

---

### ◆ 11-9평 39~43번

[39~43] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

(가) 음악사학자들은 서양 음악의 기원을 고대 그리스 음악에서 찾는다. 그러나 고대 그리스인들이 향유하던 음악이 실제로 어떠했는지는 분명치 않다. 그 이유는 음악적 실체를 밝힐 문헌 자료가 충분치 않고, 현존하는 자료의 대부분이 음악 그 자체보다는 이론이 어떠했는지의 정보에 편중되어 있기 때문이다. 한 가지 분명한 사실은 그들에게 음악은 기예 영역이라기보다 학문적 영역이었다는 점인데, 이는 고대 그리스 음악 이론에 ⑧ 내재한 수학적인 사고에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

(나) 음악에서 수학적인 관계를 처음으로 밝혀낸 학자는 바로 고대 그리스의 수학자 피타고拉斯이다. ⑦ “만물은 수(數)로 이루어져 있다.”라고 한 그의 주장을 뒷받침하는 대표적인 분야가 곧 음악이었다. 피타고拉斯는 ⑨ 하프를 직접 연주하면서 소리를 분석하여, 하프에서 나오는 소리가 가장 듣기 좋게 조화를 이루는 경우에 하프 현의 길이가 간단한 정수비를 나타낸다는 사실을 밝혀냈다. 도와 한 옥타브 위의 도'는 2 : 1, 도와 솔의 5도는 3 : 2, 솔과 그 위 도'의 4도는 4 : 3의 비를 이룬다는 것 등이 그것인데, ⑩ 5도에 기초한 피타고拉斯 음률이 곧 오늘날 우리가 음정이라 하는 것의 기원이며, 음향학의 출발이기도 하다.

(다) 음악을 수학의 눈으로 이해하려는 시도만 있었던 것은 아니었다. 최초의 음악 이론가로 알려져 있는 아리스토제누스는 피타고라스의 음악관을 비판하며 실제적 측면에서 음악을 바라본다. 그는 '감각적 지각'이 수적 비율보다 음악을 판단하는 데에 더 근본적이라 주장하며, 이를 미적 체험의 바탕으로 삼았다. 예를 들어 5도를 아름답다고 들었을 때, 그것이 왜 아름답게 들리는지를 수리적 추리를 통해 이해하려고 했던 피타고라스와는 달리, 아리스토제누스는 귀로 지각된 소리를 근거로 음악의 아름다움을 판단한다.

(라) 아리스토제누스는 경험적이고 현상론적인 입장에서 오늘날 서양 음악의 기초가 되는 리듬과 멜로디에 관한 이론을 제시하고 당시 통용되던 음악 현상을 실증적으로 정리하였다. 논리보다는 경험을 중시하는 그의 학문 성향은 **[음악주의자]**라고 불리는 후대의 많은 이론가들에게 받아들여졌으며, 음악을 수학적으로 풀이하려는 피타고라스주의자들에게는 비판받았다.

(마) 고대 그리스 음악 이론의 두 전통은 논리이나 경험이나의 대조적인 사유의 두 축을 이루며, 서양 음악 이론의 맥을 형성하였다. 이 두 전통에 ⑤ **배어 있는 대립적 성향은 비단 이론뿐 아니라, 창작·연주·감상에 이르는 다양한 음악 활동을 평가하는 잣대로 자리매김하여 오늘에 이르고 있다.**

### 39. 위 글의 서술 방식에 대한 설명으로 적절한 것은? [1점]

- ① (가): 비유적 진술을 통해 화제를 소개하고 있다.
- ② (나): 주제와 관련된 핵심적인 용어의 개념을 정의하고 있다.
- ③ (다): 관점의 차이를 부각하며 다른 견해를 소개하고 있다.
- ④ (라): 앞 단락의 내용과 대조되는 사실을 제시하여 모순을 지적하고 있다.
- ⑤ (마): 상반된 견해를 결충하는 방식으로 내용을 정리하고 있다.

### 40. <보기>를 읽고 ⑦~⑩에 대해 추론한 내용으로 적절하지 않은 것은?

#### <보기>

중세의 음악 이론가 보이티우스는 음악을 세 종류로 분류하였다. 가장 높은 단계의 ⑦ **뮤지카 문다나**는 천체나 지구가 만들어 내는 음악으로 대우주의 수(數)적 조화를 의미한다. 그 다음 단계인 ⑧ **뮤지카 휴마나**는 우주 질서의 영향을 받는 육체와 영혼 및 그들의 조화를 일컫는 말이다. 이 두 단계의 음악이 귀로 들을 수 없는 정신적 상태를 뜻한다면, 세 번째 단계인 ⑨ **뮤지카 인스트루멘탈리스**는 인간의 목소리를 포함한 악기들의 물리적인 소리들이 음향학적 원칙들 속에서 조화를 이루는 상태를 말한다.

- ① ⑦의 생각은 ⑨로 전승되었군.
- ② ⑨의 행위에 의해 ⑩가 나타난다고 볼 수 있겠군.
- ③ ⑩이 구현되는 것은 ⑨의 차원이겠군.
- ④ ⑨이 음향학의 기반이 되는 것은 ⑩의 차원이겠군.
- ⑤ ⑨을 구현하면 ⑩가 되겠군.

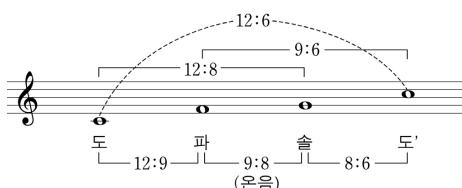
### 41. **[음악주의자]**의 태도에 가장 가까운 것은?

- ① 첼리스트 카잘스는 연주 전, 악곡을 논리적으로 분석하며 음악의 구성 원리를 파악하였다.
- ② 음악 애호가 영수는 음악을 감상할 때 음악 요소들 간의 수리적 관계를 탐구하였다.
- ③ 성악가 수희는 독창회 준비 과정에서 음반을 들으며 악곡의 분위기를 익혔다.
- ④ 음악 이론가 베넷은 베베른의 음악에서 대칭 관계를 체계적으로 밝혀냈다.
- ⑤ 작곡가 노노는 악곡 설계 과정에서 피보나치수열을 적용하였다.

### 42. 위 글을 바탕으로 <보기>를 해석한 내용으로 적절하지 않은 것은? [3점]

#### <보기>

첼로를 전공하는 윤지는 음향학 시간에 배운 음정의 원리를 C현에 적용하고 있다. 윤지는 도가 소리 나는 이 C현을 12등분하여, 확장된 비례식 12:9:8:6을 가지고 옥타브 안에 존재하는 5도, 4도, 온음 사이의 복합적인 관계를 다음과 같이 확인하였다.



- ① [도-솔]과 [파-도']의 음정은 같겠군.
- ② 옥타브는 5도와 4도의 결합으로 설명할 수 있겠군.
- ③ 옥타브는 두 개의 4도와 한 개의 온음으로 구성되겠군.
- ④ 현 길이의 비가 12:8인 두 현을 켜면 4도가 소리 나겠군.
- ⑤ 현 길이의 비 9:8은 5도와 4도의 차이인 온음에 해당하겠군.

### 43. ⑨와 ⑩를 공통으로 대치할 수 있는 말로 가장 적절한 것은? [1점]

- ① 겹쳐 있는
- ② 들어 있는
- ③ 쓸려 있는
- ④ 안겨 있는
- ⑤ 얹혀 있는

## ◆ 13년 6월 고2 B형 17~18번

[17~18] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

인간의 삶은 긴장과 이완의 교차와 연속으로 이루어져 있다. 인간의 삶을 다양한 방식으로 형상화하는 음악에서는 여러 방식을 통하여 긴장과 이완을 작품에 구현한다. 이 때 긴장과 이완을 보다 조화롭게 음악에 녹아들게 하면 연주하거나 감상하는 사람들은 그 음악에 친숙함을 느낄 뿐만 아니라 예술적 감동에까지 이르게 된다. 그러면 악보를 통해 긴장과 이완을 구현하는 대표적인 방식에 대해 살펴보자.



먼저 선율의 상승과 하강을 통해 긴장과 이완이 구현될 수 있다. 인간은 자연의 원리를 거스르는 것을 대할 때 긴장을 느끼게 되고 그 원리에 순응하는 것을 대할 때 이완된다. 선율이 상승하는 것은 위에서 아래로 흐르는 자연의 원리에 역행하는 것이므로 우리는 이 악보의 첫 마디부터 마지막 마디의 첫 음 까지 진행될 때 긴장을 느끼게 된다. 이때 상승한 음과 상승 전의 음 사이의 높이 차이가 크다면 긴장의 느낌이 더욱 강해진다. 반면에 자연의 원리에 순응하는 선율의 하강 부분에서는 이완을 느끼게 되는데, 이때는 완만할수록 이완의 느낌이 강해진다.

긴장과 이완을 구현하는 또 하나의 방식은 리듬의 변화를 활용하는 것이다. 악보의 높은음자리표( económico ) 부분을 보면, 선율이 정점에 도달하기까지 모티프(动机)가 네 차례 나온다. 그런데 두 번째 마디까지는 모티프가 한 마디에 한 번씩 나오지만, 세 번째 마디 안에서는 두 개가 조급하게 이어진다. 즉 모티프를 촘촘하게 배치함으로써 가속도를 붙여 긴장을 느끼게 한다. 또 낮은음자리표( económico ) 부분을 보자. 여기서 다른 요소를 고려하지 않고 리듬만 살펴보면, <궁작작작 궁작작작 궁작궁작 궁작작작>이라는 진행을 발견할 수 있다. 이 때 두 번째 마디까지는 한 마디에 큰박자 ‘궁’이 한 번씩 나오는 반면 세 번째 마디에서는 한 마디에 두 번 나온다. 이 역시 음악을 몰아가는 느낌을 주어 긴장감을 더해 준다. 하지만 마지막 마디에서는 다시 처음 리듬으로 돌아가 이완의 느낌을 갖게 해 준다.

\* 모티프(motif) : 음악 형식을 구성하는 가장 작은 단위로 보통 둘 이상의 음이 모여서 이루어짐.

17. 윗글에 표제와 부제를 붙인다고 할 때, 가장 적절한 것은?

- ① 긴장과 이완의 의미
  - 악보와 연주의 관계를 중심으로
- ② 음악적 원리의 형성 과정
  - 리듬 속에 나타난 긴장과 이완을 중심으로
- ③ 악보를 구성하는 요소
  - 긴장과 이완의 조화를 중심으로
- ④ 사람의 마음을 끄는 음악적 요소
  - 선율과 리듬의 조화를 중심으로
- ⑤ 음악에서 긴장과 이완의 구현 방식
  - 선율과 리듬의 활용을 중심으로

18. 윗글을 읽고 <보기>를 접한 학생들이 보인 반응으로 적절하지 않은 것은? [3점]

<보기>

The musical notation consists of two staves. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves have a common time signature. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. Below the notation, there are lyrics in Korean: '어린 송아지가 부뚜막에 앉아 물고 있어요' (An infant songbird sitting on a thatched roof, drinking water) and '엄마 - 엄마 - 엉덩이가 뜨거워' (Mama - Mama - My buttocks are hot).

- ① ‘어린 송아지가’보다 높은 음으로 되어 있는 ‘부뚜막에 앉아’를 부를 때 긴장이 더 느껴지겠군.
- ② 첫째 줄을 부를 때 선율로 인한 긴장을 가장 크게 느끼는 곳은 제일 높은 음인 ‘어’이겠군.
- ③ 둘째 줄 첫 마디의 ‘엄마-’를 부를 때 ‘마’에서 ‘-’로 진행하는 동안 선율에서 오는 긴장감이 커지겠군.
- ④ 둘째 줄 두 번째 마디의 ‘엄마-’를 부를 때 음이 갑자기 높아지는 ‘엄’에서 선율에 의한 긴장을 강하게 느낄 수 있겠군.
- ⑤ ‘엉덩이가 뜨거워’를 부를 때 선율에서 느껴지는 긴장의 이완을 경험할 수 있겠군.

---

---

### ◆ 09 수능 16~19번

[16~19] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악은 시간 예술이다. 회화나 조각과 같은 공간 예술과는 달리, 음악에서는 시간이 흐르면서 사라지는 음을 기억하기 위한 방법이 필요하다. 작곡가들은 그 방법의 하나로 반복을 활용했다. 즉 반복을 통해 어떤 일이 어떻게 일어났는지를 기억하여 악곡의 전체를 쉽게 파악할 수 있도록 한 것이다. 이러한 반복의 양상과 효과는 <비행기>와 같은 동요에서도 확인할 수 있다. 이 동요에서는 반복되는 선율이 노래를 하나로 묶어 주고 있다.



무반주 성악곡을 즐겨 부른 르네상스 시대의 다성 음악 양식에서는 입체적인 효과를 주기 위한 기술적인 방법으로 ‘모방’을 선택했다. 이때 ⑦ 모방은 노래의 시작 부분에서 돌림 노래와 비슷한 방식을 적용함으로써 구현된다. 예를 들어 소프라노 성부의 노래에 뒤이어 알토 성부가 시간 차를 두고 같은 선율로 시작하는 반복 기법을 적용하는 것이다. 이렇게 돌림 노래처럼 시작한 후에는 각 성부가 서로 다른 선율로 노래를 이어 간다. 이로써 다성 음악 양식에서는 성부의 독립성을 추구하면서도 통일감을 느끼게 해 주는 짜임새가 만들어졌다.

다성 음악의 시대를 지나 바로크 시대로 들어서면 성악 음악을 구현하는 데 모방은 더 이상 효과적인 기법이 아니었다. 이제 음악가들은 화성을 중시해서, 여러 성부로 이루어진 음악을 연주하기보다 화성 반주에 맞추어 하나의 선율을 노래하는 짜임새를 선호하게 되었다. 화성 반주의 악보 중에는 저음 성부에서 일정한 패턴이 반복되는 경우가 있다. 이때 고음 성부에서는 선율이 반주에 맞춰 변화되는 이른바 장식적 변주가 나타난다. 이로써 반복의 일관성과 변주의 다양성을 통해 조화된 아름다움을 이를 수 있게 되었다.

고전 시대에는 반복이 악곡의 형식을 결정하는 요소로 사용된다. 이 시대에 널리 쓰인 소나타는 주제가 다른 여러 악장이 음악적 대조를 이루는데, 마지막 악장은 첫 악장에 비해 상대적으로 쉬운 음악으로 구성된다. 마지막 악장의 이런 성격을 표현하는 데에는 론도 형식이 적합하다. 이 형식은 악장의 주제를 주기적으로 반복하는 ⑦ 사이사이에 이와 대조되는 새로운 주제들을 삽입하는 방식이다.

각 시대의 작곡가는 입체적인 모방, 장식적인 변주, 형식적인 반복 등 다양한 방법을 통해, 시간의 흐름 속에 구현된 악곡 전체의 모습을 파악할 수 있게 하였다. 결국 음악은 시대마다 그 양상은 다르지만, 반복을 기본 원리의 하나로 활용하여 만들어진 것이다.

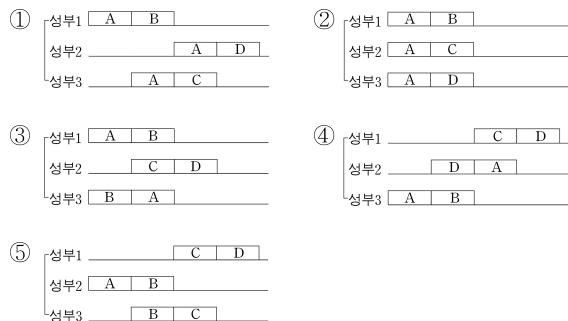
### 16. 위 글을 통해 알 수 없는 것은?

- ① 반복은 각 시대의 음악 양식에 따라 양상을 달리한다.
- ② 선율의 반복은 노래에 통일성을 부여하는 요소가 된다.
- ③ 돌림 노래는 무반주 성악곡에서 변주의 방식으로 사용된다.
- ④ 다성 음악의 시대를 지나 화성을 중시하는 시대가 시작된다.
- ⑤ 반복 기법은 단순한 노래부터 복잡한 악곡까지 널리 사용된다.

### 17. ⑦의 방법에 따라 <보기>를 사용하여 3성부의 악곡을 만들 때, 도입부의 짜임새로 가장 적절한 것은?

<보기>

A      B      C      D



### 18. 위 글과 <보기>를 관련지어 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은?

<보기>

앵무조개 껌데기의 무늬는 반복의 미(美)를 보여 준다. 1:1618의 황금 비율로 된 빈 종이도 아름다운데, 이 비율로 된 형태가 크기를 달리하며 반복되면 통일과 변화라는 또 다른 미감이 생긴다. 이런 반복과 변화의 미는, 르네상스의 건축 디자인에서도 볼 수 있다. 당시 건축물에서 문과 창의 같은 형태에서는 반복의 미를, 다른 크기에서는 색다른 변화의 미를 느끼게 되는 것이다. 르네상스 건축가들은 이런 건축물을 세련되게 작곡된 음악에 비유해 ‘조화’라 불렀다.

- ① 반복의 미적 체감은 음악이 아닌 다른 예술 양식이나 자연물에서도 느낄 수 있겠군.
- ② 소나타 악장의 대조는 황금 비율로 된 빈 종이에서 느껴지는 아름다움과 유사한 것이겠군.
- ③ 장식적 변주는, 크기를 달리하며 변화되는 문과 창에서 느껴지는 색다른 미감과 유사한 것이겠군.
- ④ 바로크 성악 음악에서 화성 반주의 처음 성부는 앵무조개 껌데기 무늬에서 느껴지는 미와 통하겠군.
- ⑤ ‘조화’라 불리는 건축물에서 통일성과 변화가 공존하는 것처럼 음악에서도 이런 양면성이 드러나는 경우가 있군.

### 19. ⑦은 단어의 반복을 통해 특정한 의미 효과를 나타낸다. 다음 중 ⑦의 효과와 유사한 것은?

- ① 발을 옮겨 놓을 때마다 결음결음을 치마폭이 너풀거린다.
- ② 시간이 없으니까 대강대강 급한 일부터 끝내자.
- ③ 가뭄으로 논밭이 바싹바싹 타들어 간다.
- ④ 노랫소리가 멀리멀리 울려 퍼진다.
- ⑤ 곳간을 곡식으로 가득가득 채웠다.

## ◆ 15년 9월 고1 28~30번

### [28~30] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

그레고리안 선법<sup>\*</sup>은 그레고리오 성가들에 쓰인 선법을 로마 교황이었던 그레고리오 대제가 체계화한 것이다. 이 선법은 남성이 부를 수 있는 한정된 음역으로 이루어져 있다. 화음을 사용하지 않는 단선율의 음악이었으며 무반주 형태의 합창이나 독창으로 불렸다.

그레고리안 선법은 중요한 2개의 음인 ‘종지음’과 ‘중심음’을 가지고 있는데, 종지음은 멜로디를 끝마치는 음이며 중심음은 멜로디 전체에서 반드시 사용되는 음이다. 그레고리안 선법은 종지음이 각각 다른 4개의 ‘정격 선법’과 여기서 파생된 4개의 ‘변격 선법’으로 나뉜다.

정격 선법에는 그리스 각 지역의 이름을 딴 도리아, 프리지아, 리디아, 믹소리디아가 있다. 정격 선법의 음역은 각각의 종지음으로부터 한 옥타브 위까지이다. 리디아는 ‘바’가 종지음이므로, 그 음역은 종지음 ‘바’에서 한 옥타브 위의 ‘바’까지가 된다. 그리고 ④ 종지음을 기준으로 하여 5도 위의 음이 ⑤ 중심음으로 결정된다. 리디아는 종지음이 ‘바’이므로, ‘바’부터 시작하여 다섯 번째에 해당하는 음인 ‘다’음이 중심음이 되는 것이다.



변격 선법은 종지음이 같은 정격 선법에서 파생된 것이다. 변격 선법 명칭은 짹이 되는 정격 선법 명칭에 하이포(Hypo)라는 접두어를 붙여 불렀다. 변격 선법은 종지음의 아래 4도에서 종지음 위 5도까지의 음역을 가지며, 중심음은 종지음의 3도 위의 음이다. 하이포-리디아는 종지음이 ‘바’이고 중심음이 ‘가’가 되는 것이다.



그레고리안 선법은 서양 음악의 이론적 체계를 이끄는 가장 중요한 시작점이라는 데에 의의가 있다. 또한 이것은 교회 음악으로만 머문 것이 아니라 바로크, 고전주의 음악에 영향을 끼쳤으며, 오늘날의 많은 작품에서도 재현되고 있다는 점은 주목할 만하다. 고전과 시대의 대표적인 음악가 베토벤은 ⑦ 협약 4중주 제15장 3악장의 주제부로 리디아 선법의 변격인 하이포-리디아를 사용하여 병에서 회복한 기쁨과 신에 대한 감사의 마음을 종교적인 분위기로 표현했다.

\*선법: 악곡 중에 사용되는 음을 옥타브 사이에 음높이 순으로 배열한 것

### 28. 윗글의 내용과 일치하는 것은?

- ① 정격 선법과 변격 선법은 짹이 되어 화음을 이룬다.
- ② 단선율의 그레고리안 선법은 독창을 위한 반주이다.
- ③ 변격 선법의 중심음은 종지음보다 항상 높은 음이다.
- ④ 정격 선법보다 변격 선법의 음역에는 음의 개수가 더 많다.
- ⑤ 정격 선법은 각각의 종지음보다 낮은 음이 음역에 존재한다.

### 29. <보기>는 ⑦의 주제부 악보이다. 이를 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은? [3점]

<보기>

- ① 중심음인 ‘가’음은 주제부의 첫 마디에서 사용되었다.
- ② 하이포-리디아 음역의 모든 음이 주제부에서 사용되고 있다.
- ③ 종지음 ‘바’는 주제부의 멜로디를 마칠 때만 사용된 것은 아니다.
- ④ 하이포-리디아 음역의 가장 낮은 음으로부터 주제부가 시작된다.
- ⑤ 주제부의 음역은 낮은 ‘다’음에서 높은 ‘다’음까지 한 옥타브이다.

### 30. ④, ⑤의 관계와 가장 유사한 것은?

- ①  $\pi$ 는 3.141592…의 무한 소수이다.
- ② 지구의 대륙과 해양은 크게 5대양 6대주로 나뉜다.
- ③ 함수  $y = f(x)$ 는  $x$ 의 값에 따라  $y$ 의 값이 결정된다.
- ④ 주사위를 던지면 1부터 6까지의 숫자 중 하나가 나온다.
- ⑤ 헷빛을 브리즘에 통과시켰을 때 여러 가지 색으로 분리된다.

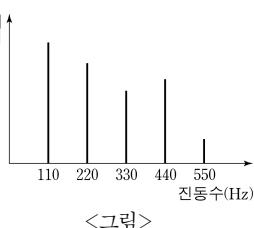
## ◆ 17-6평 28~33번

### [28~33] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악은 소리로 이루어진 예술이다. 예술이 아름다움을 추구한다면 음악 또한 아름다움을 추구해야 할 것이다. 그렇다면 아름다운 음악 작품은 듣기 좋은 소리만으로 만들어질 수 있는 것일까? 음악적 아름다움은 어떻게 구현되는 것일까?

음악에서 사용하는 소리라고 해도 대부분의 사람들은 피아노 소리가 심벌즈 소리보다 듣기 좋다고 생각한다. 이 중 전자를 고른음, 후자를 시끄러운음이라고 한다. 고른음은 주기성을 갖지만 시끄러운음은 주기성을 갖지 못한다. 일반적으로 음악에서 '음'이라고 부르는 것은 고른음을 지칭한다. 고른음은 주기성을 갖기 때문에 동일한 파형이 주기적으로 반복된다. 이때 같은 파형이 1초에 몇 번 반복되는가를 진동수라고 한다. 진동수가 커지면 음높이 즉, 음고가 높아진다. 고른음 중에서 파형이 사인파인 음파를 단순음이라고 한다. 사인파의 진폭이 커질수록 단순음은 소리의 세기가 커진다. 대부분의 악기에서 나오는 음은 사인파보다 복잡한 파형을 갖는데 이런 파형은 진동수와 진폭이 다른 여러 개의 사인파가 중첩된 것으로 볼 수 있다. 이런 소리를 복합음이라고 하고 복합음을 구성하는 단순음을 부분음이라고 한다. 부분음 중에서 가장 진동수가 작은 것을 기본음이라 하는데 귀는 복합음 속의 부분음을 중에서 기본음의 진동수를 복합음의 진동수로 인식한다.

악기가 ⑦내는 소리의 식별 가능한 독특성이 음색은 부분음들로 구성된 복합음의 구조, 즉 부분음들의 진동수와 상대적 세기에 의해 결정된다. 현악기나 관악기에서 발생하는 고른음은 기본음 진동수의 정수배의 진동수를 갖는 부분음들로 이루어져 있지만, 타악기 소리는 부분음들의 진동수가 기본음 진동수의 정수배를 이루지 않는다. 이러한 소리의 특성을 시각적으로 보여주는 소리 스펙트럼은 복합음을 구성하는 단순음 성분들의 세기를 진동수에 따라 그래프로 나타낸 것이다. 고른음의 소리 스펙트럼은 <그림>처럼 일정한 간격으로 늘어선 세로 막대들로 나타나는 반면에



시끄러운음의 소리 스펙트럼에서는 막대 사이 간격이 일정하지 않다.

두 음이 동시에 울리거나 연이어 울릴 때, 음의 어울림, 즉 협화도는 음정에 따라 달라진다. 여기에서 음정이란 두 음의 음고 간의 간격을 말하며 높은 음고의 진동수를 낮은 음고의 진동수로 나눈 값으로 표현된다. 가령, '도'와 '미' 사이처럼 장3도 음정은 5/4이고, '도'와 '솔' 사이처럼 완전5도 음정은 3/2이다. 그러므로 장3도는 완전5도 보다 좁은 음정이다. 일반적으로 음정을 나타내는 분수를 [A] 약분했을 때 분자와 분모에 들어가는 수가 커질수록 협화도는 작아진다고 본다. 가령, 음정이 2/1인 우타브, 3/2인 완전5도, 5/4인 장3도, 6/5인 단3도의 순서로 협화도가 작아진다. 서로 잘 어울리는 두 음의 음정을 협화 음정이라고 하고 그렇지 않은 음정을 불협화 음정이라고 하는데

16세기의 음악 이론가인 차를리노는 약분된 분수의 문자와 분모가 1, 2, 3, 4, 5, 6으로만 표현되는 음정은 협화 음정, 그 외의 음정은 불협화 음정으로 보았다.

아름다운 음악은 단순히 듣기 좋은 소리를 연이어 배열한다고 해서 만들어지지 않는다. 음악은 다양한 음이 조직적으로 연결되고 구성된 형태로, 음악의 매체인 소리가 시간의 진행 속에 구체화된 것이라 할 수 있다. 19세기 음악 평론가인 ④한슬리크에 따르면, 음악의 독자적인 아름다움은 음들이 '울리면서 움직이는 형식'에서 비롯되는데, 음악을 구성하는 음악적 재료들이 움직이며 만들어 ⑤내는 형식 그 자체를 말한다. 따라서 음악의 가치는 음악이 환기하는 기쁨이나 슬픔과 같은 특정한 감정이나 정서에서 찾으려 해서는 안 된다는 것이다.

음악에는 다양한 [음악적 요소]들이 사용되는데, 여기에는 리듬, 가락, 화성, 셈여림, 음색 등이 있다. 리듬은 음고 없이 소리의 장단이나 강약 등이 반복될 때 나타나는 규칙적인 소리의 흐름이고, 가락은 서로 다른 음의 높낮이가 지속 시간을 가지는 음들의 흐름이다. 화성은 일정한 법칙에 따라 여러 개의 음이 동시에 울려서 생기는 화음과 또 다른 화음이 시간적으로 연결된 흐름이고, 셈여림은 음악에 나타나는 크고 작은 소리의 세기이며, 음색은 바이올린, 플루트 등 선택된 서로 다른 악기가 만들어 내는 식별 가능한 소리의 특색이다.

작곡가는 이러한 음악적 요소들을 활용해서 음악 작품을 만든다. 어떤 음악 작품에서 자주 반복되거나 변형되면서 등장하는 소재인 가락을 그 음악 작품의 주제라고 하는데, 작곡가는 자신의 음악적 아이디어를 주제로 구현하고 다양한 음악적 요소들을 사용해서 음악 작품을 완성한다. 예컨대 조성 음악\*에서는 정해진 박자 내에서 질서를 가지고 반복적으로 움직이는 리듬이 음표나 쉼표의 진행으로 나타나고 어떤 조성의 음계 음들을 소재로 한 가락이 나타나고 주제는 긴장과 이완을 유발하는 다양한 화성 진행을 통해 반복되고 변화한다. 이렇듯 음악은 다양한 특성을 갖는 음들이 유기적으로 결합한 소리의 예술이라고 볼 수 있다.

\* 조성 음악: 으뜸음 '도'가 다른 모든 음계 음들을 지배하는 음악으로 17세기 이후 대부분의 서양 음악이 이에 해당한다.

### 28. 윗글에 대한 설명으로 가장 적절한 것은?

- ① 소리에 대한 감각이 음악 감상에 미치는 영향을 살피고 있다.
- ② 미적 본성에 대한 과학적 탐색과 음악적 탐색을 비교하고 있다.
- ③ 소리를 구분하고 그것을 근거로 하여 음악의 형식을 분류하고 있다.
- ④ 음악의 아름다움을 소리에 관한 과학적 분석과 관련지어 탐구하고 있다.
- ⑤ 듣기 좋은 소리와 그렇지 않은 소리가 음악에서 하는 역할을 분석하고 있다.

29. **[음악적 요소]**에 대한 이해로 적절하지 않은 것은?

- ① 리듬은 음높이를 가지는 규칙적인 소리의 흐름으로, 음악에서 질서를 가진 음표나 쉼표의 진행에 활용되는 요소이다.
- ② 가락은 서로 다른 음높이가 지속 시간을 가지는 음들의 흐름으로, 음악에서 자주 반복되거나 변형되면서 등장하는 소재로 활용되는 요소이다.
- ③ 화성은 화음과 또 다른 화음이 연결된 흐름으로, 음악에서 긴장과 이완을 유발하는 진행에 활용되는 요소이다.
- ④ 셤여림은 소리의 세기로, 음악에서 크고 작은 소리가 나타나도록 하는 데 활용되는 요소이다.
- ⑤ 음색은 식별 가능한 소리의 특색으로, 음악에서 바이올린, 플루트 등 서로 다른 종류의 악기를 선택하는 데 활용되는 요소이다.

30. 음악 작품을 만들기 위한 계획들 중, ④의 입장은 가장 잘 반영한 것은?

- ① 장3도로 기쁨을, 단3도로 슬픔을 나타내는 정서적인 음악을 만든다.
- ② 플루트의 청아한 가락으로 상쾌한 아침의 정경을 연상시키는 음악을 만든다.
- ③ 낮은 음고의 음들을 여러 번 사용하여 내면의 불안감을 조성하는 음악을 만든다.
- ④ 첫째 음과 둘째 음의 간격이 완전5도가 되는 음들을 조직적으로 연결하여 주제가 명확한 음악을 만든다.
- ⑤ 오페라의 남자 주인공이 화들짝 놀라는 장면에 들어갈 매우 강한 시끄러운 음이 울리는 음악을 만든다.

31. 윗글의 <그림>에 대한 이해로 적절한 것은?

- ① <그림>은 삼벌즈의 소리 스펙트럼이다.
- ② <그림>에 표현된 복합음의 진동수는 550 Hz로 인식된다.
- ③ <그림>에 표현된 소리의 부분음 중 기본음의 세기가 가장 크다.
- ④ <그림>은 시간의 경과에 따른 부분음의 세기의 변화를 나타낸다.
- ⑤ <그림>에서 220 Hz에 해당하는 막대가 사라져도 음색은 변하지 않는다.

32. [A]를 바탕으로 <보기>에 대해 설명한 것으로 적절하지 않은 것은? [3점]

—<보기>—

바이올린을 연주했을 때 발생하는 네 음 P, Q, R, S의 기본음의 진동수를 측정한 결과가 표와 같다.

음	P	Q	R	S
기본음의 진동수(Hz)	440	550	660	880

- ① P와 Q 사이의 음정은 장3도이다.
- ② P와 Q 사이의 음정은 Q와 R 사이의 음정보다 좁다.
- ③ P와 R 사이의 음정은 협화 음정이라고 할 수 있다.
- ④ P와 S의 부분음 중에는 진동수가 서로 같은 것이 있다.
- ⑤ P와 S 사이의 음정은 Q와 R 사이의 음정보다 협화도가 크다.

33. <보기>를 바탕으로 할 때, ⑦과 쓰임이 유사한 것은?

—<보기>—

윗글의 ⑦은 문장에서 자립적으로 쓰여 서술어 기능을 한다. 그러나 ⑦은 혼자서는 쓰이지 못하고 반드시 다른 용언의 뒤에 붙어서 의미를 더하여 주는 ‘보조 용언’ 기능을 한다.

- ① 그 일을 다 해 버리니 속이 시원하다.
- ② 그는 친구들의 고민을 잘 들어 주었다.
- ③ 내일 경기를 위해 잘 먹고 잘 쉬어 둬라.
- ④ 그는 내일까지 돈을 구해 오겠다고 큰소리를 쳤다.
- ⑤ 일을 추진하기 전에 득실을 꼼꼼히 계산해 보고 시작하자.

---

## ◆ 11 LEET 언어이해 21~23번

[21~23] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악에서 개별적인 음 하나하나는 단순한 소리일 뿐 의미를 갖지 못한다. 이 음들이 의미를 가지려면 음들은 조화로운 방식으로 결합된 맥락 속에서 파악되어야 한다. 그렇다면 그 맥락은 어떻게 형성되는가? 이를 알기 위해서는 음악의 기본적인 요소인 음정과 화음, 선율과 화성의 개념을 이해할 필요가 있다.

떨어진 두 음의 거리를 ‘음정’이라고 한다. 음정의 크기(1도~8도)와 성질(완전, 장, 단 등)은 두 음의 어울리는 정도를 결정하는데, 그에 따라 음정은 세 가지, 곧 완전음정(1도, 8도, 5도, 4도), 불완전음정(장3도, 단3도, 장6도, 단6도), 불협화음정(장2도, 단2도, 장7도, 단7도 등)으로 나뉜다. 여기서 ‘한 음의 중복’인 완전1도가 가장 협화적이며, 완전4도 <도-파>는 완전5도 <도-솔>보다 덜 협화적이다. 불완전음정은 협화음정이기는 하나 완전음정보다는 덜 협화적이다.

중세와 르네상스 시대에는 수직적인 음향보다는 수평적인 선율을 중시하는 선법 음악이 발달했다. 선법 음악은 음정의 개념에 근거한 다성부 짜임새를 사용했는데, 이는 두 개 이상의 선율이 각각 서로 독립성을 유지하면서도 선율과 선율 사이의 조화가 음정에 따라 이루어지는 대위적 개념에 근거한 것이었다. 따라서 각각의 선율은 모두 동등하게 중요했으며, 그에 반해 그 선율들이 만들어 내는 수직적인 음향은 부차적이었다.

중세의 선법 음악에서는 완전하게 어울리는 음정을 즐겨 사용했다. 그래서 기본적으로 완전음정만을 협화음정으로 강조하면서 불완전음정과 불협화음정을 장식적으로만 사용했다. 하지만 르네상스 시대에 이르러 불완전음정인 3도와 6도를 더 적극적으로 사용하기 시작했다. 특히 16세기 대위법의 음정 규칙에서는 악보(가)의 예가 보여 주듯이 음정의 성질에 따라 그 진행이 단계적으로 이루어지도록 했다. 예를 들면 7도의 불협화적인 음향이 '매우' 협화적인 음향인 8도로 진행하기 전에 '적당히' 협화적인 음향인 6도를 거치도록 했는데, 이를 통해 선법 음악이 추구하는 자연스러운 음향을 표현할 수 있도록 했다. 이는 2도-3도-1도의 진행에서도 확인할 수 있다.

(가)

(나)

한편 불완전음정 3도가 완전5도를 분할하는 음정으로 사용되면 서 '화음'의 개념이 출현하게 되는데, 이러한 변화는 음의 결합을 두 음에서 세 음으로 확장한 것이다. 예컨대 <도-미-솔>을 음정의 개념에서 보면 <도-솔>, <도-미>, <미-솔>로 두 음씩 묶은 음정들이 결합된 소리로 판단되지만, 화음의 개념에서는 이 세 음을 묶어 하나의 단위, 곧 3화음으로 본다. 이와 같이 세 음의 구성을 한 단위로 취급하는 3화음에서는 맨 아래 음이 화음의 근음(根音)으로서 중요하며, 그 음으로부터 화음의 이름이 정해진다. 또한 이 근음 위에 쌓는 3도 음정이 장3도인지 단3도인지에 따라 화음의 성격을 각각 장3화음, 단3화음으로 구별한다. 예를 들면 완전5도 <도-솔>에 장3도 <도-미>를 더한 <도-미-솔>은 '도 장3화음'이며, 단3도 <도-미♭>을 더한 <도-미♭-솔>은 '도 단3화음'이다. 화성적 음향이 빌달해 3화음 위에 3도를 한 번 더 쌓으면 네 개의 음으로 구성된 화음이 생기는데, 이것을 '7화음'이라고 부른다. 예를 들어, 위의 <도-미-솔>의 경우 <도-미-솔-시>가 7화음이다.

조성 음악은 이러한 화음의 개념에 근거해서 발달한 것이다. 수평적인 선율보다 수직적인 화음을 중시하는 양식으로 르네상스 시대 이후 등장한 조성 음악에서는 복합층으로 노래하던 다성부의 구조가 쇠퇴하는 대신 선율과 화성으로 구성된 구조가 등장하였다. 이러한 구조에서는 선율이 화음에 근거하여 만들어지기 때문에, 수평적인 선율 안에 화음의 구성음들이 '내재'한다.

조성 음악에서 화음들의 연결을 '화성'이라 한다. 말하자면 화성은 화음들이 조화롭게 연결되어 만들어 내는 맥락을 뜻한다. 악보(나)가 보여 주듯이 조성 음악에서는 5도 관계에 놓인 세 화음이 화성적 맥락을 형성하는 근본적인 역할을 한다. '도'를 중심으로 해서 이 음보다 5도 위의 '솔', 5도 아래의 '파'를 정하면, '도'가 으뜸음이 되며 '솔'은 딸림음, '파'는 벼금딸림음이 된다. 이 세 음을 근음으로 하여 그 위에 쌓은 3화음이 '주요 3화음'이 되는데, 이를 각각 으뜸화음, 딸림화음, 벼금딸림화음이라고 한다. 이 세 화음은 으뜸화음으로 향하는 화성 진행을 만든다.

## 21. 위 글의 내용과 일치하지 않는 것은?

- ① 완전음정 <도-솔>은 완전음정 <도-도>보다 덜 협화적이다.
- ② 르네상스 시대보다 중세 시대에 협화적인 음정을 더 많이 사용하였다.
- ③ 2도-3도-1도의 진행은 불협화음정-불완전음정-완전음정의 단계적 진행이다.
- ④ 장3화음과 단3화음은 근음 위에 쌓은 3도 음정의 성질에 따라 구별된다.
- ⑤ 화음의 개념에 근거한 선율만으로는 곡의 주요 3화음을 알 수 없다.

## 22. 선법 음악에서 조성 음악으로의 변화를 바르게 설명한 것은?

- ① 음의 재료가 협화적 음정에서 불협화적 음정으로 바뀌었다.
- ② 대위적 양식에서 추구하던 선율들의 개별적인 독립성이 쇠퇴하였다.
- ③ 수직적인 음향을 강조하던 것이 수평적인 선율을 중시하는 것으로 바뀌었다.
- ④ 화성적 맥락으로 전환되면서 3도 관계의 화음들이 근본적인 화성 진행을 만들었다.
- ⑤ "화성은 선율의 결과이다."라는 사고가 발달하면서 선율과 화성의 구조를 사용하였다.

## 23. <조건>에 따라 <보기>의 곡을 작곡했다고 할 때, 이에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?

### <조 건>

- 선율은 '도'를 으뜸음으로 한다.
- 한 마디에는 하나의 화음을 사용한다.

### <보 기>

별—이 빛나는 밤에 그—대 빛나는 구 나  
 $\frac{3}{4}$   
 솔 도 도 도 라 도 파 미 레 솔 파 미 솔 솔 미 도  
 ⑦ ⑧ ⑨

- ① ⑦의 화음에는 '미'가 내재되어 있다.
- ② ⑧에는 벼금딸림 7화음이 사용되었다.
- ③ ⑨에는 딸림 7화음이 사용되었다.
- ④ 으뜸화음에서 시작하여 으뜸화음으로 끝난다.
- ⑤ 각 마디의 첫 음은 그 마디에 사용된 화음의 근음이다.

## ◆ 10 수능 42~45번

[42~45] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악은 연주를 통해 소리로 표현되는 예술이다. 18세기의 바흐 음악을 현재에도 들을 수 있게 된 것은 음악을 전달하고 보존하는 악보가 있기 때문이다.

오늘날 악보에서 기본적으로 읽어야 할 기호는 음높이를 나타내는 5선과 음자리표, 음길이를 나타내는 음표와 박자표이다. 음높이와 음길이는 음악이 표현해야 하는 본질적인 요소이다.

선은 음높이를 표시하는 실용적인 기호이다. 그런데 9세기경에는 선을 사용하지 않고 가사 위에 간단한 기호로 음들 간의 상대적인 높낮이를 표시했기 때문에 정확한 높낮이는 재현할 수 없었다. 이후 11세기경부터 2선이나 4선 위에 음을 기록했고, 현재 사용하는 5선 악보는 14세기 무렵에 완성되었다. 또한 11세기경부터 사용된 음자리표는 고정된 음높이를 명시하는 기능을 해, 음의 높낮이를 명확하게 재현할 수 있게 되었다.

음길이를 표시하는 기호는 13세기 말 ‘프랑코 기보법’에서 본격적으로 사용되었다. 이 기보법에서는 네 종류의 음길이를 ① 정하고 이를 가장 긴 두플렉스롱가부터 가장 짧은 세미브레비스까지 네 가지의 음표로 표기했다. 이런 길이를 나타내는 음표를 사용하여 음의 장단을 나타내는 리듬의 표현이 다양해졌다. 특히 다섯 음악이 발달하기 시작하는 이 시기에는 선율들이 서로 다른 리듬으로 구별되었는데, 여러 가지 음길이의 음표는 이를 표시하는 데 유용했다.

이름	두플렉스롱가	롱가	브레비스	세미브레비스
음표	■	■	■	◆

음길이의 표현인 리듬이 일정한 패턴의 강약을 규칙적으로 반복하면 박자가 형성되며, 이를 표기한 것이 박자표이다. 음악의 흐름에는 강과 약의 박이 있다. ‘강-약’, ‘강-약-약’의 박이 규칙적으로 반복될 때 이것을 묶은 것이 각각 2박자, 3박자이다. 이렇게 규칙적인 박의 묶음을 표시하는 박자의 개념은 새로운 리듬 양상을 보여 주는 14세기에 시작되었다. 14세기 이전까지는 그리스도교의 삼위일체를 의미하는 3이라는 수를 ‘완전하다’고 인식했기 때문에 음길이를 셋으로 분할하는 완전 분할을 사용하였는데, 14세기가 되면서 불완전 분할인 2분할도 동등하게 사용되었다. 이러한 ⑦ 3분할과 2분할은 3박자와 2박자 계통의 기초가 되었다.

이와 같이 음높이는 5선과 음자리표로 정확하게 표시되고 음길이는 음표와 박자표로 다양한 리듬과 규칙적인 박을 보여주면서, 소리는 악보를 통해 그 의미를 기록하고 전달할 수 있게 되었다.

### 42. 위 글과 일치하는 것은?

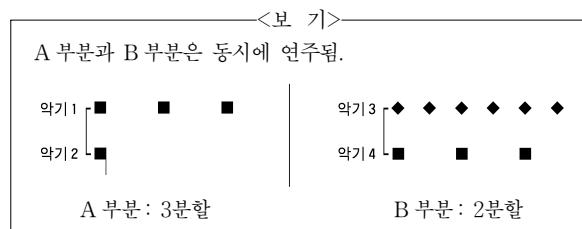
- ① 다양한 리듬의 표현은 규칙적인 박을 표기한 후에 가능했다.
- ② 14세기의 악보에서는 음높이와 음길이의 표시가 가능했다.
- ③ 음자리표와 박자표는 모두 리듬을 표시하는 기호이다.
- ④ 9세기에는 가사에 맞는 상대적인 음길이를 표시했다.
- ⑤ 2선과 4선 악보에서는 음자리표를 볼 수 없다.

43. 위 글에서 사용한 글쓰기 전략으로 가장 적절한 것은?

- ① 대상에 대한 기준의 관점과 새로운 관점을 대조하여 진술한다.
  - ② 객관적 자료를 활용하여 대상에 대한 비판적 시각을 드러낸다.
  - ③ 대상의 유용성과 한계를 지적하여 새로운 전망을 제시한다.
  - ④ 권위 있는 문헌을 인용하여 내용의 타당성을 강화한다.
  - ⑤ 대상의 형성과 발달 과정을 중심으로 내용을 전개한다.

44. <보기>는 ‘프랑코 기보법’을 활용하여 ㉠을 표현한 것이다.

이를 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은?



- ① 음높이보다는 음길이에 관한 표현이군.
  - ② A 부분은 완전 분할된 리듬을 보여 주는군.
  - ③ A와 B 부분에서 악기 3의 리듬이 가장 빠르겠군.
  - ④ A는 '강-약'으로, B는 '강-약-약'으로 연주될 수 있겠군.
  - ⑤ A의 롱가 1개는 B의 세미브레비스 6개와 연주 시간이 같겠군.

45. 문맥상 ①과 바꾸어 쓸 수 있는 것은? [1점]

- ① 개정(改定)하고
  - ② 판정(判定)하고
  - ③ 인정(認定)하고
  - ④ 추정(推定)하고
  - ⑤ 설정(設定)하고

## ◆ 14년 6월 고2 B형 21~23번

### [21~23] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

기보(記譜)\*에서 음의 높낮이를 정확히 표기하기 위해 5개의 가로줄을 사용하는데 이를 오선이라고 한다. 오선은 아래에서부터 1번 줄, 1번 칸이라 부른다. 음은 대개 알파벳 음이름이나 계명으로 읽는다. C는 도(do), D는 레(re), E는 미(mi), F는 파(fa), G는 솔(sol), A는 라(la), B는 시(si)이다. 일반적으로 피아노 건반은 A0부터 C8까지 88개가 있다. 같은 알파벳이라도 옆의 숫자가 커질수록 옥타브가 올라간다.

오선의 범위를 벗어나는 음은 어떻게 표기할까? 덧줄과 음자리표를 사용하면 된다. 덧줄을 사용하면 오선의 위 또는 아래로 그 범위를 넓힐 수 있다. 그런데 덧줄을 그리는 것만으로는 한계가 있기 때문에 음자리표를 사용하여 특정한 악기나 인성(人聲)\*의 음역을 나타낸다. 음자리표는 어떤 것들이 있을까? 음자리표는 음역에 따라 낮은음자리표, 가온음자리표, 높은음자리표로 나뉘는데, 이러한 음자리표는 반드시 오선의 맨 앞에 표기해야 한다.



가장 오래된 음자리표인 낮은음자리표는 C4(가온 도\*) 아래의 저음 영역을 표기하기 위한 것이다. 이 음자리표는 F3의 자리인 4번 줄에서 시작하여 F의 모양을 변형하여 그린다. 그런 다음 F3의 위치를 기준으로 음표를 표기한다.

[A] 가온음자리표는 낮은음자리표와 더불어 가장 보편적으로 사용하던 음자리표인데, 오선 상에서 C4를 자유롭게 표기하기 위해 음자리표를 고정하지 않고 사용한다. 오선에 겹세로줄을 그은 뒤 C의 모양을 변형하여 중앙 부분만 세로줄 쪽으로 당겨 오선의 줄에 걸리도록 그린다. C의 중앙 부분이 1번 줄에 걸리면 1번 줄이 C4가 되는데, 이를 인성 소프라노 음자리표라고 부른다. 줄이 하나씩 올라갈수록 인성 메조소프라노, 알토, 테너, 바리톤 음자리표가 된다.

높은음자리표는 가장 나중에 생겼지만 현재 가장 널리 쓰이는 음자리표이다. C4 위의 고음 영역을 표기하기 위해 이것을 사용한다. 음자리표는 G4의 자리인 2번 줄에서 시작하여 G의 모양을 변형하여 그린다. 음표는 G4의 위치를 기준으로 표기한다.

\* 기보(記譜) : 악보를 기록함.

\* 인성(人聲) : 인간의 목소리를 이용하는 성악.

\* 가온 도 : 피아노 건반의 중앙에 자리한 도(do).

### 22. 윗글의 내용을 이해한 것으로 적절하지 않은 것은?

- ① 음자리표는 음이름의 알파벳 모양을 본뜬 것이다.
- ② 음자리표는 악기와 인성의 음역을 고려하여 선택된다.
- ③ 낮은음자리표는 높은음자리표의 한계를 보완하려고 만들었다.
- ④ 오선 상의 줄과 칸의 알파벳 음이름은 음자리표에 따라 달라진다.
- ⑤ 같은 계명이라도 알파벳 옆의 숫자가 다르면 옥타브가 달라진다.

### 23. [A]를 바탕으로 <보기>의 악보에 표기된 음을 바르게 읽은 것은? [3점]

<보기>

#### 알파벳 음이름

- ① E3 – G3 – C4 – D4 솔 – 시 – 미 – 파
- ② E3 – G3 – C4 – D4 미 – 솔 – 도 – 레
- ③ A3 – C4 – F4 – G4 도 – 미 – 라 – 시
- ④ A3 – C4 – F4 – G4 라 – 도 – 파 – 솔
- ⑤ C4 – E4 – A4 – B4 도 – 미 – 라 – 시

#### 계명

### 21. 윗글에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?

- ① 기보와 관련된 용어의 개념을 정의하였다.
- ② 음자리표의 기준이 되는 음이름을 소개하였다.
- ③ 문답 방식으로 음자리표의 필요성을 서술하였다.
- ④ 음자리표를 구분하여 각각의 특성을 드러내었다.
- ⑤ 시대의 흐름에 따른 오선의 변화 과정을 다루었다.

(다) 선율 음형에는 단어 차원의 수사학에 근거한 음형인 ‘아나포라’, 문장 차원의 수사학에 근거한 음형인 ‘영탄법’, ‘멈춤’ 등이 있다. 아나포라는 수사학에서의 두음(頭音) 반복의 원리를 음악에 적용하여 일정 구절의 앞부분을 반복하는 음형이다. 작곡가는 전달하려는 감정을 강조하기 위해 이 음형을 ⑦ 쓴다. 영탄법은 느낌표로 표현된다는 점에 착안하여 두 음 사이의 도약을 통해 감탄을 표현한다. 멈춤은 음을 짧게 끊어 갑작스럽게 단절된 느낌을 주는 음형으로, 영탄법과 함께 격한 감정을 표현한다.

(라) 장식 음형은 연주자가 실제 연주 과정에서 필요에 따라 임의로 다른 음을 넣어서 연주하면서 구현되는 것이다. 장식 음형으로는 강조하고자 하는 음의 앞이나 뒤에 높거나 낮은 음을 첨가하는 방식으로 이루어지는 ‘액센트’, 인접한 두 음을 빠르게 전환하는 ‘트릴’, 한 음이나 여러 개의 음을 빨리 되풀이하여 연주하는 ‘트레몰로’ 등이 있다. 이 중에서 마테존은 감정의 표현과 밀접한 관련이 있는 액센트를 중시하였다.

(마) 음악수사학에서는 특정한 음형을 사용하면 기쁨이나 슬픔과 같은 감정을 효과적으로 표현할 수 있다고 보았다. 특히 마테존이 체계화한 음형은 기악의 표현력을 강화하여 기악이 성악과 대등한 위치에 서는 데 큰 역할을 하였다. 18세기 말부터 음악수사학에 대한 관심은 점차 줄어들게 되었지만, 음악수사학자들이 체계화한 음형은 오늘날까지 음악에 대한 상식으로 남아 있다.

\* 음형 : 연속한 몇 개의 음이 특정 있는 형태를 이루고 있는 모양.

#### 24. (가)~(마)에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?

- ① (가)에서는 음악수사학의 태동 배경을 제시하였다.
- ② (나)에서는 음형을 두 부류로 나누어 설명하였다.
- ③ (다)와 (라)에서는 (나)의 내용을 상세화하였다.
- ④ (라)에서는 비유를 통해 장식 음형을 설명하였다.
- ⑤ (마)에서는 음악수사학의 의의를 제시하였다.

#### ◆ 15년 3월 고2 24~27번

##### [24 ~ 27] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

(가) 16세기 이후 바로크 음악에서는 음악이 구체적인 감정을 모방하고 재현할 수 있다는 믿음 아래 ‘언어’의 기술인 수사학을 음악에 적용하는 음악수사학이 태동하였다. 음악수사학이 도입된 초기에는 가사를 위주로 작곡을 하여 감정을 표현하는 방식을 따랐지만, 마테존에 와서는 가사 없이 기악곡만으로도 감정을 표현할 수 있다고 생각하였다. 음악수사학을 체계화한 마테존은 청중에게 감정을 효과적으로 전달하기 위해 음형\*의 사용을 강조하였다.

(나) 마테존은 음형을 ‘선율 음형’과 ‘장식 음형’으로 나누었다. 선율 음형은 단어 및 문장 차원에서의 수사법을 작곡 과정에 적용한 음형이다. 그리고 장식 음형은 악곡을 실제 연주할 때 연주자의 재량에 의해 결정되는 음형이다. 마테존은 같은 내용이라도 웅변가가 상황에 따라 웅변술을 달리한다는 점에 착안하여 연주가도 실제 연주할 때에는 이미 만들 어진 악보에 장식을 더해야 한다고 생각하였다.

#### 25. 윗글로 미루어 알 수 없는 것은?

- ① 마테존은 장식 음형보다는 선율 음형을 중시하였다.
- ② 바로크 시대에는 수사학을 음악에 적용하려는 노력이 있었다.
- ③ 마테존은 기악곡만으로도 감정을 표현할 수 있다고 생각하였다.
- ④ 마테존은 기악이 성악과 대등한 위치에 서는 데 큰 역할을 하였다.
- ⑤ 음악수사학에서는 음형을 통해 감정을 효율적으로 표현하고자 하였다.

26. <보기>는 음형을 활용하여 습작한 악보와 연주가의 메모이다. 이에 대한 반응으로 적절하지 않은 것은?

<보기>

실제 연주는 다른 음을 넣어서 와 같이 연주함.

- ① ①에는 일정 구절의 앞부분을 반복하여 감정을 강조하려는 작곡자의 의도가 담겨 있어.
- ② ⑥에서 음이 도약하는 것을 보니 가사를 불인다면 감탄을 드러내는 표현이 적절하겠군.
- ③ ⑨는 연주자가 자신의 재량으로 장식 음형의 일종인 트레몰로를 사용한 것이군.
- ④ ④는 단어 차원, ⑤는 문장 차원에 근거한 음형이군.
- ⑤ ⑧는 작곡 과정에서 고안되는 반면에 ⑨는 실제 연주에서 구현되었어.

27. 밑줄 친 부분의 문맥적 의미가 ㉠과 가장 가까운 것은?

- ① 요즘 신경 쓸 일이 많다.
- ② 그 공식을 쓰니 문제가 풀렸다.
- ③ 악기를 사는 데 많은 돈을 썼다.
- ④ 억지를 쓰는 벼룩을 고쳐야 한다.
- ⑤ 공사를 하게 되어 인부를 써야 한다.

## ◆ 12 수능 43~46번

[43~46] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

서양 음악에서 기악은 르네상스 말기에 탄생하였지만 바로크 시대에 이르면 악기의 발달과 함께 다양한 장르를 형성하면서 비약적인 발전을 이루게 된다. 하지만 가사가 있는 성악에 익숙해져 있던 사람들에게 기악은 내용 없는 공허한 울림에 지나지 않았다. 이러한 비난을 면하기 위해 기악은 일정한 의미를 가져야 하는 과제를 안게 되었다.

바로크 시대의 음악가들은 이러한 과제에 대한 해결의 실마리를 ‘정서론’과 ‘음형론’에서 찾으려 했다. 이 두 이론은 본래 성악 음악을 배경으로 태동하였으나 점차 기악 음악에도 적용되었다. 정서론에서는 응변가가 청중의 마음을 움직이듯 음악가도 청자들의 정서를 움직여야 한다고 본다. 그렇게 하기 위해서는 한곡에 하나의 정서만이 지배적이어야 한다. 그것은 연설에서 한 가지 논지가 일관되게 견지되어야 설득력이 있는 것과 같은 이유에서였다.

한편 음형론에서는 가사의 의미에 따라 그에 적합한 음형을 표현 수단으로 삼는데, 르네상스 후기 마드리갈이나 바로크 초기 오페라 등에서 그 예를 찾을 수 있다. 바로크 초반의 음악 이론가 부어마이스터는 마치 응변에서 말의 고저나 완급, 장단 등이 호소력을 이끌어 내듯 음악에서 이에 상응하는 효과를 낳는 장치들에 주목하였다. 예를 들어, 가사의 뜻에 맞춰 가락이 올라가거나, 한동안 쉬거나, 음들이 딱딱 끊어지게 ⑦ 연주하는 방식 등이 이에 해당한다.

바로크 후반의 음악 이론가 마테존 역시 수사학 이론을 끌어들여 어느 정도 객관적으로 소통될 수 있는 음 언어에 대해 설명하였다. 또한 기존의 정서론을 음악 구조에까지 확장하여 당시의 음조(音調)를 특정 정서와 연결하였다. 마테존에 따르면 다장조는 기쁨을, 라단조는 경건하고 응장함을 유발한다.

그러나 마테존의 진정한 업적은 음악을 구성적 측면에서 논의한 데 있다. 그는 성악곡인 마르첼로의 아리아를 논의하면서 그것이 마치 기악곡인 양 가사는 전혀 언급하지 않은 채, 주제 가락의 착상과 치밀한 전개 방식 등에 집중하였다. 이는 가락, 리듬, 화성과 같은 형식적 요소가 중시되는 순수 기악 음악의 도래가 멀지 않았음을 의미하는 것이었다. 실제로 한 세기 후 음악 미학자 한슬리크는 음악이 사람의 감정을 묘사하거나 표현하는 것이 아니라, 음들의 순수한 결합 그 자체로 깊은 정신세계를 보여 주는 것이라 주장하기에 이른다.

43. 위 글의 내용 전개 방식으로 가장 적절한 것은? [1점]

- ① 구체적 증거를 활용하여 통념이 잘못된 것임을 증명하고 있다.
- ② 비유적인 예를 통하여 문제를 제기하고 이를 반박하고 있다.
- ③ 문제 상황을 소개하고 이를 해결하는 과정을 제시하고 있다.
- ④ 어떤 이론이 다양하게 분화하는 과정을 보여 주고 있다.
- ⑤ 문답 형식으로 화제에 대해 구체적으로 설명하고 있다.

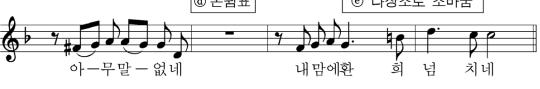
44. 위 글의 내용과 일치하지 않는 것은?

- ① 바로크 시대의 기악은 악기가 발달하고 다양한 장르가 형성되면서 발전하였다.
- ② 정서론과 음형론은 성악을 배경으로 출현하였으나 점차 기악으로 확대 적용되었다.
- ③ 부어마이스터는 언어와 음악의 관련성을 강조하며 음형론의 실제적인 예들을 보여 주었다.
- ④ 마테존은 아리아를 분석하면서 가사의 의미와 악곡의 전개 방식들의 관계에 대하여 논의하였다.
- ⑤ 한슬리크는 음들의 결합 그 자체가 만들어 내는 형식적 원리를 강조하였다.

45. 위 글을 바탕으로 <보기>를 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은?

—<보기>—

아래는 은비가 습작한 바로크 양식 성악곡의 일부분이다.

⑧ 라단조	⑨ 스티카토	⑩ 올라가는 가락
		
대 지를 적시는 눈 물 열리는 신 의 하 늘 모 두가		
⑪ 온쉼표	⑫ 다장조로 조바꿈	
		
아—무 말 — 없 네	내 맘에 환 회 넘 치 네	

- ① ⑧: 경건하고 응장한 분위기 설정을 위한 것이겠군.
- ② ⑨: 똑똑 떨어지는 ‘눈물’을 묘사한 것이겠군.
- ③ ⑩: ‘하늘’이 높다는 의미를 염두에 둔 것이겠군.
- ④ ⑪: 말의 장단을 음악적으로 표현한 것이겠군.
- ⑤ ⑫: 기쁨을 표현하고자 한 것이겠군.

46. ⑦과 관련하여 <보기>의 A, B에 들어갈 말로 가장 적절한 것은?

—<보기>—

그녀가 손가락으로 가야금을 (A) 시작하자, 그는 채로 장구를 (B) 시작했다.

<u>A</u>	<u>B</u>
① 뜯기	치기
② 치기	켜기
③ 타기	통기기
④ 켜기	두드리기
⑤ 통기기	타기

## ◆ 14 수능 B형 28~30번

### [28~30] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

베토벤의 교향곡은 서양 음악사에 한 획을 그은 걸작으로 평가된다. 그 깊은 음악 소재를 개발하고 그것을 다채롭게 처리하는 창작 기법의 타원함으로 설명될 수 있다. 연주 시간이 한 시간 가까이 되는 제3번 교향곡 '영웅'에서 베토벤은 으뜸 화음을 펼친 하나의 평범한 소재를 모티브로 취하여 다양한 변주와 변형 기법을 통해 통일성을 유지하면서도 가락을 다채롭게 들리게 했다. 이처럼 단순한 소재에서 착상하여 이를 다양한 방식으로 가공함으로써 성취해 낸 복잡성은 후대 작곡가들이 본받을 창작 방식의 전형이 되었으며, 유례없이 늘어난 교향곡의 길이는 그들이 넘어서야 할 산이었다.

그렇다면 오로지 작품의 내적인 원리만이 베토벤의 교향곡을 19세기의 중심 레퍼토리로 자리매김하게 했을까? 베토벤의 신화를 이해하기 위해서는 19세기 초 음악사의 중심에 서고자했던 독일 민족의 암묵적 염원을 들어다볼 필요가 있다. 그것은 1800년을 전후하여 뚜렷하게 달라진 빈(Wien)의 청중의 음악관, 음악에 대한 독일 비평가들의 새로운 관점, 그리고 당시 유행한 천재성 담론에 반영되었다.

빈의 ⑦ 새로운 청중의 귀는 유럽의 다른 지역 청중과는 달리 순수 기악을 향해 열려 있었다. 순수 기악이란 악기에서 나오는 소리 외에는 다른 어떤 것과도 연합되지 않는 음악을 뜻한다. 당시 청중은 언어가 순수 기악이 주는 의미를 담기에 부족하다고 생각했기 때문에 제목이나 가사 등의 음악 외적 단서를 원치 않았다. 그들이 원했던 것은 말로 형용할 수 없는, 무한을 향해 열려 있는 '음악 그 자체'였다.

또한 당시 음악 비평가들은 음악을 '앎의 방식'으로 이해하기를 원했다. 이는 음악을 정서의 촉발자로 본 이전 시대와 달리 음악을 감상자가 능동적으로 이해해야 할 대상으로 인식하기 시작했음을 뜻한다. 술레겔은 모든 순수 기악이 철학적이라고 보았으며, 호프만은 베토벤의 교향곡이 '보편적 진리를 향한 문'이라고 주장하였다. 요컨대 당시의 빈의 청중과 독일의 음악 비평가들은 베토벤의 교향곡이 음악의 독립적 가치를 극대화한 음악이자 독일 민족의 보편적 가치를 실현해 주는 순수 기악의 정수라 여겼다.

더욱이 당시 독일 지역에서 유행한 천재성 담론도 베토벤의 교향곡이 특별한 지위를 얻는 데 한몫했다. 그 시대가 요구하는 천재상은 타고난 재능으로 기존의 관습에서 벗어나 새로운 전통을 창조하는 자였다. 베토벤은 이전의 교향곡의 전통을 수용하면서도 자신만의 독창적인 색채를 더하여 교향곡의 새로운 지평을 열었다고 여겨졌다. 베토벤이야말로 이러한 천재라는 인식이 널리 받아들여지면서 그의 교향곡은 더욱 주목받았다.

### 28. 윗글의 내용과 일치하지 않는 것은?

- ① 베토벤 신화 형성 과정에는 독일 민족의 음악적 이상이 반영되었다.
- ② 베토벤 교향곡의 확대된 길이는 후대 작곡가들이 극복해야 할 과제였다.
- ③ 베토벤 교향곡에서 복잡성은 단순한 모티브를 다양하게 가공하는 창작 방식에 기인한다.
- ④ 베토벤 교향곡 '영웅'의 변주와 변형 기법은 통일성 속에서도 다양성을 구현하게 해 주었다.
- ⑤ 베토벤의 천재성은 기존의 음악적 관습을 부정하고 교향곡이라는 새로운 장르를 창시한 데에서 비롯된다.

### 29. ⑦의 관점에 가장 가까운 것은?

- ① 음악은 소리를 다양하게 변형시켜 그것을 듣는 인간의 정서를 순화시킨다.
- ② 음악은 인간의 구체적인 감정을 전달하는 수단이라는 점에서 그 자체가 언어이다.
- ③ 가사는 가락을 통해 전달되는 메시지라는 점에서 언어는 음악의 본질적 요소이다.
- ④ 음악은 언어가 표현할 수 없는 것을 보여 준다는 점에서 언어를 초월하는 예술이다.
- ⑤ 창작 당시의 시대상이 음악에 반영된다는 점에서 음악 외적 상황은 음악 이해에 중요한 단서가 된다.

### 30. <보기>와 윗글을 이해한 내용으로 가장 적절한 것은? [3점]

#### <보기>

로시니는 베토벤과 동시대인으로 당대 최고의 인기를 누리던 오페라 작곡가였다. 당시 순수 기악이 우세했던 빈과는 달리 이탈리아와 프랑스에서는 오페라가 여전히 음악의 중심에 있었다. 당대의 소설가이자 음악 비평가인 스탑달은 로시니가 빈의 현학적인 음악가들과는 달리 유려한 가락에 능하다는 이유를 들어 그를 최고의 작곡가로 평가하였다.

- ① 술레겔은 로시니를 '순수 기악의 정수'를 보여 준 베토벤만큼 높이 평가하지 않았겠군.
- ② 호프만은 당시의 이탈리아와 프랑스에서 유행하던 음악이 '새로운 전통'을 창조했다고 보았겠군.
- ③ 음악을 '앎의 방식'으로 보는 관점을 가진 사람들에게 오페라는 교향곡보다 우월한 장르로 평가받았겠군.
- ④ 스탑달에 따르면, 로시니의 음악은 베토벤이 세운 '창작 방식의 전형'을 따름으로써 빈의 현학적인 음악가들을 뛰어넘은 것이겠군.
- ⑤ 당시 오페라가 여전히 인기를 얻을 수 있었던 것은 음악을 '정서의 촉발자'가 아닌 '능동적 이해의 대상'으로 보려는 청중의 견해 때문이었겠군.

## ◆ 24년 7월 고3 4~9번

### [4~9] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

(가)

'감정 미학'은 미의 본질이 감정에 있다고 보는 이론으로, 음악에서의 감정 미학은 바로크 시대에 본격화된 개념이다. 바로크 시대 이전에도 음악과 감정의 관계에 주목했던 때가 있었는데 바로 고대 그리스 시대이다. 고대 그리스 철학자들은 감정을 모방한 음악이 인간의 도덕적 속성에 미치는 강한 영향력에 주목하였다. 음악이 주는 감정적 흥분이 인간의 도덕적 성향인 에토스(ethos)에 영향을 미쳐 인간의 영혼을 변화시킬 수 있다고 믿었기에 음악을 교육을 위한 도구로 활용하였다. 음악이 인간의 윤리적 성향과 밀접하게 연결되어 있다고 ⑦여기<sup>는</sup> 이러한 사고는 음악에서의 감정 미학 발전에 중요한 토대가 되었다.

중세도 고대와 마찬가지로 음악의 윤리적 영향력을 중요시하여 음악의 교육적 기능을 강조하였지만, 르네상스 시대에 들어서 음악의 윤리적 작용보다는 감정적 효과에 관심을 갖기 시작했다. 특히 바로크 시대에 이르러 감정을 음악에 표현한다는 것이 매우 중요한 의미를 지니게 되었고, 이 시대의 음악가들은 적극적으로 감정을 음악과 연결시키기 위해 노력하였다. 그러나 이때의 감정은 일반적이고 객관화된 감정을 뜻하는 것으로, 작곡가 개인의 주관적 감정은 중요하지 않았다. 작곡가들은 감정을 객관적으로 분류한 후 리듬, 선율, 화성 등의 형식적 요소를 활용하여 음악을 각각의 감정들과 논리적으로 연결하였다. 청자들의 감상 역시 음악과 대응된 감정을 식별해 내는 것일 뿐, 가슴에 호소되는 바를 ⑧느끼는 것은 아니라고 보았다.

바로크 시대에 본격화된 음악에서의 감정 미학은 낭만주의 시대에 이르러 전성기를 맞게 된다. 낭만주의로의 이행이 진행되면서, 작곡가 자신이 느낀 주관적 감정이 음악을 통해 표현될 수 있다는 사고의 전환이 이루어졌다. 감정의 의미가 작곡가의 주관적인 감정으로 바뀌면서, 작곡가는 자신의 개성이나 독창성에 기초한 창작 활동을 할 수 있게 되었다. 또한 청자에게도 작곡가의 감정을 이해하기 위해 자신의 감정에 따라 음악을 능동적으로 수용하는 태도가 중요해졌다. 이렇게 낭만주의 음악에서 음악이 자율성과 개별성을 바탕으로 인간의 주관적인 감정을 ⑨담아내는 것이 중시되면서, 음악은 인간의 감정을 가장 잘 표현해 낼 수 있는 예술로 인정받게 되었다.

(나)

음악의 정서 표현성에 대한 논쟁은 '음악이 슬프다.'라는 일상적 어법에 대한 분석 철학자들의 문제의식에서 시작되었다. 무생물인 '음악'에 '슬프다'라는 술어가 적용될 때 ⑩생기는 논리적 모순에 주목한 것이다. 이러한 문제의식은 환기론과 인지론의 입장에서 활발하게 논의되었다. 두 입장 모두 음악이 감정을 표현할 수 있다고 본다는 점에서는 동일하지만 음악이 이를 구체적으로 어떻게 표현하는지에 대해서는 서로 달랐다.

환기론을 대표하는 학자인 매트러버스는 음악이 청자에게 특정 감정을 환기함으로써 그 감정을 표현한다고 주장한다. '음악이 슬프다.'를 '음악이 내게 슬픔을 불러일으킨다.'로 해석하면서 음악이 아닌 청자를 주체로 보는 것이다. 매트러버스는 음악을 들으며 청자가 즉각적으로 감정을 경험하고, 이러한 청자의 주관적인 감정에 근거하여 그 음악이 감정을 표현하는 것으로 설명한다. 환기론은 사람들이 음악을 들으면서 실제로 느끼는 감정을 설명하는 데 부합하는 이론이지만, 음악에서 느끼는 감

정을 음악이 ⑪지니는 속성이 아닌 개인의 가변적인 주관에서 찾고 있다는 점에서 인지론의 비판을 받는다.

인지론을 대표하는 키비는 음악이 감정을 불러일으키는 것이 아니라 청자의 감정과는 무관하게 음악이 특정 감정에 대한 표현적 속성을 지니고 있다고 설명하면서, 청자가 이를 느끼는 것이 아니라 인지한다고 주장한다. 무생물인 음악이 감정의 주체가 될 수 없으므로, '음악이 슬프다.'를 '음악이 슬픔에 대한 표현적 속성을 지니고 있다.'로 해석하는 것이다. 여기서 표현적 속성은 리듬이나 선율, 화성 등의 형식적 요소를 말한다. 키비는 짧은 몇 마디의 형식적 요소에 특정 감정이 단편적으로 구현되어 있어 청자가 음악을 들으며 그 감정을 인지하는 것이라 설명한다. 그러나 인지론은 청자가 음악을 들으며 느낄 수 있는 감정을 인지적 수준으로 제한한다는 점에서 환기론의 비판을 받는다.

로빈슨은 상상 이론에서 음악이 감정에 대한 표현적 속성을 지녔을 뿐 아니라 청자에게 다양한 감정도 환기할 수 있다고 주장한다. 이를 설명하기 위해 감정의 주체로 음악 내의 허구적 존재인 '페르소나'를 상정하는데, 여기서 페르소나는 음악의 형식적 요소들을 바탕으로 청자의 상상에 의해 만들어져 청자와 역동적으로 상호 작용하는 존재를 말한다. 우선, 로빈슨은 작곡가에 의해 리듬, 선율, 화성 등의 움직임에 감정의 흐름이 구현될 수 있다고 보았다. 그리고 음악 속 페르소나가 감정의 흐름을 경험하게 되고 페르소나와의 활발한 상호 작용을 통해 청자는 그 감정에 대해 분명히 인지하게 된다고 설명한다. 또한 로빈슨은 음악이 페르소나의 감정뿐만 아니라 또 다른 감정들도 청자에게 환기할 수 있다고 보았다. 청자가 느끼는 감정이 페르소나의 감정과 반드시 일치할 필요는 없다고 보면서 청자가 느끼는 실제 감정을 인정한 것이다. 이렇게 로빈슨은 상상 이론을 통해 인지론과 환기론의 입장을 포함한 종합적인 해석을 제시하였다.

### 4. (가), (나)에 대한 설명으로 가장 적절한 것은?

- ① (가)는 음악과 감정의 관계에 대한 여러 학자들의 견해를 시대 순으로 나열하고 있다.
- ② (가)는 음악이 감정에 미친 영향을 언급하며 예술로서의 음악이 갖는 가치를 특정 시대의 입장에서 비판하고 있다.
- ③ (나)는 철학자들의 논쟁을 소개하며 시대별로 음악관이 달라진 원인과 결과를 분석하고 있다.
- ④ (나)는 음악이 감정을 표현하는 방법에 대한 두 관점의 차이를 밝힌 후 그 관점들을 결충한 이론을 설명하고 있다.
- ⑤ (가)와 (나)는 모두 음악과 감정의 관계에 대한 다양한 이론을 소개하며 각 이론이 지닌 의의와 한계를 제시하고 있다.

### 5. (가)의 내용과 일치하는 것은?

- ① 르네상스 시대 이전에는 음악이 감정에 미치는 영향에 대한 관심이 없었다.
- ② 바로크 시대에는 음악을 들으며 마음에 느껴지는 감동을 중요하게 여겼다.
- ③ 바로크 시대 이전에는 작곡가의 개성과 독창성이 기초한 창작 활동이 강조되었다.
- ④ 바로크 시대와 낭만주의 시대의 작곡가들에게 감정의 의미는 서로 다르지 않았다.
- ⑤ 낭만주의 시대에는 자신의 감정에 따라 능동적으로 음악을 감상하는 것이 중시되었다.

### 6. 음악의 정서 표현성에 대한 논쟁에 대한 이해로 적절하지 않은 것은?

- ① '음악이 슬프다.'가 갖는 논리적 모순을 해결하려는 문제의식에서 시작한다.
- ② 환기론은 인지론이 청자의 감정을 인지적 수준으로 제한한다고 비판한다.
- ③ 인지론은 환기론이 청자의 감정을 음악이 지니는 속성에서 찾지 않는다고 지적한다.
- ④ 환기론과 인지론 모두 음악이 감정을 표현할 수 있다고 전제 한다.
- ⑤ 환기론과 인지론 모두 음악이 청자에게 일으키는 감정적 변화를 인정한다.

### 7. 다음은 음악회에 다녀온 학생이 작성한 감상문의 일부이다. (나)를 바탕으로 ① ~ ⑤를 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은? [3점]

'나의 슬픔에 대한 세 개의 주장' 중 하나로 불리는 브람스의 「간주곡 Op. 117 No. 2」가 피아노로 연주되기 시작하였다. ① 처음 몇 마디의 피아노 소리를 듣자마자 바로 슬펐다. ② 그리고 그 슬픔은 점점 나에게 서러움으로 다가왔다. 그런데, 불협화음이 지속되는 부분에서 ③ 작곡가가 불협화음을 통해 구현하려고 했던 슬픔을 느낀 친구와 달리 오히려 나는 경쾌함을 느꼈다. ... (중략) ... ④ 3박자이지만 중간에 2박자처럼 들리도록 구현된 리듬에 따라 내 감정도 바뀌고 있었다.

- ① ①의 '소리를 듣자마자 바로'를, 매트러버스는 청자가 음악에서 즉각적으로 감정을 경험하는 것으로 설명하겠군.
- ② ②의 '슬펐다'를, 키비는 청자가 슬픔을 느낀 것이 아니라 슬픔을 인지한 것이라고 예기했군.
- ③ ③의 '서러움으로 다가왔다'를, 매트러버스는 음악이 청자에게 서러움의 감정을 불러일으킨 것으로 보겠군.
- ④ ④의 '오히려 나는 경쾌함을 느꼈다'를, 로빈슨은 청자의 감정이 페르소나의 감정과 불일치한 것으로 보겠군.
- ⑤ ⑤의 '리듬에 따라 내 감정도 바뀌고 있었다'를, 로빈슨은 감정의 주체가 작곡가에서 청자로 번갈아 바뀌는 것으로 보겠군.

### 8. <보기>를 바탕으로 할 때, (가), (나)에 대한 혜강의 평가로 적절하지 않은 것은?

#### <보기>

혜강은 감정이 음악에 내재되어 있는 것이 아니라 음악과 별개라고 보고, 음악이 인간을 교화할 수 있다고 여긴 기존의 음악론에 반대하였다. 음악과 감정의 관계를 고정된 대응 관계로 파악한 점과 음악을 도덕규범을 유지하기 위한 도구로 삼은 점을 비판한 것이다. 혜강은 음악의 본질은 자연이므로 자연을 닮은 조화로운 음악을 추구해야 한다고 주장하면서, 높낮이, 빠르기, 강약 등에 의해 이루어지는 형식적인 아름다움을 강조하였다. 그리고 이러한 음악에 의해 음악을 듣는 사람들의 마음속에 있던 감정이 발출되기 때문에 사람마다 각기 다른 감정을 느끼는 것이라 설명하였다.

- ① 혜강은 (가)에서 음악의 교육적 기능을 중요시한 중세의 음악관에 반대하겠군.
- ② 혜강은 (가)에서 음악과 감정을 논리적으로 연결하려 한 바로크 시대의 작곡가들을 비판하겠군.
- ③ 혜강은 (가)에서 음악이 에토스에 영향을 미친다고 본 고대 그리스 철학자들의 입장을 부정하겠군.
- ④ 혜강은 (나)에서 음악의 형식적 요소에 감정이 구현되어 있다고 본 키비의 관점에 동의하겠군.
- ⑤ 혜강은 (나)에서 음악에서 느끼는 감정을 개인의 주관적인 감정에 근거하여 설명한 매트러버스의 입장에 수긍하겠군.

### 9. 문맥상 ㉠ ~ ㉢과 바꿔 쓰기에 가장 적절한 것은?

- ① ㉠: 간주(看做)하는
- ② ㉡: 탐색(探索)하는
- ③ ㉢: 도출(導出)하는
- ④ ㉣: 수립(樹立)되는
- ⑤ ㉤: 생성(生成)하는

## ◆ 22 수능(예시) 16~21번

[16~21] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

(가)

춘추 전국 시대의 논쟁 주제 중 하나였던 음악은 진나라 때 저작인 ⑦『여씨춘추』에서도 비중 있게 다뤄졌다. 이 저작에서는 음악을 인간의 자연스러운 감정이 표출되어 형성된 것이자 백성 교화의 수단으로 인식하면서도 즐거움을 주는 욕구의 대상으로 보는 것에 주안점을 두었다. 지배층의 사치스러운 음악 향유를 거론하며 음악을 아예 거부하는 묵자에 대해 이는 인간의 자연적 욕구를 거스르는 것이라 비판하고, 좋은 음악이란 신분, 연령 등을 막론하고 모든 사람들에게 즐거움을 주는 것이라고 주장하였다.

이전까지는 음악이 모든 사람에게 동일한 영향을 미친다고 여겼지만, 『여씨춘추』에서는 음악을 듣는 주체의 수준과 감성에 따라 동일한 음악이라도 상이한 느낌과 결과를 유발한다고 보았다. 인간이 감정을 가진 것처럼 음악에도 감정이 담겨 있다고 전제하고, 음악을 통해 감정을 적절히 해소하거나 표현하면 결과적으로 장수할 수 있다고 주장하였다. 음악을 통해 감정의 표현이 적절해지면 사람의 마음은 편안해지며, 생명 연장까지도 가능하다고 본 것이다.

『여씨춘추』에 따르면, 천지를 채운 기(氣)가 음악을 통해 균형을 이루는데, 음악의 조화로운 소리가 자연의 기와 공명하여 천지의 조화에 기여할 수 있고, 인체 내에서도 기의 원활한 순환을 돋는다. 음악은 우주 자연의 근원에서 비롯되어 음양의 작용에 따라 자연에서 생겨나지만, 조화로운 소리는 적절함을 위해 인위적 과정을 거쳐야 한다고 지적하고, 좋은 음악은 소리의 세기와 높낮이가 적절해야 한다고 주장하였다.

음악에 대한 『여씨춘추』의 입장은 인간의 선천적 욕구의 추구를 인정하면서도 음악을 통한 지나친 욕구의 추구는 적절히 통제되어야 한다는 것이라 할 수 있다. 이러한 입장은 『여씨춘추』의 ‘생명을 귀하게 여긴다.’는 ‘귀생(貴生)’의 원칙을 통해 분명하게 확인할 수 있다. 이 원칙에 따르면, 인간은 자연적인 욕구에 따라 음악을 즐기면서도 그것이 생명에 도움이 되는지의 여부에 따라 그것의 좋고 나쁨을 판단하고 취사선택해야 한다. 이에 따라 『여씨춘추』에서는 개인적인 욕구에 따른 일차적인 자연적 음악보다 인간의 감정과 욕구를 절도 있게 표현한 선왕(先王)들의 음악을 더 중시하였다. 그리고 선왕들의 음악이 민심을 교화하는 도덕적 기능이 있다고 지적하였다.

(나)

음악적 아름다움의 본질은 무엇인가? 19세기 미학자 한슬리크는 “⑧ 음악의 아름다움은 외부의 어떤 것에도 의존하지 않고, 오로지 음과 음의 결합에 의해 이루어진다.”라고 주장했다. 예를 들면, 모차르트의 ‘교향곡 제40번 사단조’는 ‘사’음을 으뜸으로 하는 단음계로 작곡된 조성 음악으로, 여기에는 제목이나 가사 등 음악 외적인 어떤 것도 개입하지 않는다. 다만 7개의 음을 사용하여 음계를 구성하고, 으뜸, 딸림, 버금딸림 등 각각의 기능에 따라 규칙적인 화성 진행을 한다. 조성 음악의 체계는 17세기 이후 지속된 서양 음악의 구조적 기본틀이었다.

그러나 20세기 초 서양 음악은 전통적인 아름다움의 개념을 거부하고 새로운 미적 가치를 추구하였다. 불협화음이 반드시 협화음으로 해결되어야 한다는 기준의 조성 음악으로부터의 탈피를 보여 주는 대표적인 음악들 중의 하나가 표현주의 음악이다. 표현주의는 20세기 초반에 나타난 예술 사조로서 미술에서 시작하여 음악과 문학 등 예술의 제 분야에 영향력을 미쳤다. 표현주의 예술은 소외된 인간 내면의 주관적인 감성을 충실히 표현하려는 사조이다. 표현주의 음악의 주된 특성은 조성 음악의 체계가 상실된 것이며, 이는 곧 ‘무조 음악’의 탄생으로 이어졌다. 당시 쉰베르크가 발표한 음악 프로그램 노트에는 이렇게 적혀 있다. “처음으로 나는 지난 시기 미학의 모든 울타리를 부숴버렸으며, 사명을 띠고 **한 이념**을 부르짖는다.”

무조 음악은 12개의 음을 자유롭게 사용하며, 다양한 불협화음을 다룬다. 대표적인 예는 쉰베르크가 1912년에 발표한 작품 ‘⑨ 달에 훌린 피에로’이다. 이 작품은 상징주의 시인인 지로가 발표한 연시집에 수록된 50편의 시 중에서 21편을 가사로 삼아 작곡한 성악곡이다.

Rezitation



Fin-stre, schwar-ze Rie - sen fal - ter tö - tet - en der Son - ne Glanz.

이 곡의 성악 성부는 새로운 성악 기법으로 주목을 받았다. 즉 악보에 음표를 표기하기는 하였으나, 모든 음표에 ×표를 하여 연주할 때에는 음높이를 정확하게 드러내지 않고 ‘말하는 선율’로 연주하도록 하였다. 피에로로 분장한 낭송자가 날카로운 사회 비판과 풍자를 담은 가사를 읊는다. 또한 기악 성부는 다양한 악기 배합과 주법을 통해 새로운 음향을 창출한다. 이 곡은 무조적 짜임새를 기본으로 하여, 낭송조의 표현적 측면을 강조한 새로운 성악 기법과, 새로운 연주 기법을 시도한 색채적 음향 등을 통해 표현주의 음악의 특징을 드러내는 작품이라고 볼 수 있다.

16. 다음은 (가), (나)를 읽고 학생이 작성한 활동지의 일부이다.  
ⓐ~⑨에 대한 평가를 바르게 짹지은 것은?

공통점	○ 음악에 대한 견해를 설명하기 위해 그 견해와 대비되는 견해를 제시함. ....	ⓐ
	.....	:
차이점	○ (가)와 달리 (나)는 특정 음악 작품을 예로 제시함. ....	ⓑ
	○ (나)와 달리 (가)는 음악을 다른 예술 갈래와 비교함. ....	ⓒ

	ⓐ	ⓑ	ⓒ
①	적절	적절	적절
②	적절	적절	부적절
③	적절	부적절	적절
④	부적절	적절	적절
⑤	부적절	부적절	부적절

17. ①에 제시된 음악에 대한 견해와 부합하는 진술로 적절하지 않은 것은?

- ① 너무 큰 소리와 너무 작은 소리로 이루어진 음악은 적절하지 않은 음악이 된다.
- ② 훌륭한 음악은 군주와 신하, 아버지와 자식, 어른과 어린아이 모두에게 즐거움을 주는 것이다.
- ③ 사람이 음악을 즐기는 것은 선천적인 욕구에 따른 것 아니니 음악은 사람이 억지로 부정할 수 있는 것이 아니다.
- ④ 음악에 감정이 있다는 것은 사람에게 감정이 있는 것과 같으니 음악을 듣고 감정을 적절히 해소하면 마음이 평화해진다.
- ⑤ 평범한 사람이든지 우울한 사람이든지 막론하고 슬픈 곡조의 음악을 들으면 누구나 슬픈 감정의 상태에 이르는 법이다.

18. (가)를 참고할 때, <보기>에 대한 반응으로 적절하지 않은 것은? [3점]

<보기>

노자(老子)는 인간의 자연스러운 본성을 실현하는 데 욕구가 방해가 된다고 보고, 현실 속 음악을 거부하였다. 그에게 최고의 음악은 우주의 근원인 도(道)의 모습을 닮아 거의 들리지 않는 음악이었다. 욕구가 일어나지 않는 마음 상태를 이상적으로 본 장자(莊子)는 노자와 같이 음악을 우주 자연의 근원에서 비롯되었다고 전제하면서 음악을 천지 만물의 조화와 결부하여 설명하였다. 음악이 인간의 삶에서 결여될 수 없다고 주장한 그는 의미 있는 음악이란 사람의 자연스러운 감정에 근본을 두면서도 형식화되어야 함을 지적하고 선왕(先王)들이 백성들을 위해 제대로 된 음악을 만들었다고 보았다.

- ① 노자는 『여씨춘추』와 달리 인위적인 음악에 대해 부정적이었겠군.
- ② 노자는 『여씨춘추』와 같이 우주 자연의 근원에서 음악이 비롯되었다는 데 긍정적이었겠군.
- ③ 장자는 『여씨춘추』와 같이 선왕들의 음악에 대해 긍정적이었겠군.
- ④ 장자는 『여씨춘추』와 달리 음악에 대한 묵자의 태도에 대해 부정적이었겠군.
- ⑤ 장자는 『여씨춘추』와 같이 만물의 조화를 중심으로 음악을 보는 것에 대해 긍정적이었겠군.

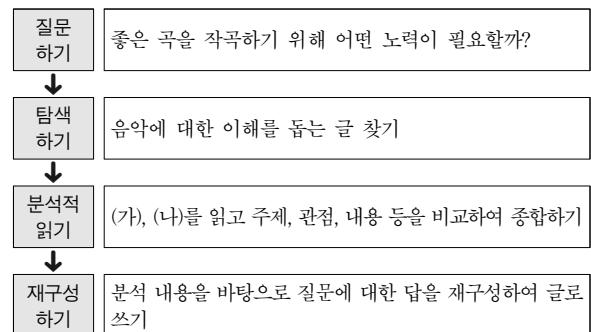
19. **[한 이념]**의 실천 내용으로 가장 적절한 것은?

- ① 조성에서 벗어난 무조적 짜임새로 표현하는 것
- ② 음계를 구성하는 7개의 음을 사용한 화음들로 표현하는 것
- ③ 사회 비판과 풍자를 가사에 담아 정확한 음높이로 표현하는 것
- ④ 불협화음을 사용할 경우에 반드시 협화음으로 해결하여 표현하는 것
- ⑤ 전통적인 아름다움을 거부하고 감정이 드러나지 않도록 표현하는 것

20. ①의 관점에서 ⑤을 비평한 내용으로 가장 적절한 것은?

- ① ×표로 표시된 말하는 성악 선율은 주관적인 감성을 제대로 표현하지 못하므로 바람직하지 않다.
- ② 피에로 분장을 한 낭송자가 가사를 낭송하는 것은 음악 외적인 것이 개입하므로 적절하지 않다.
- ③ 다양한 악기의 배합과 새로운 연주 기법을 시도한 것은 색채적 음향으로 무조적 경향을 깨뜨리므로 바람직하지 않다.
- ④ 규칙적인 화성 진행을 따르는 것은 12개의 음을 자유롭게 사용하는 조성 음악의 체계에서 벗어나므로 적절하지 않다.
- ⑤ 지로가 발표한 연시집 중 일부만을 가사로 사용한 것은 전체 작품의 줄거리를 이해하기 어렵게 하므로 바람직하지 않다.

21. 다음은 학생의 독서 활동 과정이다. 학생이 재구성하기 단계에서 쓴 글로 가장 적절한 것은? [3점]



- ① 두 글은 모두 음악이 구조적인 기본틀을 제대로 갖추어야 아름다움을 느낄 수 있다고 제시하였다. 다양한 음악 작품의 구조를 분석해 보고 내가 작곡할 때에도 적용해 보아야겠다.
- ② 두 글은 창작자와 감상자가 각각의 입장에 따라 음악의 가치를 서로 다르게 판단한다고 제시하였다. 감상하는 사람뿐만 아니라 연주하는 사람에게도 인정받을 수 있는 음악을 작곡할 수 있도록 노력해야겠다.
- ③ 두 글은 좋은 음악으로 인정받기 위한 조건으로 도덕적 기능이 있어야 한다는 것을 공통적으로 제시하였다. 사람들의 정서에 긍정적인 영향을 끼쳐서 세상을 아름답게 가꾸는 데 기여할 수 있는 음악을 만들어야겠다.
- ④ 두 글은 동서양을 막론하고 음악이 감정을 표현하는 도구로 쓰였지만, 음악에 대한 인식이 고정되어 있는 것이 아님을 보여주었다. 작곡을 할 때 한 가지 기준이나 방법만 고집할 것이 아니라 다양한 시도를 해 보아야겠다.
- ⑤ 두 글은 시대적 상황이 음악에 영향을 끼친다는 것을 보여주었다. 역사에 대한 배경 지식이 부족하여 글을 이해하기 힘들었는데, 글을 제대로 이해하는 데 필요한 배경 지식을 갖출 수 있도록 다양한 책 읽기를 실천해야겠다.

## ◆ 25년 3월 고3 4~9번

### [4~9] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

(가)

쇤베르크는 현대 음악이 난해하다는 인상을 만든 대표적 작곡가이다. 전통적인 조성 음악이 다장조나 가단조 같은 특정 조성을 바탕으로 화음을 전개하는 것과 달리, 그의 음악은 특정 조성에 얹매이지 않는 ⑦ 별조성을 지향하였다.

조성 음악의 음계에는 유품음을 중심으로 한 엄격한 위계질서가 존재한다. 예컨대 다장조 음계는 ‘도’를 유품음으로 하여 ‘도-레-미-파-솔-라-시-도’로 배열되며, 각 음 사이의 간격은 장2도나 단2도라는 일정한 규칙을 따른다. 이러한 규칙에서 벗어난 음이 화음을 포함되면, 그 화음은 불협화음으로 취급된다. 또한 다장조 곡은 ‘도-미-솔’의 유품화음으로 시작하여, ‘파-라-도’의 버금딸림화음과 ‘솔-시-레’의 딸림화음을 거쳐 다시 유품화음으로 돌아오며 마무리된다. 이와 같이 조성 음악에서는 음들 간의 협화·불협화 관계와 화음 전개에 따른 선율의 흐름이 미리 정해져 있다.

이에 반해 쇤베르크의 음악에서는 유품음 중심의 위계질서가 ⑧ 해체되고 모든 음이 동등한 지위를 부여받는다. 그가 고안한 12음 기법은 한 옥타브 내의 12개 음 모두를 자유롭게 배열한 ‘음렬’을 이용하는 작곡 방식이다. 조성 음악의 음계에서는 유품음과 장3도·단3도의 관계에 따라 장·단조가 규정되는 반면, 12음 기법의 음렬에서는 음들이 반음 간격으로 조밀하게 배열되어 조성의 경계가 모호해진다. 이 때문에 하나의 곡에 장조와 단조가 공존하는 듯한 인상을 주어, 그의 음악이 무질서하다는 인식을 낳기도 했다. 그러나 쇤베르크의 의도는 화음을 자연의 섭리처럼 받아들이던 조성 음악의 관습에서 벗어나, 사전에 설정된 인위적 질서가 아닌 음들 간의 내재적 관계에 기초한 새로운 음악적 형식을 마련하는 것이었다.

쇤베르크는 음들 간의 자연스러운 관계가 외부로부터 주어지는 것이 아니라 곡 전체의 유기적 통일성을 통해 형성되는 것이라고 보았다. 그는 곡을 하나의 유기체로 완성하기 위한 조건으로 응집력을 제시했는데, 이는 곡을 이해 가능한 구조로 통합하는 음들 사이의 내적 결속을 의미한다. 응집력은 음과 음 사이의 관계에서 ⑨ 기인하는 유사성이 반복됨으로써 실현된다. 따라서 음들 사이의 관계가 유사성을 공유하며 반복될수록 곡의 응집력은 강화된다. 이처럼 쇤베르크는 특정 화음만을 협화음으로 인정하던 조성 음악의 제한된 질서를 넘어, 음들 사이의 응집력을 바탕으로 한 보편적 음악 질서를 추구하였다.

(나)

레보비츠는 12음 기법의 등장을 음악사의 혁신으로 평가하고 후설의 현상학을 적용하여 그 의미를 ⑩ 규명했다. 후설에 따르면, 우리의 일상적 경험은 의식의 지향성을 통해 구성되는 ‘현상’이다. 예를 들어, 음악적 경험은 소리라는 물리적 파동에 대한 지각이 아니라, 소리의 패턴을 인식하는 의식의 지향성을 매개로 한 현상이다. 후설은 우리가 당연시하는 전제에 대한 ‘판단 중지’를 통해 사물의 본질에 도달할 수 있다고 보았다. 이는 경험을 있는 그대로 받아들이는 ‘자연적 태도’에서 벗어나, 의식 속에 나타나는 현상만을 탐구하는 ‘현상학적 태도’로 전환하는 것을 의미한다. 후설은 이러한 전환을 현상학적 환원이라 불렀다.

이러한 관점에서 레보비츠는 쇤베르크가 조성 음악의 화음을 특정한 지향적 체계가 만들어 낸 인위적 현상으로 간주하고, 12음 기법을 통해 음악의 본질에 다가섰다고 평가하였다.

조성 음악의 질서를 당연시하는 자연적 태도에 대한 판단 중지를 통해 보편적 음악 질서를 확립하였다는 것이다.

그러나 쇤베르크가 주장한 ⑦ 별조성은 현상학적 환원과 괴리된다. 현상학은 모든 전제에 대한 판단을 중지하고 의식에 직접 주어지는 현상 그 자체를 포착하려 하지만, 쇤베르크는 조성이라는 기준의 규범을 거부하면서도 모든 음의 동등한 사용이라는 새로운 규범을 ⑧ 제시했기 때문이다. 더욱이 그는 평균율\*이라는 물리적 제약을 그대로 수용했다. 바로크 시대 이후 서양 음악의 토대가 된 평균율은 무한한 음향적 가능성 중 극히 일부만을 표준화한 것에 불과하다. 아도르노가 ‘형식은 침전된 내용’이라고 말했듯, 음악의 재료는 단순한 소리가 아니라 특정한 문화적 맥락이 충족된 형식이다. 결국 쇤베르크가 조성의 기반인 평균율의 12음을 그대로 수용한 것은 ⑨ 전통적 물감 사용법은 거부하면서도 물감은 전통적인 것을 고수하는 태도와 다르지 않다.

후설은 현재 순간의 지속에 대한 미시적 직관을 강조한다. 이는 역사적 시간의 일부로서 현재를 인식하는 것이 아니라 과거와 미래를 통합하는 지금 이 순간을 직관해야 한다는 것이다. 그러나 쇤베르크는 음높이와 음길이처럼 악보상 음표의 위치로 표현되는 거시적 구조로만 음악을 조망함으로써, 음색과 강세 등 개별 음에 대한 미시적 체험의 중요성을 ⑩ 간과했다. 이는 후설이 말한 현상학적 잔여의 개념과 어긋난다. 현상학적 잔여, 즉 현상학적 환원 이후에 남는 것은 현상 그 자체여야 하지만, 쇤베르크의 음악은 곡의 거시적인 구조에 치중함으로써 순수 현상에는 이르지 못했기 때문이다.

\* 평균율: 옥타브를 등분하여 그 단위를 음정 구성의 기초로 삼는 음률 체계. 주로 12평균율을 가리키는데, 단위의 하나를 반음, 2개를 온음으로 함.

#### 4. (가)의 ‘쇤베르크’에 대해 이해한 내용으로 가장 적절한 것은?

- ① 장조와 단조를 교차 배치하여 복수의 조성이 하나의 곡 안에 동시에 구현되어야 한다고 보았다.
- ② 음악적 형식이란 미리 정해진 것이 아니라 음들 간의 내재적 관계를 통해 생성되는 것이라고 보았다.
- ③ 음 사이의 관계가 규칙적인 음계 대신 비규칙적인 음렬을 사용하여 난해한 음악을 만들고자 하였다.
- ④ 협화음과 불협화음의 구분에 기반한 조성 체계의 자연적 질서를 부정하고 음악적 무질서를 추구하였다.
- ⑤ 화음에 기반한 전통적인 음악적 형식을 부정하고 일정하게 반복되는 패턴이 곡에 표현되는 것을 거부하였다.

**5. (나)의 [현상학적 잔여]에 대한 설명으로 적절하지 않은 것은?**

- ① 자연적 태도에 대한 판단 중지를 통해 드러나는 사물의 본질이다.
- ② 과거와 미래가 통합된 현재 순간의 지속에 대한 미시적 직관의 결과물이다.
- ③ 사물의 질서를 인식하려는 지향성을 매개로 의식이 경험하는 미시적 체험이다.
- ④ 현상학적 환원을 통해 모든 전제를 배제한 후 의식에 남아 있는 순수 현상이다.
- ⑤ 기준의 규범과 맥락을 제외한 뒤 포착되는, 의식에 직접적으로 주어지는 현상 그 자체이다.

**6. (가)의 글쓴이의 관점에서 이해한 ㉠과 (나)의 글쓴이의 관점에서 이해한 ㉡을 비교한 내용으로 가장 적절한 것은?**

- ① ㉠은 으뜸음이 주관하는 음악적 질서이고, ㉡은 음의 배열을 지배하는 거시적 구조이다.
- ② ㉠은 전통을 계승하여 발전시킨 작곡 기법이고, ㉡은 전통과 단절되어 새롭게 재안된 작곡 기법이다.
- ③ ㉠은 편협한 질서를 넘어서는 보편적 질서이고, ㉡은 인위적 질서를 대체하는 또 다른 인위적 질서이다.
- ④ ㉠은 작곡가가 아닌 곡 자체에 의해 형성되는 질서이고, ㉡은 작곡가의 음악적 자유를 구속하는 제약이다.
- ⑤ ㉠은 모든 음에 동등한 자격을 부여하는 체계이고, ㉡은 곡의 체계를 와해하여 무질서를 야기하는 원인이다.

**7. (가)의 글쓴이가 (나)의 ⑤에 대해 반박할 만한 말로 가장 적절한 것은? [3점]**

- ① 평균율이라는 물리적 제약에서 완전히 벗어나지 못했다는 점에서, 전통적 물감 사용법 그 자체를 거부한 것은 아닙니다.
- ② 12음 기법의 12음은 평균율의 12음과 배열 방식이 다른 음이라는 점에서, 이미 동일한 물감이라고 할 수 없습니다.
- ③ 화음 전개에 따른 선율의 흐름이 예측되지 않는다는 점에서, 동일한 물감을 고수하는 것이 문제는 아닙니다.
- ④ 음들 간의 내적 결속이 응집력을 형성한다는 점에서, 동일한 물감으로도 더 좋은 그림을 그릴 수 있습니다.
- ⑤ 장조와 단조의 구분을 없앴다는 점에서, 동일한 물감에서 새로운 물감 사용법을 발견한 것입니다.

**8. (가)의 '쇤베르크'의 관점(A), (나)의 글쓴이의 관점(B)을 바탕으로 <보기>를 이해한 내용으로 적절하지 않은 것은? [3점]**

< 보기 >

전자 음악은 공기 진동을 통해 소리를 내는 전통적 악기와 달리, 전기적 신호를 합성하여 무한한 음향을 창조한다. 이러한 기술적 특성을 바탕으로, 전자 음악은 다양한 실험을 거치며 음악의 표현 영역을 확장하고 있다. 바레즈는 <하이퍼리즘>에서 11마디 동안 '높은 도'를 반복하면서 강약과 음색만을 변화시켜 일정한 음향 패턴을 만들어 낸다. 슈톡하우젠은 <십자놀이>에서 음높이, 음길이, 강세, 음색을 동등한 위상으로 활용하여, 어떤 패턴도 반복하지 않고 각각의 음을 독립된 음향 사건으로 다루는 작곡 기법을 선보였다. 이러한 시도는 음악에 대한 관념을 바꾸는 계기가 되었다. 가령 루솔로는 기계음과 같은 소음이 새로운 시대의 예술적 정서를 반영하는 음악적 재료가 된다고 주장하였는데, 이는 전자적 음향을 다루는 것을 넘어 일상의 구체적인 소리를 음악의 재료로 활용하는 구체 음악의 출현으로 이어졌다.

- ① A : 음높이는 유지한 채 강약과 음색만을 변수하는 <하이퍼리즘>에서는, 동일한 음높이의 공유와 반복을 통해 곡의 유기적 통일성이 확보될 수 있겠군.
- ② A : 개별 음을 독립된 음향 사건으로 다루는 <십자놀이>의 작곡 기법은, 음들 간의 내적 결속을 고려하지 않는다는 점에서 곡의 이해 가능성성이 저해되는 한계를 지닐 수 있겠군.
- ③ B : 전기적 신호의 합성을 통해 무한한 음향을 창조하는 전자 음악은, 새로운 음악의 재료를 도입함으로써 기존 음악의 문화적 제약을 극복할 가능성을 제시한 것이겠군.
- ④ B : 음높이, 음길이, 강세, 음색을 동등하게 활용하는 <십자놀이>의 작곡 방식은, 순간의 미시적 체험에 주목하여 순수한 음향 현상 자체에 도달하는 길을 여는 것일 수 있겠군.
- ⑤ B : 기계음이 새로운 음악의 재료가 된다는 루솔로의 주장은, 기계음이라는 인공적인 소리를 특정한 지향적 체계가 만들어 낸 인위적 현상으로 간주한 것이겠군.

**9. 문맥상 ① ~ ⑤와 바꿔 쓰기에 적절하지 않은 것은?**

- ① ① : 흘어지고
- ② ② : 비롯되는
- ③ ③ : 밝혀냈다
- ④ ④ : 내놓았기
- ⑤ ⑤ : 지나쳤다

## ◆ 12-6평 33~36번

### [33~36] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악에서 연주라는 개념이 본격적으로 의미를 갖게 된 것은 18세기부터이다. 당시 유행하였던 영향미학에 따라 음악은 '내용'을 가지고 있어야 한다고 생각되었다. 여기서 내용은 누구나 느낄 수 있는 객관적인 감정을 의미했는데, ⑦이 시기의 연주는 그 감정을 청중에게 정확하게 전달하는 것으로 이해되었다. 따라서 작곡자들은 악곡 속에 그 감정들을 담아내었고, 연주자들은 자신의 생각이나 주관을 드러내기보다는 작품이 갖고 있는 감정을 청중에게 정확하게 전달하는 역할을 했다. 즉 연주란 연주자가 소리를 통해 악보를 객관적으로 표현하는 작업을 의미했으며, 당시에 청중들은 연주를 통하여 작곡자가 제시한 감정을 감상하였던 것이다.

그러나 이러한 연주의 개념은 19세기에 들어 영향미학이 작품미학으로 전환되면서 바뀌게 된다. 작품 그 자체가 지니는 의미와 가치에 관심을 갖는 작품미학의 영향에 따라 작곡자들은 음악이 내용을 ⑧지시하거나 표상하도록 할 필요가 없게 되었고, 오로지 음악 그 자체로서 고유한 가치를 갖는 절대음악을 탄생시켰다. 작곡자들은 어떤 내용이나 감정을 표현하는 대신 동기, 악구, 악절, 주제의 발전과 반복 등을 조화롭게 구성하여 작곡함으로써 형식에 의한 음악의 아름다움을 ⑨추구하게 된 것이다. 이렇게 음악에서 지시하는 내용이나 감정이 없어지자 연주자는 작품을 구성하는 형식에 의한 아름다움의 의미들을 재구성하여 표현하려 했고, 이에 따라 연주는 해석으로 이해되었다. 실제로, 당시 베토벤 교향곡의 관현악 편성을 변형시켜 연주했던 바그너나 말러 등의 연주는 청중들에게 연주자가 해석한 작품을 ⑩감상하게 한 것이다.

이러한 경향은 20세기에 들어 더욱 두드러지고 구체화된다. 음악을 ⑪향유하는 사람들이 늘어나고, 음악에 ⑫종사하는 사람들이 증가하면서 음악의 전문화 현상이 나타났다. 작곡자와 연주자가 뚜렷하게 분리되었고, 연주자 가운데에서도 장르나 시대 또는 작곡자에 따른 전문 영역이 세밀하게 구분되었다. 한 작품에 대해서도 수십 개의 음반이 쏟아져 나오는 상황에서 연주자들은 자신만의 독특한 해석을 통해 다른 연주자와 구별되는 독자성을 강조해야 했다. 이에 따라 연주자는 작품을 보다 더 다양하면서도 주관적으로 해석하게 되었다. 이제 연주에서는 작품 자체의 충실했던 해석에 의해 음악적 의미를 재구성했던 19세기와는 달리, 연주자의 주관적 감정에 의한 해석이 중요한 의미를 갖게 되었다. 그래서 하나의 작품이 연주될 때, 작곡자의 작품은 연주자에 의해 재창조되며, 이때 청중에게 감상은 ⑬이중의 의미를 갖게 된 것이다.

### 33. 위 글의 내용 전개 방식으로 가장 적절한 것은? [1점]

- ① 기존의 주장들을 논리적으로 비판하고 있다.
- ② 중심 개념의 변천을 역사적으로 개관하고 있다.
- ③ 서로 대비되는 견해를 결론을 도출하고 있다.
- ④ 다양한 사례를 동원하여 대상의 효용성을 예찬하고 있다.
- ⑤ 통념의 문제점을 지적하고 새로운 주장은 내세우고 있다.

### 34. 위 글의 맥락을 고려할 때, ⑦에서 강조된 것은?

- ① 연주자의 생각과 주관
- ② 작곡자와 연주자의 분리
- ③ 작품의 의미에 대한 재구성
- ④ 형식을 강조한 음악의 아름다움
- ⑤ 작곡자가 의도한 객관적 감정의 전달

### 35. 베토벤의 피아노 소나타 <월광>에 대한 감상 중 ⑩과 가장 가까운 것은?

- ① 음악에서 베토벤이 무엇을 전달하려고 한 것인지 충분히 느낄 수 있었어.
- ② <월광> 소나타를 반복해서 들으니 이 곡이 왜 아름다운지 알 수 있었어.
- ③ 작품의 주제 선율을 분명히 파악할 수 있어서 악곡의 흐름을 잘 이해할 수 있었어.
- ④ 제목 '월광'처럼 음악을 듣는 동안 달빛 어린 잔잔한 세상의 분위기를 느낄 수 있었어.
- ⑤ 빠르기와 셀프리듬이 본래 악곡과 달라 베토벤의 음악에서 연주자의 개성을 느낄 수 있었어.

### 36. ⑪~⑬의 사전적 뜻풀이로 바르지 않은 것은?

- ① ⑪: 가리켜 보임.
- ② ⑫: 목적을 이룰 때까지 뒤쫓아 구함.
- ③ ⑭: 주로 예술 작품을 이해하여 즐기고 평가함.
- ④ ⑮: 혼자 독차지하여 가짐.
- ⑤ ⑯: 어떤 일을 일삼아서 함.

## ◆ 15년 10월 고3 B형 17~20번

### [17~20] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

음악에서는 시간이 중요하다. 음악은 시간의 경과에 따라 진행되기 때문이다. 전통적 음악에서는 시간이 한 방향으로 진행되었다. 이러한 시간의 흐름은 선적인 것으로 어떤 목적을 향해 한 방향으로 흐른다는 점에서 목적론적 시간성으로 일컬어진다. 그런데 20세기에 들어 음악 미학에 급격한 변화가 나타나면서 목적론적 시간성에서 ④ 벗어난 음악들이 나타나기 시작했다. 이러한 음악을 보여 준 대표적인 예술가로 치며만과 케이지를 들 수 있다.

치며만은 과거, 현재, 미래가 우주적 차원에서는 연속성을 떠며 진행하지만 정신적 차원에서는 그렇지 않다는 생각에 이르러, 시간을 ‘공’ 모양을 하고 있는 것으로 인식했다. 이는 시간이 선적인 진행에서 벗어나 과거, 현재, 미래의 순서가 ⑤ 달라질 수 있으며, 또한 동시적으로 진행될 수 있다는 것을 의미하였다. 이처럼 시간의 여러 시점(時點)들이 동시적으로 존재한다는 치며만의 생각은 그가 다원적 사고를 추구했음을 보여준다. 그는 하나의 시간 대신 여러 개의 시간 층을 병치시켜 복합적인 시간성을 드러냈다.

복합적인 시간성은 그의 ‘다원적 작곡 기법’으로 구현되었다. 그는 이 기법을 음악에 나타나는 여러 가지 시간의 층이 ⑥ 겹친 것으로 설명하였다. 그는 자신의 대표작인 ‘병사들’에서 역사적으로 의미 있는 음악가들의 악곡 일부를 그대로 자신의 작품에 가져다 쓰는 콜라주 기법을 ⑦ 써서 서로 다른 시간의 층을 동시에 보여 주었다. 여기에서 한 발 더 나아가 서로 다른 독립적인 박자와 템포를 동시에 한 작품에 사용하여 서로 다른 시간의 층을 더욱 도드라지게 하였다. 그 결과 시간의 순차적인 진행은 해체되어 여러 시간이 복잡하게 엉키게 되었다. 이를 두고 치며만은 ‘모든 음악적 사건들의 동시대성’을 드러낸 것이라고 말하였다. 이러한 방식은 작품 속에 특정한 주제의식을 드러내는 것을 거부한 것으로, 후대에 나타난 포스트모더니즘의 다원주의적 사고에 영향을 주었다.

20세기 현대 음악에서 새로운 차원의 시간성을 보여 주는 또 한 명의 인물은 케이지이다. 그는 음악의 시간성 층면에서 전통적 개념을 송두리째 흔드는 새롭고 흥미진진한 시도를 보여 주었다. 그의 대표작 ‘4분 33초’에서 연주자는 무대에 등장하여 4분 33초라는 시간 동안 한 음도 연주하지 않는다. 그동안 그 시간은 예기치 않은 관객들의 기침 소리, 종이 만지는 소리, 웅성거리는 소리 등 다양한 소리들로 채워진다. 이러한 방식을 통해 그는 작가의 의도나 목적에 의해 구조화된 시간성, 박자 구조에 따라 나타난 음악의 예측 가능한 시간성이라는 전통적 의미의 시간성을 부정하는 ‘우연성의 음악’을 구현하였다. 이는 음악의 시간이 전통적 음악에서처럼 음악가의 논리적 조정을 통해서만 구성되지는 않게 되었음을 의미한다.

케이지는 그의 작품에서 ⑧ 유일하게 한 번만 존재하는 음악의 시간성을 표현했다. 이러한 그의 음악은 비의도적이려는 의도 외에는 아무 의도 없이 만든 음악으로, 완성보다는 과정에 치중하는 비결정성을 띠는 것이었다. 비결정성을 띠는 음악은 예측할 수 없기 때문에 필연적으로 실험적이며, 똑같이 반복될 수 없기 때문에 필연적으로 유일하다. 지금까지 음악을 시간의 연속성으로 이해했다면, 이제 그 연속성은 완전히 뒤죽박죽되었다. 음악의 시간성이 작품의 구조와 관련이 있는 만큼, 그의 음악에서는 전통적 시간성이 ⑨ 무너졌다고 볼 수 있다.

**17. 윗글의 표제와 부제로 가장 적절한 것은?**

- ① 현대 음악에 나타난 전통적 시간성 해체
  - 치며만과 케이지의 음악을 중심으로
- ② 20세기에 나타난 음악 미학의 변화
  - 음악의 시간성과 공간성을 중심으로
- ③ 현대 음악에서의 작곡 기법의 변화
  - 치며만의 다원적 작곡 기법을 중심으로
- ④ 현대 음악이 다원주의적 사고에 미친 영향
  - 케이지의 우연성 음악을 중심으로
- ⑤ 음악에서의 시간의 중요성
  - 음악의 시간성과 작품 구조의 관련성을 중심으로

**18. 윗글을 바탕으로 하여 <보기>에 대해 보인 반응으로 적절하지 않은 것은? [3점]**

**< 보 기 >**

위 악보는 치며만의 ‘2대의 피아노와 오케스트라를 위한 대화’ 중 일부이다. 창작 시기가 다른 드뷔시의 작품, 모차르트의 작품, 그레고리오 성가를 성부 1, 2, 3에 배치하고, 개별 성부의 박자와 템포는 다르게 구성했다.

- ① 서로 다른 시대의 음악들을 개별 성부로 구성하여 복합적인 시간성을 드러내려 했겠군.
- ② 성부 1, 2, 3을 동시에 연주하는 것은 시간을 ‘공’ 모양으로 인식한 시간관과 관련이 있겠군.
- ③ 각 성부에 독립적인 박자와 템포를 사용하여 서로 다른 시간의 충을 더욱 도드라지게 하였군.
- ④ 드뷔시, 모차르트, 그레고리오 성가 음악의 일부를 가져다 쓰는 콜라주 기법을 활용하고 있군.
- ⑤ 피아노와 오케스트라의 조화를 지향하는 주제 의식을 통해 모든 음악적 사건들의 동시대성을 구현하려 했겠군.

**19. ①에 대한 설명으로 적절한 것은?**

- ① 음악가의 의도나 목적에 의해 구조화되지 않는 ‘우연성의 음악’에서 구현되는 것이다.
- ② 과정보다 완결성을 중시하는 음악을 창작할 때에 중요한 요소로 다루어지는 것이다.
- ③ 음악가의 논리적 조정을 통해 음악의 시간성이 예측 가능한 음악에서 나타나는 것이다.
- ④ 음악의 시간을 선적으로 구성하여 관객이 음악 진행에 대해 짐작하도록 만드는 것이다.
- ⑤ 목적론적 시간성을 구현하려는 음악가의 의지가 작품에서 비결정성의 형태로 나타나는 것이다.

**20. ① ~ ⑤를 바꿔 쓸 수 있는 말로 적절하지 않은 것은?**

- ① ④ : 탈피한
- ② ⑤ : 변모할
- ③ ⑥ : 중첩된
- ④ ⑦ : 활용하여
- ⑤ ⑧ : 와해되었다고

## ◆ 15년 9월 고2 24~26번

### [24~26] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

'우연성 음악(Aleatoric)'이란 주사위를 뜻하는 라틴어 '알레아(Alea)'에서 유래된 용어로, 서양음악의 전통적 통념에서 벗어나 작곡이나 연주 과정에 우연성을 도입함으로써 불확정성을 추구하는 음악을 일컫는다. 우연성 음악은 현대음악이 지나치게 추상화되거나 정밀하게 구성된 음만을 추구한다는 비판에서 출발하였는데, 대표적인 음악가로 케이지와 슈톡하우젠이 있다.

케이지는 인간의 의도가 배제된 무작위(無作爲)의 상태가 가장 자연스러운 상태라고 주장하는 동양의 주역 사상을 접한 후, 작곡에 있어 인위적인 요소들을 제거하면 소리가 자연스럽게 구성될 수 있다고 생각하였다. 그래서 케이지는 작품을 창작하는 과정에 우연의 요소를 도입하여, 음의 높이나 강약 또는 악기나 음악 형식을 작곡가의 의도에 따라 결정하지 않고 ⑦동전이나 주사위를 던져 결정하는 방법을 사용하였다.

우연적 방법을 사용한 케이지의 대표적 작품으로는 1951년 작곡된 <피아노를 위한 변화의 음악>이 있다. 케이지는 이 곡을 작곡할 때 작품 전체의 형식 구조만을 정해 놓고 세 개의 동전을 던져 음의 고저와 장단, 음가 등을 결정하였다. 다시 말해서 곡의 전체 구조는 합리적 사고에 의해, 세부적인 요소는 비합리적인 우연성에 의해 선택된 것이다.

케이지의 영향을 받은 슈톡하우젠은 음악의 우연성이 통계적 사고를 하는 과정에서 발생한다고 보고, 음악적 요소들의 관계에서 가변성이 형성될 때 다양한 음악적 표현이 가능하다고 생각했다. 기존의 음악처럼 고정된 악보를 제시하여 정해진 연주 방법과 진행 순서로 연주하는 것이 아니라, 단편적인 여러 악구만 제시하고 연주자가 이를 임의로 조합하는 우연성에 의해 연주해도 얼마든지 음악적 표현이 가능하다고 본 것이다.

슈톡하우젠의 <피아노 소품 XI>은 19개의 단편적인 악구로만 구성된, 단 한 페이지의 악보로 된 작품이다. 각 악구의 끝에는 박자, 빠르기, 음의 세기 등과 같은 지시어가 적혀 있는데, 연주자는 악구 중 하나를 선택하여 자신이 생각한 박자, 빠르기, 음의 세기로 연주를 시작하고, 해당 악구의 연주가 끝나면 임의로 선택한 다른 악구로 이동한다. 이때 각 악구의 뒷부분에 다음 악구를 연주하는 방식이 지시되어 있기 때문에, 그 다음 악구는 바로 직전 [가] 악구의 지시에대로 연주해야 한다. 그리고 동일한 악구를 두 번째로 다시 연주할 때에는 해당 악구 앞부분의 팔호 안에 적힌 옥타브 변경 지시에 따라 연주한다. 이러한 과정을 반복하다 어느 한 악구를 세 번째로 연주하게 되면 끝난다. 따라서 이 작품은 처음에 선택한 악구를 연달아 세 번 연주하고 끝내는 짧은 연주 방법부터, 모든 악구를 두 번씩 반복한 후 마지막에 임의의 한 악구를 선택하여 끝내는 방법까지 다양한 방식으로 연주할 수 있다.

이러한 **우연성 음악**은 하나의 작품이 작곡되고 연주되는 과정이 고정된 것이 아니라, 작곡가의 창작 과정과 이를 실현하는 연주자에 의해 다양하게 나타날 수 있다는 것을 보여 주었다. 때문에 음악을 바라보는 고정관념에서 벗어나 음악의 지평을 넓혔다는 평가를 받고 있다.

### 24. **우연성 음악**에 대한 이해로 가장 적절한 것은?

- ① 작곡가와 연주자의 지위가 동등하다는 것을 강조하였다.
- ② 작품에 대한 평가는 연주자의 능력에 의해 결정되는 것임을 보여주었다.
- ③ 누구나 음악을 작곡하고 연주하는 것이 가능하다는 것을 보여줌으로써 음악의 지평을 넓혔다.
- ④ 음악의 창작과 실현에 관한 발상의 전환을 통해 불확정성이 음악의 중요한 요소가 될 수 있음을 보여주었다.
- ⑤ 작품의 의미를 제대로 파악하기 위해서는 작곡과 연주에 대한 청중의 배경지식이 중요하다는 것을 강조하였다.

### 25. '케이지'가 ⑦을 선택한 이유로 가장 적절한 것은?

- ① 작품의 창작 과정에서 자연의 소리를 활용하기 위해
- ② 작품 전체 형식 구조의 합리성과 조화를 이루기 위해
- ③ 작품의 음악적 요소들을 동일한 횟수로 반복하기 위해
- ④ 작품의 의미가 주역 사상과 일치될 수 있도록 하기 위해
- ⑤ 작품 진행 과정에서 작곡가의 의도를 최대한 배제하기 위해

### 26. [가]에 제시된 방법으로 <보기>의 악보를 연주한다고 할 때, 이에 대한 이해로 적절하지 않은 것은? [3점]

#### <보기>

- 첫 악구 연주 방법: B를 선택, 2/4박자, 보통 빠르기로
- 연주 순서: B → A → E → C → B → A → C → D → A

A		(한 옥타브 낮게)	4/4박자, 느리게
B		(한 옥타브 높게)	2/4박자, 매우 빠르게
C		(한 옥타브 높게)	2/4박자, 모든 박 악센트
D		(두 옥타브 낮게)	2/4박자, 아주 느리게
E		(한 옥타브 낮게)	3/4박자, 보통 빠르기

- ① 악구 A는 모두 2/4박자로 연주되는군.
- ② 악구 B와 D는 모든 박을 악센트로 연주해야 하는 경우가 생기는군.
- ③ 악구 C는 처음에는 '보통 빠르기'로, 두 번째는 '느리게'로 연주되는군.
- ④ 악구 D 다음에 A가 아닌 C를 선택해도 연주는 끝나겠군.
- ⑤ 악구 E는 원래의 음보다 한 옥타브 낮은 음으로 연주되는군.

일반인들에게 음악 해석이란 말은 조금 낯설지도 모른다. 엄연히 작곡가가 남긴 악보가 있고, 지휘자나 연주자는 악보에 써 있는 대로 음악을 지휘하거나 연주를 하면 될 테니 연주의 차이도 거기서 거기 아니냐고 할 수도 있다. 하지만 막상 악보를 보고 연주를 해보면 이것이 간단한 문제가 아니라는 것을 알게 된다. 가령 ‘점점 느리게 연주하라’는 뜻의 ‘리타르단도’라든가 ‘점점 빠르게 연주하라’는 뜻의 ‘스트린젠토’라는 기호가 나타났을 때 과연 어디서부터 어떻게 느려져야 하고 어떻게 빨라져야 할까? 작곡가가 아무리 악보를 정교하게 그린다 해도 작곡가는 연주자들에게 자신이 의도한 음악을 정확하게 전달해 낼 수 없다. 이것이 바로 ‘악보의 불완전성’이며 이 불완전성이야말로 다양한 음악 해석을 가능하게 한다.

그럼 베토벤의 「교향곡 5번」이 지휘자의 관점에 따라 얼마나 다르게 연주될 수 있는지 살펴보자. 1악장 도입부만 해도 지휘자마다 천차만별이다. 베토벤 「교향곡 5번」을 여는 ‘따따따따~’의 네 음은 베토벤의 운명이 문을 두드리는 소리라고 해서 흔히 ‘운명의 동기’라고 불린다. 운명의 동기가 나타나는 1악장의 첫 페이지에 베토벤은 ‘알레그로 콘 브리오’ 즉 ‘빠르고 활기 있게’ 연주하라고 적어 놓았다. 그리고 그 옆에는 정확한 템포를 지시하기 위해 2분 음표를 메트로놈 108로 연주하라고 적어 놓았다. 1악장은 2/4박자의 속도므로 2분 음표의 템포는 곧 한 마디의 템포인 셈인데, 한 마디를 메트로놈 108의 속도로 연주한다는 것은 연주자들을 긴장시킬 만한 매우 빠른 템포이다.

하지만 정확하고 무자비하기로 유명한 지휘자 토스카니니는 정확하게 베토벤이 원하는 템포 그대로 운명의 동기를 연주한다. 그리고 운명의 동기를 반복적으로 구축하며 운명이 추적해오는 것 같은 뒷부분도 사정없이 몰아친다. 그의 해석으로 베토벤 음악의 추진력은 더욱 돋보인다.

반면 음악을 주관적으로 해석하기로 유명한 푸르트벵글러는 베토벤이 적어 놓은 메트로놈 기호에 별로 신경을 쓰지 않았다. 푸르트벵글러의 지휘로 재탄생한 운명의 노크 소리는 매우 느린 템포로 연주된다. 그럼에도 불구하고 한 음 한 음 힘 있고 또렷하게 표현된 그 소리는 그 어느 노크 소리보다 가슴을 울리는 웅장함을 담고 있다. 두 번째 노크 소리의 여운이 끝나기가 무섭게 시작되는 ‘운명의 주적’ 부분에서도 푸르트벵글러는 이 작품에 대한 독특한 시각을 보여 준다. 그는 여기서 도입부의 느린 템포와는 전혀 다른 매우 빠른 템포로 음악을 이끌어 가면서 웅장하게 표현된 운명의 동기와는 대조적으로 더욱 긴박감 넘치는 운명의 추적을 느끼게 한다. 푸르트벵글러는 비록 1악장 도입부에서 베토벤이 적어 놓은 메트로놈 기호를 지키지는 않았다. 하지만 도입부에 나타난 두 번의 노크 소리를 느리고 웅장하게 연주한 후 뒷부분의 음악은 빠르고 긴박감 넘치게 이끌어 감으로써 베토벤 음악이 지닌 웅장함과 역동성을 더욱 잘 부각시키고 있다. 그렇다면 푸르트벵글러의 해석이 틀렸다고 할 수 있을까? 악보에 충실하고자 했던 토스카니니와 악보 너머의 음악적 느낌에 더 충실하고자 했던 푸르트벵글러 중 누가 옳은 것일까?

음악에선 틀린 음을 연주하는 것 이외에 틀린 것이란 없다. 틀린 것이 아니라 다른 것이다. 여러 가지 ‘다름’을 허용하는 것이야말로 클래식 음악을 더욱 생동감 넘치는 현재의 음악으로 재현하는 원동력이 된다.

## ◆ 17년 6월 고1 33~35번

[33~35] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

지휘자와 오케스트라가 베토벤의 교향곡을 소리로 재현해 내지 않는다면 베토벤의 명곡은 결코 우리 앞에 ‘생생한 소리’로서 존재할 수 없다. 지휘자와 오케스트라가 작곡가의 악보를 소리로 바꾸는 과정에서 ‘음악 해석’이라는 것이 이루어진다. 지휘자는 자신의 음악적 관점을 리허설을 통해 전달하고, 여러 가지 손동작과 표정, 몸짓 등으로 감정을 표현하거나 음악의 느낌을 단원들에게 전달하며 홀륭한 연주를 이끌어 낸다. 그 순간 지휘자는 단지 박자만 맞추는 것이 아니라 음악을 해석하고 있는 것이다.

---

**33. 윗글의 논지 전개 방식으로 가장 적절한 것은?**

- ① 화제의 변천 과정을 역사적으로 살펴보고 있다.
- ② 낯선 개념을 익숙한 대상에 빗대어 설명하고 있다.
- ③ 다양한 관점을 소개하면서 절충안을 모색하고 있다.
- ④ 구체적인 사례를 들어 화제에 대한 이해를 돋고 있다.
- ⑤ 대상에 대한 서로 다른 관점을 비교하고 있다.

**34. ‘음악 해석’에 대한 이해로 적절하지 않은 것은?**

- ① 동일한 곡이라도 지휘자마다 연주자에게 다른 요구를 할 수 있다.
- ② 악보를 통해 작곡가의 의도를 연주자에게 완벽하게 전달하기는 어렵다.
- ③ 작곡가가 악보에 자신의 의도를 정확하게 담았다면 음악 해석은 불필요하다.
- ④ 음악 해석은 지휘자나 연주자가 작곡가의 악보를 소리로 재현할 때 이루어진다.
- ⑤ 지휘자는 동작이나 표정을 통해 연주자들에게 자신이 해석한 음악의 느낌을 전달한다.

**35. 윗글을 바탕으로 <보기>에 대해 보인 반응으로 적절하지 않은 것은? [3점]**

————— <보기> —————

베토벤 당시의 호른으로는 재현부에서 C장조로 낮아진 제2주제의 광파르를 연주할 수 없었다. 그래서 베토벤은 자신의 「교향곡 5번」 1악장 재현부에서 제2주제 광파르를 호른과 음색이 가장 유사한 목관 악기인 바순으로 연주하도록 했다. 그러나 19세기에 관악기의 개량이 이루어지면서 어떤 음이든 연주할 수 있는 호른이 널리 보급되었다. 그러자 어떤 지휘자들은 베토벤 「교향곡 5번」 1악장의 재현부에서 제2주제 광파르를 호른으로 연주해야 한다고 주장했다. 하지만 어떤 지휘자들은 베토벤이 악보에 적어 놓은 그대로 바순의 연주를 고집했다.

- ① 베토벤은 당시 악기의 한계 때문에 자신이 의도한 바를 정확하게 구현하지 못했겠군.
- ② 토스카니니는 베토벤이 악보에 적어 놓은 그대로 바순으로 연주하는 데 동조했겠군.
- ③ 자신의 음악 해석에 따라 호른이나 바순 이외의 악기로 연주하는 지휘자도 있을 수 있겠군.
- ④ 호른으로 연주를 해야 한다고 주장한 지휘자들은 악보에 충실했던 음악 해석을 중요시했겠군.
- ⑤ 윗글의 글쓴이는 바순과 호른 중 어떤 악기로 연주해도 그 지휘자의 연주가 틀렸다고는 생각하지 않겠군.

## ◆ 14 LEET 언어이해 14~16번

[14-16] 다음 글을 읽고 물음에 답하시오.

재현적 회화란 사물의 외관을 실제 대상과 닮게 묘사하여 보는 이가 그림을 보고 그것이 어떤 대상을 그린 것인지 알아 볼 수 있는 그림을 말한다. 음악은 어떨까? 회화가 재현적이 되기 위한 조건들을 음악도 가져야 재현적 음악이 될 수 있다면, 본질적으로 추상적인 모든 음악은 결코 대상을 재현할 수 없다고 해야 하는가?

흔히 논의되는 회화적 재현의 핵심적 조건은 그림의 지각 경험과 그림에 재현된 대상을 실제로 지각할 때의 경험 사이에 닮음이 존재해야 한다는 것이다. 음악이 이 요건을 만족시키지 못한다는

주장은 음악 작품의 이른바 순수하게 음악적인 부분이 재현 대상에 대한 즉각적인 인식을 불러일으키지 못한다는 데에 주목한다. 예를 들어 사과를 재현한 회화에서 재현된 대상인 사과는 작품의 제목이 무엇이든 상관없이 그림 속에서 인식이 가능한데, 음악의 경우는 그럴 수 없기 때문에 음악은 재현적일 수 없다는 것이다. 바다를 재현했다고 하는 드뷔시의 <바다>의 경우라도, 표제적 제목을 참조하지 않는다면 감상자는 이 곡을 바다의 재현으로 듣지 못한다는 것이다. 하지만 이러한 주장은 일반화되기 어렵다. 모래 해안의 일부를 극사실주의적으로 묘사한 그림은 재현적 회화이지만 그 제목을 모르면 비재현적으로 보이기 쉽상일 것이다. 몬드리안의 <브로드웨이 부기우기>의 경우, 제목을 알 때 감상자는 그림에 그어진 선과 칠해진 면을 뉴욕 거리를 내려다 본 평면도로 볼 수 있지만 제목을 모를 때는 추상화로 보게 될 것이다.

그러나 이에 대해, 회화적 재현에서 <브로드웨이 부기우기>와 같은 사례는 비전형적인 반면 음악의 경우에는 이것이 전형적이라는 점을 지적하는 학자들이 있다. 물론 음악에서는 제목에 대한 참조 없이도 명백히 재현으로 지각되는 사례, 예를 들어 베토벤의 <전원 교향곡>의 새소리 같은 경우가 드문 것이 사실이다. 하지만 이것이 음악의 재현 가능성은 부정해야 할 이유가 될까? 작품에서 제목이 담당하는 역할을 고려해 보면 반드시 그렇지만은 않다.

오늘날 많은 학자들은 음악 작품의 가사는 물론 작품의 제목이나 작품의 모티브가 되는 표제까지도 작품의 일부로 본다. ⑦ 이 입장은 근거로 할 때, 작품의 내용이 제목의 도움 없이도 인식 가능해야만 재현이라는 것은 지나친 주장이다. 제목이 작품의 일부인 한, 예술 작품의 재현성은 제목을 포함하는 전체로서의 작품을 대상으로 판단해야 하기 때문이다. 슈베르트의 <물레질하는 그레첸>의 주기적으로 반복되는 단순한 반주 음형은 제목과 더불어 감상될 때 물레의 반복적 움직임을 효과적으로 묘사한 것으로 들린다.

음악이 재현의 조건을 만족시키지 못한다고 생각하는 학자들은 작품 이해와 관련된 또 다른 문제를 제기한다. 재현적 그림의 특징 중 하나는 재현된 대상에 대한 인식이 작품의 이해를 위해 필수적이라는 점이다. 그러나 재현적이라 일컬어지는 음악 작품은 이러한 특징을 가지지 않는다는 것이 ⑧ 이들의 입장이다. 감상자는 작품이 재현하고자 하는 것이 무엇인지 몰라도 그 음악을 충분히 이해할 수 있다는 것이다. 예를 들어 감상자는 <바다>가 바다의 재현으로서 의도되었다는 사실을 모르고도 이 곡을 이루는 음의 조합과 구조를 파악할 수 있는데, 이것이 곧 <바다>를 음악적으로 이해한 것이 된다는 것이다.

그러나 ⑨ 이에 대한 반대의 입장도 제시될 수 있다. 작품의 제목이나 표제가 무시된 채 순수한 음악적 측면만이 고려된다면 작품의 완전한 이해가 불가능한 경우가 있기 때문이다. 표제적 제목과 주제를 알지 못하는 감상자는 차이콥스키의 <1812년 서곡>에서 왜 ‘프랑스 국가’가 갑작스럽게 출현하는지, 베를리오즈의 <환상 교향곡>의 말미에 왜 ‘단두대로의 행진’이 등장하는지 이해할 수 없을 것이다. 실제로 이를 작품에서 그러한 요소들의 출현을 설명해 줄 순수하게 음악적인 근거란 없으며, 그것은 오직 음악이 재현하고자 하는 이야기에 의해서만 해명될 수 있다.

---

14. 위 글의 내용과 일치하지 않는 것은?

- ① <바다>는 표제적 제목 없이는 재현으로 볼 수 없다.
- ② <브로드웨이 부기우기>는 제목과 함께 고려할 때 재현으로 볼 수 있다.
- ③ <천원 교향곡>에서 자연의 소리를 닮은 부분은 제목과 함께 고려해야만 재현으로 볼 수 있다.
- ④ <물레질하는 그레첸>의 주기적으로 반복되는 반주 음형은 제목과 함께 고려할 때 재현으로 볼 수 있다.
- ⑤ <1812년 서곡>에 포함된 ‘프랑스 국가’는 순수하게 음악적인 관점에서는 그 등장을 이해할 수 없는 부분이다.

15. 글쓴이의 견해와 일치하는 것은?

- ① 순수한 음악적 측면만으로 재현 대상에 대한 인식을 불러일으킬 수 있는 음악 작품이 흔히 존재한다.
- ② 음악의 재현 가능성을 옹호하려면 회화적 재현을 판단하는 기준을 대신할 별도의 기준이 마련되어야 한다.
- ③ 제목의 도움 없이는 재현 여부를 알 수 없다는 점이 음악과 전형적인 회화에서 공통적으로 발견되는 특성이다.
- ④ 음악적 재현이 가능하기 위해서는 음악 작품의 의도를 전혀 모르는 감상자가 작품을 충분히 이해하는 경우가 전형적이라야 한다.
- ⑤ 재현에 대한 지각적 경험과 재현 대상에 대한 지각적 경험 사이에 닮음이 존재해야 한다는 조건을 만족시키는 음악 작품이 존재한다.

16. <보기>에 대한 ⑦~⑫의 견해를 추론한 것으로 옳지 않은 것은?

—<보 기>—

슈만은 벤델스존의 교향곡 <스코틀랜드>를 들으면서 벤델스존의 다른 교향곡 <이탈리아>를 듣고 있다고 착각한 적이 있었다. 이탈리아의 풍경을 떠올리며 <스코틀랜드>를 들었을 슈만은 아마도 듣고 있는 곡의 2악장의 주제에 왜 파, 솔, 라, 도, 레의 다섯 음만이 사용되었는지 이해할 수 없었을 것이다. 벤델스존의 의도는 스코틀랜드 전통 음악의 5음 음계를 제시하려는 것이었다.

- ① ⑦은 이것을 예술 작품의 일부로서 제목이 갖는 중요성을 입증하는 사례로 이용할 수 있다고 할 것이다.
- ② ⑧은 슈만이 자신이 듣고 있는 곡의 재현 대상을 몰랐더라도 곡의 전체적인 조합만큼은 이해할 수 있었다고 할 것이다.
- ③ ⑨은 5음 음계가 사용된 이유에 대한 정보가 그 곡이 교향곡으로서 지니는 순수한 음악적 구조를 이해하는 데에 꼭 필요한 것은 아니라고 할 것이다.
- ④ ⑩은 슈만이 자신이 듣고 있는 곡의 제목을 잘못 알았기 때문에 그 음악을 완전히 이해하지는 못했다고 할 것이다.
- ⑤ ⑪은 이탈리아 풍경과는 이질적인 5음 음계로 인해 슈만이 자신이 듣고 있는 곡의 음악적 구조 파악에 실패했다고 할 것이다.