

그레고리오 성가의 창작원리에 따른 형식 연구

전 정 임

1. 들어가며

그레고리오 성가의 창작은 상당한 제약 속에서 이루어졌다. 일단은 그레고리오 성가가 철저하게 기능음악이었기 때문에 창작자는 자신이 창작해야 하는 성가가 전례 속에서 어떠한 기능을 해야 하느냐를 가장 먼저 고려하여 창작에 임해야 했다. 즉 창작될 성가가 입당송이나, 증계송이나, 봉헌송이나에 따라 이미 어느 정도의 형식이 정해져 있었고, 창작자는 그러한 형식에 벗어나지 않는 범위에서 창작을 했다.

또한 그레고리오 성가는 ‘가사’의 의미 전달에 많은 비중을 두고 있기 때문에, 많은 부분에 있어 가사가 음악적 형식을 규정하게 된다. 창작자는 각 단어가 가진 의미와 선율이 밀접하게 연관되도록 창작을 해야 했으며, 동시에 단어의 악센트 위치와 같은 구조적 특징을 반영해야만 했다. 이러한 가사와 음악과의 관계성 또한 그레고리오 성가의 기능음악적 특성과 관련된다.

창작에서의 제약은 창작자가 창작을 함에 있어 과거의 관습을 상당 부분 수용하여 창작을 했다는 점에서도 찾아볼 수 있다. 물론 창작자가 자유롭게 곡을 만든 경우도 있었지만, 성가곡 레퍼토리 중 상당히 많은 곡들이 과거부터 내려오던 선율의 틀 혹은 선율 유형을 기본으로 삼고 거기에 새로운 가사를 붙이는 방식에 의해 창작되었다. 뿐만 아니라 이

렇듯 기존의 선율 윤곽에 새로운 가사를 적용함에 있어 그 적용 방식조차도 관습에 의존하는 경우가 많았다.

이러한 창작에서의 제한점들은 그레고리오 성가의 형식 혹은 분석을 논하는 입장에서 보면 우선적으로 고려가 되어야 할 대상이다. 분석의 대상이 되는 성가가 전례 속에서 어떠한 기능을 담당하고 있느냐, 가사와 선율과의 관계가 어떻게 이루어져 있느냐, 하나의 성가 속에 과거의 창작 관습이 어떻게 수용되어 있느냐에 따라 각 성가가 갖는 형식의 문제도 상당 부분 결정되어 있기 때문이다.

따라서 본 논문은 그레고리오 성가의 형식을 유형별로 나누어 소개하는 것에 초점을 두었다. 첫 번째 장에서는 그레고리오 성가가 구조에 따라서 어떻게 구분되며, 각각의 구조가 어떠한 형식으로 특징지어지는지를 제시하였다. 즉, 그레고리오 성가를 구조에 따라 기본틀 형식, 유절 형식, 소악구 형식, 혼합형식으로 나누어 각각의 특성을 설명하였다.

두 번째 장에서는 이러한 구분 중에서 소악구 형식의 악곡들을 창작 원리에 따라 구분하여 각각의 형식을 논하였다. 기본틀 형식은 창작이라기보다는 새로운 가사를 선율의 윤곽에 맞추어 노래하는 방식과 관련된 것이고, 유절형식 역시 하나의 절이 만들어진 후에는 다른 절의 가사들을 가사의 의미와 상관없이 그대로 제1절의 선율에 맞추어 부르기 때문에 형식 면에서 특별한 논의거리를 제공하지 않는다는 점에서 소악구 형식의 악곡만을 논의의 대상으로 하였다.

그레고리오 성가의 개별 악곡에 대한 형식 논의와 분석은 이러한 구조적·유형별 특성을 전제로 하여 이루어져야 할 것이다.

2. 구조에 따른 분류

위에서도 언급했듯이 그레고리오 성가는 구조에 따라 크게 세 가지로 구분된다. 첫째는 기본틀 형식이고, 둘째는 유절 형식, 셋째는 소악구 형식이다. 혹은 이러한 형식들이 하나의 악곡에서 결합되어 사용되는 혼합형식을 갖는 악곡도 있다.

1) 기본틀 형식

기본틀 형식은 유대교 회당인 시나고그에서 사용되던, ‘음률 있는 낭송’을 의미하는 영창(Cantilation)의 영향을 받아 초기 기독교 시대부터 사용되어 온 형식이다. 기본틀 형식의 선율은 창작되는 것이 아니라, 기본적인 선율의 윤곽이 이미 정해져 있고, 거기에 새로운 가사를 갖다 붙이는 식의 구조를 가진다.

대표적인 기본틀 형식으로 성서 낭송창법과 시편창법이 있으며, 그 외에도 음송되는 기도들에서도 이 기본틀 형식이 사용된다.

① 성서 낭송창법

현행 성서 낭송창법은 제1독서인 구약성서의 낭송창을 위한 것 1개, 제2독서인 신약성서 중 서간문의 낭송창을 위한 것 1개, 복음서의 낭송창을 위한 것 3개 등 총 5개가 일반적으로 사용되고 있다.

아래의 예 1은 구약성서 낭송창법을 제시한 것이다. 첫 번째 악구는 낭송창 되는 성서의 구절이 성서의 어느 부분에서 발췌된 것인지를 알리는 악구로, 이 부분에서 낭송창을 위한 낭송음과 끝중지(a, c, g부분)가 제시된다. 이 낭송창을 위한 낭송음인 C음이 전체 선율의 중심이 되어 있고, 거기에 악구의 중간 휴지부인 중간 중지(b, d, f부분)가 나타나 있다. 또한 의문문을 위한 특별한 형태의 중지형(e부분)이 제시된다.

(예 1) 구약성서 낭송창법

L

Ecti- o libri I- sa- í- ae prophé - tac Tu, Dómi- ne, pa- ter noster, red- émp- tor no- ster:

a saé- cu- lo nomen tu- um. Qua- re errá- re nos fe- císti, Dómi- ne, de vi- is tu is,

indu- rásti cor nostrum, ne time- rémus te?... Et nunc, Dómine, pa- ter noster es tu, nos ve- ro lu- tum;

et fíctor noster tu, et ó- pe- ra mánu- um tu- á- rum omnes nos. Verbum Dómi- ni. R. De- o grá- ti- as.

선지자 이사야서의 낭독입니다.

주여, 당신은 우리의 아버지, 우리의 구속자이십니다. 이로 인해 항상 당신의 이름을 부릅니다. 주여, 당신의 길에서 떠나 방황하게 하시고, 우리의 마음이 굳어지게 하신다면 어떻게 당신을 두려워 하지 않겠습니까?...그러나 주여, 당신은 우리들의 아버지이십니다. 우리는 토기이고, 당신은 우리를 지으신 분이십니다. 우리 모두는 당신의 손으로 만드신 작품입니다.

주님의 말씀입니다. (응답) 하나님께 감사.

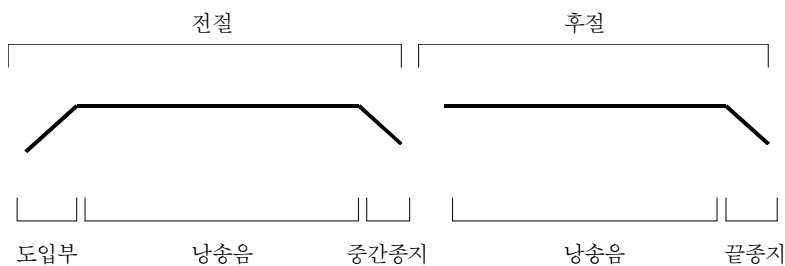
이러한 낭송창법은 사제나 보조자들에 의해 노래되었고, 짧은 시간 안에 많은 가사들을 낭송해야하는 기능적 이유 때문에 선율형식 자체가 매우 단순하고 음역도 한정되어 있다. 가사는 낭송음에 맞추어 단음 절적으로 붙여지고, 종지 부분에서는 각 단어의 악센트 위치에 따라 종지음의 수가 한 개 혹은 두 개로 맞추어진다. 위에 제시된 예에서 하얀

음표는 악센트 이후의 음절수가 2개일 경우에 부가되는 음이다.

② 시편창법

또 하나의 기본틀 형식인 시편창법은 성무일도에서 시편을 노래하는 선율 유형으로, 성서 낭송창법보다는 약간 더 복잡한 형태를 가지고 있다. 시편창법의 선율 윤곽은 전절과 후절로 구성되어 있는데, 이는 가사인 시편 구절의 문장 구조가 전절과 후절로 구성되는 병행구조로 이루어져 있기 때문이다. 시편창법에서 전절은 도입부, 낭송음, 중간중지로 구성되며, 후절은 낭송음과 끝중지로 구성된다.¹⁾

(예 2) 시편창법의 구조



시편창법은 교회선법에 맞추어 8개의 종류가 있으며, 거기에 전절과 후절에 각각 다른 낭송음을 가지는, 즉 두 개의 낭송음을 특징으로 하는 순례자조 시편창법이 하나 더 추가되어 총 9개의 선율 윤곽으로 노래된다.

아래에 제시된 예 2는 제1시편창법의 예로 시편 126편²⁾을 가사로 하고 있다. 홀세로줄로 표시된 부분까지가 전절이며, 겹세로줄로 표시된

1) 시편창법에서 도입부 선율은 각 시편의 첫 번째 절에만 붙여서 노래되고, 제2절부터는 도입부 없이 바로 낭송음 선율부터 가사가 붙여 노래된다.

2) 시편의 편수는 성서의 판에 따라서 약간의 차이가 있다. 여기에서 사용되고 있는 시편의 편수는 가톨릭에서 사용되는 성서의 번호를 따른 것이며, 현재 개신교에서 사용되는 성서에서는 이 시편이 126편이 아닌 127편이다.

부분까지가 후절이다. 겹세로줄 이후에 추가되는 악구는 휴지부 선율을 예로 제시한 것으로, 전절이나 후절의 악구가 너무 긴 경우에 잠시 멈추었다 가는 부분의 선율이다.

(예 3) 제1 시편창법의 예 <시편 126편>

전 절

도입부 남송음 중간중지

N I - si Dóminus ae - di - fi cáve - rit do - mum, * in vanum

후 절

남송음 끝중지 휴지부

labó-rant, qui aedi - fi - cant e - am. ... et se-ro qui - éscere, †

² Nisi Dóminus custodierit civitátem, *

frustra vígilat, qui custódit eam.

³ Vanum est vobis ante lucem súrgere et sero quiéscere, †

qui manducátis panem labóris, *

quia dabit diléctis suis somnum.

...

Glória Patri, et Fílio, *

et Spíritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, *

et in sæcula sæculórum. Amen.

¹ 여호와께서 집을 세우지 아니하시면

세우는 자의 수고가 헛되며

² 여호와께서 성을 지키지 아니하시면

과수군의 경성(警醒)함이 허사로다.

3 저희가 일찍이 일어나고 늦게 누우며,
수고의 떡을 먹음이 헛되도다,
그러므로 여호와께서 그 사랑하시는 자에게는 잠을 주시는 도다.
...
영광이 성부와 성자와
성신께
처음과 같이 이제와 항상
영원히. 아멘.

전절에서 ‘Nisi’에 해당하는 선율 부분이 도입부이고 이후로 A음에서의 낭송음이 이어진다. 낭송음 이후 B^b-A-G-A 부분이 중간중지 부분이다. 후절은 곧바로 A음 낭송음으로 시작하여 G-F-G-A-G-F라는 끝중지를 가진다. 새로운 가사를 붙일 경우에 낭송음 부분에 단음절적으로 가사를 맞추어 붙이기만 하면 되기 때문에, 어떠한 시편 가사도 이 창법에 맞추어 노래하는 것이 가능하다. 낭송음에 가사를 붙이다가 중간중지와 끝중지 선율을 사용하여 각 구를 마감한다. 중간중지와 끝중지를 붙일 때는 가사의 악센트 위치(가사에서 짙게 표시된 부분)를 고려해야 하는데, 제1시편창법의 경우 중간중지는 끝에서 두 번째 악센트에 맞추어지며, 끝중지는 마지막 악센트에서 두 음절 앞의 음(가사에서 이탤릭체로 표시된 부분)부터 중지 선율형이 시작된다. 중간중지와 휴지부의 흰 음표는 성서 낭송창법에서와 마찬가지로 악센트 이후의 음절이 2개일 때 사용되는 음이다.

2) 유절 형식

그레고리오 성가 레퍼토리 중에서 유절형식을 취하는 성가곡으로는 찬미가와 부속가가 있다.

① 찬미가

찬미가는 성무일도에서 불리는 성가로, 하나의 선율이 각 절에서 그대로 반복되는 전형적인 유절형식의 특성을 가진다. 선율이 이미 주어지고, 그 선율에 새로운 가사가 맞추어 불린다는 점에서 기본틀 형식을 제외한 다른 그레고리오 성가 레퍼토리와는 매우 다른 독특한 형식을 갖게 된다. 첫 번째 절을 위해 하나의 음악적 틀이 만들어지고, 그 음악적 틀이 그 다음 절들에서도 엄격하게 반복되어 적용된다. 따라서 찬미가에 있어서 가사와 음악과의 관계는 다른 레퍼토리들에 비해 매우 빈약하다.

아래의 예는 성탄 시기 저녁기도 시에 불리는 찬미가 <만민의 구속자인 그리스도여 *Christe redemptor*>이다. 첫 번째 절에 맞추어져 제시된 선율은 악보 아래에 제시되어 있는 다른 절의 가사에도 그대로 적용된다.

(예 4) 찬미가 <만민의 구속자인 그리스도여>

(LH 14)

H. I
C

Hriste re - dēmp̄tor ómni - um, ex Patre Patris U - ni -
ce, so - lus an - te prin - cíp̄i - um na - tus in - ef - fa - bí - li - ter.

2절: Tu lumen, tu splendor Patris,
tu spes perennis omnium,
intende quas fundunt preces
tui per orbem servuli.

3절: *Salutis auctor, recole*
quod nostri quondam corporis,
ex illibata Virgine
nascendo, formam sumpseris.

...

1절: 만민의 구속자인 그리스도여
성부와 동일한 영광을 지니시고
빛이 생기기 이전에
성부로부터 나신 분이시여.
2절: 당신은 빛이시고, 성부의 광채이시고
만민의 영원한 희망이십니다.
모든 땅에서 당신에게 간구하는
당신 종들의 기도를 들으소서.
3절: 오 온 우주의 창조자시여
당신이 인자가 되셨음을 기억하소서.
우리들의 몸을 취하시고
성 처녀로부터 나셨습니다.

...

② 부속가

부속가는 미사에서 알렐루야 이후에 불리는 성가로 현재는 5개의 부속가³⁾만이 남아 있다. 부속가는 각 절들이 두 개씩 쌍을 이루어 반복된다는 점에서, 유절형식을 갖고 있기는 하지만 찬미가와와는 다르다.

아래의 예는 장례미사에 사용되는 부속가 <진노의 날 *Dies irae*>이다.

3) 수많은 부속가가 전례에서 사용되다가 16세기 트론티 공의회 이후, 부활대축일 (*Victimae paschali*), 성령강림대축일 (*Veni Sancte Spiritus*), 성체성혈대축일 (*Lauda Sion*), 장례미사 (*Dies irae*)를 위한 4개의 부속가만이 남게 되었고, 18세기에 ‘교통의 마리아 축일’이 전례력에 들어오게 되는데, 이때 ‘통고의 성모의 노래 (*Stabat Mater*)’가 덧붙여져 현재 총 5개의 부속가가 남아 있다.

겹세로줄로 표시된 첫 번째 절(‘Dies’에서 ‘sibylla’까지)의 선율은 두 번째 절(‘Quantus’에서 ‘discussurus’까지)의 선율과 정확하게 일치한다. 또한 세 번째 절(‘Tuba’에서 ‘thronum’까지)은 네 번째 절(‘Mors’에서 ‘responsura’까지)과 선율이 같다. 이런 방식으로 악곡의 끝까지 각 절들이 두 개씩 짝을 맞추어 동일한 선율과 동일한 음절수를 갖는다.

(예 5) 부속가 <진노의 날>

SEQ. I

D



I - es i - rae, di - es il - la solvet sac - clum in fa - vil - la:
 teste Da - vid cum sibylla. Quantus tremor est fu - túrus, quan -
 do in - dex est ventúrus, cuncta stricte discussúrus! Tuba
 mi - rum spar - gens so - num per sepúlcrá re - gi - ónum, coget
 om - nes ante thronum. Mors stupé - bit et na - tú - ra.
 cum re - súrget cre - a - tú - ra, iudi - cán - ti responsú - ra. (계속)

진노의 날, 그 위대한 날, 다윗과 시바의 예언처럼 온 세상이 재로 덮여 멸망할 것이라. 최고의 심판자가 모든 것에 대해 심문하실 그 때에, 죄인들에게는 두려운 떨림이 있을 것이라. 우렁찬 나팔 소

리가 무덤이 흩어져 있는 땅에 울려 퍼져 모두를 보좌 앞에 불러 모을 것이라. 산자와 죽은 자들이 그들이 심판자의 명대로 다시 살아나는 것을 보면서 놀라워할 것이라.(계속)

3) 소악구 형식

소악구 형식은 기본틀 형식이나 유절형식과는 다르게 자유로운 구조로 된 소악구 혹은 부분들이 모인 형식이다.⁴⁾ 이러한 소악구 형식의 악곡에 있어서 선율들은 가사와 밀접한 관계를 가지며, 어떤 의미에서는 선율이 가사의 표현에 대해 일종의 주석 같은 역할을 감당한다고도 할 수 있다. 기본틀 형식이나 유절형식의 경우에는 하나의 정해진 선율에 서로 다른 새로운 가사들이 붙여진다. 따라서 선율이 개별 가사의 의미 혹은 악센트적 특성 등을 표현해줄 수 없다. 반면에 소악구 형식에서는 각각의 소악구 혹은 부분들이 독자적인 선율을 가지고 있으며, 이 선율들은 각 부분에 사용된 가사의 구조적·내용적 특성을 그대로 반영한다.

그레고리오 성가 레퍼토리 중에서 거의 대부분의 미사 성가들과 성무일도 성가들이 이러한 소악구 형식에 속한다. 미사의 성가들 중에서는 입당송, 봉헌송, 영성체송, 총계송, 알렐루야 등이 소악구 형식의 성가이며, 성무일도의 성가들 중에서는 안티폰과 레스폰소리 등이 소악구 형식을 갖는다.

소악구 형식은 창작 방식에 따라 크게 세 가지로 구분되는데, 첫째는

4) ‘소악구 형식’이란 용어는 페레티(P. Ferretti)의 *Estetica gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, I(Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934), p. 94에서 인용한 용어이다. 그는 ‘부분, 짧은 절, 구, 또는 삼입구’를 의미하는 그리스어 ‘콤마(κῶμμα)’에 착안하여, 작은 여러 개의 악구들이 자유롭게 결합하여 구성되는 형식의 악곡들에 대해 ‘콤마적 악곡(ccomposizione commatica)’이라는 용어를 사용했다. 이 ‘콤마’라는 용어를 필자가 우리말로 번역한 것이 ‘소악구 형식’이다.

독창적 선율 창작, 둘째는 원형 선율에 기초한 창작, 셋째는 조각 잇기 기법에 기초한 창작이다. 소악구 형식의 창작 방식과 관련된 내용은 다음 장에서 상세히 다루어질 것이다.

4) 혼합형식

그레고리오 성가 레퍼토리 중에서 앞에서 언급한 기본틀 형식, 유절 형식, 소악구 형식이 결합되어 사용되는 혼합형식을 가진 악곡들도 있다. 이러한 혼합형식 중에 유절형식이 결합되는 경우는 없고, 대개가 소악구 형식과 기본틀 형식 중에서 시편창법이 결합되어 사용된다. 소악구 형식은 자유로운 양식이고 시편창법은 틀이 고정된 양식인데, 이러한 ‘자유로움’과 ‘굳어짐’이 짝을 이루어 형식상의 대비와 조화를 찾으려 했다는 점은 상당히 흥미롭다.⁵⁾

① 안티폰과 시편창법

소악구 형식과 시편창법이 결합된 대표적인 예로 성무일도에서의 안티폰과 시편창법을 들 수 있다. 성무일도에서 각 시간경마다 불리는 시편은 시편창법만 따로 독립해서 노래되는 경우는 거의 없고, 대부분이 각 시편 한 편에 하나의 안티폰이 결합하여 안티폰-시편창법-안티폰의 형태로 노래된다. 안티폰은 자유로운 악구의 결합으로 이루어진 소악구 형식의 성가로, 가사는 뒤따라오는 시편의 내용에 맞추어지거나 혹은 절기나 축일의 특성을 드러내주는 내용으로 되어 있다. 안티폰과 시편창법이 결합된 유형에 있어서, 실질적으로 악곡을 마무리하는 것은

5) 중세 시대 이외의 시대에서도 이러한 자유 형식과 고정 형식이 결합된 예를 찾아볼 수 있다. 예를 들어 바로크 시대의 ‘전주곡과 푸가’ 혹은 ‘토카타와 푸가’는, ‘표현의 자유’와 ‘질서와 규칙’이라는 두 개의 상반되는 면을 결합함으로써 인해 갈등과 긴장을 의식적으로 개발하기 위한 시도였다(허영한 외, 『들으며 배우는 서양음악사(본문1)』, 서울: 심설당, 1997, pp.283-284).

시편창이 아니라 안티폰이다. 따라서 각 악곡의 선법적 특성을 분명하게 제시하는 것은 안티폰으로서 해당 선법의 종음⁶⁾에서 종지한다. 반면에 시편창은 낭송음을 통해 선법적 특성을 제시하기는 하지만, 안티폰과의 자연스러운 연결을 위해 다양한 끝종지 유형을 가지기 때문에 종음 이외의 다른 음에서도 종지가 가능하다.

(예 6) 대림절 제1주일 안티폰 <성령이여>

A. VIII

Pí - ri - tus Sanc - tus * in te descéndet Ma - rí - a: ne tí -

me - as, habé - bis in ú - te - ro Fí - lí - um De - i, alle - lú ia, E u o u a e.

성령이 당신 마리아 위로 강림하실 것이니 두려워 마소서.
당신의 품에 하나님의 아들을 품게 될 것입니다. 알렐루야.

위의 예는 대림절 제1주일에 불리는 안티폰 <성령이여>(Spiritus)이다. 이 안티폰의 가사는 대림절의 특성에 맞추어 성모 마리아의 수태에 관한 내용을 담고 있다. 이 곡은 제8선법이므로 종음 G음에서 종지한다('alleluia' 부분). 안티폰이 제8선법이므로 이어지는 시편도 제8시편창

6) 각 교회선법의 명칭과 종음, 속음을 제시하면 다음과 같다.

정격선법	종음	속음	변격선법	종음	속음
제1선법	레	라	제2선법	레	파
제3선법	미	도	제4선법	미	라
제5선법	파	도	제6선법	파	라
제7선법	솔	레	제8선법	솔	도

법으로 노래되어야 한다. 안티폰의 종지 이후에 덧붙여진 ‘Euouae’는 소영광송⁷⁾의 마지막 6개 음절의 모음, ‘saEcUIOrUm AmEn(영원히 아멘)’에서 따온 것이다. 이 부분의 선율은 뒤따라올 시편창법의 끝종지 선율 유형을 제시해주는 것으로, 시편창의 끝부분이 안티폰의 도입부와 적절하게 연결될 수 있게 한다.

② 입당송

미사 노래 중에서 입당송도 이러한 안티폰과 시편창법의 결합의 흔적을 보여준다. 입당송은 전례의 기능상 사제들이 미사를 집전하기 위해 입장할 때 반주로 불리던 성가이다. 그래서 안티폰과 시편의 한 구절씩이 교대되면서 입장 시간에 따라 성가의 길이를 조절할 수 있었다. 따라서 전체적인 구조는 ‘안티폰-시편구절1-안티폰-시편구절2-...-안티폰-소영광송-안티폰’으로 구성되어 있었다. 그러나 입장 행렬의 반주라는 기능이 약화된 현재에는 성가의 길이가 짧아져서 시편의 한 구절 앞뒤로 안티폰이 붙는 ‘안티폰-시편구절1-안티폰’ 형태로 불려진다.

아래의 예 7은 성탄절 미사의 입당송인 <한 아기가 우리에게 났고 *Puer natus est nobis*>이다. 안티폰 부분의 가사는 메시아의 탄생에 관한 예언을 담고 있는 이사야서 9장 6절의 내용을 토대로 한다.

이 부분의 선율은 소악구 형식으로 구성되어 있어 가사와 선율이 밀접한 관련을 갖고 있으며, 형식상으로 상당히 자유롭다. 전체적으로는 단음절적으로 가사가 붙여진 부분이 많지만, 각 단어의 악센트가 있는 음절은 네우마적으로 2개에서 4개 정도의 음표가 사용되고 있는 것을 볼 수 있다. 또한 의미적으로 중요한 단어인 ‘*eius*’(그: 의미상으로 ‘예

7) ‘소영광송’은 모든 시편의 마지막 절 이후에 덧붙여지는 노래로, 성삼위에 대한 찬미의 의미를 담고 있다. 가사는 *Glória Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*(영광이 성부와 성자와 성신께 처음과 같이 이제와 항상 영원히. 아멘)이다.

수') 부분에는 두 번 다 특히 많은 음표를 사용하여 그 가사를 강조하고 있다.

(예 7) 성탄절 미사 입당송 <한 아기가 우리에게 났고>

IN. VII
P

U - ER * na - tus est no - bis, et fi - li - us
da - tus est no - bis : cu - ius impé - ri - um su - per
hú - me - rum e - ius : et vo - cá - bi - tur no - men
e - ius, mag - ni con - sí - li - i An - ge - lus. Ps. Can - tá - te
Dómi - no cán - ti - cum no - vum : qui - a mi - ra - bí - li - a fe - cit.

한 아기가 우리에게 났고 한 아들을 우리에게 주신 바 되었는데 그 어깨에는 정사를 메었고 그 이름은 하나님의 사자라 할 것임이라. (시편) 새 노래로 주님께 노래하라. 이는 저가 놀라운 일을 행하셨음이라.

한편 입당송 <한 아기가 우리에게 났고>의 안티폰에 덧붙여진 시편 부분('Ps.'로 표시된 부분)은 시편 96편의 내용을 토대로 한다. 실질적으로는 메시아 탄생과 관련이 없는 내용이지만, 아들을 세상에 보낸 사건에 대한 찬양의 의미를 담고 있다는 점에서 의미상으로 안티폰과 연관된다. 형식적으로는 전절과 후절 구조로 되어 있고, 도입부-낭송음-중간

중지-낭송음-끝중지의 틀을 갖고 있어 시편창법의 흔적을 그대로 유지하고 있음을 알 수 있다. 안티폰이 제7선법이므로 시편 부분의 낭송음도 D음 상에서 이루어진다. 시편 부분의 선율은 전체적으로 제7시편창법⁸⁾을 토대로 하되 시편의 한 구절만 불리게 되면서 선율상에 약간의 변형이 주어졌음을 알 수 있다.

3. 소악구 형식 성가의 창작 방식

기본틀 형식이나 유절형식에 비해 ‘창작’이라는 개념과 더욱 밀접한 관련을 갖는 것이 이 소악구 형식이다. 소악구 형식의 악곡 중에서 독창적 선율 창작 방식으로 만들어진 곡이든, 원형 선율에 기초한 창작 방식으로 만들어진 곡이든, 아니면 조각 잇기 기법에 기초한 창작 방식으로 만들어진 곡이든 간에 선율 창작에 있어 창작자는 매우 큰 역할을 담당했다. 이러한 창작 방식의 차이는 형식상의 차이를 수반하며, 이는 각 성가의 특성을 규정하는 중요한 요인이 된다.

1) 독창적 선율 창작

독창적 선율 창작은 창작자가 주어진 가사에다 새로운 선율을 임의적으로 만들어 붙이는 창작 방식을 뜻한다. 주어진 선율에 근거한 것이 아니라는 점에서 ‘독창적’ 선율 창작 방식이라는 용어가 사용되었다.

8) 비교를 위해 제7시편창법의 한 예를 제시하면 다음과 같다. 같은 종류의 시편창법이라도 끝중지 부분의 선율은 다양하게 구성될 수 있으므로, 도입부 선율과 낭송음, 중간중지의 선율을 중심으로 비교하면 된다.

도입부 낭송음 중간중지 낭송음 끝중지

VII C
B

E - á - tus omnis qui tí - met Dóminum, * qui ámbu - lat in ví - is e - ius.

이 경우에 창작자는 가사의 의미나 구조적 특징을 선율 창작에 반영하게 되어 가사와 선율이 서로 밀접하게 연관된다.

그레고리오 성가 레퍼토리 중에서 독창적 선율 창작에 의해 만들어진 성가들은 상당히 많다. 미사 성가곡 중에서 소악구 형식을 가지는 것 중 입당송, 영성체송, 봉헌송, 알렐루야의 대부분은 이러한 독창적 선율 창작 방식에 의해 만들어졌다. 성무일도 성가곡 중에서도 안티폰과 레스폰소리들 중 독창적 선율 창작 방식을 갖는 것이 많다.

아래의 예 8은 독창적 선율 창작 방식으로 만들어진 성가곡의 예로, 대림절 제4주일 봉헌송인 <아베 마리아 Ave Maria>이다. 이러한 독창적 선율 창작 방식의 곡에서 가장 특징적인 것은 선율과 가사와의 관련성이다. 이 경우에 선율은 가사의 구조적 특징을 나타내기도 하고 의미상의 특징을 나타내기도 한다.

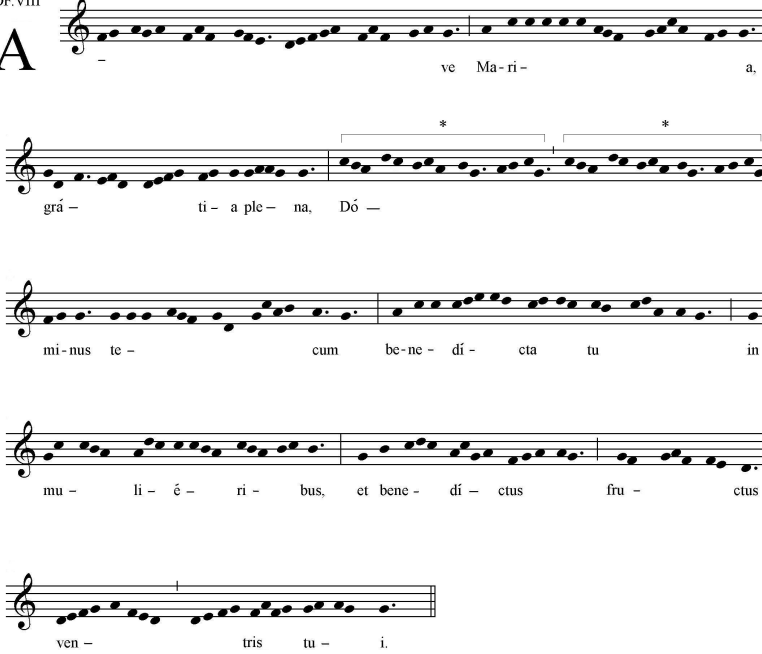
이 곡에서 먼저 선율과 가사의 구조적 특징 면에서의 관계를 살펴보면, 각 단어의 악센트 음절이 선율에 의해 강조되고 있는 것을 알 수 있다. 즉, 악센트가 붙은 음절은 악센트가 붙지 않는 음절에 비해 음표의 개수가 확연히 많거나 혹은 음고가 상대적으로 높다. 예를 들어 ‘Ave’에서 첫음절 ‘A’)와 ‘María’에서 두 번째 음절 ‘rí’, ‘grátia’에서 ‘grá’ 음절, ‘Dóminus’에서 ‘Dó’ 음절 등 악센트가 붙은 음절에는 일반적으로 많은 개수의 음표를 사용함으로써, 양적으로 가사의 악센트를 강조하고 있다. 높은 음고를 사용하여 악센트를 강조하고 있는 예로는 ‘benedícta’에서의 ‘díc’ 음절을 들 수 있다. ‘축복을 받은 자’라는 뜻을 가진 그 가사의 악센트 부분에 창작자는 이 성가곡의 최고음인 E음을 위치시키고 있다.

9) 라틴어에서 두 음절 단어의 경우 악센트가 첫 번째 음절에 떨어지므로 굳이 악센트 표시를 해주지 않는다.

(예 8) 대림절 제4주일 봉헌송 <아베 마리아>

OF.VIII

A



ve Ma-ri-a,

grá - ti - a ple - na, Dó -

mi - nus te - cum be - ne - dí - cta tu in

mu - li - é - ri - bus, et bene - dí - ctus fru - ctus

ven - tris tu - i.

큰 은혜를 받은 마리아여 평안하소서. 주께서 당신과 함께 하시도다.
당신은 여자 중에 축복을 받은 자며, 당신의 태의 열매도 축복을
받았도다.

(예 9) 대립절 제4주일 봉헌송 〈아베 마리아〉의 네우마 악보

OF. VIII
BCKS

A ve * Ma-ri-a,

grá-ti-a ple-na, Dó-

mi-nus te-cum: bé-ne-dí-cta tu in

mu-li-é-ri-bus, et bene-dí-ctus fru-ctus

ven-e-tris tu-i.

Lc. 1, 28, 42

또한 선율과 가사의 의미와의 관계를 살펴보면, 첫째 단에서 ‘Ave’(평안하소서)와 ‘María’(마리아)는 모두 악센트 음절에 멜리스마적으로 많은 수의 음표들이 사용되고 있다는 공통점이 있지만, ‘Ave’보다는 ‘María’가 여러 측면에서 강조되고 있는데, 이는 인사말보다는 인사의 주체가 되는 마리아라는 인물을 더 부각시키기 위해서다. 일단은 ‘María’ 부분의 선율이 음고 면에서 훨씬 높은 음들을 사용하고 있기 때문에 상대적으로 ‘Ave’ 부분의 선율보다는 강조된다. 또한 이와 관련하여 예 9에서 제시된 네우마 기보법을 통해 알 수 있는 사실은, ‘María’

의 ‘ri’ 음절에서 사용된 첫 반복음이 강하게 연주되었다는 것인데¹⁰⁾ 이러한 고음에서의 강한 반복음 사용(예 9에서 *로 표시된 부분)을 통해 마리아라는 주체가 매우 강조되고 있다.

또한 전체 가사 중에서 가장 중요한 의미를 담고 있는 ‘Dóminus’(주님)에 대해서는 악센트 음절에 무려 28개의 음표를 사용함으로써 선율적으로 그 가사를 가장 강조하고 있다. 특히 악센트 음절에 사용된 반복구는 그러한 강조의 의미를 더해주고 있다(예 8에서 *표로 표시된 부분).

셋째 단 ‘benedicta’(축복을 받은 자) ‘tu’(당신은) 부분에서는 ‘tu’가 단음절 단어여서 악센트가 없음에도 불구하고 멜리스마적¹¹⁾으로 많은 음절이 붙어 있다. 또한 이 악곡에서 각 악구의 마지막 음절은 거의 단음절적으로 음이 붙여져 있는데, 이 ‘tu’ 음절은 악구의 마지막 음절이면서도 이례적으로 멜리스마 처리가 되어 있다. 이는 역시 축복을 받은 대상인 ‘당신’을 강조하기 위한 시도이다.

2) 원형 선율에 기초한 창작

원형 선율에 기초한 창작이란 창작자가 새로운 선율을 작곡하는 것이 아니라 기존에 있던 선율을 모델로 삼아 거기에 새로운 가사를 붙이는 방식을 말한다. 기존의 선율을 새로운 가사에 맞추기 위해서는 선율의 개작이 필요하게 되며, 이 과정에서 창작자는 기존 선율에 새로운 음을

10) 반복음을 표시하는 네우마에는 두 가지가 있는데 비르가(/)로 이루어진 반복음 네우마(//)는 ‘모든 구성음을 강하게 연주하라’는 의미이고, 아포스트로포(’)로 이루어진 반복음 네우마(”)는 ‘모든 구성음을 가볍게 흘러가도록 연주하라’는 의미이다.

11) 음절 수와 음의 개수와의 관계에 따라, 한 음절에 한 음이 붙는 경우는 ‘단음절적’, 한 음절에 2-3개의 음이 붙는 경우는 ‘네우마적’, 한 음절에 여러 개의 음절이 붙는 경우는 ‘멜리스마적’이라고 지칭한다.

덧붙이기도 하고, 혹은 선율 단편을 반복하기도 하고, 혹은 음을 생략하는 등의 변화를 주게 된다.

이러한 방식으로 창작된 성가들의 선율은 독창적 선율 창작 방식의 성가들만큼 가사의 의미나 구조와 밀접한 관련을 맺지는 않는다. 창작자는 원형 선율로 선택한 성가의 선율을 기본틀로 삼고 있기 때문에, 새롭게 붙여지는 가사의 의미 혹은 악센트에 따라 자신이 원하는 방식으로 선율을 배치할 수 없다. 창작자는 원형 선율이 갖고 있는 단어의 악센트에 따른 선율 구조에 많은 영향을 받는다.

성무일도 성가 중 특히 안티폰에서 동일한 원형 선율을 기본틀로 하여 창작된 곡들을 많이 찾아볼 수 있다. 미사보다는 성무일도의 경우가 전례 면에서 훨씬 융통성이 있었기 때문에 새로운 전례가 추가되면서 새로운 성가가 첨가되는 경우가 많았고, 이 경우에 독창적으로 선율을 창작하기도 했지만 많은 경우에 기존에 즐겨 불리던 성가의 선율에 새로운 가사를 붙여 새로운 레퍼토리로 사용하였다. 페레티는 그의 저서에서 성무일도 제8선법 안티폰들 중에서 동일한 원형 선율을 기본틀로 하여 창작된 성가곡들의 선율을 비교해놓은 표를 제시하였는데, 하나의 원형 선율 하에 22개의 다른 가사를 가진 안티폰들이 소개되어 있다.¹²⁾

미사 성가들 중에서도 이러한 원형 선율에 기초해 창작된 곡들을 찾아볼 수 있다. 성무일도 안티폰의 경우에는 원형 선율 자체가 단순하고 약간의 선율적 수식만이 첨가되어 창작이 이루어진 반면에 미사 성가들의 경우에는 원형 선율에 훨씬 더 많은 수식이 첨가된다. 예를 들면 제2선법 증계송들(예, 대림절 평일 미사 증계송 <문들아 머리 들라 *Tollite portas*>)과 제2선법 알렐루야(예, 성탄절 미사 알렐루야 <거룩한 날 *Dies sanctificatus*>)의 시구 부분들, 그리고 제8선법 알렐루야(예, 대

12) P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, pp.112-113 참조.

림절 제1주일 알렐루야 <우리에게 나타내소서 *Ostende nobis*>의 시구 부분들 중에는 원형 선율에 기초해 창작된 악곡들이 많다.¹³⁾

3) 조각 잇기 기법에 기초한 창작

‘조각 잇기 기법(Centonization)’은 라틴어 ‘cento’에서 유래한 말이다. ‘cento’는 “여러 형질조각들을 이어 만든 이불보”를 의미한다. 문학적으로는 이 작품 저 작품에서 명 시구를 모아 새롭게 만든 작품을 의미하는데, 이렇게 모아진 새로운 작품은 처음과는 완전히 다른 의미를 갖게 된다. 즉, 조각 잇기 기법은 모자이크 기법과 유사한 개념으로 이해될 수 있다.

음악에 있어서 조각 잇기 기법이란 새로운 성가곡을 창작하기 위해 여러 개의 표준화된 짧은 선율 유형을 서로 결합시키는 것이다. 그레고리오 성가 레퍼토리 중 많은 수가 이 조각 잇기 기법에 의해 창작되었는데, 미사 성가 중에서는 입당송과 증계송에서, 성무일도 성가 중에서는 안티폰과 레스폰소리에서 이 기법이 사용된 성가곡들을 많이 발견할 수 있다.

조각 잇기 기법에 사용되는 표준화된 선율 유형은 도입 부분에서 사용되는 것과 중간 부분에서 사용되는 것, 그리고 종결 부분에서 사용되는 것이 명확하게 구분된다. 즉 도입 부분에서 사용되는 선율 유형은 중간 부분이나 종결 부분에서 사용되는 일이 절대 없었으며, 중간 부분에서 사용되는 선율 유형은 중간 부분에서만, 종결 부분에서 사용되는 선율 유형은 종결 부분에서만 사용되었다.

아래의 예 10은 제1선법 성무일도 안티폰에 사용된 표준 선율 유형을 제시한 것이며, 예 11은 조각 잇기 기법으로 창작된 안티폰들을 표준

13) Rampi, Fulvio - Lattanzi Massimo, *Manuale di canto gregoriano con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire*, Milano: E.I.M.A., 1991, p.78.

선율 유형에 따라 분석한 것이다.¹⁴⁾

(예 10) 제1선법 성무일도 안티폰의 표준 선율 유형

① 도입부 표준 선율 유형

1
Heró-des irá-tus.

2
A-ve Ma-ri-a
Ecce lí-gi-te rí-a

3
Ecce in núbibus cae-li


4
Vi-si-ónem quam vi-dístis

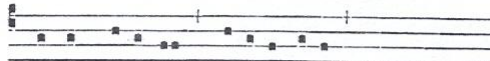
5
A bimá-tu et infra

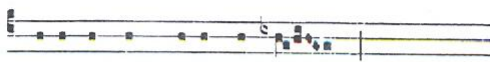
14) 조각 잇기 기법에 기초한 성가곡들을 표준 선율 유형에 따라 분석하는 것은 매우 방대한 작업이다. 성가 레퍼토리의 수가 워낙 많은데다 성무일도의 경우는 지역이나 수도회에 따라 사용하는 성가곡이 약간씩 다른 경우도 많기 때문이다. 따라서 본 논문에서 제시한 조각 잇기 기법의 표준 선율 유형과, 그 선율 유형에 따른 분석 부분은 이해를 돕기 위해서 필자가 P. Ferretti의 *Estetica gregoriana*, pp.118-121에서 인용한 것임을 밝힌다.

② 중간부 표준 선율 유형

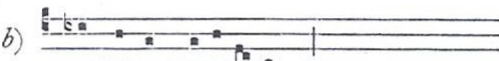
6 
e-léctus quem e-légi

7 
ha-bens in útero

8 
fructum áffe-runt

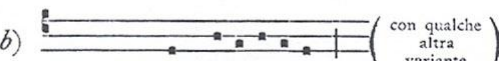
9 
sedéntes ad monumén-tum

10 { a) 
in pace sepúlta sunt

b) 
intra in cubícu-lum

c) 
qui secúti sunt Dómi-num

11 { a) 
nasci Salvató-rem

b) 
in na-ti-ónibus (con qualche
altra variante)

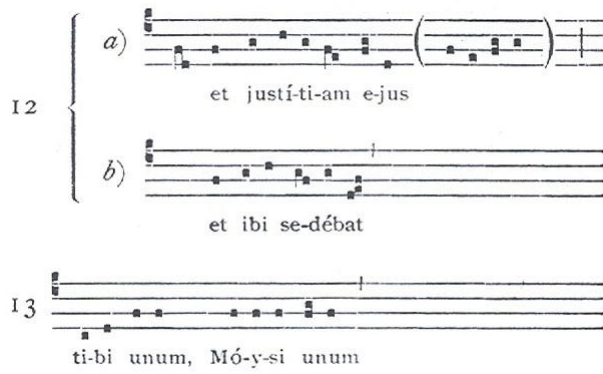
12

a) et justí-ti-am e-jus

b) et ibi se-débat

13

ti-bi unum, Mó-y-si unum



③ 종지부 표준 선율 유형

14

laxábo rete.

15

déxtera tu-a.

16

in nómine me-o.

17

cum potestáte magna, alle-lú-ja.



(예 11) 제1선법 성무일도 안티폰의 선율 유형에 따른 분석

1. Tu autem cum oráveris | intra in cubículum | et clauso hóstio | ora Patrem tuum ||
2. Quod uni ex mínimis meis fecistis | mihi feci- | stis dicit Dóminus. ||
3. Tradétur enim géntibus | ad illudéndum | et flagellándum | et crucifigéndum. ||
4. De quinque pánibus | et duóbus píscibus | satiávit Dóminus | quinque millia hóminum ||
5. Omnes qui habébant infirmos | ducébant illos ad Jesum | et sanabántur. ||
6. Qui non cóllegit mécum dispérgit | et qui non est mecum | contra me est. ||
7. Accépit ergo Jesus panes | et cum grátias egísset | distribuit discumbéntibus. ||
8. Súbiit ergo | in montem Jesus | et ibi sedébat | cum discipulis suis. ||
9. Clarífica me, Pater, | apud temetípsum | claritáte quam hábui | priúsqvam mundus feret. ||
10. Mulieres | sedéntes ad monuméntum | lamentabántur | fientes Dóminum. ||
11. Hoc genus daemoniórum | in nullo potest exíre | nisi in oratió- | ne et jejúnio. ||
12. Dixit Dóminus paralytico: | Confide, fili, | remittúntur tibi | peccáta tua. ||
13. Beáti pacífici | beáti mundo corde | quóniam ipsi | Deum vidébunt. ||
14. In patientia vestra | possidébitis | ánimas vestras. ||
15. Qui mihi ministrat | me sequátur | et ubi ego sum | illic sit et míster meus. ||
16. Euge, serve bone, | in módico fidélis | intra in gáudium | Dómini tui. ||
17. Visiónem quam vidistis | némini dixeritis | donec a mórtuis resúrgat | fílius hóminis. ||
18. Qui me sanum fecit | ille mihi praecépit: | tolle grabátum tuum | et ámbula in pace. ||
19. Qui me misit mecum est | et non reliquit me solum | quia quae plácita sunt ei | fácio semper. ||
20. Ántequam convenírent | invénta est María | habens in útero | de Spíritu Sancto, allelúja. ||

21. Levábit ³Dóminus ^{11-b}signum | in ⁷natióibus | et ¹⁵congregábit | dispérsos Israel. ||
22. Lex per ³Móysen ^{11-a}data est | grátia et ¹⁵véritas | per ¹⁵Jesum ¹⁵Christum ¹⁵facta est. ||
23. Deus a ³Líbano ^{11-a}véniet | et ¹⁵splendor ¹⁵ejus | sicut ¹⁵lumen ¹⁵erit. ||
24. Multiplicábitur ³ejus ¹³impérium | et ¹⁴pacis | non ¹⁴erit ¹⁴finis. ||
25. Qui ¹verbum ^{10-a}Dei ^{10-a}réntinent | corde ⁸perfécto et ¹⁴óptimo | fructum ¹⁴áfferunt | in ¹⁴patiéntia. ||
26. Ait ⁴Dóminus ^{11 (r)}víllico: | quid ¹³hoc ¹⁷áudio ¹⁷de ¹⁷te? | redde ¹⁷rátióem | villicatiónis ¹⁷tuae, ¹⁷allelúja. ||
27. At ⁵Jesus ^{11-a}convérsus | et ^{11-b}videns ¹³eam ¹³dixit: | confide, ¹³filia, | fides ¹³tua ¹³te ¹³salvam | ¹⁷fecit, ¹⁷allelúja. ||
28. Córpora ¹sanctórum | in ^{10-a}pace ⁸sepúlta ¹⁷sunt | et ¹⁷vivent ¹⁷nómina | eórum ¹⁷in ¹⁷aetérnum. ||
29. Ecce ³in ¹¹núbibus ¹⁷caeli | Dóminus ¹⁷véniet | cum ¹⁷potestáte ¹⁷magna, ¹⁷allelúja. ||
30. Quáerite ²primum | regnum ⁹Dei | et ^{12-a}justítiam ⁸ejus | et ¹⁷haec ¹⁷ómnia | adjiciéntur ¹⁷vobis, ¹⁷allelúja. ||
31. Posuérunt | super ⁹caput ^{12-a}ejus | causam ^(r)ipsíus ^(r)scriptam: | Jesus ^(r)Nazarénus | ¹⁴Rex ¹⁴Iudaeórum. ||
32. Ecce ^(r)véniet ^(r)desiderátus | cunctis ⁶géntibus | et ⁷replébitur ¹⁷glória | domus ¹⁷Dómini, ¹⁷allelúja. ||

제1선법 성무일도 안티폰에 사용된 표준 선율 유형은 총 17개로, 도입부 선율 유형 5개(예 10의 1번에서 5번까지), 중간부 선율 유형 8개(6번에서 13번까지), 종결부 선율 유형 4개(14번에서 17번까지)로 구성되어 있다.

예 11에서의 분석을 토대로 각각의 선율 유형을 결합하는 방식을 관찰해 보면 다음과 같은 규범이 적용되고 있음을 알 수 있다.

첫째, 선율 유형 6번은 항상 선율 유형 1번 다음에 사용되고, 선율 유형 7번은 일반적으로 선율 유형 6번이나 혹은 10-b 이후에 사용된다.

둘째, 선율 유형 8번은 선율 유형 10번 혹은 12-a 이후에 사용된다.

셋째, 선율 유형 9번은 항상 선율 유형 2번 다음에 사용된다.

넷째, 도입부 선율 유형 3번, 4번, 5번 이후에는 항상 중간부 선율 유

형 11번이 사용된다. 또한 선율 유형 3번과 5번으로 시작된 경우에는 종결부에서 15번 선율 유형이 사용되며, 선율 유형 4번으로 시작된 경우에는 종결부 14번 선율 유형이 사용된다.

다섯째, 중간부 선율 유형 13번 이후에는 종결부 선율 유형 14번이나 17번이 사용된다.

이렇듯 조각 잇기 기법으로 창작을 하는 방식은 창작자가 임의로 결정하는 것이 아니라, 일종의 규범에 따라 결정된다. 창작자는 그러한 규범에 대해 숙달되어야 할 뿐만 아니라 서로 다른 조각들을 자연스럽게 이어붙이는 것에 대한 뛰어난 감각을 갖추고 있어야 했다. 표준화된 선율 유형이 정해져 있다 해도 새롭게 붙여지는 가사의 길이가 서로 다르고, 각 단어의 악센트 위치도 차이가 있기 때문에 창작자는 선율 유형을 엮어가는 데 있어 전체적인 성가의 흐름에 어색하지 않도록 다양한 방식을 활용했다. 새로운 가사의 길이가 너무 짧은 경우에는 선율 유형에 사용되는 음들을 생략하기도 했고, 자연스러운 연결을 위해 이 음 부분에 새로운 음들을 첨가하기도 했다.

4. 맺으며

그레고리오 성가의 형식 중에서 창작자의 자유가 가장 많이 보장되었던 것은 소악구 형식 중 독창적 선율 창작 방식이다. 그 외에는 기본틀 형식처럼 창작자의 개입의 여지가 전혀 없거나, 있다고 해도 매우 제한적인 경우가 대부분이었다.

그렇지만 그렇다고 해서 그레고리오 성가가 예술성이 부족하거나 인위적인 악곡이라는 편견을 가져서는 안 될 것이다. 그레고리오 성가 창작자들은 과거에 존재했던 선율 운곽을 이용해 창작을 하거나 선율 유

형 조각들을 이어붙이는 데 있어서도 고도의 기술을 가지고 있었고 또한 매우 뛰어난 음악적 감수성을 가지고 있었음을 그들의 창작의 결과물인 개별 악곡들을 통해 알 수 있다. 결국 그레고리오 성가 창작 과정에서 나타나는 제한점 내지는 창작자의 비독립적 특성은 악곡의 예술적 수준의 높고 낮음과 관계되는 것이 아니라 단지 창작 방식의 차이일 뿐이다.

그레고리오 성가의 형식을 거론함에 있어 이러한 창작 방식의 차이를 이해하는 것이 우선적으로 이루어져야 한다. 단순히 한 성가곡의 음악적 요소들을 분석하는 것, 즉 사용된 선법이나 선율적 특성 등을 분석해 내는 것만으로는 개별 성가곡이 갖고 있는 보다 심층적인 형식적 의미를 찾아내기 어렵다. 무엇보다도 다른 레퍼토리와의 비교를 통해 분석의 대상이 되는 성가곡이 어떠한 창작 방식에 의해 만들어졌는지를 파악한 후, 각각의 창작 방식에 따라 적절한 형식 분석이 이루어져야 한다. 독창적으로 창작된 성가곡이 아닐 경우에는 과거의 창작관습이 어떠한 방식으로 분석 대상의 성가곡에 수용되어 있는지를 파악하는 것도 중요하다.

덧붙여 그레고리오 성가의 형식 분석에 있어서는 그것의 기능음악으로서의 특성, 즉 각 성가의 전례 내에서의 기능이 고려되어야 한다. 또한 가사와 선율과의 관계성을 밝히는 것도 그레고리오 성가의 분석에 있어 핵심적인 요소이다. 분석 대상 성가곡의 선율이 가사의 구조적·의미적 특성을 어떻게 표현하고 있는가를 고찰하는 것은 창작자의 창작 의도를 밝혀내는 일인 동시에 대상 성가곡을 심층적으로 분석하는데 매우 유용하다.

참고문헌

- 김건정, 『교회전례음악』, 서울: 가톨릭출판사, 1993².
- 전정임, 「초기 그리스도교 성가의 형성: 음악과 언어와의 관계를 중심으로」, 『미학·예술학 연구』 제19집, 2004년 6월호, pp.177-204.
- Anglès, Higinì, “Gregorian chant”, *Early medieval music up to 1300*, ed. Anselm Hughes(The New Oxford History di Music, II), London: Oxford University Press, 1978, pp.92-127.
- Apel, Willi, *Gregorian Chant*, Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press, 1958.
- Baroffio, Bonifacio, “Le origine del canto liturgico nella Chiesa latina e la formazione dei repertori italici”, *Renovatio* 13, pp.65-82.
- Billecocq, M.C.·Fischer, R., ed., *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979.
- Cardine, Eugène, “Paroles et mélodie dans le chant grégorien”, *Études grégoriennes*, V, 1962, pp.15-21.
- Cardine, Eugène, *Semiologia gregoriana*, Roma: PIMS, 1979².
- Cattin, Giulio, *La monodia nel medioevo*, Torino: EDT, 1991².
- D'Antimi, Fausto, *Antologia per l'iniziazione allo studio del Canto Gregoriano*, Solesmes: Subsidia Gregoriana, 1994.
- Ernetti, Alfredo, *Storia del Canto gregoriano*, Venezia: Jucunda Laudatio, 1990³.
- Ferretti, Paolo, *Estetica gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, I, Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934.
- Rampi, Fulvio - Lattanzi Massimo, *Manuale di canto gregoriano con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire*, Milano: E.I.M.A., 1991.
- Turco, Alberto, *Il canto gregoriano*, I e II, Roma: Torre d'Orfeo, 1996³.
- 검색어: 그레고리오 성가의 형식, 기본틀 형식, 유절 형식, 소악구 형식, 독창적 선율, 원형 선율, 조각잇기 기법

Abstract

**Study on the Forms of Gregorian Chant
According to the Principles of Composition**

Chun, Chung Im

The forms of Gregorian Chant are divided in 3 categories; outline-given, strophic and commatic. Chants with outlined-given forms are based on simple melodic outlines that can be used with several different Biblical texts, such as chants for Bible readings and psalm tones, formulas for singing psalms in the Office, etc. Strophic forms are Hymns and Sequences. Hymns are strophic consisting of several stanzas that are all sung to the same melody. Most sequences consist of a series of paired sentences or phrases, except an initial and a final sentence. Within each pair, the two sentences or phrases generally have the same number of syllables and are set to same music. Most of the chants, except with outline-given and strophic forms, have commatic forms. Commatic forms are consisted of phrases or segments with free structure. These forms are divided in 3 types based on the principles of composition: original melody, melody-type and centonization.

For the analysis of the forms of Gregorian Chant, we have to consider its principles of composition, its function in the liturgy and its relation to melody and text.

Keywords: forms of Gregorian Chant, outline-given forms, strophic forms, commatic forms, original melody, melody-type, centonization.