

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 6

음악이론포럼

2016년 23집 제1호

Vol.23-1, 2016



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(연세대)

David Neumeyer(University of Texas at Austin)

음악이론포럼

2016년 23집 제1호

I. 학술논문

1. 구조적 결정 인자로서의 인용 기법

- 이자이, 《무반주 바이올린 소나타》 제2번을 중심으로 -

_송무경 · 최고은 9

2. ‘음색’, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구

_신인선 39

3. 20세기 후반의 협주곡에 나타난 음악의 극화(劇化) 연구(II)

- 헨체의 《장미의 기적》(*Le Miracle de la rose*)을 중심으로 -

_한상명 69

4. 이상근 합창음악 연구 - 중기와 후기 합창곡을 중심으로 -

_지형주 95

Music Theory Forum

2016 Volume 23-1

I. Scholarly Papers

1. Quotation as a Structural Determinant:

a Study of Eugène Ysaÿe's Unaccompanied Violin Sonata No. 2

_Moo Kyoung Song · Go Eun Choi 9

2. A study on the process of klangfarbe(timbre) becoming

an important musical parameter

_In-Shun Shin 39

3. A Study (II) on Musical Dramatization Manifested in Concert During

the Latter Half of 20th Century - Focusing on *Le Miracle de la rose*

of Hans Werner Henze -

_Sang Myung Han 69

4. A Study of Sang Guen Lee's Choir Music

- focused on Middle and Late Period -

_Hyung Joo Chi 95

M u s i c T h e o r y F o r u m 2 0 1 6



I

학술논문

구조적 결정 인자로서의 인용 기법

- 이자이 《무반주 바이올린 소나타》 제2번을 중심으로 -

■
송무경* · 최고은

1. 들어가면서

이자이(Eugène Ysaÿe, 1858-1931)의 《6개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 27》(*6 Sonatas for Violin Solo*, 1923)은 난해한 테크닉과 원숙한 표현력이 요구되는 20세기 무반주 바이올린 작품이다. 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 《6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타 BWV 1001-1006》(*6 Violin Sonatas and Partitas*, 1720)과 함께 점차 많은 연주자의 음반과 국내외 콩쿠르 과제 곡으로도 자주 연주되는 만큼 무반주 바이올린 소나타 장르에 있어 중요한 작품으로 자리매김하고 있다.

이자이의 소나타는 평소 바흐를 향한 존경심과 열등감 사이에서 고뇌를 반복하던 그가 이전까지는 쉽게 도전하기 어려웠던 무반주라는 장르를 통해 바이올리니스트-작곡가로서 후대 연주자들에게 바흐와 같은 족적을 남기고자 하는 소망에서 비롯되었다. 당시 매우 이성적이면서도 뛰어난 표현력을 가진 바이올리니스트 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973)의 바흐 연주는 이자이에게 결정적인 영감을 주어 그로 하여금 하룻밤 세 모든 소나타의 스케치를 마치고 다양한 표현과 시도가 담긴 6곡의 소나타를 작곡하여 각기 다른 나라에서 온 당대 뛰어난 6명의 연주자들에게 헌정하게 하였다.¹⁾ 그중에서도 특히 소나타 제2번은 작품의 발단이 된 바흐의 무반주 작품 중 《파르티타》 제3번 ‘프렐류드’의 직접적인 인용과 그레고리성가 ‘진노의 날’(*Dies Irae*)의 차용으로 연주자뿐 아니라 청취자들에게도 매우 흥미로운 작품이다. 또한 연속적인 16분음표와 32분음표의 속주가 요구되는 제1악장은 외관상으로도 바흐의 ‘프렐류드’와 매우 흡사하여 연주자들에게 직관적으로 작품을 바흐

* 송무경: 교신저자

1) Antoine Ysaÿe, *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*, trans. by Bertram Ratcliffe (London: William Heinemann Ltd., 1947), 223. 이자이가 이 작품을 헌정한, 당대 뛰어난 6명의 연주자로는 요셉 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973), 자크 티보(Jacques Thibaud, 1880-1953) 에네스코(Georges Enesco, 1881-1955), 프리츠 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962), 매튜 크릭봄(Mathieu Crickboom, 1871-1947), 마누엘 키로가(Manuel Quiroga, 1899-1988)가 있다.

와 연관 지어 해석하게 하는 단초가 되기도 한다.

악곡 전체에서 자주 찾아볼 수 있는 대담한 5도 병진행이나 발전부에서 나타나는 이례적 $\frac{6}{4}$ 화음, 그리고 리듬을 교묘히 불일치시킴으로써 만들어내는 대담한 불협화들은 비단 이 작품뿐 아니라, 소나타 6개 전체에 드러나는 이자이의 급진적인 면모를 대변해준다. 또한 솔폰티첼로(*sul ponticello*)와 미분음(quarter tone) 같은 다양한 음색을 위한 주법적 시도들, 4중음 주법(quadruple stop)보다 두터운 6중음, 하이포지션에서 요구되는 다양한 조합의 병행 10, 8, 6, 3도 스케일, 그리고 극단적인 음역 이동(shifting) 등은 이자이 소나타를 현대성 짙은 작품으로 평가하게 한다.

그러나 작품이 갖는 기법적·구성적 측면에서의 급진성과 음악 표면에 나타나는 현대성 짙은 화성 어휘에도 불구하고, 이자이는 제1악장에 전통적인 소나타 형식을 사용함으로써 전통과 결별할 수 없는 보수적인 모습을 보인다. ‘바흐’와 ‘찬트’로 대표되는 두 개의 대조적인 주제는 소나타 형식의 으뜸조와 딸림조의 긴밀한 조성 원리 속에 융해되어 나타나며, 단성부(monophony)라는 구조적인 열세(劣勢)에도 불구하고 바이올린의 유려한 선율은 화성 및 대위적인 요구에 부응하며 소나타 형식의 건축적 구성 원리를 건설하게 충족시킨다. 이러한 소나타 형식의 구성 원리는 오스트리아 음악이론가 쉐커(Heinrich Schenker, 1868-1935)가 소나타 형식의 필수적인 조건으로 이야기하는 구조적인 특징들과 상응한다는 점에서 더욱 흥미롭다.

본 논문에서 필자는 이자이 소나타 제2번 1악장에 사용된 인용 기법의 구조적 역할에 대한 조망을 토대로, 인용된 두 선율이 전통적 소나타 형식 속에 어떻게 융해되어 나타나는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 사용한 쉐커식 분석법은 그러한 구조적 특징들이 음악 표면에 나타나는 연주 상의 표현적 해석과 상호작용하며 연주자의 해석을 위한 선택의 근거를 뒷받침해준다. 본격적인 분석에 앞서 제2장에서는 바이올리니스트-작곡가로서 이자이와 그의 《6개의 무반주 바이올린 소나타》가 갖는 역사적 평가, 그리고 제2번 소나타의 인용에 대한 시각을 살펴보고, 제3장에서는 소나타 형식에 관한 쉐커의 견해에 대해 간략히 살펴봄으로써 분석을 위한 이론적 근거를 제시하겠다.

2. 이자이의 ‘무반주 바이올린 소나타’ 를 바라보는 시각

2.1 연주법적 발전의 가교 역할을 한 이자이

이자이의 《무반주 바이올린 소나타》는 당시 매우 진보적인 주법이 요구되는, 현대적 주법의 지평을 열어준 작품으로 평가된다. 바이올린의 역사가 ‘피들’(fiddle)에서 시작된 이래, 바이올린 연주자들에게 악기를 온전히 정복하기 위한 주법 개발은 필연적인 과제였다. 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)와 같이 바이올린 주법 발전에 중요한 역할을 한 뛰어난 바이올리니스트-작곡가들의 행보는 자연스럽게 18세기 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)와 같은 ‘비르투오소’(virtuoso) 탄생으로 연결되었고, 이러한 현상은 점차 프랑스와 독일 등 주변 유럽 국가로 뻗어 나가, 1795년 프랑스 고등음악원(Conservatoire de Musique in Paris)의 설립과 함께 프랑스 악파의 영향력이 커지는 계기가 되었다.²⁾ 이러한 움직임은 1840년대 벨기에까지 확산되어 19세기 후반 벨기에 악파의 대표적인 인물이 된 이자이의 출현을 가능케 했다.

어린 시절부터 이미 뛰어난 기량을 보이던 이자이는 비에니아프스키(Henryk Wieniawski, 1835-1880)와 비외탕(Henry Vieuxtemps, 1820-1881)과 같은 비르투오소의 가르침을 받았다. 특히 파리에서 비외탕과 공부했던 4년의 기간은 이자이가 세계적인 음악가로 한 걸음 도약할 수 있었던 계기가 되었고,³⁾ 동시에 ‘비르투오소’에 대한 가치관과 후대 양성에 대한 책임감을 갖게 한 자양분 역할을 하였다.⁴⁾ 이렇듯 벨기에 악파의 계보를 이어받은 이자이는 서로 전혀 다른 스타일의 비르투오소였던 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)과 사라사테(Pablo de Sarasate, 1844-1908)⁵⁾를 섞어 놓은 듯한 연주력과 뛰어난 예술성을 바탕으로 한 표현력으로 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962), 엘만(Mischa Elman, 1891-1967) 등 동시대 연주자들로부터의 인정과 티보(Jacques

2) Robin Stowell, “The Nineteenth-Century Bravura Tradition,” in *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 61.

3) Michel Stockehem, “Ysaÿe, Eugène,” in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30732> [2016년 6월 11일 접속].

4) Frederick H. Martens, “Eugène Ysaÿe: The Tools of Violin Mastery,” *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1919), 7-8. 이자이는 유독 비외탕에 대해 스승이자 벨기에-비르투오소로서의 존경심을 자주 회상했다.

5) 요하임은 당시 매우 진지하고 학구적인 연주자인 동시에 사라사테는 즉흥적이고 유연한 연주자로 매우 상반된 개성을 갖은 비르투오소로 알려져 있다.

Thibaud, 1880-1953), 시게티 등의 후대 연주자들의 존경을 받으며,⁶⁾ 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 쇼송(Ernest Chausson, 1855-1899), 프랑크(César Frank, 1822-1890) 등 여러 작곡가들로부터 많은 작품을 헌정 받았다.⁷⁾

그럼에도 불구하고 이자이에게 있어 테크닉은 “기교의 과시가 아닌 음악을 재창조하는 의미에서” 테크닉 자체에 목적을 두지 않고 표현의 폭을 넓히기 위한 필수적인 도구로써 사용되었다.⁸⁾ 하물며 이자이가 《6개의 무반주 바이올린 소나타 Op. 27》에서 제시한 선취(先取)적 주법들은 바흐가 하지 못했던 새로운 도전으로⁹⁾ 악기의 구조적 한계를 벗어나 더욱 다양한 표현을 가능케 하였다. 작품이 쓰인 1923년은 제1차 세계대전 동안 미국 신사내티 심포니 오케스트라의 상임지휘자 생활을 마치고 돌아온 이자이가 당뇨로 인한 건강 악화로 연주자로서는 전성기에서 멀어지고 있었던 시기였다.¹⁰⁾ 하지만 그는 작곡가로서의 현대음악에 대한 열정과 후대 연주자들에게 지속적인 발전과 함께 자신의 연주 스타일의 영속(永續)을 희망하며 도전을 멈추지 않았다.¹¹⁾

2.2 무반주 바이올린 장르의 계보를 잇는 작품

무반주 바이올린 작품은 작곡가뿐 아니라 연주자에게도 매우 도전적인 장르이다. 그것은 화성적 반주와 선율적 멜로디를 동시에, 또 따로 재생해야 하는 작업으로 특히 단선율 악기에게는 쉽지 않은 과정이다. 그럼에도 불구하고 바흐와 파가니니는 자신만의 음악어법으로 무반주 바이올린 장르의 기틀이 되는 명작들을 탄생시켰다. 특히 1720년경 작곡된 바흐의 《6개의 소나타와 파르티타》는 바이올린의 다성적 연주가능성을 열어주었고 이는 탄생 배경을 포함하여 형식, 구조, 조성 그리고 선율 등 다방면에서 이자이 소나타의 모체가 되었다. 이러한 사실 때문에 많은 사람들은 이 두

6) Eric Wen, “The Twentieth Century,” in *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 81.

7) Michel Stockehem, “Ysaÿe, Eugène,” in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30732> [2016년 6월 11일 접속].

8) 위의 글.

9) Ray Iwazumi, “The Six Sonates Pour Violin Seul, Op. 27 of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions” (D.M.A. Diss., Juilliard School, 2004), 9

10) Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections* (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 118.

11) Iwazumi, “The Six Sonates Pour Violin Seul, Op. 27 of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions,” 6.

소나타의 관계를 ‘과거에 대한 현대의 응답’¹²⁾ 또는 무반주 작품의 구약성서와 신약성서¹³⁾에 비유하기도 한다.

1805년, 파가니니는 《24개의 카프리스 Op. 1》로 바흐와는 또 다른, 바이올린이란 악기의 가능성을 넓혀주었다. 이탈리아 출신의 독보적인 비르투오소였던 파가니니는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 같은 피아니스트들에게까지 깊은 인상을 남겨 19세기 비르투오소들의 황금기를 열어주었다. 파가니니는 현재 바이올리니스트들이 구사하는 대부분의 테크닉(왼손 피치카토, 중음 하모닉스, 리코세 등)을 고안해내었는데,¹⁴⁾ 특히 그의 ‘카프리스’ 24번은 다양한 테크닉의 10개의 변주곡 형태로 이자이를 포함한 여러 작곡가들 작품의 모티브가 되었다.¹⁵⁾

이자이는 연주자-작곡가로서 바흐와 파가니니의 작품이 무반주 바이올린 장르 안에서 갖는 남다른 의미를 알고 있었고 자신 또한 그 계보를 이어나가기 위해 더욱 확장된 다성부와 새로운 기법들을 담은 6개의 소나타를 작곡하였다.¹⁶⁾ 그리고 그 작품은 이후 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 베히토크(Béla Bartók, 1881-1945)와 같은 후대 작곡가들의 바이올린 무반주 작품 창작을 독려했다.

2.3 이자이 소나타 제2번에 인용된 선율

‘망상’(obsession)이라는 부제를 갖고 있는 이자이 소나타 제2번 1악장은 바흐 〈파르티타〉 3번의 ‘프렐류드’ 선율과 그레고리성가 ‘진노의 날’ 테마가 명시적으로 차용된 것으로 유명하다. 이러한 인용 기법은 19세기 이전부터 많은 작곡가들이 자주 사용하던 작곡 기법이었으나 이자이의 인용은 당시 후기낭만주의와 종전(終戰)에 대한 반사작용으로 나타난 신고전주의의 영향으로 해석된다.¹⁷⁾

12) Lowell Natasha, "Eugene Ysaÿe and Musical Dialogue," University of Southern California, Proceedings: 2012 GLS Symposium, Los Angeles, CA, 23 June 2012.

13) <http://www.listenmusicmag.com/music-in-my-life/a-virtuosos-hero.php> [2016년 4월 26일 접속].

14) Roger Parker, "Paganini, Nicolò," in *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4943> [2016년 6월 11일 접속].

15) Eugène Ysaÿe의 *Paganini Variations on 24th Caprice* (1960년 출판)을 포함하여 Johannes Brahms, Franz Liszt, Sergei Rachmaninoff, Witold Lutosławski와 같은 작곡가들의 파가니니 24번 카프리스를 모티브로 작품에 사용하였다.







16) 바흐의 소나타에 나타나는 4성부에서 더욱 확장된 6성부를 이자이 소나타 제1번 1악장에서 찾을 수 있다.

17) 제2번을 비롯한 1번과 4번의 형식은 각각 교회 소나타 형식과 실내 소나타 형식을 모델로 하고 있으며, 그의 다른 작품에서 바로크 시대 기법 중 하나인 스크르다투라(scordatura)를 사용한 사실은 이자이가 신고전주

특히나 이 두 선율은 각 시대와 의미, 종교적 배경 등 대조적인 성격을 내포하며 신고전주의와 더불어 상징주의적 면모를 나타낸다.¹⁸⁾ 그러나 동시에 두 선율은 동일한 음형으로 이루어져 있어 거시적인 구조적 통일감을 갖는다.¹⁹⁾ 급진적인 내용을 보수적인 형식 안에 담아내기 위해 이자이가 사용했던 인용 기법은 결과적으로 현대 청취자들에게 좀 더 흥미로운 접근을 유도하는 역할을 하고 있다.

이 작품에 나타나는 바흐의 인용 선율들은 다음과 같다. 이자이는 바흐로부터 선율을 때로는 그대로, 음정의 일부를 변형하여, 혹은 단순히 이조하여 인용한다. 또한 장조성의 선율을 단조성으로 변형하여 인용하기도 하였다. 인용한 선율에는 셈여림과 아티클레이션, 보잉에 관한 지시는 물론 섬세한 표현까지도 명시하고 있다.









(표 1) 이자이에서 인용된 바흐의 선율

이자이	바흐
<p>마디 1-2</p> 	<p>마디 1-2</p> 
<p>마디 6-7 (음정 일부 변화)</p> 	<p>마디 29-30</p> 
<p>마디 10</p> 	<p>마디 32</p> 

의의 영향 하에 있었을 반증하는 사례이다.

18) <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> [2016년 2월 27일 접속].


19) 위의 글.

<p>마디 31-32 (이조됨)</p> 	<p>마디 79-80</p> 
<p>마디 42 (변형됨)</p> 	<p>마디 1</p> <p>Preludio</p> 
<p>마디 70-71</p> 	<p>마디 136-137</p> 
<p>마디 85</p> 	<p>마디 138</p> 

한편 이자이가 인용한 그레고리성가 ‘진노의 날’은 다음과 같다(예 1). 이 주제는 복합선율 기법을 비롯한 다양한 짜임새 속에서 나타나는데, 이것이 바로 본 논문에서 들여다 볼 주요 관심사들 중 하나이다.

(예 1) 이자이에서 인용된 ‘진노의 날’

Seq.
f.



D I - es írae, dí-es ílla, Sólvét saéclum in favílla :

3. 인용을 흡수한 소나타 형식

3.1 쉐커의 소나타 형식

2부분의 조성구조(tonal structure) 위로 펼쳐지는 3부분의 구상(design)을 특징으로 하는 소나타 형식은 고전시대 작곡가들에 의해 자주 사용된 가장 완전한 형태의 형식 원리이다. 순환2부분 형식에서 유래한 소나타 형식은 제시부, 발전부, 재현부로 이루어지는 3부분 구상이 원조에서 시작하여 다른 조로 일탈, 그리고 다시 원조로 복귀하는 구조적인 플롯을 충족시키며 형성된다. 구조와 구상 사이의 상충이 전형적인 소나타 형식의 원리에서 벗어나는 다양한 소나타 형식들을 야기하지만, 쉐커에게 그러한 일탈은 문제가 되지 않는다. 왜냐하면 쉐커에게 형식은 그의 독특한 개념인 ‘근본구조’(Ursatz)의 분배와 배열 방식의 문제이며,²⁰⁾ 그러한 일탈은 근본구조 자체에 영향을 주지 않기 때문이다.²¹⁾ 전통적인 형식과 근본구조의 해석에 근거한 자신의 독특한 형식 간의 절충에 대해 무관심했던 쉐커는, 소나타 형식의 성립 요건으로 ‘중단의 연장’을 요구한다.²²⁾ 이는 소나타 형식을 다른 노래 형식들과 구분 짓는 요건으로 “노래 형식은 장·단조 혼용이나 보조음에 의해 만들어질 수 있으나” 소나타 형식은 오직 구조적인 딸림화음이 지지하는 $\hat{2}$ 의 연장에 의해 생성된다는 것이다.²³⁾

쉐커의 소나타 형식에 관한 논의 중 흥미로운 사실은 전통적 형식 이론과 절충을 명시적으로 부정하는 쉐커가 소나타 형식을 3부분으로 나누며 제시부, 발전부, 재현부의 용어와 개념을 수용하여 구조적 현상을 설명하고 있다는 점이다. 쉐커가 서술하는 제시부의 중요한 사건으로는, “머리음 $\hat{3}$ 이 3도 진행을 통해 **연장될 수 있다**”는 것과 이 3도선이 노래 형식의 3도선과는 다르게 낮은 위계에 속하며 상층에서 연장되어 제2주제 영역에 이르러 같은 위계의 $\hat{2}$ 로 진행된다는 것이다.²⁴⁾ 그는

20) Heinrich Schenker, *Free Composition*, ed. and trans. by Ernst Oster (New York: Pendragon Press, 2001), 133. 쉐커는 자신의 형식 이론이 근본선율의 연장과 축소 동기(diminution) 기법에 의해 나올 뿐, 기존의 전통적 형식이론에서 말하는 모티프의 변주에 의해서 나오는 것이 아니라는 사실을 강조하며 악구, 악구 그룹, 주제 등의 형식 개념도 부정했다(131). 본 논문에서 쉐커식 분석이론의 용어는 송무경의 것을 따랐다. 송무경, “조성음악의 분석이론,” 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 55-92.

21) Allen Cadwallader, "Form and Tonal Process: The Design of Different Structural Levels," in *Trends in Schenkerian Research*, edited by Allen Cadwallader (New York: Schirmer Books, 1990), 1-2.

22) Schenker, *Free Composition*, 134.

23) 위의 글.

24) 위의 글 (볼딴체 필자 강조).

곧이어 “V가 지지하는 $\hat{2}$ 가 딸림조성의 V-I 효과를 갖는 으뜸음화 된 II에 의해 자주 선행된다”고 말하며,²⁵⁾ $\hat{2}$ 의 연장 방식에 대해 운을 뚫는다. 나아가 쉐커는 $\hat{2}$ 로부터 유래한 낮은 위계의 5도선이 $\hat{2}$ 의 연장에 ‘죽하다’라는 표현을 쓰며 $\hat{2}$ 로부터의 5도선을 제2주제 영역의 필수 요건으로 제시한다.²⁶⁾ 여기서 주목할 점은 ‘될 수 있다’와 ‘죽하다’의 표현으로 미루어 볼 때, 쉐커가 소나타 형식 성립의 필수적 요소로 제시하고 있는 것은 $\hat{2}$ 로부터의 5도선이라는 사실이다.

발전부에 대해 쉐커는 “구조적인 중단에 따라 [발전부의] 유일한 의무는 $\hat{2}/V$ 까지의 진행을 완수하는 것이다”라고 진술한다.²⁷⁾ 또한 단조성 소나타 형식에 대해서는 “V 위로 이끔음을 성취하는 것이 필요하다”고 말하는데,²⁸⁾ 이는 단조형 소나타 형식의 일반적인 조성 변화인 v에서 V를 염두에 둔 진술이다. 만약 단조성 소나타 형식이 단순히 v-V의 변화가 아니라 보다 다양한 방식으로 펼쳐질 수 있는 가능성을 염두에 둔다면, 발전부의 중경층 양상은 다양한 가능성을 갖는 셈이다.

쉐커는 재현부에서 필수적인 사건으로 근본구조의 종결을 꼽는데, 이는 재현부에서 머리음의 복귀와 후반부 어디에선가 $\hat{2}$ 를 통해 $\hat{1}$ 로 하행할 것을 요구한다. 주제의 배열에 대해 쉐커는 “원조성이 확보된다면 제시부의 내용을 재진술하는 데에 어느 정도 자유가 존재한다”고 말함으로써,²⁹⁾ 원조성의 복귀를 재현부 결정의 필수적 요건으로 삼으며 주제 배열에는 열린 시각을 표명한다. 더욱이 “주제 요소의 재구성(reordering)조차도 재현부에서 가능하다”는 진술은 본 논문에서 분석하려는 소나타 제2변, 1악장이 갖는 ‘뒤바뀐 소나타 형식’(reversed sonata form)의 구조적 특징과 맞닿아 있다.³⁰⁾

25) 위의 글.

26) 위의 글, 135 (볼딕체 필자 강조).

27) 위의 글.

28) 위의 글.

29) 위의 글, 137.

30) 뒤바뀐 소나타 형식에 대한 쉐커식 이론의 견해에 대해서는 Timothy L. Jackson, “The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition,” *Journal of Music Theory* 40/1 (1996): 61-111 참조.

(예 2) 헨커의 단조형 소나타 형식의 후경층과 중경층 모델 (머리음이 $\hat{3}$ 인 경우)

(a) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
a : i V i

(b) $\hat{3}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
a : i i V i

(c) $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{5}$ $\hat{4}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$ $\hat{3}$ $\hat{2}$ $\hat{1}$
a : i V i V i

지금까지 살펴본 소나타 형식, 그중에서도 머리음이 $\hat{3}$ 인 단조형 소나타 형식의 후경층과 제1중경층의 양상은 다음과 같이 정리될 수 있다(예 2). (아래의 예는 본 논문에서 논의할 작품의 조성인 a단조에 맞게 생산되었다.) 첫째, 제시부는 $\hat{3}/i$ 을 제시하며 이를 연장하고, 재현부는 $\hat{3}/i$ 로의 복귀를 특징으로 하며, 이후 $\hat{2}-\hat{1}$ 로 하행한다(예 2-b). 둘째, 발전부는 어떤 화음에서 $\hat{2}/V$ 까지의 거시적 진행을 포함한다. (제시부에서 제2주제부가 딸림조성에서 나타나지 않는다면, $\hat{2}$ 의 도래를 상정할 수 없을 뿐 아니라, 발전부 역시 $\hat{2}$ 를 연장하지 않는다.) 셋째, 제시부에서 거시적 $\hat{2}$ 로부터 나온 낮은 위계의 5도선이 제2주제를 생성한다(예 2-c).

3.2 인용 속에 녹아든 소나타 형식

1) 제시부

*p*로 생기 있고 청량하게 들려오는 바흐의 선율은 행복했던 과거에 대한 노스텔지어를 연상시킨다(예 3). 길지 않은(*court*) 휴지 후, *f*로 시작하는 잔인할 정도로 강렬한 선율은 사랑하는 가족을 잃은 현실에 절망한 이자이를 상기시킨다. (이 작품이 쓰인 1923-4년, 이자이는 형과 아내의 죽음을

맞았으며 이런 외적인 단서는 이와 같은 청취를 가능케 한다.) 이러한 강렬함은 바흐 선율에 요구되는 살타토(*saltato*)³¹⁾와는 대조적으로 이자이 선율 첫머리에 놓인 악센트에서 야기되는 것이며 더욱 근본적으로, 장3화음에 기초한 첫 두 마디 와 대조되는 불협화적인 단2도 때문이다. 이 강렬한 분출은 마디 4에 나타나는 레스테즈(*restez*)에 의해 더욱 효과적으로 표현되는데, “같은 포지션에 머무르다”라는 뜻의 이 지시어는 마디 3의 악센트가 만들어내는 강렬한 어택으로부터 점차 몰아치듯 프레이즈를 끝내는 효과를 도와준다.³²⁾ 따라서 바이올리니스트는 (예 3)에서 *로 표시한 부분을 제2포지션에서 연주하게 되며 자연스러운 리듬의 가속화를 성취할 수 있다. 연주에 대한 섬세한 지시는 비르투오소만이 써넣을 수 있었던 것으로 첫 네 마디 안에 내재된 바로크의 절제된 객관성과 낭만시대의 주관적 감성 사이의 대조를 입체화시키는 데에 기여한다.

(예 3) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 1-5

과거에 대한 회상과 현실의 비애가 만들어내는 대조는 앞서 설명한 셈여림과 아티큘레이션의 측면에만 국한되지 않는다. 마디 1-2와 3-5 사이 음역의 대조, 그것을 위해 바이올리니스트가 선택하는 포지션과 현은 첫 네 마디의 대조를 더욱 구체화시킨다. 마디 1-2의 연주 지시어, ‘레지어로’(*leggiero*)와 ‘브루탈멘트’(*brutalement*) 역시 그러한 대조를 더욱 분명히 한다. 가볍고 경쾌하게 살타토로 연주되는 ‘바흐’에 맞서, 한 음 한 음 힘을 주어 연주하게 될 격정적인 ‘이자이’는 행복

31) 살타토(*saltato*)는 활을 이용해 줄 위에서 가볍게 튀어 오르듯 연주하는 주법으로서 동의어로는 *sautillé*(불어), *spiccato*(이태리어)가 있다. 일반적으로 음표 위에 표시된 작은 점(dot)은 음을 분리하여 연주하는 스타카토(*staccato*)로 인식되지만 이 또한 음악적 맥락에 따라 줄 위에서(*on the string*) 또는 줄에서 떨어져(*off the string*) 연주할 것을 선택하게 된다. 이자이는 자신의 소나타에서점이 붙은 음표들이 어떤 주법으로 연주되어야 하는지에 대한 자세한 설명을 곁들이고 있다.

32) 어느 포지션에 머무를 것인지는 연주자의 선택적 사항이나 원전판(Urtext)에 표기되어있는 이자이의 손가락 번호(*fingering*)에 따라 제2포지션에서 연주되는 것이 작곡가의 의도와 부합된다고 할 수 있다.

과 비애, 과거와 현재, 그리고 삶과 죽음 사이의 명암을 짚게 한다.

또 한 번, '바흐'가 들려온다(예 4). 이는 악곡 처음에 명시한 '망상'(obsession)으로 이자이의 마음 깊은 곳에서부터 들려오는 소리이기도 하다. 마디 1-2와는 달리 6-7에서 들리는 바흐 선율은 분명 장3화음에 기초했지만 이번에는 순차 상행한다. 가볍고 경쾌한 정서를 이끌어내는 살타토의 아티큘레이션, 선율의 배경을 이루는 상행하는 장3화음(E₄-G₄#₄-B₄-E₅), 그리고 중간 음역의 D현에서 생산되는 과장되지 않은 음색은 또 한 번의 대조를 이끌어 낼 준비를 마친다. 뒤따르는 강렬한 이자이 선율은 이전보다 좀 더 높은 지점에서 하행을 시작한다(마디 8). 상행과 하행, 살타토와 마르카토, *p*와 *ff*, 레지어로와 브루탈멘트는 이번에도 바흐와 이자이 사이의 대조를 첨예화시킨다.

(예 4) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 6-10



일생을 통해 흠모하고 존경했던 거장 바흐를 인용하며 이를 자신이 쓴 선율과 교묘히 연합하여 주제로 가공해내는 이자이의 기법이 주목할 만하다. 바흐와의 교묘한 연합은 비애와 고뇌 속에 사로잡혀 있던 자신의 심정과 이 곡에 영감을 준 《무반주 바이올린 소나타와 파르티타》를 썼을 당시 바흐의 비애에 공감하며 이를 자신의 심리와 동일시하려는 의도로 파악할 수도 있을 것이다. 사뭇 대조적인 두 선율은 구조적으로 완벽하게 녹아들어 하나의 주제를 일군다. E장조의 바흐 선율은 더 이상 으뜸화음이 아닌, a단조의 딸림화음으로 재맥락(再脈絡)화 된다(예 5). 마디 1-2의 바흐 선율은 분명 E장조의 으뜸화음으로 들리겠지만 뒤따르는 이자이 선율은 그러한 청취를 무색하게 만든다. 이자이 선율에 포함된 강세 붙은 F₄와 D₅는 이 부분을 a단조로 들리게 한다. 또한 마디 6-7에서 들리는 또 한 번의 E장조의 환영(幻影) 역시, 마디 8에서 시작하여 연장되는 D에 의해 딸림7화음으로 재맥락화 된다. 이자이는 바흐의 E장조 선율을 차용하여 여기에 7음을 더해 딸림7화음으로 기능하게 만듦으로써 a단조 소나타 형식의 구조를 성공적으로 구현해낸다. 거시적으로 마디 1-10까지 연장된 딸림7화음은 마디 11의 으뜸화음과 머릿음 ♯에서 해결되며 경과부로 진입한다.

(예 5) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 1-11 그래프

The image displays two musical staves, (a) and (b), representing the first 11 measures of a piece. Staff (a) is the upper voice, and staff (b) is the lower voice. Both staves feature a long slur spanning from measure 1 to measure 11. Above the slur in staff (a) is the label '(E-D-C)', and above the slur in staff (b) is the label 'N'. Below the slur in both staves, the numbers '6' and '5' are written, indicating a specific interval or fingering. At the end of the slur in both staves, the letter 'i' is written. Additionally, a '3' is written above the final note of each staff, indicating a triplet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

제1악장을 들을 때 청취자는 ‘바흐’와 ‘이자이’가 교차되는, 인상적인 도입부보다 마디 11에 와서야 본격적으로 음악의 진행이 시작된다고 느낄 텐데, 이는 아마도 우리의 귀가 딸림7화음의 안착을 통해 이루어지는 으뜸화음의 등장을 무의식적으로 기대하기 때문일 것이다(예 6). 이러한 ‘구조적 내림박’(structural downbeat)의 도래와 함께 안착된 머리음 $\hat{3}$ 은 딸림조성으로 전조하며 마디 15에 이르러 $\hat{2}$ 에 도착한다.³³⁾ 이는 전조를 수반하는 경과부에 나타나는 예정된 현상이나 경과부와 뒤따르는 제2주제를 구조적으로 솔기 없이 매끄럽게 연합하는 기술은 인상적이다.

데타세(détaché)에 의해 강조된 마디 11의 으뜸화음은 뒤따르는 a단조의 음계적 진행에 의해 조성적으로 견고함을 확립하고, 기법적으로 두 음씩 연결된 슬러와 데타세의 교차적 진행과 뒤이어 나타나는 스타카토는 생동감을 부여한다. 그러나 마디 14의 첫 박에 도달했을 때, 이 화음은 더 이상 으뜸화음이 아닌, 딸림조성인 e단조를 향한 중개화음이 된다. 그러한 의미에서 마디 14는 전략적 요충지가 되며, 이자이는 크레센도와 테크레센도를 사용하여 드라마틱한 전조를 준비한다. 마디 15-16은 11-12를 반복한 것으로 새로운 조성인 e단조를 굳건히 성립하기에 충분하다. 마디 15-16 첫 박에 위치한 견고한 으뜸화음과 이후 으뜸음을 향하는 C \sharp -D \sharp -E의 선을 진행에 주목하라.

33) Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York : W. W. Norton, 1968), 24-25. ‘구조적 내림박’(structural downbeat)은 콘의 용어로 “화성과 리듬의 도착이 동시에 이루어지는 중요한 지점”을 뜻한다.

(예 6) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 11-20 그래프

새 조성의 구조적 으뜸화음이 지지하는 $\hat{2}$ 는 마디 17에 가서야 나타난다. 물론 예리한 청취자는 마디 14에 이례적으로 나타나는 B_5 를 이 $\hat{2}$ 에 대한 암시로 예견할 수 있다. 마디 14에서 크레센도와 테크레센도의 썸여림으로 강조된 B_5 의 역할은 의아하다. 만약 이 음이 옥타브 아래에 놓였다면 의심의 여지 없이 경과음으로 들렸을 것이나, 옥타브 위로 옮겨져 도약으로 둘러싸여 그 역할에 대한 의문을 야기한다.

$\hat{2}$ 는 딸림조성인 e단조에서 으뜸음화 되며 5도 하행을 통해 연장되는데, 이 5도선이 바로 쉐커가 말하는 소나타 형식 성립의 필수적 요건이다. 다시 말해, $\hat{2}$ 로부터의 5도 하행선이 이 악곡을 소나타 형식으로 판단하게 하는 결정적인 요인이 되는 것이다. 이 5도선을 지지하는 연속적인 병행 5도 진행은 이자이가 공통관습에서 벗어나 당시의 과감한 음악 어법을 수용한 결과로 생각할 수 있을 것이다.³⁴⁾ E_5 로부터의 하행선에는 바로크 시대 샤콘느(chaconne)에서 나타나는 ‘슬픔의 4도선’이

34) 전경충, 심지어 중경충에서 나타나는 외성 간의 병행은 19세기 후반 작곡가들의 작품에서 그다지 이례적인 일은 아니다. 차이코프스키나 브루크너, 시벨리우스 등의 작곡가들의 작품이 그러한 예인데, 잭슨(Timothy S. Jackson)이나 크라우스(Joseph Kraus) 등의 19세기 작품 연구에서 나타나는 쉐커식 그래프는 이를 잘 보여준다. Joseph Kraus, *Tchaikovsky and the Use of Convention* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2015); Timothy S. Jackson, "Brucknerian Models: Sonata Form and Linked Internal Auxiliary

내재되어 있는데, 이는 이후 마디 20에서 시작하는 ‘진노의 날’(Dies Irae)을 예견하는 듯하다.

그레고리성가 ‘진노의 날’에서 차용한 선율이 제2주제로 들려온다(예 7). 최후의 심판에 대한 공포와 그리스도를 향한 기도의 메시지를 담은 이 성가는 죽음이나 종말과 같은 상징적 선율로서 비단 이자이뿐 아니라 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901), 리스트, 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)와 같은 고전과 낭만 시대의 작곡가들이 사용했던 선율이기도 하다.³⁵⁾ 이끔음 역할의 부재로 선법성이 드러나는 이 성가는 e단조의 조성적 맥락에 동화되어 거시적인 조성 계획과 잘 들어맞는다. 앞서 설명하였듯, 제2주제는 여러 현을 교차하여 연주하는 주법인 스트링 크로싱(string crossing)으로 연속적으로 진행되는 16분음표 안에서 성부교차를 이루며 나타난다. 제1주제가 페르마타를 사이에 둔 선율 율곽, 셈여림, 음색 등의 대조로 특징지어진다면, 제2주제는 다른 음역에서 노래하는 선율적 대화로 묘사할 수 있다. 이자이는 주제 선율을 두 마디 단위로 각기 다른 성부에 배치함으로써 음역의 대조를 이끌어내고 있다. 마디 20-21의 첫 박에 나타나는 선율은 마디 22-23의 상성부 엇박의 선율에 의해 응대되고 있으며, 이들에게 화성적 배경을 공급하며 반주하는 음형들도 그러한 대조를 참여화 시키고 있다. 슬러와 각활(separate bowing)의 복합적인 주법은 두 마디 단위의 음색적인 대조에 기여한다.

(예 7) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 20-26

Cadences," *Sibelius Forum II*, Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki December 7-10, 2000, Sibelius Academy, 2003, 155-171.

35) 이 성가가 사용된 작품으로는 Mozart, *Requiem in d minor* K.626, Berlioz, *Symphonie fantastique* Op. 14, Verdi, *Messa da Requiem*, Liszt, *Totentanz*, 그리고 Rachmaninoff, *Variations on a Theme of Corelli*, Op. 42 와 *Symphony No. 3 in A minor*, Op. 44 등이 있다.

2) 발전부

제시부를 특징지었던 ‘바흐’와 ‘이자이’ 사이의 긴박한 대조는 마디 31-34에서 발전부의 흥분을 이 끌어낸다(예 8). 그러나 청취자는 이 대조가 마디 35에서 발전부가 본격적으로 시작할 것이라는 사실을 알리는 신호탄이라는 점을 곧 알 수 있다. 발전부는 d단조를 중심으로 시작된다. 이 거시적인 버금딸림화음 위에서 이자이는 화려하고 기교적인 운궁법을 자랑하며 ‘진노의 날’ 주제를 펼친다. 사실 발전부에는 제2주제의 ‘진노의 날’ 선율이 명시적으로 드러나지는 않는다. 그러나 이 부분을 그렇게 듣게 되는 까닭은 제2주제와의 관련성이 여러 층위에서 두드러지기 때문인데, 선법성에 입각한 유사한 선율 구성, 마디 22-23과 동일한 텍스처, 그리고 무엇보다도 동일한 운궁법이 그 원인이다. 마디 35-42에 자주 등장하는 Eb은 2를 반음 낮춘, 프리지아 선법에서 유래한 음으로 제2주제와 같이 조성에 동화된 채 선법성을 드러낸다.

(예 8) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 31-38

The image shows a musical score for Example 8, which is the first movement of the second sonata from J.S. Bach's Six Unaccompanied Violin Sonatas. The score covers measures 31 to 38. It is written in treble clef. Measure 31 starts with a *pp* dynamic and a *legg.* marking. Measure 32 has a measure rest. Measure 33 begins with a *ff* dynamic and a *V7/iv* chord symbol. Measure 35 is marked as the beginning of the development section ('발전부의 본격적인 시작') and is in the key of d minor ('iv (=d 단조)'). Measure 39 ends with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

발전부는 동일한 선율의 음역 확장에 힘입어 긴장감이 고조된다. 마디 42에 등장하는 ‘바흐’ 선율은 이 악곡이 바흐에 대한 망상으로 점철되어 있음을 상기시킨다. 5도권의 순환 기법을 통해 도달한 c단조는 종착지를 찾지 못하고 종지를 회피하듯 진행되는 방랑의 시작점이 된다(예 9).³⁶⁾ 계류음을 통해 수식된 병진행10도(parallel 10ths)의 연장은 장·단조 혼용(modal mixture)과 이명동음(enharmonic notation), 그리고 선적인 5-6 진행(contrapuntal 5-6 technique)의 과정을 겪으

36) 마디 35-42를 연장하는 d, 마디 43-44의 g, 그리고 마디 45에 이르러 도착한 c는 5도권의 순환에 의한 것이다.

(예 10) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 52-60

허위 전략적 요충지

a: iv (i) (V⁷/iv) (iv)₄⁶

(V⁷/iv) (iv)₄⁶ *poco a poco cresc.*

f *dim.*

V

그러나 보다 예리한 청취자는 이 a 단3화음이 c#과 g를 포함하면서 뒤따르는 마디 57의 iv에 대한 수식 화음으로 기능하는 것을 인식한다. 다시 말해, 마디 52에 도착한 구조적 iv는 수식적인 V⁷/iv을 통해 iv₄⁶까지 연장되고 있는 것이다. 발전부를 통해 연장된 이 거시적 iv가 최종 목표점인 딸림화음에 도착하는 곳은 바로 마디 60이다. 두 옥타브에 걸친 딸림음의 연궁(連弓)은 발전부를 통해 축적되어 왔던 불협화를 해소하고 그토록 그리워하던 목적지에 도달한 감회와 희열을 f의 셈여림을 이용하여 강렬하게 쏟아내는 듯하다.

(예 11) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 31-63 그래프

마디31 33 35 45 51 52 56 57 60

a: 10 5 10 5 10 6 4 V

발전부는 버금딸림화음에서 딸림화음으로의 진행으로 들린다(예 11). 흥미로운 사실은 버금딸림화음이 마디 60에 이르러 딸림화음으로 진행하는 방식인데, 여기서 나타나는 $\frac{6}{4}$ 화음은 iv로부터 유래했다는 점에서 그 용례가 ‘분산화음적’이라 말할 수 있겠으나, 문제는 이 $\frac{6}{4}$ 화음이 동일 화음 내의 다른 베이스 음으로 진행한 후 딸림화음으로 진행하는 것이 아니라, 투박한 방식으로 직접 딸림화음으로 접근한다는 데에 있다. 이 $\frac{6}{4}$ 화음은 발전부에서 매우 독특한 중경층 사건을 형성한다.

3) 재현부

재현부는 마디 64에서 제2주제인 ‘진노의 날’ 선율로 시작한다(예 12). 강세가 붙은 첫 박의 음들은 비애와 죽음의 정서를 한 층 더 긴박한 어조로 선포한다. 긴박감이 증대된 이유는 두 음역에 분리되어 대화하듯 노래하는 텍스처가 더욱 조밀하게 스트레토로 엮혔기 때문이다. 마디 64에서 하성부에 의해 시작된 성가 선율은 휴지에 도달하기 전, 그다음 마디, 상성부에서 진입하는 동일 선율에 의해 작은 캐논을 이룬다.

(예 12) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 마디 64-73

The musical score for Example 12 consists of two staves, (a) and (b), with various annotations and dynamics. Staff (a) is labeled '진노의 날' and 'Stretto'. Staff (b) is labeled '재현부' and '제2주제'. The score includes dynamics such as *p*, *dim.*, and *ff*. There are also annotations like '제1주제(?)' and '느슨한 대조'.

바흐 선율이 나타나는 마디 70을 재현부의 시작으로 듣지 않고 좀 더 이르게, 마디 64로 듣는 이유는 단연 구조적 으뜸화음의 복귀가 여기서 이루어지기 때문이다. 이 악곡의 재현부 시작을 둘러싼 논란은 작품 구조에 대한 심층적 고찰의 필요성을 증대시킨다. 선행 연구들은 바흐의 선율이 재등장하는 마디 70을 재현부의 시작으로 들을 것을 중용한다.³⁷⁾ 이들이 공통적으로 범한 오류는 이자이 제2번 소나타의 탄생 배경으로 사용된 바흐 선율의 ‘인용’에 과다하게 집중하며 오히려 소나타 형식 구조에 대한 깊은 통찰은 간과한 것이다. 재현부의 역할은 거시적인 층위에서 축적된 불협화를 원조성의 으뜸화음 복귀를 통해 해결하는 것이며 이런 점에서 구조적 으뜸화음의 회귀는 재현부의 진정한 시작을 결정하는 가장 중요한 단서가 된다.³⁸⁾

(표 2) 이자이 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장, 재현부의 주제 재구성

마디	재현부에서 역할	제시부의 요소
64-70f	제1주제+2주제의 결합	제2주제
70-73		‘제1주제’ (?)
74-80		제2주제
81-82	코다	경과부
83-84		제1주제

마디 64에서 머리음 3과 두 마디 이후 보완되는 굳건한 으뜸음 지지는 재현부에서 이루어지는 주제들의 흥미로운 재구성을 시작하는 시작점이 된다(표2). 제시부에서 등장했던 주제 요소들이 모두 원조에서 재현된다는 점은 이 악곡이 소나타 형식을 취한다는 명백한 증거이다. 동시에 주제적 요소들의 재배열은 바로 이 작품이 갖는 독창성을 담보해준다. 필자는 이자이가 제2주제의 소재로 재현부를 시작하는 ‘뒤바뀐 소나타 형식’의 아이디어를 도입한 이유를 조심스럽게 추측해 보았다. 이는 마디 70-73을 주의 깊게 들여보면 알 수 있는데, 제1주제의 재현이 온전히 이루어지지 않는다는 사실에 기인한다. 오프닝을 특징지었던 ‘바흐-이자이’의 침예한 대립은 재현부에서 생경한 바흐 선율

37) 재현부 시작을 마디 70으로 보는 논문으로는 김미정, “외젠 이자이(Eugène Ysaÿe)의 〈바이올린 소나타 제2번〉(1923)에 관한 분석 및 연주법 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2015), 6; 김윤지, “E. Ysaÿe, Violin Sonata Op. 27 No. 2의 악곡분석 및 연주비교 연구” (단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2015), 14; 최고운, “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata Op. 27, No. 2에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2006)가 있다.

38) Schenker, *Free Composition*, 137. 비록 쉐нк어의 입장에 서지는 않았지만, 로젠 역시 재현부의 구조적 역할에 동의한다. Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York : W. W. Norton, 1988), 146.

로 과감하게 대체되었다. (물론 이 선율은 바흐의 파르티타 종결부분, 마디 136-137에서 온 것이다.) 마디 70-71에 등장하는 바흐 선율은 프렐류드의 시작이 아니라, 종결 악구에서 온 것이다. 이 자이는 분명 바흐로부터 차용한 선율을 제시부에서 제1주제를 다루던 방식으로 취급하고 있으나 고전시대나 낭만시대 소나타 형식에서와같이 주제를 그대로 보존하지 않고, 바흐의 같은 곡에서 ‘인용’한 다른 주제 선율로 대체하여 제1주제 재현의 역할을 하게 만들었다. 이러한 대체를 두드러지지 않게 하는 해결책으로 제2주제를 재현부의 처음으로 가져온 것이다. 그의 이러한 선택은 재현부를 표현적으로 더욱 일관성 있게 만든다. 장조성과 단조성의 대조는 사라지고 이제 바흐와 이자이 대조는 비애와 죽음의 정서를 외연(外延)하기에 적절한 단조성 안에 모두 녹아들었다.

단 한 번의 ‘바흐와 이자이’ 대립 후(마디 70-73), 템포를 늦추어서 연설하듯 나타나는 제2주제가 인상적이다. 마디 74의 ‘메노 모소’(Meno mosso)와 함께 등장하는 아르페지오 음형의 제2주제는 이전까지 각 활 연주에 의해 유지되던 긴장감을 이완시키며 슬러로 연주된다. 이는 마디 57-60에 나타난 리듬의 가속화와 대응되는 템포의 감속과도 같은 효과를 내며, 코다를 향해 무겁게 진행한다.

두 주제 사이에 전조가 필요 없는 재현부에서 경과부는 그다지 필수적인 요소가 아니기 때문에, 이자이는 제2주제와 1주제 사이에 경과부를 생략하였다. 그러나 그는 마디 81에서 시작하는 코다에서 경과부적 요소를 사용함으로써 제시부의 주제들을 완벽하게 재현했다. ‘템포 비보’(tempo vivo) 지시어와 함께 이전의 템포로 돌아온 코다는 완화되었던 긴장감을 빠르게 회복하며 마지막까지 바흐의 망상으로부터 탈출을 시도한다.

4. 나가면서

지금까지 우리는 이자이 무반주 소나타 제2번 1악장에 쓰인 인용 기법들이 작품의 외형적 대조를 이루는 역할 뿐 아니라, ‘뒤바뀐 소나타 형식’을 이루는 주제 선율로서 근본구조에 반영되었음을 쉐커식 분석이론에 기대어 알아보았다. 본 연구에서 진행된 분석과 그를 뒷받침하는 연주법적 해석은 기존에 선행되었던 이자이 소나타에 관한 연구들에 대한 비판적 고찰과 연주와 분석이 긴밀하게 결합된 향후 분석 연구의 표본을 제시했다는 점에서 의의가 있다.

이자이 소나타 2번에 사용된 두 인용 선율은 제1악장의 부제인 ‘망상’에 부합되는 강박적인 형태로 등장하고 있다. 물론 이자이 스스로는 이 음악이 부제를 갖고 있음에도 불구하고 표제음악(program music)이 아님을 강조하였으나,³⁹⁾ 작품이 쓰여진 1923-4년에 그가 목도한 아내와 형의 죽음⁴⁰⁾과 이자이가 오마주한 바흐 역시 아내를 잃은 슬픔을 당시의 슬픔에 관한 관행적인 표현인 4도 하행하는 베이스 선율을 사용하여 무반주 작품에 녹여내었다는 필연적인 공통점은 이 작품을 극적으로 해석하게 한다.

제1주제의 구성 요소인 바흐 선율은 재현부에서 그대로 등장하지 않는다.⁴¹⁾ 그 대신 프렐류드의 다른 부분에 있는 또 다른 바흐 선율이 등장함으로써 소나타 형식의 주제 재현의 원리를 충족시킨다. 여기서 사용된 인용은 보다 고차원적인 것으로 ‘바흐’라는 인물의 존재적 형태로서 이자이의 조성인 a단조 안에서 ‘바흐의 존재에 대한 이자이의 저항’이라는 ‘상징적 주제’로 나타난다. 찬트의 인용은 바흐 선율과 의미론적 차원의 대조를 이루는 동시에 이 악장을 ‘뒤바뀐 소나타 형식’으로 분석할 수 있는 결정적 근거를 제시해주는 장치이다. 제시부와 재현부에서 긴장감의 이완을 위해 성부 교차, 복합선율 그리고 아르페지오의 형태로 등장하는 제2주제는 극적인 재경과부가 진정되면서 원 조성에서 재등장하여 전통적인 소나타 형식의 조성체계를 확립해준다. 이와 같이 이자이는 각기 다른 시대, 다른 의미를 내포하는 선율들을 인용하여 자신의 전통성과 현대성을 동시에 보여주는 데에 성공하였다.

이러한 분석적인 시각에서의 작품 해석은 연주자들의 직관적이고 주관적인 해석의 당위성을 더해

39) Iwazumi, “Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions,” 50.

40) Ysaÿe, *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*, 136-137.

41) 제1주제가 곧이곧대로 제시되지 않는 이러한 특징으로 말미암아 이 악장을 통주형식으로 보는 견해도 있다. 김수연, “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata에 관한 연구: Violin Sonata Op. 27, No. 2를 중심으로” (광주대학교 대학원 박사학위논문, 2015), 27.

줄 수 있는 작업이다. 이자이는 스스로가 연주자였던 만큼 다양한 해석과 가능성에 대해 관용적인 입장이었을 테지만 그의 소나타에는 활의 위치, 보잉, 핑거링 등 다양한 주법들과 자세한 음악적 지시 용어에 대한 설명이 곁들여 출판될 만큼 이 소나타들이 어떻게 연주되어야 한다는 뚜렷한 생각을 갖고 있었음이 분명하다. 물론 인터넷 미디어의 발달로 손쉽게 다양한 연주자들의 다채로운 해석을 접할 수 있는 요즘, 개성 있는 연주를 위한 연주자만의 고유한 영감은 매우 필수적이다. 하지만 작품의 외적인 분석과 함께 형식과 구조 등 작곡가의 거시적인 계획에 대한 이해는 이자이가 그러하였듯 이성적·감성적 연주자의 중요한 과제라 할 수 있다.

필자는 이자이의 거시적인 구조계획을 분석하고 찾아가는 과정을 통해 직관적 해석에 대한 근거와 확신을 더하게 되었다. 어쩌면 필자의 해석은 많은 연주자들의 관행적인 해석에서 크게 벗어나지 않을 수 있다. 하지만 본 연구가 작곡가의 거시적인 계획과 연주자의 직관적인 해석을 이론적인 언어로 재생하여 청취자들의 이해를 돕고, 연주자들에게는 해석의 근간을 다지는 방법을 제시하였기를 바란다.

검색어

이자이(Eugène Ysaÿe), 《이자이 6개 무반주 바이올린 소나타》(*6 Sonatas for Violin Solo Op. 27 by E. Ysaÿe*), 바흐(J. S. Bach), ‘진노의 날’(*Dies Irae*), 망상(Obsession), 뒤바뀐 소나타 형식(Reserved sonata form), 쉐inker식 분석이론(Schenkerian theory), 연주법적 해석(Interpretative process from a Performer’s perspective), 인용 기법(Quotation), ‘상징적 주제’(Symbolic theme)

참고문헌

- 김수연. “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata에 관한 연구: Violin Sonata Op. 27, No. 2를 중심으로.” 광주대학교 대학원 박사학위논문, 2015.
- 김윤지. “E. Ysaÿe, Violin Sonata Op. 27 No. 2의 악곡분석 및 연주비교 연구.” 단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2015.
- 박초연. “J.S. 바흐의 샤콘 분석·해석·연주 가이드.” 『낭만음악』 19(2) (2007): 49-76.
- 송무경. “조성음악의 분석이론.” 『음악이론과 분석』. 김연 책임편집: 55-92. 서울: 심설당, 2005.
- 최고운. “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata Op. 27, No.2에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2006.
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. New York: Routledge, 2012.
- Cadwallader, Allen. "Form and Tonal Process: The Design of Different Structural Levels." In *Trends in Schenkerian Research*. Edited by Allen Cadwallader: 1-22. New York: Schirmer Books, 1990.
- Cone, Edward, T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.
- Greenspan, Bertram. “The Six Sonatas for Unaccompanied Violin and Musical Legacy of Eugene Ysaÿe.” Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1969.
- Hoatson, Karen D. “Culmination of the Belgian Violin - The Innovative Style of Eugene Ysaÿe.” D.M.A. treatise, The University of California Los Angeles, 1999.
- Iwazumi, Ray. “The Six Sonatas Pour Violon Seul, Op. 27 of Eugene Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions.” Ph.D. Dissertation, Julliard School of Music, 2004.
- _____. “The Legacy of Eugène Ysaÿe: Transmitted, Adapted, and Reinterpreted.” *Notes* 67/1 (2010): 68-88.
- Jackson, Timothy L. “The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition.” *Journal of Music Theory* 40/1 (1996): 61-111.
- _____. "Brucknerian Models: Sonata Form and Linked Internal Auxiliary Cadences."

- Sibelius Forum II*. Proceedings: Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki December 7-10, 2000, Sibelius Academy, 2003, 155-171.
- Kraus, Joseph. *Tchaikovsky and the Use of Convention*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2015.
- Lowell, Natasha. "Eugene Ysaÿe and Musical Dialogue." University of Southern California. Proceedings: 2012 GLS Symposium, Los Angeles, CA. 23 June 2012.
- Martens, Frederick H. *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1919.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York : W. W. Norton, 1988.
- Ryu, Ji-Yeon. "Musical Borrowing in Contemporary Violin Repertoire." D.M.A. treatise. The Florida State University College of Music, 2010.
- Schenker, Heinrich. *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].
- _____. "Organic Structure in Sonata Form." Translated by Orin Grossman. *Journal of Music Theory* 12/2 (1968): 164-183.
- Stowell, Robin. "The Nineteenth-Century Bravura Tradition." In *The Cambridge Companion to The Violin*, Edited by Robin Stowell, 61-78. Cambridge University Press, 1992.
- Szigeti, Joseph. *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. New York: Alfred A. Knopf, 1947.
- _____. *Szigeti on The Violin*. New York: Dover Publications, Inc., 1979.
- Wang, Yu-Chi. "A Survey of The Unaccompanied Violin Repertoire - Centering on Works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe." Ph.D. Dissertation, University of Maryland, 2005.
- Wen, Eric. "The Twentieth Century." In *The Cambridge Companion to the Violin*, Edited by Robin Stowell, 81-91. Cambridge University Press, 1992.
- Ysaÿe, Antoine. *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*. Translated by Ratcliffe, Bertram. London: William Heinemann, 1948.

_____. *Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugene Ysaÿe: And Chronological Summary of the Major Events in the Master's Life and Career Followed by a Catalogue of His Compositions and a Discography*. Brussels: Editions Ysaÿe, 1968.

[사전]

Parker, Roger. "Paganini, Nicolò." In *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4943> [2016년 6월 11일 접속].

Stocquem, Michel. "Ysaÿe, Eugène." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30732> [2016년 6월 11일 접속].

[인터넷 자료]

<http://www.listenmusicmag.com/music-in-my-life/a-virtuosos-hero.php>. 2016년 4월 26일 접속.

<http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/>. 2016년 2월 27일 접속.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Partita_for_Violin_No._2_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Partita_for_Violin_No._2_(Bach)). 2016년 4월 23일 접속.

[악보]

Bach, J. S. *6 Sonatas and Partitas for Violin Solo*. New York, International Music Company.

Ysaÿe, Eugène. *Sechs Sonaten für Violine Solo Op. 27*. Urtext. G. Henle Verlag.

_____. *Sechs Sonaten für Violine Solo Op. 27*. G. Henle Verlag.

_____. *Six Sonates pour Violin Seul Op. 27*. G. Schirmer, Inc.

_____. *10 Preludes for Violin Solo Op. 35*. Schott.

[레코딩]

- Ysaÿe, Eugène. *Eugene Ysaye Six Sonatas for solo violin Op. 27*. Shumsky, Oscar. Nimbus Records. 1982.
- _____. *Ysaye Six Sonatas Op. 27*. Graffin, Philippe. Hyperion. 1997.
- _____. *Obsession 6 Sonatas pour Violin Solo Op. 27*. Zimmermann, F. Peter. EMI Classics. 2005.

Quotation as a Structural Determinant: a Study of Eugène Ysaÿe's Unaccompanied Violin Sonata No. 2

Moo Kyoung Song · Go Eun Choi

The paper is an analysis of the first movement of Eugène Ysaÿe's *Unaccompanied Violin Sonata* No. 2. The piece, which marks quotations both from the prelude of J.S. Bach's Partita No. 3 and from a Gregorian chant, *Dies Irae*, has been esteemed as a unique and simultaneously experimental work because of radical harmonic idioms and performance techniques that it contains. However, a quasi-typical structure and design of the sonata form that the piece takes leads us to evaluate Ysaÿe as an eclectic figure who integrated many experimental elements successfully within the traditional formal scheme.

Bach's E-major prelude has been contextualized into A minor and serves as a primary theme of the sonata form; and the Gregorian chant containing a strong sense of modality also has been adjusted into a tonal context, carrying the second theme's function. Contrast between 'Bach' and 'Ysaÿe' as witnessed in multiple dimensions has been infiltrated into a smooth voice leading, which satisfies what Schenker says in his *Free Composition* preconditions for the sonata form's exposition. Although the high-level subdominant which generates the middle section progresses towards the expected dominant at the end of the section, its extraordinary approach to the goal by means of an irregular $\frac{6}{4}$ chord calls the hearing of the section into a question. *Dies Irae* that returns together with the tonic *Stufe* signals the commencement of the recapitulation, which suggests a design of the reversed sonata form. The reordering of thematic materials over the original key A-minor integrates sharp contrast between 'Bach' and 'Ysaÿe' into a unified one and thus reinforces the tragic mood towards death.

구조적 결정 인자로서의 인용 기법

- 이자이 《무반주 바이올린 소나타》 제2번을 중심으로 -

송무경 · 최고은

본 논문은 이자이의 《무반주 바이올린 소나타》 제2번 1악장에 대한 분석이다. 바흐의 《파르티타》 제3번 ‘프렐류드’와 그레고리성가 ‘진노의 날’에서 인용한 선율을 특징으로 하는 이 곡은 과감한 화성과 혁신적인 연주 기법으로 인해 독창적이며 동시에 실험성 짙은 작품으로 평가된다. 그러나 이 악곡이 취하는 소나타 형식의 구조와 디자인은 전통적인 틀 안에서 실험적 요소를 성공적으로 녹여낸 이자이를 절충주의 작곡가로 평가하게 한다.

바흐의 E장조 프렐류드는 이자이에 의해 a단조의 딸림화음으로 재맥락화되어 제1주제로 기능하고 있으며, 선법성 짙은 그레고리성가 역시 그 명맥을 유지한 채 딸림조성인 e단조에서 제2주제로 기능한다. 바흐와 이자이 사이 나타나는 다층적 대조는 유려한 성부진행을 만들며 쉐커가 말하는 소나타 형식의 제시부 조건을 충족시킨다. 거시적 버금딸림화음을 연장하는 발전부는 쉐커가 말한 대로, 딸림화음을 향해 진행하지만 $\frac{6}{4}$ 화음을 통한 이례적 접근은 작품이 갖는 독창성을 확보해준다. 으뜸화음의 복귀와 함께 이루어지는 ‘진노의 날’은 재현부의 시작을 알리며, ‘뒤바뀐 소나타 형식’의 디자인을 제안한다. 원조성인 a단조 위에서 펼쳐지는 주제 요소들의 재배열은 바흐와 이자이 사이의 첨예한 대조를 죽음을 향한 비극으로 승화시킨다.

논문투고일자: 2016년 5월 8일

심사일자: 2016년 5월 23일

게재확정일자: 2016년 5월 23일

‘음색’, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구¹⁾

■
신인선

1. 들어가는 글

음악 구성에 있어 부차적인 것으로 간주되었던 ‘음색’(Klangfarbe)에 대한 독립은 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 《다섯 개의 오케스트라 소품 Op. 17》(*Fünf Orchesterstücke*, 1909) 가운데 제3번 ‘색깔’(Farben)로 시작되어 1960년대 리게티(György Ligeti, 1923-2006)의 《아트모스페레》(*Atmosphères*, 1961)까지 걸쳐 독자적인 영역을 확립했다. 음색은 19세기까지 음악구성을 위한 주요 요소로서가 아니라, 음높이 그리고 음가와 분리할 수 없는 소재로서 음악 구성에 참여하고 있었다.

‘음색’이 결코 부수적인 음악 요소가 아니었음을 이론적으로 명료하게 설명할 수는 없지만, 본 연구에서는 ‘음색’의 관점에서 20세기 이전 그리고 이후의 음악을 관찰하여 ‘음색’이라는 매개변수(Parameter)²⁾를 어떻게 다루었는지, 그 비중의 정도 그리고 다른 음악 매개변수와와의 관계성 변화를 살펴보고자 한다. 그리고 ‘음색’의 자리매김 과정³⁾을 작곡가들 음악적 사고의 결과물인 다양한 작품의 예를 통해 확인하고자 한다.

‘음색’에 대한 많은 시학적 연구는 1960년대 등장한 ‘음색작곡(Klangfarbenkomposition)⁴⁾을

-
- 1) 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5B5A07048727)
 - 2) 수학적개념이었던 매개변수라는 개념이 에플러(Werner Meyer-Eppler, 1913-1960)에 의해 1953년 음악이론 용어로 사용되기 시작했고 열(列)의 법칙에 의거한 음악분석에서 중심적 역할을 했다.
 - 3) 음악적 주요 매개변수로의 음색 독립은 회화에서 각각의 ‘색’이 명암과 원근 표현을 위해 본연의 색을 잃어버리고 혼합되어 보조적인 소재로 사용되었던 것로부터 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944), 몬드리안(Piet Mondrian, 1872-1944) 등의 20세기 화가들 작품에서 하나의 색 자체가 온전하게 사용되고, 그 자체가 독립된 오브제로 변화한 것과 비교해 볼 수 있다.
 - 4) 음색작곡이라는 경향은 협화와 불협화라는 수직적 관계를 버리고 각 음을 동등한 가치로 인정한 12음기법 음

대상으로 하고 있다. 본 논문에서는 우선적으로 음높이와 음가 그리고 강약을 음악 구성의 중심적인 매개변수로 하고 있으므로 ‘음색’을 부수적인 요소로 활용한 18-19세기 관현악곡에서 그 의미를 짚어 본다. 이는 20세기 음악에서 ‘음색’의 부각이 음악 역사적 과정에서 이미 준비되었음을 확인하고자 하는 목적을 갖는다. 20세기 음악에서 ‘음색’의 음악적 매개변수로의 자리매김 과정을 본 논문은 두 가지 방향으로 분류하여 살펴보고자 한다. 그 첫 번째는 ‘음’과의 밀접한 관계 속에서 진행된 음색의 독립을 그리고 두 번째는 ‘음’이라는 사전적 정의를 벗어나 ‘악기의 복수적 정체성 찾기’를 통한 ‘음색작곡’의 과정을 작곡가들의 작품을 예로 제시하며 확인하고자 한다.

2. 18-19세기⁵⁾ 관현악곡에서 ‘음색’의 의미

20세기 이전 관현악곡에서 ‘음색’을 논하는 것은 관현악법과 불가분의 관계를 갖는다. 오케스트라를 구성하는 모든 악기들이 고유한 음색을 보유하고 있지만, 그것이 20세기 이전 관현악곡, 특히 근대적 오케스트라가 형성⁶⁾된 이후 초기 관현악곡에서는 일차적으로 선율, 화성 그리고 조성과 같

악, 더 나아가 음악 구성의 매개변수인 음높이, 음가, 강세 등을 모두 동등하게 취급하고자 한 총렬음악이 ‘음색’을 고려하지 않았다는 비판을 배경으로 등장했다. 짜에린스키(Tadeusz A. Zielinski)는 12음기법이 조성음악 구조와 마찬가지로 음높이라는 재료의 조직을 위한 것일 뿐, ‘음향(klang)’을 무시했다고 언급하였다. 또한 로어(Jens Rohwer)는 12음기법과 총렬기법은 ‘음’을 중심으로 하는 음악에서 ‘음향’을 중심으로 하는 음악으로의 연결 다리였다고 언급하였다. Tadeusz A. Zielinski, “Neue Klangästhetik,” *Melos* 33(1966), 211., Jens Rohwer, “Von Tonmusik zu Klangmusik, Skizze einer musikalischen Konzeption für die Beurteilung der Musik des 20. Jahrhunderts,” *Zeitschrift für Musiktheorie* 3(Stuttgart 1972), 30.

5) 본 장에서는 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 그리고 베토벤(Ludwig v. Beethoven, 1770-1827)의 교향곡을 예로 제시할 것이다. 세 명의 작곡가들에서보다는 이들 이후부터 19세기 후반까지 활동한 작곡가들의 작품에서 ‘음색’의 의미가 더욱 중요한 위치를 갖는다는 것은 자명한 일이다. 그러나 본 논문에서는 그에 대해서는 거론하지 않는다. 그 이유는 20세기 음악에서의 ‘음색’에 대한 관심과 음악적 매개변수로서의 수용이 이미 근대적 관현악법 형성과 그 직후에서부터 준비되었다는 것을 제시하기 위한 목적으로 본 장을 구성했기 때문이다.

6) 근대적 오케스트라 형성의 시간적 범위는 베커의 저서에서 발췌한 아래의 인용문에 따르면 1750년을 그 시점으로 볼 수 있다. “그러나 오늘날의 오케스트라에서 각 악기군들은 상호영향을 주고받는데 그 이전까지 존재했던 수많은 악기들이 이러한 악기 그룹의 형태로 분리되어 각 악기들이 각자의 위치를 확보하고, 각자가 맡은 역할을 고려할 수 있도록 전체 통일성을 가져다준 것은 약 150년 동안[1600년경부터 1750년경까지]에 걸친 위대한 업적이라 아니할 수 없다. 주로 17세기와 18세기 전반기에 걸친 이러한 업적을 통하여 1750년경에는 바로 오늘날의 구성형태를 갖춘 오케스트라가 그 모습을 보이게 된 것이다.” Paul Bekker, *Das Orchester* (Bärenreiter Verlag, 1936), 김용환·김정숙 옮김, 『오케스트라』, (음악세계, 2003), 11.

은 음악 구성의 주요 요소에 문혀 중요하게 취급되지 않았다. 또한 한 악기가 가진 고유 정체성은 악기의 ‘일반적인, 무난한’ 사용에서 그 악기가 포함된 족(族, family)을 대변하는 음색으로 포괄되었다. 선율이 음악적 매개변수 중 음고 뿐 아니라, 음악 지속과도 연관된 것과 같이 ‘음색’ 또한 음악을 구성하는 다양한 요소(강세, 리듬, 음역, 연주법 등)와 밀접한 관계를 갖는다. 그러므로 ‘음색’을 논하기 위해서는 다양한 요소의 혼합이 전제 된 것이지만, 본 장에서는 특히 음, 선율, 화성 조성과의 관계 속에서 음색의 위치 그리고 리듬과 음색의 관계를 관현악법을 통해 살펴보고자 한다.

음, 선율, 화성, 조성, 형식, 다이내믹 등과 같은 음악 구성의 요건들을 전면에 둔 근대적 오케스트라가 형성된 후의 관현악곡에서 악기를 어떻게 운용하였는가를 살펴보는 것은 바로 그 시대에 ‘음색’이 음악 속에서 어떤 위치에 있었는지를 확인시켜준다.⁷⁾ 근대적 오케스트라의 기초는 성악합창의 모방에 기초하였고 현악앙상블, 즉 동일한 음색을 창출하고 4성부 화성을 대변하는 현악4중주 형성과 함께 성립되었다. 이를 뒷받침하는 내용은 근대적 오케스트라 시작으로부터 몇 십 년이 지난 하이든의 《교향곡 45번 Hob.I:45》(1772)의 제1악장은 물론이고 런던교향곡 중 1794년 완성된 《교향곡 101번 Hob.I:101》(1793/4)의 제2악장 시작 부분에서도 볼 수 있다.

(예 1) 하이든 《교향곡 45번》 제1악장, 마디 1-5

Joseph Haydn

7) 김진호는 “음고 변수의 수직, 수평적 차원을 위한 조직방법론으로 화성학과 대위법이, 음색변수를 위해서는 관현악법이 등장했다”라는 설명으로 관현악법과 음색의 밀접한 관계를 설명한다. 김진호, “서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고,” 『낭만음악』 48(2000), 15.

마디 1-2의 c^1 음을 중심에 둔 음형 a와 그의 반복(동기 A)은 이 교향곡에 사용된 전체 악기가 포르테(*f*)로 그리고 c^2 음으로부터 g^2 음으로 상행하는 동기 B는 피아노(*p*)로 현악기군, 좀 더 정확하게 하자면 제1바이올린의 선율 연주에 나머지 현악기군의 화성적 지지를 받으며 연주된다. 특히 음형과 다이내믹에 의해 드러나는 제1주제의 대조성은 제1주제 확보(마디 24 이후)에 이르러서는 음색적 대조로 그 내용이 발전된다. 제1주제를 시작했던 네 마디는 모두 피아노(*p*)로 연주되어 주제에서 보여준 다이내믹 대조는 사라진다. 그러나 바이올린 파트에 의해 연주되는 시작동기 두 마디 위에 첨가된 목관악기(플루트와 오보에)의 선율(마디 24-25)은 제1주제의 광파레풍을 목가적인 분위기로 전환시킨다. 새로운 음형 첨가와 다이내믹 변화를 수반하는 동기 A의 변화는 다음에 이어 마디 3-4와 마찬가지로 현악기에 의해 연주되는 동기 B(마디 25-26)와 음색적 대조를 이루며 변형된 제1주제를 보여준다.

(예 3) 모차르트 《교향곡 41번》 제1악장, 제1주제 확보(마디 24-27)

The image shows a musical score for Mozart's Symphony No. 41, first movement, measures 24-27. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tromb.), Timpani (Timp.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc./Cb.).

- Measures 24-25 are enclosed in a rectangular box. In these measures, the Flute and Oboe play a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. The Bassoon and Trombone provide harmonic support with sustained notes. The Violin I and II parts feature triplet patterns.
- Measures 26-27 are circled. In these measures, the Flute and Oboe continue their melodic line, while the Bassoon and Trombone play sustained notes. The Violin I and II parts continue with their triplet patterns.

Dynamics are indicated as *p* (piano) and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

주제에 담긴 대조성을 주제 확보 부분에서 관악기와 현악기의 음색대조로 전환한 이 모습은 하이든의 교향곡에서와 같이 현악기의 화성적 음향을 뒷받침 했던 관악기 사용을 벗어나 관악기 고유 음색을 부각시킨 예가 된다. 이 교향곡 제1악장 제2주제의 관현악법은 제1주제와는 사뭇 다르다. 마디 56-61까지 현악4중주로 제시되는 제2주제는 마디 62-71까지 반복된다. 이때 목관악기의 첨가(마디 64에서 비순→마디 67에서 플루트)는 제1바이올린이 연주한 선율의 음향을 채색한다. 이는 하이든의 교향곡을 예로 들어 설명했던 ‘조성적 관현악법’과는 달리 제1바이올린 파트가 연주하는 주제선율을 목관악기들이 순차적으로 첨가되며 연주하게 되므로 ‘선율적 음색 혼합’을 얻어낸다.

모차르트 《교향곡 41번》 제1악장에서 확인된 제1주제의 ‘선율의 음색적 대조’ 그리고 제2주제를 제시하는 관현악법의 결과인 ‘선율적 음색 혼합’은 앞서 설명한 화성적 음향을 강조하기 위한 관악기 사용보다 한 걸음 더 나아가 관현악법을 통해 ‘음색’이라는 음악적 매개변수를 주제 제시와 확보라는 형식 구성의 한 요소로 사용한 예를 보여준다.

화성적 음향 강조, 선율적 음색 혼합 그리고 선율의 음색적 대조와 같은 과정을 통해 등장한 매개변수 ‘음색’에 대한 내용은 음고, 즉 선율과 불가분의 관계를 맺고 있다. 음고에서 한걸음 더 나아가 음색은 조성 나아가 형식의 확립과 관계를 맺으며 그 역할을 확대한다. 베토벤의 《교향곡 5번 Op. 67》(1808) 제1악장에서 그 예를 찾아 볼 수 있다. 《교향곡 5번》 제1악장 시작 부분은 현악5부와 B^b클라리넷이 유니슨으로 연주한다. 이때 현악기와는 음색이 다른 클라리넷의 고유 음색 파악은 그리 용이하지 않다. 시작 네 마디 동안의 B^b클라리넷이라는 목관악기 사용이 음색적으로 독립적이지 못했다는 것은 그 뒤에 이어지는 대위적 짜임새로 그리고 운명동기를 제1주제로 확장하는 부분에서 현악기에 대한 비순의 화성적 뒷받침으로 재차 확인된다. 하이든의 교향곡을 예로 하여 앞에서 설명한 ‘조성적 관현악법’과 유사한 내용을 보이며 시작한 베토벤의 《교향곡 5번》 제1악장은 그러나 모차르트 《교향곡 41번》 제1악장 제시부를 예로 들어 설명했던 ‘선율의 음색적 대조’와 연결할 수 있는 내용을 포함할 뿐 아니라, 음색을 화음과 연관 지어 음악적 형식 구축에 활용한 모습을 보인다. 《교향곡 5번》 제1악장 제시부의 마디 52-55와 마디 110-118은 음색을 통한 형식 강조를 담고 있다.

(예 4) 베토벤 《교향곡 5번》 제1악장, 마디 52-55/마디 110-115

마디 52-55는 c단조의 제1주제를 마감하면서 제2주제 제시로 넘어가는 부분이다. 이 부분에서 a감7화음으로 운명동기의 반복을 현악기 중 두 대의 바이올린이 연주하고, 화음을 이루는 긴 지속음은 관악기와 비올라, 첼로 그리고 더블베이스가 연주한다. 이 감7화음은 E^b장조 제2주제로 들어가기 위한 B^b장3화음으로 진행된다. 그러나 제시부를 종결하는 마디 110-118에서는 이와 동일한 음악적 구성을 E^b장조에서 관악기가 운명동기를 그리고 현악기가 긴 지속음을 연주한다. 제2주제로 넘어가는 과정에서는 운명동기를 현악기가 그리고 제시부를 종결하는 부분에서는 관악기가 연주하면서 나타나는 음색 대조와 운명동기 확장선율을 a감7화음 위에서 그리고 E^b장3화음 위에서 연주하는 차이는 화성운용은 ‘음색, 화음 그리고 형식의 삼각관계’를 이룬다.

베토벤 《교향곡 6번》(Op. 68, 1808) 제1악장 발전부는 《교향곡 5번》 제1악장 제시부에서 설명한 조성과 음색 변화를 분명하게 보여주며 시작된다. F장조의 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 진행(마디 139-145)은 현악기로 그리고 B^b장조의 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 진행(마디 146-150)은 목관악기 연주로 발전부가 시작된다. 이에 뒤따르는 발전부의 내용은 음색을 통한 형식 확립의 또 다른 예를 보여준다.

(예 5) 베토벤 《교향곡 6번》 제1악장, 마디 151-160

1주제 시작
두마디 동기

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Vn. I

Vla.

Vc.

Cb.

p *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*



123

Fl.

Cl.

Fg.

Cor.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *cresc. poco a poco*

p *cresc. poco a poco*

《교향곡 6번》 제1악장 발전부의 전반부는 제1주제의 두 번째 마디만을 발전 소재로 하고 있다 해도 과언이 아니다. 제1주제의 두 마디 시작동기를 반복하면서 시작한 발전부는 마디 151부터 246까지 주제로부터 가져온 한마디 동기의 변형·발전을 담고 있다. 이 부분은 다시 마디 151-196과 197-246으로 나눌 수 있다. 한마디 동기를 변형·발전시킴에 있어 베토벤은 조성과 관현악법을 밀접하게 활용한 부분(마디 151-174/197-220) 사이에 조성적 그리고 관현악적 연결구 역할을 하는 부분(마디 175-196/221-246)을 삽입하였다. 다시 말해서 마디 197-246은 마디 151-196에 대한 변화를 수반한 반복 구성이다.

주제로부터 가져온 한마디 동기는 B^b장조(마디 151-162)-D장조(마디 163-174)-G장조(마디 197-208)-E장조(마디 209-220)의 조성변화를 기반으로 하여 계속 반복된다.⁸⁾ 한마디 동기를 한 조성으로 12마디 동안 반복하고, 또 다른 조성에서 지속되는 이러한 반복은 “기능적인 긴장관계를 나타내기보다 ‘색채적인’ 효과를 내는 화음”⁹⁾으로 설명될 수 있다. 이는 ‘발전’(Development)보다는 ‘전개’(Display)라는 표현이 더 적합한 소나타악장형식에서의 발전부를 구축한다. 또한 한 조성 영역에서의 동기 반복 또한 관현악법을 통한 음색적 변화를 포함하고 있어 한마디 동기의 ‘음색적 발전’을 볼 수도 있다. 아래 표에 정리된 B^b장조 영역의 관현악법, 즉 동기 반복을 담당하는 악기 운용은 동기의 ‘음색적 발전’을 잘 보여준다.

(표 1) 베토벤 《교향곡 6번》 제1악장 마디 151-162에서 보는 동기의 ‘음색적 발전’

B ^b (마디 151-162)				
마디		151-154	155-158	159-162
동기 연주 악기	관악기	x	플루트	x
	현악기	제1바이올린	제2바이올린	제1바이올린

D장조 영역에서는 오보에+제2바이올린→제1바이올린→플루트+제2바이올린으로 한마디 동기의 ‘음색적 발전’이 더욱 잘 보인다. G장조 영역은 B^b장조 영역 중간부분(마디 155-158)에 사용된 플루트 대신 오보에가 등장하고, E장조 영역은 D장조 영역의 관현악법과 동일하다.¹⁰⁾

8) 《교향곡 6번》의 발전부에 대한 자세한 분석은 김진호의 논문에서 확인할 수 있다. 김진호, “베토벤 〈전원교향곡〉 1악장 전개부, 바그너 〈라인의 황금〉 중 ‘진주곡’, 그리고 라벨 〈볼레로〉의 분석을 통한 19세기에서 20세기 초의 음색작법 고찰,” 『서양음악학』 23(2010), 165-166.

9) Walter Riezler, *Beethoven* (Zürich & Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1936), 나주리·신인선 옮김, 『베토벤』 (음악세계, 2007), 222.

베토벤이 《교향곡 6번》 제1악장 발전부에서 보여준 이런 관현악법은 조성음악에서 음과 관계된 동기를 ‘색’과 관계된 동기, 즉 ‘음색 동기’로 볼 수 있게 한다. 이 음색 동기를 기반으로 하여 12마디 단위의 음색 프레이즈가 구성되고, 그 반복과 변주에 있어서도 음 또는 리듬의 변화가 아닌 음색 변화가 중심에 있다.

하이든, 모차르트 그리고 베토벤 교향곡 제1악장의 일부만을 분석했지만, 그 분석의 내용에서 조성을 중심에 둔 시대에서도 ‘음색’에 대한 관심과 음악 구성에의 참여도가 점차 커졌음을 확인할 수 있다. 다시 말해서 조성적 관현악법, 주제 선율에 담긴 음형의 대조성을 음색 대조로 풀어나가기 그리고 선율을 음색적으로 혼합하기와 같은 내용은 관현악법을 통한 ‘음색’의 역할이 확장되었음을 보여준다. 이를 넘어 화음, 음색 그리고 형식의 관계 부여 그리고 ‘음색 동기’ 또는 ‘음색 프레이즈’ 형성까지 진행되며 ‘음색’은 음악을 구성하는 주요 매개변수로서의 자리매김을 준비하였다.

3. 20세기 음악에서 음색의 음악적 매개변수로서의 자리매김

19세기 말에 이르러 소리(Klang), 나아가 음색에 대한 음향물리학적 연구가 시작되면서 음악을 구성하는 요소로서 부차적으로 사용되었던 ‘음색’은 점차 부각되기 시작하였다. 그 연구의 시작은 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)로 볼 수 있으며, 그는 악기로 얻어낼 수 있는 소리는 강세(Stärke), 음높이(Tonhöhe) 그리고 한 음을 바이올린, 플루트 또는 클라리넷으로 연주할 때 차별화되는 악기의 음색(Klangfarbe)으로 구분된다고 주장하였다.¹¹⁾

20세기 들어와 작곡가들은 음색의 의미를 다양한 창작 아이디어를 통해 새로이 조망하였다. 이전부터 음, 화음 그리고 조성과 밀접한 관계 속에서 다루어졌던 음색은 20세기 들어와 쇤베르크가 언급한 바와 같이 ‘음고는 음색을 통해서 지각’되므로 ‘음색이 음고보다 더 주요한 범주라는 사고를

10) 본문에서 설명한 베토벤 《교향곡 6번》 제1악장 마디 151-220까지의 ‘색채적’ 화음 전개와 한 마디 동기의 음색적 발전을 좀더 일목요연하게 표로 정리하면 다음과 같다.

B ^b (마디 151-162)	D(마디 163-174)	G(마디 197-208)	E(마디 209-220)
12마디 단위 음색 프레이즈 A	A의 음색적 변주=B	A에 음색 변화를 준 A'	B 반복

11) H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig, 4. Auf. 1877), 19-20.

바탕에 두고 음색을 음악적 매개변수로 확립하였다. 음색에 대해 새로운 의미를 부여한 또 하나의 경향은 악기가 갖고 있던 새로운 정체성 찾기를 통해 이루어졌다. 두 경향 중 후자에서의 ‘악기’의 의미는 인간의 ‘음성’으로까지 확대된다.

3.1. ‘음’ 과의 불가분의 관계 속에서

창작에 있어서 본격적으로 ‘음색’ 독립에 대해 논할 수 있게 된 작품은 쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》 가운데 제3번 ‘색깔’이라 할 수 있다. 이 곡은 쇤베르크가 자신의 『화성학』(*Harmonielehre*, 1911)의 끝에 제시했던 ‘음색선율’(Klangfarbenmelodie)이라는 개념과 연계되면서 유명해졌다. 그러나 이 작품을 분석해보면, 쇤베르크가 자신의 저서에서 ‘음고(Klanghöhe)의 선율 형성 논리와 동일한 논리를 기반으로 한다고 정의한 음색선율¹²⁾에 부합하는 음악적 내용을 찾아보기 어렵다. 다시 말해서 관현악법의 변화로 얻어지는 순수한 ‘음색 움직임’(Farbenbewegung)을 위하여 ‘음고의 움직임’(Bewegung der Tonhöhe)이 포기되었던 것과 같은 선율, 즉 음색선율에 대한 쇤베르크의 아이디어가 이 곡에 적용되지 않았다.¹³⁾ 세 부분으로 나눌 수 있는¹⁴⁾ 이 곡의 첫 번째 부분(마디 1-11)을 분석하면, 음색이 악곡 구성에 있어 주요 매개변수로 작용하고 있음은 확인된다.

12) A. Schönberg, *Harmonielehre* (Leipzig/Wien: Universal Edition, 1911), 503.

13) Michael Mäckelmann, *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16* (Wilhelm Fink Verlag, 1987), 34., Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere-Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch* (Schott, 1978), 181. 이 두 문헌에서는 작곡기법적 차원에서 음색선율 개념이 ‘색깔’에 적용되지 않았다는 것뿐 아니라, 작곡은 1909년에 그리고 이론서는 1911년에 발표되었고, 쇤베르크가 음색선율을 ‘미래의 환상’(Zukunftssphantasie)이라 언급한 내용을 바탕으로 이 곡에서 음색선율의 개념이 구체화 되지 않았다고 설명하고 있다.

14) 맥켈만은 그의 저서에서 이 곡을 마디 1-11/12-31/32-44로 구분하였고, A-B-A'의 세부분 형식으로 보았다. Michael Mäckelmann, *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16*, 35.

(표 2) 쇤베르크 《다섯 개의 오케스트라 소품》 제3번 ‘색깔’, 마디 1-11의 화음진행과 주요성부

	마디 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fl.	a				b _b	a _b					
E. Hr.	e			f	e _b	e _b					
B ^b -Cl.	b					c	b _b				
Fg.	b					c	b _b				
F-Hr.	g _#				a	g					
B ^b -Tr.	e		f	e _b							
Vla.	c						C _#				
Kb.	c						C _#				

주요 성부(H) 진행

*실음 표기

마디 7부터 11까지 당김음으로 반음 하행하는 두음에 의한 음형 반복이 B^b베이스클라리넷-B^b클라리넷+파곳+트럼본-콘트라베이스 순서로 연주되는 주요성부(H)¹⁵⁾의 등장은 음색선율이라 여길 수 있다(표 2 하단의 악보 참조). 그러나 이러한 관현악법을 통한 음형 또는 동기의 음색변화는 전통적인 관현악법에서 주제선율의 확립 또는 발전부에서 자주 사용하던 선율의 음색적 변화에 그친다. 이 주요성부의 음색변화가 또한 이도동형진행 그리고 B^b클라리넷+파곳+트럼본 그리고 콘트라베이스의 5도 간격 중복은 ‘음고의 움직임이 포기되어진 것과 같은 음색선율’로 보기 어렵다.¹⁶⁾

‘색깔’의 첫 번째 부분에서 쇤베르크가 언급한 음색선율의 개념 적용이 어렵지만, ‘음색적 화성’이라는 개념을 유추할 수는 있다. 마디 1에서 형성된 화음의 음색은 마디 8까지 변화하지 않고 지속된다. 물론 화음을 구성하는 음고의 변화(예를 들어 제1 플루트가 a-b^b-a^b으로 변화)를 내포하고 있지만, 악보에 쇤베르크가 제시해 놓은 ‘악기들의 강세가 전혀 드러나지 않게 연주하라’는 주석¹⁷⁾은 마디 1부터 8까지를 정적인 ‘음색적 화음’의 형성과 변화¹⁸⁾가 이루어짐을 설명한다. 단2도

15) 쇤베르크는 작품에 주요성부는 ‘H’(주요성부인 Hauptstimme의 약자)로 표기하였다.

16) 이러한 관현악법은 르네상스시대 이래로 발전해 온 오케스트라의 원칙에 근거한 것이다. Paul Bekker, *Das Orchester*, 김용환·김정숙 옮김, 『오케스트라』, 215.

17) “Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, daß gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so daß er lediglich durch die andere Farbe auffällt.”

상행→장2도 하행 진행에 있어 주석에 제시한 작곡가의 연주지시는 마디 4-8에 걸쳐 수직적으로 형성되는 화음들의 변화가 ‘음색’ 변화로만 인지되게 하려는 의도로 해석된다. 그러나 하나의 ‘음색적 화음’에서 다른 ‘음색적 화음’으로의 변화를 야기하는 각 악기들의 음고의 움직임이 모두 단2도 상행-장2도 하행이라는 사실, 그러나 그 음고의 움직임이 감지되지 않게 연주하라는 연주지시는 ‘음색선율’ 형성으로도 설명이 가능하다. 다시 말해서 마디 1-8까지의 ‘음색적 화음’은 앞에서 언급한 ‘음색선율’이 구체화되지 않았다는 주장에 재차 반론을 제기할 수 있는 여지를 주기도 한다.

쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》 가운데 제3번 ‘색깔’의 첫 번째 부분으로 제시한 ‘음색’이 음악 구성의 주요 매개변수로 등장한 예는 쇤베르크와는 전혀 다른 음악적 경향을 보인 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 작품 속에서도 볼 수 있다. 《목신의 오후에의 전주곡》(Prélude à l'après-midi d'un faune, 1894) 마디 1-4에서 시작하는 플루트의 독주 선율은 네 번 반복된다. 《목신의 오후에의 전주곡》 주제선율은 반복을 거치며 화음의 변화, 박자의 변화 그리고 관현악법을 통한 음색적 혼합으로 주제선율의 음색적 변화를 수반한다. 드뷔시의 음색을 중심에 둔 이러한 내용은 쇤베르크 ‘색깔’에서 다른 악기의 음색으로 연주되는 주요성부의 반복과는 분명한 차이를 보이지만, 오히려 앞에서 설명한 베토벤 《교향곡 6번》 제1악장 발전부와 비교될 수 있는 모습이다.

(표 3) 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》 플루트 주제 선율의 음색적 변화

	마디 1-4	11-14	21-25	26-29
플루트 주제선율의 음악적 변화	8/9	8/9--D장7화음	8/12--C [#] 7화음	8/12--E9화음
관현악법을 통한 음색적 혼합		현악기 트레몰로, 클라리넷 지속음, 호른의 반음계적 선율 첨가	하프의 아르페지오, 보조음을 가진 현악기 선율 첨가	하프의 아르페지오, 현악기의 지속음

드뷔시가 《목신의 오후에의 전주곡》에서 보여준 음색에 관한 현상은 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)에 뿌리를 두고 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)로 이어진 프랑스적 오케스트라¹⁸⁾ 영향을 벗어나 ‘음악적 형식과 전개’의 관점으로 발전된 것이다. 이는 쇤베르크의 ‘색

18) 마이어로비츠는 이 ‘음색적 화음’을 ‘조성에서 감성적 음(Gefühlston)과 색깔(Farben)을 빌려온 화음’으로 설명하였다. Jan Meyerowitz, *Arnold Schönberg* (Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1967), 50.

19) 신인선, 『드뷔시·바다』 (음악세계, 2010), 10.

끝'에서도 도달하지 못한 음악적 매개변수로서의 음색의 위치 변화를 말하는 것이다. 드뷔시 《바다》(La Mer, 1905)에서는 '음색 주제'라는 새로운 개념을 정립하고, 이것이 음악 구성을 이끌었음을 확인할 수 있다. 세 곡으로 구성된 관현악곡 《바다》를 18-19세기 교향곡 형식으로 그리고 제1곡을 소나타악장형식으로 해석하는 경우가 많다. 그러나 제1곡 '바다의 새벽부터 낮까지'(De l'aube à midi sur la mer) 서주에 제시되는 음형들, 그 음형 가운데 하나를 변화시킨 주제(마디 12-16)가 제2곡과 3곡에서도 서주에서 제시된 음형들과 함께 재등장하는 모습은 교향곡 형식으로 이 작품을 분석할 수 없게 한다. 또한 제1곡의 트럼펫에 의해 제시되는 주제에 담긴 음형(장2도 상행+단3도 상행)은 마디 33-40에서 또 다른 선율선들 형성의 재료가 된다.

(예 6a) 드뷔시 《바다》 제1곡 '바다의 새벽부터 낮까지', 마디 12-16

12 Tp. 3
Eg.
pp *expressif et soutenu* *piu pp*

(예 6b) 드뷔시 《바다》 제1곡 '바다의 새벽부터 낮까지', 마디 33-40

Cl. 3
mf 2도+3도 음형-->진위 *p* 음가 확장

35 Eng. 8^{va}
P *expressif et soutenu* 음가 확장 및 수식음형 첨가

38 Sourdines aux 4 Cors
mf *P* *piu p* 음가 확장

이러한 진행을 하이든의 테마-모티브가공작업과 비교되는 제2 또는 제3주제로서의 독자성이 없는 단순한 주제의 변화 또는 베토벤 《교향곡 6번》 발전부에서 한마디 동기의 음색적 전개로 설명할 수도 있다. 그러나 마디 33-40에서 등장하는 주제로부터 파생된 선율선들이 마디 12에서 제시된 주제에 대한 제2주제 그리고 제3주제로서 자리굳히기는 관현악법을 통해 이루어진다. 마디 33-34에서 클라리넷으로 그리고 35-40에서 호른으로 주제와 음형적으로 관계된 선율들을 연주한다. 그러나 이 선율들이 이후 마디 41-111에서 반복될 때마다 동일한 악기로 등장한다. 이를 통해 그 선율들은 마디 12-16에서 플루트로 제시된 주제와 음형적으로 유사하지만 ‘클라리넷 주제’ 그리고 ‘호른 주제’라고 칭할 수 있는 ‘음색 주제’로서의 역할을 한다.²⁰⁾ 주제로부터 유추한 음형의 가공작업으로 형성된 선율의 고유성을 음색으로 확립한 이 ‘음색 주제’는 제1곡을 소나타악장형식이 아닌 세부분 형식으로 분석할 수 있는 타당성을 준다.

‘음색’의 매개변수로서의 독립을 대변하는 음색선율 그리고 음색 주제로까지의 자리매김은 음색이 비독립적이어서 쇤베르크의 《다섯 개의 오케스트라 소품》에서도 형식을 이루는데 있어서 ‘음색’이 큰 역할을 하지 못했다는 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989) 주장을 무색케 한다.²¹⁾ 드뷔시에서의 형식과 결합된 음색 주제의 내용은 리게티의 《아트모스페레》에 이르러 새로운 차원으로 발전된다. 이 작품의 기반이 된 클러스터기법(Clustertechnik)은 오케스트라 음향 속에서 음고와 리듬의 인지 불가능 뿐 아니라, 각 악기들의 고유색을 인지할 수 없는 결과를 초래한다. 《아트모스페레》를 연주하는 오케스트라 음향 속에서 악기의 존재감이 인지되지 않는 ‘악기 고유 음색의 중립성 형성’은 20세기 후반 작곡가들의 관심사였던 악기 고유 정체성 해체를 위한 한 방법이다. 리게티의 이 작품에서는 음의 연속을 통해 얻어진 ‘선율’을 대신하는 ‘음색 선율’ 또는 ‘주제’를 대신하는 ‘음색 주제’를 넘어 ‘음색’ 그 자체가 형식을 이룬다. 음클러스터(Ton-Cluster)와 리듬클러스터(Rythmischer Cluster) 그리고 대위적 전개를 통한 음고의 연속인 선율과 주제도 감지되지 않는 ‘선율과 리듬의 중립성’은 이 곡을 연주하는 각 악기의 고유 음색 정체성도 해체시킨다. 단지 악곡의 각 부분은 얼마나 넓고 좁은 음역 안에서 클러스터를 형성하였고 얼마나 촘촘하게, 즉 얼마나 밀도가 높은 클러스터를 형성하였느냐에 따라 음색적 감각의 차이를 주는 음색덩어리가 감지될 뿐이다. 이 음색의 차이를 통해 바로 이 곡은 형식력을 갖추게 된다.²²⁾ “형식은 심리적, 주관적일뿐만 아니

20) 신인선, 『드뷔시·마디』, 31-33.

21) 정해민, “개념적 이해를 통한 음색과 클러스터의 상호관련성 연구,” 282.

22) ‘형식을 이루는 요소에 대한 역사적 이론, 박질적 규칙과 화성적 규칙이 형식을 이룬다는 이론(J. Riepel), 이에 더해 선율적 구두점을 언급한 코흐(Koch)의 이론이나 리만(Riemann)에 의한 주제 강조가 형식을 이룬다는 이론에 근거해 본다면, 선율적, 화성적 그리고 리듬적 중립에 의한 《아트모스페레》는 형식이 없는 음악이

라, 구조화된 대상이란 면에서도 파악되지 않으면 안 된다”²³⁾라는 기젤리의 주장과는 조금 거리를 갖지만 ‘정적인 음악’을 대변하는 《아트모스페레》의 구조와 형식은 음색을 통해 감각적으로 다가온다. 다만 이 곡은 이전 음악에서 형식을 파악하는데 중요한 역할을 한 종지(Cadence), 좀 더 포괄적으로 이야기 하자면 단락 구분점(조성적 또는 음형적 종지 패턴, 긴 음가 또는 쉼표로 나타나는 시간적 휴지, 템포 또는 박자의 급작스러운 변화, 색채 또는 악곡 구조의 급격한 변화 등)이 없어서 작품의 형식을 듣지 못할 뿐이다. 《아트모스페레》 각 부분의 클러스터 유형이 다르므로 청취에 있어서도 감지되는 음색의 차이가 있음은 아래의 표에 정리된 것과 같다(표 4 참조).

(표 4) 리게티 《아트모스페레》 클러스터 유형, 음색 그리고 형식의 관계

부분	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
마디	1-22	23-29	30-39	40-53	54-65	66-79	79-87	88-101
클러스터 유형	정지된	내부 움직임	정+내	정→내부 움직임	정+내	정지된	내부	내부
음색적 감각과 형식	정적인 구조 (Statische Struktur)		동적인 구조 (Dynamische Struktur)			정적인 구조		
	제1주제	제2주제				제1주제	제2주제	
	제시부		발전부			재현부		

부분 II 그리고 VII-VIII의 내부 움직임을 가진 클러스터와 부분 III-V까지의 클러스터 구성은 그 청취 감각에 있어서 상대적으로 정(靜)과 동(動)으로 구분할 수 있다. 이 곡의 각 부분을 이루는 클러스터의 성격과 그를 통한 음색은 결과적으로 소나타악장형식과 비교할 수 있는 구성력을 보인다. 부분 I과 부분 II의 대조되는 클러스터와 그로 인한 음색적 차이는 소나타악장형식의 제1주제와 제2주제로 그리고 부분 VI, VII 그리고 VIII의 클러스터 구성과 음색은 부분 I과 부분 II에 대한 재현으로 볼 수 있게 한다.²⁴⁾

‘음’과 관계된 ‘음색’의 독립적 음악 매개변수로의 자리매김 과정의 결정체라 할 수 있는 음색작곡은 1970년대 이후 프랑스 작곡가들, 예를 들어 그리제이(Gérard Grisey, 1946-1998)와 무라이(Tristan Murail, 1947-)같은 작곡가들에 의해 또 다른 방향이 제시되었다. 이들 작곡가에 의해 제

라고 할 수 있다. Clemens, Kühn, “Form,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher (Bärenreiter-Verlag, 1995) 616.

23) Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert* (Moeck Verlag, 1975), 김달성 역, 『20세기의 작곡』 (세광음악출판사, 1994), 129.

24) 신인선, “최르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 『음악이론연구』 제4집(1999), 176-181.

시된 배음렬 음악(Spectrum music)²⁵⁾은 리게티의 음악적 사고와 공통점 그리고 상이함도 갖고 있다. 음렬음악에 대한 비판적 사고를 바탕으로 두고²⁶⁾ 음색의 중요성을 창작 아이디어 전면에 두었다는 점은 공통점이지만, 이들이 추구한 음색작곡의 방법론은 전자음악과의 관계에서는 차이를 보인다. 리게티가 전자음악의 인위적이고 기계적인 ‘음색’을 전통적인 악기로 전환하고자 음들을 반음 또는 미분음으로 중첩하는 클러스터기법을 사용하였다면, 배음렬 음악 작곡가들은 전자음악의 ‘기법’을 기악음악으로 실현하였다.

배음렬 음악 작곡가들은 배음들을 인위적으로 변화(전자음악 상의 기법)시켜 새로운 소리, 즉 음고 재료로서가 아니라 새로운 음색 창출을 위한 재료로 활용한다.²⁷⁾ 배음렬 음악 작곡가들의 창작 아이디어, 그것을 구현하기 위한 이론적 토대가 기계 발전(음향분석기·링 변조기·컴퓨터 등)²⁸⁾과 밀접하게 맞물려 있다. 전자음악 ‘기법’으로 한 개 기음에서 음향분석기를 이용하여 배음들을 분석하고, 그 음들을 전자음악에 기반을 둔 여러 합성기술을 통해 변화시켜 악기로 연주하게 한 배음렬 음악²⁹⁾이 전자음악의 ‘음색’을 클러스터기법으로 구현한 리게티의 음색작곡과 분명하게 차이나는 방법론을 가지고 있지만, 음향적 결과는 큰 차이를 주지는 않는다. 리게티의 클러스터기법에 의한 음고, 음의 움직임이 감지되지 않는 ‘정적인 음악’(statische Musik)과 음향적 결과와 유사하게 배음렬 음

25) 배음렬 음악이라 함은 음이 가지고 있는 ‘자연현상적인 특징’, 다시 말해서 한 음 내부에 존재하는 수많은 각각의 음들, 즉 부분음(partials)들 자체를 음악을 이루는 핵심요소로 사용한다.

26) 리게티의 음색작곡 그리고 배음렬 음악도 음렬음악의 엄격하고 개념적인 음악적 결과가 청자들이 지각할 수 없다는 비판에서 시작되었다. 신인선, “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 171., 홍요섭, “배음렬 음악의 경향과 기법에 관한 연구,” (경희대학교 박사학위논문, 2011), 6.

27) 이 설명을 일찍이 배음렬에 대한 사고를 바탕으로 새로운 화성체계 형성한 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)와 비교하면 좀 더 이해하기 쉬울 것이다. 힌데미트는 자연배음렬에 기초한 새로운 화성체계가 하나의 기음(fundamental ton) 내부에 존재하는 배음들로 구성된 화음을 전통적인 조성음악에서와 같이 협화적 그리고 불협화적 종속관계로 활용하였지만, 배음렬 음악에서의 배음들은 기능적 화성관계를 형성하는 요소로서가 아닌 음색을 규정하는 재료로 활용된다.

28) 김진호는 자신의 논문 “배음렬 작곡가 트리스탄 뮐라이의 초기 음악들”의 결론에서 뮐라이 스스로 자신의 창작 여정에 대해 언급한 내용을 제시하고 있다. 작곡가가 ‘배음렬들과의 첫 경험들-배음렬적 계산의 체계화·형식화와 정보화-작곡가를 위한 진정한 워크 스테이션을 향해’ 네 단계로 자신의 창작경향을 구분했는데, 그 구분이 초기 전자음악 기기로부터 개인용 컴퓨터 등장까지의 기계발전과 밀접한 연관이 있음을 확인할 수 있다. 김진호, “배음렬 작곡가 트리스탄 뮐라이의 초기 음악들,” 『프랑스학연구』 44 (2008), 154-155.

29) 본고에서는 배음렬 음악이 ‘음’으로부터 출발하여 전자음악 기법을 적용한 융합된 ‘음색’을 음악 구성의 전면에 두었다는 기본 개념을 설명하여 1960년대 이후 음색작곡의 또 다른 경향을 소개함에 그쳤지만, 배음렬 음악 작곡가로 간주할 수 있는 대표적 작곡가들이 각 작품에서 어떤 전자음악 기법을 적용하였는지에 대한 방법론적 분석은 홍요섭의 박사학위 논문에서 다루고 있다.

악의 융합된 음색에서는 각 악기가 연주하는 정확한 음고뿐 아니라 각 악기의 음색 인지도 불가능하다. 20세기 후반 ‘음색’을 주요 매개변수로 한 이 두 경향은 ‘음’과 관계한 ‘음색작곡’으로 규정할 수 있지만, 연주를 통해 청자에게 전달된 음향 결과물 속에서 전통적으로 인지하고 있는 악기들의 정체성을 파악하기란 쉬운 일은 아니다. 배음렬 음악과 리게티의 음색작곡은 결과적으로는 ‘악기 고유 음색 해체’를 가져온 작곡 방법이기도 하다. 이를 위한 또 다른 방법은 다음 장에서 언급할 악기의 복수적 정체성 찾기이고, 이를 통해 음과의 관계를 벗어난 ‘음색’ 독립을 이룬다.

3.2. 악기의 복수적 정체성 찾기를 통해

리게티가 《아트모스페레》에서 보여준 오케스트라 음향 속에서 ‘악기 고유 음색의 중립성 형성’은 20세기 후반 작곡가들의 관심사였던 악기의 고유 정체성 해체를 위한 하나의 방법이다. 이를 위한 또 다른 방법은 이미 전통 오케스트라 음악에서도 시도되었던 한 악기의 복수적 정체성을 발견해내는 것이다. 한 악기의 고유 정체성이라 함은 선율악기로 인식된 현악기에서 바이올린은 선율악기로 그리고 첼로 또는 더블베이스는 화음을 위한 저음악기로 인식되었던 것도 그 한 내용이다. 그러나 악기 고유 정체성, 특히 음색적 내용과 연계된 정체성은 관악기에서 좀 더 부각되었다. 예를 들어 ‘전원적 분위기’하면 떠오르는 호른³⁰⁾, ‘승리 및 축제적 분위기’에 적합한 트럼펫, ‘장중한 음향을 위해 사용되는 트롬본³¹⁾ 등과 같은 고정관념은 바로 각 악기의 정체성이라 할 수 있다. 이런 악기 정체성은 19세기 표제음악뿐 아니라 오페라 오케스트라에서도 효과적으로 활용되었다.

그러나 이런 악기 고유 정체성은 20세기 전반에 들어와 변화를 겪으며 악기에 내재된 새로운 음색찾기로 진행된다. 쇤베르크의 개념과도 차별화되는 베베른(Anton Webern, 1883-1945) 작품에서의 음색선율은 악기 고유 정체성 해체의 시작이라 할 수 있을 것이다. 베베른의 《교향곡 Op. 21》(1928)과 《9개의 악기를 위한 협주곡 Op. 24》(1934)을 피아노 악보로 편곡하여 연주한다면, 이 작품들이 가진 의미는 상실된다. 다시 말해서 각 악기들의 단편 음들로 구성된 선율이 피아노라는 악기를 통해 하나의 선율로 연주된다면, 베베른이 이 작품들에서 구현한 본질적인 ‘선율’의 의미를 갖지 못한다는 것이다. 베베른의 《교향곡 Op. 21》에서 드러나는 음색선율은 악기들이 몇 개의 음만을 연주한다는 것, 음역을 넘나드는 음고, 다이내믹의 잦은 변화 등과 같은 요소를 통해

30) 호른의 전원적 분위기를 위한 사용은 베토벤의 《교향곡 6번》 그리고 《교향곡 9번》 스케르초 악장에서 그리고 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 《마탄의 사수》에서 숲 또는 자연을 의미하는 부분에서 찾을 수 있다.

31) 글록(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)의 《알체스터》에서 ‘지옥의 신’ 묘사, 베버 《마탄의 사수》에서 ‘늑대계곡’ 장면 등을 그 예로 볼 수 있다.

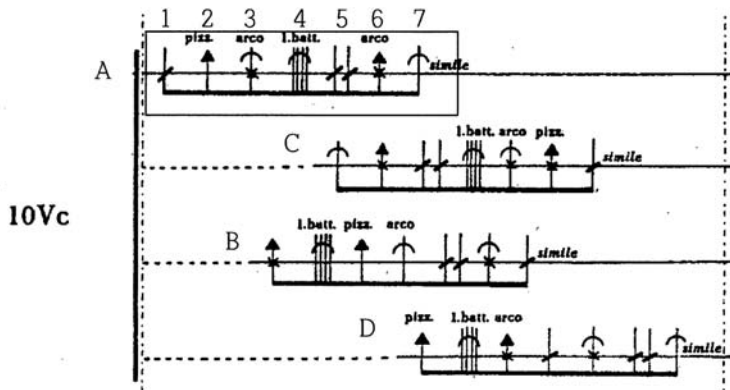
이루어졌고, 그로 인해 각 악기들에 대한 전통적인 정체성이 해체된다. 이를 도와주는 것은 현악기에 첨가된 특수주법이다. 그러나 베베른 《교향곡 Op. 21》에서 사용된 이러한 주법들을 새로운 연주법의 확장이라고 단언할 수는 없다. 그러나 이 작품에서는 한 악기가 연주하는 몇 개에 불과한 음들이 이러한 연주법과 연결되므로 인해 각 악기들은 ‘선율 악기’라는 고유의 정체성으로부터 자유로워진다.

각 악기의 ‘현대적 주법’은 음고와의 관계를 거의 완벽하게 벗어버리고, 나아가 ‘소음’이라는 새로운 매개변수와 불가분의 관계를 형성하면서 각 악기의 복수적 정체성 발견의 길을 제시하였다. 작곡가들은 전통적인 악기들에서 자신들이 찾아낸 새로운 음색을 악보에 표기하기 위해 특수 기호들을 제시하며 그 주법을 설명한다. 특수 연주법으로 악기의 정체성을 해체하고 새로운 음색을 창출하는 내용은 1960년대 리게티와 함께 음색작곡을 대변하는 작곡가로 거론되는 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki, 1933-)의 작품에서 그리고 기존 피아노에 여러 물질을 장착하는 ‘미리 조 작된’ 피아노(prepared piano)를 고안한 케이지(John Cage, 1912-1992)의 작품에서 쉽게 확인된다.

음색작곡을 대변하는 《아트모스페레》와 비슷한 시기에 작곡된 펜데레츠키의 52개 현악기를 위한 《히로시마 희생자를 위한 애가》(*Threnos den Opfern von Hiroshima*, 1959-61)도 악보에 사용된 기호의 설명을 첫 페이지에 담고 있다. 1/4음과 같은 음고와 관계된 그리고 이미 20세기 전 반 이전부터 사용되었던 현악기의 특수주법을 빼고, 이 작품에 사용된 특수주법에서 주목할 것은 바로 음고와의 관계를 끊고 ‘소음’을 창출하는 몇몇 주법들이다. 작품의 시작부터 등장하는 전통적으로 규정한 각 악기들의 음역의 최고음을 넘어 ‘음으로 정의할 수 없는 높이의 음을 연주’하라는 기호는 소음에 가까운 음색을 요구하는 것이다. 이 작품의 기호 설명에서는 악기의 복수적 정체성을 기호화 한 것이 또 하나 눈에 들어온다. 현악기 활의 짐쇠(Forsch) 또는 손가락 끝으로 악기 몸체의 상부를 두들겨 타악기적 효과를 내라는 기호는 ‘활로 줄을 문질러 소리나는’ 현악기의 전통적 정체성을 벗어버리는 것은 물론 현악기에서는 상상할 수 없는 새로운 타악기적 음색을 도출한다. 이 기호는 악곡에서 소음을 얻어내는 다른 특수주법들(음으로 정의할 수 없는 최고음 연주기호, 현악기의 줄받침과 줄 걸이판 사이를 아르페지오 하라는 기호, 콜레노 바투토 등)과 함께 등장하여 현악기의 ‘타악기화’라는 복수적 정체성을 굳히고 있다. 특수주법을 통해 그리고 현악기의 타악기적 정체성을 찾아 펜데레츠키가 결과적으로 새로운 음색을 추구했다는 내용을 이 작품의 스킵어 넘버 ⑥부터 ⑩ 이전까지의 음악적 짜임새가 더욱 확고하게 뒷받침한다. 이 부분은 소음과 타악기적 음색을 창출하는 특수주법을 음과 관계하는 대위적 짜임새로 전개하고 있다. 다시 말해서 동도모방, 이도모방 등

과 같은 모방기법이 특수주법에 적용되어 ‘음색 모방’이라는 새로운 대위적 짜임새를 보인다.

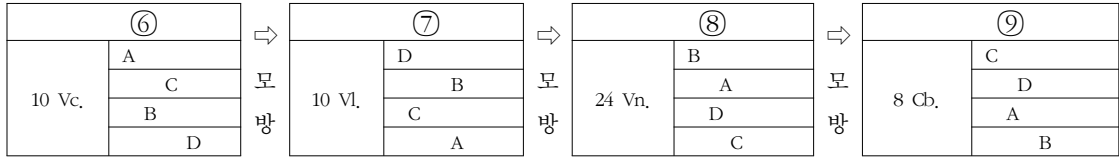
(예 7) 펜데레츠키 《히로시마 희생자를 위한 애가》 스코어 넘버 ⑥의 첼로 파트 기본 음색 패턴





스코어 넘버 ⑥의 첼로파트는 소음과 타악기적 음색으로 구성된 하나의 ‘음색 패턴’을 다양한 대위적 짜임새로 4성부로 연주한다. 음색 패턴(A)의 특수주법은 세 번째 성부에서 A를 모방할 때, 기본 음색 패턴은 6부터 시작하여 하나씩을 건너 뛴 음색 패턴 B(6 4 2 7 5 3 1)로 변화되고, 이 변화된 음색 패턴 B는 A에 대해 2개의 특수주법이 연주되는 시간적 간격(2개의 8분음표)을 두고 모방된다. 두 번째 성부는 패턴 A의 역행형이다(패턴 C: 7 6 5 4 3 2 1). 네 번째 성부는 세 번째 성부의 특수주법 순서를 3번째와 4번째 8분음표를 축으로 설정하고 각 그룹을 역행한 패턴 D(2 4 6 1 3 5 7)를 두 번째 성부에 대한 모방으로 연주한다. 기본 패턴 A의 다양한 대위적 짜임새를 통한 변화 패턴(B, C 그리고 D)과 동일한 시간적 간격을 둔 모방으로 짜여진 첼로 파트는 비올라, 바이올린 그리고 콘트라베이스에서 다시 모방된다(표6 참조). 전통적인 현악기 음색, 정확한 음고, 연주법 등이 모두 포기된 특수주법에 의한 음색 패턴을 대위적으로 구성한 이 부분은 펜데레츠키의 악기의 복수적 정체성을 통한 음색작곡의 면모를 분명하게 보여준다.³²⁾

32) 현악기의 다양한 연주법을 통한 새로운 음색을 모방대위적 짜임새로 악곡을 구성한 예는 리게티의 《현악4중주 제2번》의 제2악장 시작부분에서도 찾아볼 수 있다. 이 부분의 모방기법은 $g^{#1}$ 한 음에 대한 다양한 음색의 모음이 마디 1-5까지의 시간적 범위 속에서 형성되므로 ‘음색클러스터’(timbre-cluster)로 설명된다. 신인선, “최르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전,” 197.

(표 5) 펜데레츠키 《히로시마 희생자를 위한 애가》 스코어 넘버 ⑥-⑨의 ‘음색 모방’ 짜임새



펜데레츠키 작품에서와 같이 전통적으로 인지되어왔던 악기의 정체성을 벗어버린 또 다른 예는 카겔(Mauricio Kagel, 1931-2008)의 실험적인 작품들에서 쉽게 확인할 수 있다. 1958-9년에 작곡된 《변화 II》(*Transición II*)는 피아노, 타악기 그리고 2대의 녹음기를 위한(für Klavier, Schlagzeug und 2 Tonbänder) ‘열린형식’(offene form)³³⁾의 음악이다. 그러나 이 작품의 악기 편성에는 어떤 종류의 타악기도 포함되어있지 않다. 이 작품 편성에 포함된 타악기는 바로 피아노를 타악기적으로 연주하여 얻은 음색이다. 건반을 눌러 소리를 내는 악기, 선율과 화성을 동시에 연주할 수 있는 악기 등과 같은 피아노에 대한 고정관념을 벗어버리게 하는 새로운 연주법을 통한 피아노의 복수적 정체성 찾기는 이곡에서 첼발로, 하프, 기타, 만도린, 첼레스타, 실로폰, 우드블록 그 밖의 모든 북과 피아노의 앙상블을 듣게 한다.³⁴⁾ 악보에 포함된 수많은 기호해설은 피아노 연주자를 위한 것과 피아노 옆에 서서 연주하는 타악기 연주자를 위한 것으로 구분되어 있다. 피아노 연주자를 위한 기호 가운데 클러스터를 손끝, 손날로 또는 팔뚝, 팔목 등으로 연주하라는 다양한 기호는 정확한 음고를 연주하는 악기인 피아노를 ‘소음’을 산출하는 악기로 그 정체성을 이행시킨다. 타악기적 음색을 초래하는 연주기호들은 음과 밀접한 관계를 가졌다고 앞에서 설명한 리게티의 클러스터와 카겔의 클러스터가 분명하게 그 출발점이 다름을 뒷받침한다. 카겔이 이 작품에서 피아노를 타악기적으로 사용한 또 다른 예는 ‘반지’(Fingerring)로 건반을 때리라는 기호(⊕), 건반을 짧게 때린 후 소리 나지 않게 누르라는 기호()³⁵⁾, 눌러있는 건반을 때리라는 기호() 등으로 확인할 수 있다. 무엇보다도 이 작품에서 음고 산출로부터 해방된 새로운 음색 찾기는 피아노 옆에서 다양한

33) 이 작품은 35페이지의 악보가 낱장으로 되어 있어 연주자들이 연주전에 낱장 악보들을 임의로 배열하여 전체 작품을 구성한다. 35페이지 악보는 작곡가에 의해 세 가지 구조(A, B, C)로 분리되어 있다. 35페이지 악보 중에는 (이 작품 악보에 추가로) 첨부된 퍼즐 악보들의 첨가를 요하는 악보들도 있어, 전체 형식에서 뿐 아니라, 세부적 구성에 있어서도 ‘우연성’을 내포한 작품이다. 퍼즐 악보들은 연주하는 시간성, 즉 ‘악보의 왼쪽부터 오른쪽으로 연주하는 퍼즐 악보 24 단편들과 ‘어느 시점에서나 연주를 시작할 수 있는 원으로 묶인’ 퍼즐 악보 14 단편들이다. 본문에 제시된 악보 8에서는 수평적 시간성을 갖는 단편 ⑨의 삽입 요구에 따른 연주 버전을 제시하고 있다. 이 퍼즐 악보들을 어디에 삽입하느냐, 어느 각도로 삽입하여 연주하느냐에 따라 여러 버전이 나올 수 있다. 바로 이러한 내용이 《변화 II》를 우연성음악으로 볼 수 있게 한다.

34) Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel-Musik Theater Film* (Verlag M. DuMont Schauberg, 1970), 26.

타악기 채(stick)³⁵⁾로 피아노 내부의 현들, 피아노 울림판 그리고 몸통을 연주하는 타악기 주자에 의해 이루어진다.

(예 8) 카겔, 《변화 II》, 20/C 의 시작부분에 퍼즐 악보 ⑨를 끼워 넣은 연주버전

The image shows a musical score for Mauricio Kagel's 'Change II' (20/C). It includes a main score with piano and percussion parts, a 'Puzzle Score' (퍼즐 악보 ⑨) section, and a section for 'Aufnahme' (Recording) and 'Wiedergabe' (Playback). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as pp, f, p, and ff. A tempo change is indicated at measure 72, with markings for 60 and 44. The score is divided into sections for 'Aufnahme' (Recording) and 'Wiedergabe' (Playback).

예 8의 아랫단은 피아노 연주자가 관습적인 방법으로 연주할 수 있는 악보라는 것을 쉽게 알 수 있다. 예 8의 피아노 연주를 위한 5선이 전통적인 5선보는 아니지만 정확한 음고(A², B^{b2}, B², C¹, C^{#1})를 지정하고 있기에, 이 악보를 통해 피아노의 원래 소리를 상상할 수 있다. 그러나 이 부분이 타악기 주자에 의해 악보 위단(퍼즐 악보들이 첨가된)이 함께 연주되었을 때는 ‘미술적’ 음색³⁶⁾이라고 할 만큼 상상을 초월하는 음색을 청중들은 듣게 된다. 악보 8에서와 같이 하나의 악기

35) 타악기 주자는 재즈 블러쉬(jazzbesen), 클라베(clave), 또는 그와 비슷한 나무조각, 다양한 재질(펠트, 고무, 가죽)과 크기의 스틱, 큰북 채, 트라이앵글 스틱, 비브라폰 스틱, 실로폰 스틱 등과 같이 서로 차이는 음색을 산출하는 스틱을 사용하여 피아노의 내부 현, 울림판 그리고 몸통을 연주한다.

36) Dieter Schnebel, *Mauricio Kagel-Musik Theater Film*, 26.

를 두 명의 연주자가 연주함에 있어 같은 음역대를 연주함으로써 피아노라는 악기를 전통적인 연주방법으로 연주한다 할지라도, 그 악기의 고유소리를 들을 수 없다. 좀 더 부연 설명하자면, 예 8의 피아노 연주자가 주어진 음들을 전통적으로 연주할 때, 타악기 연주자는 피아노 내부의 동일한 음에 해당되는 현들을 ‘손가락으로 소리 나지 않게 누르라는 기호’에 따라 연주한다. 퍼즐 악보 ⑨를 삽입한 예 8 연주 버전의 두 번째 마디는 첫 번째 마디와 같은 연주에 첫 번째 음역대(A²-e)와 두 번째 음역대(f-b¹)³⁷⁾에 고무판(5mm정도 두께, 10x20cm 정도 사이즈의)을 악보에 제시된 음가에 준하여 올려놓게 된다. 이와 같은 결합은 피아노 연주자가 정확하게 연주하는 음고뿐 아니라, 타악기 주자에 의한 타악기적 음색도 확연히 들리지 않게 만든다. 이러한 결합에 의한 상상을 초월하는 음색(소음과 같은)은 전자적 수단과 다시 결합된다. 이는 카겔이 《변화 II》를 피아노라는 악기의 정체성을 와해시키면서 음색을 전면에 둔 작품으로 구상하였다는 창작 아이디어를 더욱 강조한다. 2대의 녹음기, 한 대는 연주전에 녹음하고 또 다른 한 대는 연주 도중에 바로 녹음하여 재생하는 녹음기 사용(예 8의 ‘aufnahme’〈녹음〉, ‘wiedergabe’〈재생〉으로 확인되는)은 음색을 이 작품 구성을 위한 가장 주요 매개변수로 삼았음을 확실하게 확인시켜 준다. 특히 녹음된 음원을 재생하기 위한 세 대 스피커 설치에 있어, 한 대 스피커를 피아노 뒤에 두어 ‘음향적인 혼동’을 주려고 한³⁸⁾ 그리고 두 대 스피커를 피아노 전면에 두어 피아노에서 나오는 음색과 녹음기를 통해 재생되는 내용을 혼합하고자 한 작곡가의 의도는 ‘음색’이 음악구성에 있어서 주요 매개변수로 자리매김한 내용과 일치한다. 이 작품의 의미는 음색을 음악구성의 주요 매개변수로 했다는 것 외에도, 연주자들과 녹음과 재생의 혼합에 의한 완전히 ‘새로운’ 음색이라는 음향적 결과물 속에서 피아노를 전통적인 방법으로 연주하는 피아니스트의 역할을 무대 위 배우의 액션(action), 즉 행위예술가로 청중들이 인식하게 한다는 것이다.

악기의 복수적 정체성 찾기를 통한 음색 독립은 악기의 범위를 인성(人聲)으로 확대해보면 더 많은 내용을 찾아볼 수 있다. 20세기 후반의 복잡하고 다양한 성악음악 작곡, 텍스트의 의미론 강조를 벗어버리고 텍스트를 해체한 ‘음성작곡’(Lautkomposition)과 ‘모음작곡’(Vokalkomposition)은 인간의 목소리라는 악기의 고유 정체성, 즉 가사 전달, 아름다운 선율 또는 기교적인 선율 연주 등과 같은 성악성부의 역할을 벗어나 ‘음색’을 전면에 둔 작곡방법이다. 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)의 《젊은이의 노래》(*Gesang der Jünglinge*, 1955-56), 카겔의 《아

37) 카겔은 이 작품에서 음역대 구분을 그랜드 피아노 내부에 있는 세 개의 쇠로 된 버팀목을 기준으로 하여 4개로 나누고 로마 숫자 I-IV로 악보에 표기하였다. I(A²-e), II(f-b¹), III(c²-e³) 그리고 IV(f³-c⁵)가 바로 카겔이 이 작품에서 구분한 음역대이다.

38) Mauricio Kagel, “Erläuterungen,” in *Transición II* (universal Edition), 4.

나그라마》(*Anagrama*, 1957-58), 리게티의 《아방튀르》(*Aventures*, 1962)와 《누벨 아방튀르》(*Nouvelles Aventures*, 1962-65), 베리오(Luciano Berio, 1925-2003)의 《테마-조이스 찬가》(*Thema-Omaggio a Joyce*, 1957)와 《시퀀차 III》(*Sequenza III*, 1965-66), 슈네벨(Dieter Schnebel, 1930-)의 《방언》(*Glossolalie*, 1959-60) 등과 같은 작품들은 텍스트를 음절 또는 그것보다 더 작은 음소로 분해하기, 텍스트의 분해와 재조합, 새로운 합성 언어와 발음기호의 사용과 같은 방법들을 통해 새로운 ‘음색’을 가진 목소리의 악기화를 꾀한다.³⁹⁾

4. 나가는 글

20세기 음악에서 ‘음색’의 독립적 음악 매개변수로의 확립과정이 역사적으로 근대오케스트라 성립 이후 지속된 음색에 대한 관심이 바탕이 되었음을 확인할 수 있었다. 다시 말해서 20세기 후반에 들어와 두드러진 양상이었던 ‘음색’에 대한 관심은 18-19세기 관현악 음악에서 조성적 관현악법, 선율적 음색혼합, 악기 음색-화음-형식과의 관계 형성, 음색적 동기와 발전 등에 의해 준비되었다. 20세기 전반 표현주의 작곡가들의 ‘음색 선율’ 그리고 인상주의를 대표하는 드뷔시의 ‘음색 주제’를 거쳐 ‘악기 고유 정체성 해체’로 연결되고 발전되었다. 특히 20세기 전반 쇤베르크와 베베른이 구현한 ‘음색 선율’의 차이점은 20세기 후반 ‘음색’을 음악 구성의 주요 매개변수로 하는 창작 경향을 분류하는 기준을 제시하였다. 쇤베르크 그리고 드뷔시를 그 시작점으로 볼 수 있는 음악을 구성하는 주요 매개변수로의 음색의 자리매김은 ‘음’과 불가분의 관계를 유지한 클러스터기법을 통한 리게티의 음색작곡에서 또는 전자음악 기법을 기악음악에 적용한 배움렬 음악에서 이루어진다. 또 다른 분류는 베베른을 그 시작으로 한 악기의 복수적 정체성 찾기를 통한 ‘음색’의 독립이다. 펜데레츠키와 카겔 작품에서 확인한 악기의 특수주법들이 현악기를 타악기로 또는 피아노를 현악기 또는 타악기로 사용함으로써 각 악기들에 대한 음색의 전통적인 고정관념을 깨뜨리고 있다. 특수주법을 통해 얻어지는 ‘음색’은 연주자들의 위치를 행위예술가로 전환시키는 시각적 결과로 까지 연결된다. 무엇보다도 중요한 것은 20세기 후반 악곡 구성의 주요 매개변수로 자리매김한 음색은 ‘소음’이라는 또 다른 요소와 밀접한 관계를 맺고 있다는 사실이다.

39) 신인선, “20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계-카겔의 《아나그라마》(*Anagrama*)와 리게티 《아방튀르》(*Aventures*)의 분석을 통해서,” 『연세음악연구』 20 (2014), 57-58.

검색어

음색(Klangfarbe/timbre), 소음(Geräusch/noise), 음색작곡(Klangfarbenkomposition), 음색선율(Klangfarbemelodie), 배음렬 음악(Spectrum music), 쇤베르크(A. Schönberg), 베베른(A. Webern), 드뷔시(C. Debussy), 리게티(G. Ligeti), 펜데레츠키(K. Penderecki), 카겔(M. Kagel), 무라이(T. Murail)

참고문헌

- Anderson, Christine. "Klang als Energie." In *Musik Texte Zeitschrift für neue Musik* 81/82(1999): 72-82.
- Bekker, Paul. *Das Orchester*. Bärenreiter Verlag, 1936. 김용환 · 김정숙 옮김. 『오케스트라』. 음악세계, 2003.
- Beyer, Richard. "Mehr als nur Töne-Zum Bedeutungsgehalt der Klangfarben von Orchesterinstrumenten." In *Das Orchester* 46/12(1998): 8-13.
- Blumröder, Christoph von. "Parameter." In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Freiburg i. Br.: Steiner, 1982.
- Borio, Gianmario. *Musikalische Avantgarde um 1960*. Laaber, 1993.
- Cha, In Shun, "Die Entwicklung der Clustertechnik bei György Ligeti." Doktorarbeit am Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin, 1995.
- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere-Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Schott, 1978.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber Verlag, 1996.
- Dibelius, Ulrich. *Moderne Musik I 1945-1965*. München: Serie Musik Piper, 1988.
- _____. *Moderne Musik II 1965-1985*. München: Serie Musik Piper · Schott, 1991.
- Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert* (Moeck Verlag, 1975), 김달성 역. 『20세기의 작곡』. 세광음악출판사, 1994.
- Helmholtz, H. v.. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, 1877(4. Aufl.).
- Janz, Tobias. *Klangdramaturgie*. Königshausen & Neumann, 2006.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der neuen Musik*. Moeck, 1984(3. Aufl.).
- Kühn, Clemens. "Form." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Hg. von Ludwig Finscher, 607-643. Bärenreiter-Verlag, 1995.
- Mäckelmann, Michael. *Schönberg · Fünf Orchesterstücke op. 16*. Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer(hg.). *Musik-Konzepte John Cage*. edition text+kritik, 1990.
- Meyerowitz, Jan. *Arnold Schönberg*. Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1967.
- Motte-Haber, Helga de la(hg.). *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*. Laaber, 2000.
- Muzzolini, Daniel. *Genealogie der Klangfarbe*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2006.
- Reuter, Christoph. *Klangfarbe und Instrumentation*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2002.
- Riezler, Walter. *Beethoven*. Zürich & Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1936. 나주리 · 신인선 옮김. 『베토편』. 음악세계, 2007.
- Rohwer, Jens. "Von Tonmusik zu Klangmusik, Skizze einer musikalischen Konzeption für die Beurteilung der Musik des 20. Jahrhunderts." In *Zeitschrift für Musiktheorie* 3(Stuttgart 1972): 28-40.

- Schnebel, Dieter. *Mauricio Kagel-Musik Theater Film*, Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.
- Schwinger, Wolfram. *Pendercki*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.
- Zielinski, Tadeusz A.. “Neue Klangästhetik.” In *Melos* 33(1966): 318-323.
- 김진호. “베토벤 《전원 교향곡》 1악장 전개부, 바그너 《라인의 황금》 중 '전주곡', 그리고 라벨 《볼레로》의 분석을 통한 19세기에서 20세기 초의 음색작법 고찰.” 『서양음악학』 13/2 (2010): 155-202.
- _____. “서양음악에 있어서의 음악적 재료로서의 음색과 음고.” 『낭만음악』 48(2000): 5-31.
- _____. “배움렬 작곡가 트리스탄 뮐라이의 초기 음악들-연속성과 변형, 그리고 절차로서의 음악.” 『프랑스학연구』 44 (2008): 135-160.
- _____. “배움렬 음악가로서의 그리제이(Gérard Grisey)의 음악적 생각에 대한 연구-연작곡 『음향적 공간들(Les espaces acoustiques)』을 중심으로.” 『프랑스문화예술연구』 22 (2007): 1-48.
- 권송택. “말리의 말년의 양식: 교향곡 제9번 스케르초 악장을 중심으로.” 『音樂論壇』 25 (2011): 61-96.
- 김은하. “For silence 20세기 음악적 현상인 정적에 관하여.” 『이화음악논집』 5 (2001): 35-57.
- 김중석. “베토벤 교향곡 제9번 d단조 op.125 "합창"의 관현악기법 분석연구 - 제4악장을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 34 (2005): 1-33.
- 서정은. “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 1.” 『서양음악학』 10/2 (2007): 97-125.
- 신인선. “죄르지 리게티 작품에서의 클러스터기법의 발전.” 『음악이론연구』 4 (1999): 169-234.
- _____. 『드뷔시·바다』. 음악세계, 2010.
- _____. “20세기 성악이 포함된 실내악에서 텍스트와 음악의 관계-카젤의 《아나그라피》(Anagrama)와 리게티 《아방투르》(Aventures)의 분석을 통해서.” 『연세음악연구』 20 (2014): 55-107.
- 연상춘. “바로크 오케스트라에서 고전 오케스트라로.” 『서양음악학』 2/1 (1999): 115-135.
- 오희숙. “20세기 후반의 음악적 흐름 고찰-펜데레츠키(K. Penderecki)의 음악을 중심으로.” 『이화음악논집』 1 (1997): 128-158.
- 이경미. “존 케이지.” 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원·오희숙 책임편집: 274-334. 음악세계, 2003.
- 이승선. “펜데레츠키(K. Penderecki)와 구레츠키(H. M. Gorecki)의 현악작품에 나타난 새로운 음향적 특징.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 37 (2006): 83-104.
- 정신행(역). “SINFONIA CARACTERISTICA로서의 베토벤의 전원 교향곡(번역).” 『낭만음악』 18 (1993): 203-222.
- 정혜민. “개념적 이해를 통한 음색과 클러스터의 상호관련성 연구.” 『음악과 민족』 37 (2009): 279-301.
- 주대창. “현대음악에서의 현악기 연주기법.” 『음악과 민족』 11 (1996): 243-262.
- 홍요섭, “배움렬음악의 경향과 기법에 관한 연구.” 경희대학교 대학원 박사학위, 2011.

[악보]

Debussy, Claude. *Prélude a l'après-midi d'un faune*. Dover Publications, 1983.

_____. *La Mer*. Paris: Durand, 1905.

Kagel, Mauricio. *Trancisión II*, universal edition.

Ligeti, György. *Atmosphères*. universal edition, 1963

_____. *Aventures*. Henry Litolff's Verlag/C. F. Peters, 1964.

Penderecki, Krzysztof. *Threnos Den Opfern von Hiroshima*. Edition Eulenburg, 1961.

Schönberg, Arnold. *Fünf Orchesterstücke op. 16*. C. F. Peters, 1912.

http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP22608-PMLP51750-Haydn_Symphony_No.45.pdf

http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/81/IMSLP100325-PMLP01573-Mozart_Symphony_41_SCORE.pdf

[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_N
o_5_Op_67.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_N
o_5_Op_67.pdf)

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP00083-Beethoven_Symphony_No.6_Mov.1.pdf

A study on the process of klangfarbe(timbre) becoming an important musical parameter⁴⁰⁾

In-Shun Shin

Beginning with Schönberg's Op. 16, No. 3 *〈Farben〉*, Klangfarbe(timbre) emerged as an important parameter of music constituent through Ligeti's *Atmosphères* (1961), but it was not a subject for study of music theory in the 19th century.

Most of studies on timbre, historically a subsidiary element unseparable from pitch and rhythmic value, deal with Klangfarbenkomposition appeared in 1960s. This study cannot explain why timbre was never a subordinate music element theoretically and clearly, nevertheless, the study preferentially examines how those composers of 18th and 19th centuries manipulate this timbre as a parameter and its weight as well as changes in relationship between this and other parameters in music.

The first chapter explains the historical process of timbre becoming an important parameter, its relativity to pitch, melody, harmony and tonality and confirms the relation of rhythm and timbre through study of orchestration.

The second chapter looks into ‘timbre melody’ in place of melody, ‘timbre theme’ instead of theme and beyond, it follows a process of timbre itself grows to be a theme by analyzing compositions before and after 20th century and certifies the fact. Also, through the analyses it was concluded that ‘timbre’ being an important musical parameter leads to ‘dissolution of instruments’ own identities.’ There are two methods available, the first is a materialization of timbre composition while maintaining the relation with ‘pitch’ and the second has something to do with special effects and articulations of instruments. This also leads to two branches; one for ‘Schönberg/Debussy-Ligeti-spectrum music’ and the other for ‘Webern-Penderecki-Kagel.’

40) This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2013S1A5B5A07048727)

‘음색’ , 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구

신인선

원베르크(A. Schönberg, 1874-1951)의 《다섯 개의 오케스트라 소품》(Op. 16, 1909) 가운데 제3번 〈색깔〉(*Farben*)로 시작되어 1960년대 리게티(G. Ligeti, 1923-2006)의 《아트모스페레》(*Atmosphères*, 1961)를 통해 음악 구성의 매개변수(Parameter)로 등장한 ‘음색’(Klangfarbe)은 19세기까지 음악 이론의 연구 대상이 아니었다. 역사적으로 음높이 그리고 음가와 분리할 수 없는 부수적인 소재였던 ‘음색’에 대한 많은 연구가 1960년대 등장한 ‘음색작곡’(Klangfarbenkomposition)을 대상으로 하고 있다. 그러나 본 연구에서는 역사적으로 ‘음색’이 결코 부수적인 음악 요소가 아니었음을 이론적으로 명료하게 설명할 수는 없지만, ‘음색’이라는 관점으로 음악을 관찰하여 18-19세기 작곡가들이 이 매개변수를 어떻게 다루었는지, 그 비중의 정도 그리고 음색과 다른 음악 매개변수와의 관계성 변화를 우선적으로 살펴보았다. 특히 음과 관계된, 선율, 화성 조성과의 관계 속에서 음색 그리고 리듬과 음색의 관계를 관현악법을 통해 확인하는 작업을 포함한 제1장은 20세기 ‘음색’의 주요 매개변수로의 자리매김의 역사적 과정을 설명한다.

제2장에서는 음의 연속을 통해 얻어진 ‘선율’을 대신하는 ‘음색 선율’ 또는 ‘주제’를 대신하는 ‘음색 주제’를 넘어 ‘음색’ 그 자체가 형식을 이루는 과정을 20세기 전·후 창작된 작품분석으로 확인시켜준다. 또한 작품분석은 ‘음색’이 주요 음악적 매개변수로 자리매김 하는 과정이 ‘악기 고유 정체성 해체’에 종착점을 두었다는 결론을 이끌 수 있게 하였다. 그 방법에 있어서는 ‘음고’와의 관계를 유지하면서 구체화 한 음색작곡과 악기의 특수주법과 연결된 음색작곡이라는 두 가지 방법으로 분류할 수 있었고, 그 분류는 ‘원베르크/드뷔시-리게티-베움럴 음악 작곡가들’ 그리고 ‘베베른-케이저/펜데레츠키-카젤’에 이른다.

논문투고일자: 2016년 4월 28일

심사일자: 2016년 5월 24일

게재확정일자: 2016년 5월 24일

20세기 후반의 협주곡에 나타난 음악의 극화(劇化) 연구(II)

- 헨체의 《장미의 기적》 (*Le Miracle de la rose*)을 중심으로 -)

■
한상명

1. 들어가면서

전통적인 장르와 부단히 비판적으로 대립하고 새 시대에 맞는 변화를 적극적으로 반영하는 것으로 창작의 새로움과 다양성을 추구했던 20세기 후반에 독주 악기와 오케스트라의 조합을 중심으로 하는 전통적인 독주협주곡의 양식이 작곡의 형식적인 소재로 꾸준히 선택되었다는 사실은 흥미롭다. 많은 작곡가들의 창작이 이어졌는데, 이때 각각의 작품에는 악곡에서 음악적인 두 기둥의 역할을 하는 독주 악기와 오케스트라가 편성되는 전통성을 기본으로 하여, 규모나 구조를 자유롭게 선택하고 새로운 연주 기법 및 작곡 기법을 개성 있게 활용하는 작곡가마다의 독창성이 발휘되었다. 그렇다고 해서 전통과 20세기 후반이라는 새 시대를 이어주는 결정적인 역할을 한 것이 바로 독주협주곡 양식이라는 주장은 아니다. 중요한 것은 새로운 시대의 작곡가들이 그들의 음악작품에 시대의 정신을 담는 문제뿐만 아니라 음악의 언어적인 발전을 고심하는 과정에서 마주할 수밖에 없었던 것이 전통의 '진부함'과 그에 대한 극복의 방법에 대한 논쟁이었던 것을 상기할 때, 전통 장르인 독주협주곡 양식을 완전하게 배제하지 않고 그 안에서 새로운 창작 표현의 가능성을 찾으므로써, 시대의 한계를 넘어서서 유지되는 독주협주곡 양식의 음악적인 가치를 확인해 주고 있다는 점일 것이다.

이렇게 20세기 후반의 작곡가들이 독주협주곡 양식을 바탕으로 보여주는 창작의 다양성에는 여러 가지의 경향이 나타났는데, 그중에서도 본 논문이 관심을 갖고 살펴보고자 하는 것은 독주협주곡 양식에 음악 외적인 극(劇)의 요소를 첨가하여 작품을 기존의 '순수한' 기악음악적인 성격에서 벗어

1) 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2012S1A5B5A01023301).

나게 하는 것이다. 이때 작품들은 결합된 요소로 인하여 극적인 특성을 포함하는 기악곡으로 변화하는 것이고, 이를 협주곡의 ‘극화(劇化)’라고 칭한다.²⁾ 여기에 관심을 가진 작곡가들이 자신의 독주 협주곡 작품에 극적인 요소를 선택하고 사용하는 방법을 봤을 때 두 가지의 극화가 나타난다. 우선 독주 악기와 오케스트라의 연주 모습을 시각화(視覺化), 즉 연주를 듣는 것뿐만 아니라 반드시 눈으로도 보게 하여 작품이 추구하는 바를 확실하게 알 수 있도록 하는 극화이다. 블레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)가 그의 클라리넷 협주곡 《소유지》(*Domaines*, 1968)를 무대배치와 연주방법의 연결, 클라리넷 주자의 시각적인 움직임을 통해 실현한 것과 같은 예이다. 여기에서 독주 악기와 오케스트라의 관계는 연주되는 음악 자체에서 나타나며, 이를 통하여 이들 음악이 직접 만들어가는 것을 청중이 눈으로 보게 되는 극적인 장면이 생성되는 것이다. 이어서 다른 하나는 눈에 보이지 않으나 작품에 이야기를 실어 극적인 내용이 있는 협주곡이 되도록 하는 극화의 방법이다. 여기에서의 핵심은 음악이 청중에게 가상(假想)의 무대를 제공하고, 독주 악기와 오케스트라의 관계도 이야기의 구성과 진행에 따라 설정하는 것이다. 따라서 이 방법은 전자(前者)와 같이 음악이 연주되는 모습, 즉 음의 생성 과정을 극적으로 연결한 것이 아니라 음악이 전달하고자 하는 내용에 의미를 두는 극화이다.

독주협주곡 양식을 바탕으로 하지만 극화의 성격에 큰 차이를 보이고 있기 때문에 고찰에 있어서도 이 두 가지를 구분하였다. 이에 따라서 ‘음악이 만드는 극적인 장면’을 생성하는 첫 번째 극화의 방법은 위에 언급한 블레즈의 작품을 중심으로 이미 살펴보았고,³⁾ 본 논문에서는 극화의 두 번째 방법에 대해 논의하고자 한다. 논의는 해당되는 극화의 핵심인 ‘이야기가 있는 가상의 무대’를 중심으로 하게 될 것이고, 구체적인 작품의 예로는 헨체(Hans Werner Henze, 1926-2012)가 1982년에 발표한 클라리넷 협주곡인 《장미의 기적》(*Le Miracle de la rose*)을 선택하였다. 그 이유는 앞서 연구한 블레즈의 작품과 같이 독주 클라리넷의 역할이 강조되는 협주곡이라는 점이 고려된 것도 있지만, 무엇보다 “음악은 언어로 이해되어야 한다”는 자신의 예술철학을 바탕으로 음악에 의미를 부여하고, 그 의미를 전달하기 위한 최상의 방법을 자주 극에서 찾았던 작곡가의 작품 경향이 본 논문의 주제를 설명하는데 매우 적절하기 때문이다.⁴⁾

2) 음악학적으로 ‘극화’는 현재까지 뚜렷하게 정의된 개념이 아니다. 극화는 필요에 따라 선택되는 용어로서 일반적으로 오페라와 같이 애초에 연극과의 결합이 전제 조건인 장르와는 달리 전통적으로는 극적인 성격이 없었던 영역이지만 현대에 와서 의도적으로 극적인 요소를 포함시켜 변화를 추구한 장르에서 나타난 현상이라는 의미로 종종 쓰인다. 따라서 본 논문에서의 ‘극화’라는 용어도 이러한 맥락에서 사용되었다.

3) 한상명, “20세기 후반의 협주곡에 나타난 음악의 극화(劇化) 연구(I),” 『서양음악학』 40 (2016), 87-115 참조.

2. 이야기가 있는 가상의 무대

이야기가 있는 가상의 무대가 중심이 되어 극화를 이루는 독주협주곡의 창작 경향에 구체적으로 20세기 후반의 어떠한 새로운 음악사적인 현상이 ‘직접적인’ 영향을 주었다고 볼 수는 없다. 이것은 앞서 언급한 첫 번째의 극화가 1950년대 이후 서양예술음악사에 새로이 나타난 음악의 시각화 현상을 배경으로 하여, 이 새로운 작곡 경향의 흐름에 영향을 받고 활용된 방법이라는 것과는 비교가 되는 것이다. 물론 기악곡에 음악 외적인 내용을 포함하여 순수한 기악적인 성격에서 벗어나게 하는 작곡 방법 자체는 새로운 것이 아니다. 이러한 작곡 방법에 있어서는 기악음악이 표현할 수 있는 범위 안에서 순수하게 기악 중심이라는 의미의 절대음악에 미학적으로 대립하고 작품에 음악 외적인 소재를 담아 음악이 청중을 특정한 이야기 영역으로 이끌도록 하였던 19세기 작곡가들의 표제음악 개념 확립과 장르화가 이미 있었다. 그러나 전통 표제음악은 역사적으로 약 1920년대까지의 음악사에게까지만 확실한 영향을 찾아볼 수 있는 데다,⁵⁾ 이후에 소위 ‘재발견’의 현상도 나타나지 않았다. 그렇기 때문에 20세기 후반에 표제음악적인 창작이 나타난다면, 그것은 작곡가의 개별적인 관심에서 비롯된 것이다. 그러므로 전통적인 표제음악의 개념이 20세기 후반에 다시금 창작의 새 흐름으로 떠올라 이야기가 있는 가상의 무대가 중심이 되는 극화의 음악사적인 배경으로서 완전한 의미가 있다고 주장할 근거는 매우 미약하다고 보아야 할 것이다.

20세기 후반에는 아마도, 19세기의 표제음악의 전통을 잇는 직접적인 영향 관계에 비중을 두었다기보다는 음악에 특정한 이야기를 넣어 작곡할 때, 작곡가가 가질 수 있는 내용 소재 선택의 무한한 자유로움과 이에 따른 다양한 악곡 구성의 가능성이 창작에 활용될 훌륭한 재료라는 것을 우선 시했을 것으로 생각된다. 여기에 작곡가의 개별적인 작품 경향이 강조되는 20세기 후반의 시대적인 특성이 더해져 이야기가 있는 가상의 무대가 핵심이 되는 협주곡의 극화와 같은 독자적인 방법이 나타날 수 있었을 것이다.

헨체가 클라리넷 협주곡 《장미의 기적》의 창작을 통하여 이야기가 있는 가상의 무대를 중심으로 하는 극화를 이룬 것도 바로 이러한 독자적인 방법의 가능성을 실현한 것이다.

4) Hans Werner Henze, *Musik und Politik* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984), 192.

5) Detlef Altenburg, "Programmuskik," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1997) 7: 1842-1843 참조.

2.1 클라리넷 협주곡 《장미의 기적》

20세기의 후반의 대표적인 다작가(多作家)인 헨체는 작곡가로서의 첫 작품인 《실내협주곡》(Kammerkonzert)을 발표한 1946년부터 86세를 일기로 세상을 떠난 2012년까지 66년간 약 270여 곡을 남겼다. 그중 협주곡은 두 대의 악기를 위한 이중협주곡 4곡과 16곡의 독주협주곡 등, 총 20곡이다.⁶⁾ 시대를 막론하고 협주곡 창작에서는 작곡가와 독주 악기 연주자와의 개별적인 친분과 예술적인 동질감이 큰 역할을 해 왔는데, 이런 점은 헨체의 작곡 활동에도 영향을 주어서 독주 악기로는 다소 드물게 작곡되는 더블베이스, 하프, 기타 등을 위한 협주곡도 포함되어 있다.

《장미의 기적》은 헨체의 14번째 협주곡으로 클라리넷을 위해서는 유일한 곡이다. 이것은 독주 클라리넷과 13명으로 구성된 소규모 오케스트라가 함께하는 기악곡이지만, 프랑스의 시인이자 소설가인 주네(Jean Genet, 1910-1986)의 자전적 동명 소설에서 내용의 일부를 차용하여 작품 안에 이야기의 흐름이 있게 하고, 소설의 제목을 곡의 표제로 썼기 때문에 순수한 기악곡이 아니다.⁷⁾ 1980년 6월부터 11월까지 약 5개월 동안에 완성된 《장미의 기적》은 연주 시간 40분 길이의 짧지 않은 작품으로 영국의 실내 관현악단인 런던 실포니에타(London Sinfonietta)의 위촉을 받아 작곡되었고, 1982년 5월에 런던에서 작곡가의 지휘로 초연되었다.

헨체는 주네의 소설에서 선택한 부분의 이야기를 기초로 하여 악곡의 악장을 구성하고, 악곡을 이끌어가는 독주 악기를 중심으로 하면서 몇몇의 개별적인 악기에도 극적인 역할을 부여하여 연주를 통한 가상의 무대 설정과 이야기 전달에 의미를 둔 극화된 협주곡으로 만들었다. 작품의 이러한 성격을 이해하고 이야기가 있는 가상의 무대가 핵심인 극화의 특징을 논의하기 위하여 1) 악곡의 음악 외적인 내용과 악장 구성, 2) 독주 악기와 개별 악기의 극적인 역할, 3) 오케스트라의 역할을 살펴보는 관점을 중심으로 삼았다.

6) 곡의 숫자는 편곡을 제외하고, 독주(혹은 두 대의 악기)와 오케스트라(혹은 기악앙상블) 구성의 협주곡으로 완성된 독립적인 작품들만을 말한다.

7) 《장미의 기적》이 가진 극적인 성격과는 완전히 다르지만, 전체 20곡의 협주곡 중에서 기존의 시나 소설 또는 독자적인 표제 등 음악 외적인 요소를 도입하여 순수한 기악곡의 성격에서 벗어나는 협주곡은 셸리(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)의 시를 작품의 배경으로 한 첼로 협주곡 《서풍의 송가》(*Ode an den Westwind*, 1954년 초연)를 비롯하여 7곡이 더 있다. 헨체의 협주곡 전체에 관한 정보는 한상명, “한스 베르너 헨체,” 『20세기 작곡가 연구 IV』, 이석원·오희숙 책임편집 (파주: 음악세계, 2008), 208-211 참조.

1) 악곡의 음악 외적인 내용과 악장 구성

주네의 『장미의 기적』(*Miracle de la rose*)은 그의 두 번째 소설로 1946년에 출판되었다. 39세였던 1949년에 사르트르(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)를 비롯한 동료 작가들의 노력으로 사면이 될 때까지 절도 등 크고 작은 혐의로 수많은 시설과 감옥을 전전하며 종신형까지 받았던 주네는 감옥에서 창작을 시작하였다. 첫 번째 소설 『꽃의 노트르담』(*Notre-Dame-des-Fleurs*, 1944)과 마찬가지로 감옥에서 쓴 『장미의 기적』은 자신의 동성에 성향과 불우하게 떠돌던 삶으로 인해 겪은 형무소에서의 실제 경험을 바탕으로 한 자전적인 이야기가 중심 소재이다.

『장미의 기적』에서 주네는 소년원에 함께 수감되었다가 성인이 되어 형무소에서 다시 만난 죄수들과의 개별적이고 감정적인 사랑과 질투, 욕망의 이야기를 거침없는 언어로 구사한다. 특히 두 번의 살인을 저지르고 사형집행을 기다리고 있는 죄수 아르카몬(Harcamone)을 신(神)과 같이 추대하고 그를 “사랑과 죽음의 상징인 장미”로 여기며, 감옥의 모두가 동경한다고 확신하는 죽음으로 가는 길을 선택한 그의 존재를 기적으로 말한다.⁸⁾ 소설은 화자(話者), 곧 주네 자신이 아르카몬의 주위를 맴돌며 시적으로 표현하는 그를 향한 경외감과 다른 죄수들과의 일상적인 사랑의 감정과 행위에 대한 강도 높은 묘사로 가득하다.

주네는 자주 현실과 환상의 세계를 넘나들며 죄수들과의 밀접한 생활과 그들의 삶과 죽음을 이야기하는 이 소설의 마지막 부분에 이르러, 아르카몬의 사형 집행 과정을 머릿속에 상상한다. 누워 자고 있는 아르카몬의 꿈속에서 일어나는 이야기로 서술하는 것이다. 이것은 지는 듯 죽고 싶었으나 그러지 못한 채, 속으로만 웃으며 이제 때가 왔음을 받아들이고 비단옷의 품위 있는 모습으로 변한 아르카몬과 “빈대보다 작게 쪼그라들어” 아르카몬의 몸속을 헤매며 심장을 찾아다니는 네 남자에 대한 대비와 은유의 부분이다.⁹⁾ 네 남자는 아르카몬에게 사형을 선고하고, 집행하는 과정에서 역할을 한 판사, 변호사, 사제, 사형집행인이다. 그들이 아르카몬의 몸속을 돌아다니며 목격하는 아름다운 자연, 흥겨운 장터의 화려함, 비탄의 도시 모습, 은밀한 사랑이 있는 거리, 심장을 찾아 열어보는 숨겨진 방들에 대한 이야기는 그들을 눈으로 따라다니며 관찰하는 것을 특권으로 생각하는 주네의 시선에서 비롯된 것으로, 작가의 긴장감 있는 언어로 연출된 상상 속의 장면들이다. 결국 심장을 가진 아르카몬을 은유적으로 표현하는 장미를 발견하는 그들이 꽃을 훼손한 후, 그 “모독의 쾌감에 사로잡혀” 깊은 우물과 같은 심장에 도달하자 거기에 빠져 사라진다.¹⁰⁾ 상상이 끝나면, 현실에서도 처

8) Jean Genet, 『장미의 기적』, 박형섭 번역 (서울: 문학에디션 뿔, 2011), 211.

9) Genet, 위의 글, 359.

10) Genet, 위의 글, 363.

형된 아르카몬에 대한 추억과 다른 죄수들과의 삶과 죽음을 마음에 담고 살아갈 주네 자신만이 남는다.

헨체에게 창작의 영감을 준 것은 소설의 이 마지막 부분, 즉 주네의 상상의 세계이다.¹¹⁾ 헨체는 이 부분의 내용을 스스로 음악으로 옮기하고자 하는 의도대로 간추리고, 이야기의 흐름을 7단계로 구분하여 각각을 악곡의 악장으로 삼았다. 그는 부분적으로 주네의 프랑스어 문장을 그대로 인용하기도 하면서 소설에서 차용한 각 악장의 내용을 해설하듯이 직접 작성하여 총보에 제시했다.¹²⁾ 작품의 이해를 돕기 위하여 악장의 중심 내용을 요약해보면 다음의 (표 1)과 같다.

11) Genet, 위의 글, 358-363 참조.

12) 내용 및 해설은 쪽 번호 없이 본 총보에 선행하여 인쇄되었다. Hans Werner Henze, *Le Miracle de la rose. imaginäres theater II, musik für einen klarinettisten und 13 spieler* (1981), ED 7124 (Mainz: B. Schott's Söhne, 1982).

(표 1) 협주곡 《장미의 기적》의 악장 내용의 요약¹⁵⁾

악장	내용
1	감옥에 잠들어 있는 16세의 이중(二重) 살인자 아르카몬 ¹³⁾ 새벽의 철문 소리와 검은 옷차림의 네 명의 남자의 등장 소리에 깨어 사형 집행을 감지하는 아르카몬의 슬픔과 내면의 평온 아르카몬에게 묶였던 사슬이 풀림 ¹⁴⁾
2	사슬이 풀린 후 거대한 왕자의 모습으로 변하는 아르카몬 반대로 변해 아르카몬의 몸속으로 들어가는 네 남자 아름다운 숲의 지역으로 들어서는 사제와 사형집행인
3	목초지의 꽃들을 짓밟으며 아르카몬의 심장을 찾는 사제와 사형집행인
4	축제 장터로 들어선 사제와 사형집행인 아르카몬의 몸속에서 끝없이 이어지는 길 왕이 암살된 듯 공포로 가득한 어둠의 도시와 절벽의 모습
5	변호사와 판사의 여정 포장되지 않은 길과 도시의 구석진 곳 은밀하고 위험한 열정의 모습과 스쳐 지나가는 젊은 선원(船員) 심장을 찾지 못하고 만나게 되는 네 사람
6	두려움과 욕망으로 심장의 문에 도달한 네 사람 텅 빈 첫째 방에 서 있는 16세의 북 연주자의 고귀한 삶의 북소리 비밀로 남겨진 두 번째 방과 심장을 찾지 못한 것을 깨닫는 한 사람 문이 저절로 열린 방에서 마주치는 크고 아름다운 붉은 장미
7	아르카몬의 죽음을 불러오는 곤충들 장미의 꽃잎을 뜯어 구겨버리고 쾌감에 사로잡히는 네 사람

13) 헨체는 아르카몬을 첫 악장부터 16세 소년으로 설정했지만, 주네의 소설에서 두 번의 살인으로 사형집행을 앞둔 실제 아르카몬은 31세이고 6악장에서처럼 꿈속에서 16세(첫 번째 살인을 저지른 나이)소년이 등장하는 것은 소설에서도 같다. 어린 사형수라는 어두운 분위기를 악곡의 전체 배경으로 하기 위한 것으로 추측할 수 있지만 작곡가의 설명은 따로 없다. 아울러 헨체는 아르카몬의 철자를 본 악곡의 악장 내용 안에서만 아니라 자신의 다른 저서에서의 언급을 포함해서 언제나 'Harcomone'로 다르게 썼는데 실수라고 보기도 어렵지만 이유를 알 수도 없다. 의도했다면 헨체 교유의 표기로 의미가 있지만 음악에 결정적인 영향을 미치는 것이 아닌 데다 한글로 표기할 때 독일어 철자의 발음 원칙에 의해 '하르코모네'라고 써야 악곡에서의 헨체의 원문을 그대로 반영하는 것이기 때문에, 혼동을 피하기 위하여 본 논문 전체에서는 주네의 '아르카몬'으로 통일한다.

14) 사슬이 풀리는 아르카몬의 음악적인 표현은 1악장 마지막에 속하지만 헨체는 2악장의 첫 부분에 설명한다. Henze, *Le Miracle de la rose*, 번호 없는 쪽.

15) 헨체는 3, 4악장을 제외한 1, 2, 5, 6, 7악장의 내용을 설명하면서 해당 악장에서 특별히 드러나는 음악적 표현에 대해 필요한 설명을 덧붙였는데, 그것은 본 논문의 이어지는 단락들, 즉 '독주 악기와 개별 악기의 극적인 역할'에 대한 논의에서 필요에 따라 언급될 내용이므로 (표 1)에서는 각 악장의 내용만을 요약했다.

(표 1)에서 드러나듯이 헨체는 악곡에 내용을 담으면서 전통적인 협주곡의 3악장 구조를 자연스럽게 벗어났고, 소설의 이야기 흐름을 전체적으로 따랐다. 그 흐름은 곧 아르카몬과 검은 옷차림의 네 남자의 등장부터 시작하여 아르카몬의 몸속으로 들어간 네 남자의 발걸음이 닿는 장소를 거쳐 마지막으로 아르카몬의 죽음에 이르기까지 잘 구상된 드라마이다. 곡에는 부분적이라도 인성(人聲)을 전혀 포함하지 않기 때문에, 각 악장에 기악곡식의 소재목을 주었는데 계속되는 (표 2)에서 볼 수 있다. 3악장을 제외하고 모두 노래나 프랑스 춤곡, 악곡 형식이어서 마치 모음곡과 유사한 양식을 떠올릴 수 있는데 실제 변주적인 부분을 포함하는 5악장을 제외하고 음악적으로 반드시 전통적인 양식과 연결하여 사용한 것은 아니다. 소설의 배경인 프랑스와 각 악장의 내용을 음악으로 옮기면서 떠올린 작곡가의 개별적인 연상(聯想)에 따른 것으로 볼 수 있다.

(표 2) 협주곡 《장미의 기적》의 악장의 소재목

악장	소재목
1	전주곡 (<i>Entrée</i>)
2	중간 부분을 가진 에어와 더블 (<i>Air mit Mittelteil und Double</i>)
3	탄식 (<i>Plainte</i>)
4	리고동(<i>Rigaudon</i>)
5	변주 (<i>Variations</i>)
6	루르 (<i>Loure</i>)
7	프로방스의 노래 (<i>Chansons provençales</i>)

이렇게 주네의 상상의 이야기는 헨체에 의해 7악장의 기악적인 언어로 변화하는 토대가 되었다. 헨체는 주네로부터 갖게 되는 소재가 “사유(思惟)와 감정”을 위한 것이며, 그 속에는 “각자의 머릿속에 독자적으로 펼쳐는 그림, 야경, 비통한 장면과 아리아를 담은 영역”이 있다고 말한다.¹⁶⁾ 그는 소설의 내용을 가져옴으로써 주네의 작품에 대한 이러한 감상을 자신의 악곡에 반영하였고, 아울러 ‘가상극’(Imaginäres Theater, 假想劇)이라는 부제를 붙여 그 의도를 뚜렷하게 한다. 즉, 《장미의 기적》은 보이지 않는 무대와 극의 흐름을 가진 극적인 음악이며, 이를 통하여 청중들에게 가상의 무대에서 전개되는 이야기를 연상하게 하는 작품이라는 의미이다.¹⁷⁾

16) Hans Werner Henze, *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1983), 51.

이것으로 《장미의 기적》은 이야기가 있는 가상의 무대를 가진 7악장의 극화된 협주곡으로의 형태를 갖추게 되었다. 여기에 이야기의 직접적인 전달을 하지 않는 악곡의 특성을 반영하여 악기들의 극적인 역할이 강조되는데, 그 핵심이 되는 것은 독주 악기와 개별 악기의 역할이다. 이것을 악기 편성의 설명과 함께 살펴보기로 한다.

2) 독주 악기와 개별 악기의 극적인 역할

《장미의 기적》은 한 명의 클라리넷 주자와 13명의 악기 연주자를 위한 곡이다. 13명의 연주자는 하나의 그룹, 즉 소규모의 실내악적인 오케스트라를 구성한다. 목관과 금관으로 이루어진 관악기군과 전통적인 편성의 현악기군에 건반악기 주자 한 명과 타악기 주자 한 명이 함께한다. 높은 음역의 E^b조 클라리넷과 베이스 클라리넷도 부분적으로 연주하는 클라리넷 독주자를 비롯하여 관악기군의 몇몇 악기 주자들은 중심 악기 외에 같은 종류의 다른 음역의 악기나 같은 악기군의 다른 악기를 연주하기도 한다.¹⁷⁾ (표 3)은 이에 따른 세부적인 악기 편성의 정보를 보여 준다.

17) 가상극은 개념이 아니라 헨체가 사용한 용어이다. 헨체는 자신의 두 작품에만 연속된 번호를 붙여 이 용어를 사용했다. 첫 번째는 '가상극 I'로 작곡한 1980년 초연의 《할렘의 왕》(*El rey de Harlem*)이고, 《장미의 기적》은 '가상극 II'를 붙였다. 《할렘의 왕》은 미국 뉴욕의 할렘에서 시인이 직접 경험한 흑인 인권 침해의 모습을 절망으로, 또 가져야 할 희망을 매우 극적으로 표현한 스페인의 시인 로르카(Federico García Lorca, 1898-1936)의 동명의 시를 가사로 채택하여 메조소프라노와 작은 앙상블을 편성한 성악곡이고, 《장미의 기적》은 기악곡이므로 이 용어에 장르의 공통된 세부 특징도 엄격하게 정의하고 사용한 것은 아니다.

18) 헨체는 총보에 독주 클라리넷의 대표 음역을 지정하여 제시하지는 않으나, 다른 작품에서도 일반적으로 B^b조를 중심으로 사용해왔기 때문에 이 곡에서도 마찬가지로 B^b조 클라리넷을 전제로 했을 것으로 생각된다.

(표 3) 오케스트라 악기 편성

악기군	연주자수	중심 악기[추가 연주 악기]
목관악기	1	플루트[피콜로플루트]
	1	오보에[오보에다모레, 잉글리시호른]
	1	바순[헤켈폰]
금관악기	1	호른
	1	트럼펫
	1	트롬본[테너트롬본, 베이스트롬본]
건반악기	1	피아노 첼레스타
타악기	1	10가지의 악기 ¹⁹⁾
현악기	2	바이올린
	1	비올라
	1	첼로
	1	더블베이스

두 대인 바이올린을 제외하고 성부마다 악기가 하나씩 배정되었기 때문에 실내악적인 특성이 두드러지는 편성인 동시에 전통 오케스트라에서의 관악기와 현악기의 숫자 비율은 고려되지 않는다는 전제로 살펴보면 제1 바이올린과 제2 바이올린으로 나뉜 바이올린 악기군의 모습까지 닮은 전통 오케스트라의 축소형이기도 하다. 독주 악기인 클라리넷을 오케스트라에서 제외함으로써 클라리넷의 이중 편성을 하지 않은 것은 소규모의 음색 조합을 위해서 자연스러운 결과로 여겨진다.

이렇게 독주 클라리넷 주자를 포함한 14명의 악기 연주자들이 ‘음악’으로 전달하는 《장미의 기적》에 보다 극적인 성격을 강화해 주는 것은 헨체가 이야기에 나오는 아르카몬과 검은 옷차림의 네 남자인 판사, 변호사, 사제, 사형집행인을 특정 악기와 연결하여 역할을 부여하여 마치 다섯 등장인물이 무대에서 그들의 이야기를 직접 하고 있는 것 같이 설정한 것이다. 이것은 헨체가 총보에 제시한 악곡의 내용 중 첫 번째 악장의 내용에 함께 설명되었다. 그는 아르카몬이 중심인물이므로 독주 클라리넷이 맡게 하고, 이어서 판사는 트럼펫, 변호사는 트롬본, 성직자는 호른, 사형집행인은 바순 주자가 함께 연주하는 헤켈폰이 연주하게 했다. 목관악기인 헤켈폰이 섞여 있기는 하지만 클라리넷보다 강한 음향을 가진 악기임을 감안할 때, 목관의 아르카몬과 그를 사형시키기 위하여 찾아

19) 슬릿드럼(log drum), 시스트럼(sistrum), 귀로(guiro), 크로탈(crotales), 트라이앵글, 탬버린, 두 개의 탐탐(큰 것, 작은 것), 작은북(스네어가 있는 것, 없는 것), 심벌즈, 페달이 있는 베이스드럼.

오는 네 남자의 금관을 통한 음색 대비의 의도를 어렵지 않게 이해할 수 있다.

역할을 가진 악기들의 이야기는 (표 1)의 내용에 따라 전 악장에서 음악적으로 진행되고 있지만, 특히 악곡의 시작을 알리는 1악장에서 가장 뚜렷하게 나타난다. 따라서 첫 악장의 음악의 흐름을 따라가 보면 그들이 보이지 않는 무대 위에서 이야기를 끌어가는 것 같은 장면을 떠올리게 된다.

1악장은 30마디에 걸쳐 ‘새벽에 잠들어 있는 아르카몬 → 감방을 찾아오는 네 남자 → 잠에서 깨어 서서히 죽음을 깨닫는 아르카몬 → 시슬에서 풀리는 아르카몬’의 모습이 연주된다. 아래의 악보 (예 1)에서 볼 수 있는 것처럼 마디 2부터 7까지 12음렬을 이루는 선율(악보에 음렬음의 숫자 기입)을 연주하는 잉글리시호른과 그 연주가 끝나기 전인 마디 6에서 네 남자의 악기인 헤켈폰, 호른, 트럼펫, 트롬본이 도입된다. 오보에 주자가 추가로 연주하는 잉글리시호른은 계속되는 역할 없이 이 첫 부분에서만 잠들어 있는 아르카몬을 말한다.²⁰⁾ 잠에서 깨어나 악곡 전체에서 중심의 역할을 하는 아르카몬인 독주 클라리넷과 서로 다른 악기로 구별함으로써 상황 변화의 극적인 표현성을 높이기 위해서라고 볼 수 있다. 선율이 끝나기 전에 4개의 악기의 연주가 시작되는 것을 통하여 잠을 자고 있는 아르카몬의 감방에 들어오는 네 남자가 쉽게 연상된다. 또한 4개의 악기가 잉글리시호른과 함께 연주하는 부분에서는 조용히 다가오는 듯 각각 한 음을 지속하고 있다가 잉글리시호른의 선율이 끝나고 나면 짧은 리듬을 가진 넓은 음정으로 활발하게 움직이는 음형의 연주(마디 8-10)로 변하는 것도 네 남자의 등장이 아르카몬의 내면의 혼란과 죽음에 대한 슬픔을 일으키려 하고 있다는 것을 표현하는 것으로 이해할 수 있다.

20) 헨체는 총보에 제시한 악장의 내용 설명에서 첫 악장에서 잠든 아르카몬의 잉글리시호른, 2악장에서 시슬이 풀어지는 부분[1악장의 마지막을 언급한다. Henze, *Le Miracle de la rose*, 번호 없는 쪽.

(예 1) 《장미의 기적》 1악장 마디 2-10, 총보 pp. 1-2 (부분 발췌)²¹⁾

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 2-5) includes parts for Flute (피콜로), English Horn (잉글리시호른), Horn (호른), Trumpet (트럼펫), and Trombone (트롬본). The Flute part starts with a *ff* dynamic. The English Horn part has *ff espr.* and *p* markings. The second system (measures 6-8) features the English Horn with a melodic line marked *a'* and *ba-la*, and the Horn, Trumpet, and Trombone parts with *pp* dynamics and *con sord.* instructions. The third system (measures 9-10) shows the Horn, Trumpet, and Trombone parts with complex rhythmic patterns and *pp* dynamics.

21) 한국어로 번역 제작성. 이 부분에서 현악기군이 지속적으로, 플루트와 독주 클라리넷을 제외하고 타악기와 피아노가 부분적으로 참여하지만 말하려는 중점에 집중하기 위하여 예시에서 제외했다.

이어지는 악보 (예 2)에서도 1악장에서 일어나는 이야기의 연속을 보여준다. 감방으로 들어온 네 남자에 의해 잠에서 깨어난 아르카몬이 다가오는 죽음을 감지하고, 사형수인 자신에게 침상에는 물론 감옥 안에서는 어디서나 매어져 있었어야 했던 사슬에서 벗어나는 모습이다. 소설에서와 같이 사슬은 아르카몬이 2악장에서 거대한 왕자의 모습으로 변하는 비현실적인 주네의 상상이 펼쳐지도록 저절로 풀어지는 것이다. 아르카몬의 등장은 (예 1)의 마디 8에서 10까지에서 볼 수 있듯이 음형의 활발한 움직임 하던 4개의 악기가 마디 11에서 한 음의 연주로 줄이다가 멈추고 나면 짧은 휴지 후 클라리넷이 일정한 박자에 구속되지 않은 두 마디의 독주(마디 12-13)를 시작하면서이다. 이것은 네 남자가 감방의 침상에 있는 아르카몬을 발견하고 움직임을 멈추는 모습, 그리고 네 남자가 들어왔다는 것을 느끼고 잠에서 깨어나는 아르카몬을 음악적으로 표현한 것이다.

(예 2) 《장미의 기적》 1악장 마디 11-30, 총보 pp. 3-4 (부분 발췌)²²⁾

11
5 4
해켈폰 *ff*
호른 *ff*
트럼펫 *ff*
트롬본 *ff*
타악기 *ff* (솔킷드럼)
클라리넷 *pp*, *p*, *mp*, *pp*
12 *sensa misura*
b c

13 *con grande dolcezza rall.*
클라리넷 *pp*
14 *accel. moltissimo*
14 *Tempo giusto* *f*, *fff*
d a''


15 *f*, *fff*
18 *fff*
22 *f*
26 *p*
27 *mf*

22) 한국어로 번역 재작성. (예 1)과 마찬가지로 마디 11에서 함께하는 현악기군, 피아노, 타악기는 예시에서 제외했고, 마디 12부터 30까지는 클라리넷 독주 부분이므로 총보와 같다.

클라리넷의 두 마디의 음악은 음이 상행하면서 증가하고(b, c), 또 점차 상행하는 음들이 작게 점점 느려지다가 대조적으로 점점 커지면서 아주 빠르게 연주하는 것을 통하여(d), 잠에서 깨어나 사슬이 풀리게 되는 순간까지 이어지는 아르카몬의 감정이 점점 고조되는 모습을 보여준다.²³⁾ 그리고 이어서 다른 악기의 합주 없이 17마디의 순수한 독주(마디 14-30)를 하면서 1악장을 마치게 되는데, 이것은 드디어 사슬이 풀어져 자유로워지는 아르카몬을 묘사한다.²⁴⁾ 이후 마디 26의 음정이 강약의 변화를 주면서 클라리넷 독주부분이 끝날 때까지 반복하며 1악장을 마치게 되는데, 이때 음정의 반복적인 연주는 1악장이 끝나는 여운인 것과 동시에 왕자로 변한 아르카몬의 모습이 시작되는 2악장으로 들어가기 위한 준비이다.

이와 같이 1악장의 연주는 이야기의 이어지는 장면을 연상하게 하고 있는데, 현재는 앞서 언급한 악기의 음색을 통한 아르카몬과 네 남자의 대비뿐만 아니라 음악적으로도 다르게 표현함으로써 역할을 강조한다. 예를 들어 아르카몬의 클라리넷은 비록 도약음정을 많이 포함하고, 또한 6악장에서와 같이 네 남자의 여정의 목적인 심장을 둘러싼 이야기의 긴장감이 강한 부분에서는 예외가 있지만 전체적으로는 음이 계속 연결되는 듯 선율적인 표현이 중심이다. (예 2)의 독주 부분에서도 볼 수 있듯이 짧게 끊어지는 리듬이거나 음의 반복이어도 연결되는 음정을 기초로 하고 있는데, 클라리넷의 선율은 이후의 악장에서도 전반적으로 이음줄의 사용이 잦고 폭도 넓다. 이러한 클라리넷의 선율은 (예 1)의 잉글리시호른이 연주하는 12음렬에서의 부분들이 기초로 쓰였다. 잉글리시호른의 음렬에서도 반복적으로 보이듯이 악곡 전체에서 클라리넷의 선율에 특히 a와 a'로 표시된 4음 구조가 변형이 되기도 하면서 빈번하게 응용되어,²⁵⁾ (예 2)의 마디 14부터 시작하는 클라리넷 독주에서와 같이 새로운 음렬의 기초(a'')가 되거나 이후의 악장에서 지속적으로 나타나는 긴 선율선의 구성 요소로도 자주 사용되었다.

클라리넷이 이렇게 주로 음이 계속해서 연결되는 선율적인 연주를 한다면, 네 남자의 역할을 하는 헤켈폰, 호른, 트럼펫, 트롬본은 (예 1)의 마디 8부터 10에서와 같이 음형이나 한 음의 반복, 짧게 끊어지는 리듬, 스타카토 등의 연주법이 주를 이룬다. 또한 클라리넷은 간혹 사용할 뿐인 트릴과

23) 악보에 나타난 표시,  는 차례대로 보통빠르기로, 활발하게, 가능한 아주 빠르게이다.

24) 작곡가의 설명에 따른 것이다. 각주 20 참조.

25) 순차진행 또는 3도 이하 진행의 음정 두 개(1-2음, 3-4음)가 큰 도약진행 음정을 사이에 두고 연결된 4음 구조. a'와 같이 첫 순차진행 음정을 자리바꿈 음정(장2도음이 아니라 단7도음 사용)으로, 두 번째 순차진행 음정을 겹음정(장2도음이 아니라 장9도음 사용)으로 구성하여 사용하는 경우도 자주 있다. 12음렬의 부분이 기초 재료로 사용되었고 부분적으로 기초음렬을 응용한 새로운 음렬이 나타나기도 하지만 악곡 전체를 철저하게 12음기법의 토대로 작곡했다고 보기는 어렵다.

플러터팅잉 등의 연주기법도 이 4개의 악기에는 자주 쓰였는데, 2악장에서 헤켈폰을 제외한 호른, 트럼펫, 트롬본의 플러터팅잉의 예를 아래의 악보(예 3)에서 볼 수 있다. 아울러 4개의 악기에게 있어서 뚜렷한 선율은 부분적으로만 드물게 연주된다.

(예 3) 《장미의 기적》 2악장 마디 76-77, 총보 p. 14 (부분 발췌)²⁶⁾

4개의 악기의 음악적인 표현 방법은 클라리넷이 16세의 사형수라는 무거운 전제와 사슬에서 풀려나서 왕자로 변신해 자유로워지며 자신의 세계 속에 살아 있는 아르카몬을 차분하면서도 감정적으로 풍부한 선율로 표현하는 것과는 비교된다. 반대로 변해 아르카몬의 몸속으로 들어가 심장을 찾아 이리저리 돌아다니는 네 인물의 성급하고 목적을 향해 가는 저돌적인 모습이 주로 위에 언급한 짧게 끊어지는 리듬, 음형과 음의 반복, 스타카토, 플러터팅잉 등의 연주 방법을 통하여 표현되는 것이다. 헨체가 이렇게 아르카몬과 네 남자에게 대비되는 악기의 음색과 서로 다른 음악 언어를 갖게 한 것은 악기의 연주로 전달되는 인물의 극적인 성격 묘사를 더욱 분명하게 하는 수단이 된다.

클라리넷과 4개의 악기가 음악적으로 대비되는 특징과 각 악기의 역할은 (표 1)의 내용에 따라 진행되는 이후의 악장에서도 원칙적으로는 유지된다. 단지 4개의 악기의 경우, 악장의 내용에서 헤켈폰의 역할이 제시되었어도 바순으로 연주되는 때가 많고, 네 남자가 둘로 나뉘어 심장을 찾아다니는 여정을 연주하는 3, 4, 5악장에서는 그들이 오케스트라의 다른 악기들과 함께 각각 짓밟힌 목초지, 축제 장터와 어둠, 도시의 구석진 곳 등이 나타내는 전체적인 분위기를 표현하는 데 집중하고 있어서 나누어진 두 인물의 역할이 음악적으로는 약화되기도 한다. 또한 헤켈폰은 자주 제외가 되지만 두 악기만 내용에 포함되는 3악장부터 5악장까지도 다른 인물의 역할을 하는 악기들이 거의 함께 참여하고 (예 1)과 (예 3)에서와 같이 대부분 음악적으로 같거나 유사한 연주를 하기 때문에

26) 한국어로 번역 제작성. 여기에는 현악기와 목관악기 모두가 함께 연주하지만 세 악기만을 제시했다.

4개의 악기에 네 남자의 개별적인 역할이 부여된 것이 사실이지만 각각 독립적이라고 하기보다는 아르카몬에 맞선 하나의 무리로 표현되었다고 해야 할 것이다.

반면에 클라리넷의 역할은 독립적이고 뚜렷하다. 악곡의 내용을 보면 아르카몬의 죽음과 연관되는 네 남자가 전면에서 이야기를 이끌어가지만 몸속으로 들어간 그들은 아르카몬의 그림자 안에서 주연(主演)일뿐이다. 아르카몬의 존재는 전 악장에 걸쳐 있으면서 때로 부각되고 때로 내재되어 인식하게 한다. 예를 들어 네 남자의 여정에 관한 이야기인 3악장부터 5악장까지에서 실제 아르카몬은 전면에 등장하지 않으나 그들이 아르카몬의 몸속에서 계속하고 있는 여정이므로 그의 보이지 않는 존재가 감지되는 것을 표현하여 클라리넷이 한 부분을 제외하고 모두 함께 연주할 뿐만 아니라 때로 음악적인 진행을 주도하기도 한다. 또는 2악장에서 빈대로 변한 네 남자의 모습에 집중하여 연주되는 부분(마디 62-79)이나 '왕이 암살된 듯 공포로 가득한 어둠의 도시'(표 1의 내용 참조)를 묘사하는 4악장의 뒷부분(마디 189-226)에서 클라리넷은 침묵하는데, 이것은 존재가 사라지는 것이 아니라 3악장에서 5악장까지와 같이 마치 일어나는 일을 말없이 지켜보는 보이지 않는 아르카몬이 함께 표현되는 것으로 보아야 할 것이다.

또한 클라리넷의 독립적인 역할은 독주에서도 강조된다. 위에서 언급한 1악장의 사슬이 풀리는 장면 이외에 클라리넷은 6악장과 7악장에서 각각 한 번씩 독주 부분을 갖는데, 이야기를 마지막으로 정리하는 의미를 담고 있는 7악장에서보다 극적인 표현과 독주의 역할이 두드러지는 것은 바로 6악장에서이다. 심장을 찾아다녔던 네 남자가 마침내 아르카몬을 상징하는 '크고 아름다운 붉은 장미'(표 1의 내용 참조)와 만나게 되는데, 이때 클라리넷은 네 남자 앞에서 드러난 자신의 존재를 확실하게 보여주는 자유로운 독주를 한다. 아래의 악보(예 4)에서 보는 것처럼 헨체는 심장을 가져가기 위해 자신을 찾아다닌 네 남자와 마주하고 다가오는 죽음으로 인한 슬픔에서 그것을 받아들이는 내면의 평온으로 변해가는 아르카몬의 심경을 거친(sgarbatamente) 빠르기로 시작하여 점점 평온해지고(meno mosso), 결국 자유로워지도록(liberanebte) 하는 연주지시어를 통하여 음악으로 전달한다. 아울러 전체 악곡의 내용에서 극적으로 가장 절정을 이루는 순간에 울리는 연주가 독주인 것은 클라리넷의 역할의 의미 또한 극대화하는 것이다.

(예 4) 《장미의 기적》 6악장 마디 368, 클라리넷 독주, 총보 p. 79

지금까지 살펴본 것과 같이 헨체가 독주 악기 및 개별 악기에 인물의 극적인 성격을 부여한 것은 《장미의 기적》이 이야기가 있는 가상의 무대를 가진 작품으로 구성되는데 있어서 중심적인 요소로 활용되었다. 또한 클라리넷과 4개의 악기의 극적이고 음악적인 대비와 독주 클라리넷의 독립적인 역할이 강조됨으로써 이야기를 끌어나가는 방법으로 독주협주곡의 양식이 매우 적합한 틀이 되었다는 것도 확인된다.

이렇게 클라리넷 독주의 역할이 부각되었고 이에 따라 독주협주곡 양식의 적용이 알맞은 것으로 여겨진다면, 여기에서 한 가지 더 생각해야 할 것이 바로 함께하는 오케스트라의 역할이다. 위의 (표 3)을 참조하면 클라리넷과 4개의 악기 연주자 이외에 9명의 악기 주자가 더 편성되어 있는데 이들은 이 악곡에서 어떠한 역할을 하고 있는지 알아보기로 한다.

3) 오케스트라의 역할

악곡의 내용에 따른 인물의 역할을 하는 독주 클라리넷과 헤켈폰, 호른, 트럼펫, 트롬본을 제외하면 오케스트라를 구성하는 것은 목관인 플루트와 오보에의 연주자 두 명, 두 대의 바이올린, 비올라, 첼로, 더블베이스의 현악기 주자 5명에 피아노와 첼레스타를 다루는 한 명의 건반악기 주자 및 10가지의 악기를 다루는 한 명의 타악기 주자이다. (표 3 참조) 헨체는 이들 9명의 악기 주자에게는 원칙적으로 클라리넷이나 4개의 악기와 같은 극적인 개별 역할을 부여하지 않았다.²⁷⁾ 그러나 전

악곡에서 클라리넷의 독주 부분을 제외하고 4개의 악기도 그들만의 단독 연주를 하지는 않기 때문에 오케스트라는 일부분의 악기 또는 전체(tutti)로 언제나 참여한다. 따라서 비록 클라리넷과 4개의 악기와 같은 역할은 하지 않지만, 오케스트라는 이들이 이끌어가는 이야기에 필요한 음악적인 뒷받침을 해 주는 기능을 하고 있다.

헨체는 그의 관현악 작품에서 주로 오케스트라 악기들을 악기군의 음색에 따라 그룹으로 다루었는데 《장미의 기적》에서도 마찬가지이다. 건반악기와 타악기는 각각 연주자가 한 명이므로 제외하고, 말하자면 목관악기군인 플루트와 오보에 및 헤켈폰을 연주하지 않을 때의 비순을 하나의 그룹으로, 현악기군의 다섯 개의 악기를 하나의 무리로 하여 같거나 유사한 음악적인 요소로 연주하게 하는 것이다. 이것은 (예 1)이나 (예 3)에서 4개의 악기를 다룬 방법과 같은 것이다. 물론 때로 각각 다른 음악을 연주하는 경우도 있지만 자주 나타나는 것은 아니다. 악기를 그룹으로 다루는 이러한 특징은 오케스트라가 클라리넷이나 4개의 악기를 음악적으로 뒷받침하는 형태의 기본이 된다. 그러므로 클라리넷이나 4개의 악기, 또는 그들 모두가 연주될 때 함께 참여하는 악기군은 그룹별로 음악적인 공통성을 가지는데, 이때 클라리넷 및 4개의 악기와 비교해서 유사한 음악적인 언어를 가지기도 하고, 더 단순하거나 더 복잡한 형태의 음악적인 요소를 가질 수도 있지만 그들을 음악적으로 또는 음향적으로 보조하면서 악장의 내용에 따른 분위기를 표현해 주는 역할을 한다.

오케스트라의 이러한 역할이 잘 나타나는 부분은 예를 들어, 3악장에서 깃뻏히는 목초지의 꽃들의 모습을 그리는 것처럼(표 1의 내용 참조), 음정의 큰 움직임 없이 미분음과 원음의 지속적인 비브라토를 아주 여리게 울리게 하여 마치 ‘탄식’의 분위기를 악장 전체(마디 121-165)에 퍼지게 하고 있는 것 같은 현악기군의 연주를 들 수 있다. 또한 앞서 클라리넷 독주의 역할에서 언급한, 아르카몬을 상징하는 장미가 네 남자의 앞에 나타나는 극적인 장면이 연출되는 6악장에서도 오케스트라의 역할은 두드러진다. 아래의 (예 5)는 장미의 존재에 다가갈수록 각자의 심장도 함께 뛰는 듯 조금하 게 빠른 리듬으로 연주하는 호른, 트럼펫, 트롬본과 나란히,²⁷⁾ 심장 소리의 고귀함을 말하는 북소리인 작은북과 베이스드럼을 배경으로 클라리넷을 제외한 오케스트라의 모든 악기가 심장의 박동과 같이 간격을 두고 울리는 리듬으로 강한 음향을 만들어 내면서 점점 심장에 다가가는 모습을 그린 시작부분이다.²⁹⁾ 음악이 진행될수록 음향은 더 커지게 되는데, 여기에서 호른, 트럼펫, 트롬본의 극

27) 이미 언급한 1악장의 시작에 12음렬과 함께 숲속의 아르카몬을 표현한 잉글리시호른을 연주한 오보에 주주는 반복되지 않는 한 번의 역할을 했을 뿐이다.

28) 4개의 악기 중 헤켈폰은 이 부분에서 제외되고, 해당 연주자는 비순을 다루며 목관악기 그룹에 속해 있다.

29) 더블베이스는 예시의 부분에서만 잠시 쉰다.

적인 내용을 가진 연주에 오케스트라가 동반되지 않는다면 이와 같은 긴장감 있는 음향의 효과는 얻을 수 없다는 점이 오케스트라 역할의 중요성을 잘 말해 주고 있다.

(예 5) 《장미의 기적》 6악장 마디 350-353, 총보 p. 7430)

350

피콜로
오보에
바순
호른
트럼펫
트롬본
타악기
피아노
바이올린 1
바이올린 2
비올라
첼로

♩ ca. 80
+ (작은북+베이스드럼)
P
crescendo poco a poco al ffff
표까지 계속 반복

여기에 덧붙여 생각한다면, 상술한 예에서 3악장의 현악기군이나 6악장의 세 악기를 제외한 전체 오케스트라는 지금 일어나고 있는 일을 함께 체험하고 있는 일종의 적극적인 목격자의 역할을 하는 것으로도 볼 수 있다. 헨체는 1970년대 이후에 예를 들어 음악극 《우리는 강에 도달한다》(*We come to the River*, 1976년 초연)의 여러 장면에서 인간이 느끼는 고통, 두려움, 슬픔, 절망, 경악 등을 연주지시어로 써서 기악연주자에게 이러한 특정한 감정을 악기로 표현하게 했다. 이를 통하여 악기 연주자들이 극의 전개에 능동적으로 참여하고, 일어나는 상황에 대한 기악적인 해석을 병행함으로써 의미가 전달되는 음악을 함께 만들어내는 것이다. 그래서 비록 헨체가 《장미의 기적》의 오케스트라에게 그러한 구체적인 연주의 방법과 감정의 직접적인 표현을 지시어로 써서 요구하지 않았고 오케스트라가 극적인 이야기의 전개에서 주도적이고 독립적인 역할을 하게 하지는 않았지만, 오케스트라의 음악이 극의 흐름에 따라 상황을 함께 묘사하는데 적극적으로 관여하는 동반자의 언어라는 의미를 반드시 포함했을 것으로 본다.

3. 나가면서

살펴본 것과 같이 클라리넷 협주곡 《장미의 기적》에서 실행된 극화의 핵심은 기존의 문학 작품에서 차용한 내용을 담아 악장을 구성하고, 그 이야기를 전달하는 방법으로 특정 악기에 등장인물의 역할을 부여함으로써 청중들이 악기로 연주되는 음악을 들으며 작품 안에 설정된 가상의 무대를 연상하도록 한 것이다. 악곡에 전제된 음악 외적인 내용은 《장미의 기적》이 극적인 작품이 되는 데 있어서의 필수적인 요소였을 뿐만 아니라 악곡의 양식을 결정하는 이유로도 작용하였다. 왜냐하면 여러 역할이 함께하지만 가장 중심이 되는 인물을 둘러싸고 진행되는 이야기의 특성을 고려했을 때, 독주 악기와 오케스트라의 결합인 전통적인 독주협주곡 양식과 매우 적절하게 연결될 수 있기 때문이다. 그래서 헨체는 자신이 음악으로 읊기려는 이야기를 가장 잘 표현할 양식으로 협주곡을 선택했고, 그렇게 완성된 극적인 클라리넷 협주곡인 《장미의 기적》을 통하여 기존의 기악적인 양식의 경계를 넘는 새로움을 추구한 것이다.

헨체가 《장미의 기적》을 창작한 것은 그의 예술관을 말해 주는 두 가지의 주관(主觀)이 세심하게 조화를 이루면서 얻은 결실이다. 첫 번째로 헨체는 동시대의 작곡가들과 비교했을 때 전통적인 기악 장르에 대해 더욱 많은 관심을 갖고 재해석하면서 자신의 독자적인 방법과의 연결을 고심했다. 이것은 전통적인 장르명을 그대로 쓴 10곡의 교향곡과 5곡의 현악4중주 작품들뿐만 아니라

《장미의 기적》을 포함하여 ‘협주곡’이라는 제목을 붙이지 않은 작품이 더 많은 협주곡 장르의 20곡이 대표적으로 말해주고 있다. 이 곡들은 전통적인 장르의 양식을 그대로 적용한 것에서부터 자유로운 악장 구성과 편성을 가진 것까지 다양한데, 어느 작품이나 그 창작의 출발은 전통적인 음악 유산을 수용하여 현시대와 자신의 작품 경향과 맞게 변화하고 발전시키고자 하는 작곡가의 의식적인 집중에서 비롯된 것이었다. 이런 전통적인 장르에 대한 깊이 있는 수용은 그의 창작 세계를 담아내는 기초로 계속 유지되었다. 이것에 이은 그의 두 번째 예술관은 바로 ‘극’과 연결된 작업에 대한 무한한 도전이다. 헨체는 극을 포함하여 작곡하는 것이 자신에게는 현실에서 세계와 화합하는 삶의 꿈을 작품에서 이를 수 있을 “명목이자 원동력”이라고 말했다.³¹⁾ 그가 17곡이나 되는 연극 무대와 결합된 오페라 및 음악극 작품을 통하여 20세기 후반의 선구적인 음악극 작곡가로 이름을 굳힌 것은 주지의 사실이며, 이외에도 표제적인 내용을 포함하는 다수의 기악 작품들을 창작했다. 그는 시나 소설을 비롯한 기존의 문학작품에서의 차용, 극작가와와의 개별적인 작업, 또한 자신이 직접 이야기를 만들기도 하는 등 다양한 출처에서 소재를 얻어 작품에 반영하면서 음악으로 언어적인 소통을 하기를 원하는 자신의 철학을 담았다. 이러한 경향 또한 지속적으로 장르에 대한 깊이 있는 수용과 함께 작곡가의 창작 세계를 만들어가는 중요한 기반이었다.

《장미의 기적》은 헨체가 이야기의 흐름이 분명한 잘 짜인 드라마를 기초로 하여 악기들에게 배역을 줌으로써 구체적인 성격도 결정했기 때문에 음악 외적인 요소를 도입하여 작곡한 그의 다수의 협주곡 중에서 가장 극음악에 가까운 특징을 지니면서도 독주와 오케스트라의 음악적인 관계는 조화롭게 유지한 극적인 협주곡으로, 상술한 그의 두 가지의 주관이 보다 구체적으로 녹아든 의미 있는 작품이다. 그는 이 작품으로 작곡가가 협주곡 양식의 작품에서 시도할 수 있는 개별적인 창작의 다양성을 제시했을 뿐만 아니라 전통적인 장르가 여전히 활용될 수 있다는 것을 보여 주었다. 곧, 창작의 수단으로서의 협주곡 양식의 가치는 시대에 한정되지 않는 것이다.

검색어

협주곡(concerto), 극화(theatricalization, dramatization), 주네(Jean Genet), 「장미의 기적」(Miracle de la rose), 헨체(Hans Werner Henze), 《장미의 기적》(Le Miracle de la rose), 가상극(Imaginäres Theater)

31) Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen* (Frankfurt am Main, 1996), 343.

참고문헌

- 한상명. “한스 베르너 헨체.” 『20세기 작곡가 연구 IV』. 이석원·오희숙 책임편집. 파주: 음악세계, 2008: 189-241.
- _____. “20세기 후반의 협주곡에 나타난 음악의 극화(劇化) 연구(I).” 『서양음악학』 40 (2016): 87-115.
- Altenburg, Detlef. "Programm Musik." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart :allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 1821-1884. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1997
- Genet, Jean. 박형섭 번역. 『장미의 기적』. 서울: 문학에디션 빨, 2011.
- Henze, Hans Werner. *Musik und Politik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984.
- _____. *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1983.
- _____. *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen*. Frankfurt am Main, 1996.

[악보]

Henze, Hans Werner. *Le Miracle de la rose*, imaginäres theater II, musik für einen klarinettenisten und 13 spieler (1981). ED 7124. Mainz: B. Schott's Söhne, 1982.

[음반]

Henze, Hans Werner. *Le Miracle de la rose*. Ars Musici. AM 0859-2.

A Study (II) on Musical Dramatization Manifested in Concert
During the Latter Half of 20th Century
– Focusing on *Le Miracle de la rose* of Hans Werner Henze –

Sang Myung Han

This study examines the clarinet concerto *Le Miracle de la rose* of Henze, one of the most renowned composers of the late 20th century, from the perspective of dramatization with academic interest in works that pursued novelty based on traditional concerto format, a combination of solo musical instrument and orchestra in the latter part of the 20th century.

Le Miracle de la rose is a tune for orchestra consisting of solo clarinet and 13 musical instrument performers. For this work, Henze adopted some part from a novel with same title which was a biographic novel written by French author Genet, and used the title of the novel as the tune title to create a dramatized concerto highlighting an imaginary stage with stories.

Although he incorporated external contents of music into his work, he assigned the roles of characters in story to solo musical instrument and some individual musical instruments to ensure that this work, an instrumental music, would be understood equally in terms of music. Moreover, he expressed emotion through musical instruments in dramatic situations while the story was unfolding, along with acoustic support for orchestra. The audience could find that the tune of music formed in that way was reminiscent of stories being unfolded on an imaginary stage. Henze presented an excellent example that the concerto format, a combination of solo musical instrument and orchestra, could be used for creation of instrumental music based on dramatic contents through composition of *Le Miracle de la rose*. At the same time, it showed that the traditional concerto form could provide important basis for presenting new creative ideas continuously also in the latter part of the 20th century.

20세기 후반의 협주곡에 나타난 음악의 극화(劇化) 연구(II) - 헨체의 《장미의 기적》(Le Miracle de la rose)을 중심으로 -

한상명

본 논문은 20세기 후반에 독주 악기와 오케스트라의 결합인 전통적인 협주곡 양식을 기초로 새로운 추구를 추구한 작품들에 대한 학문적인 관심에서 출발하여 당대의 대표적인 작곡가인 헨체의 클라리넷 협주곡 《장미의 기적》을 극화의 관점에서 연구한 것이다.

《장미의 기적》은 독주 클라리넷과 13명의 악기주자로 구성된 오케스트라를 위한 곡으로, 헨체는 이 작품을 프랑스의 작가 주네의 자전적인 동명 소설에서 내용의 일부를 차용하고 소설의 제목을 곡의 표제로 써서 이야기가 있는 가상의 무대를 핵심으로 하는 극화된 협주곡으로 창작하였다. 그는 음악 외적인 내용을 담고 있으나 기악곡인 이 작품을 음악적으로도 동등하게 이해할 수 있는 방법으로 독주 악기 및 몇몇의 개별 악기에게 이야기 속 등장인물의 역할을 부여하였다. 아울러 오케스트라에게는 음향적인 뒷받침과 이야기 진행 중의 극적인 상황에서 때때로 악기를 통해 감정을 표현하게 하였다. 이렇게 구성된 악곡의 연주를 들으며 청중은 가상의 무대에서 전개되는 이야기를 연상하는 것이다.

헨체는 《장미의 기적》의 작곡을 통하여 극적인 내용을 바탕으로 하는 기악곡의 창작에 있어서 독주 악기와 오케스트라의 결합인 독주협주곡 양식이 활용될 수 있는 훌륭한 예를 제공하였고, 동시에 전통적인 독주협주곡 양식이 20세기 후반에도 지속적으로 새로운 창작의 아이디어를 제공하는 중요한 소재가 된다는 것을 보여 주었다.

논문투고일자: 2016년 4월 30일

심사일자: 2016년 5월 23일

게재확정일자: 2016년 5월 23일

이상근 합창음악 연구

- 중기와 후기 합창곡을 중심으로 -1)

■
지형주

1. 들어가면서

최근 창작음악에 대한 연구가 활발해 지면서 한국의 숨은 작곡가 발굴 대상에 떠오른 인물로 이상근(1922-2000)을 꼽을 수 있다. 이상근은 20세기 중반 현대음악에 관심을 보이면서 한국음악의 정체성에 대해 고민한 윤이상(1917-1995), 나운영(1922-1993)과 동시대인으로, 그들과 더불어 한국 음악의 나아갈 방향에 대해 부단히 사유하고 음악을 통해 꾸준히 도전하였다.

본 연구에서는 작곡가 이상근의 한국음악에 대한 연구과 실험이 어떻게 그의 합창음악에 나타나는지 살펴보려 한다. 이상근은 일제강점기의 음악교사 시절, 민족의 정서가 어린 합창을 가르침으로써 자신 뿐 아니라 학생들에게 꿈을 잃지 않도록 사기를 직간시킬 만큼 합창곡에 대한 애정을 가지고 있었다.²⁾ 그는 초기부터 후기까지 꾸준히 합창곡을 남기고 있고, 같은 성악장르인 가곡보다 열곡이나 많은 54곡의 합창곡을 작곡하였지만,³⁾ 그 연구는 매우 미비한 실정이다.⁴⁾ 본 논문에서는

1) 본 논문은 2013년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구이다 (2013S1A5B5A07049130).

2) 류덕희, “이상근 합창곡의 작품과 배경,” 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 진주: 이상근기념사업회 (2008), 523.

3) 합창곡 작품 수는 가곡과 마찬가지로 모음곡을 단편적으로 세어서 합한 것이다. 여기에는 오페라와 칸타타의 합창곡은 포함되어 있지 않다. 합창곡의 시기 구분은 가곡의 시기 구분에 따라, 초기: 1946-1953년, 중기: 1953-1974, 후기: 1974-2000년으로 설정하였다. 최금뢰, “이상근 가곡연구-글로벌한 한국 가곡의 확립을 위하여,” (서울대학교 박사학위논문, 2011), 8-12.

4) 이상근 가곡에 대한 연구는 전체 양식의 발전을 다룬 나진규(“이상근 가곡의 양식 발전과정 연구,” 『음악과 민족』 41(2011), 41-66)와 가곡을 모두 분석하고 체계적으로 정리한 최금뢰(위의 책)의 논문 외에도 개별 작품을 연구한 학위논문과 학술논문이 다수 출판되었다. 반면 합창곡에 대해 연구는 20여 년 전 합창곡 일부를 개괄적으로 소개한 임종길(“이상근 작곡의 합창곡 분석적 고찰,” 『음악과 민족』 7(1994), 93-107)과 이상근의 초기 합창곡을 연구한 필자(“이상근 초기 합창음악 양식-전통과 현대성,” 『서양음악학』 28(2012), 99-122)의

이미 연구된 초기의 합창음악에 이어 중기와 후기의 합창곡에 주목할 것이다.

이상근은 초기 합창곡에서 주로 민족적이고 서정적인 시를 정감있는 음악으로 담아냈다. 1946년에 작곡된 《새야 새야 파랑새야》와 《시조 3수》는 전래 민요와 조선시대의 시조에서 가져온 것으로 전통적인 친근한 정서를 나타내고 있다. 작곡가와 동시대 시인들의 작품을 바탕으로 한 이후의 단편 합창곡에서도 자연과 인간을 주제로 한 서정적인 것이 주를 이루고 있다. 음악적으로 민족적인 서정을 바탕으로 한 ‘친근성’은 전통적인 양식과 현대적인 것과 동시에 혹은 개별적으로 결합되었다.⁵⁾ 이상근은 글을 통해서도 한국의 전통음악적인 재료를 서양음악에 접목하는 것에 많은 관심을 보였으며,⁶⁾ 5음음계나 ‘새아화현’을 통해 자신의 관심을 구체화 시켰다. 서양으로부터 가져온 현대적인 것으로는 ‘불투명한 화성구조와 리듬구조, 증감 음정을 통한 화음 구성, 불투명한 프레임즈와 종지, 박절 해체, 병행화음의 사용’등을 들 수 있는데, 초기 합창곡에 나타난 이러한 음악어법은 무엇보다 그가 인상주의 음악에서 영향을 받았음을 시사하고 있다.⁷⁾ 전통과 현대를 결합하려는 시도는 국악적인 재료를 현대화하거나 인상주의적 기법을 자신의 음악어법으로 바꾸는 것으로 이루어진다. 즉, 그의 초기 합창은 자신의 프로그램(1952)에서 밝히고 있듯이 ‘낭만적 저류’와 ‘인상적 기법’과 ‘민족적 소재’가 결합된 음악관을 그대로 드러내고 있다.⁸⁾

이러한 이상근의 음악관이 어떻게 중기와 후기의 합창곡에서 발전되고 변모되었는지 알아보는 것은 흥미로운 작업이 될 것이다. 역사적으로 한국전쟁과 그 휴유증으로 인한 가치관의 변화를 간과할 수 없다. 중기로 들어서면서 텍스트 선택의 변화가 이를 뒷받침하고 있다. 개인적으로 미국 연수를 통한 서양음악과의 접촉은 음악 양식의 변화를 가져온다. 인상주의에서 영향을 받았던 음악기법은 한층 모던한 표현주의적이고, 더 나아가 우연성 음악의 도입으로까지 변모되었다.

논문에 있어서 먼저 중기와 후기 합창곡을 전반적으로 소개하고 분류하려 한다. 이 과정에서 작품번호의 오류를 정정하게 될 것이다. 논문의 주요 요지는 이상근의 합창곡에 나타나는 창작기법이 시기별로 각각의 작품에 어떻게 적용되고 전개되었는지에 관한 것이다. 세부적인 분석이 불가능한 지면의 한계 상 가사의 음악적 표현과 주요 기법에 주목하여 곡을 살피게 된다. 마지막으로 그의 합창음악을 종합적으로 정리하면서 이상근 합창음악이 가지는 의의를 고찰하고자 한다.

논문 외에는 거의 찾아볼 수 없다.

5) 지형주, 위의 글, 102-103, 117-119.

6) 이상근, “우리 가곡 시론(1955),” 『이상근 예술가곡집. 이상근 작품전집 1』, 진주: (사)이상근기념사업회 (2009), 253-57.

7) 홍정수, “이상근의 ‘현대’개념,” 『음악과 민족』 40(2010), 32.

8) 조선우, “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사,” 『음악과 민족』 6(1993), 77.

2. 중기와 후기 합창곡의 출처와 분류

이상근의 중기와 후기 합창곡은 초기 합창곡과 마찬가지로 세 권으로 출판된 『이상근 합창곡집』에 실려있다.⁹⁾ 초기 16곡을 작곡한 후 8년의 공백을 거쳐 중기에 28곡이 작곡되며, 다시 8년이 지난 후 후기에 10곡의 합창곡이 작곡되었다. 합창곡의 수나 폭넓은 주제의 선택, 새로운 기법의 사용으로 보아 이상근의 합창곡은 중기에 집중되어 있음을 알 수 있다.

창작 합창곡을 시기별로 분류하고 작품번호를 정하는 의미있는 일에도 오류가 발생할 수 있다. 《한국의 꽃 I》이 그것이다. 합창곡집 목록에는 이 곡의 작곡년도가 1971년으로, 비교란에 ‘제15회 서울음악제 위촉작품’으로 밝히고 있다.¹⁰⁾ 그러나 자필악보에는 1977년으로 기록되어 있으며, 〈이상근 연보〉도표에서도 1976년 서울음악제에 위촉을 받았음을 내용으로 하고 있다.¹¹⁾ 자필악보 표지의 마지막 숫자 ‘7’을 ‘1’과 혼동한 것에서 비롯된 오류인 듯하다. 따라서 작곡시기를 인쇄본 합창 목록과 작품연보에서 1971이 아닌 1977로 바로 잡아야 하며, 작품번호를 시기별로 붙일 경우 1976년 작곡된 칸타타 《분노의 물결 Op. 69》과 1977년 8월에 작곡한 실내악곡 《Dialogue(대화) Op. 70》 사이에 작곡된 사실을 감안하여 작품번호가 Op. 58 대신 Op. 69로 정정되어야 한다.¹²⁾ 본고에서는 (표 1)에서와 같이 후기 합창곡의 작품번호를 현재 출판된 것과 시기에 따라 바꾼 것을 모두 제시하였다.

9) 이상근 합창곡은 2008년 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』에서 먼저 인쇄본으로 출판되었고, 일 년 뒤 2009년에 출판된 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』과 『이상근 합창곡집 II. 이상근 작품전집 12』에는 대부분의 자필본 악보가 담겨있다. 본고에서는 출판되지 않은 중기의 《민요연곡》(1965)과 후기의 오페라 《부산성 사람들》(1985/1992), 칸타타 《분노의 물결》(1976)과 《여호와여 영원히 이 성전에 머무소서》(1983)는 분석의 대상에서 제외되었다. 오페라와 칸타타는 합창보다 규모가 크고 극적음악 양식이라는 점을 생 각할 때 별도로 연구되어야 할 것이다.

10) 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 513.

11) 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』, 135, 139, 144, 148, 155.

12) 이 경우 전체 작품번호에 있어서 현재 인쇄본의 Op. 59부터 Op. 69의 번호는 두 개씩 앞으로 당겨져야 한다. 1992년 여성합창으로 편곡되어 피아노 반주가 붙여진 《한국의 꽃 II》은 음악의 연속성 때문에 Op. 59로 붙여져 있지만 《한국의 꽃 I》이 Op. 69로 변경될 경우, 《한국의 꽃 II》는 Op. 70이 되어야 한다. 또한 서울음악제는 1969년부터 시작되었으니 1977년에 서울음악제에서 연주되었다면, 비교란의 ‘제15회’ 또한 ‘제9회’로 수정되어야 한다.

(표 1) 이상근 중기와 후기 합창곡 자료 출처

Op.	작곡연도	곡 명	작사가	편성	출판여부		음반
					인쇄본	자필본	
중기 합창곡							
36	1959	《오감도(烏瞰圖)》 ① 시(時) 제1호 ② 시(時) 제6호 ③ 시(時) 제11호 ④-⑨ 시(時) 제15호-1, 2, 3, 4, 5, 6	이 상	혼성4부+ 실내악	o	o	x
38	1959	《3개의 메뉴》 ① 어느 날의 menu ② 검은 신화(神話) ③ 녹색의자에 앉아 있는 베란다에서	조 향	혼성4부+ 실내악	o	o	x
47	1965	《민요연곡》 ① 베들가② 천년과부 ③ 새타령④ 밀양아리랑 ⑤ 자장가(옹이자장) ⑥ 릴리리아 ⑦ 농부가 ⑧ 오돌뚝⑨ 아리랑	민요가사	여성	x	x	x
49	1967	《사계절(四季節)의 노래》 ① 봄-영연(詠燕) ② 여름-우(雨) ③ 가을-추사(秋思) ④ 겨울-영설(詠雪)	이옥봉	여성3부+ (fl. ob, cl. 조건적)	o	o	o
50	1967	《제주도 민요에의 초대》 ① 옹이자장(자장가) ② 오돌뚝이 ③ 시집살이 노래	민요가사	여성3부	o	o	o o x
후기 합창곡							
67/65	1975	《청산별곡(靑山別曲)》	고려가사	고려가사	o	o	x
58/69	1971 1977(!)	《한국의 꽃 1》 ① 진달래 ② 패랭이꽃 ③ 들국화 ④ 동백꽃	조 순	혼성4부 (무반주)	o	o	o

59/70	1992	《한국의 꽃 II》	조 순	여성3부 (피아노반주)	o	o	x
		① 진달래 ② 패랭이꽃 ③ 들국화 ④ 동백꽃					
89	1994	《오륙도(五六島)》	고두동	혼성4부	o	o	x

이상근의 초기 합창곡은 첫 두 작품 《새야 새야 파랑새야》와 《시조 3수》가 세 곡씩으로 이루어져 있고, 그 외는 모두 단편적으로 작곡되었다. 중기의 합창곡에서는 단편 합창곡은 전혀 찾아볼 수 없고, 《오감도(鳥瞰圖)》(1959), 《3개의 메뉴》(1959), 《민요연곡》(1965), 《사계절(四季節)의 노래》(1967), 《제주도 민요에의 초대》(1967) 다섯 작품 모두 모음곡으로 이루어져서 초기와 확연한 장르적 차이를 보인다. 후기의 합창곡은 《청산별곡(靑山別曲)》(1975)과 《오륙도(五六島)》(1994) 두 개가 단편곡이며, 《한국의 꽃 I》(1977)과 《한국의 꽃 II》(1992)은 4곡으로 구성된 모음곡이다.

시의 저작시기로 분류했을 때, 중기와 후기의 합창곡도 초기에서처럼 전통시와 현대시로 구분된다. 전통적인 것으로는 중기의 전래가사를 내용으로 하는 《민요연곡》, 《제주도 민요에의 초대》, 조선의 여류 시인 이옥봉의 시를 내용으로 하는 《사계절(四季節)의 노래》와 후기의 고려가사에서 온 《청산별곡(靑山別曲)》이 있다.¹³⁾ 이들은 모두 자연을 내용으로 하고 있다. 후기의 현대시로 선택된 조순의 《한국의 꽃 I》, 《한국의 꽃 II》와 고두동의 《오륙도(五六島)》 역시 자연을 소재로 한 서정시로서, 주제적인 면에서 초기 합창곡과 일맥상통하고 있음을 보여주고 있다.

흥미로운 것은 중기의 현대시가 서정성을 지향하고 있는 초기와는 달리 극단적인 초현실주의적이고 시대저항적인 주제를 포함하고 있다는 점이다. 시의 선택은 작곡가의 세계관의 반영이다. 《오감도(鳥瞰圖)》의 경우 시인 이상이 일제식민지 하에서 겪었을 불안, 갈등, 공포 등 시대적 저항성이¹⁴⁾ 6·25 전쟁을 겪어낸 시인의 반전(反戰) 사상과 일맥상통했을 것이며, 현실에 대한 절망과 암담함을 내용으로 하는 《3개의 메뉴》의 경우 시인 조향의 암울하고 어두운 정서가 동시대 작곡가와 공감대를 이루었던 것을 알 수 있다.

13) 9개의 《민요연곡 Op. 47》(1965)은 아쉽게도 목록에만 제시되어 있고 인쇄본은 물론 원본에 대한 정보가 없는 현실이다. 2년 뒤 작곡된 《제주도 민요에의 초대》의 ‘옹이장(자장가)’와 ‘오돌뜰이’가 같은 제목인 것으로 보아 이상근이 동일 작품을 편곡했던 것처럼 두 곡을 후기의 작품으로 편곡했을 가능성을 배제할 수 없다.

14) 김효신, “이상(李箱)의 시와 시대적 저항성,” 『한민족어문학』 61(2012), 371-372.

3. 중기 합창곡의 분석

3.1. 《오감도(烏瞰圖) Op. 36》 (1959)

이상근이 중기 합창곡의 첫 텍스트로 선택한 것은 초현실주의 시인 이상(李箱, 1910-1937)의 《오감도(烏瞰圖)》(1934)이다. 1930년대의 모더니즘을 첨예하게 옮겨낸 시인의 대표작으로 꼽히는 이 시는 발표 당시부터 논란이 있었고, 띄어쓰기 없는 붙여쓰기, 숫자 거꾸로 쓰기, 여백을 두어 공간성을 표현하기 등 외적으로도 그 난해함이 드러난다.

이상근은 《오감도》 중 시 1, 6, 11호와 15호에서 1부터 6까지 총 9개의 시를 선정하여 곡을 붙였다. 혼성 4부합창과 실내악이 어우러진다. 곡마다 합창 성부의 편성이 바뀌고, 플루트, 클라리넷, 전자기타, 실로폰, 비브라폰, 비올라, 피아노, 타악기의 실내악도 그 편성을 달리한다. 시가 난해한 만큼 무조성 위에 복합박자와 잦은 변박이 일어나고 있다. 작곡가가 겪었던 전쟁의 잔상은 시의 선택에서도 음악의 사용에서도 더욱 내적으로 파고드는 새로운 시기적 양식을 고안해 내고 있다.

1) ‘시(時) 제1호’

전주 없이 “13인의아해가도로로질주하오”로 시작하는 ‘시(時) 제1호’는 13인의 아해가 공포의 주체이며 객체인 내용을 초기 합창곡과는 완전히 다른 음악어법으로 표현한다. 박자는 3+2의 5/4 복합박자에, 3박과 2박 사이에는 실선이 아닌 점선으로 마디를 구분하고 있다. 합창에서는 처음으로 쇤베르크식의 ‘말하는 노래(Sprechstimme)’가 나타난다. 쇤베르크의 말하는 노래와 달리 음표의 기둥이 아닌 머리에 x표를 하고 있다. 이 말하는 노래는 “질주”라는 단어에서 방향을 달리한 글리산도로 시각적 효과를 노리고 있다(예 1).

(예 1) 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 글리산도 노래

십 삼인 의 아 해 가 도 로 로 질 주 하 오
 십 삼인 의 아 해 가 도 로 로 질 주 하 오
 십 삼인 의 아 해 가 도 로 로 질 주 하 오
 십 삼인 의 아 해 가 도 로 로 질 주 하 오

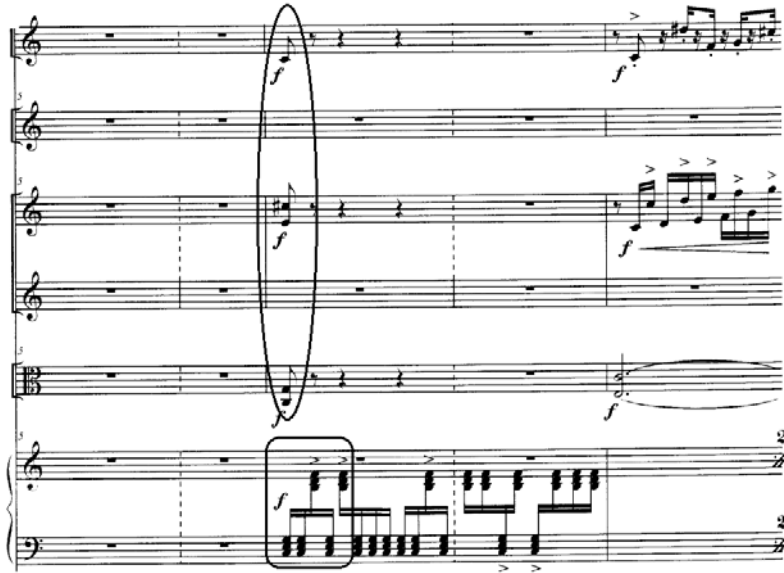
1행의 말하는 노래에 이어 2행의 음정있는 노래(마디 7-10)에서도 새로운 기법이 등장한다. “길은(B b-C#)” “막달은(E b-F-B)” “골목이(CC-E)” “적당(A b-A)” “하-오(G-F#-D)”의 선율은 소프라노가 “은-달-골목-적”을 테너가 “길-막-은-이-당”로 분절하여 부르다가 “하오”에서 두 파트가 동일한 선율을 노래한다. 이때 “골목”의 중복되는 C음정을 제외하면 정확히 ‘12음’으로 이루어진 것을 알 수 있다. 이로써 첫 중기 합창곡에서 새로운 음악어법을 사용하고 있음이 노래의 시작부터 완연히 드러나고 있다. 모더니즘의 대표적 시에 표현주의적 음악어법을 사용하는 것은 당연한 결과일 것이다.

곡은 서양식의 현대성을 표방하면서도 ‘중심음’을 따라 이동하고 있다. 중심음 기법은 윤이상 등 한국적인 것을 추구하던 동시대 작곡가들이 그들의 무조음악에서 하나의 음 혹은 음형을 중심으로 곡을 전개해 나가던 것을 말한다. 이 곡에서는 마디 7에서 처음 등장하는 피아노와 비올라의 저음 C가 중심음을 말해주고 있으며, 이 때 중심음은 C장3화음과 B감3화음이 결합하여 주변음을 형성하고 있다.¹⁵⁾ 중심음은 수직적으로도 ‘번짐음’을 이루고 있는데, 비올라의 낮은 음 C를 중심으로 클라리넷의 D음, 실로폰의 C#과 E가 수직적으로도 ‘번짐음’을 이루고 있다(예 2). ‘번짐음’이란 하나의 음을 중심으로 반음 혹은 온음으로 번져나가 주변음을 이루는 것으로, 화음으로 나타날 때는 선율로 나타날 때는 ‘번진선율’로, 화음으로 나타날 때는 ‘번짐화음’으로 구별할 수 있다. 윤이상의 음향을

15) 이상근의 중심음은 여기에서처럼 다성부로 분산되어 음향층을 이루기도 하고 그들과 결합하여 주변음을 구성하기도 한다. 우혜언, “이상근의 중심음,” 『음악과 민족』 41(201), 386. ‘번짐음’과 그 적용에 관해서는 다음을 참조하라. 지형주, “이영조의 「부활절을 위한 세 개의 합창」과 혼합주의적 음악어법,” 『음악과 민족』 40(2010), 128-129; “홍정수 외, 『이영조 음악』, 71-72.

표현하기 위해 정리한 붓글씨를 ‘농담(濃淡)’ 이론을 확대시킨 용어로서,¹⁶⁾ 한국음악의 현대성을 추구하는 작품에 종종 나타난다. 이 곡에서는 중심음이 처음 번진화음의 형태로 나타나다가 C에서 한 음씩 계속 중심음이 이동해 가는 것을 볼 수 있다.

(예 2) 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 중심음과 번짐음



3행부터 시작되는 아이들의 무서움은 전자기타의 글리산도로 예고된다. 합창은 자유로운 푸가식으로 진행되며 아이들의 무서움이 꼬리에 꼬리를 문다. 마디 15의 알토에서 표현되는 제1아해의 무서움은 마디 19 소프라노에서 전위로 노래되고, 마디 23 베이스에서 제3의 아해와 마디 26 테너의 제4의 아해의 무서움은 자유롭게 모방되었다. 제5의 아해부터 합창은 새로운 국면을 맞게 되는데, 제5아해의 무서움은 16분음표의 긴박한 노래에 옥타브를 넘는 전자기타의 글리산도가 효과를 더한다. 제6의 아해의 무서움은 포르테로 절규하듯, 제7의 아해는 공포에 떨어 피아노의 흐느낌으로, 제8의 아해의 무서움은 A b까지, 제12아해의 무서움은 최고 음역 B까지 다다른다. 제13의 아해은 무서움은 마디 67 베이스에서 “그리오”가 예외적으로 악센트를 주며 무서움의 종지부를 찍는다. 각 아해의 공포는 12음의 선율에 묶여 있으며, 제1아해의 C에서 시작한 중심음은 아해의 중심이 바뀔 때 마다 제13아해에 이르기까지 전음계적으로 한음씩 상행하며 이동한다. 이 부분의 합창은 파트를 옮겨가며 한 성부씩만 부르고 있어 많은 여백을 남기며 선적인 흐름을 유도하고 있다.

16) 신인선, “윤이상2,” 『음악과 민족』 30(2005), 131.

시의 후반부에 들어서 마디 79부터 이후의 모든 시는 마디 108까지 한 파트씩에서 말하는 노래로 불려지는데, 전반부에서 악기가 합창을 보조하듯 살내악적으로 움직였다면, 여기서는 말하는 노래를 보충이라도 하듯 모든 악기가 출연하여 동적이고 활발하게 움직이고 있다.

곡의 마지막은 첫 시작과 유사하면서도 대조를 이룬다. 합창이 말하는 소리를 같은 리듬으로 노래한다. 악기는 시작 부분처럼 스네어 드럼이 나오는데 분명한 리듬 대신 트레몰로로 연주하고, 앞 부분에는 등장하지 않았던 피아노가 마디 7-8을 변화하여 C장3화음, B감3화음, F장3화음, B감3화음의 중심음들을 연타한다. 시작과 끝의 뚜렷한 차이는 곡의 시작이 피아노의 여린 분위기인 반면, 곡의 마무리는 포르티시모의 외침이라는 점이다. 첫 행 끝의 “질주하오”에서 크레센도를 통해 “하오”에 액센트가 따라온 것이나 마지막 행 끝의 “질주하지 아니”의 크레센도와 “하여도”의 피아니시모 뒤에 “종소”에 포르티시모로 외침이라는 점이 유사하게 보일지라도 아이들의 무서움을 통해 거리의 질주를 부정으로 결론지은 이상의 시를 작곡가는 심벌즈의 강한 부딪힘과 피아노의 클러스터를 통해 단호하게 청각적으로 극대화하고 있다(예 3).¹⁷⁾

(예 3) 《오감도》 ‘시(時) 제1호’, 클러스터

The image shows a musical score for a piece titled '시(時) 제1호' from the work '오감도'. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Korean: '도 로 로', '질 주 하 지 아니 하여도', and '종 소'. The piano accompaniment includes a cymbal line and a cluster section. Dynamics are marked as *f*, *p*, *pp*, and *ff*. The cluster section is marked with *ff* (Braccio). The score is divided into two systems, with the second system containing the piano accompaniment and cymbal parts.

17) 피아노 악보의 마지막에는 ‘팔’을 뜻하는 ‘Braccio’가 G-g까지 4옥타브에 걸친 연주를 지시하고 있다.

2) '시(時) 제6호'

'시(時) 제6호' 역시 무척 난해한 표현으로 시 자체가 시각적인 여백을 가지고 있으며 문장 내의 모든 단어와 단어는 붙여져 있다. 서술체 외에 따옴표에 들어간 대화체의 문장이나 단어가 나오며, "sCANDAL"이라는 영어 단어가 소문자와 대문자를 달리하며 스캔들을 일으킨다. 이상근은 여기서도 $2+3+2=7/4$ 의 복합박자와 점선 구분을 사용하고 있다. 악기 연주에서는 실로폰, 피아노, 타악기 등 타건악기를 배제함으로써 외적으로는 문장 내의 붙여쓰기를 악기 구성에서 반영하면서, 내적으로는 시에서 앵무새를 통해 세상을 바라보는 비관, 즉 '가짜의 것이 반복해서 증식되는 세계에서 살기 힘든 고통과 슬픔'을 적절히 표현하도록 구성하고 있다.¹⁸⁾

원문의 여백은 음악에도 고스란히 찾아볼 수 있다. 제1곡보다 더 많은 여백이 악보와 소리에서 나타난다. 합창에서 투티로 노래하는 부분이 한군데도 없고 부분적으로 두 파트가 동시에 혹은 대화식으로 노래할 뿐이다. 시에서의 서술체와 대화체의 구분은 음악에서 음정이 있는 노래와 음정이 없는 말하는 노래로 확연히 구분된다. 말하는 노래로 진행되던 합창 아닌 합창은 마디 38의 "이소저는신사이상의부인이냐" "그렇다"의 대화체에서 음정있는 노래로 바뀌는데, 이때 목관악기에서는 '시슬진행'이 나타난다. '시슬진행'은 일정한 음정이 2도, 3도 등의 단위를 이루어 연속적으로 진행되는 것을 말하는 것으로 창작음악을 한국어법으로 정리하고자 하는 의도로 만들어진 용어 중 하나이다.¹⁹⁾ 여기에서는 2도음정의 연속 하행으로 시슬진행이 나타난다(예 4).

18) 노철, "연작시로서 「오감도」 해석," 『국제어문』 60(2014), 381.

19) 홍정수 외, 『이영조 음악』, 84-86.

(예 4) 《오감도》 ‘시(時) 제6호’, 대화체의 음정 있는 노래, 사슬진행

이후 합창은 말하는 노래 위주로 진행된다가, 대화체에서만 음정있는 노래가 나오는데, 서술체로 끝나는 마지막 세 마디 “그럴는지”에서는 예외적으로 말하는 노래와 음정있는 노래가 섞여있다. 곡의 마지막은 포르티시모의 사슬진행의 기악에 남성합창이 완전5도의 포르테에서 크레센도 하며 악센트가 있는 외침으로 끝나고 있다. “과연 그럴는지”라고 말한 시인의 절망을 작곡가는 분노의 역설로 읊고 있다.

3) ‘시(時) 제11호’

‘시(時) 제11호’는 “사기컵”을 “내 해골”에 비유를 통해 ‘인공적 자아와 실제적 자아 사이의 반복되는 싸움의 양상’을 그리고 있다.²⁰⁾ 작곡가는 이 시를 2+3=5/4의 복합박자에서 베이스로만 노래하게 한다. 앞 곡에서 제외되었던 피아노와 타악기가 다시 등장하고 이번에는 목관이 제외됨으로써 음색의 변화를 추구하고 있다.

합창은 앞 곡에서처럼 말하는 노래와 음정 있는 노래를 혼용하고 있다. 그러나 ‘시(時) 제6호’에서는 따옴표 안에 있는 대화체만 음정있는 노래가 사용된 반면 이 곡에서는 노래방식의 구분이 불규칙적이다. 음정있는 노래는 문장 전체로 불려지지 않고 한 문장 내에서 부분장으로, 몇 단어의 결

20) 노철, “연작시로서 『오감도』 해석,” 389.

합으로, 혹은 한 음절로 불현 듯 나타나기도 한다.²¹⁾ 앞 곡과의 또 다른 공통점은 ‘시슬진행’의 사용이다. 곡의 시작부분에서 비브라폰이 D-C-B b-B-A b의 하행 시슬진행을 보이고 있다. 피아노의 시작은 곡의 중심이 되는 완전4도+장2도의 새아화현을 보여주고 있다. 실로폰에서 나타나는 같은 음형은 증4도+완전2도의 변형된 새아화현이며, F음으로 부터는 반음으로 상행하는 시슬진행도 나타난다. 새아화현과 변형 새아화현에는 이상근 합창음악에 자주 사용되는 장3도(피아노 C-A b, 실로폰 D-B b)도 포함되어 있다(예 5). 이 모티브의 낮은 A b을 맨 위로 올리면 음정구조는 단2-장2-완4도(A b-G-F-C)를 이루게 되는데, 이는 남도계면조의 구성음들로서 이상근이 즐겨 사용하던 중심음적 선을 단편이다.²²⁾ 작곡가는 이 난해한 시에서 그 음정을 변형하여 사용하고 있다.

(예 5) 《오감도》 ‘시(時) 제11호’, 사슬진행, (변형) 새아화현+장3도

21) 원문의 밑줄친 부분이 음정있는 노래이다. “그 사기껍은 내 해골과 흡사하다. 내가 그 껍을 손으로 꼭 쥐었을 때 내 팔에서는 난데없는 팔 하나가 접목처럼 돌히더니 그 팔에 달린 손은 그 사기껍을 번쩍 들어 마룻바닥에 매어부딪는다. 내 팔은 그 사기껍을 사수하고 있으니 산산이 깨어진 것은 그럼 그 사기껍과 흡사한 내 해골이다. 가지났던 팔은 배암과 같이 내 팔로 기어들기 전에 내 팔이 흐 음직였던들 홍수를 막은 백지는 찢어졌으리라. 그러나 내 팔은 여전히 그 사기껍을 사수한다.”

22) 우혜언, “이상근의 중심음,” 386.

악기들은 몇 개의 단편적 모티브로 움직이며 많은 여백을 가지고 베이스 한 성부의 노래를 점묘적으로 동반하고 있다. 투티로 연주되는 경우는 사기킵을 “번쩍” 드는 강한 효과나(마디 21) 클리산도로 “산산히 깨어진 것”을 묘사하기 위한 부분 뿐이다(마디 31-33). 보이지 않는 무의식의 세계를 환각적 이미지로 표현한 시는,²³⁾ 여백, 불규칙한 노래 방식, 불협화적인 음정 결합, 애착 있는 모티브의 변형 등 정상적인 것의 왜곡을 통해 음악적으로 표현되고 있다.

4) ‘시(時) 제15호’

합창곡 《오감도》의 1-3곡까지는 시 1, 6, 11호를 가사로 하고 있으며, 4-9곡까지는 ‘시(時) 제15호’의 1번에서 6번까지를 순서대로 가져 왔다. ‘시(時) 제15호’는 거울 속의 나와 거울 밖의 나를 통해 두 자아의 대립을 묘사하고 있다. 연작시이니 만큼 내용적으로 앞선 시들과 연계하고 있다. 7호부터 14호 시에서 ‘근대적 주체의 병적 증세를 진단한 결과’를 그렸다면 그 진단을 바탕으로 ‘근대적 주체의 병을 치유하기 위한 시도’로 해석될 수 있다.²⁴⁾ 6곡은 원문의 분량이 짧은 만큼 합창곡의 길이도 1-3곡에 비해 짧은 편이다. ‘시(時) 제15호-2’의 경우는 원문이 띄어쓰기 없는 두 문장으로 합창곡도 16마디로 가장 짧다.²⁵⁾ 의 두 문장으로 합창곡의 길이는 16마디이다.

‘시 제15호’의 6곡은 앞의 세 곡보다 소규모로 구성되어 있다. 합창은 1-4곡에서는 한 성부만, 5곡과 6곡에서는 두 성부를 택하고 있는데, 5곡에서는 두 성부가 같이 부르는 부분 없이, 앞부분은 알토로, 뒤부분은 베이스로 음색만 달리할 뿐이다. 악기의 선택도 1-5곡에서는 2-3개의 악기만 연주하고, 마지막 6곡에서 비올라를 제외한 모든 악기가 출현함으로써 곡마다 음색의 다양한 변화를 추구하고 있다.

박자는 변박 없는 전통박자가 1, 2, 3, 6곡에서 사용되며 5/4(4곡)나 8/5(5곡)의 복합박자의 경우도 점선으로 마디를 나누어지지 않는다. 무조와 한국적 음향을 혼합해서 사용하고 있다. 증4도+장3도 구조가 1곡, 2곡, 5곡, 6곡에서 발견되며, 3곡과 4곡에서는 증4도에 ‘주변음’이 더해진 구조가 나타난다.

23) 이고은, “이상의 〈오감도〉에 나타난 현대디자인적 사고,” 『기초조형학연구』 14-5(2013), 328.

24) 노철, “연작시로서 『오감도』 해석,” 395.

25) ‘시(時) 제15호-2’의 원문은 다음과 같다. “죄를품고식은침상에서갔다. 확실한내꿈에나는결석하였고의족을담은 균용장화가백지를더럽혀놓았다.”

(예 6) 《오감도》 ‘시(時) 제15호-6’, 글리산도 노래

The image shows a musical score for a piece titled '시(時) 제15호-6'. It features two staves of music. The upper staff has the lyrics '나는 극형을 받았다' and the lower staff has '내가 각각 내 꿈에서 극형을 받았다'. There are four circles drawn around specific musical phrases in both staves, indicating glissando passages. The dynamics 'ff' are written above the notes in these circled areas.

‘시(時) 제15호’에서는 앞의 세 곡에 주를 이루었던 말하는 노래는 더 이상 나오지 않으며 모두 음정있는 노래로 되어있다. 새로운 노래방식은 ‘글리산도 노래’이다. 2곡에서는 옥타브 글리산도로 마디 11 “다-렵-혀”의 한 마디에서만 시작된 것이 3곡에서는 빈번하게 나타난다.²⁶⁾ 6곡에서는 ‘글리산도 노래’가 옥타브(마디 6) 외에도 3도, 7도, 9도의 음정을 두고 노래된다(마디 7, 악보 6). 글리산도는 악기 연주에서도 나타난다. 5곡에서 플루트와 6곡에서 전자 기타는 글리산도를 노래와는 달리 음정의 폭에 구애되지 않고 연주하거나 방향은 지시하되 끝나는 음을 열어 놓은 채 자유롭게 연주함으로써 악기의 글리산도 기능을 강화하고 있다. 더 이상 말하는 노래가 나오지 않는다고나 앞 곡들에 비해 변박이 급격히 적어진 것, 그리고 글리산도 노래에서도 끝음을 열어 놓은 것은 자아의 자유를 기대하는 시의 희망적 내용을 음악적으로 그려내고자 하는 작곡가의 의도로 보여진다.

3.2. 《3개의 메뉴 Op. 38》 (1959)

《오감도》와 같은 해 작곡된 《3개의 메뉴》는 여러모로 전작과 비슷한 양상을 보인다. 조항(趙亨, 1917-1985)은 이상과 마찬가지로 초현실주의를 지향하고 있는 시인으로서, 그의 시는 문명에 대한 절망과 암담한 현실을 어둠, 부정, 황혼 등의 어두운 이미지로 과감하게 표현하고 있으며, 외래어의 사용 또한 대담하다.²⁷⁾ 작곡가는 같은 시기에 쓰여진 같은 경향의 텍스트를 선택함으로써 전쟁 이후에 겪어내야 하는 시대적 갈등을 격하게 자신의 합창음악에 반영하고 있다.

26) ‘시(時) 제15호-3’ 원문 역시 붙여쓰기로 되어있다. 밑줄친 부분이 ‘글리산도 노래’로 표현되는 부분이다. “나는 거울있는살내로몰래들어간다. 나를거울에서해방하려고. 그러나거울속의나는침울한얼굴로동시에꼭들어온다. 거울속의나는내게미안한뜻을전한다. 내가그때문에영어되어있듯이그때문에영어되어떨고있다.”

27) 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 500.

합창의 기본적인 악기 구성은 전작과 동일한데, 합창은 두 성부씩만 등장하고 있다. 합창은 거의 ‘말하는 노래’ 위주이며, ‘떨림있는 노래’ 노래 방식이 새롭게 제시되고 있다. 시인 이상보다는 조향과 보다 깊은 시대적 공감대를 나누었기 때문일까, 새로운 노래 방식 외에도 이 곡에서 나타나는 음악어법은 한층 더 과감해지고 복합박자의 사용과 변박이 매우 심하며, 그래픽 기보법도 보다 현대적으로 사용하고 있다.

1) ‘어느 날의 menu’

1곡은 제목에 영어 단어를 사용할 뿐 아니라 가사 중간에도 영어, 독일어(“die blue blume” 불어(“vol de nuit”) 등 외국어 표기가 섞여 있다. 2+3+4/8로 시작하는 복합박자는 점선으로 마디 표시가 있고, 이후 6번이나 잦은 박자의 변화가 일어나는 것도 과감한 시의 내용과 표현에 따른 변화일 것이다.

(예 7) 《3개의 메뉴》 ‘어느 날의 menu’, 떨림 없는 글리산도 노래, 떨림 있는 글리산도 노래



합창은 예외 없이 ‘말하는 노래’인데, 《오감도》에서 음표 머리에 x로 표기하는 기보와는 달리 음표 기둥을 그려 넣지 않고 있어 보다 ‘말하는’ 방식을 강조하고 있는 듯 하다. 표기는 음표와 음표 사이를 사선으로 연결하는 떨림 없는 글리산도 방식으로 그리고 있다. 이와 차별화 되는 노래 방식은 ‘떨림 있는 글리산도 노래’이다. 마디 52 “질주”에서처럼 가끔은 사선과 함께 혹은 사선 없이 음표와 음표 사이에 떨림선을 표기함으로써 노래방식의 변화를 보이고 있다(예 7). 《오감도》 ‘시(時) 제15호-6’곡에 나타난 ‘글리산도 노래’(예 6)와의 차이는 음표 머리의 유무이다. ‘글리산도 노래’가 시작하고 끝나는 두 음을 명시해 준 반면, ‘떨림 있는 글리산도 노래’는 음표 머리가 없어 말하면서 글리산도 효과를 내도록 되어 있다. 오히려 ‘시(時) 제1호’의 같은 단어 “질주”의 ‘글리산도 노래’(예 1)와 거의 흡사하다. 미세한 차이는 ‘시(時) 제1호’의 “질주”는 시작과 끝음을 x로 표시하고 있는 반

면, ‘어느 날의 menu’의 “질주”는 음표 기둥에 어느 것도 표기하지 않은 더 자유로운 연주를 요구하고 있다는 점이다.

2) ‘검은 신화(神話)’

조향은 「검은 드라마」, 「검은 시리즈」, 「검은 전설」, 「검은 칸타타」 등 일련의 ‘검은’ 시리즈에서 부정적 현실에 대한 고발을 그리고 있다. 이 곡에서도 “지하, 물이끼, 죽어간 문명, 영구차의 행렬, 최후의 인간대열, 군화, 패전”와 같은 현대의 암흑을 암시하는 시어들이 등장한다. 6·25 전쟁으로 인한 부정적인 현실을 반영함으로써,²⁸⁾ 동시대를 살아온 시인과 작곡가의 공감대가 시와 음악으로 만나고 있다.

외래어의 사용은 이 곡에서 더 한층 과감해진다. 한글을 기본으로, 한자를 쓰는 것은 당연하고, 영어, 스페인어가 혼합되어 있고 약자(“G·M·C”), 거꾸로된 물음표(“¿Quien sera aquel hombre que nos mira?”, 한글과 숫자의 연속(“버섯버섯버섯버섯. 4444”)등 시 자체의 표현만으로도 초현실주의를 극명하게 드러낸다. 6/8박자로 시작한 곡은 7번의 박자 변화를 겪는다. 그 중 눈에 띄는 것은 7/4의 한 마디짜리 변박이다(마디 89). 여기서는 가장 현대적인 그래픽 악보로 곡선형 그래픽에서 자유롭게 말하듯 노래한다(예 8).

28) 홍래성, “조향의 초현실주의 시론의 발현과정과 특질에 대하여,” 『인문논총』 71-3(2014), 313-14.

(예 8) 《3개의 메뉴》 ‘검은 신화’, 자유로이 말하는 노래(곡선형 그래픽)



합창은 네 가지 방식의 노래가 나온다. ‘떨림 없는 글리산도 (말하는) 노래가 대부분이고 가끔 ‘떨림 있는 글리산도 (말하는) 노래’가 등장한다(마디 6 “가-고”, 마디 35 “Sha-wl”, 마디 48 “하얀”, 마디 87 “SA” RA). 그래픽으로 기보된 (예 9)의 ‘자유로이 말하는 노래’가 세 번째 방식이다. 네 번째는 음정 있는 노래이다. 마디 21의 소프라노 “Lu Lul La La Lu Lu Lu hash a bye”라는 가사에 붙여져 있다. 이것이 자장가라는 것은 테너에 나오는 가사 “자장노래”에서 알 수 있다. 이 곡에서는 자장가라는 의미 때문인데 특별히 음정있는 노래로 작곡된 것이 눈에 띈다. 또 다른 음정 있는 노래는 마디 78에 나오는 “석양에 지나는 객이 눈물 겨워 하노라” 부분인데, 이 선율은 특별히 ‘cantabile’의 지시어를 동반하고 있다.

악기는 피아노가 가장 활발하게 움직이다가 마디 61부터 84까지는 점묘주의를 연상시키는 진행이 나온다. 마디 85부터 피아노가 다시 주도하게 되지만 다른 악기들은 여전히 절제된 음형만을 구사할 뿐이다. 마디 120부터 음정있는 노래 “몽마르뜨도 아닌 거리를 이렇게 걷고 있어요”를 목관, 비올라, 피아노가 리듬감이 있게 포르티시모로 분노에 차서 걷고 있는 듯한 이 한 부분을 제외하면 그 이후도 다른 악기는 침묵하고 피아노만이 현실 고발의 분노를 난폭하게 때론 질주하듯 표현하고 있다.

3) ‘녹색의자에 앉아 있는 베란다에서’

이 곡에서는 가장 많은 박자의 변화가 일어나고 있지만(시작-2/8, 마디 19-3/8, 마디 43-4/8, 마디 48-2/8, 마디 50-3/8, 마디 68-4/8, 마디 88-2/8, 마디 98-3/8), 흥미롭게도 2, 3, 4박이 계속 규칙적으로 반복되고 있다. 합창은 남성 2부와 여성2부가 계속 교대로 노래하는데, 마디 92부터 6마디를 남성에게 팔세토 창법(Ad lib. Con Falsetto)을 지시하고 있다. “삶의 뒤란에서 죽음들은

하이얀 수의를 입고 높고는 있다”라는 삶과 죽음의 경계선 선을 그려내기 위한 독특한 성악의 음색 변환 요구로 보여진다.

합창은 전부 말하는 노래이며, 대부분 ‘떨림 없는 글리산도 (말하는) 노래’이다. 그 중 드라마틱한 부분으로 눈에 띄는 곳은 마디 43 “올베미의 것처럼 흰가루 벽에 박히는”이 한 마디 안에서 피아노에서 포르테로 빠르게 커지면서 “두 눈”을 향해가고 있는 시점이다. 마디 45-46 베이스의 “이웃고는” “점점” “명혈되어” “기는” 아래서 살짝 위로 올라갔다 내려오는 곡선형 그래픽으로 말하는 노래를 표현하고 있다. ‘검은 신화’의 곡선형 그래픽 악보와 유사한 효과가 연상된다. ‘떨림 있는 글리산도 (말하는) 노래’가 단 한번 마디 64의 “유령”에서 나타나는데, 유령들이 움직이며 ‘술렁거리는’ 모습을 묘사하고 있다. 곡 전체에 나타나고 있는 글리산도 노래의 다양한 표기와 사용에서, 작곡가가 쇤베르크식의 말하는 노래를 보다 한국어 시에 적합하도록 확대 발전하였다는 점이 역력히 드러난다.

3.3. 《사계절(四季節)의 노래 Op. 49》 (1967)

두 곡의 초현실주의 모음곡에서 자신의 현대적 어법을 십분 발휘한 이후 이상근은 초기 합창곡 양식으로 돌아간다. 전쟁의 암울함은 시간이 어느 정도 치유했을 것이며, 작곡가는 전통시를 택해 ‘친근성’ 있게 곡을 전개해간다. 조선의 숙종 시대를 살았던 여류시인 이옥봉(李玉峰, 1550-1600경)의 시에 곡을 붙인 《사계절(四季節)의 노래》는 제목 그대로 봄, 여름, 가을, 겨울의 자연을 그리고 있다. 여성3부 합창에 자연을 묘사하기 위한 목관악기가 조건적으로 제시된다. 박자의 변화도 없고 복합박자도 없다. 조성적이지는 않지만 중심음이 있는 가운데(C-E-A-E), ‘새야화현’, ‘사슬진행’, ‘쿵더박’ 등 현대화된 한국적 음악어법을 사용하고 있다.²⁹⁾

봄을 노래한 첫 곡 ‘영연(詠燕)’에서는 제비를 읊고 있다. 플루트의 높은 음역에서의 움직임은 강남에서 돌아온 제비의 유연함을 상기시킨다. 돌아온 제비를 반기는 반가움이 6/8박자의 ‘쿵더박’에 실려있으며, C를 중심음으로 ‘새야화현’을 통한 한국적 정서가 드러나 있다.

여름을 노래한 둘째 곡 ‘비(雨)’는 새야화현에 3화음까지 더하여진다. 여름비를 표현하는 이 곡은 초기 합창곡 《비》(1947, Op. 14)와 동일한 제목을 가졌는데, 두 곡 모두 피아노에서 쇼팽의 〈빗방울 전주곡〉의 빗방울을 표현하는 같은 리듬이 계속 울리고 있는 것이 특징이다. 차이가 있다면 G음에 집중한 초기 합창곡 《비》와는 달리 이 곡에서는 빗방울의 움직임이 B-C#-C-B로 움직이

29) ‘쿵더박’ 역시 한국음악을 한국식으로 정리한 용어이다. 장단 구음의 ‘쿵’과 ‘탁’이라는 의성어를 살리면서도 음길이를 일정한 음절에 대입하여 길이를 표시하였다. 홍정수 외, 『이영조 음악』, 86-96.

면서 가사의 “보슬비”를 그려내는 듯 한 인상을 준다.

이옥봉의 남편 윤강공 조원이 삼척으로 좌천되었을 때, 현지에 따라가서 가을을 읊었다고 전해지는 세 번째 곡에서는 강원도 시골의 한가로움이 그려지고 있다.³⁰⁾ 오보에는 하행과 상행의 ‘사슬 선율’을 한가로이 연주하고 있으며, 같은 선율을 화음으로 연주하는 피아노 오른손과 16분음표의 왼손 아르페지오가 슈베르트의 회화적 이미지를 연상시킨다.

넷째 곡 ‘영설(詠雪)’에서는 눈 속에서 서울 소식을 기다리는 겨울을 노래하고 있다. 기다림의 조바심이 합창이나 피아노의 화음반주와는 달리 독자적이고 대위적으로 빠르게 움직이는 클라리넷에 살짝 묻어나고 있다. 2도로 시작해서 5도, 후에는 6도로까지 넓어지는 음표의 확장에서 기다림의 이미지도 확대된다. 눈 속에서 기다리는 것은 서울소식 만은 아니다. 마지막 연 “수평선에 선 나무 봄을 몇 번이나 맞았던고”에서는 피아노 반주부의 연속적인 셋잇단음표로 묘사될 수 있는 애타게 기다리는 속마음을 잠재우려 합창에서는 점점 느려지는 음가로 인내를 더하고 있음이 드러난다.

3.4. 《제주도 민요에의 초대 Op. 50》 (1967)

전작 《사계절(四季節)의 노래》에서 보여준 ‘친근성’은 같은 해 작곡된 《제주도 민요에의 초대》에서 더욱 확실하게 드러난다. 전래가사에 곡을 붙인 세 곡의 모음곡은 여성2부의 소박한 구성으로 되어 있다. 세 곡 29, 48, 40마디의 짧은 길이로 가사에서 오는 단순성을 담백하게 담고 있다. 세 곡 모두 피아노 전주로 시작해서 피아노 후주 없이 합창 후주로 끝나며, 합창 부분이 반복되는 동일한 구조로 되어 있다.

첫 곡 ‘옹이자장’은 자장가로서 주선율은 아기가 깨지 않도록 사분음표의 규칙적인 박자를 조용히 노래하고 있다. 셈여림은 메조피아노를 넘어가지 않는다. 중간 부분에서 리듬의 대비를 이루며 나오는 부분은 오래전부터 할머니나 엄마의 등에서 읊조리며 들었던 전통적 〈자장 자장 우리 아기〉의 장단으로 빠르다기 보다 반복적이고 규칙적인 친근한 리듬을 통해 아기를 빨리 재우려는 의도가 숨겨진 것으로 보인다.

둘째 곡 ‘오돌뫌이’ 제주에 정착한 민요이다. 전통 민요처럼 선창과 후렴이 메기고 받는 형식으로 되어 있지는 않으나, 작곡가는 이상근은 굿거리 장단을 6/8의 ‘쿵더박’ 속에서 기본 장단의 느낌은 있으나 액센트는 없거나 자유롭게 연출하며 흥을 돋구도록 하였다.

셋째 곡 ‘시집살이 노래’에서는 현대적 어법을 사용한 작곡가답게 말하는 노래와 음정 있는 노래가 같이 나온다. 두 노래 방식은 4마디씩 교대로 바뀐다. 노래의 첫 부분은 소프라노 솔로와 알토

30) 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 487.

솔로가 시집살이의 어려움을 주고 받는 ‘말하는 노래’인데, ‘말하듯이, 음정은 지키며’라고 지시어가 동반된다. 합창으로 부를 때도 두 노래 방식이 다 사용되는데, 매운 시집살이를 표현한 노래의 마지막은 “매웁더라”라고 외치며 글리산도의 말하는 노래로 맺고 있다. 여기에 피아노가 “팔굽으로” 클러스터를 받쳐줌으로써, 전통시를 노래한 곡에도 현대성을 가미한 중기다운 면모를 볼 수 있다(예 9).

(예 9) 《제주도 민요에의 초대》 ‘시집살이 노래’, 글리산도 노래, 클러스터

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Korean: '시집살이 더 맵더라 시집살이 매웁더라 매웁더라'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'ff', 'gliss.', and 'allargando'. A specific section of the piano accompaniment, showing a cluster of notes, is circled in black. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

4. 후기 합창곡의 분석

이상근의 후기 합창곡은 초기와 중기에 비해서 숫적으로는 적지만, 양식면에서는 두 앞선 시기의 경향을 망라하는 후기 작품다운 면모를 드러낸다. 장르별로도 가장 다양하다고 할 수 있다. 논문의 분석 대상에서는 제외되었지만 오페라와 칸타타에도 합창곡이 포함되었기 때문이다. 본고에서 다루게 될 합창곡은 두 곡의 단편 합창곡과 두 곡의 모음곡이다. 전통적인 시와 현대적인 시를 다 다루고 있지만 기본적으로 민족적인 정서를 내포한 시라는 점에서 공통점이 있다. 그럼에도 중기의 영향이 짙은 현대어법을 바탕으로 하고 있다는 점에서는 초기의 합창곡과는 확실히 구분된다고 할 수 있다.

4.1. 《청산별곡 Op. 67/65》 (1975)

고려가사를 기초로 한 후기의 첫 작품 《청산별곡》은 여러 면에서 의미를 가진다. 고려가사인 만큼 한국적인 것을 고수하고 있지만, 동시에 현대적이고 다차원적인 음악으로 노래하고 있다. 무엇보다 인상적인 것은 공간성을 활용하고 있다는 점이다. 모든 성부가 3부로 나뉘어져 총 12부의 복합창을 이루는데, 처음 알토가 무대로 등장하며, 이어 테너가, 그리고 소프라노와 베이스가 동시에 무대로 걸어온다. 이상근이 미국 연수에서 습득한 우연성 음악이 그의 합창 음악 중 가장 오랜된 옛 텍스트를 당시로서는 가장 현대적인 음악어법에 신게 하였다.

한국적인 면을 직접적으로 드러내는 것은 박, 징, 장고 좌고 등의 국악 타악기로만 이루어졌다는 사실이다. 선율적으로 '새아화현'을 사용하고 있는데, 거기에 선율과 화성에서 증감 음정을 사용함으로써 현대화된 음색을 들려주고 있다. 이 작품의 현대성은 박자를 사용하지 않은데서 드러난다. 악보에는 마디표기가 있지만 기둥이 없이 음표의 머리만 있는 그래픽 악보로 표기되어 있다. 중기의 음표 머리는 없고 기둥만 그리던 '말하는 노래'와 대조적이다. 연주 방법에서도 전통과 현대가 같이 어우러지는데, 작곡가는 마디 35의 테너 솔로에서 다이아몬드로 표기된 음표를 한국전통 발성인 '성문 타격음'으로 부르라고 지시하고 있다(예 10). 《3개의 메뉴》 3곡에 나오는 팔세토의 요구에 이어 성악으로 또 다른 음색변화를 추구하는 특별한 요구이다. 솔로를 뒷받침하는 합창은 글리산도가 있는 '말하는 노래'로 되어 있어 전통과 현대가 한 곳에서 만나는 지점을 이룬다. 마지막이 징으로 하여 박으로 끝남을 이루는 것은 이 곡이 고려가요 《청산별곡》임을 상기시키고 있다. 한국 전통 음악의 정서를 짙게 드러내면서도 말하는 노래의 성악기법과 공간의 배치, 기보법 등에서 서양의 현대적 양식이 혼합되어 있어서 우리 음악과 현대를 접목시키고자 한 이상근의 음악적 이상이 나타난 대표적 예라고 할 수 있다.³¹⁾

31) 우혜언, "한국음악의 관점(8): 작곡가 이상근의 음악과 작품세계," 『음악과 민족』 45(2013), 25.

(예 10) 《청산별곡》, 말하는 노래, 성문 타격법

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, three staves are labeled 'Sop.' (Soprano). The lyrics '알 리 알 랑- 성' and '알 라 리 알 라-' are written below these staves. The music includes dynamic markings such as *ff* and a fermata over the final note of the first phrase. A circled number '35' is placed above the second measure of the first staff. Below the Soprano part, a 'Tenor Solo' section is shown with the lyrics '울 어 라'. A circled note in this section is annotated with the text '◇ 성문 타격음(한국전통말성)'. The lower portion of the score features a 'Bass' section with three staves and two percussion parts labeled '장고' (Janggo) and '좌고' (Jwago). The lyrics '알 라 리 알 라 리 알 라' are written across these staves. The score concludes with a *ff* dynamic marking.

4.2. 《한국의 꽃 I Op. 58/69》 (1977)

《한국의 꽃 I》은 사계절의 꽃을 묘사한 모음곡이다. 《사계절을 노래》처럼 자연을 노래하고 있다는 점에서는 주제가 같지만, 10년 전의 전통적인 정서보다는 현대적으로 보인다. 그 이유 중 하나가 무반주 혼성합창 《한국의 꽃 I》이 마치 한국화 된 16세기의 중기 마드리갈처럼 느껴진다. 이상근 연보에는 1975년 16세기 영국 마드리갈을 국내에 최초로 소개했다는 기록이 있다.³²⁾ 이러한 사실로 미루어 보아 작곡가가 마드리갈에서 음악적으로 영향을 받았다는 것을 간과할 수 없을 것이다. 합창은 호호포낙한 진행가운데 부분적인 대위법적 대조가 드러난다. 네 곡의 종지가 첫 곡에서는 새아화현으로 끝나지만 나머지 곡에서는 각각 장3화음, 단3화음, 단3화음의 3화음을 명백히 드러내고 있기 때문이기도 하다.

첫 곡 ‘진달래’에서는 고즈넉한 봄의 정서가 3/4박자의 C중심음 노래에서 느리게 그려지고 있다. 셈여림은 메조피아노를 넘지 않는다. 완전5도가 기본 음정구조이고 마지막은 새아화현으로 끝나고 있다. 진달래는 산에도 피었지만 가난한 보릿고개도 인내로 여유롭게 넘게하는 ‘마음’이다. 잘 알려진 김소월의 〈진달래꽃〉이 가시는 님을 축복하며 이별의 슬픔을 의지로 승화하듯, 진달래가 피어있는 고향에는 “진달래 마음”도 피어있어 노래는 그 고향을 오래도록 담담히 그리워한다. “마음”은 여성파트에서 유일하게 4분음표가 연음하여 하행하며, 마지막 가사 “그리워”도 네 마디에서 한마디를 온전히 채우는 점2분음표의 긴 음가에 실려있다.

여름에 피는 ‘괘랭이꽃’는 계절에 맞게 생기 발랄하다. 수줍은 나의 아가씨를 향한 짝사랑도 피어나는 계절이다. 시에 나타나는 “숨었다가 달아나고” “가고” 등 동적인 움직임에 따라 곡의 전반적인 분위기가 활발하다. 6/8박자는 예상되는 쿵더박 장단을 빗나가고 있으며, 중간에 2/4의 변박도 이루어진다. 마지막 가사 “추풍령 고개”가 앞 곡 ‘진달래’에서처럼 점2분음표의 긴 음가의 긴 음가에 실리는 유사한 마무리를 보인다. 앞곡에서는 새아화현으로 여기서는 장3화음으로 끝맺고 있다.

가을의 꽃으로 꼽힌 ‘들국화’에서는 소박하면서도 예상외로 생동감 있는 가을이 노래된다. 알레그로의 2/4와 조금 느린 3/4이 번갈아 가면 분위기의 변화를 유도한다. “(바람처럼 흐르는) 들국화 사연” 1곡 “진달래 마음”처럼 시인의 마음을 담고 있다. B중심음 노래이며 마지막 화성에서 “들국화 사연”의 아쉬움은 단3화음으로 표현된다.

넷째 곡 ‘동백꽃’은 3/2+2/2의 혼합박자로 되어 있고 중간 부분 2/2의 변박도 있어, 전통적인 것과 서정적인 것을 노래하지만 현대적인 느낌이 강하다. 부분적으로 성부가 나뉘어 저서 6성부의 효과를 노린다. 동백꽃은 붉은 색감처럼 높은 포르테의 음역에서 화려하게 피어나지만(마디 15-16),

32) 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』, 부록 26.

“스스로 태우다가 싸늘히 굳어핀” 짝사랑의 실패를 슬프게 노래하고 있다. “통곡”과 “멍”의 이품은 완전5도와 완전4도의 공허함속에서 노래되며, 마지막 단3화음으로 끝을 맺는다.

4.3. 《한국의 꽃 II Op. 59/70》 (1992)

《한국의 꽃 II》는 동명 시인의 동명곡을 피아노 반주의 여성3부로 편곡한 곡으로, 박자, 형식 등 기본 음악어법은 《한국의 꽃 I》과 동일하다. 《한국의 꽃 I》이 무반주 마드리갈의 느낌이라면, 여성 합창으로 편곡된 《한국의 꽃 II》은 보다 서구적인 정서를 포함하고 있다. 이 곡은 슈만의 기곡을 연상케 하는 짧은 전주가 특징적이다. 2마디 혹은 4마디의 짧은 피아노 반주에서 여성합창의 부드러움을 예시하며 합창만으로 나타낼 수 없는 계절의 분위기를 한층 더 묘사적으로 풀어줌으로써 노년에 들어선 작곡가의 섬세한 감수성이 엿보이는 작품이다.

4.4 《오륙도 Op. 89》 (1994)

시조시인 고두동(1903-1994)의 시에 곡을 붙인 마지막 합창곡 《오륙도》는 14마디의 짧고 강렬한 작품이다. 시조시인의 작품이지만 피아노 반주가 있는 혼성합창으로 여성2부와 남성2부가 주고 받으며 성악적 음색의 대비를 보이고 있다. 여기에 아르페지오로 움직이는 피아노가 머무는 합창의 공간을 조화롭게 메우고 있다. 9/8와 6/8가 번갈아 나오는데, 6/8박은 네 번째 마디마다 한 번씩 규칙적으로 나온다.

합창은 느린 쿵더박을 타면서 D중심의 새야화현을 노래하고, 피아노는 아르페지오와 화음 등 서양어법으로 반주한다. 전통과 현대가, 동양과 서양이 어우러지는 이 마지막 합창곡에서는 전통적인 것을 추구하면서도 현대적인 것을 결합하려했던 초기의 합창음악 경향을 보여준다. 이 합창곡에는 ‘예사 빠르기의 깊은 정감으로’라는 세밀하고 내면적인 지시어가 붙여져 있어, 작곡가의 곡에 대한 애정을 엿볼 수 있다. 곡의 마지막은 자연스레 박수를 유도하는 포르테의 액센트로 마무리된다. 마치 오랜 작품여정을 끝난 대가(大家)에게 환호하는 앙코르 작품같은 분위기를 연출한다(예 11).

(예 11) 《오륙도》

5. 나가면서

이상근은 그가 애정을 가지고 꾸준히 작곡하였던 합창곡 장르에서도, 시기별로 변화되는 음악적 특징을 보여주고 있다. 초기, 중기, 후기의 세 시기 사이에는 8년간의 공백이 자리하고 있고 작곡 양식적으로 확연한 변화가 일어나는 가운데 한국적이라는 일관성을 유지하고 있다.

이미 연구된 가곡의 양식적 변화와 비교해 볼 때 다음과 같은 공통점을 도출해 낼 수 있다.³³⁾

33) 가곡과 합창곡의 비교는 가곡의 양식적 흐름을 종합적으로 정리해 놓은 두 사람의 논문을 기준으로 하였다. 나진규, “이상근 가곡의 양식 발전과정 연구,” 62-63; 최금희, “이상근 가곡연구-글로벌한 한국 가곡의 확립을 위하여,” 344-347.

첫째, 가곡에서와 마찬가지로 시대적으로 합창곡의 형태와 규모가 변하였다. 초기의 단편 위주의 합창곡에서 중기에는 모두 모음곡 형태로 작곡되었으며, 후기에는 단편적 합창곡과 모음곡 외에 칸타타와 오페라까지 그 범위를 넓혀 나갔다. 둘째, 주제 선택의 신중함과 가사 표현의 섬세함이다. 시의 선택에 있어 초기와 후기의 합창곡은 인간과 자연을 소재로 한 서정적 내용을 담은 시가 많은 반면, 중기의 합창곡은 《오감도》와 《3개의 메뉴》 두 작품 때문에 급격한 변화를 보이는데, 이는 작곡가가 처했던 시대적 갈등과 맞물리는 선택이었다. 중기의 후반부에는 다시 한국적 정서를 담은 텍스트로 돌아오게 된다. 주제에 따라 노래를 표현하는 것은 가곡과 마찬가지로 세심하게 이루어졌다. 시어가 잘 전달되도록 리듬을 구상하였고 소박하고 친근한 선율로 서정성을 전달하였다. 말하는 선율이나, 복합 박자, 잦은 변박 등 현대적 기법도 시에 내재한 그로테스크한 분위기와 어두운 시상을 표현하기 위한 도구로 씌여졌다. 셋째, 기악의 역할 변화 역시 가곡과 큰 맥락에서는 공통점이라고 말할 수 있다. 시의 내용에 따라 노래가 달라지며, 그에 따른 반주부의 역할이 변하는 것은 당연하다고 하겠다. 합창음악에서의 보다 큰 변화는 악기의 편성이 외적으로도 차이를 보인다는 점이다. 초기에는 대부분 피아노 반주이거나 무반주 합창곡이었다면, 중기의 합창곡에서는 목관, 현, 전자기타, 타악기를 포함한 실내악 반주로 현저한 음색의 변화를 자아내고 있다. 후기의 합창곡은 기본적으로 피아노 반주가 따르지만 전통 국악기만을 사용하는 《청산별곡》이 획기적인 악기편성의 변화를 보여준다. 마지막으로 시기별로 작곡기법의 차이를 보이는 점도 가곡과의 공통점이다. 그러나 어떠한 변화의 선상에서도 한국음악에 대한 정체성은 때로는 전통과 때로는 현대성과 결합하며 꾸준히 펼쳐지고 있었다. 이 부분에 대해서 이상근 합창곡을 총정리하는 관점에서 시기에 따라 종합적으로 언급하도록 하겠다.

초기 합창곡은 주로 자연과 인간을 주제로 한 한국적인 서정을 표현하고 있다. 음악기법적으로 대부분 새아화현을 기본으로 하고 있으며 불투명한 화성구조와 박절의 해체가 나타난다.³⁴⁾ 즉 이상근의 초기 합창음악은 국악적인 것의 현대화와 인상주의 음악어법의 한국화에 집중되어 있다. 그럼에도 초기 합창음악에서는 ‘낭만적 저류’ 속에 청중과의 친화력을 배려한 ‘친근성이 두드러지는 것이 특징이다.

중기의 합창곡은 텍스트의 선택에서 급격한 변화를 보인다. “음악적으로 파고 들어갈 공간이 있는 문예 작품”을 선택해서 자신의 ‘지성과 ‘감성’으로 전통과 현대를 결합하고자 하였던³⁵⁾ 작곡가는 자신이 처해 있던 시대의 저항정신을 이상이나 조향과 같은 초현실주의 시인에게서 보다 적극적으로

34) 지형주, “이상근 초기 합창음악 양식 전통과 현대성,” 117-118.

35) 이상근, “우리 가곡 시론(1955),” 258-259.

로 읽어낸다. 음악적으로 《오감도》와 《3개의 메뉴》에 대표적으로 나타나는 ‘말하는 노래’는 쇤베르크가 상징주의 시인 알베르 지로의 시에 곡을 붙인 실내악 《달에 홀린 피에로》에서 그로테스크한 분위기를 연출하는데 사용하여 20세기 현대성악의 획기적인 면모를 드러내는 것으로,³⁶⁾ 이상근은 12음기법과 함께 전쟁을 겪은 작곡가의 심상을 표현하기에 적절하게 구사하고 있다. 중요한 것은 이상근은 이 ‘말하는 노래’를 서양의 것을 그저 모방하는 것이 아니라 자신의 한국적 어법으로 다양하게 변화시킨다는 점이다. 《3개의 메뉴》 ‘검은 신화’의 예에서처럼 노래는 보통의 음정있는 노래 외에, ‘떨림 있는 글리산도 노래’, ‘떨림 없는 글리산도 노래’, ‘자유로이 말하는 노래’ 등은 우리 음악의 시김새의 영향을 간과할 수 없는 이상근 만의 독창적인 것으로, 그에 따른 다양한 기보법도 발전시킨다. 시가 가지는 초현실적 모더니즘은 이상근에 합창곡에서 성부를 줄인 성악 성부로 인해 여백의 미를 적극 활용했다는 점과, 팔세토 창법이나 국악의 성문타격을 요구한 성악적 음색의 확대에서도 독특하게 표현되고 있다. 《오감도》와 《3개의 메뉴》에 나타난 현대성은 초기의 인상주의를 떠나 표현주의의 극단적이고 내면적인 서양어법을 사용함과 동시에 전통적인 요소까지 가미하여 자신의 음악어법을 확립한 것이 이제 명확히 드러난 셈이다.

이후의 중기 합창곡은 내용적으로는 다시 전통적이고 서정적 성격으로 돌아간다. 하지만 텍스트에 맞게끔 한국적인 중심음, 새아화현, 시슬진행, 쿵더박의 사용이 주를 이루면서 강하게 어필된 표현주의적 두 작품의 영향으로, 잦은 변박과 클러스터, 그리고 부분적으로 ‘말하는 노래’가 효과적으로 적용되고 있다.

후기의 합창곡에서는 전통과 현대를 혼합된 초기와 중기의 경향이 보다 때로는 세심하게 때로는 큰 스케일로 그려지고 있다. 《청산별곡》은 가장 오래된 텍스트에 가장 현대적인 불확정성의 기보법을 적용하여 현대성을 유연성 음악에까지 확장시키면서도, 전통악기와 전통 창법을 고수하고 있다. 이 곡은 여백의 미까지 살린 공간성까지 더하여, 민족성과 현대성을 접목한 대표 작품이라고 할 수 있다. 초기와 후기의 합창곡 경향은 전통과 현대의 아우름이라는 맥락 안에서 유사성이 있지만 이를 보다 서양의 표현주의적인 현대어법을 사용하며 전통을 고수하였다는 점에서는 후기의 합창곡이 한층 성숙된 면모를 보여주고 있다.

결론적으로 이상근의 합창음악에는 동시대의 한국창작음악의 미학적 관점이 모두 나타난다고 할 수 있다.³⁷⁾ 초기에는 ‘친근성’으로, 중기에는 ‘현대성’으로 부각되고, 후기에는 이들이 어느 시대도 배제되지 않았던 ‘민족성’과 더욱 끈끈히 결합하여 이상근이 추구하였던 한국적이면서도 글로벌한

36) 오희숙, 『쇤베르크 달에 홀린 피에로』 (서울: 심설당, 2008), 45-47.

37) 홍정수, “한국음악의 관점(1): 친근성·민족성·현대성,” 『음악과 민족』 32(2006), 48-53.

진면목을 드러내고 있다.

검색어

이상근(Sang-Geun Lee), 합창음악(Choir music), 말하는 노래(Sprechstimme), 중심음(Hauptton), 새야음계(Saeya scale), 번짐음(Bunjim tone), 인상주의(Impressionisam), 표현주의(expressionisam), 초현실주의(Surrealism), 민족성(Koreanization), 현대성(modernization), 친근성(familiarization)

참고문헌

1. 1차 자료

- 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』. 진주: (사)이상근기념사업회, 2008.
- 『이상근 합창곡집 I. 이상근 작품전집 11』. 진주: (사)이상근기념사업회, 2009.
- 『이상근 합창곡집 II. 이상근 작품전집 12』. 진주: (사)이상근기념사업회, 2009.
- 이상근. “우리가곡 시론(1).” 『음악과 민족』 6(1993): 11-30.
- _____. “우리가곡 시론(2).” 『음악과 민족』 7(1994): 8-30.
- _____. “우리 가곡 시론(1955).” 『이상근 예술가곡집. 이상근 작품전집 1』. 진주: (사)이상근기념사업회 2009, 245-259.

2. 2차 자료

- 김미영. “이상근의 가곡과 시: 연가곡집 《가을 저녁의 시》를 중심으로.” 『서양음악학』 28(2012): 67-97.
- 김미옥, 김창욱, 김택완, 신인선, 우혜언, 오희숙, 홍정수. 『한국음악 20세기 1. 작곡의 시작: 1920년대까지 출생한 작곡가들』. 서울: 세종출판사 2013.
- 김효신. “이상(李箱)의 시와 시대적 저항성.” 『한민족어문학』 61(2012): 341-377.
- 나진규. “이상근 가곡의 양식 발전과정의 연구.” 『음악과 민족』 41(2011): 41-66.
- 노철. “연작시로서 「오감도」 해석.” 『국제어문』 60(2014): 367-400.
- 류덕희. “이상근 합창곡의 작품과 배경.” 『이상근 합창곡집. 이상근 작품전집 2』, 진주: 이상근기념사업회 2008, 523-524.
- 신인선. “윤이상2.” 『음악과 민족』 30(2005): 127-165.
- 오희숙. 『쉴베르크. 달에 홀린 피에로』. 서울: 심설당 2008.
- 우혜언. “작곡가 이상근의 작품세계-그의 미학관과 창작관을 중심으로.” 『음악과 민족』 41(2011): 17-40.

- _____. “이상근의 중심음.” 『음악과 민족』 41(2011): 385-391.
- _____. “한국음악의 관점(8): 작곡가 이상근의 음악과 작품세계.” 『음악과 민족』 45(2013): 1-40.
- 이고은. “이상의 〈오감도〉에 나타난 현대디자인적 사고.” 『기초조형학연구』 14-5(2013): 323-331.
- 임종길. “이상근 작곡의 합창곡 분석적 고찰.” 『음악과 민족』 7(1994): 93-107.
- 조선우. “이상근의 작품연보와 그 생성 및 수용사.” 『음악과 민족』 6(1993): 31-78.
- _____. “이상근 선생의 도전과 실험정신.” 『음악과 민족』 39(2010): 15-18.
- _____. “기조발제: 진주 이상근 국제음악제의 짧은 역사와 전망.” 『음악과 민족』 41(2011): 10-15.
- 지형주. “이상근의 초기 합창음악 양식 - 전통과 현대성.” 『서양음악학』 28(2012): 99-122.
- _____. “이영조의 「부활절을 위한 세 개의 합창」 과 혼합주의적 음악어법.” 『음악과 민족』 40(2010): 121-152.
- 최금희. 『이상근 가곡연구-글로벌한 한국 가곡의 확립을 위하여』. 서울대학교 박사학위논문, 2011.
- 홍래성. “조향의 초현실주의 시론의 발현과정과 특질에 대하여.” 『인문논총』 71-3(2014): 285-321.
- 홍정수. “새야화현(새야음계).” 『음악과 민족』 39(2009): 375-379.
- _____. “한국음악의 관점(1): 친근성·민족성·현대성.” 『음악과 민족』 32(2006): 9-53.
- _____. “한국음악의 관점(5): 이상근의 ‘현대’ 개념.” 『음악과 민족』 40(2010): 11-45.
- 홍정수, 지형주, 서혜라, 김지은. 『이영조 음악』. 서울: 도서출판 태성, 2012.

A Study of Sang Guen Lee's Choir Music - focused on Middle and Late Period -

Hyung Joo Chi

The paper deals with the analysis of Sang Guen Lee's choir music and his musical style from the middle and late period.

His early choir music is characterized by 'familiarization', because he choiced the lyric text about nature and human. His choir works of the middle period are distinguished by 'modernization', for example, of the 'spoken voice(Sprechstimme) which is used for the surrealistic text. The modernity in his choir music has changed in the sense of impressionism to the expressionism. In the late period as well as in the latter half of the middle period, he selected again the text about nature and human as in the first period. But the musical language has contained a wide variety in the voice and instrument and his musical idea is expanded in the level of spatiality.

In his choir music is generally characterized by familiarization, modernization and Koreanization from the aesthetic point of view in his contemporary Korean composers. He tried to develop these views in his own creativity and apply them constantly for his choir music.

이상근 합창 음악 연구 - 중기와 후기 합창곡을 중심으로 -

지형주

본 논문에서는 작곡가 이상근이 일생 동안 애정을 가지고 작곡하였으나, 연구가 미흡한 합창분야를 중심으로 그의 음악을 조망하였다. 음악분석은 중기와 후기의 합창곡을 중심으로 이루어졌고, 결론에서 이상근 합창음악 전체의 음악적 특징을 시기적으로 정리하였다.

이상근의 초기 합창곡은 자연과 사람을 주제로 하는 서정적인 곡들로 한국적인 것의 현대화와 인상주의 기법의 한국화를 도모하는 가운데 ‘친근성’이 두드러지게 나타났다. 중기 합창곡은 초현실주의 시의 내용에 따라 초기의 현대적 어법이 보다 추상적이고 극단적인 표현주의적 기법으로 나타났다. ‘말하는 노래(Sprechstimme)’는 한국적 시김새와 관련하여 작곡가의 독특한 방법으로 다양화되고 한국화되었다. 후기의 합창음악은 초기 양식에서처럼 자연과 인간을 주제로 한 텍스트를 가져온다. 하지만 전통음악적 소재와 현대적 음악어법은 보다 기악과 성악에서 보다 다양하고 표현되며, 공간적 의미까지를 포함하여 우연성 음악에의 접목까지 한층 포괄적으로 표현되었다.

전체적으로 그의 합창음악에는 동시대의 한국 창작음악의 미학적 관점인 ‘친근성’, ‘현대성’, ‘민족성’이 시대적으로 비중을 달리하지만, 작곡가의 부단한 도전정신에 의거하여 시기별로 독창적으로 드러나고 있음을 알 수 있다.

논문투고일자: 2016년 5월 9일

심사일자: 2016년 5월 23일

게재확정일자: 2016년 5월 23일

필자 약력(가나다 순)

송무경

연세대학교 작곡과 학사
미국 텍사스 주립대학 음악이론 석사 및 박사
현재 연세대학교 작곡과 부교수

신인선

경희대학교 음악대학 및 동대학원 작곡과 졸업
독일 베를린 자유대학 음악학 박사
현재 음악학연구소 수석연구원, 성신여자대학교, 경북대학교 강사

지형주

연세대학교 작곡과 학사(B.A)
연세대학교 음악학과 석사(M.A)
필른대학교 철학부 음악학 박사(Ph.D)
현재 연세대학교 음악연구소 선임전문연구원 및 연세대, 숙명여대, 성신여대 출강

최고은

서울예고, 연세대 음대 수석 졸업
Mannes College of Music 석사 졸업
연세대학교 박사과정 수료
현재 연세대, 중앙대, 그리스도 신대, 서울예고, 선화예고, 고양예고 강사

한상명

독일 베를린 자유대학교 음악학 석사
독일 베를린 자유대학교 음악학 박사
현재 성신여대 강사

『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 소재목은 ‘ ’ 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 소재목을 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

『음악이론포럼』은 음악이론, 음악사, 음악교육, 음악미학, 음악의 지각인지 등에 이르기까지 음악학의 제분야를 포괄하는 한국연구재단 등재후보학술지로서, 음악학자들뿐 아니라 음악(학)을 전공하는 석박사 대학원생들에게 투고의 기회를 넓힘으로써 보다 활발한 학술활동의 토대를 마련하고자 합니다. 많은 관심과 투고를 부탁드립니다.

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

- 원고분량: 음악학 각 분야의 다양한 특성을 반영하기 위해 5쪽-30쪽까지 폭넓게 허용합니다. 단, 짧은 길이의 원고일 경우에도 학술논문으로서 갖추어야 할 적절한 논지전개의 과정 및 내용은 포함되어 있어야 합니다.
- 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.

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

〈음악이론포럼〉은 매년 6월 30일, 12월 30일에 발행한다.

MusicTheoryForum 2016

음악이론포럼 23집 제1호

발행일	_2016년 6월 25일 인쇄 _2016년 6월 30일 발행
발행인	_유범석, 송무경
발행	_연세대학교 음악연구소, _한국서양음악이론학회 공동
편집	_정화영
편집조교	_정주현, 신예슬
ISSN	_1598-6659
인쇄	_형제문화사
주 소	_서울시 서대문구 연세로50 연세대학교 음악대학 A-416 _송무경 교수 연구실