

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 9

음악이론포럼

2019년 26집 제2호

Vol.26-2, 2019



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

2019년 26집 제2호

I. 학술논문

1. 바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여 _이가영 11

2. 점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장
- 모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로 _한미숙 37

3. 아우스부르크로 보낸 레오폴트 모차르트의 편지 분석연구
- BD 346(1777년 10월 9일)과 BD 348(1777년 10월 12/13일) _이성률 79

4. 음악사. 기억과 인식의 경계에서 - 루드비히 판 베토벤의 경우 _우혜언 97

5. 음악사 서술에 나타난 베토벤 상의 고찰 - 수용 관점을 중심으로 _주대창 119

6. 위상상관계수와 고니오미터를 활용한 영화음악의 위치성 탐구 - 『대부3』 ,
『007: 퀸텀 오브 솔라스』 , 『미션임파서블 5 로그네이션』 을 중심으로 _인수환 145

7. 진은숙의 사례를 통하여 본 여성음악가의 재현 연구 _우현주 179

8. 승고와 역승고 - 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구 _조현리 215

9. 초등학생의 리듬-운동 동조화 능력 발달 연구 _이경면, 이윤상 251

II. 보고문

1. 2019 한국서양음악이론학회(KSMT) - 연주학의 다양한 스펙트럼 _김현주 273

Music Theory Forum

2019 Volume 26–2

I. Scholarly Papers

1. Bach and Opera: Opening a Discussion _Kayoung Lee 11

2. Expansion of Musical Ideas through Incremental Phrase Expansion:
In the Selected Keyboard Sonatas of Mozart and Haydn _Mi Sook Han 37

3. Study about Leopold Mozart's Letters to Augsburg:
BD346 and BD348 _Seong Liul Lee 79

4. Music History. At the Boundary of Memory and Cognition:
Focusing on the Ludwig van Beethoven's Case _Hye Eun Uh 97

5. The Image of Beethoven in the Teaching Materials for Music History:
Focused on Receptive Perspectives _Dae Chang Ju 119

6. Exploring the Locus of Film Music Using Phase Correlation
Coefficients and Goniometers in *Godfather 3*, *007: Quantum of Solace*,
and Mission Impossible 5: Rogue Nation _Soo Hwan Ahn 145

7. A Study on the Representation of Female Musicians
Through the Case of Composer Unsuk Chin _Hyunju Woo 179
8. The Sublime and the Inverted Sublime: Convergence and Divergence
between Music Theory and Popular Music Discourse _Hyunree Cho 215
9. Beat Synchronization Development of Korean Elementary School Students
_Kyung Myun Lee, Yune S. Lee 251

II. Review

1. Diverse Spectrum of Musical Performance Studies:
2019 Korean Society for Music Theory (KSMT) _Hyun Joo Kim 273

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 9



I

학술논문

바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여¹⁾

이가영(성신여자대학교, 조교수)

1. 들어가며

이 글은 선행연구의 끝자락에서 조우한 바흐와 그의 음악에 관한 새로운 국면을 다룬다. 새로운 국면이라 함은 제목에 명시되어 있는 바와 같이 바흐와 당대 극음악전통, 특별히 오페라에 관한 성찰과 관련이 있다. 바흐담론에 친숙한 독자는(또는 실령 그러하지 않은 독자라 하더라도) 바흐와 당대 오페라를 겹치고 포개어 인지한다는 바로 그 사실을 이미 도전으로, 심지어는 무의미한 것으로 여길 수도 있을 것이다. 국내외를 막론하고 바흐는 전통적인 개신교 교회음악의 정점을 이룩한 루터교 칸토르이고 교회라는 맥락 ‘외부’에 위치하는 당대 오페라 전통과는 무관해 보이는 음악가이기 때문이다.

2014년부터 진행된 필자의 선행연구는 신앙적인 ‘경건함으로 무장한, 그가 속했던 음악문화와는 거리를 두고 있는, 서양음악의 출발점이면서 동시에 종착지인 작곡가 바흐’라는 국내외의 인식을 그와 연계되어 있는 일련의 이미지 또는 상(想)이라고 규정했다. 이들을 이미지로 규정한 이유는 이들이 엄정하고 객관적이며 합리적인 사료연구와 음악작품분석, 평가, 해석을 통해 드러난 그 무엇이 아니라, 특정 바흐학자들의 ‘이념’에 의해 바흐담론 내부에서 구축된, 그리하여 그 자체가 비판과 성찰의 대상에서 배제되어 온 그 무엇으로 판단했기 때문이었다. 따라서 선행연구는 특정 바흐학자들이 바흐의 이미지를 만들고 축적해 나가고 강화해 나가는 과정과 이들의 형태를 기술하였다.

한편, 19세기 이후, 서구, 특별히 독일을 중심으로 형성되어 나가는 바흐의 이미지를 추적해 나가던 필자는 최근, 그러니까 2000년대 이후 바흐담론 내부에서 감지되는 새로운 목소리에 주목하게 되었다. 이 새로운 목소리는 바흐를 ‘외부’로부터 무조건적으로 방어하면서, 거의 완벽에 가까운

1) 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5A2A01036742)

인간과 음악으로 상정해둔 기존의 바흐담론에 대한 반성에서 시작된 것이었다. 그리고 이러한 반성은 바흐와 그의 음악에 대한 새로운 접근방식이 필요하며 그를 18세기 초반의 특별한 음악적, 문화적, 사회적 맥락 내부에서 설명하는 시도가 요구될 뿐 아니라 지금, 이 시점의 우리 사회라는 개별적이고 특수한 시간과 공간 안에서 바흐와 그의 음악이 의미하는 바는 무엇인지 질문하여야 한다는 생각으로 이어졌다.

2000년대 이후 등장한 새로운 바흐담론이 다루는 일련의 연구 중 과거 바흐담론에 대한 가장 대범한 도전으로 보이는, 그리하여 이 연구가 주목하는 것은 바흐와 그의 음악을 당대 극음악전통이라는 맥락과 함께 논의하는 것이다. 예컨대, 2009년 1월 3일과 4일, 영국을 기반으로 하는 바흐학자들의 모임, ‘바흐 네트워크’(Bach Network)가 내건 학술대회의 주제가 ‘극작가로서의 바흐’(Bach the Dramatist)로 설정되어 있다든지, 2011년 출판된 『바흐를 보는 관점들』(*Bach Perspectives*)이 바흐와 당대 오라토리오 전통을 주제로 내걸면서, 당대 오라토리오를 ‘종교적인 오페라’로 정의하고, 이러한 시각에서 바흐의 오라토리오를 새로운 각도로 조망했던 작업 등은 2000년대 이후 변화하고 있는 바흐담론의 새로운 언어들을 함축적으로 보여주는 움직임들이라 할 수 있다.²⁾

이 글은 바흐와 그의 음악을 당대 오페라 전통이라는 맥락 안에서, 또는 그러한 맥락에 기대

2) ‘바흐 네트워크’는 2004년, 영국의 바흐학자인 존 버트(John Butt)와 라인하트 스트롬(Reinhard Strohm)등에 의해 창립된 웹에 기반을 둔 바흐연구단체이다. 이것은 서구 뿐 아니라 전지구적으로 진행되는 바흐연구의 활성화와 소통에 목적을 두고 창립되었으며, 전통적인 바흐담론을 비판적인 시각으로 바라보는 도전적이고 도발적인 연구주제를 탐구하면서, 바흐가 속했던 당대 맥락을 새로운 시각으로 재해석하고, 이것이 우리 시대의 청중에게 무엇을 의미하는지 재질문하는 작업을 진행해 오고 있다. 특별히, 이들은 페이스북과 유튜브를 통해서 전세계 바흐청중 및 학자들과의 소통을 추구하고 있으며, 이를 통해 전지구적인 바흐 네트워크 구축을 추구한다. ‘바흐 네트워크’의 설립, 그리고 청중, 학자들과의 소통을 위한 이들의 노력은 2000년대 이후 바흐연구의 방향이 얼마만큼 변화했는지 단적으로 보여주는 예가 될 것이다. 이들은 2006년부터 매년 학술대회를 개최하고 있으며, 웹에 기반을 둔, *Understanding Bach*라는 학술지를 발간해 오고 있다. 2009년, ‘극작가로서의 바흐’라는 주제로 개최된 학술대회에는 영국의 저명한 지휘자, 존 엘리엇 가디너(John Eliot Gardiner)가 기조강연자로 참석하여, 바흐와 그의 아들 칼 필립 엠마누엘은 결코 오페라라는 장르를 등한시한 적이 없었다고 역설하였다. 더불어 가디너는 바흐가 자신의 수난곡과 오라토리오 등에서 오페라와 유사한 미학적 장치를 고안하여 사용하였다고 주장한다. <https://bachnetwork.org/dialogue-meetings/dialogue-meeting-2009/>을 참고하라; Daniel R. Melamed, ed., *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and the Oratorio Tradition* (Urbana: University of Illinois Press, 2011); 이 저서에 실린 논문 중 Christoph Wolff, “Under the Spell of Opera? Bach’s Oratorio Trilogy,” Daniel Melamed, “Johann Sebastian Bach and Barthold Heinrich Brokes,” Markus Rathy, “Drama and Discourse: The Form and Function of Chorale Tropes in Bach’s Oratorios,” 등의 세 편은 바흐의 오라토리오를 종교적인 오페라로 정의하면서, 바흐가 어떤 방식으로 극적, 음악적인 드라마를 창작해 나갔는지 서술하고 있다.

어 해석하고 이해하려는 목표를 상정해두고 있다. 이 글이 시도하는 것은 당대 오페라를 바로크를 대표하는 가장 중요한 문화현상의 일부로 설정하면서, 이것이 담겨 있는 다양하고도 다층적인 문화적 지형을 제시하는 일이기도 하다. 그리고 이 글은 작곡가 바흐와 그의 음악이 이 지형의 외부에 존재하고 있는 것이 아니라, 바로 그 내부에 자리 잡고 있어, 결코 이와 무관하지 않다는 사실을 주장한다. 이 문화적 지형의 중심에는 1700년대를 전후한 라이프치히라는 근대도시가 놓여있고, 당대 작가들, 신학자들, 음악가들, 시인들뿐 아니라 시민들이 만들어가던 오페라와 전례음악을 포함한 음악문화가 형성되어 있으며, 이 음악문화에 관한 지적이고 비판적인, 또한 신학적이고 계몽주의적인 담론이 활발하게 진행되고 있었다.

뒤따르는 논의에서 다루어지겠지만, 이러한 음악문화와 담론은 결코 명료하다거나, 하나의 목표를 향해 진행되고 있다거나, 또는 단순하지 않다. 오히려 이들은 서로 상충되거나, 주장하는 바가 다르거나, 모호하다. 그래서 바흐가 일했던 라이프치히의 음악문화와 담론의 속성은 불분명하고 파편적이지만, 동시에 오히려 탄력적이고, 유동적이기에 새로운 가능성과 논의에 열려있다. 이 글은 지속적으로 대립되고, 팽창하던 라이프치히의 세속문화와 교회음악 담론, 그리고 그것을 껴안고 있는 더 큰 지형 안으로 되돌아가, 이들의 특징을 기술해보고자 한다. 이 글이 18세기 전반부 라이프치히의 음악적 지형을 완벽하게 모두 다룰 수 없으며, 그것을 시도하는 것도 아니다. 다만, 부분적인, 그러나 충분히 열려있는 라이프치히의 다양한 모습을 담아냄으로, 바흐가 이들과 결코 무관하지 않다는, 바흐와 그의 음악을 오페라라는 문화로 충분히 설명해 나갈 수 있음을 이 글은 역설하고자 한다.

2. 라이프치히 장면 1: 칸토르와 오페라 작곡가

2009년, 라이프치히의 바흐 아카이브(*Bach-Archiv*) 연구원인 미하엘 마울(Michael Maul)은 “토마스교회 칸토르 쿠나우의 오페라와 관련된 활동에 관한 새로운 증거들, 또는: 바흐는 오페라 작곡을 허락받을 수 있었을까?”(*New Evidence on Thomaskantor Kuhnau’s Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an opera?*)라는 제목의 논문을 발표하였다.³⁾ 언뜻 보기에 바흐의 전임자인 쿠나우와 관련이 있는 논문으로 보이지만, 마울의 최종 질문은, 과연

3) Michael Maul, “New Evidence on Thomaskantor Kuhnau’s Operatic Activities, or: Could Bach have been allowed to compose an Opera?,” *Understanding Bach* 4 (2009): 9-20.

바흐는 오페라를 작곡할 수 있었을까라는 것이다. 이 질문은 바흐리는 작곡가는 첫째, 오페라라는 그가 전문적으로 학습하지 않았던 장르를 창작할 수 있었을까라는 바흐의 작곡역량에 관한 것임과 동시에 둘째, 그가 속했던 다층적인 맥락이 과연 바흐에게 오페라 작곡을 허락 했을까라는 바흐를 둘러싸고 있던 외부에 관한 진단이기도 하다.

마울은 첫 번째 질문의 답에 대해서는 침묵한다. 아마도, 이 침묵은 긍정의 의미에 더 가까울 것이다. 그러하지 않았다면, 두 번째 질문이 의미를 상실하기 때문이다.⁴⁾ 두 번째 질문을 다루기 위해 그는 라이프치히라는 도시에 주목한다. 주지하는 바와 같이 라이프치히는 이미 12세기부터 상업과 무역의 중요한 통로였고, 15세기에 설립된 대학을 둔 학문의 도시이기도 하였으며, 독일 최대의 출판도시이면서 동시에 독일 루터교 전통을 계승하고 있는 유서 깊은 성토마스 교회가 소재하고 있는 곳이기도 하였다. 이 유서 깊은 교회에서는 매주 독일의 명망 있는 작곡가들이 당대 최고의 전례음악을 선보였다. 전통적인 바흐담론이었다면, 라이프치히에 관한 서술은 아마도 여기에 머물렀을지도 모른다. 그러나 마울은 이미 알려져 있는 라이프치히에 대한 기록이 아니라 한걸음 더 나아가 이 도시의 오페라 문화를 통해 다시 한 번 라이프치히를 기록하고 있다.

전통적인 바흐담론은 라이프치히의 오페라 극장과 그것이 만들어낸 오페라 문화에 대해 크게 주목하지 않았다. 그 이유는 한편으로는, 이것이 어떻게 운영되었는지, 어떤 기능을 했는지, 어떤 작품이 연주되었는지에 관한 기록이 거의 남아있지 않기 때문이기도 하고, 다른 한편으로는 이것이 칸토르 바흐와 그의 음악 이해와는 동떨어진 전통이라고 여겼기 때문이기도 할 것이다. 따라서, 바흐를 라이프치히의 오페라 문화라는 렌즈를 통해 바라보는 마울의 시도는 지극히 새로운 시각이라 할 수 있다.

라이프치히에 오페라 극장이 처음으로 설립되는 것은 1692년의 일이다. 당시 드레스덴 궁정의 카펠마이스터였던 니콜라우스 아담 스트룅크(Nicolaus Adam Strungck, 1640-1700)가 극장의 책임자로 부임하였고, 사망하는 1700년까지 이 극장을 이끌어나갔다.⁵⁾ 그리고 이 극장이 도시의 역사에서 사라지는 시기는 1720년대 초반경의 일이다. 이러한 기록으로만 본다면, 바흐는 오페라 극

4) 실제로 첫 번째 질문, 즉 바흐는 당대 오페라를 작곡할 만한 역량을 갖추고 있었을까라는 의문은 두 번째 질문과 함께 다루어질 수 없는, 또는 새로운 연구를 요하는 중요한 학문적 호기심이다. 작곡가가 당대 오페라라는 음악실체를 어떻게 이해하고 있었는지, 또한 바흐의 작곡학습과정에서 오페라 작곡의 기술, 즉 극을 음악으로 옮기는 기술은 어떻게 습득되었으며, 그에게 어떤 의미가 있었는지 등의 구체적인 질문이 쌓여있는 문제이기도 하다. 이 글 역시 이러한 질문들을 후속연구에 남기기로 한다.

5) George Stauffer, "Leipzig," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 14: 511-524. 1700년, 스트룅크의 사망 후 1704년까지 라이프치히 오페라를 이끌어간 인물은 텔레만이였다.

장의 폐관과 거의 동시에 이 도시의 칸토르로 부임해 오는 것이다. 이 극장에서는 박람회 기간, 즉 신년, 부활절, 성미카엘 축일 기간 동안 오페라를 연주하였으며, 그것이 존재하던 약 30여년의 기간 동안 74개의 작품을 무대에 올린 것으로 알려져 있다.⁶⁾

정확하게 이 극장에서 어떠한 작품이 연주되었는지에 관한 자료는 없지만, 이 극장에 오페라를 제공하였거나, 또는 연주에 참여한 음악가들의 이름을 추적하는 일은 어렵지 않다. 예를 들면, 게오르크 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1712)), 멜시오르 호프만(Melchior Hoffmann, 1679-1715), 그리고 요한 다비드 하이니헨(Johann David Heinichen, 1683-1729) 등은 이 극장을 위해 오페라를 작곡하였고, 요한 프리드리히 파쉬(Johann Friedrich Fasch, 1688-1758), 요한 게오르크 피젠델(Johann Georg Pisendel, 1687-1755) 등은 오페라 연주에 참여하였다. 또한, 스무 살이 채 되지 않은 게오르크 프레데릭 헨델(George Frederic Handel, 1685-1750)이 종종 오페라 공연을 감상하기 위해 라이프치히를 방문하였다.⁷⁾ 이들은 의심의 여지 없이 18세기 초반 독일을 대표하는 음악가들이다. 이것은 1700년을 전후한 시기의 라이프치히 오페라가 당대 가장 유능한 음악가들을 영입해 들이고 있었다는 뜻이며, 이들을 통해 당대 가장 화려한 오페라 문화를 이끌어가고 있었다는 점을 암시하는 것이기도 하다.

그런데, 마을은 이러한 상황에서 성토마스 교회와 학교의 칸토르이며, 바흐의 선임자인 쿠나우를 논의 안으로 끌어들인다. 마을은 쿠나우가 1700년을 전후하여 두 편의 오페라를 작곡한 것으로 추정된다고 주장하며, 그가 이 작품들을 라이프치히 오페라 극장에서 연주하고 싶어했다 말한다.⁸⁾ 즉, 위에서 언급한 당대의 음악가들 집단에 칸토르 쿠나우를 포함시키면서, 그가 칸토르였기 때문에 당대 오페라 문화를 거부하거나 또는 배척하였을 이유는 결코 없다는 사실을 역설하고 있는 것이다.

나아가 마을은 라이프치히 오페라 극장의 폐관시기와 과정에 관해서도 문제를 제기하고 있다. 알려져 있는 바와 같이 이 극장이 1720년, 경제적인 이유로 인하여 급작스러운 폐관을 순순히 맞이하는 것이 아니라, 극장의 폐관을 막기 위한 다양한 노력이 존재하였고, 이러한 노력이 또한 1720년 이후에도 지속적으로 이어졌다는 것이다.⁹⁾ 그러니까, 바흐가 칸토르로 부임하는 1723년에 도, 라이프치히 청중이 자신들의 오페라 극장에서 오페라를 감상하는 일이 충분히 가능하며, 바흐

6) Michael Maul, "New Evidence," 9.

7) Michael Maul, "New Evidence," 10.

8) Michael Maul, "New Evidence," 10.

9) Michael Maul, "New Evidence," 15.

역시 이러한 라이프치히의 음악문화를 목격하였을 가능성 역시 존재한다는 것이 마을의 가설이다.

마을의 이러한 가설은 당대 라이프치히와 작센의 주도였던 드레스덴을 동시에 바라볼 때 더욱 더 설득력을 얻는 것이다. 우리는 이 지점에서 1700년을 전후한 시기의 선제후, 프리드리히 아우구스트 1세(Friedrich August I)의 아들이었던 프리드리히 아우구스트 2세에 주목하게 된다. 그는 바흐가 1733년, 《나 단조 미사》의 키리에와 글로리아를 헌정하며 드레스덴의 궁정작곡가 직위를 간청했던, 또한 작곡가가 라이프치히 교회당국과 갈등이 생길 때마다 도움과 지원을 요청한 바로 그 군주이기도 하다. 자신의 아버지와는 달리 프리드리히 아우구스트 2세는 프랑스가 아닌 이탈리아 음악을 동경했고, 특별히 당대 이탈리아 오페라에 크게 매료되었다. 청년시절 경험한 이탈리아 그랜드 투어(1716-1717)는 그에게 오페라를 직접적으로 경험할 수 있는 기회를 제공하기도 하였고, 후일, 그는 이것을 자신의 궁정에 성공적으로 이식시켰다.¹⁰⁾

그랜드 투어를 마치고, 드레스덴으로 귀국하면서, 프리드리히 아우구스트 2세는 안토니오 로티(Antonio Lotti, 1667-1740)와 위에서 언급한 하이니켄 등을 포함한 일련의 이탈리아 음악가들을 자신의 궁정으로 초청하였다. 1719년, 드레스덴 궁정에 오페라 극장이 완성되면서, 왕자와 이탈리아 출신의 음악가들을 고무시켰다. 그런데, 다음해인 1720년, 밝혀지지 않은 재정적인 문제로 인하여, 이 극장은 잠시 폐관을 맞이하는 불우한 역사를 겪는다. 1726년, 재개관이 이루어지면서 다시금 부흥의 길을 가게 되는 이 극장은 그가 왕위에 오르면서, 특별히 1733년, 당대 최고의 오페라 작곡가, 요한 아돌프 하쎈(Johann Adolph Hasse, 1699-1783)를 이 궁정의 카펠마이스터로 초청하면서부터 정점을 맞이한다.

마을은 드레스덴 궁정이 1720년부터 1724년까지 라이프치히 의회에 오페라 극장의 폐관에 반대한다는 의지를 전하는 서신을 여러 차례 보냈다는 사실, 나아가 이것을 되살릴 방안을 촉구하라는 뜻을 전달했다는 사실을 강조한다.¹¹⁾ 드레스덴 궁정이 라이프치히 오페라 극장을 유지하고 싶었던 이유는 드레스덴뿐 아니라 드레스덴에 버금가는 문화도시인 라이프치히에도 그들이 매료되었던 이탈리아 오페라 문화가 융성하기를 바랐기 때문일 것이다. 공교롭게도 유사한 시기에 드레스덴의 오페라 극장과 라이프치히 오페라 극장이 동시에 폐관될 수도 있다는 현실적인 우려에 궁정은 최소한 둘 중 하나라도 유지되기를 바라는 마음이 간절해졌을 것이다.

프리드리히 아우구스트 2세의 요청 때문이었겠지만, 라이프치히 시당국은 오페라 극장의 유

10) Manfred Fechner, "Dresden," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2019년 9월 13일 접속].

11) Michael Maul, "New Evidence," 17.

지를 위해 노력한 것으로 보인다. 1722년, 그러니까 극장의 폐관을 공식적으로 알린 이후에도 이것의 보수공사를 위해 기금을 투자했고, 같은 해 베네치아의 흥행주, 안토니오 마리아 페루찌(Antonio Maria Peruzzi, 1689-1763)가 극장을 인수하고자 했을 때도 그의 계획을 적극적으로 후원하였다. 마을은 라이프치히시와 드레스덴 궁정이 오페라 극장을 살리기 위해 최소한 1724년까지는 노력하였다고 서술하고 있다.¹²⁾ 1724년은 바흐가 라이프치히에 부임해 온 그 다음해이다.

과연 1723년 부임한 바흐가 라이프치히 오페라 극장에서 여전히 작품이 연주되는 상황을 목격하였지 알 수 없는 노릇이다. 남아있는 기록이 없기 때문이다. 한편, 라이프치히의 교회당국이 오페라 극장의 폐관을 적극 환영했다는 기록도 없을 뿐 아니라 그들이 오페라 극장 재건에 반대 입장을 피력했다거나, 오페라 문화에 저항하였다는 기록도 남아 있지 않다. 따라서, 1720년대 이후 라이프치히 오페라 극장을 그 누군가가 인수했다라면, 그래서 이 극장이 바흐의 부임이후에도 여전히 오페라를 상연하고 있었다면, 바흐가 칸토르직을 유지하며 교회가 필요로 하는 전례음악을 제공하면서 동시에 오페라 극장을 위한 음악을 작곡하였을 개연성은 충분히 존재한다. 한걸음 더 나아가, 어찌면 그는 이것을 미리 인지했음에도 불구하고 (또는 미리 인지하였기 때문에), 1722년에 라이프치히 칸토르직에 지원하였을지도 모른다.

실제로, 18세기 초반 독일에서 루터교 교회의 칸토르이면서 동시에 오페라 극장의 감독직을 수행했던 전례를 찾는 일은 결코 어렵지 않다. 당대 함부르크로 시선을 옮기면, 이곳에서 활동하던 텔레만의 이력이 그러했다. 텔레만은 1701년부터 1704년까지 라이프치히에 머물렀다. 이곳에서 그는 라이프치히 대학교 학생들을 중심으로 콜레기움 무지쿰(*Collegium Musicum*)을 창단했고, 1703년, 라이프치히 오페라 극장의 음악 감독직을 맡았다. 1705년 이후 그는 라이프치히를 떠나 아이제나흐, 고타, 드레스덴 등의 궁정에 음악을 제공하다가, 1721년, 작곡가 생애의 가장 긴 시간을 보내게 되는 함부르크로 이주한다.

텔레만이 함부르크로 이주하게 된 이유는 그가 요한네움(*Johanneum*)의 칸토르직을 맡게 되었기 때문이었다. 요한네움의 칸토르는, 라이프치히의 칸토르가 그러했던 것처럼, 요한네움의 학생들에게 음악을 가르치는 교사임과 동시에 함부르크의 주요 교회의 예배음악을 감독하고 책임지는 역할을 수행하여야 했다. 그는, 바흐처럼, 매주 예배에서 필요한 칸타타와 수난곡을 작곡했다. 그런데, 텔레만의 활동반경은 여기에서 멈추지 않았다. 함부르크의 요한네움에 부임하면서부터 그의 관심은 이 도시의 오페라 극장으로 옮겨가기 때문이다.¹³⁾ 교회당국은 자신들의 칸토르가 오페라 극장

12) Michael Maul, "New Evidence," 17.

13) 함부르크의 오페라 극단은 1677년, 스트룅크, 요한 타일레(Johann Theile, 1646-1724), 그리고 요한 아담

에 관여하는 것을 처음부터 썩 기뻐하지는 않았던 것 같다. 교회당국의 탐탁지 않은 시선을 인지한 텔레만은 이직을 결심한다.¹⁴⁾ 그리고 그의 이직과정은 주지하는 바와 같이 텔레만 문헌이 아닌, 바흐 문헌에서 주로 다루어지고 있다.

1722년, 바흐의 생애를 다루는 대부분의 문헌이 기록하고 있는 바와 같이 텔레만은 쿠나우의 사망으로 인해 공석이던 라이프치히 성토마스 학교와 교회의 칸토르직에 지원하였고, 칸토르 인사위원회는 별다른 이견 없이 텔레만을 적임자로 선정하였다. 마울은 자신의 논문에서 라이프치히의 인사위원회가 텔레만을 칸토르의 적임자로 선정한 이유는 그가 라이프치히 오페라 극장을 다시 부흥시킬 수 있는 적임자라 판단했기 때문이라는 가설을 제시하고 있다.¹⁵⁾ 바흐학자인 울리히 지겔레(Ulrich Siegele) 역시 그의 논문에서 유사한 가설을 내세우고 있다. 지겔레는 당시 라이프치히 인사위원회가 두 개의 분파로 나누어져 있었고, 텔레만은 학교와 교회라는 반경을 넘어 라이프치히 시를 대표하는 유능한 음악가를 고용하고자 하는 분파, 즉 카펠마이스터 지지파가 가장 선호했던 지원자였다고 기술하고 있다.¹⁶⁾

만약, 마울과 지겔레의 가설을 참으로 받아들인다면, 텔레만이 라이프치히의 칸토르에 지원

라인켄(Johann Adam Reincken, 1643-1722)등에 의해 창립되었고, 극장은 다음해인 1678년에 ‘거위시장’(Gänsemarkt)라고 불리는 도시의 중심지에 건설되었다. (함부르크 오페라 극단 창설에 참여한 스트룅크는 이후 라이프치히 오페라 극장의 감독으로 부임하는 바로 그 인물이다.) 칼 필립 엠마뉴엘은 자신의 아버지가 스트룅크를 존경했고, 그의 음악작품을 잘 알고 있었다고 전하고 있다. David Schenlenberg, “Strungck, Nicolaus Adam,” in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 471; 스트룅크는 함부르크 오페라 극장의 운영에 관여했다가, 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 이직하게 되는 흥미로운 경력의 소유자이다. 한편, 라인켄과 청년바흐와의 인연은 바흐 문헌에 잘 알려져 있다. 1700년부터 1702년, 바흐가 뤼네부르크(Lüneberg)의 성미하일(St. Michael) 학교에 재학할 당시 그는 라인켄과 만나고 그에게 큰 영감을 받은 것으로 알려져 있다. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 63-65를 참고하라. 함부르크의 오페라 창립 당시, 교회당국, 신학자들, 문학가들의 비판이 있었지만, 그럼에도 불구하고 함부르크 오페라는 당대 독일을 대표하는 가장 중요한 기관으로 자리 잡는다. 라인하르트 카이저(Reinhard Keiser, 1674-1739), 요한 마테손(Johann Mattheson, 1681-1764) 등 당대 가장 활발한 활동을 하던 오페라 작곡가들의 무대이기도 하고, 청년 헨델이 오페라 작곡가가 되기 위해 첫 발을 내디딘 바로 그 도시이기도 하다. Heinz Becker, “Hamburg,” in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 10: 715-722.

14) 텔레만의 생애는 Steve John, “Telemann, Georg Philipp,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635> [2019년 9월 15일 접속을 참고하라.

15) Michael Maul, “New Evidence,” 17.

16) Ulrich Siegele, “Bach and the domestic politics of Electoral Saxony,” in *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (Cambridge: Cambridge University Press), 23-24.

한 이유는 이 도시에서는 칸토르와 오페라 극장 감독직 겸직이 가능하리라 여겼기 때문일 수 있다. 그는 이미 라이프치히 오페라 극장 감독직을 역임한 경력을 지니고 있었고, 다시 이 도시의 칸토르로 부임해 온다면 이 익숙한 도시에서, 전례음악을 작곡하고, 오페라 극장을 이끌게 될 것이라 판단했을 것이다. 따라서, 오페라 작곡에 대한 야망을 본격적으로 키워나가하고자 하는 작곡가 텔레만에게 역설적이게도 라이프치히 성토마스 학교의 ‘칸토르’는 매우 매력적인 직책이었을 것이다.

또한, 칸토르와 오페라 극장 음악감독의 겸직 허용에 관한 의견을 텔레만과 라이프치히 인사 위원회가 미리 주고받았을 가능성 역시 배제할 수 없다. 그러나, 텔레만을 지키고 싶어했던 함부르크의 교회당국은 텔레만이 오페라 극장에 개입하여 일하는 것을 결국 허락하였고, 동시에 임금까지 인상해 주기로 결정한다. 이로 인해 텔레만은 더 이상 라이프치히로 이주해야 할 이유가 없어지게 된 것이다. 텔레만은 이후, 함부르크 오페라 극장 감독직까지 맡게 되고, 이 극장이 폐관하는 1738년까지 이 극장을 위해 다양한 종류의 오페라를 제공하면서 칸토르와 오페라 감독직을 성공적으로 수행해나갔다.¹⁷⁾

17세기 말과 18세기 초, 예배를 위한 전례음악을 작곡하면서, 동시에 오페라를 작곡하거나 또는 오페라 연주에 참여하는 일이 일상이었던 공간은 함부르크가 유일하지 않았다. 독일 바로크 궁정문화의 본산이었던 드레스덴 역시 이러한 음악문화를 공유하고 있었던 것이다. 이미 17세기부터 이 궁정의 카펠마이스터들은 궁정의 교회음악뿐 아니라 오페라의 작곡 및 연주 양면에 모두 참여하고 있었고, 이들의 활동반경이 종교와 세속음악을 아우르는 것은 지극히 일상적인 일이었다.¹⁸⁾ 특별히, 1693년, 라이프치히 오페라 극장을 개관하는 책임자였고, 1696년에는 라이프치히로 이주하여, 1700년 사망할 때까지 이 극장을 이끌어 나갔던 드레스덴 궁정의 카펠마이스터 스트룅크 역시

17) Steve John, “Telemann, Georg Philipp,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635> [2019년 9월 15일 접속].

18) 드레스덴과 궁정의 음악문화에 관한 전반적인 논의는 Manfred Fechner, “Dresden,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2019년 9월 13일 접속]을 참고하고, 이에 관한 보다 국문으로 된 논의는 이가영, “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정,” 『이화음악논집』 20/4(2016), 38-64; 이가영, “드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 디스마스 쉘렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세,” 『음악이론포럼』 23/2(2016), 9-26을 참고하라; 드레스덴 궁정의 특별한 음악문화를 다루는 해외연구는 Ortrun Landmann, “The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach,” *Early Music* 17/1(1989), 17-30; Mary Oleskiewicz, “For the Church as well as for the Orchestra: J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750,” *Bach* 38/2 (2007), 1-38; Janice B. Stockigt, *A Bohemian Musician at the Court of Dresden* (Oxford : Oxford University Press, 2000)을 참고하라.

교회음악 작곡가이면서 동시에 오페라 작곡가였다.¹⁹⁾

슈트룽크의 뒤를 이어 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 일했던 하이니헨은 라이프치히 대학교 재학시절이었던 1702년부터 라이프치히 오페라 극장과 콜레기움 무지쿰의 연주에 참여했을 것으로 추정되며, 텔레만이 떠난 1709년에는 라이프치히 오페라 극장의 음악감독을 맡아 이 극장을 위해 오페라를 작곡하였다. 하이니헨은 본격적인 오페라 공부를 위해 베니스로 떠나는데 이곳에서 그는 미래의 드레스덴 군주이면서 동시에 자신의 고용주가 되는 프리드리히 아우구스트 2세를 만난다. 그리고 1717년, 전술한 바와 같이 프리드리히 아우구스트 2세는 하이니헨을 자신의 궁정 카펠마이스터로 초청하게 되는 것이다.²⁰⁾

그런데 하이니헨이 드레스덴의 카펠마이스터로 부임해 온 후, 그는 더 이상 오페라를 작곡하지 않았다. 오히려 그가 이 궁정에서 집중적으로 창작하는 장르는 오페라가 아닌 궁정교회 음악, 예컨대 미사와 마그니피카트였다. 그리고, 오페라와 교회음악 작곡을 넘나드는 그의 활동이 특이한 이력으로 간주된다거나, 또는 당시 드레스덴 궁정의 고용원칙에 어긋났다는 기록은 어디에도 없다. 또한, 하이니헨 이외에 드레스덴 궁정에 고용된 작곡가들의 면모를 살펴봐도, 예컨대 오페라 작곡가로 국제적인 명성을 얻고, 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 부임하는 하쎄 역시 이 궁정을 위해 오페라와 가톨릭 예배를 위한 전례음악을 모두 작곡하였다.

앞서 지적한 바와 같이 이러한 문화, 즉 칸토르가 오페라를 작곡하는 것, 그리고 카펠마이스터가 오페라와 더불어 전례음악을 작곡하는 것은 독일 바로크 음악문화의 일부였다. 그리고 이러한 문화는 함부르크에서도, 드레스덴에서도, 그리고 라이프치히에서도 발견되는 것이며, 따라서 라이프치히 오페라 극장이 1720년대 초반, 폐관하지 않았다면, 사회적으로, 문화적으로, 바흐의 오페라 작곡을 가로막는 기저는 없었을 것이라 추정할 수 있다. 다만, 이 글이 주장하는 것은 독일 바로크 작곡가들의 이러한 일상이 유독 바흐에게는 적용되지 않았다는 사실이다. 독일 바로크의 음악문화, 그리고 그것의 관행에서 바흐를 배제시킨 이는 당대 음악가도, 신학자도, 그리고 청중도 아닌 바로 바흐학자들이었다.

19) Manfred Fechner, "Dresden," in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2019년9월 13일 접속].

20) George J. Buelow, "Heinichen, Johann David," <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688> [2019년 9월 1일 접속].

3. 라이프치히 장면 2: 성토마스 교회 내부

바흐학자들이 바흐를 당대 펼쳐졌던 음악문화, 특별히 오페라와 무관한 작곡가로 규정지는 이유 중 하나는 그를 경건한 루터교인이라는 틀 안에 위치시키고, 당대 루터교가, 또는 보다 엄밀하게 말하면, 당대 루터교의 엄격한 교리가 오페라가 대변하는 세속문화와 공존할 수 없었다는 바흐학자들의 사고에 부분적으로 말미암은 것이다. 바흐가 라이프치히의 칸토르로 부임하면서 시의회에 제출한 문서, 예컨대 “교회의 아름다운 질서 유지를 위해서, 너무 긴 음악, 그리고 오페라와 같은 인상을 주는 음악을 지양할 것이며, 청중들의 신앙심을 고취시키는 음악을 기획”하겠다는 작곡가의 서약은 학자들의 이러한 사고를 더욱더 공고하게 하는데 기여했다.²¹⁾

1723년 5월 5일, 제출한 이 계약서에는 칸토르 바흐가 이행하겠다고 약속한 총 14개의 항목들이 나열되어 있다. 이 항목들이 어떠한 순서로 나열되었는지, 다시 말하면, 바흐 스스로가 생각하는 중요도를 반영한 것인지, 또는 시의회의 구미에 맞추어 바흐가 그 순서를 조작한 것인지 알기 어렵다. 다만, 이 목록에 따르면, 바흐가 의회에 약속하는 첫 번째 임무는 토마스 학교 학생들과 관련된 것이다. 즉, 정직하고 온순한 학생들로 성장시키며, 학교를 위해 근면성실하게 일하고, 학생들을 양심적으로 교육하겠다는 교사로서의 다짐이 바로 그것이다. 바흐연구에서 자주 언급되는 “오페라와 같은 인상을 주는 음악을 지양하겠다”는 다짐은 이 14개의 목록 중 중 일곱 번째 순서를 차지한다.

그런데, 이 일곱 번째 항목을 비판적인 시선으로 다시 들여다보면, 이것 역시 음악학적인 의문점을 내포하고 있다. 예를 들면, 이 문서에서 말하는 “오페라와 같은 인상을 주는 음악”이란 실제로 어떤 음악을 말하는 것인지 명확하게 설명하기 어렵다는 것이 그렇다. 바흐가 라이프치히의 칸토르로 부임해오기 이전부터 루터교 예배에서 연주되던 칸타타는 그 모양새가 당대 오페라와 매우 유사했다. 루터교 칸타타는 다카포 아리아와 레치타티보, 이중창 등의 양상블, 그리고 기악악장을 포함하고 있었고, 시적인 내용의 운율을 가진 아리아가 소프라노, 알토, 테너, 베이스 등의 성부를 통해 노래되고 있던 장르였다.

오페라를 닮은 이 칸타타 형식은 1700년경, 독일사회에 소개된 ‘새로운’ 것이었다. 이 시기, 작센 마이닝겐의 제후였던 에른스트 루드비히(Ernst Ludwig, 1672-1724)와 함부르크의 자코비교회(Jacobikirche) 목사로 활동했던 에르트만 노이마이스터(Erdmann Neumeister, 1671-1756) 등

21) Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 103.

은 전통적인 독일의 루터교 칸타타, 다시 말하면, 성서와 코랄을 악장구분 없이 노래하던 성악음악 장르에 아리아와 레치타티보를 삽입하였고, 이들을 독립된 악장으로 구성하기 시작했다.²²⁾ 라이프 치히는 바흐가 칸토르로 부임하기 이전부터 ‘이미’ 이 새로운 형식으로 재탄생한 칸타타 형식을 채택하고 있었던 것이다. 오페라와 같은 인상을 주는 새로운 형식의 칸타타가 특별한 저항 없이 라이프치히에서 연주되고 있었다는 점을 고려하면, 바흐의 서약서에 기록되어 있는 문구는 과연 어떻게 해석되어야 할지 더욱더 의문시된다.

그런데, 여기서 위에서 언급한 노이마이스터의 행적을 조금 더 살펴볼 필요가 있다.²³⁾ 1715년, 함부르크로 부임해 오는 그는 이 도시에서 진행되던 ‘오페라 논쟁’에 개입하면서, 자신의 ‘오페라 관’을 피력한 작가이자 신학자이며 동시에 목사였다. 오페라 논쟁이란, 17세기 말, 이탈리아 오페라가 독일 지역에 정착하면서 촉발시킨 (음악가들을 포함한) 당대 지식인들이 참여한 오페라와 관련된 일련의 논의를 말하는데, 특별히 이러한 논의가 가장 활발하게 진행되었던 지역은 독일 오페라의 중심지였던 함부르크였다. 당시 오페라 논쟁에 참여했던 지식인들은 오페라를 어떤 언어, 그러니까 이탈리아어로 노래해야 할지, 또는 자국어로 노래해야 할지 등의 어찌 보면 무척 기본적인 질문부터, 오페라라는 장르를 어떻게 규정해야 할지, 프랑스 고전주의의 극 이론을 존중하던 당대 지식인들의 오페라 비판을 어떻게 방어해야 하는지, 독일의 종교적인 지형 안에서 세속음악을 상징적으로 대변하는 오페라를 어떻게 위치시켜야 하는지 등의 어렵고 본질적인 질문들을 이론적인 담론을 통해 고민하였다.²⁴⁾

함부르크를 중심으로 진행된 이 오페라 논쟁에 관해서는 후속 연구에서 지속적으로 다루어질 것이다. 다만, 이 글은 노이마이스터 역시 당시 진행되던 오페라 논쟁을 무심하고 무관하게 바라보지 않았고, 오히려 여기에 참여하면서 오페라가 반드시 필요한 음악장르임을, 그리고 오페라는 전

22) Daniel Melamed, *Listening to Bach* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 75-76; 에른스트 루드비히는 1704년 이전에 두 개의 칸타타 사이클에 해당하는 가사집을 작사한 것으로 알려져 있다. 이들은 모두 아리아와 레치타티보를 포함하고 있다. 바흐는 이 중 총 7개의 작품을 선택하여 칸타타를 작곡했다. Konrad Küster, “Ernst Ludwig,” in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 159를 참고하라.

23) 노이마이스터의 생애는 Kerala J. Snyder, “Neumeister, Erdmann,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 18: 791-792를 참고하라.

24) 1700년을 전후하여 독일지역에서 감지되는 오페라 논쟁을 다루는 가장 고전적인 문헌은 Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought* (Princeton: Princeton University Press, 1978)이며 이 시기 등장하는 오페라 미학에 관한 대표적인 문헌은 Reinhard Strohm, *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Heaven: Yale University Press, 1997)이다. 특히, 후자의 경우, 제4장(The crisis of Baroque opera in Germany)에서 독일 바로크 오페라의 양상을 다루고 있다.

통적인 ‘극’ 또는 ‘드라마’와 다르다는 사실을 주장하였다는 점을 지적하고자 한다. 특별히 노이마이스터는 오페라에 등장하는 아리아에 매료되었고, 그것의 역할과 기능, 그리고 형식 등에 주목했다. 그가 이러한 아리아를 당대의 가장 중요한 종교음악 장르 중 하나인 칸타타에 흡수시킨 것은 결코 우연이 아니었던 것이다.

또한, 노이마이스터가 자코비교회의 목사였으며, 신학자였음에도 ‘불구하고’, 오페라에 매료되고, 오페라의 일부를 칸타타로 흡수시켜 새로운 형태의 칸타타를 탄생시켰다는 사실은 18세기 초반 정통루터교를 선택한 독일 도시에서 감지되는 경건과 경건하지 못함, 또는 경건과 세속의 거리가 그다지 멀지 않았을 수도 있다는 점을 암시하고 있다. 이 둘 사이에 견고한 벽을 만들고, 결코 서로 넘나들 수 없도록 둘 사이의 관계를 설정한 것은 전통적인 바흐담론이라는 생각도 지울 수 없다.

뒤따르는 논의는 경건과 세속의 관계, 그리고 교회음악과 세속음악의 관계가 전통적인 바흐담론이 고집하는 바와 같이 서로 상충하는가라는 문제의식을 가지고 진행한다. 그리고 이 질문에 다가가기 위해 18세기 초반, 독일의 신학적 지형으로 되돌아간다. 물론, 수많은 선행연구는 바흐가 일했던 독일의 신학적 지형을 다루고 있다. 그러나, 이 글이 그것을 다루는 방식은 첫째 이 지형이 무척이나 복잡하고 탄력적이었다는 것을 강조한다는 점에서, 둘째, 이러한 지형적 특성이 라이프치히의 신학적 사고의 지평을 넓혀주었다는 것을 지적한다는 점에서, 셋째, 이렇게 넓혀진 사고의 지평 안에서 경건과 세속은 자유롭게 서로가 서로를 넘나들었다는 점을 부각시킨다는 점에서, 마지막으로 넷째, 바로 이러한 지형이 결코 바흐와 무관하지 않았다는 점을 역설한다는 점에서 전통적인 선행연구와 다르다.

4. 라이프치히 장면 3: 라이프치히의 신학적 지형

18세기 초반의 라이프치히는 작센 지역을 대표하는 가장 중요한 도시 중 하나였다. 위에서 언급한 바와 같이 당대 독일 상업의 중심지로 경제적인 부흥을 누리고 있었고, 독일의 가장 중요한 대학 중 하나인 라이프치히대학교가 소재하고 있는 곳이었을 뿐 아니라 독일의 출판중심지이기도 하였다.²⁵⁾ 타지역과 유사하게 이 시기의 라이프치히 역시 근대도시로 탈바꿈해나가고 있었던 것이다.

25) George Stauffer, "Leipzig," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 14: 511-524; 라이프치히 지형, 역사, 문화 등에 관한 논의는 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 237-241; Robert Marshall, *Exploring the World of J. S. Bach* (Urbana: University of Illinois Press, 2016), 73-95를 참고하고, 바흐가 이 도시에

그런데 이 도시의 외형적인 성장과 내적인 세련됨은 자칫 이것이 함의하는 신학적인 의미의 결들을 간과하기 쉽게 만든다. 아래에서 논의되겠지만, 라이프치히의 이러한 외양은 이 도시만이 지닌 특별한 문화적, 신학적 언어를 만들어내었고, 이러한 시간과 공간 안에서 바흐는 루터교 전례음악과 세속음악을 작곡해나갔다.

캐롤 바론(Carol K. Baron)은 자신의 저서, 『바흐의 변화하는 세계: 커뮤니티의 목소리』(*Bach's Changing World: Voices in the Community*)에서, 1700년을 전후한 라이프치히의 신학적 지형은 너무나 복잡하고, 유동적이며, 혼란스럽고, 모호하며 동시에 다양하기에 한마디로 정의하기는 어렵다고 기술하고 있다.²⁶⁾ 바론의 정의를 수용하면서, 이 글은 이 도시의 신학적 지형이 이러했던 이유를 아래 몇 가지로 제시해 보고자 한다.

첫째, 라이프치히의 신학적 지형이 복잡하게 얽혀있었던 이유는 이곳이 작센의 일부로 드레스덴 궁정의 통치를 받고 있기 때문이었다. 주지하는 바와 같이 드레스덴은 독일에서 가장 화려한 궁정문화를 꿈꾸고, 그것을 실현해나간 특별한 도시였다. 1694년부터 1733년까지 드레스덴의 군주였던 프리드리히 아우구스트 1세(Friedrich August I), 그리고 이후 바흐가 《1733년 미사》를 헌정하는 그의 아들, 프리드리히 아우구스트 2세(1733년부터 1756년까지 통치)에 의해 기획되고, 실행에 옮겨졌던, 최상의 궁정문화 구축은 드레스덴뿐 아니라 라이프치히 역시 타 지역과 구분되는 무늬와 색깔을 갖추게 했다.

프리드리히 아우구스트 1세는 폴란드의 왕이 되기 위해 1697년, 가톨릭으로 개종하였다. 전통적인 루터교 지역이었던 작센의 선제후가 가톨릭으로 개종한 일은 이 지역의 큰 사건이 아닐 수 없었을 것이다. 그러나, 프리드리히 아우구스트 1세가 개종한 이유는 신앙적인, 또는 신학적인 이유에서가 아니라 정치적인 이유에서였다. 그리고 그의 개종은 역설적이게도 작센 지역에 다양한 뉘앙스와 지향점을 지닌 기독교의 지류가 공존할 수 있는 공간을 허락했다.²⁷⁾ 작센지역이 신학적으로 열린사회로 나아가는데 선제후의 개종은 중요한 촉매제의 역할을 한 셈이다. 그리고 이러한 신학적 변화, 즉 드레스덴이 허락한 종교적, 신학적 자유의 가장 큰 수혜자는 라이프치히였다.

라이프치히가 이러한 혜택을 받을 수 있었던 이유는 이 도시가 제공하던 뿌리 깊은 지적 토양 때문이었을 것이다. 위에서 언급한 바와 같이 라이프치히는 유서 깊은 대학도시였고, 이 대학을

서 어떤 활동을 펼쳤는지에 관한 자세한 논의는 Ulrich Leisinger, *Bach in Leipzig* (Leipzig: Bach-Archiv, 1998)을 참고하라.

26) Carol K. Baron, *Bach's Changing World: Voices in the Community* (Rochester: University of Rochester Press, 2006), 27, 35.

27) Baron, *Bach's Changing World*, 49.

중심으로 당대 독일의 지식인들이 모여들었다. 당대 독일을 대표하던 가장 중요한 음악가였던 쿠나우, 파쉬(Johann Friedrich Fasch, 1688-1758), 그라우프너, 텔레만, 하이니헨 등과 더불어 요한 크리스토프 고트세트(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766), 크리스티안 하인리히 포스텔(Christian Heinrich Postel, 1658-1705), 노이마이스터, 요한 아돌프 샤이베(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776), 요한 아브라함 비른바움(Johann Abraham Birnbaum, 1702-1748), 고트프리트 에프라임 샤이벨(Gottfried Ephraim Scheibel (1696-1759), 로렌즈 크리스토프 미즐러(Lorenz Christoph Mizler, 1711-1778)등의 신학자, 비평가, 작가 등도 모두 1700년을 전후하여 라이프치히에서 수학하거나 또는 가르쳤던 인물들 중 일부이다.

또한 이들은 유사한 시기를 이 도시에서 보내면서 함께 음악을 연주하거나, 사제의 관계를 맺어 서로가 서로에게 영감을 주고받았다. 예컨대, 쿠나우는 청년 하이니헨의 음악적인 능력을 높이 사, 자신의 악보사보를 맡기기도 하였고, 학생들의 연주단체였던 콜레기움 무지쿰(*collegium musicum*)에서 함께 활동했다.²⁸⁾ 텔레만 역시 마찬가지이다. 바흐문헌에 등장하는 ‘샤이베-비른바움 논쟁’의 주역인 두 사람 역시 라이프치히 대학교를 거쳐 갔다.²⁹⁾ 18세기 전반부 독일문학비평가로 큰 영향력을 발휘했던 당대 최고의 지식인, 고트세트는 샤이베와 미즐러 등의 제자를 길러냈다. 이들은 서로 영향을 주고받으며 신학적, 문학적 감수성을 키워 나가면서 독일을 대표하는 지성들로 성장해 나갔다.

위에서 열거한, 또는 채 열거하지 못한 수많은 음악가들과 당대 지식인들은 이 도시에서 출판되고 유통되는 ‘다양한’ 걸을 지닌 당대 문헌들을 읽고 즐기며 이들을 흡수하고 또한 비평했다. 당시 라이프치히는 18개의 출판사와 수많은 서점과 인쇄소가 준비했고, 이들은 학자들과 신학자들을 위한 라틴어 서적뿐 아니라 대중을 위한 다양한 종류의 서적들을 자국어, 즉 독일어로 출판하고 있었다. 이들 중에는 신교와 구교의 수많은 지류 신학을 표방하는 서적들이 모두 포함되어 있었고, 라이프치히의 독자는 이들 모두에 노출되면서, 당대 신학의 흐름과 특징, 그리고 논쟁에 대한 언어를 습득했다.³⁰⁾ 이는 라이프치히에 허용된 상대적인 종교적 자유에 대한 방증이라 할 것이다.

28) George J. Buelow, “Heinichen, Johann David,”

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music12688> [2019년 9월 1일 접속].

29) 샤이베-비른바움 논쟁은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 337-349에 실려 있다. 샤이베의 논쟁에 관한 가장 최근 논의는 Micahel Maul, “Bach versus Scheibe: Hitherto Unknown Battlegrounds,” in *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries*, ed. Andrew Talle (Urbana: University of Illinois Press, 2013), 120-144를 참고하라.

30) Baron, *Bach’s Changing World*, 52.

5. 라이프치히 장면 4: 경건주의가 남긴 것들

18세기 초반, 라이프치히의 복잡미묘한 신학적 지형형성에 가장 큰 영향을 미친 역사적, 신학적 사건은 1700년대 전후, 이 도시에 침투한 경건주의와 관련이 있다. 경건주의의 정의와 성격, 형태, 그리고 의미 등에 관한 상세한 논의는 선행연구에서 다루어진 바 있을 뿐 아니라, 이 글의 논지에서도 벗어나기에 생략하기로 한다.³¹⁾ 다만, 경건주의는 독일의 30년 전쟁 후 시작된 정통루터교 내부의 개혁 또는 각성 운동 중 하나였고, 이 개혁 운동은 지나치게 교리 중심적이고 이론적이며 학문적이면서 동시에 권위적이고 딱딱한 정통루터교 신학과 체계가 변화해야 한다는 입장을 보였으며, 나아가 개개인의 구체적이고 실제적이며 경건삶 속에서, 신앙적인 반성, 갱생, 그리고 실천이 일어나야 한다는 것을 강조하였다는 점만을 지적하고자 한다.

그런데, 이 글의 목적을 위해 기억되어야 할 것은 이러한 경건주의의 뿌리가 부분적으로 라이프치히를 중심으로 성장해나갔다는 사실이다. 독일 경건주의는 세 사람의 영향력 하에 그것의 모습을 갖추어가고, 독일 전역 뿐 아니라 해외까지 확장되었다고 알려져 있다. 정통루터교 신학자였던 필립 야콥 스페너(Philip Jacob Spener, 1635-1705), 철학자이면서 법학자였던 크리스티안 토마지우스(Christian Thomasius, 1655-1728), 가장 개혁적인 성향이 강했던 아우구스트 헤르만 프랑케(August Hermann Francke, 1663-1727) 등이 그들이다. 이들은 모두 라이프치히에서 활동하거나 이 도시와 관계를 맺으면서, 자신들의 사고를 정리하고 확장해 나가며 경건주의를 라이프치히의 대중과 지식인 모두에서 각인시켰다.

스페너는 경건주의 운동의 모태가 되는 《경건한 소원》(*Pia Desideria*)의 저자이다.³²⁾ 그는 1686년, 드레스덴의 궁정 목사로 부임하였고, 이곳에서 5년이라는 시간을 보냈다³³⁾ 요한 게오르그 3세(1680-1691)의 치정과 맞물리는 스페너의 드레스덴에서의 시간은 그에게 커다란 상처와 보

31) 경건주의의 정의와 성격, 그리고 바흐의 관계는 이가영, “요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형: 아브라함 칼로프에서 아우구스트 헤르만 프랑케까지,” 『음악논단』 27 (2012), 1-26; 이가영, “18세기 초 라이프치히, 아우구스트 헤르만 프랑케와 그 이후,” 『음악논단』 27 (2012), 23-44에서 다루어지고 있다; 1차 문헌, 즉 경건주의를 지향하는 신학자들의 저작은 Peter C. Erb, ed. *Pietists: Selected Writings* (New York: Paulist Press, 1983)에 출판되어 있다; 경건주의를 다루는 가장 중요한 2차 문헌은 독일의 신학자, 요하네스 발만(Johannes Wallmann)의 저작들이다. 국문으로 된 번역이 주도홍 편저, 『교회의 개혁을 위한 독일의 경건주의: 경건주의의 바른 이해를 위한 지침서』 (서울: 기독교 문서선교회, 1991), 9-36에 수록되어 있다.

32) Philip Jacob Spener, *Pia Desideria*, trans. Theodore G. Tappert (Philadelphia Fortress Press, 1964).

33) Manfred Fechner, “Dresden,” in *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2019년 9월 13일 접속].

상 모두를 남긴 것이었다. 스페너가 받은 상처는 독일 최고의 화려한 궁정문화를 꿈꾸며 그것의 구현을 위해 매진해온 작센의 절대왕정인 드레스덴과 개인의 절제되고 내면화된 신앙생활을 강조하면서, 무분별적인 세속문화의 유입을 경계하던 스페너의 신학적인 사고의 충돌로 말미암은, 어찌 보면 지극히 당연한 것이라고 할 수 있다.

특별히, 요한 게오로그 3세가 베르사이유 궁정과 일부 이탈리아의 궁정을 모델로 삼아 오페라 문화를 즐기고 부흥시키기 위해 이탈리아 오페라 가수, 연주자, 작곡가들을 영입하였다는 점을 기억할 때 스페너의 상처는 이미 드레스덴 궁정의 부임 이전부터 예고된 것이기도 하였다. 또한, 선제후의 입장에서 보면, 자신의 권력을 가장 직접적으로 과시할 수 있는 화려한 궁정문화를 반대한다는 점에서, 처음부터 스페너가 썩 맘에 내키는 궁정목시는 아니었을 것이다.

드레스덴에서 벌어졌던 스페너와 요한 게오로그 3세의 갈등은 스페너가 프러시아의 수도였던 베를린으로 이주하면서 일단락되는 것처럼 보였다. 비록 추방의 형태를 띠지는 않았지만, 드레스덴을 명예롭지 못하게 떠나야했던 스페너는 베를린행을 그저 기쁘게 여기지 못한 않았을 것이다. 그러나, 베를린으로 떠나는 스페너는 자신의 분신을 드레스덴이 아닌 라이프치히에 남겼다. 그가 드레스덴 궁정의 목사로 재직할 당시 긴밀하게 교류하면서, 서로를 지지했던 라이프치히 대학교 교수, 토마지우스와 프랑케가 바로 그 인물들이다. 이들을 통해 스페너는 스스로가 아마도 의도치 않았던 경건주의의 불씨를 이 도시에 남기게 된다.

전형적인 초기 독일의 계몽주의자로 평가받는 토마지우스의 행적은 1700년대 이후 라이프치히의 신학적, 문화적 지형 형성에 크게 기여했다는 측면에서 살펴볼만하다. 토마지우스는 독일 루터교의 전반적인 시스템, 특별히 교회법정이 지닌 문제와 교회법의 비합리성에 대해 문제를 제기한 법률가 및 철학자였다. 그는 작센지역의 성직자들이 권위적인 조직체계를 형성하는 것에 반대하면서, 성직자들의 조직은 외부, 즉 평신도에 의해, 그리고 외부의 규칙에 의해 운영될 필요가 있다고 역설하였다.³⁴⁾ 그는 성직자들의 현학과 특권을 비판했고, 회중을 교화시키는 설교를 하지 못하고 있다고도 비판하면서, 설교 역시 개혁이 필요하다고 주장했다.³⁵⁾

토마지우스의 개혁적인 사고가 단순히 정통루터교의 교회법과 조직에만 머문 것은 아니었다. 그는 라이프치히 대학교에서 독일어로 강의한 첫 번째 교수였고, 1688년부터 라이프치히에서 추방되는 1690년까지 독일어 정기간행물인 『월간 대화』 (*Monatgespräche*)를 출판하였다. 당대 지식

34) Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 118.

35) Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*, 119.

인, 성직자, 귀족 등을 위한 텍스트가 아닌 일반대중을 위한 서적으로 기획된 이 출판물을 통해 토마지우스는 스페너를 지지하면서, 제도화된 루터교의 개혁 필요성에 대해 서술했다. 또한, 그는 이 월간지에 당대 이슈가 되는 학문적인 논쟁 등에 대해서도 게재했다.³⁶⁾

『월간 대화』를 통해 특권계층뿐 아니라 일반대중도 당대 독일의 학문과 신학과 과학과 철학 등의 다양한 이슈를 접할 수 있었을 뿐 아니라 이를 통해 비판적으로 사고하는 법도 익혀나갈 수 있었던 것이다. 이러한 이유로 인하여, 캐롤 바론은 이 월간지의 출판을 독일의 ‘지적인 혁명’으로까지 정의하고 있다.³⁷⁾ 따라서 1690년대 이후 라이프치히의 지적인, 신학적인 토양은 토마지우스에게 부분적으로 빚지고 있다고 해도 과언이 아니다. 그는 라이프치히의 중산시민계층에게 교회의 권위와 특권에 대해 질문하고, 교회가 기대고 있는 전근대적인 법령의 부당함을 알린 것이다.

스페너와는 달리 프랑케는 개혁성향이 강력했던, 또는 가장 급진적인 개혁을 주장했던 18세기 독일 경건주의의 대표적인 신학자이자, 교육자이며, 또한 목사이고 행정가였다.³⁸⁾ 그는 스페너의 도움으로 성직자나 신학자들이 아닌 학생들과 일반 대중을 위한 ‘콜레기움 필로비블리쿰’(collegium philobiblicum)이라는 소그룹 모임을 이끌어내었고, 이곳에서 성서를 가르치고 해석했다.³⁹⁾ 라이프치히 대학교에서 이루어진 그의 강의는 정통루터교의 형이상학적인 교리해석과 신학담론만을 설파한 것이 아니라, 신앙과 신학의 실체에 가까이 가기위한, 구체적인 실천 방법들을 진술하며 친밀한 언어로 전달해나갔다.⁴⁰⁾

스페너, 토마지우스, 그리고 프랑케는 마치 약속이나 한 듯, 또는 마치 예정되어 있었던 것처럼 1690년 경 작센지역을 떠나게 된다. 스페너의 경우는 무척 불쾌하게 드레스덴을 떠나는 경험 정도로 끝났지만, 토마지우스와 프랑케는 라이프치히에서 강제 추방을 당하게 된다. 토마지우스와 프랑케가 자리를 잡게 되는 도시는 프로시아의 중심지 할레이다. 오늘날 우리에게는 할레 경건주의로 잘 알려진 바로 그 도시이기도 하다. 이들은 할레 대학교 등에 자리를 잡고, 프로시아가 군사대국으로 성장해 나가는데 정신적인, 지적인 동력을 제공한다.⁴¹⁾

36) Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006), 119.

37) Baron, *Bach's Changing World*, 49.

38) Carter Lindberg, *The Pietist Theologians* (Malden: Blackwell Publishing, 2005), 9.

39) 이가영, “요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형,” 20.

40) 이가영, “18세기 라이프치히,” 30.

41) 경건주의가 프로시아를 막강한 세력으로 성장시키는데 가장 크게 기여한 이념으로 작동하였다. 이 과정은 Richard L. Gawthrop, *Pietism and the Making of Eighteenth-Century Prussia* (Cambridge: Cambridge

그런데, 더욱더 흥미로운 사실은 이들이 추방당한 이후의 라이프치히에서 만들어지는 신학적 지형이다. 비록, 토마지우스와 프랑케는 라이프치히에 없지만, 이들이 남긴 개혁성향의 정통루터교 신학은 여전히 이 도시에 남아 있었고, 역설적으로 라이프치히의 신학 언어에 더 깊숙하게 파고 들었다. 이들의 영향력은 이미 형성되어 있던 라이프치히의 지적인, 신학적인 토양에 침투했고, 이들과 교류하면서 18세기 초반 라이프치히의 신학적 지형을 더욱더 다채롭고, 유동적이며, 탄력적인 것으로 만들어나갔다.

첨언하자면, 바흐가 소유하고 있던 일련의 경건주의 문헌들 역시, 18세기 초반 라이프치히의 ‘전형적인’ 신학적 지형을 보여주는 것이라 할 수 있다.⁴²⁾ 또한, 바흐의 칸타타, 수난곡, 오라토리오 등에 등장하던 개인적이고 감성적인 표현들, 예컨대 기독교인 개인과 예수의 관계를 신랑, 신부로 비유하고 이 둘의 친밀한 관계를 부각시키며 감성과 감정에 더욱더 호소하는, 그리고 내세보다는 현실 세계에 대한 관심을 더 적극적으로 드러내면서 현실 세계에서도 충분히 이상향이 이루어질 수 있다고 강조하는 신학언어 등은 딱딱한 교리를 강조하는 정통루터교의 그것이라기보다는 경건주의의 언어에 더 가깝다고 보아야 할 것이다.⁴³⁾

5. 나가며

스페너, 토마지우스, 그리고 프랑케는 루터교 신학을 떠난 적이 없었던 당대 지식인들이다. 그러나 이들은 전통적인 루터교가 지나치게 권위적이고, 지나치게 이론적이며 교리 중심적이고, 그것 자체가 권력과 규율이 되어 일반 대중들을 부당하게 대하는 특권을 누리면서, 종교와 사회, 그리고 중

University Press, 1993)에 상세하게 기술되고 있다.

42) 바흐가 소장하고 있던 도서목록은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 253-254에 기록되어 있다. 바흐는 경건주의를 표방하는 신학자들의 문헌들, 예컨대 스페너와 요한 아르너트(Johann Arndt, 1555-1621), 하인리히 뮐러(Heinrich Müller, 1631-1675) 등의 저서를 소유하고 있었다.

43) 이러한 언어가 등장하는 바흐의 종교성악작품은 수없이 많다. 《마태수난곡》, 《크리스마스 오라토리오》, 칸타타 140번, 《나단조 미사》 등에 등장하는 신랑신부의 비유는 좋은 예이다. 마쿠스 라타이는 바흐의 종교성악작품에 등장하는 이 감성적이고 감정적인, 또는 경건주의적인 친밀한 언어에 주목하며, 바흐가 이러한 언어를 음악적으로 보다 더 드라마틱하게 구현하고 있다는 주장하고 있다. 그의 저서, Markus Rathey, *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy* (New Heaven: Yale University Press, 2016)을 참고하라. 이 저서는 바흐의 종교성악작품을 당대 극음악 전통의 작곡 관습을 통해 이해하려는 저자의 시도이기도 하다.

교와 과학을 구분하지 않고 있다는 점을 비판했다. 굳이 다시 생각해보지 않아도, 이들의 이러한 주장은 충분히 ‘계몽적’이다. 이들의 주장을 이러한 관점에서 바라보는 것은 경건주의를 주관적이고, 비이성적이며, 중세의 신비주의 전통을 존중했던 전근대적인 분파의 하나로 간주하는 시각을 정면에서 부정하는 것이기도 하다.

이러한 부정은 경건주의의 ‘계몽적’인 입장을 통해 라이프치히가 더욱더 비판적인 사회, 합리적인 사회, 종교와 정치가 분리되고, 종교와 법이 분리되며, 종교와 세속의 삶이 분리되는 사회로 접어들고 있다는 사실을 시사하는 것이기에 매우 의미심장하다 할 것이다.⁴⁴⁾ 신학적인 다양한 결을 껴안고, 근대시민사회를 향해나가는 라이프치히에서는 분명 세속문화의 정점을 상징적으로 보여주는 당대 오페라를 이야기하고 그것을 비판하거나 또는 옹호하는 것도, 그리고 그것을 작곡하고 연주하는 것도, 그들의 신학적 토양이 되는 루터교 교리의 어떤 점이 합리적이고 어떤 점이 그러하지 못하다는 것을 이야기하는 것도 ‘모두’ 가능했으리라 여겨진다.

바흐는 이러한 당대의 신학적, 문화적, 사회적 토양과 무관했던, 또는 이러한 토양에서 고립되고 배제되어 홀로 견고한 성에서 살아갔던 작곡가가 아니라, 바로 이 안에서 일한 종교음악작곡가 이면서 동시에 세속음악작곡가였다. 바흐가 살아가고 일한 방식은 자신의 전임자였던 쿠나우나 스트룅크와, 그리고 동시대 작곡가였던 하이니헨, 텔레만, 그라우프너 등과 크게 다르지 않았다. 바흐를 이들과 분리하는 순간, 그는 어떤 작곡가였고, 어떠한 작품을 창작했는지의 논의는 불가해질 수도 있을 것이다.⁴⁵⁾

44) 조나단 이스라엘 역시 초기 유럽의 계몽주의를 종교에서 세속을 분리시키려는 의도로 파악하고 있다. Jothan I. Israel, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 3-22.

45) 조이스 어윈은 자신의 저서, *Neither Voice nor Heart Alone* (Eugene: Wipf and Stock Publishers, 1993)를 “요한 세바스찬 바흐-신학자가 아닌 음악가”(Johann Sebastian Bach-A Musician, not a Theologian)라는 프롤로그로 마무리 짓고 있다. 이 제목은 마치 야로슬라프 펠리칸(Jaroslav Pelikan)의 저서, 『신학자들 사이의 바흐』 (*Bach Among the Theologians*)를 정면으로 반박하고 있는 것 같아 흥미롭다. 『신학자들 사이의 바흐』는 바흐라는 작곡가의 삶과 작품을 정통루터교 안에서 이해하려는 저서이다. 펠리칸은 바흐의 ‘모든 삶과 사고는 루터교의 틀 안에서 작동한다고 역설하고 있다. 그래서 그는 바흐를 음악가가 아닌 신학자로 간주하는 것이 더 적절하다 여기는 것이다. 물론, 어윈은 펠리칸의 이러한 주장에 동의하지 않는다. 그는 바흐가 신학자라기보다는 당대 음악문화에서 만나는 음악가들 중 한사람이라고 기술하고 있다. 이것은 당대 신학에 관한 바흐의 정통함, 또는 작곡가 바흐의 개인 신앙 등과는 무관한 기술이며, 다만, 조이스는 종교와 세속이 점진적으로 분리되기 시작하는, 또는 자유롭게 넘나드는 18세기 초 라이프치히에서, 바흐는 당대의 유동적인 신학 언어에 더 익숙하였으리라는 주장을 펼치고 있는 것이다. Jaroslav Pelikan, *Bach Among the Theologians* (Eugene: Wipf & Stock Publishers, 1973)을 참고하라.

검색어

오페라(operas), 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach), 칸토르(kantor), 신학(theology), 정통루터교(Lutheranism), 라이프치히(Leipzig), 드레스덴(Dresden), 함부르크(Hamburg), 전례음악(liturgical music), 성토마스 교회(St. Thomas Church), 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II), Prussia(프러시아), 할레(Halle), 필립 야콥 스페너(Philip Jacob Spener), 크리스티안 토마지우스(Christian Thomasius), 아우구스트 헤르만 프랑케(August Hermann Francke), 게오르그 필립 텔레만(Georg Philipp Telemann), 경건주의(Pietism), 에르트만 노이마이스터(Erdmann Neumeister)

참고문헌

- 이가영, “요한 세바스찬 바흐와 18세기 초 독일의 신학적 지형: 아브라함 칼로프에서 아우구스트 헤르만 프랑케까지.” 『음악논단』 27(2012): 1-26
- 이가영, “18세기 초 라이프치히, 아우구스트 헤르만 프랑케와 그 이후.” 『음악논단』 27(2012): 23-44
- 이가영. “교회와 오케스트라를 위한 음악과 음악가들 그리고 18세기 전반의 드레스덴 궁정.” 『이화음악논집』 20/4(2016): 38-64.
- 이가영. “드레스덴 궁정의 교회작곡가, 안 디스마스 쉐렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세.” 『음악이론포럼』 23/2(2016): 9-26.
- 주도홍 편저. 『교회의 개혁을 위한 독일의 경건주의: 경건주의의 바른 이해를 위한 지침서』. 서울: 기독교 문서선교회, 1991.
- Baron, Carol K. *Bach's Changing World: Voices in the Community*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- Becker, Heinz. “Hamburg.” In *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, Edited by Stanley Sadie, 715-722. Second Edition. New York: Grove Dictionaries Inc., 2001.
- Daniel R. Melamed, Daniel R. Edited. *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and the Oratorio Tradition*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- David, Hans T. and Arthur Mendel. Edited. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Erb, Peter C. Edited. *Pietists: Selected Writings*. New York: Paulist Press, 1983.
- Flaherty, Gloria. *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Gawthrop, Richard L. *Pietism and the Making of Eighteenth-Century Prussia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Irwin, Joyce. *Neither Voice nor Heart Alone*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 1993.
- Israel, Johathan I. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kevorkian, Tanya. *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650-1750*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.
- Küster, Konrad. “Ernst Ludwig.” In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 159. Oxford : Oxford University Press, 1999.
- Landmann, Ortrun. “The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach.” *Early Music*

17/1(1989): 17-30.

Lindberg, Carter. *The Pietist Theologians*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

Marshall, Robert. *Exploring the World of J. S. Bach*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

Melamed, Daniel. *Listening to Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Michael Maul, Michael. "New Evidence on Thomaskantor Kuhnau's Operatic Activities, or: Could Bach have been Allowed to Compose an Opera?" *Understanding Bach* 4(2009): 9-20.

Maul, Michael. "Bach versus Scheibe: Hitherto Unknown Battlegrounds." In *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries*. Edited by Andrew Talle, 120-144. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

Oleskiewicz, Mary. "For the Church as well as for the Orchestra: J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750." *Bach* 38/2 (2007): 1-38.

Pelikan, Jaroslav. *Bach Among the Theologians*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 1973.

Rathey, Markus. *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy*. New Heaven: Yale University Press, 2016.

Schenlenberg, David. "Strungck, Nicolaus Adam." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 471. Oxford: Oxford University Press, 1999. 471.

Siegele, Ulrich. "Bach and the domestic politics of Electoral Saxony." In *The Cambridge Companion to Bach*. Edited by John Butt, 17-24. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Snyder, Kerala, J. "Neumeister, Erdmann." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, Edited by Stanley Sadie, 791-792. Second Edition, New York: Grove Dictionaries Inc., 2001.

Spener, Philip Jacob. *Pia Desideria*. Translated by Theodore G. Tappert. Philadelphia Fortress Press, 1964.

Stauffer, George. "Leipzig." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, Edited by Stanley Sadie, 511-524. Second Edition, New York: Grove Dictionaries Inc., 2001.

Stockigt, Janice B. *A Bohemian Musician at the Court of Dresden*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

Strohm, Reinhard. *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Heaven: Yale University Press, 1997.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

인터넷 자료

Buelow, George J. "Heinichen, Johann David." In Grove Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688>. 2019년 9월 1일 접속.

Fechner, Manfred. "Dresden." In *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907>. 2019년 9월 13일 접속.

John, Steve. "Telemann, Georg Philipp." In *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635>. 2019년 9월 15일 접속.

Bach and Opera: Opening a Discussion

Ka Young Lee

This paper attempts to illustrate Bach and his music in terms of contemporary operas. Bach scholarship has long been considered Bach as one of the most important representative church musicians of the time (or Kantor) whose life and music confined within Orthodox Lutheranism, in a way, intentionally separating him from the musical context in which he worked. This paper argues that the social, cultural, and theological contexts of Leipzig at that time was rather highly flexible, complicated, and even ambiguous, thereby allowing Leipzig various types of intellectual discourses intermingle from one another. This further provides musicians with a rather expanded notion of church music, leading them to freely join in to work on secular music of the time. Bach, in this regard, cannot be separated from the kind of musical culture that they enjoyed.

바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여

이가영

이 글은 바흐와 그의 음악을 1700년대를 전후한 독일의 오페라 전통이라는 음악문화 안에서, 또는 그것에 기대어 이해하려는 시도이다. 전통적인 바흐연구는 바흐가 속한 사회적 맥락을 경건과 세속, 또는 교회와 그 외부로 엄밀하게 구분했고, 작곡가를 경건과 교회에 속한 루터교 교회음악가로 규정했다. 이 연구는 이러한 시각에 문제를 제기하면서, 당대 독일, 특별히 라이프치히의 지적, 신학적 담론이 세속과 교회가 구분되는, 그리하여 서로 넘나드는 유동적이고 탄력적이며 다양한 문화적, 사회적, 신학적 지형을 만들어나가고 있었다는 사실을 주장한다. 이러한 지형 안에서 당대 작곡가들은 전례음악과 오페라 모두를 넘나드는 작품을 작곡하였다. 이 글의 결론은 바흐 역시 당대의 음악관습에서 예외일 수 없다는 사실을 지적하고 있다.

논문투고일자: 2019년 11월 2일

심사일자: 2019년 11월 22일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장

- 모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로 -

한미숙(한국예술종합학교, 강사)

1. 들어가는 글

우리는 종종 악곡에서 이미 확장된 악구가 재등장할 때 더욱 확장되어 나오는 경우를 발견한다. 이러한 경우 작곡가가 일차적인 악구확장에 만족하지 않고, 추후에 이차적인 악구확장을 마련한 것으로 추측된다. 마치 작곡가는 우리 청자에게 앞서 제시한 악구확장을 기억해내면서, 더욱 심화된 형태의 이차적 악구확장에서 확장의 의미를 읽어내도록 초대하는 듯하다. 이러한 초대에 응답하여 필자는 청자의 입장에서 여러 단계의 악구확장을 통해 삽입한 음악적 아이디어를 계속 발전, 확대 시키려는 작곡가의 탐색과정을 따라가 보려고 한다.

우선 처음에 일어나는 악구확장에서 어떠한 아이디어가 삽입된 것인지 알아보고, 이로 인하여 악구와 주제 단락에 어떠한 변화를 초래하였는지 살펴본다. 그리고 다음의 이차적 악구확장에서 삽입된 아이디어가 변형 발전되거나, 또는 다른 새로운 아이디어가 추가되는 과정을 따라가 본다. 이러한 두 차례의 악구확장을 비교 관찰하고 전체 단락 안에서의 악구확장의 효과를 가늠해보면서, 우리는 작곡가의 세밀한 작곡 과정에 참여하는 체험을 할 수 있다.

본론으로 들어가기 전에 악구확장의 기본개념과 악구확장 방식에 대하여, 그리고 악구리듬 분석에 유용한 하이퍼박자의 개념에 대하여 잠시 살펴보려고 한다. 그런 다음에 점진적인 악구확장의 간단한 예를 제시하고 논문의 주제와 범위에 대해 설명하려고 한다. 만약 도입부의 설명이 필요 없다고 여겨지면 바로 1.5 논문의 주제와 범위로 건너뛰어도 된다.

1.1. 악구확장이란

악구확장(phrase expansion)은 기본악구(basic phrase)에 어떠한 변형을 가하여 악구를 길게 만드는 작업이다. 예전에는 악구연장(phrase extension)이라는 용어로도 불리었지만, 요즘은 악구확장이란 용어가 보편적으로 사용된다.¹⁾ 악구의 확장은 다음의 세 가지 방식으로 일어난다.²⁾ 악구의 앞에 붙는 도입(introduction)과 악구 끝에 붙는 연장(extension), 그리고 악구 중간에 끼어 넣는 삽입(interpolation, 또는 insertion)이 있다. 앞의 두 경우는 악구를 그대로 두고 앞뒤에 첨가하는 방식으로서 외부적 확장(external expansion)이라 부른다. 반면 악구 삽입은 악구의 중간에 첨가하는 형태이므로, 내부적 확장(internal expansion)으로 부른다. 악구 삽입만이 악구의 내부적 공간 자체를 확장시킬 수 있다는 점에서 진정한 악구확장 방식으로 간주되기도 한다.³⁾

이러한 삽입에 의한 내부적 확장은 외부적 확장에 비해 감지하기 어려울 수 있다. 이는 기본악구 없이 삽입된 악구만 나올 때 특히 그러하다. 그러나 기본악구가 먼저 제시되고 삽입된 악구가 뒤따르는 경우 어떤 부분이 어떻게 삽입된 것인지 쉽게 알아차릴 수 있을 것이다. 예를 들어 선행-후행 악구로 이루어진 악절에서 선행악구가 8마디이고 후행악구가 12마디라면, 후행악구에서 악구확장이 일어났을 가능성이 크다. 이때 선행악구는 일종의 기준이 되는 악구(basic phrase)로서, ‘표준’(norm) 또는 ‘원형’(prototype)으로 간주된다.

1) 음악이론의 역사를 보면 바로크양식에서 벗어나 전고전주의(pre-classical) 양식을 거쳐 고전주의 양식이 정착되면서 악구 개념이 확실히 자리 잡게 된다. 따라서 18세기 중후반부터 이론가들은 악구와 연관된 주제들에 관심을 가지기 시작하여 악구의 분할이나 결합 그리고 악구확장 기법에 주목하게 되었다. 18세기 이론가 중에서 리펠(Riepel) 코흐(Koch), 키른베르거(Kimberger) 등이 특히 악구확장에 지대한 관심을 보였고, 20세기의 리만(Riemann)이나 쉐커(Schenker) 등에까지 이어진다. 18세기 악구이론에 대해서는 레스터(Joel Lester)의 *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Harvard University Press, 1992)의 6장을 참고할 것. 근래에는 쉐커의 분석이론을 적용하여 조성리듬(tonal rhythm) 또는 악구리듬(phrase rhythm)의 측면에서 접근하는 로쓰슈타인(William Rothstein)이나 비치(David Beach)의 연구들이 있다. William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer, 1989). David Beach, "Phrase Expansions: Three Analytical Studies," *Music Analysis* 14(1995), 27-47.

2) 악구의 확장이란 주제 일반에 대해서는 허영환, 한미숙 공저, 『조성음악의 구조와 분석』, (서울: 예술, 2012), 107-113을 참조하라. 그리고 비치와 맥크레랜드(Ryan McClelland)의 *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical Tradition* (New York and London: Routledge, 2012), 79-92 참조.

3) 쉐커는 외부적 확장의 경우 악구자체에서 일어나는 삽입이 아니라 악구들 사이의 삽입으로 간주한다. 예를 들어 도입에 의한 확장된 악구를 일종의 올림박을 가지는 악구로 보는 것이다. 따라서 쉐커는 외부적 확장을 진정한 악구확장으로 간주하지 않는다(각주 1의 Beach의 논문, 31).

1.2. 삽입에 의한 악구확장

흔히 악구 삽입이 일어나는 경우로 다음의 네 가지 방식을 거론한다.⁴⁾ 1) 악구 중간에 악구의 일부를 반복하거나(그대로 또는 변형하여), 2) 악구의 마지막에 종지 회피를 통해 종지의 실현을 미루면서 삽입을 두는 경우, 3) 악구 중간에 페르마타 효과를 내는 감속 (composed-out deceleration)을 두어 곡의 흐름이 일시적으로 정체되거나 느려지는 경우, 그리고 4) 새로운 소재를 끼워 넣는 경우이다. 이 중에서 1) 악구 일부의 반복이나 2) 종지의 지연을 통한 삽입 방식이 압도적으로 많이 발견된다. 그에 비해 4) 새로운 소재의 삽입은 드물게 일어나며, 이때는 일종의 부연설명과 같은 괄호 효과(parenthetical effect)를 가져 온다. 한편 3) 감속을 가져오는 삽입은 특정화음 위에 머물면서 화성리듬이 급격히 느려지는 특징을 지닌다.

이러한 악구확장은 악곡의 진행과정이나 형식적인 측면에서 매우 중요한 작곡기법으로 여겨진다. 흔히 중요한 종지에서 마지막 화음의 출현을 연기시키면서 삽입을 두는 경우, 화성적 목표의 도달을 최대한 지연시키며 그만큼 극적 긴장감을 고조시킨다. 따라서 삽입에 의한 악구확장은 대부분의 경우 단락을 마감하는 종지를 앞두고 등장한다. 흔히 소나타 악장에서는 제2주제나 종결 주제의 끝 악구에 일어나는데, 이때의 종지는 제시부를 끝맺는 종지(즉 EEC: essential expositional closure) 또는 재현부를 끝맺는 종지(즉 ESC: essential structural closure)가 된다.⁵⁾

1.3. 악구확장과 하이퍼박자

악구확장은 거의 악구 안에서, 또는 악구들 사이에서 발생하므로 자연스럽게 악구리듬(phrase rhythm)에 영향을 미치게 된다.⁶⁾ 악구확장으로 인하여 악곡은 규칙적인 패턴의 악구리듬에서 벗어나 다양한 길이의 불규칙한 악구 조합을 가지게 된다. 4마디나 8마디의 일정한 악구 대신에 긴 호흡의 부풀린 악구를 가지게 된다. 예를 들어 4마디+4마디 대신에 4+6, 4+8, 4+10, 4+12, 또는 8+10, 8+12, 8+16 등등의 악구조합이 가능하다. 따라서 악구확장은 다양한 악구리듬을 구사할 수

4) David Beach and Ryan McClelland, 위의 책, 83-96을 참조할 것. 좀 더 자세한 설명을 위해서는 Rothstein, 위의 책, 74-93을 참조할 것.

5) 헵코코스키(James Hepokoski)와 다시(Warren Darcy)가 *Elements of Sonata Theory* (Oxford University Press, 2006)에서 도입한 용어이다. 그들의 저서, 7장과 11장을 참조할 것.

6) 악구리듬의 정의를 위해서 Rothstein, 위의 책, 1장과 2장을 참조하시오.

있게 만드는 중요한 기법이라고 하겠다.

악구리듬을 효과적으로 표시하는 유용한 분석도구로서 사용되고 있는 하이퍼박자(hypermeter)에 관해 잠시 설명이 필요할 듯하다.⁷⁾ 마디그룹에서 발생하는 박자개념을 하이퍼박자라고 부른다. 이는 한 마디 안에서의 박의 관계를 마디그룹에 적용하는 것으로 마디 레벨에서 발견되는 상위박자인 셈이다. 가령 4마디 악구의 경우 4/4박자의 한 마디처럼 다루어져, 1234의 하이퍼박자로서 표시한다. 따라서 마디 안에서 적용되는 박자악센트가 하이퍼박자의 마디에도 적용된다(4/4박자에서 강-약-중-약). 즉 하이퍼박(hyperbeat) 1과 3이 하이퍼박 2와 4보다 강한 박이 된다. 그러나 실제 악곡에서 하이퍼박자를 발견하고 적용하는 작업은 결코 단순하지 않다. 단지 도식적인 마디 번호 매기기에 그치는 것이 아니라 무엇보다 악구 구성과 조성구조를 고려하여야 하기에, 종지나 화성진행, 선율구성 등을 통합적으로 연결하여 바라보아야 한다.⁸⁾

악구확장 이전의 기본악구는 주변의 하이퍼박자를 따른다. 그러므로 악구가 확장되었을 때 기본악구의 하이퍼박자가 유지되는데, 이를 기저 하이퍼박자(underlying hypermeter)라고 부른다. 한편 확장 과정에서 새로 등장하는 마디들은 표면 하이퍼박자(surface hypermeter)를 형성하게 된다.⁹⁾ 다음 본문의 분석과정에서 삽입된 마디는 기저 하이퍼박자(약자로 U-H)에서 괄호 안에 넣어 표시되거나 연장된 마디는 -로 표시되며, 기저 하이퍼박자에는 포함되지 않는다.

1.4. 확장된 악구의 재확장

대부분의 경우 삽입에 의해 확장된 악구가 다시 재현될 때(이조되어) 거의 같은 모습으로 등장하게 된다. 그러나 간혹 확장된 악구가 재현될 때 이전의 삽입과정을 바탕으로 하여 추가 삽입이 들어가거나, 다른 방식의 삽입과정이 덧붙여지는 경우들이 발견된다. 이러한 경우 작곡가는 일차적인 악구 확장을 바탕으로 하여 더욱 심화된 이차적인 악구확장을 시도한 것으로 여겨진다.

7) 악구리듬과 하이퍼박자에 대한 상세한 설명은 필자의 논문, “악구리듬과 하이퍼미터,” 『음악논단』 14 (2000), 67-85에 나와 있다.

8) 하이퍼박자를 둘러싼 쟁점에 관하여 레스터(Joel Lester), *The Rhythms of Tonal Music* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986), 6장(157-194)을 참조할 것.

9) 간혹 악구확장으로 인해 생기는 복잡한 상황에서 표면 하이퍼박자와 기저 하이퍼박자 사이에 갈등이 생기기도 한다(Rothstein, 위의 책, 97).

마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
U-H	1	2	3	4	1	2	()	3	4
진행	I	II ⁶	V	VI	I	II ⁶	()	V	I

(표 1 a) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 1-12.

(악보 1 a) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 1-12.

여기서 간단한 예로서 모차르트의 클라리넷 오중주 A장조 (K. 581) 3악장 중의 트리오 II에 나오는 악구확장을 살펴본다. 1789년에 작곡된 오중주의 3악장은 미뉴엣-트리오-미뉴엣-트리오-미뉴엣의 다섯 부분으로 되어 있다.¹⁰⁾ 처음 4마디 악구는 반중저나 IAC 대신에 속임중저로 처리하였고, 마디6의 II⁶ 화음 위에 거대한 페르마타가 붙은 듯이 일시 정지한 것처럼 보인다(악보

10) 트리오II의 첫 12마디에 대한 상세한 분석은 Beach & McClelland 책(85-87)에 실려 있다.

1a 참조). 마디 6에 나오는 클라리넷의 상행 아르페지오(B-D-F#)가 마디 7-8의 바이올린 파트에서 메아리효과처럼 반복된다. 그리고 낮은 음역에서 3연음부로 시작하는 클라리넷의 긴 아르페지오 음형이 새롭게 느껴지나, 놀랍게도 마디 10의 선율이 원래 마디 2의 셋째박의 D-B 하행 아르페지오로 돌아와 마디 11의 A음으로 연결된다. 이곳의 악구확장은 4마디 하이퍼박자를 갖는 기본악구를 바탕으로 하여 마디 2의 II₆ 화음위에서 잠시 멈추었다가 다시 하이퍼박 3으로 연결되는 모습이다. 괄호 안은 삽입된 부분을 표시한다(악보 1a와 표 1a 참조). 결과적으로 8마디 기본 악구가 중간에 4마디 삽입으로 인해 12마디로 확장된 것을 알 수 있다.

위의 확장된 악구가 다시 등장하는 곳은 마디 36-51이다(악보 1b). 이곳에서 역시 하이퍼박 2(마디 41)에서 4마디 삽입이 일어나고 이어서 4마디 삽입이 추가된다. 클라리넷의 상행 아르페지오 음형과 짧은 응답(현파트)이 번갈아 나오는데, 이들의 성부 진행은 단순 반복이 아니라 2마디마다 순차 상행한다(가장 높은 음을 연결하면 F#-G-A). 따라서 화성도 II₆에만 머물지 않고 순차적으로 움직인다. 악보 1b는 II₆(마디 43)에서 IV₆(마디 47)으로 움직였다가 다시 같은 화음으로 돌아오는 과정을 보여준다(II₆-V₄₃/IV-IV₆-II₆₅).

이때 베이스선율을 연주하는 첼로가 삽입부분에서 한 옥타브위로 올라가 연주하다가 삽입 끝에서(마디 49) 원래 음역대의 D음으로 복귀한다. 즉 악구확장 이전의 II₆과 이후의 II₆₅를 연결 짓는다. 역시 삽입의 마지막 마디에서 클라리넷이 다시 D-B로 돌아오고(마디 49) 하이퍼박 3-4로 마감한다. 마디 10과 마디 49를 비교해보자. 두 번째 악구확장에서는 II₆ 화음에 머물기보다 자체적인 화성진행을 이끌어가는 듯하지만, 결국은 같은 화음(II₆₅)으로 돌아옴으로써 같은 화음(II)의 연장이었음을 확실히 보여준다(표 1b 참조).

마디	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
U-H	1	2	3	4	1	2	()	3	4
진행	I	II ⁶	V	VI	I	II ⁶	(II ₆₅)	V	I

(표 1b) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 36-51.

The image shows a musical score for a Clarinet Trio II, measures 36-51. The score is in G major and 3/4 time. It features a clarinet part with six numbered phrases (1-4) and two piano accompaniment parts. Dynamics include p, mf, and p. The piece concludes with 'Memento da capo senza replica'.

(악보 1b) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 36-51.

1.5. 논문의 주제와 범위

본 논문은 위와 같이 확장된 악구가 재등장할 때, 더욱 확장된 모습으로 나오는 경우를 살펴 보려고 한다. 흔히 작곡가의 스케치북에서 발견되는 작곡과정을 살펴보면, 나중에 악구확장을 통해 추가된 내용을 그 이전으로 돌아가 다시 적용하는 경우도 종종 일어난다. 이처럼 작곡가는 유사한

패시지에서 일률적으로 같은 내용의 악구확장을 적용하기도 하는데, 이 글에서는 작곡가가 일차적인 악구확장을 그대로 두고, 추후에 이차적인 악구확장을 시도한 경우를 다루어 본다.

음악의 상호 소통이란 측면에서 작곡가와 청자의 관계를 고려해 본다. 작곡가가 일차적인 악구확장에 만족하지 않고 심화된 형태의 이차적 악구확장을 마련하였다면, 작곡가는 청자로 하여금 앞서 제시한 악구확장을 기억해내면서, 더욱 추가된 악구확장에서 새롭게 만들어진 확장의 의미를 읽어 내기를 바랐을 것이다. 따라서 필자는 청자의 입장에서 이러한 작곡가의 행보를 따라가며, 여러 단계의 악구확장을 통해 삽입한 음악악적 아이디어를 계속 발전, 확대시키는 일련의 과정을 탐색해보려고 한다.¹¹⁾

그렇다면 이러한 점진적인 악구확장을 시도하는 작곡가의 의도는 무엇일까 생각해본다. 필자의 추측은 다음과 같다. 작곡가가 소나타 악장의 재현부에서 마지막 중요한 종지를 앞두고 제시부에 시도했던 악구확장의 의미를 더욱 심화하여 깊은 인상을 남기려는 듯하다. 또는 확장부분을 마치 독립된 공간에서의 즉흥연주를 하듯이 고유한 장식을 첨가하여 결국 공간의 추가적인 확장이 마련될 수 있다. 혹은 재현부의 마지막 단락에서 악장 전반에 대한 고찰을 통해 확장 주변의 다른 곳에도 악구확장을 적용하여 단락과 부분을 새로운 모습으로 제시하기도 한다. 간혹 악곡 고유의 분위기와 형식과 연관되어 추가적 악구확장이 시도되기도 한다.

이 글에서 필자는 이론적인 측면에서 접근하기보다는 악구확장의 재확장을 포함하는 곡들에서 발견되는 확장의 다양한 방식에 주목하여 살펴보려고 한다. 이들을 몇 가지 차별화된 유형으로 나누어 본다. 먼저 1) 일차적 악구확장의 삽입부분을 더욱 심화시키는 경우로서, 처음 시도한 삽입 안에서만 새로운 내용을 추가한다(K. 581/III, K. 333/I). 2) 일차적인 악구확장에서의 삽입된 부분 이외의 다른 곳에서 삽입을 추가한다. 즉 기존 삽입과 함께 별도의 다른 삽입을 마련하는 것이다(K. 533/I, Hob: 33/I, 43/I). 3) 이차적인 악구 확장 과정에서 점차 삽입의 규모와 비중을 늘려가면서 결국 악구확장은 단락의 확장으로 발전한다(K.576/I, Hob: 34/I).

본 논문에서 고전주의 양식에 가장 충실한 모차르트와 하이든의 작품 중에 피아노 소나타를 위주로 하여 악구확장의 다양한 경우들을 살펴보려고 한다.¹²⁾ 이 두 작곡가는 고전시기 양식이 확립

11) 예를 들어 모차르트의 《돈지오반니》 중에서 젤리나(Zerlina)와 돈지오반니가 부르는 이중창 ‘La ci darem la mano’을 보면 두 차례에 걸친 악구확장이 등장한다. 첫 번째는 젤리나가 돈지오반니의 유혹에 흔들리나 저항하는 장면을, 두 번째는 그의 유혹에 완전히 넘어가는 과정을 묘사한다. 이 두 곳에서의 악구리듬의 처리방식과 악구확장 기법은 악곡의 극적 전개에서 매우 중요한 역할을 수행한다. 자세한 설명은 버크하르트(Charles Burkhardt)의 논문 “How Rhythm Tells the Story in ‘La ci darem la mano,’” *Theory and Practice* 16(1991), 21-36을 참조할 것.

된 시기에 활동하면서 비교적 규칙적이고 안정적인 악구구성을 기반으로 하여 악구확장을 구사하였기 때문에, 그 효과가 즉각적으로 감지된다.¹³⁾ 이 글에서 다루는 피아노 소나타 작품들은 주로 1770년대와 1780년대에 출판된 곡들로서 소나타 형식이 어느 정도 정착된 시기에 쓰여진 곡들이다.¹⁴⁾ 삽입을 통한 악구확장은 각기 제시부와 재현부의 제2주제나 종결주제에서 발견되는데, 제시부와 재현부를 마감하는 종지를 적극적으로 강조하기 위하여 악구확장을 적극 활용하고 있다. 또한 악구확장의 재확장을 통하여 제시부보다 재현부에서 악구확장을 심화하여 강조하거나 다른 각도에서 조명하기도 하는데, 결국 이러한 방식은 재현부에서의 악구확장을 더욱 극적인 사건으로 부각시키고 있다. 즉 EEC(essential expository closure)보다는 ESC(essential structural closure)를 강조하기 위해 악구확장기법이 사용되었다고 볼 수 있다.¹⁵⁾

2. 삽입된 부분에서의 추가 삽입

먼저 살펴 볼 유형은 삽입된 부분에 한정되어 이차적 확장이 일어나는 경우이다. 즉 악구확장의 삽입부분을 더욱 강화시키는 경우로써, 삽입부분에서만 새로운 내용이 추가된다. 가장 일반적으로 발견되는 유형이며, 위에서 살펴 본 악보1의 경우도 이에 속한다. 이 글에서는 대표적인 예로써 모차르트의 경우만 언급하려고 한다.

2.1. 모차르트, 피아노 소나타 Bb장조 K. 333, I

모차르트가 1778년에 작곡한 소나타로서, 1악장 제시부 중에서 제2주제군의 둘째주제(ST-II;

-
- 12) 대중을 위한 교향곡이나 협주곡의 경우보다는 친밀한 분위기에서 소규모의 연주자와 청자가 소통하는 실내악이나 피아노 소나타 등에서 비교적 악구확장 기법을 자유로이 활용하는 경향이 있다.
- 13) 고전시기의 작품에서 발견되는 악구의 구조와 구성에 관해 래트너(Leonard G. Ratner)의 설명이 도움이 될 것이다. *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980)의 3장과 5장을 참조할 것.
- 14) 18세기 후반에 악구확장을 심도 있게 논의한 하인리히 코흐의 이론에 따라 하이든과 모차르트의 피아노 소나타 일부 악장을 분석한 정윤경의 “18세기 코흐(Koch)의 악구(phrase) 이론과 그 적용,” (한국예술종합학교 석사학위논문, 2003)을 참조할 것.
- 15) Hepokoski와 Darcy, 위의 책, 7장과 11장을 참조할 것.

Second Theme II)에서 악구확장이 발견된다. 이 주제(마디 39-50)는 8마디의 문장구조(2+2+4)로 볼 수 있다. 그 이전의 제2주제군의 시작주제(ST-I)는 8마디 선행악구와 8마디 후행악구로 이루어진 악절구조로 되어 있어서 ST-II 주제도 8마디 기본악구로 보는 것이 나올 것이다. 8마디 하이퍼박자에서 마지막 8번째 마디의 종지적 목표 화음(I)을 앞두고 네 마디의 삽입이 끼어든다. 삽입은 하이퍼박 5-6-7마디와 유사한 소재로 시작하는데, 오른손과 왼손의 음형이 서로 바뀌어 2분음표 음형은 왼손에, 8분음표 음형은 오른손에 나타난다. 마디 47-48에서 하행5도 동형진행(V₆₅/II-II-V₆₅-I)으로 다시 I화음으로 돌아오기 때문에 삽입된 세 마디는 결국 I화음의 연장으로 본다. 그리고 마지막 마디에서 II₆-V-I 종지적 진행을 이어간다(악보2a와 표2a 참조).

마디	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
U-H	1	2	3	4	5	6	7	(5	6	-	7)	8
진행				I-	IV-V	-VI	I I ⁶ -V	(I-	V ₆₅ /II-II	V ₆₅ -I	II ⁶ -V)	I

(표 2a) 모차르트, 피아노 소나타 B_b장조, K. 333, I, 제시부, 마디 39-50.

The image shows a musical score for measures 39-50 of Mozart's Piano Sonata in B-flat major, K. 333, I, first movement. The score is written for piano and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. It includes circled measure numbers 1 through 8 and various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

(악보2a) 모차르트, 피아노 소나타 B_b장조, K. 333, I, 제시부, 마디 39-50.

재현부에서는 제시부의 삽입을 따라가다가 삽입부분 자체를 더욱 확대시킨다. 기본악구 8마디에 4마디 삽입대신에 10마디 삽입이 들어가서 모두 18마디를 차지한다. 삽입된 부분의 하행5도 동형진행을 마디 143부터 147의 첫 박까지 이어나간다(즉 2마디를 5마디로). 동형진행을 온음계적 진행으로 바꾸어 간략하게 표시하자면 VI-II-V-I-IV-VII-III-VI-II 진행이다. 마지막 II₆₅(V₆₅/V)화음은 V로 바로 가지 않고 우회적 진행을 이어가는데, V화음 대신에 I₆₄화음으로(마디 147과 149) 연결되고, 다시 I화음(마디 150)과 I₆화음(마디 151)으로 이어지면서, 결국 거대한 I화음의 연장임을 드러낸다. 이 때 맨 윗 성부에 높은 B b음이 계속 강박에 올리면서 마치 페달음과 같이 행세하여 페르마타 효과를 주고 있다(마디 147-149). 일련의 화성진행이 딸림예비화음의 성격을 지니고 있어서 강력한 V화음의 등장을 예고하는 듯하나, 예상을 깨고 I₆₄화음으로 대체되는 듯 하다가 결국 I화음으로 고정된다.

마디	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152
U-H	1	2	3	4	5	6	7	()	8
진행							I I ⁶ -V	(I	V ₆₅ /II-I	V ₆₅ -I	I V ₆₅ -VII	V ₆₅ /VI -VI	V ₆₅ /V-	-	I ₆₄ -	I-	I ⁶ -I I ⁶ -V	I

(표 2b) 모차르트, 피아노 소나타 B b장조, K. 333, I, 재현부, 마디 135-152.

(악보 2b) 모차르트, 피아노 소나타 B♭장조, K. 333, I, 재현부, 마디 135-152.

삽입의 끝 부분으로 갈수록 4분음표마다 화음이 바뀌어 화성리듬이 점차 빨라지고 크레센도, 포르테와 피아노로 이어지는 셈여림 표시로 인해 종지에 대한 기대감을 증가시킨다(마디 147-151). 원래의 하이퍼박 7(마디 141)과 유사한 선율진행과 화성진행(II65-V-I)으로 종지를 마련하고(마디 151), 제시부에서와 같이 한 옥타브 아래의 음역으로 내려온다(악보 2b 참조). 제시부와 비교하자

면 제시부의 확장부분에서 I화음의 세 마디 연장에 그치지 않고, 재현부에서는 계속 동형진행을 이어가면서 VI화음에 도달하도록 함으로써 I-VI-II6의 하행 아르페지오 진행을 보여준다. (표에 나오는 화성진행은 지면상 모두 포함시킬 수 없을 경우에 간추려서 대표화음으로 표시된다.)

3. 삽입부분외에 별도로 새로운 삽입 추가하기

소나타 악장에서 제시부의 악구확장이 재현부에서 다시 나타날 때, 삽입 자체에서의 확장을 모색하기보다는 악구의 다른 곳에서 새로운 삽입을 시도한다. 즉 기존 삽입과 함께 별도의 삽입을 마련하여 악구확장을 심화하고 전체적인 악구와 단락의 주변 공간을 팽창시키는 효과를 가져 온다. 그러한 예로써 모차르트의 F장조 피아노 소나타(K. 533) 그리고 하이든의 D장조 피아노 소나타(Hob: 33)와 A b장조 소나타(Hob: 43)를 살펴본다.

3.1. 모차르트, 피아노 소나타 F장조 K. 533, I

모차르트는 1788년에 쓴 F장조 피아노 소나타 재현부에서 원래의 삽입을 그대로 두고 악구의 다른 곳에 별도의 삽입을 두 차례 추가하는 방식을 택하고 있다. 이 소나타의 1악장과 2악장에서 매우 긴 길이의 악구 구성과 함께 대위적 성부 진행과 복잡한 화성진행이 얽혀 있는 짜임새를 발견할 수 있는데, 이는 작곡가의 후기 양식을 보여준다. 예를 들자면 1악장에서 제1주제는 마디 31에 이르기까지 종지가 등장하지 않는다. 이처럼 긴 호흡의 주제들로 이루어진 제시부의 길이는 102마디를 차지하는데, 1주제와 2주제(마디 41), 그리고 종결주제 모두 단일선율로 시작하는 것이 특별하다.

제시부의 종결주제(마디 66-89)는 C장조에서 낮은 음역의 단성부로 시작하는데, V페달음 위에 한동안 머물다가(마디 70-75) d단조로 잠시 이동하지만 곧 C장조로 돌아온다. 모두 24마디이고, 정격중지(PAC)는 한번뿐이다(마디 89). 마지막 최종중지의 I화음을 앞두고 거대한 7마디의 삽입이 일어난다(마디 82-88). 삽입은 반감7화음으로 시작하여(vii65/V) 일종의 속임중지(DC)의 효과를 동반한다. 삽입부분의 화성진행은 딸림예비화음의 연장으로써 마지막에 V화음에 도달한다. 이는 베이스에서 음도5를 중심으로 한 이중보조음(A-G-F#-G-A b-G) 선율에서 분명히 드러난다.

흥미롭게도 삽입을 시작하는 화음은 앞서 나왔던 속임종지의 화음(마디 22)과 같다(단지 조만 바뀌었을 뿐 같은 vii⁶⁵/V이다).

그렇다면 악구 삽입이 수행하는 역할은 무엇일까? 8분음표 리듬으로 움직이던 악구가 삽입부분에서 3연음부 리듬으로 바뀌어 진행되다가 16분음표 리듬(마디 87)과 트릴로 이어지므로, 리듬활동이 점차적으로 활발해지게 된다. 이와 동시에 딸림예비화음을 통해 V화음을 준비하는 과정을 충분히 거치기 때문에, 청자는 제시부를 마감하는 강한 종지(EEC)의 등장을 기대하게 된다 (악보3a 참조).

마디	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82-88	89
U-H	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	(삽입)	9
진행															I-II ⁶	V	()	I

(표 3a) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 66-89.

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically measures 66 through 89. The score is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into five systems. Each system contains numbered annotations (1 through 9) indicating specific musical features or ideas. The annotations are as follows:

- System 1 (Measures 66-71): Annotations 1 through 6.
- System 2 (Measures 72-76): Annotations 7 through 3.
- System 3 (Measures 77-81): Annotations 4 through 8.
- System 4 (Measures 82-85): No annotations.
- System 5 (Measures 86-89): Annotation 9.

The score shows a progression of musical ideas, with annotations highlighting specific melodic lines, harmonic structures, and rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

(악보 3a) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 66-89.

재현부에서의 종결주제(마디 193-226)를 보자. 24마디였던 제시부의 종결주제가 재현부에서 34마디로 늘어나게 된다. 종결주제가 시작되고 8마디 후에 새로운 추가삽입(1)이 일어난다(마디 201-206). 왼손이 단선을 종결주제를 연주할 때 오른손에 제1주제 선율이 같이 나와 대위적 2성부를 이루면서, 높은 음역으로 상승한다. 삽입의 마지막 마디(206)는 자연스럽게 악구의 다음 부분인 마디 207의 V페달로 연결된다. 종결주제와 1주제가 동시에 등장하는 곳은 이곳뿐이어서, 작곡가는 반진행하는 두 주제 선율의 새로운 연결 가능성을 새롭게 제시하여 보여주고 있다(악보3b 참조).

그 이후에 마디 207부터 마디 214까지는 제시부와 같이 진행하다가 제시부의 삽입부분(7마디)을 앞두고 4마디의 추가삽입(2)이 마련되었다. 마디 213-214의 음형과 반주형을 계속 지속시키면서 연속 감7화음으로 반음계적으로 하행하다가(C-B-B \flat -A) 앞의 진행과 같은 II \flat -V 진행으로 돌아온다(한 옥타브 아래로). 연속 감7화음의 표기를 보면, 마지막 감7화음(마디 216 둘째 박)은 시작 감7화음(마디 215 첫째 박)과 같은 표기를 사용하여 II로 가는 부감7화음으로(vii \flat 6/II) 가능하게끔 하였다.

그렇다면 원래의 7마디 거대한 삽입을 앞두고 4마디 추가삽입을 별도로 마련한 이유는 무엇일까 생각해본다. 바로 삽입에 들어가기에 앞서 삽입을 준비하는 단계로 추가삽입(2마디)을 마련하여 결과적으로 삽입부분을 더욱 조명하기를 작곡가가 원했을 수 있다. 추가삽입으로 인하여 마지막 종지적 진행의 성격은 수정된다. 감7화음의 연속적인 사용으로 화성적 방향성이 상실되면서 조성적인 모호함과 긴장감을 야기한다. 즉 모호함을 거치고 나서 마련된 종지적 진행(마디 217-218)은 더욱 안정되고 확실한 종지의 출연을 기대하는 것으로 보인다. 그러나 원래의 삽입부분이 등장하면서 역시 반감7화음의 등장을 맞이하게 되고, 우리는 결국 엄청나게 늘어난 길이의 악구와 마지막 종결을 체험하게 된다. 한편 추가삽입(2)으로 인해 한 옥타브 아래로 이동하면서 원래의 삽입부분의 음역과 자연스럽게 이어진다(악보3b와 표3b 참조).

193 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

199 ⑦ ⑧ *tr* 추가삽입 1

204 ① ②

209 ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

214 ⑧ 추가삽입 2

218 기존삽입

Detailed description: This is a piano score page showing measures 193 to 218. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. It features a variety of musical textures, including arpeggiated patterns, melodic lines with trills, and dense chordal passages. The score is divided into sections by double bar lines and includes circled numbers 1 through 8. Two sections are specifically labeled as '추가삽입 1' (Additional Insertion 1) and '추가삽입 2' (Additional Insertion 2). A section at the end is labeled '기존삽입' (Existing Insertion). The notation includes various ornaments like trills and grace notes, and dynamic markings such as accents and slurs.



(악보 3b) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 재현부, 마디 193-226.

마디	193	194	195	196	197	198	199	200	201-206 (추가 삽입1)	207	208	209	210	211	212	213	214	215-218 (추가 삽입2)	219-225 (기존 삽입)	226
U-H	1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7	8		9	
진행																I-II ⁶	V	()	()	I

(표3b) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 193-226.

3.2. 하이든, 피아노 소나타 D장조, (Hob. XVI: 33)

하이든의 D장조 소나타는 1784년에 다른 곡들과 함께 출판되었으나, 그 이전 1778년경에 작곡된 것으로 추정된다. 1악장 제시부의 종결주제(마디 43-58)는 16분음표 음형으로 이루어진 주제로서 단순한 화성진행(I-IV-II⁶-V-I)을 기반으로 움직인다. 종지의 마지막 I화음을 남겨두고 반복에 의한 삽입이 끼어든다(마디 48-57). 6마디 기본악구에서 하이퍼박자의 하이퍼박 4(II⁶)를 엄청나게 늘리고(마디 51-55), 이어서 하이퍼박 5(V)를 두 마디(마디 56-57) 늘려서 종지를 마련한다(표 4a 참조).

삽입부분에서 II⁶화음 위에서 오른손의 음형을 점차 상행시켜(F#-높은D) 높은 음역으로 끌어올리며, 중간에 페르미타와 빠르기 변화(Adagio)와 함께 마치 카덴차처럼 꾸밈음을 추가하여 연주해야 할 듯한 분위기, 즉 즉흥연주의 분위기로 몰고 간다. 그러다가 왼손의 확실한 3성부 화음 반주로(마디 55-56) II⁶-V-I의 정격종지를 마련한다. 이는 제2주제에서도 정격종지가 없었기 때문에, 딸림조에서 처음 등장하는 정격종지(EEC)가 된다.

마디	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
U-H	1	2	3	4	5	(1 2 3 4	-	-	-	-	5	-)	6			
진행	I	IV	II ⁶	-	V	(I IV II ⁶	-	-	-	-	V	-)	I			

(표 4a) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 제시부, 마디 43-58.

The musical score shows six numbered phrases (1-6) across three systems. Phrase 1 (measures 43-44) is marked 'a tempo'. Phrase 2 (measures 45-46) is marked 'adagio'. Phrase 3 (measures 47-48) is marked 'a tempo'. Phrase 4 (measures 49-50) is marked 'adagio'. Phrase 5 (measures 51-52) is marked 'a tempo'. Phrase 6 (measures 53-54) is marked 'adagio'. The score concludes with a final cadence in measure 58.

(악보 4a) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 제시부, 마디 43-58.

재현부의 종결주제에서도 역시 5마디 진행이후 삽입이 일어난다. 삽입부분에서(마디 166-173) 하이퍼박 1-2마디의 I-IV 진행이 하행5도 동형진행으로 반복되어 한 옥타브 아래의 같은 화음(I)에 도달한다. 그리고 제시부에서와 같은 악구확장이 뒤따라 나온다. 삽입된 동형진행 패시지에서 왼손이 4분음표 대신 8분음표 둘로 나뉘어 연주하여 화성적 의미를 강화한다. 동형진행 패턴의 두 번째 화음마다 왼손이 오른손을 병진행으로 10도 아래에서 따라가는데, 이러한 병진행 짜임

새는 발전부에서 발견된다.

마디	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173-182	183
U-H	1	2	3	4	5	(추가삽입)						(기존삽입)		6
진행	I	IV	II ^o	-	V	(I.)	IV	VII	III	VI	II	V	(I.) IV - II ^o - V	I

(표 4b) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 재현부, 마디 161-183.

(악보 4b) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 재현부, 마디 161-183.

발전부의 재경과구(retransition)에서 양손이 6도로 병진행하는 유사한 패시지(마디 107-109)가 나오는데, 같은 종결주제(마디 167)를 사용하고 있다는 점이 흥미롭다. 아마 재현부에

서 종결주제를 작곡할 때 발전부에서의 병진행을 기억하고 있다가, 이와 유사한 10도 병진행 동기를 확대 사용한 것으로 유추된다.

동형진행으로 인해 시작지점의 으뜸화음으로 다시 되돌아옴으로써 8마디 전체가 I화음의 연장(prolongation)으로 기능하므로, 한 마디가 8마디로 확장된 것으로 볼 수 있다(표 4b에서 별표로 표시됨). 그러나 확장된 부분의 하이퍼박자를 보면 하이퍼박 8(마디 173)이 다시 하이퍼박 1로 재해석되어야 한다. 그렇다면 마디 173앞에 7마디가 삽입된 듯이 보이기도 한다(표 4b 참조). 그 이후의 삽입 부분에서는 제시부에서의 페르마타와 빠르기 변화를 두지 않은 대신, 16분음표 음형이 음역을 넘나들면서 이동한다(마디 175-179). 그리고 V-I 종지(ESC)로 이어진다. 결과적으로 6마디 기본악구를 가지고 제시부에서는 하이퍼박 4-5를 늘려 16마디로 확장시키고, 재현부에서는 하이퍼박 4-5 이외에도 추가로 하이퍼박 1-2를 늘여서 23마디로 확장시킨 것이다.

3.3. 하이든, 피아노 소나타 A b 장조 (Hob: XVI: 43)

하이든의 Ab장조 소나타는 1783년에 출판되었으므로 그 이전에 쓰여진 것으로 추정된다. 제시부의 종결주제는 마디 37에서 시작되는데, 마디 41에서 종지의 I화음을 앞두고 삽입이 일어난다. 이때 삽입부분(마디 41-42)은 바로 앞의 하이퍼박 3(마디 39)에서 왼손과 오른손의 음형만 바꾸어 사용한 것이다. 즉 오른손의 3연음부 스케일 음형이 왼손으로 이동한 것인데, 음형이 뒤바뀌면서 화성진행은 변경된다(I-VI-II⁶-V 진행). 세 마디 삽입부분은 다시 반복되고 마침내 마디 47에서 I화음으로 연결되어 정격종지를 이룬다. 그리고 I 페달음의 코다가 뒤따른다.

재현부의 종결주제는 제시부의 5마디 악구가 아니라 6마디 악구이다(마디 127-140).¹⁶⁾

악구의 셋째마디가 넷째마디에서 반복되어 두 마디로 늘어난 결과이다(마디 129-130). 역시 같은 지점에서(마디 132) 삽입이 일어나는데, 제시부의 삽입부분과 달리 왼손과 오른손의 음형을 바꾸지 않고, 하이퍼박 3-4-5를 그대로 반복한다. 그리고 이어지는 2차 삽입에서(마디 135-139) 하이퍼박 3의 스케일음형을 양손이 유니슨으로 연주하는데, 4분음표 4개 패턴(한 마디)이 3개 패턴으로, 그리고 다시 2개 패턴으로 줄여지고 마지막 1개 패턴으로 간결하게 축소 요약된다. 즉 4마디

16) 하이든은 재현부에서 제시부 소재를 그대로 가져오지 않고, 단일주제 구성 악장에서 자주 그러하듯이 제2주제의 시작부분을 생략한다. 한편 제2주제 끝의 종지도 속임종지(마디 34) 대신에 반종지로 처리하고(마디 126) 마디 35-36을 생략한다. 하이든의 피아노 소나타 재현부에 관해 쉰파이(Laszlo Somfai)의 *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*, trans. by Somfai and Charlotte Greenspan(Chicago and London: University of Chicago Press, 1995), 291-295 참조할 것.

안에서 4분음표의 개수만큼 줄어드는 음형의 분할 (4+4+3+2+2+1)이 이루어진다. 일시적으로 반복되는 음형의 길이가 점점 짧아지면서 호흡이 빨라지는 아첼레란도 효과를 주지만, 삽입 마지막 마디(139)에서 트릴과 긴 붓점리듬으로 다시 완화되는 가운데 다시 원래 박자의 페이스로 돌아온다(악보 5b참조).

마디	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
U-H	1	2	3	4	(3	-	4)	(3	-	4)	5
진행	I	-	-	II ⁶ -V	(I	VI	II ⁶ -V)	(I	VI	II ⁶ -V)	I

(표 5a) 하이든, 피아노 소나타 A \flat 장조, XVI: 43, I, 제시부, 마디 37-47.

(악보 5a) 하이든, 피아노 소나타 A \flat 장조, XVI: 43, I, 제시부, 마디 37-47.

4. 악구확장이 단락의 확장으로

점진적인 악구확장을 통해 결과적으로 단락이 확장되는 단계로 나아가기도 한다. 즉 삽입의 규모와 비중이 점차 커지면서, 인접한 악구들과의 관계가 재조정되고 전체 단락의 재구성으로 이끄는 과정을 보여준다. 모차르트의 D장조 소나타(K. 576)와 하이든의 e단조 소나타(Hob.XVI: 34) 1악장을 살펴본다. 악구확장이 단순히 악구 안에서 간혀있는 지엽적인 현상이 아니라, 좀 더 거시적인 맥락에서 조명되고 재구성되어 주변에 있는 악구들에게 영향을 미치고, 결국 단락의 확장으로 이어지는 결과를 가져온다.

4.1. 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I

여기서 살펴 볼 D장조 소나타(K. 576)는 모차르트가 작곡한 마지막 피아노 소나타이다. 하이든의 영향인지 모차르트가 1789년에 작곡한 두 곡의 피아노 소나타(K.570과 K. 576)의 1악장에서 제1주제와 제2주제가 같거나 유사한 단일주제적 구성방식을 택하고 있다.

마디	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
U-H	1	2	3	4	5	(기 존 삽 입)			(추 가 삽 입)					6
						(3	4	5)	(3	-	-	4	5)	
진행	I	-	-	I ⁶	II ^{6-V}	(I	I ⁶	II ^{6-V})	(I	-	-	- I ⁶	II ^{6-V})	I

(표 5b) 하이든, 피아노 소나타 A b장조, XVI: 43, I, 재현부, 마디 127-140.

(악보 5b) 하이든, 피아노 소나타 A^b장조, XVI: 43, I, 재현부, 마디 127-140.

제시부의 종결주제(마디 42-53)는 악절구조로서 선행악구 4마디와 후행악구 8마디로 이루어져있다(총 12마디). 후행악구에서 종지를 앞두고 감속(deceleration) 현상이 일어나서 4마디가 8마디로 확장되었다. 이 악장의 특이한 점은 오히려 재현부의 종결주제가 악구확장 이전의 악절을 제시하고 있다는 것이다(마디 122-129). 제시부의 후행악구(마디 46-53)와 재현부의 후행악구(마디 126-129)를 비교해보면 하이퍼박 3에서 감속되어 5마디를 끌고 가는 것을 알 수 있다. 마디 3 위에 마치 거대한 페르마타가 붙은 것과 같은 모습이다. 마디 128의 I₆-IV₆-V진행이 마디 48-52에서는 I₆(2마디)+IV(1마디)+V(2마디)로 천천히 느리게 진행된다. 선율진행도 마디 128의 음도5-1(상행4도 도약, A-D)이 마디 48-50에 걸쳐 E-A의 순차진행으로 채워지고, 그 다음의 옥타브하강(음도 1-1, 마디 128과 50-51)도 분산화음으로 채워진다(악보6a와 6b를 비교해보라).

마디(제시부)	선행악구	42	43	44	45	후행악구	46	47	48	49	50	51	52	53
마디(재현부)	선행악구	122	123	124	125	후행악구	126	127	128					129
U-H		1	2	3	4		1	2	3	()		4
진행		(V	I ⁶	V		(V	I ⁶	-	IV	V ₆₋₅		I

(표6a) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 제시부와 재현부.

(악보6a) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 제시부, 마디 42-53.

재현부의 종결주제는 제시부에서보다 훨씬 확장된 모습으로 나온다. 일단 선행과 후행 악구의 악절 8마디(마디 122-129)를 제시하고 난 다음에, 같은 악절을 다시 꾸며서 반복하려는 듯하다. 그러나 마디 134에서 후행악구로 접어들면서 반음계적 하행선율(마디 136-137)과 함께 앞과 다른 화성진행을 이어가다가 III#에 멈추는데(마디 137), 갑자기 제2주제가 등장하여 거대한 삼입이(마디 138-151) 시작된다. 이때 제2주제의 시작은 I화음이 아니라 VI화음으로 설정되어, 하행5도 진행으로 2마디씩 이동하여 자연스럽게 I화음으로 복귀한다(VI-II-V-I).¹⁷⁾ 만약 제2주제 시작에 제시부와서와 같이 I화음을 등장시켰다면, 그 앞에 V화음이 나와야 하고, 따라서 반중지가 형성되었을 것이다. 이러한 가능성을 고려한다면, 작곡가의 III#-VI의 화성적 궤도 수정은(또는 일시적으로 b단조의 으뜸화음화로 볼 수 있다) 우회적 진행으로서 거대한 삼입이 등장함을 알리는 적절한 신호, 즉 거대한 삼입효과를 극대화시키기 위한 장치로 여겨진다(악보6b와 표6b 참조).

17) 이 악장의 발전부 후반에서도 이와 유사한 화성진행이 발견된다(마디 79-98). III# 화음의 등장을 축으로 하여 복귀적 경과구가 시작되어 동형진행으로 VI-II-V 진행이 뒤따른다. 따라서 재현부 제2주제의 화성진행은 복귀적 경과구의 진행과 충분한 연관성을 가진다.

그렇다면 여기서 작곡가가 재현부에서 종결주제를 확장 이전의 모습을 왜 보여주었는지, 즉 기본악절의 출현이 왜 필요한 것인가에 대해 생각해본다. 우선 단락 간의 비례를 고려한다면 종결주제가 제2주제 전체(14마디)를 삽입 단락으로 포함하여야 하기 때문에, 종결주제가 제2주제보다 더 길어야 할 듯하다. 원래 12마디였던 종결주제는 확장을 통해 모두 20마디로 늘어나는데, 삽입 이전에 16마디(122-137)를 두고, 삽입 이후에 4마디(152-155)를 두었다. 또한 작곡가의 입장에서 삽입을 통한 악구 확장의 의미를 청자가 명확히 파악하도록 확장이전과 확장이후의 악절을 나란히 배치했을 가능성이 있다. 만약 처음에 기본 악절을 제시하지 않고, 마디 130의 종결주제로 바로 시작했다면 마디 155까지 종지 없이 이어지는 단락에서 청자는 형식적인 불확실성을 감내하여야 했을 것이고, 또한 삽입효과를 감지하기 어려웠을 것이다.

제2주제는 VI로 시작하는 것 외에는 제시부의 내용을 그대로 옮겨놓고 있는데, 마지막 종지적 순간에 종지적 64화음을 두 마디(마디 150-151) 끌고 가다가 갑자기 감7화음(viit/V)으로 연결된다. 이 감7화음은 다음 네 마디(152-155)에서 종지를 준비하는데, 이 네 마디는 더 이상 제2주제가 아닌 종결주제에 속하는 종지적 진행임이 드러난다(마디 50-53). 감7화음과 동시에 나오는 높은 F음은 삽입 이전의 성부 진행(마디 136-137의 A-G#-G-F#)을 이어가고 V-I 진행으로 완전정격종지를 마련한다. 작곡가는 종결주제 끝을 남겨두고 제2주제 단락 전체의 삽입을 배치하였고, 역시 제2주제 자체의 종지를 유예시키며 다시금 종결주제의 끝부분과 종지로 돌아가서 고대하던 종지(ESC)를 마련한 것이다. 이는 다른 소나타 악장에서는 보기 힘든 파격적인 형식적 모험이라고 볼 수 있다.

이러한 모차르트의 새로운 시도는 단일주제적 구성의 소나타 형식을 구사하면서 생길 수 있는 구조적 문제의 해결책일 수도 있다.¹⁸⁾ 재현부에서 종결주제가 제2주제 대신에 등장하는 경우는 하이든의 단일주제적 구성의 소나타 악장에서 종종 발견된다. 그러나 모차르트의 경우 재현부에서 주제의 재배치는 매우 드물게 일어나는 현상이다. 그렇다면 이 악장에서의 특별한 시도는 악장의 전체적인 짜임새의 배치와 사용에서 비롯된 것일 수 있다. 제시부에서 제1주제의 둘째 악절(마디 9-16)은 4분음표 간격으로 모방하여 따라가는 2성부 짜임새로 시작하였고, 경과구(마디 17-27)은 호모포닉한 짜임새로 돌아온다. 이어지는 제2주제는(마디 28-41) 제1주제를 8분음표 간격으로 따라가는 모방짜임새를 구사하고 있다.

18) Hepokoski & Darcy는 "monothematic"이란 명칭이 부적절하다고 보고, 'P-based S'(제1주제에 기반을 둔 제2주제)라고 부른다(위의 책, 136-138).

주제	총결주제								총결주제 - 우회								제2주제		총결주제 - 마감			
마디	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138-151	152	153	154	155	
U-H	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	-	(삼입)	(3	-	-)	4	
진행				V			V	I				-	V			III [#]	(VI..V ₆₄)	vii ⁷ /V	V ₆₄ - a	1		
총지				HC				PAC					HC			HC					PAC	

(표6b) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 재현부, 마디 122-155.

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Piano Sonata in D major, K. 576. The score is presented in a system of six staves, each containing a pair of treble and bass clefs. The key signature is two sharps (D major). The score includes various musical notations such as dynamics (dolce, f), articulation (accents), and phrasing slurs. Circled numbers 1-4 indicate specific phrasing or fingering points. The score is divided into systems, with measure numbers 121, 128, 134, 139, 143, and 147 marking the beginning of sections. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols.



(악보6b) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 재현부, 마디 122-155.

재현부의 상황은 제시부와는 다르다. 재현부의 경과구(마디 107-121)는 제시부 경과구의 내용을 축소시키고(마디 16-23 생략), 대신 모방짜임새의 제1주제의 둘째 악절(마디 9-16)로 시작하여 악구 두 번째 마디의 16분음표 음형만을 모방짜임새로 집요하게 등장시킨다(마디 112-118). 동시에 전조(D-G)와 상행 5-6 동형진행(G-A-B-C#-D)을 통해 다시 으뜸조로 돌아오고, 제시부 경과구의 마지막 4마디(마디 24-27)로 연결되며 단락을 끝맺는다.

따라서 제시부와 다르게 재현부에서는 경과구 전체가 압도적인 모방짜임새의 2성부 진행으로 이루어져 있는데, 작곡가의 입장에서는 바로 이어서 유사한 모방짜임새(8분음표 간격)의 제2주제로 연결되기를 원치 않았기 때문에, 대조적인 호모포닉 짜임새의 종결주제를 제2주제 자리에 배치했을 가능성이 크다. 그 대신 제2주제 부분은 삼입을 통해 재현하는 매우 독창적인 방식을 택한 것이다.

헤포코스키(James Hepokoski)와 다시(Warren Darcy)는 재현부에서 종결주제가 놀랍게도 제2주제 자리에 등장하였고, 이것이 잘못된 자리임을 깨닫고 V₆/VI화음으로 이동하였다가, 제대로 된 제2주제를 등장시킨 것으로 본다. 즉 그들은 재현부에서 기본 형식의 모듈이 재구성(reordering)된 것으로 해석한다.¹⁹⁾ 그러나 필자는 이 악장을 단지 재현부 단락의 재구성, 즉 주제 등장 순서의 변경이라는 카테고리에 한정짓는 것은 작곡가의 의도와는 동떨어진 해석이라고 생각한다. 재현부에서 종결주제는 제2주제 자리에 잘못 등장한 것이 아니라, 기본악절을 추가하면서 거대한 삼입을 포용할 수 있는 수퍼 단락으로서 그 위상이 달라진 것이다. 오히려 재현부의 진정한 제2주제로 행세하고 있다고 여겨진다.²⁰⁾

19) Hepokoski & Darcy, 위의 책, 233-234.

20) 한편 어빙(John Irving)은 이 소나타가 협주곡과 같은 특성을 가지고 있다고 보면서, 악장 끝 부분에 나오는 제2주제를(마디 27-41) 리도르넬로의 역할로서 악장을 마감하는 것으로 해석하기도 한다. 그의 저서, *Mozart's Piano Sonatas* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 87을 보라.

4.2. 하이든, 피아노 소나타 e단조, I (Hob. XVI: 34)

1784년 이전에 작곡된 e단조 피아노 소나타 악장에서 악구삽입을 통한 악구의 확장이 어떠한 방식으로 단락의 확장을 가져오는지 살펴본다. 제시부의 제2주제에 삽입된 작은 부분(1차 확장)이 재현부의 상응하는 부분에서 더욱 확대되어가면서(2차 확장), 코다에서의 확장을 이끌어낸다(3차 확장). 즉 최초의 확장이 없었다면 2차, 3차의 확장은 없었을 것이다. 일련의 삽입과정을 통하여 점차 동기적 발전이나 화성진행의 꾸밈을 모색하며 새로운 아이디어를 추가하면서 음악적 공간을 확장시키고 있다. 이는 작곡가의 악구와 단락에 관련된 형식에 대한 생각이 매우 자유롭고 즉흥적인 방식으로 펼쳐지고 있음을 보여준다.

1) 제시부-1차 삽입(마디 30-45)

이 소나타 악장은 비교적 간소한 소나타형식을 구사하고 있으며, 제시부는 제1주제-경과구-제2주제의 세 단락으로 구성되어 있다(따라서 종결주제는 등장하지 않는다).²¹⁾ 제2주제(마디 30-45)는 두 개의 악구로 이루어져 있는데, 각각 6마디와 7마디이다. 이 두 악구는 종지형까지 같기 때문에, 악구의 반복으로 본다. 첫 악구가 완전정격종지로 끝나고 페르마타가 붙은 쉼표가 뒤따르면서 확실히 쉬어가고, 이어서 유사한 둘째 악구가 역시 완전정격종지로 끝나기 때문에, 이러한 악구 설정은 실제로 매우 보기 힘든 것이다. 그래서인지 쉐커와 요나스 그리고 로스슈타인은 이 주제에 관하여 여러 해석을 밝히고 있다.²²⁾

제2주제의 첫 악구를 기본악구로 보고 둘째 악구를 확장된 악구로 본다면, 악구 중간에 한 마디 삽입이 일어난 것을 쉽게 알아차릴 수 있다. 첫 악구의 한 마디(33)가 두 마디(마디 39-40)로 늘어난 것이다. 먼저 첫 악구를 살펴본다. 첫 세 마디(마디 30-32/1째 박)에 걸쳐 오른손이 상행 아르페지오 진행을 쌓아가며 높은 음역의 D음(G장조의 음도 5)에 도달하게 된다. 이러한 상행 아르페지오 음형은 제1주제의 시작 동기와 유사하여 주제적 연관성을 보여준다. 첫 3마디 동안 화성은 I-V-I를 오가면서 I화음에 머물다가 비로소 마디 33/2째 박-35에서 II₆-V-I의 종지적 진행으로

21) 줘파이는 이 악장의 극적인 제시부가 전통적인 형식적 용어로 적절히 기술되기 어려운 경우라고 본다. 그는 이 제시부에서 제1주제와 경과구가 결합되어 나오고(P+T) 제2주제(S) 대신 종결주제(K)가 등장하는 것으로 본다(K, K+codetta). Somfai, 위의 책, 231과 234 참조.

22) 로스슈타인은 이 두 악구를 Fore-phrase와 After-phrase로 본다(Rothstein, 위의 책, 117). 그는 쉐커가 하이든 주제에 관해 언급한 것에 대하여, 그리고 요나스(Oswald Jonas)의 의견을 각주에 실고 있다. 그들의 관심사는 왜 같은 종지를 가진 두 악구가 나란히 등장하는가에 관한 것이다.

연결된다. 이와 동시에 위성부에서 5도 순차하행하는(5-4-3-2-1) 선율이 발견된다.

둘째 악구는 마디 39/1까지 첫 악구의 마디 33/1까지 그대로 따라 진행하다가 마디 33/2(반마디)의 내용을 한 마디 반의 내용으로 확장시킨 다음 마디 34-35를 다시 그대로 따른다. 삽입부분인 마디 39/2에서 8분음표 3개가 아니라 2개씩 묶이게 되면서 동형진행을 이어가는데, 65 화음과 53화음이 번갈아가며 세 차례 나온다(V65-I-IV65-VII-V65/VI-VI). 결과적으로 I에서 VI로 옮겨가는 진행을 만든다. 첫 악구의 I-II6 진행에 나오는 베이스의 하행5도 진행(마디 33, G-C)이 둘째 악구에서 두 개의 3도 진행(I-VI)과 VI-II6/5 진행으로 나누어지면서, 하행5도 공간이 3도씩 분할된다(G-E-C, 악보7a 참조). 한 마디에 걸친(마디 33) I-II6 진행이 삽입의 결과로서 두 마디에 걸친 I-VI-II65 진행으로 등장함으로써 종지를 향한 리타르단도의 효과를 주고 있다(표 7a 참조).

첫 악구의 마디 33/2에서 오른손 윗 성부에 나오는 A-B-C 상행3도 진행은 왼손 테너의 하행3도 진행(C-B-A)과 성부교체를 이룬다. 한편 둘째 악구에서는 상행3도 진행이 한 옥타브 아래의 오른손 내성부에서 반음계적 진행(A-B b-B-C-C#)으로 강화되어 등장한다. 이때 베이스는 반진행이 아니라 6도 병진행으로 윗 성부를 따라 간다(C-C#-D-D#-E).

둘째 악구의 삽입부분에서 흥미로운 것은 리듬처리 방식이다. 마디 39에서 자연스러운 8분음표 3개의 리듬그룹이 8분음표 2개의 리듬으로 바뀌고, 다시 마디 40에서는 스타카토 반복음으로 인해 5개의 8분음표가 각기 분리된다. 즉 8분음표의 리듬그룹이 점차 축소되는 형태로 진행되다보니(3박-2박-1박) 6/8박자를 느끼기 힘들다. 그러다가 마디 41에서 다시 6/8박자가 복원된다. 삽입 부분에서는 위성부의 당김음 효과와 함께 일시적으로 3/4박자처럼 들을 수도 있다. 화성리듬도 이를 뒷받침한다.

둘째 악구가 다음 코다로 바로 이어지면서 악구겹침(phrase elision) 현상이 일어난다. 코다는 단순한 음형반복에 의존하면서 종지적 진행 대신에 I-V-I-V-I 진행으로 으뜸화음을 연장하고 있기에, 4마디 코다는 둘째 악구 끝에 붙는 연장으로 간주하는 것이 나올 것이다.

제시부 제2주제에서의 악구확장을 하이퍼박자로 표시하면 <표7a>와 같다.

마디	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
U-H	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	-	5	6	-	-	-
진행				I-II ⁶	V	I				I-	VI-II ₆₅	V	I			

(표7a) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 제시부, 마디 30-45.

(악보7a) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 제시부, 마디 30-45.

2) 재현부-2차 삽입(마디 95-109)

재현부에서 제2주제 부분은 제시부에서의 짧은 길이(마디 30-45)와는 달리 두 배 이상 늘어난다(마디 95-127).²³⁾ 이는 두 차례의 확장이 일어난 결과이다. 제시부에서 G장조로 나왔던 제2주제는 으뜸조인 e단조로 3도 아래로 이조되어 나오며, 종지 시작에 II6 화음 대신에 N6 화음이(마디 98/2) 등장한다. 그리고 악구의 삽입이 더욱 두드러져서 6마디의 첫 악구 다음에 9마디의 둘째 악구가 뒤따른다. 즉 한 마디(98)가 네 마디(마디 104-107)로 늘어난다.

23) 반면 재현부의 제1주제는 축약된다. 제시부의 첫 18마디가 5마디(마디 79-83)로 줄어들고 경과구로 바로 이어진다. 경과구의 끝 마디는 제시부에서는 쉼표위에 붙은 페르마타가 나왔었는데, 재현부에서는(마디 94) 점2분음표 위에 페르마타가 붙는다.

The musical score consists of six systems, each with a measure number in the left margin:

- System 1 (Measures 95-100):** Measures 95-100. Fingerings 1-6 are indicated above the notes.
- System 2 (Measures 101-105):** Measures 101-105. Fingerings 1-4 are indicated above the notes.
- System 3 (Measures 106-110):** Measures 106-110. Fingerings 5, 6=1, and 2 are indicated above the notes.
- System 4 (Measures 111-114):** Measures 111-114. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.
- System 5 (Measures 115-118):** Measures 115-118. Fingering 1 is indicated above the notes.
- System 6 (Measures 119-123):** Measures 119-123. Fingerings 2, 3, 4, 3, 4, 5=1, 2, 3, 4 are indicated above the notes. There are also articulation marks (v) below the bass line.

(악보7b) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 재현부, 마디 95-127.

마디	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109
U-H	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	()		5	6
진행	I			N ⁶	V	I				I	-	I ⁶	-II ₆₅	V	I

(표7b) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 재현부, 마디 95-109.

삽입부분을 보면 마디 104/2에서 하행5도 동형진행이 등장한다. 위의 표에서 보듯이 일련의 동형진행은 기본악구의 N₆ 화음을 대체한 것이다. 마디 104/2의 bII₆₅ 화음부터 시작

하여 다섯 차례의 동형진행 패턴을 거쳐 I화음에 도달한다(II₆₅-V-I₆₅-IV-VII₆₅-III-VI₆₅ - II-V₆₅-I). 위의 온음계적 화음 대신에 반음계적 화음이 사용되기도 한다(II₆₅는 bII₆₅로, 그리고 I₆₅는 V₆₅/IV로). 제시부의 삽입부분에서와 같이 6/5화음-5/3화음 진행을 이어가지만, 외성간의 음정 관계는 10-10이 아닌 6-5를 형성한다. 그리고 8분음표 2개 리듬패턴 대신에 3개 패턴을 유지한다. 동형진행을 시작하는 위 성부는 F#음이 아닌 F음을 등장시키고 있다. 사실 F#음이 e단조에서 더욱 자연스러운 동형진행을 이끌어 내는 듯한데, 굳이 F음을 사용한 것은 앞의 첫 악구의 성부 진행에 충실하려 했음을 말해준다.

이러한 동형진행으로 인해 마디 104/1의 I화음이 106/2의 I₆ 화음으로 연결되어 결국 I 화음의 연장(prolongation)이 이루어진다. 이때 위성부의 G-E와 베이스 E-G 사이에 성부교체(voice exchange)가 이루어진다(악보7b 참조). 이는 마디 98/1에서의 I-I₆ 진행과 성부교체를 확대시킨 것으로서, 3도 하행동기(G-E)의 동기적 확대반복(motivic parallelism)이라고 볼 수 있다. 이 3도 하행 동기는 시작 주제의 동기이기도 하다(마디 1-4).

첫 악구에서 마디 98의 N₆위의 음도 b₂는 순차하행 3도로 V화음 위의 D#(마디 99)으로 연결되고 이때 음도 2는 복원된다. 마디 98/2의 F-A 상행3도 진행이 역시 제시부에서와 같이 마디 107의 오른손 내성부에서 한 옥타브 아래의 반음계적 상행진행(F-F#-G-G#-A -A#)으로 바뀌고, 베이스음도 병진행(장6도)으로 같이 움직인다. 8분음표 5개가 아니라 여기선 7개가 같이 움직이면서, 제시부의 경우와는 달리 II₆의 등장이 그다지 두드러지지 않는다.

3) 코다-3차 삽입(마디 109-124)

제시부 끝에 4마디 연장처럼 등장했던 코다가 마디 109에서 마디 124에 걸쳐 확장된 모습으로 나와 16마디의 단락을 이룬다. 제시부 끝에 등장했던 단순한 형태의 코다(4마디)가 재현부의 코다 단락으로 탈바꿈한 것은 재현부 제2주제에서의 2차 삽입이 심화된 결과라고 본다. 일단 코다로 시작하지만 소재는 코다와 코다 아닌 부분을 왔다 갔다 하며 단락을 구성하고 있기 때문이다.

코다는 악구중복으로 시작하여 2마디만 나오고 마디 111에서 3차 삽입이 일어나는데, 이는 앞서 악구삽입이 시작된 마디 104와 유사하여 다시 그 순간으로 돌아간 듯이 여겨진다. 맨 위 성부의 3도 진행, G-F-E를 지지하며 I화음이 43화음을 거쳐 VI화음으로 옮겨가며 외성 간에 10도 병진행이 생긴다. 결과적으로 잠시 C장조의 으뜸화음화를 가져온다. 마디 112-113에서 다시 코다 두 마디가 C장조에서 등장하고는 다시 삽입이 끼어들면서(마디 114-117) 높은 음역에서 IV⁶ 화음에서 시작하여 하행 순차하는 병진행(연속적 63화음)을 거쳐서 I 화음으로 돌아온다. 이때 소프라노의 E음(마디 112) 한 옥타브 위의 E음으로 옮겨져(마디 114) 하행순차진행(E-D-C-B-A-G-F#)을 형성하며, 동시에 베이스선율은 10도 아래에서 병진행한다. (이러한 63화음으로 이루어진 병진행은 선적인 화성진행으로서 구조적인 종지적 화성진행과는 구별된다.) 그러므로 이어지는 코다의 나머지 부분(마디 118-124)에서 단락을 마감하는 종지적 화성진행(즉 악장 전체를 마감하는 ESC)을 필요로 하게 되고, 마디 120부터 두 차례에 걸친 종지적 진행(베이스의 1-6-4-5-1 진행)이 등장한다. 그리고 마지막으로 제1주제(마디 124-127)를 회상하며 악장을 끝맺는다.

마디	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
U-H	1	2	()	1	2	()	1	2	3	4	(3	4)	5
진행	I	-	I	VI	-	IV ⁶	-	-	V ₆₅	I	-	I-VI	II ₆₅ -V	()	I

(표7c) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 코다, 마디 109-124.

코다 부분의 화성진행을 요약해보면, 순차하행하는 베이스 3도(E-D-C) 진행과 다시 순차 하행하는 63 병진행(C-B-A-G-F#-E-D#-E)으로 나누어진다. 이를 요약하자면 I-VI 진행과 IV⁶-V₆₅-I 진행이다(표7c 참조). 결국 으뜸조의 I화음에서 시작하여 I화음으로 돌아오는 진행이다. 이 진행에서도 외성 간에 10도 음정관계가 계속 유지된다(악보7b 참조).

이 코다 부분의 악구확장은 제시부와 재현부의 악구확장을 종합적으로 반영하고 있다. 처음의 삽입과정(마디 111)을 통해 제시부의 악구확장에 포함된 I-VI 진행과 외성간의 10도병진행을 등장시키며 동시에 재현부의 특징적인 성부진행(F음을 포함한 G-F-E)을 다시 들려준다. 그리고 두 번째 삽입과정(마디 114-117)에서 연속적 병진행을 통해 재현부의 악구확장에 포함된 순차하행하는 6도 선율진행을 다시 재연하고 있다. 이는 재현부의 동형진행에 의한 성부 진행을 간소화시키고 6도 하행 선적 진행을 보다 명료하게 제시한다. 그리고 역시 하행하는 화성진행을 통해 I화음으로

들어오며 결국 I화음의 연장을 이끈다(표7c참조). 즉 코드에서 삽입된 내용은 앞서 제2주제에서의 삽입 내용을 더욱 확대시킨 것이다. 한편 코드에서 강화된 것은 종지적 진행이다. 그리고 종결주제 끝부분에서 위성부의 구조를 b2에서 2로의 복원이 명료하게 강조되어 들리지 않지만, 코드 부분의 마디 117부터는 F#음이 확실히 표현된다. 이 악장에서 재현부 제2주제의 악구확장(2차 삽입)이 삽입 부분 안에서의 추가 확장에 그쳤다면, 이어지는 코드에서의 악구확장(3차 삽입)은 제시부와 재현부에서의 악구확장을 수렴하면서 삽입의 규모를 늘려가게 되고, 결국 독립된 단락을 형성하게 된다.

5. 나가는 글

모차르트와 하이든의 피아노 소나타 악장에서 발견되는 점진적 악구확장, 즉 삽입에 의해 확장된 악구가 재등장할 때 다시금 확장되는 경우들을 살펴보았다. 악구확장의 첫 단계(일차적 확장)와 둘째 단계(이차적 확장)를 면밀히 비교 분석해 본 결과, 작곡가들이 일차적인 확장에서의 삽입 과정을 이차적 확장에서 더욱 심화하고 증폭시켰음을 알 수 있었다. 필자는 이차적 악구확장에서 발견되는 다양한 확장방식을 세 가지 유형으로 나누어 살펴보았다.

첫 번째 유형은 기존의 삽입부분 안에서만 새로운 내용을 추가하는 경우로써 기존에 삽입된 아이디어를 변주 또는 발전시키며 악구확장을 극대화하고 악구의 종결을 강조한다(K. 581/III, K.333). 두 번째 유형의 악구확장은 첫 단계의 삽입 부분을 그대로 두고 다른 곳에서 삽입을 추가하는 방식을 취한다(K. 533, Hob: 33과 43). 즉 기존의 삽입과 새로운 삽입이 함께 공존하며, 새로운 단락을 만들어간다. 마지막 셋째 유형에서는 삽입의 규모와 비중을 늘려가면서, 거대한 단락의 확장으로 발전한다(K. 576, Hob: 34). 그 결과 삽입된 아이디어가 형식적 단락 사이를 넘나들며 등장하는 매우 흥미롭고 파격적인 작곡과정을 보여준다. 즉 악구의 삽입에서 시작한 지엽적인 현상이 단락 간의 삽입이라는 거시적 현상으로 확대 해석되는 것이다. 이러한 의미에서 첫 단계에서의 삽입은 둘째 단계에서의 거대한 삽입을 이끌어내는 일종의 촉매제가 된다.

본 논문에서 살펴 본 악곡들은 1770년대와 1780년대에 작곡된 작품들인데, 이 시기에 활동한 두 작곡가들은 다양한 방식의 심화된 악구확장을 통해 악구구성과 악구리듬, 그리고 소나타 형식에 관한 독특하고 창의적인 해법을 제시하고 있다. 덕분에 우리는 이러한 작품들의 분석을 통하여 소나타 형식이 확립되고 변형되는 과정을 보다 생생하게 역동적으로 체험할 수 있다. 소나타

악장에서 삽입을 통한 악구확장은 주로 제시부와 재현부의 제2주제나 종결주제에서 발견되는데, 이들은 제시부와 재현부를 마감하는 종지를 강조하기 위한 중요한 장치로서 사용되고 있다. 특히 재현부에서 삽입의 재확장을 통하여 종지적 해결을 지연시키고 마지막 종지의 출현을 그만큼 극적인 사건으로 부각시키고 있다(K.333, K.533). 한편 모차르트의 일부 작품들에서 발견되는 대규모 적 삽입을 통한 재현부의 재구성은 제시부의 주제적 배치(단일주제적 구성)에 대한 고찰과 재해석의 과정을 보여주며, 그 결과로서 제시된 독특한 해법은 악장의 고유한 특징을 드러내기도 한다(K.533, 576).

하이든의 소나타 악장의 재현부에서는 주제 구성의 변동(일부 주제의 생략이나 이동, 주제의 확장 등)과 더불어 새로운 소재의 끼워 넣기가 훨씬 자유로이, 빈번하게 일어난다. 위에서 살펴 본 것과 같이 하이든은 악구확장을 통하여 진행속도(페이싱)의 감속이나 일시적 정체감을 조성하거나, 카덴차 같은 패시지 또는 기교적인 빠른 패시지를 중간에 끼어 넣는 등의 매우 흥미로운 재구성 방식을 들려준다.²⁴⁾ 이와 관련하여 하이든의 피아노 작품을 연주하는 연주자들은 하이든 음악의 즉흥성에 좀더 주목할 필요가 있다. 같은 패시지를 반복하여 연주할 때에 선율의 꾸밈 같은 장식적 요소를 가미할 수도 있으나, 보다 적극적으로 연주자 스스로 악구 중간에 부가적 아이디어를 삽입해 가면서 즉흥적 공간을 마련할 수 있을 것이다(특히 긴 음표위에 페르마타가 붙는 경우). 이때 삽입으로 인한 일시적인 기저 하이퍼박자의 정체로 인한 단절감을 표현하는 한편, 삽입이후에 이어지는 진행의 연속성 또한 고려하여 표현하여야 할 것이다. 즉 표면 하이퍼박자를 따르면서도 기저 하이퍼박자를 의식하면서 악구리듬과 화성진행의 흐름을 파악하여 연주하는 것이 바람직하다고 여겨진다.

검색어

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 하이든(Franz Joseph Haydn), 고전시기(classical style), 소나타 형식(sonata form), 제시부(exposition), 재현부(recapitulation), 악구 확장(phrase expansion), 악구리듬(phrase rhythm), 하이퍼박자(hypermeter), 종지(cadence)

24) 이런 측면에서 베긴(Tom Beghin)은 작곡가이며 연주자인 하이든을 이상적인 연설자(orator)로 보고, 하이든의 피아노 소나타 연주에 수사적 표현기법(dubitatio, hyperbaton, aversio, suspensio)을 적용해야 한다고 주장한다. 그의 논문, "Delivery, Delivery, Delivery!" Crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Music," in *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg (Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007), 131-171을 참조할 것. 한편 하이든 피아노 음악에서 발견되는 즉흥연주와 수사적 기법에 관한 연구도 있다. 웹스터(James Webster), "the Rhetoric of Improvisation in Haydn's Keyboard Music," 위와 같은 책, 172-212 참조

참고문헌

- 정윤경, “18세기 코흐(Koch)의 악구(phrase) 이론과 그 적용.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2003.
- 한미숙, “악구리듬과 하이퍼미터.” 『음악논단』 14 (2000) : 67-85.
- 허영한, 한미숙 공저. 『조성음악의 구조와 분석』. 서울 : 예술, 2012.
- Beach, David and Ryan McClelland. *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical-Tradition*. New York and London: Routledge, 2012.
- Beach, David. "Phrase Expansions: Three Analytical Studies." *Music Analysis* 14(1995): 27-47.
- Beghin, Tom. ““Delivery, Delivery, Delivery!” Crowning the Rhetorical Process of Haydn’s Keyboard Music.” *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, 131-171. Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007.
- Burkhardt, Charles. “How Rhythm Tells the Story in ‘La ci darem la mano.’” *Theory and Practice* 16(1991): 21-38.
- Edwards, George. “Papa Doc’s Recap Caper: Haydn and Temporal Dyslexia.” *Haydn Studies*. Edited by W. Dean Sutcliffe, 291-320. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformation in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Irving, John. *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lester, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.
- _____. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press, 1992.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer, 1989.
- Somfai, Laszlo. *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*. Translated by Somfai and Charlotte Greenspan. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- Webster, James. “the Rhetoric of Improvisation in Haydn’s Keyboard Music.” *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, 171-212. Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007.

Expansion of Musical Ideas through Incremental Phrase Expansion In the Selected Keyboard Sonatas of Mozart and Haydn

Mi Sook Han

This paper deals with the cases in which themes including phrase expansion reappear with further phrase expansion in the keyboard sonatas of Haydn and Mozart. By comparing two stages of the phrase expansion, we observe the composer's intention to develop further the interpolated musical ideas through phrase expansion, and thus, emphasize the cadential closure. I can distinguish three different types of working method in the second stage of phrase expansion; 1) addition of new material only within the inserted area of the first stage(K. 581/III, K. 333), 2) addition of new insertion in other places of the phrase or section, while leaving aside the insertion of the first stage(K. 533, Hob: 33 and 43), and 3) the large-scale insertion which invites the reordering of the formal units and reinterpretation of the relationship between phrases and sections(K. 576, Hob: 34).

This paper examines the cases of three types in terms of hypermeter and harmonic progression. In the works of the first type, the inserted idea is kept varied or developed, so that the cadential closure is postponed as long as possible. As a result the cadence concluding the recapitulation(ESC) gets greater emphasis over the cadence concluding the exposition(EEC). In the cases belonging to the second type, the incorporation of newly inserted material, along with the previous insertion, makes more elaborate and expanded section. In the last type the inserted ideas which appear across the formal boundaries bring out the reordering of the whole section. As a result, they show composer's unique and experimental solution for thematic and tonal reconstruction of the movement. In the cases of Mozart's K. 576 and Haydn's Hob: 34, the local phrase interpolation of the exposition turns out the global, large-scale

interpolation of the recapitulation. In this respect, the inserted idea in the first stage of phrase expansion becomes the catalyst for the enormous expansion in the second stage afterward.

점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장 - 모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로 -

한미숙

본 논문은 모차르트와 하이든의 피아노 소나타 작품에서 악구확장을 포함한 주제가 다시 등장할 때 더욱 확장된 모습으로 나오는 경우를 다룬다. 첫 단계의 악구확장과 둘째 단계의 악구확장을 비교하여 살펴봄으로써 삽입된 아이디어를 더욱 확대 발전시키려는 작곡가의 의도를 가늠해 보며, 작곡가의 세밀한 작곡과정을 관찰할 수 있다. 필자는 둘째 단계에서의 추가확장 방식을 다음의 세 가지 유형으로 나누어 살펴보았다. 우선 1) 첫 단계 악구확장의 삽입된 부분 안에서만 새로운 내용을 추가 삽입한다(모차르트의 K. 581/3악장과 K. 333). 2) 첫 단계의 삽입된 부분을 그대로 두고, 악구의 다른 곳에서 새로운 삽입을 추가함으로써 단락을 확장한다(모차르트의 K. 533와 하이든의 두 소나타, Hob: 33, 43). 3) 삽입의 규모를 늘려가면서, 인접 악구와 단락 간의 새로운 관계를 형성하며 결국 전체 단락의 재구성을 가져온다(모차르트의 K. 576과 하이든의 Hob: 34).

각 유형에 속하는 작품들을 하이퍼박자와 화성진행 위주로 자세히 살펴보았다. 첫 번째 유형의 경우 삽입된 아이디어가 변주 또는 발전되어 악구의 종결을 최대한 연기하고 있다. 따라서 제시부를 끝맺는 종지(EEC)보다 재현부를 끝맺는 종지(ESC)를 훨씬 강조하고 있다. 둘째 유형에 속하는 악구확장에서 기존의 삽입은 주변 악구들 사이에 또 다른 삽입을 야기하면서 새로운 아이디어를 수용하며 단락을 확장시킨다. 한편 마지막 유형에서는 삽입된 아이디어가 형식적 단락들 사이를 넘나들어 등장하면서 매우 파격적이고 흥미로운 작곡과정을 보여준다. 모차르트의 D장조 소나타(K. 576)에서는 종결주제 단락을 확장하면서, 제 2 주제를 종결주제의 후행악구 중간에 포함되는 거대한 삽입으로 처리하고 있다. 또한 하이든의 경우(Hob: 34) 여러 차례에 걸친 삽입으로 인해 거대한 코다 단락을 새로 형성하기에 이른다. 즉 악구의 삽입에서 시작한 지엽적인 현상이 단락간의 삽입이라는 거시적 현상으로 확대 해석된다. 이러한 의미에서 첫 단계에서의 삽입은 둘째 단계에서의 거대한 삽입을 이끌어내는 일종의 촉매제가 된다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

아육스부르크로 보낸 레오폴트 모차르트의 편지 분석연구

BD 346(1777년 10월 9일)과 BD 348(1777년 10월 12/13일) -

이성률(안동대학교, 강사)

1. 들어가면서

서양 음악사에서 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 그의 가족과 관련된 연구는 매우 특별한 경우에 속한다. 왜냐하면, 모차르트의 가족에 대한 기록과 편지가 상상 이상으로 많이 남아 있기 때문이다. 오랫동안 음악학자들은 모차르트 가족들의 편지를 수집해서 체계적으로 정리했다. 그중 일부는 여러 가지 형태로 출판되어 일반 대중들에게도 소개되었으며, 모차르트의 편지들은 인터넷에서도 쉽게 접할 수 있을 정도로 대중화되었고, 다양한 언어로 번역되었다. 국내에서도 『모차르트의 편지』(2018)라는 제목으로 볼프강 아마데우스 모차르트의 편지와 그의 가족 편지의 일부가 번역되어 출판되었다.¹⁾ 이런 연유로 간혹 모차르트와 관련된 연구, 특히 편지 연구는 완료된 것으로 인식하는 경우가 자주 있다. 하지만 이런 인식은 아직은 성급하다. 왜냐하면, 편지 원본에 대한 수집과 인쇄하는 과정은 이미 끝났지만, 편지에 대한 체계적이면서 깊이 있는 연구는 여전히 미완성이기 때문이다.

1) 볼프강 아마데우스 모차르트, 『모차르트의 편지』, 김유동 옮김 (서울: 서커스출판상회), 2018. 다만 아쉬운 것은 모차르트의 편지를 중심으로 편집된 책이다 보니, 아버지 레오폴트나 어머니 마리아 안나의 편지 대부분이 누락된 것이다. 편지의 내용은 주고받는 배경과 과정을 통해 전후의 사정을 알 수 있는데, 이 책은 아쉽게도 반쪽짜리 정보만 제공하고 있다. 예를 들어, 위에 설명한 것처럼 1777-1779년 사이 볼프강 모차르트와 가족들이 주고받은 편지 약 150여 통 중 이 책에는 약 54통만이 번역 소개되고 있다. 그 나머지는 이 책의 원본 편집자들에 의해 임의로 누락 되었다고 추정된다. 그뿐만 아니라 소개된 편지들마저 적지 않은 내용이 생략되어 있어, 전체 정보를 접하기 힘들다. 물론 편지 연구나 일차자료에 대한 관심이 적은 국내 음악학 상황에서 이 저서는 모차르트 연구에 많은 도움을 주고 있다.

국내외 음악학자들과 전기 작가들은 볼프강 아마데우스 모차르트의 편지 내용을 기반으로 새로운 관점에서 연구를 계속하고 있다. 그런데 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787)²⁾에 대한 연구는 국내뿐 아니라 외국 학계에서도 많이 이루어지지 않고 있다. 모든 관심이 볼프강 아마데우스 모차르트에 집중된 상태에서 그의 아버지 레오폴트 모차르트에 대한 연구는 외면받고 있다. 간혹 언급되는 레오폴트 모차르트에 대한 내용도 “비정한 아버지, 어린 모차르트 남매에게 무리한 여행을 강행했던 아버지” 등등 부정적인 내용이 대부분이다.³⁾ 또한 볼프강 모차르트가 1781년 비인으로 이주한 이후 증폭된 부자간의 갈등이 강조되면서, 레오폴트에 대한 편견도 심화되었다. 그렇다면 정말 레오폴트 모차르트는 비정하고, 냉혹하며 자신의 이익만을 추구했던 사람이었을까? 아니면 어린 볼프강 모차르트의 천재성을 발견하고 일찍 자신의 성공을 뒤로하고 오직 자식의 성공만을 위해 자신을 희생한 아버지였을까? 레오폴트 모차르트는 도대체 어떤 사람이었을까? 와 같은 수많은 의문이 꼬리에 꼬리를 문다.

2019년은 레오폴트 모차르트가 탄생한 200주년이 되는 해이다. 하지만 그와 관련된 심포지움 하나 없을 정도로 국내 음악학계는 레오폴트 모차르트에게 무관심한 것이 현실이다. 그 이유는 여러 가지가 있을 것이지만, 첫 번째 이유로는 모차르트와 관련된 연구를 또 해야하는가? 하는 인식이 많았기 때문일 수 있다. 두 번째 이유는 레오폴트 모차르트와 관련된 새로운 사실을 도출하기 어려워서일 수 있다. 하지만 최소한 볼프강 아마데우스 모차르트와 관련된 정확한 역사적 사실을 밝히기 위해서라도 레오폴트 모차르트에 대한 연구는 지속되어야 한다. 그 예로, 1777년 9월부터 1779년 1월 사이⁴⁾에 레오폴트 모차르트와 볼프강 모차르트가 주고받은 편지에는 음악사 서술에 필요한 많은 정보가 담겨 있기 때문이다. 물론 많은 경우는 모차르트의 전기에 이미 기록되거나 해설되어 있기도 하지만, 레오폴트의 편지는 상당 부분 소외되고 평가절하되었다. 이런 문제의식에서 레오폴트 모차르트의 편지를 중심으로 그가 어떤 사람이었고, 어떤 생각을 했으며, 볼프강 모차르

2) Johann Georg Leopold Mozart, 볼프강 아마데우스 모차르트의 아버지. 1719년 11월 14일 독일 아옥스부르크에서 출생. 1787년 5월 28일 잘츠부르크에서 사망. 잘츠부르크 궁정음악가(Vicekapellmeister), 작곡가, 바이올린연주자, 교육자, 음악이론가. 대표적인 저서로는 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』(Gründliche Violinschule)가 있다.

3) 1984년 밀로스 포만(Milos Forman, 1932-2018) 감독의 영화 〈아마데우스〉(Amadeus)에 묘사된 주인공들의 모습이 대중들에게 깊은 인상을 준 것으로 판단된다. 하지만 영화 아마데우스의 원작은 러시아 작가 푸시킨(Alexander Sergeyevich Pushkin, 1799-1837)의 희곡 〈모차르트와 살리에리〉(1830)이며, 많은 내용은 작가가 만들어낸 허구와 비전문적인 과장과 해석이 포함되어 있다.

4) 볼프강 아마데우스 모차르트가 1777년 8월 잘츠부르크 궁정음악가직을 사임하고, 새로운 직장을 구하기 위해 뮌헨, 아옥스부르크, 만하임, 파리 등 유럽의 대도시를 여행한 시기임.

트에게 어떤 영향을 주었는지를 추적해 본다. 이를 통해 레오폴트 개인에 대한 정보를 새롭게 하고, 그의 편지 속에 나타난 정보를 통해 볼프강 모차르트와 18세기 음악을 알아본다.⁵⁾

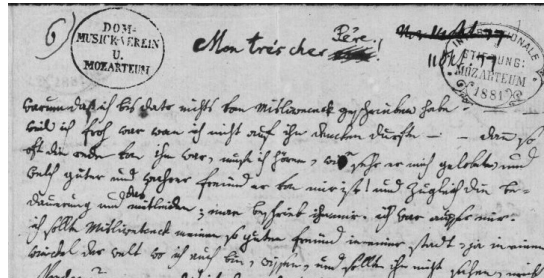
2. 주제의 한정

본 연구는 볼프강 아마데우스 모차르트가 1777년 9월 새로운 직장을 구하기 위해 잘츠부르크를 떠나 1779년 1월 다시 고향으로 돌아오는 기간에 주목했다. 모차르트가 아버지 없이 처음 떠난 여행이었다. 레오폴트는 아들을 혼자 떠나보내며, 자신의 경험과 인맥을 직접 연결해 주지 못해 안타까워했다. 그는 가족들의 연주 여행을 직접 기획하고 여행 자금을 만들었으며, 방문하는 도시의 최고 지도자나 영주들과 인맥을 쌓으면서 가족들을 안내했었다. 그렇게 영국이나 프랑스, 이탈리아 그리고 비인 등 유럽 각지를 여행했었다. 그런 그가 1777년에는 건강과 직장 때문에 아들을 혼자 떠나보내게 되었다. 그는 불안한 마음에 아내 마리아 안나를 동행하게 했지만, 그의 아내가 할 수 있는 역할은 단지 아들과 함께 있다는 것뿐이라는 것을 레오폴트도 잘 알고 있었다. 그래서 그의 편지에는 가족에 대한 걱정과 사랑 그리고 먼 길을 떠난 아들에 대한 노파심이 가득하다. 간혹 자신을 ‘늙고 병든 사람’이라는 표현을 쓰면서, 함께 여행하지 못한 아쉬움을 편지 속에 토로한다.

볼프강 모차르트가 새로운 직장을 구하기 위해 집을 떠난 1777년 9월부터 1779년 1월 사이에 가족들은 약 150여 통의 편지를 주고받았다. 이를 크게 뮌헨 체류 시기, 육스부르크 체류 시기, 만하임 체류 시기, 그리고 파리 체류 시기로 분류할 수 있다. 뮌헨에서 주고받은 편지 약 11/12통, 육스부르크에서 주고받은 편지 약 12/13통, 만하임에서 주고받은 편지 약 70여통 그리고 파리와 귀향길에 주고받은 편지가 약 60여 통이 남아 있다.⁶⁾

5) 레오폴트 모차르트의 생애와 작품에 대한 정보는 본 논문에서는 다루지 않는다.

6) 볼프강 아마데우스 모차르트를 중심으로 가족과 친지들이 주고받은 편지가 어마어마하게 많다. 1841년에 설립된 모차르트 연구기관인 모차르테움(Internationale Stiftung Mozarteum)은 모차르트와 관련된 모든 자료를 보관하고 연구한다. 그리고 음악원을 운영하고 다양한 문화 행사와 학술대회를 개최하면서 모차르트와 관련된 연구를 꾸준히 진행하고 있다. 모차르테움에서 공식 운영하는 인터넷 사이트에 의하면, 모차르트와 편지와 관련된 자료들은 약 1000여 건이 넘는다. 디지털로 완성된 수많은 자료들은 모차르트 연구를 한결 수월하게 해주고 있다.



(그림1) 볼프강 아마데우스 모차르트의 편지(BD347, 뮌헨에서 보낸 편지)

본 연구는 지금까지 거의 관심에서 멀어졌던 아옥스부르크 체류 시기의 편지 중 그 일부를 중심으로 살펴본다. 아옥스부르크 시기의 편지를 선택하게 된 이유는, 무엇보다 아옥스부르크는 볼프강 모차르트의 아버지 레오폴트의 고향이다. 이 도시는 모차르트의 가족들의 뿌리이자 고향이며, 이곳에는 모차르트의 친척들이 살고 있었다. 또 다른 이유는 아옥스부르크는 뮌헨이나 만하임 그리고 파리와 달리 귀족들이 지배하는 도시가 아니었다. 즉 아옥스부르크는 왕이나 영주가 통치하는 곳이 아니었다. 그래서 이 도시에서는 시민들이 주체가 되는 18세기 음악문화를 엿볼 수 있는 자료가 많다.

편지번호	보낸 사람	보낸 날짜	보낸 장소	받는 사람	비고
BD 346	레오폴트	1777.10.09.	잘츠부르크	볼프강	
BD 348	레오폴트	1777.10.12./13.	잘츠부르크	볼프강	
BD 349	마리아 안나	1777.10.14.	아옥스부르크	레오폴트	
BD 350	레오폴트	1777.10.15.	잘츠부르크	볼프강	
BD 351	볼프강	1777.10.16./17.	아옥스부르크	레오폴트	
BD 352	볼프강	1777.10.17.	아옥스부르크	레오폴트	
BD 353	레오폴트	1777.10.18.	잘츠부르크	볼프강	
BD 354	레오폴트	1777.10.23.	잘츠부르크	마리아 안나	
BD 355	볼프강	1777.10.23./25.	아옥스부르크	레오폴트	
BD 356	볼프강	1777.10.25.	아옥스부르크	테클라	사촌누이동생
BD 357	난네를	1777.10.25.	잘츠부르크	볼프강	
BD 358	레오폴트	1777.10.29./30.	잘츠부르크	볼프강	

(표1) 1777년 아옥스부르크 체류시기 편지 목록

위 표에서 나타나듯이, 총 12개의 편지 중에서 7통이 잘츠부르크에서 발신되었으며, 편지가 오고 가는 기간으로 인해 편지 날짜가 겹치기도 한다. 약 20일 머무는 일정에서 오고 간 편지가 12통이니, 이틀에 한 번 이상씩 편지를 보낸 것이다.⁷⁾ 나머지 5통 중에서 1통은 아육스부르크에 있는 사촌누이 동생 마리아 안나 테클라에게 보냈으므로, 볼프강이 아버지에게 답장한 것은 4통이다. 이를 통해 추정해 볼 수 있는 것은, 레오폴트는 무엇인가 아들 볼프강에게 하고 싶은 말이 많았다. 물론 이번 여행은 여러 가지 상황으로 레오폴트가 함께하지 못하고 아내 마리아 안나가 동행을 했다. 그래서 레오폴트는 아들에 대한 염려와 아내에 대한 걱정으로 수많은 편지를 쓰게 된 것이었다. 18세기 중엽까지 독일국민들 대부분은 자신의 이름을 쓰거나 읽을 수 없었다. 이런 시기에 모차르트 가족들은 편지로 자신들의 안부와 생각 그리고 신념을 잘 표현할 정도로 높은 교육 수준이었다.

이번 연구에서는 레오폴트의 편지 BD346(1777년 10월 9일)과 BD348(1777년 10월 12/13일)의 편지를 중심으로 분석 연구한다. 이 편지를 선택한 이유는 이 두 개의 편지 속에 볼프강 아마데우스 모차르트의 향후 일정의 윤곽이 나타나 있고, 이 편지와 관련된 답장이 지속해서 이어지기 때문이다. 또한, 국내에 번역된 1777년 10월 14일 자 모차르트의 편지(BD349)를 정확하게 이해하기 위해서는 지금까지 국내에 소개되지 않은 레오폴트의 편지를 알아야 하기 때문이다.⁸⁾

본 논문에서 사용하는 편지번호는 모차르테움에서 공식적으로 사용하는 명칭과 번호(Bauer/Deutsch)를 따랐으며, 원본도 모차르테움 공식 홈페이지에서 가져왔음을 밝힌다.⁹⁾ 관련 연구가 많지 않아 논문이나 기타 문헌을 많이 참고하지 못하고, 편지 원본에 나온 내용을 중심으로 분석하고 자료를 정리했다.

3. 레오폴트 모차르트의 편지분석

18세기 편지 또는 수필이나 평론 등의 글은 일정한 형식을 갖추고 있다. 대부분 첫 인사와 끝 인사말 사이에 주요 본문 내용이 들어간다. 그리고 본문 내용의 구성은 처음에는 긍정적인 것들,

7) 18세기에 살았던 사람들이 이렇게 자주 편지를 주고받은 예가 없다. 요즘 사람들이 마치 이메일을 보내듯이 모차르트 가족들은 자주 편지를 보내 서로의 안부를 전했다.

8) 모차르트는 자신의 편지 BD349에 아육스부르크 시장을 만난 이야기와 피아노 제작자 슈타인 씨를 만난 이야기를 자세히 적고 있다.

9) 모차르테움 공식 홈페이지 dme.moarteum.at [2019년 6월 8일 접속]

칭찬 또는 좋은 의견을 이야기하고, 뒤이어 비판이나 평론과 조언 등을 적는다. 레오폴트의 편지도 이런 전형적인 구성을 따르고 있다. 먼저 가족들의 안부를 전하고, 자신의 근황을 설명하고, 이어 잘츠부르크의 상황을 적는다. 그 다음에 자신이 전하고 싶은 이야기들을 적는다. 그리고 다시 안부와 인사를 전하며 글을 맺는다. 일반적으로 나타나는 편지형식의 전형적인 모습을 레오폴트와 모차르트의 편지에서 발견할 수 있다.

3.1. BD346(1777년 10월 9일) 레오폴트의 편지 분석¹⁰⁾

아욱스부르크로 보낸 편지에는 레오폴트의 인간적인 모습과 전략적인 모습이 모두 담겨 있다. 집을 떠나 먼 여행을 하는 가족에 대한 그리움과 걱정 그리고 사랑이 담긴 편지를 보면 레오폴트가 인간적으로 매우 따뜻한 마음을 가졌음을 느낄 수 있다. 그뿐만 아니라 그는 매우 전략적인 사고를 하는 사람이었으며, 정보력이 매우 뛰어난 사람이었다. 이런 모습은 이후 볼프강의 삶에 지대한 영향을 미쳤을 것이다.

3.1.1. 아욱스부르크로 편지를 보낸 이유

레오폴트는 1777년 10월 9일 편지(BD346)를 자신의 고향 아욱스부르크로 보냈다. 그 이유는 볼프강 일행이 이미 뉘른을 떠나 아욱스부르크에 도착했을 것으로 생각했기 때문이었다.¹¹⁾ 레오폴트는 자신의 편지에 가족들에 대한 염려와 걱정 매우 꼼꼼한 지시사항을 적고 있다.

3.1.2. 전략적인 조언: 아들에게 일정과 만날 사람을 알려줌

레오폴트 모차르트는 아욱스부르크의 피아노 제작자인 슈타인(Stein)¹²⁾씨를 만나라고 볼프강에게 말하고 있다. 레오폴트는 직접 슈타인 씨에게 보낼 편지를 동봉해서 볼프강에게 전하게 했다. 이 편지의 주요 내용은 볼프강이 아욱스부르크에서 연주회를 개최할 수 있도록 도움을 달라고 하는 부탁이었다. 여기에서 놀라운 것은 레오폴트의 폭넓은 인맥이다. 그는 각 도시의 저명인사, 음악가 그리고 악기제작자들과 소통하고 있었다. 그는 볼프강에게 어떻게 슈타인 씨와 대화할 것 인가에

10) Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in Augsburg, Salzburg, 9. Oktober 1777(BD 346)

11) 볼프강 일행은 10월 11일까지 뉘른에 있었다. 그래서 이 편지는 나중에 아욱스부르크에 도착해서 받게 된다.

12) Göthel, Folker, "Stein, Familie". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (Bd. 12, herausgegeben von Friedrich Blume, 1230-1234, Kassel; Basel; London: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1989).

대해 조언하면서, 슈타인 씨의 피아노와 오르간이 매우 뛰어나다고 칭찬하라고 했다. 그러면서 대화를 할 때 주의할 점에 대해서도 적고 있다. 다음 글에서 레오폴트가 얼마나 전략적인 사람인지 잘 나타난다.

“네가 슈타인 씨와 대화할 때 주의해야 할 점이 있다. 너는 우리가 쓰고 있는 게라(Gera) 악기에 대해 말을 하지 마라. 그는 프리데리키(Friderici) 씨에 대한 경쟁심이 강하다. 그리고 이 문제를 피할 수 없게 되면, 육군장교 프랑크(Prank) 백작이 갑자기 넘어져서 다친 이야기를 하고, 그가 잘츠부르크를 떠나게 되면서, 그의 악기를 내가 넘겨받게 되었다고 말해라. 그때 당시 너 너무 어려서 무슨 일이 있었는지 잘 모른다고 해라.”¹³⁾

위의 글을 통해 보면, 레오폴트는 주변 사람들이 어떤 사람이고 그 사람의 장단점은 무엇이며, 어떤 대화가 도움이 안 되는지를 파악한 사람이라는 것을 알 수 있다. 고도로 배려심이 많거나, 아니면 고도로 전략적인 사람이라고 판단할 수 있다. 이들이 대화에서 혹시 불편할 수 있는 모든 것을 미리 알려주고 그 대처방법을 적고 있다. 이것에 대해 너무 과도한 아버지의 간섭이라고 해석할 수 있을 정도로 레오폴트는 온통 집을 떠난 볼프강에 대한 걱정이 많았다.

3.1.3. 다정다감한 아버지의 모습과 잘츠부르크 소식

레오폴트는 잘츠부르크의 소식을 미주알고주알 아들에게 전한다. 그중에는 대주교 히에로니무스의 일정도 포함되어 있다. 레오폴트는 자신의 아내와 아들에게 고향 소식을 알려주면서 지속적인 교감과 공통된 감정을 유지하게 하려고 한다. 그리고 아들이 작곡할 때 필요한 악보를 보낼 정도로 다정다감한 아버지의 모습이 그의 편지에 나타난다.

3.1.4. 폭넓은 정보: 아욱스부르크 신문 기사와 연주회에 대한 조언

레오폴트는 편지에서 아욱스부르크에서 있었던 지난 음악회를 이야기하며, 볼프강에게 한두 차례의 음악회를 개최할 것을 권하고 있다. 다만, 아욱스부르크에서 연주할 기회가 없다면, 오래 머물지 말고 즉시 떠나라고 적고 있다.

13) “Wenn du mit h: Stein sprichst, so mußt du alle Gelegenheit vermeiden vom unsern Instrumenten von Gera eine Meldung zu machen, dann er ist Eyfersichig mit dem Friderici, und wäre der Sache nicht auszuweichen, so sagst du, ich hätte die Instrumenten vom Obrist

3.1.5. 안부 인사와 셀 수 없는 키스로 전하는 사랑

항상 레오폴트는 편지의 말미에 가족들의 건강을 기원하며 안부를 전한다. 그는 오직 볼프강과 자신의 아내 생각만을 한다고 전하며, 셀 수 없이 많은 키스를 전하고 있다. (wir beyde küssen --- euch viel 10000000000000 mahl). 편지는 함께 할 수 없어 너무도 안타까운 레오폴트의 마음을 가득 담고 있다.

3.2. BD348(1777년 10월 12/13일) 레오폴트 편지 분석¹⁴⁾

레오폴트는 1777년 10월 12일 편지를 쓰기 시작했다. 그리고 편지를 보내기 전인 13일 볼프강으로부터 온 편지(BD347: 1777년 10월 11일)를 받았다. 그런데 이 편지의 발신지가 뮌헨이었다. 즉 볼프강 일행은 레오폴트가 생각한 일정보다 더 늦게 뮌헨에서 출발했다. 이때부터 레오폴트는 편지에서 아쉬움과 안타까움을 표현하기 시작했다. 볼프강이 집을 떠난 지 약 20여 일이 지났지만 특별한 성과가 없었다. 레오폴트는 볼프강이 잘츠부르크를 떠날 때 급하게 여행 경비를 마련하고 일정을 짰다. 그래서 레오폴트의 마음은 더욱 급했다. 그런데 아들 볼프강은 그런 아버지의 심정을 이해하지 못했다. 레오폴트의 편지 BD348은 10월 12일과 13일에 쓰여진 편지로서, 내용이 매우 많고 긴 편지이다. 그 일부를 분석 정리하면 다음과 같다.

3.2.1. 안부 인사를 전함

레오폴트는 아들과 아내에게 안부를 전하며, 모두 건강하기를 기원한다. 그리고 지난 편지가 잘 도착했는지를 묻고 있다. 아마도 당시 우편배달 중에 편지들이 유실된 경험들이 많았는지, 가족들은 자신들이 보낸 날짜를 확인하고 있는 모습을 자주 보게 된다. 이런 모든 점이 그들의 편지와 기록들이 체계적으로 보관되고 관리되어 후대에 남게 된 근본이 되었다. 레오폴트는 당시에 보기 드물 정도로 고등교육을 받은 사람이었다. 그는 아우스부르크에서 인문계 학교인 김나지움을 졸업하고 잘츠부르크 대학교에서 법학을 수료했던 엘리트였다. 그의 대학교 동료들은 궁정이나 시청의 고위 공무원이나 행정관이 되었다. 그런데 레오폴트는 음악가의 길을 선택했다. 하지만 그의 인문학적 소양은 자신의 저서 <바이올린 교본>에 잘 드러난다. 레오폴트는 18세기 계몽주의 사상에 뿌리

14) Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in Augsburg, Salzburg, 12. und 13. Oktober 1777(BD 348)

를 내린 전형적인 지식인의 한 사람이었고, 이런 그의 사고체계와 생활 방식은 그의 가족과 자녀들에게 지대한 영향을 주었을 것으로 판단된다.

3.2.2. 다정다감한 아버지와 남편 그리고 잘츠부르크와 강아지에 대한 소식

레오폴트는 자신의 편지에 잘츠부르크에 대한 소식을 전하고 있다. 아마도 고향을 떠나 먼 길을 가는 가족들의 향수병을 달래주려는 의도였을 것이다. 그는 잘츠부르크의 날씨가 좋고, 강아지와 산책을 하며, 강아지가 볼프강과 부인 안나 마리아를 기다리는 것처럼 문 앞을 떠나지 않고 있다고 적고 있다. 가족에 대한 그리움이 물씬 풍기는 편지 내용이다. 그리고 그는 난네를(Nannerl)¹⁵⁾과 주변 사람들에 대한 안부를 자세히 적어 보냈다.

3.2.3. 일정이 지연된 것에 대한 추궁과 안타까움

레오폴트는 볼프강이 보낸 편지(BD 347, 1777년 10월 11일자)를 받고 이에 대해 다음과 같이 답장한다. 문법도 안 맞을 정도로 레오폴트는 마음이 상한 것처럼 보인다. 편지 내용을 일부 직역하면 다음과 같다.

“10월 13일: 우리는 너의 편지를 받았다. I: 아육스부르크가 아니구나: 우리가 원했었는데 :!, 여전히 뮌헨에서 보냈구나, 너희는 11일, 토요일에 아육스부르크로 떠났어야 했다 : 그런데 편지에 11일이라고 적혀있구나, 이 말은 10일 밤까지 너희는 지체했다는 말이다. 도대체 무슨 일이나. 단 한 폰도 별지 못하면서 어째서 그렇게 뮌헨에 오래 머무른 것이냐. 거의 3주를 말이다.[...]”¹⁶⁾

위 편지만 보면 너무 매몰찬 아버지의 모습이라고 할 수 있다. 하지만 당시 볼프강은 뮌헨 궁정에서 일자리를 알아보다가 결국 실패한 상태였다. 그런 상황에서 레오폴트는 볼프강에게 빨리 뮌헨을 떠나 파리로 출발할 것을 여러 차례 말을 했다. 하지만 이런 레오폴트의 의견에도 불구하고

15) Nannerl. 본명은 Maria Anna Walburga Ignatia Mozart(1751-1829)이다. 볼프강 아마테우스 모차르트의 누나로서, 피아노 연주와 성악에 뛰어난 실력을 가지고 있었다. 난네들과 볼프강은 편지를 통해 작품에 대해 많은 대화를 나눈다.

16) “den 13 octob: Wir haben dein Scheiben I: nicht aus Augsp: wie wir hofften :! sondern abermahl aus München erhalten, wo es heist: daß ihr den 11ten, das wäre Samstags nach Augsp: gehen werdet: und aus verstopf habt ihr beyde den Brief vom 11ten datiert, das wird heissen sollen den 10ten abends etc: um des Himmel willen, wenn ihr in München so lange geblieben, wo doch gar kein kreuzer Einnahme zu hoffen, und zwar fast 3 wochen, [...]”

볼프강의 일정은 자꾸 지연되어 갔다. 애초의 이들 계획은 한 도시에 도착하면, 그곳에서 일자리를 알아보고, 일자리가 있으면 머물고, 그렇지 않으면 연주회를 열어 여행경비를 충당하는 것이었다. 이런 방식으로 모차르트 가족들은 유럽 각지를 돌아다녔던 것이었다. 그런데 뮌헨에서 3주 동안 “단 한푼(kein Kreuz)”도 벌지 못한 상태로 있었으니, 레오폴트는 마음이 급할수 밖에 없었다.

3.3.4. 폭넓은 정보력: 주요 귀족들의 일정과 취향을 파악하다

흥미로운 것은 레오폴트의 폭넓은 인맥과 정보력이다. 그는 주변 귀족들의 일정과 취향을 파악하고 있었다. 그는 편지에서 택시(Taxi)의 후작이 지금 레겐스부르크(Regensburg)에 있지 않고 디칭엔(Dischingen)에 있다고 전하며, 볼프강에게 이런 내용을 일정에 참고하라고 한다. 그뿐만 아니라 레겐스부르크의 택시 후작이 만령절¹⁷⁾이 끝나면 돌아간다는 구체적인 일정을 파악하고 있었다. 그리고 도나우베르트(Donauwerth)에 있는 유명한 제국수도원 카이저스하임(Kaysersheim)의 고위 성직자가 명인연주자(Virtuoso)를 좋아하는 음악애호가이니 참고하라고 한다. 또한 만하임(Mannheim)에서 오페라 열리는데, 이곳에 지역 영주들이 많이 모이니 가능하면 이곳에서 그들을 만나라고 조언하고 있다.

레오폴트는 몸은 잘츠부르크에 있지만, 온통 정신은 아들의 여행에 집중되어 있었다. 그는 주변의 다양한 정보와 귀족들의 움직임과 취향을 파악해서 아들에게 도움을 주고자 했다.

3.2.5. 전략적 사고: 여행 경유지를 조언하다

레오폴트는 이미 여러 차례 유럽을 가족들과 함께 여행한 경험이 있었다. 그는 마치 머리에 지도라도 있는 것처럼, 가족들에게 아우스부르크에서 만하임으로 가는 빠른 길을 안내하면서, 거리까지 계산하는 치밀함을 보인다. 그는 뷔르츠부르크(Würzburg)를 경유해서 하이델베르크(Heidelberg)를 지나 만하임, 그리고 다름슈타트(Darmstadt)와 프랑크푸르트(Frankfurt am Main), 그 다음에 마인츠(Mainz)와 코블렌츠(Koblenz)를 경유하는 길을 안내하고 있다. 이번 여행의 최종 목적지는 프랑스 파리(Paris)였다.

3.2.6. 계몽주의 영향: 신분 차별에 대한 레오폴트 모차르트의 생각

이 편지에는 흥미로운 내용이 들어 있는데, 그것은 바로 함(Hamm)의 군행정관 딸에 대한 것이다. 레오폴트는 편지에서 “너의 어머니가 함의 군 행정관 딸에 대해서 썼더구나” 하면서, 그들에

17) 카톨릭 교회력으로 11월 1일이 만령절(Alle Heiligkeitag)이다.

대한 불편한 감정을 숨기지 않고 있다. “너희도 알다시피, 우리는 매우 절약해야 하는 사람들이다. 하지만 그들은 원래 잘 (치)먹는 사람들이다 (Erstlich wist ihr, daß wir sehr sparsamm leben: und diese Leute sind gewohnt gut zu fressen.)” 이 문장에서 느낄 수 있는 것은 신분 차별에 대한 레오폴트의 적대감이다. 레오폴트는 여기에 ‘fressen’이라는 단어를 쓰고 있음에 주의할 필요가 있다. 일반적으로 독일어에서 ‘먹다’는 동사는 ‘essen’을 사용하고, ‘fressen’이라는 단어는 사전적 의미로 “(동물이) 먹다, (사람이) 게걸스럽게 먹다”의 의미이다. 물론 시대적으로 단어 사용이 다를 수 있음을 감안해야 하겠지만, 레오폴트가 이런 시각, 즉 신분이나 그로 인한 차별에 대해 불편했다면, 이것은 어떤 형태로든 볼프강 모차르트에게 영향을 주었을 것으로 짐작된다.

4. 레오폴트 모차르트의 교육

모차르트 가족들의 편지를 연구하는 과정에서 발견된 놀라운 점은, 무엇보다도 그들의 전문성과 인문학적 소양이다. 주지하다시피 18세기 유럽은 문맹률이 매우 높았다. 일반 주민들은 공공교육을 받지 못해 글을 읽지도 쓰지도 못했다. 일반 학교나 김나지움(Gymnasium, 인문계 학교)은 소수의 시민들이 진학하는 곳이었다. 그런데 모차르트 가족들은 모두 읽고 쓰기는 물론, 어머니를 제외하고 나머지 가족들은 프랑스어와 이탈리아어 그리고 라틴어까지 읽고 쓸 정도로 고등교육을 받았다는 사실이다.

이미 잘 알려졌듯이 아버지 레오폴트만이 대학교에서 법학을 수학했으며, 그의 딸 난네를이나 아들 볼프강은 학교 교육을 전혀 받지 못했다. 그럼에도 불구하고 이들이 고등교육을 받은 사람과 같은 정도의 인문학적 소양을 가지게 된 것은 레오폴트의 교육이라고 추정할 수 있다. 18세기 음악가 집안에서 가족 간에 음악을 배우는 것은 매우 흔한 일이었다. 비근한 예로, 만하임에서 활동하던 음악가들은 대를 이어서 음악가가 되었고, 그들은 음악을 가업으로 삼았다. 이미 널리 알려졌듯이 어린 시절 볼프강과 그의 누나 난네를은 아버지에게 음악 교육을 받았다. 하지만 레오폴트가 다른 음악가 집안과 다른 것은 그가 바이올린 연주가이면서 이론가였다는 것이다. 즉 실기와 이론을 겸비한 최고의 교육자였다는 것이다.¹⁸⁾ 강조하고 싶은 것은 레오폴트는 볼프강과 난네를에게 음악과 함께 인문학적 교양과 다양한 언어를 가르쳤다는 것이다. 이런 레오폴트의 교육을 바탕으로

18) 음악 교육자로서의 레오폴트 모차르트의 역할은 독립된 연구 주제로서 다른 연구에서 심도 있게 다루고자 한다.

난네들은 오랫동안 잘츠부르크 지역에서 훌륭한 음악 교육자로 활동했다. 그리고 볼프강 모차르트의 작품에서 볼 수 있는 다양한 사과의 흔적은 레오폴트의 교육과 보살핌 그리고 희생 속에서 만들어진 것이다.

5. 편지에 나타난 가족들의 음악 대화

일반적으로 묘사된 볼프강 아마데우스 모차르트의 모습은 경쾌하고 밝다. 그리고 천재성으로 묘사되는 경박함과 가벼움이 그의 모습으로 그려진다. 모차르트 스스로도 자신을 유쾌한 사람이라고 했다. 그런데, 그러한 유쾌함과 자기 분야의 전문적 식견은 분리해서 접근해야 한다. 흥미롭기도 거의 모든 편지에서 가족들은 음악과 관련된 대화를 주고받는다. 한 예로서 ‘템포’와 학생의 ‘음악성’에 대한 레오폴트와 볼프강의 생각을 살펴보면, 여러 가지 면에서 현대 음악 교육에 많은 것을 시사한다. 레오폴트와의 편지에서 볼프강은 음악에 대해 생각을 자유롭게 표현하고 있다. 이런 편지 왕래와 대화를 통해 수준 높은 교양과 전문성이 길러진 것이다.

5.1. 청음과 템포의 중요성

레오폴트는 10월 12/13일자 편지(BD 348)에서 함의 군행정관의 딸에 대한 음악 교육에 관해서 다음과 같이 적고 있다.

“만약 그 아이가 음악성이 없다면, 크게 신경 쓰지 말아라. 손의 나쁜 모양이나 위치는 큰 문제가 되지 않는다. 다만 청음이 안되면, ‘템포’를 기대할 수 없다. 너는 이런 관점에서 작은 실험을 해보면 금방 알 수 있다. 먼저 몇 마디를 간단히 연주해주고, 이어 그녀가 동일한 템포(a tempo)로 연주를 할 수 있는지 보아라. 그래서 그녀가 2마디를 이해하고 템포를 지키는지 알아보거라.”

위의 편지에서 알 수 있는 것은, 레오폴트는 음악성을 매우 중요시했는데, 그중에서 특히 청음과 템포에 대한 감각을 중시했다는 것이다.

5.2. 연주법과 템포 그리고 표정

볼프강은 아버지에게 보낸 10월 23/24일자 편지(BD 355)에서 슈타인씨의 딸에 대해 언급하고 있다. 슈타인 씨의 딸은 당시 8살 반의 어린 나이지만 볼프강은 이 소녀가 천재성을 가지고 있다고

한다. 그런데 흥미로운 것은 그 소녀의 연주에 대한 묘사이다.

“이 아이는 절대로 한가운데가 아니라, 오른쪽에 가서 앉습니다. 몸을 움직이거나, 얼굴을 찡그리거나 할 기회를 많이 갖기 위해서랍니다. 눈을 부릅뜨기도 하고, 빙긋이 웃기도 합니다. 같은 악구가 두 번 나오면 두 번째는 천천히 연주하고, 세 번째가 되면 한층 더 느리게 칩니다. [...] 무엇이든 오직 암보로 배울 뿐입니다. 대단한 인물이 될지도 모릅니다. 타고난 재능은 있습니다. 하지만 이런 식이어서는 아무것도 될 수 없습니다. 언제까지나 템포를 몸에 익힐 도리가 없겠죠. 손을 무겁게 하는 데 열중하고 있으니까요. 어렸을 때부터 템포를 따지지 않고 치는데 열심이었으니까요. 가장 어려운 일, 음악에서 가장 중요한 일, 즉 템포에 익숙해지는 일은 결코 없겠죠.”¹⁹⁾

이어서 볼프강은 자신의 연주법과 비교해서 다음과 같이 적고 있다. “저는 얼굴을 찡그리거나 하지 않지만 그러면서도 표정이 풍부하게 칩니다.”²⁰⁾

이 편지를 통해 당시 남부 독일의 피아니스트 베케의 교육법에 대해 알 수 있으며, 볼프강은 이런 교육법에 대해 다른 의견을 가지고 있었다는 것을 알 수 있다. 아마도 그 소녀의 선생은 음악의 감정을 풍부하게 표현하기 위해 표정을 만들고 몸짓을 만들었을 것이다. 그리고 이런 연주법은 현대에서도 사용되기도 한다. 그에 대해 볼프강은 그런 과장된 행동의 불필요성을 역설하고 있다.

6. 모차르트 가족들의 편지 연구의 중요성

모차르트 가족들은 역사상 보기 드물게 많은 편지를 썼다. 이것은 그들이 많은 연주 여행을 하는 과정에서 이루어진 결과물이겠지만, 당시 종이값이나 우편 비용 등이 적지 않게 비쌌음에도 불구하고 가족 간의 소통이 매우 활발하게 이루어졌음을 알 수 있다. 편지마다 느껴지는 가족들의 사랑과 갈등 그리고 다양한 이야기는 한편의 장편 드라마와 같다. 거기에는 각 도시의 특징이 서술되어 있고, 다양한 인물들이 등장하면서, 그들의 특징이 적나라하게 나타난다. 그뿐만 아니라 이들의 편지에는 레오폴트의 박식함과 전략적인 사고방식, 그리고 정신적 멘토로서 아들에게 전해지는 무한한 정보가 담겨 있다. 물론 이런 편지는 긍정적으로는 볼프강의 여정에 도움이 되기도 하고, 부정적으로는 행동을 제약하기도 했다. 매우 다면적인 얼굴의 레오폴트와 볼프강의 편지에는 당시 음

19) Mozart, Wolfgang Amadeus. 『모차르트의 편지』. 김유동 옮김, (서울: 서커스출판상회, 2008), 65-66.

20) 모차르트, 위의 책, 66.

악의 흐름이나 교육 현장, 악기제작, 작곡기법 등의 정보가 무한정 들어있다. 물론 이들의 편지 연구는 이미 서구 여러 나라에서 진행되었다. 하지만 그들의 연구가 국내에 소개되지도 않았을 뿐 아니라, 국내 학자의 독자적인 해석과 관점에서 이루어지는 연구는 여전히 의미미하다. 이미 외국에서 이루진 연구결과를 도용하거나 표절하는 것도 아닌 상황에서 “더는 연구가 필요 없다”라고 확정하는 일은 없어야 할 것이다. 아무리 남의 집 곡간에 황금이 넘쳐난다고 해도, 자기 창고가 비어있다면, 그것은 아무것도 없는 것과 마찬가지다.

7. 나가면서

볼프강 아마데우스 모차르트의 아버지인 레오폴트 모차르트는 자신의 능력과 가치에 비해 음악사에서 오랫동안 왜곡된 대표적인 음악가 중 한 명이다. 그는 1719년 아옥스부르크에서 태어나 1787년 잘츠부르크에서 사망했다. 그는 잘츠부르크의 궁정부악장으로 존경을 받았으며, 그가 1756년에 출판한 바이올린 교본은 독일어권뿐 아니라 프랑스와 이탈리아 심지어 러시아어로 번역될 정도로 유명했다. 그뿐만 아니라 그는 권위 있는 음악 교사로서 잘츠부르크와 뮌헨을 오가며 제자들을 가르쳤다. 그는 교향곡과 교회음악 그리고 협주곡 등을 작곡했다. 이 정도면 18세기 살았던 많은 음악가 중 제법 큰 명성과 권위를 가지고 성공한 음악가라고 할 수 있다. 그런데 그는 항상 그의 아들 ‘볼프강 아마데우스 모차르트’의 뒷자리에 서 있다. 더욱이 레오폴트에 대한 오해와 편견에 대해 반론을 주장하는 연구가 거의 없는 상황이다. 하지만 그의 편지들을 자세히 연구하고 분석해보면, 그가 18세기에도 보기 드물 정도의 학식과 전문지식을 가지고 있었음을 알 수 있다. 어쩌면 레오폴트가 21세기에 살았다면, 거대한 음악 기획사를 운영할 정도로 전문적이면서 전략적이고, 인맥 관리에도 뛰어난 사람이었을 것이다. 물론 한두 개의 편지로 한 인간의 전체모습을 다 말할 수는 없겠지만, 국내에서 상당히 홀대를 받는 음악가²¹⁾에 대한 연구나 생애사에 대한 관심을 다시 한번 더 촉구해 본다. 레오폴트 모습은 매우 다면적이다. 그는 매우 다정한 아버지이자 엄격한 아버지였다. 그러면서 그는 아들과 가족을 돌보는 섬세함이 있었고, 유럽 지도가 마치 머릿속에 있는 듯 각 도시를 꿰고 있었고, 유럽 귀족들의 취향을 손바닥 보듯이 파악하고 있는 정보력이 있었다.

21) 18세기 음악가들이 국내 연구에서 많은 관심을 받지 못하고 있다. 독일어권 지역의 음악가들 뿐 아니라 영국과 프랑스 그리고 이탈리아에서 활동하던 많은 음악가들의 작품에 대한 연구가 활성화되어야 한다. 18세기 음악은 19세기 낭만주의 음악을 탄생시킨 중요한 역할을 했음에도 불구하고 그 가치가 폄하되고 있다.

레오폴트의 음악적 능력과 교육자로서의 전문성 그리고 음악 경영적 사고방식 등이 볼프강 아마데우스 모차르트의 생애에 지대한 영향을 주었음은 반론의 여지가 없다. 앞으로도 모차르트의 음악에 대한 다양한 연구 뿐 아니라, 18세기 음악사를 더욱 정확하게 이해하기 위해서는 편지 연구와 같은 가장 기초적인 연구가 활성화되기를 희망한다.

검색어

레오폴트 모차르트(Leopold Mozart), 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 편지(Letters), 아욱스부르크(Augsburg), 잘츠부르크(Salzburg), 템포(Tempo), 18세기 음악(18th-century Music)

참고문헌

- Brockhaus Riemann. *Musiklexikon*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3, Mainz: Schott Musik International, 1995.
- Eisen, Cliff. Art. "(Johann Georg) Leopold Mozart." in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrel, Vol. 17: 270-275, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Göthel, Folker. "Stein, Familie". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 12, herausgegeben von Friedrich Blume, 1230-1234, Kassel; Basel; London: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1989.
- Mozart, Leopold. 『레오폴트 모차르트의 바이올린 연주법』 (Gründliche Violinschule), 최윤애, 박초연 옮김. 서울: 예술, 2010.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 모차르트의 편지. 김유동 옮김. 서울: 서커스출판상회, 2008.
- Schmid, Ernst Fritz. Art. "Mozart, Johann Georg Leopold", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Friedrich Blume, Bd9: 692-698, Kassel/ Basel/ London: Deutscher Taschenbuch Verlag/ Bärenreiter-Verlag, 1989.

모차르트의 편지

Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in Augsburg. Salzburg, 9. Oktober 1777(BD 346)

Leopold Mozart an Wolfgang Amadé Mozart in Augsburg. Salzburg, 12. und 13. Oktober 1777(BD 348)

Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Augsburg, 23. bis 25. Oktober 1777(BD 355)

인터넷자료

모차르테움. <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/>

Study about Leopold Mozart's Letters to Augsburg – BD346 and BD348–

Seong Liul Lee

Leopold Mozart was born 1719 in Augsburg and died 1787 in Salzburg. He was an violinist, composer, and vice-capellmeister of Salzburger Court Orchestra. He was a music-theorist and writer about music. But now he is known as only a father of Wolfgang Amadeus Mozart. His capability and quality of music and his personalty have been underestimated and negative. Yet, throughout his letters to his son Wolfgang Amadeus Mozart, he seems to have been an excellent music expert, educator, good father and Wolfgang's spiritual mentor. The Study of letters is very important not only for te studies about Wolfgang Mozart but the studies about music in the 18th century as well.

아욱스부르크로 보낸 레오폴트 모차르트의 편지 분석연구 BD 346(1777년 10월 9일)과 BD 348(1777년 10월 12/13일) -

이성률

레오폴트 모차르트는 1719년 독일 아욱스부르크에서 태어나 1789년 잘츠부르크에서 사망한 음악가이다. 그는 바이올린 연주자이며 작곡가로 잘츠부르크 궁정악단의 궁정음악부감독(Vice-capellmeister)을 역임하고, 음악이론가이자 음악교육자로서 성공했던 인물이다. 하지만 레오폴트 모차르트는 음악사에서는 “볼프강 아마데우스 모차르트의 아버지”로 알려져 있다. 레오폴트 모차르트의 음악에 대한 전문성과 가치가 심하게 폄하되어 있고, 심지어는 몇몇 미디어와 영화 등의 비전문적 접근으로 인해 그에 대한 인간적인 평가마저 훼손되어 있다. 본 논문은 이런 문제점을 극복하기 위해, 레오폴트 모차르트가 아욱스부르크에 있는 볼프강 모차르트에게 보낸 편지 BD 346(1777년 10월 9일)과 BD 348(1777년 10월 12/13일)을 분석 연구하였다. 이 편지 속에는 레오폴트의 가족에 대한 사랑과 18세기 음악에 대한 전문적인 정보가 담겨 있다. 모차르트 가족들이 주고받은 편지에는 18세기 음악과 18세기 사회상을 이해하고, 볼프강 모차르트의 성장 과정을 이해할 수 있는 귀중한 정보가 담겨 있어 지속적인 연구와 관심이 촉구된다.

논문투고일자: 2019년 11월 1일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

음악사. 기억과 인식의 경계에서

- 루드비히 판 베토벤의 경우 -

우혜언(한국예술종합학교, 강사)

1. 들어가면서

악성(樂聖) 베토벤, 교향곡의 아버지 하이든, 가곡의 왕 슈베르트, 오페라의 거장 베르디 등 작곡가 중심의 음악사는 그들 이름 앞에 많은 수식어를 붙여 왔다. 유명 작곡가를 중심으로 대표성과 고유성을 부여하는 이 특성은 서양음악사 서술에 자주 등장한다. 많은 클래식 서적과 방송, 심지어 교육현장에서도 이러한 수식은 비판 없이 이어지고 있다. 최근 들어 한국 음악학계와 교육계에서 일고 있는 음악사 서술과 교육, 연구에 대한 고민은 더욱 깊어지고 있다. 실로 새로운 이슈도 아니고 고민거리를 명확하게 인식하고 있음에도 이 논의는 여전히 더디고, 문제의 핵심으로 들어가 구체적으로 언급하는 것 또한 조심스러울 뿐이다. 현재 국내에서 유통되고 있는 국내 저자의 음악사 서적과 번역서는 제각기 조금씩 다른 관점으로 음악사를 서술하고 있지만 동시에 동일한 현안과 대면하기도 한다. 이 광범위한 분야와 시간의 흐름을 한 번의 자리로 진단하는 것은 불가능하지만, 음악사 서술과 교육의 변화를 촉구하기 위해 음악학자는 끊임없이 의문을 던지고 쟁점화시킨다.

2020년 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 탄생 250주년을 기념하기 위해 기획된 국내외 음악계의 움직임이 심상치 않다. 연주회 개최와 서적 출판뿐 아니라 음악을 비롯한 다른 인문학 분야에서도 학술적인 논의에 주목하고 있다. 정전(正傳)시 되어오던 베토벤 작품이 새롭게 재조명되길 바라고 있을 뿐 아니라, 다른 한편에서는 ‘잘 알려진’ 베토벤의 삶과 음악을 다시 들여다보면서 오히려 베토벤에 대한 기존의 생각이 고착되고 편파적이었던 것을 깨닫고 있다. 비단 베토벤 만의 문제도 아니다. 유럽 중심, 남성 중심의 역사서술과 사학자들에 의해 ‘선택된’ 음악가와 작품 위주의 서술은 음악사 및 음악 이해에 편협한 시선과 지식을 전달한다.

일명 ‘빈악파’는 빈 고전주의 작곡가 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 및 모차르트

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 함께 항시 베토벤을 언급한다. 음악사 혹은 음악 양식에서 베토벤은 때에 따라 고전의 완성자이자 낭만의 개척자로 묘사되었다. 양식사의 흐름에 따라 서술되었던 음악사에서 점차 세기별로 범주화되고, 베토벤은 19세기 시작을 알리는 작곡가로 지면을 차지하고 있지만, 여전히 그의 음악은 18세기 빈악파와 연결되고 있다. 또한 베토벤의 개인사로 인해 꼬리표처럼 붙어있는 영웅 및 신화화된 이미지는 그의 음악을 수용하고 해석하는 여러 기로를 차단하는 역효과를 불러일으키기도 한다.

본 연구는 지속적으로 제기해 왔던 음악사 서술과 교육의 문제를 좀 더 구체적으로 바라볼 수 있는 논의의 장을 형성하고, 기존의 역사관과 베토벤에 대한 인식 문제를 화두로 던지면서 계속되고 있는 음악사 서술의 현상을 설명해 보고자 한다. 베토벤은 여전히 빈 고전주의 범주에 있고, 그의 음악은 ‘고귀하고 숭고한’ 음악으로 역사에 남아 전승되고 있다. 음악사에서 베토벤이 왜 기존의 패러다임에 갇혀 벗어나지 못하는지 문화인류학자 아스만(Aleida Assmann, 1947)의 기억이론을 바탕으로 논의를 펼쳐보고,¹⁾ 빈악파와 베토벤의 관계를 사회적, 음악적 관점에서 풀어볼 것이다. 더불어 베토벤의 음악사적 입지를 새롭게 고찰해 볼 수 있는지 그 가능성을 타진해 보고자 한다.

2. 역사와 기억

음악학 연구에서 축적되어온 문헌 및 사료(史料)의 역할과 그 중요성은 의심의 여지가 없다. 하지만 시대를 거치면서 기록된 내용을 통찰하고 비판하는 데는 소홀했다. 사실 이러한 현 사태에 대한 반성이 새로운 것은 아니다. 유럽 중심의 음악사는 역사음악학과 함께 전개되었고 작곡가와 작품, 권력과 남성 중심, 그리고 민족주의 관점에서 기억, 채택, 그리고 서술되었다. 르네상스에 문자

1) 아스만은 그의 기억이론에서 ‘기억’의 의미로 두 단어 ‘Gedächtnis’와 ‘Erinnerung’을 사용하고 있다. 그는 단어 ‘Gedächtnis’를 “기억된 것,” 혹은 “지식으로서의 기억”으로, ‘Erinnerung’을 “개인적 체험으로서의 기억”으로 구별한다. 윤미애, “매체와 문화적 기억,” 『독일어문화권연구』 11(2002), 38. 한글 번역에서 전자는 일반적으로 ‘기억’ 그리고 후자는 ‘회상’으로 번역되는데, 특히 ‘회상(Erinnerung)’은 기억이론에서 포괄하고 있는 ‘기억’의 의미를 한글이 표현해 주지 못하기에, 엄격한 구분이 필요한 경우를 제외하고 대부분 ‘기억’으로 번역된다. 한글로 번역된 아스만의 저서에서도 역자는 같은 문제를 지적하고 있다. Aleida Assmann, 『기억의 공간: 문학적 기억의 형식과 변천』, 변학수, 채연숙 옮김 (서울: 그린비, 2011), 33. 이 두 용어를 구별할 수 있는 적절한 그리고 만족스러운 한글 단어는 없지만, 두 단어 모두 ‘기억’으로 번역하는 것은 오히려 저자가 이 두 용어에 차이를 두고자 한 의도에 부합하지 않는다. 본 연구에서는 불가피한 경우를 제외하고, 전자는 ‘기억’으로, 후자는 ‘회상’으로 번역했다.

문학과 인쇄술의 시대를 맞이하면서 역사 기술(記述)은 탄력을 받았다. 그리고 역사음악학의 범주에서 시작된 음악연구의 결과물은 작곡가와 작품, 그리고 악파를 중심으로 전개되었고, 초기 음악학 연구의 초석을 형성했으며, 동시에 현재 및 앞으로의 음악연구에도 필요한 밑거름이 되고 있다.

하지만 실증주의 연구가 팽배해지면서 음악연구는 악보와 작품연구에 집중하였고, 동시에 음악 작품은 정전처럼 음악사 서술의 모든 것이 되었으며, 그로 인해 사회와 문화의 관점을 간과하는 결과를 초래했다. 서양음악의 역사를 발전과 진보의 과정으로 보는 시선도 많은 질타를 받았다. 이러한 비판은 특히 1960-70년대 미국에서 시작된 신음악학(New Musicology)의 흐름 이후 더욱 음악학계를 뜨겁게 했고, 커먼(Joseph Kerman, 1924-2014)의 『음악을 생각한다』(*Contemplating Music: Challenges to Musicology*) 이후 미국뿐 아니라 국내에서도 음악학 연구에 각성을 촉구했다. 음악을 '다시 생각하고' 사회학 및 인류학 등과 함께 음악연구의 지평을 확대하고자 하였다. 선택과 해석, 서술의 문제에 신중해진 것이다.

문제는 시급함과 필요성을 절감하면서도 진행과 가시적인 변화의 모습이 더디다는 것이다. 무엇보다 새로운 전환이 필요한 교육현장에서 변화를 느끼기는 쉽지 않고, 사회적으로 혹은 대중적으로 소위 클래식 음악의 굳어진 이미지와 인식을 바꾸는 것은 더 큰 숙제를 떠안긴다. 더욱이 대상이 사회에 잘 알려진 음악가나 작품일 때는 훨씬 더 힘들다. 루드비히 판 베토벤은, 다른 음악가들이 시대, 지역, 사회에 따라 상이한 관심과 수용, 해석을 보여주는 것과 달리 특이하게 공통적인 상(像)을 형성해 왔으며, 해석과 의미 또한 시대를 거쳐 더욱 견고해졌다.

에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)는 이미 그의 베토벤 수용연구에서 “고통(Leiden), 의지(Wollen), 극복(Überwinden)” 이 세 가지 개념이 그의 삶과 연결되면서 베토벤 수용사에 지속해서 이어졌다고 설명했다.²⁾ 그의 음악외적 ‘기념비’가 수용사에 흥미를 불러일으키지만, 그 기념비가 베토벤 음악의 다양한 수용 기회를 차단한다는 점도 간과할 수 없다. 베토벤을 둘러싼 일화와 동시대 친구, 지인, 동료, 학자에 의해 증언되고 기록되었던 내용도 마찬가지이다. 나아가 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 베토벤 《심포니 5번》의 비평과 바그너(Richard Wagner, 1813-1883), 롤랑(Romain Rolland, 1866-1944), 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969) 등 저명한 인물의 베토벤 ‘찬양’은 현시점까지 음악사에서 베토벤의 신화를 더욱 견고하게 했다.

그렇다면 역사는 어떻게 기록되고 서술되는가? 도대체 누구의 기억으로 기록되는가? 1980년대

2) Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorien Ästhetik der Musik* (Heinrichshofen: Wilhelmshaven, 1977), 274.

이후 문화학은 기억과 역사의 관계를 재점화하며 기억이론을 본격적으로 전개하였다. 이들은 전통적인 역사학과 역사주의에 반기를 들며, 기록되고 전승되는 ‘역사’에 의문을 제기한다. 역사는 무엇인가. 독일어권에서는 역사를 뜻하는 단어 두 가지 ‘Geschichte’와 ‘Historie’를 구별해서 사용하는데, 전자는 “일어난 사실로서의 역사” 그리고 후자는 “기록된 이야기로서의 역사”를 뜻한다.³⁾ 프랑스 역사서술에 이의를 제기한 노라(Pierre Nora, 1931)는⁴⁾ 기억과 역사가 정반대의 개념이라고 주장한다. 기억은 현재의 삶과 연계되어 있고 잊히거나 기억되면서 움직이지만, 역사는 “과거에 대한 하나의 표상”이라고 말한다.⁵⁾

기억은 구체적인 것, 공간, 행동거지, 이미지, 물체 속에 뿌리를 내린다. 역사는 오로지 시간적 연속, 사물의 진화와 관계에만 몰두한다. 기억은 하나의 절대자이고 역사는 오직 상대적인 것만을 중요시 한다. 역사의 핵심에는 자생적 기억을 파괴하는 하나의 비판이 작동한다. 기억은 역사에게 언제나 의심스러운 존재이고, 역사의 진짜 사명은 기억을 파괴하고 격퇴하는 것이다.⁶⁾

기존의 역사서술을 비판하는 노라의 주장은 다소 과격하게 들린다. 하지만 그가 주지하고자 하는 바는, 전통 역사학이 객관성과 일반성을 추구하면서 개인의 기억과 자생적 기억을 도외시켰다는 것이다.⁷⁾

노라에서 한 걸음 나아가 기억의 차원과 체계를 집중적으로 조명한 아스만은 “기술(ars)”로서의 기억과 “활력(vis)”으로서의 기억을 나눈다.⁸⁾ 전자가 일종의 저장소 역할을 한다면, 후자는 시간적

3) Pierre Nora (ed.), 『기억의 장소 1』, 김인중, 유희수 외 옮김 (파주: 나남, 2010), 34.

4) 피에르 노라와 아스만 부부(알라이다 아스만과 얀 아스만) 외에 기억이론에서 언급할 수 있는 또 다른 인물로는 베르그송(Henri Bergson)의 제자 알박스(Maurice Halbwachs)가 있다. 그는 “사회적 구성틀(cadre sociaux)”을 통해 기억이 매개될 수 있다는 “집단기억(mémoire collective)이론”을 제시했다. 전진성, 『역사가 기억을 말한다』 (서울: 휴머니스트, 2005), 48. 아스만은 알박스의 집단기억이 공간적 사회집단에만 한정되어 있음을 지적하고 집단기억을 공간적, 시간적 차원에서 논의해야 한다고 주장한다. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (München: Verlag C.H. Beck, 2006), 46.

5) Nora (ed.), 『기억의 장소 1』, 34.

6) Nora (ed.), 위의 책, 35.

7) 노라가 극단적인 표현을 쓴 것 같지만 그의 의도가 실증주의 역사와 학문적 역사서술을 모두 부정한 것은 아니다. 그는 역사를 살아 있는 현재의 삶으로, 의식 속으로, 기억 속으로 다시 불러오기 위해 기존의 역사서술에 대한 비판적 자세를 취한 것이다. 그 대안으로 그는 장소와 기념비를 중심으로 프랑스 역사를 쓰고 있다. Assmann, 『기억의 공간: 문학적 기억의 형식과 변천』, 194-195 참조.

8) Assmann, 위의 책, 30.

차원으로 개인적 경험과 연결되고, ‘기억나게(회상)’ 한다. 같은 맥락에서 그는 회상의 두 방법으로 “기능기억(Funktionsgedächtnis)”과 “저장기억(Speichergedächtnis)”을 제안하는데, 저장기억은 “이차 기억, 즉 현재와 생동 관계를 상실한 것을 기록한 기억들에 관한 기억”이고, 반대로 기능기억은 선택적이고 개인과 집단 등 이동이 가능한 생산적 경계를 형성한다.⁹⁾ 그는 역사(Geschichte)에서 이 기능기억과 저장기억의 상보적 관계가 중요함을 강조한다. 결국 역사는 이 두 기억이 어떻게 작용하느냐에 따라 서술 방향이 달라질 수 있다. 기억과 역사가 서로 대립하거나 혹은 동일시될 수 있다는 것이다.

또한 아스만은 기억의 차원을 세 가지, “뉴런적(neuronal), 사회적(sozial) 그리고 문화적(kulturell) 기억”으로 나누고 있다.¹⁰⁾ 이 기억의 전달체로는 각각 개인의 뇌(individuelles Gehirn), 사회의 커뮤니케이션(soziale Kommunikation), 그리고 상징적 매체(symbolische Medien)를 언급한다. 논의를 확장하는 그의 설명은 이 기억이 고정되어 있지 않고 이 세 차원을 서로 이동하고 동시에 서로를 포함한다는 것이다. 즉, 기억의 세 차원은 독자적으로만 기능하지 않고, 지속적으로 교류하거나 서로에게 영향을 미치며 기억이 ‘만들어지고’ 저장된다.

생물학적으로 전달된 개인의 기억은 소통의 망을 통해 사회적 기억으로 쉽게 전환된다. 하지만 사회적 기억이 문화적 기억으로 자연스럽게 흡수되는 것은 쉽게 일어나지 않는데, 그 이유는 기억과 경험의 탈착이 일어나기 때문이다.¹¹⁾ 다만 이 과정에서 상징적 매체는 문화적 기억으로 그 지평을 확대할 수 있게 도와준다. 아스만은 세 기억 가운데 그 영역을 넓히고 시간의 문제를 최대한 극복할 수 있는 기억으로 문화적 기억을 꼽고 있다.¹²⁾ 문화적 기억은 사회적 기억과 비교하면 기억의 ‘유효기간’이 없으며 세대를 초월해서 전달될 수 있다. 특히 기념비나 그림, 텍스트 등에서 볼 수 있듯이 기호와 상징으로 기억을 전송한다.¹³⁾

베토벤으로 돌아와 아스만의 견해를 대입해 보면, 베토벤을 둘러싼 음악사 서술과 문화 현상을 이해할 수 있는 실마리를 찾게 된다. 베토벤 음악사에는 다른 작곡가보다 더욱 문화적 기억이 두드

9) Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Verlag C.H. Beck, 2018), 134-135.

10) Assamnn, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 31-36.

11) Assamnn, 위의 책, 34.

12) 기억이론은 역사서술에서 기억이, 무엇보다 문화적 기억이, 그 대안이라고 주장하기보다는 이 둘의 영역이, 즉 역사와 기억이 서로 보완되어야 함을 주장한다. 개인의 기억이 무시되는 역사서술을 비판하고 고착된, 저장된 기억의 한계점을 지적하면서 역사철학의 성찰을 끌어내고자 하였다.

13) Assamnn, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 54 참조.

러졌다고 해석할 수 있다. 동시대의 사회적 기억이 서로 간의 소통으로 이어지고, 세대와 시기를 거쳐 상징적으로 전달되면서 문화적 기억으로 저장되었다. 무엇보다 문화적 차원에서 형성된 기억은 개인이나 세대의 기억과 달리 훨씬 더 큰 지지를 얻는다. 왜냐하면 문화적 기억은 기념비, 조각상, 기념행사, 축제 등의 매체가 상징적으로 전하는 기억으로 인해 시간을 초월하기 때문이다. 베토벤의 역사는 이를 통해 지속해서 떠올린 기억을 견고하게 하고, 베토벤을 직접 경험하지 못한 이들조차 상징화된 기억 속으로 합류시킨다. 하지만 이 과정에서 오해될 수 있는, 즉 문화적 기억이 일종의 집단적 기억으로 일반화되면서 생기는 오해와 이 형성된 기억의 정당성 및 정체성에 대한 문제는 항상 조심스럽다. 왜냐하면 “문화, 민족, 국가, 교회 혹은 기업 같은 제도(Institution)와 공동체는 기억을 가진(haben) 것이 아니라 기념적인 기호와 상징의 도움으로 기억을 만들고(machen), 이 기억으로 제도와 공동체는 동시에 정체성을 만들기(machen)” 때문이다.¹⁴⁾

기억과 역사는 인위적이고 왜곡될 수 있다.¹⁵⁾ 특히 개인의 기억을 넘어 문화라는 제도에서 기억은 그 문화가 의도하는 바에 따라 도구화될 수 있기에 역사서술에서 항상 그 위험성이 뒤따른다.¹⁶⁾ 그래서 아스만은 “집단적, 제도적 영역에서 기억의 과정이 의도적인 회상의 정치 또는 망각의 정치를 통해 조종”될 수 있다고 주의한다.¹⁷⁾ 노라는 “역사에서 기억으로의 인식변화”를 겪게 되었다고 말하지만, 아스만은 한 걸음 나아가 오래전부터 “역사(Historie)가 기억의 가치에서 역사의 인식 가치로” 무게중심이 이동되었다고 주장한다.¹⁸⁾ 르네상스 이후 역사의 기술은 망각이라는 자연 현상을 이겨내고자 한 도전이었고, 문자는 여기에 큰 원동력이 되었다. 오늘날 기억은 문자를 넘어서 그림, 몸, 장소 등 다양한 매체를 통해 전달되고 있고, 그로 인한 문화적 기억과 역사는 다르게 인식되고 있다. 하지만 여전히 문자의 힘은 건재하며, 문자로 서술된 역사도 견고하다.

14) Assmann, 위의 책, 35.

15) 기억이론에서 기억(혹은 회상)의 불안정성, 왜곡된 기억의 문제는 피할 수 없는 쟁점이다. 하지만 기억의 작용 다른 한편에서는 망각의 작용이 같이 일어나며, 동시에 기억은 선택적이다. 왜곡된 기억이라 밝힐 수 있는, 기억의 진위여부를 밝힐 수 있는 잣대가 존재하는지 아스만은 반문한다. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 265-266.

16) 비단 서양음악사의 문제는 아닐 것이다. 현대사에서 일어나고 있는 역사 왜곡 현상은 가까운 곳에서도 찾아볼 수 있다. 아스만은 “우리가 아우슈비츠에서 멀어지면 멀어질수록 우리는 그 일어났던 사건, 그 범죄의 회상에 더 가까이 다가가게 된다.”고 말하면서, 역설적으로 역사의 기록으로 남아있는 아우슈비츠 장소의 기억에 경각심을 불러일으키고 있다. 문화예술 그리고 정치사회에서 빈번히 일어나고 있는 기록보관소나 기념비 혹은 기념상의 설립 또한 마찬가지이다. Assmann, 위의 책, 14-15.

17) Assmann, 위의 책, 15.

18) Assmann, 위의 책, 53.

18~19세기 음악사에서 베토벤의 위치는 항시 분분한 의견 충돌을 일으켰다. 작곡기법, 양식, 장르, 사회, 시대 등 그 범주에 따라 견해차를 보였고, 특히 하이든과 모차르트, 도시 빈(Wien), 그리고 역사가의 베토벤 정전화 등은 베토벤 음악 서술을 더욱 복잡하게 만들었다. 또한 베토벤에 대한 ‘Geschichte’와 ‘Historie,’ 즉 “일어난 사실로서의 역사” 그리고 “기록된 이야기로서의 역사”가 혼동되면서 베토벤 음악 이해의 폭은 좁아졌다. 유난히 베토벤 음악이 특정 지역을 초월하여 연주되고 기억되는 것은 흥미롭다. 음악사의 한 장(章)에 기록되어 있는 것과 달리 문화적으로 기억되고 있는 베토벤의 역사는 기록되고 보관된 저장기억으로만 존재하는 것이 아니라 새롭게 세대와 문화권에서 생성되는 기능기억이 작용하면서 오늘날까지 이어진 것이다. 아스만의 역사와 기억 해석이 베토벤 현상을 이해할 수 있게 하지만, 오히려 그가 지적한 위험성처럼 이러한 문화와 제도는 기억을 ‘만들면서’ 역사가 되기에 베토벤 수용은 고착되기도 한다.

3. 장소의 기억: 빈과 베토벤

“당신이[베토벤] 끊임없이 노력하면 하이든의 손으로부터 모차르트의 정신을 이어받을 겁니다.”¹⁹⁾ 1792년 10월 29일 발트슈타인(Ferdinand Ernst von Waldstein-Wartenberg, 1762-1823) 백작은 본(Bonn)에서 빈으로 떠나는 베토벤을 위해 기념책(Stammbuch)에 위의 글귀를 남겼다. 이 글귀에는 흥미롭게도 빈악과 대표로 평가받는 세 작곡가 이름이 동시에 언급되고 있다. 이 세 사람을 하나로 묶은 소위 ‘빈악파’는, 위의 인용에서 보자면, 베토벤이 빈에서 활동하기 전부터 이미 형성되어 있었는지 모른다. 빈의 귀족사회에서 하이든은 ‘전통’이었다. 천재로 어릴 때부터 명성을 얻어온 모차르트가 바로 일 년 전 1791년 안타깝게 세상을 달리하면서 빈 귀족사회는 하이든을 이을, 동시에 모차르트의 천재성을 지녀야 하는 새로운 인물을 필요로 한 것이다.

티아 데 노라(Tia DeNora, 1958)는 그의 책 『베토벤과 천재의 형성』 (*Beethoven and the Construction of Genius*)에서 1792년~1803년의 빈 귀족사회가 어떻게 베토벤을 ‘천재’로 만들어 냈는지 경험주의 연구를 근거로 논증을 펼치고 있다.²⁰⁾ 베토벤의 음악 재능을 부인하는 것은 아니

19) Sven Hienke (Hg.), *Beethoven Handbuch* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), XIX 재인용. 베토벤은 1792년 대략 11월 10일 빈에 도착하고 하이든에게서 수업을 받기 시작했다.

20) 엘리야스(Norbert Elias)가 이미 그의 『모차르트, 천재의 사회학』 (*Mozart, Zur Soziologie eines Genies*)에서 사회학적 관점으로 ‘천재’ 모차르트 삶과 음악을 다르게 서술했듯이, 데노라는 빈의 귀족사회(특히 기사 작위를 가진 귀족 모임인 GAC(Gesellschaft der Associierten Cavaliere) 회원들)와 그 구성원이 어떻게 베토

지만, 베토벤이 빈에서 동시대 작곡가들과 다르게 평가받을 수 있었던 요인에는 당시 귀족사회의 구조와 음악적 취향 그리고 후원 관계가 서로 이해관계를 같이 했기 때문이라고 주장한다.

본에서 베토벤을 후원해온 발트슈타인 백작은 그의 친구이자 동료, 그리고 후원자였다. 보헤미안 출신의 귀족 발트슈타인이 1788년 빈에서 본으로 이주해 오면서 베토벤과의 친분이 시작되었고, 그는 베토벤이 빈에서 음악 활동을 할 수 있도록 경제적으로 길을 열어주었다. 즉 베토벤은 자연스럽게 빈 귀족과의 관계망을 형성할 수 있었고, 귀족의 후원을 받는 베토벤을 하이든 역시 제자로 마다할 이유가 없었다. 하지만 문헌을 통해 인정된 바 이 스승과 제자의 관계는 음악적으로 혹은 작곡적으로 끈끈한 연결고리를 형성하지 못했다. 하이든과 베토벤은 사회적 명성과 실리(實利)에 의해 완성된 사제 간이었다. 하이든이 런던에서 활동할 때, 베토벤에게 작곡기법, 특히 대위법을 가르쳤던 스승 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)가 베토벤의 음악창작에 어떤 영향을 미쳤는지에 대한 관심은 뒷전이다. ‘하이든의 손에서 이어받은 것’이 중요한 것이 아니라, ‘빈의 하이든 손’이 필요했던 것이다.

하이든과 모차르트가 빈을 거점으로 활동했던 상황은 베토벤이 독일을 떠나 오스트리아 ‘빈악파’에 합류하도록 자극했지만, 실질적으로 혹은 경제적으로 그가 빈의 무대에 마지막까지 설 수 있었던 가장 큰 원동력은 언급한 것처럼 바로 ‘빈의 귀족’ 후원이었다. 심지어 빈의 귀족사회는 베토벤이 다른 곳에서 음악적 명성을 이어가는 것을 용납하지 않았다. 1809년, 제롬 보나파르트(Jérôme Bonaparte)가 제안했던 카셀(Kassel)의 궁정악장 자리를 수락한 베토벤을 빈에 ‘붙잡아 두기’ 위해 귀족들은 만만찮은 경제적 협상을 벌여야 했다. 루돌프 대공(Erzherzog Rudolph)과 페르디난트 폰 킨스키(Ferdinand von Kinsky), 그리고 프란츠 폰 로브코비츠(Joseph Franz von Lobkowitz)는 카셀 자리를 포기하게 만드는 대신 베토벤에게 평생 4000굴덴(Gulden)을 매년 지급하는 연금계약 의무까지 진다.²¹⁾ 빈 귀족은 당시 대중의 음악과 차별화하며 그들만의 진지한 음악을 추구하였다. 사회의 격동기 흐름에서 보자면 귀족사회는 혁명과 중산층의 성장에 위기의식을 느꼈고, 그들 고유의 음악 문화 형성을 위한 ‘천재’ 음악가를 필요로 하였다. 결국 베토벤은 하이든과 모차르트를 이어가는 전통과 역사를 지키는 동시에 새 시대를 열어야 하는 중요한 지점에서 있는 것이다.

데노라가 언급하고 있는 약 10년의 세월은 베토벤 음악 세계에 새로운 국면을 맞이한 시점이

벤을 ‘위대한’ 작곡가로 만들었는지 밝히고 있다.

21) 루돌프 대공이 1500 굴덴, 프란츠 폰 로브코비츠 후작이 700굴덴, 페르디난트 폰 킨스키 후작이 1800 굴덴을 맡았다. Hiemke(Hg.), *Beethoven Handbuch*, XXIV 참조.

다. 이 기간에 베토벤은 빈 귀족과 탄탄한 관계망을 형성하며 그들의 후원을 받아 작곡과 연주 활동을 펼쳐나갔고, 당시 대중적 인기를 얻었던 두섹(Johann Ladislaus Dussek, 1760-1812)이나 코첼루치(Leopold Koželuch, 1747-1818) 및 플레엘(Ignaz Pleyel, 1757-1831) 등과 다른 음악적 행보를 보였다.²²⁾ 이는 데노라가 말한 사회적 측면뿐 아니라 역사적으로 그리고 음악적으로도 명확하게 드러나고 있으며, 베토벤을 하이든과 모차르트의 18세기 빈 고전주의와 구분할 수 있는 근거가 되기도 한다.

‘악파(Schule)’는 “같은 곳에서 활동했던 예술가들의 그룹”을 뜻한다.²³⁾ 흥미로운 점은, 문헌에 따르면, 빈악파는 하이든-모차르트-베토벤 삼인방을 일차적으로 뜻하지 않고 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 그의 제자들, 즉 베베른(Anton Webern, 1883-1945)과 베르크(Alban Berg, 1885-1935)로 구성된 작곡가 그룹을 지칭한다는 점이다. ‘고전’의 개념을 음악사에 뿌리내리게 한 키제베티(Raphael Georg Kiesewetter, 1773-1850)가 그의 음악사 저서에서 처음 “빈악파(Wiener Schule)”를 언급할 때도 베토벤을 제외한 하이든과 모차르트의 시대를 대상으로 삼았고,²⁴⁾ 베토벤과 로시니(Gioachino Rossini, 1792-1868)로 19세기를 시작한다. 20세기에 들어서 ‘빈 고전악파(Wiener Klassik Schule)’는 아들러(Guido Adler, 1855-1941)에 의해 주목받았는데, 그 계기 또한 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)의 만하임악파 연구에 축을 맞추기 위해서였다. 간과할 수 없는 또 다른 점은 국내 음악사 문헌의 한 지점에서 스치트 지나가는 문(Matthias Georg Monn, 1717-1750), 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715-1777) 등이 이미 ‘빈악파’로 이름을 올리고 있다는 것이다. 즉, 20세기 초 빈은 ‘쇤베르크 악파’로 불리는 ‘빈악파’가 시작되면서 다시금 그들의 선배적인 세 사람의 작곡가를 불러들이고 문화예술의 중심지로서 그 전통을 이어간 것이다.

베토벤에 대한 향수는 다른 예술 영역에서도 일어났다. 20세기 초 빈의 분리파(Wiener

22) 데노라는 특히 베토벤과 두섹을 비교한다. 이들 모두 귀족에게 후원받았음에도 불구하고 두 작곡가의 음악에 대한 평가가 달랐던 것은 후원 귀족과의 결속력 차이 때문이라고 주장한다. 두섹의 경우 후원 귀족이 산만하게 흩어져 다양했던 반면, 베토벤의 후원자는 오스트리아-헝가리 귀족의 가족적 연대를 형성하고 있었으며, 작품의 헌정 또한 동일인물에 반복적으로 일어났다. Tia DeNora, *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995), 60-82.

23) Rudolf Stephan, “Wiener Schule,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg.(1998), 9: 2034.

24) Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung*, 2. Aufl. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846), 97.

Sezession)가 ‘베토벤 전시회’를 통해 전통적 역사주의와 보수세력에 맞서며 그들의 예술적 정체성을 표명하려 한 시도는 베토벤의 신화화에 불을 붙이는 계기가 되었다. 클링거(Max Klinger, 1857-1920)의 베토벤 조각상이나,²⁵⁾ 클림트(Gustav Klimt, 1862-1918)의 ‘베토벤 프리즈(Beethoven Frieze)’는 다시금 베토벤을 ‘소환’하고, 기억을 환기했다. 1820년 스틸러(Joseph Karl Stieler, 1781-1858)가²⁶⁾ 그린 베토벤의 전형적인 초상화, 헝클어진 머리에 빨간 스카프를 매고 있는, 어색한 자세로 부자연스러운 표정을 뽐내며 이 초상화가 그의 음악과 인생을 보여주는 상징으로 여겨지듯, 그림이나 조각상, 기념비 등의 매체는 오늘날 여전히 베토벤을 기억하게 한다. 단순히 저장된 기억으로서의 미술품이 아닌 이 예술 매체를 통해 ‘회상’할 수 있는 베토벤의 문화적 기억이 다시금 베토벤 역사 서술의 맥을 이어가게 한 것이다.

베토벤이 없는 빈악파는 존재할 수 없는 것일까. 혹은 베토벤이 없다면 빈악파의 역사적 의미는 초라해지는 것일까. 삼인방은 과연 한 ‘악파’를 형성할 수 있을까. 하이든과 모차르트, 베토벤의 ‘빈악파’는 공시적 관점에서 빈에서의 활동 시기가 맞지 않고, 심지어 ‘제2 빈악파’처럼 작곡기법 면에서 한 범주로 묶는 것도 의견이 분분하다. 무엇보다 베토벤이 빈에서 본격적으로 활동했던 시점은 하이든과 모차르트와 음악적으로 거리를 두고 있었다. 결국 이 삼인방이 하나의 악파를 형성하게 된 것은 ‘빈’이라는 장소의 역할이 컸다고 해석할 수 있다.

연대순으로 정리된 역사 서적들이 어느 한 민족의 역사의식에 관해 설명을 한다면, 그 민족의 기억은 회상 장소의 기억 내용에서 그 자료를 찾는다. 가깝고도 먼 것의 독특한 결합은 이것들을 아우라가 있는 장소로 만든다. 그런 장소들에서 사람들은 과거와 직접적인 접촉을 한다.²⁷⁾

장소 역시 이동 가능한 전달 매체인 문자나 그림과는 다른 기억(Gedächtnis)의 매체로서 확고한 부동성(不動性)을 특징으로 한다. 장소는 사라져 버리는 기억(Erinnerung)을 물질로 받쳐주는 불변의 버팀목이다. 즉, 아무것도 묘사하거나 표상하지 않으면서 부재하는 것의 흔적을 다소 강조하여 표시해 주

25) 라이프치히 시(市)는 이후에 클링거의 베토벤 조각상을 사들이기 위해 엄청난 경제적 자원을 투자했다. Hans-Joachim Hinrichsen, “»Seid Umschlungen, Millionen« Die Beethoven-Rezeption,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 568. 아스만의 기억이론에 의거해 본다면, 라이프치히가 막대한 부담에도 ‘베토벤 상’을 원한 것은, 문화예술작품을 상징과 기억의 매체로 소유함으로써 사회(혹은 제도)가 정치적으로 문화유산을 축적하고자 함과 유사하다.

26) 스틸러는 바이어른 왕실의 화가로 활동했다. 초상화를 주로 그렸으며, 베토벤 외에 괴테, 훔볼트(Alexander von Humboldt, 1769-1859), 그리고 마그너 초상화 작품이 잘 알려져 있다. 그의 초상화 작품이 오늘날 유명한 만큼 그가 과도하게 이상적으로 그려낸 인물의 이미지는 오히려 비판의 대상이 되기도 한다.

27) Assmann, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 466.

는 ‘지금’이 결여된 ‘여기’인 것이다.²⁸⁾

음악적으로 베토벤을 새로운 출발점으로 재조명하려는 학문적 시도에도 베토벤이 빈악파와 단단한 결속력을 형성하고 있는 것은 빈의 문화적 기억의 영향이 컸다고 볼 수 있다. 도시 빈은 음악사에서 아우라가 있는 장소가 되었다. 베토벤은 과거지만 현재의 빈은 과거인 베토벤과 연결될 수 있는 ‘공간’을 제공한다. 빈악파의 경우, ‘빈(Wien)’이라는 장소가 제공하는 문화적 기억은 베토벤을 음악적으로 설명하는 과정에 여러 장애물을 만들지만, 문화학적 입장에서 접근한다면 베토벤 현상을 이해할 수 있다. 그렇기에 음악사적으로 빈악파에 베토벤을 포함하지 않는다고 하더라도 빈과 베토벤의 연결고리는 끊어지기 힘들다. 19세기 음악 문헌에서 빈악파에 포함되지 않았던 베토벤이 20세기 빈에서 다시금 주목을 받으며 예술과 문화, 사회적으로 빈악파에 흡수된 것은²⁹⁾ 여러 해석의 가능성을 가늠해 보게 한다. 그 가운데, 특히 기악 작품에 주목하면서 이전 시대의 뛰어난 작곡가 하이든 및 모차르트와 베토벤을 연결하여 그의 음악에 ‘정통성’을 부여하고자 했을 가능성도 있다.³⁰⁾

4. 베토벤과 빈 고전주의

에게브레히트는 자신의 서양음악사에서 19세기 음악을 베토벤으로 시작한다. 논의의 근거로 그는 19세기에 부상했던 이분법적 개념들, 예를 들어 형식미학과 내용미학, 절대음악과 프로그램 음악, 브람스와 바그너 등의 대립적 요소들이 모두 공통으로 베토벤 음악에 뿌리를 두고 있다고 설명한다.³¹⁾ 리만 (Hugo Riemann, 1849-1919) 또한 자신의 『베토벤 이후의 음악사』 (*Geschichte der Musik seit Beethoven* (1800-1900), 1901)에서 음악문화와 기악의 양식 면에서 베토벤을 그 출발점으로 삼고 있다.³²⁾ 그럼에도 베토벤은, 빈악파의 경우와 유사하게, 여전히 하이든, 모차

28) Assmann, 위의 책, 560. 인용문 속 원어는 정확한 의미를 위해 원문대조 후 첨가하였다.

29) 옥스포드 음악사 시리즈 중 『비엔나 시대』 (*The Viennese Period*, 1904)의 저자 해도우(William Henry Hadow, 1859-1937)는 ‘빈악파’에 하이든, 모차르트, 베토벤 그리고 슈베르트를 포함하고 있다. 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 『서양음악학』 14/3(2011), 73 참조.

30) 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 81.

31) Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München: Piper, c1998), 563.

르트와 함께 빈 고전주의 작곡가 대열에 서 있다.

빈악파와 거의 같은 의미로 무분별하게 베토벤에게 사용되는 빈 고전주의(Wiener Klassik)는 훨씬 더 문제가 많다. 무엇보다 '빈 고전주의' 표현이 빈이 아닌 라이프치히(Leipzig)에서 만들어졌다는 것도 흥미롭다.³³⁾ 당시 라이프치히는 출판업뿐 아니라, 악보와 음악사 총서 작업이 한창이었고, 극장문화도 발전해 있었다. 특히 라이프치히 『일반음악신문』(*Allgemeine musikalische Zeitung*)과 그 편집장 로흐리츠(Friedrich Rochlitz, 1769-1842)의 영향을 간과할 수 없다.³⁴⁾ 1808년 라이하르트(Johann Freidrich Reichardt, 1752-1814)는 삼인방을 “세 명의 진정한 해학가(Humorist)”라고 불렀으며, 1810년 호프만은 베토벤 《심포니 5번》의 평에 세 작곡가 음악을 소개하면서 그들이 “동일한 낭만 정신을 호흡한다.”라고 평했다.³⁵⁾ ‘해학가’나 ‘낭만 정신’이 이의 없이 세 명 모두에게 그야말로 ‘동일하게’ 부합하는 설명인지는 의문스럽다. 무엇보다 호프만의 비평은 ‘낭만’의 베토벤에 초점 맞춘 내용이지만, 무슨 이유로 혹은 굳이 하이든과 모차르트의 음악을 ‘묶어서’ 낭만 정신을 피력해야만 했는지 질문을 던져본다면 삼인방의 결속은 느슨해질 수밖에 없다.

19세기 초의 음악 흐름이 18세기 음악의 연장선 혹은 심지어는 “하나의 시기”로 봐야 한다는 일부 학자들의 주장에도³⁶⁾ 정치사회와 음악문화의 지각변동에서 분명 18세기와 차이를 보인다. 그렇기에 18세기 빈 고전주의 맥락에서 베토벤을 언급하면, 그의 중후반 음악의 이해와 해석의 폭이 좁아지게 된다. 물론 시기적으로 그의 초기는 하이든과 모차르트의 동시대이지만, 실제 그의 음악적 토대에는 하이든보다 본 시절 스승 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)의 영향이 먼저였고,³⁷⁾ 하이든과 모차르트 후기 작품을 존중했지만, 그가 이미 빈에서 활동을 시작했을 때는 빈

32) 총 4부로 구성되어 있다. 1부는 “베토벤의 죽음까지” (베토벤, 슈베르트, 베버), 2부는 “슈만-멘델스존의 시대,” 3부는 “바그나리스트의 시대,” 4부는 “다음 세대”이다. 주대창, “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로,” 65 참조.

33) 퀴스터(Konrad Küster)는 세 작곡가 모두 빈 태생이 아닌 점, 소위 ‘빈의 색채’가 음악에서 묻어나지 않는다는 점, 그리고 실제로 세 사람이 개인적으로 밀접한 연결고리를 형성하지 않는 점 등을 들어 표현에 대한 학계의 비판을 소개하고 있다. Konrad Küster, “Die Sinfonien,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 59-60.

34) 로흐리츠는 베토벤 ‘추종자’이기도 했거니와 그의 잡지에 모차르트를 비롯하여 베토벤 작품에 대한 평을 자주 언급했다. 모차르트와 베토벤 모두 라이프치히를 방문한 적이 있으며, 이 두 작곡가의 음악적 인상은 라이프치히에 소위 ‘음악의 도시 빈’의 아우라를 남기는 데 일조했다.

35) Martin Geck, “Beethoven und seine Welt,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 12.

36) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 모노폴리, 2018), 36 재인용.

고전주의와 다른 길을 모색하고 있을 때였다.

아도르노는 베토벤의 창작 첫 시기에 이미 낭만의 요소가 강하게 등장한다고 주장했다.³⁸⁾ 또한 베토벤이 빈에 정착한 때, 그의 음악적 색깔을 드러내기 시작한 것은 작품번호(Opus)와 무관하지 않다. 빈 시절 이전의 작품에는 대부분 WoO(‘작품번호 없는 작품’ Werk ohne Opus)를 사용하였고, Opus를 직접 부여하면서 스스로 자신의 창작 가운데서도 ‘작품’을 구별하였다.³⁹⁾ 분명 이 시점은 이전 시대와 음악적으로 차이를 이룬다. 1793/4년 작곡, 1795년 빈에서 처음 출판된 《피아노 3중주 op.1》은 이미 화성 전개와 전조에서 시대에 이례적이었다.⁴⁰⁾ 베토벤의 조성 사용방식이 하이든, 모차르트와 구별하는 중요한 음악적 코드라는 점은 아도르노에 의해서도 강조되고 있다.

베토벤을 이해하는 것은 **조성**을 이해하는 것이다. 조성은 ‘재료(Material)’로서 그의 음악의 근원에 놓여 있을 뿐만 아니라 그의 원리이고, 그의 본질이다. 그의 음악은 조성의 비밀을 명백하게 말하고 있으며, 조성과 더불어 설정된 제한들은 그가 설정한 제한들이고 - 동시에 그의 창조력의 추진력이다.⁴¹⁾

베토벤 창작의 ‘새로운 길’을 1800년경으로 보는 음악학자들의 견해는 크게 다르지 않다. 하일리겐슈타트 유서 같은 자전적 요소의 영향도 명확해 보이지만, 이미 op.1을 출판할 때부터 베토벤의 작곡 경향은 남달랐다. 시민사회의 성장으로 실내악 장르가 가져왔던 사회적 기능을 점차 잃어

37) 본 연구에서 논의를 확장하지 않겠지만 네페는 빈 고전주의 이전 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 음악에 몰두했고, 베토벤 역시 네페의 지도로 요한 제바스티안 바흐와 엠마누엘 바흐의 음악에 집중했다. 젊은 베토벤의 음악에 자극을 준 것은 다른 관점에서 보면 명성 있던 하이든 음악이 아니라 네페와 엠마누엘 바흐의 음악일 가능성도 있다. Jan Philipp Sprick, “C.P.E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op.77,” in *C.P.E. Bach und Hamburg - Generationenfolgen in der Musik*, hrsg. von Tobias Janz, Kathrin Kirsch and Ivana Rentsch (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017), 225-229 참조.

38) Theodor W. Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 문병호, 김방현 옮김 (서울:세창출판사, 2014), 154.

39) 이로써 Opus를 가진 작품은, 니콜라스 쿡의 표현을 빌려, “음악 박물관”이 되고, 정전 혹은 레퍼토리가 되었지만, WoO의 작품이 관심의 대상에서 사라지는 아이러니한 현상이 발생했다. Nicholas Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 장호연 옮김 (곰출판, 2016), 47. 이 현상은 오늘날 베토벤 음악연구의 문제점이기도 하지만, 다른 한편에서 베토벤이 Opus를 달고 자신의 작품을 작곡, 수정하며 마지막 출판까지 꼼꼼하게 신경을 쓴 것은 음악적 혹은 예술적 의도 외의 다른 의도도 존재한다.

40) Ares Rolf, “Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009), 455 참조.

41) Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 100.

가고 있는 시점에 오히려 베토벤은 실내악 장르에 집중했다. 동시에 악보 출판으로 이어진 그의 실내악 창작 열정은, 다분히 어려워지긴 했지만, 한편으로 여흥의 실내악 장르와 구별되는 음악을 증명했다.

마누엘(Roland Manuel, 1891-1966)과 타그린(Nadia Tagrine, 1917-2003)이 나는 대답에서 마누엘은 고전과 낭만 시대의 구분은 작곡가의 의지에 달려있다고 말한다.⁴²⁾ 마누엘의 주장을 근거로 그리고 30대의 베토벤을 생각해 본다면, 그의 음악창작 의지가 어디로 향하고 있었는지 혹은 이미 어디로 향했었는지 살펴보는 것은 중요하다. 18세기 혹은 19세기 시대의 구분이 필요한 것이 아니라 이미 작곡가가 음악을 통해 표현하고자 하는 바에 주목해야 한다고 해석할 수 있다. 나아가 마누엘은 베토벤을 “발톱을 드러내지 않은 새끼 사자”로 표현하고 있는데⁴³⁾ 이는 결국 그의 ‘스승’이라고 일컫는 빈의 하이든이나 잠시 수학했던 살리에리와의 음악적 견해가 이미 달랐음을 의미한다.

물론 그의 음악이 하이든이나 모차르트가 썼던 음악 언어와 형식에서 완전히 벗어났다고 할 수 없다. 분명 성악작품의 특징이나 기악 형식은 고전 경향과 유사하다. 고전과 낭만을 오가는 베토벤 음악에 대해 마누엘과 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955)는 서로 다른 의견을 내세운다. 오네게르는 베토벤을 고전과 음악가로 받아들이면서 타의에 의해 낭만파가 되었다고 설전을 펼친다. 흥미로운 사실은 이 와중에도 오네게르는 “비극적이고 저주받은 베토벤의 이미지, 대중화된 그 이미지를 버려야 한다고 주장한다.⁴⁴⁾ 도대체 베토벤의 대중화된 이미지가 무엇인가? 고전이든 낭만이든 베토벤에게 씌운 고착된 대중적 이미지는 어느 입장이든 적잖이 폐해를 일으킨다.

베토벤 말년의 작품은 일반적으로 알려진 바와 달리 의외로 흑평이 많다. 미완성의 인상을 줄 때가 많았고, 아도르노의 말에 따르면 “정도에서 벗어난 유별난 음악”이 되기도 “휴지와 갑작스러운 불연속성”이 나타나기도 한다.⁴⁵⁾ 하지만 청력 상실과 외부 세계로부터의 단절로 창작된 베토벤 음악을 오히려 아도르노는 현실에 저항하는 음악으로 해석한다.⁴⁶⁾ 쿡(Nicholas Cook, 1950)은 베

42) Roland Manuel, 『음악의 기쁨 (上)』, 이세진 옮김 (서울: 북노마트, 2016), 639.

43) Manuel, 『음악의 기쁨 (上)』, 645.

44) 오네게르는 베토벤이 하이든이나 모차르트가 유지했던 고전의 규칙적 형식을 다소 거칠게 그리고 규칙에서 벗어나서 다루고 있지만 그 나름대로 형식에 충실했다고 주장한다. Manuel, 위의 책, 559-660.

45) Edward W. Said, 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문학과 예술』, 장호연 옮김 (서울: 마티, 2012), 32-33 재인용.

46) 아도르노는 그의 글 마지막에 베토벤의 음악이 “형상이 없는 음악”이기에 탈신화화 된다고 말한다. 아이러니하게도 그가 베토벤에 관해 서술한 내용은, “탈신화이면서도 동시에 신화”라고 전형적인 그의 서술 표현을 빌

토벤 후기 몇몇 작품을, 예를 들어 《심포니 9번》이나 《hammerklavier 소나타》, 무명의 젊은 작곡가가 소개했다면 무시당하고 비판받았을 것이라고 설명한다. 다시 말하면 후기 작품의 순전히 음악적인 특징 때문에 베토벤이 위대한 작곡가로 평가받은 것이 아니라 그가 겪고 있는 신체적 한계로 인해 청중이 “그의 음악에 온 감정을 쏟아 부었다”는 것이다.⁴⁷⁾

빈 고전주의는 베토벤 사후에 만들어진 범주이다. 1801년 19세기를 시작하는 이때 베토벤은 서른한 살이었다. 1792년 빈에 정착하기 시작한 시점을 기준으로 삼더라도 22년간의 본 시절은 간과할 수 없는 세월이다. 이 시기 여러 스승으로부터 배운 베토벤의 음악교육이 당연히 무용지물이 지 않음에도 그의 초창기 음악연구는, 35년 동안 빈에서 탄생한 작품의 연구와 비교해 볼 때 눈에 띄게 부족하다. 베토벤 본 시절의 음악연구는 베토벤과 빈 고전주의를 재조명하는데 색다른 관점을 제시해 줄 가능성이 있다. 동시에 심포니와 현악4중주, 피아노 소나타 등 기악 중심의 연구에서 벗어나 간과되었던 그의 성악과 여타 기악 작품도 여러 관점에서 다루어 보아야 한다. 베토벤의, 혹은 모차르트도 마찬가지로, 음악성이나 천재성을 신화화하는 이들은 작곡가가 얼마나 부단한 노력을 해야 했는지에 대해 애써 알고 싶어 하지 않는다. 천재와 영웅을 원하는 시대가 혹은 필요로 하는 시대가 있었을지 모르나 이제는 이러한 음악가 혹은 예술가의 신격화된 베일을 벗을 필요가 있다.

5. 나가면서

역사는 망각에 대항하여 기억을 유지하기 위해 마련된 방법의 하나였다. 과거와 현재를 이어가는 기억 속에 기록된 역사에는 왜곡된 기억도 존재하고, 왜곡된 서술도 있다. 역사서술은 어느 것 이든 기억과 시선, 생각에서 철저히 그리고 전적으로 자유로울 수 없다. 아스만의 관점에서 문자는 “진정한 지혜 대신 지혜의 허상(Schein)만을, 그리고 진정한 회상력(Erinnerungskraft) 대신 궁색한 물질적 버팀목”만을 제공한다.⁴⁸⁾ 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 또한 “문학은 파편 중의 파편이다. 즉 일어나고 이야기된 것 중에 극히 일부만 쓰였고, 기록된 것 중 극

러 언급한 것처럼, 오히려 탈신화화가 아닌 또 다른 신화의 순간을 마련한다. 이러한 주장은 아도르노의 음악 사회학 관점과 맥락을 같이 한다. Adorno, 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』, 294-295.

47) Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 39.

48) Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 185.

히 일부만 남아있다.”라고 일침을 가했다.⁴⁹⁾ 지금까지 음악사 연구는 ‘히스토리’에 집중해왔고, 기록된 것에 의존적이었으며, 일어난 것을 거시적으로 바라보지 못했다.

문학이나 미술 등 기억을 구체화할 수 있고, 전달할 수 있는 예술작품과 달리 ‘음’과 ‘시간’이라는 추상적 소재로 창작하는 음악의 경우 기억의 매체로 작용하기는 쉽지 않다. 따라서 음악연구에서 음악사는 이러한 기억을 붙잡을 수 있는 가장 필수적인 연구영역이 되었다. 음악사는 앞으로도 계속 서술되어야 한다. 다만, 음악사를 ‘다시 쓰거나’ 혹은 현재의 음악을 기록해야 하는 상황에서 서술의 문제점과 위험을 주시하고, 과거와 현재의 관계를 어떻게 설정해야 할지 고민해야 한다.

베토벤의 음악은, 역사가 주로 삼는 ‘문자’라는 매체 외에 그림(혹은 초상화), 장소, 아카이브, 악보, 조각상, 축제 등 다양한 매체를 통해 전승되었다. 무엇보다 베토벤이 음악사에서 분분한 논쟁과 고착성을 보여줬던 것은 바로 장소 ‘빈’의 영향이 컸다고 할 수 있다. 베토벤과 관련된 문자와 디지털 자료(음반 및 악보 포함) 등이 무수히 쏟아져 나오고 있는 현시점에서, 이 기억의 매체가 담고 있는 기억이 베토벤의 음악사를 제대로 기술할 수 있게 하는지 되돌아보게 한다. 베토벤 음악에 대해 ‘기억하고 싶은 것’ 혹은 ‘떠올리고 싶은 것’만 기억하고 보관한 것이 아닌지, 그 보관된 기억이 저장기억으로만 이어져 왔던 것은 아닌지 생각해 봐야 한다. 더욱이 베토벤 유년 시절의 삶과 음악은 빈 시절에 비해 연구가 미흡하고, 편중된 기존 작품해석과 역사연구에 대한 재평가도 현시점에 도전의 동기가 된다.

베토벤의 음악사는 아직도 진행 중이다. 역사서술에 정답은 없지만, 아스만이 저장기억과 기능기억을 언급했듯이, 음악사는 이 두 가지 방법의 상보적인 역할로 서술되어야 한다. 저장된 기억에 ‘활력’으로 기억이 기능해야 한다. 역으로 기능기억이 기록되면서 저장소로 고착될 수도 있다. 결국 음악사 서술 또한 고정된 역사의 연장이 아닌 생명력으로 작용하는 기억의 역사, 항시 인식되고 재생산되고 평가받을 수 있는 음악사가 되는 것이 중요하다. 물론 이 과정에서 실증주의 연구도 필요하다. 사료(史料)와 기록물, 악보 등은 여전히 음악연구와 음악사에 필요한 자원이다.

베토벤 연구의 다양한 학문적 관점이 속속 등장하고 있지만, 관심 밖에 머물러 있었던 베토벤 작품의 연구도 음악사의 새로운 장을 형성할 수 있다. 쿡에 따르면, “기보는 음악을 보존하지만 드러내는 만큼 숨기기도 한다. 그리고 특별한 패턴의 숨김과 드러냄을 통해 기보는 음악 문화를 유지하고 심지어 정의하는 데도 결정적인 역할을 한다.”⁵⁰⁾ 인류학자는 음악학자가 “악보에 무엇이 표시

49) Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, No. 512, Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 177 재인용.

50) Cook, 『음악에 관한 몇 가지 생각』, 78.

되어 있을 것”이라는⁵¹⁾ 맹목적인 믿음 때문에 실증주의적 역사가관이 많은 폐단을 만들어 냈다고 비판하지만, 쿡의 주장이나 아스만의 주장처럼 악보 또한 기억의 전달 매체로서 작용한다.

두 세기가 훌쩍 넘어서 다시금 베토벤을 바라보는 시점에서 우리가 망각하고 외면한 것들은 무엇인지 반추해봐야 한다. 악보에 담겨 있는 베토벤의 음악이 저장기억으로 담기고 있더라도 그 악보를 둘러싼 사회, 정치, 문화의 맥락이 어떻게 오늘날 기능하는지 그리고 베토벤과 그 음악이 어떻게 수용되는지 살펴보아야 한다. 2020년 베토벤 탄생 250주년을 맞이하여 개최되는 대대적인 축제나 기념행사도 단지 저장된 기억을 다시 소환하는 것에서 끝나서는 안 될 것이다. 기억하고, 회상하고, 전망하는 문화적 행위들 또한 마찬가지이다.

기술의 발전에 따른 디지털 매체들은 기억을 영구 보관해 망각의 두려움에서 벗어나게 할 것 같지만, 오히려 이러한 기술은 망각의 매체로 작용할 수도 있다. 이런 시각에서 보면 학계 일각에서 일고 있는, 베토벤 띄우기에 치중한 ‘베토벤 다시 듣기’ 혹은 ‘베토벤 다시 쓰기’는 베토벤 ‘지우기’가 될 수 있다. 통상 우리는 베토벤을 ‘기억한다’고 말한다. 이 ‘기억’이 ‘역사와 상충하지 않으려면 현재 우리가 이 기억 속에 존재해야만 한다.

검색어

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven), 알라이다 아스만(Aleida Assmann), 피에르 노라(Pierre Nora), 기억이론(Theory of Memory), 문화적 기억(Cultural Memory), 빈악파(Viennese School), 빈 고전주의(Viennese Classicism)

51) 최나영, “경험으로서의 음악사,” 『한국예술연구』 3(2011), 40.

참고문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 모노폴리, 2018.
- 윤미애. “매체와 문화적 기억.” 『독일어문화권연구』 11(2002): 38-62.
- 전진성. 『역사가 기억을 말하다』. 서울: 휴머니스트, 2005.
- 주대창. “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 - 옥스포드 음악사와 리만 음악사를 중심으로.” 『서양음악학』 14/3(2011): 63-85.
- 최나영. “경험으로서의 음악사.” 『한국예술연구』 3(2011): 35-57.
- Adorno, Theodor W. 『베토벤 음악의 철학: 단편들과 텍스트』 (*Beethoven, Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*). 문병호, 김방현 옮김. 서울: 세창출판사, 2014.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Verlag C.H. Beck, 2006.
- Assmann, Aleida. 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』 (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*). 변학수, 채연숙 옮김. 서울: 그린비, 2011.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H. Beck, 2018.
- Cook, Nicholas. 『음악에 관한 몇 가지 생각』 (*Music: A Very Short Introduction*). 장호연 옮김. 김출판, 2016.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorien Ästhetik der Musik*. Heinrichshofen: Wilhelmshaven, 1977.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, c1998.
- Elias, Norbert. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Auflag 5. Suhrkamp Verlag, 1993.
- Geck, Martin. “Beethoven und seine Welt.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegen von Sven Hiemke, 2-55. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Hiemke, Sven(Hg.). *Beethoven Handbuch*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. “»Seid Umschlungen, Millionen« Die Beethoven-Rezeption.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegeben von Sven Hiemke, 567-609. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachstums und ihrer stufenweise Entwicklung*. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846.
- Küster, Konrad. “Die Sinfonien.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegen von Sven Hiemke, 57-129. Kassel:

- Bärenreiter Verlag, 2009.
- Manuel, Roland. 『음악의 기쁨 (上)』 (*plaisir der la musique vol.1 Eléments de la musique*). 이세진 옮김. 서울: 북노마트, 2016.
- Nora, Pierre 외. 『기억의 장소 1』 (*Les lieux de momoire. La Répulique*). 김인중, 유희수 외 옮김. 파주: 나남, 2010.
- Rolf, Ares. “Kammermusik für Klavier und Streichinstrumente.” In *Beethoven Handbuch*. Herausgegeben von Sven Hiemke, 454-494. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2009.
- Said, Edward W. 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문화와 예술』 (*On late style: music and literature against the grain*). 장호연 옮김. 서울: 마티, 2012.
- Sprick, Jan Philipp. “C.P.E. Bach, Heinrich Schenker und Beethovens Klavierfantasie op.77.” In *C. P. E. Bach und Hamburg - Generationenfolgen in der Musik*. Herausgegeben von Tobias Janz, Kathrin Kirsch and Ivana Rentsch, 221-229. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.
- Stephan, Rudolf. “Wiener Schule.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bd. 9, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2034-2045. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1998.

Music History. At the Boundary of Memory and Cognition : Focusing on the Ludwig van Beethoven' s Case

Hye Eun Uh

This study aims to be engaged in the issue of Ludwig van Beethoven in music history and to discuss it in the framework of Aleida Assmann's theory of memory. The Beethoven's music is still connected with the Viennese School and Viennese Classicism, even though these musical meanings are distinguished from his tendency of composition. Instead of that, it is more convincing that the phenomenon of Beethoven's music can be described as the cultural memory, especially through the media 'space' Vienna, the financial support of the Viennese nobility, and the Haydn's and Mozart's activities in Vienna. Furthermore, it is argued that the interaction of the functional memory and the storage memory, the two important terms of Assmann's theory, can be a plausible proposition in the writing of music history.

음악사. 기억과 인식의 경계에서 - 루드비히 판 베토벤의 경우 -

우혜언

본 연구는 루드비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven)의 음악사 문제를 논의로 삼고, 그 현상을 기억이론의 맥락에서 논의하였다. 빈악파 그리고 빈 고전주의의 구성원으로 조명 받는 베토벤은 사회적으로 음악적으로 분분한 이견을 초래함에도 여전히 기존의 패러다임에 머물러 있다. 이것을 문화인류학자 알라이다 아스만(Aleida Assmann)의 기억이론을 바탕으로 살펴보고, 동시에 사회적, 음악적 관점에서 그 해석을 뒷받침하고자 하였다. 베토벤 음악은 ‘빈’이라는 특별한 장소의 문화적 기억으로 전승되었고, 빈 귀족사회의 후원과 하이든(Franz Joseph Haydn), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart)의 음악 행보가 베토벤을 더욱 18세기 고전과 연결시키는 결과를 초래했다. 나아가 음악사 서술에서 아스만이 주장한 기능기억과 저장기억의 상보작용이 음악사 서술의 해결방안이 될 수 있음을 논의하였다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

음악사 서술에 나타난 베토벤 상의 고찰

- 수용 관점을 중심으로 -

주대창(광주교육대학교, 교수)

1. 들어가면서

음악은 탄생 시대의 사회를 수용 배경으로 지니고 있다. 그런데 사회는 시대에 따라 변하기 마련이다. 반면 완결된 작품으로서의 음악은 그대로 있다. 음악 수용은 결국 변하는 사회 속의 청중에게서 이루어진다는 점을 감안할 때, 이미 작곡된 음악이더라도 그것이 어떻게 수용되는지에 따라 작품의 성격과 가치가 달라질 수 있다.

전체 음악사를 통틀어 보면, 베토벤은 자신의 생각을 적극적으로 음악에 넣어 작곡한 대표적인 음악가이다. 그의 의도를 살펴보면 그의 음악은 특정 시대의 청중만을 대상으로 탄생하지 않았다. 그는 자신의 음악을 당시의 청중에게 제시하여 그들에게 정신적 메시지를 전하려고 했을 뿐만 아니라, 그 일을 함으로써 이후에도 인류에게 보편적으로 유용한 음악을 만들고자 하였다.

문제는 작곡가가 작품을 완결하면 그것은 더 이상 그의 의도 안에 갇혀 있지 않게 된다는 점이다. 더구나 베토벤은 이미 세상을 떠났으므로 사후 수용층의 견해를 작곡가에게 전달하고 피드백 형태의 작품을 기대하는 통로는 막혀 있다. 그런데 시대가 바뀔에 따라 베토벤의 음악은 다르게 받아들여진다. 동일한 음악이 실제에서 다른 음악이 되어 작용하고 있는 셈이다. 이런 현상은 베토벤 생존 때부터 베토벤 음악에 대한 다의적 접근에 기반을 두고 있다. 하지만 20세기에 들어서서 베토벤을 수용하는 공통적 틀이 형성되었고, 그것은 음악의 수용사 관점에서 볼 때 그 이전 그 이후의 음악에까지 영향을 주고 있다.¹⁾

1) Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, zweite, ergänzte Neuauflage (Laaber: Laaber, 1994), 75.

본 연구는 베토벤의 음악을 받아들이는 방식이 관점 및 시대에 따라 다를 수 있음을 주지하고, 그것이 현재 국내에서 쓰이는 음악사 문헌에 어떻게 반영되어 있는지를 살펴보고자 한다. 본 연구에서 다루는 수용 관점의 형성과 변화는 다음 두 문헌에 기초한다. 하나는 에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999)의 『베토벤 수용의 역사에 대하여』(발표 1970/초판 1972, 개정판 1994)이며, 다른 하나는 힌리히센(Hans-Joachim Hinrichsen, 1952-)의 『서로 열썬아라, 수백만이어』. 그 베토벤-수용」(『베토벤 핸드북』의 마지막 장, 2009)이다. 전자는 베토벤 수용에 대한 첫 역사적 종합 연구물로서 소위 “베토벤 패러다임”을 들추어낸 핵심 연구물이다. 후자는 베토벤 수용을 생전 및 사후로 나누고, 특히 유형 형성 과정뿐만 아니라 연주, 작곡, 연구 등에 이르기까지 전체 수용 현상을 포괄하여 보여준다. 본 연구는 이러한 문헌에 기초하여 베토벤 수용사의 열개를 파악하고 학습용 음악사 문헌에 편입될 주요 사항을 정리해보고자 한다.

본 연구의 후반부에서 베토벤 수용 현황을 점검해 보는 데 활용할 음악사는 국내에 한국어로 집필되었거나 번역되어 대학 교재로 사용되는 책이다. 교재 형태의 학습서에서 베토벤을 소개하는 일은 기존의 연구 성과를 바탕으로 이루어질 수밖에 없다. 그 서술에 베토벤 수용의 문제가 어느 정도 다루어지고 있는지가 본 연구의 관심사이다. 외국에서 폭넓게 사용되는 다른 음악사 문헌도 이 관점에서 살펴볼 수 있으나, 한국어 음악사 교재라는 비교 기준에 따라 외국 교재의 경우 한국어로 번역되어 널리 쓰이고 있는 문헌만 고찰 대상에 포함시켰다. 다음에서는 먼저 베토벤 수용사에 나타난 패러다임 형성의 주된 요소를 유목화하여 정리하고, 이어서 음악사 문헌의 반영 현황을 점검하려고 한다.

2. 수용사의 현황

2.1 작품과 생애의 연결

1) 기록 문헌의 기여

음악사학계에서는 지속적으로 다양한 작곡가들의 역사적 위상을 탐구하고 그 결과를 재조명하게 된다. 그런데 음악의 발달을 추적하면서, 한 사람의 작곡가에 대하여 어떻게 접근할 것인지에 대한 표본적 예시를 베토벤에게서 찾아볼 수 있다. 소위 베토벤 패러다임²⁾이라고 하는 기준은 기

2) Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*.

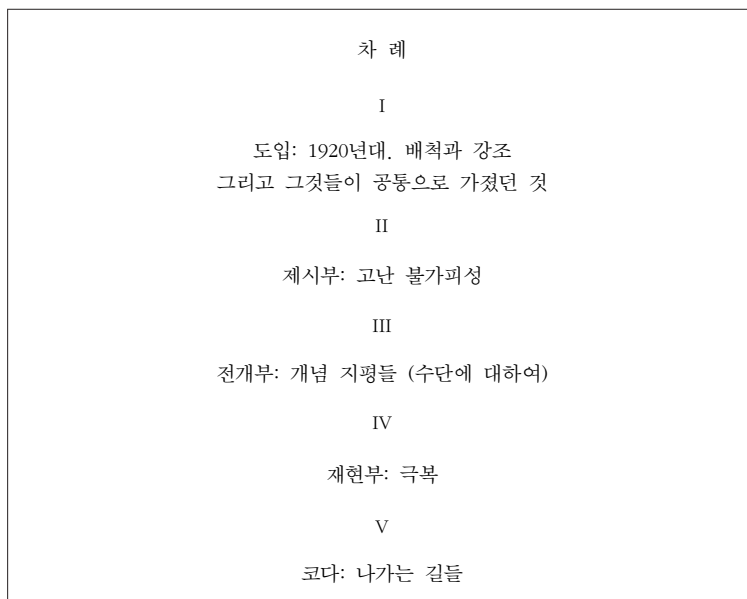
악음악의 부각과 더불어 20세기 초에 음악발달의 큰 줄기를 들여다보면서 그 방향을 잡는다.³⁾ 그리고 베토벤 음악을 통하여 음악 수용의 일반적 유형 내지 통용 개념이 형성되었다는 공공연한 견해는 에게브레히트의 문헌에서 가시화된다.⁴⁾ 하지만 그 징조는 이미 베토벤 생전 때부터 있었다. 베토벤은 당대의 수용 현상에 능동적으로 대응한 선도적 작곡가였다. 그도 그럴 것이 그전에는 음악비평과 관련된 소통의 장이 폭넓게 형성되지 못하였고, 보수적 신분 체제에서 음악가가 자신의 견해를 전면에 드러내기가 쉽지 않았다. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 예를 들자면 그의 음악에 대한 적극적 수용은 그의 사후에 이루어졌다. 하이든이나 모차르트의 경우, 음악가로서 자신의 작품에 대한 주장을 직접 표출하고 의견을 수용할 계기가 많지 않았다. 베토벤과 비교하자면 그만큼 긴밀한 지지층을 확보하지 못하였고 따라서 기능적 음악가에 더 가까웠다. 베토벤의 경우, 예술 음악에 대한 지극한 자존감으로 당대의 선진적 음악 취향에 답하고 또 그것을 이끈 것은 그를 음악사에서 특별한 인물, 즉 영웅으로 형상화하게 했다.

베토벤 수용사에 대한 본격적 연구의 장을 펼친 에게브레히트의 1970년대 문헌은 그 구조에서 이미 작곡가의 영웅적 면모를 반영한다. 그 차례를 보면 다음의 (표 1)과 같다. 거기에서 베토벤 수용은 하나의 예술작품(소나타)처럼 드라마틱한 흐름을 지닌 것으로 표현된다. 특히, 제시부의 '고난' 불가피성을 재현부의 '극복'에 대응시킴으로써 베토벤 수용의 현상이 일정한 주제를 기반으로 서로 연계되어 있음을 암시한다.

Revised edition (Oxford: Oxford University Press, 2009), 207-208.

3) 음악사 서술의 경우, Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)* (Berlin & Stuttgart: W. Spemann, 1901), 14; William Henry Hadow, *The Viennese Period [The Oxford History of Music, vol. V]* (Oxford: The Clarendon Press, 1904), 83.

4) Eggebrecht, 위의 책, 24-26.



(표1) 『베토벤 수용의 역사에 대하여』의 차례 구성

실제로 에게브레히트 및 힌리히센이 추적한 바에 의하면 베토벤 음악과 관련하여 수용 상수(Konstante) 및 수용 유형(Topos)들이 형성되어 있다. 수용 상수는 이제 거의 변함없이 반복적으로 고려되는 핵심 요소로서의 개념을 일컫고, 수용 유형이라고 함은 정착된, 더 이상 따질 필요가 없게 된, 상투어의 형태로 굳어진 수용개념들이다.⁵⁾ 에게브레히트의 연구물에 드러난 대로 베토벤의 음악은 곧 그의 삶과 불가분의 관계에 놓여 있다. 그의 사람됨을 그의 음악에 전이시켜 음악적 의미를 도출하는 방식으로 그의 음악을 이해하는 모양새이다.

대중적 가십거리에 준할 수 있는 베토벤의 인생 이야기가 작품 이해에 의미형성 요소로서 자리 잡은 데는 베토벤의 기록물이 중요한 기여를 했다. 이를테면 베토벤 사후, 『하일리겐슈타트 유서』와 ‘불멸의 연인에게 보내는 편지가 일반에게 공개되면서 (『일반음악신문』 1827년), 소위 수요자의 작품 외적 ‘알 권리’가 충족되었다. 또한 그의 편지와 대화공책, 나아가 초상화들도 그러한 방향의 수용에 나름의 역할을 수행하였다. 그런데 그것들은 음악이해의 방향을 통합시키기는커녕 오히려 각양각색의 자의적 음악이해에 불을 지피는 결과를 낳았다. 막연한 베토벤 상에 실체를 주려는 노력은 베토벤의 인생을 추적하는 작업으로 이어졌다. 물론 여기에 분석적 작업의 동참으로 베토벤 패러다임을 향한 길이 놓였으며, 이에 대해서는 다음 절에서 논의될 것이다.

5) Eggebrecht, 위의 책, 34.

베토벤 수용에서 관찰되는, 기록 문헌의 역할이라는 이 특이점은, 작품과 생애가 밀접하게 ‘묶여 있다’는 자연적 전제에서 생성되었다고 보는 것보다, 음악의 이해를 위하여 그렇게 ‘묶어야 한다’라는 의도적 고려에서 나타났다고 보는 편이 더 설득적이다. 베토벤 이전의 그 어떤 작곡가에 대해서도 작곡자의 생애를 이처럼 작품 이해의 한 축으로 포함시킨 적이 없었다. 이것은 음악 수용사에서 음악 작품이 기능이나 기술의 범위를 넘어서서 그것을 생산한 인간을 만나게 하는 계기가 되었다.

베토벤 수용에서, 작곡가의 인생 이야기가 작곡가의 작품으로 연결되게 한 독보적 전기 작업이 있다. 하나는 롤랑(Romain Rolland, 1866-1944)의 『베토벤의 생애』(1903)라는 작은 전기이다. 이 책에서 뽑어내는 베토벤 이미지는 이후 대중적 베토벤 상의 근간을 이루었고, 그의 음악 역시 자주 같은 눈높이에서 이해되었다. 윤리적 탁월성을 바탕으로 한 영웅적 베토벤은 그의 음악에서도 고통-투쟁-극복의 구도를 일반화시키는 데 큰 몫을 하였다. 또 하나의 결정적 작업은 세이어(Alexander Wheelock Thayer, 1817-1897)의 『베토벤의 생애』이다. 이 연구의 뒷부분은 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)이 편집하여 1907-1908년 독일어로 출판하였다. 이후 크레비엘(Henry Edward Krehbiel, 1854-1923)의 정리 및 편집을 거쳐 1921년 미국에서 영어판이 나왔다.⁶⁾ 이후 포브스(Elliot Forbes, 1917-2006)의 편집을 거쳐 그것의 개정본이 1967년에 나오으로써 이 거대한 프로젝트는 일단락되었다. 베토벤 연구에서 이 문헌을 넘어서는 결정적 추가 자료는 아직 발견되지 않고 있다.

이 책들 외에도 맑스(Adolph Bernhard Marx, 전2권 1859, 제2판 1863), 싰들러(Anton Schndler, 1840, 제2판 1845, 제3판 1860), 리즐러(Walter Riezler, 1936, 개정판 1951) 등의 전기가 나름의 역할을 수행하였다. 하지만 베토벤 음악의 수용 범위에 미친 영향을 감안하면 앞에서 언급한 두 문헌이 독보적이다. 롤랑의 책은 작곡가 문헌 중 그 발행 부수에서 전 세계적으로 유례를 찾아보기 어려울 정도이며(1963년 독일어판 10만 5천쇄~10만 9천쇄 발행), 100주년 기념해에 맞춰 저자가 쓴 서문에서 “그는 우리에게 삶과 죽음을 가르친다.”라고 맺을 정도로 베토벤에 열광한다.⁷⁾ 세이어의 책은 달하우스가 『루트비히 판 베토벤과 그의 시대』(1987)에서 그러한 종합적 전기 작품을 꿈꾸는 것이 이제 “순진한 유토피아”라고 할 정도로 기록 중심의 객관성을 인정받는다.⁸⁾ 이러한 문헌들이 없었더라도 베토벤 수용의 길이 지금처럼 열려있을 것인가에

6) *Thayer's Life of Beethoven*, revised and edited by Elliot Forbes (Princeton: Princeton University Press, 1970), iv; Hans-Joachim Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen.’ Die Beethoven-Rezeption,” in *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke (Kassel: Bärenreiter, 2009), 602.

7) Romain Rolland, *Ludwig van Beethoven*, übersetzt von L. Langnese-Hug (Zürich: Rotapfel, 1963), 10.

대한 대답은 자명해 보인다.

2) 기념행사의 기여

베토벤 기념해들은 인간과 음악, 즉 생애와 작품을 연결시키는 또 하나의 핵심 계기를 제공한다. 주지하다시피 베토벤 탄생 또는 서거 100주년이나 200주년은 이미 존재하는 베토벤 음악의 객관적 데이터에 아무 영향을 미치지 않는다. 그런데 기념해를 통해 베토벤의 음악이 집중적으로 조명되고 해석의 지평들이 다양하게 열리면서 그의 음악은 새로운 생명력을 얻는다. 실제로 베토벤의 음악이 그런 행사를 통해 또 하나의 다른 모습으로 다가오게 되었다. 이것은 베토벤 연구를 통해 그의 음악이 빛을 발한다는 면과 더불어, 그의 유명세가 그러한 기회를 만들었다는 면을 모두 지니고 있다.

베토벤 탄생 100주년인 1870년의 각종 베토벤 관련 연주회에서 중기 작품이 그의 표준적 음악으로 주요 레퍼토리를 형성하였다.⁹⁾ 또한 베토벤의 후기 작품인 《장엄미사》와 《제9번 교향곡》이 주목을 받았다. 난해하고 거북하기까지 한 대규모 작품이 기념해라는 음악 외적 요인에 의해 수용되기 시작한 것이다. 물론 이 두 작품의 성격이 대규모 공공 연주회의 취지에 잘 어울린다는 점을 고려하더라도, 위대한 작곡가의 탄생 100주년이라는 정서적 또는 문화적 요인이 없었다면 적극적 수용의 계기가 얼른 나타나지 않았을 수 있다. 베토벤의 후기 피아노 작품들도 100주년 기념해 이후 빌로(Hans vom Bülow, 1830-1894)에 의해 공개 연주회에 적극적으로 묶여 나타난다. 드레스덴의 비평가 반크(Carl Banck, 1771-1842)가 “청중에 대한 무자비성”이라고 할 만큼 당시에 청중의 음악적 이해는 아직 뒤쳐져 있었다.¹⁰⁾

1927년은 베토벤 서거 100주년 기념해로서 또 하나의 기점을 만든다. 이 해는 에게브레히트가 『베토벤 수용의 역사에 대하여』에서 당시 젊은 작곡가들의 반응 및 슈미트(Arnold Schmitz, 1893-1980)의 『낭만적 베토벤상』(1927)을 들어 베토벤 수용에 대한 반성적 성찰의 지점으로 주목한 해이다.¹¹⁾ 제1차 세계대전 이후의 독일 상황과 관련된 것으로서 베토벤 음악의 남용 내지 오용에 대한 경계이다. 이를테면 할름(August Halm)은 베토벤을 내세우는 대규모 기념 연주회에 대하여 “짐 싸게 하고, 자리 잡게 하고, 떨게 하고, 흔들리게 하는 것에 사람들은 이제 지

8) Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (Laaber: Laaber, 1987), 7.

9) Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen.’ Die Beethoven-Rezeption,” 582.

10) Hinrichsen, 위의 책, 583.

11) Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 20-21.

쳤다.”라고 비판한다.¹²⁾ 또한 슈미츠(Arnold Schmitz, 1893-1980)는 이전의 해석학적 접근에 의한 베토벤 미화를 경계하는 『낭만적 베토벤 상』을 같은 해에 펴낸다.¹³⁾ 젊은 세대의 음악가들(바일, 크세네크, 라벨 등) 역시 선동적 베토벤 우상화에 반대한다.

베토벤 패러다임은 베토벤 탄생 200주년을 맞으면서 그 한계와 대안 모색으로 이어진다. 에게브레히트의 연구는 그 대표적 예인데, 베토벤에 대한 수용사가 “이념 비판적 항거와 문화 산업적 합리화”로 갈라서지 않고 공통의 근원을 주목하도록 주문한다.¹⁴⁾ 이것은, 한 편으로 베토벤 음악이 음악외적 또는 음악내적 의미추구의 한 쪽에 갇히지 않도록 안내하며, 다른 한 편으로 베토벤 음악의 수용 폭을 넓히기 위한 창조적 베토벤 탐구를 건언한다. 특히 후자의 경우, 선동적 베토벤 수용에 반대하면서도 그에 대한 존경을 접할 수 없었던 당시의 신세대 작곡가들(예: 카켈, 영화 《루드비히 판》; 슈톡하우젠, 《오푸스 1970》 등)의 행보를 떠올리게 한다.

2.2 작품 의미에 대한 조명

1) 미학적 관점

음악의 모습이 달라지는 것은 일차적으로 음악에 대한 작곡가의 생각이 달라지기 때문일 것이다. 음악의 중차대한 역할을 그 누구보다도 더 강력하게 의식하고 표방한 베토벤은 그 표본적 예에 속한다. 베토벤 패러다임을 이야기한 괴어(Lydia Goehr, 1960-)나,¹⁵⁾ ‘베토벤 이후의 음악사’를 제시한 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)¹⁶⁾ 역시 그 두드러진 예가 베토벤을 중심으로 나타났다고 보았다. 그런데 그것은 그의 음악이 청중에게 그렇게 비취지면서 그리고 다시 비취지게 만들면서 비로소 모습을 드러내게 되었다는 점에서 결국 수용의 문제이다. 베토벤 음악에 대한 다양한 견해들은 에게브레히트가 “결국 하나의 공통적 수용역사의 뿌리”¹⁷⁾를 갖고 있다고 본 것처럼 기본적으로 일정한 구도를 형성한다. 그리고 이 기본 구도는 베토벤 이후의 음악에 적용될 뿐만 아니라,

12) August Halm, *Beethoven* (Leipzig: Max Hesse, 1927), 53; Hinrichsen, 위의 책, 592.

13) Arnold Schmitz, *Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik* (Berlin:Dümmeler, 1927).

14) Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 22; Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen’, Die Beethoven-Rezeption”, 605.

15) Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, revised edition (Oxford: Oxford university press, 2007), 207-208.

16) Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin & Stuttgart: W. Spemann, 1901.

17) Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen.’ Die Beethoven-Rezeption,” 2009, 604.

그 이전의 음악에 대한 수용에서도 힘을 발휘한다.¹⁸⁾ 이것은 예술 개념의 정립에 따른 음악미학의 잣대가 그 개념의 출현 시대를 불문하고 전체 음악에 통용되는 것과 유사하다. 말하자면, 낭만적 음악미학에 대한 사고는 19세기의 특정 음악에만 적용되는 것이 아니라 청취자의 선택에 따라 18세기 또는 20세기 음악 작품에도 쓰일 수 있다.

베토벤 음악의 수용에 대한 논란은 내용 함유물을 우선할 것인지, 아니면 음악의 구조를 우선할 것인지를 기본도식으로 나타난다.¹⁹⁾ 이것은 베토벤 생애에 대한 관심과 그의 작품 분석이 지닌 각각의 성격 차이를 말해주기도 한다. 나이가 그 입장 차이에 따라, 베토벤 음악으로 세상에 유익한 무엇인가를 어필하여야 한다는 의무감을 느끼거나, 베토벤 음악을 있는 그대로의 음악으로 받아들여야 한다는 합리성을 내세우게 한다. 이 문제는 자신의 음악이 수용되는 현상과 더불어 살아가는 19세기 이후의 작곡가, 직접적으로 베토벤 계열의 예술 음악을 표방하는 음악가의 원초적 문제이며, 또한 음악을 받아들이는 청취자의 현실적 문제이기도 하다. 다른 말로 하자면, 그것은 괴어가 표현 바대로 “민중을 위한 예술”(art for the people)과 “예술 그 자체를 위한 예술”(art for art's sake)의 관계이기도 하다.²⁰⁾

베토벤 음악의 수용에서 이 두 축은 초기부터 존재해 왔다. 알려진 바대로 베토벤 수용사에서 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)과 맑스(Adolph Bernhard Marx, 1795-1866)의 역할은 지대하다. 베토벤 음악에 대하여 1814년 호프만이 내놓은 비평과²¹⁾, 1824년 맑스가 내놓은 기사는²²⁾ 베토벤 수용에서 다른 갈래의 원천을 형성하면서도 서로 맞닿아 있다. 두 갈래 모두 베토벤의 음악이 뛰어나다는 데는 이견이 없다. 다만 그 근거의 제시에서 약간의 차이를 보인다. 말하자면 베토벤 음악을 일종의 예술종교로 이끄는 방향은 동일하나, 전자는 ‘낭만’을 후지는 ‘관념’을 내세운다. 베토벤은 생전에 이미 표명된 이 둘의 견해를 접하였다. 그는 지인

18) Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 75.

19) Klaus Kropfinger, “Beethoven, Ludwig van,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Bd. 2, herausgegeben von Ludwig Finscher, zweite Ausgabe (Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1999), Sp. 910; Hinrichsen, 604..

20) Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 211.

21) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven,” in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12 (1810), Nr. 40, Sp. 630-642 u. Nr. 41, Sp. 652-659.

22) Adolph Bernhard Marx, “Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache,” in *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1824, Nr. 19, 165-168; Nr. 20, 173-176; Nr. 21, 181-184. [당시 지면에는 필자 이름이 밝혀져 있지 않다.]

을 통해 전해 받은 호프만의 수용관점에 대해서 1820년 3월 23일 편지에서 포괄적으로 동의하며 감사의 뜻을 표했²³⁾, 맑스의 『베를린일반음악신문』 기고문에 대해서 베를린에 있는 출판업자 슬레징거(Adolph Martin Schlesinger, 1769-1838)에게 보내는 1825년 7월 19일 편지에서 심지어 매우 고무적이었으며 그러한 비평 작업이 지속되기를 바랐다.

“매우 기쁘게 나는 일반베를린음악신문²⁴⁾이 동봉된 6월 24일자 당신의 서신을 받았습니다. 앞으로도 그렇게 받아볼 수 있도록 해주시기를 부탁드립니다. 쪽 훑어볼 때 몇 개의 기고문이 눈에 띄었습니다. 나는 그것이 총명한 맑스 씨의 기고문이라는 것을 바로 알아차렸습니다. 나는 그가 예술 영역에서 지고하고 참된 것(das Höhere u. Wahre)을 점점 더 많이 들춰내는 일을 지속적으로 해 주기를 바랍니다. 그러한 작업은 단순한 음절 계산(das bloße Silbenzählen)이나 하는 일을 점점 떨쳐낼 수 있을 것입니다.”²⁵⁾

호프만이나 맑스가 제기한 두 관점은 모두 관습적, 또는 당시의 기준에서 대중적 베토벤 수용에 이의를 제기하는 방향에서 있다. 베토벤 음악이 쉽게 이해되지 않는다는 견해에, 그 음악이 기괴하다는 주장에 대한 합리적 반박으로 보인다. 얼른 ‘이해되지 않는’ 베토벤을 차츰 ‘이해되는’ 베토벤으로 만드는 작업이었던 셈이다. 그런데 이해에는 의미가 동반되어야 한다. 호프만은 ‘낭만’이라는 개념으로 음악의 성스러움 또는 심오함을 내세운다. 그의 소설들(『크라이슬러리아나』 *Kreiseriana*), 『수고양이 무어의 인생관』 *Lebens-Ansichten des Katers Murr* 등)이 베토벤의 음악을 대상으로 하고 있음은 주지의 사실이다. 인간의 내면적인 것을 음악적으로 표현했다는 호프만의 주장은 심오한 음악의 의미를 이해할 수 없는 청취자의 나약성을 지적한다.

맑스는 한 걸음 더 나아가 베토벤 음악이 저절로 인간에게 작용하는 것이 아니라 열심히 배워서 그 의미를 깨우쳐야 한다고 본다. 그러므로 베토벤 음악의 수용은 “지적 엘리트의 전문 영역”²⁶⁾이 된다. 수요-공급의 구도에서 보면, 쉬운 음악이 아닌 어려운 음악이 나올 수밖에 없는 구조이다. 놓인 과제는 심오한 의미를 알아볼 수 있도록 음악적 표현 방법을 이해해야 하는 일이고,

23) Ludwig van Beethoven, *Beethovens Sämtliche Briefe*, kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer (Berlin & Leipzig: Schuster und Loeffler, 1908), 88.

24) 원래의 명칭은 『베를린일반음악신문』 (Berliner allgemeine musikalische Zeitung)인데 베토벤이 “베를린 음악신문” 앞에 ‘일반’을 붙였다. 라이프치히의 『일반음악신문』 과 구별을 쉽게 하려는 의도에서 나온 것일 수 있다.

25) Beethoven-Haus Bonn, Digital Archives(www.beethoven.de).

26) Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen,” *Die Beethoven-Rezeption*, 571.

그것은 해당 음악 작품이 지닌 음들의 복합적 형상을 파악하는 일이다. 따라서 음악적 함유물을 잡아내는 분석 작업은 필수적이며, 그 분석 결과에 따라 ‘관념’이라는 음악의 내재적 의미가 이해 가능한 상태에 이른다.

맑스가 염두에 둔 관념의 의미는 복합적이다. 바우어(Bauer)에 따르면 그것은 크게 세 가지 범주로 이해된다. 첫째, 철학적 용어로서 무엇보다 예술에서 절대적인 것을 체험하는 것, 둘째, 개별 예술 작품의 특정 내용으로서 음악적으로 표현되고 해석될 수 있는 것, 셋째, 형식적 구조 개념으로서 ‘음악적 아이디어’에 상응하는 것이다.²⁷⁾ 맑스의 분석적 베토벤 수용은 이후 음악적 구조 중심의 음악 수용, 소위 베토벤 패러다임의 근간을 형성하지만 그 출발점이자 귀결점은 음악의 함의, 즉 정신적 가치인 셈이다. 앞에서 언급한 관념의 의미에서, 셋째 것이 둘째 것을 거치고, 둘째 것이 첫째 것으로 연결되면서 심오하고 고상한, 19세기 용어에 따르자면 ‘낭만적’ 음악의 전형이 나타난다. 독립적 작곡가로서 음악적 신념에 따라 스스로 예술 음악을 개척해가는 음악가상으로 자리매김하는 ‘베토벤 패러다임’ 역시 ‘미학적 신념’이라는 사고에 기반을 둔다.²⁸⁾

2) 수용의 역사성

베토벤의 기악음악을 순수한 음악 내지 자율적 음악이라고 여기는 것은 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904) 계열의 미학적 해석으로 집약된다. 그런데 베토벤 음악은 그러한 형식주의 미학에 기반을 둔 것이 아니었다. 그의 음악을 보는 관점이 그의 사후에 그의 음악을 그렇게 자리 잡게 했다고 볼 수 있다. 그러므로 어떤 특정적 음악 수용 관점이 베토벤 음악의 긍정적 모습을 개척해 줄 수는 있어도 그것이 베토벤 음악의 유일한 모습이라고 보기는 어렵다. 이 점에서 힌리히센은 그동안 동의어로 사용되어온 ‘작용’과 ‘수용’을 구별해본다.²⁹⁾ 작용의 역사에서 베토벤 음악은 그 자체의 객관적 대상이 되며, 그것은 자체적으로 과급의 길을 열어간다. 이에 비하여 수용의 역사에서 베토벤 음악은 수용자의 의식적 선택에 따라 그 의미가 가시화된다. 앞에서 살펴본 내용성과 형식성과 대한 논쟁도 결국은 수용과 작용 사이의 초점 이동에 따른 것일 수 있다.

이 논점은 베토벤 음악 및 그것에 준하는 예술음악의 수용을 논하는 핵심 쟁점으로 자리매김하였다. 음악이 무엇을 드러내느냐 또는 음악의 내용이 무엇인가를 제쳐놓은 그 어떤 시도도

27) Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos* (Stuttgart-Weimar: Metzler, 1992), 78.

28) Goehr, 207-208.

29) Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen,” *Die Beethoven-Rezeption*, 606.

음악의 이해를 이끌기 어렵기 때문이다. 이 문제에서 독일어 단어의 묘미가 갈림길을 만든다. 이것은 무엇보다 베토벤이 독일어권에서 활동했고 또한 독일어권에서 그를 위대한 음악가로 각인시켰다는 것과 관련이 있다. 즉, 음악의 ‘내용’(인할트 *Inhalt*)과 ‘내용 함유물’(게할트 *Gehalt*)의 차이이다. 독일어 어의사전(*Duden*)에 따르면, 인할트는 들어있는 것 또는 표현된 것을 의미하고, 게할트는 사고적 내용, 말하자면 정신적 또는 아이디어적인 가치를 말한다. 본 연구에서 내용과 내용 함유물로 구분한 것도 그러한 뉘앙스의 차이 때문이다. 내용(인할트)이 없는 작품은 존재하지 않으므로, 작용은 일차적으로 그것에 의할 것이다. 그런데 내용 함유물(게할트)을 무엇으로 볼 것인지는 다분히 수용의 관점이다.

음악내적 의미에 치중한 한슬릭의 표현을 빌리면 “음악의 ‘내용’은 음으로 울리며 움직이는 형식들이다.”³⁰⁾ 상식 수준에서 보아도 음악에 내용이 없다고 하면 그것은 음악이 아닐 것이다. 한슬릭은 음악의 내용이 음악외적인 것이 아닌 음악내적인 것, 즉 음들의 동적 구조성이라고 보았던 것이다. 그런데 따라오는 질문은 그 내용으로 무엇을 표현하느냐일 것이며, 그에 대한 대답으로 음악 작품의 내용 함유물(게할트)을 제시할 수밖에 없다. 한슬릭 역시 음악 작품의 내용 함유물을 정신적인 것으로 보았고, 그것은 맑스의 관념과 크게 다르지 않다. 감정 대신 판타지를 예술 음악의 미학적 판단 준거로 내세우는 것도 위인 음악적 재료가 드러내는 내용 함유물이 정신적 가치에 있음을 방증한다.³¹⁾

그렇다면 베토벤 음악이 내용 함유물을 지니고 있다는 데는 거의 이견이 없어 보인다. 이제 그것의 의미가 무엇인지, 다르게 말하면 그것을 어떻게 해석하여 활용할 것인지가 남아있다. 베토벤 음악의 내용 함유물, 즉 그 관념은 고정된 형태로 작품에 담겨있으므로 그것을 계속 들춰내고 강조하여야 할까? 아니면 그것의 의미가 수용자에 따라 다르게 나타날 수 있으므로 그것을 어떤 의미로 받아들여 왔는지 또는 앞으로 받아들여야 할지를 밝혀야 할까? 따지고 보면 맑스의 노력은 사실 베토벤 음악의 내용 함유물의 수용을 촉진하기 위함이었다. 내용 함유물이 목적이 아니라 그것의 폭넓은 활용을 목표로 내세운 셈이다. 베토벤에 대한 그의 평가는 다분히 교육적이고 선도적이다.

“그의 선행자들인 바흐와 헨델, 하이든과 모차르트가 기악음악에서 훌륭한 것을 보여주었지만, 그들의 중심적 작용은 기악음악에서가 아니라 교회음악과 오페라에서 이루어졌다. 베토벤은 순수한 음악을 완결하

30) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, siebzehnte Auflage (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971), 69.

31) Hanslick, 위의 책, 8-9.

여 들춰 보이는 자신의 소명을 수행하였다. 그는 음들의 단순한 울림과 변화적 분위기의 나열을 넘어서, 음악을 완전하고 심리적으로 정리된 삶의 형상으로 그리고 특정 관념들의 구현으로 작업하였고, 그것에 그러한 능력을 부여하였다.”³²⁾

“순수한 음악”, “소명”, “정리된 삶” 등의 가치 지향적 키워드들은 당연히 “단순한 울림”, “변화적 분위기의 나열” 등을 배척한다. 그러므로 심오한 베토벤 음악의 수용은 결국 음악의 내용 함유물을 제거하는 것이 아니라 그것을 바탕으로 성립한다. 호프만의 사고가 맑스로 이어졌다는 것을 감안하면, 음악외적 사항을 음악에 담아 수용하는 것이 역설적이게도 음악내적 의미의 형성에 기여한다는 점이 드러난다. 이를테면 호프만은 베토벤 5번 교향곡에 대한 비평에서 하이든과 모차르트, 특히 베토벤이 새로운 기악음악으로 독립적 예술음악을 가능하게 하였다고 평하면서 음악이 함유한 ‘기분’(Gemüt)을 화려한 문학적 수사로서 설명한다.

“베토벤의 기악도 엄청나고 측량할 수 없는 왕국을 우리에게 열어 준다. 이글거리는 광선이 이 왕국의 깊은 밤을 비추면, 우리는 위아래로 꿈틀대며 다가오는 거대한 그림자가 점점 더 밀착되어 우리를 휩싸는 것을 알게 되고, 그것이 우리 안의 모든 것을 없애버리지만 무한한 동경만은 남는다. 그 동경 속에서 환호하는 음으로 솟아오르는 모든 즐거움은 가라앉고 꺼진다. 사랑, 희망, 기쁨을 갉아먹지만 파괴하지 않는 이 고통 속에서만이 우리의 가슴을 모든 열정과 함께 가득 찬 화음이 폭발해버리려고 하나 우리는 계속 살고, 유쾌하게 영혼을 볼 수 있다.”³³⁾

그럼에도 불구하고 베토벤 수용에 통일된 수용 모형을 투입하는 것은 비합리적인 면이 있다. 힌리히센의 지적대로 “특정 작품들에서 얻은 미학적 경험을 베토벤의 전체 음악에 적용하는 메커니즘들의 복잡성”³⁴⁾은 베토벤 유산의 활용을 제어하는 결과를 낳을 수 있기 때문이다. 이를테면 ‘심오한’ 베토벤은 ‘가벼운’ 베토벤과 전혀 관련을 가질 수 없을 것이며, 소위 표준화한 작품들만이, 그리고 그것을 추인하는 미학적 판단 잣대만이 베토벤 음악의 수용에 효과적이라고 말하는 것은 현 시점에서 무리이다.

베토벤의 선구적 발걸음이 ‘베토벤 패러다임’으로 자리를 잡게 된 것은 이렇게 19세기 유

32) Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*, vierte Aufl., erster Theil, Berlin: Otto Janke, [zweite Aufl. 1863] 1884, 84.

33) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, “Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven”, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), Nr. 40, Sp. 633. 홍정수 역, 한독음악학회 편, 『음악미학텍스트』, 부산: 세종출판사, 1998, 202.

34) Hinrichsen, “‘Seid umschlungen, Millionen,’ Die Beethoven-Rezeption,” 574.

럽 사회의 음악예술 수용 방식에 따른 결과이다. 베토벤 음악의 이중성에 대한 토로는 역사 철학적 관점을 적용해보려던 아도르노(Theodor Adorno)에게도 난제를 만든다. 비록 그는 베토벤 탄생 200주년 직전에 타계했지만, 그 시점에 이르기까지 그가 고민한 베토벤 신화라는 굴레는 해체의 대상이자 창조의 발판이어야 했다. “베토벤의 후기 작품은 강력한 고전주의 작곡가가 자체적 원칙에서의 현혹에 대항하는 봉기이다.”³⁵⁾ 베토벤의 후기 작품을 후기 양식이라는 틀에 가둘 수 없음을 직시한 그의 접근은 베토벤 패러다임에 따른 수용 현황에 적극적 성찰을 유도한다.

3. 음악사 서술에서의 반영

3.1 점검의 기준

베토벤을 접하게 하는 통로로서의 음악사 문헌은 이후에도 보편적인 베토벤 수용을 이끌 수밖에 없다. 특히, 베토벤 수용의 역사성을 문화적으로 감지하기 어려운 한국의 실정에서 음악사 교재는 연주, 해석, 활용 등 베토벤과 관련한 다양한 음악활동의 기반을 제공한다. 앞에서 살펴본 바와 같이 베토벤 수용은 같은 뿌리의 내용성과 형식성이라는 이중적 조명을 받아왔다. 그리고 그것은 베토벤 패러다임으로 굳어졌다. 즉, 자율적 예술음악의 관점에서 작품을 분석적으로 파악하여 해당 음악의 질적 우수성을 들춰내고, 그것을 다시 작곡가의 내적 의도와 결부시킴으로써 그 위대성에 근거를 부여하려는 추세를 정착시켰다.

다음에서는 위에서 살펴본 베토벤 수용의 주요 요소가 한국의 음악사 문헌에 어떻게 반영되어 있는가를 살펴보고자 한다. 이를 위하여 앞에서 유목화한 대로 다음과 같은 준거들을 사용하려고 한다. 베토벤 생애와 작품의 연결, 기념해의 언급, 미학적 관점. 그리고 수용의 역사성이 그것들이다. 앞의 두 가지는 작곡가의 삶에 관한 것이며, 뒤의 두 가지는 작품의 의미에 대한 조명으로 대별할 수 있다(표 2) 참조).

35) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd. 7, hrsg. von Gretel Adorno & Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 442; Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen,” *Die Beethoven-Rezeption*, 594.

기준		해당 사항
작곡가의 삶	• 생애와 작품의 연결	- 생애와 작품의 관련성을 들춰내는가?
	• 기념해의 언급	- 대규모 이벤트인 기념해를 언급하고 있는가?
작품의 의미	• 미학적 관점	- 음악 해석에 대한 미학적 견해를 소개하고 있는가?
	• 수용의 역사성	- 수용 패러다임의 형성 및 변천에 대해 다루고 있는가?

(표2) 베토벤 수용 서술의 기준 설정

3.2 서술 현황

베토벤을 다루는 한국어 버전의 음악사 문헌은 그 수에서 매우 제한적이다. 특히, 현재 대학의 음악사 강의 교재로 쓰이는 책은 아래의 네 가지가 그 중심을 이룬다. 이 음악사 문헌은 일반인을 대상으로 집필된 것은 아니지만, 그 내용 전개를 보면 한국의 실정에서 통용되는 베토벤 수용을 잘 드러낸다.

문헌	저자(역자)	특징
새 들으며 배우는 서양음악사 2 [이하: '새들배']	허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선	<ul style="list-style-type: none"> •고전 시대의 개관에 이어 주요 음악 분야(성악, 실내악, 오케스트라)를 개별 장으로 설정하여 서술함. •베토벤은 고전시대 작곡가로 분류되고, 각 장르 발달의 소개에서 베토벤을 함께 다룸.
그라우트의 서양음악사 제7판(하) [이하: '그라우트']	Donald J. Grout, Claude Palisca, L. Peter Burkholder(번역: 민은기, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원)	<ul style="list-style-type: none"> •19세기를 하나의 부로 설정하고, 그 아래의 '혁명과 변화'라는 장에서 베토벤을 조명함. •고전시대는 18세기로 귀속되고, 베토벤을 다른 고전시대 작곡가들과 구별하여 다룸.
개정판 두길 서양음악사 2. 고전에서 20세기까지 [이하: '두길']	홍정수, 김미옥, 오희숙	<ul style="list-style-type: none"> •고전시대를 하나의 장으로 설정하고, 그 안에 개관 및 장르, 양식, 작곡가 등을 하위 장으로 구분하여 서술함. •베토벤은 거의 모든 하위 장에서 언급되며, 이와 별도로 하이든, 모차르트, 베토벤을 각각 구분하여 소개함.
서양음악사 19세기 음악 [이하: '19세기']	김용환	<ul style="list-style-type: none"> •시대 개관에 이어 주요 음악 분야(기악음악, 오페라와 음악극, 리트와 합창음악)를 나눠 서술함. •베토벤은 19세기 작곡가로 분류되고, 각 음악분야의 주요 작곡가로 소개되거나 장르 설명 안에서 언급됨.

(표3) 음악사 문헌

1) 작곡가의 삶

(1) 생애와 작품의 연결

음악가로서 베토벤의 위대성은 기본적으로 그의 주요 작품에 의지한다. 그의 음악적 성취 결과물이 뛰어나므로 그를 음악사의 중요 인물로 부각시킨다. 그런데 앞에서 살펴본 것처럼 베토벤 음악의 수용은 그의 생애에 대한 탐구와 특정 성격에 대한 조명을 동반했다. 고찰 대상으로 삼은 음악사 문헌에서도 당연히 그의 삶을 다루고 있다. 그 소개 양상을 점검해 본 결과, 부분적으로 생애와 작품을 연결 짓고 있음을 알 수 있었다. 대부분 작품 탄생 배경과 관련하여 언급하고 있으며, 작곡가의 말을 빌려 작품의 취지를 소개하기도 한다(표 4) 참조).

문헌	횟수	내용	특징
새들베	5	<ul style="list-style-type: none"> • 편지 '불멸의 연인에게'와 연가곡 《먼 곳의 연인에게》 • 세익스피어 '폭풍' 언급과 피아노 소나타 《폭풍》 • 프랑스 혁명에 대한 긍정적 이해와 《영웅 교향곡》 • 운명 동기와 《운명 교향곡》 • 역경 의식과 교향곡 창작 공백 	<ul style="list-style-type: none"> - 앞의 두 가지는 '듣기' 해설 - 뒤의 세 가지는 '음악외적 사고의 도입'이라는 소재목 안에서
그라우트	4	<ul style="list-style-type: none"> • 청각 상실의 위기와 심오한 작품의 창작 • 운명 극복의 의지에 대한 토로와 교향곡 5번 • 후기 삶의 환경과 작품 창작 현황(정치적 성향 작품 창작 위축, 대규모 공적 작품 《장엄 미사》와 교향곡 9번) • 독립적 작곡가로서의 삶과 예술적 자아의 구현(경험과 감정이 표현된 작품 창작) 	<ul style="list-style-type: none"> - 생애 소개 부분에서 - 중기의 교향곡 작품 소개에서 - '후기 환경'에서 - '베토벤의 구심점'이라는 종합적 평가에서
두길	1	<ul style="list-style-type: none"> • 예술가로서 운명적 고난 극복의 결심과 지속적 도전(작품 창작) 	<ul style="list-style-type: none"> - 직접적 작품 연결은 없고 작곡가로서의 지속적 활동을 드러내는 원문 소개
19세기	12	<ul style="list-style-type: none"> • 나폴레옹에 대한 흠모와 교향곡 3번 • 베토벤의 투쟁적 모습과 교향곡 5번 • 자연에 대한 긍정적 표현과 6번 교향곡 • 생의 기쁨과 7번 교향곡 • 이성 교제와 왕성한 창작력(주요 작품 탄생) • 루돌프 대공과 삼중협주곡 • 새로운 길에 대한 언급과 중기 피아노 소나타 • 루돌프 대공과 《고별 소나타》 • 청각상실의 위기+작품성공과 중기 현악사중주 • 곡의 난이도에 대한 언급과 현악사중주 op. 59 • 곡의 수용층에 대한 언급과 현악사중주 op. 95 • 루돌프 대공과 《대공 트리오》 	<ul style="list-style-type: none"> - 전반적으로 작품을 소개하면서 해당 음악에 얽힌 일화 또는 작곡가 상황에 대하여 언급

(표4) 생애와 작품의 관련성에 대한 소개

생애와 작품을 연결하는 현황을 보면 각 문헌의 특징이 잘 드러난다. ‘새들베’는 책 제목이 안내하고 있듯이 ‘들으며 배우는’ 음악사 공부를 지향하기 때문에 ‘듣기’ 해설 부분이 있고, 이를 위한 별도의 악보집을 갖추고 있다. 그래서 문헌 본문의 ‘듣기’라는 박스에서 작곡가 생애와 작품 소개가 일부 얽혀 나타난다. 나머지는 베토벤 음악이 추구하는 ‘음악외적 사고’를 소개하는 예로 제시된다.

‘그라우트’ 음악사는 다양한 관점에서 생애와 작품을 연결시킨다. 먼저, 작곡가의 생애를 개괄적으로 소개할 때 청각상실의 위기라는 삶의 상황이 독특한 깊이의 작품 창작으로 이어졌다고 서술한다. 이러한 유형의 서술은 단편적으로 나타난다. 같은 곳에서 작곡가가 자신감에 차서 사회 계층의 틀에 굴하지 않았던 점, 사랑에 빠졌으나 결혼을 이루지 못한 점 등을 언급할 때는 작품 관련 내용이 빠져 있다. 다음으로 중기의 교향곡에 대한 설명에서 운명 극복의 의지를 언급하고 있으며, 또한 후기 삶의 환경이 공적인 대규모 작품의 창작을 제한했다고 설명한다. 나아가 베토벤 음악의 의의를 종합적으로 정리할 때, 독립적 작곡가로서 베토벤의 경험과 감정이 작품에 담길 수 있었다고 언급한다.

‘두길’ 음악사는 생애와 작품의 연결에서 가장 절제적인 모습을 보인다. 어느 곳에서도 그러한 연결을 시도하지 않고 있다. 음악의 발달 역사를 음악으로 설명해내는 입장을 가장 견고히 유지한다. 이러한 접근은 베토벤 수용사에서 소위 “세탁 수용”³⁶⁾으로 드러나며, 작품의 구조성에 의한 질적 접근으로 베토벤 음악을 이해하게 한다. 단 한 곳에서, 자료 제시의 형태로 하일리겐슈타트 유서의 일부를 인용하고 있는데, 그곳에 인생의 문제와 창작의 문제가 결부되어 나타난다. 이마저도 그것에 대한 음악사 집필자의 해설은 없고, 원문 번역만 소개한다.

‘19세기’ 음악사는 베토벤의 생애와 작품을 가장 적극적으로 연결시킨다. 19세기의 일반적 사항에 대한 안내 부분을 제외하면, 서술 자체가 음악 작품의 해설 형태를 취하고 있다. 작품 해설에서 유명한 작품에 얽힌 이야기가 자연스럽게 베토벤의 생애 관련 사항으로 접목된다. 이 접근은 다음에서 논의할 작품 의미 수용에서 작품의 형식성과 내용 함유성을 결부시키는 대표적 경향에 속하며, 세탁 수용에서 거리를 두려했던 베토벤 상과 상대적으로 가깝다.

36) 19세기부터 파편적으로 그러한 수용 과정이 전개되었으며, 1920년대(서거 100주년 경) 스트라빈스키의 시도를 그 정착의 본격적 예로 본다. Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen.’ Die Beethoven-Rezeption,” 600.

(2) 기념해의 언급

베토벤 수용에서 중요한 전기가 되었던 기념해에 대해서는 어느 음악사 문헌도 언급하고 있지 않다. 베토벤 음악에 대한 이해가 자연발생적인 것이 아니라 연구와 연주기획을 통해 문화적으로 형성된 것이라는 점이 아직 주목받지 못하고 있는 실정이다.

2) 작품의 의미

(1) 미학적 관점

내용미학 또는 감정미학에 대응하는 형식미학으로 기악음악의 의미에 대하여 논하는 방식은 원래 베토벤 음악에 특정한 것이 아니었다. 소위 기악음악의 형이상학이라고 일컫는 이 경향은 ‘음악적 낭만주의’를 바탕으로 깔고 나타났다. 이를테면 만하임 악파의 슈타미츠(Carl Philipp Stamitz, 1745-1801)를 음악적 표상의 하나로 언급한 장 폴(Jean Paul, 1763-1825), 일상의 언어를 벗어난 천사의 언어에 빗대어 기악음악을 설명한 박젠로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798), 인간의 목소리조차 악기로 본 티크(Ludwig Tieck, 1773-1853) 등이 베토벤 음악만을 염두에 두고 기악음악의 가치를 설파했던 것은 아닌 것으로 보인다. 베토벤 음악의 내용 함유성과 형식성에 대한 논쟁은 이보다 한슬릭의 절대음악론에 준하는, 즉 기악음악의 독립적 가치인 자율적 아름다움에 대한 이야기이다.

네 권의 베토벤 음악 소개에 나타난 미학적 관점을 보면 작품의 구조성에 대한 평가를 음악적 의미의 수용에 우선적으로 연결시키고 있다. 따라서 기본적으로 음악 분석의 차원에서 베토벤 음악을 소개한다. 그것은 원래 맑스 및 리만을 통해 형성된 구조적 의미 도출의 노력에서 비롯되었다. 말하자면 이들 음악사 문헌의 미학적 입장은 20세기 초 베토벤 수용사를 그대로 이어가는 것과 다를 바 없다. 그리고 해당 교재로 음악사를 접하면 베토벤 음악의 이해에서 그러한 접근은 최선의 것으로 받아들여질 수밖에 없다.

하지만 상식적 관점에서, 그것은 소수 전문가 집단에 국한된 수용 방식이다. 즉, 세밀한 음악 용어를 모르거나 분석적 접근에 익숙하지 않은 일반 청중은 작품이 주는 다양한 이미지를 떠올리면서 음악을 수용할 수 있다. 음악의 발달에서 베토벤 음악도 당시에 충분히 그러했음을 짐작할 수 있다. 그런데 음악사 문헌에서는 그러한 접근을 대부분 매우 절제하여 소개한다. 베토벤 당시의 수용사에서 어쩔 수 없이 불거진 일부 사항들에 한정하여 언급하고 있다. 그 현황을 정리하면 (표 5)와 같다.

문헌	횟수	내용	특징
새들배	4	<ul style="list-style-type: none"> •의지적 성격 강화, 음악외적 상상력 촉발, 강도 높은 진지함과 무게감 •관습을 벗어난 걱정 표현 •정신적 내용을 음악화하려는 강한 집념, 기악작품에 제시된 음악외적 메모(op. 132) •음악외적 사고의 도입 	<ul style="list-style-type: none"> - 앞의 두 가지는 피아노음악 소개 - '음악외적 사고의 도입'을 소재목으로 제시
그라우트	4	<ul style="list-style-type: none"> •경이로움, 기술만이 아니라 아이디어의 명료함과 심오함, 가슴에 대고 말할 •드라마로서의 음악, 삶의 투쟁, 경험과 느낌, 저항하고 투쟁하여 승리 •도전, 투쟁, 최후의 승리 •마법의 현상, 매혹적인 풍경과 환영, 영적인 소리 	<ul style="list-style-type: none"> - 첫째 것은 베토벤 즉흥연주에 대한 당시의 기록 소개 - '드라마로서의 음악'을 소재목으로 제시 - 3번 교향곡 해설을 예시 - 호프만의 평론, 작곡가와 연주가의 위상 소개
두길	2	<ul style="list-style-type: none"> •측량할 수 없는 왕국, 무한한 동경, 유쾌한 영혼 등 •기악작품에 제시된 음악외적 메모(op. 132) 	<ul style="list-style-type: none"> - 5번 교향곡에 대한 호프만의 비평문 소개 - 후기 현악사중주 소개
19세기	3	<ul style="list-style-type: none"> •엄청나고 측량할 수 없는 왕국, 무한한 동경 •개인적이고 주관적인 표현세계, 삶의 고통이나 불운에 대한 신비적 해결 •기악작품에 제시된 음악외적 메모(op. 132) 	<ul style="list-style-type: none"> - 첫째 것은 5번 교향곡에 대한 호프만의 비평문 소개 - 뒤의 두 가지는 현악사중주 설명에서

(표5) 음악외적 내용에 대한 소개

음악외적 내용에 의한 작품 각인 효과는 음악사 문헌에서 큰 지면을 할애하여 서술하고 있는 음악내적 구조성에 의한 것보다 더 강하다. 이를테면 베토벤의 5번 교향곡을 그 동기와 주제 또는 화성의 발전에 의해 기억하기보다, “측량할 수 없는 왕국”, “무한한 동경”, “유쾌한 영혼” 등으로 더 쉽고 유용하게 받아들일 수 있다. 일면, 분석적 접근에 의하지 않은 음악 이해는 막연히 추측하는 것에 불과하므로 해당 작품의 핵심에 다가가지 못한다고 볼 수는 있다. 그러나 음악 분석으로 해당 작품의 의미를 안내하는 것이 객관성을 유지하고 있다고 하여, 음악외적 사항을 연계시키는 음악 해석이 주관적이라고 평가절하하기는 이르다. 그것이 베토벤 생존 때부터 해당 음악을 이해하는 주요 요소로 작용하였고, 그 현상은 지금까지 이어지고 있기 때문이다.

음악 이해는 기본적으로 청취자의 소관이다. 다시 말하면 음악을 듣고 그것에 내재한 또

는 그것을 통해 형성된 의미를 청취자의 경험에 포함시키는 일이다. 베토벤 음악도 청취자에게 전해지는 순간 결국 교육적 재료의 하나이고, 그것을 어떤 관점에서 수용할 것인지는 베토벤의 의사와 별개로 결정될 수 있다. 이러한 미학적 갈래를 복미권에서 “관련주의”(referentialism)와 “표현주의”(expressionism), 그리고 “형식주의”(formalism) 또는 “절대주의”(absolutism)로 분류하기도 한다.³⁷⁾ 이것들은 후자의 방향으로 음악적 표현 내용이 추상화되는 양상을 보인다. 음악 외적 사항과 관련시켜 음악을 감상한다는 관련주의와, 형식적 구조성을 음악적 표현 내용의 본질로 여긴 형식주의 사이에, 예술이 구체적인 것을 넘어서 내면적 상징을 나타낸다는 표현주의가 위치한다. 이러한 분류는 특히 음악교육 분야에서 음악 감상교육의 미학적 근거로 자주 논의된다.

교재의 형태로 집필된 음악사에서 베토벤 음악을 설명할 때 그것은 곧 음악교육 활동이 된다. 그런데 음악사 교재는 다양한 시대와 갈래의 음악 출현을 요약하여 전하는 문헌인 만큼, 열린 음악적 안목을 제공하는 서술의 객관성을 유지하여야 한다. 즉, 특정 관점을 내세울 수도 있지만, 그것이 어떤 미학적 관점에서 제기된 것인지를 소개할 필요가 있다, 그렇지 않으면 독자는 자연스럽게 해석과 사실을 혼동하거나 수용 왜곡을 겪게 될 것이다.

(2) 수용의 역사성

음악의 발달을 추적하는 문헌에서 음악 수용사의 언급은 일견 부차적 문제로 보일 수 있다. 음악 창작과 음악 수용은 현상적으로 같은 것이 아니기 때문이다. 하지만 음악 향유의 관점에서 보면 실체적 음악은 음악 작품의 악보나 음향이 아니라 수용자가 획득한 음악 이해이다. 즉, 들어오는 데이터는 같을지라도 그것을 받아들인 결과가 다양할 수 있다. 그러므로 음악사 문헌에서 베토벤 음악이 어떻게 수용되어 왔는지에 대하여 언급하면 그만큼 음악의 변화를 잘 안내할 수 있다.

고찰 대상의 음악사 문헌에 나타난 베토벤 수용에 대한 언급을 추적해 보면 (표 6)과 같다.

37) Harold F. Abeles, Charles R. Hoffer and Robert H. Klotman, *Foundation of Music Education*, second edition (Belmont: Thomson Schirmer, 1995), 70-73.

문헌	횟수	내용	특징
새들배	4	<ul style="list-style-type: none"> 장르의 성격이 공공연주회용으로 변화 대표적 교향곡 작곡가 정신적 청취의 전형으로서 사회 교육적 위상 확보 바이올린 협주곡의 연주 및 수용 	<ul style="list-style-type: none"> 현악사중주의 실험적 양식 소개 교향곡 작곡가의 입지 소개
그라우트	6	<ul style="list-style-type: none"> 음악에 대한 청중의 새로운 가치 규정 2세기 동안 클래식 음악의 전형으로 받아들여지는 베토벤 이후 세대에 새로운 길 제공 및 사려 깊은 음악 청취 요구 기악음악에 대한 청중의 기대 전환 후대 작곡가의 모델 베토벤 영웅주의, 전기 작가와 역사가에 의한 신화 제거, 음악의 중심인물로 받아들여짐 	<ul style="list-style-type: none"> 작곡가 소개 셋째 것에 대해 '수용'이라는 소재목 사용 '베토벤의 구심점'이라는 제목 아래 수용 역사 소개
두길	4	<ul style="list-style-type: none"> 고전음악의 완결, 낭만적 음악의 선구 영웅으로 추앙받음 전설적이고 신화적 성격 후대 심포니의 모델 	<ul style="list-style-type: none"> 하이든, 모차르트, 베토벤의 비교 설명 클링거의 베토벤 조각상 소개 및 프로베테우스 언급
19세기	4	<ul style="list-style-type: none"> 베토벤 이후 음악가 지위의 변화 전문 연주자 집단의 탄생에 기여 거의 모든 작곡가가 그의 그늘에서 벗어나지 못함 피아노 소나타의 공공 연주회 레퍼토리에 클라라 슈만과 리스트가 기여함 	<ul style="list-style-type: none"> 부제목 '궁정 음악가에서 인류의 천재로' 사용 기술적 난이도와 방대한 범위 언급 탈하우스 인용: 베토벤이라는 '항성을 맴도는 행성'

(표6) 베토벤 수용에 대한 소개

전체를 조망해보면 국내 저자들의 음악사는 대체적으로 비슷한 논조를 보인다. 원론적 수준의 베토벤 수용사를 언급하고 있다. 베토벤이 이후 음악가의 모델이 되었다는 것이며, 그 핵심 장르로 교향곡을 들고 있다. 이들 문헌에서는 베토벤의 위상을 내세우면서도 베토벤 패러다임의 소개나 그것의 형성과정에 대한 언급이 상당히 절제되어 있다. 그러한 면이 있었다는 정도의 언급에 머물고 있다.

'새들배' 음악사의 경우 베토벤을 특별한 작곡가로 내세우는 데 상대적으로 소극적이다. 이에 비하여 '그라우트' 음악사는 베토벤 패러다임을 적극적으로 내세우는 대표적 음악사 문헌이다. '수용'이라는 소재목을 내세우고 있을 뿐 아니라, '혁명과 변화'라는 장을 마감하면서³⁸⁾ '베토벤의 구심점(Beethoven's Centrality)'이라는 종합 정리를 이후의 음악 발달과 연계하여 서술한다.

이 상황은 헨리히센이 베토벤 수용사의 연구에서 언급한 미국 음악학계의 기여를 떠올리

38) 국내 번역본은 제7판(2006)을 사용하여 이 장이 제23장에 해당하나, 제9판(2014)에서는 이 장이 제24장으로 설정되어 있다. 그 앞의 18세기 음악에서 '계몽주의 시대의 음악 취향과 양식'이라는 장이 추가되었기 때문이다. 이것은 이전 세기의 음악에 대해서도 수용사 측면을 보강한 것으로 볼 수 있다.

게 한다. 그는 “변함없이 꼭 움켜지고 있으면서 자주 충분히 두루 살피지 못한 ‘베토벤 패러다임’ 권력의 불편함은 20세기 초 나름의 비판적 자극 덕분에 대두된 그 순수 구조 분석적 방법론의 퇴조를 최근에 이끌었다.”³⁹⁾고 진단한다. 그럼에도 불구하고 ‘그라우트’ 음악사는 베토벤 패러다임을 수그러들게 하지는 않는다.⁴⁰⁾ 이것은 베토벤이 후대 작곡가들의 모델인 이유를 설명하면서 어쩔 수 없이 베토벤 패러다임을 중심에 놓고 있기 때문이다.⁴¹⁾

베토벤 패러다임을 벗어난 수용사에 대한 소개는 앞에서 살펴본 학습용 음악사 문헌에 아직 제대로 반영되어 있지 않다. 이 현상은 현재 통용되고 있는 음악사 문헌이 베토벤 사후 1세기 동안의 작업으로 설정한 ‘하나의’ 베토벤 상을 여전히 추종하고 있으며, 베토벤의 현실적 수용 역사를 아직 제대로 반영하고 있지 못함을 짐작하게 한다. 그래서 베토벤 생전부터 있어왔던 풍부한 관점들이 오히려 사라지고 베토벤 패러다임에만 눈길이 가게 한다.

4. 나가면서

앞에서 살펴본 바와 같이 주요 음악사 문헌에 나타난 베토벤 상은 획일적이다. 그리고 그 이면에 있는 또는 그와 다른 관점은 자취를 감추었다. 베토벤 패러다임을 위주로 베토벤을 소개하더라도 그 패러다임 형성의 과정이 전혀 드러나지 않는다. 특히, 그 패러다임이 초기부터 존재했던 것이 아니라 후대에 정착된 것임을 전혀 언급하지 않고 있을 뿐만 아니라, 그것의 제한점에 대해서도 탐구하고 있다. 음악사 서술에서 이 틀을 그대로 사용하다 보니 그 이전의 음악가에 대해서도 그러한 방식을 적용한다. 이를테면 바흐조차 베토벤 패러다임의 영향력에서 자유롭지 못하다.

대학의 학습용 음악사 문헌은 음악학계의 보편적 연구 성과를 수록한다. 또한 독자의 대부분이 음악 연주기를 지망하는 사람들임을 염두에 두어야 한다. 이러한 사정을 고려하더라도 한국에서 음악대학생들이 만나는 음악사 문헌은 베토벤을 거의 하나의 방향에서만 조명하고 있음을 부인하기 어렵다. 역사는 객관적으로 존재하는 것이 아니라 다양한 관점에서 기술되는 것이라고 보면, 현재의 음악사 문헌이 베토벤 수용의 폭을 제한하고 있는 셈이다. 이 부분을 어떻게 보완할 것

39) Hinrichsen, “Seid umschlungen, Millionen,’ Die Beethoven-Rezeption,” 604.

40) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, seventh edition; 『그라우트의 서양음악사』 제7판(하), 민은기 외 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 42.

41) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 위의 책, 47.

인지가 한국 음악학계의 한 과제일 것이다.

이러한 관점에서 방법론적 사례로 다음과 같은 것을 제안하고자 한다. 첫째, 작곡가를 조명할 때, 베토벤이 어떻게 음악가의 전형이 되었는지를, 그리고 몰랑, 세이어, 리만 등의 문헌을 함께 언급하여야 장차 베토벤 패러다임을 넘어선 베토벤 수용이 가능할 것이다. 특히 베토벤의 탄생이나 서거를 기념하는 대규모 행사와 베토벤 패러다임이 연계되어 있음을 밝힘으로써 이후의 수용 방향과 수용 방식의 결정에 참고하게 할 수 있다. 둘째, 작품을 조명할 때, 호프만 외에 맑스의 베토벤 부흥 노력이 베토벤과 그의 동시대인, 그리고 이후 세대들에게 하나의 이정표를 만들었다는 것, 리만의 음악 조명 방식이 이후 음악사 서술의 주요 패턴으로 작용하였다는 것을 주요 정보로 제공해 볼 수 있다. 무엇보다 작품의 분석을 통한 구조적 의미를 음악 수용의 기본 모델로 정착하게 한 음악가가 베토벤이며, 그것이 미학적 논쟁에 의해 정착되었음을 안내할 필요가 있다. 음악사 문헌이 변천하는 음악의 새로움뿐만 아니라 그것의 수용 관점을 지속적 피드백의 형태로 다룬다면, 포스트모더니즘과 더불어 포스트휴머니즘 또는 트랜스휴머니즘을 맞이하는 시대에 더 적절한 음악 교육을 기대할 수 있을 것이다.

주지하건대 베토벤 음악이 마치 사물처럼 역사 속에 영속적으로 자리 잡고 있을 수는 없다. 그것은 전문 음악가든 또는 일반 청취자든 수용 주체로서의 권한을 제대로 누리지 못하게 하는 측면을 지니고 있다. 베토벤 음악이 막 세상에 나왔을 때처럼 열린 관점에서 이 음악을 따져볼 필요가 있다. 심지어 베토벤조차도 당시의 수용 상황에 대해 피드백을 멈추지 않았다. 그렇다면 음악 문화의 지평이 더욱 넓어진 오늘날, 베토벤 수용사를 그대로 들춰내어 다양한 수용 줄기들이 뻗어 나가게 하는 것이 필요하다. 이제 베토벤 탄생 250주년을 맞는다. 이미 가공되어 굳어진 베토벤이 아닌, 생생하게 살아있는 생명체로서의 베토벤을 만나는 것은 어려운 일인가? 음악사 문헌에서 이러한 측면이 보장되기를 바라는 것은 지나친 기대인가?

검색어

베토벤(Beethoven), 베토벤 패러다임(Beethoven paradigm), 19세기 음악사(music history in the 19th century), 음악 수용사(music reception history)

참고문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 주대창. “20세기 초 음악사 문헌의 베토벤 조명 -옥스포드 음악사 및 리만 음악사를 중심으로-”. 『서양음악학』 제14-3호, 2011. 63-85.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사』. 서울: 나남출판, 2006.
- Abeles, Harold F., Charles R. Hoffer and Robert H. Klotman, *Foundation of Music Education*. Second edition. Belmont: Thomson Schirmer, 1995.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Bd. 7. Hrsg. von Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Bauer, Elisabeth Eleonore. *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart-Weimar, 1992.
- Beethoven, Ludwig van. *Beethovens Sämtliche Briefe*. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Berlin & Leipzig: Schuster und Loeffler, 1908.
- Beethoven-Haus Bonn, *Digital Archives* (www.beethoven.de).
- Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1987.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Zweite, ergänzte Neuauflage. Laaber: Laaber, 1994.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Revised edition. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Grout, Donald J.; Palisca, Claude V.; Burkholder, J. Peter. 『그라우트의 서양음악사』. 제7판(하). 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Halm, August. *Beethoven*. Leipzig: Max Hesse, 1927.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. Siebzehnte Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. “Seid umschlungen, Millionen’, Die Beethoven-Rezeption”. In *Beethoven Handbuch*. Herausgegeben von Sven Hiemke, 567-609. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. “Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven.” In *Allgemeine musikalische Zeitung*, 12 (1810), Nr. 40: Sp. 630-642, Nr. 41: Sp. 652-659.
- Kropfinger, Klaus. “Beethoven, Ludwig van.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil Bd. 2, herausgegeben von Ludwig Finscher. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1999.
- Marx, Adolph Bernhard. “Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache.” In

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (1824) Nr. 19: 165-168, Nr. 20: 173-176, Nr. 21: 181-184.

Marx, Adolph Bernhard. *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. Vierte Aufl. Erster Theil. Berlin: Otto Janke, [zweite Aufl. 1863] 1884.

Riemann, Hugo. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin und Stuttgart: W. Spemann, 1901.

Rolland, Romain. *Ludwig van Beethoven*. Übersetzt von L. Langnese-Hug. Zürich: Rotapfel, 1963.

Schmitz, Arnold. *Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik*. Berlin: Dümmler, 1927.

Thayer's Life of Beethoven. Revised and edited by Elliot Forbes. Princeton: Princeton University Press, 1970.

The Image of Beethoven in the Teaching Materials for Music History

– Focused on Receptive Perspectives –

Dae Chang Ju

Since the beginning of the twentieth century, the viewpoint on Beethoven and his music has become a paradigm for understanding art music. On the one hand, many teaching materials for music history coming into the market and being generally used at universities in South Korea deal with this kind of Beethoven, but on the other hand, they don't take notice of the developing process or of leading elements of the paradigm. The aim of this study is to extract significant factors from the dominant literature on the reception history of Beethoven and to highlight the current state of the application of those affairs in the teaching materials.

The four books of music history introduce Beethoven based on the Beethoven paradigm, but its reason and background are not explained even though it is not a natural or objective result. Applying the Beethoven paradigm without any critical comments can not function effectively in the future to open the mind understanding Beethoven's music in terms of creativity. Thus, it would be necessary to handle the reception history of Beethoven in the literature of music history for music class.

음악사 서술에 나타난 베토벤 상의 고찰 - 수용 관점을 중심으로 -

주대창

20세기에 들어서서 베토벤을 바라보는 관점은 예술 음악을 이해하는 하나의 패러다임으로 자리 매김해 왔다. 현재 통용 중인 음악사 문헌은 그러한 결과적 베토벤을 소개한다. 하지만 베토벤 상의 형성 과정이나 그것과 결부된 주요 요소들은 자주 간과된다. 본 연구는 베토벤 수용사에 관한 주요 연구물을 중심으로 수용사에 나타난 핵심 관점들을 정리하고, 그것이 현재 통용되고 있는 음악사 문헌에 어떻게 반영되어 있는지를 살펴본다.

한국의 대학에서 교재로 활용되는 네 개의 음악사 문헌에서는 전반적으로 베토벤 패러다임을 근간으로 하여 베토벤을 소개한다. 하지만 그 역사적 과정이나 관점 도출에 동원된 근거들은 거의 다루지 않고 있다. 이것은 향후 베토벤 수용의 폭과 깊이를 제한하는 장애물로 작용할 수 있다. 따라서 베토벤 수용의 전개 상황에 대해 보다 근접하여 소개하는 음악사 문헌을 기대한다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

위상상관계수와 고니오미터를 활용한 영화음악의 위치성 탐구

- 『대부3』, 『007: 퀸텀 오브 솔라스』, 『미션임파서블 5:
로그네이션』을 중심으로) -

안수환(단국대학교, 조교수)

1. 들어가면서

오늘날 영화는 그 기술의 비약적 발전에 힘입어 다양한 음향 효과를 음원에 덧입혀 관객과의 공감대 형성을 극대화하며 그 결과, 음악에 담긴 음향 정보는 현장감 있게 관객에게 전달된다. 영화에서 음악에 담긴 음향 정보는 관객의 몰입도를 크게 좌우하는데, 홀브룩(Morris Holbrook)은 다양한 음향 정보를 담은 음악이 시공간 개념을 허물며 관객의 몰입도를 높인 여러 사례를 제시한 바 있다.²⁾ 2005년 홀브룩이 앰비다이제시스(ambi-diegesis)와 메타다이제시스(metadiegesis)에 대해 논의한 이래, 스틸웰(Robynn Stilwell)은 ‘환상적인 갭’이라는 개념을 증보하며 내재와 외재의 이분법에서 탈피하였다. 2007년 스미스(Jeff Smith)는 내재와 외재 외에 ‘사이공간’(in between space)의 존재를 언급하였으며, 2010년 윈터스(Ben Winters)는 ‘엑스트라다이제시스’(extra-diegesis)³⁾를 주창하며 영화에서 음악의 위치성에 대한 논의를 삼중 세계관으로 확장하

1) 이 연구는 2019년도 단국대학교 대학연구비의 지원으로 연구되었음.

2) Morris B. Holbrook, "Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society," *Consumption, Markets and Culture* 8/2 (2005), 153-154.

3) 엑스트라다이제시스란 영화의 세계를 세 개로 나눌 때, 가장 바깥쪽에 존재하는 세계를 뜻한다. 윈터스는 내재성(Diegesis), 인트라다이제시스(Intra-diegesis) 그리고 엑스트라다이제시스의 세 단계로 위치성을 구분한다. 자세한 논의는 Ben Winters, "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space," *Music and Letters* 91/2 (2010), 224-244.

기에 이른다.⁴⁾

영화에서 음악의 위치성은 현장감을 확보하여 관객과의 감정 공유를 촉진시키고 나아가 의미를 강화하는 역할을 한다.⁵⁾ 영화제작 기술의 발달은 음향효과의 현장감과 생동감을 높였고 이는 대사나 음악에도 영향을 미쳤다. 오늘날 영화 제작에서 음악의 위치성을 보다 정교하게 설정하거나 파악할 때 사용하는 두 변수가 ‘위상상관계수’(phase correlation meter)와 ‘고니오미터’(goniometer)이다. 위상상관계수는 좌우의 스피커에서 출력되는 소리가 음성적으로 이미지를 연출할 때 그 위치가 얼마나 명료한 방향성을 갖는지를 -1과 +1 사이에서 표시한 값이며, 고니오미터는 나침반 형태의 평면 위에 중앙과 좌우의 소리에 대한 방향성을 표시하여 음원이 어느 쪽에 위치하는지 알려주는 지표이다. 두 가지 음향 변수의 조작은 영화에서 음악의 위치성 설정과 파악에 중요한 영향을 미친다. 음악의 위치성 조작은 영화 제작 기술의 발전과 함께 의식적 대상이 되었는데, 위상상관계수와 고니오미터는 교묘히 처리된 음향적 요소를 체계적으로 조망할 수 있는 지표로서 음향 분석에서 활발히 사용되고 있다. 이와 같이 학계의 위치성에 대한 논의와 영화 제작 현장에서 음향의 현장감과 생동감 제고를 위한 의식적 조작이 주요한 관심사로 부상(浮上)하고 있음에도 불구하고, 이 논문이 탐구하려는 연구주제, 즉 위상상관계수와 고니오미터를 활용한 음악의 위치성 파악을 시도한 연구는 찾아보기 힘들다.

기존에 작곡된 클래식 음악이 영화에 사용되면, 그 음악이 갖는 친밀함과 본래의 정서적 이미지로 인해 감독이 원하는 감정적 공유를 효과적으로 성취할 수 있다. 만약 영화가 한 두 곡의 클래식 음악을 인용하는 것에서 진일보하여, 교향곡 연주 실황이나 오페라 공연을 영화 속으로, 그것도 상당히 긴 시간동안 편입한다면 거기서 음악은 어떠한 기능을 수행한다고 판단할 수 있을까? 음원의 위치상 분류에 따르면 그러한 음악은 분명 ‘내재적’이겠으나, 오늘날 영화에서 그 음악을 취급하는 다양한 방식들은 영화 속 오페라의 역할을 단순히 내재로 단정 지을 수 없게 만든다. 즉, 오페라 음악은 앰비다이제시스 혹은 메타다이제시스(metadiegesis)의 위치성을 취하는 것으로 해석된다. 오페라의 아리아나 유도동기를 추출해 그것을 창작의 모티브로 삼아 외재적으로 투입한다든지,

4) 주지한 바와 같이, 학자들은 전통적으로 영화음악의 역할을 음원의 위치성에 따라 내재와 외재로 분류하였는데, 근래의 연구는 앰비다이제시스와 메타다이제시스(metadiegesis) 개념을 증보하며 영화에서 음악의 위치성에 관한 연구를 심화하였다. 앰비다이제시스는 영화에 포함되는 공간과 관객의 시공간을 함께 포함하며, 메타다이제시스는 영화에서 음악이 직접 흐르지는 않아 시공간의 공유가 일어나지는 않지만 관객과의 음악 공유가 일어난다. 이에 대한 논의는 안수환, “영화음악의 위치성에 대한 재고찰 -내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들,” 『음악이론포럼』 26/1 (2019), 197-216.

5) 안수환, “영화음악의 위치성에 대한 재고찰 -내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들,” 204-209.

오페라 공연이라는 소스를 영상에서 제공하지만 보다 긴 시퀀스 속에 다양한 장면을 포함시켜 음향 정보를 교란시켜 앰비다이제시스 음악 혹은 메타다이제시스 음악을 유지한 채 다른 장면으로 자연스럽게 넘어가는 편집기법 등은 위치성에 따른 음악의 역할을 한층 복잡하게 만들기 때문이다.⁶⁾

본 논문이 주목하려는 영화 『대부3』, 『007 퀴텀 오브 솔러스』, 『미션임파서블5』는 각각 마스카니(Pietro Mascagni, 1863-1945)의 <카발레리아 루스타카나>(Cavalleria Rusticana), 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 <토스카>(Tosca)와 <투란도트>(Turandot)를 짧지 않은 시간 동안 사용하였는데, 그 안에서 음악과 특히 음악에 담긴 음향의 역할은 과히 주목할 만하다. 이 세 편의 영화는 근 30년 간 영화 역사 속에 가장 긴 오페라 연주 장면을 담고 있으며, 오페라와 영화가 공유하는 플롯 및 내러티브 간의 유사성이 매우 높다. 더욱이 영화가 보여주는 오페라의 장면들은 영화의 전개상 필요로 하는 장면을 대신해 줄만큼 효과적으로 조화를 이룬다. 가령, 영화상에서 이루어지는 살인이 오페라의 살인 장면의 인용을 통해 암시된다는 하는 방식으로 말이다.

본 논문은 영화 속 음악 및 음향 변화에 따라 달라지는 위치성이 영화에서 어떤 역할을 하는 지 밝히는 데 그 목적이 있다. 특히 위상상관계수와 고니오미터를 분석지표로 활용하여 음악 정보와 영화의 내러티브를 단편적으로 연합하는 수준을 넘어 음원에 포함된 음향 정보가 내러티브의 원할한 흐름과 의미 강화에 어떠한 방식으로 기여하는지 보일 것이다.

2. 위치성 분석지표 및 그 적용

2.1 음악의 위치성 인지

시온(Michel Chion)은 영화에서 음향 정보의 인식이 외부 소리 생성원의 물리적 위치와 기계적 성능에 의해 결정되는 것이 아니라, 소리 정보와 함께 주어지는 시각 정보와 음원에 포함된 다양한 음향 정보에 대한 관객의 종합적 판단 즉, ‘심리적 요인’에 의해 크게 좌우된다고 주장한다.⁷⁾ 영화 관람 시, 관객은 습득한 청각 정보에서 소리의 근원을 찾기 위해 시각 정보 수집 활동을 시작한다.⁸⁾ 다시 말해, 관객은 소리를 들으며 그것이 발생하는 ‘근원’을 눈으로 확인하고 싶어 한다. 또

6) Michael Schelle, *The Score: Interviews with Film Composers* (Silman-James Press, 1999), loc. 5841.

7) Michel Chion, *Audio-vision: Sound on Screen* (Columbia University Press, 1990), 71.

8) 위의 글, 69.

한 관객은 영상에 소스가 제공되어 있지 않은 상태에서도 주어진 소리에 포함된 부가정보를 통해 소리의 정확한 위치, 속성, 진원 등을 파악하려 한다.

모노스피커에 의존하던 초기 영화에서조차 관객은 소리의 깊이와 소스로부터 거리 감각을 통해 그 위치를 확인할 수 있었다. 즉, “[인간의 귀는 변화하는 음향 스펙트럼, 약화된 공격음(attack point) 및 그 변질, 다른 직접음과 반사음의 혼합, 잔향의 존재와 같은 지표로부터 울림을 감지”하며 종합적으로 소리 정보를 판단한다.⁹⁾ 다만, 시온은 알트만(Rich Altman)의 소리 원근법이 소리 방향성의 힌트라고 생각하지 않는다. 알트만은 모노스피커로도 볼륨 조작과 울림 효과로 인해 공간성이 확보된다고 주장하는데 반해,¹⁰⁾ 시온은 스테레오 폰을 통하여 흘러나오는 다양한 음향효과로 변질된 뒤 인식된 소리들이 시각적 효과와 합쳐져 관객으로 하여금 그 방향성을 설정하게 한다고 주장한다.¹¹⁾ 즉 모노스피커는 원근감은 표현할 수 있지만 위치성은 표시할 수 없다는 것이다. 따라서 모노 환경에서 관객은 소리가 발생했다고 생각하는 거리를 감안해 영상 정보에 따라 음원의 위치를 유추할 뿐이다.¹²⁾ 예를 들어, 캐릭터 뒤에서 들려오는 음향을 표현하기 위하여 음량을 줄였을 경우, 소리는 물리적으로 뒤에서 들리는 것이 아니며, 관객들은 다만 영화 속 등장인물의 시각과 위치를 소리와 연합하여 그 진원을 판단할 따름이다.¹³⁾

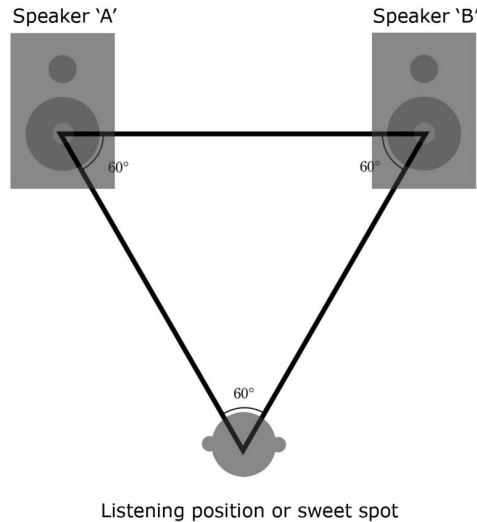
9) 위의 글, 71.

10) 위의 글, 68-69.

11) 위의 글, 70-89.

12) 위의 글, 83. 흥미롭게도 시온은 멀티트랙 사운드 시스템에 의해 소리로 원근법 혹은 오프스크린 음원을 만드는 방법을 ‘날개아래 효과(in-the-wings-effect)’라고 부르며, 이 효과가 스크린의 경계를 넘어 관객석으로 확장되고 있다고 말하였다.

13) 위의 글, 71. 시온은 “우리가 듣는 것 보다 보는 것(또는 영상과 소리의 관계에 의해서)에 더 의존하기 때문에 우리는 멀티 트랙 영화 사운드에 의해 가능한 절대적 공간화에 반대해 시각정보에 의존해 해석하려는 경향이 있다”고 주장한다.



(그림1) 스위트 스폿과 스피커의 위치¹⁴⁾

음향 기술이 눈부시게 발전한 20년 뒤 바알만(Marije Baalman) 역시 시온의 견해에 동의한다. 시온이 이 책을 집필할 1990년은 5.1 채널 돌비 시스템¹⁵⁾이 도입되기 전이었으나, 7.1 돌비 시스템을 활용하는 현재에 이르기까지 음향정보는 관객의 ‘심리적 요인’에 의해 결정된다는 시온의 명민한 진술이 여전히 유효하다. 6.1 채널 광학 시스템에 대해 바알만은 이 시스템에서 후방스피커가 차지하는 비중은 매우 낮으며 그 선명도 역시 불분명한 경우가 많다고 지적한다. 즉, 전면에 위치한 스피커의 비중이 더 클 수밖에 없다는 주장인데, 방향성은 결국 20세기 초 영국의 공학자 블룸라인(Alan Blumlein, 1903-1942)이 초석을 마련한 ‘스테레오 시스템’을 기반으로 생성되는 것이다.¹⁶⁾

바알만의 주장대로, 청취자가 얼마나 공간 개념을 인식할 수 있는지의 정도는 공간화를 달성하는 데 사용되는 기술에 의해 크게 좌우된다.¹⁷⁾ 그는 스테레오 방식을 기반으로 발전한 5.1과 7,1

14) <https://recordmixandmaster.com/2010-04-acoustic-treatment-in-home-and-project-studios/sweet-spot-2>

15) 1992년 도입. <https://www.dolby.com/us/en/about/history.html>

16) Marije A. J. Baalman, “Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies,” *Organised Sound* 15/3 (2010), 212.

17) Baalman, “Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies,” 211. 바알만은 공간화를 전달하는 출력 방식으로 Monophony and polyphony, Stereophony, Vector Base Amplitude Panning (VBAP), Distance based amplitude panning (DBAP), Ambisonics, Wave Field

채널이 오늘날 영화에 사용되고 있으며, 이 스테레오 방식을 기반으로 한 서라운드 채널 방식은 DVD 등을 통하여 대규모 배포가 가능하기 때문에 영화관, 방송국 등이 가장 관심을 갖는다고 그 이유를 덧붙인다. 필자가 스테레오 방식의 음향 파일을 분석하려는 까닭도 여기에 있다. 스테레오에서 공간 이미지는 채널 간의 음량과 타이밍 차이에 의해 생성된다(그림1). 청취자가 ‘스위트 스팟’¹⁸⁾에 있는 경우 스테레오가 가장 효과적이다. 2-채널 스테레오 청취의 극대화를 위해서는 청취자가 중앙에서 좌우로 30도 각도로 두 스피커를 향한 위치에 있어야 함을 의미한다. 스위트 스팟은 상관계수와 고니오미터를 측정하는 스테레오 출력 시스템의 기준이 된다. 그 까닭은 음향 엔지니어들은 관객의 가상적 위치를 (그림1)에 나타난 스위트 스팟에 맞추어 설정하기 때문이다.

2.2 위상상관계수와 고니오미터

필자는 2-채널 스테레오의 좌우 스피커에서 출력되는 에너지가 서로 어떻게 영향을 주는지를 파악하기 위하여 위상상관계수를 활용하였다(그림1). 또한 고니오미터를 활용하여 음원의 좌우 방향성을 파악하였다. 위상상관계수는 좌우에서 출력되는 음성에너지를 -1, 0, +1의 값으로 간단하게 표시하는 지표이다. 상관계수의 판독 값이 +1일 때 모노 신호를 수신하는 것을 의미한다. 좌측과 우측에서 송출되는 파형이 일치하며 이로 인해 관객은 음원이 중앙에 있는 것으로 판단한다. 판독 값이 0일 때는 완전한 와이드 스테레오 이미지를 의미한다. 스테레오에 의한 음원 소재는 일반적으로 +1과 0 사이에서 변동하는 판독 값을 표시한다. 즉, +1쪽의 추세라면 이미지는 점점 좁아지면서 모노로 향하는 반면, 0으로 향하는 경향은 훨씬 더 넓은 이미지를 나타낸다. 0과 -1 사이에 위치하면 ‘위상 외 영역(out of phasiness)’으로 판단한다. 이때 음향적으로 좌우 서로의 파동에 의해 유실되는 영역이 발생한다.¹⁹⁾ 음향 엔지니어는 +1로 가까워질수록 음원의 이미지가 ‘좁다’고 표현하며, 반대로 0에 가까워지면 음원의 이미지가 ‘넓다’고 표현한다. -1에 가까워지면 ‘위상 상쇄(phase cancellation)’가 발생하여 좌우 스피커에서 서로의 소리에 의해 에너지 손실이 발생한다. 이때 음원의 방향성이 사라져 관객들은 사방에서 소리가 흩어져 들리는 것처럼 느낀다.

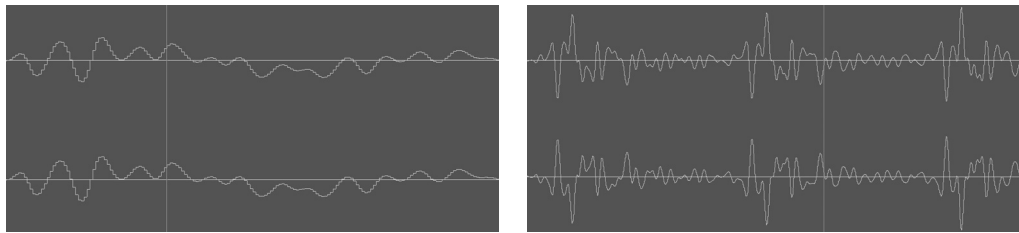
예를 들어, 좌우 스피커에서 똑같은 형태의 목소리가 출력된다고 가정해보자(그림2a). 두 스피커에서 출력되는 음원의 파형 그래프는 정확히 같다. 이때 청자는 좌우 스피커에서 나오는 두 소리

Synthesis의 6가지 방식을 제시한다.

18) ‘스위트 스팟’은 오디오 애호가와 녹음 엔지니어가 두 명의 스피커 사이의 초점을 설명하는 데 사용되는 용어로 개인이 믹서에서 들을 수 있는 방식이다.

19) <https://www.soundonsound.com/sound-advice/q-what-are-my-phase-correlation-meters-telling-me>

를 동시에 들으면서도 하나의 소리로 명료하게 인식하며 상관계수는 +1에 근접한다. 그러나 두 개의 파형이 서로 완벽하게 대치되며 역상을 이룰 때(그림 2b), 왼쪽 및 오른쪽 채널이 거의 동일하지만, 스테레오 이미지는 부자연스럽게 넓게 인식되며, 모노로 변환 시 음량의 부적절한 강화 또는 손실을 겪게 된다. 이때 상관계수는 -1에 근접한다.²⁰⁾ 필리모위츠(Michael Filmowicz)는 +0.5 근처에서 맴도는 상태가 가장 이상적이라고 주장하지만,²¹⁾ 필자는 음원의 종류 혹은 영화음악의 장르에 따라 달라질 수 있는 사안임을 제안한다. 위상상관계수 0은 좌우 스피커에서 출력되는 소리가 서로 전혀 상관없는 상태로 그 차이에 의한 공간감이 생성되거나 음원을 생성하는 객체들이 넓게 펼쳐져 있음을 뜻한다.²²⁾



a. 위상이 맞는 상태

b. 위상 상쇄 상태

(그림2) 좌우 스피커에서 사인파 출력 시 모노 상태와 위상의 역상 상태

고니오미터는 듀얼 채널 신호의 스테레오 양(위상차)을 보여주는 리사주 도식(Lissajous figure)²³⁾으로 표시한다. 리사주 도식을 통해 음향 기술자는 최적의 스테레오를 조정하고 방향이 바뀐 신호 등의 오류를 측정할 수 있다. 고니오미터의 기능은 두 축 (오디오 채널 또는 위상) 간의 상관관계가 명확해지도록 2차원 영역에 신호를 가시화한다(그림3). 채널은 대각선 축에 그려져 있

20) Michael Filmowicz, *Foundations in Sound Design for Linear Media: A Multidisciplinary Approach* (New York and London: Routledge Press, 2019), loc.3597.

21) 위의 책, loc. 3604.

22) 가령 오케스트라 음악을 녹음할 경우 바이올린과 첼로의 위치를 음원의 위상을 잡을 때 좌우로 나누어 배치하면 공간감이 음원의 이미지가 넓어지고 공간감이 생성된다.

23) 2차원 또는 3차원에서 진동하는 조화진동자의 궤도를 나타내는 그림을 말한다. 1815년에 Nathaniel Bowditch가 두 개의 서로 수직인 진동자가 이 궤도로 운동한다는 것을 보였고 1857년에 Jules Lissajous가 일반적인 형태로 발전시켰다. 고니오미터는 방위를 표시할 때 사용된다(“리사주 그림” 항목, 네이버 백과사전).

다. 왼쪽 채널 전용 신호는 왼쪽 상단에서 오른쪽 아래로 가는 대각선을 형성하고 오른쪽 채널 전용 신호는 오른쪽 상단에서 왼쪽 아래로 반대되는 대각선을 형성한다. 모노 신호는 균형에 따라 각이진 직선을 생성한다. 반면 비대칭적인 스테레오 신호는 불안하고 폭신한 럭비공 모양을 만들어낸다. (그림3)은 모노, 스테레오, 위상의 +1과 -1 상태의 위상상관계수와 고니오미터의 상태를 보여준다.

상태	위상상관계수	고니오미터
모노		
스테레오 중앙		
스테레오 좌측		
스테레오 우측		
위상 정립		
위상 반전		
서라운드		

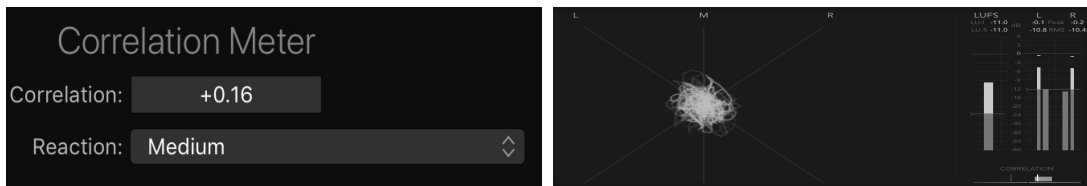
*Correlation Meter는 로직에서 활용되는 위상상관계수 계측기
 (그림3) 로직 프로젝트에서 사용되는 위상상관계수와 고니오미터의 여러 형태

2.3 영화 속 위치화 분석의 사례

좌, 우, 중앙 조절(LCR panning) 과정은 믹싱콘솔이나 디지털 오디오 워크스테이션(DAW)의 조작에 의해 이루어진다. 이 시스템은 대사를 중앙(+1 근접)에 위치시키거나 영상과 일치시키는 데 가장 유용한 설정이다.²⁴⁾ 살바티 외(Daniele Salvati et al.)의 ‘음향 소스 위치 확인 시스템에 관한 연구는 플러그인 가상시스템을 이용한 위치화 과정에서 고무적인 결과를 만들어냈다.²⁵⁾ 이 연구는 음원이 실제로 이동할 때 가상의 2차원 공간에서 음원과 똑같이 이동할 수 있는 조건을 제공하여 정교함의 정도를 측정하였다. 결과는 수십 센티미터의 움직임까지 실제 움직임과 동일하게 조절할 정도로 도출되었다.

필자는 디지털 오디오 워크스테이션의 신호 조절 모니터링에 대한 방법으로 로직 프로엑스(Logic ProX)를 활용하였으며, 오디오 시스템의 역사에서 중요하게 다루어지는 몇몇 영화들의 음향을 고찰하였다. 이 연구에 사용된 음성 파일은 모두 44.1KHz 샘플링 비율을 갖고 있다. 위상상관계수와 고니오미터를 통해 몇몇 잘 알려진 영화들에서 음향 변화의 사례를 분석함으로써 이 두 지표의 유용성을 확인하고자 한다.

1977년 『스타워즈: 새로운 희망』(Star Wars: A New Hope)의 오프닝은 돌비의 첫 번째 스테레오 시스템 영화답게 공간성을 효과적으로 강조하는 음향을 갖고 있다. 위상상관계수는 0 주변에서 활동하고 있으며 고니오미터의 방향성은 일정 방향을 가리키지 않고 등근 형태를 유지하고 있다. 이는 오케스트라의 실제 연주가 갖는 생동감을 강조하여 영화의 신화적 성격을 음향적으로 배가시키기 위한 의도로 이해할 수 있다. 다른 영화의 OST가 갖는 0.3-0.5 정도의 위상상관계수에 비해, 이 영화의 0에 수렴하는 넓은 위상상관계수는 영화의 생동감을 극대화한다.



(그림4) 『스타워즈: 새로운 희망』의 오프닝 장면 음향

24) Michael Filimowicz, *Foundations in Sound Design for Linear Media: A Multidisciplinary Approach* (New York and London: Routledge Press, 2019), Loc. 3626.

25) Daniele Salvati, Sergio Canazza, and Antonio Roda, “Sound Spatialization Control by Means of Acoustic Source Localization System,” *Proceedings of the 8th Sound and Music Computing Conference* (2011), 289.

1984년 『터미네이터』(*Terminator*)는 좌우로 소리를 크게 넓히며 상관계수를 0 이하로 떨어뜨리는 음향을 자주 발생시킨다. 특히 중심이 되는 타악기 음향은 스테레오 시스템을 활발하게 활용하여 좌우의 스피커를 극단적으로 이동하며 소리를 표현한다. 방향성이 흐트러진 음향은 이전의 영화들에서 사용된 음향 지수와는 명백히 다른데 그 까닭은 영화가 갖는 미래주의를 음향적으로 표현하기 위한 것으로 추측할 수 있다. 당시 발전한 전자음악이 영화제작에 도입된 것으로 보인다.

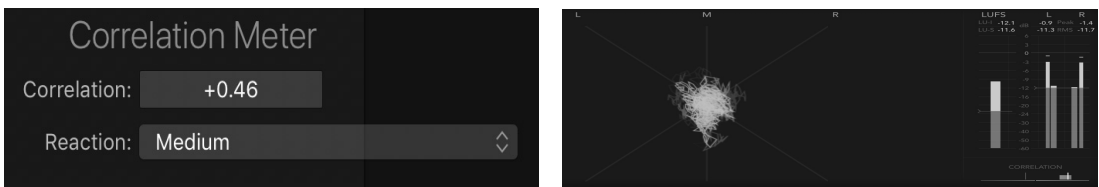
1988년 『시네마 천국』(*Cinema Paradiso*)의 백미, ‘키스 장면’에서 음악은 주인공 ‘토토’(살바토레 드비토 분)의 격양된 감정을 극적으로 표현해준다. 이때 위상상관계수는 악기군에 따라 다른데, 중심이 되는 목관 악기는 +0.7 이상을 유지하며 명료하게 음악을 송출한다. 또한 반주악기들 역시 +0.4 이하로 내려가지 않으며 방향성은 스테레오 중앙과 흡사한 형태를 유지한다. 이는 앞서 소개했던 다른 영화들에 비해 명료하고 좁은 위상에 해당하는데, 이 효과는 마치 작은 스피커로 홀로 음악을 듣는 느낌을 소환한다. 화면 속 ‘토토’가 과거의 회상에 흠뻑 빠져있는 이 장면은 ‘토토’를 위해 준비한 ‘알프레도’의 감동적인 배려가 빛을 발하는 지점으로서 집중력 높은 위상 설정이 ‘토토’의 감정을 효과적으로 보조하는 셈이다.

1990년 『귀여운 여인』(*Pretty Woman*)은 오페라 《라 트라비아타》(*La Traviata*)를 활용하여 두 매체의 여주인공이 거리의 여인이라는 점을 공통으로 의미를 연합한다. 흥미로운 점은 이때 《라 트라비아타》의 ‘비올레타 발레리’의 목소리가 내재적 음악임에도 불구하고 +0.8 이상의 상관계수를 유지하고 있다는 사실이다. 아리아 ‘뭘 하고 있어요? 아무것도’(Che Fai? Nulla)는 여주인공 ‘비비안’(줄리아 로버츠 분)이 혼자 화면에 나타날 때 명료하게 도드라져 외재적 음악에 근접한 위상상관계수를 보인다. 이러한 음향 효과는 오페라와 영화의 즐거리적 공통점을 극대화하여 관객들로부터 공감을 끌어낸다. 이 음악은 영화의 마지막 장면에서 내재적으로 강하게 작용한다. ‘에드워드’(리처드 기어 분)는 이 아리아를 자동차에서 높은 볼륨으로 튼 채 다가오며 ‘비비안’은 이를 집안에서 감지한다. 이때 방향성은 뚜렷하게 오른쪽을 향하며 ‘비비안’은 화면의 오른쪽 방향으로 걸어감으로써 인물의 위치를 소리의 방향이 표현한다.

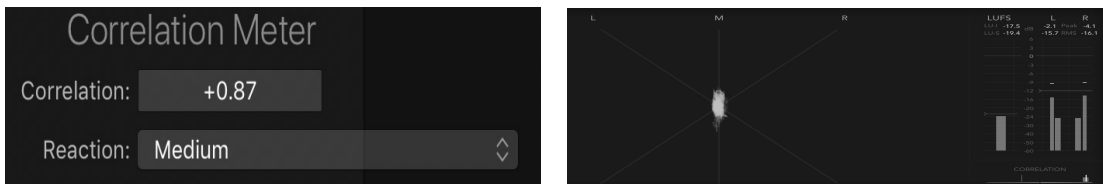
1993년 『더 라스트 액션 히어로』(*The Last Action Hero*)²⁶⁾에서 가상의 세계인 영화 속의 영화에서 발생하는 음향은 약 +0.5 전후로 설정되었다(그림5). 이후 영화 속의 영화에서 다이너마

26) 이 영화에는 소니(Sony)에서 개발한 SDDS (Sony Dynamic Digital Sound) 기술이 최초로 도입되었다. 이 SDDS 기술은 돌비 디지털(Dolby Digital)과 같은 광학 시스템이지만 7.1 채널로 5개의 전면 채널(왼쪽, 왼쪽 가운데, 가운데, 오른쪽 가운데, 오른쪽), 왼쪽 및 왼쪽 오른쪽 서라운드 및 저주파수 효과(서브 우퍼) 채널로 이루어져 있다.

이트가 가상의 경계를 뚫고 팝콘을 먹고 있는 주인공 옆에 떨어질 때 나는 소리는 약 +0.8 이상으로 상대적으로 더 집중력 있는 음향을 표출한다(그림6). 영화 안 영화의 소리는 방향성이 퍼져있는 반면, 주인공이 영화를 관람하며 음원의 위치가 영화 안의 영화에서 주인공이 있는 공간으로 넘어 오면서 고니오미터에 중앙을 가르는 선이 생성된다. 이 영화가 그리는 3중 세계관은 영화안의 우주, 관객들의 우주, 그리고 영화 안에 포함되어 있는 영화의 우주인데 음향이 영상과 더불어 영화안의 영화 속 공간과 영화의 공간의 경계를 나누는데 활용되고 있다는 사실이 주목할 만하다.



(그림5) 『더 라스트 액션 히어로』의 '영화 속 영화'의 음향



(그림6) 『더 라스트 액션 히어로』의 '영화 공간'의 음향

3. 영화 속 오페라의 기능 탐구

3.1 『대부3』

『대부3』에서 사용된 오페라 《카발레리아 루스티카나》의 시퀀스(2:18:04~2:35:45)는 약 17분 간 지속된다. 오페라는 지역문화, 지리적 배경, 인물의 구도 및 움직임 등을 영화와 공유하며 의미 연합을 꾀한다. 『대부3』의 음악 사용은 당시 기술로써는 음향에 대한 도전적인 시도라 할 수 있다. 이전에도 오페라 음악이 영화에 사용된 것이 드문 일은 아니었으나 대부분 외재적 음악으로 사용되었다. 예를 들어, 『지옥의 묵시록』(Apocalypse Now, 1979)에서 사용된 '발퀴레의 기행'(Ride of Valkyrie)은 바그너의 《니벨룽겐의 반지》에서 발췌된 곡으로 『지옥의 묵시록』에

서 나오는 헬리콥터의 웅장한 공격 장면을 반주한다. 그러나 『대부3』의 이 긴 시퀀스는 그 음악의 취급 방법에 있어서 지금까지도 그 사례를 찾아보기 어려울 정도로 특이한데, 이는 내재적 요소들에 의해 외재적 음향을 표출하고 음향 상태를 이용해 줄거리 요소를 표현하는 독특한 방식 때문이다. 시시각각으로 변하는 화면에 따라 음악의 위치성이 빠르게 변화하는 오늘날 영화제작의 추세에 비추어본다면, 『대부3』에 사용된 오페라를 단순히 내재적이라 볼 수만은 없을 것이다. 이 영화에서 오페라 음악의 기능이 어떻게 변하는지 해당 시퀀스를 셋으로 나눠 그 위치성을 탐구하겠다.

3.1.1 엔소니

‘마이클’의 아들 ‘엔소니’(오페라에서 투리두 역)는 무대에 서기 전 목소리와 얼굴이 영상에 노출된다. 이때 위상상관계수는 +0.8 이상으로 상승되고 고니오미터는 음원이 정면에 있음을 보인다. 대부분의 내재적 음악이 0과 0.5 사이에 특별한 방향성 없이 활용되는 것에 비하면 이 부분의 음악은 상대적으로 꽤 명료하다. 이 시퀀스에서 음향 변화의 이유를 알기 위해서는 ‘엔소니’의 복합적인 역할을 이해해야 한다. 먼저, ‘투리두’로서 그의 목소리가 명료해지는 까닭은 이후 장면에서 그의 대사가 다양한 형태로 영화에 녹아들어 영화의 대사를 대신하기 때문이다. 가령, ‘투리두’의 소리는 ‘여러분 모두께 인사를’(a voi tutti salute)을 부를 때 +0.7 이상의 상관계수를 유지한다. 이 노래는 ‘투리두’와 ‘알피오’가 말다툼을 하는 장면으로 이어진다. 둘이 대화를 한다는 점에서 ‘알피오’의 목소리는 ‘투리두’와 사실 별반 차이가 없어야 함에도 ‘투리두’와 달리 +0.3 전후에 머무른다. 이 노래의 끝부분에 “너의 심장에 칼을 꽂아 넣겠어”라는 ‘투리두’의 가사가 있는데(2:26:05), 이때 상관계수는 +0.9 이상의, 대사와 버금가는 수준이며 방향성 역시 정중앙에 있다. 이 아리아의 가사는 킬러 모스카가 쌍둥이 형제의 가슴에 칼을 꽂아 넣을 사건에 대한 복선(伏線)으로 작용한다.

‘투리두’의 노래는 사랑의 세레나데로 이루어질 수 없는 사랑에 대한 간절함을 담고 있다. 이때 위상상관계수는 약 +0.7로 명료하다. 이 음향은 ‘마이클’의 조카 ‘빈센트’(엔디 가르시아 분)와 딸 ‘메리’(소피아 코폴라 분)를 잠시 비출 때까지 사용되는데 마치 이루지 못한, 이 둘의 내적 애뜻함을 음향적으로 강화하는 듯하다(2:18:26). 이어지는 2:22:05 장면에서 ‘마이클’의 피로한 표정이 마치 술에 취한 모습을 연상하듯 화면에 나타난다. 술집을 배경으로 ‘투리두’가 ‘로라’에게 다정하게 말하는 장면이 나온다. 흥미로운 점은 오페라에서 흘러나오는 음악 소리 중 유독 ‘엔소니’의 목소리만 +0.6 이상의 상관계수를 갖는다는 사실인데, 이때 ‘투리두’는 마치 영화 속 등장인물들의 감정이나 마음가짐을 해설하는 듯한 인상을 준다. 특히 다음 가사는 마이클의 피로한 표정에서 나타나는

승리에 대한 나쁜 도취를 표현한다.

거품이 이는 포도주를 위하여, 건배! 그것은 한 여인의 미소처럼. 유리잔 속에서 반짝이며 기분을 좋게 한다네! 모든 생각을 밝게 하고 부드러운 흥겨움 속에서 음울한 기분을 잊게 해주는 좋은 포도주를 위하여! 건배!²⁷⁾

이후 바로 이어지는 장면에서 미리 지시해놓은 명령들로 인하여 곧 딸이 죽는지도 모른 채 승리에 취해있는 ‘마이클’의 모습과 곧 죽을 줄도 모르고 산나게 노래를 부르는 ‘투리두’의 모습이 기묘한 연관성을 생성하고 있다.

오페라 공연장 내에는 무대와 관중석에 각각 적을 상징하는 오페라의 등장인물과 영화 속 등장인물이 있다. 감독 코폴라(Francis Coppola)는 ‘투리두’의 입장을 이용하여 코를레오네 일가를 상징적으로 표현한다. 이후 장면에서 양측의 입장이 오페라와 영화를 통해 더욱 분명히 강화된다. ‘알피오’와 적의 우두머리 중 한 사람인 ‘알토벨로’(일라이 윌릭 분)가 등장한다. ‘알토벨로’는 ‘알피오’가 부르는 ‘말은 발을 구르고’(Il Cavallo Scalpita)가 연주될 때 마이클의 여동생 ‘코니’(탈리아 샤이어 분)가 준 과자를 먹으며 리듬에 맞추어 몸을 흔들며 화면에 나타난다. 이때 ‘알피오’의 상관계수가 ‘투리두’와 달리 +0.6 이하에 형성된다. ‘알피오’의 가사는 영화의 줄거리와 관련이 없기 때문에 낮게 설정된 것으로 보인다. 이러한 상관계수의 대조는 음향적 선명성과 불선명성의 대립을 통하여 반(反) 코를레오네 세력과의 대립구도 형성을 보이기 위함으로 해석할 수 있다.

무대의 ‘투리두’와 ‘알피오’의 목소리는 각각 +0.7과 +0.6 이상으로 상승하며 이목을 집중한다. 그리고 ‘투리두’는 ‘알피오’의 귀를 물어뜯어 결투를 신청한다. 이때 ‘빈센트’는 미미한 미소를 짓는다(2:24:31~36). ‘빈센트’는 영화의 중반부에서 상대편 행동대장 격인 ‘조이자자’의 귀를 물어뜯고, 이후 그를 살해한다. 이러한 ‘빈센트’의 행위는 오페라에 나타나는 관습적 문화를 영화에 그대로 반영한 것이다.²⁸⁾ 프랑크는 “오페라가 영화에 의해 중단되었지만, 아이러니하게도, 19세기 후반의 명예, 신앙, 죽음에 대해 이야기와 베리스모, 20세기 후반의 이국주의라는 ‘이중 렌즈’를 통해 가상의 역사적 시칠리아를 구성하는 일련의 오페라 이미지가 영화에 남았다”고 주장한다.²⁹⁾ 그리고 “그 이

27) 마스카니, ‘집으로, 집으로’(A casa, a casa)의 가사 뒷부분.

28) 감독 코폴라는 이외에도 루파라(Lupara: 시칠리 전통 권총)를 이용하여 살해하는 장면이나 ‘기도’(Preghiera)를 활용하여 조이 자자의 장례식을 표현하는 등의 장면으로 오페라의 직접적 요소를 영화에 삽입하였다. 이것이 바로 프랑크가 지적하는 ‘직설적 단계’의 유사성이다. Lars Franke, “The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meaning,” *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, edited by Robynn Stilwell (Routledge, 2017), 42-44.

중렌즈는 코를레오네 일가를 현대적으로는 폭력적인 모습이지만 역사적으로나 예술적으로 정당화하는 기능”이라고 덧붙인다.³⁰⁾ 그는 이러한 오페라의 활용이 “전체적인 내러티브에서 관습을 묘사하기 보다는 장면들 각각이 그것들 자체로 관습적인 것을 보일 뿐만 아니라, 오페라와 영화적 즐거움을 하나로 묶는 ‘의식 신화적인 총체’(ritual-mythical whole)를 의미 한다”고 역설한다.³¹⁾

3.1.2 ‘기도’

프랑크는 오페라의 ‘기도’(Preghiera) 장면이 영화에 어떻게 활용되었는지 자세히 분석하였다. 그는 마스카니의 음악이 영화에 내재적으로 스며들어 어우러지는지 과정을 보여준다(표1). 두 음악의 매끄러운 결합에 대한 이해를 위해 ‘기도’의 활용이 배경음악과 함께 혼합되기 전 장면인 ‘모두들 안녕하시오’(a voi tutti, salute!)가 활용되는 지점을 살펴볼 필요가 있다. ‘기도’ 시퀀스와 함께 사용되는 코폴라(Carmin Coppola)의 ‘마이클 테마’는 팀파니에 의해 반주되는데, 이 팀파니 리듬은 ‘모두들 안녕하시오’의 뒷부분에서 파생하였다. 또한 ‘기도’ 시퀀스는 오페라 음악과 코폴라의 음악이 혼합하여 내재와 외재를 넘나들기 이전에 ‘모두들 안녕하시오’ 시퀀스에서 내재적 음악으로 출발하여 외재적 음악으로 변했다. 이 시퀀스에서 사용되는 장소는 무대와 관객석 밖의 계단, 그리고 ‘넬리’가 타고 있는 기차 내부이다. 계단과 기차 안에서의 위상상관계수는 +0.3 이상으로 무대와 관객석보다 상대적으로 명료하다. 이는 내재적 음악이 외재적으로 바뀌면서 분위기를 고조하기 때문이다. 이후 다시 위상상관계수가 0 이하로 떨어지는데, 이는 내재적 음악으로 그 위치가 회귀하였음을 뜻한다.

29) 위의 글, 42.

30) 위의 글, 42.

31) 위의 글, 42.

트랙 번호	시간	배경음악	카발레리아 루스티카나	영화 줄거리	상관계수와 방향성
22	2:27:05			박수 장면	+0.6 비교적 원형 미세 좌측
	2:27:18	베이스 박자 (+마이클의 테마)		빈센트 코멘트로 액션 설명- 칼로가 루체리 집으로	코멘트시 측정 불가 0 내외 원형
	2:28:11		'기도'	독이든 차를 교황에게- 아치비 길테이	0~+0.5 큰 원형
	2:28:41			케인즈지크 살해	측정 불가
	2:28:55		'기도'		-0.2~+0.2 불규칙
	2:29:52	베이스 박자 (+마이클의 테마)		무대-마이클이 무대 뒤로-모스카는 저격 못하고 자리를 뜬-마이클, 교황에 대한 코멘트	0~+0.6 원형
	2:30:15		'기도'	무대가 화면에 나타남	
	2:30:19			모스카와 그의 조수 만남-수녀 빈세스카가 죽은 교황 발견	
	2:30:47		'기도' (끝부분)	무대: 십자가 나타남-스테이지: 후드 쓴 사람들-무대: 십자가 세우기-알토벨로 죽음-스테이지: 그리스도 형상의 비상사태-루체시의 사무실 잠깐 비춰지고 문이 열림	-0.1~+0.4 원형 및 미세우측
	2:32:57			칼로가 루체리의 사무실로 들어감- 아치비 길테이가 계단을 오름	+0.2~+0.6 작은 원형

(표1) 『대부3』에서 '기도' 시퀀스가 활용되는 순서³²⁾

프랑크는 오페라의 음악이 영화에 흐름에 의하여 다시 정렬된 사실을 지적한다. 이러한 재정렬은 음악감독 코폴라가 의식적으로 포함한 이 오페라의 시간적 흐름이 무너졌다고 주장한다. 오페라의 순서를 따른다면 '모두들 안녕하시오'의 후미에서 추출된 이 음악은 '기도' 보다 뒤에 나와야 한

32) 이 표는 프랑크의 논문에서 가져온 것으로 마지막 열에 필자가 상관계수와 방향성을 추가하였다.

다. 그러나 이 음악이 순서를 바꿔 등장함으로써 오페라의 순서를 익숙하게 알고 있는 사람에게 혼란을 불러일으키고, 나아가 영화에 대한 집중력을 떨어뜨릴 수도 있다. 그러나 여기서 시간을 주도적으로 끌고 나가는 것이 오페라가 아닌, 영화라는 점, 그리고 대다수의 관객들이 오페라의 음악 순서에 익숙하지 않다는 점을 고려한다면 이후에 나오는 ‘기도’ 시퀀스는 이미 내·외재적 혼합 이후의 결과이기 때문에 오페라와 배경음악과의 결탁은 어색하지 않다.

필자는 프랑크가 제시한 표에 상관계수와 방향성을 추가하여 음악이 어떻게 기능하는지 분석하였다(표1). 전반적으로 음악이 외재적으로 기능할 때 스테레오 음향의 특징인 +0.5 이상의 상관계수에서 맴도는 반면, 내재적으로 작용할 때 음수로 떨어진다. 이는 음향적 이미지를 넓히기 위하여 위상이 틀어지는 현상을 의미한다. 특이한 점은 2:30:14 지점에서 무대가 4초 간 응시되는데(붉은 음영 처리), 이때 오페라를 화면에 담으면서도 음악은 ‘마이클’의 테마를 담고 있다. 프랑크는 코플라가 영화에서 가장 폭력성이 두드러지는 부분을 아이러니하게도 ‘기도’ 장면에 맞추었다고 주장한다.³³⁾ 그는 이러한 아이러니의 원인을 “[장면과 음악의 연합이 영화 줄거리 안에서 문화적 기능을 똑같이 알리면서도 직설적 단계에서는 상반된 역할을 하게 하려는 코플라의 의도일지도 모른다”고 부연한다.³⁴⁾ 오페라 부분을 음악적으로 무시한 이 4초는 마이클의 테마를 활용하여 마이클의 양면성 중 마피아 보스로써의 어두운 면을 효과적으로 표현하고 있다.

3.1.3 인테르메조

물리적 차원에서 인테르메조는 ‘외재적’으로 해석될 수 있다. 그러나 이 장면의 상관계수는 -0.3 과 +0.4 사이를 빈번하게 오가며 내재와 외재 사이의 음향을 발산한다. 영화음악에서 음향의 처리 방법을 살펴보면 화려한 음악이나 거대한 오케스트레이션을 드러나게 할 때 음향적 이미지를 스테레오의 음향보다 더 넓힌다. 결국, 이 장면의 음향을 해석한다면 외재적 음악으로서의 청각적 충실도를 충족시키지 못하는 셈이다. 그러나 프랑크는 영화의 끝에 ‘마이클’의 죽음으로까지 이어지는 인테르메조가 “미국과 시실리, 과거와 현재, 오페라 하우스와 개인 정원 등의 두 개의 다른 시간과 장소의 병치를 지원한다”고 주장한다.³⁵⁾ 프랑크의 주장을 받아들여 이 시퀀스의 음악에 초점을 맞춘다면 여기서 음악은 메타다이에시스적이다. 이 음악 큐의 끄트머리에는 모든 것을 회상하듯 정원에 홀로 앉아 쓸쓸한 죽음을 맞이하는 마이클이 나타난다. 음악은 오페라를 회상하는 마이클의 머

33) 위의 글, 42.

34) 위의 글, 42.

35) 위의 글, 47. 이것이 바로 프랑크가 말하는 영화와 오페라 사이의 문화적 단계 연합이다.

릿속에서 출발하며, 그 때문에 음악은 무대로부터 흘러나오는 내재적 성격을 취하는 것이다.

3.2 『007 퀀텀 오브 솔라스』

시트론(Marcia J. Citron)은 『퀀텀 오브 솔라스』에 사용된 오페라가 ‘비이상적’(inidealized)이며 오페라를 품은 기존 영화들과는 구별된다고 주장한다.³⁶⁾ 그녀는 《토스카》가 영화에 적절히 맥락화 되지 못했음을 지적하면서 그 요인으로 음악과 어울리지 않는 액션을 든다.³⁷⁾ 시트론에 따르면, 전편에서 ‘베스퍼’를 잃음으로써 비롯된 ‘본드’의 분노가 지나친 액션으로 표출되며 관객의 불쾌감을 자극했다며 영화의 실패를 꼬집는다.³⁸⁾ 그러면서도 시트론은 이 영화에 삽입된 오페라의 적절한 역할에 대해 다음과 같이 설명한다.

극적으로 볼 때, 《토스카》의 선택은 효과적인데, 오페라는, 인물 본드는 물론 이 영화와도 많은 공통점을 갖고 있다. 선택한 **음악을 이미지**, 그리고 **보다 넓은 의미의 소리 환경**과의 관계를 고려하여 살펴계 되면, 이 시퀀스가 영화의 나머지 부분과 어떻게 다른지, 또 이 오페라가 [다른 영화들과 어떤 지점에서 다른지 알게 된다. 동시에 우리는 줄거리적 행위성이 어떻게 상상 속에 존재하며 분노를 이끌어 내는 주관적인 틀을 형성하는지 볼 수 있을 것이다.³⁹⁾

필자는 위의 인용문에서 시트론이 지적하는 세 가지 요소 즉, 음악, 이미지, 그리고 보다 넓은 의미의 소리 환경에 의하여 생성되는 영화음악으로써의 오페라가 어떻게 그 위치성을 확보하고 또 기능하는지 위상상관계수와 방향성을 토대로 시트론의 연구와 연합하여 분석하겠다. 영화에 삽입된 오페라 시퀀스는 7분 이상 지속된다. 음악은 외재적으로 시작하여 내재적으로 그 정체성을 바꾸며 극적 줄거리에 참여하고 동시에 현장감을 획득한다. 여기서 음악은 소스가 영화 안에 있는 내재의 성격을 떠나, 외재적 음악이 갖는 상관계수 0.5 주변에서 맴도는, 줄거리와 음향적 차원의 상충을

36) Marcia J. Citron, “The Operatics of Detachment: Tosca in the James Bond Film *Quantum of Solace*,” *19th-Century Music* 34/3 (2011), 317. 시트론은 『퀀텀 오브 솔라스』 이전의 영화에 대한 오페라의 적용은 줄거리에 기반을 두어 의미를 연합하거나 오페라 자체가 영화에 영향력을 행사했다고 주장한다. 그러나 『퀀텀 오브 솔라스』는 그러한 줄거리적 연합이 ‘분리된 채로 진행된 것을 새로운 시도로 보고 있다. 그 대조를 강조하기 위하여 시트론 역시 『대부3』의 오페라 활용을 『퀀텀 오브 솔라스』와 다른 것으로 본다.

37) 위의 글, 317.

38) 위의 글, 318.

39) 위의 글, 318 (필자 강조).

야기한다. 즉 위치성은 분명 내재이지만 그 음향적 성격은 외재에 해당한다. 이는 오페라 주인공 ‘토스카’의 분노와 영화의 주인공 ‘본드’의 분노를 연합하여 배가시키려는 의도로 보인다. 시트론은 이 오페라 시퀀스를 세 단락으로 나누며 《토스카》가 외재적으로 삽입된, 아놀드의 음악과 어떤 방식으로 조화를 이루는지 정리한다(표2)⁴⁰⁾.

아놀드의 음악을 배경으로 펼쳐지는 첫 단락은 벌어진 사건에 대한 전주 역할을 하는데, 이는 관객들의 입장, 무대 뒤로 몰래 들어가는 본드, 로비에서 악당들의 대화, 이어폰을 뺀 ‘본드’의 행위를 아우른다. 두 번째 단락에는 본격적으로 오페라 《토스카》의 음악이 사용된다. 제1막의 피날레로 장엄한 ‘테 데움’(Te Deum)이 삽입되었다. 세 번째 단락은 ‘토스카’가 ‘스카피아’를 살해한 뒤의 드라마틱한 음악이 성악 없이 오직 악기들에 의해서 연출된다.

부분	시간	음악	액션	청각적-시각적 디자인	상관계수와 방향성
1.1	38:39-38:59	아놀드의 음악	본드가 브레켄츠로 운전해가면서 시작	음악이 음향을 지배 건조한 음향 환경	-0.3~+0.5 일정한 모양 없음
1.2	39:00-41:30	아놀드 음악 계속	무대 뒤에서의 음모 & 브레켄츠 오페라 하우스의 로비	음악이 음향을 지배 그러나 대사와 음향효과가 들림	-0.5~+0.8 원형과 가로로 긴 타원형
2	41:31-44:34	Te Deum 토스타 1막의 피날레	오페라 홀에서의 연주, 공모자들의 미팅	빠른 장면편집, 영화와 오페라 간의 대조적 장면 삽입, 음악은 여전히 대체로 지배, 그러나 간간히 대사가 음악을 지배.	-0.5~+0.9 본드의 움직임에 따라 방향성이 바뀌다가 차츰 모호해짐
3.1	44:35-45:09	F#단조 토스카 2막의 악기 진행 부분(352/1-353/1)	오페라의 조명을 받으며 레스토랑과 부엌에서의 폭력적인 장면	광란의 장면편집, 음악이 음향을 지배, 그러나 얇은 음향 효과 들림, 건조한 음향 환경	-0.4~+0.8 현악기: 약 +0.3 다른 악기들: 0이하 다양한 음향으로 판단이 어려움
3.2	45:10-45:55	악기진행 부분의 연속 토스카 2막 (353/2-353/1/4)	본드가 발코니에서 적과 마주친 뒤 그 아래로 떨어뜨림	하나의 장소, 일반적인 장면합성과 음향으로 돌아감	-0.4~+0.4 서라운드 형태를 주로 취하고 있음

(표2) 『퀀텀 오브 솔라스』 장면 분석 + 상관계수와 방향

40) 위의 글, 324.

3.2.1 단락1

시트론의 주장처럼, 대부분의 액션 영화는 크고 선명한 음향 효과를 강조하고 배경음악과 조화를 이룬다.⁴¹⁾ 뉴마이어와 부홀러(David Neumeyer and James Buhler) 역시 “액션 영화에서 효과와 음악을 혼합하는 것이 관행이 되었으며, 멜로디보다는 소리, 질감 및 음색을 강조하기 위해 음악을 모델링한다”한다고 언급하였다.⁴²⁾ 시트론은 이 영화에서 오페라 공연장으로 향하는 ‘본드’의 모습에 대해 “부조화의 음향 환경 속으로 들어간다”고 표현했다.⁴³⁾ 이 시퀀스는 영화의 음악을 맡은 아놀드(David Arnold)의 삽입곡으로 이루어져 있다(표2). 음악은 다양한 음향효과가 함께 합성되어 흘러나온다. 상관계수는 주로 +0.3~0.4 주변에 머물러있지만 음향이 작아지는 순간에는 0 이하 혹은 그 주변으로도 이동한다. 리버브(Reverb)의 보조가 없어 음향이 건조하지만 그 이미지가 좁지만은 않다. 이것은 두 번째와 세 번째 섹션에서 음악이 외재적이지만은 않은 사실과 유사성을 이룬다. 물론 시트론은 이 장면의 음악이 너무도 강렬하여 서사적 정보를 주는 역할을 하고 있다고 주장하지만 말이다.⁴⁴⁾

3.2.2 단락2

이 시퀀스에서는 《토스카》 제1막의 마지막 음악인 ‘테 데움’이 연주된다. ‘스카피아’의 독창으로 열리는 이 장면은 청각적 충실도가 높다. ‘스카피아’ 역을 맡은 가수가 클로즈업되는 화면에서 +0.8까지 높아진 위상상관계수는 화면이 무대 전체를 비출 때 -0.18 근처까지 내려갔으며, 방향성 역시 중앙을 표시하고 바로 둥근 모양으로 바뀌면서 관객들이 보는 화면을 보조한다. 이후 ‘본드’가 무대 뒤로 침투하는 장면에서 음악의 상관계수는 -0.59까지 떨어진다. 동시에 방향성은 서라운드 형태보다 더 얇은 타원형을 그리며 무대 뒤에서 흔히 들을 수 있는 음향을 제공한다. ‘테 데움’ 시퀀스의 초반 약 20초는 《토스카》가 적용된 전체 시퀀스에서 가장 높은 청각적 충실도를 갖고 있다. 흥미로운 점은 이때 위치 처리에 보조를 받은 ‘본드’가 무대 뒤쪽에 세워놓은 시설물 어딘가에서 관객석 방향의 적들을 살피는 상황과 무대 장치에 배경 화면으로 거대한 눈이 놓여 있다는 사실이다.⁴⁵⁾ 시트론은 “[오페라에서] ‘본드’의 부조화가 이 세트의 아이콘인 큰 눈에 의하여 구현되었는

41) 위의 글, 325.

42) David Neumeyer and James Buhler, "The Soundtrack: Music in the Evolving Soundtrack," in *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, ed. Harper Graeme, Ruth Doughty, and Jochen Eisentraut (New York: Continuum, 2009), 44.

43) Citron, "The Operatics of Detachment: Tosca in the James Bond Film *Quantum of Solace*," 325.

44) 위의 글, 325.

데, 그 이유는 오페라를 바라보아야 할 시선에 대한 시력 역학이 역전(逆轉)되었기 때문”이라고 주장한다.⁴⁶⁾ 이 장면의 전반부 음향은 대부분 ‘본드’ 입장을 고려해 구성되어 있다. 이후 ‘본드’의 개입으로 오페라 홀을 황급히 빠져나가는 적들의 모습을 담은 장면의 음향은 목적 없는 모호성을 갖는다. 그리고 이 모호성은 차츰 높은 명료성을 갖고 있는 다음 장면을 향하며 발전된다.

3.2.3 단락3

[...] 멜로디 라인의 강렬한 현악기적 강화는 즉시 나타난다. 바이올린, 비올라, 잉글리시 호른 및 클라리넷은 멜로디를 연주하고, 첼로, 베이스 클라리넷 그리고 바순은 한 옥타브 밑에서 더블링을 한다. 낮은 브라스와 오보에는 간헐적인 코드소리를 추가하지만 강한 의지를 갖고 있는 멜로디에게 지배를 양보한다. 이 강렬하고 빠르게 증가하는 오케스트라의 힘은 푸치니 음악의 특징이며 무대의 감정적 과장을 설정한다. 멜로디의 음역은 매우 낮고, 소리의 중심에서의 현악기군은 풍부하고 깊음으로 그 음역을 주도한다. 좁은 음역의 활용은 격렬함을 더한다.⁴⁷⁾

섹션3에 대한 시트론의 평가는 위와 같다. 음향 이미지가 상대적으로 넓은 이 장면은 내재적 음악으로서의 조건을 갖추고 있지만 멜로디를 연주하고 있는 선명한 현악기 소리(+0.3)는 다른 악기들(0 주변)을 주도하며 외재적 음악으로 관객들에게 다가온다. 시트론은 오페라의 살인 장면과 영화의 살인 장면을 촘촘히 교차시키는 이 부분을 ‘광란의 편집’(frenetic montage)으로 표현한다. 소스가 영상 안에 있음에도 불구하고 외재적 음악의 음향을 갖는 이 부분은 ‘본드’와 ‘토스카’가 적에게 느끼는 분노의 감정을 공통점으로 연합하고 있다. 시트론은 이러한 현상을 ‘상호매체효과’(intermediality)로 묘사한다.⁴⁸⁾ 여기서 상호매체효과란 영화를 구성하는 세 개의 다른 매체 즉, 영화줄거리, 오페라 줄거리, 그리고 연합된 영화-오페라 음악이 세 매체의 연합을 온전히 이루어내는 현상을 의미한다. 결국, 시트론은 이 영화-오페라를 연합한 음악이 영화의 요구를 수용하는 주요 기능을 수행하고 있음을 보고 있는 것이다.⁴⁹⁾ 이 장면에서 음악은 광란의 편집 장면을 의미적

45) 『퀵 오브 솔라스』에서 활용한 《토스카》의 연주 방식은 브레겐츠 페스티벌(Bregenz Festival)에서 2007년 연주되었던 토스카의 무대 배경을 그대로 활용한 것이다. Heinz W. Koch, "Blick ins Innere: Bregenzer Festival," 38.

46) Citron, "The Operatics of Detachment: Tosca in the James Bond Film *Quantum of Solace*," 340

47) 위의 글, 334-335.

48) 위의 글, 338. 베르너 울프(Werner Wolf)는 상호매체영향력에 대한 구분을 명백한 것과 은밀한 것(Overt and Convert)의 두 가지로 할 수 있다고 주장한다. 그 차이점은 구성 매체의 상대적 강도와 관련이 있다.

으로 연합하며 두 매체가 공통적으로 발산하는 정서인 분노를 확실하게 표출하고 있다.⁵⁰⁾ 오페라의 살인 장면과 영화의 총격 장면을 반주하는 평온한 음악이 ‘본드’와 《토스카》의 공통된 분노의 감정과 아이러니를 창출한다.

3.3 「미션 임파서블 5: 로그네이션」

『미션 임파서블 5: 로그네이션』의 감독 맥쿼리(Christopher McQuarrie)는 이 영화에서 오페라의 활용 계기에 대해 다음과 같이 밝혔다.

런던 콜로세움을 방문한 맥쿼리는 냉정한 공주와 수수께끼에 응답하여 결혼해 손을 잡으려는 남성
에 관한 1926년 오페라 《투란도트》(Turandot)에 매료되었다. 잉글리시 내셔널 오페라단(The
English National Opera)은 맥쿼리가 공연장을 방문했을 당시 《투란도트》 제작을 준비하고 있었다.
(런던 콜로세움은 후일 비엔나 오페라 하우스에 그가 매료되기 전에 현장의 위치 선정에 대한 경쟁 장
소였다.) 맥쿼리는 “나는 무대 뒤를 돌아다니면서 환상적인 중국 가면과 아름다운 중국의 도해법(초상
화법) 및 디자인과 생각을 보았다. 그것들은 굉장했다”라고 말했다. 이어서 그는 “그래서 나는 집에 가
서 즉시 《투란도트》를 사서 들어 보았다. 그리고 그는 그때 ‘공주는 잠 못 이루고’를 들으며 완벽한
감정적 크레센도(emotional crescendo)를 감지했다. 또한 그 곡 외에도 놀라울 정도로 극적인 여러
곡들이 있었다. 그래서 나는 ‘공주는 잠 못 이루고’를 가지고 [영화에서] (감정적) 크레센도를 만들겠다
는 생각으로 이 시퀀스를 구성하기 시작했다.”⁵¹⁾

위 인용문은 영화에서 이 시퀀스의 음향적 필연성을 강조하게 된 이유에 대해 맥쿼리가 영화의
구상 당시 가졌던 아리아 ‘공주는 잠 못 이루고’에 대한 애착을 소개한다. 그는 이 아리아를 중심으
로 이 장면에 대한 확장을 시작하였으며, 그 확장은 오페라 음악의 확장으로 이어졌다고 덧붙인다.
물론 이러한 확장은 발전된 음향 기술이 뒷받침되기 때문에 가능하였다. 필자는 이 시퀀스에서 ‘공
주는 잠 못 이루고’, ‘아니오, 기품 높은 공주님’, ‘하늘의 자손’이 연주되는 장면을 집중적으로 분석

49) 위의 글, 338.

50) 위의 글, 338. 시트론은 이 부분에서 느리게 흐르는 음악이 빠른 시각적 속도와 함께 미적 내용물을 만드는
작용을 하는데 이것을 ‘역진행’(contrary motion)이 형성되었다고 표현한다. 그녀는 그 결과 이 장면의 심리적
시간이 연장되었다고 해석한다. 이런 효과를 시온은 “무관한 소리”(anempathetic sound) 관계라고 명명하였
다. 이 무관한 소리는 음악이 영상에서 일어나는 일과 동기화되지 않은 경우를 뜻한다. 예를 들어, 살인이 일
어났음에도 아무 일 없다는 듯이 평온한 음악이 흘렀을 때 이 용어를 사용한다.

51)

<https://uproxx.com/hitfix/fascinating-behind-the-scenes-stories-about-the-opera-scene-in-mission-impossible-rogue-nation/>

하고자 한다.

3.3.1 '공주는 잠 못 이루고'

이 음악은 '이단'과 신디케이트 편 저격수 '카간'(볼프강 스테게만 분)의 격투 장면 중간에 시작된다(00:36:45). 가수의 노래하는 모습으로 시작하는 이 장면은 +0.7 이상의 상관계수와 정중앙의 방향성을 유지하는데, 장면의 변화와 함께 음향이 역동적으로 변한다. 특히 이 장면의 중요한 요소는 바로 저격수들의 위치인데 음향의 방향성은 짧지만 명확하게 등장인물들의 위치를 반영한다. 먼저 음향적 변화가 일어나며 위치의 정보를 노출하는 곳은 역시 '이단'과 '카간'의 격투가 일어났던 무대 위쪽이다. 이 무대 위쪽은 서라운드 형태의 방향성을 보이며 0과 +0.4 사이의 상관계수를 갖고 있다. 이 격투 장면과 서정적 선율 '공주는 잠 못 이루고'는 전혀 어울리지 않지만 청각적 충실도를 높게 달성하며 음악은 미묘하게 내재적 음악의 기능이 아닌, 단순 배경 음악으로 작동하게 된다. 이 시퀀스는 『퀀텀 오브 솔라스』의 섹션3과 매우 대조되는데, '이단'은 '본드'의 분노와는 전혀 상반된, 여유로운 격투의 모습을 보인다. 이 점에서 줄거리와 음악 간 미묘한 연합은 더욱 두드러진다(00:36:56).

'카간'과의 격투를 극복한 후 순간적으로 화면에 또 다른 저격수인 '리히터'가 나타나며 방향성은 중앙을 향한다. 이 때 음향은 '리히터'가 무대의 정면에 있는 컨트롤 박스에 위치하고 있다(00:37:45). 음악이 절정으로 흐르면서 화면에는 악보가 순간적으로 나타난다(00:38:29). 이때 상관계수는 +0.85 이상이며 음악은 대사 수준으로 날카롭게 정면을 향한다. 악보의 끝에 'cresc. molto'라고 쓰여 있는 부분은 맥쿼리 감독의 감정적 크레센도를 성취하려는 의도가 영화 장면에도 드러나고 있음을 보여준다.



(장면1) 『미션 임파서블 5: 로그네이션』 [00:38:29]

이후 곡의 엔딩이자 클라이맥스인 ‘빈체로’(vincerò)가 연주될 때(00:38:41~00:38:52), 약 10초 간 음악은 한 음만을 연주하며 절정을 유지하지만 화면과 음향은 역동적인 변화를 보인다. 무대에서 성악가가 화면 중앙을 차지하며 마지막 음절 ‘로’(rò)를 외칠 때 음향은 대사 수준의 뚜렷한 중앙 방향성을 갖는다. 무대를 멀리서 조망하는 장면에서는 위상상관계수가 +0.31로서 서라운드 방향성을 보이며, 다시 악보를 보여주는 장면에서 +0.02까지 떨어져 방향성은 더 좌우로 넓어진다. 이후 ‘이단’이 스크린에 등장할 때는 약간 왼쪽으로 치우쳐진 방향성과 +0.23의 상관계수, 그리고 오스트리아 총리를 비추는 장면에서는 약간 오른쪽으로 치우쳐진 방향성과 +0.55의 상관계수를 취한다. 이때 관객들은 다방면에서 공급되는 소리의 위치정보와 위상상관계수의 변화로 인하여 빠르고 역동적인 몽타주 기법⁵²⁾에 심정적으로 동조하게 되며 복잡한 상황에 대한 이해를 효과적으로 향유할 수 있다. 카메라의 시선 이동에 따른 음향의 즉각적 변화가 사건의 사실성을 높인다.

3.3.2 ‘아니오, 기쁨 높은 공주님’

‘이단’이 무대 뒤쪽의 문을 열고 들어서면서 시작되는 음악은 왼쪽으로 치우친 방향성과 +0.4와 +0.8 사이의 비교적 높은 명료성을 갖는다(00:32:05). 이 시퀀스에서 음악의 방향성은 ‘이단’의 시선에 따라 변한다. 소리의 근원이 영화 안에 있음에도 불구하고 음향감독은 방향성과 위상상관계수를 미묘하게 조작함으로써 영화에서 ‘이단’의 위치를 음향적으로 보조한다. 가령 ‘이단’의 시선이 무대에 고정되어 있는 첫 부분에서 카메라앵글 역시 무대를 비추고 있는데, 이때 음악의 방향성은 정중앙으로 옮겨지고 상관계수도 +0.8 이상으로 명료한 음향을 제공한다. 이후 ‘이단’의 시선 변화에 따라 음향은 미묘하게 요동친다. ‘이단’이 무대 뒤에 있을 때, 위상상관계수는 -0.2와 -0.5 사이를 넘나드는데 이 비교적 낮은 상관계수는 소리의 퍼짐을 의미한다. 즉 ‘이단’이 무대 앞에 있지 않고, 무대 뒤에 존재함을 음향적으로 지지해주는 셈이다. 이는 단순히 청각적 충실도를 넘어 등장인물의 위치 변화를 음향의 방향성과 위상상관계수를 통해 강화하는 음향감독의 의도와 테크놀로지 향상의 결과이다. 등장인물의 위치를 음향적으로 묘사하는 것이다.

52) <https://www.oxforddictionaries.com/definition/montage>

촬영된 화면을 떼어 붙이면서 새로운 장면이나 내용을 만드는 기법으로 일반적으로 사진이나 영화 제작의 한 수법으로 간주된다.

'공주는 잠 못 이루고'의 유도동기

Largo sostenuto ♩ = 56

Tre e nig.mi m'hai,propo sto! e tre ne scio! si!

U- no wLtan- to a te ne pro por_ rò

(악보1) 푸치니, '아니오 기품 높은 공주님' 중간부분

맥쿼리가 앞서 언급한 이단이 일사를 바라보는 장면에서 등장하는 '공주는 잠 못 이루고'의 머리 선율은 이 영화의 유도동기로 기능한다(악보1). 흥미로운 점은 바로 이 시퀀스에 등장하는 유도동기의 음향적 처리인데, 이 유도동기를 담은 선율이 청각적 충실도를 잃지 않고 있다는 사실이다. 다시 말해, 이 음악이 영화 속의 오페라 관객과 함께 듣는 내재적 음악임에도 불구하고 유도동기는 마치 외재적으로 삽입된 것인 양 뚜렷하게 들린다.

3.3.3 '하늘의 자손'

'이단'과 '일사'가 무대 밖에서 각각의 임무를 수행하기 위해 오페라장을 향해 로비를 걷고 있다. 이 때 나오는 음악은 '하늘의 자손'으로 영화의 관객은 이 음악의 위치를 오페라장 안에서 들려오는 내재적인 것으로 판단하기 쉽다. 이 시퀀스의 첫 장면에서 제시된 오케스트라 연주는 이 음악이 연주회장 내부에서 들려나오는 것임을 명확히 한다. 그런데 '이단'과 '일사'가 연주회장 밖에 있다는 위치성은 음향적 방향성과 위상상관계수를 통해 확보된다. 이 부분의 음향은 0 주의를 맴도는 위상상관계수와 서라운드 방향성을 유지하며 현장감을 높인다. 즉 연주회장 밖에 있는 등장인물들의 위

치를 확인시켜 주는 것이다. 이후 ‘일사’는 무대 뒤로 사라지는데 이때 방향성은 왼쪽으로 기울고 위상상관계수는 +0.6을 상회한다(00:31;04). 이것은 음원이 확실하게 왼쪽에 있음을 지시하고 있는데, 실제로 ‘일사’는 영화/오페라 관객의 시선에서 무대 뒤의 왼쪽 편에 자리 잡고 저격의 때를 기다리고 있다. 그에 비하여 ‘이단’은 홀의 오른쪽 3층 발코니 석에서 무대를 바라보고 있다. 이때 상관계수는 +0.71이며 방향성은 오른쪽이다(00:31:15). 이후 방향성이 왼쪽으로 약간 기울면서 화면은 무대에서 ‘이단’이 서있는 쪽의 2층 관객석을 비춘다. 위상상관계수는 +0.6이며 이 2층 발코니 관객석에는 저격의 목표 오스트리아 수상이 앉아있다. 음향은 저격수가 위치한 쪽에서 수상의 위치가 왼쪽에 있음을 표현하고 있다. 이들의 뚜렷한 위상상관계수와 방향성은 각 등장인물의 위치를 음향적으로 지정해줌으로써 앞으로 일어날 암살의 음향적 지형도를 파악하게 해준다.

『미션 임파서블 5: 로그네이션』의 음향은 상대적으로 앞선 두 작품에 비하여 정교하다. 음악이 외재적 성격을 취한 부분이 분명 존재하지만, 청각적 충실도를 고집스럽게 유지하며 내재적 음악임을 강조하고 있다. 이 효과로 인하여 관객들은 분명 오페라와 영화 그리고 현실까지의 경계까지 허물어진 상태에서 시각과 청각으로 흘러들어오는 정보를 받아들이게 된다.

4. 나가면서

영상과 음악은 영화의 내러티브를 구현하는 핵심적인 두 요소이다. 오늘날 영화제작은 이 두 매체를 활용하는 방식에서 눈부시게 발전하고 있다. 영화의 다중 공간을 적극적으로 반영하는 대본과 영상편집 기술의 발전은 음악의 진원이 영상 안에 있는지 없는지에 따른 내재와 외재의 단순한 분류를 뛰어넘어 음악의 다층적 위치성 개념을 촉발시켰다. 가령, 음악은 물리적 공간성을 초월해 엠비다이제시스로 존재하거나 혹은 관객과 등장인물 간 물리적 공유가 일어나지 않는 메타다이제시스 형태로 존재하기도 하며, 한 시퀀스 안에서 시간의 흐름에 따라 음악의 위치성이 시시각각 변하기도 한다.⁵³⁾ 이러한 발전에 힘입어 영화음악은 더 이상 내재와 외재의 이분법적 세계관 속에서 온전히 감상될 수 없으며 엠비다이제시스나 메타다이제시스 나아가 한 시퀀스 안에서 시시각각 변하는 위치성을 인용(認容)할 필요가 있다. 또한 음악이 담지하는 음향의 미묘한 정보 역시 다양한 위치성과 함께 풍부한 감상의 제반 요소로 편입될 필요가 있다. 이 소고는 바로 현장감을 제고하는 요소로서 위상상관계수와 고니오미터를 활용한 지표를 소개하고 그에 따라 영화의 특정 시퀀

53) 안수환, “영화음악의 위치성에 대한 재고찰 -내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들,” 204-209.

스를 분석함으로써 위치성에 대한 전문적인 이해와 두 지표의 활용이 보다 풍부한 감상의 외연을 넓힐 수 있음을 확인하였다.

본 논문이 주목한 오페라를 품은 세 편의 영화에서 음악의 위치성과 음향의 변화는 두 매체 간의 의미 연합 과정에서 효과적으로 사용되었다. 『대부3』에서는 오페라의 특정 지점에서 위상상관계수를 높여 가사를 대사 수준으로 명료하게 확보하는 처리를 보였다. 이는 영화의 플롯과 연계해 후속사건의 발생을 암시하는 기능을 수행하였다. 『007: 퀸텀 오브 솔라스』는 근본적으로 내재성을 지닌 <토스카>가 외재적 음향처리를 통하여 만들어내는 역동적인 위치성의 변화가 영화와 오페라 간 감정적 공유를 촉발시켰다. 『미션임파서블 5: 로그네이션』에서 음악의 처리 방식과 방향성 및 음향 조절을 통한 현장감 전달 방식은 한층 높아진 영화의 음향적 완성도를 여실히 보여주었다. 오페라의 유도동기를 따와 외재적으로 활용하는 기법은 물론, 등장인물의 조밀한 위치 변화를 반영하는 방향성, 그리고 내재와 외재를 자유롭게 넘나드는 음악에서 위상상관계수의 조작은 이 영화의 현장감을 확보하는 중요한 요소였다. 이러한 미묘한 음향적 조작이 비단 음향효과나 대사에 머무르지 않고, 영화 안과 밖에서 들려오는 음악에 배태됨으로써 현장감은 비단 영화 안의 등장인물 뿐 아니라, 관객이 향유할 수 있는 감상의 핵심적 요소가 되었다.

영화음악의 위치성이 주요한 쟁점으로 대두되기 시작한 까닭을 상기해보면 영화음악이 골만이 제시한 내재와 외재의 이분법적 세계관으로 영화의 세계를 구분할 수 없는 상황이 도래했기 때문일 것이다. 위상상관계수와 고니오미터를 통한 방향성을 영화음악의 분석 지표로 삼는 이 연구도 하루가 다르게 발전하고 있는 영화제작의 기술에 따른 것이라 본다. 아마도 테크놀로지의 발전은 음향의 미묘한 성질을 측정할 수 있는 다른 변수들의 발명과 또 이를 활용한 더욱 정밀한 분석의 가능성을 낳으리라 생각한다. 영화음악에 대한 탐구와 감상의 방식이 더욱 풍부해질수록 영화에서 음악의 역할에 대한 제작자와 음악 감독의 의도, 그리고 그들의 의도와는 무관하게 존재할지도 모르는(어쩌면 관객만이 향유할지도 모르는) 음향의 사이공간을 보다 실증적인 방식으로 검증할 수 있을 것이다. 제작 기술이 발전함에 따라 분석 기법 역시 새로운 요구를 수용해 풍부한 감상에 기여할 필요가 있음을 본 소고가 촉구하는 계기가 되었기를 바란다.

검색어

영화음악(Film Music), 영화음악의 기능(Functions of Film Music), 음악의 위치성(Locus of Film Music), 위상상관계수(Phase Correlation Meter), '고니오미터'(Goniometer), 『대부3』(*The Godfather 3*), 『007 퀴텀 오브 솔러스』(*007: Quintum of Solace*), 『미션임파서블5』(*Mission Impossible 5: Rogue Nation*)

참고문헌

단행본 및 논문

- 김윤철. 『음향기기역사』 서울: 커뮤니케이션북스, 2013.
- 데이빗 마일즈 허버, 로버트 런스타인. 『모던 레코딩 테크닉』, 김철웅 옮김 커뮤니케이션 북스, 2008 [Huber, David Miles and Robert E Runstein. *Modern Recording Techniques*. Routledge, 2013].
- 안수환. “영화음악의 위치성에 대한 재고찰 -내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들,” 『음악이론포럼』 26/1 (2019): 197-216.
- 유현주. “매체의 통합과 분라-상호매체성 개념에 대한 소고,” 『유럽사회문화』 17 (2016): 147-170.
- 황지애. “영화 ‘Mission: Impossible - Rogue Nation’의 패러디적 기법의 활용 분석 연구: 영화 속 Turandot 음악을 중심으로.” 석사학위논문, 상명대학교, 2016.
- Baalman, Marije A. J. “Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies.” *Organised Sound* 15/3 (2010): 209-218.
- Chion, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press, 1990.
- Citron, Marcia J. “The Operatics of Detachment: Tosca in the James Bond film *Quantum of Solace*.” *19th-Century Music* 34/3 (2011): 316-340.
- Filimowicz, Michael. *Foundations in Sound Design for Linear Media: A Multidisciplinary Approach*. New York and London: Routledge Press, 2019.
- Franke, Lars. “The Godfather Part III: Film, Opera, and the Generation of Meaning.” In *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Edited by Robynn Stilwell, 31-45. Routledge Press, 2017.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music* Indiana University Press, 1987.
- Holbrook, Morris B. “Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society.” *Consumption, Markets and Culture* 8/2 (2005): 153-182.
- Holman, Tomlinson. *Sound for film and television*. Routledge Press, 2012.
- Neumeyer, David. and James Buhler. "The Soundtrack: Music in the Evolving

- Soundtrack." In *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*. Edited by Harper Graeme, Ruth Doughty, and Jochen Eisentraut, 42-57. New York: Continuum Press, 2009.
- Salvati, Daniele, Sergio Canazza, and Antonio Roda. "Sound Spatialization Control by Means of Acoustic Source Localization System." *Proceedings of the 8th Sound and Music Computing Conference*. (2011): 284-289.
- Schelle, Michael. *The Score: Interviews with Film Composers*. Silman-James Press, 1999.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-musos*, Mass Media's Scholar's Press, 2012.
- Winters, Ben. "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space." *Music and Letters* 91/2 (2010): 224-244.

인터넷자료

- <https://www.orbitsound.com/en-gb/articles/the-evolution-of-sound/> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://www.musicradar.com/news/tech/a-brief-history-of-computer-music-177299> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://www.dolby.com/us/en/about/history.html> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://recorndmixandmaster.com/2010-04-acoustic-treatment-in-home-and-project-studios/sweet-spot-2> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://www.soundonsound.com/sound-advice/q-what-are-my-phase-correlation-meters-telling-me> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://www.uaudio.com/blog/understanding-audio-phase/> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=5741248&cid=60217&categoryId=60217> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://siciliangodmother.com/2013/04/29/would-you-marry-your-cousin-all-about-inbreeding-and-very-small-elephants/> 2019년 10월 23일 접속.
- <https://uproxx.com/hitfix/fascinating-behind-the-scenes-stories-about-the-opera-scene-in->

mission-impossible-rogue-nation/ 2019년 10월 23일 접속.

영화목록

대부3

Coppola, Francis Ford. *Godfather 3* [Paramount Productions, Zoetrope Studios] United States, Paramount Pictures, 1990.

007: 퀴텀 오브 솔라스

Foster, Marc. *Quantum of Solace* [Eon Productions, Metro-Goldwyn-Mayer Columbia Pictures] United Kingdoms, United States, Italy, Sony pictures, 2008.

미션 임파서블 5: 로그네이션

McQuarrie, Christopher. *Mission Impossible 5: Rogue Nation* [Skydance Productions, TC Productions, Bad Robot Productions] United States, Paramount Pictures, 2015.

스타워즈: 새로운 희망

Lukas, George. *Star Wars: Episode IV- A New Hope* [Lucasfilm] United States, 20th Century Fox, 1977.

라스트 액션 히어로

McTieman, John. *Last Action Hero* [Columbia Pictures] United States, Columbia Pictures, 20/20 Vision (UK), 1993.

조스

Spielberg, Steven. *Jaws* [Zanuck/Brown Company, Universal Pictures] United States, Universal Pictures, 1975.

터미네이터

Cameron, James. *Terminator* [Hemdale] United States, Orion Pictures, 1984.

시네마 천국

Tornatore, Giuseppe. *Cinema Paradiso* [Les Films Ariane] Italy, Miramax Films (US), Umbrella Entertainment, 1988.

귀여운 여인

Marshall, Garry. *Pretty Woman* [Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, Regency International

Pictures] United States, Buena Vista Pictures, 1990.

지옥의 묵시록

Coppola, Francis . *Apocalypse Now* [Omni Zoetrope] United States, United Artists, 1979.

Exploring the Locus of Film Music Using Phase Correlation
Coefficients and Goniometers in *Godfather 3*, *007*
: *Quantum of Solace*, and *Mission Impossible 5: Rogue Nation*

Soo Hwan Ahn

Opera's music and plot in film reinforce the film's meaning through dramatic similarity and contribute to the narrative's deployment. An opera encapsulated in a movie is essentially diegetic. However, filmmakers manipulate the position of the opera in the film to achieve aural fidelity and transform its function by locus into non-diegetic. In this paper, I analyzed the phase of the sound source and the direction of the left and right or the center as a factor which strengthens or weakens the position in order to secure or abandon the realistic acoustic control of music. The former has been measured by phase correlation coefficients and the latter by goniometers.

I have analyzed how the operas, *Cavalleria Rusticana*, *Tosca*, and *Turandot*, serve in following films: *The Godfather 3*, *007: Quantum of Solace*, and *Mission Impossible 5: Rogue Nation*. In *The Godfather 3* (1990), the reinforcement of phase correlation coefficients made the aria's text serve as a character's script. *007: Quantum of Solace* (2008) marks a synthesis between the opera and Arnold's non-diegetic music, leading to the high degree of aural fidelity and emotional consensus between media. *Mission Impossible 5* (2015) provided the dynamic strength of the leading role with subtle sound effect. Finally, I witnessed that this acoustic control ensured the audience's immersion by their emotional satisfaction and abundant information.

위상상관계수와 고니오미터를 활용한 영화음악의 위치성 탐구 - 『대부3』, 『007: 퀴텀 오브 솔라스』, 『미션임파서블 5 로그네이션』을 중심으로

안수환

영화에서 사용되는 오페라의 음악 및 줄거리는 유사성을 통하여 의미를 강화하고, 극적 전개에 기여한다. 오페라가 영화에 사용되면 그것은 분명 내재적 음악에 해당하나, 세련된 의미 전달과 강화를 위해 영화 제작자들은 영화 속 오페라의 위치성을 조작하여 현장감(청각적 충실도)을 성취하거나, 그와 반대로 처리하여 외재적으로 변용하기도 한다. 이 논문에서는 필자는 음악의 현장감을 확보하거나 무마하기 위해 위치성을 강화하거나 약화시키는 요인으로 음원의 명료성과 좌우 혹은 중앙의 방향성을 분석하였다. 전자는 위상상관계수, 후자는 고니오미터를 통해 측정이 가능한데, 필자는 영화에 사용된 두 요소의 미묘한 조정이 영화의 의미 형성 및 강화에 어떻게 기여하고 또 나아가 내러티브 전략을 보조하는 측면을 논의하였다.

필자는 『대부3』(1990), 『007: 퀴텀 오브 솔라스』(2008), 『미션임파서블 5 로그네이션』(2015)에서 사용된 오페라 《카발레리아 루스티카나》, 《토스카》, 《투란도트》가 음향의 변화에 따라 어떻게 기능하는지 위상상관계수와 고니오미터를 통해 분석하였다. 『대부3』에서는 오페라의 특정 지점에서 위상상관계수를 높여 가사를 대사 수준의 명료하게 확보하는 처리가 돋보였고, 『007: 퀴텀 오브 솔라스』에서는 근본적으로 내재성을 지닌 《토스카》가 외재적으로 삽입된 아놀드의 음악과 결합하며 만들어내는 위치성의 변화를 통한 역동적인 현장감 확보와 매체 간 감정 공유 방식이 드러났고, 『미션임파서블 5: 로그네이션』에서 음악의 처리 방식과 방향성 및 음향 조절을 통한 현장감 전달 방식을 확인할 수 있었다. 이러한 음향 조절은 영화음악이 내재와 외재의 위치성을 넘어 앰비다이제틱하거나 메타다이제틱한 음향 효과를 보조함으로써 관객들의 감정적 만족도와 풍요로운 정보로 인한 몰입도를 확보할 수 있음을 확인하였다.

논문투고일자: 2019년 10월 31일

심사일자: 2019년 12월 3일

게재확정일자: 2019년 12월 3일

작곡가 진은숙의 사례를 통하여 본 여성 음악가의 재현 연구

우현주(개인연구자)

1. 들어가며

루이스 캐롤(Lewis Carrol, 1832-1898)의 『이상한 나라의 앨리스』에 나오는 소녀 앨리스는 말하는 흰 토끼를 뒤쫓아 가다가 그만 이상한 나라에 빠져들어 버린다. 지금까지 알아왔던 현실의 논리와 규칙들로는 파악하고 대처할 수 없는 이상한 나라에서 혼란에 빠진 앨리스는 묻는다. “지금의 나는 누구지?” 앨리스가 서 있는 이상한 나라는 모순과 난센스가 가득한 무질서의 세계, 비이성적인 꿈과 환상의 공간이다. 그러나 동시에 자신의 비위에 거슬리는 모든 이를 처형시키는 하트 여왕으로 대표되는 억압의 공간이기도 하다. 앨리스가 만나는 여러 존재들은 다양한 방식으로 앨리스를 어떤 위치로 고정시키려 하지만, 처음에는 수동적으로 반응하던 앨리스는 점차 스스로의 확신에 따라서 행동하는 존재로 변화되어 간다. 하트여왕과 병정들의 기이한 재판 장면에서 여왕의 불합리한 선고에 맞서 “너희들은 카드 묶음에 불과해!”라고 외치는 앨리스의 모습은 지배하는 질서에 저항하는 탈주적인 존재의 모습을 보여준다.¹⁾ 앨리스는 이제 더 이상 혼란에 빠진 소녀가 아니며, 이 새로운 세계에서 자신은 누구이고 어떻게 행동해야 하는지를 스스로 결정하게 된 것이다.

진은숙(1961-)은 꿈과 환상의 사건들로 이루어진 앨리스 이야기를 오페라로 만든 첫 번째 작곡가이다. 그녀는 이 오페라를 기획하는 과정에서 바이에른 국립오페라 극장장인 크리스토프 알브레히트(Christoph Albrecht, 1930-2016)에게 보낸 편지에서 자신이 앨리스의 이야기에 느끼는 친근감에 대하여 쓰고 있다.²⁾ 진은숙은 어린 시절부터 간직하고 있던 꿈속의 비전들이 자신의 예

1) 이경화, “Deleuze와 Guattari의 ‘여성-되기’의 관점에서 본 『이상한 나라의 앨리스』,” 『아시아 여성 연구』 52-1 (2013), 68-69 참고.

2) Stefan Dress, 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 이희경 번역(서울: 휴머니스트, 2012), 진은숙, “바이에른 국

술적 이상의 중심이었으며, 일상생활의 모든 경험보다 더 존재론적인 경험이라고 말하면서, 자신의 꿈과 루이스 캐롤의 꿈 사이의 유사성에 대하여 언급한다. 여기에서 진은숙은 그녀의 커리어에서 가장 대중적이면서도 대규모의 기획이었던 오페라 프로젝트의 소재로 엘리스 이야기를 선택한 이유를 지극히 개인적이고 사적인 경험(꿈)과 관련하여 설명하고 있다.

그러나 엘리스라는 인물은 단지 그녀의 꿈속에 나타났던 초현실적 세계와 유사한 이야기 속의 등장인물에 불과한, 그러니까 사적인 차원에서의 유사성만 갖고 있는 존재가 아니라고 생각된다. 이와 동시에 엘리스는 동아시아 출신의 여성 작곡가로서 서구 음악계에서 자신이 누구인지를 확증하기 위하여 치열하게 노력했던 ‘작곡가 진은숙’, 즉 공적 차원에서의 함의를 내포하는 상징적인 인물로 볼 수 있다. 이상한 나라의 외부자였던 엘리스와 마찬가지로, 백인 남성 중심의 견고한 위계구조를 오랫동안 유지해 온 서구의 현대음악계에서, 진은숙은 여성이면서 동시에 동아시아 출신 작곡가로서 자신의 경력을 시작해야 했다. 켄트 나가노(Kent Nagano, 1951-)는 슈테판 드레스(Stefan Dress, 1966-)의 책에서 이 오페라의 소재에 관하여 쓰면서, 엘리스 이야기에 몰두했던 리게티의 제자인 진은숙이 스승의 영향을 받았겠지만, 한국인으로서 유럽과 독일이라는 다른 문화권에서 살고 있다는 사실이 중요한 역할을 했을 것³⁾이라고 해석하고 있다. 나가노의 이러한 해석 역시 같은 맥락에서 진은숙의 타자로서의 경험과 고민을 암시한다.

서구 음악계의 지배적 담론 속에서 진은숙의 출신 배경은 그녀를 주변화된 존재, ‘타자’로 고정시키는 요인이 되었으며, 이러한 담론의 타자화에 맞서는 진은숙의 반응은 그녀 스스로 자신을 새롭게 위치짓는 전략을 보여준다. 위에서 언급한 알브레히트에게 보내는 편지에서 진은숙은 이렇게 쓴다. “저는 한국인이고 엘리스는 매우 영국적인 인물입니다만, 저는 그런 방식의 민족적인 구별짓기를 별로 좋아하지도 않고, 현대 세계문화에 속하는 엘리스는 매우 보편적인 소재이므로 여기에서는 제 자신이 엘리스에 대해 느끼는 친근함을 좀더 자세히 설명해볼까 합니다.”⁴⁾ 민족적인 구별짓기를 지양한다는 이러한 발화는 진은숙이 자신을 위치짓는 전략의 한 단면을 보여주는 사례가 된다.

이 연구는 여성 작곡가 진은숙에 관한 다양한 텍스트를 고찰함으로써 한국 사회에서의 여성 음악가의 재현(representation)⁵⁾에 관하여 살펴보고자 한다. 진은숙은 서구에서 먼저 명성을

림오페라 극장장 크리스토프 알브레히트에게 보낸 편지,” 329-336.

3) 켄트 나가노, “진은숙의 〈이상한 나라의 엘리스〉에 대한 생각의 단편들,” 『진은숙, 미래의 악보를 그린다』, 343.

4) 진은숙, “바이에른 국립오페라 극장장 크리스토프 알브레히트에게 보낸 편지,” 위의 책, 331.

5) 본고에서 사용한 ‘재현’이라는 용어는 에드워드 사이드가 ‘오리엔탈리즘’에서 사용한 것과 같은 의미로, 사이드

획득한 후 한국에서 활동하기 시작한 작곡가이다. 따라서 이 글에서는 먼저 여성의 재현에 대한 관련 이론을 간략히 소개하고 서구와 한국 음악학에서의 선행 연구 흐름을 정리한 후, 서구에서의 진은숙 재현의 특징을 언급하고, 1985년에서 2016년까지의 진은숙에 관한 한국 언론의 보도와 잡지 중 『객석』⁶⁾의 기사를 분석함으로써 한국에서의 진은숙 재현이 어떠한 모습으로 같고 또 다르게 나타나는지 살펴본다. 이 글의 목적은 서구 음악계에서 성공적인 입지를 구축한 한국 출신의 여성 작곡가 진은숙은 누구인가, 그녀를 둘러싼 텍스트들은 그녀가 누구라고 말하는가, 즉 한 여성 작곡가와 그를 둘러싼 텍스트가 서로 상호 작용하며 만들어내는 재현의 양상을 들여다봄으로써 그 말하기의 방식에서 드러나는 담론의 의도는 무엇인가를 탐구해 보는 데 있다.

모든 텍스트는 대상 자체가 아니라 대상의 재현이라는 면에서 공통점을 갖는다. 자끄 데리다(Jacques Derrida, 1930-2004)는 텍스트는 “언제나 이미’ 전사(轉寫)적인 기록들”로 구성되어 있으며,⁷⁾ “텍스트의 바깥은 없다”⁸⁾고 했다. 또한 문화적 현실 속에서 모든 것은 상징적 매개의 산물로서 존재하므로, “존재자는 이미 모두 어떤 텍스트”⁹⁾이다. 따라서 한국의 음악계라는 문화적 현실 속에서 존재하는 ‘진은숙’이라는 인물은 그 자체로서 해석을 기다리는 텍스트라고 할 수 있으며, 또한 끊임없이 서로 영향을 주고받는 수많은 텍스트들을 통해 재현의 양상은 계속해서 재구성된다. 진은숙, 서구 음악계와 한국 음악계의 음악가들, 평론가들, 학자와 기자들 등 다양한 행위주체의 역동적인 상호작용의 결과로써 나타난 다층적인 텍스트가 진은숙이라는 인물을 다양한 방식으로 재현한다. 그 재현을 바라보는 이가 누구인가에 따라 텍스트는 다르게 해석되며, 또한 누가 바라보느냐에 따라 대상의 수행도 달라진다. 따라서 ‘진은숙’이라는 대상의 재현을 살펴봄으로써, 그것을 바라보는 우리, 한국의 음악계는 그 대상을 어떻게 해석하고 받아들이기 원하는가를 파악할 수 있다고 본다.

이러한 연구를 통해서 본 논문에서 시도하고자 하는 것은 다음과 같다. 먼저 지금까지의

는 담론이 문화 속에서 생산하고 유통하는 것은 진실이 아니라 가시적으로 보이는 표상(재현)이라고 설명한다. 사이드에 따르면 동양은 이질성과 후진성을 특징으로 하는 ‘타자’로서 가시화되어 재현되며 이 재현의 반복이 실체로서의 ‘동양’을 구성한다. Edward Said, 『오리엔탈리즘』 박홍규 번역(서울: 교보문고, 1991), 26-27.

6) 『객석』을 선정한 이유는 음악을 전문으로 하는 잡지가 아님에도 불구하고 분석 기간 동안 진은숙에 관한 기사를 가장 많이 실었으며, 다양한 예술 장르를 다루기 때문에 상대적으로 독자층이 폭넓고 발행부수가 많아 대표성을 갖는 것으로 보았기 때문이다.

7) Jacques Derrida, *Écriture et différence*(Paris: Seuil, 1967), 314. (김상환, “데리다의 텍스트,” 『철학사상』 27 (2008), 106.에서 재인용).

8) Jacques Derrida, *De la grammatologie*(Paris: Minuit, 1967), 227. (김상환, 위의 글, 97.에서 재인용).

9) 김상환, “데리다의 텍스트,” 99, 104.

진은숙 연구가 주로 작품 중심으로 그녀의 음악을 깊이 이해하는 데 주력해 왔다면, 이 연구에서는 그간의 연구에서는 상대적으로 주목되지 않았던 진은숙의 음악을 둘러싼 ‘맥락들’에 초점을 맞추으로써, 서구와 한국의 음악계와 작곡가 진은숙이 만들어내는 역동적인 상호작용 속에서 나타나는 재현의 양상을 고찰하려고 한다. 또한 과거의 여성 음악가가 아니라 동시대 한국의 사례를 고찰함으로써 과거가 아니라 동시대 음악 연구의 한 부분이 되고자 한다. 이러한 시도를 통하여 작곡가 진은숙과 그녀의 음악이 인간의 삶, 사회, 그리고 문화와 동떨어진 음악이 아닌, 지금 여기에 살아있는 우리의 모습을 비추어볼 수 있는 사유의 통로가 될 수 있기를 바란다.

2. 이론적 배경과 선행 연구 흐름

2.1. 이론적 배경

푸코(Michel Foucault, 1926-1984)의 ‘담론(discourse)’이란 “지배계급이 피지배계급에 특정한 지식과 규율을 강요함으로써 ‘진리’의 장을 구성하는 언술체계(말하기와 글쓰기를 포함한)”를 의미한다.¹⁰⁾ 따라서 텍스트를 통하여 구성되는 ‘진리’로서의 언술체계는 결코 중립적이지 않다. 개인의 발화행위와 양식은 해당 문화체계 내에서의 문법 구조에 의해 영향을 받으므로,¹¹⁾ 한 저자의 글은 그의 개인적인 의견일 뿐 아니라 서로 교차하며 경쟁하는 다층적인 사회적 의미망 위에 놓여 있다. 따라서 담론 분석을 적용한 텍스트 읽기는 표면적으로 제시된 정보를 넘어 그것을 실제로 형성한 사회적 사고는 무엇이었는지를 밝히는 통로가 된다.

푸코는 “담론의 생산을 통제하고, 선별하고, 조직화하고 나아가 재분배하는 일련의 과정들”이 모든 사회에서 ‘배제(exclusion)’의 과정으로서 존재한다고 명시한다.¹²⁾ 어떤 것을 허가하거나 금지할 수 있는 독점적인 권리 혹은 관습은 우리가 ‘무엇을 어떻게 말할 것인가’에 끊임없이 영향을 주며, 가장 큰 영향을 주는 영역은 성(性)의 영역과 정치의 영역이다. 이 영역에서 담론은 결

10) 박종성, “탈식민주의에 대한 성찰-푸코, 파농, 사이드, 바바, 스피박,” 『살림지식총서 248』 (서울: 살림출판사, 2006), 51.

11) 소쉬르는 이를 랑그(langue)와 파롤(parole)로 설명하였는데, 랑그는 발화자 개인의 독특한 상황과는 무관하게 자체의 고유한 법칙에 따라 발화자를 구속하는 언어의 사회적 ‘체계’이고, 파롤은 발화자가 개별적인 상황 속에서 그것을 구체적으로 실현하는 ‘현상’으로서의 언어이다. 김종우, “구조주의와 그 이후,” 『살림지식총서 289』 (서울: 살림출판사, 2006), 15-16.

12) Michel Foucault, 『담론의 질서』, 이정우 번역, (서울: 도서출판 새길, 1993), 16.

코 중립적인 요인이 아니다.¹³⁾ 다시 말해서, 한 사회에서 유통되는 언어적 텍스트의 표면적인 의미 이면에는 그것을 통제하는 복수적인 담론이 존재하고, 이러한 담론은 불균등한 힘의 관계에 의해 생산되고 선별되고 재분배된다. 담론은 이해관계가 반영된 어떤 사안에 관해 특정 방식으로 발언하고 해석하게 함으로써 그 사회의 다양한 구성원들을 동일자와 타자로 가르는 배제의 과정을 수행한다. 담론의 작용을 통하여 동일자의 지배 구조는 유지되고 강화되며, 타자는 체계적으로 배제된다.

어떠한 담론이 특정 제도 권력의 역학관계에 의해 ‘진리’로써 생산되는 과정을 추적하는 푸코의 계보학에 기대어, 버틀러(Judith Butler, 1956-)는 타자 재현의 반복적 실천에 의해 고정된 젠더 정체성의 허구를 밝히려 했다. 이를 위하여 ‘수행성(performativity)’ 그리고 그것이 작동하는 공간인 담론, 즉 언어의 정치적 성격을 강조했다. 버틀러는 젠더에 관한 당연시된 지식이 실제에 대한 선제적이고 폭력적인 경계선으로 작동한다는 사실을 보여주려 한다.¹⁴⁾ 남성과 여성의 이분법적 형태론, 적합하거나 부적합한 남성성과 여성성이라는 이상과 규칙 등의 젠더 규범은 자연적이고 본질적인 것이 아니라 ‘작동되는 것’이다. 그것이 반복적으로 작동됨으로써, 즉 수행됨으로써 우리가 고정되어 있는 ‘실재’라고 여기는 것이 형성된다. 니체가 『도덕의 계보학』에서 주장했던 바를 인용하면서, 버틀러는 “젠더의 표현물 뒤에는 어떠한 젠더 정체성도 없다”고 말하면서 “정체성은 결과라고 알려진 바로 그 ‘표현물’ 때문에 수행적으로 구성된다”고 주장한다.¹⁵⁾ 젠더의 본질적 효과는 젠더 일관성의 규제적 관행 때문에 수행적으로 생산되고 강제된다, 즉 젠더는 수행적이다.¹⁶⁾

스피박(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-)에 이르러 중심에서 배제된 ‘타자’는 ‘하위주체(subaltern)’라는 새로운 이름을 얻는다. 재현의 문제는 타자성의 핵심 특성인 ‘스스로 말할 수 없음’과 관련되어 있다. 스피박의 글 “서발턴은 말할 수 있는가?”¹⁷⁾는 하위주체의 ‘목소리’ 즉 그들의 침묵에 관한 질문을 전면으로 가져온다. 로절린드 C. 모리스(Rosalind C. Morris, 1963-)는 스피박의 글과 관련된 논의를 담은 책 서문에서 서발터니티는 하나의 정체성이라기보다 “하나의 곤경(a predicament)”이라고 부름직한 것이라고 말한다.¹⁸⁾ 스피박의 정의상 서발터니티는 권력에 접

13) Foucault, 『담론의 질서』, 이정우 번역, 16-17.

14) Judith Butler, 『젠더 트러블』, 조현준 번역, (서울: 문학동네, 2008), 67.

15) “행위, 수행, 과정 뒤에는 어떤 ‘존재’도 없다. ‘행위자’는 그 행위에 부가된 허구에 불과하다. 행위만이 전부이다.” 위의 책, p.131.

16) 위의 책, 130-131.

17) Gayatri Chakravorty Spivak and Hito Steyerl, 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 번역(서울: 그린비출판사, 2013), 42-139.

18) Spivak and Steyerl, 위의 책, 24.

근하는 능력이 근본적으로 차단된 일종의 “구조화된 장소(structured place)”라고 할 수 있다. 누군가가 서발터니티의 ‘말 없음’을 모면하게 된다면 그녀는 서발턴 되기를 그만둔다.¹⁹⁾

2.2. 음악학의 여성 연구

음악에서의 여성은 로절린드가 언급하는 하나의 ‘곤경’으로서의 서발터니티를 보여준다. 서양음악사에서 여성이 하나의 ‘곤경’으로서의 ‘서발터니티’였다는 것은 여러 가지 의미를 함축한다. 서양음악사에서 여성이 배제되는 과정은 촘촘하게 짜여진 여러 단계에 걸쳐 확인된다. 여성은 음악 교육을 받을 기회로부터 차단되어 있었기 때문에 음악 실체에 대한 접근성이 취약했다.²⁰⁾ 서양음악사에 기록된 여성 음악가들이 대부분 음악가 가정에서 자랐다는 것, 즉 부모로부터 사적인 음악교육을 받을 수 있는 환경에서 자란 여성이라는 사실이 이를 반증한다. 또한 어렵게 음악적 전문성을 갖추었다고 해도, 여성의 사회활동을 터부시했던 사회 통념은 남성 가족들의 반대를 야기했고, 그 결과 여성 음악가의 공적인 활동은 제약을 받았다.²¹⁾ 이러한 제약을 극복한 이후에도 여성 음악가들의 작품은 청중을 찾기 어려웠다. 즉 여성의 음악은 남성의 음악에 비해 상대적으로 시장에서 선호되는 상품이 아니었기 때문에 소비되지 않았다.²²⁾ 또한 비평의 전통은 여성의 음악을 전형적인 ‘여성성’에 귀속시키며 평가 절하하는 경향을 갖고 있었다.²³⁾ 이러한 체계적인 과정을 통해서 여성 음악가, 그리고 여성의 음악은 위대한 음악가들의 규범적인 작품들로 이루어진 서양음악사 정전의 흐름에서 배제되었다.

음악학의 여성 연구는 음악사에서 스스로 말할 수 없는 서발터니티를 담당해온 여성 음악가

19) Spivak and Steyerl, 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 번역, 24.

20) 이영민, “낭만주의시대 여성의 음악활동,” 『한국음악학회논문집 음악연구』 15-1 (1997), 6-8.

21) 위의 글, 14-15, 홍인경, “음악사 다시 생각하기: 19세기여성음악가들의 글을 중심으로” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2009), 17-22.

22) 홍인경, 위의 글, 48.

23) Susan McClary는 *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*(Minnesota, 1991)의 서문에서 여성 음악가에 관한 담론의 전략들에 관하여 다음과 같이 기술하고 있다: “음악 산업에서 여성이 깊숙이 관여하는 것을(혹은 전혀 관여하지 못하도록) 막기 위한 많은 장애물들이 있었다. 이러한 장애물들은 대부분 제도적이었 다: 여성은 필요한 훈련을 받고 직업으로 연결될 기회를 거절당했고, 창의적인 활동을 지속적으로 할 수 있는 능력이 결핍된 것으로 추정되었다. (모든 역경에도 불구하고) 여성에 의해 작곡된 음악은 종종 남성 중심 문화에 의해서 여성성으로 간주되는 본질주의자의 전형적인 용어들로 평가되었다: 그것은 반복적으로 매력은 있지만 하찮은, 혹은 -여성의 예외범절에 관한 기준에 부합하지 않을 경우에는- 공격적이고 여성에게 걸맞지 않은 것으로 비난을 받았다.” 12-13.

들의 목소리를 찾아가는 여정이었다고도 할 수 있다. 문헌과 기록에서 마치 없었던 것처럼 침묵당한 존재였던 ‘여성 음악가’와 ‘여성의 음악’을 발굴하고 남성 편향적인 음악사를 보충하여 균형을 맞추려는 노력은 음악학에서 페미니즘 이론의 적용을 보여주는 첫 번째 경향이며, 또한 페미니스트 음악학²⁴⁾에서 오랜 시간 동안 가장 많은 연구의 결과물을 축적한 주제이기도 하다. 이렇게 음악학이 음악에서의 ‘여성’에 관심을 기울이게 된 것은 페미니즘 이론의 수용과 관련되어 있다. 미국에서의 페미니즘 운동과 궤적을 함께해 온 서구 음악학의 젠더 연구는 음악사의 남성편향을 지적하고 그 대안으로서 ‘보충사’²⁵⁾적인 여성음악 발굴에서부터 시작하여 음악 자체의 내면적 요소들에 각인된 젠더화 된 관념들을 밝히거나, 다양한 비서구 문화에서 ‘여성의 음악’ 혹은 더 나아가 다양한 층위에서 분화된 하위주체의 음악 실체에 관한 민족지 연구 등 다양한 방향으로 연구의 주제를 확장해 나갔다. 이러한 과정은 연구자 자신을 반성함으로써 민족지의 대상이 스스로의 목소리로 말하게 하려는 노력을 통하여 이루어졌다.

코스코프(Ellen Koskoff, 1943-)는 최근의 저서에서 페미니스트 음악학의 역사를 세 개의 시기로 분류하고 있는데, 이를 간략히 소개하고자 한다.²⁶⁾ 1990년까지로 이뤄진 첫 번째 시기는 ‘현장 연구에 기초한 연구들’²⁷⁾로, 젠더와 음악의 관계, 여성의 음악 실체를 다룸으로써 “여성의

24) Ellen Koskoff의 책 *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*(University of Illinois Press, 2014)의 제목에서 가져온 용어로, 코스코프가 말하는 ‘페미니스트 음악학’은 페미니즘 이론을 수용한 음악인류학 연구를 뜻한다.

25) ‘보충사(compensatory history)’는 미술사가인 린다 노클린(Linda Nochlin)이 1971년 발표한 논문 “왜 위대한 여성 예술가는 존재하지 않았는가?”(Nochlin, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *The Feminism and Visual Culture Reader*, (1971): 229-233.)에서 언급된다. 노클린은 이 글에서 남성, 여성, 그리고 그들의 예술적 표현에 관한 근본적인 추정들에 이의를 제기하면서, 여성의 불가시성은 유럽 예술 전통에서 남성과 여성의 예술적 활동을 둘러싸고 있는 위계적 가치들에 의한 결과라고 본다. Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, 26.에서 재인용하였다. 코스코프는 노클린의 글에서 논의된 미술사의 시인들이 서구 예술음악 문헌에서 나타나는 남성 천재, 걸작, 정전과 관련된 젠더화된 통념과 유사하다고 언급한다.

26) 이 책은 연도가 제시된 세 개의 부분으로 나누어져 있고, 각각의 부분은 각 시기를 대변하는 제목을 가진 장으로 시작하고 있다. 각 시기와 첫 번째 장의 제목은 다음과 같다: PART I:1976-1990는 From Women to Gender, PART II:1990-2000는 Shifting Realities, PART III:2000-2012는 Unresolved Issues. *ibid.*

27) 코스코프는 여기에서 케네스 굴레이(Kenneth A. Goulay)의 파푸아뉴기니 악기들의 성적 상징주의에 관한 논문(1970), 로레인 사카타(Lorrain Sakata)의 아프가니스탄의 젠더와 음악 실체의 관련성에 관한 논문(1976), 노마 맥레오드(Norma McLeod)와 마사 헨던(Marcia Herndon)의 말타 여성의 민속음악에 관한 논문(1975), 은연중에 남성으로서 이해되는 문화적 음악 규범과 관련되어 있고, 어떤 면에서는 이 규범에 의해서 정의되는 한국의 기생 전통에 관한 이병원의 논문(1979)을 언급하고 있다. Koskoff, *ibid.*, 26.

문화적 경험에 감추어지고 침묵되도록(muted) 만드는 (음악학) 학문의 체계”²⁸⁾에 대응했다. 코스코프에 의하면 모든 알려진 사회에서 남성의 행위는 여성의 행위보다 더 높은 가치를 획득한다. 이러한 맥락에서 여성의 음악적 행위가 서구를 포함한 많은 사회에서 전문성과 중요성이 부족하거나 “음악이 아닌 것”으로 평가된다.²⁹⁾ 페미니스트 음악학이 막 태동한 이 첫 번째 시기에 학자들은 이미 ‘여성을 단일화 된 범주가 아니라 인종과 계층, 사회적 지위에 따라 차별화된 범주로 이해하기 시작했다. 젠더는 인간 행위를 규제하는 사회적 체계로서 개념화되었고, 젠더화 된 규범에 의한 차이는 문화적으로 구축된 것으로 받아들여졌다. 1980년대 이후에 나타난 포스트모더니즘 이론은 차이에 관한 새로운 이해를 낳았고, 이를 적용한 연구 문헌의 기반이 되었다.³⁰⁾ 따라서 이 시기는 초기의 보충사적 연구와 사회적으로 구축된 체계로서의 젠더 개념에 기반한 민족지적 음악 연구를 모두 포함한다.

두 번째 시기는 20세기의 마지막 십 년으로, 코스코프는 이 시기를 포스트모더니즘의 새로운 개념들과 연구 패러다임의 영향을 받아 “젠더와 음악을 비교 문화적으로 시험하는 문헌이 급증”하는 “페미니스트 음악학 전개의 초기 전성기”로 평가한다.³¹⁾ 음악인류학의 논의와 개념들에 관심을 가졌던 신음악학의 등장으로 이전에는 서구 예술음악 역사에 한정되었던 논문 모음집들이 음악인류학자들의 논문을 신게 되었고, 이에 따라 확장된 음악학의 주제에는 젠더 이슈도 포함되었다. 젠더와 계층에 관한 주제를 공유하면서 역사적 음악학과 음악인류학의 경계가 유연해졌다. 수잔 매클러리(Susan McClary)와 리디아 하머슬리(Lydia Hamessley)는 1991년에 제1회 페미니스트 이론 음악 학회(Feminist Theory and Music Conference)를 주최했다.³²⁾ 음악학 분야에서 대표적인 사전인 그로브 사전(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)의 2001년 개정판에 여성과 음악에 관한 항목이 최초로 수록되었고,³³⁾ 이 두 번째 시기가 끝나갈 즈음(1997)에는 음악학의 모든 관점에서 젠더와 음악을 탐구하는 논문들을 출판하기 위한 저널인 『여성과 음악(*Woman and Music: A Journal of Gender and Music*)』이 창간되었다.³⁴⁾ 연구 결과물의

28) Sadie & Tyrrell ed.(Martin Stokes), "Ethnomusicology: IV. Contemporary Theoretical Issues," *the new Grove dictionary of music and musicians* Vol.8, Grove, 2001. 392.

29) Koskoff, *ibid.*, 42-43.

30) *ibid.*, 26-27.

31) *Ibid.*, 69.

32) Koskoff, *Ibid.*, 70.

33) Sadie & Tyrrell ed.(Judith Tick & Ellen Koskoff), "Women in Music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.27, 2001, 519-542.

폭발적 증가, 역사음악학과 음악인류학의 상호 교류, 지속적 연구를 위한 기반 마련 등 많은 성과를 거두었던 20세기 마지막 십 년은 실질적인 전환이 있었던 페미니스트 음악학의 전성기로 평가될 법 하다.

페미니스트 음악학의 세 번째 시기에는 1977년 출판된 존 블랙킹(John Blacking)의 ‘몸의 인류학’에 관한 논문 모음집으로부터 영향을 받아, 음악적 수행을 통해서 어떻게 ‘몸’이 사회적으로 구축되고 젠더화된 규범을 수행하는가에 관한 관심이 증가했다.³⁵⁾ 이 시기를 요약하자면 현장 연구에 기초한, 유동적으로 구축되는 젠더와 섹슈얼리티에 관한 묘사와 이론적 분석들, 그리고 정체성들의 수행 장소로서 여성 음악 축제를 기록하는 것,³⁶⁾ 더 젊은 세대에 의한 새로운 페미니즘의 출현, ‘몸의 읽기’에 초점을 맞추는 것, 계속되는 반성성의 추구 등으로 특징지을 수 있다.³⁷⁾ 코스코프의 평가에 따르면 서구의 페미니스트 음악학, 혹은 음악학의 젠더 연구는 21세기에 이르러 그 추동력을 일부 상실한 것처럼 보인다. 젠더 이슈를 전면에 내세운 저작이 90년대만큼 활발하게 출판되지 않고 양적으로 감소한 것은 사실이나, 연구는 계속되고 있으며 계속해서 새로워지고 있다. 따라서 서구 음악학의 젠더 연구는 초창기의 양적 성장에서 지속적인 질적 성장의 단계로 들어서고 있는 것이 아닌가 유추해 본다.

한국에서의 연구는 크게 ‘여성 음악가’ 그리고 ‘음악과 여성’이라는 두 가지 관점에서 정리해볼 수 있다. 90년대 이후로 현재까지 음악에서의 여성에 관한 다양한 연구들이 진행되어 왔는데, 2002년 한국 서양음악학회의 학회지인 『서양음악학』에 〈음악과 여성〉 특집이 실렸던 것이 연구 주제를 확장하고 연구를 수적으로 증가시킨 계기가 된 것으로 보인다. 내용면에서는 보충사적 성격을 띠는 음악사에서의 여성 연구와, 음악사를 제외한 ‘페미니즘 음악학’³⁸⁾의 두 가지로 크게 분류할

34) Koskoff, *ibid.*, p.70.

35) *ibid.*, 153.

36) Koskoff는 Eileen Hayes의 책 *Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics, and Women's Music*(University of Illinois Press, 2010.)이 여성 음악 축제를 재현과 구조화, 그리고 젠더를 비롯한 다양한 정체성들을 확인하는 장소로써 세밀하게 조사하고 있다고 언급한다. *ibid.*, 155.

37) *Ibid.*, 155-156.

38) 논문의 제목과 본문에 ‘페미니즘’이라는 용어를 사용하거나 페미니즘 음악 비평으로 분류할 수 있는 것, 여성에 대한 관심이 두드러진 논문들을 이 분류에 포함시켰다. 민은기는 “페미니즘 음악학의 성과와 전망”, 『서양음악학』 제5권 (서울: 한국서양음악학회, 2002), 33-81. 의 서두에서 “페미니즘 음악학”이라는 용어를 영미 학자들이 사용하는 “음악에서의 여성(women in music)”과 거의 동일한 의미로 사용하고 있으며, 체계가 확립된 학문 영역이라기보다는 여성과 음악에 관련된 모든 연구를 지칭하는 광범위한 의미를 갖는다고 언급하고 있다.

수 있다. 미국에서와 마찬가지로, 서양음악사에서 배제되었던 여성 음악가들과 그들의 활동을 기록으로 남기는 보충사적인 연구가 먼저 시작되었다. 또한 한국의 전통음악 역사와 양악사에서 여성 음악가를 연구한 흐름은 또 다른 의미에서의 보충사적 연구라 할 수 있다.

학술지에서 최초로 나타나는 보충사적 연구는 1991년 『음악논단』에 실린 이영자의 논문 “서양음악사 속의 여성 작곡가들”³⁹⁾이다. 이후 이영민은 1993년부터 2002년에 걸쳐 중세에서 낭만주의시대까지 각 시대별 여성들의 음악활동에 관한 연구논문을 여섯 편에 걸쳐 발표하였다.⁴⁰⁾ 시대별로 사회적 배경과 전반적인 경향, 여성 음악교육의 여건을 정리하고, 연주, 지휘, 작곡, 저술, 교육 등 분야별 여성음악가들의 활동상을 구체적인 사례와 함께 제시하였다. 전문적인 여성 연주자가 부각되기 시작한 르네상스 이전에 교회와 수녀원을 중심으로 이루어져 온 중세 여성의 음악활동으로부터 시작하여, 르네상스와 바로크, 고전주의 시대를 거쳐, 과거에 비하여 제약이 감소했으나 여전히 전문 음악가로서 여성의 공적 활동에 배타적이었던 낭만주의 시대에 이르기까지 끊임없이 사회적 편견과 싸워야 했던 여성 음악가들에 관한 고찰이 연구의 주요 내용이다. 이영민의 연구한 연구자에 의해 중세에서 낭만주의시대에 이르는 서양음악사 전반의 보충사적 연구로, 한국에서의 음악과 여성에 주목하는 연구의 출발점이면서 동시에 1990년대 초기 선행연구에서 가장 핵심적인 부분이라고 할 수 있다.

민은기의 “지배와 차이의 음악사”⁴¹⁾는 음악사에서 여성음악가의 소외와 배제를 야기하는 사회 구조적 배경을 고찰하는 논문이다. 여기에서 민은기는 여성음악가의 문제를 예술 작품의 창작 과정에 내재된 음악적 가부장제와 성차별적 교육환경에서 그 원인을 찾고 있다. 2000년대 이후 보충사적 연구는 박문정, 최미세의 서양음악사에서의 여성에 관한 연구, 2008년 『음악학』의 특집 “음악학: 새 길을 묻다”에 실린 두 편의 논문인 박정숙의 “왜 여성 음악사인가”⁴²⁾와 신혜승의 “음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의 안나 아말리아”⁴³⁾, 그리고 두 명의 낭

39) 이영자, “서양음악사 속의 여성 작곡가들,” 『음악논단』 5 (1991), 157-202.

40) 이영민, “르네상스 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 18 (1993), 121-140.

이영민, “바로크시대 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 23 (1994), 49-75.

이영민, “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 27 (1995), 59-82.

이영민, “낭만주의시대 여성들의 음악활동,” 『음악연구』 15 (1997), 187-220.

이영민, “중세여성들의 음악활동,” 『음악연구』 20 (1999), 173-196.

이영민, “서양음악사 속의 여성들-중세,” 『서양음악학』 5 (2002), 9-14.

41) 민은기, “지배와 차이의 음악사,” 『연세음악연구』 6 (1999), 103-134.

42) 박정숙, “특집: 음악학: 새 길을 묻다; 왜 여성 음악사인가,” 『음악학』 16 (2008), 113-140.

43) 신혜승, “특집: 음악학: 새 길을 묻다; 음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의

민주의시대 여성 작곡가의 정체성을 고찰한 이인화의 논문⁴⁴⁾으로 이어진다. 서양음악사에서 여성 음악가를 발굴하는 보충사와는 약간 거리가 있지만, 최근에 발표된 조연숙의 논문은 19세기 독일의 시민가정에서 가정 음악과 자녀들의 음악교육을 담당하고, 피아노 음악교사로 경제적 활동에 진출하기도 했던 여성들의 피아노음악이 갖는 사회적 의미를 고찰한다.⁴⁵⁾

한국 음악사에서의 여성 연구는 양악사와 전통음악 역사의 두 갈래로 나누어진다. 먼저 양악사에서의 여성 연구는 한국 초기 여성 작곡가에 관한 연구, 초기 한국교회음악에서 여성의 역할에 관한 연구, 서양음악 유입기에 음악교육을 담당했던 서양의 여성선교사에 관한 연구 등으로 이루어졌다. 채현경은 ‘최초의 한국 여성 작곡가’ 수식어를 갖는 김순애라는 한 인물에 비추어 한국의 근현대 음악사 서술을 읽으려고 시도했다.⁴⁶⁾ 이 연구에 따르면 우리 문화의 민족주의, 현대성의 추구와 같은 거대 담론들은 식민지와 분단의 역사적 상처에 기반을 두며 여성의 경험을 포함하지 못하는 남성중심적 담론이다. 채현경은 이러한 이유로 한국 근현대 음악사 서술에서 여성이 배제되었다고 지적한다.⁴⁷⁾ 김은하는 이화여자전문학교 출신의 초기 여성 작곡가들을 연구했다.⁴⁸⁾ 가장 최근의 연구는 허지연의 논문인데, 이화여전 음악과를 중심으로 여성선교사의 서양음악 교육을 고찰했다는 점에서 김은하의 연구와 맥락이 이어진다.⁴⁹⁾

전통음악에서의 여성에 관한 연구는 특히 ‘근대’의 시대적 배경, 즉 식민지와 개화의 사회적 환경 속에서, 여성이면서 전통예술 산업에 종사한다는 이중적 종속의 굴레에 놓여 있는 여성들에 초점을 맞춘다. 이경희의 논문은 조선시대부터 식민지 근대에 이르기까지 전통음악 역사 속의 여성 음악인들을 다루고 있다.⁵⁰⁾ 이 연구는 전통 사회에서 소수이며 약자였던 여성 음악인들이 전통을 계승하고 동시대의 음악을 유포하며, 궁중과 민간, 지역 간 음악 문화를 중개하는 역할을 담당했다는 점을 주목한다.⁵¹⁾ 권도희는 19세기 여성음악계와 그 이후 기생조직이 해체되고 나서

안나 아말리아,” 『음악학』 16 (2008), 81-112.

44) 이인화, “여성음악가들의 음악가로서의 정체성에 관한 생애 여성주의적 접근 -파니 멘델스존 헨젤과 클라라 비크 슈만을 중심으로,” 『음악연구』 44 (2010), 109-132.

45) 조연숙, “19세기 독일시민가정에서 나타난 여성들의 피아노음악,” 『음악논단』 36 (2016), 25-62.

46) 채현경, “한국 근·현대 음악사 서술과 여성 작곡가 김순애,” 『한국음악사학보』 4 (2009), 301-334.

47) 위의 글, 326.

48) 김은하, “이화여자전문학교를 중심으로 본 초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009), 47-78.

49) 허지연, “서양음악도입기 여성선교사의 교육활동: 이화여전 음악과의 설립(1925)을 중심으로,” 『음악학』 28 (2015), 87-116.

50) 이경희, “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 『음악논단』 17 (2003), 17-35.

달라지는 여성음악가들의 활동에 관하여 연구했다.⁵²⁾ 주성혜는 1950년대에 전성기를 구가한 후 근대적 장르로 치부되어 쇠락한 ‘여성국극’에 관한 연구에서, 이들의 근대성을 비판했던 비평가들의 본질주의적 오류를 지적하고, 여성국극이 50년대에 가졌던 공연예술로써의 현대성과 90년대 재건 운동에서의 현대성 결여를 언급하며 그 의미를 고찰한다.⁵³⁾ 주성혜는 이 논문에서 여성국극이라는 공연예술장르를 둘러싼 현상들로부터 “사회로부터 소외된 이들의 목소리”와 “이들을 격리시킨 더 큰 목소리”의 상호작용을 읽으며, 그것이 우리 자신의 이야기를 내포하고 있음에 주목한다.⁵⁴⁾

2010년 이후 김은영의 논문이 두 편 발표되었는데, “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격”⁵⁵⁾은 “전통과의 구분을 통해 창출되는 근대”⁵⁶⁾에서 전통음악계 여성들이 식민지의 이중적인 담론에 의해 종속되는 것을 보여준다. 제국주의는 근대화된 세계에서 전통과 여성이 후진적 이면서 이질적인 타자의 이미지를 공유하게 만들었다. 김은영은 근대화된 세계에서 전통음악계 여성은 한편으로는 개량되어야 할 전근대성의 표상으로, 다른 한편으로는 보존해야 할 민족정체성을 대변하는 존재로서 양가적인 위치에 있었으며, 이러한 양가적 위치가 식민지 여성을 이중으로 종속시켰다고 분석한다. 김은영의 2014년 논문은 전통음악 전수자였던 지영희의 생애와 행적을 통하여 전통음악의 근대성을 고찰한 것이다.⁵⁷⁾ 김은영은 압축적이고 격렬한 근대화 과정 속에서 국악관련 악단의 창단 등 국악의 근대화를 모색한 지영희의 행적이 전통음악인들의 사회적 생존을 도모한 것 이면서 동시에 전통음악 정체성의 상실 위기를 초래했다고 지적한다.⁵⁸⁾

음악사 서술을 제외한 페미니즘 음악학의 연구는 “음악과 여성”을 주제로 열렸던 한국서양음악학회의 2001년 정기학술대회와, 이를 바탕으로 한 『서양음악학』의 2002년 특집호를 기점으로 시작되었다고 할 수 있다. 민은기의 논문 “페미니즘 음악학의 성과와 전망”⁵⁹⁾은 1980년대 시

51) 이경희, “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 30.

52) 권도희, “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002), 17-40.

권도희, “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003), 129-165.

이 외에도 권도희는 ‘여성’을 제목이나 키워드에 넣지는 않았지만 일종의 여성 음악가였던 기생을 다양한 관점에서 연구한 다수의 논문을 썼다.

53) 주성혜, “전통예술로서의 여성국극 주변적 장르를 통한 중심적 가치관 읽기,” 『낭만음악』 79 (2008), 157-177.

54) 위의 글, p.174.

55) 김은영, “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격,” 『음악과 민족』 39 (2010), 175-200.

56) 위의 글, p.175.

57) 김은영, “지영희와 전통음악의 근대성,” 『음악과 민족』 47 (2010), 15-42.

58) 위의 글, pp.35-38.

작된 페미니즘 음악학의 역사적 발전 추이를 정리하고, 음악사와 음악분석 및 비평, 음악교육학, 종족음악학(음악인류학) 등 각 분야에서 페미니즘 음악학의 연구 성과와 비판점을 제시하며 나아갈 길을 모색하였다. 함께 실린 김희정의 논문 “〈음악과 여성〉에 관한 시론: 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?”⁶⁰⁾도 비슷한 맥락에 있다. 이에 앞서 김희정은 여성 작곡가에 대한 사회적 제약을 고찰하고 극복방안을 모색한 “창작음악과 여성: 진단과 개선방안”⁶¹⁾을 발표하였다.

한국에서의 선행연구 흐름은 서양음악사와 한국의 양악사, 전통음악사에서 여성 음악가를 다루는 것과, 페미니즘 음악학에 대한 반성과 미래의 모색 등으로 이루어졌다. 초기에는 연구의 경향이 서양음악사에 치중되어 있었으나, 2002년 이후 점차 한국에서의 음악과 여성에 관한 주제에 관심이 증가하면서 양악사와 전통음악사 양면에서 꾸준히 연구가 이루어져 오고 있다. 또한 21세기 초입에 페미니즘 음악학의 나아갈 방향을 고민하고 모색했던 학자들의 노력이 눈에 띈다. 2002년이라는 시기적 계기를 통해 연구가 크게 증가했고, 당시 민은기는 지난 연구의 성과를 되돌아보고, 미래를 전망하며 종족음악학 등 분야별 연구의 필요성을 역설했다. 그러나 이후 특집호 등 이외에는 연구의 양이 눈에 띄게 줄었으며, 현재 시점에서 보았을 때 음악학의 젠더 연구에 관한 관심은 점차 감소하였다고 할 수 있다. 반면 전통음악계에서는 현재까지 논문이 꾸준히 발표되면서 젠더 연구에 관한 관심이 조금씩 증가하고 있는 추세이다.

동서양을 막론하고 음악사에서 배제된 존재였던 ‘여성음악가’를 무대 위로 끌어올리는 작업은 계속되고 있고, 의미 있는 작업이다. 그런데 현재까지의 연구는 주로 과거의 소재를 다루거나, 작품 위주의 접근으로 이루어져 왔다고 생각된다. 이러한 전반적인 흐름과 달리 주성혜의 여성국극 연구가 동시대 여성국극인들의 격리된 목소리와 그들을 주변으로 배제시키는 중심의 목소리를 다룬 것이 눈에 띈다. 주성혜의 논문에서와 같이, 우리 사회의 여성음악가를 본다는 것은 그를 둘러싼 주체들의 상호작용을 통하여 우리의 이야기를 보는 것과 같다. 이러한 관점에서, 다음 장에서는 여성 작곡가 진은숙의 사례를 살펴봄으로써 ‘지금 여기’에서의 여성음악가와 그를 둘러싼 담론을 고찰하고자 한다.

59) 민은기, “페미니즘 음악학의 성과와 전망,” 『서양음악학』 5 (2002), 33-81.

60) 김희정, “〈음악과 여성〉에 대한 시론: 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 향방은?” 『서양음악학』 5 (2002), 97-100.

61) 김희정, “창작음악과 여성: 진단과 개선방안,” 『음악과 문화』 4 (2001), 33-57.

3. 서구에서의 진은숙 : 동아시아 여성 작곡가

독일 음악학자인 슈테판 드레스는 진은숙에 관한 단행본을 엮어서 먼저 독일에서 출판했고, 한국의 음악학자 이희경이 이 책을 번역 출판했다. 드레스와 진은숙 본인, 서구 음악계의 여러 명사들의 글과 진은숙의 인터뷰, 그리고 번역자인 이희경의 글을 포함하고 있는 이 책은 진은숙에 관한 전기적 서술과 함께 그녀의 음악을 바라보는 서구 음악계의 다양한 시선들을 드러내 준다. 이 장에서는 드레스의 책에 수록된 진은숙 재현에서 나타나는 특징을 간략히 살펴보고자 한다.

켄트 나가노는 진은숙에 관한 단행본의 첫 번째 헌사에서 그녀의 음악에 관해 이야기하면서, “동양과 서양이라는 서로 다른 전통의 긴장 속에서” 자신만의 언어를 찾아낸다고 쓰고 있다.⁶²⁾ 그리고 그것이 “우리 시대의 모습이자 현 시대에 부합하는 것”이라고 평한다. 나가노의 관점은 작곡가 진은숙의 재현에서 가장 핵심적인 주제를 다룬다. 진은숙은 자신의 음악이 출신 지역에 의해 ‘타자의 음악’으로 범주화되는 것을 경계했다. 한국에서 자랐고 독일에 거주하며, 한국을 비롯하여 북미와 유럽 여러 지역에서 활동하는 작곡가 진은숙의 정체성과 그녀의 음악은 특정 장소에 귀속시킬 수 없다. 진은숙의 정체성은 탈국가적, 탈민족적 세계화의 흐름 속에 있는 ‘우리 시대의 모습’을 반영하고 있다. 이러한 관점에서 볼 때, 진은숙의 음악은 서로 다른 전통의 경계 어딘가에 위치하는 것이 아니라 그 이질적 문화가 공존하고 상호작용하면서 만들어낸 “제3의 공간(third place)”⁶³⁾이라고 할 수 있다. 또한 그 공간은 서로 다른 것이 섞여 새로운 것이 되는 ‘혼종(hybrid)’의 공간이다.

드레스의 책에서 나타나는 진은숙 재현의 양상은 서구 음악계에서 스스로 말할 수 없는 하위주체인 동아시아 여성 작곡가가 평판을 획득한 주류 작곡가로서 자신의 목소리를 갖게 되는 과정을 보여준다. 진은숙의 음악은 서구의 비평가 등 다수의 화자에 의해 여러 텍스트에서 빈번히 동아시아의 특정 민족문화와 관계없는 그녀 개인의 독창성의 산물로써 재현된다. 예를 들어 마르틴 빌케닝(Martin Willkening)은 켄트 나가노를 인용하면서 진은숙의 음악이 특별한 이유는 그 음악이 무엇으로부터 영향을 받았는지 정확히 지적하기 어려울 정도로 “자신만의 개성적 언어”를 지닌 작곡가이기 때문이며, 그녀가 유럽과 아시아의 음악 전통을 아우르는 “자유로운 보편적 정신의 소유자”라고 쓰고 있다.⁶⁴⁾ 드레스는 진은숙 단행본의 서문을 시작하면서 그녀의 《바이올린 협주곡》

62) 켄트 나가노, “켄트 나가노 헌사,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 18.

63) Homi Bhabha, 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』, 나병철 번역(서울: 소명출판, 2005), 93.

64) 마르틴 빌케닝, “오로지 자신의 판타지에 의존하여, 진은숙의 창작세계,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』,

에 관한 하바쿱 트라버(Habakuk Traber, 1948-)의 평을 인용하고 있는데, 트라버는 이 작품을 “최고의 감각을 지닌 예술가가 개인적으로 이룩한 성과”라고 평가한다.⁶⁶⁾

이러한 ‘개인성’의 강조는 역설적으로 진은숙의 음악이 그녀 개인의 것으로 받아들여지기 보다는 그녀를 둘러싸고 있는 젠더와 지역성, 혹은 리게티에 관한 외부적 맥락에 쉽게 연결되는 현실을 반영한다. 진은숙과 서구 비평가들의 의도적인 ‘거리두기’에도 불구하고 여성이라는 젠더, 동아시아라는 지역성, 그리고 죄르지 리게티(György Ligeti)⁶⁷⁾라는 백인 남성 대가와의 관련성은 진은숙의 재현에서 여전히 그녀를 규정하는 요소로 빈번히 등장하며 진은숙의 재현을 그녀의 ‘타자성’과 관련시킨다. 따라서 진은숙은 작곡가로서의 경력 전체에 걸쳐서, 자신의 목소리가 아닌 담론에 의한 재현을 경험하고 있다고 할 수 있다.

드레스의 책에 수록된 대담 중 하나에서 유럽 음악계에서 활동하는 아시아 출신의 여성 작곡가로서 겪는 어려움에 관한 이회경의 질문에 진은숙은 다음과 같이 답한다.

글쎄요. 굳이 아시아계이고 여성이라서 힘들다고 이야기할 수는 없을 것 같아요. 유럽인이 우리를 무시한다고 하기도 어렵고요. 문제는 이 나라들은 너무나 탄탄한 전통과 안정된 사회구조 및 시스템을 가지고 있지만, 그 안에서 우리는 결국 이방인일 뿐이라는 겁니다. 어떤 외국인이 가도 어려운 것은 마찬가지예요.⁶⁸⁾

진은숙의 대답은 그녀가 자신이 속한 세계에서 ‘이방인’으로 정의됨을 보여준다. 아시아 출신으로서 서구 음악계에서 이방인이라는 것은 그녀가 ‘작곡가’로서 인지되기까지는 상대적으로 훨씬 더 많은 노력과 시간이 필요했다는 것을 의미한다.⁶⁹⁾ 진은숙의 노력을 단순히 작곡가로서의 평판과

406.

65) 하바쿱 트라버는 2006년부터 현재까지 진행되고 있는 <진은숙의 아르스노바> 콘서트 시리즈의 프로그램 해설을 담당하고 있다.

66) 슈테판 드레스, “독일어판 서문,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 12.

67) 진은숙은 서울대학교에서 강석희를 사사하고, 1985년 가우데아무스 콩쿨에서 우승(당시 유일한 여성이자 아시아여성, 최연소 참가자였다)한 후 독일학술교류처의 장학금을 받아 85~88년의 3년간 함부르크음대에서 죄르지 리게티를 사사했다. 진은숙은 당시 리게티의 가혹한 혹평과, 3년 동안 작품을 전혀 쓰지 못하며 보낸 혼란과 좌절의 시간에 관해 여러 인터뷰에서 언급했다. 리게티의 은퇴와 함께 진은숙은 함부르크를 떠나 베를린에 정착하였다.

68) 이회경, “작곡가로서의 삶과 한국 음악계에 대하여,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 108.

69) 위의 글, 109.

이방인으로서의 경험과 관련하여, 이 책에 실린 서울시향 상임작곡가 활동에 관한 글에서 진은숙은 젊은 작

인정을 얻기 위한 것으로 정의하는 것은 충분치 않다. 그녀가 ‘아시아 출신의 작곡가’ 혹은 ‘여성 작곡가’가 아니라 ‘작곡가’로서 정의되기를 원했다는 것이 중요하다. 진은숙은 작곡가로서 독자적인 작품세계를 구축하였다는 평판을 획득한 이후에도 지속적으로 리게티와 관련되어 언급되었다. 드레스는 진은숙과의 대담에서 리게티와 공부한 지 오랜 시간이 지났고 고유한 스타일을 발전시켰음에도 불구하고 여전히 그의 제자로 조명되는 것에 관하여 질문하는데, 진은숙은 그것이 독일에서 특히 두드러지는 현상이며 자신을 인정하지 않는 태도라고 답한다.⁷⁰⁾ 또한 이어지는 질문에서 진은숙은 1990년대 여성 작곡가들을 음악계 전면에 내세우려 했던 움직임 속에서 그녀가 전혀 언급되지 않은 것과 관련하여, “스스로 뭔가를 도모하려는 여성 작곡가들”과 거리를 유지했다고 말하고 있다.⁷¹⁾ 진은숙의 이러한 거리두기는 자신이 ‘아시아에서 온 여성 작곡가’로 규정되는 것과, 또한 그것이 자신을 ‘작곡가’로 인지시키는 데 제약으로 작용하는 것을 극복하기 위한 시도로 보인다.

진은숙은 대중을 상대로 한 공개적 발화인 하이델베르크 예술상 수상 기념 연설에서 스스로를 “자신의 작업이 젠더의 측면에서 평가되는 것을 좋아하지 않는 여성 작곡가”⁷²⁾라고 규정한다. 이어서 서구에서도 여성은 남성과 동등한 기회를 얻지 못하며, 음악가 중 가장 사회적 지위가 높은 작곡과 지휘 분야의 여성이 극소수인 현실 속에서 자신의 예술상 수상이 여성 작곡가들에게 고무적인 일이라고 언급한다.⁷³⁾ 자신은 ‘여성 작곡가’가 아니기를 원하지만, 자신의 성공이 ‘여성 작곡가들’에게 격려가 될 것이라는 진은숙의 발화에서 느껴지는 모순은 그녀가 외부세계에서 추구하는 정체성과 그녀 자신이 내면에서 인식하고 있는 정체성의 불일치에서 발생하는 것이다. 이러한 불일치는 여성성을 지위아만 성공한 여성 작곡가가 될 수 있다는 인식에서 비롯된다.⁷⁴⁾ 뉴욕타임스는 진은숙의 음악을 조명하는 기사에서 그녀를 “틀을 벗어난 작곡가(Composing Outside the Lines)”라고 명명했다.⁷⁵⁾ 서구에서의 진은숙 재현은 그녀가 서구 음악계의 관습적 틀에 의하여 규정되지 않

곡가를 양성하기 위하여 제공하는 기회들을 언급하면서, 유럽의 음악계에서 작품을 위촉받고 유럽의 현대음악 앙상블에서 작품이 연주되는 것은 아무리 오랫동안 유학을 하더라도 얻기 힘든 기회이며 자신이 부러워하고 동경했던 도움을 젊은 세대에게 주고자 한다고 쓰고 있다. “서울시립교향악단 상임 작곡가 활동에 대한 생각,” 위의 책, 147-149.

70) 슈테판 드레스, “음악에 매료되어 호기심이 가득했던 어린 시절과 학창 시절,” 위의 책, 48.

71) 위의 글, 48.

72) 진은숙, “하이델베르크 예술상 수상 기념 감사의 말,” 위의 책, 82.

73) 진은숙, “하이델베르크 예술상 수상 기념 감사의 말,” 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』, 83.

74) 이에 관하여 진은숙은 드레스와의 대담에서 “여성에 초점을 맞추는 일은 특정 관점을 따르는 하나의 선별 기준일 뿐”이며 “뭔가 희생 혹은 불이익을 담당할 역할”이 필요하기 때문에 존재하는 것이라고 언급하고 있다. 슈테판 드레스, 위의 책, 49.

기 위하여 분투했던 여정을 보여주며, 그 틀을 형성하는 담론들, 사람들, 그리고 진은숙 자신의 상호작용 속에서 계속적으로 재구성된다.

4. 한국에서의 진은숙 : 여성, 그리고 작곡가

한국에서의 진은숙은 그녀의 음악보다 ‘서구에서 성공한 한국 출신의 작곡가’ 진은숙에 관한 관심으로부터 그 재현의 양상이 시작된다고 할 수 있다. 진은숙이 서구의 주류 작곡가가 되었다고 해도 그녀는 여전히 서구 음악계에서 성공한 비서구 작곡가이다. 그런데 한국 음악계와 대중의 관점에서 진은숙은 서구를 향한 그들의 동경에 투사된다. 1세계의 패권을 동경하고, 동시에 그들의 주류에서 힘을 얻기 원하는 비서구 한국의 욕구는 서구 음악계의 주류 작곡가로 명성을 얻은 진은숙을 ‘서방 세계에서’ ‘한국을 대표하는’ 작곡가로 위치지음으로써 동일시를 통하여 대리만족을 얻고자 한다. 한국에서 진은숙은 서구를 대변하거나, 혹은 진은숙을 통하여 서구를 보는 일종의 ‘창’이라고 할 수 있다. 또한 다른 관점에서 진은숙은 서구를 향한, 혹은 1세계의 패권을 향한 한국의 동경과 욕망을 보여주는 창이 될 수도 있다.

한국에서 진은숙은 크게 네 가지 측면에서 다루어진다. 진은숙에 관한 초기 재현에서 두드러지는 것은 서구에서의 성공에 관한 언급이다. 진은숙에 관한 2005년 이전의 신문기사에서 가장 분량이 많은 주제는 그녀의 각종 콩쿠르 우승과 작곡상 수상 소식이며, 서구 음악계에서 유명 인사들과의 협업도 중요하게 다루어졌다. 다음으로 진은숙에 관한 전기적 설명과 그녀의 음악적 계보에 관한 설명이 또 다른 부분을 이룬다. 진은숙은 2006부터 2017년까지 서울시향의 상임작곡가로서 ‘진은숙의 아르스노바’ 시리즈를 이끌며 한국에서 활발하게 활동하였는데, 따라서 2006년 이

75) 2014년 9월 22일자 뉴욕타임스 기사(문화면 커버스토리).

http://www.nytimes.com/2014/09/23/arts/music/unsuk-chin-talks-about-her-music-and-influences.html?_r=2
(2019.10.28.접속).

뉴욕필의 2014-2015시즌 개막공연으로 진은숙의 클라리넷 협주곡이 미국 초연된 일자에 인터뷰를 바탕으로 한 진은숙 관련 기사가 실렸다. 슈테판 드레스의 책에서 언급된 내용들이 이 기사에도 동일하게 나오는 것을 볼 수 있다. 예를 들어, 독일에서는 여전히 진은숙의 작품이 독일 바깥에서처럼 연주되지 않는다는 것, 동서양의 전통을 섞어 이국적인 음악을 쓴다면 쉽게 성공할 수 있었겠지만 그것을 원하지 않았다는 것, 진은숙의 작품에서는 한국에서 자란 어린 시절의 기억이 어떤 방식으로든 재현적으로(in any representational way) 나타나지 않는다. 진은숙의 음악과 그녀의 개인적 경험은 직접적으로 관련되지 않는다는 것, 또한 그녀의 음악은 그녀 자신의 개인적 스타일(her own hybrid of styles)에 의한 것이라고 언급하는 점 등이다.

후에는 서구에서의 진은숙에 관한 재현보다 한국에서 진은숙이 수행하는 역할에 관한 재현이 주를 이루며, 재현의 양도 증가했다.

진은숙에 관한 텍스트는 대상으로 하는 독자층에 따라서 두 가지로 분류할 수 있다. 먼저 일반 대중을 대상으로 하는 일간지나 포털 사이트의 뉴스 기사가 있고, 클래식 음악 청중을 대상으로 하는 전문 잡지의 기사 등이 있다. 음악 전문 잡지를 구독하는 독자들은 전문가가 아니더라도 뉴스를 보는 독자들에 비해 확연히 높은 수준의 관심과 지식을 갖고 있다고 할 수 있으므로 일반 대중과 구분하는 것이 적절하다고 본다. 진은숙에 관한 학술논문은 사회의 담론을 보여주는 재현이 라기보다 전문가적 텍스트로서의 성격이 강하다고 보아 이 글의 분석 대상에서 제외하였다.

일간지나 포털 사이트에 게재된 뉴스 기사들에 나타나는 진은숙은 많은 경우 작곡가이면서 동시에 한 개인, 한 가정의 아내이자 어머니 즉 여성으로 재현된다. 그러나 잡지 기사에서 진은숙은 대부분 그녀의 음악 작품 혹은 음악 활동과 관련하여 '작곡가로써' 재현된다.⁷⁶⁾ 따라서 독자가 누구냐에 따라 텍스트에서 나타나는 진은숙 재현의 양상이 서로 다르게 나타난다고 할 수 있다. 일반 대중에게 보여지는 진은숙의 재현은 작곡가로서의 공적 영역과 개인으로서의 사적 영역 모두가 나타나는 반면, 음악계의 진은숙 재현은 작곡가로서의 공적 영역에 주로 관련되어 있다. 또한 음악계에서의 진은숙 재현이 상대적으로 일관된 양상으로 나타나는 것에 비해, 뉴스 기사에서 나타나는 진은숙 재현은 시간의 흐름에 따라 계속해서 변화하는 모습을 볼 수 있다.⁷⁷⁾⁷⁸⁾

76) 『객석』 과 같은 전문잡지에서 다루어지는 진은숙의 재현은 음악에 대한 분석보다 작곡가에 관한 재현이 많다는 면에서 신문기사의 관심과 유사하다고 할 수 있지만, 작곡가를 다루는 태도 면에서는 일반 대중을 상대로 하는 신문기사보다 학계의 태도에 더 가깝다. 신문기사에서 진은숙이 주로 음악계의 '유명 인사'로서 다루어지고 가정생활과 같은 사적 영역에 관한 언급도 자주 나타나는 것에 비해, 객석의 진은숙 관련 기사는 진은숙을 주로 '작곡가로써' 다룬다.

77) 1985년에서 1993년까지 진은숙은 주로 해외 콩쿨 수상자로 기사화된다. 96년의 크로노스 4중주단과 함께한 내한 작품발표에서 진은숙은 '금의환향'한 재독 한국인으로 집중 조명되며, 2004년과 2005년에는 그라베마이어 상과 쾨베르크상 수상자로 보도된다. 진은숙에 관한 뉴스기사에서, 진은숙을 소개할 때 빈번히 등장하는 코멘트 중 하나는 베를린 필하모닉 오케스트라의 상임지휘자인 사이먼 래틀이 그녀를 세계 음악계를 이끌 '차세대 작곡가 5인' 중 한 명으로 꼽았다는 것이다. 진은숙의 정체성을 서구 음악계 유명 인사의 인정에 근거하여 설명하는 이 이야기는 진은숙에 관한 기사에서 최근까지도 흔히 볼 수 있지만, 정확한 출처는 찾기 어렵고 다만 한국일보의 2001년 7월 4일자 기사에서 그 시기가 1999년이라고 언급되어 있다. 2005년은 진은숙에 관한 재현의 양상이 변화하는 시점인데, 이 해에 진은숙은 통영 국제음악제의 상주작곡가로써 한국에서 본격적인 활동을 시작한다. 2006년부터 2017년까지 서울시향의 상임작곡가로 활동하였으며, 2006년 이후 진은숙의 재현은 해외(서구)에서의 성공보다는 주로 한국에서 어떤 활동과 기여를 하고 있는가에 관련하여 다루어진다.

78) 진은숙 관련 뉴스 기사에서 99년 이전 기사는 네이버 뉴스 라이브러리의 기사를 참고했다. 네이버 뉴스 라이브러리에는 경향신문, 동아일보, 매일경제, 한겨레의 99년 이전 기사가 등록되어 있다.

진은숙은 서울대를 졸업했던 1985년에 네덜란드에서 개최된 가우데아무스 작곡 콩쿨에서 우승했다. 이 콩쿨은 진은숙이 한국의 주요 언론에서 조명되기 시작한 사건으로, 동아일보는 진은숙을 유럽의 권위 있는 콩쿨에서 “최초의 여자이자 아시아인 그리고 최연소자라는 세 가지 기록”⁷⁹⁾을 세우면서 1위를 한 신예 작곡가로 다루었다.⁸⁰⁾ 진은숙은 1985년부터 88년까지 독일 함부르크 대학에서 리게티를 사사했는데, 이 기간에는 작품을 쓰지 않았고 공식적인 활동이 없어 미디어에서 보도되지 않았다. 이후 1993년 진은숙이 도쿄 콩쿨에서 공동 1위를 하면서 동아일보를 비롯한 주요 일간지에서 이 소식을 다루었고,⁸¹⁾ 이틀 후 경향신문은 진은숙의 인터뷰 기사를 다시 내보냈다.⁸²⁾ 경향신문의 인터뷰 기사는 언론의 보도에서 처음으로 나타난 진은숙에 관한 비교적 상세한 진술과 진은숙 본인의 이야기를 포함하고 있는데, 진은숙은 이 기사에서 “비유럽인으로서 또한 여성으로서 인정받는다는 것이 결코 쉽지만은 않았다”고 언급한다. 이 시기까지 진은숙은 서구에서 갖 자리를 잡아가는 한국 출신의 작곡가로 소개되고 있으며, 진은숙이 ‘아시아 여성’이라는 출신배경의 제약을 극복하고 인정을 받았다는 사실이 부각된다.

90년대 진은숙에 관한 기사가 가장 많이 다루어지는 시기는 1996년인데, 이 해에 진은숙의 음악이 한국에서 두 차례에 걸쳐 연주되었다. 먼저 5월에 ‘미국의 현대음악’이라는 주제로 개최된 크로노스 4중주단의 연주회에서 크로노스 4중주단이 위촉한 진은숙의 작품 〈파라메타 스트링〉이 연주되었고, 8월에는 KBS관현악단의 연주로 〈산티카 에카틸라〉가 한국 초연되었다. 대중적으로 인기 있는 현대음악 연주 그룹인 크로노스 4중주단의 내한연주 자체가 많은 신문에서 기사화 되면서, 진은숙이 이들에게 위촉받은 곡으로 고국에서 작품을 세계 초연하게 된 것이 “11년만의 금의 환향”으로 다루어졌다.⁸³⁾ 90년대의 마지막 사건은 영국 음악전문지 「클래식 CD」에서 차세대 거장으로 선정한 7인의 신진 작곡가에 진은숙이 포함된 것이다.⁸⁴⁾ 동아일보는 관련 기사에서 진은숙

79) “네덜란드 국제 作曲(작곡)콩쿠르 진은숙양 아시아인(인) 첫1位(위) 女子(여자)로도 처음—最年少(최연소) 기록까지,” 『동아일보』 (1985.10.15).

80) 월간 『객석』에서는 이보다 앞서 1984년 4월호에 당시 대학생이었던 진은숙의 세계음악제 입선소식을 기사로 실었고, 11월에 세계음악제 관련 소식을 특집 기사로 다루면서 강석희와 진은숙의 글을 실었다.

81) 동아일보와 한겨레는 사회면에, 경향신문은 생활/문화면에 진은숙의 우승 소식을 실었다. 1993년 10월 8일자 기사.

82) “동경 작곡콩쿠르 1위 진은숙씨 “日(일) 주취라 부담느꼈어요,” 『경향일보』 (1993.10.10).

83) “유학11년만에 세계적 작곡가로... 재독 진은숙씨 “나의 음악세계는 인류보편의 정서,” 『경향신문』 (1996.5.23).

84) 이 사건은 당시 기사화되었지만 이후에는 진은숙 관련 기사에서 전혀 언급되지 않는다. 오히려 이와 비슷한 사건으로, 베를린 필하모닉의 상임 지휘자인 사이먼 래틀이 1999년 당시 취임을 앞두고 ‘21세기를 이끌 다섯

이 미국인 이론제이 커니스와 함께 두 명의 비유럽인 중 하나라고 보도하며, 유럽 각 국에서의 앞으로의 활동계획을 전했다.⁸⁵⁾

2001년 진은숙은 도이체 심포니 오케스트라의 초빙작곡가로 선임되는데, 이것은 진은숙의 경력에서 유럽의 주요 관현악단과 함께 한 첫 정규 고용으로 중요하게 다루어진다.⁸⁶⁾ 진은숙은 90년대에 이미 주요 출판사인 부시 앤 호크스와 전속계약을 했고 다양한 무대에서 작품이 연주되었지만, 이 시기의 기사에서부터 비로소 서구 음악계의 주류 작곡가로서 평가되기 시작한다고 볼 수 있다. 서구에서 진은숙의 입지를 구체적인 사건을 언급하면서 외부적 인정과 관련하여 강조하는 이전 기사들에서 나타나는 경향과는 대조적이다. 2002년에는 아시아 현대음악제 워크숍의 폐막 연주회에서 고타로 시도가 지휘하는 서울시향과 비비안네 하그너의 협연으로 진은숙의 〈바이올린 협주곡〉⁸⁷⁾이 연주되었다. 한국일보는 이 사건을 보도하면서 진은숙과의 인터뷰 기사를 내는데, 이 기사의 제목은 “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙”⁸⁸⁾이다. 이전의 기사 제목들이 주로 수상 소식 등 특정 사건과 관련하여 진은숙을 설명하는 방식을 취했던 것과는 달리, 이 기사의 제목은 그녀가 다른 수사적 설명 없이 자신의 이름 자체로 설명되는 존재로서 표현됨을 보여 준다.

또한 이 기사에서 특징적인 것은 진은숙의 사적 영역이 언급된다는 것인데, 진은숙은 작곡가로서 뿐 아니라 “마흔에 첫 아기”를 낳은 어머니로서 재현된다. 1999년에서 2002년 사이 한국에서의 진은숙 재현의 흐름을 살펴보면 진은숙이 ‘서구에서 입지를 다지는 과정 중에 있는 재외 한인 작곡가’에서 ‘세계적(서구와 동일한 의미에서) 명성을 이미 획득한 한국 작곡가로 변모하고 있음을 알 수 있다. 이는 한 분야의 전문가적 업적 뿐 아니라 사적 영역까지 호기심의 대상으로 다루어지는 대중적 관심을 받는 유명인사로 진은숙을 다루고 있는 양상을 보여준다.

사적 영역에 대한 언급은 2016년까지도 계속되며 더욱 강화된다. 진은숙은 “핀란드 출신 피아니스트인 남편 마리스 고도니와 아들 리운(4)과 함께” 한국을 방문한 작곡가로,⁸⁹⁾ “음악평론가

명의 작곡가’ 중 한 명으로 진은숙을 언급한 일은 2000년대 진은숙 관련 기사에서 그녀의 명성을 입증하는 주요 사건으로 빈번히 언급된다. 이러한 현상은 래틀의 유명세 때문인 듯하다.

85) “지구촌 차세대작곡가 7인(인)에 진은숙씨 뽑혀,” 『동아일보』 (1999.10.14).

86) “[도이체 심포니오케스트라] 진은숙씨 초빙작곡가 선임,” 『한국일보』 (2001.7.4).

87) 켄트 나가노가 2000년 도이체 심포니 오케스트라의 상임 지휘자로 부임하면서 진은숙을 초빙작곡가로 선임하여 〈바이올린 협주곡〉(2001)을 위촉했고, 2002년 1월 20일 비비안네 하그너의 협연으로 베를린 필하모니홀에서 초연했다. 진은숙은 이 작품으로 2004년 그라베마이어상을 수상한다.

88) “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙,” 『한국일보』 (2002.5.7).

89) “통영음악제 상주작곡가 진은숙씨 “청중에 다가가는 현대음악 추구해요,” 『한겨레』 (2005.3.17).

인 진희숙의 동생이자 진보논객 진중권의 누나” 그리고 “18세 연하의 피아니스트 남편(마리스 고토니)과 잉글리쉬 체임버 오케스트라의 상임지휘자인 시아버지 랄프 고토니”까지 “가족관계를 더하면 화제가 더 풍부해지는데”⁹⁰⁾ 작곡가로 재현된다. 조선 비즈의 2016년 10월 15일자 인터뷰 기사는 진은숙의 남편에 관한 질문을 여러 개 다루었다. 이 기사는 진은숙의 “러브스토리”가 유명하다고 언급하면서 “연하의 남자”와 나는 “예술적 동지애”에 관하여 질문하며 음악적 교감에 관한 진은숙의 답변을 실었다.⁹¹⁾ 진은숙의 결혼은 어떤 텍스트에서도 정확하게 시점과 배경이 언급된 바 없으나, 결혼 관련 내용을 언급한 텍스트들을 살펴볼 때 2000년을 전후로 하여 이루어진 것으로 추측된다. 그런데 『객석』 기사를 예로 살펴보면 2000년 이후 첫 두 기사를 제외하고는 진은숙의 결혼과 관련된 사적 영역에 대한 언급이 전혀 없다.⁹²⁾ 2005년 이후 일관되게 진은숙을 독립된 한 명의 ‘작곡가로서’ 재현하는 『객석』 기사의 서술 태도와 최근에 이르기까지 진은숙의 연애사를 언급하는 뉴스 기사의 서술 태도는 대상을 바라보는 관점의 차이를 분명하게 보여준다.

진은숙 이후의 세대에서 해외에서 성공을 거둔 남성 음악가에 관한 기사에서는 아내나 자녀, 가정에 관한 사적 영역의 언급이 드물다. 특정 남성 음악가를 진은숙과 비슷한 위치에 놓기는 어렵지만, 예를 들어 진은숙과 비슷한 세대의 음악가로서 해외 무대에서 활동하며 국내 대학에서도 교수로 재직하는 성악가 연광철이나 바이올리니스트 강동석에 관한 기사의 경우 사적 영역에 대한 언급은 찾기 어렵다. 이러한 점을 감안할 때, 진은숙의 사적 영역에 관한 언급이 2002년 이후 지속적으로 등장한다는 사실은 대중이 진은숙을 한 개인 혹은 전문가가 아니라 호기심의 대상으로서의 ‘여성’으로 본다는 것을 시사한다. 스타의 사생활에 관심을 갖는 것과 유사한 맥락에서 대중은 진은숙의 사생활에 관심을 가지며, 일반 대중을 독자층으로 하는 뉴스 기사에서는 진은숙의 전문가적 면모 뿐 아니라 사적 영역까지 포함함으로써 대중의 호기심에 반응하는 것이다. 또한 진은숙 본인

90) “경계 없는 다양한 음악 하고 싶어요,” 『데일리한국』 (2009.4.29).

91) “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 견뎌 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

92) 두 편의 기사에서 언급된 진은숙의 사적 영역은 다음과 같다. 2002년 6월호에 실린 인터뷰 기사의 도입부에는 그 자리에 함께한 사람들을 언급하면서 “그녀의 연하 남편, 그리고 15개월 된 아들”이라고 쓰고 있다. 진은숙의 남편을 언급하며 굳이 ‘연하’라는 사실을 밝힌 것은 그녀에 대한 호기심과 흥미를 불러일으키기 위한 서술방식으로, 뉴스 기사 보도와 유사한 태도라고 생각된다. 두 번째 기사는 2005년 3월호의 인터뷰 기사로, 남편에 관한 이야기를 이어가던 인터뷰 말미에서 특별히 음악이 잘 썬다는 시간이 있느냐는 기자의 질문에 진은숙은 “아유, 그런 게 어디 있어요. 애기 엄마가 아무 때나 짹 나면 쓰는 거지”라고 대답했다. 이런 방식으로 진은숙을 그 나이의 일반적 여성으로서 재현한 기사는 이것이 유일했고, 이후로는 진은숙의 가족에 관한 언급은 어떤 기사에서도 찾을 수 없다.

도 자신을 여성으로서 재현하는 이러한 질문들에 충실히 답함으로써 대중의 호기심을 만족시키는데, 이러한 태도는 서구에서 적극적으로 ‘여성 작곡가’로 언급되기를 거부했던 진은숙의 위치짓기와는 상반되는 모습이라고 할 수 있다.⁹³⁾

자신을 작곡가 이전에 ‘여성’으로 접근하는 한국의 언론을 대하는 진은숙의 이와 같은 태도는 서구에서 ‘여성 작곡가’로 규정되는 것도 거부했던 것에 비하여 상대적으로 관대하고 여유롭다고 할 수 있다. 이러한 태도의 차이는 한국과 서구에서 진은숙의 위치짓기가 시작되는 지점이 다르기 때문에 나타난다고 추측해볼 수 있다. 한국에서 이방인이 아니라 내부자인 진은숙은 더 이상 여성이기 때문에 주변화 될 위험성을 내포한 존재가 아니다. 진은숙은 단지 한국에서의 주류가 아니라 ‘서구의 주류’ 작곡가이기 때문이다. 진은숙이 서구에서 획득한 명성이 그녀를 한국에서 중심으로 확고하게 위치시키며, 따라서 그녀의 젠더가 갖는 주변화의 가능성을 상쇄시킨다.

서구에서 진은숙은 ‘여성’ 작곡가가 아니라 ‘작곡가’로 규정되기를 원했고, 그녀가 자신에게서 ‘여성’을 지우기 원했던 이유는 주변화를 극복하기 위함이었다. 그러나 진은숙은 중심으로의 진입에 성공한 이후에도 지속적으로 백인 남성 대가(리게티)와 관련된 존재로서 언급되었다. 한국에서 진은숙은 젠더와 관계없이 이미 중심에 위치한 존재로서 경력을 시작했다.⁹⁴⁾ 그러나 서구에서 성공한 주류 작곡가라는 명성으로 대중적 관심을 획득하면서, 작곡가로서의 전문가적 측면 뿐 아니라 대중의 호기심을 끄는 저명한 음악가 집안의 연하 피아니스트와 결혼한 ‘여성’으로서 언급되었다. 진은숙은 자신에 관한 재현에서 여성성을 부정하기도, 받아들이기도 했으나, 결과적으로 서구에서나 한국에서나 여성으로서 재현되었다고 할 수 있다.

뉴스 기사에서 진은숙은 공적 영역에 관련해서도 여성으로서 기술된다. 진은숙이 서울시

93) 슈테판 드레스의 단행본에서 진은숙의 과거 어린시절 가정에 관해서는 한 편의 긴 글로 설명되지만 현재의 가정에 관한 어떤 서술도 나타나지 않는 것은 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 드레스의 책에서 진은숙이 결혼을 했고 아들이 있는 아내이자 어머니라는 사실은 책 말미에 삽입된 한 장의 사진(345, 2007년 11월 15일 바이에른 국립오페라극장에서 열린 <이상한 나라의 엘리스> 공연이 끝난 뒤 플라시도 도밍고, 켈트 나가노, 남편 마리스 고토니와 아들과 함께 찍은 사진이다.)으로 넘치지 암시된다. 드레스의 책이 진은숙을 전적으로 ‘작곡가로서’ 재현하는 전체적 흐름을 유지했던 것을 감안할 때, 이 사진의 등장으로 제시된 정보-진은숙이 자녀를 키우는 기혼여성이라는 것은 상당히 갑작스럽고 문맥에서 벗어난 것으로 느껴진다. 드레스의 책에 진은숙의 사진이 여러 개 실려 있지만 가족과 함께한 것은 이 사진이 유일하며, 가족에 관한 어떤 부연설명도 없다. 이러한 방식은 일반 독자를 대상으로 하는 단행본의 성격상 가족에 관한 내용을 포함시키지만, 진은숙을 ‘여성’으로 재현하는 것은 경계하는 태도로 보인다.

94) 한국에서 진은숙의 본격적인 경력의 시작은 2005년 통영국제음악제 상주작곡가로 활동했던 시점으로 볼 수 있다. 이후 2006년 서울시향 음악감독으로 부임한 정명훈의 초청으로 서울시향 상임작곡가로 부임하여 2017년까지 활발하게 활동하였다.

향에서 활동하기 전, 2005년 동아일보에 실린 한 칼럼은 제목을 “한국 여성이 일을 저지른다”고 썼다.⁹⁵⁾ ‘저지른다’는 표현은 일반적으로 잘못이 생겨나게 행동한다는 의미를 갖는다. 권위 있는 여러 작곡상을 수상했던 진은숙의 성공을 기술하면서 ‘일을 저지른다’는 표현을 반어적으로 사용하는 것은 그 성공이 ‘예상치 못한’ 일이었다는, 혹은 그 성공을 만들어낸 진은숙의 시도가 ‘뒷일을 생각지 않는 무모한’ 것이었다는 어조를 띤다. 일상에서 반어적으로 사용되는 경우가 드물지 않으나, 공적인 기사의 제목에서 ‘저지른다’는 표현이 반어적으로 사용된 사례가 적은 이유는 아마도 그 표현이 암시하는 비하의 뉘앙스 때문이라고 생각된다.⁹⁶⁾ 칼럼의 필자는 당시 40대의 작곡가였던 진은숙을 “만년 소녀처럼 겁을 모르는, 경계도 모르는 ‘피트라 팬’(실례!), ‘어떤 실험도 마다않는 월경인(越境人)’”으로 설명하는데, 이러한 태도는 그녀를 한 분야의 원숙한 전문가로서 존중하기보다 음악적 경향조차 순수함을 가장한 무지함, 그에 기인하는 용감함과 미숙함으로 표현되는 여성성과 관련짓는다.

진은숙의 여성성은 정반대의 방식으로 나타나기도 한다. 위에서 언급한 칼럼이 진은숙을 실제와 관계없이 소녀적인 이미지로 재현했다면, 그녀를 “작곡 여걸”로 묘사한 중앙일보의 기사는 진은숙을 “화통하고 도발적”이며 “괴짜”인 여성으로 묘사한다.⁹⁷⁾ 진은숙은 세계 각지에서 날아드는 각종 초청장을 무시하고, 대학 시절 곡 쓰느라 한 달 내내 학교를 빠졌던 ‘별난 사람’으로 언급되며, 본인의 언어로 “말이 좋아 여걸, 여장부지, 사실은 강패”로 설명된다. 이 기사는 진은숙을 과격하고 규칙과 예의를 존중하지 않는 자극적인 이미지로 그려냄으로써, ‘여성성을 부정하는’ 방식으로 여성 작곡가 진은숙을 규정한다.

서구에서의 진은숙 재현에서 백인 남성 대가인 리게티와의 관련성으로 종종 다뤄졌다는 것이 특징이라면, 한국에서 진은숙은 서울대 재학 시절 스승인 강석희(姜碩熙, 1934-)와 강석희의 스승인 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)과 연결된 존재로 그려진다. 한국적인, 혹은 ‘동양적’인 요소를 적극적으로 자신의 음악에 차용했던 윤이상과 의도적으로 지역성을 배제하고 서구 전통 어법에 충실했던 진은숙은 음악적으로 정반대의 길을 갔다고 할 수 있다. 그러나 한국에서의 진은숙 재현은 작품 경향과는 관계없이 독일에 거주하며 서구에서 활동하는 성공한 작곡가라는 점, 특히 윤이상과

95) “[최정호 칼럼] 한국 여성이 일을 저지른다,” 『동아일보』 (2005.3.30).

96) 네이버 뉴스에서 “저지른다”는 단어로 뉴스의 제목을 검색하면 1992년부터 현재까지 총 58건이 검색되는데, 그 중 진은숙의 기사를 포함하여 7건만 반어적 용법으로 사용되었다. 2건은 축구팀에 대한 기사이고, 연예인에 대한 기사가 2건, 그리고 나머지 2건은 최영미 시인의 시구 “부끄러움을 감추려, 詩를 저지른다”를 제목에 인용한 기사이다(2019.10.28.검색).

97) “유럽이 알아봤다 ‘작곡 여걸’ 진은숙,” 『중앙일보』 (2010.10.14).

진은숙이 모두 독일 뮌헨의 바이에른 오페라극장에서 자신의 오페라를 초연하여 성공을 거두었다는 점을 부각시키며,⁹⁸⁾ 진은숙을 한국 음악계의 계보에서 “윤이상, 강석희를 이어 급진적 모더니즘으로 분류”되는 작곡가로 규정한다.⁹⁹⁾

이에 관하여 진은숙은 “예술은 철저히 혼자 하는 것이니 ‘계’라는 표현에는 동의하지 않는다”고 말하며 한국적인 것보다 중요한 것은 독창성이라고 선을 긋는다.¹⁰⁰⁾ 그럼에도 불구하고 자신이 강석희의 제자이고 강석희가 윤이상의 제자라는 점에서는 이와 같은 진술이 일부 맞는 표현이라고 시인한다.¹⁰¹⁾ 진은숙이 상임작곡가로 활동했던 기간에 서울시향에서 진행했던 마스터클래스는 “제2의 진은숙을 발굴하기 위한”¹⁰²⁾ 작업이다. 이와 같은 서울시향의 프로젝트는 작곡가로서 진은숙이 이미 고유명사로 여겨진다는 점을 보여준다. 그러나 동시에 “제2의 윤이상”¹⁰³⁾이라고 규정되기도 하는 진은숙에 관한 묘사는 여전히 남성 작곡가에 견주어 설명되는 여성 작곡가 재현의 한계를 보여준다.

진은숙을 소개하며 윤이상과의 관련성을 언급하는 방식은 대중을 상대로 하는 뉴스 기사에서만 특징적으로 나타나는 현상이라는 점을 주목해볼 수 있다. 진은숙 본인은 자신의 음악적 배경을 설명할 때 윤이상이 아닌 리게티와의 경험을 통하여 ‘자신만의 언어’를 추구하게 된 것을 중요하게 언급하며,¹⁰⁴⁾ 『객석』 등의 잡지 기사에서도 윤이상에 관한 언급은 찾기 어려운 대신 리게티와 관련하여 다루어지는 경우가 많다. 음악적 유사성이 거의 없는데도 불구하고 진은숙을 윤이상과 같은 ‘음악적 계보’에 놓는 방식은 한편으로는 대중에게 보다 친숙하고 위인화된 인물과 관련시킴으로써 그녀를 민족적 자부심을 잇는 또 한 명의 신화화된 인물로 위치시키는 것으로 볼 수 있다.

한국에서 진은숙의 본격적인 활동은 2005년에 시작되었다. 윤이상 서거 10주년을 기념하던 그 해 통영음악제 상주작곡가로 초빙된 것이다. 그리고 1년 후인 2006년에 진은숙은 서울시향의 상임작곡가로 초청되었는데, 이 두 가지 사건에서 진은숙을 재현하는 방식은 약간 차이가 있다.

98) “뮌헨 무대 올라간 ‘이상한 나라의 엘리스’ 의 진은숙,” 『동아일보』 (2007.10.25).

경향일보 2015년 3월 11일자 기사, 「진은숙의 오페라 ‘이상한 나라의 엘리스’ 세계 무대에서 각광’. 이외에도 진은숙의 오페라에 관한 대부분의 기사가 윤이상의 <심청>이 같은 무대에 올랐던 것을 언급하고 있다.

99) “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야,” 『여성신문』 (2012.6.8).

100) 위의 글.

101) “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야,” 『여성신문』 (2012.6.8).

102) “제2의 진은숙 찾아오’, 서울시향 작곡가 마스터클래스,” 『뉴시스』 (2014.10.4).

103) “작곡가 진은숙이 안내하는 ‘이상한 나라...’, 『한겨레』 (2008.2.28).

104) 진은숙, “나의 작품 세계”, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 3』 (서울: 예종출판사, 2005), 54~55.

2005년의 기사는 진은숙의 경력 중 화려한 부분들을 상세히 언급하는 경향이 있다. 예를 들어 2004년 그라베마이어상 수상 소식은 수상 당시 동아일보를 제외하면 보도된 기사를 찾기 어려운데,¹⁰⁵⁾ 진은숙의 통영음악제 초빙 소식을 보도하는 대부분의 기사는 그라베마이어상을 ‘음악계의 노벨상’이라 칭하며 언급한다. 이와 함께 2005년의 쇤베르크상 수상 소식도 소개된다. 또한 세계적 명성에 비해 고국의 무대에서는 홀대를 받았다는 내용이나, 타국에서의 노력을 고국에서 인정받게 되어 기쁘다는 진은숙의 발화가 삽입되는 경우가 많다. 강석희와 죄르지 리게티의 제자로 음악적 계보를 설명하거나, 유명한 진보논객인 진중권과 음악평론가 진희숙이 진은숙의 가족인 것이 언급된다. 당시 초연을 앞두고 있었던 《이상한 나라의 앨리스》 오페라는 진은숙의 작품 중에서 가장 규모가 크고 주목을 받은 프로젝트였는데, 대개의 관련 기사에서 이 오페라에 관한 소식을 언급한다.

2005년 한국에서 본격적인 활동을 처음 시작할 때의 기사들이 진은숙에 관한 상세한 설명과 소개를 포함하는 것과는 다르게, 진은숙이 2006년 서울시향의 상임작곡가로 초빙되었을 때는 상대적으로 수사가 적다. 관련 기사들은 진은숙에 관한 간략한 소개와 함께 그녀가 하게 될 활동을 설명한다. 서울시향 상임작곡가 활동을 기점으로 진은숙이 더 이상 한국에서 화려한 수사로 설명하지 않아도 되는 존재가 된 것은, 2001년 도이체 심포니 오케스트라의 작곡가로 초빙되면서 당시 보도된 기사의 제목에 외부적 사건과 관계없이 본인의 명성으로 소개되기 시작했던 것을 상기시킨다. 유럽의 주요 관현악단에 정규 고용된 것이 유럽의 음악계가 진은숙을 주류 작곡가로 받아들였음을 보여주는 것과 유사하게, 정명훈이 음악감독으로 취임한 한국의 가장 유명한 오케스트라와 함께 일하게 되었다는 점은 진은숙이 한국에서도 ‘이미 알려진’ 존재가 된 것임을 시사한다.

진은숙에 관한 보도 기사에서 2006년을 기점으로 서술태도의 변화가 나타나는 것과는 달리, 인터뷰 기사들은 2006년 이후에도 이전과 비슷하게 인물의 화려한 과거 이력을 강조하는 양상을 보인다. 진은숙의 화려한 경력과 앞으로의 계획, 어릴 적 가족과 현재의 가족에 관한 내용들을 포함한다. 그리고 여기에 한 가지 내용이 추가된다. 세계적 명성의 작곡가 진은숙이 고국의 척박한 현대음악계 풍토를 바꾸기 위해 헌신적으로 노력하는 기획자일 뿐 아니라, 다음 세대 작곡가를 양성하기 위해 시간과 노력 뿐 아니라 개인적인 재정까지 투자하는 “한국 순정파”¹⁰⁶⁾로 그려진다는 점이다.

105) “재독 작곡가 진은숙씨 그라베마이어상 수상,” 『동아일보』 (2003.12.3).

106) “[김지수의 인터스텔라]벌레의 시간 견뎌 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

진은숙은 한국에서 “현대음악 전도사”¹⁰⁷⁾를 자처하며 <아르스 노바> 시리즈를 통해 현대 음악이 창작되고 연주되는 환경을 조성하기 위해 애쓴 바 있다. 그리고 <아르스 노바>는 어려움을 극복해 나가면서 사실상 현대음악의 불모지였던 한국에서 새로운 공연 문화를 만들어내었다. 진은숙의 <아르스 노바>는 정기적인 연주회 시리즈로 현대음악 청중을 발굴해 내고, 서울시향의 현대음악 연주 능력을 향상시켰으며, 기존의 현대음악 레퍼토리를 연주할 뿐 아니라 국내외의 많은 작곡가들에게 작품을 위촉했다. 진은숙은 관객에게 생소한 현대음악 프로그램을 소개하기 위해 공연 전 렉처를 직접 진행했다. 공연 전 렉처는 청중이 난해하고 생소한 현대 음악 프로그램에 관하여 흥미를 느끼고 좀 더 친숙하게 받아들일도록, 그래서 연주회를 관람하는 데 만족감을 느끼도록 돕는다. 연주회장에서 프로그램 기획자와 연주자, 그리고 청중 사이에 실제 소통이 이루어진다. 이러한 소통의 효과는 대중의 취향과 거리가 먼 <아르스 노바> 연주회에서 초대권이 거의 발행되지 않는 3층 객석을 유료 관객이 가득 채운 것을 보면 알 수 있다.¹⁰⁸⁾

최근의 진은숙 관련 기사에서 눈에 띄는 표현은 진은숙을 고전음악과 현대음악 사이의 “다리”로 비유하는 것이다. 진은숙은 “미래에 고전이 될” 음악을 쓰는 작곡가로, 현대음악의 정전일 뿐 아니라 고전과 낭만의 다리로 상징되는 베토벤을 은연중에 연상시키는 존재로 상정된다.¹⁰⁹⁾ 월간 『객석』의 기사에서도 이와 유사하게 진은숙의 작품이 현대음악 레퍼토리 중에서 “고전적인 위치를 차지하면서 지속적으로 연주되고 있다”고 언급한다.¹¹⁰⁾ ‘미래의 고전’이라는 표현은 진은숙이 아르스노바 시리즈를 진행하면서 현대음악에 관해 이야기할 때, 우리에게 익숙한 고전음악처럼 지

107) “마음을 비우고 현대음악 들어라,” 『매일경제』 (2008.6.6).

“작곡가 진은숙 “현대 오케스트라 음악 만나 보라,” 『헤럴드POP』 (2009.4.16).

““현대음악이 어렵다고?” 당신의 편견,” 『이데일리』 (2013.10.9).

108) 홍형진(허핑턴포스트 블로거), “‘아르스 노바’ 10년치 성적표를 받아 든 서울시향”(2019.10.28. 접속).
http://www.huffingtonpost.kr/hyungjin-hong/story_b_9638882.html

필자도 2016년 봄과 가을에 <아르스 노바> 관현악 연주회를 2회 관람했는데, 객석점유율이 상당히 높았고 특히 3층 객석이 찬 것을 확인할 수 있었다. 한 가지 흥미로운 것은 두 번 다 1부보다 2부에 확연히 관객이 늘었다는 점이었다. 일반적인 클래식 콘서트 티켓이 고가이고 대부분 충성도가 높고 제한된 계층의 클래식 애호가들이 공연의 내용을 이미 알고 공연장을 찾는 것에 비해, 상대적으로 티켓이 저렴한(1-5만원선) <아르스 노바> 연주회에는 다양한 배경의 사람들이 부담 없이 찾아오며 어차피 생소한 프로그램을 접하기 때문에 공연의 일부만 관람해도 충분하다고 여기는 것이 아닌가 생각된다. 클래식 공연문화에 익숙한 필자에게는 신선한 공연문화였다.

109) “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 견뎌 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것,” 『조선 비즈』 (2016.10.15).

110) 김동준, 『객석』 2015년 11월호, “파리 가을 축제의 초대 작곡가 진은숙.”

금은 현대음악이 생소하지만 미래에는 이러한 현대음악의 어법이 익숙해져서 고전의 명맥을 잇게 된다는 의미에서 종종 사용되었던 표현이다. 그런데 진은숙이 현대음악 정전을 언급할 때 사용했던 ‘고전’이라는 표현은 이제 진은숙 자신의 음악을 재현하는 데 사용된다. 재현을 통하여 진은숙을 고전의 위치에, 더 나아가 고전음악과 현대음악의 가교의 위치에 놓으려는 시도는 그녀가 대변하는 국가적 자부심과 거기에 투영되는 대중의 욕망을 보여준다. 진은숙은 서양음악사의 ‘악성’을 암시하는 위대한 작곡가로 상징됨으로써 그녀에게 투사된 대중의 욕구를 충족시킨다. 이념 문제에 휩쓸렸던 윤이상이 사후에 ‘상처 입은 용’으로 신격화된 것과 달리, 진은숙의 재현은 전성기를 구가하는 시기에 이미 판타지적인 요소를 포함하게 되었다고 볼 수 있다.

뉴스 기사에서의 진은숙에 관한 언급이 ‘작곡가 진은숙’ 즉 작곡하는 ‘그 사람’에 관한 호기심과 관심의 면면을 치중하여 보여준다면, 잡지에서의 진은숙은 ‘진은숙의 음악’에 관한, 그리고 ‘작곡가로서의’ 진은숙에 관한 관심을 좀 더 많이 보여준다. 월간 『객석』에 수록된 진은숙 관련 기사는 가우데아무스 콩쿨 우승소식을 처음 전했던 뉴스 보도보다 한 해 앞선 1984년부터 나타난다. 당시 대학생이었던 진은숙은 이 해 강석희, 윤이상과 함께 국제현대음악협회(ISCM) 주최의 세계음악제에 입선하였는데, 입선 소식과 함께 진은숙 본인의 참가기도 실렸다. 가우데아무스 콩쿨과 도쿄 콩쿨 입상 관련 기사도 실렸는데, 당시 뉴스 기사에서는 짧은 보도기사였지만 『객석』은 진은숙 본인의 글이나 긴 인터뷰 기사를 실었다.

1999년 진은숙의 《씨(Xi)》가 파리에서 앙테르콩탕포랑 앙상블에 의해 초연되었을 때 실린 『객석』 기사에서 30대 후반의 진은숙은 “긴 생머리에 아직도 옛됨과 발랄함을 간직한 활동적인 여성”으로 묘사된다.¹¹¹⁾ 진은숙의 외모에 관해 구체적인 이미지를 만들어내는 이러한 묘사는 이후 같은 잡지에서 더 이상 나타나지 않는다. 2005년 3월의 인터뷰 기사에서는 ‘결혼한 여성’ 혹은 ‘여성’으로서의 진은숙에 관한 언급이 많은 것이 눈에 띈다. 기사의 서두를 “웬만큼 독하지 않고서야” 유리할 것 없는 조건으로 현대음악계에서 성공했을 리 없는 “잘난 여자”에 관한 기자의 인상으로 시작하면서, 핀란드인 남편을 언급하고, 진은숙은 작곡가로서 자신을 짬 날 때마다 작품을 써야 하는 “애기 엄마”로 묘사한다.¹¹²⁾ 김정원은 여성음악가가 남성음악가와는 달리 ‘음악가’라기보다 ‘여성’으로 서술되고 재현되었다고 지적한다. 예를 들어 기혼 여성음악가는 음악가로서의 활동 외에도 배우자 내조 혹은 자녀 양육이라는 사적 역할까지 수행해야 하는 존재로 규정되었으며, 음악 잡지

111) 배운미, 『객석』 1999년 4월호, “파리 현지취재/작곡가 진은숙 창작곡 연주회전자음향과 기악 앙상블의 절묘한 조화.”

112) 박용완, 『객석』 2005년 3월호, “Memory of the Future: 재독 작곡가 진은숙 인터뷰.”

는 이러한 여성음악가의 사적 영역에 대한 기사를 지속적으로 게재하면서 담론화시켰다.¹¹³⁾

위에서 언급한 『객석』의 기사에서는 김정원이 지적인 서술 태도가 분명히 드러난다. 그러나 이 기사를 기점으로 이후에는 여성으로서의 외모에 관한 언급이나 결혼한 여성으로서의 사적 영역에 관한 언급이 전혀 나타나지 않는다. 2014년 7월호 커버스토리 기사에서 조수미의 콘서트가 처녀성을 상징하는 “백색 드레스”에 비유되거나, 2015년 1월호에 실린 정경화의 기사에서 그녀의 음악인생에 남편과 출산이 중요한 사건으로 언급되는 것을 생각했을 때, 여성음악가에 대한 음악 잡지의 재현 태도가 김정원의 논문에서 조사된 80년대 이후 완전히 바뀌었다고는 볼 수 없다. 따라서 이 매체에서 여성으로서의 진은숙에 접근하는 방식이 특정 시점을 기준으로 차이를 보이는 것은 일반적인 현상이라기보다 ‘진은숙’이라는 인물의 특성에 따라 나타나는 재현의 양상이라는 점에서 주목해볼 수 있다.

이후에 진은숙의 재현에서 뚜렷한 젠더적 함의를 찾을 수 있는 사례는 한두 차례 더 볼 수 있다. 2009년 10월호에는 아르스 노바 무대에 서는 진은숙과 지휘자 수산나 멜키, 바이올리니스트 강혜선에 관하여 쓴 ‘진은숙의 아르스 노바’ 프리뷰 기사의 제목을 “여성이며, 갈 길을 가자”라고 썼고, 이는 진은숙을 ‘여성’ 작곡가로 범주화한다.¹¹⁴⁾ 그 외에 진은숙 관련 기사에서 ‘여성’이 눈에 띄는 것은 2014년 10월호의 인터뷰 기사 정도로, 여기에서 진은숙은 “동양인·여성·한국인이기에 세상이 덧씌우는 선입견과 기대하는 이미지들”이 여전히 존재함을 언급하며 그에 맞서기 위해 더욱 음악적 완성도에 매달렸다고 말한다.¹¹⁵⁾

잡지 기사에서 눈에 띄는 것은 음악에 관한 질문과 언급이 뉴스 기사에서 다뤄지는 것보다 심화되었다는 점이다. 뉴스 기사에서는 진은숙의 음악에 관한 설명이나 한국 음악계에 대한 생각을 주로 몇 개의 문장으로 간략히 축약해서 삽입하였다. 이외는 달리 잡지에서는 진은숙의 음악 작품과 작곡 과정, 창작 영감의 원천에 관한 질문과 함께 프로그램 기획자로서 전달하려는 메시지, 청중의 활동에 대한 생각과 한국 클래식 미래 전망 등 음악과 음악가에 관한 다양한 질문에 관한 비교적 상세한 답변을 한 편의 기사에 실는 경우가 많다. 잡지 기사에서 나타나는 진은숙 재현은 주로 진은숙 본인의 목소리로 서술된 자신의 음악과 음악 인생에 관한 이야기로 볼 수 있다. 뉴스 기사보다 음악에 관하여 더 많은 이야기를 하지만 잡지 기사의 관심은 소리 현상으로서의 작품 자

113) 김정원, “1970-80년대 한국 음악 잡지를 통해 본 한국 여성음악가 담론,” (서울대학교 석사학위논문, 2008), 99.

114) 박용완, 『객석』 2009년 10월호, “[서울시향 진은숙의 아르스 노바]여성이며, 갈 길을 가자.”

115) 김나희, 『객석』 2014년 10월호, “작곡가 진은숙 내일을 비추는 오늘의 음악.”

체보다는 그것을 만들어내는 ‘작곡가’의 음악에 더 치중되어 있다. 따라서 잡지 기사는 일반 대중을 대상으로 하는 매스미디어인 뉴스의 기사와, 가장 적은 범주의 전문가를 대상으로 하는 학술 논문의 중간 지점에 위치해 있는 매체로서, 개인 특히 여성에 관한 호기심과 소리 현상으로서의 작품에 관한 관심 사이의 유동적인 지점에서 진은숙을 재현하며 작곡가 진은숙의 목소리를 상대적으로 더 많이 반영하고 있다고 할 수 있다.

한국에서 재현된 작곡가 진은숙의 정체성은 매체에 따라서 다른 양상으로 나타난다. 매스미디어의 담론을 보여주는 뉴스 기사에서 재현하는 진은숙의 정체성은 시간의 흐름에 따라서 가장 다채로운 변주를 보여주는 동시에, 결코 변하지 않는 요소를 일관되게 나타내기도 한다. 진은숙의 재현은 배타적인 서구 음악계의 주변화에 맞서 평판을 획득해가는 진은숙의 성공을 동일시하며 국가적 자부심을 고취하는 것에서 시작하여, 서구 음악계의 주류에 편입한 그를 고국의 척박한 환경을 개선하기 위해 헌신하는 애국자로 묘사하고, 마침내 서구 음악의 ‘고전’의 반열에 올려놓는 것으로 흘러오고 있다. 재현의 변화가 만들어내는 이러한 여정은 주변에서 중심으로 가는 뚜렷한 방향성을 보여주는 동시에, 그 방향성이 이루어 낸 성취를 동일시하며 헤게모니의 획득을 추구하는 한국 사회의 욕망이 투사되어 있다고 할 수 있다.

다른 한 편으로 진은숙은 국제대회의 ‘최연소 아시아 여성’ 우승자로 보도되었던 처음부터, 유럽 출신의 ‘연하의 남편’과 예술적 동지애를 나누는 작곡가로 묘사되는 현재에 이르기까지, 한 명의 독립적인 전문가로서의 작곡가이기보다 만년 소녀 혹은 작곡 여걸로 즉 언제나 ‘여성으로서’ 재현된다. 따라서 뉴스 기사의 담론에는 진은숙의 해외에서의 성공을 동일시함으로써 만족을 얻으려 함과 동시에 그녀를 여성으로서 주변화하는 양가적인 성격이 공존하며, 진은숙 본인의 목소리로 진술되었을 때조차 한국 사회 대중의 욕망이 가장 솔직하게 투영되어 나타났다고 볼 수 있다.

클래식 음악 청중을 대상으로 하는 잡지라는 매체는 다른 의미에서 뚜렷한 변화를 보여준다. 『객석』의 기사는 특정 시점을 기준으로 진은숙을 ‘여성’으로 재현하는 젠더 암시가 눈에 띄게 감소하였는데, 이러한 과정은 진은숙이 주류 작곡가로 성공함에 따라 ‘여성 작곡가’가 아닌 ‘작곡가’로서 정의되기를 원했던 진은숙 본인이 스스로의 목소리로 자신의 정체성을 말하게 되면서 생긴 변화라고 할 수 있다. 뉴스 기사에서와는 달리 진은숙의 음악적 계보는 윤이상이나 리계티와 연결되는 것으로 빈번히 언급되었는데, 이것 역시 진은숙 본인의 목소리로 서술된다. 이러한 면에서 음악 잡지의 재현은 다른 매체에 비해 상대적으로 진은숙 스스로의 목소리를 가장 많이 담고 있다고 할 수 있다.

5. 나가며

김성현이 “꿈꾸는 현대음악의 엘리스”¹¹⁶⁾라고 불렀던 진은숙은 이상한 나라와 같이 배척의 공간이었던 서구 음악계에서 중심에서 이중으로 배제된 외부자로서 스스로의 목소리를 획득하기 위한 과정을 지나오고 있다. 여전히 계속되고 있는 그 여정은 엘리스의 탈주와 같이 치열하고도 역동적이다. 이 연구에서는 여성 작곡가 진은숙의 재현을 들여다보고, 재현이 보여주는 주체들의 수행과 상호작용이 어떠한 역동을 만들어내는지 읽으려 했다. 또한 그 이면의 담론을 추적하며 한국의 음악계와 한국 사회, 그리고 그 속에 있는 나 자신을 돌아봄으로써 음악에서의 여성이 스스로 말할 수 없는 ‘근경’으로서의 서발터니티를 극복하는 또 하나의 과정이 되고자 했다. 진은숙의 음악은 그것을 둘러싼 사회와 문화, 작곡가 진은숙을 포함하여 그 속에 있는 사람들과 함께 존재한다. 이 연구는 여성 작곡가를 한국 사회의 한 현상으로 고찰함으로써 음악을 통하여 지금 우리가 살아가고 있는 이 시대 한국의 문화와, 그 문화 속에 있는 우리 자신의 이야기를 읽으려는 시도였다.

사회에서 유통되는 텍스트의 표면적 의미 이면에는 한 개인이 ‘무엇을 어떻게 말할 것인가’에 관여하는 복수적인 담론이 있다. 그것은 불균등한 힘의 관계에 의해 작동하며 동일자와 구별된 ‘타자’의 재현을 통해 타자를 배제하고 주변화하는 작용을 한다. 이름난 작곡가가 되어 스스로를 대변하게 된 후에도 진은숙은 자신의 목소리를 특정 방향으로 왜곡시키는 담론과 상호작용하며 자신이 누구인가를 스스로 말하기 위한 여정을 계속하고 있다고 할 수 있다. 그 여정 안에서 수없이 많은 서로 다른 주체들에 의한, 진은숙에 관한 모든 재현이 서로 상호작용하면서 텍스트 속에서 계속해서 재구성되고 재구축되는 존재로서 여성 작곡가 진은숙이 누구인지를 보여준다. 재현의 대상이 동일해도, 재현의 주체가 누구인가에 따라서 재현의 양상이 달라진다. 그 이유는 동일한 진은숙의 수행을 보고도 재현의 주체들이 서로 다른 관점으로 해석할 수 있고, 또한 재현의 대상인 진은숙의 수행 역시 누가 보느냐에 따라 달라질 수 있기 때문이다. 따라서 동일한 대상에 관한 매우 다양한 재현의 양상이 공존한다. 그리고 그 재현을 통해 우리는 진은숙의 이야기와 진은숙을 둘러싼 다양한 주체들의 이야기를 들을 수 있다. 또한 그 뒤에 자리한 각 주체의 관점과 태도를 유추함으로써 우리가 살고 있는 한국 사회의 한 단면을 살펴볼 수 있다.

116) 김성현은 『오늘의 클래식: 스트라빈스키에서 진은숙까지 현대작곡가 40인 열전』(과주: 아트북스, 2010)에서 진은숙에 관한 장의 제목을 “꿈꾸는 현대음악의 엘리스”라고 붙이고 엘리스 오페라에 관한 내용으로 시작하고 있다. 진은숙을 ‘현대음악의 엘리스’라고 명명한 이유에 대한 자세한 설명을 언급하고 있지는 않으나, 그녀의 여정이 계속되고 있다는 이야기로 글을 끝맺음으로써 이상한 나라로 여행을 떠났던 엘리스와 진은숙의 공통점을 시사하고 있다.

진은숙의 ‘곤경’은 무엇인가? 한국에서나 서구에서나 ‘가장 유명한 작곡가’의 반열에 있을 뿐 아니라 현대음악의 새로운 문화를 창출해내는 지금의 진은숙에게 ‘곤경’ 같은 것은 없는 듯 보인다. 그러나 스스로 말할 수 없는 서발터니티로서의 곤경을 극복하는 과정이 완성되었다고 단정하기는 어렵다. 대중문화의 담론 속에서 유통되는 진은숙의 재현이 한 명의 작곡가이기보다 ‘유명한 여성’으로서 대중의 관심에 의해 소비되는 현재에도 그 극복의 여정은 여전히 계속되고 있다. 어쩌면 이와는 다른 의미에서 그것은 끝나지 않는 여정이 될 수도 있다. 또 다른 여성 작곡가와 여성 음악가들이 스스로의 목소리로 말하기 위한 길을 걸어가고, 그들의 재현과 정체성을 탐구하는 또 다른 연구가 이어지기를 바란다. 그리고 그것이 한국 사회에서 여성 음악가가 말할 수 없는 곤경으로서의 서발터니티를 극복해가는, 멈추지 않는 여정의 한 부분이 되기를 기대한다.

검색어

여성(Women), 여성음악가(Women musicians), 작곡가(Women composers), 재현(Representation), 담론(Discourse)

참고문헌

단행본

- 김종우, 『구조주의와 그 이후』. 서울: 살림출판사, 2006.
- 박종성, 『탈식민주의에 대한 성찰-푸코, 피농, 사이드, 바바, 스피박』. 서울: 살림출판사, 2006.
- 진은숙, “나의 작품 세계”, 『오늘의 작곡가 오늘의 작품 3』, (서울: 예종출판사, 2005).

번역 단행본

- Bhabha, Homi K. *The location of culture*. routledge, routledge, 2012. 나병철 번역. 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』. 서울: 소명출판, 2005.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. routledge, 2011. 조현준 번역. 『젠더 트러블』. 서울: 문학동네, 2008.
- Dress, Stefan, ed. *Im Spiegel der Zeit. Die Komponistin Unsuik Chin*. Mainz, 2011. 이희경 번역. 『진은숙, 미래의 악보를 그리다』. 서울: 휴머니스트, 2012.
- Foucault, Michel. "Orders of discourse." *Social science information* 10,2 (1971): 7-30. 이정우 번역. 『담론의 질서』. 서울: 도서출판 새길, 1993.
- Morris, Rosalind, ed. *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea*. Columbia University Press, 2010. 태혜숙 번역. 『서발턴은 말할 수 있는가? : 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』. 서울: 그린비출판사, 2013.
- Said, Edward, *Orientalism*. New York: Pantheon 80, 1978. 박홍규 번역. 『오리엔탈리즘』. 서울: 교보문고, 1991.

학술지 논문

- 김상환. “테리다의 텍스트.” 『철학사상』 27 (2008): 91-121.
- 권도희. “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002): 17-40.
- _____. “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003): 129-165.
- _____. “19세기 여성음악계의 구도,” 『동양음악』 24 (2002): 17-40.
- _____. “기생조직의 해체 이후 여성음악가들의 활동,” 『동양음악』 25 (2003): 129-165.
- 김은영. “식민지 근대 공간에서 여성음악가의 사회적 성격,” 『음악과 민족』 39 (2010), 175-200.
- _____. “지영화와 전통음악의 근대성,” 『음악과 민족』 47 (2010): 15-42.
- 김은하. “이화여자전문학교를 중심으로 본초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009): 47-78.
- _____. “이화여자전문학교를 중심으로 본초기 한국 여성작곡가 연구,” 『한국음악사학보』 43 (2009): 47-78.
- 김희정. “〈음악과 여성〉에 대한 시론 : 음악과 페미니즘, 그 미래와 목표, 그리고 방향은?,” 『서양음악학』 5 (2002): 97-100.
- _____. “창작음악과 여성 : 진단과 개선방안,” 『음악과 문화』 4 (2001): 33-57.

- 민은기. “지배와 차이의 음악사,” 『연세음악연구』 6 (1999): 103-134.
- _____. “페미니즘 음악학의 성과와 전망,” 『서양음악학』 5 (2002): 33-81.
- 박정숙. “특집: 음악학: 새 길을 묻다; 왜 여성 음악사인가,” 『음악학』 16 (2008): 113-140.
- 신혜승. “특집 : 음악학: 새 길을 묻다 ; 음악사 서술의 미시(微時)적 접근: 계몽시기 여성작곡가, 두 명의 만나 아말리아,” 『음악학』 16 (2008): 81-112.
- 이경화. “Deleuze와 Guattari의 ‘여성-되기’의 관점에서 본 『이상한 나라의 앨리스』.” 『아시아 여성 연구』 52-1 (2013): 67-86.
- 이경희. “한국 전통음악 역사 속의 여성 음악인들,” 『음악논단』 17 (2003): 17-35.
- 이영민. “르네상스 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 18 (1993): 121-140.
- _____. “바로크시대 여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 23 (1994): 49-75.
- _____. “고전주의시대 유럽여성들의 음악활동,” 『낭만음악』 27 (1995): 59-82.
- _____. “낭만주의시대 여성들의 음악활동,” 『음악연구』 15 (1997): 187-220.
- _____. “중세여성들의 음악활동,” 『음악연구』 20 (1999): 173-196.
- _____. “서양음악사 속의 여성들-중세,” 『서양음악학』 5 (2002): 9-14.
- 이영자. “서양음악사 속의 여성 작곡가들,” 『음악논단』 5 (1991): 157-202.
- 이인화. “여성음악가들의 음악가로서의 정체성에 관한 생애 여성주의적 접근 -파니 멘델스존 헨젤과 클라라 비크 슈만을 중심으로,” 『음악연구』 44 (2010): 109-132.
- 조연숙. “19세기 독일시민가정에서 나타난 여성들의 피아노음악,” 『음악논단』 36 (2016): 25-62.
- 채현경. “한국 근·현대 음악사 서술과 여성 작곡가 김순애,” 『한국음악사학보』 4 (2009): 301-334.
- 허지연. “서양음악도입기 여성선교사의 교육활동: 이화여전 음악과의 설립(1925)을 중심으로,” 『음악학』 28 (2015): 87-116.

학위논문

- 홍인경. “음악사 다시 생각하기: 19세기여성음악가들의 글을 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2009.

신문

- “네덜란드 국제 作曲(작곡)콩쿠르 진은숙양 아시아인(인) 첫1位(위) 女子(여자)로도 처음—最年少(최연소)기록까지.” 『동아일보』 (1985.10.15).
- “동경 작곡콩쿠르 1위 진은숙씨 “日(일) 주최라 부담느꼈어요.” 『경향일보』 (1993.10.10).
- “유학11년만에 세계적 작곡가로… 재독 진은숙씨 “나의 음악세계는 인류보편의 정서.” 『경향신문』 (1996.5.23).
- “지구촌 차세대작곡가 7人(인)에 진은숙씨 뽑혀.” 『동아일보』 (1999.10.14).
- “도이체 심포니오케스트라 진은숙씨 초빙작곡가 선임.” 『한국일보』 (2001.7.4).
- “세계적 명성의 재독 작곡가 진은숙” 『한국일보』 (2002.5.7).
- “재독 작곡가 진은숙씨 그라베마이어상 수상.” 『동아일보』 (2003.12.3).
- “통영음악제 상주작곡가 진은숙씨 “청중에 다가가는 현대음악 추구해요.” 『한겨레』 (2005.3.17).

- “경계 없는 다양한 음악 하고 싶어요.” 『데일리한국』 (2009.4.29).
- “최정호 칼럼 한국 여성이 일을 저지른다.” 『동아일보』 (2005.3.30).
- “초대석뒤편 무대 올라간 ‘이상한 나라의 앨리스’의 진은숙.” 『동아일보』 (2007.10.25).
- “작곡가 진은숙이 안내하는 ‘이상한 나라...’.” 『한겨레』 (2008.2.28).
- “마음을 비우고 현대음악 들어라.” 『매일경제』 (2008.6.6).
- “작곡가 진은숙 “현대 오케스트라 음악 만나 보라.” 『헤럴드POP』 (2009.4.16).
- “유럽이 알아봤다 ‘작곡 여걸’ 진은숙.” 『중앙일보』 (2010.10.14).
- “호암상 받은 세계적 작곡가 진은숙 “예술은 가혹한 것, 진짜 할 사람만 해야.” 『여성신문』 (2012.6.8).
- ““현대음악이 어렵다고?” 당신의 편견.” 『이데일리』 (2013.10.19.).
- “제2의 진은숙 찾아요, 서울시향 작곡가 마스터클래스.” 『뉴시스』 (2014.10.4).
- “[김지수의 인터스텔라] ‘별레의 시간’ 건너 세계적인 작곡가로, 진은숙 “창작은 제대로 된 지옥을 경험해야 나오는 것.” 『조선비즈』 2016.10.15).
- 홍형진. “아르스 노바’ 10년치 성적표를 받아 든 서울시향.” 『허핑턴포스트』 (2017.2.6. 접속).
http://www.huffingtonpost.kr/hyungjin-hong/story_b_9638882.html
- “Composing Outside the Lines: Unsuk Chin Talks About Her Music and Influences.” *the New York Times*, 2014.9.22.
http://www.nytimes.com/2014/09/23/arts/music/unsuk-chin-talks-about-her-music-and-influences.html?_r=2 (2019.10.28. 접속).

잡지

- 김동준. “파리 가을 축제의 초대 작곡가 진은숙.” 『객석』 2015년 11월호,
- 박용완, “Memory of the Future: 재독 작곡가 진은숙 인터뷰.” 객석』 2005년 3월호.
- _____. “[서울시향 진은숙의 아르스 노바] 여성이여, 갈 길을 가자.” 『객석』 2009년 10월호.
- 김나희. “작곡가 진은숙 내일을 비추는 오늘의 음악.” 『객석』 2014년 10월호.

영문 단행본

- McClary, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. U of Minnesota Press, 1991.
- Ellen Koskoff, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press, 2014.

A Study on the Representation of Female Musicians Through the Case of Composer Unsuik Chin

Hyunju Woo

This paper aims to examine the representation of female musicians in the Korean society through studying various texts about the female composer, Unsuik Chin. Chin is a Korean(Asian) female composer who has made a successful achievement in the Western music world. Also, she has been actively continuing her career in Korea over decades. The purpose of this study is to analyze what the texts surrounding her say about her, and the way these texts describe her which reveals the intention of the discourse. In order to do so, this paper first briefly reviews the relevant theories and the aspects of Chin's representation in the West, and studies how the aspect of representing female composer Chin in Korean society differs according to the different types of media.

The representation in the news papers begin with promoting national pride by identifying Chin's international success as Korea's, and then describes Chin, who works actively in Korea, as a patriot. In recent years, they place her work in the position of a contemporary music canon. On the other hand, as an individual and a composer, Chin is always represented as a 'woman' in the news articles. However, the magazines such as "The Seats" show a different point of view about Chin; she is no longer represented as a woman, yet a professional composer.

This research is an attempt to see in what way and attitude the Korean society perceives female musicians through studying the "discourses" about Chin, the composer. It is expected that this effort will offer a channel to look into the Korean society through music.

진은숙의 사례를 통하여 본 여성음악가의 재현 연구

우현주

이 글은 여성 작곡가 진은숙에 관한 다양한 텍스트를 고찰함으로써 한국 사회에서의 여성 음악가의 재현에 관하여 살펴보고자 한다. 진은숙은 동아시아 여성으로서 백인 남성 중심의 서구 현대 음악계에서 주류 작곡가로 자리매김한 작곡가이며, 현재 한국에서도 활발하게 활동을 이어나가고 있다. 이 글의 목적은 서구 음악계에서 성공적인 입지를 구축한 한국 출신의 작곡가 진은숙은 누가, 그녀를 둘러싼 텍스트들은 그녀가 누구라고 말하는가, 그리고 그 말하기의 방식에서 드러나는 담론의 의도는 무엇인가를 탐구하는 데 있다. 이를 위해 먼저 관련된 이론과 서구에서의 진은숙 재현의 양상을 간략히 정리하고, 한국 사회에서 여성 작곡가 진은숙을 재현하는 양상이 매체에 따라 어떻게 다르게 나타나는지 살펴본다.

뉴스 기사에서의 재현은 진은숙이 해외에서 거둔 성공을 동일시함으로써 국가적 자부심을 고취하는 데에서 시작하여, 한국에 돌아와 활동하는 진은숙을 애국자로 묘사하고, 그녀의 작품을 현대음악 정전의 위치에 올려놓는다. 다른 한 편으로 진은숙은 개인으로서나 작곡가로서나 ‘여성으로서’ 재현된다. 『객석』 등의 잡지기사에서는 진은숙을 더 이상 여성으로 재현하지 않고 전문가로서의 작곡가로 재현하며 서술 태도가 변화하는 특정 시점이 나타난다.

이 연구는 작곡가 진은숙에 관한 담론을 통하여 여성 음악가를 바라보는 한국 사회의 관점과 태도를 고찰하려 했다. 이러한 시도가 음악을 통하여 한국사회를 들여다보는 창이 될 수 있기를 기대한다.

논문투고일자: 2019년 10월 29일

심사일자: 2019년 11월 24일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

승고와 역승고

— 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구) —

조현리(이화여자대학교, 객원교수)

1. 머리말

“그것은 승고하다. 비록 과도함과 심지어 천박함조차 간신히 가리고 있기는 하지만. 혹은 바로 그 사실 때문에.”²⁾ 푸치니의 아리아, ‘그대의 찬 손’(Che gelida manina)에 대한 이 서술은 필자로 하여금 승고라는 개념의 양면성에 대해 생각하도록 만든다. 이 글이 클래식 음악계의 대중적 스타 중 한 사람인 파바로티에 대한 글에 등장하기에 더욱 더 그러하다. 승고는 그 자체로는 긍정적 가치이지만, 승고함과 “과도함”, 또는 “천박함” 사이의 거리는 그리 멀지 않다. 오늘날 ‘승고하다’라는 표현은 종종 반어적으로 사용되며, 의식적으로 승고함을 연출하거나 노골적으로 승고를 추구하는 일은 비웃음의 대상이 되곤 한다. 파바로티가 노래한 ‘그대의 찬 손’을 구성하는 많은 것이 그러한 양면성을 지니고 있다. 오페라, 푸치니, 가난, 예술, 사랑, 그리고 대중적 열광. 이러한 것은 모두 누군가에게는 승고한 것이겠지만 누군가에게는 경멸의 대상일 수도 있다. 오페라 《라 보엠》을 설명하는 개념인 낭만주의, 이국주의,³⁾ 진실주의(Verismo) 역시 비슷한 관점에서 양면성을 지닌다고 할 수 있다. 승고(崇高)라는 한자어가 말해주듯이, 승고는 ‘높은’ 것이지만, 이질한 추락의 가능

1) 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07063481)

2) “It’s sublime even as it—because it—skirts too-muchness, even tackiness.” Zachary Woolfe, “Pavarotti Captured the Sublime and Vulgar Sides of Opera,” *The New York Times*, June 3, 2019, para. 3. <https://www.nytimes.com/2019/06/03/arts/music/pavarotti-ron-howard.html> [2019년 8월 22일 접속].

3) 달하우스는 《라 보엠》과 같은 베리소모 오페라를 “이국주의의 한 변종”으로 설명하면서, “어쨌든 오페라에서는 19세기의 파리 역시 충분히 색다른 환경이었고, 따라서 중국과 일본만큼이나 별난 곳이었다.”라고 말했다. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. by J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), 354.

성을 잠재적으로 내포하고 있는 것이기도 하다. 오늘날 숭고 개념이 ‘고급’이나 ‘통속’과 같은 문화적 계층 관념과 관계를 맺으면서 문제적 개념이 되는 것은 바로 이 때문일 것이다.

숭고의 거울 개념인 역숭고(逆崇高, 독: umgekehrte Erhabene, 영: inverted sublime/inverse sublime)는⁴⁾ 바로 숭고의 그러한 양면성에 천착함으로써 탄생한 개념이다. 역숭고라는 개념을 고안한 독일의 작가 장 파울(Jean Paul, 1763~1825)은 “해학”(humor)을 “역숭고”와 동일시한 후에, 해학은 “위대한 것을 끌어내리는데, 이는 패러디와는 달리 위대한 것을 작은 것 옆에 나란히 뒹으로써 작은 것을 끌어올리기 위함이고, 이는 아이러니와는 달리 작은 것을 위대한 것 옆에 나란히 뒹으로써 양자의 차이를 소멸시키기 위함이다. 무한성 앞에서는 모든 것이 동등하고 무(無)이기 때문이다.”라고 썼다.⁵⁾ 이 글의 본문에서 좀 더 자세히 살펴보겠지만, 역숭고는 숭고와 마찬가지로 무한성과의 관계를 통해 구체적인 의미를 획득하고, 숭고의 변종임에도 불구하고 숭고 개념 자체의 잠재적 역량으로부터 도출된 개념이므로 숭고와 불가분의 관계에 있는 개념이다. 필자가 특히 강조하고 싶은 것은 우리가 일단 역숭고의 존재에 대해 의식하게 되면, 숭고의 의미가 더 이상 과거의 전통적 의미와 동일하게 인식되지 않는다는 사실이다. 숭고와 역숭고는 마치 동전의 양면처럼 동일한 현상의 양면으로 작용할 수 있다. 즉, 숭고에 대해 생각하면서도 잠재된 역숭고의 계기를 의식하고, 역숭고에 대해 생각하면서도 원천 개념인 숭고와의 연관을 의식하게 된다. 이렇게 서로 불가분의 관계를 형성한 둘은 서로를 비판하면서 서로를 보완한다.

숭고와 역숭고의 개념이 함께 가리키는 양면성, 예를 들자면 고상한 것의 저속한 측면이나 신성한 것의 세속적 측면 같은 것은 좀처럼 하나의 담론에서 다루어지지 않는다. 음악학에서도 일반적으로 전통적인 서양음악의 정전(正典, canon)을 연구 대상으로 다루는 학문과 정전 개념에 대한

4) ‘역숭고’는 장 파울로 알려진 독일의 작가 요한 파울 프리드리히 리히터(Johann Paul Friedrich Richter)가 고안한 표현이다. Jean Paul, “*Preschool of Aesthetics*,” in *Jean Paul: A Reader*, ed. by Timothy J. Casey, trans. by Erika Casey (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992), 250. 역숭고 개념의 설명은 다음 문헌 참조. Stephen Downes, “아름다움과 숭고,” 『음악미학: 음악학적 접근』 (Aesthetics of Music: Musicological Perspectives), 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집, 민은기, 조현리 번역 (파주: 음악세계, 2017), 169, 174. Paul Fleming, *The Pleasure of Abandonment: Jean Paul and the Life of Humor* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), 44. 마지막 책, “서론”의 각주 1에 장 파울의 이름과 관련된 정보가 있다. Fleming, *The Pleasure of Abandonment*, 9. 역숭고의 영문 번역어로 “inverse sublime”과 “inverted sublime”이 모두 등장하는데, 이 각주에 소개한 첫 번째 책은 전자를, 마지막 책은 후자를 채택했고, 두 번째 글의 원본은 양자를 혼합하여 사용했다. Stephen Downes, “Beautiful and Sublime,” in *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, ed. by Stephen Downes (New York: Routledge, 2014), 94, 97.

5) Jean Paul, “*Preschool of Aesthetics*,” 250.

비판을 통해 새로운 연구 대상을 탐구하는 학문은 서로 구분된다. ‘고급’ 예술의 전통적 가치를 계승하고자 하는 입장과 그러한 전통이 타자화, 주변화한 가치를 옹호하고자 하는 입장이 서로 분리되어 경계를 드러내면서 공존하는 것이다. 특히 파바로티나 푸치니처럼 ‘고급 예술’이라는 장르적 범주와 ‘대중성’이라는 수용적 범주를 함께 아우르는 주제일 경우에 두 입장 사이의 대립은 더욱 더 극명하게 드러나기도 한다.⁶⁾ 이러한 차이를 만들고 지속시키는 것은 무엇일까? 오늘날 우리는 그것을 어떻게 극복/지속하는가? 이 논문은 바로 이 문제적 ‘차이’를 미학적 관점에서 새롭게 주제화하고, 그 차이의 초월을 구체적으로 구상하기 위한 글이다.⁷⁾

송고는 음악학의 오래된 주제이다. 현재의 송고 개념은 다양한 시대와 다양한 문화의 흔적을 지니고 있으며, 송고가 언제나 버크나 칸트가 서술했던 의미로 수용되었던 것도 아니다. 대니얼 추아(Daniel K. L. Chua)에 따르면, “낭만주의 시대의 비평가들에게는 어떻게 송고를 우스꽝스럽게 만들지 않고 설명할 수 있는지가 문제였다.”⁸⁾ 오늘날 우리도 예술 작품이나 예술적 행위에 대해 ‘송고하다’라는 형용사를 본래의 진지한 의미로 사용하는 것이 과연 가능한지에 대해 의문을 품는다. “실제로 《돈 조반니》의 무덤 장면은 [...] 동시대 비평가들을 ‘공포’에 떨게 했다. [...] 결과적으로 서곡을 건널 수 없을 만큼 강렬하게 만든 파괴적인 시작 화음은 버크가 묘사한 송고함을 완벽하게 표현한다.”⁹⁾와 같은 서술에서 송고의 “공포”를 실제로 느끼는 주체는 현대의 ‘우리가’ 아니라 당대의 비평가들이다. 우리가 그 시대의 미적 표현과 수용에 공감하기 위해서는 어느 정도의 의식적 노력이 필요할 것이다. 그러나 송고가 완전히 역사적 개념이 되어버린 것은 아니다. 다음과 같은 글에서 “송고”는 필자의 폐부를 찌른다. “그것[‘서프스 업’(Surf’s Up)]은 자신만의 상징적인 방식으로 ‘미국은 진짜인가, 그렇다면 미국의 성공에서 창조의 행위는 어디에 있는가? 다른 이들에게

6) 1928년의 에세이에서 귀도 가티(Guido M. Gatti)는 푸치니의 오페라에 대해, 두 개의 담론이 각각 “전 세계적인 보급과 애호는 그 작품들의 예술적 가치에 대한 증거, 즉 가장 강력한 증거 중 하나이다.”라는 주장과 “푸치니에 대한 열광은 [...] 그의 작품이 단순한 감각적 쾌락 이상의 것을 결코 만족시키지 못하며 [...] 아직 예술로 승화되지 않은 심리적 감각의 반응일 뿐이라는 것을 나타내는 표식이다.”라는 주장으로 맞서고 있는 상황을 묘사했다. Guido M. Gatti, “The Works of Giacomo Puccini,” trans. by Theodore Baker, *The Musical Quarterly* 14/1 (1928), 16.

7) 이 논문은 다음의 선행 논문에서 이미 구체적으로 논의되었던 음악이론과 대중음악담론 사이의 관계를 미학적 관점에서 새롭게 탐구한다. 조현리, “대중음악 읽기: 도구와 현존으로서의 음악이론,” 『음악논단』 39 (2018): 79-121.

8) Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (New York: Cambridge University Press, 1999), 181.

9) Elaine R. Sisman, 『모차르트: 주피터 교향곡』 (*Mozart: The ‘Jupiter’ Symphony*), 김지순 번역 (서울: 동문선, 2004), 38.

미치는 힘을 의식하지 못하듯이 자기 자신도 의식하지 못하는 이 끔찍한 아름다움은, 더 정확히 말한다면 숭고라 할 수 있는 이 아름다움은 무엇인가?라고 묻는다.”¹⁰⁾ 2019년의 세계 권력 구도의 영향력 하에서 살고 있는 필자에게 비치 보이스의 ‘서프스 업’이 구현하는 문체적 숭고는 즉각적인 공명과 함께 그것의 정체를 깊이 파악하고 싶은 충동을 일으킨다. 이 차이는 무엇일까? 그 차이에도 불구하고 두 예술이 구현하는 미학적 질(質)을 모두 ‘숭고’라고 부를 수 있는 이유는 무엇일까?

전통적인 음악이론의 관점에서 볼 때, 대중음악과 숭고의 관계는 새로운 주제일지도 모른다. 음악작품을 분석하는 음악이론가는 자신이 연구하는 예술이 숭고한 예술이라는 관념에 대해 별다른 의문을 제기하지 않는다. 쉐커는 C. P. E. 바흐의 즉흥적 판타지아를 분석하면서 “자유로운 판타지의 디미뉴션에서 이러한 종류의 동기적 통일성을 누가 상상할 수 있겠는가!”라고 감탄한 후에, “더욱 더 ‘숭고한’ 것은 다음 스케치에 나타나는 성부진행에 포함된 숨겨진 진행의 아름다움이다.”라고 썼는데,¹¹⁾ 이러한 글에서 “숭고한”이라는 단어의 유표성은 거의 감지되지 않을 만큼 미미하다. 특히 즉각적으로 인지되지 않지만 전문적인 음악분석을 통해 비로소 모습을 드러내는 음악적 관계는 음악이론가들이 보편적으로 가치 있게 여기는 것으로서 어느 정도는 숭고의 이미지를 발산한다고 할 수 있다. 자신의 아버지나 베토벤과 같은 작곡가들에 비해 음악사적 위치가 다소 불안정하다 할 수 있는 C. P. E. 바흐와 “숭고한”이라는 형용사를 연결하는 것에 대해 약간의 의문을 품는 음악이론가라 할지라도¹²⁾ 쉐커의 스케치에 의해 우리의 눈앞에 제시된 음악적 관계의 중요성에 대해서는 공감할 것이다. 그렇다면 쉐커식 그래프(Schenkerian graph)를 작성하는 일과 같은 음악분석적 실천이 숭고와 어떤 관계를 맺는지 살펴볼 필요가 있을 것이다. 또한 쉐커식 분석과 같은 전문적

10) Stephen Graham, “Can Pop Achieve the Sublime?: Brian Wilson’s Haunted Psychedelia and the Sublime in Popular Music,” *The Journal of Music*, October 1, 2009, para. 13. <https://journalofmusic.com/focus/can-pop-achieve-sublime> [2019년 8월 22일 접속].

11) Heinrich Schenker, “The Art of Improvisation,” trans. by Richard Kramer, in *The Masterwork in Music Volume I (1925)*, ed. by William Drabkin, trans. by Ian Bent et. al. (Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 2014), 12. 작은따옴표 강조는 필자가 더한 것이다. 3쪽의 본문과 각주 4에 C. P. E. 바흐의 논문에 대한 정보가 있다.

12) C. P. E. 바흐의 현재의 음악사적 지위에 대해서는 논란의 여지가 있을 것이다. 대럴 버그(Darrell Berg)는 “19세기 초부터 [...] 그의 음악에 대한 관심이 대부분 사라졌다. [...] 그의 작품을 위대한 작곡가들의 정전(canon)의 일부로서 다룬 학자는 거의 없었다.”라고 말하면서도, “20세기 중반부터 오늘날까지” “[C. P. E.] 바흐의 역사적 중요성을 전제로 하는 학문적 글이 발간되어왔다.”라는 사실을 지적한다. Darrell Berg, “Carl Philipp Emanuel Bach,” in *Oxford Bibliographies* (2011), para. 1. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0010.xml> [2019년 10월 24일 접속].

분석이 좀처럼 행해지지 않는 음악은 어떻게 송고와 관계를 맺는지도 살펴볼 필요가 있을 것이다.

송고와 역송고를 통해 음악이론과 대중음악담론의 관계를 재고하기 위한 이 연구는 여러 종류의 서로 연관된 과제에 직면한다. 첫째, 두 담론의 매개 개념인 송고와 역송고를 구체적으로 이해하기 위해 현재 두 음악 담론에서 음악과 송고가 어떻게 연결되어 논의되는지를 정확히 파악할 필요가 있다. 둘째, 역사적 개념인 송고가 21세기 현재의 상태에 이르기까지의 과정을 관찰하고, 우리에게 비교적 낯선 개념이라 할 수 있는 역송고가 (송고의 역개념이자 보완적 개념으로써) 송고 개념을 어떻게 변화시키는지 살펴보아야 할 것이다. 셋째, 음악이론과 대중음악담론의 관계에 대한 이해를 위해 두 담론의 중요한 차이 중 하나로 인식되어온 전문적 음악분석의 유무가¹³⁾ 송고/역송고의 가치와 관련하여 두 담론에 어떠한 영향을 끼치는지를 탐구할 필요가 있다. 넷째, 두 담론 사이의 접점을 이루는 송고/역송고의 관점에서 두 담론의 학문 이념을 새롭게 비판적으로 이해하기 위한 논의가 필요할 것이다.

이 논문의 본문을 구성하는 네 개의 세부 항목(2.1, 2.2, 3.1, 3.2)이 각각 이상의 네 가지 연구 과제를 차례로 담당하고 있다. 본론은 크게 두 부분으로 구성되는데, 필자는 “2. 음악학적 송고/역송고의 스펙트럼”에서는 두 미학적 개념에 집중하고, “3. 송고/역송고와 음악분석”에서는 음악분석의 문제에 집중하여 논의를 이끌어가고자 한다. 이 글을 쓰기 위한 연구를 진행하면서 필자는 스스로 설정한 연구 주제의 복잡성에 대한 회의감을 여러 번 경험했다. 그러나 복잡성을 피하고자 하나의 연구를 분해하는 선택은 여러 장점에도 불구하고 원래의 연구 의도, 즉 두 개의 이질적 담론을 동일한 지평에서 사유하겠다는 의도를 실현하기에 적합하지 않다는 결론에 이르렀다. 음악이론과 대중음악담론의 관계를 근본적으로 변화시키고 싶은 음악학자로서 필자는 이례적일 만큼 과도한 정보와 복잡한 논리 사이에서 소통력을 획득하고자 분투했으나, 그 판단은 오롯이 독자의 권리를 상기하며 논의를 시작하고자 한다.

2. 음악학적 송고/역송고의 스펙트럼

2.1. 음악적 송고 담론 분석: 음악 실재와 송고 체험의 관계

13) 대중음악과 음악분석 사이의 문제적 관계를 극복하기 위한 방안에 대한 논의는 조현리, “대중음악 읽기” 중, 특히 “III. 도구로서의 음악이론”의 두 하위 항목, “1. 화성분석과 한국 근대성”과 “2. 형식분석과 음악듣기의 자발성” 참조. 각각 조현리, “대중음악 읽기,” 96-103과 103-107.

애덤 크림스(Adam Krims)는 『랩음악과 정체성의 시학』(*Rap Music and the Poetics of Identity*)의 두 번째 장에서 여러 랩음악 장르를 설명하면서 마지막으로 “리얼리티 랩”(reality rap)에 대해 이야기했다.¹⁴⁾ 그는 리얼리티 랩이 추구하는 “냉정함”(hardness)을 힙합 문화의 “게토중심성”(ghettocentricity)이나 “남성성”과 연결하여 설명하는데, 바로 이 냉정함에 대한 논의에서 “힙합송고”(hip-hop sublime)라는 유명한 개념이 등장한다.¹⁵⁾

힙합송고는 음악적 층(layer)의 조밀한 조합이 만들어낸 결과이다. 모든 음악적 층은 4박자 리듬을 강화하지만, 음고의 영역에서는 재즈나 소울 화성의 관점에서 보더라도 날카로운 불협화음을 이룬다. 사실 이들 층은 조화로운 음정이라 할 만한 것을 이루려고 하지 않는다. 각 층은 오직 평균율의 반음보다 더 작은 크기로 측정해야만 할 음정에 의해서만 분리된다. 결과적으로 어떠한 음고 조합도 서로 관습적으로 표상할 수 있는 관계를 이루지 못한다. 음악적 층은 쌓일 뿐이며, 이는 서양 음악 청취자의 청각적 표상 능력을 넘어서는 것이다.¹⁶⁾

크림스가 음악적 송고의 새로운 범주를 설명하는 방식은 분석적이고 실증주의적이다. 힙합송고는 전통적인 음정체계를 벗어나는 음의 관계로 환원됨으로써 구체성을 획득한다. “힙합송고는 거의 대부분 ‘하드코어’ 토픽(즉, ‘거리의 삶’, 갱의 삶, 도심 빈민가의 생존에 존재하는 위협)을 수반한다.”라는 문장에서도 구체적인 예시를 통해 추상적인 개념을 표상하려는 저자의 노력을 느낄 수 있다.¹⁷⁾ 관찰과 분석이 가능한 음고 관계와 토픽은 모두 음악이론의 주된 연구 대상이기도 하다.

그럼에도 불구하고 송고의 표상에서 중심적인 위치를 차지하는 것은 언제나 미적 체험의 주체가 직면할 수밖에 없는 어떤 ‘한계’이다. 크림스를 비롯하여 앞으로 이 글에서 살펴볼 여러 학자들의 글이 송고 체험을 구체적으로 서술하고 있지만, 송고는 여전히 무엇을 “넘어서는” 것, 즉 일종의 부정성(否定性)으로서 표현된다. 시어도어 그레츠크(Theodore Gracyk) 역시 1960년대에 밥 딜런이 일으켰던 충격을 하나의 “송고한 순간”을 통해 극적으로 설명하면서, “돌이켜 생각해 보면 대중음악 청중은 양식을 능숙하게 다루고 뱀이 허물을 벗듯이 자주 장르를 버리려는 예술가들이 존재할 수 있다는 사실을 받아들일 준비가 아직 되어 있지 않았던 것 같다.”라고 말한다.¹⁸⁾ 여기서 송고는 밥

14) Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000), 70-80.

15) Krims, 위의 책, 73.

16) Krims, 위의 책, 73.

17) Krims, 위의 책, 78.

18) Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Durham and London: Duke

딜런의 공연과 같은 미적 대상이 직접적으로 야기하는 정동(情動, Affekt)이 아니라 극단적 변화를 시도한 음악가와 그 변화를 수용할 수 없는 청중 사이의 충돌이 일으키는 모종의 추상적 힘이다. 즉, 음악적 숭고는 숭고의 체험을 야기하는 음악적 대상의 특수성과 어느 정도는 분리되어서 논의된다.

구체적인 분석을 동반하는 실증주의적 숭고 담론의 다른 예는 니컬러스 매슈(Nicholas Mathew)의 『정치적 베토벤』(*Political Beethoven*)에서 풍부하게 발견된다. 이 책에서 숭고의 문제는 3장, “힘의 소리와 소리의 힘”(The sounds of power and the power of sound)에서 집중적으로 다루어지는데, 매슈는 베토벤이 오랫동안 지속적으로 헨델을 존경했었다는 사실을 강조하면서 논의를 시작한다.¹⁹⁾ 그는 버크 이후에 “숭고에 대한 설명이 점점 더 힘 자체의 심미화, 특히 가장 억압적인 종류의 힘의 심미화에 기초를 두게 되었다.”라고 주장하면서, 19세기 초의 빈에서 “헨델의 음악은 힘의 일반적인 소리 중 하나로 간주되었고”, 그의 합창음악의 인기와 함께 “소리의 힘”에 대한 인식이 고조되었다고 말한다.²⁰⁾ 베토벤의 시대에 이르러 숭고, 힘, 음악은 서로 매우 밀접한 관계를 형성하게 된 것이다. 오늘날 힘, 즉 권력은 숭배의 대상이라기보다는 윤리적 고찰의 대상이다. 헨델의 오라토리오에서 완성되어 베토벤의 음악을 관통하는 “합창음악의 숭고”(choral sublime)²¹⁾는 베토벤의 여러 문제적 작품에 나타나는 “권위주의적 숭고”(authoritarian sublime)²²⁾와 결부되면서 문제적 개념이 된다.

형이상학적 논의를 지양하고 숭고의 다양한 형태와 역사적 변천을 실증적으로 탐구하려는 매슈의 태도는 베토벤을 자율적 예술을 창조하는 고독한 낭만주의적 천재가 아닌 정치적 “협력자”(collaborator)²³⁾로 규정하는 『정치적 베토벤』의 전반적인 경향을 뒷받침한다. 베토벤의 음악을 하이든과 모차르트로부터 이어지는 기악음악의 전통이 아니라 헨델의 합창음악 전통과 나란히 함으로써 《9번 교향곡》의 센세이션은 한결 완화되는데,²⁴⁾ 이러한 인식은 역사적 음악 장르의 이해에 수반되는 이념적 패러다임에 대한 반성으로 이어질 수 있을 것이다. 매슈의 새로운 관점과 합

University Press, 1996), 9-10. 따옴표 두 안의 인용문은 모두 10.

19) Nicholas Mathew, *Political Beethoven* (New York: Cambridge University Press, 2013), 102.

20) Mathew, 위의 책, 104.

21) Mathew, 위의 책, 121, 129-130.

22) Mathew, 위의 책, 123, 126.

23) Mathew, 위의 책, 1. “Beethoven the collaborator”라는 소제목이 붙은 글은 1-8.

24) 매슈는 “《9번 교향곡》의 합창이 ‘순수한’ 기악이 성악으로 변했다는 점에서 심각한 장르적 일탈로 여겨진 것은 바그너와 브람스의 시대가 되어서였다.”라고 말한다. Mathew, 위의 책, 130.

창으로 마무리되는 교향곡에 대한 음악학의 전통적인 관념이 충돌하는 순간은 그레치가 이야기했던 “숭고한 순간”과 유사한 효과를 일으킨다.

기존의 베토벤 담론에 대한 매슈의 비판은 베토벤 음악의 권위주의적 측면을 변호하는 스코트 버넘(Scott Burnham)의 입장과 대립하면서 더욱 선명하게 드러난다. 베토벤 특유의 “주제적, 형식적 절차”로 인해 베토벤의 음악은 억압하는 권력이 아니라 듣는 이의 주관성과 결합된다는 버넘의 주장에 대해, 매슈는 그럼에도 불구하고 “비평가와 청중이 반복적으로 가장 강렬하게 주관적이라고 느끼는 고결한 교향악적 표현, 즉 감상자가 음악과 최대한의 동일시를 이루도록 하는 순간은 종종 공적(公的, official) 음악의 흔한 토포스와 제스처, 즉 팡파르, 행진곡, 찬가를 가장 명백하게 재현하는 부분이다.”라고 말한다.²⁵⁾ 베토벤 음악의 강력한 위력이 의미하는 것은 주체적인 개인의 힘인가, 전체주의적 독재 권력인가?

버넘과 매슈의 대립에는 ‘음악분석’에 대한 두 학자의 서로 다른 입장이 작용하고 있다. 작품의 “주제적, 형식적 절차”에 주목하는 버넘은 ‘음악 자체’의 내부에 몰입한다. ‘음악 자체’는 음악이론적 개념을 사용하여 부분적으로 재현하고 설명할 수 있는 것이지만, 칸트의 ‘물자체’(Ding an sich)처럼 완전히 드러나지 않는 것으로서의 신비는 그대로 유지된다.²⁶⁾ 이 신비는 동일한 음악작품을 다시 듣거나 다시 의미화할 수 있는 가능성의 원천인 동시에 음악적 경험의 변형이나 분산의 원천일 것이다. 한편 “토포스와 제스처”에 주목하는 매슈는 음악의 ‘음악 외적’ 의미에 분석의 주안점을 둔다. 사람들이 음악을 어떻게 이해했는지는 음악이 생산, 수용되는 역사적, 문화적 맥락에 대한 탐구를 통해 어느 정도 파악할 수 있지만, 그러한 지식은 개인의 개별적인 미적, 예술적 체험을 반영하지 못한다. 버넘과 매슈의 숭고 개념 역시 비슷한 차이를 보인다. “그것(베토벤의 음악)은 성장하는 자이는 진실로 숭고한 존재이며, 개인적 투쟁의 리듬은 우주(Weltall)의 리듬이 될 수 있고 그 반대 역시 가능하다는 것을 헤겔보다 훨씬 더 설득력 있게 보여준다.”²⁷⁾에서의 “숭고”와 “베토

25) Mathew, 위의 책, 132-133. “주제적, 형식적 절차”와 버넘의 의견은 132.

26) 버넘은 『베토벤 영웅』(*Beethoven Hero*)의 3장 “제도적 가치: 베토벤과 이론가들”(Institutional Values: Beethoven and the Theorists)에서 A. B. 마르크스, 후고 리만, 하인리히 쉥거, 루돌프 레티의 분석을 소개한 후, “각 세대가 베토벤의 음악에 다소 다른 미학적 관심을 투영하고 있다는 것은 명백한 사실이다.”라고 썼다. Scott Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 66-111. 따옴표 안의 인용문은 111. “음악 자체”와 “물자체” 사이의 개념적 유비는 이도르노의 글에서도 나타난다. 예를 들어, 그는 “표현미학은 [...] 잠시 동안 우연히 이해된 것으로 물자체의 객관성을 대체하는 매력적이지만 임의적인 행위로 끝난다.”라고 말한다. Theodor W. Adorno, “Music, Language, and Composition,” trans. by Susan H. Gillespie, *Essays on Music*, ed. by Richard Leppert (Berkeley and Los Angeles, Ca: University of California Press, 2002), 117.

벤은 기념비적인 B플랫 장조 음악을 통해 정치적 폭압의 숭고(the sublime of political tyranny)를 나타낸다.”²⁸⁾에서의 “숭고” 사이에는 극명한 간극이 존재한다. 후자가 “합창음악의”, “권위주의적”, “정치적 폭압의”와 같은 수식어를 통해 구체적인 의미를 획득하는 것과 달리, 전자의 숭고는 절대적 개념이다.

구체적인 의미로 환원되지 않는 절대적 이념으로서의 숭고는 물론 낭만주의 음악 담론의 산물이다. 숭고에 대한 본격적인 개념 연구인 『음악적으로 숭고함: 불확정성, 무한성, 해결불가능성』(*Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*)에서 키네 브릴렌부르크 부르트(Kiene Brillenburg Wurth)는 기존의 숭고 개념이 낭만주의 음악미학으로 인하여 어떻게 변화했는지를 집중적으로 탐구했다. 서론에서 그는 숭고의 철학적 전통이 기악음악과 만나는 순간을 새롭게 주제화한다.

내가 숭고의 정통 유형이라 칭하는 것에 따르면, 서양의 철학과 예술 비평에서 숭고의 감정은 일반적으로 다수와 분열로부터 통합으로, 즉 이질적인 것으로부터 동질적인 것으로의 움직임을 일으킨다. (“유쾌한 공포”, “기분 좋은 혼수상태”, “무시무시한 경이” 등으로 불리는) 숭고의 감정은 즐거움과 고통의 감정을 결합하지만, 이러한 결합은 주로 어떤 변증법적 전환으로서 재현된다. [...] 여기서 내가 이 연구주제를 가로지르며 주장하려는 것은 기악음악과 숭고에 대한 오늘날의 논쟁에서 전자에 부여되는 결정불가능성(undecidability)으로 인하여 “정통” 숭고의 진로가 불안정하게 되었다는 것, 즉 어떤 한 상태(긴장)로부터 다른 상태(이완)로 넘어가는 절대 안전했던 통로가 미해결의 정서적 이중 구속즉, 탈레매 속에서 위태로워졌다는 것이다.²⁹⁾

기악음악의 개념사적 영향력을 강조하는 부르트의 시각은 버크와 칸트의 저술에 의존해온 숭고 개념을 새롭게 구성하려는 의도를 강하게 표출한다. 그는 2장, “갈망, 음악, 숭고”(Sehnsucht, Music, and the Sublime)에서 갈망(Sehnsucht)을 “무한히 반복할 수 있는 무한한 것을 향한 낭만적, 파멸적(catastrophic) 열망”으로 다시 정의하면서, 칸트와 초기 낭만주의 작가들, 특히 E. T. A. 호프만의 견해를 날카롭게 대비시킨다.³⁰⁾ 칸트의 숭고에는 상상력의 “실패”와 “고통” 가운데 새롭게 발견되는 “이성의 초감각적 능력”이 주는 “영혼을 흔드는 기쁨”이 있지만,³¹⁾ 호프만의 숭고는

27) Burnham, *Beethoven Hero*, 150.

28) Mathew, *Political Beethoven*, 123.

29) Kiene Brillenburg Wurth, *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability* (New York: Fordham University Press, 2009), 2.

30) Wurth, 위의 책, 47-71. 따옴표 안에 인용한 갈망(Sehnsucht)의 정의는 47. 호프만의 리뷰에 대한 집중적인 분석은 61-64. 칸트의 숭고 개념, 특히 “수학적 숭고”에 대한 집중적인 논의는 64-67.

“한계 숭고”(liminal sublime)로서 “완전하고 자율적인 자아”가 아니라 “절대 존재의 끝없는 분산 속에 비추어진 자신과 일치할 수 없음을 알고 있는 분열된 자아”의 숭고이다.³²⁾ 최근에 출간된 음악미학 논문집에 수록된 “아름다움과 숭고”(Beautiful and Sublime)에서 스티븐 다운스(Stephen Downes)는 “역사적으로 숭고를 ‘음악적인 것’과 동일시해온 것”을 하나의 사실로서 자연스럽게 받아들이면서 부르트의 연구를 소개하고 있다.³³⁾ 그러나 책의 제목이기도 한 “음악적으로 숭고함”을 구성하는 “음악적으로”라는 부사형 단어를 통해 부르트가 의미하는 것은 ‘음악적’이라는 단어의 일반적인 의미보다 훨씬 더 특수한 의미이다. 서론에서 그는 이 단어가 “18세기 후반, 19세기, 20세기의 영국, 프랑스, 독일 기악음악의 소위 비어 있는 기호(empty sign)와 밀접한 관계를 맺게 된 결정불가능성과 불확정성의 미학과 관련되어 있다”라고 서술했다.³⁴⁾

‘기악음악’과 ‘불확정성’을 사실상 동일시하고 있는 부르트의 입장은 기악음악의 생산과 수용을 뒷받침하는 다양한 제도적, 문화적 조건과 기악음악의 의미에 영향을 주는 여러 이념적, 문화적, 사회경제적 맥락을 고려하는 음악학자의 관점에서 볼 때 문제적이라 할 수 있다. 2장의 마지막 소제목의 부제, “칸트적 숭고의 처단”(Decapitating the Kantian Sublime)³⁵⁾과 같은 표현에서 느껴지듯이, 부르트의 의도는 급진적이며 도발적이지만, “음악적으로 숭고함”이라는 개념은 음악 실제와 단절된 추상적 차원에서 작용한다. 아이러니하게도 부르트가 이야기하는 ‘기악음악’, 즉 “비어 있는 기호”는 칸트의 기악음악, 즉 “개념을 떠나서 오로지 감각을 통해서만 말을 하는 것이요, 따라서 시와 같이 숙고하기 위한 것을 남겨놓지는 않지만, [...] 심의를 보다 다양하게 그리고 단지 일시적이기는 하지만 보다 내면적으로 움직이게 하는 것”³⁶⁾과 그다지 다르지 않다.

필자의 관찰에 따르면, 철학적 숭고 담론과 음악적 숭고 담론의 중요한 차이 중 하나는 후자는 숭고와 아름다움을 상대개념으로서 다루는 데에 큰 관심을 두지 않는 경우가 많다는 사실이다. 버크의 논문 제목이 “숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구”(A Philosophical Enquiry

31) Wurth, 위의 책, 67.

32) Wurth, 위의 책, 71. 부르트는 “한계 숭고”(liminal sublime)라는 개념을 토머스 와이스켈(Thomas Weiskel)로부터 인용했음을 밝혔다. 미주 54(191쪽)에 표기된 출처는 Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1976), 174.

33) Downes, “아름다움과 숭고”, 156-157. 따옴표 안의 인용문은 156.

34) Wurth, *Musically Sublime*, 2.

35) Wurth, 위의 책, 67.

36) Immanuel Kant, 『판단력비판』(*Kritik der Urteilskraft*), 이석운 번역, 보정판 (서울: 박영사, 2017), 195-196.

into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful)이고, 칸트의 『판단력 비판』의 제1부 제1편이 “제1장 미의 분석론”과 “제2장 숭고의 분석론”으로 이루어져 있는 것과는 달리, 음악미학의 고전이라 할 수 있는 달하우스의 『음악미학』이나 로저 스크루튼(Roger Scruton)의 『음악미학』(The Aesthetics of Music)에서 숭고와 아름다움이 나란히 등장하는 경우를 찾기는 어렵다.³⁷⁾ 버크와 칸트의 영향을 받아 음악미학에서 숭고와 아름다움을 병치시키는 것은 비교적 최근의 경향인 듯하다. 그러나 그러한 경우에도 숭고와 아름다움이 균형을 이루면서 대등한 개념으로 논의되는 경우는 비교적 드물다. “아름다움과 숭고”의 첫 문단에서 다운스는 “숭고에 대한 비평이 아주 방대하고 종종 찬양의 어조를 띠는 것에 비해, 아름다움에 대한 논의는 다소 은밀하게 이루어져 왔다.”라고 말하면서 숭고 담론의 담론적 우위를 강조한다.³⁸⁾ 실제로 다운스의 글에서 숭고와 아름다움이 대등한 개념으로서 함께 등장하는 곳은 《트리스탄과 이졸데》에서 나타나는 “숭고한 디오니소스형 힘”과 “아폴론형의 아름다운 형식”에 대한 니체의 논의³⁹⁾를 제외하고는 발견하기 어렵다.

숭고와 아름다움을 구분하는 것 자체에 이의를 제기하는 입장도 존재한다. 『음악과 미학적 현실: 형식주의와 기술(記述)의 한계』(*Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*)의 “서론”에 나오는 “아름다움과 숭고성?”(Beauty and Sublimity?)이라는 소제목 아래의 글에서 닉 쟁윌(Nick Zangwill)은 “스트라빈스키, 쇼스타코비치, 쇤베르크와 베토벤의 무거운 패시지”로부터 “롤링스톤즈와 섹스 피스톨즈”, “존 리 후커”(John Lee Hooker)에 이르는 다양한 음악을 예로 들면서 “이런 사람들의 음악은 ‘아름다운’ 음악인가? 아니면 아름답다기보다는 ‘숭고한’ 음악인가? 이것은 중요한 문제이지만, 나는 이 문제를 회피하고, ‘아름다움’을 ‘미학적 가치’를 총칭하는 용어로 사용하겠다.”라고 선언했다.⁴⁰⁾ 쟁윌은 “버크의 개념이 여러 자연현상에 적

37) Edmund Burke, 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』(*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), 김동훈 번역 (서울: 마티, 2006). Kant, 『판단력 비판』. 이 책의 “차례”, v-x 참조. Carl Dahlhaus, 『음악 미학』(*Musikästhetik*), 조영주, 주동률 번역 (서울: 이론과 실천, 1987). 이 책에서 달하우스는 숭고를 거의 이야기하지 않는데, 예외적으로 “4장 기악의 해방”(41-50), 45쪽에서 “숭고한 것 그리고 경이로운 것에 대한 감수성”, “기교적인 숨씨는 숭고한 것으로 승화된 다.”라는 표현이 발견된다. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (New York: Oxford University Press, 1997). 이 책의 371쪽에서 스크루튼은 “아름다움, ‘숭고’, ‘우아함’, ‘추함’, ‘흉함(unsightly)’과 같은 “가치평가의 용어는 좀처럼 사용되지 않으며, 맥락 속에서, 즉, 관용구를 형성할 때에만 의미를 획득하는데, 그러한 관용구의 일차적 용도는 미학적 판단을 내리는 것이 전혀 아니다.”라고 말한다.

38) Downes, “아름다움과 숭고”, 153.

39) Downes, 위의 글, 165-167. 따옴표 안의 인용문은 모두 167.

용된다고 생각한다 할지라도 동일한 개념이 음악과 우리의 음악 경험에 작용한다는 것은 전적으로 불확실하며 믿기 어렵다.”라고 말하면서, 음악미학의 관점에서 아름다움과 숭고의 대립을 철회할 것을 주장하고 있다.⁴¹⁾ 다운스 역시 E. T. A. 호프만의 숭고 개념과 아우구스트 빌헬름 슐레겔(August Wilhelm Schlegel)의 아름다움 개념 사이의 유사성을 지적했는데,⁴²⁾ 이와 같은 통찰은 음악미학적 숭고를 철학이나 철학사적 관점에서 설명하는 것이 과연 적절한가라는 문제를 제기한다.

지금까지의 논의를 통해 음악적 숭고 담론에서 숭고라는 일반적 범주와 음악이라는 특수한 영역 사이의 관계는 매우 불안정하다는 사실을 알 수 있다. 칸트와 부르트의 예에서 살펴볼 수 있듯이, 철학적 숭고 담론에서 음악은 내용을 결여한 모종의 공허한 대상으로 일반화된다. 그러므로 철학적 관점에서 볼 때, 고전주의와 낭만주의 전통에 속한 음악과 대중음악 사이의 문제적 위계는 고려할 가치조차 없는 문제처럼 보인다. 사회적 유형을 포함하는 다양한 음악적 특수성을 초월할 수 있다는 점에서 숭고는 확실히 이질적인 대상 사이의 한 접점으로서 긍정적인 역할을 수행할 수 있다. “힙합숭고”와 “권위주의적 숭고”의 공존은 그러한 숭고의 개방성을 보여주는 명확한 예이다. 그러나 일반화는 이질적인 것 사이의 진정한 관계를 탐색하고 있는 우리의 탐구에서 하나의 계기일 뿐이다. 즉, 숭고의 보편성은 음악이론과 대중음악담론 사이를 매개하는 힘이지만 두 담론의 관계를 구체적으로 규명하기에는 부족하다. 숭고는 구체적인 음악 실체에 관한 탐구에 부적절할 정도로 단순하고 안정적인 개념일까? 숭고와 음악 실체의 관계에 대해 결론을 내리기 전에 이 문제적 범주의 ‘이론’을 좀 더 엄밀히 살펴봄으로써 숭고의 개념적 역량을 재고할 필요가 있을 것이다.

2.2. 21세기 숭고의 이론/이념: 숭고에서 역숭고까지

근대 미학의 고전인 『판단력 비판』(1790)의 “서론”에서 칸트는 판단력을 오성과 이성을 “매개”하여 “인식능력들의 조화”를 가능하게 하는 정신적 능력으로 규정한다.⁴³⁾

40) Nick Jangwill, *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description* (New York: Routledge, 2015), 4.

41) Jangwill, 위의 책, 6. 쟁점은 리처드 타러스킨(Richard Taruskin)이 바그너의 해석을 수용하여 베토벤의 《9번 교향곡》의 해석에서 “아름다움과 숭고가 서로를 배제하는 일반적인 이분법을 수용했다.”라는 점 역시 비판하고 있다. Jangwill, 위의 책, 5.

42) Downes, “아름다움과 숭고”, 157.

43) Kant, 『판단력비판』, 36-37. 따옴표 안의 인용문은 37.

‘오성’은 [...] 자연이 하나의 초감성적 기체를 가진다고 함을 지시하지만, 그러나 이 기체가 무엇인가 하는 것은 전혀 규정하지 않은 채 남겨둔다. ‘판단력’은 [...] 자연을 판정하는 자기의 선천적 원리에 의해서, 자연의 초감성적 기체[...]를 지적 능력을 통해서 규정할 수 있도록 한다. 그러나 ‘이성’은 [...] 바로 이 초감성적 기체에 규정을 부여한다. 그리하여 판단력은 자연개념의 영역으로부터 자유개념의 영역으로의 이행을 가능케 하는 것이다.⁴⁴⁾

칸트의 기획에서 판단력은 오성과 이성의 간극을 메우는 능력, 즉 이해와 실천 사이의 불가결한 연결고리이다. 그러한 판단력에 대한 논의에서 미학적 주제인 아름다움이나 숭고가 다루어지는 것은 단순히 그것이 주관성의 주변을 이루는 한 요소이기 때문이 아니라, 주관성을 완성하는 ‘필수적’ 계기이기 때문이다. 『스탠포드 철학 백과사전』(Stanford Encyclopedia of Philosophy)의 “칸트의 미학과 목적론”(Kant’s Aesthetics and Teleology)을 쓴 해나 긴즈보그(Hannah Ginsborg)는 칸트의 숭고론의 독창성이나 숭고에 대한 칸트의 관심의 정도에 대해서는 “논란의 여지가 있는 문제”라고 말하면서도, “문학이론에 영향을 끼쳤다.”라는 사실과 “숭고는 미학적 판단과 도덕성 사이의 연결에 대한 칸트의 설명에서도 중요한 역할을 수행한다.”라는 사실에 주목한다.⁴⁵⁾

다양한 정신적 능력의 협업과 초월에 주목하는 『판단력 비판』의 기초는 숭고에 관한 다음의 글에서도 드러난다.

그러나 우리의 구상력에는 무한히 진전하려는 노력이 있으나, 우리의 이성에는 실제적 이념으로서의 절대적 총체성에 대한 요구가 있다. 그리고 바로 그 때문에 감성계의 사물의 크기를 평가하는 우리의 능력이 이 이념에 대하여 그처럼 부적합하다는 것 자체가 우리의 내부에 하나의 초감성적 능력의 감정을 환기하는 것이다. [...] 따라서 반성적 판단력을 활성화시키는 어떤 표상에 의해서 야기된 정신상태가 숭고하다고 불릴 수 있는 것이지, 객체가 그러한 것이 아니다.⁴⁶⁾

즉, 숭고의 체험은 주관성을 구성하는 여러 능력 사이에 존재하는 균열에 대한 자각을 통해 획득되는 일종의 자기 발견이라 할 수 있다. 칸트가 강조했듯이, ‘숭고’는 객체와의 만남을 필요로 한다. 그러나 숭고는 객체의 본성이나 속성이 아니라 그 객체를 이해하려는 정신 작용의 일차적 실패 때문에 인식되는 새로운 능력의 발견에 수반되는 감정이다. 그렇다면 어떤 미적 경험에서 숭고의

44) Kant, 위의 책, 36-37. 작은따옴표 강조는 필자가 첨가했다.

45) Hannah Ginsborg, “Kant’s Aesthetics and Teleology,” in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2014 Edition, ed. Edward N. Zalta, “2.7 The Sublime,” para. 10, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/> [2019년 10월 10일 접속].

46) Kant, 『판단력비판』, 99.

진정한 원천은 자의식의 확대를 통한 주관성 자체의 고양(高揚)이라고 할 수 있을 것이다. 객체, 즉 숭고의 체험을 구성하는 외부의 대상은 그러한 자기고양의 과정에서 결국 배제되거나 주변으로 전락한다.

음악학자에게 주관성의 고양이란 진부하게 느껴질 정도로 익숙한 주제이다. 그것은 서유럽 음악의 고전주의와 낭만주의를 지탱하는 토대이며, 절대음악, 영웅, 역사주의, ‘작품’ 등의 전통적인 이념을 구성하는 핵심 개념이다. 그리고 우리는 지난 세기 말부터 오늘날에 이르기까지 그러한 이념을 반성하는 일에 에너지를 쏟아왔다. 그러므로 2008년의 논문 “숭고, 불가형언(不可形言)을 비롯한 위험한 미학”(The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics)에서 주디 록헤드(Judy Lochhead)가 역설하는 숭고의 ‘위험’은 다소 완화된 위험으로 읽힌다. 여성주의의 관점에서 록헤드는 근대적 숭고 개념이 형성되었던 버크와 칸트의 시대에 이미 숭고와 아름다움이 각각 남성과 여성의 젠더와 연결되어 설명되었다는 사실을 지적하면서 논의를 시작한다.⁴⁷⁾ 논의의 초점은 근대적 숭고 개념의 형성과 이념화에 놓인다. 음악학적 숭고에 대한 비판은 본문의 마지막 부분에 등장하는데, 여기서 록헤드는 장켈레비치의 ‘불가형언’ 개념을 프리즘으로 삼아 버넘의 “영웅적 숭고”와 크립스의 “힙합숭고”, 캐럴린 아바트(Carolyn Abbate)의 “숭고한 제시불가능성”(sublime unrepresentability)을 하나의 범주, 즉 ‘위험한 미학’으로 통합한다.⁴⁸⁾ 즉, 록헤드는 숭고와 “결정불가능성과 불확정성의 미학”을 하나로 결합한 부르트처럼 숭고와 “불가형언”을 하나로 합침으로써 버넘과 크립스, 아바트에게서 나타나는 분화되고 구체화된 숭고를 다시 일반화한다.

록헤드는 “우리가 새롭고 참신하다는 찬사를 보내면서 숭고에 침전되어 있는 의미를 망각한다면 [...] 우리는 위험한 강에서 수영하고 있는 것이다. 마찬가지로, 내재성(immanence)과 특수한 것을 지향하고 초월성(transcendence)과 일반적인 것에 등을 돌리는 것에도 위험이 존재한다.”라고 주장한다.⁴⁹⁾ 역사적 개념인 숭고에 “침전되어 있는 의미” 중에는 확실히 버크와 칸트의 시대부터 지속되어온 여성에 대한 억압도 포함되어 있으므로, 숭고와 여성주의를 서로 적대적인 것으로 설정하는 시각은 설득력이 있다. 그러나 록헤드가 위험하다고 규정하는 ‘힙합숭고’와 같은 새로운 개념은 원래 내재성으로서만 존재했던 것, 즉 전통적 음악학 담론이 배제했던 이름 없는 그 무엇에 이름을 부여하고 그것을 담론 내부에 정착시키는 힘을 발휘하는 것이기도 하다. 록헤드가 주목하는

47) Judy Lochhead, “The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics,” *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008), 64-65. 다운스 역시 록헤드의 이 논문을 인용하면서 여성주의 담론에서 숭고가 배척되는 상황을 소개하고 있다. Downes, “아름다움과 숭고”, 156.

48) Lochhead, 위의 글, 70-71. 장켈레비치에 대한 소개는 70. 따옴표 안의 인용문은 모두 71.

49) Lochhead, 위의 글, 72.

‘여성’과 마찬가지로, ‘힙합’ 역시 음악학 담론의 주류로부터 배제되었던 대상이기 때문이다. “특수한 것”, 즉 참신한 숭고의 변종들을 위협한 것으로 규정하면서 “일반적인 것”, 즉 역사적으로 구성된 숭고의 문제적 이념을 상기할 것을 주장하는 록헤드의 입장은 아이러니하게도 여성주의 담론이 폭로하고 저항하는 배제와 억압의 이념과 닮아 있다.

록헤드의 논문에 대한 응답으로서 같은 학술지에 나란히 수록된 제임스 커리(James Robert Currie)의 “정원 논쟁: 탈근대적 아름다움과 숭고한 이웃”(Garden Disputes: Postmodern Beauty and the Sublime Neighbor) 역시 필자의 의견과 비슷한 관점에서 록헤드의 주장을 비판하고 있다. 커리는 특히 “이념의 숭고한 대상”(the sublime object of ideology)과 “향락”(jouissance)이라는 지젝의 철학적 개념을 통해 록헤드의 입장을 분석하는데, 전자는 “완전한 상징화의 성취를 막는 방해 요인으로 설정되는 어떤 대상”으로, 주체가 스스로의 어떤 불가피한 “결핍”을 은폐하기 위해 동원하는 것을 의미하며, 후자는 그 “이념의 숭고한 대상”이 주체에게 그 결핍에 대한 “배상”으로 주는 것 의미한다.⁵⁰⁾ 20세기 말의 새로운 숭고론을 전개하고 있는 『이념의 숭고한 대상』(*The Sublime Object of Ideology*)에서 지젝은 칸트와 헤겔의 숭고론을 비교하면서 “[헤겔의 숭고론에서] 숭고한 것은 더 이상 자신의 불충분함을 통해서 초월적(transcendent) 물자체(이념)의 차원을 나타내는 (경험적인) 대상이 아니라 공백(void), 즉 절대적 부정성인 순수한 무(Nothing)로서의 사물(the Thing)의 비어있는 자리를 차지하거나 대체하거나 채우는 대상”이며, 그러한 대상, 즉 “숭고한 대상”과 “이념의 절대적 부정성” 사이의 관계는 “영혼은 하나의 뼈이다”와 같은 말처럼 “극단적으로 호환성이 없고 서로 비교할 수 없는” 관계라고 주장했다.⁵¹⁾ 즉, “숭고한 대상”은 주관성의 결핍을 “대체”하기 위해 동원된, 실제로는 그 결핍과 무관한 임의의 대상이다. 이는 (앞에서 논의했듯이) 칸트가 『판단력비판』에서 숭고한 것은 대상이 아니라 주관성이라고 강조한 것과 궤를 함께하는 생각이다. 우리가 지젝의 이론을 절대음악의 이념과 기악음악에 적용한다면, 불가형언의 기악음악은 낭만주의적 주관성의 결핍을 대체하는 역할을 수행하는 (본질적으로 숭고한 것은 아니지만) “숭고한 대상”이었다고 할 수 있을 것이다.

50) James Robert Currie, “Garden Disputes: Postmodern Beauty and the Sublime Neighbor: A Response to Judy Lochhead’s ‘The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics,’” *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008), 82. “배상”은 마지막 문단의 동사 “reimburses”를 문맥에 맞게 고쳐서 쓴 말이다. 같은 페이지에 지젝이 “이념의 숭고한 대상”의 예로 “반유대주의 담론에서의 유대인”을 제시했다는 점도 서술되어 있다.

51) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 206-207. 따옴표 안의 인용문 중 마지막 두 인용문만 207에서 인용하고 나머지는 206에서 인용.

록헤드는 숭고라는 특정 이념에 의해 여성과 여성적인 것이 배제되는 상황을 비판했다. 지젝의 용어를 사용하여 말한다면, ‘여성적인 것’은 젠더편향적인 숭고 이념의 “숭고한 대상”인 것이다. 그러나 이와 같은 록헤드의 숭고 비판은 커리의 해석에 따르면 특정 이념에 의해 숭고를 배제하려는 행위이다.⁵²⁾ 커리는 록헤드의 주장이 “이념적 향락을 위한 완전한 책략이며 그렇기 때문에 하나의 숭고 경험으로 작용한다.”라고 말하면서, 그 근거로서 “우리 학문에서 그것절대음악의 힘은 탈근대적 개념을 영미권의 음악학 학계의 지배적 헤게모니로 받아들이기 위한 10년간의 지속적이고 성공적인 노력에 의해 이미 상쇄되었다.”라는 주장을 펼친다.⁵³⁾ 즉, (여성주의를 포함하는) 탈근대주의가 주도적 이념이 된 현재의 관점에서 볼 때, 절대음악, 숭고 미학과 같은 과거의 주도적 이념이 오히려 배제의 대상이 되었다는 것이다. 과연 그러한가? 영미 음악학계를 포함하여 오늘날의 음악학계에서 여성주의가 젠더편향적인 절대음악 이념과의 대결에서 완전히 승리했다고 할 수 있는가?

록헤드와 커리의 대립은 과거에 소외되었던 것이 점차 권능을 얻고 있는 현재의 사회 전반적 상황을 반영하고 있다. 젠더, 퀴어, 계층 등, 전통적 음악학이 배제했던 주제에 주목하는 오늘날의 ‘탈근대주의적’, ‘신음악학적’ 학문 환경에서 과거의 절대음악 이념이 높은 가치를 부여했던 주관성의 숭고한 체험은 그 편향성으로 인하여 비판의 대상이 된다. 그렇다면 그 편향성은 숭고 개념 자체에 내재한 것일까, 외부의 원인으로 인해 숭고에 덧붙여진 것일까? ‘힙합숭고’처럼 음악학의 전통적 헤게모니를 비판할 수 있는 도발적인 개념이 존재한다는 사실이 ‘숭고 자체’는 중립적 개념이라는 입장을 뒷받침하는 근거가 아닐까? 록헤드는 일반적 범주인 숭고 자체가 편향적이기 때문에 숭고의 현대적 변종들도 위험하다고 생각하는 듯하고, 커리는 절대음악의 숭고와 같은 문제적 숭고는 숭고의 특별한 유형에 불과하므로 비판을 통해 극복할 수 있다고 생각하는 듯하다. 커리는 나아가 숭고 담론의 주체를 ‘우리’로 보편화하면서 “우리는 숭고를 경험해야 한다.”라고 주장하고, 숭고의 효과를 보편화하면서 “부정하는 힘, 숭고한 것을 휘두르는 힘은 어떤 질서를 파괴하는 힘이다.”라고 단언한다.⁵⁴⁾

숭고 역시 “숭고한 것을 휘두르는 힘”의 영향력을 벗어날 수 없다. ‘역숭고’는 절대음악의 이념을 낳은 낭만주의의 한 가운데에서 탄생했다. 필자가 처음으로 장 파울의 역숭고 개념을 만난 곳은

52) 커리는 “이념은 배제의 정치이다. 이 사실이 이념적으로 구성된 현실에 대한 우리의 미적 경험을 방해하지 않을 때 이념적 즐거움이 만들어진다.”라고 설명한다. Currie, “Garden Disputes,” 82.

53) Currie, 위의 글, 83.

54) Currie, 위의 글, 84-85. 따옴표 안의 인용문은 각각 84, 85에서 순서대로 인용.

『음악미학: 음악학적 접근』의 5장, “아름다움과 숭고”인데, 이 글에서 저자는 역숭고 개념을 처음 언급하기에 앞서 베토벤 교향곡에 등장하는 세속적 소재를 가리키면서 “인간성 전체에게 말을 걸려고 분투하는 베토벤의 작품들에서 명백히 현실세계를 초월한 숭고의 미학과 노골적인 세속적 야망은 서로 협력한다.”라고 말한다.⁵⁵⁾ 숭고의 기능이 “초월”이라면, 베토벤의 초월이 지향하는 것은 교회나 궁정이 아닌 보편적 인간의 세계이다. 그 음악적 초월에 기여한 것은 ‘숭고한’ 교향곡에는 어울리지 않는 ‘속된’ 것이다. 그 속된 것은 과거의 숭고를 초월하여 더 숭고한 것으로 나아가게 한다는 점에서 스스로 숭고한 것이 된다. 베토벤의 숭고는 주관성의 초월을 강조하는 칸트의 숭고론에 부합하지만 초월의 방향을 극단적으로 선회했다는 점에서 역숭고이기도 하다.

『미학 예비학교』 (*Vorschule der Aesthetik*, 1804)에서 장 파울은 다음과 같이 말했다.

해학은 역숭고로서, 개별적인 것이 아니라 유한한 것을 이념(the idea)과 대조시킴으로써 그 [유한성의] 효력을 없앤다. [...] 하찮은 것이여 만세! 이것은 반쯤 미친 [조너선] 스위프트의 숭고한 외침이다. 그는 말년에 형편없는 글을 읽고 쓰는 것을 좋아했는데, 그 이유는 그러한 오목거울에 이념의 적인 어리석은 유한성이 가장 초라한 형태로 나타났기 때문이고 그가 읽는, 아니 쓰는 질 낮은 책을 통해 자신이 상상한 것을 즐길 수 있었기 때문이다.⁵⁶⁾

베토벤과 장 파울, 그리고 우리는 왜 해학이라는 “오목거울”에 비친 “초라한” 유한성을 향유하는 것일까? 유한한 것의 정체성인 ‘유한성’을 무력화함으로써, 즉 무한한 이념 앞에서 유한성이라는 범주 자체가 무의미해지는 과정을 경험함으로써, 유한한 것은 비로소 본래의 모습을 찾는다. “개별적인 것이 아니라”라는 장 파울의 부연 설명이 이러한 해석을 뒷받침해준다. 즉, 장 파울의 해학은 극단적인 대비에 의해 유한한 것으로부터 유한성이라는 억압적 굴레를 소멸시키는 장치이다. 폴 플레밍(Paul Fleming)은 장 파울의 해학론에 대해 설명하면서, “해학은 삶이 무의미하다는 것, 즉 언제라도 파괴될 수 있는 의식의 짧은 명멸이 무의미하다는 것을 인정하는데, 이는 그 무의미함을 즐거움의 토대로 사용하려는 ‘목적 때문’이다.”라고 말했다.⁵⁷⁾ 역숭고로서 해학은 무한성에 기반을 둔 숭고의 이념을 전복적 방식으로 ‘긍정’한다. 모든 유한한 것을 무의미하게 만드는 무한성을 열렬히 긍정함으로써 우리를 옥죄는 모든 것이 무의미해지기를 잠자코 기다리는 것이다. 해학가에게 삶

55) Downes, “아름다움과 숭고”, 169.

56) Jean Paul, “*Preschool of Aesthetics*,” 250.

57) Fleming, *The Pleasures of Abandonment*, 21-22. 작은따옴표 강조는 원문의 이탤릭체 강조를 옮긴 것이다.

의 즐거움이 시작되는 지점은 바로 삶으로부터 유한성에 대한 자각이 분리되는 지점이다.

유한성의 망각은 위험한 일탈이다. 다운스가 역송고를 소개하면서 “해학적 체제전복”을 이야기한 것도 그 때문일 것이다.⁵⁸⁾ 웃음의 전복적 힘에 대해 사유한 낭만주의자는 또 있는데, 프리드리히 폰 쉐레겔(Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772~1829)의 희극론에 대해 논의하면서 지네트 베르스트라에테(Ginette Verstraete)는 “[그리스 희극의] 파라바시스가 드라마에 일으키는 것은 송고가 아름다움에 일으키는 것과 같다. 그것은 예술의 힘에 대한 동시 논평을 작동시키는 중대한 일탈이다.”라고 말하면서 희극의 “자기반영성”(self reflexivity)을 강조했다.⁵⁹⁾ 희극을 향유하는 관객은 자기반영성을 지닌 희극의 의미를 사회적 차원에서 다시 반추한다. 쉐레겔은 “희극은 비극보다 관객의 민감함과 이해력의 수준에 훨씬 더 많이 의존하며, 그 이해력은 또 사회적 발전과 영혼의 모든 역량에 의존한다.”라고 말하면서 희극에 나타나는 “모순과 대조”는 “더 거칠고 더 알기 쉬운 것이어야 한다.”라고 주장했다.⁶⁰⁾ 장 파울과 쉐레겔은 시스템을 무너뜨리지 않는 온건한 방식으로 시스템을 구성하는 핵심 요소가 발산하는 의미에 과문을 일으키는 조용한 혁명가들이다. 플레밍은 다음과 같이 말했다.

위대한 체계적 사상가들은 신의 도시에서 대로와 마천루를 계획하는 건축가들일지도 모른다. 그러나 해학은 밤을 틈타 신의 도시에 들어와 골목길과 막다른 길, 공영주택단지를 스케치한다. 해학은 알고 있다. 신의 도시가 이미 모든 무한성을 가지고 있다면, 확대를 위해 남겨진 공간을 채울 것은 오직 유한성뿐이라는 사실을.⁶¹⁾

지금까지 살펴본 송고와 역송고의 이론은 강한 이념적 색채를 발산한다. 주관성의 역량을 비판적으로 탐구함으로써 주체의 철학을 전개했던 칸트로부터 헤겔의 송고론을 재해석하여 현대의 비판적 송고론을 펼친 지젝에 이르기까지 송고의 이론은 인간의 한계 인식과 그 초월, 그리고 자기반성 능력을 주제화한다. 특히 지젝의 송고와 다운스가 이야기하는 베토벤의 역송고는 필자가 이 글의 머리말에서 강조했던 계층의 문제를 논의의 중심에 두고 있다. 록헤드와 커리의 예에서 볼 수

58) Downes, “아름다움과 송고”, 169.

59) Ginette Verstraete, *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce* (Albany: State University of New York Press, 1998), 50.

60) Friedrich Schlegel, “Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie,” in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* Vol. 1 (München: Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas, 1958), 26-27. Verstraete, 위의 책, 51에서 재인용.

61) Fleming, *The Pleasure of Abandonment*, 24-25.

있듯이, 21세기의 음악학적 승고 담론 역시 음악학의 방향과 학문 이념에 대한 논쟁의 성격을 지닌다. 한편 장 파울의 역승고 이론은 참신한 관점에서 승고의 문제적 측면을 비추는 대안 이론으로서, 승고의 미학이 스스로에 대해 비판적으로 사유할 수 있는 건강한 담론으로 성장할 수 있다는 가능성을 암시한다.

오랜 시간에 걸쳐 승고와 역승고의 담론이 구성한 이론과 이념을 비판적으로 긍정하면서, 필자는 이제 미학적 개념과 음악적 텍스트 사이의 구체적 관계로 논의의 초점을 옮겨, 음악분석에 대한 탐구를 시작하고자 한다. 승고/역승고와 음악분석의 관계에 대한 탐구의 주안점은 물론 이 논문의 궁극적 주제인 음악이론과 대중음악담론 사이의 문제적 관계에 놓일 것이다. 그러나 모든 논의가 결국 필자의 직분인 음악이론의 시각에서 이루어지고 있음을 미리 밝힌다.

3. 승고/역승고와 음악분석

3.1. (역)승고의 체험으로서의 음악분석

모든 음악이 음악분석이라는 전문적 학문 행위의 대상이 되는 것은 아니다. 달하우스는 『19세기 음악』(*Die Musik des 19. Jahrhunderts, Nineteenth-Century Music*)에 “통속음악”(trivial music)을 소제목으로 하는 글을 포함시켰는데, 첫 문단에서 곧장 그러한 음악에 나타나는 “음악적 장치의 빈약함”을 지적했다.⁶²⁾ 그는 이 문단의 끝에 “한스 메르스만(Hans Mersmann)은 음악적 진부함을 전문적 분석(technical analysis)을 행하는 것이 무의미한 음악이라 정의한 적이 있다.”라고 덧붙였는데,⁶³⁾ 이러한 생각은 오늘날 지속되기도 하고 극복되기도 한다. “전문적 분석”이란 아마도 분석 대상의 음고 관계나 리듬, 형식 등을 체계적으로 파악하는 일을 포함하는 진지한 작업을 의미할 것이다. 음악이론의 여러 전문적인 분석이론이 비교적 명확한 적용 영역을 상정하고 있기 때문에, 예를 들어 음악집합이론(musical set theory)을 모차르트의 소나타에 적용한다고 하면 이상하거나 부적절하게 느껴진다. 즉, 특정 분석이론과 음악적 대상 사이의 관계는 제도적으로 정립된 것이다. 그러나 우리에게 “전문적 분석을 행하는 것이 무의미한 음악”이란 구체적으로 어떤 음악이냐고 묻는다면 쉽게 어떤 음악이라고 답하기 어려울 것 같다.

62) Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 311.

63) Dahlhaus, 위의 책, 311. 각주나 미주를 사용하지 않고 출처를 명시하지 않는 이 책의 관행으로 인하여 달하우스가 메르스만의 의견을 어느 문헌에서 인용했는지는 알기 어렵다.

그러한 어려움을 초래하는 것이 반드시 “정치적 올바름”(Political Correctness)과 같은 음악 이론 외부의 요인만은 아닐 것이다. 실제로 음악이론가가 음악분석을 시작하는 데에는 그 음악이 어떤 종류의 음악인지보다 분석의 이유나 목적, 즉 애초에 분석을 행하도록 만드는 계기가 더 중요하다. 또한 음악이론가가 언제나 기존의 전제나 관례에 순응하는 것은 아니기 때문에 어떤 음악이든지 음악이론가의 판단에 의해 전문적인 음악분석의 대상이 될 수 있다. ‘진부함’과 같은 판단 역시 객관적인 기준에 의해 결정되는 것이라기보다는 주관적, 또는 상호주관적으로 구성되는 것이다. 그러나 “통속음악은 사실상 통속적인 청취, 혹은 통속화하는 청취를 조장하는 음악으로 정의될 수 있다.”⁶⁴⁾와 같은 주장에서 드러나듯이, 달하우스에게 음악적 텍스트의 사회적 유형, 즉 ‘계층’이 청취자에게 행사하는 영향력은 오늘날 우리가 생각하는 정도보다 훨씬 더 강력한 것이다.

분석할 가치가 없는 음악일 뿐만 아니라 듣는 이의 청취 방식에도 부정적인 영향을 끼치는 위험한 음악으로 간주하면서도 달하우스는 그러한 통속음악의 한 예로서 르페뷔르웰리(Louis James Alfred Lefébure-Wély)의 ‘수도원의 종’(Les cloches du monastère, Op. 54a)을 ‘분석했다.’⁶⁵⁾ 그는 첫 네 마디의 음악에 대해 “한 마디 간격으로 딸림화음과 으뜸화음이 교대로 나타나는 것”, “멜로디에 나타나는 기능적 음의 연쇄”와 같은 이 음악의 “틀에 박힌” 전개를 강조하는 한편, “진부한 음악이 효과를 거두기 위해 필요로 하는 약간의 ‘흥미로운 측면’”으로서 “선율과 화성 사이의 진타음 관계”와 “(수도원 종소리의 모방으로 의도된) 반복되는 옥타브 간격의 G음”을 언급한다.⁶⁶⁾ 즉, 달하우스는 ‘분석’을 통해 이 음악에 나타나는 화성과 성부진행(voice-leading), 음화(音畵, tone painting)를 주제화한다.



(악보1) 르페뷔르웰리, ‘수도원의 종’, 마디 1-4.⁶⁷⁾

64) Dahlhaus, 위의 책, 314.

65) Dahlhaus, 위의 책, 315, 319.

66) Dahlhaus, 위의 책, 315.

67) 다음의 악보를 사보한 것이다. Louis James Alfred Lefébure-Wély, “Les cloches du monastère, Op. 54a,” in *Salon-Album. Sammlung d. beliebtesten Salonstücke*, 1. Band. (Leipzig: C. F. Peters, 1871), 62 (Plate 5936).

이 곡을 처음 들었을 때, 필자에게 가장 먼저 떠오른 생각은 이례적으로 높은 음역의 사운드가 발산하는 어떤 극단적인 가벼움과 얇은 유리 같은 섬약함이었다. 왼손의 ‘평범한’ 2성부 아르페지오가 비교적 친숙한 음역에서 나타나고 있고 마디의 내림박마다 옥타브 중복의 형태로 등장하는 낮은 근음이 안정적인 토대를 제공하고 있기 때문에, 오른손의 사운드는 더욱 더 먼 곳에서 들려오는 것처럼 느껴진다. 특히 역페달음(inverted pedal)을 이루는 A b6음은 땅보다는 공중 높은 곳에 이 음악의 어떤 근원이 있는 것처럼 느끼게 해준다. (필자에게 A b6는 말하자면 라모의 ‘기초저음’의 역개념 같은 것으로 들린다.) V-I-V-I의 덧없는 화성 변화를 뒷받침하는 왼손 내림박의 8분 음표 근음과 달리, A b6은 6/8 박자를 구성하는 두 점4분음의 마지막 32분음을 차지할 뿐이며 아마도 오른손 새끼손가락으로 연주될 여린 음에 불과하지만, 지속적인 현전(現前, presence)을 통해 특별한 존재감을 유지한다. 오른손의 32분 음표들이 일으키는 박자의 미세한 동요 역시 그러한 존재감을 구성하는 중요한 요인일 것이다.

‘수도원의 종’의 첫 네 마디의 음악이 “수도원의 종”이라는 음악외적 주제를 표현하는 방식은 달하우스가 이야기하는 것처럼 일차원적이고 단편적인 음화로 소급되지 않는다. V-I-V-I이 구현하는 딸림예비화음의 부재는 빈틈없는 조성적 구조로부터의 이탈을 의미하는 것처럼 느껴지는데, 이는 세속적 질서와 거리를 취하면서 종소리에 몰입하고 있는 이 음악의 시적 자아가 지닌 독특한 세계인식을 반영하는 듯하다. 그러한 세계인식과 공명하는 필자의 청취 속에서 달하우스가 언급했던 오른손 내림박의 “전타음”이 가끔 일으키는 온건한 ‘불협화음’은 성(聖)과 속(俗)의 오묘한 공존 같은 것에 대한 감각을 일깨운다. 불협화음은 네 번째 마디의 두 번째 점4분음 공간에 이르러서도 계속되는데, 오른손의 G b6이 등장하는 지점의 화성은 으뜸화음으로도, 딸림화음(A b5, G b6, A b6)으로도 분석될 수 있다. 그러나 필자의 청취, 혹은 분석에서 종지유형의 결정보다 더 중요한 것은 이 네 마디 음악에 다층적으로 존재하는 평범함과 비범함 사이의 흐릿한 경계와 그 경계의 소멸이다.

분석자에게 악보는 몰입을 일으키는 독특한 힘을 발산한다. ‘수도원의 종’의 전타음이 상업적으로 계산된 “약간의 ‘흥미로운 측면’”에 불과하다는 달하우스의 의견은 충분히 일리가 있지만, 그러

http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP36741-PMLP81712-LefevW_Monast.pdf [2019년 10월 26일 접속]. 오른손의 32분음표 음이 모두 옥타브를 이루는 ^5(즉, C장조 악보의 G5와 G6)로 표기된 달하우스의 “예 60”(Example 60)과 달리, 이 악보에서 32분음표 음은 G b5와 A b6의 장9도(마디 1과 마디 3), F5와 A b6의 단10도(마디 2), A b5와 A b6의 옥타브(마디4)로 분화된다. “예 60”은 Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 316.

한 판단은 필자가 악보의 음과 마주하고 분석을 시작하는 순간 보류되었다. 몰입을 통해, 분석자는 자신의 내면으로부터 칸트가 이야기했던 “하나의 초감성적 능력”을 끌어 올리고, 단순한 청취로는 해독할 수 없었던 작품의 초월적 의미를 실현한다. 그러므로 분석은 언제나 어느 정도는 숭고화의 작업이라 할 수 있겠다. 거의 무의식적으로 달하우스의 학문적 권위와 같은 외부의 영향력을 배제하는 필자의 탐닉에는 ‘수도원의 종’이 필자에게 그리 익숙한 작품이 아니라는 사실도 영향을 미쳤을 것이다. 필자의 세대에게 훨씬 더 잘 알려져 있고 직접 연주해 본 적도 있는 봉다르제프스카(Tekla Bądarzewska-Baranowska)의 ‘소녀의 기도’(Modlitwa dziewicy, Op. 4)였다면 필자의 분석이 달랐을까? 베토벤의 ‘엘리제를 위하여’(Für Elise, WoO. 59)였다면 달하우스의 분석이 달랐을까? ‘엘리제를 위하여’의 첫 네 마디 음악(악보 2)도 “한 마디 간격으로 딸림화음과 으뜸화음이 교대로 나타나는 것”이나 “멜로디에 나타나는 기능적 음의 연쇄, 즉 $\hat{1}$ - $\hat{2}$ - $\hat{3}$ 을 이루는 마디 2~4의 오른손 내림박 음의 연쇄(A4-B4-C5)와 같은 “틀에 박힌” 전개로 이루어졌다고 말할 수 있을까? (악보 1)의 음악처럼 유사악절의 선행악구를 이루는 (악보 2)의 음악도 상업성을 보증하는 “약간의 ‘흥미로운 측면’”을 지닌 음악이라고 판단할 수 있을까?



(악보 2) 베토벤, ‘엘리제를 위하여’, 마디 1-4.⁶⁸⁾

오늘날 한국에서 우리가 ‘엘리제를 위하여’를 접하게 되는 맥락은 달하우스가 ‘수도원의 종’을 접했을 상업적 맥락보다 훨씬 더 원초적인 맥락일지도 모른다. ‘엘리제를 위하여’와 일상적 삶의 현장은 서로 부딪치면서 해학적 순간을 만들어낸다. 우리는 그 멜로디를 장난스럽게 흥내 내면서 일

68) 악보는 다음 악보를 사보한 것이다. Ludwig van Beethoven, “Clavierstück in A moll,” in *Ludwig van Beethoven Werke, Serie 25: Supplement, Instrumental-Musik*, Nr. 298 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888), 354 (Plate B, 298).

http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP51818-PMLP14377-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_25_No_298_WoO_59_Fuer_Elise.pdf [2019년 10월 26일 접속].

행과 함께 웃음을 터트리기도 한다. 장 파울의 표현을 빌리자면, 그러한 순간은 “위대한 것을 끌어 내리는데, 이는 [...] 위대한 것을 작은 것 옆에 나란히 둬으로써 작은 것을 끌어올리기 위함이고, 이는 [...] 작은 것을 위대한 것 옆에 나란히 둬으로써 양자의 차이를 소멸시키기 위함이다. 무한성 앞에서는 모든 것이 동등하고 무(無)이기 때문이다.”⁶⁹⁾ ‘엘리제를 위하여’를 음미할 수 있는 이도, 그 멜로디를 들으면서 후진하는 자동차를 조심해야 하는 이도 유한한 인간이다. “무한성 앞에서는” ‘엘리제를 위하여’와 ‘수도원의 종’과 다른 수많은 사소하거나 중요한 것 사이의 간극은 그리 크지 않다.

차이를 무효화하는 것이 역송고의 기능이라면 음악분석 역시 그러한 기능을 수행한다고 할 수 있을 것 같다. 음악분석은 종종 동일한 결론에 도달한다. 굳이 쉐커식 분석(Schenkerian analysis)을 이야기하지 않더라도 조성음악 작품의 형식적 측면은 놀라울 정도로 ‘표준적’이다. 앞의 논의에서 달하우스는 딸림화음과 으뜸화음만으로 구성된 화성을 ‘진부함’과 연결했지만, 비슷한 화성진행이 극단적으로 다른 미학적 의미를 획득하는 예는 음악학에서 얼마든지 찾을 수 있다. 예를 들어 매슈는 헨델의 《알렉산더의 향연》의 “천둥 코러스”를 분석하면서 전쟁을 선동하는 가사에 붙여진 “으뜸화음, 딸림화음, 버금딸림화음의 근음만으로 구성된 야만적일 정도로 단순한 그라운드 베이스”를 강조한다.⁷⁰⁾ 오스티나토 베이스가 단순한 화성 구조를 지니는 것은 일반적이지만 그것이 이 작품에서 “야만적일 정도로 단순”하게 느껴지는 것은 전쟁의 결단을 강요하는 가사의 내용 때문일 것이다. 현재 음악학에서도 주목을 받고 있는 질 포코니에(Gilles Fauconnier)와 마크 터너(Mark Turner)의 “개념통합연결망”(conceptual integration network, CIN)을 사용하여 설명하자면, 이 음악의 베이스와 가사를 연결하는 “장르 공간”(generic space)에 ‘극대화된 단순성’이 기입되었다고 할 수 있을 것이다.⁷¹⁾ 모든 것을 제쳐두고 전쟁을 결심해야 하는 순간의 단순해야만 하는 마음과 단순한 화성진행은 서로 통합을 이룸으로써 청중의 송고 체험을 뒷받침할 것이다.

화성진행이 대부분 기본위치 I-IV-V의 반복으로 이루어진 음악에는 사이의 ‘강남스타일’도 있다.⁷²⁾ ‘강남스타일’의 화성과 가사를 통합하기 위한 장르 공간에는 어떤 것이 기입될 수 있을까?

69) Jean Paul, “*Preschool of Aesthetics*,” 250.

70) Mathew, *Political Beethoven*, 104-105. 두 번째 인용문은 105.

71) “개념통합연결망”(CIN)에 대해서는 Gilles Fauconnier and Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities* (New York: Basic Books, 2002), 40-50, James Hepokoski, “프로그램음악”, 『음악미학: 음악학적 접근』(*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*), 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집, 민은기, 조현리 번역 (과주: 음악세계, 2017), 131-133, Lawrence M. Zbikowski, *Foundations of Musical Grammar* (New York: Oxford University Press, 2017), 48-50 외 여러 곳 참조.

“근육보다 사상이 울퉁불퉁한” ‘강남스타일’의 서정적 자아가 토로하는 욕망과 자의식이⁷³⁾ “‘천둥 코러스’의 가사가 의미하는 것과 본질적으로 다르다고 할 수 있겠는가? 최유준은 “그저 거리낌 없이 즐기고 노는 것, 무엇보다 온 세상을 신나는 짝짓기의 현장, 나이트클럽 무대로 삼는 것”이 “싸이 특유의 ‘울퉁불퉁한 사상’이다.”라고 주장했다.⁷⁴⁾ 《알렉산더의 향연》의 코러스처럼, ‘강남스타일’의 “오빠”는 좌고우면하지 않으며, 자신을 각종 사회적 굴레로부터 유리시키는 “하나의 초감성적 능력”에 집중한다. 화성은 무엇을 하는가? 거의 i의 지속으로 이루어진 악구의 끝에 짧게 등장하여 또 다른 i의 귀환을 신속히 준비하는 iv-v의 진행은 i의 흔들림 없는 균형을 강화하는 기제일 뿐이다. 그 진행은 서정적 자아의 초월에 동조하지 않는다.

‘강남스타일’에는 i의 영향력으로부터 일탈하는 짧은 순간이 존재한다. 설문조사를 통해 음악에 대한 정서적 반응을 연구한 김진웅은 응답자들이 ‘강남스타일’의 코러스 부분에서 나타나는 “G → A → B로 이어지는 순차 상행에서 흥분의 감정을 느낀다고 응답하였다.”라고 말한다.⁷⁵⁾ 이와 같은 장3화음의 병행은 전통적인 화성법에 위배되는 진행이다. 듣는 이에게 “흥분의 감정”을 야기한 음악적 요인에는 다른 것도 있었겠지만, 문법적 일탈 역시 중요한 요인이었을 것이다. 물론 이 음악에서 그러한 화성적 일탈은 잘나에 불과하다. 그러나 베르톨트 호크너(Berthold Hoeckner)가 독일어의 “순간”(Moment) 개념을 설명하면서 말했듯이, “그 순간이 아무리 짧더라도 그것은 영원을 건드릴 수 있고, 그 디테일이 아무리 미세하더라도 전부를 아우를 수 있다.”⁷⁶⁾ 낭만주의적인 해석이겠지만, 그러한 “순간”이야말로 ‘강남스타일’의 완고하고 자신만만한 서정적 자아에게 숭고한 체험이었을 것이다. 우리가 이미 알고 있듯이, 그 체험은 그를 근본적으로 변화시키는 데 실패하겠지만 그 실패를 둘러싸는 것은 페이스스가 아니라 모든 것이 무의미해진 이후의 즐거운 향락이다.

72) 이 곡에서 세 화음은 모두 단3화음의 형태로 나타난다. Officialpsy, “Psy-Gangnam Style(강남스타일) M/V,” 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> [2019년 10월 27일 접속]. i이 길게 지속되다가 16-18초, 31-32초, 45-47초에 iv와 v가 짧게 등장하여 다시 i로 돌아가는 패턴이 나타난다.

73) ‘강남스타일’의 가사는 VIBE의 웹사이트 참조. 싸이(Psy), “강남스타일” 가사. VIBE. <https://vibe.naver.com/album/325692?lyrics=3264116> [2019년 10월 27일 접속].

74) 최유준, “생각한다: 「강남 스타일」은 강남 스타일이다,” 『음악과 민족』 44 (2012), 8.

75) 김진웅, “창작자 측면에서 정서적 반응을 자극하는 음악 요소 연구: 《썸》, 《강남스타일》, 《눈, 코, 입》, 《한여름밤의 꿈》을 중심으로” (상명대학교 석사학위논문, 2015), 54-55. 따옴표 안의 인용문은 54. 이 화성 진행은 뮤직비디오의 47-51초에 등장한다. 이 진행과 함께 들리는 가사는 “아름다워. 사랑스러워. 그래 니.”이다. Officialpsy, “Psy-Gangnam Style(강남스타일) M/V.”

76) Berthold Hoeckner, *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002), 4.

『분석과 가치 판단』(*Analyse und Werturteil*)에서 달하우스는 음악의 통속성을 “작곡 기술”에 대한 평가를 통해 결정할 수 없다는 사실을 지적하면서, “[구노의] ‘아베 마리아’는 [외젠 스크리브의 희곡처럼 우리가 화를 낼 필요가 없는 ‘잘 만들어진 작품’(pièces bien faites)에 속한다. 그런 작품은 노여움을 일으키기에는 너무 훌륭하고, 노여움을 살 정도의 가치가 있다고 하기에는 너무 형편없다.”라고 말했다.⁷⁷⁾ 달하우스는 여기서 ‘아베 마리아’가 왜 ‘잘 만들어진 작품’이라는 미학적 오명을 써야 하는지를 분석을 통해 증명하지 않았다. 음악적 텍스트의 음고 관계나 리듬, 형식, 텍스처 등에 몰두하는 분석은 결국 “전문적 분석을 행하는 것이 무의미한 음악”이 무엇인지를 결정할 수 없기 때문이다. “계산된 자극” 역시 “나쁜 음악의 표식” 중 하나이므로 음악의 미학적 가치는 오직 “소리를 내는 시(詩)여야 한다는 의무를 수행” 하는가에 의해서만 결정되며, 그렇지 않은 음악은 “산문적”(prosaic)이거나 “키치”이다.⁷⁸⁾

대중적인 인기를 얻은 ‘잘 만들어진 작품’인 ‘아베 마리아’나 ‘강남스타일’에는 시적 순간이 결여되어 있는 것일까? 21세기의 소나타이론(Sonata Theory)이 “다리를 건설하는 것과 비슷한 공학 기술의 위업”이라고 부르는 하이든과 모차르트와 베토벤의 소나타는⁷⁹⁾ 불가형언의 또 다른 이름인 ‘시’와 대등한 것이 될 수 있을까? 몰입 속에서 자신이 행하는 송고화와 역송고화의 리듬에 의식을 사로잡힌 분석자에게 통속음악, 잘 만들어진 음악, 대중음악, 나쁜 음악, 좋은 음악과 같은 범주는 이제 너무 ‘산문적’인 것처럼 느껴진다. 그 자체로 (역)송고의 체험으로서, 음악분석은 자신이 분석하는 대상의 ‘계층’을 판단하지 않는다.

3.2. 음악이론과 대중음악담론의 “송고한 대상”

텍스트를 보편적 구조나 형식으로 환원하여 계층적 차이를 무력화하는 역송고화의 작업인 동시에 텍스트에 대한 몰입을 통해 텍스트의 의미를 고양시키는 송고화의 작업이기도 한 분석은 음악이론과 대중음악담론의 도구일 뿐만 아니라 그 자체로 중요한 연구 내용이기도 하다. 21세기의 두 번째 10년이 저물어 가고 있는 지금, 음악분석의 이념은 무엇이고 음악분석의 “송고한 대상”은 무엇인지를 묻는 것은 어떤 특정한 이념을 강화하기 위함이 아니다. 필자는 이 논문의 “머리말”에서 우리의 송고 담론에 이미 깊숙이 침투한 송고함과 천박함의 혼용에 대해 이야기했는데, 그러한 혼용

77) Carl Dahlhaus, *Analysis and Value Judgment(Analyse und Werturteil)*, trans. by Siegmund Levarie (New York: Pendragon Press, 1983), 34.

78) Dahlhaus, 위의 책, 37.

79) James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 15.

은 송고/역송고 개념의 전개와 음악분석의 작용에 대한 지금까지의 논의에서 본질적인 역할을 수행했다. 이미 어느 정도는 희미해진 음악이론과 대중음악담론의 경계에 서서 필자는 이제 오늘날 음악에 대한 분석적 연구가 은폐하거나 회피하는 궁극적인 문제가 무엇인지를 탐구하고자 한다. 지적처럼 다음과 같이 물을 수 있을 것이다. 오늘날의 음악이론과 대중음악담론에서 음악분석이 스스로의 내적 결핍을 보상받기 위해 대상화하는 것은 무엇인가?

“말러의 《5번 교향곡》의 통합의 미학”(Aesthetics of Integration in Mahler's Fifth Symphony)에서 윌리엄 킨더맨(William Kinderman)은 《5번 교향곡》 마지막 악장에 대한 아도르노의 불만에 주목했다.⁸⁰⁾ 킨더맨이 인용한 글은 아도르노의 『말러: 음악적 인상학』(Mahler: Eine musikalische Physiognomik)의 7장, “붕괴와 긍정”에 등장하는데, 아도르노는 이 마지막 악장의 의미를 “자갈길을 지나 저 하늘에 도달한다(per aspera ad astra)는 식의 긍정성”으로 해석하면서, “그말레는 [이후에 다른 작품에서] 저 하늘의 별이라는 가상을 손에서 놓아버리는 그런 피날레 악장을 짓는 데 성공했다.”라고 말했다.⁸¹⁾ “저 하늘의 별”은 사실 낭만주의 미학이 “숭고한 대상”을 표현하는 흔한 방식, 즉 불가형언의 대상을 나타내는 임의의 메타포 중 하나이다. 벤야민과 아도르노를 통해 “별”의 해석학적 의미는 더욱 구체화되었는데, 호크너는 2002년 저서의 1장 “베토벤의 별”(Beethoven's Star)에서 릴케의 시 “이폴로의 고대의 토르소”와 베토벤의 《피델리오》를 비교하면서, “전자는 아름다운 환영으로 빛나는 별로서 절정을 이루고, 후자는 그 환영이 숭고한 절망 속에서 꺼져가는 것을 바라본다.”라고 썼다.⁸²⁾ 아마도 후자의 관점을 지녔을 아도르노에게 말러의 피날레가 거슬리는 이유는 그것이 전자의 태도를 보이고 있기 때문일 것이다. “긍정성”은 아도르노의 철학의 “숭고한 대상”이다.

이제 킨더맨이 어떻게 아도르노의 해석을 ‘극복’하는지 살펴보자. 그의 분석은 《5번 교향곡》의 유명한 아다지에도 악장과 말러의 가곡 ‘나는 세상으로부터 떠나왔네’(Ich bin der Welt anhanden gekommen) 사이의 관계에 대한 연구로부터 시작하여, 아다지에도 악장과 외향적인

80) William Kinderman, “Aesthetics of Integration in Mahler's Fifth Symphony,” in *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág* (Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012), 103.

81) Theodor W. Adorno, 『말러: 음악적 인상학』(Mahler: Eine musikalische Physiognomik), 이정하 번역(서울: 책세상, 2004), 263-265. 따옴표 안의 인용문은 263, 265에서 차례로 인용. 킨더맨이 103쪽에 인용한 영문본 출처(미주 5, 212쪽)는 Theodor W. Adorno, *Mahler: Musical Physiognomy*, trans. by Edmund Jephcott (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 137-138.

82) Hoeckner, *Programming the Absolute*, 12-13. 릴케의 시는 13. “별”에 대한 벤야민과 아도르노의 개념은 특히 “유성”(The Falling Star)이라는 소제목이 붙은 18-24 참조.

론도 피날레 악장 사이의 대립에 대한 연구로 이어진다.⁸³⁾ 명백한 모티브적 연관성에도 불구하고 극단적인 대조를 보이는 두 악장의 “통합”에 대한 집중적 논의는 이 글의 마지막 섹션에서 이루어 지는데, 장 파울의 ‘역송고’ 개념이 등장하는 곳도 이 부분이다.⁸⁴⁾ 킨더만의 해석에 따르면, 이 피날레는 가상으로서의 송고를 비판하는 역송고의 작용 역시 함께 활성화하고 있기 때문에 “그 모든 표면상의 장엄함에도 불구하고, 이[아도르노가 비판했던 피날레 악장 금관 코랄의 긍정의 체스치는 작품 자체 내에서 확실한 비판의 대상이 된다.”⁸⁵⁾ 즉, 스스로를 반추하고 비판할 수 있는 역송고로서의 해석을 통해 말러는 《5번 교향곡》에서 이미 “저 하늘의 별이라는 가상을 손에서 놓아버리는 그런 피날레 악장을 짓는 데 성공했다.”라고 할 수 있겠다.

킨더만의 해석에서 말러의 피날레 역시 유한한 것을 유한성으로부터 해방시키는 “오목거울”로서 작용한다. 다차원적 상호텍스트성과 미학사적 맥락을 탐구하며 작품을 면밀히 ‘분석’함으로써 킨더만은 이 작품의 통합이 억지스러운 통합이 아니라 본래성(authenticity)을 지닌 진정한 통합임을 증명하고자 한 듯하다. 『부정변증법』의 저자는 킨더만의 이 해석에 동의했을까? 아도르노에게 생생히 들렸던 말러의 “췌소리처럼 갈라져버린” 음성⁸⁶⁾은 아도르노의 이념이 낳은 가상에 불과한 것일까? ‘본래성’과 ‘총체성’을 고수하는 음악이론, 즉 쟁커, 리만, 루인(David Lewin)의 전통에 속한 음악이론의 “송고한 대상”은 결국 여전히 ‘음악 자체’일지도 모르겠다. 킨더만의 다차원적이고 섬세한 분석에 동의하면서도, 아도르노의 시대를 지나온 우리는 음악이 전개하는 완전성의 힘과 완전성을 부정하는 힘 중 어느 하나를 저버릴 수 없기 때문이다. 다만, ‘음악 자체’를 규정할 수 있는 역량의 결핍에도 불구하고 분석을 시도함으로써 분석자는 그 결핍에 순응하지 않고 맞설 수 있을 뿐이다.

대중음악 연구에서 음악은 좀 더 다루기 쉬운 대상일까? ‘힙합송고’ 개념을 제시했던 크립스는 음악의 사회적 측면을 연구하는 데에 음악에 대한 분석적 접근이 반드시 필요하다고 보는데, 그는 특히 음악의 “사회화하는 힘”과 “구체적으로 패턴화된 사운드를 사용하는 특정한 방식” 사이의 밀접한 관계를 강조하면서 “그러한 사운드를 면밀히 제시하는 일, 즉 음악분석은, 반드시 가장 심미화된 형태(its most aestheticized form)의 음악분석일 필요는 없지만 음악의 사회적 효과에 대한 연구에 매우 중요하다.”라고 주장했다.⁸⁷⁾ 필자의 입장에서 볼 때, ‘사회화’와 음악적 사운드의 질서를

83) 각각 Kinderman, “Aesthetics of Integration in Mahler’s Fifth Symphony,” 104-116, 116-129.

84) Kinderman, 위의 글, 129-137. 장 파울의 역송고 개념에 대한 소개는 132.

85) Kinderman, 위의 글, 133.

86) Adorno, 『말러』, 264. Kinderman, “Aesthetics of Integration in Mahler’s Fifth Symphony,” 103의 블록 인용문.

거의 동일시하는 그의 입장은 대중음악담론에서 왜 ‘음악 자체’가 좀처럼 대상화되지 않는지를 이해하는 데에 도움을 준다. 그에게 “음악”은 사회의 거울로서 독립적 실체가 아닌 메타포이다. “음악”은 그 자체의 특수한 내재성이 아니라 외적으로 소통되는 “효과”를 통해 의미를 획득한다. 그렇기 때문에 크림스에게 “음악”에 대한 분석은 “가장 심미화된 형태”의 것이 아니어도 괜찮은 것이다. 가사의 의미, 문화적 맥락, 장르와 장르 혼성, 계층과 젠더 아이덴티티 등 다채로운 스펙트럼을 보여주는 대중음악 연구의 “숭고한 대상” 역시 ‘음악 자체’이다.

여성인 레이디 가가가 아니라 남성인 조 칼데론(Jo Calderone)의 공연으로 연출되어 센세이션을 일으켰던 레이디 가가의 2011년 MTV 비디오 뮤직 어워드 공연에 대한 연구인 “트랜스/정동(情動): 괴물로서의 남성성과 레이디 가가의 숭고한 예술”(Trans/Affect: Monstrous Masculinities and the Sublime Art of Lady Gaga)에서 테리사 겔러(Theresa L. Geller)는 “두터운 기술”(thick description)의 방법을 통해 “매우 특정한 젠더 배열과 그 정동”을 드러내는 대상을 탐구하고자 한다.⁸⁷⁾ 그러나 레이디 가가의 문화적 자본과 젠더 정치의 복잡한 관계를 파고드는 겔러의 ‘두터운 기술’에서 음악에 대한 기술은 거의 배제되어 있다. 음악에 대한 이야기가 잠시라도 등장하는 곳은 조 칼데론이 노래한 ‘유 앤 아이’(You and I)의 가사가 “이 음악이 차용한 록음악의 이디엄과 모순을 이룬다.”라는 사실을 설명할 때와 “칼데론이 록음악의 [남성] 신들의 거친 낮은 목소리와 비참한 절규를 아우르는 순수한 록음악의 ‘본래적’ 사운드를 유용하는 동안, 비판적 아이러니의 화살은 그들이 주장하는 본래성과 그들이 그들의 가사에서 묘사하는 여성성의 진실을 향해 겨누어진다.”라고 주장할 때뿐이다.⁸⁸⁾ “록음악의 이디엄”이나 음색의 젠더로 간단히 환원된 음악은 더 이상 분석되지 않는다. 가수이자 작곡가인 “레이디 가가의 숭고한 예술”이 활성화하는 “트랜스/정동”

87) Adam Krims, “The Hip-Hop Sublime as a Form of Commodification,” in *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*, ed. by R. B. Qureshi (New York: Routledge, 2002), 68. 크림스는 음악의 “사회화하는 힘”(socializing effect) 개념을 마틴 스톱스(Martin Stokes)의 1994년 연구에서 인용했음을 밝히면서 참고문헌 78쪽에 출처를 제시했다. Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford: Berg Press, 1994).

88) Theresa L. Geller, “Trans/Affect: Monstrous Masculinities and the Sublime Art of Lady Gaga,” in *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*, ed. by Martin Iddon and Melanie L. Marshall (New York: Routledge, 2014), 210.

89) 따옴표 안의 인용문은 Geller, 위의 글, 223과 223-224에서 순서대로 인용. 첫 번째 인용문 다음에 겔러는 “(종종 ‘순수한’ 록음악이라 일컬어지는) 이 록 이디엄은 [...] 기본 리듬과 블루스 양상블을 사용한다.”라는 문장을 인용했다. 겔러의 미주58(229쪽)에 표기된 이 인용문의 출처는 Judith Peraino, *Listening to Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006), 137.

은 켈리의 연구를 통해 면밀히 맥락화, 개념화되지만, 그 “정동”의 음악적 측면은 여전히 담론으로부터 배제되어 있다.

음악이론가에게도 분석하는 일은 꽤 난감한 과제이다. ‘서프스 업’의 가사에 대해 논의하면서, 스티븐 그레이엄(Stephen Graham)은 “전위, 복잡한 반응계적 도약, 첨가음의 향연으로 가득한 코드 시퀀스는 [...] 관습적인 팝음악의 문법과 관습에 의문을 품고 그 속에서 부유하는 것처럼 보인다.”라고 서술했는데,⁹⁰⁾ 이러한 글에서 필자의 눈길을 단번에 사로잡는 것은 나열된 음악이론 용어 보다는 “부유하는”과 같은 친숙한 메타포이다. 전문적인 용어와 이론을 동원하는 음악분석은 검증된 방법을 통한 문제의 해결이 아니라 ‘음악 자체’를 둘러싼 견고한 막을 직시하는 음악이론가에게 희열과 회의감을 일으키는 복잡한 우회로로의 여정일 뿐이다. 말러와 레이디 가가에게서 송고와 역송고를 체험하는 것은 그보다 쉬운 일이다. 말러와 레이디 가가를 향유하면서, 우리는 내면의 어떤 결핍을 보상받거나, 그렇게 결핍을 보상받는 것에 대해 사유하고 반성하고 있는지도 모르겠다. 그러나 예술을 산문화하는 것을 거부했던 낭만주의자들에게 그러했듯이, 음악의 표층에 거칠게 새겨진 높고 낮음의 경계를 넘는 21세기의 음악이론가에게도 ‘음악 자체’는 여전히 (역)송고한 대상이다.

4. 맺음말

지금까지의 논의를 통해 송고와 역송고리는 미학적 개념을 동원함으로써 음악이론과 대중음악 담론을 하나의 일관된 관점에서 함께 논의하고자 했던 필자의 의도가 어느 정도 구체화되었다. “2. 음악학적 송고/역송고의 스펙트럼”에서는 음악적으로 구체화된 송고와 역송고의 여러 형태와 변종을 탐구하면서 두 개념의 이론과 이념을 음악학 담론 비평의 관점에서 다시 구성하는 작업을 수행했다. “3. 송고/역송고와 음악분석”에서는 송고와 역송고의 체험으로 재개념화된 음악분석에 대한 탐구를 진행했는데, 이를 통해 필자는 두 담론이 ‘음악 자체’와 맺는 문제적 관계를 재조명할 수 있었다. 두 담론의 명백한 차이에도 불구하고, 송고와 역송고를 통해 본 두 담론은 송고/역송고의 양면성과 부정성을 활용하면서 스스로의 도약과 확장을 도모한다는 점에서 매우 닮아 있었다.

칸트는 “[송고에 대한 판단의 기초는 우리가 상식과 동시에 누구에게나 기대할 수 있고 누구에게나 요구할 수 있는 것 가운데에, 즉 (실천적) 이념들에 대한 감정의 소질, 다시 말하면 도덕

90) Graham, “Can Pop Achieve the Sublime?” para. 12.

적 감정에의 소질 가운데에 있는 것이다.”라고 말했다.⁹¹⁾ 숭고의 미학적, 윤리적 잠재력의 중요한 원천은 바로 이 보편성일 것이다. 경계를 의식하지 않는 숭고는 맥락과 상호작용함으로써 구체성을 획득하는데, 다양한 주관성의 초월을 매개하면서 때로 위험성을 지닌 문제적 개념이 되기도 한다. 말로 표현하기 어려운 대상인 음악을 기술하고 의미화하고 비판하는 음악이론과 대중음악담론에서 숭고는 다양한 주체의 한계와 불가능을 개념화하고 초월하는 데에 유용한 개념이었다. 두 담론은 숭고의 개념을 가동시킴으로써 스스로 숭고화의 과정에 참여하기도 하고 그러한 과정을 비판적 관점에서 반추하기도 한다. 그러므로 학문적 실천 속에서 숭고의 문제가 어떻게 전개되는지를 구체적으로 살펴보는 일은 음악이론과 대중음악담론이 스스로와 서로를 가장 냉철한 방식으로 이해하는 일이라고 생각된다. 역숭고는 숭고의 주변으로부터 숭고의 중심을 정확히 공략하는데, 우리는 숭고에 잠재되어 있는 역숭고의 계기를 인식함으로써 담론의 문제적 과잉과 과오에 대해 건강한 태도를 취할 수 있을 것이다. 21세기의 음악이론과 대중음악담론이 여전히 문제투성이이더라도 숭고의 치기와 역숭고의 온기가 공존하는 역동적인 담론이기를 희망해 본다.

검색어

숭고(Sublime), 역숭고(Inverted sublime), 음악이론(Music theory), 음악분석(Music analysis), 음악미학(Aesthetics of music), 대중음악(Popular music)

91) Kant, 『판단력비판』, 118.

참고문헌

- 김진웅. “창작자 측면에서 정서적 반응을 자극하는 음악 요소 연구: 《썸》, 《강남스타일》, 《눈, 코, 입》, 《한여름밤의 꿀》을 중심으로.” 상명대학교 석사학위논문, 2015.
- 싸이(Psy). “강남스타일” 가사. *VIBE*. <https://vibe.naver.com/album/325692?lyrics=3264116> [2019년 10월 27일 접속].
- 조현리. “대중음악 읽기: 도구와 현존으로서의 음악이론.” 『음악논단』 39 (2018): 79-121.
- 최유준. “생각한다: 「강남 스타일」은 강남 스타일이다.” 『음악과 민족』 44 (2012): 5-11.
- Adorno, Theodor W. “Music, Language, and Composition.” Translated by Susan H. Gillespie. In *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert, 113-126. Berkeley and Los Angeles, Ca: University of California Press, 2002.
- _____. 『말러: 음악적 인상학』 (*Mahler. Eine musikalische Physiognomik*). 이정하 번역. 서울: 책세상, 2004.
- Berg, Darrell. “Carl Philipp Emanuel Bach.” In *Oxford Bibliographies*. 2011. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0010.xml> [2019년 10월 24일 접속].
- Burke, Edmund. 『숭고와 아름다움의 관념의 기원에 대한 철학적 탐구』 (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*). 김동훈 번역. 서울: 마티, 2006.
- Burnham, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- Currie, James Robert. “Garden Disputes: Postmodern Beauty and the Sublime Neighbor: A Response to Judy Lochhead’s “The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics.”” *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008): 75-86.
- Dahlhaus, Carl. *Analysis and Value Judgment*(*Analyse und Werturteil*). Translated by Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.
- _____. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- _____. 『음악 미학』 (*Musikästhetik*). 조영주, 주동률 번역. 서울: 이론과 실천, 1987.
- Downes, Stephen. “Beautiful and Sublime.” In *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. Edited by Stephen Downes, 84-110. New York: Routledge, 2014.
- _____. “아름다움과 숭고.” 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집. 민은기, 조현리 번역: 152-197. 파주: 음악세계, 2017.

- Fauconnier, Gilles and Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Fleming, Paul. *The Pleasure of Abandonment: Jean Paul and the Life of Humor*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Gatti, Guido M. "The Works of Giacomo Puccini." Translated by Theodore Baker. *The Musical Quarterly* 14/1 (1928): 16-34.
- Geller, Theresa L. "Trans/Affect: Monstrous Masculinities and the Sublime Art of Lady Gaga." In *Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*. Edited by Martin Iddon and Melanie L. Marshall, 209-230. New York: Routledge, 2014.
- Ginsborg, Hannah. "Kant's Aesthetics and Teleology." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2014 Edition. Edited by Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/> [2019년 10월 10일 접속].
- Gracyk, Theodore. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham and London: Duke University Press, 1996.
- Graham, Stephen. "Can Pop Achieve the Sublime?: Brian Wilson's Haunted Psychedelia and the Sublime in Popular Music." *The Journal of Music*. October 1, 2009. <https://journalofmusic.com/focus/can-pop-achieve-sublime> [2019년 8월 22일 접속].
- Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Hepokoski, James. "프로그램음악." 『음악미학: 음악학적 접근』 (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*). 스티븐 다운스(Stephen Downes) 편집. 민은기, 조현리 번역: 114-151. 파주: 음악세계, 2017.
- Hoeckner, Berthold. *Programming the Absolute: Nineteenth-Century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Jangwill, Nick. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. New York: Routledge, 2015.
- Jean Paul. "Preschool of Aesthetics." In *Jean Paul: A Reader*. Edited by Timothy J. Casey. Translated by Erika Casey, 241-268. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Kant, Immanuel. 『판단력비판』 (*Kritik der Urteilskraft*). 이석윤 번역. 보경관. 서울: 박영사, 2017.
- Kinderman, William. "Aesthetics of Integration in Mahler's Fifth Symphony." In *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, 102-137. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.
- _____. "The Hip-Hop Sublime as a Form of Commodification." In *Music and Marx: Ideas, Practice,*

- Politics*. Edited by R. B. Qureshi, 63-78. New York: Routledge, 2002.
- Lochhead, Judy. "The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics." *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008): 63-74.
- Mathew, Nicholas. *Political Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Officialpsy, "Psy-Gangnam Style(강남스타일) M/V." 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> [2019년 10월 27일 접속].
- Schenker, Heinrich. "The Art of Improvisation." Translated by Richard Kramer. In *The Masterwork in Music Volume I (1925)*. Edited by William Drabkin, Translated by Ian Bent et. al, 2-19. Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 2014.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Sisman, Elaine R. 『모차르트: 주피터 교향곡』 (*Mozart: The 'Jupiter' Symphony*). 김지순 번역. 서울: 동문선, 2004.
- Verstraete, Ginette. *Fragments of the Feminine Sublime in Friedrich Schlegel and James Joyce*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Woolfe, Zachary. "Pavarotti Captured the Sublime and Vulgar Sides of Opera." *The New York Times*, June 3, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/06/03/arts/music/pavarotti-ron-howard.html> [2019년 8월 22일 접속].
- Wurth, Kiene Brillenburg. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. New York: Fordham University Press, 2009.
- Zbikowski, Lawrence M. *Foundations of Musical Grammar*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- 약보:
- Beethoven, Ludwig van. "Clavierstück in A moll." In *Ludwig van Beethoven Werke, Serie 25: Supplement, Instrumental-Musik*, Nr. 298, 354. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1888. (Plate B. 298). http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP51818-PMLP14377-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_25_No_298_WoO_59_Fuer_Elise.pdf [2019년 10월 26일 접속].
- Lefébure-Wély, Louis James Alfred. "Les Cloches du Monastère, Op. 54a." In *Salon-Album. Sammlung d. beliebtesten Salonstücke*. 1, 62. Band. Leipzig: C. F. Peters, 1871. (Plate 5936). http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP36741-PMLP81712-LefevW_Monast.pdf [2019년 10월 26일 접속].

The Sublime and the Inverted Sublime : Convergence and Divergence between Music Theory and Popular Music Discourse

Hyunree Cho

This paper explores the relationship between music theory and popular music discourse through the study of the dynamic interactions between the sublime and its inverse, the inverted sublime. Analyzing recent works on musical sublime in music theory and popular music studies, and reinterpreting Kant's notion of the sublime and Jean Paul's notion of the inverted sublime from the perspective of current musicological discourse, the paper seeks to understand the theoretical and ideological characteristics of musical sublime and inverted sublime. It then reconsiders and critiques music analysis as an experience of sublime or inverted sublime, and delves into the ways in which music theory and popular music discourse deal with the problematic concept of the music itself.

송고와 역송고 - 음악이론과 대중음악담론의 접점과 차이 연구 -

조현리

이 연구는 송고와 송고의 역개념인 역송고 사이의 역동적 상호작용을 탐구하여 음악이론과 대중음악담론 사이의 관계를 새롭게 이해하기 위한 연구이다. 이 연구는 음악적 송고 개념을 다루는 음악이론과 대중음악담론의 최근 연구를 분석하고, 현재 음악학 담론의 관점에서 칸트의 송고 개념과 장 파울의 역송고 개념을 재해석함으로써 음악적 송고와 역송고의 이론적, 이념적 성격을 파악한다. 나아가 음악분석을 송고와 역송고의 체험으로 재개념화하여 설명하는 과정을 통해 현재의 음악분석의 문제적 측면에 대해 재고하는 한편, 음악이론과 대중음악담론이 음악 자체라는 문제적 대상을 다루는 방식을 비교, 분석함으로써 두 담론의 접점과 차이를 구체화하고자 한다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 12월 3일

게재확정일자: 2019년 12월 3일

초등학생의 리듬-운동 동조화 능력 발달 연구¹⁾

이경면(KAIST, 조교수)⁺, 이윤상(오하이오주립대학, 조교수)^{*}

1. 서론

리듬과 박자에 맞춰 몸을 움직이는 행동은 악기 연주와 음악 활동에 필수적인 능력이다. 단순 하게는 박자에 맞추어 손뼉을 치는 행동에서부터 악기를 연주하고, 성대를 조절해 노래를 부를 때 도 자신이 의도한 박자에 맞추어 신체를 정확히 움직여야 리듬을 잘 표현할 수 있다. 최근 뇌과학 연구들은 리듬의 처리가 신체의 움직임과 밀접하게 연관되어 있음을 과학적으로 보여주고 있다. 규칙적인 박자를 들을 때 뇌에서는 소리를 처리하는 대뇌(cortex)의 청각 피질(auditory cortex)뿐만 아니라 몸의 움직임을 조절하는 운동 피질(motor cortex)이 함께 활성화되며, 청각 피질과 운동 피질은 신경 다발들로 연결되어 있다²⁾. 유아를 대상으로 한 연구들에서도 몸의 움직임이 리듬의 지각에 큰 영향을 미침을 보여주고 있다. 박자가 애매한 리듬을 들을 때 몸을 두 박자 단위로 엄마와 함께 움직인 유아는 리듬을 두 박자 단위로 기억하는 반면, 몸을 세 박자 단위로 움직였던 유아는 같은 애매한 리듬을 세 박자 단위로 기억하였다³⁾. 따라서 몸의 움직임은 리듬의 중요한 표상 중 하나이며, 리듬과 박자에 몸을 얼마나 정확하게 동조화(synchronized)시키는가는 음악 인지 과학에서 중요한 연구 주제가 되었다. 특히 메트로놈 소리와 같은 규칙적인 소리에 맞춰 손가락을

1) 본 논문은 2019년 한국연구재단(NRF-2017R1C1B2010004)과 KAIST 연구활성화지원사업(국제화)의 지원을 받아 수행된 연구임.

+ 주저자 * 교신저자

2) Daniel Cameron and Jessica A. Grahn, "The Neuroscience of Rhythm," in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2016), 357-370.

3) Jessica Phillips-Silver and Laurel J. Trainor, "Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception," *Science* 308 (2005), 1430-1430.

두드리는 태핑(tapping) 실험은 가장 간단하게 규칙적인 리듬에 대한 몸의 동조화 능력을 측정하는 방법으로 많은 연구에서 사용되고 있다⁴⁾. 규칙적인 소리의 주기성을 먼저 파악하고 여기에 맞추어 신체를 정확하게 지속적으로 움직이는 능력인 청각-운동 동조화(auditory-motor synchronization) 능력은 음악과 춤에도 필수적이지만 말소리 처리에도 중요한 능력인 것으로 밝혀져 더욱더 많은 주목을 받고 있다⁵⁾. 많은 연구에서 다양한 연령을 대상으로 규칙적인 박(beat)에 대한 손가락 태핑 반응을 측정하여 그 발달적 차이를 연구하고 있지만⁶⁾, 한국인의 청각-운동 동조화 능력을 측정한 연구는 매우 드물다. 따라서 본 연구에서는 초등학교 1학년에서 5학년 학생 112명을 대상으로 메트로놈 소리에 대한 손가락 태핑 반응 측정을 통해 청각-운동 동조화 능력의 발달 양상을 살펴보고, 음악 교육을 받은 아동과 그렇지 않은 아동의 비교를 통해 음악 교육이 청각-운동 동조화에 미치는 영향을 살펴보고자 한다.

2. 이론적 배경

규칙적인 박에 맞춰 몸을 동조화시키는데 필요한 요소로는 먼저 소리와 상관없이 신체를 규칙적으로 움직일 수 있어야 하며, 소리에서 규칙적인 박을 찾아낼 수 있어야 한다. 이 두 가지 능력은 인간뿐만 아니라 동물에게도 있는 것으로 알려졌다. 숨쉬기, 걷기, 수영 등은 규칙적인 몸 운동의 예이며 대부분의 동물이 할 수 있는 행동이다. 소리에서 규칙적인 박을 찾아내는 능력도 인간뿐만 아니라 새와 포유류가 갖고 있으며, 인간과 유인원이 박을 찾아내기 위해 유사한 신경 기저를 사용하는 것으로 밝혀졌다. 청각-운동 동조화를 위해서 가장 중요한 능력은 소리에서 찾아낸 규칙적인 박에 신체의 움직임을 맞추는 능력, 즉 동조화하는 능력인데 이는 인간만이 가능한 능력이며 동물 중에서는 몇몇 앵무새와 물개만이 가능한 것으로 나타났다. 인간도 만 2세 이후에야 청각-운동 동조화가 가능하다⁷⁾.

4) Bruno Repp and Yi-Huang Su, "Sensorimotor synchronization: a review of recent research (2006-2012)." *Psychonomic Bulletin & Review* 20(3) (2013), 403-452.

5) Kali Woodruff Carr, Travis White-Schwoch, Adam T. Tierney, Dana L. Strait, and Nina Kraus, "Beat synchronization predicts neural speech encoding and reading readiness in preschoolers," *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111(40) (2014), 14559-14564.

6) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span." *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

청각-운동 동조화 능력은 메트로놈 소리에 대한 손가락 태핑 반응으로 가장 많이 측정하며, 태핑 반응의 두 가지 요소, NMA(Negative Mean Asynchrony, 선반응 평균값)과 응답의 변이도(variability)를 주로 분석한다. NMA는 소리가 제시된 시점과 태핑을 한 시점의 차이에 대한 평균을 의미한다. 소리가 제시된 바로 그 순간 손가락을 두드린다면 NMA는 0이 되겠지만, 보통은 소리와 응답 간에 어느 정도 시간 차이가 발생한다. 소리를 귀로 듣고 뇌에서 처리한 뒤, 뇌의 운동 피질에서 손가락에 신호를 보내 태핑으로 응답하기까지 시간이 소요되기 때문이다. 신체적으로 가능한 가장 빠른 반응시간은 150ms로 알려져 있다⁸⁾. 따라서 태핑 실험을 시작한 뒤 처음 몇 번은 소리가 제시된 시점에서 몇 ms 이후에 응답하게 되지만, 점차 반응시간은 150ms보다 짧아지게 되는데 이는 소리로부터 규칙적인 빠르기(tempo)를 파악한 이후에 다음 박이 언제 나올 것이라는 예측이 가능해지기 때문이다. 예측을 통해 결국은 소리보다 약간씩 손이 먼저 반응을 하게 되며 자극과 응답 사이의 시간 간격은 마이너스인 음수가 된다. 따라서 이 시간 간격을 NMA(Negative Mean Asynchrony)라고 지칭하는 것이다. 청각-운동 동조화 능력에 대한 진화적 설명을 위해 침팬지를 대상으로 태핑을 훈련시킨 연구에 따르면 침팬지는 훈련을 통해 600ms 간격의 소리에 응답하긴 하지만 대부분 소리가 제시된 뒤 이후에 응답하며 박자를 예측해 소리보다 먼저 응답하는 경우, 즉 NMA는 없는 것으로 나타났다⁹⁾. 두 번째 중요한 분석의 요인은 응답 변화도이다. 응답 변화도는 박에 대한 응답을 실험 시작부터 끝까지 일관되게 하는 정도를 뜻한다. 응답 변화도가 높다는 것은 응답의 일관성이 떨어지는 것으로, 예를 들면 어떤 때는 소리를 들은 뒤 몇 ms 후에 응답했다가, 다른 때는 소리보다 빨리 응답하는 등 응답 일관성이 낮은 것을 의미한다. 성인을 대상으로 태핑 반응을 연구한 결과 음악가가 비음악가보다 낮은 응답 변화도와 NMA를 보이며¹⁰⁾, 특히 타악기 연주자들이 다른 연주자들보다 더 낮은 응답 변화도와 NMA를 보였다¹¹⁾.

7) Sonja Kotz, Andrea Ravignani, and William T. Fitch, "The evolution of rhythm processing," *Trends in Cognitive Sciences* 22(10) (2018), 896-910.

8) Bruno Repp, "Sensorimotor synchronization and perception of timing: effects of music training and task experience," *Human movement science* 29(2) (2010), 200-213.

9) Yuko Hattori, Masaki Tomonaga, and Tetsuro Matsuzawa, "Spontaneous synchronized tapping to an auditory rhythm in a chimpanzee," *Scientific reports* 3 (2013), 1566.

10) Bruno Repp, "Sensorimotor synchronization and perception of timing: effects of music training and task experience," *Human movement science* 29(2) (2010), 200-213.

11) Vanessa Krause, Bettina Pollok, and Alfons Schnitzler, "Perception in action: the impact of sensory information on sensorimotor synchronization in musicians and non-musicians," *Acta Psychologica* 133(1) (2010), 28-37.

미국과 독일에서 아동부터 노인에 이르기까지 다양한 연령층을 대상으로 메트로놈 소리에 대한 손가락 태핑 반응을 측정한 연구들에 따르면, 만 4~5세 아동은 상대적으로 청각-운동 동조화 능력이 성인보다 많이 떨어지지만 연령이 증가할수록 동조화 능력이 점차 발달하여 15세~23세에 가장 낮은 응답 변화도를 나타내며 노년기에는 다시 정확도가 떨어지는 것으로 나타났다¹²⁾. 반누어든과 드브루윈(van Noorden and De Bruyn)의 연구¹³⁾에서는 3세~11세 아동 600명을 대상으로 다양한 빠르기의 음악을 들려주고 이에 맞춰 손가락으로 태핑 하는 실험을 하였다. 실험 결과 어린 아동일수록 음악의 빠르기에 상관없이 500ms (2Hz) 간격으로 태핑을 하였으며, 나이가 들수록 음악의 빠르기에 태핑을 맞추는 동조화 능력이 발달하였다. 흥미로운 사실은 언어 장애 (language impairments)가 있는 7-11세 영어권 아동을 대상으로 태핑 능력을 조사했을 때에도 500ms 간격으로 소리가 제시되는 조건에서만 언어 장애 아동이 정상 아동보다 더 큰 응답 변화도를 나타내었다는 점이다¹⁴⁾. 이를 통해 소리에 맞추어 태핑 하는 능력이 음악뿐만 아니라 언어 처리에도 중요한 기반이 되며 이 능력에 문제가 있을 때 언어처리에도 이상이 있을 수 있다는 주장이 제시되고 있다. 한국의 초등학생을 대상으로 실시한 연구¹⁵⁾에서는 소리 자극 없이 각자가 편하게 느끼는 시간 간격으로 태핑하는 자발적 태핑 능력을 측정했는데 평균 570ms (표준편차 250ms)의 간격으로 태핑을 하는 것으로 나타났다. 하지만 규칙적인 소리 자극에 대한 태핑 반응을 측정하지는 않았다.

앞서 소개한 바와 같이 다양한 연령대를 대상으로 청각-운동 동조화 능력을 측정한 연구들이 많이 발표되고 있으나, 한국 아동의 청각-운동 동조화 능력을 조사한 연구는 매우 드물다¹⁶⁾.

12) a) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span," *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

b) Devin McAuley, Mari Riess Jones, Shayla Holub, Heather M. Johnston, and Nathaniel S. Miller, "The time of our lives: life span development of timing and event tracking," *Journal of Experimental Psychology: General* 135(3) (2006), 348-367.

13) Leon Van Noorden and Leen De Bruyn, "The development of synchronization skills of children 3 to 11 years old," In *Proceedings of ESCOM—7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2009).

14) Kathleen Coriveau and Usha Goswami, "Rhythmic motor entrainment in children with speech and language impairments: tapping to the beat," *Cortex* 45(1) (2009), 119-130.

15) 오소영, 정현주. "초등학생의 리듬 재산출 능력과 인지기능 수준 간 상관관계," 『인간행동과 음악연구』 13(1) (2016), 1-18.

16) 이연경, "아동의 리듬능력 발달과정에 대한 연구-관련연구의 문헌적 고찰에 근거하여," 『이화음악논집』 3 (1999), 265-302.

또한 미국과 독일의 기존 연구¹⁷⁾도 초등학생을 연구 대상으로 포함하긴 하였지만 청각-운동 동조화 능력의 학년별 자세한 발달의 추이 및 음악 훈련에 따른 차이를 보여주지는 못했다. 따라서 본 논문에서는 한국의 초등학교 아동을 대상으로 청각-운동 동조화 능력을 측정하고 NMA와 응답 변화도를 분석하여 연령에 따른 차이를 비교하고, 악기 훈련을 받은 아동과 그렇지 않은 아동의 비교를 통해 음악 교육이 청각-운동 동조화 능력에 가져오는 효과를 알아보고자 한다. 또한 다양한 빠르기 조건에서 태핑 능력을 측정하여 빠르기에 따라 청각-운동 동조화 능력이 어떻게 달라지며 이러한 차이가 학년마다 어떻게 다르게 나타나는가를 실험하였다. 기존 연구¹⁸⁾에서 사용한 BPM(Beats per Minute) 60과 180 이외에 언어 처리와 관련 있는 것으로 알려진 BPM 120, 그리고 일반적으로 인간이 가장 선호하는 빠르기로 알려진 BPM 100¹⁹⁾ 조건을 포함하여 네 가지 다른 빠르기 조건을 실험하였다. 성인을 대상으로 한 기존의 연구 결과²⁰⁾ BPM 100과 120에서 태핑을 가장 잘하는 것으로 나타났기 때문에 초등학생을 대상으로 한 본 실험에서도 BPM 100과 120 조건에서 태핑의 NMA와 응답 변화도가 가장 낮을 것으로 예측한다.

3. 연구 방법

3.1 연구 대상

대전시 초등학교 학생 112명을 대상으로 실험을 하였다. 1학년 23명(여자 13, 남자 10명), 2학년 24명(여자 10명, 남자 14명), 3학년 23명(여자 12명, 남자 11명), 4학년 21명(여자 10명, 남자

17) a) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span," *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

b) Devin McAuley, Mari Riess Jones, Shayla Holub, Heather M. Johnston, and Nathaniel S. Miller, "The time of our lives: life span development of timing and event tracking," *Journal of Experimental Psychology: General* 135(3) (2006), 348-367.

18) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span," *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

19) Clarisse Baruch, Nathalie Panissal-Vieu, and Carolyn Drake, "Preferred perceptual tempo for sound sequences: comparison of adults, children, and infants," *Perceptual and Motor Skills* 98(1) (2004), 325-339.

20) Richard Pamcutt, "A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms," *Music Perception* 11(4) (1994), 409-464.

11명), 5학년 21명(여자 11명, 남자 10명)이 실험에 참여하였다. 실험은 KAIST 연구윤리위원회의 승인을 받았으며, 보호자로부터 연구 동의서에 서명을 받은 뒤 실험을 진행하였다. 학생이 실험에 참여하는 동안 보호자는 음악 교육 배경에 대한 설문에 응답하였다.

설문조사 결과 악기 교육을 받은 학생들의 평균 교육 시작 연령은 만 7.9세로 주로 초등학교 1학년 전후로 악기를 시작하는 것으로 나타났다. 따라서 초등학교 1, 2학년의 경우 악기 교육을 받은 학생과 그렇지 않은 학생 간의 차이가 크지 않을 것으로 예상되어, 3~5학년 학생을 대상으로 3년 이상 악기 교육을 받은 집단과 그렇지 않은 집단으로 나누어 청각-운동 동기화 능력을 비교하였다. 악기 교육을 3년 이상 받은 학생이 3학년의 경우 13명(피아노 11명, 현악기 2명), 4학년은 9명(피아노 7명, 현악기 2명), 5학년은 13명(피아노 11명, 현악기 1명, 관악기 1명) 이었다. 드럼과 같은 타악기를 배운 학생이 8명 있었으나 학습 기간이 2년 미만이었으며, 집단별 차이를 통계적으로 비교하기에는 부족한 인원이기 때문에 따로 비교를 하지 않았다.

	인원	3년 이상 악기 교육을 받은 인원
1학년	23명(여자 13명, 남자 10명)	1명(피아노 1명)
2학년	24명(여자 10명, 남자 14명)	4명(피아노 2명, 현악기 1명, 관악기 1명)
3학년	23명(여자 12명, 남자 11명)	13명(피아노 11명, 현악기 2명)
4학년	21명(여자 10명, 남자 11명)	9명(피아노 7명, 현악기 2명)
5학년	21명(여자 11명, 남자 10명)	13명(피아노 11명, 현악기 1명, 관악기 1명)

(표1) 연구 참여자 정보

3.2 자극 및 실험 절차

실험 참여 이동은 컴퓨터 앞에 앉아 실험 방법에 대한 설명을 듣고 연습 실험을 진행하며 진행자와 함께 실험 방법을 학습하였다. 본 실험에서는 네 가지의 다른 빠르기 조건, BPM 60, 100, 120, 180(자극 간 간격은 각각 1000ms, 600ms, 500ms, 333.33ms)이 있었으며, BPM 60이 가장 느린 조건이고 BPM 180이 가장 빠른 조건이었다. 실험이 실시되면 다섯 번의 예비 박을 주어 빠르기를 파악하도록 하였고, 여섯 번째 박부터 오른손 검지, 중지 손가락으로 컴퓨터 자판의 스페이스 바를 눌러 가능한 한 빨리 응답하도록 하였다. 제시된 소리는 200ms 길이의 타악기 소리였으며, 참여자가 컴퓨터 자판의 스페이스 바를 눌러 응답하면 그 소리가 스네어(snare) 드럼 소리

연주되었다. 방음실에서 실험을 하였으며 스피커로 소리를 들었다. 각 빠르기 조건을 25초 동안 진행하였다.

3.3 분석 방법

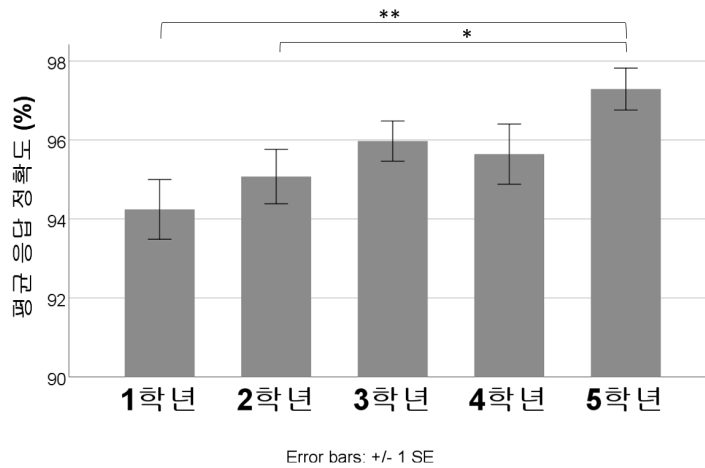
청각-운동 동조화에 대한 기존 연구²¹⁾를 참조하여 손가락 태핑 응답의 응답 정확도, Negative Mean Asynchrony(NMA)와 응답 변화도를 분석하였다. 응답 정확도는 자극이 제시된 후 100ms 이내에 손가락 태핑 응답을 했을 때를 정확한 응답(hit)으로 정의하고, 조건별로 정확한 응답의 비율을 계산해 평균하였다. NMA는 자극과 응답의 시간 차이를 ms(1/1000초)으로 기록하였고, 응답 변화도는 NMA의 표준편차로 계산하였다. NMA가 음수이면 자극이 제시되는 시점보다 빨리 응답한 것이고, NMA 값이 양수이면 자극이 제시된 이후에 응답했음을 의미한다. 응답 변화도인 표준편차는 값이 작을수록 일관되게 응답한 것이며, 값이 큰 경우는 응답이 일관성 없이 변화도가 크게 응답한 것이다.

4. 연구 결과

4.1 평균 응답 정확도

그림 1은 네 가지 빠르기 조건에 대한 응답 정확도의 평균을 보여준다. 학년에 따른 응답 정확도의 차이를 알아보기 위해 일원 분산분석(one-way analysis of variance, one-way ANOVA)을 실시하였다. 분석 결과 학년 요인의 효과가 유의미하였다($F(4,107)=2.878$, $p=0.026$). LSD(Least Significant Difference) 사후 분석 결과 5학년의 응답 정확도는 1학년과 2학년의 응답 정확도보다 유의미하게 높았다(1학년, $p=0.002$; 2학년 $p=0.019$).

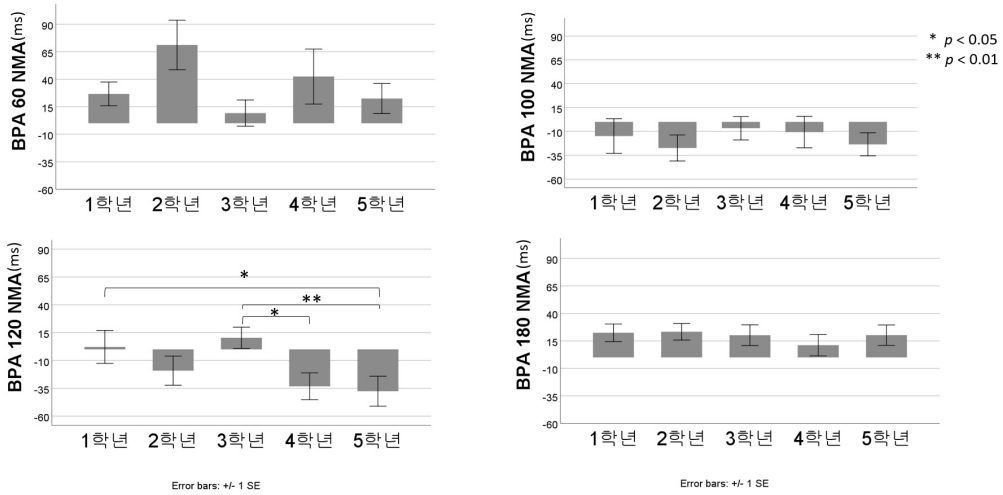
21) Bruno Repp, "Sensorimotor synchronization and perception of timing: effects of music training and task experience," *Human movement science* 29(2) (2010), 200-213.



(그림1) 학년별 손가락 태핑 응답의 정확도. 막대의 선은 +/- 표준 오차를 의미한다.

4.2 박과 응답의 시간 간격: NMA(Negative Mean Asynchrony) 분석

학년별 태핑 응답의 특징을 더욱 자세히 알아보기 위해, 빠르기 별로 응답의 NMA를 분석하였다. 그림 2는 BPM 빠르기 60, 100, 120, 180에 대한 각 학년의 NMA 평균을 보여준다. 박의 간격이 가장 긴 BPM 60과 가장 짧은 BPM 180에서는 NMA의 평균이 +인 양수로 나왔지만, BPM 100과 120에서는 NMA 평균이 -인 음수로 나왔다. 즉, 빠르기가 너무 느리거나 빠른 어려운 조건에서는 박이 제시되는 시점을 빨리 예측하지 못하였고, BPM 100과 120에서는 박자가 제시된 시점 보다 몇 ms 빨리 응답한 것을 알 수 있다.

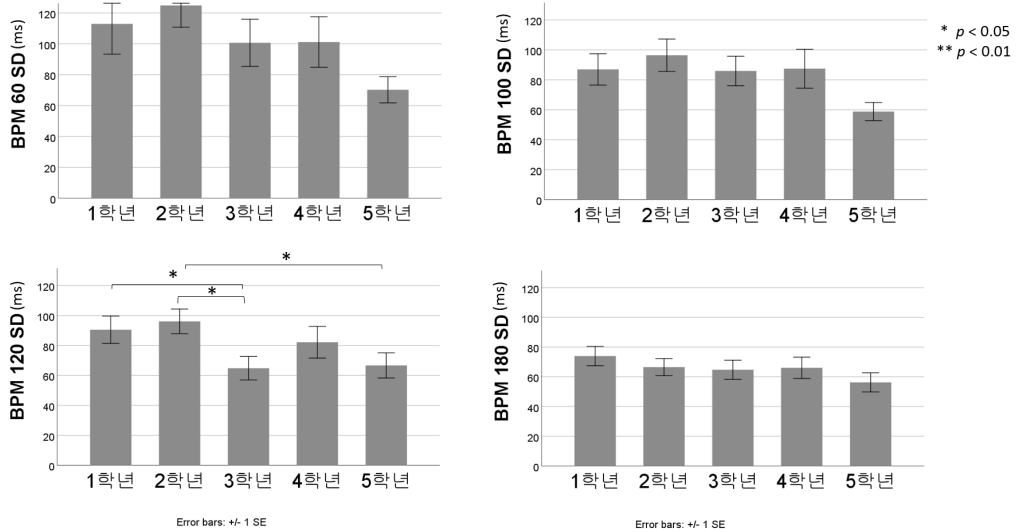


(그림2) 각 빠르기에 대한 학년별 NMA(Negative Mean Asynchrony). 막대의 선은 +/- 1 표준 오차를 의미한다.

학년별 차이는 BPM 120 조건에서만 통계적으로 유의미하였다(One-way ANOVA, $F(4,107)=2.731, p=0.033$). LSD 사후 검증 결과 5학년의 NMA이 1학년, 3학년보다 유의미하게 작았으며(1학년 $p=0.031$; 3학년 $p=0.010$), 4학년의 NMA도 3학년의 NMA보다 유의미하게 작았다($p=0.018$).

4.3 응답의 변화도

학년별 태핑 응답의 특징을 더욱 자세히 알아보기 위해, 빠르기 별로 응답의 변화도를 분석하였다. 그림 3은 네 개의 다른 BPM 빠르기에 대한 각 학년 NMA 응답의 표준편차를 보여준다. 응답 변화도 역시 NMA와 마찬가지로 BPM 120 빠르기에서만 학년별로 유의미한 차이를 보여주었다(one-way ANOVA, $F(4,107)=2.551, p=0.043$). LSD 사후 검증 결과 5학년의 응답 변화도가 2학년보다 유의미하게 작았다($p=0.020$). 3학년 또한 1학년($p=0.040$)과 2학년 ($p=0.012$)보다 유의미하게 작은 응답 변화도를 보여주었다.

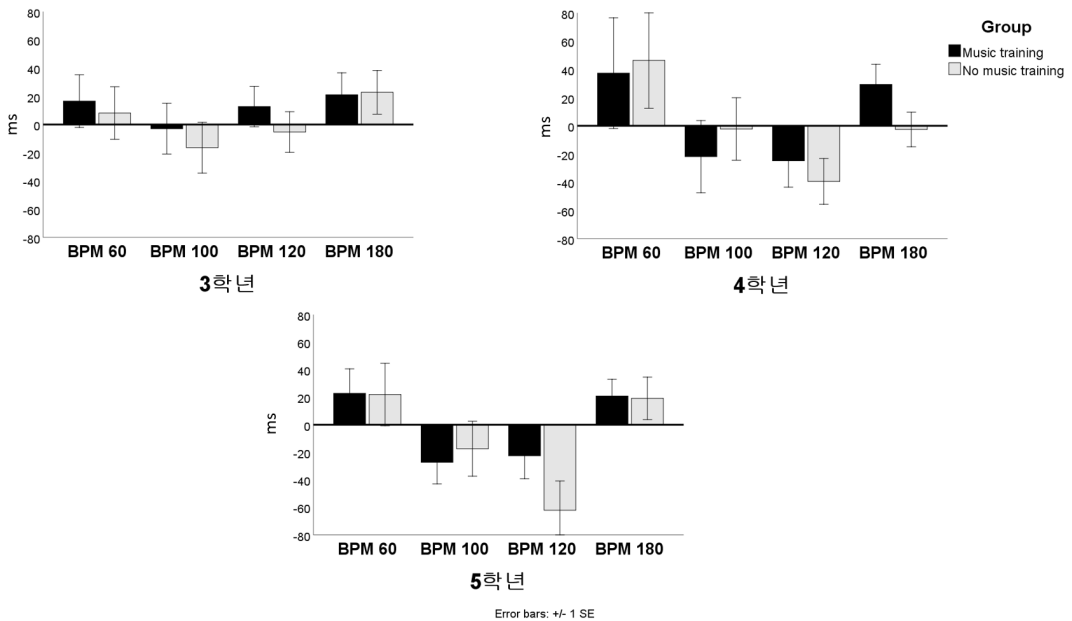


(그림3) 네 개의 빠르기 조건에 대한 학년별 응답 변화도(NMA의 표준 편차). 막대의 선은 +/-1 표준 오차를 의미한다.

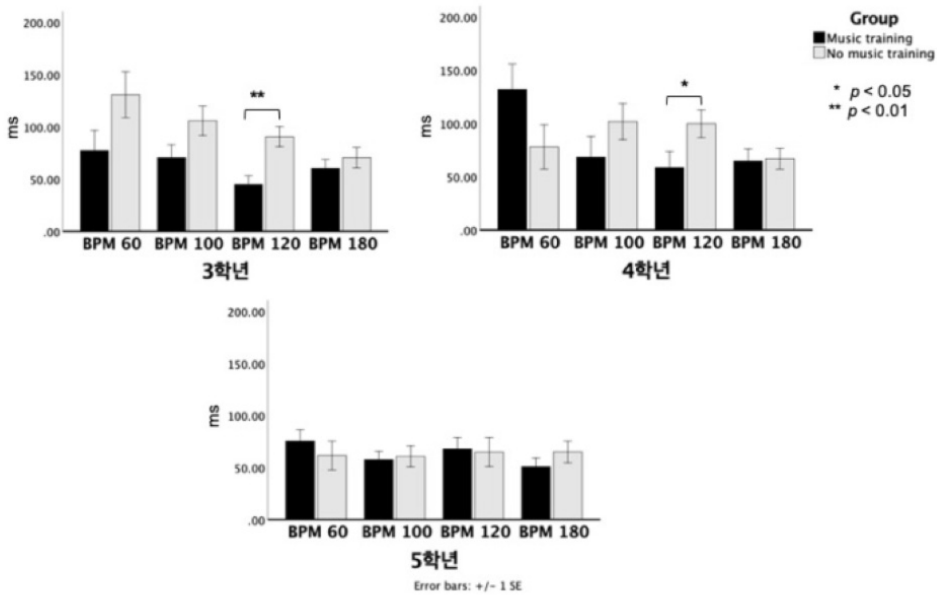
4.4 음악 교육에 따른 차이

악기 교육을 받은 아동의 경우 NMA과 응답 변화도가 어떻게 다른지 알아보기 위해, 음악적 배경에 대한 설문 조사를 바탕으로 실험 참여자를 두 집단으로 나누었다. 설문 결과 음악 교육 경험이 있는 학생의 대다수가 초등학교 1학년을 전후로 음악 교육을 시작한 것으로 나타나, 초등학교 1, 2학년 학생의 경우 악기를 배운 경험이 2년 미만으로 상대적으로 짧았다. 따라서 3, 4, 5학년 학생들을 대상으로만 최소 3년 이상 악기 교육을 받은 집단과 그렇지 않은 집단으로 나누고, 이 두 집단을 대상으로 NMA와 응답 변화도의 차이를 분석하였다. NMA의 경우 반복 측정 분산분석(Repeated measures ANOVA) 결과(피험자 내 요인: 빠르기, 피험자 간 요인: 학년, 음악 교육 여부) 빠르기 효과만 유의미했다($F(2.572, 144.024)=8.675, p<0.0001$). 즉, 네 가지 빠르기 모두에서 어떤 학년도 악기 교육을 3년 이상 받은 학생과 그렇지 않은 학생들 간의 차이가 유의미하지 않았다(그림 4). 하지만 응답 변화도는 3, 4학년의 경우 집단별 차이가 유의미했다(그림 5). 반복 측정 분산분석(Repeated measures ANOVA) 결과(피험자 내 요인: 빠르기, 피험자 간 요인: 학년, 음악 교육 여부), 빠르기 효과, 학년 효과, 음악 교육 효과가 유의미했다(빠르기: $F(2.573, 151.809)=5.169, p=0.003$, 학년: $F(2, 59)=3.820, p=0.028$, 음악 교육: $F(1,$

59)=4.453, $p=0.039$). 빠르기, 학년, 음악 교육의 상호작용 효과도 유의미했다 ($F(5.146,151.809)=2.355, p=0.042$). 즉, 빠르기 별로 응답 변화도가 달랐으며, 악기 교육을 받은 집단이 더 낮은 응답 변화도를 보여주었다. 4학년은 빠르기와 집단 간 유의미한 상호작용 효과를 보여주며($F(2.118, 41.578)=4.051, p=0.022$), BPM 120 조건에서만 악기 교육을 받은 집단이 유의미하게 낮은 응답 변화도를 보여주었다 ($p=0.035$). 초등학교 5학년은 악기 교육을 받은 집단과 아닌 집단 간의 차이가 통계적으로 유의미하지 않았다.



(그림4) 3년 이상 악기 교육을 받은 집단(검은색)과 그렇지 않은 집단(흰색) 간의 NMA(Negative Mean Asynchrony) 차이. 검은색이 악기 교육을 받은 집단의 응답이다. 막대의 선은 +/- 1 표준 오차를 보여준다.



(그림5) 3년 이상 악기 교육을 받은 집단(검은색)과 그렇지 않은 집단(흰색) 간의 응답 변화도(표준 편차) 차이. 검은색이 악기 교육을 받은 집단의 응답이다. 막대의 선은 +/-1 표준 오차를 보여준다.

5. 논의

본 논문에서는 초등학교 1~5학년 아동을 대상으로 메트로놈 소리에 대한 손가락 태핑 응답 검사를 통해 소리에 신체를 동기화시키는 능력의 발달 양상을 살펴보았다. 네 가지 다른 빠르기 조건을 사용하여 청각-운동 동조화에 미치는 빠르기의 영향을 관찰하였으며, 3년 이상 악기 교육을 받은 집단과 그렇지 않은 집단의 응답을 비교하여 악기 교육에 따른 청각-운동 동조화 능력의 차이를 알아보았다. 실험 결과 전반적으로 학년이 올라갈수록 소리에 대한 손가락 태핑 반응 정확도가 높아지는 것을 확인할 수 있었다. 또한 네 가지 다른 빠르기 조건 중 중간 빠르기인 BPM 120과 100에서는 NMA가 감소했지만 느린 BPM 60(1000ms 간격)과 빠른 BPM 180(333.33ms 간격)에서는 NMA가 증가하였다. 이는 박의 간격이 300ms에서 1000ms로 늘어날 때 NMA가 증가함을 보여준 푸지(Fujii)의 연구²²⁾ 결과와 일치한다.

22) Shinya Fujii, Masaya Hirashima, Kazutoshi Kudo, Tatsuyuki Ohtsuki, Yoshihiko Nakamura, and

학년별 차이 또한 빠르기가 아주 빠르거나(BPM 180) 느린(BPM 60) 조건보다 BPM 120의 조건에서 가장 유의미하게 나타났다. 특히 5학년이 BPM 120에서 가장 빠른 NMA과 낮은 응답 변화도를 보여주었다. 이는 박자의 타이밍을 빨리 예측하고, 응답을 일관되게 한다는 것을 의미한다. 이러한 결과는 드류잉 외(Drewing et al.)의 연구²³⁾와 일치한다. 6-8세 356명을 대상으로 박자에 대한 손가락 태핑 반응을 조사한 드류잉 외의 연구에서도 6세에서부터 연령이 올라갈수록 응답 변화도가 낮아졌다. 또한 아동의 경우 성인보다 상대적으로 빠르기의 영향을 많이 받아 빠르기가 BPM 180일 경우 60일 때보다 응답 변화도가 높았다. 드류잉의 연구에서는 BPM 180과 60 조건만을 사용하였지만, 본 연구에서는 BPM 100과 120 조건에서도 실험을 하였으며 BPM 120 조건에서 학년별 차이가 가장 두드러지게 나타나는 것을 확인할 수 있었다. BPM 120은 박의 간격이 500ms로 아동이 가장 선호하는 빠르기로 알려져 있다²⁴⁾. 이전 연구에서 다양한 빠르기의 소리를 들려주고 이 중 가장 선호하는 빠르기 (Preferred Perceptual Tempo)를 선택하게 했을 때 성인은 600ms를 선호하는 반면 4~7세 아동은 300~400ms를 선호하며 연령이 높아질수록 선호하는 빠르기가 점차 느려졌다²⁵⁾. 3~11세 아동의 태핑 능력을 측정할 반누어든과 드브루윈(van Noorden and De Bruyn)의 연구²⁶⁾에서도 어린 아동일수록 들려준 음악의 빠르기에 상관없이 500ms (2Hz) 간격으로 태핑을 하며, 500ms 빠르기에서 가장 정확한 청각-운동 동조화 능력을 보여주었다. 본 연구는 태핑의 NMA와 응답 변화도가 BPM 120 조건에서만 학년별로 차이 남을 밝힘으로써, 한국 초등학생 아동도 BPM 120 빠르기를 중심으로 청각-운동 동조화 능력이 발달한다는 것을 보여주었다.

이전 연구에서 7~11세 영어권 아동의 태핑 능력을 측정했을 때, BPM 120 조건에서만

Shingo Oda, "Synchronization error of drum kit playing with a metronome at different tempi by professional drummers," *Music Perception* 28(5) (2011), 491-503.

23) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li. "Sensorimotor synchronization across the life span." *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

24) Leon Van Noorden and Leen De Bruyn, "The development of synchronization skills of children 3 to 11 years old," In *Proceedings of ESCOM—7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2009).

25) Clarisse Baruch, Nathalie Panissal-Vieu, and Carolyn Drake, "Preferred perceptual tempo for sound sequences: comparison of adults, children, and infants," *Perceptual and Motor Skills* 98(1) (2004), 325-339.

26) Van Noorden and De Bruyn, "The development of synchronization skills of children 3 to 11 years old,".

언어 장애(language impairments)가 있는 아동이 정상 아동보다 태핑 정확도가 떨어지는 것으로 나타났다²⁷⁾. BPM 120, 즉 500ms은 언어적 강세가 규칙적으로 등장하는 시간 간격과 일치한다. 최근 신경과학 연구 결과에 따르면 대략 2~4Hz, 즉 500ms~250ms 사이 간격으로 나타나는 소리의 규칙성을 파악하는 것이 언어 처리에 중요하며, 이 간격으로 태핑 하는 능력이 언어 능력 및 언어 처리를 반영하는 뇌파와 상관관계가 있는 것으로 나타났다²⁸⁾. 태핑 검사는 규칙적인 소리에 대한 청각-운동 동조화 능력을 반영하며, 언어 학습에는 시간적 규칙성에 대한 민감성이 중요하기 때문에 태핑 능력과 언어 능력이 서로 연관되어 있을 것이라고 주장한다²⁹⁾. 본 논문에서는 이렇게 언어 능력과도 밀접한 관련이 있는 BPM 120 빠르기에 신체를 동조화하는 능력이 학년별로 가장 크게 차이 났으며, 더 나아가 악기 교육을 3년 이상 받은 아동과 그렇지 않은 아동의 차이도 BPM 120에서 가장 유의미하게 나타난다는 것을 보여주었다. 악기 훈련 전과 후에 나타나는 태핑 능력 차이를 직접 측정하지는 못했기 때문에 악기 훈련 때문에 태핑 정확도가 높아졌다고 결론지을 수는 없다. 하지만 기존 연구³⁰⁾에서 일 년 동안의 음악 교육 이후에 태핑 정확도가 향상되었음 직접적으로 보여주었기 때문에 악기 훈련이 태핑 정확도에 영향을 미쳤음을 추측할 수 있다. 이렇게 음악 훈련을 통해 향상된 청각-운동 동조화 능력은 언어 처리에 도움이 될 것이다. 종단 연구를 통해 음악 훈련으로 향상된 태핑 능력이 언어 처리에 어떤 영향을 미치는지 밝힌다면 음악 교육이 언어 능력에 미치는 영향을 더욱 명확히 밝힐 수 있을 것이다.

악기 교육을 3년 이상 받은 집단과 그렇지 않은 집단의 차이가 3, 4학년에서는 유의미하게 나타났지만 5학년의 경우 차이를 보이지 않았다. 다양한 연령을 대상으로 태핑 능력을 조사한 기존 연구³¹⁾에 따르면 초기 청소년기의 경우 성인과 비슷한 태핑 정확도를 보여준다. 따라서 태핑

27) Kathleen Corriveau and Usha Goswami, "Rhythmic motor entrainment in children with speech and language impairments: tapping to the beat," *Cortex* 45(1) (2009), 119-130.

28) Kali Woodruff Carr, Travis White-Schwoch, Adam T. Tierney, Dana L. Strait, and Nina Kraus, "Beat synchronization predicts neural speech encoding and reading readiness in preschoolers," *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111(40) (2014), 14559-14564.

29) 이경면, "음악 교육이 언어 능력에 미치는 영향: 뇌과학적 근거," 『음악이론연구』 28 (2017), 136-159.

30) Jessica Slater, Adam Tierney and Nina Kraus, "At-risk elementary school children with one year of classroom music instruction are better at keeping a beat," *PLoS One* 8(10) (2013), e77250.

31) a) Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span," *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.

b) Devin McAuley, Mari Riess Jones, Shayla Holub, Heather M. Johnston, and Nathaniel S. Miller, "The time of our lives: life span development of timing and event tracking," *Journal of Experimental Psychology: General* 135(3) (2006), 348-367.

능력이 발달하는 과정에 있는 3, 4학년의 경우 악기 교육이 태핑 능력 발달을 촉진하지만, 5학년 집단과 같이 발달이 거의 완성되는 단계에서는 태핑의 응답 변화도에 악기 교육이 미치는 효과가 상대적으로 미약한 것으로 보인다. 메트로놈 소리에 태핑 하는 단순한 과제보다 더 어려운 과제, 예를 들어 소리의 빠르기가 중간에 변하여 새로운 빠르기에 태핑을 적용시켜야 하는 과제나, 더욱 복잡한 리듬 패턴에 맞춰 태핑 하는 과제를 실시하면 5학년 집단에서도 악기 교육의 효과가 나타날 가능성이 있다.

본 연구에서는 메트로놈 소리에 대한 손가락 반응 측정을 통해 초등학생의 청각-운동 동기화가 고학년으로 갈수록 정확해지며, 그 차이는 언어적으로도 중요한 BPM 120에서 가장 유의미하게 나타남을 보여주었다. 3년 이상 악기 훈련을 받은 아동의 경우에도 BPM 120에서 보다 일관된 응답을 보여주었다. 이러한 결과는 초등학생을 대상으로 한 리듬 훈련은 BPM 120 빠르기 위주의 음악과 율동을 사용하는 것이 효과적이며 이러한 교육이 음악뿐만 아니라 언어 교육에도 도움이 될 수 있음을 시사한다.

검색어

리듬(Rhythm), 박(Beat), 청각-운동 동조화(Auditory-motor synchronization), 청각 피질(Auditory cortex), 운동 피질(Motor cortex), 뇌(Brain), 발달(Development)

참고문헌

- 오소영, 정현주. "초등학생의 리듬 재산출 능력과 인지기능 수준 간 상관관계," 『인간행동과 음악연구』 13(1) (2016), 1-18.
- 이정면, "음악 교육이 언어 능력에 미치는 영향: 뇌과학적 근거," 『음악이론연구』 28 (2017), 136-159.
- 이연경, "아동의 리듬능력 발달과정에 대한 연구-관련연구의 문헌적 고찰에 근거하여," 『이화음악논집』 3 (1999), 265-302.
- Bruno Repp, "Sensorimotor synchronization and perception of timing: effects of music training and task experience," *Human movement science* 29(2) (2010), 200-213.
- Bruno Repp and Yi-Huang Su, "Sensorimotor synchronization: a review of recent research (2006-2012)," *Psychonomic Bulletin & Review* 20(3) (2013), 403-452.
- Clarisse Baruch, Nathalie Panissal-Vieu, and Carolyn Drake, "Preferred perceptual tempo for sound sequences: comparison of adults, children, and infants," *Perceptual and Motor Skills* 98(1) (2004), 325-339.
- Daniel Cameron and Jessica A. Grahn, "The Neuroscience of Rhythm," in *The Oxford Handbook of Music Psychology*, ed. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut (Oxford: Oxford University Press, 2016), 357-370.
- Devin McAuley, Mari Riess Jones, Shayla Holub, Heather M. Johnston, and Nathaniel S. Miller, "The time of our lives: life span development of timing and event tracking," *Journal of Experimental Psychology: General* 135(3) (2006), 348-367.
- Jessica Phillips-Silver and Laurel J. Trainor, "Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception," *Science* 308 (2005), 1430-1430.
- Jessica Slater, Adam Tierney and Nina Kraus, "At-risk elementary school children with one year of classroom music instruction are better at keeping a beat," *PLoS One* 8(10) (2013), e77250.
- Kali Woodruff Carr, Travis White-Schwoch, Adam T. Tierney, Dana L. Strait, and Nina Kraus, "Beat synchronization predicts neural speech encoding and reading readiness in preschoolers," *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111(40) (2014), 14559-14564.
- Kathleen Corriveau and Usha Goswami, "Rhythmic motor entrainment in children with speech and language impairments: tapping to the beat," *Cortex* 45(1) (2009), 119-130.
- Knut Drewing, Gisa Aschersleben, and Shu-Chen Li, "Sensorimotor synchronization across the life span," *International Journal of Behavioral Development* 30(3) (2006), 280-287.
- Richard Parncutt, "A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms," *Music Perception* 11(4) (1994), 409-464.
- Shinya Fujii, Masaya Hirashima, Kazutoshi Kudo, Tatsuyuki Ohtsuki, Yoshihiko Nakamura, and Shingo Oda, "Synchronization error of drum kit playing with a metronome at different tempi by professional

- drummers," *Music Perception* 28(5) (2011), 491-503.
- Sonja Kotz, Andrea Ravignani, and William T. Fitch, "The evolution of rhythm processing," *Trends in Cognitive Sciences* 22(10) (2018), 896-910.
- Leon Van Noorden and Leen De Bruyn, "The development of synchronization skills of children 3 to 11 years old," In *Proceedings of ESCOM—7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2009).
- Vanessa Krause, Bettina Pollok, and Alfons Schnitzler, "Perception in action: the impact of sensory information on sensorimotor synchronization in musicians and non-musicians," *Acta Psychologica* 133(1) (2010), 28-37.
- Yuko Hattori, Masaki Tomonaga, and Tetsuro Matsuzawa, "Spontaneous synchronized tapping to an auditory rhythm in a chimpanzee," *Scientific reports* 3 (2013), 1566.

Beat Synchronization Development of Korean Elementary School Students

Kyung Myun Lee, Yune S. Lee

By measuring tapping responses to regular beats, this study examined the auditory-motor synchronization ability of elementary school students from a developmental perspective. The result showed the highest tapping accuracy for 5th-grade students. Among four conditions with different tempi, the 120 bpm (beats per minute) condition showed the most significant group differences with the lowest response asynchrony and the highest response consistency for 5th-grade students. In addition, children with more than three years of music training showed more consistent response in the 120 bpm condition. This study is the first to investigate the synchronization ability of Korean elementary school students and the result indicates that auditory-motor synchronization develops mainly for 120 bpm and it is more facilitated by music training. It has been known that 120 bpm is also important for speech processing and children with language impairments have lower tapping accuracy than normal children for bpm 120. Thus, this result implies that music training could contribute to the improvement of language skills by training auditory-motor synchronization.

초등학생의 리듬-운동 동조화 능력 발달 연구

이경면, 이윤상

본 논문에서는 초등학교 1학년에서 5학년 아동 112명을 대상으로 규칙적인 메트로놈 소리에 대한 손가락 태핑 반응을 측정하여 청각-운동 동조화 능력의 발달적 측면을 연구하였다. 실험 결과 5학년으로 갈수록 응답 정확도가 증가하였으며, 학년별 차이는 BPM 120 빠르기 (500ms 시간 간격)에서 가장 유의미하게 나타났다. 5학년으로 갈수록 자극과 응답 간 시간 차이가 줄어들고 응답 변화도가 낮아졌다. 또한 3년 이상 악기 교육을 받은 3, 4학년 아동의 경우 BPM 120 빠르기에서 유의미하게 더 일관된 응답을 보여주었다. 본 연구는 최초로 한국의 초등학생을 대상으로 규칙적 리듬에 대한 운동 반응을 측정하였으며, 실험 결과 초등학생은 BPM 120 빠르기를 중심으로 청각-운동 동조화 능력이 발달하며 악기 훈련이 이 발달을 더 촉진하는 것을 보여준다. 언어 처리에서도 대략 500ms 간격의 시간적 규칙성을 파악하는 것이 중요하며, 언어 장애 아동의 경우 이 간격에 대한 태핑 반응 정확도가 떨어지는 것으로 나타나 음악 교육을 통한 태핑 능력의 향상이 언어 처리에도 도움을 줄 수 있음을 시사한다.

논문투고일자: 2019년 11월 1일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일



II

보고문

학술대회 보고

2019 한국서양음악이론학회(KSMT) 연주학의 다양한 스펙트럼

김현주

한국서양음악이론학회(Korean Society for Music Theory, 이하 KSMT)가 개최하는 학회가 2019년 11월 9일 연세대학교 음악대학 오페라실에서 열렸다. 이번 학회에서는 “연주학의 다양한 스펙트럼”이라는 주제 하에 진행되었는데, 특별히 쇼팽 연구와 연주학의 주도적 학자인 존 링크(John Rink)의 기조연설로 주목을 받았다. 링크의 발표와 함께 최근 각광 받는 ‘연주학’이라는 주제에 대한 다양한 접근을 보여 주는 발표들과 토론을 접할 수 있다는 점에서 음악이론가들과 음악학자들뿐만 아니라 음악 전공 학생들도 많은 관심을 가지고 참석하였다. 오페라실의 친밀하고도 집중된 장소에서 한국서양음악이론학회 회장이신 연세대학교 송무경 교수님의 개회사로 학회는 시작되었다. 개회사는 악보에 있는 그 어떤 단서들도 지나치지 말고 세심하게 살펴보면서 분석한 것을 바탕으로 연주자의 독창적 연주를 설계하는 점을 강조하였다. 개회사에 이어 1시간 남짓의 존 링크의 기조연설, 그리고 학회의 1부와 2부에서 각각 3편의 발표가 있었다. 1부는 모두 영어 발표로 서정은(서울대), 조현리(서울대), 송경진(한양대) 발표자가, 2부는 한국어 발표로 심은주(연세대), 조혜인(연세대), 최고은(연세대) 발표자가 연주학의 다양한 접근과 해석에 대한 연구를 발표했다. 기조연설, 1부, 2부의 마지막은 질의와 토론의 시간을 가짐으로써 발표의 연장선상에서 청중과 함께 생각하는 장으로 장식되었고, 무엇보다 링크의 통찰력 있는 질의 및 코멘트는 발표의 내용을 한층 풍부하게 하고 발표자와 청중과의 소통을 원활히 하는데 많은 도움을 주었다.

기조연설의 주인공인 존 링크에 대해서 간단히 소개하면, 현재 케임브리지 대학교(University of Cambridge)의 음악 연주학과에 교수이고, 세인트 존스 칼리지(St. John's College)의 음악연구 책임자이며, 케임브리지 디지털 인문학 및 케임브리지 센터 음악 연주 연구

(Cambridge Centre for Musical Performance Studies)의 책임자이기도 하다. 링크의 연구 분야는 쇼팽, 연주학, 분석과 이론, 19세기 음악, 디지털 음악학이라는 주제를 아우르며 광범위하게 펼쳐져 있다. 그의 쇼팽과 연주학에 대한 다수의 논문과 에세이를 비롯하여 저서로는 *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*(1995), *Chopin: The Piano Concertos*(1997), *Musical Performance: A Guide to Understanding*(2002), *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*(Christophe Grabowski와 공저, 2010)가 있다. 또한 링크는 2017-2018년에 걸쳐 옥스포드 대학 출판사의 *Studies in Musical Performance as Creative Practice*의 편집장을 역임했고, 온라인 쇼팽 초판 에디션(Chopin's First Editions Online: www.chopinonline.ac.uk/cfeo)과 쇼팽 바리오룸 에디션(Online Chopin Variorum Edition: www.chopinonline.ac.uk/ocve)의 책임자이며, *The Complete Chopin—A New Critical Edition*(Peters Edition London)의 편집장이다. 링크는 피아노 연주와 렉처-리사이틀을 정기적으로 연주하는 피아니스트이기도 하다. 2015년 바르샤바에서 열린 제17회 국제 쇼팽 콩쿨(XVII International Fryderyk Chopin Piano Competition)의 심사위원으로 활동하였고 2020년 제18회 콩쿨에서도 심사위원으로 다시 활약할 예정이다.

링크의 기초연설은 “쇼팽을 심사하며: 음악적 경험의 평가”라는 제목으로 진행되었다. 제목에서 알 수 있듯이 링크 자신이 2015년 17회 국제 쇼팽 콩쿨의 심사위원으로서 경험을 하면서 얻게 된 실제적이고 흥미진진한 사례 연구를 보여주었다. 심사위원의 판결에 관한 학술적인 자료에 대한 접근뿐만 아니라 일화를 바탕으로 하는 문헌에 대한 접근에 대한 방법론을 보여주는 연구여서 의미가 있었다. 무엇보다 콩쿨 참여자의 인터뷰를 수집해서 얻은 정보에 대한 해석을 비롯하여 그의 심사평에 사용된 자필 노트의 공개는 인상적이었다. 이러한 자료를 바탕으로 링크가 초점을 두는 점은 크게 세 가지였다. 첫째, 77명의 경쟁자를 평가할 때 본인이 사용한 기준; 둘째, 수십 년 동안의 음악학 연구가 자신의 음악적 판단에 미치는 영향; 그리고 마지막으로, 공연 중에 지속적으로 자신에게 의문을 던진 ‘주목할 만한 연주’에 대한 물음들이었다.

이 같은 초점은 참가자들 중의 ‘주목할 만한,’ ‘예외적인,’ ‘범상치 않은’ 연주를 살펴보게 된다고 링크는 말하면서, 이러한 연주 사례에 분석적 논평을 더하며 그 상황을 생생하게 전달하였다. 예를 들어, 콩쿨 3위 입상자인 케이트 류(Kate Liu)가 쇼팽의 소나타 제2번 B♭ 단조 3악장인 유명한 장송행진곡을 연주하는 케이스를 논의하면서, 이 연주와 관련한 링크 자신과 다른 심사위원들의 심사평에 대한 담론을 분석하였다. 심사평은 류의 ‘마법사’같은 손과 팔의 움직임, ‘시의 즉흥 연주’(쇼팽 당대 찰스 할레의 논평에서 그대로 드러나듯이), 하늘을 응시하는 감정이 몰입된 제스처

를 비롯한 독특한 안무 등을 아우르는데, 이러한 심사평의 관찰은 그 순간의 연주에서만 느낄 수 있는 감동적인 무대로 청중을 초대하는 해석과 통찰을 보여주었다. 이러한 주목할 만한 연주의 사례를 통해 링크가 궁극적으로 강조하는 바는 결국 실제 활동 중인 연주자를 평가하는 방법에 대한 모색뿐만 아니라 그 순간의 음악 과정과 음악적 경험에 대해서 우리가 만들어 가는 네러티브를 밝히는 작업을 보여주는 것이었다.

이 밖의 기조연설 초반에서 소개했던 연주학에 대한 접근의 바탕이 되는 학문 및 이론에 대한 논의도 유용했다. 이에 연구자의 경험을 토대로 글을 구성, 해석하는 자문화기술지(autoethnography)에 대한 이해, ‘해석적’ 자문화기술지(Norman Denzin, 2016)와 ‘분석적’ 자문화기술지(Leon Anderson, 2006)에 대한 논의, 스캇(Joan Scott)의 “경험의 증거”에 대한 조명, 판컷(Richard Parncutt)이 연주를 평가하는 척도로 사용했던 신뢰성(reliability)과 유효성(validity)에 대한 논의 등을 통해 실제적인 연주학에 대한 이론적 토대를 공고히 하였다. 무엇보다 링크 자신의 철학이기도 하다고 소개한 “지적 이해와 깊은 예술적 이해의 끊임없는 연결”은 울림 있는 발언이었다.

1부의 발표는 “기보된 것과 기보되지 않은 것: 브람스 바이올린 소나타 Op. 78의 분석을 통한 연주의 아고직”이라는 주제로 시작하였다. 서정은 발표자는 아고직(agogic), 즉 미묘한 템포의 표현법이 연주 관행에서 필수적인 규정 요인임을 지적하고, 브람스의 바이올린 소나타 Op. 78, G 장조의 1 악장을 음악적 분석과 연주에서의 아고직의 표현에 대한 관계라는 시각에서 조명했다. 소닉비주얼라이저(Sonic Visualiser) 및 여러 다른 분석 프로그램을 소나타의 녹음에 유용하게 사용하면서, 악장의 여러 층에서 발생하는 박자의 불일치에 대한 다양한 아고직 문제를 설득력 있게 논의했다. 이어서 두 번째 발표는 “‘내용’과 ‘삶’: 음악이론과 연주지향 음악분석 사이에서”라는 제목으로 진행되었다. 조현리 발표자는 텍스트 중심 또는 ‘작품 중심’의 접근이 팽배한 기존의 음악 분석과 음악 이론의 비판적 검토를 요구하며, 연주 중심의 관점에서 전통적인 음악 분석이 어떻게 변형될 수 있는지에 대한 답을 모색했다. 아도르노(Theodor W. Adorno)의 부정변증법과 후설(Edmund Husserl)의 발생적 현상학에 대한 철학적 검토와 함께 리허설 및 음악 레슨이라는 연주의 성격이 다른 흥미로운 사례를 보여줬다. 1부의 마지막 발표는 “프로코피예프의 《어린이를 위한 연주곡, Op. 65》에 나타나는 음악적 구조와 화성 간의 관계”였다. 송경진 발표자는 《어린이를 위한 연주곡, Op. 65》의 구조적 화성에 초점을 두고 쉐커식 분석 및 리만의 기능이론을 적용하며 구체적인 예제와 듣기의 경험을 유용하게 보여줬다. 이 같은 분석으로 작품에 내재한 복잡한 화성에도 불구하고 연주자들을 위한 음악적 구조와 화성 구문을 찾는 데 도움을 주는 것에 주력했다.

1부의 발표들은 모두 구체적 케이스 스터디와 기존 분석방법의 비판적 검토를 통해 연주 본위의 연주학이 현재의 음악이론과 음악학에 어떻게 영향을 미칠 수 있는지에 대한 건설적인 방향을 제시했다.

2부의 발표들도 연주와 분석의 관계에 대한 다양한 접근을 보여줬다. 시작은 “연주와 분석, 실제로 관련이 있을까-쇼팽의 야상곡 Op. 72, No. 1을 중심으로”라는 발표였다. 심은주 발표자는 쉐커식의 성부진행(voice-leading) 그래프는 미묘한 다이내믹, 템포 변동 등과 같은 연주의 세부적 요인을 보여주지 못할 수 있다고 판단하면서, 조르지오스 파파조르지오(Georgios Papageorgiou)가 최근 연구하는 성부감정(voice-feeling) 그래프를 소개하고 분석에 적용했다. 종래의 구조적 분석과는 다른 연주의 표현적인 뉘앙스가 드러나는 성부감정 그래프를 설득력 있게 보여줬고, 이 방법론은 질의와 토론에서 링크를 비롯한 청중들의 흥미를 불러일으키기에 충분했다. 게다가 소닉비주얼라이저를 통한 세 명의 연주자의 야상곡 연주를 비교하면서 각 연주의 분석적이고 표현적인 포인트들을 흥미롭게 논하였다. 2부의 두 번째와 세 번째 발표는 연주자의 시선에서 연주자의 의도를 더 적극적으로 투영하는 악보의 분석을 모색했다. 조혜인 발표자는 “음원 분석을 통한 바흐의 솔로 바이올린 파르티타, BWV 1002-작품에 대한 연주 수행적 측면의 연구”를 통해 바하 파르티타 연주의 다양한 레코딩을 분석하며 연주가 단순히 악보를 충실하게 표현하는 것을 넘어 창의적인 행위임을 주장했다. 악보의 특정 부분에서 각 연주자의 음색, 템포 및 아티큘레이션을 분석하기 위해 소프트웨어의 능력을 활용하는 방법을 효과적으로 보여주었고, 이런 방법으로 연주자의 예술적 의도를 측정하려는 시도를 보여주었다. 최고은 발표자는 “이자이 무반주 바이올린 소나타 Op. 27, No. 2, 1악장의 분석 및 연주법 제안—쉐커식 분석이론을 중심으로”에서 분석이 실제 연주에서 적용되는 방법을 모색하였다. 쉐커식의 분석으로 벨기에 바이올리니스트이자 작곡가인 이자이(Eugène-Auguste Ysaÿe, 1858-1931)의 프렐류드의 구조적 효과를 드러냈고, 이자이의 음악적 표현이 비전형적으로 드러나는 점도 지적했으며, 차용된 음악적 재료를 함께 고려하는 다층적인 접근도 보여주었다.

흥미로운 발표들 못지않게 진지하고 풍성한 질의와 토론의 시간을 가졌다. 특별히 2부 마지막에 기조연설자가 예기치 않게 직접 단상으로 등장하여 적극적이고도 사려 깊은 질의와 토론의 장을 이끌어 주었다. 각각의 발표자들 또한 진지하게 의견을 나누었고 청중 또한 경청의 자세를 잃지 않았다. 질의와 토론에서 나눈 이슈는 성부감정 그래프에 대한 흥미로운 반응들, 쇼팽 분석에서 수직적 접근을 넘어 대위법적인 접근의 강조, 연주에서 필수불가결한 창의성과 관련해서 ‘창의성’에 대한 문헌의 접근 등이었다. 마지막 토론은 훈훈한 분위기 속에서 마무리되었다.

한국서양음악이론학회에서 마련한 이번 학회는 연주학 분야에 대한 학계의 적극적인 수용과 다양한 접근을 풍성하게 보여주는 장이었다. 주최 측 또한 모든 발표와 질의를 부드럽게 진행할 수 있도록 세심한 배려로 일관하였다. 모든 발표자는 분석과 음악 연주가 밀접하게 관련되어 서로 영향을 미친다는데 동의하면서도 동시에 기존의 구조적 분석 중심의 틀에서 벗어나 연주의 다채로운 뉘앙스를 반영할 수 있는 분석의 방법들을 설득력 있게 보여주었다. 악보의 표면적인 정보를 넘어, 링크의 말대로, “깊은 예술적 이해”를 여실히 드러내는 ‘연주학적’인 분석과 해석의 가능성을 열어 준 학회였다. 앞으로 연주학의 발전이 연주와 분석 간의 거리를 좁히고 종래 분석에 대한 시각의 경계를 넘나드는데 기여하기를 기대해본다.

필자 약력(가나다 순)

김현주

이화여자대학교 음악대학 피아노과 졸업
인디애나대학교 음악학 석사 및 박사
현 이화여자대학교, 연세대학교 출강

안수환

단국대학교 음악대학 피아노 졸업
영국 Leeds Beckett University(MA in Music Production)
영국 The University of Huddersfield (PhD in Film Music Composition)
현 단국대학교 음악대학원 조교수

우현주

숙명여자대학교 음악대학 피아노과 졸업 및 동대학원 석사
한국예술종합학교 음악원 음악학과 전문사

우혜언

부산대학교 독어교육과 졸업
한국예술종합학교 음악학 석사
독일 뮌스터 대학 음악학 철학박사
현 한국예술종합학교, 부산대학교 출강

이가영

연세대학교 작곡과 졸업
미국 피츠버그 대학교 음악사학 석사 및 박사
현 성신여자대학교 작곡과 조교수

이경면

미국 노스웨스턴 대학 박사 (음악신경과학 전공)
아시아 태평양 음악인지학회 회장 및 한국 음악지각인지학회 회장 역임
현 KAIST 인문사회과학부 조교수, 문화기술대학원 겸임교수

이성률

한양대학교 음악대학 졸업
독일 뮌스터대학교 음악학 박사
한국예술종합학교 고음악 연구소 학술연구소 연구교수 역임
현 안동대학교 인문예술대학 출강

이윤상(교신저자)

미국 다트머스 대학원 인지신경과학 박사
현 SLAM(Speech, Language, & Music) Lab 디렉터
현 미국 오하이오 주립대학, Department of Speech & Hearing Science, Chronic Brain Injury Program 조교수

조현리

서울대학교 작곡과 이론전공 졸업 및 동대학원 석사
미국 시카고대학교 음악이론 박사
현 이화여자대학교 작곡과 객원교수

주대창

독일 기센대학교 철학(음악학) 박사
한국음악교육학회 회장 역임
현 한독음악학회 회장
현 광주교육대학교 음악교육과 교수

한미숙

서울대학교 음악대학 작곡과 학사
뉴욕 퀸즈대학 음악이론 석사
뉴욕 시립대학원(CUNY, Graduate Center) 음악이론 박사
현 한국예술종합학교 출강

『음악이론포럼』 발행 및 투고규정

1. (발간일자) 『음악이론포럼』은 매년 6월 30일, 12월 30일, 총2회 발간된다.
2. (투고자격) 『음악이론포럼』에 게재를 원하는 투고자의 자격은 한국서양음악이론학회 정회원(또는 평생회원)이며, 회원이 아닐 경우 회원가입 후 투고할 수 있다. 정회원 가입은 가입신청서를 제출하고 회비 5만원 (입회비 2만원+연회비 3만원)을 납부함으로써 이루어진다.
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 이메일 또는 학회 홈페이지에서 신청하며, 신청시 논문 투고신청서를 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 허락하며, 학회 홈페이지에 탑재된 저작권이전동의서에 서명함으로써 모든 저작권을 『음악이론포럼』에 양도한다.

2015년 4월 30일 제정

2019년 4월 11일 개정

『음악이론포럼』 편집체제

I. 기본체제

1. 원고는 한글 작성을 원칙으로 하며, 한글(.hwp) 파일로 제출한다.
 2. 원고는 제목, 저자명, 저자의 소속과 직위, 본문, 검색어, 참고문헌, 영문초록, 국문초록의 순서로 정렬되어야 한다. '저자의 소속과 직위' 부분에는 대학 소속인 경우 학교명과 '교수', '강사', '연구원', '학생' 등의 정보를, 초중등학교 소속인 경우 '교사', '학생' 등의 정보를 기입한다.
 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) 약학궤범(樂學軌範), 으뜸화음(tonic), 머리음(Kopfton), 슈베르트(Franz Schubert)

2. 인명은 한글로 표기하고, 처음 나올 때에는 괄호 안에 원명, 콤마 후 생물연도를 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. 이때, 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 소제목은 ‘ ’ 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 소제목을 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 의미로 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. 기관이나 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 Entfaltung 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 등재학술지로서, 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 갖추어야 할 적절한 논지전개의 과정 및 내용은 포함되어 있어야 합니다.
- 원고신청 및 투고: 한국서양음악이론학회 정회원에 한하며, <음악이론포럼> 편집위원회 edksmt2013@naver.com으로 보내시기 바랍니다.
- 본 학술지에 수록된 투고규정, 편집체제, 연구윤리규정에 따라 원고를 작성해 주시기 바랍니다.
- ‘계재확정’이 된 일반논문은 게재비 15만원, 연구비 지원을 받은 논문은 종전대로 30만원을 게재료로 납부하시기 바랍니다. 단, 연구비 지원을 받지 않은 일반논문 저자 중 평생회원일 경우 게재비 20%를 할인해 드립니다(☞ 12만원).

연세대학교 음악연구소 조직도

소장	신동일 교수
총무	권오연 전문연구원
회계	김예진 전문연구원
보조연구원	김혜빈, 변희창

음악학분과 위원장	지형주 전문연구원 김혜정 전문연구원 이가영 객원연구원 김선미 전문연구원
--------------	--

작곡·이론 분과 위원장	류경선 전문연구원 박지영 전문연구원 김예진 전문연구원 안수환 객원연구원
-----------------	--

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), 안소영(건국대)
사무총장	김예진(연세대)

이사

강현희(안양대)	이가영(성신여대)
계희승(한양대)	이경면(KAIST)
곽현규(춘천교대)	이미진(상명대)
권오연(연세대)	이철웅(서울예대)
김유진(명지대)	전순희(한양대)
김예진(연세대)	정주희(제주대)
김정선(한국교원대)	정희원(서울대)
김지현(조선대)	조현리(서울대)
김창숙(한국기독교대)	지형주(연세대)
서정은(서울대)	최원선(연세대)
신인선(경희대)	최혜경(전북대)
안소영(건국대)	한미숙(한예중)
안수환(단국대)	
오희숙(서울대)	

한국서양음악이론학회(KSMT) 조직도

초대 창립 회장	박재성
제2대 회장	이내선
회장	송무경
수석 부회장	정문혁
부회장	서정은, 안소영
사무총장(회계)	김예진
학술분과 위원장	정문혁
교육분과 위원장	이미진
편집분과 위원장	서정은
간사	심은주, 정세은

한국서양음악이론학회(KSMT) 회원명단

평생회원

강용식	박재성	이미진
곽현규	박진희	이은나
김경은	배재희	전순희
김성혜	서정은	정문혁
김 연	송무경	정지영
김예진	안소영	조현리
김정선	안수환	한미숙
김창숙	안정아	
박선영	이내선	

정회원

계희승	박정미	이현지
고민정	송세라	이희승
고병량	승진아	장유라
고은미	신영선	전희현
김경화	신혁진	정시윤
김서희	우현주	정혜윤
김 영	우혜언	정희원
김유진	유정은	조연숙
김현주	윤혜준	조혜인
노재현	이가영	주대창
박경미	이경면	최고은
박병준	이상윤	최용길
박숙영	이성률	최원선
박순희	이의진	한상명
박은선	이정대	

〈음악이론포럼〉은 매년 6월 30일, 12월 30일에 발행한다.

MusicTheoryForum 2019

음악이론포럼 26집 제2호

발행일 _2019년 12월 25일 인쇄
_2019년 12월 30일 발행
발행인 _신동일, 송무경
발행 _연세대학교 음악연구소,
_한국서양음악이론학회 공동
편집 _정화영
편집조교 _김혜빈, 민우아
ISSN _1598-6659
인쇄 _형제문화사
주 소 _서울시 서대문구 연세로50 연세대학교 음악대학 음악연구소