

쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능

송 무 경

차 례

제1장 들어가면서
제2장 나폴리 화음의 확장된 기능
제3장 나가면서
참고문헌
Abstract
국문초록

제1장 들어가면서

‘마주르카’(mazurka)는 폴란드 지역에서 유행하던 세 개의 각기 다른 민속춤에서 그 기원을 찾아볼 수 있다. ‘돌다’라는 뜻의 빠른 춤인 ‘오베렉’(oberek), 이 보다는 다소 느리나 여전히 생동감 있는 ‘마주르’(mazur), 그리고 느린 템포의 서정적인 선율을 특징으로 하는 ‘쿠자비아악’(kujawiak)이 그것이다.¹⁾ 춤의 관점에서 볼 때, 본 논문에서 집중적으로 살펴보고자 하는 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 마주르카 Op. 33의 네 번째 곡 b단조²⁾는 쿠자비아악에 가깝다.³⁾ 쇼팽이 템포 지시어를 명시하지 않아 춤의 성격 규명에 한계가 있지만, 서정적이고 우수에 찬 감성적인 선율은 이 곡에서 쿠자비아악의 정서를 느끼게 해준다. 또한 이 b단조 마주르카에 녹아든 폴란드 특유의 심오한 슬픔인 ‘잘’(zal)은 녹턴의 감흥마저 자아낸다. 근래에 화두가 되고 있는 ‘장르 간 경계 허물기’까지는 아니더라도, 작품 속에 녹아들어 있는 다양

1) Stephen Downes, "Mazurka," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 16: 189-190. 삼손은 이 세 개의 춤에 포비슬락(powislak)과 스비아토스카(swiatowska)를 더하여 마주르카가 5개의 혼성적 집합체라는 점을 설명한다. Jim Samson, *The Music of Chopin* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 110.
2) 쇼팽의 마주르카 Op. 33은 Op.34와 함께 1838년에 출판되었다.
3) 패슬로우(Wiaczes Paschlaow)는 마주르카에 나타나는 악센트 패턴에 주목하면서 이 곡의 춤 원형을 ‘마주르’로 규정하고 있으나, 필자는 이 곡의 템포나 선율의 긴 호흡, 부드러운 정서 등의 음악적 특징들을 보다 종합적으로 고려해볼 때, 쿠자비아악에 더 가깝다고 판단한다. 권수미, “조곡(suite)으로 본 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 관한 연구,” 『음악연구』 33 (2004), 45-46, 53-55 [재인용]. 쇼팽의 마주르카를 라캉의 정신분석학적 입장에서 조망한 클라인(Michael Klein) 역시 마주르카에 쓰인 다양한 춤들을 명확하게 구분해내기는 어렵다고 지적한다. Michael Klein, "Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4," *19th-Century Music* 35/3 (2012), 240.

한 양식과 이들을 세련된 화성 어법 속으로 자연스럽게 녹아들게 하는 기법적 수월성은 유럽 주변부 폴란드 태생의 쇼팽을 19세기 초반 유럽의 중심 작곡가들 중 하나로 인정할 수밖에 없는 타당한 이유였을 것이다.⁴⁾

두 번째 또는 세 번째 박에 위치하는 악센트, 아고직 악센트(agogic accent), 그리고 꾸밈음들은 마주르카의 리듬 특징과 부합하며, 12마디의 하이퍼메저(hypermeasure) 박절 구조 역시 춤에 기원을 두는 마주르카의 거시적 리듬 설계의 균형을 잘 보여준다.⁵⁾ 더욱이 이 곡은 삼손(Jim Samson)이 지적하는 대로 섹션 간의 비율에서조차 매우 균형적인 양상을 보여준다.⁶⁾ 그가 말하는 ‘정확한 16마디 길이’를 기본으로 하는 거시적인 3:1 비율은 이 곡의 대조적인 b단조와 B장조 섹션 간에 확립된다. b단조 섹션에서 12마디 악구가 4번 나와 48마디를 이루고, B장조 섹션에서 단일 악구 16마디와 3:1의 비율을 만든다. 이러한 거시적 정형성은 8마디 단위로 짜인 랜들러(Ländler)풍의 B장조 섹션이 시작되면서 뒤따르는 b단조 섹션과 4:2의 비율로 확대된다.⁷⁾ 삼손의 지적대로 “발전적 과정을 염두에 둔 거시적 구조에 대한 관심이 단순한 춤의 균형에 우선”하는 순간이다.⁸⁾

조성 및 화성 설계는 b단조를 중심으로 단2도 아래에 있는 원격 조성인 B장조로의 일탈을 특징으로 한다. 두 차례에 걸친 일시적인 일탈은 이 악곡의 주된 춤인 쿠자비아악으로부터의 외도이기도 하며, 동시에 오프닝 이래 곡 전체에 드리워진 어둡고 슬픈 정서로부터의 해방이기도 하다. 조성적 일탈을 통해 b단조 중심성 속에서 대담한 조성적 균형을 확립하는 쇼팽의 독특한 구조는 이 곡이 갖는 가장 주목할 만한 특징이기도 하다. 더욱이 반음 관계에 있는 원격 조성으로의 도달이 나폴리 화음의 확장을 통해 이루어진다는 점은 이 곡에서 사용된 나폴리 화음에 대한 집중적 탐구의 필요성이 증대되는 이유이다. 본 논문은 쇼팽의 Op. 33/4 b단조 마주르카에 나타나는 세 지점의 나폴리 화음을 초점화 하여 이들이 성취해내는 구조적 역할, 그리고 그 과정에서 나타나는 성부진행의 차별화된 처리 등을 탐구해보고자 한다.

제2장 나폴리 화음의 확장된 기능

2.1 노스텔지어로서의 나폴리

3박자의 리듬을 타고 애절하게 흐르는 가락, 두 번째 박에 위치한 둔구밈음들, 그리고 첫

4) Jeffrey Kallberg, "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor," *19th-Century Music* 11/3 (1988), 238-261.
5) 마주르카가 갖는 12마디의 정형적인 하이퍼메저에 대해서는 Carl Schachter, "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas: Interdisciplinary Inquiries," in *The Age of Chopin*, ed. by Halina Goldberg (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 101-102. 또한 William Rothstein, "Phrase Rhythms in Chopin's Nocturnes and Mazurkas," in *Chopin Studies*, ed. by Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 115-142.
6) Jim Samson, *The Music of Chopin*, 116-117. 삼손의 지적대로 이 곡이 마디 수에 있어 균형적인 분배를 갖는 것은 의심의 여지없는 사실이나 그가 말하는 ‘16마디 길이’에 대해서는 다소 의문스럽다. 이 곡은 위 본문에서 주지하였듯이 12마디 악구 구조가 네 번 나오므로써 B장조 섹션에 진입하기 전 48마디를 이룬다.
7) 송무경, “구조분석과 해석학적 접근의 상호작용: 쇼팽의 마주르카 Op. 50/3을 중심으로,” 『서양음악학』 13/3 (2010), 116-117.
8) Jim Samson, *The Music of Chopin*, 117.

두 마디에 특징적으로 나타나는 보조음 음형이 표상하는 비애의 정서는 쇼팽의 조국 폴란드를 향한 동경과 향수와 관련지어 이 마주르카를 청취하게 한다.⁹⁾ 노스탤지어(nostalgia)를 향한 작곡가의 동경은 두 번째 악구 끄트머리에서 일시적으로나마 음악적으로 구현되는 듯 들리는데, 그것은 마디17에서 나폴리 화음 영역으로 진입하면서부터이다. 쇼팽이 상정한 현실과 노스탤지어와의 분리는 비단 나폴리 화음에 의한 장·단화음의 음색적인 대조에 의해서만 성취되는 것은 아니다. 마디17에 이르러 가락이 노래되는 공간이 두 옥타브 아래로 이동한 것, 그 공간에서 펼쳐지는 가락이 붓점과 셋잇단음표를 포함한 생기 있는 리듬의 옷을 입으며 '마주르'로 변한 것, 그리고 화성을 제공하던 왼손의 '쿵쾅' 리듬꼴이 일시적으로 사라지면서 저음의 가락이 한 단계 볼륨을 줄여 꿈속에서 노래를 속삭이듯 부르는 것¹⁰⁾ 등이 바로 쇼팽이 자신이 처한 불안한 현실과 그 속에서 동경한 노스탤지어를 분리하는 수단이다.¹¹⁾

나폴리 화음을 통한 노스탤지어로의 이탈은 오래지 않아 조심스러운 방법으로 딸림화음으로 복귀한다. 교차된 양손 옥타브 진행이 그러한 역할을 수행하는데, 쇼팽은 G-F#만을 통해 딸림화음으로 복귀한다. (예1)에서 볼 수 있듯이, 베이스 위에는 병행3도를 형성하는 이끔음3도선은 성부진행의 흐름을 보이기 위해 개념적으로만 존재할 뿐, 실제 음악 표현에는 생략되어 있다. 따라서 b^2 가 b^2 로 역행하는 투박한 성부진행 역시 감추어진 채 드러나지 않는다.

(예1) 쇼팽 마주르카 Op. 33/4, 마디 13-24



9) 애국심, 민족주의 작곡가로서의 면모가 과장되고 왜곡된 부분이 많다는 근래의 주장에도 불구하고, 폴로네이즈와 마주르카라는 두 장르에 있어서는 조국인 폴란드를 향한 동경을 개입시켜 작품을 청취하는 것이 그리 시대에 동떨어진 방식만은 아닐 것이다. 쇼팽의 첫 번째 작품이 폴로네이즈였으며, 마지막 작품이 마주르카였다는 사실, 그리고 후기 마주르카에서 나타나는 폴란드 민속적 요소들은 이러한 청취에 더욱 든든한 기반을 제공해준다. 쇼팽의 창작 배경에 대한 논의는 채현경, "사이 공간과 쇼팽의 '혼종성' 음악 만들기," 『음악학』 19 (2010), 9-18 참조할 것.

10) '낮은 소리로' 또는 '소리를 줄여서'라는 뜻의 *sotto voce*는 쇼팽이 직접 써넣은 것이다.

11) 디아스포라로 파리에 거주하며 느꼈을 이방인·주변인으로서의 감정, 그러나 점차 새로운 환경에 적응하며 회복했을 안정감, 그러면서도 조국 폴란드가 처한 현실에 대한 분노, 좌절, 희망 등이 복합적으로 만들어내는 노스탤지어를 향한 동경과 연민은 쇼팽 자신이 의도했던 의도하지 않았든지 간에 그의 음악에 어떤 식으로든 반영될 것이라는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 채현경, "사이 공간과 쇼팽의 '혼종성' 음악 만들기," 9-18.

2.2 곡의 후미에 위치한 '특별한 효과'

첫 번째 등장한 나폴리 화음의 성부진행을 매우 조심스럽게 처리했던 것과는 달리(마디 23-24), 곡의 후미에 나타나는 증개화음에 대해 쇼팽은 사뭇 다른, 대담한 처리 방식을 보여준다(예2). 나폴리 화음에서 딸림화음으로 진행할 때 생길 수 있는 조성적 투박함을 미리 방지하기 위해 딸림음만을 남겨둠으로써 음들의 상충을 막았던 앞선 처리와는 달리, 이번에는 b^2 가 b^2 로 역행하는 성부진행을 의도적으로 부각시킨다. 마디217-223에 걸친 나폴리 영역의 확장 공간에서 쇼팽은 으뜸음-딸림음 간의 단순하면서도 강렬한 진행을 통해 b^2 인 b^2 이 목적지인 것 같은 환영(幻影)을 불러일으킴으로써 뒤따르는 b^2 의 b^2 로 역행을 강렬하게 만들고 있다.

(예2) 쇼팽, 마주르카 Op. 33/4, 마디209-224



셴커(Heinrich Schenker, 1868-1935)도 이 부분에 나타나는 나폴리 화음의 효과에 주목한다. 그는 "작품의 온음계적 구조가 일단 굳건히 성립되면, 작곡가는 특별한 효과를 위해 곡의 끝부분에서조차도 b^2 를 사용할 수 있는데, 이는 곡 전체가 프리지아 선법인 것처럼 들리게 한다"고 말하며 곡의 중경층 그래프를 제시한다(예3).¹²⁾ 여기서 그가 말하는 '특별한 효과'란 곡의 말미에서 b^2 와 이를 지지하는 나폴리 화음이 사용됨으로써 야기되는 일시적인 조바꿈 현상으로서 이러한 기법이 갖는 표현적 성격에 대해 말하려는 듯 보인다. 그러나 이러한 진술을 소개하는 \$195의 헤딩 ' b^2-b^2 의 뒤바뀐 진행'이 시사하는 바는 나폴리 화음과 딸림화음 사이의 성부진행에 관한 것이다.

12) Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. by Ernst Oster (New York: Longman, 1979), 71 (볼딴체 강조는 필자의 것).

(예3) 쇼팽 마주르카 Op. 33/4의 중경층 그래프¹³⁾

셴커의 『화성학』과 『대위법』에서 설명하는 나폴리 화음의 용례는 나폴리 화음에 의해 지지 받는 ♭2가 딸림화음으로 대위를 바꾸어 취했을 때 동일 성부에서 ♭2로 역행하는 성부진행이 적절하지 않다는 것이다. 그러나 이와는 대조적으로 『자유작법』에서 셴커는 쇼팽의 예를 들어 특별한 효과를 창출하는 예외를 말하고 있다는 점이 흥미롭다. ♭2가 ♭2로 역행하는 성부진행은 나폴리 화음과 뒤따르는 딸림화음이 지지하는 전형적인 상승부 진행에서, 하향된 2가 이끔음으로 하행하지 않고 딸림화음의 구성음인 원상태의 2로 복귀하는 현상을 지칭한다. 나폴리 화음을 다루는 성부진행은 뒤따르는 딸림화음에서 5음을 생략하여 ♭2와 ♭2 사이의 상충을 방지하고 ♭2는 2로 진행할 것을 권고한다. 이 때 생기는 선율적인 감3도를 자연스러운 것으로,¹⁴⁾ 또한 이 사이에 경과음을 넣어 보다 유연한 성부진행을 성취한 사례를 보이기도 한다. 또한 딸림화음의 5음을 생략 없이 사용할 때에는 ♭2를 ♭2가 나타난 상부와는 다른 성부에 출현시킴으로써 ♭2와 ♭2의 상충에 최대한의 주의를 기울인다. 오히려 그로 인한 성부 간의 대사 진행(voice cross)을 감수하면서까지 말이다.

(예4) 나폴리 화음의 전형적 성부진행¹⁵⁾

이러한 성부진행 규범으로부터의 이탈, 즉 ♭2를 처리하는 쇼팽의 면모는 매우 고의적이며 노골적이기까지 하다. 마디217-223에 나타나는 G4-C4의 반복과 특히, 마디223의 오른손 C

에 놓인 악센트는 이 곡의 조성이 C로 바뀐 것 같은 착각을 불러일으킬 정도로 강렬하다. (셴커의 표현을 빌자면 “곡 전체가 프리지아 선법인 것처럼 들리[는]” 효과를 창출한다.) 아이러니하게도 다음 마디에서 쇼팽은 딸림화음이 지지하는 C#으로 돌연 진행하여 악곡을 급히 끝맺음으로써 그러한 청취를 일소해버린다. (예3)의 그래프 말미에서 두 번째 화음인 V에 놓인 괄호 안의 느낌표(!)가 바로 이러한 성부진행과 관련된 특별한 효과를 함축적으로 설명하는 것이다.¹⁶⁾

2.3 원격 조성을 포괄하는 나폴리 화음

이 악곡이 갖는 나폴리 화음의 흥미로움은 나폴리 화음을 연장하는 과감한 화성진행에서 찾아볼 수 있다. 셴커가 인지하지 못한, 이 곡에 내재하는 나폴리 화음의 효과는 중개화음으로서 딸림화음에 선행하는 그러한 일반적인 용례를 능가한다. 여기서 목격된 나폴리 화음은 하나의 작은 섹션을 생성해내는 ‘확장자’이다. 마디49-64, 그리고 마디113-128에 등장하는 ‘화려한 양식’(brilliant style)의 중간부는 B♭장조로 되어 있다.¹⁷⁾ 이 단락이 주위를 환기하는 이유는 물론 이 단락의 조성이 원조성인 b단조와 상당히 멀리 떨어져있기 때문이지만 여기서 주목해야 할 점은 원격 조성인 B♭장조로 도달이 어떠한 경로를 통해 이루어지고 있는가 하는 것이다. 또한 반음 관계의 먼 조성인 이 B♭장조가 원조성인 b단조 구조 안에서 갖는 역할은 무엇인가에 대한 의문도 떠오른다.

(예5) 나폴리 화음을 포함하는 서로 다른 음악적 맥락

(a) 마디16-23

(b) 마디42-57

이러한 질문에 대답하기 위해 우리는 마디41에 등장하는 나폴리 화음에 주의를 기울일 필요가 있다. 쇼팽은 선행악구인 마디17에서 그랬던 것처럼 으뜸화음의 연장 후 음역의 이동과 함께 나폴리 화음으로 진입한다. 그러나 경과화음을 통해 딸림화음으로 접근하는 마디23-24와는 달리, 마디 47-48에서는 딸림음을 경과음으로 강등시키며 B♭장조의 딸림음인 F#을 새로운 목적지로 정해 하행한다. 셴커는 이 악곡에 대해 『자유작법』의 여러 곳에서 논의하고 있음에도 불구하고 나폴리 화음을 기점으로 시작되는 5도권의 순환에 대해서는 침묵한다.¹⁸⁾

16) Heinrich Schenker, *Free Composition*, edited and translated by Ernst Oster (New York: Longman, 1979), 71 (\$195).

17) Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 19-20. 또한 Kofi Agawu, *Music as Discourse* (New York: Oxford University Press, 2009), 43-44.

13) Schenker, *Free Composition*, Fig. 74-2.

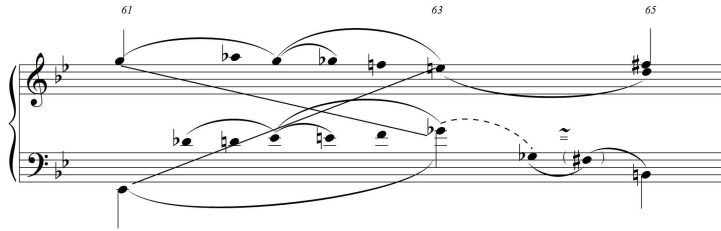
14) Heinrich Schenker, *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker*, trans. by John Rothgeb and Jürgen Thym (New York: Schirmer, 1987), 71-73.

15) Heinrich Schenker, *Harmony*, ed. by Oswald Jonas, trans. by Elizabeth Borgese (Chicago: University of Chicago Press, 1954; 1980), 275 (247). 셴커의 나폴리 화음의 유래와 효과에 대한 설명은 오늘날의 것과 상당한 괴리가 있다. 예를 들어, A장조나 a단조의 나폴리 화음이 D장조나 d단조의 VI에서 유래한 것으로 설명하는 것이 그러한 예이다.

제3장 나가면서

딸림음으로 기능하는 F♯의 짧은 출현에 의해 화려한 양식의 B♭장조 섹션이 시작된다. 아래로 한 옥타브 확장된 베이스와 양손이 조력하여 강하게 터치하는 B♭ 위의 3화음들은 이 섹션을 앞선 마주르카와 대조시킨다. 춤은 이미 생기 있는 ‘마주르’로 바뀌어 있다. 공통적인 아이디어를 통해 다른 느낌의 주제에 구조적 통일성을 부여하는 쇼팽의 주제 가공 방식에 주목할 필요가 있다. 두 섹션의 주제를 비교해보면 둘 다 보조음 음형에 기초하는 것을 알 수 있다. 그러나 전자가 머림음 ♯을 시작으로 덮개음 ♯을 가볍게 터치하며 보조음을 통해 머림음으로 복귀하는 방식으로 구성되어 있다면(예1), 후자는 ♯에서 시작, 보조음을 디딤돌로 ♯, 그리고 궁극적으로 ♯을 터치하며 3화음의 윤곽을 그린다(예5-b).¹⁹⁾ B♭ 장3화음을 배경으로 펼쳐지는 이러한 양상은 Eb으로 옮겨가 반복되고 이 화음은 Db를 구성음으로 취하여 딸림7화음이 되면서 Ab장조로 향하는 속임 진행을 보인다. 그러나 딸림7화음은 으뜸화음으로 가서 Ab장조를 성립시키는 대신, 반음계적 성부교환(chromatic voice exchange)을 통해 G♭-B♭-D♭-E♭로 이동한다. 이 화음은 이명동음적으로 원조성인 b단조의 V⁷로 작용하며 원조성으로 복귀 준비를 마친다.

(예6) 마디41-65의 거시적 화성 흐름



나폴리 화음의 거시적 연장은 구조적으로는 원조성과 멀리 떨어진 조성인 B♭과 Eb의 조성 영역을 초대하여 마디63에서 딸림화음에 도착하기까지의 음악공간을 흥미롭고 다양하게 만들어주며, 양식적으로는 화려한 양식을 통한 피아니스틱한 부분을 만들어써 스타일의 대조를 이끌어낸다. 그러나 Eb은 물론 B♭까지도 하나의 독립된 조성의 영역으로 성장하지 못했다. 진행은 사실상 딸림화음이 부재한 채 6/4화음을 통해 수식된 화음 단위로 이루어진다. 나폴리 화음은 바로 5도권의 순환을 통한 동형진행으로 목표점인 딸림화음까지의 음악공간을 독창적으로 채우고 있는 것이다.

본 소고는 쇼팽이 마주르카 Op. 33/4의 몇몇 지점에서 나타나는 나폴리 화음과 그 화음이 이루어내는 독특한 맥락들에 대해 살펴보았다. 악곡의 시작 부분에 등장한 나폴리 화음은 중개화음으로 기능하며 쇼팽이 갈망하던 노스탤지어로서의 조국을 향한 동경으로 승화되어 연장되다가 딸림화음으로 귀결되는 단순한 것이었다. 반면 곡의 후미에 과감하게 나타난 나폴리 화음은 딸림음- 으뜸음의 반복을 통해 새로운 조성으로 끝날 것 같은 인상을 주다가 마지막 두 마디에서 매우 투박한 방식으로 딸림화음으로 귀결되는 독특한 것이었다. 마디49-64, 그리고 마디113-128에 등장한 나폴리 화음은 그 화음을 기점으로 5도권의 순환을 통해 B♭장조를 통해 Eb장조의 영역까지를 아우르는 확장된 것으로 화려한 양식의 B♭장조의 섹션을 생성해내는 역할을 한 것이었다.

마주르카는 쇼팽과 그 흥망성쇠를 함께 하는 ‘쇼팽의 장르’이다. 폴란드의 춤에 기초하여 그 리듬의 특징을 수용하였으며 때로는 선율이 취하는 선법적인 특징은 물론 악구 구성, 음악적 양식 및 토픽까지 폴란드적이다. 민족주의자였던 아니면 단순히 조국을 떠나 망명한 소극적인 디아스포라 중 한 사람이었는지 간에 쇼팽의 음악, 그 중에서도 마주르카에는 조국을 향한 동경과 염원이 녹아들어있다. 목적이든 딸림화음에 도착하기 전 지나게 되는 경우지로서의 나폴리 화음은 현실에서 잠시 벗어나 꿈에 그리던 일탈을 누릴 수 있는 적절한 노스탤지어였을 것이다. 쇼팽의 창작 배경이 주는 외적인 단서(extroversive semiosis)와 화성에 대한 집중적 조망을 결합한 필자의 분석이 적어도 쇼팽의 마주르카의 감상에 있어서는 과다하고 작위적 해석이 아닌, 청취자의 건전한 상상력에 기반을 둔 ‘공감할만한’ 듣기 방식이었기를 바란다.

18) 이 곡의 스케치를 Fig. 74-1, 119-12, 128-3b에서 보여주고 있다. 그러나 이 곡에 대한 거시적 사건을 보여주는 Fig. 74-2의 그래프에서조차도 나폴리 화음 이후 딸림화음으로 진행되는 일반적인 사례에 대해서 논의할 뿐, B♭장조 섹션을 생성하는 나폴리 화음에 대해서는 말을 아낀다. 쉐커는 마디1-24의 첫 번째 단락까지는 마디 수를 명시해가며 상성부 근본선음의 하행을 스케치하다가 그 이후의 사건들에 대해서는 “다음과 같이 끝난다”라는 의미의 end를 써놓을 뿐 더 이상의 논의가 없다.

19) 본 논문에서 사용된 쉐커식 이론 관련 용어는 필자의 것을 따랐음. 송무경, “조성음악의 분석이론,” 『음악이론과 분석』, 김 연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 55-92.

참고문헌

- 권수미. "조곡(suite)으로 본 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 관한 연구." 『음악연구』 33 (2004): 43-73.
- 김미옥. "쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들." 『음악이론연구』 15 (2010): 68-98.
- 송무경. "조성음악의 분석이론." 『음악이론과 분석』. 김 연 책임편집: 55-92. 서울: 심설당, 2005.
- _____. "구조분석과 해석학적 접근의 상호작용: 쇼팽의 마주르카 Op. 50/3을 중심으로." 『서양음악학』 13/3 (2010): 93-131.
- 채현경. "사이 공간과 쇼팽의 '혼종성' 음악 만들기." 『음악학』 19 (2010): 7-37.
- Agawu, Kofi. *Music as Discourse*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Downes, Stephen. "Mazurka." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, edited by Stanley Sadie, 189-190. Second Edition. New York: Grove Dictionaries Inc., 2001.
- Kallberg, Jeffrey. "The Problem of Repetition and Return in Chopin's Mazurkas." In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson, 1-24. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- _____. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor." *19th-Century Music* 11/3 (1988): 238-261.
- Klein, Michael. "Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4." *19th-Century Music* 35/3 (2012): 238-260.
- Michałowski, Kornel and Jim Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, edited by Stanley Sadie, 706-736. Second Edition. New York: Grove Dictionaries Inc., 2001.
- Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rothstein, William. "Phrase Rhythms in Chopin's Nocturnes and Mazurkas." In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson: 115-142. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Samson Jim (eds.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Samson Jim (eds.). *The Music of Chopin*. London: Routledge & Kegan Paul plc, 1985.
- _____. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor." *Nineteenth-Century Music* 11/3 (1988): 238-261.
- Schachter, Carl. "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas:

- Interdisciplinary Inquiries." In *The Age of Chopin*. Edited by Halina Goldberg, 95-105. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Schenker, Heinrich. *Harmony*. Edited by Oswald Jonas and translated by Elizabeth Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954; 1980.
- _____. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker*. Translated by John Rothgeb and Jürgen Thym. New York: Schirmer, 1987.
- _____. *Free Composition*, Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [reprinted by Pendragon Press, 2001].

[악보]

- Chopin, Frederic. *Mazurkas*. Edited by Carl Mikuli. New York: Dover Publication, 1987.
- _____. *Mazurkas*. Edited by I. J. Paderewski. In *Fryderyk Chopin Complete Works*. Series X. Cracow: Polish Music Publication, 1953.

검색어

(Frédéric Chopin), 마주르카(Mazurka), 나폴리 화음(Neapolitan chord), 중개화음(intermediate chord), 쉐커(Heinrich Schenker), 성부진행(voice leading), 성부 대사(voice cross), 화려한 양식(brilliant style), 노스탤지어(nostalgia), 성부교환(voice exchange), 쇼팽의 마주르카 Op. 33, no. 4(Frederic Chopin's Mazurka, Op. 33, no. 4)

Abstract

The Extended Role of Neapolitan Chords as Seen in Chopin's Mazurka Op. 33/4

Moo Kyoung Song

This paper is an analysis of Frédéric Chopin's Mazurka Op. 33/4, which marks a Neapolitan chord(=bII) serving not only as simply an intermediate chord to the following dominant, but also as a structural generator which leads to the B \flat -major brilliant section. The analysis views Neapolitan chords in the music in three different perspectives: first, a Neapolitan chord as a simple intermediate which leads to an emotional contrast originating from the major-minor sonority of the tonic and bII; second, as Heinrich Schenker puts, the Neapolitan chord located at the end, which alludes listeners to hear as if the music ended in the Phrygian key, bringing about a voice-leading conflict between the \flat_2 and \sharp_2 into the forefront; third, most intriguingly, a structural generator which leads to the long-distance tonal area (mm. 49-64) via a large-scale circle of fifths sequence. In the analysis, the Neapolitans are read as a nostalgic window realizing the young composer Chopin's longing for his homeland Poland musically.

[국문초록]

쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능

송무경

본 논문은 쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에 대한 분석으로 이 곡이 내연하는 나폴리 화음의 몇몇 순간들에 초점을 맞추며 해당 맥락에서의 역할에 대해 논의한다. 반음계적인 중개화음으로 알려진 나폴리 화음은 이 작품에서 출현을 거듭하며 독특하고도 미묘한 음악적인 맥락을 형성한다. 장·단3화음의 대조와 음역의 분리가 이끌어내는 마디17-22의 나폴리 화음은 뒤따르는 딸림화음에 대한 중개화음으로 작용하지만 쇼팽의 노스탤지어를 향한 동경으로 이해할 수 있으며, 곡의 말미에 등장하는 나폴리 화음은 쉐커가 지적한대로 bII로 전조되어 끝나는 것과 같은 느낌을 불러일으키기도 하지만 \flat_2 와 \sharp_2 사이의 상충을 통해 원조성으로 급격하게 복귀한다. 마지막 세 번째 나폴리 화음은 마디 41-47에 나타나는 것으로 이 곡의 백미라 할 수 있는 화려한 양식의 \flat_3 장조의 중간 단락을 이끌어낸다. 나폴리 화음에 부여하는 쇼팽 특유의 구조적 중요성과 맥락적 의미가 이 곡의 청취를 더욱 흥미롭게 한다.