

첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3

- 브람스와 쇤베르크의 교차점 -

황순도

1. 들어가면서

“첸린스키를 만났던 시기에 나는 브람스에 심취해 있었다.”¹⁾ 이것은 쇤베르크가 작곡가 첸린스키를 회상하기 시작할 때 했던 첫 마디이다. 첸린스키(Alexander von Zemlinsky, 1871-1942)²⁾는 세기전환기(fin de siècle)에 빈(Wien) 음악 환경에서 명망 있는 작곡가이자 지휘자로서, 당시 같은 무대에서 활동했던 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)와 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 그늘에 가려져 있었으나 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 쇤베르크를 연결하는 교량 역할을 한 인물로 평가받고 있다. 쇤베르크는 이미 빈의 음악계에서 자리 잡은 첸린스키로부터 대위법을 배우게 되면서 전문적으로 작곡기법을 익혔을 뿐만 아니라 빈 예술가들과 교류할 수 있는 기회를 넓히게 되었다. 이를 계기로 둘 사이는 음악적으로 자유롭게 토론할 수 있는 조력자 관계로, 또한 쇤베르크가 첸린스키의 여동생과 결혼함으로써 친족관계로까지 발전하게 된다.

본 연구의 목적은 첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3(1896)을 중심으로 영향관계에 있는 위의 작곡가들의 작곡기법을 작품 배경과 함께 분석함으로써, 작곡기법의 미학적 해석을 이끌어내고자 하는 데 있다. 본 연구에서는 크게 다음과 같은 두 가지 문제들을 다루고자 한다. 먼저 브람스와 쇤베르크 사이에서 첸린스키의 교량 역할이 음악적으로 어떻게 나타나는지 악곡분석을 통해 고찰한다. 그리고 이 세 작곡가의 분석대상 작품들의 발전적 변주의 기초가 되는 선율구조가 공통적으로 파동적 음형으로 일관되어 있음을 제시하고, 그러한 공통된 특색에 어떤 의미가 있을지 당시 작곡실

1) Arnold Schoenberg, “My Evolution(1949),” in *Style and Idea: Selected Writings*, ed. Leonard Stein (London: Faber & Faber, 1984), 80.

2) 첸린스키의 출생년도는 1872년으로 알려져 있기도 하다. 첸린스키의 출생년도와 관련된 논의는 Horst Weber, “Zemlinsky in Wien 1871-1911,” in *Archiv für Musikwissenschaft* 28/2 (1971), 79 참조.

제와 관련된 이론적 배경에 비추어 해석해 본다.³⁾

따라서 본 연구의 분석에서는 동기가 어떻게 변형 및 변주되었는지의 다양한 발전 과정과 양상을 다루는 데 있어, 기초악상에 내재된 파동 원리에 초점을 맞추어 회전적·파동적 음형에 내포된 운동성에 관해 논의할 것이다. 분석대상 작품들에서 공통적으로 일관하고 있는 이와 같은 선율형태와 관련된 작곡가의 의도를 생각해보기 위해, 분석에 앞서 작곡가와 작품에 관한 배경을 다루고, 이어서 음악에서 기호와 음형의 운동 에너지 및 상징적·심리적 기능에 대하여 논했던 당시 빈의 음악이론가 쿠르트(Ernst Kurth, 1886-1946)의 논의를 소개하고자 한다. 이러한 다양한 관점을 통하여 작곡기법을 음악사적·이론적 맥락으로 검토해 보고 미학적 관점으로 조망하여 새로운 감상 및 재해석의 가능성을 모색하고자 한다. 본 연구를 통해 우리나라 음악계에서 비교적 덜 알려져 있는 첼린스키의 작품을 소개하고 그 작곡기법을 분석하여, 브람스의 발전적 변주(entwickelnde Variation)뿐만 아니라 기초악상(Grundgestalt)을 이루는 파동 원리를 통해 쇤베르크의 신음악(Neue Musik)으로 이행하는 과정의 중요한 단계적 면모를 제시할 수 있을 것이다.

본 논문의 구성은 다음과 같다. 첫 번째로는 분석 대상 작품인 첼린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3을 둘러싼 작품 배경 및 작곡가들 간의 관계를 소개함으로써, 작곡기법의 측면이 전기(傳記)의 측면과 부합하는 면을 보여준다. 다음으로는 당대 쿠르트의 선적 대위법 이론을 통해, 다양한 세대에 걸친 모든 분석대상작품에서 지배적 원리로 사용된 동기·선율형의 파동 구조의 운동성과 의미에 대해 논의한다. 이어지는 음악분석에서는 첼린스키의 《클라리넷 3중주》의 동기적·주제적 구성을 브람스의 《클라리넷 3중주》 op. 114(1892)와 상세히 비교·분석하여 첼린스키의 방법이 브람스로부터 어떻게 전수되고 발전되었는지 논한다. 본문의 마지막에서는 쇤베르크의 초기작 《정화된 밤》의 음열 및 음형의 변화과정을 요약하여 12음기법으로 가는 과정이 브람스, 첼린스키와 밀접하게 관련되어 있음을 보일 것이다.

3) 본 논문은 필자의 박사학위논문의 한 장에서 브람스의 《클라리넷 3중주》 op. 114의 작곡기법이 첼린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3에 어떻게 반영되었는지에 관하여 다루었던 내용의 후속연구이다. 학위논문에서는 5도 음정을 중심으로 선율적·화성적인 면을 고찰하였다. 연구과정에서 필자는 첼린스키와 브람스의 분석대상 작품들에 둔구뎀음형 및 파동적 음형이 집요하게 사용되는 양상을 발견하게 되었고, 이들 작곡가가 이 구조를 이처럼 고집한 이유가 무엇인지 의문이 생겨, 본 연구를 통해 후속으로 다루게 되었다. Soondo Hwang, *Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms und in seiner Nachfolge: Analytische Studien zu Harmonik und Metrik* (Hamburg: Kovac, 2014; Ph.D. Diss., Essen Folkwang Univ. der Künste, 2014), 207-262.

2. 첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3의 배경

브람스는 은퇴 이후 클라리넷 연주자 뮐펠트(Christian Mühlfeld)와의 만남으로 클라리넷이 포함된 실내악곡들⁴⁾을 작곡하게 되었고, 이는 다음 세대 작곡가들의 창작에 직접적으로 영향을 미쳤다.⁵⁾ 브람스로부터 사사했거나 독학으로 브람스의 작법을 익힌 작곡가들은 브람스가 쓴 곡과 동일한 악기편성으로 작곡하여 그 경외심을 표현하기도 했다.⁶⁾ 빈 음악예술가협회(Wiener Tonkünstlerverein) 회장으로 영향력을 행사했던 브람스는 클라리넷과 새로운 만남을 계기로, 1896년 관악기 편성이 들어간 실내악 창작 경연대회를 주최함으로써 관악기 음악문헌의 활성화를 도모하였다.⁷⁾ 첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3은 이 작곡 콩쿠르에서 3위 입상한 곡으로 1896년 12월 11일에 초연되었다.⁸⁾ 1896년 12월 31일에 브람스는 출판업자 짐로크에게 1위 입상 곡인 라블(Walter Rabl, 1873-1940)의 《클라리넷 4중주》 op. 1과 함께 첸린스키의 3중주의 출판을 의뢰하여, 이 곡은 1897년에 출판되었다.⁹⁾

첸린스키는 《클라리넷 3중주》를 작곡하였을 당시, 브람스와 상당히 가깝게 교류하고 지도를 받을 기회 또한 이미 얻고 있었다. 첸린스키는 1890년 빈 음악원 재학 당시에도 피아노 연주자로 브람스의 《헨델 주제에 의한 변주와 푸가》 op. 24를 연주하여 최우수 연주상을 받았고, 1895년에 브람스의 《대학축전서곡》을 브람스 자신의 지휘로 연주했던 음악원 축제음악회에서 첸린스키의 《관현악조곡》이 초연되었다.¹⁰⁾ 결정적으로 1896년 3월 5일, 첸린스키의 《현악 5중주 d단

4) 《클라리넷 3중주》 op. 114(1891), 《클라리넷 5중주》 op. 115(1891), 《클라리넷 소나타》 op. 120/1 & 2(1894)이 여기에 속한다.

5) 브람스와 클라리네티스트 뮐펠트와의 교류 및 활동과 관련하여 Imogen Fellinger, "Johannes Brahms und Richard Mühlfeld," in *Brahms-Studien* 4, hrsg. Karl Dieter Wagner (Hamburg: K.D. Wagner, 1981), 77-93 참조.

6) 본고에서 다루는 첸린스키는 《클라리넷 3중주》로, 그의 스승이었던 로베르트 푸스(Robert Fuchs, 1847-1927)는 《클라리넷 5중주》로, 막스 레거(Max Reger, 1873-1916)는 《클라리넷 소나타》와 《클라리넷 5중주》로, 모두 브람스의 클라리넷 실내악곡들과 동일한 장르로 작곡하였다.

7) Max Kalbeck, *Johannes Brahms* 4 (Berlin: Dt. Brahms-Ges., 1914), 508.

8) Anton Krtsmayr, "Zur Preiskrönung im Wiener Tonkünstlerverein, 22. Dezember 1896," in *Neue Musikalische Presse* (1897), 3.

9) Johannes Brahms, *Briefwechsel 12: Briefe an Fritz Simrock* 4, hrsg. Max Kalbeck, Nachdr. d. Ausg. von 1919 (Tutzing: Schneider, 1974), 212.

10) 1895년 3월 18일 음악회 프로그램. Programmsammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde

조》가 헬메스베르거 4중주단(Hellmesberger-Quartett)에 의해 초연되었을 때 그의 재능이 브람스의 눈에 띄었다.¹¹⁾ 첼린스키도 그 때 브람스가 악보를 가지고 방문해도 좋다고 했던 일에 대해 언급하며 자신의 《현악 5중주》를 가지고 방문했던 브람스와의 첫 대면을 기록하였다.¹²⁾

그것은 실로 엄청난 나와의 싸움이였다. 브람스와 함께 내 곡에 관해 이야기할 것을 상상하는 것만으로도 강렬한 존경심과 두려움이 밀려와 내 마음은 요동쳤다. 브람스와의 대화는 역시 단순한 일이 아니었다. 질문과 대답은 짧고, 냉정하고도 싸늘했으며, 기쁨은 매우 냉소적이었다. 브람스는 나와 피아노 앞에 앉아 내 5중주를 훑어보았다. 한 번도 제대로 된 칭찬이나 격려는 없었고, 처음에는 몇몇 군대를 세심히 관찰하며 조심스럽게 고치는 것 같더니, 나중에는 점점 격해졌다. 브람스 같은 작곡법을 성공적으로 적용했다고 생각한 발전부 중 한 부분에 대해 정중히 설명하려고 시도해 보았으나, 그는 모차르트의 《현악 5중주》를 펼치며 “아직 형식이 다 만들어지도록 앞서 넘어가지 않은 이와 같은 종지”라고 설명했으며, “바흐부터 나에 이르기까지 이렇게 해 오고 있네”라고 하는데, 그것은 분명 객관적이고도 설득력 있는 것이었다.¹³⁾

이 《현악 5중주》는 아쉽게도 단편만 남아 있지만, 이 곡을 지도 받은 직후에 경연대회에 출품했던 《클라리넷 3중주 d단조》는 브람스가 고쳐주었던 방식을 그대로 적용하였을 것이라 추측되고 있다.¹⁴⁾

첼린스키가 브람스로부터 직접적으로 작곡을 배우며 《클라리넷 3중주》를 쓰던 이 때는 쇤베르크와 교류하고 있던 시기이기도 하다. 프리쉬(Walter Frisch)가 브람스의 발전적 변주에 대한 쇤베르크의 이해에 관하여 연구한 바에 따라, 쇤베르크에게 있어 기초악상에서 제시된 단일 혹은 여러 개의 음정과 리듬 등의 구성요소가 전위, 단편화, 확장, 전이 등의 널리 통용되는 다양한 방식을 통해 연속적으로 변형됨으로써 주제가 형성된다는 견해는 이미 잘 알려져 있다. 여기서 프리쉬는 쇤베르크가 브람스의 발전적 변주기법을 특히 높이 평가하였고 그의 초기작품에서 반영하였다고 언급했

in Wien. Weber, 위의 글, 82 재인용.

11) Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, hrsg. Kurt Hofmann (Tutzing: Schneider, 1971), 97.

12) Alexander Zemlinsky, “Brahms und die neue Generation. Persönliche Erinnerung,” in *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), 69.

13) Zemlinsky, 위의 글, 69-70. 필자번역.

14) Alfred Clayton, “Brahms und Zemlinsky,” in *Kongressbericht, Brahms-Kongress: Wien 1983*, veranst. von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, hrsg. Susanne Antonicek u. Otto Biba (Tutzing: Schneider, 1988), 87.

다.¹⁵⁾ 클레이튼(Alfred Clayton)은 이에 대하여 동의하지만, 이와 관련된 첸린스키의 역할이 간과되었음을 지적한다.¹⁶⁾ 반면 머스그레이브(Michael Musgrave)는 이 주제에 관하여 쓴 박사학위논문에서, 쇤베르크가 브람스의 발전적 변주를 수용함에 있어 첸린스키의 《클라리넷 트리오》 op. 3이 기여한 바를 환기시켰다고 했다.¹⁷⁾

쇤베르크가 첸린스키를 처음 알게 되었을 때 그는 은행원이기도 했고, 첸린스키가 음악원을 졸업한지 3년 후인 1895년에 창단한 아마추어 오케스트라 ‘폴리핌니아’(Polyhymnia)에서 첼로주자였다.¹⁸⁾ 한편 쇤베르크는 당시 빈 작곡가이자 오르가니스트였던 라보어(Josef Labor, 1842-1924)의 추천을 통해 첸린스키로부터 작곡수업을 받을 수 있게 된 이래 첸린스키와 급속도로 친밀해지고, 수업의 일환으로 1897년 쇤베르크는 첸린스키의 오페라 《자레마》(Sarema, 1897)의 연습용 피아노 편곡(Studienklavierauszug)을 맡게 된다. 이 일은 첸린스키와 오스트리아의 알프스 산맥에 있는 파이어바흐(Payerbach)에서 여름을 보내는 동안 완수되었다.¹⁹⁾ 이 일이 있는 직후 1897년 가을에 쇤베르크는 《현악 4중주 D장조》를 작곡했는데, 첸린스키가 이 곡에 대대적인 수정을 가했다고 전해진다.²⁰⁾ 수정되기 전의 악보는 분실되어 수정된 과정을 구체적으로 알 수는 없으나, 베버(Horst Weber)는 당시 즉 쇤베르크의 초기작품에 미친 첸린스키의 영향이 잘 반영된 작품으로 첸린스키의 《현악 4중주》 op. 4(1896)와의 비교가 도움이 될 것이라고 했다.²¹⁾

이에 반해 클레이튼은 쇤베르크의 《현악 4중주 D장조》에서 첸린스키와의 유사성을 찾을 수 없다고 지적했다.²²⁾ 오히려 머스그레이브가 제안했듯이 현악 6중주 편성의 D단조 작품 《정화된 밤》(Verklärte Nacht, op. 4, 1899)과 유사한 부분이 많고, 시기적으로도 쇤베르크는 브람스가

15) Walter Frisch, “Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition,” *19th-Century Music* 5/3 (1982), 215-232.

16) Clayton, 위의 글, 88.

17) Michael Musgrave, “Schoenberg and Brahms, A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in His Didactic Writings and Selected Early Compositions,” (Ph.D. Diss., University of London 1979), 368. Clayton, 위의 글, 90 재인용.

18) Alexander Zemlinsky, “Jugenderinnerungen,” in *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* (Wien: Universal-Ed., 1934), 33-34.

19) Weber, 위의 글, 83 참조.

20) 쇤베르크의 《현악 4중주 D장조》는 사후 1966년 출판되었고, 작품번호가 없으며, 첸린스키의 수정본이 최종본임이 올리버 와이 네이보어(Oliver Wray Neighbour)의 출판본 서문에 밝혀졌다고 한다. Clayton, 위의 글, 92.

21) Weber, 위의 글, 84-85.

22) Clayton, 위의 글, 91.

사망한 직후 출판된 첼린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3을 철저히 연구했을 것이라 추정하였다. 《정화된 밤》은 1899년 여름에도 쇤베르크와 그의 누이와 함께 파이어바흐에서 보내는 동안 쇤베르크의 누이 마틸데(Mathilde Zemlinsky)를 향한 애정을 음악으로 표현한 것이다.²³⁾ 쇤베르크는 그의 저서 『양식과 사상』에 발전적 변주에서 비대칭적 악구에 관한 설명의 예로 이 곡을 사용한다.²⁴⁾ 처음에 언급한 바와 같이 쇤베르크는 첼린스키를 만났을 당시 브람스의 음악에 몰입해 있었는데, 첼린스키를 만나 브람스뿐만 아니라 바그너의 영향도 받게 되며 음악의 지평을 넓히게 된다. 쇤베르크 자신은 《정화된 밤》에는 브람스의 발전적 변주뿐만 아니라 바그너적 면모도 반영되어 있다고 밝힌다.

다음에서는 쿠르트트의 음악이론에서 논의된 에너지를 내포한 음형과 그 효과를 알아봄으로써, 분석대상작품들의 선율구조의 주를 이루고 있는 파동형태들이 작품을 해석함에 있어 어떤 음악적 의미로 연결될 수 있을지 논의할 수 있도록 한다.

3. 파동음형에 관한 쿠르트트의 논의

전술한 바와 같이 흥미롭게도 첼린스키와 브람스의 《클라리넷 트리오》에는 파동형태를 기초로 변형된 음형들이 시종일관 빈틈없이 사용되며 발전적 변주를 이루고 있음을 음악분석에서 살펴보게 된다. 여기서는 앞서 이러한 독특한 음형이 가지는 의미를 고려하여 작품을 분석하고 해석할 수 있도록 당시 논의를 통해 접근해 보고자 한다.

브람스와 첼린스키 그리고 쇤베르크가 교류하던 당시는 20세기를 향해가는 세기말이었다. 이 시대는 학문적·과학적으로 눈부신 발전이 이룩되기도 하였지만, 세기전환기라 불리며 사회적 불안과 동요가 일고, 보수에 대한 혁신적인 정신이 꿈틀거리던 때이다. 브람스와 첼린스키가 활약하던 시대를 지나서 20세기 초 빈에서 한슬리크(Eduard Hanslick, 1825-1904)와 아들러(Guido Adler, 1855-1941)에게서 음악학을 공부했던 스위스의 음악학자 쿠르트트는 자신의 음악이론서들에 당시 다양하고 새로운 학문의 영향을 반영한 이론을 펼친다. 쿠르트트는 빈에서 박사학위와 대학교수자격을 취득한 후 1917년에는 『선적 대위법의 기초』(1917)를 출판하였다. 쿠르트트는 과학적 사고에 기반한 ‘선율은 운동’이라는 정의를 전제로, 음악의 선적 진행을 물리학에서의 운동에유비하였고, 개별

23) Antony Beaumont, *Alexander Zemlinsky: Biographie* (Wien: Zsolnay, 2005), 72.

24) Schoenberg, 위의 글, 80-81.

선율선이 모인 파동운동과 그 중첩이 심리와 관련하여 잠재에너지와 운동에너지를 내포하고 있다고 보았다.²⁵⁾ 이 연구를 통해 그는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 대위법 작품에 나타나는 선율구조에서 에너지로부터 발생하는 파동운동이 추상화된 모본을 찾는다. 쿠르트의 『선적 대위법의 기초』에서의 논의는 당시 빈의 음악계에 지대한 영향을 끼친 음악학자 한슬리크의 미학 위에 발전시킨 것이기에 당시 19세기 말에서 20세기 초 빈의 작곡 실재를 반영하고 있다고 할 수 있다.

쿠르트는 선율이 운동이라는 전제로, 동기(Motiv)를 선율의 운동성을 내포한 선적 형태의 최소 단위라고 정의하며, 모티브들의 조합으로 선율이 이루어진다고 했다.²⁶⁾ 계속되는 설명에 따르면, 이러한 선율의 구성으로 흘러가는 음악을 지속적으로 들을 때, 운동을 일으키는 인력으로서 부각되는 동기를 인식해낼 수 있다.²⁷⁾ 동기를 구성하는 음정의 운동성은 음고 변화의 정도로 인식한다기보다는, 오히려 선율의 방향전환성(Richtungswchsel)이 내포된 동기 즉 음정이 상행했다가 하행하는 교차(Vertauschung) 모양을 가진 동기가 운동성을 감지하는 데 영향을 미친다.²⁸⁾ 그는 동기의 라틴어 어원 ‘movere’가 ‘움직이게 하다’라는 뜻의 운동의 의미를 내포하고 있음을 상기시키며, 동기를 식물의 성장에 비유하면 전체적 음악을 완성할 수 있게 하는 형식의 씨앗에 해당한다고 했다. 그러므로 작곡기법에서 동기를 구상할 때, 동기 자체가 운동성으로부터 생성되어야 할 뿐만 아니라 운동을 상징하는 형태까지 반영될 수 있도록 해야 한다고 주장했다.²⁹⁾

쿠르트는 선율에 내포된 에너지를 표현할 수 있는 형태를 논하며 바로크 음악의 장식음의 원리를 설명한다. 그 중에서도 돈꾸밈음형(Doppelschlag)에 대하여 선율의 방향전환을 입체적으로 표현한 것으로, 음표로 나타낼 수도 있지만 그래픽인 음형기호만으로 선율 진행에 ‘원심력과 같은 생동감’(schleuderartiger Anschwung)을 암시한다고 했다.

25) Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, 2. Auflage (Berlin: Hesse, 1922), 10.

26) Kurth, 위의 책, 24.

27) Kurth, 위의 책, 24.

28) Kurth, 위의 책, 24.

29) Kurth, 위의 책, 25.

(악보 1) 돈꾸밈음 30)



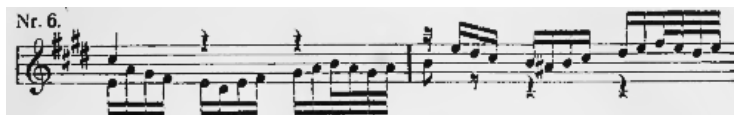
돈꾸밈음과 같은 선율이나 그와 유사한 형태의 선율들도 마찬가지로 생동감 있는 추진력을 주는 효과를 낸다고 하며, 바흐의 《평균율 클라비어곡집》 푸가 주제를 예로 돈꾸밈음형에 이끔음의 해결이 포함된 경우 그 효과가 강화된다고 하였다.

(악보 2) 돈꾸밈음과 유사한 형태 31)



돈꾸밈음과 유사한 음형의 또 다른 예로, 16분음표의 순차적이고 균등한 흐름을 보이는 긴 호흡의 선율진행은 보조음들로 이루어졌고, 32분음표로 첨가된 돈꾸밈음과 유사한 음형은 보조음의 연장을 통해 선율진행을 자유자재로 구사하는 바흐의 기법을 보여주는 것이라 하였다.

(악보 3) 바흐 《평균율 클라비어곡집》 제2권 E장조 전주곡(마디 33-34) 32)



이러한 음형을 기호로 나타낼 때 유의한 점은 이 기호의 모양 자체가 점이 아닌 선적 운동을 일으키는 근본적인 힘을 무의식적으로 감지하게 돕는다는 것이다. 따라서 개별음들을 볼 때, 하나로 연결된 선에 통합된 선율 운동의 연속체로서 인식할 것을 강조했다.³³⁾

음의 진동 속성과 관련하여 비브라토의 역할도 거론된다. 어떤 자극 없이 발생하는 순수한 음은

30) Kurth, 위의 책, 27.

31) Kurth, 위의 책, 28.

32) Kurth, 위의 책, 29.

33) Kurth, 위의 책, 29.

물리적인 작용에 의해 청각에 단순한 인상을 주긴 하지만 그 자체는 음악적으로 표현되어 감동을 주는 음이라고 할 수 없다. 현악기와 관악기주저들에 의해 사용되는 비브라토 주법은 음을 당기고 흔들며 진동시키는 것이므로, 이를 통해 음은 운동에너지를 얻어 힘의 작용을 일으킬 수 있게 되는 것이라 하였다.³⁴⁾ 이것이 다소 거친 형태로 발전한 것이 장식음 트릴이며, 음을 연장하기 위해 특히 건반악기주저들에 의해 자주 사용된다. 다양한 트릴의 종류는 위에서 말한 돈꾸밈음과 같은 맥락에서 볼 수 있다.³⁵⁾ 따라서 ‘장식음’은 단순히 장식으로서의 기능을 하는 데에서만 그 의미를 찾을 수 있는 것이 아니라, 물리적 운동에너지를 유발함으로써 정적 상태를 벗어나 내적 에너지에 영향을 미치는 역할로서의 의의가 있다고 하였다.³⁶⁾

쿠르트는 약 3년 후 후기낭만주의의 화성에 대하여 집필한 저서 『낭만주의의 화성론』에서는 바그너의 동기적 선율을 중심으로 다양한 예를 사용한다. 이 책에서는 “파동운동”(Wellenbewegung)이라는 절을 두고, 보조음을 파동형태 중 가장 원시적인 초기형태로 분류하였으며, 그것의 연쇄적인 형태가 돈꾸밈음이라고도 했다. 또한 2도 음정에 기초했던 기본 보조음형은 3도 및 4도 등으로 그 간격을 확대해 나갈 때, 생장을 통해 정신적 고양을 상징하는 역할을 한다고 보았다.³⁷⁾ 그리고 8년 후 출간된 저서 『브루크너』(1925)에서는 발전적 동기와 선적 역동성에 관한 논의에서, 그의 스승이었던 브루크너(Anton Bruckner, 1824-1896)의 교향곡에 나타나는 파동음형과 클라이맥스 설정과의 연관성을 논한다.³⁸⁾ 예컨대 그의 교향곡 제7번 제2악장에서 한 부분의 클라이맥스를 향해 가고 있는 성부진행을 보면 전반적으로 다양한 파동적 움직임은 보여주는 음형들이 배경을 이루고 있고, 제1바이올린의 16분음표로 반음계적 상행하는 음형은 클라이맥스가 시작되는 마디 69에서 돈꾸밈음형으로 변형된다. 이 때 첼로성부에서는 이 돈꾸밈음형이 전위로 뒤따른다.³⁹⁾

34) Kurth, 위의 책, 30.

35) Kurth, 위의 책, 31.

36) Kurth, 위의 책, 31.

37) Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (Bern: Hesse, 1920), 437.

38) Ernst Kurth, *Bruckner* (1925), in *Ernst Kurth: selected writings*, ed. and trans. Lee Rothfarb (Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1991), 188-207.

39) Kurth, 위의 책, 195-196.

(악보 4) 브루크너 교향곡 7번 제2악장(마디 67-69)

Moderato

1st Vlns. *p*

2nd Vlns. *pp cresc.*

Violas *pp cresc.*

Celli *p*

Bsns., Bases *pp*

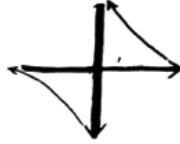
Horns *p*

쿠르트스는 음악의 선적 진행에 내포된 에너지와 관련하여 바흐의 대위법 작품을 통해 연구했다면, 동시대 독일의 화가 파울 클레(Paul Klee, 1879-1940)는 회화에서 음악의 리듬 즉 운동성을 구현해 내기 위해 쿠르트스의 선적 대위법에 관한 음악이론을 연구했다. 클레는 이를 기초로 자신의 선이론(Linientheorie)을 정립하며 시각적으로 형상화된 대위법(bildnerische Polyphonie)을 구현하고자 부단히 연구했다. 클레는 한슬리크가 말한 "순수한 음(reiner Ton)"을 회화에서는 가장 작은 단위이자 나눌 수 없는 단위인 점에 대입하였다.⁴⁰⁾ 또한 음악의 리듬을 생동적인 선으로 바꾸었다.⁴¹⁾ 운동성 및 역동성을 기하학적 선의 방향전환성과 굽기로 나타내하고자 다양한 파동운동, 호흡, 심장박동, 밀물과 썰물 현상 등을 관찰하였고, 그 결과 음악의 지휘 동작에서 그 해법을 찾는다.

40) Régine Bonnefoit, "Paul Klee und die 'Kunst des Sichtbarmachens' von Musik," in *Archiv für Musikwissenschaft* 65/2 (2008), 127.

41) Bonnefoit, 위의 글, 128.

(그림 1) 클레의 지휘법을 기초로 한 역동성 도식⁴²⁾



화가가 연필과 붓을 사용하여 캔버스에 선을 그리듯, 지휘자는 지휘봉을 가지고 허공에 리듬과 선율을 표현한다. 지휘는 오래된 악보와도 같아, 음향적으로 경험할 수 있는 진행은 운동적이고 시각적인 기호로 변한다. 즉 청각적 선율이 시각화된다고 할 수 있다.⁴³⁾ (그림 1)에서 볼 수 있는 바와 같이, 지휘의 손동작을 통해 표현되는 십자형태는 클레에게 있어 리듬의 운동성과 역동성을 시각화하는 작은 단위가 되었다. 본 논문의 다음에 이어질 분석에서는 음형의 차원에서 이러한 형태를 볼 수 있을 것이다.

다음에서는 첸린스키와 브람스의 서로 밀접한 관련이 있는 《클라리넷 3중주》의 발전적 변주의 기초악상을 분석하고, 이들 기초악상의 전반을 구성하는 파동적 교차 음형을 파악하며 이것이 어떻게 변형·발전되는지, 그리고 그 과정 속에도 유지되는 이러한 방향전환음형의 틀을 규명한다. 분석에 있어, 쿠르트가 운동에너지에 나타내는 가장 기초적 형태로 언급한 돈꾸밈음형 및 이와 관련하여 클레가 역동성을 표현하는 단위로 구상한 십자형 등을 분석악보 예의 해당 선율에 선 기호로 첨가하여, 동기·선율을 구성하고 있는 파동형의 운동성과 방향을 확인할 수 있도록 할 것이다.

4. 첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3의 동기 분석

본 분석의 장에서는 음형의 변주 유형에 따라 발단, 전개, 결말 세 부분으로 나누어 첫째 절에서 기초악상과 기본형이 소개되는 제1악장 제1주제부까지를 다루고, 둘째 절에서 제2주제부 및 중간악장의 주제를, 마지막 결말 절에서 마지막 악장의 주제를 분석한다. 본 분석은 동기의 선율적 조합

42) Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, Transkription und Einleitung von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Basel: Schwabe, 1999), 16 Januar 1922, fol. 51.

43) Hans Sündermann und Berta Ernst, *Klang - Farbe - Gebärde - musikalische Graphik*, hrsg. Alois Eder (München: Schroll, 1981), 14. Bonnefoit, 위의 글, 131 재인용.

의 관점에서 선율의 대칭성 및 운동성에 초점을 두어 서술한다.

본 분석대상작품의 주요 동기 구조인 파동적 형태를 기하학적 선으로 나타냄으로써 방향전환의 운동적 원리를 시각화하고자 한다. 이것은 쿠르트에 따른 파동형에 내재된 운동에너지를 나타내 보는 작업이기도 하며, 이를 통해 선율모양이 외형적 파동형을 보이지 않는 경우에도 작품 외적·내적으로 짜여있는 음고적 전회 및 파동구조를 파악할 수 있게 해줄 것이다. 또한 단순한 음형에서부터 그것의 복잡화된 변형에 이르기까지 하나의 파동운동 원리에 기초한 작품의 구상을 한 눈에 볼 수 있을 것이다.

분석에 사용되는 용어에는 분석이론인 집합이론에서 용어로 정립된 것들이 많으나, 집합이론과는 무관함을 미리 밝힌다. 본문에 등장하는 음열, 집합, 전위, 치환 등의 용어는 일반적인 사전적 의미 및 수학과 물리의 개념에 따라 보편적으로 사용될 것이며, 선율의 선적 움직임(운동)을 다루므로 대칭(점대칭, 선대칭), 회전, 전환 등의 기본적인 기하학 개념이 사용될 것이다. 또한 분석대상작품들은 조성음악의 틀 안에 있으므로 조성적·음음계적 범위 내에서의 음고적 관계를 기준으로 적용될 것이다.

4.1. 발단

첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3은 브람스의 《클라리넷 3중주》 op. 114와 같은 악기편성 및 브람스 3중주의 주제에서 파생된 동기 및 선율 구조의 유사성에 있어 브람스에 대한 경외심을 나타내고 있고, 브람스보다 더 세심하고 치밀한 동기적·주제적 기법의 발전적 변주를 보여주고 있음이 여러 문헌들을 통해 언급되었다.⁴⁴⁾

“그는 작은 주제를 가지고, 말하자면 정신적인 손에 쥐고 반죽하여 무수한 변주 형태들을 만들어 냈다.”⁴⁵⁾ 첸린스키와 깊은 친분을 가졌던 알마 말러는 그의 작곡방식에 대하여 이렇게 표현하였다. 다음에서는 《클라리넷 3중주》 op. 3의 동기를 분석함으로써 알마 말러의 표현에 의한 ‘작은 주제’는 어떻게 만들어지고, 그것은 어떤 다양한 형태들로 ‘반죽’되었는지 살펴보고자 한다.

44) Werner Loll, *Zwischen Tradition und Avantgarde: die Kammermusik Alexander Zemlinskys* (Kassel: Bärenreiter, 1990), 52-54.

45) Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben* (Frankfurt am Main: Fischer, 1960), 30. 필자번역.

(악보 5) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 1악장 시작부분(마디 1-4)

The musical score shows the beginning of the first movement of Chopin's Clarinet Trio, Op. 3. It consists of three staves: Clarinette in B, Violoncell, and Pianoforte. The tempo is 'Allegro ma non troppo, M.M. 104.' The key signature has one flat (B-flat). The score includes annotations for 'changing tone(3음)' and 'turn(3음) cambiata(4음)'. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The piano part also includes annotations for 'dolce' and 'diminu.'. The piano part includes chord annotations: [D-G], [A-D], [Bb-Eb], and [F-A-C#].

1) 기초악상

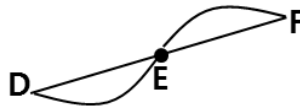
첼린스키의 3중주는 소나타 형식으로 되어있고, 브람스의 작곡기법에서 나타나는 것과 같이, 성부진행이 단계적 화성을 이루는 대위법적인 작법이 기초를 이루고 있다. 클라리넷과 첼로의 유니즌으로 D-E-F 첫 3음 기본형으로부터 이어져 나오는 일련의 음들은 피아노 분산화음형을 축으로 피아노의 오른손과 왼손의 유니즌되는 D-C-B^b과 거울반사 관계에 있는 선대칭⁴⁶⁾을 이루어 자유로운 거울 대위법 같은 면모를 보인다(위의 두 성부와 아래 두 성부 사이에 점선을 그려 대칭을 표시함). 박이 불규칙적으로 밀리며 반사되는 음형은 피아노 분산화음형과 어우러져, 마치 수면의 이는 물결에 반사되어 자유롭게 변형되는 모습을 묘사하는 것 같다. 이 3중주의 시작부분에 사용된 거울대칭 아이디어는 브람스 《클라리넷 3중주》 1주제 후반부에서도 볼 수 있다.

46) 선대칭은 한 도형을 중심축 중심으로 대칭시켰을 때 겹쳐지는 것으로, 직선을 접는 선으로 하여 접었을 때 완전히 겹쳐지는 경우를 말한다.

(1) 원형 동기: 2도 회전 점대칭

첸린스키 3중주의 클라리넷과 첼로의 첫 마디 동기 D-E-F는 연속 2도 순차 상행으로 구성되어 특별히 발전적 변주에 활용될 동기라고 하기에는 특징적인 모습을 보이지 않는다. 그러나 후에 전개되는 다양한 변형들을 관찰하면서 이것은 단순히 연속 2도 순차상행이 아닌, E음이라는 점을 축으로 일정 각도 회전함으로써 생기는 점대칭⁴⁷⁾의 최소단위로서 회전성(전환성) 및 운동성을 내포하고 있음을 이해할 수 있었다.

(그림 2) E를 중심으로 한 점대칭 도식



이 곡에서 가장 작은 주제인 점을 축으로 하는 음정 2도 기울기의 점대칭의 원리는 앞으로 음의 개수, 음역, 음정 범위 등을 통해 변주될 주제의 주제가 된다고 할 수 있다. 본 분석에서는 이와 같은 동기의 형태를 파동 기호로 나타냄으로써 직선으로서의 의미보다 운동성을 내포한 대칭 단위임을 시각적으로 나타내고자 한다. 이 최소단위 3음 구조는 위에서 거울대칭으로 언급했듯 아래 성부에서 전위되어 나타났고, 이어 연결되는 음 B \flat -G \sharp -A는 D-E-F가 수평적 재배열로 회전(rotation)된 치환(permutation) 형태이다.⁴⁸⁾

(2) 십자가형

마디 2의 클라리넷과 첼로의 E-F-D-E는 D-E-F를 E축으로 잘랐다가 순서를 바꾸어 다시 붙힌 형태로 분석할 수 있고, 그 결과는 비화성음의 분류 중 이중보조음이라고도 하는 변화음(영: changing tone, 독: Wechselton) 음형이 되었다. 앞으로 나올 다양한 동기들은 이렇게 원형 동기를 한 곳에서 자르고 위치를 바꿔 붙이는 원리에 기초한다. 이와 같은 이중보조음형은 ‘바흐동기’(BACH-Motiv)와 유사한 구조이므로 + 기호로 표기한다.⁴⁹⁾ 바흐의 《푸가의 기법》(*Die*

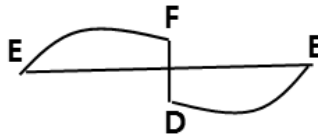
47) 점대칭이란 회전대칭의 부분으로, 중심축을 사이에 둔 두 도형이 180도 회전했을 때 포개어지는 관계를 말한다.

48) 이 B \flat -G \sharp -A 음형의 거울 대칭 전위는 마디 7에 B \flat -D \flat -C에 축소된 리듬형과 함께 나타난다.


49) 이 음형은 특별히 바흐가 자신의 이니셜을 독일어식 음이름 B-A-C-H로 나타냈던 것으로부터 사용되기 시작하다. 이후 바흐 자신뿐만 아니라 바흐에 대한 경외심으로 후대 19-20세기 작곡가들에 의해 계속 즐겨 사용되

Kunst der Fuge) BWV 1080은 바흐동기가 쓰인 대표적인 작품이다. 브람스로부터 첼린스키로 이어지는 제2빈악파의 발전적 변주기법의 주요 요소는 바흐의 《푸가의 기법》에서 사용되었던 거울 푸가, 역행·전위·축소·확대 등의 기법이라 할 수 있다.

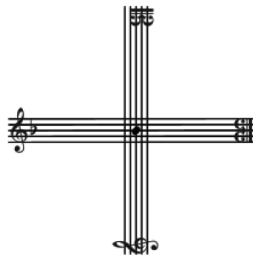
(그림 3) 원형으로부터의 생성되는 변화음형 도식



(3) 돈꾸밈음형과 캄비아타

마디 3에서는 원형 D-E-F보다 음역이 한 단계 확장된 D-E-G 3음⁵⁰⁾이 이어지고, 마디 4에서는 이 4도 범위 테트라코드 D-E-F-G를 E를 중심으로 자른 후 D-E와 E-F-G의 자리를 바꿔 붙인 G-F-E-D-E의 형태가 나온다. 이 5음 동기 중 F-E-D-E는 돈꾸밈음(영: turn, 독: Doppelschlag)이라는 장식음의 형태로, 마디 2의 변화음 형태의 또 다른 치환형이기도 하다. 돈꾸밈음형은 그 자체를 표시하는 기호 가 있으므로 이와 유사한 파동 기호를 사용한다. 이 음형은 마디 6 클라리넷과 첼로 성부에서 축소 변형된 리듬형의 B \flat -A-G-A로 재차 나타난다. 또한 이 5음 동기 중 G-F-D-E로 캄비아타(cambiata) 음형이 추출된다. 여기서 이중보조음형과 돈꾸밈음형은 기본 3음의 범위에서, 캄비아타음형은 기본 4음의 범위에서 활용됨을 알 수 있다. 캄비아타음형은 돈꾸밈음

어 십자가 동기(영: cross motiv, 독: Kreuzmotiv)라 칭해진다. 뿐만 아니라 십자가 형태로 되어 있어 바로크 시대부터 교회음악에서 가사와 함께 고통과 고난을 상징하는 역할을 해왔다. 영어식 음은 B \flat -A-C-B에 해당하고, 외곽의 B음은 서로 변화음의 관계에 있다. 다음은 바흐동기의 십자가모양을 강조하여 만들어진 슈투트가르트 국제 바흐아카데미 상징이다. 중심의 음은 시계방향으로 서로 다른 음자리표에 따라 독일어 음이름 B-A-C-H가 된다.



50) 첼린스키는 브람스와 그의 빈 음악동료들과 마찬가지로 음형에 의미를 부여했는데, D-E-G의 음형은 자아동기(Ich-Motiv)에 해당하고 이의 전위형태인 A-G-E의 음형은 세계동기(Welt-Motiv)이다. 이 작품과 관련된 의미론적 분석에 관하여 Beaumont, 위의 책, 89-91 참조.

의 가운데 두 음의 2도 축이 3도로 확장된 관계에 있으므로 돈꾸밈음형의 연장으로 보아 동일하게 파동모양 기호로 표기한다.

(악보 6) 브람스 《클라리넷 5중주》 1악장 시작부분(마디 1-4)

브람스의 《클라리넷 5중주》 op. 115는 《클라리넷 3중주》 op. 114와 한 쌍으로 작곡된 곡으로, 브람스의 아래 5중주 악보에서 보는 바와 같이, 철클린스키의 3중주 시작부분과 공통적으로 돈꾸밈음형, 이중보조음형, 캄비아타음형이 연속하여 연결되어 선율을 만들어내고 있다. 이것으로 보아 철클린스키의 3중주는 브람스의 《클라리넷 3중주》 뿐만 아니라 《클라리넷 5중주》 와도 연관성이 있음을 알 수 있다.

마디 1-4에서는 곡의 조성 D단조의 음계 중 아래 테트라코드 D-G의 영역이 짧은 선율의 점진적인 확장을 통해 설정된다. 이와 함께 마디 3에서는 조성파괴적인 B♭-E♭의 테트라코드가 출현하여 곡의 조성파괴와 가장 먼 조인 나폴리 6화음의 조를 암시하고 있다. 실제로 제2주제부로 들어가기 전 연결구(마디 31-34)에 네 마디의 시작선율이 E♭단조로 나타난다. 이 때 흥미로운 점은 세 번째 마디 D-E-G-G는 뒤의 두 음의 위치가 전이된 캄비아타 전위음형 D-E-G-F로 이어지고, 네 번째 마디 F-E-D-E는 앞의 두 음의 위치가 바뀐 이중보조음형 E-F-D-E로 변형되어 나온다.

2) 2도 회전음형에서 5도·3도로의 확장형

마디 5에서는 클라리넷과 피아노 윗성부에서 4도 상행 도약으로 선율이 시작됨으로써 테트라코드 A-D 음역의 공간을 보여준다. 이와 동시에 피아노 베이스에서는 원형 3음동기 D-E-F가 다시 출현하며 다음 마디에 G까지 이동함으로써 A-D와 D-G는 평행을 이룬다. 마디 5 이하에는 선행악구에서보다 과감한 보조음형들이 등장한다. 먼저 마디 4-5에 걸쳐 피아노 윗성부를 통해 연결되는

A-E-A-D는, A-D 선율이 시작될 때 크레센도와 짧은 음가의 리듬이 선행되어 연속적 4·5도 상행 도약과 한 방향으로의 넓은 음역 이동을 통해 그 효과가 강화된다. 이 음형은 이전의 동기 생성 방식과 마찬가지로 A를 중심으로 5도 기울기의 점대칭 관계에 있는 E-A-D를 A를 축으로 자른 E-A와 D-A를 자리 바꾸어 치환한 형태라 할 수 있다. A-D는 피아노 윗성부에서 마디 5-6에 걸쳐 D-A 순차하행 테트라코드를 통해 대칭을 이루고, A-E-A-D-A라는 음고적으로 더 폭넓어진 파동을 그릴 수 있다. 이 음정 5도 간격의 대칭음형은 첫 마디의 2도 간격의 대칭음형의 음정범위의 확장으로 볼 수 있다.

3중주의 시작부분을 마무리하는 마디 8-9에서는 3도 대칭형을 볼 수 있다. 마디 7-8에서는 불협화적 음으로서 D \flat 이 계속 출현한다. 이 음은 앞서 나왔던 불협화적 음인 E \flat 과 반음관계 대칭을 이루고 있고, 다음 연결구로 들어가는 마디 9 연결부분에 이명동음인 C \sharp 으로 나와 이명동음의 대비를 이룬다. 이 C \sharp 에는 악센트가 붙었고 동반되는 화음은 F중3화음의 음향이 동반되어 앞의 F장3화음과 대비된다. F중3화음은 마디 7 클라리넷 선율단위에 D \flat -F-A로 이미 내포되어 있음을 확인할 수 있다. 마디 8-9 사이의 마디줄은 마디 9의 A음을 축으로 하여 3도 관계에서 이루어지는 선대칭을 보여주어, 3중주 제1주제 시작부분과의 연결구가 슬기처럼 접혀 있는 형태로써 형식구분을 모호하게 하려는 의도로 읽을 수 있다. 마디 8-9의 C-A-C \sharp 의 변화음이 붙은 비대칭적 3도 대칭 및 마디 7-9에 걸쳐 그려지는 D \flat -A-C \sharp 의 이명동음 장3도 대칭은 이중성을 특징으로 하여, 앞으로 전개될 화성 및 조성 영역의 반음계적 다채로움을 예견한다.⁵¹⁾

4.2. 전개

1) 회전음형 축의 간격 확장

시작부분에서 보여준 기본적인 대칭 및 파동음형 그리고 상호치환의 아이디어는 점진적 발전을 통해 주제로 확장되는 방식이 아닌, 동기 원형이 회전된 다양한 형태들이 또 다른 변형체로서 연속적으로 결합하여 선율이 이루어지는 방식으로 전개된다. (악보 6)은 첼린스키 트리오 op. 3의 1악장의 제2주제부 시작부분이다. 마디 39의 클라리넷과 첼로 성부에서는 유니즌으로 G \sharp -A-A \sharp -B의 4

51) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 시작부분 선행악구에서 보인 내림표 붙은 음계도 2인 E \flat 과 관련하여서는, 앞서 언급했듯 D단조로 나온 시작선율이 제2주제로 들어가는 연결구(마디 31-34)에 걸쳐 E \flat 단조에서 나타난다. 마디 35이하에서는 피아노 베이스에서 지속적으로 D \flat 음이 나오다가, 이는 제2주제 선율 피아노 베이스 C \sharp 이명동음으로 변한다. 이 때 C \sharp 은 C \sharp 조의 근음이 아닌 A장조의 3음이지만 종지가 나오기 전까지 중심음으로서의 역할을 한다(본 논문의 악보 (악보 7)에서 확인).

음으로 이루어진 반음계적 상행음계가 시작된다. 이 음형은 원형 D-E-F와 같은 G#-A-B가 반음계적 경과음을 통해 확장·변형되고, 축이 되는 A는 옥타브로 쪼개진 후((악보 7)에 점선으로 표시) 이를 중심으로 수평적 음역 전이가 발생한 형태가 되었다. 반음계적 상행 4음음계 단편은 결과적으로 방향이 크게 전환되어 파동 기호로 표시한다. 마디 40에서 보이는 변형체를 분석해 보면, 캄비아타의 전위형으로서 전환축이 3도가 아닌 5도로 확장된 G#-A-E-D# 형태가 기본이 된다. 이 5도의 축에 C#음이 추가됨으로써 A장3화음이 축으로서의 역할을 한다. 흥미롭게도 C#음 위에 실제로 돈꾸밈음(∞)이 붙어 있어 전환 속의 전환으로서의 시각적 특징이 두드러진다. 마디 41과 마디 42는 서로 유사한 형태로 미세한 변형을 보여준다. 이중보조음형의 축이 3도에서 5도로 확장된 C#-B-F#-E가 이 음형의 앞 두 음의 자리바꿈형인 B-C#-F#-E 즉 캄비아타형으로 연결된다. 제2주제 선율에서는 1도나 3도 정도였던 4음 동기의 가운데 축의 기울기가 3도·5도·8도로 확장되어, 연주지시어 ‘생동감 있게 열정적으로’(Mit Schwung und Wärme)와 함께 분출되는 힘을 표현하고자 했으리라 추측해 볼 수 있다.

(악보 7) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 1악장 제2주제부(마디 39-42)

2) 5도권 음열 형성 및 음열의 확장

주지하듯이 조성 내의 5도 순환권은 순차적 2도 상·하행으로 구성된 음계를 다른 방식으로 배열한 형태라 할 수 있다. 따라서 음계가 확장되어 4음이나 5음 이상의 음이 결합할 때 5도권 음열의 단편으로 치환된다.(악보 7) 마디 41-42에서 보았던 C#-B-F#-E와 B-C#-F#-E는 C#-F#-B-E의 5도 관계로 상호 치환할 수 있다. 2도 상행으로 구성된 3음의 원형으로부터 시작하여 점차적으로 간

격이 확대되는 음열들은 전반적으로 한 마디 단위의 단편적 변형·반복임을 인식하게 된다. 즉 한 마디가 한 집합의 테두리가 된다고 할 수 있다. 이러한 단위는 박의 단위의 변화 없이 음의 개수가 증가되기도 하고, 마디를 넘어 선을 박의 단위가 변하거나 연장되기도 한다. 마디 41의 전이된 반음계적 4음음계는 마디 42에서 반복될 때는 C#-B가 추가되어 하행하는 반음계적 6음음계로 변형·연장된다.

피아노 베이스의 상행하는 음계음형 C#-D-E-F#은 F#을 축으로 선대칭의 선을 그리며 C#-F# 4도 범위를 설정한다. 그 마지막 음 D-C#이 반복될 때, 첼로에서 F#단3화음(F#-A-C#)과 A장3화음(A-C#-E)을 구성하는 음들의 3도권 음열 즉 F#-A-C#-E가 물결모양을 그리며 두 화음로 나누어진 선율이 된다. 4개의 음을 2개로 나누면 3도 관계의 분산화음이 될 수 있다.

(악보 8) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 op. 3 1악장 경과부(마디 23)



5개의 음을 둘로 나누어 5도 관계의 분산화음이 만들어진 예를 제1주제부에서 제2주제부로 넘어가기 전 연결구의 첫 피아노 선율에서 찾을 수 있다. 피아노의 3성부 두 유니즌으로 나오는 마디 23의 음열의 윤곽을 따르면 G-D-A의 5도 회전대칭을 볼 수 있다. 또한 D음을 축으로 G단3화음(G-B \flat -D)과 D단3화음(D-F-A)이 연결된 아이디어를 읽을 수 있다. 두 화음이 분리되는 축으로서의 역할이 D음을 연장하는 이중보조음을 통해 표현되었고, G-B \flat -D-F-A 3도권 음열은 각각 하행과 상행으로 방향이 전환된 분산3화음형으로 연결되어 있다.

3) 수식음을 통한 전위음형의 변형

위에서 살펴본 것과 같이 음계를 잘라 다시 붙여 다양한 축의 기울기로 나타내는 첼린스키의 동

기적 수법 및 이중보조음·돈꾸밈음형은 이 3중주곡의 도처에서 발견되고, 이를 넘어 모든 선율의 부분들이 이러한 변형체들의 연속이라고 보아도 과언이 아닐 정도이다. 본고에서는 몇몇 부분을 선택하여 예시함으로써 복잡화된 선율들에 틀이 되는 파동형을 제시하고자 한다.

(악보 9) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 1악장 제2주제부(마디 43-46)

생동적인 표현을 특징으로 하는 제2주제부 시작 네 마디는 곧이어 완전히 짝 찬 생동감을 표현할 것(*schwungvoll*)을 지시하며 마디 43에서는 표현이 풍부한 클라리넷 선율이 시작된다. 그러나 이 마디 선율 외곽의 각 두 음은 G#-A-G#-F#으로 돈꾸밈음의 역행전위형이며, A음을 옥타브로 분리한 후 그 사이를 화성적 음형으로 수식하여 채운 것이라 할 수 있다. A-G#-F#-E로 하행하는 4음음계는 두 마디 동안 연장된다. 마디 44에서 E음 연장의 방법은 C#과 E의 분산화음형, 마디 45에서 E음 중심의 이중보조음과 V-I형 수식이다. 이에 대응하는 성부의 선율들에서는 각각 하행 4음음계가 16분음표 분산화음형으로 수식되며 방향전환을 표현하는 진행을 보여준다. 마디 43의 첼로 선율에서는 하행 4음음계 C#-B-A-G# 앞에 분산화음이 수식하고 있고, A-G#-F#-E와 C#-B-A-G#이 6도 병진행하는 피아노 윗성부 선율은 F#단3화음으로 수식되며 방향전환의 물결 모양을 그린다. 마디 45에서는 시작부분 마디 4에서와 같은 캄비아타음형 사이를 순차적으로 연결한 형태를 보여주고, 마디 43 이하 피아노 베이스 성부에서는 시작마디에서 보인 것과 같은 피아노 베이스의 하행음계와 전환음형의 결합형 선율이 변형된 리듬으로 출현하여, 시작부분에서 제시된 음형의 틀을 벗어나지 않고 반복되어 변주되었음을 알 수 있다.

4) 중첩

제2주제의 열기가 한층 잦아든 후 발전부로 들어가기 전의 움직임을 살펴본다. 마디 52에서는

음고는 동일하지만 음역이 바뀜으로 변형된 이중보조음형을 볼 수 있다. 마디 52의 첼로 성부 E#-F#-D#-E에서 D-E는 음정전위로 7도 하행하며 에스프레시보의 효과를 표현한다. 가운데 두 음인 F#-D# 사이에는 B음이 들어가 화성적 선율을 만들었다.

(악보 10) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 1악장 제2주제부(마디 52-60)

계속되는 마디 54에서 첼로는 기울기가 5도 음정으로 커진 전환음형으로 G#-D-A-D를 연주한다. 마디 56의 클라리넷과 피아노 윗성부에서 유니즌되는 선율에서는 F#-E#-D-C#-B의 하행 5음계 음열 음들이 2번 자리 바꾼 치환형을 볼 수 있다. 이것은 4음 이상의 음계와 5도권 음열이 결합된 형태로 분석할 수 있고, 다양한 파동모양이 겹쳐져 긴밀하고 자유롭게 얽힌 모습을 볼 수 있다.⁵²⁾ 마디 56-57 첼로에서는 분산화음을 전환의 물결을 묘사하는 음형을 배경으로 깔아주고 있다.

마디 54에서 A#-B-C#-D 4음음계와 5도권 음열 B-E-A-D의 치환형태가 결합된 선율이 형성되었고, 마디 55의 A#-B-D#-F#-A#에는 분산7화음형이자 3도권 음열이 포함되었다. 5도권 및 3도권의 연속된 음열은 음악이론에서 일반적으로 순환원으로 도식화되므로, 악보 예에서 새로운 기호인 호

52) 마디 53-54에서 캄비아타음형과 A#-B-C#-D, 마디 55-56에서 A-G#-F#-E-F#의 돈구림음형과 축이 넓혀진 캄비아타음형 E#-F#-B#-C# 등을 예로 들 수 있다.

(戶)를 사용한다.⁵³⁾

지금까지 기초악상이 차례로 소개되고 체계적으로 발전되는 양상을 살펴보았다. 발전부로 들어가 기 전까지도 점진적으로 전위음형이 점점 다양화되고 파동 모양과 종류 또한 더욱 다층적으로 중첩되어 가는 모습을 볼 수 있었다. 다음 첼린스키 트리오의 제2악장에서 이러한 중첩이 더욱 응축되는 면모를 살펴본다.

5) 응축

첼린스키 트리오 제2악장에서는 제1·3악장과 달리 A 클라리넷이 사용된다. 이 조성은 같은 으뜸조 즉 D장조로, 빠르기는 느리게 바뀌었다. 2악장에서도 대체로 한 마디 단위의 변주가 일어나지만, 두 악구가 아닌 세 악구로 나뉘는 12 마디의 구조로 되어 있다. 이 중간악장은 이중보조음형으로 시작되고, 캄비아타 음형을 비롯하여 앞에서 살펴본 다양한 음계 단편의 방향전환이 쉽 없이 결합된 흐름이 두드러진다. 마디마다 강박에 피아노 베이스에서 완전 5도의 수직적 결합이, 선율 단편의 방향전환에서 5도 간격 축이 자주 보인다.

(악보 11) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 2악장(마디 1-12)

53) 다음 장에서 살펴볼 브람스의 《클라리넷 3중주》에서 나타나는 전위음형에는 3도권과 5도권 음열이 주요하게 사용되기 때문에 호(戶)가 비교적 자주 표기된다.



클라리넷 선율이 시작되기 전 열두 마디 동안 피아노가 4성부로 연주되는 이 부분은 매우 정교하게 압축되어 짜여 있다. 첫 마디 6도 병행의 이중보조음 뒤에 소프라노 성부에 4도 간격 축의 캄비아타 G-F#-C#-D가 겹쳐서 뒤따른다. 그 아래 알토 성부에서도 이중보조음 뒤에 돈꾸밈음 B-A-G#-A가 겹쳐 뒤따르는데 리듬이 확대되어 윗성부와 C#-D-G#-A 음향이 발생한다. 마디 3에서는 돈꾸밈음 역행형이 새로운 단위를 시작하고 그 꼬리 3음의 리듬이 축소되며 반복한 후, 테너성부에서 같은 리듬의 돈꾸밈음이 연결된다. 마디 5-6의 새로운 단위를 내성과 합하여 한 음형으로 구성해 보면, 상성부의 A#-B-E뿐만 아니라 A#-B-B 위에 D와 E를 수직적으로 쌓아올려 동시 결합한 치환 형태로도 읽을 수 있다. 즉 B, D, E의 수직적 화성은 응집 및 응축과 같은 인상을 준다. 이와 같은 방법으로 마디 6에서 피아노 오른손은 C#-D-D-E-G# 즉 D에서 분리된 형태, 왼손에서는 C#-D-E의 3음음계가 음역 전위된 형태로 변한다. 음계 A#-B-C#-D에 걸려 있는 듯한 마디 5-6의 전위음형 동형진행 다음에 마디 7에서 G-F#-E-D-C# 음계 내에서의 캄비아타 음형이 나온다. 이것을 시작으로 이중보조음, 4음음계 캄비아타, 돈꾸밈음, 4도 축 캄비아타 음형이 서로 맞물려 등장하고 마지막에 수직적으로 결합한다. 두 박 단위로 동기의 리듬과 박의 구조 또한 축소되어, 음악의 진행이 가속화된 것 같은 효과를 낸다.

6) 용해

제2악장에서는 음열의 동시 결합 및 동기 리듬의 축소를 통한 응축성과 대비되는 효과를 찾아볼 수 있다. 마디 5-8의 시퀀스에 이은 맞물려 이어지는 2박 단위의 전위음형들이 박과 화성적인 면에 있어서 모두 충분히 가속화된 후, 마디 9에서 첫 마디 이중보조음형이 재현될 때 다시 세 박 단위로 바뀌며 운동이 정지하려 한다. 나타냄말 ‘점점 느리고 여러게’(morendo)와 함께, B#-C#-D-D#-E 반음계의 연속적 이중보조음의 리듬도 반 박 당김 리듬으로 밀리면서 지연되어 진

행이 한 단락 마무리됨이 표현된다. 피아노 베이스 으뜸음 A음도 함께 밀리며 생성된 불규칙 약박 종지는 진행이 멈출 때의 관성의 효과를 준다.

음형적인 면에 있어서 응축성과 대비되는 음형은 음형의 머리나 꼬리부분을 반복하여 늘이는 기법이 나타난다. 특히 이중보조음에서 쉽게 찾을 수 있는데, 마디 3-4 사이 돈꾸밈음의 마지막 3음이 리듬축소로 반복되었고, 마디 9-10 윗성부에서 이중보조음이 동일한 음에서 반복되며 다이내믹이 어려졌다. 같은 마디 내성에서 A-G#-B-A의 이중보조음은 앞머리 두 음이 반복되어 얽힌 것이 풀어지듯 연장되며 진행감이 느껴지는 것을 인식할 수 있다.

제2번악과를 중심으로 발전적 변주와 함께 거론되었던 것이 음악적 산문(musikalische Prosa)이다. 음악적 산문을 이루기 위해 마디에 얽매이지 않은 자유로운 박 즉 비대칭 악구의 끊임 없는 선율을 만드는 이러한 기법을 용해(liquidation)라고 한다.

4.3. 결말

마지막 악장인 제3악장에서는 지금까지 얽히고설키며 다양하고 복잡해졌던 전개로부터 방향을 다시 전환하여, 맨 처음에 소개했던 음형, 분석을 통해 예측했던 음형의 원리를 요약·정리하듯 곡을 맺는다. 템포는 2박으로, 클라리넷은 다시 B \flat 클라리넷으로, 조성도 원래의 D단조로 돌아온다. 부점과 16분음표 리듬을 통해 축소 즉 요약하는 효과를 주고 동기나 음열 구조 또한 조성음악의 중심적 역할을 하는 5도 구조가 주를 이루는 단편들이 나열된다.

(악보 12) 첸린스키 《클라리넷 3중주》 3악장(마디 1-11)

클라리넷 성부가 시작되는 마디 5부터 보면, 원형 3음과 이중보조음형은 다른 음고에서 16분음표로 축소된 리듬형과 가운데 음이 추가된 형태로 나타난다. 3악장을 시작하는 피아노 성부에서는 원형과 같은 음고 D-E-F로 나온 후 이어지는 선율의 강박 윤곽의 음고가 5도 권 음열인 E-A-D 및 그 대칭으로 나온다. 이 때 내성에서는 F-E-G-F의 이중보조음형도 보인다. E-A-D 5도권 음열은 3악장에 걸쳐 다양한 조합을 보인다. 마디 7-8에서 TSDT 구조로 치환되었다. 리만의 기능화성론에서 으뜸화음(Tonika), 버금딸림화음(Subdominant), 딸림화음(Dominante), 으뜸화음(Tonika)의 기본 종지형을 나타내는데, 이것은 T-S와 D-T 간의 5도 하행 대칭관계의 원리를 내포한다. 즉 여기서 그 윤곽이 5도 하행 점대칭 구조 음열로 사용됐다고 할 수 있다. 이것은 마디 24-25 피아노 베이스에서 사용됨으로 화성적 기능을 수행하기도 한다.

장장 414 마디에 걸쳐 주제를 정리하고 있는 3악장의 가장 마지막 부분에서는 조금 더 빨라진 (più mosso) 템포와 매우 어린 세기의 피치카토로 5도권 3음 음열의 음고적 파동 D-A-E-A를 반복하여 그린다. 선율의 방향을 보면 연속하행이지만 음고적으로 파동형임을 알 수 있다.

(악보 13) 첼린스키 《클라리넷 3중주》 3악장(마디 394-402)

방향전환음형의 단편은 다양한 음고와 리듬형으로 변형되고 그 전후 외곽이나 중심이 수식되기도 하지만, 한 마디 단위 내의 짧은 음계나 음형 및 3도권·5도권 단위가 음열로서 순환 및 치환되는 형태를 보이고 있어, 12음기법의 원리를 상기시킨다.⁵⁴⁾ 이러한 동기적 선율의 단위로서의 음열의 아이디어는 브람스의 《클라리넷 3중주》에서도 볼 수 있다. 다음 장에서는 브람스의 《클라리넷 3중주》 분석을 통해 지금까지 살펴보았던 첼린스키의 원리가 브람스의 발전적 변주기법의 아이디어를 어떻게 반영한 것인지 논의하고자 한다.

5. 브람스의 《클라리넷 3중주》 op. 114의 동기 분석

그 당시 나는 아직 빈 음악원의 학생이었고, 브람스의 대부분의 작품들을 철저히 익혀 알고 있었다. 그리고 그의 음악에 사로잡혀 있었다. 이 놀랍고 독자적인 작곡기법을 터득하여 자유자재로 구사하는 것이 당시 나의 목표였다.⁵⁵⁾

첼린스키의 위의 고백과 함께 생각해 볼 때, 앞서 분석한 첼린스키의 3중주의 동기적 기법은 매우 조밀하고 치밀하여 브람스의 기법 통달하기 위한 목표와 노력이 상당히 두드러진다고 할 수 있다. 브람스에 대한 경외심과 브람스의 《클라리넷 3중주》와 밀접한 유사성을 지닌 첼린스키의

54) 치환의 아이디어는 근본적으로 존재하는 모든 구성요소들이 보존되는 집합 내에서 순서를 임의로 바꾸는 것으로, 이 개념을 음악분석에 최초로 적용한 사람은 쾰른의 제자 레티(Rudolf Réti, 1885-1957)로 알려져 있다. Rudolf Réti, *The thematic Process in music* (London: Faber & Faber, 1961), 72, 75. Beaumont, 위의 글, 89 재인용.

55) Zemlinsky, 위의 글, 69. 필자번역.

《클라리넷 3중주》의 동기의 형성 원리를 알아보기 위해 그의 모델이 되었던 브람스의 작품을 분석해 본다.

5.1. 발단

1) 제1주제의 전반부 3도 하행 음열

브람스의 《클라리넷 3중주》의 제1주제는 두 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분에 해당하는 시작 열두 마디는 3성 푸가를 연상시킨다. 그러나 처음부터 세 성부에서 주제의 형태가 서로 다르게 변주되며 등장할 뿐만 아니라, 피아노 저음역에서 윗성부들에 비해 확대된 리듬으로 연속 3도 하행하는 화성적인 선율이 진행됨으로써 매우 자유로운 형상을 보인다. 피아노에서와 같은 3도 하행 고리는 클라리넷과 첼로 주제선율의 장식을 제거한 틀임을 발견할 수 있다. 따라서 제1주제 전반부는 음계와 같은 재료로서 3도 하행 음열이 사용되었다고 볼 수 있다. 이 3도 하행 음열이 마무리 되는 마디 10-12의 피아노 윗성부에서는 2도와 5도 하행의 C#-B-E 굵은 선이 부각된다. 이를 사그라들고 있는 선적 진행이 디미누엔도와 함께 3도 음들을 생략함으로써 표현되었다고 볼 수 있다.⁵⁶⁾ 또한 C#-B 사이의 2도 하행은 5도 하행이 내재한 것으로 보아, 생략된 연속 5도 하행 음열로 볼 수 있다. 본 분석의 예에서 연속 3도권 음열은 5도권과 같이 원의 둘레 일부 즉 호를 기호로 사용한다.⁵⁷⁾ 이 열두 마디에서는 3도권 선율이 비교적 넓은 음역대를 오가며 음고적으로 E-A의 틀이 만들어진다.

2) 제1주제의 후반부 거울대칭구조

브람스 3중주 1악장 제1주제부의 후반부 선율형은 첸린스키의 시작부분에 나타난 원리와 많은 부분에서 유사하다.⁵⁸⁾ 첫째, 거울대칭구조가 나타난다. 마디 13-15의 피아노 윗성부에서 나타나는 선율의 윤곽은 A-D-B로서 크게 5도와 3도 하행 음정으로 구성되어 있고, A는 A-B-C-B의 2도 로 구성되어 있는 돈꾸밈음의 전위형태로 연장된다. A-D-B는 치환에 따라 5도·3도의 화성적 선율이 될 수도 있고, 첸린스키의 4도 범위 단편 D-E-G와 같은 음정구조가 되기도 한다. D-B사이에는 경과

56) 필자가 추측한 C#-B 사이에 내재된 F#에 관하여 다음 절에서 증명할 것이다.

57) 원운동하는 물체에 광선을 비추면 물체의 그림자가 파동모양으로 나타나는 것과 같이, 원의 회전운동의 궤도는 다른 층위에서 파동에 대응하여 서로 변환 관계에 있다.

58) 물론 첸린스키 《클라리넷 3중주》 제1주제의 음정구조에 대하여, 브람스의 《클라리넷 3중주》 제1주제 후반부(마디 13-17) 선율구조를 따른 것으로 분석하였다. Loll, 위의 글, 54-55.

음과 보조음을 통해 연장되는데 이 때 C#과 C의 반음계적 대비가 나타나 변화 및 이중성을 암시한다. 이 세 마디 선율은 마디 15의 셋째박과 넷째박 사이를 축으로 한 거울대칭형으로 제시된다. 변화음의 대비가 있는 악구의 마지막 반음계적 순차진행 음형은 클라리넷과 첼로에서 각각 거울대칭으로 나온다((악보 14) 마디 15와 마디 17). 이 전위된 선율은 마디 19과 마디 21에서는 리듬확대형으로 다시 나온다. 이러한 음가 확대를 통해 진행속도가 느려지며 형식 구분이 구상되었다고 할 수 있다.

마디 18과 마디 20의 클라리넷 성부의 두 가지 단편적 4음형에서는 옥타브를 서로 다르게 분할한 모습을 발견할 수 있다. 마디 18에서는 이음줄을 통해 A-C와 E-A로 3도와 5도의 화성적 면모가, 마디 20에서는 A-D와 E-A로 5도 하행의 강진행 및 점대칭 구조가 암시되어 있다((악보 14)에 각각 분산화음형과 TSDT형이라 씀).⁵⁹⁾ 이러한 구조는 피아노의 화성을 통해 뒷받침된다. 시작부분에서 푸가형태로 제시되었던 3도권 음열이 수직적으로 결합하여 마디 18에서는 3도 진행(F장3화음과 A단3화음)을 보여주고, 마디 20에서는 5도 진행(D단3화음과 A장3화음)을 보여준다.

(악보 14) 브람스 《클라리넷 3중주》 op. 114 1악장 시작부분(마디 1-23)

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Brahms' Clarinet Trio, Op. 114. The score is for Clarinet in A, Violoncello, and Klavier. It shows measures 1 through 23. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as 'poco f', 'un poco f', and 'dim.'. Chord symbols are written above the staves: D-B-G-E, E-C-A-F, [E-A], C#-(F#)-B-E, [A-D] (A-D-B). The score is annotated with circles and lines highlighting specific harmonic and melodic features discussed in the text.

59) 화성적 윤곽을 그리는 클라리넷의 단편적 선율은 단순히 화성을 따라 음향을 채운 것이라 생각할 수도 있을 것이다. 그러나 필자가 보기에, 브람스의 후기 실내악에서 어떤 크거나 작은 부분을 마무리할 때 선율의 원리를 요약하여 보여주는 방식이 발견된다. 본 분석 대상인 브람스의 《클라리넷 3중주》에서는 특히 마지막 악장인 4악장의 시작선율은 그러한 다양한 화성의 윤곽들의 결합으로 구성되었다.

분산화음형 (3도권) TSDT형 (5도권)

F-A-C/A-C-E D-F-A/A-C#-E

5.2. 전개

1) 3도 하행 음열의 치환

(1) 수평적 치환

브람스의 《클라리넷 3중주》 1악장 제1주제를 구성한 3도권 음열, 그것의 단위 확장인 5도권 음열, 그리고 확장 또는 부분이 될 수 있는 2도 순차진행의 단편이 어떻게 전위 및 치환되는지 살펴본다.

(악보 15) 브람스 《클라리넷 3중주》 op. 114 1악장 제2주제부(마디 45-54)

제2주제부의 선율은 제1주제부에서 보여준 하행 3도권 음열 중 4음 혹은 5음을 한 지점에서 분할하였다가 붙인 방식으로 구성된다. 마디 43부터 클라리넷 성부에서 시작되는 E-C-A-G 4음 혹은 E-C-A-G-F⁶⁰⁾의 5음은 G-E-C-A-F 3도 하행음열로부터 치환되었다고 할 수 있다. 이 구성원리는 뒤따르는 피아노 음형을 통해 확실해진다. 마디 45-46의 피아노 오른손에서는 5음 중 G음이 끝자리로 전이되었고, 피아노 왼손에서는 3도 하행음열이 상행으로 전위된 후 C음을 축으로 자리바꿈이 일어났다. 이와 같은 방식이 음고를 달리하여 마디 47-48에서도 동일하게 적용된다. 마디 49-50에서 볼 수 있는 G-B-D-F는 G딸림7화음의 분산화음이지만 여기서는 피아노 오른손과 왼손에 서로 다르게 배치된 3도권 4음음열로 볼 수 있다. 제2주제부 또한 마치 푸가처럼, 클라리넷의 3도권 음열 전이 주제선율을 첼로성부가 거울전위 모방으로 뒤따른다(마디 51).

(2) 수직적 치환: 화성적 결합

제시부를 마무리하는 부분에서는 연속 하행 3도권 음열이 확장되고 올림표가 붙어 변화된 음들로 흘러간다. 이 수평적 흐름은 마디 74 이하 피아노 성부에서 수직적으로 결합된 화성으로 변모한다. F#장3화음과 E단3화음의 반복이기에, 기능적 진행보다는 음열의 수직적 결합으로 보는 것이 적절함을 알 수 있다. 흥미롭게도 이 화성적 진행의 윤곽에 자리한 C#-B-E를 볼 수 있는데, 이것은 1악장 시작부분 마디 10-12에서 5도 및 3도권의 축약이라 가정했던 붉은 선임을 기억할 것이다. 마디 74에서 이 2도-5도 음형은 5도 및 3도를 내포하고 있음을 확인할 수 있다.

(악보 16) 브람스 《클라리넷 3중주》 op. 114 1악장 제2주제부(마디 71-75)

60) 클라리넷에서 시작되는 E-C-A-G-F 선율은 (악보 15)에서 이 부분이 반복되는 마디 51에서 확인할 수 있다.

2) 생략

위에서 본 브람스의 2도-5도 음열에 내포되었다고 추측한 기법 즉 5도권 음열에서 음정을 생략하는 기법은 첸린스키의 3악장 후반부에서도 볼 수 있다. 클라리넷과 첼로가 매우 차분하게(*sehr ruhig*) D-C-F 2도-5도 하행 선율을 교대로 연주할 때, 피아노 베이스에서 옥타브 중복으로 D-G-C-F를 연주하고 있는 것으로 보아, G음이 포함된 완전한 5도하행 음열이 리듬 확대를 통해 수직적으로 동시에 수반되고 있음을 알 수 있다.

(악보 17) 첸린스키 《클라리넷 3중주》 op. 3 3악장(마디 240-247)

3) 음계의 연속 방향전환과 음열의 수직적·수평적 조합

조금 느린 춤곡과 같은 브람스의 3악장에서는 클라리넷 성부의 길고 짧은 음계의 방향전환이 일어난다. 시작하는 못갓춘마디부터 네 박 동안 F#-E-D-C#-B-A-G#의 7음음계는 두 지점에 걸쳐 방향이 전환되며 재배열되고 역동적인 파동의 모양을 묘사한다. 12박에 걸쳐 파동을 그리며 긴 호흡의 선율을 만들어냈던 7음음계 뒤에는 다양한 단편적 음계의 회전형태들이 뒤따른다. 마디 4-5에 걸쳐 있는 A-G#-F#-E에서는, 음고가 배열된 순서는 그대로 유지한 채 음역의 자리바꿈, 마디 6-8에 걸친 A-E-D-A#-B는 앞구멍이 붙고 축이 넓어진 캄비아타형, 그리고 마디 8-9의 음계 C#-B-A-G#이 전위된 캄비아타형, 마디 10까지 연장하면 D-C#-B-A-G# 음계 등을 찾을 수 있다.

(악보 18) 브람스 《클라리넷 3중주》 op. 114 3악장(마디 1-12)

The image shows the first system of the musical score for the third movement of Brahms' Clarinet Trio, Op. 114. The score is in 3/4 time and D major. It features a Clarinet part (top) and a Piano accompaniment (bottom). The tempo is 'Andantino grazioso'. The piano part includes markings 'piss.' and 'p dolce'. Chord diagrams are provided for the piano part: E-A-D-A and E-C#-A-F#-D. The second system shows a continuation of the piano part with a chord diagram F#D-B-G#-E.

또한 제1악장의 기초악상의 주요음열로 사용됐던 연속 3도 음열은 피아노 성부에서 찾을 수 있다. E-C#-A-F#-D는 마디 3에서 두 마디 동안 화성적 선율로 하행하다가 마디 4에서 수직적 화성으로 결합된다. 이 악구의 수평적·수직적 외곽음들에서 5도권 음열을 추출할 수 있다.

5.3. 결말

마지막 악장에는 첼린스키에서 마지막 악장의 요약·정리하는 기능을 볼 수 있었던 것과 같이, 첼로 성부에서 3도권 음열과 5도권 음열의 다양한 화성적·선율적 단편들이 조합되며 주제를 형성하고 있다. 시작 여덟 마디 동안의 주제 선율은 7가지 단편들이 조합된 형태이지만, 끊이지 않는 연속적인 흐름으로 연결된다. 첼로에서 연주되는 시작 4음 E-C-A-F는 제1악장의 음열과 동일한 3도 하행 음열이다. 두 번째와 세 번째 단편은 이 음열의 부분 3음씩 분산화음형으로 분열된다. 즉 A단 3화음 A-C-E와 F단3화음 F-A-C이 음고적으로 상행하고 선율선은 하행한다. 다음에 이어지는 두 음형은 5도권 음열과 관련된다. 마디 3-4의 A-E-C-B에서 5도 상행 윤곽 A-E-B를 찾을 수 있고, 다음 마디 4의 A-F-B-E는 3도 5도가 결합된 하행 베이스와 같은 진행이다. 특징적인 것은 음고의 방

향과 선율의 방향이 모두 반대이고, 따라서 3도·5도 하행 음고의 결합은 그 전위음정인 6도와 4도로 나타난다는 것이다. 첼로와 피아노의 화성적 선율은 이어 마디 5에서 단2도의 전환이 이루어지는 역행 돈꾸밈음형으로 E음이 연장되고, 돈꾸밈음과 유사한 음형들이 16분음표 리듬으로 축소되어 마무리된다(악보 19)에 박스로 표시됨). 이 때 피아노 윗성부에서는 돈꾸밈음과 유사한 음형(마디 5-6)은 전위형으로 대칭되게 나타난다. 이 돈꾸밈음과 유사한 음형은 첼린스키 트리오 3악장의 주요 단편동기로 사용되었음을 확인할 수 있다.

(악보 19) 브람스 《클라리넷 3중주》 op. 114 4악장(마디 1-9)

브람스의 발전적 변주를 분석한 결과, 첼린스키의 동기적 수법에서 브람스보다 조밀하고 다양한 동기 조직의 짜임새를 볼 수 있었다. 또한 두 작곡가의 동기와 선율구조를 구성하는 음열에서 보이는 음정의 음고적·외형적 파동형태는 3도권·5도권 순환원의 곡선과 대비를 이루었다. 쿠르트의 논의에 따라 선율을 물리적·심리적으로 운동에너지를 내포한 선적 단위로 볼 때, 원운동과 파동은 다른 층위에 반영된 동일한 운동을 나타내므로, 이 두 가지 대비되는 곡선은 동일한 운동성이 음악적으로 서로 다르게 구상된 것이라고 해석할 수 있을 것이다.

6. 쇤베르크의 전위음형

이 장에서는 현악 6중주 《정화된 밤》 op. 4의 기초악상으로서의 음계 및 음열 형성 그리고 그 회전·변형과정의 흐름을 간단히 요약하여 제시함으로써, 앞에서 분석을 통해 알아본 브람스와 챔린스키로부터의 영향을 밝히고자 한다. 《정화된 밤》은 쇤베르크의 초기 작품으로서 음열기법 음악을 발표하기 약 10여 년 전에 작곡된 곡이다. 이 곡은 리하르트 데멜(Richard Dehmel, 1863-1920)의 시를 따라 연주되는 곡으로, 앞에서 살펴본 챔린스키의 3중주와 매우 유사한 음형과 동기적 작법을 보인다. 챔린스키, 또한 그에게 영향을 준 브람스의 작곡기법에서와 같이 처음에 한 마디 정도의 단위를 기본으로 음계적 음열이 원형으로서 제시되고, 이것은 그 전위형태로의 변형과정을 겪는다. 곡의 분위기가 고조될수록 연속 전위 및 전체 성부의 파동의 중첩이 점진적으로 발생한다. 이 곡은 템포와 연주지시어로 나타나는 힘과 운동성의 증가와 함께 음형의 조합 형태가 체계적으로 바뀌는 면모를 볼 수 있다. 규모가 큰 곡이므로 E장조로 전조되기 전인 시작부분의 음형변화만을 간추려서 제시하고자 한다.

처음의 느린 시작 부분에서는 6음의 하행음계 단위로 시작함을 확인할 수 있다. 이러한 동기 변형 단계들을 관찰함으로써, 이 곡에서 나타나는 6음음계 또는 7음음계까지의 반음계적 음열이 다양한 회전을 통해 치환되는 방식은 무조음악의 음열기법으로 가기 전 단계를 말해준다고 할 수 있다. 브람스·챔린스키에서 이미 음열 내 자유로운 변화음이 사용되어 불협화음들이 해방되기 시작했고, 3음부터 7음으로 구성되었던 반음계적 음계가 자유롭게 재배열되는 치환을 통해 선율의 해체 또한 암시되고 있었다. 결국 이러한 단편적 반음계 음열 구성으로 이루어진 동기가 12음계로까지 확대되어 실현된 것이 12음기법 및 조성의 해체로 이어졌다고 할 수 있다.

(악보 20) 쇤베르크 《정화된 밤》의 음열 및 음형 변화과정

· 매우 느리게 시작하는 부분(비올라): B b-A-G-F-E-D의 하행6음계

1. Bratsche.

- 좀 더 운동감 있게(비올라): D-C#-B b-A-G와 D-C#-B b-A-G-F의 5음 반음계에서 6음반음계로의 음열 확장 및 연속적 방향전환을 통한 치환



- 약음기를 끼우고 고통스러움을 표현할 것(첼로): E b D b-C-B b-A ⇒ F-E b D b-C-B b-A ⇒ E b-D b-C-B b-A b-G b -F로 음계 음열 5음, 6음, 7음으로 확장 및 연속적 방향전환을 통한 치환



- 좀 더 생동감 있게(6성부): G-F#-E b-D-C 5음 반음계의 치환(바이올린, 비올라)과 분산화음형의 파동모양(첼로)



- 생동감 있게(바이올린): A b-G-F-E 반음계적 4음음계의 캄비아타형 축소



7. 나가며

본 연구를 통하여 첼린스키의 《클라리넷 3중주 D단조》 op. 3의 주제 구성방식 및 단편적 동기의 음형을 대칭성과 운동성의 관점으로 고찰하였고, 이 곡에 직접적인 영향을 준 브람스의 《클라리넷 3중주 A단조》 op. 114와 비교하여 분석하여 보았다. 그 결과 동기를 이루는 음들은 최소 3음으로 시작하는 2도 구성의 순차적 음계 또는 3도 및 5도권 연속 상·하행 음열을 재료로 선택된 단편이었다. 또한 특별히 분석 대상이 되었던 곡들에는 다양한 전환을 나타내는 음형이 일관되게 사용됨을 알 수 있었다. 이것은 대칭의 시각에서 볼 때 회전운동 즉 방향전환의 단위로서의 역할을 했다. 이러한 브람스와 첼린스키의 파동형 동기와 그 변형 양상은 쇤베르크의 초기작 《정화된 밤》의 선율에서도 동일하게 나타났다. 쿠르트트의 선적 에너지론을 통해, 다양한 전위음형이 선을 진행 자체에 에너지를 부여할 수 있고, 그것이 시각화된 기호와 음형을 통해 그 효과가 강화될 수 있음을 확인할 수 있었다. 이를 바탕으로 볼 때, 작곡가들 모두 이러한 파동적 음형을 동일하게 사용한 이유는 곡의 통일성을 부여할 뿐만 아니라, 기초악상의 최소 단위인 동기 안에 발전을 일으키는 원동력으로서의 운동성을 내포함으로써 곡의 전개에 필요한 에너지를 함축하고자 한 것으로 해석된다. 본 분석에서는 음정 2도·3도·5도를 기본으로 형성된 돈꾸밈음형, 이중보조음형, 캄비타음형의 동기에 내재된 대칭적이고 회전적인 특성을 도식으로 보여주었다. 또한 이러한 교차원리를 가장 단순하게 표현할 수 있는 파동모양과 십자모양 및 원 둘레를 나타내는 곡선 등으로 시각화하였다. 이를 통해 동기를 구성하는 파동의 높이와 길이 및 수에 따라 다양하게 변형되는 선율의 발전적 변주를 확인할 수 있었고, 운동성과 방향전환성을 내포한 파동형대가 외형적 음형이나 선율로 드러나지 않을 때에도 음고적으로 또는 율곽으로 구상되어 있음을 보여주었다. 발전적 변주의 주요 요소인 파동음형을 동시대의 같은 공간에 있었던 빈의 음악학자 쿠르트트의 음악이론에서의 논의 및 당시 상황과 접목시켜, 첼린스키의 3중주의 의미를 재해석하며 마무리하고자 한다.

나 자신의 자이를 발견하고자 하는 노력과 함께 브람스로부터 떠나 열정적으로 방향을 전환하려고도 했다. 브람스에 대한 경외심과 칭송이 공식적으로 역으로 전환되는 시기가 있었다.⁶¹⁾

세기전환기 불안정한 사회에는 지속적인 변혁이 요구되었고, 음악계에도 모더니즘의 경향과 함께 속에서는 술렁이며 변화를 갈구하고 있었다. 본문에서 살펴본 음형들의 명칭인 ‘Wechselton,’

61) Zemlinsky, 위의 글, 70.

‘changing tone,’ ‘cambiata’는 모두 변화를 뜻하며 전환, 전향의 속성을 가지고 있다. 첸린스키는 브람스로부터 정신적으로 독립하여 방향을 틀고자 열정을 쏟았음을 고백했다. 첸린스키는 브람스의 작법을 모방하고 따르는 데서 끝나지 않고, 이제는 그를 떠나 방향을 돌이켜 자신의 본성을 찾는 데에 내적 에너지를 쏟고 있었다. 브람스가 타계한 후 빈 음악계는 더 이상 보수적인 레퍼토리만을 고집할 수 없는 상황이었다. 그는 쇤베르크와 많은 생각을 교류하였지만 결코 무조성 음악을 작곡한 적은 없었던, 보수와 혁신의 사이에 있었던 인물이다. 첸린스키의 작품에 편재하여 나타나는 파동음형과 중첩된 파동적 선율진행은 그의 변화를 향한 갈망을 담은 잠재적 에너지로서 세기전환기의 모더니즘 운동을 집약하고 있는 듯하다. 그는 끝내 자신의 작품을 통해 분출하지 못했지만, 작은 물결이 모여 큰 변화를 일으키듯, 후에 동료 쇤베르크가 새로운 음계와 작법을 창안하고 전통을 해체하는 결과를 낳게 하는 데 심대한 기여를 했음이 분명하다.

검색어

첸린스키(Alexander Zemlinsky), 브람스(Johannes Brahms), 쇤베르크(Arnold Schoenberg), 쿠르트(Ernst Kurth), 클라리넷 3중주(Clarinet Trio), 정화된 밤(Verklärte Nacht), 동기(Motive), 파동(Wave Motion), 운동에너지(Kinetic Energy), 발전적 변주(Developing Variation), 선적 대위법(Linear Counterpoint), 돈꾸밈음(Turn)

참고문헌

- Beaumont, Antony. *Alexander Zemlinsky: Biographie*. Wien: Zsolnay, 2005.
- Bonnefoit, Régine. "Paul Klee und die 'Kunst des Sichtbarmachens' von Musik." *Archiv für Musikwissenschaft* 65/2 (2008): 121-151.
- Brahms, Johannes. *Briefwechsel 12: Briefe an Fritz Simrock 4*. Herausgegeben von Max Kalbeck. Nachdruck der Ausgabe von 1919. Tutzing: Schneider, 1974.
- Clayton, Alfred. "Brahms und Zemlinsky." In *Kongressbericht, Brahms-Kongress: Wien 1983*. Veranlasst von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Susanne Antonicek und Otto Biba. Tutzing: Schneider, 1988.
- Frisch, Walter. "Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition." *19th-Century Music* 5/3 (1982): 215-232.
- Heuberger, Richard. *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Herausgegeben von Kurt Hofmann. Tutzing: Schneider, 1971.
- Hwang, Soondo. *Klarinettenkammermusik von Johannes Brahms und in seiner Nachfolge: Analytische Studien zu Harmonik und Metrik*. Hamburg: Kovac, 2014; Ph.D. Diss., Essen Folkwang Univ. der Künste, 2014.
- Imogen Fellingner. "Johannes Brahms und Richard Mühlfeld." In *Brahms-Studien 4*. Herausgegeben von Karl Dieter Wagner, 77-93. Hamburg: K.D. Wagner, 1981.
- Kalbeck, Max. *Johannes Brahms 4*. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914.
- Klee, Paul. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*. Transkription und Einleitung von Jürgen Glaesemer. Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1999.
- Krtsmayr, Anton. "Zur Preiskrönung im Wiener Tonkünstlerverein, 22. Dezember 1896." *Neue Musikalische Presse* (1897), 3.
- Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan."* Bern: Hesse, 1920.

- _____. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, 2. Auflage. Berlin: Hesse, 1922.
- _____. "Bruckner" (1925) In *Ernst Kurth: selected writings*. Edited and translated by Lee Rothfarb, 151-207. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Loll, Werner. *Zwischen Tradition und Avantgarde: die Kammermusik Alexander Zemlinskys*. Kassel: Bärenreiter, 1990.
- Mahler-Werfel, Alma. *Mein Leben*. Frankfurt am Main: Fischer, 1960.
- Musgrave, Micahel. "Schoenberg and Brahms, A Study of Schoenberg's Response to Brahms's Music as Revealed in His Didactic Writings and Selected Early Compositions." Ph.D. Diss., University of London, 1979.
- Réti, Rudolf. *The thematic Process in music*. London: Faber & Faber, 1961.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. Edited by Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1984.
- Sündermann, Hans und Ernst, Berta. *Klang - Farbe - Gebärde - musikalische Graphik*. Herausgegeben von Alois Eder. München: Schroll, 1981.
- Weber, Horst. "Zemlinsky in Wien 1871-1911." *Archiv für Musikwissenschaft* 28/2 (1971): 77-96.
- Zemlinsky, Alexander. "Brahms und die neue Generation. Persönliche Erinnerung." 69-70. In *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922).
- _____. "Jugenderinnerungen." In *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*, 33-34. Wien: Universal-Edition: 1934.

Zemlinsky's Clarinet Trio D-Minor op. 3: Crossing Brahms and Schoenberg

Soondo Hwang

This study aims to provide a new interpretation of Zemlinsky's *Clarinet Trio d-minor*, op. 3, through musical analysis in historical context. I examine his motivic formations for developing variations along with those of Brahms's *Clarinet Trio a-minor*, op. 114, in order to illuminate his bridging role between Brahms and Schoenberg. I observed that their motivic structures and melodic outlines throughout the whole work exhibit the common feature of an inverted wave motion, which is also illustrated in Schoenberg's *Verklärte Nacht*, op. 4. As Kurth describes, the motive is the smallest kernel of unified motion and the wave form in musical symbols and figures involves inner dynamics. In conclusion, I suggest that, in his trio, his desire for innovative change is expressed as potential energy in the form of a wave. It was recognized as a source of energy for the emergence of new composition techniques by Schoenberg.

첸린스키의 《클라리넷 3중주》 op. 3 - 브람스와 쇤베르크의 교차점 -

황순도

본 연구의 목적은 음악사적 맥락에서 첸린스키의 《클라리넷 3중주 D단조》 op. 3을 분석하고 재해석하는 데 있다. 이에 먼저 발전적 변주를 위한 동기의 음형을 고찰하였고, 브람스의 《클라리넷 3중주 A단조》 op. 114와 비교·분석하여 작곡기법적 관점에서 브람스와 쇤베르크의 교량역할을 규명했다. 또한 분석대상작품의 동기에서 방향전환의 파동음형이 지배적으로 사용되었음을 발견했고, 이와 관련하여 선율의 파동형태가 운동에너지를 내포한다는 당대 쿠르트트의 선적 대위법 이론을 살펴보았다. 이를 통해 쇤베르크의 12음기법의 원리가 브람스와 첸린스키의 발전적 변주에 사용된 동기 구조 및 동기적 수법과 밀접하게 관련되어 있음을 예증했고, 쇤베르크의 《정화된 밤》 op. 4에서 확인했다. 이를 종합하여 볼 때, 첸린스키의 3중주에 혁신적인 변화를 갈망한 작곡가의 심리가 파동 형태의 잠재적 에너지로 표현되고, 그것이 쇤베르크에 이르러 새로운 음악 기법이 탄생하는 에너지로서 작용한 것으로 해석했다.

논문투고일자: 2018년 4월 30일

심사일자: 2018년 5월 20일

게재확정일자: 2018년 5월 20일

