

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 5

음악이론포럼

2015년 22집 제1호

Vol.22-1, 2015



연세대학교 음악연구소
한국서양음악이론학회

본 학술지는 한국연구재단 등재후보지입니다.

본 학술지는 *RILM Core Journal*입니다.

음악이론포럼

편집위원장

서정은(서울대)

편집위원

권오연(연세대)

김지현(조선대)

이가영(성신여대)

이경면(서울대)

이내선(경북대)

지형주(서울장신대)

음악이론포럼

2015년 22집 제1호

I. 학술논문

1. 바로크 2부형식에 대한 쉐커식 분석 접근: 기존 분석의 재해석 _박희라 9
2. 쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능 _송무경 27
3. 슈만의 가곡에서 나타나는 조성의 순환관계:
《시인의 사랑》 Op.48의 전조과정을 중심으로 _김자경 41
4. 영화를 활용한 '대학교양음악'의 교수법 제안:
영화 《캐논 인버스》를 중심으로 _최원선 69

II. 비평

서평

5. '연주학'의 실체를 찾아서 John Rink (ed.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* _송무경 · 안소영 · 김예진 · 심은주 97

서평

6. David Beach, *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* _박순희 · 김경은 · 박지영 105

Music Theory Forum

2015 Volume 22-1

I. Scholarly Papers

1. A Schenkerian Analysis Approach to the Baroque Binary Structure
- A Reinterpretation of an Existing Analysis _Hee La Park 9
2. The Extended Role of Neapolitan Chords as Seen in Chopin's Mazurka
Op.33/4 _Moo Kyoung Song 27
3. Cyclic Relationship of Tonality in Schumann's Songs:
Focused on Modulations Found in *Dichterliebe*, Op.48 _Ja Kyung Kim 41
4. A Teaching Approach to the General Music Education Using Films:
Focused on *Canon Inverse* _Won Sun Choi 69

II. Reviews

Book Review :

5. John Rink(ed), *Musical Performance: A Guide to Understanding*
_Moo Kyoung Song · So-Yung Ahn · Yeajin Kim · Eun Ju SIM 97

Book Review :

6. David Beach, *Advanced Schenkerian Analysis:
Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*
_Soon Hee Park · Kyung-Eun Kim · Jiyoung Park 105

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 5



I

학술논문

바로크 2부 형식에 대한 쉐커식 분석 접근

- 기존 분석의 재해석

■
박희라

1. 서론

조성음악의 구조를 분석하는 다양한 음악분석 이론 중 가장 중요한 이론 가운데 하나가 쉐커(Heinrich Schenker, 1868~1935)의 분석이론이라 할 수 있다. 쉐커의 분석 방법은 조성을 기초로 하고 있고, 조성 음악의 다양한 양상들을 계층(level)¹⁾이라는 체계적인 단계를 거쳐 근본구조(fundamental structure)로 되돌아가는 분석 방법을 다루고자 하였다. 이러한 계층의 개념이 그의 저서 『화성론』(*Harmonielehre*)에서 비롯되었다면, 또 다른 그의 저서 『대위법』(*Kontrapunkt*)에서는 음악작품의 골격을 형성하는 진정한 성부 진행은 “도약이 없는 순차적인 진행”이라는 결론으로 이끌어내며, 이러한 근본적인 선율에 대해 발생의 근원을 의미하는 근본선율(fundamental line)이라는 용어를 붙였다.²⁾ 또한 상성부의 근본선율에 대위선율을 붙인 것이 쉐커이론(Schenker's Theory)중 가장 널리 알려진 근본구조인 것이다.³⁾ 쉐커의 분석에서는 연장(prolongation)이라는 방법을 통해 작품에서 체계적인 선율과 구조를 만들어낸다. 연장이란 하나의 음이나 화음이 음 공간(tonal space)에서 지속적으로 작용되는 상태로 쉐커는 화음과 선율의 다양한 연장 방법들을 제시했다. 20세기 유럽에서 등장한 쉐커의 분석이론은 이후 미국에서 그의 제자들에 의해 보다 체계화 되었는데, 이것을 쉐커이론과 구분되는 쉐커식 분석이론(Schenkerian Theory)이라고 한다. 쉐커의 제자들과 이론가들은 쉐커이론에 관한 교육용 이론서를 저술함으로써, 쉐커이론의 보급을 위해 노력했다. 대표적인 입문서로, 미국 음악 이론계의 초석을 다진 포르트(Allen Forte)의

1) 본 논문에서 사용하고 있는 쉐커식 분석이론과 관계된 한글용어는 박재성의 홈페이지 <http://www.musictheory21.com>의 한글 음악이론에서 사용하였다.

2) 김 연, 『음악이론의 역사』(서울: 심설당, 2006), 387.

3) 위의 책, 389.

Introduction to Schenkerian Analysis(1982)가 있으며, 뉴마이어(David Neumeier)의 *A Guide To Schenkerian Analysis*(1991)와 캐드월레더(Allen Cadwallader), 가니에(David Gagné)의 공동저서 *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach* (2007) 그리고 비치(David Beach)의 *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (2012) 등이 있다.

이 이론서들 가운데 가장 최근에 출판된 비치의 저서는 쉐커식 분석이론의 기초 지식을 점검하고, 이것의 응용을 통해 다양한 시대와 장르의 작품을 분석하여 그래프로 나타냄으로써, 악곡 전체의 흐름을 효율적으로 이해하고 익힐 수 있도록 하고 있다. 비치는 이 저서의 내용 중, 바로크 1부분 형식(One Part Form)과 2부분 형식(바흐)(Two Part Form(Bach))에서 바로크 2부분 형식과 고전 2부분 형식간의 중요한 차이점에 대해 논하면서, 바로크 형식에 따른 그래프 작업을 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품을 통해 설명하고 있다. 이러한 내용을 기초로 하여, 본 논문에서는 전형적인 바로크 2부 형식인 단순 2부 형식(Simple Binary Form)의 성부 구조와 선율 구조의 특징을 설명하고, 비치가 분석한 바흐의 《바이올린 파르티타 제1번》(*Violin Partita I*) 중 ‘사라방드’(Sarabande)악장의 쉐커식 분석 그래프를 연구한다. 따라서 그의 분석 그래프를 바탕으로 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아내어, 비치의 분석 그래프를 보완하고자 하는 것이 이 글의 목적이다.

2. 본론

2.1. 데이빗 비치의 『고급 쉐커식 분석』(*Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*)

이 책은 쉐커식 분석을 ‘악구 리듬’, ‘동기적 병행주의’(motivic parallelism), ‘형식적 디자인’ 등의 주제와 관련하여 논의함으로써, 쉐커식 분석이론에 대한 기초적인 지식을 가진 이들에게 ‘리듬’과 ‘형식’에 대한 깊이 있는 이해를 돕기 위해 연구된 지침서로, 제1부와 제2부로 나뉘고, 각각은 5개의 장으로 구성되어 있다. 제1부 『개념과 용어』에서는 쉐커식 분석이론의 기초와 근본을 다시 확인하고, 제2부 『응용』에서는 간단한 1부분 형식에서부터 소나타 형식과 같은 깊이 있고 복잡한 작품까지, 그리고 바로크 시대 바흐 작품에서 19세기 가곡에 이르기까지, 다양한 장르와 시대의 작품을 예

로 들어 설명하고 있다. 대부분의 쉐커식 분석 이문서들이 주로 개념이나 형식에 관한 설명에 그쳤다면, 이 저서는 악곡에 관한 설명을 주로 하고 있다는 것이 기존 이문서들과의 차이점이다.

제2부 『응용』의 첫 번째 장인 6장은 바로크 1부분 형식과(Baroque One-Part) 2부분 형식(바흐)(Two-Part Forms (Bach))에 관한 것으로, 바흐의 작품을 예로 들면서 바로크 형식에 따른 그래프 작업에 관한 설명을 한다. 비치는 이 부분에서 특히 바로크 2부분 형식과 고전 2부분 형식 간의 중요한 차이점에 대해 논하고 있다. 또한 7장에서는 순환 2부형식이라고도 불리는 3부 형식 및 확대된 3부 형식 등의 구조를 밝히고 있으며, 보다 큰 규모의 작품들은 중경층 그래프를 통하여 설명하고 있다.

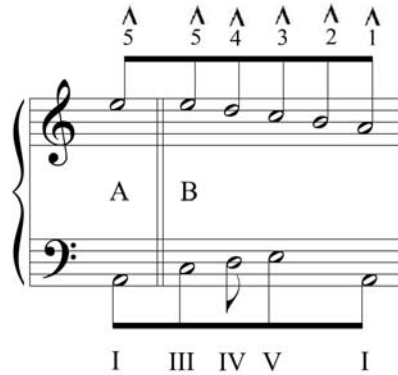
2.2. 바로크 단순 2부 형식의 $\hat{5}$ -line

기악음악이 본격적으로 작곡되기 시작한 바로크 시대에 춤곡 악장들로 구성된 모음곡(組曲)의 각 악곡들은 보통 2부 형식의 구조를 갖는다. 이후 고전 시대에 들어서면 다 악장으로 구성된 소나타의 중간 악장으로 나오는 스케르초(Scherzo) 또는 미뉴엣(Minuet) 악장에서 이러한 2부 형식이 사용된다. 일반적으로 2부 형식 악곡은 도돌이표 또는 겹세로줄에 의해 두 부분으로 분할되고, 악곡을 시작하는 주제 선율이 두 번째 부분의 후반부에서 재현되고 있는지의 여부에 따라, 단순 2부 형식(Simple Binary Form)과 순환 2부 형식(Rounded Binary Form)으로 나뉜다. 비치는 이와 같은 2부 형식에 대해 자신의 저서에서 다음과 같이 이야기하는데, 그것은 전형적인 바로크 2부 형식과 고전의 2부 형식 간에는 아주 중요한 차이점이 있다는 것이다. 고전의 2부 형식은 ‘순환’(rounded) 2부 형식으로, 두 번째 부분에서 으뜸조의 시작 주제 선율이 재현되면서, 이로 인해 구조의 중단이 빈번하게 일어난다는 것이다. 반면에 바로크 2부 형식은 드문 예외들을 제외하고는 대부분 순환 구조가 아니기 때문에 성부 진행 구조는 연속적이며 중단되지 않는다고 설명한다.⁴⁾ 비치는 바흐의 작품에서 쉐커식 분석 그래프를 통해 이와 같은 단순 2부 형식의 특징을 설명한다.

특히 $\hat{5}$ 를 시작음(primary tone)으로 하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 근본선율(fundamental line)은 형식적인 구분점으로 인해 중단되지 않으며, 이것은 주로 단조 악곡에서 자주 나타나는 선율 구조이다.

4) David Beach, *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (Taylor & Francis Ltd, 2012), 147.

〈예 2.2.1.〉 바로크 단순 2부 형식의 5-line⁵⁾



2.3. 바흐, 《바이올린 파트티타 제1번》, ‘사라방드’의 구조

이 작품은 B단조의 악곡으로, 마디8에서 도돌이표에 의해 형식적인 구분점이 나타나지만, 이로 인한 구조의 중단이 일어나지 않는 전형적인 바로크 2부 형식이며, 중단되지 않는 근본선율 5-4-3-2-1을 형성한다. 구조음중 시작음에 해당하는 5는 마디1에서 나타나 마디15까지 연장되어 마디16에서 구조음 4로 진행된다. 이후, 4는 3을 지나, 악곡의 종결에서 구조음 2와 1로 하행함으로써, 5-4-3-2-1의 근본선율이 완성된다. 그러나 본 논문에서는 이와 같은 근본선율의 구성음들이 연장됨에 있어서, 비치의 분석과는 다른 해석을 제시하고, 구조음 3이 시작되는 위치에 대해서도 다른 견해를 논한다.

2.4. 근본선율의 구성음 3의 시작

5) 이 악보는 Allen Cadwallader and David Gagné, *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach* (New York : Oxford University Press, 2007), 360의 것을 사용하였다.

본 논문에서는 비치의 분석 그래프와 큰 차이점으로 근본선율의 구성음 중 하나인 $\hat{3}$ 이 시작되는 위치에 대해 이야기 하려고 한다. 비치의 그래프에서 구조음 $\hat{3}$ 은 마디30의 마지막 박자에 위치한 으뜸화음 위에서 나타난다.

〈예 2.4.1.〉 비치의 분석 그래프에서 제시된 구조음 $\hat{3}$ 의 출현⁶⁾

bm: i V — $\frac{4}{2}$ iv i ii⁶ V i

그러나 본 논문에서 해석되는 구조음 $\hat{3}$ 은 이보다 앞서, 마디25의 마지막 박에 위치한 으뜸화음 위에서 이미 시작되고, 이것은 마디30까지 연장된다.

〈예 2.4.2.〉 구조음 $\hat{3}$ 의 출현

bm: i V — $\frac{4}{2}$ i⁶ iv V⁴₃ V⁴₂ i⁶ i V⁷ i ii⁶ V i

이와 같이, 각각 다른 위치에서 나타나는 것으로 해석되는 구조음 $\hat{3}$ 에 대한 이해를 위해서는 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율 흐름에 대한 분석이 우선 되어야한다. 이 두 마디는 딸림화음

6) 비치의 분석그래프는 예에서 밝히고 있으며, 그 이외의 분석그래프들은 필자의 의견이 반영된 것이다.

위에서 형성되는 선율을 노래하고 있다. 이 때, 하행하는 3개의 8분음표 음형은 본 논문에서 구조적 $\hat{3}$ 의 위치를 이야기하는데 있어서 중요한 전제가 된다. 마디4와 마디24의 하행하는 8분음표 음형 $g^1 - f^{\#1} - e^1$ 은 딸림음 $f^{\#1}$ 에서부터 연결되어 d^1 으로 하행하는 베이스 선율이다. 이것의 화성적 뒷받침은 딸림화음에서(V)에서 제3전위된 딸림7화음(V_2^4)을 지나 으뜸화음의 제1전위(I^6)로의 진행이며 이 때, 3전위된 딸림7화음(V_2^4)은 e^1 의 화성적 배경이 된다.

〈예 2.4.3.〉 마디4와 마디24의 화성구조와 선율흐름

The image shows two musical staves. The first staff covers measures 1, 4, and 5. Measure 1 has a bass line starting on i (C2) and a treble line starting on $\hat{5}$ (G4). Measure 4 has a treble line starting on $\hat{5}$ (G4) and a bass line starting on i^6 (C2). Measure 5 has a treble line starting on $\hat{5}$ (G4) and a bass line starting on i^6 (C2). The second staff covers measures 16, 24, and 25. Measure 16 has a treble line starting on $\hat{4}$ (F#4) and a bass line starting on iv (D2). Measure 24 has a treble line starting on $\hat{4}$ (F#4) and a bass line starting on i^6 (C2). Measure 25 has a treble line starting on $\hat{4}$ (F#4) and a bass line starting on i^6 (C2). A vertical dashed line separates the two staves. Chord symbols $V - \frac{4}{2} i^6$ are shown below the treble lines of measures 4 and 24. A '5th' label is placed above the treble line of measure 24.

이와 같은 마디4의 화성진행에 관하여 비치는 자신의 분석 그래프에서 다음과 같이 나타내고 있다. 비치는 첫 번째 부분을 두 개의 악구로 구분하고, 첫 번째 악구의 끝에 나오는 마디4의 딸림화음을 마디8의 도돌이표 이전에 나오는 내부 종지로 해석하며 구분점의 종지로 보고 있다. 이후, 베이스의 움직임으로 인하여, 이 딸림화음(V)은 딸림7화음의 제3전위 형태(V_2^4)가 되고, 이것은 으뜸화음의 제1전위형(I^6)으로 진행하면서, 두 번째 악구의 시작으로 연결된다.

〈예 2.4.4.〉 비치가 제시하는 마디4의 축약악보와 분석그래프

The image displays two musical staves for Example 2.4.4. The top staff is a condensed score for 4 measures, with notes and fingerings: 7, 6, 7, #, 4, 6. The bottom staff is an analysis graph showing a melodic line with notes i, N, 7, #, 4, 2, 6 and chord symbols i, V, i. A vertical line labeled '1' is at the start, and a '4' is at the end of the condensed score.

마디24에서 나타나는 동일한 진행에 대해서도 비치는 딸림화음 위에서 나타나는 구분점의 종지로 해석하고 있다. 그러나 축약 악보와는 다르게, 그래프에서는 베이스에서 추가된 7음이 생략되었고, 이후 이 딸림화음(V)은 으뜸화음의 제1전위(I^6)로 진행된다. 따라서 비치는 마디4와 마디24를 딸림화음 영역에서 형성되는 구분점의 포인트로 해석하고 있는 것이다.

〈예 2.4.5.〉 비치가 제시하는 마디24의 축약악보와 분석그래프

The image displays two musical staves for Example 2.4.5. The top staff is a condensed score for 24 measures, with notes and fingerings: 6, 6, #, #4, 6. The bottom staff is an analysis graph showing a melodic line with notes 6, 6, #, 6 and chord symbols iv, ii, V, i. A vertical line labeled '24' is at the start of the condensed score.

그러나 본 논문에서는 비치가 설명한 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율진행에 대한 이해를 다른 음악적 흐름에 기인하여 해석한다. 마디4와 마디24에서 나타나는 동일한 화음과 선율은 각각 다른 화음의 영향력 속에서 진행되지만, 이들은 으뜸화음으로의 진행이라는 지향성을 가지고 있다. 마디4의 기본위치 딸림화음(V)은 베이스에 추가된 7음으로 인해 마디5의 제1전위된 으뜸화음(I⁶)으로 진행된다. 이 때, 추가된 베이스의 7음은 제3전위된 딸림 7화음(V₂⁴)의 구성음이고, 이것은 기본위치 딸림화음(V)이 딸림7화음의 제3전위(V₂⁴)로 바뀌는 것으로, 마디4에서 마디5의 첫 박까지 $f^{\#1} - e^1 - d^1$ 의 베이스 선율이 나타난다. 따라서 마디4의 딸림화음(V)은 딸림화음(V) 위에서 형성되는 구분점의 중지가 아닌, 으뜸화음(I)의 영향력 안에 있는 화음이다. 다시 말해, 마디4의 딸림화음(V)은 베이스에 추가된 7음으로 인해 으뜸화음(I)과 제1전위된 으뜸화음(I⁶)사이의 음공간을 연장하는 보조화음(neighboring harmony)으로 해석 될 수 있다.

〈예 2.4.6.〉 마디4의 화성구조와 선율진행

그러나 마디24의 진행은 으뜸화음(I)의 연장선상이 아닌 딸림화음(V)의 연장 안에 있는 것으로, 이것은 원조로 복귀 후 처음 등장하는 으뜸화음(I)으로 진행하기 위한 것이다. 이 때, 소프라노 선율 이끔음 $a^{\#1}$ 은 마디25의 으뜸화음(I) 위 b^1 로 해결되고, b^1 은 $c^{\#2}$ 를 지나 으뜸화음(I) 위의 d^2 로 도달한다. 따라서 마디25는 원조로 복귀 후 처음 등장하는 으뜸화음(I)의 영역이며, 이 때 등장하는 마디25의 d^2 는 구조음 $\hat{3}$ 으로 해석 될 수 있다.

〈예 2.4.7.〉 마디24의 화성구조와 선율진행

이 구조음 $\hat{3}$ 은 보조화음으로 작용하는 딸림7화음(V_7)에 의해 마디30까지 연장된 후, 악곡의 마지막에서 $\hat{2}$ 에서 $\hat{1}$ 로 하행하는 근본선율을 완성한다. 그러므로 구조적 음도 $\hat{3}$ 은, 비치가 제시한 마디 30의 마지막 박자에서 처음 등장하는 것이 아니라, 이보다 앞서 마디25의 마지막 박자에서 이미 시작되어 마디30까지 연장되고 있는 것으로 설명 될 수 있는 것이다. 이와 같은 화성 진행으로 인해, 이 악곡은 단순 2부 형식이지만, 화성적으로는 순환 2부 형식에서 시작 주제선율의 재현과 함께 으뜸화음이 복귀하는 것과 같은 화성 구조를 보인다.

〈예 2.4.8.〉 구조음 $\hat{3}$ 의 출현과 연장

2.5. 구조음 $\hat{4}$ 의 연장과 근본구조 유사성(Ursatz Parallelism)

근본선율의 구성음 중 하나인 구조음 $\hat{4}$ 는 비치의 그래프에서 다음과 같은 방법으로 연장된다. 구조음 $\hat{4}$ 는 마디10의 b^2 에서 시작되는 하행 5도 진행(fifth progression)을 통해 마디16의 e^2 에 도달하여 버금딸림화음(IV)의 뒷받침을 받으며 시작된다. 이후, 구조음 $\hat{4}$ 는 10도 병진행을 통해 마디24의 딸림화음(V) 위 암시된 $c^{\#2}$ 까지 연장되고 있다.

〈예 2.5.1.〉 비치의 분석그래프에서 제시된 구조음 $\hat{4}$ 의 연장

반면에 본 논문에서는 구조음 $\hat{4}$ 에 대한 연장을 다음과 같이 보다 구체적으로 해석한다. 비치의 해석과 마찬가지로, 구조음 $\hat{4}$ 는 마디10의 b^2 에서부터 시작되는 하행 5도 진행을 통해 마디16의 e^2 에 도달함으로써 시작된다. 그러나 버금딸림화음(IV) 위에서 시작되는 구조음 $\hat{4}$ 는 비치의 분석과는 달리 나란한 장조의 딸림화음(V) 위에서 지속되고, 이때, 나란한 장조의 으뜸화음(I)에 해당하는 D장3화음은 보조화음으로 작용하여 $\hat{4}$ 를 연장하는 역할을 한다. 마디20까지 지속된 구조음 $\hat{4}$ 는 원조로 복귀 하면서 나타나는 딸림7화음(V_7) 위에 머무른 후, 하행하는 5도 진행을 통해 마디24까지 연장된다. 이러한 화성과 선율의 연장은 비치의 해석과는 매우 다른 것이다.

〈예 2.5.2.〉 구조음 $\hat{4}$ 의 연장

bm: V_2^4 i i^6 iv $DM:V-4_2$ I^6-5_3 V $bm: V_3^4$ V

마지막으로 본 논문에서는 이 작품의 또 다른 구조적 특징으로 근본구조 유사성을 설명한다. 시작음 $\hat{5}$ 에 해당하는 $f^{\#2}$ 는 마디1의 첫 박자에서 시작되어 마디8까지 연장된다. 비치는 시작음 $\hat{5}$ 가 하행하는 선을 진행을 통해 마디4의 딸림화음(V) 위에 암시된 $c^{\#1}$ 에 도달하여 구분점의 종지를 형성한 후, b^1 으로 하행하고, b^1 이 다시 $f^{\#2}$ 로 상행 진행함으로써 연장되는 것으로 설명하고 있다. 그러나 본 논문에서는 마디4의 딸림화음(V) 위에서 암시된 $c^{\#1}$ 을 구분점의 종지가 아닌 경과적 진행(passing motion)으로 해석함으로써, 마디1에서 마디5에 걸쳐 으뜸화음(I)과 버금 딸림화음(IV), 그리고 딸림화음(V)의 화성적 뒷받침을 받는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 하행하는 선율이 중경층에서 나타나게 된다. 이것은 악곡의 통일성과 응집력을 더하는 근본구조 유사성으로, 음악을 유기적으로 바라보는 쉐커식 이론의 특징 중 하나이다.⁷⁾

7) Charles Burkhart, "Schenker's 'Motivic Parallelism,'" *Journal of Music Theory* 22/2(1978), 145-75.

〈예 2.5.3.〉 근본구조 유사성

1 4 5 8

bm: i iv⁶ V⁻⁴₂ i⁶

다음 예 2.5.4.는 지금까지 바흐의 《바이올린 파르티타 제1번》, ‘사라방드’를 쉐커식 분석이론과 비치의 분석을 토대로 하여 본 논문에서 재분석한 전체 그래프이다.

〈예 2.5.4.〉 바흐 《바이올린 파르티타 제1번》, ‘사라방드’

1 5 9 13 17

bm: i — 6 V⁻⁴₂ i⁶ $\frac{5}{3}$ V⁻⁴₂ i⁶ iv DM:I

21 25 30 32

bm: V⁴₃ i V⁻⁴₂ i⁶ — $\frac{5}{3}$ V⁷ i i⁶ V i

3. 결론

지금까지 바흐의 《바이올린 파르티타 제1번》, ‘사라방드’를 비치의 해석과는 다른 음악적 흐름으로 이해하고, 이를 쉐커식 분석 그래프를 통해 나타냈다. 작품의 분석에 앞서 비치의 저서 『고급 쉐커식 분석; 악구 리듬, 모티브, 형식의 관점에서』에서 특히, 바로크 단순 2부 형식 악곡에서 나타나는 성부 진행 구조와 선율구조의 특징에 대해 살펴보았다. 이후, 비치가 분석한 바흐 《바이올린 파르티타 제1번》, ‘사라방드’의 쉐커식 분석 그래프를 바탕으로, 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아냄으로써, 비치의 분석 그래프를 보완하고자 하였다. 그 결과, $\hat{5}$ 를 시작음으로 하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 동일한 근본선율이 형성되지만, 비치의 분석과는 다른 구조적 특징들을 제시하게 되었다. 그 첫 번째는, 근본선율의 구성음중 $\hat{3}$ 이 시작되는 위치이다. 비치의 그래프에서는 구조음 $\hat{3}$ 이 마디30에서 처음 나타나지만, 본 논문에서는 구조음 $\hat{3}$ 이 마디25에서 시작되어 마디30까지 연장 되는 것으로 나타났다. 이와 같은 이유는 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율 흐름에 대한 다른 해석에서 비롯되었다. 마디4와 마디24에서 동일하게 나타나는 기본위치 딸림화음(V)에서 제3전위된 딸림7화음(V_2^4)으로의 움직임에 대해, 비치는 내부중지로 해석하며 구분점의 종지로 보고 있지만, 본 논문에서는 마디4와 마디24에서 나타나는 이 화성적 움직임에 대해, 으뜸화음(I)으로의 진행이라는 동일한 지향성 안에서 각각, 으뜸화음(I)의 연장선상과 딸림화음(V)의 연장선상에서 으뜸화음(I)으로 진행되는 선적인 화음으로 해석하였다. 따라서 구조음 $\hat{3}$ 은 마디24 이후, 처음 등장하는 마디25의 으뜸화음(I) 위에서 시작되고 있는 것으로 보는 것이 타당 하다는 것이다. 또한 비치는 축약 악보에서 동일하게 나타나는 마디4와 마디24의 딸림화음(V)에서 제3전위된 딸림화음(V_2^4)으로의 움직임을 마디24에 해당하는 자신의 그래프에서는 생략함으로써, 일관성 없는 해석을 제시하였다. 이것은 비치 자신도 기본위치 딸림화음(V) 위에서 형성되어야 하는 구분점의 종지를 인식하고 있었다는 근거가 될 수 있다. 두 번째로, 구조음 $\hat{4}$ 에 대한 연장이다. 구조음 $\hat{4}$ 는 같은 위치에서 시작되지만, 비치는 병진행을 통해, 본 논문에서는 보조화음으로 작용하는 나란한 장조의 으뜸화음(I)과 원조의 딸림7화음(V_7)에 의해 연장되고 있는 것으로 나타났다. 이것은 동일한 화성 진행일지라도, 화성의 연장과 진행의 구분에 따라 화음의 기능이 다르게 해석될 수 있음을 보여 주고 있는 것이다. 마지막으로, 본 논문에서는 마디1에서 마디5에 걸쳐 나타나고 있는 근본구조 유사성을 설명했다. 이와 같은 결과는 마디4와 마디24의 화성적 움직임을 경과적 화음으로 해석함으로써, 마디1에서 마디5까지 으뜸화음과(I), 버금딸림화음(IV),

그리고 딸림화음(V)이 화성적 배경을 이루는 근본선율 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 이 중경층에서 나타나게 되었다.

지금까지 악곡의 세밀한 분석을 통해 비치가 제시한 분석과는 또 다른 구조적 특징을 이끌어냈다. 이와 같은 분석의 결과는 마디4와 마디24에서 나타나는 화성적 움직임에 대한 다른 해석에 의한 것으로, 동일한 작품 안에서도 작품 전체에 내재되어 있는 화성진행에 대한 이해에 따라, 각 화음의 기능을 다른 음악적 흐름으로 이해 할 수 있음을 보여주고 있는 것이라고 할 수 있다.

검색어

바로크 2부 형식(Baroque binary form), 단순 2부 형식(Simple binary form), 순환 2부 형식(Rounded binary form), 경과화음(passing chord), 내부종지(internal cadence)

참고문헌

- 김연. 『음악 이론의 역사』. 서울 : 심설당, 2006.
- 송무경. “조성음악의 분석이론.” 『음악 이론과 분석』. 김연 책임편집: 59-92. 서울 : 심설당, 2005.
- 박재성. ‘한글 음악 이론 용어.’ [http://www. music theory21.com](http://www.musictheory21.com)
- Cadwallader, Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach*. New York : Oxford University Press, 2007.
- Burkhart, Charles. “Schenker’s Motivic Parallelism’.” *Journal of Music Theory* 22/2(1978): 145-75.
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. Taylor & Francis Ltd, 2012.
- Forte, Allen and Steven E. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1982.
- Neumeyer, David and Susan Tepping. *A Guide To Schenkerian Analysis*. Prentice Hall, 1991.

ABSTRACT

A Schenkerian Analysis Approach to the Baroque Binary Structure – A Reinterpretation of an Existing Analysis

Hee La Park

This paper presents another Schenkerian musical interpretation different from one by David Beach in his book. The music in question is Sarabande movement in Bach's Violin Partita 1. Prior to a harmonic/melodic analysis of Sarabande movement, First I reviewed the structures and the features of melodies in Baroque Simple Binary Form from the Beach's book called *"Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive and Form"*. After that, I have tried to reinforce his analytic graph by detecting more rational chord connections and melody line, and also by embodying functions each chords have, based on his graph which interpreted Bach's Sarabande using Schenkerian theory.

As a result, the fundamental line of $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, which started from $\hat{5}$ as a primary tone is identical to his analytic graph work. But, $\hat{3}$ in the fundamental structure started from where to be different from Beach's graph had pointed out, and prolongation of $\hat{4}$ as one of the fundamental structure tone is prolonged in a different way than his interpretation as well. Further, some characteristics such as Ursatz parallelism that brings organic unity and cohesiveness started to be seen as well. Consequently, the fundamental line that makes tune was identical, but a different interpretation came out by considering function of each chords in different harmonic context.

국문초록

본 논문에서는 비치의 저서에서 분석의 모델이 된 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’ 악장과 관련하여, 다른 음악적 해석을 제시하였다. 작품의 분석에 앞서 비치의 저서 『고급 쉐커식 분석; 악구 리듬, 모티브, 형식의 관점에서』 중에서 특히, 바로크 단순 2부 형식에서 나타나는 구조와 선율의 특징에 대해 검토하였다. 이후, 비치의 저서에서 분석된 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’의 쉐커식 분석 그래프를 바탕으로, 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아내어, 그의 분석 그래프를 보완하고자 하였다.

그 결과 비치의 분석 그래프와 동일하게 $\hat{5}$ 를 시작음으로 하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 근본선율이 완성 되었다. 그러나 구조음 $\hat{3}$ 은 비치의 그래프에서 제시된 곳과는 다른 위치에서 시작되고 있으며, 구조음 중 하나인 $\hat{4}$ 는 그의 해석과는 다른 방법으로 연장 되었다. 또한 작품의 유기적 통일성과 응집력을 더하는 근본구조 유사성 등의 특징 등이 본 논문에서 새롭게 나타났다.

결과적으로 악곡을 형성하고 있는 근본선율은 동일하다. 그러나 근본선율의 구성음을 연장하는 각 화음들의 기능을 다른 음악적 흐름으로 해석함으로써, 비치의 분석 그래프와 다른 해석이 도출되었다.

논문투고일자: 2015년 5월 30일

심사일자: 2015년 6월 19일

게재확정일자: 2015년 6월 20일

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

■
송무경

제1장 들어가면서

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

1) Stephen Downes, "Mazurka," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 16: 189-190. 한편 삼손은 이 세 개의 춤에 포비스락(powislak)과 스비아토스카(swiatowska)를 더하여 마주르카가 5개의 혼성적 집합체라는 점을 설명한다. Jim Samson, *The Music of Chopin* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 110.

2) 쇼팽의 마주르카 Op. 33은 Op.34와 함께 1838년에 출판되었다.

3) 패슬로우(Wiaczes Paschlaow)는 마주르카에 나타나는 악센트 패턴에 주목하면서 이 곡의 춤 원형을 ‘마주르’로 규정하고 있으나, 필자는 이 곡의 템포나 선율의 긴 호흡, 부드러운 정서 등의 음악적 특징들을 보다 종합적으로 고려해볼 때, 쿠자비아에 더 가깝다고 판단한다. 권수미, “조곡(suite)으로 본 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 관한 연구,” 『음악연구』 33 (2004), 45-46, 53-55 [재인용]. 쇼팽의 마주르카를 라캉의 정신분석학적 입장에서 조망한 클라인(Michael Klein) 역시 마주르카에 쓰인 다양한 춤들을 명확하게 구분해내기는 어렵다고 지적한다. Michael Klein, “Chopin Dreams: The Mazurka in C# Minor, Op. 30, No. 4,” *19th-Century Music* 35/3 (2012), 240.

연스럽게 녹이들게 하는 기법적 수월성은 유럽 주변부 폴란드 태생의 쇼팽을 19세기 초반 유럽의 중심 작곡가들 중 하나로 인정할 수밖에 없는 타당한 이유였을 것이다.⁴⁾

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

조성 및 화성 설계는 b단조를 중심으로 단2도 아래에 있는 원격 조성인 B♭장조로의 일탈을 특징으로 한다. 두 차례에 걸친 일시적인 일탈은 이 악곡의 주된 춤인 쿠자비악으로부터의 외도이기도 하며, 동시에 오프닝 이래 곡 전체에 드리워진 어둡고 슬픈 정서로부터의 해방이기도 하다. 조성적 일탈을 통해 b단조 중심성 속에서 대담한 조성적 균형을 확립하는 쇼팽의 독특한 구조는 이 곡이 갖는 가장 주목할 만한 특징이기도 하다. 더욱이 반음 관계에 있는 원격 조성으로의 도달이 나폴리 화음의 확장을 통해 이루어진다는 점은 이 곡에서 사용된 나폴리 화음에 대한 집중적 탐구의

4) Jeffrey Kallberg, "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor," *19th-Century Music* 11/3 (1988), 238-261.

5) 마주르카가 갖는 12마디의 정형적인 하이퍼메저에 대해서는 Carl Schachter, "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas: Interdisciplinary Inquiries," in *The Age of Chopin*, ed. by Halina Goldberg (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 101-102. 또한 William Rothstein, "Phrase Rhythms in Chopin's Nocturnes and Mazurkas," in *Chopin Studies*, ed. by Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 115-142.

6) Jim Samson, *The Music of Chopin*, 116-117. 삼손의 지적대로 이 곡이 마디 수에 있어 균형적인 분배를 갖는 것은 의심의 여지없는 사실이나 그가 말하는 '16마디 길이'에 대해서는 다소 의문스럽다. 이 곡은 위 본문에서 주지하였듯이 12마디 악구 구조가 네 번 나옴으로써 B♭장조 섹션에 진입하기 전 48마디를 이룬다.

7) 송무경, "구조분석과 해석학적 접근의 상호작용: 쇼팽의 마주르카 Op. 50/3을 중심으로," 『서양음악학』 13/3 (2010), 116-117.

8) Jim Samson, *The Music of Chopin*, 117.

필요성이 증대되는 이유이다. 본 논문은 쇼팽의 Op. 33/4 b단조 마주르카에 나타나는 세 지점의 나폴리 화음을 초점화 하여 이들이 성취해내는 구조적 역할, 그리고 그 과정에서 나타나는 성부진행의 차별화된 처리 등을 탐구해보고자 한다.

제2장 나폴리 화음의 확장된 기능

2.1 노스탤지어로서의 나폴리

3박자의 리듬을 타고 애절하게 흐르는 가락, 두 번째 박에 위치한 돈꾸밈음들, 그리고 첫 두 마디에 특징적으로 나타나는 보조음 음형이 표상하는 비애의 정서는 쇼팽의 조국 폴란드를 향한 동경과 향수와 관련지어 이 마주르카를 청취하게 한다.⁹⁾ 노스탤지어(nostalgia)를 향한 작곡가의 동경은 두 번째 악구 *코트머리*에서 일시적으로나마 음악적으로 구현되는 듯 들리는데, 그것은 마디17에서 나폴리 화음 영역으로 진입하면서부터이다. 쇼팽이 상정한 현실과 노스탤지어와의 분리는 비단 나폴리 화음에 의한 장·단화음의 음색적인 대조에 의해서만 성취되는 것은 아니다. 마디17에 이르러 가락이 노래되는 공간이 두 옥타브 아래로 이동한 것, 그 공간에서 펼쳐지는 가락이 붓점과 셋잇단음표를 포함한 생기 있는 리듬의 옷을 입으며 ‘마주르’로 변한 것, 그리고 화성을 제공하던 왼손의 ‘쿵쾅’ 리듬꼴이 일시적으로 사라지면서 저음의 가락이 한 단계 볼륨을 줄여 꿈속에서 노래를 속삭이듯 부르는 것¹⁰⁾ 등이 바로 쇼팽이 자신이 처한 불안한 현실과 그 속에서 동경한 노스탤지어를 분리하는 수단이다.¹¹⁾

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

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

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

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

(예1) 쇼팽 마주르카 Op. 33/4, 마디 13-24

The image displays two parts of a musical score for Chopin's Mazurka Op. 33/4, measures 13-24. Part (a) is a piano reduction. The treble clef part has a melodic line with notes marked with ^5, ^4, ^3, and b^2. The bass clef part has a 3-line and a 5-line. Part (b) is the original score. It shows the right hand with melodic lines and the left hand with chords. Dynamics include 'soft voice' and 'dim.'. Measure numbers 13, 16, 21, and 23 are indicated.

2.2 곡의 후미에 위치한 ‘특별한 효과’

첫 번째 등장한 나폴리 화음의 성부진행을 매우 조심스럽게 처리했던 것과는 달리(마디23-24), 곡의 후미에 나타나는 중개화음에 대해 쇼팽은 사뭇 다른, 대담한 처리 방식을 보여준다(예2). 나폴리 화음에서 딸림화음으로 진행할 때 생길 수 있는 조성적 투박함을 미리 방지하기 위해 딸림음만을 남겨둬으로써 음들의 상충을 막았던 앞선 처리와는 달리, 이번에는 b^2 가 b^2 로 역행하는 성부진행을 의도적으로 부각시킨다. 마디217-223에 걸친 나폴리 영역의 확장 공간에서 쇼팽은 으뜸음-딸림음 간의 단순하면서도 강렬한 진행을 통해 b^2 인 C \sharp 이 목적지인 것 같은 환영(幻影)을 불러일으킴

으로써 뒤따르는 $b\hat{2}$ 의 $\sharp\hat{2}$ 로 역행을 강렬하게 만들고 있다.

(예2) 쇼팽, 마주르카 Op. 33/4, 마디209-224

The musical score shows two systems of music. The first system covers measures 209 to 222. The bass line starts with a Neapolitan chord (b2) marked with an accent (>) and a fermata. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes. The second system covers measures 215 to 224. It shows a chromatic ascent from the Neapolitan chord to the natural second degree (sharp 2) in the bass line, with a fermata over the final chord. A key signature change is indicated above the staff from $b\hat{2}$ to $\sharp\hat{2}$. Performance markings include 'sofi voce' and 'dim.'.

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

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

(예4) 나폴리 화음의 전형적 성부진행¹⁵⁾

D ^{major} : VI - II - V
 D ^{minor} :
 A ^{major} : ^(b)II - V - I
 A ^{minor} :

이러한 성부진행 규범으로부터의 이탈, 즉 $b\hat{2}$ 를 처리하는 쇼팽의 면모는 매우 고의적이며 노골적이기까지 하다. 마디217-223에 나타나는 G4-C4의 반복과 특히, 마디223의 오른손 C에 놓인 악센트는 이 곡의 조성이 C로 바뀐 것 같은 착각을 불러일으킬 정도로 강렬하다. (웬커의 표현을 빌자면 “곡 전체가 프리지아 선법인 것처럼 들리는” 효과를 창출한다.) 아이러니하게도 다음 마디에서 쇼팽은 딸림화음이 지지하는 C#으로 돌연 진행하여 악곡을 급히 끝맺음으로써 그러한 청취를 일소해버린다. (예3)의 그래프 말미에서 두 번째 화음인 V에 놓인 괄호 안의 느낌표(!)가 바로 이러한 성부진행과 관련된 특별한 효과를 함축적으로 설명하는 것이다.¹⁶⁾

2.3 원격 조성을 포괄하는 나폴리 화음

이 악곡이 갖는 나폴리 화음의 흥미로움은 나폴리 화음을 연장하는 과감한 화성진행에서 찾아볼 수 있다. 웬커가 인지하지 못한, 이 곡에 내재하는 나폴리 화음의 효과는 중개화음으로서 딸림화음에 선행하는 그러한 일반적인 용례를 능가한다. 여기서 목격된 나폴리 화음은 하나의 작은 섹션을 생성해내는 ‘확장자’이다. 마디49-64, 그리고 마디113-128에 등장하는 ‘화려한 양식’(brilliant style)

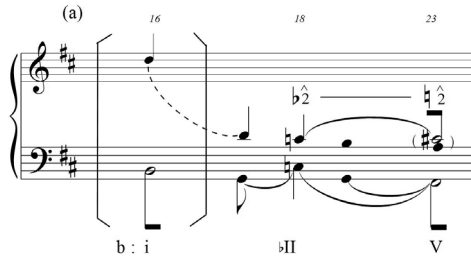
15) Heinrich Schenker, *Harmony*, ed. by Oswald Jonas, trans. by Elizabeth Borgese (Chicago: University of Chicago Press, 1954; 1980), 275 (예 247). 웬커의 나폴리 화음의 유래와 효과에 대한 설명은 오늘날의 것과 상당한 괴리가 있다. 예를 들어, A장조나 a단조의 나폴리 화음이 D장조나 d단조의 VI에서 유래한 것으로 설명하는 것이 그러한 예이다.

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

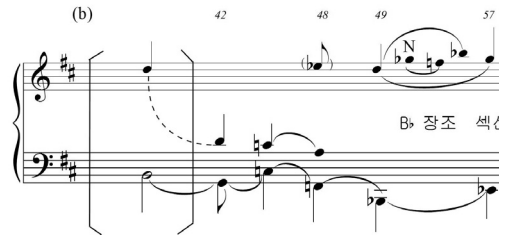
의 중간부는 B♭장조로 되어 있다.¹⁷⁾ 이 단락이 주위를 환기하는 이유는 물론 이 단락의 구성이 원 조성인 b단조와 상당히 멀리 떨어져있기 때문이지만 여기서 주목해야 할 점은 원격 조성인 B♭장조로 도달이 어떠한 경로를 통해 이루어지고 있는가 하는 것이다. 또한 반음 관계의 먼 조성인 이 B♭장조가 원조성인 b단조 구조 안에서 갖는 역할은 무엇인가에 대한 의문도 떠오른다.

(예5) 나폴리 화음을 포함하는 서로 다른 음악적 맥락

(a) 마디16-23



(b) 마디42-57



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

딸림음으로 기능하는 F♯의 짧은 출현에 의해 화려한 양식의 B♭장조 섹션이 시작된다. 아래로 한 옥타브 확장된 베이스와 양손이 조력하여 강하게 터치하는 B♭ 위의 3화음들은 이 섹션을 앞선 마주

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

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

르카와 대조시킨다. 춤은 이미 생기 있는 마주르카로 바뀌어 있다. 공통적인 아이디어를 통해 다른 느낌의 주제에 구조적 통일성을 부여하는 쇼팽의 주제 가공 방식에 주목할 필요가 있다. 두 섹션의 주제를 비교해보면 둘 다 보조음 음형에 기초하는 것을 알 수 있다. 그러나 전자가 머리음 $\hat{5}$ 를 시작으로 덮개음 $\hat{8}$ 을 가볍게 터치하며 보조음을 통해 머리음으로 복귀하는 방식으로 구성되어 있다면(예1), 후자는 $\hat{3}$ 에서 시작, 보조음을 디딤돌로 $\hat{5}$, 그리고 궁극적으로 $\hat{8}$ 을 터치하며 3화음의 윤곽을 그린다(예5-b).¹⁹⁾ B \flat 장3화음을 배경으로 펼쳐지는 이러한 양상은 Eb으로 옮겨가 반복되고 이 화음은 Db을 구성음으로 취하여 딸림7화음이 되면서 Ab장조로 향하는 속임 진행을 보인다. 그러나 딸림7화음은 으뜸화음으로 가서 Ab장조를 성립시키는 대신, 반음계적 성부교환(chromatic voice exchange)을 통해 G \flat -B \flat -D \flat -E \flat 로 이동한다. 이 화음은 이명동음적으로 원조성인 b단조의 V 7 로 작용하며 원조성으로 복귀 준비를 마친다.

(예6) 마디41-65의 거시적 화성 흐름

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

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

제3장 나가면서

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

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

검색어

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

참고문헌

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

Samson Jim (eds.). *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Samson Jim (eds.). *The Music of Chopin*. London: Routledge & Kegan Paul plc, 1985.

_____. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor." *Nineteenth-Century Music* 11/3 (1988): 238-261.

Schachter, Carl. "Idiosyncrasies of Phrase Rhythm in Chopin's Mazurkas: Interdisciplinary Inquiries." In *The Age of Chopin*. Edited by Halina Goldberg, 95-105. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Schenker, Heinrich. *Harmony*. Edited by Oswald Jonas and translated by Elizabeth Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954; 1980.

_____. *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker*. Translated by John Rothgeb and Jürgen Thym. New York: Schirmer, 1987.

_____. *Free Composition*, Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [reprinted by Pendragon Press, 2001].

[악보]

Chopin, Frederic. *Mazurkas*. Edited by Carl Mikuli. New York: Dover Publication, 1987.

_____. *Mazurkas*. Edited by I. J. Paderewski. In *Fryderyk Chopin Complete Works*. Series X. Cracow: Polish Music Publication, 1953.

ABSTRACT

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

Moo Kyoung Song

This paper is an analysis of Frédéric Chopin's Mazurka Op. 33/4, which marks a Neapolitan chord(=♭II) serving not only as simply an intermediate chord to the following dominant, but also as a structural generator which leads to the B♭-major brilliant section. The analysis views Neapolitan chords in the music in three different perspectives: first, a Neapolitan chord as a simple intermediate which leads to an emotional contrast originating from the major-minor sonority of the tonic and ♭II; second, as Heinrich Schenker puts, the Neapolitan chord located at the end, which alludes listeners to hear as if the music ended in the Phrygian key, bringing about a voice-leading conflict between the $\flat\hat{2}$ and $\sharp\hat{2}$ into the forefront; third, most intriguingly, a structural generator which leads to the long-distance tonal area (mm. 49-64) via a large-scale circle of fifths sequence. In the analysis, the Neapolitans are read as a nostalgic window realizing the young composer Chopin's longing for his homeland Poland musically.

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

송무경

본 논문은 쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에 대한 분석으로 이 곡이 내연하는 나폴리 화음의 몇몇 순간들에 초점을 맞추며 해당 맥락에서의 역할에 대해 논의한다. 반음계적인 중개화음으로 알려진 나폴리 화음은 이 작품에서 출현을 거듭하며 독특하고도 미묘한 음악적인 맥락을 형성한다. 장·단 3화음의 대조와 음역의 분리가 이끌어내는 마디17-22의 나폴리 화음은 뒤따르는 딸림화음에 대한 중개화음으로 작용하지만 쇼팽의 노스텔지어를 향한 동경으로 이해할 수 있으며, 곡의 말미에 등장하는 나폴리 화음은 쉼커가 지적한대로 bII 로 전조되어 끝나는 것과 같은 느낌을 불러일으키기도 하지만 $b2$ 와 $b\sharp 2$ 사이의 상충을 통해 원조성으로 급격하게 복귀한다. 마지막 세 번째 나폴리 화음은 마디 41-47에 나타나는 것으로 이 곡의 백미라 할 수 있는 화려한 양식의 $B\flat$ 장조의 중간 단락을 이끌어낸다. 나폴리 화음에 부여하는 쇼팽 특유의 구조적 중요성과 맥락적 의미가 이 곡의 청취를 더욱 흥미롭게 한다.

논문투고일자: 2015년 5월 31일

심사일자: 2015년 6월 19일

게재확정일자: 2015년 6월 20일

슈만의 가곡에서 나타나는 조성의 순환관계: 《시인의 사랑》 Op.48의 전조과정을 중심으로

■
김자경

1. 들어가면서

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 연가곡 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, Op.48)은 슈만의 작품 활동 시기 중 가곡의 해라고 불리는 1840년에 작곡되었으며, 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 『노래의 책』(*Buch der Lieder*)중 《서정삽입곡》(*Lyrisches Intermezz*)을 바탕으로 작곡되었다. 같은 해에 작곡된 또 다른 연가곡 《여인의 사랑과 생애》(*Frauenliebe und Leben*, Op.42)는 시적 내용이 악곡 간에 연관성이 있으나 《시인의 사랑》 Op.48의 경우 시의 내용이 일관적인 관계가 있지는 않다. 그럼에도 불구하고 《시인의 사랑》을 공통되는 시적 내용으로 묶어본다면 제1곡 ‘아름다운 5월에’(*Im wunderschönen Monat Mai*)에서 제6곡 ‘신성한 라인강’(*Im Rhein, im heiligen Strome*)까지는 사랑의 기쁨을 노래하고 있고, 제7곡 ‘나는 슬퍼하지 않으리’(*Ich grolle nicht*)부터 제14곡 ‘밤마다 꿈속에 그대를 본다’(*Allnächtlich im Traume*)까지는 실연의 아픔을, 그리고 마지막 두 곡인 제15곡 ‘옛 이야기에’(*Aus alten Märchen*)와 제16곡 ‘옛날의 나쁜 노래’(*Die alten, bösen Lieder*)는 지나간 청춘의 허무한 향수를 그리고 있다. 이와 같이 《시인의 사랑》은 총 65개의 시들 중 슈만 자신이 선택한 16개의 시에 곡을 붙인 것이다.

연가곡에 대한 정의가 다양하지만 사전적 정의는 다음과 같다. 첫째, 전체를 구성하는 개별의 노래들이 음악적으로 결합된 가곡 모음이여야 한다. 둘째, 연가곡을 이루는 개별 노래들은 문학적으로 서로 연관성이 있어야 한다. 셋째, 연가곡은 동기의 재현, 또는 조성 패턴들의 재현으로 음악적 결합을 이루어야 한다.¹⁾ 이에 비하여 코마(Arthur Komar)는 1971년 그의 논문에서 연가곡 《시

1) Rufus Hallmark, "Song Cycle," in *The New Harvard Dictionary of Music* (1986), 770-771.

인의 사랑》의 총 16곡은 단일 조성 내에서 시적 주제와 음악적 주제의 화성적 재료가 상호 의존적이며 인접한 악곡들은 연속성이 있어야 한다고 주장하였다²⁾. 코마를 비롯한 많은 학자들은 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》을 낭만적 순환곡의 이상적인 모델로 보았고 코마의 이론에 영향을 받은 뉴마이어(David Neumeyer), 맥크렐레스(Patrick McCreless)와 카민스키(Peter Kaminsky)와 같은 학자들은 연가곡과 피아노 순환곡³⁾ 등에서 동기적인 요소와 시적 내용들의 통일성이 고려되어야 한다고 주장하였다.⁴⁾ 한편, 뉴마이어는 논문 “시인의 사랑에서 본 유기적 구조 및 연가곡”에서 음악적 유기적 관계 뿐 만 아니라 음악과 가사의 관계인 음악과 문학의 관계의 중요성을 강조하였다.⁵⁾ 당시 연가곡 《시인의 사랑》을 중심으로 논의되고 있던 순환곡에 대한 의견이 달랐던 학자인 털친(Barbara Turchin)은 조성의 단일성 및 주제의 반복 등을 통한 통일성을 연가곡의 우선적인 조건으로 보지는 않았다. 털친은 슈만과 슈만과 동시대를 살았던 작곡가들의 연가곡을 비교하면서 시적 내용과 음악구조 안에서 나타나는 다양성에 관심을 가졌다.⁶⁾

앞서 열거한 내용들을 정리하면 연가곡의 조건은 단일조성이나 주제적 동기의 반복을 통한 음악적인 순환 및 음악과 문학과의 관계라는 두 가지 조건을 충족해야 한다는 것을 알 수 있다. 슈만과 동시대를 살았던 작곡가인 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 연가곡 《아름다운 물방앗간 아가씨》는 시적 내용이 사건의 순서에 따라 진행되지만 연가곡 전체의 조성 구조가 단일 조성구조가 아니므로 조성적인 순환을 이루지 못 한다. 반면, 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》은 시적 내용의 연결은 없으나 단일 조성구조로서 조성적인 순환을 이룬다.⁷⁾ 연가곡은 가사가 있으므로 음

2) Arthur Komar, ed. Robert Schumann, *Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background, Essay in Analysis, Views and Comments* (New York: W.W. Norton, 1971), 66.

3) James Mathies, *The analysis of Musical form* (Washington, DC: Pearson Edition, 2007), 212. 순환적 형식은 15세기와 16세기 미사곡에서 처음과 마지막에서 같은 모티브를 사용하고 바로크 시대에는 바하의 코랄 칸타타에서 처음과 마지막에 원래의 코랄을 사용하는 방식으로 사용되었다. 18세기 고전시대의 작곡가들은 일반적으로 순환적 형식을 사용하지 않았고 19세기 낭만 작곡가들은 연가곡 전체를 통한 조성계획과 시적인 연관성을 갖게 함으로써 순환적 형식에 접근하였다.

4) David Ferry, *Schumann's Eichendorff Liederkreis* (New York: Oxford University press, 2000), 12.

5) David Neumeyer, “Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's *Dichterliebe*,” *Music Theory Spectrum* Vol. 4 (1982), 92-105.

6) Barbara Turchin, “Robert Schumann's Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth - Century *Liederkreis*,” (Ph.D.diss., Columbia University, 1986), 36.

7) 슈베르트의 《아름다운 물방앗간 아가씨》의 조성구조는 처음 곡의 조성이 B♭장조이나 끝나는 곡의 조성이 E장조로 이중 조성구조이다. 그러나 슈만의 《시인의 사랑》은 처음 조성이 f♯단조이고 끝나는 조성이 D♭장조로 마지막 D♭장조의 으뜸화음은 이명동음적으로(D♭FA♭=)C♯E♯G♯) f♯단조의 딸림화음 기능을 함으

악과 문학의 측면에서 분석하는 것이 일반적이거나 본 논문에서는 단일 조성구조에 의한 조성적 순환을 주장한 코마와 연가곡의 유기적 관계를 강조한 뉴마이어의 이론에 근거하여 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》의 조성의 순환 및 악곡 간의 유기적 관계를 전조의 관점에서 살펴보고자 한다.

연가곡의 개별 악곡의 조성구조 및 악곡과 악곡을 연결해주는 전조 방법을 통하여 조성적 순환관계를 설명하고 연가곡 전체의 화성구조와 개별 악곡의 화성구조의 일치, 인접 악곡과의 연결하는 전조 방법과 개별 악곡에서 나타나는 전조 방법의 유사성을 통하여 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》에서 나타나는 유기적 관계를 설명하고자 한다. 특히, 악곡을 연결하는 방법으로 채택한 다양한 전조 방법에 대한 구체적인 규명을 통하여 음악적 문맥을 더욱 명확하게 설명하고자 한다.

2. 《시인의 사랑》 Op.48의 개별 악곡의 순환관계 및 전조

2.1 각 악곡의 조성구조 유형

연가곡 《시인의 사랑》의 각 악곡들은 단일 조성 내에서 다양한 전조방법을 통하여 근친조 및 원격조로 전조하였다가 원조로 복귀하는 조성적 순환을 보인다. 개별 악곡의 조성과 시작화음 및 끝나는 화음을 도표로 정리하면 다음과 같다.

로 제1곡 f#단조와 연결하며 단일 조성구조 내에서 조성적 순환을 이룬다.

〈표 1〉 《시인의 사랑》 전곡(16곡)의 조성 및 시작화음과 끝나는 화음

	시작조성	끝나는조성	시작 화음	끝나는 화음
1. 아름다운 5월에	f#단조	f#단조	iv ⁶	v ⁷
2. 나의 눈물에서 피는 것	A장조	A장조	I	I
3. 장미여, 백합이여, 비둘기여	D장조	D장조	I	I
4. 그대 눈동자를 보면	G장조	G장조	I	I
5. 나의 혼을 적시자	b단조	b단조	ii ^o	i
6. 신성한 라인강	e단조	e단조	i	i
7. 나는 슬퍼하지 않으리	C장조	C장조	I	I
8. 꽃이 안다면	a단조	a단조	i	i
9. 울리는 것은 플룻과바이올린	d단조	D 장조	V	I
10. 저 노래 소리 들으면	g단조	g단조	i	i
11. 젊은이는 소녀를 사랑하고	E b장조	E b장조	I	I
12. 빛나는 여름 아침에	B b장조	B b장조	Gr. ₅ ⁶	I
13. 나는 꿈속에서 울었다	e b단조	e b단조	i	i
14. 밤마다 꿈 속에 그대를 본다	B장조	B장조	I	I
15. 옛 이야기에서	E장조	E장조	I	I
16. 옛날의 나쁜노래	c#단조	D b장조	i	I

총 16곡의 개별 악곡들의 조성구조는 크게 단일 조성구조 및 장단조 혼용 조성구조라는 용어를 사용하여 구분하였다. 시작과 끝이 같은 조성인 조성구조를 단일 조성구조라고 명명하였고, 시작조성과 끝나는 조성이 같은 으뜸음조인 조성구조는 장단조 혼용 조성구조라고 명명하였다. 단일 조성구조⁸⁾를 가진 악곡들의 조성구조는 다음과 같이 세분할 수 있다. 으뜸화음으로 시작하고 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(T-T)와 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(X-T), 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 조성구조(X-Y)로 구분되었다. 또한, 장단조 혼용 조성구조를 가진 악곡들은 으뜸화음으로 시작하지 않고 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(X-T'), 제16곡의 경우와 같이 c#단조 으뜸화음으로 시작하여 D b(=C#)장조로 끝나는 이명동음적 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(T-T'')는 d단조에서 시작하여 D장조로

8) 표면적으로 드러난 악곡의 형태를 편의상 단일조성구조 및 장단조혼용 조성구조, 이명동음적 장단조 혼용 조성구조로 구분하였으나 내용상으로는 모두 단일 조성 구조라고 볼 수 있다. 끝나는 화음이 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝난 경우 전조로 보지 않고 모드만 바뀐 것으로 볼 수 있으므로 장단조 혼용 조성구조라고 구분한 조성구조도 단일조성구조이다.

끝나는 제9번과 구별하여 이명동음적 장단조 혼용 조성구조라고 세분하였다.

본 장에서 논의하는 단일 조성구조 및 장단조 혼용 조성구조의 세부 유형은 다음과 같다.

1) 단일 조성구조

(1) 으뜸화음으로 시작하고 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(T-T)

일반적인 조성음악에서 나타나는 조성구조 유형으로 제2곡 ‘나의 눈물에서 피는 것’(Aus meinen Tränen sprießen), 제3곡 ‘장미여, 백합이여, 비둘기여’(Die Rose, die Lilie, die Taube), 제4곡 ‘그대 눈동자를 보면’(Wenn ich in deine Augen seh’.) 제6곡, 제7곡, 제8곡 ‘꽃이 안다면(Und wüßten’s die Blumen, die kleinen) 제10곡 ‘저 노래를 들으면’(Hör’ich das Liedchen Klingen), 제11곡 ‘젊은이는 소녀를 사랑하고(Ein Jüngling liebt ein Mädchen), 제13곡 ‘나는 꿈속에서 울었다’(Ich hab’im Traum geweinet), 제14곡, 제15곡이 으뜸화음에서 으뜸화음으로 끝나는 닫힌 형식⁹⁾이 사용된 경우에 해당된다.

(2) 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(X-T)

시작과 끝나는 조성이 같은 단일 조성 구조 내에서 으뜸화음으로 끝나지만 제5곡 ‘나의 혼을 적시자’(Ich will meine Seele tauchen)와 같이 으뜸화음으로 시작하거나 제12곡 ‘빛나는 여름 아침에(Am leuchtenden Sommermorgen)와 같이 독일6화음(Ger.♯)으로 시작하여 으뜸화음으로 끝나는 열린 형식의 경우이다.

(3) 으뜸화음이 아닌 화음으로 시작하고 으뜸화음이 아닌 화음으로 끝나는 조성구조(X-Y)

으뜸화음이 아닌 화음으로 시작하고 으뜸화음이 아닌 화음으로 끝나는 조성구조를 갖는 악곡은 제1번으로 버금딸림화음으로 시작하여 딸림7화음으로 끝나는 열린 형식의 유형이다.

9) 배재희, “슈만의 크라이슬레리아나 Op.16에서의 순환적 형식구조에 관한 연구,” 『음악논단』 8 (2004), 164-165. 시작 화음이나 끝나는 화음이 으뜸화음인 경우를 닫힌 형식이라 하고 시작 화음이나 끝나는 화음이 으뜸화음이 아닌 악곡의 경우를 열린 형식이라고 한다.

〈예 1〉 단일 조성구조 유형

(T-T) (X-T) (X-Y)

2 5 1

A: I I b: ii⁷ i f#: iv⁶ V⁷

2) 장단조 혼용 조성구조¹⁰⁾

(1) 으뜸화음으로 시작하지 않고 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 장단조 혼용 조성구조(X-T')

으뜸화음으로 시작하지 않고 같은 으뜸음조로 끝나는 장단조 혼용 조성구조를 가진 악곡에는 제9번은 ‘울리는 것은 플룻과 바이올린’(Das ist ein Flöten und Geigen)이 해당되며 제9곡은 d 단조의 딸림화음으로 시작하여 같은 으뜸음조인 D장조의 으뜸화음으로 끝난다.

(2) 으뜸화음으로 시작하고 이명동음적 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 장단조 혼용 조성구조(T-T')

으뜸화음으로 시작하고 이명동음적으로 같은 으뜸음조로 끝나는 장단조 혼용 조성구조를 가진 악곡은 제16곡이 해당되며 c# 단조로 시작하여 이명동음적으로 같은 으뜸음 조성인 D b(C#) 장조로 끝난다.

10) 《시인의 사랑》에서 개별악곡의 조성구조를 단일 조성구조, 장단조 혼용 조성구조로 나누고 단일 조성구조는 (T-T), (X-T), (X-Y)로 세분하여 표기하였고 장단조 혼용 조성구조는 (X-T'), (T-T')로 세분하여 표기하였다. 표기의 의미는 본문의 내용 참조.

〈예 2〉 장단조 혼용 조성구조 유형

(X-T'') (T-T')

9 16

d: V D: I c#: i D b (C#): I

2.2. 각 악곡 간의 조성 관계 및 연결 방법

연가곡은 전후에 나타나는 악곡 간의 조성관계가 중요하지만 특히, 으뜸화음으로 시작하지 않는 악곡들의 경우 앞의 악곡과의 관계를 살펴보아야 하고 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 악곡의 경우는 앞뒤 악곡 간의 연결을 살펴보아야 한다. 본 장에서는 악곡 간의 연결을 세 가지 유형으로 나누어 조성관계 및 전조의 과정에서 나타나는 전조방법을 통하여 살펴보고 한다.¹¹⁾

첫째, 으뜸화음으로 시작하고 으뜸화음으로 끝나는 악곡(T-T)들에는 제2곡, 제3곡, 제4곡, 제6곡, 제7곡, 제8곡, 제10곡, 제11곡, 제13곡이 있다. 그리고 제14곡과 제15곡 역시 으뜸화음으로 시작하고 으뜸화음으로 끝나지만 제16곡은 c# 단조의 으뜸화음으로 시작하여 이명동음적 같은 으뜸음조인 D b 장조의 으뜸화음으로 끝난다(T-T'').

둘째, 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나는 악곡(X-T)들에는 제5곡에서 b 단조의 으뜸화음(ii⁷)으로 시작하여 으뜸화음으로 끝나는 예를 볼 수 있으며 제12곡 B b 장조의 독일6화음(Ger.⁶)으로 시작하여 으뜸화음으로 끝나는 예를 찾아 볼 수 있고 제9곡은 d 단조의 딸림화음으로 시작하여 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 경우다(X-T').

셋째, 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 악곡(X-Y)에는 제1곡이 있다. 제1곡은 f# 단조의 버금딸림화음의 제1 전위로 시작하여 딸림7화음으로 끝난다.

11) 앞서 조성구조에서 다섯 가지 유형으로 구분하였으나 악곡 간의 연결 방법에서는 닫힌 형식과 열린 형식의 개념에 의하여 세 가지 유형으로 구분하였다.

이와 같은 세 가지 유형의 악곡들은 다양한 전조방법을 통하여 악곡 간에 연결을 한다. 《시인의 사랑》 총 16곡에서 나타나는 인접한 두 악곡 간의 조성 관계는 버금 딸림조, 딸림조, 관계 장단조, 가온조, 버금 가온조의 근친조¹²⁾ 관계이다. 악곡들을 연결하는 전조의 범위는 크게 완전5도조와 장단3도조로의 전조로 국한되어 나타난다. 5도권 내의 근친조 관계에서 가장 많이 나타나는 전조방법은 온음계적 축화음 전조방법을 통한 온음계적 전조이며 그 외에도 부 딸림화음과 부 감7화음 등 반음계적 축화음 전조 및 반음계적 변화 축화음(네이폴리탄 축화음, 증6 축화음) 전조방법을 통한 반음계적 전조가 나타나며 이명동음 축화음 전조방법을 통한 이명동음적 전조도 나타난다.

1) 으뜸화음으로 시작하는 악곡과의 연결

(1) 5도조로의 전조(버금 딸림조 및 딸림조)

① 온음계적 축화음¹³⁾ 전조

제2곡에서 제4곡 까지 A장조 D장조 G장조로의 하행5도의 조성 진행이 나타나고 제12곡과 제13곡에서는 B \flat 장조 - e \flat 단조의 하행 완전5도 조인 버금 딸림조로의 조성 진행이 나타난다. 장조에서 하행5도 장조인 버금딸림조로의 전조나 하행5도 버금딸림조의 같은 으뜸음조로의 전조에서는 앞의 악곡의 으뜸화음이 새로운 조의 딸림화음이 되어 원조의 으뜸화음인 새로운 조의 딸림화음을 축으로 온음계적 축화음 전조를 할 수 있지만 제5곡 b단조와 제6번 e단조에서 나타나는 버금딸림조로의 전조에서는 제6곡의 시작 화음인 e단조의 으뜸화음이고 b단조의 버금딸림조인 온음계적 공통화음을 축으로 온음계적 축화음 전조를 하고 vii \flat_5 로 진행한다.

12) 5도권 내의 조성들 즉, 조표 하나의 차이가 나는 장·단조를 근친조라 하고 조표 두 개 이상 차이나는 조성 관계를 원격조라고 한다.

13) Wiliam Toutant, *Functional Harmony*, Vol. 2 (Belmont, California, Wadsworth Publishing company, 1985), 136. 두 조성 사이에 온음계적 공통화음(common chord) 들은 많지만 전조에 사용되는 공통화음은 하나이며 두 조성 간의 조성적인 축(軸)을 이루는 화음(pivot chord)이다. 전조에 사용되는 온음계적 공통화음 및 반음계적 화음을 본 논문에서는 축화음이라는 용어를 사용한다.

〈예 3〉 온음계적 축화음 전조(제2곡-제3곡-제4곡)

2 3 4 5 6 12 13

A: I → G: I → I b: i iv → vi[♯]
 D: V → G: V → I e: i → i

B[♭]: I → i
 e[♭]: V → i

(2) 3도조로의 전조(관계 장단조 및 가온조, 버금 가온조)

① 온음계적 축화음전조

관계 단조로의 전조는 제7곡 C장조에서 제8곡 a단조로 조성 진행할 때와 제15곡 E장조에서 제16곡 c#단조로 조성 진행할 때 나타나며 관계 장조로의 전조는 제1곡 f#단조와 제2곡 A장조의 조성진행에서 나타난다. 제7곡 C장조에서 제8곡 a단조로의 전조에서 제 7곡과 제8곡을 이어주는 전조방법은 새로운 조성의 딸림화음 전에 나타나는 온음계적 공통화음을 통하여 온음계적 축화음 전조가 나타났다. 새로운 조성의 딸림화음 전의 화음인 첫 화음은 a단조의 으뜸화음인 제7곡의 C장조의 버금가온화음을 공통화음으로 온음계적 축화음 전조를 한다. 제15곡의 E장조에서 제16곡 c#단조의 연결에서도 제7곡과 제8곡을 연결해주는 전조방법과 같이 온음계적 축화음 전조를 한다. 제16곡의 첫 화음인 c#단조의 으뜸화음은 제15곡의 조성인 E장조의 버금 가온화음(vi/III)과 온음계적 공통화음으로 온음계적 축화음 전조를 한다.

〈예 4〉 온음계적 축화음 전조 (제15곡-제16곡)

7 8 15 16

C: I vi → V E: I vi → V
 a: i a: i c#: i

가온조 관계가 나타나는 제4곡 G장조와 제5곡 b단조로의 전조는 장단조 혼용 축화음 전조에서 다룬바와 같이 원조인 G장조의 iv이면서 새로운 조성 b단조의 ii인 공통화음을 통하여 반음계적 장단조 혼용 축화음 전조를 한다. 버금 가온조 관계가 나타나는 제6곡 e단조에서 제7곡 C장조로의 연결과 제10곡 g단조에서 제11곡 E⁷장조로의 조성진행에서 장단조 혼용 축화음 전조가 나타난다. 가온조 및 버금가온조는 근친조로의 전조로 온음계적 공통화음이 가장 많은 관계이므로 온음계적 축화음 전조가 가장 빈번하게 나타난다. 제6곡과 제7곡의 연결이나 제10곡에서 제11곡의 연결은 단조의 버금 가온조 관계이므로 앞의 곡의 조성인 단조 악곡의 맥락에서 봤을 때, 버금 가온화음이 다 이 화음을 온음계적 공통화음으로 온음계적 축화음 전조를 한다.

② 이명동음적 축화음 전조

제13곡 e b 단조에서 제14곡 B장조로의 전조에서는 이명동음적 축화음 전조가 나타난다.

e b 단조는 이명동음적으로 d # 단조로 볼 수 있으며 d # 단조는 B장조의 버금 가온조이다. 이 경우 제13곡의 마지막 화음인 으뜸화음은 B장조의 버금가온화음(iii)으로 재해석할 수 있으므로 B장조의 버금가온화음(iii)으로 재해석한 이명동음적 공통화음을 축으로 이명동음적 축화음 전조를 하여 제14곡 B장조로 연결된다.

〈예 5〉 이명동음적 축화음 전조(제13곡-제14곡)

13 14

e b (d #) : i I V⁶/V V I
 B : iii ↗

2) 으뜸화음으로 시작하지 않는 악곡과의 연결

(1) 반음계적 장단조 혼용¹⁴⁾ 축화음 전조

제4곡 G장조와 제5곡 b단조의 연결에서 제5곡은 b단조의 으뜸화음(ii⁷)으로 시작하여 딸림7화음(V⁷)으로 진행한다. 일반적으로 딸림화음 전에 나타나는 예비화음을 두 조성의 축으로 삼아 새로운 조로 전조하여 조 영역을 구축하므로 제5곡의 첫 화음인 으뜸 7화음을 두 조성의 축으로 봤을 때, 이 화음은 제4곡의 조성인 G장조의 버금 딸림7화음(iv⁷)이다. 즉, g단조의 버금딸림화음에서 차용한 iv 화음을 통하여 장단조 혼용 축화음 전조를 한다.

〈예 6〉 반음계적 장단조 혼용(제4곡-제5곡)

4 5

G: I iv⁷ V⁷ I

b: ii

14) Edward Aldwell & Carl Schachter, *Harmony & Voice Leading* 4th edition (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publisher, 2011), 593-595. 장단조 혼용화음은 일반적으로 장조에서 단조 모드의 음을 빌려와 장단조 혼용음이 속한 화음을 사용한다. 제3음, 제6음, 제7음과 그 음이 속한 차용화음을 혼용하여 많이 사용하지만 음악 이론가 사흐터는 장단조 혼용을 단순 장단조 혼용화음(simple mixture), 부 장단조 혼용화음(secondary mixture), 이중 장단조 혼용화음(double mixture)으로 범위를 넓혔다.

〈단순 장단조 혼용 화음〉

C: I^b ii^{b5} >I^{b5} >III^{b5} iv^b v[>] >V^{b5} >VII

c: I[#] II^{#5} >III^{#5} IV[#] V[#] >v^{#5} >vII

(2) 반음계적 부 딸림 축화음 전조

제8곡 a단조와 제9곡 d단조의 연결에서 제9곡의 첫 화음인 d단조의 버금딸림화음의 부 딸림 7화음이 나오고 이어 중지적 46화음으로 진행된 후 딸림화음의 부감7화음, 딸림화음으로 진행한다.(V⁷-vii⁰/V-V) 제9곡의 첫 화음인 버금딸림화음의 부 딸림화음을 제8곡과 연속 선 상에서 봤을 때 제9곡의 첫 화음인 버금딸림화음의 부 딸림화음은 버금딸림화음으로 진행하여 해결된다.(V⁷/iv-iv) 그러므로 제9곡의 첫 화음인 a단조의 V⁷/iv인 반음계적 부 딸림7화음을 통하여 반음계적 축화음 전조를 한다.

<예 7> 반음계적 부 딸림 축화음 전조(제8곡-제9곡)

(3) 반음계적 독일6 축화음 전조

제11곡 E b장조에서 제12곡 B b장조로의 연결에서 제12곡은 B b장조의 독일6화음(Ger.⁶₅)으로 시작한다. 독일6화음을 이루는 구성음들은 G b B b C #E이지만 G b B b C # (D b)E와 같이 구성음 C #을 D b으로 이명동음적 해석을 통하여 독일6화음으로 볼 수 있다. 제11곡의 E b장조에서 봤을 때, 딸림조에 대한 부 독일6화음(Ger.⁶₅/V)은 중지적 46화음을 거쳐 딸림7화음, 으뜸화음으로 진행하며 중지를 구축한다. 이때 두 조성의 축이 되는 화음은 독일6화음으로 E b장조의 부 독일6화음을 거쳐 E b장조에서 상행5도조인 B b 딸림조로 반음계적 독일6 축화음 전조를 한다.

〈예 8〉 반음계적 독일 6축화음 전조(제11곡-제12곡)

11 12

E \flat : I B \flat : Gr. $\frac{6}{5}$ / V V $\frac{6}{4}$ — 7

3) 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 악곡과의 연결

(1) 이명동음적 딸림 축화음 전조

연가곡 《시인의 사랑》의 제1곡은 으뜸화음으로 시작하지 않으므로 앞에서 보았던 으뜸화음으로 시작하지 않는 악곡들의 경우와 같이 선행곡과 연결 선상에 있다고 보아야하나 제1곡은 첫 곡이므로 순환적 형식으로 쓰여진 연가곡의 특성상 제16곡과의 연결을 생각해 볼 수 있다. 연가곡은 일반적으로 시작 조성파 끝나는 조성이 같은 단일 조성구조 내에서 순환관계를 이룬다는 점에 착안하여 보았을 때, 버금딸림화음의 제1전위형으로 시작하는 제1번은 제16곡과의 연결을 생각해 보아야 한다. 제16곡 마지막 화음인 D \flat 장조의 으뜸화음을 이명동음적인 f \sharp 단조의 이명동음적인 딸림화음(D \flat FA \flat =C \sharp E \sharp G \sharp)으로 해석하여 제16곡 시작조성인 c \sharp 단조에서 제1번 f \sharp 단조로의 전조에서 이명동음적 딸림 축화음을 통하여 제1곡 f \sharp 단조로 전조한다고 볼 수 있다. D \flat 장조는 제16번의 시작조성인 c \sharp 단조의 같은 으뜸음조인 C \sharp 장조로 볼 수 있다. C \sharp 장조는 모드만 바뀌었을 뿐 전조로 보지 않는다.

〈예 9〉 딸림 축화음 전조 및 장단조 혼용 축화음 전조
(제16곡-제1곡-제2곡)

(2) 장단조 혼용 축화음 전조

제1곡은 시작화음 뿐 만 아니라 끝나는 화음도 으뜸화음이 아니므로 제1곡과 제2곡의 연결과 정에서 나타나는 전조방법을 살펴보면, 제1곡이 f#단조의 딸림화음으로 끝났으므로 f#단조의 으뜸 화음(F#AC#)으로 종지적 진행을 하거나 버금 가온화음(DF#A)으로의 진행을 통하여 위종지적 진행을 하는 것이 순차적인 진행이지만 제2곡은 A장조(AC#E)의 으뜸화음으로 시작한다. 조성적인 진행은 관계 장조로 근친조 관계이지만 f#단조의 딸림화음을 해결하는 화음이 나타나지 않으므로 본 논문에서는 화성적 문맥을 위하여 A장조에서 나타난 장단조 혼용화음¹⁵⁾으로 보아 A장조의 III#(V/f#)-I-IV-V-I 같이 화성진행 하는 것으로 보았다¹⁶⁾. 한편, 그린의 『조성음악의 형식』에서는 종지형을 이끔음이 있는 화음에서 으뜸화음으로의 진행과 이끔음이 없는 화음에서 으뜸화음으로의 진행으로 구분하여 설명하고 있다.¹⁷⁾ 이에 의하면, III#-I의 A장조의 종지형으로 볼 수 있을 것이다. 뉴마이어는 논문 “시인의 사랑에서 본 유기적 구조 및 연가곡”에서 제1곡의 마지막 화음을 프리 지아 선법의 선율을 통하여 제2번의 악곡으로 연결되는 것으로 보았다¹⁸⁾

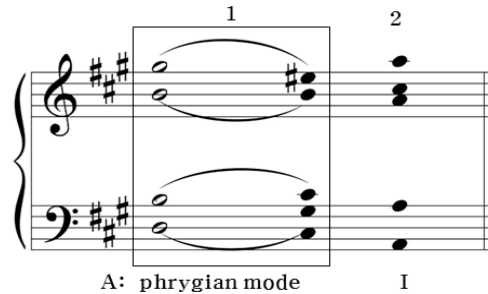
15) Schachter, 593

16) 〈예 9〉 참조

17) Douglass M. Green, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis* 2nd edition (New York: Holt, Rienhart and Winston, 1979). 이끔음이 있는 화음(V, vii°, III)에서 으뜸화음으로의 진행은 정격종지(authentic cadence)를 이루는 딸림화음과 딸림화음의 대리기능화음에서 으뜸 화음으로의 진행이고 이끔음이 없는 화음(IV, bVI, bII)은 변격종지(plagal cadence)를 이루는 버금딸림화음과 버금딸림화음의 대리기능을 하는 장단조 혼용화음에서 으뜸화음으로의 진행이다. 9-10

18) Neumeier, 101

〈예 10〉 프리지안 모드에 의한 성부진행



2.3 각 악곡에서 나타나는 전조방법

앞서 분류한 조성구조의 기준으로 보았을 때, 연가곡 《시인의 사랑》의 전체적인 조성구조는 f#단조의 이명동음적 장단조 혼용 조성구조라고 볼 수 있으며 이러한 이명동음적 장단조 혼용 조성구조는 개별 악곡인 제1곡의 조성구조이기도 하다. 이러한 조성구조 내에서 개별악곡에서 나타나는 전조기법들이 악곡과 악곡을 연결하는데 사용되는 전조기법들로 나타난다. 더 나아가 각 악곡 내에서 나타나는 전조는 악곡과 악곡을 연결하는 전조보다 더욱 다양하고 더욱 먼 조성인 원격조로의 전조유형이 나타난다. 제12곡 마디 8에서 Bb장조에서 B장조로의 전조를 이명동음적 장단조 혼용화음(bVI)을 축으로 사용하여 장단조 혼용 축화음 전조의 과정을 보인다. 이러한 전조과정은 제12곡 Bb장조에서 목표조성인 제14곡 네아폴리탄 조성(bII)인 B장조로의 전조과정에서 제13곡의 장단조 혼용조(iv b)를 통한 전조기법¹⁹⁾에서도 찾아볼 수 있다. 제12곡의 Bb 장조와 제13곡인 eb 단조의 조성관계는 딸림조의 같은 으뜸음조 관계이다. Eb장조와 eb 단조는 으뜸음이 같고 딸림화음의 기능이 같다. 그러므로 두 조성 사이의 조표는 3개나 차이가 나지만 전조로 보지 않는 이유는 으뜸음이 같고 딸림화음 및 각 화음들의 기능이 같기 때문이다. 하행 버금 딸림조인 Eb장조의 같은 으뜸음조인 eb 단조는 목표조성인 B장조의 가온조인 d# 단조와 이명동음적으로 같다. eb 단조를 d# 단조로 이명동음적으로 재해석하여 버금가온조인 근친조로 전조를 한다고 해석할 수 있으나 Bb장조에서 봤을 때는 원격조이다. 이와 같이 장단조 혼용 축화음은 같은 으뜸음조의 장단

19) Robert Gauldin, *Harmonic practice in Tonal Music* 2nd edition (New York W.W. Norton, 2004), 614-615.

조 혼용화음을 통하여 원격조로의 전조에서 유용한 전조 방법이다.

전체 악곡과 개별 악곡에서 나타난 전조의 유사성을 통하여 연가곡에 나타난 유기성을 찾아볼 수 있으며 전조를 통한 조성관계의 유기적 관계를 통하여 악곡의 통일성과 다양성을 찾아볼 수 있다. 다음 악곡 내에서의 전조는 앞서 소개되지 않은 전조의 기법을 중심으로 살펴보겠다.

1) 근친조로의 전조에서 나타나는 전조

(1) 동형진행적²⁰⁾ 전조

제9곡 마디10부터 마디 13까지에서 동형진행적 전조를 통하여 d단조에서 g단조인 하행5도 조성인 버금딸림조로의 전조가 나타난다. 동형진행이란 음형 및 악구, 음악적 패턴을 다른 음도에서 한번 이상 반복하는 것으로서 동형진행적 전조는 동형진행에 의한 반음계적 음의 변화를 통하여 근친조 및 원격조로의 전조를 한다.

〈예 11〉 동형진행적 전조

제9곡 ‘울리는 것은 플룻과 바이올린’

The musical score for Example 11 is presented in a grand staff with two systems. The first system covers measures 9 and 10, and the second system covers measures 11, 12, 13, and 14. The key signature is G minor (one flat). The first system is labeled 'd: i' and the second system is labeled 'g: i'. Two brackets labeled 'sequence' are placed over measures 10 and 11, and measures 12 and 13, indicating the homophonic progression. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand features block chords and moving bass lines.

20) 김자경, “조성음악에서 나타난 전조에 대한 연구,” (한양대학교 박사학위논문, 2013), 92-101.

온음계적 화성적 동형진행은 같은 조성 내에서 이뤄지는 화성진행이고 반음계적 화성적 동형 진행을 통하여 전조를 할 수 있다.

(2) 반음계적 변화화음 전조

딸림화음을 예비하는 반음계적 변화화음에는 장단조 혼용화음, 딸림화음을 예비하는 화음들(네아폴리탄 및 증6화음들), 딸림화음의 기능을 하는 2차적 화음들(부 딸림화음 및 부 감7화음)이 있다. 이러한 화음들을 통하여 근친조 및 원격조로 반음계적 축화음 전조를 한다.

① 네아폴리탄 축화음 전조

제6곡 마디 14에서 e단조의 네아폴리탄 화음(bII)은 a단조의 부 가온화음인 공통화음으로 반음계적 변화화음을 축으로 근친조로 전조를 한다.

〈예 12〉 반음계적 네아폴리탄 축화음 전조

제6곡 ‘신선한 라인강’

e: i vii[°]_{4/2} i⁶₄ a: ^bII⁶ a: VI⁶ → V⁶

② 반음계적 프랑스6(Fr.₃⁴) 축화음 전조

제6곡의 마디 40에서 C장조에서 가온조인 e단조로의 전조에서 프랑스6화음을 통한 반음계적 전조가 나타난다.

〈예 13〉 반음계적 프랑스6(Fr.₃) 축화음 전조
제6곡 '신성한 라인강'

C: V⁶ I⁶ I vii⁶/V Fr.₃/iii
e: Fr.₃ V i

2) 원격조로의 전조에서 나타나는 전조

(1) 3도 관계 공통음 전조

악곡과 악곡을 연결해주는 전조는 근친조에 국한되어 나타났지만 개별 악곡 내에서는 전조의 범위를 넓혀 원격조로의 전조가 나타난다. 제15곡에서 E장조에서 G장조로의 전조에서 장조에서 장조로의 반음계적 3도 관계 공통음 전조가 나타난다. 장단관계조의 3도관계조는 온음계적 으뜸음을 갖는 근친조 관계이지만 장조에서 장조로(장조-장조), 단조에서 단조(단조-단조)로의 3도 관계는 원격조 관계이므로 공통화음을 형성하지 못 하나 온음계적 공통음을 통하여 전조를 한다. 이때, 공통음을 제외한 나머지 음들이 반음계적 음들이므로 3도 관계 반음계적 공통음 전조라고 한다.²¹⁾

21) Gauldin, 619

VI ← I → III bVI ← I → bIII

〈예 14〉 반음계적 3도 관계 공통음 전조
제15곡 ‘옛 이야기에서’

E: I vii°/V V G: I IV₄ I IV₄ I E: V₄ V/V V

(2) 장단조혼용 축화음 전조

제12곡 마디 8에서 B \flat 장조에서 네아폴리탄 조인 B장조로의 B장조의 딸림화음을 B \flat 장조의 장단조 혼용화음(bVI)으로 이명동음적으로 해석하여 장단조 혼용 축화음 전조를 한다.²²⁾

〈예 15〉 장단조 혼용 축화음 전조
제12곡 빛나는 여름 아침에

B \flat : I bVI B: V I

22) B \flat 장조의 bVI를 이명동음적인 B장조의 딸림화음으로 보았으나 bVI이 B \flat 장조의 장단조 혼용화음이므로 반음계적 장단조 혼용 축화음 전조로 본다.

3. 전체 악곡과 개별 악곡의 순환형식을 통한 유기적 관계

3.1. 《시인의 사랑》 전체의 조성계획

연가곡을 비롯한 순환적 형식 구조를 갖는 악곡들은 전체적으로 관통하는 구성 원리가 있다. 음악사에 있어 최초의 연가곡 작품은 베토벤(Ludwig van Beethoven 1770-1827)의 《멀리 있는 연인에게》(An die ferne Geliebte, Op.98)로 알려져 있다.²³⁾ 이 작품은 연가곡 전체가 단일 조성일 뿐 만 아니라 첫 곡에 나온 주제가 마지막에 재현되어 순환곡²⁴⁾의 모범을 보여주고 있다. 한편, 슈베르트의 연가곡 《아름다운 물방앗간 아가씨》는 시적 내용의 연관성을 통하여 연가곡의 유형을 이루고 있다. 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》은 시적 내용의 연관성은 적으나 전체 악곡의 단일 조성구조 및 악곡 간의 근친조의 조성관계를 통하여 악곡 간의 조성적 순환을 이룬다. 《시인의 사랑》의 총 16곡들을 통틀어 하나의 악곡 구성으로 보았을 때, 표면적으로는 처음 곡과 마지막 곡의 조성이 f#단조와 D b장조로 일치하지 않지만 연가곡의 첫 곡은 f#단조의 iv⁶화음으로 시작하고 있고 마지막 곡인 제16번은 c#단조로 시작하여 끝나는 화음인 제16곡의 D b장조의 으뜸화음은 이명동음적으로 f#단조의 딸림화음으로 볼 수 있기 때문에 단일 조성의 개념으로 해석이 가능하다. 즉, 마지막 D b장조의 으뜸화음이 이명동음적으로(D b F A b => C # E # G #) f#단조의 딸림화음 기능을 함으로써 제1곡 f#단조와 연결되는 순환적 구조를 갖는다.

〈예 16〉 《시인의 사랑》 전체의 조성계획

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

f#m AM DM GM DM em CM am dm gm EbM DbM ebm BM EM cm(Db)

23) Susan Youens, "Song Cycle", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 23: 716-719.

3.2 제1곡 ‘아름다운 5월에’ 와 연가곡 전체의 화성구조 일치

연가곡 《시인의 사랑》 전체를 단일 조성구조로 보았을 때, 제1곡은 f#단조의 버금딸림화음의 제1전위 화음으로 시작하여 딸림7화음으로 마치는 연가곡 전체의 화성구조가 개별 악곡의 화성구조와 일치한다. 연가곡의 제1곡은 f#버금딸림화음의 제1전위 화음(iv⁶)으로 시작하여 마지막 곡인 제16곡의 마지막 화음 D b장조의 으뜸화음이 f#단조의 딸림화음이 이명동음적으로 나타나므로 제1곡과 제16곡의 화성구조가 일치하는 것을 볼 수 있다.

〈예 17〉 제1곡의 화성구조 및 연가곡 전체의 화성구조

f#: iv⁶ V⁷
f#: iv⁶ V

(제1곡의 화성구조)
(연가곡 전체의 화성구조)

3.3 개별 악곡 내의 전조과정 및 악곡과 악곡간의 전조과정의 유사성

개별 악곡 내에서 나타난 전조의 과정이 악곡과 악곡을 연결하는 전조과정에서도 유사하게 나타난다. 제12곡에서 나타난 B b장조에서 네아폴리탄 조성인 B장조로의 전조에서 장단조 혼용화음을 축으로 전조하는 과정이 악곡과 악곡간의 연결에서 나타나는 전조과정과 유사하다.

제12번 마디8에서 B b장조의 네아폴리탄 조인 B장조로의 전조에서 장단조 혼용 축화음 전조를 통한 원격조로 전조한다. 이러한 전조의 과정은 제12곡 B b장조에서 목표조성인 제14번의 B장조로의 전조에서도 나타난다, 즉, 제12곡에서 제13곡 e b단조인 장단조 혼용조를 통한 전조진행 과정을 거쳐 목표조성인 제14곡 B장조로 진행한다.

이와 같은 전조과정의 유사성 또한 개별 악곡과 전체 악곡의 순환 및 유기성을 나타내주는 요인이라고 볼 수 있다

〈예 18〉 악곡 간의 전조과정 및 악곡 내의 전조과정의 유사성

12 (m.8) 12 13 14

B \flat : I \flat VI (B: V) → I B \flat : I iv \flat (B: iii) → I

3. 나가면서

《시인의 사랑》의 분석을 통하여 순환적 형식을 갖는 연가곡 전체에서 조성관계의 순환을 볼 수 있었다. 개별 악곡의 조성구조를 살펴보고 악곡 간의 연결방법 및 개별 악곡 내에서 나타나는 전조방법을 통하여 개별 조성구조와 연가곡 전체 조성구조의 일치 및 악곡 간의 전조방법의 유사성을 발견할 수 있었다.

개별 악곡은 조성구조의 시작 화음과 끝나는 화음이 으뜸화음인 단일 조성구조 및 시작 화음이 으뜸화음이고 끝나는 화음이 같은 으뜸음조의 으뜸화음인 장단조 혼용 조성구조의 두 가지 유형으로 구분하여 명명하였다. 단일 조성구조 내에서는 시작화음이 으뜸화음인지 아닌지에 따라 으뜸화음에서 시작하여 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(T-T) 및 으뜸화음으로 시작하여 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 조성구조(X-T), 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 조성구조(X-Y)인 세 가지로 구분하였고 장단조 혼용 조성구조는 으뜸화음으로 시작하여 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 장단조 혼용 조성구조(X-T')와 으뜸화음으로 시작하여 이명동음적 같은 으뜸음조의 으뜸화음으로 끝나는 이명동음적 조성구조(T-T'')로 구분할 수 있었다.

연가곡 《시인의 사랑》에서 악곡과 악곡의 연결에서 나타나는 유형은 닫힌 형식과 열린 형식의 개념을 근거로 으뜸화음으로 시작하는 악곡과의 연결(T-T/ T-T'') 및 으뜸화음으로 시작하지 않는 악곡과의 연결(X-T/ X-T'), 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 악곡과의 연결(X-Y)로 구분하였다.

악곡과 악곡을 연결해주는 전조 범위는 5도조(팔립조 및 버금팔립조)와 3도조(장단 관계조 및 가온조, 버금가온조)의 근친조 내에서의 이뤄졌다. 개별 악곡 내에서 나타나는 전조의 범위 및 전조방법도 5도권 및 3도조인 근친조로의 전조와 더불어 전조의 범위가 확대되어 원격조로의 전조

가 나타나는 것을 볼 수 있었다. 근친조로의 전조에서 가장 많이 나타나는 전조방법인 으뜸계적 축화음 전조와 다양한 변화화음(증6화음) 및 딸림화음의 기능을 하는 2차적 화음들인 부딸림화음을 통하여 반음계적 축화음 전조가 나타났으며 원격조로의 전조 방법에는 장조에서 장조의 3도 관계조에서 나타나는 반음계적 공통음 전조가 있었으며 장단조 혼용 축화음 전조는 근친조와 원격조로의 전조에서 나타났으며 장단조 혼용 축화음 전조는 같은 으뜸음조를 통한 원격조로의 전조에서 유용한 전조방법인 것을 알 수 있었다.

연가곡 《시인의 사랑》에 나타난 순환적 형식구조를 통한 유기성은 개별 악곡 전체의 화성구조가 연가곡 전체의 화성구조와 일치하는 것과 개별 악곡 내에서 나타난 전조과정이 악곡과 악곡을 연결하는 전조과정에서도 나타났다.

연가곡 전체의 화성구조와 개별 악곡의 화성구조가 일치하는 예로는 연가곡 전체를 단일조성 f#단조로 보았을 때 버금딸림화음(iv⁶)의 제1전위형으로 시작하여 제16곡의 이명동음적 딸림화음(D b F A b=C# E# G#)으로 끝나는 열린형식으로 구성된 전체의 화성구조가 제1곡에서도 동일하게 나타나는 것을 통하여 알 수 있었다. 즉, 제1곡 또한 f#단조로 보았을 때 버금딸림화음(iv⁶)의 제1전위형으로 시작하여 딸림7화음으로 마친다. 이와 같이 단편적인 화성구조가 전체 연가곡을 구성하는 조성구조의 원리로 작용하고 있다.

또한 개별 악곡과 전체 악곡의 순환 및 유기성을 전조과정의 유사성에서도 찾아볼 수 있다. 제12번 마디 8에서 B^b장조에서 B장조로의 전조에서 나타나는 전조방법인 반음계적 장단조 혼용 축화음 전조(bVI/B b=v/B)의 전조방법이 제12곡 B^b장조에서 제14곡 B장조로 진행할 때 B b 장조의 딸림화음의 장단조 혼용화음e b(d#)을 거쳐 원격조인 네이폴리탄 조로의 전조하는 전조방법과 유사하다.

위와 같이 연가곡 《시인의 사랑》에서 나타나는 조성구조 및 악곡 간의 조성관계 및 전조방법을 통하여 전체 악곡과 개별 악곡 간의 유기적인 관계 및 조성의 순환관계를 통하여 연가곡 전체를 관통하는 구성 원리를 찾을 수 있었다.

검색어

순환적 구조(cyclic structure), 유기적 조성관계(organic tonal relationship), 전조(modulation), 단일 조성구조(mono tonal structure), 장단조혼용 조성구조(mode mixture tonal structure), 열린형식(open form)

참고문헌

- 김자경. “조성음악에서 나타나는 전조에 대한 연구.” 한양대학교 박사학위논문, 2013.
- 배재희. “슈만의 크라이슬레리아나 Op.16에서의 순환적 형식구조에 관한 연구,” 『음악논단』 8 (2004) : 159-176.
- Aldwell, Edward & Carl Schachter. *Harmony & Voice Leading*, Fourth Edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publisher, 2011.
- Ferry, David. *Schumann's Eichendorff Liederkreis*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Gauldin, Robert. *Harmonic practice in Tonal Music*, Second Edition. New York: W.W. Norton, 2004.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, Second Edition. New York: Holt, Rienhart and Winston, 1979.
- Hallmark, Rufus. “Song Cycle.” *The New Harvard Dictionary of Music*. Edited by Don Randel, 770-771. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Koma, Arthur. *Robert Schumann, Dichterliebe: An Authoritative Score Historical Background Essay in Analysis, Views and Comments*. New York: W.W. Norton, 1971.
- Mathies, James. *The Analysis of Musical Form*. Washington, DC: Pearson Education, Inc. 2007.
- Neumeyer, D. “Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's Dichterliebe.” *Music Theory Spectrum* 4 (1982) : 92-105.
- Toutant, Wiliam. *Funtional Harmony*, Vol. 2. Belmont California: Wadsworth Publishing Company, 1985.
- Turchin, Barbara. “Robert Schumann’s Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth-Century *Liederkreis*.” Ph.D.diss., New York: Columbia University, 1986.
- Youens, Susan. “Song Cycle.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23. Edited by Stanley Sadie, 716-719. Second Edition. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

ABSTRACT

Cyclic Relationship of Tonality in Schumann's Songs: Focused on Modulations Found in *Dichterliebe*, Op.48

Ja Kyung Kim

This article aims to analyze the tonal organization of Schumann's song cycle, *Dichterliebe op.48* with emphasis on its various modulations.

As the attributes of a 'song cycle' include; 1) a single tonality and musical organization by repetition of thematic motive, 2) unifying features such as recurring motive or consistency deriving from a coherent poetic context, the analysis Schumann's work can be made by its features. One can conclude that though the poetic contents of Schumann's song cycle *Dichterliebe op.48* may lack consistency, it is apparent that the closely related keys of its individual songs form a cyclic relationship, and the songs are connected through various modulation techniques.

The focus of this article lies on enlightening the musical context of *Dichterliebe op.48*, by analyzing how connections are made between musical pieces, as well as observing various modulation techniques manifested in each piece. Another focal point that should be recognized in this paper is the organic relation formed in the song cycle by its individual songs. This was elaborated by examining the relations between the tonal organization of each separate song and that of the entire song cycle.

This article categorizes the individual songs consisting *Dichterliebe op.48* into two structures, one being 'a single tonal structure' and the other referred to as 'a mode mixture tonal structure'.

For further scrutiny, the paper has also divided the modulation methods by its form. The three categories are as follows: 1) the T-T(T-T") type: the song begins and ends with a tonic, 2) the X-T(X-T') type: the song begins with a tonic and ends with a

parallel key of the tonic, 3) the X-Y type : the song neither starts nor ends with a tonic.

The types of modulation revealed in *Dichterliebe op. 48* also varied. Modulations were progressed within limited boundaries, i.e. the Circle of Fifths (dominant and subdominant keys), the Circle of Thirds (related keys, median key, submedian key), and thus accordingly appeared in the form of diatonic modulation, chromatic modulation or enharmonic modulation. The modulation methods used to connect individual songs feature a limited range of keys-starting from relative keys to remote keys, as well as characterized by the use of diatonic pivot chords, mode mixture chords, Neapolitan chords, Augmented 6th chords, and chromatic pivot chord modulation using secondary dominant and enharmonic pivot chords. In addition, the use of chromatic common tone modulation for 3rd related keys and mode mixture chord for Neapolitan keys are noticeable within individual songs.

Through this study, The organic relationship has been derived from thorough analysis of the song cycle, the analysis indicating that the tonal structure of each individual song and that of the song cycle are similar, and the modulation techniques applied are alike. Thus, these similar techniques and structure have resulted in creating a cyclic structure.

《국문초록》

본 논문에서는 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》 Op.48에서 나타나는 조성의 순환을 전조의 관점에서 살펴보았다. 연가곡의 조건인 단일조성이나 주제적 동기의 반복에 의한 음악적인 순환 및 일관성 있는 시적 내용이 있어야 한다는 두 가지 조건에서 볼 때, 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》은 일관적인 시적 내용이 부족하지만 조성적 순환과 악곡간의 유기적 관계가 잘 나타나고 있다.

그리하여 본 논문에서는 첫 번째, 악곡과 악곡을 연결해주는 방법과 개별 악곡 내에서 나타나는 다양한 전조방법을 통하여 음악적 문맥을 더욱 명확하게 하였다. 두 번째, 연가곡 전체의 조성구조와 개별 악곡의 조성구조의 유기적 관계를 살펴보았다. 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》의 개별 악곡은 단일 조성구조와 장단조 혼용 조성구조로 구분할 수 있었다.

악곡 간의 연결에서는 으뜸화음으로 시작하고 으뜸화음으로 끝나는 유형(T-T/T-T')인 닫힌 형식 악곡과의 연결 및 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나는 유형(X-T/X-T'), 으뜸화음으로 시작하지 않고 으뜸화음으로 끝나지 않는 유형(X-Y)인 열린 형식 악곡과의 연결로 구분하여 전조방법을 살펴보았다.

악곡 간의 전조는 5도권조(버금 딸림조와 딸림조)와 3도권조(관계 장단조, 가온조, 버금 가온조)인 근친조에 국한되어 온음계적 전조 및 반음계적 전조, 이명동음적 전조가 나타났다. 개별 악곡에서는 근친조 및 원격조의 범위에서 온음계적 축화음 전조, 장단조 혼용화음 및 변화화음, 딸림화음의 기능을 하는 2차적 화음인 부 딸림화음의 반음계적 축화음 전조와 이명동음적 축화음 전조, 동형진행적 전조 등의 전조방법이 나타났다. 또한, 연가곡 전체와 개별 악곡의 화성구조가 같고 전조를 통한 조성방법이 유사하다는 점을 통하여 연가곡 《시인의 사랑》에서 나타나는 유기적 관계를 찾을 수 있었다.

논문투고일자: 2015년 5월 31일

심사일자: 2015년 6월 19일

게재확정일자: 2015년 6월 20일

영화를 활용한 '대학교양음악'의 교수법 제안: 영화 《캐논 인버스》를 중심으로

■
최원선

1. 들어가면서

이 연구는 대학에서 '음악의 이해', 혹은 '서양음악의 이해' 등의 명칭으로 개설되어 있는 '음악'에 관한 교양과목을 대상으로, 영화를 활용한 교수법을 다룬 것이다. 여기서의 '대학교양음악'¹⁾이란 인류문화와 함께 성장해 온 음악의 저변에 대한 고찰을 다루는 '음악 입문과목'으로서, 서양음악에 관한 역사, 이론, 감상 등이 유기적으로 어우러져 포괄적이고 통합적인 접근의 교양음악교육이 이루어져야 함을 칭한다.

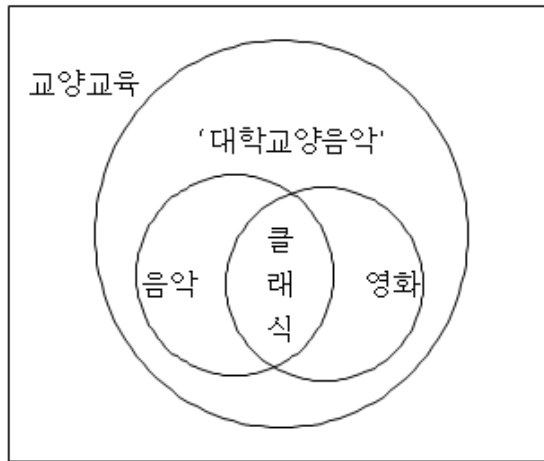
교양강좌로 개설되어있는 대학의 음악 입문과목은 대개 한 학기에 2, 3학점 선으로, 전공에 따른 구분이나, 학년별 구분, 선수 과목 등이 고려되지 않은 채, 대형강의로서 주어지는 경우가 일반적이다. 그러므로, 교수자에게는 한 학기라는 정해진 시간 안에, 방대한 학습량을 보다 효율적으로 전달하기 위한 학습 장치들이 요구된다. 이에 이 연구는 '영화'라는 '학습의 동기'와 '영화 속에 등장하는 클래식 음악'이라는 '학습의 범주'를 학습자들에게 제안함으로써 '대학교양음악'의 교수법을 제시한다.

영화 속 음악은 영화의 내용과 분위기를 고조시키는 역할을 하는 동시에, 영상과 함께 음악을 감상한다는 점에서 청각적 정보인 음악을 공감각화 시키는 큰 장점을 갖고 있다. 그러므로, '대학교양음악'에서 '영화 속 클래식'이라는 학습동기의 제공은 클래식 음악에 대한 집중도를 지속적으로 유지시켜 나가면서 교수자가 원하는 학습목표로의 유도를 돕게 된다. 뿐만 아니라, 영화가 가지고 있

1) 필자는 2014년 12월에 발간된 『연세음악연구』 제 21집의 “『대학교양음악』의 과학적·인문학적 설계”를 통해 이공계열을 대상으로 한 교양음악교육 관련 연구논문을 발표하였고, '대학교양음악'이란 명칭을 그와 연계된 선상에서 칭함을 밝힌다.

는 내러티브의 기능들을 서양음악의 범주 내로 편입시키면, 음악의 역사, 이론, 감상 등으로 유기적인 활용이 가능해진다. 이같이 ‘대학교양음악’의 매개로서 영화를 활용하는 경우, 음악교육으로서의 목표 성취를 돕고 교양강좌로서의 교육적 효과들을 도출해 낼 수 있다는 것이 이 연구의 큰 패러다임이 된다. [그림 1-1] 은 이러한 관계성을 나타낸 것이다.

[그림 1-1] 《대학교양음악》의 관계성



이 연구에서 제시되는 강의 모형은 켈러(John M. Keller, 1928-2000)²⁾의 학습동기이론인 ARCS³⁾의 핵심전략들을 응용하여 새로운 교육학적 차원의 이론적 모델을 세운 것으로, ‘영화 속 클래식’을 교양교육의 학습동기와 음악교육의 효율화 측면에서 분석 적용한다. 그러므로, 구축된 강의 모형을 영화 《캐논 인버스》(Canon Inverse)⁴⁾를 통해, ‘대학교양음악’의 100분간의 실제 수업단계에 활용된 교수법의 예로서 제시하게 된다.

2) 미국의 교육학자인 켈러는 플로리다 주립대학에서 교수체제와 교육심리를 담당하는 교육공학과 교수로 재직하였다. 그의 주요 연구 분야는 동기와 교수, 국제개발경영, 프로젝트 매니지먼트, 교수체제설계 등이며, 특히 학습동기모형을 개발하여 동기설계분야에 큰 공헌을 하였다.

3) 학습의 동기를 유발·지속시키기 위한 학습환경의 동기적 측면을 설계하는 처방 차원의 문제해결 접근법으로, 학습의 동기를 구성하는 요소인 Attention·Relevance·Confidence·Satisfaction의 첫 자를 따라 ARCS로 약칭한다.

4) <http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieid=2765> [2015년 5월 10일 접속].: 영화 정보 《캐논 인버스》(2000)를 참조하라.

2. 영화를 활용한 '대학교양음악'의 구상과 설계

2장에서는 영화가 활용된 선행연구들과 더불어, 실제 '대학교양음악'수업에서 활용될 영화들을 선별해 16주간의 강의 일정으로 제시하고, 강의 모형의 설계로 이어가고자 한다.

2.1 영화가 활용된 선행연구

본격적인 연구에 앞서, <표 2-1>은 음악교육의 범주 내에 영화의 활용을 다룬 국내 선행 학술논문들을 정리한 것이다.

<표 2-1> 영화가 활용된 선행 학술논문

저자	제목(발행연도)	비고
박진홍	영화 음악의 음악 교육적 가치와 활용(2010)	영화음악 활용의 교육적 의의 연구
이에스더	영상매체를 활용한 창의적 음악교육(2010) 영상매체 활용 음악수업을 위한 교수·학습 프로그램 개발(2012)	영상매체를 이용한 지도방안 연구
현경실	영화를 이용한 음악지도법 연구(2010) 영화를 이용한 음악 감상 수업에 관한 연구(2011)	음악감상에 활용된 영화음악 연구
유명의	영상물을 이용한 대학 교양 오페라 수업에 관한 연구(2014)	교양 오페라 감상에 활용된 영화음악 연구

위의 연구 중, '영화 속 클래식'을 실제 대학 교양강의에서 언급한 연구들은 현경실과 유명의의 것으로, 이 연구들은 '음악감상' 영역에 초점이 맞춰져 있는 공통점이 있다. 선행연구의 내용에 대해 좀 더 깊이 들어가보면, 먼저, 현경실의 "영화를 이용한 음악지도법 연구"(2010)와 "영화를 이용한 음악 감상 수업에 관한 연구"(2011)는 대학 교양만을 우선적으로 고려하고 계획된 연구는 아니다. 즉, 전자의 연구는 고등학교 1학년 8종 교과서의 감상부분에서 거론되는 17명의 작곡가를 중심으로 그들의 작품이 사용된 영화 25개를 선정하여, 14주 분의 강의 계획서를 구성한 이후, 영화에 나오는 음악들을 시대, 작곡가, 음악 영역별로 분류하여 중·고등학교의 감상 수업이나 대학의 교양과정에서도 활용할 수 있음을 시사하고 있다. 또한, 후자의 연구는 영화를 이용한 음악 감상 수

업을 구안하고 그 효과를 검증한 연구로서, 중·고등학교의 감상수업과 대학 교육 현장에서 적용하기 위한 목표로써 접근하고 있다. 특히, 이 연구에서는 영화를 이용한 수업 설계의 원리들을 제안하고, S대학의 한 학기 교양 수업에서 영화를 적용한 수업의 효과를 음악 감상 능력검사와 선호도 및 설문지를 통해 신고 있다. 그 결과 약 90%의 학생들에게 예술음악을 이해하는데 영화가 도움을 주었으며, 수업 후 80%이상의 학생들이 클래식음악에 긍정적인 관심을 갖게 되었고, 학생들의 음악적 행위에 긍정적인 변화가 생겼다는 결론을 도출해 내고 있다.

다음으로, 유명이의 “영상물을 이용한 대학 교양 오페라 수업에 관한 연구”(2014)는 대학 교양으로서의 오페라 감상수업을 위한 교수학습 지도방안이다. 유명이는 오페라 감상수업이 사회, 문화, 예술과 맥락적으로 이해될 수 있도록 예술 영역간의 통합과 상황적 교수학습으로 구축된 통합적인 접근방법을 적용하면서 관련 영상물을 제시하는 방법을 따르고 있다. 즉, 유명이는 오페라 감상수업에 필요하다고 판단되는 다섯 개의 주제(사상, 사랑, 여성, 문화, 문학) 안에 관련 영상물들을 오페라 영상물과 기타 영상물로 나누어 제시하고 있다. 그중, 영화는 기타 영상물의 예로서 오페라를 설명하기 위한 보조적 수단(사상-영화 《아마데우스》, 사랑-영화 《트로이》, 여성-영화 《클림트》, 문화-영화 《쇼생크 탈출》, 《아마데우스》, 문학-영화 《오텔로》)으로 거론되며, 이중, ‘오페라를 통한 문화읽기’의 주제를 통한 수업의 예를 제시하면서, 영상물 활용의 예를 보여주고 있다. 이같이, 현경실의 연구에서는 영화가 음악감상을 위한 양적 접근에 기초하고, 유명이의 연구에서는 영상과 음악을 동시에 오페라 감상수업에 사용하는 통합적 방법론에 초점이 있어 영화적 분석을 근거로, 음악감상, 이론, 역사 등을 통합하여 접근하는 본 연구와는 차별화가 된다.

이외에도 음악의 생활화 영역이 부각된 2007년 개정교육과정으로의 개편과 함께, 국내 교육대학원 학위논문들에서도 영화음악을 소재로 하는 초·중등교육과정에서의 지도방안들⁵⁾이 꾸준히 다루어지고 있다. 이러한 연구들이 보다 체계적이고 학문적인 접근을 제시하기 위해서는 영화구도와 음악구도의 영화적 내러티브 분석을 우선시 한, 다시 말해, 음악사·음악감상·음악이론 등의

5) <http://www.riss.kr/search/Search.do?detailSearch=false&viewYn=CL&query=>

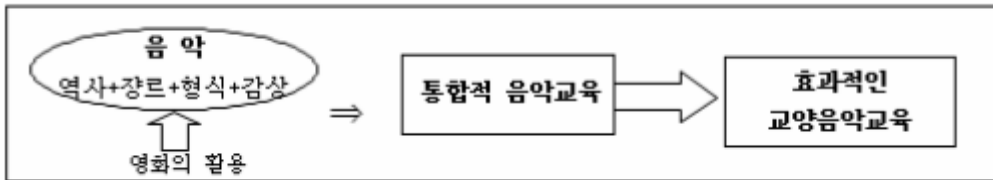
영화음악+음악교육+지도방안&queryText=&strQuery=영화음악+음악교육+지도방안&iStartCount=0&iGroupView=5&icate=bib_t&colName=bib_t&exQuery=&pageScale=20&strSort=RANK&order=%2FDESC&onHanja=false&keywordOption=0&searchGubun=&p_year1=&p_year2=&dorg_storage=&mat_type=&mat_subtype=&fulltext_kind=&t_gubun=&learning_type=&language_code=&ccl_code=&language=&inside_outside=&fric_yn=&image_yn=®nm=&gubun=&kdc=&resultSearch=false&listFlag=&keywordRecom=&keywordRecom= [2015년 6월 26일 접속. ‘영화음악*음악교육*지도방안’의 검색을 통해 한국교육학술정보원이 제공하는 자료를 확인할 수 있다. 이 중 10여 개의 논문이 실제로 초·중등학교 음악수업에 영화를 활용한 경우이다.

관련성을 가지고 학문적 소재로서 분석된 '영화'로 접근할 때, 효과적인 수업방안으로서의 음악적 가치와 교육적 가치를 추구할 수 있을 것으로 본다.

2.2 영화를 활용한 '대학교양음악'의 구상

다음 [그림 2-1]은 '대학교양음악'이 추구하는 기본 구상을 나타낸 것이다.

[그림 2-1] '대학교양음악'의 기본 구상



<표 2-2>는 [그림 2-1]과 같은 구상을 가지고 '대학교양음악'의 16주 강의 일정에 활용될 관련 영화들을 선별해 본 것이다. 영화의 선별기준은 크게 '음악사'와 '연주형태'를 기준으로, 음악사 속에 실제 등장하는 작곡가의 일생이 주제가 된 음악영화와 현대를 사는 가상의 인물을 주인공으로 클래식 영화 전반의 주요 소재인 경우, 솔로와 두터리는 분류 아래 연주자의 입장에서 영화가 풀이된 경우, 그리고 그 외에, 명장면 속 흐르는 클래식으로 구분한다. 이 같은 '음악사'와 '연주형태'에 따른 분류에 따라, 전반부에서는 바로크, 고전, 낭만 및 현대의 음악사를 근거로 그 시대적 배경과 인물을 영화의 큰 맥락 속에서 익히고, 후반부에서는 장르, 악기구성, 형식 등에 대한 구분에 좀더 집중할 수 있도록 접근할 필요가 있다. 이를 바탕으로, 마지막 카테고리인 명장면 속 클래식에서는 다양한 내러티브로 접근되는 클래식 명곡들과의 연결을 도모한다. 이 카테고리에 대한 학습의 말미에는 '명장면 속 클래식'에 속해있는 대부분의 곡들이 낭만시대 작품들이라는 것을 역으로 인지하게 하는 것도 시대를 이해하는 중요한 모토가 될 것이다. 또한, 영화 속 클래식을 수업에 적용할 때는 너무 많은 클래식 곡들의 제시나 감상이 오히려 학습자들의 주의를 흐트러뜨리게 할 수 있다는 점과 그 반대로 학습자들이 학습목표를 벗어나 영화나 관련 영상에만 집중하지 않도록 음악과 영상에 적절한 조합이 요구된다.

〈표 2-2〉 영화를 활용한 ‘대학교양음악’ 강의 일정

주	주 제	내 용	비 고
1	강의의 소개	한 학기동안의 강의 전반에 대한 방향을 제시하는 시간으로 ‘영화로 풀어보는 음악’에 대한 이해를 갖는다.	‘대학교양음악’의 영화 활용을 이해
2	카테고리 I. 영화가 된 작곡가 (1) 바흐	영화 《바흐 이전의 침묵》을 통해 바흐 음악의 정치·사회·문화의 배경을 이해하고 바흐의 중요 악곡들과 쳄발로 소리가 매력적인 바로크 시대의 음악적 특징들에 대하여 알아본다.	바흐 기악음악: 무반주 첼로모음곡 1번, 골드베르크 변주곡, 평균율 클라비어 등
3	(2) 모차르트	영화 《아마데우스》에 비춰진 모차르트의 음악과 생애를 다루며, 모차르트 음악의 천재적 성향과 개인사를 통해 만들어진 명곡들을 알아본다.	모차르트 성악음악: 레퀴엠, 후궁으로부터의 탈출, 돈 지오반니 등
4	(3) 베토벤	영화 《불멸의 연인》, 《카핑 베토벤》에서 표현한 베토벤의 음악적 열정을 다루는 시간으로, 전자에서는 그가 귀가 먹기 시작한 시점의 고뇌를, 후자에서는 귀가 완전히 먹어서 만들어진 작품들에 초점이 가 있음을 파악하며 영화와 배경음악을 즐기는 시각을 갖게 한다.	베토벤 기악음악: 비창, 월광, 발트슈타인, 교향곡 7번, 합창교향곡, 마지막 현악 4중주 등
5	(4) 파가니니, 쇼팽, 스트라빈스키	영화 《파가니니 악마의 바이올리니스트》, 《쇼팽의 연인》, 《샤넬과 스트라빈스키》 등을 통해 19세기의 낭만음악의 정수와 20세기 현대음악로의 초대에 응하게 된다.	낭만 기악음악: 파가니니 라 캄바넬라, 베니스의 사육제, 쇼팽 강아지왈츠, 흑건, 혁명 신고전음악: 스트라빈스키 봄의 제전 등
6	카테고리 II. 영화가 된 클래식 (1) 영화 《가면 속의 아리아》	영화에 삽입된 로맨틱한 성악곡들의 내용을 이해하게 되면, 이것이 영화의 묘한 복선이자, 주인공이 대사 없이 음악으로 써내려가는 영화 대본임을 알게 될 것이다. 성악곡의 가사에 귀 기울여보자.	오페라 아리아와 가곡: 모차르트 우리 서로 손을 잡고, 베르디 악마여 귀신이여, 말러 나는 세상에서 잊혀지고, 슈베르트 음악에 등
7	(2) 영화 《캐논 인버스》	음악영화 전편을 통해 영화 속의 즐거리와 클래식 명곡들과의 만남을 이해함으로써 영화가 갖고 있는 구도적 틀이 그대로 음악에 반영되어 있음을 파악한다.	*3.3을 통한 강의 모형 제시: 모방형식에 대한 음악적 이해로 영화적 의미의 재해석 등
8	중간고사	중간고사 실시	
9	카테고리 III. 주인공이 된 음악가 (1) 피아니스트와 바이올리니스트	솔리스트가 조명된 작품 중에 피아니스트를 소재로 한 영화 《샤인》과 바이올리니스트가 주인공인 《더 콘서트》 속, 협주곡을 이해하고 음악사적으로 조명해 본다.	협주곡: 베토벤 피아노 협주곡 제5번 황제, 라흐마니노프 협주곡 2번, 3번, 차이콥스키 바이올린 협주곡 등

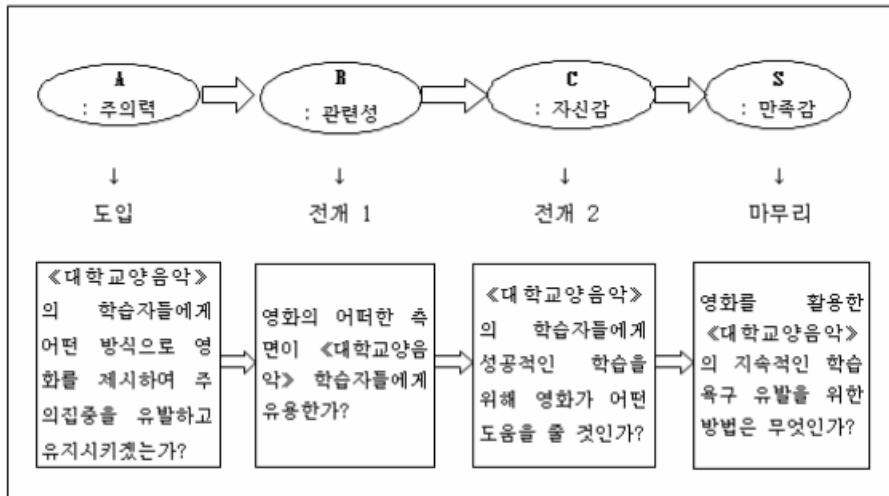
10	(2) 앙상블과 오케스트라	솔리스트가 아닌 앙상블이나 오케스트라의 단원이 주인공인 영화가 소개되는 시간으로, 영화 《마지막 4중주》, 《앙상블》, 《지휘자》 속 음악가들과 만나며, 영상을 통해 음악의 여러 장르가 갖는 악기구성의 특징에 대해서도 익히게 된다.	중주와 관현악곡: 현악 4중주, 금관 5중주, 피아노 트리오, 관현악곡, 협주곡 등 앙상블 및 오케스트라의 구성과 분류를 익히고 그 음색을 이해
11	카테고리 IV. 명장면 속 클래식! (1) 만화영화	우리가 어려서 본 만화 속에도 주옥같은 클래식들이 있다. 그것들을 찾아보는 시간이다. 이외에도 만화 《노다메 칸타빌레》를 비롯해 디즈니랜드에서 2000년에 만든 애니메이션 영상인 《판타지아 2000》 속 클래식 명곡들과 판타지아의 주인공들과 만날 수 있다.	만화 속 클래식: 슈베르트 미완성 교향곡, 베토벤 운명교향곡, 생상 동물의 사육제, 엘가 위풍당당행진곡, 스트라빈스키 페트루슈카, 거서인 랩소디 인 블루 등
12	(2) 일반영화	그 장면에 그 곡! 기억에서 잊혀질 수 없는 영화 속 한 장면, 그 때 나온 클래식이 있다. 영화 《아웃 오브 아프리카》, 《브람스를 좋아하세요》, 《인생은 아름다워》, 《플레툰》 등 명곡과 어우러진 명장면, 바로 거기로 가는 시간이다.	영화의 명장면 속 클래식: 모차르트 클라리넷 협주곡, 브람스 교향곡 4번, 오펜바흐 호프만의 이야기, 바버 현을 위한 아다지오 등
13	(3) TV 드라마/다큐 외	TV로 방송되는 드라마 속에는 클래식 음악가가 주인공이 되거나(예: 밀회), 다큐 속에서 클래식 연주를 완성해 나가는 프로그램(예: 언제나 칸타레)도 있다. 그런가 하면 일기예보나 스포츠뉴스 앞에 붙는 단골 클래식도 흥미롭다. 이러한 곡들에 대한 심층적 탐구의 시간이다.	TV 속 클래식: 슈베르트 방랑자 환상곡, 네 손을 위한 환상곡, 랑게 꽃노래, 하이든 만들어진 협주곡, 글린카 루슬란과 루드밀라 서곡 등
14	(4) 광고	광고야 말로 영상예술을 가장 함축적으로 보여주는 예가 된다. 특히나 광고음악의 배경으로 쓰인 클래식 음악들은 제품이 갖는 이미지를 한층 더 품격 있게 포장하며 제품에 대한 신뢰도를 높이는 데 한몫을 한다. 또한, 광고에서 소개된 클래식들은 제품의 부각과 함께 소비자들에게 각인되는 역할을 하는데, 이 시간을 통해 그러한 예들 속 클래식과 만난다.	광고 속 클래식: 베르디 레퀴엠(U+ tv), 스트라우스 차라투스 트라는 이렇게 말했다(붕어찌만코), 말러 교향곡 5번(코오롱스포츠), 하차투리안 가면무도회(프렌치카페 골드라벨), 사티 집노페디(시몬스침대) 등
15	강의에 대한 의견 및 토론	한 학기동안 배운 내용들에 대해 정리점검하고 강의의 장단점과 강의를 통해 이해하게 된 영화와 클래식의 세계들에 대해 의견을 나눈다.	자유로운 토론을 통한 강의에 대한 피드백을 갖는 시간임
16	기말고사	기말고사 실시	

2.3 ‘대학교양음악’ 의 강의 모형 설계

이번 절에서는 <표 2-2>와 같은 강의 일정에 맞춰, 영화를 통해 학습자의 학습동기를 유발하고, 효과적이며 체계적인 학습으로 ‘대학교양음악’을 이끌기 위한 강의 모형이 설계 된다.

‘대학교양음악’의 기본적인 강의 모형 설계는 켈러의 학습동기이론의 개념들을 활용하여 ARCS의 구성요소들을 일련의 수업과정으로 연결하는 것이다. ARCS의 구도는 학습의 동기설계를 위한 구체적인 전략을 제시하고, 이를 체계적인 하나의 이론 틀 안에서 제공함으로써 통합적 의의를 지닌다.⁶⁾ 즉, ARCS의 기본 아이디어를 ‘대학교양음악’의 수업과정으로 가져와 보면, 이는 한 마디로, 주의력을 집중시킬 수 있는 영화라는 주제와 그와 관련된 적절한 학습목표의 제시가 학습자의 학습목표를 자극해 자신감을 갖게 하고 그것이 만족감으로 이어져 성공적인 학습 효과를 낼 수 있다는 결론에 이른다. [그림 2-2] 는 ARCS와 ‘대학교양음악’의 학습동기 측면에서의 관계를 나타낸 것이다.

[그림 2-2] ARCS와 ‘대학교양음악’ 의 학습동기



6) 변영계, 『교수-학습 이론의 이해』 (서울: 학지사, 2005), 297.

또한, 켈리의 이론에서 눈여겨보아야 할 점은 다음 <표 2-3>과 같이 동기요소들을 세분화함으로써 학습동기 간의 체계적인 고찰을 통한 교수자의 학습설계를 돕는다는 것이다.⁷⁾ 그러므로, 교수는 켈리의 동기요소, 하위범주, 핵심전략의 활용으로 학습내용들을 보다 더 구체화할 수 있게 되고, 문제 해결 방식에 있어 무한한 가능성의 문을 열어 놓게 된다.

<표 2-3> ARCS의 하위범주와 핵심전략

동기요소	하위범주	핵심전략
Attention 주의력	지각적 각성	지적 호기심 유발
	탐구적 각성	학습자의 탐구욕구 자극
	변화성	다양한 주의 환기로 학습동기 유발
Relevance 관련성	목적 지향성	수업목표의 인지
	모티브	학습의 필요성과 학습동기와의 부합성 강조
	친밀성	학습자의 기존 경험에 새로운 학습내용을 연결
Confidence 자신감	학습요건	긍정적인 기대감 유발
	성공기회	긍정적인 기대감 충족
	개인적 통제	긍정적인 피드백으로 자신감 유발
Satisfaction 만족감	내재적 강화	내재적 흥미 유발
	외재적 보상	보상의 제시
	공정성	학습목표와 수행요건의 일치

이러한 상호관계를 '대학교양음악'에 활용해 보면, 영화는 지속적인 학습동기로서 <표 2-4>와 같이 일련의 수업단계를 통해 음악의 역사, 역사에 따른 곡의 장르나 형식, 그리고 그 곡의 감상 등 서양음악을 통합적으로 다루는 데 있어 효과적인 역할을 하게 된다.

7) J. M. Keller, 송상호, 『매력적인 수업 설계: 주의집중, 관련성, 자신감, 그리고 만족감』 (서울: 교육과학사, 2014), 51-88.

〈표 2-4〉 영화를 적용한 ‘대학교양음악’의 수업단계와 내용

수업단계	내 용
도입 (10분)	오늘의 클래식 제시
	작품과 연관된 핵심어들의 제시
	관련 영화 제시
전개 1 (40분)	오늘의 클래식의 주요 배경 설명
	조 발표: 프레젠테이션을 통해 영화내용과 명장면 속 클래식 소개
	오늘의 클래식과 영화 안에서의 상관관계 정리
전개 2 (40분)	오늘의 클래식의 장르와 구성, 주요 특징에 대한 설명
	심화학습: 영화 속 배경이 또 다른 영화의 소재가 된 경우 및 이와 연결되는 클래식들의 소개
	강의내용에 대한 마인드 매핑 및 토론
마무리 (10분)	오늘 수업의 포인트와 평가내용 정리 및 오늘의 클래식 곡들의 다양한 연주버전 제시
	온라인을 활용한 적극적인 참여 유도
	수업평가의 포인트 및 다음 차시 조 발표에 대한 팁 제공

즉, ‘대학교양음악’의 교수법은 클래식과 매칭된 영화를 통해 주의력을 집중시키고, 영화와 음악의 관련성을 인지하게 하며, 영화를 통해 축적되는 음악에 대한 정보들의 확장이 수업에 대한 지속적인 피드백으로 이어져 긍정적인 학습동기유발과 수업과정들에 대한 만족감으로 연결되는 일련의 과정들이 된다. 그중 몇 가지 과정에 대해 설명을 덧붙이자면, 전개 1에서는 학습자들의 조 발표에 중점을 둔다. 이는 교수자가 주도하는 기존 방식에서 벗어나 학습자 스스로 강의의 일부를 맡아 준비하고 참여하는 방식으로써 수업의 변화를 가져옴으로 강의에 대한 집중도와 참여도를 향상시키기 위함으로, 대형강의라는 교양강좌의 특성 상, 소그룹 모임인 조 발표 준비를 통해 조원들끼리 의견을 나누고, 또 제시하면서 타인의 의견을 존중하며, 협업을 통해 목적을 달성하는 과정에서 자연스럽게 교양교육의 덕목들을 실천하게 된다. 그러므로, ‘대학교양음악’ 강좌를 통한 성공적인 조별 활동은 강의에 대한 만족도로 이어질 수 있고, 나아가 대학생활의 만족도와도 직결될 수 있다.

한편, ‘대학교양음악’에서는 적극적인 온라인 활동으로의 유도가 중요하다. ‘대학교양음악’의 수업용 인트라넷은 학습자 스스로 음악에 대한 정보의 양을 넓혀가며 같은 커뮤니티 안에 서로의 정보를 공유하고 의견을 나눌 수 있는 공간으로 충분히 활용되어야 하겠다. 즉, 이곳은 오프라인 수

업의 부족한 부분들을 채우고 토론의 장으로서 역할이 보상되는 공간이 될 수 있도록 교수자는 학습자들의 적극적인 참여를 유도하여야 하겠고 이에 따른 적절한 보상도 주워져야 하겠다. 그러나, 학습자들 사이에서 일어나는 온라인상의 심화학습은 몇 가지 주의해야 할 점들이 있다. 일단 인터넷상에서 넘쳐나는 정보들이 갖는 문제이다. 이때 교수자는 학습자들이 수많은 정보의 나열 속에 무분별한 취합이 되지 않도록 중재의 역할을 하여야 할 것이고, 정보의 타당성을 검증할 수 있도록 도와야 할 것이다. 또한, 주제에 따른 마인드 매핑을 통해 심화학습의 테두리를 정확하게 한계지음으로 학습목표를 벗어나지 않도록 온라인상에서의 적절한 통제와 간섭도 필요할 것이다.

3. 영화 《캐논 인버스》를 활용한 ‘대학교양음악’의 교수법 제안

3장에서는 〈표 2-2〉의 ‘대학교양음악’ 강의 일정 중, 제7주차 수업에 해당하는 영화 《캐논 인버스》⁸⁾를 모델로, ‘대학교양음악’의 기본 구상과 설계가 영화적·음악적 내러티브 분석을 거쳐 구체화되는 과정을 확인하게 된다. 먼저, 이 영화가 가지고 있는 플롯과 음악과의 상관관계들을 ‘대학교양음악’의 교육적 측면에서 재조명해보자.

3.1 《캐논 인버스》의 영화적 관점 분석

우선, 이 영화의 구도를 보면, 영화의 구도를 이해하는 것은 그것의 배경으로 사용된 음악을 이해하기 위한 첫 번째 단초가 되며, 효과적인 강의 설계를 위한 첫 단계가 된다. 영화 《캐논 인버스》는 다소 복잡한 플롯으로 되어있다. 즉, 영화를 통해 사건이 진행되는 시점이 모두 세 가지 시제로, 실제의 역사적 사건과 맞물려 그 안에서 허구의 인물들이 빚어내는 이야기들은 영화의 내용을 파악하고 삽입된 음악을 이해하는 데 필수적이다. 이를 정리하면 다음 〈표 3-1〉과 같다.

8) 원제는 *Canone Inverso*로 2000년에 만들어진 이탈리아 영화이다. 감독은 이탈리아의 중견 감독인 리키 토나찌(Ricky Tognazzi, 1955-)이며 음악은 당대 최고의 영화음악 작곡가로 알려진 엔리오 모리코네(Ennio Morricone, 1928-)가 맡았다. 이 영화는 이탈리아에서 2000년, 이탈리아의 오스카상이라는 ‘다비드 디 도나텔로’에서 작품상을 비롯, 촬영, 음악, 무대디자인, 편집상을 받았으며, 우리나라에서는 2000년 부산국제영화제에 공식 초청되기도 하였으나 흥행에는 실패한 영화로 남아있다.

〈표 3-1〉 영화 《캐논 인버스》의 구도

시 기	중요 에피소드	주요인물	내 용
1970년(현재)	바이올린 경매	예노의 아버지 예노의 딸 코스탄자	영화의 상징적 매개체가 되는 바이올린을 경매에 붙이는 예노의 딸 코스탄자와 그것을 사는 《캐논 인버스》의 작곡자이자 그녀의 친할아버지인 블라우 남작과의 첫 만남이 이뤄진다.
1968년(과거)	프라하의 봄	예노의 이복형제 데이비드와 코스탄자	프라하 대혁명 즈음, 예노의 딸인 코스탄자를 찾아 와 가문의 바이올린을 전하는 이복형 데이비드! 바이올리니스트였던 예노와 데이비드에게 그 바이올린은 이들을 만날 수 있게 만든 고리였으며, 두 대의 바이올린을 위한 《캐논 인버스》는 두 선을 속 주인공이 자신들임을 운명적으로 깨닫게 하는 음악이었다.
1936-7년(대과거)	홀로코스트	예노와 예노의 애인 소피	유대인 대학살을 배경으로, 수용소에 갇힌 바이올리니스트 예노와 피아니스트 소피! 그리고, 부모의 부재 속에서도 어린 딸에게 기억되는 《캐논 인버스》의 멜로디는 대과거로부터 현재를 연결해 주는 역할을 한다.

영화에서 ‘캐논 인버스’의 의미는 극과 극의 매칭구조를 상징한다. 즉, 이 영화의 제목이자, 이복형제의 아버지인 블라우 남작이 작곡한 곡으로 암시되는, ‘두 대의 바이올린을 위한 《캐논 인버스》’는 이 영화의 모든 구조와 형식을 대변하는데, 영화 속에서 상징하는 ‘극과 극’의 구조는 이복형제 예노와 데이비드의 상반된 삶을, 음악형식으로서의 ‘카논’(canon)은 바이올리니스트로서의 똑같은 길을 걸어온 두 형제의 모방된 삶을 의미한다. 또한, 영화에서는 예노와 이복형제인 데이비드의 갈등, 예노와 소피의 갈등, 블라우 남작과 데이비드의 갈등 구조로 영화의 굵직한 줄거리를 이뤄가지만 결국, 인정하지 않았던 이복형 예노를 자기 자신으로 동일시하는 데이비드의 모습에서, 예노와 소피 사이의 딸인 코스탄자의 등장에서, 바이올린을 매개로 한 블라우 남작과 데이비드의 화해에서 비로소 긴장이 해소되게 된다. 이는 모방형식으로서 궁극의 하모니를 만들어내는 ‘카논’이란 음악구조를 빌어 영화적 구도로 상징화시킨 것인데, 이렇듯, 영화 내에서 ‘캐논’이란 영화의 감춰진 복선이 되고, 바이올린은 그것을 푸는 실타래가 되는 셈이다.

또한, 영화를 통해 주목해 볼 필요가 있는 사건은 영화 속 ‘과거 시제’인 ‘프라하의 봄’과 ‘대과거 시제’인 ‘홀로코스트’이다. 영화에서 전자의 사건은 코스탄자와 데이비드가 가문의 바이올린을 주

고반으며 헤어지는 '과거' 시점이 되고, 후자는 행복을 꿈꾸던 예노와 소피가 불운한 삶으로 들어가는 '대과거' 시점이 된다. 이때 감독은 예노와 소피를 유대인으로 그리면서, 제2차 세계대전 당시 나치의 유대인 학살이라는 비참한 상황과 소련군의 프라하 진입이라는 프라하가 안고 있는 흑역사를 영화의 큰 배경으로 다루며 바이올린에 얽힌 등장인물들의 관계도를 풀어간다. 이러한 에피소드들의 언급은 영화 속 '영화보기'라는 주제와의 연결을 가능하게 하는데, 예를 들어 영화 《프라하의 봄》⁹⁾을 통한 1968년 당시 프라하의 상황과 영화 《어둠 속의 빛》¹⁰⁾을 통한 홀로코스트에 대한 이해는 영화가 만들어주는 또 다른 통합교육으로의 긍정적인 측면을 나타내는 것이라고 할 수 있다.

3.2 《캐논 인버스》의 음악적 관점 분석

이 영화의 주요 장면에서는 어김없이 '두 대의 바이올린을 위한 《캐논 인버스》'가 흐르며, 바이올린은 영화의 대과거, 과거, 현재를 이어주는 매개체가 된다. 우선, 음악에서 말하는 형식으로의 '카논'과 영화에서 의미하는 '캐논'의 공통된 의미와 차이점을 바르게 이해해야 할 것이다. '카논'은 같은 멜로디를 반복하는 일종의 돌림노래 형식의 작곡기법으로, 모리꼬네 작곡의 영화 속 《캐논 인버스》를 음악이론적으로 보면, 전위(inversion)된 카논이 아닌, 역행(retrograde)된 카논을 의미한다. 즉, 영화의 구도 속 '인버스'의 방향은 음악적으로, 뒤에서부터 거슬러 올라가는 '역행'인 것이다. 〈악보 3-1〉과 같이 역행 카논은 악보의 처음부터 시작하는 연주자 A와 악보의 끝에서부터 시작하는 연주자 B가 동일한 한 주제를 서로 역방향에서 출발해 연주하므로 서로 다른 선율을 연주하는 것처럼 들릴 뿐, 이들은 같은 카논 주제를 반복하며 노래하는 것이다.

9) <http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieId=1527> [2015년 5월 10일 접속]: 영화 《프라하의 봄》(1988)을 참조하라.

10) http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieId=66549&view_style=web [2015년 5월 10일 접속]: 영화 《어둠 속의 빛》(2011)을 참조하라.

〈악보 3-1〉 《캐논 인버스》의 주제 선율, 마디 1-8.

Canone Inverso Primo

Adagio

Violino I
Lam Mi Mi Lam

Violino II

Do Sol Sol Lam

음악형식에서 보면, 카논이 갖는 가장 중요한 측면은 각각이 갖고 있는 선율의 동등성이다. 다시 말해, 위 성부만 멜로디가 아니고 아래 성부만 반주가 아니다. 모두가 똑같은 강도와 똑같은 역할의 ‘멜로디’라는 점이다. 즉, 음악으로 해석되는 ‘캐논 인버스’란 블라우 남작에게 숨겨진 아들 예노도 데이비드와 똑같이 사랑하는 자신의 아들이란 점, 극과 극의 환경에서 자란 예노와 데이비드가 서로의 존재를 알지 못하고 성장했지만 결국 만나게 된다는 점, 그리고, 끝내 하모니를 이룬다는 점 등으로 풀이된다. 이렇듯, 카논 음악에 대한 바른 이해는 영화의 구도를 읽게 하는 열쇠가 되는 데, 영상에서 《캐논 인버스》의 주제 선율이 확인된다는 것은 역으로, 영화의 중요 부분이 이야기 되고 있는 것으로 해석될 수 있다.

다음으로 이 영화에 삽입된 클래식 음악들을 살펴보아야 할 것이다. 영화 속에서는 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 《샤콘느》(*Chaconne*, 1720), 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 《카프리치오》(*Capriccio*, 1802-1817) 중 제8곡 ‘사냥’(*La Caccia*), 그리고, 드보르자크(Antonín Dvořák, 1841-1904)의 ‘어머니가 가르쳐주신 노래’(*Songs My Mother taught Me*, 1880) 등을 꼽을 수 있다. 이 곡들 모두는 예노와 데이비드의 상징 악기인 바이올린 연주 버전으로 영화에 등장한다. 이 중에서도 드보르자크의 ‘어머니가 가르쳐주신 노래’는 《집시의 노래》(*Zigeunermelodien*) 중 네 번째 곡으로 원곡이 가사가 있는 가곡인데, 이 곡은 특히 영화 속의 내용과 연관 지어 설명하기에 적절한 동시에, 토론을 이끌기 위한 소재로도 효과적이다. 즉, 드보르자크는 보헤미아, 지금의 체코 프라하 북부 출신으로, 영화 속 한 배경인 프라하와도 연결이 되는 인물이며, 이 곡의 시 또한

체코의 시인인 아돌프 헤이дук(A. Heyduk, 1835-1923)의 것이다.¹¹⁾ 체코는 오스트리아의 압제하에 말과 글을 잃는 상황을 경험하였고, 드보르자크 자신도 이 곡의 작곡 즈음 자녀를 잃는 슬픔에 빠져있었다. 또한, '어머니가 가르쳐주신 노래'라는 제목이 주는 이미지는 영화 속 코스탄자가 수용소 생활에서 부모님께 전해들은 '《캐논 인버스》의 멜로디'와도 같은 기억을 학습자로 하여금 상기시킨다. 그러므로, 영화의 내용과 영화 속에 인용된 드보르자크 작품과의 연관성에 대해서도 논할 수 있게 된다. 이러한 아이디어를 토론식의 강의로 연결한다면, '대학교양음악'을 통한 토론교육의 측면에서도 더욱 폭넓고 다양한 접근이 될 것이다.

3.3 영화 《캐논 인버스》를 활용한 '대학교양음악' 강의 모형으로의 적용

다음 <표 3-2>는 영화 《캐논 인버스》속 클래식을 매개로, '대학교양음악'에서 연결되어야 할 학습내용들을 정리한 것이다.

<표 3-2> 영화 《캐논 인버스》속 클래식과 '대학교양음악'

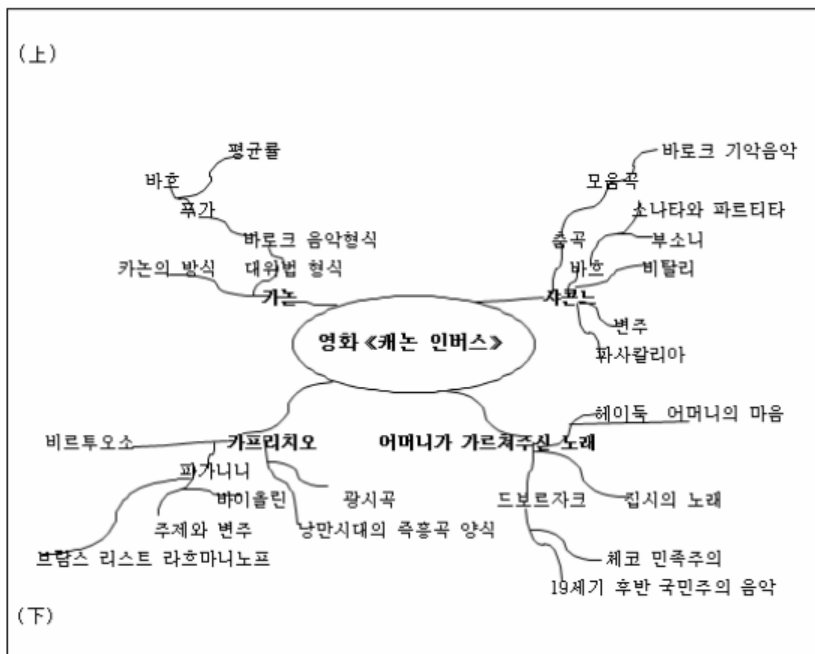
작품명	내 용	비 고
모리꼬네, 《캐논 인버스》	· 영화의 메인 테마 곡: 두 대의 바이올린을 위한 《캐논 인버스》 · 카논의 모방방식 이해: 역행 및 전위	· 바흐 《음악의 헌정》 중, 역행 카논의 예와 비교
바흐, 《샤콘느》	· 《샤콘느》: 《무반주 바이올린을 위한 6개의 소나타와 파르티타 2번》의 제 5악장: 샤콘느가 붙어있는 파르티타 제 2번의 별칭 · 춤곡의 유래에 대한 이해 · 샤콘느와 파사칼리아의 차이 이해	· 동시대 곡인 비탈리 《샤콘느》와의 비교 감상 · 바로크 기악음악의 장르 정리
파가니니, 《카프리치오》	· 24개 구성의 무반주 바이올린 곡 중 제8번 '사냥' · '카프리치오'라는 명칭의 시대별 차이와 즉흥곡, 환상곡, 광시곡 등의 장르 이해 · 바이올린의 비르투오적인 색채 이해 · 24번을 통한 음악형식 '주제와 변주'의 이해	· 관현악곡 라흐마니노프 《파가니니 주제에 의한 광시곡》, 피아노 곡 브람스 《파가니니 주제에 의한 변주곡》, 리스트 《파가니니 대연습곡》 등 비교감상
드보르자크, '어머니가 가르쳐주신 노래'	· 보헤미아 모라비아 지방 민요를 원용한 가곡집 《집시의 노래》 일곱 곡 중 네 번째 곡	· 우리나라 가곡 《어머니의 마음》과 비교 감상

11) 김지영, "A. Dvorak의 연가곡 <집시의 노래> (Zigeunermelodien, op.55)에 대한 분석 연구," (단국대학교 박사학위 논문, 2014), 24.

	<ul style="list-style-type: none"> · 헤이둑의 시¹²⁾ 이해 · 작곡가의 작곡배경에 대한 이해 · 오스트리아 압제 하의 체코의 국민정서 및 예술을 향한 민족주의 이해 · 국민주의의 이해 	<ul style="list-style-type: none"> · 19세기 국민주의 음악의 탄생 배경과 나라별 특징비교 및 주요 작곡가와 작품의 연결
--	--	--

학습자들은 영화 《캐논 인버스》가 전달하는 영화적·음악적 내러티브들을 통해 궁극적으로 [그림 3-1] 과 같은 마인드 맵의 큰 틀을 이해할 수 있어야 하겠다.

[그림 3-1] 영화 《캐논 인버스》를 통한 '대학교양음악'의 마인드 맵

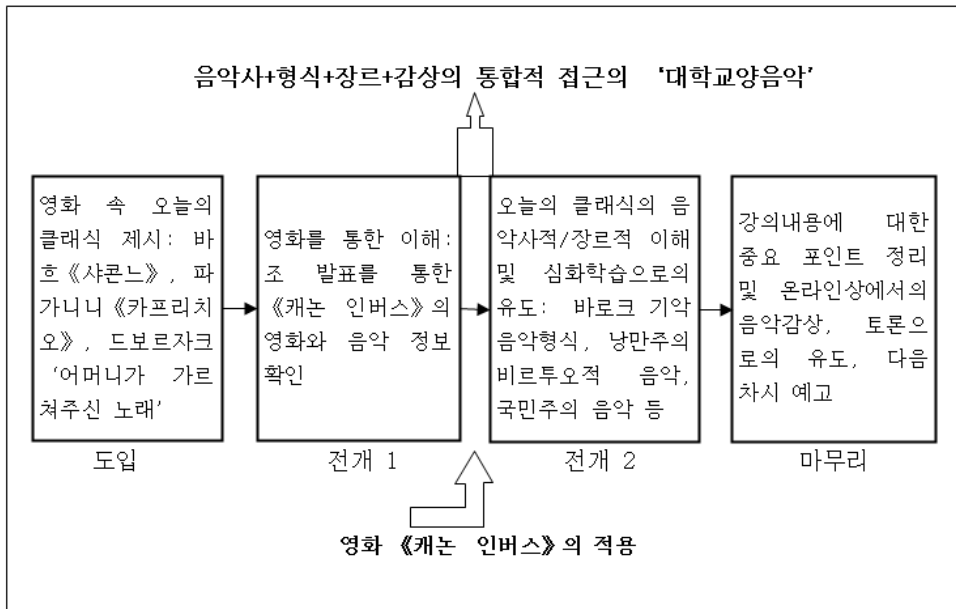


12) Songs my mother taught me/ In the days long vanished/ Seldom from her eyelids/ Were the teardrops banished/ Now I teach my children/ Each melodies measure/ Oft the tears are flowing/ Oft they flow from my memories treasure.

위의 [그림 3-1]에서, 상반부는 바로크시대를, 하반부는 낭만시대의 음악들에 기인하므로, 교수자는 두 시대 음악의 엄격한 차이를 인지할 수 있도록 학습자들을 안내하여야 하겠고, 자연스럽게 바로크시대와 낭만시대 사이에 놓인 고전시대 음악의 특징을 이 두 시대의 중간자적 견해에서 언급할 수 있어야 하겠다. 또한, 바로크시대는 기악장르가 완전한 전형을 갖춘 시기가 아니므로 기악음악 전반에 따른 개괄적 이해를 이끌어야 하겠으며, 낭만시대는 음악적 다양성의 측면에서 국민주의 음악까지를 아우를 수 있어야 할 것이다. 그러나, 무엇보다 중요한 것은 교수자의 역할이 음악의 '입문'이라는 큰 그림의 완성을 위해 그 방향을 정확한 밑그림으로 제시할 수 있어야 한다는 점에 있으므로, 항목별 세세한 설명이 오히려 학습자로 하여금 혼돈의 여지를 준다는 점을 간과해서는 안될 것이다. 이외에도 매시간 소개되는 클래식들에 대한 감상을 글로 옮기게 하는 것은 자기표현을 위한 좋은 방법이 될 수 있으며, 이러한 부분에 대한 온/오프라인상의 발표와 토론의 시간을 할애한다면 음악교육을 통한 궁극의 교양교육에 있어 더욱 효과적인 접근이 될 것이다.

이같은 분석을 바탕으로, 영화 《캐논 인버스》가 적용되는 '대학교양음악'을 다음 [그림 3-2]와 같이 도식화할 수 있다.

[그림 3-2] 영화 《캐논 인버스》를 적용한 '대학교양음악'



다음 <표 3-3>은 영화 《캐논 인버스》를 적용한 ‘대학교양음악’의 수업단계별 내용이다.

<표 3-3> 영화 《캐논 인버스》를 적용한 ‘대학교양음악’의 수업단계와 내용

수업단계	내 용
도입 (10분)	오늘의 클래식 제시: 모리꼬네 《캐논 인버스》, 바흐 《샤콘느》, 파가니니 《카프리치오》, 드 보르자크 ‘어머니가 가르쳐주신 노래’
	오늘의 핵심어 제시: 카논, 샤콘느, 카프리치오, 비르투오소, 국민주의
	영화 제시: 《캐논 인버스》가 갖는 영화적·음악적 의미
전개 1 (40분)	오늘의 클래식의 주요 배경 설명: 바이올린 음악, 바로크 기악음악, 낭만시대 기악음악, 국민주의 음악
	조 발표: 영화 《캐논 인버스》의 영화 및 음악 정보 확인
	영화 속 배경 설명: 영화 《프리하의 봄》과 영화 《홀로코스트》의 ost 편집영상을 통해 영화 속 사건의 시대적, 정치적 배경 이해
전개 2 (40분)	오늘의 클래식이 갖는 특징 설명: 영화의 전체적 구도 이해=음악의 삽입의도 이해
	심화학습: 전위 카논, 비탈리 《샤콘느》, 파가니니 주제에 의한 인용 작품들, 국민주의 작품들의 정보 확장
	헤이둑의 시를 통한 감정입입과 마인드 매핑 및 토론(vs. 우리가곡 《어머니의 마음》)
정리 (10분)	수업의 정리: 영화 《캐논 인버스》 음악구도의 이해=영화구도의 이해임을 정리 및 영화 《캐논 인버스》 속에 삽입된 바이올린 곡외의 동일 곡에 대한 다양한 버전의 동영상 소개
	온라인상으로의 유도과 보상: 수업용 인트라넷을 통해 영화 《캐논 인버스》와 연관된 다양한 정보 제공 및 공유/ 음악감상 및 적극적인 토론 유도
	다음 차시 중간고사를 위한 팁 제공

다음 <표 3-4>는 수업단계에 맞춰 제시해야 할 영화 《캐논 인버스》속 클래식과 관련한 동영상들을 선별해 정리한 것이다. 동영상 자료들의 활용은 학습자에게 클래식을 손쉽게 찾아 감상하고 또 그와 연관된 다른 영상 자료들에게도 관심을 두게 하여, 연속적인 학습동기를 제공하는데 효과적인 역할을 하게 된다.

〈표 3-4〉 영화 《캐논 인버스》속 클래식 관련 동영상 자료

수업단계	관련 자료의 인터넷 주소
<p>도입 (10분)</p>	<p>· 영화 《캐논 인버스》의 메인테마 '캐논 인버스' (http://youtu.be/2ManBSidGT0)</p> <p>· 파가니니 《카프리치오》 중 제8번 '사냥' (http://youtu.be/d_lck9INABw)</p> <p>· 드보르자크 '어머니가 가르쳐주신 노래' (바이올린 버전: http://youtu.be/7kFJHvIv4y0)</p> <p>· 바흐 《파르티타》 2번(http://youtu.be/KpYUaRg0aDw)</p> <p>· 리스트 《스페인 광시곡》(http://youtu.be/bzBEsXGTUnY): 드라마 《밀회》 중</p> <p>· 브람스 《파가니니 주제에 의한 변주곡》(http://youtu.be/s9Dn6AuIgHI) 등</p> <p>영화 《캐논 인버스》의 '사랑테마': <i>Tema D'Amore Disperato</i> (http://youtu.be/cxJQmvZt5X0)</p>
<p>전개 1 (40분)</p>	<p>· 바흐 《2성부 역행 카논》(http://youtu.be/Y0_DeHSTLHU)</p> <p>· 파헬렐 《카논》(http://youtu.be/OFFYGoVstgc) 등</p> <p>영화 《캐논 인버스》 리뷰 (http://youtu.be/lVHovar1ZEK) 등</p> <p>· 영화 《프라하의 봄》(http://youtu.be/72WBcE1uU3Y)</p> <p>· 영화 《어둠 속의 빛》(http://youtu.be/ShSga5SzG4c)</p>
<p>전개 2 (40분)</p>	<p>영화 《캐논 인버스》의 '피날레': <i>Finale Di Un 'Concerto Romantico Interrotto' Per Violino</i> (http://youtu.be/UrAWErB4_cg) 등</p> <p>· 전위 카논의 악보 예 (https://youtu.be/2DbI39irD_Y)</p> <p>· 비탈리 《샤콘느》(http://youtu.be/97xlBipnzG8)와 바흐 《샤콘느》(http://youtu.be/6q-Zqz7mNjQ)의 비교 감상</p> <p>· 영화 《악마의 바이올리니스트》 중 《카프리치오》 제24번 (http://youtu.be/wKiDP433lNI)</p> <p>· 라흐마니노프의 《파가니니 주제에 의한 변주곡》 (http://youtu.be/h6why5TeUv0), 《파가니니 주제에 의한 광시곡》 (http://youtu.be/4E5Ju-bmg0k): 드라마 《밀회》 중</p> <p>· 드보르자크 《슬라브무곡》 중 제8번 (http://youtu.be/L0VHPc3Uxpc), 제2번 (http://youtu.be/iAsoY9yxjDE): 피아노 편곡 등</p> <p>우리가곡 《어머니의 마음》(http://youtu.be/mVvHUyJYz_Y)과 드보르자크의 '어머니가 가르쳐주신 노래' (http://youtu.be/jnSVPkFLXx0)의 원곡 버전 비교 감상</p>
<p>정리 (10분)</p>	<p>· 《샤콘느》: http://youtu.be/JNEzNHTkd8(기타), http://youtu.be/sw9DlMNnpPM(피아노), http://youtu.be/zUHcRzK-gb0(첼로)</p> <p>· 《카프리치오》: http://youtu.be/NryhTrYPgZs(전자기타), http://youtu.be/98y0Q7nLGWk(기타), http://youtu.be/SspDaEfu6DA(기타2중주)</p> <p>· '어머니가 가르쳐주신 노래': http://youtu.be/9fuqWtHB2Pg(바이올린), http://youtu.be/6m9yqxGfP_s(첼로), https://youtu.be/jnSVPkFLXx0(성악), http://youtu.be/61llfRSVV0(오케스트라) 등</p>

	심화학습의 내용에 따라 수업용 인트라넷을 통한 학습자들의 자발적 참여와 토론 유도 및 활동에 따른 가산점 부여
	인트라넷상에 다음 차시, 중간고사를 위한 요점 정리 제공

이와 같은 영화를 적용한 ‘대학교양음악’은 지속적인 학습동기의 제공을 표방하고, 체계적인 과정 검증에 따른 성취감으로 이어져, 궁극적으로는 ‘대학교양음악’의 성공적인 학습을 이끌게 될 것이다.

4. 나가면서

이 연구는 영화를 활용한 ‘대학교양음악’의 교수법적 접근이다. ARCS의 기본 개념들을 응용한 본 연구의 강의 모형은 연구의 문제 해결을 위한 이론적 기반으로, 실제 수업에서의 구체적 적용을 돕는다. 이에 본 연구에서는 영화 《캐논 인버스》을 대상으로, 《캐논 인버스》가 가지고 있는 영화구도와 삽입된 클래식들의 음악 교육적 분석을 통해 실제 강의 모형과 수업단계별 내용들을 제시하였다. 학습목표에 부합된 적절한 학습동기의 제공은 학습자 스스로 학습활동에 참여하게 하고 이러한 활동의 지속으로, 더욱 만족스러운 학습결과에 이르게 한다. 그러므로 ‘영화 속 클래식’이라는 학습동기를 제공한 ‘대학교양음악’의 구상과 전략들의 성취는 일차적으로 합리적인 교양음악교육을 이끌 것이며, 음악을 즐길 수 있는 환경을 학습자에게 안내하는 계기가 되어 성공적인 대학의 교양교육을 이끌 것으로 본다.

이 연구는 대학의 한 학기 교양음악교육 프로그램에 맞추어져 있다. 또한, 학습자의 클래식 음악으로의 입문에 그 초점을 두고 있다. 단기간 음악교육으로, 단 한가지 과목으로 진정한 교양교육이 될 수는 없는 일이다. 그러나, 이를 시작으로, 음악에 대한 점진적인 이해의 단계들을 체계적으로 밟아가고 그 영역을 점차 넓혀간다면, ‘서양음악의 이해’라는 궁극의 목표에 보다 더 효과적으로 다가갈 수 있을 것이다. 다시 말해, 대학은 교양강좌에 대한 양적·질적인 세분화를 통해 교양교육의 발전을 도모할 필요가 있으며, 기초교양, 일반교양, 핵심교양, 융합교양, 심화교양 등으로 세분되는 현 교양교육의 추세에 따라, 음악영역의 교양과목들도 학생들이 선택할 수 있는 폭을 넓혀, 한 학기분의 단순 ‘이해’ 과목으로서의 ‘음악’이 아닌, 기초음악이론, 교양합창, 교양실기, 음악과 문학,

음악사 등으로 재배치 될 수 있어야 할 것이다. 그러므로, 교양음악교육에 있어서도 급변하는 교육 환경에 발맞춰 시대가 지향하는 교육 프로그램에 대한 지속적인 연구가 요구되는 것이며, 그에 따라 교육적 발전을 위한 새로운 방법론들도 도출해 나가야 하는 것이다. 교육은 설정하는 방향에 따라 끊임없이 움직이고 변화하는 생물(生物)과도 같기 때문이다.

검색어

교양교육(general education), 대학교양음악(general music education), 영화음악(the film music), 캐논 인버스(Canon Inverse), 학습동기이론(ARCS)

참고문헌

- 김지영. “A. Dvorak의 연가곡 <집시의 노래> (*Zigeunermelodien*, op. 55)에 대한 분석 연구.” 단국대학교 박사학위 논문, 2014.
- 민은기·신혜승·전지호. 『서양음악의 이해』. 서울: 예솔, 2000 .
- 민은기·신혜승. 『서양음악의 이해: Classics A to Z』. 서울: 음악세계, 2014.
- 박진홍. “영화 음악의 음악 교육적 가치와 활용.” 『음악교육공학』 10(2010), 141-156.
- 변영계. 『교수·학습 이론의 이해』. 서울: 학지사, 2005.
- 이에스더. “영상매체를 활용한 창의적 음악교육.” 『문화예술교육연구』 6/2(2011), 161-179.
- _____. “영상매체 활용 음악수업을 위한 교수·학습 프로그램 개발.” 『음악교육연구』 14/1(2012), 1-23.
- 유명의. “영상물을 이용한 대학 교양 오페라 수업에 관한 연구.” 『조형미디어학』 17/2(2014), 27-135.
- 진희숙. 『영화는 클래식을 타고』. 서울: 21세기북스, 2011.
- _____. 『영화와 클래식』. 서울: 청아출판사, 2013.
- 최영옥. 『영화 속 클래식 이야기』. 서울: 우물이있는집, 2004.
- 최원선. “『대학교양음악』의 과학적·인문학적 설계.” 『연세음악연구』 제21집(2014), 153-181.
- Keller, John M. 송상호 공저. 『매력적인 수업 설계: 주의집중, 관련성, 자신감, 그리고 만족감』. 서울: 교육과학사, 2014.
- 현경실. “영화를 이용한 음악지도법 연구.” 『예술교육연구』 제8권/3(2010), 127-144.
- _____. “영화를 이용한 음악 감상 수업에 관한 연구.” 『음악교육연구』 제40권/2(2011), 251-278.
- Keller, John M. *Motivational Design for Learning and Performance*. New York: Springer, 2010. 조일현 외 번역. 『학습과 수행을 위한 동기 설계』. 서울: 아카데미프레스, 2013.
- Yudkin, Jeremy. *Understanding Music*. Seventh Edition. Prentice Hall:2012. 민은기 외 번역. 『서양 음악의 이해』. 서울: 시그마프레스, 2013.

<인터넷 자료>

<http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieId=1527>. 2015년 5월 10일 접속.

<http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieId=2765>. 2015년 5월 10일 접속.

http://movie.daum.net/moviedetail/moviedetailMain.do?movieId=66549&view_style=web. 2015년 5월 10일 접속.

<http://www.riss.kr/search/Search.do?detailSearch=false&viewYn=CL&query=>

영화음악+음악교육+지도방안&queryText=&strQuery=영화음악+음악교육+지도방안
&iStartCount=0&iGroupView=5&icate=bib_t&colName=bib_t&exQuery=&pageScale=20&strSort=RANK&order=%2FDESC&onHanja=false&keywordOption=0&searchGubun=&p_year1=&p_year2=&dorg_storage=&mat_type=&mat_subtype=&fulltext_kind=&t_gubun=&learning_type=&language_code=&ccl_code=&language=&inside_outside=&fric_yn=&image_yn=®nm=&gubun=&kdc=&resultSearch=false&listFlag=&keyword

Recom=&keywordRecom=. 2015년 6월 26일 접속.

<동영상 자료>

<http://youtu.be/bzBEsXGTUnY>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/cxJQmvZt5X0>. 2015년 6월 26일 접속.
http://youtu.be/d_lcK9INABw. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/h6why5TeUv0>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/iAsoY9yxjDE>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/lVHovar1ZEK>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/JNEnzNHTkd8>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/jnSVPkFLXx0>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/KpYUaRg0aDw>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/1a0djN-EC8>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/L0VHPc3Uxpc>. 2015년 6월 26일 접속.
http://youtu.be/mVvHUyJYz_Y. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/NryhTrYPgZs>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/SspDaEfU6DA>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/sw9DIMNnpPM>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/s9Dn6AuIgHI>. 2015년 6월 26일 접속.
http://youtu.be/UrAWErB4_cg. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/wKiDP433INI>. 2015년 6월 26일 접속.
http://youtu.be/Y0_DeHSTLHU. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/zUHcRzK-gb>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/OOfYGoVstgc>. 2015년 6월 26일 접속.
https://youtu.be/2DbI39irD_Y. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/2ManBSidGTo>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/4E5Ju-bmg0k>. 2015년 6월 26일 접속.
http://youtu.be/6m9yqxGfP_s. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/6q-Zqz7mNjQ>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/61llftRSVV0>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/7kFJHVlv4y0>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/72WBcE1uU3Y>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/9fuqWtHB2Pg>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/97xIBipnzG8>. 2015년 6월 26일 접속.
<http://youtu.be/98y0Q7nLGWk>. 2015년 6월 26일 접속.

ABSTRACT

A Teaching Approach to the General Music Education Using Films: Focused on *Canon Inverse*

Won Sun Choi

This study dealt with an approach to "music" as a subject of general education that was provided under such titles as *Understanding of Music* and *Understanding of Western Music* in college. In the study, "General Music Education" refers to "introductory courses to music" that address the base of music that has grown with the culture of mankind. It represents a need to provide comprehensive and integrated approach to general education based on the organic harmony of history, appreciation and theory of Western music.

The present study thus found the first step in the utilization of "movies" under the big purpose of "music as general education to assist the character growth of students." The provision of a learning motivation called "classical music in movies" can help the students lose no concentration on classical music that can be boring and easily attain the learning objectives set by the instructor. Those aspects can offer the students an opportunity to be naturally introduced to classical music and find a way to enjoy music in a broad fashion, which is the ultimate goal, or cultivation of character. The present study thus analyzed a movie titled *Canon Inverse* for the film composition and the classical music pieces played in it from the perspective of music education based on general education, a learning motivation theory, and then established an actual lecture model and its strategies. It was expected that the fulfillment of learning objectives through those strategies would first lead to rational *music* education and also effective general education in college and eventually to the realization of ideals as general education sought after by the nation and society in the long term.

영화를 활용한 '대학교양음악'의 교수법 제안: 영화 《캐논 인버스》를 중심으로

이 연구는 대학에서 '음악의 이해', 혹은 '서양음악의 이해' 등의 명칭으로 개설된 교양과목으로서의 '음악'에 관한 영화를 활용한 교수법을 다룬 것이다. 이 연구에서 칭하는 '대학교양음악'이란 인류문화와 함께 성장해 온 음악의 저변에 대한 고찰을 다루는 '음악 입문과목'으로서, 서양음악에 관한 역사, 감상, 이론 등이 유기적으로 어우러져 포괄적이고 통합적인 접근으로 교양교육이 이루어져야 함을 상징한다.

이에 본 연구는 '교양교육으로의 음악'이라는 거시 목표 아래, 그 첫 걸음을 '영화'의 활용에서 찾고 있다. '영화 속 클래식'이라는 학습동기의 제공은 자칫 고루할 수 있는 클래식 음악에 대한 집중도를 잃지 않게 하면서 교수자가 원하는 학습목표로의 도달을 용이하게 한다. 바로 이러한 점이 학습자들에게 클래식 음악으로 자연스럽게 입문하는 계기를 제공해 줄 수 있는 것이며, 궁극의 목표인 음악을 폭넓게 즐기는 방법, 즉, 교양으로서의 음악교육에 도움이 될 방법을 찾아가는 길인 것이다. 그러므로, 본 연구에서는 영화 《캐논 인버스》를 대상으로, 영화구도와 삽입된 클래식들의 음악 교육적 관점 분석에 근거한 실제 강의 모형을 구축하였다. 이러한 '대학교양음악'의 구상을 통한 학습목표의 성취가 일차적으로는 합리적인 '대학교양음악'을 이끌 것이며, 나아가 대학의 효과적인 교양교육으로 이어질 뿐 아니라, 장기적 안목에서 국가와 사회가 지향하는 교양교육으로서의 이상을 실현하게 되는 하나의 대안이 될 것이다.

논문투고일자: 2015년 5월 30일

심사일자: 2015년 6월 19일

재확정일자: 2015년 6월 21일



II

비평

서평
'연주학'의 실체를 찾아서
John Rink (ed.), *Musical Performance:
A Guide to Understanding* 1)

■
송무경 · 안소영 · 김예진 · 심은주

'연주학'이란 분야는 하나의 학문이라 여기기에는 아직 부담스럽다. 사전에서 그 뜻을 찾아볼 수도 없으며, 연주학 하에서 무엇을 연구하고 또 어떤 결과물을 내놓아야 하는지 아직까지는 갈팡질팡하다. 그러나 연주는 단연 창작과 비견되는 음악 행위의 다른 한 축이기 때문에 창작에 관한 다각적인 연구가 진행되었다면 연주 역시 많은 적절한 연구를 통하여 학문적인 위상을 갖추는 것이 마땅하다.

영국의 음악이론가 링크(John Rink)는 이 책의 편집자로서 '연주'에 대한 학문적 접근을 시도한다. 링크가 감히 이 분야에 대해 독립적인 학문으로서의 위상을 부여하지는 않았지만 연주에 관련된 현재의 다양한 연구들을 소개하고 있다는 점에서 그와 동료들의 후속연구는 학문으로서의 연주학 정립에 기틀을 마련할 것으로 보인다. 이 책의 저자들 중에는 우리 한국의 독자들에게도 잘 알려진 이름들이 있다. 지난 2014년 한국에서 열린 ICMPC13-APSCOM5의 기초연설을 맡은 음악심리학자 클라크(Eric Clarke), 2007년 "던즈비-송무경 초청 세미나"에 초청되어 한국을 방문한 음악이론가 던즈비(Jonathan Dunsby), 그리고 음악비평가로서 또 음악의 표현적 측면에 관한 연구로 세계적 명성을 널리 알리고 있는 모넬(Raymond Monelle) 등이 그러하다.

책은 네 개의 파트로 나뉘어 '연주학'이라 불릴만한 새로운 학문 분야를 규명하고 있고, 각 파트는 네 장씩 총 16장으로 다시 나뉘어 보다 깊은 이해를 돕고 있다. '연주학'의 개념 정립을 어렵듯

1) 본 프로젝트는 한국서양음악이론학회 주최의 '그룹 스터디' 공모 사업의 일환으로 John Rink가 책임 편집한 *Musical Performance: A Guide to Understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002)을 공부한 보고서 형태의 서평이다.

하게나마 시도하려는 의도가 짙은 제1부에서는 ‘연주’라는 음악 행위를 역사적으로 추적하는 것에서 시작, 역사에 근거한 연구가 어떤 것인지 미학적 판단을 촉구하고 있으며, 연주자에게 ‘분석’이 연주에 실제적으로 어떤 도움을 주는지, 그리고 연주를 할 때 연주자가 느끼는 심리 작용을 탐구한다. 제2부는 보다 실제적인 문제를 다룬다. 연주를 가르치는 행위 즉, ‘레슨’에 대해, 연주 능력을 향상시킬 수 있는 방법, 보다 실제적으로 연습에 대한 제언, 그리고 음악을 암보하는 것에 이르기까지의 문제들을 다룬다. 제3부에서 저자들은 ‘음악 만들기’라는 제목 하에 악보에서 음악이 되는 과정, 연주에서 몸의 움직임이 만들어내는 표현적 성격, 상상블 연주, 그리고 연주 공포증의 원인과 그것을 극복할 수 있는 방법들을 제안한다. 마지막 제4부에서는 ‘연주 해석하기’라는 제목 하에 라이브 공연이 아닌 정적인 소재의 텍스트로서의 음악 해석에 집중한다. 레코드 산업의 역사와 연주 비평의 역사 그리고 연주자들이 생각하는 연주에 대한 담론들도 다소 모호한 ‘연주학’이라는 분야의 실체를 밝히는 데에 도움을 준다.

제1부를 구성하는 네 장은 제1장 ‘역사를 통해 연주하기’, 제2장 ‘역사적 연주와 현대적 연주자’, 제3장 ‘분석과 (또는?) 연주’, 그리고 제4장 ‘연주 심리 이해하기’이다. 러슨(Colin Lawson)은 오늘날 연주회장의 엄숙한 분위기는 20세기 들어 나타난 현상이라는 점을 역설하면서 18, 19, 20세기 초까지 연주에 대한 청중의 반응은 상당히 캐주얼했으며 음악의 분위기에 따라 각기 다른 반응을 보였음을 피력한다. 이어 연주에 대한 세계 음악적 고찰을 시도하지만 결국 서구유럽 중심의 음악사에서 목격되는 연주에 대한 단상들을 제시함으로써 약간의 아쉬움이 남았다. 연주의 역사에서 주목할 만한 변화는 주로 19세기 이후에 일어난 것인데, 산업혁명으로 인한 경제적 수준의 상승, 시민혁명 이후 점차 부상하게 된 중산층들의 역할이 그 원인이다. 교향악단의 발달과 이에 따른 연주자의 수요 증가, 음악 잡지와 신문을 통한 음악 담론의 장 형성 등은 연주의 역사에 주된 원인이다. 20세기 들어 나타나는 리코딩 기술의 발전은 창작되는 음악과 청중이 듣고 싶은 음악과의 괴리를 이끌었고, 재즈를 중심으로 대중음악의 발전은 20세기 창작음악을 청중으로부터 더욱 고립시키는 역할을 했다.

제2장에서 월스(Peter Walls)는 현대를 살아가는 오늘날의 연주자가 과거의 음악을 연주한다는 태생적인 역설을 지적한다. 과거에 쓰인 음악을 제대로 연주하기 위해서 오늘날의 연주자는 무슨 노력을 해야 하며 어떻게 준비되어 있어야 하는지가 월스가 말하려는 쟁점이다. 악보에 대한 면밀한 고찰, 또한 스타일에 대한 이해, 악기의 발전사에 대한 이해, 그리고 특정 악기의 연주 주법과 관련된 이해가 과거의 음악을 올바르게 이해할 수 있는 열쇠라는 점을 강조한다. 당시의 작곡가가 당시 가능했던 악기에 따라 고안했던 주법과 디테일한 페달링과 핑거링 등은 악기의 구조를 모르고

서는 도무지 이해할 수 없는 먼 영역인 것이다. 월스의 주장은 분석 역시 이러한 텍스트 외적인 요소들의 깊은 이해 없이는 부족하다는 견해를 조심스럽게 피력한다.

링크는 제3장에서 '분석과 연주' 또는 '분석 또는 연주'라는 의미심장한 제목을 제시하며 분석이 연주를 가이드 할 수 있다는 실증주의적 입장에 기대다. 링크에 따르면 분석은 전문적인 방법론을 사용하는 분석이든 아니면 연주자가 연주를 준비하는 과정에서 마음속으로 하는 캐주얼하고 직관적인 절차이든 연주자에게 반드시 필요한 작업이다. 이 논문에서 흥미로웠던 점은 링크가 제시하는 연주자에게 필요할만한 수준의 분석의 예였다. 비록 전문적인 분석 기법을 사용하지 않는다 하더라도 그가 제시하는 작품에 대한 이해는 연주를 위해 반드시 필요한 과정이었다. 그가 강조하는 조성 과 형식에 관한 이해, 그리고 박절에 대한 이해는 기보에 존재하는 하이퍼미터를 읽어내는, 어찌면 (사실 당연히) 연주자가 몸으로 느끼고 있을 정보에 대한 촉구였다.

클라크는 제4장에서 “연주자는 무엇을 하는가?”라는 근본적인 문제를 던진다. 그리고 이에 대한 대답으로 연주자가 연주자이기 위해 갖추어야 할 세 가지 덕목을 제시하는데, “음악의 미시·거시적 구조 자체에 대한 앎, 음악에 생명력을 불어넣어줄 표현적 전략, 그리고 공공 연주의 물리적 요구와 심리적 부담감을 참을 수 있는 심적인 탄력성이 그것이다”(59). 클라크는 시쇼어(Carl Seashore)와 셰퍼(Henry Shaffer) 등의 실험적 연구들을 인용하면서 연주에서의 정확성과 재생산성의 연구 성과들에 대해 언급한다. 표현에 관해서는 구조와 분리할 수 없는 문제이며, 구조에 대한 연주자의 명확한 이해가 자연스러운 음악적 표현을 이끈다는 주장도 인상적이었다.

제2부는 '연주 배우기'라는 제목으로 꾸며진다. 제5장은 보다 연주 실제적인 문제를 다룬다. '연주 가르치기'에 대하여라는 제목의 글에서 리터만(Janet Ritterman)은 '가르친다'(teaching)라는 것이 단순한 음악적 기교를 가르치는 것이 아니라 작품에 대한 해석과 연주자와 청중 간의 관계를 고려하는 미묘한 작업이라고 주장한다. 이어 리터만은 연주에 대해 기술한 저술들에 나타난 관점과 어조의 변화를 추적한다. 좋은 음악을 감별할 수 있는 소양과 음악 내에 존재하는 '감정'(passions)을 읽어낸 수 있는 능력, 그리고 그것을 적절히 표현할 수 있는 능력을 강조한 18세기 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773)와 “작품의 진정한 내용과 정서적 효과를 의식할 수 있는 귀”를 가질 것을 강조한 바흐(C. P. E. Bach, 1714-1788)는 공통적으로 연주자들에게 자신만의 생각으로 끊임없이 스타일을 조직화 할 수 있는 능력을 갖춰야한다고 말하고 있는 것이다(76). 리터만은 악기의 교재가 정전으로 어떻게 성립되었는지 또한 특정한 연주 악파는 어떠한 경로로 구성되었는지에 대해 언급한다. 또한 19세기 클라라 슈만의 정제되고 명확한 연주와 루빈스타인의 상상력과 즉흥성이 넘치는 연주를 대비시키면서 정격 연주와 창의적 연주에 대한 논쟁을 소개한다.

리터만이 궁극적으로 말하고 싶은 연주의 표상은 아마도 “C. P. E. 바흐의 ‘훈련된 새’가 아니라 ‘마음에서 우러나오는 영감과 상상력의 분출’을 자신감 있게 이끌어내는 방식’임에 틀림없다.

‘연주력 향상시키기’라는 제목의 제6장은 연주자들에게 더욱 실제적이고 흥미로운 제언들을 포함한다. 다비드슨(Jane Davidson)은 음악성은 타고난 것이라기보다 자연적인 환경에 의해 만들어진다는 것을 재즈 트럼펫 연주자 암스트롱(Louis Armstrong)을 예로 들어 설명한다. 가능한 이른 시기에 음악에 노출되는 것이 인격 형성뿐만 아니라 교육적으로 긍정적인 역할을 끼친다고 주장한다. 훌륭한 연주자로 성장하기 위해서는 뚜렷한 학습동기가 필요하며, 이는 연주 레퍼토리를 선정하는 과정에서도 필요하다. 자신이 연주하고 싶은 곡의 선택은 지속적이고 열정적인 연습을 가능하게 한다. 연주 기술은 악보에 대한 탐구, 음악을 내칭할 수 있는 능력, 악기 연주와 직접적으로 관련된 운동능력, 그리고 음악을 표현하는 능력, 마지막으로 청중과 소통하는 능력으로 구성된다.

제7장은 어떻게 연주를 준비할 것인가의 문제를 다룬다. 라이드(Stefan Reid)는 얼마나 연습을 해야 하며, 어떤 방법이 효과적인가 하는 등의 문제를 작가 자신의 경험을 토대로 또한 주위의 사례들을 타산지적으로 삼으며 이야기를 풀어간다. 연주자들에게 연습은 필수적이다. 그렇다면 얼마나 연습을 해야 충분한 연습일까? 실험 결과는 연습의 양은 많을수록 좋다는 것이다. 하지만 여기서의 전제는 ‘연습의 질’이다. 좋은 연주를 위해서는 작품 해석의 명확성과 테크닉을 요구한다. 테크닉 향상은 단기기억에서 반복 학습을 통해 장기기억으로 바뀌는데, 반복 학습의 과정에서 ‘덩어리(chunk)는 중요한 역할을 한다. 작은 단위로 시작된 ‘덩어리’는 계속되는 반복을 통해 점점 커지고 이에 따라 음악을 보다 큰 하나의 단위로 인식하게 되는데, 이 과정을 통해 테크닉이 향상되는 것이다. 작품 해석의 효과적인 향상은 청취, 노래, 그리고 분석을 통해 이루어진다고 주장하는데, 여기서 한 번 더 분석의 중요성이 부각된다. 연습을 통해 얻어지는 테크닉과 분석을 통해 얻어지는 해석은 상호의존적이어야 한다는 것이 라이드의 주장이다.

제8장에서 윌리아몬(Aaron Williamon)은 본격적으로 ‘암보’의 문제를 다룬다. 음악가들은 왜 암보를 해야 할까? 악보가 있든지 없든지 보면대를 두고 연주하는 첼리스트와 보면대 없이 연주하는 첼리스트에 대한 청중들의 반응은 어떨까? 윌리아몬의 실험 결과는 단연 보면대가 없는 첼리스트를 우수하다고 평가한다는 것을 보여준다. 연주자 또한 암보를 할 때 온전함을 느낀다. 이것은 암보가 필요한 이유이다. 즉, 암보는 연주자로 하여금 완전한 표현의 자유를 허락하며 청중들은 연주자들과 소통할 수 있다. 물론 암보는 여전히 연주자들에게는 공포이다. 그렇다면 효과적인 암보의 방법은 무엇일까? 이를 위해서 연주자는 ‘마음의 귀’로 인지할 수 있는 청각, 악보를 이미지화 시킬 수 있는 시각, 터치감에 의한 근감각(kinesthetic memory)에 의존해야 한다. 그리고 더 나아가 복잡

한 작품일수록 기억에 의존하는 음악을 분석적으로 접근하여 암보하는 것이 효과적이라는 주장도 빼놓지 않는다. 즉, 청각, 시각, 근감각의 세 가지를 조직화하여 결합하는 분석적 암보가 가장 효과적인 방법이라는 주장이다.

제3부는 제9장 '악보에서 소리로', 제10장 '몸으로 음악적 의사소통하기', 제11장 '양상블 연주', 그리고 제12장 '연주의 공포감'으로 구성된다. 힐(Peter Hill)은 제9장에서 좋은 연주를 위한 방법으로 정신적 학습을 소개한다. 음악은 악보로부터 음악적 정보를 찾아가는 과정이 있어야 하며, 이것은 머리를 통한 '정신적 학습'(mental studies)에 의하여 성취된다. 예를 들어 초건을 하였을 때 기법을 먼저 염두에 두거나 악보를 보고 끝까지 연주하기 보다는, 우리 스스로 음악을 만들어 나가기 위하여 시간을 두고 머리를 통하여 악보를 생각해야 한다. 또한 소리를 만들어주는 악기로부터 떨어져서 악보를 파악하는 것이 우리의 음악적 시야를 넓히고 분명하게 해주는데 도움이 된다. 즉 원 인파악이나 생각 없이 악기를 통한 반복적 연습을 통하여 기법적 실수를 고치기보다는 정신적 학습을 통하여 음악적 목표가 확실하게 되며, 이로써 우리의 음악성이 자유롭게 된다.

다비슨(Jane Davidson)은 제10장에서 연주할 때 음악적 표현을 위하여 만들어지는 몸의 중요성을 피력한다. 특별히 그는 독주할 때 보여지는 시각적 측면에서의 발표(presentation)가 중요한 역할을 하며, 청중은 움직임의 통하여 연주를 이해하고 평가한다고 주장한다. 따라서 이러한 움직임은 안정되고 장려되어야 한다. 올바른 정신과 육체적 상태에서 몸을 통한 자유로운 소통은 유연하고 의미 있는 연주를 만드는 데에 필수적이다. 이처럼 몸의 제스처를 통한 연주효과는 긍정적이지만, 동시에 부정적이기도 하다. 예를 들어 제스처가 연주자의 의도와 일치하지 않을 때, 연주자의 몸에서는 신체적 긴장이 만들어지며, 이로써 제스처와 연주목적 간에 유연함이 억제되며 또한 부조화스러운 연주가 만들어진다. 이 장에서는 연주자와 청중의 소통도 언급한다. 청중은 연주자의 몸 움직임과 모습을 통하여 여러 가지 미묘한 사항들을 알아차린다. 연주자 역시 청중들로부터 많은 신호들을 알아챈다. 즉 이들 연주자와 청중 간에 상호적 소통이 있다.

굿맨(Elaine Goodman)은 제11장에서 양상블 연주 시 연주자들 간에 나타나는 음악적 사회적 상호작용에 대하여 다음과 같이 논한다. 첫째 양상블에 있어서 가장 중요한 요소가 "조직화"(coordination)이며, 이를 통하여 각 파트 간에 박자를 잘 맞추게 된다. 둘째, 연주자 간에 청각적 시각적 신호를 통하여 서로 의사소통을 한다. 특별히 연주자들 간에 나타나는 청각적 소통은 각 파트가 적절한 장소에서 올바르게 소리내기 위해서 중요하다. 셋째, 연주자 각자는 독주 때에는 자신의 정체성을 표현하지만, 양상블에서는 합주를 생각하여 독주 때와는 다르게 연주하게 된다. 넷째, 지휘자와 단원들 간의 사회적 관계이다. 이들 간의 관계는 항상 발전적이다.

발렌타인(Elizabeth Valentine)은 제12장에서 연주공포를 극복하기 위한 방법을 논한다. 연주할 때 생기는 적절한 공포감은 오히려 생기 있는 연주를 하는 데 도움이 될 수 있다. 그럼에도 불구하고 공포감이 과하게 나타날 때에는 의사의 처방 아래, 생체자기제어(biofeedback), 진정제, 베타차단제(beta-blockers) 등의 신체적 처방을 권한다. 또한 인지행동용법(cognitive behaviour therapy)과 같은 심리 행동요법도 하나의 방법이 될 수 있다. 이들 두 가지를 결합한 처방 역시 연주의 공포감을 감소시키는 데 자주 사용된다.

제4부는 제13장 ‘연주청취’, 제14장 ‘리코딩의 유산’, 제15장 ‘음악연주 비평’, 제16장 ‘연주에서의 연주자’로 구성된다. 제13장에서 클라크는 연주청취에 있어 직접적 영향을 끼치는 환경적 요인들을 먼저 점검하고, 청자의 연주 판단 능력, 청취와 연관된 지각의 과정을 살펴봄으로써 청자의 연주해석 능력에 따라 다른 연주청취 결과를 가져올 수 있음을 밝힌다. 그는 콘서트 연주의 특징, 연주회장에서의 청자의 청취 태도, 연주회장의 공감각적 환경, 연주되는 작품, 작품과는 분리되어 고려되어야 할 연주, 연주자의 미시·거시적 분석·해석 능력, 연주자의 표현 능력, 연주 태도, 청자의 기대 범위 등을 자세히 다루며, 연주자들의 작품에 내재된 구조의 명확한 인지를 바탕으로 정서적·구조적 특징이 복합적으로 구체화되어 나타나는 ‘표현’의 결과물이 바로 연주가 되어야 함을 강조한다. 또한, ‘연주청취’의 깊이 있는 연구를 위해서는 ‘작품’ 자체와 그것이 시공간에서 소리로 재생산되는 ‘연주’에 집중해야 하며, 연주청취 과정 안에서 다양하게 체험되는 부분들, 바로 이것이 연주청취의 연구결과로 밝혀져야 한다고 논한다. ‘연주청취’에 대한 학문적 고려는 사실 청자가 실제로 연주를 통해 무엇을 어떻게 지각하고 인지하는지의 과정이 단연 중요하지만 현재 이와 관련된 연구물들이 많이 부족한 상황임을 지적하며, 더욱더 깊은 연구의 필요성을 호소하며 글을 마무리하고 있다.

존슨(Peter Johnson)은 제14장에서 ‘리코딩의 유산’에 대해 다룬다. 리코딩 산업의 발전은 연주청취와 매우 밀접한 관계를 가지며 지대한 영향을 끼쳤음은 틀림없다. ‘리코딩’에 의한 연주청취는 실제 연주회장에서의 청취와는 다른 특징을 가지고 있다. 리코딩을 통한 연주청취에서 청자는 실제 연주에서 보고 느끼는 시공간의 부재로 청자는 보이지 않는 감각을 스스로 조절하며 가상의 시공간을 창조하는 과정을 포함시켜야 한다. 리코딩 산업의 이윤추구 목적은 반복되는 편협적인 레퍼토리, ‘연주’보다 ‘연주자’에 집중되는 환경을 만드는 안타까운 결과를 초래하기도 하였다. 그러나 리코딩 기술의 발전으로 연주시간의 연장, 악기 편성 확대 가능, 미세한 울림 녹음 가능, 시대별 연주 비교 분석 가능 등 ‘연주청취’ 연구를 위한 큰 긍정적 영향을 끼쳤다. 존슨은 이를 증명하기 위해 두 가지의 케이스 스터디(템포와 시간 연구, 비브라토 연구)를 소개하고 있다.

제15장에서는 연주분석에 바탕을 둔 ‘연주비평’에 대해 논한다. 모넬(Raymond Monelle)은 시

대별로 여러 비평가들의 글을 그대로 인용하며 연주 비평 글의 분석을 통해 글에서 나타나는 연주자와 비평가의 이해관계, 비평가의 가치관, 사회 분위기 등을 제 3자의 입장에서 배워야 할 부분, 문제점이 있는 부분들을 세평하고 있다. 그는 다양한 형태의 비평 글이 존재하지만 진정한 '연주비평'의 글을 쓰기 위해서는 비평자가 부정적 반응들에 대한 두려움을 넘어서서 깊이 있는 전문적 지식을 바탕으로 최대한 객관적인 입장에 서야함을 피력한다. 그리고 작품, 연주자, 연주, 청자의 반응이 종합적으로 반영된 철저한 분석을 통해 진실 된 연주의 가치판단이 이루어져야함을 강조하며 연주비평가들을 독려한다.

제16장에서 던스비(Jonathan Dunsby)는 연주에 대해 연주자들이 어떻게 느끼고, 연주에 올리는 작품에 대해 어떻게 생각하는지, 그리고 연주자들이 작품에 대해 분명하게 알아야 하는 것이 무엇인지에 대해 연주자의 입장에서 고려되어야 하는 점들을 서술한다. 그는 연주는 연주자의 신체적, 정신적 상태의 직접적 영향을 받을 뿐만 아니라 연주자의 표정 연기, 제스처 등에 의해 감정을 불러 일으키는 정서적인 부분까지도 영향을 받음을 지적하며, '느낌'(feeling)을 존재함과 행함의 혼합물이라 설명하고 있다. 또한 필자는 연주자는 분석을 통해 작곡가의 의도를 파악해야하며 음악의 구조를 완전히 이해하여야만 실제 연주에서 그것이 온전히 전달될 수 있다고 역설한다. 이러한 연주를 통해 청자는 감동을 받게 되는데, 이에 대해 던스비는 연주자들의 작품 분석·해석을 통해 얻은 결과물이 실제 울림으로 현실화되는 과정에서 청자들에게 전달되어 시공간에서 청각을 통해 연주가 지각되고 인지되면서 감상자의 재해석의 결과로 "감동"에 이르게 되는 것이라 설명한다.

이 책은 연주를 둘러싼 다양한 논쟁과 쟁점들을 담고 있다. 그렇기 때문에 위계와 위상이 정립된 학문이라기보다는 짜깁기와 같은 인상을 피할 수 없는 것도 사실이다. 그러나 그러한 다양한 접근과 담론들이 아직 시작의 단계에 있는 연주학의 실체에 그 어떤 선입견이나 편견 없이 다가갈 수 있는 장점이 아닐까?

서평

David Beach,

Advanced Schenkerian Analysis:

*Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*¹⁾



박순희 · 김경은 · 박지영

이 책은 쉐커식 분석이론에 대한 기본 지식을 가진 이들의 ‘리듬’과 ‘형식’에 대한 전문적 이해를 위하여 고안된 지침서로서 쉐커식 분석을 ‘악구 리듬’, ‘동기적 병행주의(motivic parallelism)’, ‘형식적 디자인’의 세 가지 토픽에 중점적으로 적용시켜 논의한다. 쉐커식 이론의 기본 개념을 재확인하는 제1부 『개념과 용어』와 제2부 『응용』으로 나뉘어 제2부에서는 1부분 형식부터 소나타 형식 까지 단순한 구조부터 심층적이고 복잡한 작품까지 점진적으로 난이도를 조절하고 있으며 바로크 시대 바흐 작품에서 19세기 가곡까지 다양한 시대와 장르의 작품을 다루고 있다.

제1부

『개념과 용어』는 모두 5장으로 구성되며 기본 개념을 재확인 하는 1장 이후, 2장 “악구와 병행악구”(The Phrase and Parallel Phrases)에서는 단순 악구(individual phrase)와 선행-후속 관계의 악구들의 정의와 기본원칙을 설명한다. 저자는 악구를 “중지로 이끄는 조성적 움직임을 표현하는 음악적 단위”이며 18-19세기 작품에서는 일반적으로 4마디나 8마디 길이 구성이라 정의한다. 기

1) 본 프로젝트는 한국서양음악이론학회 주최의 ‘그룹 스터디’ 공모 사업의 일환으로 David Beach가 책임 편집한 *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (New York: Routledge, 2012) 을 공부한 보고서 형태의 서평이다.

본 악구의 예로서 센텐스 구조에 속하는 악구가 시대별로 선별된다. 또한 ‘병행’은 악구가 동일요소로 시작함을 의미하며 ‘병행’악구를 중단(interrupted), 구분(sectional), 계속(continuous), 진행(또는 전조)의 4가지 범주로 구분하여 그 중 쉼커식 분석에서 가장 중요성을 갖는 ‘중단’에 중점을 두어 논의한다. ‘중단’의 범주에 속하는 악구 구조에서는 주요음 2가 반중지의 화성적 진행에 대위하며 이 같은 경우 문맥에 따라 다르게 해석될 수 있음을 염두에 두어야 한다고 강조한다.

연이은 3장 “악구 리듬과 악구 확장”(Phrase Rhythm and Phrase Expansion)에서는 악구 리듬과 악구 확장에 관한 정의를 내리고 이에 해당되는 악곡들을 예로 들어 설명한다. 악구 리듬이란 악구들 간의 상호작용을 말하며, 이때 악구란 분명한 시작을 가지며 종지로 진행되는 조성적 움직임의 단위이다. 하이퍼미터(hypermeter)는 강세가 있는 마디와 없는 마디가 반복되는 패턴에 의해 나타난다. 하이퍼미터 그룹이나 단위의 요소들은 하이퍼메저(hypermeasure)라고 하며 마디 안에서의 박자와 거의 동일한 기능을 한다. 쉼커는 그의 저서에서 일반적으로 하이퍼메저는 2의 배수로 많이 발생하며 가장 흔한 것은 4박자라고 하였다. 하이퍼메저가 홀수인 경우는 상대적으로 드물지만 대개 쌍으로 나타난다. 악구의 확장에는 일반적으로 두 가지 유형이 있으며, 하나는 외면적으로 확장하는 것이고 또 다른 하나는 내면적으로 확장하는 것을 말한다. 외면적 확장은 하이퍼미터의 구조에 영향을 주지 않는 것으로 구분이 비교적 쉬운 편이나 내면적 확장은 그렇지 않다. 내면적 확장의 과정으로는 1) 악구의 일부 반복, 2) 종지의 회피, 3) 삽입 어구적 첨가, 4) 악구의 끝에 전형적으로 나타나는 감속 부분의 작곡에 의한 것 등 네 가지가 있다.

4장에서 새로이 등장하는 악구 유형은 “대조 악구”(Contrasting Phrases)이다. 대조 악구란 두 개의 악구가 다른 재료들로 대비되는 구조를 말하는데 ab, aa'ba", aba'가 이에 해당한다. 일반적으로 곡의 시작 악구 a에서 구조적으로 중요한 머릿음이 나오지만, 저지는 오히려 b 부분에서 중요한 머릿음을 찾아내 제시하기도 하며, 조성관계에 중점을 두어 모차르트나 베토벤의 작품 예에서는 흔히 시작부분(I)과 5도 관계(V)로 이동하지만 슈베르트와 같은 낭만파의 작곡가들은 IV, VI, bVI 등의 다양한 조성으로의 이동을 예시한다. 그러나 대조 악구들 유형과는 별개로 작품의 마지막에는 항상 화성적 완결을 동반한다.

5장 “3부분(순환2부분)형식”(Ternary(Rounded Binary)Form)은 3부분 형식과 순환 2부분 형식의 구조와 형식에 관한 논의로서 구조적 계층, 성부진행기법, 형식적 디자인의 구성요소들에 관해 논의하고 있다. 저자가 제시하는 유형은 1) ‘중단’이 없는 3부분 형식 원형으로 a부분이 I로 끝나며 b부분은 주요음의 윗보조음이나 주요선(fundamental line)의 ‘중단’의 역할을 하는 V로 진행한다. 2) ‘중단’을 포함하는 3부분 형식 원형에서는 형식과 성부진행이 다르게 작용함을 주의해야 한다.

즉 성부진행의 첫 번째 부분은 중단을 유도하는 a와 b부분까지이며, 두 번째 부분은 재진술이나 재현에 해당하는 a'부분인데 이는 쉐커식 분석에서는 서로 다른 층위의 해석이 가능함에 따라 생기는 결과라고 밝힌다.

제2부 『응용』

바흐의 작품은 대위적인 복잡성 때문에 분석가들에게 도전적인 문제를 제시한다고 시작하는 제2부 『응용』의 첫 번째 장, 6장 “바로크 1부분 형식과 2부분 형식(바흐)”(Baroque One-Part and Two-Part Forms(Bach))에서는 바흐 작품에서 나타나는 바로크의 형식에 따른 그래프 작업에 관한 설명을 하고 있다. 특히 저자는 바로크의 전형적인 2부분 형식과 고전의 2부분 형식과는 중요한 차이점이 있다고 강조한다. 고전의 “순환(rounded)” 2부분 형식은 두 번째 부분에서 으뜸조와 시작 소재 이중의 재현이 등장하며, 그로인해 전체 구조에서 중단이 빈번하게 발생한다. 반면에 바로크의 2부분 형식은 예외적인 경우를 제외하고는 “순환” 2부가 아니며, 그 성부 진행의 구조는 연속적이며 중단되지 않는다. 바로크 2부분 형식에서는 첫 번째 부분 끝에서 나타나는 딸림화음이 구조적이며 분할적인 딸림화음으로 나오는 경우가 일반적이다.

제7장 “3부분 형식”(Ternary Form)에서 저자는 부분 형식은 순환 2부분 ($\parallel: a : \parallel: b a: \parallel$)이라 일컫는 3부분 형식과 A B A' 의 확대된 3부분 형식의 두 가지 형태가 있음을 밝힌다. 이미 5장에서 3부분 형식을 다루었지만 7장에서 다루는 작품들은 모차르트 소나타 2악장, 슈베르트 현악 4중주의 미뉴에트와 같이 길이나 규모가 큰 작품이다. 7장에서 언급되는 ‘확대된 3부분 형식’은 복합 3부분이라 해도 무방한 작품들로 각각 두 세 개의 악구들로 구성되었으며 3부분 뒤에 코다가 나오거나, 슈베르트 즉흥곡 Op.90/3과 같이 B부분이 먼 관계로 전조되며 복잡한 화성이 나타난다. 그러나 저자는 슈베르트 Op.90/3 A부분에서 중요한 머릿음이 B부분의 머릿음과 이웃음의 관계인 점을 중경층 그래프를 통해 밝히고 있다.

제8-9장은 “소나타 형식”(Sonata Form)을 다루고 있다. 저자는 쉐커식 해석에서 소나타 형식은 형식적 구조와 형식적 디자인을 구분하는 것이 중요하며 특히 형식적 디자인을 ‘성부진행 구조’라 명명한다. 즉 aba'구성의 소나타 형식에서 제시부와 발전부는 선행악구, 재현부는 후속악구의 병행악절로 해석되며 구조적 V가 나타나는 장소에 따라 중단 형식으로 볼 수도 있다. 원조성이 딸림조로 전조되는 장조 작품에서는 제시부의 끝을 중단으로 설명하며, 원조성이 단조인 경우 발전부 끝

에 ‘중단’이 나타날 수 있다. 소나타 형식에 관한 설명의 두 번째 장인 9장 “소나타 형식 2, 모티브 적 발전” (Sonata Form 2 : Motivic Development)에서는 전체 구조에 관한 설명보다는 모티브의 활용을 통한 작품의 통일성에 대하여 강조하고 있다. 쉐커에게 모티브란 구조적 계층과 관련이 있으며, “모티브”란 여러 다른 구조적 계층에서 나타날 수 있는 음들의 연속으로 보고 있다. 따라서 뒤이어 나오는 악곡의 분석에서는 악곡 전반에 걸쳐 나타나는 모티브의 사용이 전체적으로 구조에 있어 어떠한 균형과 통일성을 제공해 주는지에 관해 집중되어 있다.

쉐커식 분석 응용의 마지막 단계인 10장은 이색적으로 음악과 가사의 상호작용, 즉 조성 구조가 가사를 강화하고 음악적으로 해석하는 방법에 대해 모차르트, 슈베르트, 슈만, 브람스의 아리아와 성악곡을 예로 다룬다. 일반적으로 음악과 가사가 동일하면 기존 성부진행의 연장으로 볼 수 있으며 주요음, 조성을 설정하는 방법은 피아노 전주에서 예시된다고 설명한다.

비치의 『고급 쉐커식 분석』은 쉐커식 이론이 박과 리듬을 다루고 있지 않거나 경미하게 다루고 있다는 일반적인 생각과 달리 그의 이론을 악구 리듬, 동기적 병행주의, 형식에 연계시켜 작품을 통합적, 총체적으로 분석하는 접근법을 택함으로써 쉐커식 분석의 상위 레벨에 도전하고자 하는 이들에게 유용할 것이라 생각된다. 또한 기존 쉐커 관련 문헌은 일반적으로 기본 개념과 기술 습득에 주목한 결과 작품의 일부에 적용하거나 예시하는 것에 그쳤지만, 본 도서는 15개의 완전한 작품과 악장들의 분석 그래프를 예로 제시하고 있어 악장 전체에 효율적으로 적용하는 분석 방법을 배우고 익힐 수 있다는 장점을 가지고 있다. 본 도서가 갖고 있는 이와 같은 장점을 잘 활용한다면 쉐커식 분석의 통합적, 심층적 이해, 그리고 다양한 장르와 길이의 작품까지 적용할 수 있는 상위레벨의 지식을 축적하고 적용하는데 많은 도움이 될 것이다.

필자 약력(가나다 순)

김경은

한양대학교 음악대학 작곡과 졸업
캐나다 맥길(McGill) 대학교 음악이론 석사
미국 아이오와(Iowa) 대학교 음악이론 박사
현재 경북대, 대전대, 명지대, 성신여대 출강 중

김예진

연세대학교 작곡과 학사 졸업
연세대학교 작곡이론 석사 졸업
미국 오하이오 주립대학교 음악이론 박사 졸업
현재 연세대, 서울시립대, 국민대 출강

김자경

숙명여자대학교 음악대학 작곡과 학사 및 석사
한양대학교 음악학(음악이론) 박사
숙명여자대학교, 국제대학교 강사 역임
현재 백석예술대학교 강사, 한국서양음악이론학회 회원

박순희

이화여자대학교 음악대학 피아노과 졸업
동 대학교 음악학과 석사(음악이론)
연세대학교 대학원 박사수료(음악이론)
현재 명지대학교 예체능대학 음악학과 출강

박지영

연세대학교 음악대학 작곡과 및 동대학원졸업

미국 노스웨스턴 대학교 음악이론 석사

미국 신시내티대학교 음악이론 박사

현재 연세대학교 음악연구소 전문연구원

현재 연세대, 국민대 출강

박희라

건국대학교 음악교육과 졸업

한양대학교 음악이론 석사

국립국어원 표준어지식대사전 현대음악과 음향/프로덕션 분야 연구원(2012)

송무경

연세대학교 음악대학 작곡과 학사

미국 텍사스 주립대학(Univ. of Texas at Austin) 음악이론 석사 및 박사

현재 연세대학교 작곡과 교수(음악이론 전담)

심은주

예원, 서울예고 졸업

건국대학교 음악교육과 학사 (피아노 전공)

연세대학교 대학원 음악학과 석사 (반주 전공)

현재 한국서양음악이론학회 간사 및 〈서양음악학〉 편집조교

안소영

한양대학교 작곡과 학사

한양대학교 음악이론 석사

미국뉴욕주립대학교(SUNY at Buffalo) 음악이론 박사

현재 한국서양음악이론학회 수석부회장, 서울대학교 서양음악연구소 학술연구원

현재 동덕여대, 서울대, 연세대, 한양대 출강

최원선

연세대학교 음악대학 작곡과 졸업

동대학원 음악학과 석사(이론전공) 및 박사(음악이론박사)

목원대학교 겸임교수 역임

현재 강릉원주대, 연세대학교 교육대학원 출강

『음악이론포럼』 투고규정

1. (발간일자) 『음악이론포럼』 은 매년 6월 30일, 12월 30일, 총2회 발간된다.
2. (투고자격) 『음악이론포럼』 에 게재를 원하는 투고자의 자격에는 제한이 없으며 음악학의 모든 분야에서 지원할 수 있다.
3. (투고원고의 성격과 종류) 원고의 주제는 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야로 한다. 원고의 종류는 음악학 분야에 관련된 학술논문, 서평, 학술대회비평 등으로, 이미 다른 학술지에 게재되었던 원고는 심사하지 않는다.
4. (게재신청방법) 『음악이론포럼』 편집위원회에 이메일로 신청하며, 신청시 논문투고신청서를 첨부하는 것을 원칙으로 한다. 투고신청서는 논문공고메일에 첨부된 양식에 의해 작성한다.
5. (투고원고심사) 제출된 모든 원고는 3인의 심의위원회에 의한 심의를 거쳐 채택여부가 결정된다. 심의위원회와 편집위원회는 원고의 학문적 의의와 유용성, 독창성과 논리성 등을 기준으로 심사하며, 필요한 경우 수정·보완·삭제를 저자에게 요구할 수 있다.
7. (원고마감시기) 게재신청마감일은 매년 4월 10일, 10월 10일이며, 투고마감일은 매년 4월 30일, 10월 30일이다.
8. (원고작성방식) 『음악이론포럼』 편집체에 의거하여 논문을 작성하고, 채택된 원고에 포함된 악보, 도표 그리고 그림 등은 출판가능한 상태로 제출되어야 하며, 저작권에 위배되지 않아야 한다.
9. (공동저자) 공동연구에 의한 논문의 경우 제1저자와 공동저자가 구분되어 제출되어야 한다.
10. (원고분량) 학술논문의 경우 원고의 분량은 5쪽에서 30쪽이다.
11. (중복게재 금지) 제출된 원고에 대하여 심사과정에서 중복게재가 발각되었을 경우 향후 3년간 투고를 금지한다.
12. (저작권) 투고자는 게재된 원고가 한국서양음악이론학회 홈페이지와 한국학술지인용색인 (KCI) 홈페이지를 통하여 공개됨을 허락한다.

2015년 4월 30일 제정

『음악이론포럼』 편집체제

I. 기본체제

1. 원고는 한글 작성을 원칙으로 하며, 한글(.hwp) 파일로 제출해야 한다.
2. 원고는 제목, 저자명, 본문, 검색어, 참고문헌, 영문초록, 국문초록의 순서로 정렬되어야 한다.
3. 본문의 글자체는 바탕체로 하며, 글자크기 10, 각주와 참고문헌은 모두 한 폰트 작은 9를 사용한다.
4. 본문의 구성은 서론, 본론, 결론의 3부분으로 할 수 있으며, 서론은 “들어가면서” 혹은 “들어가는 글”로, 결론은 “나가면서” 혹은 “나가는 글”등의 제목을 사용해 구분할 수 있다.
5. 논문의 구성을 명시하는 넘버링(numbering) 체계는 위계적으로 다음과 같은 방식을 따른다.
 1. 들어가면서
 2. [여기에 본문에 해당하는 제목]
 - 2.1.
 - 2.2.
 - 2.3.
 3. [여기에 본문에 해당하는 제목]
 - 3.1.
 - 3.2.
 4. 나가면서
6. 에필로그와 참고문헌, 국문초록, 영문초록은 넘버링에서 제외된다. 위의 위계적 넘버링은 장과 절에 해당하며, 조나 항, 각 등 보다 세부적인 넘버링을 할 때에는 1), (1), ① 등의 기호를 사용한다.
 2.
 - 2.1.
 - 1)
 - (1)
 - ①
7. 본문에서의 단락구분은 들여쓰기를 통해 한다. 장(章)이나 절(節)의 구분을 제외하고 본문 중간에 행 띠기를 하지 않는다.
8. 원고의 분량은 참고문헌과 영문초록, 국문초록을 포함하여 A4 25매 이내로 작성되어야 한다.

II. 본문

1. 필요한 한자 및 외래어는 () 안에 기재한다. 외래어는 모두 소문자로 쓰되, 인명의 첫 철자는 대문자, 외래어는 문법이 정하는 바에 따라 첫 철자를 대문자로 쓸 수 있다.

예) 악학궤범(樂學軌範), 으뜸화음(tonic), 머리음(Kopfton), 슈베르트(Franz Schubert)

2. 인명은 한글로 표기하고, 처음 나올 때에는 괄호 안에 원명, 콤마 후 생몰연도를 기재한다. 동일한 인명이 반복해서 나올 때는 한글 인명만 쓴다. 한글 인명은 성(姓, last name)과 명(名)을 차례로 모두 쓰며, 외국인의 경우, 성(姓)만을 소리 나는 대로 쓴다. 그러나 성만으로 구분하기 어려운 경우, 명도 함께 쓴다. 인명에는 존칭을 사용하지 않는다.

예) 윤이상(尹伊桑, 1917-1995)은, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의,

요한 크리스천 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)는

3. 국내 도서, 한글번역본 또는 한자로 된 책이름은 『 』 안에 표기하고, 필요한 경우 원제를 () 안에 적는다. 이 때, 괄호 안의 외국어 병기는 『 』 밖에 위치한다. 외국도서는 이탤릭체로 표기한다.

예) 『서양음악학』, 『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)

4. 논문명은 “ ” 안에, 작품명은 《 》 안에 한글로 표기하고 필요한 경우 원제를 () 안에 적는다. 작품 안의 소제목은 ‘ ’ 안에 적는다. 원제는 이탤릭체로 표기한다.

예) 《겨울 나그네》(*Winterreise*) 중에서 ‘우편마차’(*Die Post*)

《환호하라 기뻐하라》(*Exsultate Jubilate*, K.165)

5. 따옴표는 특정한 단어나 구, 문장을 직접 인용하거나 강조할 때 사용하며, 작품의 소제목을 표시할 때 쓴다. 큰따옴표는 문장이나 구(句)를, 작은따옴표는 구나 단어와 같이 보다 작은 단위에 사용할 수 있다. 두 종류의 따옴표 구분은 논문 저자가 정하는 기준에 따라 일관성 있게 사용한다.

6. 인용문이 3행 이내일 경우, “ ” 안에 적고, 3행 이상일 경우에는 별행으로 만들어 인용문의 위·아래에 각 1행 씩 띄고, 좌우에 공간을 두며, 본문보다 한 폰트 작은 글자로 쓰며, 줄간격을 본문의 것보다 줄여 쓴다.

7. 괄호를 사용하여 부연 설명할 내용이 문장의 끝에 위치할 때는, 괄호 다음에 마침표를 붙인다. 그러나 괄호 안에 완전한 문장이 들어갈 경우, 앞의 문장은 마침표를 사용해 종결하고, 새 문장은 분리하여 () 안에 쓴다. 이 때 마침표까지 괄호 안에 넣는다.

(예) ... 다(필자 강조).

....다. (이것이 베토벤의 의도였음을 짐작해 볼 수 있다.)

8. 외국어에서 일반적으로 사용되는 콜론(:)과 세미콜론(;)은 우리말 문맥에 맞게 마침표나 쉼표로 바꾸어 사용한다. 인용문에서도 동일하다.

9. 부연설명을 위해 문장 중간에 하이픈(-)을 사용하지 않는다. 삽입구나 문장은 본 문장이 종결한 후, 괄호를 통해 부연 설명할 수 있다. 괄호 처리 방법은 위 7번 조항을 따른다.

III. 각주

1. 각주는 본문에서 인용하거나 원용한 자료의 출처를 밝히고자 할 때, 또한 본문의 내용에 대한 참고적·부가적 의

미로 첨부하려는 내용이 있을 때 사용한다.

2. 본문에서 각주 번호는 문장이 끝나는 곳, 즉 마침표 다음에 붙인다. 그러나 특정 단어의 설명이나 인명에 대한 정보를 주고자 할 때는 해당 단어에 각주를 붙일 수 있다.
3. 각주에는 저자, 제목, 출판지, 출판사, 출판년도, 쪽수 등의 순서로 서지정보를 표시한다. 이 때, 인용한 자료가 논문인지 단행본인지, 또는 그 밖의 형태(악보, 음반, 인터넷 자료 등)로 되어 있는지에 따라 서지정보 표기 방법이 다른데, 저자는 본 학술지가 정하는 편집체제를 따라야 한다.
4. 다음은 인용되는 자료의 형태에 따른 각주 표기 방법이다.

1) 단행본

이남재, 김용환, 『서양음악사 18세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 246.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton, 2001), 32-35.

George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphor We Live by* (Chicago: Chicago University Press, 1980), 46.

Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 83-85.

(주의) 각주에서는 인용된 부분이나 참고한 부분의 특정 쪽수를 써준다.

2) 번역된 단행본

Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York and London, 1945), 서우석·김은혜 번역 『음악분석연구』 (서울: 수문당, 1982), 92.

Diether de la Motte, *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930* (München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976), 서정은 번역 『화성학』 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

(주의) 위의 서지 정보 표시방법은 저자가 원문을 참조하였을 경우에 사용하는 것이며, 번역본을 사용했을 경우에는 다음과 같다.

Diether de la Motte, 『화성학』, 서정은 번역 (서울: 음악춘추사, 2005), 34-35.

3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter)형태의 논문

송무경, “조성음악의 분석이론,” 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 84.

Joel Lester, “Rameau and Eighteenth-Century Music Theory,” in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 753-754.

Richard Klein, “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne,” in *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, hrsg. Günther Pöltner (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2000), 173-175.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

김문자, “서양음악사 용어의 한글화 현황 분석연구,” 『음악논단』 7 (1993), 69.

Kofi Agawu, “Concepts of Closure and Chopin's Op. 28,” *Music Theory Spectrum* 9 (1987), 3-4.

Karl Ehrenforth, “Musik als Leben,” *Musik und Bildung* 25/6 (1993), 14.

5) 학위논문

이미진, “현대음악의 리듬 특성을 반영한 분석모형,” (연세대학교 박사학위논문, 2006), 7.

Henry Klumpenhouwer, “A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music,” (Ph.D. Diss., Harvard University, 1991), 97.

Roland Würtz, “Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim,” (Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970), 45-46.

6) 사전

Joseph Kerman and others, “Beethoven, Ludwig van,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 97.

Christoph-Hellmut Mahling und Helmut Rösing, “Orchester,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1994), 7: 811-812.

The Harvard Dictionary of Music, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s.v. “Figured bass.”

『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1996), “바이올린.”

(주의) 각 항목의 저자가 분명한 논문들을 모은 *Grove Dictionary*나 *MGG*의 경우에는 저자를 먼저 써서 밝히나, 그렇지 않은 경우에는 사전 이름을 먼저 쓴다. 편저자는 각주에 나타나지 않으며(참고문헌에 나타남), s.v. 는 sub verbo(~의 항목)의 약자이다.

7) 악보

Giuseppe Verdi, *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*, ed. Martin Chusid, in *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas (Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982).

8) 음반

Johann Sebastian Bach, *The Brandenburg Concertos*, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

9) 인터넷 자료

<http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430> [2009년 9월 20일 접속].

5. 앞에 인용한 자료와 동일한 자료에서 다시 인용할 경우, 저자의 성(姓)과 논문의 제목, 그리고 인용된 쪽수만을 기록한다. 단, 바로 위의 각주에서 인용한 내용이 다시 인용되었을 경우에는 저자의 성 옆에 위의 책 (혹은 위의 글) 이라 쓰고, 쪽수를 쓴다.

(예)

Joseph N. Straus, “The Problem of Prolongation in Post-tonal Music,” *Journal of Music Theory* 31/1 (1987), 9.

Straus, “The Problem of Prolongation in Post-tonal Music,” 9-16.

Straus, 위의 글, 8.

6. 저자가 3인인 경우에 처음 두 인명 사이에 ‘,’를 삽입하고 세 번째 인명은 ‘and’로 연결하며 다른 사항은 저자가 2인인 경우와 동일하다. 3인 이상인 경우에는 “외” 와 et al.를 사용하여 줄이고 참고문헌에서 모든 저자명을 열거한다.
7. 각주에서는 책과 논문의 경우 모두 인용된 페이지를 입력하여야 한다. 그러나 참고문헌의 경우, 논문은 쪽수를 기입하나 책은 생략한다.

IV. 참고문헌

1. 참고문헌은 저자, 저서명 혹은 논문명, 출판 장소와 출판사, 출판년도, 그 외의 출판정보를 순서대로 기재한다. 번역서의 경우 저자는 원어로, 저서명은 한글로 표기한 후 () 안에 원어를 적는다. 역자는 저서명 뒤에 표기한다.
2. 나열 순서는 한글문헌, 외국문헌의 순으로 한다. 한글문헌 안에서는 저자가 한국인일 경우 가나다순으로, 외국인일 경우 알파벳순으로, 동일인일 경우는 출판 연도순으로 문단의 구분 없이 적는다. 번역서의 경우 외국인 저자명의 배치 순서에 따른다.
3. 외국어 문헌의 경우, 역자, 편집자 정보 순으로 기재하고 이를 알리는 Edited by나 Translated by 등의 용어는 줄여 쓰지 않고 모두 쓴다.
4. 참고문헌에는 본문과 각주에 인용된 문헌만을 쓰도록 한다.
5. 참고문헌의 기재 시, 두 번째 줄부터는 1센치 정도의 들여놓기를 통해 다음 문헌의 정보와 구분한다.
6. 다음은 인용한 자료의 형태에 따른 참고문헌 기보 방법으로서, 앞의 III-4에서 표기한 사항들을 참고문헌 형태로 바꾸어 보았다. 재판이나 개정판, 증보판 등에 관한 자세한 정보를 명시할 수 있다. 구두점의 사용에 주의를 요한다.

1) 단행본

이남재, 김용환. 『서양음악사 18세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York: W. W. Norton, 2001.

Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphor We Live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.

Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter, 1968.

2) 번역된 단행본

Katz, Adele. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York and London, 1945. 서우석·김은혜 공역. 『음악분석연구』. 서울: 수문당, 1982.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre: 1600, 1730, 1790, 1810, 1840, 1860, 1880, 1910, 1930*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976. 서정은 번역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.

3) 단행본으로 출간된 논문집[비정기 간행물]에 포함된 장(chapter)형태의 논문

송무경. “조성음악의 분석이론.” 『음악이론과 분석』. 김연 책임편집: 59-92. 서울: 심설당, 2005.

Lester, Joel. “Rameau and Eighteenth-Century Music Theory.” In *The Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen, 753-777. Cambridge University Press, 2002.

Klein, Richard. “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Enfahrung in der Moderne.” In *Phänomenologie der Kunst: Wiener Tagungen zur Phänomenologie*.

Herausgegeben von Günther Pöltner, 171-198. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 2000.

4) 정기적으로 간행되는 학술지에 실린 논문

김문자. “서양음악사 용어의 한글화 현황 분석연구.” 『음악논단』 7 (1993): 48-71.

Agawu, Kofi, "Concepts of Closure and Chopin's Op. 28," *Music Theory Spectrum* 9 (1987): 1-24.

Ehrenforth, Karl. "Musik als Leben." *Musik und Bildung* 25/6 (1993): 14-19.

5) 학위논문

이미진. "현대음악의 리듬 특성을 반영한 분석모형." 연세대학교 박사학위논문, 2006.

Klumpenhouwer, Henry. "A Generalized Model of Voice-Leading for Atonal Music." Ph.D. Diss., Harvard University, 1991.

Würtz, Roland. "Ignaz Fränzl: Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim." Ph.D. Diss., Gutenberg-Universität Mainz, 1970.

6) 사전

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin. "Beethoven, Ludwig van." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition, New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Mahling, Christoph-Hellmut, und Helmut Rösing. "Orchester." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 811-832. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994.

The Harvard Dictionary of Music, edited by Don Randel. Fourth Edition, Cambridge: Harvard University Press, 2003.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

7) 악보

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave*. Edited by Martin Chusid. In *The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas. Chicago: University of Chicago Press; Milan: G. Ricordi, 1982.

8) 음반

Bach, Johann Sebastian. *The Brandenburg Concertos*. Paillard Chamber Orchestra. RCA CRL2-5801.

9) 인터넷 자료

<http://www.mu.qub.ac.uk/tomita/wtc2mssa.html#P430>. 2009년 9월 20일 접속.

『음악이론포럼』 연구윤리규정

제1장 목적

이 규정은 본 학술지 『음악이론포럼』의 논문게재와 연구자의 연구윤리를 확립하고 준수하는 데 그 목적이 있다.

제2장 연구자 윤리규정

제1절 부적절한 연구결과의 발표

1. (위조와 변조)

- ① 위조라 함은 존재하지 않는 데이터나 연구 결과를 허위로 만들고 이를 기록하거나 보고하는 행위를 말한다.
- ② 변조라 함은 연구와 관련된 재료, 장비 및 과정 등을 조작하거나, 설문조사에서 설문자의 의견을 조작하여 연구 데이터 또는 연구결과를 변경하거나 누락시켜 연구내용이 진실에 부합하지 않도록 하는 행위를 말한다.
- ③ 연구자는 원하는 결론을 얻기 위하여 1차자료와 2차자료를 고의적으로 위조 또는 변조하여서는 안 된다. 이는 연구부정행위이며, 실수에 의한 연구 데이터의 오류도 연구부정 행위에 해당될 수 있다.

2. (왜곡)

- ① 왜곡이라 함은 학문의 발전보다 개인적 이익을 위하여 고의적으로 연구 데이터의 일부를 과장하거나 축소하여 진실하지 않은 결론에 도달하게 하는 행위로, 연구부적절행위에 해당된다.
- ② 연구 데이터가 정확하더라도, 연구자 개인의 이익을 위하여 고의적으로 연구결과를 왜곡

하는 행위는 연구부적절행위에 해당된다.

3. (표절)

- ① 이미 발표되거나 출간된 타인의 연구 데이터에서 전부 또는 일부를 정확한 출처를 밝히지 않고 그대로 사용하거나, 다른 형태로 변화시켜 사용하는 경우, 연구표절로 연구부적절행위에 해당한다. 이는 사용언어가 다른 경우에도 해당된다.
- ② 이미 발표되거나 출간된 타인의 연구결과 중 핵심개념의 전부 또는 일부를 인용표시 없이 본인의 연구 개념처럼 발표·출간한 경우, 연구표절로 연구부적절행위에 해당한다. 이는 사용언어, 문장, 표현이 다른 경우에도 해당된다.
- ③ 연구계획서를 작성할 때, 이미 발표된 연구 결과 또는 문장을 인용표시 없이 발췌하여 사용한 경우, 연구 표절로 연구부적절행위에 해당한다.
- ④ 통상적으로 타인의 논문에서 연속적으로 두 문장 이상을 인용표시 없이 동일하게 발췌 사용하는 경우 연구 표절로 인정한다. 이는 사용언어가 다른 경우에도 해당된다.
- ⑤ 논문 또는 저서로 출간하는 경우에 타인이 이미 발표한 연구 내용을 발췌하여 사용할 때에도 적절한 인용부호를 사용하여 인용하여야 한다.
- ⑥ 단, 이미 발표된 타인의 연구 결과가 이미 교과서 또는 공개적으로 출간된 데이터 파일에 게재되어 일반적 지식으로 통용되는 경우에는 인용표시를 하지 않고 연구논문이나 저서에 사용하여도 연구 표절에 해당되지 않는다.

4. (이중게재)

- ① 연구자 본인의 동일한 연구 결과를 인용표시 없이 동일 언어 또는 다른 언어로 중복하여 출간하는 경우, 이중게재로 연구부적절행위에 해당할 수 있다. 또한, 대부분의 연구데이터가 같고 대부분의 문장이 같은 경우도 이중게재에 해당할 수 있다. 이중게재는 통상적으로 논문의 경우만 해당되며, 학위논문의 경우는 예외로 한다.
- ② 논문에서 발표된 연구결과들을 모아서 저서로 출간하는 경우는 이중게재에 해당하지 않는다. 단, 이 경우에도 이미 발표된 결과들을 충실히 인용하여야 한다.

- ③ 학술지에 실었던 내용을 대중서, 교양잡지 등에 쉽게 풀어 쓴 것은 이중게재에 해당하지 않는다.
- ④ 짧은 서간 논문을 출간한 후 긴 논문을 추가 출간하는 경우나, 연구 데이터를 추가하거나, 해석이 추가되거나, 자세한 연구 수행과정 정보 등이 추가되는 경우는 이중게재에 해당하지 않는다.
- ⑤ 동일한 연구결과를 다른 언어로 다른 독자에게 출간할 때 원 논문을 인용할 경우는 이중게재로 간주하지 않는다. 동일한 언어를 사용하여도 독자가 전혀 다른 경우에는 이중게재로 간주하지 않는다.
- ⑥ 이미 출판된 논문이나 책의 일부가 원저자의 승인 하에 다른 편저자에 의해 선택되고 편집되어 선집(anthology)의 형태로 출판되거나 학술지의 특집호로 게재되는 경우 이중게재로 간주하지 않는다.

5. (표절 및 이중게재의 판정) 해당 논문 또는 저서가 표절 또는 이중게재라는 의혹이 제기된 경우, 이에 대한 판정은 해당 학계의 전문가들에 의하여 결정하는 것을 원칙으로 한다.

제2절 논문의 수정

연구자는 논문의 평가과정에서 제시된 편집위원과 심사위원의 의견을 가능한 한 수용해야하고, 이들의 의견에 동의하지 않을 시, 그 근거와 이유를 편집위원회에 상세히 알려야 한다.

제3장 편집위원 윤리규정

1. (논문 게재) 편집위원은 투고된 논문의 게재여부를 결정하는 모든 책임을 지며, 연구자의 인격과 학자로서의 독립성을 존중해야 한다.
2. (논문 취급) 편집위원회는 투고된 논문을 어떤 선입견이나 사적인 친분과도 무관하게 오로지 논문의 질적 수준과 투고규정에 근거하여 공정하게 취급하여야 한다.
3. (심사 의뢰) 편집위원회는 투고된 논문의 평가를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단력을

지닌 심의위원에게 의뢰해야 한다. 단, 같은 논문에 대한 평가가 심의위원 간에 현저하게 차이가 날 경우 편집위원회의 결정에 따른다.

4. (비밀 유지) 편집위원은 연구자에 대한 사항과 내용을 공개할 수 없으며, 심의위원에게 연구자에 대한 사항을 공개할 수 없다.

제4장 심의위원 윤리규정

1. (논문 평가) 심의위원은 심사대상 논문을 심사기간 내에 성실히 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만약 자신이 논문 내용 평가에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 즉시 편집위원회에 그 사실을 통보해야 한다.
2. (논문 평가) 심의위원은 논문을 개인의 학술적 신념을 떠나 객관적 기준에 의해 공정하게 평가하여야 하며, 매긴 점수에 대하여 충분한 근거를 명시해야 한다.
3. (논문 평가) 심의위원은 전문 지식인으로서의 연구자의 인격과 독립성을 존중해야 한다. 심의서에는 논문에 대한 자신의 판단을 밝히되, 보완이 필요한 부분이 있을시 정중한 언어로 그 이유를 상세히 설명해야 한다.
4. (비밀 유지) 심의위원은 심사대상 논문에 대한 비밀을 지켜야 한다. 논문을 타인에게 보여 주거나, 타인과 논의하는 것도 바람직하지 않다. 또한 논문이 게재된 학술지가 출판되기 전에 논문의 내용을 인용해서는 안 된다.

제5장 연구윤리 위반에 대한 처리

1. (조사) 논문집과 관련된 연구윤리 위반에 제기된 경우, 편집위원회는 그 위반 혐의에 대한 적절한 조사와 처리를 해야 한다.
2. (혐의자 반론) 연구윤리 위반 혐의를 받은 자는 편집위원회의 조사결과에 대하여 반론을 제기할 수 있는 권리를 가지며, 위원회는 이를 적절히 보장해야 한다.
3. (혐의자 반론) 편집위원회는 필요한 경우 연구윤리 위반 혐의를 받고 있는 자를 출석시켜 반론을 제기할 수 있는 기회를 부여할 수 있다.
4. (위반자에 대한 조치) 조사결과 연구윤리 위반이 확정될 경우, 이를 공표하고 다음과 같이 조치한다.

- ① 연구윤리를 위반한 논문은 학술지 게재를 불허한다. 게재논문의 경우에는 학술지의 논문목록에서 삭제하고, 편집위원회는 이 사실을 연구자에게 공지한다.
- ② 연구윤리를 위반한 논문의 연구자는 이후 학회지에 논문을 최소 3년간 투고할 수 없다.

제6장 심사윤리 위반에 대한 처리

1. 심의위원이 논문심사시에 제4장 2항 또는 4항을 위반할 경우, 윤리이사는 그 위반 사항에 대한 적절한 조사를 해야 한다.
2. 심사윤리 위반 혐의를 받는 자는 윤리이사의 조사결과에 대하여 반론을 제기할 수 있다.
3. 제4장 2항 및 4항의 위반여부는 윤리이사의 조사결과를 토대로 편집위원회가 결정한다.
4. 심사윤리 위반이 확정될 경우, 해당 심사위원은 본 학회지의 논문심사를 최소 3년간 할 수 없다.

제7장 저자권

제1절 교신저자

1. (정의) 교신저자는 논문투고의 전 과정을 책임지는 저자를 말한다. 일반적으로 연구 책임자는 교신저자가 될 수 있다.
2. (역할)
 - ① 교신저자는 공동저자의 포함여부 및 저자 순서를 결정한다.
 - ② 교신저자는 공동 저자들에게 최종 논문을 회람하여야 하고 투고 사실을 알려 확인받아야 한다. 또한 논문 심사 후 수정을 해야 하는 경우에도 교신저자는 이를 공동 저자에게 알려서 승인을 받아야 한다.

제2절 저자권

1. (저자결정) 연구 결과를 발표할 때 저자 또는 발표자는 연구의 기여도에 따라 결정한다. 단순한 연구 정보의 교환, 연구비 수주에 도움을 준 경우에는 연구 논문을 발표할 때 감사의 글로 표현하는 것이 타당하다.

2. (저자순서) 저자의 순서를 결정하는 원칙에 있어서 학문 분야별 전통과 관행을 인정한다. 많은 학문 분야에서 저자순서는 연구에 참여한 상대적 기여도에 따라 결정하고 있으나, 이 또한 참여한 저자들 간의 합의에 의해 결정되어야 한다.

제3절 공동저자

1. (정의) 공동저자 또는 공동발표자란 연구에 참여한 연구자, 연구 수행 중 중요한 연구 정보를 상의하고 결론에 도달하는 데 기여한 자를 말한다.
2. (범위) 공동저자의 포함 범위는 연구의 계획, 개념 확립, 수행, 결과 분석 및 연구 결과의 작성에 현격히 기여한 자이다.
3. (역할) 공동 저자 또는 발표자로 기재된 경우 당해 저자 또는 발표자는 해당 연구결과 물에서의 역할을 설명할 수 있어야 한다.
4. (명예저자) 연구의 계획, 수행, 개념 확립, 결과 분석 및 연구 결과의 작성에 전혀 기여하지 아니한 자를 공동저자 또는 발표자에 포함하는 행위나 타인의 발표 또는 논문에 기여 없이 포함되었을 때, 이를 시정하려는 노력을 기울이지 않은 행위는 연구부적절행위에 해당된다.

『음악이론포럼』 원고모집

그동안 국내 음악학계의 저변을 확장하기 위해 많은 노력을 기울여온 두 학술지 『연세음악연구』와 『음악이론포럼』이 보다 거시적인 관점에서 한국 음악학계의 발전에 지속적으로 기여하고자, 학술지 통합을 결정하게 되었습니다.

『연세음악연구』는 연세음악연구소 발행의 한국연구재단 등재후보학술지이며 『음악이론포럼』은 한국서양음악이론학회(KSMT) 발행의 일반학술지로서, 각기 음악학과 음악이론의 다양한 분야에서 꾸준히 학문의 발전을 위한 토대로서 크고 작은 역할을 담당해 왔습니다.

이제 두 학술지가 함께 함으로써, 한 단계 더 높은 차원으로 도약하여 더욱 포괄적인 음악학 연구에 이바지할 것입니다. 새롭게 발간되는 『음악이론포럼』은 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야를 포괄하는 **한국연구재단 등재후보학술지**로서, 음악학자들뿐 아니라 음악(학)을 전공하는 석박사 대학원생들에게 투고의 기회를 넓힘으로써 보다 활발한 학술활동의 토대를 마련하고자 합니다. 또한, 음악학 각 분야의 다양한 특성을 반영하기 위해 원고의 분량도 5쪽30쪽까지 폭넓게 허용하고자 합니다. 많은 관심과 투고를 부탁드립니다.

연간 발행차수	제1호	제2호
원고신청마감	4월 10일	10월 10일
원고마감	4월 30일	10월 30일
발간일	6월 30일	12월 30일

- * 원고신청 및 투고 : <음악이론포럼> 편집위원회(edksmt2013@naver.com)
- * 본 학술지에 수록된 투고규정, 편집체제, 연구윤리규정에 따라 원고를 작성해 주시기 바랍니다.
- * 연구비를 지원받은 논문이 게재될 경우, 게재비 30만원을 납부해 주시기 바랍니다.

한국서양음악이론학회 | 연세대학교 음악연구소

공동학술대회

음악과 영화

일시: 2015년 10월 24일 (토) 오후 1시

장소: 연세대학교 음악대학 B관 윤주용 홀

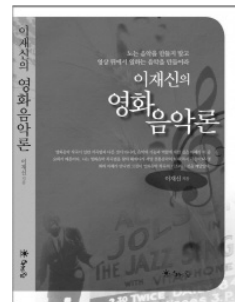
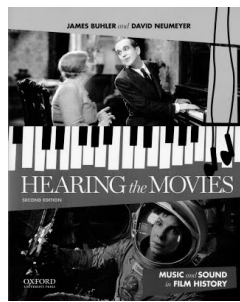
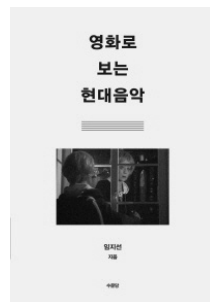
주최: 한국서양음악이론학회, 연세대학교 음악연구소

기조연자: David Neumeyer (Univ. of Texas at Austin 석좌교수)

임지선 (연세대학교 교수)

발표자: 이철웅, 이동준, 안수환, 박은경, 김예진, 김정선, 이재신,

유호정 등



연세대학교 음악연구소 조직도

소장	유범석 교수
총무	권오연 전문연구원
회계	김예진 연구원
보조연구원	정주현, 이지현

음악학분과 위원장	지형주 전문연구원 김혜정 전문연구원 이가영 객원연구원 김선미 전문연구원
--------------	--

작곡·이론 분과 위원장	류경선 전문연구원 박지영 전문연구원 김예진 연구원
-----------------	-----------------------------------

연주 분과 위원장	김선아 연구원 박수원 전문연구원 박승희 전문연구원 김지영 전문연구원
--------------	--

학술지 분과 위원장	권오연 전문연구원 지형주 전문연구원 이가영 객원연구원
---------------	-------------------------------------

한국서양음악이론학회(KSMT) 이사회 명단

초대 창립 회장 박재성(한양대)
제2대 회장 이내선(경북대)

회장 송무경(연세대)
수석 부회장 안소영(한양대)
부회장 정문혁(서울대)
사무총장 김예진(연세대)

이사

강현희(안양대)	신인선(경희대)
김경은(한양대)	오희숙(서울대)
김규태(목원대)	이가영(성신여대)
김성혜(서울대)	이미진(연세대)
김정선(광주빛과자유오케스트라)	이상윤(동서울대)
김지현(조선대)	이은나(남부대)
김창숙(한국기독교대)	이철웅(서울예대)
곽현규(춘천교대)	전순희(한양대)
권유희(서울대)	정문혁(서울대)
박경미(국민대)	정혜윤(명지대)
박순희(명지대)	조성기(공주대)
박은선(이화여대)	최원선(연세대)
박지영(연세대)	최혜경(경북대)
배재희(중국서남과기대)	한미숙(한예중)
서정은(서울대)	

한국서양음악이론학회(KSMT) 조직도

초대 창립 회장 박재성
제2대 회장 이내선

회장 송무경
수석 부회장 안소영
부회장 정문혁
사무총장(회계) 김예진
학술분과 위원장 정문혁
교육분과 위원장 이미진
편집분과 위원장 서정은
간사 심은주

한국서양음악이론학회(KSMT) 회원명단

평생회원

곽현규	김창숙	이내선
김경은	박재성	이미진
김성혜	박진희	이은나
김 연	배재희	전순희
김정선	안소영	정지영

정회원

강정화	박수형	이혜승
계희승	박순희	이호중
고민정	박은선	임 솔
고병량	박정미	장유라
고은미	박현미	진경배
공은아	서정은	정문혁
권원정	송무경	정미옥
김경민	송세라	정윤경
김경화	승진아	정혜윤
김기숙	신영선	정희원
김민경	유정은	조치노
김소진	윤혜준	최병석
김은주	이상윤	최원선
김자경	이의진	최진옥
김희정	이정대	한성원
박경미	이현지	

〈음악이론포럼〉은 매년 6월 30일, 12월 30일에 발행한다.

MusicTheoryForum 2015

음악이론포럼 22집 제1호

발행일	_2015년 6월 25일 인쇄 _2015년 6월 30일 발행
발행인	_유범석, 송무경
발행	_연세대학교 음악연구소, _한국서양음악이론학회 공동
편집	_정화영
편집조교	_박은영, 정주현
ISSN	_1598-6659
인쇄	_형제문화사
주 소	_서울시 서대문구 연세로 50 연세대학교 음악대학 A동 416호 _송무경 교수연구실