

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 7

# 음악이론포럼

2017년 24집 제1호

Vol.24-1, 2017



연세대학교 음악연구소  
한국서양음악이론학회

본 학술지는 한국연구재단 등재지입니다.  
본 학술지는 *RILM Core Journal*입니다.

# 음악이론포럼

편집위원장

서정은(서울대)

편집위원

권오연(연세대)

김지현(조선대)

이가영(성신여대)

이경면(KAIST)

이내선(경북대)

지형주(연세대)

David Neumeier(University of Texas at Austin)

# 음악이론포럼

2017년 24집 제1호

## I. 학술논문

1. 쇼팽의 변형된 동형진행 패턴 \_한미숙 9
  
2. “낭만주의 시대” “전형적 낭만주의자”의 탈피를 위하여  
- 비더마이어음악사의 교육시민계급 음악가 슈만 - \_이정환 31
  
3. 구레츠키(H. M. Górecki) 아 카펠라(a cappella) 작품 분석 연구:  
새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 미니멀리즘(Minimalism) 음악어법의 비교 관점으로  
\_신인선 77
  
4. 미디어의 미디어가 된 오페라:  
존 아담스(John Adams)의 《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*) 연구 \_정다운 113
  
5. 장애인 음악교육 인식에 관한 연구  
- 피아노 교수법을 중심으로 -  
\_이희승·정원규 155

# Music Theory Forum

2017 Volume 24-1

## I. Scholarly Papers

1. Altered Sequential Progressions in Chopin's Works \_Mi-Sook Han 9
  
2. For the Escape of the "Archetypal Romantic Musician" in the "Romantic Era":  
Robert Schumann as a German Bildungsbürgertum Musician in 19th Century  
Biedermeier Music History \_Jeong Hwan, Yi 31
  
3. An analytical study of H. M. Górecki's a cappella works:  
in comparison of musical language between Neue Einfachheit and Minimalism  
\_Shin, In-Shun 77
  
4. An Opera, as a mediator of the media:  
A study on *Nixon in China* by John Adams \_Chung, Da Woon 113
  
5. A Study on Piano Education:  
Recognition for Disabled People \_Lee, Heeseung · Chung, Wan Kyu 155



M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 7



I

학술논문



# 쇼팽의 변형된 동형진행 패턴

■  
한미숙

## 1. 들어가는 글

쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 작품에서 자주 만나게 되는 복잡하고 난해한 반음계적 화성진행은 지난 여러 세기 동안 많은 학자들의 관심대상이었다. 이러한 화성진행을 설명하기 위한 다양한 방식의 시도들 중에 반음계적 화성진행을 대위적 성부진행과 연관시켜서 다루는 시도들이 있다. 반음계적 화성진행의 기저에 있는 대위적 성부진행을 찾아보려는 작업은 쉐커의 분석 과정에서 자연스럽게 드러난다. 이는 논리적이고 구체적인 대위적 성부진행을 중층(middleground)의 현상으로 본다면, 상상력과 즉흥성이 가미된 반음계적 화성진행을 근층(foreground)의 현상으로 볼 수 있기 때문이다. 즉 중층의 대위적 성부진행의 원칙들, 예를 들어 반음계적 병진행이나 반진행, 반음계적 성부교체, 동형진행 등을 기반으로 하여 선율적, 화성적 꾸밈의 과정을 거치면서 근층의 복잡한 화성진행과 전조 또는 으뜸화음화 현상이 생겨나는 것으로 본다.<sup>1)</sup>

이러한 쉐커 분석의 접근 방식은 대위법에 관한 작곡가의 견해에 부합하는 것이다. 대위법에 관한 쇼팽의 생각을 알려주는 일화는 유진 들라크루와(Eugene Delacroix, 1798-1863)의 일기에서 발견된다. 평소 쇼팽과 친하게 지냈으며, 그의 초상화를 그리기도 하였던 화가는 1849년 4월 쇼팽

---

1) 이러한 분석의 대표적인 예로서 쉐커의 *Five Graphic Music Analysis*에 실린 쇼팽의 《에튀드 Op. 10, No. 8 F장조》와 《에튀드 Op. 10, No. 12 c단조》의 분석그래프를 언급할 수 있다. Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses* (New York: Dover, 1969), 45-67. 그 밖에 쉐커는 쇼팽의 에튀드를 분석한 두 편의 논문을 자신이 1925년에 출간한 간행물에 실고 있다. "Chopin: *Etude* in Eb minor, Op. 10, No. 6," in *The Masterwork in Music*, vol. I, ed. William Drabkin (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 81-89; "Chopin: *Etude* in Gb major, Op. 10, No. 5," in *The Masterwork in Music*, 90-98. 한편 쉐흐터(Carl Schachter)는 쇼팽의 《*Fantasia*, Op. 49》에 관한 논문과 두 곡의 전주곡을 분석한 글에서 이러한 반음계적 화성진행과 대위적 성부진행의 관계를 잘 설명하고 있다. Carl Schachter, "Chopin's *Fantasia*, Op. 49: The Two Key Scheme," in *Chopin Studies*, ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 221-253; "Chopin, G#-minor and E-major *Preludes* from Op. 28," in *The Art of Tonal Analysis*, ed. Joseph Straus (Oxford University Press, 2016), 44-67.

의 마지막 해에 그와 나누었던 대화를 기록하고 있다.<sup>2)</sup> 파리의 어느 카페에서 쇼팽은 음악에 대해 이야기하면서 음악의 논리를 만드는 것은 대위법이라고 말한다. 그러면서 당시의 잘못된 음악교육의 문제점은 화음을 만들어내는 성분들의 움직임(즉 대위법)을 가르치기 전에 먼저 화음부터 가르치는 것이라고 지적한다.<sup>3)</sup> 쇼팽은 음악의 순수한 논리적 감각은 푸가에서 얻을 수 있다고 말하는데, 이 때 그는 J. S. 바흐가 아닌 모차르트를 인용한다. 모차르트의 곡에서는 어디에나 대위법을 느낄 수 있다는 것이다.<sup>4)</sup>

이 일화에서 쇼팽이 대위적 관계를 음악에서 근본적인 것으로 여겼다는 것을 확인할 수 있다. 그렇다면 그의 대위적 사고는 자신의 작곡방식에도 그대로 적용된다고 볼 수 있다. 따라서 쇼팽의 난해한 화성어법을 제대로 설명하기 위해서 이를 떠받쳐 주는 대위적 관계를 우선적으로 파악할 필요가 있으며, 위에서 언급한 쉐커의 분석과정은 매우 적합한 접근 방식이라고 여겨진다.

쇼팽이 즐겨 사용하고 있는 동형진행은 역시 엄격한 성부진행 원칙에 따라 설명될 수 있다. 동형진행 기법에 대해 잠시 알아본다. 동형진행은 바로크음악에서부터 고전시기와 낭만시기까지 즐겨 사용된 기법으로서 양식과 시대에 따라 온음계적으로 그리고 반음계적으로 적절하게 수정되고 꾸며져서 사용되었다. 동형진행은 흔히 선율적 동형진행과 화성적 동형진행으로 나누어진다. 선율패턴이 음도를 바꾸어 반복되는 경우는 선율적 동형진행(melodic sequences)으로서, 실제 음악에서 훨씬 빈번하게 일어난다.<sup>5)</sup> 반면 선율과 화성 패턴이 같이 반복되는 경우는 화성적 동형진행(harmonic sequences)으로서, 흔히 화성법에서 다루는 동형진행은 화성적 동형진행과 같은 의미로 사용된다.<sup>6)</sup>

2) 이 일화는 Carl Schachter, "Chopin, G#-minor and E-major Preludes from Op. 28," in *The Art of Tonal Analysis*, 57에서 재인용함. 한편 John Rink도 이에 대해 잠시 언급한 바 있다. "Tonal Architecture in the Early Music," in *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 79.

3) 그러한 잘못된 교육의 문제점은 베를리오즈에서 발견되는데, 그는 화음을 일종의 널빤지처럼 세우고, 그 간격을 메우려고 애썼다고 쇼팽은 비판한다(Schachter, 위의 글, 57).

4) 쇼팽의 흠모의 대상이었던 작곡가이면서 쇼팽음악에 영향을 끼친 작곡가로서 바흐와 모차르트를 거론한다. 정희원의 박사학위논문 Heewon Chung, "Semitonal Relationships in Chopin's Music," (Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015), 1-10을 참고하시오.

5) 이러한 선율적 동형진행을 Adam Ricci는 "Non-Coinciding Sequences"라고 부르며, 동형진행의 범주 안에 포함시켜 논의한다. Adam Ricci, "Non-Coinciding Sequences," *Music Theory Spectrum* 35 (2011), 124-145.

6) 동형진행 전반에 대해서 허영한, 한미숙 공저의 『조성음악의 화성진행 1』 (예술, 2002), 제11장(168-177)을 보라. 좀 더 자세한 설명은 Edward Aldwell & Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading*, 2nd ed.

화성적 동형진행은 두 개의 화음이 한 쌍을 이루어 반복되는데, 여러 가능한 유형이 있지만, 그 중에서 다음의 네 가지 패턴이 대표적으로 거론된다. 하행5도 진행(I-IV-VII-III-VI-II-V-I), 상행5도 진행(I-V-II-VI-III-), 상행5-6 진행(I-VI6-II-VII6-III-I6-), 그리고 하행3도 진행(I-V6-VI-III6-IV-)이다. 하행5도 진행 패턴은 2도 아래로, 상행5도와 상행5-6 진행은 2도 위로, 그리고 하행3도 진행은 3도 아래로 움직인다. 그 밖에 드물게 사용되는 동형진행 패턴으로는 상행4도 진행(I-IV-II-V-III-)과 상행3도 진행(I-VII-III-II-V)이 있다. 동형진행 패턴 중에 가장 빈번하게 사용되는 경우는 하행5도 진행과 상행5-6 진행이다.

한편 동형진행은 ‘선적음정패턴’(linear intervallic pattern: LIP)으로 부르기도 한다.<sup>7)</sup> 이는 주로 외성 간의 음정관계(예를 들어 10-8, 5-8, 10-7 등)가 반복을 통해 계속 유지되어 패턴을 형성하는 경우를 말한다. 동형진행에서는 두 개의 화음이 한 쌍을 이루면서 외성 간에 음정관계가 발생하는데, 동형진행을 통해 2도나 3도로 상행 또는 하행하여도 음정관계는 바뀌지 않는다. 그러나 ‘선적음정패턴’은 전통적인 의미의 동형진행뿐만 아니라 6/3병진행이나 기타 유사진행을 포함하는 보다 넓은 범주이기 때문에, 동형진행과 같은 의미로 용어를 사용하는 것에는 문제가 있다고 여겨진다. 따라서 이 글에서는 전통적 의미의 동형진행 패턴을 일컫는 동형진행이란 용어만을 사용한다.

이 글은 쇼팽의 동형진행 사용법을 유형별로 나누어 체계화하거나 이론화하려는 작업이 아니다.<sup>8)</sup> 쇼팽은 대부분의 경우 거의 완벽한 동형진행 패시지를 적재적소에 작품 안에 적절히 엮어놓고 있으며, 그것도 동형진행 기법을 바탕으로 하여 경탄할 만큼의 완성도 높은 꾸밈 과정을 보여준다. 그리하여 동시대의 어떤 작곡가보다도 쇼팽은 동형진행 기법을 정확하고 세밀한 방식으로 구사하고 있다.

이러한 맥락에서 필자는 쇼팽의 몇몇 작품에서 동형진행 패턴이 변형되어 나오는 경우에 주목하게 되었다. 이들은 매우 지엽적인 현상으로서 쇼팽의 작품 전체에서 본다면 지극히 미소한 부분을

(Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1989), 17장(Diatonic Sequences), 그리고 Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (New York: Norton, 1997), 22장과 35장을 참조하시오.

7) LIP란 용어는 Allen Forte와 Steven Gilbert의 *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: Norton, 1982), 83에서 처음 도입되었다. 이를 분석에 적용하는 경우로 Allen Cadwallader와 David Gagné의 *Analysis of Tonal Music* (New York: Oxford University Press, 1988), 87-96을 참조하시오.

8) 동형진행의 유형을 분류하고 체계화하는 작업은 Adam Ricci, “A Theory of Harmonic Sequence,” (Ph.D. Diss., University of Rochester, 2004)와 Brent Auerbach, “Techniques for the Functional Classification of Two-Chord Sequences,” *Intégral* 27 (2013), 107-157에서 발견된다. 한편 Richard Bass는 19세기 슈베르트부터 바그너까지의 다양한 방식의 동형진행 기법을 살펴본다. “From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century,” *19th-Century Music* 19/3 (1996), 263-285.

차지할 것이다. 그럼에도 불구하고 필자는 왜 그런 현상이 발생한 것일까를 알기 위해 그 문맥을 살펴보게 되었고, 대위적 음정관계에 충실한 동형진행 패턴을 수정함으로써 작곡가가 얻으려고 한 것이 무엇일까를 추정해 보았다. 즉 쇼팽의 변형된 동형진행의 배후에 있는 동기를 파악하려고 하였다.

이 글에서 다루는 변형된 동형진행의 예들은 엄격한 잣대로 보면 동형진행으로 보기 힘들 수 있어서 일종의 의사(pseudo) 동형진행으로 불러야 할 것 같다. 그렇다고 해서 이들이 동형진행이 아닌 것으로 볼 수도 없는데, 이는 그 기저에 있는, 변형 이전의 동형진행패턴을 설명하지 않고서는 이해하기 어렵기 때문이다. 따라서 이들은 어떤 기준을 마련하느냐에 따라 넓은 범주의 동형진행에 들어가기도 하고, 좁은 의미의 동형진행에 들어가지 않기도 한다.

본문에서 살펴 볼 예들은 《전주곡 Op. 28/17 Ab장조》, 《전주곡 Op. 28/22 g단조》, 그리고 《녹턴 Op 27/2 Db장조》의 세 곡이다. 첫째 곡은 상행3도 동형진행을, 그리고 나머지 곡들은 하행5도 동형진행 패턴을 사용하고 있다. 위의 세 곡 중에서도 극히 일부분에 동형진행이 등장하기 때문에, 사실 이 글의 분석은 근층(foreground)의 현상에 국한되어 있어 매우 미시적이다. 변형된 동형진행이 등장하는 악곡의 문맥을 먼저 살펴보고, 동형진행 패턴이 어떻게 그리고 왜 변형되었는지 알아본다. 이들은 악곡의 고유한 상황에 따라 각기 다른 방식으로 변형되었기 때문에, 이들의 경우를 모두 묶어 같은 방식으로 설명하기 어렵다. 위에서 밝혔듯이 이 글은 쇼팽이 구사한 동형진행 기법에 대한 새로운 시각이나 방법론을 제시하거나 이론화하려는 작업이 아니다. 단지 동형진행 기법이 변형되는 경우의 예들을 통해 쇼팽의 관심사를 읽어내려는 지극히 미시사적인 시도라고 하겠다.

## 2. 변형된 동형진행의 예들

### 2.1. 〈전주곡 Op. 28/17 Ab장조〉

24개의 악곡으로 구성된 전주곡집(Op. 28) 중에서 《Ab장조 전주곡》은 론도형식으로 쓰여진 유일한 곡이다(ABACA'). 곡 전체에 걸쳐 반음계적 화성진행(반음계적 동형진행, 병진행과 반진행)이 특히 중간 단락(B와 C)에서 빈번히 등장한다.<sup>9)</sup> 여기서 살펴볼 진행은 둘째 단락(B)이 시작하는 부분이다(마디 19-24). 첫 단락(마디 1-18)이 으뜸조에서 정격종지로 마치고 난 후, 둘째 단락은 A장조에서 시작하여 최종적으로 E장조로 옮겨간다(마디 27). 즉 으뜸조인 Ab장조에서 보면 bII조에 서 시작하여 bVI의 조성으로 이동하는 것이다. B단락을 시작하는 동형진행은 A장조에서 시작하여 c#단조를 거쳐 E장조로 가는 진행이다(악보1 참조). 이는 장3도 상행(A-c#)과 단3도 상행(c#-E)으로 이루어져 있으므로, 똑같은 간격으로 배치된 것은 아니다.<sup>10)</sup> 만약 두 번째 진행을 장3도의 간격으로 만든다면, c#단조-E#장조가 되므로 E#장조는 이명동음적 변화를 거쳐 F장조로 움직일 것이다. 그러나 작곡가가 선택한 동형진행은 상행 장3도와 단3도의 조합으로서, 으뜸조인 Ab장조에서 본다면 bII-IV-bVI진행을 만든다. 한편 B단락을 시작하는 A장조에서 본다면 I-III-V진행이 될 것이다.<sup>11)</sup> 이 동형진행에서 외성간의 음정관계는 10-10, 10-10도의 연속이다(예1). 병행 10도를 유지하는 음정관계는 바로 다음에 나오는 반음계적 하행진행에서도 10-10-10 병진행으로 이어진다(마디 24-26).

9) 이 곡의 마디 51-53에 나오는 반음계적 동형진행은 Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 262-263에서 설명된다.

10) 이러한 경우를 Bass는 “real” harmonic sequences가 아닌 “tonal” harmonic sequences로 부르면서, 이들을 구별하여 다루고 있다. Richard Bass, “From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century,” *19th-Century Music* 19/3 (1996), 267.

11) I-III-V의 상행3도 동형진행은 단조의 곡에서 등장하는 것이 자연스럽다. Gauldin, 앞의 책, 370을 참조하시오.

(악보1) 쇼팽 《전주곡 Op. 28/17 Ab장조》

(예1) 마디 19-24의 화성진행 요약

A장조에서 c#단조로 움직이는 과정을 살펴보자. 단락 시작에 A장조의 V7-I 진행(마디 19-20)이 c#단조의 V7-I 진행으로 옮겨간다(마디 21-22). 마디 20에서 왼손이 옥타브 중복으로 연주하는 내성부를 보면, 반음계적으로 상행하는 선율(e-e#-f#-fx)이 나오는데, 이는 베이스 A음 위로 음정 5-#5-6-#6도의 성부진행을 만든다. 이 때 마지막 8분음표에 등장하는 #6음으로 인하여 증6화음이 만들어지고 이는 c#단조의 독일6화음으로 행세하여 다음 마디의 V7화음으로 연결된다(c#: Ger6-V7-I). 동형진행에 따라 c#단조에서 으뜸화음 이전에 V7이 먼저 등장하는데(마디 21), 이를

앞의 마디 19와 비교하자면, 마디 19의 오른손이 연주하는  $g\#-f\#-e$  하행3도 진행이 마디 21에서는  $b\#-a-g\#$ 의 하행3도 진행으로 등장한다. 이는  $c\#$ 단조의 화성단음계를 사용한 것으로, 특히 중간의  $a$  음에 악센트 표시를 두어 중2도를 의도적으로 강조하면서 단조성을 강력히 드러낸다.

다음 마디 22를 보면 앞의 마디 20과 유사한 방식으로 움직이는 듯하나, 내성부가 베이스음( $C\#$ )위의 5도 위의 음( $g\#$ )으로 시작하지 않고  $\#4$ 음으로 시작하여  $\#4-5-6-\#6$ 의 성부진행( $fx-g\#-a-a\#$ )을 만든다. 그리고 마지막  $\#6$ 음( $a\#$ )이 나오는 순간, 계속 같이 울리던  $c\#$ 음이  $c$ 음으로 변화면서(오른손과 왼손의 내성부에서) E장조의 독일6화음을 만들어낸다. 그런데 이때 베이스음은  $C\#$ 음에서  $C$ 음으로 바뀌지는 않는다. 즉 마지막 8분음표에서의 순간적 중6화음은 베이스음  $C\#$ 의 틀을 벗어나지 않는 지극히 지엽적인 사건인 듯이 다루어진다. 사실 마디 22의 마지막 8분음표를  $C$ 음으로 바꾸지 않고  $C\#$ 음을 계속 유지하여도 이는 딸림예비화음인 IV6화음으로 기능하므로 E장조로 전조하기에 큰 무리가 없다. 그럼에도 불구하고 왜  $C$ 음을 무리하게 끼워 넣은 것일까?

결과적으로 쇼팽은 기존의 동형진행에 채치 있는 변형을 가한 셈이다. 이 동형진행에서 큰 그림을 그리는 것은 왼손의 베이스진행으로서 마디 첫 박에 한 번 등장할 뿐이다( $E-A-G\#-C\#-B-E$ ). 작곡가는 이 틀을 계속 유지하고 싶어 한다. 그러나 한편으로 마디 22의  $C$ 음의 순간적인 개입은 전조하는 순간, 즉 V7화음으로 가기 전의 과정을 이전의 과정과 일치시키려는 작곡가의 의도를 드러낸다. 즉 전조의 연결지점을 부드럽게 이어가기 위한 작은 디테일에 충실하고자 한다. 즉 큰 틀은 계속 유지하면서, 그 안의 작은 그림을 수정하여 끼워 맞추려는 시도로서, 큰 규모와 작은 규모의 이중적인 층위(level)를 보여주는 경우이다.

이 곡의 동형진행과 놀랄 만큼 유사한 동형진행이 모차르트의 《바이올린 소나타 K. 481 Ab장조》 아다지오 악장에서 발견된다(악보2). Ab장조의 론도 악장을 보면 중간의 C단락(둘째 에피소드) 중에 A장조로 론도주제가 등장하는데(마디 65), 이는 일종의 거짓 복귀(false return)같은 역할을 한다.<sup>12)</sup> 그리고 A장조에서 다시금 Ab장조로 돌아가는 과정에서 상행3도 동형진행이 나온다(마디 70-73).  $A-c\#-E-g\#$ 으로 움직이는데, 외성 간에 10-5, 10-5 음정을 유지한다. 쇼팽의 곡에서는 동형진행이 E장조에서 멈추었으나, 모차르트는 계속  $g\#$ 단조(이명동음으로 ab단조)까지 진행한다. 모차르트의 동형진행에서는 피아노 오른손이 연주하는 선율이 순차적으로 상승하여 정점을 향하여 움직이며 주도적인 역할을 한다.

12) 이 악장에 관한 자세한 분석은 Schachter의 "Mozart, Sonata for Violin and Piano, K. 481, Adagio," in *The Art of Tonal Analysis*, 126-153을 참조할 것. 그러나 저자는 이곳의 동형진행에 관해 자세히 논의하지는 않는다.

## (악보2) 모차르트 《바이올린 소나타 K. 481 A장조, II》

처음에 A장조에서 c#단조로 갈 때(마디 70) 바이올린의 8분음표 음형의 끝 음 fx으로 역시 중화음을 만들어 V7-I진행을 이어가는 것은 쇼팽의 경우와 같다. 또한 E장조에서 g#단조로 갈 때도 같은 방식을 취한다(마디 72). 그러나 c#단조에서 E장조로 갈 때는 바이올린은 쇼팽과 같은 선택음(a#)을 연주하지만, 피아노 왼손의 g#음이 g음으로 변하면서 V의 부감7화음을 만들어 V7-I로 진행한다(마디 71). 이와 같은 화성진행은 쇼팽이 극찬한 모차르트의 논리적인 대위적 처리방식이라고 할 수 있다. 쇼팽이 모차르트의 바이올린 소나타를 알고 있었는지는 확실치 않지만, 이 곡에서의 대위적 처리 방식은 쇼팽이 감탄할 만하고, 그래서 특히 배우고자 했던 것이 아니었을까 추측해본다. 그러나 쇼팽이 택한 해법은 모차르트의 논리적 방식을 뛰어넘는 것으로 자신의 시대적 배경과 양식에 적합한 것이라고 볼 수 있다.

## 2.2. 《전주곡 Op. 28/22 g단조》

이 전주곡에서는 molto agitato의 빠르기와 g단조의 격정적인 분위기로써 숨 막힐듯한 긴장감을 조성한다. 왼손이 옥타브 중복으로 힘찬 선율을 연주하는 가운데, 중간에 오른손의 화음이 끼어

든다(악보3). 그 결과 왼손의 선율과 오른손의 화음이 동시에 나오지 않기 때문에 화성이 명확히 드러나지 않는다. (예를 들어 마디 8이 그러하다. vii7로 보아야할지, 다음 마디의 II4/2로 보아야 할지 확실하지 않다.) 첫 네 마디 전체가 으뜸화음의 연장으로서 등장한다.

(악보3) 쇼팽 《전주곡 Op. 28/22 g단조》

**Molto agitato.**

(예2) 마디 13-16의 화성진행

근음위치

우리가 살펴 볼 동형진행은 마디 13-15이다(예2). 베이스는 Eb-C#-Db-B-C 진행으로서 두 번째와 네 번째 화음은 7화음의 제1전위화음으로서 이를 근음위치로 만들면 Eb-A-Db-G-C 진행이 된

다. 이 하행5도 동형진행을 자세히 보면 두 번째의 A7화음 다음에 D화음이 왜 뒤따르지 않았을까 의문이 든다. 일시적인 이끔음인 C#음이 D음으로 해결되어야 할 것 같고, 이곡이 g단조이므로 II화음 다음에는 V화음인 D장3화음이 나올 것으로 예상되기 때문이다. 이러한 우리의 기대를 충족시키는 동형진행은 (예3-a)와 같다. g단조에서 온음계적으로 움직이는 동형진행으로서, 근음위치로 환원 시키자면 Eb-A-D-G-C 진행이 된다. 이때 VI와 II 사이에 자연스럽게 감5도 진행이 생긴다.

또 다른 가능한 동형진행은 Eb-Ab-D-G-C진행으로서 VI화음 다음에 bII(N)화음을 사용하는 경우이다(예3-b). bII와 V 사이에 감5도가 생기고 성부진행상 음도 b2-2를 피해야 하기 때문에, 윗성부 진행을 조정하여야 할 것이다. 그 외에 가능한 동형진행으로 마치 G장조인듯이 행세하여(장단조 혼용) 첫 화음을 E음에서 시작하는 진행을 고려해 볼 수 있다(예3-c). 여기서는 모든 진행이 완전도로 자연스럽게 연결된다.

(예3) 가능한 동형진행

The image displays three musical examples (a, b, c) in bass clef, illustrating parallel motion progressions. Each example consists of a sequence of chords and a final melodic line. Example (a) includes fingerings: 5 - 6, 5 - 6, -5, 5 - 8, 5 - 8, -5. A bracket labeled '감5' (tritone) is shown between the second and third chords. Example (b) also features a '감5' bracket. Example (c) shows a similar progression with a '감5' bracket. The chords are represented by block letters and accidentals, and the melodic lines use notes with stems and flags.

이제 다시 쇼팽의 동형진행으로 돌아가 본다(예2). 마지막 G-C진행을 제외하고는 처음부터 세 개의 진행(Eb-A, A-Db, Db-G)에서 근음이 감5도 또는 감4도로 연결되어 있다. 위에서 살펴본 가상의 동형진행들과 비교한다면, 쇼팽은 가장 일어날 것 같지 않은 조합을 고른 것이다. 이 경우 매우 빠른 패시지에서 왼손의 강력한 선율진행에 묻혀 화성간의 연결이 크게 거슬리게 들리지 않을 수 있다. 왼손이 연주하는 선율은 강한 계류음을 동반한 선율로서 베이스음을 명확하게 들리지 않도록 유도하고 있다. 만약 이 동형진행을 그냥 화음위주로 연주한다면 대번 어색한 진행이라고 여길 것이다. 진짜 동형진행이 아닌 일종의 가짜, 의사(pseudo) 동형진행이라고 볼 수 있다.

그렇다면 이러한 동형진행을 사용하여 쇼팽이 얻고자하는 것을 무엇일까 생각해본다. 위에서 가 정해 본 동형진행의 경우에는 없는데, 쇼팽의 선택에만 있는 것은 무엇일까? 쇼팽의 진행에만 유일 하게 존재하는 것은 맨 위성부의 반음계적 하행 진행이다(bb-a-ab-g). 즉 세 번째 ab음을 얻기 위 해 Db화음을 선택한 것으로 여겨진다. 하행3도 선율진행(bb-a-ab-g)은 이 곡을 시작하는 왼손의 3 도 동기(Bb-A-G)와 연관된다. 한편 동형진행을 시작하는 bb음(마디 13)은 이전의 선율선을 고려 할 때 가장 높은 음으로서 자연스럽게 주목을 받게 된다.

이와 유사한 오른손의 반음계적 하행선율은 이전의 마디 5-7에서 찾아볼 수 있다(g#-f#-f-e). 마 디 13-15는 마디 5-7과 여러 면에서 유사한데, 무엇보다 첫 네 마디 주제 다음에 나오는 악구라는 점과, 동형진행을 사용하여 오른손의 반음계적 하행선율을 구사하고 있다는 점에서 그러하다(악보3 참조). 마디 5-6에서는 각각 V와 IV가 근음위치화음으로 나오는데, 그 앞에 전위된 증6화음이 자리 잡고 있다(예4). 흔히 앞에 붙는 꾸밈화음으로서 부팔림화음이나 부감7화음이 나오는 것이 일반적 이나, 여기서는 증6화음의 전위형을 사용한 드문 경우이다.<sup>13)</sup> 이때 외성은 각기 반음씩 움직이며 반진행을 보여주는데, 외성간의 음정관계는 감5도와 10도를 이룬다.

(예4) 마디 5-6의 화성진행

두 곳의 진행은 보기 드문 형태의 동형진행으로서 모두 오른손의 반음계적 하행 선율을 지지하 기 위해 사용된 것이다. 따라서 작곡가는 동형진행 자체보다 원하는 성부진행을 더 우선순위에 두 고 있음을 보여준다. 특히 마디 13-15의 동형진행은 반음계적 성부진행을 만들기 위해 변형된 셈인 데, 앞의 마디 5-6과 유사한 모습으로 만들려고 의도한 것으로 여겨진다.

13) 마디 5의 베이스 C#-D 진행은 곡 중간의 Db의 으뜸화음화를 이끌어내고, 결국 V화음으로 연결됨으로써 Db-D 진행(마디 17-21, 25-29)으로 확장된다. 그리고 전주곡의 끝에 악곡을 마감하는 최종 종지로서(마디 39-41) 등장한다.

### 2.3. 《녹턴 Op. 27/2 Db장조》

이 녹턴은 대중적으로 잘 알려진 곡으로서, 녹턴의 서정성과 특유의 분위기를 잘 보여주는 전형적인 예라고 하겠다. Lento sostenuto의 빠르기로 연주되며, 왼손의 아르페지오 반주형이 곡의 처음부터 끝까지 끊임없이 등장한다. 녹턴은 ABAB'A'+cada로 구성되어 있어 A단락이 모두 세 번 등장한다. 여기서 살펴보고자 하는 진행은 마디 21-25로서, B단락(마디 10-25)의 끝 부분에 위치한다. B단락은 bb단조로 시작하여 eb단조로 옮겨간 다음 다시 A단락으로 돌아가기 위해 Db장조의 V화음을 목표로 움직이므로, 이 단락의 조성 구조는 으뜸조에서 볼 때 Db: VI- II- V의 하행5도 연속 진행을 하는 셈이다.

마디 21-25에 등장하는 변형된 동형진행은 바로 앞서 나온 마디 19-21의 IV4/3(혼용)- V6/5-II4/3(혼용)- V7을 꾸민 것으로서, 목적지인 V(반중지)의 도달과 이를 꾸며주는 딸림예비화음(II4/3)으로 이루어진 진행이다. 이 두 진행은 그 앞으로 거슬러 올라가서 마디 17-18의 II- II4/3-V7을 근간으로 하고 있다. 즉 마디 17부터 25마디는 첫 A단락으로 돌아가기 위한 복귀적 경과구(retransition)에 해당된다(악보4).

(악보4) 쇼팽 《녹턴 Op.27/2 Db장조》

마디 21-25의 진행을 자세히 살펴본다.<sup>14)</sup> 일단 Gb화음은 4/3전위위치에서 C음 위의 vii7감7화

14) 이 부분의 분석은 위에서 언급한 정희원의 박사학위논문, 22-27에 자세히 나와 있는데, 필자와는 다른 관점에서 다루고 있다.

음으로 이동한다. 그러나 이어서 베이스음이 Cb음으로 옮겨가면서 bVII7화음을 만들고, 이때 *sempre legatissimo*란 지시어를 만난다. 그 다음에 감5도 아래의 III7화음(f7화음의 4/3전위)으로 연결되지만 바로 이명동음적 변화를 통해 bIII7(E 4/3)로 바뀐다. 그리고 처음으로 완전5도 아래의 bVI화음(A)으로 진행한다. 이 화음은 다시 감5도 아래의 II7 혼용화음(4/3전위)으로 연결되고 최종적으로 V7화음으로 향하게 된다(예5). 이 진행은 근음위치의 7화음이나 3화음이 7화음의 제2전위 화음과 번갈아가며 나오는 형태로서, 외성 간에 10-10 병진행을 유지하고 있다.

(예5) 마디 21-25의 화성진행 요약

10 - 10 10 - 10 10 - 10 10 - 10

(2) 20 21 22 23 24 25

Db : IV<sup>4</sup>/<sub>3</sub> vii°7 bVII7 III<sup>4</sup>/<sub>3</sub> bIII<sup>4</sup>/<sub>3</sub> bVI II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> V

이 곡에서 유일한 장3화음으로 등장하는 A화음이 강조되어 들리므로, 일시적인 A장조의 으뜸화음화로 볼 수도 있다. 그러나 A화음의 으뜸화음화에 집중하기보다는 하행베이스 진행에서의 역할에 주목할 필요가 있다고 본다. A화음은 기보 상의 복잡함을 피하려고 bVI화음인 Bbb화음대신에 선택한 화음이다. 중간에 VII-bVII의 변화를 위하여 베이스에 반음계적인 C-Cb 진행을 보여주었고, III-bIII 변화를 위해 내성부에 F-E 진행을 두었다. 이 두 음은 따로 8분음표의 기둥으로 묶어 놓았는데, 이러한 표기방식이 의미하는 것은 무엇일까?

언뜻 보기에 녹턴의 진행은 동형진행으로 보기 어려운 듯하나, 동형진행을 근간으로 하여 만들어진 진행이다. 먼저 가능한 하행5도 동형진행의 경우들을 알아본다. 장조에서의 일반적인 온음계적 동형진행은 (예6)과 같다. Db-Gb-C-F-Bb-Eb-Ab진행으로 IV-VII 사이에 감5도를 포함하고 있다. 단조에서의 온음계적 진행은 Db-Gb-Cb-Fb-Bbb-Ebb-Ab 진행으로서 VI-II 사이에 감5도를 갖고 있다(예7). 사실 Db단조는 존재하지 않으므로 이명동음적 변화로서 c#단조로 표기하여야 할 것이다. 한편 반음계적 하행5도 동형진행(예8)은 Db-Gb-C-F-Cb-Fb-Bb-Eb-Bbb-Ebb-Ab 진행으로서 한 쌍의 화음이 단2도씩 아래로 이동하는 모습을 보여준다.

(예6) 장조의 온음계적 하행5도 동형진행

Db: I IV VII III VI II V

(예7) 단조의 온음계적 하행5도 동형진행

db: I IV VII III VI II V

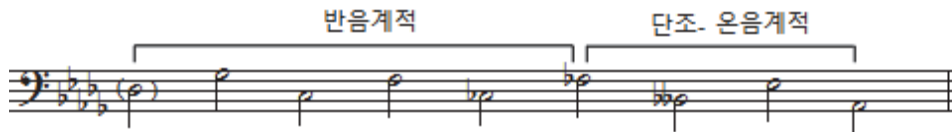
(예8) 반음계적 하행5도 동형진행

Db: I IV VII III bVII bIII VI II bVI bII V

그렇다면 쇼팽의 동형진행은 위의 어느 진행에 속하는 것일까? 쇼팽의 진행을 근음위치 화음으로 바꾸어보고, 중간에 이명동음으로 처리된 화음을 다시 표기한다면 (예9)와 같다. (예9)를 수정된 동형진행 패턴이라고 본다면, 수정되기 이전의 동형진행은 (예10)의 모습으로 추정된다. 이는 완전한 반음계적 동형진행도 아니고, 반음계적 동형진행과 온음계적 동형진행의 복합체이다. 처음에는 반음계적 하행5도 진행으로 움직이다가(Db-Gb-C-F-Cb-Fb) 중간의 Fb 화음부터는 단조의 온음계적 진행을 따르고 있다(Fb-Bbb-Eb-Ab).

(예9) 쇼팽의 진행(근음위치)

(예10) 하행5도 동형진행-혼합



그러나 위의 두 진행(예9와 10)은 반음계적 동형진행 구간에서 다른 모습을 하고 있다. (예10)의 C-F-Cb-Fb 베이스진행이 (예9)에서는 C-Cb-F-Fb 진행으로 바뀌었다. 쇼팽은 반음계적 동형진행을 수정하거나 변형한 셈인데, 이는 어떻게 설명될 수 있을까?

이러한 수정은 펼침(unfolding) 현상으로 설명될 수 있다. 이는 쉐ن커 분석에서 유래한 용어로서 원래 수직적 음정관계를 수평적 음정관계로 펼쳐지는 기법으로서 주로 3도와 이의 전위음정인 6도 음정관계가 사용되지만, 다른 음정들도 사용될 수 있다.<sup>15)</sup> 쉐ن커의 일례(예11)를 보면 아래 성부의 두 음이 먼저 나오고 윗 성부의 두 음이 나중에 나오지만 결국 처음과 같은 진행으로 해석된다. 이러한 펼침 기법을 쇼팽의 경우에 적용해본다(예12). 네 음의 진행(C-F-Cb-Fb)이 선율적으로 펼쳐지면서 C-Cb-F-Fb 진행의 모습으로 만들어진다. 즉 하행5도(즉 상행4도)의 수직적 음정관계를 수평적으로 펼쳐진 결과로 해석될 수 있다. 이런 해석 안에서 쇼팽이 F음과 Fb음을 연결한 기보 상의 의미를 잘 파악할 수 있다.

(예11) Chopin 《Mazurka Op. 7/1 mm. 45-48》 (Free Composition, Fig. 103.3d)



(예12) 펼침을 통한 수정된 동형진행



15) Schenker, *Free Composition* (New York: Longman, 1979), Fig. 43을 참조할 것.

이러한 문맥에서 볼 때, 펼침을 통한 동형진행의 변형으로 인하여 쇼팽이 얻으려고 한 것은 무엇일까 추측해본다. (악보4)에서 보듯이 베이스 선율은 B-A의 장2도 진행을 제외하고 모두 반음계적으로 하행하고 있고, 화음간의 연결에서 모든 성부는 도약진행 없이 모든 성부가 반음계적 또는 온음계적으로 순차진행으로만 움직인다. 이 진행을 시작할 때 피아니시모가 이 곡에서 처음 등장하고 베이스가 Cb음으로 진입하며 *sempre legatissimo*를 통해 갑자기 페이스가 느려지면서 음들이 아주 조금씩 움직이지만, 그 움직임이 최소한으로 느껴질 만큼 거의 시간이 멈춘 듯한 착각을 불러 일으킨다. 이러한 정적인 고요를 잠시나마 느끼게 해주는 진행은 그 앞의 B단락을 시작하는 오른손의 부산스럽고 장식음으로 치장된 모습(마디 10-16)과 대조를 이룬다. 이런 과정에서 펼침의 결과로 등장하는 C-Cb 진행과 F-Fb(E) 진행은 매우 효과적으로 여겨지며, 딸림화음에 도달하기까지 서서히 침잠하듯이 가라앉는 진행을 만들어낸다. 동형진행 패턴에서 생기는 화성적 움직임보다는 펼침 현상으로 인해 순차하행하는 선율의 움직임에 집중할 수 있다.

이 부분의 연주에 대하여 쇼팽의 고향친구이자 사보가였던 폰타나(Julian Fontana, 1810-69)가 언급한 것이 있다. 이 녹턴에서 첫 시작 부분(A)의 복귀가 두 번 이루어지는데, 이들의 복귀 부분을 대조적으로 표현할 것을 조언한다. 우리가 위에서 살펴본 첫 번째 복귀(마디 26)는 그 앞의 전조와 진행의 성격을 고려할 때 피아니시모로 그리고 una corda 페달을 사용하여 연주할 것을 권고한다.<sup>16)</sup>

### 3. 나가는 글

지금까지 쇼팽의 세 곡에서 동형진행 패턴을 변형하는 과정을 살펴보고, 그 배후에 있는 작곡가의 동기나 의도를 나름 추정해 보았다. 《전주곡 Op.28/17 Ab장조》에서 작곡가는 동형진행을 변형하지 않고 그냥 두어도 진행에 무리가 없고, 문제를 일으킬 소지가 없는 경우임에도 불구하고 으

16) 반면에 시작 부분의 두 번째 복귀(마디 46)는 베이스의 반음계적 상행으로 인해 강렬하게 몰아가는 진행(V-V4/3)으로 준비되는 만큼 포르테로 크게 연주하도록 한다. Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 79-80. 그 당시의 출판된 피아노 악보에는 강약 표시가 빠져 있는 경우가 있어서 폰타나는 강약에 관해 언급한 것으로 보인다. 쇼팽 자신도 제자(Jedrzejewicz)의 악보에 두 번째 복귀의 순간을 포르테시시모로 치라고 적어주기도 하였다 (Eigeldinger, 위의 책, 223). 피아노 연주 실제에 대한 쇼팽의 생각을 알기 위해서 김주원, “쇼팽의 피아노 연주론,” 『음악논단』 37 (2017), 1-41을 참조하십시오.

뜸화음화(전조)의 디테일한 진행에 충실하고자 하여 동형진행을 수정한다. 그 결과 두 가지 구조층을 만들어낸다. 《전주곡 Op. 28/22 g단조》에서는 오른손의 윗 성부에서 반음계적 하행 3도 선을 진행을 얻기 위해 동형진행 패턴을 과감하게 변형하여, 의사(pseudo) 동형진행을 구사하고 있다. 《녹턴 Op. 27/2 Db장조》에서는 오른손의 반음계적 하행선율을 강화하면서 외성 간에 병행10도로 천천히 움직이는 가운데, 펼침 기법을 통해 반음씩 움직이는 성부진행(C-Cb, F-Fb)을 만들어가면서 반음계적 하행5도 동형진행 패턴을 변형시킨다. 결과적으로 하행5도의 화성적인 움직임보다는 순차적으로 움직이는 선율을 부각시키고 있다.

이 글의 서론에서 언급하였듯이 쇼팽 자신이 음악적 논리를 만드는 것이 대위법이라고 피력한 바 있다. 동형진행은 두 화음이 쌓을 이루어 주로 순차하행이나 순차상행하면서 대위적 관계를 만들어가는 기법이다. 변형된 동형진행을 구사하는 위의 세 곡에서 발견되는 외성 간의 대위적 음정관계는 《Ab장조 전주곡》에서는 10-10, 10-10(예1), 《g단조 전주곡》에서는 5-6, 5-6(예2), 그리고 《Db장조 녹턴》에서는 10-10, 10-10(예5)이다. 비록 동형진행의 패턴을 변형하여 구사하고 있지만, 한번 설정된 대위적 음정관계는 충실히 계속 유지된다는 것을 알 수 있다. 이러한 외성 간의 음정관계가 지속적으로 유지된다는 점은 이들이 동형진행의 범주 안에 있음을 역설적으로 입증해준다.

그렇다면 위의 예들에서 수직적 음정관계를 충실하게 유지하는 가운데, 쇼팽은 일부 음을 변형하여 수평적인 변화를 준 것인데, 그가 얻고자 한 것은 반음계적으로 움직이는 성부진행이다. 위의 예 중에서 두 번째인 《g단조 전주곡》에서는 매우 구체적인 선율 동기(bb-a-ab-g)가 마련되었는데, 그 이전에 등장한 단2도 동기를 따르려는 욕구에서 비롯되었음을 추정할 수 있다. 또한 마지막 예인 《Db장조 녹턴》에서는 외성 간에 반음계적인 하행 선율을 마련하여 최대한 천천히 그리고 고요하게 움직여 딸림화음에 도달하려는 시도를 파악할 수 있다. 즉 대위적 음정 관계에 기초한 동형진행을 변형시킨 경우에 작곡가가 내세우는 강력한 음악적 논리는 수평적인 성부진행, 즉 반음계적 선율진행이다.

## 검색어

쇼팽(Chopin), 반음계적 화성진행(chromatic harmony), 동형진행(sequence), 선율적 동형진행(melodic sequences), 화성적 동형진행(harmonic sequences), 선적음정패턴(linear intervallic pattern), 쉐커분석(schekerian analysis), 전주곡( Prelude), 녹턴(nocturne)

## 참고문헌

- 김주원. “쇼팽의 피아노 연주론.” 『음악논단』 37 (2017): 1-41.
- 허영한, 한미숙 공저. 『조성음악의 화성진행 1』. 서울: 예술, 2002.
- Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading*. 2nd edition. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1989.
- Auerbach, Brent. “Techniques for the Functional Classification of Two-Chord Sequences.” *Intégral* 27 (2013): 107-157.
- Bass, Richard. “From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century.” *19th-Century Music* 19/3 (1996): 263-285.
- Cadwallader, Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Chung, Heewon. “Semitonal Relationships in Chopin's Music.” Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015.
- Delacroix, Eugene. *Journal des Eugene Delacroix*, 3 vols. Edited by Andre Joubin. Paris: Librairie Plon, 1932.
- Eigeldinger, Jean-Jaques. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Forte, Allen and Steven F. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: Norton, 1997.
- Ricci, Adam. “Non-Coincing Sequences.” *Music Theory Spectrum* 33 (2011): 124-145.
- \_\_\_\_\_. “A Theory of Harmonic Sequence.” Ph.D. Diss., University of Rochester, 2004.
- Rink, John. “Tonal Architecture in the Early Music.” In *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson, 78-97. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Schachter, Carl. “Chopin's Fantasy, Op. 49: The Two-Key Scheme.” In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson, 221-53. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Reprinted in *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Edited by Joseph N. Straus, 260-88. New York: Oxford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. “Chopin, G#-minor and E-major Preludes from Op. 28.” In *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus, 44-67. New York: Oxford University Press, 2016.

\_\_\_\_\_. “Mozart, Sonata for Violin and Piano, K. 481, Adagio.” In *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus, 126-153. New York: Oxford University Press, 2016.

Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. New York: Dover, 1969.

\_\_\_\_\_. *Free Composition*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

\_\_\_\_\_. “Chopin: Etude in Eb Minor, Op. 10, No. 6.” In *The Masterwork in Music: A Yearbook*, vol. 1 (1925). Edited by William Drabkin, 81-89. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. “Chopin: Etude in Gb Major, Op. 10, No. 5.” In *The Masterwork in Music: A Yearbook*, vol. 1 (1925). Edited by William Drabkin, 90-98. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

## Altered Sequential Progressions in Chopin's Works

Mi-Sook Han

This article examines Chopin's alteration of sequential patterns in the context of the particular works. Although these altered sequential progressions may be called as 'pseudo' sequences, they can be considered as being included in the broad category of sequences. I make an assumption about the composer's intention or motivation behind the modification of sequences. The analyses show that Chopin's pursuit in compensation for the strict sequential treatment is the chromatically moving melodic line, especially in the top voice.

## 쇼팽의 변형된 동형진행 패턴

한미숙

본 논문에서 쇼팽이 동형진행 패턴을 변형시키는 과정을 구체적인 악곡의 문맥에서 살펴본다. 이렇게 변형된 동형진행은 ‘의사’(pseudo) 동형진행으로 부를 수 있는데, 넓은 범주의 동형진행에 포함될 수 있다고 본다. 필자는 쇼팽이 변형된 동형진행을 사용함으로써 얻으려고 했던 것이 무엇 일까를 추정해 본다. 작품분석을 통해 쇼팽이 엄격한 동형진행 기법을 따르는 대신 선택한 것은 반 음계적으로 움직이는 순차적인 선율진행(특히 윗성부에서)이라는 것을 보여준다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 29일

게재확정일자: 2017년 5월 31일



# “낭만주의 시대” “전형적 낭만주의자”의 탈피를 위하여

— 비더마이어음악사의 교육시민계급 음악가 슈만 —

■  
이정환

## 1. 들어가는 글

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 전통적으로 ‘낭만주의 시대’라는 스펙트럼을 통해 연구되어 온 음악가이다. 서양음악사에서 독일이 기실 처음으로 헤게모니를 장악한 낭만주의를 양차대전 사이 독일 민족주의 음악사학계가 소위 독일 ‘민족음악’의 정수로 자리매김하고 그 대표자라는 슈만 상(像)을 주조하면서,<sup>1)</sup> 오늘날까지도 그를 ‘전형적 낭만주의자’<sup>2)</sup>로만 각인시키는 요인을 제공했던 것이다. 예컨대 그의 음악관은 낭만주의의 대표적인 강령인 이른바 시적인 것(das Poetische) 내지 포에지(Poesie)가 대변하고 있다. 그리하여 감정철학을 정초한 야코비(F. Jacobi, 1743-1819)나 독일 낭만주의 문예가들과의 영향관계 속에 이를 규명하려는 시도가 활발히 이루어져 왔다. 이를 통해 그에게서는 낭만주의 음악의 대표 장르이자 대부분 그의 작품 활동 초기에 집중되어 있는 성격소품 및 예술가곡 전문가로서의 면모가 부각되었다. 또한 영감에 의존하는 천재예술관을 지닌 낭만주의자로서의 이미지는 한편으로는 정신질환과 자살 시도, 다른 한편으로는 아내와의 그 지고 지순하다는 사랑과의 연결고리였다.

물론 슈만이 낭만주의 음악의 대가라는 공인된 사실을 부정하겠다는 것은 아니다. 다만 너무도 견고히 구축된 이 전형적 낭만주의자 이미지가 초래한 문제점들에 가해진 비판에는 주목할 필요가

---

1) Helmut Loos, “Der deutsche Schumann: Wandlungen eines Künstlerbildes,” in *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, hrsg. ders. und Stefan Keym (Leipzig: Gudrun Schröder, 2004), 392-400.

2) Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in 19th century Europe* (New York: W. W. Norton, 1984), 246.

있다. 첫째, 낭만주의가 이상향 동경과 미적 자율성 등 주로 외부 현실과의 괴리를 특징으로 하는 사조라는 점이다. 즉 이로 인해 슈만을 다면적인 음악가, 특히 시대 현실과 호흡하는 지식인으로서 바라볼 가능성이 유보되어왔다는 것이다. 둘째, 그의 정신질환이 악화되었다는 생애 중후기 탄생된 ‘비(非)낭만주의적’ 가곡과 대규모 극음악 등 타 장르 작품들이 한 낭만주의자의 창작력 저하에 대한 의심으로써 저평가되어왔다는 점이다. 이들에게서 낭만주의 “특유의 표현력”이 “사라졌다”는 기존 중론은<sup>3)</sup> 그 반성으로서 주로 1980년대부터 낭만주의 틀에서 벗어나 슈만 중후기 생애와 작품을 재조명하려는 학계 움직임의 원동력이 되었다.

본고는 이처럼 슈만 연구의 폭을 확장하고 있는 학계의 연구동향에 동참하고자 기획되었다. 또 하나의 분석 틀로 제시하고자 하는 것은 슈만 당대 독일 핵심 엘리트층이었던 교육시민계급(Bildungsbürgertum)이다. 그 이유를 밝히기 위해 먼저 비더마이어(Biedermeier)라는 사조에 대해 언급해야 할 것 같다. 상론한 기존 슈만 연구의 두 번째 문제점, 즉 중후기 작품이 낭만주의 지평에 수렴되지 않는다는 점의 해결책은 슈만이 생전 경험했을 다른 사조의 범주에 그를 편입시키는 것이다. 실제 슈만 당대는 낭만주의의 전성기였지만 왕정복고시대(Restaurationszeit, 1815-1850')라는 역사적 격변기기도 했다. 그리고 독일어권 예술사에서 고전주의 중심지가 궁정, 낭만주의 주동층이 귀족이었다면, 비더마이어는 이 왕정복고시대에 시민계급이 처음으로 그 적극적 주체가 된 사조로 간주된다.<sup>4)</sup> 그런데 시민계급이 예술의 주도권을 쥐게 된 계기는 어떤 온전한 시민세계의 도래로 인한 그들의 승리 같은 것이 아니었다. 이들은 프랑스대혁명과 나폴레옹(Napoléon I, 1769-1821) 정복전쟁, 그리고 산업화의 여파로 권리의 신장을 이루는 듯했다. 그러나 나폴레옹 실각 후 1814년 메테르니히(Metternich, 1773-1856)의 주도 하에 개최된 빈 회의를 통해 정세가 왕정복고에 접어들면서 상황은 반전된다. 전제군주제는 물론 보수 귀족계급이 거의 온전하게 유지된 것이다. 그들은 겉으로 평화를 외치면서도 정당 조직 불허나 검열 등을 통해 신흥 세력인 시민계급을 억압해 구체제로 회귀를 꾀했다. 이렇게 정치사회적으로 탄압받은 시민계급의 다음 두 가지 예술적 대응이 비더마이어의 특징으로 요약된다. 경제 성장을 바탕으로 자신들의 이상을 투영한 예술을 영위하며 1848년 3월혁명까지 구체제에 저항해간 참여적 경향, 오히려 시대 상황에 피로감을 느껴 소시민적 예술을 꽃피웠다는 체념적 경향이 그것이다. 즉 비더마이어는 낭만주의와 달리 정치적 역학관계와 시민계급의 사회경제적 부침 등 당대 현실의 맥락 속에 고찰되어야 하는 사조다.<sup>5)</sup>

3) Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerke* (Leipzig: Radelli, 1931), 42-43을 인용한 Carl Dahlhaus, 『음악적 리얼리즘: 19세기음악사의 새로운 해석』, 오희숙 역 (서울: 예술, 1994), 80을 재인용.

4) 정진욱, “비더마이어문학,” 『독일문학사조사』, 지명렬 편 (서울: 서울대학교출판부, 2002), 261.

언뜻 획일적인 계급구조사 차원에서 두 사조를 구분하는 이러한 방식은 음악사 적용에 있어서 상당한 의구심을 자아낸다. 이와 관련해, 비더마이어음악사 연구의 주요 학설로 꼽히고 있는 달하우스(Carl Dahlhaus)의 설명은 몇 가지 실마리를 제공한다.<sup>6)</sup> 그는 낭만주의 음악의 수용계급을 비더마이어에서의 시민계급과 명확히 이분되는 귀족으로 한정되지 않고 ‘식자층’으로 표기했다. 이는 특정 시민계급이 음악에서의 낭만주의와 비더마이어 경향을 모두 향유할 수 있었다는 것으로 해석된다. 동시에 그는 비더마이어음악 작곡가로 주류 음악사 서술에서 잊힌 이들을 다수 꼽으면서도, 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)은 물론 슈만까지 낭만주의 일부 대가조차 이 사조를 피해가지 않았음을 역설했다. 비록 슈만과 시민계급, 비더마이어와의 접점의 가능성은 더 심화되지 않았음에도 특정 시민계급에 속한 작곡가, 즉 슈만이 두 경향에 모두 능통했다는 점을 암시하고 있는 셈이다. 이는 푸카치(Jiří Fukač)가 당대 오스트리아 영토였던 체코 보헨, 메렌의 비더마이어 음악문화를 논하면서 이 사조에 대해 독일어권 각 지역별, 작곡가 성향별, 세부 시민계급별 분류 작업이 필요함을 간접적으로 시사한 것과 맞닿아있다.<sup>7)</sup> 또한 당대 독일 시민계급이 19세기 후반까지 소시민층(Kleinbürgertum)이라는 이름으로 농민, 그리고 황제와 귀족 사이 광의의 중간계급을 모두 포괄한 용어로 사용되었고,<sup>8)</sup> 그들의 정체성을 규정했던 시민성(Bürgerlichkeit)이라는 것이 직업, 취향, 혈통 등 갖가지 요건과 관계를 맺고 있었다는 역사학계의 논의<sup>9)</sup>도 이러한 가능성을 뒷받침하고 있다.

요컨대 본고는 음악의 자율성과 예술성을 극도로 끌어올린 낭만주의 외에 현실과 직접 상관관계에 있는, 특히 참여적 경향의 비더마이어가 종래 낭만주의 편향 슈만 연구들이 빚어낸 문제점을 극

5) 지면 제약 및 논지전개 상 본고에서는 비더마이어음악사 전체를 조감하는 세세한 논의를 담지는 않는다. 다만 참여적, 체념적 경향으로 비더마이어를 이분하는 방식은 독문학에서의 비더마이어시대(Biedermeierzeit) 개념에 상당히 의존한 것이다. 주요 문헌으로는 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 1971), 21/118/121/287/591.

6) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Laaber, 1980), 140-146.

7) 같은 독일어권에서도 비더마이어적인 음악 상호소통 형태는 상이하게 발현했고, 일상 영역에서의 특정 음악장르만 하더라도 여러 시민계급에 의해 향유되었으며, (작곡가)개인 또한 서로들 시대에 대한 입장차를 보였다는 것이다. Jiří Fukač, “Zwischen Biedermeier und Revolution: Versuch um eine Typologie der tschechischen(böhmischen, deutschböhmisches) Musikkultur von 1815 bis 1850,” in *Robert-Schumann-Tage 1985*, hrsg. Günther Müller (Köln: Studio, 1986), 87.

8) 이민호, 『근대 독일사회와 소시민층』 (서울: 일조각, 1990), 17.

9) Wolfgang Kaschuba, “Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische Praxis,” in *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, hrsg. Jürgen Kocka (Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 1987), 9-10.

복할 수 있다는 전제에서 출발한다. 이를 검증하기 위해 낭만주의와 비더마이어리는 동시대 음악사의 발전에 개입한 특정 독일 시민계급이 교육시민이고, 슈만이 이 계급에 속함을 논하는 것이 본고의 목표다. 기존 슈만과 비더마이어의 접점을 다룬 연구는 체념적 경향의 비더마이어를 주로 논했고 특정 시민계급과는 연동하지 않았다는 점에서 본고의 방향과 차이가 있다.<sup>10)</sup> 먼저 동종 인문사회과학 분야 연구 성과를 활용해 독일 교육시민을 그들의 형성 과정과 정치관, 혁명기 태도에 초점을 맞춰 분석한다. 다음으로 낭만주의와 대비되는 그들의 비더마이어 음악문화를 크게 시대상황에 대한 참여와 체념이라는 두 경향으로 나눠 일별하겠다. 다만 지면 제약 및 논지 전개상 슈만을 이해하기 위해 꼭 필요한 자료를 담은 선으로 조정할 것이다. 이를 토대로 슈만의 계급과 성장, 음악관의 형성, 낭만주의와의 관계, 음악활동 및 작품 경향 변화, 특히 학계 최대 난제 중 하나로 꼽히는 혁명기와 그 후 기간에 내보인 태도 등을 풀어내보는 방식을 취하고자 한다.

## 2. 왕정복고시대 교육시민과 그들의 비더마이어음악

### 2.1. 교육시민의 형성

역사학계에서는 독일 시민계급의 근원을 대략 중세에 처음으로 전면에 등장한 도시민, 즉 주로 성벽과 시장(Markt) 및 시참사회(Stadtrat) 등을 갖춘 수공업자와 상인으로 간주하는 데에 일치

10) 호이쓰너는 체념적 경향을 부각시켜 딜레탕트를 위한 가곡이나 징슈펠 등을 주로 제시하며 비더마이어음악사를 논했다. 대표적인 슈만의 작품도 소규모 클라비어리트(Klavierlied) 등을 꼽았다. Horst Heußner, "Das Biedermeier in der Musik," *Die Musikforschung* 12/4 (1959), 427/430. 보름스도 왕정복고시대 시민계급의 정치 참여는 "의문의 여지없이 엄금"되어 있었고, "낭만주의의 대가인 슈만"이 "후기 작품에서 비더마이어적인 양태를 거부하지 않았다"며 현실에 안주하는 그의 모습과 소규모 형식의 몇몇 작품들을 언급한 바 있다. Hans Worbs, "Politische Restauration und musikalisches Biedermeier," *Musica* 31 (1977), 408. 크로스 역시 비더마이어음악사를 체념적 경향에 한정했으며 이를 슈만의 병력과 연결시켰다. 우울증에 시달렸던 어머니의 소시민적 경향, 누나의 죽음, 자살계획과 정신질환이 끊임없이 비중 있게 등장한다. 비더마이어적 음악 활동은 낭만주의 음악가 상에서 떨어진 퇴보로서의 법학도 전환, 신문 편집을 통한 변변찮은 수입, 사회 속에서 침묵한다는 부정적인 시민계급의 모습이다. Sigmund Kross, "Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier: Gedenkrede aus Anlaß der 150. Wiederkehr seines Todestages gehalten im Sterbehaus," *Bonner Geschichtsblätter* 33 (1981). 다만 메너가 슈만에게 비더마이어적 음악 환경이 낯설지 않았고, 얼마나 많은 그의 동시대인들이 그러한 상황과 필연성에 상응하여 행동을 취했는지 이해하고 있었다고 짧게 주장한 것이 눈에 뜨인다. Klaus Mehner, "Zwischen Romantik und Biedermeier: Mögliche Wege der Schumann-Rezeption," in *Schumann-Studien 1*, hrsg. Hans J. Köhler (Zwickau: Studio, 1988).

본 듯하다.<sup>11)</sup> 그런데 그들 중에서도 토지와 가옥을 소유하여 도시 내의 시민권을 인정받은 이들이 대규모 길드를 조직하거나 큰 상점을 열 수 있었다. 그렇게 사회경제적 권력을 선점한 후 시참사회 의원직도 독점해나간 그들은 이른바 ‘상층시민’으로 세력화되어 위세를 떨쳤다. 상층시민의 입김이 심했던 도시들은 15세기 영주로부터 자치권을 쟁취한 자유도시로까지 발전하기도 했다. 그러나 30년전쟁으로 대부분의 도시가 파괴되었고 상층시민 역시 자주성을 잃으면서 영방국가 중앙의 통제를 받게 되어 침체에 빠져드는 듯했다.<sup>12)</sup> 그런데 잦은 전쟁으로 오히려 귀족계급이 더 큰 피해를 입고, 상업혁명의 혜택이 점차 상층시민에게 돌아가면서 도약의 기회가 찾아왔다. 축적된 부에 힘입어 이탈리아로부터 르네상스 운동을 받아들여 인문주의 이념을 다져갔고, 중세에는 일종의 부업으로서 성직자에 집중되어 있던 전문직종이 시대 변화와 함께 세분화되자 18세기 후반부터는 궁정관리나 목사 등 요직을 차지해가면서 재기에 나섰다.<sup>13)</sup>

그러던 중 19세기 초 교육개혁 조치가 단행된다. 역사학자 니퍼다이(Thomas Nipperdey)는 (발전된) 시민사회의 성립요건을 세 가지 제시한 바 있다.<sup>14)</sup> 이 중 하나는, 개인의 사회적 지위가 혈통과 가문보다 업적과 직업을 통해 결정된다는 것으로, 이 업적과 직업을 결정하는 요인이 독일에서 인문주의 감나지움 및 대학에서의 고등교육(Bildung)으로 굳어지게 된 것이다. 문제는 이 교육 기회마저도 여전히 시민계급 내 혈통에 따라 불평등했다는 점이다. 시민계급이 세분화됨에 따라 교육시민 당대에는 은행이나 공장을 경영하며 대자본을 축적한 경제시민(Wirtschaftsbürgertum), 자영업이나 전통 수공업에 계속 몸담은 이른바 잔존 도시민(petit-bourgeois), 중하급 관리나 사무직(‘neuer Mittelstand’), 말단 시민계급으로 편입된 경제시민 공장의 노동자 등도 공존했다.<sup>15)</sup> 명목

11) 중세 도시민의 기준에 대한 설명은 박홍식, “시장에서 도시로: 독일 북부지역 중세도시의 형성과정에 대한 사례연구,” 『서양중세사연구』 9 (2002), 29-32.

12) 이광주, “독일 교양시민층의 성립,” 『시민계급과 시민사회』, 노명식 외 (서울: 한울, 1993), 274/277-278/282.

13) 이광주, 위의 글, 283/287-289.

14) Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866: Bürgerwelt und starker Staat* (München: C. H. Beck, 1985), 255.

15) 전통 수공업자 중 반제품을 위탁 생산하는 선대제(Verlagswesen)로 전환한 이들은 가내노동자(Heimarbeiter)를 따로 고용하는 지위에 오른 반면, 그렇지 못한 이들 일부는 도시 수공업 ‘노동자로 전락했다고 구분하는 시각이 있다. 안병직, “19세기 독일의 산업화와 노동계급의 형성,” 『유럽의 산업화와 노동계급』, 안병직 외 (서울: 까치글방, 1997) 223. 이 예에서도 보듯 19세기 독일 시민계급 세분화 논의는 매우 방대하고 아직까지도 역사학계의 진행 과제기는 하다. 여기서의 시민계급 구분은 다음의 문헌 참조 후 이루어졌다. Jürgen Kocka, *Angestellte zwischen Faschismus und Demokratie: Zur politischen Sozialgeschichte der Angestellten USA 1890-1940 im internationalen Vergleich* (Göttingen: Vandenhock/Ruprecht, 1977), 17;

상 이들 광범위한 시민계급에게 대학이 개방되어 대학생들을 배출시킬 수 있는 여력이 있었다. 그러나 니퍼다이의 시민사회 성립요건 중 다른 하나에 따르면, 소유와 경제적 생산관계에서의 위치가 사회 계급구조를 결정하는 중요한 준거가 된다는 점에서 보듯, 대학에 진학시킬만한 재산과 학식을 지닌 구 상층시민 자제들이 이 교육기회를 가장 확실하게 잡았다. 그리고는 고위 사법 및 행정관료·교수·교사 등 광의의 관료, 의사·변호사 등 전문직, 출판업자·예술가 등 자유직업인<sup>16)</sup>이라는 특정 직종에 종사하고 세습을 통해 그 지위를 유지하면서 근대 독일 시민계급의 핵심인 교육시민으로 발돋움했던 것이다.<sup>17)</sup> 즉 경제력을 통해 교양을 갖추게 되어도 대학에 진학하지 못하면, 대학에서 학식을 쌓아도 교육시민만의 직업을 얻지 못하면, 그것을 얻더라도 혈통이 낮으면 소위 주류 교육시민에 편입되지 못할 확률이 높았으며, 후술하겠지만, 그들과 정치관까지도 다를 수 있었다.

## 2.2. 교육시민의 정치관과 혁명기 태세

흔히 교육시민의 정치관으로 자유주의와 민족주의가 언급된다. 실제 19세기 초부터 언어, 혈연, 문화 등의 유산을 공유한 교육시민 사이에서 단일 ‘독일민족’의 정체성이 형성되고 있었다.<sup>18)</sup> 그러나 이는 1830년대 벨기에 독립 등의 여러 역사적 사건이 촉발시킨, 거의 상당수 독일 시민계급이 공유하게 된 이념으로서 그리 특별한 것은 아니었다.

주류 교육시민이 혁명을 앞두고 타 시민계급과 정치관의 차이를 드러낸 지점은 자유주의 수용에

---

나혜심, “19세기 중엽 독일의 경제시민과 경제정책: 프로이센 경제시민의 관세정책에 대한 논의를 중심으로,” 『史林』 19 (2003).

16) 자유직업인 예술가에서 임금 연주자와 배우는 제외되는 것으로 보인다. 일부 후술하겠지만, 교육시민 가정이나 공공음악회에서 유료로 무대에 등장한 예컨대 악단 소속 임금연주자는 전혀 동일 시민계급으로 인정받지 못했다. 한편 1801년 드레스덴에서 설립된 한 교육시민 문예모임의 1815년 경 회원명부를 보면 문예가, 작곡가, 내각자료, 김나지움 교사 등 교육시민이 회원의 주축을 이루고 있지만 임금연주자와 연극배우는 빠져있다. 단지 희곡이나 음악작품이 거론될 때에만 그 재현을 위해 궁정가수나 배우가 초빙되었을 뿐이었다. 비슷한 성격의 한 예술모임의 1849년 회원만 보더라도 문예가, 조각가, 건축가, ‘음악가’ 등이 포함되어 있지만 역시 배우는 빠져있다. Susanne Großman-Venderey, “Das 19. Jahrhundert,” in *Karl H. Wörner Geschichte der Musik*, 8. Aufl., hrsg. Lenz Meierott (Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 1993), 382; Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden: Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert* (Tübingen: Max Niemeyer, 2008), 60/61/83.

17) 김준석, “독일 교육시민층의 국가인식에 관한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 1997), 23-25.

18) 강철구, “독일 민족주의의 역사적 발전과 전망,” 135-136.

서였다. 자유주의는 어디까지나 교육시민에 의해 다듬어진 이념이었다. 이것이 그들 의식 속에 자리 잡게 된 후 일부 수공업자로까지 퍼져갔을 뿐 농민이나 노동자 등에게는 남의 일이나 다름없었던 것이다.<sup>19)</sup> 자유주의는 “부정적으로 고착된 인간 침해 법률”을 “정신적인 면에서 자유롭고 자주적 행위능력이 있는 …… 개인에 의해 그 범위가 도출되는 법률”로 바꿔 “개인 상호간 관계가 형성될 수 있는 대의 입헌군주국”의 건설을 목적으로 했다.<sup>20)</sup> 즉 어떤 철학적인 인간관(‘정신혁명’)과 정치관이 통합된 형태였다.<sup>21)</sup> 이들 사이의 접점은 무엇일까. 교육시민은 정치 주체로서의 제도적 발판은 마련하지 못한 채 황제와 귀족의 견제를 받았지만, 앞서 살펴보았듯이, 이들이 도입한 교육제도를 통해 시민계급 사이에서 또 다른 기득권으로 굳어졌다. 달리 말해 구체제에 일정한 반감을 지니면서도 그것에 의존하며 ‘국유화’ 된 세력이었다.<sup>22)</sup> 따라서 그들로서는 과격한 계급혁명 같은 반(反)사회적인 이념을 근본적으로 거부할 수밖에 없었다. 대신 자신들의 영향력 유지를 전제로 하되, 황제와 귀족의 존재를 인정하고 그들을 설득하면서 현실적인 시민사회 모델을 완수해내는 것이 최선이였다.<sup>23)</sup> 자연히 그 선봉에는 고위관료층이 자리했다. 이들은 신인문주의와 시민의 덕목 및 예술 영위 등을 통한 ‘정신혁명’<sup>24)</sup>, 그리고 민족자결의식을 기반에 두면서 검열 철폐나 권력분립 등 황제의 독단적 통치를 방지하는 법제가 갖춰진다면 자신들이 중심이 된 시민사회와 입헌군주제 통일 민족 국가로의 이행이 가능하다는 판단을 했던 것이다.<sup>25)</sup> 고위관료층의 온건한 자유주의 이데올로기는 광의의 관료와 전문직 및 자유직업인 등 타 교육시민에게 빠른 속도로 퍼져나가 영향력을 행사하게 되었다.<sup>26)</sup> 이를 자유주의적 헌정주의(lieberale Konstitutionalismus)라고 한다.

그런데 교육시민의 집회가 공화정을 요구한 반면 1840년대 고위관료층은 이를 거부해 급진파들과 대립했다는 등 상반된 서술들은 교육시민의 정치관 이해에 혼란을 가중시키고 있다. 우선 자유

19) James Sheehan, 『독일 자유주의 발전사』, 정향희 역 (서울: 법경출판사, 1992), 35.

20) Lothar Gall, *Liberalismus* (Köln: Kiepenheuer/Witsch, 1975), 162.

21) Sheehan, 『독일 자유주의 발전사』, 25.

22) Peter Lundgreen, “Zur Konstituierung des Bildungsbürgertums: Berufs- und Bildungsauslese der Akademiker in Preußen,” in *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, hrsg. Werner Conze und J. Kocka (Stuttgart: Klett, 1985), 80.

23) Dieter Grimm, “Bürgerlichkeit im Recht,” in *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, hrsg. J. Kocka (Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 1987), 185.

24) 정해본, “19세기 독일 시민사회의 성격: 독일연방 시대(1815-66) 교양시민층의 자기이해를 중심으로,” 『인문과학』 2 (1994), 113/130.

25) Bernd Wunder, *Geschichte der Bürokratie in Deutschland* (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), 64.

26) 정해본, “19세기 독일 시민사회의 성격,” 117.

주의적 헌정주의는 안정된 법치, 즉 법의 강력한 우위를 주창함으로써 민주주의와 대립된다.<sup>27)</sup> 공화주의 또한 마치 만인이 평등하고 자유롭게 정치에 참여하는 오늘날의 (자유)민주주의와 다르다. 원론 상 전자는 독재 전체주의와 대립되는 방어적이고 엄격한 권력분립을 유지하는 국체(國體)며, 후자는 직접민주제 요소가 가미된 간접적인 정체(政體)로서 서로 다른 영역이다.<sup>28)</sup> 게다가 왕정복고시대까지 공화주의는 특정한 국체를 뜻하는 것이 아니라 일종의 목적론적 성격이 강했다. 그 진원지였던 18세기 후반 프랑스의 경우, 공화주의는 황제의 무법통치를 향한 반발 구호에 불과했다. 대혁명 성공 후에도 황제가 처형되지 않았고 군주제가 유지되던 상황이었음에도 혁명 주체들이 자신들의 고국을 ‘공화국’이라고 불렀던 것은, 공화국이 독재적 전체주의와 대립된다 하더라도 바로 반(反)군주제로 표상되지는 않았음을 뜻한다.<sup>29)</sup> 공화주의는 또한 법치국가 원리와 상당히 중첩되고 있었기에, 이것이 독일로 넘어온 19세기 초부터는 아예 법치국가 원리에 일치되어갔다.<sup>30)</sup> 그렇다고 현 정치학계는 공화주의를 자유주의의 대안적 요소로 설명하는 학설은 수용하지도 않고 있음을 감안하면 자유주의적 헌정주의와 함께 교육시민의 정체성을 지탱하는 다른 한 축은 목적론적인 시민적 공화주의(ziviler Republikanismus)로 논구될 수 있다. “시민적 덕성과 시민의 적극적인 정치참여를 강조하는 르네상스 시민적 인문주의의 전통”을 계승했다는 것이다.<sup>31)</sup>

응당 교육시민은 혁명 과정에서 타 계급과 갈등을 일으켰다. 시기를 거슬러 1830년대의 독일 전기 산업화시대는 기계문명으로의 이행을 돕고 다수 시민계급의 부 축적을 가져왔지만, 선대제로 전환한 경우 외의 전통 수공업자에게는 치명타였다.<sup>32)</sup> 또한 1840년대 초반 불어 닥친 일시적인 영국과의 수출경쟁 열세로 인해 경제시민 공장에서는 장시간노동이나 임금체불 등 노동문제가 부각되기 시작했다. 라인동맹 국가들과 프로이센 등에서 농노해방령이 공포되어 귀족과의 주종관계에서 벗어났음에도, 농민 대부분은 불리한 조건으로 귀족에게 고용형식으로 다시 예속되자 주요 도시로 대거 피신해 잠식하기도 했다.<sup>33)</sup> 예상되듯, 교육시민 내부에서도 지역과 출신 성분 등에 따라 이념

27) 박준혁, “민주주의와 공화주의: 헌정체제의 두 가지 원칙,” 『한국정치학회보』 39/3 (2005), 39.

28) 상낙인, 『헌법학』 16판 (파주: 법문사, 2016), 115-117/120-121.

29) Michael Anderheiden, *Gemeinwohl in Republik und Union* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2006), 235을 인용한 이계일, “공화국 원리의 함의에 대한 이념사적 고찰: 고전적 공화주의 이론의 유형화와 그 법적 구체화의 상관관계를 중심으로,” 『법학연구』 21/2 (2011), 89-90을 재인용.

30) 이계일, 위의 글, 92.

31) 박준혁, “민주주의와 공화주의: 헌정체제의 두 가지 원칙,” 41-44.

32) 안병직, “1800-1870년대 독일의 도시 수공업과 선대제도,” 『서양사연구』 18 (1995), 31-47.

33) 혁명 전야 노동자들과 농민의 처지에 관한 전반적인 서술은 William Carr, 『독일근대사』, 이민호·강철구

노선이 일부 분화되었다. 헤커(Friedrich Hecker, 1811-1881)등 남독일 비주류 급진좌파들은 1840년대 중반부터 본격화된 이 사회적 빈곤현상에 대한 농민과 노동자 등의 누적된 불만을 이용해 자본분배의 불일치 극복을 위한 누진세 도입, 군주제 폐지, 교육의 전면 개방 등을 외치며 그들의 내란을 선동한 것이다.<sup>34)</sup> 그런데 3월혁명은 어디까지나 농민과 노동자가 사상적 주체가 된 것이 아닌 ‘정신적 자유를 쟁취하려는 시민계급’<sup>35)</sup> 즉 주류 교육시민이 주도한 혁명이었다. 소수 급진파와 결탁한 농민과 노동자의 요구는 계급혁명을 극도로 경계한 주류 교육시민의 거부감을 일으켰고, 이 결과 1848년 개막된 프랑크푸르트국민회의에서 농민과 노동자 내지 타 시민계급, 나아가 비주류 교육시민은 거의 목소리를 내지 못했다.<sup>36)</sup> 의장직은 물론 의원 다수를 차지한 주류 교육시민은 입헌 군주제 통일 민족국가를 거부한 급진파를 누르며 ‘민주주의와 왕정 사이 중재안’ 마련을 시도했다.<sup>37)</sup>

## 2.3. 교육시민의 비더마이어음악

### 1) 체념적 여흥음악 - 가정음악과 공공연주회

교육시민의 체념적 여흥음악으로 가정, 살롱, 사적음악회 등에서 가족이나 지인과 함께한 음악 향유, 즉 가정음악이 있다. 따라서 낭만주의와는 다른, 소규모 형식에 기교적으로 어렵지 않은 가능성 장르가 주를 이뤘다. 중심 악기는 피아노였다. 교육시민으로서의 원래 낭만주의 귀족문화의 중심 악기였던 이 피아노를 통해 귀족에 필적하는 가정교육과 예술성의 증진 효과를 이룩하고 음악 감상을 겸한 일상적 모임을 열기에 적합했다.<sup>38)</sup> 피아노곡 장르로는 쉬운 연습곡 등의 독주곡과 연탄곡이 연주되었는데, 특히 오스트리아 교육시민을 위한 여흥음악인 무도회에서 그들의 취향에 맞게끔 다듬어진 여러 춤곡 양식을 삽입한 연탄모음곡이 애호되었다.

왕정복고시대 귀족과 황제가 주도한 사적, 공적음악회가 수축되면서 시민계급에 의해 개최 및

역 (서울: 탐구당, 1998), 54-56 참조.

34) Sabine Freitag, *Friedrich Hecker: Biographie eines Republikaners* (Stuttgart: Franz Steiner, 1998), 98-99.

35) 임종대, 『오스트리아의 역사와 문화』 2권 (서울: 유로서적, 2014), 425.

36) 정해본, “19세기 독일 시민사회의 성격,” 119.

37) Katharina Schneider, *“Wege in das gelobte Land.” Politische Bildung und Erziehung in Vormärz, Regeneration und Deutscher Revolution 1848/49* (Kempten: Julius Klinkhardt, 2016), 35.

38) 더 자세한 가정음악 연구로는 조연숙, “19세기 가정음악,” 『음악연구』 48 (2012).

운영되고, 그들이 주요 청중이 되며, 그들의 취향이 반영된 음악을 연주하는 공공연주회가 번성하기 시작했다. 낭만주의 양식의 교향곡과 협주곡 등을 연주한 ‘진지한’ 공공연주회에서와 달리, 비더마이어적인 공공연주회는 주로 이윤 추구를 목적으로 오락적 성격이 가미된 음악을 선보였다. 따라서 전 시민계급이 나름대로 구매할 수 있는 수준의 차등된 표 가격이 요구되었고, 교육시민은 예매제 등의 혜택을 통해 타 시민계급과 함께하면서도 분리된 채 음악을 감상하며 정치사회적 현안으로부터 잠시간 위문공연을 받을 수 있었다. 그 중심에는 주요 도시를 순회하며 기교에 치중한다고 비판도 받았던 비르투오소가 있었다. 이들은 독자적으로도 예매제를 운영해, 해당 도시 전체 시민계급의 취향을 중화시킨 여흥음악들로 연주회를 열었다.<sup>39)</sup>

## 2) 참여음악 - 합창운동과 (합창)음악제

교육시민의 참여적 음악으로 합창이 각광받게 되어 전문적 운동의 성격으로까지 발전하게 되었다. 특정 내용의 가사를 조화롭게 노래하는 형식이 여러모로 교육시민의 음악 욕구에 부합했던 것이다. 우선 가정음악의 경계를 넘어서는, 동질성을 지닌 시민계급 간의 대외적인 사교 활동이 됨으로써 연대감 함양의 기능을 지녔다. 나아가 정치적 자유와 통일 민족국가의 염원 등 정치적 탄압에 대한 탈출구 내지 개혁으로의 교두보라는 특출한 역할을 담당하였다.<sup>40)</sup>

합창운동 기관은 구성원의 성별에 따라 혼성합창단인 합창연합(Gesangverein)과 징이카데미, 남성합창단인 리더타펠 등으로 구분된다. 이들은 지역별로도 성향을 달리했다. 예컨대 리더타펠은 광의의 독일 북부와 남부 지역으로 분류할 수 있는데, 북부 리더타펠의 성격은 대체로 보수적이고 폐쇄적이었다. 주류 교육시민의 정치관이 지배적이었고, 회원 대부분을 교육시민이 차지했던 것이다. 반면 남부 리더타펠은 북부에서보다 상대적으로는 유연하게 개방되어 있어 비교적 교육시민 이외의 시민계급도 참여할 수 있었던 것으로 보인다.<sup>41)</sup>

교육시민이 합창기관에서 두루 애호한 장르는 두 가지다. 하나는 기관 활동 내 자체적인 교제로 탄생할 수 있었던, 또 쉽게 부를 수 있는 4성부 아카펠라(파트송) 등의 중창곡인데, 간단한 반주가

39) 더 자세한 연구로는 이경희, 『음악청중의 사회사』 (서울: 한양대학교출판부, 2006).

40) 이 같은 성격 때문에 오스트리아에서는 합창운동 기관이 금지되었지만, 독일에는 여럿 조직되어 민족주의 운동 전개에 큰 역할을 했고, 상당수 자유주의자 역시 정치적 박해를 피해 이들 기관에서 활동한 바 있다. Carr, 『독일근대사』, 49 참조. 따라서 비더마이어음악사의 합창음악은 독일 지역의 특유한 참여적 음악문화였음을 알 수 있고, 이것이 19세기 후반 체칠리아주의 및 역사주의 등에서의 합창음악의 성격과는 구별되는 속성이다.

41) 혁명기간에 남독일에서 헤커 등의 급진파가 활발히 활동한 점을 이와 연계해볼 수 있다. Carr, 위의 책, 23/25.

결들여지기도 했고 남성뿐 아니라 혼성이나 여성 편성도 있었다.<sup>42)</sup> 다른 하나는 솔리스트와 합창단 및 오케스트라를 위한 오라토리오나 새로운 형태의 대규모 극음악이다. 격동의 시대에 합당한 성악 음악의 주축인 합창곡, 기존 낭만주의적 ‘지적인’ 기악음악의 주축인 오케스트라가 결합해 교육시민의 정치적 의사표현이 가능한 내러티브와 고도의 음악성을 동시에 보여줄 수 있는 장르로 인정받았기 때문이다. 합창기관을 통해 일종의 자체 발표회 형식으로 진행되어 중창과 대규모 합창곡 등을 연주한 (합창)음악제 역시 비슷한 임무를 도맡았다.

### 3. 교육시민계급 슈만과 비더마이어음악

#### 3.1. 교육시민 혈통과 비더마이어와의 접촉, 그리고 음악관의 형성

한편 슈만과 교육시민의 접점에 대한 단초는 그 혈통에서부터 찾을 수 있다. 그는 북독일 튀링겐 지방 상층시민 지주의 후손으로, 할아버지 요한(Johann Schumann, 1746-1809)은 상층시민이 도맡아왔던 요직인 목사로 일했다. 그의 아들 프리드리히(Friedrich Schumann, 1773-1826)는 어려서부터 영문학 작품을 탐독하고 스스로 소설을 썼을 정도로 예술적 소양이 깊었으며, 작센의 라이프치히대학에 진학해 철학도 공부한 엘리트였다. 이는 역사학적으로 19세기 초까지 대학에 진학한 교육시민은 목사 집안에서 가장 많이 배출되었다는 사실<sup>43)</sup>의 실질적인 예시가 된다. 지주의 후손이자 대학에 합격할 수 있을 정도의 지력을 갖춘 집안 출신인 프리드리히는 그러나 학위를 온전히 취득할 정도의 재력이 집안 자체는 아니었던 듯하다. 등록금 문제로 대학을 중퇴하고 생계를 꾸려나갔다는 것이다.<sup>44)</sup> 여러 일에 전전하던 그는 1807년 형제가 있던 작센 츠비кау로 이주해 출판사 사장과 서적상을 겸했다. 츠비кау는 소도시임에도 불구하고 그가 정착을 결심할 만큼 교육시민 터전의 여건을 갖춘 곳이었다. 왕정복고시대 초 경공업이 태동한 작센의 도시로서 광물업과 직물산업 등이 호황을 빚고 있었다. 동시에 농업 전통 또한 여전히 강해 농민에 대한, 수도 드레스덴에서 파

42) 반대로 오스트리아의 파르송은 주로 가정음악을 위해 작곡되었던 점 [Ryan Minor, “Choral Music and Choral Singing in Germany and Austria: An Overview,” in *19th Century Choral Music*; ed. Donna M. Di Grazia (New York: Routledge, 2013), 117] 역시 주 40과 연계된다.

43) 이광주, “독일 교양 시민층의 성립,” 296.

44) Johannes Besser, “Die Einflüsse August Schumanns, Carl Ernst Richters und Martin Oberländers auf die politische Entwicklung Robert Schumanns,” *Beiträge zur Musikwissenschaft* 10/3 (1968), 161.

견된 시참사회의원 등 교육시민의 배타의식이 강한 도시기도 했다.<sup>45)</sup> 그리고 프리드리히가 종사한 출판업은 당대 최신 학문과 예술의 흐름을 가장 먼저 접하고 선별했던 직종으로서 교육시민의 지적 성장과 필연적으로 결부된 자유직업인이었다. 이는 교육시민 스스로 독일어 인쇄문화를 향유하는 것으로써 자신들의 지향점인 ‘정신혁명’과 연관된 문화시민으로서의 자부심을 지녔기 때문이다.<sup>46)</sup> 이에 걸맞게 그는 “젊은 대학생과 모든 도시 및 세대의 교양인들을 위해” 독문학 작품을 물론 철학 서와 독일사 통사, 행정 고시와 국가백과사전 등 전문분과들을 망라한 책들을 펴냈다.<sup>47)</sup>

프리드리히의 아내 요한나(Johanna Schnabel, 1767-1836) 역시 상층시민의 여식이었다. 그녀의 아버지 슈나벨(Abraham Schnabel, 1737-1809)은 작센 에르비스도르프 출신 외과의사였고, 친 정도 작센을 기반으로 했던 명문 레싱 가문으로, 독일문학사에서 시민비극을 발전시킨 계몽주의 문호 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)과 그녀는 8촌 관계였다. 앞서 짚은 대로 교육시민의 동질성은 공통된 문화나 혈연 등에 기인하고, 상류층이 같은 기반 지역 명문가끼리 혼인을 맺는 것이 우리나라의 혼반(婚班)에서처럼 세계사적으로 흔한 현상이듯, 슈만의 탄생은 북독일 작센 교육시민 가문 간의 결합 산물로 볼 수 있을 것이다.

다만 출산 직후부터 요한나가 신경통과 우울증 등에 시달리자 슈만은 어린 시절 약 6년간을 이웃 루피우스 부인의 집에서 보내야 했는데, 그의 남편(Carl Ruppius, 1756-1831)은 드레스덴에서 파견된 츠비카우 시장, 즉 상층시민이 교육시민 고위관료층으로 승계<sup>48)</sup>된 경우였다. 슈만 가문이 자신의 자제를 시장이라는 고위관료층 집안에 맡길 수 있었다는 사실 역시 교육시민으로서의 슈만 집안의 위상을 보여준다고 하겠다. 슈만은 훗날 이 루피우스 부인을 ‘두 번째 어머니’<sup>49)</sup>라 부를 정도로 그녀에게 친근감을 보였기에, 어린 그에게 끼쳤을 교육시민으로서의 루피우스 가문의 가정교육 영향도 짐작 가능하다.

본가로 돌아간 슈만은 마리에교회 부속 예비감나지움을 다닌 뒤 1820년 교육시민의 첫 번째 상징인 감나지움 학생이 된다. 이 시절은 그에게 교육시민으로서의 예술적 재능의 토대를 다져주었다.

45) Besser, 위의 글, 158.

46) 최선아, “독일의 인쇄 문화와 교양 시민계층의 형성,” 『서양사학연구』 37 (2015), 9-13.

47) Felicitas Marwinski, “Der Verleger August Schumann und seine Übersetzer: Einblicke in die Gestaltung einer Verlegerserie in den 1820er Jahren,” in *Schumann-Studien 11*, hrsg. Ute Scholtz u.a. (Zwickau: Studio, 2015), 300을 재인용.

48) 이광주, “독일 교양 시민층의 성립,” 278.

49) Ernst Burger, *Robert Schumann Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (Mainz: Schott, 1999), 32.

우선 인문주의 전인교육의 산실이라는 김나지움의 학풍은, 아버지 덕에 이미 풍부한 양의 문학작품을 접해온 그가 문학동아리를 결성해 회장을 맡아 급우들과 수많은 작품을 읽고 토론할 수 있게 한 환경을 제공했다. 독일어 서적을 정독한 교육시민답게 슈만은 동아리의 모토를 “모든 교육받은 이의 의무”로서 “조국의 문학을” 습득하는 것으로 규정했다. 그러면서 낭만주의 문학 외에 시민계급의 인격적 완성을 중시한 바이마르 고전주의 문예가 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805)의 희곡, 후발트(Ernst Houwald, 1778-1845)등 초기 비더마이어 문예가의 작품까지 독일 교육시민을 위한 문학 탐독에의 견결한 의지를 드러냈다.<sup>50)</sup>

특히 주목되는 것은 이 시절 형성된 슈만의 음악적 재능이다. 그에게는 어린 시절부터 가정음악의 번성과 맞물려 일찌감치 명성을 떨친 슈트라이허(Streicher)사의 피아노를 구비해 줄 정도로 지원을 마다하지 않던 아버지가 있었다. 덕분에 슈만은 마리에교회 오르가니스트 쿤취(Johann Kuntsch, 1775-1855)에게 지도를 받고, 교회에서 비더마이어음악사 주요 작곡가 슈나이더(Friedrich Schneider, 1786-1853)의 오라토리오 《최후심판》(*Das Weltgericht*) 같은 작품의 피아노 반주를 맡는 등 비더마이어음악과 친숙해질 수 있었다. 게다가 19세기 초에는 전인교육의 일환으로서 어느 정도 수준의 음악 실기교육이 김나지움에서도 행해졌는데, 쿤취는 바로 이 츠비카우 김나지움에서 음악교사로 봉직하기도 했다. 슈만으로서는 학우와 피아노 연탄곡 연주를 연습하고,<sup>51)</sup> 김나지움에서 소규모 음악회를 열며, 오라토리오 《시편 150편》(*Psalm 150*) 내지 피아노 연탄곡 《8개의 폴로네즈》(*8 Polonaises für Klavier zu 4 Händen*) 등의 집필에 도전해보는 데에 조력을 받았을 것이다. 또 한편 슈만의 김나지움 동기인 카루스(Theodor Carus, 1809-1872)와의 인연도 흥미롭다. 카루스는 츠비카우를 대표했던 직물산업을 통해 대자본을 쌓은 상층시민의 자제였다. 그의 종형(Ernst Carus, 1797-1854)은 훗날 라이프치히대학 의학부 교수로 봉직한 이로서, 부임 전에는 정신과 클리닉을 운영했다. 음악에도 조예가 깊었던 그는 자신의 자택에서 교육시민 지인들과 가정음악의 일종인 사적음악회를 열고는 했는데, 환자이자 종제의 친구였던 슈만 역시 자주 초대되어 이따금 피아노 반주도 맡았다. 요컨대, 슈만은 학창 시절 교육시민으로서 비더마이어음악사의 주요 장르 작품들을 감상, 연주, 창작하는 능력을 함양해준 배경에 전면적으로 노출되어 있었고, 이런 뒷받침이 없었다면 그가 알아서 위대한 음악가로 발전하기도 힘들었을 것이라고 추측해볼 수 있다.

50) Martin Schoppe, “Schumanns Litterarischer Verein,” in *Robert Schumann und die Dichter: Ein Musiker als Leser*, hrsg. Bernhard Appel (Düsseldorf : Droste, 1991), 18을 재인용.

51) *Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. Georg Eismann (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971), 166. TB 1로 축약.

김나지움 시절은 교육시민 음악가로서의 슈만의 사상을 확립해 간 때기도 했는데, 졸업 직전까지 생존했던 아버지의 영향이 주목된다. 핵심 지식인층답게 아버지는 정복전쟁과 부르센샤프트에 동조해 이에 열광하는 상징물로 자택을 채우는 등 시대 변화에 기민하게 대응했다.<sup>52)</sup> 나폴레옹의 변절 후에는, 검열의 위협에도 정치주간지를 발간해 왕정을 존중하면서도 ‘민족 통일’과 ‘정치적 자유’ 및 ‘공화주의의 미덕’을 주창하는 등<sup>53)</sup> 전형적인 주류 교육시민의 정치관을 표출했다. 주간지를 포함해 그가 선별했던 출판물 교열은 바로 아들 슈만의 몫이었다.<sup>54)</sup> 이 덕에 슈만은 독일통사를 읽으며 민족자결의식을 다져갔고, 멘첼(Wolfgang Menzel, 1798-1873)의 『독일문학』(*Die deutsche Literatur*)을 통해 교육시민으로서의 시대적 사명에 자신을 투영해볼 수 있었다. 멘첼은 왕정복고시대를 ‘노예와 자유’의 상태로 이분했다. 그에 따르면 독일 시민의 자유는 예술의 유일한 토대이다. 노예의 상태에서 벗어나 이 자유를 쟁취하려면, 예술은 현실과의 괴리에서 탈피해야 하고 이를 위해서는 대학과 김나지움뿐 아니라 예술 수용자와 ‘출판업자’ 또한 그에 합당한 역할을 맡아야 함이 역설되었다.<sup>55)</sup> 교육시민 문예사학자의 이 참여적 예술관은 슈만의 “심성 가장 깊숙한 곳으로”<sup>56)</sup> 스며들어갔다. 또 슈만은 부르센샤프트의 영향을 받은 청소년 비밀단체를 김나지움에도 조직해 급우들과 몰래 정치 토론을 나누었다. 예컨대 1828년 일기에는 그 기록으로 보이는 ‘공화국’이라는 단어가 메모되어 있다. 이와 함께 묶인 것이 ‘입법과정, 그리고 남용되는 폭력’이다.<sup>57)</sup> 그러면서 “모두가 정숙, 정적, 평온 등을 외치면, 그 똑같은 정도로 금지되어야 할 수준의 소음이 발생한다. 그래서 독일에서 민주주의라는 것은 말도 안 된다. 모두 한 자리씩 차지하고 싶어 하기에, ……”라며 민주주의에 거부감을 표출하기도 했다.<sup>58)</sup> 일련의 기록들은 주류 교육시민의 정체성인 자유주의적 헌정주의와 시민적 공화주의 등이 청소년 슈만에게 이미 지각돼있었음을 보여준다.

이러한 배경이 한 데 응축된 슈만의 음악관은 위와 같은 청소년기 일기 속 몇 구절에 스며들어 있다. 우선 그는 예술가와, 그가 속한 수용계급이 결합되어야 하는 포에지의 인식을 내비친다. “근본적인 포에지의 시대란 시인과 시민이 일체로, 또한 전체가 되고, 시인과 시민의 관심사가 긴밀히

52) Kross, “Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier,” 93.

53) Besser, “Die Einflüsse August Schumanns,” 159/161-162.

54) Veronika Beci, *Musiker und Mächtige* (Düsseldorf: Artemis/Winkler, 2001), 185.

55) Leon Botstein, “Jean Paul and Wolfgang Menzel,” in *Schumann and His World*, ed. Larry Todd (Princeton: Princeton University Press, 1994), 17.

56) *TB I*, 109.

57) *TB I*, 90.

58) *TB I*, 110.

결부되어 시인에게서 시민의 성향을, 반대로 시민의 특성에서 시인의 작품성향이 판단 가능한 시대다.”<sup>59)</sup> 그런데 그 성쇠를 좌우할 또 다른 요소는 사회적 영향력을 끼치며 정치적 자유를 쟁취하는 것이다. “정치적 자유는 아마도 진정한 포에지의 시녀라 할 수 있다. 이는 포에지의 번영의 전개에 가장 필수불가결한 요소다. …… 포에지는 공적 삶의 영역에 속해 사회 속으로 열광하며 내딛어야 한다.” 그렇게 음악가는 자신의 “최고의 삶을, 이상적 세계에 살면서 현실을 위해 일하는 것과 결부” 시킬 필요가 있다고 슈만은 자각한다.<sup>60)</sup>

해석해보면, 교육시민의 지상목표인 정치적 자유의 길로 전진하는 와중에 음악은 정신혁명의 차원으로서 현실에 선한 영향력을 끼치고, 그 후에도 생명력을 유지할 수 있을 정도의 작품성을 지녀야 했다. 그것이 가능한 전제는 서로 동질성을 지닌 수용계급과 음악가의 특성이 모두 묻어나오는, 작품에서의 상호영향 관계다. 정치적 자유 같은 교육시민의 현실적 관심사를 자신의 음악에 적용하지만, 타 계급의 취향을 위한 인기 있는 음악에는 영합하지 않겠다는 의지로 읽힌다. 동시에 그러면 서도 음악가로서 창조해낼 수 있는 예술성 측면도 포기하지 않겠다는, 현실과 예술 어느 한 쪽 경향으로도 쏠리지 않으리라는 결심도 엿보인다. 이를 통해 슈만에게 발현한 낭만주의와 비더마이어음악의 접점의 가설을 설정해볼 수 있다. 하나는 음악기법 측면에서 그 예술성을 상당 부분 진보시킬 수 있는 낭만주의에 침잠해 있다가 보다 공적 영역에서 시대적 타당성을 열 수 있는 참여적 비더마이어 방향으로의 전환 암시다. 다른 하나는 마치 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)가 주창했듯, 한 거울 쌍에서 유사하면서도 대립적인 빛들이 상호작용하다가 상승하여 창조적인 영향을 일으킨다는 반복투영개념(Wiederholte Spiegelungen)<sup>61)</sup>처럼, 낭만주의와 비더마이어가 지속적인 상호작용을 통해 슈만의 필생의 음악세계를 일궈가는 데에 일조할 것임을 예비하는 것이다. 이처럼 청소년기 정립된 그의 음악관은 낭만주의와 비더마이어 양 사조를 주동한 교육시민의 음악을 목표로 했던, 북독일 상층시민 배경의 교육시민 출신 음악가가 지닐 수 있는 음악관의 모범으로 재해석될 여지가 있다.

그러나 감나지움 졸업 후 슈만은 우선 교육시민 어머니, 그리고 츠비카우 주력산품인 광물을 가

59) 여기서 슈만이 그 수용계급을 지칭한 단어는 'Volk'다. 이는 흔히 민족 내지 민중 등으로 해석된다. 그러나 독일독문학자 아우스트(Hugo Aust)에 따르면 'Volk'는 맥락에 따라 여러 의미유형으로 구분되고 그 중에는 '정치, 사회적 행위의 권리가 주장되는 정당화의 의미' [Hugo Aust, "Zum Stil der Volksbücher," *Euphorion* 78/1 (1984), 63]를 지닌 '시민'의 의미도 지니고 있다. 김면, "독일민속학의 흐름과 연구동향: 민중 Volk 개념 고찰을 중심으로," 『뫼히너와 현대문학』 36 (2011), 137.

60) *TB I*, 77-79.

61) Dorothea Noé-Rumberg, *Naturgesetz als Dichtungsprinzipien: Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtung* (Freiburg: Rombach, 1993), 200 이하.

공하는 철물업에 종사했던 대상인 상층시민으로서, 사망한 슈만의 부친을 대신해 후견인이 되어준 루델(Johann Rudel, 1777-1859)의 의지로, 교육시민이 오를 수 있는 최고 지위인 고위 사법 관료의 길로 들어설 수 있는 법대 입학이라는 엘리트코스를 밟게 된다. 마치 세습을 통해 기득권을 유지한 교육시민을 연상시키듯, 그가 택한 곳은 자신의 아버지가 수학했던 라이프치히대학이었다.<sup>62)</sup>

### 3.2. 구도자적 음악가의 시작 - 낭만주의와 비터마이어 사이

그렇다면 이 대학 시절부터 훗날 슈만의 명성을 드높인 상당수의 낭만주의 경향 작품들이 탄생한 사실은 어떻게 바라봐야 할까. 우선 그가 전업 음악가의 길을 택한 계기를 재해석해보자. 한편으로 슈만은 라이프치히는 물론 하이델베르크대학에서도 현실세계 학문인 법학에 흥미를 잃고, 공부에서도 완전히 손을 떼 예술세계로 온전히 전향한 것처럼 보인다. 그러나 상론했듯이 슈만은 아버지의 정치관을 계승하고 김나지움 시절에도 급우와 열렬히 정치 토론을 벌인 학생이었다. 어머니에게는 형사법 분야로 이름을 날리던 미터마이어(Carl Mittermaier, 1787-1867)교수의 재직을 하이델베르크대학으로의 전입 사유로 들고, 전입 후에는 공부일과까지 보고한 그였다. 자신과 별 친분도 없었던 자카리아(Karl Zachariae, 1769-1843)교수의 일반헌법이나 로마법제사 관련 과목들까지 수강하면서도 전 과목 최고점수를 받고,<sup>63)</sup> 후견인 루델에게는 오늘날에도 독일 법대생의 필수코스인 보충교습(Repetitorium)비용을 요청하기도 했다.<sup>64)</sup> 게다가 그의 대학시절은 정치적 격변기였다. 자유주의 물결이 세차게 인 이 무렵, 자신의 이상을 실현시키는 '시녀'였던 정치적 자유를 먼저 이룩할 수도 있으리라는 희망을 본 슈만은, 교육시민 대학생의 상징이었던 부르센사프트에 직접 가담했고

62) 슈만이 음악사에서 드물게 김나지움 인문교육과 대학교육을 받은 '교양인'이며, 그 부친도 대학교육을 받은 엘리트로서 문필 활동과 출판업에 종사해 슈만의 음악관 형성에 영향을 끼쳤던 점을 본고에 선행해 오가와 히카루도 주목한 바 있다. 그러나 그는 역사학 분야 연구 성과를 인용하지 않았다. 그 여파인지, 우선 왕정복고 시대 초 '문화와 교양의 계층' 이라는 (전체) '시민계급'이 30년전쟁의 여파로 "기세를 떨치지 못했다"고 잘못 서술하고 있다. 또한 아버지의 생업인 출판업이 교육시민 지식인 직종이며, 슈만의 정치관과 음악관 형성에 지대한 역할을 했음에도 불구하고 이를 "전혀 정치적이지 않"은 직종이라 기술하는 오류를 범했다. 슈만의 조부, 외가 교육시민 혈통, 어머니의 영향으로 법대에 진학한 점 등에 대한 지적 역시 찾아볼 수 없다. 小川 光, "Die Formulierung des Gedanken Robert Schumanns: Der Einfluss seines Vaters als ein Bildungsbürger," *京都ノートルダム女子大学研究紀要* 34 (2004), 106-110.

63) Joachim Draheim, "Robert Schumann in Heidelberg," in *Robert und Clara Schumann an Oberrhein und Neckar*, hrsg. Claudia Rink (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2010), 10/50-51/55.

64) *Robert Schumanns Leben 2. Aufl.* Bd. 1, hrsg. Hermann Erler (Berlin: Ries/Erler, 1887), 27.

7월혁명에 고양되어 그 여파가 직접적으로 미쳤던 슈트라스부르크로 ‘새로운 것을 배우고 교양을 쌓는 시민적 노동의 연장선상’<sup>65)</sup>이었던 답사 여행을 다녀오기도 했다.

그러나 그 해 가을 라이프치히 데모에 참가하면서도 총을 맞고 쓰러진 누군가를 본 후 부르센샤프트 활동에도 회의적인 시각을 갖게 된다.<sup>66)</sup> 결정적으로 당시 교육시민은 정치적 자유를 쟁취해내지 못했다. 이후 슈만은 직접적인 정치 행동을 배제한다. 일련의 혼란을 피해 하이델베르크대학으로 적을 옮긴 후에도, 최고 출셋길인 사법 관료가 되는 것을 최종적으로 단념한 근원적 이유가 이 맥락에서 도출된다. 진로의 불확실성을 겪으면서도 그는 피아노 연주도 연습하고, 독일음악의 옛 합창양식을 추앙하며 파트송이 한창 유행하던 당대 합창기관을 긍정했던 법대 티보(Justus Thibaut, 1772-1840)교수의 사적음악회에 드나들며 음악가의 꿈을 키웠다. 결국 슈만은 자신이 꿈꾼 진정한 ‘포에지의 시대’ 도래를 위해서는 현실 참여와 예술 창작을 분리하거나 편향시키지 않고 합일과 동시성을 가지고 진행해야 하는 것으로 봤다. 교육시민으로서의 사명과 현실적 관심을 저버리지 않는 수준에서 정치와 사회참여를 하되, 그 수단과 정체성은 전적으로 독일 시민계급의 예술과 예술가여야 한다는 이상의 구현을 위해 음악가의 길로 투신했던 것이다.

그런 슈만의 본격적인 커리어의 시작은 소위 체념적 비더마이어적인 기예음악을 한다는 비르투오소 피아니스트(후보)였다. 교육시민 가정이나 공공음악회장에서 유료로 무대에 등장한 임금연주자, 즉 교육시민이 자신들과 동급으로 인정하지 않은 연주자가 아닌 자유로운, 구 상층시민 혈통의 교육시민 출신 솔리스트라는 직분을 그가 크게 망설일 이유는 없었다. 게다가 청소년기 음악관대로, 자신의 음악이 사회적 영향력을 행사할 수 있으려면 어느 정도 기본적인 음악성을 갖추어야 했기에 작품의 ‘수공예적 질’을 높이기 위한 도구적 차원에서도 가장 효과적이었던 비르투오소 피아니스트의 길을 택한 것<sup>67)</sup>은 수궁이 간다. 훗날 손가락 부상 이후 낭만주의 토대의 교향악적 협주곡을 지향하고 비르투오소협주곡을 비판했던 것도 비르투오소의 존재가치 그 자체가 아닌, 표현적 도구가 본질을 압도한 일각의 상황을 지적하기 위함이었다.<sup>68)</sup> 슈만은 법대생 생활을 청산하고 1830년 복귀한 라이프치히시대부터 왕정복고시대 가장 기본적이고 작은 악기였던 피아노를 위한 작품 집필과 그 연주활동에 전념해갔다.

65) 김임구, “18/19세기 독일시민문화의 성립과 전개: 문화원칙으로서의 노동개념을 중심으로,” 『독일언어문학』 14 (2000), 303.

66) *Jugendbriefe*, hrsg. Clara Schumann (Leipzig: Breitkopf/Härtel, 1886), 193. JB 로 축약.

67) Florian Edler, “Schumanns Musikkritik im Kontext der Neuen Zeitschrift für Musik,” in *Schumann-Studien 11*, 55.

68) 김용환, “협주곡에 관한 슈만의 음악관,” 『낭만음악』 17/1 (2004), 175-179.

물론 음악기법 연마에 매몰되어 현실과의 간극 메우기가 소홀히 되지도 않았다. 슈만은 이미 낭만주의 문학을 읽으면서도 자신의 음악관에 부합하지 않는, 현실과 완전히 떨어진 낭만주의 문예가의 문예관과 목적에 문제의식을 느끼는 등<sup>69)</sup> “삶과 작품이 조화를 이루고 있지 않는” 예술가를 경계하고 있었다.<sup>70)</sup> 이런 와중에 그는 라이프치히에서 ‘플라이췌강 터널’(Tunnel über der Pleiße)이라는 모임에 음악적 성숙 과정의 흔적이 담긴 피아노작품을 부치는 등 모임과 지속적으로 직간접적 교류를 가졌다.<sup>71)</sup> 이 모임은 낭만주의 문학을 비판하고, 정치적 혁명을 주창하며 문학과 삶 사이의 간극 좁히기를 지향했던 청년독일파 문예가들이 왕정복고시대 검열과 감시를 피해 만든 비밀결사로서의 성격이 강했다.<sup>72)</sup> 베를린대학 법대 출신으로 슈만의 작곡 스승이기도 했던 도른(Heinrich Dorn, 1804-1892) 등 시민계급 인물들이 주요 회원으로 참여하고 있었다. 그런데 달리 말하면 슈만은 모임의 정식 회원으로는 가입하지 않았다. 실질적인 비밀 정치회합에의 직접 참여와는 거리를 두고자 했기 때문이다. 즉 교육시민의 이념과 부합하는 모임 내 회원들과 교류하는 선에서 현실에 대한 감각을 유지했고, 자신의 음악기법에 대한 타당성을 검증받는 선으로 타협했다는 것이다. 미완성에 그쳤지만, 1832년 문학 형식인 즉흥익살극(Burleske)의 틀을 빌린 성격소품 구상도 당시 상황의 산물로 볼 여지가 있다. 즉흥익살극은 이질적으로 낯선 것들의 콜라주로써 웃음을 유발하는 형식인데 슈만은 그 조합의 특징을 ‘우스꽝스러운 공화국’으로 묘사했다.<sup>73)</sup> 앞서 논했듯이, 이질적인 교육시민이 주도하는 것이 아닌 이질적인 모든 민족이 콜라주로 더덕더덕 모여 공화국을 논한다는 것은 시민적 공화주의자 입장에서는 민주주의를 뜻하는 것이기에, 즉흥익살극의 속성에서 이를 발견한 슈만은 동의할 수 없다는 뜻에서 웃음이 나왔을 수도 있는 것이다.

집필을 거듭하던 그는 1838년 4월 한 편지에서 “내 음악은 이제 놀랍게도 그 자체로 모든 단순성으로써 잘 짜여 있어. 이제 마음으로부터 우리나라의 말을 할 것”이라고 밝혔듯, 자신의 음악적 표현력이 피아노음악을 통해 어느 정도 연마되었음을 깨달았다.<sup>74)</sup> 이에 1840년부터 그는 예술가곡

69) Kross, “Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier,” 92/95/102.

70) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., Bd. 1, hrsg. Martin Kreisig (Leipzig: Breitkopf/ Härtel, 1914), 18. GS I/II 로 축약.

71) Bernhard Appel, “Schumanns Davidsbund: Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee,” *Archiv für Musikwissenschaft* 38/1 (1981), 10-14.

72) Beci, *Musiker und Mächtige*, 187-188.

73) *TB I*, 391. 작품에 관한 자세한 연구로는 이윤정, “슈만의 미완성작: 12개의 부를레스케(Burleske)의 의미, 이해 그리고 작품 속에서의 반영,” 『서양음악학』 13/2 (2010).

74) *JB*, 280.

으로 집필경향을 전환했다. 성격소품이 낭만주의 기악음악을 대표하는 핵심 최소단위 장르라면, 다른 쪽에는 예술가곡이라는 성악음악이 있었다. 즉 슈만으로서의 양대 핵심 최소 단위 장르에 대한 예술성 훈련을 마무리해야 했던 것이다. 그의 예술가곡에서 피아노 비중이 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 것에 비해 높은 것은 예술가곡에서 성악과 기악에 대한 최소한의 음악성 연습을 종합해 끝내려는 의도로 이해될 수도 있겠다. 실제 비슷한 시기에 앞으로의 집필 방향을 천명하며 슈만은 그의 음악관의 주축을 다시 상기한다.

이 세상에서 벌어지는 모든 일들이지. 정치, 문학, 인간. 이 모든 것들이 나에게 영향을 주고는 해. 이를 나만의 방식으로 고찰해서 표현해내는 것이지. 내 나름대로의 방식을 찾고자 하는 거야. …… 시대의 모든 가치 있는 것들이 날 사로잡아 그것을 다시금 음악적으로 토해내야 하기에 …… (JB, 282)

### 3.3. 음악신문 활동 - 교육시민의 비더마이어음악을 위한 담론의 장

한편 ‘플레이제강 터널’ 모임과의 직간접적 접촉은, 가상의 필진으로서 『음악신보』에 빈번히 등장한 바 있는 다비드동맹 구성원에도 영향을 끼친 것으로 알려지고 있다. 그렇다면 『음악신보』도 비더마이어적인 측면에서 해석될 수 있을까. 하버마스(Jürgen Habermas)는 출판문화의 부흥과 함께 등장한 언론매체가 시민계급의 정치적 추론 내지 공론의 장, 친밀하면서도 내밀한 공간이 되어 계급적 결속을 이루는 구실을 했다고 주장한다.<sup>75)</sup> 언론인이자 출판업자의 아들인 슈만에게도 신문은 이미 청소년 시절부터 ‘독일인의 하나의 견실한 특질’일 정도로 그 유용성이 인지되고 있었다.<sup>76)</sup> 후일에는 황제와 귀족계급에 필적하는 수준의 시민계급의 정치를 위한 요건으로 서점과 출판사, 신문을 같이 꼽으며<sup>77)</sup> 거듭 신문과 시민계급을 연결시킨 것에서 보듯 이 ‘견실한 특질’을 지닌 계급은 교육시민이었을 것이라 추측 가능하다. 일찍이 음악적 사회 참여를 지향하고, 언론과 출판문화를 통한 교육시민의 의식 고양 필요성을 인지했던 슈만은 자신의 음악관을 실현시키는 기반으로 교육시민을 독자로 겨냥한 음악신문을 펴내기로 결심한다. 창간을 준비한 곳도 당시 교육시민 스스로가 인식했을 정도로 (음악)출판문화 메카였던 라이프치히였다.<sup>78)</sup>

75) Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Berlin: Luchterhand, 1962), 42.

76) *TB I*, 120.

77) Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. 1 (Leipzig: Breitkopf/Härtel, 1908), 416을 재인용.

이 점에 비춰보면 다비드동맹을 통해 당대 필리스터 음악 내지 사회적 풍토를 타파하겠다는 『음악신보』의 모토도 다르게 해석될 수 있다. 1830년대 초 ‘플라이쾨강 터널’ 모임과 관계있었던 시인 라우베(Heinrich Laube, 1806-1884)는 1833-1837년까지 유럽을 여행을 한 뒤 그 체험들을 한 데 묶어 문집을 출간한 바 있다. 이 책의 라이프치히 장면에서는 당대 귀족이 낭만주의 포에지를 근원으로 두면서 프랑스를 사취해왔던 자들로 비판된다. 문화와 예술을 포함한 프랑스의 여러 요소를 무비판적으로 수용해 자신의 것으로 둔갑시켰다는 것이다. 바로 이들이 시민계급에 의해 견제되어야 할 ‘새로운 필리스터’로 규정된다.<sup>79)</sup> 라우베와 슈만의 접점에 ‘플라이쾨강 터널’ 모임이 있고, 그들 간 직간접적 교류와 그들이 사용했을 언어의 의미를 참작한다면, 슈만이 인지했을법한 필리스터는 다른 한 편 교육시민의 음악문화 형성을 방해하는 세력으로도 추측 가능하다. 이에 따라 필리스터에 대항할 다비드동맹의 어원을, 뉘른베르크의 마이스터징어를 지키는 하프 든 다비드로 보았지만 그 부연설명이 없었던 에들러(Arnfried Edler)의 학설에서 타당성을 확인할 수 있다.<sup>80)</sup> 르네상스시대에 활약한 마이스터징어의 구성원은 낭만주의자의 이상이었던 중세 민네젱어와 달리 음악을 부업으로 삼은 도시민, 그것도 대규모 길드를 형성한 ‘상층시민’ 마이스터였다. 당시 뉘른베르크는 특히 부유한 상층시민이 많은 자유도시였고, 전 독일에서 명성을 떨친 노래학교가 있을 정도로 음악 인프라가 풍족했다. 상층시민이 이처럼 노래운동에 활발히 참여했기에, 마이스터에게도 직무능력 외에 정신적 영역인 음악 능력이 모두 요구될 정도였다. 결국 슈만은 마치 몇 세기 후 그 후손인 교육시민의 덕목을 연상시키는 이 마이스터징어를 음악적으로 더 뒷받침해주는 다비드의 역할을 자처했다. 현실 속에서 낭만주의 문학의 한계를 절감하고 있을 무렵, 음악적 아름다움으로 대변되는 낭만주의에만 머무는 것이 아닌 음악적 현실 참여라는 비더마이어를 같이 끌어올리는 『음악신보』를 꾸려나가 교육시민의 이상에 걸맞은 음악을 정립하겠다는 의지였던 것이다.

이에 따라 『음악신보』는 첫째, ‘독일 음악문화의 국가적 정체성 정립’<sup>81)</sup>을 위한 산실 역할을 했다. 왕정복고시대부터 교육시민은 그들의 문화가 프랑스의 것보다 우월하다고 여겼고, 그들의 민족자결의식도 대(對)프랑스 문화투쟁과 불가분의 관계를 맺었던 것이다.<sup>82)</sup> 슈만에게 ‘독일적인’ 음

78) 예컨대 다음과 같은 문헌을 보라. Carl Große, *Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit* (Leipzig: C. B. Polet, 1842), 473.

79) Heinrich Laube, *Reise durch das Biedermeier* (Paderborn: Antigonos, 2012), 21.

80) Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (Wiesbaden: Laaber, 1982), 80.

81) Arnfried Edler, *Robert Schumann* (München: C. H. Beck, 2011), 28.

82) James Sheehan, “State and Nationality in the Napoleonic Period,” in *The State of Germany: The National Idea in the Making, Unmaking and Remaking of a Modern Nation-State*, ed. John Breuilly (New

악이란 양식과 사상이 외세의 것과 구분되는 그 무엇이 있으며, 교육시민의 이상에 부합하는 특징을 지녀야 했다. 이를 위해 그는 독일음악사 계보의 적통을 잇는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 등의 작품이 오른 연주회를 지속적으로 리뷰했다. 또한 『음악신보』는 일반 음악제, 공공연주회, 합창연합 등 교육시민의 비더마이어 음악문화에 대한 뉴스 전달에 방점을 두겠다고 독자들에게 약속하고 있다.<sup>83)</sup> 당시 합창기관에서 애호되었던 파트송을 ‘독일인의 장르’로 규정하고, 이 장르의 미래지향적인 성격과 시민계급 단결의 효과를 강조하며, 이를 의심하는 행위를 당대 중요한 모든 음악을 혈뜰는 것 같다고 주장한 글을 슈만이 편집장으로서 게재한 것이 같은 맥락이겠다.<sup>84)</sup>

반면 화려한 선율로 무장한 이탈리아 벨 칸토 오페라, 현란한 극적 효과와 음악을 합친 프랑스 그랑오페라 등 외세의, 낭만주의 편향의 음악은 배척되었다. 슈만은 프랑스음악과 관련해 그 중심도 시였던 파리를 “황폐하게 낭만화 된” 곳으로 지칭했다.<sup>85)</sup> 또한 1837년에는 독일에서 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)의 그랑오페라 《위그노교도들》(*Les Huguenots*)이 성공을 거두자 크게 분노했다.<sup>86)</sup> 독일 출신이 국가적, 문화적 경쟁관계에 있던 프랑스인으로 변질해 그들의 낭만주의 편향 그랑오페라를 쓴 것에 대한 불쾌함은 남달랐기 때문이다.<sup>87)</sup> 베를리오즈(Hector

---

York: Longman, 1992), 54-55.

83) *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 4, 1.1.1836, 1. *NZfM*, 권호, 날짜, 쪽수로 축약.

84) *NZfM* Bd. 12, 14.2.1840, 53; *NZfM* Bd. 12, 11.2.1840, 49.

85) *GS II*, 252.

86) *GS I*, 318.

87) 슈만이 마이어베어를 비판했다고 이것이 그의 반유대주의로 직결될 수는 없다. 물론 그가 반유대주의 자체에서 자유롭다는 뜻도 아니다. 18세기 후반부터 독일 지역 국가들이 이른바 유대인문제(Judenfrage) 해결책으로써 그들에게 새 법적 지위를 부여하기 시작했지만 슈만의 터전 작센은 1838년에야 관련 법안 제정 움직임이 있던 보수적인 국가였다. 그나마도 주거, 사유재산, 직업선택권의 제한 등 차별로 채운 법이 탄생한 것은, 작센이 종교개혁과 전기 산업화시대의 핵심 지역으로서 일찍이 종교와 계급적 단일성을 이뤄 적은 수의 유대인들이 거주했고 라이프치히 극소수 교육시민 및 경제시민을 제외하면 대부분 유대교신앙을 견지하며 악덕 소매업, 고물상, 행상 등에 종사해왔기 때문이다. 전통 수공업자 등이 가장 강력하게 이들의 새 시민권 취득에 반대했다. 교육시민은 이중적 태도를 보였다. 유대인을 국가의 위해요소로 간주했고 단지 유대인문제 관리와 관련해 국격에 부담을 지우지 않기 위한 최소한의 성의 차원에서 법령 제정에 나선 반면, 득이 될 엘리트에 한해 사회문화적으로 자신들과 동화되고 전체 유대인의 수준 낮은 교양과 풍습 및 이방성을 개선하는 데 앞장설 것을 요구한 것이다. Simone Lässig, “Staat und liberales Bürgertum im Emanzipationsdiskurs des 19. Jahrhunderts: Das Beispiel Sachsen,” in *Antisemitismus in Sachsen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. Solveijg Höppner (Dresden: Goldenbogen, 2004), 43-46/52-57. 슈만은 마이어베어 외에도 한 때 소위 ‘거만해진’ 유대계 작곡가 멘델스존에 대해 “유대인은 유대인이지.”라며 불만을 표하며 “그리스도가 뒷전”인 자로

Berlioz, 1803-1869)도 예외는 아니었다. 슈만은 《환상교향곡》(*Symphonie fantastique*)에 대해서도 “검양이라고는 있을 일도 드문 그의 조국 프랑스인들을 위해” 쓴 작품으로 맹비난하고 작품의 낭만주의적인 핵심인 각 악장의 특정 표제나 고정상념에 대해서도 독일에서는 전적으로 “품위 없고, 아바위 같은” 요소라고 깎아내렸다.<sup>88)</sup> 이탈리아음악에 대해서도, 아래와 같이 그 외적인 화려함의 한계를 나비에 비유하고, 생명력이 긴 독일음악과 대조시킨다.

애무하는 저 사랑스런 나비를 보라. 그렇지만 나비에게서 형형색색의 꽃가루를 빼앗아라, 그리고 보라. 위대한 예술작품이 수 세기 후 찬사와 함께 그 후속 세대를 보여준 뼈대로서 존재하는 동안, 이 나비는 얼마나 이리저리 비참하게 날아다니고, 또 얼마나 그 자신을 관찰해주는 이가 드문지를 (*GS I*, 128).

물론 모든 외세음악이 배척된 것이 아니었다. 근대 합창운동이 산업혁명을 가장 먼저 이룬 영국에 기원했듯이, 교육시민의 비터마이어 음악문화 일부를 배태한 것은 외국이었다. 슈만은 특과원과 현지 취재원들을 고용해 프라하 등 독일어권뿐 아니라 런던과 페테르부르크 등 유럽 주요 도시에서 자신들의 비터마이어음악과 대응되는 음악문화를 취재하게 했다.<sup>89)</sup> 슈만에 의해 고용된 이들은 대개 교육시민에 해당되거나 그에 상응하는 계급의 인물들로 추정되며, 그들이 송신한 기사들은 ‘독일

---

업신여겼다. *Tagebücher*, Bd. 2, hrsg. Gerd Nauhaus (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987), 122-123. 멘델스존의 정체성은 북독일 베를린을 중심으로 독일 엘리트문화에 동화되어 간, 특히 그 최종단계인 개종까지 마친 후 작센 라이프치히에서도 활동한, 그러나 문화 외에 혈연적 동질성 등을 기초로 연대감을 형성했던 독일 교육시민 조건으로서는 혈통이 약점인 유대계 교육시민이었다. 개종에도 불구하고 작센 시민계급이 민감하게 반응했던 이교도로 멘델스존을 비하한 것은 슈만의 반유대적 성향을 보여준다. 그럼에도 바그너에 필적할 정도로 슈만이 반유대주의를 표출한 신빙성 있는 기록은 더 보이지 않는다는 것이 최근 클라인슈미트가 내린 연구결론이다. 그녀는 유대계 프랑스 작곡가인 마이어베어와 같은 신분의 알레비(J. Halévy, 1799-1862)도 슈만의 비판 대상이었음에도 그 수위가 그랑오페라 창시자인 ‘비유대계’ 오베르(D. Auber, 1782-1871)를 향한 것에 비해 낮았다고 지적한다. Melanie Kleinschmidt, “Meyerbeer und Robert Schumann,” in *Der hebräische Kunstgeschmack: Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur* (Köln: Böhlau, 2015), 144-145/149-150/152-153. 이는 슈만이 경계한 외세음악이 유대 혈통과는 큰 상관관계가 없음을 보여준다. 잠깐의 균열에도 불구하고, 슈만이 낭만주의와 비터마이어를 원숙하게 구사한 교육시민 음악가로서 여러 공통분모를 지닌 멘델스존과 평생 친교한 사실은 한 작센 교육시민의 유대계 교육시민에 대한 양가감정으로 볼 수 있다.

88) *GS I*, 83.

89) Klaus W. Niemöller, “Schumanns internationaler Korrespondentenring,” in *Schumann-Forschungen 14*, hrsg. Michael Beiche und Armin Koch (Mainz: Schott, 2013), 111-120.

음악문화의 국가적 정체성’ 성립 과정의 저울이 되었다.

둘째, 검열 앞에서 예외가 아니었던 『음악신보』는 교육시민의 정치적 이상을 진척시켜 나가고자 했던 슈만에 절충안을 내는 역할을 했다. 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 두 피아노 협주곡 평론이 좋은 예다. 조국을 향한 쇼팽의 애정을 설명하는 과정에서 슈만은 다음과 같이 한 때 자신을 흥분시킨 1830년 7월혁명을 요약한다. “모데나 공국 공작이 시민왕 루이 필립을 아직 승인하지 않고 있는데, 또 이 바리케이드로 일군 옥좌가 꽃길에 있지 않다한들, 이것이 공작 때문은 아니다.” 농민과 수공업자 등의 폭력에 기인한 혁명과 그들의 반쪽짜리 왕에 거부감을 표하면서도, 전제군주의 철권통치 역시 부정하는 교육시민의 정치관을 드러낸 것이다. 그러면서 검열 통과를 위해 이 쇼팽을 ‘용기로 무장한 이’ 정도로 중립적으로 서술하며 그의 반동적 색채를 지워버렸다.<sup>90)</sup> 또 다른 예시는 칼리보다(Jan Kalivoda, 1801-1866) 평론에서다. 여기서 슈만은 정치를 본 따 당대 음악의 조류를 ‘중도파’나 ‘적통’ 등으로 나눴는데, 혁명 종결 후 검열이 잠시 느슨해진 후에야 ‘적통’을 ‘반동파’로 수정할 수 있었다.<sup>91)</sup>

편집장으로서 게재 확정된 글들도 성격이 대개 온건한 편이었다. 예컨대 크뤼거(Eduard Krüger, 1807-1885)는 당대의 음악이 정치적, 사회적 노력이자 정신혁명을 이루게 해주는 요소라고 보았다.<sup>92)</sup> 박사학위 소지자로서 징이카데미를 이끌기도 한 베커(Julius Becker, 1811-1859)는 음악이 친교의 예술로서 ‘사회적인 삶의 소생 원칙’으로 기능한다는 글을 기고했다.<sup>93)</sup> 여기서 보듯, 어떤 사회 전복 수단으로서의 음악이 아닌, 정체성의 공고화와 정치적 자유를 향한 정신혁명으로서의 음악을 지향하는 교육시민의 음악관이 옹호된 것이다.

슈만이 편집장을 사임한 1844년부터의 『음악신보』에서는 달라진 어조의 글이 눈에 띈다.<sup>94)</sup> 우선 맑시스트인 하젠(Theodor Hagen, 1823-1871)에게도 문호가 개방되었다. 그는 농민과 노동

90) *GS I*, 166.

91) *GS I*, 144; Ernst Lichtenhahn, “Musikalisches Biedermeier und Vormärz,” in *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 4, hrsg. Jürg Stenzel (Bern: Paul Haupt, 1980), 20. 여기서 슈만이 비판했던 음악은 교육시민의 기준에 맞지 않는 외세의 음악과 점점 변질되어간 기예적인 음악이었고, 이는 그가 혐오한 급진민주주의자로 격하되었다는 점도 주목된다. Carl Dahlhaus, “Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik,” in *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, hrsg. R. Koselleck (Stuttgart: Klett, 1990), 234.

92) *NZfM* Bd. 15, 26.11.1841, 171.

93) *NZfM* Bd. 16, 27.5.1842, 169.

94) 이 차이점은 리히텐한에게 있어서는 그다지 고려되지 않았다. Lichtenhahn, “Musikalisches Biedermeier und Vormärz,” 24-31.

자를 우선시했다. 그들이 살아도 사는 것이 아닌 시대는 파멸되어야 했다. 그런 상황을 타개할 방책으로써 음악은 음악기관에서 체제 전복을 준비하기 위한 수단이 되어야 함을 역설했다.<sup>95)</sup> 급진적 정치관을 지녔던 브렌델(Franz Brendel, 1811-1868)은 슈만이 주로 음악사적 평가를 한 것<sup>96)</sup>과 달리 베토벤 《교향곡 9번》(*Symphonie Nr. 9*)에서 ‘민주주의’의 보편성을 포착했고, 혁명의 해인 1848년 베토벤을 ‘자유와 평등의 새 이념, 민중과 계급 및 개인의 해방을 상징하는 작곡가로 찬미한다.’<sup>97)</sup> 당시 잠시 검열 완화 조치까지 겹쳐, 이런 과격 성향의 글들이 나오으로써 『음악신보』는 점점 교육시민의 음악관과는 멀어져갔던 것이다.

### 3.4. 참여적 합창운동에의 헌신

1840년대에도 슈만은 낭만주의 경향을 지닌다는 교향곡과 실내악 등에 여전히 손을 댔다. 성격 소품과 예술가곡이 음악기법 연마를 위한 최소필요조건이었기 때문이다. 그러나 이들 장르가 1840년대부터 슈만 작품에서 차지하는 비중은 점점 줄어든 동시에 그의 음악활동은 더 넓은 맥락에서 비더마이어적 경향을 보이게 된다.

이러한 작품집필 경향의 본격적 전환을 상징하는 활동이자 당대 타 작곡가들과 슈만을 구분 짓는 특징 중 하나는, 그가 1840년대부터 북독일 교육시민의 합창기관을 직접 조직하거나 그곳에서 교육시민과 대등하게 교류하며 활동해 비더마이어음악사의 참여적 중창곡 및 합창곡을 작곡했다는 점이다. 그 직접적 계기로는 크게 세 가지를 꼽을 수 있다. 먼저, 상론했듯 1830년대 말 성악음악으로의 전환 결심과 합창기관의 가치를 재인식한 것이다. 둘째, 1839년부터 중창곡을 다작하고 있던 유대계 북독일 교육시민 멘텔스존으로부터의 자극이다.<sup>98)</sup> 셋째, 1840년 2월 작곡과 음악비평 등에 관한 공로로 그의 선조들의 터전이었던 튀링엔 지방 예나대학에서 명예박사학위를 받은 것이다. 그러서는 교육시민의 정신적, 제도적 기반이자 그가 미처 학업을 마치지 못한 기관에서 인정받음으로써 자신의 음악으로 하여금 보다 큰 타당성과 영향력을 인정받으려는 욕구에 불을 붙인 셈이

95) *NZfM* Bd. 23, 9.12.1845, 185-186.

96) *GS I*, 39-42.

97) *NZfM* Bd. 24, 22.2.1846, 62; *NZfM* Bd. 28, 23.1.1848, 38.

98) Thomas Synofzik, “Weltliche a capella-Chormusik,” in *Schumann Handbuch*, hrsg. Ulrich Tadday (Stuttgart: Metzler, 2006), 461.

다. 그러나 이미 앞서 살펴 본 슈만의 청소년기 음악관이 기입된 일기의 같은 쪽에는, 그 구현을 위해서는 기악음악이 아닌 성악음악으로 집필의 관심을 옮겨가야 함을 슈만이 이미 인식하고 있었음을 보여준다. “한 민족의 가장 아름다운 보석은 그들의 노래다. 노래는 마치 영원불멸의 태양처럼 삶의 영역에 빛을 비추고, 쇠락한 국가의 폐허에는 정신의 장밋빛을 흘러보내준다.”<sup>99)</sup>

합창기관을 위한 중창곡은 1840년부터 예술가곡과 거의 동시다발적으로 작곡되면서 슈만의 주력 장르가 되었다. 그의 예술가곡에 하이네(Heinrich Heine, 1798-1856)의 초기 민요시 등 개인의 감정을 강렬하게 표출한 연정시가 애호된 반면 이 장르의 텍스트로는 참여시가 자주 사용되었다. 예컨대 1840년 7월 프랑스가 라인강 지역을 침공하자 12월 라이프치히에서 이를 규탄하며 베커(Nikolaus Becker, 1809-1845)의 애국시에 노래를 붙이는 경연대회가 열렸다. 슈만은 《애국노래》(*Patriotisches Lied*)를 응모함으로써 수상을 통해 자신의 음악의 영향력 증대를 노렸고, 의도대로 크게 성공한 이 작품은 민족자결의식의 상징적 노래가 되었다. 1841년 라이프치히 리더타펠 지휘를 맡는 등 점차 그 성과를 인정받아간 슈만은 이 합창운동을 통해 정치적 해방을 향해 나아가던 교육시민의 움직임과 본격 관계 맺기를 시작한다.<sup>100)</sup>

그러나 슈만은 1844년 이주를 결심한다. 대안으로 택한 곳은 작센의 수도이자 18세기부터 궁정의 막강한 후원을 통해 비옥한 음악적 토양을 축적해온 드레스덴이었다. 달리 말하면 게반트하우스 등 언뜻 시민계급을 위한 음악 인프라가 충분했던 라이프치히와 달리, 황제와 귀족의 영향력이 컸고 귀족 살롱이나 궁정오페라극장을 중심으로 흘러간 것으로 보이는 음악환경을 지닌 도시기도 했다. 돌과구는 있었다. 드레스덴은 장관에서부터 시의원 등 최고위급을 넘어 사환 등 중하급관리나 사무직에 이르기까지 작센의 시민계급 행정중심지였다.<sup>101)</sup> 즉 교육시민 고위관료가 득세했기 때문에, 이미 그들의 합창운동 환경 또한 잘 마련된 곳이었다. 라이프치히 시절부터 슈만과 친분이 있던 작곡가 오토(Julius Otto, 1804-1877)가 그곳에서 리더타펠을 이끌고 있었고, 그가 조직위원장으로 있던 작센 남성합창제가 슈만이 이주하기 직전 해인 1843년에도 개최된 것이 이를 반영한

99) *TB I*, 79.

100) Helmut Loos, “Schumann als Erzieher: Chorsymphonische Werke,” in *Robert Schumann und die große Form*, hrsg. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck (Frankfurt: Peter Lang, 2009), 111 참조.

101) Reiner Groß, “Dresden im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts: Zentrum des politischen Geschehens im Lande,” in *Geschichte der Stadt Dresden*, Bd. 2, hrsg. ders. und Uwe John (Stuttgart: Theiss, 2006), 528을 인용한 Hans John, “Der Einfluss des Dresdner Maiaufstandes auf das Liedschaffen Robert Schumanns,” in *Schumann und Dresden: Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden vom 15-18. 5. 2008*, hrsg. Thomas Synofzik und Hans Ottenberg (Köln: Dohr, 2010), 135을 재인용.

다.<sup>102)</sup> 특히 드레스덴 리더타펠은 교육시민으로 이루어진 엄격한 회원승인제와 연회비제도로 운영되었고, 작센 남성합창제에 참가해서도 강한 우월의식을 보인 것으로 기록된다.<sup>103)</sup> 슈만이 이주하자마자 교육시민 회원들의 위촉으로 십자가합창단(Kreuzchor)을 지휘했고, 고등법원 판사와 의학 아카데미 외과학교실 교수 등 교육시민 열성 회원들의 요청으로 리더타펠 감독직까지 맡은 것은<sup>104)</sup> 작센 중앙 교육시민이 그를 동일계급으로 받아들이고 교우했기에 가능한 일이었던 것이다. 이곳에서도 정치적 자유 내지 통일민족국가에의 염원 등 교육시민의 이상을 담은 중창곡이 주로 불렀다.<sup>105)</sup>

그런데 슈만은 얼마 지나지 않아 리더타펠 감독직을 사임한다. 이는 음악성 실험의 장을 남성중창에서 혼성중창으로 넓혀가고자 하기 위함이었다. 1846년 2월 출판업자 헤르텔(Raimund Härtel, 1810-1888)의 의뢰로, 혼성합창단 형태로 통폐합된 라이프치히 리더크란츠를 위해 혼성중창을 작곡한 그는 1847년 2월 베를린 정악아카데미 정기연주회에 참석한 후 혼성중창 및 합창곡에 지대한 관심을 보이며 1848년 1월 드레스덴에서 혼성합창단을 창단하기에 이른다. 이 과정에서, 비록 미완성으로 남았지만, 피테의 《헤르만과 도로테아》(*Hermann und Dorothea*) 작곡을 기획한 점이 주목된다. 표면상의 스토리는 혼란스러운 대혁명 시기 라인강 일대에 거주하던 헤르만이, 도강하여 피난 가는 행렬 속 도로테아와 결합하는 것이다. 그런데 헤르만이 혁명의 물결에 몰드는 과정에서 세운 전제군주제에의 대항 결심은 도로테아와 결혼 후 일가를 이루며 재산을 축적한 뒤 개인의 자율성을 통해, 즉 시민계급의 이상과 기치의 사수로 이뤄질 수 있는 점이 강조된다. 이는 “오직 시민세계 안에서,” 즉 기치를 넘어 시민세계의 온전한 보전을 통해 실행될 수밖에 없다. 작품 마지막 장면에서 이들의 결혼은 결국 혼란한 혁명 와중에서는 시민사회의 순수한 근원으로서의 회귀가 최고의 결말임을 암시한다.<sup>106)</sup> 더욱이 헤르만은 라인강에 터전을 둔 시민계급이다. 독일의 젓줄이자 독일민

102) Freidheim Brusniak, “Robert Schumann, J. Otto und die Sängerbewegung,” in *Schumann und Dresden*, 70.

103) *Sächsische Vaterlands-Blätter*, Bd. 3, 18.7.1843, 507.

104) Armin Gebhardt, *Robert Schumann: Leben und Werk in Dresden* (Marburg: Tectum, 1998), 21/36.

105) 귀족에 반감이 있었지만 그들을 전복할 대상이 아닌, 대등해져야 하는 대상이자 일종의 협상의 대상으로 여긴 교육시민답게 슈만은 귀족을 무조건 혐오하지도, 그들과의 접촉도 거부하지 않았다. 드레스덴의 절대왕정의 분위기 속에서 슈만은 낭만주의적 분위기가 풍기는 실내악을 작곡해 궁정 일부 인사만 초청된 귀족 살롱에서 초연하기도 했다. 더군다나 훗날 혁명의 여파로 공석이 된 궁정극장 음악감독 직을 원했던 슈만이었다. ‘국유화’된 교육시민이었기 때문이다.

106) Helmut Schneider, “Archaik und Moderne: Goethes Formexperiment Hermann und Dorothea,” *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen* 17 (2008), 24/26.

족의 상징인 라인강의 의미를 이미 간과하고 있던 슈만으로서<sup>107)</sup> 이 작품을 통해 온전한 시민계급 중심의 시민사회와 통일 민족국가라는 이상을 구현하고자 했던 것으로 추정된다. 이러한 작품의 주제는 드레스덴의 관료화된 분위기에 합세해갔던 당시 슈만의 상황을 드러내준다.

지속적으로 교육시민의 가치를 구현해나갔던 슈만은 혁명의 물결에 뒤늦게 합류해 어수선했던 드레스덴을 벗어나 1850년 뒤셀도르프로 거처를 옮긴다. 뒤셀도르프가 소재한 라인베스트팔렌은 작센과 함께 독일 전기산업화시대 양측으로서 19세기 초부터 부를 축적해나간 곳이었다. 그러나 나폴레옹 실각 후 대륙봉쇄령 해제로 영국과의 수출경쟁에 밀리면서 극심한 사회빈곤에 시달리게 되자 경제시민을 중심으로 민족자각의식이 강하게 꽃 핀 지역이기도 했다.<sup>108)</sup> 슈만이 이주한 표면적인 이유는 1850년 9월 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)의 부탁으로 그의 후임으로서 시립 음악감독에 부임하기 위함이었다. 그런데 슈만과 뒤셀도르프의 결합은 역사학적 견지에서 달리 해석될 여지도 있다. 혁명이 지나간 1850년대 라인베스트팔렌은 대규모 투자를 위한 합자은행이 처음 세워지고 법령을 통해 규제가 풀리면서 중공업 기업을 위시한 경제시민이 재성장하기 시작했던 곳이었다. 이들이 대대적으로 대학에 진학하면서 자본 능력뿐 아니라 지적 수준도 교육시민의 그것과 필적하게 되자 교육시민이 이들과도 제휴하기 시작했던 것이다.<sup>109)</sup>

뒤셀도르프는 교육시민 작곡가로서 슈만의 외연을 넓혀준 도시였다. 1853년 개최된 니더라인음악제 감독을 맡아 자신의 《라인강 술노래 축전서곡》(*Rheinweinlied-Ouvertüre*) 등을 주요 레퍼토리로 선정한 점을 먼저 언급할 수 있을 것이다. 그런데 시립 음악감독으로 부임한, 다시 말해 교향악단을 이끌 수 있게 된 슈만은 성격소품과 예술가곡에서부터 시작된 그의 음악적 역량을 중창곡과 교향곡을 넘어, 노래와 교향악이 결합한 대규모 합창곡을 통해 최대로 발휘할 기회를 얻게 된다. 이미 청소년시절 오라토리오를 작곡한 바 있는 그가 생애 말 그에 상응하는 대규모 합창곡으로 귀환한 셈이다. 합창운동의 사상적 기반의 축 중 하나를 배태한 종교 극음악<sup>110)</sup>을 포함해 1840년대

107) Ulrich Tadday, “Schumanns *Patriotisches Lied* (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus,” in *Robert Schumann: Persönlichkeit, Leben und Wirkung*, hrsg. H. Loos (Leipzig: Gudrun, 2011), 326-330.

108) 나혜심, “독일 근대사회 형성기의 중앙과 지방: 19세기 라인·베스트팔렌 지방 기업가들과 프로이센 정부의 갈등을 중심으로,” 『서양사론』 87 (2005), 122.

109) “Bürgerliche Gesellschaft,” in *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. Otto Brunner u.a. (Stuttgart: Klett, 1972), 796을 인용한 정해본, “19세기 독일 시민사회의 성격,” 127을 재인용.

110) 합창운동의 진원이 된 19세기 초 독일 시민계급에게 종교는 민족적, 국가적 관점을 지니게 되면서 “애국심을 고양시키는 기관으로 간주”되는 사상이 팽배하기도 했다. Johannes Wallmann, 『종교개혁 이후의 독일교회사』, 오영옥 역 (서울: 대한기독교서회, 2006), 222, 239. 이를 고려하며 합창운동 기관의 성격과 그들이 오

말부터의 슈만의 상당수 작품들이 대규모 합창곡에 집중되면서 이 장르에 대한 그의 믿음은 뒤셀도르프시대에 와서 더 확고해졌다. 인간의 정신을 고양시키는 장르를 넘어 나중에는 “음악에 있어서의 최상의 것과 완전성은 합창과 오케스트라를 위한 성악곡에서 달성”된다는 생각으로까지 나아간 것이다.<sup>111)</sup> 1852년 리더타펠의 일종인 징크렌츠헨(Singkränzchen)과 합창연합의 감독을 맡으면서 그 가시적인 성과가 더 두드러진다. 실제 드레스덴시대 합창기관의 리허설과 연주회 작품들은 중창곡이 상당수를 이루었지만, 뒤셀도르프시대의 경우 대규모 합창곡이 다수를 차지했음을 알 수 있다.<sup>112)</sup> 여기서 제기되는 의문은 혁명 종결 후이자 비터마이어음악사 말기인 1850년대의 이 합창곡에서 슈만의 참여적 성향은 어떻게 변형되었느냐는 것이다.

### 3.5. 독일혁명 전개 과정에 대한 태도

이 질문에 답하기 위해, 또 슈만을 교육시민 음악가로 보기 위해 짚어야 할 마지막 사항은 1848년 3월에서 1849년 5월 드레스덴 봉기까지의 혁명 기간 슈만이 취했던 모호하다는 태도를 추적하는 것이다.<sup>113)</sup> 1848년 2월 프랑스에서 시민왕 루이 필립이 축출되자 27일 독일에서는 자유주의자들에 의해 언론 자유, 시민군 창설, 책임 내각제, 독일민족의회 소집 및 통일국가 수립을 요구하는 선언문이 발표된다. 슈만은 28일 이 소식을 접하고 3월 1일 ‘굉장한 시대적 사건들’<sup>114)</sup>이라 일기에

---

라토리오를 재조명했던 점을 다시 생각해볼 수 있다.

111) *GS II*, 166.

112) Gregory Harwood, “Robert Schumann's Choice of Repertory & Rehearsal Planning in his Career as a Choral Conductor,” *Choral Journal* 51/2 (2010), 35-36.

113) 필자는 30여 종의 연구사에 대한 검토를 수행하고 반박했으나 지면 제약 상 생략한다. 다만 이들을 크게 체념적 비터마이어적인 도피라는 고전적 정설, 혁명 참여의식과 일신상의 이유 내지 예술가로서의 사명 사이 갈등으로 본 양비론, 오히려 열렬히 혁명에 동조한 ‘민주주의자’였다는 참여론, 이외 독자적 학설 등 크게 네 가지로 분류했음을 밝힌다. 이하 혁명기간 구체적인 역사적 사실은 다음에서 참조했다. Jonas Flöter, “Reform oder Revolution?: Grundlinien sächsischer Politik zwischen Restauration und Dresdner Maiaufstand,” in *Dresdner Maiaufstand und Reichsverfassung 1849*, hrsg. Martina Schattkowsky (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2000), 43-52; Hans Kraus, “Friedrich August II(1836-1854),” in *Die Herrscher Sachsens: Markgrafen, Kurfürsten, Könige 1089-1918*, hrsg. Frank Kroll (München: C. H. Beck, 2007), 246-250; “Bürgerliche Gesellschaft,” 796; 송석윤, “프로이센 헌법갈등 연구,” 『서울대학교 법학』 45/3 (2004), 354; 임종대, 『오스트리아의 역사와 문화』, 426-435; Carr, 『독일근대사』, 56-85/96-99.

114) *Tagebücher*, Bd. 3, hrsg. Gerd Nauhaus (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982), 454. *TB III* 로

기록한다. 이후 5일 영방의회가 검열 폐지를 공식화하면서 민족통일의 상징인 흑, 적, 금색을 승인하고 자유주의자들이 주창한 예비국민회의 소집을 진행하기로 한 데 대해서는 ‘엄청난 정치적 봉기’로 평가한다. 13일 빈에서 신분제의회가 개최되자 시민계급이 황제 및 귀족 철권통치의 상징인 제국의회 의사당을 점거하고, 이에 수상 메테르니히가 퇴진을 결정한 데 대해서는 14일 “위대한 정치적 봉기가 계속됨”이라 쓰며 고무된다. 같은 날 프로이센 황제가 영방의회를 재소집할 것을 재차 공포한 것, 15일 빈에서 검열 폐지 및 신헌법제정이 확약된 데 대해서도 ‘중대한 시대’로 여겼다.<sup>115)</sup> 그 정점은 18일 프로이센에서 칙령을 통해 독일의회를 소집하고 모든 영방국가에 헌법을 적용하며 입헌주의의 용인을 반포한 것으로 슈만은 ‘민족의 봄’이 왔으며 고양된 상태를 표현했다.<sup>116)</sup> 이 날 벤첼(Ferdinand Wenzel, 1808-1880)로부터는 “자유는 공화국이다.”라는 편지가 오기도 했다.<sup>117)</sup> 즉 슈만은 혁명 발발 직후 정치적 원흉 메테르니히가 퇴진하고 교육시민의 이상적 정치체제가 현실화되어가는 과정을 명확히 지지하며 기록해갔다.

문제는 불과 다음날인 19일 베를린에서 상관의 명령을 오인한 군이 군중에 발포하면서, 이에 분노한 하급 수공업 노동자는 물론 사회에 불만을 품고 있던 해직 공장노동자까지 합세해 총격전을 벌였다는 것이다. 이는 전제권력에 정당하게 대항한 것이 아닌, 앞서 언급했듯 혁명의 분위기에 편승해 독일에서 일어난 첫 폭력사태 중 하나였다. 놀란 슈만은 이에 대해 “저녁에 베를린에서 엄청난 소식이 전해옴”이라고 기록한다. 그 큰 충격 때문인지 21일 프로이센이 성명을 통해 영방의 통일 문제를 다루며 독일의회를 설립할 것을 재차 고지했지만 슈만은 전과 달리 그저 ‘정치적 봉기’라고만 논평했다.<sup>118)</sup> 온건 교육시민이 베를린사태를 통해 급진 농민과 노동자들을 사회 질서를 위협하는 존재로 받아들이고 혁명의 전개에 대해 재검토하기 시작했다는 역사적 사실을 슈만이 내보인 위의 태도와도 연결 지을 수 있을 것이다.

실제 3월 중순부터 농민과 노동자 폭거가 본격적으로 전 독일을 휩쓸고, 이들을 선동한 주동자 중 하나인 급진파 헤커가 4월 12일 바덴에서 이른바 독일공화국을 선포한다. 한편 3월 말 급진파들이 정권을 잡은 덴마크가 북독일 슐레스비히공국 합병을 시도하고 오스트리아의 손아귀에 있던 이

---

축약.

115) *TB III*, 455.

116) *TB III*, 456.

117) Ozawa Kazuko, “"…… daß ein Musikant es bald in Noten brächte": Wie das Lied seinen Komponisten findet,” in *Schumann und Dresden*, 333-334을 재인용. 여기서 ‘공화국’과 시민적 공화주의를 연계시켜 보시오.

118) *TB III*, 456.

탈리아에서는 독립전쟁이 일어난 소식이, 민족자결의식이 투철했던 슈만에게도 전해졌다. 29일 프로이센에서 온건 자유주의자들이 새로 내각에 기용되고 31일 프랑크푸르트예비의회가 소집되어 교육시민이 중심이 된 예비선거가 실시되자 슈만은 4월 1일부터 《3개의 자유의 노래》(3 *Freiheitsgesänge*) 작곡에 착수한다. 세 번째 곡 ‘독일의 자유의 노래’(*Deutscher Freiheitsgesang*)가 먼저 완성되는데 이 작품은 대상인 집안 출신 문필가 퀴어스트(Joseph Fürst, 1794-1859)가 보내온 시에 곡을 붙인 것이다. 그는 3월 28일 슈만에게 시의 작곡을 요청하며 집필 배경을 밝힌 바 있다. 요약해보면, 혁명의 전개과정은 너무 폭력적이다. 사람들은 흥분해 있으며, 파멸을 부추기고 ‘모든 미풍양속, 고결한 것, 예술의 실과들’을 거부하고 있다. 그래서 자신의 노래가 화해와 단합의 단초가 되고자 한다는 것이다. 그의 4월 19일자 편지에 따르면 슈만은 10일 완성 악보를 부치면서 이 작품이 “대중적이게 될 수 있을지, 즉 민족 최대 범위에 이르기까지 인기를 얻을 수 있을지” 의혹을 품었다.<sup>119)</sup> 이는 슈만이, 혁명이 본격적인 궤도에 들어선 이 때 이 온건한 시를 접하자 마치 혁명에 미칠 효과에 의구심을 품은 것<sup>120)</sup>이 아니다. 농민과 노동자를 위시한 혁명의 폭력적 전개에 위기를 느끼기 시작한 교육시민의 심경이 담긴 이 노래가 당시 독일 전 시민계급 내지 전 민족에게 포괄적으로 다가가지 못할 것임을 슈만이 인지했다는 점을 뜻한다. 퀴어스트 시 작곡 이후 예비국민회의가 프로이센 등으로 하여금 슐레스비히공국에 군대를 파견할 것을 요구하고, 슈만도 그 응답으로서 4월 4일 프라일리그라트(Ferdinand Freiligrath, 1810-1876)가 쓴 《흑, 적, 금》(*Schwarz Rot Gold*)을 두 번째 곡으로 작곡한다. 마지막으로 첫 번째 곡이 19일 울리히(Titus Ullrich, 1813-1891)의 《무기에 부쳐》(*Zu den Waffen*)를 텍스트로 하여 완성된다. 이들 두 곡의 해석의 실마리는 울리히의 전반적인 작품세계에서 찾을 수 있다. 1845년 처음으로 슈만에게 정중히 편지를 보낸 그의 작품을 슈만은 애호했고 1847년 베를린 방문 당시 개인적으로 그와 접선할 정도로 친분을 다졌다. 이는 그의 시가 온건 교육시민의 이념과 부합했기 때문인 것으로 보이는데, 특히 《빅토르》(*Victor*)에서의 화자는 그가 살아가는, 의인화된 시대에게 요동치지 말라며, 조금씩만 꿈틀거리라고 외친다. 거친 행위는 파멸을 불러일으키기에, 삶이 잘 보존된 가운데서만 “자유로운 한 단어를 심을 수 있을 뿐”이라며 혁명의 폭력성을 거부하고 현실 참여의 기준선을 마련한다. 4월 초 슈만은 이 작품을 다시 읽음으로써 ‘무기에 부쳐’ 음악화 구상을 가다듬었다. 즉 《3개의 자유의 노래》는 첫 번째 곡 ‘무기에 부쳐’의 무기가 두 번째 곡에서 민족의 미래를 위해, 세

119) *Schumann-Briefedition, Serie II, Bd. 17, Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883*, hrsg. Klaus Kopitz u.a. (Köln: Dohr, 2015), 180-183.

120) Thomas Synofzik, “Drei Freiheitsgesänge WoO 4,” in *Robert Schumann Interpretation seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. H. Loos (Köthen: Laaber, 2005), 398-400.

번째 곡에서 ‘모든 미풍양속, 예술의 실과’의 보존을 통한 자유를 위해 쓰여야 한다는 메시지를 담은 작품이 된다.<sup>121)</sup>

이 곡들을 집필하던 4월 중순 농민과 노동자의 폭거는 절정에 달했고, 파리에서 라인강 도하를 시도하던 망명자 출신 일당들의 반란이 거세지자 교육시민은 그들의 폭력성에 실질적 위협을 느낀다. 슈만 역시 혁명 초기의 기상은 온데간데없이 23일 그제 “엄청난 정치적 운동 여전함”이라고만 기록한다.<sup>122)</sup> 같은 날 로랑(Jean Laurens, 1801-1890)에게 보낸 편지에서 슈만은 교육시민 작곡가 멘델스존을 언급한다. 이미 사망한 그가 “최근 세계를 뒤흔든 엄청난 사건들을 못 봤을 터, 행복과 평화와 관련되어있던 그의 사망과 이들 사건은 기필코 다른 것”이라는 말에서 슈만의 혁명 전개에 대한 우려가 드러나 있다.<sup>123)</sup> 24일에도 슈만은 시 《빅토르》를 통해 파멸을 예견한 올리히가 “진정한 혁명의 예언자가 된 상태”라며 씩씩해했다.<sup>124)</sup> 오스트리아에서는 25일 반포된 신헌정헌법이 양원제 구성을 원칙으로 하고 이 중 상원의원에 귀족계급이 포함되자, 이에 반기를 든 농민군이 5월 15일 왕궁에 난입하는 사건이 발생한다. 그럼에도 독일에서는 정식선거가 치러진 후 18일 국민회의가 출범한 것은 슈만에게 기록으로 남았다. 즉 그는 3월 중순부터 농민과 노동자가 내보인 폭력으로 인해 교육시민이 구축한 사회 질서가 침해되어가는 것을 인지하고 있었지만 교육시민의 정치적 이상 실현의 꿈을 아직까지도 놓고 있지는 않았다.

어렵게 국민회의가 출범했지만 6월 이후에도 실질적인 성과는 거의 나오지 못했다. 군사적 강제력이 부재하는 등 각 영방국가에 미치는 실권이 약했기 때문이다. 거기에 베를린에서 노동자들에 의해 무기고까지 습격되는 등 폭력이 이어지자 슈만은 긴 침묵을 이어갔다. 슈만은 5월 20일 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 방문을 받고 그가 낭독하는 정치시를 들었는데, 6월 14일 그가 익명으로 정치적 성격의 기고문을 싣고 다음날 민주주의 신봉 진보세력 모임에서 이를 낭독하는 사건이 발생한다. 19일 슈만은 그가 ‘정치적으로 어리석은 짓’을 벌인 것이라고 썼다.<sup>125)</sup> 바그너의 민주주의라는 급진 정치관에 명백히 반대의를 표한 것이다. 공교롭게도 같은 날 슈만은 친형에게 편지를 보내면서 “포괄적인 무정부, 무질서 상태가 기어이 그 예술가를 짓밟고야 말았어!”라고 개탄

121) 시 원문을 인용한 다음의 에들러의 논문을 재인용. 그러나 그의 해석은 본고의 것과 방향이 전적으로 다른 것으로 보인다. Arnfried Edler, “..... Im Innersten aufregend!": Schumann und der Revolutionsprophet Titus Ullrich,” in *Schumann und Dresden*, 109-118.

122) *TB III*, 458.

123) *BNF*, 282.

124) *BNF*, 521.

125) *TB III*, 463.

했다.<sup>126)</sup> 이는 당시 국민회의의 활동이 진척되지 못하는 상황과 폭력사태, 그리고 정확히 그 예술가의 이름이 나오지 않았음에도 바그너를 지칭한 것이었다.<sup>127)</sup> 즉 슈만은 이미 6월부터 정치적 이상의 구현은커녕 시민세계를 와해시킬법한 혁명 자체의 전개와 결실에 의구심을 품기 시작했다. 7월 한 편지에서도 “빈과 베를린은 …… 현재 음악가들을 위한 도시가 아니”라고 판단하며 “결국 정치적으로 상당히 타성 있는 드레스덴도 이 거대한 혁명의 물결에 반기를 들 수 없게 될 것”이라고 예감한다.<sup>128)</sup> 이는 실제 빈에서 혼란이 계속되고 보수적 베를린에서도 급진파들이 득세하기 시작한 시기와 거의 일치한다. 베를린 급진파는 8월 귀족계급의 면세특권을 철폐하고 농민의 봉건적 부담을 말소시키는 법안을 준비하여 혁명의 전개 양상을 지켜보던 귀족계급의 본격적인 반발을 불러일으켰다. 독일 내에서의 급진파의 팽배를 경계한 온건 교육시민이 16일 덴마크와의 휴전안을 국민회의에 상정하자 농민과 노동자들이 프랑크푸르트에서 폭동을 일으켰고, 10월 초순에서야 국민회의에서 새 통일헌법 초안 작성이 착수되었지만 이에 대해서도 슈만은 침묵으로 일관했다.

1848년 혁명 관련 슈만의 거의 마지막 기록은 11월의 한 편지에서 나온다. “대체 어떤 시대였습니까, 그 얼마나 무지막지한 민중들의 폭동이었습니까, 우리에게도 마찬가지로! 이제 이에 대해 침묵하고 이보다 우리의 가장 친애하는 예술에 대해 언급합시다.”<sup>129)</sup> 11월에는 빈 농민군이 오스트리아 국방장관을 참살하는 등 반란을 지속하며 군과 대치했다. 국민회의 소수 급진파들은 이들을 지원해야 한다는 목소리를 냈지만 온건 다수파에 의해 묵살 당했고, 결국 두 명의 급진파 의원들만이 평화특사를 자임하며 빈으로 달려갔다. 이들은 대뜸 혁명군에 합류하더니 시가전까지 벌이다가 체포된다. 그 중 한 명이 바로 작센을 근거지로 활동하던 블룸(Robert Blum, 1807-1848)이었다. 오스트리아 반(反)혁명파는 국민회의에 대한 본보기로 그를 즉결심판에 넘겨 총살시켰는데, 슈만은

126) BNF, 283.

127) 겹하르트는 슈만과 바그너가 공통적으로 작센 출신이었고, 문필 활동을 펼칠 정도로 라이프치히대학에서 광범위한 ‘교육’을 받았지만 혁명을 기점으로 서로 완전히 다른 길을 걷게 되었다며 슈만을 비판하는데, 그 원인에 대해서는 사실상 언급하지 않았다. Gebhardt, *Robert Schumann: Leben und Werk in Dresden*, 192. 슈만의 부모는 교육시민이었으나, 바그너의 친부(Carl Wagner, 1770-1814)는 하급관리였고 친모(Johanna Pätz, 1774-1848)는 제과사의 여식이었다. 바그너가 태어난 바로 다음 해 친부가 별세한 후 친모가 재혼한 상대는, 한 때 극작가와 시인으로 모습을 바꿨으나 주력은 궁정극장 배우였던 가이어(Ludwig Geyer, 1779-1821)였다. 앞서 주 16에서는 예술가 내에서도 상대적으로 낮은 배우의 위상을 확인한 바 있다. 이렇게 슈만과 바그너가 동급 상층시민 후손도, 교육시민도 아니었던 점이 두 사람의 서로 상반된 정치관의 배경 중 하나가 아닐까 생각된다.

128) BNF, 294.

129) BNF, 293.

12일 동향 출신 ‘블룸의 죽음’을 기록했다.<sup>130)</sup> 프로이센 황제는 오스트리아 소요가 진압되는 추이를 지켜보면서 귀족을 수상에 임명하고 계엄령을 선포해 급진좌파 베를린의회를 해산시켰다. 이듬해 다른 영방국기들도 국민회의에 파견되었던 온건 교육시민 의원들에 소환령을 내렸고 이들 역시 동조한다. 국민회의의 성과도 가뜩이나 지지부진한데, 시민사회 질서 전체를 붕괴시킬 조짐의 현 혁명의 틀 안에서는 그들의 정치적 이상을 이룩할 수 없고 통일 민족국가 성립 전 각자의 영방국가에서 기반을 마련한 후 황제 및 귀족과 새관 짜기에 돌입하리라고 판단한 것이다. 국민회의가 영향력을 상실해 가던 이 시기와 맞물려 슈만도 혁명 자체에 관심을 끊게 된다.

드레스덴 봉기는 이렇게 국민회의가 1849년 4월 경 완전히 수명을 다한 후인 5월에야 일어났다. 슈만의 지적처럼 이 작센의 수도는 혁명의 여파를 뒤늦게 맞이한 곳이었다. 1840년대 작센 선제후는 예술을 진흥하며 소극적으로나마 정치개혁을 이루는 등 나름의 성과를 내는듯했다. 또 혁명 발발 직후 관료친화적인, 반대로 하위계급을 위한 개혁에는 미온적 태도를 보이며 급진파를 제압했던 온건 자유주의 법관 출신 브라운(Karl Braun, 1807-1868) 내각 출범을 승인하기도 했다. 그러나 선제후는 프로이센 중심의 통일 민족국가 수립 움직임에 반감을 지니고 혁명을 견제하기 시작했다. 게다가 의회‘민주화’를 상징한 급진파의 단원제 선거안이 좌절됨으로써 급진파가 내각의 탄압을 받자, 이들이 농민과 노동자 등을 선동하면서 작센에서도 급격히 좌경화 움직임이 나타났다. 그 결과 1848년 12월 하원선거에서 급진파가 과반을 차지하기에 이른다. 책임을 통감한 브라운은 이듬해 2월에 사임을 선언하는데, 내각 붕괴는 슈만의 사실상 1849년 첫 정치 관련 언급이었을 정도로 상징성 큰 사건이었다.<sup>131)</sup> 선제후는 그 대응으로 온건 자유주의자로 대폭 개각을 단행했고, 하원이 종용한 헌법 수용을 5월 거부한 뒤 하원을 강제해산했다. 이에 대한 반발로 드레스덴에서 노동자 등을 중심으로 봉기가 일어난 것이었고, 선제후는 프로이센에 도움을 요청해 수일 후 이를 강경 진압한다.

슈만은 끔찍한 봉기를 뒤로하고 드레스덴을 빠져나갔다. 봉기 진압 후인 6월 그는 프로이센 군대행진곡 형식을 본 따 《4개의 행진곡》(4 *Märche*)을 집필하고 그 특징을 “넓은 데사우가 아닌 오히려 공화주의적임”이라 썼다.<sup>132)</sup> 이는 전제군주제 하의 군대음악을 부정하고<sup>133)</sup> 혁명군을 지지한 것이 아니다. 반란으로 점철된 혁명의 진압에 대한 안도이며, 어느 정도 충격파로 금이 간 구체

130) *TB III*, 475.

131) *TB III*, 484.

132) *BNF*, 461.

133) Burkhard Sauerwald, “"..... Großes Revolutionsjahr": Robert Schumann und die Politik,” in *Ludwig Uhland und seine Komponisten* (Berlin: LIT, 2015), 340.

제와 다시 협상해갈 교육시민의 대체제로서의 시민적 공화주의를 여전히 지지한다는 뜻일 것이다. 오히려 그 자신을 위한 개선행진곡이었던 셈이다. 실제 이 격변기 드레스덴시대의 정점인 1849년을, 자못 태평하게 들릴 수 있는 가정음악이나, 합창 등의 작품이 여전히 양산되면서 그 자신이 ‘가장 풍성한 성과를 이룬 해’로 기록한 것은,<sup>134)</sup> 구도자적 음악가로서 새 시대를 맞는 작품을 써야 한다는 사명이 있었기 때문인 것으로 보인다.

1850년대 들어 독일에서는 연합반동의결이 체결되면서 상당수 영방국가들이 의회 예산권, 정당 조직, 검열 폐지 등 교육시민의 이상을 혁명의 이상으로 간주해 엄격히 통제하는 등 보수반동 분위기에 다시금 휩싸이게 된 것으로 간주되고 있다. 그러나 1850년 1월 반포된 프로이센 개정헌법은 군주제를 명시하지 않았고, 행정권을 황제에게 일임하는 대신 의회가 단독으로 사법권을 쟁취하며, 입법권은 황제와 공동으로 행사하게 하는 등 권력분립의 원칙이 적용된 첫 사례로 기록된 바 있다. 또 헤센과 카셀 지역을 제외하면 검열이나 정당조직 불허 같은 조치는 실질적으로 독일 지역에서 전혀 이뤄지지 못했다. 그리고 앞서 우리는 슈만과 뒤셀도르프의 결합을 교육시민과 라인베스트팔렌에의 집중 투자로 인한 신흥 경제시민과의 제휴로 해석한 바 있는데, 여기에는 혁명이 실패한 후에도 입헌군주제 통일 민족국가 이상을 굳건히 다듬고 그 실현을 위해서는 경제시민 재력의 뒷받침이 필연적이라는 교육시민의 계산이 깔려있기도 했다. 실제 고위관료층으로 간재했던 교육시민은 구시대적인 길드제에 머물러있던 전통 수공업 노동자들은 철저히 외면하고 금융제도를 개선해 경제시민이 세운 기업들의 경쟁력을 강화시키고 있었다.

슈만이 1850년대에 들어서도 여전히 좋은 예술의 관심사는 무언가 행동하는 것에 있다고 여기며<sup>135)</sup> 대규모 합창곡을 통해 혁명을 수습하고 민족의 평화를 염원하면서 황제와 시민계급 간 새로운 관계 설정 같은 주제를 자주 다룬 것<sup>136)</sup>은 새로운 시대의 도래 후에도 교육시민의 정치사회적 이상의 구현 희망을 놓지 않았다는 점을 입증하고 있다. 이 시절 그의 심정을 대표하는 작품 중 하나는 1851년 일부 집필된 오라토리오 《루터》(*Luther*)일 것이다. 슈만은 왜 종교‘개혁’을 추동한 루터로 작품을 쓰려고 했을까. 그는 성당권력과 세속권력의 반목, 그리고 이들에 저항하는 농민이라는 16세기 시대상황을 거부하면서, ‘세상에 대한 검’은 세속권력에 맡겨야 하고 농민이 대항해야 할

134) *BNF*, 302.

135) Reinhard Kapp, “Schumann nach der Revolution: Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materielen, Fragen,” in *Schumann-Forschungen 3*, hrsg. B. Appel (Mainz: Schott, 1993), 318.

136) John Daverio, “‘Einheit · Freiheit · Vaterland’: Intimations of Utopia in Robert Schumann's Late Choral Music,” in *Music and German National Identity*, ed. C. Applegate and Pamela Potter (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 64.

대상은 세속권력이 아닌 불신앙과 악마라 여겼다. 그래서 뮌처(Thomas Münzer, 1490?-1525)와 같은 급진파들의 폭력과 선동, 그리고 농민들이 일으킨 반란이 종교적 세계질서 전체를 전복시키고, 위정자들의 반발을 사 종교개혁 자체의 성취까지 좌우할 것으로 판단해 이를 저지하고자 했다.<sup>137)</sup> 교육시민으로서 슈만은 농민들, 그리고 급진파들이 오도되지 않도록 바로잡고 구도자로서의 자신의 본분을 지키며 사회에 참여한 민족남성상을 그에게서 포착한 것이다. 정리하면, 슈만의 혁명기 및 이후 태도는 당대 주류 교육시민의 그것과 상당히 닮아있다고 여겨진다.

#### 4. 나가는 글

본고에서는 독일 왕정복고시대 실질적인 현실 대응과 얽여있던 비더마이어는 물론 낭만주의를 동시에 주동한 엘리트층인 교육시민계급을 심층 해부하고, 그들의 현실 체념적이거나 참여적인 비더마이어 음악문화를 재정립하였다. 이 척도를 통해 슈만에게서 비더마이어, 특히 참여적 경향의 비더마이어가 수용되는 양상 등을 분석해보았다. 교육시민 음악가로서 슈만의 정체성은 그의 중후기 작품의 의미, 참여적 음악관, 혁명기 대응 태도 등을 재해석할 수 있는 계기가 된다. 나아가 비더마이어와 낭만주의가 대립이 아닌 조화를 이루며 그의 필생의 음악세계를 풍성히 꾸며간 양대 축이 될 수 있으리라는 가능성을 제시해주고 있다. 물론 본고는 새로운 슈만 분석이론을 정립하는 것에 주된 목적을 두고 있어 매우 방대한 내용을 담고 있다. 그러면서도 지면 제약 상 비더마이어음악사 전체의 세세한 조감이 미진하고, 심사 및 수정과정 동안 교육시민으로서의 슈만의 여러 면모나 구체적인 작품분석 부분들을 제외하기도 했다. 이를 포함해 세부 주제로서 후속 연구를 통하여 본고의 부족한 부분을 채워가려 한다. 일련의 과정을 통해 본고에서 제시한 이론이 검증되고 그 오류는 수정되어갈 것으로 믿는다.

즉 결과적으로 이 연구는 슈만이 낭만주의의 대가임을 보여준, 혹은 그러한 입장에서 진행되고 있는 연구와 그 학자들을 위협하지도, 부정하지도 않는다. 위에서 강조했지만, 교육시민으로서 슈만의 정체성은 낭만주의와 비더마이어를 모두 섭렵하고 한 차원으로 통합하려 한 그의 면모를 보여주기엔, 이 두 사조들이 교차하는 지점에서 구성되는 담론들을 풀어헤치기 위해서라도 오히려 낭만주의 차원의 연구 역시 절실히 유효하다. 다만 필자는 인류의 예술성을 최고조로 고양한 위대한 음악가 이미지에, 역사의 전개를 이끄는 구도자적 시대 지성으로서의 슈만의 모습을 추가하고 싶었다.

137) 김기련, “폭력과 전쟁에 대한 마르틴 루터의 입장,” 『한국교회사학회지』 13 (2003), 124-136.

그러는 한편 이 과정에서 본고는 단순히 양식 변천사에 국한한 것이 아닌 음악과 음악을 둘러싼 정치, 사회, 경제사적 콘텍스트를 함께 고려하는 것으로 음악사학의 정체성을 수립했다. 또한 국내외 음악사학 문헌은 물론 독문학, 역사학 등 자매 인문학과 정치학, 법학 등 인접 사회과학 분야의 연구 성과를 격동기의 음악문화와 한 음악가의 시대적 고뇌, 대응을 간추려내는 데에 활용했다. 이를 통해 우리는 인간의 정신세계와 깊숙하게 맞닿아있고 인간 존재의 보편적 이해를 담아내며 인류 역사의 전개와 호흡해온 음악이라는 예술의 의미를 다시금 생각해보게 된다. 그리고 이러한 음악과 음악문화사를 연구하는 학문이 '예술체육' 내지 '예체능'이 아닌, 인간 정신의 이해와 인간다움 추구라는 목표 의식을 발양하는 명실상부한 인문학의 주요 분야임을 재차 확인할 수 있었다. 본 연구 결과가 슈만과 19세기 음악사, 음악과 문학 간 비교독문학 연구 등에 있어 지속적으로 기여할 수 있기를 기원하며 글을 마친다.

### 검색어

19세기 음악사(19th century music history), 민족주의(nationalism), 자유주의적 헌정주의(liberal constitutionalism), 인문주의(humanism), 민주주의(democracy), 시민적 공화주의(civil republicanism), 반유대주의(antisemitism/Antisemitismus), 혁명(revolution), 바그너(Wagner), 멘델스존(Mendelssohn), 마이어베어(Meyerbeer), 괴테(Goethe), 하이네(Heine), 음악사학(music history), 비교독문학/비교독문예학(komparatistische Germanistik), 인문학/인문과학(humanities/liberal arts), 인문대학/문과대학(college of humanities/college of liberal arts), 음악과 정치(music and politics)

## 참고문헌

- 강철구. “독일 민족주의의 역사적 발전과 전망.” 『이화사학연구』 28 (2001): 133-150.
- 곽준혁. “민주주의와 공화주의: 헌정체제의 두 가지 원칙.” 『한국정치학회보』 39/3 (2005): 33-57.
- 김기련. “폭력과 전쟁에 대한 마르틴 루터의 입장.” 『한국교회사학회지』 13 (2003): 123-150.
- 김면. “독일민속학의 흐름과 연구동향: 민중Volk개념 고찰을 중심으로.” 『뫼히너와 현대문학』 36 (2011): 137-160.
- 김용환. “협주곡에 관한 슈만의 음악관.” 『낭만음악』 17/1 (2004): 167-193.
- 김임구. “18/19세기 독일시민문화의 성립과 전개: 문화원칙으로서의 노동개념을 중심으로.” 『독일언어문학』 14 (2000): 289-311.
- 김준석. “독일 교육시민층의 국가인식에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 1997.
- 나혜심. “19세기 중엽 독일의 경제시민과 경제정책: 프로이센 경제시민의 관세정책에 대한 논의를 중심으로.” 『史林』 19 (2003): 123-168.
- \_\_\_\_\_. “독일 근대사회 형성기의 중앙과 지방: 19세기 라인 베스트팔렌 지방 기업가들과 프로이센 정부의 갈등을 중심으로.” 『서양사론』 87 (2005): 101-132.
- 박홍식. “시장에서 도시로: 독일 북부지역 중세도시의 형성과정에 대한 사례연구.” 『서양중세사연구』 9 (2002): 29-59.
- 성낙인. 『헌법학』. 16판. 파주: 법문사, 2016.
- 송석윤. “프로이센 헌법갈등 연구.” 『서울대학교 법학』 45/3 (2004): 352-375.
- 안병직. “1800-1870년대 독일의 도시 수공업과 선대제도.” 『서양사연구』 18 (1995): 31-76.
- \_\_\_\_\_. “19세기 독일의 산업화와 노동계급의 형성.” 『유럽의 산업화와 노동계급』. 안병직 책임편집: 209-323. 서울: 까치글방, 1997.
- 이경희. 『음악청중의 사회사: 궁정·극장·살롱·공공음악회』. 서울: 한양대학교출판부, 2006.
- 이계일. “공화국 원리의 함의에 대한 이념사적 고찰: 고전적 공화주의 이론의 유형화와 그 법적 구체화의 상관관계를 중심으로.” 『법학연구』 21/2 (2011): 67-112.
- 이광주. “독일 교양 시민층의 성립.” 『시민계급과 시민사회』. 노명식 책임편집: 268-310. 서울: 한울, 1993.
- 이민호. 『근대 독일사회와 소시민층』. 서울: 일조각, 1990.

- 이윤정. “슈만의 미완성작 12개 부클레스케의 의미, 이해 그리고 작품 속에서의 반영.” 『서양음악학』 13/2 (2010): 105-124.
- 임종대. 『오스트리아의 역사와 문화』 2권. 서울: 유로서적, 2014.
- 정진욱. “비더마이어문학.” 『독일문학사조사』. 지명렬 책임편집: 253-276. 서울: 서울대학교출판부, 2002.
- 정해분. “19세기 독일 시민사회의 성격: 독일연방 시대(1815-66) 교양시민층의 자기이해를 중심으로.” 『인문과학』 2 (1994): 107-135.
- 조연숙. “19세기 가정음악.” 『음악연구』 48 (2012): 1-38.
- 최선아. “독일의 인쇄 문화와 교양 시민계층의 형성.” 『서양사학연구』 37 (2015): 1-22.
- Appel, Bernhard. “Schumanns Davidsbund. Geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen einer romantischen Idee.” *Archiv für Musikwissenschaft* 38/1 (1981): 1-23.
- Aust, Hugo. “Zum Stil der Volksbücher.” *Euphorion* 78/1 (1984): 60-81.
- Beci, Veronika. *Musiker und Mächtige*. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2001.
- Besser, Johannes. “Die Einflüsse August Schumanns, Carl Richters und Martin Oberländers auf die politische Entwicklung Robert Schumanns.” *Beiträge zur Musikwissenschaft* 10/3 (1968): 158-171.
- Botstein, Leon. “Jean Paul and Wolfgang Menzel.” In *Schumann and His World*. Edited by Larry Todd, 7-23. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Brusniak, Freidheim. “Robert Schumann, Julius Otto und die Sängerbewegung.” In *Schumann und Dresden: Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*. Herausgegeben von Thomas Synofzik und Hans-G. Ottenberg, 65-78. Köln: Dohr, 2010.
- Burger, Ernst. *Robert Schumann: Eine Lebenschronik*. Mainz: Schott, 1999.
- Carr, William. *A History of Germany 1815-1990*. New York, 1991. 이민호·강철구 공역. 『독일근대사』. 서울: 탐구당, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Laaber, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik.” In *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2. Herausgegeben von Reinhart

- Koselleck, 220-236. Stuttgart: Klett, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München, 1982. 오희숙 역. 『음악적 리얼리즘: 19세기 음악사의 새로운 해석』. 서울: 예솔, 1994.
- Daverio, John. “"Einheit · Freiheit · Vaterland": Intimations of Utopia in Robert Schumann's Late Choral Music.” In *Music and German National Identity*. Edited by Celia Applegate and Pamela Potter, 59-77. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Draheim, Joachim. “Robert Schumann in Heidelberg.” In *Robert und Clara Schumann an Oberrhein und Neckar*. Herausgegeben von Claudia Rink, 8-60. Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2010.
- Eidler, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit*. Wiesbaden: Laaber, 1982.
- \_\_\_\_\_. “"..... Im Innersten aufregend": Schumann und der Revolutionsprophet Titus Ullrich.” In *Schumann und Dresden: Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*. Herausgegeben von Thomas Synofzik und Hans-G. Ottenberg, 109-118. Köln: Dohr, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Robert Schumann*. München: C. H. Beck, 2011.
- Eidler, Florian. “Schumanns Musikkritik im Kontext der Neuen Zeitschrift für Musik.” In *Schumann-Studien 11*. Herausgegeben von Thomas Synofzik, 47-57. Zwickau: Studio, 2015.
- Flöter, Jonas. “Reform oder Revolution?: Grundlinien sächsischer Politik zwischen Restauration und Dresdner Maiaufstand.” In *Dresdner Maiaufstand und Reichsverfassung 1849*. Herausgegeben von Martina Schattkowsky, 33-65. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2000.
- Freitag, Sabine. *Friedrich Hecker: Biographie eines Republikaners*. Stuttgart: Franz Steiner, 1998.
- Fukač, Jiří. “Zwischen Biedermeier und Revolution: Versuch um eine Typologie der tschechischen(böhmischen, deutschböhmisches) Musikkultur von 1815 bis 1850.” In

- Robert-Schumann-Tage 1985. 10. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau.* Herausgegeben von Günther Müller, 86-92. Köln: Studio, 1986.
- Gall, Lothar. *Liberalismus.* Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1975.
- Gebhardt, Armin. *Robert Schumann: Leben und Werk in Dresden.* Marburg: Tectum, 1998.
- Grimm, Dieter. "Bürgerlichkeit im Recht." In *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert.* Herausgegeben von Jürgen Kocka, 149-188. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1987.
- Große, Carl. *Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit.* Leipzig: C. B. Polet, 1842.
- Großman-Venderey, Susanne. "Das 19. Jahrhunderts." In *Karl H. Wörner Geschichte der Musik, 8. Aufl.* Herausgegeben von Lenz Meierott, 372-525. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit.* Berlin: Luchterhand, 1962.
- Harwood, Gregory. "Robert Schumann's Choice of Repertory & Rehearsal Planning in his Career as a Choral Conductor." *Choral Journal* 51/2 (2010): 32-51.
- Hempel, Dirk. *Literarische Vereine in Dresden: Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert.* Tübingen: Max Niemeyer, 2008.
- Heußner, Horst. "Das Biedermeier in der Musik." *Die Musikforschung* 12/4 (1959): 422-431.
- John, Hans. "Der Einfluss des Dresdner Maiaufstandes auf das Liedschaffen Robert Schumanns." In *Schumann und Dresden: Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008.* Herausgegeben von Thomas Synofzik und Hans-G. Ottenberg, 135-148. Köln: Dohr, 2010.
- Kapp, Reinhard. "Schumann nach der Revolution: Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materielen, Fragen." In *Schumann-Forschungen 3.* Herausgegeben von Bernhard Appel, 315-415. Mainz: Schott, 1993.
- Kaschuba, Wolfgang. "Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische

- Praxis.” In *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3. Herausgegeben von Jürgen Kocka, 9-44. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1987.
- Kleinschmidt, Melanie. “Meyerbeer und Robert Schumann: "Meyerbeerkritik" = "Judenkritik"?” In *"Der hebräische Kunstgeschmack": Lüge und Wahrhaftigkeit in der deutsch-jüdischen Musikkultur*, 142-157. Köln: Böhlau, 2015.
- Kocka, Jürgen. *Angestellte zwischen Faschismus und Demokratie: Zur politischen Sozialgeschichte der Angestellten USA 1890-1940 im internationalen Vergleich*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.
- Kraus, Hans. “Friedrich August II(1836-1854).” In *Die Herrscher Sachsens: Markgrafen, Kurfürsten, Könige 1089-1918*. Herausgegeben von Frank Kroll, 237-262. München: C.H.Beck, 2007.
- Laube, Heinrich. *Reise durch das Biedermeier*. Paderborn: Antigonos, 2012.
- Lässig, Simone. “Staat und liberales Bürgertum im Emanzipationsdiskurs des 19. Jahrhunderts: Das Beispiel Sachsen.” In *Antisemitismus in Sachsen im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Solvejg Höppner, 43-65. Dresden: Goldenbogen, 2004.
- Lichtenhahn, Ernst. “Musikalisches Biedermeier und Vormärz.” In *Studien zur Musik der 19. und 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Jürg Stenzel, 7-33. Bern: Paul Haupt, 1980.
- Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1908.
- Loos, Helmut. “Der deutsche Schumann: Wandlungen eines Künstlerbildes.” In *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa, Konferenzbericht Leipzig 2002*. Herausgegeben von dems. und Stefan Keym, 389-408. Leipzig: Gudrun Schröder, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Schumann als Erzieher: Chorsymphonische Werke.” In *Robert Schumann und die große Form: Referate des Bonner Symposions 2006*. Herausgegeben von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, 111-124. Frankfurt:

Peter Lang, 2009.

Lundgreen, Peter. "Zur Konstituierung des Bildungsbürgertums. Berufs- und Bildungsauslese der Akademiker in Preußen." In *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 1. Herausgegeben von Werner Conze und Jürgen Kocka, 79-108. Stuttgart: Klett, 1985.

Marwinski, Felicitas. "Der Verleger August Schumann und seine Übersetzer: Einblicke in die Gestaltung einer Verlegerserie in den 1820er Jahren." In *Schumann-Studien 11*. Herausgegeben von Thomas Synofzik, 295-337. Zwickau: Studio, 2015.

Mehner, Klaus. "Zwischen Romantik und Biedermeier: Mögliche Wege der Schumann-Rezeption." In *Schumann-Studien 1*. Herausgegeben von Hans J. Köhler, 21-26. Zwickau: Studio, 1988.

Minor, Ryan. "Choral Music and Choral Singing in Germany and Austria: An Overview." In *19th Century Choral Music*. Edited by Donna M. Di Grazia, 116-125. New York: Routledge, 2013.

*Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 4, 1, 1836; Bd. 12, 49, 53, 1840; Bd. 15, 171, 1841; Bd. 16, 169, 1842; Bd. 23, 185-186, 1845; Bd. 24, 62, 1846; Bd. 28, 38, 1848.

Niemöller, Klaus. "Schumanns internationaler Korrespondentenring," In *Schumann-Forschungen 14*. Herausgegeben von Michael Beiche und Armin Kochm, 111-123. Mainz: Schott, 2013.

Nipperdey, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München: C. H. Beck, 1985.

Noé-Rumberg, Dorothea. *Naturgesetz als Dichtungsprinzipien: Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtung*. Freiburg: Rombach, 1993.

小川 光(Ogawa, Hikaru). "Die Formulierung des Gedanken Robert Schumanns: Der Einfluss seines Vaters als ein Bildungsbürger." *京都ノートルダム女子大学研究紀要* 34 (2004): 105-112.

Ozawa, Kazuko. "'..... daß ein Musikant es bald in Noten brächte!': Wie das Lied seinen Komponisten findet." In *Schumann und Dresden: Bericht über das Symposium Robert und Clara Schumann in Dresden vom 15. bis 18. Mai 2008*.

- Herausgegeben von Thomas Synofzik und Hans-G. Ottenberg, 323-342. Köln: Dohr, 2010.
- Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in 19th-century Europe*. New York: Norton, 1984.
- Sauerwald, Burkhard. “"..... Großes Revolutionsjahr": Robert Schumann und die Politik.” In *Ludwig Uhland und seine Komponisten: Zum Verhältnis von Musik und Politik in Werken von Conradin Kreutzer, Friedrich Silcher, Carl Loewe und Robert Schumann*, 337-343. Berlin: LIT, 2015.
- Sächsische Vaterlands-Blätter*, Bd. 3, 1843.
- Schneider, Helmut. “Archaik und Moderne: Goethes Formexperiment Hermann und Dorothea.” *Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen* 17 (2008): 7-35.
- Schneider, Katharina. *"Wege in das gelobte Land." Politische Bildung und Erziehung in Vormärz, Regeneration und Deutscher Revolution 1848/49*. Kempten: Julius Klinkhardt, 2016.
- Schoppe, Martin. “Schumanns Litterarischer Verein.” In *Robert Schumann und die Dichter: Ein Musiker als Leser*. Herausgegeben von Bernd Appel, 17-32. Düsseldorf: Droste, 1991.
- Schumann, Robert. *Jugendbriefe*. Herausgegeben von Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1886.
- \_\_\_\_\_. *Robert Schumanns Leben Aus seinen Briefen geschildert, 2. Aufl*, Bd. 1. Herausgegeben von Hermann Erler. Berlin: Ries und Erler, 1887.
- \_\_\_\_\_. *Robert Schumanns Briefe, Neue Folge*. Herausgegeben von Gustav Jansen. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 5. Aufl*. Herausgegeben von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*, Bd. 1. Herausgegeben von Georg Eismann. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*, Bd. 3. Herausgegeben von Gerd Nauhaus. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*, Bd. 2. Herausgegeben von Gerd Nauhaus. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Schumann Briefedition, Serie II*, Bd. 17, *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832-1883*. Herausgegeben von Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik. Köln: Dohr, 2015.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*, Bd. 1. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Sheehan, James. "State and Nationality in the Napoleonic Period." In *The State of Germany: The National Idea in the Making, Unmaking and Remaking of a Modern Nation-State*. Edited by John Breuilly, 47-59. New York: Longman, 1992.
- \_\_\_\_\_. *German Liberalism in the 19th Century*. New York, 1978. 정향희 역. 『독일 자유주의 발전사』. 서울: 법경출판사, 1992.
- Synofzik, Thomas. "Drei Freiheitsgesänge WoO 4." In *Robert Schumann: Interpretation seiner Werke*, Bd. 2. Herausgegeben von Helmut Loos, 398-400. Köthen: Laaber, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Weltliche a capella-Chormusik." In *Schumann Handbuch*. Herausgegeben von Ulrich Tadday, 458-478. Stuttgart: Metzler, 2006.
- Tadday, Ulrich. "Schumanns »Patriotisches Lied«(WoO 5) im Kontext des deutschen Idealismus." In *Robert Schumann Persönlichkeit, Leben und Wirkung: Bericht über die Internationale Musik wissenschaftliche Konferenz vom 22, bis 24, April 2010 in Leipzig*. Herausgegeben von Helmut Loos, 317-336. Leipzig: Gudrun Schröder, 2011.
- Wallmann, Johannes. *Kirchengeschichte Deutschlands seit der Reformation*. Tübingen, 2006. 오영옥 역. 『종교개혁 이후의 독일교회사』. 서울: 대한기독교서회, 2006.
- Worbs, Hans Christoph. "Politische Restauration und musikalisches Biedermeier." *Musica* 31 (1977): 407-413.
- Wunder, Bernd. *Geschichte der Bürokratie in Deutschland*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

## For the Escape of the "Archetypal Romantic Musician" in the "Romantic Era"

### Robert Schumann as a German Bildungsbürgertum Musician in 19th Century Biedermeier Music History

Jeong Hwan, YI

This study lays the groundwork for surmounting two outworn alleged conventionalities, regarding the history of 19th century music just as the “romantic era” and Schumann as “archetypal Romantic Musician.” First, as an expedient of decomposing multi-layered 19th century music, it reappraises the notion of Biedermeier and deconstructs the historic tapestry with the dynamics of Bürgertum from the German-speaking territories in the *Restaurationzeit* (1815-1850), placing emphasis on the German elite class Bildungsbürgertum. Secondly, focusing on their resigned and participatory manner toward the time, it reconstructs their Biedermeier music into *Hausmusik*, *Chorbewegung* and *-fest*, and the public civic concerts. Finally, it offers a brand new perspective on Schumann as Bildungsbürgertum with the indicators of his lineage, educational and home backgrounds, the history of cities, political ramifications and musical thoughts, the tendency of his music career and works and, in particular, his “mysterious” demeanor toward the German Revolution(1848/9) using nationalism, civil republicanism and liberal constitutionalism as analysis tools. Through the effort, it palpably establishes the legitimacy of Biedermeier for him as biaxial musical tendencies with romanticism abreast, which is similar with Goethes *Wiederholte Spiegelungen*.

## “낭만주의 시대” “전형적 낭만주의자”의 탈피를 위하여 - 비더마이어음악사의 교육시민계급 음악가 슈만 -

이정환

본 논문은 낭만주의 시대라는 스펙트럼 속에 슈만을 전형적 낭만주의자로 각인시켰던 종래의 편향적인 시각을 극복하는 시도이다. 여기서는 외적인 현실에서 벗어나 음악의 미적 자율성과 예술성을 극대화한 낭만주의와 함께, 왕정복고시대라는 역사적 이행기에 체념적 내지 현실 참여적 비더마이어음악 발전에 모두 개입한 이들이 독일 교육시민계급이며 슈만이 이 특정 계급에 속함을 입증한다. 먼저 교육시민의 형성사와 정치관, 독일혁명기(1848/9) 태도, 취향 등을 해체한 후 그들이 향유한 음악장르 위주로 비더마이어음악사를 간략히 재구성한다. 다음으로 이 교육시민계급을 분석 틀로 삼아 슈만의 혈통과 교육 및 성장배경, 정치관과 음악관, 음악 커리어와 작품 집필의 경향 변천, 학계 최대 난제 중 하나인 혁명기와 그 이후 내보인 소위 ‘모호’하다는 태도를 정밀하게 추적한다. 그리하여 교육시민계급 음악가 슈만에게 마치 괴테의 반복투영개념처럼 낭만주의와 특히 참여적 비더마이어 경향이 정당하게 공존하며 필생의 음악세계를 형성해갔고, 이를 통해 그가 예술성을 극도로 고양시킨 위대한 음악가임은 물론 독일근대사의 발전과 함께 호흡한 시대지성이었음을 논구해낸다. 이 같은 연구결과는 궁극적으로 음악사학의 정체성을 명실상부한 인문학의 한 분야로 설정하고, 동종 인문학과 연관 사회과학계열 학문들과의 연계·맥락화 속에서 도출 가능했음이 강조된다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 27일

게재확정일자: 2017년 5월 31일

# 구레츠키(H. M. Górecki) 아 카펠라(a cappella) 작품 분석 연구: 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 미니멀리즘(Minimalism) (음악어법의 비교 관점으로)

■  
신인선

## 1. 들어가면서

구레츠키(Henlyk Mikołaj Górecki, 1933-2010)를 유명하게 한 작품은 1976년 작곡된 《교향곡 3번: 슬픈 노래들의 교향곡》(*Symfonia pieśni żałobnych*)이다. 이 작품과 함께 구레츠키는 ‘미니멀음악’(Minimal music)을 대표하는 작곡가로 언급되고 있고 또한 그의 작품들이 뿜어내는 음악적 표현은 70년대 이후 이방가르드를 벗어나 인간의 주관에 호소하는 미학 경향인 ‘새로운 단순성’(Neue Einfachheit)과도 비교할 수 있는 여지를 준다. 그러나 작품의 청취 감각에 따라 구레츠키의 1970년대 중반 이후 창작 경향을 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’과 같이 그룹화하는 단어로 묶어 설명하는 것에는 작곡가 개인의 음악관에 대한 이해에 어려움을 줄 수 있다.

본 연구는 구레츠키의 아 카펠라(a cappella) 합창음악 분석을 중심에 둔다. 분석 대상은 첫 번째 아 카펠라 합창음악이 작곡된 1972년부터 2004년까지 작곡된 총 15곡의 아 카펠라 합창음악 중에서 라틴어를 텍스트로 한 작품들과 폴란드어를 텍스트로 한 작품들로 한다. 아 카펠라 합창음악들을 분석함으로써 그의 창작관 변화를 확인할 뿐 아니라, 작품에 담긴 음악어법들이 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’ 작곡가로 설명할 수 있는가를 확인하고자 한다. 나아가 구레츠키를 ‘성스러운 미니멀리스트’(Holy Minimalist)<sup>2)</sup>로 명명할 수 있는 근거도 찾아

1) 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A07041112).

2) ‘성스러운 미니멀리스트’라는 용어는 위키백과와 그로브사전에서도 확인된다.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Holy\\_minimalism](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_minimalism) [2014년 5월 28일 접속]; Keith Potter, “Minimalism,” in *The*

보고자 한다. 또한 그의 작품에 담겨 있는 폴란드의 '민족적-종교적 영향'도 찾아 70년대 이후 그의 창작 경향이 '새로운' 민족주의 음악으로 해석될 수 있는지에 대한 가능성도 제시하고자 한다.

## 2. 구레츠키의 창작경향과 아 카펠라 합창음악

음악애호가이면서 여러 악기의 연주를 즐겼던 아버지를 둔 구레츠키의 본격적인 음악공부는 상대적으로 늦은 나이인 22살(1955)에 카토비체(Katowice)에 있는 국립음악학교에서 작곡을 공부하면서 시작되었다. 40년대 말부터 50년대 중반까지 스탈린주의식 정치가 펼쳐졌던 폴란드의 문화예술은 사회주의적 사실주의에 집중했었고 서방세계의 아방가르드를 경험하지 못한 채 고립되어 있었다. 그러나 그가 작곡 공부를 시작한 다음 해인 1956년부터 폴란드는 브와디스와프 고무우카(Władysław Gomułka, 1905-1982)의 집권<sup>3)</sup>으로 정치적 상황뿐 아니라 문화예술에 있어서도 큰 변화가 일어나기 시작하였다. 상대적으로 진보적이고 민족주의적인 성향이 강한 고무우카의 자유화 정책과 사회주의 이념과 대립했던 가톨릭 복원은 모든 예술창작에 긍정적 효과를 주었다. 오랜 시간 동안 서유럽 음악으로부터 고립되었던 작곡가들은 자유화 정책으로 인해 서유럽 음악과 접촉할 수 있었고, 그러한 과정에서 폴란드 작곡가들은 자신들의 자리를 잡아가고 있다.<sup>4)</sup> 이러한 폴란드의 음악적 환경 변화는 1956년 10월 '현대음악 국제페스티벌'인 〈바르샤바의 가을〉(Warszawska Jesien)<sup>5)</sup> 개최로 연결되었다. 이 음악축제에서 폴란드에 알려지지 않았던 20세기 작곡가들의 작품

---

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 16: 716. 제 117회 부천시립합창단 공연 포스터에 쓰였던 '성스러운 미니멀리스트' 구레츠키가 본 연구를 시작하게 된 단초가 되었다. 이 연구를 위한 악보수집에 부천시립합창단 지휘자인 조익현님의 도움이 컸다. 기꺼이 자료를 제공해 준 조익현님께 깊은 감사를 표한다.

3) 폴란드는 1939년 독일과 소련에게 동시에 침공을 받았고 두 국가에 의해 민족성 말살과 탄압을 받았다. 제 2차 세계대전 동안 반나치 저항운동을 펼쳤고, 수많은 국민이 죽음을 당하였다. 전쟁이 끝난 후 공산당정부(1947)가 수립되었고, 1952년에는 소련의 위성국가라고 밖에 할 수 없는 폴란드 인민공화국이 세워졌다. 1956년 비에루트(Bierut, Bolesław, 1892-1956)가 소련을 방문하던 도중에 사망하고 그 직후 반소 자유화 운동이 펼쳐지면서, 스탈린주의 강경파는 실권을 잃어버렸다.

4) Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., *Geschichte der polinischen Musik*, Übertragen von Caesar Rymarowicz (Warschau: Verlag Interpress, 1988), 172.

5) 〈바르샤바의 가을〉은 폴란드의 대표적인 음악축제이다. 폴란드 출신 음악가 쇼팽(Fryderyk Chopin, 1810-1849)을 기리기 위해 베어드(Tadeusz Baird, 1928-1981)와 제로키가 1956년 처음으로 개최하였고, 그

이 연주되었고, 1950년대 신고전주의적 경향으로 작곡활동을 시작했던 제로키(Kazimierz Serocki, 1922-1981)와 같은 폴란드 작곡가들의 작품도 소개되었다. 이를 통해 폴란드 작곡가들이 국제적으로 소개되었고, 폴란드 작곡가들의 작품이 외국의 경향과 비교될 수 있는 장이 형성되었다.<sup>6)</sup>

구레츠키가 1955년 음악학교에 입학하여 1960년 졸업할 때까지 무조음악, 음렬기법(Reihentechnik) 그리고 총렬주의(total Serialism)를 학습할 수 있었던 것도 이러한 사회적·문화적 변화가 배경이 되었을 것이다. 구레츠키는 단기간에 습득한 서유럽의 새로운 음악적 경향을 창작에 반영했고, 1958년 〈바르샤바의 가을〉에 혼성합창과 기악앙상블을 위한 《비명》(碑銘 Epitaphium)으로 데뷔하였다. 당시 유럽의 아방가르드를 대변하던 총렬적 사고가 60년대를 접어들면서 리게티(György Ligeti, 1923-2006)를 필두로 하는 작곡가들에 의해 비판받고 음색작곡(Klangfarbenkomposition)으로 전환될 때, 구레츠키도 이 새로운 물결에 합류하였다. 그는 60년대 초반 작품에 ‘음색’을 중요시하는 경향과 함께 종교적 색채를 담아내기 시작하였다. 그는 음색을 자신의 창작에 있어 형식을 이루기 위한 가장 중요한 요소로 여겼고, 이러한 음악적 사고를 3부작으로 구상한 《창세기》(Genesis)에 담아냈다.

1960년을 시작으로 구레츠키는 많은 작곡 경연대회에서 수상<sup>7)</sup>하였다. 파리 유네스코 작곡 경연대회에서 3등상을 받은 《리프레인》(Refrain, 1965)은 이전에 그가 추구했던 음향적 울림을 중심에 둔 음색작곡을 벗어나 자신만의 새로운 스타일, ‘작곡재료의 축소와 단순화’를 보인 작품이다. 구레츠키의 《교향곡 3번》을 설명함에 있어서도 항상 언급되는 ‘작곡재료 축소와 단순화’는 현악오케스트라를 위한 《옛 스타일에 의한 세 개의 작품》(Drei Werke im alten Stil, 1963)에서부터 본격적으로 드러났다. 이 작품에 포함된 첫 번째 소품은 ‘동기 나열’, 두 번째 소품은 ‘반복 요소’ 그리고 세 번째 소품은 ‘화음과 긴 지속저음’을 특징으로 한다. 이러한 내용은 점차 그의 작품들 속에서 종종 2개에서 4개 음들을 옥타브로 중복하는 음악적 재료의 축소와 단순화 기법으로 자리 잡았다.<sup>8)</sup>

이후 이 음악제는 동유럽 최고의 정통축제로 인정받고 있다.

6) Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., 앞의 책, 173.

7) 구레츠키의 작곡경연대회 수상내역은 아래와 같다.

년도	경연대회	작품
1960	바르샤바 젊은 작곡가 경연대회 1등	<i>Monologhi per soprano e tre gruppi di strumenti</i> op.16
1961	파리비엔날레 1등	<i>Symphony No. 1 "1959"</i>
1967	파리 유네스코 국제 작곡경연대회 3등	<i>Refren [Refrain] for orchestra</i> op.21
1968	슈체친 작곡경연대회 1등	<i>Cantata for organ</i> op.26
1973	국제 작곡경연대회 1등	<i>Ad Matrem for soprano solo, mixed choir and orchestra</i> op.29

그의 창작세계의 새로운 구분점이 되는 재료 단순화라는 독자성은 소프라노, 혼성합창 그리고 오케스트라를 위한 《어머니께》(*Ad matrem* op.29, 1971)에서와 같이 성악을 포함한 종교적 음향과 결합되어 더욱 발전되었다. 종교적 ‘명료함’과 ‘단순함’으로 대변되는 구레츠키의 창작세계는 1976년 작곡된 ‘교향곡적 비가’라는 제목의 《교향곡 3번》에 교회음악과 민속노래를 인용하면서 더욱 독창적인 면을 구축했다. 이 교향곡에 인용 또는 작곡된 비가(Klagelieder)들은 폴란드라는 민족과 연관<sup>9)</sup>된 것이다. 1979년 교황 요한 바오로 2세(Pope John Paul II, Karol Wojtyła, 1920-2005)가 교황이 된 후 첫 방문지로서 모국 폴란드를 찾았을 때 초연된 시편 143, 30 그리고 37절을 가사로 한 종교적 작품 《복된 자》(*Beatus vir* op.38)는 가톨릭 신자인 구레츠키의 종교적 표현을 넘어 그 당시 폴란드의 문화적 정서를 반영한다.<sup>10)</sup>

종교적 영감과 음악적 재료의 단순화를 추구하는 작곡기법의 결합은 구레츠키 창작세계의 중심에 자리하였지만, 1980년 《첼발로와 현악기를 위한 협주곡》(*Konzert für Cembalo und Streicher*, 1980)에서부터 그는 ‘리듬의 움직임’을 이에 더했다. 또한 80년대 이후 종교적 표현을

8) 구레츠키의 2개에서 4개정도 음들의 옥타브 중복을 통한 음향표면 형성, 이를 구성하는 음색의 반복을 통한 시간적 확장은 동질적인 음색을 형성한다. 비록 그 속에서 다이내믹이 극과 극을 이루어도 그의 작품 전면에서 드러나는 음색은 동질화 된다. 이러한 내용은 그의 작곡기법을 리게티의 ‘정지된’ 또는 ‘내부 움직임’을 가진 클러스터를 통한 음색작곡과 동일선상에서 설명할 수 있게 한다. 《리프레인》에서의 ‘재료의 단순화와 ‘시간적 확장’ 속에서는 ‘화성’이 형성되는데, 호마(Martina Homma)는 이를 ‘구레츠키 화성’이라고 명명하였다. 이 화음은 클러스터의 다섯 가지 변주(온음계적 하얀 클러스터, 5음음계적 검은 클러스터, 선법적 클러스터, 온음음계 클러스터 그리고 반음 클러스터)와 전통적인 3화음들을 거의 완전하게 포함한다. 그 화성적 구축은 음색작곡으로 설명될 수 있는 여지 또한 내포하고 있다. Martina Homma, “Das Minimale und das Absolute-Die Musik Henryk Mikołaj Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985,” *Musik Texte* 44 (1992), 40.

9) 《교향곡 3번》 제1악장에서의 15세기 중반 성십자가 수도원(Święty Krzyż)의 마리아가 그의 아들의 죽음을 슬퍼하는 ‘비가’(Lament swietokrzyski) 인용, 제2악장에서의 유대인 수용소에서 한 소녀가 벽에 쓴 텍스트로 구레츠키가 작곡한 비가 그리고 제3악장의 제정 러시아 폭정에 대항한 반란(1830과 1863년)에서 죽은 아들을 위한 엄마의 비가인 오폴레(Opole) 민요 인용은 구레츠키의 조국 폴란드에 대한 ‘민족성의 음악화’라 할 수 있다. 15세기부터 폴란드가 유럽에서 막강한 국력과 이탈리아와 프랑스와 음악적으로 나란히 하였다는 사실을 기반으로 할 때, 제1악장에서의 폴란드 가톨릭음악의 수용을 시간적으로 15세기 중반에 둔 것은 민족적 자긍심과 연결해 볼 수 있다. 또한 제2악장의 텍스트와 제3악장의 폴란드 민요의 인용은 나치에 의해 그리고 러시아에 유린당했던 국가에 대한 후손이 부르는 ‘폴란드의 비가’라 할 수 있다. 15세기 폴란드 음악의 융성함은 아래의 문헌에서 더 자세하게 확인할 수 있다. Gregorz Michalski, Ewa Obniska and Henryk Swolkień et al., *Geschichte der polinischen Musik*, 30-34.

10) 교황의 폴란드 방문은 소련의 간섭으로 폴란드의 경제가 효과적으로 가동되지 않았고 1970년대 말부터 다시 경제적으로 어렵게 된 상황에서 이루어졌다. 폴란드 가톨릭교도들은 교황의 방문을 맞아 열광적인 모습을 보였고, 폴란드인들의 교회에 대한 충성심의 표현은 소련식 정치체제에 대한 간접적인 시위이기도 했다.

담은 그리고 폴란드 민속음악을 인용한 작품들 창작과 함께 3개의 현악4중주(op.62/1988, op.64/1990-1991 그리고 1993년 시작했지만 미완성인 op.67)와 같은 전통적 편성의 작곡도 이루어졌다. 구레츠키는 1960년대 말부터 금욕적으로 절제된 간결한 음악적 소재를 기반으로 하면서도 거대한 형식을 구상하려 했던 자신의 음악적 사고를 ‘현악4중주’ 또는 ‘교향곡’이라는 장르 수용으로 더욱 구체화했다. 1985년 작곡된 클라리넷, 첼로 그리고 피아노를 위한 《레르헨뮤직》(Lerchenmusik op.53) 제3악장은 베토벤 인용을 아주 명료하게 드러내어 이전 작품에서의 교회음악과 민속음악 인용과는 차별화된 모습을 보인다. 이러한 내용들은 구레츠키 창작에서의 전통에 대한 새로운 해석적 접근을 가능하게 한다.

구레츠키의 ‘명료함’과 ‘단순함’으로 대변되는 음악어법은 이미 앞에서 설명한 바와 같이 성악을 포함한 《어머니께》와 《교향곡 3번》으로 종교적 영감을 강하게 표현하였다. 이러한 내용은 1972년 작곡된 구레츠키의 첫 번째 아 카펠라 합창음악인 《그들은 떠났고 울었다》 《그들은 떠났고 울었다》(Euntes Ibant et Flebant op.32)를 시작으로 하여 15곡의 아 카펠라 합창음악(표1, 참조) 작곡을 통해 더 명확해진다. 15곡의 아 카펠라 합창음악 중 9곡이 《교향곡 3번》이 작곡된 이후 10여년 정도의 시간 동안 작곡되었다는 사실은 구레츠키의 독자적 음악어법인 음악재료의 간결함 추구가 종교음악 그리고 민속음악과 결합되어 아 카펠라 합창음악 작곡으로 더욱 구체화되었으리라는 가정을 뒷받침해준다.

(표1) 구레츠키 아카펠라 합창음악

1972	<i>Euntes Ibant et Flebant</i> op.32
1972	<i>Two Little Songs of Tuwim</i> op.33
1975	<i>Amen</i> op.35
1979	<i>Broad Waters (Szeroka Woda)</i> op.39
1981	<i>Miserere</i> op.44
1981	<i>My Vistula, grey Vistula (Wisło moja, Wisło szar)</i> op.46
1984, rev. 1991	<i>Three Lullabies (Trzy Kocyanki)</i> op.49
1985	<i>Five Marian Songs</i> op.54
1985	<i>Pod Twoja Obrone</i> op.56
1985	<i>Na Aniol Panski</i> op.57
1987	<i>Totus Tuus</i> op.60
1988	<i>Come, Holy Spirit</i> op.61
1999	<i>Five Kurpian Songs</i> op.75
2000	<i>Lobgesang</i> op.76
2004	<i>The Song of Rodziny Katynskie</i> op.81

아 카펠라 합창음악 중 특히 라틴어 텍스트를 가진 종교적 작품들은 ‘성스러운 미니멀리스트 구레츠키’라는 표현을 거부감 없이 받아들여 준다. 구레츠키의 아카펠라 합창음악 가운데 2000년에 작곡한 《찬미가》와 1997년 작곡되기 시작하여 2000년에 완성된 《폴란드의 별을 구하소서》(*Salve, sidus Polonorum* op.72)에서 사용된 악기 글로켄슈piel(Glockenspiel)의 음색<sup>11)</sup>으로 그의 작품 또는 이름 앞에 붙는 ‘성스러운’이라는 표현을 뒷받침한다.

(표1)에서 제시한 아 카펠라 작품들 중 본 논문에서는 라틴어를 텍스트로 한 작품들(op.32, 35, 44, 60)과 폴란드어를 텍스트로 한 작품들(op.39, 46, 49)을 분석하여 미국에서 시작된 미니멀리즘 또는 독일의 1970년대 중반 젊은 작곡가들의 새로운 음악적 경향을 논하면서 사용된 새로운 단순성으로 그의 음악어법을 묶어 설명할 수 있는지를 확인할 것이다. 나아가 앞에서 설명한 폴란드 작곡가 구레츠키의 ‘작곡재료의 축소와 단순화’가 활동 당시의 폴란드의 사회적 환경을 배경으로 하는 ‘민족성’ 표현과 관계하는지도 확인해보고자 한다.

### 3. 구레츠키 아 카펠라 작품 분석

본 장에서는 시편 126편 6절과 95편 6절을 텍스트로 한 《그들은 떠났고 울었다》와 폴란드 시인들의 시를 가사로 한 《넓은 강》(*Szeroka Woda* op.39, 1979)의 전체 음악 구성 그리고 음악적 소재와 운용 그리고 성악 성부 짜임새를 비교 분석한다.<sup>12)</sup> 두 곡의 분석에서 확인된 공통적 음악어법을 다른 작품들에서 찾고 비교하는 것을 통해 구레츠키의 독자적인 음악어법을 확인하게 될 것이다.









11) ‘종(Glocken)+연주(spiel)’라고 번역되는 악기의 이름이 말해 주듯이 교회의 카리용(교회 탑에 달린 한 벌의 종)의 음색과 효과를 준다. 관현악법에서도 같은 용법으로 사용되어 왔다. 이 악기의 음색을 ‘신비로움’과 연결할 수 있음을 영화 《은하수를 여행하는 히치하이커를 위한 안내서》(2005)에서 아서가 행성을 만드는 공장에 방문했을 때 등장하는 ‘Planet Factory Floor’ 음악에서도 찾을 수 있다. 이 음악에서 글로켄슈piel은 피콜로, 하프, 차임벨 등과 조합되어 신비한 분위기를 연출한다.

12) 라틴어 텍스트와 종교적 제목을 가진 작품들 가운데 제일 먼저 작곡된 곡 《그들은 떠났고 울었다》와 폴란드 민속음악을 소재로 작곡한 《넓은 강》을 비교 분석하는 그 이유는 창작의 출발점이 다르므로 음악적 내용도 다를 것임을 전제로 한 것이다.

### 3.1. 《그들은 떠났고 울었다》 분석

《그들은 떠났고 울었다》를 음소재, 두 개 출처를 가진 텍스트 운용 그리고 성악성부 짜임새를 기준으로 하여 음악 구성을 표로 정리하면 다음과 같다.

(표2) 《그들은 떠났고 울었다》의 음악 구성

마디	1-39	40-56	57-86	87-122	123-152	
					123--(141)- 144	145-150
음소재 <sup>13)</sup>	d-e-f(e)→→→→→→→→→→			a-b <sup>b</sup> -c-d-e-f	d-e-f-e--(e <sup>b</sup> )	
	d-도리안			d-에올리안	d도리안→d프리 지안	DM-B <sup>b</sup> M-dm
가사(시편)	126/6	95/6	126/6			
성악성부			3성부 S			
	3성부 A		3성부 A			
	3성부 T		3성부 T			
		1성부 B	3성부 B			

《그들은 떠났고 울었다》는 d단조 성격을 보이는 3개 음으로 축소화된 음소재로 시작한다. 곡의 끝에서도 d단3화음이 등장하여 이 곡의 조성을 d단조라 할 수 있다. 그러나 d단조 성격을 규정함에 있어 중요한 이끔음(c<sup>#</sup>)이 등장하지 않으므로, 이 곡은 선법음악으로 볼 수 있다. 마디 1-86까지 3개 음들(d, e, f)로만 작곡되었기에 d-도리안 선법 성격이 강하게 드러난다. b<sup>b</sup>과 d 장3도 음정으로 시작하는 마디 87 이후부터 마디 122에 이르기까지 음들의 첨가(마디 92에서 C음, 97에서 E음, 101에서 A와 F음)로 인한 최소변화는 d-에올리안으로 선법적 변화를 가져온다. 선법적 클러스터라 할 수 있는 불협화적 진행은 마디 123부터 다시 시작 부분의 단 3개 음을 소재로 하는 단순함으로 해결된다. 시작 부분을 재현하는 마디 123-144에서 마디 141의 E<sup>b</sup>음 출현은 d-도리안 성격을 d-프리지안으로 색채를 바꿔주는 역할을 한다. 종결부분(마디 145-150)에서는 3화음의 울림(D장3화음, 제1전위 B<sup>b</sup>장3화음 그리고 d단3화음)으로 조성적 색채감을 드러낸다(표2, 참조). 곡의 진행 속에서 드문드문 첨가되는 새로운 음들은 d음을 시작음으로 한 화성적-선법적 흐름의 최소변화를 이끈다.

이러한 최소변화는 마디 1-86까지의 3개 음으로 이루어진 기본 동기 전개에서도 확인된다. 시편

13) 여러 성부가 함께 등장할 때 옥타브중복이 일어나므로, 표에 제시한 음은 음역표시를 하지 않는다.

126편 6절의 시작 부분 ‘Euntes ibant flebant’를 가사로 하는 마디 1-39까지를 예를 들어 분석해 보면, 3개 음으로 구성된 동기(마디 1-5)는 4분음표 3개(♩♩), 2개(♩) 그리고 4개로 구성된 마디들을 점차 첨가하며 시간적으로 확장된다(악보1, 참조). 즉 10개의 4분 음표 길이의 기본 동기가 한 마디 전체 휴지 후 반복될 때, 4분음표 3개를 포함하는 마디 첨가로 인해 13개의 4분음표 길이(마디 7-12)로 시간적 확장의 변화를 갖게 된다.

(악보1) 《그들은 떠났고 울었다》 마디 1-21, 알토 성부

또한 성악성부의 음색적 조합에서 드러나는 최소변화도 눈여겨 볼만하다. 각 3성으로 구성된 소프라노, 알토, 테너 그리고 베이스의 음색적 조합, 특히 전체 성부가 등장하는 마디 57 이후에서의 성부구성은 아주 세심한 음색적 배합을 담고 있다.

마디 1-39의 가사 ‘Euntes ibant flebant’를 알토와 테너의 세 개 성부가 같은 음으로 노래했지만, 그 가사를 반복하는 마디 57-86 그리고 마디 123-150까지의 각 성부의 조합은 알토와 테너 세

성부의 선율이 한 옥타브 위로(소프라노) 그리고 아래로(베이스) 옥타브 중첩이 이루어져 전체 음역이 세 옥타브(d-d2)로 확장된다(악보2, 참조). 그러나 마디 57-86에 뒤이어 마디 87-99도 같은 가사를 노래할 때, 음역이 b<sup>b</sup>-d2로 축소되고 성부 짜임새에서도 변화를 갖는다. 소프라노 3성과 테너 3성은 유니슨으로 d음-c음-d음으로 움직이는 선율을 그리고 알토와 베이스 각 3성부는 유니슨으로 b<sup>b</sup>지속음을 노래한다.

(악보2) 구레츠키 《그들은 떠났고 울었다》 마디 57-61/마디 87-94

이에 이어지는 마디 100-122는 소프라노 3성의 각 성부는 한 옥타브 아래로 테너 3성에 의해 그리고 알토 3성의 각 성부는 베이스 3성의 각 성부에서 한 옥타브 아래로 유니슨 된다(악보3, 참조). 마디 87-99와 성부조합은 동일하나 마디 100-122는 각 성부들에서 한 성부씩 지속음인 b<sup>b</sup>음(알토 II와 베이스 II)과 d음(소프라노 III과 테너 III)을 유니슨으로 연주하고, 지속음을 연주했던 알토 3성부와 베이스 3성부 중 각 두 성부들(알토 I+베이스 I/알토 III+베이스 III)도 보조음형적 선율을 반진행으로 노래하여 미세한 음색적 차이를 유발한다.

## (악보3) 구레츠키 《그들은 떠났고 울었다》 마디 100-105, 소프라노와 알토성부

100 (2) (3)

I  
S. II  
테너 3성은  
한 옥타브  
아래로

III

I  
A. II  
베이스 3성은  
한 옥타브  
아래로

III

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

Ve - nien - tes au - tem ve - nient

가사 'Euntes ibant flebant'는 최소한의 음재료(3개음 동기)를 사용했지만 이러한 성악성부의 짜임새로 음색적 변화를 수반하며 시간적으로 확장된다. 지금까지 살펴 본 분석을 바탕으로 이 작품을 가사, 음악적 소재, 성부 짜임새 등을 바탕으로 하면, A(마디 1-39), A'(마디 40-56), A(마디 57-86), B(마디 87-99), B'(마디 100-122), A(마디 123-144) 그리고 명확한 조성적 종지를 보이는 C(마디 145-끝)로 구분된 론도유형의 형식으로 볼 수 있다. 물론 마디 40-56의 가사가 시편 95편 6절 'Venite adoremus, et procidamus: et ploremus ante Dominum, qui fecit nos'로서 A부분의 가사와는 다르지만, 선율이 A부분의 3음 동기를 변화시킨 것이므로 A에 대한 변주이다. 이 부분의 변주는 베이스 한성부 첨가와 그 성부의 선율이 3음 동기에 음을 첨가하고 리듬 분할로 이루어진다. A부분과 동일한 가사를 노래하지만, 옥타브 확장 그리고 음색 변화를 수반하는 성부 짜임새를 보인 마디 87-122를 A부분과는 다른 음악적 내용 B로 본다. 이러한 형식 구분은 가사와의 관계보다는 최소한의 음악적 소재를 어떻게 시간적으로 확장하였는가의 관점에 의한 것이다.

음악적 소재의 반복 또는 성부의 짜임새에 따라 론도풍 형식으로 이 곡을 명확하게 나눌 수 있는 근거는 각 부분의 끝에 있는 전체 성부의 휴지(general pause)에 있다. 전체 성부의 휴지는 큰 단락이 나뉘는 부분에서만 아니라, 각 부분에서 기본 동기가 몇 개씩의 4분음표 첨가에 의해 최소의 변화를 담으며 반복되기 전에도 등장한다(악보1, 참조). 작은 부분들 사이 그리고 큰 단락들 사이에 오는 전체 휴지는 이 작품의 형식을 전통적인 론도형식과 차별화시키는 요소이다. 음악적으로

크고 작은 각 부분들을 연결하려는 어떤 가공도 없는, 서로 그 위치가 바뀌어도 음악 진행에 있어 문제가 없는 블록을 나열한 것과 같은 형식<sup>14)</sup>이다.

### 3.2. 《넓은 강》 분석

《그들은 떠났고 울었다》에서 확인된 음악적 특징은 《넓은 강》에서도 유사한 내용으로 확인된다. 《그들은 떠났고 울었다》의 종지부분에서 등장한 3화음은 텍스트와 선율을 민요에서 가져와 작곡된 《넓은 강》<sup>15)</sup> 전체 구성의 중심에 있다. 3화음의 뚜렷한 울림과 함께 하나의 대표 조성 또는 선법으로 제1곡을 제외한 나머지 네 곡의 민요를 규정할 수 있다(표3, 참조). 《넓은 강》에서도 작곡재료의 축소와 반복을 통한 단순화를 확인할 수 있다. 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 단 3개의 음들이 작곡재료의 간결함이었다면, 《넓은 강》의 각 곡들은 단순한 선율진행과 화성적 울림을 가진 두 마디(제5곡은 세 마디) 단위 동기들이 이에 상응한다. 기본 동기와 그에 대조되는 동기들의 반복 그리고 그 반복들로 구성된 큰 단위의 반복 구성은 청중들과의 소통이라는 맥락에 부응한다(표3, 참조).

(표3) 구레츠키 《넓은 강》 각 곡의 동기와 악곡 구성

곡	동기와 구성	중심 조
1곡	{ 동기 Ax2+(동기 Bx2)x2 } x3+동기 A	g(?)
2곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Bx2 } x2+동기 Ax2+변화(화음)	gm
3곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Cx2 } x3	e-에올리안
4곡	{ 동기 Ax2+동기 Bx2+동기 Bx2 } x2	fm
5곡	( { 동기 A+동기 B+동기 C+동기 B } x2+동기 Cx2+동기 Bx2 ) x3	GM

14) 이와 같은 내용을 가진 음악전개를 본 논문에서는 ‘블록 형식’으로 명명한다. 훔머는 벽돌을 나열한 것과 같은 이러한 형식을 구레츠키가 애착을 가졌던 타트라(Tatra) 산맥의 민속예술인 조각품과 비교할 수 있다고 한다. Martina Homma, “Das Minimale und das Absolute-Die Musik Henryk Mikołaj Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985,” 40.

15) 《넓은 강》의 텍스트와 선율은 고르체초브스카(Jadwiga Gorsechowska)의 1967년 바르샤바에서 출판된 『넓은 강』(Szereka Woda)와 고르체초브스카와 카스쯔르비나(Maria Kaczurbina)가 함께 1969년에 출판한 『쿠르피에 지역에서의 옛 날들』(Jak to dawniej na Kurpiach bywało)에서 가져왔다. H. M. Górecki, *Broad Waters* (London: Boosey & Hawkes, 1996).

(표3)에서 확인할 수 있는 것처럼 《넓은 강》에 포함된 다섯 곡은 모두 명확한 형식을 갖고 있다. 표에 정리된 내용 중 ‘동기’라는 단어와 반복을 표시하기 위한 x 표시는 《그들은 떠났고 울었다》의 ‘블록 형식’과는 차별화되는 형식을 각 곡들이 가졌고, 그것이 크게 세부분 형식으로 설명할 수 있음을 보여준다. 폴란드 민속음악을 바탕으로 한 《넓은 강》이 종교음악적 음향결과를 이끈 《그들은 떠났고 울었다》와 어떤 차별화된 음악적 내용을 가지고 있는지를 제1곡을 중점적으로 분석한다. 제1곡 ‘우리의 나레프강’(A ta nasza Narew)의 가사와 음악구성을 우선적으로 표로 제시하면 아래와 같다.

(표4) 《넓은 강》 제1곡 ‘우리의 나레프강’의 가사와 음악 구성

형식	A			A'				A''				후렴
	a	b	b	a	b	b	b'	a	b''	b''	b'''	a
	T. 1-4	5-8	9-12(13)	14-17	18-21	22-25	<del>26-28</del> (29)	30-33	34-37	38-41	42-45 (46)	47-50 (51)
가사	1연			2연				3연				1연
	1-2행	3-4행	3-4행	1-2	3-4	3-4	4	1-2	3-4	3-4	4	1
구성	동기 Ax2	동기 Bx2	동기 Bx2	Ax2	Bx2	Bx2	B'x2	Ax2	B'x2	B'x2	B'x2	Ax2
성 부	S				div.			div.				
	A							div.				
	T											
	B											
음역	c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	c <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>		a-d <sup>2</sup>	a-a <sup>1</sup>			c <sup>1</sup> -d <sup>2</sup>	c <sup>1</sup> -b <sup>1</sup>			a-d <sup>2</sup>
나타 냄말	Lento malincolico			a tempo ma molto espressivo			*	pochiss. piu lento-dolce			**	***

\* poco allarg.---rall. e dim.---

\*\* rall. e poco dim.---molto rall. e poco dim.---

\*\*\* Molto lento e largo-espressivo molto allarg. e molto rall.

(악보4) 《넓은 강》 제1곡의 동기 A와 반복(마디 1-2, 마디 14-15, 마디 30-31)

**Lento**(♩=42-44) **malincolico (smętnie)**

**a tempo ma molto espressivo**

**Pochiss: Più lento - dolce**

g단조와 G장조의 딸림화음

전체 51마디로 구성된 제1곡은 두 개 동기(A와 B)의 반복을 통해 대조가 없는 세부분(A, A', A'') 또는 가사와의 관계로 본다면 변형유절형식을 이룬다. 부분 A에 대한 최소의 변화를 보여주는 부분 A'와 A''는 한 마디의 전체 휴지 후에 시작한다.<sup>16)</sup> 그러나 부분 A를 이루는 작은 부분(a, b) 들은 휴지 없이 진행될 뿐 아니라, 음악적으로 엮여져 있어 《그들은 떠났고 울었다》의 ‘블록 형식’과는 분명한 차이를 보인다. 동기 A와 B로 이루어진 부분 A의 조성적 흐름은 g음을 중심으로 한다. 그러나 좀 더 자세히 보면, 소프라노 선율과 알토 대선율로 제시되는 동기 A의 구성음은 g단조 음계를 이루고 알토 선율과 소프라노 대선율로 제시되는 동기 B는 G장조의 성격을 띤다(악보4와

16) 《넓은 강》의 제1곡을 제외한 나머지 곡들에서는 2마디 또는 3마디 동기의 반복으로 형성된 작은 부분들 뿐 아니라, 시와 연관하여 나눌 수 있는 큰 단락 부분에서도 전체 휴지는 없다.

5, 참조). 같은 으뜸음조의 관계에 있는 동기 A와 B는 f<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>음을 동일한 시작 음형으로 한다. 이 공통된 시작 음형은 각 동기들 반복으로 구성된 작은 부분들을 음악적으로 연결하는 고리가 된다.

(악보5) 《넓은 강》 제1곡의 동기 B(마디 5-6)와 반복

The image shows a musical score for the song 'Wide River'. It consists of two systems of vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).  
 The first system (measures 5-6) shows:  
 - Soprano (S): Oj, na łą-kach na po-lach  
 - Alto (A): Oj, na łą-kach, oi, na po-lach  
 The second system (measures 18-19) shows:  
 - Soprano (S): Oj, Na - rew nie gniew - na,  
 - Alto (A): Oj, i Na - rew już nie gniew - na,  
 - Tenor (T): Oj, Na - rew nie gniew - na,  
 - Bass (B): Oj, Na - rew nie gniew - na,  
 Dynamic markings include *mf* and *mf en dehors*.

축소된 음악적 재료의 반복과 그로 인한 명확하고도 단순한 형식은 성부 짜임새의 최소 변화로 인해 변주된다. 이 곡에서의 최소 변화는 성부 짜임새에서 나타난다. 성부 짜임새의 변화는 또한 각 성부의 진행을 변화시킨다. 남성 성부가 첨가되어 4성부로 진행되는 부분 A'의 동기 A(마디 14-15)는 연속되는 7화음을 g단조의 딸림화음으로 해결하면서 단조 성격을 명확하게 한다. 마디 31 알토 제1성부에서 첨가된 e<sup>1</sup>음은 g단조 화성단음계 제6음으로 마디 14-15에서보다 더 확실하게 동기 A의 g단조 성격을 드러낸다. 성부 첨가로 인해 동기 A와 B의 다른 조성적 감각이 확실하게 드러나지만, 부분 A'의 동기 A에서 동기 B로 연결되는 마디 17-18은 부분 A에서 동기 A와 B의 연결(마디 4-5)보다 더 자연스럽다. 마디 17-18의 동기 A와 B의 연결은 첨가된 성부로 인해 4성부가 명확하게 g단조와 G장조의 공통화음인 D장3화음 연주하기 때문이다.

동기 A를 여성 2성부로, 혼성 4성부로 그리고 여성 4성부로 반복하는 부분을 비교해 보면, 성부의 첨가와 삭제가 각 성부의 선율 진행과 음색 변화를 가져옴을 알 수 있다. 여성 2성부로 제시된 동기 A가 혼성 4성부로 반복되는 마디 14-17 그리고 여성 4성부로 반복되는 마디 30-33은 소프라노 주선율은 변하지 않지만, 나머지 아래 성부들은 동일한 화성적 울림 속에서 최소의 변화를 갖는다(표4와 악보4, 비교 참조). 소프라노를 제외한 각 성부들의 진행에서 일어나는 최소의 변화를 청

각적으로 감지하기는 쉽지 않다. 그러나 여성과 혼성의 음색적 변화 그리고 여성 성부의 동일한 음색이지만 대위적 진행의 2성부 그리고 호모포니적 4성부 짜임새에 의한 음악의 차이는 감지할 수 있다. 이 곡에서의 절제된 음악 재료를 성부 짜임새라는 최소 변화로 이끌어 나가는 모습은 동기 B의 반복에서도 찾을 수 있다(악보5, 참조).

단순한 음악적 소재와 그 반복을 통한 명확한 형식은 《넓은 강》의 나머지 곡들에서도 분명하게 드러난다(표3, 참조). 그러나 각 곡들에서의 최소 변화가 제1곡에서처럼 성부 짜임새로 일어나지는 않는다. 예를 들어 시작부터 끝까지 혼성4부로 노래하는 제3곡 ‘오, 자니, 자니’(Oj, Janie, Janie)에서의 최소 변화는 소프라노를 제외한 성부에서 나타나면서 기본 동기와는 다른 화성적 울림을 만든다. (표3)에서 확인할 수 있듯이 제3곡은 부분 A(마디 1-12)-A'(마디 13-24)-A(마디 25-36)로 균등하게 각 부분이 12마디씩으로 구성된 세부분 형식이다. 각 부분은 서로 다른 두 마디 동기(A, B, C)의 반복으로 구성된다(표5, 참조).

(표5) 《넓은 강》 제3곡 ‘오, 자니, 자니’의 구성, 기본 동기들과 변화

시	1연			2연			3연		
	1행	2-3행	4행	1행	2-3행	4행	1행	2-3행	4행
형식	A			A'			A		
구성	동기 Ax2	동기 Bx2	동기 Cx2	동기 A'x2	동기 B'x2	동기 C'x2			
진행	e음---b <sub>6</sub>	e----a	D---e음	e음---G <sub>46</sub>	e----C <sub>46</sub>	D <sub>46</sub> -e/c-e음			
나타 냄말	Molto lento dolce cantabile			a tempo ma espressivo			Ancora piu lento		
	<i>p</i>			<i>f</i>			<i>p(quasi pp)</i>		

부분 A'에서 세 개 동기들이 반복될 때, 소프라노 성부를 제외한 3성부에서의 최소 변화는 결과적으로 화성적 변화로 이어진다. 각 동기들의 e-에올리안 성격은 각 동기가 다른 동기로 연결될 때는 조성적 진행을 보인다(악보6과 표5, 참조). 부분 A의 동기 A와 B의 연결 그리고 동기 B와 C의 연결은 딸림화음과 으뜸화음의 관계로 조성적 울림을 강하게 드러낸다. 그러나 부분 A'에서의 소프라노를 제외한 성부들의 변화된 음들로 인해 매 박들은 3화음과 7화음의 울림을 갖지만, 각 동기들의 연결은 부분 A에 비해 화성적 중지감을 명확하게 보이지 않는다. 제3곡에서 음역 확장 없이 이루어지는 최소의 음 변화는 선법적 흐름을 조성과 결합한 복잡한 화성적 울림으로 이끌고, 이를 통해 부분 A'가 대칭적인 세부분 형식에서 상대적인 대조의 의미를 갖게 한다.

(악보6) 《넓은 강》 제3곡 ‘오, 자니, 자니’의 기본 동기들과 변화

기본 동기들		동기들의 변화	
동기 A (마디 1-2)		A' (마디 13-14)	
<p><b>Molto lento</b> (♩ = 33, ♪ = 66) <b>Dolce cantabile</b></p> <p>S. A. <i>p</i> Oj, Ja - nie, Ja - nie.</p> <p>T. B. <i>p</i> Oj, Ja - nie, Ja - nie.</p>		<p><b>a tempo ma espressivo</b></p> <p>13 <i>quasi f</i> Przy - nio - słem ro - sy</p> <p><i>quasi f</i> Przy - nio - słem ro - sy</p>	
<p>동기 B (마디 5-6)</p> <p>5 S. A. Có - żeś nam przy - niósł no - we - go?</p> <p>T. B. Có - żeś nam przy - niósł no - we - go?</p>		<p>B' (마디 17-18)</p> <p>17 S. A. Oj, i da - łem ma - cie rzan - ki,</p> <p>T. B. Oj, i da - łem ma - cie rzan - ki,</p>	
<p>동기 C (마디 9-10)</p> <p>9 S. A. Ja - nie zie - lo - ny?</p> <p>T. B. Ja - nie zie - lo - ny?</p>		<p>C' (마디 21-22)</p> <p>21 S. A. Pan - nom na wian - ki.</p> <p>T. B. Pan - nom na wian - ki.</p>	

상대적인 대조와 반복의 세부분 형식의 제3곡과 제1곡에서의 변주적 진행은 서로 상이한 나타냄 말에 의해 형식적으로 명확하게 된다(표3과 5, 참조). 제1곡의 부분 A가 최소의 변화로 변주되는 부분들에서의 ‘느리고-슬프게’(Lento malincolico), ‘박자대로-그러나 매우 풍부한 표정으로’(a tempo ma molto espressivo) 그리고 ‘조금 더 느리게-달콤하고 부드럽게’(pochiss. piu lento-dolce)라는 연주지시어는 이 곡의 각 부분의 점차적인 변화를 블록과 같이 인지할 수 있게

한다. ‘여리게’(p), ‘세게’(f) 그리고 ‘여리게’(p)의 각 부분의 다이내믹은 《그들은 떠났고 울었다》와 같이 ‘블록 형식’으로 인지하게 한다. 음악적으로 연결된 구성에 나타냄말과 다이내믹의 대조를 주어 구레츠키는 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같은 ‘블록 형식’으로의 음향 인식은 제3곡에서도 나타난다(표5, 참조).

### 3.3. 간결한 음악 소재, 최소 변화 그리고 형식

종교적 라틴어 텍스트를 가진 《그들은 떠났고 울었다》와 민속음악에서 가져온 선율과 텍스트로 작곡한 《넓은 강》 분석에서 공통적으로 뽑을 수 있는 음악적 내용은 ‘간결한 음악적 소재’와 ‘반복’을 통한 단순한 구성이다. 그러나 두 작품들에서의 최소의 음악적 소재의 내용은 3개 음 그리고 두 마디 동기라는 차이가 있다. 라틴어 텍스트를 가진 작품과 폴란드어 텍스트를 가진 작품에서의 최소 음악 소재의 차이는 각 작품 이후 작곡된 아 카펠라 합창음악에서도 드러난다. 1975년 작품인 《아멘》(Amen op.35) 그리고 1981년 작품인 《불쌍히 여기소서》(Miserere op.44)는 3음 동기가 시작부분부터 등장하고 전 곡에서 변화되며 반복된다(악보7).

(악보7) 《아멘》과 《불쌍히 여기소서》의 3음 구성 동기

#### a) 《아멘》 마디 1-6

Lento e tranquillo (♩ = 52)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A ————— ME ——— N

A ————— ME ——— N

A ————— ME ——— N

A ————— ME ——— N

## b) 《불쌍히 여기소서》 마디 1-4

**Lento (♩=48) Blagynie**

Do - mi-ne De - us, Do - mi-ne De - us,

단 3개의 음들로 구성된 동기는 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 각 작품들 속에서 반복된다. 도리안 또는 에올리안 선법을 시작하는 세 음 그리고 반음 내려오는(d-e-f-e 또는 a-c-d-c) 이 동기는 구레츠키 종교적 아 카펠라 합창음악들에 공통되는 특징이다.<sup>17)</sup> 그러나 최소한의 음 소재에 의한 이 동기는 1987년 라틴어 텍스트를 가진 종교적 아 카펠라 《당신의 모든 것》(*Totus tuus* op.60)에서는 전면에서 드러나지 않는다.

《그들은 떠났고 울었다》와 《넓은 강》 분석에서 최소의 음악적 소재 내용을 3개 음 그리고 두 마디 동기라고 구별했고, 그에 따라 바로 위에서 종교적 그리고 민속적 아 카펠라 작품들에 구분되어 나타난다고 설명했다. 그러나 이와 같이 명확하게 3음 동기 그리고 두 마디 동기라고 구분할 수 있는 것은 이 간결화 된 음악적 소재를 악곡의 진행에서 어떻게 운용하느냐에 따른 것이다.

3음으로 구성된 이 동기를 음악적 소재로 한 《아멘》은 그 단순한 음악적 소재를 반복하여 악곡을 구성하는 방법이 《그들은 떠났고 울었다》와 비교할 수 있다. 다시 말해서 《아멘》의 3음으로 구성된 다섯 마디 기본 동기(악보7, 참조)를 반복할 때 《그들은 떠났고 울었다》에서와 같이 마디의 첨가 또는 삭제를 통해 변화한다. ‘아멘’을 16번 반복 노래하는 이 곡은 3음으로 구성된 기본 동기뿐 아니라, 새로운 동기들(마디 54/98)과 그 동기들의 반복으로 구성되어 있다. ‘아멘’이 16번 등장할 때마다 전체 휴지(G.P.)가 각 반복을 분할시켜주고 있고, 나타냄말과 다이내믹으로 큰 부분의 구분을 명확하게 함으로 《그들은 떠났고 울었다》와 같이 아멘을 노래하는 각 부분들이 음악적으로 연결되는 것이 아니라 하나의 독립된 덩어리로 인지되는 ‘블록 형식’이다. 《아멘》은 기본 동

17) 구레츠키 종교적 작품에서 특징적으로 등장하는 단3도 음역을 순차적으로 상행한 후 반음 하행하는 동기에 서 반음 하행을 토마스(Adrian Thomas)의 문헌을 근거로 하여 위키페디아에서는 치마노브스키(Karol Szymanowski)의 영향을 받은 폴란드 민속음악 수집가의 이름을 딴 “Skierkowski tum”이라고 명명한다. [https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere\\_\(G%C3%B3recki\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_(G%C3%B3recki)) [2017년 4월 23일 접속; Adrian Thomas, *Intense Joy and Profound Rhythm: An Introduction to the Music of Henryk Mikołaj Górecki*, retrieved on 3 March 2009.

기와 새로운 동기들의 반복에 있어서 마디의 첨가뿐 아니라, 혼성 4성부를 기본으로 하면서 각 성부를 분할하여 10성부까지 확장하거나 또는 축소하는 성부 짜임새의 변화를 통해 최소 음악적 소재를 시간적 영역으로 확대하고 있다. 긴 시간적 범위로의 확대에서 3음으로 구성된 동기에 대한 최소 변화는 마디의 첨가 그리고 성부 짜임새의 변화이다. 이 최소변화는 결과적으로 선법으로 시작한 이 곡을 3화음 음향 그리고 그 중첩으로 인한 클러스터적 음향으로 까지 서서히 변화시킨다.

종교적 아 카펠라 《불쌍히 여기소서》 또한 세 개 음이라는 음악적 재료를 전면에 두고 있지만, 《그들은 떠났고 울었다》 그리고 《아멘》과는 다른 음악구성을 보인다. 시편 51편 ‘Domine Deus Noster, miserere imaginem nobis tuam et explica serrum tuum’에서 ‘저희 주님이신 하나님, 당신 종을 굽어보시어’로 번역될 수 있는 부분만을 텍스트로 하여 작곡한 《불쌍히 여기소서》는 11곡이 아타카로 연결되어 연주시간이 35분 정도 소요된다. 각 곡들은 3음으로 구성된 시작 동기(A-B-C-B)에 담긴 단편적 음형(a-b-c/a-b/c-b-c 등)을 시작동기의 앞, 위, 중간 등 다양한 위치에 첨가하며 변화시킨 두 마디 동기와 반복으로 구성된 네 마디 프레이즈로 시작한다(악보7-b와 8).

(악보8) 《불쌍히 여기소서》 2곡과 3곡의 시작 부분

a) 2곡, 마디 1-4(프레이즈 a')

**Lento** (♩=48-50) **Błagalnie - Dolce cantabile**

Bass I  
Bass II

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

↑ 첨가 ↑

b) 3곡, 마디 1-4(프레이즈 a''')

**Lento** (♩ = 52) **Błagalnie - poco espressivo**

Tenor II

D - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

Bass I  
Bass II

D - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

《불쌍히 여기소서》의 두 마디 기본 동기와 음 또는 음형첨가로 인한 변화된 기본 동기 그리고 새로운 동기들(예를 들어 제3곡의 테너 성부, 악보8-b, 참조)과 그 반복은 《넓은 강》에서와 같이 각각 프레이즈를 구성하고, 네 마디로 구성된 각 프레이즈들은 또 반복되면서 파악이 명확한 세 부분 또는 두 부분 형식을 이룬다. 민요풍인 《넓은 강》과 유사한 음악적 구성을 가진 《불쌍히 여기소서》에서 최소 변화는 음 또는 음형 첨가 외에도 가사의 반복과 함께 시간적 확장을 이룬다(표 6). 처음부터 10곡까지는 표 6에 제시된 1곡과 2곡에서와 같이 ‘Domine Deus noster’ 세 단어를 각 단어의 반복, 두 단어씩 묶은 반복, 전체 세 단어의 반복을 통해 끊임없이 노래한다. 세 개 음 재료를 가진 두 마디 동기 그리고 다음 마디에서의 반복으로 구성된 4마디 프레이즈 a(악보7-b, 참조)는 ‘Domine Deus noster’를 끊임없이 반복 노래하는 10곡까지 다양하게 최소로 변화되지만 동일한 가사로 인해 그 변화는 쉽게 드러나지 않는다.

(표6) 《불쌍히 여기소서》 1곡과 2곡을 중심으로 본 가사 반복과 음악구성

1곡	가사	Domine Deusx2-[Domine Deusx2]x2-[Domine Deusx2-Deus nosterx2]x2
	형식	a-----[b]x2-----[c+d]x2
2곡	가사	Domine Deusx2-Domine Deusx2-[Domine Deusx2]x2-noster Deus noster
	형식	a'------a''x2-----[a'''x2]x2-----a'''x2
3곡		Domine Deusx7-[Domine Deus noster]x2
4-10곡		위 3곡과 같이 Domine Deus noster 세 단어의 다양한 조합과 반복
11곡		miserere nobisx3-nobisx2-miserere nobisx2-novisx4

동일한 가사 ‘Domine Deus’의 수많은 반복은 낮은 음역부터 한 성부씩 첨가되는 성부 짜임새 변화(베이스 솔로로 시작하여 9곡에서 혼성 8성부로 그리고 10곡에서는 혼성 10성부)로 인해 음색적 변화를 수반한다.

《불쌍히 여기소서》의 각 곡은 독자적인 하나의 형식(세부분, 론도, 변주)을 바탕으로 하고 있고 아타카로 연주되는 각 곡이 전체 휴지로 끝나므로 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 그리고 《넓은 강》과 같이 ‘블록 형식’으로 충분히 볼 수 있다. 그러나 이 세 곡들과는 달리 《불쌍히 여기소서》 각 곡들의 마지막 부분에 ‘점차 빠르게’, 또는 ‘점차 느리게’와 같은 나타냄말이 등장하면서 다음 곡의 나타냄말과 자연스럽게 연결된다. 이러한 나타냄말의 기록은 각 곡을 개별적인 ‘블록’이 아닌, 각 곡들이 서로 연관된 하나로 묶으려는 구레츠키의 형식 변화로 이해할 수 있다.

《넓은 강》에서 보여주었던 두 마디(혹은 세 마디) 동기를 최소의 음악적 재료로 사용한 내용

은 《불쌍히 여기소서》와 같은 해에 작곡된 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》(*Wis̄to, moja, Wis̄to szara* op.46)과 《세 개의 자장가》(*Trzy kōtysanki* op.49)에서도 나타난다. 1981년 작곡된 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》의 형식은 《넓은 강》의 다섯 곡들과 같이 명확하다. 크게 A, B, B/A, B, B/C 세 부분으로 나눌 수 있는 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》<sup>18)</sup>의 각 부분의 끝에는 4분셈표가 있어 단락감을 명확하게 한다. 그러나 악보에 기재된 점차적인 속도와 다 이내믹 변화를 요하는 나타냄말은 같은 해 작곡된 《불쌍히 여기소서》에서와 같이 이 곡을 하나의 흐름으로 인식하게 한다. 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》에서는 나타냄말뿐 아니라, 가사의 언어적 구조와 관계없이 진행되는 베이스 성부가 이 곡을 하나의 음악적 흐름으로 묶어준다. 처음부터 끝까지 a음을 노래하는 베이스 성부는 3도 병진행 하는 선율(주로 테너 I&II, 간헐적으로 소프라노와 알토 등)에서 드러나는 조성적 성격을 선법적으로 만드는 역할을 하여 전체 악곡을 F장조가 아닌 d-에올리안으로 보게 한다. 또한 작은 B부분 베이스 지속음 형태인 4분음표 a 연타음을 작은 A의 마지막 마디에서 미리 제시하여 작은 A와 B(예를 들어 마디 8-9)를 자연스럽게 연결한다.

가사의 언어적 구조와 관계없이 노래하는 베이스의 지속음, 특히 작은 A부분과 B부분을 연결하면서부터 등장하여 B부분 전체 베이스를 노래하는 4분음표 a 연타음은 ‘점차 음 하나 하나를 강조’(sempre poco marc.)하라는 지시어를 수반한다. 지속음의 타악기적 또는 리듬적 울림은 1980년대 들어와 구레츠키 음악에서 간결한 음악적 재료 그리고 단순한 구성과 함께 중요하게 다뤄지기 시작한 ‘리듬의 움직임’에 대한 인식 반영으로도 볼 수 있다. 구레츠키의 ‘리듬 움직임’에 대한 사고는 민요적 아카펠라 작품과 유사한 구성을 가진 종교적 아 카펠라 《당신의 모든 것》에서도 찾아볼 수 있다. 라틴어 가사를 음절적으로 작곡한 콘дук투스 양식의 이 작품은 지금까지 설명한 작품들과 같은 최소의 음악 재료 그리고 그것의 반복과 변화를 통한 단순한 구성보다는 4/4 박자와 3/4 박자가 주는 리듬 움직임(특히 4/4와 3/4이 교대되는 마디 50-58/59-66/67-72/73-)이 음악 구성의 중심에 있다.

《세 개의 자장가》 중 세 번째 곡 ‘까마귀와 닭들이 울지 마라’(Nie piej, kurku, Nie piej)<sup>19)</sup>

18) 이 곡은 폴란드 전통음악을 토대로 구레츠키가 아 카펠라 합창음악으로 작곡한 것이다. 이 곡에 사용된 가사와 선율은 고르체초브스카의 《넓은 강》(*Szereka Woda*)에서 가져왔다.

19) 《세 개의 자장가》도 폴란드 텍스트를 가진 다른 아 카펠라 합창음악과 마찬가지로 가사와 선율을 전통음악에서 가져와 작곡한 것이다. 제1곡 ‘잘 자거라’(Usnij̄ze mi, usn̄sij̄)와 제3곡 ‘까마귀와 닭들이 울지마라’는 1958년 한나 코스티르코(Hanna Kostyrko)가 선별하여 출판한 『벽 위를 걷고 있는 Baj』(*Chodzi chodzi Baj po ścianie-Wiersz:Kōtysanki*)에서 그리고 제2곡 ‘흔들어라, 흔들어라’(Kōtysz̄ się kōtysz Kōtysz̄ się kōtysz)는 오스카 콜베르크(Oskzr Kolberg)에 의해 1963년 출판된 『작품전집』(*Dziēra Wszystkie*) 제26권, 제3부, 549번의 선율과 가사를 가져와 작곡한 것이다.

는 구레츠키 창작에서의 음악 소재의 간소화와 단순한 구성뿐 아니라, 리듬 움직임에 대한 내용을 잘 보여준다. 4행씩 구성된 2연의 시를 가사로 한 이 곡은 크게 두 부분으로 나뉜다. 특히 첫 번째 부분(마디 1-62)은 두 번째 부분(마디 63-95)의 4성부 코랄풍 진행과는 달리 아래 3성부들을 오스티나토로 반복시키면서 소프라노 솔로를 두드러지게 한다. 각 연의 1-2행 가사를 테너와 베이스는 a<sup>b</sup>-b<sup>b</sup>음을 교대 반복하고, 알토 성부는 종교적 아 카펠라 작품 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 그리고 《불쌍히 여기소서》에서 설명한 3음으로 구성된 동기를 오스티나토 음형으로 마디 3부터 지속적으로 반복한다(악보9).

(악보9) 《세 개의 자장가》 제3곡, 마디 1-3

Mosso - ma non troppo (Moderato ♩ = ca 84)

Soprano

Alto *mp sempre staccato assai ma ben marcato*  
Nie piej, kur - ku, nie piej

Tenor Bass *mp sempre staccato assai ma ben marcato*  
Nie piej, kur - ku, nie piej, Nie piej, kru - ku, nie piej, Nie piej, kur - ku, nie piej

이런 오스티나토 반복에 더해지는 소프라노는 1연 3-4행에 해당되는 텍스트를 마디 7-18에서 네 음으로 구성된 여섯 마디 선율(악보10-a)로 두 번 반복한다. 다시 테너와 베이스의 두음 반복과 알토의 오스티나토 음형이 2연의 1-2행을 네 마디 반복 노래한 후, 마디 23-62까지 소프라노 성부가 2연의 3-4행을 24마디에 걸쳐 노래한다. 2연 3-4행의 소프라노 선율은 1연 3-4행 선율의 시작 두 마디를 보조음형으로 리듬 분할한 변주이고, 이 변주선율은 네 번 반복된다(악보 10-b). 이 곡에서는 최소의 음악 재료, 반복 그리고 선율을 첨가한 변화뿐 아니라, 아래 3성부는 각 연의 1-2행 가사 전달보다는 반복되는 리듬의 인상을 청자들에게 강하게 준다.

(악보10) 《세 개의 자장가》 제3곡, 소프라노 선율

a) 마디 7-12, 소프라노 선율

7 **espressivo - legato**  
*mp(mf)*

No - cka by - ła kró - tka, \_\_\_\_\_

b) 마디 23-28, 소프라노 선율

23 *mp(mf)*

Lu - laj lu - laj - że, Ma - ry - siu, \_\_\_\_\_

#### 4. 나가면서: 구레츠키 음악어법, 새로운 단순성 그리고 미니멀음악

70년대 초부터 작곡된 구레츠키 아 카펠라 합창음악 분석에서 드러난 그의 음악어법은 다음의 인용문들에서도 그 내용을 확인할 수 있다.

“…… 60년대 말에 즈음하여 그구레츠키의 창작에는 작곡재료들의 단순화와 축소가 나타났다. 종종 구레츠키를 종교적인 주제와 연결하여 펜데레츠키와 비교하기도 하지만, 그는 적은, 종종 반복되는 세포와 같은 동기로부터 두터운 교향곡적 작품들을 작곡한다. 그 작품들은 찬가와 같은 성스러움을 형성하기도 하고 시편을 낭송하는 비가(Lamento)풍으로 연주된다.”<sup>20)</sup>

“[구레츠키의] 새로운 창작시기는 작곡재료들의 단순화와 극도의 축소를 특징으로 한다. …… 이 경향은 종종 단 2개에서 4개까지 음들로 제한하고, 그것들을 옥타브로 중복하면 층층이 쌓인 넓

20) Helga de la Motte-Haber(Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), 72.

은 음향층이 결과로 이어진다. 음향적 결과의 경미한 압축과 그것들의 반복 가능성은 시간적인 확장을 가져온다. 비록 다이내믹 대조가 극단으로 치닫는다 할지라도, 음색은 동질성을 갖게 된다.”<sup>21)</sup>

구레츠키의 창작 경향에 대해 언급한 위 두 인용문에서 공통된 ‘작곡재료들의 축소와 (극도의) 단순화’, ‘적은, 종종 반복되는 세포와 같은 동기’, ‘단 2개에서 4개까지 음들로 제한’ 등과 같은 표현은 구레츠키의 60년대 말 이후 음악어법을 ‘새로운 단순성’ 또는 ‘미니멀음악’과 연결하여 해석할 수 있는 여지를 충분히 준다.

20세기 모더니즘 또는 적어도 바로크시대 이후의 다른 서구의 예술 음악보다는 비서구음악, 재즈 그리고 록에 더 많은 영향을 받았으며<sup>22)</sup> 미국에서 시작된 미니멀음악은 최소의 음악적 요소(리듬, 선율, 화성)에 의한 창작, 좀 더 자세하게 설명하자면, ‘최소 단위, 반복(오스티나토), 최소 변화, 위상변이(phase shifting)’ 등을 기본 어법으로 한다.

‘미니멀리스트’라는 커다란 카테고리로는 묶은 작곡가들(라이히, 라일리, 영 등)은 그러나 위에서 설명한 것과 같은 미니멀음악의 기본 어법을 형성함에 있어 각자의 개성적 언어를 보였다. 그러므로 구레츠키의 음악을 미니멀음악과 연결하는 해석<sup>23)</sup>들은 미니멀음악의 특징을 그들의 초기 작품들에서 유추한 미니멀음악의 기본어법에 초점을 두고 있다. 다시 말해서 최소의 음악적 요소, 반복,

21) Zofia Helman, “Henryk Mikołaj Górecki,” Hanns-Werner Heister & Walter-Wolfgang Spatter(Hg.), *Komponisten der Gegenwart* (München: edition text-kritik, 1992).

22) Potter, “Minimalism,” 16: 716. 스티브 라이히(Steve Reich, 1936-) 그리고 테리 라일리(Terry Riley, 1935-) 같이 미니멀음악을 대표하는 작곡가들의 작품에서 공통적으로 뽑을 수 있는 미니멀음악의 기본 아이디어인 ‘최소의 음악적 재료의 반복’-미학적 이념으로 설명하자면 ‘반 예술(anti-art)로 그리고 ‘예술가의 주관적 의도의 축소’-은 비서구음악에 대한 흥미와 연구의 결과라 할 수 있다. 라 몬테 영(La Monte Young, 1935-)은 재즈, 라 일리는 인도네시아 가믈란음악, 라이히는 가나의 드럼음악 등에 몰입하면서 그들의 예술적 영역을 발전시켰다. 영화음악 작곡가로도 대중에게 알려진 필립 글래스(P. Glass, 1937-) 또한 1966년 아방가르드-연극양상블 마부 마인즈(*Mabou Mines*)를 위해 작곡한 작품으로 미니멀리스트 대열에 합류했다. 그의 첫 번째 미니멀음악이라 할 수 있는 이 작품에 담아 놓은 그의 음악적 사고는 1965-66년 인도, 북아프리카 그리고 중앙아시아를 여행하면서 경험한 비서구음악을 바탕으로 하였다. 신인선, 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 178-179 참조; 오희숙, 『20세기 음악 1 역사·미학』 (서울: 심설당, 2004), 269-271 참조; Fabian R. Lovisa, *minimal-music: Entwicklung, Komponisten, Werke* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996), 23-29, 45-51, 60-65, 87-91 참조.

23) 로비자(Fabian R. Lovisa)는 구레츠키의 《교향곡 3번》에 담긴 음악어법을 좁은 의미에서의 미니멀음악으로 설명하였다. Lovisa, 위의 책, 203. 그로브사전에는 1990년대 유럽의 구레츠키, 아르보 페르트(A. Pärt, 1935-) 등과 같은 작곡가들이 영적(靈的)으로 미니멀리즘을 접근하였고, 이로 인해 미니멀리즘이 “성스러운 미니멀리즘”(holy minimalism)이라는 다른 이름으로 불리면서 국제적 명성을 얻었다고 기록되어 있다. Potter, 위의 글.

최소 변화의 내용이 앞에서 분석된 아 카펠라 작품들 구성의 중심에 있으므로 미니멀리즘의 경향으로 또는 그를 미니멀리스트 작곡가로 그룹화 할 수는 있다. 그러나 아 카펠라 작품들 분석의 결과에서 드러난 반복의 방법과 최소 변화로 얻어진 내용은 초기 미니멀음악, 특히 라이히의 미니멀음악과는 다른 모습을 띤다. 라이히의 《바이올린 페이스》(*Violin Phase*, 1967) 그리고 《페이스 패턴스》(*Phase Patterns*, 1970)에서와 같이 오스티나토 음형을 반복함에 있어 ‘조금씩의 속도 변화’라는 최소변화로 순간적으로 약간씩의 ‘어긋남’이 형성되는 위상변이를 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서는 찾아볼 수 없다. 반면에 라이히의 1979년 작품 《8중주》(*octet*)<sup>24)</sup>에서 5도 도약 진행을 특징으로 하는 한 마디 동기를 다른 성부가 5도 병진행하고, 또 다른 성부들에서는 4분음표 또는 2분음표의 시간적 공백을 두고 키는 모방하는 성부들 짜임새는 종교적이고 ‘신비로운’ 음색을 결과적으로 가져올 뿐 아니라, 협화적 성격의 한 마디 기본 동기를 불협화적 음향으로 진행시킨다. 한 마디 동기의 지속적 반복이 성부 짜임새에 의한 최소 변화로 그 음향적 성격이 점차적으로 변화시키는 것은 구레츠키의 아 카펠라 작품들 중 《그들은 떠났고 울었다》, 《불쌍히 여기소서》, 《넓은 강》 제3곡 등과 같은 작품에서 성부 짜임새 변화로 음향의 성격을 변화시킨 것과 비교될 수 있다. 또한 구레츠키 아 카펠라 합창음악들에서 선법과 조성의 혼합 또는 선법으로 시작하지만 다양한 성부 짜임새에 의해 드러나는 3화음, 7화음 등 조성적 내용(예를 들어, 《그들은 떠났고 울었다》와 《넓은 강》)은 20세기 최후반의 ‘포스트미니멀리스트’에 의한 미니멀음악, 즉 화성적 움직임 중 중요 특징으로 하는 현상<sup>25)</sup>과 비교될 수 있다.

종교적이건 민속음악에서 가져온 작품이었던 간에 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서의 공통된 내용은 바로 ‘형식의 명료함’이다. 아 카펠라 합창음악에서의 ‘명료한’ 형식은 미니멀음악과는 차별화되는 내용으로 ‘새로운 단순성’과 연결하여 볼 수 있다. 물론 이 개념은 구레츠키의 아 카펠라 합창음악 《그들은 떠났고 울었다》와 《아멘》보다 시간적으로 더 늦게 등장하였고 또한 독일의 젊은 작곡가들의 작곡성향을 지칭하는 개념<sup>26)</sup>이다. 새로운 단순성을 대변하는 작곡가들 중 한 명인

24) 2대의 피아노, 목관악기(피콜로, 플루트, 클라리넷 그리고 베이스클라리넷으로 구성되었지만, 2대 악기로 짝을 이루며 등장) 그리고 현악4부 편성의 《8중주》는 1983년 큰 편성의 앙상블 음악으로 개작되었고, 《8개의 선들》(*Eight Lines*)라는 제목으로 발표되었다. 작품은 라이히가 1976-77년 집중했던 유대교회의 음악으로 그레고리오풍 낭창인 캔틸레이션(cantillation)의 음악적 특징을 근간으로 한다. 캔틸레이션이 짧은 선을 패턴 또는 동기로 구성되고 응답송식(Responsoriale)으로 연주되는 특징을 라이히는 자신의 초기 미니멀음악 특징과 연결하였다.

25) Potter, 앞의 글, 16: 717.

26) 쾰른의 음악회 시리즈(1977년 독일 방송국 WDR 주최) 제목에서 시작되어 몇몇 젊은 작곡가들의 작곡방법을 총괄하는 개념으로 사용되었다. 볼프강 부르데(Wolfgang Burde)가 1979년 『새로운 음악신보』(*Neue*

림(Wolfgang Rihm, 1952-)의 음악적 시학에 근거한 ‘관계의 단순함-형식적 명료함’, ‘음악 재료의 단순화’ 그리고 ‘감정의 단순화’<sup>27)</sup>(다시 말해서 내용적으로 복잡하게 얽히고설킨 표현 탈피)는 새로운 단순성의 특징으로 설명된다. 미니멀음악으로는 설명할 수 없었던 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서의 명료한 형식은 새로운 단순성을 특징짓는 이 세 가지 단순함 가운데 ‘관계의 단순함-형식적 명료함’과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.<sup>28)</sup>

음악어법적인 측면에서 드러나는 유사한 내용(최소의 음악적 소재, 반복, 최소의 변화 등)이 있지만, ‘전통으로의 복귀’ 그리고 구조적으로 복잡하지 않은 음악을 통해 청중이 이해할 수 있는 음악 창작을 추구한 ‘새로운 단순성’ 그리고 전통과의 거리를 둔, 즉 전통을 거부한 ‘반-예술’(Anti-art)인 미니멀음악의 미학적 관점은 전혀 다르다. 서로 다른 대륙에서 어느 정도의 시간적 간격도 있게 등장했고 미학적 관점이 다른 이 두 음악적 경향은 그러나 20세기 음악에서의 ‘청중과의 소통’을 공통으로 이루었다.

‘청중과의 소통’을 이루었다는 점은 구레츠키의 아 카펠라 합창음악들에서도 분명히 파악된다. 그러나 ‘청중과의 소통’을 폴란드 작곡가 구레츠키가 활동했던 시기의 폴란드 정치, 사회 그리고 문화적 측면과 연결해본다면, 그의 작품들 속에서 드러나는 음악적 특징을 ‘민족성’ 발현으로도 볼 수

---

*Zeitschrift für Musik*)에 새로운 단순성으로 총칭되는 그 젊은 작곡가들에게 자신들의 창작 입장을 대변할 장을 마련해주었다. 볼프강 림과 만프레드 트로얀(Manfred Trojahn, 1949-)은 자신들의 음악어법이 민중을 위한 예술로 오해될 수 있음을 그리고 대중식당으로 배달되는 음식을 끓이듯이 한 냄비에 집어넣어 평가하는 것에 큰 불만을 표하였다. Siegfried Schmalzriedt, "Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs 'Neuen Einfachheit'," in *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien · Graz: Universal Edition, 1981), 17-19.

27) 다누저는 림의 기본적인 음악시학을 설명하면서 새로운 단순성의 개념을 간접적으로 제시하였다. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 1996), 404 참조. 이에 대한 더 깊은 내용은 아래의 문헌들에서 다루고 있다. Schmalzriedt, 위의 글, 17-24; Elmar Budde, "Formen der Einfachheit in der Musik-einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung," in *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14, hrsg. Otto Kolleritsch (Wien · Graz: Universal Edition, 1981), 25-37; 김미영, "20세기 후반 독일 음악계에 대두된 '새로운 단순성,'" 『서양음악학』 5 (2002), 227-252.

28) 구레츠키와 마찬가지로 ‘성스러운 미니멀리스트’로 묶여 설명되기도 하는 아르보 페어트는 ‘새로운 단순성’을 대표하는 작곡가로 언급(오희숙, 『20세기 음악 I』, 277, 283-285.)되기도 하지만, 구레츠키의 음악어법-음악적 재료의 축소, 반복과 최소의 변화, 시간적 확장을 통한 명료한 형식을 ‘새로운 단순성’이라는 개념과 꼭 집어 연결 설명하는 문헌을 찾는 것은 쉽지 않다. 페어트의 《프라트레스》(*Fratres*, 1977)의 음악적 구조는 구레츠키의 《그들은 떠났고 울었다》, 《아멘》 등에서 마디를 첨가하며 단순한 음악적 소재를 반복하는 내용 그리고 조성적 울림 등과 같은 유사한 내용을 확인할 수 있다.

있다. 앞서서도 잠깐 언급된 바 있지만, 구레츠키의 아 카펠라 합창음악이 집중적으로 작곡된 시기는 민족주의적인 성향이 강했고 가톨릭을 복권시킨 고무우카 이후 폴란드가 소련의 정치적, 경제적, 군사적 압력으로 힘들었던 때이다. 바로 이 때 폴란드 출신 교황이 임명되었다. 이를 기점으로 폴란드 음악에서 종교적 내용은 정점을 이루었다. 이러한 현상은 70년대 말부터는 자유노조 연대가 결성되고 계엄령이 선포되었던 그 어려운 시점에 교회는 자유로운 사고를 나눌 수 있는 피난처이자 애국적이고 종교적인 음악뿐 아니라, 신음악까지도 공연되는 장소로서 중요한 기능을 하였다.<sup>29)</sup> 이러한 상황에서 종교음악은 종교를 탄압한 사회주의 국가이상에 대항하는 음악으로 인식되었다. 폴란드 출신 교황의 등장은 폴란드의 자부심을 성장시켰고 이러한 배경을 바탕으로 하여 음악은 ‘도덕적이고, 지성적이고 문화적인 엘리트를 끌어 모으는 사회적인 움직임’<sup>30)</sup>이었다.

구레츠키가 서유럽의 이방가르드를 상대적으로 빠르게 벗어나 60년대 말부터 ‘독자적인’ 음악어법으로 걸음을 내딛고, 특히 1970년대 말부터 거의 10여 년 동안 종교적이고 민속적인 요소를 바탕으로 한 아 카펠라 합창음악을 집중적으로 작곡한 것은 바로 이러한 사회적 환경의 반영으로 해석할 수 있다. 다시 말해 구레츠키의 70년대 초반부터 작곡된 아 카펠라 합창음악 분석에서 드러난 미니멀음악 그리고 새로운 단순성으로 설명될 수 있었던 음악어법은 폴란드의 사회적 정서와 요구를 반영한 ‘새로운’ 민족주의로도 이해될 수 있다. 이를 뒷받침 할 수 있는 음악적 내용은 종교적 텍스트를 하는 작품뿐 아니라, 폴란드 민속음악을 기반으로 한 작품들에서도 공통으로 나타나는 d-도리안 선법을 연상시키는 3음을 소재로 한 동기(d-e-f-e)라 할 수 있다.

구레츠키의 아 카펠라 합창음악을 연주하는 프로그램의 ‘성스러운 미니멀리스트: 구레츠키’라는 표기가 20세기 후반 활동한 구레츠키라는 작곡가에 대해 ‘청중과의 소통’의 문을 여는 단초가 된다는 것은 확실하다. 그러나 음악 역사 연구에 있어 ‘한 명의 작곡가를 또는 한 작품을 하나의 예술사조 또는 하나의 음악적 기법으로 규정하고 그에 맞춰 이해하려는 시도’가 작곡가의 음악관 그리고 음악과 사회와의 관계를 놓치고 가는 문제점이 있음을 간과해서는 안될 것이다.

29) Andrzej Chłopecki, “Geschichte der Postmoderne-kompositorische Positionen in mittel- und osteuropäischer Musik,” *Musik Texte* 44 (1992), 35.

30) Chłopecki, 위의 글, 36.

### 검색어

구레츠키, 축소된 음악 소재, 반복, 최소 변화, 성부 짜임새, 미니멀리즘, 미니멀음악, 성스러운 미니멀리스트, 새로운 단순성, 《그들은 떠났고 울었다》(*Euntes Ibant et Flebant*), 《넓은 강》(*Szeroka Woda*), 《아멘》(*Amen*), 《불쌍히 여기소서》(*Miserere*), 《나의 비스와 강, 잿빛 비스와 강》(*Wisłó, moja, Wisłó szara*)과 《세 개의 자장가》(*Trzy kołysanki*)

## 참고문헌

- 김미영. “20세기 후반 독일 음악계에 대두된 ‘새로운 단순성.’” 『서양음악학』 5 (2002): 227-252.
- 박지영. “스티브 라이히의 Tehillim(1981) 제1부에 나타난 ‘음악적 진행.’” 『연세음악연구』 13 (2006): 32-46.
- 박혜경. “지루함의 미학에서 본 미니멀음악에서 반복의 역할.” 『音樂論壇』 13 (2014): 211-234.
- 서의석. “필립 글래쓰의 앙상블을 위한 초기 작품들(1968-1976)에서 나타나는 그의 음악 언어의 발전(제1부).” 『낭만음악』 37 (1997): 63-98.
- \_\_\_\_\_. “필립 글래쓰의 앙상블을 위한 초기 작품들(1968-1976)에서 나타나는 그의 음악 언어의 발전(제2부).” 『낭만음악』 38 (1998): 133-204.
- 서정은. “20세기 이후 무조음악에서의 "반복"을 통한 새로운 유기성 창출: 새로운 음악적 통사론의 가능성에 대한 고찰.” 『음악이론연구』 9 (2004): 216-248.
- 신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 『20세기 음악 1 역사·미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 이승선. “〈구레츠키〉의 교향곡 제3번의 분석 연구.” 『音樂論壇』 10 (1996): 17-40.
- Budde, Elmar. “Formen der Einfachheit in der Musik-einige Aspekte kompositorisch-ästhetischer Wertung.” In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 25-37. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Chropecki, Andrzej. “Gesichter der Postmoderne-Kompositorische Positionen in mittel-und osteuropäischer Musik.” *Musik Texte* 44 (1992): 32-39.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1996.
- Epstein, Paul. “Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase.” *The Musical Quarterly* LXXII/4 (1986): 494-502.
- Gann, Kyle. “Ein Wald aus der Saat des Minimalismus.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 124-131. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.
- Helman, Zofia. “Henryk Mikołaj Górecki.” In *Komponisten der Gegenwart*. Herausgegeben von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Spatter,

- München: edition text-kritik, 1992.
- Homma, Martina. "Das Minimale und Absolute-Die Musik Henryk Góreckis von der Mitte der sechziger Jahre bis 1985." *Musik Texte* 44 (1992): 40-59.
- Kelkel, Manfred. "Meditationsmusik gestern und heute. Unzeitgemäße Betrachtungen über ein aktuelles Thema." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 167-195. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Kolleritsch, Otto. "Zur Wertbesetzung des Begriffs der 'Neuen Einfachheit'." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 9-16. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Kupkovič, Ludislov. "Die Rolle der Tonalität im zeitgenössischen und zeitgemäßen Komponieren." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 90-95. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Lovisa, Fabian R.. *Minimal Music*. Entwicklung-Komponisten-Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Marek, Tadeusz and David Drew. "Górecki in Interview(1968)-And 20 Years After." *Tempo* 168 (1989): 25-29.
- Michalski, Gregorz, Ewa Obniska, Henryk Swolkień and Jerzy Waldorff. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Übertragen von Rymarowicz, Caesar. Geschichte der polinischen Musik. Warschau: Verlag Interpress, 1988.
- Motte-Haber, Helga de la(Hg.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- Pärt, Arvo. *Tabula Rasa*. Wien: Universal Edition, 2010.
- Potter, Keith. "Minimalism." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, edited by Stanley Sadie, 716-718. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Restagno, Enzo, Leopold Brauneiss, Saale Kareda and Arvo Pärt. *Arvo Pärt im Gespräch*. Wien: Universal Edition, 2010.

- Rexroth, Doeter. "Der 'Neoklassizismus' in den zwanziger Jahren und die 'stilistische Ruckentwicklung' in der Musik der Gegenwart." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 222-235. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Rihm, Wolfgang. "Die Klassifizierung der 'Neuen Einfachheit' aus der Sicht des Komponisten." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 79-82. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Saino, Sabine. "Ein anderes Verhältnis von Musik." In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 86-105. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.
- Schmalzriedt, Siegfried. "Bemerkungen zum Gebrauch des Begriffs 'Neuen Einfachheit'." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 17-24. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Stoianova, Ivanka. "Das Wort-Klang-Verhältnis in der zeitgenössischen Musik. Formbildend Strategien in der Verwendung der Sprache." In *Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung*, Studien zur Wertungsforschung Band 20. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 51-67. Wien · Graz: Universal Edition, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Die 'Neue Einfachheit' in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvornments und Multimedia-Produktionsprozesse." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 144-166. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Trojan, Manfred. "Formbegriff und Zeitgestalt in der 'Neuen Einfachheit'. Versuch einer Polemik." In *Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik*, Studien zur Wertungsforschung Band 14. Herausgegeben von Otto Kolleritsch, 83-89. Wien · Graz: Universal Edition, 1981.
- Ullmaier, Johannes. "Minimalismus als Minimalkonsens musikalischer Alltagskultur? Zum

Verhältnis von Minimal und Pop.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 132-145. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.

Wilson, Peter Niklas. “Erster und zweiter Blick. Zur Rezeption der Minimal Music in Europa.” In *minimalism Rezeptionsformen der 90er Jahre*. Herausgegeben von Sabine Saino, Nina Möntmann und Christoph Metzger, 76-85. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998.

#### 악보

- Górecki, Henryk. *Euntene ibant et flebant* Op. 32. London: Boosey & Hawkes, 1977.  
\_\_\_\_\_. *Amen* Op. 35. London: Boosey & Hawkes, 1976.  
\_\_\_\_\_. *Broad Waters* Op. 39. London: Boosey & Hawkes, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Miserere* Op. 44. London: Boosey & Hawkes, 1990.  
\_\_\_\_\_. *My Vistula, Grey Vistula* Op. 46. London: Boosey & Hawkes, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Three Lullabies* Op. 49. London: Boosey & Hawkes, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Totus Tuus* Op. 60. London: Boosey & Hawkes, 1989.  
\_\_\_\_\_. *Salve, sidus Polonorum* Op. 72. London: Boosey & Hawkes, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Lobgesang* Op. 76. London: Boosey & Hawkes, 2001.

#### 인터넷 자료

[http://en.wikipedia.org/wiki/Holy\\_minimalism](http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_minimalism). 2014년 5월 28일 접속.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere\\_\(G%C3%B3recki\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Miserere_(G%C3%B3recki)). 2017년 4월 23일 접속.

## An analytical study of H. M. Górecki's a cappella works—in comparison of musical language between Neue Einfachheit and Minimalism<sup>31)</sup>

Shin, In-Shun

The explanations of works by Henryk Mikołaj Górecki, a composer from Poland, generally employ a mixture of various concepts such as 'ethnic-religious influence', 'Neue Einfachheit' from Germany and 'minimal music' originated in the United States. Through analyses of his works, this paper accounts for the reason why.

Because Górecki went through changes in his writing tendency, the range of time period and genre for this study is limited to a cappella choir music since 1972. Due to his orchestral works of late 60s, 'perspicuity' and 'simplicity' became representative of Górecki's inherent characteristics. Through the following approaches, this paper defines what elements could be identified as 'Neue Einfachheit' or 'minimal music'. Before going into analyses of a cappella choir works, the changes found in his writing tendency will be mentioned and this will confirm the validity for the selection of works to be studied in this paper. His innate musical language, established in *Symphony* No.3 (1976) by employing church music and folk songs, is confirmed.

The research is centered on analyses of *Euntenes ibant et flebant* op.32 (1972), written in Latin, and *Zeroka Woda* op.39 (1979), based on the lyrics and melodies of Polish folk music. Common musical characteristics found in both pieces will be applied to the study of works using Latin text such as *Amen* op.35 (1975), *Miserere* op.44 (1981) and *Totus Tuus* op.60 (1987), and others based on Polish folk music like *My Vistula*, *grey Vistula* op.46 (1981) and *Three Lullabies* op.49 (1984, rev. 1991) in order

---

31) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2014S1A5B5A07041112).

to confirm the unique musical language of Górecki.

Based on analyses of works, the last part of this paper which stands in for conclusion sums up how Górecki's peculiar musical language differs from or analogous with Neue Einfachheit, minimalism technique, and musical thoughts of the time. Furthermore, this paper suggests that the musical characteristic of Górecki, who is neither a minimalist composer nor a representative composer of Neue Einfachheit, maybe viewed as that of 'new' nationalistic music in connection with spatial and temporal environment where he was actively involving.

## 구레츠키(H. M. Górecki) 아 카펠라(a cappella) 작품 분석 연구: 새로운 단순성(Neue Einfachheit)과 미니멀리즘(Minimalism) 음악어법의 비교 관점으로

신인선

본 논문은 구레츠키(Henlyk Mikołaj Górecki, 1933-2010)라는 한 작곡가의 작품을 설명하는데 있어서 '민족적-종교적 영향, 독일을 중심으로 한 '새로운 단순성'(Neue Einfachheit) 또는 미국에서 시작된 '미니멀음악'(minimal music)과 같이 상이한 개념이 혼용되어 사용되는 그 이유를 작품 분석을 통해 확인한다.

구레츠키 창작경향의 변화에 근거하여 분석대상 작품의 시간적 범위와 장르 범위는 그의 1972년 이후 아 카펠라(a cappella) 합창음악으로 한다. 60년대 말 관현악 작품 창작에서 드러나기 시작한 '명료함'과 '단순함'으로 대변되는 그의 독자적인 창작세계의 어떤 내용들이 새로운 단순성 또는 미니멀음악으로 규정될 수 있는지를 다음과 같은 연구 방법으로 접근한다. 아 카펠라 합창음악 분석에 들어가기 전에 그의 창작경향 변화를 간단하게 언급하여 본 연구의 분석대상 작품 선정의 타당성뿐 아니라, 1976년 작곡된 《교향곡 3번》에 교회음악 그리고 민속노래를 인용하면서 작곡가가 확고히 한 그의 독자적인 음악어법을 확인한다.

작품 연구는 라틴어 텍스트로 작곡된 《그들은 떠났고 울었다》(*Euntenes ibant et flebant* op.32, 1972)와 폴란드 민속음악에서 가사와 선율에 기초하여 작곡된 《넓은 강》(*Zeroka Woda* op.39, 1979) 분석을 중심에 둔다. 이 두 작품 분석에서 공통으로 드러나는 음악적 특징들을 라틴어를 텍스트로 한 《아멘》(*Amen* op.35, 1975), 《불쌍히 여기소서》(*Miserere* op.44, 1981), 《나는 당신의 소유》(*Totus Tuus* op.60, 1987), 그리고 폴란드 민속음악에 기초한 《나의 비스와 강, 잿빛, 비스와 강》(*My Vistula, grey Vistula* op.46, 1981), 《세 개의 자장가》(*Three Lullabies* op.49, 1984, rev. 1991)에 적용하여 구레츠키 고유 음악어법을 확인한다.

결론을 대신하여 본 논문의 마지막 부분에서는 작품 분석을 바탕으로 구레츠키의 독자적인 음악어법이 새로운 단순성 또는 미니멀음악 작곡기법 그리고 음악적 사고와 어떤 점이 유사하고 어떤 점이 상이한지를 정리한다. 나아가 미니멀음악 작곡가도 아니고 새로운 단순성을 대변하는 작곡가

도 아닌 구레츠키의 음악적 특성을 그가 활동한 공간적·시간적 환경과 연결하여 ‘새로운’ 민족주의 음악으로 볼 수 있음을 제시한다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 17일

게재확정일자: 2017년 5월 19일

# 미디어의 미디어가 된 오페라:

존 아담스(John Adams)의

《닉슨 인 차이나》 (*Nixon in China*) 연구

■  
정다운

## 1. 들어가면서

존 아담스(John Adams)의 오페라 《닉슨 인 차이나》 (*Nixon in China*, 1987)는 세계가 주목했던 동시대적 정치사건<sup>1)</sup>을 소재로 삼았다는 점에서 큰 반향을 불러일으켰다. 그러나 이 작품이 무엇보다 화제가 되었던 것은, 오페라에서 TV뉴스라는 형식을 차용했다는 사실 때문이었다. 《닉슨 인 차이나》는 무대에서 마치 뉴스 방영을 보는 듯한 장면을 연출했다. 오프닝을 장식하는 미국 대통령 닉슨과 중국 수상 저우언라이의 악수 장면에서, 대통령 전용기를 비롯해 인물들의 동선과 표정까지 당시 TV뉴스 보도 장면을 상세히 재현한 점은 두고두고 회자되었다.<sup>2)</sup> 바로 이러한 화제성 때문에 이 작품에 꼬리표처럼 따라붙는 별칭이 바로 ‘CNN 오페라’<sup>3)</sup>이다. 그런데 《닉슨 인 차이나》의 제작자들은 이 별칭을 매우 못마땅하게 여겼다. 작곡가인 아담스는 “사람들은 이 작품을 어떤 범

---

1) 1972년 미국의 제 37대 대통령 리처드 닉슨의 중화인민공화국 방문은 중국 본토에 공산당 정권이 들어선 이후 30여 년 간 지속된 냉전 종식의 물꼬를 트는 역사적 사건이었다.

2) 《닉슨 인 차이나》는 오페라 무대에서 최초로 뉴스를 재현한 작품이다. 더구나 오페라의 소재가 된 사건은 초연 당시 사람들에게는 매우 인상적인 글로벌한 뉴스로 각인되어있던 것이었다. 또한 무대에서의 실물크기 비행기의 등장 등 매우 실제적인 재현 때문에 오페라를 보러 온 관람객들에게는 이 작품이 충격적이고 인상적일 수밖에 없었으며 바로 이러한 점이 작품에 대한 센세이션을 불러일으켰다. 때문에 본 작품은 표면적이고 일차적인 미디어와의 연관성이 초연 당시 언론에 의한 작품 비평의 주류를 이루었다. 본 연구에서는 이러한 표면적인 연결을 지양하여 작품이 가진 미디어와의 보다 근본적, 심층적인 연관성을 고찰하고자 하는 것이다.

3) Thomas May, “Creating Contexts; Peter Sellars on Working with Adams,” in *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, ed. Thomas May (New Jersey: Amadeus Press, 2006), 241.

주에 넣어야 할지 모르기 때문에 그런 명칭으로 부르지만 이 작품은 오히려 현대의 신화이다.”<sup>4)</sup>라고 주장하기까지 했다. 《닉슨 인 차이나》는 자본주의의와 사회주의라는 극도의 대척점에 있는 사상을 상징하는 두 인물의 역사적인 만남을 통해 ‘현대의 신화’를 그려냈다는 것이다. 연출가인 셀라스(Peter Sellars) 역시 불편한 심기를 노골적으로 드러낸다. “어떻게 그런 생각을 할 수 있는지 이해할 수가 없다. …… 우리는 미디어가 성급히 판단해 퍼 나르고 떠먹여주는 광기에 익숙해져 있다. 오페라는 헤드라인이 미치지 못하는 내부로 들어갈 수 있다.”<sup>5)</sup> 셀라스에 따르면 이 작품의 목적은, 유명한 사건 속 인물들이 그 상황에서 실제로 어떻게 느끼고 생각했는지를 다각도로 깊이 있게 조명함으로써 이 사건에 대해 사색할 수 있는 기회를 제공하는 것이다. 즉 관객들은 이 오페라를 통해 뉴스에 보도된 사건 이면의 심층을 파악할 수 있으리라는 것이다.

이러한 제작자들의 의도를 반영이라도 하듯, 《닉슨 인 차이나》에 대한 진지한 연구들은 작품 표면에 번연히 드러난 미디어 관련 계기를 비껴가는 경향이 있다. 동서양의 만남에서 오는 타자성에 초점을 맞추거나<sup>6)</sup>, 등장인물의 공적 자아와 사적 자아의 대비에 주력하거나<sup>7)</sup> 포스트모더니즘 관점에서의 분석<sup>8)</sup> 등 형이상학적 접근이 기존 연구의 주류를 형성해 왔다. 그러나 《닉슨 인 차이나》는 무엇보다도 ‘동시대성’을 전면에 내세웠고, 그 중심에 TV라는 매체가 자리 잡고 있다는 사실은 부인할 수 없다. 그렇다면 미디어와의 연관성은 셀라스가 질색하듯 그토록 부적절한 코드인가? 제작자들은 ‘현대의 신화’를 말하는데, 오늘날의 신화는 결국 미디어에 의해 만들어지지 않는가? 이 ‘동시대’ 오페라를 바라보는 적확한 시각은 과연 무엇일까?

제작자들은 TV뉴스의 오페라 무대 재현이라는 압도적 선정성 때문에 자칫 작품의 심층적 의미가 가려질까 염려했을 수도 있다. 그러나 이 작품의 미디어 연관성에 대해 지나치게 방어적인 입장을 취하는 것은 도리어 작품의 핵심 계기를 놓치는 일이 된다고 본다. 《닉슨 인 차이나》는 근본적으로 미디어와 관련되어 있다. 우선 닉슨의 중국 방문 자체가 미디어를 통해 다소간 전략적으로

4) 2011년 2월 1일, 존 아담스, 피터 셀라스, 마크 모리스(Mark Morris)가 참석한 패널 토의 내용. William Germano, “Opera as News: Nixon in China and the Contemporary Operatic Subject,” *University of Toronto Quarterly* 81/4 (Fall 2012), 807.

5) May, 앞의 글, 41.

6) Sean Atkinson, “Aspect of Otherness in John Adams's *Nixon in China*,” *Tijdschrift Voor Muziektheorie* 18/3 (2013), 155-169.

7) Matthew Daines, “Opera and Layers of Meaning: Act III of *Nixon in China*,” *Opera Journal* 27/4 (1994), 2-13.

8) David Schwarz, “Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adam's *Nixon in China*,” *Indiana Theory Review* 13/2 (1992), 107-135.

‘구성’되었으며, 텔레비전의 공감각적·즉각적 특성으로 말미암아 세계적 주목을 끌었음은 주지의 사실이다. 게다가 더욱 중요한 것은 오페라 《닉슨 인 차이나》가 이러한 닉슨의 중국 방문을 애초부터 미디어에 토대를 둔 사건으로서 제시했다는 점이다. 즉 작품의 소재가 날것으로서의 ‘닉슨의 중국 방문’이 아닌, ‘TV에 비친 닉슨의 중국 방문’이다. 미디어에 반영된 현실을 무대에서 정밀하게 재현하는 한편, 미디어 이면에서 미디어를 의식하는 등장인물들의 모습을 교차시켜 보여줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 현실에 끼치는 막대한 영향력을 그려 내고 있다. 또한 이러한 의미 내용을 효과적으로 구현하기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다시 한 번 멀티미디어의 형식적 특성을 십분 활용한다. TV의 보급을 통해 친숙해진 이러한 미디어적 형식으로 인해 현대 관객들은 이 작품을 원활히 수용할 수 있었고, 그것이 동시대 오페라로서 유례없는 상업적 성공으로까지 이어졌음은 충분히 인정될 만한 사실이다.<sup>9)</sup>

이 작품에 미디어적 접근을 시도한 선행 연구가 없었던 것은 아니나, 극히 일부 장면의 미디어 연관성만을 다루었기에 전면적인 접근이 될 수 없었다.<sup>10)</sup> 본 연구는 이러한 선행 연구들의 한계를 극복하여, 《닉슨 인 차이나》의 소재 및 내용, 형식, 나아가 주제에서 드러나는 미디어 연관적인 사회적·미학적 담론들을 포착하는 데까지 나아가고자 한다. 오늘날 미디어는 사실을 중립적으로 매개하는 통로에 불과한 것이 아니다. “미디어는 메시지이다.”라는 맥루언의 통찰처럼, 미디어는 그 자체로 우리의 지각 방식과 사유 방식, 나아가 삶의 방식을 변화시키는 힘을 지니고 있다. 《닉슨 인 차이나》는 과연 미디어와 현실의 연관 관계를 오페라라는 형식 속에서 어떻게 그려내는가? 이 문제를 상세히 분석하는 것이 본 연구의 궁극적 목표이다. ‘미디어의 미디어가 된 오페라’라는 본 논문 제목의 의미는, 《닉슨 인 차이나》가 현대 사회 속 미디어의 양상을 오페라 무대를 통해 매개(mediate)하고 있음을 나타낸다.

본 연구는 ‘내용, 즉 리브레토, 내용을 구현한 악곡, 그리고 그것의 공연’이라는 삼중의 차원에서 미디어적 계기를 고찰함으로써, 《닉슨 인 차이나》에 표면적으로 드러나는 미디어 연관성뿐 아니라 그 심층에 편재하는 미디어의 영향력까지를 파악한다. 오늘날 미디어가 현실을 반영하는 것이

9) 동시대 오페라들은 대부분 초연 이후에는 공연되지 않는 것이 보통인데, 이 작품은 1987년 휴스턴 초연 이후 미국 전역과 프랑스, 영국 등 유럽 각지에서 70회 이상 공연되었고 2011년에는 메트로폴리탄 오페라에서도 공연된 바 있다. 대중적으로도 괄목할 만한 성공을 거둔 유일한 동시대 오페라라 해도 과언이 아니다.

10) Peggy Kamuf, “The Replay’s Thing,” in *Opera Through Other Eyes*, ed. David J. Levin (California: Stanford University Press, 1994), 79-106. 페기 카무프(Peggy Kamuf)가 《닉슨 인 차이나》를 텔레비주얼리티(Televisuality)와 연관시켜 논의하였으나, 작품의 몇 장면의 분석에만 그쳤을 뿐 작품 전체의 소재와 형식을 미디어의 시각에서 바라보지는 않았다.

아니라 오히려 미디어에 의해 현실이 구성되는, 미디어적 현실을 반영했다는 점에서 이 작품은 본격적 동시대 오페라로서 의의를 지니게 된다. 따라서 본 연구는 앞서 언급했던 제작자들의 우려, 즉 동시대적 소재와 뉴스 형식을 모방했다는 점을 선정적으로 부각시키는 저널리즘적 접근을 불식시키고, 《닉슨 인 차이나》를 진정한 ‘시대 반영적’ 오페라로서 자리매김하게 될 것으로 기대한다.

## 2. 예비적 고찰

오페라 《닉슨 인 차이나》에 대한 착상은 연출가 피터 셀라스(Peter Sellars, 1957-)로부터 나왔다. 그는 1972년 미국 대통령 리처드 닉슨이 중국을 방문한 역사적 사건을 오페라로 제작하기로 마음먹고, 이 작업에 걸맞은 대본가와 작곡가로 각각 앨리스 굿맨(Alice Goodman, 1958-)과 존 아담스(John Adams, 1947-)를 떠올렸다.<sup>11)</sup> 그는 “열렬한 반공산주의자였던 닉슨이 중국을 방문한 믿을 수 없는 그 순간, 가장 그럴 것 같지 않던 인물의 의외적 행동에 대한 놀라움이 작품에 대한 아이디어의 포문을 열어 준 계기였다.”고 밝힌다.<sup>12)</sup>

셀라스는 아담스의 음악이 “추상적이지 않으며 생생하고 살아있으며 급격한 변화를 가지고 있다. 분위기를 쌓아가는 효과와 긴장감을 가지고 있으며 희극적 요소, 괴상함, 우울함, 부드러움, 재미뿐만 아니라 대량학살이 자행되는 현 시대의 위험하고 어두운 면을 담아낼 수 있는 진지함도 동시에 가지고 있는 음악이다.”라고 호평했다.<sup>13)</sup> 이렇듯 복합적 층위와 색채의 조합으로 이루어진 음악이기에 현대사회의 다양한 면을 표현하기에 적합하다는 것이다.

《닉슨 인 차이나》의 리브레토는 1985년 2월에서 1986년 12월의 기간 동안 작성되었고 이를 위해 세 명의 공동제작자들은 매우 광범위하고 다양한 자료를 결합시켰다. 제작자들에 따르면 시사 잡지를 비롯한 각종 잡지에서부터 텔레비전 방송 테이프, 중국문헌, 사건 관련 인물들의 회고록, 수 천 장의 사진자료, 전기 자료 등 다양한 자료를 심도 있게 읽고 연구하였다. 협업 작품의 특성상 상호 의견충돌이 있을 수밖에 없지만, 오랜 시간을 거친 연구와 토론과 조정의 결과로 세 사람의 관점이 비교적 성공적으로 작품에 투영되어 ‘폴리포니’ 형태의 일관성 있는 하나를 제시해냈다고 할 수

11) May, “Creating Contexts; Peter Sellars on Working with Adams,” 238-239.

12) John Adams, *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)*, A Metropolitan Opera production in association with PBS and WNET (New York: Nonesuch Records, 2012).

13) Adams, 위의 영상.

있다. 또한 그 이후 동일한 인물들에 의한 후속작의 출현은 세 인물의 조합이 비교적 성공적이었던 것을 보여준다.

오페라의 전체 구성은 3막이며 제1막(총 3장), 제2막(총 2장), 제3막으로 갈수록 장의 수가 적어지는 구성으로 되어 있다. 제1막 제1장은 1972년 2월 21일 베이징 외곽의 비행장을 배경으로 한다. 닉슨을 영접하러 나온 육, 해, 공의 파견부대가 비행장을 둘러선 가운데 중국의 수상 저우언라이가 비서관들을 대동하고 활주로로 걸어 들어온다. 대통령 전용기인 'The Spirit of '76'이 무대에 등장하고 닉슨 대통령이 비행기에서 내린다. 제1막 제2장은 마오 주석과 닉슨의 회담이 열리는 마오의 서재를 배경으로 하고 있으며 양측 간의 결합할 수 없는 차이와 간극이 확인되는 장이다. 제1막 제3장은 닉슨의 환영 만찬 장면으로, 닉슨과 저우 수상이 서로 화합을 도모하는 연설을 하고 양측은 평화의 소망을 기리며 건배한다. 제2막 제1장은 영부인 팻의 아리아로 시작한다. 그 후 그녀를 위한 관광 일정으로 베이징의 유리 공장, 상록 인민 공사와 여름 궁 방문이 그려진다. 제2막 제2장은 닉슨 부부가 중국의 혁명 모범극 《홍색낭자군》(*The Red Detachment of Women*)을 관람하는 장이다. 이 극은 극중극의 형식으로 삽입되며 닉슨 부부는 관람하던 중 극의 전개에 끼어들며 극중 현실과 극중극의 경계가 무너진다. 제3막은 단일막 구조로, 무대 위에 6개의 침대가 등장하면서 이전까지는 본격적으로 드러나지 않았던 등장인물들의 별거벗겨진 내면이 드러나는 막이다. 개인적 상처뿐 아니라 역사의 질곡을 지내 온 인물들의 고통과 아픔이 격하게 드러난다.

### 3. 미디어로 본 《닉슨 인 차이나》

미디어(media: 매체)란 어떤 대상 혹은 작용을 다른 곳으로 전달하는 기능을 지닌 물체를 뜻한다. 눈과 귀 같은 인체의 수용기관을 포함해서 모든 '매개기관', 즉 미디어는 주어진 대상을 있는 그대로 전달하는 매개 역할에 그치는 것이 아니라 인식과정 및 인식의 소통 과정에서 현상에 개입하고 현상을 구성하는 능동적 역할을 한다. 이렇듯 미디어가 세계에 대한 우리의 지각방식과 사유방식에 근원적 영향을 끼친다는 사실이 바로 현대 미디어 이론의 출발점이자 토대가 된다. 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)과 맥루언(Marshall McLuhan, 1911-1980)을 필두로 하는 미디어 담론의 궤적을 살펴보면, 미디어학자들의 평가적 결론이 긍정적이든 부정적이든 간에<sup>14)</sup>, 미디어 자

14) 벤야민과 맥루언은 새로운 미디어의 형식이 권력의 독점을 불식하고 대중의 자발성을 일깨울 것이라고 판단하여 미디어의 긍정적 해방적 기능에 주목하였다. 반면 귄터 안더스(Günther Anders, 1902-1992)와 장 보드리

체가 구성적·능동적 기능을 하며 현대인의 삶에 근본적으로 관여한다는 시대 진단만큼은 모든 미디어 이론가들에게서 동일하다.<sup>15)</sup> 오늘날 우리에게 미디어는 우리에게 일차적 경험 대상이다. 우리는 직접 체험하고 나서 그것을 기록·반영하기보다, 먼저 미디어를 통해 경험한 후 이에 대해 확인차 직접 체험을 시도한다. 물론 시도하지 않는 경우도 부지기수이다.

이러한 맥락에서 오페라 《닉슨 인 차이나》는 미디어를 통해 중개되는 현실을 보여줌으로써 미디어의 영향력과 구성력을 시사한다. TV를 통해 뉴스를 볼 때 우리는 미디어가 현실을 중립적으로 포착하여 중개한다고 생각하며, 그것이 미디어적 구성물임을 깨닫기 어렵다. 동시대를 살아가는 우리에게 미디어 환경이 물과 공기처럼 익숙하기 때문이다. 그러나 그러한 ‘미디어적 현실’ 자체가 무대 위로 올라갈 때, 익숙한 미디어적 프레임 속에 있을 때에는 불가능했던 비관적 인식의 거리가 확보된다. 영화 속 장면을 바라보는 것이 아니라, 그 영화 속 장면들을 촬영하는 세트와 장비까지를 노출시킨 거리에서 촬영 장면을 바라보는 것과 같은 거리두기의 효과를 통해, 우리는 미디어 프레임 속에서 구성되는 현실을 목도하고 미디어의 의미와 기능 및 영향력을 인식할 수 있게 된다. 무대 오페라로서 《닉슨 인 차이나》의 미디어 연관관계는 우선 여기서 찾을 수 있다. 이제 《닉슨 인 차이나》의 내용, 형식 그리고 주제에서의 미디어 연관관계를 자세히 살펴보자.

### 3.1. 미디어적 내용

#### 1) ‘미디어적 사건’ 으로서의 닉슨의 중국 방문

《닉슨 인 차이나》는 닉슨의 중국방문 사건을 낱것의 사건이 아닌 미디어에 비친 모습으로 다룬다. 즉 이 오페라의 소재는 닉슨의 중국 방문 자체가 아니라, ‘미디어를 통해 구성된 닉슨의 중국

---

야르(Jean Baudrillard, 1929-2007)등은 새로운 미디어가 이야기하는 디스토피아에 대한 우려를 강하게 표명한다. 안더스의 통렬한 비판은 TV는 이미지에 집착하는 문맹집단을 낳았으며, 이들은 TV가 구성해낸 팬텀(phantom) 세계를 실제 세계로 믿고 살아가는 수동적 이미지 소비자로 전락한다는 것이다. 보드리야르는 오늘날의 자본주의적 소비사회를 비판하는 관점에서 미디어를 바라본다. 현대의 소비사회는 상품이 아닌 광고, 즉 미디어를 통해 전달되는 가상을 소비한다. ‘실재를 대체한, 원본 없는 이미지 즉 시뮬라크르(simulacre)가 ‘실재보다 더 실제적으로’(hyper-real) 통한다. 이렇듯 미디어가 만들어내는 이른바 ‘하이퍼리얼리티’가 현실(리얼리티)을 지배하게 됨으로써, 인간이 도리어 미디어에 의해 장악당하는 오늘날의 상황을 보드리야르는 비판적으로 바라본다.

15) 상기의 내용에 대해서는 Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,” (1935), 반성완 옮김, 『발터 벤야민의 문예이론』 (서울: 민음사, 1990); 진중권, 『미디어이론』 (경북: 열린길, 2016), 신혜경, 『벤야민&아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』 (과주: 김영사, 2014); 박기현, 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』 (서울: 만남, 2006) 등을 고루 참조하였다.

방문'인 것이다. 여기에 《닉슨 인 차이나》는 미디어가 보도했던 닉슨의 중국 방문 사건들 중에서도 미디어적 전시효과가 강했던 장면들을 재구성해서 보여준다. 닉슨이 전용기에서 내려와 중국의 저우 수상과 악수하는 장면(제1막 제1장), 마오 주석과의 회담 장면(제1막 제2장), 환영 연회 장면(제1막 제3장), 팻의 중국 관광 장면(제2막 제1장), 닉슨 부부의 공연 관람 장면(제2막 제2장) 등이다. 이는 닉슨의 중국 방문 자체가 '미디어적 사건'임을 더욱 강조하고 있다.

특히 닉슨의 방문일정 중 미디어의 스포트라이트를 받으며 세계의 관심을 집중시켰던 닉슨의 공항 도착 장면일 것이다. 《닉슨 인 차이나》는 작품의 첫 장면에 이 사건을 배치함으로써 '미디어적 소재'를 부각시킨다. 게다가 공연에서는 사건 당시 TV 생중계 화면 속 대통령과 영부인의 의상, 동선, 표정을 그대로 재현했을 뿐 아니라 대통령 전용기까지 무대 위에 실물 크기로 등장시켜 큰 화제를 낳았던 바 있다. 오페라 무대에서 TV미디어에 비친 장면을 다시금 정밀하게 반영, 재현하는 것은 도대체 무슨 효과를 노린 것일까? 멀티미디어가 할 수 있는 일을 무대도 할 수 있다는 단순한 센세이션얼리즘인가? 이를 자세히 살펴보자.

제1막 제1장이 시작되고 나서 닉슨 부부를 태운 전용기가 도착하기까지는 상당한 시간이 걸린다. 이는 닉슨 대통령부부의 화려한 등장 장면을 예비하는 지루하고 음울한 도입부로서 닉슨의 도착을 부각시킨다. 즉 미디어가 사건을 본시보다 그럴싸한 것으로 윤색하여 제시한다는 점을 보여주기 위한 반사판 역할을 한다. 닉슨 부부가 비행기에서 내리는 장면을 기점으로 무대와 음악의 분위기가 급 전환된다. 마중 나온 대규모 군중들의 일사불란한 움직임과 g#단조의 조성을 뚜렷이 각인시켜주는 코러스의 합창은 앞부분의 침울하고 불협화적이었던 부분과 대조를 이룬다. 마디 204를 기준으로 볼 때 앞부분이 주로 점4분음표로 이루어진 길고 단순한 리듬의 정체된 분위기였던 것에 비해 마디 204 이후는 8분음표 위주의 짧고 절도 있게 끊어지는 리듬과 당김음의 사용으로 활기찬 분위기가 형성된다. 마디 238부터 페달포인트의 역할을 하는 Eb이 악센트를 가진 4분음표로 계속 제시되어 긴박감을 형성한다. 상성부의 8분음표 위주의 리듬은 대통령 전용기가 무대에 등장하기 직전인 마디 243에서 16분음표로 분화된다. 이러한 극적효과와 음악에서의 흥분과 기대감이 극에 달했을 때 당시의 대통령 전용기를 그대로 재현한 The Spirit of '76이 무대 위로 등장한다.

이 등신대 비행기의 등장이야말로 제1막에서, 아니 《닉슨 인 차이나》 전체에서 가장 압도적이며 경이로운 장면이라 해도 과언이 아니다.<sup>16)</sup> 공항에서, 혹은 TV화면으로 비행기의 도착 모습을 본

16) 당시의 한 신문 기사에서는 “오페라에서 가장 멋진 장면으로 인상에 남는 것은 대통령 전용기의 등장이다. 닉슨과 그 일행을 태운 전용기는 느리고 위엄 있게 저우언라이와 중국인들이 미국인들을 영접하기 위해서 기다리고 있는 공항에 착륙한다. TV에서의 이 장면은 오히려 오페라 무대에 비하면 약하고 축소된 것이었다.”며 오페라 무대에서 보여 준 사건에 대한 생생한 재현을 보도했다. Ann Holmes, “Nixon in China opera more

다면 이것이 기이한 장면으로 여겨질 리가 없다. 그러나 무대 위에 실물 비행기가 등장하는 것을 목도할 때, 이는 우리에게 낯설고 위압적이며 턱없이 과장된 느낌으로 다가오게 될 것이다. 닉슨 부부는 비행기의 출구 아래 세워져 있는 높은 계단 위에서부터 위풍당당하게 무대로 내려온다. 이 때 관객들뿐 아니라 무대 위 수많은 엑스트라들과 배우들의 시선도 일제히 비행기 쪽을 향하게 되며, 이로써 관객과 무대 위의 인물들 모두 닉슨의 등장을 기다리는 인파의 일부가 된다. 이러한 분위기는 닉슨 부부의 등장 시점과 일치하는 관객의 박수 시점<sup>17)</sup>에서 더욱 증폭되는데, 이는 가수들의 등장에 박수를 보내는 관객을 닉슨 환영 박수부대로 만들어 버림으로써 ‘구성된 사건’의 이미지를 증폭시키는 효과를 낳는다. 닉슨의 도착장면은 이처럼 다양한 극적장치를 통해 일종의 ‘미디어적 경외감’을 불러일으킴으로써 사건을 더욱 그럴듯하게 부풀리고 윤색하는 미디어의 역할을 과장적으로 제시한다.

음악 또한 이러한 기능에 일조한다. 대통령 전용기가 등장하는 마디 247에서부터 금관악기들은 닉슨의 등장 바로직전에 팡파르를 연상시키는 음형을 연주한다. 금관악기의 블록코드로 된 팡파르 음형과 당김음, 박절적 불협화 등 흥분을 유발하는 리듬과 코드의 상성부가 약간 긴 호흡으로 B-C#-Eb로 순차 상행하는 진행은 닉슨의 등장을 더욱 극적인 것으로 만들어준다.

---

intense on TV than onstage,” *Houston Chronicle* (April 15, 1988).

17) 닉슨 부부가 등장하는 시점은 극 전체에서는 본격적인 오페라의 시작을 알리는 신호이므로, 닉슨과 팻의 등장을 본 관객들은 이 시점에서 박수를 치게 되어 있다. 오페라의 주역 가수들의 등장에 박수를 보내는 관객 관행에 따른 전형적 행동이지만, 《닉슨 인 차이나》에서 이 상황은 닉슨 부부를 영접하러 온 많은 환영 인파들의 박수 시점과 일치한다. 따라서 관객들은 관객으로서만이 아닌 미국 대통령의 중국 방문을 환영하러 나온 중국 인민들의 역할을 겸하게 되는 효과를 낳는다.

(악보1) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 245-252<sup>18)</sup>

막절적 불협

245  $\text{♩} = 144$  (Steady tempo)

분화된 블록코드

246

빨라지는 페달포인트

또한 이 부분의 음악은 뉴스의 시그널을 연상시킬 만큼 관객의 주목을 불러일으키는 기능을 지니고 있다고 본다. 뉴스 시그널 음악은 대체적으로 귀에 각인되는 뚜렷하고 단순한 선율, 금관악기를 사용한 웅장함과 기대감의 유발, 대조를 통해 상승음형을 돋보이게 하기 위한 반주에서의 정적인 리듬의 사용 등을 특징으로 파악할 수 있는데,<sup>19)</sup> 베이스의 뚜렷한 3화음과 3화음의 윤곽을 따라 점차로 상승하는 음형과 트럼펫의 멜로디 연주, 상승음형을 효과적으로 부각시키는 반주부의 정적인 아르페지오의 조합은 전형적인 뉴스 시그널 음악의 분위기를 빚어낸다. 평소 우리는 긴박감 넘치는 TV뉴스의 시그널 음악을 배경으로 보도되는 정치적 사건을 부지불식간에 의미심장한 것으로 받아들이는 경향이 있는데, 이렇듯 특정 사건을 흥미롭고 감동적인 것으로 제시하여 사람들의 관심을 끄는 미디어적 효과에 음악은 큰 몫을 담당하고 있다. 즉 제1막 제1장의 스펙터클한 무대에 상응하는 음악에서의 요란한 제시가 닉슨의 중국 방문이라는 미디어적 사건의 본질에 대한 음악적 표현에 해당한다고 볼 수 있다. 과도한 음향적 효과들은 ‘사건들의 과장적 제시’와 맞물리면서, 목하의 상황이 미디어 앞에서 ‘연출된 것’임을 폭로하는 역할을 한다.

18) John Adams, *Nixon in China*[music]: An Opera In Three Acts, redacted for Piano by John McGinn (New York: Boosey and Hawkes, 1994), 18.

19) SBS, MBC 뉴스 타이틀/시그널 변천사. <http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s> [2016년 3월7일 접속].

(악보2) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 296-306<sup>20)</sup>

배경의 아르페지오음형

상승하는 분산화음의 멜로디

2) 미디어의 존재와 강박 행동

《닉슨 인 차이나》에서는 닉슨을 비롯한 관련 인물들의 행위 및 벌어지는 사건을 밀착 기록하는 카메라의 존재를 암시적으로 언급할 뿐 아니라, 실제 무대 위로 등장시키기까지 한다. 그럼으로써 현실을 ‘구성’하는 미디어의 권력을, 즉 현재의 사건이 미디어라는 프레임 속에서 벌어지고 있다는 사실을 확실하게 드러내준다.

닉슨과 여타 등장인물들은 자신들의 일거수일투족이 미디어에 노출됨으로써 일종의 ‘정치적 상품가치’를 지니게 됨을 정확하게 인지하고 있다. 따라서 그들은 미디어의 요구에 적극적으로 부응한다. 자신의 모든 말과 행동이 실시간으로 기록되어 세계적 전파를 탄다는 사실을 알고 그것에 동의하며, 이를 가능케 하는 미디어를 매 순간 의식하는 강박 행동을 드러내는 것이다.

닉슨을 영접하러 나온 저우 수상과 비행기에서 내린 닉슨은 악수를 나눈 후에도 손을 놓지 않고 부자연스러우리만큼 꽤 오랜 시간동안 카메라를 위해 정지 자세를 취한다. 여기에, 닉슨이 저우 수상의 악수를 마치고 다른 중국 관료들과 악수례를 하는 동안 부르는 아리아는 그의 미디어 정향적 성격을 잘 보여준다.

20) Adams, 앞의 악보, 21.

내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때  
 베이징 외곽의 황무지에서  
 전 세계가 듣고 있지.  
 우리가 조용히 이야기를 해도  
 역사의 눈과 귀가 모든 행동,  
 모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어.  
 ……  
 우리가 역사를 만들 때.<sup>21)</sup>

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장<sup>22)</sup>

미디어의 존재는 닉슨과 저우 수상의 악수를 시작으로 거의 모든 장면에서 노출되는데, 심지어 비공식적으로 이루어진 마오와 닉슨의 접견에서조차 카메라의 개입이 있었음을 놓치지 않고 보여준다. 비밀 회동이었지만 사진 촬영을 위해 잠시 기자들의 출입이 허용되었고 서로 의례적인 인사를 나누는 동안 촬영이 진행되는데, 일정 시간이 지나자 기자들은 저우 수상의 손짓으로 밖으로 나가게 된다.<sup>23)</sup> 카메라의 개입과 관련된 이런 모든 세부 사항들은 실제 상황처럼 세밀하게 포착, 재현된다.

제2막 제1장에서 팻이 중국 관광을 하는 일정에서도 카메라의 개입은 빠지지 않는다. 중국 방문 둘째 날 협동 농장을 방문하여 돼지 사육장을 구경하는 팻을 취재하던 촬영기자들은 그녀에게 돼지의 귀를 쓰다듬어 줄 수 있겠느냐는 부탁을 한다.

사진기자들: 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까?  
 팻: 나도 옛날에 레드 리본 종자를 키워본 적이 있어요.  
 사진기자들: 혹시 돼지 귀를 좀 쓰다듬어 봐 주실 수 있겠습니까? 혹시…  
 팻: 이 정도면 되나요?  
 사진기자들: 감사합니다. 아주 좋습니다. 감사합니다. 감사합니다.

《닉슨 인 차이나》 제2막 제1장<sup>24)</sup>

21) 본 논문에서 인용되는 리브레토는 모두 필자의 번역임을 밝혀 둔다.

22) Adams, 앞의 악보, 27-31.

23) 리브레토에 이러한 부분들이 “사진기자들이 촬영을 끝냈다. 저우 수상은 사진 기자들에게 밖에 나가 있으라고 손짓한다.”라고 명시되어 있다.

24) Adams, 앞의 악보, 178.

팻의 관광도 실제 관광의 목적이라기보다 사진으로 기록을 남기기 위한 활동의 일환임이 드러난다. 나아가 이는 단순한 ‘기록’이 아니라, 돼지 농장의 돼지들도 거리낌 없이 만져 보고 애정을 표현할 만큼 서민적이고 자상한 영부인으로서의 이미지를 ‘구성’하기 위한 것임을 충분히 짐작할 수 있다. 이렇듯 미디어가 사건에 대한 중립적 기록자 아닌 ‘구성적 권력’으로서 모든 현장에 존재하며, 사람들은 그러한 미디어를 의식하여 강박 행동을 보인다는 사실을 《닉슨 인 차이나》는 끊임없이 강조하고 있다.

음악 또한 일종의 강박적 어법들을 통해 등장인물들의 미디어 집착적 모습을 표현한다. 닉슨의 ‘뉴스 아리아’에서 드러나는 반복과 발화간격의 점진적 축소, 그리고 타자기의 소리를 모방했다고 보이는 반주 부분의 리듬<sup>25)</sup>과 아티큘레이션 등에서 이러한 음악적 특징이 잘 드러난다. ‘뉴스’라는 단어는 닉슨의 아리아 속에서 12회나 반복되는데, 이 때 단어의 발화 간격이 점차 좁아지고 음가가 짧아지는 것을 통해 정치 상품으로서의 뉴스가 닉슨에게 의미하는 흥분과 강박이 표현된다.

(악보3) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 374-382<sup>26)</sup>

점차 좁아지는 발화간격

타자기소리를 연상시키는 스타카토 음형

25) 페기 카무프는 이 부분에서의 반주 리듬이 전신타자기의 소리를 연상시키며 마치 각국의 기자단들이 본국으로 메시지를 전송하는 것 같은 효과를 준다고 주장했다. Kamuf, “The Replay’s Thing,” 83.

26) Adams, 앞의 악보, 27.

제1막 제1장의 ‘뉴스 아리아’에서 박자표와 펄스의 변화는 악보에서 알 수 있듯이 마디 375부터 ‘뉴스’가 반복되면서 박자표는 3/2에서 2/2로 바뀌었고(마디 379), 음기는 3/2에서 점2분음표였던 것이 2/2에서는 2분음표로 축소된다. 발화 간격도 점차 짧아진다. 더구나 마디 383부터의 점2분음표는 3박 단위의 펄스인 3/2박에서 2박 단위의 펄스로 바뀌는 매트릭컬 그룹핑 디소넌스(metrical grouping dissonance)를 형성하여 한층 긴박감을 높인다.

‘뉴스 아리아’는 이외에도 여러 음악적 기법들을 사용하여 닉슨의 강박적 의식을 표출하고 있다. 먼저 미디어와 관련된 요소들은 항상 다른 가사에 해당하는 음고보다 높은 음고에 배치되며 단순한 음형의 반복으로 가사를 더욱 집착적으로 들리게끔 만든다. 마디 409의 ‘듣고 있어’(listening)는 자신의 현재 행동을 모든 세계가 보고 듣고 있다는 강박의식의 표현으로 강조되어야 할 가사이기 때문에 ‘뉴스’ 이후 가장 높은 음고인 E가 사용된다. E는 높은 음고이기도 하면서 Ab장3화음에서 C장3화음으로 바뀐 화성의 성격을 규정해주는 중요한 3음이기 때문에 강조의 효과는 증폭된다. 또한 ‘조용히’(quietly)<sup>27)</sup>, ‘변화시키다’(transform), ‘역사의 눈과 귀에 해당하는 ‘The eyes’ 등 TV의 핵심역할과 관련된 가사는 멜리스마의 사용을 통해 강조된다. 같은 음과 같은 음형의 반복이 많은 가운데 3화음의 윤곽을 뚜렷이 드러내는 선율적인 멜리스마의 출현은 청각을 집중시키는 효과를 가지고 있기 때문이다.

과도한 자음의 사용으로 강박적 의식이 드러나기도 한다. 마디 431에서 ‘history’ 대신 ‘hissstory’로 표기되는 과도한 자음의 사용은 역사에 대해 닉슨이 얼마나 집착하고 있는지를 적나라하게 표출한다고 볼 수 있다. ‘우리의 모든 행동(gesture)과 말’에서도 마찬가지로 ‘gessssture’로 표기되어 동일한 효과를 낳는다.

### 3) 미디어의 부재와 정체성 상실

《닉슨 인 차이나》의 제3막은 카메라가 없는 곳에서 일어나는 등장인물들의 대화와 행동을 가상적으로 그려낸 막으로서, 여기서 주인공들은 그동안 볼 수 없었던 모습을 보여 준다. 마치 캐릭터로서 행동하기를 그만둔 무대 뒤 배우처럼, 그들은 공적인 자리의 부담감을 벗고 한 개인으로서의 적나라한 모습을 드러내는 것이다. 그렇다면 미디어의 간섭이 없는 곳에서 그들은 진솔한 본래의 자아와 마주할 수 있을까?

27) “우리가 조용히 말해도 역사의 눈과 귀가 우리의 모든 행동을 지켜보고 있다”는 가사에서의 ‘조용히’(quietly)이다.

키신저: 저 사람들은 우리가 어떻게 해도 마음에 들어 하지 않을 사람들입니다.

.....

닉슨: 소용없어. 내가 말하는 것마다 다 오해를 일으키고 있으니깐. 그런데 당신. 립스틱이  
    변졌네.

팻: 아. 그래요? 뭐 어찌됐어요?

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>28)</sup>

모든 정치적 의도들이 예상만큼 순조롭게 성취되지 않은 것처럼 보이고, 말은 계속 오해를 불러 일으키며, 정치적인 모험을 감행한 결과는 불확실하자 닉슨은 매우 신경질적으로 변한다. 더 이상 이상주의와 공허한 우애 관계는 없으며, 보이는 데 치중했던 것에 뒤따르는 피곤, 예민함, 긴장감이 등장인물들을 엄습한다. 닉슨은 외교적인 문제로 인한 스트레스 탓에 “당신 립스틱이 변졌다”며 팻에게 공연한 화풀이를 하고, 그녀 역시 신경질적으로 맞선다. 미디어로부터 존재 가치를 확인 받지 못하는 자연인으로서의 그들이 보여주는 모습은, 미디어가 만들어 낸 사건과 상황에 대한 회의와 불확신이다. 나아가 정체성의 혼란과 자신의 삶에 대한 총체적 불안으로 이어진다.

마오: 난 보잘 것 없는 사람ियो. 나는 보잘 것 없는 사람ियो.

저우: 우린 싸웠어요. 우린 죽었어요. 우리가 싸우지 않았어도 우린 죽었을 겁니다.

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>29)</sup>

저우: 우린 부모들이 별거벗겨진 걸 봤습니다. 피로 물든 강이 그들을 덮기 위해 필요했  
    죠. 피로 물든 강.

팻: 나는 월급봉투가 아프다고 소리를 지를 정도로 쥐어짰어요. 집세도 내야하고 돈 들어갈 곳이 더럽게  
    많았거든요.

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>30)</sup>

현재 무소불위의 권력을 손에 쥔 마오는 권력의 자리에 오르기 전 목숨을 부지하기 위해 피 흘려 싸울 수밖에 없었던 시절을 회상한다. 카메라가 없는 침실에서 그는 자신의 말이 곧 경전이 되

---

28) Adams, 앞의 악보, 258-259.

29) Adams, 위의 악보, 262.

30) Adams, 위의 악보, 265-266.

는 중국의 신적인 지도자가 아니라 ‘무명의 보잘 것 없는 사람’이다. 저우 수상 역시 마오에 이은 권력의 2인자가 아니라, 젊어서는 끔찍한 투쟁으로 고생하고, 늙어서는 병든 몸을 기댈 자식조차 없는 범인(凡人)일 뿐이다. 닉슨 부부도 마찬가지이다. 영부인으로 부러울 것 없어 보이는 팻도 신흠 초기에는 박봉으로 살림을 꾸려가야 하는 가난한 주부에 불과했다.

이들은 모두 고난의 세월을 겪고 나서 최정상의 자리에 올라 각종 미디어의 스포트라이트를 받으며 공적인 인물로서의 삶을 살고 있지만, 자신의 지위와 역할을 규정해주는 미디어가 없는 곳에서는 정체성의 결여로 혼란을 겪는다. 사적인 공간에서의 자신에 대한 성찰은 과거 시절의 아픔을 떠올리는 것을 넘어 자신의 본질에 대한 회의로 이어진다. 카메라가 없는 곳에서는 참다운 자신과 대면해야 하건만, 오히려 자괴감과 정체성 혼란을 겪는 아이러니한 상황이 펼쳐진다.

닉슨: 그리고 기다리기 시작했지. 비는 문 아래까지 차올랐어. 전기는 끊기고.

팻: 그것도 전에 얘기 했었어요. 여보.

닉슨: 그 때 내가 죽었어야 했는데.

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>31)</sup>

저우: 난 자식이 없어.

마오: 당신들 주체사상은 실수였어.

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>32)</sup>

등장인물들의 정체성 혼란은 더욱 깊어져, 자신들의 삶의 핵심가치마저 흔들리는 양상을 보인다. 마오는 엄청난 희생을 초래한 대장정(long march)<sup>33)</sup>과 피비란내 나는 혁명으로 정권을 공고하게 한 인물인 만큼, 피 흘림의 역사에 대한 회고와 죄책감을 드러내며 “당신네 주체사상은 실수였어.”라고 내뱉는다. 크나큰 투쟁과 희생의 대가로 획득한 주체사상을 실수라 한 것은 중국의 사회주의 전반에 대한 근본적인 회회라고 할 수 있다. 닉슨은 태평양 전쟁에서 죽을 뻔한 고비를 넘긴 것을

31) Adams, 위의 악보, 274.

32) Adams, 위의 악보, 283.

33) 대장정: 1934-35년 동안 중국 공산당이 국민당 군대의 맹공격 아래 붕괴되기 시작하자 공산당의 홍군(紅軍)이 국민당 군과 전투를 하면서 15,000km를 걸어서 이동한 역사적 행군이다. 생존자의 수는 극히 적었으나, 이를 통하여 공산당은 연안을 근거지로 하여 마침내 중국 전역을 장악하게 되었다. Morris Meisner, *Mao's China and After: A History of the People's Republic* (New York, 1999), 김수영 옮김, 『마오의 중국과 그 이후』 (서울: 도서출판 이산, 2004), 63-71.

회상하며 “그 때 죽었어야 했다.”고 자괴한다. 닉슨과 마오 같은 역사와 정치의 주역들이, 자신이 감행한 핵심적인 정치적 사건에 대해 회의하고 있다는 사실을 목격한 사람들은 충격 받지 않을 수 없다.

이처럼 《닉슨 인 차이나》는 미디어의 부재 속에서 자유를 경험하는 것이 아니라 도리어 혼돈스러워하는 인물들을 통해, 미디어가 규정해주는 정체성 및 삶의 의미를 갖고 살아가는 미디어 정향적 현대인을 모습을 보여준다. 현대인은 미디어로부터 벗어나고 싶어 하지만, 미디어의 부재 속에서 스스로를 구성할 수 없는 모순을 겪는 미디어 의존증 환자와도 같다.

## 3.2. 미디어적 형식

### 1) 구성원리로서의 패스티시(pastiche)와 플로우(flow)

TV미디어의 근본적인 형식적 특성은 무엇일까? ‘내적 정합성을 결여한, 혹은 내적 정합성에 구애받지 않는 구성 방식’으로 요약될 수 있을 것이다. 한 시퀀스에서 다른 시퀀스로 넘어가는 시간적 흐름에는 논리적 연결성이 없으며, 부분과 부분이 의미 있게 조화되어 전체를 이루는 공간 구성은 찾아볼 수 없다. 즉 ‘하나의 전체’로서의 유기적 통일성은 탈각되어 있다. 오락적 요소의 극대화를 위해 이종(異種)적인 아이템들로 일정 시공간을 뺏뺏이 채우는 것을 의미하는 ‘트래시 텔레비전’(trash television)은 ‘통일성의 부재’라는 TV미디어의 특성을 잘 나타내 준다. 이런 촌충한 그물과 정신없이 던져지는 다채로운 미끼 앞에서 시청자는 빠져나갈 틈이 없이 낚이고야 만다. 그렇다면 TV미디어에서는 그러한 요소들을 어떻게 시·공간적으로 배치할 것인가? 그 구체적 구성 원리는 무엇일까?

어떤 내용을 정확하게 전달하기 위해, 어떤 주제를 효과적으로 제시하기 위해 그에 어울리는 적절한 형식이 채택·개발되기 마련이다. 그 어떠한 통일된 내용도 주제도 갖지 않은 채 지속적 흥미 유발이라는 목적에만 봉사하는 TV미디어 역시 그 목적에 최적화된 형식을 요구한다. 이질적 요소들이 통일성에 대한 지향 없이 결합되는 방법이 패스티시(pastiche)<sup>34)</sup>이다. 또한 다양한 부분들이 일정한 의도 아래 한 흐름 속에 배열되는 것을 플로우(flow)<sup>35)</sup>라 일컫는다. 양자 모두 어떤 내적 정

34) ‘패스티시’(pastiche)란 원본에서 따온 것을 수정해서 복제하거나 조각들을 짜 맞추어 만든 것을 의미하며, 예술에서는 다른 작가들의 양식을 명백히 모방한 것 또는 그런 양식을 일컫는다. 패스티시는 예술가가 남에게서 빌려온 것을 자기 자신의 통일된 양식으로 융합해내지 않았다는 의미를 내포하면서 절충적인 작품에 대해 경멸적인 의미로 쓰이기도 한다. 월간미술 엮음, 『세계미술용어사전』 (서울: 월간미술, 1999), 491.

35) TV에서의 플로우는 뉴스나 일기예보를 정기적인 끝마침의 단위로 삼아 그 안에 다양한 프로그램들을 적절히

합성이나 필연성 등의 통일 원리가 결여된 채 파편화된 부분들이 조합되는 양상을 의미한다. 패스티시가 여러 요소들을 각각의 의미가 탈각된 상태로 모아들여 공간과 시간을 채우는 것 자체에 의미를 두듯이, 플로우의 궁극적 목적은 일정한 주기와 반복의 리듬을 통해 시청자들이 TV앞에서 떠나지 못하도록 잡아두는 것이다. 이제 《닉슨 인 차이나》에서 이러한 TV미디어의 형식적 특성들이 구체적으로 어떻게 드러나고 있는지 분석해 보도록 하자.

## 2) 파편적 극구성과 음악구성

《닉슨 인 차이나》는 대중매체가 현실을 제시하는, 현실을 포착하는 형식들을 절묘하게 모방하고 있다. 즉 파편화의 형식라고 볼 수 있는 프레임 나누기와 몽타주 기법, 드라마의 내적 전개에 따른 구성이 아닌 ‘이미지의 흐름’ 등이다.<sup>36)</sup> 이제 TV미디어의 근본적인 형식 원리인 패스티시와 플로우가 《닉슨 인 차이나》의 극구성에 구체적으로 어떻게 발견되는지 살펴보자.

제2막 제1장의 팻의 관광장면은 이미지 중심의 파편화된 기법을 전형적으로 보여준다. 그녀의 관광코스인 공장, 인민 병원, 돼지 농장, 학교 등의 장소를 차례로 연출해 내기 위해 각종 무대 장치 및 소품, 수많은 엑스트라들이 짧은 시간동안 분주하게 바뀌고 움직이며 각 장소에서 일어난 사건을 현란하게 묘사한다. 무대 위의 시공간은 몽타주기법을 통해 유쾌하고 빠른 템포로 전환되며 이를 위해 동원되는 수많은 엑스트라들과 소품들은 다양하고 파편적인 시각 요소들의 과부하를 형성한다. 제1막 제3장에서의 연회장면, 제2막 제2장 극중극 장면에서 역시 과도한 시청각적 요소로 무대를 가득 채워 관객을 압도하는 트레이 텔레비전의 특징을 전용한다.

내러티브적인 면에서의 패스티시를 보자면, 이 작품 내에는 일관된 내러티브가 부재한다. 무대 위의 사건들은 인과 관계에 따라 선형적으로 펼쳐지는 것이 아니라 닉슨의 중국 방문 당시의 다양한 에피소드에 맞춰 병렬적으로 펼쳐진다.

제1막 제1장의 공항 장면은 닉슨의 편집증적인 ‘생쥐가 갇아먹는 소리’의 환청으로 끝나며, 이는 아무런 연결 요소 없이 제1막 제2장 마오와의 회동으로 이어진다. 대화의 갈피를 못 잡고 마오의

---

배치하는 전략이다. 즉 단일프로그램으로 승부하기보다 프로그램들을 모아놓은 세션으로 시청자들을 사로잡는다. Tim Dant, *Television and the Moral Imaginary: Society through the Small Screen* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012), 88.

36) 이러한 형식 기법은 TV 및 영상 매체에서 흔히 볼 수 있지만 현실이 이런 식으로 구성될 리 만무한데, 우리에게 익숙한 영상 매체를 통해서만 그러한 괴리를 느끼기 어렵다. 그러나 이러한 형식이 무대라는 공간에 올라오는 것만으로도, 우리는 그러한 형식이 실제 현실과 동떨어져 있는, 즉 구성적임을 인식할 수 있는 거리를 확보하게 된다. 이에 대해서는 3.3, 4)에서의 논의를 참조하라.

페이스에 끌려 다닌 닉슨에게는 일종의 굴욕을 주었을 수도 있는 장면이었지만, 제1막 제3장 그의 모습에서 회담의 후유증이 주는 불편함이라곤 전혀 찾아볼 수 없다. 오히려 닉슨은 연회에서 극도의 흥분감에 취해 막연히 양국 간의 화합을 노래하며 건배한다. 제2막 제1장에서는 협동 농장을 비롯하여 중국의 명소를 둘러보는 팻의 관광 장면이 빠른 속도로 무대 위에서 펼쳐진 후 앞 내용과 무관한 그녀의 노스텔지어적인 아리아가 나오는가 하면, 돌연히 중국 과거 역사의 어두운 면이 코러스에 의해 언급된다. 이어 제2장에서는 주인공들의 《홍색낭자군》의 관람 장면이 끼어든다. 마지막 제3막은 주인공들이 내면의 불안과 과거의 상처를 토로하는 가상적인 장면인데, 특별한 내러티브 없이 시공간의 경계를 뛰어넘는 초현실적이고 혼란스러운 무대가 연출된다. 마지막 장면에서는 이미 장례식을 치른 것으로 묘사된 저우언라이 수상이 자리에서 일어나 사건전체의 의미에 대한 회의를 암시하는 내용의 아리아를 부르면서 막이 내린다. 이러한 파편적 극구성은 단편적 요소를 모아들이되 통일성을 기하지 않는 패스티시의 형식을 뚜렷이 드러내준다.

이처럼 논리적 인과 관계 없이 뿔뿔이 흩어져 있는 것 같은 장면들은 어떤 원리에 의해 구성되었을까? 극의 흐름을 자세히 살펴보면, 즉각적으로 이목을 끄는 장면과 집중력을 이완시키는 장면을 교대로 배치함으로써 시종일관 관객의 주의를 놓치지 않는 ‘플로우’적 구성을 발견할 수 있다. 주지하다시피 이 작품은 제1막 제1장의 첫 부분에 익숙한 뉴스 장면을 정밀하고 화려하게 재현함으로써 관객의 기대를 극대화한 상태에서 시작된다. 이렇듯 제1장이 스펙터클한 시각 요소를 강조했다면, 제2장은 마오와 닉슨의 철학적·현학적 회담으로서 제1장과는 대조적으로 언어 및 그 의미에 중점을 둔 사색적인 성격이 돋보인다. 제3장은 연회 장면으로, 다시금 제1장처럼 화려한 시각 요소 및 코러스의 장엄한 합창으로 관객을 압도하며 제2장과 뚜렷한 대조를 이룬다. 제2막 제1장은 앞 장의 흥분을 가라앉히듯 조용한 팻의 아리아로 시작되지만, 곧 무대는 시끌벅적한 관광 장면으로 바뀌었다가, 또다시 팻이 조용히 상념에 잠기는 부분 및 과거사에 대한 코러스의 회상으로 마무리된다. 다음 제2장에서는 가히 스펙터클의 총화를 보여주는 혁명발레극 《홍색낭자군》이 펼쳐지며 자극적 분위기를 연출하더니, 최종막인 제3막에서는 등장인물들의 내면으로 깊이 침잠하여 난해하고 아방가르드한 무대를 선보인다. 이렇게 철학적이고 의미심장한 장면들 사이사이에 화려한 스펙터클을 적절하게 삽입하여 긴장과 이완의 호흡을 관리하는 방식은 TV매체가 여실히 보여 주는 플로우적 구성 원리에 해당한다. 전통극이 갈등을 실마리로 하는 ‘발단-전개-위기-절정-결말’의 유기적 구성을 통해 최종적으로 어떤 주제를 전달하는 것을 목표로 삼는 데 반해, 내용의 필연적 전개와는 상관없이 오직 흥미의 완급 조절을 통해 관객의 지속적 관람을 가능케 하는 것이야말로 미디어적 극구성의 목표이다.

극 구성뿐 아니라 《닉슨 인 차이나》에 사용된 음악 역시 패스티시의 파편적 성격을 보인다. 이는 우선 기존의 여러 예술 음악 작곡가들의 스타일 및 대중음악적 요소들을 두루 사용했다는 데서 나타난다.<sup>37)</sup> 이 작품 전체를 통해 음악을 전개시켜 가는 통일된 원칙과 구상이 존재하기보다, 특정 장면과 대사의 표현성을 증가시키기 위해 그때그때 상이한 종류의 음악이 삽입되었다. 음악은 카멜레온 같이 시시각각 분위기를 바꾸면서, 마치 영화나 드라마의 오리지널사운드트랙에서처럼 해당 장면의 분위기에 맞는 음형, 리듬, 조, 박자 등을 자유자재로 사용한다. 이를 위해서는 통일성 있는 악곡 구성이 지양되고 다양한 요소들의 파편적 활용이 두드러질 수밖에 없다.

또한 극구성에서 스펙터클한 장면과 침잠하는 분위기의 장면이 교대로 배치되었던 것처럼, 음악 역시 조성과 비조성, 익숙함과 낯섬을 교대로 반복한다. 막의 구분에 따른 큰 흐름뿐 아니라, 한 장면 내에서의 음악의 흐름 역시 플로우적 성격을 띠고 있다. 즉 조성적 맥락 하에 있는 장의 음악이라도 안에서 다시 조성적 부분과 비조성적 부분이 대조를 이루는 것을 볼 수 있다. 이는 청취를 용이하게 만들며 동시에 의외성을 작동시켜 진부함을 상쇄시킴으로써, 결과적으로 계속 들을 수 있게 만드는 기능을 한다고 볼 수 있다. 또한 음악에서의 대조적인 배치가 내용의 세부적 흐름과 섬세하게 퀘를 같이 하여 더욱 효과를 발한다. 이처럼 극과 음악에서 집중과 이완의 요소들을 교묘하게 반복적으로 배치하는 방식으로 시종일관 관객들의 눈과 귀를 잡아두는 것이야 말로 《닉슨 인 차이나》가 미디어의 파편화 전략을 효과적으로 보여주는 사항이다.

### 3.3. 미디어적 현실에 대한 비판적 반영

《닉슨 인 차이나》의 진정한 의미는 내용과 형식면에서 오페라가 이렇듯 미디어를 잘 반영했다는데 있지 않다. 이 오페라는 미디어에 노출된 인간의 강박 행동, 미디어의 부재에 따른 정체성 상실 등을 예민하게 포착함으로써 미디어가 우리 삶에 미치는 영향을 반영(mirroring)하고 있는 것이다. 꼭 미디어의 폐해를 지적하거나 미디어 현실을 부정하는 것이 아닐지라도, ‘반영’은 그 자체로

37) 《닉슨 인 차이나》는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971), 밀러(Glenn Miller, 1904-1944)의 스타일을 두루 사용하였으며, 재즈화성, 폭스트롯 등 다양한 출처를 지닌 온갖 요소들이 패스티시의 형태로 음악을 구성하고 있다. 이는 슈바르츠(Schwarz, “Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adam’s *Nixon in China*,” 118.), 데인즈(Matthew Daines, “Telling the Truth About *Nixon*,” Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams’s Opera *Nixon in China*,” (Ph.D. Diss., University of California, 1995), 79-80.) 등의 연구에서도 언급된 바 있다.

비판의 기능을 띤다. 거울을 통해 스스로를 대자화하지 않고서 자신의 모습을 파악할 수 없듯이, 우리가 부지불식간에 처해 있는 미디어 현실 속 우리 모습을 ‘비추어’ 줌으로써 미디어의 작용 및 영향력을 감지하게 해 주는 것이다.

미디어를 ‘매개하는’(mediate) 오페라로서 《닉슨 인 차이나》가 궁극적으로 전달하려는 주제를 미디어적 현실의 반영, 그것도 비판적 반영으로 보고, 이러한 주제 의식이 작품에 세부적으로 어떻게 드러나 있는지를 분석해 볼 것이다.

### 1) 분열적 자기의식과 언어유희

미디어학자 손톤 칼드웰(Thornton Caldwell)은 TV가 보여 주는 양상 중의 하나로 정신분열증(조현병, schizophrenia)<sup>38)</sup>을 거론했다.<sup>39)</sup> 이 용어는 ‘가르다’, ‘쪼개다’를 뜻하는 그리스어 ‘schizo’와 ‘마음’, ‘정신’이라는 뜻의 그리스어 ‘phrenia’가 합쳐진 의학 용어이다.<sup>40)</sup> 칼드웰이 이 용어를 사용한 것은 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)의 논의를 기반으로 한 것이다.<sup>41)</sup> 제임슨이 논한 바, 정신분열증은 자기 자신과 현실세계에 대해 통합적인 인식을 갖지 못했음을 의미한다. 이는 근본적으로 통합적 시간의 흐름을 담아내지 못하는 언어의 실패에서 기인했으며, TV가 지닌 파편적 특성에 기인한 분열적 지각 양상과 연결된다.

《닉슨 인 차이나》에서 이러한 정신분열증의 양상을 가장 뚜렷이 보이는 인물은 바로 닉슨이다. 그는 자신을 반영하는 미디어에 과도하게 신경을 쓰고 있기 때문에 불균형한 자기의식을 가질 수밖에 없다. 제1막 제1장에서 닉슨이 뉴스 화면에 비칠 자신의 모습에 대해 편집증적으로 집착하는 모습은 ‘뉴스 아리아’에서 확연히 드러난다.

38) 스키조프레니아(schizophrenia)는 과거에는 ‘정신분열증’이라고 불렸으나 그 용어에서 오는 편견의 뉘앙스를 배제하기 위해 근래에는 ‘조현병’(調絃病)이라고 명명되는 추세이다. 조현(調絃)이란 사전적인 의미로 현악기의 줄을 고르다는 뜻으로, 조현병 환자의 모습이 마치 현악기가 정상적으로 조율되지 못했을 때의 모습처럼 혼란스러운 상태를 보이는 것과 같다는 데서 비롯되었다. 그러나 본 연구에서는 이 증상을 하나의 질병, 즉 의학적인 차원에서 접근하는 것이 아니라 미디어로 인한 왜곡된 인식양상이라는 사회문화적 차원에서 다루는 것이다. 따라서 ‘정신분열증’을 이러한 뒤튼린 현상을 설명하는데 더 적합한 것으로 간주하여 이 용어를 사용함을 밝힌다.

39) Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (New Jersey: Rutgers University Press, 1995), 208.

40) Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse* (Paris, 1992), 임진수 옮김, 『정신분석 사전』 (서울: 열린책들, 2005), 418.

41) Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society,” in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1987), 118-119.

내가 저우언라이 수상과 악수를 할 때, 베이징 외곽의 황무지에서, 전 세계가 듣고 있지. 우리가 조용히 이야기할 때도, 역사의 눈과 귀가 모든 행동, 모든 말 하나 하나를 다 지켜보고 있어. 우리가 정지된 채로 있을 때, 우리를 바꿔놓지. 우리가 역사를 만들 때.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장<sup>42)</sup>

닉슨은 외부로부터 응시되는 대상으로서의 자신을 끊임없이 의식하고 있으며, 이는 자신 앞에서 벌어지는 실제 사건보다 우선시된다. 저우언라이 수상이 중국의 주요 관료들을 소개해 주려고 닉슨의 주의를 환기시키지만 그는 전혀 알아채지 못한 채 미국을 비롯한 세계 각국의 사람들이 TV를 통해 볼 자신의 모습, 지금 자신이 하는 일에 대한 역사적인 평가 등 ‘보이는 대상’으로서의 자신에만 몰두하고 있다. 이런 불균형한 자기의식으로 인해 실제로 주의를 기울여야 할 중국 관료들에게는 관심을 보이지 못한다는 것은, 대의명분을 내세우며 역사적 중국 방문을 감행한 인물이 지닌 모순이 아닐 수 없다.

매스컴을 통해 세계의 주목을 받는 타자화된 자신과 실제 사건의 현장 속에 있지만 이 일에 대한 뚜렷한 확신과 자신감이 없는 불안한 자신 사이에 생기는 간극은 곧 정신분열증적인 불안과 편집증적 망상으로 나타난다. 이는 닉슨이 돌연 ‘생쥐가 침대보를 갉아먹는’ 환청을 듣는 것으로 이어진다. 또한 제3막에서 그는 과거 제2차 세계대전 때 참전했던 태평양 전쟁을 떠올리며 ‘그 때 내가 죽었어야 했는데’라는 극심한 자괴감을 표출한다. 현재 세계의 주목을 받으며 역사를 바꾸는 주인공을 자처하는 그가 돌연 이러한 절망적 자기 인식을 보이는 것 또한 타자화된 자기의식과 본래적 자기의식 사이의 엄청난 간극을 드러내 준다.

《닉슨 인 차이나》에서 볼 수 있는 또 하나의 정신분열증적 특징은 언어의 의미 상실에서 비롯된 언어유희이다. 마오는 닉슨과의 회담에서 능수능란한 언어유희로 닉슨을 압도한다. 그는 가장 민감한 정치적 사안에서 언어의 중의적 애매함을 이용하는데, 대화 중 미국 선거 이야기가 나오자 그는 우과와 좌과의 의미를 일부러 혼란시켜 발화한다.

마오: 나는 당신에게 내 표를 던지겠어요. 나는 바른 편에 있는 사람을 지지합니다.

किन자: 바른편이라는 게 무슨 뜻입니까? 우익이라는 뜻입니까? 아니면 정의로운 편을 말씀하시는 겁니까?

마오: 아니, 아니오.

42) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 28.

닉슨: 그들이 제안을 하면 우리는 그걸 처리하지요.

마오: 나는 우익을 좋아해요. 닉슨, 히스 같은...

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장<sup>43)</sup>

마오는 ‘오른편’(right)이라는 단어에 ‘정치적인 우파’와 ‘올바른’의 두 가지 의미가 있다는 사실을 이용해 의도적으로 그 의미를 교란시키는데, 그의 이러한 언어유희는 악기의 주법을 통해 매우 효과적으로 표현된다. 큰 폭으로 떨어지는 색소폰의 글리산도 주법과 박절적 불협(metrical dissonance)으로 반복되는 리듬은 해당 부분의 앞뒤와는 확실한 대조를 이루며 유머러스한 음향을 만든다. 이러한 음악은 미디어에 비친 모습을 통해 사회주의와 자본주의 이념을 초월한 세계평화의 사도처럼 보이고 싶어 하는 닉슨을 마치 조롱하는 것처럼 들린다.

(악보4) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장, 마디 219-221<sup>44)</sup>

The image shows a musical score for the vocal line of Mao and the saxophone accompaniment. The vocal line is in 2/2 time and features lyrics: "I like right - wing - ers: Nic - on, Heath". The saxophone part is marked with a forte (f) dynamic and includes a glissando (gl.) instruction. The score is numbered 219 at the beginning.

마오는 끝이 더 높은 강도의 언어유희를 사용한다.

마오: 일반적으로 그렇단 말입니다. 우리가 택하는 말들은 역설입니다. 마르크스의 추종자들 중에 극좌파이고 교조주의자들이며 전체주의자들이요. 진정한 마르크시즘은 극좌파에 의해 불리는 겁니다. 때로 진정한 좌파는 샵을 샵이라고 부르면서 좌파는 우파라고 부르지요.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장<sup>45)</sup>

43) Adams, 위의 악보, 58-59.

44) Adams, 위의 악보, 59.

45) Adams, 위의 악보, 62.

“진정한 좌파는 좌파를 우파라고 부른다.” 좌파의 대표인 마오가 자기는 우파를 지지하며 진정한 좌파는 좌파를 우파라고 부른다고 이야기하는 것은 좌파와 우파의 의미를 교란시키며 도대체 그의 의중이 무엇인지 짐작하지 못하게 한다. 언어유희를 통해 의미를 변질시킴으로써 더 이상의 대화를 불가능하게 만드는 이 장면 역시 언어가 가진 본래의 의미가 소통되지 못하는 정신분열증적 양상을 반영한다.

회담석상에 같이 있는 코러스에게서도 이러한 중의성을 이용한 언어유희를 볼 수 있다. 닉슨이 ‘역사는 우리의 어머니’라고 하자 마오는 ‘역사는 더러운 돼지’라고 정면으로 반박하는데, 이 때 코러스는 마오가 말한 역사(history)를 대명사 ‘쉬’(She)로 받으면서 그것을 빠른 리듬으로 반복 발화하여 마치 조용히 하라는 뜻의 의성어 ‘쉬’로 들리게끔 만든다. 이는 역사를 지칭하면서 동시에 닉슨에게 입 닥치라고 조롱하는 듯한 유희적 역할을 한다.

닉슨: 역사는 우리의 어머니(History is our mother).

비서관들: 역사, 역사, 역사, 역사는(History, History, History, History is a),

마오: 역-역사는 더러운 돼지.

비서관들: 역사는 더러운 돼지, 더러운 돼지, 역사는 더러운 돼지라네(History is a dirty, History is a dirty sow; Is a dirty sow).

.....

비서관들: 만일 우리가 우연히 그녀(역사)의 구멍에서 탈출한다면 그녀는 우리 위에 눕지(If we by chance escape her maw she overlies us). 그녀, 역사는 더러운 돼지(She, History is a dirty sow). 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀 그녀는 우리위에 눕지(She she she she she she she she she she over lies us).

《닉슨 인 차이나》 제1막 제2장<sup>46)</sup>

## 2) 자연환경이 된 미디어 환경

노스텔지어(Nostalgia)<sup>47)</sup>는 어원상 고향으로 돌아가고 싶어 하는 갈망을 의미하며, 보통 ‘과거

46) Adams, 위의 악보, 101-103.

47) 노스텔지어는 그리스어에서 고향으로 돌아가는 것을 의미하는 ‘nostos’와 아픔 또는 고통을 의미하는 ‘algos’에서 연유했다. 문자 그대로 고향으로 돌아가고 싶은 소망에서 기인한 고통을 의미한다. 호머의 『오뒷세이아』에서는 고향을 등진 채 트로이 전쟁에서 싸우던 오뒷세우스를 지탱해 준 것은 고향과 가족에 대한 기억과 그리움이라는 내용을 볼 수 있는데, 이런 점에서 친밀한 사람들과 가졌던 과거의 기억도 노스텔지어와 연관된

에 대한 그리움'이라는 의미로 사용된다. 노스텔지어는 많은 문학 및 예술 작품의 소재가 되며, 특히 영화 등의 매체에서 시간을 다루는 중요한 방법 중 하나로 이용된다.

TV는 노스텔지어를 유발하는 프로그램들을 제공하여 현실 도피적이며 과거지향적인 현대인의 욕구를 만족시키는 데 큰 몫을 한다. 이러한 TV의 노스텔지어는 존재하지 않는 가상의 정서를 이끌어 내기도 한다. 예컨대 특정 과거 시대에 대한 경험이나 시골 고향이 주는 정겨움을 제시하는 TV 프로그램을 보면서 그러한 경험과 무관한 세대조차 마치 자신도 그것을 경험했으며 그리워한다는 느낌을 갖게 된다는 것이다.<sup>48)</sup> 미디어가 주도하는 이러한 노스텔지어적 정서의 상품화를 통해, 시청자는 현재에 살면서도 과거적 취향에 의존하며 그것을 갈망하는 현실 도피적 성향을 강화하게 된다. 제임슨에 따르면 노스텔지어는 현재를 온전하게 현재로 경험하지 못하고, 과거의 기억 또는 모호한 과거적 느낌을 현재 시점으로 가져와 왜곡된 현재를 경험하는 현상으로서, 명백히 병적 징후에 해당한다.<sup>49)</sup>

좀 더 구체적으로 TV미디어와 노스텔지어를 연관시킨 연구를 살펴보자. 티치(Cecelia Tichi)에 따르면, TV는 미국인들의 무의식 깊은 곳에 자연 질서의 일부, 가족의 일원, 평화로움과 안정감을 제공해 주는 존재로 자리 잡았다.<sup>50)</sup> 그는 한때 거실의 벽난로가 상징했던 미국 중산층 가정의 온기, 화합, 따스함 같은 상징이 이제는 텔레비전으로 옮겨진 것이라는 흥미로운 해석을 통해, TV를 '전기 벽난로'(electronic hearth)라고 지칭한다.<sup>51)</sup> '저녁 시간 온 식구가 거실에 모여앉아 오순도순 담소를 나누며 텔레비전을 시청하는 광경'이야말로 미국적 노스텔지어의 전형으로서, TV는 이제 일차적 환경처럼 자연스럽게 미국인의 삶 속에 녹아들어 있다는 것이다.<sup>52)</sup>

---

의미로 쓰이게 되었다. E. G. Hepper, T. D. Ritchie and C. Sedikides et al., "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning," *Emotion* 12 (2012), 102-103.

48) 최근 국내에서 인기리에 방영했던 TV드라마 <응답하라 1988>이 그 시대를 경험해보지 못한 청소년 세대들의 열광적 '향수'를 불러일으켰던 현상을 예로 들 수 있다.

49) Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," 115.

50) Cecelia Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture* (New York: OUP, 1993), 3-7.

51) Tichi, 위의 책, 42-61.

52) 커뮤니케이션학자 가브리엘 와이만에 따르면 "2차 세계대전 직후 북미와 서유럽에 신속히 보급된 신매체인 텔레비전은 ..... 10년이 채 못 되어 미국 가정의 90프로에 보급"되었고, "정보나 오락의 원천, 혼하고 지속적 인 학습 환경, 가장 강력한 문화 전파의 체계"로서 기능했다. "우리는 하루에 평균 5-8시간을 텔레비전과 함께 하면서 우리의 과거, 현재, 미래와 소통한다. 우리는 텔레비전 환경에 살고 있다." Gabriel Weimann, *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality* (California, 2000), 김용호 옮김, 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』 (서울: 커뮤니케이션북스, 2003), 13.

《닉슨 인 차이나》에서는 적국이었던 중국에 간 닉슨이 중요한 순간에 이러한 노스텔지어를 환기하는 모습을 보여 주는데, 이 때 노스텔지어는 낯설고 불안한 현실에서 도피의 기능으로 작용한다. 닉슨이 중국 공항에 도착해서 부르는 ‘뉴스 아리아’를 살펴보자.

뉴스! 뉴스! …… 지금은 미국의 황금시간대군. 지금은 미국의 어젯밤. 어젯밤. 사람들은 지금 우릴 봤지. 세 개 주요 방송국의 컬러가 빛나고 텔레비전의 푸른빛이 잔디위에 드리우네. 설거지는 끝나 있고 숙제도 다 했으며 개와 할머니는 잠들어 있지. 차가 지나가며 경적을 울리네. 길을 내려다보니 미국은 정말 좋아.

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장<sup>53)</sup>

닉슨은 자신의 역사적인 중국 방문이 미국의 황금시간대에 실시간으로 중계되는 것을 상상하며, 그것을 시청하는 평화로운 미국 가정의 저녁 풍경을 머릿속에 그린다. 일과를 끝내고 거실에 모인 식구들, 개, 정원의 잔디, 지나가는 차의 경적 등은 모두 평화롭고 아늑한 미국적 정서를 불러일으키는 데 일조한다.

그런데 닉슨이 이런 노스텔지어를 환기하는 타이밍에 주목해 볼 필요가 있다. 이 ‘뉴스 아리아’를 부르는 닉슨은 ‘역사를 만든다’는 중압감에 짓눌려 있는 상태이다. 정치적인 승부수를 던져 적국인 중국에 왔고 세계의 이목을 집중시켰지만, 앞으로의 정세가 어떻게 진행될지 전혀 알 수 없는 상황이기 때문이다. 이러한 현실의 압박 속에서 그는 아련하고 낭만적인 노스텔지어 속으로 도피하는데, 그 노스텔지어 속에 ‘텔레비전의 푸른빛’이 등장한다는 점은 아이러니가 아닐 수 없다. 즉 닉슨은 미디어적 현실에 대한 극심한 피로감과 부담감으로 인해 노스텔지어로 도피했는데, 그 속에는 이미 미디어가 자리 잡고 있는 것이다. 이를 통해 《닉슨 인 차이나》는 현대인이 처한 미디어적 현실은 도저히 피할 수 없는 일종의 ‘자연환경’이 되어버렸음을 정확하게 시사한다.

이 부분의 음악 또한 미디어의 영향력을 드러내는 데 일조한다. 반주부에서의 매우 빠른 템포<sup>54)</sup>의 호모포니적 4분음표 스타카토 리듬은 앞서 닉슨이 외쳤던 ‘뉴스’(News)의 반주부와 유사하다.<sup>55)</sup> 비록 브라스의 뮤트 사운드가 아련하고 낭만적인 분위기를 창출하지만, 강박적 음형의 여전한 존재는 노스텔지어 속에서조차 건재 하는 미디어의 영향력을 반영한다.

53) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 36-37.

54) ♩ = 120

55) 앞서 이 부분의 음형이 전신타자의 소리를 연상시킨다고 언급한 바 있다(본 논문 9쪽 참조).

(악보5) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 617-623<sup>56)</sup>

617  
Nix. Dish-es are washed and homework done, the dog and grand - ma fall a - sleep,  
(Brass, harmon mutes)  
p mf

## 3) 미디어와 현실의 본말전도(本末顛倒)

보드리야르(Jean Baudrillard)는 이미지가 현실을 대체하고 현실이 오히려 그 이미지에 의해 지배 받는 상황을 시뮬라시옹(simulation) 개념으로 설명했다.<sup>57)</sup> 시뮬라시옹의 결과로 실재(實在)를 대체한 원본 없는 이미지가 실재보다 더 실재처럼 인식되는 현상을 하이퍼리얼리티(hyper-reality)라 일컫는다. 즉 하이퍼리얼리티는 미디어에 비친 현실이 실제 현실보다 우위에 있는 현상을 의미한다.

진짜가 아닌 것을 더욱 진짜처럼 보이게 하는 효과는 TV미디어의 주요 기능 중 하나이다. 예컨대 휴먼 다큐멘터리 같은 장르를 보자. 다큐멘터리는 ‘현실’을 ‘기록’하는 장르로 알려져 있지만, 등장인물들은 카메라의 존재를 의식하기 때문에 행동에 어떤 식으로든 영향을 받을 수밖에 없다. 카메라의 개입을 전제로 일어나는 행동은 카메라가 없었다면 나타나지 않았을 수도, 전혀 다른 성질이 있을 수도 있는 것이므로, 녹화된 현실은 실제 현실이 아니다. 게다가 더욱 중요한 역할을 하는 것은 차후의 편집을 통한 ‘구성’이다. 애초에 카메라를 통해 받아들인 재료(이 역시 ‘현실의 기록’과는 거리가 멀다)를 선택적 집중과 편집을 통해 재구성했을 때, 이는 실제보다 훨씬 생동감 있고 자연스러운 ‘현실’로 인식된다.

TV의 하이퍼리얼리티적 성격을 대표적으로 보여주는 것이 ‘미디어 사건’이다. 미디어 사건의 가장 큰 특징은 ‘실시간으로 증계되지만 실은 사건 발생 장소와 멀리 떨어진 곳에서 만들어진 것’이라

56) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 37.

57) Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris, 1981), 하태환 옮김, 『시뮬라시옹』 (서울: 민음사, 2005), 9-10.

는 점과 ‘일상의 흐름을 파괴하지만 그것조차 미리 계획된 것’이라는 점에 있다.<sup>58)</sup> 쿤터 안더스는 이런 TV미디어의 특성에 대해 날카로운 비판의 시선을 보낸다. “기술 복제 미디어가 현실과 가상의 구분을 불가능하게 만들 뿐만 아니라 인간의 경험과 세계 상실을 야기할 것이며, 기술적으로 조작된 현실을 은폐된 형태로 창조한다.”<sup>59)</sup>

앞서 밝혔듯, 《닉슨 인 차이나》에서 닉슨과 저우 수상의 악수장면에서 하이퍼 리얼리티의 일면을 파악할 수 있다. 두 사람의 악수는 미디어를 위해 연출된 것으로 묘사되며 이는 닉슨의 미디어에 대한 의식을 첨예하게 드러내는 장면이다. 이 순간은 미디어에 의해 이미 치밀하게 계획되어 있었다. 언론사의 기자 및 카메라맨들이 사건을 보도하기 위해 대기하고 있었고, 닉슨이 움직이는 동선이나 카메라의 각도 등 최상의 연출을 위한 모든 세부사항이 면밀하게 계산되어 있었다. 이렇듯 두 사람의 악수는 미디어의 개입이 없었다면 일어나지 않았을 사건이라는 점에서 실체가 없다고 할 수 있지만<sup>60)</sup> 미디어를 통해 매우 사실적인 사건으로 묘사된다.

TV뉴스를 통해 재생된 이 장면을 보는 사람들에게는 두 사람이 정지 자세로 상당한 시간동안 가만히 있는 것이 보이지 않는다. 두 사람이 손을 잡은 채 흘러가는 시간은 실재하지만, 미디어를 통해서 이 사건을 접하는 사람들에게는 존재하지 않아야 하는 시간이다. 《닉슨 인 차이나》의 음악은 이러한 모순된 시간성을 짧은 음형의 반복으로 표현한다. 제1막 제1장의 마디 320부터는 닉슨과 저우 수상이 손을 맞잡고 있는 장면에 해당하는 음악인데, e단조의 3화음으로 이루어진 단순한 음형의 분산화음이 느린 템포의 여린 다이내믹으로 연주된다. 이때 단순한 음형의 단순한 반복은 ‘흘러가지 않아야 할’ 시간의 정지된 느낌을 표현한다. 이 일련의 의식은 트라이앵글의 울림으로 끝나는데, 이는 마치 카메라의 셔터 소리를 연상시키면서 “연출된 쇼타임은 끝났으니 다시 현실로 돌아오라.”고 환기하는 듯한 신호의 역할을 한다.

58) Daniel Dayan and Elihu Katz, *Media Event : the live broadcasting of history* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), 411-414.

59) 이상엽, “쿤터 안더스의 종말론적 미디어 철학,” 『사회와 철학』 21 (2011), 451.

60) Kamuf, “The Replay's Thing,” 83.

(악보6) 《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장, 마디 320-323<sup>61)</sup>

## 4) 비판의 전략으로서의 ‘낯설게하기’

이제껏 분석한바 오페라 《닉슨 인 차이나》는 현대 사회 속 미디어의 역할 및 영향력을 제시한 작품으로 독해 가능하다. 오늘날 너무나 익숙하여 오히려 알아차리기 힘든 미디어의 편재성 및 현실 왜곡 능력을, 곧 작곡의 ‘미디어적 현실’을 우리에게 인식시키기 위해 《닉슨 인 차이나》는 어떤 전략을 취하고 있는가? 이 작품은 미디어적 내용과 미디어적 형식을 모방하고 있지만, ‘무대화’를 거쳤다는 사실 자체만으로도 이미 영상미디어와의 차이는 분명해진다. 여기에 ‘미디어에 의해 매개된 현실’을 보는 것이 아니라, 한 발 뒤로 물러서서 ‘미디어가 현실을 매개하는 장면’까지를 모두 보여 줌으로써 《닉슨 인 차이나》는 미디어적 현실에 대한 비판적 거리를 확보한다. 그럼으로써 이 작품은 오늘날 우리의 현실이 미디어 프레임 속에서, 미디어 프레임을 위해 조작·변형되고 있음을 폭로하는 것이다.

그런데 앞서 언급했다시피 익숙한 나머지 자칫하면 간과하기 쉬운 이러한 미디어 프레임을 더욱 눈에 띄게 만들기 위해, 《닉슨 인 차이나》는 다양한 ‘낯설게하기’(Verfremdung)<sup>62)</sup> 전략을 사용한다. 이미 언급한 ‘무대화를 통한 거리 두기’ 자체가 낯설게하기의 한 시도이지만, 리브레토, 음악, 연출, 무대 미술 등의 다층적 차원에서 낯설게하기가 구체적으로 어떻게 드러나는지를 하나하나 살펴보고자 한다.

61) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 22.

62) 낯설게하기는 브레히트(Bertolt Brecht)가 고안한 기법으로, 친숙한 환경과 대상을 낯설게 보이게 함으로써 일련의 효과를 노리는 미학적 전략이다. 이 효과의 목적은 관객에게 진행되는 사건을 검토해 보는 비판적인 태도를 길러 주려는 데 있다. 낯설게하기 사용의 전제조건은 무대와 객석에서 모든 ‘미술적인’ 요소를 깨끗이 없애고 ‘최면에 걸릴 수 있는 여지를 없애는 것이다. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (California, 1967), 김기선 옮김, 『베르톨트 브레히트의 서사극 이론』 (서울: 도서출판 한마당, 1989), 69.

### (1) 낮선 리브레토 형식과 코러스의 사용

《닉슨 인 차이나》의 리브레토에서 나타나는 가장 두드러진 특징은 앨리스 굿맨이 예스러운 2행시 형식을 사용하여 대사를 처리했다는 점이다.

People are the heroes now  
Behemoth pulls the peasant' plow

《닉슨 인 차이나》 제1막 제1장<sup>63)</sup>

이상은 제1막 제1장에 나오는 코러스의 합창인데, 1행의 끝음절 'now'와 2행의 끝음절 'plow'가 각운(rhyme)을 이루고 있다. 이 코러스의 합창뿐 아니라 등장인물들의 대사 모두 이와 유사한 형식의 2행시로 되어 있는데, 관객들은 그들의 '조부모 세대에 들었을 법한 어투'<sup>64)</sup>로 현대 정치를 다룬 극을 관람하는 생경함을 경험한다. 시로 된 리브레토는 20세기 오페라에서는 매우 드문 형식인데, 굿맨은 이 작품을 풍자가 아닌 영웅시로 만들기 원했기 때문에 서사시의 느낌을 주는 2행시를 사용했다고 밝혔다.<sup>65)</sup> 그러나 굿맨의 의도와 달리 수용자의 입장에서는 리브레토가 2행시로 되어 있다는 사실이 매우 '낮설게' 다가온다. 시각적으로는 익숙한 뉴스 이미지가 재현되지만 이에 수반되는 청각에는 2행시라는 매우 낮선 요소가 등장했을 때, 이러한 부조화에서 파생된 생경함으로 말미암아 우리는 이미 잘 알고 있는 익숙한 사건을 새롭게 바라볼 수 있게 된다. 셀라스가 주장한 대로 대상이 된 사건에 대한 숙고<sup>66)</sup>를 하기에 적합한 환경이 제공된 것이다.

아무런 감정이 없는 듯한 비현실적 캐릭터의 등장 또한 낮설게하기로 작용하는데, 마오를 보조하는 3명의 비서관들로 이루어진 코러스가 여기에 해당한다. 이들은 극의 여러 장면에서 주요 인물들과 함께 등장하지만, 피와 살이 없는 존재처럼 제시되는 까닭에 매우 기괴한 느낌을 주며 극의 사실성을 방해한다. 고전극에서나 볼 수 있는 코러스를 현대극에 등장시킨다는 것도 낮선 요소인데다,

63) Adams, 앞의 악보, 15.

64) Adams, *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)* 중 막간 피터 셀라스와의 인터뷰에서 녹취.

65) Alice Goodman, "Towards *Nixon in China*": in *Nixon in China, An Opera in Three Acts*, by John Adams, Compact Disk Line Notes, 11-13, Elektra/Nonesuch, 979177-2, 1988을 인용한 Timothy Johnsons, *John Adams's Nixon in China; Musical Analysis, Historical and Political Perspectives* (Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011), 3을 재인용.

66) Thomay May, *The John Adams Reader; Essential Writings on an American Composer* (New Jersey: Amadeus Press, 2006), 241.

그들이 매우 무표정하며 기계적인 제스처로 일관하기 때문에 낯설게하기 효과는 증폭되어 관객에게 불편함과 부자연스러움을 느끼게 한다. 예컨대 제1막 제2장 마오와 닉슨의 회담 장면에서 마오의 비서관인 세 명의 여성 코러스는 마오의 말을 기계적으로 반복하며 노래하며 일률적인 손짓을 하는데, 이는 관객에게 극도의 인위성으로 다가온다. 마오의 대사와 코러스의 대사에 음악이 대조적으로 사용된 것은 이러한 낯설게하기 효과를 더욱 증폭시킨다. 마오의 단선율은 코러스의 다성부로 확장 되는데, 이는 마오가 말하는 내용의 다의성을 청각적으로 표현한 것이라고 파악할 수도 있다. 그러나 마오의 말을 반복 진술하는 코러스의 노래는 마오와 겹쳐서 나오기도 하고 닉슨을 비롯한 다른 인물들의 노래와 동시에 나오기도 해서, 곡의 텍스처를 오히려 복잡하게 만들어 전달력을 감소시키고 있다. 따라서 이러한 음악의 사용은 내용 파악을 돕기보다 방해함으로써 몰입을 차단하는 낯설게하기 전략으로 볼 수 있다.

## (2) 느슨한 인과 관계와 맥락을 결여한 음악

불충분한 인과 관계 및 인과 관계의 결여 또한 낯설게하기를 발생시킨다. 인과 관계를 인지하기 힘든 사건들의 파편이 연속적으로 나열된다거나, 흐름에 맞지 않는 대화나 장면들이 뜬금없이 삽입되어 극의 흐름을 끊는 현상이 이러한 경우에 속한다.

제3막에서 키신저의 대사 및 퇴장 장면은 맥락을 결여한 대화의 대표적인 예라고 볼 수 있다. 《닉슨 인 차이나》에서 키신저는 부포 캐릭터로 묘사된다. 여색을 밝히며 진중한 면이 없는 경박한 인물로 설정된 키신저는 등장인물들의 속 깊은 내면이 표출되는 제3막과는 어울리지 않는 인물이다. 저우 수상이 이 사건의 의미와 목적이 무엇이나고 물으며 진지한 대화의 포문을 여는 순간 그는 “화장실이 어디냐?”는 엉뚱한 질문을 하며 무대에서 사라진다. 앞뒤 맥락을 결여한 파편적인 대사는 낯설게하기를 시도하는 전략에 속한다.

저우: 무슨 목적을 위해서 하는 겁니까? 저에게 말씀해 주세요.

키신저: 수상님. 화장실이 어딥니까?

저우: 문으로 나가세요.

키신저: 잠시 실례하겠습니다.

(키신저 퇴장)

《닉슨 인 차이나》 제3막<sup>67)</sup>

67) Adams, *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*, 264-265.

이 부분의 음악 역시 낮설게하기 효과를 돕는다. 저우 수상이 이 모든 일이 대체 무슨 목적을 위한 것이냐고 지문할 때의 음악은 단7도의 도약 블록코드 선율로 극적인 도약을 가진 감성적인 멜로디의 움직임이 귀에 각인되는 부분이다. 그러나 분위기를 깨는 키신저의 영똥한 질문역시 동일한 음악적 분위기로 처리됨으로써 감성적이고 사색적인 정서의 선율이 주는 진정성이 반감되고 있다. 저우 수상과 팻의 대사를 처리하는 방식도 마찬가지이다. 저우 수상이 겪은 투쟁시절의 참담함을 압축적으로 표현한 ‘피로 물든 강’과 팻이 신희시절 경험했던 경제적 어려움의 상징인 ‘월급봉투를 쥐어짜는 것’ 역시 동일한 음악적 분위기로 처리된다. 이 역시 낮설게하기를 증폭시킨다.

마오가 춤을 추는 장면을 보자. 그는 제1막과 제2막에서 몸도 제대로 못 가누는 노인이었지만 제3막에서는 돌연 회춘하여 장청과 자유롭게 춤을 춘다. 마오가 어떤 이유로 회복되었다든지, 이 장면이 마오의 젊은 시절 회상 장면 혹은 꿈이라든지, 과거를 재현하는 플래시백이라든지 등등 그의 회춘을 설명해주는 아무런 인과 관계 없이 등장하는 제3막의 마오는 관객을 의아하게 만들어 이 상황에 대해 비관적으로 숙고해보게끔 한다.

작품 내에 지시된 사항은 아니지만, 무대 공연 시에 등장하는 낮설게하기의 요소 또한 언급될 만하다. 제1막 1장의 오프닝 무대에는 베이징 공항을 메운 중국인 환영 인파가 등장하게 되어 있는데, 실상 무대 위에는 중국인 복장을 한 서양인들이 가득하기 때문에 이 장면의 ‘자연스러움’이 격감되기 마련이다. 백인이 인민군의 복장으로, 흑인이 중국 노동자의 복장으로 서 있는 무대는 뉴스 장면을 자세히 재현한 사실주의적 분위기와 대조를 이루어 매우 ‘낮설게’ 다가오며 해당 장면의 사실성을 의심케 한다.<sup>68)</sup> 이 문제는 동양계 가수들을 대거 섭외하는 것으로 해결되지 않겠느냐고 반문할 수도 있겠다. 그러나 오히려 이렇게 몰입을 차단하는 이질성이야말로 작품 내에 의도된 낮설게하기 전략과 궤를 같이하므로, 이 이질성은 제거되기는커녕 환영받아야 한다고 판단된다.

### (3) 극중극의 삽입

극중극인 《홍색낭자군》이 공연되는 제2막 제2장은 그 전체가 낮설게하기로 점철되어 있다. 무대 배치의 부자연스러움, 부조리한 상황의 발발, 의도적인 이중 배역 등은 모두 낮설게하기 전략의 노골적 실천으로 볼 수 있다.

막이 열리면 극중극의 관객과 출연진은 모두 정면을 향해 있다. 보통 극중극을 암시하기 위해서는 좌우 양측에 극중극 무대와 극중 객석을 배치하든지, 극중극 무대는 정면을 보게 하고 극중 객석

68) 《닉슨 인 차이나》의 초연과 메트로폴리탄 공연을 참조하였다. 이 오페라가 주로 미국과 유럽에서 공연되었음을 참고할 때, 다른 공연에서도 상황은 비슷했으리라고 추측할 수 있다.

은 뒤로 돌아서 있게 하는 것이 상례인데, 이러한 비정상적 배치는 극중 현실과 극중극 사이의 경계가 모호함을 시각적으로 보여주는 장치로 활용된다. 이 장면 첫 부분의 노래는 극중극의 관람자에 해당하는 마오의 비서관들에 의해 연주되며, 이어 등장하는 라오 추는 극중극에서 악랄한 지주의 하수인인데 키신저가 이중 배역으로 그의 역할을 한다.<sup>69)</sup> 극중극의 내용에 분노한 팻은 극과 현실을 혼동하기 시작한다. 그녀는 “더 이상 참을 수 없다.”며 분노에 차 극중극 속으로 들어간다. 팻을 만류하려던 닉슨 역시 그 순간 극중극 속으로 빨려들게 된다. 이 시점부터 닉슨 부부는 극중극의 등장인물이 되어 《홍색낭자군》의 전개에 영향을 끼치게 된다. 이러한 경계 허물기는 마침내 장칭까지 무대 위로 올라오며 점입가경이 된다. 이러한 요소들은 《닉슨 인 차이나》를 관람하는 실제 관객들이 극중 현실에 몰입하는 것을 방해하며 혼란을 야기한다. 대통령을 보좌하러 중국에 온 부통령 키신저가 마오 주석의 아내 장칭이 주관하는 혁명극에 출연할 리 만무하며, 정상적인 사람인 이상 자신이 보고 있는 극을 현실과 혼동하고 극의 전개에 끼어들 리 없기 때문이다. 그렇다면 《닉슨 인 차이나》가 이렇듯 부조리한 ‘낯선’ 상황을 제시하는 목적은 무엇일까?

예컨대 TV미디어를 대할 때, 우리에게 미디어적 현실과 실제 현실의 경계는 그다지 분명하지 않다. 우리는 뉴스나 다큐멘터리, 인터뷰의 현장이 실제 삶의 현장이라고 믿으며, 부지불식간에 작동하는 미디어의 조작적 영향을 간과하기 일쑤이다. 또한 SNS가 일상이 된 오늘날, 페이스북이나 인스타그램 속의 나를 실제 나와 경계 지어 ‘비현실’로 치부해 버리기는 어렵다. 그러나 우리가 극장을 찾아 연극을 관람할 때 무대 위에 구성된 극중 현실과 실제 현실을 구분하지 못하는 사람은 없기 때문에, 《닉슨 인 차이나》에서 극중극과 극중 현실의 경계가 무너지는 ‘비현실적’ 상황은 우리에게 구성된 현실과 실제 현실의 경계가 얼마나 가변적인지를 인식하게 해 준다. 즉 이 작품에서의 극중극 삽입은 우리의 현실이 얼마나 미디어적으로 구성되어 있는지를 비판적으로 반영하는 핵심적 장치로 사용되었다고 볼 수 있다.

#### 4. 나가면서

지금까지 오페라 《닉슨 인 차이나》를 미디어 연관성 중심으로 분석하였다. 이 작품의 최초 수용 당시 센세이션을 일으켰던, “TV뉴스를 오페라 무대에서 모방했다”는 피상적 차원의 연관성에 머

69) 키신저의 이중 역할에 대해서는 리브레토에 ‘Kissinger’(as Lao Szu)로 명시되어 있다. Adams, 앞의 악보, 206.

무르지 않는다면, 미디어와의 심층적 관계야말로 이 작품의 현대성을 입증하는 열쇠가 될 것이라는 시각이 본 연구의 출발점이다. 《닉슨 인 차이나》 전체를 미디어 이론의 틀거리 속에서 심도 있게 분석하여, 이 작품이 내용과 형식 모두에서 미디어적 속성을 구현하고 있으며, 이를 통해 궁극적으로 미디어에 경도된 오늘날의 현실을 비판적으로 반영(mirroring)하는 구조를 지니고 있음을 밝히는 것이 본 연구의 목표였다.

이를 위해 미디어 담론과 《닉슨 인 차이나》의 구체적 연계 지점을 찾아내고, 이러한 특성들이 《닉슨 인 차이나》의 내용, 형식 그리고 주제의 모든 측면에서 어떻게 나타나는지를 상세히 분석함으로써 이 작품이 지닌 다층적이며 근원적인 미디어와의 연관성을 밝혀냈다. 그 구체적인 내용을 정리하자면 다음과 같다.

첫째, 작품의 내용 측면을 살펴보자. 《닉슨 인 차이나》는 닉슨 및 냉전 시대의 양대 세력이 미디어를 통해 ‘만들어 낸’ 정치 사건을 소재로 삼았다. 작품의 소재가 결코 ‘닉슨의 중국 방문’ 자체가 아니라, ‘미디어에 비친 닉슨의 중국 방문’이라는 사실을 주목해야 한다. 등장인물들은 TV의 존재를 끊임없이 의식하고 있으며, 자신을 반영하는 미디어가 있는지 없는지에 따라 대조적인 모습을 보인다. 작품은 이러한 인간상을 통해 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 시종일관 포착하는데, 이것이야말로 이 작품의 진정한 내용을 이룬다.

둘째, 형식의 측면에서 보자면, 이 작품은 뉴스나 쇼 등 TV프로그램 형식을 모방함으로써 멀티미디어의 효과 및 영향력을 시사한다. 다양한 장르를 넘나드는 상호미디어성, 시청각의 과부하로 인한 압도감 등은 TV를 통해 송출되는 미디어 형식의 특성이다. 또한 정합성 없이 여러 이질적 요소들을 병치하는 ‘패스티시’, 내적 필연성에 따른 전개가 아닌 흥미 본위의 흐름인 ‘플로우’는 텔레비전이 취하는 전형적 형식 구성 원리인데, 《닉슨 인 차이나》 역시 동일한 형식을 차용하고 있음을 볼 수 있다.

셋째, 이러한 내용 및 형식을 종합해볼 때 드러나는 이 작품의 주제는 무엇인가? 그것은 미디어가 현실에 깊숙이 침투한 작금의 현황에 대한 비판적 반성이다. 현실을 중립적으로 반영하기보다 도리어 현실에 개입하고 현실을 조종하는 미디어, 그리고 이에 사로잡힌 현대인의 모습을 《닉슨 인 차이나》는 ‘정신분열증’과 ‘노스텔지어’를 통해 포착한다. 분열된 자기의식, 기표의 언어유희에서 나타나는 정신분열증의 양상은 통전적 인식을 방해하는 미디어의 영향력을 드러낸다. 노스텔지어는 현실 도피를 위해 상품화된 가상인데, 그 노스텔지어 속에도 이미 미디어가 자리 잡고 있다는 사실은 미디어의 무한 소급적 위력을 암시한다. 나아가 이러한 미디어의 권능은 가상과 현실의 위상이 뒤바뀐 ‘하이퍼리얼리티’의 생산에서 절정을 이룬다. 현실보다 더 현실 같은 가상, 원본 없는 이미지

의 유통을 의미하는 하이퍼리얼리티는 《닉슨 인 차이나》 제2막 제2장의 극중극 장면에서 첨예하게 드러난다.

이러한 주제를 구현함에 있어 《닉슨 인 차이나》는 ‘낮설게하기’를 비판적 전략으로 구사한다. 《닉슨 인 차이나》는 코러스의 생경한 활용, 인과 관계의 의도적 배제, 극중극의 삽입 등을 통해 관객의 몰입을 방해하며, 이를 통해 비판적 인식의 거리를 확보함으로써 궁극적으로 암암리에 우리 삶에 편재하는 미디어의 영향력을 일깨우고자 한다.

70년대의 거물급 미디어 사건이었던 ‘닉슨의 중국방문’을 소재로 하여 멀티미디어에 기반한 대중 문화가 발달하고 디지털 미디어의 확산을 목전에 둔 시대인 80년대 후반에 만들어진 이 오페라를 통해, 우리는 발 빠르게 변화하는 미디어 현실을 살아가는 인간의 모습을 읽을 수 있다. 이 작품의 초연 후 30여년이 지난 지금, 우리는 미디어와 현실의 본말 전도 현상을 더욱 전면적으로 경험하고 있다. 손 안의 인터넷을 통해 언제 어디서든 네트워킹이 가능하며, 나를 실시간으로 중계하는 SNS가 생활 속 깊숙이 들어와 삶을 주도하고 있다. 가장 내밀한 사생활마저 상품화 가능하고, 무심코 클릭한 뉴스 클립에서도 상업 광고가 깜빡이며 우리의 무의식에 스며든다. 이처럼 21세기 우리의 삶은 이미 미디어 정향적(media-oriented)이지만, 사생활 깊숙이 들어온 소셜 네트워크 서비스는 우리 삶의 피로도 높이기도 한다. 《닉슨 인 차이나》에서 미디어 앞의 삶이 자신의 정치 인생 그 자체가 된 닉슨을 통해 우리는 실시간 소통으로 내 삶을 불특정 다수에게 매개하는 자신의 모습을 볼 수 있다.

《닉슨 인 차이나》의 의의는 단순히 오페라가 동시대적 사건을 다루었다는 점이라든지, TV뉴스 형식을 차용했다든지 하는 표면적 성과에 있는 것이 아니다. 이 작품의 의미는 미디어적 소재를 미디어적 형식으로 다룸으로써, 궁극적으로 미디어적 현실을 비판적으로 반영한다는 데에서 찾을 수 있다. 각종 SNS의 발달로 ‘미디어의 편재성’이 동시대적 상황을 대변하는 키워드가 되고 있는 오늘날, 《닉슨 인 차이나》의 선구적 작업은 더욱 빛을 발한다. 따라서 미디어 중심적 독해야말로 ‘동시대 오페라’로서 《닉슨 인 차이나》의 지위 및 가치를 보장해 준다는 사실을 다시 한 번 확인하며 본 연구를 맺고자 한다.

## 검색어

존 아담스(John Adams), 《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*), CNN 오페라(CNN Opera), 미디어 정향적(media-oriented), 하이퍼리얼리티(hyper-reality)

## 참고문헌

- 박기현. 『문화콘텐츠를 위한 미디어미학』. 서울: 만남, 2006.
- 신혜경. 『벤야민 & 아도르노, 대중문화의 기만 혹은 해방』. 파주: 김영사, 2014.
- 월간미술 엮음. 『세계미술용어사전』. 서울: 월간미술, 1999.
- 이상엽. “권터 안더스의 종말론적 미디어 철학.” 『사회와 철학』 21 (2011): 451-478.
- 진중권. 『미디어 이론』. 경북: 열린길, 2016.
- Adams, John. *Nixon in China[music]: An Opera In Three Acts*. Reducted for Piano by John McGinn. New York: Boosey and Hawkes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nixon in China (The Metropolitan Opera HD Live)*. A Metropolitan Opera production in association with PBS and WNET. New York: Nonesuch Records, 2012.
- Atkinson, Sean. “Aspects of Otherness in John Adams's *Nixon in China*.” *Tijdschrift Voor Muziektheorie* 18/3 (2013): 155-169.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, 1981. 하태환 옮김. 『시뮬라시옹』. 서울: 민음사, 2005.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” 1935. 반성완 옮김. 『발터 벤야민의 문예이론』. 서울: 민음사, 1990.
- Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke*. California, 1967. 김기선 옮김. 『베르톨트 브레히트의 서사극 이론』. 서울: 도서출판 한마당, 1989.
- Caldwell, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.
- Daines, Matthew. “Opera and Layers of Meaning: Act III of *Nixon in China*.” *Opera Journal* 27/4 (1994): 2-13.
- \_\_\_\_\_. “Telling the Truth About *Nixon*: Parody, Cultural Representation, and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*.” Ph.D. Diss., University of California, 1995.
- Dant, Tim. *Television and the Moral Imaginary: Society through the Small Screen*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

- Dayan, Daniel and Elihu Katz. *Media Event: the live broadcasting of history*. Cambridge and Mass.: Harvard University Press, 1992.
- Hepper, Erica G., Timothy D. Ritchie, Constantine Sedikides and Tim Wildschut. "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning." *Emotion* 12 (2012): 102-119.
- Holmes, Ann. "Nixon in China opera more intense on TV than onstage." *Houston Chronicle*, April 15, 1988.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hall Foster, 111-125. Seattle: Bay Press, 1987.
- Johnson, Timothy A.. *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*. Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Kamuf, Peggy. "The Replay's Thing." In *Opera Through Other Eyes*. Edited by David J. Levin, 79-106. California: Stanford University Press, 1994.
- Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, 1992.  
임진수 옮김. 『정신분석사전』. 서울: 열린책들, 2005.
- May, Thomas. "Creating Contexts: Peter Sellars on Working with Adams." In *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*. Edited by Thomas May, 238-248. New Jersey: Amadeus Press, 2006.
- Meisner, Morris. *Mao's China and After: A History of the People's Republic*. New York, 1999. 김수영 옮김. 『마오의 중국과 그 이후』. 서울: 도서출판 이산, 2004.
- Schwarz, David. "Postmodernism, the Subject, and the Real in John Adams's *Nixon in China*." *Indiana Theory Review* 13/2 (1992): 107-135.
- Tichi, Cecelia. *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. New York: OUP, 1993.
- Weimann, Gabriel. *Communicating unreality : modern media and the reconstruction of reality*. California, 2000. 김용호 옮김. 『매체의 현실 구성론: 현대 미디어와 현실의 재구성』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2003.

인터넷 자료

<http://youtu.be/KAwXOgsxbMg?t=15m19s>. 2016년 3월 7일 접속.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42479?q=john+adams&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42479?q=john+adams&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit). 2016년 3월 30일 접속.

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242520?q=peter+sellars&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2242520?q=peter+sellars&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit). 2016년 3월 30일 접속.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZHTPcs3lQPU>. 2016년 4월 26일 접속.

An Opera, as a mediator of the media:  
A study on *Nixon in China* by John Adams

Chung, Da Woon

John Adams's opera *Nixon in China* dealt with the event of President Nixon's visit to China in 1972. In this study, *Nixon in China* is examined from a media perspective. The work is unique in opera history as it showed actual news clip on the opera stage for the first time. This superficial relevance of the media has hindered more fundamental study on the media relevance *Nixon in China* has. I consider the media relevance as a salient feature of *Nixon in China*. This study examined multiple aspects of the media that can be seen in *Nixon in China* through detailed analysis of its libretto, music and staging. What this analysis have found is as follows.

Firstly, the material of *Nixon in China* is not 'Nixon's visit to China', but 'Nixon's visit to China **viewed on TV**'. It is the key point we should pay attention. Characters are sensitively conscious of the media all the time. They act differently based on presence or absence of the media, which shows media-affected life of contemporary people.

Secondly, the form which contains the material reflects that of TV media. Its format takes that of media; 'pastiche' and 'flow'. *Nixon in China* reflects pastiche in its unconnected events and fragmentary music. Also it uses the cycle of tension and relaxation very effectively to catch the eyes of the audience unfolding the story.

Lastly, what is the core message of this opera through its media-oriented material and form? The theme of *Nixon in China* could be a critical reflection on media-oriented reality. The work captures media-oriented contemporary people in schizophrenia and nostalgia. Schizophrenia appears in split self consciousness and a word-play of signifier which lost meaning. Nostalgia works as an escape from reality. In *Nixon in China*, we

could see nostalgia already includes TV, which reveals inexhaustible power of the media. This power reaches its peak in producing hyper-reality. *Nixon in China* reveals hyper-reality through play within a play. In showing the media through the opera, Verfremdung(Defamiliarization) works effectively. It enables us to keep a distance from media by showing the content of media with its frame at the same time.

Therefore *Nixon in China* could be read as an opera that mediates the media. It provides the profound reflection on media-oriented society and people. This is the core value of *Nixon in China* as a contemporary opera.

미디어의 미디어가 된 오페라:  
존 아담스(John Adams)의  
《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*) 연구

정다운

본고는 1972년 미국 닉슨 대통령의 중국방문을 다룬 존 아담스(John Adams)의 오페라 《닉슨 인 차이나》(*Nixon in China*)를 미디어적 관점에서 분석한 연구이다. 《닉슨 인 차이나》는 동시대 사건을 다룬 뉴스를 오페라 무대 위에서 재현했다는 점 때문에 세간의 주목을 끌었다. 그러나 미디어와의 이러한 표면적 연관성은 오히려 작품이 가진 보다 본질적이고 심층적인 미디어와의 연관성에 대해서는 간과하도록 만들었다. 본 연구는 이러한 점에 착안하여 《닉슨 인 차이나》를 미디어이론의 틀에서 접근한 새로운 해석을 시도하였다. 즉 본 작품의 내용과 형식에서 모두 미디어적 속성이 반영되고 있으며 이를 통해 미디어가 현실에 영향력을 끼치는 모습을 작품 속에서 드러내고 있음을 밝히고자 하였다.

미디어와의 다층적인 연관성이 《닉슨 인 차이나》의 리브레토, 음악, 연출에서 어떻게 나타나는지 분석하여 현대사회 속 미디어의 모습을 반영하는 오페라로서의 본 작품을 고찰하였다. 분석의 내용은 다음과 같다.

첫째, 이 작품의 내용은 닉슨의 중국방문이 아니라, ‘미디어에 비친’ 닉슨의 중국방문이라는 점을 핵심으로 한다. 등장인물들은 TV를 시중일관 인식하고 있으며 이에 따라 대조적인 모습을 보여주어 현대인의 삶과 미디어의 연관성을 포착한다. 둘째, 내용을 담는 작품의 형식을 보면, 뉴스나 쇼 등 구체적인 텔레비전 프로그램의 모방이 나타날 뿐 아니라 패스티시와 플로우 등 텔레비전이 취하는 전형적 구성형식을 취하고 있음을 알 수 있다. 이러한 특성은 《닉슨 인 차이나》에서의 파편적 극 구성과 음악구성, 긴장과 이완의 호흡을 고려하여 시중일관 관객의 시선을 놓치지 않도록 하는 배열 등에서 나타난다. 셋째, 내용과 형식을 통해 드러나는 작품의 주제는 미디어적 현실에 대한 비판적 반성으로 볼 수 있다. 이에 사로잡힌 현대인의 모습을 《닉슨 인 차이나》에서는 정신분열증과 노스텔지어를 통해서 포착한다. 통전적인 인식을 방해하는 미디어의 영향력은 분열된 자기의식, 기표의 언어유희인 정신분열증을 통해 나타난다. 노스텔지어는 현실도피를 위한 상품화된 가상인테

《닉슨 인 차이나》에서는 노스텔지어 속에서도 이미 자리 잡고 있는 미디어의 모습을 통해 그 무한 소급적 위력을 드러낸다. 미디어의 막강한 영향력은 하이퍼리얼리티의 생산에서 절정을 이룬다. 이는 현실보다 더 현실 같은 가상과 원본 없는 이미지의 유통을 의미하며 《닉슨 인 차이나》에서는 극중극 장면에서 침예하게 나타난다. ‘낮설게하기’는 이러한 주제를 구현하기 위한 효과적 극적 장치로 사용되어 미디어의 영향력에 대한 객관적 거리를 확보하게 한다.

이러한 분석을 근거로, 《닉슨 인 차이나》는 현대사회 속 미디어의 모습을 매개(mediate)하는 역할을 하는 오페라로서 독해가능하며 바로 이 점이 《닉슨 인 차이나》가 지닌 동시대적 오페라로서의 진정한 지위와 가치를 보장해 주는 것이라고 할 수 있다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일

심사일자: 2017년 5월 15일

게재확정일자: 2017년 5월 19일



# 장애인 음악교육 인식에 관한 연구

## - 피아노 교수법을 중심으로 -

■  
이희승 · 정완규

### 1. 들어가면서

보건복지부에서 2015년 장애인의 날을 맞이하여 실시한 장애인 실태조사에 따르면 우리나라에 서 장애인으로 파악되는 인구수는 273만 명이며 이는 인구 10,000명 중 599명인 것으로 나타났다. 실태조사에서 장애를 가지고 있음에도 일상생활(학교)이나 사회생활을 할 때 이전보다 덜 차별을 느 낐는 결과를 알 수 있었다. 또한 장애를 가진 사람 들 중 장애등록을 한 후에 복지 서비스를 한번 이라도 이용해본 비율은 94.8%로 나타났으며 2005년 이후로 서비스 이용이 지속적으로 증가하는 추세이다. 더욱이 서비스를 이용한 경험이 많은 장애인일수록 국가와 사회가 제공하는 정책 지원에 있어서 더 만족해하는 것을 알 수 있었다. 이에 장애인들이 사회 구성원으로서 역할을 감당하고 더 나은 삶을 살기 위해서는 정부의 노력뿐 아니라 사회 구성원들이 함께 도울 것을 당부했다.<sup>1)</sup>

오늘날 특수 교육 분야 연구의 영향으로 장애를 가지고 있는 학생들에 대한 생각의 변화가 일어 나고 있음이 보고되고 있다. 이에 따라 장애 학생들이 받는 교육에 대한 관심도 높아지고 있음을 알 수 있다. 과거에는 장애는 유전적으로 타고난 것이므로 치료되기 어렵다는 생각이 지배적이었으 나 최근에는 많은 연구와 그와 관련되어 회복된 사례들을 바탕으로 장애는 교육과 훈련 그리고 다 양한 치료를 통해서 개선될 수 있다는 인식의 변화가 일어나고 있다.

장애를 가진 아동의 치료와 교육적 측면에서 음악이 오래전부터 사용되어져 왔음에도 불구하고 실제로 음악이 치료의 전문적 측면으로 인식되어 진 것은 1990년대 후반에 이른다.<sup>2)</sup> 박경화와 정 광조는 “음악활동이 특수아동에게 미치는 치료적 효과”에서 장애 아동들의 음악치료 결과, 사회적인

1) 조홍식, “제 7차 장애인 실태조사결과와 장애인 복지정책에의 함의,” 『보건복지포럼』 8 (2015), 4.

2) 황은영, 박소연, “특수교육에서 음악치료 접근법의 연구동향,” 『특수교육연구』 13/1 (2006), 223-245.

능력이 발달하면서 의사소통이 향상되고 그에 따라 자신감과 자존중 면에서도 긍정적인 효과를 보인다고 보고하였다.<sup>3)</sup> 최근까지의 연구를 살펴보면 장애를 가진 학생들을 대상으로 하는 양적 연구가 많았고 실험을 위한 중재 프로그램들 중 가창활동(22%)과 악기연주(21%)가 주를 이루었다. 이에 음악치료가 교실 안에서 활용될 수 있는 방안들에 관한 연구나 음악이 장애를 가진 아이들의 문제 행동을 개선하는 측면에서만 국한될 것이 아니라 교육적인 측면에서도 다루어져야 한다는 인식이 확산되고 있다.<sup>4)</sup>

이보림은 시각 장애를 가진 이들을 대상으로 음악이 주는 의미와 역할을 알아보기 위해서 심도 있는 인터뷰를 실시하였고, 그 결과 그들에게 있어서 음악은 삶의 원동력이 되는 역할을 하는 것을 알 수 있었다. 이는 자율성과 성취감 그리고 소속감에 관한 것인데 음악을 통해 장애를 가진 이들이 비장애인과 마찬가지로 스스로 무언가 감당해낼 수 있는 것(자율성), 인간이 태어날 때부터 본질적으로 가지고 있는 학습에 대한 욕구의 충족(성취감), 그리고 공동체의 일원으로 느끼는 것(소속감)을 기르게 되어 장애아들이 비장애인과 마찬가지로 자율성과 성취감 그리고 소속감을 가지게 된다는 것이다. 그러나 대부분 시각 장애인들이 다니는 맹학교의 경우 특수교육 안에 속한 음악교육이 체계적으로 이루어지지 않고 있어 이들의 기본적인 욕구를 충족시켜줄 만한 교육 환경은 현실적으로 기대하기 어려운 실정이다.<sup>5)</sup>

연구자는 국내에서 장애를 가진 학생을 위한 음악교육 중 피아노 교육에 관한 연구나 사례들을 알아보기 위해서 한국교육학술정보원(KERIS)에서 제공하는 RISS(www.riss.kr)를 통하여 ‘장애인 피아노 교육’에 관한 자료를 검색한 결과 “시각 장애인 피아노 교육을 위한 점자 학습자료 개발 연구”, “시각 장애인의 피아노 교육에 관한 연구”, “시각 장애아동의 피아노 학습을 위한 교수법 연구: 만 6,7세 아동을 중심으로”를 찾아볼 수 있었다. 결과적으로 시각 장애를 가진 학생들에 관한 연구 세 편을 제외하고는 피아노 교육에 관한 다른 연구들은 찾아보기 어려웠다. 이에 장애를 가진 학생들 중에서 피아노 배우기를 희망하는 학생들의 보다 효과적인 지도를 위해 피아노 교육자 및 예비 교육자들을 대상으로 장애를 가진 학생들에 관한 인식조사 연구를 진행하였다. 이 연구에서 얻어진 결과가 보다 효과적인 장애인 피아노 교육에 기여할 수 있기를 바라며, 앞으로 장애인 피아노 교육이 나아가야 할 방향을 제시하고자 한다.

3) 박경화, 정광조, “음악활동이 특수아동에게 미치는 치료적 효과,” 『예술심리치료연구』 1/1 (2005), 1-26.

4) 김진희, 김은혜, “장애학생을 위한 음악 관련 연구동향 분석: 국내 학술지를 중심으로,” 『정서·행동장애연구』 31/3 (2015), 37-38.

5) 이보림, “시각장애인에게 음악하기의 의미에 관한 질적 연구-영광칸투스 시각장애인 중창단을 중심으로,” 『음악교육공학』 23 (2015), 137-156.

## 2. 이론적 배경

### 2.1. 장애인 교육 인식속성

장애를 가진 학생들을 가르치는 교사들은 대부분 대학의 학부과정에서 특수교육 분야를 공부한 것으로 나타나고 있다. 장애 학생들을 교육할 때 교사들의 긍정적인 태도는 성공적인 학습능력을 수행하는 데 있어서 아주 중요한 역할을 한다는 주장과 함께 교사들의 장애아 교육 경험과 훈련, 지원되는 자원과 지지의 정도가 장애 학생 교육에 적지 않은 영향을 미치며, 많은 경험을 가지고 있는 선생님일수록 장애가 있는 학생들과 일반 학생들을 함께 가르칠 때 교실 안에서 보다 긍정적인 태도를 보여준다는 사실도 연구결과를 통해 알 수 있다. 장애를 가진 학생들과 일반 학생들의 통합수업(inclusive education)<sup>6)</sup>을 진행하기 위해서는 교실 안에서 일반 학생들의 장애 학생에 대한 인식과 태도를 발전 개선시키는 것이 우선 되어져야한다. 이를 위해 장애 학생들을 가르치는 교사들이 받는 훈련(training)이 중요한데 특히 이 훈련이 특수교육과 연관이 있을 때 더욱 큰 영향력을 발휘하게 된다. 예를 들어, 통합수업을 실시하는 데 있어서 학급 안에 자폐를 가진 학생이 있을 때 자폐아에 대한 훈련을 많이 받은 교사 일수록 장애를 가진 학생과 일반 학생 모두에게 보다 긍정적이고 효과적으로 교육에 임할 수 있다. 이 외에 장애아 교육에 영향을 줄 수 있는 중요한 요인으로 는 이들을 교육하기 위해 필요한 자원이 될 수 있는데 여기서 말하는 자원은 전문가 또는 전문 집단으로부터의 도움, 또는 교실 안에서의 도움 즉 보조 교사를 예로 들 수 있다. 실제로 장애를 가진 학생들을 교육함에 있어서 보조 교사들의 도움이 더 많이 제공될수록 비장애아들이 장애아들에 대해서 긍정적인 태도를 보이는 것을 알 수 있었고, 위에서 언급한 자원이 충분하게 지원되지 않을 경우 선생님들에게 부정적인 영향을 끼쳤다.<sup>7)</sup>

시각 장애를 가진 학생들을 위한 연구를 살펴보면 시각 장애를 가진 학생들을 가르치는 데 있어서 어려운 점들로 특수교육과 음악교육에 대한 지식과 기술을 가진 선생님들의 부족, 특수 교육의 서비스와 음악 프로그램을 가진 전문화된 학교의 부족, 그리고 음악 교육과 체계화된 교수법을 위한 교육 자료의 부족이었다.<sup>8)</sup> 이와 관련해 2005년부터 2015년에 발표된 음악교육 분야 논문들 중 장

6) 장애를 가진 학생들과 장애를 가지고 있지 않은 학생들이 함께 수업을 받는 것

7) Isabel Rodriguez, David Saldana and Javier Moreno, "Support, inclusion, and special education teachers' attitudes toward the education of students with autism spectrum disorders," *Autism Research and Treatment* (2012), 1-8.

애아교육에 관한 연구는 정신지체 학생의 음악교육 2편, 청각장애 학생의 음악교육 2편, 시각장애 학생의 음악교육 3편으로 총 7편으로 지난 10년간 장애아교육에 관한 연구들이 많지 않음을 알 수 있다.<sup>9)</sup> 이제까지 언급한 장애인 교육 인식 속성들 외에도 지원자들의 가능성(availability of a support network), 즉 장애를 가진 학생들의 가족 구성원들의 적극적인 도움과 사회적 지지(social support)들이 장애아 교육에 영향을 주는 중요한 요인으로 밝혀지고 있다.<sup>10)</sup>

## 2.2. 장애인 교육의 국내외 현황

시각 장애인에 대한 관심이 높아지면서 1980년 서울 맹학교의 초등학교에서 고등학교 과정까지 사용되는 음악 교과서와 주된 피아노 악보(바이엘, 체르니, 명곡집 등)가 점자로 점역되었다. 2010년에 이르러서는 전국 시각 장애인 도서관이나 국립 장애인 도서관에서도 점자 악보를 소장하기에 이르렀으며 인터넷을 사용하여 곡을 찾아보는 것도 가능해졌다. 하지만 점자 악보를 사용하여 시각 장애를 가진 학생을 가르칠 수 있는 피아노 교사가 현실적으로 부족한 실정이다.<sup>11)</sup> 한편 모스(Moss)는 악기를 학습하는 데 있어서 시력이 꼭 필요한 것은 아니라고 언급하면서 그들의 노력으로 인해 실제로 취약한 부분들이 많이 극복되고 있음에도 불구하고 현실적으로 어려움에 부딪히는 부분이 여전히 남아있음을 부인하지 않았다.<sup>12)</sup> 이에 시각 장애를 가진 학생들이 악기 학습에 있어 그들만의 방법을 찾도록 격려해 줄 것과 되도록 많은 기술적인 도움을 줄 것을 당부했다.<sup>13)</sup>

이보림은 음악 감상이 시각 장애인들에게 ‘새로운 지식의 습득’과 그로 인해 얻어지는 ‘만족감’을

- 8) 김미정, 박휴용, “시각장애 음악전공자들의 회고를 바탕으로 한 음악 교수방법론 탐색,” 『음악교육연구』 42/3 (2013), 176.
- 9) 김건희, 김은혜, “장애학생을 위한 음악 관련 연구동향 분석: 국내 학술지를 중심으로,” 『정서·행동 장애인 구』 31/3 (2015), 21-50.
- 10) Rodriguez et al., “Support, inclusion, and special education teachers' attitudes toward the education of students with autism spectrum disorders,” 6.
- 11) 박민재, “시각 장애인 피아노 교육을 위한 점자학습 자료 점역 상황 조사연구,” 『음악교수법연구』 14 (2014), 55-73.
- 12) Frederick Moss, “Quality of experience in main streaming and full inclusion of blind and visually impaired high school instrumental music students,” (Ph.D. Diss., University of Michigan, 2009).
- 13) Mary Smaligo, “Resources for helping blind music students,” *Music Educators Journal* 85/2 (1998), 23-26.

가질 수 있게 한다고 주장하였다.<sup>14)</sup> 이는 인간이 가지고 태어난 본질적인 욕구 중 학습에 관한 욕구가 비장애인들에게만 국한되는 것이 아닌 것을 고려해 볼 때 음악 감상을 함으로써 얻어지는 지식의 습득은 시각 장애를 가진 사람들의 기본적인 욕구에 부응할 수 있는 것이라 할 수 있다. 더욱이 눈의 사용이 어려운 이들에게 음악 감상은 비장애인과 동일한 학습이 가능하여 큰 만족감을 느끼게 해준다는 점에 주목할 필요가 있다. 결국 음악은 그들에게 자율성과 성취감을 맛보게 해주며 이를 바탕으로 사회의 한 구성원으로서 살아갈 수 있는 자신감을 더 해준다.

2016년 특수교육통계를 살펴보면 특수교육 대상자 87,950명 중에서 특수학교가 아닌 일반 학교에서 통합교육을 받는 학생 수가 70%에 이르고 있다. 통합교육을 함으로써 장애를 가진 학생들은 학급 내에서 장애를 가지지 않는 학생들과 원만한 관계를 이뤄 졸업 후 사회에서 한 구성원으로서의 삶을 누리는데 큰 도움을 받게 된다. 이러한 긍정적 효과에 따라 통합학습에서 장애를 가진 학생들이 필요한 학습을 받을 수 있다는 기대가 커지면서 통합학습의 중요성에 대해 관심이 증대되고 있다. 하지만 통합교육을 실시하게 될 때 교사들이나 학급 내의 일반 학생들의 장애를 가진 학생들에 대한 긍정적인 태도나 인식이 부족하다면 진정한 통합교육이 이루어지기 어려울 것이다. 따라서 2003년부터 교육부에서는 전국 유치원, 초등학교, 중·고등학교를 대상으로 ‘장애이해교육’을 시행하고 2016년에 이르러서는 교육 기관뿐 아니라 공공단체에서도 장애인에 대한 인식개선을 위해 교육을 실시하기에 이르렀다. 이뿐 아니라 장애를 가진 학생들이 학급에서 생활하는 데 어려움을 겪지 않도록 많은 시도가 이루어지고 있는데 그 예로는 또래 친구와의 상호작용 노력, 통합 놀이나 통합 캠프 실시, 또래 도우미의 도움 등이 있다. 그러나 무엇보다도 일반 교육과정 안에 장애에 관한 내용을 인용하여 일반 학생들이 장애를 가진 학생들에 대한 이해교육을 자연스럽게 받아들이게 하는 것이 교육적인 측면에서 가장 효과적인 방법이라고 기존의 연구들은 지적하고 있다.<sup>15)</sup> 그러나 이러한 교육을 실시할 때, 장애를 가진 학생들을 대할 때 비장애인을 대하는 것처럼 존중하는 마음 가짐이 우선되어야 하는 점을 고려해야 한다.<sup>16)</sup>

장애를 가진 학생들과 장애를 가지지 않은 학생들이 함께 수업을 받는 통합수업에 대해서 많은

14) 이보림, “시각장애인에게 음악하기의 의미에 관한 질적 연구 -영광칸투스 시각장애인 중창단을 중심으로-” 『음악교육공학』 23 (2015), 137-156.

15) 한경인, 남혜진, 이현주, 박승희, “통합학급 교사와 특수 교사의 장애이해교육 실시 경험 -교사들의 장애이해는 이대로 좋은가?” 『특수교육』 15/4 (2016), 5-32.

16) Oliver Mutanga and Melanie Walker, “Towards a disability -inclusive higher education policy through the capabilities approach,” *Journal of Human Development and Capabilities* 16/4 (2015), 501-517.

논쟁의 여지가 있음에도 불구하고 우리나라뿐 아니라 미국에서도 이들이 함께 수업을 받는 일이 점점 일반화 되고 있는 추세이다. 이미 오래전부터 미국의 많은 지역에서 통합수업이 시행되고 있으며 장애를 가진 학생을 둔 부모는 학교에서 통합수업이 선택사항으로 주어지지 않을 때 통합교육을 실시하고 있는 학교를 적극적으로 찾아 나서는 것으로 보고되고 있다. 이를 미루어 볼 때 장애를 가지고 있는 학생들의 교육에 있어서 부모의 도움이 매우 큰 역할을 하는 것을 알 수 있다.

뉴욕 서부지역의 장애를 가지고 있는 13명의 학생들을 대상으로 진행한 심도 있는 인터뷰를 바탕으로 한 연구의 결과를 보면 이 학생들이 1년에서 5년 통합수업에 참여하고 난 후에 크게 달라진 점은 언어적인 요인, 즉 친구들과의 의사소통이었다. 뿐만 아니라 적합한 사회적 행동을 보이면서 또래 집단이나 사회에서 장애를 가진 자녀들이 사회의 구성원으로서 받아들여지는 변화를 가져왔다.<sup>17)</sup> 통합수업의 또 다른 예로, 미국의 미네소타 지역에서 장애를 가진 학생과 수업을 할 경우와 그렇지 않은 경우를 비교했을 때 일반 학생들이 학업을 성취하는 정도에 차이점을 거의 보이지 않는 것으로 나타났다. 여기서도 장애를 가진 학생들이 통합수업을 받을 때 부모의 역할은 아주 중요한 역할을 한다고 밝혀졌으며 장애아들은 통합수업에서 긍정적인 학업 성취도를 보일 뿐 아니라 또래 친구들과의 관계를 통해 상호간의 소통과 우정에 긍정적인 모습을 보이는 것을 알 수 있었다. 이로 인해 장애를 가진 학생들의 부모들은 그들의 자녀들이 사회에서 받아들여짐, 즉 소속감을 경험하는 것을 통합수업의 긍정적인 요인으로 보았다. 일반 학생들과 그들의 부모 입장에서 볼 때도, 장애를 가진 학생이 학급 안에 있을 때 교육적인 측면에서 보다 더 긍정적인 효과를 경험했을 뿐 아니라 장애를 가진 학생이 없는 학급과 비교했을 때 학업 성취도 측면에서 차이점이 없다는 점을 확인할 수 있었다. 이를 비추어볼 때, 장애를 가진 학생들이 학급 안에서 동등하게 학습을 받을 기회를 제공 받고 친구들과의 관계소통을 통해서 보다 나은 삶을 누리게 되는 것을 알 수 있다.<sup>18)</sup>

하지만 국내에서 실시되는 ‘장애이해교육’이 다음과 같은 문제를 가지고 있다고 밝혔다. 보통 ‘장애이해교육’이 한 학기에 한 번(일 년에 두 번) 실시되며 이는 형식적인 일회성 교육으로 그칠 수 있으며, 특히 고학년(초등학교 6학년) 정도가 되면 수동적 교육으로 치우칠 우려가 있다. 따라서 대화를 통해서 장애를 가진 학생들에 대한 기본적인 지식, 예를 들어 그들이 돌발행동을 했을 때 어떻게 대처해야하는지 등을 알고 근본적인 이해를 도와야 한다고 하였다. 또한 ‘장애이해교육’을 실시하

17) Pam Hunt and Lori Goetz, "Research on inclusive educational programs, practices, and outcomes for students with severe disabilities," *The Journal of Special Education* 31/1 (1997), 3-29.

18) Michael Sharpe, Jennifer York and John Knight, "Effects of inclusion on the academic performance of classmates without disabilities: A preliminary study," *Remedial and Special Education* 15 (1994), 281-287.

는 교사들조차도 본인들이 시행하고 있는 교육이 적절한지에 대해 불확실하다고 여기는 경우가 있다. 교사들은 이런 문제가 장애를 가진 학생에 대한 지식과 정보의 부족에서 온다고 언급하면서 현실적으로 교사를 위한 실질적인 교육이나 연수의 기회가 미비함을 지적하였다. 이러한 이유에서 교사들은 장애를 가진 학생들에 대한 보다 나은 이해와 교육을 위해서 대학 학부 과정 중의 관련 학습의 기회가 중요하다는 입장을 보였다.<sup>19)</sup>

### 3. 연구 방법 및 결과

#### 3.1. 연구 대상

본 연구는 장애를 가진 학생들의 교육에 대한 인식 조사를 통해 장애학생을 위한 보다 효과적인 피아노 지도방법을 찾으려는 목적을 가지고 있다. 이를 위해서 피아노 교육자 및 예비 교육자들을 중심으로 설문을 사용한 연구를 실시하였다. 이 분야 대표적인 연구로 꼽히는 로드리게즈 외의 연구인 “자폐를 가진 학생들의 교육을 향한 선생님들의 태도”와 헌트와 고에츠의 연구 “심각한 장애를 가진 학생들을 위한 통합수업, 실행, 결과”에서 사용된 설문지와 내용을 바탕으로 하여 본 연구의 설문지가 구성되었고 설문지는 크게 세 부분으로 이루어져있다. 첫 번째 부분은 장애인 교육 인식에 대한 전반적인 내용으로 이전의 연구에서 다루어진 내용을 중심으로 한 열네 가지의 질문으로 구성되었고, 두 번째 부분은 장애를 가진 학생을 가르쳐 본 경험이 있는 응답자를 대상으로 열 가지 질문으로 구성되었으며 마지막 부분으로는 인구통계학적인 부분을 파악하기 위해 구성되었다.

설문지는 서울과 수도권, 그리고 경기도 지역에 위치하고 있는 3개 대학교에서 피아노를 전공으로 하는 대학생과 대학원생을 대상으로 하였다.

19) 한경인 외, “통학학급 교사와 특수 교사의 장애이해교육 실시 경험 -교사들의 장애이해는 이대로 좋은가?” 『특수교육』 15/4 (2016), 5-32.

### 3.2. 연구 절차 및 제한점

본 연구는 서울과 경기 지역에 위치하고 있는 3개의 대학의 학부생 및 대학원생을 상대로 장애를 가진 학생들의 교육에 관한 인식을 조사하였고, 이들 중 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐 본 경험이 있는 자들에게는 추가적인 문항이 제공되었다. 연구를 위해 기존의 연구를 바탕으로 연구자가 직접 설문지를 제작하였고 장애를 가진 학생들의 교육에 관한 전반적인 인식 및 실제로 가르쳐 본 경험이 있는 응답자들과 그렇지 않은 응답자들과의 비교를 위해 조사연구방법을 사용하였다.

설문지는 크게 세부분으로 구성되었고 5단계 리커트 척도를 사용하였다. 첫 번째 부분은 인식, 경험, 교육, 주위의 도움에 관한 것을 측정하기 위해서 열네 가지의 문항으로 구성하였고 두 번째 부분은 실제로 장애를 가진 학생을 가르친 경험이 있는 응답자에 한해 실제 경험을 통해서 알 수 있는 결과를 측정하기 위해서 열 가지 문항으로 구성되었으며 마지막 부분은 응답자들의 성별, 나이, 재학 여부, 배워온 경력에 관한 것으로 제작하였다.

2017년 3월 설문지를 배부 하였으며 설문지는 각 대학의 피아노 전공 교수에 의해 실시된 후 바로 회수되어 연구자에게 직접 또는 우편을 통하여 전달되었다. 설문지는 총 227부를 배부하였고 불성실하게 답변한 26부를 제외한 총 201부를 분석에 활용하였다.

본 연구는 다음과 같은 점에서 제한점을 가지고 있다. 첫째, 서울과 경기도 지역의 일부 대학에서 자발적으로 설문에 응한 피아노 전공 학생들을 상대로 이 연구를 시행하였다. 따라서 지리적인 제약을 고려할 때 연구 결과를 일반화하기에는 어려움이 따를 수 있다. 둘째, 본 연구의 결과 설문에 응한 응답자 중 대학에 재학하고 있는 학생들이 총 150명으로 나타나 이 결과를 모든 교육자에게 일반화하기에는 어려운 점이 있다.

### 3.3. 연구 결과

본 연구를 위해 설문을 실시한 결과 인구 통계학적인 부분을 살펴보면 여자는 172명(n=172, 85.6%), 남자는 29명(n=29, 14.4%)으로 나타났다. 응답자들의 연령을 살펴보면 23~27 미만이 91명(n=91, 45.3%)으로 가장 많았고 18~22 미만이 70명(n=70, 34.8%), 28~32 미만이 25명(n=25, 12.4%), 32세 이상이 15명(n=15, 7.5%)으로 나타났다. 응답자들의 재학여부는 학부 150명(n=150, 74.6%)으로 가장 높게 나타났고 대학원 재학 45명(n=45, 22.4%), 대학원 졸업자 6명(n=6, 3.0%) 순이었다. 피아노를 공부한 기간은 10~15년 미만이 82명(n=82, 40.8%)으로 가장

높은 수치를 보였고 15년 이상은 70명(n=70, 34.8%), 6~10년이 45명(n=45, 22.4%), 1~5년이 4명(n=4, 2.0%) 순으로 나타났다.

(표1) 인구통계학적인 특성

구분	빈도	퍼센트 (%)
성별		
여자	172	85.6
남자	29	14.4
연령		
18 - 22	70	34.8
23 - 27	91	45.3
28 - 32	25	12.4
32세 이상	15	7.5
재학여부		
학부	150	74.6
대학원 (석사 또는 박사)	45	22.4
대학원 졸업	6	3.0
피아노를 공부한 기간		
1 - 5년	4	2.0
6 - 10년	45	22.4
10 - 15년	82	40.8
15년 이상	70	34.8
Total	201	100.0

아래의 (표2)는 평균값(Mean; M), 표준편차(Standard Deviation, SD), 최빈값(mode, 대표값 중의 하나로 자료의 변량 중에서 가장 많이 나타나는 것을 뜻한다)을 나타낸다. 빈도분석을 살펴보면, 장애를 가르치는 일에 관해 들어본 경험은 생각보다 낮게 나타났으나(M=2.62, SD=1.337) 대체적으로 긍정적인 마음을 가지고(M=3.80, SD=0.950) 그들에게 교육의 기회가 더 많이 주어져야 한다고 생각하며(M=4.05, SD=0.899) 장애인을 가르치는 일을 교육자로서 가치 있게 여긴다고 하였다(M=4.27, SD=0.768). 하지만 장애를 가진 학생을 가르칠 때 특별한 동기가 꼭 필요하다거나 특수한 교육을 받아야한다고 여기지는 않는 것 같았다(M=3.27, SD=1.019 & M=3.11, SD=1.059). 하지만 대학 교육 수업에서 거의 배우지 못함을 나타내고(M=1.92, SD=1.065) 수업 시간에 다루어져야함을 느끼며(M=3.39, SD=0.953) 장애인을 위한 전문적인 교재가 필요하다고 여

길 뿐 아니라 사회적인 배려와 특수교육이 필요함을 나타내었다(M=3.79, SD=0.858 & M=3.99, SD=0.771). 또한 장애를 가진 학생을 가르칠 때 부모의 도움과 정기적인 전문가의 도움이 필요하다고 생각하고(M=4.16, SD=0.845 & M=3.90, SD=0.827), 수치가 높지는 않았으나 장애인을 가르치는 일에 긍정적인 마음을 보였다(M=3.43, SD=0.993).

(표2) 장애인 교육 인식에 관한 빈도분석

설문문항	평균값 (n=201)	표준편차	최빈값
1. 나는 장애를 가진 학생에게 피아노 연주를 가르치는 일에 관해서 주위에서 들어본 경험이 있다.	2.62	1.337	1
2. 나는 장애를 가진 학생에게 피아노 연주를 가르치는 일에 관해서 들을 때 긍정적인 마음이 든다.	3.80	0.950	4
3. 나는 장애를 가진 이들에게 교육의 기회가 더 많이 주어져야 한다고 생각한다.	4.05	0.899	4
4. 나는 장애를 가진 학생을 가르치는 일은 교육자로서 가치 있는 일이라 생각한다.	4.27	0.768	4
5. 나는 장애를 가진 학생을 가르치려면 특별한 동기가 요구된다고 생각한다.	3.27	1.019	3
6. 나는 장애를 지닌 학생들은 특수한 교육을 받은 교육자들만이 가르칠 수 있다고 생각한다.	3.11	1.059	4
7. 나는 장애를 가진 학생을 가르치려면 필요한 교육을 받아야 한다고 느끼며 대학교육 수업시간에 다루어져야한다고 생각한다.	3.39	0.953	4
8. 나는 장애를 가진 학생들에 관한 사례들을 대학 수업시간에 배운 경험이 있다.	1.92	1.065	1
9. 나는 장애를 가진 학생을 위한 전문화되고 세분화된 교재가 있어야한다고 생각한다.	3.79	0.858	4
10. 나는 장애를 가진 학생들에게 사회적으로 더 많은 배려와 특수화된 교육이 필요하다고 생각한다.	3.99	0.771	4
11. 나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 부모와 가족들의 도움이 절대적으로 필요하다고 여긴다.	4.16	0.845	4
12. 나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 정기적으로 전문가의 도움이 필요하다고 생각한다.	3.90	0.827	4
13. 나는 장애를 가진 학생들에게 관심이 많으며 기회가 주어지면 가르치고 싶다.	3.43	0.993	3
14. 나는 장애인 교육의 워크숍이 있으면 참가하고 싶다.	3.15	1.035	3

[참고 (1) 중요도: 1 (전혀 그렇지 않다) - 5 (상당히 그렇다)]

아래의 (표3)은 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐 본 경험이 있는 응답자의 설문지를 바탕으로 얻어낸 결과이다. 설문에 응한 201명 중 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐본 경험이 있는 응답자는 총 49명으로 나타났다. 이들의 경험을 바탕으로 한 결과를 살펴보면 장애를 가진 학생을 가르치기 전에 받은 장애아 지도에 대한 교육의 경험이 낮은 것으로 나타났고(M=1.90, SD=1.085), 장애를 가진 학생을 가르치기 위한 특별한 동기가 있음도 알 수 없었다(M=2.18, SD=1.202). 하지만 장애를 가진 학생을 가르칠 때 세분화된 교재가 필요하다고 여기고(M=3.71, SD=1.208) 정기적인 전문가의 조언과(M=3.98, SD=1.010) 가족들의 도움이 절대적으로 필요함을 밝히고(M=4.10, SD=1.141) 보조 선생님이 있으면 조금 더 수월할 것이라고 밝혔다(M=3.45, SD=1.062). 앞으로 장애인을 가르칠 기회 수락 여부에 대해서는 수치가 높지 않았지만(M=2.80, SD=1.118) 도움을 주기 원하며(M=3.45, SD=0.980) 보람을 느낀다고 하였다(M=3.67, SD=1.231).

(표3) 장애를 가진 학생을 가르쳐본 경험이 있는 응답자의 빈도분석

설문문항	평균값 (n=49)	표준편차	최빈값
1. 나는 장애를 가진 학생을 가르치기 전에 이에 관해 교육을 받은 경험이 있다.	1.90	1.085	1
2. 나는 장애를 가진 학생을 가르치는 데 특별한 동기가 있었다.	2.18	1.202	1
3. 나는 장애를 가진 학생을 가르치면서 어려움을 겪었는데 이는 대부분이 지식과 경험의 부족에서 오는 것이었다고 생각한다.	3.06	1.197	3
4. 나는 장애를 가진 학생을 위한 전문화되고 세분화된 교재가 있어야한다고 생각한다.	3.71	1.208	5
5. 나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 정기적으로 전문가의 조언이 필요하다라고 여긴다.	3.98	1.010	4
6. 나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 부모와 가족들의 도움이 절대적으로 필요하다고 여긴다.	4.10	1.141	5
7. 나 이외에 보조 선생님의 도움이 있으면 가르치는 게 훨씬 더 수월하다고 생각한다.	3.45	1.062	3
8. 나는 장애를 가진 학생을 가르치는 일이 생각했던 것보다 어려웠고 앞으로 기회가 온다고 해도 선택 못 할 것 같다.	2.80	1.118	3
9. 나는 장애를 가진 사람들을 위한 워크숍이 있으면 참가하고 싶고 내 경험이 도움이 되었으면 하는 바람이 있다.	3.45	0.980	3
10. 나는 장애를 가진 학생을 가르치는 일이 쉽지 않았지만 보람을 느꼈다.	3.67	1.231	5

[참고 (1) 중요도: 1 (전혀 그렇지 않다) - 5 (상당히 그렇다)]

이래의 (표4)는 장애를 가진 학생을 실제로 가르쳐본 집단과 그렇지 않은 두 집단의 비교를 위해서 t-test를 사용하였고 그 결과의 수치가 'p<0.05'를 나타내면 이는 틀릴 수 있는 확률이 5% 미만이 되어 신뢰할 만 하다는 것을 보여주어 두 집단 간에 유의미한 상관관계가 있음을 나타낸다. 여기서 유의확률은 'p'(possibility)로 나타낸다. t-test를 사용한 결과 '나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 부모와 가족들의 도움이 절대적으로 필요하다고 여긴다(p=0.007)'의 문항과 '나는 장애인 교육의 워크숍이 있으면 참가하고 싶다(p=0.042)'의 문항에서 나타난 수치(p<0.05)를 볼 때 두 집단 간의 유의미한 상관관계를 유추할 수 있었다. 다시 말해, 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐 본 경험이 있는 집단이 부모와 가족들의 도움이 더욱 절대적으로 필요하다고 여기며 워크숍에 참여하는 데 더욱 긍정적인 모습을 보이는 것을 알 수 있었다.

(표4) 경험유무에 따른 두 집단 간의 상관관계 분석 (t-test)

요인명	경험유무		F-value	t-값(n=49, n=152) (p-값)
	경험 유 (n=49)	경험 무 (n=152)		
주위 경험	평균	3.12	0.052	3.078, 2.925 (0.820)
	표준편차	1.409		
긍정적 마음	평균	3.86	1.397	0.517, 0.486 (0.239)
	표준편차	1.041		
교육의 기회	평균	4.02	1.178	-0.262, -0.235 (0.279)
	표준편차	1.051		
가치	평균	4.12	3.428	-1.591, -1.337 (0.066)
	표준편차	0.971		
특별한 동기	평균	3.31	0.794	0.295, 0.283 (0.374)
	표준편차	1.084		
교육을 받은자들	평균	3.02	0.845	-0.714, -0.728 (0.359)
	표준편차	1.031		
대학 교육수업	평균	3.55	0.077	1.379, 1.372 (0.781)
	표준편차	0.959		
배운 경험	평균	2.04	0.028	0.910, 0.937 (0.867)
	표준편차	1.020		
교재 필요	평균	3.86	1.710	0.619, 0.669 (0.193)
	표준편차	0.764		
사회적 배려	평균	3.98	0.031	-0.057, -0.056 (0.861)
	표준편차	0.803		
가족의 도움	평균	4.10	7.539	-0.543, -0.467 (0.007)**
	표준편차	1.046		

전문가의 조언	평균	3.92	3.89	2.527	0.222, 0.201 (0.113)
	표준편차	0.954	0.785		
기회 수락 여부	평균	3.61	3.37	0.868	1.499, 1.414 (0.353)
	표준편차	1.077	0.961		
워크숍	평균	3.43	3.07	4.207	2.153, 2.052 (0.042)*
	표준편차	1.099	1.001		

[참고 (1) \*p<0.05, \*\*p<0.01]

위의 (표4)를 살펴보면, (표1)의 각 문항에 대한 두 집단의 평균값의 차이를 살펴볼 수 있었다. 첫 번째 문항인 ‘주위에서 장애를 가진 학생에게 피아노 연주를 가르치는 일에 관해서 주위에서 들 어본 경험이 있다’의 평균값(M=3.12, 2.46)을 볼 때 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐본 응답자가 조금 더 많은 경험이 있는 것으로 나타났고, ‘나는 장애를 가진 학생에게 피아노 연주를 가르치는 일에 관해서 들을 때 긍정적인 마음이 든다’의 문항의 평균값은 거의 비슷하게 나타났다(M=3.86, 3.78). 또한 ‘나는 장애를 가진 사람들이 음악 연주를 하는 것을 듣거나 본 경험이 있고 그들에게 교육의 기회가 더 많이 주어져야 한다고 생각한다(M=4.02, 4.06)’, ‘나는 장애를 가진 학생을 가르치는 일은 교육자로서 가치 있는 일이라 생각한다(M=4.12, 4.32)’, ‘나는 장애를 가진 학생을 가르치려면 특별한 동기가 요구된다고 생각한다(M=3.31, 3.26)’, ‘나는 장애를 지닌 학생들은 특수한 교육을 받은 교육자들만이 가르칠 수 있다고 생각한다(M=3.02, 3.14)’의 문항들은 실제 가르친 경험유무와 관계없이 비슷한 수치를 보였다. 하지만 ‘나는 장애를 가진 학생을 가르치려면 필요한 교육을 받아야 한다고 느끼며 이는 대학 교육 수업시간에 다루어져야한다고 생각한다(M=3.55, 3.34)’의 문항과 ‘나는 장애를 가진 학생을 위한 전문화된 교재가 있어야 한다고 생각한다 (M=3.86, 3.77)’의 문항을 볼 때, 근소한 차이지만 실제로 경험한 응답자들이 더 이 부분에 대해 필요성을 느낌을 알 수 있었다. 이외에 ‘나는 장애를 가진 학생들에게 사회적으로 더 많은 배려와 특수화된 교육이 필요하다고 생각한다(M=3.98, 3.99)’의 문항, ‘나는 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서 부모와 가족들의 도움이 절대적으로 필요하다고 여긴다(M=4.10, 4.18)’의 문항, ‘나는 장애 를 가진 학생을 가르치기 위해서 정기적으로 전문가의 조언이 필요하다고 생각한다(M=3.92, 3.89)’의 문항은 가르쳐본 경험유무와 상관없이 비슷하게 나타났다. 그러나 마지막 두 문항인 ‘나는 장애 를 가진 학생들에게 관심이 많으며 기회가 주어지면 가르치고 싶다(M=3.61, 3.37)’의 문항과 ‘나는 장애인 교육의 워크숍이 있으면 참가하고 싶다(M=3.43, 3.07)’ 문항에서 근소한 차이점을 볼 수 있는데 실제 경험한 응답자가 앞으로 가르칠 수 있는 기회와 워크숍 참여에 대해 더욱 긍정적인 모습을 보이는 것을 알 수 있었다.

## 4. 나가면서

본 연구는 대학에서 피아노를 전공으로 하는 학생들을 대상(n=201)으로 장애인 피아노 교육 인식조사를 통해 장애를 가진 학생들에 대한 인식조사와 더불어 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐본 응답자들과 그렇지 않은 응답자들의 각 문항에 대한 상관관계를 알아보고자 하였다. 우리나라에서 뿐만 아니라 미국에서 시행하고 있는 신체적, 정신적 장애를 가진 학생들을 위한 통합교육을 살펴볼 때, 장애를 가지지 않은 학생들의 장애를 가진 학생들에 대한 인식변화가 일어나고 있을 뿐 아니라 학습효과 면에서도 긍정적인 측면을 나타내고 있는 실정이다. 이에 피아노를 가르치는 교육자로서 장애를 가진 학생에 대한 인식변화를 알아보고 그들에게 음악을 가르치게 될 때 다소의 도움이 되 고자 하는 의도에서 연구를 진행하였다. 연구대상으로는 서울과 경기도 지역에 위치해있는 일부 대학 내에 피아노를 전공으로 하는 대학생, 대학원생들을 중심으로 하였고 모두 201명(여자 172명, 남자 29명)으로 집계되었다. 이들은 저자가 선행연구를 바탕으로 제작된 설문지로 실시한 설문조사에 자발적으로 응해주었고 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 장애인 피아노 교육에 대한 인식조사 결과를 살펴보면, 주위에서 장애를 가진 학생들을 가르치는 일에 관해 들어본 경험은 높지 않았으나 장애인 교육에 대해 긍정적인 인식을 가지고 있음을 알 수 있었다. 또한 장애인 피아노 교육이 교육자로서 가치 있는 일이라 생각할 뿐 아니라 사회적으로 그들을 위한 교육의 기회가 많아져야 한다고 생각하고 있었다. 하지만 장애를 가진 학생들을 가르칠 때 특별한 동기를 가지고 있다거나 특수 교육을 받은 자들만 가르칠 수 있다고 생각하는 지에 관해서는 정확히 파악할 수 없었다. 다만 대학 교육 수업에서 거의 다루어지지 않음을 밝히고 이를 위한 교육의 필요성을 나타내었다. 또한 가족들의 도움과 정기적인 전문가의 조언이 필요하다고 생각하고 있었다.

둘째, 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐본 경험이 있는 응답자들의 설문에 대한 결과이다. 설문조사에 응한 총 201명 중 장애인 학생을 가르쳐본 경험이 있는 응답자는 모두 49명으로 나타났다. 이들은 장애를 가진 학생을 가르치기 전에 받은 전문 교육의 경험이 거의 없는 것으로 나타났고 특별한 동기가 있었는지에 관해서도 낮은 수치를 나타냈다. 그러나 가족들의 절대적인 도움과 전문가의 조언, 장애인을 위한 전문적인 교재가 필요하다고 여기고 본인뿐 아니라 보조 선생님의 역할이 가르치는 데 도움이 될 것이라고 하였다. 뿐만 아니라 장애를 가진 학생들을 돕기 원하며 그들을 가르치는 데 있어서 보람을 느끼는 것으로 나타났다.

마지막으로, 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐본 경험이 있는 집단과 그렇지 않은 집단이 (표2)

의 각 문항에 대해서 어떠한 차이점을 보이는지 살펴보았다. 실제로 장애를 가진 학생을 가르쳐 본 경험이 있는 응답자가 주위에서 장애인을 가르치는 일에 대해 조금 더 많이 접해왔음을 알 수 있었고, 장애인을 가르치는 일에 대해 긍정적인 마음이 든다는 문항에 대해서는 두 집단의 수치가 거의 비슷하게 나타났다. 장애를 가진 학생들에게 주어지는 교육의 기회에 대한 것이나 장애인을 가르치는 것이 가치 있는 일이라 여겨지는 것, 특별한 동기의 여부, 특수한 교육을 받은 자만이 장애를 가진 학생들을 가르칠 수 있다는 문항은 두 집단 모두 비슷한 수치를 보여주었다. 그러나 대학 교육 수업시간에 장애인을 위한 교육과 세분화된 교재가 필요하다는 측면에서는 실제 지도경험이 있는 응답자들이 더 필요를 느끼는 것을 알 수 있었다. 이외에 가족들의 절대적인 도움과 정기적인 전문가의 조언의 필요는 두 집단 모두 비슷한 수치를 나타내었고 워크숍의 참여와 장애인을 앞으로 가르칠 수 있는 기회에 대해서는 지도경험이 있는 응답자의 수치가 높아 긍정적인 인식을 가지고 있음을 엿볼 수 있었다. 두 집단의 비교 인식을 위해서 t-test를 사용한 결과 장애를 가진 학생을 가르치기 위해 가족들의 도움이 절대적으로 필요하다는 문항과 워크숍이 있으면 참가하고 싶다는 문항의 수치( $p < 0.05$ )를 살펴볼 때, 두 집단 간의 유의미한 상관관계가 있음을 알 수 있었는데 실제로 장애인을 가르쳐본 경험이 있는 응답자들이 이 두 문항들에 대해서 더욱 긍정적인 모습을 보이는 것을 알 수 있었다.

본 연구를 통하여 도출된 결과로 볼 때, 대부분 장애를 가진 학생들에게 더 많은 교육의 기회가 주어져야한다고 여기고 이들을 가르치는 일을 교육자로서 가치 있게 생각하였다. 뿐만 아니라 그들의 교육에 관심이 있음을 나타내고 기회가 주어지면 가르치고 싶은 의지가 있음을 보여주었다. 하지만 장애를 가진 학생들을 가르치기 전에 받은 교육이 거의 없음을 드러내고 이것이 대학 교육 수업 안에서 다루어져야함을 밝히고 세분화된 교재의 필요성이 있음을 나타내었다. 따라서 피아노 교육자들은 장애를 가진 학생들에 대한 사회의 인식 변화를 직시하고 보다 더 긍정적인 마음으로 장애를 가진 학생들 가르치는 데 기회를 열어놓아야 한다. 이를 계기로 현재 피아노 교육자 및 예비 교육자들이 피아노 지도를 통해 장애를 가진 학생들이 사회 안에서 한 사람의 독립된 구성원으로서 삶을 영위하는 것을 돕는 일에 애쓸 수 있기를 바라는 마음이다. 또한 대학이나 사회에서 장애인 피아노 교육에 관한 교육이나 세미나 등이 활성화 되어야하며 아울러 이들의 교육에 필요한 전문화된 학습교재 개발이 이루어지기를 바라는 바이다.

## 검색어

장애인 피아노 교육, 장애인 음악교육, 장애인 통합교육

## 참고문헌

- 김건희, 김은혜. “장애학생을 위한 음악 관련 연구동향 분석: 국내 학술지를 중심으로.” 『정서·행동장애연구』 31/3 (2015): 21-50.
- 김미정, 박휴용. “시각장애 음악전공자들의 회고를 바탕으로 한 음악 교수방법론 탐색.” 『음악교육연구』 42/3 (2013): 151-182.
- 박경화, 정광조. “음악활동이 특수아동에게 미치는 치료적 효과.” 『예술심리치료연구』 1/1 (2005): 1-26.
- 박민재. “시각 장애인 피아노 교육을 위한 점자학습 자료 점역 상황 조사연구.” 『음악교수법연구』 14 (2014): 55-73.
- 이보림. “시각장애인에게 음악하기의 의미에 관한 질적 연구 -‘영광칸투스 시각장애인 중창단’을 중심으로.” 『음악교육공학』 23 (2015): 137-156.
- 조홍식. “제 7차 장애인 실태조사결과와 장애인 복지정책에의 함의.” 『보건복지포럼』 8 (2015): 2-4.
- 한경인, 남혜진, 이현주, 박승희. “통합학급 교사와 특수 교사의 장애이해교육 실시 경험 -교사들의 장애이해는 이대로 좋은가?” 『특수교육』 15/4 (2016): 5-32.
- 황은영, 박소연. “특수교육에서 음악치료 접근법의 연구동향.” 『특수교육연구』 13/1 (2006): 223-245.
- Gibson, James. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1979.
- Hunt, Pam and Lori Goetz. “Research on inclusive educational programs, practices, and outcomes for students with severe disabilities.” *The Journal of Special Education* 31/1 (1997): 3-29.
- Moss, Frederick. “Quality of experience in main streaming and full inclusion of blind and visually impaired high school instrumental music students.” Ph. D. Diss., University of Michigan, 2009.
- Mutanga, Oliver and Melanie Walker. “Towards a disability -inclusive higher education policy through the capabilities approach.” *Journal of Human Development and Capabilities* 16/4 (2015): 501-517.

- Rodriguez, Isabel, David Saldana, and Javier Moreno. "Support, inclusion, and special education teachers' attitudes toward the education of students with autism spectrum disorders." *Autism Research and Treatment* (2012): 1-8.
- Salisbury, Christine, Mary Palombaro, and Tia Hollowood. "On the nature and change of an inclusive elementary school." *Journal of the Association for Persons with Severe Handicaps* 18 (1993): 75-84.
- Sharpe, Michael, Jennifer York, and John Knight. "Effects of inclusion on the academic performance of classmates without disabilities: A preliminary study." *Remedial and Special Education* 15 (1994): 281-287.
- Smaligo, Mary. "Resources for helping blind music students." *Music Educators Journal* 85/2 (1998): 23-26.
- Veck, Wayne. "Diability and inclusive education in times of austerity." *British Journal of Sociology of Education* 35/5 (2014): 777-799.

## A Study on Piano Education: Recognition for Disabled People

Lee, Heeseung · Chung, Wan Kyu

The purpose of this study is to investigate piano education for disabled people. A survey was conducted in March 2017 and participants included university students majoring in piano performance in Seoul and Kyunggi-do area(n=201). According to survey results, most students think that more opportunity should be given to disabled people. They also think that educators would find value in teaching piano to disabled people. Mostly, students have similar opinions whether or not they have previous experience. A t-test was conducted to compare between students who had previous teaching experience and students who did not have previous teaching experience. Results show that students who had previous teaching experience were in constant need of family members' help. They were also willing to participate in workshops for better teaching disabled people. This study as well as previous research from other studies show general agreement about educators and teaching piano to disabled people. They reveal how educators must set a good example by applying today's changes on the recognition of disabled people. The consensus is that educators should gain and employ better ideas for teaching disabled people and teaching them effectively.

## 장애인 음악교육 인식에 관한 연구 - 피아노 교수법을 중심으로 -

이희승 · 정완규

본 연구는 장애인 피아노 교육 인식을 알아보고 연구 결과를 바탕으로 효과적인 교수법을 도출하는 것을 목적으로 하였다. 이를 위해 이전 연구들을 바탕으로 하여 설문지가 제작되었고 서울과 경기도 지역을 중심으로 대학에서 피아노를 전공으로 하는 대학생 및 대학원생들을 대상으로 2017년 3월 설문조사를 시행하였다. 연구 결과에 따르면 대다수의 응답자들은 장애를 가진 학생들을 위해 일선 교육 현장에서 더 많은 교육의 기회가 제공되어야 한다고 생각하고 그들을 가르치는 일은 교육자로서 가치 있게 여긴다고 하였다. 대부분의 문항에서 이전의 장애인 지도경험이 있는 응답자들과 그렇지 않은 응답자들이 비슷한 수치를 나타내었으나, 두 그룹간의 차이점을 살펴보기 위해서 t-test를 시행한 결과 두 가지 문항에서 차이점을 볼 수 있었다. 장애학생 지도경험이 있는 응답자들이 그렇지 않은 응답자들보다 첫째로 장애를 가진 학생을 가르치기 위해서는 가족 구성원들의 도움이 절대적으로 필요하다고 생각하였다. 둘째로는 역시 장애학생 지도경험이 있는 응답자들이 장애인들의 효과적인 교육을 위한 워크숍의 참여의지가 더 많음을 알 수 있었다. 본 연구를 통하여 피아노 교육 분야에서 장애를 가진 학생들을 위한 사회적인 인식의 변화를 인지하고 효과적인 교수법의 개발이 지속적으로 이어지길 바란다.

논문투고일자: 2017년 4월 29일

심사일자: 2017년 5월 28일

게재확정일자: 2017년 5월 31일

# 필자 약력(가나다 순)

## 신인선

경희대학교 음악대학 및 동대학원 작곡과 졸업

독일 베를린 자유대학 음악학 박사

현재 음악학연구소 수석연구원, 경희대학교, 가톨릭대학교 출강

## 이정환

서울대학교 인문대학 독문과 및 음악사학 설계전공 졸업

현재 서울대학교 인문대학 독문과 석사과정 재학

## 이희승

연세대학교 기악과 (피아노연주) 학사

미국 Eastern Michigan University 피아노 연주 석사

미국 Michigan State University 피아노 연주 박사

미국 Texas Tech University 피아노 교수법 박사

현재 연세대, 중앙대, 한세대 출강

## 정다운

이화여자대학교 인문대학 영문과 학사

숭실대학교 현대교회음악(CCM)과 학사

서울대학교 음악대학 음악학 · 이론전공 석사

## 정완규

연세대학교 음악대학 기악과 학사

텍사스 테크 주립대학 피아노연주 석사

텍사스 테크 주립대학 피아노 페다고지 박사(Ph.D)

현재 중앙대학교 예술대학 음악학부 교수

## 한미숙

서울대학교 음악대학 작곡과 학사

뉴욕 퀸즈대학 음악이론 석사

뉴욕 시립대학원(CUNY) 음악이론 박사

현재 한국예술종합학교 출강

## 『음악이론포럼』 투고규정

1. (발간일자) 『음악이론포럼』 은 매년 6월 30일, 12월 30일, 총2회 발간된다.
2. (투고자격) 『음악이론포럼』 에 게재를 원하는 투고자의 자격에는 제한이 없으며 음악학의 모든 분야에서 지원할 수 있다.
3. (투고원고의 성격과 종류) 원고의 주제는 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야로 한다. 원고의 종류는 음악학 분야에 관련된 학술논문, 서평, 학술대회비평 등으로, 이미 다른 학술지에 게재되었던 원고는 심사하지 않는다.
4. (게재신청방법) 『음악이론포럼』 편집위원회에 이메일로 신청하며, 신청시 논문투고신청서를 첨부하는 것을 원칙으로 한다. 투고신청서는 논문공고메일에 첨부된 양식에 의해 작성한다.
5. (투고원고심사) 제출된 모든 원고는 3인의 심의위원회에 의한 심의를 거쳐 채택여부가 결정된다. 심의위원회와 편집위원회는 원고의 학문적 의의와 유용성, 독창성과 논리성 등을 기준으로 심사하며, 필요한 경우 수정·보완·삭제를 저자에게 요구할 수 있다.
7. (원고마감시기) 게재신청마감일은 매년 4월 10일, 10월 10일이며, 투고마감일은 매년 4월 30일, 10월 30일이다.
8. (원고작성방식) 『음악이론포럼』 편집체에 의거하여 논문을 작성하고, 채택된 원고에 포함된 악보, 도표 그리고 그림 등은 출판가능한 상태로 제출되어야 하며, 저작권에 위배되지 않아야 한다.
9. (공동저자) 공동연구에 의한 논문의 경우 제1저자와 공동저자가 구분되어 제출되어야 한다.
10. (원고분량) 학술논문의 경우 원고의 분량은 5쪽에서 30쪽이다.
11. (중복게재 금지) 제출된 원고에 대하여 심사과정에서 중복게재가 발각되었을 경우 향후 3년간 투고를 금지한다.
12. (저작권) 투고자는 게재된 원고가 한국서양음악이론학회 홈페이지와 한국학술지인용색인 (KCI) 홈페이지를 통하여 공개됨을 허락한다.

2015년 4월 30일 제정

# 『음악이론포럼』 편집체제

## I. 기본체제

1. 원고는 한글 작성을 원칙으로 하며, 한글(.hwp) 파일로 제출한다.
2. 원고는 제목, 저자명, 본문, 검색어, 참고문헌, 영문초록, 국문초록의 순서로 정렬되어야 한다.
3. 본문의 글자체는 바탕체로 하며, 글자크기 10, 각주와 참고문헌은 모두 한 폰트 작은 9를 사용한다.
4. 본문의 구성은 서론, 본론, 결론의 3부분으로 할 수 있으며, 서론은 “들어가면서” 혹은 “들어가는 글”로, 결론은 “나가면서” 혹은 “나가는 글”등의 제목을 사용해 구분할 수 있다.
5. 논문의 구성을 명시하는 넘버링(numbering) 체계는 위계적으로 다음과 같은 방식을 따른다.
  1. 들어가면서
  2. [여기에 본문에 해당하는 제목]
    - 2.1.
    - 2.2.
    - 2.3.
  3. [여기에 본문에 해당하는 제목]
    - 3.1.
    - 3.2.
  4. 나가면서
6. 에필로그와 참고문헌, 국문초록, 영문초록은 넘버링에서 제외된다. 위의 위계적 넘버링은 장과 절에 해당하며, 조나 항, 각 등 보다 세부적인 넘버링을 할 때에는 1), (1), ① 등의 기호를 사용한다.
  2.
    - 2.1.
      - 1)
      - (1)
      - ①
7. 본문에서의 단락구분은 들여쓰기를 통해 한다. 장(章)이나 절(節)의 구분을 제외하고 본문 중간에 행 띄기를 하지 않는다.
8. 원고의 분량은 참고문헌과 영문초록, 국문초록을 포함하여 A4 5매~30매로 한다.

## II. 본문

1. 필요한 한자 및 외래어는 ( ) 안에 기재한다. 외래어는 모두 소문자로 쓰되, 인명의 첫 철자는 대문자, 외래어는 문법이 정하는 바에 따라 첫 철자를 대문자로 쓸 수 있다.

예) 악학궤범(樂學軌範), 으뜸화음(tonic), 머리음(Kopfton), 슈베르트(Franz Schubert)

2. 인명은 한글로 표기하고, 처음 나올 때에는 괄호 안에 원명, 콤마 후 생몰연도를 기재한다. 동일한 인명이 반복해서 나올 때는 한글 인명만 쓴다. 한글 인명은 성(姓, last name)과 명(名)을 차례로 모두 쓰며, 외국인의 경우, 성(姓)만을 소리 나는 대로 쓴다. 그러나 성만으로 구분하기 어려운 경우, 명도 함께 쓴다. 인명에는 존칭을 사용하지 않는다.

예) 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)은, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의,  
요한 크리스천 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)는

3. 국내 도서, 한글번역본 또는 한자로 된 책이름은 『 』 안에 표기하고, 필요한 경우 원제를 ( ) 안에 적는다. 이 때, 괄호 안의 외국어 병기는 『 』 밖에 위치한다. 외국도서는 이탤릭체로 표기한다.

예) 『음악이론포럼』, 『그로브 음악사전』 (Grove's Dictionary of Music and Musicians)

4. 논문명은 “ ” 안에, 작품명은 《 》 안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제를 ( ) 안에 적는다. 작품 안의 소재목은 ‘ ’ 안에 적는다. 원제는 이탤릭체로 표기한다.

예) 《겨울 나그네》(Winterreise, D.911, 1828) 중에서 ‘우편마차’(Die Post)  
《환호하라 기뻐하라》(Exsultate Jubilate, K.165, 1773)

5. 따옴표는 특정한 단어나 구, 문장을 직접인용하거나 강조할 때 사용하며, 작품의 소재목을 표시할 때 쓴다. 큰따옴표는 문장이나 구(句)를, 작은따옴표는 구나 단어와 같이 보다 작은 단위에 사용할 수 있다. 두 종류의 따옴표 구분은 논문 저자가 정하는 기준에 따라 일관성 있게 사용한다.

6. 인용문이 3행 이내일 경우, “ ” 안에 적고, 3행 이상일 경우에는 별행으로 만들어 인용문의 위, 아래에 각 1행씩 띄고, 좌우에 공간을 두며, 본문보다 한 폰트 작은 글자로 쓰며, 줄간격을 본문의 것보다 줄여 쓴다.

7. 괄호를 사용하여 부연 설명할 내용이 문장의 끝에 위치할 때는, 괄호 다음에 마침표를 붙인다. 그러나 괄호 안에 완전한 문장이 들어갈 경우, 앞의 문장은 마침표를 사용해 종결하고, 새 문장은 분리하여 ( ) 안에 쓴다. 이 때 마침표까지 괄호 안에 넣는다.

(예) ... 다(필자 강조).

....다. (이것이 베토벤의 의도였음을 짐작해 볼 수 있다.)

8. 외국어에서 일반적으로 사용되는 콜론(:)과 세미콜론(; )은 우리말 문맥에 맞게 마침표나 쉼표로 바꾸어 사용한다. 인용문에서도 동일하다.

9. 부연설명을 위해 문장 중간에 하이픈(-)을 사용하지 않는다. 삽입구나 문장은 본 문장이 종결한 후, 괄호를 통해 부연 설명할 수 있다. 괄호 처리 방법은 위 7번 조항을 따른다.

## III. 각주

1. 각주는 본문에서 인용하거나 원용한 자료의 출처를 밝히고자 할 때, 또한 본문의 내용에 대한 참고적·부가적 의

미로 첨부하려는 내용이 있을 때 사용한다.

2. 본문에서 각주 번호는 문장이 끝나는 곳, 즉 마침표 다음에 붙인다. 그러나 특정 단어의 설명이나 인명에 대한 정보를 주고자 할 때는 해당 단어에 각주를 붙일 수 있다.
3. 각주에는 저자, 제목, 출판지, 출판사, 출판년도, 쪽수 등의 순서로 서지정보를 표시한다. 이 때, 인용한 자료가 논문인지 단행본인지, 또는 그 밖의 형태(악보, 음반, 인터넷 자료 등)로 되어 있는지에 따라 서지정보 표기 방법이 다른데, 저자는 본 학술지가 정하는 편집체제를 따라야 한다.
4. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 각주 표기 방법이다.

1) 단행본

이남재, 김용환, 『서양음악사 18세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 246.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton, 2001), 32-35.

George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphor We Live by* (Chicago: Chicago University Press, 1980), 46.

Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 83-85.

(주의) 각주에서는 인용된 부분이나 참고한 부분의 특정 쪽수를 써준다.

2) 번역된 단행본

Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York and London, 1945), 서우석·김은혜 번역, 『음악분석연구』 (서울: 수문당, 1982), 92.

Diether de la Motte, *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930* (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976), 서정은 번역 『화성학』 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

(주의) 위의 서지 정보 표시방법은 저자가 원문을 참조하였을 경우에 사용하는 것이며, 번역본을 사용했을 경우에는 다음과 같다.

Diether de la Motte, 『화성학』, 서정은 번역 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter)형태의 논문

송무경, “조성음악의 분석이론,” 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 84.

Joel Lester, “Rameau and Eighteenth-Century Music Theory,” in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 753-754.

Richard Klein, “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne,” in *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, hrsg. Günther Pöltner (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2000), 173-175.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

김문자, “서양음악사 용어의 한글화 현황 분석연구,” 『음악논단』 7 (1993), 69.

Kofi Agawu, “Concepts of Closure and Chopin's Op. 28,” *Music Theory Spectrum* 9 (1987), 3-4.

Karl Ehrenforth, “Musik als Leben,” *Musik und Bildung* 25/6 (1993), 14.

5) 학위논문

이미진, “현대음악의 리듬 특성을 반영한 분석모형,” (연세대학교 박사학위논문, 2006), 7.

Henry Klumpenhouwer, “A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music,” (Ph.D. Diss., Harvard University, 1991), 97.

Roland Würtz, “Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim,” (Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970), 45-46.

6) 사전

Joseph Kerman and others, “Beethoven, Ludwig van,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 97.

Christoph-Hellmut Mahling und Helmut Rösing, “Orchester,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1994), 7: 811-812.

*The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s.v. “Figured bass.”

『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1996), “바이올린.”

(주의) 각 항목의 저자가 분명한 논문들을 모은 *Grove Dictionary*나 *MGG*의 경우에는 저자를 먼저 써서 밝히나, 그렇지 않은 경우에는 사전 이름을 먼저 쓴다. 편저자는 각주에 나타나지 않으며(참고문헌에 나타남), s.v. 는 sub verbo(~의 항목)의 약자이다.

7) 악보

Giuseppe Verdi, *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*, ed. Martin Chusid, in *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas (Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982).

8) 음반

Johann Sebastian Bach, *The Brandenburg Concertos*, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

9) 인터넷 자료

<http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430> [2009년 9월 20일 접속].

5. 앞에 인용한 자료와 동일한 자료에서 다시 인용할 경우, 저자의 성(姓)과 논문의 제목, 그리고 인용된 쪽수만을 기록한다. 단, 바로 위의 각주에서 인용한 내용이 다시 인용되었을 경우에는 저자의 성 옆에 위의 책 (혹은 위의 글) 이라 쓰고, 쪽수를 쓴다.

(예)

Joseph N. Straus, “The Problem of Prolongation in Post-tonal Music,” *Journal of Music Theory* 31/1 (1987), 9.

Straus, “The Problem of Prolongation in Post-tonal Music,” 9-16.

Straus, 위의 글, 8.

6. 저자가 3인인 경우에 처음 두 인명 사이에 ‘,’를 삽입하고 세 번째 인명은 ‘and’로 연결하며 다른 사항은 저자가 2인인 경우와 동일하다. 3인 이상인 경우에는 “외” 와 et al.를 사용하여 줄이고 참고문헌에서 모든 저자명을 열거한다.

7. 각주에서는 책과 논문의 경우 모두 인용된 페이지를 입력하여야 한다. 그러나 참고문헌의 경우, 논문은 쪽수를 기입하나 책은 생략한다.

#### IV. 참고문헌

1. 참고문헌은 저자, 저서명 혹은 논문명, 출판 장소와 출판사, 출판년도, 그 외의 출판정보를 순서대로 기재한다. 번역서의 경우 저자는 원어로, 저서명은 한글로 표기한 후 ( ) 안에 원어를 적는다. 역자는 저서명 뒤에 표기한다.
2. 나열 순서는 한글문헌, 외국문헌의 순으로 한다. 한글문헌 안에서는 저자가 한국인일 경우 가나다순으로, 외국인일 경우 알파벳순으로, 동일인일 경우는 출판 연도순으로 문단의 구분 없이 적는다. 번역서의 경우 외국인 저자명의 배치 순서에 따른다.
3. 외국어 문헌의 경우, 역자, 편집자 정보 순으로 기재하고 이를 알리는 Edited by나 Translated by 등의 용어는 줄여 쓰지 않고 모두 쓴다.
4. 참고문헌에는 본문과 각주에 인용된 문헌만을 쓰도록 한다.
5. 참고문헌의 기재 시, 두 번째 줄부터는 1cm 정도의 들여넣기를 통해 다음 문헌의 정보와 구분한다.
6. 다음은 인용한 자료의 형태에 따른 참고문헌 기보방법으로서, 앞의 III-4에서 표기한 사항들을 참고문헌 형태로 바꾼 것이다. 재판이나 개정판, 증보판 등에 관한 자세한 정보를 명시할 수 있다. 구두점의 사용에 주의를 요한다.

##### 1) 단행본

이남재, 김용환. 『서양음악사 18세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York: W. W. Norton, 2001.

Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphor We Live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter, 1968.

##### 2) 번역된 단행본

Katz, Adele. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York and London, 1945. 서우석·김은혜 공역. 『음악분석연구』. 서울: 수문당, 1982.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976. 서정은 번역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.

##### 3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter)형태의 논문

송무경. “조성음악의 분석이론.” 『음악이론과 분석』. 김연 책임편집: 59-92. 서울: 심설당, 2005.

Lester, Joel. “Rameau and Eighteenth-Century Music Theory.” In *The Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen, 753-777. Cambridge University Press, 2002.

Klein, Richard. “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Enfahrung in der Moderne.” In *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*.

Herausgegeben von Günther Pöltner, 171-198. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2000.

##### 4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

김문자. “서양음악사 용어의 한글화 현황 분석연구.” 『음악논단』 7 (1993): 48-71.

Agawu, Kofi, "Concepts of Closure and Chopin's Op. 28," *Music Theory Spectrum* 9 (1987): 1-24.

Ehrenforth, Karl, "Musik als Leben," *Musik und Bildung* 25/6 (1993): 14-19.

#### 5) 학위논문

이미진. "현대음악의 리듬 특성을 반영한 분석모형." 연세대학교 박사학위논문, 2006.

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

Würtz, Roland, "Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim." Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970.

#### 6) 사전

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin, "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition, New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Mahling, Christoph-Hellmut, und Helmut Rösing, "Orchester." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 811-832. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994.

*The Harvard Dictionary of Music*, edited by Don Randel. Fourth Edition, Cambridge: Harvard University Press, 2003.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

#### 7) 악보

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*. Edited by Martin Chusid. In *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas. Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982.

#### 8) 음반

Bach, Johann Sebastian, *The Brandenburg Concertos*. Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

#### 9) 인터넷 자료

<http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430>, 2009년 9월 20일 접속.

# 『음악이론포럼』 연구윤리규정

## 제1장 목적

이 규정은 본 학술지 『음악이론포럼』의 논문게재와 연구자의 연구윤리를 확립하고 준수하는 데 그 목적이 있다.

## 제2장 연구자 윤리규정

### 제1절 부적절한 연구결과의 발표

#### 1. (위조와 변조)

- ① 위조라 함은 존재하지 않는 데이터나 연구 결과를 허위로 만들고 이를 기록하거나 보고하는 행위를 말한다.
- ② 변조라 함은 연구와 관련된 재료, 장비 및 과정 등을 조작하거나, 설문조사에서 설문자의 의견을 조작하여 연구 데이터 또는 연구결과를 변경하거나 누락시켜 연구내용이 진실에 부합하지 않도록 하는 행위를 말한다.
- ③ 연구자는 원하는 결론을 얻기 위하여 1차자료와 2차자료를 고의적으로 위조 또는 변조하여서는 안 된다. 이는 연구부정행위이며, 실수에 의한 연구 데이터의 오류도 연구부정 행위에 해당될 수 있다.

#### 2. (왜곡)

- ① 왜곡이라 함은 학문의 발전보다 개인적 이익을 위하여 고의적으로 연구 데이터의 일부를 과장하거나 축소하여 진실하지 않은 결론에 도달하게 하는 행위로, 연구부적절행위에 해당된다.
- ② 연구 데이터가 정확하더라도, 연구자 개인의 이익을 위하여 고의적으로 연구결과를 왜곡

하는 행위는 연구부적절행위에 해당된다.

### 3. (표절)

- ① 이미 발표되거나 출간된 타인의 연구 데이터에서 전부 또는 일부를 정확한 출처를 밝히지 않고 그대로 사용하거나, 다른 형태로 변화시켜 사용하는 경우, 연구표절로 연구부적절행위에 해당한다. 이는 사용언어가 다른 경우에도 해당된다.
- ② 이미 발표되거나 출간된 타인의 연구결과 중 핵심개념의 전부 또는 일부를 인용표시 없이 본인의 연구 개념처럼 발표·출간한 경우, 연구표절로 연구부적절행위에 해당한다. 이는 사용언어, 문장, 표현이 다른 경우에도 해당된다.
- ③ 연구계획서를 작성할 때, 이미 발표된 연구 결과 또는 문장을 인용표시 없이 발췌하여 사용한 경우, 연구 표절로 연구부적절행위에 해당한다.
- ④ 통상적으로 타인의 논문에서 연속적으로 두 문장 이상을 인용표시 없이 동일하게 발췌 사용하는 경우 연구 표절로 인정한다. 이는 사용언어가 다른 경우에도 해당된다.
- ⑤ 논문 또는 저서로 출간하는 경우에 타인이 이미 발표한 연구 내용을 발췌하여 사용할 때에도 적절한 인용부호를 사용하여 인용하여야 한다.
- ⑥ 단, 이미 발표된 타인의 연구 결과가 이미 교과서 또는 공개적으로 출간된 데이터 파일에 게재되어 일반적 지식으로 통용되는 경우에는 인용표시를 하지 않고 연구논문이나 저서에 사용하여도 연구 표절에 해당되지 않는다.

### 4. (이중게재)

- ① 연구자 본인의 동일한 연구 결과를 인용표시 없이 동일 언어 또는 다른 언어로 중복하여 출간하는 경우, 이중게재로 연구부적절행위에 해당할 수 있다. 또한, 대부분의 연구데이터가 같고 대부분의 문장이 같은 경우도 이중게재에 해당할 수 있다. 이중게재는 통상적으로 논문의 경우만 해당되며, 학위논문의 경우는 예외로 한다.
- ② 논문에서 발표된 연구결과들을 모아서 저서로 출간하는 경우는 이중게재에 해당하지 않는다. 단, 이 경우에도 이미 발표된 결과들을 충실히 인용하여야 한다.

- ③ 학술지에 실었던 내용을 대중서, 교양잡지 등에 쉽게 풀어 쓴 것은 이중게재에 해당하지 않는다.
- ④ 짧은 서간 논문을 출간한 후 긴 논문을 추가 출간하는 경우나, 연구 데이터를 추가하거나, 해석이 추가되거나, 자세한 연구 수행과정 정보 등이 추가되는 경우는 이중게재에 해당하지 않는다.
- ⑤ 동일한 연구결과를 다른 언어로 다른 독자에게 출간할 때 원 논문을 인용할 경우는 이중게재로 간주하지 않는다. 동일한 언어를 사용하여도 독자가 전혀 다른 경우에는 이중게재로 간주하지 않는다.
- ⑥ 이미 출판된 논문이나 책의 일부가 원저자의 승인 하에 다른 편저자에 의해 선택되고 편집되어 선집(anthology)의 형태로 출판되거나 학술지의 특집호로 게재되는 경우 이중게재로 간주하지 않는다.

5. (표절 및 이중게재의 판정) 해당 논문 또는 저서가 표절 또는 이중게재라는 의혹이 제기된 경우, 이에 대한 판정은 해당 학계의 전문가들에 의하여 결정하는 것을 원칙으로 한다.

## 제2절 논문의 수정

연구자는 논문의 평가과정에서 제시된 편집위원과 심사위원의 의견을 가능한 한 수용해야하고, 이들의 의견에 동의하지 않을 시, 그 근거와 이유를 편집위원회에 상세히 알려야 한다.

## 제3장 편집위원 윤리규정

1. (논문 게재) 편집위원은 투고된 논문의 게재여부를 결정하는 모든 책임을 지며, 연구자의 인격과 학자로서의 독립성을 존중해야 한다.
2. (논문 취급) 편집위원회는 투고된 논문을 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로지 논문의 질적 수준과 투고규정에 근거하여 공정하게 취급하여야 한다.
3. (심사 의뢰) 편집위원회는 투고된 논문의 평가를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단력을

지닌 심의위원에게 의뢰해야 한다. 단, 같은 논문에 대한 평가가 심의위원 간에 현저하게 차이가 날 경우 편집위원회의 결정에 따른다.

4. (비밀 유지) 편집위원은 연구자에 대한 사항과 내용을 공개할 수 없으며, 심의위원에게 연구자에 대한 사항을 공개할 수 없다.

## 제4장 심의위원 윤리규정

1. (논문 평가) 심의위원은 심사대상 논문을 심사기간 내에 성실히 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만약 자신이 논문 내용 평가에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 즉시 편집위원회에 그 사실을 통보해야 한다.
2. (논문 평가) 심의위원은 논문을 개인의 학술적 신념을 떠나 객관적 기준에 의해 공정하게 평가하여야 하며, 매긴 점수에 대하여 충분한 근거를 명시해야 한다.
3. (논문 평가) 심의위원은 전문 지식인으로서의 연구자의 인격과 독립성을 존중해야 한다. 심의서에는 논문에 대한 자신의 판단을 밝히되, 보완이 필요한 부분이 있을시 정중한 언어로 그 이유를 상세히 설명해야 한다.
4. (비밀 유지) 심의위원은 심사대상 논문에 대한 비밀을 지켜야 한다. 논문을 타인에게 보여 주거나, 타인과 논의하는 것도 바람직하지 않다. 또한 논문이 게재된 학술지가 출판되기 전에 논문의 내용을 인용해서는 안 된다.

## 제5장 연구윤리 위반에 대한 처리

1. (조사) 논문집과 관련된 연구윤리 위반에 제기된 경우, 편집위원회는 그 위반 혐의에 대한 적절한 조사와 처리를 해야 한다.
2. (혐의자 반론) 연구윤리 위반 혐의를 받은 자는 편집위원회의 조사결과에 대하여 반론을 제기할 수 있는 권리를 가지며, 위원회는 이를 적절히 보장해야 한다.
3. (혐의자 반론) 편집위원회는 필요한 경우 연구윤리 위반 혐의를 받고 있는 자를 출석시켜 반론을 제기할 수 있는 기회를 부여할 수 있다.
4. (위반자에 대한 조치) 조사결과 연구윤리 위반이 확정될 경우, 이를 공표하고 다음과 같이 조치한다.

- ① 연구윤리를 위반한 논문은 학술지 게재를 불허한다. 게재논문의 경우에는 학술지의 논문목록에서 삭제하고, 편집위원회는 이 사실을 연구자에게 공지한다.
- ② 연구윤리를 위반한 논문의 연구자는 이후 학회지에 논문을 최소 3년간 투고할 수 없다.

## 제6장 심사윤리 위반에 대한 처리

1. 심의위원이 논문심사시에 제4장 2항 또는 4항을 위반할 경우, 윤리이사는 그 위반 사항에 대한 적절한 조사를 해야 한다.
2. 심사윤리 위반 혐의를 받는 자는 윤리이사의 조사결과에 대하여 반론을 제기할 수 있다.
3. 제4장 2항 및 4항의 위반여부는 윤리이사의 조사결과를 토대로 편집위원회가 결정한다.
4. 심사윤리 위반이 확정될 경우, 해당 심사위원은 본 학회지의 논문심사를 최소 3년간 할 수 없다.

## 제7장 저자권

### 제1절 교신저자

1. (정의) 교신저자는 논문투고의 전 과정을 책임지는 저자를 말한다. 일반적으로 연구 책임자는 교신저자가 될 수 있다.
2. (역할)
  - ① 교신저자는 공동저자의 포함여부 및 저자 순서를 결정한다.
  - ② 교신저자는 공동 저자들에게 최종 논문을 회람하여야 하고 투고 사실을 알려 확인받아야 한다. 또한 논문 심사 후 수정을 해야 하는 경우에도 교신저자는 이를 공동 저자에게 알려서 승인을 받아야 한다.

### 제2절 저자권

1. (저자결정) 연구 결과를 발표할 때 저자 또는 발표자는 연구의 기여도에 따라 결정한다. 단순한 연구 정보의 교환, 연구비 수주에 도움을 준 경우에는 연구 논문을 발표할 때 감사의 글로 표현하는 것이 타당하다.

2. (저자순서) 저자의 순서를 결정하는 원칙에 있어서 학문 분야별 전통과 관행을 인정한다. 많은 학문 분야에서 저자순서는 연구에 참여한 상대적 기여도에 따라 결정하고 있으나, 이 또한 참여한 저자들 간의 합의에 의해 결정되어야 한다.

### 제3절 공동저자

1. (정의) 공동저자 또는 공동발표자란 연구에 참여한 연구자, 연구 수행 중 중요한 연구 정보를 상의하고 결론에 도달하는 데 기여한 자를 말한다.
2. (범위) 공동저자의 포함 범위는 연구의 계획, 개념 확립, 수행, 결과 분석 및 연구 결과의 작성에 현격히 기여한 자이다.
3. (역할) 공동 저자 또는 발표자로 기재된 경우 당해 저자 또는 발표자는 해당 연구결과 물에서의 역할을 설명할 수 있어야 한다.
4. (명예저자) 연구의 계획, 수행, 개념 확립, 결과 분석 및 연구 결과의 작성에 전혀 기여하지 아니한 자를 공동저자 또는 발표자에 포함하는 행위나 타인의 발표 또는 논문에 기여 없이 포함되었을 때, 이를 시정하려는 노력을 기울이지 않은 행위는 연구부적절행위에 해당된다.

## 『음악이론포럼』 원고모집

『음악이론포럼』은 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야를 포괄하는 한국연구재단 등재후보학술지로서, 음악학자들뿐 아니라 음악(학)을 전공하는 석박사 대학원생들에게 투고의 기회를 넓힘으로써 보다 활발한 학술활동의 토대를 마련하고자 합니다. 많은 관심과 투고를 부탁드립니다.

연간 발행차수	제1호	제2호
원고신청마감	4월 10일	10월 10일
원고마감	4월 30일	10월 30일
발간일	6월 30일	12월 30일

- 원고분량: 음악학 각 분야의 다양한 특성을 반영하기 위해 5쪽-30쪽까지 폭넓게 허용합니다. 단, 짧은 길이의 원고일 경우에도 학술논문으로서 갖춰야 할 적절한 논지전개의 과정 및 내용은 포함되어 있어야 합니다.
- 원고신청 및 투고: <음악이론포럼> 편집위원회 [edksmt2013@naver.com](mailto:edksmt2013@naver.com)
- 본 학술지에 수록된 투고규정, 편집체제, 연구윤리규정에 따라 원고를 작성해 주시기 바랍니다.
- 연구비를 지원받은 논문이 게재될 경우, 게재비 30만원을 납부해 주시기 바랍니다.

# 연세대학교 음악연구소 조직도

소장	유범석 교수
총무	권오연 전문연구원
회계	김예진 전문연구원
보조연구원	정주현, 안희정, 정유빈

음악학분과 위원장	지형주 전문연구원 김혜정 전문연구원 이가영 객원연구원 김선미 전문연구원
--------------	--

작곡·이론 분과 위원장	류경선 전문연구원 박지영 전문연구원 김예진 전문연구원
-----------------	-------------------------------------

연주 분과 위원장	김선아 연구원 박수원 전문연구원 박승희 전문연구원 김지영 전문연구원
--------------	--

학술지 분과 위원장	권오연 전문연구원 지형주 전문연구원 이가영 객원연구원
---------------	-------------------------------------

# 한국서양음악이론학회(KSMT) 이사회 명단

초대 창립 회장      박재성(한양대)  
제2대 회장          이내선(경북대)

회장                  송무경(연세대)  
수석 부회장        정문혁(서울대)  
부회장                서정은(서울대)  
사무총장             김예진(연세대)

## 이사

강현희(안양대)	전순희(한양대)
권오연(연세대)	정주희(제주대)
계희승(한양대)	정희원(서울대)
김성혜(서울대)	조현리(서울대)
김정선(한국교원대)	지형주(연세대)
김지현(조선대)	최원선(연세대)
김창숙(한국기독교대)	최혜경(경북대)
신인선(경희대)	한미숙(한예중)
안소영(한양대)	
오희숙(서울대)	
이가영(성신여대)	
이경면(KAIST)	
이미진(상명대)	
이철웅(서울예대)	

# 한국서양음악이론학회(KSMT) 조직도

초대 창립 회장      박재성  
제2대 회장          이내선

회장                  송무경  
수석 부회장        정문혁  
부회장                서정은  
사무총장(회계)     김예진  
학술분과 위원장   정문혁  
교육분과 위원장   이미진  
편집분과 위원장   서정은  
간사                  심은주

# 한국서양음악이론학회(KSMT) 회원명단

## 평생회원

곽현규	김창숙	이내선
김경은	박재성	이미진
김성혜	박진희	이은나
김 연	배재희	전순희
김정선	안소영	정지영

## 정회원

강용식	김희정	이정대
강정화	노재현	이현지
계희승	박경미	이혜승
고민정	박수형	이호중
고병량	박순희	임 솔
고은미	박은선	장유라
공은아	박정미	전경배
권원정	박현미	정문혁
김경민	서정은	정미옥
김경화	송무경	정윤경
김기숙	송세라	정혜윤
김민경	승진아	정희원
김서희	신영선	조치노
김소진	유정은	최병석
김은주	윤혜준	최원선
김은진	이상윤	최진욱
김자경	이의진	한성원

〈음악이론포럼〉은 매년 6월 30일, 12월 30일에 발행한다.

MusicTheoryForum 2017

# 음악이론포럼 24집 제1호

발행일	_2017년 6월 25일 인쇄 _2017년 6월 30일 발행
발행인	_유범석, 송무경
발행	_연세대학교 음악연구소, _한국서양음악이론학회 공동
편집	_정화영
편집조교	_정주현, 하지혜
ISSN	_1598-6659
인쇄	_형제문화사
주 소	_서울시 서대문구 연세로50 연세대학교 음악대학 음악연구소