

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

음악이론포럼

2016년 23집 제2호

Vol.23-2, 2016



연세대학교 음악연구소
한국서양음악이론학회

본 학술지는 한국연구재단 등재지입니다.
본 학술지는 *RILM Core Journal*입니다.

음악이론포럼

편집위원장

서정은(서울대)

편집위원

권오연(연세대)

김지현(조선대)

이가영(성신여대)

이경면(KAIST)

이내선(경북대)

지형주(연세대)

David Neumeyer(University of Texas at Austin)

음악이론포럼

2016년 23집 제2호

I. 학술논문

1. 드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 디스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐,
그리고 프리드리히 아우구스트 2세 _이가영 9
2. 쉐커의 소나타 형식 재조명
- 중단과 재현부 재설계를 중심으로 - _송무경 27
3. 쇼팽의 녹턴들에서 나타나는 장단조혼용 기법에 관한 연구 _정희원 45
4. 음정적 측면에서 고려한 성부진행공간
- 스트라우스의 성부진행공간에 대한 재해석 - _김은진, 안소영 65

Music Theory Forum

2016 Volume 23–2

I. Scholarly Papers

1. The Church Composer of the Dresden Court, Bach, Zelenka,
and Friedrich August II _Kayoung Lee 9
2. Reexamination of Schenker's Sonata-Form Theory:
Focusing on the Unterbrechung and Reconstruction of the Recapitulation
_Moo Kyoung Song 27
3. Mixed-mode Endings in Chopin's Nocturnes _Heewon Chung 45
4. Atonal Voice-leading Space constructed in terms of Intervals:
Reinterpretation of Straus' Space _Eun-Jin Kim, So-Yung Ahn 65

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



I

학술논문

드레스덴 궁정의 교회작곡가, 안 디스마스 켈렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세¹⁾

■
이가영

1. 들어가면서

1736년 11월 19일, 라이프치히시(市), 성토마스 교회(*St. Thomaskirche*)와 학교(*Thomasschule*)의 칸토르(*Kantor*)였던 요한 세바스찬 바흐(*Johann Sebastian Bach*, 1685-1750)는 오랜 기간 기다려왔던 한통의 서신을 받는다. 발신인이었던 드레스덴의 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세(*Friedrich August II*)는 이 서신에서 바흐에게 드레스덴 궁정의 '교회작곡가'(*Kirchen Compositeur*) 직위를 하사한다는 뜻을 밝혔다.²⁾ 주지하는 바와 같이 바흐는 3년 전인 1733년 7월 27일, 《1733년 미사》로 지칭되는 작품의 필사본과 함께 한 통의 헌정 서신을 이 군주에게 전달하였다.³⁾

이 헌정 서신의 요지 중 하나는 자신을 드레스덴의 '궁정작곡가'로 임명해 줄 것을 요청하는 것이었다. 따라서 헌정 서신 이후 3년이 지난 시점에서 전해진 선제후의 답신은 바흐의 요청이 이루어지는 순간으로 기록될 수 있었을 것이다. 그러나 이 답신에서 선제후는 바흐의 간청에도 불구하고, 그를 궁정작곡가가 아닌 '교회작곡가'로 임명하겠다는 뜻을 밝히고 있다. 왜 선제후는 바흐의 간청

1) 이 논문은 2016년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

2) 프리드리히 아우구스트 2세가 보낸 답신은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 188에 실려 있다.

3) 총 21개의 성부(part)악보로 구성된 《1733년 미사》는 키리에와 글로리아 악장만을 포함하고 있다. 이 필사본과 함께 동봉된 바흐의 헌정 서신 전문은 Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader*, 158에 수록되어있다.

을 받아들이지 않았는지, 그리고 왜 선제후는 작곡가의 청에도 불구하고 그에게 교회작곡가의 직위를 하사했는지 궁금해지는 대목이다.

그런데 선제후 프리드리히 아우구스트 2세는 1735년, 그러니까 한해 전 드레스덴 궁정의 또 다른 작곡가에게 유사한 내용의 서신을 발송한 전례가 있다.⁴⁾ 바로 이 궁정의 콘트라베이스 연주자 겸 궁정작곡가, 얀 디스마스 켈렌카(Jan Dismas Zelenka, 1679-1745)에게 보낸 문서가 그것이다. 선제후는 1735년에도 자신의 궁정 음악가인 켈렌카에게 '교회작곡가'라는 직책을 하사했던 경험이 있었던 것이다.⁵⁾

주목할 만한 사실은 선제후의 이러한 행동 역시 켈렌카의 오랜 간청에 대한 답신이라는 점이다. 1720년대에 접어들면서 켈렌카는 이 궁정의 카펠마이스터였던 요한 다비드 하이니헨(Johann David Heinichen, 1683-1729)를 도와 이 궁정의 가톨릭 교회음악 작곡과 연주를 책임져왔다. 따라서 1729년, 하이니헨의 사망 후, 자신이 이 궁정의 카펠마이스터직을 인계받을 것이라는 판단은 어찌 보면 작곡가에게 오히려 자연스러운 것이었다. 그러니 1733년 11월, 그가 선제후에게 자신을 궁정의 카펠마이스터로 임명해 달라는 진정서를 제출한 것은 당연한 수순이었을 것이다.⁶⁾

이 진정서를 발송한 후 2년의 세월이 지난 후 켈렌카는 선제후로부터 답을 얻었다. '교회작곡가'라는 직책이 그것이다. 또한, 켈렌카는 이 직책과 더불어 임금인상까지 받게 된다. 이듬해인 1736년, 선제후는 20여 년 동안 400여 탈러 남짓의 임금수준에 머물러 있던 음악가의 임금을 그것의 2배에 해당하는 800탈러로 인상해준 것이다. 선제후의 입장에서 이러한 임금인상이 파격적으로 후한 결정이었을 수 있다. 그러나 선행연구와 남겨진 자료들은 1735년부터 이 궁정의 음악활동과 점진적으로 멀어지는 작곡가의 모습을 기록하고 있다.⁷⁾

4) Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2016년 9월 15일 접속].

5) Janice B. Stockigt, 위의 글; Janice B. Stockigt, "Bach's Missa BWV 232 in the context of Catholic Mass settings in Dresden," in *Exploring Bach's B-minor Mass*, ed. Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 41; Mary Oleskiewicz, "For the Church as well as for the Orchestra: J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750," *BACH* 38/2 (2007), 3.

6) Manfred Fehner, "Dresden," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245> [2016년 9월 15일 접속]; Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2016년 9월 15일 접속].

7) 켈렌카가 가장 활발하게 작곡활동에 몰두했던 시기는 1720년대이다. 켈렌카가 1730년 이후 작곡활동을 완전히 등한시 하였다 볼 수 없지만, 1730년대 이후 작곡된 작품의 수는 상대적으로 현저히 줄어든다. Janice B. Stockigt, "Zelenka, Jan Dismas," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> [2016년 9월 15일 접속].

흥미롭게도, 선제후가 하사한 이 교회작곡가라는 직책은 실제로 드레스덴 궁정에 이전부터 존재 하던 것이 아니었다.⁸⁾ 남겨진 기록에 의하면, 18세기 전반부 이 궁정은 일련의 카펠마이스터, 궁정 작곡가, 이탈리아 오페라 작곡가, 프랑스 극단 작곡가 등을 고용하고 있었지만, 이 기록 어디에도 교회작곡가라는 직책을 찾아보기 어렵다.⁹⁾ 따라서 이 직책은 프리드리히 아우구스트 2세에 의해, 두 사람의 작곡가, 즉 바흐와 켈렌카를 위해 새롭게 창출된 것으로 보아야 할 것이다.

이 글은 이 이례적인 두 개의 사건, 즉 1735년과 1736년에 드레스덴 궁정의 켈렌카와 라이프치히의 바흐에게 하사된 ‘교회작곡가’라는 직책에 주목하는 것을 출발점으로 삼고 있다. 왜냐하면, 남겨진 1차 자료들이 바흐와 켈렌카 모두 자신이 하사받은 직위에 흡족해하지 않았음을 암시하고 있기 때문이다. 따라서 이 글은 왜 이들은 자신이 간청하던 직책, 즉 궁정음악가와 카펠마이스터직을 하사받을 수 없었는지, 그리고 왜 선제후는 새로운 직책을 창출하면서까지 이들의 간청을 거절하였는지 등의 질문을 다루어보고자 한다.

이를 위해 이 글은 18세기 전반부 독일 바로크 음악현장에서 작곡가에게 주어진 직책이 그저 상징적인 의미만을 지니는 것이 아니라 당대 음악관습과 문화 등을 함축적으로 보여주는 실제적인 표식이었다는 사실을 논의한다. 다시 말하면, 카펠마이스터, 칸토르, 궁정작곡가, 그리고 교회작곡가라는 명칭은 당대 음악과 사회적 관습, 그리고 전통이 정해둔 활동반경, 활동의 성격 등과 연계되어 있었고, 이러한 관습과 전통이 당대 독일어권 사회 내부에서 공유되고 있었다는 뜻이다.

이후 이 글은 드레스덴 궁정과 프리드리히 아우구스트 2세로 관심을 옮긴다. 즉, 그의 시선을 통해 드레스덴 궁정의 음악문화를 재구성하여, 이 궁정에는 어떤 직책을 가진 음악가들이 활동하고 있었는지, 이들의 활동반경은 어떠한지, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세는 이들을 통해 어떤 음악문화를 구축해 나가길 원했는지, 그리하여 그는 어떤 이유에서 바흐와 켈렌카에게 교회작곡가라는 명칭을 내렸는지 등을 기술해 보려는 것이다.

이 글의 또 다른 목적은 작곡가 켈렌카를 포함한 바흐의 동시대 작곡가들과 이들이 속했던 음악 문화라는 보다 큰 맥락을 후기 독일 바로크 음악담론의 표면으로 이끌어내고자 하는 데 있다. 국내 외를 막론하고, 바흐의 동시대 작곡가들과 이들 작품에 대한 논의는 제한된 범위에서만 이루어지고 있다.¹⁰⁾ 예컨대 후기 독일 바로크 음악담론은 전적으로, 그리고 절대적으로 바흐에 초점을 맞추고

e/grove/music/30907 [2016년 9월 15일 접속을 참고하라.

8) Ortrun Landmann, “The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach,” *Early Music* 17/1 (1989), 25.

9) Ortrun Landmann, “The Dresden Hofkapelle,” 21-22.

10) 이러한 시각에서 작곡가 켈렌카의 삶과 음악에 대해 조명한 호주의 음악학자, 아니스 스톡키츠의 연구는 무

있다고 해도 과언이 아니다. 물론, 최근 학자들에 의해 필립 게오르크 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767) 등과 같은 바흐의 동시대인들이 주목받기 시작하였지만, 이들에 대한 연구는 그 폭과 깊이 등의 측면에서 바흐 연구와 비교조차 하기 힘들 정도로 제한적이다. 따라서 후기 독일 바로크 음악을 대표하는 작곡가에 대한 우리의 지식 역시 무척이나 한정되어 있다.

실제로 첼렌카 등과 같은 바흐의 동시대인을 이야기하는 것은 단순히 이 작곡가의 삶과 음악에 대한 내러티브를 제공한다는 차원을 넘어서는 것이다. 왜냐하면, 이것은 후기 독일 바로크 음악이라는 보다 큰 음악적 맥락을 드러내는 작업이기 때문이다. 따라서 이 글은 아래에서 제시되는 논의를 통해 당대 작곡가들의 '보편적인 삶과 음악을 기록하고, 이를 통해 후기 독일 바로크 음악담론의 중심축을 '바흐 중심'이 아닌 드레스덴 궁정 중심, 또는 당대 보편적이고 일상적인 음악문화 중심으로 옮기는 것을 시도하고 있다.

2. 칸토르, 카펠마이스터, 바흐의 직책들

라이프치히에서 바흐의 공식적인 직함은 “칸토르 겸 음악감독”(Cantor et Director Musices)이었다. 즉 그는 성토마스 학교의 칸토르이며 동시에 라이프치히 소재 4개 교회의 음악감독으로 임명되었던 것이다.¹¹⁾ 그런데 바흐는 전통적인 칸토르의 역할, 즉 토마스 학교의 ‘교사’ 역할을 수행하지 않았을 뿐 아니라 이를 전적으로 거부하였다.¹²⁾ 그는 성토마스 학교에서 라틴어를 가르쳐야 하는 것을 자신의 의무로 간주하지 않았고, 자신이 학교의 ‘교사’라는 틀에 갇혀 시의회와 교회당국의 지시를 따라야 하는 전통적인 위계질서에 편입되는 것을 거절하였던 것이다.

척이나 고무적인 것이다. Janice B. Stockigt, *A Bohemian Musician at the Court of Dresden* (Oxford: Oxford University Press, 2000)을 참고하라.

11) 라이프치히의 4개 교회란 성토마스, 성니콜라스(*St. Nikolaikirche*), 노이에(*Neukirche*), 그리고 대학 교회인 성파울(*St. Paulinerkirche*)를 칭한다.

12) 이에 대한 자세한 논의는 2000년 출판된 미국의 바흐학자 크리스토프 볼프(Christoph Wolff)의 단행본 『요한 세바스찬 바흐』(*Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*)의 여덟 번째 장, “유서 깊은 직위를 재정의하다”를 참고하라. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), 237-304; 한편, Ulrich Siegele, “Bach and the domestic politics of Electoral Saxony,” in *Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 22-30 역시 바흐의 행동반경이 전통적인 칸토르의 역할에서 얼마만큼 벗어나는지 논의하고 있다.

오히려 바흐는 보다 완성도 높은 작품창작을 위해 고군분투하고, 이것의 완벽한 구현을 위해 노력함으로써 관습으로 규정되어 있던 칸토르의 역할을 넘어서고자 했던 음악가였다. 전혀 없는 작품의 길이와 규모, 그리고 표현의 깊이를 지닌 그의 대표작들이 그가 어떠한 성향과 성격을 지닌 음악가인지 단적으로 보여주는 예들이다. 그리고 그는 자신의 활동반경을 점진적으로 확장하여 라이프치히의 콜레기움 무지쿰(*Collegium Musicum*)을 이끌기도 하였다.¹³⁾ 선행연구들은 이러한 바흐의 모습과 역할에서 칸토르가 아닌 당대 카펠마이스터(*Kapellmeister*)의 모습을 읽어내고 있다.¹⁴⁾ 주지하는 바와 같이 카펠마이스터는 개별 궁정, 또는 궁정에 소속된 교회에 상주하고 있는 음악조직(카펠레, *Kapelle*)등의 총감독을 지칭하는 용어이다. 그는 이 조직을 위해 음악을 작곡하고, 이들이 연주할 음악을 선별하였으며, 연주를 위한 리허설을 도왔다. 또한, 음악가의 인선에도 관여하였다. 카펠마이스터는 개별 궁정, 또는 궁정에 소속된 교회가 어떤 성격의 음악을 연주하고, 어떠한 연주자를 고용하며, 어떠한 모양과 특징을 지닌 연주를 해야 하는지 결정하는, 음악조직을 이끌고 나가는 이들의 수장이었다. 즉, 바흐는 교사임을 포기 또는 거부하고 스스로 이러한 권한을(그리고 의무까지도) 가진 전문음악가의 길을 선택한 셈이 되는 것이다.

그런데 흥미롭게도 칸토르로 고용되었지만, 카펠마이스터처럼 행동했던 바흐의 라이프치히에서의 삶은 당대 사회의 정치적인 맥락에서 분석된 바 있다. 특별히 1997년에 발표된 독일의 음악학자 울리히 지겔레(Ulrich Siegele)의 “바흐와 작센의 국내정치”(“Bach and the domestic politics of Electoral Saxony”)는 바흐를 칸토르로 규정하느냐 또는 카펠마이스트로 규정하느냐의 문제를 정치적인 맥락에서 해석해야 한다는 주장을 펼친 첫 번째 연구라 할 수 있다.¹⁵⁾

지겔레의 연구는 이 글이 다루고자 하는 핵심에서 벗어나는 것이기에 그가 펼쳤던 논의를 상세하게 기술하는 것은 적절하지 않은 것으로 여겨진다. 다만, 이 글은 작곡가 바흐가 그러했던 것처럼 당시 라이프치히의 시의원들과 교회당국은 칸토르와 카펠마이스터의 차이를 무척이나 명확하게 구분 짓고 있었다는 점, 그리고 이들 중 일부는 바흐가 칸토르가 아닌 카펠마이스터로 행동하는 것에 대해 불만을 품고 있었다는 것, 이들로 인해 바흐는 갈등을 겪을 수밖에 없었다는 사실 등만을 지적

13) 콜레기움 무지쿰은 아마추어, 또는 대학생들로 이루어진 연주 단체였다. 18세기 초 바흐가 라이프치히에 부임해 왔을 때 1702년 텔레만에 의해 창설된 콜레기움 무지쿰은 여전히 활발한 활동을 펼치고 있었다. 바흐는 이 조직을 1729년부터 맡아 매주 1-2회 고트프리트 짐머만(Gottfried Zimmermann)의 카페에서 연주한 것으로 알려져 있다. John Butt, “Collegium Musicum,” in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 116-117.

14) 각주 11번 참조.

15) Ulrich Siegele, “Bach and the domestic politics,” 17-20.

하고자 한다.¹⁶⁾ 따라서 바흐 사후, 크리스찬 루트비히 슈티글리츠(Christian Ludwig Stieglitz, 1677-1758)가 남긴, “학교가 필요로 하는 것은 칸토르이지 카펠마이스터가 아니다”라는 문장은 시사하는 바가 크다.¹⁷⁾

위에서 제시한 논의는 18세기 전반부 독일지역에서 사용되던 음악가의 명칭은 당대의 관습과 전통에 의해 이미 규정된 어떤 특별한 의미를 내포하고 있었고, 이 특별한 의미란 각 명칭이 관여하는 일의 성격, 사회적인 위치, 정치적인 함의, 행동반경 등과 긴밀하게 연계되어 있었던 것을 함축적으로 말해주고 있다. 따라서, 칸토르와 카펠마이스터가 분명 구분되는 것으로 인지되고 있었다면, 같은 이치로 이들과 교회작곡가도 분명 다른 것으로 이해되어야 함은 자명한 일이다.¹⁸⁾

바흐의 사고와 삶을 담고 있는 남겨진 1차 문헌들 역시 작곡가가 이러한 명칭, 또는 직위에 충분히 민감하게 반응하고 있었다는 사실을 말해주고 있다. 바흐는 라이프치히의 칸토르로 부임한 지 얼마 지나지 않은 1723년, 11월에 라이프치히 대학교에서 신학을 공부하던 요한 고트립 바그너(Johann Gottlieb Wagner)을 위한 추천서를 작성한 경험이 있다. 그는 이 서류에서 자신의 직책을 “쾨텐 공정의 카펠마이스터, 토마스 학교의 칸토르와 음악감독”(Capellmeister of the Principality of Anhalt Cöthen, Dir. Musices, and Cantor at the School of St. Thom.)으로 소개하고 있다.¹⁹⁾ 바흐는 현직인 칸토르보다 전직이었던 쾨텐의 카펠마이스터라는 직책을 우위에 두고 있는 것이다.

이후 등장하는 거의 대부분의 문서에서 바흐는 습관적으로, 그리고 어쩌면 의도적으로, 그리고 일관된 방식으로 스스로를 카펠마이스터로 칭한 후, 라이프치히의 직책을 덧붙이고 있다. 1728년, 쾨텐공정의 레오폴드(Leopold) 왕자가 사망하여 더 이상 쾨텐공정의 카펠마이스터직이 유효하지 않게 되었을 무렵, 바흐는 작센-바이쾨펠츠의 크리스티안(Christian) 공작으로부터 이 공정의 카펠마이스터직을 하사받는다.²⁰⁾ 물론, 이후 등장하는 1차 문헌에서 작곡가는 스스로를 작센-바이쾨펠츠 공정의 카펠마이스터, 그리고 라이프치히의 음악감독(Princely Saxe-Weissenfels Court Capellmeister and Direct. Chori Musici at Leipzig)이라고 칭하고 있다.²¹⁾ 남아 있는 기록에서

16) Ulrich Siegele, “Bach and the domestic politics,” 34.

17) John Butt, “Kapellmeister,” in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Oxford: Oxford University Press, 1999), 252-253.

18) 피터 윌리엄스 역시 자신의 저서에서 이와 유사한 의견을 피력하고 있다. 특별히 Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 164를 참고하라.

19) Hans T. David and Arthur Mendel, ed., *The New Bach Reader*, 113.

20) Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 341.

이 두 직책의 순서가 바뀌는 경우는 찾아보기 힘들다.

그런데 흥미로운 사실은 1730년, 바흐가 시의회에 전달하는 중요한 진정서 “정연한 교회음악을 위한 짧지만 반드시 필요한 제안서, 이것의 쇠퇴에 대한 일련의 성찰”(Short But Most Necessary Draft for a Well-Appointed Church Music, with Certain Modest Reflections on the Decline of the Same)이라는 문서에는 그가 카펠마이스터라는 명칭을 삽입하지 않았다는 것이다. 바흐는 이 진정서에 음악감독(*Director Musicies*), 즉 라이프치히에서의 그의 공식직함만을 사용하고 있다.²²⁾

왜 바흐는 이 문서에서 카펠마이스터라는 명칭을 제외시켰는지, 그가 자신이 제출하는 문서의 성격, 그리고 수신인에 따라 카펠마이스터와 칸토르를 구분하여 사용하였는지 현존하는 1차 문헌에 기대어 명확하게 밝히기는 어려울지도 모른다. 이미 사라져버린 사료의 양이 우리에게 남겨진 그것과 비교하였을 때 과연 어느 정도였을지 가늠하기조차 쉽지 않기 때문이다. 또한, 이를 밝히는 것은 이 글의 목적과 논의범위를 벗어나는 것이기도 하다. 그럼에도 불구하고 이 글이 말하고자 하는 바는 바흐가 사용했던 칸토르와 카펠마이스터라는 명칭이, 그리고 당대 라이프치히에서 이해되던 이 명칭이 분명 서로 구분되는 것이었고, 바흐도, 그리고 그를 둘러싸고 있던 그의 상관들도 이에 대해 명확하게 인지하고 있었다는 사실이다.

이제 이 글은 드레스덴 궁정과 이것의 음악문화, 그리고 이를 이끌어가던 선제후 쪽으로 시선을 이동시키려 한다. 그리고 이러한 큰 맥락 안에, 앞에서 언급한 두 개의 사건, 즉 바흐와 첼렌카가 교회작곡가의 직책을 하사받았던 사건을 연계시켜 보려 한다.

3. 드레스덴의 궁정음악, 음악가들, 그리고 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세

주지하는 바와 같이 18세기 전반부 드레스덴 궁정의 음악문화는 타독일어권 지역과 구분되는 특별한 것이었다. 이 궁정이 향유했던 화려하고 세련된 음악문화는 이곳에 고용되어 있었던 당대 최

21) 예컨대 Hans T. David and Arthur Mendel ed, *The New Bach Reader*, 153-154 등에 수록된 문서를 참고하라.

22) 이 진정서는 Hans T. David and Arthur Mendel ed., *The New Bach Reader*, 145-151에 수록되어 있고, 바흐의 서명은 151에서 확인할 수 있다.

그의 음악가들, 그리고 그들이 운영했던 프랑스 극단(*Französische Comoedianten*), 이탈리아 희극단(*La Musique Italienne*), 이탈리아 오페라단, 기악앙상블 등에 의해 작동되고 있었다. 그리고 이들이 이렇게 작동할 수 있었던 배후에는 이들을 자신의 궁정에 고용하고, 설치하고, 개입시키고, 격려한 군주들이 자리 잡고 있다.

프리드리히 아우구스트 2세는 1733년에 군주의 자리에 올랐다. 드레스덴 궁정의 음악문화는 이미 그의 아버지, 그러니까 프리드리히 아우구스트 1세 시절부터 서서히 그 특유의 모양을 갖추어 가고 있었다. 그러나 프리드리히 아우구스트 2세는 아버지와는 다른 음악취향을 가지고 있던 군주였다. 그의 아버지가 자신의 궁정에 프랑스 음악문화를 이식시키기 위해 노력했던 것과는 달리 그는 프랑스가 아닌 이탈리아 음악문화를 보다 이상적인 그 무엇으로 여겼다.²³⁾

다시 말하면 프리드리히 아우구스트 2세가 권좌에 오르고 할 수 있었던, 또는 해야 했던 일은 궁정의 음악문화와 조직을 재편하고 재구성하여 재정비하는 것이라는 말이다. 물론, 이 재정비의 핵심은 이탈리아 음악문화, 특히 이탈리아 오페라의 본격적인 도입과 밀접하게 관련되어 있었다. 특별히 그는 1716년부터 1717년까지 실제로 베니스를 방문하면서 이곳에서 제공하는 오페라 문화에 더욱 빠져들었던 것처럼 보인다.

이 방문에서 프리드리히 아우구스트 2세는 이후 드레스덴 궁정의 카펠마이스터가 되는 하이니헨을 만난다. 당시 베니스에 머물던 하이니헨은 오페라 작곡가로 활약하고 있었다.²⁴⁾ 프리드리히 아우구스트 2세가 하이니헨을 자신의 궁정으로 초청한 이유도 그의 이러한 활약상 때문이었을 것이다. 그런데 드레스덴 궁정으로 부임한 후 1720년경 하이니헨은 궁정을 위해 단 한편의 오페라만을 작곡한다.

왜 하이니헨이 드레스덴 궁정을 위한 단 한편의 오페라만을 작곡하였는지 명확하게 알 수는 없다. 그가 모시던 군주, 즉 프리드리히 아우구스트 1세의 음악취향이 오페라 작곡을 명하지 않아서인지, 또는 1720년부터 그가 담당하게 되는 궁정의 가톨릭 교회음악 작곡에 그의 모든 열정과 에너지를 쏟았기 때문인지 알기 어렵다는 뜻이다. 다만, 그가 이 궁정을 위해 총 5편의 세레나타(*serenata*) 등을 작곡한 것으로 미루어 볼 때 하이니헨이 오페라를 단 한 곡만 작곡한 것이 이 작곡가의 능력과 직접적인 관련이 있다고 판단하기는 어려운 일인 것처럼 여겨진다.²⁵⁾ 그럼에도 불구하고

23) 특별히 Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle," 20-25를 참고하라.

24) George K. Buelow, "Heinichen, Johann David," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688> [2016년 9월 15일 접속].

25) 세레나타는 규모가 작은 유사 '극음악' 정도로 이해할 수 있다. 디베르티멘토, 또는 당대의 세속 칸타타들도 이와 유사한 성격으로 볼 수 있을 것이다. 그것의 구조와 형식은 오페라와 닮았지만 연주를 위해 반드시 무대,

하고, 명백해 보이는 것은 하이니켄의 이러한 작곡활동이 그를 고용한 프리드리히 아우구스트 2세를 흡족하게 하지는 못했을 것이라는 사실이다.

그가 왕위에 오른 1733년, 프리드리히 아우구스트 2세는 보다 적극적으로, 그리고 보다 본격적으로 자신이 추구하는 음악문화를 구현하기 위해 드레스덴 궁정에 일련의 변혁을 가한다(물론, 이 시기 그는 앞서 언급한 바흐와 첼렌카의 서신을 열람하였을 것이다). 이 변혁의 핵심은 당대를 대표하던 오페라 작곡가, 요한 아돌프 하쎈(Johann Adolf Hasse, 1699-1783)를 이 궁정의 카펠마이스터로 임명하는 것이었다. 실제로 하쎈이 어떤 경로를 거쳐 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 임명되었는지 남아 있는 자료는 말해주지 않는다. 다만, 그가 이미 1720년대 후반부터 오페라 작곡가로서 본격적인 활동을 하고 있었고, 그의 명성이 독일지역과 나폴리와 베니스 등의 이탈리아 지역 모두에서 감지되는 것이었다는 점을 고려하면, 프리드리히 아우구스트 2세가 하쎈의 음악에 주목한 것은 그리 놀라운 일은 아니었다.

비록 하쎈이 드레스덴 궁정의 카펠마이스터로 공식 부임한 시기는 1733년이지만, 1730년대 초반부터 이 작곡가는 프리드리히 아우구스트 2세와 긴밀한 관계를 맺고 있었던 것처럼 보인다. 왜냐하면 그는 1731년에 드레스덴을 방문하여 오페라 《클레오피데》(*Cleofide*)를 연주했기 때문이다. 이 오페라 공연이 있기 두 달 전, 하쎈의 부인이었던 당대 최고의 비루투오소 파우스티나(Faustina)는 당시 드레스덴 궁정의 왕자였던 프리드리히 아우구스트 2세를 위해 공연을 펼치기도 하였다.²⁶⁾ 선제후는 파우스티나를 자신의 궁정 소프라노로 고용하였고, 이후 파우스티나는 하쎈과 함께 드레스덴 궁정 음악문화의 성격을 더욱 확고히 하는 데 기여했다.

1733년경 드레스덴 궁정은 카펠마이스터, 궁정작곡가(들), 악장, 그리고 41명에 이르는 카펠레(궁정악단)로 조직되어 있었다.²⁷⁾ 카펠레에는 프리드리히 아우구스트 2세가 이탈리아 여행을 통해 직접 영입해온 이탈리아 출신의 연주가와 성악가들이 포함되어 있었을 것이고 이들의 수장은 하쎈이었다. 카펠마이스터 하쎈의 공식적인 임무는 선임자들의 그것과 크게 다르지 않았다. 물론, 프리드리히 아우구스트 2세가 그를 고용한 이유는 그의 오페라를 더 적극적으로 즐기려는 의도가 숨어있었겠지만, 그럼에도 불구하고 그가 전통적인 카펠마이스터의 모든 임무에서 해방될 수는 없는 노릇

의상, 연기 등을 필요로 하는 것은 아니다. Richard D. P. Jones, "Serenata," in *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, ed. Malcolm Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 448.

26) Sven Hansell, "Hasse: (3) Johann Adolf Hasse," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3> [2016년 9월 20일 접속].

27) Ortrun Landmann, "The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach," *Early Music* 17/1 (1989), 25.

이었기 때문이다.

따라서 그는 그의 선임자들이 그러했던 것처럼 궁정에서 필요로 하는 모든 음악장르, 예컨대 오페라, 오페라와 유사한 세레나타 등의 극음악, 미사 등을 포함하는 교회음악, 소나타, 협주곡과 같은 기악음악 등을 작곡해야 했다. 이것은 하쎄의 선임자인 요한 크리스토프 슈미트(Johann Christoph Schmidt, 1664-1728)와 하이니헨의 작품목록이 남기고 있는 음악장르들이기도 하다. 다시 말하면, 하쎄는 군주에게 보다 많은 오페라를 제공하면서 동시에 바로크 당대 유통되던 거의 대부분의 성악과 기악음악장르를 작곡해야했던 입장에 놓여 있었던 것이다. 드레스덴 궁정의 카펠마이스터는 문자 그대로 모든 장르에 능통한, 특별히 오페라 작곡에 친숙한, 다재다능한 음악가여야 했다.

그런데 실제로 드레스덴 궁정에서는 카펠마이스터가 아닌 작곡가들도 이 궁정을 위한 음악을 제공하고 있었다. 예컨대 1709년부터 1733년까지 일했던 크리스티안 페츨트(Christian Petzold, 1677-1733), 이탈리아 출신의 작곡가 지오반니 알베르토 리스토리(Giovanni Alberto Ristori, 1692-1753), 그리고 판탈레온 헤벤슈트라이트(Pantaleon Hebenstreit, 1668-1750) 등은 모두 이 궁정을 위해 작품을 제공한 음악가들이다.

페츨트는 이 궁정의 오르간 연주자 겸 실내음악가(*Cammer Componist*)로 고용되어 있었고, 헤벤슈트라이트는 이 궁정의 판탈레온, 바이올린, 건반악기 연주자 겸 궁정교회 음악감독(*Director of the Hof-Kirchen Kapelle*) 등의 직책으로 고용되어 있었다.²⁸⁾ 그런데 이 음악가들의 활동이 카펠마이스터였던 슈미트나 하이니헨 등과 구분되는 이유는 이들이 작곡가이면서 동시에 전문연주가였다는 점이다. 따라서 이들의 작품은 개별 악기를 위한 장르가 주를 이루고 있다. 예컨대 페츨트의 경우 건반음악을, 그리고 헤벤슈트라이트는 판탈레온을 위한 작품을 창작한 것이 그것이다.

리스트리의 삶은, 위에서 언급한 페츨트와 헤벤슈트라이트와 비교할 때 언급할 부분이 더 많다. 그는 1717년, 드레스덴 궁정에 상주하고 있던 이탈리아 희극단을 위해 고용된 작곡가임에도 불구하고 희극단이 아닌 이탈리아 오페라단을 위해 오페라를 작곡한 것으로 기록되어 있다. 그런 그에게 1720년에 접어들면서 새로운 임무가 주어진다. 당시 카펠마이스터였던 하이니헨을 도와 드레스덴 궁정의 가톨릭 교회음악을 작곡하고 준비하라는 것이 그것이다. 당시 선제후 프리드리히 아우구

28) Dieter Härtwig, "Pezold[Petzold], Christian," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524> [2016년 9월 15일 접속]; Dieter Härtwig and Christian Ahrens, "Hebenstreit, Pantaleon" *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12648> [2016년 9월 15일 접속]; Sven Hansell and Wolfgang Hochstein, "Ristori, Giovanni Alberto," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522> [2016년 9월 15일 접속].

스트 1세는 리스토리에게 새로운 직책을 하사하지는 않았던 것처럼 보인다.²⁹⁾

그런데 프리드리히 아우구스트 2세가 왕위에 오르면서 자신의 아버지에 의해 유지되었던 이 이탈리아 회극단을 해체한다. 1733년의 일이다. 이는 전술한 바와 같이 새로운 선제후가 자신의 궁정 음악문화를 재정비하는 노력의 일환쯤이었을 것이다. 직책이 사라진 리스토리에게 선제후는 궁정 오르간 연주가라는 직위를 부여한다. 그리고 그는 오르간 연주가의 직책을 10년이 넘는 세월 동안 유지하였다. 1746년, 선제후는 궁정 오르간 연주가로 머물던 리스토리에게 ‘교회작곡가’라는 직책을 부여하였다. 프리드리히 아우구스트 2세가 10여 년 전 바흐와 첼렌카에게 하사한 바로 그 직책이다. 『그로브 음악사전』은 리스토리가 1744년 드레스덴 궁정에 헌정한 3편의 미사는 선제후의 마음을 움직였고, 따라서 그는 리스토리에게 교회작곡가라는 직위를 하사한 것으로 기술하고 있다.

드레스덴 궁정은 실제로 많은 수의 음악가들을 고용하고 있었다. 위에서 언급한 음악가 이외에도 당대를 대표하는 비루토오소 바이올린 연주자 요한 게오르그 피젠텔(Johann Georg Pisendel, 1687-1755), 그리고 플루트연주자 요한 요하임 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773) 등은 모두 드레스덴 궁정악단에 소속되어 있던 음악가들이다. 그런데 지위고하, 그리고 개개인의 역할을 막론하고 이들 음악가들을 하나로 묶어주는 연결고리가 있다. 이 연결고리는 드레스덴 궁정의 음악문화의 특징과 성격을 한 눈에 보여주는 무척이나 의미 있는 것이기도 하다. 그것은 이들이 모두 이탈리아(또는 이에 상응하는 지역에서)에서 수학한 음악가들이라는 사실이다.

이 궁정의 카펠마이스터였던 하쎄와 하이니헨은 말할 것도 없고, 위에서 언급한 피젠텔 그리고 크반츠, 페츨트, 헤벤스트라이트 등은 모두 베니스, 로마, 나폴리 등지를 여행하였고, 이곳에 머물며 이탈리아 음악을 직접 배우고 연주하고 경험하였다.³⁰⁾ 드레스덴 궁정의 음악가들 중 이탈리아를 직접 경험하지 않은 음악가는 거의 없다고 해도 과언이 아니다. 혹, 이탈리아를 경험하지 못하였다면, 그는 프랑스를 경험한 음악가, 또는 프랑스 국적의 음악가라고 추정할 수 있을 것이다. 예컨대 프리드리히 아우구스트 1세 하에서 활동했던 악장(Konzertmeister), 장 밥티스트 볼루미어(Jean Baptiste Volumier, 1670-1728) 등이 좋은 예이다.

이러한 맥락을 염두에 둔 채 이 글은 드레스덴 궁정에 고용되는 것 30세를 넘긴 체코슬로바키아의 작곡가 첼렌카에 주목하고자 한다. 드레스덴 궁정은 1710년에 첼렌카를 콘트라베이스 연주자로

29) Sven Hansell and Wolfgang Hochstein, “Ristori, Giovanni Alberto,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522> [2016년 9월 15일 접속]; Mary Oleskiewicz, “For the Church as well as for the Orchestra,” 6.

30) Manfred Fechner, “Dresden,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245> [2016년 9월 15일 접속].

고용하였다. 이후 이 궁정은 그에게 나폴리, 베니스, 그리고 비엔나 등을 여행할 수 있는 길을 열어 주었고, 그는 이 여행 후 1719년, 드레스덴으로 귀환하였다.³¹⁾ 콘트라베이스 연주자로 고용된 첼렌카가 언제 이 궁정의 작곡가 직위를 받게 되는지 알기 어렵다. 다만, 남아있는 궁정음악가 목록은 1733년경, 분명 그를 콘트라베이스 연주자 겸 궁정작곡가로 기록하고 있다.³²⁾ 이 직위는 아마도 그가 드레스덴으로 귀환한 후 1720년경부터 당시 이 궁정의 카펠마이스터였던 하이니헨을 도와 궁정 가톨릭교회를 위한 음악을 작곡하면서부터 주어진 것이라 추정할 수 있다.

그러나 첼렌카는 자신에게 주어진 궁정작곡가라는 직책에 만족해하지 않았다. 왜냐하면, 그는 하이니헨이 사망하기 이전부터 이미 그의 일을 전적으로 도와왔고, 이 카펠마이스터의 사후, 그러니까 1729년 이후에는 이 궁정의 카펠마이스터 역할을 거의 수행해왔기 때문이다. 따라서 1733년 선제후에게 자신을 카펠마이스터로 임명해 달라는 그의 요구는 결코 무례하거나, 또는 불가한 것은 아니었을 것이다. 그는 이 궁정을 위해 미사를 포함한 가톨릭의 교회음악과 소나타, 협주곡 등의 기악 음악을 작곡하였고, 하이니헨의 빈자리를 채우기 위해 궁정카펠레를 지도하고 감독하고 또 지휘하였을 것이다. 그런데 드레스덴의 궁정음악문화를 너무나 잘 인지하고 있던 첼렌카였기에 자신이 전통적인 드레스덴의 카펠마이스터라면 응당 해야 할 임무, 즉 오페라를 제공하지 못했다는 사실에 더욱 더 괴로워하고 있었을지도 모른다. 동시에 독일이나 프랑스, 이탈리아 출신이 아니라 체코슬로바키아 출신이라는 사실이 자신의 승진에 실제적인 도움을 주지 못한다고 여겼을 수도 있다.

이러한 현실을 직시하여서인지, 놀랍게도 첼렌카는 1733년에 선제후에게 이탈리아 언어로 이루어진 일련의 노래들, 즉 8개의 아리아를 헌정한다. 첼렌카를 대표하는 음악장르들, 예컨대 미사나 기악음악들과 비교할 때 작곡가의 작품목록에서 이 아리아들이 차지하는 위상은 초라하다. 그럼에도 불구하고, 1733년 선제후에게 헌정하는 첼렌카의 아리아들은 당대 드레스덴 궁정의 음악문화라는 맥락에서 보았을 때, 그리고 당대 첼렌카가 직면한 현실이라는 상황에서 보았을 때 결코 간과해서는 안 되는 레퍼토리들이다. 첼렌카의 이러한 노력에도 불구하고, 이 작품과 서신의 헌정 후 2년이 세월이 지나 선제후는 그에게 카펠마이스터가 아닌 교회작곡가의 직위를 하사하였다.

31) Dieter Härtwig, "Pezold[Petzold], Christian," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524>

32) Mary Oleskiewicz, "For the Church as well as for the Orchestra," 24-25.

4. 나가면서

이 글은 우리에게 남겨진 역사적 과편들을 드레스덴 궁정의 음악문화라는 맥락 안에서 바라보고 연계시켜 이를 통해 일관성 있는 내러티브를 구축하는 것을 시도하고 있다. 이 과편의 일부는 1733년 바흐와 첼렌카가 드레스덴 궁정의 선제후, 프리드리히 아우구스트 2세에게 보낸 서신이였다. 그리고 위에서 펼쳐진 논의는 이 서신이 오랜 기간 선제후의 관심대상이 될 수 없었다는 사실을 시사하고 있다. 같은 이유로 바흐와 첼렌카가 선제후에게 헌정한 그들의 야심작, 《1733년 미사》와 8개의 아리아도 선제후의 주목을 받지 못했다고 판단할 수 있다.

그러나 엄밀하게 말하면, 선제후의 주목을 받지 못한 것은 바흐와 첼렌카의 서신 및 음악작품이 아니라 바로 이 두 사람의 작곡가들이었다. 선제후의 입장에서 볼 때 첫째, 궁정작곡가 직위를 간칭하며 가톨릭의 교회음악인 미사를 작곡해 보낸다는 것이 선뜻 이해가지 않는 측면이 있었을 것이고, 둘째, 세련된 당대 이탈리아 문화 또는 프랑스 문화의 영향을 받은 수많은 궁정의 음악가들과 비교할 때, 작센 지역을 거의 벗어난 적이 없는 바흐의 경력은 초라하기 이를 때 없는 것이었다.

체코슬로바키아 출신의 궁정작곡가 첼렌카는 이미 선제후에게 미사 작곡가로 인식되어 있었고, 그가 자신의 새로운 면모를 과시하기 위해 아리아들을 작곡하였지만, 이들이 선제후의 마음을 움직이는 못했던 것 같다. 남겨진 당대 기록들은 첼렌카를 “진중하고, 고집 센 가톨릭 신자이지만, 존경 받을 만한 조용하고, 겸손한 작곡가”로 기억하고 있다.³³⁾ 첼렌카의 이러한 성품이 사실이라면, 이 역시 선제후의 마음을 사는 데 큰 도움을 주지 못하는 요인이 되었을 것이다.

지금의 시각에서 보면, 바흐와 첼렌카에 대한 선제후의 판단과 결정은 공평하지 못한 행동이었다. 그러나 이것이 바흐와 첼렌카가 속해 있던 당대 음악문화였고, 또한 이들이 일하고, 관계 맺었던 음악적 맥락이었다. 당대 음악작품과 작곡가들에 대한 선제후의 불공평하고 불공정한 판단은 첼렌카를 포함한 당대 작곡가들에 대한 연구가 더 절실한 이유이기도 하다.

33) Janice B. Stockigt, “Zelenka, Jan Dismas,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/30907> [2016년 9월 15일 접속].

검색어

드레스덴(Dresden), 칸토르(Kantor), 카펠마이스터(Kapellmeister), 얀 디스마스 켈렌카(Jan Dismas Zelenka), 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach), 《1733년 미사》(1733 *Missa*), 프리드리히 아우구스트 2세(Friedrich August II), 요한 다비드 하이니헨(Johann David Heinichen), 요한 아돌프 하쎄(Johann Adolf Hasse)

참고문헌

- Butt, John. "Collegium Musicum." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 116-117. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- _____. "Kapellmeister." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 252-253. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- David, Hans T. and Arthur Mendel ed. *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Jones, Richard D. P. "Serenata." In *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*. Edited by Malcolm Boyd, 448. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Landmann, Ortrun. "The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach." *Early Music* 17/1 (1989): 17-30.
- Oleskiewicz, Mary. "'For the Church as well as for the Orchestra': J. S. Bach, The Missa, and the Dresden Court, 1700-1750." *BACH* 38/2 (2007): 1-38.
- Siegele, Ulrich. "Bach and the domestic politics of Electoral Saxony." In *Cambridge Companion to Bach*. Edited by John Butt, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Stockigt, Janice B. *A Bohemian Musician at the Court of Dresden*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- _____. "Bach's Missa BWV 232 in the context of Catholic Mass settings in Dresden." In *Exploring Bach's B-minor Mass*. Edited by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Jan Smaczny, 39-53. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Williams, Peter. *J. S. Bach: A Life in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

인터넷 자료

- Buelow, George K. "Heinichen, Johann David." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12688> 2016년 9월 15일 접속.
- Fechner, Manfred. "Dresden." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245> 2016년 9월 15일 접속.
- Hansell, Sven and Wolfgang Hochstein. "Ristori, Giovanni Alberto." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23522> 2016년 9월 15일 접속.
- Hansell, Sven. "Hasse: (3) Johann Adolf Hasse." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232pg3> 2016년 9월 20일 접속.
- Härtwig, Dieter and Christian Ahrens. "Hebenstreits, Pantaleon." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12648>. 2016년 9월 15일 접속.
- Härtwig, Dieter. "Pezold[Petzold], Christian." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21524> 2016년 9월 15일 접속.
- Stockigt, Janice B. "Zelenka, Jan Dismas." *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30907> 2016년 9월 15일 접속.

The Church Composer of the Dresden Court, Bach, Zelenka, and Friedrich August II

Kayoung Lee

This article begins with the title, church composer that both Bach and Zelenka received from Friedrich August II, the Elector of Saxony from 1733 to 1756. After illustrating that the title, church composer, functions as a signifier that encapsulates the kind of responsibilities and rights that the composers of the time assume, this article examines the musical culture of Dresden court in order to construct the musical context in which these two composers worked. This article states that Bach and Zelenka were not able to draw the Elector's enough attention because of his pro-Italian attitude, arguing that it was the musical context in which Bach and his contemporary composers had to deal with in their everyday lives.

드레스덴 궁정의 교회작곡가, 얀 디스마스 첼렌카와 요한 세바스찬 바흐, 그리고 프리드리히 아우구스트 2세

이가영

이 글은 1733년, 바흐와 첼렌카가 드레스덴 궁정의 선제후로부터 하사받은 교회작곡가라는 직책에서부터 시작한다. 18세기 전반부 독일어권의 바로크 음악문화에서 이러한 명칭은 당대의 관습과 전통을 드러내는 표식이라는 논의를 거친 후, 드레스덴 궁정과 이곳의 음악가, 그리고 이곳을 다스리던 프리드리히 아우구스트 2세로 관심을 이동시킨다. 이 궁정의 음악문화가 드러내는 특징과 성격을 프리드리히 아우구스트 2세의 친이탈리아적인 성향과 연계지어 설명한 후, 이 글은 이러한 이유로 인하여 바흐와 첼렌카는 선제후의 주목을 받지 못했다고 규정하며, 이것이 작센지역에서 살아 가던 작곡가들이 경험하고 부딪히고 관계 맺던 당대의 음악적 문맥임을 역설하고 있다.

논문투고일자: 2016년 11월 5일

심사일자: 2016년 11월 20일

게재확정일자: 2016년 11월 20일

웬커의 소나타 형식 재조명

- 중단과 재현부의 재설계를 중심으로 -

■
송무경

1. 들어가면서

웬커에게 형식은 근본구조(Ursatz)가 제1중경층이나 그보다 낮은 층위의 음공간에서 펼쳐져 분배되는 방식을 의미한다.¹⁾ 18~19세기 기악 형식의 중심에 놓인 소나타 형식 역시 근본구조의 독특한 연장 방식에 의해 설명된다. 찰스 스미스(Charles Smith)가 지적한 바 있듯이, 소나타 형식에 관한 웬커의 논의는 그의 『자유작법』(*Der freie Satz*, 1935)에서 가장 많은 부분을 차지한다.²⁾ 그 이유는 스미스의 지적대로 서양음악 레퍼토리에서 소나타 형식이 갖는 중요성 때문이기도 하거니와 “이론가이며 동시에 자칭 서양 음악 걸작의 수호자”로서의 웬커가 이 형식에 부여한 애착과 의미가 남다르기 때문이다.³⁾ 『자유작법』에는 25개 소나타 형식 악장들의 그래프들이 제시되어 있으며, 이들 중 대부분이 소나타 형식에 관한 논의와 병행하여 나타난다.

근본구조의 중단(Unterbrechung), 그리고 그 중단의 연장(prolongation)이라는 핵심적 구성요건이 25개 소나타 형식의 큰 그림을 대략적으로 아우르며 웬커의 이론을 지지하는 듯 보이지만,⁴⁾ 대부분의 그래프들에 내재하는 기보 상의 위계 문제와 소나타 형식의 핵심 쟁점이 되는 몇 가지 주요한 원리에 대한 그의 일관적이지 못한 태도는 많은 후속 논쟁과 수정·증보를 촉구하기에 이른

1) 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), 3.

2) Charles Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," *Music Analysis* 15/2-3 (1996), 231.

3) Smith, 위의 글, 위의 쪽.

4) 대표적인 연장 수단으로서 ‘중단’은 웬커의 『자유작법』 §94에 서술되어 있다. Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. by Ernst Oster (New York: Longman, 1979) [reprinted by Pendragon Press, 2001], 39.

다. 여기서 기보 상의 문제란 근본구조가 구체적인 음악 형식을 드러내는 제1중경층이나 그 이후 층위의 그래프들을 제시하는 과정에서 쉐커가 음들 간의 위계를 명확하게 정리하지 못했음을 뜻한다. 예를 들어, 제시부에서 나타난 머리음(Kopfton)이 재현부에서 복귀할 때 마땅히 같은 위계의 흰 음표로 표기되어 있어야 하나, 검은 음표로 기보된다든지, 또는 흰 음표로 된 재현부의 근본선율이 검은 음표로 대위된다든지 하는 것이다.⁵⁾

더욱이 쉐커의 소나타 형식 이론의 중요한 두 가지 쟁점, '중단'과 '재현부'에 대한 불충분한 논의와 그래프 상의 오류들은 그의 소나타 형식에 관한 생각을 이해하고 나아가 작품 분석의 토대로 삼는 데에 큰 장애가 된다.⁶⁾ 쉐커는 중단과 그 연장을 소나타 형식 성립의 핵심 요건으로 삼으면서도 그것의 정확한 위치와 그 여부에 대해서조차 때로는 일관성 없는 태도를 보인다. 또한, 거시적 불협화를 해소하는 전략적 요충지인 재현부에 대해 그 본질적 기능이 "원조에서 [...] 제시부의 내용을 재진술하는 것"에 있음을 명시하면서도 이를 구성하는 방법에는 자유가 있다고 말함으로써 구체적인 논의를 회피한다.⁷⁾ 더욱이 『자유작법』에 실린 그의 스케치들은 재현부를 아예 생략하거나 지나치게 간소화함으로써 혼란을 가중시켰을 뿐 아니라 후속 논의를 촉발시킬 불씨를 남겼다.

본 논문은 쉐커의 소나타 형식이 안고 있는 이 두 가지 문제점을 중심으로 그의 『자유작법』에 제시된 분석그래프들을 조명하고자 한다. 이에 앞서 쉐커의 소나타 형식에 관한 문제점들을 예리하게 지적한 스미스의 논의에 기대어 그 초점을 분명히 하고, 각 그래프들이 갖고 있는 분석 쟁점들을 요약적으로 정리할 것이다. 이 과정에서 필자는 분석그래프들에 나타나는 기보 상의 문제를 일관성 있게 개선할 것이며, 몇몇 그래프들에 누락되어 있는 중단, 재현부, 그리고 발전부 부분을 보충하거나 이와 관련된 논리적 오류들을 지적함으로써 쉐커의 소나타 형식 이론에 수정·증보를 가하고자 한다.

2. 쉐커의 소나타 형식 이론의 문제점: 『자유작법』을 중심으로

쉐커의 소나타 형식에 관한 논의가 불완전하고 때로는 일관성이 부족하나 조성음악 작품의 거시적인 화성 구조와 형식 설계를 효과적으로 독해할 수 있는 강력한 분석 도구임은 부인할 수 없는

5) 『자유작법』 Fig. 154/4가 전자의 예시라면, Fig. 47/1은 후자의 예시에 해당한다.

6) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre,'" 235.

7) Schenker, *Free Composition*, 137 (§315).

사실이다. 제2장에서는 웬커의 『자유작법』에 나타나는 소나타 형식 설명의 문제점을 탐구하여 다 음 장에서 이루어질 개별적 그래프들의 수정·보완 작업의 이론적 배경을 마련하도록 하겠다.

2.1. $\hat{2}$ 의 위계와 ‘중단’의 위치

“중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다”는 웬커의 진술은 소나타 형식을 다른 형식들과 구분할 수 있게 해주는 유일한 조건이다.⁸⁾ 그러나 그가 말하는 $\hat{2}/V$ 에서의 중단과 그 연장은 연계 3부분은 물론 순환 2부분 형식에도 나타나는 구조적 특징이다.⁹⁾ 따라서 스미스의 지적대로, “[웬커의 중단과 연장 조건은 [...] 소나타 형식과 다른 분할 형식들, 특히 3부분/분할 형식을 구별하는 데에 그 어떤 실질적 도움도 주지 못한다.”¹⁰⁾ 물론 소나타 형식의 발전부에서 나타나는 연장과 노래 형식의 중간 단락에 나타나는 연장 사이에 길이의 차이를 지적할 수 있겠지만 길이를 중요한 요건으로 삼지 않는 웬커 이론의 특성상 이는 두 형식을 구분하는 적절한 기능자가 되지 못한다.¹¹⁾

스미스는 “많은 3부분/분할 형식이 중단의 연장을 갖는다는 사실”과 반대로, 모든 소나타 형식이 중단의 연장을 갖는 것은 아니라는 점을 강조하며 웬커의 소나타 형식 이론의 수정을 촉구한다.¹²⁾ 스미스가 웬커에 대한 반박을 위해 첫 번째 근거로 든 작품은 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27/2 c#단조 월광》 제3악장과 모차르트의 《피아노 소나타 K. 331 a단조》 제3악장이다. 스미스는 두 작품 모두가 웬커의 소나타 형식 생성 조건인 중단과 그것의 연장을 포함하고 있음에도 불구하고,

8) Schenker, 위의 책, 134 (§312). 웬커는 “오직 중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다. 소나타 형식과 노래 형식의 차이가 여기에 있다. 노래 형식은 장·단조 혼용 또는 보조음으로부터 **아기될 수도 있다**”고 말하는데 (134, 볼티체 강조는 필자의 것, 여기서 ‘~될 수도 있다’(can)는 표현을 사용함으로써 노래 형식의 형성 조건으로 중단을 배제시키지 않는다. 이는 ‘오직 중단의 연장만이라는 문두의 표현과 상치된다. 즉, 웬커는 노래 형식을 생성하는 구조적 요건으로 1) 장·단조 혼용, 2) 보조음 음형, 3) 중단, 이 세 가지를 염두에 두고 있다고 보인다.

9) 스미스는 중단과 그 연장을 소나타 형식 생성의 유일한 조건으로 보는 웬커의 주장을 비판하고, 그것이 소나타 형식을 여타 형식과 구분할 수 있는 조건이 되지 못함을 주장한다. 웬커의 작품 스케치는 전통적 형식이론을 통한 작품 고찰을 통해 이루어졌으며, 그의 스케치 작업은 거기에 따라 이루어졌음이 스미스 주장의 주요 쟁점이다.

10) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231. 웬커에 따르면, 중단은 악곡의 “최종 목표인 $\hat{1}/I$ 까지의 [경로를] 지체 또는 지연시키는 효과”를 가지며, 2부분·3부분 형식과 같은 노래 형식과 소나타 형식을 생성한다(Schenker, *Free Composition*, 37, 39).

11) 웬커는 노래 형식에 관한 총론에서 “이러한 연장 기법들이 작품의 실제 길이를 결정짓지 않는다”고 말한다. Schenker, *Free Composition*, 131-132 (§304).

12) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231.

셴커는 후자를 ‘3부분 중단 형식’(three-part division form)으로 분류하고 있음에 주목한다. 즉, ‘중단의 연장’은 소나타 형식을 노래 형식으로부터 구별해주는 기준이 되지 못한다.

더욱이 『자유작법』에 실린 셴커의 소나타 형식 그래프들에는 적법하게 중단을 포함하고 있거나 또는 어떤 이유로 빠져 있기도 해서 혼란이 가중된다. 중단의 위치에 있어서도 혼란은 여전하다. 셴커의 설명대로, 구조적인 $\hat{2}/V$ 가 중단을 초래하고 그것의 연장이 이후 사건들을 생성한다면 중단은 제시부의 ‘끝’이 아닌, 제2주제를 이끄는 $\hat{2}$ 의 도래와 함께 즉시 이루어져야 하는 것 아닌가? 뉴마이어·테핑은 셴커와 다르게, $\hat{2}$ 의 도래가 이루어지자마자 중단 표시(II)를 기입하고 있다. 이는 제2주제부와 발전부의 사건들을 모두 중단의 연장으로 보는 셴커의 원론적 논의에 의거한 것이라 볼 수 있다.¹³⁾

또한, 장조형 소나타 형식에 적용되는 ‘중단의 연장’이라는 조건은 단조형 소나타 형식의 특정 사례에만 적용된다는 점도 분명히 해야 한다.¹⁴⁾ 단조형 소나타 형식의 제2주제 영역에서 새로운 조성으로 이동할 수 있는 여러 가능성들 중에 셴커는 크게 두 부류의 조성 목표를 제시하고 있다. 그것은 딸림 단조성으로 이동(i-v)과 관계 장조성으로 이동(i-III)이다. 이 중 셴커의 ‘중단의 연장’ 조건을 성립시키는 것은 첫 번째뿐이며, 두 번째 사례에서 목표점으로서의 딸림화음은 발전부의 끝에 가서야 나타나기 때문에 중단의 연장은 일어날 수 없다. 따라서 “중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다”는 명제는 단조형 소나타 형식에는 적용되지 않는다.

관계 장조로 전조하는 형태(i-III)의 단조성 소나타 형식을 예외로 인정한다손 치더라도 $\hat{2}/V$ 와 그것의 연장으로 소나타 형식의 딜레마를 완전히 해결할 수 있는 것은 아니다. 그것은 바로 중단을 초래할 구조적 $\hat{2}$ 를 찾는 것, 그리고 중단의 위치를 결정해야하는 문제가 여전히 남아있기 때문이다. 중단을 이끄는 $\hat{2}$ 가 제2주제의 시작 또는 경과부에서도 이루어질 수 있는 것인지, 아니면 셴커의 대부분 그래프들에서처럼 제시부의 끝에 위치하여 발전부의 사건들을 생성하는 것인지가 여전히 분석자의 결정을 기다리고 있다.

13) David Neumeier and Susan Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis* (Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1992), 108-111. 이들이 제시하고 있는 소나타 모델은 중단의 위치를 $\hat{2}/V$ 가 도래하자마자 잡고 있다. 108쪽의 Ex. 8.10, 8.11, 110쪽의 8.15는 중단을 의미하는 II를 매우 앞부분 즉, 경과부에 두고 있는데, 이는 구조적 $\hat{2}$ 의 도래와 더불어 시작되는 이후의 사건들을 모두 그 $\hat{2}$ 의 연장으로 파악하는 견해이다.

14) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231.

2.2. 재현부의 문제점

웬커의 소나타 형식 이론이 갖는 또 다른 문제점은 재현부 스케치에 관한 무관심이다. 웬커는 §315에서 재현부를 자유롭게 변형할 수 있지만 그것이 소나타 형식의 기본 설계를 본질적으로 바꿀 수는 없다고 명시하고 있다.¹⁵⁾ 스미스는 웬커의 재현부에 대한 생각을 알 수 있는 그래프는 오직 5개에 지나지 않으며, 이것들 중 그 어느 것도 §315의 논의와 연계해 충분히 논의되고 있지 않음을 지적한다.¹⁶⁾

따라서 소나타 형식의 제시부에 나타난 제1중경층의 구조가 재현부에서 어떻게 나타날지 이를 재구성하는 과제는 웬커가 남긴 재현부의 모호함을 푸는 열쇠가 될 것이다. 이에 따른 우선적 문제는 딸림조성에서 나타난 제시부의 제2주제부를 원조성의 재현에 맞게 조정하는 것이다. 물론 이것의 실마리는 재현부의 경과부에서 시작된다. 경과부의 전조적 기능이 불필요해진 재현부에서 경과부를 처리하는 방식은 작곡가들마다 또 작품들마다 모두 다르기 때문이다. 이러한 이유에서 웬커는 상세한 논의를 뒤로 미루었고 그가 예고한 형식에 관한 별도의 저술을 기약했을 것이라 추측해 볼 수 있다.¹⁷⁾ (주지하다시피, 웬커는 형식에 관한 별도의 논의를 계획했지만 이를 실현하지 못한 채 세상을 떠났다.)

경과부의 처리 양상은 매우 다양하지만 다행히 그 목표점이 정해져 있다는 사실은 문제 해결의 실마리가 된다. 경과부의 조성적 목표는 원조성의 딸림화음으로서 이는 제2주제를 원조의 으뜸화음에서 시작하기 위한 수순이다. 결국 대부분의 소나타 형식에서와 같이 ①경과부가 축소되든지, 반대로 ②확대되든지 아니면, 모차르트가 즐겨 쓰는 방식과 같이 ③경과부를 비전조적으로 작곡함으로써 제2주제가 딸림조성에서 시작하든 원조성에서 시작하는 재작곡이 필요 없게 만들든지, 마지막으로 웬커가 스케치한 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27/2》의 제3악장처럼 더욱 과감하게 ④경과부를 생략하든지 간에 목표점은 일관되게 $\hat{2}/V$ 가 된다.

웬커식 이론에서 문제는 제시부의 제2주제에서 나타났던 $\hat{2}$ 로부터의 5도선을 재현부에서 어떻게 처리할 지이다. 제시부의 제2주제를 생성했던 5도선이 조정 없이 그대로 재현부로 이조될 경우, 머릿음 위로 $\hat{5}$ 의 부각이 이루어지게 된다.¹⁸⁾ 이에 대해 웬커는,

15) Schenker, *Free Composition*, 137 (§315).

16) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 235. 웬커는 베토벤, 피아노 소나타 Op. 10/2와 Op. 53을 재현부에서 상당한 변형이 일어나는 작품으로 예시하고 있으나 이 작품들의 해당 부분에 대한 그래프는 존재하지 않는다.

17) Schenker, *Free Composition*, 130.

18) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 249.

근본선율과 이를 지지하는 베이스 분산화음회는 궁극적으로 균형을 복원시켜 주기 때문에 주제 소재의 원래 순서에 대한 재배치가 필요하기도 하다. $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 사례에서, 5도선은 흔히 마지막 3도선 위로 덧씌워져 나타난다. 여기서 $\hat{3}$ 이 머리음인 것은 의심의 여지가 없으며, 5도선은 단지 마지막으로 강화해주는 역할을 한다.¹⁹⁾

고 말한다. 이에 대해 오스터(Ernst Oster)는 각주를 통해 “이러한 덧씌움(superposition) 과정이 $\hat{3}(5\ 4\ 3)-\hat{2}-\hat{1}$ 로 나타내며, 그 목적이 첫 $\hat{2}/V$ 에서 나타난 장식=5도선을 원조에서 재진술하는 것이다”라고 보충설명하고 있다.²⁰⁾ 즉, 소나타 형식의 재현부에서 제2주제는 태생적으로 ‘덮개음’(cover tone)을 통해 스케치되며, 덮개음으로부터의 5도선은 ‘경계놀이’(boundary play)를 생성하게 되는 것이다. 그러나 머리음 위로 그에 준하는 위계의 구조적 중심음을 뜻하는 덮개음과 그 덮개음으로부터 구조적 하행을 의미하는 경계놀이가 유일한 해법은 아니다. $\hat{5}$ 로부터의 5도선은 악곡이 취하는 상성부의 구조적 특성에 따라 오스터의 예시와 같이, 두 개의 3도선으로 나뉘어 전개될 수도 있다. 덮개음으로부터 머리음까지 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ 의 3도선과 머리음에서 $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 3도선이 그것이다. 더욱이 그의 이론을 소나타 형식의 악곡 전체 분석에 논리적으로 적용하기 위해서는 재현부의 끝에서 근본선율의 마지막 두 구성음만을 승격시키는 작업이 필요하다. 즉, 근본선율의 구성음들이 위계적으로 분리되어 스케치되어야 하는 것이다. 쉐커는 이러한 다양한 가능성들을 ‘재현부에서의 자유’라는 함축적인 한 마디로 일축하고 있다. 이를 사례별로 보다 명확히 짚어보기 위해 『자유작법』에 나타나는 소나타 형식의 그래프들이 갖는 문제점들을 검토하는 작업이 필요한 것이다.

3. 문제점 해결을 위한 쉐커의 그래프 검토

쉐커의 『자유작법』에서 소나타 형식에 관한 논의가 이루어지는 동안 이와 동반된 소나타 형식의 그래프는 총 25개이다. 이 중 본 논문이 주목하는 핵심 쟁점 두 가지와 직접적으로 관련된 것은 총 8개로 추려볼 수 있다. (표1)과 (표2)는 『자유작법』에 나타나는 쉐커의 소나타 형식 작품들의 스케치를 장조형과 단조형, 그리고 단조형을 다시 i-v와 i-III로 나누어 정리한 것이다.²¹⁾

19) Schenker, *Free Composition*, 138.

20) 위의 글, 138 (각주16).

21) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 234-235. (표1)과 (표2)는 스미스의 Table4를 본 논문의 연번을 첨부하는 등 본 논문에서의 논의에 맞게 재구

장조형 소나타 형식에서 소나타 형식의 큰 그림을 보여주는 그래프로는 (6) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장, (7) 베토벤 《피아노 소나타 Op.2/2 A장조》 제1악장, (11) 베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 제1악장, 그리고 (14) 베토벤 《교향곡 제6번 Op.68 F장조》 제1악장을 들 수 있다.

(표1) 웬커의 『자유작법』에 실린 소나타 형식의 예 (장조형: I → V)

연번	악곡명	논의	스케치	웬커의 후경층
1	하이든 《교향곡 제104번 D장조》 1악장	-	(95e/5) (110a/1)	$I \hat{3} \hat{2} $ D: I V
2	하이든 《피아노 소나타 H.49 E \flat 장조》 1악장	§314	(62/1) [5UT]22	$I \hat{3} \hat{2} \hat{3} $ E \flat : I V I
3	모차르트 《피아노 소나타 K.279 C장조》 1악장	§313	(154/1)	$I \hat{3} \hat{2} $ C: I V
4	모차르트 《교향곡 제35번 K.385 D장조》 1악장	§313	(119/5)	$I \hat{2} $ D: I V
5	모차르트 《교향곡 제35번 K.385 D장조》 2악장 (G장조)	-	(124/5b)	$I \hat{3} \hat{2} $ D: I V
6	모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 1악장	§313 §314	47/1 (124/5a) [TW4]	$I \hat{3} \hat{2} \hat{3} \hat{2} \hat{1} $ C: I V I V I
7	베토벤 《피아노 소나타 Op.2/2 A장조》 1악장	§314	(100/5)	$I \hat{3} \hat{2} $ A: I V
8	베토벤 《피아노 소나타 Op.2/3 C장조》 1악장	§313	(154/2)	$I \hat{3} \hat{2} $ C: I V
9	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/2 F장조》 1악장	§315	(101/4) [MW2]	$I \hat{3} \hat{2} \hat{3} $ F: I V I
10	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/2 F장조》 3악장	§314	(62/11)	상성부 없음 F: V I
11	베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 1악장	§313 §314	(47/2) (154/6)	$I \hat{3} \hat{2} \hat{3} $ G: I V I
12	베토벤 《피아노 소나타 Op.28 D장조》 1악장	§313	-	$I \hat{2} $ D: V
13	베토벤 《교향곡 제3번 Op.55 E \flat 장조》 1악장	§313 §314	(115/2) [MW3]	$I \hat{3} \hat{2} \hat{3} \hat{2} \hat{1} $ E \flat : I V I V I

성한 것이다.

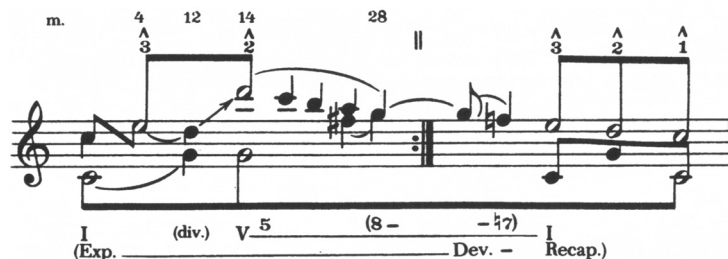
14	베토벤 《교향곡 제6번 Op.68 F장조》 1악장	§314	154/5	$\hat{3} \quad \hat{2} \quad \quad \hat{3} \quad \hat{2} \quad \hat{1} \quad $ F: I V I V I
15	베토벤 《피아노 소나타 Op.81a E♭장조》 1악장	§315 §314	(119/7) (62/4)	$\hat{3} \quad \quad \quad $ E♭: I V
16	베토벤 《피아노 소나타 Op.109 E장조》 1악장	§315	(90)	$\hat{3} \quad \hat{2} \quad \quad \quad $ E: I

(6) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장 그래프는 재현부에서 근본선율의 재현을 지지하는 I-V의 위계가 적합하지 못한 문제를 시작으로 발전부에 대한 지나친 단순화, 그리고 재현부의 위치를 제1주제가 시작되는 곳이 아닌, 머리음 $\hat{3}$ 이 복귀하는 지점으로 명시한 문제점을 안고 있다(예1-a). 우선 재현부의 $\hat{3}$ - $\hat{2}$ 를 지지하는 베이스의 으뜸음과 딸림음 C와 G는 모두 흰 음표로 정정되어야 위계적 일관성을 확보할 수 있을 것이다. 이제 남은 문제는 쉐커가 재현부의 위치를 F장조로 제1주제가 복귀하는 마디 42로 잡지 않고 머리음이 복귀하는 어딘가로 설정하고 있다는 것이다. (마디 정보를 주고 있지 않아 그가 정확히 어디를 심중에 두었는지 알 수 없다.) 제1주제의 버금딸림조 재현은 머리음 $\hat{3}$ 의 복귀가 재현부 중간에서 이루어져야 하는 이례적인 문제점을 안고 있다. 쉐커가 명시하지 않은 머리음이 복귀하는 지점을 추측해보자면, 그것은 아마도 제2주제가 시작되는 마디 58이 될 것이다. 문제는 제시부 제2주제의 낮은 위계 5도선(D-C-B-A-G)이 머리음 $\hat{3}$ 으로 조정되어 복귀해야 한다는 데 있다. 이렇듯 보충 설명이 절실히 요구되는 재현부에 대해 쉐커는 침묵한다. 다음의 그래프(예1-b)는 쉐커가 제시한 상성부의 G-F를 실마리로 발전부에서 버금딸림조 재현부를 지나 제2주제 머리음 $\hat{3}$ 의 도래까지 성부진행 경로를 추정한 것이다.

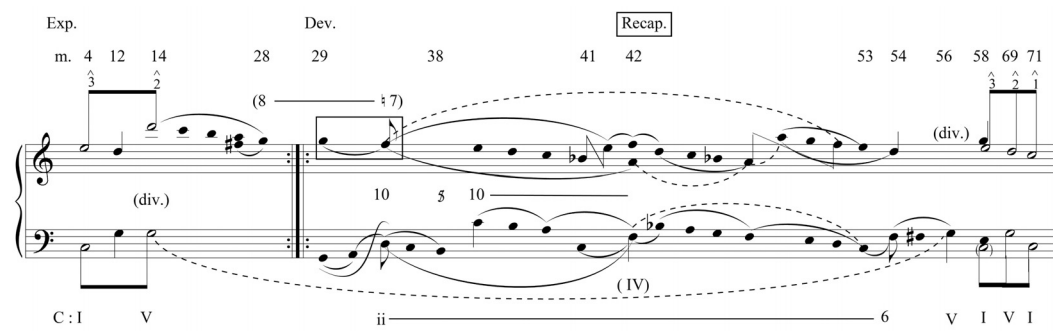
22) 스케치의 출처 중 []는 『자유작법』 이외의 저술을 뜻하는 것으로 SUT는 『5개의 음악분석 그래프』(Fünf Urlinie-Tafeln, 1932) TW는 『음의지』(Der Tonwille, 1921-1924), MW는 『음악의 걸작』(Das Meisterwerk in der Musik, 1925, 1926, 1930)의 줄임말이다. 이 세 편의 저술에 나타나는 스케치들 모두 그의 형식에 관한 생각을 담고 있는 『자유작법』보다 오래된 것이어서 그 검토 결과를 생략하였다.

(예1) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장 그래프

(a) Fig. 47-1



(b) 필자의 스케치



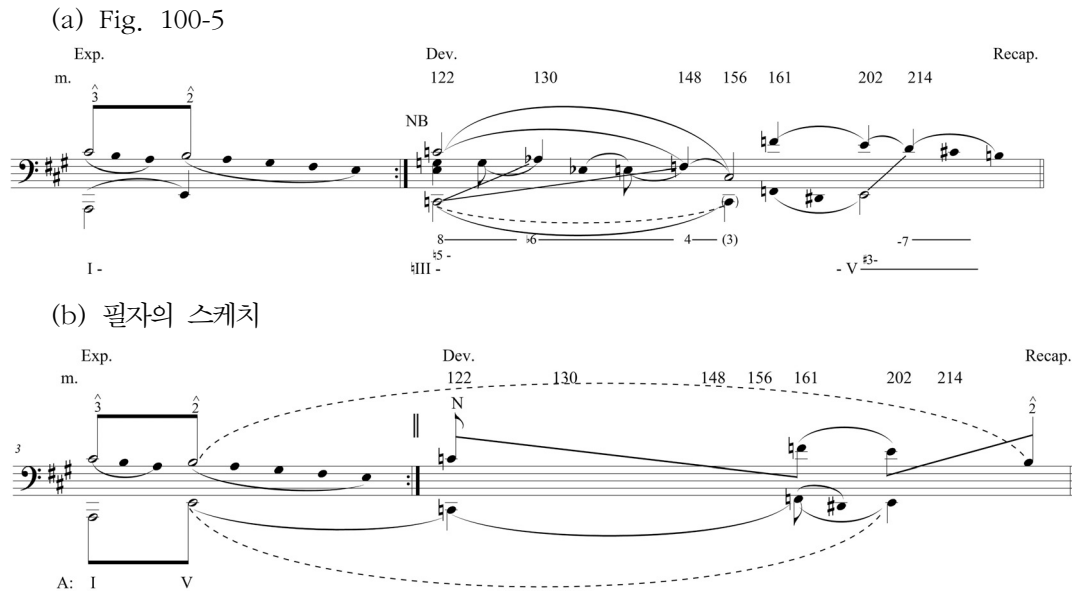
발전부는 거시적인 딸림화음의 연장 위에 펼쳐지는 8-7 진행으로 구성된다. 이것이 바로 웬커가 그의 분석그래프에서 과도하게 단순화 시켜 제시한 구조적 사건이다. g단조의 으뜸화음으로 시작하는 발전부는 d단조로 전조되어 종지적 화성진행을 보이며 연장되다가 5도권의 순환을 통해 더욱 확장된다. 마디 33의 ii에서 마디 42의 IV까지 공진행10도를 통해 연장된다. 문제가 되는 'F장조 재현부'는 바로 이 거시적 ii의 연장선상에 나타난 것이며, 마디 57의 ii⁶ 사이에 끼인 것이다. (그래프 상 IV에 사용된 괄호는 바로 이러한 위계를 보이하고자 한 것이다.) 물론 궁극적으로 이 F장조 재현부는 제2주제부와 함께 시작된 딸림화음을 연장한다. 스나이더(John Snyder)가 지적한 바와 같이, 버금딸림화음 재현부의 특징은 형식과 구조의 상충 관계에 의해 야기된 것이다.²³⁾ 재현부는 외적형식(outer form)의 측면에서는 버금딸림화음에서 제1주제가 도래하는 마디 42에서 시작하지만, 내적형식(inner form)은 그 시작을 으뜸화음과 머릿음의 도래로 특징지어지는 마디 58로 지

23) John L. Snyder, "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata, K. 545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?" *Theory and Practice* 16 (1991), 51-78. 그가 말하는 '형식과 구조의 상충'이란 잘처(Felix Salzer)가 말하는 외적 형식과 내적 형식 간의 마찰을 뜻하기도 한다. 이에 대해서는 Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1962), 223-224 참조.

목한다. 머리음 $\hat{3}$ 의 복귀를 지지할 만한 기본위치의 으뜸화음이 부재한 상황은 ‘중단’ 없는 과격적인 스케치를 제안할 근거가 되기도 한다. 쉐커는 이러한 심각한 특징을 딸림음 위의 8-7 진행으로 지극히 단순화 시키고 있는 것이다.

(7) 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2 A장조》 제1악장은 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 구조적 딸림화음이 아닌 ‘단순 분할자’(divider)로 취급함으로써 쉐커의 소나타 형식 이론과 상충된다(예2). $\hat{2}$ 와 이를 지지하는 V의 위계에 대한 각하는 상대적으로 발전부 bIII의 위계를 격상시킴으로써 장조형 소나타 형식임에도 불구하고 제시부와 발전부에 걸치는 전반부의 거시적 그림이 I-bIII-V로서 발전부의 기능이 중단과 그 연장이라는 쉐커의 소나타 형식 이론의 핵심 쟁점을 무색하게 만들어버린다. 이는 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 격상하고, 발전부의 $b\hat{3}$ 을 $\hat{2}$ 를 연장하는 보조음으로 격하시킴으로써 표준적인 소나타 형식 모델로 정정할 수 있다(예2-b).

(예2) 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2, A장조》 제1악장 그래프



(11) 베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 제1악장에 대해 쉐커는 두 개의 그래프를 제시한다. 이 두 그래프를 결합해보면 쉐커의 소나타 형식에 관한 제법 큰 그림을 알 수 있다. Fig. 47/2는 제시부와 발전부의 큰 그림, Fig. 154/6은 발전부의 자세한 그림을 보여준다. 물론 여기에

도 재현부의 그래프와 중단은 없다.

(14) 베토벤 《교향곡 제6번 Op. 68 F장조》 제1악장에 대한 웬커의 두 계층에 걸친 그래프들은 재현부에서 재현되는 머리음으로부터 하행을 적절히 보이고 있다. 그래프는 발전부에서 나타나는 상위 보조음을 보이는 의도로 준비되었는데, 이 과정에서 이를 감싸고 있는 제시부와 재현부의 사건을 보인다. 각각은 모두 흰 음표로 되어 있으며 빤으로 묶여 있거나, 적어도 기둥을 가짐으로써 그 위치를 적절히 보이고 있다. 또한 중단 표시도 빠짐없이 그려 넣고 있는데, 그 위치는 제시부 끝이다.

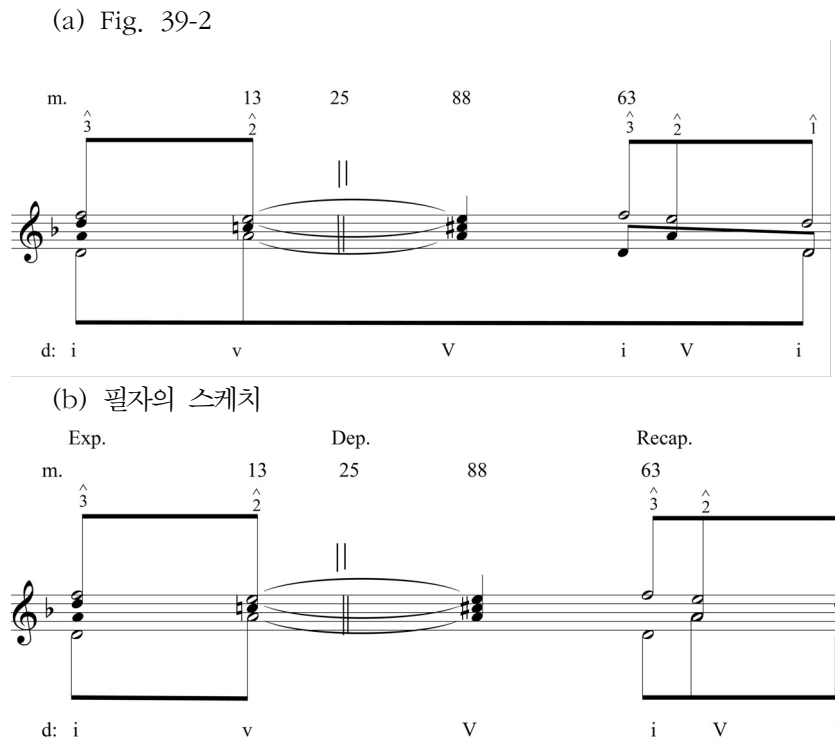
장조형에 비해 단조형의 스케치는 그 수가 상대적으로 적다. 웬커는 i → v형 5개, i → III형 4개의 그래프를 제시하는데, 이들 중 소나타 형식의 큰 그림을 보이는 스케치는 모두 베토벤 피아노 소나타로 (17) Op. 10/3 D장조의 제2악장, (18) Op. 27/2 c#단조의 제3악장, (23) Op. 10/1 c단조의 제1악장, (24) Op. 57 f단조의 제1악장뿐이다.

(표2) 웬커의 『자유작법』에 실린 소나타 형식의 예 (단조형)

연번	악곡명	논의	스케치	웬커의 후경층
i → v				
17	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 2악장 (d단조)	§313	39/2	$ \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \quad \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \hat{1} $ D: I V I V I
18	베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 3악장	§313 §314	40/4	$ \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \quad \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \hat{1} $ c#: i v i v i
19	베토벤 《피아노 소나타 Op.31/2 d단조》 1악장	§315	-	$ \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \quad \quad $ d: i
20	베토벤 《피아노 소나타 Op.90 e단조》 1악장	§313	(109a/1)	$ \hat{b}^{\hat{3}} \quad \quad \quad $ e: i
21	브람스 《교향곡 제4번 Op.98 e단조》 1악장	§313	(81/2)	$ \hat{b}^{\hat{3}} \hat{2} \quad \quad $ e: i v
i → III				
22	모차르트 《교향곡 제40번 K.550 g단조》 1악장	§99	- [MW2]	$ \hat{5} \hat{4} \hat{b}^{\hat{3}} \quad \hat{2} \quad \hat{1} $ g: i v i
23	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/1 c단조》 1악장	§313 §314	(154/3) (154/7) [MW1]	$ \hat{5} \quad \hat{4} \hat{b}^{\hat{3}} \quad \hat{2} \quad$ c: i III VII III v
24	베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 1악장	§313	(154/4) [TW7]	$ \hat{5} \quad \hat{4} \hat{b}^{\hat{3}} \quad \hat{2} \quad \hat{1} $ f: i III VII III v i
25	*베토벤 《피아노 소나타 Op.53 C장조》 1악장	§313 §315	-	$ \hat{5} \quad \hat{\#5} \hat{\#4} \hat{3} \quad \quad \quad $ C: I iii

(17) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 제2악장(d단조)은 위계의 비일관성을 안고 있다. 재현부에서의 머리음 $\hat{3}$ 과 $\hat{2}$ 의 재현은 흰 음표로 표기되어 제시부와 위계적 일관성을 보이고 있으나, 이들을 지지하는 으뜸음과 딸림음의 대위는 내성의 검은 음표로 되어 있다(예3-a). 이를 그대로 해석하게 되면, 재현부가 시작되었음에도 불구하고 $\hat{3}$ 과 $\hat{2}$ 가 거시적으로 마디 13에서 시작된 딸림음에 의해 지지되고 있는 셈이다. 이는 (예3-b)와 같이 수정되어야 재현부를 누적된 거시적 불협화를 해소하는 전략적 요충지로 보는 위계적 일관성을 확보하게 될 것이다.

(예3) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 제2악장 그래프

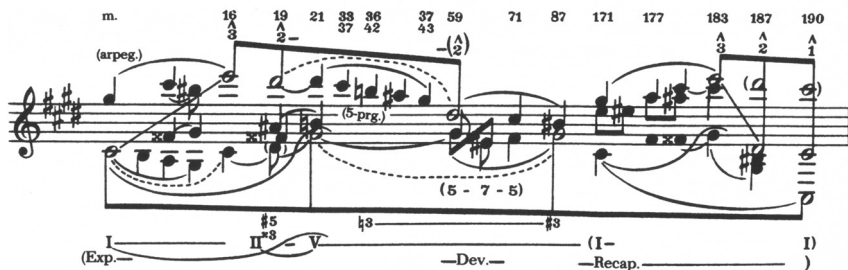


(18) 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 제3악장은 앞서 지적한 바 있듯이, 재현부의 역할을 철저히 강등시키고 있다(예4-a). 그의 그래프에서 재현부에 대한 고려는 배제된 채 머리음 $\hat{3}$ 의 복귀는 코다가 시작되기 직전에 가서야 이루어지고 있으며, $\hat{2}$ 와 $\hat{1}$ 의 하행 역시 여기서 이루어진다(마디 183-190). 제시부의 $\hat{2}$ 가 도래한 경과부나 5도선을 통해 $\hat{2}$ 의 연장이 이루어진 제2주제와 종결주제는 머리음 $\hat{3}$ 의 복귀를 위한 후보에서 모두 배제되었다. 물론 이 3악장이 갖고 있는 주제의 독특한 재배열이 이러한 이례적인 특징에 대해 어느 정도 면죄부를 줄 수 있을지 모른다. 베토벤은 재현부에서 원조성으로 제1주제를 재현한 후 경과부를 완전히 생략하고 있으며, 곧바로

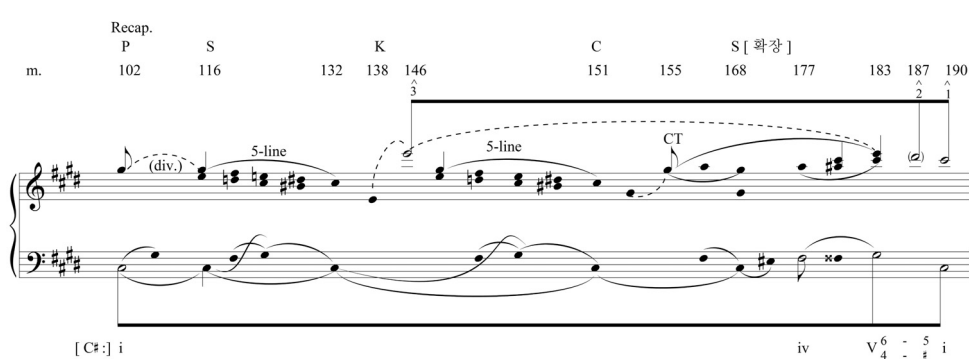
제2주제를 제시한다. 이것이 가능한 이유는 제1주제가 반중지하여 으뜸화음을 기다리고 있기 때문이다. 이로써 경과부 없이 시작하는 제2주제부에는 5도선이 나오지만 웬커에게 $\hat{3}$ 의 복귀를 여기에 둘 만큼 결정적이지 못한 것으로 들린다(예4-b). 그러나 종결주제에서 두드러지는 $\hat{3}$ 과 $\hat{5}$ 의 긴밀한 상호작용은 이 부분에서 $\hat{3}$ 을 머리음으로, $\hat{5}$ 를 닻개음으로 선택할 수 있는 여지를 제공한다. 사실 이러한 $\hat{3}$ 과 $\hat{5}$ 사이의 경쟁은 이 곡의 종결주제가 갖는 구조적 특징으로서 제시부에서 이미 두드러졌으나, 웬커는 이 $\hat{3}$ 과 $\hat{5}$ 의 경쟁에서 $\hat{3}$ 의 손을 들어주게 된다.

(예4) 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 제3악장 그래프

(a) Fig. 40-4



(b) 필자의 스케치 (재현부만)



(23) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/1 c단조》 제1악장 역시 두 개의 자세한 그래프를 갖고 있다. Fig. 154/3은 경과부에서 나타나는 동형진행적 진행과 이를 통해 생성되는 보조음 음형을 보이고 있는데, 이러한 과정에서 제시부와 발전부의 큰 그림이 스케치되어 나타난다. 5도선의 근본선을 구성음 중 머리음이 $\hat{5}$ 와 중단을 초래하는 $\hat{2}$ 는 적절한 으뜸음과 딸림음의 대위를 취한다. III 영역 안으로 적용된 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ ($E_b: \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$)은 III와 그 안에서의 딸림음과 으뜸음을 대위로 취함으로

써 단조형 소나타 형식의 전형을 확보한다.

(24) 베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 제1악장은 재현부의 사건을 딸림화음의 연장으로 파악한다(예5-a). 상성부는 흰 음표를 유지한 채 베이스의 위계를 검은 음표로 표기했던 기존의 방식과 달리 여기서는 외성 모두가 검은 음표로 표기되어 있어서 마치 재현부의 위계를 딸림화음의 연장으로 파악하려는 쉐커의 의사표명으로도 보인다. 그러나 쉐커가 강조하는 형식상의 ‘균형’을 충족시키기 위해 그래프를 수정할 필요가 있다. (예5-b)에서 재현부는 제시부와 발선부에 걸쳐 나타났던 5로부터의 하행을 갖는 것으로 분석되며, 이는 ‘이중 분산화음화’(double arpeggiation)에 의해 지지된다. III 영역에서 이루어진 3과 43간의 장·단조 혼용(마디 36-51)은 원조성에서 똑같이 나타남으로써 균형을 성취한다(마디 175-180).

(예5) 베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 제1악장 그래프

(a) Fig. 154-4

(b) 필자의 스케치

4. 나가면서

웬커의 저술들에 나타나는 특유의 서술 방식으로 인해 그의 이론은 순전히 연역적 연구의 결과인 듯 비춰진다. 그러나 사실 그의 이론은 18-19세기 오스트리아, 독일 그리고 그가 좋아했던 변방의 몇몇 작곡가들의 많은 작품들에 대한 철저한 분석을 토대로 이루어진 귀납적 연구의 산물이다. 웬커는 귀납적 방법에 기대어 얻어낸 분석 결과들을 바탕으로 치밀하게 이론을 구성하였으나 마치 그것이 조성 음악의 대가들이라면 선형적으로 알고 있을 보편적 예술 원리인양 연역적으로 기술함으로써 이론이 갖추어야 할 ‘과학성’ 덕목에 적잖은 손상을 초래하기도 하였다. (이러한 이유로 웬커의 이론은 불필요하게 평가절하되었으며 적지 않은 힐난의 대상이 되었다.)

본 연구는 웬커의 소나타 형식 이론을 그의 분석 결과물 즉, 그래프들을 면밀히 살피고 여기에 반영된 그의 생각들을 읽어내는 귀납적 전략을 취하면서 그가 표명한 이론이 개별적 작품에 대해 일관성 있는 가이드를 제공하는지 살피는 방식으로 진행되었다. 중단 위치에 대한 비일관성과 재현부에 대한 자세한 진술 회피는 바로 개별 작품들이 말하는 귀납적 진실과 비록 여기서 도출되었지만 그러한 사실들을 가이드 하는 보편적 원리로서의 연역적 이론 사이의 사각지대에서 비롯된 것일지 모른다. 웬커가 이론을 정립하는 과정에서 발생한 이러한 귀납과 연역 간의 상충을 이해한다면, 『자유작법』에 실린 그래프들을 고찰한 본 논문이 웬커의 소나타 형식 이론을 보다 정교화하는 데에 조금이나마 기여했음을 인식할 것이다. 본 소고가 웬커 이론에 내재한 비일관성과 모순적 측면들을 보완함으로써 이론에 일관성과 과학성 면모를 더하여 더욱 효율적인 분석 도구를 만들기 위한 노력이었기를 바란다.

검색어

소나타 형식(sonata form), 형식 이론(theory of musical form), 웬커(Heinrich Schenker), 웬커식 분석이론(Schenkerian theory), 재현부(recapitulation), 중단(interruption), 중단의 연장(prolonged interruption), 『자유작법』(*Der freie Satz*), 제1중경층 형식 모델(first-level middleground form models)

참고문헌

- 송무경. “셴커의 형식 이론 들여다보기: 노래 형식을 중심으로.” 『서양음악학』 19/3 (2016): 141-170.
- _____. “조성음악의 분석이론.” 『음악이론과 분석』. 김 연 책임편집: 55-92. 서울: 심설당, 2005.
- _____. *The Evolution of Sonata-Form Design in Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22*. VDM Verlag Dr. Mueller, 2009.
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. New York: Routledge, 2012.
- _____. "Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure." *Music Theory Spectrum* 15/1 (1993): 1-18.
- 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.
- Neumeyer, David and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962. 전지호·임우상 공역. 『음악의 구조적 들음』. 대구: 계명대학교 출판부, 1988.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- _____. "Organic Structure in Sonata Form." Translated by Orin Grossman. *Journal of Music Theory* 12/2 (1968): 164-183.
- Smith, Charles J. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'." *Music Analysis* 15/2-3 (1996): 191-297.
- Smith, Peter H. "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form." *Music Theory Spectrum* 16/1 (1994): 77-103.

Reexamination of Schenker's Sonata-Form Theory: Focusing on the *Unterbrechung* and Reconstruction of the Recapitulation

Moo Kyoung Song

The goal of this paper is to scrutinize problems that Heinrich Schenker's sonata-form theory poses by examining analytic graphs as seen in his *Free Composition* and further to modify and supplement otherwise errors and lacks towards the theory's consistency and systemicity. Schenker's notion of sonata form is not complete, and therefore requires further modifications and supplement, not only because he did not provide a full length of explanation about the form, but also because analytic graphs designed to support his verbal explanations failed occasionally to do so.

I began by discussing interruptions and recapitulations, which Charles Smith has pinpointed, and presented alternative readings for several problematic graphs in *Free Composition*. I offered alternative readings, which encompass a series of correcting processes about notational details and hierarchical amendment of the graph towards clarity of Schenker's sonata-form theory. For instances, such alternative readings include the subdominant recapitulation of the first movement of Mozart's K. 545, development's orthodox tonal scheme in Beethoven's Op. 2/2, and the earlier choice of the Kopfton in the third movement of Beethoven's Op.27/2.

셴커의 소나타 형식 재조명 - 중단과 재현부 재설계를 중심으로 -

송무경

본 논문은 셴커(Heinrich Schenker, 1868-1935)의 소나타 형식 이론이 갖는 문제점을 그의 『자유작법』에 제시된 그래프들을 중심으로 검토하고 수정·증보함으로써 이론에 체계성과 일관성을 더하는 데에 그 목적이 있다. 『자유작법』에서 이루어진 소나타 형식에 관한 셴커의 논의는 충분하지 못할 뿐 아니라, 때로는 그 논의를 뒷받침하는 분석 그래프들에 일관성이 부족하여 이론이 갖는 유용성과 효용성에도 불구하고 그 가치가 폄하되곤 하였다. 이에 필자는 셴커의 소나타 형식 이론의 문제점을 ‘중단’(Unterbrechung) 패러다임의 비일관성과 재현부 논의의 부족으로 규정하고 이러한 문제점들을 포함하고 있는 그래프들에 대한 면밀한 검토를 통해 이들을 개선한 수정 그래프들을 제시하였다.

필자의 수정 제안은 중단 기호를 첨부하거나 재현부에서 복귀하는 머리음 또는 이를 지지하는 대위의 위계를 정정하는 것에서 시작하여, 재현부의 스케치를 증보하는 방식으로 이루어졌다. 예를 들어, ‘버금딸림조 재현부’를 특징으로 하는 모차르트 《피아노 소나타 K.545》 제1악장에 대해서는 재현부의 독특한 구상을 반영한 그래프를 제시하며 머리음 복귀의 문제에 대해 논했으며, 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 단순히 ‘분할자’(divider)로 취급한 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2》 제1악장은 온전한 소나타 형식 설계로 정정하였고, 재현부의 시작이 아닌, *코트머리에* 가서야 머리음 복귀를 선택한 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2》 제3악장에 대해서는 그 위치 수정을 제안하였다.

논문투고일자: 2016년 11월 3일

심사일자: 2016년 11월 20일

게재확정일자: 2016년 11월 27일

쇼팽의 녹턴들에서 나타나는 장단조혼용 기법 연구

■
정희원

1. 들어가면서

장단조혼용 기법은 대개 장조에서 병행단조의 화음을 가져오거나 장조에서 병행장조의 화음을 가져와서 사용하는 것에 대한 논의가 주를 이룬다. 그러나 이것은 엄밀히 말하면 “차용화음(borrowed chord)”에 대한 정의로서 장단조혼용 기법이 곧 차용화음의 범위와 일치하지는 않는다.¹⁾ 또한, 주로 이것은 장조에서 단조의 화음을 가져다 쓰는 것을 말한다. 그것은 단조에서 병행 단조의 화음을 가져다 쓰는 것은 이론적으로는 가능하지만 논쟁점을 만들 수 있거나 그 효과가 장조에서보다 미약하기 때문이다.²⁾

이와 비교해 본 논문은 장단조혼용 기법에 대해 다소 다른 관점으로 접근하고자 하는데, 우선 본 연구는 단조 조성의 악곡에서 사용되는 장단조혼용 기법에 초점을 맞추고 있다. 이러한 사용은 앞서 언급한 대로 장단조혼용 기법의 전체 예들 중에서는 드문 경우에 속하지만, 19세기 작품 실재에서 상당히 중요하게 취급된다. 특히 본 연구에서는 단조에서 사용되는 명확한 차용화음의 한 종류인 피카르디 3도(Picardy third)가 장단조혼용 기법과 어떻게 연결되는지 또한 어떻게 다른지 논

1) 박재성은 차용화음의 개념은 장단조혼용과 같으나, 장단조혼용의 개념이나 쓰임새가 차용화음과 항상 같지는 않음을 지적하면서 “장단조혼용의 수법에 의해 차용화음이 형성되지만, 장단조혼용의 수법이 차용화음을 만드는 데에만 쓰이는 것이 아니기 때문”이라고 말하고 있다. 박재성, “장단조혼용 기법의 재조명: 화성분석을 위한 실제적 접근,” 『이화음악논집』 13/2 (2009), 4.

2) 박재성은 그의 논문에서 장조 체계 내에서의 장단조혼용 차용화음을 규정하여 논의하고 있는데, 이는 단조에서의 장단조혼용 기법이 피카르디 3도를 제외하고는 논쟁점을 만들 수 있기 때문이라고 밝히고 있다. 박재성, 위의 글, 13; 이내선과 김세정 역시 장단조혼용의 효과가 장조의 흐름에서 단조의 화음을 사용할 때 더 크다고 언급하면서 보다 안정적인 장음계에서 불안정적인 단조의 화음을 가져다 씌으로써 생기는 동적인 성격을 논의한다. 이내선·김세정, “조성음악 연구 4: 장단조 혼용에 따른 중개화음,” 『서양음악학』 5 (2002), 202-204.

의한다. 즉 본 연구는 i와 I의 혼용에 한정지어 그 사용 방식을 고찰할 것이다. 피카르디 3도는 장단조혼용 기법 중에서도 특별한 유형이라고 할 수 있는데, 3화음의 성질의 변화가 작품 마지막 화음에서 나타날 뿐 아니라 서양음악사의 오랜 시간에 걸쳐 관습적으로 사용되어 왔다는 점에서 그러하다.³⁾ 이것은 매우 단순한 기법처럼 보이지만 이를 실제로 활용하는 데에 있어서는 작곡가에 따라 여러 독창적인 방식이 더해질 수 있다. 예컨대 『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)에서는 고전 시대에 하이든의 현악사중주(Op.64/2, Op.74/3, Op.76/2)와 베토벤의 현악사중주(Opp. 95, 132)에서 단조의 곡들이 병행장조의 짧은 “부분”으로 끝나는 점을 지적한다.⁴⁾ 이것은 단순히 ‘피카르디 종지’라기보다는 피카르디 종지의 개념이 확장된 장단조혼용 기법으로 해석할 수 있을 것이다. 이처럼 피카르디 종지를 넘어 단조 악곡에서 병행장조의 조성을 작품의 마지막 화음뿐 아니라 악곡의 다른 부분으로 확장시킨 장단조혼용 기법은 음악 작품에서 자주 나타남에도 불구하고 이에 관한 연구는 상대적으로 많지 않다.

본 연구는 독창적인 화성어법을 보여주는 19세기의 대표적인 작곡가 중 한 사람인 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 작품에서 이러한 기법이 어떻게 사용되는지에 그 초점을 맞출 것이다. 쇼팽의 음악에서 장단조혼용 기법은 창조적인 발명의 장(場)이라고 할 수 있다. 이는 쇼팽의 작품에서 마지막 화음의 성질 변화가 단지 단3화음을 장3화음으로 바꾼 일시적인 변화라기보다는 작품 전체의 단조 조성이 점차 분해 또는 변형된 결과로 해석할 수 있기 때문이다. 이러한 경우는 단순히 차용화음의 범위를 넘어서는 것이므로 본문에서는 이를 지칭하여 장단조혼용 기법이라는 보다 넓은 범위의 용어로 통일해서 사용할 것이다.

쇼팽 레퍼토리의 방대함으로 인해 본 연구는 쇼팽의 녹턴으로 그 연구 범위를 한정한다. 필자는 이 기법이 쇼팽의 녹턴들에서 작품의 주요 요소로서 어떻게 사용되는지 살펴볼 것이다. 또한, 각 녹턴들에서 이 기법이 전개되는 독특한 방식에 주목하여 i와 I의 혼용이 악곡 전체의 화성체계 안에서

3) 피카르디 3도는 작품에서 매우 흔히 나타남에도 불구하고, 이에 관한 학문적 연구는 매우 적은 편이다. 이 기법이 어떻게 시작되었는지는 아직 명확하게 밝혀지지 않았으며, 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau)가 1767년 *Dictionnaire de musique*에서 이 용어를 처음 소개한 것으로 알려져 있다. 이 용어의 역사에 대한 보다 자세한 설명은 『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)의 “Tierce de Picardie” 항목이나 다음 논문을 참고하십시오. Robert Hall, “How Picard was the ‘Picardy third?’” *Current musicology* 19 (1975), 78-80; 샤흐터(Carl Schachter)는 피카르디 3도를 장단조혼용 기법의 하나로 분류하면서 이것이 전달하는 정서적 효과에 대해서도 언급하고 있다. Aldwell, Edward, Carl Schachter, and Allen Cadwallader. *Harmony and Voice Leading* (Boston: Schirmer/Cengage Learning, 2011), 442.

4) Julian Rushton, “Tierce de Picardie [Fr., Picardy 3rd],” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27946> [2016년 10월 15일 접속].

어떠한 역할을 하는지, 그 결과 전통적인 피카르디 3도의 개념을 어떤 방식으로 확대시켰는지 논의한다.

2. 쇼팽의 녹턴에서 나타나는 장단조혼용 기법

각 녹턴들을 살펴보기 전에 먼저 다음의 예를 보자. 쇼팽의 녹턴에서 그 종결 부분을 보면 이것을 ‘피카르디 종지’로 부르는 것이 적절한지 의문을 불러일으키는 경우가 종종 있다. (예1)은 《녹턴 G단조 Op.15/3》의 마지막 부분으로, 이 녹턴은 쇼팽의 성격소곡에서 흔히 3부분 형식이 사용되는데 반면 2부분 형식으로 되어 있는 독특한 작품이다.

흔히 알려진 대로 단조의 악곡에서 마지막 으뜸화음이 단3화음 대신 장3화음으로 바뀔 때, 이것은 ‘피카르디 종지’ 또는 ‘피카르디 3도’라고 일컬어진다. 그렇다면 이 곡의 종결 부분은 어떠한가? 이 작품의 원조는 G단조이며 (예1)에서 나타나는 두 번째 부분은 F장조로 되어 있는데, 마디 152에서 원조의 으뜸화음인 G단3화음이 나타나지 않고 장3화음으로 바뀐 것을 볼 수 있다. 또한, 악보는 제시되지 않았으나, 이 녹턴의 앞부분을 살펴보면 마지막 마디 전까지는 G장3화음이나 G장조 부분이 전혀 나타나지 않았음을 알 수 있다.

(예1) 쇼팽 《녹턴 Op.15, No. 3》 종결 부분

The image displays two staves of musical notation for Chopin's Nocturne Op. 15, No. 3. The first staff covers measures 140 to 145, and the second staff covers measures 146 to 152. The music is in G minor, indicated by two flats in the key signature. The notation includes various dynamics such as *fz* (forzando), *retenu* (ritardando), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a key change to F major at measure 152, where the final chord is a major triad (F-A-C), which is the subject of the discussion in the text.

그러나 이 마지막 화음에 도달하기까지의 과정을 자세히 살펴보면 이 녹턴의 종결 부분을 단순한 피카르디 3도로 해석하는 것이 적합한지 의문을 가지게 된다. 먼저 이 마지막 화음은 피카르디 종지의 일반적인 사용 방식과 다르다. 『그로브 음악사전』에서 음악학자 러쉬튼(Julian Rushton)은 피카르디 3도를 “으뜸화음의 3음이 반음 올라간 형태로서 단조 조성의 악장이나 악곡의 마지막에서 사용되어 곡의 종결감을 높이는 경우”⁵⁾라고 정의하고 있다. 만약 이 G장3화음이 위에서 정의한 대로 마지막 종지를 더욱 강화하느냐고 감상자들에게 묻는다면 그 대답은 대부분 부정적일 것이다. 이 종결 부분은 G단조로의 복귀조차 매우 갑작스럽게 이루어지기 때문에 마지막 G장3화음은 예상치 않게 곡이 진행해 끝나버리는 인상을 주기 때문이다.

또한 피카르디 3도는 일반적으로 마지막 화음의 변화로 국한된다. 그러나 (예1)의 경우 이 마지막 화음은 두 번째 부분의 모호한 조성과 독특한 음향적 특징들과 연결되어 있을 뿐 아니라, 이 작품의 이례적인 2부분 형식 구조 및 조성 구조와도 밀접한 연관을 가지고 있다.

필자는 이러한 종류의 장단조혼용 기법이 이 G단조 녹턴뿐 아니라 쇼팽의 여러 다른 녹턴에서 주요하게 사용된 작곡 기법임을 주목하고자 한다. 다음의 예는 본 연구에서 다룬 녹턴의 목록이다. 쇼팽의 생전의 출판된 녹턴 총 18곡⁶⁾ 중 단조 악곡이 병행장조의 으뜸화음으로 끝나는 경우는 모두 6곡(Op.9/1, Op.15/3, Op.27/1, Op.37/1, Op.48/2, Op.55/1)이지만, 본 논문에서는 지면의 제약 상 4곡만을 다룰 것이다. 또한 앞서 제시된 G단조 녹턴의 경우는 장단조혼용 기법이 보다 간접적이면서 독특한 방식으로 사용된 경우이므로 가장 마지막으로 다루도록 하겠다.

(예2) 장단조혼용 기법을 보여주는 녹턴들

작품번호	조성	작곡연도
Op.15, No. 3	G단조	1833
Op.27, No. 1	C#단조	1835
Op.48, No. 2	F#단조	1841
Op.55, No. 1	F단조	1843

5) 위의 항목 참고.

6) 쇼팽의 녹턴은 총 21곡으로, 이 중 Opp. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62을 제외한 나머지 3곡은 쇼팽 사후에 출판되었다.

이러한 연구를 통해 필자는 쇼팽이 작품의 마지막 부분에서 사용한 으뜸화음의 장3화음이 단순히 '피카르디 3도'의 개념을 넘어서는 확대된 장단조혼용 기법으로 사용되었고, 이러한 확대한 기법은 다음과 같은 특징을 지닌다는 것을 고찰할 것이다. 먼저 원조인 단조 부분 내에서 병행장조의 이명동음조나 반음계 진행 등이 나타남으로써 원조로부터의 분리 또는 변형이 일어난다. 둘째, 첫 번째 혹은 중간 부분에서 나타난 반음계적 음들은 반복 부분(reprise)에서 새로운 조성을 확립하거나 강조하는 요소로서 더욱 중요하게 취급된다.

3. 분석: 악곡 전체에 걸쳐 일어나는 장단조혼용의 과정과 특징들

3.1. 이명동음적 변화: 《녹턴 Op.27/1 C#단조》

이 녹턴에서는 으뜸음의 장3도 위의 음, 즉 E#이 어떻게 도입되고 변형되는지를 주목해서 살펴보는 것이 유용할 것이다. 우선 이 음은 곡의 시작 부분부터 나타난다(마디 3). 그러나 마디 3-4의 화성진행을 분석해보면 이 음은 으뜸화음의 장3화음형의 구성 요소가 아니라 부딸림화음의 형태, 즉 다음 마디에서 등장하는 iv화음의 V로 나타남을 알 수 있다. (이러한 진행은 녹턴의 첫 번째 부분에서 여러 번 반복된다.)

(예3-a)에서 볼 수 있듯이 중간 부분은 베이스가 상행하면서 나타나는 동형진행으로 시작하는데, 이 경우 역시 E#은 F#으로 진행되는 부딸림화음의 구성음으로서 기능을 하고 있다(예3-b의 마디 41을 참고). 이후 악구를 보면 마디 48에서 E장조에 도달한 후 이 화음은 독일6화음을 이용한 이명동음적 해석(E-G#-B-D=F b-A b-C b-D)을 거쳐 A b장조의 딸림화음으로 진행하고, 뒤따르는 악구에서 이 A b장3화음은 다시 D b장조의 딸림화음의 역할을 하게 된다. 악곡이 이러한 방식으로 D b장조로 전조함에 따라 원조의 으뜸음이었던 C#과 3음 E#은 D b과 F로 바뀐다(마디 65). 요약하자면, 녹턴의 첫 번째 부분에서 부딸림화음의 구성음으로 나타났던 E#은 마지막 부분에서 으뜸 장3화음의 3음으로 기능하기 전, 중간 부분에서 D b장조의 ^3인 F로 먼저 바뀐다는 점이다. (예3-b)는 시작 부분에서 나타난 E#이 마디 65에서 F로 변하기까지의 과정을 나타낸 것이다.

(예3-a) 《녹턴 Op.27/1》 중간 부분 중 마디 29-65의 분석 그래프

più mosso

45 48 49 52 63 65

♯ : I E : V7 I (Ger.6th) Ab : V I D♯ : V I

(예3-b) 《녹턴 Op.27/1》 E#에서 F로의 변화

pp

sotto voce

sempre più stretto

cresc.

fz

retenu

con anima

ten.

♯ : i V7/iv iv

D♯ : V I

다시 말해서 원조의 으뜸화음의 장3화음형은 이 녹턴 중간 부분의 후반부에서 이미 등장한다.⁷⁾ 그러나 이것은 C#장조로서가 아니라 D♭장조로 나타나기 때문에 이 부분을 듣는 시점에서는 이를 원조의 병행장조로 인식하기는 쉽지 않다.

7) 이러한 이유로 잘처(Felix Salzer)는 이 녹턴을 분석하는 데 있어서 D♭장조가 시작하는 마디 65에서 중단(interruption) 후 머릿음 ♯3(E#)이 다시 돌아오는 것으로 해석한다. 잘처의 다음 논문에 실려 있는 그래프를 참고하시오. Felix Salzer, "Chopin's Nocturne in C-sharp Minor, Opus 27. No. 1," *Music Forum* 2 (1970), 285.

마디 84부터의 반복 부분은 처음 부분과 동일하게 시작하나, 처음 열 마디 이후의 악구가 생략 및 변형되면서 E#은 곧 으뜸화음의 3음으로서 기능하기 시작한다. 마디 94부터의 악구는 C-E#-G#의 장3화음에서 시작해서 C#장조의 음계를 부분적으로 보여주는데 이것은 다소 무겁고 음울했던 C#단조 부분의 분위기를 변화시킬 뿐 아니라, 중간 부분에서 등장했던 D^b장조 부분과 이 반복 부분을 연결시키는 역할을 한다(예4 참고).⁸⁾ 즉, 중간 부분에서 목표점으로 도달했던 D^b장조는 반복 부분이 다시 C#단조로 시작됨으로써 그대로 사라지는 것이 아니라, 반복 부분 안에서 곧 'C#장조'로 재개(再開)된다. 이러한 면에서 중간 부분의 D^b장조는 반복 부분에서 나타나는 C#장조를 강화하는 역할을 하며, 이것은 C#장조의 악구가 시작되었을 때 장조로 다시 '돌아왔다'는 느낌을 가지도록 만드는 요소로 작용한다.

(예4) 《녹턴 Op.27/1》 종결 부분

F-(D^b)-Ab 연상시키는 단6도 하행

C#장조 (D^b장조의 이명동음조)

8) 이것은 단지 D^b장조와 C#장조의 이명동음적 관계 뿐 아니라, 동기적 유사성으로 인한 것이기도 하다. 즉 최 성성부에서 나타나는 E#에서 G#까지의 단6도 하행 진행은 중간 부분의 시작(마디 65)에서 나타나는 F-(D^b)-Ab과 동일한 동기이다.

3.2. 장조와 단조의 결합으로서의 반음계: 《녹턴 Op.55/1 F단조》

이 F단조 녹턴은 단순한 3부분 형식으로 되어 있지만, 화성과 모티브의 측면에서 몇 가지 독특한 점을 보여준다. 첫째, 중간 부분은 원조인 F단조를 바탕으로 하고 있으나 첫 번째 부분과 텍스처와 템포, 화성적 측면에서 매우 다르다. 마디 48부터는 이중보조음의 모티브가 사용되고 동형진행을 통해 계속해서 전조하면서 화성적 긴장감을 높여가는데, 마디 65에서 나타나는 네이폴리탄 화음의 제2전위형에서 마디 72의 도미넌트에 이르기까지의 중간 부분의 마지막 여덟 마디에서는 반음계적 화성이 그 정점에 달한다. 마디 69의 독일6화음 이후 마디 71의 첫 번째 화음에서 도미넌트가 나타남으로써 이 악구가 끝날 수 있었음에도 불구하고, 이 악구는 하행하는 베이스 진행으로 인해 2마디 더 확장된다(예5). C3에서 C2까지의 옥타브 이동은 반음계적으로 하행하는 4도(C-C b-B b-(E)-bA-A b-G)와 5도 도약(G-C)로 구성된다.

(예5) 《녹턴 Op.55/1》 반음계의 사용

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 69-75) features a treble clef with a melody marked 'rallent.' and 'f', and a bass clef with a bass line marked 'f'. The second system (measures 77-79) features a treble clef with a melody marked 'riten.' and 'a tempo', and a bass clef with a bass line marked 'p'. The third system (measures 89-91) features a treble clef with a melody marked 'molto legato e stretto', and a bass clef with a bass line marked 'cresc.', 'dim. ed', and 'accel.'. The score is in F minor and includes various performance markings such as 'rallent.', 'stretto', 'riten.', 'a tempo', 'molto legato e stretto', 'cresc.', 'dim. ed', and 'accel.'.

매우 반음계적인 이 부분은 이후 반복 부분에서 확장되어 나타나는 반음계와 그에 따른 조성적 와해(瓦解)를 예견하는 듯 보이기 때문에 더욱 흥미롭다. 반복 부분은 시작 부분의 4마디가 나타난

후 곧바로 F장조와 F단조가 하나로 결합된 형태의 반음계로 이어진다. 첫 번째와 중간 부분에서 별 다른 중요한 역할을 하지 않았던 으뜸음로부터의 장3도 위의 음, 즉 A#은 이 반음계를 분기점으로 마디 85부터 등장해, 부이꿈7화음(secondary leading-tone seventh chord)의 구성음으로 기능하다가 마디 89부터는 F장3화음의 3음으로 자리 잡게 된다.

이 으뜸화음의 장3화음형은 이후 악곡의 끝까지 지속된다. 즉 이 경우는 악곡의 마지막 화음인 단지 장3화음으로 바뀌는 것이 아니라, 중간부분의 후반부와 반복 부분 전반부의 변형 과정을 거쳐 악곡 전체의 조성이 F장조로 바뀌었다고 보는 것이 적절할 것이다.

3.3. 유사한 전조 과정의 재사용: 《녹턴 Op.48/2 F#단조》

이 녹턴은 좀더 복잡한 조성 구조를 가지고 있으며, 앞서 말한 요소들이 복합적으로 나타나는 경우이다. 먼저, 으뜸음으로부터 장3도 위인 A#은 곡의 시작 부분부터 반음계적 화음으로서 도입되어 이후 장3화음의 3음으로 변형된다. 또한 이 녹턴의 마지막 부분에서는 F단조 녹턴에서처럼 반음계 하행 진행이 나타나면서 F#단조와 F#장조가 결합된다(예6).

(예6) 《녹턴 Op.48/2》 시작 부분에서의 A#의 사용과 반복 부분에서의 반음계

시작 부분

마디 119-122

그 외에도 이 녹턴에서는 F#장조로의 진행을 강화하는 다른 주목할 만한 요소가 있는데, 그것은 첫 번째 부분에서 마지막 부분의 장단조혼용 기법을 암시하는 것처럼 보이는 비슷한 진행이 나타난다는 점이다. (예7)을 살펴보면 마디 21 이후에서는 F#단조에서 으뜸 위의 조인 G#장조로의 진행이 나타나고 이것은 다시 한번 반복된다. 이 G#장3화음은 F#단조의 V/V로 기능을 하지만, 부분적으로 G#장조의 조성감이 확립된다는 점이 특징적이다.⁹⁾ (예7)에서 나타나듯이, 마디 23에서 마디

28까지 오른손의 하행 진행은 마지막 부분 마디 127에서 마디 131까지의 하행 진행과 동일하다. (예에서 나타나진 않지만 마지막 으뜸화음에 도달했을 때 왼손에서 3음을 반음 올려 장3화음을 보여주는 것 역시 두 부분이 동일하다.) 이러한 방식으로 첫 번째 부분 안에서의 조성 변화는 마지막 부분에서 나타나는 장단조 변화를 준비한다. 즉, 같은 방식의 장단조혼용 기법이 곡 전체에서 두 번 일어나는데, 이때 첫 번째는 F#단조를 연장하는 방법으로서 사용되었다면 두 번째 반복 부분에서는 보다 확장되어 병행장조로 완전히 전조하는 방법으로 사용되었다고 볼 수 있다.

(예7) 《녹턴 Op.48/2》 첫 번째 부분과 마지막 부분 종결의 유사성

마디 21-28 (마디 50-56에서 반복)



A 부분의 마지막에서 G#장조로 전조

마디 127-130



A'부분의 마지막에서 병행장조(F#장조)로 전조

- 9) 잘치는 그의 저서 *Structural Hearing*에서 “이 장단조혼용 기법을 통해 도달한 [G#장3화음은 단지 V로 진행하는 부말림화음이 아니라 구조적인 화음이다. 왜냐하면 이것은 보조적 화음(auxiliary chord)로 취급되지 않기 때문이다. 오히려, 이 화음은 중개화음이지만 그 자체로 화성적으로 연장되는 목적점으로서의 역할을 한다”라고 말한다. 즉, 이것은 이 G#화음이 단지 F#단조의 V/V로서 나타난 것이 아니라, 이 악구의 끝에서 G#장조로 전조했다는 것을 의미한다. 그러나 동시에 잘치는 이것을 “중개화음”이라고 말함으로써 여전히 넓은 의미에서는 V를 준비하는 화음으로서 원조와 연결시키고 있다. Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1982), 210.

이 녹턴에서 주목할 만한 또 다른 부분은 마디 75-76이다(예8). 중간 부분인 D \flat 장조의 악구 중 잠깐 등장하는 이 E장조 부분은 마디 74의 A \flat 과 마디 75의 G \sharp 의 이명동음 관계로 연결된 동형진행이긴 하지만 D \flat 장조 내의 다른 부분들과 다소 동떨어져 있다. 특히 이 두 마디는 리테누토(ritenuto)로 지시되어 템포가 느려지기 때문에, 쇼팽이 이 두 마디를 특별히 삽입해서 강조한 것이 아닐까 추측할 수 있다. 작곡가의 본래 의도를 장담할 수는 없지만, 이 두 마디가 마디 74에서 B \flat -B $\flat\flat$ 로 기보되었던 두 음이 A \sharp -A로 바뀌어 나타나는 하는 시작점이라는 것은 우연이 아닐 것이다. 즉, 원조 F \sharp 단조의 장3도와 단3도 위의 음인 A \sharp 과 A은 중간부분의 짧은 이 E장조 악구를 통해 도입된다.

(예8) 마디 75-76의 A \sharp -A

이처럼 이 녹턴 F \sharp 단조는 복합적인 요소를 통해 원조인 F \sharp 로부터 병행장조인 F \sharp 장조로의 변화를 이끌어 나가는 것을 볼 수 있다. 장3 으뜸화음의 3음인 A \sharp 은 마디 3부터 나타나 이후 그 역할이 바뀌며, 반복 부분에서는 C \sharp 단조 녹턴에서와 비슷한 유형의 반음계가 부분적으로 나타난다. 그러나 더욱 두드러지는 점은 첫 번째 부분에서 사용된 전조와 동일한 방식의 전조를 통해 마지막 부분에서 병행장조로의 변화가 일어난다는 점이다.

3.4. 조성적 모호함을 통해 원조에서 멀어지는 방식: 《녹턴 Op.15/3 G단조》

본 논문의 앞부분에서 제시했던 이 G단조 녹턴은 좀 더 암시적이고 간접적으로 장단조혼용 기법을 사용한 예라고 할 수 있다. 이 녹턴에서 G장조 화음은 곡의 앞부분에서 사용되지 않다가 갑자기 마지막 화음으로 등장하게 된다. 쇼팽 스페셜리스트 중 한 명인 음악학자 켈버그(Jeffrey Kallberg)는 이 녹턴의 마지막 부분에서 갑자기 G단조/장조로 돌아오는 것은 이것이 비록 원조임에도 불구하고 예상치 않은 종결 방식이라는 점을 지적하고, 이 갑작스러운 변화는 전조 과정이 짧을 뿐 아니라 형식적 기대에서 벗어나며 불완전한 느낌의 종지를 보여주기 때문이라고 설명한다.¹⁰⁾

지금까지 다른 녹턴들에서 음악의 어떤 요소들이 장단조 변화를 효과적으로 만들거나, 변환시키거나, 강화하는 요소로 역할 하는지 살펴본 반면, 이 작품에서는 그러한 요소들이 쉽사리 드러나지 않는다. 우선 으뜸음으로부터 장3도 위의 음(B \flat)은 곡의 첫 번째 부분에서 전혀 등장하지 않고, 이명동음적 조성이나 같은 방식의 전조도 나타나지 않는다. 또한 이 곡에서는 장단조가 결합된 반음계나 그 일부도 찾아볼 수 없고, 오히려 두 번째 부분은 매우 온음계적인 특징을 지닌다.

그렇다면 이 마지막 화음을 어떻게 해석할 수 있을까? 이 질문에 답하기 위해서 녹턴의 두 번째 부분을 보다 자세히 살펴볼 필요가 있다. 이 녹턴은 여러 가지 독특한 점을 가지고 있지만,¹¹⁾ 그중에서도 마디 89부터 시작되는 두 번째 부분의 조성이 두드러진다. 이 부분은 F장조로 되어 있는데, 이는 원조로부터 먼 조인 $bVII$ 이다. 흔히 단조의 악곡에서 $bVII$ 은 III의 부딸림화음으로 자주 사용되지만, 이 곡에서처럼 $bVII$ 가 III와 연관되어 나타나는 것이 아니라 한 부분의 조성으로서 확립되는 경우는 상당히 드물다. 또한, 이 부분은 매우 온음계적인 특징을 보여주고 있어 바로 이전 부분의 경과적이고 반음계적인 F \sharp 장조 악구와 극적인 대조를 이룬다.

(예9) 《녹턴 Op.15/3 G단조》 F장조 부분의 시작 악구(마디 89-96)

또한 이 부분의 조성이 독특한 것은 원격조인 $bVII$ 로 되어 있을 뿐 아니라 F장조의 I과 V가 두드러지지 않고 오히려 III와 VI를 강조하면서 선법적인 음향이 강조되기 때문이다. 예를 들어 마디 89의 시작부분을 보면 베이스음이 \wedge 5임에도 불구하고 딸림화음으로 시작하지 않고 III6으로 시작해서 다음 마디에서 VI로 진행한다(예9). 이어서 마디 91에서 다시 베이스가 \wedge 5로 돌아가지만 역

10) Jeffrey Kallberg, "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G minor," *19th-century Music* 11/3 (1988), 250.

11) 이 녹턴은 마지막 부분의 갑작스러운 화음 변화 이외에도 프레이즈 구성과 리듬의 강세, 전체 형식과 조성 구조, 반음계적인 요소와 온음계적인 요소의 복합적 사용 등 다양한 연구 주제를 담고 있다. 본 논문은 장단조 혼용 기법과 관련된 마지막 부분만을 중점적으로 다룬다.

시 III6이 강박에서 나타나고 V는 두 번째 박에서 보조화음으로 잠깐 나타날 뿐이다. 이후 III6는 다시 마디 92의 강박에서 VI로 진행하고 V는 마지막 박에 잠시 나타난다. 마침내 마디 93에서 으뜸화음이 나타나고 이 프레이즈의 마지막에서 멜로디가 상행하면서 II-V-I의 종지형이 나타난다. 그러나 이 종지형에 도달한 후에도 마디 96에서 베이스가 으뜸음에서 곧 벗어나 하행하는 것은 좀 더 만족스러운 종지가 필요하다는 여지를 남긴다. 이러한 방식으로 이 악구는 D음과 A음 위의 3화음을 강조함으로써 이조된 에올리아 선법으로 해석할 수 있는 가능성을 열어두고 있다. 또한 순차진행 위주의 온음계적인 선을 역시 선법적인 음향에 기여한다.¹²⁾ 결과적으로 이 녹턴의 두 번째 부분은 bVII로의 전조와 선법적 요소를 부각시키면서 원조로부터 멀어진다.

두 번째 부분의 전체 진행은 (예10)의 그래프에 제시되어 있다. 마디 97부터 동형 진행을 통해 F장조의 종지형으로 다시 진행하는 악구는 마치 마디 120에서 F장조로 종결하는 것처럼 보인다. 그러나 마디 121부터 다시 상성부가 긴 음가의 C음으로 진행하면서 조성을 더욱 모호하게 만드는 악구가 이어진다. 상성부는 C-A-F-D의 연속적인 3도 하행을 거치면서 D단조로 진행하는 것처럼 보이다가 다시 F장조로 종지한다.

마디 137부터 다시 하행 3도 진행이 시작되는데, 이번에는 상성부가 D에서 멈춘 후 앞부분과 다르게 진행된다. 앞서 마디 135에서 G단3화음이 F장조의 II로 잠시 나타났던 것과는 달리, 이제는 이 화음이 마디 150에서는 새로운 조로 취급된다. 그리고 어디까지 이 진행이 계속될 것인지 의아해할 때쯤 쇼팽은 독특한 방식으로 갑자기 곡을 마친다. 템포가 느려지고 다이내믹은 피아니시모 (*pianissimo*)로 바뀌면서 음역은 낮아진다. 그 후 마지막으로 G장3화음이 나타나는데 이것은 이 악곡이 녹턴의 일반적인 구조와는 다르게 G단조의 첫 번째 부분으로 돌아가지 않고 이대로 종결함을 나타낸다.

12) 선법적인 요소는 아마도 쇼팽이 이 부분의 시작 마디에 지시해 놓은 *religioso*에서 드러나듯이 종교적인 경건한 분위기와도 연결될 것이다. 켈버그(Kallberg)는 “조성 선택, 장식이 없는 선율, 불협화음의 부재, 오르간 음향의 모방, ‘선법적’ 음향과 같은 이 모든 점들은 옛 음악의 어법을 보여주는 교과서적인 특징들이다”라고 말하면서 이 부분과 코랄 작법의 유사성을 지적한다. Kallberg, 위의 글, 246.

(예10) 《녹턴 Op.15/3》 두 번째 부분 분석 그래프

이 마지막 부분에서 G단조로의 진행은 급작스럽게 이루어질 뿐 아니라 두 마디 이후 바로 곡이 마치기 때문에 일반적인 원조로의 복귀에 비해 그 종결감이 약하다. 또한, 마지막 G장3화음으로의 변화는 이러한 경향을 더욱 강화시킨다. 이것은 더 이상 원조가 아니라 G단조 너머의 먼 공간이다.¹³⁾ 이와 동시에 이 G장3화음으로의 종결은 두 번째 코랄 부분의 모호한 조성감과 현실을 초월한 듯한 종교적인 분위기를 고려해볼 때 매우 적절하다. 즉 이 장3화음이 주는 효과는 마지막 화음의 순간적인 변화로만 발생하는 것이 아니라 두 번째 부분 전체에 걸쳐 원조로부터 멀어지는 점진적인 과정의 결과라고 할 수 있다.

4. 나가면서

지금까지 쇼팽의 녹턴에서 장단조혼용 기법이 어떻게 사용되었는지 살펴보았다. 이 작품들에서는 작곡가가 단지 관습적으로 마지막 화음에서 피카르디 3도를 사용한 것이 아니라, 곡 전체에 걸쳐 단조에서 병행장조로 변화하는 과정이 나타난다. 따라서 이 녹턴들에서는 장단조혼용 기법이 악곡을 끌고 나가는 동력(動力)으로 작용한다. 또한 필자가 이상의 논의를 통해 나타내고자 한 것은 단순히 쇼팽의 작품들에서 i와 I를 통한 장단조혼용 기법이 나타난다는 사실 자체라기보다는 ‘어떠한 방식으로’ 이 기법이 악곡 전체에 걸쳐 확대되어 사용되었는지를 살펴보는 데에 있었다.

13) 이것은 낭만시대 악곡에서 자주 사용되는 토픽 중 하나인 초월적 세계 또는 영원한 세계로의 갈망으로 해석할 수도 있을 것이다.

이를 위해 본문의 분석에서는 쇼팽의 녹턴들에서 각기 독특한 방식으로 병행장조가 도입되거나 원조가 약화되는 과정을 거친다는 점을 논의하였다. 《녹턴 Op.27/1》은 D b 장조가 이명동음조로 도입된 이후 반복 부분에서 다시 원조의 병행장조로 바뀌어 나타나는 것이 특징적인 반면, 《녹턴 Op.55/1》에서는 장단조가 결합된 형태의 반음계가 단계적으로 나타난 후 병행장조로 진행되는 것이 특징적이다. 또한 《녹턴 Op.48/2》에서는 이 두 가지 요소가 모두 사용되며, 또한 마지막 부분에서 병행장조로의 전조가 첫 번째 부분의 전조와 같은 방식으로 연결되는 점이 두드러진다. 특히 본문의 마지막에서 다룬 《녹턴 Op.15/3》은 전체적으로 I-V-I의 구조를 가지고 있음에도 불구하고 두 번째 부분에서 원조의 원격조인 bVII를 사용했을 뿐 아니라 의도적으로 명확한 중지를 회피하고 선법성을 강조함으로써 조성적 모호함을 보여준다.¹⁴⁾ 이러한 요소들은 점차 원조와의 조성적 결합을 약화시키고 마지막 부분에서 G장조로의 진행은 이러한 점차적인 변화의 마지막 단계라고 해석할 수 있다.

이러한 논의는 몇 가지 관련 연구의 시작점이 될 수 있을 것이다. 본 논문에서는 쇼팽의 녹턴을 중심으로 단조 악곡에서 사용된 장단조혼용 기법을 다루었으나 그 연구 범위를 보다 확장할 수 있다. 우선 녹턴 이외 다른 작품들에서 비슷한 기법이 나타나는지 고찰해 볼 필요가 있다. 또한, 매우드물긴 하지만 쇼팽의 《녹턴 Op.32/1 B장조》처럼 장조 악곡이 단조로 마치는 경우를 발견할 수 있으므로, 장조 악곡의 종결 부분에서 나타나는 장단조혼용 기법에 대해 살펴보는 것 또한 향후 연구로 남아있다.

또한 본문의 논의가 쇼팽이 어떻게 장단조혼용 기법에 주안점을 두고 악곡을 디자인했는지를 보여준다면, 곡을 시작하는 조성과 종결하는 조성이 병행조성에 국한되지 않고 상이하게 달라지는 경우는 이러한 경향을 더욱 극대화시킨 것으로 해석할 수 있을 것이다. “동적(動的)인 조성(directional tonality)”이라고 불리는 이 기법은 쇼팽의 작품 중 다수에서 나타난다.¹⁵⁾ 본문에서 논

14) 본문에서 자세히 다루지는 않았으나, 작품의 중간에서 등장하는 반음 위 혹은 아래의 조성으로의 전조 역시 원조의 조성을 모호하게 하는 역할을 한다. 예를 들어, 이 녹턴의 경과구에서는 원조의 반음 아래이자 두 번째 부분의 반음 위의 조성인 F#장조가 사용되었다. 또한 본문에서 다루었던 녹턴 Op.27, No. 1의 중간부분에서는 원조의 반음 아래인 C장조 악구가 등장한다. 이에 관한 보다 자세한 사항은 쇼팽의 음악에서 반음 관계의 사용을 다루고 있는 다음의 논문을 참고하시오. Heewon Chung, “Semitonal Relationships in Chopin’s Music,” (Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015), 67-76; 124-138.

15) 쇼팽의 작품에서 나타나는 동적인 조성에 관한 대표적인 연구로는 다음의 논문들을 참고하시오. 크랩스의 논문은 쇼팽의 작품을 포함해 동적인 조성이 나타나는 여러 작곡가의 작품에 대한 전체적인 논의를 담고 있는 반면, 킨더만의 논문은 쇼팽의 《스케르초 Op.31》, 《판타지 Op.49》, 《발라드 Op.38》을 보다 구체적으로 다루고 있다. 또한, 코신의 논문은 브람스의 《5중주 Op.88》과 비교해 쇼팽의 《발라드 Op.38》을 집중적으로 분석한다. William Kinderman, “Directional Tonality in Chopin,” in *Chopin Studies*, ed. Jim Samson,

의한 확장된 스타일의 장단조혼용 기법이 동적인 조성의 시작점이라고 단정지어 말할 수는 없지만, 본 논문에서 다룬 음악적 특징들과 동적인 조성을 보이는 작품들에서 사용된 기법적 특징들을 비교 연구하는 것은 의미 있는 작업이 될 것이다.

이제 본 논문의 앞부분에서 제기했던 질문으로 다시 돌아가 보자. (예1)의 마지막 화음은 피카르디 3도인가? 이에 대한 필자의 대답은 예, 그리고 아니오이다. 쇼팽이 사용한 확대된 방식의 장단조혼용 기법은 기존의 피카르디 3도의 개념과 상호배타적인 것은 아니며, 바흐의 음악을 무척이나 존경하고 연구했던 쇼팽이 바로크 음악에서 관습적으로 나타나는 기법을 가져와서 사용한 것은 분명하다. 그러나 이것은 엄밀히 말해서 ‘바흐가 사용한 방식’의 피카르디 3도는 아니다. 이것을 피카르디 3도라고 일컫기 위해서는 정서적·극적 조성 변화를 포함하는 보다 넓은 범위로 피카르디 3도를 다시 정의해야 할 것이다. 따라서 이것은 전통적인 개념의 피카르디 3도를 넘어서 악곡 전체의 화성체계에 걸쳐 확대된 장단조 변화로 해석하는 것이 보다 정확할 것이다. 이러한 면에서 본문에서 다룬 장단조혼용 기법은 예전의 기법을 가져다가 자신만의 19세기 언어로 바꾼 쇼팽의 독창적인 면모를 잘 보여준다고 할 수 있다.

검색어

쇼팽(Chopin), 녹턴(Nocturnes), 장단조혼용 기법(Mode Mixture), 피카르디 3도 (Picardy Third), 반음계적 화성 (Chromatic Harmony), 19세기 음악(19th-century Music), 분석 (Analysis)

(Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 59-75; Kevin Korsyn, “Directional Tonality and Intertextuality: Brahms’s Quintet Op.88 and Chopin’s Ballade Op.38,” in *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, ed. William Kinderman and Harald Krebs, (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 45-83; Harald Krebs, “Alternatives to Monotony in Early Nineteenth-Century Music,” *Journal of Music Theory* 25/1 (1981), 1-16.

참고문헌

- 박재성. “장단조혼용 기법의 재조명: 화성분석을 위한 실제적 접근.” 『이화음악논집』 13/2 (2009): 1-30.
- 이내선·김세정. “조성음악 연구 4: 장단조 혼용에 따른 중개화음.” 『서양음악학』 5 (2002): 199-226.
- Aldwell, Edward, Carl Schachter, and Allen Cadwallader. *Harmony and Voice Leading*. 4th edition. Boston: Schirmer/Cengage Learning. 2011.
- Chung, Heewon. “Semitonal Relationships in Chopin’s Music.” Ph.D. Diss. University of Michigan, 2015.
- Hall, Robert. “How Picard was the ‘Picardy third?’” *Current musicology* 19 (1975): 78-80.
- Kallberg, Jeffrey. “The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G minor.” *19th-century Music* 11/3 (1988): 238-61.
- Kinderman, William. “Directional Tonality in Chopin.” In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson, 59-75. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Korsyn, Kevin. “Directional Tonality and Intertextuality: Brahms’s Quintet Op.88 and Chopin’s Ballade Op.38.” In *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Edited by William Kinderman and Harald Krebs, 45-83. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Krebs, Harald. “Alternatives to Monotonicity in Early Nineteenth-Century Music.” *Journal of Music Theory* 25/1 (1981): 1-16.
- Salzer, Felix. “Chopin's Nocturne in C-sharp Minor, Opus 27. No. 1.” *Music Forum* 2 (1970): 283-97.
- _____. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.
- Rushton, Juoian. "Tierce de Picardie," In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27946>. 2016년 10월 15일 접속.

Mixed-mode Endings in Chopin's Nocturnes

Heewon Chung

In this paper, I aim to explore the range of creative responses to the question of mode mixture seen in the Nocturnes of Chopin. Chopin's Nocturnes show diverse types of the major-mode ending which might be characterized as a transformation or dissolution of the previous minor mode. I argue that Chopin uses an expanded treatment that seems to act beyond what is typically associated with "Picardy third," as followings: 1) A certain kind of detachment, dissolution, or transformation from the initial minor key takes place within the bounds of tonal continuity; 2) In this process, chromatic notes or chords in the first or middle section function importantly in the reprise. Analyzing four works among Chopin's Nocturnes, I examine that these works use major-minor duality not in all in the same manner, but as a site of creative invention that works itself out differently in different pieces.

쇼팽의 녹턴들에서 나타나는 장단조혼용 기법에 관한 연구

정희원

본 논문은 쇼팽의 단조 조성의 녹턴에서 사용되는 장단조혼용 기법에 관한 연구이다. 쇼팽의 단조 조성 녹턴들에서 마지막 화음의 변화는 단지 으뜸화음을 장3화음으로 바꾼 일시적인 변화라기보다는 작품 전체의 단조 조성이 점차 분해 또는 변형된 결과로 장조가 나타나는 것으로 해석할 수 있다. 이러한 경우 마지막 부분은 흔히 “피카르디 3도”라고 불리는 차용화음의 한 종류를 넘어서는 보다 확대된 장단조혼용 기법이 사용된 것으로 보는 것이 정확할 것이다. 본문에서는 쇼팽의 녹턴에서 이 기법이 사용될 때 다음과 같은 특징이 나타난다는 점을 논의한다. 먼저 원조인 단조 부분 내에서 병행장조의 이명동음조나 반음계 진행 등이 나타남으로써 원조로부터의 분리 또는 변형이 일어난다. 둘째, 첫 번째 혹은 중간 부분에서 나타난 반음계적 음들은 반복 부분(reprise)에서 새로운 조성을 확립하거나 강조하는 요소로서 더욱 중요하게 취급된다. 본 연구에서는 쇼팽의 녹턴 중 네 곡을 분석하면서 이 작품들에서 앞서 언급한 두 가지 요소가 각기 어떤 고유한 방식으로 나타나는지 고찰한다.

논문투고일자: 2016년 10월 30일

심사일자: 2016년 11월 21일

게재확정일자: 2016년 12월 8일

음정적 측면에서 고려한 성부진행공간

- 스트라우스의 성부진행공간에 대한 재해석 -

■
김은진, 안소영

1. 들어가면서

무조음악에서의 성부진행은 1950-70년대에 쉐inker이론(Schenker theory)을 기반으로 한 연구로부터 시작되어¹⁾, 최근에는 변형이론(transformation theory)을 통하여 활발히 연구되고 있다. 변형이론을 근간으로 하는 대표적인 성부진행 기법은 크게 클럼펜하우어(Henry Klumpenhouwer)의 “네트워크”(Network)와 스트라우스의 “성부진행공간”(voice-leading space)으로 분류될 수 있다.²⁾

-
- 1) 1950-70년대 쉐inker이론에 근거한 무조음악의 성부진행 분석은 다음의 문헌에서 찾아볼 수 있다. Allen Forte, *Contemporary Tone Structure* (New York: Columbia University Press, 1955); Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1962); Roy Travis, “Toward a New Concept of Tonality?” *Journal of Music Theory* 3 (1959), 257-284; _____, “Directed Motion in Schoenberg and Webern,” *Perspectives of New Music* 4 (1966), 84-89; _____, “Tonal Coherence in the First Movement of Bartók’s Fourth String Quartet,” *Music Forum* 2 (1970), 298-371. Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality* (New York: Da Capo, 1972). 쉐inker이론과 관련한 무조음악의 성부진행은 다음 문헌의 각주 1번에서 보다 자세하게 소개되어 있다: Joseph N. Straus, “Voice Leading in Atonal Music,” *Music Theory in Concept and Practice*, ed., James Baker, David Beach, and Jonathan Bernard (Rochester: University of Rochester Press, 1997), 237, 각주 1번.
 - 2) 클럼펜하우어의 네트워크를 통한 성부진행은 다음의 문헌을 참고하라. Henry Klumpenhouwer, “A Generalized Model of Voice leading for Atonal Music,” (Ph. D. Diss, Harvard University, 1991); _____, “The Inner and Outer Automorphisms of Pitch-Class Inversion and Transposition: Some Implications for Analysis with Klumpenhouwer networks,” *Intégral* 12 (1998), 81-93; David Lewin, “Klumpenhouwer Networks and Some isographies that Involve Them,” *Music Theory Spectrum* 12/1 (1990), 83-120; _____, “A Tutorial on the Klumpenhouwer Networks, Using the Chorale in Schoenberg’s Opus 11, no. 2,” *Journal of Music Theory* 38/1 (1994), 79-101; Shaugn O’Donell, “Klumpenhouwer Networks, Isography, and the Molecular Metaphor,” *Intégral* 12 (1998), 53-80. 스트라우스의 성부진행공간에 대해서는 다음의 문헌을 참고하라. Joseph N. Straus, “Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading,” *Music*

특별히 스트라우스의 성부진행공간은 1997년에 출판된 그의 논문으로부터 시작되어 여러 해 동안 연구된 결과물로, 동일한 크기의 집합류 뿐만 아니라 서로 다른 크기의 집합류까지를 하나의 공간 안에서 연결망으로 구축하였다는 점에서 큰 의미가 있다.³⁾

한편, 스트라우스는 1990년에 출판된 그의 저서 『조성 이후의 음악이론에 대한 입문』 (*Introduction to Post-Tonal Theory*) 제1판에서, 두 집합 A와 B의 관계를 각 집합을 구성하는 음고류 간의 ‘음정류’를 통하여 설명한 바 있다. 즉, 그는 “확장”(expansion)과 “수축”(contraction)의 개념으로 이들 두 집합 간의 관계를 설명한다.⁴⁾ 이처럼 각 집합에서 나타나는 음정들의 변화를 통하여 두 집합 간의 관계를 밝히는 그의 아이디어는 단순히 두 집합 간의 ‘관계’만을 설명하는 것에 그치지 않고, 그 이상의 의미가 있다고 판단된다. 예를 들어, 집합 A에서 음고류 간의 음정류가 확장 혹은 수축되었다면, 대응되는 집합 B의 음고류에 필연적으로 변화가 생기게 됨으로써 이들 두 집합 간의 성부진행까지도 볼 수 있게 된다. 다시 말해, 집합 간의 성부진행은 각 집합을 구성하는 음정류 간의 변화에 의해서도 설명될 수 있는 것이다.⁵⁾

이는 이전의 1:1 음고류 쌍을 고려한 성부진행과는 다른 시각으로, 본 논문에서 구축하고자 하는 음정류 측면의 성부진행공간에서 중요한 개념이 되겠다. 따라서 본 논문에서는 성부진행을 단순히 음고류 간의 진행에 한정하지 않고, 음정류의 변화에 의한 진행까지를 성부진행의 범위 안에 포함시켜 집합류 간의 성부진행을 재조명하고자 한다. 물론 음고류 간에 나타나는 ‘표면적인’ 성부진행은 보다 직관적이며, 음정류의 확장과 수축을 통한 두 집합 간의 성부진행은 함축적이고 추상적으로

Theory Spectrum 25/2 (2003), 305-352; _____, “Voice Leading in Set-Class Space,” *Journal of Music Theory* 49 (2005), 45-108.

3) 스트라우스는 그의 2003년 논문에서 3음군에서의 공간과 4음군에서의 공간을 제시하였으며, 2005년에는 보다 확대시켜 5음군 공간과 6음군 공간, 그리고 서로 다른 집합류 간의 공간(예를 들면, 1음군, 2음군, 3음군의 결합, 3음군과 4음군의 결합, 4음군과 5음군의 결합, 5음군과 6음군의 결합 그리고 2음군, 3음군, 4음군의 집합류가 결합된 공간)을 보여준다.

4) Joseph N Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Prentice Hall, 1st ed. 1990), 53-58 이후 동일 서적의 재판에서도 등장함. _____, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Prentice Hall, 2nd ed. 2000), 65-70; _____, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Prentice Hall, 3rd ed. 2005), 73-78; _____, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New York: W. W. Norton & Company, 4th ed. 2016), 81-86.

5) 집합 간의 성부진행에 있어 음정류의 음정관계의 중요성에 관해서는 다음의 문헌에서도 제시된 바 있다. Richard Chrisman, “Describing structural aspects of pitch-sets using successive-interval arrays,” *Journal of Music Theory* 21/1 (1977), 1-28; Alan Chapman, “Some intervallic aspects of pitch-class set relations,” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981), 275-290.

인식될 것이다. 그러나 이러한 개념 역시 무조음악의 성부진행에 대한 또 하나의 새로운 시각을 제공한다는 점에서 의의가 있을 것으로 판단된다.

본 논문에서는 음정류를 통한 확장과 수축의 개념을 수용하여 음정의 “확장-수축 측정치”(expansion-contraction measurement, 이하 ECM)를 새롭게 정의하고, 이를 토대로 스트라우스의 성부진행공간을 재구성하고자 한다. 이를 위하여 먼저 필자들은 스트라우스의 성부진행기법이 어떠한 과정으로 발전되어 성부진행공간으로까지 구축화되었는지 살펴보고자 한다. 이러한 고찰은 필자들이 새롭게 재해석하고자 하는 성부진행공간에 대한 기초 발판이 될 것이다.

2. 스트라우스의 성부진행 기법

스트라우스는 1997년 논문에서 음고류집합 간의 성부진행기법을 이도와 전회를 통한 “변형”의 개념으로 무조음악의 수평적 측면을 연구한다.⁶⁾ 이 연구는 이후 스트라우스의 성부진행 연구에 큰 역할을 하여, 2003년과 2005년 논문에서 무조음악의 성부진행을 공간화시키는 작업으로 발전된다.

2.1 이도와 전회에 의한 성부진행

(예 1)은 스트라우스의 논문에서 발췌한 예로, 피아노 성부에서 SC3-5(016)으로 이루어진 세 개의 화음을 보여주는 예이다.⁷⁾ 이들 세 개의 화음은 모두 동일한 집합류에 해당하므로 집합들 간에는 이도 혹은 전회 관계에 있다. 즉 [8, 9, 2]와 [0, 5, 6]에서는 I_2 관계 하에서 음고류 8이 6으로, 음고류 9는 5로, 음고류 2는 0로 맵핑되는데, 이때 스트라우스는 이들 맵핑된 음고류 쌍을 성부진행으로 간주한다.⁸⁾ 마찬가지로 [0, 5, 6]은 T_{11} 에 의하여 [11, 4, 5]로 진행하는데, 이때 음고류 0은 음고류 11로, 음고류 5는 음고류 4로, 음고류 6은 음고류 5로 변형됨에 따라 성부진행을 볼 수 있는 것이다. 즉, 스트라우스는 동일한 집합류의 화음들을 이도와 전회에 의하여 성부진행을 설명한다.

6) Straus, “Voice Leading in Atonal Music,” 237-274.

7) Straus, 위의 글, 247, Example 3.

8) (예 1)은 스트라우스의 예를 발췌한 것이지만, 분석의 편의상 표기법을 달리하였다. 음고명에 있어서는 정수기보법으로 바꾸었고, 또한 전회 관계의 변형은 분석의 일관성을 위해 $I_{11}^{G\sharp}$ 대신 전통적인 전회 기보법인 I_2 로 바꾸었다.

(예 1) 쇤베르크 《기대 Op. 17》(Erwartung, 1909) 마디 13-14

Fr. 13 *p* rit..... molto rit.....

Wie ein Sturm der steht... so grau - en - voll ru - hig und leer...

13 *sf* *pp* *sf*

SC3-5 SC3-5 SC3-5

8 5 4

2 0 11

9 6 5

I_2 T_{11}

이처럼 스트라우스는 1997년 논문에서 동일한 집합류의 집합들을 이도와 전회에 의한 연산을 통하여 성부진행을 분석한다. 뿐만 아니라 서로 다른 집합류로 구성된 집합들 간의 성부진행을 “근접성부진행”(near voice-leading)이라는 용어를 사용하면서 이론적 가능성을 넓힌다. 즉 그는 “근접이도”(near-transposition)과 “근접전회”(near-inversion)을 통하여 서로 다른 집합류 간의 성부진행을 제안한다.⁹⁾ (예 2)는 베베른(Anton Webern, 1883-1945)의 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》(Sechs Bagatellen für Streichquartett, 1911-13) 제6곡의 마디 1-3으로, 근접이도와 근접전회를 보여주는 예이다.¹⁰⁾

9) 2003년 논문에서는 근접이도와 근접전회를 “near” 대신 “fuzzy”를 사용하여 “fuzzy Transposition”과 “fuzzy Inversion”으로 표현하며, 완전한 이도와 전회는 “crisp Transposition”과 “crisp Inversion”으로 표현한다. Straus, “Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading,” 319-320.

10) 이 예는 “근접이도”와 “근접전회”의 설명을 위해 필자들이 제시한 예로, 이후 본 논문의 “3.4 분석적 유용성”에서 다시 언급될 것이다.

(예 2) 베베른 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 제6곡, 마디 1-3

Fließend (♩ = ca 84)

mit Dämpfer
pizz.
arco
rit.
tempo
pizz.
arco

(a) (b) (c) (d)

SC4-Z29	SC4-13	SC4-5	SC4-6
10	6	1	0
9	11	9	5
4	5	3	10
0	8	2	11

*T₈ *I₈ *I₁

위의 곡은 네 개의 수직적 4음군(a, b, c, d로 표시하였음)으로 시작하며, 이들 4음군은 각각 SC4-Z29(0137), SC4-13(0136), SC4-5(0126), SC4-6(0127)으로 나타난다. 4음군 (a)와 (b)의 성부진행을 살펴보면, (a)를 구성하는 음고류 10, 9, 0은 T₈ 하에서 각각 (b)의 음고류 6, 5, 8로 맵핑되는 반면(실선 표시), 나머지 음고류 쌍인 4에서 11의 성부진행은 T₈에서 벗어난 T₇의 관계로 나타난다(점선 표시). 즉, 4음군 (a)와 (b)의 경우 실선으로 표시된 세 쌍의 성부만 T₈ 관계에 있으며 점선으로 표시된 나머지 한 성부는 맵핑에서 벗어나는 성부진행을 보인다. 이후 (b)와 (c)에서는 I₈ 그리고 (c)와 (d)에서는 I₁의 관계로 나타나지만 이들 집합에서 역시 세 쌍의 성부만 맵핑될 뿐이다. 스트라우스는 이처럼 서로 다른 두 집합류가 있을 때 한 쌍의 음고류 쌍을 제외한 나머지 쌍들에서 이도 또는 전회 관계가 나타남으로써, 완벽한 이도 혹은 전회의 관계에 성립되지 않는 음고류들 간의 성부진행을 ‘근접성부진행’이라고 정의한다. 이때 이도와 전회로 연관되는 경우를 각각

‘근접이도’와 ‘근접전회’라고 부르며, 각각 별표와 함께 *T_n과 *In으로 표기한다. 이후 스트라우스는 2003년 논문에서 이들 근접이도와 근접전회를 발전시켜 “균일한 성부진행”(Voice-Leading Uniformity)과 “균형적 성부진행”(Voice-Leading Balance)을 제시한다.

2.2 성부진행에 있어서의 균일성과 균형성

스트라우스는 1997년의 논문에서 이도와 전회로부터 벗어난 성부를 한 성부로만 제한시켜 성부진행을 설명하였지만, 2003년 논문에서는 기준으로부터 벗어나는 성부의 수를 한 성부 ‘이상’에 적용시켜 성부진행의 가능성을 넓혔다. 또한 이들 성부진행을 균일성(Uniformity)과 균형성(Balance)의 측면에서 살펴봄으로써 두 집합 간의 성부진행을 수치화시킨다. (예 3)은 스트라우스의 2003년 논문에서 발췌한 성부진행의 예로, SC3-5(016)의 집합 {5, 6, 11}에서 SC3-11(037)의 {7, 10, 2}로의 모든 가능한 성부진행을 이도의 측면에서 살펴본 예이다.¹¹⁾

(예 3) {5, 6, 11}에서 {7, 10, 2}로의 성부진행

The figure shows six examples (a-f) of voice-leading between the sets {5, 6, 11} and {7, 10, 2}. Each example is represented by a piano-style musical notation with treble and bass clefs, and a corresponding interval diagram below it. The interval diagrams use numbers 5, 6, 11 in the top row and 7, 10, 2 in the bottom row, with lines indicating the voice-leading paths. Below each diagram is a label indicating the transformation: *T₃ (2), *T₈ (3), *T₁₁ (4), *T₃ (4), *T₈ (5), and *T₁₁ (6).

(a)는 베이스 성부에서 나타나는 T₃을 기준으로 한 성부진행을 보여준다(음고류 11에서 2로의 진행). 나머지 두 성부는 T₃으로부터 벗어남으로써 T₂(소프라노)와 T₄(알토)에 의한 성부진행을 보인다. 이때, 소프라노의 T₂는 기준된 T₃과 반음 한 개 차이를 보이며, 알토의 T₄ 역시 T₃과 비교할 때 반음 한 개의 차이를 보임에 따라, 총 두 개 반음만큼의 수치가 T₃으로부터 벗어난다. 스트라우

11) Straus, “Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading,” 315, Example 7.

스는 이처럼 기준된 이도 혹은 전회로부터 벗어나는 수치의 합계를 오프셋(off set)이라고 부르며, 이 수치를 괄호 안에 적어 (2)로 표기한다. (b)는 T_8 을 기준으로 이루어진 성부진행으로, 두 쌍의 성부(6→2, 11→7)에서 T_8 로 맵핑됨에 따라, 성부의 개수에서 볼 때 (a)보다 응집력 있는 성부진행을 보인다. 그러나 음고류 5에서 10으로의 진행은 T_5 로 형성되기 때문에 기준되는 T_8 에서 반음 세 개만큼 벗어나는 오프셋 (3)을 보인다. 즉, (a)와 달리 (b)에서는 한 성부에서만 기준되는 이도인 T_3 으로부터 벗어나지만, 측정치는 (a)보다 더 큰 치수를 보이므로, 균일함의 강도는 낮아졌다고 볼 수 있다. 성부진행 (c), (d), (e), (f)는 각각 T_{11} , T_3 , T_8 , T_{11} 을 기준으로 (4), (4), (5), (6)의 오프셋을 보인다. 따라서 이들 여섯 유형의 성부진행 중 (a)가 가장 수치가 적은 오프셋 (2)로 나타난다. 스트라우스는 이처럼 이도인 T_n 을 통하여 여러 경우의 균일한 성부진행을 보여주는데, 이 중에서 오프셋 수치가 가장 적은 성부진행의 유형을 “최대한의 균일한 성부진행”(Maximally uniform voice leading)으로 간주한다.

스트라우스는 이도뿐만 아니라 전회의 측면에서도 여러 유형의 성부진행을 보여주는데, 이처럼 전회를 통한 성부진행을 ‘균형적 성부진행’으로 정의한다. 따라서 균형적 성부진행은 기준이 되는 전회 I_n 에서 벗어나는 인덱스번호(Index number)의 합계가 오프셋이 된다. (예 3)에서 역시 여섯 유형의 균형적 성부진행이 만들어진다. 이들 중 가장 적은 오프셋 수치는 (2)가 되며, 오프셋 (2)는 (예 3)의 두 집합들 사이에서 나타나는 “최대한의 균형적 성부진행”(Maximally Balance voice leading)으로 간주될 수 있다.¹²⁾ 이후 스트라우스는 동일 논문에서 서로 다른 집합류 간에 가장 적은 오프셋 수치를 도출하였으며, 이를 토대로 “성부진행공간”(Voice-Leading Space)을 도식화 하였다.

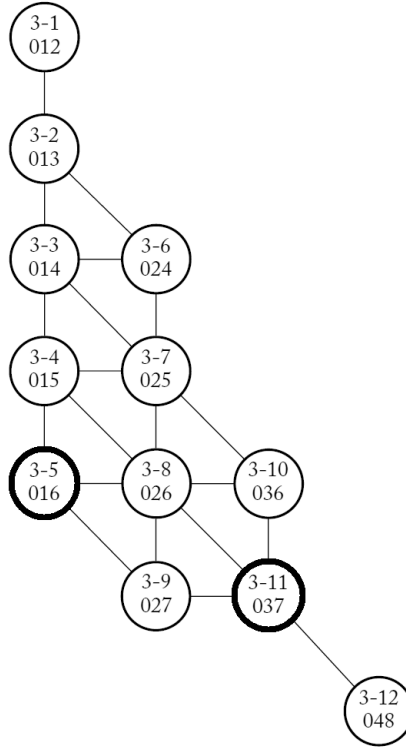
2.3 스트라우스의 성부진행공간

(예 4)는 스트라우스가 도식화한 3음군 성부진행공간이다.¹³⁾ 이 공간 안에서 인접한 두 집합류는 가로와 세로, 그리고 대각선의 방향에서 모두 실선에 의하여 연결되는데, 이 실선은 오프셋 (1)을 나타낸다.

12) Straus, “Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading,” 319, Example 9.

13) Straus, 위의 글, 337, Example 22.

(예 4) 스트라우스의 3음군 성부진행공간



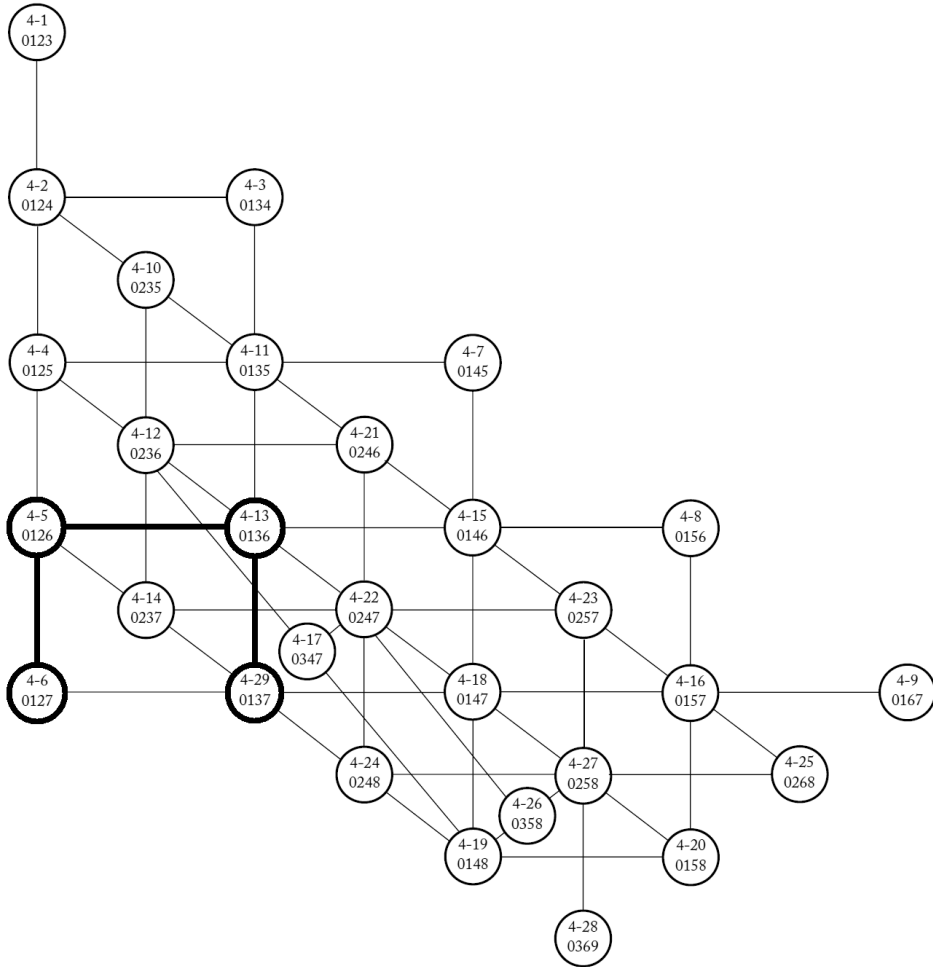
예를 들어 (예 3)에서 다룬 SC3-5에서 SC3-11로의 성부진행을 위의 스트라우스 3음군공간에서 살펴보면(진한 동그라미 표시), SC3-5는 SC3-8 혹은 SC3-9를 통하여 SC3-11로 진행된다는 것을 알 수 있다. 따라서 두 집합류는 두 차례의 오프셋 (1), 즉 오프셋 (2)에 의하여 연결되고 있음을 빠르게 파악할 수 있게 된다.

또한 스트라우스는 4음군에서도 성부진행공간을 제시한다. (예 5)는 스트라우스가 도식화 한 4음군 성부진행공간으로,¹⁴⁾ 실선으로 이어진 인접한 두 집합류 간의 관계는 모두 오프셋 (1)에 의하여 연결된다.¹⁵⁾

14) 스트라우스는 4음군공간을 그의 2003년 논문에서 처음 제시하였으며, 이후 2005년 논문과 다음의 그의 저서에서 이 공간을 3차원적(3-dimension)으로 보여준다. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New York: W. W. Norton & Company, 4th ed. 2016), 181.

15) Straus, "Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading," 339, Example 24.

(예 5) 스트리우스의 4음군 성부진행공간



앞에서 예로 들었던 베베른의 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 제6곡 마디 1-3 (예 2)의 집합류를 위의 4음군공간에 적용시키면 (예 5)의 공간에서 진한 실선으로 연결된 네트워크로 구성될 수 있다. 이를 통하여, 이들 네 개의 집합류는 4음군공간에서 오프셋 (1)의 측정치에 의해 최대한 유연하게 성부진행되는 것을 알 수 있다.

3. 음정류 측면에서 재해석한 스트라우스의 성부진행공간

본 장에서는 음고류 측면으로 집합류들을 공간화 시킨 스트라우스의 성부진행공간을 음정류 측면의 집합류 공간으로 재해석하고 이에 대한 유용성을 밝히고자 한다. 이에 앞서 필자들은 먼저 두 음고류집합 사이의 성부진행을 ‘음정류적’ 측면에서 측정하는 방법을 소개하고자 한다.

3.1 음정의 “확장-수축 측정치”

(예 6)은 스트라우스가 버르토크(Béla Bartók, 1881-1945), 《현악4중주 제4번》(String Quartet No. 4, 1928) 1악장 중 마디 5-7을 음정적 측면에서 화음들 간의 관계를 분석한 예이다.¹⁶⁾ 이 패시지는 첼로, 비올라, 제2바이올린, 제1바이올린의 순서로 각 성부의 선율이 모방적으로 시작된 뒤 마디 5의 박3에서 [0, 1, 2, 3]의 SC4-1(0123)을 형성한다(박스로 표시). 이후 마디 6의 박1에서는 두 번째 화음인 [10, 0, 2, 4]인 SC4-21(0246)으로 진행되며, SC4-21은 윗보조음(LN)과 아랫보조음(UN)에 의해 마디 7까지 연장된다. 마디 7의 첼로성부는 이 곡의 주요 선율을 연주하는데, 이 선율의 구성음은 [10, 11, 0, 1](동그라미로 표시)로서 마디 5에서 제시되었던 SC4-1이 T_{10} 관계로 다시 재현된 형태로 나타난다. 이후 마디 7의 마지막 박에서는 스포르찬도(*sf*)의 강한 셈여림과 함께 SC4-21이 다시 복귀되면서 패시지를 마친다.¹⁷⁾

16) Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 81-86.

17) (예 6)은 스트라우스의 분석을 악보에 표기 한 것이다.

(예 6) 버르토크 《현악4중주 제4번》 1악장, 마디 5-7

이들 다섯 개의 화음은 SC4-1과 SC4-21이 교대로 나타나는 패턴으로 진행되는데, 이들 화음 간에는 매우 흥미로운 성부진행을 보인다. (예 7)은 이들 집합류 간의 음정연속체를 보여주는 예로,¹⁸⁾ 이들 두 집합류 간에는 음정류 1이 2로 “확장”되거나(SC4-1에서 SC4-21로의 진행), 음정류 2에서 1로 “수축”되는 것(SC4-21에서 SC4-1로의 진행)을 볼 수 있다.

(예 7) SC4-1과 SC4-21의 음정연속체

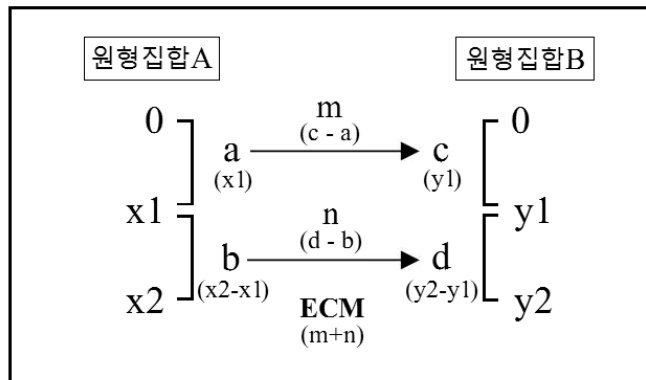
SC4-1: [0 1 2 3]
∨ ∨ ∨
1 1 1
SC4-21: [0 2 4 6]
∨ ∨ ∨
2 2 2

18) 음정연속체에 관련해서는 다음의 논문을 참고하십시오. Chrisman, “Describing structural aspects of pitch-sets using successive-interval arrays,” 7-8; Richard Cohn, “Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their “Tonnetz” Representations,” *Journal of Music Theory* 41/1 (1997), 3-6.

이처럼 스트라우스는 두 집합 A와 B가 있을 때, 각 집합을 구성하는 음고류 간의 “음정류”를 통하여 두 집합 간의 성부진행 관계를 설명한다. 이때 스트라우스의 분석에서는 (예 7)에서처럼 모든 음정류 쌍이 동일한 간격으로 균일하게 변화되는 경우를 음정류에 의한 확장 또는 수축으로 설명한다. 하지만 본 논문에서는 음정류 간의 확장-수축을 동일한 간격으로만 한정시키지 않고 음정류 간의 변화되는 모든 음정류를 적용하고자 한다.

스트라우스가 오프셋 수치에 의하여 자신의 성부진행공간을 구성하였다면, 필자들은 음정의 “확장-수축 측정치”(expansion-contraction measurement, 이하 ECM)를 새롭게 정의하여 음정류 측면의 성부진행공간을 재구성하고자 한다. (예 8)은 3음군으로 구성된 두 개의 원형집합(prime form) A와 B가 있을 때, 음정류 측면에서 ECM을 구하는 방법이다.

(예 8) 원형집합 A와 B 간의 ECM을 구하는 방법



원형집합 A인 {0, x1, x2}에서 나타나는 음정류 a와 b는 각각 x1과 x2-x1로 구할 수 있으며, 마찬가지로 원형집합 B인 {0, y1, y2} 사이의 음정류 c와 d 역시 각각 y1과 y2-y1로 구할 수 있다. 따라서 집합 A와 B의 음정연속체 <a, b>와 <c, d>는 각각 <x1, x2-x1>과 <y1, y2-y1>으로 표기할 수 있다. (본 논문에서는 이러한 음정연속체를 집합류의 원형과 구분하고자 < >안에 음정류를 표기하고자 하며, 음정류 사이에는 콤마(,)를 사용하고자 한다.) 이때 음정류 a와 b, 그리고 c와 d는 모두 집합류 A와 B의 원형집합에서 계산된 것이므로, 항상 0보다 큰 자연수가 나타나게 된다. (또한 이들 음정류는 5를 넘지 않는다.)

이처럼 두 원형집합이 있을 때, 각 집합의 음고류에서 음정류를 구할 수 있으며, 이들 두 집합류에서 만들어진 음정류를 뺀 값(difference)을 합하면 바로 ECM을 구할 수 있다. 즉, 원형집합 A의

음정류 a와 b, 그리고 원형집합 B의 음정류 c와 d를 1:1의 쌍으로 정한 뒤($\{a, c\}$ 와 $\{b, d\}$), 각 쌍에서 나타나는 음정류의 차인 $m(c - a)$ 과 $n(d - b)$ 를 합한 값($m + n$)이 바로 ECM이 되는 것이다.¹⁹⁾ 이때, 음정류의 차인 m 과 n 은 방향성(direction)을 갖게 되므로, m 과 n 의 값은 0뿐만 아니라 음수와 양수를 모두 포함하게 된다. 이에 따라 이들 음정류 차의 합계치인 ECM 역시 “0” 뿐만 아니라 “±1에서 ±6” 즉, $-6 \leq \text{ECM} \leq +6$ 의 범위 안에서 나타난다.

(예 9)는 (예 7)에서 예로 들었던 SC4-1과 SC4-21에 대한 ECM의 값을 구하는 방법이다. 먼저 이 두 집합류 간의 음정연속체를 구하면, SC4-1인 $\{0, 1, 2, 3\}$ 에서는 $\langle 1, 1, 1 \rangle$, 그리고 SC4-21인 $\{0, 2, 4, 6\}$ 에서는 $\langle 2, 2, 2 \rangle$ 의 음정연속체가 산출된다. SC4-1에서 산출된 세 개의 음정류 1, 1, 1과 SC4-21의 음정류 2, 2, 2를 1:1의 쌍으로 하여 음정류 차를 구하면 각각 $+1(2-1=1)$, $+1(2-1=1)$, 그리고 $+1(2-1=1)$ 이 되며, 이에 따라 이들 음정류 차를 합한 값은 +3이 된다. 따라서 ECM의 값은 +3이 된다.

(예 9) SC4-1과 SC4-21 간의 ECM을 구하는 방법

SC4-1	SC4-21
0] 1	→ 2 [0
1] 1	→ 2 [2
2] 1	→ 2 [4
3] 1	→ 2 [6
ECM = +3	

ECM에서의 양수는 두 집합 간의 음정류가 확장되었음을, 음수는 수축되었음을 의미한다. 또한 0은 서로 동일한 집합류 간에서 뿐만 아니라 서로 다른 집합류들 사이에서도 산출되는데, 특별히 서로 다른 집합류들에서의 0은 ‘성부진행에 있어서 어떠한 변화도 보이지 않는다’ 라기보다는 각 집합에서의 음정류 쌍들이 서로 동일한 간격만큼 확장, 수축됨에 따라 서로 ‘상쇄’되었다는 것을 의미한다.

19) 본 논문에서 제시하고자 하는 음정류에 의한 성부진행 측정치는 콘의 DVLS(Directed Voice Leading Sum)와 연관이 있다. 즉, 콘은 두 집합류 간의 성부진행을 측정하기 위하여 음고류 쌍에서 추출된 차(difference)를 합하여 측정치를 계산한다. 이에 대해서는 다음의 문헌을 참고할 것. Richard Cohn, “Square Dances with Cubes,” *Journal of Music Theory* 42/2 (1998), 283-296.

3.2 음정류 측면에서 구축한 3음군공간

앞 장에서 살펴보았듯이, 스트라우스의 성부진행공간은 오프셋 (1)에 의하여 집합류들이 연결된다. 그러나 본 논문에서는 ECM 0과 ± 1 을 통하여 집합류들을 연결하고자한다.²⁰⁾ 즉, 가로선에는 ECM 0에 의한 집합류들을, 그리고 세로선과 대각선에는 ± 1 에 의한 집합류들을 배치하고자 한다. 이에 따라 음정연속체 $\langle a, b \rangle$ 를 기준하였을 때, 동일 선상에서의 가로선에 위치한 집합류들은 ECM 0에 의하여 연결되며, 세로선과 대각선에 위치한 집합류들은 ECM ± 1 의 관계로 나타난다. 이때 +1은 기준되는 음정연속체 $\langle a, b \rangle$ 중 하나의 음정류는 그대로 유지되고 나머지 음정류가 +1만큼 확장된 음정으로서 아래쪽으로 배치된 집합류들에 대한 ECM이며, -1은 $\langle a, b \rangle$ 중 하나의 음정류는 그대로 유지되고 나머지 음정류가 -1만큼 수축된 음정으로서 위쪽으로 배치된 집합류들에 대한 ECM이다. 그리고 0은 $\langle a, b \rangle$ 중 하나의 음정류가 +1로 확장된 만큼 나머지 음정류가 -1로 수축된 것으로서 가로선에 배치된 집합류들에 대한 ECM이다. 다시 말해 ECM 0은 두 집합류 간의 음정이 서로 동일한 크기로 확장과 수축이 작용됨에 따른 상쇄된 결과를 의미한다.

이러한 방식으로 열두 개의 모든 3음군 집합류들을 공간화 시키면 다음의 (예 10)과 같이 도식화된다. 기준이 되는 집합류의 음정연속체를 $\langle a, b \rangle$ 라 할 때, 가로선(실선표시)에 위치한 집합류들의 음정연속체는 $\langle a+1, b-1 \rangle$ 의 관계로 나타나며, 이에 따라 집합류들은 ECM=0에 의하여 연결된다. 또한 세로선(점선표시)의 아래쪽은 $\langle a, b+1 \rangle$, 위쪽은 $\langle a, b-1 \rangle$ 로 ECM= ± 1 에 의하여 공간이 구축된다. 그리고 대각선(점선표시) 방향에 있는 집합류 역시 아래쪽은 $\langle a+1, b \rangle$, 위쪽은 $\langle a-1, b \rangle$ 로 ECM= ± 1 에 의해 공간이 형성된다.

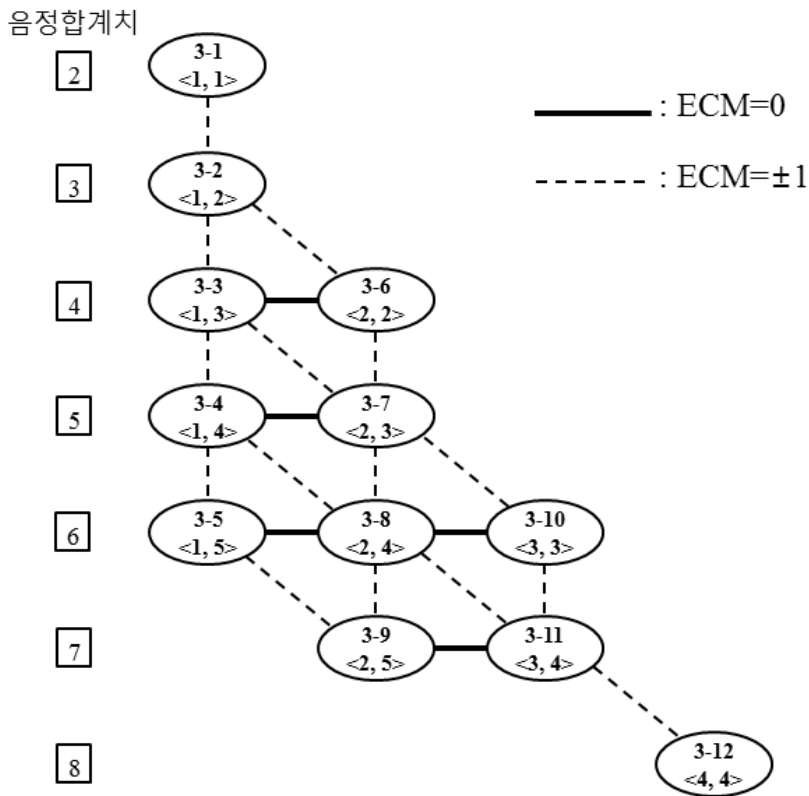
이 공간을 스트라우스의 3음군공간과 비교해본다면 집합류들의 위치는 동일하게 배치되지만, 필자들이 제시하는 공간은 ECM 0과 ± 1 에 의해 만들어진다는 점에서 오프셋 (1)에 의해 구축된 스트라우스의 공간과는 다른 의미를 갖는다. 이때, 가로선에 위치한 각 집합류에 대한 음정류의 합계치는 모두 동일하게 나타난다. 본 논문에서는 이러한 음정류의 합계치를 음정합계치(Interval Sum)라고 정의하고자 한다.²¹⁾ 따라서 (예 10)의 공간에서 가장 윗줄에 있는 집합류의 음정합계치는 2, 두

20) 음정류의 의한 집합류 간의 성부진행공간은 다음 노빌레의 논문에서도 제시된다. Drew F. Nobile, "Interval Permutations," *Music Theory Online*, 19/3(2013), Example 18. 본 논문에서는 음정류의 "확장-수축"에 의한 집합류 간의 공간인 반면, 노빌레는 "interval permutation"에 의한 집합류 간의 공간이다.

21) 본 논문에서 제시하는 음정합계치는 집합을 구성하는 음고들 간의 음정을 합한 수치로, 네오리만이론(neo-Riemannian theory)에서 보편적으로 언급되는 (음고류) 합계치(SUM)와는 다른 개념임을 강조한다. 음고류와 관련한 합계치는 다음의 논문을 참고하시오. Jack Douthett and Peter Steinbach, "Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Model of Limited Transformation," *Journal of Music Theory* 42/2 (1998), 253-255; Cohn, "Square Dances with Cubes," 286-288.

번째 줄에 있는 집합류는 3, 세 번째 줄에 있는 집합류는 4 등으로 나타난다. 이러한 음정합계치는 (예 10)에서 보여지는 것처럼, 음정합계치의 수치를 □ 안에 기입하여 ②에서 ⑧ 등으로 표기하고자 한다. 음정합계치는 ECM 0과 ± 1 에 따라 성부진행공간이 구축된다는 것을 시각적으로 보여주며, 또한 음정합계치에 의하여 집합류들을 유형화시킬 수 있다는 점에서 의미가 있다.²²⁾

(예 10) 음정류 측면에서 재구성된 3음군공간



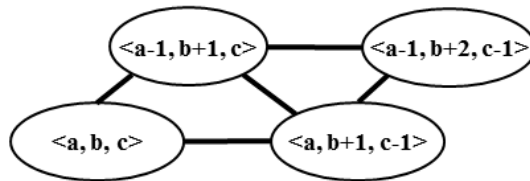
22) 본 논문에서는 서로 다른 집합류를 형성하지만 ECM=0에 의해 음정합계치가 동일한 집합류들을 가로축에 배치시키고자 한다. 채프만 역시 다음의 문헌에서 서로 다른 집합류지만 집합 간의 음정내용이 동일한 집합류들을 하나의 음정세트로 간주하여 음고류들의 진행을 분석한다. Chapman, "Some intervallic aspects of pitch-class set relations," 280-281.

3.3 음정류 측면에서 구축한 4음군공간

필자들은 ECM 0과 ± 1 에 의하여 3음군공간을 재해석하였다. 이러한 조건은 4음군공간에서도 적용되겠다. 다만, 4음군 집합류에서는 3음군과 비교할 때 ECM 0과 관련된 집합류 즉, 음정합계치가 동일한 집합류의 개수가 3음군 집합류보다 많아짐에 따라, 이를 공간화 시키는 방식이 3음군공간과는 차이를 보인다.

4음군공간에서는 (예 11)에서 보여지는 것처럼, 동일한 음정합계치 상에 위치한 집합류들은 정삼각형과 역삼각형 모양으로 구성된다. 즉, 음정연속체 $\langle a, b, c \rangle$ 를 기준하였을 때, 하나의 음정류는 그대로 유지되고, 나머지 두 개의 음정류 중 하나의 음정류가 +1로 확장된 만큼 다른 음정류가 -1로 수축되어 ECM 0이되는 관계의 연결망이다. 따라서 $\langle a, b+1, c-1 \rangle$ 과 $\langle a-1, b+1, c \rangle$ 에 해당하는 집합류들은 정삼각형의 형태를 취하며, $\langle a, b+1, c-1 \rangle$ 과 $\langle a+1, b, c-1 \rangle$ 는 역삼각형의 형태로 구성된다. 이때, 이들 집합류는 모두 ECM=0에 의하여 공간화되고 있기 때문에 모두 실선으로 연결하였다.

(예 11) 4음군공간에서 나타나는 ECM 0에 의한 집합류들의 배치



또한 세로선과 대각선공간에 위치한 집합류들은 음정연속체 $\langle a, b, c \rangle$ 를 기준하였을 때, 음정류 a, b, c 중 두 개의 음정류는 그대로 유지되고 하나의 음정류만 ECM ± 1 에 의해 확장 또는 수축되는 관계로 형성된다. 이 때 음정연속체가 $\langle a, b, c \rangle$ 세 개의 음정류로 구성됨에 따라 ECM ± 1 에 의해 연결되는 집합류 역시 세 개의 연결망으로 구축된다. 즉, $\langle a, b, c \pm 1 \rangle$ 의 관계는 세로선 공간(점선)으로, $\langle a \pm 1, b, c \rangle$ 와 $\langle a, b \pm 1, c \rangle$ 의 관계는 대각선 공간(점선)으로 연결된다. 이러한 방식으로 스물아홉 개의 모든 4음군 집합류들을 공간화 시키면 다음의 (예 12)와 같이 도식화된다.

(예 12) 음정류 측면에서 재구성된 4음군공간

음정합계치



이와 같이 필자들이 제시한 음정류 측면의 성부진행공간은 두 집합 간의 성부진행이 음정적 측면에서 확장되었는지 수축되었는지를 수치화시킬 수 있다는 점에서 유용하다고 볼 수 있다. 이에 따라 다음 절에서는 베베른의 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 중 제6곡을 분석함으로써 ECM에 의한 성부진행공간이 실제 작품 분석에 어떠한 효용성을 가지는지 밝히고자 한다.

3.4 분석적 유용성

베베른의 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》는 선율의 단편들이 리듬의 활동성에 의해 전개되는 점묘주의적 작품이다. 본 논문에서는 이 작품 중 제6곡에서 나타나는 집합류 간의 ECM을 수치화시키고 음정류 측면의 4음군공간에 적용시키고자 한다.

(예 13)은 제6곡에서 나타나는 ECM을 보여주는 예이다. 이 곡은 템포에 의하여 악곡을 보다 계층화시킬 수 있으며, 따라서 세 개의 층으로 분석될 수 있다.²³⁾ 층1은 박절에 따른 모든 4음군 집합을 보여주며, 층2에서는 이 곡의 정 가운데에 위치한 마디 5를 중심으로 리타르단도(*rit.*)가 원래 빠르기(*tempo*)로 변하는 템포의 측면에서 4음군을 추출하였다.²⁴⁾ 또한 층3은 이 곡의 첫 4음군이 마지막 4음군집합인 SC4-Z29(0137)를 보여준다. 층3에서 추출된 집합류의 음정류를 보면, 음정연속체 〈1, 2, 4〉가 다시 〈1, 2, 4〉로 복귀함에 따라 ECM 0이 된다. 필자들은 9마디 동안 여러 4음군 집합류들이 등장함에도 불구하고, 층3에서 보여주는 것처럼 시작과 마지막 집합류가 동일하게 나타남에 따라 ECM이 0이 된다는 점에 주목을 하였다. 이처럼 음정 간의 거리가 0이 되는 거시적 진행 안에서 어떠한 집합류가 나타나며, 또한 이를 통하여 ECM이 어떻게 변화되는지를 층1과 층2의 분석을 통하여 알아보도록 하겠다.

마디 1에서 SC4-Z29가 제시된 후 마디 3에서는 동시에 울리는 네 개의 악기에 의해 SC4-6이 형성된다. SC4-6은 마디 2의 리타르단도 이후 곧이어 원래 빠르기($\downarrow = ca. 84$)로 복귀될 때 나타나는 집합으로, 이 곡에서 4성부가 수직적으로 조합된 유일한 곳이기도 하다. 이 패시지를 미시적으로 살펴보면, 이들 두 집합류 사이에는 SC4-13과 SC4-5가 등장하는데, 이들 네 개의 집합류에서 나타나는 ECM을 살펴보면 $-1 \rightarrow 0 \rightarrow +1$ 의 여정을 보이며(층1), 이로써 SC4-Z29에서 SC4-6으로

23) (예 13)의 계층적 분석은 스트라우스가 1997년 발표한 논문에서의 분석방법을 응용한 한 것이다. Straus, "Voice Leading in Atonal Music," 237-274.

24) 다음의 국내 학위논문에서 역시 제6곡을 템포의 측면에서 분석한다. 김명희, "Anton Webern Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9의 분석," (건국대학교 석사학위논문, 1999), 19-20. 본 논문에서는 마디 5를 중심으로 템포의 변화에 따라 여섯 개의 4음군집합류를 추출한 반면, 김명희는 템포의 변화에 따라 네 개의 단락으로 형식을 구분하여 선율적 측면과 화성적 측면에서 곡을 분석한다.

의 ECM은 0이 된다(층2).

한편 마디 3의 SC4-6은 흥미롭게도 마디 4의 리타르단도 이후 다시 원래 빠르기로 복귀되는 시점에서 재현된다(층2). 이 과정을 보다 미시적으로 층1에서 보면, SC4-6과 SC4-6 사이는 SC4-5로 연결되며, $-1 \rightarrow +1$ 의 ECM을 나타낸다. 따라서 층2에서 볼 때, 마디 3의 SC4-6은 SC4-5를 통해 마디 4에서 다시 복귀되는데, 이때 ECM은 다시 0이 된다(층2). 마디 4의 SC4-6 이후, 이 집합류는 마디 5의 SC4-18로 진행되며, 이때 이들 4음군의 ECM 역시 0이 된다. SC4-18은 이후 마디 6의 리타르단도를 지나 원래 빠르기로 복귀되는 마디 7에서 다시 재현되는데(층2), 이를 좀 더 미시적으로 층1에서 살펴보면, 이 범위 안에는 SC4-19와 SC4-Z15가 나타난다. 흥미롭게도 이들 간의 ECM은 $+1 \rightarrow -2 \rightarrow +1$ 이 됨에 따라 층2에서의 ECM은 다시 0으로 나타난다. 마디 7의 SC4-18은 마디 7-9에서 마지막으로 등장하는 SC4-Z29로 진행되며, 이때 역시 ECM은 0이 된다.

이 곡은 비록 여러 개의 4음군집합류로 구성됨에도 불구하고, 층2에서 보여지듯 템포의 변화가 작품의 구조에 큰 영향을 끼친다. 즉, 층2에서는 리타르단도에서 다시 원래 빠르기로 변하는 집합류들을 추출하였는데, 이때 구조적으로 등장하는 집합류들 간의 ECM은 항상 0이 된다. 보다 흥미로운 사실은 이들 층2에 해당하는 집합들은 서로 다른 집합류에 속하지만, ECM에 있어서는 동일하게 나타난다는 점이다. 이로써 층3에서 보여지는 동일한 집합류 간에 나타나는 ECM 0은 층2에서 재귀됨에 따라 응집성을 보인다고 할 수 있다.

(예 13) 베베른, 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 제6곡, ECM

SC4-Z29 SC4-13 SC4-5 SC4-6 SC4-5 SC4-6 SC4-18 SC4-19 SC4-Z15 SC4-18 SC4-Z29

(a) 층1
 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1
 2 0 2 -1 1 0 1 0 1 0 1 0 3 0 3 0 3
 4 -1 3 0 +1 5 -1 -1 4 +1 0 +1 -2 2 +1 3 +1 4

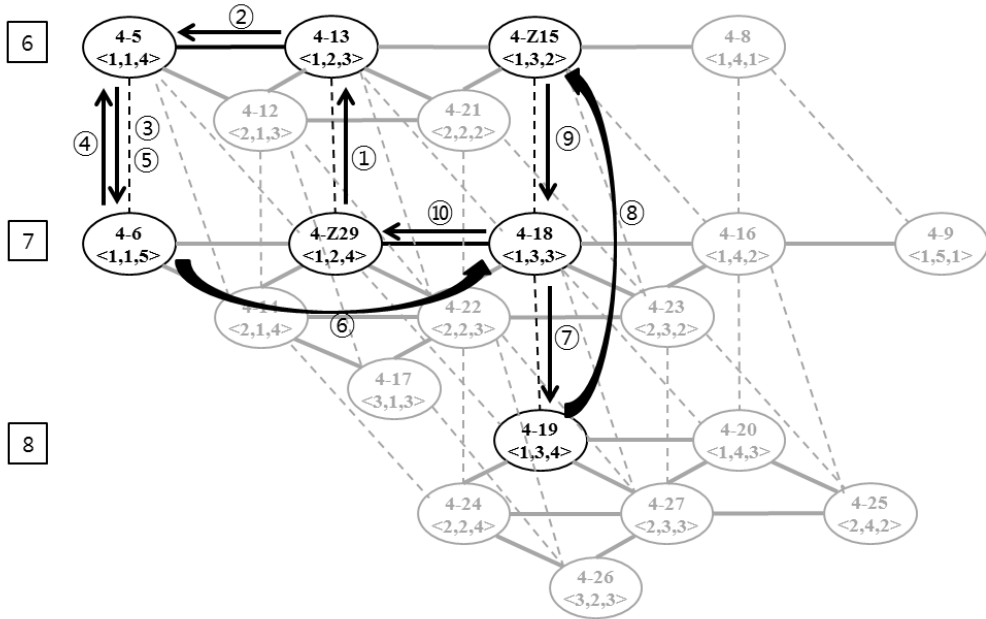
(b) 층2
 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1
 2 -1 1 0 1 0 1 +2 3 0 0 3 -1 2
 4 +1 4 5 0 5 -2 3 0 0 3 +1 4

(c) 층3
 1 0 1
 2 0 2
 4 0 4

(예 14)는 (예 13)에서 나타난 모든 집합류들 간의 관계를 4음군공간에 적용시킨 예이다. 층3으로 곡의 시작과 끝에 형성된 SC4-Z29는 음정연속체 <1, 2, 4>의 구성으로 인해 음정합계치 7에 위치한다. 층3의 SC4-Z29와 ECM 0을 나타내는 층2의 집합류들(SC4-6과 SC4-18) 역시 모두 동일한 음정합계치 7에 위치한다. 또한 층3과 층2 사이에 형성된 층1의 집합류들 즉, SC4-13, SC4-5, 그리고 SC4-Z15는 음정합계치 7의 집합류들과 ECM -1의 값을 나타내므로 음정합계치 6에 위치하며, SC4-19는 음정합계치 7의 집합류들과 ECM +1의 값을 나타내므로 음정합계치 8에 위치한다. 따라서 베베른 작품에 나타난 모든 집합류 간의 음정 거리는 (예 14)에 화살표와 번호로 표시한 바와 같이, 음정합계치 7에서 시작하여 6으로 움직인 후 다시 7로 돌아온 뒤 8과 6을 거쳐 최종 목표점인 7로 되돌아오는 이동경로를 보인다.

(예 14) 베베른 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 제6곡:
4음군공간에서 ECM에 의한 이동경로

음정합계치



(예 13)의 층3에서 보여주듯, SC4-Z29는 이 곡의 처음과 끝을 보여주는 중요한 역할을 하는 집합류이다. SC4-Z29 사이에는 여러 4음군집합류가 등장하는데, 특별히 층2에서 추출된 집합류들은 비록 집합류들은 다르지만 이들은 모두 음정합계치 [7]에 위치함에 따라 서로 간의 ECM은 0이 된다. 또한 이외의 집합류들은 음정합계치 [6]과 음정합계치 [8]에 해당함으로써 음정합계치 [7]에 해당하는 집합류들과는 ECM에 있어 ±1의 관계로 나타난다.

4. 나가면서

스트라우스는 1997년 무조음악의 성부진행을 이도와 전회에 의하여 소개하고, 이를 바탕으로 2003년과 2005년에는 이들 집합류들을 공간화시킴으로써 성부진행에 대한 연구를 발전시켰다. 스트라우스의 성부진행공간은 두 집합 간에 이도 혹은 전회를 기준으로 산출된 최소한의 오프셋을 토

대로 구축한 공간으로, 집합류들을 하나의 공간에 연결하였다는 점에서 의의가 있다. 필자들은 집합류들 간에 나타나는 음정류의 확장과 수축을 통한 성부진행의 개념을 스트라우스의 공간 안에 첨가하고자 하였으며, 이를 위하여 음정류 측면에서 집합들 간의 확장과 수축을 수치화시킨 ECM을 새롭게 정의하여, 3음군과 4음군공간을 재구성하였다.

본 논문에서 제시한 ECM은 두 집합을 음정적 측면에서 “수치화”시킬 수 있기 때문에, 성부진행 공간 안에서 이들 두 집합이 “얼마만큼” 수축되었는지 혹은 확장되었는지를 알 수 있다. 즉, 음수의 수치는 각각 두 집합 간의 음정류가 수축되었다는 의미를, 양수는 확장되었다는 의미를 갖는다. 또한 0은 두 집합류 간에 음정적 측면에서 음수의 수치와 양수의 수치가 상쇄되어 나타나는 수이므로, 결과적으로 확장과 수축이 모두 일어났음을 의미한다. 또한 필자들은 성부진행공간에서 음정합계치에 따라 집합류들을 유형화시켰는데, 이에 따라 기존의 집합이론과 변형이론에서는 설명될 수 없었던 서로 다른 집합류들 간의 응집성을 설명할 수 있게 된다.

스트라우스는 2005년 논문에서 동일한 크기의 집합류에서 뿐만 아니라 서로 다른 크기의 집합류들을 공간화시킨 바 있다(본 논문 각주 3번 참조). 마찬가지로, 필자들은 본 논문에서 음정적 측면에서 재구성한 공간을 서로 다른 크기의 집합류들을 결합한 공간으로까지 확장시킬 수 있을 것으로 판단한다. 이러한 가능성은 이후 수행될 연구과제로 남겨져 있다.

검색어

무조음악의 성부진행(Atonal Voice-Leading), 성부진행공간(Voice-Leading Space), 근접성부진행(Near Voice-Leading), 균일한 성부진행(Voice-Leading Uniformity), 균형적 성부진행(Voice-Leading Balance), 음고류(Pitch Class), 음정류(Interval Class), 확장-수축 측정치(Expansion-Contraction Measurement), 음정합계치(Interval Sum), 베베른(Anton Webern), 오프셋(Offset), 3음군공간(Trichordal Space), 4음군공간(Tetrachordal Space), 스트라우스(Joseph Straus)

참고문헌

- 김명희. “Anton Webern Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9의 분석.” 건국대학교 석사학위논문, 1999.
- 안소영. “K-네트를 이용한 성부진행공간.” 『서양음악학』 18/2 (2015): 91-126.
- Chrisman, Richard. “Describing structural aspects of pitch-sets using successive-interval arrays.” *Journal of Music Theory* 21/1 (1977): 1-28.
- Chapman, Alan. “Some intervallic aspects of pitch-class set relations.” *Journal of Music Theory* 25/2 (1981): 275-90.
- Cohn, Richard. “Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their “Tonnetz” Representations.” *Journal of Music Theory* 41/1 (1997): 1-66.
- _____. “Square Dances with Cubes.” *Journal of Music Theory* 42/2 (1998): 283-296.
- Douthett, Jack and Peter Steinbach. “Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Model of Limited Transformation.” *Journal of Music Theory* 42/2 (1998): 242-263.
- Forte, Allen. *Contemporary Tone Structure*. New York: Columbia University Press, 1955.
- Katz, Adele. *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Da Capo, 1972.
- Klumpenhouwer, Henry. “A Generalized Model of Voice leading for Atonal Music.” Ph. D. Diss., Harvard University, 1991.
- _____. “The Inner and Outer Automorphisms of Pitch-Class Inversion and Transposition: Some Implications for Analysis with Klumpenhouwer networks.” *Intégral* 12 (1998): 81-93.
- Lewin, David. “Klumpenhouwer Networks and Some isographies that Involve Them.” *Music Theory Spectrum* 12/1 (1990): 83-120.
- _____. “Rehearings: Some Notes on Analyzing Wagner: *The Ring and Parsifal*.” *19th-Century Music* 16 (1992): 49-58.
- _____. “A Tutorial on the Klumpenhouwer Networks, Using the Chorale in Schoenberg’s Opus 11, no. 2.” *Journal of Music Theory* 38/1 (1994): 79-101.
- Nobile, Drew F. “Interval Permutations.” *Music Theory Online* 19/3 (2013).
- O’Donell, Shaugn. “Klumpenhouwer Networks, Isography, and the Molecular Metaphor.” *Intégral* 12 (1998): 53-80.
- Roy, Travis. “Toward a New Concept of Tonality?” *Journal of Music Theory* 3 (1959): 257-284.

- _____. "Directed Motion in Schoenberg and Webern." *Perspectives of New Music* 4 (1966): 84-89.
- _____. "Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet." *Music Forum* 2 (1970): 298-371.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- Straus, Joseph N. "Voice Leading in Atonal Music." *Music Theory in Concept and Practice*. Ed. by James Baker, David Beach, and Jonathan Bernard, 237-274. Rochester: University of Rochester Press, 1997.
- _____. "Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading." *Music Theory Spectrum* 25/2 (2003): 305-352.
- _____. "Voice Leading in Set-Class Space." *Journal of Music Theory* 49 (2005): 45-108.
- _____. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New York: W. W. Norton & Company, 4th ed., 2016.

Atonal Voice-leading Space constructed in terms of Intervals: Reinterpretation of Straus' Space

Eun-Jin Kim, So-Yung Ahn

The goal of this paper is to reinterpret Straus' Voice-Leading Spaces in terms of "Intervals" not "Pitch-classes." To do so, we introduce a newly defined Expansion-Contraction Measurement(ECM) between two set classes in terms of interval classes. The measurement is useful in that it express voice-leading between set classes in numerical values($-6 \leq \text{ECM} \leq +6$). Based on this, we reconstruct the trichordal and tetrachordal spaces. Finally, we have analyzed the Sixth movement of Webern's *Sechs Bagatellen für Streichquartett*(Op. 9) to show the theoretical usefulness of the measurement and the spaces.

음정적 측면에서 고려한 성부진행공간 - 스트라우스의 성부진행공간에 대한 재해석 -

김은진, 안소영

본 논문에서는 스트라우스의 성부진행공간을 음고류가 아닌 “음정적” 측면에서 재해석하였다. 이를 위하여 먼저 필자들은 두 집합류들 간의 성부진행을 음정류적 측면에서 산출할 수 있도록 음정의 “확장-수축 측정치”를 새롭게 정의하였으며, 이를 토대로 3음군공간과 4음군공간을 재구성하였다. 이처럼 재구성된 성부진행공간은 두 집합 간의 성부진행을 음정적 확장과 수축의 개념으로 해석할 수 있으며, 또한 집합류 간의 성부진행을 $-6 \leq ECM \leq +6$ 안에서 수치화 시킬 수 있다는 점에서 그 유용성이 있다고 하겠다. 마지막으로 본 논문에서는 이론적 효용성을 증명하기 위하여, 베베른의 《현악4중주를 위한 여섯 개의 바가텔 Op. 9》 중 제6곡을 분석하였다.

논문투고일자: 2016년 10월 31일

심사일자: 2016년 11월 20일

게재확정일자: 2016년 12월 7일

필자 약력(가나다 순)

김은진

가천대학교(구 경원대) 작곡과 학사
한양대학교 대학원 음악이론 석사
한양대학교 대학원 음악이론 박사 수료

송무경

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

안소영

한양대학교 작곡과 학사
한양대학교 대학원 음악이론 석사
미국 뉴욕주립대학교(SUNY at Buffalo) 음악이론 박사
현재 서울대학교 서양음악연구소 학술연구원, 서울대, 한양대, 연세대 출강

이가영

연세대학교 작곡과 학사
미국 피츠버그 대학교 음악사학 석사 및 박사
현재 성신여자대학교 작곡과 조교수

정희원

서울대학교 음악대학 작곡과 이론전공 학사
동대학원 음악과 석사
미국 미시건 대학교 음악이론 박사
현재 서울대, 명지대 출강

『음악이론포럼』 투고규정

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

2015년 4월 30일 제정

『음악이론포럼』 편집체제

I. 기본체제

1. 원고는 한글 작성을 원칙으로 하며, 한글(.hwp) 파일로 제출한다.
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 5매~30매로 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) 『음악이론포럼』, 『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, D.911, 1828) 중에서 ‘우편마차’(Die Post)
《환호하라 기뻐하라》(Exsultate Jubilate, K.165, 1773)

5. 따옴표는 특정한 단어나 구, 문장을 직접인용하거나 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 1행씩 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 1cm 정도의 들여넣기를 통해 다음 문헌의 정보와 구분한다.
6. 다음은 인용한 자료의 형태에 따른 참고문헌 기보방법으로서, 앞의 III-4에서 표기한 사항들을 참고문헌 형태로 바꾼 것이다. 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: Cambridge University Press, 2002.

Klein, Richard. “Historie, Progress, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung 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 등재학술지로서, 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 전문연구원
보조연구원	정주현, 이지현

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

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

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

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 제2호

발행일	_2016년 12월 25일 인쇄 _2016년 12월 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 음악연구소