

합창 커뮤니케이션에 영향을 미치는 유사언어의 활용에 관한 연구 -한국어 합창 디션을 중심으로-

김형일
극동대학교 미디어홍보학과

A Study on use of Para-languages affecting Choral Communication -focused on diction of Korean choral music-

Hyung-il, Kim
Department of Media and Communication, Far East University

요약 이 연구는 합창에 영향을 미치는 비언어 커뮤니케이션 가운데 가사의 의미 형성에 핵심적인 요소인 유사언어의 효율적 활용 방안을 모색하기 위한 목적으로 수행되었다. 커뮤니케이션에서 유사언어는 언어가 가진 의미를 더욱 풍부하게 표현할 수 있게 해주는 비언어적 요소로, 합창에서는 가사의 발성과 디션이 대표적인 유사언어이다. 그런데 그동안은 합창의 음악적 표현을 강조하면서 발성을 중시한 나머지 디션은 상대적으로 소홀히 함으로써 합창에서 표현하고자 하는 가사의 의미가 청중에게 효과적으로 전달되지 못하는 경우가 많았다. 그러나 합창에서 발성은 디션과 별개의 것이 아니라 서로 조화를 이루어야 음악적인 차원에서뿐 아니라 커뮤니케이션 차원에서도 완성도가 높은 합창연주가 가능하다. 이 연구는 합창 지휘자로서의 활동 경험과 커뮤니케이션에 대한 이론적 지식을 토대로 한국어 합창에서 활용할 수 있는 효과적인 디션 방법을 제시하고 있다.

• 주제어 : 합창 커뮤니케이션, 비언어 커뮤니케이션, 유사언어, 합창 발성, 합창 디션

Abstract The study was aimed at finding an effective use of para-languages, which are important to communicate the meaning of the Korean choral music. Para-language is a nonverbal communication that contributes to the delivery of a more expressive language. In choral music, vocalization and diction are important para-languages. Until now, the conductors emphasized vocalization rather than diction while focusing musical expression in chorus. However, vocalization and diction are not distinct. This study suggested effective choral vocalization and diction technique through the convergence of experience as conductor and knowledge of communication theory.

• Key Words : Choral communication, Nonverbal communication, Para-language, Choral vocalization, Choral diction

1. 문제제기

음악(music)은 인간이 자신의 감정이나 사상을 예술적으로 표현하고 전달하기 위한 목적으로 수행하는 커뮤니케이션 활동의 하나이다. 물론 음악을 단순히 자신 내부의 감정적 에너지를 표출하는 개인적 예술 행위로 볼 수도 있지만 의도적으로 음악을 통해 자신의 생각이나 감정을 들려줌으로써 다른 사람의 공감을 얻고자 하는 경우는 분명 커뮤니케이션이라 할 수 있다. 실제로 지금까지 음악의 기원을 두고 여러 가지 가설이 제기되었지만 ‘감정표현’이나 ‘의사소통’을 위해 음악이 시작됐다는 주장이 가장 설득력 있는 것으로 받아들여지고 있다[1].

그러나 유럽을 중심으로 한 서양음악의 발전과정에서 음악 자체에 절대적인 가치를 부여하고 음악가들의 예술혼과 정신세계를 강조하는 경향이 나타나면서 음악 커뮤니케이션(musical communication)에 대한 관심은 약화되었다. 이후 커뮤니케이션으로서의 음악에 다시 주목하기 시작한 것은 1980년대 들어 음악심리학(musical psychology)을 중심으로 음악적 자극과 반응에 대한 실험적 연구가 활발하게 이루어지면서 부터이다. 여기서 음악 커뮤니케이션이란 작곡자가 부호화(encoding)한 음악을 연주자가 해독(decoding) 및 재기호화(recoding)하여 연주하면 청중이 이를 다시 해독하는 일련의 과정을 의미한다[2, 3].

음악의 한 유형으로 여러 사람이 성부를 나누어 함께 노래하면서 화성적 조화를 추구하는 합창(chorus) 역시 음악 커뮤니케이션의 하나로 볼 수 있다. 더욱이 합창음악은 대부분 가사(lyrics)를 수반하고 있기 때문에 그것이 전달하고자 하는 의미나 감정이 명확하고 직접적으로 나타난다. 가사는 음악에 질서를 부여하고 한계를 규정한다. 가사는 어떤 작곡가에게는 자신의 작곡 기교를 보여주는 수단이 될 수도 있고, 또 어떤 작곡가에게는 음악의 구조적이고 표현적인 요소를 만들어내는 힘이 되기도 한다[4]. 따라서 음악의 미적 표현과 가사를 통한 의미 전달을 융합시키는 것이 중요하다. 가사를 음악에 실어서 아름답게 융합하여 연주할 때 청중은 가사에 담긴 음악의 의미에 더 깊이 공감할 수 있기 때문에 가사는 노래의 생명이라고 할 수 있다[5].

이처럼 가사가 담긴 음악을 연주하는 것은 말로 이루어지는 구두 커뮤니케이션(verbal communication)과 유사한 특성을 갖는다. 구두로 커뮤니케이션할 때는 그에 수반되는 다양한 비언어 커뮤니케이션(nonverbal

communication) 요소들이 결합하여 언어의 의미를 더욱 풍성하게 만들어준다[6]. 이러한 비언어적 요소는 시각적 요소와 청각적 요소로 구분되지만, 음악의 경우 기본적으로 “소리(sound)를 재료로 해서 사상이나 감정을 표현하는 청각예술”[1]이라는 점에서 청각적 요소가 특히 많은 영향을 미친다. 이러한 청각적 요소들은 언어 자체는 아니지만 언어와 불가분의 관계에 있다고 해서 유사언어(para-language)라고 한다[7]. 유사언어는 커뮤니케이션에 참여하는 사람의 목소리와 관련된 것으로 발성이나 발음, 목소리의 크기나 빠르기, 높이와 같은 음성적 요소를 말한다. 유사언어는 언어 내용만으로는 전달되기 어려운 다양한 감정과 의미를 풍부하게 표현할 수 있게 해준다.

그런데 합창은 여러 사람이 함께 노래하는 공동체 음악활동이기 때문에 구성된 개개인의 감정표현이나 음악적 역량을 살리는 것보다는 모든 구성원들의 유사언어 활용방식이 통일적으로 이루어져야 한다. 이를 위해서는 합창연주에 앞서 구성원들이 먼저 음악에 담긴 의미와 감정을 공유하는 내적인 커뮤니케이션 과정이 필요하다[8]. 여기서 핵심적인 역할을 하는 존재가 바로 합창 지휘자(conductor)이다. 지휘자는 단순히 박자와 템포를 맞추기 위한 존재가 아니라 악보를 보면서 작곡자가 전하고자 하는 음악적 표현방식과 감정을 해석하여 ‘음악의 상’을 만들고, 이를 합창단을 통해 재연함으로써 청중들의 공감을 얻어내는 역할을 한다. 이러한 과정은 다른 음악 활동에서는 느낄 수 없는 독특한 ‘합창의 경험’으로, 지휘자의 인도 아래 이루어지는 음악과 합창단 사이의 상호작용이라고 할 수 있다[9]. 결국 합창단의 음악적 역량을 최대한 끌어내어 청중과의 효과적인 커뮤니케이션을 가능하게 하는 것은 지휘자에 달린 것이다.

그런데 현장에서 활동하는 많은 합창 지휘자들이 연주 과정에서 청중에게 가사의 의미가 제대로 전달되지 않아 공감을 얻지 못하는 경우가 종종 있다는 어려움을 토로하고 있다[10, 11]. 그 이유는 여러 가지로 분석해볼 수 있지만 가사의 전달과정에 수반되는 유사언어의 활용에 문제가 있는 경우가 많은 것으로 보인다. 즉, 음악적으로 아름다운 소리를 만들기 위한 합창 발성(vocalization)을 강조하다보니 정작 가사의 의미 형성에 중요한 합창 딕션(diction)을 상대적으로 소홀히 하는 경우가 많기 때문이다. 그러나 합창에서 발성은 딕션과 별개의 것이 아니라 서로 긴밀한 관계를 이루어 가사의 의미를 더 풍부

하게 표현해주는 유사언어들이다. 특히 디션은 가사의 전달만 아니라 음정, 리듬, 화음 및 균형 등 음악적 구조에까지 광범위하게 영향을 미치는 요인이다[10].

이 연구는 이처럼 합창 커뮤니케이션에 영향을 미치는 유사언어의 하나이지만 그동안 상대적으로 등한시되었던 합창 디션의 중요성을 인식하고 이를 효과적으로 활용할 수 있는 방안을 모색하기 위한 목적으로 수행되었다. 때문에 이 연구는 학술적 연구라기보다는 오랫동안 합창 지휘자로 활동하면서 알게 된 경험적 지식들을 커뮤니케이션 연구 분야에서 축적된 유사언어 관련 이론으로 설명하려는 시도라는 점에서 예술과 사회과학이 융합된 실용적 연구로서의 의미를 갖는다.

2. 이론적 배경

2.1 비언어 커뮤니케이션

구두 커뮤니케이션 과정에서 필연적으로 수반되는 비언어 커뮤니케이션은 “커뮤니케이션 상황에서 송신자와 수용자가 교환하는 언어를 제외한 자극의 상호작용”[12] 또는 “공간, 시간 또는 몸의 움직임을 사용하여 의사를 전달하는 것”[13]이라고 정의할 수 있다. 그러나 실제 커뮤니케이션 과정에서 비언어적 요소를 언어와 분리하여 생각하는 것은 현실적으로 불가능하다[6]. 언어 자체는 비언어 행위와 섞여서 표현되는 경우가 대부분이기 때문이다.

비언어적 요소들은 커뮤니케이션 상황에서 많은 효과를 발생시킨다. 일찍이 에크먼(Ekman)은 언어와 비언어의 상호작용에 주목하여 비언어적 요소는 언어적 메시지를 반복, 불일치, 보완, 대체, 강조/절제 또는 조절하는 기능을 한다고 했다[14]. 실제로 커뮤니케이션 주체들이 상호작용 관리, 표현력, 타인지향성, 긴장완화 능력을 향상시키는 것은 눈맞춤, 속도, 유창함, 목소리의 신뢰감, 발음, 자세, 질문, 고개의 끄덕임, 몸의 기울임, 적절한 유머, 목소리 크기와 다양성, 제스처, 얼굴 표정, 타인지향적 말하기 등과 같은 구체적인 테크닉을 통해 발현된다[15].

커뮤니케이션 연구자들은 이러한 비언어적 요소를 다양하게 유형화하고 있다. 냅(Knapp)은 비언어적 요소를 몸의 움직임 또는 신체적 행위, 신체적 특성, 신체접촉 행위, 유사언어, 공간적 행위, 인공물, 환경적 요인 등 7가지로 나누어 제시하고 있다[6]. 골드haber(Goldhaber)는 신체행위와 환경, 그리고 목소리의 세 가지 요소로 나누어

신체행위에는 얼굴, 입, 눈, 제스처, 접촉, 자세, 외모 등이, 환경에는 공간과 영역, 시간, 건축물, 대상물 등이, 그리고 목소리에는 크기, 높이, 속도, 중단, 더듬거림 등이 포함된다고 하였다[16]. 맥크로스키와 리치몬드(McCroskey & Richmond)는 몸의 움직임, 제스처, 신체적 외양과 매력, 옷차림, 얼굴 표정과 눈맞춤, 음조, 발음, 리듬, 발성, 목소리의 역동성 등을 제시했다[17]. 국내 연구자들의 경우 차배근은 몸짓, 얼굴 표정, 시선, 눈짓, 몸의 자세, 크기, 발음, 속도, 음의 고저와 강약, 단어와 어구 및 문장 사이의 휴지(pause)로 구분했고[18], 임태섭은 목소리의 크기, 빠르기, 높이, 길이, 쉬기, 힘주기, 자세, 몸의 움직임, 눈맞춤, 얼굴 표정, 제스처, 외양을 비언어적 요소로 보았다[19].

이처럼 커뮤니케이션 과정에서 언어와 상호작용하는 비언어적 요소는 다양하게 유형화될 수 있지만 수용자 입장에서는 크게 시각적 요소와 청각적 요소로 나누어 볼 수 있다[7]. 시각적 요소에는 커뮤니케이션 하는 사람의 얼굴 표정이나 몸짓, 자세나 의복, 장신구, 신체적 외양은 물론 커뮤니케이션이 이루어지는 시간과 공간도 포함된다. 청각적 요소에는 주로 커뮤니케이션에 참여하는 사람의 목소리와 관련된 것으로 소리의 크기, 빠르기, 높이, 그리고 발음과 같은 음성적 요소들이 포함된다. 합창을 비롯한 음악 커뮤니케이션의 경우에도 다양한 비언어적 요소들이 나타나지만 특히 노래할 때의 목소리와 관련된 청각적 요소인 유사언어(para-language)가 중요한 역할을 하게 된다.

언어가 ‘무엇을’ 말하는가(what is said)에 대한 것이라면 유사언어는 ‘어떻게’ 말하는가(how something is said)와 관련된 것이다[6]. 즉, 유사언어는 말하는 내용보다는 말하는 방법에 관한 것으로, 언어적 전달을 더 효과 있게 하거나 발화의 의미를 변화시켜주기도 하고 경우에 따라 말을 완전히 대체하기도 한다. 또 유사언어는 언어와 결합하여 언어의 의미를 보충하는 역할을 할 수도 있다. 목소리의 질, 목소리의 강조나 변화 등으로 언어적 구성요소를 의미 있게 하거나 강조하는 것이다. 실제로 유사언어를 어떻게 사용하느냐에 따라 커뮤니케이션 효과나 의미가 달라진다는 연구 결과들이 많이 있다. 예를 들어, 말을 빨리 하는 것이 느리게 하는 것보다 더 설득적 효과가 높고[20], 음을 고정시켜 말하는 사람보다 높이의 변화를 주면서 말할 때 더 영향력이 있는 것으로 인식된다[21]. 또한 유사언어를 통해 말하는 사람의 감정이나

태도를 나타낼 수도 있다. 가령, 목소리 톤이 높아지고 변화가 있고 속도가 빨라지면 즐겁거나 자신만만한 감정 상태를 나타내며, 반대로 음높이가 낮아지고 속도가 느려지고 고음에서 힘이 없다면 의기소침한 감정 상태를 나타내는 것이다.

메러비안과 윌리엄스(Mehrabian & Williams)는 음질, 발음, 속도, 휴지(pause), 발성 등이 설득력과 관련이 있다고 하였다[22]. 아가일(Argyle)은 유사언어에는 목소리의 강세, 음높이, 속도, 크기, 리듬뿐 아니라 울음, 콧속말로 속삭이는 소리, 신음, 트림, 하품, 고함과 같은 발성적 요소까지 포함하는 것으로 보고 있다[23]. 국내 연구자들도 유사언어 요소에 대해 다양한 관점에서 접근하고 있다. 이창덕은 언어적 내용과 분리된 음성적 요소로서 발음과 목소리의 음조, 강세, 전달속도, 목소리의 크기, 억양 등을 포함해야 한다고 했다[24]. 이도영은 유사언어를 의사소통 과정에 관여하는 전달행위 가운데 음성을 통해 이루어지는 것들로 발음, 발성 외에도 언어전달의 테크닉은 강약, 음정, 속도, 휴지, 감정 등 음성적, 음운적 요소를 말한다고 했다[25]. 한편, 임태섭은 목소리와 관련된 유사언어적 요소로 빠르기, 크기, 높이, 길이, 쉬기, 그리고 힘주기 등 6가지를 제시하고 있다[19].

물론 합창과 같은 음악 커뮤니케이션에서 나타나는 유사언어는 일반적인 구두 커뮤니케이션에 수반되는 유사언어와 다소 다른 면도 있다. 말을 할 때는 말하는 목소리의 톤이나 크기, 빠르기, 억양과 휴지 등과 같은 유사언어를 통해 말하는 사람의 감정은 물론 개성까지도 자유롭게 표현할 수 있다. 하지만 합창음악에서는 이러한 기본적인 유사언어 요소들은 작곡자에 의해 사전에 규정되어 있는 경우가 많다. 예컨대, 음의 높이나 크기, 속도나 억양 등은 작곡자가 만들어 놓은 멜로디와 리듬에 맞춰서 표현해야 한다. 물론 지휘자가 곡을 어떻게 해석하느냐에 따라 음악의 템포나 아티클레이션, 프레이징이 조금씩 달라질 수 있지만 그 범위는 상당히 제한적일 수밖에 없다.

2.2 합창과 유사언어

현대 합창음악이 뿌리를 두고 있는 유럽 중심의 서양 음악사를 살펴보면 본래 음악은 가사를 전달하기 위한 표현수단으로 시작되었음을 알 수 있다. 고대 그리스에서는 시와 음악이 사실상 동의어로 사용되었다. 이는 송가(ode)나 찬가(hymn)와 같이 시의 여러 종류를 가리키

는 많은 그리스어들이 음악용어였다는 것에서 짐작해볼 수 있다[26]. 또 고대 그리스 선법이 모두 하행형으로 되어 있는 것도 말할 때의 억양을 따랐기 때문으로 추측된다[27]. 중세 초기 그레고리안 성가와 같은 기독교 합창 음악은 종교적 메시지의 전달이라는 뚜렷한 목적을 가진 음악이다. 그래서 노래하는 사람이 음악적 기교를 보일 수 있도록 장식음을 가미하는 멜리스마(melisma) 창법보다는 하나의 음에 한 음절을 붙여 노래하는 실래빅(syllabic) 창법을 선호했는데 이렇게 할 경우 노래하기도 쉬울뿐더러 명확한 가사 전달이 가능하기 때문이다[28].

르네상스 시대에는 음악이 세속화되면서 종교적인 의미 전달보다는 음악 그 자체의 예술성을 추구하는 쪽으로 변화함으로써 음악과 언어의 관계가 한층 더 일치되는 경향이 나타난다. 이 시기 작곡가들은 ‘무지카 레세르바타’(musica reservata)라는 표현기법을 많이 사용했는데, 이는 가사를 마치 눈앞에 보이듯이 생생하게 표현하는 것으로 장식적인 음형의 사용을 억제하고 유동적 선율을 지닌 가사의 정감 표출에 중점을 두는 기법이다[29]. 바로크 시대에도 가사를 알아듣기 쉽도록 선율과 가사의 악센트를 맞추려 노력했으며 각 성부가 수직적으로 놓이게 함으로써 일종의 음악적 낭송이라고 할 만큼 가사의 자연스런 리듬을 그대로 살리려고 했다[28]. 이후 가사의 음악적 표현방법은 더욱 세련미를 갖춘 성악예술로 발전하였는데, 특히 낭만음악 시대에는 리트(Lied)라고 하는 독일의 예술가곡에서 정점을 이루게 된다. 리트는 고대 그리스와 르네상스의 음악사상이 실현된 것으로 음악과 언어가 일치된 음악으로 평가된다[26].

이처럼 성악이 서양음악의 주류를 이루던 시기에는 “가사는 음악의 종이 아니라 주인이어야 한다”는 이태리 작곡가 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 말처럼 음악에서 가사의 의미 전달이 항상 우선이었음을 알 수 있다[30]. 그런데 고전주의 시대 이후 기악(instrumental music)이 서양음악의 주류로 자리로 자리 잡으면서 가사의 의미 전달보다는 음악 자체의 예술적 가치(artistic value)에 과도하게 천착하는 경향이 나타나기 시작한다[31]. 이처럼 음악의 예술적 측면을 강조할 경우 음악은 일종의 자기만족적 도구가 되기 때문에 연주자의 자유로운 감정 표출이 중요할 뿐 다른 사람들이 이를 어떻게 받아들이느냐 하는 커뮤니케이션 측면에 대한 관심은 약화될 수밖에 없다.

이러한 분위기에서는 성악에서도 가사의 정확한 전달

보다는 음악적으로 아름다운 소리를 만드는데 집중하게 된다. 그 결과 오늘날까지도 발성을 가장 중요시하게 되었고, 합창에서도 이러한 경향이 나타난 것이다. 합창 발성에서는 함께 노래하는 여러 사람들의 각기 다른 음색이나 소리에 대한 개념을 잘 융합하여 하나로 만드는 것이 관건이다[32]. 물론 이상적이고 바람직한 합창단의 소리는 지휘자마다 다르게 나타날 수밖에 없기 때문에 지휘자가 합창단의 규모나 연주하는 곡에 따라 어떤 소리를 추구해야 할지를 결정해야 한다[33].

그런데 합창단이 발성적으로 아무리 좋은 소리를 내도 가사의 의미가 제대로 전달되지 않으면 청중의 공감을 얻기 어렵다. 이처럼 합창 커뮤니케이션이 제대로 이루어지지 않는 이유는 여러 가지가 있겠지만 발성에 치중하느라 가사의 발음에는 소홀한 경우가 많기 때문이다. 노래할 때의 발음은 말할 때의 발음(pronunciation)과 구별하기 위해 디션이라고 표현한다[34, 35]. 디션은 가사의 의미를 정확하게 전달하는데 영향을 미칠뿐 아니라 발성, 음정, 리듬, 화음 및 균형 등 음악적 표현에까지 광범위하게 영향을 미친다[10]. 합창에서 발성과 디션은 직결되어 있어서 디션이 불분명하면 가사의 전달뿐 아니라 노래의 느낌과 음악의 표현이 제대로 되기 어렵다[33]. 디션이 아무리 좋아도 발성이 뒷받침되지 않으면 울림이 없는 비성악적 소리가 나고, 반대로 발성은 좋은데 디션이 제대로 이루어지지 않으면 가사의 전달력은 떨어질 수밖에 없다. 따라서 발성과 디션의 조화를 이루는 것이 중요한데 정작 합창 현장에서는 발성을 중시하느라 디션에 대한 체계적인 논의가 부족했던 것이다.

합창 디션의 중요성을 강조하는 경우에도 영어나 이탈리아어, 독일어, 프랑스어 디션을 다루는 경우가 대부분이고 한국어 합창 디션에 대한 논의는 찾아보기 힘들다. 물론 일부 지휘자들을 중심으로 한국어 합창 디션을 다루는 경우가 있지만 대부분 개인적 경험에 기초한 단편적인 발음 요령을 제시하고 있을 뿐 한국어가 가진 고유의 발음적 특성을 음악적인 발성과 조화시키는 방법에 대한 체계적 설명은 제시하지 못하고 있다. 우리나라에서 양음악이 전래한지 100년이 지난 지금도 합창음악이 제대로 발전하지 못한 이유 가운데 하나이다[36]. 지금도 현장에서는 합창 발성만 좋으면 가사의 의미 전달력이 떨어져도 별로 개의치 않는다. 하지만 합창의 생명은 그 가사에 기인하는 것이고 가사가 충분히 전달되느냐 아니냐에 따라 음악적 표현과 청중과의 정신적 소통이 이루

어지느냐 그렇지 않느냐가 판가름 나는 것이라는 점에서 우리나라 합창음악계의 반성적 성찰이 필요한 시기이다.

3. 유사언어로서의 한국어 합창 디션

3.1 합창 발성

디션은 기본적으로 좋은 발성(vocalization)을 전제로 한다. 발성은 호흡, 성대의 진동, 그리고 공명(resonance)의 과정을 거쳐 완성된다[37]. 호흡은 우리의 생명을 지속케 하는 원천이기도 하지만 성대를 진동하여 소리를 낼 수 있게 하는 에너지원이기도 하다. 숨을 내쉴 때의 압력으로 성대를 진동시켜야 소리가 나기 때문이다. 따라서 발성을 위해서는 호흡의 압력을 충분히 확보해야 한다. 그러나 가슴과 어깨를 들어 올려 숨을 쉬는 흉식호흡은 늑골 때문에 충분한 호흡을 할 수 없다. 때문에 공기의 흡입량이 적어 소리가 약해지거나 소리를 내는 도중에 끊어지기도 한다. 반면, 복식호흡은 복근의 힘으로 횡경막을 아래로 당겨 폐를 넓히는 것이기 때문에 충분한 호흡을 확보할 수 있다. 따라서 노래할 때는 복식호흡을 기본으로 하는 것이 바람직하다.

평상시 호흡할 때는 코로 숨을 쉬어도 충분하지만 노래할 때는 짧은 시간에 많은 공기를 확보해야 하기 위해 코와 입으로 동시에 숨을 들이마셔야 한다. 이때는 아래턱을 충분히 내리고 혀는 바닥에 놓아 입안을 최대한 넓힌다. 코를 사용하지 않고 입으로만 숨을 들이마실 경우 입안이 건조해져 발성에 좋지 않은 영향을 미치므로 주의해야 한다. 숨을 들이마실 때는 폐가 아래로 확장되며 상복부와 옆구리, 등이 팽창하는 이른바 호흡반지(breath ring) 상태에 이르도록 해야 한다. 숨을 내쉬며 소리를 낼 때는 복근의 힘을 지탱하며 횡경막을 천천히 이완시키면 폐의 공기가 빠져나가면서 그 압력으로 성대가 진동하며 소리가 발생한다. 물론 이러한 과정은 수동적인 신체 반응이기 때문에 지나치게 의식하면서 호흡하면 오히려 방해가 될 수 있으므로 너무 의식하지 말고 가슴과 어깨에 힘을 뺀 상태에서 자연스럽게 숨을 들이마셔야 한다.

목소리의 기본적인 음원은 성대의 진동이다. 즉, 입과 코로 들이마신 공기를 내보내는 과정에서 성대의 폭, 길이, 세기 등을 조절하여 다양한 썸머림과 높이의 소리를 만들어낼 수 있다[37]. 그러나 성대를 울려서 내는 소리 자체는 매우 빈약하다. 소리는 신체의 여러 공명기관을 통해 증폭되면서 크고 아름다운 발성이 이루어진다. 예

컨대, 음량은 성대근육의 폭, 탄력성에 좌우되지만 호흡 지원과 공명강의 활용도에 따라 달라진다. 음역은 기본적으로 성대의 길이와 폭이 크게 좌우하지만 발생방법, 특히 호흡과 공명방법의 영향을 받는다. 음색은 1차적으로는 성대에서 만들어지는 복합음, 즉 기본음과 배음(overtone)의 조화에 따라 달라지며, 2차적으로는 발음기관의 모양과 조음법에 따라 달라진다.

발성적으로 안정된 소리를 낼 수 있는 음높이의 범위를 음역(vocal range)이라고 한다. 음역은 기본적으로 성대의 길이에 따라 결정되기 때문에 남성과 여성, 성인과 어린이 간에는 확연히 구분되고, 동성 간이라도 사람에 따라 음역이 다르기 때문에 합창에서 성부를 나누는 기준이 된다. 물론 같은 음역대의 소리라 해도 그 질과 음색은 공명에 따라 달라진다. 공명이란 하나의 발음체의 진동 에너지를 다른 것이 흡수하여 함께 울리는 현상을 말한다[37]. 인간의 신체에도 후두강, 인두강, 구강, 비강 등 성대의 진동을 증폭시킬 수 있는 여러 공명기관이 존재한다.

발성은 주로 어떤 공명기관을 통해서 소리를 증폭시키느냐에 따라 통상 세 가지로 구분된다. 흉성(chest voice)은 발성할 때 가슴에서 울림을 느끼는 소리로 말할 때의 소리와 가깝다고 할 수 있다. 가슴에 손을 대고 말하거나 비교적 낮은 음을 노래할 경우 가슴의 울림이 느껴진다. 두성(head voice)은 머리가 울리는 느낌이 든다고 해서 붙인 이름인데 주로 고음을 발성할 때 많이 느껴진다. 한편, 같은 음높이지만 흉성에서 노래하다 상행하여 노래하면 가슴의 울림이 느껴지고, 두성으로 노래하다 하행하여 노래하면 머리의 울림이 느껴지는 음역대가 있는데 이를 중성(middle voice)이라고 한다[35].

어떤 음역대로 발성하느냐에 따라 음색이 달라지지만 합창에서는 음색을 통일하여 발성하는 것이 중요하다. 고음에서는 두성으로 소리내기 쉽고 저음에서는 흉성이 나타나는데 이를 그대로 낼 경우 하나의 선율에서 서로 다른 음색의 소리가 섞여 나오게 된다. 또 고음 성부는 두성으로 저음 성부는 흉성으로 노래하면 음색의 조화가 이루어지기 어렵다. 따라서 모든 음역에서 조화로운 음색을 유지하기 위해서는 같은 공명의 소리를 사용해야 하는 것이다. 서양음악에서는 두성을 중심으로 소리를 통일하는 것을 이상적인 합창소리로 본다. 특히 음역대가 높아지면 성대에 무리가 가는 흉성보다는 안정적으로 맑은 소리를 낼 수 있는 두성을 중심으로 노래하는 것이

음악적으로 타당성이 높다[35].

일반적인 언어 커뮤니케이션과 달리 음악에서는 가사를 어떻게 소리 내야 하는지에 대해 작곡자가 미리 여러 가지 지시를 내린다. 표현하고자 하는 가사의 의미를 가장 적절하게 전달할 수 있는 발생방법이라고 생각하기 때문이다. 즉, 작곡가는 멜로디와 리듬, 그리고 화성을 통해서 가사의 의미를 음악적으로 표현하는 것이다. 따라서 이러한 음악적인 유사언어의 활용이 중요한데 가장 기본적인 것은 주어진 선율과 리듬에 맞는 정확한 음높이(pitch)와 길이(duration)에 맞게 소리를 내는 것이다. 약기는 정확한 조율이 되어 있고 연주자가 운지법을 정확하게 지키기만 하면 음높이와 길이를 맞춰 연주하는데 별 어려움이 없다. 하지만 성악에서는 같은 사람이 노래를 해도 상황에 따라 음높이가 달라지는 경우가 많다.

이렇게 음높이가 떨어지거나 올라가는데 영향을 미치는 요인은 다양하다[33]. 먼저, 발성상의 문제가 있을 수 있다. 호흡이 짧거나 잘못된 호흡을 사용할 경우, 목이나 혀에 힘이 들어간 경우, 그리고 필요 이상 큰 소리나 굵은 소리로 노래할 경우 음이 떨어지기 쉽다. 반대로 너무 가벼운 소리나 비음이 많이 들어간 소리, 목을 조이거나 누르는 경우에는 음이 올라간다. 음악구조의 문제로 인한 것일 수도 있다. 높은 음이 지속되거나 같은 음이 계속 될 때, 속도가 느리거나 침울한 단조일 때, 그리고 낮은 음이 계속되다 갑자기 높은 음이 나올 때 음이 떨어진다. 대신 지나치게 내려가는 음정을 의식하거나 마지막 클라이맥스에서, 또는 곡이 빨라지거나 고조되는 음악에서 조성이 바뀔 때 음이 높아지기 쉽다. 한편, 노래하는 사람의 심리상태에 따라 음높이가 달라지기도 한다. 몸이 피곤하거나 기분이 우울할 때, 연습이 지루할 때는 음이 떨어지는 반면, 신나는 음악을 연주하거나 지나치게 흥분했을 때는 음이 올라가기 쉽다.

이처럼 모든 구성원들이 음악에서 가장 기본적인 유사언어 요소인 올바른 음높이에 맞게 발성하지 못하면 음악적 완성도를 떨어뜨리는 불협화음이 날 뿐 아니라 작곡자가 전달하고자 하는 의미도 제대로 표현할 수 없게 된다. 따라서 음높이가 떨어지거나 올라가는 원인을 정확히 파악하고 이를 해결할 수 있는 방법을 제시하는 것이 발성에서의 중요한 과제이다.

3.2 모음의 조음

합창발성에서 음질을 가장 빨리 향상시키는 방법은

모음(vowel)의 정확한 조음과 소리의 통일이다[38]. 모음은 아무런 장애를 받지 않고 소리를 전달 또는 길게 지탱할 수 있는 수단이므로 아름다운 음을 전달하는 열쇠라 할 수 있다. 모음은 일반적으로 입모양의 크기와 형태, 혀의 위치에 따라 결정되며, 공명강에서의 울림에 따라 음색이 결정적인 영향을 받는다. 따라서 각 모음의 음색에 맞는 정확한 소리를 내기 위해서는 혀의 위치와 입모양을 분명히 해야 한다.

<표준어규정> 제2장에 따르면 한국어의 모음은 모두 21개로 이루어져 있는데 이 가운데 /ㅏ, ㅓ, ㅗ, ㅛ, ㅜ, ㅠ, ㅡ, ㅣ/ 등 10개의 모음은 단모음이다. 단모음이란 소리를 내는 동안 입모양이 변하지 않고 유지되는 소리를 말한다. 단모음의 소리는 혀의 위치, 입의 벌린 정도(혀의 높낮이), 그리고 입술모양에 따라 달라진다. 말할 때는 모음의 정확한 조음이 중요하지만, 노래할 때는 공명을 통해 소리가 아름답게 울릴 수 있도록 발성적인 측면을 생각하면서 발음해야 한다.

모음은 혀의 위치에 따라 전설모음과 후설모음으로 구분된다. 전설모음인 /ㅣ, ㅛ, ㅜ/는 음악적으로는 밝은 모음(bright vowel)에 해당한다. 따라서 앞니가 살짝 보이도록 입술을 들어 올린다. 고모음인 /ㅣ/에서 저모음 /ㅜ/로 내려오면서 턱을 떨어뜨리고 입을 더 벌려 소리를 낸다. /ㅛ/는 표준발음법상 /ㅛ/와 다르게 발음해야 하지만 실제로는 구분하지 않고 기본모음 /ㅛ/처럼 발음한다. 후설모음인 /ㅜ, ㅠ, ㅡ/는 어두운 모음(dark vowel)으로 분류되는데, 단힌 발성으로 소리가 탁해지지 않도록 주의해야 한다. /ㅛ, ㅜ/를 제외하고는 평순모음인데 이때도 입술을 옆으로 벌리지 말고 위아래로 열어야 좋은 발성을 얻을 수 있다.

한편, 한국어 모음 중에는 공명이 제대로 되기 어려워 발성적으로 좋은 소리를 내기 어려운 경우도 있는데 이럴 때는 조음위치를 조절할 필요가 있다. /ㅡ/와 같은 모음은 다른 언어에서 찾아볼 수 없는 한국어 고유의 특성으로 혀의 위치가 /ㅣ/와 /ㅜ/의 중간쯤에 놓인 고모음인데 입안이 너무 납작해져 공명강이 좁아진다. 따라서 노래할 때는 연구개를 좀 더 들어올려 /ㅜ/처럼 소리를 내야 공명강이 넓어져 좋은 발성이 가능하다. 한편, /ㅛ/와 /ㅠ/는 <표준어규정>에서 단모음으로 분류하고 있지만 이중모음처럼 발음하는 것도 허용된다.

모음을 소리 낼 때는 처음 입을 벌린 상태가 소리가 끝날 때까지 가능한 변하지 않고 지속하는 것이 바람직

하다. 특히 노래에서 음이 지속되는 중간에 입의 크기나 모양이 바뀌면 공명이 달라져 음색 자체가 변해 버린다. 때문에 두 개의 단모음이 결합하여 중간에 조음방법이 달라지는 이중모음은 신중하게 발음해야 한다. 더욱이 합창과 같이 여러 사람이 소리를 낼 때는 중간에 소리가 변하는 조음점의 위치를 동일하게 맞추지 않으면 소리가 지저분하게 들릴 수밖에 없다.

한국어 이중모음에는 /ㅑ, ㅓ, ㅕ, ㅖ, ㅗ, ㅛ, ㅜ, ㅠ, ㅡ, ㅣ/의 11개가 있다. 이 가운데 /ㅑ, ㅓ, ㅕ, ㅖ, ㅗ, ㅛ/는 전설모음 /ㅣ/로 시작하는 /y/계 이중모음이고, /ㅗ, ㅛ, ㅜ, ㅠ/는 후설모음인 /ㅜ/나 /ㅜ/로 시작하는 /w/계 이중모음으로 분류된다[39]. 이중모음에서는 두 모음 가운데 하나가 미끄러지듯이 아주 짧게 발음되는 활음(glide)인데, 활음이 앞에 붙는 경우는 상향이중모음(rising diphthong), 뒤에 붙는 경우는 하향이중모음(falling diphthong)이라고 한다. 영어에서 많이 쓰이는 하향이중모음에서는 앞의 모음을 가능한 한 길게 끌고 뒤에 붙는 활음은 최대한 짧게 소리 내는 테크닉을 구사하는 것이 바람직하다고 한다[40]. 하지만 한국어 이중모음은 모두 상향이중모음이므로 앞에 나오는 활음은 최대한 짧게 소리 내고 다음 모음으로 빠르게 이동해야 한다. 즉, 활음인 /ㅣ/나 /ㅛ, ㅜ/는 아주 짧게 소리 낸 후 바로 뒷모음으로 전환해야 한다. 합창에서는 이러한 조음점의 전환시점을 일치시켜야 통일된 소리가 난다.

한편, 한국어에서 많이 사용되는 이중모음 /ㅛ/는 음절에서 사용되는 상황에 따라 발음이 달라진다. 먼저, 단어의 첫음절로 올 경우에는 다른 이중모음처럼 /ㅡ/를 최대한 짧게 발음한 후 /ㅣ/를 길게 낸다. 하지만 첫음절이 아닌 경우 또는 첫음절이지만 초성에 자음이 붙을 경우에는 단모음 /ㅣ/처럼 발음한다. 예컨대, ‘예의’는 [예이]로, ‘희망’은 [히:망]으로 발음하는 것이다. 한편, /ㅛ/가 명사의 뒤에 붙는 관형격 조사로 사용될 경우에는 /ㅛ/로 발음하는 것이 일반적이다. 따라서 ‘나의 노래’는 [나에 노래]라고 발음한다.

3.3 자음의 조음

모음이 발성 과정에서 아무런 장애 없이 내는 소리라면, 자음(consonant)은 입술이나 혀, 치아로 인해 장애를 받으면서 내는 소리라 할 수 있다. 입안의 어느 위치에서 장애를 받느냐에 따라 소리가 달라지기 때문에 서로 구별되는 다양한 발음을 낼 수 있고, 이를 통해 의미를 갖

는 언어 표현이 가능해진다는 점에서 커뮤니케이션에 상당한 영향을 미치는 유사언어라 하겠다. 자음은 장애가 입 안의 어느 위치에서 일어나느냐 하는 조음위치에 따라 또는 장애가 어떤 방법으로 일어나는가 하는 조음방법에 따라 나누어볼 수 있다[39].

먼저, 소리를 낼 때 장애가 일어나는 조음 위치(place of articulation)는 입술, 윗잇몸, 경구개, 연구개, 목청 등 다섯 군데로 나뉜다. 아랫입술이 윗입술에 닿아서 나오는 ‘입술소리’에는 /ㅍ, ㅂ, ㅃ, ㅍ/가 있고, 혀끝이 윗잇몸과 작용해서 만들어지는 ‘혀끝소리’로는 /ㄷ, ㅌ, ㄸ, ㅅ, ㅆ, ㄴ, ㄹ/가 있으며, 전설이 경구개에 닿아서 나는 구개음에는 /ㅈ, ㅊ, ㅉ/, 후설이 연구개를 막아서 만들어지는 연구개음에는 /ㄱ, ㅋ, ㆁ, ㅇ/이 있으며, /ㅎ/는 목청소리로 구분된다.

다음으로 공기를 막았다가 내보내는 조음 방법(manner of articulation)에 따라 자음을 구분하면 장애음(obstruent)에 해당하는 파열음, 마찰음, 파찰음과 일종의 공명음인 비음과 유음이 있다. ‘파열음’은 공기를 막았다가 한꺼번에 터뜨려서 내는 소리로 /ㅍ, ㅂ, ㅃ, ㄷ, ㅌ, ㄸ, ㄱ, ㅋ, ㆁ/ 등이 여기에 속한다. 한국어의 경우 초성에서는 온전한 파열음이 나오지만, 종성에 오는 파열음은 터뜨림 단계가 없이 막은 상태에서 만들어진다. ‘마찰음’은 공기를 완전히 막지 않고 작은 틈을 두어 그 사이로 공기가 빠져나가게 하는 소리이다. /ㅅ, ㅆ/은 혀끝이 윗잇몸을 완전히 막지 않고 가까이 접근하여 틈을 형성하고 공기가 그 틈 사이로 빠져나가면서 마찰을 일으키듯 소리를 낸다. /ㅎ/는 목청을 마찰하여 내는 소리이다. ‘파찰음’은 파열과 마찰이 순간적으로 이어지는 소리로, 어느 지점을 완전히 막아 공기를 차단했다가 뿜 때에는 조금만 떼어 마찰이 일어나도록 소리 내는 방법이다. /ㅈ, ㅊ, ㅉ/는 전설이 경구개의 앞부분을 막았다가 떨어지면서 마찰이 생길 정도의 좁은 틈을 만들어 나오게 된다. /ㄴ, ㄹ, ㅇ/은 코를 이용해서 소리를 내는 ‘비음’으로 각각 입술, 윗잇몸, 연구개를 막은 상태에서 코로 공기를 내보내면 된다. 실제로 코를 막은 상태에서 비음을 내보면 발음이 제대로 되지 않음을 알 수 있다. 유음은 혀끝이 윗잇몸에 닿은 상태에서 혀의 양 옆으로 공기를 흐르게 하여 내는 소리로 /ㄹ/가 여기에 해당한다.

한편, 다른 언어에서는 잘 나타나지 않는 한국어 자음의 고유한 특성으로 소리의 세기에 따른 ‘예사소리, 거센소리, 된소리’의 구분이 있다. /ㅍ, ㅌ, ㅊ, ㅋ/와 같은 거센

소리를 낼 때는 막힌 기류가 터지면서 [h]와 비슷한 소음이 나오게 되는데 이 때문에 뒤에 오는 모음의 울림이 예사소리보다 늦는다. 된소리는 예사소리에 비해 조음기관과 후두의 긴장이 있는 소리로 쌍자음인 /ㅃ, ㄸ, ㅆ, ㅉ/가 이에 해당한다.

노래할 때 자음은 조음 위치와 조음 방법에 따라 정확하게 발음해야 하지만 자칫 지속되어야 할 모음의 소리를 차단하거나 방해함으로써 발성의 장애 요인이 될 수 있다. 하지만 그렇다고 너무 약하게 또는 부드럽게 발음하면 정작 중요한 가사의 전달이 제대로 되지 않는다. 따라서 자음은 신속하고 민첩하게 발음해야 한다. 특히 자음을 발음하는 시간이 길면 길수록 모음의 전달을 방해하거나 빨리 차단할 뿐 아니라 음질을 손상시키기 때문이 자음에 관련된 조음기관을 최대한 빠르게 움직여야 한다. 예를 들어, /가/를 발음할 때 /ㄱ/를 느리게 붙이면 [그-아]가 되고 만다. 그렇지만 너무 약하게 발음하면 [아]로 들리기 쉬우므로 분명하고 정확하게 발음해야 한다.

특히 합창에서는 모든 연주자들이 조음기관, 즉 혀와 입술, 치아, 경구개를 동시에 움직일 수 있어야 한다. 즉, 발성이 중간에 달라지는 것을 막기 위해 평상시 말할 때보다 공기의 흐름을 차단 또는 저지하는데 더 빠르고 민첩한 동작이 요구된다[33]. 이를 통해 자음과 모음의 전환이 시간 차이 없이 동시에 이루어지도록 하는 것이 합창 덕선의 관건이다.

3.4 소리의 변동

발음은 기본적으로 음절 단위로 실현된다[41]. 음절은 모음과 자음이 결합하여 이루어지는 소리의 기본 단위를 일컫는다. 앞서 보았듯이 한국어는 19개의 자음과 21개의 모음을 조합하여 음절을 만든다. 모음은 단독으로 하나의 음절을 이룰 수도 있고, 그 앞이나 뒤에 자음이 수반되어 하나의 음절을 이루기도 한다. 한국어에서 음절의 필수 구성요소인 모음은 ‘중성’이라 하고, 그 앞에 오는 자음은 ‘초성’, 뒤에 오는 자음인 받침은 ‘종성’이라고 한다[39]. 그리고 이러한 음절이 결합하여 의미를 갖는 단어나 구를 이루게 된다. 그런데 음절이 결합할 때 발음이 자연스럽지 않은 경우가 종종 발생한다. 이 경우에는 자연스런 방향으로 발음이 바뀌는 현상이 나타나는데 이를 소리의 변동이라 한다. 소리의 변동은 주로 앞소리의 받침이 뒷소리와 만나면서 일어난다.

먼저, 받침만 살펴보면 맞춤법상으로는 ‘ㄸ, ㅃ, ㅆ’을

제외한 16개의 자음이 사용될 수 있지만, 발음할 때는 /ㄱ, ㄴ, ㄷ, ㄹ, ㅁ, ㅂ, ㅇ/ 등 7개의 대표자음만 사용된다. 즉, /ㄱ, ㅋ, ㆁ/ 받침은 [ㄱ]로, /ㄴ, ㄹ/은 [ㄴ]로, /ㄷ, ㅌ, ㅅ, ㅆ, ㅈ, ㅊ/은 [ㄷ]로, /ㄹ/은 [ㄹ]로, /ㅁ/은 [ㅁ]로, /ㅂ, ㅍ/은 [ㅂ]로, 그리고 /ㅇ/은 [ㅇ]로 발음된다. 그런데 이 7개의 소리는 초성에서 날 때와 소리가 다르다. 초성에서는 그 다음에 오는 모음 때문에 파열이 되지만, 음절의 끝에 올 때는 파열이 되지 않는다. 예를 들어, ‘바다’와 같이 /ㅂ/가 초성에 올 때는 두 입술이 붙었다가 떨어지지만 ‘집’과 같이 음절 끝에 올 때는 두 입술이 떨어지지 않은 채로 발음된다.

그런데 이러한 받침의 뒤를 이어 모음으로 시작되는 음절이 결합하면 다음과 같은 변동 현상이 일어난다. 첫째는 ‘연음법칙’으로, 앞소리의 받침이 뒷소리의 모음 자리로 이동하여 발음되는 것이다. 예를 들어, ‘꽃이’라고 할 때 /ㅌ/는 원래 첫 음절에 속한 것이지만 뒤에 모음으로 시작하는 말이 음으로써 [꼬치]로 발음된다. 둘째, ‘구개음화’는 ‘해돋이’[해도지], ‘굳이’[구지], ‘같이’[가치]처럼 /ㄷ, ㅌ/와 같은 소리가 /ㅣ/나 /ㅣ/로 시작하는 이중모음을 만나 [ㅌ, ㅌ]로 발음되는 것을 말한다. 셋째, ‘/ㄴ/ 첨가’는 앞 음절이 자음으로 끝나고 뒤 음절이 /ㅣ/나 /ㅣ/로 시작하는 이중모음으로 시작하는 경우 일어나는 현상이다. ‘숨이불’[숨니불], ‘꽃잎’[꼴닙] 등의 예를 들 수 있다.

한편, 받침이 붙은 음절의 뒤에 자음으로 시작되는 음절이 따라올 경우에도 다양한 소리의 변동이 생긴다. 첫째, ‘자음동화’란 이웃한 두 자음이 만날 때 하나 또는 두 자음 모두 이웃한 자음의 영향을 받아 그와 비슷한 성격을 가진 자음으로 바뀌는 것을 말한다. 뒤 음절의 첫소리가 /ㅁ, ㄴ, ㅇ/과 같은 비음일 경우나 유음인 /ㄹ/일 경우 앞이나 뒤 음절 또는 두 음절 모두 소리가 변하게 된다. 둘째, ‘경음화’는 예사소리인 /ㄱ, ㄷ, ㅂ, ㅅ, ㅈ/가 된소리인 [ㄱ, ㄷ, ㅂ, ㅅ, ㅈ]로 발음되는 것이다. 셋째, ‘자음축약’이란 앞이나 뒤 음절에 ‘ㅎ’가 올 경우 이웃한 자음과 소리가 합해지는 경우를 말한다.

이처럼 말을 할 때는 물론 노래를 할 때에도 음절의 결합과정에서 발생하는 소리의 변동을 잘 살려야 자연스런 언어의 의미 전달이 가능하다. 특히 말할 때는 소리의 변동이 자연스럽게 이루어지지만 노래를 할 때는 선율이나 리듬과 같은 음악적 요소들로 인해 자칫 소리의 변동 현상을 따르지 않거나 부자연스런 소리가 나기도 있다. 이 경우 유사언어가 결합되어야 살릴 수 있는 언어의 의

미를 정확하게 전달하지 못함으로써 커뮤니케이션의 손실을 초래할 수도 있다. 예를 들어, 발성을 의식한 나머지 모음을 너무 강조하거나 예쁘게만 소리 내려다 뒤에 붙는 받침을 약하게 혹은 너무 부드럽게 발음하는 경우가 있는데 이 경우 의미가 제대로 전달될 수 없다. 따라서 받침은 모음의 음가가 끝날 때 붙이되 음질이 변하지 않아야 한다. 그렇다고 받침을 너무 정확하게 발음하려고 하면 음정이 떨어질 수 있으므로 가볍게 발음해야 한다.

4. 맺는 말

합창은 음악적 아름다움을 추구하는 예술인 동시에 노래가사에 담긴 감정과 의미를 청중에게 전달하기 위한 커뮤니케이션 행위이다. 따라서 음악적 완성도를 높임으로써 음악 자체의 예술적 가치를 높이는 것도 중요하지만 음악이 표현하고자 하는 내용을 청중에게 효과적으로 전달하여 공감을 얻는 것도 중요하다. 특히 가사의 내용 자체는 아니지만 필연적으로 수반되는 유사언어를 어떻게 활용하느냐에 따라 커뮤니케이션 효과가 달라질 수 있다.

이처럼 합창언어의 전달에 영향을 미치는 유사언어 요소들은 다양하지만 특히 가사를 정확한 발음으로 노래하는 디션이 중요함을 알 수 있다. 그런데 지금까지는 많은 지휘자들이 음악적인 측면을 강조하면서 발성을 중시하는 반면 상대적으로 디션에는 소홀히 하는 경향이 있었다. 합창 관련 문헌들을 살펴보면 발성에 대한 논의는 풍부한 반면 디션은 부수적인 것으로 취급하거나 아예 언급하지 않는 경우도 종종 발견된다. 그러나 디션은 가사의 의미 전달에 핵심적인 것이기 때문에 이를 제대로 표현하지 않을 경우 아무리 발성적으로 좋은 소리를 내도 청중의 공감을 얻기 어렵다.

합창 디션의 중요성을 인식하고 있는 경우에도 서양 음악의 주류를 이루는 일부 외국어 디션이 중심이어서 정작 국내 합창단에서 많이 연주하는 한국어 합창에는 큰 도움이 되지 않는다. 그나마 일부 지휘자들이 제시하는 한국어 합창 디션에 대한 논의도 지휘자 개인의 경험에 기초한 단편적 요령을 제시하는 수준에 그칠 뿐 한국어 고유의 발음법에 입각한 체계적인 접근은 찾아보기 어려운 실정이다.

이 연구는 이러한 문제점에 입각하여 한국어 합창에서 유사언어적 요소인 디션을 어떻게 활용해야 청중들의

공감을 높일 수 있는 효과적인 합창 커뮤니케이션이 가능한지를 탐색하기 위한 것이다. 이를 위해 합창발성의 기본적인 원리에서 시작하여 음악적 발성과 직결된 한국어 모음의 조음방법, 그리고 가사의미 형성을 위한 자음의 조음방법과 더불어 실제 단어와 문장을 발음할 때 나타나는 한국어 고유의 소리의 변동 원리를 살펴보았다. 특히 한국어 가사를 노래로 표현할 때 이상적인 합창 발성을 저해하지 않으면서 의미의 전달을 가능케 하는 방법을 집중적으로 검토하였다.

이 연구에서 제시하고 있는 내용은 합창 커뮤니케이션에서 핵심적인 역할을 수행하는 지휘자들이 그 필요성을 인식하고 활용해야 하는 것이다. 나아가 실제 현장에서의 경험을 체계화함으로써 후학들에게 실질적인 도움이 되는 후속 연구가 필요하다. 이 연구는 학술적인 연구라기보다는 그동안 합창 지휘자로 활동하면서 체득한 합창 덕션에 대한 경험적 지식들을 연구자의 학문적 배경인 커뮤니케이션 관련 이론을 통해 체계적으로 설명하고자 하는 실용적 연구로서의 의미를 갖는다. 인간 행위에 대한 사회과학적 탐구 영역인 커뮤니케이션 연구와 오랜 역사적 배경을 가진 음악예술 분야의 융합을 통해 공동체 음악활동으로서의 합창이 인간의 표현능력을 더욱 풍부하게 해주고 상호간의 의미와 감정의 교류에 기여할 수 있을 것으로 기대한다.

ACKNOWLEDGMENTS

본 논문은 2016년도 극동대학교 교내연구비 지원에 의해 수행된 것임(FEU2016R04)

REFERENCES

- [1] E. K. Min, H. S. Shin & J. H. Jeon, Understanding of Western Music, Yesol, 2009
- [2] R. A. Kendall & E. C. Carterette, "The communication of musical expression", Music Perception, 8, pp.129-164, 1990
- [3] P. N. Juslin, "Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance", Psychology of Music, 31(3), pp.273-302, 2003
- [4] J. Marvin, "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
- [5] E. K. Kim, An effective method of deliver words in the performance of chorus, Korea National University of Education, MA thesis, 1999
- [6] M. L. Knapp & J. A. Hall, Nonverbal Communication in Human Interaction(6th ed.). Thomson Wadsworth. 2006
- [7] D. J. Shin, S. K. Lee & Y. Y. You, "Research on the Effects of a Consultant's Nonverbal Communications on a Client's Evaluation, Journal of Digital Convergence, 13(3), pp.167-178, 2015
- [8] H. I., Kim, "An exploratory study for conceptualizing a communication model in choral music", Journal of Digital Convergence, 13(7), pp. 412-422, 2015
- [9] R. Robinson & A. Winold, The Choral Experience. IL: Waveland press, 1992
- [10] S. H. Jo, Research on diction training methods: the effective way of delivering Korean lyrics through chorus, Choong-ang University, MA thesis, 2004
- [11] S. J. Kim, Research on Diction and Vocal training for Chorus, Choong-ang University, MA thesis, 2007
- [12] L. A. Samovar, R. E. Potter & N. C. Jain, Understanding Intercultural Communication. Wadsworth Publishing Co., 1981
- [13] C. H. Dodd, Dynamics of Interculture Communication, Wm. C. Brown Company Publishers, 1982
- [14] P. Ekman, "Communication through Nonverbal Behavior: A Source of Information about an Interpersonal Relationship", In S. S. Tomkins & C. E. Izard(eds.), Affect, Cognition and Personality, New York: Spring Publishing Co., 1965
- [15] B. H. Spitzberg & H. T. Hurt, "The measurement of interpersonal skills in instructional context", Communication Education, 36, pp.28-45, 1987
- [16] G. M. Goldhaber, Organizational Communication, IA: W. C. Brown Publishers, 1983

- [17] J. C. McCroskey & V. P. Richmond, Fundamentals of human communication: An interpersonal perspective, IL: Waveland, 1996
- [18] B. K. Cha, Speech, Gihaksa, 1995
- [19] T. S. Im, Speech communication, Communication Books, 2010
- [20] W. Apple, L. A. Streeter & R. M. Krauss, "Effects of pitch and speech rate on personal attributions", Journal of Personality and Social Psychology, 37, pp.715-727, 1979
- [21] K. R. Scherer, "Voice and speech correlates of perceived social influence in simulated juries", in H. Giles & R. N. St Clair(Eds.). Language and Social Psychology, Oxford: Blackwell, 1979
- [22] A. Mehrabian & M. Williams, "Nonverbal Concomitant of Perceived and Intended Persuasiveness"; Journal of Personality and Social Psychology, 13, pp.37-58, 1969
- [23] M. Argyle, Bodily Communication(2nd ed.). London & New York: Methuen & Co., 1988
- [24] C. D. Lee, Life and Speech, Pjbooks, 2000
- [25] D. Y. Lee, "Verbal language education and culture creation", Korean elementary language education, 20, pp.32-34, 2001
- [26] D. J. Grout & C. V. Palisca, A History of Western Music(4nd ed.). Sekwang publication, 1996
- [27] S. I. Kim, Western music history, Taerim, 1990
- [28] M. A. Kim, Western church music, Samho publication, 1990
- [29] Y. K. Kim, Music & English. Deulkotnuri, 2006
- [30] J. S. Hong & H. S. Oh, Music aesthehics, Music world, 1990
- [31] I. K. Jeong & A. R. Loh, "Communication Process of Classic Music Performance", Communication Theory, 6(2), pp.48-81, 2010
- [32] D. Kim, Choral music education, Kye-myeong Univ., 2003
- [33] J. P. Hong, A Concise Guide to Choral excellence, Joongang-art, 2005
- [34] Y. S. Kim, "Diction education(1)", Church music Journal, 2003
- [35] D. H. Lee, Choral conducting, DJ Music Publishing, 2007
- [36] J. C. Hong, For Choral Conductor, Yesol Publishing, 2008
- [37] D. S. Kim, Voice & Vocal, Idam Books, 2013
- [38] D. Neuen, Choral concepts, Wadworth, 2002
- [39] The National Institute of the Korean Language, Korean Grammar for Foreigner(1), Communication Books, 2005
- [40] P. Brandvik, "Choral Sound", in Webb, G. B. (ed.), Up Front! Becoming the complete choral conductor, Boston, MA: Schirmer Music Company, pp.205-258, 1993
- [41] M. H. Shin, "The Effect of Convergence for Pronunciation and Listening Activities on Listening Ability and Learning Interests", Journal of the Korea Convergence Society, 7(3), pp.71-75, 2016

저자소개

김 형 일(Hyung-il Kim)

[정회원]



- 1995년 8월 : 한양대학교 일반대학원 신문방송학과 (문학석사)
- 2001년 2월 : 한양대학교 일반대학원 신문방송학과 (문학박사)
- 2002년 3월 ~ 현재 : 극동대학교 미디어홍보학과 교수

- 1996년 1월 ~ 2016년 12월 : 교회 합창단 지휘
 - 2017년 1월 ~ 현재 : 화광교회 할렐루야 성가대 지휘
- <관심분야> : 합창지휘, 커뮤니케이션, 합창 커뮤니케이션