

# 국내 중등 음악 교과서 제재곡에 나타나는 ‘도막형식’의 문제점과 개선 방향

안소영(건국대학교, 조교수)\* · 송무경(연세대학교, 부교수)+

## 1. 서론

기악이 발달한 18~19세기 서구 유럽에는 음악의 구조를 고찰하기 위한 형식론(Formenlehre)이 종지와 선율 디자인을 두 축으로 발전하였는데, 이러한 형식론은 가창을 중심으로 하는 국내 중등 음악교육에 유입되어 지속해서 영향을 끼쳤다. 1955년 8월 국내에서 처음으로 공표된 음악과 제1차 교육과정에서 가창곡 형식은 “일부형식,” “이부형식,” “삼부형식”으로 분류되었으며, 이러한 용어들은 서양의 소규모 음악형식인 가요형식(song forms)의 “one-part form,” “two-part form”(혹은 “binary form”), “three-part form”(“ternary form”)의 영어식 용어가 우리말로 번역된 것으로 보인다.<sup>1)</sup> 이후 이들 형식 용어는 제2차 교육과정에 와서 “도막형식”이라는 우리말로 대체됨에 따라 “한도막형식,” “두도막형식,” “세도막형식”이 음악형식을 일컫는 용어로 토착화되었다.<sup>2)</sup>

초기 교육과정에서 마침(종지)의 습득과 함께 형식이 설명되었다는 점에서, 도막형식은 서양음악의 형식론으로부터 영향을 받았음이 분명해진다. 종지와 선율을 두 축으로 음악형식을 이해했던 18세기 형식론과 다르게, 20세기 독일 이론가 라이텐트리트(Hugo Leichtentritt, 1874-1951)는 『음악형식론』(*Musikalische Formenlehre*, 1911, 1927)에서 마디 수와 도막의 길이를 도막형식을 결정하는 중요한 기준으로 삼았다.<sup>3)</sup> 이러한 영향으로 국내 음악교과서에서 8마디로 구성된 가

\* 제1저자, + 교신저자

1) 국내 대부분 교과서에서는 도막형식을 가요형식이라고도 부르는데, 이는 독일의 음악이론가 마르크스(Adolf B. Marx)가 명명한 것으로 독일어 “Liedform” 또는 영어 “song form”을 우리말로 번역한 것이다. Ian Bent, “Liedform,” *Grove Music Online*.

2) 중등 음악교과서에서는 도막형식이 제2차 교육과정에서부터 사용되었지만, 초등 음악교과서에서는 제1차 교육과정에서부터 이미 나타났다.

창곡은 한도막형식, 8마디 보다 두 배의 길이는 두도막형식, 또한 세 배의 길이를 갖는 악곡은 세도막형식으로 분류되었다. 요컨대, 악곡의 형식 결정에 있어 종지와 더불어 중요하게 취급된 요소는 바로 “마디 수”였다.

서양음악의 영향 아래에서 형식을 설명하였던 초기 음악 교육과정은 점차 변모되어 지금은 마침보다는 마디 수가 도막형식을 결정하는 더 중요한 기준이 되었다. 실제로 현행 2015 개정 교육과정의 음악 교과서를 살펴보면, 형식과 관련한 가락 짓기 혹은 악곡 설명에서 종지에 대한 설명은 여전히 존재하지만 형식 논의와 직접 연관되지 않으며, 오히려 마디 수를 필요조건으로 다루는 경향을 보인다. 이처럼 음악 교과서의 도막형식은 서양의 형식론을 선택적으로 수용하는 과정에서 변모했다고 판단할 수 있다.

가창곡의 도막형식을 마디 수에 의존하여 단순화시켜 설명하는 방식은 교육과정 개정이 거듭되는 동안 더욱 굳어져갔다. 이러한 단순화 경향은 음악교육이 ‘생활과 산업’ 등의 매체와 연합되고 교과서에서 차지하는 국악의 비중이 커짐에 따라, 반대로 음악형식에 대한 비중이 상대적으로 줄어들어 따른 결과로 보인다. 또한, 음악이론에 대한 학생들의 제한된 이해력을 고려한 교과서 집필자들의 배려로 나타난 현상이었을 것으로도 짐작한다.<sup>4)</sup> 실제로 악곡의 마디 수를 세고 그 길이로 형식을 판별하는 형식이론은 음악을 전공하지 않는 일반 학생들에게 도막형식을 파악하는 데 용이함을 줄 수 있을 것이다. 그러나 이러한 형식 판단에 대한 단순화는 때때로 제재곡을 올바르게 파악하는 데 어려움을 주기도 한다. 즉, 길이가 동일한 악곡의 형식을 그 내적 구성을 판단하지도 않은 채 획일화시켜 ‘같다’고 규정한다면, 악곡의 구성과 흐름에 따른 적절한 표현을 성취하기 어려울 수 있다. 그 예로, 16마디로 이루어진 두 곡, 보헤미아 민요 “푸른 목장”(예1)과 현제명 작곡 “그집 앞”(예2)을 제시한다.

3) Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* (Breitkopf & Härtel, 1911, 1927, 1964). 이 책은 저자에 의하여 1951년에 영어로도 번역되었다. *Musical Form* (MA: Harvard University Press, 1951). 또한, 최동선에 의해 우리나라 말로도 번역되었다. Hugo Leichtentritt, 『음악형식론』, 최동선 번역 (현대음악출판사, 1986, 2003).

4) 양윤선은 여러 용어들이 혼용됨에 따른 형식적 혼란에 대한 이유를 일제강점기 시절의 음악교육의 잔재가 미국의 음악교육과 어우러져 생긴 결과라고 주장하면서, 제4차 교육과정을 기점으로 형식의 내용이 간결해졌으며 개정7차 이후 형식의 전문적인 용어들이 대부분 생략되었다고 언급한다. 양윤선, “우리나라 음악교과에 나타난 음악형식에 관한 연구,” (연세대학교 교육대학원 석사학위논문, 2012), 44-45.

#112

오! 푸른바람 불어와 푸른빛물결 일으킨다-네

오! 온푸른이목장 수풀은갈도 자랐네야!

눈속아골짜기 개울을이루고 평지예흘러서 강물이되었네-

들관울흐르며 눈발을적시며 노래를부르네 풍년가를

(예1) 보헤미아 민요 “푸른 목장”

오 가며 그 집 앞을 지나 도라면

오 날도 그비 내리는 가을 저녁

그 리 위 나 도 집 앞을 밟아 나 머 물 고

외 로 이 나 도 집 앞을 밟아 나 머 물 고

오 히 러 눈 에 별 까 님 시 걸 어 도

잇 으 러 냇 날 일 운 님 이 바 리 러

되 오 면 그 - 자 리 에 서 췌 습 니 단

물 빛 에 - 출 기 를 세 마 습 니 단

(예2) 현제명 작곡, “그집 앞”

이들 두 곡은 모두 16마디 길이의 악곡으로, 현행 교과서에서는 둘 다 두도막형식으로 분류된다. 그러나 이들 두 곡의 가창법과 표현은 분명 다른데, 그 까닭은 바로 마침에 따른 이완이 다른 지점에서 다른 횟수로 나타나기 때문이다. “푸른 목장”의 경우 마디8과 마디16에 등장하는 완전정격중지로 인하여 악곡에서의 온전한 이완을 두 차례 경험하게 되는 반면, “그집 앞”에서는 “푸른 목장”과 달리, 마지막 마디에서만 완전정격중지가 등장하므로 충분한 이완은 단 한 차례 나타난다. 음악을 언어에 빗대어 완전정격중지를 마침표(period)로 인식한다면 “푸른 목장”은 두 개의 문장으로 이루어진 악곡이며, “그집 앞”은 네 개의 구(phrase)로 구성된 문장으로 이루어진 악곡인 셈이다. 이처럼 동일한 길이의 악곡이라도 서로 다른 내적 구성을 가질 수 있으므로 마디 수에 의존하여 도막형식을 판단하는 것은 악곡에 대한 잘못된 해석을 초래할 수 있다.

이 외에도 8, 16, 24마디로부터 벗어난 악곡이나, 24마디를 훌쩍 넘는 길이의 악곡이 제시될 때는 기존의 마디 수 중심의 이론으로 악곡의 형식을 파악하기 어렵다. 그렇다면 이러한 가창곡들의 도막형식은 어떤 기준에서 분류하고 또 판단할 수 있을까? 불행히도 도막형식에 대한 체계적 이론은 음악교과서에서 뿐만 아니라, 교사를 양성하는 대학 교육에서도 거의 이루어지지 않으며, 설령 언급되더라도 기악을 중심으로 하는 대학 음악형식론의 틀 안에서 제한적으로 다루어지는 실정이다. 도막형식에 대한 이러한 상황은 학습현장에서는 물론 교과서, 참고서, 교사용 지도서 등에서 혼란을 일으키며, 또한 중등임용고시에서 음악형식에 관한 지식 축소로도 이어질 수 있기 때문에, 형식에 대한 정확한 분류 및 형식을 정하는 기준을 개선하는 작업이 시급하다. 이에 필자는 단순히 악곡의 마디 수를 세어 형식을 탐구하는 편의로부터 벗어날 필요를 절감하고 그 개선 방향을 모색해보았다. 이를 위하여 본 논문에서는 국내 음악교육과정에 영향을 끼친 서양음악의 형식

론을 종지와 마디 수를 두 축으로 고찰하여, 도막형식이 서양의 이론으로부터 유래했으면서도 한편으로 지나치게 단순화된 현행 중등 음악교육의 도막형식이 개선되어야 할 필요성을 피력하고자 한다.

## 2. 18-20세기 서양음악의 형식의 이분법적 경향

왜 중등음악교과서에서 종지가 아닌, ‘마디 수’를 형식을 결정하는 핵심적 요소로 삼게 되었을까? 제1차 교육과정에서 강조되던 마침에 대한 고려를 대신해 제4차 교육과정부터 등장한 마디 수에 대한 관심이 어떠한 계기로 나타나 음악형식의 우선적 판단 기준이 된 것인지에 관해 탐구의 필요를 느낀 필자는 서양음악의 형식론을 종지와 마디 수를 두 축으로 간략히 살펴보았다.<sup>5)</sup> 또한, 제4차 교육과정의 영향 아래에 집필된 교과서에 영향을 주었을 음악형식을 다루는, 우리말로 된 형식론 교재들을 탐구하였다.<sup>6)</sup>

### 2.1 18-20세기 서양의 음악형식론

주지하는 바와 같이, 서양음악의 형식론은 18세기 말 기악의 발전에 힘입어 싹트기 시작하여 19세기를 지나며 본격적으로 발전하였다. 화성과 성부진행에 대한 관심을 선율로 가져온 마테손(Johann Mattheson, 1681-1764),<sup>7)</sup> 악구, 악절 등의 종지 유형을 분석적으로 구현한 리펠(Joseph Riepel, 1709-1782), 그리고 그의 뒤를 이어 리펠의 형식론을 확장하고 한층 정교화하여 무려 세 권에 이르는 음악형식에 관한 방대한 저술을 한 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)가 18세기의 종지 중심의 형식이론을 대표한다면, 마르크스(Adolf B. Marx, 1795-1860)에서 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)으로 이어지는 선율 구성과 전개 중심의 형식론은 19세기 이성주의 경향을 반영하는 산물이다.

5) 교육과정 공표 시기는 다음과 같다. 제1차 1955년, 제2차 1963년, 제3차 1973년, 제4차 1981년, 제5차 1987년, 제6차 1992, 제7차 2007년, 제8차 2009년, 그리고 현재 2015년 개정 교육과정에 이르고 있다.

6) 양운선이 지적한 바와 같이, “[...] 제1차-3차 교육과정에서는 형식 단위와 마침(종지)이 함께 등장하여 그 유기적 관계의 긴밀함을 제시하였으나, 제4차 교육과정에서는 종지의 개념이 제외되는 것이 특징적이다.” 양운선, “우리나라 음악교과에 나타난 음악형식에 관한 연구,” 38.

7) Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 161.

18세기 초 갈랑 양식의 도래와 함께 음악 요소 중 가장 큰 관심을 받게 된 것은 단연 선율이었다. “새로운 음악양식에서 선율의 중심적 역할을 인정한” 마테존은 선율과 더불어 프레이징과 종지 형성에 주목하였다.<sup>8)</sup> 『완전한 카펠마이스터』(*Der vollkommene Capellmeister*) 제2부에서 소위 ‘좋은 선율’의 특징들을 설명한 그는 언어와의 비유(比喩)에 의존하며 음악형식과 종지 간의 긴밀한 상호의존 관계를 설명한다. 마테존에 따르면, “음악에서 단락은 완전한 종지, 악절의 끝은 [단락보다는] 덜 하지만, 여전히 강한 종지”가 필요하다고 설명하며 프레이징과 종지를 연관 지었다.<sup>9)</sup> 이처럼, 음악형식론의 초기에는 선율과 종지가 프레이징을 결정하는 ‘동등한’ 두 요소였다.

선율과 종지를 양 축으로 하는 마테존의 형식론은 리펠에게 영향을 미쳤다. 리펠은 마테존과 같이 “악구(*Absatz*)를 그 길이와 [악구를 끝맺는 종지의 종류]에 따라 구분하였다. 그는 악구를 구성하는 “마디 수”에 집착하는 경향을 보였는데, 2마디에서 9마디에 이르는 악구를 마디 수에 따라 일일이 열거하였다.<sup>10)</sup> 리펠은 네 마디 악구를 기본으로 삼았지만, 다른 길이의 악구에 대해서도 광범위하게 논의하였다.<sup>11)</sup> 그는 종지의 종류, 즉 종지 지점의 화성에 따라 특정 기호(■, □, +)를 악구의 끝에 덧붙여 그 정체를 세분하였다. 종지 유형에 따라 악구를 구분하고 그 결합 가능성을 설명하는, 오늘날의 악구 분석 방식의 근간이 되었다는 점에서 주목할 만하다.

코흐는 리펠의 형식론을 받아들이면서 여기에 선율과 화성과의 긴밀한 관련성을 부가하였다. 코흐가 주장한 “선율을 화성적으로 생각하는 것”(die melodie harmonisch zu danken)이란 선율과 화성이 동등하게 상호작용함을 말해주는, 두 요소 간의 긴밀함에 대한 그의 생각을 단적으로 보여준다.<sup>12)</sup>

악구(*Satz*)는 악절 일부로서 악절의 종결악구(*Schlussatz*)이거나 비(非)완결 시작악구(*Absatz*)일 수 있다. [비완결 시작악구는 딸림화음 또는 비(非) 으뜸화음에서 끝나거나 혹은 종지 없이 끝나기 때문에 비완결적이다. [...] 비완결 시작악구는 심지어 화성적 움직임 없이 끝날 수도 있다.<sup>13)</sup>

8) Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 168.  
 9) Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 163-164.  
 10) Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 262.  
 11) Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 262.  
 12) 김연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006), 248; Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 287. 레스터는 코흐의 “선율을 화성적으로 생각하는 것”이란 표현을 “화성적으로 착상된 선율”(harmonically conceived melody)로 의역했다.  
 13) Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 286. 코흐 역시 리펠과 같이 악구를 맺는 종지의 종류에 따라 특정 기호를 사용하였다. 비완결적 악구에 □, 악구 단편(*Einschnitt*)에 ◇를 사용하였으며, 완결적 종지에는 종지가 단함을 충분히 구분해준다는 이유로 아예 기호를 사용하지 않았다. 이에 대한 자세한 논의는 김연, 『음악이론의 역사』, 246; Lester, 286-287 참조.

코흐에게 화성의 목표점은 악구의 성립을 결정할 뿐 아니라, 그것이 결합해 만들어 내는 악절(period)의 실마리가 된다. 특정 종지 유형을 가진 악구들의 결합이 더 큰 형식 단위인 악절을 만들기 때문이다. 발바우어(Ivan Waldbauer)가 지적한 바 있듯이, “장르나 매체와 관계없이 모든 음악을 전형적인 네 마디 길이 악구들의 위계적 구성으로 보는” 견해는 리펠에서 시작해 코흐에서 절정을 맞는다.<sup>14)</sup> 코흐의 목표는 리펠과 같이 “학생들에게 작곡의 기계적인 규칙을 가르치는 데”에 있었다. 이러한 교수법적인 필요 때문에 탄생한 소위 ‘모델’은 이후 “형식 분석을 위한 중요한 도구였으며 이후에 프라우트(Ebenezer Prout, 1835-1909), 리만, 라이텐트리트 등”에게도 영향을 끼쳤다.<sup>15)</sup>

“반복과 변화”를 통해 확장되어 악구, 악절, 노래형식, 론도 등으로 발전되는 “음악 형식의 분류학”을 만들어 낸 마르크스는,<sup>16)</sup> 종지보다는 선율, 그리고 선율의 정교한 전개 방식으로 형식론의 관심을 옮긴 인물이다. 마르크스에게 화성은 선율과 리듬의 다소 복잡한 작용이 만들어 내는 자츠(Satz), 강(Gang)<sup>17)</sup>, 악절(Period)에 대한 논의가 나온 다음으로 미뤄진다.<sup>18)</sup> 작곡 학도들을 위한 기초적이고 체계적인 학습서 『작곡이론』(Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, 1837, 1838, 1845, 1847)에서 마르크스는 자츠를 “음의 내용에 대해, 그리고

14) Ivan Waldbauer, “Riemann’s Periodization Revisited and Revised,” *Journal of Music Theory* 33/2 (1989), 334.

15) Ian Bent and Anthony Pople, “Analysis,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrell, 2nd ed. London: Macmillan, 2001. “분석,” 강용식 외 편역, 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집, (서울: 심설당, 2005), 270-271.

16) Claude Palisca and Ian Bent, “Theory, theorists,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrell, 2nd ed. London: Macmillan, 2001. “이론·이론가들,” 김연 편역, 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 220-221.

17) 마르크스의 형식론에서 형식을 구성하는 가장 기본적인 단위인 Satz와 Gang은 정이은이 지적한 것처럼 우리 말에 해당하는 번역어가 없다. Satz를 phrase로 번역한 영어권 이론서의 경향을 따라 본 논문에서 그 번역을 ‘악구’로 하였으나, Gang에 대한 번역은 대안이 없다. 이 둘의 비교는 정이은의 것을 가져왔다(정이은, “형식, 내용, 정신, 그리고 역사: 아돌프 베른하르트 마르크스의 형식론에 담긴 사상적 면모,” 『음악논단』 23 (2009), 142, 각주 27).

길이와 상관없이 Gang은 완결되지 않은 모든 음악적 구조, Satz는 완결된 구조를 지칭한다. Satz와 Gang을 결정하는 것은 선율, 리듬 등의 개별적인 요소가 아니라, 음악의 총체적인 모습을 고려한 것이다. Satz는 그 자체로서 이미 완결성을 갖추고 있기 때문에 하나의 예술작품이 될 수 있지만, Gang은 그렇지 못하다.

18) Scott Burnham, “The Role of Sonata Form in A. B. Marx’s Theory of Form,” *Journal of Music Theory* 33/2 (1989), 249, 251-252. 마르크스의 업적은 주로 그의 소나타형식 이론과 결부되어 논의되지만, 변함이 지적한 바 있듯이 그것은 마르크스의 기여를 적절히 평가하지 못한 결과이다.

리듬에 대해 충분히 닫힌 성격을 가진, 그 자체로서 완전한 선율”로 설명하며, 강은 “마무리가 불확실하거나 충분하지 못한, 열린 성격을 가진 선율”로 묘사한다.<sup>19)</sup> 자츠에서 선율은 그 자체로서 충분히 완결된 성격을 충족시켜야 하며, 그렇지 못해 열린 성격을 갖는다면 그것은 강이 된다. 여기서 완결된 성격이란 김연의 지적처럼 “선율, 리듬, 화성 등을 모두 고려한 복잡한 기준”에 의해 형성되지만,<sup>20)</sup> 화성의 판단은 상대적으로 후순위에 놓인다. 두 개의 자츠가 결합하면 보다 큰 형식 단위인 악절이 만들어지는데, 여기서 이 둘은 ‘선행’(Vordersatz)과 ‘후행’(Nachsatz)의 관계를 형성한다.<sup>21)</sup> 자츠와 강을 시작으로 악구·악절 수준의 형식을 설명하는 마르크스의 음악형식론은 간단한 것에서 복잡한 것으로 옮겨가는 논리적이고 교수법적인 전개 방식의 산물이었다. 이처럼 형식론에서 선율과 그 전개 방식이 종지에 우선하는 경향은 마르크스에게서 비롯된 것으로 보인다.

8마디 악절, 그리고 그 악절의 구성을 논의하는 과정에서 마디 수에 집착하는 경향은 리만의 이론에 나타나는 주목할 만한 특징이다. 코흐가 네 마디 길이의 악구를 기본 단위로 생각한 것과는 달리, 리만은 “두 개 악구로 구성된 악절”을 기본 단위로 여긴다.<sup>22)</sup> 국내 음악과 교육과정에서 프레이즈에 대한 용어 대신, 악절의 분할인 ‘작은악절’이 등장한 것도 리만의 영향으로 볼 수 있다. 음악형식의 기본 단위가 악구에서 악절로 바뀐 것이다. 리만에게 “마디 또는 모티브(‘마디 모티브’)라 부르는 형식 단위는 더 이상 쪼개지지 않는 형식의 최소 단위로 악구를 거쳐 악절, 나아가 그 이상의 형식으로 진화한다. 악절의 “내적 구성 원리”는 다음의 두 가지로 요약될 수 있는데, 그것은 악절 분할과 종지법이다. 악절은 “소재상의 동종성을 갖는 두 개의 네 마디 악구들, 선행과 후행으로 구성되며, 이 악구들의 종지는 서로 보완적으로 느껴지는 화음이나 화음진행에 의해 생산된다.”<sup>23)</sup> 발바우어가 지적하였듯이, 리만이 제시한 “보완적으로 느껴지는” 종지의 관계는 정격종지와 반종지의 조합이 만들어내는 다양한 가능성을 포함한다. 여기서 주목할 점은 리만이 악절을 구성하는 악구들 간의 종지에 대해 다양한 가능성을 언급하며 그 조건을 구체적으로 규정하고 있다는 사실이다.

실제로 “마디 수를 세는 전통”은 악절을 구성하는 ‘마디’(measure motive) 즉, 실질적 내

19) 김연, 『음악이론의 역사』, 356.

20) 김연, 『음악이론의 역사』, 357.

21) Adolf B. Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis), edited by Scott Burnham (New York: Cambridge University Press, 1998), 43-44.

22) Waldbauer, “Riemann’s Periodization Revisited and Revised,” 340 (필자강조). 리만에게 ‘마디’ 개념은 오늘날의 그것과 다르다. 리만에게 8마디란 8개의 진정한 ‘내림박’(Takttschwerpunkte)를 의미하는 것으로 그것이 기보될 경우 실제 8마디 또는 반, 또는 두 배, 네 배 등으로 기보될 수 있다(Waldbauer, 336).

23) Waldbauer, “Riemann’s Periodization Revisited and Revised,” 337.

림박을 세는 리만의 이론에서 비롯되었다. 8마디 악절을 전범(典範)으로 상정(想定)한 리만은 “마디8과 4를 각각 완결과 비완결종지가 오는 지점, 마디7과 3을 이러한 종지를 이끄는 지점, 그리고 마디5-6과 1-2를 종지적 쌍이 [악곡을] 시작하는 모티브 쌍에 대한 [일종의] 응답 지점”으로 정한다.<sup>24)</sup> 악절을 설명하는 과정에서 그가 보인 일종의 템플릿은 이후 저술된 형식이론 교재들에서 새롭게 구성되거나, 선택적으로 수용 또는 더욱 단순화 되어 고착화 된 것으로 보인다. (전자의 사례 중 대표적인 것이 라이텐트리트의 저서, 후자의 사례가 국내 중등음악교과서라 할 수 있다.)

마디 수 중심적 사고, 종지에 대한 약화된 관심을 특징으로 하는 리만의 형식이론은 라이텐트리트에게 큰 영향을 준 것으로 보인다.<sup>25)</sup> 최동선에 의해 국내에 번역되어 1980년대 음악대학에서 상당히 영향력 있었던 것으로 보이는 이 책의 목차를 살펴보면 리만의 영향을 어렵지 않게 확인할 수 있다.

제1부	
제1장 규칙적인 악구의 구조	
동기-----	[쪽수 삭제]
강한 마디와 약한 마디	
큰악절, 앞악절, 뒤악절	
큰 악절의 구성이 아닌 8마디의 선율	
리듬 변주에 의한 큰악절의 자유스런 구조	
단조로 된 큰악절의 정상적인 취급	
보다 큰 악절 음군	
규모가 큰 선율선	
광시곡적인 선율	
가요형식	
작은 두도막 개요형식	
큰 두도막 개요형식	
작은 세도막 개요형식	
큰 두도막 개요형식	
작은 세도막 개요형식	
큰 세도막 개요형식	
제2장 악구 구성에 있어서의 불규칙성	
4마디 구조와 8마디 구조에 있어서의 불규칙성	
3마디 악구와 5마디 악구	
불규칙적인 구조에 있어서의 악센트의 취급법	
4마디 음군에 있어서의 마침법의 취급	
계속적인 여러 악구의 연결법	

(표1) 라이텐트리트의 『음악형식론』 목차 일부

24) Waldbauer, “Riemann’s Periodization Revisited and Revised,” 338.

25) Hugo Leichtentritt, 『음악형식론』, 최동선 번역 (현대음악출판사, 1986, 2003).

라이텐트리트는 리만과 같이 마디 수 중심적이다. 그러나 그가 처음으로 논의하는 ‘동기’는 리만의 것보다 한결 단순화되었다. “하나의 음이 다른 하나의 음 또는 두세 개의 음으로 진행하게 되면 동기가 이루어지게 된다”는 라이텐트리트의 정의는 그 설명이 교수법적 목표 하에 충분히 단순화되었음을 차치하더라도, 동기를 순전히 음들의 결합이라는 양적인 측면으로 서술하고 있음을 보여준다.<sup>26)</sup> ‘강한 마디와 약한 마디’는 종지에 대한 보충 설명으로, 리만의 약강 패턴에 대한 보편적 원리를 풀어 설명하는 것이다. 이후 ‘큰악절, 앞악절, 뒤악절’에서는 악절이 두 개의 악구로 구성되며 “큰악절의 첫 악구는 앞악절이라 부르고, 두 번째 악구는 뒤악절이라 부른다”는 간단한 서술 후 리만이 한 것처럼 악구들 사이의 종지를 설명한다.<sup>27)</sup> 종지(=마침법)에 관한 본격적인 논의는 제2장의 끄트머리에 가서야 이루어진다. 동기에서 시작해 그것이 결합해 악구를 만들고, 두 개의 악구가 결합해 악절을 만드는 과정을 진화론적으로 설명하는 과정에서 리만과 같이, 화성은 뒷전에 놓인다. (종지에 관한 논의는 노래형식의 구상을 설명한 후 59쪽에 가서야 이루어진다.)

선율과 종지를 양 축으로 하는 18세기의 균형 잡힌 형식론은 19세기 마르크스와 리만을 거치며 작은 단위에서 큰 단위로 선율의 구성과 전개를 설명하려는 경향 속에 상대적으로 종지에 대한 관심이 희석되는 경향을 보였다. 이후 리만에 의해 전범이 된 ‘8마디 악절’과 이를 구성하는 모티브와 악구 간의 위계적, 진화론적 구성은 선율에 대한 관심으로 이어졌다. ‘8마디 모델’ 안에서 각 마디의 기대역할이라는 일종의 템플릿화는 리만 이후 음악 형식론 기술 양상에 변화를 끼쳤는데, 그것이 바로 제2.2절에서 살필 내용이다.

## 2.2 1980년대 전후 국내 형식론 교재들의 경향

제4차 교육과정과 그 영향 아래에 집필된 중등교과서 저작(著作)에 영향을 주었을 대학 수준의 음악 형식이론 교재들을 탐구하였다. 과연 여기서 살핀 책들이 중등교과서 저작에 영향을 주었을지 그 인과관계를 확인할 수는 없지만, 제4차 교육과정이 발표된 1980년을 전후로 집필되거나 번역된 음악형식론 교재들에 대한 검토는 이 시기 음악과 교육과정에 나타난 변화에 대한 실마리를 찾을 수 있을 것이라 생각했다. 필자는 1960-80년대 국내에서 출판된 형식론에 대한 서적 중 레만(Friedrich J. Lehmann)의 『음악형식과 분석』(1976), 윤양석의 『음악 형식론: 악식과 분석』(1986), 슈타인(Leon Stein)의 『음악형식의 분석 연구』(1976), 나운영의 『음악형식론』(1962)과 『악

26) Hugo Leichtentritt, 『음악형식론』, 12.

27) Hugo Leichtentritt, 『음악형식론』, 19.

식론』(1980), 레마커/슈뢰더(Lemacher/Schroeder)의 『음악의 형식』(1962/1979), 안일웅의 『음악형식론』(1974)을 검토하여 각 저자들이 음악형식을 설명하고 분류하기 위해 적용한 기준에 대해 탐구하였다. 중등음악교과서에서 중점적으로 다루지는 악구와 악절, 그리고 노래형식에 대한 기술을 중심으로 살펴본 결과, 위의 저자들이 음악형식을 정하는 기준은 크게 세 가지, 즉 ① 마디 수와 ② 디자인, ③ 종지의 종류로 나누어지며, 각 저자에 따라 이 세 가지 조건을 각기 다른 정도로 적용했음을 확인하였다(표2).

저자 / 조건	마디 수	디자인	종지
레만	○	○	○
윤양석	○	○	○
슈타인	○	○	○
나운영	○	○	X
안일웅	○	○	X
레마커/슈뢰더	△	○	△

(표2) 형식 구분 조건의 적용 여부

연구결과 검토한 책들에 나타나는 음악형식론의 특징은 다음과 같다. 첫째, 마디 수는 대부분의 서적에서 가장 명확하게 제시된 조건으로, 레마커/슈뢰더를 제외한 모든 저자가 일정한 마디 수를 통해 각 형식 단위를 구분하였다. 종지를 파악하는 대신, 단순히 마디 수를 세는 국내 중등교과서는 이러한 경향을 반영한 것으로 보인다. 저자 및 번역자에 따라 각 형식 단위의 명칭에는 차이가 있었지만, 악구는 4마디, 악절은 8마디, 2부분 형식은 16마디, 3부분 형식은 24마디가 일반적인 것으로 규정되어 있었다. 하지만 이와 더불어 이 규칙적인 마디 수에서 벗어난 불규칙 구조의 사례들을 제시함으로써 이것이 절대적인 것이 아니라 실제 악곡에서는 여러 가지 형태의 구조가 나타날 수 있음을 제안하였다. 예를 들어, 레만은 악구에 대해 “정상적으로는 4마디의 길이를 가진 음악적 구성”이라고 말하면서도, 악곡의 빠르기에 따라 2마디 또는 8마디 길이의 악구가 형성될 수 있다고 설명하며 악구가 4마디로 한정되지 않음을 역설하였다.<sup>28)</sup> 이어, 그는 3마디, 5마디, 7마디, 9마디 등의 불규칙한 길이를 갖는 악구에 대한 사례들을 제시하였는데, 이러한 구조는 모두 규칙적인 악구의 변형이라고 설명하며 리펠, 코흐, 리만으로 이어지는 형식론의 맥을 잇는 면모를 보였다. 중등교과서 저술과정에서는 학생들의 수준을 배려하여 전형에서 벗어나는 예외들의 논의를 생략한

28) Friedrich. J. Lehmann, *The Analysis of Form in Music* (Ohio: A.G. Comings & Son, 1919), 이성천 번역 『음악형식과 분석』 (서울: 수문당, 1976), 16.

것으로 보인다.

레만과 유사하게, 슈타인과 윤양석 또한 기본 마디 수에서 벗어나면 불규칙한 구조라고 기술함으로써 전형적인 마디 수를 기본적인 것으로 강조하면서도 각 형식 단위가 다양한 마디 수로 나타날 수 있음을 인정하였다. 여기서 슈타인은 박자와 빠르기가 한 악구 안에 포함되어 있는 마디 수를 결정하는 요소가 된다고 주장하였으며, 불규칙한 악구를 원래부터 불규칙한 것과 여러 요인들에 의해 연장된 것으로 나누어 세밀하게 설명하였다.<sup>29)</sup> 윤양석은 템포에 따라 2, 4, 8마디로 이루어진 악구가 있음을 제안하였고, 각 형식 단위가 확대 혹은 축소되어 변칙적인 구조를 이룰 수 있다고 주장하였다.<sup>30)</sup> 한편, 레마커/슈레더는 8마디의 주기에 대해 언급하며 일반적으로 악절은 4마디이고 이차구조에서는 16, 24, 32마디로 확대될 수 있다고 설명하지만, 각 형식 단위별 마디 수에 대한 구체적인 제시는 하지 않아 다른 저자들과 차이를 보였다.<sup>31)</sup>

둘째, 마디 수와 더불어 디자인 또한 위의 모든 자료에서 형식을 설명하고 분류하는 기준으로 사용되었다. 나운영과 안일웅, 윤양석은 각 형식 단위별로 가능한 모든 디자인을 열거하며 이에 대한 예를 제시하였다. 나운영(1980)의 두도막형식에 대한 설명을 예로 들면, 그는 악절이 결합될 수 있는 3가지 가능성과 이 악절들을 이루는 악구들이 결합될 수 있는 22가지 가능성을 알파벳을 통해 열거하며 각 구조에 해당하는 찬송가들을 사례로 제시하였다.<sup>32)</sup> 레마커/슈레더도 가능한 유형들을 제시하고 이에 해당하는 사례를 제공하는 방식을 보였지만, 악절의 결합에 의해 만들어질 수 있는 유형만을 나열하고 각 유형의 특성에 대한 간략한 서술을 덧붙여 앞서 언급한 세 저자와 차이를 보였다. 한편, 레만은 앞서 나타난 소재로 돌아가는지 혹은 대조되는지를 선과 xxxx으로 표기하는 방식을 사용하여 구조를 나타냈다.<sup>33)</sup> 악절 단위에서는 선과 xxxx만을 사용하여 도해하였으며, 가요형식의 단위에서는 이러한 기호와 알파벳을 통해 몇 가지 가능한 유형을 제시하였다. 슈타인은 선율의 디자인에 따른 형식적 구분에 있어, 앞선 선율과 유사한지, 대조되는지를 오직 언어로만 간결하게 기술하거나 몇몇 형식 단위에서만 알파벳을 통한 분석을 제안하였다.

셋째, 앞서 살펴본 두 가지 조건과 달리 종지를 통한 형식의 구분은 일부 저자들에 의해 서만 채택되었다. 나운영과 안일웅은 종지에 대한 언급을 배제하였으며, 레마커/슈레더는 각 형식

29) Leon Stein, *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms* (Summy-Birchard Co., 1962), 박재열·이영조 공역 『음악형식의 분석연구』 (서울: 세광음악출판사, 1976), 43-52.

30) 윤양석, 『음악 형식론: 악식과 분석』 (서울: 세광음악출판사, 1986), 32.

31) Heinrich Lemacher and Hermann Schroeder, *Formenlehre der Musik* (Musikverlage Hans Gerig, 1962), 이종구 옮김 『음악의 형식』 (서울: 수문당, 1985), 32.

32) 나운영, 『악식론』 (서울: 세광음악출판사, 1980), 17-20.

33) Lehmann, *The Analysis of Form in Music*, 이성천 번역 『음악형식과 분석』, 20.

단위에서 나타날 수 있는 종지를 제시하는 것이 아니라 추상적인 설명만을 간략히 기술하고 있어 종지의 여부는 형식을 구분하는 데에 실질적 기준이 되지 못한다. 윤양석은 리만의 T, D, S 기능에 입각하여 종지를 인식하는 경향을 보였다.<sup>34)</sup> 그는 악절에서 5가지 종지 형태가 나타날 수 있다고 설명하는데, 이것들은 으뜸조의 정격종지와 딸림음권 종지, 버금딸림음권 종지로 구분된다. 이어, 윤양석은 2부분 형식과 3부분 형식을 첫 부분의 종지에 따라 T형과 D형으로 나누어 설명하며 오늘날 ‘연계’와 ‘분할’로 명명한 형식적 구분을 제안한다. 한편, 슈타인과 레만은 각 형식 단위에서 나타날 수 있는 종지를 보다 구체적으로 제시한다. 예를 들어, 슈타인은 악절을 구성하는 두 악구의 종지 유형과 2부분 형식의 첫 번째 악절과 두 번째 악절에서 사용되는 종지의 유형에 대해서 기술하고 있다.<sup>35)</sup> 이에 더해 그는 후행악구는 선행악구에 비해 더 ‘완결적’ 종지에 의해 끝맺게 된다고 말하며 악절의 중요한 요소인 종지의 약강을 설명한다. 레만은 종지를 5가지 유형으로 분류하고 이것을 기호를 통해 가시화하였으며, 이러한 기호들을 사용하여 각 형식 단위에 나타나는 종지 유형들을 명확하게 제시하였다. 하지만 슈타인과 달리, 그는 가능한 유형들을 나열할 뿐 종지의 약강에 따른 관계를 직접적으로 언급하지는 않았다.

지금까지 살펴본 1960-80년대 국내에서 출판된 형식론 서적들은 리켈, 코흐, 마르크스, 리만, 라이텐트리트로 이어지는 서양의 형식론의 쟁점들을 ‘선택적으로’ 수용한 것으로 보인다. 종지에 대한 관심이 느슨해지고 악구의 구성과 그 전개 방식에 치중한 것은 마르크스 이후 나타난 형식론의 경향을 반영한 것으로 판단된다. 또한, 8마디 악절을 중심에 놓고 그것으로부터 두 개 악구로의 분할과 도막형식으로 진화를 논의하는 것은 발바우어가 지적한 네 마디 길이 악구들의 위계적 구성으로 보는 견해가 형식론 전체로 팽배해진 결과일 것이다. 종지에 대한 관심이 상대적으로 적은 것은 악절 구성 양상에 대한 과도한 관심에 따른 관심의 상대적 완화, 그리고 공교육 체제에서 비전문 학생들을 가르치기 위한 교수법적 수월성의 요구가 중등 교과서 집필에 반영된 것으로 보인다. 종지를 배제하고 단순히 마디 수를 세는 방식으로 형식을 파악하는 경향은 서양음악형식론을 가창곡 창작과 이를 위한 전단계의 간략한 지침으로 적용하려는 국내 교과서 저자들의 선택으로 판단한다.

34) 윤양석, 『음악 형식론: 악식과 분석』, 38-42, 71-72, 82.

35) Stein, *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*, 박재열·이영조 공역 『음악형식의 분석연구』, 53-55, 80-81.

### 3. 도막형식의 구성요소

개정 교육과정까지 수차례의 개정과 수정을 통하여 다루어졌다. 50년 이상의 교육과정을 검토한 결과, 도막형식은 크게 “마디 수,” “작은악절과 큰악절의 개수,” “마침” (혹은 “종지”), 그리고 “디자인”에 이르는 4가지 요소에 의하여 분류되었다고 판단된다. 본 장에서는 이들 요소들이 도막형식에서 어떠한 역할을 하는 지 고찰하여, 이후 다음 장에서 필자가 재확립하고자 하는 도막형식론의 기틀을 마련하고자 한다.

#### 3.1 마디 수

현행 음악 교육과정에서 마디 수는 형식을 파악하는데 가장 중요한 요소로 작용한다. 음악 교과서에 수록된 국내 가창곡들은 동요수준의 창작곡이나 민요로, 이들 곡은 대부분 8마디, 16마디, 혹은 24마디로 이루어져 있다. 특별히 초등학교에서 다루고 있는 동요들은 대부분 8마디 길이의 짧은 곡이지만, I-V-I의 화성 틀을 갖추고 있기 때문에 1부분형식 혹은 한도막형식의 독립된 형식으로 나타난다. 이에 따라 8마디의 동요는 전형적인 한도막형식으로, 16마디는 두도막형식, 24마디는 세도막형식으로 규정된다. 그러나 이러한 마디 수에 의한 획일적인 도막형식의 분류는 혼돈을 야기할 수 있기 때문에, 필자는 도막형식을 정의하는 기준에서 마디 수를 제외하고자 한다. 이처럼 마디 수를 배제하여 도막형식을 분류하는 필자의 시도는 기존 교육과정과의 가장 큰 차이점이라고 볼 수 있다.

#### 3.2 작은악절 vs 큰악절

현행 음악 교육과정을 살펴보면 도막형식은 마디 수뿐만 아니라 작은악절 혹은 큰악절의 개수로도 정의된다. 예를 들어, 한도막형식은 “4마디 + 4마디의 총 8마디 길이”로 “두 개의 작은악절”로 이루어진 “한 개의 큰악절”로 구성된다고 설명한다. 실제로 우리에게 잘 알려져 있는 대부분의 동요는 4마디의 작은악절 두 개로 구성된 8마디의 큰악절로 이루어져 있는데, 교육과정에서는 이러한 큰악절이 한도막형식을 구성한다고 정의한다. 이러한 한도막형식의 정의에 따라, 8마디보다 두 배 길이의 악곡은 큰악절이 두 개로 구성된 두도막형식이 되며, 세 배 길이인 24마디의 악곡은 세 개의 큰악절로 구성된 세도막형식이 된다. 이처럼 도막형식을 마디수로 규정하는 것은 “작은악

절은 4마디로 구성된다”라는 확실적인 설명에서 기인하는데, 실제 악곡을 보면 작은악절이 항상 4마디로 나타나는 것은 아니다. 이는 서양의 형식 문헌에서 언급하는 예외적 사항들을 간과한 채 단 순화시킴에 따른 결과라고 여겨진다. (김성균 작사 작곡의 “씨앗”이 이에 속하는 예이며, 이 예에 대한 설명은 다음 장에서 다루고자 한다.)

작은악절은 문장에서 쉼표(,)의 역할을 하는 첫 구두점까지의 구(句)로서, 음악에서 최초의 음악적 호흡을 만들어 낸다. 여기서 음악적 호흡이란 동기보다 큰 단위로 조성음악에서 어느 정도의 화성진행을 보인 후 마무리되는 단위로, 가창에서 성악적 호흡을 나타내는 쉼표(,)와는 구별된다. 교육과정에서 규정하고 있는 4마디 길이의 작은악절은 대부분 보통빠르기 혹은 이보다 느린 템포의 곡에서 적용되지만, 실제 악곡을 살펴보면 빠른 곡의 경우 8마디의 길이까지도 작은악절이 될 수 있다. 이러한 작은악절은 또 하나의 작은악절과 결합되어 큰악절 즉 한도막형식을 구성한다. 큰악절 혹은 한도막형식은 글쓰기에 비교하자면 하나의 완전한 문장을 구성한다. 즉, 주어와 술어가 있으며 마지막에 마침표로 완성된 그러한 문장 말이다.

그렇다면 도막형식의 기본 단위는 무엇일까? 현행 교육과정에 따르면, 큰악절 한 개는 한도막형식, 두 개의 큰악절은 두도막형식, 세 개의 큰악절은 세도막형식으로 구성된다.<sup>36)</sup> 즉, 형식의 기본 단위는 큰악절이 된다고 볼 수 있다. 그렇다면 큰악절과 작은악절의 관계는 무엇일까? 이를 위하여 먼저 “작은악절”이라는 용어에 대한 고찰이 필요하다. 작은악절은 큰악절의 상반되는 용어이기도 하지만 동시에 큰악절을 구성하는 요소로 사용된다. 즉, 큰악절이 형식의 기본 단위라는 명제가 내포되기 때문에 이 보다 작은 단위를 “작은” 악절로 부른 것으로 추측된다. 실제로 작은악절은 서양음악이론의 “프레이즈”(phrase) 혹은 악구에 해당되는데, 제1차 교육과정에서 제5차 교육과정까지는 서양음악이론의 “프레이즈”와 “악구”를 혼용해서 사용하였던 반면, 제6차 교육과정부터는 프레이즈 대신 “작은악절”이라는 용어로 대체되었다. 이처럼 프레이즈 혹은 악구 등의 독립적인 용어가 있음에도 불구하고 “작은악절”이라는 용어가 사용되는 것은 작은악절이 큰악절이라는 하나의 완전한 형식에 대한 종속적 관계에 있음을 반증하는 것이라고 여겨진다. 따라서 필자는 큰악절을 도막형식 판단의 기본 단위로 간주하고자 한다.<sup>37)</sup>

36) 본 논문에서 역시 도막형식을 현행 교육과정에 따라 큰악절의 개수에 의거하여 분류하고자 한다. 단, 세도막형식의 경우 두 번째 도막의 양상이 다양하게 나타남에 따라 좀 더 유연한 정의가 필요할 것이다. 이에 대해서는 본 논문의 세도막형식에서 자세하게 다루고자 한다.

37) 양윤선에 따르면 음악교과서에서 “큰악절”이 기준이 되기 때문에 작은 단위의 “작은악절”은 종속적인 관계에 있다고 주장한다. 양윤선, “우리나라 음악교과에 나타난 음악형식에 관한 연구,” 5-47.

### 3.3 마침

큰악절로 이루어진 한도막형식은 하나의 문장으로 비유될 수 있기 때문에 문장의 마지막에 달려있는 마침표에 상응하는 음악적 장치가 필요하다. 그것은 바로 “마침” 혹은 “종지”인 화성적 매듭에 의하여 형성된다. 수차례의 개정 속에서도 마침의 개념은 교육과정에서 지속적으로 다루어졌다. 사실 제1차 교육과정(1955)부터 제3차 교육과정(1973)에서는 마디와 더불어 “마침”이 적극적으로 형식에 개입되어 설명되었지만, 제4차 교육과정(1981)에서부터는 마침에 의한 형식 논의가 점차 약화되다가 제6차 교육과정부터 현행 교육과정에서는 마디를 중심으로 형식이 분류되고 있다.<sup>38)</sup> 그렇다고 현행 교육과정에서 마침에 대한 개념이 전혀 다루지지 않는 것은 아니며, 다만 형식과 연계되기 보다는 마침꼴 합창이나 창작부문의 실습 정도로 다루어지는 것이 대부분이다.

초기 교육과정에서는 형식을 바른마침, 반마침, 거짓마침, 벗어난마침 등의 전문적인 용어를 적극적으로 사용하여 설명하였으나, 제7차(1997) 교육과정에서부터는 다소 비전문적이지만 학생들이 이해하기 쉽도록 “계속되는 느낌”과 “끝나는 느낌” 등의 친근한 표현으로 마침을 설명한다. 즉 큰악절을 구성하는 두 개의 작은악절 중 앞 작은악절은 반마침이나 거짓마침, 벗어난마침 등의 “계속되는 느낌”으로, 뒤 작은악절은 한도막형식을 끝맺는 마침표의 역할 즉 바른마침 혹은 “끝나는 느낌”으로 마친다. 이때 끝나는 느낌의 바른마침은 서양음악이론의 완전정격종지를 의미한다. 교과서에서 선율만 인지한 채 배경 화성이나 코드를 인지하지 못하는 학생의 수준을 고려한다면, 이처럼 마침을 “계속되는 느낌”과 “끝나는 느낌”으로 분류하는 것이 매우 효과적이라고 여겨진다.

바른마침은 서양음악이론에서 정격종지(authentic cadence)를 번역한 우리말용어로, 대부분 한도막형식의 뒤 작은악절을 끝맺는 마지막 음이 으뜸화음의  $\hat{1}$ 로 마친다는 점에서 음악교과에서 바른마침은 완전정격종지에만 한정을 둔 것으로 보인다. 또한 앞 작은악절의 경우, 현행교과에서 제시된 것처럼 서양음악이론의 반종지(반마침)나 거짓종지(거짓마침), 그리고 변격종지(벗어난마침)가 나타나지만, 이외에도 불완전정격종지와 심지어 종지가 아닌 으뜸화음의 연장으로도 나타날 수 있다. 실제 음악교과에 수록되어 있는 악곡의 앞 작은악절은 불완전정격종지와 으뜸화음의

38) 1992년 공표된 제6차 교육과정에서 마디는 도막형식을 분류하는 중요한 기준이 되었는데, 그 시점이 1980년대 후반 국내에서 서양의 형식론 문헌들이 활발하게 번역되어 출판된 직후라는 점이 매우 흥미롭다. 실제로 1980년대 후반 국내에서는 라이텐트리트의 『음악형식론』(최동선 역)과 레마커/슈뢰더의 『음악의 형식』(이종구 역)이 번역되어 출판되었으며, 나운영이 『음악형식론』(1962)을 개정 보완하여 집필한 『음악형식론』(1984)이 이즈음에 출간되었다.

연장으로도 나타나는 사례가 빈번하므로 본 논문에서는 작은악절의 마침을 서양음악의 종지뿐만 아니라 아닌 휴지(caesura)까지 그 범위를 넓혀 사용하고자 한다. 그럼에도 불구하고 이러한 모든 마침과 진행을 일일이 음악교과서에 담는 것은 학습범위를 넘는 것이기 때문에, 필자는 작은악절에서 나타나는 마침의 유형을 현행 교과서의 “계속되는 느낌”과 “끝나는 느낌”이라는 용어를 그대로 사용하면서, 다음과 같이 마침의 유형을 정리하고자 한다.

작은악절	마침 유형	종지/화성
앞 작은악절	계속되는 느낌	반종지, 불완전정격종지, 위종지, 변격종지, 으뜸화음의 연장
뒤 작은악절	끝나는 느낌	완전정격종지

(표3) 마침 유형

궁극적으로 큰악절을 구성하는 두 개의 작은악절 중, 앞 작은악절은 계속되는 느낌의 마침 즉, 완전정격종지 이외의 종지와 휴지가 모두 가능하며 뒤 작은악절은 문장의 마침표 역할을 하는 완전정격종지로만 마치게 된다. 이러한 논리라면, 두도막형식은 두 차례의 완전정격종지, 세도막형식은 세 차례의 완전정격종지가 있어야 할 것이다. 이는 마디 수만으로 형식을 분류하는 현행의 교육과정에서 벗어나 마침을 도막형식의 결정적 요소로 간주해야 함을 의미한다.

### 3.4 디자인

형식의 선율적 디자인을 표현하는 문자이다. 한도막형식은 A로 표기되며, 두도막형식은 AB처럼 두 개의 대문자로, 세도막형식은 ABA 혹은 ABC 등과 같이 세 개의 대문자로 표기한다. 따라서 대문자에 의한 표기는 큰악절 간의 선율적 디자인뿐만 아니라, 큰악절 혹은 한도막형식이 몇 개 있는지를 직접적으로 표현해주기 때문에 도막형식을 파악하는 데 매우 유용하다. 반면, 소문자는 작은악절의 선율적 디자인에 따른 표기라고 볼 수 있다. 예를 들어 한도막형식은 (a+a') 혹은 (a+b)의 선율적 디자인이 가능하며, 두도막형식 역시 A(a+a') + B(b+b') 뿐만 아니라 A(a+a') + B(b+a'), 혹은 A(a+b') + B(c+d) 등의 여러 형태로 작은악절을 표기할 수 있다. 그러나 이러한 디자인에 따른 작은악절의 자세한 표기는 도막형식을 구분하는 필수요소가 아니며, 이를 고려할 경우 오히려 사안이 복잡해진다. 따라서 필자는 작은악절 내에서의 디자인에 따른 소문자 표기는 생략할 것이며 도막형식을 명시적으로 보이는 대문자만을 도막형식을 분류하는 요소로 채택하고자 한다.

## 4. 도막형식론의 재정립

지금까지 필자는 도막형식을 재정립하기 위한 준비 단계로 제1차 교육과정에서부터 현행 교육과정에서 나타나는 도막형식에 대한 요소들을 고찰하고 각 요소에 대한 개선사항을 제안하였다. 필자에게 마침의 유형과 큰악절의 개수는 도막형식을 규정하는 중요한 핵심 요소가 되며, 마디 수는 고려대상이 되지 않는다. 본 장에서는 이들 요소를 바탕으로 서양 예술창작음악은 물론 국내 가창곡에 적용될 수 있는 도막형식을 재정립하고, 각 도막형식에서 자주 등장하는 유형의 예를 분석하여 그 유용성을 검증하고자 한다.

### 4.1 한도막형식

한도막형식은 계속되는 느낌과 끝나는 느낌의 작은악절들로 구성된 한 개의 큰악절이다. 다음은 한도막형식이 성립되는 데 필요한 조건들이다.

첫째, 한도막형식은 대부분 두 개의 작은악절로 이루어지나, 그 이상의 작은악절 즉, 세 개 혹은 네 개의 작은악절로 구성되기도 한다. 다섯 개 이상의 작은악절로 이루어진 한도막형식은 거의 발견되지 않는다.

둘째, 한도막형식은 반드시 “계속되는 느낌”과 “끝나는 느낌”의 작은악절로 구성되어야 한다. 즉, 앞 작은악절(들)은 계속되는 느낌으로 마치며, 마지막 한 개의 작은악절은 반드시 끝나는 느낌 즉 완전정격종지로 마친다.

필자는 위의 조건에 따라 한도막형식을 다음과 같이 세 가지 유형으로 분류하고자 한다.

유형	작은악절의 총 개수 (n)	계속되는 느낌의 작은악절 개수 (n-1)	끝나는 느낌의 작은악절 개수	유형별표기법 ((n-1) + 1)
유형 1	2	1	1	(1+1)
유형 2	3	2	1	(2+1)
유형 3	4	3	1	(3+1)

(표4) 한도막형식의 유형

한도막형식은 두 개에서 네 개의 작은악절로 구성된다고 보았을 때, 총 세 개의 유형으로 나타난다.<sup>39)</sup> 이때 마지막 작은악절은 언제나 끝나는 느낌의 마침, 앞의 작은악절들은 계속되는 느낌의 마침으로 나타난다. 따라서 두 개의 작은악절로 구성된 한도막형식의 경우, 앞 작은악절은 계속되는 느낌, 뒤 작은악절은 끝나는 느낌으로 마치며(유형 1), 세 개의 작은악절과 네 개의 작은악절로 구성된 한도막형식의 경우 역시 마지막 작은악절을 제외한 나머지 앞 작은악절들이 계속되는 느낌으로 마침을 구사하게 된다. 즉, 총  $n$ 개의 작은악절로 구성된 한도막형식의 유형을  $(n-1) + 1$ 로 일반화하여 표기하고자 하는데, 여기서 + 앞의 숫자는 계속되는 느낌의 작은악절 개수로 총 작은악절의  $n$ 개수보다 하나 적은 숫자  $n-1$ 이 된다. + 뒤의 숫자는 끝나는 느낌의 작은악절의 개수로, 한도막형식의 경우 마지막 작은악절만이 끝나는 느낌의 마침이 나타나기 때문에 언제나 “1”이 된다. 한도막형식의 각 유형을 예와 함께 살펴보면 다음과 같다.

#### 4.1.1 한도막형식-유형 1

유형 1 즉, (1+1)의 한도막형식은 대부분 동요 수준의 악곡에서 나타난다. 예를 들어, 대표적인 동요인 “학교 종이 땡땡땡,” “태극기가 바람에 펄럭입니다,” “여름 냇가,” “산토끼”는 모두 8마디, 즉 “계속되는 느낌”의 앞 작은악절과 “끝나는 느낌”의 뒤 작은악절 즉, (1+1)의 유형으로 나타난다. 다음의 (표5)는 이들 각 곡에서의 앞 작은악절과 뒤 작은악절의 마침 유형을 보여준다.

작은악절	마침 유형	악곡 예		
		학교 종이 땡땡땡	태극기	여름 냇가, 산토끼
앞 작은악절	계속되는 느낌	반중지	으뜸회음의 연장	불완전정격중지 (으뜸회음의 연장)
뒤 작은악절	끝나는 느낌	완전정격중지	완전정격중지	완전정격중지

(표5) 유형 1의 악곡별 마침 유형

위의 표에서 보여주는 것처럼 이들 곡 모두 앞 작은악절에서는 계속되는 느낌의 마침, 뒤 작은악절에서는 끝나는 느낌의 마침으로 이루어진 한도막형식의 동요이다. 이들 동요는 모두 4마디의 작은악절이 두 개로 구성된 총 8마디의 한도막형식이지만, 모든 한도막형식의 동요가 8마디로 구성되는 것은 아니다. 그 예로 김성균 작곡 “씨앗”을 제시한다.

39) “반복”(repetition)은 일반적으로 형식을 결정하는 요소로 여기지 않는 전통을 따라, 본 논문에서는 작은악절이 동일한 마침과 함께 반복될 때, 이를 한 개의 작은악절로 간주하고자 한다. 따라서 끝나는 느낌의 뒤 작은악절이 두 차례 혹은 그 이상 반복되더라도, 뒤 작은악절은 한 차례 나타나는 것으로 분석하였다.

(1+1)

씨 씨 씨 를 뿌 리 고      꼭 꼭 물 을 주 었 죠  
싹 싹 싹 이 났 어 요      또 또 물 을 주 었 죠

하룻 밤 이틀 밤      씻 어 씻 어      뽕 드 둑 뽕 드 둑  
하룻 밤 이틀 밤      뽕 드 둑 뽕 드 둑

뽕 드 둑 뽕 드 둑      싹 이 났 어 요      싹 이 났 어 요

(예3) 김성균 작곡, “씨앗”

“씨앗”은 계속되는 느낌으로 마치는 4마디의 앞 작은악절과 끝나는 느낌으로 마치는 6마디의 뒤 작은악절로 구성된 총 10마디의 동요이다. 비록 길이는 4마디 + 4마디 구성이 아닌 4마디 + 6마디 구성이지만, 이 악곡은 (1+1)의 유형 1에 해당하는 한도막형식이다.<sup>40)</sup> 이로써 “한도막형식은 8마디로 구성된다”라는 명제는 더 이상 유효하지 않게 된다. 즉, 악곡의 형식을 파악하기 위해서는 단순히 마디 수를 세기 보다는 마침의 형태와 구성을 분석하는 작업이 필요하다.

#### 4.1.2 한도막형식-유형 2

(2+1)의 한도막형식은 두 개의 앞 작은악절과 한 개의 뒤 작은악절, 총 세 개의 작은악절로 구성된다. 한 가지 주목해야 할 점은 현행교과서에서 이처럼 세 개의 작은악절로 이루어진 형식을 “작은 세도막형식”으로 분류한다는 사실이다. 그러나 마지막 한 개의 뒤 작은악절만이 끝나는 느낌의 완전정격종지로 마치므로 유형 2 역시 한도막형식으로 분류해야 할 것이다. 이것은 마치 글쓰기에서 세 개의 구가 모여 한 문장을 구성하는 것에 비유할 수 있을 것이다. 변훈의 “떠나가는 배”는 (2+1)의 유형에 해당하는 한도막형식의 예이다. 마디1-4의 작은악절과 마디5-8의 작은악절은 모두 계속되는 느낌의 마침을 보여주며, 이후 마디9-12의 작은악절은 화성적으로 완결감을 주는 끝나

40) (예3) 김성균의 “씨앗”은 뒤 작은악절을 구성하는 4마디가 6마디로 확장된 것이다. 이러한 견해는 앞서 논의한 바 있듯이, 일찌감치 코흐에 의해 설명되었다. 레스터의 표현을 빌리자면, “악구=작은악절의 한 부분이 동일한 음도에서 [...] 반복된” 사례이다. 마디6에 이르러 도착한  $\hat{5}$ 가 보조음 음형을 통해 반복되며 연장된다. 악구의 일부분을 반복함으로써 확장된 악구(*erweitere Satz*)는 비대칭적인 ‘악절’을 만들어 낸다. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 287.

는 느낌의 완전정격종지로 마친다.

(2+1)

저 푸른 물결 - 외 - 치 -- 는 거센 바다로 오! 떠나는 배

내 영 - 원 히 잊지 못 -- 할 임 실은 저 배는 야 속하리

날 바닷가 에 홀 남겨두고 기 어이가 고야 마 느 -- 나

(예4) 변훈 작곡, “떠나가는 배”

우리에게 잘 알려져 있는 그루버(Franz Xaver Gruber)의 크리스마스 캐럴송 “고요한 밤 거룩한 밤” 역시 유형 3의 대표적 악곡이며, 이외에도 손대업의 “잠자리”와 김공선의 “나무야” 등 도 유형 2의 한도막형식에 해당하는 사례이다.

#### 4.1.3 한도막형식-유형 3

유형 3 즉, (3+1)은 계속되는 느낌을 갖는 세 개의 작은악절과 이후 끝나는 느낌을 갖는 한 개의 작은악절로 구성된다. 즉, 네 개의 작은악절 중 끝나는 느낌의 완전정격종지를 보이는 작은악절은 오직 마지막 네 번째 작은악절에서 나타나므로, 이러한 유형 역시 한도막형식으로 분류해야 할 것이다. 현행 교과서에서는 작은악절 네 개로 구성된 16마디의 악곡을 두도막형식으로 분류하는데, 네 개의 작은악절로 이루어진 두도막형식이 되기 위해서는 두 번째 작은악절과 네 번째 작은악절에서 총 두 차례의 완전정격종지가 등장해야 할 것이다. 이처럼 네 개의 작은악절로 이루어진 악곡을 두도막형식으로 취급하는 것은 마침이라는 화성적 고려 없이, 단순히 마디 수 혹은 작은악절의 개수에 기준을 두고 형식을 분류하고자 하는 잘못된 판단에서 온 결과라고 보인다.

앞에서 다루었던 “그집 앞”(예2)은 현행 교과서에서 8마디의 한도막형식과 또 하나의 8마디의 한도막형식으로 구성된 16마디의 두도막형식으로 분석되지만, 이 곡은 네 개의 작은악절이 큰악절을 이루는 (3+1)의 명백한 한도막형식이다. “그집 앞” 이외에 대표적인 유형 3의 한도막형식

은 김동진 작곡 “봄이 오면,” 현제명의 “사랑가,” 박상엽의 “생일의 노래,” 이영조의 “엄마야 누나야,” 슈베르트(이규남 역사)의 “음악에” 등이 있다.<sup>41)</sup>

## 4.2 두도막형식

두도막형식은 두 개의 큰악절로 구성되며, 각각의 큰악절은 반드시 “끝나는 느낌”의 작은악절로 마쳐야 한다. 다음은 두도막형식이 성립되기 위한 필요조건들이다.

첫째, 두도막형식에서 첫 번째 큰악절을 A라고 할 때, 두 번째 큰악절은 B로 표기할 수 있다. 즉 큰악절 A와 큰악절 B는 선율적으로 대조를 보인다. 그러나 큰악절 B의 마지막 작은악절이 큰악절 A의 마지막 작은악절의 재현으로 나타나기도 한다.<sup>42)</sup>

둘째, 두도막형식은 두 개의 큰악절로 구성됨에 따라, 끝나는 느낌의 완전정격종지가 두 차례 나타난다. 이때 큰악절 A의 완전정격종지는 원조 혹은 조바꿈되어 등장할 수 있지만, 큰악절 B의 완전정격종지는 반드시 원조로 나타나야 한다.

두도막형식은 4~8개의 작은악절로 구성될 수 있으며, 한도막형식의 세 가지 유형의 조합에 따라 다음과 같이 아홉 가지 유형이 가능해진다.

유형	작은악절의 총 개수	큰악절 A	큰악절 B	유형별 표기법
유형 1	4	(1+1)	(1+1)	A(1+1) + B(1+1)
유형 2	5	(1+1)	(2+1)	A(1+1) + B(2+1)
유형 3	5	(2+1)	(1+1)	A(2+1) + B(1+1)
유형 4	6	(1+1)	(3+1)	A(1+1) + B(3+1)

41) 현제명의 “사랑가”는 템포와 박자를 고려할 때, 작은악절이 4마디가 아닌 8마디의 길이로 나타난다. 이 곡은 8마디 길이의 작은악절이 네 개로 구성된 (3+1)의 한도막형식이다.

42) 기악곡을 중심으로 하는 서양의 형식론에서는 큰악절 B에서 큰악절 A의 재현이 있느냐 없느냐에 따라 단순2부분형식(simple binary form)과 순환2부분형식(rounded binary form)으로 구분하며, 이에 따라 AB 혹은 AB1/2A로 표기한다. 그러나 본 논문에서는 하나의 큰악절은 한 개의 대문자로 표기한다는 기준과 “두도막형식은 두 개의 큰악절로 구성된다”라는 정의에 따라 재현의 유무와 상관없이 두도막형식은 모두 AB로 표기하였다.

유형 5	6	(2+1)	(2+1)	A(2+1) + B(2+1)
유형 6	6	(3+1)	(1+1)	A(3+1) + B(1+1)
유형 7	7	(2+1)	(3+1)	A(2+1) + B(3+1)
유형 8	7	(3+1)	(2+1)	A(3+1) + B(2+1)
유형 9	8	(3+1)	(3+1)	A(3+1) + B(3+1)

(표6) 두도막형식의 유형

위의 유형 중 가장 전형적인 두도막형식은 큰악절 A와 큰악절 B가 모두 (1+1)로 나타나는 유형 1이다. 이외에 유형 4와 유형 6처럼 (1+1)과 (3+1)이 결합된 두도막형식 역시 많이 발견된다.

#### 4.2.1 두도막형식-유형 1

앞에서 살펴보았던 (예1)의 보헤미아 민요 “푸른 목장”은 전형적인 두도막형식의 사례이다. 마디1-4의 작은악절은 계속되는 느낌을 주며, 마디5-8은 완전정격종지의 끝나는 느낌의 작은악절을 보인다. 즉, 마디1-8은 (1+1)의 독립적인 한도막형식이 형성된다. 이후 마디9-12는 계속되는 느낌, 마디13-16은 끝나는 느낌의 완전정격종지로 마침에 따라 또 하나의 독립된 (1+1)의 한도막형식이 만들어진다. 즉, 음역과 리듬에 있어 마디1-8을 큰악절 A로 표기할 때 마디9-16은 A의 대조로 나타나기 때문에 큰악절 B로 표기할 수 있다. 즉 “푸른 목장”은 큰악절 A와 B가 선율적으로 완전한 대조를 보이는 A(1+1) + B(1+1)로 구성된 두도막형식의 악곡이다. “푸른 목장”과 유사한 선율적 디자인을 갖는 악곡으로는 정태준의 “고마우신 스승님,” 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 “자장가,” 피아몬트(James Lord Pierpont, 1822-1893)의 “징글벨”(Jingle Bell) 등이 있다.<sup>43)</sup>

다음은 장일남 작곡 “기다리는 마음”으로 “푸른 목장”과 동일한 유형의 두도막형식이지만, 큰악절 B에서 “푸른 목장”과는 다른 선율적 양상을 보인다.

43) “푸른 목장”, “고마우신 스승님”, “자장가”, “징글벨”은 모두 두 개의 대조적인 큰악절로 구성되지만, 큰악절을 구성하는 두 개의 작은악절의 선율적 디자인이 (a+a')와 (b+b')로 나타남에 따라 선율적 통일성을 확보한다. 반면, 네 개의 작은악절이 모두 다른 선율적 디자인(a, b, c, d)을 갖는 두도막형식도 발견된다. 서번 형제(Robert Bernard Sherman, Richard Morton Sherman)에 의하여 작곡된 “작은 세상”(It's a small world), 권숙자의 “새봄”, 신귀복의 “얼굴”, 정세문의 “중학생의 꿈”, 김성태의 “개천질 노래”, 이혜정의 “축복받은 날” 등에서는 두 개의 큰악절 A와 B가 각각 (a+b)와 (c+d)로 나타남에 따라 선율적으로 극단적인 대조를 자아내기도 한다.

A(1+1) *Andante espressivo*

봉 출 봉 에 해 뜨 거 - 든 날 불 러 주 오 -  
일 덕 사 에 종 울 리 - 면 날 불 러 주 오 -

월 출 봉 에 달 뜨 거 - 든 날 불 러 주 오 -  
저 바 다 에 바 람 불 - 면 날 불 러 주 오 -

B(1+1) *f*

기 다 려 도 기 - 다 려 도 님 오 지 않 고 -  
기 다 려 도 기 - 다 려 도 님 오 지 않 고 -

*pp* *rit.*

빨 래 소 리 물 래 - 소 리 에 눈 물 흘 - 렷 네 -  
과 도 소 리 물 새 - 소 리 에 눈 물 흘 - 렷 네 -

(예5) 장일남 작곡, “기다리는 마음”

“푸른 목장”과 “기다리는 마음”은 모두 A(1+1) + B(1+1)의 두도막형식으로 나타난다. 그러나 “푸른 목장”은 큰악절 A와 큰악절 B의 선율적 디자인이 완전하게 대조적으로 나타났던 반면, “기다리는 마음”에서는 큰악절 B의 뒤 작은악절 즉 마디13-16이 큰악절 A의 뒤 작은악절(마디5-8)을 재현한다.<sup>44)</sup> 그럼에도 불구하고 이들 각각의 큰악절의 두 작은악절에서는 모두 끝나는 느낌의 완전정격종지로 마침에 따라 분명한 두도막형식의 악곡으로 분석될 수 있다. “기다리는 마음”처럼 재현을 포함하는 두도막형식은 중등 교과서 제재곡에서 흔히 볼 수 있으며, 대표곡으로는 안익태 작곡 “애국가,” 홍난파의 “고향의 봄,” 정세문의 “무궁화,” 송무경의 “갯벌,” 안병원 “우리의 소원,” 김성태의 “즐거운 봄,” 나운영의 “아 가을인가,” 윤현진의 “올챙이와 개구리,” 현제명의 “희망의 나라로,” 포스터(Stephen Collins Foster, 1826-1864) 작곡 “스와니 강,” 미국 민요 “언덕 위의 집,” 그리고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 “환희의 송가” 등이 있다. 이러한 유형의 두도막형식은 선율적 재현으로 인하여 곡의 전개에 있어 보다 더 큰 통일감이 성취된다.

44) 서양음악의 형식론에서는 이처럼 2부분형식의 두 번째 부분에서 대조 후 재진술(reprise)이 나타나는 형식을 순환2부분형식(rounded binary form), 혹은 작은3부분형식(small ternary form, incipient ternary form)이라고 한다.

### 4.2.2 두도막형식-유형 4

두도막형식은 유형 1에서처럼 8마디의 동일한 길이로 이루어진 큰악절 두 개로 구성되기도 하지만, 비대칭적 길이의 큰악절 두 개로 구성되기도 한다. 그 예로 이수인 작곡 “별”을 제시한다.

A(1+1)



바람이 서늘도 하 여                      돌앞에 나 - 섰더 니

서산 - 머 리에 하 늘은                      구름을 벗 어 나 고

B(3+1)



산뜻한 초사흘달 이                      별함께 나 - 오더 라

달 은 녀 머 리 가 고                      별 만 서로 반 짝 인 다

저 별은 뉘 별이 며                      내 별또 어 느 게 요

잠 자 코 흘 - 로 서 서                      별을 헤 어 보 노 - 라

(예6) 이수인 작곡, “별”

4마디 단위로 총 여섯 개의 작은악절로 구성된 “별”은 끝나는 느낌의 완전정격종지가 두 번째 작은악절과 여섯 번째 작은악절에서 두 차례 나타나는 두도막형식의 악곡이다. 따라서 큰악절 A는 두 개의 작은악절(총 8마디)로 구성되며, 큰악절 B는 네 개의 작은악절(총 16마디)로 길이 면에 있어 큰악절 A의 두 배로 나타난다.

### 4.2.3 두도막형식-유형 6

(유형 6)은 유형 4의 큰악절 A와 큰악절 B를 구성하는 작은악절의 개수가 뒤바뀐 형태로, 큰악절 A가 네 개의 작은악절, 큰악절 B가 두 개의 작은악절로 구성되며 네 번째 작은악절과 여섯 번째 작은악절에서 완전정격종지의 끝나는 느낌으로 마침을 보이는 유형이다. 다음의 이흥렬 작곡

“어머니의 마음”은 유형 6의 사례에 해당한다.

A(3+1)



B(1+1)



(예7) 이흥렬 작곡, “어머니의 마음”

대부분의 교과서에서 이 곡은 8마디로 이루어진 큰악절이 세 개로 구성된 세도막형식으로 분류된다(마디1-8, 9-16, 17-24). 만약 이 곡이 세 개의 큰악절로 구성된다면 세 차례의 완전정격중지가 나타나야 할 것인데, 실제 악곡을 살펴보면 마디 8에서는 반마침의 계속되는 느낌의 종지를 보이며 마디 16에서 완전정격중지로 마친다. 즉, 마디 1-16은 (3+1)의 큰악절 A로 나타나며, 이후 마디 17-24는 (1+1)의 또 다른 큰악절 B로 구성된 두도막형식인 것이다. 따라서 이 곡은 16마디와 8마디의 비대칭적 길이를 갖는 A(3+1) + B(1+1) 형식으로 분석될 수 있다. “어머니의 마음” 이외에도 이 유형에 속하는 두도막형식의 대표적 곡에는 박태준 작곡 “동무생각”이 있다.

지금까지 살펴본 유형 이외에도 세 개의 작은악절 즉 (2+1)의 큰악절이 포함된 두도막형식(유형 2, 유형 3, 유형 5, 유형 7, 유형 8)의 악곡 역시 흔하지는 않지만 종종 발견된다. 유형 5의 예로 이수인의 “고향의 노래”가 있으며, 유형 8로 박태현의 “삼일절 노래”가 있다. 또한 (3+1)의

큰악절이 두 개로 구성된 유형 9의 대표적 악곡에는 카푸아(Eduardo di Capua, 1865~1917)의 “오, 나의 태양”(Oh sole mio)이 있다.

### 4.3 세도막형식(ABA)

세 개의 큰악절로 구성된 세도막형식은 이론적으로는 끝나는 느낌의 마침을 세 차례 들어야 하지만, 실제 악곡에서는 반드시 그러하진 않다. 다음은 세도막형식이 성립되기 위해 필요한 조건들이다.

첫째, 세도막형식에서 첫 번째 큰악절을 A라고 할 때, 두 번째 큰악절은 A의 대조로 나타남에 따라 B로 표기되며, 마지막 큰악절은 A'로 재현되는 것이 일반적이다(ABA' 형식). 이외에도 마지막 큰악절이 또 다른 대조의 선율로 나타나면 C로 표기되기도 한다(ABC 형식).<sup>45)</sup>

둘째, 마지막 큰악절 A' 혹은 C의 작은악절은 첫 번째 큰악절 A의 작은악절과 동일한 개수 혹은 그 이상으로 나타나는 것이 일반적이다. 작은악절의 개수가 적게 나타나는 악곡의 예는 거의 발견되지 않지만, 그렇다고 전혀 불가능한 것도 아니다.<sup>46)</sup>

셋째, 세도막형식은 세 개의 큰악절로 구성됨에 따라, 각각의 큰악절은 모두 끝나는 느낌의 완전정격종지로 마치는 것이 원칙이다. 이때 큰악절 A는 원조 혹은 새조에서 끝나는 느낌으로 마치며 마지막 큰악절 A' 혹은 C는 반드시 원조에서 완전정격종지로 마쳐야 한다. 큰악절 B의 경우 큰악절 A와 마찬가지로 원조와 새조에서 끝나는 느낌으로 마치지만, 실제 악곡을 살펴보면 계속되는 느낌으로 마치는 경우가 보다 보편적이다.<sup>47)</sup> 이러한 경우, 이후 큰악절 A'의 재현이 이어진다.

45) 서양음악의 형식론에서 3부분형식(ternary form)의 성립은 암묵적으로 흔히 시작 선율의 재현(reprise)을 담보로 이루어진다. 그러나 이러한 견해는 균형미를 중시하는 서양 고전음악의 미적 기준에 의한 것이며, 오직 악곡에 존재하는 단락의 개수가 ‘부분’ 즉, 도막을 결정한다. 몇몇 형식론에서 3부분형식은 대조 후 재현이 있는 ABA만을 3부분형식으로 좁게 규정하며 ABC의 구성을 통절형식으로 취급하지만, 본 논문에서는 “큰악절이 세 개로 구성된다”는 세도막형식의 정의에 따라 ABA뿐만 아니라 ABC까지도 세도막형식으로 취급하고자 한다.

46) 석광희의 “숲속 풍경”의 경우 큰악절 A는 네 개의 작은악절로 구성된 큰악절로 나타나지만, 재현되는 큰악절 A'는 두 개의 작은악절로 이루어진 큰악절로 나타난다.

47) 계속되는 느낌의 마침을 갖는 큰악절 B의 구조는 전문음악이론 서적에서 논의하는 악구그룹(phrase group)이나 악구사슬(phrase chain)로 설명할 수 있으나 중등학교 교육과정의 범위를 넘어서기 때문에 참고자료만 제시하고자 한다. Douglass Green, *Form in Tonal Music* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979); Wallace Berry, *Form in Music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1986); Peter Spencer and Peter M.

위의 세 가지 조건들 중 큰악절 B의 마침에 대한 사항은 지금까지 큰악절의 조건으로부터 벗어나 보인다. 모든 큰악절은 끝나는 느낌으로 마치는 것이 원칙이지만, 세도막형식의 큰악절 B의 경우는 예외가 적용된다. 즉, 큰악절 B가 끝나는 느낌의 완전정격종지로 마칠 수도 있지만, 그보다는 반중지의 계속되는 느낌으로 마치는 경우가 보다 빈번하게 나타난다. 따라서 n개의 작은 악절로 구성된 큰악절 B의 경우 여전히 ((n-1) + 1)의 구조를 보이는 경우도 있지만, 마지막 작은 악절까지도 계속되는 느낌으로 마치는 (n + 0)의 구조로 등장하기도 한다. 이에 따라 세도막형식은 이론적으로 다음과 같이 18개 유형으로 나타날 수 있다.<sup>48)</sup>

유형	작은악절의 총 개수	큰악절 A	큰악절 B	큰악절 A' (큰악절 C)	유형별 표기법 (마지막 A'는 C로 대체될 수 있음)
유형 1	6	(1+1)	(1+1)/(2+0)	(1+1)	A(1+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(1+1)
유형 2	7	(1+1)	(1+1)/(2+0)	(2+1)	A(1+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(2+1)
유형 3	7	(1+1)	(2+1)/(3+0)	(1+1)	A(1+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(1+1)
유형 4	8	(1+1)	(1+1)/(2+0)	(3+1)	A(1+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(3+1)
유형 5	8	(1+1)	(2+1)/(3+0)	(2+1)	A(1+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(2+1)
유형 6	8	(1+1)	(3+1)/(4+0)	(1+1)	A(1+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(1+1)
유형 7	8	(2+1)	(1+1)/(2+0)	(2+1)	A(2+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(2+1)
유형 8	9	(1+1)	(2+1)/(3+0)	(3+1)	A(1+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(3+1)
유형 9	9	(1+1)	(3+1)/(4+0)	(2+1)	A(1+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(2+1)
유형 10	9	(2+1)	(1+1)/(2+0)	(3+1)	A(2+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(3+1)
유형 11	9	(2+1)	(2+1)/(3+0)	(2+1)	A(2+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(2+1)
유형 12	10	(1+1)	(3+1)/(4+0)	(3+1)	A(1+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(3+1)
유형 13	10	(2+1)	(2+1)/(3+0)	(3+1)	A(2+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(3+1)
유형 14	10	(2+1)	(3+1)/(4+0)	(2+1)	A(2+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(2+1)
유형 15	10	(3+1)	(1+1)/(2+0)	(3+1)	A(3+1) + B(1+1)/B(2+0) + A'(3+1)
유형 16	11	(2+1)	(3+1)/(4+0)	(3+1)	A(2+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(3+1)
유형 17	11	(3+1)	(2+1)/(3+0)	(3+1)	A(3+1) + B(2+1)/B(3+0) + A'(3+1)
유형 18	12	(3+1)	(3+1)/(4+0)	(3+1)	A(3+1) + B(3+1)/B(4+0) + A'(3+1)

(표7) 세도막형식의 유형

Temko, *The Study of Form in Music* (New Jersey: Prentice-Hall, 1988); Glenn Spring and Jere Hutcheson, *Musical Form and Analysis* (Iowa: Wm. C. Brown Communications, 1995).

48) (표7)은 세도막형식의 두 번째 조건 즉, 마지막 큰악절 A'(혹은 C)가 첫 번째 큰악절 A의 작은악절의 개수와 동일하거나 보다 많게 나타나는 경우의 유형만을 나열한 것이다.

### 4.3.1 세도막형식-유형 1

유형 1은 두 개의 작은악절로 구성된 큰악절이 세 개로 구성된 유형으로, 세도막형식 중 가장 보편적인 유형 중 하나이다. 다른 유형과 마찬가지로 유형 1 역시 형식의 선율적 디자인에 따라 ABA ‘와 ABC로 나타난다. 다음은 김규환 작곡 “남춘”을 보여주는 사례이다.

**A(1+1)** *Moderato cantabile*

산 너 떠 남 춘 예 - 린 누 가 - 살 길  
 래 - 해 마 - 다 들 - 봄 밤 달 이 남 으 리 오 - - -  
**B(2+0)**  
 내까 꽃금 인 피 는 디 - 사 뵈 원 들 열 - 진 호 당 나 비 -  
 기 때 - 뵈 배 일 가 - 치 - 오 실 월 개 천 열 봉 립  
**A'(1+1)**  
 내 세 - - 읍 노 새 어 - 느 것 한 가 진 - 들 실  
 어 - 안 오 리 - 남 춘 - 서 - 남 풍 불  
 때 나 는 종 - - 대 나

(예8) 김규환 작곡, “남춘”

“남춘”은 4마디의 작은악절이 여섯 개로 구성된 가곡이다. 큰악절 A와 A’는 두 개의 작은악절로 구성된 (1+1)의 구조로 나타나는 반면 큰악절 B는 (2+0)으로 반중지의 계속되는 느낌으로 마침에 따라 A(1+1) + B(2+0) + A’(1+1)의 세도막형식의 구조를 보인다. 이처럼 큰악절 B에서 계속되는 느낌의 마침을 보이는 세도막형식에서는 이어지는 큰악절 A’가 큰악절 A의 재현으로 시작되는 경우가 많다. 이때 재현되는 큰악절 A’에서는 큰악절 A가 변형 없이 재현되기도 하고 혹은 보다 확대되기도 한다. 이러한 유형의 또 다른 대표적 예는 이수인의 “내 마음의 강물”과 “산새가

아침을,” 이성복의 “봄,” 석광희의 “싱그러운 여름,” 정재원의 “아빠 사랑해요,” 정혜옥의 “우리들 세상,” 이재성의 “행복을 만들어요” 등이 있다.

ABC 형식으로 이루어진 유형 1의 세도막형식에서는 큰악절 B가 계속되는 느낌이 아닌 끝나는 느낌으로 마치는 것이 특징인데, 이러한 큰악절 B의 완전정격종지는 또 다른 대조적 선율의 등장을 예고한다. ABC의 세도막형식에는 최영섭의 “그리운 금강산,” 권길상의 “스승의 은혜,” 윤용하의 “한글날 노래” 등이 있다.

#### 4.3.2 세도막형식-유형 2

유형 2는 큰악절 A와 두 큰악절 B가 (1+1)로 이루어진 반면, 이후 재현되는 큰악절 A ‘는 (2+1)로 앞의 A보다 작은악절의 개수가 한 개 늘어난 유형이다. 이 유형의 대표 작품은 임공수의 “강 건너 봄이 오듯”과 현제명의 “나물캐는 처녀”가 있는데, 이들 두 곡은 큰악절 B의 종지에 따라 각각  $A(1+1) + B(2+0) + A'(2+1)$ 와  $A(1+1) + B(1+1) + A'(2+1)$ 로 분석될 수 있다.<sup>49)</sup>

#### 4.3.3 세도막형식-유형 4

유형 4는 재현되는 마지막 큰악절 A ‘가 앞의 큰악절 A와 B보다 두 배 늘어난 경우이다. 즉 큰악절 A와 B는 두 개의 작은악절로 구성되는 반면, 재현되는 큰악절 A’는 네 개의 작은 악절로 구성된다. 이 유형의 대표적 작품으로는 베토벤의 “그대를 사랑해”(Ich liebe dich)가 있는데, 이 곡에서는 큰악절 B가 계속되는 느낌의 마침을 보임에 따라  $A(1+1) + B(2+0) + A'(3+1)$ 로 분석될 수 있다.

#### 4.3.4 세도막형식-유형 18

유형 18은 세도막형식 중 가장 길이가 긴 유형으로 세 개의 큰악절 모두 네 개의 작은악절로 이루어짐에 따라 총 12개의 작은악절로 구성된다. 다음은 번스타인(Elmer Bernstein, 1922~2004)의 “행진”(정영택 역)으로  $A(3+1) + B(3+1) + A'(3+1)$ 의 세도막형식의 사례이다.

49) “강 건너 봄이 오듯”의 경우, 큰악절 B 이후 재현되는 큰악절 A’에서 반복기호가 1번과 2번으로 나타나는데, 반복은 형식을 결정하는 요소로 간주되지 않는다는 필자의 주장에 따라(각주 39번 참조) 반복을 고려하지 않고 분석하였음을 밝힌다.

Allegretto A(3+1)

가 자 나 가 자 지 금  
가 자 푸 른 - 하 늘

향 하 자 자 유 의 땅 으 로 우 리 는 합 께 회 망 을  
찬 란 히 빛 나 는 날 위 해 우 리 의 마 음 가 다 -

안 들 고 내 일 의 꿈 을 안 고 - Fine  
고 회 망 의 꿈 을 안 고 -

B(3+1)

친 구 와 손 잡 고 휘 파 랑 불 - 면 기쁨 이 넘 치 네  
마 음 과 마 음 을 다 함 께 합 치 어

웃 음 이 넘 치 네 자 유 의 대 지 위 로 - D.S.

(예9) 번스타인 작곡, “행진”

이외에도 유형 18에 해당하지만 큰악절 B가 (4+0) 즉 큰악절 B가 계속되는 느낌으로 끝나는 악곡으로는 최창언의 “얼굴 찌푸리지 말아요”와 파킨슨(Bill Parkinson)의 “어머니”(Mother of Mine) 등이 있다.<sup>50)</sup>

## 5. 결론

음악과 제1차 교육과정부터 현재의 교육과정에 이르기까지 국내 중등 음악교과서에서의 도막형식은 서양의 음악형식론의 발전과 더불어 변모되었다. 즉, 국내 중등음악에서의 형식은 마테존, 리펠, 코호로 이어지는 18세기 악구 이론과 마르크스와 리만, 라이텐트리트로 이어지는 19세기 형식론을 선택적으로 취하며 독자적인 실체를 구축하게 되었다. 종지와 선율을 형식을 결정하는 동등한 요소로 보았던 초기의 관행에서 점차 벗어나 창작을 단계적으로 가르치려는 교수법적 목표와 단순한 것에서 복잡한 형식으로 옮겨가며 체계적인 설명을 하려는 이성주의 경향은 일종의 ‘모델’이 되는 템플릿을 상정하고, 그 내에서 각 마디의 역할마저 규정하려는 양상으로 이어졌다. 리만은

50) “어머니”의 경우, 마지막 큰악절 A’는 실제로 작은악절이 다섯 개로 나타나는데, 이는 끝나는 느낌의 작은악절을 한 차례 더 반복하면서 나타나는 결과일 뿐, 실제로는 (3+1)의 큰악절로 구성된다.

‘8마디 악절’을 전형으로 제시하며, 그 이전 네 마디 구성의 악구를 기본으로 삼는 견해로의 변화를 선도했는데, 이것이 바로 악구가 아닌, 악절이 기본 단위가 되는 역사적 순간이었다. 리만은 악절에 이르는 과정을 모티브, 악구, 악절로 옮겨가며 각 마디의 역할을 마디 수를 세며 설명하였고, 이로써 마디 수를 세는 방식은 형식의 판단에서 중요한 요소로 부상한다.<sup>51)</sup> 그러나 마디란 단순히 마디 선에 의해 구획되는 것이 아닌, 음악 청취 중 지각되는, 내림박을 기준으로 형성되는 것으로 이러한 개념을 지나치게 단순화 한 결과가 국내 중등학교 형식론에 나타나는 문제점의 원인이 될 수 있음을 지적하였다. 라이텐트리트의 저술과 1980년대를 전후해 저술, 집필된 국내 대부분의 형식론 교재들은 리만의 영향을 어렵지 않게 찾을 수 있었다. 물론 전형이 된 8마디 악절에 대한 과도한 집착, “진정한 마디 개념”에 대한 설명의 부재, 다양한 예외들에 대한 생략은 리만의 형식론의 본질에서 벗어나는 후속 연구를 이끌기도 하였다.

필자는 현재의 교과서에서 서술된 도막형식을 고유한 실체로 인정하였지만, 그 안에서 일관성을 확보하기 위하여 도막형식의 이론 및 개념에 대한 비판적 검토로 연구를 이어갔다. 그 결과 그동안의 교육과정에서 도막형식은 마디 수, 작은악절과 큰악절의 개수, 마침, 선율적 디자인이 형식을 분류하는 요소가 되었는데, 필자는 마디 수에 의한 형식 분류는 간결하게 형식을 파악할 수 있는 좋은 도구이지만, 지나치게 단순화시킨 형식론으로 인하여 오히려 혼란을 가중한다고 판단하였다. 이에 본 논문에서는 마디 수에 의존함에 따라 발생하는 도막형식의 문제점을 제기하고 과감하게 마디 수 대신 마침을 형식의 중요한 요소로 판단하여 도막형식을 재정립하였다.

마침에 관해서는, 제7차 교육과정에서부터 사용되어 온 “계속되는 느낌”과 “끝나는 느낌”을 그대로 적용하여 한도막형식과 두도막형식, 그리고 세도막형식의 이론을 재정립하고 또한 각각의 도막형식을 유형별로 분류하였다. 필자가 제시하는 여러 가지 유형들은 다소 사변적으로 보일 수 있으며, 때로는 실제 악곡에서는 등장하지 않는 유형들도 있을 수 있다. 그럼에도 불구하고 서양의 기악과 달리 국내 중등 음악교과서에 수록된 가창곡들은 선율의 전개방식과 표현이 제각기 다양한 양상으로 나타날 수 있기 때문에, 필자가 분류한 유형들은 가창곡들의 모든 가능성을 다 보여주며 또한 이전과는 다른 일관성 있는 결과를 도출할 수 있다는 점에서 의미가 있다고 여겨진다.

제1차 교육과정이 공표된 지 반백년이 지난 지금, 중등 음악 교과서에서 다루고 있는 가창곡들의 도막형식은 다소 일관성이 결여된 채 유통되어 교사들과 교과서 집필자에게 여전히 혼란을 주는 실정이다. 필자가 제안하는 도막형식이론이 더 이상 기악을 중심으로 하는 서양의 음악형식론과 별개의 이론으로서 가창곡에 적용되는 고유한 이론으로 자리 잡기를 바라며, 그리하여 교사들과 학생들이 가창곡을 합리적으로 파악하는 데 도움이 되기를 바란다.

51) 리만의 마디 수 집착 경향에는 본질적으로 음악적 논리를 설명하려는 그의 주장이 들어있다고 봐야 할 것이다.

**검색어**

음악형식론(Formenlehre), 도막형식(partite form), 선율(melody), 종지(cadence), 악절(period), 중등음악교과서(middle-school music textbooks), 국내교육과정(Educational Curriculum of Korea)

## 참고문헌

- 김연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.
- \_\_\_\_\_. (책임편집). 『음악이론과 분석』. 서울: 심설당, 2005.
- 나운영. 『악식론』. 서울: 세광음악출판사, 1980.
- \_\_\_\_\_. 『음악형식론』. 서울: 민중서관, 1962.
- 안일웅. 『음악형식론』. 서울: 학문사, 1974.
- 양윤선. “우리나라 음악교과에 나타난 음악형식에 관한 연구.” 연세대학교 교육대학원 석사학위 논문, 2012.
- 윤양석. 『음악 형식론: 악식과 분석』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 정이은. “형식, 내용, 정신, 그리고 역사: 아돌프 베른하르트 마르크스의 형식론에 담긴 사상적 면모.” 『음악논단』 23 (2009): 133-158.
- Bent, Ian. “Liedform.” *Grove Music Online*.
- Bent, Ian and Anthony Pople. “Analysis.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
- “분석,” 강용식 외 편역. 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집. 서울: 심설당, 2005.
- Berry, Wallace. *Form in Music*. NJ: Prentice-Hall, 1986.
- Burnham, Scott. “The Role of Sonata Form in A. B. Marx’s Theory of Form,” *Journal of Music Theory* 33/2 (1989): 247-271.
- \_\_\_\_\_. “Form.” In *Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen: 880-906. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Green, Douglass. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- Kim, Yeon. “‘Boundaries’ and ‘Thresholds’: Conceptual Models of the Musical Mind in the History of Music Psychology.” *Psychology of Music* 42/5 (2014): 671–691.
- Leichtentritt, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. Breitkopf & Härtel, 1911, 1927, 1964. 최동선 역. 『음악형식론』(서울: 현대음악출판사, 1986, 2003).
- Lemacher, Heinrich and Hermann Schroeder. *Formenlehre der Musik*. Musikverlage Hans Gerig, 1962. 이종구 옮김. 『음악의 형식』. 서울: 수문당, 1985.
- Lehmann, Friedrich. J. *The Analysis of Form in Music*. Ohio: A.G. Comings & Son, 1919.

- 이성천 번역. 『음악형식과 분석』. 서울: 수문당, 1976.
- Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Marx, Adolf B. *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis). Edited by Scott Burnham. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Moreno, Jairo. “Challenging Views of Sequential Repetition: From *Satzlehre* to *Melodielehre*.” *Journal of Music Theory* 44/1 (2000): 127-169.
- Palisca, Claude and Ian Bent. “Theory, theorists.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
- “이론 · 이론가들,” 김연 편역. 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집. 서울: 심설당, 2005.
- Prout, Ebenezer. *Applied Forms: a Sequel to Musical Form*. London: Augener, 1970 printing, c1895.
- Spencer, Peter and Peter M. Temko. *The Study of Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1988.
- Spitzer, Michael. “Marx’s ‘Lehre’ and the Science of Education: Towards the Recuperation of Music Pedagogy.” *Music and Letters* 79/4 (1998): 489–526.
- Spring, Glenn and Jere Hutcheson. *Musical Form and Analysis*. Iowa: Wm. C. Brown Communications, 1995.
- Stein, Leon. *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Summy-Birchard Co., 1962. 박재열 · 이영조 공역. 『음악형식의 분석연구』. 서울: 세광음악출판사, 1976.
- Waldbauer, Ivan F. “Riemann’s Periodization Revisited and Revised.” *Journal of Music Theory* 33/2 (1989): 333-391.
- Whittall, Arnold. “Form.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.

## Problems and Suggestions for the Partite Form in Middle-School Music Textbooks

Ahn, So-Yung • Song, Moo Kyoung

The *partite form* in middle-school music textbooks went through multiple changes together with the development of the *Formenlehre* in the Western music tradition from the First Educational Curriculum of Korea publicized in August of 1955 to the current 2015 Revised Educational Curriculum. Such changes led to a drastic shift from a perspective in which both the cadence and melodic design serve as a crucial factor to determine a musical form to the other in which the number of bars takes priority over other factors including the cadence. In this paper, we pointed out the problems that one can encounter when she determines the form only by numbering bars and then suggested taking the cadence as an important factor. For this, we began by reestablishing the notion of the partite form which could be applied to a song analysis in the middle-school music textbooks and finally offered alternative analyses to selected problematic songs. The partite form that we propose has reduced otherwise confusion and provided consistent results in viewing a song's form. We hopefully prospect this research contributes not only to the music theory teaching in classroom but also to the subsequent music textbook writing.

## 국내 중등 음악 교과서 제재곡에 나타나는 ‘도막형식’의 문제점과 개선 방향

안소영 · 송무경

1955년 8월 국내에서 처음으로 공표된 음악과 제1차 교육과정부터 현행 2015 개정 교육과정에 이르기까지 국내 중등음악교과서에서의 도막형식은 서양음악의 음악형식론의 발전과 더불어 변모되었다. 이러한 영향으로 국내 음악 교과서에서는 종지와 선율적 디자인을 중심으로 서술된 초기 교육과정에서의 도막형식이 점차 마디 수에 의하여 분류되었다. 본 논문에서는 마디 수가 아닌 마침이라는 화성적 요소를 도막형식을 판단하는 중요한 요소로 삼아, 국내 가창곡에 적용될 수 있는 도막형식을 재정립하고, 도막형식을 유형별로 분류하여 가창곡들의 형식을 분석할 수 있는 발판을 마련하였다. 필자가 제안하는 도막형식이론은 이전과는 다른 일관성 있는 결과를 도출할 수 있다는 점에서 의미가 있다고 여겨지며, 학교 현장뿐만 아니라 앞으로 교과서를 집필함에 있어서도 유용하게 사용되기를 바란다.

논문투고일자: 2020년 4월 29일

심사일자: 2020년 5월 16일

게재확정일자: 2020년 5월 17일