

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

음악이론포럼

2021년 28집 제2호

Vol.28-2, 2021



연세대학교 음악연구소
한국서양음악이론학회

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

음악이론포럼

편집위원장

서정은(서울대)

편집위원

권오연(연세대)

안소영(건국대)

이가영(성신여대)

이경면(KAIST)

지형주(연세대)

David Neumeier(University of Texas at Austin)

음악이론포럼

2021년 28집 제2호

I. 학술논문

1. 바흐의 세속칸타타와 정치성:
《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 경우 _김지영, 나주리 9
2. 바흐의 《부활절 오라토리오》:
전례음악과 드라마를 넘어서 _이가영 35
3. 베베른의 《3개의 노래》 op. 25, no. 1에 내재된 음향 간 성부진행 연구 _김예진 59
4. 이상근의 음악 활동과 사회문화적 콘텍스트 _우혜언 81

II. 학회보고문

1. 2021 서울대학교 서양음악연구소, 한국서양음악이론학회 공동 학술대회
“전통적 음악이론의 재고: 분석과 가능성” _김예진 111

Music Theory Forum

2021 Volume 28-2

I. Scholarly Papers

1. The Secular Cantata of Bach and its Politicality:
In the Case of *Preise dein Glücke, Gesegnetes Sachsen* BWV 215
_Jiyoung Kim, Julie Ra 9

2. Bach's *Oster-Oratorium*:
Between Devotional and Dramatic
_Kayoung Lee 35

3. A Study of Voice Leading Progression between Sounds inherent in
Webern's *Three Songs* op. 25, no. 1
_Yeajin Kim 59

4. Lee Sang Geun's Music Activities and Social and Cultural Context
_Hye Eun Uh 81

II. Review

1. The Joint Conference of the Western Music Research Institute at Seoul National University International Symposium 2021 and the Korean Society for Music Theory Annual Meeting 2021
“Restaging Music-Theoretical Traditions: Analysis and Vision”

_Yeajin Kim 111

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



학술논문

바흐의 세속칸타타와 정치성: 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 경우

김지영(동덕여자대학교 석사과정)*, 나주리(동덕여자대학교 부교수)**

1. 들어가는 말

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는, 그리고 그의 음악은 18세기 후반기에 들어서면서부터 오늘에 이르기까지 여러 시대의 흐름을 타며 다양하게 이해되어 왔다. ‘바흐 수용사 연구’가 음악학의 한 중요 영역으로 자리매김할 정도로 바흐 이해의 역사는 다채롭고 유의미하다. 그 바흐 이해 역사의 흐름 가운데 도드라지는 지점들 중 하나는 단연코 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894)의 수용관이다. 슈피타는 그 기념비적인 바흐 평전 『요한 세바스티안 바흐』(*J. S. Bach*)에서 바흐를 교회음악작곡가로 규정했다. ‘위대한 교회음악가로서의 바흐’는 20세기 전반기에 슈바이처(Albert Schweitzer, 1875-1965)를 비롯해 하세(Karl Hasse), 구를리트(Willibald Gurlitt) 등의 여러 바흐 전기들에서도 여전히, 공통적으로 역설된다.¹⁾

20세기 후반기에 들어서 상황은 달라졌다. 바흐의, 바흐 음악의 진보적이고 세속적인 측면에 주목하는 경향이 대두되고 강해진 것이다. 1950년 라이프치히에서 음악연구협회(Gesellschaft für Musikforschung)의 주최로 열린 바흐학회가 선도적이었다. 그곳에서 베셀러(Heinrich Bessler)는 ‘바흐와 중세’(Bach und das Mittelalter)라는 제목의 발표를 통해 바흐의 음악에 “표현적 선율”,

+ 제1저자

++ 교신저자

1) 슈피타의 바흐 수용관 및 20세기 전반기 바흐 평전들에서 드러나는 당대 바흐 수용관에 관해서는 다음의 문헌을 참고할 수 있다. 나주리, “20세기 바흐 수용관의 변천,” 『음악과 문화』 9 (2003), 82-83, 87-91.

“성격적 주제” 등 후대의 음악을 예시하는 요소들이 담겨있다고 주장했으며,²⁾ 마이어(Ernst Hermann Meyer)는 바흐를 진정한 “계몽주의자”라 칭했다.³⁾ 동독의 마르크스주의적 미학관의 결과였던 이러한 바흐상, 바흐음악관에 응하며 페터(Walther Vetter)는 『궁정악장 바흐』(*Der Kapellmeister Bach*)에서 쾨텐 시기의 세속음악가 바흐를 살폈다.⁴⁾ 베셀러는 또 “선구자로서의 바흐”(Bach als Wegbereiter)에서 쾨텐 시기의 바흐 기악이 18세기 후반기 음악에 미친 영향을 세세히 확인시켜 주었다.⁵⁾

1957년과 1958년에 뒤르(Alfred Dürr)⁶⁾와 다텔젠(Georg von Dadelsen)⁷⁾이 발표한 라이프치히 시기 성악곡 창작연표로 인해 ‘위대한 교회음악가’로서의 바흐상은 근본적으로 흔들리기 시작했다. 『새 바흐전집』(*Neue-Bach-Ausgabe*) 발간 과정에서 밝혀진 사실, 즉 바흐의 라이프치히 시기 칸타타들이 슈피타의 주장대로 1723년부터 1745년까지 꾸준히 작곡된 것이 아니라 대부분 1723년부터 1728년까지 써지고 이후로는 거의 생산되지 않았다는 사실은 바흐 생애 마지막 20년간의 작품들을 비롯해 1729년 3월말부터 1737년 여름까지, 다시 1739년 10월부터 1741년 5월까지 바흐가 이끌었던 콜레기움 무지쿰(Collegium Musicum)과 행한 그의 활동에 천착하는 연구를 이끌어내었다. 그리고 그 결과로 ‘세속음악가 바흐’가 명료하고 면밀하게 드러내졌다.⁸⁾ 뒤르와 다텔젠이 제시한 새 성악곡 및 칸타타 창작연표를 근거로 블루메(Friedrich Blume)는 “새로운 바흐상에 대한 개요”(Umriss eines neuen Bach-Bildes)⁹⁾에서 교회음악가로서의 바흐를 단호히 부정하며 인간적이고 시대에 순응한, 다른 한편으로는 자신의 직책에 충실했던 음악가로 바흐를 새로이 규정하기도 했다.

바흐와 바흐의 음악을 여러 각도로 조명하고 탐구하며 이해해온 바흐 및 바흐수용사 연

-
- 2) Heinrich Besseler, “Bach und das Mittelalter,” in *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer (Leipzig: C. F. Peters, 1951), 108-130.
 - 3) Ernst Hermann Meyer, “Festansprache,” in *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer (Leipzig: C. F. Peters, 1951), 40.
 - 4) Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach* (Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1950).
 - 5) Heinrich Besseler, “Bach als Wegbereiter,” *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), 1-39.
 - 6) Alfred Dürr, “Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs,” *Bach-Jahrbuch* 44 (1957), 5-162.
 - 7) Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Trossingen: Hohner-Verlag, 1958).
 - 8) Werner Neumann, “Das Bachsche Collegium Musicum,” *Bach-Jahrbuch* 47 (1960), 5-27 등.
 - 9) Friedrich Blume, “Umriss eines neuen Bach-Bildes,” *Musica* 16 (1962), 169-176.

구는 그동안 풍성한 결실을 거두었다. 지금도 지속적으로 그 조명과 탐구의 스펙트럼을 넓히고 있다. 그럼에도 아직 연구의 조명 밖에 놓여 있는 바흐 음악의 한 편이 시선을 끈다. 거슬린다는 표현이 더 옳을지도 모르겠다. 세속칸타타가, 더 구체적으로는 세속칸타타에 담겨 있는 정치성, 정치적 면모가 아직 그늘에 놓여 있는 그 한 편이다. 바흐는 바로크 절대주의 시대를 산 ‘당대의 작곡가’였다. 이 당연한 사실을 다시금 직시하고, 여전히 거대한 교회음악가상에 가려 접근하기에 불편한 영역으로 남아 있는 바흐의 세속칸타타, 바흐 세속칸타타의 정치성 및 정치적 면면을 진지하게 살피는 작업이 시급히 필요해 보인다. 이에 이 글은 바흐의 (보존되어 있는) 세속칸타타들 가운데 정치성과 정치적 목적, 필요가 어디에서보다 짙게 묻어나고 배어있는 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》(*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*) BWV 215에 주목하고, 이 작품을 정치적 배경과 맥락 안에서 촘촘히 읽어보고자 한다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215는 폴란드의 왕 아우구스트 3세(August III Sas, 1696-1763)이자 작센의 선제후 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II)를 향한 것이었다. 즉 아우구스트 3세의 폴란드 왕 즉위 기념행사를 위해 생산된 칸타타로 거친 전쟁을 치르고 힘겹게 왕좌에 오른 아우구스트 3세를 위한 정치적 목적과 의도를 강하게 담고 있다. 바흐가 여기에서 여느 바로크 작곡가들과 다름없이 정치적 도구로서의 음악을 구현하고 있다는 뜻이기도 하다.

2. 폴란드 왕위 계승 전쟁. 그 시작과 경과, 그리고 결과

1733년 2월 강건왕 아우구스트 2세(August der Starke, 1670-1733)의 사망 소식이 온 유럽에 퍼졌다. 1713년 위트레흐트 조약과 1715년 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715) 서거 이후 유럽에서 가장 ‘뜨거운’ 소식이였다. 이는 곧 폴란드 왕위 계승자의 문제임과 동시에 이미 선거군주제로 약해진 대로 약해진 폴란드 왕권에 유럽의 강대국들이 호전적으로 개입할 수 있는 문제였다.

우선 프랑스로 눈을 돌려보자. 루이 15세(Louis XV, 1710-1774)의 장인인 레친스키(Stanislaw Leszcynski, 1677-1766)는 폴란드 왕족으로 명망이 높았던 인물이다. 그러나 1709년 러시아의 지원을 얻은 아우구스트 2세에게 패배하고는 1704년 7월부터 지켜왔던 왕위를 빼앗겼다. 이제 아우구스트 2세가 세상을 떠나자 레친스키는 프랑스의 도움으로 호위 기사들과 함께 바르샤바로 이동했다.¹⁰⁾ 사실 프랑스와 프랑스 귀족들은 국왕의 장인인 레친스키의 왕위 복귀가 그의 딸

과 부르봉 왕가의 명예 및 위세를 위해서 필요하다고 여겼다. 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715) 서거 후 그의 후계자들이 4년 만에 모두 사망함에 따라 증손자 루이 15세가 5살의 어린 나이로 왕위에 올랐고, 이에 국가 통치력에 공백이 생긴 터였다. 이러한 상황에서 프랑스는 루이 15세의 장인인 레친스키가 폴란드 왕위에 복귀해 그 공백을 채워줄 수 있기를 바랐던 것이다.

아우구스트 2세의 사망 소식에 그 외 유럽 국가들의 반응은 다양했다. 폴란드와 국경을 접하고 있던 오스트리아는 여러 왕위 경쟁자들을 분석하며 상황을 주시했다. 오스트리아는 위트레흐트 조약 이후 독일 지역 국가들에 대한 지배력을 재정비했지만, 작센과 같이 큰 국가에 대한 영향력은 약해진 터였다. 그러나 프랑스와 우호적인 관계를 맺었던 아우구스트 2세의 죽음은 작센을 오스트리아에 더 강하게 종속시킬 수 있는 기회였다. 또 독일의 선제후가 폴란드 왕위의 존엄성까지 누리는 것은 오스트리아의 황제에게 더 이상 용납될 수 없었다. 다른 한편으로 합스부르크의 유력 귀족들은 빈 궁정의 간섭으로부터 자유로운 사유지에서 살고 있었으므로 세습된 영토에 대한 황제의 통제력이 상당히 약화된 상태였다. 따라서 황제는 군대를 위한 자금 조달뿐 아니라 후계 문제에도 어려움을 겪고 있었다.¹¹⁾ 즉 슬하에 아들을 두지 못했던 칼 6세(Karl VI, 1685-1740)는 국사조칙(Pragmatische Sanktion)¹²⁾을 통해 장녀 마리아 테레시아(Maria Theresia, 1717-1780)에게 영토를 물려주기 원했으나, 이에 대한 작센 선제후의 동의가 필요했다. 그리고 폴란드의 왕으로는 폴란드 귀족들의 영향이나 간섭을 피할 수 있는 비폴란드인을 원했다.¹³⁾

위트레흐트 조약에서 이탈리아의 영토를 잃은 스페인에서는 펠리페 5세(Felipe V, 1683-1746)의 첫 아내 마리아 루이사 디 사보이아(Maria Luisa Gabriella di Savoia, 1688-1714)에게서 난 아들 페르디난트 6세(Ferdinand VI, 1713-1759)가 스페인의 왕위를 계승할 것으로 결정된 상황이었다. 그러나 왕에게는 둘째 부인 엘리자베타 파르네세(Elisabetta Farnese, 1692-1766)에게서 태어난 세 아들이 있었고, 왕비는 자신의 아들들에게 잃어버린 이탈리아의 영토를 되찾아 주고자 했다.¹⁴⁾ 이러한 때에 공석이 된 폴란드 왕위 자리는 스페인 왕자들에게도 탐낼만한 것이었다.

스웨덴은 1709년 폴타바 전투에서 러시아군에 패하고 자신들이 지지했던 레친스키가 폴란드 왕좌에서 쫓겨나면서 쇠퇴하기 시작했다. 스웨덴에게는 서쪽을 향해 밀고 들어오는 러시아에

10) John L. Sutton, *The King's Honor and the King's Cardinal: The War of the Polish Succession* (Kentucky: University Press of Kentucky, 1980), 1-3.

11) Sutton, 위의 책, 5.

12) 국사조칙은 합스부르크 왕가의 재산을 포함한 오스트리아 대공국 및 그와 연합한 영토를 상속받을 남성 후계자가 없을 경우 통치자의 딸이 상속 권한을 갖게 되는 법령이다.

13) Sutton, *The King's Honor and the King's Cardinal: The War of the Polish Succession*, 5.

14) Sutton, 위의 책, 5-6.

대항할 의지나 자원이 남아 있지 않았다. 결국 폴란드에 영향력을 행사하고자 했던 스웨덴의 의지는 꺾이고 말았다. 한편 포르투갈은 러시아와 오스만 제국과 같은 동쪽 강대국들의 지지를 얻고 있었다. 오스트리아의 황제 칼 6세가 아우구스트 2세가 세상을 뜨기 전 건강 악화로 그의 죽음이 예기되는 상황에서 러시아에게 폴란드 왕위의 적임자는 포르투갈의 왕자 마누엘(Infante Manuel, Conde de Ourém, 1697-1766)이라 주장하고 잠정적인 동의를 얻어내는데 성공했던 것이다. 마누엘 또한 폴란드 왕위를 차지하기 위해 폴란드 귀족들에게 경제적 지원을 하며 여러모로 애썼다.¹⁵⁾ 결국 경쟁국인 작센이 성장하는 것을 바라지 않은 프로이센까지 합세해,¹⁶⁾ 1732년 오스트리아와 프로이센, 러시아는 포르투갈의 마누엘 왕자를 폴란드의 왕위 계승자로 지지하는 뢰벤볼데 조약(Löwenwolde's Treaty)을 맺는다.¹⁷⁾ 그러나 1733년 아우구스트 2세가 세상을 뜨고 전쟁이 발발하게 되면서 상황은 바뀌었다. 이 동맹은 이제 포르투갈의 왕자 마누엘이 아닌 작센의 선제후 프리드리히 아우구스트 2세를 지지하게 되었다. 오스트리아가 러시아에게 작센 선제후의 폴란드 왕위 계승을 반대하기로 한 조약을 무효화하자고 제안한 것이다.¹⁸⁾ 프리드리히 아우구스트 2세가 점했던 작센의 선제후 지위는 신성로마제국에서 강력한 영향력을 지닌 것이었으며 작센은 오스트리아 합스부르크 궁정으로부터 상대적으로 강한 독립성을 유지해왔는데, 이는 프랑스의 지원으로 가능한 일이었다. 그런데 아우구스트 2세에 이어 작센의 새 후계자가 계속 오스트리아로부터 독립된 주권을 견지하면서 프랑스에 우호적인 것을 원치 않은 오스트리아는 레친스키의 편에 서있던 프랑스와 달리 프리드리히 아우구스트 2세를 지지하는 선택을 한 것이다. 프리드리히 아우구스트 2세 또한 폴란드의 왕좌를 차지하기 위해서는 오스트리아의 지원이 필요했고, 그것은 합스부르크 황제가 작센의 선제후를 통제할 수 있게 되는 좋은 기회였다.¹⁹⁾ 아울러 러시아는 1721년 러시아에게 넘어간 리보니아의 통치권을 인정하지 않고 줄곧 리보니아에 대한 소유권을 주장해온 폴란드가 그 소유권 주장을 멈추는 것, 그리고 폴란드에 속한 쿠를란트 지역에 정치적 영향력을 행사하는 것을 조건으로 프리드리히 아우구스트 2세를 지지하기로 합의했다.²⁰⁾ 또 다른 러시아의 조건은 안나 이바노브

15) Sutton, 위의 책, 6.

16) Sutton, 위의 책, 6.

17) J. O. Lindsay, *The New Cambridge Modern History*, Vol. 7: *The Old Regime, 1713-1763* (New York: Cambridge University Press, 1957), 205.

18) Thomas Koneczny, *Die polnische Thronfolge Friedrich Augusts II./ Augusts III. (1733-1736)* (München: GRIN Verlag, 2007), 20-21; Sutton, *The King's Honor and the King's Cardinal: The War of the Polish Succession*, 27-42.

19) Sutton, 위의 책, 27.

20) Hugh Ragsdale, V. N. Ponomarev, Lee H. Hamilton, *Imperial Russian Foreign Policy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 32-33.

나(Anna Ivanovna, 1693-1740)를 여제로 인정하는 것이었다.²¹⁾

다른 한편으로 아우구스트 2세 사후 폴란드의 통치권은 폴란드의 대주교이자 그니에즈노(Gniezno)의 주교 포토키(Teodor Andrzej Potocki, 1664-1738)가 쥐고 있었는데, 그는 레친스키 지지자였다. 포토키는 선거의 세부 내용 및 선거일을 정하기 위해 8월 25일 폴란드 왕위 선거 의회를 소집했다. 그리고는 결국 1733년 9월 오스트리아와 러시아의 반대에도 불구하고 레친스키가 왕위 계승자로 ‘당선’된다.²²⁾ 러시아는 이에 응하지 않고 프리드리히 아우구스트 2세의 왕위 계승을 관철하기 위해 리투아니아 침공을 감행했다.²³⁾

폴란드 왕위 선거 과정에서 중요한 역할을 했던 것은 ‘돈’이었다. 폴란드는 선거 기간 동안 재정난에 시달렸고, 폴란드 귀족들은 꽤 다른 나라의 경제적 지원을 받아들였다.²⁴⁾ 합스부르크 황제도 군대를 주둔시키는 것 외에 수천 명의 병력을 투입해야 했기에 러시아에 자금 지원을 요청했다. 이러한 상황에서 러시아는 ‘돈’과 ‘힘’을 이용했다. 러시아는 공약과 협박을 거듭하며 프리드리히 아우구스트 2세를 폴란드의 왕으로 선포하고, 계속 전쟁을 치르며 바르샤바를 점령했다.²⁵⁾ 이때 레친스키가 단치히로 도망하자 러시아군은 레친스키를 넘겨주지 않으면 3만 명의 병력으로 도시를 폭격하고 포위하겠다고 단치히에 통보했다.²⁶⁾ 그 즈음에 프랑스는 자유선거를 지지하고 폴란드에 대한 보호를 약속하기 위해 노력했다. 그러나 프랑스에서 파견된 군대가 러시아로부터 공격을 당하면서 프랑스의 군사 협력은 이행되지 못했다. 작센의 선제후인 프리드리히 아우구스트 2세는 마침내 1734년 1월 17일 폴란드 왕좌에 앉게 되었다.²⁷⁾

폴란드 왕위 계승 전쟁은 유럽 강대국들 간의 복잡한 정치적 이해 및 이익 관계가 얽힌 전쟁이었다. 그러나 폴란드의, 폴란드 귀족들의 눈에 아우구스트 3세는 러시아의 군사력으로 왕이 된 사람이었다.²⁸⁾ 아우구스트 3세가 왕위에 오른 후에도 레친스키를 지지하는 폴란드 귀족들의 봉

21) 쿠를란트의 공후인 프리드리히 빌헬름 케틀러(Friedrich Wilhelm Kettler, 1692-1711)와 결혼한 안나 이바노브나는 남편이 일찍 세상을 떠난 후 쿠를란트 지역을 다스렸다. 그리고 표트르 2세(Peter II Alexeyevich, 1715-1730) 사후에 추밀원에 의해 여제로 추대되었다. 러시아 군주의 권력을 제한하려는 세력에 의해 왕위에 오른 안나 이바노브나는 왕권을 강화하고 자신의 후손들에게 권력을 승계해주고 싶어 했다. 그 과정에서 러시아는 프리드리히 아우구스트 2세에게 힘을 실어주는 대신 그를 여제로 인정해줄 것을 요구한 것이다. 문명식, 『러시아 역사』 (서울: 신아사, 2009), 291-293.

22) Sutton, *The King's Honor and the King's Cardinal: The War of the Polish Succession*, 43-53.

23) Sutton, 위의 책, 27-42.

24) Sutton, 위의 책, 49.

25) Sutton, 위의 책, 60.

26) Sutton, 위의 책, 60.

27) Sutton, 위의 책, 43-62.

28) Koneczny, *Die polnische Thronfolge Friedrich Augusts II./Augusts III. (1733-1736)*, 20-21.

기가 심심치 않게 일어난 이유다. 폴란드 왕위 계승 전쟁은 1735년 프랑스가 아우구스트 3세를 왕으로 인정한다고 선언하면서 오스트리아와 프랑스 간에 진행된 평화협정으로 실질적으로 종식되었으나, 공식적으로는 1738년 11월 빈 조약에 의해 마무리되었다.²⁹⁾ 아우구스트 3세는 이렇듯 자신이 원하는 바를 이루고 얻어내기 위해 끈질기게 맞선 주변국들의 분쟁에 대처하는 동시에 그의 왕좌를 인정하지 못하는 나라 및 귀족들을 설득해야하는 상황에 놓여 있었다.

3. 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 정치성

3.1. 창작과 연주

바흐의 라이프치히 시기 세속칸타타들 중에는 드레스덴의 군주를 향한 것이 적지 않다. 작센의 선제후와 그 일가를 위해 칸타타를 쓰고 연주하는 것은 바흐의 의무에 속한 일이 아니었지만 라이프치히로 이주한 이후, 특히 1729년 콜레기움 무지쿰을 맡게 된 이후 바흐는 종종 그 일을 해냈다. 그렇게 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215 전에도 바흐는 1727년 5월 12일 프리드리히 아우구스트 1세(아우구스트 2세)의 생일을 위한 《물러가라, 밝은 별들이여》(*Entfernet euch, ihr heitem Sterne*) BWV 부록 9를, 같은 해 8월 3일에는 그 작센 선제후의 명명일을 기한 《하늘의 집들이여, 반짝이는 빛들이여》(*Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichten*) BWV 193a를 연주했으며, 1732년에는 그 해의 선제후 명명일 행사를 위해 《이 땅의 아버지, 왕이 계시네》(*Es lebe König, der Vater im Lande*) BWV 부록 11을 쓰고 연주했다.³⁰⁾

바흐는 특히 프리드리히 아우구스트 1세가 1733년 세상을 떠나고 그의 아들 프리드리히 아우구스트 2세가 선제후의 자리에, 또 곧 폴란드의 왕위에 오르는 즈음에 새 지배자와 그의 일가에게 바칠 축하용 칸타타를 어느 때보다 활발히 작곡, 연주했다.³¹⁾ 주로 생일, 명명일, 정치적인 행사 등을 기한 것들이었던 그 칸타타들로는 《기쁨의 민족, 만족하는 작센 사람들이여》(*Frohes Volk, vergnügte Sachsen*) BWV 부록 12, 흔히 ‘헤라클레스 칸타타’로 불리는 《보살피고 지켜내

29) Lindsay, *The New Cambridge Modern History*, Vol. 7: *The Old Regime, 1713-1763*, 205.

30) Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 5. Auflage (München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Bärenreiter Verlag, 1985), 895.

31) Dürr, 위의 책, 895-896.

세》(*Laßt uns sorgen, laßt uns wachen*) BWV 213, 《북소리 울려라, 나팔소리 퍼져라》(*Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*) BWV 214, 《적들이여, 아무리 소란을 피울지라도》(*Blast Lärmen, ihr Feinde*) BWV 205a, 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215, 《다가오라, 살랑대는 파도여》(*Schleicht, spielende Wellen*) BWV 206, 《즐거운 트럼펫의 울려 퍼지는 소리여》(*Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten*) BWV 207a 등이 꼽힌다. 그 중 하나였던 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》는 프리드리히 아우구스트 2세의 폴란드 왕위 승계를 축하하고 라이프치히에 이를 대대적으로 알리고자 기획된 행사를 위해 만들어진 것이다. 즉 1734년 10월 5일에 프리드리히 아우구스트 2세의 폴란드 왕위 추대 1주년을 기념하는 행사가 라이프치히에서 열렸는데 -프리드리히 아우구스트 2세는 1733년 10월 5일 폴란드의 왕으로 선출되었으나 곧 레친스키에 의해 무효화되고, 결국 이듬해 1월 17일에 정식으로 왕위에 오른다-, 라이프치히 시청 앞 광장 남쪽에 위치한 아펠하우스(Apelshaus)에서 공식 행렬이 끝난 뒤에 이 칸타타가 연주되었다.³²⁾

그 기념행사는 무척 성대하게 치러졌다. 시작을 알리는 신호가 아펠하우스에서 시청으로, 이어서 성 토마스 교회로 전해졌고, 저녁 7시경에는 거대한 대포소리와 함께 도시 전체가 조명됐다. 시청 광장의 탑과 창가도 화려한 조명으로 꾸며졌으며, 조명은 밤 12시까지, 부분적으로는 다음날 아침 7시까지도 꺼지지 않았다.³³⁾ 그리고 저녁 9시경 6백여 명의 학생들이 횃불 행렬을 시작했다. 행렬은 왕의 관저까지 이어졌으며, 이후 바흐의 콜레기움 무지쿰이 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》를 연주하고 노래했다.³⁴⁾ 그 자리에는 왕과 왕비가 참석했는데, 당시의 상황을 라이프치히의 연대기저술가 리머(Johann Salomon Riemer, 1702-1771)는 다음과 같이 기록하고 있다.

“저녁 9시경 이곳 대학의 학생들이 그들의 군주에게 공손함을 가득 담아 트럼펫과 북으로 저녁음악을 연주해 드렸는데, 그 음악은 카펠마이스터이자 성 토마스 교회의 칸토르인 요한 세바스티안 바흐가 작곡한 칸타타였다. 600여명의 학생들이 횃불을 들고 행렬을 이어갔으며, 네 명의 백작이 음악가들을 이끌며 안내하는 역할을 맡았다. 행렬은 리터 가, 브뤼 가, 그리고 카타리네 가를 지나서 폐하가 계시는 곳에 다다랐다. 음악가들이 시계광소(Stadtwaaage)에 이르렀을 때 트럼펫과 북이 당도했고, 그동안 합창단원들은 시

32) Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 이경분 번역 (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 218-219.

33) Hans T. David, Arthur Mendel(Ed), *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, revised and expanded by Christoph Wolff (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 164-167.

34) Malcolm Boyd, *Bach* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 167.

청에서 아펠하우스로 갔다. 라틴어 봉축시를 낭독할 때 네 명의 백작은 폐하의 손에 입을 맞출 수 있었다. 이후 폐하께서는 음악이 연주되는 동안 계속해서 창가에 거하셨으며, 왕비, 왕자들과 함께 자애롭게 음악을 들으시면서 진심으로 기뻐하셨다.³⁵⁾

이 기록에서 눈길을 끄는 것은 아우구스트 3세가 당대의 관습, 즉 축하 연주 자리에 그 축하의 대상이 되는 왕과 왕가는 참석하지 않는 것이 예사였던 당대의 관습을 거스르고 있다는 점이다. 이는 바흐의 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》가 아우구스트 3세에게 지극히 ‘필요한’ 음악이었을 것이라는 추측을 가능케 한다. 칸타타에 질고 확실하게 담겨 있는 정치적 메시지가 곧 그가 천명하고자 하는 정치적 ‘선언’과 부합하기에 직접 그 자리를 지켰을 것이라는 의미다. 아울러 그 화려하고 웅장한 칸타타를 통해 그는 자신의 권력을 과시하고 확인시키고자 했을 것이다. 실제로 30분 이상의 연주시간을 요하는 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》는 바흐의 세속칸타타 중에서 유일하게 8성부의 이중합창을 취하며, 또 이혼 악장으로써 그 구조가 크게 짜여 있다. 더욱이 기악양상블과 분리되어 있는 세 대의 트럼펫 및 팀파니 편성이 그 대규모의 구조와 웅장한 음악적 효과를 한층 더 돋운다.

이렇게 당시의 ‘기록된’ 상황을 지켜보노라면, 아우구스트 3세의 왕위 계승 기념행사는 무척 매끄럽게 성공적으로 치러졌고, 거기에서 연주된 바흐의 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 역시 무난히 영광스러운 호응과 반향을 거두었다는 인상을 얻는다. 하지만 그 ‘역사적’ 상황의 이면으로 들어가 보면, 전혀 다른 모습들과 마주하게 된다. 축하 행사는 매우 긴급하게 준비되었고, 바흐의 칸타타는 더욱 다급하고 분주하게 마련된 음악이었다. 사실 바흐는 1734년 10월로 접어들 즈음에 드레스덴 선제후의 생일을 위한 칸타타를 준비하기 시작했다. 10월 7일에 콜레기움 무지쿰과 연주할 칸타타였다. 그런데 선제후와 그 일가가 사전 통지 없이 갑작스럽게 10월 2일 라이프치히의 미하엘 박람회(미하엘 박람회)에 참석하고 나흘 후 라이프치히를 떠난다는 소식이 전해졌다. 드레스덴 궁정의 요청에 따라 행사는 대학이 맡았고, 행사의 재정은 대학 학생들의 모금으로 충당되었다.³⁶⁾ 바흐는 사흘도 채 남지 않은 시간 안에 약 40쪽에 이르는 칸타타 총보를 써야 했고 24성부의 파트보를 만들게 해야 했으며 성악가와 연주자들을 모아 연습을 해야 했다. 불가능해 보이는 이 과제를 바흐는 결국 해냈다. 시간에 쫓길 때 그가 자주 사용한 패러디 덕분이었다.³⁷⁾

35) Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 911-912.

36) Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 2. Auflage (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007), 680.

37) 본 논문의 21-22쪽 참조.

3.2. 가사의 구조와 구성

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 가사는 라이프치히 대학의 교수로 재직하면서 작가 겸 시인으로 활동한 클라우더(Johann Christoph Clauder, 1701-1779)가 쓴 것이다.³⁸⁾ 합창으로 시작해 합창으로 마치는 이 칸타타는 그 사이에 레치타티보와 아리아를 교대로 나열한다. 바흐의 칸타타들에서는 레치타티보가 흔히 합창의 뒤를 따르는데, 대부분 오페라에서처럼 사건이나 주제의 상황을 묘사하거나 서술한다. 다만 오페라와는 달리 칸타타의 주제는 자주 관조적이거나 성찰적이므로, 바흐의 칸타타에서 레치타티보는 특정한 (등장)인물이 처한 상황이나 감정들, 여타의 상황들에 대해 설명하는 가사로 확대되곤 한다. 그리고 그 상황이나 감정들은 주로 레치타티보의 뒤를 잇는 아리아에 의해 해석되거나 평해지거나 심화된다. 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》에서도 그러한 바흐의 레치타티보 및 아리아의 기능, 구성 방법이 그대로 취해진다. 요컨대 레치타티보로써 아우구스트 3세 왕좌의 신성함이 역설되고 전쟁을 통해 그 왕좌에 오르기까지의 상황들이 묘사되며, 각 레치타티보와 짝을 이루는 아리아에서 앞선 내용이 감성적, 정서적으로 확대, 호소되는 것이다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》의 가사를 우선 거시적으로 개관해보면, 네 가사군으로 나뉘는 양상이 뚜렷하다. 첫 가사군은 1. 합창, 2. 레치타티보, 3. 아리아로서 단순히 세습된 것이 아닌 신이 부여한 폴란드의 왕좌, 그 왕좌에 앉은 아우구스트 3세를 향한 충성과 맹세를 말한다. 두 번째 가사군인 4. 레치타티보, 5. 아리아에서는 주변국들의 정치적 갈등 상황이 그려지면서 그 상황이 신의 보호 아래 있는 아우구스트 3세에 대한 시기, 질투의 결과로 규정된다. 세 번째 가사군인 6. 레치타티보, 7. 아리아는 아우구스트 3세의 덕성을 내세우며 그 덕성으로 적들을 용서하고 포용하겠다고 설득한다. 네 번째이자 마지막 가사군인 8. 레치타티보, 9. 합창은 전쟁의 화염으로부터 도시와 나라를 구한 아우구스트 3세를 찬양하고 그가 통치하는 땅의 평화를 기원한다. 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》의 가사에는 이렇듯 현실정치적인 내용이 상당히 직접적으로 담겼는데, 이는 마치 적대적인 국가나 집단들을 향한 담화 혹은 선언의 글로 비쳐지기도 한다. 당대 오페라나 세속칸타타들에서 알레고리적 인물들이나 신, 목자, 영웅들이 군주의 위대함, 명예, 권력, 권세를 칭송하고 찬미하는 모습과 사뭇 다르다는 것이다. 다만 바흐가 어느 정도로 이 독특한 가사의 내용을 인지했는지, 얼마큼 가사의 구성에 간여했는지에 대해서는 알려진 바가 없다.

38) Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 681.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》의 가사로 한 걸음 더 깊이 들어가 보면, 첫 합창이 우선적이고 단호하게 “신께서 그대들의 왕에게 옥좌를 주셨기에”(Weil Gott den Thron deines Königs erhält)라는 구절로 왕권신수설을 상기시킨다. 2악장 테너 레치타티보에서는 “경외, 충성, 사랑”(Ehrfurcht, Treu und Liebe)을 바칠 것이 다짐되며, 3악장의 테너 아리아에서는 “고귀한 신의 자손”(ein so edler Götter Same), “속세의 모든 힘”(Alle Macht der Sterblichkeit)이라는 말로 아우구스트 3세의 신적 본질과 권세가 다시금 강조된다. 두 번째 가사군의 첫 곡인 4악장 베이스 레치타티보는 가사 흐름의 전환을 피하며 전쟁이 완전히 종식되지 않은, “질투”(Neid, Eifersucht)와 “저주”(Fluch), “분노”(Wut)가 가시지 않은 당시의 정치적 상황을 암시한다. 동시에 “그의 훌륭한 덕성”(seiner Tugend Pracht)으로 여러 혼란과 갈등이 잠재워질 것이라는 희망도 드러낸다. 5악장 베이스 아리아에 이르러서는 어조가 현저하게 엄중해진다. “불손한 무리”(verwegner Schwarm)가 “분노”를 멈추기를 종용하며, 시기와 질투가 낳는 “화”(Gift)와 “분노”(Grimm)가 아우구스트 3세에게 반항하는 무리에게 돌아갈 것임을 경고한다.

세 번째 가사군의 첫 곡인 6악장 소프라노 레치타티보는 “신이 아우구스트의 왕좌를 보호한다”(Gott schützt Augustens Thron)는 것을 다시 한 번 강조하고 “신이 그를 왕으로 택해 북방을 만족케 할 것임”(Er macht, dass der gesamte Norden durch seine Königswahl befriedigt worden)을, 아우구스트 3세가 자신에게 반항했던 도시들도 “자애”(Huld)로 돌보니 이제 모든 신민(臣民)들을 “억압이 아닌 박애로 하나가 되게 할 것임”(Durch Liebe mehr denn Zwang zu binden)을 말한다. 이렇게 이 소프라노 레치타티보는 앞선 베이스의 엄중한 종용, 경고와 대조를 이루는 부드러운 정치적 설득으로 다가온다. 7악장의 소프라노 아리아에 들어서 그 설득의 강도는 한층 더 커진다. “무기”(Waffen)로 적을 제압하는 것은 “경외와 명예”(Ehr und Ruhm)를 가져다줄 수 있겠으나 “악의”(Bosheit)를 “선행”(Wohltat)으로 갚는 것은 아우구스트와 같은 “영웅”(Held)만이 할 수 있는 일이라고 말해지며 아우구스트가 그 모든 적들과 적대자들을 박애로 포용할 것이라는 기대와 약속이 제시된다.

마지막 네 번째 가사군은 8악장 레치타티보로 시작한다. 이 마지막 레치타티보에서는 그동안 등장했던 솔로 성부들, 즉 테너, 베이스, 소프라노가 차례로 주어진 단락을 담당하고는 결국 합쳐져 3중창을 이룬다. 이때 각 성부의 출현 순서는 앞에서의 등장 순서와 같다. 그렇게 우선 테너가 한 해 전에 폴란드의 왕이 된 아우구스트 3세를 축하하고, 곧 베이스가 “프랑스의 무력이 남쪽과 북쪽에서 우리 조국을 칼과 불로 위협하나, 강력한 우리의 수호신이 있어 이 도시는 매우 행운이네”(da der Franzen Macht von Süden und von Norden auch unserm Vaterland mit Schwert

und Feuer dräut, kann diese Stadt so glücklich sein, Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden) 라며 실제로 폴란드 왕위 계승 전쟁이 치러졌던 북쪽(단치히) 및 남쪽(이탈리아 남부) 지역을 언급 하면서 비교적 구체적으로 당시의 정치적, 전시적 상황을 서술한다. 그럼에도 새 왕의 보호와 지배 아래에서 작센과 폴란드가 화평을 누릴 것임을 확신해준다. 이후 짙막한 소프라노 레치타티보를 거쳐 세 독창 성부가 함께 신의 가호와 행복과 안녕을 기원한다. 이어지는 마지막 합창에서는 “제국의 창시자이며 영광의 통치자인 아우구스트의 왕좌를 굳건히 하라”(Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen, baue den Thron, den Augustus besitzt)고 외치지며, 마침내 “그(아우구스트 3세)가 정의와 은총으로 지켜주실 이 땅의 평화 가운데 함께 살자”(Lass uns die Länder in Friede bewohnen, die er mit Recht und mit Gnade beschützt!)고 호소, 기원된다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》가 연주된 1734년 10월 5일은 아우구스트 3세가 바르샤바를 점령한 러시아의 도움으로 왕위에 오른 지 불과 아홉 달 정도 밖에 지나지 않은 시점이었다. 전쟁은 진행 중이었으며, 폴란드에는 아직 레친스키를 지지하는 귀족들이 적지 않았다. 아우구스트 3세는 자신이 차지한 폴란드 왕위의 당위성을 알릴 필요가 있었다. 동시에 구체적인 정치적, 전시적 상황을 짚으며 아직도 그에게 맞서고 있는 세력들을 향해 종용과 경고와 설득과 약속을 시도해야 했다. 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215는 그러한 아우구스트 3세의 정치적 필요에 부응한 칸타타였다. 아우구스트 3세가 이 칸타타의 연주 자리에 직접 참석하고 음악에 흠족해한 이유다.

3.3. 바흐의 음악

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 음악에서 가장 먼저 주목을 끄는 것은 세 대의 트럼펫과 팀파니로 이루어진 악기군과 두 대의 플루트, 두 대의 오보에, 제1바이올린과 제2바이올린, 비올라, 콘티누오로 구성된 악기군이 분리되어 있는 악기편성적 구조이다. 그러한 이중적 구조로 인해 웅장하게 울리는 이 칸타타는 아홉 개의 악장으로 장대함을 더한다. 그런데 그 아홉 악장은, 상술한 바와 같이, 합창 - 테너 레치타티보 - 테너 아리아 - 베이스 레치타티보 - 베이스 아리아 - 소프라노 레치타티보 - 소프라노 아리아 - 테너, 베이스, 소프라노 레치타티보 - 합창의 순서로 나열되어 있으니, 결국 합창의 테두리 안에서 테너, 베이스, 소프라노가 각각 레치타티보와 아리아의 쌍을 노래 부르고 마지막 레치타티보에 이르러 합을 이루는 체계적이고 조직적인 전개가 형성된다. 장대함과 조직성이 공존하는 구조를 뉘 칸타타라는 뜻이다.

다시 악기 편성으로 돌아가 보면, 트럼펫 세 대와 팀파니의 사용은 당연한 것이었다. 트럼펫은 중세 말기부터 지배자의 상징이었으며 왕과 귀족만이 사용할 수 있는 악기였고, 팀파니는 17세기 후반기 이래 독일어권 지역에서 중요한 축일에 트럼펫과 함께 투입되었으니,³⁹⁾ 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》에 그 강렬한 음향의 트럼펫과 팀파니가 합세해 아우구스트 3세의 권력과 위세를 과시하고 드높이는 것은 당연했다. 그 ‘지배자의 악기들’뿐 아니라 칸타타에 편성되어 있는 모든 악기들이 첫 합창에 투입된다. 오롯이 아우구스트 3세를 향해 있는 이 정치성 짙은 칸타타를 이렇듯 합창이 웅장하고 장엄하게 출발시킨다. 뒤를 이어 전개되는 일련의 악장들은, 위에서 말한 대로, 상당히 체계적으로 구상되고 써진 것으로 보인다. 레치타티보와 아리아의 쌍을 차례로 노래 부른 성악 성부들이 마침내 합을 이루어내는 구성은 꼼꼼한 계획의 결과로 비쳐진다는 것이다. 하지만 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215는 패러디 음악이다. 레치타티보 전체와 종결 합창, 세 번째 아리아, 시작 합창의 중간부분은 새로 작곡되었지만, 처음의 두 테너 및 베이스 아리아와 도입 합창의 시작부 및 종결부는 옛 음악에 기대고 있다.⁴⁰⁾

테너와 베이스 아리아의 원곡에 대해서는 아직 밝혀진 바가 없다. 도입 합창의 원작은 확인된 듯하다. 슈피타가 “첫 도입 합창은 새로 쓰여진 것이 아니다. 편곡의 흔적이 강하다”⁴¹⁾고 지적한 이후 노이만(Werner Neumann)이 첫 합창의 시작부(마디 1-149)와 종결부(마디 182-237), 즉 새 가사 “그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여, 신께서 그대들의 왕에게 옥좌를 주셨기에 [...]”가 옛 음악과 만나고 있는 지점들의 음악은 1723년에 작곡된 《이 땅의 아버지, 왕이 계시네》 BWV 부록 11의 합창이었을 것이라는 유력한 추측을 내놓았다.⁴²⁾ 《이 땅의 아버지, 왕이 계시네》는 1732년 8월 3일 선왕인 아우구스트 2세의 명명일 행사를 위해 작곡된 것으로 현재 피칸더(Picander(필명)/Christian Friedrich Henrici, 1700-1764)가 쓴 가사만 전해지고 있다.

강렬하고 웅장하게 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》를 여는 첫 합창의 음악은 50세에 이른 토마스칸토르 바흐의 원숙하고 왕성한 창작력의 절정이다. 옛 것과 새 것의 만남은 정교하고 섬세하다. 그 하나의 몸체에서 이질적 것들이 만들어낼 법 한 틈이라고는 어디에서도 찾아지지 않는다. 그렇게 ‘온전한’ 이중합창(마디 33-181)은 10여년 후 《b단조 미사》(*h-Moll Messe*) BWV 232의 ‘호산나’(Osanna) 악장으로 다시 패러디된다. 기악 서주(마디 1-33)는 생략되

39) 나주리, “요한 세바스티안 바흐의 종교적 성악작품에 나타나는 악기의 상징성 - 칸타타와 수난곡의 레치타티보와 아리아를 중심으로 -,” 『음악논단』 28 (2012), 62.

40) Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 681.

41) Philipp Spitta, *J. S. Bach* II, 2. unveränderte Auflage (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916), 461.

42) Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 913.

고 악기 성부들은 미미하게 바뀌며 성악 성부들은 부분적으로 현저하게 변형되어 ‘호산나’가 된다. 또 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》의 소프라노 아리아는 몇 주 후 《크리스마스 오라토리오》(Weihnachtsoratorium) BWV 248의 5부에서 f[#]단조로 이조되어 새 가사 “나의 어두운 마음을 밝게 하소서”(Erleuchtet auch meine finstre Sinne)를 입게 된다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》는 지독히도 급하게 작업된 패러디와 창작곡들의 복합체임에도 ‘하나’로 ‘온전히’ 흐른다. 그리고 그 안에서 피해지고 이루어지는 음악적 조직 및 전개는 함목적적 칸타타를 형성해내는데 모자람이 없다. 즉 정치적인 목적과 필요에, 그것을 직접적이고도 체계적으로 담아내고 있는 가사에 음악이 충분히 응하고 있다는 것이다.

먼저 지극히 웅장하고 장대하며 무려 237마디에 달하는 도입 합창에서 바흐는 가사의 핵심인 ‘선언적’ 두 행 “그대의 행운을 찬미하라 축복받은 작센이여, 신께서 그대들의 왕에게 옥좌를 주셨기에”(Preise dein Glücke, gesegnetes Sachen, weil Gott den Thron deines Königs erhält)를 마디 149에 이르기까지 지속적으로 반복하며, 이때 “그대의 행운을 찬미하라”는 40차례나 되풀이한다. 동시에 트럼펫과 팀파니까지 모두 동원된 악기 편성 및 이중합창으로 가사의 후반부 “기쁨의 땅이여 하늘에 감사하고 그 손에 입맞춤하라 [...]”(Fröhliches Land, danke dem Himmel und küsse die Hand [...])에서는 트럼펫과 팀파니가 쓰이지 않는다. 신이 내린 왕 아우구스트 3세의 권세와 영광을 찬란하게 ‘외치게’ 한다.

Tromba 1
 Tromba 2
 Tromba 3
 Timpani
 Flauto traverso 1
 Flauto traverso 2
 Oboe 1
 Oboe 2
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Soprano 1
 Alto 1
 Tenore 1
 Basso 1
 Soprano 2
 Alto 2
 Tenore 2
 Basso 2
 Continuo
 Fagotto

prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron - dei - nes Kö - nigs er - hält,
 prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron - dei - nes Kö - nigs er - hält,
 prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,
 - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,
 prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,
 prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,
 prei - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,
 - se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen, weil Gott den Thron dei - nes Kö - nigs er - hält,

<악보 1> BWV 215, 1악장 ‘합창’, 마디 40-47

아울러 바흐는 벨칸토의 아리아를 연상케 하는 길고 화려한 멜리스마를 “찬미하
 라”(Preise)에 얹는다. 그리고는 그 멜리스마의 선율을 3성부의 폴리포니로 겹치게 하니(마디
 47-58, 71-83, 95-113 등) 그 화려함과 긴장감은 배가된다.

Soprano I
Alto I
Tenore I
Basso I

Prei
Prei se dein
Prei
Prei se dein Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen,
Glück - ke, ge - seg - ne - tes Sach - sen,
Prei se dein Glück - ke, ge

<악보 2> BWV 215, 1악장 ‘합창’, 마디 47-58

이렇듯 강렬한 음악적 효과와 인상을 유발하는 도입 합창 이후에 두 오보에와 대화하며, 또 두 오보에의 호응을 얻으며 유려하게 노래하는 테너 레치타티보는 “경외, 충성, 사랑”(Ehrfurcht, Treu und Liebe)의 마디(마디 4)를 부감7화음으로 색 입혀 강조한다. 약 100마디에 달하는 긴 테너 아리아는 당김음, 커다란 도약, 16분 및 32분음표의 리듬 등이 불리일으키는 활기를 띠지만, 바이올린과 병행하는 두 대의 오보에 다모레와 비올라로 인해 그 활기는 부드러운 것으로 펼쳐진다. 즉 부드러운 활기로서 다음의 악장들에서 드러내어질 덕성, 자애, 박애의 아우구스트 3세를 예견해 주고, 그러한 왕의 신성함과 권력을 찬미하는 아리아의 가사를 돋우는 것이다. 이때 바흐는 “신의 자손”(Götter Same)에 들어서 “자손”을 다시금 길고 화려한 멜리스마로 처리해 아우구스트 3세의 ‘신성’을 부각시킨다(마디 36-40, 45-48).

ed - ler Göt - ter Sa
me al - le Macht der Sterb - lich - keit,

<악보 3> BWV 215, 3악장 ‘테너 아리아’, 마디 35-41

4악장 ‘베이스 레치타티보’에 이르러 바흐는 레치타티보 세코로써 여전히 종식되지 않은 정치적, 전신적 갈등 상황을, 아우구스트 3세가 훌륭한 덕성으로 그 갈등을 아물게 할 것이라는 희망의 암시를 담담하게 음악화 한다. e단조에서 A장조로 옮겨가는 조성의 내적 긴장감 가운데 “덕성”(Tugend)에 최고음(e')을 주어(마디 10) 그 희망을 표면으로 끌어내기도 한다. 이어지는 ‘베이스 아리아’에서는 프레스토(Presto)의 빠른 템포, 지배적인 16분음표의 리듬, 오보에에 지시되어 있는 지속적 스타카토(staccato sempre)가 시선을 끈다. 아우구스트 3세의 적들을 향한 조롱과 종용과 경고의 가사를 음악으로 읊기는 장치들이다.

베이스의 조롱, 종용, 경고와 대조를 이루는, 자애와 박애를 내세우며 부드러운 정치적 설득을 꾀하는 ‘소프라노 레치타티보’에는 두 대의 가로플루트가 편성되어 있다. 이는 바흐 교회칸타타의 아리아와 레치타티보에서 흔히 자비, 축복, 천국, 평안한 미래 등을 노래하는 가사와 결합하며 이것들을 상징하는 악기로 쓰이는 가로플루트를 연상케 한다.⁴³⁾ 그 두 대의 가로플루트가 ‘소프라노 아리아’에 들어서 오블리가토 성부로 자리 잡고, 거기에 소프라노와 유니슨으로 움직이는 ‘사랑의 오보에’, 오보에 다모레가 더해지니, 정치적 설득의 강도가 레치타티보에서보다 한층 더 커진 가사의 내용이 음악으로 그대로 옮겨지고 또 복돋아진다. 당대에 흔치 않았던 가로플루트와 오보에 다모레의 조합 편성보다 더욱 특이해서 주목을 끄는 악기 및 성부 구성은 바로 ‘바셋헨’(Basstchen)이다. 바흐는 이 아리아에서 콘티누오를 포기하고 바이올린과 비올레타(Violetta)로 이루어진 ‘작은 베이스’, 즉 당시 ‘바셋헨’이라 칭해졌던 저음 성부를 구성해 넣은 것이다. 이러한 통상에서 벗어난 저성부의 구성은 기대치 않은 것, 예기치 않은 것을 표현, 전달하려는 의도로 읽힌다. 바흐는 “악의”(Bosheit)를 “선행”(Wohltat)으로 갚는 상식적으로 기대할 수 없는 것, 예기치 못했던 것을 아우구스트 3세가 “영웅”(Held)으로서 해낼 것이라는 메시지를 이렇게 음악으로 전하고 있는 것이다. 또 그 “영웅”을 바흐는 긴 멜리스마를 달아 강조한다.

43) 나주리, “요한 세바스티안 바흐의 종교적 성악작품에 나타나는 악기의 상징성 - 칸타타와 수난곡의 레치타티보와 아리아를 중심으로 -,” 63.

Flauto Traverso I, II

Oboe d'amore

Soprano

Violini e Viola

a - ber die Bos - heit mit Wohl - tat ver - gel - ten, ist nur - der - Hel - den, ist Au - gu - stens Ei - gen - tum,

<악보 4> BWV 215, 7악장 ‘소프라노 아리아’, 마디 73-84

차례로 선행한 솔로 성악 성부들을 하나로 합치는 마지막 ‘레치타티보 아콤폴라냐토’에는 이 칸타타에 편성된 악기들이 모두 투입된다. 그러나 어디에서도 동시에 울리지 않으며 무척 ‘경제적’으로, 최소한의 정도로 사용된다. 더욱이 마지막 부분(마디 28-41)에서 세 성악 성부가 함께 노래를 부를 때에는 콘티누오 악기들만 남는다. 뒤이을 마지막 합창에서 모두 합심해 웅장하게 칸타타를 종결할 준비를, 그러니까 그 종결의 효과를 극대화할 준비를 하고 있는 것이다. 그러면서도 테너의 축하말(마디 1-9)이 지나고 베이스가 다시 당시의 정치적, 전시적 상황을 서술하면서, 궁극적으로는 이제 극복된 전쟁의 화염을 상기시키면서 “모든 것이 번쩍이고 큰 소리를 냈던 때에”(Zu einer Zeit, da alles um uns blitzt und kracht)를 노래 부르면(마디 9-13), 바흐는 과감히 세 트럼펫과 팀파니를 이용한다. 또 “그대 우리의 강력한 수호신이 있어 이 도시는 매우 행운이네”(Kann diese Stadt so glücklich sein, Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden)에 이르러 침묵했던 트럼펫과 팀파니가 이번에는 아우구스트 3세의 신성과 위대함을 찬란한 소리로 기리게 한다(마디 17-24). 이후 4마디의 짙막한 소프라노 레치타티보(마디 24-27)를 거쳐 세 독창 성부가 아리오소 3중창으로 신의 보호와 가호를 기원한다.

마지막 합창은 이 지극히도 정치성 짙은 칸타타를 웅장하고 화려하게 끝마친다. 여기에서 가사 및 음악의 중심에 놓여 있는 것은 단연코 “제국의 창시자이며 영광의 통치자인 아우구스트의 왕좌를 굳건히 하라”(Stifter der Reiche, Beherrscher der Kronen, baue den Thron, den Augustus besitzt)이다. 이 가사의 첫 두 행을 달고 있는 부분이 악장의 처음(마디 1-16)과 중간(마디 25-40),

마지막(마디 49-64)에 위치하며 론도 형식(ABABA)의 리프레인 축을 이룬다. 또한 이 두 행이 등장할 때에만 트럼펫과 팀파니를 포함한 모든 악기들과 두 합창이 투티로 울리며 온전한, 웅장한 합(습)의 순간을 이루어낸다. 리프레인의 축 사이에서는 “정의와 은총으로 지켜주실 평화”(Lass uns die Länder in Friede bewohnen, die er mit Recht und mit Gnade beschützt)가 기원된다. 합창 악장은 유려한 선율, 안정된 움직임, 무엇보다 바흐의 ‘모국어’인 대위법을 줄곧 대체하는 화음적 전개로써 오롯이 외적 웅장함을 지향한다. 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 《왕궁의 불꽃놀이》(Feuerwerksmusik) HWV 351의 피날레를 상기시키는 악장이다.

The image shows a page of a musical score for BWV 215, 9th movement '합창', measures 5-8. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts. The instruments listed are Tromba 1, 2, 3, Timpani, Flauto traverso 1, 2, Oboe 1, 2, Violino I, II, Viola, Soprano I, II, Alto I, II, Tenore I, II, Basso I, II, and Continuo Fagotto. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have lyrics in German: "Stif - ter der Rei - che, Be - herr - scher er Kro - nen, bau - e den Thron, den Au - gu - stus be - sitzt,". The music is in G major and 3/8 time. The vocal parts are in a homophonic setting, while the instrumental parts are more complex and rhythmic.

<악보 5> BWV 215, 9악장 ‘합창’, 마디 5-8

4. 나가는 말

국민국가에서 개인에 대한 국가적 통제가 강화하는 가운데 예술가들이 절대군주의 위세와 업적을 과시하는 작업에 동원되었던 시대가 바로크였다. 그리고 그러한 바로크의 정치적, 문화적 환경에 가장 직접적으로 노출되어 있던 예술가 집단은 음악가들이었다. 그런데 우리는 이러한 정치적, 역사적 맥락으로 바흐와 바흐의 음악을 읽어내는 일을 아직 낫설어한다. 불편해한다는 말이 더 진실에 가까울 수도 있겠다. 바흐 사후 후대가 켜켜이 쌓아온 교회음악가로서의 바흐상들이 가장 큰 원인 중 하나일 것이다. 바흐에 대한 보다 객관적이고도 너른 시야를 확보하려 애쓰고 있고, 또 어느 정도 확보해낸 지금도 그 낫셈과 불편함은 가시지 않았다. 그러한 이유들로 인해 바흐의 세속음악, 그 중에서도 가사를 통해 그 ‘세속적’ 메시지를 명료하게 공표하는 그의 세속칸타타에 대한 연구가 아직도 부족하기만 하다. 그 결과는 바흐의, 바흐 음악의 한 권을 여전히 그들에 두고 있는 현실이다.

정치적 의도와 색채가 비교적 짙은, 바흐가 라이프치히에서 드레스덴의 선제후를 위해 쓴 여러 세속칸타타들은 여전히 바흐의 개인적인 욕구나 필요를 근거로 설명되곤 한다. 예컨대 1733-34년경에 생산된 세속칸타타들의 경우, 같은 해 7월에 프리드리히 아우구스트 2세에게 올려진 헌사 혹은 청원의 글로부터 본격적으로 드러나는 바흐의 바람, 즉 드레스덴 궁정의 명예 궁정음악가직에 대한 바람을 염두에 두고 쓰고 바친 작품들이라는 것이다.⁴⁴⁾ 여기에서 한 걸음 더 나아가 그 칸타타들을 정치적 관점과 맥락으로 읽어보고자 하는 시도는 거의 이루어지지 않는다. 당시의 국내외적인 정치적 현안과 함께 정치적 목적과 의도와 필요가 뚜렷하게 담겨 있는 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215도 예외는 아니다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》는 당대 그 어느 오페라 못지않게 정치적인 목적과 의도와 필요가 직접적이고 강력한 칸타타였다. 유럽의 강대국들이 복잡한 정치적 계산과 이해로 빚어낸 전쟁과 분쟁의 한 가운데에서 왕의 자리를 겨우 차지하고 아직도 끝나지 않은 혼란 가운데에서 불안정한 왕좌에 앉아 있는 폴란드의 왕이자 작센의 선제후가 지극히도 필요로 한 음악이었다. 그러한 음악을 만들어 성대하게 울리게 해준 바흐, 왕이 “진심으로 기뻐하신” 칸타타를 바친 바흐의 모습에서 바로크의 전형적인 음악가를 보게 된다.

《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》는 바로크의 지배자를 향한, 그리고 위한 관습적 감언들 및 칭송들, 즉 지배자를 수호신, 신이 내린 절대적 권력자, 전쟁의 영웅, 평화와 번

44) Schulze, *Die Bach-Kantaten*, 579-580.

영과 안녕의 실현자로 찬미하는 말들 외에도 최근의 정치적, 전시적 상황들을 짚으며 마치 담화나 선언의 글처럼 종용하기도 설득하기도 경고하기도 약속하기도 하는 등의 모든 정치적 수사들을 동원한다. 알레고리적인 인물, 고대의 신이나 목자, 영웅들을 등장시키지 않는 이유도 보다 직접적이고 본격적인 정치적 메시지를 전달해야 했기 때문일 수 있다. 바흐는 그러한 온갖 정치적 수사들과 지배자를 드높이는 칭송들을 한껏 담고 있는 칸타타를 더할 나위 없는 화려하고 웅장한 정치행사용 음악으로 만들어냈다.

바흐는 비록 칸타타의 곳곳이 패러디이지만 옛 것과 새 것을 온전한 ‘하나’의 몸체로 녹아내고, 특유의 구조적 질서 및 체계를 보존하면서도 거대한 이중합창과 악기편성, 레치타티보 세코와 레치타티보 아콤폰냐토, 아리오소의 중창, 벨칸토를 상기시키는 기교성의 아리아 등을 골고루 동원했다. 그 내부에서는 악기들의 독특하며 상징적인 사용, 폴리포니와 호모포니의 혼합, 반복 기법, 섬세한 조성과 화성의 운용, 심지어 바로크 음악의 당연하고 필수적인 콘티누오를 대체하는 바셋헌 구성 등 다채롭고 획기적인 수단들을 피하고 썼다. 그렇게 산출된 (‘합목적적인’) 칸타타 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》에서 바로크 작곡가 바흐가 작곡한 바로크의 오페라가 느껴지는 듯하다.

검색어

바흐(Bach), 세속칸타타(secular cantata), BWV 215(BWV 215), 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》(*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*), 아우구스트 3세(August III), 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II), 정치성(politicality), 폴란드 왕위 계승 전쟁(the War of the Polish Succession)

참고문헌

- 나주리. “20세기 바흐 수용관의 변천.” 『음악과 문화』 9 (2003): 81-106.
- _____. “요한 세바스티안 바흐의 종교적 성악작품에 나타나는 악기의 상징성 - 칸타타와 수난곡의 레치타티보와 아리아를 중심으로 -.” 『음악논단』 28 (2012): 45-71.
- 문명식. 『러시아 역사』. 서울: 신아사, 2009.
- Bessler, Heinrich. “Bach und das Mittelalter.” In *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*. Herausgegeben von Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer, 108-130. Leipzig: C. F. Peters, 1951.
- _____. “Bach als Wegbereiter.” *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955): 1-39.
- Blume, Friedrich. “Umriss eines neuen Bach-Bildes.” *Musica* 16 (1962): 169-176.
- Boyd, Malcolm. *Bach*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Dadelsen, Georg von. *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Trossingen: Hohner-Verlag, 1958.
- David, Hans T., Arthur Mendel(Ed). *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Revised and expanded by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Dürr, Alfred. “Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs.” *Bach-Jahrbuch* 44 (1957): 5-162.
- _____. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* Bd. 2, 5. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Bärenreiter Verlag, 1985.
- Koneczny, Thomas. *Die polnische Thronfolge Friedrich Augusts II./ Augusts III. (1733-1736)*. München: GRIN Verlag, 2007.
- Lindsay, J. O. *The New Cambridge Modern History, Volume 7: The Old Regime, 1713-1763*. New York: Cambridge University Press, 1957.
- Meyer, Ernst Hermann. “Festansprache.” In *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung*. Herausgegeben von Walther Vetter, Ernst Hermann Meyer, 38-45. Leipzig: C. F. Peters, 1951.
- Neumann, Werner. “Das Bachsche Collegium Musicum.” *Bach-Jahrbuch* 47 (1960): 5-27.

- Ragsdale, Hugh, V. N. Ponomarev, Lee H. Hamilton, *Imperial Russian Foreign Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Schulze, Hans-Joachim. *Die Bach-Kantaten*. 2. Auflage. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007.
- Spitta, Philipp. *J. S. Bach II*. 2. unveränderte Auflage. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916.
- Sutton, John L. *The King's Honor and the King's Cardinal: The War of the Polish Succession*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1980.
- Vetter, Walther. *Der Kapellmeister Bach*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1950.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000. 이경분 번역. 『요한 세바스티안 바흐 2』. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

The Secular Cantata of Bach and its Politicality: In the Case of *Preise dein Glücke, Gesegnetes Sachsen* BWV 215

Jiyoung Kim, Julie Ra

This study researches on *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215 which has strong political tinge, in the frame of political context. BWV 215 is written for a commemoration event of Poland enthronement of August III, struggled to take the throne through the wars, yet still holding precarious position. Other than praises toward the king, this cantata contains various political words such as inducement, persuasion, caution, agreement. Bach devised such cantata as magnificent political ceremonial music. Although parody is all over cantata, the old and new things united as ‘one’ body, using massive double choir and instrumentation, recitative secco and recitative accompagnato, technical aria evenly throughout the cantata. Diverse and innovative methods such as unique and symbolic usage of instruments, mixture of polyphony and homophony, managed delicate tonality and harmony, and bassetchen replaced by continuo which is essential of Baroque music, are used and attempted inside the music. Thus *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* was produced and it seems that opera of Bach lingers in it.

바흐의 세속칸타타와 정치성: 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》 BWV 215의 경우

김지영, 나주리

본 논문은 정치성이 짙은 세속칸타타 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》(*Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen*) BWV 215를 당시의 정치적 맥락 안에서 읽는다. BWV 215는 전쟁을 치르며 힘겹게 얻은, 그러나 여전히 불안정한 왕좌에 앉아 있는 아우구스트 3세의 폴란드 왕 즉위 기념행사를 위해 생산된 것이다. 이 칸타타에는 왕을 향한 칭송들 외에도 정치적, 전시적 상황 묘사를 비롯해 종용, 설득, 경고, 약속 등의 다양한 정치적 수사들이 담겨 있다. 바흐는 그러한 칸타타를 화려한 정치행사용 음악으로 만들어냈다. 칸타타의 곳곳이 패러디이지만 옛 것과 새 것을 ‘하나’의 몸체로 녹아내고, 거대한 이중합창과 악기편성, 레치타티보 세코와 레치타티보 아콤폰나토, 아리오소의 중창, 기교적 아리아 등을 골고루 동원했다. 그 내부에서는 악기들의 독특하며 상징적인 사용, 폴리포니와 호모포니의 혼합, 섬세한 조성과 화성의 운용, 바로크 음악의 필수적인 콘티누오를 대체하는 바셋헨(Bassetchen) 등 다채롭고 획기적인 수단들을 피하고 썼다. 그렇게 산출된 칸타타 《그대의 행운을 찬미하라, 축복받은 작센이여》에서 바흐의 오페라가 느껴지는 듯하다.

논문투고일자: 2021년 10월 28일

심사일자: 2021년 11월 21일

게재확정일자: 2021년 11월 21일

바흐의 《부활절 오라토리오》: 전례음악과 드라마를 넘어서*

이기영(성신여자대학교, 부교수)

1. 들어가며

2008년 출판된 바흐학자, 마이클 마리슨(Michael Marissen, 1960-)의 저서, 『바흐의 오라토리오』(*Bach's Oratorios: The Parallel German English Texts with Annotations*)는 독일어 원문에 영문 직역을 제공하기 위한 목적으로 기획된 문헌이다. 마리슨은 《부활절 오라토리오》(*Oster-Oratorium*, BWV 249)에 등장하는 3악장의 번역에 앞서 흥미롭게도 이것의 편성/형식을 ‘세 가지’로 명시해두고 있다.¹⁾ ‘이중창’, ‘소프라노, 알토, 테너, 베이스를 위한 합창’, ‘베드로와 요한’(이 두 인물이 노래하는 이중창이라는 의미일 것이다)이 그것이다. 한편, 유사한 목적으로 기획된 알프레드 뒤르(Alfred Dürr, 1918-2011)의 저서, 『바흐의 칸타타』(*The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text*)와 『신바흐전집』(*Neue Bach-Ausgabe*) 등은 《부활절 오라토리오》의 3악장을 ‘합창’으로만 명명하면서 이 악장이 이중창 이외의 편성으로 읽힐 가능성을 차단하고 있다.²⁾

마리슨과 뒤르의 저서가 드러내는 바와 같이, 《부활절 오라토리오》의 3악장은 그것의

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

- 1) Michael Marissen, *Bach's Oratorios: The Parallel German-English Texts with Annotations* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 134-138.
- 2) Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 271-273; Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Ed., *Bach: Die großen Vokalwerke* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999), Vol. 3, 370; 바흐의 작품을 장르별로 나누고 작품번호를 부여한 Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998) 역시 이 악장을 합창으로 취급한다. 280을 참고하라.

편성/형식을 무엇으로 볼 것인가라는 문제에 대한 학자들의 이견이 여전히 존재하는 음악이다. 물론, 이 작품의 복잡한 창작과정과 여기서 파생된 원전자료의 다양한 모양들이 이러한 이견을 양산해 내었을 것이라 추정할 수 있지만, 편성/형식에 관한 판단의 불일치가 바흐의 창작과정에 남아 있는 원전자료를 어떤 방식으로 ‘해석’하느냐의 문제일 수 있다는 사실을 생각하면, 이것이 함의하는 바는 커 보인다. 왜냐하면, 3악장을 베드로와 요한이 노래하는 이중창으로 읽는 순간, 《부활절 오라토리오》가 담고 있는 ‘극적’ 또는 ‘드라마적’인 어떤 것에 주목하게 되고, 이 악장을 합창으로 읽는 순간, 이 작품이 요구하는 종교적인 성찰과 명상에 더 집중하는 것처럼 여겨지기 때문이다.

만약, 바흐의 《부활절 오라토리오》를 ‘극적인 어떤 것’으로 간주한다면, 바흐가 작곡한 오라토리오를 종교 오페라와 유사하게 보는 시각, 다시 말하면 일반적이고 관습적인 오라토리오로 읽는 시각에 동의한다는 의미일 것이고, 이 작품을 ‘종교적인 묵상과 명상을 위한 어떤 것’으로 본다면, 이것이 당대 종교 오페라와 차별화되는 지점, 다시 말하면 전례에서의 기능에 더 주목한다는 뜻이 될 것이다. 이 글은 바흐의 《부활절 오라토리오》가 ‘극적인 어떤 것’과 ‘신학적인 명상을 요구하는 어떤 것’ 사이에, 또는 어느 한쪽에 어떤 방식으로, 어떤 위치 정도에 놓여 있는지 탐구하는 것을 목표로 삼고 있다. 이러한 탐구작업은 바흐가 창작한 오라토리오라는 장르가 당대의 전통과 관습에 얼마만큼 부합하는지, 또는 얼마만큼 그것을 넘어서서 다른 길을 지닌 장르로 재탄생되는지 살펴보는 일과 크게 다르지 않다. 이것은 곧 작곡가 바흐가 자신의 오라토리오라는 장르에 부여한 정의, 또는 의미를 다루는 일이기도 하다.

이 글은 필자의 선행연구에서 파생된 후속연구이다. 선행연구를 통해 필자는 바흐를 당대 오페라문화라는 거대한 맥락 안에서 서술함이 필요하다는 점을 역설하였다. 이러한 입장은 2010년 이후 서구의 바흐 학자들을 중심으로 등장하는 새로운 바흐 담론의 기류, 즉, 바흐를 당대 음악문화라는 맥락으로 재위치 시키고, 이러한 맥락 아래에서 그를 이해하는 것이 절실하다는 기류를 반영하는 것이었다.³⁾ 필자는 18세기 전반부 독일의 주요 음악 도시들, 예컨대 함부르크, 드레스덴,

3) 바흐를 당대 음악문화적 맥락 안에서 서술하려는 논의, 특별히 바흐를 오페라 문화가 무관하지 않음을 시사하는 연구는 2010을 전후하여 미국 바흐 협회(The American Bach Society)의 출판물을 시작으로, 라이프치히의 바흐 아카이브(Bach Archiv), 그리고 영국의 바흐 네트워크(Bach Network) 등 서구 바흐연구를 이끌어가는 주요 단체와 연구자들을 중심으로 활발하게 펼쳐지고 있다. 주요 문헌을 모두 나열하기 어렵지만, Daniel Melamed, Ed., *Bach Perspectives: J. S. Bach and the Oratorio Tradition* (Illinois: Illinois University Press, 2011); Andrew Talle, Ed., *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries* (Illinois: Illinois University Press, 2013); Micahel 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; Tatiana Shabalina, “Recent Discoveries in St Petersburg and their meaning for the Universtanding of Bach’s Cantatas,” *Understanding Bach* 4(2009), 77-99;

그리고 라이프치히 등지에서 감지되는 오페라문화가 얼마만큼 강력한 것이었는지, 그리고 당대의 작곡가들에게 오페라라는 장르가 얼마만큼 매력적이었는지, 나아가 정통루터교 교회의 신학적 기조와 오페라라는 세속음악 문화의 기조는 결코 함께 존립할 수 없는 것이 아니었음을 밝혀나가는 논의를 선행연구에서 수행한 바 있다. 바흐를 당대의 오페라문화와 연계시켜, 또는 이러한 틀 안에서 서술하고 해석하는 일이 결코 부적절하지 않음을 역설한 것이다.⁴⁾

한편, 필자는 최근 진행된 바흐와 당대의 음악적 맥락과 관련된 논의가 오페라와 가장 닮은 음악 장르인 오라토리오를 새로운 시선으로 보게 한다는 사실도 기술한 바 있다. 작곡가의 칸타타와 수난곡, 그리고 미사 등에 건주어 보았을 때 오라토리오는 전통적인 바흐 담론의 외부에 존재하고 있었다는 사실, 그리고 그 이유가 당대의 맥락과 이해에 바탕을 둔 것이 아니라 바흐 학자들에 의해 이념적으로 구축되어 온 음악적, 신학적 정통성의 문제와 더 관련이 있어 보인다고 주장하면서 이러한 이념들을 넘어서는 연구가 절실한 시점이라고 서술한 것이다.⁵⁾

선행연구의 결과물을 염두에 두고 이 글은 다음과 같은 방식으로 논의를 펼쳐나간다. 이 글의 전반부에서는 바흐가 오라토리오 작곡을 위해 거쳐 갔던 1730년을 전후한 일련의 행보를 기록하면서, 이 시기 감지되는 드레스덴 궁정과 바흐의 관계를 기술해 나갈 것이다. 아래에서 상세하게 다루어지겠지만, 바흐는 외부에서의 압력이나 즉흥적인 선택으로 오라토리오라는 장르의 창작에 착수한 것으로 여겨지지 않는다. 이 시기 그가 보여주는 행적은 드레스덴 궁정의 음악문화가 어찌면 바흐로 하여금 오라토리오라는 장르를 새롭게 조명하는 계기를 제공했을 것이라는 가설을 설정하게 하기 때문이다. 이 글의 후반부는 오라토리오를 창작하기 시작하는 바흐가 과연 이 장르를 어떤 방식으로 구축해 나갔는지 설명한다. 특별히 그의 《부활절 오라토리오》를 논의의 중심에 두면서 그것이 창작된 역사, 원전의 형태, 가사와 음악의 특징 등에 대해 논의할 것이다.

Markus Rathey, *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Markus Rathey, *Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy* (New Heaven: Yale University Press, 2016); Daniel R. Melamed, *Listening to Bach: The Mass in B Minor and the Christmas Oratorio* (Oxford: Oxford University Press, 2018) 등은 기존 연구와는 다른 결을 가진, 새로운 바흐담론을 생산해내고 있는 중요한 저술들이다.

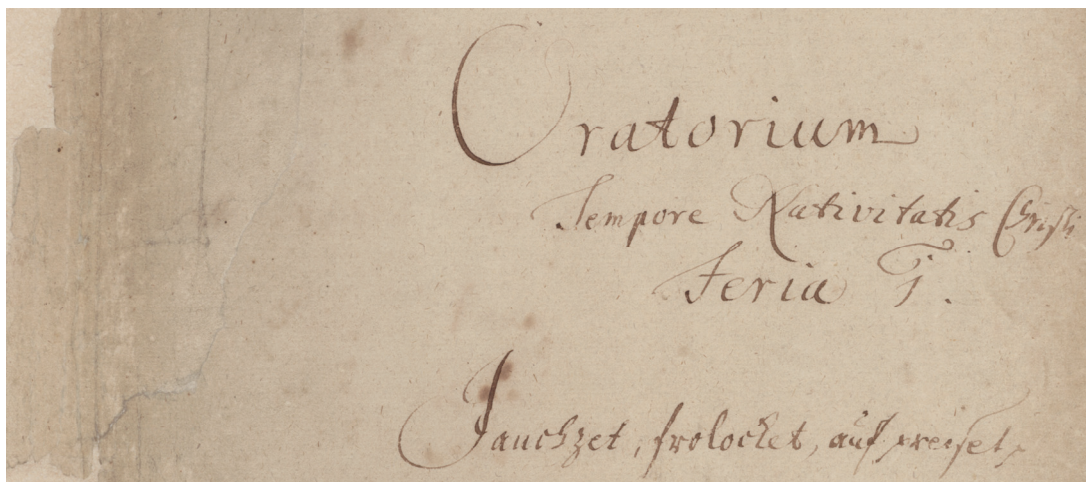
4) 바흐와 당대 오페라 문화와의 연결고리에 관한 논의는 이가영, “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여,” 『음악이론포럼』 26/2(2019), 11-36을 참고하라.

5) 이가영, “바흐의 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로,” 『음악논단』 44(2020), 79-104.

2. 오라토리오를 창작하다: 드레스덴을 바라보며

바흐가 작곡한 오라토리오 3편, 즉 《크리스마스 오라토리오》(*Weihnachts-Oratorium*), 《부활절 오라토리오》, 《승천절 오라토리오》(*Himmelfahrts-Oratorium*)는 1730년대 중반, 특별히 1735년을 전후로 연주된 음악들이다. 《크리스마스 오라토리오》는 1734년 12월 25일부터 다음 해인 1735년 1월 6일까지, 그리고 《승천절 오라토리오》는 같은 해 4월 1일에 초연되었다. 《부활절 오라토리오》는 명확한 연주 시기가 알려져 있지 않지만, 학자들은 아마도 1737년이나 1738년 무렵일 것으로 추정하고 있다.⁶⁾ 여기서 분명한 사실은 1735년 무렵, 50세를 맞이한 바흐가 이전에는 별다른 관심을 보이지 않던 오라토리오에 주목하고 이 장르를 ‘집중적’으로 창작하기 시작했다는 것이다.

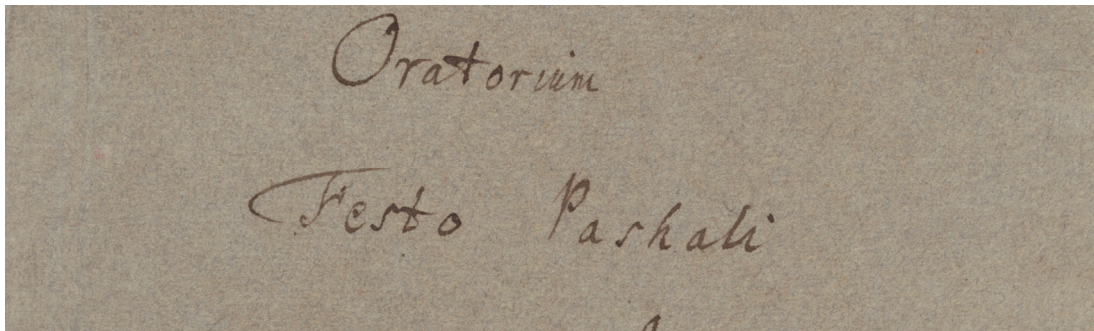
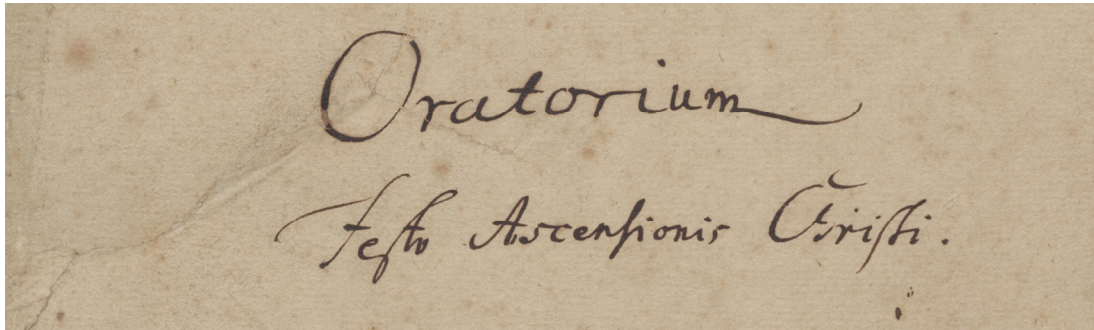
작곡가가 1730년대 중반 이후 오라토리오 창작을 ‘작심’했었다는 사실은 그가 남긴 친필 악보의 첫 페이지에서도 확인된다. 바흐는 이들 세 작품의 제목을 모두 라틴어, *Oratorium*으로 일관성 있게 기록하고 있기 때문이다(예 1). 주지하는 바와 같이 바흐는 ‘비교적’ 일관된 방식으로 자신의 작품들을 명명해 왔다. 예를 들면, 자신의 루터교 칸타타를 ‘콘체르토’(concerto)로 기보한다든지, 세속칸타타를 ‘드라마 퍼 무지카’(drama per musica)로 표기해온 것이 그러하다.⁷⁾ 따라서 바흐가 선택한 장르 표기는 그의 어떠한 ‘의도’ 또는 ‘결정’이 담겨 있는 것이라고 볼 수 있다.



<예 1> 《크리스마스 오라토리오》(SBB St 112)

6) Marissen, *Bach's Oratorios*, 134.

7) https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000992/db_bachp0066_page001v.jpg [2021년 10월 1일 접속 (칸타타 75번의 첫 페이지)]; https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00007200/db_bachst033a_pa001.jpg [2021년 10월 1일 접속 (칸타타 201번의 첫 페이지)].



(예 1 계속) 《승천절 오라토리오》(SBB P 44), 《부활절 오라토리오》(SBB P 34)의 첫 페이지

특별히, 《크리스마스 오라토리오》의 경우, 작품을 연주하고 얼마간의 시간이 경과 한 이후에 필사본으로 되돌아가 *Oratorium*이라는 제목을 뒤늦게 삽입했었다는 사실은 분명 바흐가 이 장르에 어떤 의미를 부여하고 있다는 점을 시사한다. 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)는 바흐의 이러한 행동에 기대어 바흐의 오라토리오를 연속된 3부작으로, 또는 거대한 하나의 범주로 인식해야 한다는 주장을 펼치고 있다.⁸⁾ 아래에서 다시 논의되겠지만, 바흐의 이러한 행위는 1725년 완성된 《부활절 오라토리오》의 초기판본을 ‘의식적’으로 칸타타라 명명하고, 1737/8년 판본을 역시 ‘의식적’으로 오라토리오라 명명했다는 사실과 연관 지어 생각해볼 때 더욱더 의미심장해지는 것이다.

바흐의 오라토리오 작곡이 특정한 시기에 집중되었다는 사실을 강조하는 또 다른 학자는 마쿠스 라타이(Markus Rathay)이다. 그는 작곡가의 오라토리오 창작이 당시 작센의 주도였던 드레스덴(Dresden) 궁정의 음악문화와 직접적인 관련이 있는 것으로 해석하고 있다. 라타이는 바흐가 1730년대 이후 드레스덴 궁정을 진심으로 동경하고 있었고, 어떠한 형태로든 이 궁정에 고용되기

8) Christoph Wolff, “Under the Spell of Opera?: Bach’s Oratorio Trilogy,” in *Bach Perspectives 8: J. S. Bach and the Oratorio Tradition* (Illinois: Illinois University Press, 2011), 1-2.

를 희망했었다고 설명한다.⁹⁾ 그러나, 바흐의 희망은 실현되지 못하였다. 드레스덴 궁정은 당대를 대표하는 오페라 작곡가, 요한 아돌프 하쎄 (Johann Adolf Hasse, 1699-1783)를 카펠마이스터로 고용하기 때문이다. 라타이는 하쎄가 부임한 이후, 드레스덴 궁정의 음악이 바흐 음악의 ‘모델’이 되기 시작했다고 믿고 있다.

실제로 칸타타와 수난곡 창작이 마무리되는 1730년대에 이르면 바흐는 여러 측면에서 삶의 새로운 국면을 맞이한다는 점에 바흐 학자들은 동의한다. 1723년, 5월 30일 공식적인 칸토르의 업무를 시작한 이후 작곡가는 루터교 예배를 위한 전례음악 창작에 매진했다. 이러한 그의 업무는 1727년 4월 11일, 《마태 수난곡》의 초연으로 대략 마무리되었다고 할 수 있다. 그리고 1727년 《마태 수난곡》의 연주 후 바흐 전례음악은 정체기를 맞이한다. 그는 1723년 5월 30일 이후 처음 2년 동안, 칸타타 사이클을 완성하기 위해 거의 매주 새로운 칸타타를 작곡하는 놀라운 속도와 집중력과 몰입도를 보여주었고, 두 번째 칸타타 사이클이 완결된 이후에도, 비록 속도가 느려지긴 했지만, 여전히 새로운 칸타타를 작곡하였다. 이러했던 바흐가 《마태 수난곡》의 완성과 더불어 창작의 정체기를 경험하게 되는 것이다.

앞서 언급한 1727년부터 오라토리오에 몰입하는 1735년까지의 7년이라는 시기는 루터교 전례음악작곡가의 측면에서 정체기라 할 수 있겠지만, 그렇다고 해서 음악감독으로서, 그리고 전문 음악가로서의 활동이 멈추어 있었다고는 할 수 없다. 예를 들면, 1729년 바흐는 대학생들로 이루어진 아마추어 앙상블, 콜레기움 무지쿰(collegium musicum)의 음악감독직을 맡아 일반 청중을 대상으로 한 음악회를 정기적으로 개최하면서 이 ‘사적’인 활동에 큰 노력과 시간을 할애하였다.¹⁰⁾ 한편으로는 루터교 전례음악작곡에서 점점적으로 멀어졌지만, 다른 한편으로는 다양한 세속음악장르

9) Rathey, *Bach's Major Vocal Works*, 142.

10) 바흐가 운영했던 콜레기움 무지쿰에 관한 기록은 George B. Stauffer, “Music for ‘Cavaliers et Dames’: Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum,” in *About Bach*, eds., Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton (Urbana: University of Illinois Press, 2008), 135-156; Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 206-216; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 351-372를 참고하라. 콜레기움 무지쿰에 관한 논의는 이가영, “1733년, 그리고 바흐의 일상: 《1733년 미사》와 세속칸타타,” 『서양음악학』 18/3(2015), 105-128에도 포함되어 있다. 바흐가 콜레기움 무지쿰을 이끌고 음악을 연주하던 공간은 고트프리트 짐머만(Gottfried Zimmermann)의 카페였다. 이곳에서 바흐는 일주일에 한 번 정기적으로 음악을 연주한 것으로 알려져 있다. 이 연주회에서 제공된 작품목록은 남아 있지 않다. 다만, 바흐가 작곡한 기악음악들이 주로 연주되었을 것이라 추정할 뿐이다. 라이프치히 청중은 아마도 콜레기움 무지쿰의 음악회를 1720년대 이후 자취를 감춘 라이프치히 오페라를 대체하는 것으로 여겼을지도 모른다.

들을 통해 일반 청중들을 만나고 있던 바흐는 1730년, 한 통의 문서를 시의회에 제출한다. 8월 23일에 라이프치히 시의회에 제출한 바흐의 ‘제안서 또는 진정서’(Entwurf)가 바로 그것이다.¹¹⁾

바흐는 이 문서에서 자신이 원하는 수준의 교회음악 연주를 위해 몇 명의 성악가가 필요한지, 어떤 악기 연주가 갖추어져야 하는지 그가 고용 가능했던 연주자들의 실제 이름과 나이까지도 거론하며 자신의 요구사항들을 나열하고 있다.¹²⁾ 나아가 작곡가는 자신이 활용할 수 있는 높은 기량을 겸비한 성악가와 기악연주가의 숫자가 만족스럽지 않다고 말하면서, 성토마스학교의 재학생, 졸업생, 그리고 라이프치히시에 소속된 음악가들이 교회음악 연주에 참여하지 못하는 이유는 시의회에 인색함으로 인하여 이들이 자신의 노력에 대한 충분한 대가를 지불받지 못하기 때문이라고 지적한다.¹³⁾

바흐가 작성한 ‘진정서’의 내용으로 미루어보아, 이것이 작곡가의 즉흥적인 분노를 반영한 제안서라고 말하기는 어렵다. 바흐는 이 문서에서 자신의 전임자 시절을 언급하고, 라이프치히의 주요 교회들의 음악 활동을 상세하게 설명하며, 당대 음악의 취향을 기술하고, 나아가 ‘드레스덴 궁정’의 음악문화를 예시로 들면서 주도면밀하고 체계적으로 자신의 요구를 기록으로 남기고 있기 때문이다. 다시 말하면, 이 문서가 제출된 것은 1730년 8월 23일의 일이지만, 바흐는 이 문서의 작성을 위해 긴 시간을 투자하면서 고민하였을 것이고, 이러한 고민은 아마도 성토마스 교회의 칸토르로서 겪었던 1720년대를 총체적으로 반영하는 것이라고 보아야 할 것이다.

비록 이 진정서가 바흐가 현실적으로 겪고 있는 여러 형태의 불만을 자신의 고용주에게 토로하는 장이었음에는 틀림이 없지만, 이를 통해 바흐는 음악적인 취향도 설명하고, 또한 자신이 맞이하길 바라는 미래도 제시하고 있다. 이 미래의 기초는 다름 아닌 그가 동경하는 드레스덴 궁정의 음악문화와 취향이다. 그리고 우연인지 알 수 없지만, 바흐는 다음해인 1731년 5월 14일, 드레스덴의 소피아교회(Sophienkirche)를 방문하여 오르간 연주회를 개최한다. 그리고 바흐학자들은 같은 해 7월 13일에 이 궁정을 위해 작곡된 카펠마이스터 하체의 오페라, 《클레오피데》(Cleofide)

11) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 145-151.

12) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 145-151. “잘 갖추어진 교회음악의 쇠퇴를 소박하게 성찰하면서 이것의 유지를 위해 요구되는 짧지만 반드시 필요한 것들에 대한 제안서” 정도로 번역되는 부제를 가진 이 문서는 역설적이게도 바흐가 남긴 가장 긴 친필사료이다. 이 문서는 단순히 학문적인 함의만을 가지는 것이 아니라 실제 바흐음악의 연주, 예컨대 바흐를 연주하기 위해 필요한 앙상블의 성격과 규모 등에 대한 시사점을 가진다는 차원에서 매우 중요하다.

13) Hans T. David and Arthur Mendel, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 150.

의 초연에 바흐가 직접 참석하였으리라고 추정하고 있다.

《클레오피데》는 당대 최고의 대본작가였던 피에트로 메타스타시오(Pietro Metastasio, 1698-1782)의 대본에 음악을 붙인 오페라이다. 알렉산더 대왕과 인도의 왕, 포로(Poro), 그의 연인인 클레오피데, 그리고 이들을 둘러싼 인물들 사이에 펼쳐지는 애증, 복수, 오해, 암투 등이 복잡한 플롯을 통해 전달되는 이 작품은 결국 알렉산더 대왕의 관대한 자비와 포용력으로 모든 갈등이 해결된다는 전형적인 바로크 오페라의 서사와 음악을 따르고 있다.¹⁴⁾ 바흐는 이 작품을 장남인 빌헬름 프리드만(Wilhelm Friedemann, 1710-1784)과 함께 관람한 것으로 알려져 있다. 그리고 주지하는 바와 같이 빌헬름 프리드만은 1733년부터 1746년까지 바흐가 오르간 연주회를 개최했던 소피아 교회의 오르간 연주자로 일하였다.¹⁵⁾ 그러니, 바흐는 빌헬름을 통해서도 드레스덴의 음악문화를 빈번하고도 상세하게 접할 수 있었을 것이다.

《클레오피데》라는 당대의 가장 전형적인 오페라 세리아 대본작가와 작곡가의 손을 통해 탄생한 작품을 과연 바흐가 어떻게 들었는지 말해주는 기록은 없다. 그러나, 이 작품을 들은 이후, 다시 말하면, 드레스덴 궁정이 하세를 맞이한 이후 드러나는 바흐의 행적이 그가 이 작품과 하세에 대해 우호적이지 않았다는 것을 드러내는 단서는 존재하지 않는다. 오히려 바흐는 그의 역작인 《1733년 미사》를 드레스덴 궁정에 헌정하는 것으로 자신의 애정을 노골적으로 드러내고 있는 것처럼 보인다. 여기서 나아가 바흐는 다음 해인 1734년 10월까지 드레스덴 궁정을 위한 세속칸타타를 총 5곡 작곡하였다. 음악과 가사 모두 현존하지 않는 BWV 부록 12번을 필두로 BWV 213, 214, 205a, 그리고 1734년 10월 5일 연주된 BWV 215가 그것이다.

바흐가 작곡한 세속칸타타는 그의 생애 어느 한순간에 집중적으로 등장한다고 말하기 어렵다. 작곡가가 바이마르 궁정과 쾨텐 궁정에 고용되어 있을 무렵에도, 1742년 무렵에도 세속칸타타는 작곡되었기 때문이다. 또한, 바흐의 세속칸타타는 작곡연대와 초연 시기를 명확하게 밝히기 어려운 경우가 많을 뿐 아니라 분실된 작품도 많이 존재한다. 따라서 바흐의 루티고 칸타타가 그러한 것처럼 바흐의 세속칸타타 역시 그것의 정확한 규모 및 창작시기와 관련된 명료한 통계자료를 제시하기가 쉽지 않다.¹⁶⁾ 그럼에도 불구하고, 1733년부터 1734년이라는 제한된, 상대적으로 짧은 기간 동안 작곡가가 세속칸타타를 집중적으로 작곡하였다는 명백한 사실은, 나아가 이를 모두 드레

14) 오페라 작곡가 하세와 《클레오피데》에 관한 논의는 Reinhard Strohm, *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Heaven: Yale University Press, 1997), 270-293을 참고하라.

15) David Schulenberg, "Bach, Wilhelm Friedemann," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1998), 39, 50.

16) 뒤르의 저서는 바흐의 세속칸타타를 창작 목적에 따라 분류하여 나열하고 있다. Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, 797-901을 참고하라.

스텐 궁정에 헌정했다는 사실은 매우 의미심장해 보인다. 1734년 10월 5일, 드레스덴 왕의 폴란드 왕 추대 1주년을 기념하는 작품, 칸타타 215번을 연주한 후, 본격적으로 바흐가 오라토리오 창작에 몰입하면서 이 장르를 조명하기 시작했었다는 사실을 고려하면 더 그러하다.

바흐의 오라토리오 창작을 드레스덴 궁정과 연결고리라는 관점에서 생각할 때 간과할 수 없는 연구는 2012년 출판된 로버트 마샬의 “중년의 바흐: 《크리스마스 오라토리오》와 새로운 길을 찾아서”(Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths, 이후 “중년의 바흐”로 지칭)일 것이다.¹⁷⁾ 마샬은 바흐의 음악작품을 작곡가의 생애주기와 연관 지어 서술하기 좋아하는 학자이다(그렇다고 해서 마샬이 바흐의 전기를 집필한 것은 아니다). 그는 바흐의 10대에 주목했고, 작곡가가 이 시기 겪었던 개인적인 ‘트라우마’, 예컨대 부모님을 여의고, 만형과 위태로운 동거를 시작하고, 순탄치 못한 학창시절을 보냈다는 사실이 작곡가의 성격을 결정했다고 주장한 최초의 바흐 연구자이기도 하다.¹⁸⁾

“중년의 바흐”에서 마샬은 바흐의 중년, 특별히 그가 45세가 되는 1730년부터 50세가 되는 1735년 사이의 기간에 주목했다. 바흐는 45세가 되면서 자신이 필요한 루터교 전례음악 사이클을 ‘완성’했고, 이후 5년의 기간 동안 《크리스마스 오라토리오》 등의 작품을 창작하면서 새로운 음악적 경향, 예를 들면 갈랑 양식으로 시선을 돌렸다는 것이다.¹⁹⁾ 물론, 바흐가 이 새로운 음악 경향에 눈을 돌린 이유는 이것이 당시 드레스덴 궁정에서 선호되던 음악 양식이었기 때문이다.²⁰⁾ 마샬은 원전자료를 위시하여 일련의 음악적 ‘증거’를 제시하며 《크리스마스 오라토리오》가 바흐의 갈랑 양식의 정점이라고 주장하면서 갈랑의 표본이 되는 음악은 《크리스마스 오라토리오》의 제1부, 첫 번째 합창, “소리치고 환호하라”(Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage)라고 말하고 있다. 이 악장의 편성, 상대적으로 균형 잡힌 악구 구조, 그리고 단순한 화성 등은 “청중의 귀를 즐겁게 하는 효과”를 내면서 “극적인 제스처”를 취하고 있기 때문이다.²¹⁾

마샬이 제안하는 바와 같이 바흐의 작곡 양식이 1735년을 전후로 극명하게 변화하였다는 사실에는 선뜻 동의하기 어려워 보인다. 그러나, 바흐의 오라토리오 작곡이 중년을 바라보는 작곡가가 이전과는 차별화되는 음악 장르인 오라토리오를 탐구하면서 이 장르를 통해 칸타타 및 수난

17) Robert Marshall, “Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths,” *BACH* 43/1(2012), 1-28.

18) Robert Marshall, “Toward twenty-first-century Bach Biography,” *The Musical Quarterly* 84/3(2000), 497-525.

19) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 11.

20) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 20.

21) Marshall, “Bach at Mid-Life,” 10.

곡과는 다른 가사, 음악적인 효과, 창작과정을 경험한다는 사실에 공감하는 것은 어렵지 않다. 뒤 따르는 논의는 《부활절 오라토리오》를 통해 1735년을 전후한 시기의 바흐가 이전에는 시도해보지 않았던 오라토리오라는 장르에 착수하고, 이 장르를 어떤 방식으로 정의해 나가는지 살피는 것에 초점을 맞춘다.

3. 《부활절 오라토리오》를 추적하다

3.1. 세속칸타타에서 《부활절 칸타타》로

바흐의 《부활절 오라토리오》는 상대적으로 복잡한 창작과정을 거쳐 탄생한 음악이다. 바흐의 모든 오라토리오가 그러하듯 이 작품 역시 세속음악의 패로디로 출발한다. 1725년 2월 23일, 작센-바이센펠스 궁정의 크리스티안(Christian, 1682-1739) 공작의 생일을 축하하는 세속칸타타, “근심이여, 날아라, 사라져라, 달아나라”(Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen)가 그것이다. 이 칸타타는 BWV249a로 명명된다.

BWV 249a는 고대 그리스로마신화에 등장하는 메날카스(Menalcas, 테너), 다모에타스(Damoetas, 베이스), 실비아(Sylvia, 알토), 도리스(Doris, 소프라노) 등을 불러들여 목가적인 공간을 조성하고 이들에게 크리스티안 공작의 통치와 덕을 찬양하게 하는, 전형적인 바로크 시대의 세속칸타타이다. 당대 지배계층의 생일 등을 축하하는 전형적인 세속음악이라는 뜻이다. 총 11개의 악장으로 나누어진 이 작품은 기악 신포니아로 시작하여 아리아와 이중창, 그리고 사중창 등의 음악이 레치타티보와 번갈아 가면서 등장하는 구성으로 이루어져 있으며 합창 악장은 포함되어 있지 않다.

그런데 5주 정도가 지난 후에, 바흐는 이 세속칸타타를 《부활절 칸타타》, “오라, 날아오르고 서둘러라”(Kommet, fliehet und eilet)로 재탄생시킨다. 여기서 다시 한번 지적되어야 할 사실은 바흐가 이 작품을 오라토리오로 명명하지 않았다는 점이다. 2장의 도입부에서 언급한 바와 같이 바흐가 이 작품에 오라토리오라는 명칭을 부여하는 것은 1737/8년, 즉 그가 또다른 판본을 준비하면서이다. 물론 이 시점은, 위에서 강조한 바와 같이, 1735년을 전후하여 그가 오라토리오라는 장르에 집중적인 관심을 보이는 바로 그 시점과 일치하고 있다.

바흐는 세속칸타타를 루터교 전례를 위한 《부활절 칸타타》로 패로디하면서 전자에 등

장하던 4명의 신화 속 인물을 예수의 부활을 목격하는 4명의 인물로 대체하였다. 야고보의 어머니인 마리아(소프라노), 막달라 마리아(알토), 베드로(테너), 그리고 요한(베이스)이 그들이다. 이들은 특정한 성서 구절의 인용 없이 예수 부활이라는 느슨한 내러티브를 시적인 언어로 재구성하여 아리아, 이중창, 사중창 등의 형식을 통해 노래하고 있다. 아래에 제시되는 <예 2>는 이 작품의 악장들이 어떤 방식으로 배치되어 있는지, 그리고 4, 5, 6악장의 가사는 어떻게 이루어져 있는지 보여준다.

BWV 249, 《부활절 칸타타》의 악장구성	형식	제목	내용 요약
1	기악신포니아		
2	기악신포니아		
3	이중창(베드로, 요한)	Kommet, fliehet und eilet	서둘러 무덤으로 달려가서 부활한 예수를 확인하고 기쁨을 누리자
4	레치타티보(막달라 마리아, 야고보의 어머니 마리아, 베드로, 요한)	O kalter Männer Sinn!	근심으로 가득 찬 베드로와 요한이 준비한 몰약은 헛된 것이로다
5	아리아(막달라 마리아)	Seele, deine Spezereien	몰약이 아니라 월계수 화환만이 기독교인들의 근심 가득한 갈망을 누그러뜨리리라
6	레치타티보(베드로, 요한, 막달라 마리아)	Hier ist die Gruft	예수는 이는 무덤에 계시지 않는도다 그가 부활하셨도다
7	아리아(베드로)	Sanfte sollmein Todeskummer	내 죽음의 고통은 당신의 수의에 의해 잠이 되도다. 당신의 수의는 내 고통의 눈물을 닦아 주도다
8	아리오소(야고보의 어머니 마리아, 막달라 마리아)	Indessen seufzen wir	불타는 갈망으로 한숨 쉬노라 구세주를 곧 보게 될 것이라
9	아리아(막달라 마리아)	Saget, saget mir geschwinde	내 영혼이 사랑하는 예수를 어디서 만날 수 있을지 말해주오
10	레치타티보(요한)	Wir sind erfreut	예수가 살아나심에 기뻐하라
11	사중창	Preis und Dank	찬양하고 감사하라

<예 2>

《부활절 칸타타》의 가사(4, 5, 6악장)

4악장:

막달라 마리아: O kalter Männer Sinn! (오, 이 차가운 남성들의 심경이여!)
 Wo ist die Liebe hin, (그대들의 사랑은 어디로 간 것인가)
 Die ihr dem Heiland schuldig seid?(구세주에게 빚진 그 사랑은)

야보코의 어머니: Ein schwaches Weib muß euch beschämen!(연약한 여성이 그대들을 부끄럽게 만들었다)

베드로: Ach, ein betrübtest Grämen(오, 비통한 슬픔)

요한: Und banges Herzeleid(그리고 무너지는 마음의 고통)

베드로와 요한: Hat mit gesalzenen Tränen(이것이 짜디짠 눈물과 함께)

Und wehmustsvollem Sehnen(그리고 우울한 갈망과 함께)

Ihm eine Salbung zgedacht,(당신에게 성유를 바르고자 하였나이다)

야고보의 어머니와 막달라 마리아:

Die ihr, wie wir, umsonst gemacht.(그대들도, 우리처럼, 모든 것이 헛되게 되었구요)

5악장

막달라 마리아: Seele, deine Spezereien(영혼이여, 그대가 준비한 향유는)

Sollen nicht mehr Myrrhen sein.(더 이상 몰약이 되지 못하였네)

Denn allein(오로지)

Sich mit Lorbeerkränzen(월계수 화환으로 장식하는 것 만이)

schmücken,

Schicket sich vor dein Erquickten.(그대를 다시금 삶으로 불러낼 수 있으리라)

6악장 레치타티보

베드로: Hier ist die Gruft(여기 무덤이 있다)

요한: Und hier der Stein,(그리고 여기 돌이 놓여있었다)

Der solche zugedeckt.(무덤을 덮었던)

Wo aber wird mein Heiland sein?(그러나, 나의 구세주는 어디에 계시는가?)

막달라 마리아: Er ist vom Tode auferweckt!(그가 죽은 자 가운데서 살아나셨다)

Wir trafen einen Engel an,(우리는 천사를 만났고)

Der hat uns solches kundgetan.(그가 이를 알렸었다)

베드로: Hier she ich mit vergrügen,(이곳을 보는 것이 기쁘다)

Das Schweiß Tuch abgewickelt(그를 싸고 있던 세마포가)

liegen.(풀어졌었다)

음악적으로 볼 때 《부활절 칸타타》는 이전 판본인 세속칸타타, BWV 249a과 동일하다. 아리아, 이중창, 사중창으로 노래되는 3, 5, 7, 9, 11 악장의 음악은 BWV 249a에서 수정 없이 차용되었다는 말이다. 다만, 바흐는 레치타티보 악장의 경우 (즉, 4, 6, 8, 10악장), BWV 249a의 레치타티보를 삭제하고, 새로운 음악으로 채우고 있다. 이들은 가사가 변화함에 따라 필연적으로 새로운 창작이 요구되었던 악장들이다.

그런데, 바흐의 《부활절 칸타타》가 흥미로운 이유는 이 작품에 성서 구절의 인용도, 코랄 선율(또는 가사)의 삽입도 이루어지지 않고 있다는 점이다. 주지하는 바와 같이 루터교 전례에서 연주된 바흐의 칸타타는 교회력이 요구하는 성서 구절의 낭독과 그것의 신학적 해석을 목적으로 창작되는 음악이다. 일반적으로 칸타타의 1악장은 교회력에 따른 성서 구절이 합창으로 선포되고, 뒤따르는 아리아와 레치타티보에서는 선포된 성서 구절에 대한 신학적인 해석과 명상이 진행된다. 마지막으로 이러한 해석과 명상은 역시 교회력에 의해 결정되는 코랄 악장에 의해 마무리된다.

다시 말하면, 바흐의 루터교 칸타타는 성서를 선포하고, 이에 대해 묵상하고, 이를 다시 정리하는 순으로 진행되는 예배 의식의 일부이고 핵심이다. 그런데, 이런 시각에서 보면, 《부활절 칸타타》는 전통적이고 전형적인 루터교 칸타타와 분명 차별화되는 지점이 많이 존재하고 있는 듯하다. 코랄과 성서 구절의 부재뿐 아니라, 위에서 제시한 4, 5, 6악장의 가사가 보여주는 바와 같이, 이 작품이 보여주는 ‘극적’이고 ‘드라마적’인 진행은 루터교의 칸타타와는 명백하게 구분되기 때문이다.

그렇다면, 바흐는 등장인물이 출현하여 대화를 나누고, 다시 말하면 ‘드라마’와 유사한 진행이 포함되어 있고 성서나 코랄 가사가 전혀 등장하지 않는, 종교적인 오페라와 매우 유사해 보이는 이 작품을 왜 《부활절 오라토리오》라고 부르지 않고 《부활절 칸타타》라고 부르면서 ‘칸타타’라는 장르를 소환하고 있는지 궁금하지 않을 수 없다. 이 질문은 앞에서 언급한 바와 같이 바흐가 그의 루터교 칸타타를 칸타타라 명명하지 않고 콘체르토로 불렀다는 사실과 겹쳐지면서, 더 큰 궁금증을 불러일으킨다.

물론, 이 질문에 대한 답을 이 글은 명확하게 제공할 수 없다. 그러나, 이 글이 상기시키고자 하는 바는 《부활절 칸타타》가 ‘전례음악’, 즉 예배의 일부였음에도 불구하고 바흐의 전통적인 루터교 칸타타가 아니라 그가 작곡한 ‘세속칸타타’와 유사한 결을 공유하고 있다는 사실이다. 특별히 《부활절 칸타타》는 1713년 작곡된 칸타타 208번, “즐거운 사냥은 늘 나를 기쁘게 한다네”(Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd)를 위시하여 세속칸타타 211번과 212번과 등장인물의 출현, 이들이 펼쳐가는 느슨한 서사구조, 대화를 통한 극의 진행, 아리아와 레치타티보로 이루어

지는 전반적인 형식 등의 측면에서 매우 유사하다.

만약, 《부활절 칸타타》에서 사용된 ‘칸타타’라는 용어의 의미가 바흐의 세속칸타타에 등장하는 바로 그 ‘칸타타’와 일맥상통하는 바가 있다는 사실을 받아들이면, 바흐의 사고 안에 존재하고 있던 ‘전례음악’과 ‘전례음악이 아닌 음악’ 사이의 거리가 과연 얼마만큼 먼 것이었는지 질문하게 한다. 이 거리가 우리가 생각하는 만큼, 또는 우리가 원하는 만큼 멀지 않을 수도 있다는 생각이 들기 때문이다.

3.2. 《부활절 칸타타》에서 《부활절 오라토리오》로

바흐의 《부활절 칸타타》는 《부활절 오라토리오》의 전신(前身)이 되는 작품이다. 다시 정리하면, 바흐의 《부활절 오라토리오》는 세속 칸타타에서 부활절 칸타타로, 그리고 최종적으로 부활절 오라토리오로 재구성되어 나간 작품이라는 것이다. 바흐가 《부활절 칸타타》를 《부활절 오라토리오》로 부르기 시작한 시기는 1737/8년경이다. 이 무렵 바흐는 이미 《크리스마스 오라토리오》와 《승천절 오라토리오》를 완성한 후였다. 아마도 그의 의식 속에는 ‘오라토리오’라는 장르의 의미가 (느슨하게나마) 자리 잡고 있었을 것이다.

그로브 음악사전은 오라토리오를 “17세기와 18세기에 성행한 극적이고, 서사적이면서, 명상적인 요소를 갖춘 종교적인 내용의 가사로 이루어진 성악장르”로 정의하면서, “독일의 음악문화에서는 18세기 초반에 와서야 용어의 사용이 점진적으로 확대되어 나갔지만, 여전히 매우 다양한 종류와 성격의 가사에 바탕을 둔 음악작품을 지칭했다”라고 서술하고 있다.²²⁾ 이러한 정의는 18세기 전반부 독일에서의 오라토리오 정의가 여전히 유연하고, 유동적이며, 개별적일 수밖에 없었다는 사실을 암시하고 있다.

그렇다면, 현존하는 1차 문헌은 당대 오라토리오의 정의를 어떤 방식으로 제공하는지 궁금하다.

오라토리오는...종교적인 오페라(*sacred opera*), 또는 교회나 귀족의 개인 공간에서 펼쳐지는 종교적인 히스토리야(*sacred historia*)의 연주를 칭하며 대화, 이중창, 삼중창, 리토르넬로, 거대한 합창 등으로 구성된다. 이 음악작품은 예술이 창조할 수 있는 독창적이고 세련된 사고에 기대어 풍성하게 작곡되어야 한다.²³⁾

22) Howard Smither, “Oratorio,” in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 18: 503.

23) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 6, 재인용.

이 정의는 1732년 출판된 요한 고트프리트 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)의 『음악 사전』(*Musicalisches Lexicon*)에 실린 것이다. 여기서 발터는 오라토리오를 두 개의 장르와 연계시키고 있다. 첫째는 종교적인 오페라이며 둘째는 종교적인 히스토리이다. 그런데, 주지하는 바와 같이 이 두 장르는 음악과 가사의 성격, 그리고 기능 등의 측면에서 매우 다르다. 예컨대, 후자는 루터교 예배에서 전통적으로 사용되던 전례음악으로 성서에 등장하는 예수의 탄생, 수난, 부활 등의 내러티브가 변형 없이 복음사가에 의해 레치타티보로 전달(낭독)되고, 합창 또는 코랄 악장이 더해지면서 신학적인 메시지의 목상으로 청중을 이끈다. 히스토리아는 루터교의 예배의식에 뿌리내리고 있는 역사적이고 전통적인 장르이다.

그러니, 종교오페라는 이러한 히스토리아와 매우 다르다. 비록 이 장르가 어떤 종류의 내러티브를 전달한다는 측면에서는 유사하다 하더라도, 궁정이나 극장을 중심으로 펼쳐지는 오페라와 그것의 ‘극적’인 표현, 그리고 복잡하고 다층적이며 단단한 서사구조는 성서구절을 낭독하는 전례음악인 히스토리아와 다를 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 발터는 이 두 장르를 유사하게 보고 있다는 점이 놀랍다. 한편, 당대의 비평가였던 요한 크리스토프 고트슈트(Johann Christoph Gottsched, 1700-1766)의 오라토리오 정의도 흥미롭다.

일반적으로 오라토리오라 불리는 교회음악, 즉 기도를 위한 음악은 아리아와 레치타티보로 이루어진다는 점에서 칸타타와 닮았다. 또한, 이것은 일반적으로 일련의 등장인물들을 포함 시키기 때문에 노래하는 성부 역시 다양해질 수 있다. 이때 대본작가는 반드시 복음서 등 성서에서 인용된 인물, 예컨대 예수, 믿음, 사랑, 소망, 교회, 신부(bridе), 술람미, 시온의 딸들, 믿음이 있는 영혼 등을 등장인물로 포함 시키고, 이들이 말하게 함으로써 목적과 장소에 부합하는 결과물을 만들어내어야 한다.²⁴⁾

고트슈트는 발터와는 달리 오라토리오를 당대 종교오페라와 연계시키진 않고 있다. 오히려 그는 칸타타와의 공통점을 더 부각시키고 있다. 그리고 오라토리오가 아리아와 레치타티보로 이루어지며 성서에서 인용된 등장인물들이 ‘극적’인 또는 ‘드라마적’인 진행을 할 수 있고 이것이 교회음악으로 기능할 수 있다고 서술하고 있다. 아마도 여기서 교회음악이라 함은 전례음악까지도 포괄하는 말일 것이다.

이러한 고트슈트의 정의에 기대어 볼프는 오라토리오 정의를, “성서에 등장하거나 또는 은유적 인물들의 대화에 바탕을 둔 서사적이거나 극적인 내용을 가진 작품”이라고 쓰고 있다. 그리고 한 걸음 더 나아가 볼프는 고트슈트와 자신의 오라토리오 정의가 오페라를 출발점 또는 준거 기

24) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 5, 재인용.

준으로 삼고 있다고 말한다.²⁵⁾ 한편, 『바흐 개론』에서 사이먼 헤이그(Simon Heighes)는 바흐가 이해했던 오라토리오라는 용어는 당대 함부르크의 목사이면서 동시에 작가였던 노이마이스터(Neumeister)의 정의를 따른다고 기술하고 있다.

헤이그에 의하면, 노이마이스터는 오라토리오를 성서나 코랄과 같은 이미 존재하고 있는 가사와 새롭게 작시된 시적인 가사가 결합 된 칸타타와 유사한, 또는 칸타타의 짝이 되는 음악 장르로 보고 있다.²⁶⁾ 즉, 노이마이스터는 오라토리오를 정의하면서, 이것의 가사적인 성격만을 언급할 뿐, 음악 형식, 성서 구절이 어떤 방식으로 노래되어야 하는지, 어떤 장소에서 연주 되어야 하는지 등에 대해서는 함구하고 있다는 것이다.

그렇다면, 바흐는 《부활절 오라토리오》를 통해 오라토리오를 어떤 방식으로 규정하고 있는지 살펴볼 차례이다. 이를 위해 이 글은 이 작품의 원전자료로 되돌아가 《부활절 칸타타》가 《부활절 오라토리오》로 재탄생하는 과정을 재구성해보려고 한다. 아래에서 논의되겠지만, 그 이유는 이러한 과정 내부에 바흐가 오라토리오를 어떤 방식으로 이해하고 있었는지에 대한 답을 제공하는 단서가 포함되어 있다고 여기기 때문이다.

《부활절 칸타타》와 《부활절 오라토리오》는 친필악보로 이루어진 필사본이 남아 있는 작품들이다. 그리고 이 작품의 필사본은 크게 두 개의 범주로 나누어진다. 첫째는 SPK P 34로 불리는 총보이고 둘째는 22개의 개별 파트보를 포함하고 있는 SPK St 355이다.²⁷⁾ SPK P 34는 1737/8년경 필사된 것으로 《부활절 칸타타》와 음악적으로, 그리고 가사적으로 큰 차이가 없다. 다만, 3악장의 첫 행인 “오라, 날아오르고 서둘러라”(Kommet, fliehet und eilet)라는 가사가 “오라, 서둘러 달려오라”(Kommt, eilet und laufet)로 바뀌었을 뿐이다.²⁸⁾

그런데 중요한 사실은 바흐가 SPK P 34에서부터 드디어 이 작품을 칸타타가 아닌 오라토

25) Wolff, “Under the Spell of Opera?”, 6.

26) Simon Heighes, “Oratorio,” in *Oxford Composer Companions*, 334.

27) https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000852 [2021년 10월 1일 접속];

https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00071634/db_bachst0347_pa027.jpg

[2021년 10월 1일 접속]; https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002556 [2021

년 10월 1일 접속; 첫 번째 필사본은 총보, 두 번째는 등장인물이 삽입된 파트보, 세 번째는 등장인물이 삭제된 파트보이다.

28) 《부활절 오라토리오》의 원전상태와 특징, 그리고 바흐학자들이 어떤 기준에 근거하여 이 작품의 현대악보를 편찬하였는지에 관한 논의는 *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II Band 7, Kritischer Bericht: Oster-Oratorium*에 상세하게 실려있다. 그러나, 국내에서 이 자료에 직접 접근하는 것은 쉽지 않다. <https://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV249Chron.pdf> [2021년 10월 1일 접속]는 Thomas Braatz가 이 원서를 영어로 번역하여 <http://www.bach-cantatas.com>에 게재한 것이다.

리오로 표기하기 시작한다는 점이다. <예 1>에서 제시한 《부활절 오라토리오》의 첫 페이지는 바로 이 판본에서 인용한 것이다. 또한, 바흐는 이 총보에도 칸타타에 등장하는 등장인물들, 즉 막달라 마리아, 야보고의 어머니 마리아, 베드로, 요한 등을 그대로 남겨 두고 있다. 나아가 바흐는 이들의 이름을 개별 악장 위에 명시하여, 그 악장이 누구에 의해 노래되어야 하는지 정확하게 전달한다.

구체적인 등장인물의 이름이 거론되고, 그들이 대화를 통해 극을 전개 시키고, 아리아와 레치타티보 등의 악장으로 구성되고 성서에서 선택된 부활이리는 내러티브가 《부활절 오라토리오》를 관통하고 있다는 관점에서 볼 때 이 판본은 여러 측면에서 당대 오라토리오의 정의, 예컨대 고트세트 등의 정의에 부합하는 것처럼 보인다. 특별히 이 음악에 루터교의 코랄이 존재하지 않는다는 바로 그 사실도 이 작품을 종교적인, 서사적인, 명상적인 내용을 가진 ‘오페라’와 유사한 교회음악 장르, 즉 오라토리오로 정의하는데 기여한다. 그러나 문제는 바흐가 남긴 파트보이다.

SPK St 355의 완성 시기, 그러니까 바흐가 언제 이 파트보 모음을 완성하였는지 정확하게 알 수 없다. 다만, 학자들은 바흐가 1740년 이후에 이들을 편찬하였을 것으로 추정하고 있다. 이 파트보 모음의 가장 중요한 특징은 이 안에 1725년 완성된 《부활절 칸타타》부터 1737/8년 경 완성된 《부활절 오라토리오》, 그리고 그 이후에 만들어진 것처럼 보이는 다양한 시대에 속한 파트보가 공존하고 있다는 점이다. SPK St 355의 이러한 모양새는 바흐 학자들로 하여금 이것을 시대 순으로 나누어 살펴계 하였다. 예를 들면, 1725년경 완성된 파트보, 1737/8년경 완성된 파트보, 마지막으로 1740년대 완성된 파트보 등이 그것이다. 물론, 이 경우 1725년경 파트보는 《부활절 칸타타》의 총보에서, 그리고 나머지는 《부활절 오라토리오》의 총보에서 파생된 파트보일 것이다.

SPK St 355를 시간의 흐름에 따라 분류하면, 바흐가 오라토리오라는 장르를 어떤 방식으로 이해하고 있었는지 추정하게 하는 대목이 등장한다. 1740년경 완성된 일련의 파트보에 1738년 총보에서 보았던 4명의 등장인물들, 즉 막달라 마리아, 야고보의 어머니 마리아, 베드로, 요한의 이름이 삭제되어 있기 때문이다. 바흐는 자신이 남긴 마지막 친필악보에 이전 판본에 등장했던 개별 등장인물의 이름을 삭제하였고, 3악장과 11악장을 이중창과 사중창이 아닌 합창으로 노래할 것을 요구하고 있다. 이 파트보에 포함된 레치타티보 악장에도 등장인물들의 이름이 사라졌다. 이제 개별 레치타티보는 특정한 인물이 노래하던 것에서 ‘누군가’에 의해, 또는 ‘어떤 기독교인에 의해’ 노래하는 악장으로 그 성격이 바뀌었다. 그런데 또 주목할 만 한 사실은 바흐가 이 파트보에서 등장인물의 이름을 모두 삭제한 이후에도 여전히 이 음악을 오라토리오로 명명하고 있다는 것이다.

이 마지막 판본에서 바흐는 왜 등장인물을 ‘굳이’ 삭제하는 수고를 마다하지 않았는지 알 수 없다. 그럼에도 불구하고 왜 그는 굳이 오라토리오라는 제목을 고수했는지도 알기 어렵다. 1차

사료 어디를 보아도, 그리고 바흐가 남긴 어떤 친필 문서에서도 작곡가의 행동을 명쾌하게 설명해 줄 만한 단서가 없기 때문이다. 볼프는 바흐가 마지막 판본에서 등장인물을 삭제한 이유를 작곡가의 단순한 변심으로 해석하고 있다.²⁹⁾ 다시 말하면, 바흐는 1730년대에는 오라토리오를 ‘극적’인 장르로 규정했다가 1740년대에 와서 ‘명상’을 위한 장르로 인식하기 시작했다는 말이다. 과연 바흐가 그랬을지 증명해 보이기는 어려워 보인다.

4. 나가며

이 글은 《부활절 오라토리오》의 편성/형식을 학자마다 다르게 읽고 있다는 문제 제기에서 출발하여, 이 문제가 바흐의 오라토리오를 신학적인 명상을 위한 전례음악으로 읽을 것인지, 또는 드라마가 강조되는 극적인 음악으로 읽을 것인지의 문제와 결을 함께 하는 것이라고 서술하였다. 그리고 이 두 개의 범주 사이를 오가며 바흐의 오라토리오가 어떤 장르였는지 논의하였다. 이를 위해 그가 오라토리오라는 장르에 몰입하게 되는 과정을 그려나갔고, 오라토리오 창작에 착수하면서 어떤 사고를 하였을지 현존하는 1차 자료와 2차 문헌을 통해 조명해 나갔다.

바흐가 남긴 1737/8년 판본에 의하면, 오라토리오는 등장인물을 포함하고, 이들이 성서에서 채택된 (느슨한, 그러나 동시에 강력한) 내러티브를 시적인 언어로 전달하고, 역시 이 등장인물들이 아리아와 레치타티보와 앙상블을 노래함으로 극적인 구성을 제공한다. 보편적으로 알려진 오라토리오와 형식, 구조, 내용 등의 측면과 크게 다르지 않다. 이러한 정의는 고트세트의 정의에는 부합하는 듯하지만, 성서를 인용하지 않는다는 측면에서는 (즉, 히스토리아가 아니라는 측면에서) 발터의 정의와는 차별화되는 것으로 보인다.

한편, 1740년대 이후 완성된 바흐의 최종 판본은 오라토리오를 다음과 같이 정의하게 한다. 첫째, 바흐의 오라토리오는 성서에서 발췌된 내러티브를 전달한다. 이때 내러티브가 성서를 있는 그대로 차용하여 낭독할 필요는 없다. 즉 시적인 언어로 재구성된, 느슨한 서사이면 충분하다. 둘째, 바흐의 오라토리오에는 등장인물이 출현하지 않아도 된다. 셋째, 바흐의 오라토리오에는 등장인물이 출현하지 않기 때문에 이들의 대화 등을 통해 ‘극적’인 구성을 제공할 수 없다. 넷째, 바흐의 오라토리오에는 아리아와 레치타티보가 번갈아 가며 출현하는 형태로 이루어지고, 합창 악장 등이 동반될 수 있다. 이러한 오라토리오에는 등장인물이 삭제되어 있고, 성서 구절이 인용되지 않는다는

29) Wolff, “The Spell of Opera?” 9.

측면에서 고트세트와 발터의 정의에서 모두 벗어나 있다. 바흐의 오라토리오가 당대의 정의를 부분적으로만 반영하는 듯한 모양새다.

바흐의 《부활절 오라토리오》를 둘러싸고 있는 다양한 음악적 맥락, 그리고 이것의 원전이 보여주는 바흐의 오라토리오에 관한 사고와 작곡 공정 등은 결국 그가 생각하던 전례음악의 범위와 관련된 문제로 직결되는 것일지도 모른다. 그리고, 《부활절 오라토리오》의 ‘모든’ 관본을 다 바흐의 ‘의도’로 인정한다면, 그가 상상하는 전례음악의 범위는 우리의 사고 안에 머무르고 있는 그것을 넘어서고 있는 것처럼 여겨진다. 전례음악과 전례 밖의 음악, 그리고 교회음악과 세속음악의 경계가 어찌면 우리의 그것과 바흐의 그것이 다를 수도 있으리라는 사실을 그 복잡한 《부활절 오라토리오》의 필사본들은 분명하게 보여주고 있다.

마지막으로, 이 글을 마무리하면서 필자에게 남는, 논문의 초기 계획단계에서는 예상치 못한 질문은 과연 ‘신학적인 메시지의 명상과 묵상을 요구하는 음악작품’은 결코 ‘극적’일 수 없느냐 하는 것이다. 전례음악은 ‘극적’인 요소가 배제되어야 하는가, 또는 전례음악은 ‘극적’일 수 없는가, 전례음악과 극적인 음악은 결코 공존할 수 없는가라는 질문은 《부활절 오라토리오》 연구의 결과가 남기고 있는 또 다른 차원의 음악학적 문제이다.

검색어

오라토리오(oratorio), 부활절 오라토리오(*Oster-Oratorium*), 크리스마스 오라토리오(*Weihnachts-Oratorium*), 드레스덴(Dresden), 원전연구(source studies), 부활절 칸타타(*Oster Cantata*), 서사(narrative), 극(drama), 친필악보(*autography*), 필사본(*manuscript*), 요한 아돌프 하쎈(Johann Adolf Hasse)

참고문헌

- 이가영, “1733년, 그리고 바흐의 일상: <1733년 미사>와 세속칸타타,” 『서양음악학』 18/3(2015), 105-128.
- 이가영, “바흐와 오페라, 논의의 시작을 위하여,” 『음악이론포럼』 26/2(2019), 11-36.
- 이가영, “바흐의 오라토리오: 최근 논의들을 중심으로,” 『음악논단』 44(2020), 79-104.
- Alfred Dürr, Alfred. *The Cantatas of J. S. Bach's: With Their Librettos in German-English Parallel Text*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- 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.
- Marissen, Michael. *Bach's Oratorios: The Parallel German-English Texts with Annotations*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Marshall, Robert. “Toward twenty-first-century Bach Biography.” *The Musical Quarterly* 84/3(2000): 497-525.
- Marshall, Robert. “Bach at Mid-Life: The Christmas Oratorio and the Search for New Paths.” *BACH* 43/1(2012): 1-28.
- 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.
- Melamed, Daniel R. Edited. *Bach Perspectives: J. S. Bach and the Oratorio Tradition*, Illinois: Illinois University Press, 2011.
- Melamed, Daniel R. *Listening to Bach: The Mass in B Minor and the Christmas Oratorio*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Schmieder, Wolfgang. *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe*. Wiesbaden: Writkopf & Härtel, 1998.
- Shabalina, Tatiana. “Recent Discoveries in St Petersburg and their meaning for the Universtanding of Bach's Cantatas.” *Understanding Bach* 4(2009): 77-99.
- Rathey, Markus. *Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorios: Music, Theology, Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Rathey, Markus. *Bach's Major Vocal Wokrs: Music, Drama, Liturgy*. New Heaven: Yale

- University Press, 2016.
- Schulenberg, David. "Bach, Wilhelm Friedemann." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 39, 50. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Stauffer, George B. "Music for 'Cavaliers et Dames': Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum." In *About Bach*. Edited by Gregory G. Butler, George B. Stauffer, and Mary Dalton, 135-156. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- Strohm, Reinhard. *Drama per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Heaven: Yale University Press, 1997.
- Talle, Andrew. Edited. *Bach Perspectives 9: J. S. Bach and His German Contemporaries*. Illinois: Illinois University Press, 2013.
- Williams, Peter. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.
- Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Edited. *Bach: Die großen Vokalwerke. Vol. 3*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1999.
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00000992/db_bachp0066_page001v.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00007200/db_bachst033a_pa001.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000852 [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00071634/db_bachst0347_pa027.jpg [2021년 10월 1일 접속].
- https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002556 [2021년 10월 1일 접속].
- <https://www.bach-cantatas.com/Articles/BWV249Chron.pdf> [2021년 10월 1일 접속].

Bach's *Oster-Oratorium*: Between Devotional and Dramatic

Kayoung Lee

This study deals with J. S. Bach's *Oster-Oratorium*. After it was first conceived as a secular cantata celebrating the Duke of Saxe-Weissenfels in February 25, 1725, it was parodied a few times, leaving two autograph copies of 1738 score and 1740 parts. By considering the musical as well as textual characters of the sources, this study first examines the notion of oratorio appeared in the manuscript sources. At the same time, this study also explores to the extent Bach's *Oster-Oratorium* represents the dramatic features, showing resemblance to the contemporary opera. Finally, I argue that Bach's *Oster-Oratorium* crystalizes Bach's oratorio concept that leads to ask where to draw a clear line between the liturgical and non-liturgical music.

바흐의 《부활절 오라토리오》: 전례음악과 드라마를 넘어서

이가영

이 글은 바흐의 《부활절 오라토리오》(*Oster-Oratorium*)를 논의의 중심에 두고 있다. 이 작품은 1725년 2월, 세속칸타타로 작곡된 이후 일련의 수정과정을 거치면서 1737년경 오라토리오로 재탄생한다. 이 글은 1730년을 전후한 바흐의 행적, 그리고 그가 남긴 원전자료들을 면밀하게 검토하면서, 작곡가는 어떤 방식으로 오라토리오라는 장르를 이해하고 있는지 추적해나간다. 당대의 오라토리오 정의, 보편적인 정의들에 기대어 바흐의 오라토리오는 어떤 음악적, 가사적 특징을 보이는지 분석하는 작업이다. 이를 통해 이 글은 《부활절 오라토리오》가 ‘극적인 어떤 것’과 ‘신학적인 명상과 성찰을 요구하는 어떤 것’ 사이에 어떤 방식으로 놓여 있는지 고민하면서, 과연 작곡가가 상상하는 전례음악의 범위는 어디까지인지 질문하고 있다.

논문투고일자: 2021년 11월 2일

심사일자: 2021년 11월 21일

게재확정일자: 2021년 11월 21일

베베른의 《3개의 노래》 op. 25, no. 1에 내재된 음향 간 성부진행 연구

김예진(서울시립대학교, 겸임교수)

1. 들어가면서

전통적인 조성음악의 어법에서 벗어난 무조음악에 대한 연구는 근 50-60년간 매우 다각적인 방법으로 시도되어 왔다. 무조음악에 내재된 음고들을 하나의 음향으로 간주하여 그 집합의 구성음들 사이 음정의 구조적 유사성에 대해 고찰하고 음고류 집합 간 관계성, 유기적 연결성에 대한 탐구, 그리고 이러한 분석적 접근을 보다 논리적인 시스템을 통해 가시화하기 위한 노력은 다양한 무조음악 성부진행 분석 연구 결과물들로 결실을 맺어왔다.¹⁾

2014년 스트라우스(Joseph Strauss)는 실제 음악 표면에 울리는 음들 사이 생성 가능한 성부진행들을 모두 고려한 총체적 성부진행(Total Voice Leading)을 제안한다.²⁾ 총체적 성부진행은

1) Allen Forte, *Contemporary Tone Structure* (New York: Bureau of Publications, Teacher's college, Columbia University, 1955); Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York: Da Capo, 1972); Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1962); Roy Travis, "Directed Motion in Schoenberg and Webern," *Perspectives of New Music* 4 (1966), 84-89; ____, "Toward a New Concept of Tonality?" *Journal of Music Theory* 3 (1959), 257-284; ____, "Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet," *Music Forum* 2 (1970), 298-371; John Roeder, "A Geometric Representaton of Pitch-class Series," *Perspectives of New Music*, 25/2 (1987), 362-409; Robert Morris, "Voice-leading Spaces," *Music Theory Spectrum*, 20/2 (1998), 175-208; Joseph Strauss, "Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading," *Music Theory Spectrum* 25/2 (2003), 305-352; Joseph Strauss, "Voice leading in set-class space," *Journal of Music Theory* 49/1 (2005), 45-108; Dmitri Tymoczko, "The Geometry of Musical Chords," *Science* 313 (2006), 72-74; Dmitri Tymoczko, *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice* (Oxford University Press, 2010); Joseph Strauss, "Contextual-inversion spaces," *Journal of Music Theory* 55/1 (2011), 43-88.

음향 사이 진행될 수 있는 모든 가능성에 대한 연구이다. 이는 지금까지 연구되어온 관점과는 다르게 음고류 집합들의 음향 간 성부진행의 경로들을 총체적으로 가시화하고 이 안에 내재된 구조를 밝혀 ‘음향 간 성부진행’ 사이의 관계성을 고찰하는 이론이라 할 수 있다. 총체적 성부진행 이론에 대해 간략하게 정리하면 다음과 같다.

스트라우스의 총체적 성부진행은 르윈의 IFUNC(X,Y)(i)의 기본개념을 재정비한 것으로, 음의 구성을 하나의 집합의 요소로 생각하여 다른 집합의 요소로 진행될 때 진행 가능한 모든 가능성을 고려하는 것이다. ‘i’는 0부터 11까지 서열 음고류 음정(ordered pitch-class interval) ‘간격’으로 계산한다. 이로 도출된 모든 가능성들을 집합으로 나열한 것이 성부진행 총체집합(imultiset)이 될 것이고 총체집합의 분석적 용이함을 위해 원형 집합(normal form)으로 바꾼 것이 성부진행 총체집합의 원형집합(imultiset in normal form)으로 명시된다. 그리고 IFUNC의 벡터(IFUNC-vector)는 음과 음의 ‘i’의 모든 가능성을 0부터 11까지 벡터 표기법을 통해 나타낸 것이다. IFUNC 벡터의 첫 번째 항목은 X와 Y 사이에서 음고류 성부진행 간격 0으로 나타난 횟수를 의미하고, 두 번째 항목은 음고류 성부진행 간격 1이 X와 Y 사이에서 발견되는 횟수를 나타낸다. IFUNC 벡터의 내용은 imultiset이라고 부르는 성부진행의 총체집합으로 다시 정렬될 수 있다. 성부진행의 총체집합(imultiset)의 성부진행 간격 (i)의 작성법은 정렬된 음정류(성부진행 사이 음정)의 범위가 가능하면 좁은 서열공간에서 배치될 수 있게 하고, 시작하는 음정 크기를 고려하여 표준 집합으로 재정비하는 것이다. 그리고 음향들 간 성부진행의 관계 고찰을 위해 이를 다시 원형 집합으로 변환시켜 음향에 대한 비교를 용이케 할 수 있다.³⁾

스트라우스의 총체적 성부진행 시스템은 필자의 “무조음악에 내재된 구조적 성부진행: ‘음향 간 성부진행’ 관점에서” 논문에서 자세히 설명되고 있으며, 무조음악의 근저에 존재하는 음향 간 성부진행의 구조를 파악하기에 매우 유용한 분석방법론임이 입증되었다. 그러나 스트라우스가 그의 논문에서 다룬 분석 연구는 총체적 성부진행 시스템을 매우 단편적인 부분에만 적용하여 작품 전체의 음향적 구조 조망, 여러 층위에서의 음향 간 관계성에 대한 분석적 연구에는 미치지 못한 아쉬움이 있었다. 이에, 필자는 그의 분석 연구 수준을 넘어, 작품 전체의 다층적 분석을 통한 음향 간 성부진행의 ‘구조’의 파악, 그리고 이를 통해 무조음악에 내재된 유기적 음향 간 성부진행의 구조성에 대해 밝힌 바 있다.⁴⁾

2) Joseph Straus, “Total Voice Leading,” Music Theory Online 20/2 (2014) [Online Journal],

<https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.straus.html> [2021년 3월 30일 접속]

3) 김예진, “무조음악에 내재된 구조적 성부진행: ‘음향 간 성부진행’ 관점에서,” 『서양음악학』 52 (2021), 123. 스트라우스의 총체적 성부진행과 관련된 자세한 사항은 위의 논문 121-128 페이지를 참고하십시오.

4) 필자의 “무조음악에 내재된 구조적 성부진행: ‘음향 간 성부진행’ 관점에서” 논문은 2014년, 스트라우스의 총체적 성부진행 시스템을 매우 구체적으로 소개하고 베베른의 op. 25, no. 3 작품을 음향 간 성부진행 관점

본 논문의 연구는 최근 발간된 필자의 “무조음악의 구조적 성부진행: ‘음향 간 성부진행’ 관점에서” 논문의 후속 연구로 베베른의 가곡, 《3개의 노래》 op. 25, no. 1의 분석 연구이다. 총체적 성부진행을 통해 음향 사이 내재된 모든 성부진행의 가능성들을 확인하고 음향 간 성부진행의 관계를 다각적 관점에서 분석 시도하여 베베른의 《3개의 가곡》 1번, ‘얼마나 행복한가!’(Wie bin ich froh!) 작품에 내재되어 있는 음향적 구조와 시의 구조의 연관성을 밝히는 것이 본 논문의 목적이다. 이를 위해, 필자는 먼저 본 작품과 관련된 무조음악 이론가들의 선행연구들을 비판적으로 고찰해볼 것이며, 이를 토대로, 보다 감상자 중심, 음악 중심에서 음향 간 성부진행 분석방법론을 적용하여 베베른의 작품에 내재된 음향적 구조를 연구하고자 한다. 무조음악의 깊은 층위에서 유기적 진행의 중추적 역할을 하는 음향 간 성부진행의 구조가 작품 내 시의 내러티브 구조와 어떻게 연결되어 ‘의미화’ 될 수 있는지 필자의 분석을 통해 구체적으로 접근해보고자 한다.

2. 베베른, 《3개의 가곡》 op. 25, No. 1 선행 연구

1935년에 작곡된 베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, 1번 작품은 힐데가르트 요네(Hildegard Jone, 1891-1963)의 시, ‘얼마나 행복한가!’(Wie bin ich froh!)를 가사로 사용하고 있으며, 삶의 기쁨, 자연의 소생, 존귀한 생명력에 대해 노래한다.⁵⁾ 베리(Christopher Barry)는 2014년 그의 논문에서 12음렬 작품 내 ‘존재’, ‘생성’, ‘죽음’과 관련된 관념적이고 철학적인 논의를 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’(Wie bin ich froh!) 작품을 통해 논하였다.⁶⁾ 그는 힐데가르트 요네의 시에 담겨진 내적 의미를 12음 기법의 음고들의 존재, 변환적 생성, 그리고 그 사이 존재하는 공간성에 초점을 맞춰 비선형적 사고를 기반으로 존재론에 관한 담론을 이끈다. 음렬의 시작과 끝의 구조, 음렬 완성을 통해 이루는 완전체 등은 하나의 생명체, 자아로 읽혀져 생명력에 대한 소생, 소멸 등 역설적 존재로 ‘직유’하며 그의 관념을 심도 있게 전개한다.

에서 다층적으로 분석하여 작품에 내재된 구조적 음향 간 성부진행을 고찰한 연구이다. 김예진, 위의 논문, 115-146.

5) 베베른은 op. 25 작품의 가사를 힐데가르트 요네의 『Die Freude』(기쁨) 시집에서 3편을 발췌하여 가사로 사용하였다. 요네의 『Die Freude』는 1933년 출판된 시집이다.

6) Christopher M. Barry, “Being, Becoming, and Death in Twelve-Tone Music: ‘Wie bin ich froh!’ as Epitaph,” *Intégral* (2014), 81-123.

Wie bin ich froh! Noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so! Noch überblühn die Blumen mir die Welt! Noch einmal bin ich ganz ins Werden hingestellt, und bin auf Erden.	얼마나 행복한가! 세상은 다시 녹색이 되고 환해졌구나! 온 세상이 꽃들로 가득하게 되었네! 이 땅에서 나는 다시 새로운 삶을 창조할 힘을 얻는다.
--	--

〈표 1〉 베베른, 《3개의 가곡》 op. 25, No. 1 의 가사

베리가 존재론적 논의의 전제로 삼은 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 가곡 작품의 12음렬 구조는 1970년대부터 최근까지 많은 무조음악 이론가들의 분석 대상이 되어왔다.⁷⁾ 마디 2부터 시작되는 노래 부분의 선율은 마디 4의 G#4음까지 기본 원형음렬(primary row) 12개의 음이 제시된다.⁸⁾ 본 곡의 12음렬의 정렬 구조는 매우 단순한 구조를 취하고 있다. 노래 부분의 음렬은 P0의 반복 등장, I0 제시, P0으로의 복귀로 나타나며, 피아노 파트 또한 12음렬의 고전적 음렬 구조(Classical Serialism)를 따른다. 그러나 여기서 우리가 주목해야 할 사실은 음렬의 구조 완성이 시의 구조와 가사의 호흡, 음악의 형식과 일치하지 않다는 사실이다.

곡의 시작은 16분음표 구성의 셋잇단 음표의 *f*, 센 크기의 각진 선율을 통해 시작되며, 음정적 구조와 리듬적 구조에 대칭성이 내재되어있다. 이에 이 작품을 분석한 많은 무조음악 이론가들은 12음렬 기법에 기초하여 음고류들 사이 음정 간격의 대칭, 모티브의 대칭적 배열, 리듬·박자의 대칭적 배열 등 ‘대칭성’을 통해 작품의 내적 특징을 분석하고 해석하는 연구들을 수행하였다.

7) 베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, no. 3, ‘얼마나 행복한가!’와 관련된 분석연구는 다음의 논문들을 참고하십시오. Donald Chittum, “Some Observations on the Row Technique in Webern’s Opus 25,” *Current Musicology* 12 (1971), 96-101; Judith M. Fiehler, *Rational structures in the late works of Anton Webern* (Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1973); Joseph N. Straus, “A Primer for Atonal Set Theory,” *College Music Symposium* 31 (College Music Society, 1991), 1-26; ____, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Prentice Hall, 2000), 20-25; Melanie S. Kronick, “Musical invention and poetry in the late vocal works of Anton Webern,” (Ph.D. Diss., Louisiana State University, 1992); Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern* (New York: Cambridge University Press, 1991); Julian Johnson, *Webern and the Transformation of Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Paul Taylor Morgeson, “Deconstructing Webern’s op. 25, drei lieder: A multidimensional assessment,” (M.M. Thesis, University of North Texas, 2013); Christopher M. Barry, “Being, Becoming, and Death in Twelve-Tone Music: “Wie bin ich froh!” as Epitaph,” *Intégral* (2014): 81-123.

8) 베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, no. 1, 작품의 음렬분석은 2가지의 12음렬 매트릭스를 통해 분석 가능하다. 시작 선율에 해당하는 피아노 선율(F#-F-D-E-Eb-C-A-C#-G#-B-Bb-G)로 설정하는 경우와 노래선율(G-E-D#- F#-C#-F-D-B-Bb-C-A-G#)을 원형음렬로 삼은 경우이다. 필자는 본 연구에서 노래 선율에 집중하여 음향 간 성부진행을 고찰할 것이기에, 노래선율의 원형음렬의 분석법을 선택한다. 2마디부터 시작하는 노래선율을 원형음렬로 설정하여 만든 12X12 매트릭스는 다음과 같다.

베일리(Kathryn Bailey)는 노래 선율 (G-E-D#-F#-C#-F-D-B-Bb-C-A-G#)을 P0으로 설정하여 12음렬 구조 분석을 시도하였다.⁹⁾ 그는 기본 원형 음렬에 내재되어 있는 대칭적 구조에 집중한다. 12개의 음들을 6개씩 헥사코드(hexachord)로 분절하여 구성음들의 재배열을 통해 (C#-D#-E-F#-G)와 (G#-A-Bb-B-C-D)로 두 음고류집합을 도출한다. 그는 도출한 두 헥사코드의 원형집합(primform)이 동일한 음고류 집합 6-2(012346)로 나타남을 입증하였다. 이는 원형 음렬에 6음군 대 6음군의 음향적 대칭적 구조가 존재함을 의미하는 것이다. 그러나 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’라는 작품은 음악적 호흡이 6음군으로 분절되어 들려지지 않는다. 베일리의 6음군 분절은 마디 3, ‘einmal’ 단어의 분리를 요구한다. 그리고 Wie bin ich froh! noch ein- / -mal wird mir al les grün 로 분절된다. 그러나 ‘einmal’ 단어 뒤 쉼표의 등장은 이러한 해석이 가사의 호흡을 고려하지 않은 매우 비음악적인 해석으로 실제 음악 청취를 통한 대칭성의 감지는 쉽지 않음을 암시한다.

〈예 1〉의 악보에서 확인 가능하듯, 마디 2, 3, 4에서 4/4, 3/4, 4/4의 변박이 일어나고 있으며, 이러한 박자의 변화와 가사의 호흡, 그리고 노래 선율의 쉼표를 통해 보다 ‘음악적’으로 분절을 하자면, 4음군-3음군-2음군-3음군-4음군의 진행으로 음고류 집합 성부진행을 도출할 수 있다.¹⁰⁾ 이는 (0134)-(014)-(01)-(014)-(0134)의 진행으로 실제 베일리가 6음군의 분절을 통해 제시한 음고류집합 6-2(012346)의 대칭적 음향 구조보다 더욱 명확하게 대칭축이 드러나며 대칭 구조로서의

	I0	I9	I8	I11	I6	I10	I7	I4	I3	I5	I2	I1	
P0	G	E	D#	F#	C#	F	D	B	Bb	C	A	G#	R0
P3	Bb	G	F#	A	E	G#	F	D	C#	D#	C	B	R3
P4	B	G#	G	A#	F	A	F#	D#	D	E	C#	C	R4
P1	G#	F	E	G	D	F#	D#	C	B	C#	A#	A	R1
P6	C#	A#	A	C	G	B	G#	F	E	F#	D#	D	R6
P2	A	F#	F	G#	D#	G	E	C#	C	D	B	A#	R2
P5	C	A	G#	B	F#	A#	G	E	D#	F	D	C#	R5
P8	Eb	C	B	D	A	C#	A#	G	F#	G#	F	E	R8
P9	E	C#	C	D#	A#	D	B	G#	G	A	F#	F	R9
P7	D	B	A#	C#	G#	C	A	F#	F	G	E	D#	R7
P10	F	D	C#	E	B	D#	C	A	G#	A#	G	F#	R10
P11	F#	D#	D	F	C	E	C#	A#	A	B	G#	G	R11
	RI0	RI9	RI8	RI11	RI6	RI10	RI7	RI4	RI3	RI5	RI2	RI1	

9) Kathryn Bailey, *The Twelve-Note Music of Anton Webern* (New York: Cambridge University Press, 1991), 345.

10) ‘4음군-3음군-2음군-3음군-4음군’ 음고류 집합의 분절을 통한 분석은 총 16개의 음을 전체 구조로 놓고 대칭성을 찾는 것이기에 기본적으로 12음렬, 12개의 음을 완전체라 보는 시각에서 벗어난 관점이라 할 수 있다. 이는 가사의 호흡과 음악의 다양한 요소들을 종합적으로 고려한 분석 접근이라 할 수 있을 것이다.

의미를 보다 명확히 담아낼 수 있을 것이다.



<예 1> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 2-5 노래 부분

스트라우스는 1991년 논문에서 본 작품의 노래 선율의 첫 3음군(G-E-D#)을 ‘모티브’로 설정하여 모티브 음고류 집합 내 음정적 구조의 유사성에 집중하여 분석을 시도한다. 그는 음렬 내 존재하는 3음군 모티브(014)를 찾아 이들의 반복적 등장을 음고류 음정(pitch-class interval)의 연관성을 통해 입증하고자 하였다.¹¹⁾ 그는 노래 선율의 3음군 모티브 음고류들을 서열 음고류 음정(ordered pitch-class interval)과 비서열 음고류 음정(unordered pitch-class interval)의 방법을 통해 비교 분석하여 비서열 음고류 음정을 통해 확인 가능한 모티브와의 관계성에 대해 조명한다. 윗곡을 통해 모티브의 형태가 드러나는 음고류 집합뿐만 아니라 모티브와의 유사성이 명백하게 드러나지 않는 선율 내 존재하는 음고류 집합들도 모티브와 음정적으로 동일한 구조를 가지고 있음을 밝힌 것이다.



<예 2> 스트라우스의 베베른 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 2-5 노래 분석 (서열음고류 음정)¹²⁾

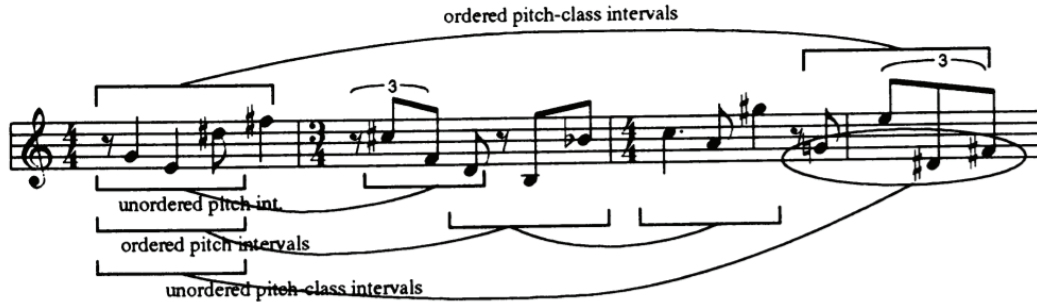


<예 3> 스트라우스의 베베른 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 2-5 노래 분석 (비서열음고류 음정)¹³⁾

11) Joseph N. Straus, “A Primer for Atonal Set Theory,” *College Music Symposium* 31 (1991), 1-26.

12) Straus, 위의 글, 6, 예 3.

13) Straus, 위의 글, 6, 예 4.



<예 4> 스트라우스의 베베른 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 2-5, 3음군 ‘모티브’를 통한 분석¹⁴⁾

그러나 스트라우스의 모티브 분석은 3음군 모티브 음향과의 연관성에만 초점 맞춰져 있다는 심각한 문제를 담고 있다. 필자는 이렇게 반문하고 싶다. 과연 감상자가 첫 3음군(G-E-D#)의 음향을 ‘모티브’로 인지 가능한가? 3음군의 모티브는 가곡에서 제일 중요한 부분인 가사의 호흡을 무시하고 있지는 않은가? 분명 마디 2의 4개의 음은 하나의 완결된 문장(Wie bin ich froh!)으로 등장하는데, 제일 높은 음고에 해당하는 마지막 음(F#5), 청자에게 상대적으로 더욱 잘 들려질 수 있는 이 음을 제외하고 모티브 음향을 설정하는 것은 오로지 분석자가 설정한 모티브로서의 ‘분석을 위한’ 모티브일 뿐, 실제 음악을 반영한 분석적 접근은 아니라고 생각한다.

무조음악은 조성음악과 달리 음향의 유기적 연결이 명확한 구문을 통해 들려지고 보편적 해석의 범주를 통해 그 타당성을 입증받기가 쉽지 않다. 그러나 무조음악 안에도 다양한 음악적 요소들을 통해 ‘음악적’ 분석이라 뒷받침할 단서들이 분명 존재한다. 분석적 용이함을 위해 그리고 분석자가 기대하는 분석적 유용성의 결과를 위해 실제 ‘음악적으로 들려지는 과정’이 무시되어서는 절대 안 될 것이다.

특히, 필자가 분석할 가곡이라는 장르는 가사와 음악이 함께 공존하며 시의 내용, 구조가 음악적 요소에 투영되고, 음악 공간은 시에 담겨진 내러티브를 생성해내는 창발의 공간으로 작용한다. 이러한 공간에서의 음향 간 성부진행 내 들려질 수 있는 모든 가능성에 대한 총체적 고찰은 시와 음악 사이 창출될 수 있는 또 다른 ‘의미화’ 과정의 새로운 층위에서의 분석연구가 될 수 있을 것이다.

14) Straus, 위의 글, 8, 예 6.

3. 베토벤, 《3개의 가곡》 op. 25, No. 1 에 내재된 음향 간 성부진행의 구조 연구

베토벤의 《3개의 가곡》 op. 25의 1번 작품은 노래 선율의 휴지 부분과 피아노 부분의 간주를 통해 두 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분은 마디 1-5로 소생의 기쁨에 대한 노래하며, 두 번째 부분은 마디 6에서 12까지로 생명이 재탄생하는 자연의 고귀한 섭리와 새 삶에 대한 소망을 담아낸다. 시의 내용을 통해 확인할 수 있듯이, 시의 가사 내용은 대립되는 측면 없이 모두 긍정적 이미지의 ‘기쁨’, ‘푸르른 생명’, ‘소생’을 노래한다.

선행 연구들을 통해 살펴봤듯이, 본 작품은 고전적 12음렬 기법을 기반으로 음들의 나열 순서가 정해져 있으며 노래의 선율 구성음들 모두 음렬의 순서대로 나열되어진다. A부분의 음렬은 P0과 P0의 첫 4개의 음이 재등장하고, B부분은 I0와 P0, 그리고 I0의 첫 3개의 음으로 구성된다. 그러나 여기서 사용된 음렬은 시의 구문 호흡과 일치하지 않는다. 문장이 끝났음에도 음렬은 다음 새로운 문장의 앞부분으로 계속 연결되어 진행되거나, 문장이 아직 끝나지 않았음에도 다른 음렬의 일부분이 새롭게 등장한다.

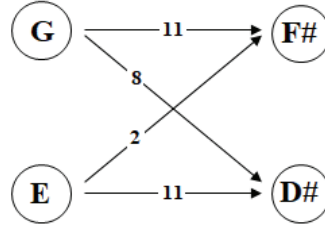
부분	A부분 (1-5마디)	B부분 (6-12마디)
음렬	P0 - P0 앞 4개의 음	I0 - P0 - I0 앞 3개의 음

〈표 2〉 베토벤 《3개의 노래》 op. 25, 1번 구조

마디 2, 노래의 가사는 온전하게 한 문장으로 등장한다. ‘Wie bin ich froh!’(얼마나 행복 한가!) 시의 첫 문장은 4개의 음고류들(G-E-D#-F#)로 진행되지만 실제 이 4음군은 2음군, 2음군의 구조로 분절되어 청취 가능하다(예 1). 이는 (G-E)와 (D#-F#), (03)의 반복된 음향적 구조가 악보에 명시된 음악적 표현에 의해 더욱 수긍 가능하다. (03)의 음향은 첫 소절 포르테(*f*)로 G음의 테누토를 통해 더욱 강조되며 시작하고 마디 2, 3번째 박자에서 리타르단도(*rit.*)로 점점 느려지며 앞의 (03)음향 보다 상대적으로 높은 음역에서의 (D#-F#)의 등장은 청자에게 2음군의 진행, (G-E)에서 (D#-F#)으로의 음향 진행으로 들리게 돕는다.

〈예 5〉는 노래 첫 시작 선율의 (03)-(03) 음향 사이 가능한 총체적 성부진행 분석이다. 2음군의 음향 사이 총체적 성부진행은 i18ee2l로 도출되고, 이를 다시 총체집합의 원형집합으로 변환하면 i(0336)으로 분석된다. 가곡의 노래 부분 첫 시작의 음향 간 총체적 성부진행은 본 곡의 형식

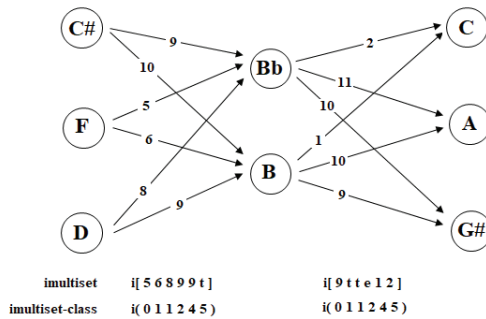
적 구조의 해석을 위한 중요한 단초로 역할한다.



imultiset i[8 e e 2]
 multiset-class i(0 3 3 6)

<예 5> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 2, 음향 간 총체적 성부진행

마디 3은 3/4박자로 변박되어 다시 원래의 느린(Langsam) 빠르기로 등장한다. 첼포에 의해 분절된 3음군(014)-2음군(01), 그리고 마디 4, 4/4박자로 변박되어 ‘모든 초록’(alles grün)이라는 ‘생명’의 중요한 메시지를 담고 있는 가사를 표현한 3음군(014)의 음향으로 진행된다. 이들 간 진행될 수 있는 음향 사이 성부진행의 총체적 고찰은 <예 6>을 통해 확인 가능하다. (C#-F-D)의 음향은 (Bb-B)의 음향으로 i[56899t]의 총체적 성부진행을, 그리고 (Bb-B)에서 (C-A-G#)으로의 음향 간 성부진행은 i[9tte12]의 총체적 성부진행을 담고 있다. 세 음향 사이 존재하는 음향적 성부진행의 총체적 가능성을 원형집합으로 변환하면 i(011245)의 동일한 구조로 도출된다.

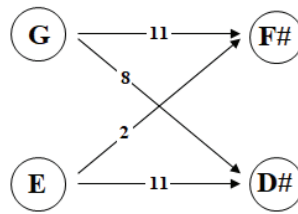


imultiset i[5 6 8 9 9 t] i[9 t t e 1 2]
 multiset-class i(0 1 1 2 4 5) i(0 1 1 2 4 5)

<예 6> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 3, 음향 간 총체적 성부진행

마디 1부터 마디 4까지, ‘행복’, ‘녹색의 소생’의 중요 시어는 마디 5, 생명의 호흡을 불어 넣어주는 ‘빛’으로 연결된다. 마디 4.5의 음향의 분절은 가사의 호흡에 따라 (G-E)와 (D#-F#)의 음

향 간 성부진행으로 분석 가능하고 음향 사이 담겨진 성부진행의 모든 가능성들은 <예 7>의 총체적 성부진행을 통해 확인 가능하다. 이는 본 작품의 노래 첫 부분의 음향 간 성부진행과 동일한 구조로, A부분의 시작과 끝의 구조에서 i(0336)의 동일한 총체적 성부진행의 원형 구조를 내재하고 있다 볼 수 있다. A부분 전체의 음향 사이 성부진행의 총체적 원형구조는 i(0336)-i(011245)-i(011245)-i(0336)로 읽을 수 있으며, A부분에 내재된 음향 간 진행의 구조적 움직임도 대칭적 구조를 담고 있음을 확인할 수 있다.



imultiset **i[8 e e 2]**
imultiset-class **i(0 3 3 6)**

<예 7> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 4-5, 음향 간 총체적 성부진행

i(0336) - i(011245) - i(011245) - i(0336)

<예 8> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ A부분의 음향 간 총체적 성부진행

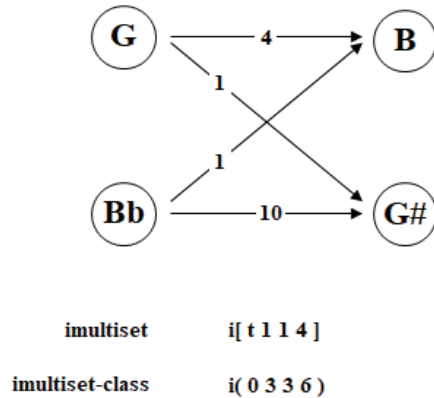
B부분이라 할 수 있는 두 번째 부분의 시작은 마디 5-6의 긴 휴지를 거쳐 마디 6에서 (G-Bb)의 선율로 시작된다. B부분은 시의 내용이 A부분에서 등장한 만물의 소생, 빛, 고귀한 생명력에 대한 내용이 보다 구체적인 ‘세상’에서 실현됨을 표현하고 있다. B부분의 시작 선율은 마디 6-7, 생명력이 발현될 공간, ‘세상’이라는 공간적 이미지를 담은 시어로 출발한다.

포르테(*f*)를 동반한 다소 높은 음역에서의 (G-E)선율은 마디 7, 갑작스런 큰 하행 도약으로 ‘세상’이라는 ‘아래’의 공간으로 이동하듯, 상대적으로 낮은 음역대 (B-G#)의 음향으로 연결된다. (G-E)에서 (B-G#)으로의 음향 간 성부진행에 내재된 총체적 가능성은 <예 10>을 통해 확인하면, ift114로, A부분의 시작과 끝 부분의 음향 간 성부진행의 구조적 역할을 했던 i(0336)의 원형구조가 동일하게 등장함을 확인할 수 있다. 이는 음악 형식에서는 ‘A-B’라는 대조적 양상을 지닌 구조로 나타나지만 가사에 내재되어 있는 표현적 서술은 같은 맥락에서 진행됨을 반영하는 음향적

장치라고 볼 수 있다. 이러한 동일한 음향 간 기대의 총체성은 음악의 중요한 구조적 위치에 내재되어 작품의 깊은 층위에서도 시의 내용의 흐름을 담아 음향적 기대감의 충족을 성취하며 의미적 구조로서 역할하고 있음을 확인할 수 있다.

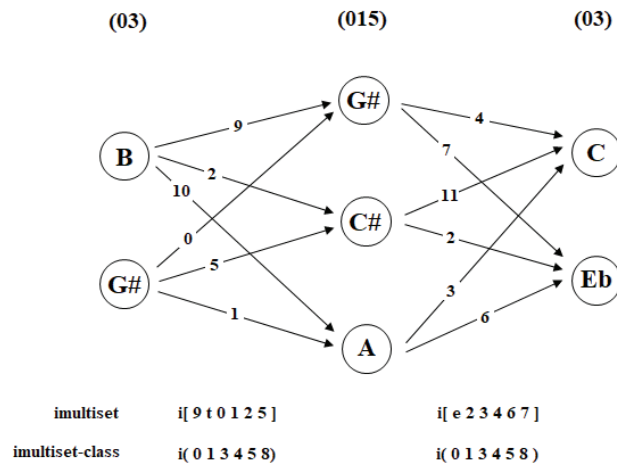
leuch-tet so! noch ü - ber -
 blühn - die Blu - men mir die Welt! noch ein -
 mal - bin ich ganz ins Wer-den hin-ge - stellt
 sehr langsam ♩ = ca 42 und bin auf Er-den. tempo I

<예 9> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ B부분



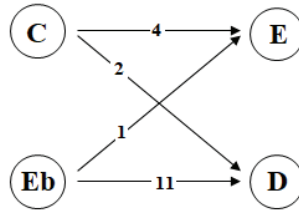
<예 10> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 6-7, 음향 간 총체적 성부진행

마디 7의 뒷 부분은 ‘꽃이 핀다’는 가사의 생명의 구체적 발현을 상행의 선율선에 담아 생명력의 상승의 이미지를 표현하고 있는 듯하다. 세상에서 꽃이 피는 과정의 진행을 음향에 내재된 총체적 성부진행을 통해 확인하면 <예 11>과 같다. (B-G#)-(G#-C#-A)-(C-Eb)의 2음군-3음군-2음군의 다른 크기의 음고류 집합들로의 진행은 i[9t0125]와 i[e23467]의 총체적 성부진행으로 나타나고, 이들의 총체적 성부진행은 i(013458)의 동일한 총체적 원형집합으로 도출된다. B부분의 시작은 A부분의 시작, 끝의 동일한 구조적 음향, i(0336)로 전체적 내용의 일관적 흐름을 반영하고, 현실 세상에서 생명의 운동성은 i(013458)의 음향 간 내재된 기대감을 통해 담아내고 있다.



<예 11> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 7-8, 음향 간 총체적 성부진행

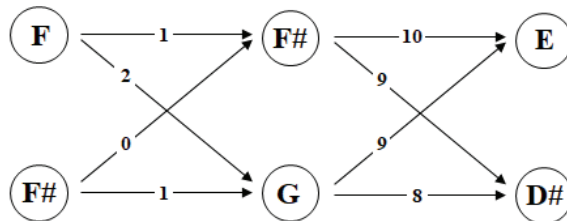
마디 8, 세상에서의 소생의 대상인 ‘꽃’의 시어는 매우 큰 하행 도약을 통해 그 존재성을 강하게 부각시킨다. 빛으로부터 생명의 씨앗이 생기고 이것이 세상, 땅에 제대로 뿌리박혀 존재할 것이라는 확신과 기대를 반영하듯, 큰 하행 도약의 반복을 통한 강한 운곽의 움직임은 리타르단도 (*rit.*)로 점점 느려지며 가사의 문장을 마무리할 때, i[e124]의 총체적 성부진행을 담아 i(0235)의 총체적 원형집합으로 귀결된다.



imultiset **i[e 1 2 4]**
imultiset-class **i(0 2 3 5)**

<예 12> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 8, 음향 간 총체적 성부진행

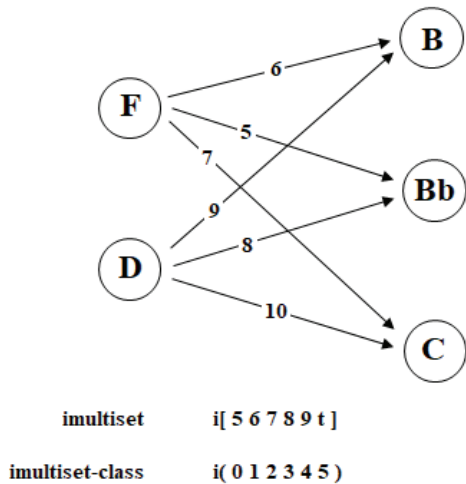
생명을 상징하는 ‘초록의 푸르름’, ‘빛’, ‘세상에서의 소생’, ‘꽃의 만발’의 ‘생명성’의 대상은 시적 자아로 이동하여 생명 소생의 근원인 ‘땅’에서 다시 힘을 얻게 됨을 노래한다. 마디 8, 마지막 박자부터 시작되는 선율의 음향 간 성부진행은 <예 13>을 통해 확인할 수 있다. (F-F#)-(F#-G)-(E-D#)으로의 음향의 연결은 생명의 고귀한 창조 대상의 이동이 이루어지는 부분이다. 이 부분의 2음군 음향들 사이 내재된 총체적 성부진행의 가능성들은 i[0112], i[899t]로 나타나며 이들은 모두 i(0112)의 동일한 총체적 원형집합의 구조를 지니고 있다. i(0112)의 총체적 원형집합의 구조는 A부분의 음향 간 성부진행의 구조 중, 마디 3-4에서 생명의 상징인 ‘초록’의 소생을 노래했던 부분의 i(011245) 음향 간 성부진행에 내재되어 있는 부분 집합이다. A부분에서 생명의 이미지로 투영된 i(011245)의 음향 간 성부진행의 원형집합이 동일한 맥락에서 마디 8-9에도 적용되어 생명성이 유지되고 있다고 해석할 수 있으며, 이러한 음향 간 성부진행의 ‘의미성’은 이어지는 음향 간 성부진행에도 적용되어 보다 구조화된 의미로 해석 가능하다.



imultiset **i[0 1 1 2]** **i[8 9 9 t]**
imultiset-class **i(0 1 1 2)** **i(0 1 1 2)**

<예 13> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 8-9의 음향 간 총체적 성부진행

생명의 시공간의 이동은 마디 10, <예 14>의 음향 간 총체적 성부진행, i[56789t]로 i(012345)의 총체적 원형집합을 지닌다. 이는 앞서 등장한 i(0112)에 내재된 i(1)의 음향 기대성이 매우 높게 내포된 음향 간 성부진행으로 i(0112)의 총체적 원형집합과의 ‘유기적 연결성’을 읽어낼 수 있으며, 이러한 음향 간 성부진행의 구조적 의미 적용은 마지막 부분에서도 동일하게 반영된다.¹⁵⁾



<예 14> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 10의 음향 간 총체적 성부진행

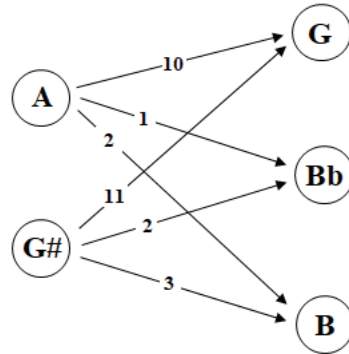
마디 10, 리타르단도(*rit.*)에 의해 느려진 선율은 다시 마디 12 매우 느린 빠르기(*sehr langsam*)로 작품 전체의 마지막 선율, ‘땅에 존재한다’(und bin auf Erden)는 존재론적 메시지를 담아 마무리한다. 앞서 언급하였듯이, ‘땅’은 생명의 근원이고 ‘생명’ 자체로 간주될 수 있는 대상이다. 그리고 마지막 가사에서 시적 자아가 그 땅이라는 공간에 존재한다는 사실의 표명은 결국 본 곡의 첫 가사인 ‘얼마나 행복한가!’의 결론으로 귀결될 수 있을 것이다.

이러한 해석은 실제 음향 간 성부진행의 구조를 통해 확인 가능하다. 마디 11, 선율의 마지막 부분의 총체적 성부진행은 i[te1223]으로 내재되고, i(011245)의 총체적 성부진행의 원형 구조를 담고 있다. i(011245) 원형 구조는 바로 A부분에서 생명의 이미지를 담은 음향 간 성부진행의 구조였다. 그리고 생명의 근원이 된, 그리고 생명 자체인 ‘땅’에 대한 노래 부분에 다시 등장하여 시의 의미적 구조를 음향 간 성부진행의 구조를 통해 성취하고 있음을 확인할 수 있다.

15) 내재된 i(1) 음향의 반복 등장 구조는 아래의 비교를 참고하십시오.

$$\begin{array}{ccc}
 i(0\boxed{1}12) & \text{vs} & i(0\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5) \\
 \begin{array}{cc} \vee & \vee \\ 1 & 1 \end{array} & & \begin{array}{ccccc} \vee & \vee & \vee & \vee & \vee \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{array}
 \end{array}$$

결국 A부분의 음향 간 성부진행의 구조에 투영되었던 시적 주요 이미지들이 B부분의 시적 내용에 보다 깊은 층위의 의미적 구조로 반영되어, 음향 간 성부진행의 구조를 통해 작품 내 가사와 음악이 공존하는 ‘노래’ 공간의 근거 구조에서도 동일한 맥락에서 ‘의미화’되고 있는 것이다.



imultiset i[t e 1 2 2 3]
 imultiset-class i(0 1 1 2 4 5)

<예 15> 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’ 마디 11의 음향 간 총체적 성부진행

4. 나가면서

필자는 본 논문에서 베베른의 《3개의 노래》 op. 25, no. 1 분석을 보다 가사 중심으로, 음악 공간의 음악적 표현 요소들을 중심으로 작품에 내재된 의미를 ‘음향 간 성부진행’의 구조를 통해 분석하였다. 최근까지도 무조음악 성부진행과 관련된 연구는 특정 음고류 집합을 중심으로 그 원형 집합의 반복적 등장에 초점을 맞추거나 다른 집합으로 진행 시, ‘공통음의 연결’을 통해 자연스러운 근접 성부진행의 정도를 평가하는 연구들이 대부분이었다. 이러한 연구들을 통해, 많은 음악 학자들은 무조음악에 내재된 음향 사이 ‘유기적 연결성’을 증명하는 것에 집중해왔다.

그러나 2014년 스트라우스에 의해 제안된 ‘총체적 성부진행’은 이전 연구들과는 다른 층위에서의 접근법으로, 무조음악 내 음향과 음향 사이 기대할 수 있는 성부진행의 모든 가능성들을 총체적으로 조망할 수 있는 분석방법론이다. 이전 음고류 집합의 비교 분석 연구는 음고류 집합에 내재된 구성음들의 성부진행이 분석자에 의해 도출된 ‘관계성’에 의해 1대1의 맵핑의 구조를 갖는다. 그러나 무조음악의 성부진행 과정은 많은 변수들에 의해 다양한 결과들로 도출될 수 있으며,

실제 음악에 존재하는 특정 요소들에 의해서, 그리고 청자들의 경험에 의해 각기 다른 형태로 경로가 설정될 수 있다. 이러한 모든 가능성들을 고려하여 음고류 집합과 집합 사이 도출 가능한 경로의 성부진행들을 총체적으로 반영하여 가시화한 것이 ‘총체적 성부진행’ 시스템이다.

음향 사이 존재하는 성부진행의 모든 가능성을 담은 총체적 성부진행 분석을 통해, 필자는 베베른의 《3개의 가곡》, op. 25, no. 1, ‘얼마나 행복한가!’ 작품에 내재되어 있는 구조적인 ‘음향 간 성부진행’을 확인할 수 있었고, 이를 시의 의미적 구조에 투영하여 가사와 음악이 공존하는 노래의 근거 구조에 어떻게 적용되어 ‘의미화’ 되는지 고찰해 보았다. 분석 결과, 베베른의 ‘얼마나 행복한가!’의 음향 간 성부진행의 구조가 시의 의미적 구조, 음악의 형식적 구조와 연관되어 내적 구조화되었음을 밝힐 수 있었다.

아직까지 국내에서는 음향 간 성부진행과 관련된 무조음악 성부진행 연구가 많지 않은 것이 현실이다. 보다 ‘음악적’ 관점에서 다양한 층위에서의 다각적 조망을 담은 무조음악 성부진행 연구들이 나오기를 기대하며, 필자의 본 논문이 국내의 무조음악 성부진행 분석 연구에 미약하지만 새로운 시각을 제공하는 역할을 할 수 있길 소망한다.

검색어

무조음악 분석(atonal music analysis), 베베른(Anton Webern), 《3개의 가곡》(Three songs), 성부진행(voice leading), 음향 간 성부진행(voice leading progression between sounds), 총체적 성부진행(total voice leading)

참고문헌

- 김예진. “무조음악에 내재된 구조적 성부진행: ‘음향 간 성부진행’ 관점에서.” 『서양음악학』 52 (2021): 115-146.
- Bailey, Kathryn. *The Twelve-Note Music of Anton Webern*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Barry, Christopher M. “Being, Becoming, and Death in Twelve-Tone Music: “Wie bin ich froh!” as Epitaph.” *Intégral* (2014): 81-123.
- Chittum, Donald. “Some observations on the row technique in Webern’s Opus 25.” *Current Musicology* 12 (1971): 96-101.
- Cohn, Richard. “Maximally Smooth Cycles, hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions.” *Music Analysis* 15/1 (1996): 9-40.
- _____. “Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations.” *Journal of Music Theory* 41/1 (1997): 1-66.
- Douthett, Jack and Steinbach, Peter. “Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition.” *Journal of Music Theory* 42/2 (1998): 241-263
- Dunsby, Jonathan and Whittall, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Fiehler, Judith Marie. *Rational structures in the late works of Anton Webern*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1973.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- _____. *Contemporary Tone Structure*. New York: Bureau of Publications, Teacher’s college, Columbia University, 1955.
- Gollin, Edward. “Some Aspects of Three-Dimensional Tonnetze.” *Journal of Music Theory* 42/4 (1998): 195-206.
- Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853.

- Katz, Adele. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Da Capo, 1972.
- Klumpenhouwer, Henry. "A Generalized Model of Voice Leading for Atonal Music." Ph.D. Diss., Harvard University, 1991.
- Kronick, Melanie S. "Musical invention and poetry in the late vocal works of Anton Webern." Ph.D. Diss., Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1992.
- Lewin, David. *Generalized musical intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- _____. "Klumpenhouwer Networks and Some Isographies that Involve Them." *Music Theory Spectrum* 12/1 (1990): 83-120.
- Morgeson, Paul Taylor. "Deconstructing Webern's op. 25, drei lieder: A multidimensional assessment." M.M. Thesis, University of North Texas, 2013.
- Morris, Robert. "Voice-leading Spaces." *Music Theory Spectrum* 20/2 (1998): 175-208.
- Oettingen, Arthur von. *Harmoniesystem in dualer Entwicklung: Studien zur Theorie der Musik*. Dorpat and Leipzig: W. Glser, 1866.
- Riemann, Hugo. *Skizze einer Neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880.
- Robinson, Thomas. "Pitch-Class Multisets." Ph.D. Diss., Graduate Center of the City University of New York, 2009.
- Roeder, John. "A Geometric Representation of Pitch-class Series." *Perspectives of New Music* 25/1 (1987): 362-409.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- Straus, Joseph. "A Principle of Voice leading in the Music of Stravinsky." *Music Theory Spectrum* 4 (1982): 106-124.
- _____. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of Music Theory* 31 (1987): 1-21.
- _____. "A Primer for Atonal Set Theory." *College Music Symposium* 31 (1991): 1-26.
- _____. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

- _____. “Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading.” *Music Theory Spectrum* 25/2 (2003): 305-352
- _____. “Voice Leading in Set-Class Space.” *Journal of Music Theory* 49 (2005): 45-108.
- _____. “Contextual-Inversion Spaces.” *Journal of Music Theory* 55/3 (2011): 43-88.
- _____. “Total Voice Leading.” *Music Theory Online* 20/2 (2014) [Online Journal], <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.2/mto.14.20.2.straus.html>. 2021년 3월 30일 접속.
- Travis, Roy. “Directed Motion in Schoenberg and Webern.” *Perspectives of New Music* 4 (1966): 84-89.
- _____. “Toward a New Concept of Tonality?” *Journal of Music Theory* 3 (1959): 257-284.
- _____. “Tonal Coherence in the First Movement of Bartók’s Fourth String Quartet.” *Music Forum* 2 (1970): 298-371.
- Tymoczko, Dmitri. “The Geometry of Musical Chords.” *Science* 313 (2006): 72-74.
- _____. *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford University Press, 2010.
- _____. “The Generalized Tonnetz.” *Journal of Music Theory* (2012): 1-52.

A Study of Voice Leading Progression between Sounds inherent in Webern's *Three Songs* op. 25, no. 1

Yeajin Kim

This paper is a study analyzing Webern's 《3 Songs》 op.25, No. 1, 'Wie bin ich froh!' through Straus's "Total Voice Leading" system which deals with the total possibility of voice leading progressions between sounds. The purpose of this paper is to reveal the relationship between the inter-acoustic voice progression structure inherent in Webern's song work, the structure of poetry, and the formal structure of music.

I will first critically examine the preceding studies of atonal music theorists related to Webern's op. 25, no. 1. Based on the listener-centered and music-centered analysis of the voice leading progression, I will confirm the structural voice leading progression between pitch-class sets' sounds. Through my analysis, I could approach how the structure of the inter-acoustic total voice leading progression which plays a pivotal role in the organic progression in the deeper level of atonal music can be connected with the semantic structure of the poem.

베베른의 《3개의 노래》 op. 25, no. 1에 내재된 음향 간 성부진행 연구

김예진

본 논문은 베베른의 《3개의 가곡》 op. 25, no. 1, ‘얼마나 행복한가!’(*Wie bin ich froh!*) 작품을 스트라우스(Joseph Straus)의 총체적 성부진행(Total Voice Leading)을 통해 음향 사이 내재된 모든 성부진행의 가능성들을 조명하고, 음향 간 성부진행의 관계를 다각적 관점에서 분석한 연구이다. ‘음향 간 성부진행’ 분석을 통해, 베베른의 가곡 작품에 내재되어 있는 음향 간 총체적 성부진행 구조와 시의 구조, 음악의 형식적 구조의 연관성을 밝히는 것이 본 논문의 목적이다. 이를 위해, 필자는 먼저 본 작품과 관련된 무조음악 이론가들의 선행연구들을 비판적으로 고찰하였으며, 이를 토대로, 보다 감상자 중심의, 음악 중심의 음향 간 성부진행 분석을 통해 베베른의 작품에 내재된 음향적 구조를 면밀히 밝히고자 한다. 무조음악의 깊은 층위에서 유기적 진행의 중추적 역할을 하는 음향 간 성부진행의 구조가 작품 내 시의 의미적 구조와 어떻게 연결되어 ‘의미화’ 될 수 있는지 필자의 분석을 통해 구체적으로 접근한다.

논문투고일자: 2021년 11월 6일

심사일자: 2021년 11월 20일

게재확정일자: 2021년 11월 21일

이상근의 음악 활동과 사회문화적 콘텍스트

우혜언(한국예술종합학교, 강사)

1. 들어가면서

작곡가 이상근(1922-2000)은 현 음악학계에서 명성이 익은 인물이다. 일제강점기를 벗어나면서부터 존재를 알리기 시작했으나 한국 양악사에서 단지 몇 줄을 차지하고 넘어가는 음악가가 아니다. 그는 한국 현대음악과 음악교육, 나아가 영남지역의 음악문화 발전을 위해 공헌한 인물로 평가받으면서 부단하게 이름을 각인시키고 있다. 한국 작곡가 연구가 산발적으로 이루어지고 있지만, 지속성과 심도를 유지하는 경우는 드물어서 이와 대비되는 이상근 연구 상황은 꽤 고무적이다.

1990년대 이후부터 꾸준히 진행되어온 덕분에 이상근 연구는 짧은 시간이지만 장족의 진전이 있었다. 초창기 이상근 연구는 가곡에 집중되었고, 여기에 그의 음악관과 삶의 발자취, 그리고 기악곡에 관한 연구가 점차 축적되었다. 동시대 활동했던 작곡가 윤이상과 나운영 연구에 비하면 이상근 연구가 조금 늦게 시작되었으나, 작곡가의 작품 및 사료연구, 악보출판 및 음반 녹음이 꽤 진척된 상태이다. 이상근기념사업회를 주축으로 진행한 학술대회와 이상근 작품 연구는 2010년대 이상근 음악 논의에 탄력을 주었고, 무엇보다 이상근기념사업회가 출판한 악보와 음반은 이상근의 음악 세계를 연주와 청취로 경험해 볼 수 있는 중대한 자료가 되었다.

그러나 아직 다루지 못한 연구 영역은 여전히 광활하다. 윤이상 같은 한국 현대 음악가 연구와 견주어 볼 때, 작곡가 이상근과 그의 음악 연구가 상대적으로 역사가 짧고 저변 역시 협소하기 때문이다. 예를 들자면 음악교육자로서의 면모와 음악교육과 지역의 예술문화 성장을 위해 힘썼던 그의 행적 연구는 아직 미미하다. 이상근 동시대 음악인과 제자들의 기록 및 평가가 『음악과 민족』의¹⁾ 지면에 소개된 적이 있지만, 이후 음악학계는 대체로 이상근의 작품 연구에 머물렀다. 따라서 이상근 연구의 현주소에 관한 고찰, 그의 음악적, 사회적 활동의 발굴, 그리고 음악작품

1) 학술지 『음악과 민족』은 2021년 『음악과 현실』로 이름이 바뀌었다.

해석 지평의 확대는 음악학자들에게 남겨진 과제이다.

지금까지의 이상근 연구를 조심스레 개괄하면, 그의 삶과 『우리가곡시론』(1955)을 통한 음악관과 가곡론 연구, 그리고 작품 중심 연구가 주를 이루었다. 홍정수의 초기 양악작곡가 연구에서는 윤이상, 나운영과 더불어 작곡가 이상근의 음악과 음악관이 좀 더 세밀하게 다루어졌다.²⁾ 삶과 음악 세계, 피아노 작품과 오케스트라 작품에 관한 연구가 보이지만 가곡 연구에 비하면 여전히 진척이 더디다.

연구에서 강조하고 있는 그의 음악사적 혹은 음악적 의미에도 불구하고 현재 그의 연구가 다소 담보 상태인 것은, 여러 원인이 있겠지만,³⁾ 이상근의 다채로운 일차 문헌 연구가 부진한 것도 이유가 된다. 『우리가곡시론』 이외에도 이상근은 학술논문을 비롯하여 여러 저술을 통해 그의 음악관을 소개했지만, 『우리가곡시론』과 『음악과 민족』에 실린 이상근 자신의 작품 해설을 제외한 다른 일차 문헌의 언급은 드물다. 또한, 이상근 연구가 현재 어디까지 왔는지, 오늘날 이상근과 그의 음악을 어떻게 평가해야 하는지, 연구 과정에서 문제점은 없었는지 성찰하는 기회를 제대로 마련하지 못했다. 더불어 이상근이 활동한 시대적 맥락과 그의 사회 활동을 상세히 들여다보고 그의 음악 활동에 영향을 미친 환경적 요인을 논하는, 그의 작품과 음악관 그리고 창작 경향을 이해할 수 있는 사회문화적 배경을 연구하려는 시도도 여전히 부족하다.⁴⁾

따라서 본 연구는 이상근 연구에 관한 포괄적인 중간점검이 필요한 현시점에서, 이상근 작품을 연구대상으로 삼는 텍스트 분석의 연구방법에서 벗어나 이상근의 창작과 그의 음악 활동에 영향을 준 사회문화적 콘텍스트를 고찰하는 데 집중할 것이다. 콘텍스트 분석으로 방향을 전환하기 위해 이상근의 생애를 활동 거점과 활동단체 내 이상근의 지위 및 역할과 연결 지어 논의하고 이 과정에서 형성된 여러 사회 인사와의 관계를 조망한다. 콘텍스트 분석에 필요한 자료인 이상근 일차 문헌을 소개하고, 그가 직접 서술한 글과 행적, 당시의 비평과 평가, 그리고 지역문화사 및 부산음악사 관련 문헌을 활용할 것이다.

2) 홍정수, 『한국음악 20세기 2. 그런 음악 무슨 생각? : 초기 양악 작곡가들의 음악관』 (부산: 세종출판사, 2018) 참조.

3) 이상근 음악 연구가 2010년대 주목을 받은 것은 이상근기념사업회의 역할이 크다. 하지만 여러 음악 외적 이유로 인해 이상근국제음악제와 학술포럼을 꾸준히 이어가지 못한 것도 이상근 음악 연구의 전개에 영향을 주었다.

4) 이상근 연구에서 텍스트(작품) 분석연구에 벗어나 사회적 맥락에서 살펴보는 최근 연구로는 이가영의 연구(2016)가 있다. 이 논문에서도 넓은 범주와 관점에서 이상근 작품에 접근하는 연구는 드물다고 지적하고 있다. 이가영, “이상근과 1980년대, 그리고 《아가 II》,” 『이상근 연구』 2(2016), 102 참조.

2. 이상근 일차 문헌 연구와 의미

이상근은 창작뿐 아니라 교육과 저술, 비평, 평론, 음악 해설 등 다양한 영역에서 활동한 인물이다. 작곡가로서 끊임없이 창작과 연주 활동을 이어오면서도 후진 양성에 힘썼고, 음악교육을 위해 교과서를 저술하는 동시에 음악의 공론장을 만들기 위해 단체를 결성하고 고문으로 활동하였다. 또한, 비평과 클래식 해설 등 매체를 통해 대중에게 다가가는 것도 주저하지 않았다. 그가 직접 작성하거나 기술한 제반 글에 관한 연구가 없다면 이상근의 음악적 행보와 그의 작품 고찰은 협소한 시각에 갇히거나 왜곡될 가능성이 크다. 따라서 그의 일차 문헌 연구는 이상근 음악 활동과 음악관을 다양한 통로로 구명해 들어갈 실마리이다.

주지하다시피 이상근의 논문 『우리가곡시론』은 그의 음악관과 동시대 한국 가곡을 평가하는 그의 관점이 담긴 중요한 일차 문헌이다.⁵⁾ 그래서 이상근 연구에서 가장 많이 인용되는 문헌이기도 하다. 하지만 지금까지 『우리가곡시론』을 『음악과 민족』의 재인용을 통해 소개하면서, 일차 자료에 관한 엄격한 검토 없이 이상근 글이 반복해서 인용되었다. 이상근은 『우리가곡시론』에서 꽤 많은 가곡 작품을 다루었다. 그는 악보와 함께 한국 가곡의 전개를 자신의 음악적 견해와 음악분석으로 서술하였으며, 논문 성격의 이 글에서 다소 직설적으로 한국 양악을 평가했다. 1950년대 중반까지의 “일종의 한국양악사”를⁶⁾ 썼다는 평가가 이를 뒷받침한다.

이상근의 일차 문헌 중 작곡가의 사회적 활동과 음악관을 엿볼 수 있는 또 다른 자료는 1965년부터 1996까지 『윤좌』에 실린 이상근의 수필이다. “나의 인생, 나의 음악” 글에서는 그의 삶과 창작의 발자취를 소상하게 밝히고 있으며, 베토벤과 바흐, 헨델에 관한 수필에서는 전문적인 음악 지식을 비롯하여 서양 작곡가를 바라보는 그의 시선을, 탱글우드 경험과 프로 무지카, 영남 악파에 관한 글에서는 음악교육과 지역 음악 발전을 위한 그의 애정을 읽을 수 있다. 특히 『윤좌』에서 서술하고 있는 자신의 삶은 이상근이 맺은 사회적 관계를 파악하고, 음악가로서 이상근이 사회에서 어떤 위치를 차지하고 있었는지 가늠할 수 있는 단초를 제공한다. 지역 사회에서 어떤 인물과 교류했고 어떤 영향을 주고받았는지, 협업 과정이 어떻게 이루어졌는지 고찰하는 것은 그의 음

5) 이상근, 『우리歌曲試論』, 자필등사본(집필연도: 4288[1955]년 7월 20일부터 8월 13일까지), 6. 이 자료는 고려대학교 도서관에 소장되어 있다. 『음악과 민족』 제6호와 제7호(1993, 1994)에 원문이 실리긴 했으나, 악보가 생략되어 있다. 홍정수는 더불어 『한국음악 20세기 2』에서 『음악과 민족』에 실린 원문의 오류를 지적했다. 『음악과 민족』에 실린 이상근의 글이 이상근 연구 초기에 여러 번 인용되었기에, 차후의 연구를 위해서는 철저한 검토 하에 국한문식 『우리歌曲試論』을 한글식으로 바꾸어 악보와 함께 다시 출판하는 작업이 필요하다.

6) 홍정수, 『한국음악 20세기 2. 그런 음악 무슨 생각?: 초기 양악 작곡가들의 음악관』, 221.

악창작을 이해하는 중요한 배경이다. 특히 문인들과의 교류는 그의 가곡 작곡과 시의 선택에서 간과할 수 없는 요소이다.

이상근의 자필 ‘작곡노트’ 또한 그의 작품 연구에서 언급되어야 할 중요한 일차 자료이다. 이 작곡노트에서 이상근 작품에 관한 정보를 세세하게 파악할 수 있다. 『음악과 민족』 제6호(1993)에 “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사”라는 제목으로 실린 이상근 작품 해설은 조선우가 이상근에게서 직접 작곡노트를 받아 정리한 내용이다.⁷⁾ 이상근은 스스로 작품번호를 부여하지 않았지만, 대부분 자필 악보에 작곡연도를 남겼으며, 작곡노트에는 창작 동기, 작곡연도와 초연 및 연주 일자 그리고 작품 해설 등을 기록해 놓았다. 꼼꼼한 성품대로 자신의 작품에 관해 세세한 기록을 남긴 것이다.

이상근이 작곡가로서 수행했던 활동에는 교육자로서의 사명감이 중첩되었으며, 동시에 지역문화 성장을 위한, 나아가 한국 현대음악 성장을 위한 노력이 항시 깃들어 있었다. 작곡 초기에는 창작과 중고등학교에서의 교육이 주를 이루었지만, 1960년대 이후부터는 작곡가로서 입지를 다지며 부산과 영남지역의 음악문화와 교육을 위한 활동으로 그 행보를 넓혔다. 그는 자신의 음악적 경향과 음악가로서의 지향점을 각종 매체에 실린 논문과 시평, 음악비평에서 밝혔으며, 현대음악의 흐름이나 서양음악 작곡가, 그리고 외국의 음악교육 체계도 소개했다. 창악회(創樂會)와 향신회(響新會) 등의 작곡가 협회를 통해 음악창작을 실현하고 장려했을 뿐만 아니라 연주 비평과 음악 해설로 대중에게 가까이 가려는 시도도 늦추지 않았다.

이상근의 활동영역이 넓고 다채로운 만큼 그의 작곡 경향이나 작품 연구에도 다양한 관점이 필요한 때이다. 이와 같은 일차 문헌 연구는 주로 작품 연구에 몰두했던 기존의 이상근 연구의 한계를 넘어, 그의 창작과 음악 활동을 사회환경 및 시대상과 이어주고 연구의 외연과 내연을 확대해 준다. 더불어 일차 문헌의 정밀한 검토를 통해 기존 연구가 드러낸 문헌사용의 왜곡이나 논의의 편향을 바로잡을 기준을 마련할 수 있다. 잘못된 정보나 내용을 지적하고 수정하여야만 앞으로 이상근 연구가 바른 방향으로 속도를 높일 수 있다.⁸⁾ 인간 이상근의 면모와 다양한 활동, 그리고 그의 작품을 다루기 위해서는 이상근의 가치관과 창작 의지가 녹아 있는 일차 문헌의 심도 있는 연구가 필요하며, 나아가 사회문화적 배경의 거시적 관점에서 그의 활동을 살펴보아야 한다.

7) 조선우, “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사,” 『음악과 민족』 제6호(1993), 31-78. 현재 원본 작곡노트의 소장처는 명확하지 않다.

8) 본 논문에서 세부적인 내용을 일일이 거론하기 어렵지만, 초창기 이상근 연구의 바탕이 된 소위 『이상근 자료집』의 출처와 『이상근 작품전집』에 담겨 있는 연보 및 작품분류 등은 재검토가 필요하다. 무엇보다 이상근의 연대기는 현시점에서 다시 정리될 필요가 있다. 우혜연, “이상근,” 『한국음악 20세기 1, 작곡의 시작: 1920년대까지 출생한 작곡가들』 (부산: 세종출판사, 2013), 448-452까지 서술된 이상근 생애와 관련된 연도도 일부 수정될 내용이 있다.

3. 초기 성악곡과 음악 교사 이상근(1940-1952)

이상근의 가곡 연구는 주로 연가곡에 집중되었다. 시를 선택하는 그의 탁월한 안목과 시의 의미 및 시어가 지닌 뉘앙스를 이해하는 문학적 소양은 학계에서 인정받고 있다. 이상근의 합창음악에 관한 논의는 아직 진전이 더디다. 2021년 현재까지 연구를 종합하면 임종길과 지형주, 한정호의 학술논문이 있을 뿐이고,⁹⁾ 학위논문은 전무하다. 임종길과 지형주의 연구는 이상근의 합창음악을 개괄하고 있다. 특히 초기와 중후기 두 단계로 나누어 연구한 지형주의 논문은 이상근 합창음악의 탄생과 작품의 특징을 살펴볼 수 있는 자료이다. 이상근의 합창음악 《원망》에 집중된 한정호의 연구는 음악 연구가 다소 피상적이지만, 「원망」 시의 저자인 권환과 이상근의 관계 그리고 작품의 연관성을 논한 점에서 고무적으로 평가할 수 있다.

이상근 창작 초기의 대표 장르가 성악, 특히 가곡이었다는 것은 여러 이유에서 설명할 수 있지만, 당시 작곡가 대부분이 기악보다는 성악, 그 가운데서도 곡의 규모가 작은 가곡에 집중했기 때문이다. 이상근이 『우리가곡시론』에서 밝혔듯이, 양악사 초기 한국 작곡가들의 기여가 있었기에 가곡 작곡의 체계가 어느 정도 갖추어질 수 있었다.¹⁰⁾ 이상근 또한 가곡 작곡에서 동시대 작곡가들과 다르지 않았겠지만, 그의 초창기 가곡과 합창음악 작곡의 배경에는, 학창시절의 음악수업 경험과 진주와 마산에서 음악 교사로 활동하면서 피부로 느낀 당시 열악한 음악교육의 상황이 있었다. 즉, 학교에서 행해지는 교육 현실과 학교라는 공간에서 형성된 여러 분야 전공자와의 사회적 망이 성악 작곡의 저변을 형성했다.

이상근은 1935년 진주공립고등보통학교(5년제)에 입학하면서 겪었던 음악수업과 교육환경에 관해 다음과 같이 기록하고 있다.

기억이 회미하지만 <음악>은 주당 1시간, 2학년까지 수업을 받았는데, 1학년 때는 생물교사가, 2학년 때는 체육교사가 겸임하였으니 [...] 참으로 한심한 교육을 받았던 것이다. 영어로 된 외국 동요한 두어 곡, 그리고 일본 군가로 몇 곡 배운 기억 밖에 나지 않으니, 비참하기조차한 처지였다. [...] 닥치는 대로 악보와 음악 서적을 탐독하였고, 그때 사정으로는 어려웠던 고전 명곡 감상에도 전력을 다하였다. 음악을 수업

-
- 9) 임종길, “이상근 작곡의 합창곡 분석적 고찰,” 『음악과 민족』 7(1994), 93-107; 지형주, “이상근의 초기 합창음악 양식 - 전통과 현대성,” 『서양음악학』 28(2012), 99-122; 지형주, “이상근 합창음악 연구: 중기와 후기 합창곡을 중심으로,” 『음악이론포럼』 23/1(2016), 95-12; 한정호, “권환의 시 『원망』과 이상근의 합창곡 『원망』에 관한 고찰,” 『어문논총』 31(2017), 111-136.
- 10) 홍정수의 연구(2018)에서 언급되었지만, 이상근은 시론에서 이제 기악 작곡의 준비 기간이 끝났다고 보고 있다. 1950년대 후반 가곡 작곡보다 기악곡의 탄생이 두드러지는 것도 같은 맥락에서 설명할 수 있다.

받을 학교도 교사도, 그리고 악기도 없는 그런 환경 속에서도 고투를 계속해 나간 것이었다. 이론과 화성학, 솔페주등 작곡할 수 있는 기초는 혼자 독학 자습으로 충당하였고, 피아노 서법(書法)은 대가들의 작품에서 눈요기로 익힐 수밖에 다른 방법이 없었다. 이렇게 하여 5선지에 가곡 정도는 기록할 수 있는 실력을 얻은 것이다. 그 후 우리 시인들의 시에 곡을 붙이겠다는 야망이 생겨 나자, 그때 〈한성 도서〉에서 낸 〈조선시 선집〉을 입수하게 되었는데, 안서(岸曙), 소월(素月), 무애(無涯, 梁柱東) 등의 시를 몇 편 골라 내기에 이르렀다.¹¹⁾

대부분의 한국 초기 양악작곡가의 음악교육은 부모의 영향, 기독교 학교에서의 수학 혹은 음악을 자연스럽게 접할 수 있었던 초창기 기독교 문화가 중대한 배경이 되었다. 이상근은 어릴 적 유치원과 아버지로부터 음악을 접하였고,¹²⁾ 사실상 독학으로 음악을 배웠기에 상대적으로 찬송가풍의 노래로부터 자유로웠다. 그가 경험했던 열악한 음악교육 현실에서 피어난 생각, 우리의 시로 작곡한 노래를 부를 수 있어야 한다는 생각이 창작으로 이어졌다.

이상근은 이러한 창작 의지를 그의 첫 작품 《해곡》(海曲, 1940)과 《만일에 그대》(1940)에서 표출했다. 두 가곡은 진주공립고등보통학교 졸업 전에 작곡되었고, 《해곡》이 이후 《새야 새야 파랑새야》와 함께 문교부의 중등학교 음악교재용 작품집에 출판되면서 이상근은 작곡가로서 이름을 올리게 되었다. 《해곡》은 이상근에게 작곡의 첫발을 내딛게 한 작품이기도 하지만,¹³⁾ 그의 작곡 인생의 중심을 형성해 준 작품이기도 하다. 이상근은 김춘수 시를 바탕으로 작곡한 연가곡 《가을 저녁의 시(詩)》에서 추구한 “한국 사람이 아니면 못 쓰는 가곡”의 창작관이 움트기 시작한 것이 《해곡》에서부터라고 고백한다.¹⁴⁾

이상근은 진주공립고등보통학교 졸업 이후 바로 진주 제2공립보통학교(봉래초등학교)에서 2년 정도 교사로 활동하다가 1943년 일본 관립동경음악학교(현 국립동경예술대학)으로 유학을 떠났다. 일 년 정도의 짧은 유학 생활에서 돌아와 1944년부터 1953년 부산고등학교 음악 교사로 부임하기 전까지 진주와 마산에서 초중고등학교를 오가며 음악 교사로 재직하였다. 이상근의 합창

11) 이상근, “음악의 주변(15) 나의 인생, 나의 음악 - 해곡이 작곡되기까지의 이야기,” 『윤좌』 19(1990), 97-98.
 12) “음악에도 관심이 많으셨던 모양으로, 젓먹이인 나의 컷전으로 선친이 켜 주신 바이올린의 가락들을 지금도 기억해 낼수 있는데, 어린 시절에는 또한 튜브이 (테엽으로 디스크를 회전시키고, 쇠바늘을 일일이 갈아 끼우는) 축음기를 통해 통속 명곡이나 송만갑(남), 이화중선(여) 등의 명창들의 판소리들도 들을수 있었으니, 그 시대의 문화부재 상황에서 비추어 보면 나는 극히 혜택받은 환경에서 자랐다고 할수 있겠다.” 이상근, “음악의 주변(15) 나의 인생, 나의 음악 - 해곡이 작곡되기까지의 이야기.” 93-94.
 13) 이상근은 《해곡》 작곡 이후 현제명에게 《해곡》 악보를 보여주었다. 비록 이렇다 할 대답을 듣지는 못했지만, 이것으로 이상근이 《해곡》을 단순한 습작이 아니라 온전한 작품으로 여기고 자신의 작곡을 평가받기 원했음을 알 수 있다.
 14) 이상근, “(다시 생각하는 나의 처녀작 ⑤) -가곡 海曲,” 『부산일보』 1982.8.4., 7면.

곡 작곡은 1946년 11월 마산여자중학교 음악교사 부임 이후부터 본격화되었다. 1949년 잠시 진주 사범학교에 부임하지만, 한국전쟁 발발로 인해 마산으로 피신하였고 그곳에서 터를 닦은 후 다시 연가곡과 합창곡에 집중하였다.

이 시기 이상근 성악 작품은 실제적인 ‘음악하기’를 지향하고 있다. 어릴 적 음악수업의 경험과 기억도 그러했거니와 음악 교사로 활동하면서 음악수업에서 실연할 수 있는, 즉 같이 어울려 노래 부르고, 연주할 수 있는 작품이나 수업자료가 턱없이 부족하다는 것을 몸소 느꼈다. 학생들에게 음악과 이론을 가르칠 수 있는 제대로 된 음악 교과서 하나 없는 실정에 그의 창작 방향은 분명했다.

이름이 〈음악〉 과목이지 사실은 애국가, 봉선화, 대한의 노래 ... 등등 우리말로 된 노래를 가르치는 〈창가〉 선생의 범위를 벗어날 수 없었다. 신기한 것은 영어로 된 미국국가(성조기)도 열심히 부르기에 이르렀다는 것이다. 또한 틈틈이 집에 있었던 태엽축음기를 가져다가 태서 통속명곡들을 음반을 통하여 들려주어 앞으로의 음악감상의 터전 같은 것을 만들어 주는데 힘을 썼다. 46년초에 겸직이 풀리고, 진주중학교교사로만 근무하기에 이르렀다.¹⁵⁾

(이 학교= 마산여자중학교는 일인전용 학교로서 진해여중과 더불어 부산을 제외한 지역에서의 대표적인 명문교로 손꼽히고 있었으며, 시설의 우수한 점이 특히 유명하였고, 학생들 수준도 꽤 높은 것으로 정평이 나있었다.) 음악실이 따로 있었고 수업용 피아노는 물론, 큰 강당에는 연주용 그랜드 피아노도 갖추어 있었고, 감상용의 시설도 음반도 고루 갖추어져 있었다. [...] 좋은 시설들을 충분히 이용할수가 있었고, 진주에서는 엄두도 낼수 없었던 합창지도가 가능하게 되었다는 것이다. 우리말의 노래가 아주 귀한 때라 우리말로 된 합창곡도 매우 드물었다. 나는 손수 작곡하여 가르치기로 결심하여 몇 곡의 습작들을 쓰기에 이르렀고, 그 대표적인 한곡이 “새야새야파랑새야”인 셈이다.¹⁶⁾

이상근의 합창곡 《새야 새야 파랑새야》¹⁷⁾는 음악교육의 실제와 작곡 실습이 서로 만나 탄생한 작품이다. “나는 손수 작곡하여 가르치기로 결심”했다는 인용을 보자면, 음악교육 현장에서 활용할 수 있는 제대로 된 작품이 없었다는 것을, 그리고 상대적으로 좋은 시설을 구비하고 있었던 마산여자중학교의 시설 덕분에 이 시기(1949-1952) 그가 합창곡에 집중할 수 있었음을 파악할 수 있다. 마산여중과 마산여고에서 쌓은 합창지도는 합창곡 창작으로 이어졌고, 동시에 지역예술제

15) 이상근, “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들,” 『윤좌』 20(1992), 22.

16) 이상근, “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들,” 22-23.

17) 이 합창곡은 1948년 문교부가 공모하는 제2회 중등학교 음악교재용 작곡모집에서 2등에 입상하면서 교과서에 출판되었다.

의 음악공연에도 기여했다.¹⁸⁾

초기 이상근 성악 작곡에 영향을 준 두 번째 요인은 바로 마산을 중심으로 한 사회 인사들과의 관계망이다. 이상근과 연계된 수석어 ‘진주’로 인해 ‘진주의 작곡가’로 인식되어 있지만, 이상근의 음악 활동은 진주보다 마산 그리고 부산에서 더 활발하게 이루어졌다. 1949년 1년 정도 진주사범학교에 근무하는 동안에도 이상근은 마산에서 다시 활동하기 원했고,¹⁹⁾ 한국전쟁 이후 이상근이 교육자로서뿐만 아니라 작곡가로 도약할 수 있었던 지리적 구심점이 부산이었다면, 일본 유학 직후의 주된 거점은 마산이었다. 마산은 1940년대 후반 이상근 음악 활동의 지면을 확장해준 지역이었으며, 마산의 지역 예술인들과의 교류는 작곡가로서 한 단계 나아가게 했다. 대표적인 예는 김춘수와와의 인연이다. 통영에서 교사로 활동하다 1949년 마산중학교 국어교사로 전임 온 김춘수와와의 만남은 연가곡 《가을 저녁의 시》의 탄생에 자극이 되었다.

마산중학 국어 교사였던 춘수의 시는 그 새로운 감각과 관능적인 추상의 시풍, 내용들이 나의 마음을 짝 사로잡아, 6~7편의 시를 골랐고, 우리말의 억양을 정확히 알고 연구하기 위하여 그때 국어교사인 서울출신의 모씨에게 그 시들을 낭송시켜 익히게 되었다. 봄에 이 작업은 계속되어 후에 “가을저녁의 시”로 묶어진 연가곡집(6곡)이 완성기에 이르렀다.²⁰⁾

가곡 창작에 앞서, 가사의 억양을 정확히 알기 위해 서울 출신의 국어 교사에게 낭송을 부탁했다는 이상근의 기록에서 그가 우리말이 가진 음운적, 음성학적 특성을 파악하기 위해 얼마나 공을 들였는지도 알 수 있지만, 무엇보다 그가 속해 있던 학교라는 사회적 공간도 주목할 필요가 있다. 당시 한국전쟁 발발로 서울에 있던 예술가들이 영남지역으로 피난해 왔고, 이러한 상황은 마산뿐 아니라 부산에서도 지역문화가 성장하는 계기가 되었다. 합창곡 《석류》(1951)의 시인 김세익 또한 마산으로 피난을 온 까닭에 이상근은 만남과 창작의 기회를 얻게 되었으며, 당시 사회정치 배경에서 곡으로 다루기 쉽지 않은 좌파 시인 권환의 시로 《원망》(1948)을 작곡하게 된 계기 또

18) 이상근은 『윤좌』에서 “진주에서 개최되는 “개천예술제”에서 마산여고 합창단이 여러번 최고상을 받기에 이르렀다.”고 언급한다. - 이상근, “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들,” 25. ‘개천예술제’는 진주에서 매년 개최하는 지역문화 축제로 1949년 개천절에 제1회로 개최되었다. 마산여고 합창단이 어떤 프로그램으로 축제에 참여했는지 알 수 없지만, 이상근의 합창곡으로 무대에 섰을 가능성은 크다.

19) “정규의 수업에는 이렇다할 보람을 느낄수도 없었고, 초등교사가 될 학생들도 음악과목에는 통 흥미를 보이지 않았다. 말하자면 가르치는 보람같은 것은 느낄수가 없었기에, 다시 마산여고로 되돌아 갈 기회를 노리고 있었다.” 이상근, “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들,” 24.

20) 이상근, “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들,” 24.

한 이 두 사람의 마산살이와 연결된다.²¹⁾

음악계 인사들과의 관계망도 중요하다. 이상근, 제갈삼, 최인찬은 소위 “마산 3총사”로 불렸으며,²²⁾ 제갈삼과의 인연은 부산에서도 이어졌다. 작곡가 그리고 연주자와의 인연은 이상근 작품의 작곡발표회와 연주로 직결되면서, 이상근이 작곡가로서 인정받을 수 있게 조력하였다. 1951년 마산 국제극장에서 개최된 이상근의 첫 작곡발표회에서도 마산의 지역 기반이 든든한 지원군이었음을 알 수 있다.

51년 11월에 나는 그때까지의 작품들을 정리하고, 새로운 길을 개척하기 위해 전시하의 사정으로는 께 어려워했던 개인 작곡 발표회를 갖기로 하고, 경남도 문교사회국 후원과, 국제신보마산지국 주최로 마산 국제극장에서 막을 올리게 되었다. 6·25가 일어나기 직전에 완성된 춘수시 6편의 가곡을 전경애, 김대근 두 분의 마산출신 성악가와, 제갈삼(당시 마산중학음악교사)씨의 피아노로 초연하였고, 역시 마산출신의 바이올린 연주자 김진분씨가 “소나티네”를 연주하였고, 마산여고 합창단이 “딸기” “석류” 등 새 작품과 “새야 새야 파랑새야”등을 연주하였다. 나는 이 첫 개인발표회 결과에 만족할 수만은 없었다. 보다 규모가 큰 실내악을 표방하고 열심히 작업을 계속하였다.²³⁾

1952년 12월 6일에는 이상근의 제2회 작곡발표회가 이화여대 강당에서 개최되었다. 이 발표회는 한국전쟁 중 부산으로 이전한 이화여대 피난교사의 천막 강당에서 열린 공연이다. 전시 중에 개인발표회를 여는 것이 녹록하지 않은 상황임에도 이상근은 부산의 실험악회와 이화여고 신봉초 교장의 격려로 공연을 마쳤다. 이상근은 이 발표회에서 “전란의 불안 속에서도 꾸준히 노력하여 한국음악사상 최초의 개인 실내악 작품들을 선보였다는 점”에 의미를 부여했고, 스스로 “작곡가로서 확고한 지위를 인정 받기에 이르렀음을” 느꼈다고 밝혔다.²⁴⁾ 이제 마산에서 부산으로 이상근의 음악 활동을 넓힐 수 있는 발판이 마련되었다.

21) 한정호, “권환의 시 『원망』과 이상근의 합창곡 『원망』에 관한 고찰,” 126-130 참조.

22) 한정호, 위의 글, 128.

23) 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변,” 『윤좌』 21(1993), 179.

24) 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변,” 179. 이상근의 기록에 따르면, 《가을 저녁의 시》, 《한국악음계에 의한 7개의 전주곡》(부분초연, 바이올린과 피아노를 위한 《소나티네》, 《현악 4중주 1번》, 《피아노 트리오 1번》 등이 무대에 올랐고, 소프라노 손윤렬, 테너 고 김학상, 피아노 고 윤연, 바이올린 원경수 안용구, 첼로 전봉초, 고 신재덕이 연주에 참여했다.

4. 부산의 문화 여명기와 작곡가 이상근(1953~1974)²⁵⁾

한국전쟁 이후 부산은 정치 및 사회, 문화, 예술의 중심지로 부상했다. 중앙 행정기관 및 교육 기관과 더불어 여러 예술인이 피난해 부산으로 내려온 상황이었고, 전시 중에도 불구하고 부산에서는 문화예술 공연이 개최되었다. 조선우는 “부산현대음악사 연구”(1997)에서 1945년 해방기부터 1997년까지를 네 시기로 구분하고, 두 번째 시기 1950년부터 1979년까지를 “여명기”로 평가한다.²⁶⁾ 부산음악사는²⁷⁾ 연구에 따라 그 시기 구분이 조금씩 차이나지만, 한국전쟁 발발 이후 부산이 임시수도를 경험하면서 정치, 행정뿐 아니라 문화예술에서도 자립적으로 성장하는 시대를 맞이했다는 것에 이견이 없다.

1953년부터 부산에서 활동해 온 이상근에게 이 도시는 그가 작곡가로서, 또한 교육자로서 만개할 수 있는 장을 마련해 주었다. 1950년대 부산의 문화예술은 급속하게 성장하고 있었고, 이에 발맞춰 대학에서는 음악과가 속속 신설되었다. 이상근은 이러한 지역 문화예술의 흐름과 한국 음악을 책임질 후학 양성의 중요한 임무를 간과하지 않았다. 그는 한국전쟁 후 불모지나 다름없는 부산의 음악문화 영역을 개척해나가는 데 적극적으로 동참한 인물이었다.

이상근의 부산 활동은 윤이상의 후임으로 맡게 된 부산고등학교 음악교사 부임(1953)과 동시에 시작한다. 교장이었던 김하득과 교사 윤이상의 음악 교육관 및 예술적 안목으로 부산고등학교는 음악실, 피아노, 감상용 음반, 교사 준비실 등 상당히 수준 높은 교육환경을 갖추었고, 가창 및 감상교육, 남성합창단의 개척 등 이상근이 새롭게 도전해 볼 수 있는 음악적 환경이 구성되어 있었다.²⁸⁾ 부산고등학교로 거점을 옮긴 직후, 음악 교사의 본분으로 가곡이나 합창곡 작곡에 주력할 것 같지만, 흥미롭게도 이상근은 기악 창작에 몰두한다. 초창기 진주와 마산의 음악 교사 활동 때에는 음악교육 현장에서 필요한 ‘교육자료’의 절박함이 느껴졌다면, 부산에서는 작곡가로서의 행

25) 이상근의 후반기 부산 활동은 1974년 부산대학교 사범대학 음악교육과 교수직 전후로 구분될 수 있다. 시대 구분의 근거는 다음 장에서 다룰 것이다.

26) 조선우, “부산현대음악사,” 『음악학』 4(1997), 93.

27) 음악사료를 중심으로 전개한 부산음악사 연구는 1990년대 이후부터 꾸준히 진행되고 있다. 1999년에는 『음악과 민족』에서 부산음악사를 특집으로 다루며 1945년부터 1990년까지를 세 시기로 나눈 바 있다. 조선우, 이기정, 김원명의 “부산음악사 서술을 위한 시론(2000)” 연구에서는 좀 더 범위를 넓혀 1910년부터 1999년까지 크게 네 시기로 구분하고 있다. 제갈삼의 단행본 『초창기 부산음악사』(2004)는 자주 언급되는 부산음악사 문헌이며, 최근 연구로는 남영희의 “해방기 부산음악사 연구”(박사논문, 2021)가 있다.

28) “나는 좋은 가곡을 부르는 가창교육과, 풍부한 음반을 이용한 감상교육에 중점을 두어, 장차 우리나라의 젊은 지성들이 될 부교양재들의 음악교육에 힘을 아끼지 않았다. 한편 남고임으로, 남성합창을 개척하는 것이 좋겠다고 결심하여 전력을 기울여 지도해 나갔다.” 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변” 181.

보를 본격화했다고 평가할 수 있다. 이상근은 1952년 부산에서 가진 작곡발표회 이후의 깨달음을 다음과 같이 회고했다.

작곡가로서 제일 중요한 것은 5선지위에 쓰여진 음표들이 실지연주에서 나는 실음과의 격차가 없어지도록 해야 한다는 사실인데, 이것을 깨달았고 작품발표회에서 얻은 소산이 있다면 바로 이것이다 하는 매우 소중한 체험을 얻기에 이르렀다. 그때 생각으로는 이제는 관현악 쪽으로 뜻을 바꾸고, 관현악 작품을 쓸 수 있는 여건을 조성해 가야한다는 것이었다.²⁹⁾

이상근의 작곡 의지는 교수자격 인정을 받기 위해 쓴 『우리가곡시론』에서도 찾을 수 있다. 그는 지금까지의 한국 가곡에 대한 소견을 밝히면서 기악 작곡의 의지를 분명히 하였고, 1958년 작곡발표회를 통해 구체적인 성과를 보여주었다. 기악 창작의 또 다른 원동력은 부산의 성장에서도 찾을 수 있다. 언급한 것처럼, 1960년대 초 부산은 문화예술과 교육에서 비약적인 성장을 하고 있었고, 1962년 부산시립교향악단 창단, 1963년 직할시 승격 등은 문화예술 도약의 발판이 되었다. 이상근 개인적으로는 1955년 부산사범대학교(1962년 이후 부산교육대학으로 변경) 설립 이후 교수로 임명되면서 활동영역 또한 대외적으로 확장되었다.

작곡가로서의 활동을 보여주는 작곡발표회는 주지하다시피 마산 시절 시작되었다. 이화여대 강당에서 열린 제2회 작곡발표회로 자신의 이름을 ‘중앙’에 알리게 되었지만, 여기에는 부산의 임시수도라는 특수 상황이 크게 작용했고, 실제로 이상근이 작곡가로서의 행보를 대대적으로 넓히게 된 계기는 1958년 5월 12일 서울 시공관(현 서울시 의회건물)에서 개최된 그의 작품발표회였다. 발표회에서 그는 《피아노 협주곡 1번》(1953), 《세 폭의 그림》(1955), 팀파니와 현악합주를 위한 《콘트라스트》(1956) 그리고 《교향곡 2번》(1957)을 무대에 올렸다. 이 공연은 관현악곡만으로 구성된 연주회였으며, 당시 음악문화를 고려할 때 상당히 이례적인 연주회라 할 수 있다. 특히 《교향곡 2번》은 서울시향과 함께 이상근의 지휘로 연주되었다. 이상근의 ‘관현악작품의 밤’은 활동 범위를 서울까지 넓히는 중요한 기회였고, 작곡가로서의 인지도를 높이고 사회적 입지도 다지는 호기였다.

이 시기 이상근 행보의 두 번째 특징은 음악교육에 관한 관심이다. 그는 초창기 교사로서 교육현장의 현실을 이미 체험했고, 이제 음악 교사양성과 체계적인 음악교육 구축을 위해 무엇을 해야 하는지 고심했다. 이 과정에서 의미를 둘 수 있는 것이 피바디 사범대학(George Peabody College for Teachers, Nashville, Tennessee) 연수와 탱글우드 음악제 수학,³⁰⁾ 그리고 음악교과서

29) 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변,” 180.

저술이다. 사범대학교 교수라는 직위, 1958년 작품발표회로 인정받은 이상근은 “미국의 교육 분야 원조프로그램”(1959.9.7~1960.8.28)에 선발되었다.³¹⁾ 피바디 연수의 궁극적인 목적은 한국의 음악교육 체계와 환경을 마련하기 위해 해외연수로 안목과 식견을 넓히는 것이었다. 교사양성 체계를 구축하고 교과서나 교육과정을 체계화하는 것은 한국 음악교육의 향상을 위해 필수적이었다. 미국에서의 연수 프로그램과 교육현장 체험, 탱글우드 음악제 참여로 이상근은 음악교육 체계를 거시적으로 볼 수 있는 안목을 키웠으며, 동시에 작곡가로서 스스로 한 단계 비약하는 전환점을 맞이했다.

피바디 연수에서 돌아온 직후, “내가 본 미국의 음악교육”이란 제목으로 『부산일보』에 연속 연재한 칼럼은 그가 연수 기간 무엇을 느꼈는지, 그리고 앞으로 그가 그럴 음악교육의 청사진이 어떠한지 파악할 수 있는 중요한 글이다. “내가 본 미국의 음악교육”은 1960년 11월 29일부터 12월 10일까지 여섯 번에 걸쳐 연재되었다.³²⁾ 이상근은 이 연재에서³³⁾ 미국의 초등교육부터 중고등교육의 체계를, 예를 들어 주당 시간 수와 교육내용, 교육환경, 교사의 음악지도 내용까지 구체적으로 서술하고 있다. 1960년 12월 10일 마지막 칼럼에서는 무엇보다 열악한 한국의 음악교육 환경에 대해 언급하면서 교육 부처의 적극적인 검토와 연구를 요구한다. 미국의 음악교육에는 합창, 합주, 이론, 음악사 등의 분과가 있었지만, 이상근은 “오히려 연주 제일주의적인 느낌을 받을 정도로”³⁴⁾ 음악 연주와 체험을 통한 이론 학습에 주목한다.

필자가 가장 감명 깊게 느낀 것은 미국의 음악교육이 이론위주이기보다 체험위주이고 실험위주라는 것이다. 어디까지나 음악은 연주경험을 통하여 교육되어야 하고 지도되어야 한다는 것이다. 우리의 빈약한 시설과 교육행정당국의 음악교육에 대한 소극적인 관심 등은 음악교육전반의 향상을 지연시키고만 있는 것이 아닐까. 미국의 기악교육과 합주교육이 팔목할 만큼 발전된 원인을 살펴볼 때 다시금 우리들의 낙후성을 깨닫게 된다. 그렇다고 우리에게 적용시킨다고 좋은 발전된 음악교육이 되지는 않는 것이다. 우리는

30) 조지 피바디 사범대학은 1972년에 렌더빌트대학교(Vanderbilt University)에 합병되었다. 이상근의 피바디 연수에 관한 내용은 손금숙의 연구를 참고하시오. 손금숙, “이상근의 미국 피바디사범대학 연수와 탱글우드음악제 수학(1959.9.7.- 1960.8.28.)”, 『서양음악학』 28(2012), 123-140.

31) 손금숙, “이상근의 미국 피바디사범대학 연수와 탱글우드음악제 수학”, 125.

32) 상세한 연재 날짜는 참고문헌을 참조하시오. 기사 제목에서 연재 순서인 “내가 본 미국의 음악교육(5)”은 검색되지 않는다. 하지만 4번과 6번의 내용이 이어지는 것을 볼 때, “내가 본 미국의 음악교육 (6)”은 사실상 다섯 번째 연재로 판단된다.

33) 손금숙이 지적했듯이, 이 연재는 한 편의 글을 6회로 나누어 편집, 연재했을 가능성이 크다. 다만 논문에 표기된 두 번째 연재 날짜는 『부산일보』의 실제 지면과 달라서 수정이 필요하다. 손금숙, “이상근의 미국 피바디사범대학 연수와 탱글우드음악제 수학”, 134 참조.

34) 이상근, “내가 본 미국의 음악교육 (6)”, 『부산일보』 1960.12.8., 8면.

우리 독특한 새로운 방식을 창안해야 하며 그러기 위해서는 그들의 것을 참고해서 잘 검토, 연구해야 할 줄 안다.³⁵⁾

일반 음악교육의 목표는 좋은 음악을 이해하여 그것을 생활화할 수 있는 능력을 길러내는 데 있다. 그러나 우리 일반 음악교육은 소리만 요란할 뿐 그 내실에 있어서는 아직도 요원한 현실을 직감한다. 고교를 졸업하여도 쉬운 악보 한 장 읽을 수 없는 현실은 무엇을 의미하는가? 넘쳐 흐르는 대중가요와 방송 음악에 마비된 젊은이에게 애창곡 하나 제대로 없다는 것은 또 무엇을 의미하는가? 합창이나 합주 등 다인수의 협력을 통해 느끼는 음악의 아름다움을 체험한 젊은이는 얼마나 되는지? 우리 젊은이들이 나이 들수록 음악 회장에서 멀어지는 이유는 어디에 있는지? 생각해 보면 해결해야 할 문제들이 산적되어 있다는 느낌이다.³⁶⁾

이상근이 미국 연수 이후 밝힌 견해를 보면, 학생들이 실제적인 음악체험을 하게끔 교육 기회를 제공하는 것이 중요하다. 무엇보다 기악 연주와 합주가 열악한 상황, 그리고 도시와 지방의 차이를 두지 않고 교육현장에서 고루 사용할 수 있는 교재가 절박한 상황은 그의 다음 행보, 즉 교과서 저술로 직결된다.

이상근은 먼저 윤이상과 함께 『국민학교 음악지도서』(1954)를 출판했고, 이후 중학음악(1~3) 교과서, 인문계고등학교 음악 교과서와 교사용지도서를 집필했다.³⁷⁾ 그의 음악 교과서는 문교부 검정을 받고 여러 지역의 학교에 사용되면서 내용과 구성을 인정받았다.³⁸⁾ 당시 음악 교과서나 음악수업이 주로 가창 실습에 주안점을 두었던 반면, 이상근의 음악 교과서 구성은 노래와 기악 연주 및 합주, 감상, 이론을 포함하고 있다.³⁹⁾ 『(인문계고등학교) 음악』의 경우 당시 문교부의 교육과정 이 가창, 기악, 창작, 감상의 네 항목으로 구성되어 있었지만, 이상근은 자신의 음악 교과서를 가창, 감상, 솔페이지, 이론, 창작, 기악(합주 포함), 기타 영역으로 세분화하였다. 솔페이지에서는 “보고 부르기, 리듬 연습, 듣고적기, 마침꼴 합창 등 음악 학습의 주요 기초 연습 자료”를 담으면서⁴⁰⁾ 가

35) 이상근, “내가 본 미국의 음악교육 (완),” 『부산일보』 1960.12.10., 8면.

36) 이상근, “음악의 주변(14) - 음악 교육의 금석담,” 『「윤좌」 창간 50주년 기념 동인 작품 선집』(부산: 세종출판사, 2015), 111-112.

37) 이상근의 음악 교과서는 1967년 영지출판사에서 출판한 『중학음악 1』, 『중학음악 2』, 『중학음악 3』이다. 『중학음악 1』과 『중학음악 2』는 1978년 다시 국정교과서로 출판되었다. 윤이상과 함께 출판한 『國民學校 음악指導書』는 1, 2학년용으로 새로이출판사에서 출판했다.

38) 이 교과서 출판은 이상근에게 상당한 수입원이 되었다. 그는 “음악출판, 인세, 작품사용료”라는 글에서 “학교 봉급 이외에 가장 큰 수입원이 되고 있는 것은 사실이다.”라고 직접 밝혔다. 간접적으로 그의 음악 교과서가 많은 지역에서 사용되었음을 알 수 있는 지표이기도 하다. 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변,” 149.

39) 이상근의 음악 교과서 연구는 본 논문에서 다루지 않았지만 후속연구로 반드시 다루어야 할 영역이다.

창과 감상 외에 음악 학습의 기본기를 키울 수 있는 내용을 다루었다. 또한 “중주, 합주, 반주 합주, 혼합 연주 등에서는 음악 연주의 아름다움과 즐거움을 충분히 느끼도록 하였다.”⁴¹⁾고 밝힌 것과 같이 다양한 합주교육을 간과하지 않았다. 이러한 그의 ‘음악하기’의 교육적 이상은 『교사용지도서』 편찬목표에도 명시되어 있다.

기악이나 합주 과정은 무관심하기 그지없는 실정이다. 다루기 간단하고 쉬운 악기 하나쯤은 고등 학교 시절에 익혀 두는 것이 바람직하다. 피아노나 전자 오르간이 아니라도 ‘1인 1악기’를 목표로 꾸준히 지도함이 바람직하다. 리코오더도 좋고 기타이나 건반 하아모니커도 좋다. 실정에 맞는 악기 하나쯤은 꼭 지도하기 바란다. 이것은 장차 후손에게 물려 줄 가정 유산이 됨직도 하다. 이제는 듣고 즐기는 음악 공부에서, 합창하고 연주하는 적극적인 즐거움으로 전환될 시기가 온 것이다. 음악 시간에 합주하는 즐거움을 학생들이 꼭 체험하도록 하는 책임감 있는 지도자가 되어야겠다.⁴²⁾

문교부 파견으로 한국 사범대학 발전을 위해 다녀온 미국 연수의 결과가 음악 교과서에 고스란히 담겼다면, 작곡가로서의 음악적 경험은 현대음악 작곡을 향한 도전과 한국음악의 현대성을 찾기 위한 목표로 귀결되었다. 분명 피바디 연수는 작곡가 이상근에게 1960년대 이후 전개되는 창작의 전환점이 되는 기회였다. 일 년간의 교육과 미국 탕글우드에서의 음악연주회 참가 그리고 해외 음악인과의 사회문화적 교류는 이상근이 밝혔듯이 작곡가가 겪어 보지 못한 신선한 자극을 주었고 새로운 창작의 원동력이 되었다.

기억할 일은 60년 7~8월에 탕글우드(버크셔셔 뮤직 센터)에서 2달을 공부한 것이다. 나는 Copland선생에게 사사하면서 악작같이 새로운 음악 사상을 흡수해 갔다. 세계 각지에서 온 젊은 음악도와의 교분도 넓혀갔다. 참으로 처음으로 경험하는 보람있는 생활이었다.⁴³⁾

나는 숙원이었던 미국의 세계적인 대작곡가 코플랜드씨에게 사사하는 행운을 얻었고, 실로 40 나이에 처음 겪는 알찬 음악 체험과 행복으로 가슴 부푼 나날을 보낸 곳이기도 하다. 작곡·지휘·성악·기악·오페라·합창 등 각 분야별로의 강의와 실습, 워크샵, 세미나 등은 주로 낮에 진행되고, 저녁에는 보스턴 심포니의 연주회가 매일 열리곤 하여, 탕글우드 생활 40수일간에 실로 그때까지 살아 온 전 음악 체험에도 못지 않은 음악체험을 쌓은 것이다.⁴⁴⁾

40) 이상근, 『(인문계 고등학교) 음악』 (서울: 규문각, 1979), 5.

41) 이상근, 『(인문계 고등학교) 음악』, 5.

42) 이상근, 『(인문계 고등학교) 음악 - 교사용 지도서』(서울: 규문각, 1979), 6.

43) 이상근, “음악의 주변 - 나의 인생, 나의 음악 (16),” 『윤좌』 22(1994), 63.

44) 이상근, “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변,” 144.

미국에서 돌아와 작곡한 《교향곡 3번》(1963), 《모자이크 모음곡》(*Mosaic Suite*, 1963), 《콘체르토 그로스》(*Concerto Grosso*, 1964) 그리고 《교향곡 4번》(1965)이 그 결실이라고 할 수 있으며, “현대음악과 그레고리오 성가”, “우연성(불확정성) 기보법에 관한 시론: 한국 현대음악에 의한” 같은 논문저술도 피바디 연수와 탕글우드 음악제 경험이 바탕이 되었다고 할 수 있다.⁴⁵⁾

이상근은 일 년 동안 짧게 일본에서 유학한 경험이 있지만, 이것으로 창작의 흐름을 이어가는 것은 부족했기 때문에 결과적으로 부산사범대학교의 교수직과 미국 피바디 연수는 이상근이 미국의 음악교육 체계뿐 아니라 현대음악의 경향을 파악하고 직접 경험할 기회를 제공했다. 한국으로 돌아온 이상근 앞에는 더욱 많은 과제가 놓이게 되었지만, 그는 이 도전을 오히려 12음 기법이나 우연성 음악, 총렬음악 등의 새로운 창작시도와 한국 음악교육 성장을 위한 도약의 발판으로 삼았다.

이상근의 부산 음악 활동에서 언급해야 할 세 번째 주안점은 지역 동인지 『윤좌』의 활동이다. 『윤좌』는 1965년 6월 5일 창간되었다. “여럿이 둘러앉았다”라는 의미에서 ‘윤좌’로 명명해 시작한 이 동인지에 이상근은 창간호부터 참여하였다.⁴⁶⁾ 부산의 사회인사와 예술과 학문의 핵심인사가 모여 결성한 『윤좌』의 창간 인물에는 향파 이주홍, 요산 김정환, 청마 유치환, 정운 이영도 등 시인과 문학가를 비롯하여 의사 박문하, 소설가 최해군, 동물학자 김하득, 국어학자 박지홍, 영문학자 김종출, 경제학자 김석환, 영화평론가 허창, 식물학자 이용기, 그리고 음악에서는 유일하게 작곡가 이상근이 있었다.

『윤좌』는 부산의 문화예술을 이해하는 중요한 밑거름이 되는 동인지이다. 이상근은 음악가로서 자신의 삶과 창작의 길을 『윤좌』에서 소개하고 있을 뿐 아니라, 당시 음악교육의 상황과 음악문화의 실정을 파악할 수 있는 글도 실었다.⁴⁷⁾ 그의 음악 수필은 상당히 전문적인 내용을, 예를 들어 베토벤과 바흐 및 헨델의 삶과 음악, 그리고 악보출판과 인세, 피아노 악기에 관한 설명, 카라얀의 소개 등을 상세하게 다루고 있다. 무엇보다 음악전공자 ‘대표’로서 동인지에서 활동했으며,

45) 이상근, “現代音樂과 그레고리오 聖歌,” 『부산교육대학 논문집』 1/1(1962), 28-38; 이상근, “偶然性(不確定性) 記譜法에 관한 試論: 韓國 現代音樂에 의한,” 『논문집』 18/1(1974).

46) 『윤좌』의 창간 관련된 내용은 홈페이지 ‘이주홍 문학관’을 참고하시오. <https://leejuhong.com> [2021년 10월 26일 접속]

47) 이상근의 글은 1965년 『윤좌』 제2호에서부터 1996년까지 실렸다. “〈윤좌〉 업무에 수고가 많으십니다. 소생이 여러 가지 사유로 동인을 사퇴하고자 하오니 허락해 주시기 바랍니다. 늘 건강하시기 바랍니다.” 1996년 2월 1일. 류영남 편집 동인에게 보낸 이상근의 글. 『윤좌』 1996년 23호 ‘명예 회원 소식’에 실림. 『윤좌』의 창간호부터 2020년 제47집까지의 표지와 목차는 이주홍 문학관 홈페이지에서 검색할 수 있다.

문화예술 그리고 사회의 인사들과 교류하며 인적 네트워크를 다졌다. 유치환과의 교류 및 정신적인 유대는 이상근의 『윤좌』 활동과 더불어 더 탄탄해졌고, 《가을 저녁의 시》 이후 20여 년 만에 연가곡 《아가 1》(1969)의 작곡으로 이어졌다.⁴⁸⁾

1950년대 이상근은 부산으로 활동의 구심을 옮기면서 성장하는 부산 문화 흐름에 적극적으로 편승했다. 무엇보다 부산사범대 교수로서 그리고 작곡가로서 대외적인 활동 반경을 넓혔고, 한국 대표단으로 다녀온 미국 연수를 통해 음악교육뿐 아니라 자신의 음악 세계를 한 단계 더 공고히 구축했다. 부산의 여러 예술 및 사회 인사들과 교류할 수 있었던 동인지 활동은 역으로 영향력 있는 그의 사회적 입지를 반증하는 결과이기도 하다. 이러한 50~60년대 부산 활동은 후반기 ‘영남악파’의 형성으로 이어질 수 있었다.

5. 영남악파와 음악원로 이상근(1974-2000)

부산음악사에서 1974년은 양악과 국악 모두 도약의 기틀을 마련한 시기였다. 김선중은 1966년부터 1980년까지의 부산음악사 연구에서 1973년까지를 “발전을 위한 준비기” 그리고 1974년부터 “새로운 도약기”로 구분하고 있다.⁴⁹⁾ 조선우, 이기정 그리고 김원명의 “부산음악사 서술을 위한 시론” 연구에서는 1966년부터 1989년까지를 발전기로 나눈다.⁵⁰⁾ 김선중의 근거에 따르면, 1973년 10월 10일 부산시민회관이 건립되면서 부산의 음악문화에 큰 변화가 일었고, 다른 한편으로 창작 음악과 국악 육성을 목표로 한 ‘제1차 문예중흥 5개년계획’도 1974년에 시작되었다.⁵¹⁾ 또한 외국에서 음악을 수학한 유학생이 귀국하면서 젊은 음악가들의 활동이 활발해졌고, 창작그룹과 연주단체도 속속 탄생하였다.

1974년에는 이상근도 음악 인생의 또 다른 국면을 맞이했다. 부산대학교 사범대학 음악교육과(4년 과정) 신설 후 이상근은 음악교육과 교수직에 취임하였고, 대외적으로 활동을 확대하며 젊은 작곡가와 연주자가 사회에서 자리매김하고 그들의 음악을 펼칠 수 있도록 든든한 지원자가 되어주었다. 그의 활동은 부산에 머물지 않고 영남지역사회의 음악문화 네트워크 확충으로 이어졌

48) 이상근의 《아가 1》 작곡 배경 및 유치환을 향한 이상근의 생각은 조선우의 글 “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사”, 『음악과 민족』, 6(1993)에 남겨진 작곡가의 곡해설을 참고하시오.

49) 김선중, “부산음악사(1966-1980)”, 『음악과 민족』 16(1998), 30.

50) 조선우, 이기정, 김원명, “부산음악사 서술을 위한 시론”, 『음악과 민족』 19(2000), 71.

51) 김선중, “부산음악사(1966-1980)”, 30, 39 참고.

다. 1961년부터 1971년까지 효성여대와 계명대학교에서 가르쳤던 이상근의 제자들이 훗날 대구의 핵심 음악 단체에 활동하면서 자연스럽게 부산과 대구를 연결하는 영남 음악권이 형성된 것이다.

대구에서의 제자들과 부산에서의 제자들을 합치면 이것은 사실 그대로 상당수에 이르러 두 도시를 합친다는 뜻에서 이것을 엄연히(?) 영남악파를 형성하고도 남는다는 말이 될 듯 하다. [...] 그리고 보면, 딴 지방의 사정은 잘 모르겠지만, 작곡에 있어서는 <영남 악파>가 형성되어도 무방할 것 같은 느낌이 든다.⁵²⁾

사회적 기반과 탄탄한 인적 네트워크를 형성한 이상근은 먼저 차세대의 젊은 음악가들이 부산 및 한국 음악 성장의 견인차 구실을 할 수 있도록 지원하는 동시에 부산의 지역 음악문화를 위해 대외 활동을 본격화했다. 많은 작품이 공식 위촉으로 탄생했고, 오페라 <부산성 사람들>은 86 아시안 게임과 제7회 부산 시민의 날 경축 행사를 위해 작곡되었다. 작곡가 그룹의 결성, 작품 발표 및 연주회 지원 또한 후기의 두드러진 행보이다. 이상근은 1965년 서울에서 결성된 창악회에서 부산지역 출신의 작곡가인 금수현, 최술문, 최덕해, 유신, 최인찬, 김원호, 김광일, 정원상, 최인식과 더불어 작품활동을 펼쳤다. 이상근의 작품은 창악회에서 1970년 춘계작품발표회부터 1975년 추계작품발표회까지 6회에 걸쳐 연주되었고, 1977년과 1980년 <피아노와 오보를 위한 44321>, 피아노를 위한 <투영> 제1번이 각각 창악회 작품집(1977, 1980)에 실렸다.⁵³⁾

제목	일시	작품	장소
1970년 춘계작품발표회	1970. 07. 04	이옥봉의 시에 의한 소프라노와 실내합주를 위한 <4계절의 여심>	국립극장
1971년 춘계작품발표회	1971. 07. 06	<조우 1/71>	국립극장
1972년 춘계작품발표회	1972. 07. 03	<조우 1/72>	국립극장
1973년 춘계작품발표회	1973. 04. 18	<조우 1/73>	국립극장
1974년 춘계작품발표회	1974. 06. 28	<투영>	서울음대강당
1975년 추계작품발표회	1975. 09. 24	<오보에와 피아노를 위한 44321>	명동예술극장

<표 1> 이상근의 창악회 작품발표목록

52) 이상근, “음악의 주변 (10) 영남 악파,” 『윤좌』 14(1984), 47. ‘영남악파’는 이상근이 먼저 사용한 표현이 아니다. 창악회 활동 시절 서울에서 가볍게 불린 말이었지만, 결과적으로 이상근을 주축으로 한 영남악파의 위상을 한국음악사에 남기게 되었다. “약 20년쯤 이전. 필자= 이상근가 한참 관현악 작품을 서울서 연달아 발표했을 무렵, 상경만 하면 그때 서울 시향의 호른 연주자인 K씨는 늘 영남악파 서울에 오신다. 하고 필자를 반겨 주었다.” 이상근, “음악의 주변 (10) 영남 악파,” 46.

53) 작품발표회에 관한 세부내용은 창악회 홈페이지를 참고하십시오. <https://changak.com> [2021년 10월 26일 접속]

부산에서도 1958년 처음으로 작곡가 그룹이 탄생했다. 이상근은 유신, 최덕해, 최인찬, 함시순과 함께 1958년 12월 20일 부산 최초의 작곡가 모임 〈Group A〉을 결성했다. 이 모임을 통해 제1회 발표회 “우리가곡의 밤”을 개최했지만, 일회성으로 그치며 모임과 발표를 이어가지 못했다. 오랜 공백기를 깨고 1974년 6월 5일 이상근은 하오주, 김동조, 김종태, 최인식을 주축으로 하여 부산에서 향신회를 창립하였다.⁵⁴⁾ 향신회는 처음 사제관계에서 출발한 작곡가 그룹이었지만, 점차 그 영역을 확장하여 폭넓게 음악가를 수용하였고, 부산의 창작활동을 장려하기 위하여 작품발표 외에도 출판과 회보발간, 신인작품 공모 그리고 현대음악 감상회와 세미나 개최 등 다채로운 활동으로 저변을 늘려 갔다.⁵⁵⁾ 향신회의 활동은 이후 신악회(新樂會), 향천회(1982), 부산작곡가 협회(1983), 영남작곡가협회(1983) 등 여타 작곡단체의 창립에 영향을 미쳤다.

향신회가 작곡가의 창작활동을 지원하는 출구가 되었다면, 연주자의 활동 기회를 제공해 준 것은 1982년에 결성된 ‘프로 무지카(Pro Musica)’이다. 프로 무지카는 부산대학교 음악 전공자, 즉 교수와 강사, 대학 1학년생부터 대학원생까지 포함하는 부산대학교 실내합주단으로 사범대학 음악교육과와 예술대학 음악과의 전공자가 주축을 이루었다. 당시 부산대학교를 대표할 만한 합주단체가 없었기에, 음악전공자와 선후배가 함께 모여 연주할 수 있는 합주의 장을 마련하고, 대외적으로 공연할 수 있도록 단체를 결성했다는 점에서 뜻깊다.

이름 하여 〈프로 무지카〉라 하였다. 이것은 부산대학교 실내 합주단에 붙여진 이름이다. 〈프로〉란 뜻은 소위 프로페셔널을 의미하는 전문가들의 집단이 아니고 사실은 그런 뜻보다는 그런 경지를 지향하고 있다는 뜻으로 생각해야 할 것이고, 〈무지카〉는 글자 그대로 음악 하는 집단, 즉 합주단이란 뜻이기도 하다. 이것을 수식하기 위해 반드시 부산대학교 실내 합주단이란 전제를 두고 쓰인다.⁵⁶⁾

〈프로 무지카〉는 부산대학의 음악적인 얼굴임을 자처한다. 또한 필자가 퇴임할 때까지 온갖 정력을 다 쏟아서 길러 갈만 한 가치 있는 일임을 확신한다. 필자의 작곡에의 집념 이상으로 〈프로 무지카〉 지도에도 보람을 느끼고 있음을 고백하여도 좋을 것 같다.⁵⁷⁾

54) 향신회 창립 멤버는 이상근(고문), 하오주(회장), 박봉렬(기획), 최인식(연구), 김종태(총무), 강기성, 김동조, 박이욱, 이창욱, 홍영지이다. 제갈삼, “부산음악사 속의 향신회(響新會),” 『음악과 비평』 3/4(2004), 5-7 참조.

55) 제갈삼, “부산음악사 속의 향신회(響新會),” 16 참조. 향신회의 연혁과 작곡발표회를 비롯한 여타 행사들은 향신회 홈페이지를 참고하십시오. <http://www.composers1974.com> [2021년 10월 26일 접속]

56) 이상근, “음악의 주변 (11) 「프로 무지카」 이야기,” 『윤좌』 15(1985), 46.

57) 이상근, “음악의 주변 (11) 「프로 무지카」 이야기,” 48.

이상근은 음악교육에서 기악 합주를 중요하게 여긴 것과 마찬가지로 대학의 음악전공자 또한 폭넓은 레퍼토리를 연주할 수 있도록 사회문화적 장을 마련하는 것이 필요하다고 여겼다. 프로 무지카는 매년 두 차례(봄, 가을)의 공연을 무대에 올렸고, 이상근은 프로그램 구성을 위해 1~2년 전부터 손수 악보를 구하는 수고를 감당했다. 그가 선정한 곡들은 부산초연 혹은 한국초연의 순간을 맞이하기도 했다. 바로크 음악부터 현대음악까지 꽤 폭넓은 연주 레퍼토리를 구성하였고,⁵⁸⁾ 1986년 부산대학교 개교 40주년을 기념한 제9회 정기연주회(1986년 6월 5일) ‘재부 작곡가의 밤’에서는 이상근을 비롯하여 이은애, 조희주, 최인식, 임종길의 창작 작품을 연주하기도 했다. 프로 무지카 창단 5주년과 이상근의 교수 퇴임을 기념한 그해 11월 13일 제10회 정기연주회에서 프로 무지카는 짧은 역사였지만 단체가 추구해 온 목표를 밝혔다.

82년 5월에 창단된 Pro-Musica는 그간 5년에 걸쳐 10회의 공연을 거듭해 왔습니다. 성의있는 연주, 신선한 곡목, 교수님들의 협연무대 제공, 무료 입장제 실시 등 Pro를 지향하는 학생 연주 단체로서의 면목을 꾸준히 지켜왔다고 자부합니다. 그간 운영, 지도, 지휘에 전력을 쏟아오신 이상근 교수님이 87년 2월 말에 퇴임 하십니다. 그러나 우리는 새로운 각오로 이 악단을 지키고 이끌어 나갈 것을 이에 굳게 다짐하는 바입니다.⁵⁹⁾

이 다짐은 안타깝게도 실현되지 못했고, 이상근 퇴임 이후 프로 무지카의 실내합주단은 활동을 멈췄지만, 이후 부산대학교 김영희 교수의 주도로 창단된 ‘부산신포니에타’(1986)의 전신이 되었다. 프로 무지카는 이상근이 마지막까지 음악적, 교육적 열의를 쏟은 단체이며, 선후배의 음악가가 더불어 연주하며 지역 사회의 음악문화 기반을 다지고자 한 결과이기도 했다.

‘영남악과 파수꾼’으로서 마지막 시기까지 도전하고 고민했던 것은 국악과 서양음악의 만남이었다. 이 작업은 70년대부터 등장한 그의 국악관현악곡 ‘조우 시리즈’와 연결되어 있다. 조우 시리즈에서 이상근이 처음 관현악곡에 국악기를 편성한 것은 아니지만,⁶⁰⁾ 1971년 창악회에서 발표한 《조우 1/71》을 기점으로 그 구상을 구체화했다. 국악에 관한 관심은 70년대 한국 사회 전반에서 나타났으며, 부산에서도 국악연주와 단체가 속속 등장하였다. 1976년 출범한 부산국악관현악단은 1970년대 후반부터 부산의 국악공연과 창작에 자극을 주었으며, 1984년 창단한 부산시립국악관

58) 프로 무지카의 연주 레퍼토리 목록은 창단 5주년 기념인 제10회 연주 팸플릿에 기록되어 있다. 6회 정기연주회는 ‘Serenade의 밤’, 7회는 ‘20세기 음악의 밤’, 8회는 ‘Bach의 밤’으로 공연되었다.

59) 부산대학교 실내합주단 Pro Musica 제10회 창단 5주년·이상근 교수 퇴임 기념연주회 팸플릿.

60) 《교향곡 2번》(1957)에서는 팽과리, 《교향곡 3번》(1963)에서는 소고가 등장하지만, 큰 비중을 차지하지는 않는다.

현악단의 모태가 되었다. 1982년에 부산대학교 예술대학에 국악과가 개설된 것도 국악을 장려하는 분위기에 힘을 실었다. 이제 드디어 대학에서 전문적으로 국악을 가르치고 연주자를 양성하는 기반을 갖추게 된 것이다. 이러한 흐름은 국악계에 전통의 계승과 창작이라는 두 물꼬를 트게 했을 뿐만 아니라, 서양음악을 전공한 작곡가에게도 도전과 과제를 안겨주었다.

이상근을 국악과 양악의 조우로 실어나른 또 다른 흐름은 창작계에서 일기 시작한 민족 음악론이다. 서양음악을 수용하고 답습하기 급급했던 50~60년대를 지나 70년대 들어 이제 한국의 음악을 탄생시켜야 하지 않겠냐는 자성의 목소리가 높아졌고, 이 주장은 80년대 한국음악론 혹은 민족음악론으로 발전했다. 이 한국음악 태동은 부산에서도 화두가 되었고, 작곡가들도 한국음악이 나아가야 할 길을 모색하는 데 뜻을 같이했다.

이상근은 오십 대에 들어서면서 본격적으로 한국음악의 방향에 대해 고민했다. 실로 ‘한국적인 것’을 음악에서 어떻게 구현해 낼 것이냐는 문제는 그에게 간단하지 않았고, 당시 일고 있었던 다양한 방식의 실험적인 작곡 흐름 또한 이상근에게 적지 않은 부담으로 다가왔다.

作曲(작곡)에 專念(전념)한 지 三十數年(삼십수년)이 흘렀다. 젊었을 때는 프랑스 音樂(음악)에 정신을 빼앗겼고, 四十代(사십대)에는 現代音樂(현대음악)에 魂(혼)이 나갈 판이었다. 五十(오십)도 半(반)을 넘길 무렵에야 이래서는 안 되겠다는 民族意識(민족의식)이 싹트기 시작한 것이 事實(사실)이고 보니, 참으로 부끄럽기 짝이 없다.⁶¹⁾

작곡가의 세계란 참으로 고통스럽고 괴롭기 한이 없는 세계인 것이며, 설상가상으로 민족적인 배경이 가미되어야 하는 작곡의 한국적 작곡풍토하에서는 그 고충이 이루 말로 표현하기조차 힘들 지경이다. 한국적인 소재를 음악화하는 데도 참으로 각인각색이다.⁶²⁾

그가 언급했듯이 “참으로 각인각색”한 작곡은 동시대 한국 현대음악의 창작 상황과 작곡가의 수많은 시도를 짐작하게 한다. 이상근은 동양철학의 세계를 바탕으로 독자적인 음악을 작곡한 Y 작곡가나 한국 음악적 소재를 서양의 오케스트라 음악에 녹여 들게 만든 L 씨를 건주어 거론하면서,⁶³⁾ 『윤좌』의 “작곡가의 변” 글에서 자신의 창작 방향은 색다르다고 논변한다.

필자의 경우는 좀 다르다. 동서의 종합, 접근, 융합이 그 이념이고, 구체화된 수단으로는 우리 국악기와 서양합주체와의 혼용수단을 채택하고 있다. Encounter(조우)라는 것이 일련의 작품의 제목으로 쓰인다.

61) 이상근, “음악의 주변 (4) 우리 음악에의 관심,” 『윤좌』 8(1977), 15.

62) 이상근, “이상근 동인 고회 기념 특집 - 음악의 주변,” 135.

63) 이상근, 위의 글, 136 참조.

우리 고유의 유헌의 세계, 미묘한 멋의 경지가 서구의 합리화된 음조직의 세계와는 잘 조화되기 어려운 것은 기정사실인 것처럼 되어 있으나, 이것에 과감히 도전하고 있는 것이다.⁶⁴⁾

서로 다른 음체계를 지닌 서양과 동양 악기의 합주체를 완성한다는 것이 가능한지 혹은 이 방법이 이상적인 추구인지 회의(懷疑)가 들 수도 있지만, 이상근이 언급했듯이, 이 시도의 의의는 두 세계의 조화가 불가능할지라도 도전하며 길을 모색했다는 점에 있다.

伽椰琴(가야금)과 大箏(대금)들은 우리 國樂器(국악기) 중 雙璧(쌍벽)을 이루는 악기들이다. 이것을 西洋式(서양식)의 傳統記譜(전통기보)인 五線樂譜(오선악보)에 기록하는 데 成功(성공)하기까지 一年(일 년)이 소요되었고, 西洋音樂(서양음악)의 最高集大成(최고집대성)인 오케스트라와 이 두 樂器(악기)를 併用(병용)하여 하나의 새 作品(작품)을 完成(완성)하는 데는 다시 一年(일 년)이 경과되어야만 했다. 韓國人(한국인)이 아니면 쓸 수 없는 作品(작품), 그러면서도 世界的(세계적)인 共感(공감)과 迎合(영합)을 얻을 수 있는 그런 音樂(음악)을 願(원)했던 것이다. - ENCOUNTER - 遭遇(조우)라는 命名(명명)을 생각해 내는 데도 꽤 시간이 걸렸다.⁶⁵⁾

《조우 80》 해설에서 이상근은 “아직 이렇다 한 해답은 얻지 못하였다. 앞으로 더 써보아야 할 것 같다.”고 소견을 밝혔고, 이후 작곡한 《조우 1/86》에서도 이 작곡 방향을 여전히 “시험”이라고 말한다.⁶⁶⁾

조우시리즈는 나의 국악관련 작품에 부처진 이름을 말한다. 동서의 만남, 서로 다른 어법의 만남, 음정조직의 만남, 표현과 음악성의 만남 등을 의미한다. 근 15년 이상을 동서양식의 이질적인 양극요소들을 서로 접근시켜 만나게 해보자는 의도로 때로는 서양의 합주체와 국악기의 협주형태를, 때로는 국악기끼리의 중주형태를 택하여 시험해 온 것이다.⁶⁷⁾

앞서 인용한 “설상가상으로 민족적인 배경이 가미되어야 하는 작곡의 한국적 작곡풍토 하”라는 이상근의 말에 따르면 당시 창작계의 방향과 이상근의 고민을 충분히 읽을 수 있다. 홍정수가 주장했듯이, 이상근 동시대 작곡가들이 추구한 민족주의는 일종의 “혼합적 실천”으로 “서양음악과 한국전통음악의 방식을 섞는”⁶⁸⁾ 것이었다. 비록 이 시도가 이상적인 방향에 부합한다고 단정

64) 이상근, 위의 글, 136.

65) 이상근, “음악의 주변 (4) 우리 음악에의 관심,” 16.

66) 조선우, “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사,” 76.

67) 조선우, 위의 글, 76.

68) 홍정수, 『한국음악 20세기 2. 그런 음악 무슨 생각?: 초기 양악 작곡가들의 음악관』, 128.

할 수 없음에도 많은 이들이 이러한 작곡을 추구했다고 말한다.

홍정수는 2세대 작곡가들이 시도한 “서양적인 것과 전통음악적인 것의 혼합”을 “혼합주의”로 규정하고, 부정적인 시선과 평가가 있을지언정, 이러한 시도에서 오히려 “창조적 노력이 더 요구된다.”고 주장한다.⁶⁹⁾ 이상근은 《조우 2/86》 이후 조우 시리즈 작곡을 멈춘다. 홍정수의 언급대로 이상근의 조우 시리즈 역시 분분한 의견을 낼 수 있는 작곡 시도이고, 이상근이 스스로 고충을 토로한 것처럼 이 시도가 그 자신이 완성한 해답이 될 수는 없다. 하지만 조우를 통해 당시 음악계가 요구한 한국음악의 길에 작곡가로서 마지막까지 하나의 이정표를 세우고자 했던 이상근의 열망만은 분명히 보인다.

6. 나가면서

2022년은 이상근과 나운영의 탄생 100주년이 되는 해이다. 한국 양악사와 한국 창작 음악에 관한 관심이 커지고 있는 작금에 2022년은 이상근과 나운영뿐 아니라 한국 양악사 전반을 되돌아보기에 적절한 시점이 될 수 있다. 한국음악 연구는 분명 음악학자들이 몸소 뛰어들어야 할 영역임과 동시에 작곡가나 지역문화 연구가, 연주자가 함께 협력해야 할 영역이다. 악보와 일차 문헌의 확보, 자료의 데이터베이스 구축 같은 통상적인 작업을 서두르는 것도 중요하지만, 작곡가 및 음악연구 그리고 사회학이나 문화학에서도 접근할 수 있는 다양한 연구가 전개되어야 한다.

한국 양악사의 2세대 작곡가로 손꼽는 윤이상, 이상근, 나운영은 1세대 작곡가의 작곡 영역을 넓혀 다채로운 장르의 현대음악을 창작하며 한국음악 정체성 찾기에 주력했다. 이상근과 윤이상은 윤이상이 부산을 떠나기 전까지 교류하였으나, 이후 윤이상이 한국을 떠나고 이상근이 작곡가로 본격적인 활동을 전개하면서 서로의 음악적 행보가 달라졌다. 이상근과 나운영의 인연은 제자들을 통해 언급되고 있지만 앞으로 구체적인 논구가 필요하다. 국내에서 나운영의 작품을 접하면서 이상근은 한국 현대음악을 위해 함께 나아가는 ‘선한 경쟁자’로 역할했고, 그렇기에 음악적으로 두 작곡가가 서로 영향을 주었을 가능성도 있다. “〈영남 악파〉라는 4글자를 분명히 새겨 두고 싶은 마음”이⁷⁰⁾ 간절하다고 밝힌 이상근은 작곡가로서 생애 마지막까지 영남지역을 떠나지 않은 채 꾸준히 지역 음악문화와 후학 양성 및 젊은 음악가의 음악 활동을 지원했고, 현재 활동하고 있

69) 홍정수, 위의 책, 129.

70) 이상근, “음악의 주변 (10) 영남 악파,” 47.

는 음악가들이 역량을 펼치고 자리매김할 수 있도록 미리 터를 닦아주었다.

본 논문은 이상근의 음악 활동에 영향을 미친 사회문화적 배경을 연구대상으로 삼고, 그 연관성을 이상근의 구체적인 활동과 함께 논하였다. 작곡을 비롯한 이상근의 음악 활동 대부분은 그가 거점으로 삼았던 진주, 마산 그리고 부산의 지역문화와 그의 사회적 위치, 인적 네트워크를 중요한 토대로 삼았다. 작곡가로서뿐만 아니라 교육자로서 대외적으로 활동하였고, 그가 거점으로 둔 지역에서 맺은 예술가들의 교류와 사회적 참여는 창작과 음악 활동의 디딤돌이 되었다. 동경 유학 이후 마산에서 음악 교사와 작곡가로 자리매김하며 교육과 성악 작곡에 힘썼다면, 한국전쟁 이후 부산에서 작곡가의 정체성을 더욱 뚜렷이 하며 음악문화와 교육, 그리고 음악 단체 결성과 후학 양성에 힘쓰며 영남악파의 토대를 마련하였다. 이상근의 작품과 음악 활동이란 문화자본은 그의 사회자본이 배태한 것이다. 그의 음악적 유산을 올바르게 이해하려면 그 생장 터전인 사회문화적 네트워크를 함께 조명해야 하지 않을까.

검색어

이상근(Lee Sang Geun), 부산음악사(Music history of Busan), 피바디 프로젝트(Peabody Project), 향사회(Contemporary Music Society in Busan), 창악회(Contemporary Music Society in Seoul), 프로 무지카(Pro Musica), 영남악파(Yeongnam School)

참고문헌

- 김선중. “부산음악사(1966-1980).” 『음악과 민족』 16(1998): 29-45.
- 남영희. “해방기 부산음악사 연구.” 부산대학교 박사학위논문, 2021.
- 손금숙. “이상근의 미국 피바디사범대학 연수와 탕글우드음악제 수학(1959.9.7.-1960.8.28.).” 『서양음악학』 28(2012): 123-140.
- 우혜언. “이상근.” 『한국음악 20세기 1, 작곡의 시작: 1920년대까지 출생한 작곡가들』. 447-513. 부산: 세종출판사, 2013.
- 이가영. “이상근과 1980년대, 그리고 《아가 II》.” 『이상근 연구』 2(2016): 101-117.
- 이상근. “내가 본 미국의 음악교육 (1).” 『부산일보』 1960.11.29., 8면.
- _____. “내가 본 미국의 음악교육 (2).” 『부산일보』 1960.12.1., 8면.
- _____. “내가 본 미국의 음악교육 (3).” 『부산일보』 1960.12.2., 8면.
- _____. “내가 본 미국의 음악교육 (4).” 『부산일보』 1960.12.4., 8면.
- _____. “내가 본 미국의 음악교육 (6).” 『부산일보』 1960.12.8., 8면.
- _____. “내가 본 미국의 음악교육 (완).” 『부산일보』 1960.12.10., 8면.
- _____. “現代音樂과 그레고리오 聖歌.” 『부산교육대학 논문집』 1/1(1962), 28-38.
- _____. “偶然性(不確定性) 記譜法에 관한 試論: 韓國 現代音樂에 의한,” 『논문집』 18/1(1974).
- _____. “음악의 주변 (4) 우리 음악에의 관심.” 『윤좌』 8(1977): 14-16.
- _____. 『(인문계 고등학교) 음악 - 교사용지도서』. 서울: 규문각, 1979.
- _____. 『(인문계 고등학교) 음악』. 서울: 규문각, 1979.
- _____. “(다시 생각하는 나의 처녀작 ⑤) -가곡 海曲.” 『부산일보』 1982.8.4., 7면.
- _____. “음악의 주변 (10) 영남 악파.” 『윤좌』 14(1984): 46-47.
- _____. “음악의 주변 (11) 「프로 무지카」 이야기.” 『윤좌』 15(1985): 46-48.
- _____. “음악의 주변(15) 나의 인생, 나의 음악 - 해곡이 작곡되기까지의 이야기.” 『윤좌』 19(1990): 93-99.
- _____. “음악의 주변(16) 나의 인생, 나의 음악 - 해방 직후의 여러 가지 이야기들.” 『윤좌』 20(1992): 21-25.
- _____. “이상근 동인 교회 기념 특집 - 음악의 주변.” 『윤좌』 21(1993): 123-181.
- _____. “음악의 주변 - 나의 인생, 나의 음악(16).” 『윤좌』 22(1994): 62-65.

- _____. “음악의 주변(14) - 음악 교육의 금석담.” 『「윤좌」 창간 50주년 기념 동인 작품 선집』. 109-113. 부산: 세종출판사, 2015.
- 임종길. “이상근 작곡의 합창곡 분석적 고찰.” 『음악과 민족』 7(1994): 93-107.
- 제갈삼. “부산음악사 속의 향사회(響新會).” 『음악과 비평』 3/4(2004): 5-16.
- _____. 『초창기 부산음악사』. 부산: 세종출판사, 2015.
- 조선우. “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사.” 『음악과 민족』 6(1993): 31-78.
- _____. “부산현대음악사.” 『음악학』 4(1997): 91-125.
- 조선우, 이기정, 김원명. “부산음악사 서술을 위한 시론.” 『음악과 민족』 19(2000): 71-121.
- 지형주. “이상근의 초기 합창음악 양식 - 전통과 현대성.” 『서양음악학』 28(2012): 99-122.
- _____. “이상근 합창음악 연구: 중기와 후기 합창곡을 중심으로.” 『음악이론포럼』 23/1(2016): 95-126.
- 한정호. “권환의 시 『원망』과 이상근의 합창곡 『원망』에 관한 고찰.” 『어문논총』 31(2017): 111-136.
- 홍정수. 『한국음악 20세기 2. 그런 음악 무슨 생각?: 초기 양악 작곡가들의 음악관』. 부산: 세종출판사, 2018.

팸플릿

부산대학교 실내합주단 Pro Musica 제10회 창단 5주년 · 이상근 교수 퇴임 기념연주회 팸플릿.

인터넷 자료

이주홍문학관 <https://leejuhong.com>. 2021년 10월 26일 접속.

창악회 <https://changak.com>. 2021년 10월 26일 접속.

향사회 <http://www.composers1974.com>. 2021년 10월 26일 접속.

Lee Sang Geun's Music Activities and Social and Cultural Context

Hye Eun Uh

This study focused on the social and cultural context that influenced the musical activities of the composer Lee Sang Guen. Lee contributed to various areas such as composition, education, writing, criticism, and review. His activities took place mainly in and around Jinju, Masan, and Busan. The local culture of the cities, the social networks, and Lee's social position and actions as a music teacher and a professor are connected with his musical creation, the writing of the music textbooks, and organizing musical associations such as the Contemporary Music Society in Busan. Furthermore, it is stressed that the personal contact between artists and the social and cultural context in Masan and Busan led to Lee's musical compositions.

이상근의 음악 활동과 사회문화적 콘텍스트

우혜언

본 연구는 이상근 작품을 연구대상으로 삼는 텍스트 분석의 관점에서 벗어나 이상근의 창작과 그의 음악 활동에 영향을 준 사회문화적 배경 연구에 집중하였다. 이상근은 창작뿐 아니라 교육과 저술, 비평, 평론, 음악 해설 등 다양한 영역에서 활동을 펼쳤다. 그가 거점으로 삼았던 진주, 마산 그리고 부산의 지역문화와 음악 교사와 교수로서의 사회적 위치와 활동, 지역을 기반으로 한 인적 네트워크는 그의 작곡과 연주 활동뿐 아니라 음악교육과 교과서 저술, 향사회 같은 음악 단체 결성과 후원으로 이어졌다. 무엇보다 예술가들과의 교류와 사회문화적 배경은 그의 음악창작과 밀접하게 연결되어 있음을 알 수 있었다.

논문투고일자: 2021년 10월 30일

심사일자: 2021년 11월 21일

게재확정일자: 2021년 11월 29일



II

보고문

보고문

2021 서울대학교 서양음악연구소, 한국서양음악이론학회 공동 학술대회 “전통적 음악이론의 재고: 분석과 가능성”

김예진(서울시립대학교, 겸임교수)

2021년 11월 27일, 토요일 오전 8시, Zoom을 통해 “전통적인 음악이론의 재고: 분석과 가능성”(Restaging Music-theoretical Tradition: Analysis and Vision)이라는 주제로 서울대학교 서양음악연구소와 한국서양음악이론학회가 공동 주최한 국제학술대회가 개최되었다.¹⁾ 이번 학술대회에는 특별히 미국 시카고 대학의 즈비코프스키(Lawrence Zbikowski) 교수와 미시간 대학의 사티엔드라(Ramon Satyendra) 교수가 연사로 초청되어 이들의 최근 연구 발표를 직접 듣고 함께 논의할 수 있는 뜻 깊은 시간을 가졌다.

한국서양음악이론학회의 송무경 회장의 개회사로 학술대회는 시작되었다. 송무경 회장은 코로나 팬데믹으로 인해 전 세계적으로 어려움을 겪고 있는 상황에서 불가피하게 비대면 온라인의 방법으로 학술대회를 개최하게 되었지만, 이로 인해 세계적인 석학, 즈비코프스키와 사티엔드라 교수를 초청할 수 있음에 감사의 마음을 전하며 성공적인 학술대회를 기원하였다.

젊은 연구자들을 위해 마련된 첫 번째 세션은 “지식 그리고 분석”(Knowledge and Analysis)이라는 주제 아래 두 논문이 발표되었다. 좌장, 정이은 박사의 소개를 받은 첫 번째 발표자 심지영은 “컴퓨터 창의성 평가 방법론에 대한 비판적 검토: 에밀리 하우웰(Emily Howell)의 《From Darkness, Light》의 분석”(Critical Review on Computational Creativity Evaluation Methodologies: Analysis of AI Emily Howell's From Darkness, Light)이란 주제로 인공지능

1) 이번 학술대회는 국제학술대회로 영어로 진행되었으며, 온라인상에서 차질 없는 진행을 위해 발표 영상을 사전 제작하여 실시간으로 송출하는 방식으로 학술대회를 운영하였다.

(Artificial Intelligence, 이하 AI)의 현대 푸가, 낭만적 피아노 소품, 현대음악 작품의 예시를 들려주며, 인공지능이 과연 창의적 역량을 지닐 수 있을까? 라는 질문으로 논의를 시작하였다. 심리학자 보덴(Margaret Boden)은 저서 『창의적 마음』(The Creative Mind)에서, 컴퓨터가 실제로 창의적인지 아닌지에 대한 질문에는 답하기 어렵겠지만 컴퓨터가 창의적 역량을 발휘할 수는 있다고 주장한다. 발표자는 1992년 보덴의 연구 이후, 다양한 분야(공학, 심리, 철학 등)에서 컴퓨터 창의성과 관련된 연구가 활발히 진행되고 있음을 언급하며, 위긴즈(Geraint Wiggins, 2000), 리치(Graeme Ritchie, 2005), 요르다너스(Anna Jordanous, 2012)의 방법론을 비판적으로 고찰하였다.²⁾

발표자는 선행 연구들이 지닌 문제점을 주관적인 좁은 정의 범위, 설문조사에 의존적인 평가, 불충분한 질적 피드백 등을 지적하며 창의성 평가 분석을 위한 보완책으로 실제 작품분석을 제안한다. 발표자는 인공지능의 창의성을 정확하게 평가하기 위해서는 인공지능에 의해 생산된 실제 작품의 ‘분석’을 통해 창의성을 평가하는 것이 필요하다고 피력하며 인공지능 작곡가 하우웰(Emily Howell)의 푸가 작품을 예로 들어 음악 구성요소와 음악 문법을 통해 분석을 시도하였다.³⁾ 예시를 통해 발표자는 인공지능의 창의성을 구체적으로 증명하고 창의성의 평가 방법론을 발전시키기 위해서는 필연적으로 인간의 전통적인 분석방법론이 재도입되어야 함을 주장하며 발표를 마무리하였다.

두 번째 발표자 이산하는 “f# 단조 혹은 F# 장조? : 베토벤의 ‘hammerklavier’ 소나타 작품의 조성 범위의 확장”(F-Sharp Minor or F-Sharp Major?: Expanding the Scope of Tonality in Beethoven’s ‘Hammerklavier’ Sonata, Op. 106)이라는 주제로 베토벤의 피아노 소나타, op. 106, 3악장의 조성이 f# 단조로 시작하여 재현부 마지막 부분에서 원조성이 아닌 F# 장조로 끝나는 것에 대한 의문 제기로 논의를 시작하였다. 발표자는 f#단조와 F#장조는 먼 관계 조성이라 명명하며, 이들의 관계를 콘(Richard Cohn)의 “네오리만 변환이론”(neo-Riemannian transformational theory)을 통해 공통음으로 유지되는 음고류(F#, C#)와 반음에 의해 A음이 A#음으로 변환된 패러럴(P) 유형으로 해석할 수 있다고 설명을 덧붙였다. 그리고 발표자는 3악장의 전체적인 조성 구조 분석을 통해 반음계 성부진행에 의해 유기적으로 연결되는 조성 구조에 대해 조명하며 f#단조에서 F#장조로

2) 위긴즈(Wiggins)는 엔지니어 분야에서 수학 공식을 통해 컴퓨터 창의성을 고찰하였고, 리치(Ritchie)는 4개의 기준(전형성, 우수성, 가치, 참신성)을 통해 컴퓨터 창의성 평가 기준을 삼았다. 마지막으로 요르다너스(Jordanous)는 SPECS(A Standardized Procedure for Evaluating Creative Systems) 평가 시스템을 고안하여 3단계의 과정에 의한 평가과정을 설명한다.(창의성의 정의, 즉흥 음악 시스템 평가를 위한 ‘정의’의 표준적 적용, 평가 테스트) 그리고 실제 평가는 감상자가 요르다너스가 제안한 정량 표준 지표에 따라 창의성을 평가한다.

3) 인공지능 작곡가, 에밀리 하우웰(Emily Howell)은 산타 크루즈, 캘리포니아 대학의 코프(David Cope) 교수에 의해 고안된 귀납적 연합(Inductive Association) 과정을 통해 설정된 컴퓨터 프로그램이다.

의 과정을 논하였다. 또한, 반음계적 3도 하행의 진행을 보이는 조성적 구조 내 반복적으로 등장하는 G장조의 등장에 주목하며, G장조 조성의 수식적 기능에 대해 고찰하였다.

인공지능의 창의성에 대한 고찰, 소나타 형식에 내재된 조성 구조의 고찰이라는 다소 상이한 두 발표 영상을 시청한 후에 바로 질의 시간으로 이어졌다. 첫 세션의 질의자 정세은은 발표자 심지영에게 그녀의 주요 논점인 인공지능(AI)의 '창의성'에 대한 원론적 질문을 던졌다. 인공지능(AI)의 작곡 능력은 기존의 인간에 의해 만들어진 작품들에 의해 습득된 결과물이며, 이를 바탕으로 생성된 창조물이 과연 '창의적'인지, 그리고 창의성의 '정도'를 판단하는 것이 타당한 지에 대한 의문을 제기하였다. 그리고 발표자가 비판한 연구자들(Ritchie, Jordanus, Wiggins)의 연구방법론의 한계점을 어떻게 극복하여 창의성 평가의 방법론을 제안한 것인지 질문하였다. 이에 심지영은 본인이 본 발표에서 새로운 방법론을 제안한 것은 아님을 밝히며, 앞서 고찰한 세 학자들의 논의에 보다 명확한 평가를 위한 보완 정도의 제안이라 답하였다. 그리고 컴퓨터 지원 알고리즘 작곡 시스템을 고안한 공학자, 크리스토퍼 아리자(Christopher Ariza)의 논의에 기대어, 인간의 작품과 인공지능의 작품을 다르게 평가하는 것은 옳지 않다고 주장하였다. 이에 덧붙여, 음악작품에 내재된 요소들, 음악적 특징들을 창의성 평가의 지표로 삼아 실제 음악 표면에 등장하는 요소들의 분석을 통해 창의성을 평가하는 것이 타당한 방법이라 생각한다고 의견을 밝혔다.

이어서 질의자는 그렇다면 그러한 방법이 과연 객관적일 수 있는지에 대해 의문을 제기하였고, 이에 발표자는 물론 완벽하게 객관적이다 이야기할 수는 없지만 본인이 예를 든 푸가의 경우 전형적인 푸가 스타일이 존재하기에 어느 정도 객관적 지표로 기능할 수 있다고 생각한다 답하였다. 또한 음악분석을 인공지능(AI)의 창의성 평가에 적용할 때, 중요하게 고려해야 하는 부분이 있는지에 대한 질의자 질문에, 발표자는 많은 학자들이 새로운 방법론 제시의 필요성을 주장하지만 인공지능(AI)의 창의적 능력의 원천은 인간의 창작 과정을 기반으로 습득된 것이기에 인간의 음악에 적용하는 창의성의 판단 기준을 동일하게 적용하는 방법적 접근도 중요시 고려되어야 할 것이라 언급하였다.

이어서 두 번째 발표자에 대한 질문으로 이어졌다. 질의자는 발표자 이산하의 발표의 주요 쟁점인 F# 장조와 f# 단조의 관계성에 대해 물었다. 조성음악 어법에서 같은 으뜸음 관계의 조성은 '근친조' 관계 범주에 속한다고 볼 수 있는데, 왜 F# 장조와 f# 단조를 '먼' 조성이라 규정하고 이들의 관계를 조성 구조의 '확장된' 개념에서 다뤘는지 질문하였다. 이에 대해, 발표자는 베토벤 초기의 소나타 형식의 조성 구조를 '전형적 구조'라 전제하고, 이에 벗어난 조성 구조는 '확장된' 것으로 접근하였다고 밝혔다. 두 번째 질의인 전체적 조성구조, f#-D-b-F#의 조성 진행도 '확장된' 구

조로 보는 지에 대한 물음에 발표자는 ‘그렇다’라고 답하며, 전체적 조성 구조에 내재된 반음계적 3도 하행의 진행(하나 혹은 두 개의 반음에 의한 성부진행)을 통해 본 발표의 핵심인 F#단조에서 F#장조, ‘면’ 관계의 두 조성 사이 유기적 연결 구조를 확인하는 것이 중요하다고 답하였다.

질의자의 질문 이후 정이은 박사는 발표자 심지영에게 인공지능 창의성 평가를 위한 작품으로 왜 전통적인 서양음악을 선택했는지 질문하였고, 발표자는 인공지능의 작곡 능력이 인간의 창작품의 모방에 의해 도출된 것이긴 하지만 인공지능도 자신만의 스타일을 지니고 있다 생각했기 때문이라 답하였다. 그리고 정이은 박사는 발표자 이산하에게 베토벤 후기 작품의 분석 시 적용되는 이론들이 존재함을 언급하며 이에 대한 발표자의 생각을 물었고, 이에 발표자는 본 연구는 원 조성이 아닌 다른 조성에서의 최종 종지 등장이 연구의 시발점이었기에, 이 부분을 집중 조명하였고, 질의자의 제언을 기반으로 후속연구를 진행하겠다고 답하였다.

즈비코프스키 교수의 질문도 이어졌다. 그는 발표자 심지영에게 인공지능에 적용했던 창의성 평가의 판단 기준을 인간의 작품에도 동일하게 적용한다면 결과가 어떨지에 대해 질문하였다. 발표자는 인간과 인공지능의 생산물에 대한 예술적 가치의 관점은 동일하게 적용되어야 한다는 생각을 밝히며 인공지능 작곡가에 대한 편견이 ‘창의성’의 고찰에 걸림돌이 될 수 있다 덧붙였다.

휴식시간 이후, 좌장 서정은 교수에 의해 진행된 두 번째 세션은 “대립에서 조화로”(from Opposition to Harmony)의 주제로 박지영 박사와 사티엔드라 교수의 연구가 발표되었다. 박지영 박사는 “온음계와 반음계 완성 사이: 드뷔시의 12개의 연습곡 중 ‘상반되는 음색’”(Between Diatonicism and Chromatic Completion: ‘Pour les sonorités opposées’ from Debussy’s Douze Études) 제목의 드뷔시 작품에 공존하는 온음계와 반음계의 관계성에 대한 분석 연구를 발표하였다. 그녀는 드뷔시의 작품을 선율과 화성의 특징적 움직임을 통해 음고류 집합을 분절하여 도출하고 두 개의 상이한 집합 체계가 어떻게 하나의 작품에서 공존하며 통합되고 있는지 보여주었다. 발표자는 반음계 완성의 과정이 작품 내에서 매우 중요한 조직적 역할을 감당하고 있음을 구체적인 분석 예들을 통해 입증하며 드뷔시의 반음계 ‘완성’을 위한 음고류들의 등장이 음악의 표현 요소들을 통해 어떻게 유기적 연결성을 성취해내고 있는지 밝혔다.

두 번째 발표자 사티엔드라 교수는 “네오리만 이론의 건반화성, 클래식 즉흥 연주, 부분적 조성 음악 분석의 적용”(The Application of Neo-Riemannian Theory to Keyboard Harmony, Classical Improvisation, and the Analysis of Partially Tonal Music)이라는 주제로 발표하였다. 그는 네오리만 이론의 화음과 화음 사이 ‘변환’의 과정을 ‘화성 이원론’ 개념의 적용을 통해 논의를 시작하였다. L, P, R의 변환 체계의 자세한 설명 후 그는 리스트의 작품에 이를 적용하여 PLR 그룹의

진행 과정을 살펴보았다. 이러한 과정을 토대로 네오리만식 건반화성 패턴 생성을 다음과 같이 단계적으로 설정한다. 먼저 변환 방법을 설정하고, 그것을 통해 패턴을 생성해낸다. 그리고 이를 반복하여 순환되는 진행을 만드는 것이다. 이렇게 만들어진 진행을 “생성된 진행”(generated progression)이라고 칭하며, 생성된 진행은 특정한 영역, “모드 영역”(mode region)을 생성하고 “화음 순환”(chord cycle)의 원리를 내재하게 된다. 그가 제안한 모드 영역, 생성된 진행, 화음 순환의 개념은 베토벤 교향곡 9번에도 적용되어 해석될 수 있음을 확인하였고, 이러한 과정은 건반화성에 다양한 텍스처와 리듬 설정을 통해 즉흥적으로 연주될 수 있을 것이라고 덧붙였다.

발표자는 네오리만 이론의 변환 체계에 적용되는 교환법칙에 대해 점검하며, 고전적 집합 이론과 네오리만 이론 사이 체계적 유사성을 지적하고, 네오리만 이론과 고전 집합이론의 융합을 시도하였다. 그리고 이를 음악 내 위계 구조의 각기 다른 층위에서 다른 모드 체계가 존재하는 폴로네이즈 작품에 적용하여 증명하였다. 또한 그는 네오리만 이론의 동등, 대립의 변환이 무조성 음악 분석에 어떻게 확장되어 적용가능한지 보여주었다. 네오리만의 기본 개념부터 출발하여 건반화성, 즉흥연주 및 분석적 관점으로의 확장된 그의 연구는 연주자, 작곡자, 음악 분석자에게 매우 유용한 아이디어와 기법을 제공해주었다.

두 발표 이후 정희원 박사의 질의가 이어졌다. 정희원 박사는 발표자 박지영에서 온음계와 반음계 완성의 관계성에 대해 질문하였고, 이에 박지영 박사는 온음계로부터 도출된 음고류 집합들을 기반으로 반음계의 ‘완성’을 이뤄가는 과정은 작품 내에서 선적인 수식의 기능을 담당하고 있다 답변하였다.

정희원 박사는 사티엔드라 교수에게 발표에서 제시한 건반화성의 예시를 실제 수업에서 응용하고 있는지 질의하였고 그는 건반화성 즉흥연주에 네오리만 이론, 콘이 제시한 패턴의 일부를 발췌하여 “화음 순환”의 원리를 통해 진행을 생성하여 사용가능함을 피력하였다. 또한 정희원, 심지수 박사의 네오리만 이론을 적용 가능한 좋은 예가 있는가? 라는 물음에 그는 어떤 특정한 예로 제한할 필요가 없다 답하며 순환 진행에 변환이론을 적용하는 것은 매우 다양한 예에 적용 가능할 것이라고 응답하였다. 마지막으로 조현리 박사는 사티엔드라 교수에게 네오리만 이론과 조성, 무조성과의 관계에 대한 그의 생각을 물었고, 그는 물론 조성과 무조성은 상반되게 여겨질 수 있는 개념이지만 접근 방법은 같은 맥락에서 적용 가능함을 역설하며 그의 논의의 기반에 대해 다시 재고하였다. 그리고 그는 네오리만 이론의 기본 개념은 무조성 음악과 관련 있음은 자명한 사실임을 재차 강조하였다.

이후, 사티엔드라의 발표에 대해 서정은 교수의 제언과 질의가 이어졌다. 네오리만 이론

과 리만의 기능 화성이론은 모두 반음계적 화성 진행에 적용 가능하고 화성의 관계를 비슷한 시스템을 통해 규명한다는 공통점이 있다 밝히며, 네오리만 이론과는 달리 리만의 기능 화성이론은 조성음악의 온음계적 시스템에서만 구현 가능하다는 차이점도 함께 언급하였다. 이어 서정은 교수는 사티엔드라의 L, P, R 변환 체계에 적용한 “화성이원론”의 개념은 개념적이면서 사변적 접근 방법을 취하고 있다 지적하며 이러한 “화성 이원론”에 대한 발표자의 생각을 듣고 싶다 질의하였다. 이에 사티엔드라는 네오리만 이론과 리만의 기능 화성이론은 분명 다른 지식적 기반을 가지고 있다는 사실을 인정하며 “재개념화”(reconceptualization)를 통한 해석적 접근을 시도했음을 밝혔다. 또한 그는 화성 이론적 관점에서의 접근이 아닌 화성 이원론의 개념에 내포된 ‘동등’하고 ‘대립’된 속성을 변환이론의 주요 논제인 동일한 음정적 구조의 유지의 측면에 적용하여, (콤마 삽입) “진행”(moving)과 “변환”(transformation)의 과정을 설명하기 위한 개념적 접근이었음을 역설하였다.

좌장 조현리 박사에 의해 진행된 마지막 세션은 “시간성과 행위자성”(Time and Agency)이라는 주제로 김선빈 박사와 즈비코프스키의 연구가 발표되었다.

김선빈 박사는 “시간적 과정으로서의 소나타 형식: 부르크너의 6번 교향곡, 1악장을 중심으로”(Sonata Form as a Temporal Process: The First Movement of Bruckner's Sixth Symphony) 제목의 연구를 발표하였다. 그는 코스테트(Korstevdt, 2004)의 브루크너에 대한 논의를 기반으로 브루크너의 형식적 특징에 대해 논한다. 소나타 형식에는 적합하지 않은 듯한, 전형적이지 않은 화성 진행, 비논리적인 구조, 그리고 매우 극명하게 드러나는 전체적 구조로서의 소나타 형식 등 상이한 비판적 평판의 고찰을 통해 그는 논의를 시작하였다. 매우 상반된 평가에 대해 그는 브루크너의 소나타 형식이 갖는 고유한 논리적 과정과 역동성을 지적하며, 이는 소나타 형식에 내재된 시간적 측면에 초점을 맞춰 해석 가능하다고 주장한다. 그는 캐플린(Caplin, 1998, 2009)의 형식의 기능적 관점의 입장을 취하며 부르크너의 체계적인 배열 구조에 내재된 시간성에 대해 논하였다. 그룹핑 구조는 시작, 중간, 끝 각각의 시간적 개체로 조망되며, 세 부분에 균형적 시간성이 존재함을 증명하였다. 그리고 그는 화성과 조성 구조는 중간부의 강조에 의해 계속 지속되는 시간성을 담아내고 있다고 해석하였다. 이러한 면은 마지막까지 명확한 종지의 회피로, 결국 궁극적으로 안정적 종지에 대한 기대감의 확대, 더욱 강력한 목표 지향성을 담아내는 것으로 해석 가능하며, 이와 같은 시간적 전개는 청취자에게 생생한 시간적 경험을 제공하는 부르크너의 특징적인 ‘파동 역학’(Kurth 1925) 사용으로 더욱 극화된다고 주장하였다.

본 학술대회의 마지막 발표는 즈비코프스키 교수의 “기계 속의 유령: 음악적 행위자성과 음악 문법”(The Ghost in the Machine: Musical Grammar and Musical Agency)이라는 제목의 발

표였다.⁴⁾ 그는 에드워드 클로르만(Edward Klorman)의 모차르트 피아노 4중주 K. 493, 1악장의 2주제 분석을 통해 클로르만의 설명을 뒷받침하는 ‘행위자성’(agency) 개념에 주목하였다. ‘행위자성’은 음악의 표면적 움직임에 대한 이유를 입증하는 방법으로 음악이 어떻게 의미화 될 수 있는지 그 과정에 대한 논의를 담아낸다. 그리고 바로 이러한 과정이 우리가 기계 속의 유행을 만나는 지점일 것이라고 설명하였다. 그는 음악을 살아 움직이게 만드는 것이 행위자와 행위자의 행위에 대한 관념에서 오는 것이 아니라 음악적 행위와 연관된 소리 재료가 구성되는 방식에서 온다고 주장하였다. 여기서 소리 재료가 구성되는 방식이 ‘음악 문법’이다. 그는 음악분석에 등장하는 행위자성이 기계 속의 유행처럼 우리의 시선을 빚나가게 해서 인간이 소리를 구조화하여 음악, 즉 음악 문법을 창조하는 것을 완전히 이해하지 못하게 한다고 주장하며 본 발표를 통해 ‘음악의 소통력’에 더 깊은 이해의 계기가 될 수 있길 희망하였다.

그는 프레드 마우스(Fred Everett Maus)의 1988년 논문 “드라마로서의 음악”(Music as Drama)의 비판적 고찰을 통해 음악의 드라마를 파악하기 위해서는 인간 행위자성을 통한 음악적 사건의 해석이 필요하다고 주장하였다. 그는 마우스의 논의에 드러나는 다양한 종류의 행위자들에 주목하였다. 그리고 그는 마우스 이후 음악과 행위자성에 대한 연구들에 대해 간략하게 논한다. 마우스에게 음악적 행위의 원천은 다양할 수 있지만, 콘(Cohn, 1974)의 음악적 행위자성은 ‘작곡가’의 행위, 의도와 관련된다고 볼 수 있다. 모나한(Monahan, 2013)의 연구는 ‘행위’와 ‘행위자성’을 추상화하고, 그 용법이 위계적인 체계에 의해 구성되며 특히 음악분석의 언어에 주목한다. 즈비코프스키는 모나한의 연구의 ‘행위자성’과 ‘행위’는 규정된 방식으로 사용되는 용어일 뿐 왜 우리는 음악에 의미가 있다고 여기는 지에 대한 설명 방법이 빠져 있다고 지적하였다. 또한 그는 해튼(Robert Hatten)의 논의도 다음의 두 가지가 결여되어있음을 지적한다. 그것은 행위적 상호작용의 사회적 차원 부분과 행위자와 행위를 음악적 소리로 연결하는 인지의 과정, 다시 말해 ‘유추’에 대한 이해이다. 음악계의 행위자성 연구에 대한 비판적 논의 이후, 발표자는 최근 20년간 많은 학자들에게 영향을 준 사회학자 알프레드 젤(Alfred Gell, 1998)의 저서 『예술과 행위자성』(Art and Agency)에 대해 심도 있게 소개하였다. 젤의 ‘행위자성’ 개념은 일어난 일이 어떤 사람이나 사물 행위자의 의도에 의한 것이라고 생각될 때 그 인과 관계를 구성하기 위해 문화적으로 규정된 인식 틀인 것이다. 다시 말해, 그에게 행위자성은 사회적 맥락 속에서 존재한다고 할 수 있다. 또한, 젤은 사물도 행위자성을 가질 수 있다고 주장한다. 이에 발표자는 그의 부차적 행위자성을 음악에 적용하였다.

4) 즈비코프스키 교수의 “기계 속의 유행: 음악적 행위자성과 음악 문법” 발표 제목은 철학자 길버트 라일(Gilbert Ryle)의 1929년, 『마음의 개념』(The Concept of Mind)라는 책에서 차용된 표현이다.

주요 행위자인 음악가는 부차적 행위자인 음악적 소리의 연쇄를 사용하여 청취자에게 어떤 효과를 일으킬 수 있다고 본 것이다.

즈비코프스키는 음악을 마치 인간 행위자의 행위를 그리는 것처럼 듣는 청취의 과정을 설명하며 유추, 그리고 유사성의 현상에 대해 논하였다. 그는 이러한 유추의 과정이 음악에서 가장 잘 드러나는 예가 바로 18세기, ‘음화’(tone painting)라 설명한다. 그는 보통 청자는 ‘음악적 표상’을 듣고 그 다음에 그 표상을 구체화하는 ‘가사’를 듣게 된다고 부연 설명하며 보다 구체적인 예로 하이든의 작품 분석을 통해 ‘유추’가 음악 해석에 어떻게 적용될 수 있는 지 ‘하이든의 음화’를 통해 입증하였다. 그리고 그는 본인의 최근 연구에 사용되었던 문법 모델, ‘구문 문법’(construction grammar)에 대해 설명한다. 그의 문법의 주요 전제는 형식과 기능을 결합하는 것으로 여러 개의 통사론적 층위를 가질 수 있다는 것이 특징이다. 그리고 이를 모차르트 Eb 장조 피아노 사중주 1악장의 2주제에 적용하여 모차르트가 새로운 으뜸음인 Bb의 명확한 도달을 지연시키기 위해 사용한 여러 수단에 주목하며 논의를 이끌었다. 그는 “소리란 음악적 소통을 위해 조직되는 방식”이라 강조하며 ‘행위자성’은 음악적 기계의 유령이지만, 음악을 인간으로부터 독립적인 자율적 기계로 생각하는 것에 만족해서는 안 될 것임을 피력하였다. 즈비코프스키는 “음악적 행위로 이해되는 소통력을 갖도록 소리 재료가 구성되는 방식”인 음악 문법에 대해 논하는 것은 결국 ‘인간이란 무엇인가’에 대한 논의일 것이라는 메시지로 듣는 청자들에게 깊은 여운을 주며 발표를 마무리하였다.

두 발표 이후 세 번째 세션의 질의시간이 이어졌다. 질의자 정문혁 박사는 김선빈에게 그의 논의에서 사용한 켈스(Ernst Kurth)의 시간성 개념은 화성과 리듬을 포함하는데, 왜 리듬 부분에 대한 고찰은 없었는지 질문하였다. 이에 김선빈은 리듬적 측면이 브루크너의 시간적 측면에 중요한 역할은 하는 것은 사실이라 답하며 화성뿐만 아니라 리듬을 통한 고찰도 중시 다룰 필요가 있음에 수긍하였다. 덧붙여서, 지금 박사 논문의 한 부분으로 리듬 관점에서의 연구가 진행 중임을 언급하였다. 두 번째 질문은 로마 숫자에 의한 전통적 화성분석과 네오리만 분석법의 사용이 명확하지 않은 부분이 있다. 이에 이 두 방법론이 어떻게 함께 적용가능한지, 그리고 온음계, 반음계의 두 구문론이 작품 분석에서 분리되어질 수 있다고 생각하는지 질문하며, 이 경우에는 스티븐 링(Steven Ring)의 조성적 변환 이론이 적합할 것 같다고 제안하였다. 이에 발표자는 부르크너의 화성 진행은 기본적으로 명확하게 온음계적인 시스템에 기반을 두고 있다고 답하며, 본 발표에서 분석한 작품의 중간부분은 반음계적 진행을 통해 분석됨이 명확하기에, 형식의 기능적 측면에서 체계적으로 내재된 시간성의 구조로 온음계와 반음계 체계의 의미를 읽고자 시도하였다고 밝혔다. 그리고 링의 이론은 추후 연구하겠다고 답하였다.

이어서 정문혁 박사는 즈비코프스키 교수에게 두 가지의 질문을 하였다. 첫 번째는 젤(Alfred Gell)의 주요 행위자와 부차적 행위자의 개념이 음악의 행위자성 분석과 어떤 다른 점이 있는지에 대한 물음이었다. 이에 즈비코프스키는 모차르트의 예를 들어 설명하였다. 모차르트의 작품의 경우 주요 행위자는 모차르트가 될 것이고, 부차적 행위자는 시공간을 통해 행위자성으로 나타나는 효력이 될 것이라 답하며, 우리가 음악 재료들을 들을 때 강조되어 들리는 것이 부차적 행위자가 될 수 있다고 설명하였다. 이러한 과정을 음악분석의 주요 행위자와 부차적 행위자에 적용하려면 “어떻게 음악이 사회적 상호작용을 일으킬까?”가 중요한 포인트가 될 수 있다고 역설하였다. 정문혁 박사의 두 번째 질문은 발표자가 제안한 ‘구문 문법’(construction grammar)을 통한 모차르트 작품의 분석 예는 기존의 분석법과 어떤 면에서 차별화될 수 있는가? 였다. 이에 즈비코프스키는 본인의 연구의 핵심은 모차르트가 유추의 과정을 통해 ‘지연(delay)을 어떻게 전략적으로 성취하는지에 대한 것이라고 밝히며, 단순히 물리적 과정 속에서의 ‘지연’의 개념적 의미가 아닌 ‘과정 속에서’ 나타날 수 있는 ‘지연’을 의미한다고 답변하였다. 이에 덧붙여, 발표자는 이러한 과정 속에서 모차르트의 ‘지연’ 전략을 찾기 위해 모차르트가 사용한 ‘구문 문법’에 집중하여 분석을 시도했음을 강조하였다.

질의자의 질문 이후에도 시간성과 관련된 심도 있는 질문들이 이어졌다. 조현리 박사는 김선빈 박사에게 시간성의 개념은 무엇인지 질문하였다. 이에 김선빈 박사는 시간 개념에 대한 논의는 철학적이고 쉽지 않은 부분이라고 밝히며, 음악은 기본적으로 시간적 예술이고 특히 소나타 형식은 형식적 구조 안에서 시간성이 분명 존재되어 인지 가능하다고 답하였다. 그리고 그는 즈비코프스키의 연구를 언급하며 시간은 상호작용에 의한 경험에 의해 여러 층위에서 생성 가능할 것이라고 덧붙였다. 이어서 조현리 박사는 즈비코프스키에게 시간성 개념과 관련된 연구 계획이 있는지 물으며, 김선빈 박사에게 질문한 내용과 같은 맥락에서 시간성 개념과 관련된 추가 논의를 제안하였다. 이에 즈비코프스키는 음악적 시간성은 다른 시간성과 구별될 것이라 설명하며, 특히 시간 경험의 구조화 가능성을 여러 차례 강조하며 설명을 이어나갔다. 음악에서의 경험적 시간성은 실제 진행되는 음악적 사건들의 시간성, 이전의 사건 인지를 통해 습득된 시간성, 미래에 대한 예측의 시간성 등 매우 다층적으로 접근 가능함을 설명하며 이러한 복합적으로 존재 가능한 시간성의 개념들이 풍부한 음악적 표현 요소들을 통해 시간적 층위의 구조화가 가능할 것이라 제안하였다.

마지막으로 서울대학교 서양음악연구소 소장, 서정은 교수는 폐회사를 통해 이번 학술대회는 다양한 음악이론 분야를 다각적 관점에서 접할 수 있는 매우 의미 있는 시간이었다고 전하며, 인공지능 음악 분야에서부터 전통적인 음악 분석을 통한 접근, 그리고 음악의 시간성과 행위자성

개념의 포괄적 범위의 논의를 통해 참석자들은 도전받을 수 있는 시간이었고 새롭게 나아갈 수 있는 '가능성'(Vision)을 확인할 수 있는 시간이었다고 의미를 부여하였다. 서정은 교수는 특별히 음악이론 학계의 저명한 학자인 사티엔드라 교수와 즈비코프스키 교수의 참여로 더욱 뜻 깊은 학술 대회가 되었다고 밝히며, 이른 시간부터 마치는 시간까지 참석해주신 모든 분들에게 감사의 인사를 전하며 서울대학교 서양음악연구소와 한국서양음악이론학회의 온라인 공동 학술대회 폐회를 선언하였다.

필자 약력(가나다 순)

김예진

연세대학교 작곡과 졸업

연세대학교 작곡이론 석사

미국 오하이오 주립대학교 음악이론 박사

현) 서울시립대학교 겸임교수, 연세음악연구소 전문연구원,
연세대, 이화여대, 한국예술종합학교, 성신여대 출강

김지영

동덕여자대학교 예술대학 관현악과 졸업

현) 동덕여자대학교 일반대학원 음악학과 석사과정 (음악학 전공)

나주리

한양대학교 음악대학 피아노과 졸업

독일 마부르크대학교 음악학 석사

독일 라이프치히대학교 음악학 박사

현) 동덕여자대학교 예술대학 관현악과 부교수

우혜언

부산대학교 독어교육과 졸업

한국예술종합학교 음악학 석사

독일 뮌스터 대학 음악학 박사

현) 한국예술종합학교, 부산대 출강

이기영

연세대학교 음악대학 작곡과 졸업

미국 피츠버그 대학교 음악사학 석사 및 박사

현) 성신여자대학교 작곡과 부교수

『음악이론포럼』 발행 및 투고규정

1. (발간일자) 『음악이론포럼』은 매년 6월 30일, 12월 30일, 총2회 발간된다.
2. (투고자격) 『음악이론포럼』에 게재를 원하는 투고자의 자격은 정회원으로 하며, 음악학의 모든 분야에서 지원할 수 있다.
3. (투고원고의 성격과 종류) 원고의 주제는 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야로 한다. 원고의 종류는 음악학 분야에 관련된 학술논문, 서평, 학술대회비평 등이다.
4. (게재신청방법) 『음악이론포럼』 편집위원회에 이메일 또는 학회 홈페이지에서 신청하며, 신청시 논문투고 신청서를 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. (동시투고 및 중복게재 금지) 『음악이론포럼』과 타학술지에 동시 투고할 수 없으며, 또한 다른 학술지에 이미 게재되었던 원고를 투고할 수 없다. 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

2019년 7월 10일 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) 악학궤범(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. 이 때, 괄호 안의 외국어 병기는 『 』밖에 위치한다. 외국도서는 이탤릭체로 표기한다.

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

4. 논문명은 “ ”안에, 작품명은 ≪ ≫안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제를 ()안에 적는다. 작품 안의 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 Enfahrung 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 기

입하나 책은 생략한다.

IV. 참고문헌

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

1) 단행본

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

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

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

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

2) 번역된 단행본

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

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

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

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

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

Klein, Richard. “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung 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 해당 될 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 왜곡하는 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 연구부정행위에 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 연구부정행위에 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 연구부정행위에 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.

제3절 부당한 저자 표시 예방

연구자가 특수관계인(만 19세 이하인 자, 또는 4촌 이내 가족)을 연구에 참여시키는 경우 이를 미리 편집위원회에 알려야 하며, 특수관계인이 연구에 참여한 사유를 명시해야 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 공평하게 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) 편집위원회는 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.
- ③ 특수관계인 공동저자의 연구윤리 위반이 확정될 경우, 특수관계인 공동저자가 해당논문을 통해 이익을 취한 관계기관(학교, 연구기관 등)에 특수관계인의 연구윤리 위반 사실을 통보한다.

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 물에 서의 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.

2015년 4월 30일 제정

2021년 6월 개정

『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.
- ‘게재확정’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	송무경 교수
총무	권오연 전문연구원
회계	김예진 전문연구원
보조연구원	최서운
상임연구원	김상진, 유범석, 정종열
전문연구원	권오연, 김선미, 김유미, 김예진, 김혜정, 박지영, 신동진, 연상춘, 지형주, 최원선
연구원	정세은
객원 연구원	김유진, 남주한, 류경선, 안소영, 안수환, 이가영, 이경면
음악학 분과	권오연 전문연구원 김혜정 전문연구원 신동진 전문연구원 이가영 객원연구원 연상춘 전문연구원 지형주 전문연구원
작곡·이론 분과	김유미 전문연구원 김예진 전문연구원 류경선 객원연구원 안수환 객원연구원 박지영 전문연구원 최원선 전문연구원
교육·인지·기술 분과	김선미 전문연구원 김유진 객원연구원 남주한 객원연구원 안소영 객원연구원 이경면 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)	오희숙(서울대)
계희승(한양대)	이가영(성신여대)
곽현규(춘천교대)	이경면(KAIST)
권오연(연세대)	이미진(상명대)
김유진(명지대)	이철웅(서울예대)
김예진(연세대)	전순희(한양대)
김정선(국회)	정주희(제주대)
김지현(조선대)	정희원(서울대)
김창숙(한국기독교대)	조현리(서울대)
서정은(서울대)	지형주(연세대)
신인선(경희대)	최원선(연세대)
안소영(건국대)	최혜경(전북대)
안수환(단국대)	한미숙(한예중)

한국서양음악이론학회(KSMT) 조직도

초대 창립 회장	박재성
제2대 회장	이내선
회장	송무경
수석 부회장	정문혁
부회장	서정은, 안소영
사무총장(회계)	김예진
학술분과 위원장	조현리
교육분과 위원장	이미진
편집분과 위원장	서정은
대외협력분과 위원장	안소영
간사	정세은

한국서양음악이론학회(KSMT) 회원명단

평생회원

강용식	박재성	이내선
곽현규	서정은	이미진
김경은	송무경	이은나
김예진	송세라	전순희
김정선	안소영	정문혁
김창숙	안수환	조현리
박선영	안정아	한미숙

정회원

강지영	박지영	이성률
고은미	신동진	이희승
김미숙	신혁진	인태영
김영	심지영	전희현
김유나	양상미	정시윤
김유미	우현주	정은주
김지영	우혜언	조연숙
김혜영	유선옥	조연환
김현주	이가영	주대창
나주리	이경면	조혜인
노재현	이고운	지민정
박병준	이남재	최고은
박석범	이민희	최용길
박숙영	이산하	한상명

〈음악이론포럼〉은 매년 6월 30일, 12월 30일에 발행한다.

MusicTheoryForum 2021

음악이론포럼 28집 제2호

발행일	2021년 12월 25일 인쇄 2021년 12월 30일 발행
발행인	송무경
발행	연세대학교 음악연구소, 한국서양음악이론학회 공동
편집	한국학술정보
편집조교	민우아, 최서윤
ISSN	1598-6659
인쇄	한국학술정보(주)
주소	서울시 서대문구 연세로50 연세대학교 음악대학 음악연구소

