

코랄 커뮤니케이션 모델의 개념형성을 위한 시론적 연구

김형일

극동대학교 언론홍보학과 교수

An exploratory study for conceptualizing a communication model in choral music

Hyung-Il, Kim

Dept. of Journalism & Communication, Far East University

요약 이 연구는 사회과학적 관점에서 합창의 음악적 소통과정을 설명할 수 있는 커뮤니케이션 모델의 개념을 형성하기 위한 목적으로 수행되었다. 일반적인 음악 커뮤니케이션은 작곡자와 연주자, 그리고 청중간의 상호작용과정으로 설명된다. 그러나 합창은 일종의 공동체 음악활동이기 때문에 기존의 음악 커뮤니케이션 모델로는 설명할 수 없는 고유의 특성이 존재한다. 합창은 연주를 통해 청중과 소통하기 전에 구성원 사이에 내적 커뮤니케이션을 거쳐야 한다. 내적 커뮤니케이션의 1단계는 지휘자가 음악을 해석하는 과정이고 2단계는 이러한 해석을 단원들이 공유할 수 있도록 커뮤니케이션하는 것이다. 이러한 내적 커뮤니케이션이 원활하게 이루어져야 합창음악의 궁극적 목적인 청중과의 음악적 소통이 가능한 것이다. 아직은 시론적인 차원이지만 이 연구를 통해서 형성된 코랄 커뮤니케이션 모델의 개념은 이론적 차원에서만이 아니라 실용적인 차원에서도 합창의 음악적 소통을 원활히 하는데 필요한 지침을 제공할 것으로 기대된다.

주제어 : 합창, 음악심리학, 음악적 소통, 상호피드백 모델, 내적 커뮤니케이션

Abstract This study is conducted for the purpose of conceptualizing a choral communication model. first, the musical communication models analyzed to know how it can apply in the choral music. As a result, we take the music communication is the interaction between composers, performers and audience. But the choral music have properties not found in the general music. The choral music is the need for internal communication process before performing music. First, the conductor is to interpret the music. Next, choral members are shared the interpretation of music. This internal communication be conducted properly, musical communication with the audience will be successful. The trial model provided for in this study will be a guideline for successful communication in the choral music, theoretically or practically.

Key Words : chorus, music psychology, musical communication, reciprocal feedback model, inner communication

1. 문제 제기

인간은 자신이 느끼고 체험한 미적 감각을 표현하기

위해 다양한 예술적 활동을 수행해왔는데, 음악(music)도 그 중 하나이다. 음악은 “음(sound)을 재료로 하여 인간의 사상이나 감정을 표현하는 예술의 한 분야”[1]를 말

* 본 논문은 2014년도 극동대학교 교내연구비 지원에 의해 수행된 것임(FEU20142R01)

Received 19 May 2015, Revised 20 June 2015

Accepted 20 July 2015

Corresponding Author: Hyung Il Kim(Far East University)

Email: john815@kdu.ac.kr

ISSN: 1738-1916

© The Society of Digital Policy & Management. All rights reserved. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Non-Commercial License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0>), which permits unrestricted non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

한다. 구체적으로는 “인간이 들을 수 있는 영역의 음과 소음을 소재로 박자·선율·화성·음색 등을 일정한 법칙과 형식으로 종합해서 사상과 감정을 나타내는 시간적·청각적 예술”이다. 이처럼 음악은 미적인 감정을 표현하고 전달하기 위한 목적으로 이루어지는 예술활동이다.

인간이 언제부터 음악을 하게 되었는지, 당시의 음악이 어떤 형태였는지는 정확하게 파악할 수 없다. 이는 음악이 소리로 표현되는 청각예술인 동시에 표현이 이루어지는 순간 사라져버리는 시간예술이라서 후대에 그 흔적을 찾아내기 어렵기 때문이다.¹⁾ 다만 원시 형태의 음악은 목소리를 흥얼거리거나 멀리 떨어진 상대방과 외침을 주고받는 방식이었을 것으로 짐작된다. 언어가 등장하기 전까지는 이러한 흥얼거리거나 외침이 감정을 표현하거나 서로 의사소통하는 수단으로 이용되었을 것으로 생각된다. 음악의 기원에 대한 여러 가지 가설들이 제시되어 왔지만 음악이 ‘감정표현’이나 ‘의사소통’을 하기 위해 시작되었다는 주장이 지금까지 가장 설득력 있는 것으로 받아들여지고 있다[1]. 즉, 음악은 예술 이전에 감정이나 의사를 표현하기 위한 커뮤니케이션 수단이었던 것이다.

오늘날에도 사람들은 음악을 통해 자신의 감정이나 생각을 표현하고 전달하곤 한다. 자연의 아름다움을 노래하거나, 연인에 대한 사랑, 비애, 기쁨, 슬픔 등 여러 감정을 다양한 형태의 음악을 통해 표현한다. 이러한 표현은 자신 내부의 에너지를 분출하는 개인적 행위에 그치기도 하지만 때로는 의도적으로 자신의 감정이나 생각을 다른 누군가에게 전달하고자 하는 사회적 행위일 수도 있다. 후자의 경우는 아무리 좁게 정의하더라도 커뮤니케이션 행위라고 할 수 있다[2].

이처럼 음악이 일종의 커뮤니케이션 활동이라는 점에 대해서는 대체적인 동의가 있어 왔지만 실제로 음악을 통한 커뮤니케이션 과정, 즉 음악 커뮤니케이션(musical communication)에 대한 연구는 음악계는 물론 커뮤니케이션 분야에서도 별로 이루어지지 않았다. 그 이유는 오랫동안 음악의 ‘예술적 가치’(artistic value)에 과도하게 천착하는 경향이 있었기 때문이다[2]. 예술적인 측면에 초점을 맞출 경우 음악은 일종의 자기만족적 도구가 되기 때문에 다른 사람들의 평가는 그리 중요하게 여기지

않게 된다. 즉, 음악에 표현된 작곡자나 연주자 자신의 감정이 중요한 것이지 이를 다른 사람들이 어떻게 느끼느냐를 따지는 것은 무의미하다는 것이다. 한편, 음악이 표현하는 감정이나 의미가 모호하다는 점도 음악의 커뮤니케이션 과정에 대한 연구를 어렵게 하는 또 다른 이유이다[3]. 음악적 표현에서 사용되는 기호(signs)나 상징(symbols)이 지시하는 대상이 언어와 달리 명확하지 않고 추상적이어서 과학적 분석이 어렵기 때문이다.

일견 타당성이 있는 말이지만 그렇다고 음악 커뮤니케이션에 대한 그간의 무관심이 정당화되지는 않는다. 사실 인간의 목소리를 사용하는 성악(vocal music)이 주류를 이루던 시대에는 음악의 예술적 측면보다는 커뮤니케이션 기능이 더 중시되었다.²⁾ 그런데 유럽에서 르네상스 이후 음악이 세속화되고 기악음악이 주류를 형성하면서 음악을 순수예술로 여기는 사조가 나타난 것이다[4]. 이후 서양음악의 발전과정에서 음악 자체에 절대적인 가치를 부여하고 천재 작곡가들의 예술혼과 정신세계를 강조하다보니 음악의 커뮤니케이션 기능에 대한 관심이 사라진 것이다. 결국 음악 커뮤니케이션에 대한 무관심은 음악이라는 현상 자체의 문제가 아니라 이를 바라보는 시각이 협소해졌기 때문이라고 하겠다.

이처럼 음악을 작곡가 내지 연주자 개인의 독자적인 예술 행위로 편협하게 이해하는 시각에 대한 비판적 의견이 다양하게 제기되어 왔다. 우선, 주커칸들(Zukerkandl)은 기존의 음악이 특별한 재능이나 교육을 받은 소수의 사람들만 이해할 수 있는 분야라는 엘리트주의적 시각을 벗어나 청중의 관점에서 접근할 필요가 있다고 지적하고 있다[5]. 미국의 역사학자 웨버(Weber)는 오늘날과 같이 음악가들이 ‘거장’으로 부각되어 존경과 숭배의 대상이 되기 시작한 것은 근대 시민사회의 변화와 맥을 같이 한다고 지적하고, 18세기 이전의 음악회는 소통의 장이었다고 주장했다[4]. 일본의 미학자인 와타나베 히로시(渡辺 裕)는 음악청중의 변천사를 통해 근현대의 음악문화를 새로운 시각으로 읽어냄으로서 연주와 작품 연구에만 치중하던 기존 음악학계에 큰 반향을 불러일으켰다[6]. 이들의 시각은 그동안 음악계에서 철저히 소외되었던 수동적 존재였던 청중에 주목하고 있다는 공통점을 갖고

1) 음악을 기록하고 보존하는 수단인 악보(score)가 등장한 것은 그리 오래되지 않았고, 그 이전의 음악은 오직 사람들의 기억을 통해서 전승되었을 뿐이다.

2) 물론 이 시기의 음악이란 주로 신적인 존재와의 소통을 목적으로 하는 기독교음악을 의미하기 때문에 음악 커뮤니케이션의 범위는 상당히 제한되어 있는 것이 사실이다.

있다. 음악은 작곡이나 연주만으로 끝나는 것이 아니라 청중과의 소통을 통한 교감이 이루어져야 비로소 완성되는 것이라는 주장이다.

그러나 이들의 비판적 문제제기는 적절했지만 음악사적인 현상 고찰에 그치고 있을 뿐 음악 커뮤니케이션에 대한 본격적인 분석을 수행한 것이라고 하기는 어렵다. 과학적인 차원에서 음악의 커뮤니케이션 기능에 주목한 것은 음악심리학(musical psychology)이었다. 1980년대 음악심리학은 인지이론(cognitive theory)의 영향을 받아 음높이, 음정, 화성과 같은 음악적 자극의 효과에 대한 실험적 연구를 수행하면서 발전하였다. 최근에는 실험실을 넘어 현실적인 맥락에서 인간의 복잡한 음악적 행동을 설명하는 방향으로 나아가고 있다. 이 연구는 이러한 음악 커뮤니케이션에 대한 기존의 논의들을 바탕으로 여러 음악 유형 가운데 하나인 합창(chorus)의 커뮤니케이션 과정을 설명하는 이론적 틀을 찾고자 한다.

이 연구에서 특별히 합창을 연구대상으로 삼은 것은 인간의 주요 커뮤니케이션 수단인 언어로 표현된 가사(lyric)를 천부적으로 가진 감정표현 도구인 목소리를 이용해서 노래한다는 점에서 다른 어느 음악예술보다 커뮤니케이션적인 특성이 강하기 때문이다. 더구나 합창은 여럿이 함께 참여하여 소리의 조화와 화성을 추구하는 공동체 음악활동이다. 따라서 합창이 이루어지는 과정에서 다양한 커뮤니케이션 체험이 나타나곤 한다. 때문에 합창의 커뮤니케이션 과정은 기존의 음악 커뮤니케이션 모델만으로는 설명할 수 없는 고유의 특성이 있을 것으로 예상된다. 이러한 합창 고유의 특성을 코탈 커뮤니케이션(choral communication)이라는 개념으로 표현하고 그 구체적인 과정을 설명하는 시론적 모델을 제시하는 것이 이 연구의 목적이다.

2. 음악 커뮤니케이션 모델

2.1 전통적 관점

음악의 커뮤니케이션 기능을 중시하는 견해가 1980년대 이후 유럽의 일부 국가를 중심으로 등장하기 시작했다[7]. 미국과 일본의 심리학자들과 음악이론가들도 이에 활발하게 참여하고 있다. 이들 기존 연구들은 음악이 작곡자, 연주자, 그리고 청중이라는 세 참여자들 사이에서

어떤 경로와 과정을 거쳐 전달되고 소통되는지를 설명하기 위한 커뮤니케이션 모델들을 제시하였다.

이 가운데 음악을 작곡자에게서 연주자를 거쳐 청중에게 흐르는 선형적인 과정으로 이해하는 견해를 전통적 관점이라 할 수 있다. 켄달과 카르테르(Kendall & Carterette)는 음악 커뮤니케이션을 작곡자가 부호화(encoding)한 음악의 의미를 연주자가 해독(decoding)하고 재기호화(recoding)하여 연주하면 청중이 이를 다시 해독하는 선형적 과정으로 이해하고 있다[8]. 저슬린(Juslin)은 이를 다시 2단계로 나누어 설명한다[9]. 1단계는 작곡가에 의해 부호화된 음악적 의미가 연주자에게 전달되는 것이고, 2단계는 연주자가 해석한 음악이 청중에게 전달되는 과정이다. 각 단계에서의 구체적인 커뮤니케이션 과정과 결과는 세 참여자 간의 공유된 암묵적 혹은 명시적 지식과 의미가 전달되는 맥락과 환경에 크게 영향을 받는다고 한다.

저슬린(Juslin)은 후속 연구에서 2단계 음악 커뮤니케이션 모델을 적용하여 음악을 통해 감정(emotion)이 전달되는 과정을 설명하고자 하였다[10]. 여기서 그는 작곡자는 연주자를 통해 청중에게 영향을 미치며, 작곡자가 기호화한 표현의도와 의미는 결국 청중에 의해 해독된다는 ‘커뮤니케이션 사슬’(communication chain)의 개념을 도입하고 있다. 이러한 사슬을 통해 작곡자의 의도가 연주자의 의도로 이동하고, 이 과정에서 형성된 연주의 창작적 특징이 다시 청중에게 인지된다. 청중은 여기서 관련된 패턴을 간파하고 인식하는데 이는 감정적 반응, 즉 새로운 정신상태의 유발로 귀결될 수도 있고 그렇지 않을 수도 있다. 저슬린은 작곡자가 특정한 개념이나 상태를 음악적으로 표현한 ‘의도’를 청중이 ‘인지’할 수 있다는 점을 강조한다.

그러나 전통적 관점은 음악 커뮤니케이션의 두 주체인 작곡자와 연주자 가운데 누가 더 우위에 있다고 보는가에 따라 서로 대립하는 모델이 있다.

2.2.1 작곡자 우위 모델

기존의 음악계, 특히 서양음악 분야에서는 작곡자를 음악 커뮤니케이션의 핵심 주제로 여기는 경향이 강했다. 그러다보니 작곡자의 의도와 생각이 담겨있다고 여기는 ‘원전’ 악보와 이를 그대로 재연하는 시대적 연주관습이 중시된다. 연주는 음악의 창작과정에서 아무런 역할을

못하고, 고립되고 자기충족적인 음악작품을 청중에게 그대로 전달하기 위해 거쳐야 하는 매개체에 불과한 것으로 인식된다. 이러한 관점에서 연주자는 음악적 의미의 창조자가 될 수 없다. 작품의 의미는 이미 연주자가 악보를 보기 전에 완벽하게 정해져 있기 때문이다. 반면, 음악 작품은 자율적인 것으로 여겨진다[13]. 즉, 음악작품은 행사, 제의(ritual) 혹은 특별한 종교적, 정치적 집단이나 사회적 신념과 관계없이 독립적으로 존재한다.

여기서 음악이란 작곡가에게서 출발하여 연주자라는 매개를 거쳐 청중을 향해 움직이는 선형적인 커뮤니케이션 체계로 이해된다. 연주자는 악보를 보고 작곡자가 표현하고자 하는 의도를 발견해낸 후 이를 충실하게 재연할 것을 요구받는 존재로 전락한다. 그 결과 연주자는 원곡을 완벽하게 재연하기 위한 예술적 기교를 익히는 데 치중하게 되고, 그런 능력을 평가받기 위해 각종 콩쿠르를 비롯한 연주활동에 참여하는 것을 당연하게 받아들인다. 청중 또한 천재 작곡가들이 만들어낸 음악의 의미에 대한 여러 가지 해석을 사전에 학습한 후 연주를 들으며 그에 합당하다고 여겨지는 반응을 보일 뿐 작품의 의미 생산과는 아무런 관계를 맺지 못한다. 이러한 작곡가 우위 모델에서 음악을 작곡하고 연주하고 감상하는 것은 커뮤니케이션 행위가 아니라 사회적인 상호관계가 차단된 일종의 진공상태에서 이루어지는 개인적인 행위에 그친다.

2.2.2 연주자 우위 모델

연주자를 음악 커뮤니케이션의 핵심 주체로 보는 시각에서는 연주자의 곡 해석과 연주능력을 중요시한다. 연주자가 음악을 어떻게 재해석하여 청중에게 전달하는가, 즉 같은 악보의 곡이라도 연주자에 따라 어떻게 달리 표현되는가가 중요한 것이다. 악보는 이미 완성된 상태이기 때문에 작곡자의 역할은 더 이상 없다. 또 연주는 그날의 컨디션이나 연주환경을 비롯한 다른 요소들의 영향도 받기 때문에 작곡자의 의도대로 연주되지 않는다. 여기서 청중에게 전달되는 메시지는 연주자가 음악을 통해 전달하려는 의도와 이를 표현하는 방식에 따라 결정된다. 음악 연주에서 커뮤니케이션의 성공 여부는 연주자가 표현하고자 한 감정과 청중이 연주를 듣고 느낀 감정의 일치 정도에 따라 결정된다고 볼 수 있다[9].

동일한 음악을 연주하면서도 연주자 간에 차이가 발

생하는 이유는 기술적인 측면과 표현적인 측면에서 찾아볼 수 있다[2]. 우선 기술적인 측면은 유창하고 조화로운 소리를 만들어내는 운동역학과 관련된다.³⁾ 이 부분은 오랫동안 음악교육가들에게 중요한 요소가 되어 왔다. 반면, 표현적 측면은 연주에서 의도를 가지고 변화를 주는 것과 관련된다. 연주자마다 이런 변화를 주는 이유는 관객에게 인지적 혹은 심미적 영향력을 미치기 위해서이다.⁴⁾ 어떻게 표현할 것인가에 대한 판단은 연주자 개인의 곡의 해석과 표현하고자 하는 감정이나 감흥의 차이에서 찾을 수 있다.

기술적 혹은 표현적 측면에서의 변화 가능성은 연주자가 다양한 감정을 표현할 수 있게 해준다. 이는 소리의 속성에 따라 인간이 느끼는 감정이 일정 부분 공통점을 지니기 때문에 가능하다. 예를 들어, 빠른 속도는 긴장과 흥분, 느린 속도는 편안함과 안정감 등의 감정을 전달한다. 그러나 청중은 여기서도 연주자가 수행하는 커뮤니케이션의 대상으로 음악을 통해 연주자가 표현하고자 하는 바를 이해해야 하는 존재로 그려진다. 그렇기 때문에 청중은 음악을 듣기 전에 그 곡에 대한 지식을 습득해야 교양 있는 사람으로 인정받는다. 또 연주회장에서는 오로지 연주되는 음악의 감상에만 몰입하는 것을 미덕으로 여기는 관행이 생겨났다. 음악에 대한 교양을 갖추지 못한 대다수 청중들은 음악에 대한 부담감이나 두려움으로 연주장을 찾지 않게 된 것이다.

2.2 상호작용적 관점

앞서 살펴본 전통적 관점의 음악 커뮤니케이션 모델은 기본적으로 섀넌과 위버(Shannon & Weaver)의 정보 전달모델(information transmission model)에 토대를 두고 있다. 이 모델은 채널을 사용해서 수용자에게 정보를 전달하는 송신자의 관점에 기초한 것이다. 송신자나 채널, 수용자는 다양할 수 있지만 이 모델의 핵심 특징은 정보의 흐름이 일방적이라는 것, 즉 송신자에게서 수용

3) 피아노 연주의 경우 1초당 20개 이상의 건반을 정확히 짚을 수 있는가, 각 음표의 길이와 크기를 정확하게 연주하는가, 양손이 동시에 건반을 짚고 있는가 등이 기술적 측면에 포함된다.

4) 예를 들어 한 연주자에게 ‘빠르게’는 메트로놈 80에 해당하지만 다른 연주자에게는 메트로놈 85가 될 수 있다. 즉, 악보에 나와 있는 대로 강하게 혹은 빠르게 연주를 하더라도 그 표현의 정도는 연주자마다 다른 것이다.

자에게로 흐른다는 것이다[11]. 이처럼 음악 커뮤니케이션을 선형적인 과정으로 이해할 경우 음악을 작곡하거나 연주하는 사람은 능동적인 반면 이를 수용하는 청중은 수동적인 일종의 권력관계로 인식된다[12].

이와 달리 작곡자와 연주자, 그리고 청중을 동등한 커뮤니케이션 주체로 인정하는 것이 상호작용적인 음악 커뮤니케이션 모델이다. 상호작용적인 관점에서 커뮤니케이션은 혼자가 아니라 두 사람 이상이 공동으로 수행하거나 서로 무엇인가를 주고받는 일종의 사회적 상호작용 행위로 이해된다. 특히 송신자는 능동적인 반면 수용자는 수동적인 존재라는 권력의 비대칭 관계를 내포하고 있는 전통적 관점과 달리, 상호작용적 접근에서는 수용자도 메시지의 내용과 의미를 형성하는데 능동적인 역할을 수행하는 것으로 보고 있다.

하그리브스 등(Hargreaves et al)은 이러한 상호작용적 커뮤니케이션 모델을 음악연주 상황에 적용하여 연주자와 청중 사이에 발생하는 상호피드백(reciprocal feedback)의 개념을 제시하고 있다[14]. 연주자의 개성, 즉 한 연주자가 다른 연주자와 구별되는 것은 그 연주자만 아니라 청중의 영향도 받게 된다. 동시에 청중의 감상도 완전히 자유로운 것이 아니라 연주자의 연주로 영향을 받는다[2]. 이러한 상호피드백 모델은 반두라(Bandura)의 사회인지이론에 입각한 것이다. 반두라는 인간의 본질은 세 가지 핵심 원인, 즉 개인의 행동과 내적 요인, 그리고 외부환경의 상호작용에 따라 결정된다는 것이다. 이를 음악 커뮤니케이션에 적용하면 음악 자체의 특성, 관련된 사람들의 특성(즉, 작곡자, 연주자, 청중), 그리고 그것이 이루어지는 상황적 특성을 살펴봐야 한다는 것이다.

상호피드백 모델에 따르면 연주자가 같은 음악을 연주한다 하더라도 청중에 따라 그 반응은 달라질 수 있다. 청중의 반응은 음악연주와 이를 감상하는 시간적, 공간적 환경에 따라 달라진다. 또 음악을 감상하는 청중의 개인적 속성에 따라서도 음악의 감상 및 이해가 달라진다. 예를 들면, 개인의 음악적 취향과 전문성, 정서적 개성(personality), 현장 분위기(mood), 연주에 대한 집중도(attention) 등이 감상에 영향을 미친다. 음악을 듣는 목적에 따라 청중의 반응이 달라지기도 한다. 사람들은 어떤 환경에서는 특별한 감흥(arousal) 상태에 이르고자 하는데 이때 의식적으로 음악을 이용한다[15]. 이는 음악이 일종의 정서적 효과가 있음을 의미한다[12]. 이 밖에도

청중이 연주에 얼마나 집중하는가에 따라 또는 청중이 개입하는 정도에 따라 감상의 결과는 달라질 수 있다. 따라서 음악 커뮤니케이션이 얼마나 제대로 이루어졌는가를 평가하기 위해서는 청중의 속성이 고려되어야 한다.

정일권·노애리(2010)는 이러한 음악 커뮤니케이션의 상호피드백 모델을 클래식 음악공연에 적용하기 위한 탐색적 연구를 수행했다. 이들은 음악가의 표현행위인 연주가 대부분 청중 앞에서 이루어지고 있음에도 불구하고 청중의 성격을 파악하고 이들을 배려하는 노력을 하지 않음으로서 클래식 음악이 외면당하는 현상을 초래했다는 문제의식에서 연구를 시작했다. 클래식 음악이 대중적으로 환영받기 위해서는 청중들의 음악적 능력과 교육 수준을 고려해서 연주를 해야 한다는 것이다. 이를 통해서 음악적 지식수준이 낮은 청중들도 음악을 제대로 감상할 수 있는 방법을 찾고자 한 것이다.

이에 따라 음악을 커뮤니케이션 과정으로 보고 진행된 1990년대 이후 외국 연구들을 분석한 후, 앞서 언급한 하그리브스 등의 연주자-감상자 쌍방 커뮤니케이션 모델을 이론적 틀로 하되 여기에 시각적 정보와 환경(맥락)적 요소를 추가한 새로운 음악 커뮤니케이션 모델을 제시하였다[2]. 이 모델은 음악 커뮤니케이션 연구를 위한 이론적 틀이기도 하지만 동시에 연주자들이 공연장에서 고려해야 할 요인들을 제시하는 일종의 연주 지침이라 할 수 있다. 여기서 제시하는 다양한 요인들을 고려해야 비로소 연주자는 자신의 공연에 대한 보다 좋은 평가를 받을 수 있다. 물론 이 평가는 연주의 예술적 가치에 대한 판단이 아니라 청중의 만족의 수준에 따른 결과가 될 것이다.

3. 합창의 음악적 소통과정

합창은 단순히 정의를 하면 여러 사람이 함께 노래 부르는 것을 의미하지만 엄격하게 말하면 다성부로 이루어진 음악의 각 성부를 여럿이 함께 노래 부르는 연주형태 및 그 집단을 의미한다. 합창 역시 연주를 통해서 청중과 음악적 소통을 하는 것이기 때문에 기본적으로는 앞서 살펴본 음악 커뮤니케이션 모델을 통해 설명할 수 있다.

특히 상호작용적 관점의 음악 커뮤니케이션 모델은 동일한 합창음악을 연주하면서도 상황에 따라 청중의 반

음이 달라지는 이유를 설명하는데 도움이 된다. 음악에서 커뮤니케이션의 성공은 결국 청중의 호의적 반응에 달려있다는 점에서 연주할 음악에 대한 선택이나 연주 기교의 측면, 그리고 연주가 이루어지는 무대를 준비할 때 청중의 특성에 대한 고려가 이루어져야 한다는 것을 알 수 있다. 하지만 합창은 다음과 같은 고유의 특성 때문에 기존의 음악 커뮤니케이션 모델만으로 설명할 수 없는 고유의 커뮤니케이션적 특질을 갖고 있다.

3.1 합창 고유의 특성

합창은 함께 노래하는 사람들의 성별이나 연령대에 따라 남성합창 혹은 여성합창, 혼성합창, 그리고 어린이 합창으로 구분한다. 합창의 가장 표준적인 성부 형태는 소프라노, 알토, 테너, 베이스로 구성되는 혼성 4부합창이고, 동성합창인 경우 남성은 테너 2부와 베이스 2부로 편성되고, 여성은 소프라노, 메조소프라노, 알토로 편성되는 것이 일반적이다. 어떤 유형의 합창이든 다음과 같은 공통된 음악적 특성을 갖고 있다[16].

첫째, 합창은 누구나 천부적으로 타고난 목소리를 이용하여 노래하는 성악음악(vocal music)의 한 형태이다. 사람의 목소리는 발생기관의 생리적 조건에 따라 음량이나 음색, 음역 등에 여러 가지 제약이 있어 다양한 음색과 음역을 가진 악기들로 연주하는 기악음악(instrumental music)에 비해서는 표현 범위에 한계가 있다. 하지만 음색이 서로 비슷하기 때문에 화성적으로 조화를 이루기가 용이하다. 또한 특정한 악기를 연주하는 기량을 갖추기 위해 오랫동안 많은 훈련을 받아야 하는 기악과 달리 합창은 목소리를 내는데 특별한 어려움이 없다면 누구나 참여할 수 있다. 더욱이 합창은 독창(solo)과 달리 상당한 수준의 음악적 기교를 갖추지 않아도 가능하다. 덕분에 합창은 오랜 시간 동안 연마한 전문 음악가들만 누릴 수 있었던 음악의 아름다움과 음악을 통한 자아 만족감을 아마추어 음악인들도 맛보게 할 수 있는 예술인 것이다[17]. 물론 그렇다고 아무런 훈련 없이 합창이 완성되는 것은 아니다. 훈련을 통해 합창이 추구하는 화성적 조화를 이루기 위해서 구성원 상호간의 커뮤니케이션이 필요한 것이다.

둘째, 합창은 가사(lyric)를 음악적으로 표현하는 성악 음악의 일종이다.⁵⁾ 이처럼 가장 효과적인 커뮤니케이션 수단인 언어를 수반하기 때문에 합창을 통한 감정이나

의사표현은 다른 음악보다 훨씬 더 직접적이고 명확하다. 합창음악에서는 가사가 어떻게 화성과 선율, 리듬과 프레임즈 등 음악적인 구조와 관련되어 있는지를 이해하는 것이 중요하다. 서양음악의 역사에서 언어는 음악에 영감을 주는 요소였다. 언어는 음악에 질서를 부여하고 한계를 규정한다. 가사는 어떤 작곡가에게는 자신의 작곡적 기교를 보여주는 수단으로 역할 할 수도 있고, 다른 작곡가에게는 작품의 구조적이고 표현적인 요소를 만들어내는 힘이 될 수도 있다[18]. 다만 합창언어는 일상 언어와 달리 그 자체로 의미를 전달하는 것이 아니라 비언어적 수단인 음악과 결합하기 때문에 해석방식이 다소 복잡하다. 합창연주 이전에 커뮤니케이션을 통해 합창의 가사와 음악이 가진 고유의 정서를 일치시키지 않으면 오히려 감정의 전달이 어려워질 수도 있다.

셋째, 합창은 여러 사람이 함께 참여하는 공동체 음악이다. 따라서 참여자 개개인의 감정표현이나 음악적 능력보다 전체의 조화와 균형이 더 중요하다. 하나의 음악을 연주하면서 참여자 각자 다른 표정이나 다른 음색, 다른 자세로 노래하면 의도한 감정이나 표현을 제대로 전달할 수 없다. 합창의 궁극적 목적은 다른 음악과 마찬가지로 청중들에게 감동을 주는 것이지만, 이를 위해서는 먼저 합창단 구성원들 간의 상호소통을 통해 서로의 감정을 공유하고 통일시키는 과정이 필요한 것이다. 이를 통해 모든 단원이 같은 감정과 의미를 공유해야 음악의 완성도가 높아지며, 이렇게 완성된 음악이 청중에 전달되어 감흥을 불러일으킬 때 비로소 제대로 된 합창이 가능한 것이다.

3.2 합창의 내적 커뮤니케이션

지금까지 살펴본 것처럼 합창은 기존의 음악 커뮤니케이션 모델만으로는 설명할 수 없는 고유의 특성들을 갖고 있음을 알 수 있다. 즉, 합창은 다른 음악활동보다 커뮤니케이션적인 특징을 더 많이 가지고 있지만 여럿이 참여하는 공동체 음악활동이기 때문에 표현하고자 하는 생각과 감정을 참여자들이 서로 공유하는 ‘내적 커뮤니케이션’ 과정이 필요하다고 하겠다.

5) 물론 성악에는 가사 없이 모음으로만 불리는 곡들도 있는데 이를 보칼리제(vocalise)라고 한다. 보칼리제의 대표적인 곡으로 러시아 작곡가인 라흐마니노프(Rachmaninoff)의 <사랑의 슬픔>이 있다.

이러한 합창 공동체 내부에서의 커뮤니케이션 과정을 매개하는 존재가 바로 지휘자(conductor)이다. 합창 지휘자는 단순히 박자를 맞추기 위한 존재가 아니라 자신의 음악적 지식을 토대로 작곡자가 표현하고자 하는 음악에 대한 해석을 수행하고 자신의 지휘기법을 통해 합창단원들에게 전달하는 존재이다. 지휘자는 악보에 담겨 있는 가사와 음악을 보고 자신의 마음속에 우러나는 작곡자의 음악적 사상과 표현방식, 감정 등을 종합하여 음악의 상을 만들고 이를 다시 합창단을 통해 재현해낸다[19]. 이것이 다른 음악활동에서는 느낄 수 없는 독특한 ‘합창의 경험’으로, 능력 있는 지휘자의 인도 아래 이루어지는 음악과 합창단 사이의 상호작용이라고 할 수 있다[20].

합창의 음악적 소통과정에서 필연적으로 나타나는 내적 커뮤니케이션은 지휘자와 단원들이 만들어내는 감정적으로 연결된 관계(empathic relationship)와 관련된다. 이 과정은 두 단계로 구분될 수 있다. 1단계는 지휘자가 음악에 대한 해석을 통해 작곡자가 표현하고자 하는 의미를 이해하고 자신의 감정이나 생각을 집어넣어 재창조하는 과정이다. 2단계는 이렇게 해석한 음악의 의미를 단원들이 이해하고 공유할 수 있도록 커뮤니케이션하는 과정이다. 이 두 단계를 거쳐야 내적인 커뮤니케이션이 완결된 것이고, 나아가 합창연주라는 전체 음악 커뮤니케이션을 완성시킨다고 할 수 있다.

3.2.1 1단계: 해석 과정

합창에서 이루어지는 내적 커뮤니케이션의 1단계는 악보의 해석이다. 악보란 시간예술인 음악의 표현들을 시각적인 상징체계를 통해 시간과 공간을 초월하여 기록, 전달하기 위한 수단이다. 악보의 역사는 음악적인 생각들을 종이 위에 옮기려는 작곡자의 시도를 보여주는 동시에, 악보를 소리로 바꾸려는 연주자들의 시도들을 보여준다. 이러한 연주자의 예술과 기술이 바로 ‘해석’(interpretation)이다[21]. 그러나 악보를 기록하는 기보법이 아무리 섬세하게 발전해도 악보는 연주의 대략적인 골격 그 이상이 될 수는 없다. 연주하는 사람들이 어떤 한 순간에 만들어내야 하는 음악적 표현의 모든 측면을 악보에 표시하는 것은 불가능하다. 연주자가 악보를 ‘해석’해야 하는 것은 이 때문이다.

합창에서 악보의 해석은 지휘자의 몫이다. 지휘자는 악보의 뒷면을 읽을 수 있어야 한다. 악보는 작곡자가 표

현하고자 하는 기본적인 정보를 악상기호로 나열한 것일 뿐이며, 가끔 편집자의 의도가 덧붙여지기도 하지만 총체적으로는 불완전한 표현체계일 수밖에 없다. 그러므로 지휘자는 악보의 뒤에 감추어진 작곡자의 의도를 명확히 이해하고 판독하여 유추하는 능력을 발휘해야 한다. 악보 해석은 작곡가가 어떻게 그 음악을 구성하였고 무엇이 그것을 작용하도록 만드는지를 찾기 위한 체계적인 노력이다. 악보의 해석은 주관적인 요소와 객관적 요소를 모두 섞은 것으로 직관력, 분석, 그리고 역사적인 이해 등을 포함한다. 음악적 직관력은 중요하지만 이는 경험과 학습을 통해 키워야 한다. 훈련되지 않은 직관력에 바탕을 둔 연주는 번덕스러운 위험이 크다. 지휘자는 악보의 분석 공부를 통해서만 그 작품을 배울 수 있고, 그 곡의 음악을 배워야만 그것을 ‘해석’할 준비를 갖춘 것이다.

지휘자는 악보에 대한 해석을 통해 다음과 같은 일을 수행한다[21]. 첫째, 그 곡을 연주할 것인지 아닌지를 결정한다. 연주할 만한 가치가 있는 곡인지, 가사가 합창단원이나 청중의 수준에 적합하지, 그리고 연주목적에 맞는지, 합창단원과 청중들에게 감동을 줄 것인지 등을 평가하는 것이다. 둘째, 일단 연주하기로 결정했다면 그 곡을 어떻게 해석할 것인지를 결정하기 위해 악보를 분석한다. 이때는 곡의 배경과 관련된 정보를 모으고, 가사를 이해하고 곡과 가사의 관계를 분석하면서 곡 해석에 관한 결정들을 한다. 셋째, 해석적인 악보 공부가 끝나면 리허설을 통해 단원들에게 효과적으로 전달하기 위한 교수법적 악보 공부를 한다. 이 과정에서 단원들에게 문제가 될 수 있는 지점들을 찾고 이를 효과적으로 가르칠 수 있는 방법을 결정해야 한다. 또 곡을 지휘할 때 문제가 될 수 있는 부분을 찾아 해결방안을 모색해야 한다. 그리고 리허설을 진행하기 위한 종합적인 전술을 개발한다.

악보를 해석할 때는 다음과 같은 내용이 포함되어야 한다. 첫째, 곡의 배경을 알아야 한다. 작곡가의 음악적 성향과 작품, 그 작곡가의 시대적 배경, 그리고 장르 등에 대한 배경지식을 통해 그 곡의 해석방향을 잡을 수 있다. 둘째, 합창을 비롯한 성악에서는 가사의 의미와 내용을 이해하는 것이 중요하다. 성악은 가사를 통해서 의미를 전달하는 것이고 선율과 리듬, 화성은 가사의 의미를 따라가는 것이기 때문이다. 이때 가사와 음악의 관계도 함께 보면서 그 표현 스타일을 파악해야 한다. 셋째, 전체적인 음악의 구조를 파악해야 한다. 곡의 템포와 리듬, 조성

및 조성의 변화과정, 선율의 진행과 화성적 전개를 중심으로 큰 구조만 아니라 작은 부분적 구조까지 살펴보아야 흐름을 조율할 수 있다. 넷째, 곡의 해석에 가장 중요한 요소인 이른바 프레이징(phrasing)을 구상해야 한다. 프레이징은 음악의 흐름 속에서 어디를 연결하여 나가고 어디에서 쉴 것인지 등의 전체적인 진행방식을 짜는 것이다. 특히 합창에서는 가사가 담고 있는 의미가 자연스럽게 전달될 수 있도록 프레이징을 만들되, 음악적 표현과도 상충되지 않도록 해야 한다.

3.2.2 2단계: 공유 과정

지휘자는 악보의 해석을 통해 그 음악이 어떻게 소리날 것인지에 대해 마음속에 그린 이미지인 '정신적-청각적 이미지'(mental-aural image)를 형성해야 한다. 그리고 이렇게 지휘자의 마음속에 형성된 음악적 이미지를 합창단원들의 정신적-청각적 이미지로 만들어가는 과정이 내적 커뮤니케이션의 제2단계인 공유 과정이다. 물론 합창 커뮤니케이션은 지휘자와 단원 간의 소통으로 끝나는 것이 아니라 최종적으로는 청중을 대상으로 하는 것이다. 하지만 이는 지휘자가 합창단이라는 매개체를 자신의 몸처럼 자연스럽게 통제할 수 있어야 가능하다[19]. 그래서 지휘자는 연주를 하기 전에 합창단을 대상으로 리허설을 해야 하고, 리허설에 앞서 연주할 곡목을 선택하고, 악보를 분석하면서 스타일과 연주관습들에 대한 질문을 다루어야 한다. 이러한 과정을 통해 지휘자는 연주하고자 하는 음악에 대한 정신적-청각적 이미지를 발달시키게 된다[18]. 이 과정에서 중요한 것은 악보에 대한 해석을 통해 자신의 마음속에 형성한 작곡자의 감정을 합창단원들에게 이해시킬 수 있는 표현능력을 갖고 있어야 한다는 점이다. 또한 단원들의 마음속에 그러한 감정이 완성되었다면 음악을 통해서 이를 청중에게 전달할 수 있는 능력까지 있어야 한다. 이 신호의 표현과 전달체계가 잘못되면 합창을 통한 커뮤니케이션이 제대로 이루어질 수 없다.

이러한 공유 과정은 주로 리허설을 통해 이루어진다. 리허설은 지휘자와 합창단이 함께 모여 무대 연주라는 고정된 목표에 동기를 부여받아 창작의 과정에 참여하는 커뮤니케이션의 장이다. 지휘자는 리허설을 통해서 단원들에게 어떻게 자신들이 노래하는 음악이 가진 의미를 알고 소리를 낼 수 있는지 가르친다[18]. 리허설이 합창

커뮤니케이션에서 중요한 이유는 합창단 활동의 95% 이상이 리허설이기 때문이다[19]. 리허설은 어떤 무대이건 연주의 수준을 결정짓는 핵심 요인이다. 리허설을 어떻게 했는지가 연주 능력의 성패를 좌우하며 합창단의 결집력에도 큰 영향을 미친다. 그렇기 때문에 단원들과 커뮤니케이션할 때는 지휘자의 음악적 해석과 생각을 정확하게 전달하는 능력도 중요하지만 단원들에게 의욕을 불러일으키고 스스로 뭉가 하려는 동기를 유발하는 능력도 중요하다[19].

합창 커뮤니케이션의 최종적인 과정이 청중을 대상으로 한 연주라는 이유로 리허설보다 연주가 더 중요하다는 사람들도 있다. 하지만 리허설보다 잘 하는 연주는 있을 수 없다[19]. 리허설은 무수한 반복을 통해 그 최고치가 이미 여러 번 만들어지는 기회를 얻을 수 있지만 연주는 무대가 주는 중압감이나 긴장, 환경의 변화 등으로 결코 최고치만을 보여주기가 불가능하기 때문이다. 리허설이 반복되면서 합창단은 지휘자가 해석한 악보를 청각적으로 반사하여 되돌려주기 시작한다. 이 하나로 된 소리의 이미지를 방출하는 책임은 최종적으로 단원들에게 달려 있다. 이 때 비로소 단원들과 지휘자, 그리고 청중이 감동을 받게 된다[18]. 합창단원들이 의미를 공유하지 못하는 음악의 연주는 형식에 그치고 만다.

4. 논의 및 결론

이 연구는 음악예술 가운데 커뮤니케이션의 특성이 가장 강하게 나타나는 합창의 음악적 소통과정을 설명할 수 있는 코랄 커뮤니케이션 모델을 구성하기 위한 탐색적 목적으로 수행되었다. 이를 위해 음악 커뮤니케이션 모델에 대한 기존의 논의를 살펴보고, 아직은 시론적인 수준이지만 합창 고유의 특성을 설명할 수 있는 코랄 커뮤니케이션 모델을 정립하고자 하였다. 주요 연구 결과와 다음과 같이 요약될 수 있다.

우선, 일반적인 커뮤니케이션의 특성들은 음악에서도 찾아볼 수 있다. 커뮤니케이션의 주체 측면에서 음악 커뮤니케이션에는 작곡자와 연주자, 그리고 청중이 참여하고 있다. 때문에 송신자와 수용자로 나뉘는 일반적인 커뮤니케이션에 비해서는 다소 복잡한 소통구조를 갖지만 이들 사이에 음악을 통한 의미의 표현과 전달이 이루어

지고 있음을 알 수 있다. 참여자들간에 음악적 표현에 대한 의미의 공유가 이루어지고 있다는 점도 음악의 커뮤니케이션적 성격을 설명하는 주요 요인이다. 그리고 음악 역시 전달하고자 하는 의미와 감정을 음악적으로 표현할 수 있는 다양한 상징체계를 갖고 있다.

이러한 음악 커뮤니케이션에 대한 기존의 논의들을 살펴본 결과 전통적인 관점에서는 음악을 작곡자 또는 연주자에게서 청중에게로 일방적으로 흘러가는 선형적인 과정으로 이해하고 있음을 알 수 있다. 그러다보니 음악이 작곡자 혹은 연주자 중심의 비대칭적 권력관계를 갖게 되고, 결과적으로 청중은 음악에 아무런 영향을 미치지 못하는 수동적인 존재로 생각되었다. 그러나 실제 음악현장에서는 동일한 음악을 연주하더라도 이를 받아들이는 청중의 성향이나 음악이 연주되는 상황과 맥락에 따라 커뮤니케이션의 결과가 달라지는 경우가 많다. 따라서 음악 커뮤니케이션을 상호작용적인 것으로 파악하는 관점이 새롭게 제기되고 있다. 이러한 상호작용적인 음악 커뮤니케이션 모델은 합창 커뮤니케이션에도 적용될 수 있다.

하지만 합창은 다른 어떤 음악보다 더 강력한 커뮤니케이션 기능을 가지고 있다. 우선 합창은 인간의 가장 직접적인 감정표현 수단인 목소리를 이용하여 음악적 표현을 한다. 또한 합창은 효과적인 커뮤니케이션 수단인 언어를 수반한 성악의 일종이다. 나아가 합창이 갖는 공동체적 특성은 그만큼 커뮤니케이션이 원활하게 수행되어야 합창활동이 성과를 거둘 수 있음을 보여준다. 이런 합창 고유의 특성들을 설명할 수 있는 코랄 커뮤니케이션 모델이 필요한 것이다.

합창에서는 연주를 통한 음악 커뮤니케이션이 수행되기 전에 합창단 내부의 커뮤니케이션 과정이 존재한다는 것을 알 수 있었다. 내적 커뮤니케이션의 1단계는 음악에 대한 해석과정이다. 음악의 해석은 어떤 음악에서든 연주를 하기 전에 거쳐야 하는 과정이지만 합창단은 복수의 구성원들로 이루어져 있기 때문에 지휘자가 그 역할을 수행해야 한다. 그리고 이렇게 지휘자가 해석한 음악적 표현을 실제 연주를 수행할 합창단원들과 공유하는 과정이 내적 커뮤니케이션의 2단계이다. 리허설로 이루어지는 이 과정에서 지휘자와 단원들 간에 활발한 상호소통이 이루어져야 음악 커뮤니케이션의 최종 단계인 청중과의 소통이 완결될 수 있는 것이다.

이상의 연구 결과를 종합하면 코랄 커뮤니케이션이란 일반적인 음악 커뮤니케이션의 과정과 합창 고유의 특성에 따른 내적 커뮤니케이션 과정이 결합하여 이루어지는 개념이라고 할 수 있다. 이 연구는 이러한 코랄 커뮤니케이션 과정을 적절하게 설명할 수 있는 모델을 제시하고자 하였다. 그러나 아직은 합창을 비롯한 음악의 커뮤니케이션 구조에 대한 이론적 논의가 충분히 이루어지지 않았고 더욱이 이를 뒷받침할 수 있는 실증적 연구가 거의 없는 것이 현실이다. 더욱이 인간의 미적 감정 표현의 결정체인 예술을 사회과학적인 관점에서 객관적으로 분석하는 것이 결코 쉬운 일이 아니다.

하지만 음악을 비롯한 예술이 그 시대와 사회의 구성원들에게 미치는 영향을 살펴보기 위해서는 보다 활발한 학제적 연구가 이루어져야 한다는 문제의식에서 이 연구의 의미를 찾을 수 있을 것이다. 또한 커뮤니케이션 연구의 지평을 예술의 영역으로까지 확대하는 계기가 될 수도 있을 것이다. 특히 합창은 여러 사람이 함께 수행하는 공동체 음악활동이기 때문에 음악의 흐름 차원에서만 아니라 집단 커뮤니케이션 차원에서도 다양한 논의가 이루어질 수 있을 것이다. 한편으로는 보다 실용적인 차원에서 합창으로 소통하는 원리를 이해하고 활용함으로써 합창음악의 완성도를 높이고 궁극적으로 청중의 공감을 얻을 수 있는 방안을 제시하는 가이드라인이 되기를 기대해본다. 이를 위해서는 이론적인 차원에서는 물론 실제 현장에서 코랄 커뮤니케이션을 주도하는 지휘자들의 경험적 논의가 활성화될 필요가 있다.

ACKNOWLEDGMENTS

This research was supported by Far East University Research Grant in 2014.

REFERENCES

- [1] Eun-Ki, Min, Hye-Seung, Shin & Jiho, Jeon, *Understanding of Western Music*, Seoul: Yesol
- [2] Irkwon, Jeong & Airee, Loh, "Communication Process of Classic Music Performance", *Communication Theory*, 6(2), pp.48-81, 2010

- [3] Juslin, P. N. & Laukka, P., "Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?", *Psychological Bulletin*, 129, pp.770-814, 2003
- [4] Weber, W., "Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste 1770-1870", *International Review of The Aesthetics and Sociology of Music*, 8(1), pp.5-21, 1977
- [5] Zuckerkandl, V., *The Sense of music*, Princeton University Press, 1959
- [6] Watanabe Hiroshi, *Birth of Audience*, Tokyo: Shunju Sha, 2004
- [7] Gabrielsson, A., "Interplay between analysis and synthesis in studies of music performance and music experience", *Music Perception*, 3(1), pp.59-86, 1985
- [8] Kendall, R. A. & Carterette, E. C., "The communication of musical expression", *Music Perception*, 8, pp.129-64, 1990
- [9] Juslin, P. N., "Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance" *Psychology of Music*, 31(3), pp.273-302, 2003
- [10] Juslin, P. N., "From mimesis to catharsis: expression, perception, and induction of emotion in music", in Miell, D., MacDonald, R. & Hargreaves, D. J.(eds.). *Musical Communication*, Oxford, UK: Oxford University Press, pp.85-115, 2005
- [11] Shannon, C. E. & Weaver, W., *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois, 1949
- [12] Cross, I., "Music and meaning, ambiguity and evolution", in Miell, D., MacDonald, R. & Hargreaves, D. J.(eds.). *Musical Communication*, Oxford, UK: Oxford University Press, pp.27-43, 2005
- [13] Small, C., *Musicking: the meaning of performing and listening*, 1998
- [14] Hargreaves, D. J., MacDonald, R. & Miell, D., "How do people communicate using music?", in Miell, D., MacDonald, R. & Hargreaves, D. J.(eds.). *Musical Communication*, Oxford, UK: Oxford University Press, pp.1-25, 2005
- [15] North, A. C. & Hargreaves, D. J., "Musical preferences during and after relaxation and exercise", *The American journal of psychology*, 113(1), 43-67, 2000
- [16] Hyung Il, Kim, *Choral Communication*, Seoul: Communication Books, 2014
- [17] Robinson, R., "The challenge of choral leadership in the 21st century", in Webb, G. B.(ed.), *Up Front! Becoming the complete choral conductor*, Boston, MA: Schirmer Music Company, pp.15-34, 1993
- [18] Marvin, J., "Mastery of choral ensemble", in Webb, G. B. (ed.), *Up Front! Becoming the complete choral conductor*, Boston, MA: Schirmer Music Company, pp.137-172, 1993
- [19] Jun-cheol, Hong, *For Choral Conductor*, Seoul: Yesol Publishing, 2008
- [20] Robinson, R. & Winold, A., *The choral Experience*. IL: Waveland press, 1992
- [21] Paine, G., "Score selection, study, & interpretation", in Webb, G. B.(ed.), *Up Front! Becoming the complete choral conductor*, Boston, MA: Schirmer Music Company, pp.55-104, 1993

김형일(Kim, Hyung Il)



- 1990년 2월 : 한양대학교 신문방송학과(문학사)
- 1995년 8월 : 한양대학교 신문방송학과(문학석사)
- 2001년 2월 : 한양대학교 신문방송학과(문학박사, 언론학 전공)
- 2002년 3월 ~ 현재 : 극동대학교 언론홍보학과 교수

- 관심분야 : 음악 커뮤니케이션, 합창지휘, 공공PR
- E-Mail : john815@kdu.ac.kr