DBpia

클래식과 대중음악의 상호침투
- 음악 문화적 매체의 영향

Mutual penetration of classical and popular music: Influence of musical, cultural media

저자 (Authors)
하승완
Ha, Seung Wan

출처 (Source)
대중음악 , 2017.5, 81-125 (45 pages)
Koren Journal of Popular Music , 2017.5, 81-125 (45 pages)

발행처 (Publisher)
한국대중음악학회
The Korean Association for the Study of Popular Music

URL
http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE07208046

APA Style
하승완 (2017). 클래식과 대중음악의 상호침투. 대중음악, 81-125.

이용정보 (Accessed)
연세대학교
1.233.215.***
2018/04/06 12:13 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s)and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s)for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

대중음악
일반논문

클래식과 대중음악의 상호침투:
음악 문화적 매체의 영향

하승완(한양대학교)

1. 들어가기
2. 본문
2.1. 클래식 음악에서 대중음악으로 영역 옮기기: 비발디의 〈사계〉
2.2. 대중음악에서 클래식 음악 샘플의 사용: 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉
2.3. 재즈 임프로바이제이션의 매체적 변화: 캐스 재럿의 〈Part IIc〉
2.4. 클래식 음악 영역에서의 경향, 음악 문화적 침투의 확장(glocalization)
3. 결론

20세기 이래로 윤리적 잣대가 반영된 '엘리트적' 음악 영역의 구분은 그 의미를 잃어가고 있긴 하지만, 현재에도 음악 청중은 그 영향을 어느 정도 받고 있다. 그러나 음악 영역들 사이의 경계는 불분명할 뿐만 아니라 실제로 많은 음악이 음악 영역들 사이를 가로지른다. 음악 영역들 사이에서 나타나는 음악적 침투와 교류 현상은 '대중성'의 획득이 동인이 되는 경우가 많다. 음악 그 자체는 음악적 '메시지'를 전달하는 음악 매체로서 기능하며, 원래의 형태에서 다른 형태, 또는 다른 음악 영역의 것으로 바뀔 때 관련 매체와 음악 메시지의 변화를 수반한다.

이 글은 세 가지 음악의 예를 중심으로 음악 영역 사이의 침투와 교류 현상에 관해 다룬다. 먼저 비발디의 <사계>에서는 악기 편성 및 편곡, 다른 음악

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

영역으로의 이동이 <사계>라는 음악 매체와 소네트가 어떻게 소통하고 음악 메시지를 어떻게 변화시켰는지에 관해 논의된다. 얼터너티브 록(alternative rock) 음악인 모리시(Morrissey)의 <The Teachers Are Afraid Of The Pupils>는 쇼스타코비치의 교향곡 샘플과 노래의 상호작용, 음악 수용자의 메시지 해석 가능성에 관한 예이다. 마지막으로 키스 재럿(Keith Jarrett)의 ≪쾰른 콘서트≫ 중 <Part IIc>는 일회성의 구술적 즉흥 연주가 채보와 편곡 작업을 통해 '작품'으로서의 정체성을 얻었을 뿐만 아니라 음악 영역 사이의 이동 가능성을 갖게 되었다. 이런 예를 통해 이른바 '크로스오버' 현상에는 음악적 메시지의 변화가 따르며 대중성이 이런 현상을 촉진하고 있음이 드러난다.

핵심어: 음악 영역, 매체, 대중성, 글로컬라이제이션(glocalization)

1. 들어가기

20세기 전반에 '가벼운 음악(leichte Musik)'은 "객관적으로 비(非)진리이며 그 음악에 빠진 사람의 의식을 불구화하는 데 도움을 준다"라고 했던 테오도어 아도르노(Theodor Adorno)의 음악 엘리트적 사고는 이제 구시대의 것으로 여겨진다(DeNora, Tia, 2012: 249). 이른바 '진지한 음악'과 '오락 음악', 또는 '고급 음악'과 '저급 음악'과 같은 윤리적이고 이데올로기적인 판단 기준은 흔들리고 있으며, '클래식 음악'과 '대중음악'의 경계를 흐리는 영역 간의 상호침투 현상은 끊임없이 일어나고 있다. 또한 오늘날의 클래식 음악가와 감상자들은 클래식과 대중음악 영역 사이의 크로스오버 현상을 좀 더 긍정적인 시선으로 바라보고 있다.

클래식 음악을 중요 연구 대상으로 삼던 음악학자와 음악학계를 살펴보더라도 대중음악에 대한 가치는 재평가되고 있으며 '정전(canon)'

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

으로서의 클래식이 중심을 이루던 서양음악사 서술의 관점도 근본적으로 변하고 있다는 징후는 현저하다. 20세기의 끝자락에 음악학자 니콜라스 쿡(Cook, Nicholas, 2016: 8)은 "음악적 다원주의가 우리 일상에 파고들었다"라고 평했으며,[1] 대표적 서양음악사 교재인 『그라우트의 서양음악사』의 편집자는 서양음악사 기술 관점에 시대의 흐름을 반영해왔다. 특히 제7판(2006)에서는 뚜렷한 변화가 나타났는데, 개정자인 버크홀더(J. Peter Burkholder)는 개정판의 서문에서 "이야기의 범위를 넓혀서 미국의 음악, 그러니까 재즈나 대중음악이 포함되도록 하면서도 예술 음악을 여전히 중요하게 다루었다"라고 밝혔다(Grout, Donald J. 외, 2007: 5). 심지어 책의 마지막 부분에서 버크홀더는 이른바 '월드 뮤직'으로까지 논의를 확장하려 했다. 이러한 음악사 기술 관점의 변화는 음악학 분야와 음악교육 현장에서 '음악적 다원주의'와 음악 영역 간의 침투와 교류 현상이 공공연히 인정되고 있다는 의미로 해석된다. 음악학은 여전히 클래식 음악을 주요 논의 대상으로 삼고 있지만, 음악인류학의 영역으로 다루어져왔던 대중음악으로까지 학문의 외연을 넓히고 있다. 이는 '클래식 음악'의 정전을 기준으로 삼아왔던 보수적인 서양 음악학계와 음악교육에서 일어나고 있는 대중음악에 대한 태도의 변화를 반영한다.

---

* 이 글은 2016년 11월 26일 한양대학교 음악연구소와 대중음악학회가 공동 주최한 학술대회 "소리가 매체를 만났을 때: 기술, 방법, 이데올로기"에서 필자가 "클래식과 대중음악의 상호침투: 음악 문화적 매체의 영향"이라는 주제로 발표한 내용을 토대로 작성한 글이다. 이 글의 요지는 학술대회 당시에 배포된 발표 자료집에도 수록되었다.

1) 쿡(2016: 8)은 "다양한 음악의 공존은 늘 있어왔던 양상이지만, 현대 통신 기술과 사운드 복제 기술의 영향으로 음악적 다원주의가 우리 일상에 파고들었다…… 그런데도 음악에 관한 우리의 사고방식은 이런 현실을 반영하지 않는다…… 그 결과 음악과 음악에 관한 사고방식 사이에 불신이 생겼다"라고 꼬집었다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

대중음악 연구의 경우 음악학과 별개로 대중음악에 관한 역사 서술 및 사회적·문화적 차원의 맥락화 작업이 이루어지고 있다. 그에 비해 개개의 대중음악 그 '자체' 또는 그 음악의 내적 의미에 관한 논의는 상대적으로 적은 듯하지만, 대중음악을 분석하려는 시도는 존재한다. 예컨대 존 코바치(John Covach)는 악보 분석을 통해 프로그레시브 록(progressive rock) 음악 '작품'을 분석했고, 리처드 미들턴(Richard Middleton)은 대중음악의 새로운 분석 방법을 제시한 바 있다.[2] 그러나 클래식 음악과 대중음악 사이의 교류 현상을 특정 음악의 예를 중심으로 학구적 차원에서 다룬 논의는 드물다.[3] 그 이유는 무엇보다 상업적인 의도에 의한 일회적이거나 피상적인 작업들이 주로 부각되었기 때문에, 연구 주제로서 (음악)학자들의 주목을 끌지 못했다는 데 있다. 또 다른 이유는 이러한 논의가 통상적으로 학문적 차원이 아닌 실제 감상자를 대상으로 한 저널과 음악 평론의 영역에 머물러 있다는 점이다. 지금까지의 관행과 달리 이 글에서는 구체적인 음악의 예가 제시되고 음악 영역 사이의 교류 현상이 그 음악 '자체'와 관련한 맥락에 따라 탐구된다.

음악 영역 간의 침투, 교류 현상은 언제나 매체와 관련을 맺는다.

---

2) 코바치와 그레엄 분(Graeme M. Boone)은 편집서 『록 이해하기(*Understanding Rock*)』(1997)에서 프로그레시브 록 밴드 '예스(Yes)'의 음악을 악보를 사용하여 화성과 리듬을 분석하거나, 쉥커의 개념을 사용하는 등 전통적 클래식 음악 분석의 방법론을 사용하여 록 음악을 분석했다. 미들턴은 「대중음악 분석과 음악학: 격차 없애기(Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap)」(2000)에서 분석의 예로 마돈나(Madonna)의 〈Where's the Party?〉를 제시했다. 그는 악보를 거의 사용하지 않고 음악 사운드를 분석하며 설명했으며, 곡의 섹션별로 도식화된 그래프와 화성 진행을 연관해 음악을 분석했다.

3) 주목할 만한 국내의 연구로는 음악학자 나주리의 「'대중음악가'의 '클래식 음악'으로의 경계 넘어서기」(2013)가 있다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

또한 레코딩 기술과 방송, 통신 기술의 발전은 (악보라는 간접적 음악 전달 매체조차) 음악의 생산 및 전달 단계에서 매체의 영향력을 극적으로 확대했다. 매체의 영향은 음악 매체가 가진 메시지를 바꾸어놓기도 한다. 따라서 음악 영역 간의 침투 현상에 관한 연구에서는 매체에 관한 논의가 요구된다. 그러나 이 글에서는 '매체'가 논의의 중심에 있지 않으며, 매체의 개념 또한 정교하게 나누지 않는다. 이 글은 매체의 측면에서 음악적 교류 현상에 관해 논한 글이 아니라 실제 음악의 예를 들어 매체에 의한 음악적 메시지 변화를 조명하는 글이다.

이 글이 궁극적으로 밝히려는 것은 어떤 음악 매체가 다른 음악 영역으로 침투 또는 교류할 경우 그 음악의 메시지는 바뀌며, '대중성'과 '통속성'이 음악 영역 사이의 교류를 촉진하는 파라미터(parameter)로 작용한다는 사실이다. 이어지는 본문에서는 클래식 작품인 비발디의 〈사계〉와 얼터너티브 록 음악인 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉, 재즈 임프로바이제이션인 키스 재럿의 ≪쾰른 콘서트≫ 중 〈Part IIc〉를 중심으로 음악 영역 간의 상호침투와 교류 현상에 관한 논의가 이루어진다. 이 글은 근대적 개념의 작곡가보다는 음악 실연가(實演家)와 레코딩에 초점을 맞춘다.

2. 본문

음악 영역을 구분하거나 장르를 나누는 행위는 오래전부터 있어왔지만, 대체로 그 경계는 모호하며 정치적이거나 윤리적인 판단이 개입하는 경우가 많았다. 글의 서두에서 밝힌 바와 같이 음악 영역 간의 침투와 교류 현상에 관한 인식이 급격히 바뀌고 있음에도, 한편으로는

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

음악을 분류하는 우리의 사고는 여전히 민중-대중-고급 음악(또는 민속-통속-엘리트 음악)[4]이라는 '엘리트적' 위계 체계에서 출발하는 듯하다(통상적으로 고급 음악은 클래식 음악으로 인식되어왔는데, 이 글에서도 같은 개념으로 사용될 것이다). 그러나 음악 영역 사이의 경계는 상당히 불분명하며, 그 경계 선상에 자리한 음악들도 많다. 더 나아가 어떤 음악들은 한 자리에 머물지 않고 음악 영역들 사이에서 자리를 옮기기도 한다. 음악 영역 간의 침투와 교류 현상은 오랜 역사를 가지며 그 범위 또한 광범위한데, 거시적으로는 서구 그리고 비서구와 같은 '음악 문화권' 간의 거대한 교류 차원으로 진행한다. 이러한 음악의 역동성은 위계적 분류의 모순을 보여주는 것이기도 하지만 음악 분류에서 근본적인 개념의 혼동이 있음을 암시한다. '대중'이라는 개념은 정의하기 어려운 만큼 개념적 문제를 야기한다. '대중'과 '대중성'이라는 개념은 음악 영역 나누기의 중요한 기준이며, 역설적으로 위계적 영역 구분에 의문을 제기하는 개념이다.

대중문화는 대체로 수용자에 의해 형성되며, 이로 인해 상업적 대중문화에서는 수용자에 대한 예측 작업이 수반되는 특성이 있다(Gans, Herbert J. 1998: 12). 이러한 대중문화의 특성은 일반적으로 대중음악의 논의에서 상업성과 직결되는 대중성 및 통속성에 대한 고려가 필요하다는 점을 일깨운다는 점에서 중요하다. 여기에서 '대중'은 익명성에 기인한 집단이며 "수적으로 많은 사람들이 개입되어 있다"기보다는 "사회의 모든 계층이 개입되어 있다"는 개념에 가깝다(박성봉, 1995: 39). 즉, 대중성이란 근본적으로 '모든 계층'의 (가능한 한 많은) 사람이 쉽게 접근할 수 있다는 속성을 지닌다.

---

4) 사회학자 조지 루이스(Gorge H. Lewis)가 예술을 민중, 대중, 엘리트 예술로 구분한 것과 관련 있다(박성봉, 1995: 47).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

그에 비하면 통속성은 "널리 애호되며, 쉽게 접근할 수 있는 직접적이고 자발적이며 순간적인 인상들에 의해 쉽게 지배되는" 것으로, 종종 부정적 의미와 결합된다(박성봉, 1995: 61). 박성봉(1995: 86)은 통속성의 구성 요소로 다섯 가지, 즉 '해학성', '감상성', '선정성', '관능성', '환상성'을 제안했다.[5] 그러나 현실적으로 대중성과 통속성은 비슷한 영역에서 서로 혼용되며 뚜렷하게 분리되지 않는 개념이다. 이 글에서 통속성은 '대중성을 강화하거나 음악 매체가 대중성을 획득하는 데 영향을 미칠 수 있는 요인'이라는 한정된 개념으로 사용되었다. 음악 영역 간의 이동과 침투 현상은 '대중성'의 획득, 거기에 더해지는 '통속성'에 의해 촉진되며, 대량 매체에 의한 상업적 동기와 단단히 결합한다. 통속성이 음악의 질적 저하를 야기한다는 의심은 항상 존재했지만, 통속성이 확대되거나 감소된다고 해서 반드시 그 음악 매체의 질적 수준이 떨어지거나 높아지는 것은 아니다. 그에 관한 판단은 음악 수용자와 평론가의 몫으로 남겨지기 마련이다.

음악은 그 자체로 매체의 기능을 가지며, 음악 내부와 외부의 여러 매체와 직간접적 관련을 맺고 있다. 음악의 기록과 전달, 재현은 물론이고 한 음악 영역 안에서 또는 서로 다른 음악 영역 사이의 이동 현상은 항상 관련 매체의 매개를 요한다. 흔히 음악에서 매체는 단순히 음악 방송, 물리 매체(CD, LP)나, 음악 파일과 같이 저장된 음악을 수용자에게 전달해주는 최종 단계의 수단으로 이해된다. 그러나 매체란 용어는 정의하기 힘든 포괄적 용어이며 섬세하게 분류되는 개념이다.[6] 매체라는 것이 본질적으로 '메시지'를 전달하는 것이라는 점을

5) 박성봉에 따르면 '해학성'은 웃음의 체험, '감상성'은 눈물의 체험, '선정성'은 폭력의 체험, '관능성'은 성의 체험, '환상성'은 몽상의 체험과 관련된다(박성봉, 위의 책, 186쪽.)

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

고려하면,[7] 음악 수용자에게 전달되는 메시지에 영향을 미칠 수 있는 모든 것은 매체의 측면에서 광범위하게 다루어질 수 있다. 목소리, 악기 및 음악 관련 장비와 같은 음악 생산 매체를 통해 만들어진 매체산출물(Medienangebote)인 음악은 '음악 매체'로서 기능하며, 음악 매체가 전달하는 메시지에 영향을 미칠 수 있는 그 음악 매체 내부의 모든 것 또한 매체로서 작용한다. 결과적으로 음악에서 매체의 작용은 복합적이고 다층적으로 나타난다.[8] 서로 다른 음악 영역에서 침투 현상이 일어날 때마다 음악의 메시지는 변하며, '대중성'과 '통속성'은 이런 침투 현상의 '파라미터'로 작용한다. 음악과 매체에 관한 논의는 거의 무한대로 확장될 가능성을 가지고 있지만 이 글의 목적이 음악 영역 간의 침투 및 교류 현상에 관한 논의이기 때문에, 매체는 주로 음악 메시지의 변화에 한정해 논의될 것이다.

이어지는 글은 구체적 사례를 다룬다. 먼저 〈사계〉에서는 악보, 편곡, 악기 편성, 음악 영역이 소네트와 맺는 관계, 그리고 최종적으로 변하는 메시지에 관해 논의한다. 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉는 노래에 삽입된 쇼스타코비치의 교향곡 샘플과 전체

---

6) 예컨대 지크프리트 슈미트(Schmidt, Siegfried, 1996: 83～85)는, 매체를 '소통 수단'으로서의 매체(문자, 문법, 의미론 등의 관습화된 규약 수단), 그 결과물인 '매체산출물(언어, 글, 그림, 공연, 연주 등)', 매체산출물의 생산을 위한 '기술, 장치', 그것의 유통을 위한 '제도, 기관'이라는 포괄적 개념(도서관, 방송국, 출판사, 사회 경제 정치적 제반 사항 등) 등 네 가지로 나눴다. 특히 가장 포괄적인 네 번째 개념은 음악에서 매체의 역할에 관한 광범위한 논의를 야기할 수 있다.

7) 롤란트 포스너(Roland Posner)에 의한 매체의 고전적 정의는 "커뮤니케이션 수단들의 체계"로서, "특정한 형태의 반복적 소통을 가능하게" 하는 것이다(유봉근, 2005: 184～185).

8) 매체의 분류와 관련하여 음악 매체의 작용과 관련된 몇 가지 주제의 예를 제안하면 다음의 표와 같다. 이런 주제들은 음악을 매체의 관점으로 논의할 때 사용될 수 있을 것이다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

음악의 상호작용, 음악 수용자의 메시지 해석 가능성에 관한 예이다. 그리고 재럿의 〈Part IIc〉는 구술적인 재즈 임프로바이제이션이 채보와 편곡 작업을 통해 얻은 '작품'으로서의 정체성과 음악 영역 간의 이동 가능성을 보여준다.

2.1. 클래식 음악에서 대중음악으로 영역 옮기기: 비발디의 〈사계〉

안토니오 비발디(Antonio Vivaldi, 1678~1741)의 〈사계(Le quattro stagioni op.8)〉(1723)는 작품의 엄청난 인기로 인해 '대중적' 음악이 되었다. 이 작품의 엄청난 소비량을 생각한다면 〈사계〉를 대량문화[9]의 관점

1	음악 매체(음악생산물) 자체		
2	음악 생산을 위한 기술·장치 관련	음악 전달 매체	연주회, 직접 연주
			간접 매체: 가사집, 악보
			레코딩 관련 매체: 물리 매체, 음악 파일, 유튜브·비메오
		음악 생산 매체	가수, 악기, 녹음·확성·재생 관련 장치 등
3	음악 관련 제도·기관	음악 영역	민중·대중·고급 음악, 클래식·대중음악 등
		음악 장르	팝·록·재즈, 교향악·실내악 등
		음악 기능/목적	세속·종교·의식용 음악
		음악 문화권	서구권·아랍권·라틴아메리카·아프리카·아시아 등
		(구술적)음악 전통	즉흥연주·작곡·연주전통
4	복합 작용	음악 생산 매체와 전달 매체 사이의 복합 작용	
		음악 생산 매체(악기)의 변화에 의한 음악 장르의 변화	
		음악 목적의 교환(종교음악과 세속음악의 교류)	
		음악 문화권과 음악 생산 매체의 상호 관련성	
		음악 전달 매체와 음악 문화권과의 상호 관련성	

9) 대량문화는 대중문화가 대량 소비를 위해 대량 생산된 것이기 때문에 필연적으로 상업 문화라는 점을 강조한다. 대량문화의 내용은 상투적이거나 대중조작적

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

에서 대중문화의 영역에 두려는 시도가 그리 부당하지만은 않을 것이다. 작품의 대중성으로 인해 수천 종의 레코딩과 수많은 편곡이 존재하는데,[10] 대중음악가들 또한 작품의 인기에 편승하여 작품 전체 또는 일부를 차용하여 팝, 재즈, 록 음악으로 새롭게 만들었다. 이 과정은 〈사계〉의 대중성을 확대 재생한다. 그런데 이런 움직임은 이미 비발디의 시대부터 존재했다. 과거에 음악 작품이 대중성을 획득하게 만든 주요 매체는 출판이었으며 〈사계〉라는 작품은 당시 출판 시장에서 수익성 높은 상품이었다. 1725년 암스테르담에서 작품이 최초 출판된 후 상업적 이익을 위한 〈사계〉의 편곡이 비발디 당대에 이미 시작되었다.

2.1.1. 비발디의 〈사계〉

비발디의 음악 작품 〈사계〉에 딸린 정형시(소네트)는 메시지를 가지고 있기 때문에 비발디 음악 안에서 매체로서 역할을 한다. 소네트의 메시지는 언어라는 구체적 메시지이므로 비발디의 음악 매체가 주는 메시지도 어느 정도 구체성을 띤다. 또한 소네트는 감상자들에게 비발디의 〈사계〉라는 음악 매체가 전달하는 메시지의 이해를 매개하기 때문에 소네트는 '파라미터'로 작용한다. 〈봄(La Primavera)〉의 3악장(Danza pastorale: Allegro)을 살펴보자.

인 성격을 가지고 있다(Storey, John, 2012: 29). 따라서 '고급 예술'인 〈사계〉를 상투성과 대중조작성과 관련된 '대량문화'의 관점으로 본다는 점이 부당할 수 있음에도 엄청난 양으로 생산, 소비된 〈사계〉는 〈사계〉를 대량문화의 측면에서 접근하는 것을 허락한다.

10) 〈사계〉의 연주에는 다양한 편성의 편곡뿐만 아니라, 현대 악기에 의한 (낭만주의의 전통을 계승한) 연주와 시대악기에 의한 역사주의적 연주 또는 절충적 연주에 이르기까지 연주 철학에 따른 여러 연주 방식이 존재한다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

Di pastoral Zampogna al lsuon festante

Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato

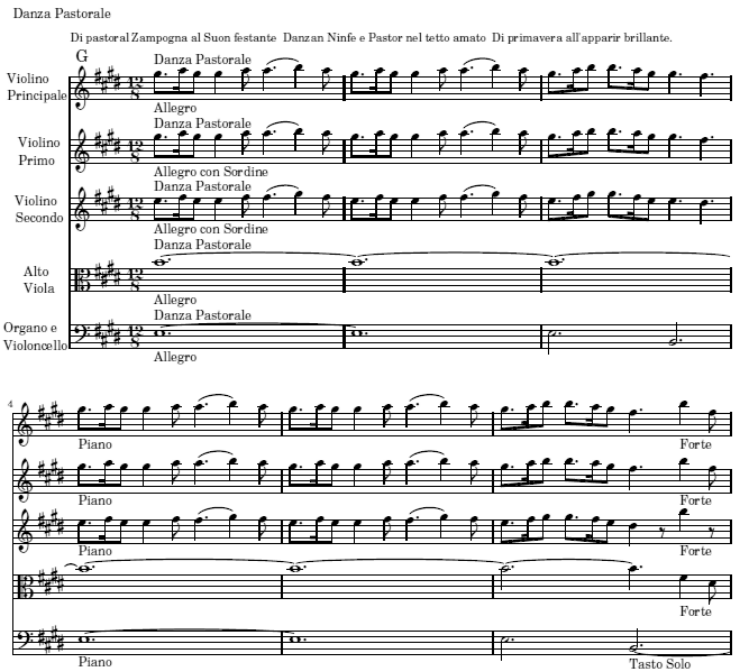
Di primavera all'apparir brillante.

목동은 피리의 축제 소리에

요정과 목동들은 언덕 아래서 춤을 춘다

봄의 상쾌한 등장에 맞추어[11)]

<악보 1> 안토니오 비발디, <봄> 3악장, 마디1-6[12)]



11) 김지순 역(Everett, Paul, 2006: 116～117).

12) 악보의 출처는 http://imslp.org/wiki/File:TN-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_FI_No_22_scan.jpg(검색일: 2016.11.4).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

소네트는 목동과 요정들이 춤추는 전원을 묘사한다. 그런데 이 장면은 실제 시골 풍경이 아닌, 당시의 도시 사람들이 생각하는 '이상화한' 전원의 장면이다(당연히 〈사계〉의 소비층은 시골 농민이 아닌 도시의 상류층이었다). 이 장면을 위해 바이올린은 반복되는 단순한 선율과 (전원적인) 시칠리아노의 특징적 리듬(♪♪♪)을 연주한다. 무엇보다 바소 콘티누오는 길게 지속되는 오르간 포인트(토닉 E음)와 고정된 화성을 연주하는데, 이는 파스토랄 토픽을 떠올리게 한다. 지속되는 저음은 민속음악에서 사용되는 뮈제트(musette, 프랑스 백파이프)와 허디거디의 드론(drone)을 강하게 연상시키기 때문이다. 그럼에도 비발디의 원곡에서 정제된 현악기들의 저음은 현실에 존재하지 않는 이상적 목가의 상징이다.

2.1.2. 니콜라 쉐드빌: ≪봄 또는 상쾌한 계절들≫

프랑스 작곡가이자 뮈제트 연주자 니콜라 쉐드빌(Nicolas Chédeville, 1705~1782)은 비발디의 〈사계〉 일부와 다른 협주곡 악장들을 짜깁기 편곡한 ≪봄 또는 상쾌한 계절들(Le Printems ou Les Saisons Amusantes)≫을 1739년에 출판했다.[13] 출판 악보에는 "바이올린, 플루트, 바소 콘티누오가 딸린 뮈제트와 허디거디(vielle)를 위한 안토니오 비발디의 협주곡"이라는 부제가 딸려 있다. 비발디가 생산한 음악 매체는 쉐드빌의 편곡 행위를 통해 또 다른 음악 매체로 바뀌었다(Everett, Paul, 2006: 20~21 참조). 무엇보다 편곡 작업을 통해 음악 생산 매체인 악기 편성

13) 쉐드빌은 〈사계〉 중 '밝고 유쾌한' 악장들과 〈사계〉가 속한 작품집 ≪조화와 창의의 시도(Il cimento dell'armonia e dell'inventione)≫(1725) op.8 중 몇몇 협주곡의 부분을 발췌 편곡했다. 관련 레코딩으로는 팔라디안 앙상블의 Nicolas Chedeville, <Les Saisons Amusantes> Palladian Ensemble, Linn CKD 070(1997)이 있다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

이 바뀌었다. 바이올린 독주는 허디거디와 뮈제트로 대체되었다(현악기인 허디거디와 관악기인 뮈제트는 완전히 다른 발음 방식이 사용되는데도 음색이 서로 유사하여 자주 함께 연주된다). 이런 행위는 상업적 동기에서 시작된 것으로, 당시 도시 프랑스인들의 '전원적 취향'에 영합한다(Everett, Paul, 2006: 21 참조).

쉐드빌은 비발디의 〈봄〉 3악장을 ≪봄 또는 상쾌한 계절들≫ 가운데 〈협주곡 제1번〉으로 별다른 변형 없이 옮겨놓았다.[14] 그런데 쉐드빌의 편곡이 만드는 음향 효과는 비발디보다 '사실적'이다. 허디거디와 뮈제트의 다소 거친 음색과 불안정한 음정은 현악기의 세련된 음색과 조화하지 못하며 궁극적으로는 음악을 조야하게 만든다. 쉐드빌의 상업적 동기와 편곡으로 야기된 이런 음향 효과는 쉐드빌이 비발디의 〈사계〉를 저속화했다는 혐의를 받게 할 만하다.[15] 물론 저속화는 음악의 통속화와 관련된 것이지만, 역설적이게도 쉐드빌의 편곡으로 인한 음악 매체의 저속화는 비발디가 그려낸 이상적인 목가의 풍경을 현실적인 시골 풍경으로 바꾸었다. 실제로 시골 축제에서는 비전문 악사들이 뮈제트나 허디거디와 같은 민중 악기로 춤의 반주를 담당했기 때문이다.

비발디의 원곡과 쉐드빌의 편곡에서 소네트의 메시지는 음악의 이

---

14) 비발디의 〈봄〉 3악장은 쉐드빌의 ≪봄 또는 상쾌한 계절들≫ 중 협주곡 제1번의 3악장(Pastorallo: Allegro)에 해당한다. 여기서 쉐드빌은 E장조의 조성을 C장조로 옮겨놓았지만 악곡의 구조와 진행은 원곡과 같다.

15) 이런 혐의는 나름 정당한데, 쉐드빌은 〈사계〉의 편곡 출판에 앞서 상업적 이익을 목적으로 〈일 파스토르 피도(Il Pastor Fido)〉(c.1737) Op.13을 비발디의 이름으로 위조한 전력이 있다. 이에 관해서는 『그로브 음악 사전』의 "Nicolas Chédeville" 항목을 참조하라. http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.hanyang.ac.kr:8080/subscriber/article/grove/music/05503pg3?q=chedeville&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit(검색일: 2017.4.5).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

해를 매개한다. 편곡으로 인한 음악 생산 매체, 즉 악기의 변화는 음악 수용자들이 음악의 메시지로서의 '장소'를 달리 이해하도록 만든다. 소네트가 가진 '이상적 전원'을 비발디는 '세련'된 음악으로 표현해냈지만, 쉐드빌은 편곡을 통해 '이상화한' 전원을 (이를테면 '저속화한') '사실적' 시골로 바꾸었고 소네트가 전하는 메시지도 다소 왜곡했다. 쉐드빌의 편곡에서는 '요정과 목동'이 춤추는 것이 아니라 현실의 농부들이 춤을 춘다. 여기에서 소네트와 음악과의 관계는 여전히 유기적이고 중요하다.

2.1.3. 질 꼴리아르와 바르바로크 사중주단의 연주

바이올린 연주자 질 꼴리아르(Gilles Colliard)와 바르바로크 사중주단(Quatuor Barbaroque)은 ≪The New Millennium: Four Seasons≫(EMEC, 2002) 앨범에서 〈사계〉의 새로운 해석을 시도했다. 바르바로크 사중주단은 (바이올린과) 콘트라바스, 둘시머 반도네온, 배럴 오르간이라는 독특한 악기들로 구성된 연주 단체이다.

악단은 비발디의 원본을 텍스트 상의 큰 변화 없이 연주했다. 그러나 원본에서와 달리 새롭게 바뀐 음악 생산 매체(악기)는 쉐드빌의 경우와 마찬가지로 원래의 메시지를 변화시킨다. 왜냐하면 바르바로크 사중주단이 사용하는 악기들은 클래식 음악 영역과 '길거리 악사' 또는 '민속음악' 영역의 경계 선상에 있는 것들이기 때문이다. 실제로 악단이 만들어내는 음향도 클래식 음악과 민속음악의 경계를 불분명하게 만든다('비정통적' 악기의 사용으로 인한 사운드는 앨범의 성격을 불분명하게 만들 수 있음에도 악단의 연주는 '클래식' 음악의 전통 안에 있다). 음반의 내지에 비발디의 소네트가 제시되어 있지만, 소네트의 메시지 전달력은 약해졌다. 적어도 오늘날의 사람들이 받아들이기에 반도네

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

온과 배럴 오르간, 둘시머라는 악기의 함의는 '이상적 전원'이나 '실제의 시골'이 아닌 '현대 서양 도시의 복잡한 길거리'에서 연주하는 거리의 악사이다. 실제로 이런 연주 모습은 서양 길거리에서 종종 볼 수 있는 모습이다.

2.1.4. 니콜라스 마이어(모던 기타 오케스트라)의 기타 연주

이제 대중음악의 영역으로 넘어가보자. 스위스 출신 재즈 기타연주자 니콜라스 마이어(Nicolas Meier)는 ≪Vivaldi: Four Seasons≫(Centaur, 2004) 앨범에서 〈사계〉 전곡을 연주했다(마이어는 이외에도 몇 개의 짧은 자작곡을 덧붙였다). 마이어는 어쿠스틱 기타와 신스 기타(synth guitar), 전기 기타로 전체 파트를 혼자 연주하여 앨범을 완성했다. 앨범의 재킷 커버에서, 마이어는 자신의 실명 대신 내건 '모던 기타 오케스트라(Modern Guitar Orchestra)'라는 이름과 고전적 느낌의 재킷 이미지를 통해 '클래식적' 감수성을 자극했다. 그도 앨범의 내지에 〈사계〉의 소네트를 소개했으며, 연주에서도 재즈의 임프로바이제이션을 더하지 않고 비발디의 원전 악보를 가능한 한 충실히 좇았다. 마이어가 재즈 연주가이긴 하지만 (하드)록 기타리스트로서의 배경과 경력도 가지고 있으며, 드럼과 베이스기타가 사용되지 않았음에도 그의 〈사계〉는 록 뮤지션의 것처럼 들린다.

마이어의 앨범에서 음악 생산 매체는 완전한 대중음악의 것으로 바뀌었고, 이로써 마이어의 〈사계〉는 대중음악의 사운드를 지니게 되었다. 즉, 비발디의 작품은 클래식에서 대중음악으로 그 음악 영역을 옮겨갔다. 그런데 여기에서 중요한 변화가 생겼다. 음악 영역이 바뀌었음에도 (그리고 그로 인해 연주의 뉘앙스와 사운드가 바뀌었음에도) 비발디의 원전이 거의 그대로 '재현'된다는 사실은 감상자의 관심을 소네트

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

의 내용이 '해석'에 어떻게 반영되었는지가 아니라, 오히려 비발디의 '원전'을 얼마나 충실하게(똑같이) 따라했는지에 맞추게끔 한다. 비발디의 악보를 추종한 마이어의 레코딩은 소네트의 메시지를 강조하지만, 역설적이게도 작품의 원본인 악보 매체에 의해 소네트가 전달하는 메시지는 매우 약해진다. 비발디의 원전에 포함된 드론은 마이어의 연주에서도 여전히 유효하지만, 현대적인 기타 사운드와 드론에 사용된 디스토션(distortion) 사운드는 '전원'이란 메시지에 잘 어울리지 않는다. 게다가 마이어는 레코딩의 다른 부분에서 종종 강력한 디스토션 기타 사운드를 사용할 뿐만 아니라 비브라토(특히 벤딩)와 아티큘레이션(articulation), 피킹 하모닉스와 같은 선율 연주의 뉘앙스를 통해 록 기타리스트의 취향을 적극 반영한다. 사운드와 뉘앙스의 변화는 원곡의 정서에서 멀어지게 만들지만, 이런 이질감이야 말로 오히려 원전 악보와 얼마나 더 가까운지에 집중하게 만드는 역설적 요소로 작용한다. 단단히 고정된 비발디의 음악과 소네트 사이의 관계는 약해지기 시작하며 소네트는 음악의 경계 부분으로 밀려난다. 결국 비발디의 원전 악보 자체가 소네트의 기능을 대체한다.

2.1.5. 자크 루시에 트리오의 재즈 연주

소네트와 음악의 관계는 자크 루시에(Jacque Loussier)의 재즈 연주 ≪Vivaldi: The Four Seasons≫(Telarc, 1997)에서 거의 해체된다. 루시에는 이제껏 그가 바흐의 작품에서 해왔던 것처럼 전형적인 루시에 방식의 '재즈'로서 비발디를 대했다. 루시에는 피아노, 베이스 드럼의 재즈 트리오의 편성으로 비발디의 원본을 군데군데 단절하고 변형한 채 자신의 임프로바이제이션으로 채색했다. 그 과정은 매우 치밀하며, 원전 악보의 꼼꼼한 분석에 따른 것이다. 그러나 그 결과로서 루시에

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

<표 1> 비발디의 <사계> 연주 방식에 따른 소네트의 관계, 음악 메시지 변화

버전	장르 (영역)	주요 악기	결정적 매체	소네트의 위상	메시지
Vivaldi	클래식	독주바이올린	소네트	유기적	이상적 전원
Chédville	클래식	허디거디 /뮤제트	악기	유기적	사실적 시골
Barbaroque	클래식	둘시머, 반도네온, 배럴오르간	악기	약화	현대 서양 도시의 거리
N. Meier	크로스오버(록?)	(전기)기타	악기, 원전 악보(같음)	소외	장소 개념 약화, 원전 자체
Loussier	재즈	피아노 트리오	악기, 원전 악보(다름)	추방	세련된 현대 도시인의 봄

가 만들어내는 화성과 선율은 비발디의 원전에서 상당히 멀어졌고, 소네트와 음악 사이의 유기적 관계는 돌이킬 수 없게 되었다. 드론 음향이 어느 정도 남아 있던 마이어의 〈봄〉 3악장 연주와 달리, 루시에는 드론의 개념을 거의 폐기했고 소네트를 음악 밖으로 추방했다. 결국 루시에의 연주에서 '파스토랄'이 풍기던 이상적 전원의 메시지는 사라지고, '세련된 현대 도시인'을 위한 '봄' 음악만이 남았다.

마이어와 루시에는 자신들의 버전에서, 애초에(즉, 비발디의 원본에서) 소네트가 차지했던 곳에서 소네트를 밀어내고 그 자리에 비발디의 원전 악보를 채워 넣었다. 그러나 마이어가 비발디 원전 악보와 '같음'에 초점을 맞췄던 것에 반해, 루시에의 관심은 원본과 '같음'이 아닌 '다름'으로 옮겨갔다. 지금까지의 논의는 연주 방식 또는 편곡으로 인한 음악 생산 매체의 변화가 야기된 '소네트'가 비발디의 '음악 매체'에 미치는 영향에 관한 것이다. 이를 정리하면 〈표 1〉과 같다.

각각의 〈사계〉는 연주 방식과 편곡에 따라 음악 영역과 장르가 바

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

뀌었다. 이러한 변화는 음악과 소네트 사이의 관계의 변화로 이어진다는 것을 〈표 1〉이 잘 보여준다. 즉, 음악과 소네트의 관계는 고정된 것이 아니라 열려 있으며, 음악 매체가 최종적으로 전달하는 메시지 또한 '장소' 또는 '시대', '수용의 맥락' 등과 관련하여 바뀐다.

2.2. 대중음악에서 클래식 음악 샘플의 사용: 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉

이어지는 예는 대중음악의 창작 단계에서 발생한 음악 영역 간 침투 현상에 관한 사례이며, 대중음악에 침투한 클래식 음악 '샘플'이 음악 매체가 전하는 메시지의 해석에 어떻게 영향을 주는지에 관한 논의이다. 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉는 영국의 얼터너티브 록 뮤지션인 모리시(Morrissey)[16]의 5집 ≪Southpaw Grammar≫(RCA, 1995)의 수록곡이다. 중요 부분의 가사와 번역은 다음과 같다(번역에는 의역이 포함되어 있다).

The Teachers Are Afraid Of The Pupils(교사는 학생을 두려워한다)[17]

작사: Morrissey 작곡: Boz Boorer

* 버스(verse)

There's too many people 당신을 함정에 몰아넣을 음모를 짜는

16) 본명은 스티븐 패트릭 모리시(Steven Patrick Morrissey, 1959～)이다. 그는 영국의 인디록, 포스트펑크 밴드인 스미스(The Smiths)의 보컬이었으며 1987년부터 솔로로 활동하고 있다.

17) 성문영 역. 지면 관계상 가사와 번역이 발췌 수록되었다. 번역 출처는 Morrissey, 「Southpaw Grammar」, BMG 74321299532(1995), p.6.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

Planning your downfall 사람들이 너무나 많습니다

And somebody here 지금 여기에 있는 사람들 중 누군가는

Will not be here next year 내년엔 결코 이 자리에 있지 않을 겁니다

So you stand by the board 공포와 의지에 한껏 지탱해서

Full of fear and intention 칠판 옆에 선 당신

And, if you think that they're listening 저 애들이 당신의 수업을 듣고 있을 거라고요?

Well, you've got to be joking 글쎄, 농담이시겠죠?

But when your profession 그렇지만 당신의 직업이

Is humiliation 곧 당신의 굴욕일 때는 정말…

* 코러스(chorus)

Say the wrong word to our children…

우리의 아이들에게 그릇된 말을 하면

We'll have you, oh yes, we'll have you

우린 당신을 혼낼 겁니다,

Lay a hand on our children

어디 우리의 아이들에게 손을 잡기만 해 보시죠

And it's never too late to have you

당신을 없애 버리기엔 결코 늦지 않습니다

A nail up through the staff chair

교무실 당신의 의자 밑에는 꼿꼿이 곤두서 있는 한 개의 못

And you cry into your pillow

그리고 베개에 얼굴을 묻고 울게 될 겁니다

To be finished would be a relief

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

차라리 끝장이 나 버리는 편이 안심이 될 텐데

* 에필로그(소년의 목소리 샘플)[18]:

I'm very glad the spring has come 나는 봄이 왔음을 기뻐합니다

The sun shines outside bright 태양은 밖을 환히 밝히지요

The little birds that are on the trees 작은 새는 나무 위에 앉아

Are singing for delight 기쁨을 노래합니다

노래 가사에는 섬뜩할 정도의 분노가 담겨 있다. 이 곡의 특징은 드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906~1975)의 〈교향곡 제5번〉(1937) 중 1악장의 첫 두 마디, 즉 제1주제의 동기를 작곡가인 보즈 부어러(Boz Boorer, 이하 '작곡가')가 음악의 핵심 소재로 사용했다는 점이다. 이 두 마디 동기는 전체 교향곡의 악장에서 분리된 '샘플'이다. 샘플의 연주 시간은 약 12초 정도이며, 노래가 시작될 때부터 끝날 때까지 총 11분이 넘는 시간 동안 강박적으로 반복된다.[19]

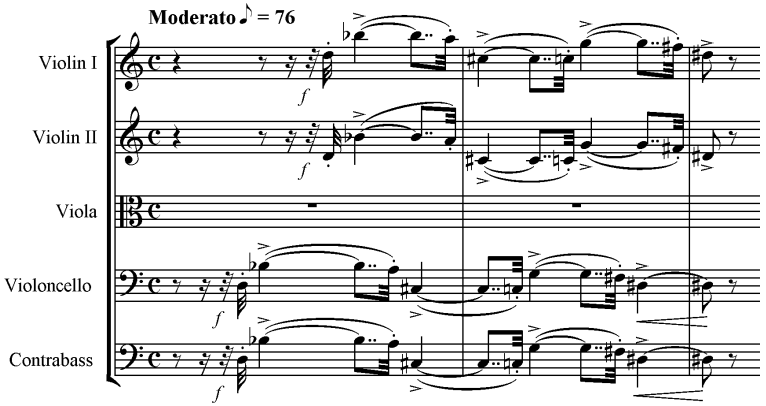
쇼스타코비치의 교향곡이 20세기 초반 서유럽의 진보적인 작품들과 달리 '고전적'으로 작곡되긴 했어도 1악장의 두 마디 동기에는 강한 긴장과 불안감, 또는 그로테스크함이 담겨 있다. 〈악보 2〉에서 확인할 수 있듯이 이 두 마디가 안정된 화음의 배경 없이 감6도, 감5도 등의 감음정 진행이 부각되는 반음계 선율의 카논으로 진행되기 때문

18) 노래의 끝 부분인 9:06~9:19에 소년의 목소리가 등장한다. 이 텍스트는 1952년의 영화 〈Eight O'Clock Walk〉(감독: Lance Comfort)에서 나왔다. 에필로그의 번역은 필자의 것이다.

19) 샘플이 한 번 진행되는 동안 보통 두 행의 가사가 진행된다. 간주 부분인 6:18~7:35에서 쇼스타코비치의 '원본' 샘플이 잠시 사라지지만, 기타를 비롯한 악기들이 마치 '대체 샘플'처럼 샘플의 분위기를 내며 연주된다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

<악보 2> Shostakovich, <교향곡 제5번>, 1악장, 마디1-2



이다. 이는 우리의 귀가 조성 음악 체계에 길들여져 있으며, 많은 대중음악이 3화음에 기초를 둔 조성 체계에 머물러 있다는 사실과 관련이 있다.

여기에서 교향곡의 샘플이나 노래 가사는 모두 음악 수용자에게 메시지를 전달하기 때문에 매체로서 기능한다. 언어 매체인 가사와 음악 매체인 샘플은 상호작용한다. 앞서 논의한 비발디의 음악과 소네트의 관계처럼 쇼스타코비치의 샘플은 모리시의 음악에서 매체로 작용하며 궁극적으로 음악의 이해를 매개한다. 그렇지만 구체적 언어 메시지인 비발디의 소네트와 달리 모리시의 노래에 사용된 샘플은 추상적이다. 샘플과 모리시의 가사에 의해 합성되는 메시지는 음악 수용자에 의해 파악되는데, 메시지의 해석 과정은 고정되지 않고 열려 있다. 쇼스타코비치의 교향곡과 그 배경을 아는 수용자가 메시지를 해석할 때 교향곡 샘플이 미치는 영향은 교향곡을 알지 못하는 수용자에 비해 훨씬 더 크다. 물론 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉의 작곡가가 쇼스타코비치의 교향곡에 관한 배경을 알고 있었는지, 또는 샘플링

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

의 특별한 의도가 있었는지는 알 수 없다. 어쩌면 작곡가가 단순히 음향효과만 놓고 샘플링을 했을 수도 있다. 그러나 이와 별개로 이런 샘플링 행위는 음악 수용자에게 영향을 미치며, 음악 메시지의 해석은 모리시가 아닌 음악 수용자의 몫으로 온전히 남겨진다.

〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉의 가사가 전달하는 메시지는 명확해 보인다. 그러나 노래의 관점은 다소 혼란스럽다. '화자'는 해당 교실에 있는 학생 또는 그 교실에 있었지만 지금은 교실을 떠난 제삼자처럼 보인다(또는 졸업생이 과거를 회상하며 노래하는 것일 수도 있다).[20] 화자는 교사에게 강한 분노를 표출하며, 더 나아가 교실의 전복을 꿈꾸고 있는 듯 보인다. 그런데 바로 이 지점에서 쇼스타코비치의 샘플이 메시지 해석에 개입한다. 해석의 가능성을 파악하기 위해 우리는 먼저 쇼스타코비치의 교향곡과 그 창작 배경을 살펴보아야 한다.

쇼스타코비치는 1934~1936년 사이에 〈므첸스크의 맥베스부인〉으로 큰 성공을 거두었다. 이 오페라에 포함된 파격적인 성적 욕망과 광기의 묘사는 스탈린의 심기를 건드렸고, 1936년 1월에 쇼스타코비치는 사회주의적 리얼리즘을 거스르는 '형식주의자'라는 강도 높은 당(스탈린)의 비난에 직면했다.[21] 신변에 위협을 느낀 쇼스타코비치는

---

20) 가사에 등장하는 'you'는 교사일 것이다. 그러나 'our children'과 화자와의 관계는 해석에 따라 달라질 수 있다. 화자가 'our children'의 일원인지, 또는 외부인인지 불분명하다.

21) 스탈린은 오페라 〈므첸스크의 맥베스부인〉의 공연을 보러 갔다가 분노한 채 자리를 떠났다. 이후 1936년 1월 28일 당 기관지인 『프라우다』는 「음악이 아니라 혼돈」이라는 제목의 기사를 실었다. 이 기사는 스탈린이 구술하여 작성된 것으로 여겨지는데, 기사에는 "이것은 난해한 것들을 가지고 노는 장난이며 아주 나쁜 결말을 초래할 수 있다"라는 강도 높은 협박이 담겨져 있었다(Volkov, Solomon, 2001: 16).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

이듬해에 당의 '정당한 비판'에 대한 '창조적 답변'이라고 회자되는 〈교향곡 제5번〉을 발표했고, 이에 당은 이 작품을 사회주의 리얼리즘의 대표작으로 선전했다(이희경, 2015: 148). 당시 유럽의 아방가르드 움직임에 비해 확연히 고전적인 〈교향곡 제5번〉은 제20주년 혁명 기념일인 1937년 11월 21일에 초연되어 큰 성공을 거뒀다. 예컨대 1악장의 제2주제에 등장하는 발소리를 연상시키는 행진곡 풍의 악상과 같은 음악 내적인 분위기, 그리고 소비에트 혁명 기념일의 초연이나 소비에트 당국의 선전과 같은 음악 외적인 상황은 이 교향곡에 '혁명'의 이미지를 부여하기에 모자람이 없다(심지어 한국과 일본에서는 이 교향곡이 〈혁명〉이라는 비공식 부제로 통용된다). 그러나 이 작품에 예술가의 생존을 위한 현실적 고뇌가 담겨 있음에도 예술가가 전제적인 스탈린 체제와 타협하고 순응했다는 비판이 가해진다.[22] 이런 맥락을 고려한다면 쇼스타코비치의 교향곡이 주는 메시지는 '혁명' 또는 '순응'과 '타협'이라 할 수 있다. 두 마디의 짧은 쇼스타코비치 샘플은 '혁명'과 '타협'의 제유(提喩)이다.

샘플링은 역사와 진정성을 일깨우는 힘을 가지고 있으며, "사운드와 스타일을 인용하여 현재 문화를 역사화"하며, "음악 샘플은 '유기적'으로 '전체'에 흡수되어 나타난다"(Strorey, John, 2003: 118).[23] 즉, 쇼스타코비치 교향곡의 샘플링을 통해 '혁명' 또는 '타협'의 메시지가 모리시의 노래에서 진정성을 가지게 된다. 만약 쇼스타코비치의 교향곡을 '혁명'이라는 메시지로 이해하고 있다면, 쇼스타코비치의 샘플

22) 한 예술가의 생존이라는 현실적 고뇌가 담겨 있는 이 작품에는 겉으로 드러나는 타협의 이미지와 달리 예술가의 '내적 투쟁'이 담겨 있다는 평가도 받고 있다.

23) 모리시의 노래를 듣는 동안 샘플은 쇼스타코비치의 시대의 '혁명'에 대한 향수, 또는 전제적이고 공포가 일상이었던 당시 소비에트의 사회 분위기를 떠올리게 할 수 있다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

은 '혁명'이라는 메시지로 모리시의 가사와 대화하며, 모리시의 노래는 음악 수용자에게 '혁명'의 이미지를 투사한다. 화자는 현실에서 아마도 이뤄지지 않을 '상상 속의 교실 혁명, 전복'을 노래한다. 에필로그에서 울리는 소년의 목소리 또한 '교실 전복'에 대한 '희망'의 메시지를 전하는 매체가 된다. 요컨대 쇼스타코비치의 샘플이 주는 '혁명'의 메시지는 화자의 '교실 전복'에 대한 바람을 강화한다.[24]

그러나 또 다른 해석의 가능성도 있다. 『롤링스톤(*Rolling Stone*)』(1995.10.5)지는 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉에 대해 1970년대 핑크 플로이드(Pink Floyd)의 〈Another Brick in the Wall〉[25]을 교사의 입장에서 다시 쓴 곡이라고 밝혔다.[26] 또한 이 노래는 "학생에게 호되게 당하는 선생들에 대한 장엄한 위로 서사시"라는 평을 받기도 했다(성문영, 1995: 134). '학생' 화자는 분노의 메시지를 쏟아내지만, 에필로그에서 소년은 따뜻한 위로를 전한다. 이 노래는 불합리한 교육 체제에 대해 학생들이 쏟아내는 분노를 그대로 받아내야 하는 교사의 모습을 그려낸다. 이 경우에도 쇼스타코비치의 샘플은 영향을 미친다. 외적으로 가해지는 압박으로부터 생존을 위해 체제와 타협하고 순응해야 하는 쇼스타코비치의 상황과 학생들의 분노를 감내해야 하는 교사의 모습이 서로 교차한다. 또한 현실에 저항할 수 없는 상황에 대해 쇼스타코비치와 모리시는 함께 고뇌한다. 결

24) 음악 외적으로도 저항과 전복의 분위기는 감지된다. 노래가 수록된 앨범 ≪Southpaw Grammar≫의 재킷 이미지는 (마치 '혁명'에 참여한) '수감자의 증명사진'처럼 보인다.

25) 영국의 프로그레시브 록 밴드인 핑크 플로이드는 〈Another Brick in the Wall〉에서 획일적인 '공장식' 교육제도에 반기를 드는 학생들에 대해 노래했다.

26) http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/southpaw-grammar-19951005(검색일: 2016.11.8).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

국 샘플의 메시지와 모리시의 메시지는 공명한다.

첫 번째 해석인 '교실 전복'에서 '혁명'의 메시지는 외향적이며 즉각적이다. 그에 비해 두 번째 해석인 '위로 서사시'에 등장하는 '순응'과 '타협의 메시지는 내향적이고 소극적이다. 이 둘의 해석은 서로 상반된 듯 보이지만, 교실에서 일어나는 하나의 현상에 대해 바라보는 관점이 다를 뿐이다. 쇼스타코비치의 교향곡 샘플은 메시지를 가지고 있기 때문에 모리시의 노래 안에서 매체로서 작용하며, 전체적인 메시지 해석에도 영향을 미치기에 파라미터로도 작용한다. 쇼스타코비치의 클래식 음악 샘플은 모리시의 대중음악 영역에 침투하여 음악 수용자에게 전달되는 최종 메시지를 조작한다.[27] 쇼스타코비치와 모리시는 상호텍스트적 방식으로 소통한다.

흥밋거리는 여전히 남아 있다. 쇼스타코비치의 샘플은 교향곡 악장이라는 거대한 구조물에서 가장 작은 단위의 동기로 분리되었다. 이는 세 가지 측면의 폭력을 야기한다. 첫째로 샘플은 선율이나 화성의 측면에서 최소한의 완결성도 지니지 않았기 때문에 구조적 안정성이 없다. 이 때문에 최소 단위의 불완전한 샘플 추출 행위 자체가 쇼스타코비치의 원본에 대해 '폭력적'이라 해석될 수 있다. 두 번째로 음악 수용자에게 음향상의 불안감을 조성하는 이 샘플이 수십 번 반복됨으로 인해 음악 수용자에게 강박증의 폭력을 선사한다. 세 번째로, 반복되는 샘플은 모리시의 음악에서 화성과 선율의 가능성을 두 마디 단위로 끊임없이 구속한다. 이 곡에서 경험할 수 있는 것은 다중적인 폭력

27) 앞서 밝힌 바와 같이 모리시의 노래에서 쇼스타코비치의 샘플은 모리시의 노래에 '진정성'을 부여하고, 음악 매체 '전체'에 융화되었다. '샘플링'은 종종 "역사와 진정성을 불러일으키는 데 사용"되며, "샘플링이 파스티슈 또는 패러디 형태로 만들어지는 경우는 별로 없고, 음악 샘플은 '유기적'으로 '전체'에 흡수되어 나타난다"(Strorey, John, 2011: 118).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

의 체험으로, 통속성의 한 요소인 '선정성'이 부각된다.[28)]

2.3. 재즈 임프로바이제이션의 매체적 변화: 키스 재럿의 〈Part IIc〉

재즈 피아니스트 키스 재럿(Keith Jarrett)의 사례는 구술적 음악으로서 탄생한 즉흥 연주에 발생한 전달 매체의 변화(공연, 레코딩, 채보), 편곡으로 인한 음악 생산 매체의 변화, 그리고 복합 작용으로 인한 음악 영역의 이동 가능성을 극적으로 보여준다. 재럿은 1975년 1월 24일 독일의 쾰른에서 독주 콘서트를 열었다. 독특하게도 그는 기존의 발매곡이나 미리 만들어진 곡을 연주한 것이 아니라 순수한 즉흥으로 연주회를 풀어나갔다. 이를테면 재럿의 연주는 한 번의 공연으로 완전히 사라지는 일회적 음악 매체였다. 그렇지만 당시의 연주는 레코딩으로 기록되어 ≪The Köln Concert≫(ECM, 1975)라는 제목의 음반으로 발매되었다. 사전의 계획이 없는 순수한 즉흥연주였다는 정황은 실황 음반에 수록된 곡들의 제목에서도 암시된다. 〈Part I〉, 〈Part II(a, b, c)〉와 같은 트랙명은 실제 곡의 제목이 아닌 단순히 연주 순서를 나타낼 뿐이다.[29)] 콘서트는 성황리에 끝났고 이후 발매된 실황음반은

---

28) 흥미롭게도 쇼스타코비치의 교향곡이 샘플로 사용되면서, 원본의 거친 사운드는 연주 당시 첨가된 여러 사운드 이펙트와 악기 소리에 의해 순화된다. 그러나 샘플의 반복과 규칙적인 록비트, 지저분하고 걸쭉한 '그런지(grunge)' 기타 사운드는 모리시의 곡 전체에서 '폭력성'을 강화한다.

29) 이 공연에 관한 에피소드는 유명하다. 재럿이 콘서트에서 사용한 뵈젠도르퍼(Bösendorfer) 피아노는 고음에서 아주 좁은 소리를 내고 저음은 제대로 울리지 않았을 정도로 상태가 나빴다. 이 때문에 재럿은 한정된 음역에서 연주가 가능한 방식으로 절충하여 콘서트를 풀어나갔다. 재럿이 연주를 할 수 있었던 큰 이유는 이 콘서트가 미리 작곡된 곡을 연주하는 무대가 아니라 완전한 즉흥의 방식으로 풀어내는 무대였기 때문이다. 이는 구술성의 전형적 특성이다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

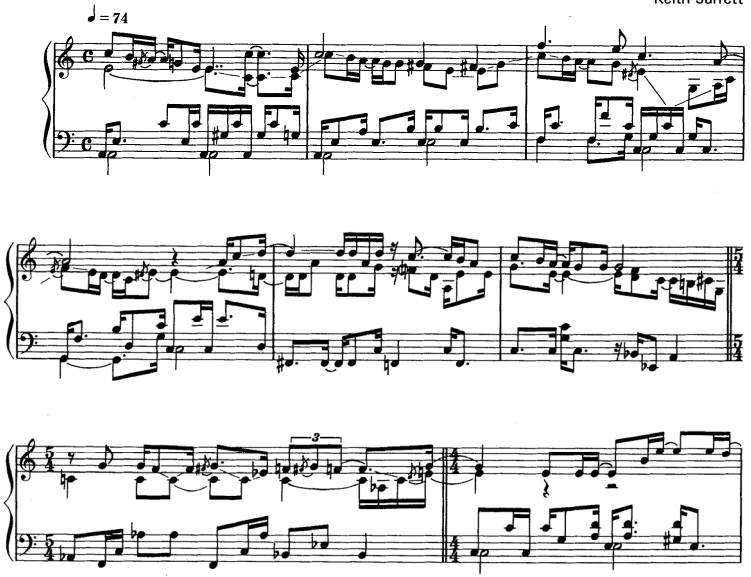
<악보 3> Keith Jarrett, 출판악보의 차례 부분, <Part IIc> 마디1-8(1991b: 4, 82)

KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT

KÖLN, January 24, 1975 - Part I ····· 8
KÖLN, January 24, 1975 - Part IIa ····· 37
KÖLN, January 24, 1975 - Part IIb ····· 58
KÖLN, January 24, 1975 - Part IIc ····· 82

KÖLN, January 24, 1975
Part IIc

Keith Jarrett



엄청난 인기를 얻었다. 음반이 획득한 대중성으로 인해 재럿의 연주는 채보되었고 1991년 쇼트(Schott)사는 채보 악보를 정식 출판했다. 즉, 통상적인 작곡의 개념이 없었던 일회적 즉흥연주는 고도로 상징적인 악보라는 음악 전달 매체에 포섭되었다.

실황의 채보 악보는 보통의 피아노 음악 악보와 크게 달라 보이지

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

는 않는다. 물론 악보를 분석의 차원으로 가져가면, 리듬이나 화성의 사용, 음악의 형식에서 전형적인 클래식 음악과의 차이점이 드러난다. 악보에는 많은 박자표의 변화와 당김음이 등장하는데, 이는 자연스럽게 들리는 리듬의 흐름 속에서 재럿이 리듬적 자유를 누리고 있다는 증거이다. 그가 당시 연주했던 음악의 리듬은 정확하게 옮겨질 수 없는 재즈의 그루브를 가지고 있다. 그리고 다소 변칙적인 리듬의 표기야 말로 구술성에 의해 즉흥적으로 연주된 음악이 악보라는 매체로 옮겨질 때 겪게 되는 필연적인 과정이기도 하다. 물론 이는 실황 연주 당시 재럿이 품고 있었던 판타지를 악보라는 간접 매체에 반영하는 방법이다. 당연히 악보에는 당시에 부수적이지만 특징적인 실황의 요소들, 예컨대 악보에 표현되지 않는 연주의 뉘앙스와 굴곡, 재럿의 신음과 현장의 엠비언스(ambience)와 같은 것은 물론이고 '그때 그곳'에서만 존재했던 실황의 '아우라'가 제거되어 있다.

음악 매체가 전이되면서 음악 외적인 부분에서도 일반 클래식 음악 작품과 다른 모습이 나타난다. 먼저 악보의 겉표지에는 "Keith Jarrett: The Koln Concert"라는 제목이 붙어 있긴 하지만, 그 아래에는 통상적인 'Composition'대신 "Original Transcription"이라는 문구가 삽입되어 있다. 채보 행위가 매개하여 '구술적' 연주를 '문자성(literacy)'의 악보 매체로 옮겼다는 의미에서 'transcription'이라는 표현은 적확하다. 두 번째로 출판 악보의 차례 부분(일본판과 독일판)과 악보(일본판에만)에 명시된 "1975년 1월 24일 쾰른"이라는 문구는 이 악보가 본질적으로 과거의 일회적 음악 사건에 대한 사후 기록임을 알려준다.[30] 세

30) ≪쾰른 콘서트≫의 악보는 독일판(1991a)과 일본판(1991b) 등이 존재한다. 위의 일본판과 달리 독일에서 출판된 악보에는 차이가 있다. 독일판(1991a)의 해당 악보 부분에 "KÖLN, January 24, 1975"라는 날짜와 키스 재럿의 이름이 생략되

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

번째는 재럿의 태도이다. 재럿은 악보의 서문에서 이 악보는 '즉흥연주의 그림(a picture of an improvisation)'이라 표현했고 단지 당시 즉흥연주의 표면만을 보여줄 뿐이라고 못 박았다. 그래서 그는 ≪쾰른 콘서트≫를 연주하려는 피아니스트에게 궁극적 참고 자료로 레코딩을 추천했다(Jarrett, Keith, 1991b: 6).[31] 그런데 재럿이 밝힌 바대로 실황음반 감상자나 ≪쾰른 콘서트≫를 '카피'하려는 피아노 연주자에게 당시 실황의 '아우라'와 악보로 표현되지 않는 음악적 '본질'은 복제된 기술 매체에 의해 여전히 영향을 미치고 있다. 왜냐하면 이들은 악보를 접하기 전에 이미 실황음반을 접했고, 실황음반에 잔존하는 당시의 아우라를 느꼈을 것이기 때문이다.

지금까지의 일어난 과정을 살펴보면, 즉흥연주라는 '원본' 매체는 1975년 1월 24일에 이미 소멸했지만, 기술 복제품인 레코딩이 원본 매체를 대체했다. 1991년에 출판된 채보 악보는 재럿의 표현처럼 실황의 스케치에 불과함에도 원본 매체를 변화시켰다. 즉, 문자성이 갖는 힘은 '음악 작품'이 갖는 것과 비슷한 항구적 특성을 지니게 했다. 이는 클래식 음악에서 고정된 '작품'으로서의 악보 매체가 갖는 권위와 비슷하다. 실황의 채보 악보는 이미 사라진 원본 매체에서 독립한, 하나의 새로운 음악 매체가 될 가능성을 품고 있다.

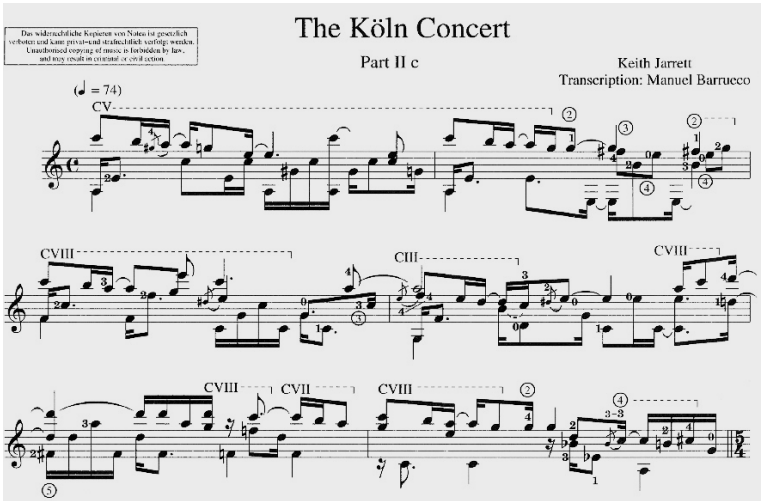
재럿의 음악 매체는 또 한 번의 변이 과정을 겪게 된다. 클래식 기타리스트 마누엘 바루에코(Manuel Barrueco)는 재럿의 쾰른 실황 중

어 있다. 그러나 악보의 차례 부분에는 날짜와 이름이 실려 있다.

31) 실황음반 출반 후부터 피아노 연주자, 학생, 음악학자 등이 악보 출판을 줄기차게 요구했지만, 재럿은 두 가지 이유를 들어 오랫동안 거절했다. 즉흥연주 실황이란 연주하는 즉시 사라지는 것이며, 레코딩을 그대로 악보로 옮기는 것이 거의 불가능하다는 것이다. 위의 악보는 재럿의 허락하에 기시나미 유키코(Yukiko Kishinami)와 구니히코 야마시타(Kunihiko Yamashita)가 채보한 것이다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

<악보 4> Manuel Barrueco, <Part IIc> 마디1-6(2002: 4)



〈Part IIc〉 부분을 발췌하여 클래식 기타 독주를 위한 곡으로 편곡했고 ≪Sometime Ago≫(Angel, 1994) 앨범에 수록했다. 바루에코는 재럿의 실황 연주를 들은 후 그것을 기타로 옮겨 연주한 것이 아니라, 출판된 채보 악보를 펴놓고 꼼꼼하게 편곡했다.[32] 재럿의 원본이 재즈의 전통에 포함되는 것이지만, 바루에코는 〈Part IIc〉를 통상적인 클래식 기타 연주의 전통 안에서 연주했다. 즉 바루에코가 취했던 '해석'의 방향은 '〈Part IIc〉의 본질이 일회적 재즈 임프로바이제이션 사건이다'라기보다는 '확정된 편곡 악보가 음악의 원본이다'라는 점에 맞춰진다. 이는 '클래식 음악가'가 음악 작품을 대하는 일반적 태도이기도

32) 앨범의 내지에 따르면 바루에코는 ≪쾰른 콘서트≫의 악보를 우연히 접했다고 밝혔으며, 앨범 발매 후에 출판된 편곡 악보의 서문에서 그는 재럿의 악보에 표기된 '♩=74'라는 템포는 이상적이지만 기타 연주를 위해서는 다소 빠르다는 점을 지적했다(Jarrett, Keith, Manuel Barrueco, 2002: Preface).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

하다. 실제로 바루에코가 개신(改新)한 음악 매체는 실황의 아우라와 분위기가 제거된 새로운 형식의 음악 매체이다. 재럿의 채보 악보를 출판한 쇼트사가 2002년에 바루에코의 기타 편곡 악보를 발간했다.

바루에코의 편곡 악보(〈악보 4〉)와 재럿의 채보 악보(〈악보 3〉)의 모양새를 비교해 보면, 편곡 악보는 피아노 채보 악보에서 생략 가능한 음들을 뺀 채 좁은 음역으로 압축해 놓은 것처럼 보인다. 음악 생산 매체의 변이로 야기되는 음악 매체의 변화는 차치하고, 피아노와 기타를 위한 악보(간접적 음악 전달 매체)를 음악적 측면에서만 살핀다면 결정적 차이가 나타나지 않는다. 그러나 악보에는 작은 음악 외적 차이가 존재한다. 편곡자 바루에코의 이름 위로 키스 재럿의 이름이 실려 있다. 편곡 악보에서 편곡자의 이름은 '작곡가'로서 재럿의 위상을 공고히 한다.[33] 또한 피아노 악보의 경우 차례 부분(일본판, 독일판)과 악보(일본판만 해당)에 있던 "1975년 1월 24일 쾰른"이라는 문구가 편곡 악보에서 사라졌다. 이는 바루에코의 의도와 관계없이 악보 매체가 전달하는 메시지가 달라졌음을 상징적으로 나타낸다.[34] 비록 채보 악보가 가진 문자성의 힘이 재럿의 즉흥연주 사건에 '유사'음악 작품으로서의 정체성을 부여하고 있음에도, 악보에(적어도 차례 부분에) 명시된 "1975년 1월 24일 쾰른"이라는 문구는 피아노를 위한 인쇄된 채보 악보가 '원본'이 아님을 공표할 뿐 아니라 당시 콘서트에서 존재하고 사라졌던 '아우라'에 대한 경의의 표현이다. 이 문구가 빠진 바루에코의 편곡 악보는 '악보' 그 자체로 완결된 '음악 작품'이라는 의미를

33) 'transcription'이라는 표현이 시사하듯이 피아노 채보 악보에서는 근대적 '작곡가'로서 재럿의 위상이 확립되지 않은 것처럼 보인다.

34) 바루에코는 편곡 악보의 서문에서 실황의 날짜를 거론하긴 하지만 악보의 주요 부분에 그 날짜는 명시되지 않았다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

내포한다.

그런데 유튜브에는 클래식 기타 연주자들이 바루에코의 악보를 가지고 연주한 영상들이 업로드되어 있다. 게다가 몇몇 마림바 연주자들 또한 〈Part IIc〉를 연주하여 유튜브에 올리고 있다. 이들 연주자들이 자신의 연주에서 준거로 삼은 것은 기타를 위한 편곡 악보이다. 또한 바루에코의 악보 매체가 전하는 메시지에 영향 받는 모든 연주자들에게 악보 매체 이외의 가장 중요한 참고자료는 재럿의 '오리지널' 실황이 아닌 바루에코의 레코딩이다.[35] 이제 관계는 역전되었다.

클래식 기타와 마림바로 연주되는 〈Part IIc〉는 같은 음악 영역, 이를테면 대중음악인 '재즈'와 클래식 음악 영역의 경계 지대에 있다. 재럿이 실황에서 발산했던 아우라는 이들 연주자와 무관한 것이 되었으며, 더 나아가 음악 매체의 원본 개념이 바뀌었다. 바루에코의 편곡 악보는 원본이었던 재럿의 즉흥연주에서 탈맥락화했고 재럿의 원본을 대체했다. 재럿이 생산한 일회적 음악 매체는 레코딩 기술(기술 매체)에 의해 박제되었고, 다시 채보를 통해 악보 매체에 포섭되었다. 그리고 결정적으로 편곡을 통해 음악의 성격이 바뀌었다. 바루에코의 편곡을 통해 재럿의 음악은 '유사 클래식 작품'으로서의 성격을 갖게 되었는데, '음악 작품'이라는 개념은 클래식 연주자들이 바루에코의 편곡 악보를 가지고 연주할수록 더욱 크게 재생산된다. 장래에 이 음악은 이른바 클래식 음악의 '정규' 연주 목록에 편입될 가능성을 가지고 있다. 특히 연주 목록이 협소한 마림바의 연주에서 그 가능성은 커 보인다. 이런 과정에서 키스 재럿의 원본은 여러 음악 매체의 변화

35) 바루에코의 편곡으로 연주하는 연주자의 경우, (피아노 연주자를 제외한) 연주자들이 재럿의 '오리지널' 실황 레코딩을 듣는 것은 더 이상의 절대적 의미를 갖지 않게 되었다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

와 음악 장르, 연주 관습, 음악 영역에서의 변화를 겪었다. 〈Part IIc〉가 채보와 편곡, 음악 영역의 변화 가능성이 있었음에도 재럿의 원본이나 클래식 기타 연주와 마림바 연주 사이에 음악 '텍스처' 상의 변화는 거의 없어 보인다. 재럿의 구술적 임프로바이제이션이 겪은 변화의 기저에는 ≪The Köln Concert≫(ECM, 1975) 음반이 수백만 장의 판매고를 올릴 정도로 대중성을 획득했다는 사실이 있다. 음반이라는 음악 전달 매체가 획득한 대중성은 (재럿이 반대했던) 실황 악보의 출판을 이끌어냈기 때문이다.

2.4. 클래식 음악 영역에서의 경향, 음악 문화적 침투의 확장(glocalization)

음악 영역 간의 교류와 침투 현상은 대중음악가들 사이에서 더 활발하게 일어나는 것처럼 보인다. 이에 대해 음악학자 나주리는 대중음악의 영역에서 벌어지고 있는 음악 영역 간의 경계 허물기에 대해 "클래식 음악이 대중음악과 작곡과 편곡의 경지에서 섞이고 있는 현상, 더 구체적으로 말하자면, 전통적인 클래식 음악의 모델이 대중음악의 틀로 받아들여져 다양한 모양새로 구조, 구성, 짜임에 배어드는 현상"이라 진단했다. 그리고 클래식 음악 영역에 대중음악이 침투하는 "역현상은 상대적으로 아직 소극적 수준에 머물러 있다"라고 덧붙였다(나주리, 2013: 13). 이 지적은 합당하다. 일부 예외를 제외한다면 우리 시대의 클래식 작곡가들이 기존의 대중음악을 직접 취해 자신의 '작품'으로 재구성하는 것을 꺼리는 듯하다. 이런 상황에서 미니멀리즘 작곡가 필립 글래스(Philip Glass, 1937~)가 팝, 록 뮤지션인 데이비드 보위(David Bowie)의 ≪Low≫(1977) 앨범과 ≪Heroes≫(1977) 앨범에 기

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

초하여 〈교향곡 "Low"〉(1992)와 〈교향곡 "Heroes"〉(1996)를 작곡한 것은 클래식 음악 영역에서의 드문 예다.[36]

실제로 20세기 이후 클래식 음악 작곡가들은 대중음악의 모델을 어느 정도 수용해왔다(그리고 그 이전에 있었던 민속음악의 음악 요소의 수용까지 포함하자면 클래식 음악 안에서 이루어진 다른 음악 영역과의 교류 또한 오래되었다). 그렇지만 많은 경우 그들은 대중음악을 그대로 사용하지 않고 특정 대중음악의 양식이나 방법론 또는 선율이나 리듬의 요소를 추출하여 작곡가의 의도에 따라 대중음악의 요소를 자신들의 작품에 내재화했다. 즉, 클래식 작곡가들은 대중음악의 원재료에 내포된 통속성을 상당히 제거하고, 고도로 발현된 '작가 정신'에 의해 정제된 작품을 내어 놓는 경우가 많았다. 특히 20세기 초반에 랙타임, 재즈와 같이 아프리카계 미국인으로부터 기원한 대중음악이 클래식 음악가들에 미친 영향은 상당하다. 스트라빈스키, 다리우스 미요, 쿠르트 바일, 힌데미트, 코플런드, 새뮤얼 바버, 찰스 아이브즈 등 당대의 많은 작곡가들은 대중적 소재를 사용한 '고급 음악'을 시도했다. 그 결과로 대중음악의 소재들은 클래식 음악의 영역 안에서 통합되었다. 달리 말하면, 작품의 출발점이 되었던 대중음악 매체는 클래식 작품이라는 음악 매체 안에서 원본의 음악 매체가 가진 (흑인음악의 정체성과 관련된) 메시지를 상당 부분 잃었다. 이는 결국 대중음악 원재료에 대한 '진정성'의 문제로 이어진다.

20세기 초반에 음악 평론가 시드니 핑켈스타인(1909~1974)은 "20

36) 예컨대 ≪Low≫ 앨범은 보위가 영국의 대중음악가 브라이언 이노(Brian Eno)와 협업한 첫 앨범이다. 글래스는 이 앨범에서 세 곡을 뽑아 각각의 악장으로 구성하여 3악장짜리 교향곡을 완성했다. Philip Glass, ≪"Low" Symphony: from the music of David Bowie & Brian Eno≫, Point 438 150-2(1993).

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

년대의 많은 작곡가들이 아프리카 음악과 유사한 다중리듬을 사용하였는데 …… 이러한 음악들은 다양한 아름다움을 갖고 있는 것이 사실이지만, 오늘날[37]의 감성과 요구에서 바라보면 기계적이고 비인간적인 특성을 보여주며, 이러한 특성들은 아프리카적인 것도 완전히 현대적인 것도, 재즈의 특성을 가지고 있는 것도 아니다"라는 부정적인 평가를 했다(Finkelstein, Sidney, 2011: 24). 요컨대 핑켈스타인의 지적에는 20세기 초반의 많은 클래식 작곡가들이 대중음악의 영향을 받아 작곡했지만, 그 결과물은 정체가 의심스러운 새로운 '클래식' 작품이라는 암시가 있다. 이후에 작곡가들의 새로운 시도가 늘긴 했지만 상황은 크게 바뀌지 않은 것 같다. 다만 20세기 동안 조지 거슈윈(George Gershwin, 1898~1937)과 아스트로 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921~1992), (두 음악가의 명성에 미치지 못한) 레너드 번스타인(Leonard Bernstein, 1918~1990) 등의 음악가들이 클래식 음악 영역과 대중음악 영역 모두에서 수용된 대표적 작곡가로 꼽힌다. 이들의 음악은 서로 다른 영역의 음악 수용자들로부터 넓은 대중성을 얻는 데 성공했다. 여전히 보수적인 '예술 음악'의 관점을 고수하는 음악 수용자들은 피아졸라와 번스타인을 '순수한 예술 음악' 작곡가로 부르기를 주저할 수 있겠지만, 이런 망설임이야말로 이들 작곡가들이 음악 영역 간의 경계를 허물고 있다는 증거이다.

클래식 작곡가들의 경황과 달리 클래식 연주계에서는 새로운 경향이 나타난다. 몇몇 고음악 전문 연주단체들은 다원주의적 음악관을 바탕으로 다문화적인 통합을 시도한다. 가장 극단적인 예는 중세음악 재현을 목적으로 결성된 독일의 고음악 연주단체 에스탕피(Estampie)

37) 핑켈스타인이 책을 저술하던 1940년대를 가리킨다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

이다. 에스탕피는 초기에 역사주의적 해석 방식에 의해 중세음악을 재현했지만 현재는 중세음악을 소재로 하는 새로운 유형의 대중음악(이른바 'neo-medieval')을 추구한다(악단은 음악 영역 자체를 이동했다). 앙상블 사르반드(Sarband)와 앙상블 오니 뷔타스(Oni Wytars)는 중세에서 바로크까지의 서양음악, 아랍 및 세파르디 유대인의 음악 전통 모두를 수용한다. 특히 음악학자인 블라디미르 이바노프(Vladimir Ivanoff)가 이끄는 앙상블 사르반드는 더욱 실험적인데, 유럽과 중동, 동유럽 등 범지중해권의 다국적 음악가들이 참여하고 있다(악단에는 유럽의 고악기와 중동의 민속 악기는 물론 현대의 클래식, 재즈 악기 등이 편성되어 있으며 다양한 음악 문화적 배경을 가진 가수들이 참여한다).[38]

류트 연주자 크리스티나 플루하(Christina Pluhar)의 고음악 연주단체 아르페지아타(L'Arpeggiata)는 서양의 고음악과 민속음악, 지중해 연안의 비서구 민속음악, 심지어 일부 대중음악까지도 자신들의 연주 목록에 포함하고 있으며, 최근에는 재즈, 월드 뮤직의 색채를 더한다. 아르페지아타는 ≪Music for a While≫(Erato, 2014)[39]에서 바로크 작곡가

38) 사르반드가 했던 음악 영역의 해체 시도 가운데 가장 인상적인 작업은 Sarband, 「The Arabian Passion Accordings to J.S. Bach」, Jaro 4294-2 (2009)이다. 이 실황에서 요한 세바스티안 바흐의 〈마태오 수난곡〉과 〈요한 수난곡〉의 일부분을 레바논 출신의 가수인 파디아 엘 하게(Fadia El-Hage)가 아랍식 창법을 사용하여 아랍어 가사로 노래한다. 지중해의 민속 악기와 유럽의 고악기를 사용하는 사르반드의 멤버들은 (현대의 악기를 사용하는) 현악사중주단과 호흡을 맞췄다. 앨범에는 탁심(taqsim) 같은 아랍의 기악 판타지가 포함되었다. 중동의 민속 악기와 색소폰과 같은 함께 울리는 〈나자렛 예수(Jesum von Nazareth)〉의 사운드는 완연한 '에스닉 재즈(ethnic jazz)'의 것이다.

39) L'Arpeggiata, 「Music for a While: Improvisations on Purcell」, Erato 08256 463375 07(2014). 앨범의 수록곡 〈Strike the viol〉은 활달한 크로스오버 재즈 편곡인데, 연주에 등장하는 (색소폰을 연상시키는) 클라리넷 연주와 전기 기타의 음향, 그리고 (팝, 록 음악의 해먼드 오르간을 연상시키는) 오르간의 연주는 악단의 음악적 경계를 지워버렸다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

헨리 퍼셀(Henry Purcell)의 음악을 크로스오버 재즈로 바꾸어버렸고, 더 나아가 ≪Mediterraneo≫(Virgin, 2013)[40]에서 터키, 그리스, 이탈리아의 민속 선율에서, 유대인의 음악, 심지어 20세기 포르투갈의 파두(fado)에 이르는 '범지중해' 음악까지 추구했다. 이런 경향은 조르디 사발(Jordi Savall)의 음악 행보와 공통점이 있다.

사발은 2000년대 중반 ≪동방과 서방(Orient-Occident)≫이라는 제목을 단 음반들에서 터키와 아랍 전통의 음악, 서양의 고음악, 세파르디 유대인의 음악을 함께 연주해왔다.[41] 사발의 가장 주목할 만한 앨범은 ≪Mare Nostrum≫(Alia Vox, 2011)이다. 음반의 마지막 곡 〈우리의 바다를 바라보라(Mireu el nostre mar)〉는 카탈루냐(Catalunya)의 민속 선율에 다른 가사를 붙인 것으로, 페란 사발(Ferran Savall)이 이 곡에 임프로바이제이션을 더해 새롭고 '현대적인' 악곡으로 재창조했다. 익숙한 서양의 화성과 생경한 지중해 아랍 음악 문화의 전통악기에 의한 사운드는 〈우리의 바다를 바라보라〉를 '월드 뮤직' 또는 이국적 취향이 가미된 '모던 포크'처럼 들리게 한다. 사발은 원본의 음악 매체로 카탈루냐의 민요 선율을 선택했지만 새로운 가사, 편곡과 연주 방식, 그리고 사용된 악기는 원래의 음악 매체가 주는 것과는 다른 음악의 메시지를 전하게 했다. 앨범의 주제인 이 곡은 최근 사발의 음악적 지향을 보여준다. 사발은 물론 앞서 열거한 고음악 단체들은 서양의

---

40) L'Arpeggiata, 〈Mediterraneo〉, Virgin 509994645720(2013).

41) 이와 관련하여 사발은 자신의 악단인 에스페리온 21(Hespèrion XXI)과 함께 꾸준히 레코딩과 연주 활동을 하고 있다. 그중 몇 장만 추려 보자면, ≪Orient-Occident 1200-1700≫(Aila Vox, 2006), ≪Istanbul: Dimitrie Cantemir≫(Aila Vox, 2009), ≪Mare Nostrum, Orient - Occident: Dialogues≫(Aila Vox, 2011) 등이 있다. 이외에도 ≪Bal-Kan≫(Alia Vox, 2012)의 앨범에서 발칸반도의 음악이 다루어지는데, 종종 완전한 집시음악이 연주된다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

고음악에서 출발했지만, 이제는 이른바 '범지중해' 음악을 추구하는 것처럼 보인다. 고음악 단체들의 최근 경향은 음악 교류의 범위가 더욱 확장되어 '대중-고급(클래식)음악' 사이의 영역을 넘어 '민중(민속)-대중-고급 음악'의 경계가 해체되고 융합하고 있음을 알려준다.

3. 결론

지금까지의 논의는 알렉스 로스(Ross, Alex, 2010: 806)가 오늘날 "클래식 음악을 팝 문화와 대치시키는 것은 지적, 감정적으로 더 이상 의미가" 없으며 "음악적 경험의 상호 연관성을 벗어날 길은 없다"라고 선언한 것과 궤도를 같이한다. 이제 음악 영역 간의 침투 현상과 탈경계화 현상은 일상이며, 여기에는 늘 매체의 변화가 수반된다. 그리고 대량 매체의 상업성은 종종 음악 영역 간의 탈경계화를 조작하기도 한다. 이 과정에서 대중성의 획득이 이런 현상의 파라미터로 작용한다. 이러한 사실에 관해 이 글은 서로 다른 음악 영역에 속해 있는 세 종류의 음악을 중심으로 살펴보았다.

첫 번째로 비발디의 〈사계〉는 연주 방식과 편곡 행위의 변화를 통해 다른 음악 음역으로 편입되거나 음악 장르가 바뀌는 현상이 나타났으며, 그에 따라 음악과 소네트가 맺는 관계 또한 변화했다. 본문에서는 원전 악보, 악기 편성, 음악 영역, 소네트의 상호 관계와 최종적으로 변하는 메시지에 관해 논의되었다. 음악 매체가 전하는 메시지는 연주와 편곡의 방식에 따라 '장소'(이상적 전원, 사실적 시골, 도시의 거리 등), 또는 '시대'(현대), '맥락'(원전 악보, 도시인 등) 등 서로 다른 의미를 갖게 된다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

두 번째는 쇼스타코비치의 교향곡 샘플이 사용된 모리시의 〈The Teachers Are Afraid Of The Pupils〉이다. 여기에서는 쇼스타코비치의 클래식 음악과 모리시의 대중음악이 상호 텍스트적 방식으로 소통한다. 쇼스타코비치의 샘플과 모리시의 음악은 상호작용하여 음악 수용자의 메시지 해석에 영향을 미친다. 모리시의 음악이 전달하는 메시지에는 두 가지 가능성이 있는데, 하나는 '교실 전복'이라는 외향적이고 즉각적인 메시지이며 나머지 하나는 '위로 서사시'라는 내향적이고 소극적인 메시지이다. 상충하는 듯 보이는 이 두 가지 해석은 음악 수용자가 동일한 현상을 바라보는 관점의 차이에서 기인한 것이다. 이 외에도 모리시의 음악에 내재된 세 가지 차원의 폭력에 대해서도 언급되었다. 다중적 폭력의 체험은 '선정성'이라는 통속성의 요소를 강조한다.

마지막으로 재럿의 〈Part IIc〉는 재즈 임프로바이제이션이 채보와 편곡 작업을 통해 변한 음악 정체성에 관한 예이다. 이러한 작업을 통해 재럿의 구술적 연주는 '작품'으로서의 정체성은 물론이고 음악 영역 간의 이동 가능성을 얻게 되었다. 그리고 바루에코의 기타를 위한 편곡은 재럿의 즉흥연주에서 탈맥락화했을 뿐만 아니라 이 음악이 클래식 음악의 '정규' 연주 목록에 편입될 가능성을 열었다. 이러한 변화의 바탕에는 재럿의 ≪The Köln Concert≫ 앨범이 획득한 대중성이 있다. 실황 앨범의 높은 판매고와 연주자들이 보인 관심은 재럿이 꺼려했던 실황 악보의 출판을 자극했기 때문이다.

본문의 마지막에는 클래식 음악 영역 안에서의 교류 현상에 대해 논의가 있었다. 클래식 음악 영역에서는 고음악 연주자들(음악 실연가)의 시도가 활발해 보인다. 이들은 자신들의 음악에 옛 유럽의 클래식과 민속음악, 아랍의 전통 음악 문화를 반영하고, 종종 현대의 대중음

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

악적 접근 방식을 더하여 궁극적으로는 자신들의 음악을 (시간과 공간을 통합하는) 범지중해 음악으로 확장하는 경향을 보인다. 다문화적 음악 교류의 시도들은 대중음악과 고급(클래식)음악 사이의 영역은 물론이고 민중(민속), 대중, 고급 음악 사이의 경계를 해체한다.

이 글의 논의를 통해 도출된 결과는 현대의 대중매체와 기술이 지역적 차원에서 음악 영역 간의 침투 현상을 촉진하는 것과 함께, 음악 영역 전체에서 전 지구적 차원의 '세계화'와 '지역화'가 동시에 일어나도록 조장한다는 것이다.[42] 한 가지 되새겨볼 것이 있다. 반세기 전에 마셜 맥루언(Mashall McLuhan)은 새로운 전자 매체에 의해 세계가 서로 밀접해져 '지구촌(global village)'이 되어간다고 진단했고, 궁극적으로 매체는 '인간을 확장시키는 것'이라고 선언했다. 이러한 현상은 음악 분야에서도 똑같이 일어나고 있다. 현대의 혼종적 음악 문화의 과정에서 음악 매체는 계속 확장하고 있으며, 그로 인해 인간은 음악적으로 계속 확장하고 있다. 그러는 사이 음악은 자신의 메시지를 계속 변화시킨다.

---

42) 이러한 '글로컬라이제이션(glocalization)' 현상은 '범지중해' 음악 성향을 드러내는 악단뿐만 아니라 동유럽 유대인의 민중 음악인 클레즈머(klezmer)가 20세기 이후 스스로 변해온 모습에서도 잘 나타난다. 클레즈머는 원래 동유럽에 거주하던 유대인의 민중 음악이었다. 방랑하던 유대인의 문화가 그렇듯이 이 들썩거리는 행사 음악에는 온갖 음악 문화 교류의 흔적이 고스란히 담겨 있다. 서유럽 클래식의 악기 사용과 화성 진행, 동유럽의 토착 음악들, 19세기부터 영향을 받았던 집시음악의 요소들(집시바이올린의 기법과 기교), 히브리 전래 선율, 아랍의 선율과 선법, 옛 스페인의 음악 문화가 뒤섞여 있다. 그리고 20세기 초반 동유럽계 유대인이 미국으로 대거 이주하면서 클레즈머에는 재즈(또는 빅밴드)의 요소가 들어오게 되었다. 또한 미국으로 이주한 클레즈머 악단은 미국의 대중음악에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 그리고 1980년대 이후 미국의 클레즈머 부흥운동이 일어나면서 미국의 팝, 록 음악의 요소가 클레즈머에 대거 유입되었다.

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

참고문헌

Benjamin, Walter, 『기술복제시대의 예술작품(*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)』, 최성만 역, 길, 2007.

Cook, Nicholas, 『음악에 관한 몇 가지 생각(*Music: A Very Short Introduction*)』, 장호연 역, 곰출판. 2016.

DeNora, Tia. 2012. 『아도르노 그 이후: 음악사회학을 다시 생각한다』(*After Adorno: Rethinking Music Society*). 정우진 역, 한길사.

Everett, Paul. 2006. 『비발디: <사계>와 Op.8』(*Vivaldi: The Four Seasons and other concertos*, op.8). 김지순 역, 동문선.

Finkelstein, Sidney. 2011. 『재즈: 삶과 소통의 음악』(*Jazz: A People's Music*). 남정우 역, 예솔.

Gans, Herbert J. 1998. 『대중문화와 고급문화』(*Popular Culture and High Culture*). 강현두 역, 나남.

Grout, Donald J., Claude V. Palisca, & J. Peter Burkholder. 2007. 『그라우트의 서양음악사』. 민은기 외 공역, 이앤비플러스.

Jarrett, Keith. 1991a. *Köln Concert for piano*. Mainz: Schott.

_____. 1991b. *Köln Concert for piano*. Tokyo: Schott.

_____. 2002. *Köln Concert Part IIc*, Transcribed for Guitar by Manuel Barrueco. Mainz: Schott.

Schmidt, Siegfried J. 1996. 『미디어 인식론: 인지-텍스트-커뮤니케이션』. 박여성 역, 까치.

Storey, John. 2011. 『대중문화란 무엇인가』(*Inventing Popular Culture*). 유영민 역, 태학사.

_____. 2012. 『대중문화와 문화이론』(*Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*). 박만준 역, 경문사.

Volkov, Solomon. 2001. 『증언: 드미트리 쇼스타코비치 회상록』. 김병화 역, 이론과실천.

나주리. 2013. 「'대중음악가'의 '클래식 음악'으로의 경계 넘어서기: 스팅의 경우」, 『서양음악학』 33: 11-39.

박성봉. 1995. 『대중예술의 미학: 대중예술의 통속성에 대한 미학적인 접근』,

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

동연.
박여성. 2014.「매체장르(Mediengattungen)에 대한 체계이론적 쟁점: 장르 유형학적 절차에 대한 접근법을 중심으로」『기호학 연구』42: 107-138.
성문영. <Morrissey introducing the Smiths>,『핫뮤직』, 1995년, 10월.
유봉근. 2005.「문화학적 전환: 문화학으로서의 매체학」『카프카연구』12: 181-199.
이희경. 2015.『메트로폴리스의 소리들』, 휴머니스트, 2015.

온라인 자료

http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/southpaw-grammar-19951005 [2016년 11월 8일 접속].
http://imslp.org/wiki/File:TN-Vivaldi,_Antonio-Opere_Ricordi_F_I_No_22_scan.jpg [2016년 11월 4일 접속].
http://www.oxfordmusiconline.com.libproxy.hanyang.ac.kr:8080/subscriber/article/grove/music/05503pg3?q=chedeville&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit [2017년 4월 5일 접속].

음반(CD)

Barrueco, Manuel. 1994. *Sometime Ago*. Angel CDC 7243 5 55039 2 3
Chédeville, Nicolas. 1997. *Les Saisons Amusantes*. Palladian Ensemble. Linn CKD 070.
Hespèrion XXI, Jordi Savall. 2011. *Mare Nostrum: Orient - Occident: Dialogues*. Alia Vox AVSA 9888A+B.
Jacques Loussier Trio. 1997. *Vivaldi: The Four Seasons*. Telarc CD-83417.
Jarrett, Keith. 1975. *The Köln Concert*. ECM 810 067-2.
L'Arpeggiata, Christina Pluhar. 2013. *Mediterraneo*. Virgin 509994645720.
_____. 2014. *Music for a While: Improvisations on Purcell*. Erato 08256 463375 0 7.
Meier, Nicolas, Modern Guitar Orchestra. 2004. *Vivaldi: Four Seasons*. Centaur CRC 2686.
Morrissey. 1995. *Southpaw Grammar*. BMG 74321299532.
Sarband, Fadia El-Hage, Modern String Qartet, Vladimir Ivanoff. 2009. *The*

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

Arabian Passion Accordings to J. S. Bach. Jaro 4294-2.
Vivaldi, Antonio. 2002. *The New Millennium: Four Seasons*. Gilles Colliard, Quatuor Barbaroque. EMEC E-055.

*투고: 2017년 3월 8일, 심사완료: 2017년 4월 3일, 게재확정: 2017년 4월 10일

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

Abstract

Mutual penetration of classical and popular music: Influence of musical, cultural media

Ha, Seung Wan(HanYang University)

Since the 20th century, the "elitist" classification of musical territories, which reflects ethical standards, is losing its significance, but it influences somewhat listeners today. The boundaries between the musical territories are unclear, and much of music crosses between musical territories. The acquisition of 'popularity' gives an impetus to the musical penetration and mutual exchange phenomen between the musical territories. Music itself functions as the musical medium which gives musical 'messages', and the music accompanies the related media and the shift of message when it is transformed from original form to another, or moves into a different musical territory.

This paper aims to discuss the musical penetration and mutual exchange phenomen between the musical territories with three music examples. At first in Vivaldi's *The Four Seasons*, it is discussed how the instrumentation, arrangement and the move into different musical territories make musical media communicate with the sonnet and how they change the messages. Morrissey's "The Teachers Are Afraid Of The Pupils", alternative rock music, is not only an example of the interaction between the song and a sample from Shostakovich's Symphony, but of the possibility of interpretation for listeners. Finally, Keith Jarrett's "Part IIc" from *Köln Concert* exemplifies the identity as a "work", which the

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)

originally one-time oral improvisation obtained through the transcription and the arrangement, and also the possibility to move across the musical territories. This will clarify that the so-called "crossover" phenomenon accompanies the shift of the musical message and is promoted by the popularity.

Keywords: musical territory, media, popularity, glocalization

연세대학교 | IP: 1.233.215.*** | Accessed 2018/04/06 12:13(KST)