

갈리아 성가의 흔적:
성금요일 전례 성가 <임프로페리아>(Improperia)

전 정 임

1. 들어가며
2. 갈리아 성가의 탄압
3. 갈리아 전례의 구조와 성가의 특징
 - 1) 갈리아 전례의 구조
 - 2) 갈리아 성가의 특징
4. 성금요일 전례 성가 <임프로페리아>
 - 1) 개관
 - 2) 구조
 - 3) 가사
 - 4) 음악적 특징
5. 맺으며

개 요

그레고리오 성가 발생 이전 프랑크 지역에는 이미 갈리아 성가가 고유의 형식을 갖추고 사용되고 있었다. 그러나 8세기경 프랑크 왕들이 전체 가톨릭 세계를 통일하려는 정치적 목적으로 로마의 전례와 성가를 도입하면서 갈리아 성가와 로마 성가가 혼합된 그레고리오 성가 레퍼토리가 형성되었고, 갈리아 성가는 본연의 모습을 잃고 사라지게 된다.

본 논문의 목적은 성금요일 전례 성가 <임프로페리아>(Improperia)의 고찰을 통해 갈리아 성가 원래의 모습 내지는 특성을 추적해내는 것에 있다. 이 성가는 갈리아 성가로서 사라지지 않고 계속 불리다가 12세기 경 다시 그레고리오 성가로 유입된 성가이다. 갈리아 전례 및 성가의 특성은 ‘축제적 화려함,’ ‘극적 요소,’ ‘긴 기도문의 선호,’ ‘비-시편적 조각 잇기식 가사’ 등이다. 이러한 특성들은 갈리아 성가인 <임프로페리아>에서 다양한 모습으로 드러난다.

‘축제적 화려함’의 요소는 이 성가가 성금요일 전례라는 독특한 기념일 예식을 위해 사용되고 있다는 점과 관련지을 수 있다. 또한 제2부 각 구절의 선율 구조가 시편창법의 제1선법을 토대로 하고 있지만 시편창법보다 훨씬 더 길고 장황하다는 점에서 찾을 수 있다.

‘극적 요소’는 이 성가의 연주 방식에서 찾아 볼 수 있는데, 예수의 질책 부분은 예수의 역할을 하는 독창자가, 그에 대한 응답은 합창이 노래함으로써 극적인 효과를 이끌어낸다. 또한 가사를 질문 형태로 구성한 것과 강조를 위해 대조법을 사용하고 있는 점도 이 성가의 극적인 특성이다.

‘긴 기도문의 선호’라는 특성은 이 성가의 구성 형식이 제1부나 제2부 모두 독창자의 노래가 선창되고 합창이 그에 대해 응답하는 끊임없이 이어지는 기도문의 형식으로 되었다는 점에서 찾을 수 있다. ‘비-시편적 조각 잇기식 가사’의 특성은 이 성가의 가사가 시편이 아닌 구약이나 신약 성서를 기초로 하고 있으며, 성서구절의 단편들을 모아놓은 조각 잇기식 구성을 보인다는 점에서 나타난다.

주제어: 갈리아 전례, 갈리아 성가, <임프로페리아>, <트리사지온>, 대조법, 페스 스트라투스

1. 들어가며

그레고리오 성가의 형성과 전파의 과정은 정치적 목적과 깊은 관련을 갖는다. 그레고리오 성가라는 레퍼토리가 발생하기 이전에 서유럽에는 이미 다양한 성가들이 고유의 형식을 갖추고 있었다. 그중 대표적인 것으로 교황청이 자리 잡고 있던 로마를 중심으로 한 ‘로마 성가’(Roman chant)가 있었고, 밀라노를 중심으로 한 ‘암브로시오 성가’(Ambrosian chant), 이탈리아 남부를 중심으로 한 ‘베네벤토 성가’(Beneventan chant)가 있었다. 또한 프랑크족이 통치하던 갈리아 지역에서는 ‘갈리아 성가’(Gallican chant), 켈트족·앵글로족·색슨족이 통치하던 아일랜드와 영국에서는 ‘켈트 성가’(Celtic chant), 스페인 지역에서는 ‘모자라빅 성가’(Mozarabic chant) 등이 고유의 레퍼토리를 형성하고 있었다.

그런데, 현재까지 전해지고 있는 중세시대의 필사본들에서 이러한 다양한 성가들의 모습을 찾아보기는 어렵다. 대부분의 필사본들이 ‘그레고리오 성가’로 통칭되는 성가 레퍼토리로 비교적 획일화되어 우리에게 전해지고 있다. 8세기경까지 각 지역에서 중심의 역할을 하던 성가 레퍼토리들이 그레고리오 성가라는 새로운 레퍼토리에 중심의 위치를 내어주고 주변으로 물러났다가 결국은 서양음악사에서 완전히 사라지는 결과를 맞게 된 것이다.

그레고리오 성가는 로마-프랑크 성가라고도 불린다. 프랑크 왕들은 정치적 목적으로 로마의 전례 성가를 통해 전체 가톨릭 세계를 통일하려는 기대를 가지고 있었다. 그러나 여러 가지 이유에 의해 당시 프랑크 지역의 중심 레퍼토리였던 ‘갈리아 성가’와 ‘로마 성가’의 혼합이 이루어져, 로마-프랑크 성가인 그레고리오 성가 레퍼토리가 형성된 것이다.

본 논문은 “‘로마 성가’에 유입된 ‘갈리아 성가’ 본연의 모습은 어떠하였을까?”하는 의문에서 시작되었다. 현 시점에서 갈리아 성가의 모습을 찾기란 매우 어려운 상황이다. 그레고리오 성가가 형성되기 이전 시

기에는 음악 기보법이 정착되지 않아 텍스트는 남아 있지만 당시의 음악적 모습을 아는 것은 불가능하기 때문이다. 더군다나 갈리아 성가는 개혁의 최종심부에 위치하고 있었기 때문에 다른 지역 성가들보다도 철저하게 억압을 받아 거의 성가의 잔존 흔적을 찾기 어렵다.¹⁾ 또한 10세기 말 음악 기보법의 정착 이후 전해지는 필사본들은 이미 거의 획일화된 형태로 굳어진 그레고리오 성가이기 때문에 그 레퍼토리 중에 어떤 것이 갈리아적 요소인지를 분별해내는 것 또한 거의 불가능하다.

이러한 관점에서 본 연구의 대상인 성금요일 전례 성가 <임프로페리아>(Improperia)는 갈리아 성가에 관해 매우 중요한 단서를 제공해줄 수 있는 거의 몇 개 되지 않는 예들 중 하나라는 점에서 흥미를 끈다. 이 성가는 갈리아 성가로서 로마-프랑크 성가 형성 시에는 배제되었지만 갈리아 지역에서 관습적으로 계속 불리다가 12세기 경 다시 그레고리오 성가로 유입된 성가이다. 따라서 오랜 시기가 지나기는 했지만 혼합된 형태가 아닌, 원형 그대로의 갈리아 성가의 모습을 어느 정도 추적할 수 있게 해주는 단서를 이 성가를 통해 발견할 수 있을 것이라는 가설이 가능하다.

따라서 본 논문의 목적은 성금요일 전례 성가 <임프로페리아>의 고찰을 통해 갈리아 성가의 원래의 모습 내지는 특성을 추적해내는 것에 있다. 이러한 목적을 위해 본 연구는 로마-프랑크 성가가 형성되게 된 과정과 그 과정에서 갈리아 전례와 성가가 어떤 영향을 받게 되었는지를 먼저 살펴보려 한다. 이후 갈리아 전례와 성가 고유의 특성을 고찰한 후, <임프로페리아>의 분석을 통해 이 성가에서 나타나는 갈리아 성가의 특성을 파악해보고자 한다.

1) Kenneth Levy, "Toledo, Rome and the Legacy of Gaul," *Early Music History* 4 (1984), 50.

2. 갈리아 성가의 탄압

중세사는 군주권과 교황권과의 부단한 제휴와 분쟁으로 특징지어질 수 있다. 왕과 교회의 제휴를 통해 서로 간의 권력을 최상으로 끌어 올린 대표적인 예가 프랑크 왕국의 카롤링 왕조(Caroling, 751-888)일 것이다. 메로빙 왕조(Merovin, 486-751)가 통치하던 프랑크 왕국의 궁정 집사 페펑(Pepin the Short, 751-768 재위)은 751년 약체의 메로빙 가문을 무너뜨리고 왕으로 등극함으로써 메로빙 가문을 대신하여 카롤링 가문이 프랑크의 왕위를 차지하게 된다.

이러한 쿠데타를 일으키기 전 페펑은 교황 자카리아스(Zacharias, 741-752 재위)에게 지원을 요청하였다. 교황은 이 요청을 수락하였고, 이로 인해 로마교회와 프랑크 왕국이 긴밀한 제휴를 맺는 계기가 마련 되었으며, 이 사건은 향후 유럽의 진로에 결정적인 영향을 끼쳤다.²⁾ 페펑이 교황에게 지원을 요청한 것은 그가 왕위를 차지할 수 있는 정당성을 확보하기 위해서였다. 또한 롬바르드의 위협 하에서 종교적 최고 지배권과 정치적 지배권을 동시에 상실할 위험을 안고 있던 교황은 당시 강력한 세력으로 부상하는 프랑크 왕국과의 제휴를 통해 돌파구를 마련하려 하였다.³⁾

교황 자카리아스의 뒤를 이어 교황의 자리에 오른 스테파누스 2세(Stephanus II, 752-757 재위) 또한 프랑크 왕과의 제휴를 통해 교황권을 강화하기로 결심한다. 롬바르드 왕 아이스툴프(Aistulf)의 공격에 압박을 받던 스테파누스 2세 교황은 페펑과의 제휴를 위해 754년 당시 로마의 상징적 권력자였던 동방 비잔티움 제국과 로마의 가장 큰 위협 세력이었던 롬바르드 왕국의 눈을 피해 알프스를 넘어 프랑크 궁정에

2) 이경구, “로마교회와 프랑크 왕국의 제휴: 페펑의 쿠데타를 중심으로,” 『서양중세사연구』 8 (2001), 1.

3) 위의 글, 16.

도달하였고, 페펑과 그의 두 아들에게 직접 도유식(塗油式, Unctio)을⁴⁾ 베풀었다. 이러한 제휴를 통해 교황은 롬바르드의 위협에서 벗어날 수 있었고, 페펑과 그의 가문은 앞으로도 계속해서 프랑크 왕위를 계승할 수 있는 적법성을 얻게 되었다.⁵⁾

갈리아 전례가 억압을 받은 직접적인 동기와 궁극적인 원인이 바로 페펑의 프랑크 제국과 스테파누스 2세의 로마 교회 사이의 이러한 긴밀한 관계이다.⁶⁾ 로마 교회와 긴밀한 관계에 있던 페펑과 그의 아들 샤를마뉴(Charles the Great, 768-814 재위)는 기독교 예배의식과 성가의 통합을 위해 부단한 노력을 기울였다. 이러한 노력의 배경에는 정치적 동기가 매우 큰 부분을 차지한다. 교회를 그들의 제국 전체를 총괄하는 강력한 단일화된 세력으로 만들려는 카롤링 왕조의 욕구가 그것이다.⁷⁾ 그러한 통합작업을 위해 표준이 될 예배의식을 택함에 있어 서방 기독교 국가들의 중심지로서 로마의 권위와 위신을 절대적으로 인정하고 있던 페펑과 샤를마뉴는 로마의 예배의식을 선호하여 그것을 표준으로 삼고, 그 시기까지 그 지역에서 가장 큰 영향력을 갖고 있던 갈리아 고유의 전례는 탄압하는 방식을 택한다.⁸⁾

그러나 성가의 측면에 있어서는 페펑과 샤를마뉴의 의도대로 갈리아 고유의 성가가 곧바로 로마의 성가로 대치되지는 못했다. 갈리아 가수들의 기억 속에 확고하게 자리 잡혀 있던 전통을 송두리째 없앨 수는 없었기 때문에, 갈리아 성가와 로마 성가의 혼합 현상이 발생한 것이다.

4) 기름을 바르는 예식.

5) 이경구, “스테파누스 2세와 페펑의 상봉: 그 역사적 의미,” 『서양중세사연구』 9 (2002), 22.

6) Higiní Anglès, “Latin chant before St. Gregory,” *Early Medieval Music up to 1300*, ed. Anselm Hughes, *The New Oxford History of Music, II* (London: Oxford University Press, 1978), 81.

7) Richard H. Hoppin, *Medieval Music* (New York: W.W. Norton & Co., 1978), 38.

8) 전정임, “그레고리오 성가 형성과정에 관한 연구,” 『낭만음악』 10/3 (1998), 13.

황제의 명이였기 때문에 로마 성가가 전달되기는 했지만 갈리아의 가수들은 과거의 선율, 특히 그들의 전통적인 수식기법을 부분적으로는 간직하게 되었다. 이러한 혼합과정을 통해 탄생한 것이 바로 그레고리오 성가이다. 즉 구조는 로마 성가의 것을, 수식기법은 갈리아 성가의 것을 혼합한 로마-프랑크 성가가 곧 그레고리오 성가인 것이다.⁹⁾

그런데, 이러한 혼합과정에 있어 주도적 위치에 있었던 사람들은 로마인들이 아니라 갈리아인일 것이라는 견해가 있다. 갈리아 지역에 있던 생 갈(St. Gall)과 메츠(Metz)의 성가학교는 대단한 명성을 가지고 있었고, 특히 그중 메츠 주교좌 합창단은 로마의 스콜라 칸토룸에 비견될 정도로 수준이 높았다. 이러한 명성은 로마 성가 전파를 위해 북쪽으로 왔던 로마 가수들의 질투심과 경쟁심을 일으킬 정도였다.¹⁰⁾ 또한 갈리아인들의 창작 기술은 상당한 수준에 이르러 있었다고 전해진다. 따라서 그레고리오 성가를 완성함에 있어 선율의 창작은 그 기술에 있어 훨씬 더 높은 수준에 있던 갈리아인들에 의해 작곡되었으며, 프랑크인들의 거대한 시적-음악적 창의력이 로마 전례 도입 시기에 첨가되었다는 것이다.¹¹⁾ 이러한 견해에 따르면, 그레고리오 성가 형성에 있어서 갈리아인들의 활약이 더욱 컸다고 할 수 있다.

3. 갈리아 전례의 구조 및 성가의 특징

1) 갈리아 전례의 구조

로마 전례와 성가에 의해 탄압받은 갈리아 전례와 성가는 어떤 모습

9) P. Bernard, "Sur un aspect controversé de la réforme carolingienne: 'vieux-romain' et 'gregorien'," *Ecclesia Orans* 7 (1990), 189.

10) Hoppin, *Medieval Music*, 48.

11) N. H. Peterson, "Composition and Local Planning of Liturgical Chant in the Middle Ages," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/2 (1998), 261.

이었을까? 갈리아 전례는 남프랑스와 북스페인 지역을 서고트족 (Visigothic)이¹²⁾ 정복했던 시기인 5세기 초에 형성되어 400여 년간 프랑스에서 사용된 고대의 전례 형식이었다.¹³⁾ 그래서 이 전례는 스페인의 모자라빅 전례와 매우 유사하였고, 그로 인해 종종 스페인-갈리아 (Hispano Gallican) 전례라는 용어로 사용되기도 한다.¹⁴⁾

로마 전례와 갈리아 전례, 모자라빅 전례의 순서를 비교하면 다음 [표 1]과 같다.

12) 서고트족은 고트족의 중요한 두 분파 중의 하나로 동고트족과 함께 동부 게르만족의 일파이다. 동고트족과 서고트족은 로마 제국 후기 게르만 민족의 대 이동시 중요한 역할을 하였다. 서고트족은 알라리크의 지도 아래 410년 로마를 침공해 함락시켰으며 갈리아와 히스파니아에 이르는 거대한 왕국을 세웠고, 서로마제국 멸망 이후 약 2세기 반에 걸쳐 서유럽에서 중요한 역할을 하였다. “위키백과,” <http://ko.wikipedia.org/wiki> (2014. 10. 20).

13) Anglès, “Latin chant before St. Gregory,” 72.

14) Carl Parrish, *A Treasury of Early Music* (New York: W.W. Norton & Co., 1958), 8.

(표 1) 로마 전례, 갈리아 전례, 모자라빅 전례의 순서 비교¹⁵⁾

구분	로마 전례	갈리아 전례	모자라빅 전례
도입부	입당송	Praelegendum	Praelegendum
	키리에 글로리아	Trisagion (Aghios o Theos) 키리에 Benedictiones	Trisagion (Aghios o Theos) Benedictiones
말씀 전례	서간문 충계송 알렐루야 복음서 크레도	<u>예언서 낭송</u> Hymnus trium puerorum <u>서간문</u> Responsorium 복음 전 안티폰 <u>복음서</u> Laudes Preces	<u>예언서 낭송</u> Psallendum: Clamor Preces <u>서간문</u> Laudes (Alleluia) <u>복음서</u>
	성찬 전례	봉헌송 상투스 아뉴스 데이 영성체송	Sonus Laudes cum Alleluia 상투스 안티폰 ad confractorium Trecanum

로마 전례와 갈리아 전례, 모자라빅 전례를 비교해보면, 갈리아 전례와 모자라빅 전례는 도입부를 구성하는 요소가 거의 동일하고, 말씀 전례 부분과 성찬 전례 부분도 전체적인 틀은 거의 유사하다는 점을 알 수 있다. 반면에 로마 전례는 갈리아 전례 및 모자라빅 전례와 전체적으로 사용하는 용어가 다를 뿐만 아니라, 성가 면에서도 도입부에서 글로

15) [표 1]은 Giulio Cattin, *La monodia nel medioevo, Storia della Musica 2* (Torino: EDT, 1991?), 57에 수록된 표를 재구성한 것임. 로마 전례 관련 용어들은 통용되는 한글로 번역하여 수록하였고, 갈리아 전례와 모자라빅 전례의 용어들은 생소한 용어이므로 원어를 그대로 수록하였음. 밑줄 친 부분은 성가가 아닌 전례상의 요소들을 표시한 것임.

리아를 사용하고, 말씀 전례에서 서간문 이후 층계송과 알렐루야를, 복음서 이후에 크레도를 사용하고 있는 점이 다르다. 또한 상투스과 아뉴스 데이의 사용도 갈리아 전례에서는 찾아볼 수 없는 로마 전례만의 특징이다.

갈리아 전례는 로마 전례의 입당송에 해당하는 *Praelegendum*(프래레젠둠)으로 시작된다. 이후 *Trisagion*(트리사지온)이 노래된다. 이것은 주교의 인사말인 “주께서 항상 너희와 함께”(Dominus sit semper vobiscum) 이후 불리는 성가로 그리스와 라틴어 두 개의 언어로 노래된다. 529년 베종 공의회(Vaison Council)에서 이 성가를 매 미사에서 노래할 것이 추천되었다.¹⁶⁾ 이후 세 소년이 선창하고 합창이 응답하는 키리에가 노래되고, 합창이 서로 교대하는 *Benedictiones*(베네딕치오네스)가 이어지면서 말씀 전례로 들어간다.

구약의 예언서 낭송 이후에 *Hymnus trium puerorum*(세 소년의 노래)가 불리고 서간문 이후에는 로마 전례의 층계송에 해당하는 *Responsorium*(레스폰소리움)이 불린다. 이 *Responsorium*은 매우 장식적인 성가로 합창단의 소년들에 의해 노래되었다. 또한 복음서가 낭송되기 직전 복음 전 안티폰이 노래되고, 복음서 이후에는 *Laudes*와 *Preces*가 이어진다.

성찬 전례는 로마 전례의 봉헌송에 해당되는 *Sonus*로 시작된다. 이후 *Laudes cum Alleluia*, 상투스, 안티폰 *ad confractorium* 등이 이어지며, 마지막에 로마 전례의 영성체송에 해당하는 *Trecanum*이 노래된다.

갈리아 전례나 성가의 형식은 지역마다 매우 다양한 모습을 갖고 있었다. 갈리아에는 전례나 성가의 형식을 규제하고 표준화 할 수 있는 중심적인 도시가 없었기 때문에 지역별로 다양한 관습을 갖게 되는데, 이것이 갈리아 전례가 억압받게 되는 직접적인 원인 중 하나로 작용했다.¹⁷⁾

16) Anglès, “Latin Chant before St. Gregory,” 76.

17) 전정임, “그레고리오 성가 형성과정에 관한 연구,” 13.

2) 성가의 특징

앞에서도 언급했듯이 갈리아인들의 창작 기술은 매우 뛰어났다. 그렇지만 이러한 갈리아인들의 창작성을 볼 수 있는 순수한 음악적 특성을 뽑아내는 것은 거의 불가능하다. 갈리아 전례서들은 간혹 남아 있지만, 음악 필사본은 로마전통에 의한 통일작업 이후의 것이기 때문에 순수한 갈리아의 음악적 관습은 전혀 남아있지 않다. 따라서 갈리아 성가의 특성은 갈리아 전례서들에서 찾아볼 수 있는 갈리아 전례의 일반적인 특성에서 유추해낼 수밖에 없다.

갈리아 전례는 다른 지역의 것과는 다른 독립적인 특성을 가지고 있었다. 특히 갈리아 전례는 ‘화려함’과 ‘축제적인 방향’을 가지고 있었다고 전해지는데, 이는 당시 갈리아 지역의 주민이었던 야만적인 프랑크인들에게 감명을 주기 위한 수단이었다고 한다. 비교적 짧은 역사를 갖고 있지만, 갈리아 전례는 그 시기 동안 로마 전례의 ‘고대적인 엄숙함’ 때문에 사라졌던 세부적인 다양함과 축제적 화려함을 발전시켰다.¹⁸⁾

또한 갈리아 전례 연구자인 정맨(Jungman)은 갈리아 전례에서 갖고 있던 특별성의 요소로 ‘극적인 것’에 대한 편애와 끊임없이 이어지는 ‘긴 기도문’에 대한 선호를 들고 있다. 갈리아인들은 전례를 수행함에 있어 극적인 요소를 중요시 하였고, 이로 인해 전례 안에서 음악도 더욱 더 중요한 역할을 수행하면서 단순했던 회중 노래가 독창자나 훈련된 합창단을 위한 더욱 정교한 성가들로 변했다. 또한 성가의 화려함과 길이의 확장을 위해 이 갈리아 지역에서 트로푸스(Tropus)를 발전시킨 점도 이러한 선호에 대한 결과이다.¹⁹⁾

갈리아 성가의 실제 예를 볼 수 있는 것은 후대의 성가집에서이다. 로마 전통에는 없던 예식들을 위한 성가들이 갈리아 지역에서 계속 불

18) Hoppin, *Medieval Music*, 38.

19) 위의 책, 46.

리다가 후대에 그레고리오 성가집인 미사성가집(Graduale)나 성무일도 성가집(Antifonario) 속에 첨가된 형태로 우리에게 전해진다.²⁰⁾ 이러한 후대의 필사본들 중 가장 중요한 것이 11세기 초 필사본인 『알비(Albi) 미사성가집』과²¹⁾ 『성 이리에(Saint-Yrieix)의 미사성가집』,²²⁾ 리모쥬(Limoges)의 성 마살 수도원에 보관된 몇몇 필사본들이다. 이 필사본들을 통해 샤를마뉴와 그의 후계자들이 갈리아 전례와 성가를 폐지하기 위해 노력했음에도 불구하고 그 성가들이 매우 사랑을 받았다는 사실을 알 수 있다.²³⁾

그레고리오 성가 연구의 권위자인 레비(Kenneth Levy)는 소수의 갈리아 성가의 예를 연구한 결과 그것의 특성을 ‘비-시편적’ 봉헌송(non-psalmodic Offertory)에서 찾고 있다. 이 봉헌송들은 가사를 시편이 아닌 성서나 혹은 후대의 성서적 기술(記述)로부터 가져온다는 점에서 ‘비-시편적’인 특성을 가진다. 또한 가사를 구성함에 있어 여러 단편들을 짜집기한 ‘조각 잇기식 대본’(centonated librettos)에서 취하고 있다는 점에서 특징적이다. 이러한 성가의 예로 오순절 봉헌송인 <하늘로부터 돌연히 소리가 있었다>(Factus est repente de coelo sonus)가 있다.²⁴⁾

요약해 보면, 갈리아 성가의 특성으로 갈리아 전례의 특성에서 추출해 낼 수 있는 ‘축제적 화려함’, ‘극적 요소’, ‘긴 기도문의 선호’ 등을 들 수 있고, 갈리아 성가 자체에서 나타나는 ‘비-시편적 조각 잇기식 가사의 사용’을 들 수 있다.

20) Cattin, *La monodia nel medioevo*, 59.

21) cod. Paris, Bibliothèque National latin 776, 11세기, *Graquale-Troparium di Albi*.

22) cod. Paris, Bibliothèque National latin 903, 11세기, *Graquale-Troparium di Saint-Yrieix* (PM I/13).

23) Anglès, “Latin Chant before St. Gregory,” 72.

24) Kenneth Levy, “Charlemagna’s Archetype of Gregorian Chant,” *Journal of the American Musicological Society* 40/1 (1987), 12.

4. 성금요일 전례 성가 <임프로페리아>

1) 개관

현재의 가톨릭 전례에서 사용되는 성금요일 전례 성가인 <임프로페리아>는 몇 개 안되는 현존하는 갈리아 성가의 예 중 하나이다. ‘Improperia’라는 의미는 ‘질책’이라는 의미이다. 예수 수난주일의 성금요일 전례에서 이 성가가 사용되는데, 이 성가에 갈리아 전례의 입당송에 해당하는 *Praelegendum* 이후에 불리던 *Trisagion*이 포함되어 있다.

*Trisagion*의 의미는 ‘대단히 축복을 받은’(thrice-blessed)이다. *Trisagion*이라는 성가의 명칭은 가사의 첫 부분을 따서 ‘Hagios O Theos’(하기오스 오 테오스, 오 거룩한 하나님)로 불리기도 한다. 이 *Trisagion*은 로마 전례에서 하나의 가사가 그리스어와 라틴어로 동시에 노래되는 유일한 예라는 점에서 매우 독특하다. 이것은 중세 시대 중요한 축일 때 어떤 텍스트를 두 개의 언어로 노래하는 것이 널리 퍼졌었던 관습의 마지막 흔적이다. <임프로페리아>는 6세기말 갈리아 전례의 성 금요일 전례에 도입되어 사용되다가 12세기 후반 경 로마 전례에 유입되었다.²⁵⁾

성금요일 전례는 예수님의 수난과 십자가의 죽음을 묵상하고 기념하는 성주간(聖週間)의 금요일에 드리는 미사이다. 성주간은 부활 직전의 일주일에 해당하는 주간으로서 성지주일(聖枝主日)부터²⁶⁾ 성삼일 즉,

25) Parrish, *A Treasury of Early Music*, 8.

26) 성지주일(Palm Sunday): 종려주일, 또는 주님 수난 성지주일이라고도 하며, 그리스도께서 십자가에서 고난을 앞두고 예루살렘에 입성할 때, 군중들의 환영을 받은 일을 기념하는 날을 말한다. 매년 부활절 일주일을 앞둔 일요일로, 이 날부터 7일 간은 성(聖)주간으로 그리스도의 고난을 기념하는 고난주간으로 지킨다. 교회는 이때 성서를 읽고 묵상하며, 종파에 따라 종려나무 가지를 나눈다. 이 때 나눈 종려나무 가지는 집으로 가지고 돌아가 십자가상에 걸어 놓았다가 다음 해의 재의 수요일에 태워서 재를 만들어 사용한다. “위키백과,” <http://ko.wikipedia.org/wiki> (2014. 10. 22).

성목요일, 성금요일, 성토요일을 포함한다. 성금요일 예식은 일 년 중 유일하게 미사가 없으며 주님 수난 예식만 거행한다.

이 성금요일 전례는 예수가 죽음을 맞이하는 당일이라는 특성으로 인해 일반적인 미사와 다른 요소들로 구성된다. 성금요일 전례는 ‘말씀 전례’-‘십자가 경배’-‘성찬 전례’로 구성되어 있어 십자가를 사제가 높이 거양했다 내려놓은 후 신도들이 행렬을 하며 그 십자가에 경배를 하는 ‘십자가 경배’가 중요한 부분을 차지한다. <임프로페리아>는 성금요일 전례 중 ‘십자가 경배’ 시 불리는 성가이다.

성금요일 전례의 구조를 표로 제시하면 다음과 같다.

[표 2] 성금요일 전례의 구조²⁷⁾

구분	전례 순서	비고
말씀 전례	시작기도 제1독서 복음 전 노래 <주여, 나의 기도를 들으소서> (Domine, exaudi orationem meam) 제2독서 수난복음 찬송 <그리스도께서 우리를 위해 행하셨다> (Christus factus est pro nobis) 장엄한 신자들의 기도 침묵의 기도	- 입당송 없음 - 십자가의 길(14처 기도) 예식의 마침 성가 후 바로 말씀 전례가 시작됨
십자가 경배	- 성 십자가 거양예의 초대 사제 혹은 성가대: 안티폰 <보라, 십자나무> (Ecce lignum Crucis) 신자 응답: <모두 와서 경배하세> (Venite, adoremus) - 성 십자가 경배 성가 안티폰 <당신의 십자가를 경배합니다. 주여> (Crucem tuam adoramus, Domine) <임프로페리아> 찬미가 <성실하다 십자가여, 가장 귀한 나무로다> (Crux fidelis, inter omnes Arbor una nobilis)	- 사제가 보로 가린 십자가의 머리 부분→오른쪽 팔 부분 →전체를 차례대로 벗기고 높이 쳐든 후 부르는 성가로 매번 점차 더 높은 음으로 노래함 - 본래의 모습을 되찾은 십자가에 대한 경배로 십자가를 적당한 자리에 놓고 신자들이 행렬을 지어 십자가를 지나가며 경배의 표시를 함
성찬 전례	영성체 영성체 후 기도 파견기도	

<임프로페리아>는 성 십자가를 경배하기 위해 지나가는 신자들의 행렬을 반주해주는 역할을 담당한다. “나는 너를 위해 많은 선한 일을 하

27) 제시된 [표 2]는 M. C. Billecocq & R. Fischer ed., *Graduale Triplex* (Solesmes, 1979), 172-184와 김건정, 『교회전례음악』 (가톨릭출판사, 1993), 218-221에 있는 내용을 토대로 필자가 작성한 것임.

였는데, 오히려 너희들은 나에게 악한 것들로 돌려주었다”라는 반복되는 질책을 통해 신자들은 십자가 고난의 의미와 자신들의 죄악에 대한 회개의 심정을 강하게 느낄 수 있게 된다. 이러한 가사적-전례적 특수성으로 인해 이 성가는 갈리아 성가에 대한 강도 높은 탄압 하에서도 지속적으로 살아남아 후대에 로마 전례에 유입될 수 있었다.

2) 구조

<임프로페리아>는 크게 두 부분으로 구성되어 있다. 제1부는 3개의 질책으로 구성되어 있다. 질책1은 구세주의 유대인들에 대한 질책 “나의 백성들이 내가 너희들에게 무슨 잘못을 했느냐? 내가 무엇으로 너희 마음을 아프게 했느냐? 대답해다오”(Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi)라는 연속된 질책으로 시작된다. 이 질책1의 첫 부분은 <임프로페리아> 제2부의 후렴구로도 사용된다. 질책1 이후 유사한 의미를 담은 질책2와 질책3이 이어진다. 이 질책 부분은 두 개의 합창단 중 선정된 2명의 독창자들이 번갈아가면서 노래한다.

각각의 질책 이후 후렴구의 형식으로 Trisagion이 뒤따라온다. 앞부분에서도 언급했듯이 Trisagion은 그리스어와 라틴어 두 개의 언어로 구성되어 있다. 먼저 그리스어로 하나의 합창단이 선창을 하면(Hagios o Theos), 다른 합창단이 라틴어로 동일한 의미의 가사를 노래하는 것으로 화답한다(Sanctus Deus).

제1부에서 독창자들은 유대인들을 향해 질책하는 ‘예수’의 역할을, 합창단은 예수의 질책을 통해 회개하고 주를 찬양하는 ‘신자’의 역할을 감당하고 있다.

〔표 3〕 〈임프로페리아〉 제1부의 구조

구분	악곡	연주방식	비고	
제1부	질책1	Popule meus	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Hagios o Theos. Sanctus Deus.	합창	합창A, 합창B 교대
	질책2	Qua eduxi te	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Hagios o Theos. Sanctus Deus.	합창	합창A, 합창B 교대
	질책3	Quid ultra debui	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Hagios o Theos. Sanctus Deus.	합창	합창A, 합창B 교대

제2부는 9개의 구절들로 구성되어 있다. 각각의 내용은 역시 질책의 내용을 담고 있으며, 선율구조는 시편송가의 형태를 따르고 있다. 각각의 구절 뒤에는 질책1의 첫 부분이 후렴구로서 매번 뒤따른다. 각 구절은 두 개의 합창단 중 선정된 2명의 독창자들이 번갈아가면서 노래하고, 후렴 부분은 두 개의 합창단이 함께 노래한다.

제2부에서도 독창자들은 역시 유대인들을 향해 질책하는 ‘예수’의 역할을 감당하고 있다. 반면 합창단은 중복되는 질문을 통한 예수의 질책을 반복하면서 자책과 회개를 촉구하는 역할을 담당한다.

〔표 4〕 〈임프로페리아〉 제2부의 구조

구분	악곡	연주방식	비고	
제2부	1절	Ego propter te flagellavi	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	2절	Ego te eduxi de Aegypto	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	3절	Ego ante te aperui mare	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	4절	Ego ante te praeivi	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	5절	Ego te pavi manna	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	6절	Ego te potavi aqua salutis	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	7절	Ego propter te Chananaeorum	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	8절	Ego dedi tibi sceptrum regale	독창	합창A 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	
	9절	Ego te exaltavi magna virtute	독창	합창B 중 2명
		(후렴) Popule meus	합창	

3) 가사

<임프로페리아> 제1부를 구성하는 질책1, 질책2, 질책3의 가사는 구약의 예언서를 토대로 하고 있다. 질책1은 미가서 6장 3, 4절, 질책2는 예레미아서 2장 6, 7절, 질책3은 이사야서 5장 2, 4절을 각각 기초로 하고 있으며,²⁸⁾ 각 질책의 마지막 부분은 구약의 예언서 내용과 대조되

는 신약의 복음서 내용으로 구성된다.

질책1은 ‘너희를 이집트에서 구해주었으나, 오히려 너희는 구세주를 위해 십자가를 준비했다’라는 내용이 강하게 대조된다. 질책2는 ‘너희를 40년 동안 사막에서 인도하였으나, 오히려 너희는 구세주를 위해 십자가를 준비했다’라는 가사로 질책1의 내용을 한 번 더 강조한다. 질책3은 ‘내가 너희를 위해 하지 않은 것이 무엇이 있느냐?’라는 강한 질책으로 시작된다. 이후 ‘너희를 좋은 포도나무로 심었으나, 너희는 구세주를 찌르는 악한 행동으로 보답했다’라는 가사로 구약과 신약의 내용을 대조 시킨다.

후렴구는 호칭기도의 형태를 갖추고 있다. ‘거룩한 하나님’(Hagios o Theos), ‘강한 하나님’(Hagios Ischyros), ‘영원한 하나님’(Hagios Athanatos) 하면서, 세 번에 걸쳐 하나님을 부른 이후 ‘우리를 불쌍히 여기소서’(eleison hymas)라는 기원이 이어진다. 각각의 그리스어 가사는 동일한 의미의 라틴어로 반복된다.

28) Parrish, *A Treasury of Early Music*, 9.

〔표 5〕 〈임프로페리아〉 제1부 가사

구분	라틴어 가사	번역 가사	
제 1 부	질 책 1	Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti Crucem Salvatori tuo	나의 백성들아 내가 너희들에게 무엇을 했느냐? 내가 무엇으로 너희 마음을 아프게 했느냐? 대답해다오. 나는 너희를 이집트 땅에서 구해주었다. 그러나 오히려 너희들은 너희 구세주를 위해 십자가를 준비했다.
	후 렴 구	Hagios o Theos. Sanctus Deus. Hagios Ischyros. Sanctus Fortis. Hagios Athanatos, eleison hymas. Sanctus Immortalis, miserere nobis	거룩한 하나님 강한 하나님 영원한 하나님, 우리를 불쌍히 여기소서
	질 책 2	Qua eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi in terram satis optimam: parasti Crucem Salvatori tuo	나는 너희를 40년간 사막에서 인도했고, 너희에게 만나를 먹였으며, 너희를 풍요의 땅으로 인도했다. 그러나 오히려 너희들은 너희 구세주를 위해 십자가를 준비했다.
	질 책 3	Quid ultra debui facere tibi, et non feci? Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam: et tu facta es mihi nimis amara: aceto namque sitim meam potasti: et lancea perforasti latus Salvatoris tui	내가 너희를 위해 어떤 것을 더 할 수 있겠느냐, 어떤 것을 행하지 않았느냐? 나는 너희를 좋은 포도나무로 심었다. 그런데 너희는 나의 목마름을 줄이기 위한 신포도주로도 나에게 주지 않았다. 창을 찌름으로 너희 구세주의 옆구리를 뚫었다.

제2부는 총9개의 구절로 구성되는데 각각의 가사가 대조적 의미를 갖는 두 개의 문장으로 이루어져 있다. 대조를 사용함에 있어 같은 단어 혹은 같은 의미의 단어를 서술어로 사용하여 대조를 극대화 하고 있는 점이 흥미롭다. 예를 들어, 3절의 경우 첫 번째 문장과 두 번째 문장에 모두 ‘aperire’(열다, 뚫다, 개봉하다)라는 서술어를 사용하고 있다. 3절 전체의 가사는 ‘Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus

meum’ (나는 너희 앞에 바다를 열었다. 그러나 너희는 나의 옆구리를 창으로 뚫었다.)이다. 첫 번째 문장은 구약성서에 등장하는 홍해 바다 사건 즉, 이스라엘 백성을 이집트로부터 구출하기 위해 홍해 바다를 갈랐던 이적을 표현한 것이다. 이어서 등장하는 두 번째 문장은 십자가에 달린 예수의 옆구리를 병사가 창으로 찌른 사건을 표현한 것이다. ‘너희를 구원하기 위해 바다를 여는 큰 이적을 베풀었는데, 너희는 오히려 나의 옆구리를 뚫었다.’라는 의미상의 대조가 동일한 단어를 통해 더욱 강하게 전달된다.

이러한 대조적 짜임새는 모든 절에서 등장하고 있다. 각 절의 가사와 대조적 표현(제시된 표에서 밑줄로 표시된 부분)을 제시하면 다음과 같다.

〔표 6〕 〈임프로페리아〉 제2부 가사

구분	라틴어 가사	번역 가사	
제 2 부	1절	Ego propter te flagellavi Aegyptum cum primogenitis suis: et tu me flagellatum tradidisti	나는 너희를 위해 그들의 장자들은 죽임으로써 이집트인들을 무찔렀다. 그러나 너희는 나에게 사형을 언도하기 전에 나를 채찍질했다.
	2절	Ego te eduxi de Aegypto, demerso Pharaone in mare Rubrum: et tu me tradidisti principibus sacerdotum.	나는 너희를 이집트로부터 구출하였고, 홍해 바다 속으로 파라오를 빠뜨렸다. 그러나 너희는 나를 제사장들의 무리 에게 넘겼다.
	3절	Ego ante te aperui mare: et tu aperuisti lancea latus meum	나는 너희 앞에 바다를 열었다. 그러나 너희는 나의 옆구리를 창으로 뚫었다.
	4절	Ego ante te praeivi in columna nubis: et tu me duxisti ad praetorium Pilati.	나는 너희 앞에 구름기둥을 준비하였다. 그러나 너희는 나를 빌라도 총독에게 인도했다
	5절	Ego te pavi manna per desertum: et tu me cecidisti alapis et flagellis.	나는 사막에서 너희에게 만나를 먹였다. 그러나 너희는 나를 때리고 채찍질했다.
	6절	Ego te potavi aqua salutis de petra: et tu me potasti felle et aceto.	나는 너희에게 반석으로부터 생명수를 주었다. 그러나 너희는 나에게 쓰라림과 신랄 함을 주었다.
	7절	Ego propter te Chananaeorum reges percussi: et tu percussisti arundine caput meum.	나는 너희를 위해 가다안 땅을 강타 했다. 그러나 너희는 갈대로 나의 머리를 때렸다.
	8절	Ego dedi tibi sceptrum regale: et tu dedisti capiti meo spineam coronam.	나는 너희에게 왕권을 주었다. 그러나 너희는 나의 머리에 가시관을 주었다.
	9절	Ego te exaltavi magna virtute: et tu me suspendisti in patibulo crucis.	나는 너희의 품격을 매우 높여주었다. 그러나 너희는 나를 십자가의 형틀에 매달았다.

4) 음악적 특징

질책1은 악곡의 구성상 후렴구와 성서구절로 구분된다, ‘Popule’에서 ‘mihi’까지는 후렴구로서의 역할을 하며, 제2부의 후렴구로도 사용된다. ‘V’(Verse)로 표시된 ‘Quia’부터 악곡의 끝까지는 성서구절에 해당된다. 선율구조는 후렴구와 성서구절이 서로 매우 유사한 형태를 보여준다. 후렴구와 성서구절의 마지막 악구만 선율적으로 서로 다르며, 성서구절에서 ‘de terra Aegypti’ 부분과 ‘parasti crucem’은 반복하는 선율 형태를 보여주고 있다. 따라서 각 악구의 선율형을 굳이 기호로 표시해 보자면 ‘후렴구’ a-b-c || ‘성서구절’ a'-b'-b"-d의 형태를 보여준다.

〔악보 1〕 <임프로페리아> 제1부 질책129)

Ψ .
P Opu-le me-us, quid fe-ci ti-bi? Aut in quo
 contristávi te? Respón-de mi-hi. Ψ . Qui-ã e-dú-xi
 te de ter-ra Ægýpti: pa-rá-sti Cru-cem Sal-
 va-tó-ri tu-o.

29) 제시된 <임프로페리아> 악보 중 사선보는 Fausto D'Antimi, *Antologia per l'iniziazione allo studio del Canto Gregoriano ad uso dei conservatori* (Solesmes: Subsidia Gregoriana, 1994), 212-216에 수록된 악보이며, 오선보는 Parrish, *A Treasury of Early Music*, 10-11에 수록된 악보임.

Po - pu - le me - us, quid fe - ci ti - bi?
 aut in quo con - tri - sta - vi te?
 re - spon - de mi - hi. Qui - a e - du - xi te
 de ter - ra Ae - gyp - ti: pa - ra - - sti cru -
 cem Sal - va - to - ri tu - o.

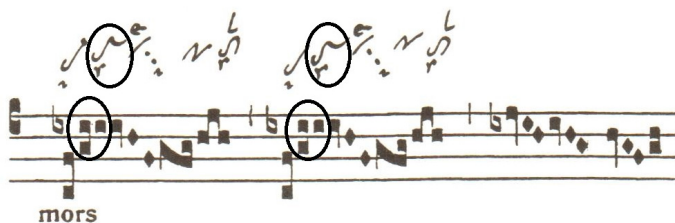
이 질책1 부분에서 그레고리오 기호 면으로 볼 때 흥미로운 점은 제2단 ‘mihī’의 ‘mi’음절 위에 기보된 론(Laon) 기보법³⁰⁾에서의 페스 스트라투스(pes stratus, $\sqrt{\quad}$)의 사용이다. 이 기호는 아퀴타니아(Aquitania), 갈리아, 에스파냐 지역에서 발생한 성가들에서만 특징적으로 사용되고 있어, 갈리아 성가의 흔적으로 고려될 수 있는 기호이다.³¹⁾ 페스 스트라투스는 포다투스(podatus)와³²⁾ 오리스쿠스(oriscus)가³³⁾ 더해진 형태로, 처음 두 음은 상행하고 두 번째 음과 세 번째 음이 유니슨일 때 사용되는 기호이다. 페스 스트라투스가 사용되었을 때의 선율형을 볼 수 있는 다른 성가의 예를 제시하면 다음과 같다.

30) 메츠 지역을 중심으로 발전된 기보법. cod. Laon, Bibliothèque Municipale 239, 930년 경, *Graquale* (PM I/10).

31) Levy, “Charlemagne’s Archetype of Gregorian Chant,” 20.

32) 상행하는 두 개의 음을 표시하는 기호로 페스(pes)라고도 부른다.

33) 단일음을 표시하는 물결무늬의 기호로 단독 혹은 결합된 형태로 사용된다.

〔악보 2〕 페스 스트라투스가 사용된 예³⁴⁾

페스 스트라투스 사용된 것으로 보아 <임프로페리아>에서 페스 스트라투스 사용된 음절의 선율은 ‘미-파’가 아니라 ‘미-파-파’였을 가능성이 있다. 같은 부분에서 사각악보 아래 그려진 생 갈(St. Gall) 기보법³⁵⁾에서는 ‘미-파’ 두 개의 음으로 구성된 비르가 스트라타(virga strata, \sim)가 사용되고 있어 선율상의 차이를 보여준다.

질책2의 선율은 질책1의 선율과 매우 유사한 형태를 보여준다. 가사의 구조나 선율의 형태를 볼 때 질책1에서 후렴구가 빠지고 성서구절 부분이 다시 반복되는 것이라고 설명하는 것도 매우 타당성이 있다. 가사 면에서도 질책1의 후렴구에서 사용되었던 질문 형태의 질책 부분이 빠지고 ‘나는 너희의 구원을 위해 ○○ 것들을 해주었는데, 너희는 너희 구세주에게 십자가를 준비했다’라는 의미의 대조 부분만이 사용되고 있다. 단지 차이점은 질책2 부분에서는 과거 구원의 행적을 거론하는 부분이 한 가지가 아닌 여러 가지로 나열되고 있어 질책1보다 훨씬 더 긴 가사를 사용하고 있다는 점이다. 따라서 과거의 행적이 나열되는 부분(‘et manna’부터 ‘optimam’까지)의 선율도 질책1과는 완전히 다르다.

34) cod. Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121, 10세기 후반, *Graduale* (PM 1/4), 226, 8, Fulvio Rampi & Massimo Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire* (Milano: E.I.M.A., 1991), 406에서 재인용.

35) 독일과 중부유럽을 중심으로 발전했던 기보법. cod. St. Gallen, Stiftsbibliothek 359, 920년경, *Cantatorium* (PM II/2).

질책1과 같은 가사를 사용하고 있는 ‘parasti’ 이후 부분은 질책1과 질책2가 완전히 동일한 선율을 보여주고 있다.

[악보 3] 〈임프로페리아〉 제1부 질책2

Q ^S *U*i-*ā* ē-*dū*-*x*i te *p*er de-*sér*-*tum* qua-
dra-*g*in-*t*a an-*n*is, et man-*n*ā ci-*b*āvi te, et in-*t*ro-*dū*-*x*i
p in ter-*ram* sa-*tis* *ó*ptimam : pa-*r*á-*sti* *Crucem*
*S*álva-*tó*-*r*i tu-*o*.
Qui - a e - *du* - *xi* te *p*er de - *ser* - - *tum*
 qua - *dra* - *gin* - *ta* an - *n*is, et man - *na* ci - *ba* - *vi* te,
 et in - *t*ro - *du* - *xi* in ter - *ram* sa - *tis* op - *ti* - *m*am:
 pa - *ra* - - *sti* cru - *cem* Sal - *va* - *to* - *r*i tu - *o*.

질책3은 선율 면에서 앞의 질책1, 질책2와 시작 부분만 유사할 뿐 매우 독립적인 형태를 보여주고 있다. 질책1, 질책2와 같은 가사를 사용하는 마지막 부분 ‘Salvatoris tui’만이 질책1, 질책2과 동일한 선율형을 가진다.

[악보 4] <임프로페리아> 제1부 질책3

KS
Q Uid ultra de-bu-i fa-cere ti-bi, et non fe-ci?
 E-go qui-dem plan-ta-vi te vi-ne-am me-am fructu de-
 sissi-mam; et tu facta es mi-hi ni-mis, ama-ra: a-ce-to
 namque si-tim, me-am, po-tasti: et lance-a perfo-rasti
 la-tus Salva-to-ris tu- o-ji

Quid ul- tra de- bu- i fa- ce- re ti- bi, et non fe- ci? —

E- - go qui- dem plan- ta- vi te vi- ne- am me -

am spe- ci- o- sis- si- mam: et tu fac- ta

es mi- hi ni- mis a- ma- ra: a- ce- to nam- que

si- tim me- am po- ta- sti: et lan- ce- a per -

fo- ra- sti la- tus Sal- va- to- ri tu- o. —

후렴구의 선율은 질책 1, 2, 3 부분에서 사용된 선율과는 다른 형태를 가진다. 시작 부분의 선율 음형이 질책 부분들은 모두 저음에서 고음으로 상행하는 아치 형태를 보이는 반면, 후렴구의 선율은 고음에서 시작하여 내려가는 형태를 보여주고 있다. 또한 종지 부분의 선율도 ‘파-솔-라-라-솔’이라는 음형을 반복적으로 사용하고 있어 ‘미-파-솔’이라는 음형으로 끝나는 질책 부분의 선율형보다 끝나는 느낌을 훨씬 더 많이 주고 있다.

후렴구의 구조는 앞부분에서도 언급했듯이 그리스어로 하나의 합창단이 노래를 하면, 다른 합창단이 같은 의미의 가사를 라틴어로 반복하는 형식으로 되어있다. 같은 의미의 가사를 노래하기 때문에 선율 면에서 그리스어 부분과 라틴어 부분은 완전히 같은 선율을 노래한다. 차이점은, 각 악구 첫 단어의 음절 개수가 그리스어인 ‘Hagios’는 세 음절인

(악보 6) <임프로페리아> 제2부 1절의 구조

전절

도입부 낭송부 휴지부 낭송부

♩
E
·go propter te flagel-lá-vi Ægýptum cum primo-

후절

중간중지 도입부 낭송부 끝중지

♩
gé-ni-tis su-is: et tu me flagellá-tum tradi-dísti.

선율구조는 시편창법의 제1선법과 매우 유사하다. 도입부와 낭송부의 모습이 동일하고, 중간중지 부분이 단2도 상행으로 시작한다는 점도 유사하다. 단지 중간중지의 마지막 부분이 <임프로페리아>에서는 낭송음에서 장3도 밑의 음으로 끝나는 반면, 시편창법의 제1선법은 낭송음과 동일한 음으로 끝난다는 점이 다르다. 끝중지 부분은 두 선율이 낭송음의 장3도 밑의 음으로 종지한다는 점에서 유사하다.

[악보 7] 시편창법 제1선법의 선율 구조³⁶⁾

전절

후절

labó-rant, qui ædí-fi-cant e-am. ...

결론적으로, <임프로페리아> 제2부 각 구절의 선율구조는 시편창법의 제1선법을 토대로 하고 있다고 추정할 수 있다. 그렇지만 <임프로페리아> 제2부 각 구절의 선율구조는 중간중지 부분과 끝중지 부분의 선율이 시편창법의 선율보다 훨씬 더 길고 장황하다는 점에서, 또한 후절의 첫 부분에도 도입부 선율을 사용하고 있다는 점에서 <임프로페리아>의 선율구조가 훨씬 더 장식적인 면모를 보여준다고 할 수 있다.

4. 맺으며

갈리아 성가의 모습을 분명하게 알 수는 없지만, 갈리아 전례를 통해 추측해낼 수 있는 갈리아 성가의 특성으로 ‘화려함’, ‘극적 요소’, ‘긴

36) Fausto D’Antimi, *Antologia per l’iniziazione allo studio del Canto Gregoriano ad uso dei conservatori*, 41.

기도문의 선호’, ‘비-시편적 조각 잇기식 가사’를 들 수 있다. 이러한 특성은 로마 전례에 유입되어 현재까지 전해지고 있는 갈리아 성가인 <임프로페리아>에서도 다양한 모습으로 드러난다.

‘축제적 화려함’의 요소는 이 성가가 성금요일 전례라는 독특한 기념일, 특히 예수의 죽으심을 기념하기 위해 십자가를 거양하고 그 십자가에 경배를 하는 예식을 위해 사용되고 있다는 점과 관련지을 수 있다. 로마 전례와는 다르게 갈리아 성가가 갖고 있던 전례의 세부적인 다양함과 축제적 화려함을 이 성가를 통해 볼 수 있다. 또 다른 ‘화려함’의 예로 <임프로페리아> 제2부 각 구절의 선율구조가 시편창법의 제1선법을 토대로 하고 있지만 시편창법의 선율보다 훨씬 더 길고 장황하다는 점을 들 수 있다.

‘극적 요소’는 이 성가의 연주 방식에서 찾아볼 수 있다. 예수의 질책 부분은 독창자가 예수의 역할을 하면서 노래하고, 그에 대한 응답은 합창이 노래함으로써 극적인 효과를 이끌어내고 있다. 또한 가사를 질문하는 형태로 구성한 것 자체도 매우 극적인 효과가 있다. “Popule meus, quid feci tibi?”(나의 백성들이 내가 너희들에게 무엇을 했느냐?), “Aut in quo contristavi te?”(내가 무엇으로 너희 마음을 아프게 했느냐?), “Quid ultra debui facere tibi, et non feci?”(내가 너희를 위해 어떤 것을 더 할 수 있겠느냐, 어떤 것을 행하지 않았느냐?)라는 연속되는 질문은 매우 극적으로 신자들에게 다가온다. 또한 가사의 강조를 위해 대조법을 사용하고 있다는 점도 이 성가가 극적인 요소를 갖게 하는데 기여한다.

‘긴 기도문의 선호’라는 특성은 이 성가의 구성 형식에 나타나 있다. 제1부에서 질책의 내용을 담은 안티폰을 독창자가 노래하면, 그에 대한 후렴구로 ‘거룩한 하나님’(Hagios o Theos) ~ ‘우리를 붙잡히 여기소서’(eleison hymas)라고 응답하는 형식은 끊임없이 이어지는 기도문의 형식을 닮아 있다. 또한 제2부에서 모두 9개의 구절로 이루어진 방대한 성서구절을 독창자가 노래하면, 합창이 매 구절마다 후렴구를 노래하

는 방식도 긴 길이에 대한 선호의 예로 볼 수 있다.

‘비-시편적 조각 잇기식 가사’ 중 ‘비-시편적 가사’의 특성은 <임프로페리아>의 가사가 모두 시편이 아닌 구약이나 신약 성서의 내용을 기초로 하고 있다는 점에서 찾을 수 있다. 또한 ‘조각 잇기식 가사’의 특성은 구약에서의 내용을 각 구절의 앞부분에서 사용하고 있고, 그에 대한 대조적 표현으로 신약에서의 내용을 각 구절의 뒷부분에서 사용하고 있어 마치 조각 잇기식으로 가사를 구성하고 있다는 점에서 나타난다.

덧붙여 페스 스트라투스를 사용하는 독특한 음형, 즉 처음 두 음은 상행하고 두 번째 음과 세 번째 음이 유니슨인 음형의 사용도 갈리아 성가가 갖고 있던 독특한 특성임을 알 수 있다.

갈리아 성가는 매우 독특하고 독립적인 형태의 성가였고, 갈리아인들의 음악적 수준은 매우 높았다. 그럼에도 불구하고 정치적 목적에 의해 그 성가는 철저하게 탄압을 받았고, 역사상에서 그 모습을 잃게 되었다. 그럼에도 불구하고 명맥을 이은 몇몇 소수의 성가들은 현재를 사는 우리들에게 갈리아 성가의 독특하고 화려했던 면모를 조금이나마 맛볼 수 있게 해준다.

참고문헌

- 김건정. 『교회전례음악』. 가톨릭출판사, 1993.
- 김경수. “종교정치신학으로서 샤를마뉴의 저작.” 『서양중세사연구』 18 (2006), 1-31.
- 이경구. “로마교회와 프랑크 왕국의 제후 : 페펑의 쿠테타를 중심으로.” 『서양중세사연구』 8 (2001), 1-20.
- . “스테파누스 2세와 페펑의 상봉: 그 역사적 의미.” 『서양중세사연구』 9 (2002), 1-30.
- . “신성로마제국의 출발점에 관하여.” 『서양중세사연구』 13 (2004), 69-98.
- 전정임. “그레고리오 성가 형성과정에 관한 연구.” 『낭만음악』 10/3 (1998), 5-64.
- 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, 92-127.
- . “Latin Chant before St. Gregory.” *Early Medieval Music up to 1300*, ed. Anselm Hughes, *The New Oxford History di Music*, II. London: Oxford University Press, 1978, 58-91.
- Bernard, Philippe. “Sur un aspect controversé de la réforme carolingienne: ‘vieux-romain’ et ‘gregorien’.” *Ecclesia Orans* 7, 1990, 163-189.
- Billecocq, M. C. & R. Fischer, eds. *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979.
- Cardine, Eugène. *Semiologia gregoriana*. Roma: PIMS, 1979².
- Cattin, Giulio. *La monodia nel medioevo, Storia della Musica 2*. Torino: EDT, 1991².
- Crocker, Richard. “Medieval Chant.” *The Early Middle Ages to 1300*, ed. R. Crocker & D. Hiley, *The New Oxford History di Music*, II. Oxford-New York: Oxford University press, 1990, 225-309.

- D'Antimi, Fausto. *Antologia per l'iniziazione allo studio del Canto Gregoriano ad uso dei conservatori*. Solesmes: Subsidia Gregoriana, 1994.
- Ernetti, Alfredo. *Storia del Canto gregoriano*. Venezia: Jucunda Laudatio, 1990³.
- Guilmard, J. M. "Origine e fonti musicali del canto gregoriano." *Bollettino dell'Associazione Studia di Canto Gregoriano dell'Europa Latina* anno I (1996), 3-26.
- Hoppin, Richard H. *Medieval Music*. New York: W.W. Norton & Co., 1978.
- Hughes, D. G. "Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant." *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (1987), 377-404.
- Levy, Kenneth. "Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant." *Journal of the American Musicological Society* 40/1 (1987), 1-30.
- . "Latin Chant Outside the Roman Tradition." *The Early Middle Ages to 1300*, ed. R. Crocker & D. Hiley, *The New Oxford History of Music, II*. Oxford-New York: Oxford University press, 1990, 69-110.
- . "Toledo, Rome and the Legacy of Gaul." *Early Music History* 4 (1984), 49-99.
- Parrish, Carl. *A Treasury of Early Music*. New York: W.W. Norton & Co., 1958.
- Peterson, N. H. "Composition and Local Planning of Liturgical Chant in the Middle Ages." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 39/2 (1998), 259-266.
- Rampi, Fulvio & Massimo Lattanzi. *Manuale di canto gregoriano con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire*. Milano: E.I.M.A., 1991.

Abstract

**The Chant of Good Friday, *Improperia*:
A Trace of the Gallican Chant**

Chun, Chung Im

The Gallican liturgy and chant formed in 5th century and flourished in the kingdom of the Franks for centuries. In the later years of the eighth century, Pepin and his son Charlemagne, the first Carolingians, oppressed the Gallican liturgy and chant proper in order to standardize their liturgy and chant with the Roman liturgy and chant. The Gallican liturgy and chant disappeared before the development of musical notation. For this reason, it's very difficult to find examples of the original Gallican chant.

Improperia, a chant of Good Friday, was derived from the Gallican liturgy and taken over into the Gregorian repertoire. It seems to find some characters of the Gallican chant proper from *Improperia*. This chant is composed in two part; 1st part is made up 3 reproaches and the *Trisagion*, a kind of a refrain, and 2nd part 9 verses and refrains.

In the aspect of melody, 3 reproaches show a resemblance for one another, but the *Trisagion* parts have different melodic lines from reproaches. 9 verses' melodic structure are based on the psalm tone for mode 1, but they are more prolix than psalm tone's in regard to having decorated melodies in the mediant and in the termination and using an intonation for the second part of a verse, too.

In the aspect of text, all the reproaches and all the verses use a syncrisis. Every reproach and every verse compare two events in the Bible; one is events related the Exodus of the Old Testament and the other is events related Jesus' death upon the Cross of the New Testament.

The characters of the Gallican chant in *Improperia* are as follows; ‘splendor of festive,’ ‘dramatic elements,’ ‘preference for long prayers,’ and ‘using of non-psalmic centonated texts.’ Furthermore, we can find a trace of the Gallican chant in *Improperia* from using of the pes stratus, a semiologic sign used in Gallican region.

Keywords: Gallican liturgy, Gallican chant, *Improperia*, *Trisagion*, syncrisis, pes stratus

투고일	심사일	게재 확정일
2014년 10월 27일	2014년 11월 4일~23일	2014년 12월 1일