

# 야나체크의 후기 작품에서 나타나는 음도변동 - #4와 b7을 중심으로 -

송세라,<sup>+</sup> 안소영<sup>++</sup>

## 1. 들어가면서

야나체크(Leoš Janáček, 1854-1928)는 19세기 중반에 태어나 20세기 초반까지 활동했던 작곡가로 특히 그의 인생의 마지막 8년, 즉 1920년대는 창작활동이 가장 활발했던 시기이며 독창성있는 작품들이 많이 탄생했다.<sup>1)</sup> 이 시기에 서유럽의 음악은 전통적 조성을 탈피하고 무조음악과 12음기법으로 새로운 음악적 전환기를 맞이했으며, 야나체크 역시 현대국제음악협회(International Society for Contemporary Music, ISCM)를 통하여 동시대 음악과 아방-가르드 음악(Avant-garde music), 특히 베르크(Alban Berg, 1885-1935), 오네거(Arthur Honegger, 1892-1955), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 크레넥(Ernst Krenek, 1900-1991) 등의 음악을 접했다. 그러나 그는 베르크의 무조 오페라 《보체크》(Wozzeck, 1914-1922 작곡, 1925 초연)에 대해서 높게 평가하며 인정한 바 있지만, 실제로 무조음악과 12음기법 경향에 대해서는 비판적이고 부정적인 입장을 취하였다.<sup>2)</sup> 따라서 야나체크는 동시대 음악적 흐름을 충분히 알고 있었

---

<sup>+</sup> 제1저자, <sup>++</sup> 교신저자

1) 야나체크의 음악은 학자에 따라 다음과 같이 구분된다. 보겔(Jaroslav Vogel)에 의한 세 개의 시기: 1854-1903(1기), 1903-1918(2기), 1918-1929(3기). 홀렌더(Hans Hollender)에 의한 네 개의 시기: 1854-1888(1기), 1888-1901(2기), 1902-1916(3기), 1916-1928(4기). 이에 관해서는 다음의 문헌을 참고할 것. Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček's Life and Works* (London: Artia, 1962), 1-425; Hans Hollender, *Leoš Janáček: His Life and Work*, trans. Paul Hamburger (London: John Calder Publishers Ltd., 1963), 1-222.

2) Tiina Vainiomäki, "The Musical Realism of Leoš Janáček: From Speech Melodies to a Theory of Composition," (Ph.D. Diss., The University of Helsinki, 2012), 5.

지만 받아들이지 않은 것으로 판단되며, 후기 작품에 이르러서도 조성을 벗어나기 보다는 새로운 자신만의 어법으로 오히려 조성을 나타내려는 시도가 보인다.

“조성 없이는 음악도 없다.”<sup>3)</sup>

위의 글은 1926년, 야나체크가 그의 글 ‘민속 노래의 조성에 대하여’(on tonality in folk songs)에서 언급한 말로 ‘조성’(tonality)에 대한 자신의 신념을 잘 나타낸다. 그러나 그가 말하는 ‘조성’이 전통적 조성음악에서 의미하는 ‘조성’인지는 생각해 볼 문제다. 음악학자 스코우말(Zdenek Denny Skoumal)에 따르면, “야나체크의 음악은 조성적인데 그 이유는 분명한 음 중심(tonal center)이 있으며 명확하게 인식 가능한 음계(장조, 단조, 선법)를 사용하기 때문이다. 그리고 그의 음악에는 협화와 불협화를 구별하고 3화음을 적용하며 주기적인 딸림화음과 으뜸화음의 진행이 음악에 반영된다.”<sup>4)</sup> 이처럼 야나체크의 음악은 큰 맥락에서 볼 때 조성이 남아있는 것으로 보이지만, 실제로 그의 많은 작품에서는 전통적 조성음악의 시각으로 설명되지 않는 어려움 역시 나타난다.

물론, 야나체크의 초기 음악은 19세기 독일 낭만주의 시대의 음악을 토대로 한다. 예들 들어 현을 위한 모음곡 《전원》(*Idyll*, 1878)과 《즈텐카 변주곡》(*Theme and Variations*, 1880)은 I-V-I의 조성 틀 안에서 전통적 화성진행을 보인다. 그의 음악 양식의 변화는 1888년 체코의 모라비안 민속음악(Moravian folk music)을 접한 이후에 변화되기 시작하였으며,<sup>5)</sup> 민속적 요소를 수용하여 19세기 선율, 화성, 조성 등을 독특하게 다시 재가공해서 사용한다.<sup>6)</sup>

3) 체코어 원어는 다음과 같다: “Bez tóniny neni hudby.” Leoš Janáček, *O Lidové Písni a Lidové Hudbě: Dokumenty a Studie*, ed. Jan Racek and Jiří Vysloužil (Prague: Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, 1955), 451. 체코어를 영어로 번역하면 다음과 같다: “Without key there is no music.” Paul Wingfield, “Janáček, musical analysis, and Debussy’s ‘Jeux de vagues,’” in *Janáček Studies*, ed. Paul Wingfield (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 246. Zdenek Denny Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” (Ph.D. Diss., The City University of New York, 1992), 60, 103에서 재인용.

4) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 103.

5) 1888년에 야나체크는 모라비안 민속학자 바르토스(František Bartoš, 1837-1906)와 민속음악을 수집하기 위해 여행하였으며, 이를 토대로 두 사람은 《모라비안 민속노래 모음집》(*Kytice z národních písní moravských*, 1890), 《모라비아, 슬로바키아 그리고 체코 민속노래 모음집》(*Kytice z národních písní moravských, slovenských a českých*, 1901), 그리고 《새로 수집된 모라비안 민속노래》(*Národních písní moravských v nové nasbírané*, 1899-1901) 등을 출판했다.

6) John Tyrrell, “Janáček and Modernism,” *Sborník Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* H41 (2006),

야나체크 음악의 원천이 되는 모라비안 민속음악은 조성음악의 전통적 화성 진행을 사용하지만, 조성음악에서의 음고 시스템을 따르지 않는다.<sup>7)</sup> (예 1)은 모라비안 민속 노래를 보여주는 예로, 이 노래는 세 개의 악구로 구성된다(마디 1-4, 5-8, 9-14).<sup>8)</sup> 주어진 선율을 G장조라고 가정하고 필자들이 임의로 화성을 붙여보면, 악구 1은 으뜸화음으로 시작하고 악구 3은 딸림화음과 으뜸화음의 정격종지로 마친다. 그러나 이들 시작 마디와 종지 이외에 G장조의 음계로부터 반음계적으로 벗어나는 음들이 나타난다. 예를 들면 마디 3에서는 C♯(♯4)이, 마디 6에서는 B♭(♭3)이, 그리고 마디 8-9에서는 F♯(♯7)이 사용되는데, 이들 음은 다시 G장조의 온음계적 음들인 C♯(마디 4), B♭(마디 12), 그리고 F♯(마디 13)로 복귀된다.<sup>9)</sup>

(예 1) 모라비안 민속 노래



따라서 3̂, 4̂, 7̂은 각각 B♭ ↔ B♯, C♯ ↔ C♯, F♯ ↔ F♯으로 변화되는데, 이때 이들 음은 기준 되는 온음계적 음으로부터 반음계적으로 ‘음도변동’(degree inflection)이 되어 나타난다.<sup>10)</sup> 이러한

225, 227.

7) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 21-22.

8) (예 1)은 모라비안 민속 선율의 특징을 설명하기 위해 가사를 제외한 것으로, 본 논문의 (예 7)에서 가사를 포함하여 다시 설명된다. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 25, 예 1-3.

9) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 25.

10) 본 논문에서 사용하는 ‘음도변동’은 이미 야나체크를 연구하는 학자들에 의하여 그 개념이 제시된 바 있으며, 학자에 따라 다양한 용어를 사용한다. 스코우말은 음도변동을 설명하기 위하여 “flexion,” “fluctuation” 그리고 “inflection”을 사용한다. 또한 그는 “semitone shift”라는 용어로 음도변동의 개념을 화성적 움직임에 적용하였다. 패티(Austin Thomas Patty)와 볼렉(Jaroslav Volek)은 각각 “degree inflection”과 “inflection”을 사용한다. 그러나 위에서 언급된 ‘음도변동’을 나타내는 다양한 용어의 의미는 대동소이하다. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 21-30, 105-112; Austin Thomas Patty, “Elements of Moravian Folk Music in Janáček’s Second String Quartet,” (B.A. Thesis, The Honors College of the University of Oregon, 1994), 123-137; Jaroslav Volek, “The ‘Old’ and ‘New’ Modality in Janáček’s The Diary of One

음도변동은 모라비안 민속음악의 독특한 특징으로, 음도 3( $\hat{3} \leftrightarrow \flat\hat{3}$ ), 음도 4( $\hat{4} \leftrightarrow \sharp\hat{4}$ ), 음도 7( $\hat{7} \leftrightarrow \flat\hat{7}$ ) 뿐만 아니라 음도 6( $\hat{6} \leftrightarrow \flat\hat{6}$ )에서도 나타난다. 모라비안 민속음악에서의 음도변동을 정리해보면 다음과 같다(예 2).

(예 2) 모라비안 민속음악의 음도변동

The image shows two musical staves. The top staff has four notes with hats (^) above them, labeled 3, 4, 6, and 7. The bottom staff has four notes with accidentals below them: flat 3 ( $\flat\hat{3}$ ), sharp 4 ( $\sharp\hat{4}$ ), flat 6 ( $\flat\hat{6}$ ), and flat 7 ( $\flat\hat{7}$ ). Vertical double-headed arrows connect the notes between the two staves, indicating the relationship between the original degree and its inflected form.

야나체크는 이러한 음도변동과 관련하여 다음과 같이 주장한다. “만약 우리가 주어진 노래의 음들을 음계형식으로 (재)배열한다면, 지금까지 알려지지 않은 새로운 유형의 음계를 얻을 것이다.”<sup>11)</sup> 실제로 야나체크의 작품은 전통적 조성음악의 7음음계를 기반으로 하지만  $\hat{3} \leftrightarrow \flat\hat{3}$ ,  $\hat{4} \leftrightarrow \sharp\hat{4}$ ,  $\hat{6} \leftrightarrow \flat\hat{6}$ ,  $\hat{7} \leftrightarrow \flat\hat{7}$ 의 음도변동이 사용되며,<sup>12)</sup> 흥미롭게도 그의 후기 음악에서 특별히  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 은 새로운 음계를 형성하는데 중요한 요소가 된다. 뿐만 아니라, 이들 두 음의 변동은 야나체크가 조성을 형성하는데 큰 역할을 수행하기 때문에,  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 의 음도변동은 “조성 없이는 음악도 없다”라는 자신의 신념과도 무관하지 않을 것이라고 필자들은 추측한다. 따라서 본 논문에서는 먼저, 스코우말의 연구를 토대로 야나체크가 모라비안 민속음악의 특징인 음도변동을 작품에 어떻게 반영했는지 살펴볼 것이다. 이후 필자들은 후기 음악에서 나타나는  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 의 기능 변화를 분석을 통하여 연구함으로써 논문의 독창성을 확보하고자 한다.

Who Vanished and ‘Nursery Rhymes’,” in Proceedings of International Conference on *Janáček and Czech Music*, ed. Saint Louis (New York: Pendragon Press, 1995), 58-63. 필자들은 패티의 ‘음도변동’(degree inflection)이라는 용어를 본 논문에서 사용하고자 한다.

11) Janáček, *O Lidové Písni a Lidové Hudbě: Dokumenty a Studie*, 545. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 21-22에서 재인용.

12) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 29-30.

## 2. 모라비안 민속음악에서 나타나는 음도변동의 수용

체코의 모라비안 민속음악에서 음도변동은 7음계 중 주로  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$ 에서 나타난다. 본 장에서는 먼저 조성음악의 장·단조 혼용과도 무관하지 않은  $\hat{3}$ 과  $\hat{6}$ 의 변동을 먼저 설명한 후  $\hat{4}$ 와  $\hat{7}$ 의 변동에 대하여 각각 알아보도록 하겠다.

### 2.1. $\hat{3}$ 과 $\hat{6}$ 의 음도변동

조성음악의 7음음계에서  $\hat{3}$ 과  $\hat{6}$ 은 장단조혼용의 차용화음을 만드는 중요한 음들로 선율과 화성의 색채감에 변화를 준다. 모라비안 민속음악에서도 이들  $\hat{3}$ 과  $\hat{6}$ 은 반음 내림으로 사용되는데, 특별히 야나체크는 이들을 장단조의 색채감을 표현하는 도구로서 인간의 감정을 변화하는 효과로서 사용된다고 언급하였다.<sup>13)</sup> (예 3)은 모라비안 민속노래 《아, 사랑이 떠났네》(*Ej, bola láska*)이다. 이 곡은 E장·단조 음계가 혼용되어 사용되며,  $\hat{3}$ (G) ↔  $\flat\hat{3}$ (G $\flat$ )의 변동은 행복했던 과거에 대해서 사랑이 떠난 현재의 슬픔을 효과적으로 표현한다.<sup>14)</sup>

(예 3) 모라비안 민속 노래 《아, 사랑이 떠났네》<sup>15)</sup>

13) Janáček, *O Lidové Písni a Lidové Hudbě: Dokumenty a Studie*, 215, 331. Patty, "Elements of Moravian Folk Music in Janáček's Second String Quartet," 134에서 재인용.

14) Skoumal, "Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček," 23.

15) 가사의 한글 번역은 다음의 영어 가사를 필자들이 한글로 옮긴 것임: "Oh, Love was here, now it's gone. Oh it walked off, on the rocky road." Skoumal, "Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček," 23, 예 1-1.

아, 사랑이 여기 있었는데, 지금은 떠나버렸네.  
 사랑은 가버렸네, 험한 자갈밭을 걸어서.

♯3과 ♭6의 음도변동은 모라비안 민속음악에서 뿐만 아니라 야나체크의 작품에서도 자주 발견된다. (예 4)는 야나체크의 오페라 《예누파》(Jenůfa, 1896-1902), 제2막 중 제5장, ‘잠시 후에는’(Co chvíla)이다. 이 부분은 결혼을 앞둔 딸 예누파의 행복을 위해 다른 남자와의 사이에서 낳은 아기를 강물에 버리기 전 계모의 혼란스럽고 슬픈 마음을 표현한다. 이 패시지는 D $\flat$ , E $\flat$ , F, A $\flat$ , B $\flat$ 의 D $\flat$ 장조적 5음음계로 나타나는데,<sup>16)</sup> 이때 야나체크는 심적 혼란과 슬픔을 표현하기 위하여 ♯3(F $\sharp$ ) ↔ ♭3(F $\flat$ )의 음도변동을 사용한다. 이러한 음도변동과 더불어, 노래 시작 전의 전주(마디 1-2)에서 나타나는 트레몰로와 마디 3-4의 노래 선율에서 등장하는 강세(>)는 감정적 긴장감을 더해준다.

(예 4) 오페라 《예누파》, 제2막 중 제5장, ‘잠시 후에는,’ 마디 1-4

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Largo. (♩ = 69)' and includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a tremolo in the first two measures and a triplet in the third and fourth measures. The vocal line includes the lyrics 'Co chvíla...' with accents and a forte (>) marking. The second system starts at measure 56 and includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the third and fourth measures. The vocal line includes the lyrics 'chvíla... co chvíla...' with accents and a forte (>) marking.

16) 야나체크의 작품에서 나타나는 장조적 5음음계는 다음의 문헌을 참고할 것. 안소영, 송세라, “야나체크의 현악4중주 제1번 《크로이처 소나타》에 나타난 5음음계의 활용과 응용,” 『음악논단』 38 (2017), 73-107.

(예 5)는 야나체크의 《바이올린 소나타》(Violin Sonata, 1916-22)의 느리고 서정적인 제2악장의 코다를 보여주는 예이다. 코다는 [C♯, D♯, E♯, G♯, A♯]의 C♯장조적 5음음계로 나타나며, 마지막 화음은 C♯단3화음으로 끝난다. 이때 마디 129-131의 피아노 반주에서 유지되던  $\hat{3}$ (E♯)은 마디 132-137에서  $\flat\hat{3}$ (E $\flat$ )과 번갈아 나타남으로써 색채적으로 변화를 준다.

(예 5) 《바이올린 소나타》, 제2악장, 코다, 마디 129-31

야나체크의 음도변동은  $\hat{3}$ 에서뿐만 아니라  $\hat{6}$ 에서도 나타난다. (예 6)은 야나체크의 피아노곡 《수풀 우거진 오솔길에서》(On the Overgrown Path, 1900-1911) 제2권 중 제1곡으로,  $\hat{6}$ 의 변동을 보여주는 예이다. 마디 1-3과 8-10은 E $\flat$ 장조로 나타나는데, 이 때 사용된  $\hat{6}$ (C)  $\leftrightarrow$   $\flat\hat{6}$ (C $\flat$ )은 선율에 색채감을 준다. 즉, 선율이 처음 제시될 때는 E $\flat$ 장조의 으뜸화음으로 안정감을 주며 선율이 시작되지만, 단조의 속성을 가진  $\flat\hat{6}$ 의 사용은 청자에게 감정적인 변화를 느끼게 한다(예 6a, 마디 2). 이후 동일 선율이 재현될 때는 E $\flat$ 장조의 구성음인  $\hat{6}$ 으로 복귀된다(예 6b, 마디 9).

(예 6) 《수풀 우거진 오솔길에서》 제2권 중 제1곡

a. 마디 1-3

b. 마디 8-10

이처럼  $\hat{3} \leftrightarrow \flat\hat{3}$ 과  $\hat{6} \leftrightarrow \flat\hat{6}$ 은 모라비안 민속음악에서 뿐만 아니라 야나체크의 음악에서도 빈번하게 나타난다. 이때 음도변동은 조성음악의 장단조혼용처럼 색채적 분위기를 만들지만, 특별히 표제음악에서는 감정을 표현하는 수단으로서 더욱 효과적으로 사용된다. 이러한 음도변동은 (예 4)와 (예 5)처럼 즉각적으로 나타나기도 하고, (예 6)처럼 시간차를 두고 좀 더 큰 범위에서 사용될 수도 있다.

## 2.2. $\hat{4}$ 의 음도변동

$\hat{4}$ 는 반음 내려 사용되는 다른 음도와 다르게 반음 올려서  $\sharp\hat{4}$ 로 변동되는 것이 특이하다. 야나체크는 올림표에 의한 변동은 내림표에 의한 변동과 반대로 “감정적 긴장”(emotional tension)이 강조되는 효과를 갖는다고 설명한다.<sup>17)</sup> (예 7)은 (예 1)에서 언급했던 선율에 가사가 포함된 민속 노래 《아, 언덕과 계곡에서》(*Aj, z hory doly*)로, 마디 3에서 사용된  $\sharp\hat{4}$ (C $\sharp$ )를 주목할 필요가

17) Janáček, *O Lidové Písni a Lidové Hudbě: Dokumenty a Studie*, 447. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 25에서 재인용.

있다. 이 노래는 G장조 음계를 사용하면서 마디 3에서  $\hat{3} \rightarrow \hat{\#4}$ 의 진행이 나타나는데, 야나체크는 이러한 음도변동을 가사의 언덕과 계곡을 표현하는 수단으로 사용한다. “살피봐라. 어떻게 공간이 넓어지는지, 그리고 어떻게 그림이 밝아지는지... 그리고 강조된 음들 B와 C $\sharp$ 이 덮개처럼 올라가는 선율을 지지하는지...”<sup>18)</sup> 이후 마디 4에서는 마디 3의 C $\sharp$ 이 다시 C $\natural$ 로 복귀된다. 이처럼 야나체크는  $\flat\hat{3}$ 과  $\flat\hat{6}$ 와 마찬가지로  $\hat{\#4}$ 의 변동 역시 감정적으로 느껴졌던 것이 분명하다.<sup>19)</sup>

(예 7) 민속 노래 《아, 언덕과 계곡에서》<sup>20)</sup>

아, 언덕과 계곡에서 비가 옵니다.  
 나의 사랑하는님은 오지 않을 거예요.  
 이제 나의님은 오지 않을 거예요.

야나체크의 작품에서  $\hat{\#4}$ 는  $\hat{3}$ 뿐만 아니라  $\flat\hat{3}$ 과도 결합되어 나타난다. 특히,  $\flat\hat{3}$ 이  $\hat{\#4}$ 과 결합될 경우에는 증2도가 생기는데, 스코우말에 따르면, 야나체크는 “슬픈”  $\flat\hat{3}$ 과 “더 밝은”  $\hat{\#4}$ 의 감정적 충돌에 매력을 느꼈음이 틀림없다.<sup>21)</sup> (예 8)은 오페라 《예누파》 중 제1막의 아리아로, 야나체크는 “내 사랑이 군대에 끌려가 우리의 결혼이 취소된다면”(*jestli mi frajera navojnu sebrali, a svatbu překazili*)이라는 가사에 화성적 색채감의 효과를 위하여  $\flat\hat{3}$ 과  $\hat{\#4}$ 를 사용하였다. 여주인공 예누파(Jenůfa)는 사랑하는 연인 슈테바(Števa)의 아이를 이미 임신하고 결혼만 손꼽아 기다린다. 그러나 만약 슈테바가 군대에 징집된다면 결혼도 늦어질 것이고, 아이도 혼자 낳아야한다. 야나

18) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 25.

19) 이 예의 마디 8-9에서는  $\flat\hat{7}$ 도 함께 사용되었는데, 이에 대해서는 다음 절인 2.3. “ $\hat{7}$ 의 음도변동”에서 자세하게 다루고자 한다.

20) 가사의 한글 번역은 다음의 영어 가사를 필자들이 한글로 옮긴 것임: “Lo, from the hills and valleys the rain comes, my dear one will not come, hey, hey, now my dear one will not come.” Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 25, 예 1-3.

21) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 27.

체크는 이러한 예누파의 걱정과 불안감을  $b\hat{3}$ 과  $\sharp\hat{4}$ 을 사용하여 감정적 긴장의 효과를 극대화시킨다. 즉 마디 76의 선율에서 나타나는  $A\flat$ 장조의  $b\hat{3}$ ( $C\flat$ )과  $\hat{4}$ ( $D\flat$ )는 마디 77의 반주에서  $\sharp\hat{4}$ ( $D\sharp$ )로 변동된다. 이때  $\sharp\hat{4}$ 는 마디 77의 ‘군대’(vojnu)와 마디 79의 ‘취소된다면’(prekazili)에 세팅되었다.

(예 8) 오페라 《예누파》, 제1막, 마디 76-79

### 2.3. $\hat{7}$ 의 음도변동

민속음악에서  $b\hat{7}$ 은 주로  $\hat{7}$  대신 등장하면서 악구의 끝에서 나타난다. (예 9)는 두 개의 모라비안 민속 선율을 보여주는 예로  $b\hat{7}$ 의 변동을 보여준다. 이들 두 곡은 모두 첫 번째 악구 끝에서  $\hat{1}$ 이 온음 아래인  $b\hat{7}$ 로 도달한다(예 9a: 마디 5, 예 9b: 마디 6).<sup>22)</sup> 즉, 조성음악에서 이끔음인  $\hat{7}$ 이 으뜸음인  $\hat{1}$ 로 해결되는 기능과는 반대로 오히려  $\hat{1}$ 에서 온음 아래인  $b\hat{7}$ 로 도달하면서 색다른 느낌을 준다. 다음의 인용을 통하여, 우리는 야나체크가  $b\hat{7}$ 을 얼마나 특별하게 감정적으로 취급하였는지를 알 수 있다. “ $b\hat{7}$ 은 너무 특별해서 처음 들을 때 분명하게 들린다. 선율이 일부러 이끔음에서 더 낮은 온음으로 내려가는 것 같다. 그리고 그 곳  $b\hat{7}$ 에서 매우 넓게 영혼에서 퍼지는 것 같아서 스스로 새로운 조성(key)에 홀로 있는 것처럼 또는 새로운 조성을 만드는 것처럼 보인다.”<sup>23)</sup>

22) Patty, “Elements of Moravian Folk Music in Janáček’s Second String Quartet,” 102.

23) Janáček, *O Lidové Písni a Lidové Hudbě: Dokumenty a Studie*, 322. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 24에서 재인용. 야나체크는 온음 하행해서  $b\hat{7}$ 에 도달하는 현상에 대해서 ‘모라비안 전조(moravian modulation)’라고 이름을 붙였다. 필자들은 그의 언급으로 짐작하건대,  $b\hat{7}$ 에 도달할 때 아마도 새로운 조성으로 전조하는 것과 같은 감정을 느꼈던 것으로 추측되며, 실제로 전조하는 것과 같은 효과를 주는 예들도 있다. 앞에 언급했던 (예 1)의  $b\hat{7}$ 은 악구의 끝에서 사용되었지만 마지막 음을

(예 9) 모라비안 민속 선율<sup>24)</sup>

a.



b.



(예 10)은 야나체크의 피아노 소나타 《1905년 10월 1일, 거리에서》(1. X. 1905, *From the street*, 1905-1906)의 제1악장 ‘예감’(Presentiment)으로  $b\hat{7}$ 의 음도변동을 보여준다. 제1주제(마디 1-11)는 궁극적으로 마디 8-11의 딸림7화음과 으뜸화음을 통하여  $e_b$ 단조를 확립하지만, 시작 마디(마디 1-4)에서는 으뜸음인  $E_b$ 이  $D_b$ 으로 온음 하행하면서  $b\hat{7}$ 을 강조한다(예 10a). 이후 제1주제는 마디 33-36에서 재현된다. 이때 조성은  $e_b$ 단조가 아닌  $G_b$ 장조로 전조되지만  $b\hat{7}$ 의 음도변동을 포함한 선율적 재현이 분명하게 나타난다. 즉 왼손에서는  $G_b$ 장조의 조성을 분명하게 보여주는 반면, 오른손에서는  $e_b$ 단조의  $\hat{1}$ 에서 온음 아래인  $b\hat{7}$ 로의 도달을 강조한다(예 10b). 흥미롭게도 마디 1-11에서 등장하는  $e_b$ 단조의  $b\hat{7}(D_b)$ 은 뒤에 나올  $G_b$ 장조의  $\hat{5}(D_b)$ 를 예견한다. 실제로 마디 33-36에서 두 개의 조성이 함께 나타나는 것은 제2 악장의 부제인 ‘죽음’(Death)의 불길한 ‘예감’을 표현하는 듯하다.<sup>25)</sup>

강조할 뿐만 아니라 마치 다른 조성으로 전조하는 것처럼 보인다. 즉, 마디 7-8에서  $\hat{1}(G)$ 이  $b\hat{7}(F_b)$ 에 도달하는데, 이 때 마디 6의  $B_b$ 과 마디 7의  $E$ 로 인하여  $F$ 장조로 전조하는 효과가 나타난다. 그러나 ‘모라비안 전조’라는 용어는 전조와 상관없이 모든  $b\hat{7}$ 에 대해서 무분별하게 사용되는 경향이 있어 독자들에게 혼란을 줄 수 있다고 여겨진다.

24) Patty, “Elements of Moravian Folk Music in Janáček’s Second String Quartet,” 102, 예 67a와 b.

25) 야나체크의 피아노 소나타는 사회의 부당함에 항쟁하다 1905년 10월 1일에 죽음을 맞이한 젊은 노동자 파



### 3.1. $\hat{4}$ 와 $\flat\hat{3}$ 의 기능 변화

그의 후기 음악에서  $\hat{4}$ 와  $\flat\hat{3}$ 은 그 사용에 있어서 모라비안 민속음악에서의 차이를 보인다. 모라비안 민속음악에서  $\hat{4}$ 는  $\hat{3}$ 과 관련되어 사용되었는데, 스코우말이 언급한 바와 같이 야나체크는 특히 “슬픈”  $\flat\hat{3}$ 과 “더 밝은”  $\hat{4}$ 에서 생기는 감정적 충돌에 특별함을 느꼈다.<sup>26)</sup> 그러나 1920년대로 들어서면서 야나체크는  $\hat{4}$ 를  $\hat{3}$ ( $\flat\hat{3}$ )과의 관련성에서 더 나아가  $\hat{5}$ 와 관련시킨다.

(예 11)은 합창과 10개의 악기를 위한 《동요》(*Nursery Rhymes*, 1926) 중 제10번으로, 종지를 주목해볼 필요가 있다. 이 곡에서 사용된 음들을 음계로 나열해보면 [Ab, Bb, Cb, D, Eb, F, G, Ab]으로, Ab장조의 음도변동인  $\flat\hat{3}$ (Cb)과  $\hat{4}$ (D)이 나타난다. 이 곡의 가사는 마법으로 음식을 만든다는 내용으로, 야나체크는 환상적인 분위기를 음악적으로 묘사한다. 특히 (예 11)의 피아노 반주 선율에서 보여주듯이  $\flat\hat{3}$ (Cb)과  $\hat{4}$ (D)가 번갈아 나타남에 따라 중2도가 마법의 신비함을 표현한다. 그러나 단락을 마무리하는 마디 19-20의 성악 선율에서  $\hat{4}$ (D)는  $\hat{5}$ (Eb)로 진행하여 종지를 보여준다. 즉 반주의  $\hat{4}$ 는  $\flat\hat{3}$ 과 관련되어 가사의 분위기를 표현하지만 성악 선율에서의  $\hat{4}$ 는  $\hat{5}$ 와 관련되고 있음을 알 수 있다.

(예 11) 《동요》, 제10번, 마디 17-21

The musical score for 'Un poco meno mosso' (Example 11) consists of four staves. The top staff is for 'Okar' (bass clef), the second for 'Cb' (bass clef), the third for '2 Sopr.' (treble clef), and the bottom for 'Piano' (treble and bass clefs). The tempo is 'Un poco meno mosso'. The piano part features a complex rhythmic pattern with notes marked with flat 3 hats ( $\flat\hat{3}$ ) and 4 hats ( $\hat{4}$ ). The soprano part has lyrics: 'to by-ly je-ji ca-ry!' with notes marked with 4 hats ( $\hat{4}$ ) and a transition to 5 hat ( $\hat{5}$ ).

26) Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 27.

살내악곡 《콘체르티노》(Concertino, 1925)의 제1악장에서도  $\#4$ 가 이전과는 다른 기능으로 나타난다(예 12).<sup>27)</sup> 마디 1에서 엑센트에 의해 강조된 상행하는 음들은 변동된  $b\hat{3}$ (B $\flat$ )과  $\#4$ (C $\sharp$ )에 의해 증2도가 만들어진다. 여기에서 증2도의 불협화음정은 아무리 몸부림쳐도 밖으로 빠져나갈 수 없는 ‘덧에 잡힌 고슴도치의 행동’을 묘사한다.<sup>28)</sup> 이때, 마디 1의 마지막 음인  $\#4$ (C $\sharp$ )는 마디 2의 강박인  $\hat{5}$ (D)로 진행하는데,  $\#4 \rightarrow \hat{5}$ 의 진행이 부각됨에 따라 주제 선율의 최고음인  $\hat{5}$ (D)가 강조되어 들린다.<sup>29)</sup>

(예 12) 《콘체르티노》, 제1악장, 마디 1-6

위에서 설명한 것처럼 1920년대 이후의 음악에서는  $\#4$ 가  $b\hat{3}$ 과의 관련성에서 더 나아가  $\hat{5}$ 로 진행하며, 이와 함께  $b\hat{7}$  역시  $\hat{1}$ 로 진행한다. 야나체크의 마지막 작품인 현악4중주 제2번 《비밀편지》(Intimate Letters, 1928), 제2악장의 주제인 마디 1-8은 B $\flat$ 단3화음이 주기적으로 등장한다(예 13).<sup>30)</sup> 이 때 B $\flat$ 단3화음과 함께 나타나는  $b\hat{7} \rightarrow \hat{1}$ 의 선율적 진행은 주목할 만하다(예 13에서 동

27) 《콘체르티노》는 네 개의 악장으로 구성되며, 각 악장은 고슴도치(hedgehog), 다람쥐(squirrel), 다양한 밤 동물들(various night animals)을 묘사한다(제4악장에 대한 언급은 없음). 이 내용은 오스트리아 음악가 스테인(Erwin Stein, 1885-1958)의 요청에 의해 야나체크가 직접 작성한 것으로 독일의 음악잡지 『악보대와 지휘봉』(Pult und Taktstock), 1927년 5-6월호에 실렸다. Nigel Simeone, John Tyrell and Alena Němcová, *Janáček's Works: A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 233.

28) 야나체크에 따르면, 제1악장은 고슴도치를 자기 굴로 돌아가지 못하도록 덧에 가두는 내용이다. Fred Everett Maus, "Structure and Meaning in the First Movement of Janáček's Concertino," in *Proceedings of International Conference on Janáček and Czech Music*, ed. Saint Louis (New York: Pendragon Press, 1995), 113.

29) 스코우말은 이 패시지(마디 1과 4)의 분석에서  $b\hat{3}$ 이  $\#4$ 로 진행하는 것을 언급한 바 있다. Skoumal, "Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček," 27. 그러나 필자들은 이 외에도  $\#4$ 가  $\hat{5}$ 로 진행하고 있음에 주목하였다.

그라미로 표시). 즉, (예 10)에서 살펴보았듯이 이전 음악에서는  $\flat\hat{7}$ 이  $\hat{1}$ 로부터 진행되었던 반면( $\hat{1} \rightarrow \flat\hat{7}$ ), (예 13)에서는 이와는 반대로  $\flat\hat{7}$ 이  $\hat{1}$ 로 진행됨에 따라 으뜸음인  $B\flat$ 이 강조된다.

(예 13) 현악4중주 제2번 《비밀편지》, 제2악장, 마디 1-8

The image shows a musical score for the first eight measures of the second movement of Janáček's String Quartet No. 2. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola/Cello, and Bass. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/8. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). There are several accents and slurs. At the bottom, four B-flat major triads are labeled: B♭단3화음, B♭단3화음, B♭단3화음, and B♭단3화음.

이처럼 야나체크의 후기 음악에서는  $\sharp 4$  뿐만 아니라  $\flat\hat{7}$  역시 이전과 다른 사용을 보여준다.  $\flat\hat{7}$ 이  $\hat{1}$ 로 진행하여 으뜸음을 강조하는 기능은 현악4중주 제2번, 제1악장에서도 나타난다. 제1악장의 마디 1-14에서는 이 곡의 전반에 걸쳐 주요하게 사용되는 두 개의 주제가 제시되는데, 그것은 바로 ‘야나체크 주제’(마디 1-8)와 ‘카밀라 주제’(마디 9-14)이다.<sup>31)</sup> (예 14)에서 제시된 것처럼, 야나체크 주제는 G단3화음으로 시작하지만 첼로에서 G가 아닌  $B\flat$ 이 트릴로 지속되고, 이 후  $B\flat$ 은 카밀라 주제(마디 9)에서 C단3화음의 근음으로 진행한다. 즉 야나체크는  $\flat\hat{7}(B\flat) \rightarrow \hat{1}(C)$ 의 진행으로  $\hat{1}$ 을 강조함으로써 자신의 연인인 카밀라를 드러낸다.

30) 그가 사망한 1928년에는 두 개의 작품이 작곡되었는데, 그의 마지막 작품으로 알려져 있는 오페라 《죽은 자의 집으로부터》(*From the House of the Dead*, 1928)는 미완성으로 남았고, 완성된 마지막 작품은 현악4중주 제2번 《비밀편지》이다.

31) 현악4중주 제2번 《비밀편지》는 야나체크가 그의 연인 카밀라와 주고받은 700여통의 편지에서 영감을 받아 작곡된 곡으로, 야나체크 자신과 카밀라를 상징하는 음악적 요소가 작품에 드러난다. 조셉슨은 다음의 논문에서 ‘남성주제(masculine complex)와 ‘여성주제(feminine complex)로 명명하였지만, 이는 각각 야나체크와 카밀라를 상징하는 것이 너무 분명하기 때문에 본 논문에서는 ‘야나체크 주제와 ‘카밀라 주제로 사용하도록 하겠다. Nors Sigurd Josephson, “Janáček’s Intimate Letters (Listy důvěrné): Erotic Biography and Creative Genesis,” *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), 155-184.

(예 14) 현악4중주 제2번, 《비밀편지》, 제1악장, 마디 1-13

야나체크 주제

Andante (♩ = 84)

G단3화음

카말라 주제

Molto meno mosso

C단3화음

$\hat{b}7 \rightarrow \hat{1}$

본 절에서 살펴본 것처럼, 그의 후기 음악에서는  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 이 각각  $\hat{5}$ 와  $\hat{1}$ 로 진행함에 따라 이 전과는 다른 기능으로 사용되고 있음을 발견할 수 있다.

### 3.2. 집시음계의 변형

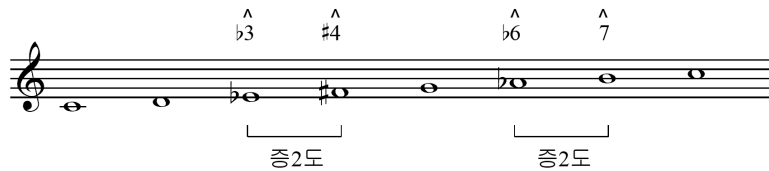
야나체크는 음도변동을 통해 새로운 음계가 만들어질 수 있음을 주장한 바 있는데(본 논문의 제 1장 참고할 것), 실제로  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 이 빈번하게 나타남에 따라 다음과 같은 새로운 유형의 음계가 구성된다(예 15).

(예 15)  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 이 사용된 음계



$\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 이 포함된 이 음계는 야나체크가 이미 즐겨 사용한 ‘집시음계’(gypsy scale)와 무관해 보이지 않는다. 그로브 사전은 (예 16)에서 제시된 바와 같이 집시음계를  $\hat{1}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\flat\hat{3}$ ,  $\sharp\hat{4}$ ,  $\hat{5}$ ,  $\flat\hat{6}$ ,  $\hat{7}$ 로 설명한다.<sup>32)</sup> 즉 이 음계는 화성단음계에서  $\hat{4}$ 를  $\sharp\hat{4}$ 로 변동시켜 만든 음계로, 두 개의 증2도가 포함된다.<sup>33)</sup>

(예 16) 집시음계



한편, 음악학자 티모즈코(Dmitri Tymoczko, 1969-)는 야나체크의 피아노곡 《수풀 우거진 오솔길에서》(On the Overgrown Path, 1900-1911)의 제2권 중 제1곡의 분석을 통하여 집시음계를 두 가지 유형으로 분류한다(예 17).<sup>34)</sup> 그의 분석에 따르면, 마디 6-7에서 사용된 음계는 [Ab, Bb, Cb, D, Eb, Fb, (G), Ab]으로 이 음계를 Ab집시음계로 명하였다. 또한 마디 11-13에서는 [Eb, F, G, A, Bb, Cb, D, Eb]의 음계가 사용되었음을 분석하면서, 이를 Eb집시장음계로 이름을 붙였다. 즉, 티모즈코는 집시음계를 화성단음계에서 반음 올린  $\sharp\hat{4}$ 를 사용한 것이라고 구체적으로 명시하고, 특별히  $\flat\hat{3}$  대신  $\hat{3}$ 이 사용되었을 경우에는 장조적 속성을 갖게 되므로 집시장음계(gypsy major

32) <http://www.oxfordmusiconline.com.access.hanyang.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012089> [2018년 4월 7일 접속].

33) 집시음계는 학자에 따라 ‘단조적 리디안 선법’(Lydian minor)으로도 불리는데, 이는 리디안 선법에 단조적 속성을 보이는  $\flat\hat{3}$ 과  $\flat\hat{6}$ 이 결합되었기 때문이다. Skoumal, “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček,” 27; Volek, “The ‘Old’ and ‘New’ Modality in Janáček’s The Diary of One Who Vanished and ‘Nursery Rhymes,’” 71.

34) 야나체크의 《수풀 우거진 오솔길에서》(On the Overgrown Path, 1900-1911) 제2권 중 제1곡에 대한 티모즈코의 음계분석은 다음 문헌을 참고할 것. Dmitri Tymoczko, A Geometry of Music, (New York: Oxford University Press, 2011), 326-329.

scale)로 구분한 것이다.

(예 17) 《수풀 우거진 오솔길에서》 제2권 중 제1곡, 마디 6-13

a. 실제 악보

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Ab집시음계', spans measures 6 to 10. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The music includes a crescendo leading to a forte (f) section and then a piano (p) section. The second system, labeled 'Eb집시장음계', spans measures 11 to 13. It features a treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The music is marked piano-piano (pp).

b. Ab집시음계(마디 6-7)

The image shows a single staff of music with a treble clef and a key signature of two flats. It contains four notes: Bb, C, Bb, and C. Above the notes are chord symbols:  $\overset{\wedge}{b}3$ ,  $\overset{\wedge}{\#}4$ ,  $\overset{\wedge}{b}6$ , and  $\overset{\wedge}{7}$ .

c. Eb집시장음계(마디 11-13)

The image shows a single staff of music with a treble clef and a key signature of three flats. It contains four notes: Bbb, Cbb, Bbb, and Cbb. Above the notes are chord symbols:  $\overset{\wedge}{3}$ ,  $\overset{\wedge}{\#}4$ ,  $\overset{\wedge}{b}6$ , and  $\overset{\wedge}{7}$ .

다시 (예 15)로 돌아가서, 필자들이 제시한  $\#4$ 와  $b\hat{7}$ 을 포함하는 음계는 집시음계에서  $\hat{7}$  대신  $b\hat{7}$ 이 사용된 것으로 집시음계가 변형된 새로운 유형의 음계라고 볼 수 있다. 실제로 야나체크의 후기 작품에서는  $\#4$ 와  $b\hat{7}$ 이 포함된 음계가 자주 사용된다. 그의 연가곡 《어느 사라진 자의 일기》(The Diary of One Who Disappeared, 1921) 중 제2곡, ‘그 검은 피부의 집시 소녀’(That

*dark-skinned gypsy girl*)를 살펴보자. 마디 1-7의 선율에서 사용된 음들을 음계로 나열하면 [D $\flat$ , E $\flat$ , (b)F, G, A $\flat$ , B $\flat$ , C $\flat$ , D $\flat$ ]으로, 이 음계가 바로  $\sharp 4$ (G)와  $\flat 7$ (C $\flat$ )을 포함하는 집시음계의 변형이다(예 18b).

(예 18) 《어느 사라진 자의 일기》, 제2곡, ‘그 검은 피부의 집시 소녀,’ 마디 1-7

a. 실제악보

Con moto  $\text{♩} = 83$   
*mf*

Ta čer - ná ci - gán - ka, ko - lem sa po - smě - tá \_\_\_\_\_

5 *f*  
 proě \_\_\_\_\_ sa ta - dy dr - ži, \_\_\_\_\_

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is 'Con moto' with a quarter note equal to 83 beats per minute. The dynamics are marked 'mf'. The lyrics are in Czech. The second system starts at measure 5, with a dynamic marking of 'f'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

b. 사용된 음계

The scale is shown on a single treble clef staff. The notes are: (b)3,  $\sharp 4$ ,  $\flat 6$ ,  $\flat 7$ . The notes are written as whole notes on a staff with a key signature of two flats.

동일 작품 제3곡, ‘반딧불이 춤춘다’(The glow-worms are dancing)의 첫 단락(마디 1-14)에서 역시, (예 19)에서처럼  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 이 포함된 집시음계의 새로운 유형이 사용되었다(E, F $\sharp$ , G, A $\sharp$ , (B), C $\sharp$ , D, E).

(예 19) 《어느 사라진 자의 일기》, 제3곡, ‘반딧불이 춤춘다,’ 마디 1-14

a. 실제 악보

Andante ♩=52

Sva-to jan-ské mu - sky

tan-či-ja po hrá - - zi, gdo-si sa v pod-ve-čer po-dle ní pro chá - - zi.

b. 사용된 음계

^ b3    ^ #4    ^ 6    ^ b7

이처럼 야나체크는 7음음계 안에서 민속음악의 음도변동으로 이루어진 새로운 유형의 음계를 이끌어낸다. 특히 #4와 b7은 그의 후기 작품에서 나타나는 변형된 집시음계의 중요한 구성음으로서, 그의 음악을 조성적으로 해석하는 데에 있어 중요한 역할을 한다.

### 3.3. 변형된 집시음계에서의 조성적 성취

야나체크의 후기 음악에서  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 은 감정적 표현에서 더 나아가 이전과는 다른 독자적인 음의 기능을 수행한다. 앞에서 살펴본 것처럼,  $(\flat) 3$ 과 관련되어 사용되던  $\sharp 4$ 는  $5$ 를 강조하고  $\flat 7$ 은  $\hat{1}$ 을 강조하는 기능으로 각각 사용되는데, 이들 두 음은 변형된 집시음계의 구성음으로서 동시에 사용될 경우에 더욱 특별한 의미를 갖는다.

현악4중주 제2번 《비밀편지》, 제1악장의 ‘카밀라 주제’에서 사용된 음계는 [C, D, E $\flat$ , F $\sharp$ , G, A $\flat$ , B $\flat$ , C]로  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 이 사용된 집시음계의 새로운 유형이다. 여기에서 특별히  $\sharp 4$ (F $\sharp$ )와  $\flat 7$ (B $\flat$ )의 진행에 주목할 필요가 있다. 마디 10-13에서 주기적으로 등장하는  $\sharp 4$ 는  $5$ (G)로 진행하며, 이후 이 악구의 마지막 음인  $\hat{1}$ (C)은 온음 아래 음인  $\flat 7$ (B $\flat$ )로부터 진행되어 도달된 음이다(예 20a). (예 20b)는 마디 9-14에서 사용된 음계로, 변형된 집시음계 안에서  $\sharp 4 \rightarrow 5$ 와  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$ 의 진행을 보여준다.

(예 20) 현악4중주 제2번 《비밀편지》, 제1악장, 마디 9-14

a. ‘카밀라 주제’(비올라)

b. 사용된 음계

$\sharp 4 \rightarrow 5$ 와  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$ 의 진행은 야나체크의 후기 음악에서 자주 나타나는데, 이러한 진행을 통하여 야나체크는 조성을 성취하는 새로운 방법을 선보인다. 전통적인 조성음악에서  $4$ 와  $5$ 은 딸림7화음을 구성하는 음들로, 조성을 확립해주는 중요한 역할을 한다.  $4$ 는 딸림7화음의 제7음으로 2도 하행하여  $3$ 으로의 해결을 필요로 하고, 이끔음인  $5$ 은 으뜸음인  $\hat{1}$ 로 진행하려는 경향을 갖는다. 따라서 이들 두 음으로 인하여 딸림7화음은 으뜸화음으로 진행하게 된다. (예 21)은 조성음악에서

딸림7화음과 으뜸화음의 진행을 보여주는 예로,  $\hat{4}$ 와  $\hat{3}$ 을 통해 으뜸화음을 나타낸다.

(예 21) 조성음악에서 딸림7화음의 해결

C:    V<sup>7</sup>            I

조성적 관점에서 볼 때,  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 은 반음계적 음들로 분명 조성을 회피하고 파괴하는 기능을 갖는다. 그러나 야나체크는 조성을 중요하게 생각한 작곡가로 전통적인 방법이 아닌 자신만의 어법으로 조성을 표현하고자 했을 것이다. 즉 그는 딸림7화음의 구성음 대신  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 을 이용하여,  $\sharp\hat{4}$ 는  $\hat{5}$ 로 진행하고  $\flat\hat{7}$ 은  $\hat{1}$ 로 해결시켜 결국 으뜸음과 딸림음을 강조하여 조성을 표현하였던 것이다. 다시 말해, 조성음악에서는  $\hat{1}$ 과  $\hat{3}$ 을 강조하여 으뜸화음을 나타냈던 반면, 야나체크는  $\sharp\hat{4} \rightarrow \hat{5}$ 와  $\flat\hat{7} \rightarrow \hat{1}$ 의 진행을 통해  $\hat{1}$ 과  $\hat{3}$  대신에  $\hat{1}$ 과  $\hat{5}$ 를 사용하여 으뜸화음을 보여준다(예 22). 그러므로  $\sharp\hat{4}$ 와  $\flat\hat{7}$ 은 조성을 표현하기 위한 야나체크의 독창적 어법 중 하나인 것이다.

(예 22)  $\sharp\hat{4} \rightarrow \hat{5}$ 와  $\flat\hat{7} \rightarrow \hat{1}$

C:                    I

이와 같이 야나체크는 음도변동을 이용하여 이전 시대와는 다른 새로운 방법으로 조성을 표현한다. (예 23)은 실내악곡 《콘체르티노》(Concertino, 1925)의 제1악장 중 코다로, 이 악장 처음에 제시되었던 주제 선율(예 12)이 그대로 재현된다. 여기에서 사용된 음계는 [G, A, B $\flat$ , C $\sharp$ , D, E $\flat$ , F, G]로  $\sharp\hat{4}$ (C $\sharp$ )와  $\flat\hat{7}$ (F)이 포함된 집시음계의 변형이다(예 23b). 야나체크는 이 음계에서 G, B $\flat$ , D를 추출하여 마치 조성음악의 G단조를 암시하는 것처럼 G단3화음을 강조하고, 곡의 마지막에서도 G단3화음으로 마친다. 그러나 반음계적으로 변동된  $\sharp\hat{4}$ (C $\sharp$ )와  $\flat\hat{7}$ (F)은 딸림7화음의 구성음과

연관 없이 나타남에 따라 전통적인 방법으로 조성을 드러내지 못한다. 그렇다면 야나체크는 어떠한 방법으로 G단조를 암시하는 것일까?

이를 위하여  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 의 선율적 진행을 주의해서 살펴볼 필요가 있다. 마디 76의 피아노 왼손 성부에서 나타나는  $\flat 7$ (F)은  $\hat{1}$ (G)로 진행하면서 G를 강조한다. 그리고 코다가 시작되는 마디 77부터 G단3화음이 반복적으로 등장한다. 이후 마디 82-83의 베이스에서는  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$ 의 진행이 다시 나타나고, 마디 85-86에서의 피아노의 상성부에서 역시  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$ 의 선율 진행이 반복된다.  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$  뿐만 아니라  $\sharp 4$ (C $\sharp$ )  $\rightarrow$   $\hat{5}$ (D)의 진행 역시 피아노의 마디 77-84에서 두드러지게 등장한다. 이때 마디 85-86의 내성에서는  $\sharp 4$  대신 이명동음인  $\flat 5$  즉 D $\flat$ 이 나타나지만 이 역시  $\hat{5}$ 으로 진행됨에 따라  $\sharp 4 \rightarrow \hat{5}$ 의 선율적 진행이 강조된다. 이처럼 코다에서 두드러지는  $\sharp 4 \rightarrow \hat{5}$ 와  $\flat 7 \rightarrow \hat{1}$ 의 진행은 특별히 마디 85에서 동시에 등장함에 따라 G단3화음의 구성음인  $\hat{5}$ 와  $\hat{1}$ 로 진행한다. 따라서  $\sharp 4$ 와  $\flat 7$ 은 마치 조성음악의 딸림7화음의 기능을 대체하듯 G단3화음의 근음과 제5음을 강조하면서 조성을 암시한다.<sup>35)</sup>

(예 23) 《콘체르티노》, 제1악장, 코다, 마디 76-86

a. 실제 악보

The musical score shows the Horn in F and Piano parts. The Horn part starts at measure 76 with a whole rest, followed by a whole note G $\sharp$ 4 in measure 77, and a half note G $\sharp$ 4 in measure 78. The Piano part starts at measure 76 with a whole rest, followed by a whole note F $\flat$ 7 in measure 77, and a half note G $\hat{1}$  in measure 78. The score includes dynamics like *ff*, *pp*, and *sf mf a tempo*. Annotations include '코다', 'Tempo I.', and 'rit.'. Fingerings and specific notes are marked with hats and numbers. Labels 'G단3화음' are placed under the piano part at measures 77 and 85.

35) 패티는  $\flat 7$ 과  $\flat VII$ (장3화음)이 으뜸화음을 예비하는 기능으로 전통적 딸림화음을 대체하여 사용된다고 언급하였다. Patty, "Elements of Moravian Folk Music in Janáček's Second String Quartet," 110-112.

b. 사용된 음계

(예 24)는 《바이올린 소나타》(Violin Sonata, 1916-22)의 제1악장 중 코다를 보여주는 예로, 마디 111에서  $D_b$ 장3화음으로 종지한다. 그러나 이  $D_b$ 장3화음에 대한 딸림7화음은 제1악장 어디에서도 나타나지 않는다.<sup>36)</sup> 물론 마디 106-108에서 딸림7화음과 으뜸화음의 진행을 암시하듯 베이스에서  $A_b$ 과  $D_b$ 이 강조되지만 완전한 딸림7화음의 형태는 등장하지 않으며 또한 위중지적 해결로 종지를 회피한다. 실제 종지는 마디 110-111에서 나타나는데, 야나체크는 이때 반음계적으로 음도변동된  $\#4$ 와  $b7$ 을 통하여 으뜸화음을 보여준다. 즉 마디 110의 피아노 상성부에서  $\#4$ (G) 대신 이명동음으로 등장한  $b5$ ( $A_b$ )는 다음 마디에서  $5$ ( $A_b$ )로 진행한다. 이와 동시에  $b7$ ( $C_b$ ) 역시  $\hat{1}$ ( $D_b$ )로 진행하면서  $D_b$ 장3화음의 근음과 제5음을 강조한다.

36) 이 작품은 1916년에 작곡을 시작하였으나 네 차례의 수정을 거쳐서 1922년도에 최종 출판되었다.

(예 24) 《바이올린 소나타》, 제1악장, 코다, 마디 105-111

a. 실제 악보

b. 사용된 음계

이러한 진행은 이 작품의 제3악장에서도 나타난다(예 25). ABA의 3부분 형식으로 구성된 제3악장은 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 전통적 화성진행 뿐만 아니라 음도변동에 의한 비전통적 진행이 동시에 나타난다. (예 25a)는 단락 B의 재경과부를 끝맺는 마지막 마디를 보여주는 예로, 딸림7화음의 등장을 통하여 Ab단조로의 조성을 확립한다. 그러나 이후 단락 A의 재현에서는 변형된 집시음계를 사용하면서 Ab단3화음으로 마친다(예 25b). 이때 야나체크는 으뜸화음을 강조하기 위한 방법으로 딸림7화음 대신 #4와 b7를 사용한다. 즉 피아노 상성부의 마디 92-93에서 나타나는 #4(Db) → 5(Eb)의 진행은 마디 97-101에서 다시 반복된다. 이 부분에서 마디 97의 #4(Db)은

이명동음인  $b\hat{5}$  (E $\flat$ )로 표기되어 마디 98까지 유지되다가 마디 99에서  $\hat{5}$  (E $\flat$ )로 진행한다. 그리고 마디 97의 피아노 베이스에서는  $b\hat{7}$  (G $\flat$ )  $\rightarrow$   $\hat{1}$  (A $\flat$ )의 진행이 나타나며, 이후 마디 101까지  $\hat{1}$ 이 강조된다. 따라서 《바이올린 소나타》의 제3악장에서는 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 전통적 화성 진행 뿐만 아니라  $\#4 \rightarrow \hat{5}$ 와  $b\hat{7} \rightarrow \hat{1}$ 의 진행을 통해 이전과는 다른 새로운 방법으로 A $\flat$ 단조의 으뜸화음을 나타낸다.

(예 25) 《바이올린 소나타》, 제3악장

a. 마디 76-80(재경과부)

재경과부 A  
**Allegretto.** ♩ = 112

ab: V7 i

b. 마디 92-101(단락 A의 재현)

#4  $\rightarrow$  5

c. 사용된 음계

#### 4. 나가면서

야나체크는 체코 모라비아 민속음악의 독특한 특징인 음도변동을 자신의 작품에 수용하였다. 음도변동은 온음계적 7음음계 중  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$ 이 각각  $b\hat{3}$ ,  $\#4$ ,  $b\hat{6}$ ,  $b\hat{7}$ 로 변화되었다가 다시 복귀되는 현상을 말하는데, 그의 초기 음악에서 이러한 음도변동은 주로 감정적 요소를 표현하기 위한 수단으로 사용되었다.  $b\hat{3}$ 과  $b\hat{6}$ 은 단조적 속성을 가지는 음도로 선율과 화성에 색채감을 주고,  $\#4$ 와  $b\hat{7}$ 은 야나체크가 민속음악에서 보다 특별한 감정을 느꼈던 음도로 특히 성악곡에서는 가사표현을 위해 적극적으로 활용되었다.

본 논문에서 필자들은 음도변동에 관한 스코우말의 연구에서 한 걸음 더 나아가, 야나체크가 그의 음악에서 사용한  $\#4$ 와  $b\hat{7}$ 의 기능을 작품 분석을 통하여 새롭게 정립하였다. 그의 후기 음악에서 특별히 이들 두 개의 음도는 감정적인 표현뿐만 아니라 ‘새로운 유형의 음계’를 구성하는 요소로 활용되고(본 논문의 제1장 참고할 것), 또한 음계 안에서 이전과는 다른 방법으로 조성을 표현하는 수단으로 이어진다. 즉  $\hat{3}(b\hat{3})$ 과 관련되어 감정적 측면에서 사용되었던  $\#4$ 는  $\hat{5}$ 로 진행되고, 악구의 끝에서 강조되던  $b\hat{7}$ 은  $\hat{1}$ 을 강조하는 기능으로 바뀐다. 따라서  $\#4$ 와  $b\hat{7}$ 은 이전시대의 딸림7화음을 대체하는 화음으로 사용하기도 하며, 각각  $\hat{5}$ 와  $\hat{1}$ 로 진행함에 따라 3화음의 근음과 제5음을

강조함으로써 새로운 방법으로 으뜸화음을 표현한다. 따라서 야나체크는 7음음계 중  $\hat{1}$ 과  $\hat{5}$ 를 가장 강력하고 기본적인 음계의 소재로 간주하였으며,  $\hat{1}$ 과  $\hat{5}$ 를 제외한 다른 음들을 모두 민속적 요소를 덮어 씌어 반음계적으로 변동함으로써 자신만의 새로운 어법을 만들어냈던 것이다.

전통적인 조성음악의 선율과 화성적 관점에서 본다면,  $\sharp 4$ 와  $b 7$ 의 반음계적 변동은 조성을 파괴하는 것처럼 보이지만, 야나체크는 오히려 이 두 음을 통하여 이전과는 다른 새로운 방법으로 조성을 표현하였다. “조성 없이는 음악도 없다”라고 언급한 야나체크의 주장을 되새겨볼 때(본 논문의 제1장 참고할 것), 그는 조성을 중요하게 여겼으며 전통적인 방법이 아닌 자신의 독창적인 어법으로 조성을 나타냈던 것이다.

#### 검색어

야나체크(Leoš Janáček), 모라비안 민속음악(Moravian folk music), 음도변동(degree inflection), 집시음계(gypsy scale), 조성(tonality)

## 참고문헌

- 안소영, 송세라. “야나체크의 현악4중주 제1번 《크로이처 소나타》에 나타난 5음음계의 활용과 응용.” 『음악논단』 38 (2017): 73-107.
- Hollender, Hans. *Leoš Janáček: His Life and Work*. Translated by Paul Hamburger. London: John Calder Publishers Ltd., 1963.
- Josephson, Nors Sigurd. “Janáček’s Intimate Letters (Listy důvěrné): Erotic Biography and Creative Genesis.” *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), 155-184.
- Maus, Fred Everett. “Structure and Meaning in the First Movement of Janáček’s Concertino.” In Proceedings of International Conference on *Janáček and Czech Music*. Edited by Saint Louis, 107-114. New York: Pendragon Press, 1995.
- Patty, Austin Thomas. “Elements of Moravian Folk Music in Janáček’s Second String Quartet.” B.A. Thesis, The Honors College of the University of Oregon, 1994.
- Simeone, Nigel, John Tyrrell and Alena Němcová. *Janáček’s Works: A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Skoumal, Zdenek Denny. “Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček.” Ph.D. Dissertation, The City University of New York, 1992.
- Tymoczko, Dmitri. *A Geometry of Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Tyrrell, John. “Janáček and Modernism.” *Sborník Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* H41 (2006): 225-230.
- \_\_\_\_\_. *Janáček: Years of a Life*. Volume I (1854-1914). London: Faber and Faber, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Janáček: Years of a Life*. Volume II (1914-1928). London: Faber and Faber, 2007.
- Vainiomäki, Tiina. “The Musical Realism of Leoš Janáček: From Speech Melodies to a Theory of Composition.” Ph.D. Dissertation, The University of Helsinki, 2012.
- Vogel, Jaroslav. *Leoš Janáček’s life and works*. London: Artia, 1962.
- Volek, Jaroslav. “The ‘Old’ and ‘New’ Modality in Janáček’s The Diary of One Who Vanished and ‘Nursery Rhymes’.” In Proceedings of International Conference on

*Janáček and Czech Music*. Edited by Saint Louis, 57-81. New York: Pendragon Press, 1995.

Whittall, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Wingfield, Paul. "Janáček, musical analysis, and Debussy's 'Jeux de vagues'." In *Janáček Studies*. Edited by Paul Wingfield, 183-280. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. "Leoš Janáček(1854-1928)." In *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Edited by Larry Sitsky, 224-235. Connecticut: Greenwood Press, 2002.

Zemanová, Mirka. *Janáček: A Composer's Life*. Boston: Northeastern University Press, 2002.

#### 인터넷 자료

<http://www.oxfordmusiconline.com.access.hanyang.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012089>. 2018년 4월 7일 접속.

## Degree Inflection of $\sharp\hat{4}$ and $\flat\hat{7}$ Shown in Janáček's Late Works

Se-Ra Song · So-Yung Ahn

Leoš Janáček(1854-1928) accepted degree inflection, which was a characteristic of Czech Moravian folk songs, in his compositions. He used degree inflections of  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$  in a diatonic scale as a means of expressing emotional elements in his early works. Later, the composer gradually used  $\sharp\hat{4}$  and  $\flat\hat{7}$ . As a result, not only did he create an original unique musical scale, but he further accomplished the tonality in a non-traditional way. In fact,  $\hat{4}$  and  $\hat{7}$  function as important roles to determine the tonality in tonal music, while  $\sharp\hat{4}$  and  $\flat\hat{7}$  can be regarded as the notes that deviate from the tonality. However, Janáček expressed the tonality in a unique way using  $\sharp\hat{4}$  and  $\flat\hat{7}$  as a means of emphasizing  $\hat{1}$  and  $\hat{5}$ .

## 야나체크의 후기 작품에서 나타나는 음도변동 - #4와 b7을 중심으로 -

송세라 · 안소영

야나체크(Leoš Janáček, 1854-1928)는 모라비안 민속음악의 독특한 특징인 음도변동을 자신의 작품에 수용하였다. 그는 초기 작품에서 온음계적 7음음계 중  $\hat{3}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{6}$ ,  $\hat{7}$ 의 음도변동을 특별히 감정적 요소를 표현하는 수단으로 사용하였다. 이후 그의 후기 작품에서 이들 음도 변동 중 #4와 b7을 점차적으로 많이 사용하였는데, 이를 통하여 그는 독창적인 새로운 음계뿐만 아니라 더 나아가 비전통적 방법으로 조성을 성취한다. 전통적 조성음악의 관점에서 볼 때 이들 #4와 b7은 조성으로부터 벗어나는 요소의 음들로 간주될 수 있지만, 오히려 야나체크는 7음음계 중에서 가장 강력하다고 여기는  $\hat{1}$ 과  $\hat{5}$ 를 강조하는 수단으로 #4와 b7을 사용함으로써 독창적인 방법으로 조성을 표현한다.

논문투고일자: 2018년 5월 1일

심사일자: 2018년 5월 20일

게재확정일자: 2018년 5월 20일