다.

신학이 우리 가치체계의 기초가 되려면 교회음악인과 교회지도자들의 음악에 대한 인식이 분명히 말하거니와 우상숭배적이어서는 안된다는 것이다. 마찬가지로 방법론 역시 우상숭배적이어서는 안된다. 방법이 신학적 전제 위에서 결정되어야 할 것이다. 교회지도자들이 성공에만 너무 집착하지 말고 예술성, 영성, 방법론 간에 갈등이 있어도 안된다. 기독교적 가르침은 어느 하나의 덕목을 강조하는 것이 아니라 여러 덕목의 균형있는 조화를 강조한다. 자기의 주장이나 방법론에 유리한 성서적 내용을 교회음악 철학의 근거로 삼는 것은 보편타당성이 결여된 궤변으로 진정한 교회음악사역 정신에도 위배되는 위험한 행위로 모든 교회가 경계해야 할 것이다.



# 한국 교회음악의 과거, 현재 그리고 미래

홍 정 수 (장신대 교수)

## 차 례

제 1 장 시작하면서

제 2 장 역사적 개관

2.1. 유입 찬송가의 초기 정착단계: 1900년대(중심시기: 1908년)

2.2. 유입 성가곡의 초기 정착단계: 1930년대(중심시기: 1937년)

2.3. 어린이 찬송가 창작 시작단계: 1930년대(중심시기: 1936년)

2.4. 찬송가와 성가곡 창작 시작 단계: 광복/전쟁 시기

(1940년대말-1950년초)

제 3 장 실용주의

제 4 장 한국 교회음악의 현재상황

제 5 장 교회음악과 예배음악

제 6 장 마치면서

## 제 1 장 시작하면서

한국 개신교의 주도적 교파들은 미국 교회의 선교를 받고 성장했다. 이런 역사적 사실은 한국교회의 전제조건을 이루고 있다. 교회음악적으로도 한국교회는 미국교회의 그것과 밀접한 관계에 놓여 있다. 즉 한국교회는 미국교회의 음악을 도입하여 그것을 교회음악의 모델로 삼아 왔다. 미국교회의 찬송가들과 한국교회의 찬송가들은

\* 1999 연세대학교 음악연구소주최 추계 학술 심포지움(1999년 10월 23일 연세대 음대 윤주용홀)에서 발표된 원고임.

서로 매우 유사하다. 성가대의 음악 역시 서로 유사하다. 이는 무엇을 뜻하는가? 이는 한국교회가 교회음악적인 면에서 자립적이고 창조적인 면이 현저하게 부족했다는 것을 뜻한다. 특히 초기 한국 교회음악의 역사는 더욱 그러하다. 하지만 그런 가운데서도 한국교회의 창조적 움직임은 전혀 없었다고 말할 수 없다. 여기에서는 이런 한국 교회음악의 역사를 살펴면서 곁들여 한국교회가 보여주었던 교회음악관들을 같이 살펴볼 것이다. 그리고 한국 교회음악의 현재 상황을 살펴보고, 그 위에서 미래에 대한 전망을 해보려고 한다.

## 제 2 장 역사적 개관

한국 교회음악의 역사에 관해서는 아직 많이 다루어졌다고 말할 수 없다. 앞으로 도 많은 논의가 있어야 한국 교회음악사의 정립이 눈에 보일 것이다. 그 가장 큰 이유는 한국교회가 교회음악의 자료 보관과 역사 계승, 그리고 연구에 별 관심을 보이지 않았기 때문이다. 따라서 한국 교회음악사의 기술은 쉽지 않다. 여기에서는 현 단계에서, 필자에게 가능한 한국의 교회음악사를 살펴보고, 앞으로 올 한국 교회음악에 대해 전망해 보려고 한다. 필자는 한국의 교회음악사를 ‘유입’(‘도입’이라 해도 좋다)과 ‘창작’이라는 두 가지 관찰점을 가지고 생각해 보고자 한다. 혹자는 이러한 관찰점이 옳지 않다고 반론할 수 있을 것이다. 그 반론은 한국교회에서 연주<sup>1</sup>되는 한국인 창작의 교회음악 작품이 많지 않기 때문에 ‘연주’와 ‘창작’을 같은 격으로 말할 수 없다고 할 수 있으리라. 그러나 필자가 그렇게 본 것은 대략 두 가지 이유에서이다. 그 첫째 이유는 앞으로 한국의 교회음악이 ‘유입’과 ‘연주’라는 두 축으로 이루어진 <소비적 형태>가 아니라, ‘창작’과 ‘연주’라는 <창조적 형태>가 되었으면 하는 바램이다. 그 둘째는 한국 교회음악사의 서술은 필연적으로 ‘창작’을 중심으로 쓸 수밖에 없기 때문이다. 한국 교회음악사가 활발히 논의·서술되는 때에 이르러서는 ‘유입’에 관한 것이 주변적일 수밖에 없다고 필자는 판단하고 있다. 따라서 ‘창작’ 중심의 관찰은 음악사가의 주된 임무일 수밖에 없다. 이에 따라 한국교회 음악사의 큰 흐름에 대해 다음과 같은 도식으로 제시한다.

- (1) 유입 찬송가의 초기 정착단계: 1900년대(중심시기: 1908년)
- (2) 유입 성가곡의 초기 정착단계: 1930년대(중심시기: 1937년)

1. 여기에서 말하는 ‘연주’ 개념에는 노래 부르는 것도 포함되어 있음.

(3) 어린이 찬송가 창작 시작단계: 1930년대(중심시기: 1936년)

(4) 찬송가와 성가곡 창작 시작 단계: 광복/ 전쟁 시기(1940년대 말-1950년 초)

여기에서는 시대 구분을 넓게 했다. 그러나 각 시기들은 언제 출판되었는지를 정확히 알 수 있는 구체적 문헌들과 연결되어 있다. 그러나 그 문헌들에 담겨있는 곡들은 해당 책에 실리기 이전에, 상당 기간을 두고 사용되다가 채택되었기 때문에 조금 넉넉하게 본 것이다. 하지만 괄호 속에 있는 중심시기는 관계되는 문헌의 구체적 출판 시기이다.

## 2.1. 유입 찬송가의 초기 정착단계: 1900년대 (중심 시기: 1908년)

한국교회 초창기에 선교사들이 가지고 들어온 찬송가들은 19세기의 영미의 찬송가책에 실린 것들이었다. 초기의 한국교회의 음악적 소원은 하루 빨리 부를만한 찬송가들을 갖는 것이었다. 당시에 부딪친 가장 큰 문제는 서양 찬송가에 어느 정도 어색하지 않는 번역가사를 붙이는 것이었다. 이 문제는 1908년의 『찬송가』가 어느 정도 해결해 주었다. 거기에는 아직도 한국교회가 가장 많이 부르는 찬송가들이 오늘날 사용하는 가사와 거의 같은 내용으로 번역되어 가사가 붙여진 것을 볼 수 있다. 그러니까 당시의 찬송가 문제는 무엇보다도 한국말 가사에 관한 것이었다. 외국 찬송가들에 한국말 가사를 잘 붙이는 것은 그 이후로도 계속된 작업이었고, 찬송가 편찬 작업의 대부분이 가사 문제를 다루는 것이었다. 1908년 이후에도 많은 찬송가들이 발간되면서, 새로운 곡들이 그때그때 더 첨가되었지만, 중심적인 찬송가들은 항상 같은 것이었다. 그리고 이 책은 통일된 단일 찬송가를 출판하는 한국교회의 전통을 최초로 수립한 것이었다. 장로교와 감리교가 같이 만든 이 책은 1930년까지 사용되면서 영미의 찬송가들이 한국교회에 뿌리를 내리는 역할을 했다. 물론 이 찬송가책 이후에 나온 다른 찬송가책들이 새로운 곡들을 그때그때 소개했다. 그러나 이 1908년 『찬송가』 책에 실린 찬송가들의 중심적 역할이 흔들려 본 일이 없었다. 그리고 지금까지 보여준 찬송가 편찬 문제들은 1908년에 하던 작업과 크게 다르지 않은 것으로 보인다. (예외가 있다면 상당히 많은 수의 한국인 창작 찬송가 138곡을 소개하려 했던 1995년 년의 증보판 찬송가책이다. 이 책은 교회의 공인을 받지 못하고 폐기처분 되었다. 이는 전혀 다른 차원의 문제, 즉 한국인이 창작한 곡들을 다루는 것이 얼마나 새롭고 낯선 일인지를 보여준 좋은 예였다. 그 이전에 나온 개편 찬송가에 한국인의 곡이 실려 있기는 하지만, 그 수는 전체 찬송가 수에 비하면 사소한 것이었다)

## 2.2. 유입 성가곡의 초기 정착단계: 1930년대 (중심시기: 1937년)

성가대가 사용하는 번역된 성가곡들은 1930년대에야 그 중심적 레퍼토리가 형성된다. 그 대표적인 성가곡집은 조활용(趙活湧)이 1937년 평양에서 편찬한 『200곡집』<sup>2</sup>이다. 이 책은 당시 한국교회에서 불리던 성가곡들을 모은 것이다. 이 책에 실린 많은 성가곡들이 오늘날까지도 한국교회에서 불리고 있다. 이 음악들은 ‘합창으로 하는 노래’의 성격을 가지고 있다. 즉 합창 특유의 능력을 돋보이게 하는 것이 아니라, 일정한 선율이 합창의 중심적 역할을 하고, 다른 성부들은 그 선율에 보조적인 화성을 제공하는 것들이다. 그 선율은 반복하며 나타나는데, 가끔 변주되기도 하고, 조가 바뀌어 불리기도 한다. 그 내용은 가벼운 찬송가 편곡 종류에 해당하거나(「예수 대문 밖에」, 첫 가사는 “주 예수 대문 밖에”, 「믿는 사람들과 군병같으니」), 찬송가 수준보다 같거나 약간 더 어려운 음악적 내용을 가진 것들이다. 짧은 전주와 간주가 들어 있으며, 후주는 없는 경우가 많다. 중간중간 독창자가 담당하는 부분도 많다. 이러한 가벼운 종류의 성가곡으로 아직까지 불리는 것들을 보면 다음과 같다:

- 「아름답다 저 동산」(작곡: Will Thompson, 가사: 산샘),
- 「행선하라」(C. H. Gabriel),
- 「도우심을 구함」(C. B. Adams),
- 「주를 찬송해」(S. S. Myers, 가사 첫줄: “주 찬양하세 온 천하 만민”),
- 「주님의 크신 은혜 측량키 한없다」(H. Lilienas),
- 「사공의 노래」(첫 가사는 “ 쾌활한 파도에 등실 떠 있고”),
- 「찬양하세 찬양하세」(가사: 최동준)
- 「만세반석 열리니」 B♭
- 「만세반석 열리니」 D♭
- 「할렐루야」(헨델),
- 「신의 영광」(베토벤. 이 책에는 「만민아 경배해」라는 제목으로 실림),
- 「영화롭도다」(모차르트의 것으로 잘못 알려진 합창곡)
- 「귀한 소식」(T. L. Hall 작곡. 가사 첫줄: “새벽별 아래 들리는 소리”)
- 「거룩한 밤」(A Adam 가사: 산샘)
- 「기도의 시간」(W. T. Giffe, 남성합창곡. 가사 첫줄: “주 앞에 꿇어 엎대어”)

2. 이 책의 원제목은 “特選 200曲集, 附讚頌歌, 樂典知識 其他”(책등), 영문으로는 “A Collection of Special Pieces”(표지)이다. 편찬자 조활용이 손수 그린 등사본 책이다. 평양. 1937.

여기에 거론한 것은 아직도 대단히 많이 불리는 곡들이다. 이보다 덜 불리는 곡들은 여기에 소개하지 않았다. 간주가 없는 곡들은 대개 찬송가들인데, 그 중 많은 곡들이 후일 찬송가책들에 편입되었다. 후에 찬송가에 실려 널리 알려진 곡들을 보면 다음과 같다(가사 첫줄을 소개함):

“기를 손에 높이 들고”(J. R. Sweny 작곡. 오늘날 가사 “군기를 손에 높이 들고”),  
 “浮雲같은 세상에 그 부귀와 영화”,  
 “한 복지 있으니 저 먼델세”(오늘날 가사 “내 본향 가는 길”),  
 “저 요단 강 건너편에 화려하게 빛난 집”,  
 “그 밤 고요히 잠자는 그 날 지날수록”(오늘날 가사 “내 영혼의 깊은 곳에”),  
 “저 캄캄한 밤 사망 그늘 아래”(오늘날 가사: “흑암에 사는 백성들을 보라”),  
 “영화로신 주예수의”(제목: 「오 갈보리」),  
 “나 가난 복지 귀한 성에 들어가려고”,  
 “행군할 나팔 불고”,  
 “죄짐을 벗고서 나가려나”(오늘날 가사: “죄에서 자유를 얻게 함은”),  
 “기묘하신 주의 빛으로”(오늘날 가사: “내 영혼에 햇빛 비치어”),  
 “주 십자가를 지심으로”,  
 “이름들 가운데 귀한 것 예수니”(오늘날 가사: “고요한 바다로 저 천국 향할 때”),  
 “갈보리 십자가 할렐루야 할렐루야”(작곡: J. McGranahan. 개편 찬송가(1967)에  
 작곡자 이름 표기 없이 “주님의 십자가”로 실림)

또한 세속노래에 가사를 붙인 곡들도 많이 있다. 당시에는 이러한 일이 아주 흔한 것이었다. 당시 한국에 유입된 일반곡들에 교회음악적 가사가 붙인 것은 무기명으로 기록된 것도 있지만 최동준, 김형준, 홍영후와 같은 음악가의 이름도 볼 수 있다. 이러한 가사붙이기 작업도 일말의 ‘창조적’ 성격이 없지 않다. 그러나 이러한 음악들이 후에까지 불리는 일은 많지 않았다.

「거룩한 구주」(「희망의 속삭임」에 성가 가사를 붙인 것),  
 「천국이 가까움」(미국 민요 「올드 블랙 조」에 가사를 붙인 것.  
 가사 첫줄: “하늘나라 지금 가까웠으니”),  
 「주여 어서 오소서」(하와이 민요 「알로하오에」에 가사를 붙인 것.  
 가사 첫줄: “주는 신실한 증거 되사”),  
 「영생포」(「朝鮮古曲」에 가사를 붙인 노래. 가사 첫줄: “배 떠나간다”),  
 「주님을 찬양함」(바그너의 『탄호이저』 중 「순례자의 합창」에 가사를 붙인 것)  
 「승리의 행진」(베르디의 『아이다』 중 「개선 행진곡」에 가사 붙인 것)

「평강의 왕」(베르디의 『일 트로바토레』 중 「대장간의 합창」에 가사를 붙인 것.

가사: 최동준 김형준)

「삼위일체께 찬양함」(벨리니의 오페라 『노르마』 중 대행진곡에 가사를 붙인 것.

가사: 홍영후)

### 2.3. 어린이 찬송가 창작 시작단계: 1930년대(중심시기: 1936년)

한국인들이 자신의 음악으로 교회음악을 만들어 가는 과정은 그보다 훨씬 더 늦다. 즉 한국인들이 교회음악에 참여하는 것은 주일학교 찬송가로부터 시작한다. 그들은 어른들을 위한 찬송가 작곡을 거의 보여주지 않은 반면, 상당수의 어린이용 찬송가들을 남겨 놓았다. 30년대의 어린이 찬송가책이나 동요집에 나타나는 어린이용 찬송가들은 당시로서는 상당히 많은 한국인들의 참여가 눈에 띈다. 30년대에 나온 어린이 찬송가 중에는 강신명의 『兒童 歌謠曲選 三百曲』(1936)<sup>3</sup>이 단연 가장 많은 양을 가진, 그리고 널리 쓰인 모음집이다. 이 책은 어린이들이 부를 수 있는 모든 노래를 모아 두었는데, 그 중 제1부는 주일학교에서 쓰는 어린이 찬송가 100곡이 실려 있다. 물론 여기에는 어린이 찬송가로 발상 되지 않은 교회용 계몽노래도 섞여 있다. 즉 안신영 작곡 작사의 「농촌가」, 박태준 작곡작사의 「금주가」, 그리고 양주동이 외국 찬송가에 가사를 붙인 「절제운동가」와 같은 것들이다.

- 박태준(朴泰俊) 4곡, 「교가 no.1」, 「생일축하가 no.1」(박태준 작사), 「생일축하가 no.3」(박태준 작사), 「우승가 no.2」(박태준 작사),
- 탁창신(卓昌信) 1곡, 소년소녀 성경 구락부가(李聖柱 작사)
- 이순도(李順道) 6곡, 「아침기도」(이순도 작사), 「참새노래」(이순도 작사), 「부르신다」(이순도 작사), 「우리 주님」(이순도 작사), 「잠들기 전」(이순도 작사), 「꽃주일」(이순도 작사)
- 강신명(姜信明) 3곡, 「감사찬송」(이성주 작사), 「아 좋을시고」(강신명 작사), 「우승가 no.5」(강신명 작사)
- 안기영 1곡, 「감사일 노래」(방인근 작사)
- 홍난파 1곡, 「크리스마스 중」(주요한 작사)
- 이홍렬 1곡, 「탄일노래」(김수만 작사)
- 현재명 2곡, 「감사」(백남석'白南奭' 작사), 「가을」(백남석 작사)

3. 이 책은 강신명이 손수 그린 등사본 책으로서 출판사 이름이 없다.

그리고 작곡자가 “종교교육부”라고 적힌 “全鮮夏期兒童聖經學校 校歌”인 「더 배우세」는 한국 사람이 쓴 것이 분명해 보인다. 박태준의 곡은 풍금 반주가 붙어 있거나(3곡), 찬송가식 4성부의 음악을 보여준다(1곡). 현재명의 2곡도 모두 풍금 반주가 붙어 있는 것들이다. 나머지는 선율만 그려져 있다.

작곡가 이름이 없는 곡들도 한국인의 것이라고 추정되는 곡들이 있다. 특이한 것은 말스베리 선교사가 오음음계로 작곡한 것도 있다(「예수같이 되기 위해」, 소안론 선교사 작사). 이 곡들이 정확히 언제 작곡되었는지는 알 수 없다. 그러나 대체적으로 30년대에 들어와 필요에 의해 만들어졌을 가능성이 높다.

가사 말을 쓴 사람으로는 이성주, 방인근, 윤복진, 김수만, 백남석(白南奭), 오형택(吳炯擇). 이순도, 박태준 등이 보인다. 여기에 실린 여타의 “어린이 찬송가” 중 많은 것들이 기존의 일반 찬송가들에 새롭게 가사를 붙인 것들이다. 그러나 이 곡집에서 두드러지는 것은 일반 동요들이 거의 한국인 작곡의 음악이라는 점이다. 따라서 사회의 동요가 거의 한국화 된 상태를 보여주고, 주일학교 노래는 덜 한국화된 모습을 보여준다.

현재명이 편집한 『아동 찬송가』(1936)<sup>4</sup>는 깨끗하게 인쇄된 책으로 모두 101곡을 보여주는데, 대부분은 서양민요에 어린이용 찬송가 가사를 붙인 것들이다. 거기에는 일반 찬송가도, 어린이 찬송가도, 흑인영가들도 들어 있다. 현재명의 주된 작업은 가사를 어떻게 붙이느냐의 문제였을 것으로 보인다. 이 책에 들어 있는 한국인 작곡의 찬송가들은 다음과 같다:

- 박경호 3곡, 「조선의 꽃」, 「어린 백합화」, 「동화 감사가」(가사 첫 줄: “아 재미있어라”), 「우리 교장 예수」, 「선물」.
- 현재명 3곡, 「가을」, 「연보기도」, 「아멘」
- 이상준 1곡, 「가자 어디로」

위의 곡들이 누구의 가사인지에 관해서는 전혀 밝혀져 있지 않다. 현재명의 『아동 찬송가』는 오늘날의 눈으로 보면 대단히 특이한 현상을 보여준다. 즉 뒷부분에는 일반피아노 곡이 실려있는 것이 그것이다. 슈만의 「Träumerei」, 멘델스존의 「Confidence」, 쇼팽의 「Prélude」(작품 28 6번), 벨리니의 『Norma』 중 「Grand March」가 실려 있다. 이러한 특이한 점은 당시에 피아노 곡을 구하기 어려운 실정을 해소하기 위한 것으로 보인다. 이처럼 당시에 교회용 책에도 일반 음악을 많이 볼 수 있었다. 강신명의 책에는 어린이용 동요를 주일학교용보다 더 많이 실었고, 현재명이 『아동찬송가』에 피아

4. 장로회 총회 종교교육부에서 1936(소화 11년). 8. 15일 발행됨

노 음악을 심는 일이 가능했던 시기였다. 이런 점을 교회가 지탄했다고 하는 기록은 읽을 수 없다. 이런 일이 공개적으로 이루어졌음에도 불구하고, 교회는 거기에 대해 대책을 세우거나 언급하는 일이 없었다.

어린이 찬송가책에 이 정도의 수라도 한국인 곡들이 들어간 것은 일반 찬송가책을 편찬할 때와 같은 교회의 관심을 덜 받았다는 점이 한 원인이 되었을 것이다. 아마 전체 교회의, 또는 각 교단의 관심을 받았다면 한국인 작곡의 찬송가들은 책에 실릴 가능성이 더 적었을 것이다. 등사본인 강신명의 『兒童 歌謠曲選 三百曲』이나 인쇄본인 현제명의 『어린이 찬송가』 책들은 모두 개인이 만든 것들이다. 물론 후자는 “장로회 종교교육부”가 발간한 공적인 성격을 띤 것이기는 하지만, 현제명 단독으로 편집한 것이었다. 당시에 이 책들은 어린이들이 교회에 갈 때 가지고 다니는 것이 아니었다. 책에 실린 노래들은 각 교회들에서 큰 글씨로 쓰여진 궤도로 만들어져 어린이들이 거기에 적힌 가사만 보고 노래를 불렀다. 책들은 풍금 반주자나 가르치는 선생님들이 사용했다.

1930년대는 한국인이 본격적인 교회음악을 작곡한다는 생각을 펼 수 없었던 시대로 보인다. 당시의 이름난 한국 음악가들은 20대가 주류였으며, 30을 넘는 사람들은 거의 “원로”라 이름할 수 사람들이었다.<sup>5</sup> 이들은 스스로 자신들이 만들 수 있는 음악의 한계를 정해 두고 있었고, 사회에서도 본격적인 음악 작곡을 이들에게 기대하기 어려웠다. 물론 당시에 작곡가라고 할만한 사람들이 없지 않았다. 당시의 한국인들이 작곡한 교회음악은 -어린이 찬송가 종류를 제외하고 지금까지 확인할 수 있는 것으로- 다음과 같은 것들이 있다.

- 최동준: 찬송가 「안식일 노래」 1917.<sup>6</sup>
- 홍난파<sup>7</sup>: 바이올린과 피아노를 위한 찬송가 편곡(모두 1933년경에 만들어진 것으로 추정된다): 「갓이 겹소서」, 「하날 가는 길」, 「영화의 신」, 「눈과 같이」, 「찬양하라」(미완성)

5. 중앙 1934년 6월 호에는 한국 음악가들에 대한 소개가 있다. 「조선음악가 일람」 27-30쪽. 그들 중 30대는 현제명(33), 박경희(30), 차재일(33), 김영환(38), 박경호(35), 독고선(36), 홍영후(36), 최호영(33) 정도이다. 그리고 나머지는 모두 20대였다: 정훈모(27), 채선엽(23), 최영순(29), 박경희(20), 이인선(27), 권태호(26), 이유선(24), 안승보(28), 백남철(28), 김원복(27), 고봉경(28), 조은경(26), 이애내(26), 윤성덕(28), 백정진(26), 이순영(23), 김명애(22), 최성두(27), 김영의(26), 김정순(26), 이관준(29), 홍성유(27), 안병소(24),곽정순(23), 이영세(24), 안익태(28), 곽정선(19).

6. 基督新報 1917. 7. 11.

7. 이 곡들은 필사본으로 남아있고, 『음악과 민족』 1999년 가을호에 발표될 예정으로 있다.



- 조두남: 4성부 성탄노래.<sup>8</sup>
- 현제명: 독창곡 성탄노래.<sup>9</sup>

위와 같은 음악들은 위의 작곡가들의 작품들 중에서도 중심적인 것이 아니었고, 한국 교회가 이런 음악을 요구하여 나온 것도 아니었다. 최동준이 작곡한 찬송가는 교회의 주목을 받지 못한 것으로 보인다. 이 곡이 찬송가책에 실려 전해지지 않았기 때문에 그렇게 말할 수 있다. 홍난파의 바이올린과 피아노를 위한 찬송가 편곡은 오늘날까지도 그가 손수 쓴 수서본(手書本) 그대로 남아 있다. 이 곡들은 전도 운동에 오래 동안 참여했던 그가 바이올린으로 찬송가를 연주하기 위해 스스로 만들었던 것으로 보인다. 조두남의 성탄 노래는 그가 작시자인 하도원 목사와 함께 『영가집』이라는 곡집을 편찬하면서 맨 처음 곡으로 자신의 곡을 넣기 위해 작곡한 것으로 보인다. 그러나 나머지 곡들은 모두 서양의 이른바 널리 알려진 “명곡”들에 교회적 가사를 붙인 것들이다. 이렇게 이미 있는 서양 노래에 교회적 가사를 붙이는 것 중 조두남의 『영가집』이 아마 가장 두드러진 경우일 것이다.

위에서 살펴본 1930년대는 ①유입 성가대 음악, ②이미 있는 찬송가와 유사한 새로운 찬송가의 유입, ③이미 있는 세속음악에 교회적 가사가 붙여진 음악, ④어린이 찬송가의 창작의 특징 지을 수 있는데, 특히 ③번 현상은 오늘날의 눈으로 보면 교회 음악의 혼란처럼 보인다. 하지만 이는 유럽을 포함하여 기독교를 받아들이면서 발생하는 모든 문화권들의 공통된 특징이기도 하다.

## 2.4. 찬송가와 성가곡 창작 시작 단계: 광복/전쟁시기 (1940년대 말-1950년 초)

한편 한국인이 일반 찬송가와 성가대용 합창곡을 만드는 것은 1940년대 말에 이르러야 나타난다. 그 뚜렷한 증거는 박재훈이 -부분적으로 장수철과 공동작업을 하면서- 1947년부터 연속적으로 발간한 『찬미』 시리즈물을 들 수 있다. 이 시리즈물의 출판 작업은 전쟁 이전인 1949에 한번 더 있었고, 전쟁이 일어난 이듬해인 1951년부터 1954년까지는 매해 출판을 되었다(1951년의 제3집과 1952의 제4집은 장수철과 함께 공동 저작했다). 전쟁도 이 작업을 막지 못했다. 박재훈은 1954년도에 칸타타 두 편을 세상에 내어놓기도 했다(『고난의 주』와 『크리스마스송』).<sup>10</sup> 그는 1957년에 다시 성가

8. 趙斗南/河道源: 『靈歌集』 평양. 1931.

9. 현제명 작곡집 독창곡 제1집. 동광사. 1931.

대를 위한 찬송가를 편곡한 『찬송가 합창곡집』(찬미사 발행)을 출판했다. 이 곡집은 제3집까지 나왔다.<sup>11</sup> 박재훈이 60년대에 다시 성가집들을 출판하지만 그것들은 번역된 성가들을 다시 묶는 것이었다. 이는 창작 성가집의 발행이 매우 어려운 일이라는 것을 단적으로 보여준다. 하지만 『찬미』 성가집의 발행은 한국 교회음악에서 중요한 전환점을 뜻한다. 여기에 실린 곡들은 물론 음악적으로나 내용적으로 번역된 찬송가나 성가곡과 매우 흡사하다. 하지만 스스로 찬송가와 성가곡들을 쓰려고 한 정신은 결코 과소평가할 수 없다. 왜냐하면 그 이전의 한국음악가들은 -어린이 찬송가가 아닌- 일반 찬송가나 성가곡을 쓸 생각을 감히 하지 못했거나 극소수 시도한 것을 보여주고 있다. 이 책에 실린 곡들은 다음과 같다:

- 「송영」(작사자에 관한 기록 없음. 찬송가책들에서 보는 일반적인 송영과는 다른 가사임. 음높이로 보아 성가대용으로 보임),
- 「주여 날 품어 주소서」(작사: 黃仁淳),
- 「어서 돌아오오」(작사: 田榮澤),
- 「십자가를 생각함」(작사: 박재훈),
- 「아기예수」(작사: 具斗會),
- 「오늘 사신 주님」(작사: 박재훈),
- 「어린양」(박사: 朴在奉),
- 「주의 발자취」(작사: 田榮澤),
- 「부활송가」(작사: 田榮澤)

위의 곡들의 작사자 역시 모두 한국인이다. 그 중에서도 전영택은 3개, 박재훈은 2개의 가사를 쓴 것을 볼 수 있다. 그리고 이 노래들 중 「어서 돌아오오」는 유입된 찬송가 이상으로 한국 교회가 자주 부르는 것이 되었다. 음악적으로 보면 위의 아홉 곡 중 1번 「송영」과 9번 「부활성가」만 성가대용이고 다른 것들은 모두 찬송가 종류들이다. 그러니까 음악적으로 보아서는 대단히 소박한 출발이었다고 말할 수 있다.

『찬미』 제 1집의 서문은 다음과 같이 말한다:

“찬미는 하나님께서 人生에게 주신 모든 恩賜中 가장 貴한 것 中的 하나이다. 그러므로 찬미는 靈魂이 기쁨 때에 感謝의 표현으로 또 슬프고 괴로울 때에 말할 수 없는 歎息의 祈禱의 呼訴가 말과 곡조로 나타난 것이다. 故로 眞正한 찬미는 입설과 儀式과 感情에 사로잡히는 것이 아니라 깊은 靈

10. 『고난의 주』는 1997년 기독교음악사에 의해 재발행되었다.

11. 필자가 확인할 수 있는 것은 제3집까지였다. 제3집에는 연도가 기록되어 있지 않다.

의 움직임이오 眞實된 生活의 具現이다. 이제 不肖한 사람이 찬미를 이 땅에 내어놓는 것은 信仰界의 先輩와 同志들의 뜨거운 信仰告白의 一部面인 영의 노래를 不足한 솜씨로 곡조를 부쳐 우리 敎界에 紹介함으로 우으로 주님께 榮光이 되고 우리들의 피와 살이 되어 지기를 빌면서 시작한 것이다. [중략]"

박재훈은 스스로 만든 작품들에 관해 민족적인 동기가 아닌, 신앙적 동기로 말하고 있다. 그러니까 그의 찬송가들과 성가곡들은 의도적으로 민족적인 성격을 띠지 않고 있다. 이는 같이 『찬미』를 편찬한 일이 있는 장수철에게서도 마찬가지이다. 이런 성향은 이들보다 약간 뒤늦게 작품들을 보이는 이동훈에게서도 마찬가지이다. 박재훈은 1960년대 중반에 가서야 “한국적인” 교회음악에 대해 눈을 뜬다.<sup>12</sup>

한국적인 것을 강조한 사람은 1950년대 초에 한국 전쟁을 경험하면서 독창용 성가곡을 쓰기 시작한 나운영이 대표적이다. 그는 작품과 글에서 모두 한국적인 것을 강조했다. 그는 또한 상당한 정도로 예술 지향적인 교회음악을 보여 주었다. 나운영의 최초 가곡집 『아혼아흠 양』은 1952년 전쟁 중인 부산에서 등사본으로 나왔다. 여기에 실린 그의 성가 독창곡 「아혼아흠 양」은 한국어의 억양을 살린 레치타티보적인 앞부분과 아리아적인 뒷부분으로 나뉘었는데, 뒷부분은 명확하게 한국적인 리듬을 보여준다. 이 곡은 아주 쉬운 찬송가에 붙은 장절 가사를 일관적곡된 음악으로 만들었는데, 가사의 내용에 따른 노래와 반주는 당시의 한국 가곡이 가지지 못했던 상당한 표현력을 보여준다.

나운영은 이어서 1954년에 가곡집 『다윗의 노래』를 발표한다. 여기에는 책의 제목이 말해주듯이 모두 시편에 음악을 붙인 가곡들이 수록되어 있다:

「여호와여 구원하옵소서」  
 「여호와여 누가 주의 장막에 머무르며」  
 「여호와는 나의 목자시니」  
 「주의 성도들아 여호와를 찬송하며」  
 「피난처 있으니」

이 곡들에는 서로 다른 기법들이 사용되고 있다. 가장 큰 특징은 한국어 낭송에 대한 나운영의 실험을 볼 수 있으며, 선율과 화성의 면들도 서양적 성격을 벗어나려는 움직임을 보인다. 60년대 후반부터 한국교회에 광범위하게 불려진 「여호와는 나의 목자시니」도 매우 단순한 음악이지만 서양의 교과서적인 화성을 벗어나 있다. 이 노래는 삼화음의 맨 아래 음을 바탕으로 삼은 것이 아니라, 맨 위의 음을 중심으로 3도씩 아래로 쌓은 것이다.<sup>13</sup> 이렇게 나운영은 기존의 음악기법으로부터 벗어나는 여러

12. 홍정수: 교회음악가의 교회음악관-나운영과 박재훈의 경우-장신논단 제13집 1997. 449-467.

가지 방안을 모색했고, 그러한 모색은 후에도 계속되었다.

### 제 3 장 교회음악을 동반한 교회음악관들

1950년대에 한국 교회음악은 -‘실용적인’ 박재훈과 ‘예술적인’ 나운영과 함께- 본격적으로 출발했다. 이들의 작업은 계속되었고, 다른 작곡가들도 나타났지만, 한국 교회음악의 창작적 부분은 아직도 교회의 중심에서 있지 못하고, 외곽에 머물러 있다. 그보다는 즉 1905년대에 그 기초가 이루어진 유입 찬송가들과 1930년대에 기초가 형성된 번역 성가곡들이 아직도 교회음악의 주류를 이루고 있다. 물론 번역 찬송가들과 성가곡들은 몇 단계에 거쳐 더 첨가된 레파토리를 갖고 있다. 예를 들어 찬송가는 『개편 찬송가』와 『새찬송가』를 거치면서 기존 찬송가들에 새로운 곡들이 더 첨가되었고, 번역도 꾸준히 다듬어져 왔다. 유입 찬송가들의 위치에 큰 충격을 준 것은 한국인 창작 찬송가들이 아니라, 70년대 말과 80-90년대에 그 유입이 계속된 이른바 “복음성가”(20세기 대중음악적 찬송가)들이다. 그리고 번역 성가곡들도 꾸준히 확충되었다. 예를 들어 1950년대에는 많은 흑인영가들이 소개되었고, 80년대에는 대중음악적 요소가 가미된 미국의 음악이 소개되었다(예를 들어 존 루터의 합창곡들). 물론 이러한 곡들을 주로 싣고 있는 찬송가책과 성가곡집에는 한국인들의 곡이 들어 있는 경우들을 볼 수 있다. 그러나 그 수는 그리 많은 편이 아니다.

한국 교회음악의 전환기인 해방 직후와 한국전쟁 기간은 단순히 한국인이 본격적으로 교회음악을 창작하기 시작한 것만은 아니다. 이 시기를 기점으로 교회음악에 대한 생각이 바뀌었고, 그 바뀐 사실들이 실제로 발간된 악보집들을 통해서도 확인할 수 있다. 한국교회의 음악관은 전환기 이전에는 <전도>, <예배>, <생활>의 관계를 매우 강조하는 성격을 지녔었다.<sup>14</sup> 그러나 이러한 사고는 전환기 이후에 조금 퇴조한다. 물론 목회자와 일부 음악가들은 아직도 이러한 음악관을 지니고 있는 것을 볼 수 있다. 하지만 그 중심점이 <예배>에 집중되어 있다. <전도>와 <생활>에 관련된 교회음악을 말하는 사람들도 그 우선권을 <예배>에 두고 있다. 뿐만 아니라, 어떤 사람들은 교회음악인 전도나 생활에 관련되면 안 된다는 생각을 말하기 시작했다.<sup>15</sup>

13. 홍정수: 나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들 / 장신논단 3집, 1987. 321-351쪽.

14. 홍정수: 한국교회의 교회음악관-해방 이전의 교회음악 논의를 중심으로- / 이화음악논집 제 2집 이화여자대학교 음악연구소 1998. 308-341쪽.

위와 같은 교회음악관의 변화를 악보책들도 그대로 반영하고 있다. 해방 이전의 성가집들은 많은 경우, 세속음악을 한꺼번에 같이 신는 경우들이 많았다. 평양 장대현 교회의 성가대원이었던 한영길(韓永吉)과 박경호(朴慶浩)가 발간한 음악이론서 『음악大海』(音樂大海, 1923)가 교회음악과 일반 음악을 모두 포함한 것, 강신명의 『동요곡집』, 조활용의 『200곡집』 등이 모두 이른바 세상의 동요나 “명곡”들을 싣고 있다. 또한 조두남과 하두원은 외국 “명곡”들을 교회화하려고 했다. 물론 이런 종류의 시도들은 많은 경우 성공하지 못했다. 하지만 찬송가의 일부는 원래 세속곡에 새로운 가사를 붙이면서 찬송가가 되어 오늘날까지 긴 생명을 누리는 것들도 있다(찬송가로는 「하늘 가는 밝은 길이», 「천부여 의지 없어서」 등, 성가곡으로는 바그너의 『탄호이저』 중 「음악의 전당」). 이런 현상은 심지어 ‘찬송가’라는 명칭을 달고 나온 현재명의 『아동찬송가』에도 그런 현상이 있는 것을 볼 수 있었다. 이러한 출판물들이 교회음악과 세속음악을 혼합하여 편집한 것은 당시 교회가 클래식 음악의 경우 세속음악과 교회음악의 정확한 구분을 매우 중요한 것으로 생각하지 않았는데, 아마 그 이유 중 가장 큰 것은 그런 구분이 있다는 것을 알고 있는 사람들이 많지 않았다는 데에 있을 것이다. 그러나 모두 몰랐으리라고 생각할 수는 없다. 특히 음악가들은 그런 구분을 뚜렷이 알고 있었음에도 그것을 중요한 것으로 강조하지 않았다. 물론 음악가들은 클래식이 아닌 세속음악에 대해서는 경각심을 가지고 말했다. 음악가들은 클래식적인 일반 음악을 배우는 것이 그렇게 나쁘지 않다고 생각했던 것으로 보인다. 그래서 문헌상으로 보면, 당시의 교회가 일반 음악까지도 배우고 접하는 것을 암암리에 용인한 모습을 보여준다. 이런 측면이 양악 초기에 나타난 대부분의 음악가들이 기독교인들인 것을 쉽게 이해하게 한다.

앞에서도 잠깐 언급했듯이 광복/전쟁 이전의 한국교회가 가진 교회음악관은 <전도>, <예배>, <생활>의 세 가지 개념과 관련된 것이었다. 이 세 가지 중 <전도>와 <예배>는 거의 같은 정도로 중요했다. 교회음악과 관련되어 이 두 개념들이 서로 배제적인 방식으로 사용된 경우는 극히 드물었다. 물론 초기 한국 교회가 불렀던 노래들을 생각해 보면 실제상에는 <전도>가 <예배>보다 더 중요한 것이었다. 아직까지도 한국교회의 찬송가책에 <전도용>이라고 생각되는 복음성가가 <예배용>이라고 생각되는 곡들보다 더 많은 것은 그러한 역사의 흔적이다.

또한 한국교회는 <생활상의 교회음악>을 강조하는 경향을 보였다. 이는 선교사들과 상관없는 한국인들의 교회음악관이었다. 이러한 관점은 <예배적>으로만 생각되

15. 홍정수: 구두회 김의작 김두완의 교회음악관 / 장신논단 제14집 1988. 596-626쪽.

는 교회음악과는 다르게 일정한 형식과 상관이 없고, 삶의 모든 상황과 관계된 교회음악을 말하고 있다. 기쁨 때나 슬플 때에도 찬양이 필요하다는 것은 논리적으로만 교회음악을 대하지 않은 것이고, 인간의 정서적 측면까지도 찬양 안에 포용시키는 것이다. 찬양은 정서와 매우 가까운 것이지만 찬양론은 흔히 논리적이기만 할 때가 더 많다. 이런 부족을 한국교회의 음악론은 잘 매웠던 것이다. 조순천은 1930년대 교회음악론의 가장 중요한 부분들만 함축적으로 다루었다. 그는 교회음악론의 세 요소, 즉 전도, 예배, 생활에 대해서 다룬 글을 썼다. 그는 당시 아직 신학생의 신분으로서 당시 교회음악론을 핵심을 말할 수 있었다.<sup>16</sup>

한국 교회가 최근에 경험한 가장 큰 사건은 이른바 “복음성가”에 관한 것이다. 특히 80년대 이후 교회에서 널리 사용되는 20세기 대중음악적인 복음성가는 그전에 누구나 세속음악이라고 당연하게 생각한 것들이었다. 그리고 기존 찬송가책들에서 대다수를 차지하는, 전도적 내용과 환경이 반영된 “19세기 복음성가”까지 비판하는 사람들이 있던 터에, 새로운 20세기적 “복음성가”에 대한 비판은 더욱 광범위하고 격렬할 수밖에 없었다. 그리고 많은 사람들은 19세기 복음성가를 비판하는 방식을 그대로 새로운 음악에 사용하였다. 그러나 새로운 20세기 복음성가들은 19세기 복음성가의 내용과는 많이 달랐다. 물론 예수님과 만남을 고백적으로 말하는 내용에서는 19세기 복음성가와 유사한 점이 없지 않다. 또한 전도적, 선교적 노래도 많이 있다. 그러나 더 많은 20세기 복음성가들은 19세기의 것과 음악도 달랐지만, 가사 내용 또한 매우 달랐다. 가사내용은 성경에 나오는 내용과 성구, 그리고 이른바 “경배찬양”이라 불리는 종류들은 그 내용이 “하나님 찬양”으로만 되어 있다. 이런 점은 한국에 유입된, 영미에서 주로 불리는 것들도 그러했고, 한국인에 의해 작곡된 것들도 그러했다. 외국의 복음성가들의 분류도 어렵지만, 한국에서 작곡된 복음성가들도 하나의 틀에 가둘 수 없는 다양한 모습을 보이고 있다. 젊은이들의 것에서는 -흔치는 않지만- 이미 랩과 같은 음악도 나와 있다. 그러니까 젊은이들이 즐겨 듣는 다양한 음악들이 교회음악적으로 나타나고 있다. 뿐만 아니라, 중년들이 즐겨 듣는 복음성가까지도 있다. 또한 어떤 것은 조금 클래식한 방향의 것도 있다. 그러니까 그 흐름이 대단히 다양하다고 할 수 있다.

한국의 교회음악가들은 일반적으로 세속음악 양식을 확실히 구분하고 그것의 교회 유입을 막는 것을 중요하게 생각했다. 그러나 무엇이 세속음악이냐는 저마다 다르

16. 홍정수: 한국교회의 교회음악관-해방 이전의 교회음악 논의를 중심으로- / 이화음악논집 제 2집 이화여자대학교 음악연구소 1998. 321-323.

게 생각하고 있다. 예를 들어 길선주 목사는 모든 음악이 하나님이 만든 것이기 때문에 세속음악까지도 교회에서 사용할 수 있다는 생각을 가지고 있었다. 그는 교회음악론을 얘기하면서 세속음악과 교회음악, 동양음악과 서양음악을 전혀 구분하지 않았다.<sup>17</sup> 이런 폭넓은 교회음악관은 서양의 교회사에서도 흔히 볼 수 없는 것으로, 예를 들어 루터의 경우가 그 대표적인 인물이라고 말할 수 있다. 한편으로 어떤 작곡가들에게 한국의 민속음악은 세속적이냐 아니냐하는 범주에서 벗어난, 우리 교회가 사용해야 할 음악양식이다. 그러나 다른 작곡가들에게는 한국의 모든 음악이 무당이나 사탄의 음악이다. 그러나 세속음악의 범주에 드는 것에는 더 뚜렷한 것이다. 그것은 유행음악(대중음악)이다. 세속적 유행음악은 오래 전부터 교회에서 금기시 하는 사람들이 많았다. 교회음악에서 세속음악에까지 가사를 붙여 교회음악을 사용하던 30년대에도 세속음악에 대한 비판은 조금 있어 왔다. 그런데 이런 비판은 광복/전쟁 이후 더욱 많아진다. 이는 차츰 음악의 종류에 대해 눈을 뜨는 한국교회의 상태를 반영하고 있다.

한국의 교회음악작곡가들이 작곡하는 찬송가들의 경향을 보면 완전히 전통음악적인 면이 많아지고 있음을 알 수 있다. 물론 어느 정도 전통음악적이냐 하는 문제는 작곡가마다 차이가 있다. 예를 들어 순수 국악을 공부한 사람들은 대단히 전통음악적이다. 악기도 옛 악기, 창법도 옛 방식을 그대로 사용한다. 하지만 양악을 배우고 한국적인 것을 '의도하는' 사람들은 옛 악기나 창법에 별 관심이 없다. 한국적이라고 하는 이들의 노력은 -소박한 경우- 5음음계 선율, 일정한 3박자 그룹 등을 통하여 표출된다. 그러니까 선율과 리듬에서 어느 정도 '한국성'을 드러내려는 의도가 보인다. (거기에 비하면 한국 장단에 충실한 경우는 오히려 드물다. 나운영의 경우는 장단은 물론 화성까지도 "한국적"이라고 노력했다.)

## 제 4 장 한국 교회음악의 현재상황

한국에서 작곡되는 교회음악을 보면 이제 실로 다양하다.

- 1) 기존의 서양음악적인 교회음악
- 2) 전통음악적 교회음악
- 3) 대중음악적 교회음악

17. 길선주 목사 예화 모음, 기독교문사 1994. 234-235쪽.

## 4) 현대음악적 교회음악

이렇게 크게 네 가지로 분류해 볼 수 있지만 앞에 말했듯이 이 네 방향 안에서도 각각의 다양한 흐름이 존재한다. 또한 이들 그룹간에, 또는 각 그룹 안에서도 서로 간에 자신의 음악이 더 정당하다는 주장이 있다. 여러 가지 논의가 있음에도 실제로 교회에서 가장 많이 사용되고 있는 것은 1)번 그룹의 음악이다. 또 그런 음악 중 실제로 빈번하게 울리는 것은 예술적 가치가 높은 것이 아니라, 실용적 가치가 높은 것들이다. 즉 찬송가이든지 성가곡이든지 쉽게 할 수 있는 것들이다. 이 부분에서 무조건적으로 예술적 가치가 높은 것을 기대하는 것은 때에 따라 적절하지 않을 수도 있다. 왜냐하면 이러한 음악들은 한국 교회의 회중이 익숙하게 부를 수 있는 것, 그리고 음악적으로 아마추어인 성가대가 할 수 있는 범위 내에서 선곡이 되고 있기 때문이다. 그러기에 앞으로 한국인에 의해 창작되는 이 방향의 교회음악이 양적으로 많이 나올 것이다. 이미 자주 부르는 한국인 창작의 성가대 합창곡들이 있지만, 아직 그 수는 - 유입된 성가곡에 비해- 많지 않고, 불리는 것들 중에서도 얼마나 그 생명력을 유지할는지 알 수 없는 것들이 더 많아 보인다. 실용적인 방향의 교회음악이 계속 작곡될 것이다. 교회음악은 단지 예술성이 있느냐 없느냐로 따지는 것은 바람직하지 않다. 그러나 불리는 것들 중에서도 더 나은 곡들을 기대하는 것 역시 당연하다. 불리는 것들도 끊임없이 재편곡되어 개선될 필요는 항상 남아 있다. 사실 어느 음악이나 최초로 작곡된 상태 그대로 불리거나 연주되는 것보다는 항상 새로운 편곡을 통해 개선되어 그 생명력을 유지한다. 이는 교회음악의 경우 더욱 그러하다.<sup>18</sup>

한편으로 1)번의 음악들은 감정적인 상승작용을 쉽게 불러일으킨다. 찬송가들은 아주 조용히 음미하며 불리는 일이 드물고, 그렇게 노래하면 신앙의 열이 없는 것으로 판단되기 쉽다. 어찌 됐든 찬양이란 “크게” “열정적으로” 불려야 될 것 같은 생각을 가진 이들이 교회 안에는 많이 있고, 또 그렇게 주장하는 목회자들도 볼 수 있다.<sup>19</sup> 이는 한국 교회가 많은 부흥회를 경험하면서 갖게 된 생각으로 판단된다. 한편으로 성가대 역시 쉽지만, 음악의 끝에 감정을 고조시키는 효과를 극대화할 수 있는 음악을 선호하는데, 이는 신도들이 기대하는 것이기도 하다. 이러한 기대가 충족되면 신도들은 “아멘”으로 응답한다. 이는 본질적으로 음악 자체와 관련이 있기도 하지만

18. 예를 들어 독일의 회중찬송가인 코랄들은 그 초기의 악보를 보면 대단히 조악한 음악의 표본이라고 여길 수 있는 것들이다. 그러나 그 곡들이 끊임없이 후대의 작곡가들에 의해 개선되면서 그 음악은 전혀 다른 질적 생명력을 부여받았다. 특히 바하의 코랄 편곡은 보잘 것 없는 선율들이 예술의 경지가 되는 것을 보여 준다.

19. 홍정수: 목회자의 성가대 헌신예배 설교에 나타난 교회음악관, 『나채운 교수 은퇴 기념 논문집 (하나님 말씀과 우리말 성경) 1997. 493-507쪽.



다른 한편으로 어떻게 연주하느냐와도 관계가 깊다.

감정에 치우치는 음악과 연주에 반대하는 사람들이 하는 말 가운데는 그런 음악이 사람 듣기 좋으라고 하는 것이어서 하나님께 드리는 “예배”와 “찬양”이라는 말에 합당하지 않다는 것이 있다. 이들은 조용한 음악을 요구하는데, -예를 들어 16세기 모테트와 같은- 본질적으로 조용한 음악은 신도들과 같은 호흡을 할 수 없는 어려움에 놓인다. 그러니까 이러한, 음악가들이 훌륭하다고 생각하는 대안적 음악은 한국교회에서 아직 낯선 것이다.

2), 3), 4)번의 음악은 모두 1)번을 극복하기 위한 노력들로 보인다. 그 중 가장 큰 성공을 거둔 것이 3)번인데, 이는 젊은이들 층에서 거의 일반화된 음악형태가 되어 있다. 보기에 따라서 이 부분은 마치 1930년대에 있었던 세속 명곡에 교회적 가사를 붙인 것과 유사한 현상으로 볼 수 있다. 그러나 이것이 30년대의 것과 다른 점은, 이미 있는 곡을 쓰지 않고, 새롭게 작곡하여 쓴다는 점이다. 30년대의 음악은 당대에 별로 비난받은 흔적이 없다. 당대에는 -홍난파, 최동준, 김형준, 조두남과 같은- 음악가들이 클래식 음악을 그렇게 만들었기 때문이다. 하지만 근래의 대중적 교회음악은 초기부터 맹렬한 비난을 받으면서 교회에 들어왔다.

이 음악에는 질적이 편차가 여러 가지로 다르다. 어떤 사람은 연주할 모든 성부들을 작곡하는 사람이 있는가 하면 어떤 사람은 선율만 작곡한다. 최덕신, 박윤호, 박정관, 김석균, 최용덕, 백승남, 고희원, 안순 등 수많은 사람들이 각기 다른 정도와 성향의 대중음악적 방식으로 작곡했고 작곡하고 있다. 이들은 각각 지향하는 나이층도 다르고, 교회음악적 활동범위도 다르다. 크게는 젊은층을 바탕으로 하고 있지만, 김석균과 최용덕의 노래들은 40-50대의 장년 세대가 선호한다. 이런 음악을 작곡하는 사람들은 미국의 CCM처럼 대중음악의 일부로 생각하지는 않고, 교회음악의 일부로 파악하고 있다. 아직 이 음악을 한국교회에서 대예배에 사용하는 일은 많지 않다. 가끔 청년들을 위한 대예배를 따로 드리는 곳이나, 이른바 “열린 예배”를 드리는 곳에서는 이미 기존의 예배음악을 대체한 것을 볼 수 있다. 또한 폐회하면서 “복음성가”를 부르는 교회는 더러 목격할 수 있다. 그러나 아직 소수의 현상이다. 하지만 소예배(수요예배, 저녁예배, 청소년 예배 등)와 전도집회에서는 복음성가의 활용도가 매우 높다.

한편 위와 같은 토론에서 제외된, 대중음악을 사용하는 그룹들은 초기에는 아무런 이론적 응수를 하지 않고 있다가 최근에 들어와서야 교회음악적 대중음악을 이론적으로 옹호한다. 그리고 이들의 내부에도 여러 가지 다른 교회음악관들이 표출된다. 즉 이들도 자신들이 예배음악임을 주장하는 그룹(두란노 경배와 찬양)이 있다. 그러나 실

제로 이런 음악을 하는 사람들은 ‘예배음악론적 방향’을 따르다가 보다는 자신들이 가능한 음악을 실제로 행하는 그룹이 더 많다(주찬양 선교단 등). 다른 한편으로 80년대에는 현실개혁적 방향(뜨인돌, 새하늘 새 땅)도 없지 않았다. 따라서 대중음악적 교회음악은 젊은 층의 사람들이 기존 교회음악인들이 하는 말에 아랑곳하지 않고, 자신들이 옳다고 생각하는 방향으로 나아가고 있다.

그 다음으로 성공적인 것이 2)번인데, 이는 이미 한국인의 찬송가 작곡에서 다수의 방향을 점하고 있다. 한국의 찬송가 작곡가들을 보면, -각각 방향은 조금씩 다르지만- ‘한국적인 것’을 의도하고 있다. 나운영, 김국진, 나인용, 오소운, 문성모, 이견용, 이영조 등이 그런 경향을 보인다. 또한 1965년 이후 박재훈도 -초기의 경향과는 다르게- 나름대로 ‘한국적인 교회음악’을 의도하며 작곡하고 있다. 한편으로 꼭 한국적인 것을 주장하지 않을지라도 가끔 ‘한국적 음악’을 쓰는 경우도 상당수 있다. 한국적인 성격의 음악을 절대적으로 안 된다고 배격하는 사람은 최근에 들어와서는 소수에 불과하다. 광복/전쟁 이전에는 한국적 교회음악을 주장한 사람들이 1900년대의 길선주와 게일(Gale) 선교사, 1930년대의 구왕삼 정도로 소수였다. (물론 당시에도 -그런 주장을 펴지 않으면서도- 5음음계를 사용한 정도로 한국적 음악을 실제로 시도한 사람들이 없지 않다. 예: 박태준). 하지만 그들의 목소리는 당시에 크게 들리지 않았다.

가장 문제가 되는 것이 4)번) 현대음악적 방향일 것이다. 이 음악이 갖는 근본적인 어려움은 주로 실용음악의 성격을 가진 교회음악에서 비실용적인 “독창성”에 집착하는 “현대성(모더니즘)”이 크게 문제가 되기 때문이다. 그러나 우리는 현대음악으로 대단히 성공적인 교회음악이 있는 것을 알고 있다(예: 펜데레츠키, 페핑). 한국의 교회도 이런 음악을 가질 수 있으면 더할 수 없는 행운이 될 것이다. 하지만 지금 당장은 여건이 대단히 불리해 보인다.

클래식을 대학에서 공부하고 그런 방향으로 음악을 하는 사람들은 대중음악적인 교회음악에 대해 꾸짖고 규탄하는 경향을 보인다. 그러한 음악이 세속적이라고 보는 때문이다. 이들은 서로의 방향이 다를 경우에도 세속음악에 대해 일치된 거부감을 보인다. 그러나 다른 한편으로 이들은 한편으로 한국의 전통음악을 적극적으로 계승하는 사람들과 그렇지 않는 사람들로 구분된다. 한국의 교회음악은 전통음악적 바탕을 가져야만 한다는 주장이 있는가 하면(나운영, 박재훈), 그런 음악은 교회적일 수 없고 심지어는 무속적이라고 거부하는 사람들도 있다(구두회). 그런가 하면 -18, 19세기 서양음악 위주의- 전통적인 화성학에 남아있는 사람과 현대적 음악을 추구하

는 사람들 사이에도 큰 간격을 가지고 있다.

## 제5장 교회음악과 예배음악

대중음악적이거나, 한국전통음악적이거나, 서양전통음악적이거나 하는 것은 모두 음악양식에 관한 문제이다. 이런 양식적인 문제가 음악가들 사이에서는 매우 큰 문제로 부각되어 있다. 그러나 더 본질적인 문제, 즉 ‘교회음악이란 무엇인가?’하는 점이 심도 있게 논의되는 일은 흔치 않다. 그런데 바로 이 문제가 좀 더 진지하게 얘기되어야 한다. 지금까지 한국교회에 전해진 교회음악관은 매우 모순적인 것이다. 그것은 한국 교회뿐만 아니라, 서양 교회도 마찬가지이다. 가장 큰 문제는 “교회음악이란 예배음악이다”라는 등식이다. 이러한 생각에서는 “교회”가 “예배”로 되며, 예배에 적합하지 않다고 생각되는 모든 교회음악은 그 존재 자체를 미안해해야 하는 입장에 놓이게 된다. 쉬운 예를 들면, “복음성가”는 “예배”에 맞지 않기 때문에 안 된다는 말이 그러한 것이다. 그래서 “예배” 앞에 “복음”은 몸돌 바를 몰라야 한다. 이러한 현상은 교회적인가? 그렇게 말하기 어렵다. 특히 “의식(儀式)”에 관한 것으로만 이해되는 “예배”는 더욱 그러하다. 사실 “교회음악”을 “예배의 일부”로(만) 분류하는 교회적 전통은 교회음악사家的 입장에서는 수긍하기 어렵다. 실제로 교회음악은 예배와만 관계된 것이 아니고, 신자들의 모든 생활 영역과 관계 있기 때문이다. 시간적으로 보면 신자들의 생활 가운데서 나온 ‘신자들의 음악’(교회음악)이 예배음악으로 발전하는 것은 나중의 일이다. 나중의 것, 즉 예배에 정착된 교회음악을 강조하다 보면, 더 중요하다고 생각되는 것, 즉 “예배음악”이 형성되는 과정을 없애버리고 만다.

“예배음악”을 강조하는 경향은 새로 발생하는 음악과 쉽게 적대적 관계에 빠진다. 이러한 현상은 교회음악사의 길목 곳곳에서 볼 수 있다. 신앙적 열정으로 음악의 “예배적 성격”을 강조하면서 세속적인 것을 몰아내야 한다고 주장하는 사람들은 중국에 가서 교회음악이 생산될 수 없는 조건을 만들어 낸다. 그 대표적인 교회가 카톨릭이었다. 그러나 카톨릭은 1965년 이후 크게 방향 전환한 모습을 보여 준다. 한국의 개신교 내에는 “예배”와 관련될 수 있는 교회음악만이 허락될 수 있다고 생각하는 사람들이 아직도 많이 있다. 또한 이들은 거기에 머무르지 않고 일정한 양식의 교회음악만이 허락될 수 있다고 본다. “예배”의 강조와 “음악양식”의 강조는 실제로 연결되기 어려운 사안인데도, 그런 주장은 항상 연결되어 나타난다. 이 둘이 연결될 때에 보이는 근거들은 “본래적인 교회음악”인 옛 음악양식을 해야 한다든지, 클래식 음악으로

이해되는 “최고의 음악”을 하나님께 드려야 한다는 것들이다.

하지만 그런 생각이 조금씩 변하고 있는 것을 볼 수 있다. 그것은 “본래적인 교회 음악”이나 “최고의 음악”보다는 신자들이 마음으로 드릴 수 있는 찬양을 강조하는 경향이다. 따라서 이들에게는 음악의 양식적 면이 별로 문제되지 않는다. 또한 형식적 측면의 “예배”를 강조하지 않고 “의식(儀式)의 면”을 초월하려는 성격이 강한, 마음으로부터의 진정한 예배를 강조한다. 최근에 나타난 “열린 예배”는 의식을 멀리하고, “예배자의 자발성”을 극단적으로 강조하는 성격의 것이다. 이런 예배에는 순서가 따로 없다. 찬양, 기도, 말씀선포가 아주 느슨하게 이어지며, 예배에 참여한 자들은 언제 다른 순서로 옮겨갔는지도 잘 알 수 없을 정도이다. 그래서 전혀 미리 짜여진 순서가 없는 이런 예배 형식은 ‘이성적인 면’보다는 ‘영적인 면’을 극히 강조하는 성격의 것이다. 따라서 비판자들에게 즉흥적이고 무질서하게 보일 수 있는 예배 형태이다. 이런 경향은 물론 최근에 미국으로부터 영향받은 것이다. 그러나 이런 정도까지는 아닐지라도 한국교회는 상당히 느슨한 순서로 되어 있는 집회적 전통이 예배에서 어느 정도 통용되고 있다. 그래서 한국 교회는 예배 중간에 -집회에서 발생한- 통성기도와 같은 것을 행하는 교회들이 있다.

또한 한국 교회는 아직도 전도적(선교적) 성격을 유지하고 있다. 이러한 측면들 때문에 한국교회 예배의 의식적 성격은 아직 견고하지 않고, 많은 면에서 유동적이다. 이는 젊은 교회의 특징이기도 하다. 카톨릭의 미사가 정착되기까지는 천년 이상의 세월이 필요했다. 이는 그만큼 예배의식의 정착이 쉬운 일이 아님을 보여준다. 아직도 젊은 교회인 한국의 개신교는 앞으로도 음악과 관계되어 <전도>, <예배>, <생활>을 강조할 것이다. 그리고 그 성격이 한 순간에 바뀌기는 쉽지 않을 것이다. 우리는 이러한 성격을 부인하기보다는, 이러한 성격을 가지고 하나님의 일을 어떻게 할 수 있는지 살펴보아야 한다. 왜냐하면 여기에는 적지 않은 장점들이 있기 때문이다. 확고한 의식을 가지고 있는 교회들은 -예를 들어 카톨릭, 루터교, 성공회- 자체가 국가이거나(카톨릭), 국가교회적인 성격(성공회와 루터교)을 가지고 있다. 이들은 제도적인 교회들이다. 이들은 예배의식도 완비되어 있다. 그러나 한국 개신교회의 대부분은 그렇지 않다. 한국의 개신교회는 아직 기관(Instittion)으로서의 성격이 매우 약하다. 아직 자라고 있는 교회이기도 하다. 이런 자라나는 교회가 이미 다 커버린 교회, 잘 제도화 되어 있지만, 늙어서 생기를 잃은 교회를 따를 필요가 없다. 한국기독교인들의 신앙은 아직 고착되지 않은 예배의식에서 자신들의 신앙을 표출하기가 더 용이할 것으로 생각된다.

교회음악적으로 보아, 이미 굳어버린 교회음악보다는 아직도 꿈틀거리며 길을 찾

는 교회음악이 더 좋으리라 생각된다. 우리는 혹자들의 말처럼 “바람직한 한국교회의 예배음악”을 형성하기 위해서, 우선 신자들의 모든 생활 측면에서 일어나는 교회음악을 강조해야 한다. 이런 점이 교회음악 창조에 더 용이하다. 한국교회가 그 동안에 창조적 음악을 전혀 하지 않았다고 볼 수 없다. 다만 한국교회가 그 규모에 맞게 교회음악을 생산하고 교회음악가들을 배출했다고 하기에는 부족하다. 그러한 판단의 근거는 이렇다. 우리는 “교회음악”이라는 말을 떠올리면 우선 외국에서 들어온 음악을 생각하고, “교회음악가”라 하게 되면, 성가대 지휘자나 오르แกน(피아노) 반주자와 같은 연주자들을 중심으로 생각한다. 즉 아직 우리는 충분히 창조적이지 못한 사고에 머물러 있는 것이다.

## 제 6 장 마 치 면 서

한국교회는 여러 가지 음악종류들, 즉 위에서 말한 1)기존의 서양음악적인 교회음악, 2)전통음악적 교회음악, 3)대중음악적 교회음악, 4)현대음악적 교회음악이 각각 발전할 수 있는 다양한 측면들을 고려해 주어야 한다. 물론 이런 종류의 모든 음악들이 다 훌륭한 것이 아닐 수 있다. 그러나 그중 몇 퍼센트만이라도 한국교회에 유용한 것으로 남을 수 있다면, 그것이 한국교회음악의 창조적 결실일 수 있다. 물론 서로 다른 종류의 음악을 하는 사람들이 서로 다른 의견을 가질 수 있고, 그것이 갈등의 소지가 될 수도 있다. 그러나 교회음악사가 보여주는 교훈은 하나의 음악종류가 지배하는 체제하에서는 교회음악이 자랄 수 없다는 것이다. 그러니까 교회는 여러 음악양식의 경쟁을 용인하고, 그것들의 경쟁을 선하게 이용해야 할 것이다. 어떻게 보면 세속음악을 마구 가져다 사용한 1930년대가 교회음악의 혼란기일 수도 있으나, 무언가를 해보려고 한 부흥기의 측면도 있다.

우리가 미래를 위해 해야할 일 중 하나는 광복/전쟁 이후에 나온 한국의 교회음악을 잘 다듬어서 교회가 거부감 없이 받아들일 수 있도록 끊임없이 개선하여 나가는 것이다. 돌봄이 없이 교회음악은 자라지 않는다. 교회음악 개선에 관한 관심은 한국 교회음악을 일으켜 세울 것이다.



**연세음악연구**

**제6집**

---

---

1999년 12월 17일 인쇄

1999년 12월 20일 발행

발행인 나인용  
발행 연세음악연구소

인쇄 연이문화사

---

---