

쇼팽의 《녹턴 Bb단조, Op. 9, No. 1》에서 나타나는 확장된 반음 관계

정희원(서울대학교, 강사)

1. 들어가는 말: 쇼팽 음악에서의 반음계주의

19세기 작곡가 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)은 반음계적 화성의 대표적인 작곡가 중 한 명으로 꼽힌다. 쇼팽 음악에서 나타나는 반음계적 어법 중 음악학자들이 주목해 온 대표적인 특징은 다음과 같은 몇 가지로 나누어 볼 수 있다.

먼저, 쇼팽이 사용한 모호하고 중의적인 화성 어법에 대한 논의가 다수 있다. 예컨대 콘(Edward T. Cone, 1917-2004)은 화성적 모호함(harmonic ambiguity)을 들어 쇼팽 음악에서 화성 어법의 독창적 특징을 설명하고 있다. 콘은 어느 정도의 모호함이 모든 음악에 존재함에도 불구하고 “(음악적 시간의 측면에서) 지속적으로, 그리고 (음악적 텍스처의 측면에서) 관통하여 나타난다는 점은 초기 낭만 음악에서는 매우 드문 것으로 쇼팽 음악을 특징짓는다”라고 말하고 있다.¹⁾ 즉, 이는 쇼팽이 몇몇 작품이 아니라 그의 레퍼토리 전반에 걸쳐 새로운 기법을 사용했고 이러한 기법이 또한 전통적인 작법에 녹아들어 청자들이 새로움에 놀라는 동시에 어느 정도 친숙함을 느끼도록 작곡했다는 의미이다. 또한 담슈로더(David Damschroder)는 쇼팽의 주요 작품들에 대한 쉐커식 분석을 통해 모호한 반음계적 화성이 사용되는 문맥을 논의한다.²⁾

1) Edward T. Cone, “Ambiguity and Reinterpretation in Chopin,” in *Chopin Studies 2*, Ed. John Rink and Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 140.

2) 담슈로더의 저서는 마주르카 전곡과 에튀드 1곡(Op. 10, No. 12), 녹턴 1곡(Op. 27, No. 1), 프렐류드 4곡(Op. 28, nos. 4, 9, 22/Op. 45), 발라드 1곡(Op. 52), 바카롤(Op. 60)을 다루고 있다. 저자는 악곡의 각 부분에 대한 쉐커식 그래프를 제공하면서 특징적인 반음계적 부분이 거시적인 조성적 맥락에서 어떻게 해석되는지 논의한다. David Damschroder, *Harmony in Chopin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

또한, 쇼팽이 사용한 먼 조로의 빈번한 전조, 특히 쇼팽이 어떻게 반음계적 3도 관계를 폭넓게 사용했는지에 대한 연구가 있다. 크랩스(Harald Krebs)의 박사학위 논문은 쇼팽의 작품에 대한 방대한 양의 쉐커식 분석 그래프를 보여주며 작곡가가 어떻게 3도 관계를 사용했는지에 대해 다루는 대표적인 문헌이다.³⁾ 마지막으로 쇼팽의 작품에서 원조성이 아닌 조성을 강조하며 시작하는 경우 또는 동적(動的)인 조성에 대한 연구 또한 두드러진다.⁴⁾ 학자마다 이러한 경우를 지칭하는 용어는 다양하지만, 주조성이 쇼팽의 악곡 시작 부분에서 명확하게 나타나지 않는 경우가 많다는 점에는 모두 동의한다.

이러한 특징들에 비해 쇼팽이 사용한 반음 관계에 관한 연구는 쇼팽의 반음계적 어법 중 비교적 연구되지 않은 측면이다. 반음 관계는 19세기 후반의 작품들에서 자주 나타나는 특징으로써 논의되는 경우가 많았으므로 주로 바그너, 볼프, 리스트 등의 레퍼토리에 초점을 맞추어 연구되었다. 그러나 본 연구자는 이러한 반음 관계가 19세기 전반의 작곡가인 쇼팽의 작품에서 폭넓게 사용되며, 쇼팽이 반음 관계를 사용한 방식은 작곡가의 고유한 스타일을 이해하는 데에 유용한 접근이 된다는 점에 주목하고자 한다. 뿐만 아니라 반음 관계에 대한 연구는 학계의 다양한 이론적 이슈들을 내포하고 있는 주제이기도 하다.

따라서 본 논문에서는 쇼팽의 음악에서 나타나는 반음 관계의 일반적인 특징을 고찰하고, 이러한 반음 관계와 관련된 이론적 논의들을 살펴본 후 이것이 어떻게 작품을 이해하는 데에 새로운 시각을 제공하는지 논의할 것이다. 본문에서 이러한 논의의 축으로 활용하고자 하는 분석 대상은 쇼팽의 《녹턴 Bb단조, Op. 9, No. 1》(이하 《녹턴 Bb단조》)이다. 이 악곡은 비교적 길지 않고 잘 알려진 녹턴이지만 예상외로 이 녹턴을 면밀하게 분석하는 문헌은 거의 찾아볼 수 없다. 그

3) 크랩스의 박사 논문은 19세기 악곡에서의 3도 관계에 대한 선구적인 연구로 꼽히는 문헌으로, 쇼팽과 슈베르트의 작품을 분석하여 방대한 양의 쉐커식 그래프를 제공함으로써 19세기 초 음악에서 나타나는 3도 관계에 대해 다루고 있다. Harald Krebs, "Third Relation and Dominant in Late 18th- and Early 19th-Century Music," (Ph.D. Diss., Yale University, 1980).

4) 동적인 조성을 보여주는 쇼팽의 레퍼토리에 관한 대표적인 연구로는 다음의 문헌을 참고할 것. Jim Samson, *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920* (New York: W.W. Norton, 1977); Carl Schachter, "Chopin's Fantasy, Op. 49: The Two-Key Scheme," in *Chopin Studies*, Ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 221-53; 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; William Kinderman, "Directional Tonality in Chopin," in *Chopin Studies*, Ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 59-75; Jonathan Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom* (New York: Oxford University Press, 2010).

것은 아마도 이 녹턴이 전형적인 3부분 형식으로 되어있는 단순한 텍스처의 작품으로 인식되기 때문일 것이다. 물론 이 녹턴이 형식이나 텍스처의 측면에서는 복잡하지 않은 점이 사실이지만 이 작품에서 사용된 반음 관계는 이 곡의 독특한 특징과 쇼팽의 스타일을 드러낸다.

이 녹턴의 중간 부분에서는 Db장조에서 D장조로의 변화가 반복해서 네 번 나타난다. 본 논문에서는 짧은 순간에 일어나는 이 전조 과정에서 감상자가 느끼게 되는 조성적 혼란과 재해석을 어떻게 해석할 것인가에 대해 다룰 것이다. 또한 이 녹턴은 중간 부분에서 나타나는 반음 관계로의 전조뿐 아니라 모티브 및 전체적인 음고 구조에까지 반음 관계가 확장된 작품으로 해석할 수 있으므로 작곡가가 사용한 반음 관계를 다층적으로 살펴보기에 적절한 분석 대상이 될 것이다.

2. 쇼팽 음악에서 나타나는 반음 관계의 특징

2.1. 조성적 혼란

이 장에서는 쇼팽이 사용한 반음 관계에서 나타나는 독특한 특징을 살펴보기 위해 이러한 진행이 불러일으키는 조성적 혼란에 대해 논의해 보고 반음 관계를 다른 반음계적 진행과 비교해 보고자 한다. 먼저 본 논문의 분석 대상인 《녹턴 Bb단조》의 중간 부분을 살펴보자. 이 녹턴의 중간 부분은 원조성 Bb단조의 나란한 조인 Db장조로 시작한다. 아래 〈예 1a〉를 보면 마디 19-22의 악구와 마디 23-26의 악구는 선율적 디자인의 측면에서는 유사하지만 화성 진행의 측면에서는 매우 차이를 알 수 있다. 두 번째 악구의 시작 부분(마디 23의 두 번째 화음)을 주목해서 보면, 청자는 이미 마디 19의 두 번째 화음이 Db의 페달포인트 위에 I에서 V로 가는 장식적 화음이었음을 알고 있으므로 두 번째 악구에서 동일한 위치에서 나타나는 이 화음이 Db장조의 문맥에서 독일6화음의 전위형으로 해석되어 첫 번째 악구처럼 V로 진행할 것을 기대한다(예 1b).

그러나 쇼팽은 이러한 청자의 기대와는 다르게 마디 24에서 나폴리화음으로 진행한다. 즉, 마디 23의 두 번째 화음은 콘의 용어에 따르면 “다중적 의미”(multiple meaning)를 가지고 있는 것으로 독일6화음 또는 나폴리화음에 대한 부팔립7화음으로 해석될 수 있다.⁵⁾

5) 앞서 언급한 콘의 1994년 논문에서는 《폴로네이즈 Op. 40, No. 2》에서 나타나는 유사한 기법이 논의된다. 콘은 이 폴로네이즈에서 독일6화음을 먼저 제시된 후 이 화음이 이명동음적으로 나폴리화음의 딸림7화음으로 재해석되는 경우를 다중적 의미의 예로 들고 있다. 《녹턴 Bb단조》의 예와 비교할 때, 이 폴로네이즈

18 *sotto voce*
pp
smorz.

21 *poco rallent.*

24 *ppp* *f* *cresc.*
a tempo
Db major → D major
→ Db major

<예 1a> 쇼팽, 《녹턴 Op. 9, No. 1》, 마디 18-26

Db: I Ger.6 V6
(inv.)

<예 1b> 마디 23-24의 다른 가능한 진행

에서는 독일6화음을 먼저 보여줄 뿐 아니라 두 화음의 근음위치 사용으로 V/N-N의 5도 관계를 보다 명확하게 보여주는 하지만 두 악곡 모두 나폴리화음으로의 예상치 못한 진행을 보여준다는 점에서 유사하다. Edward T. Cone, "Ambiguity and Reinterpretation in Chopin," 145.

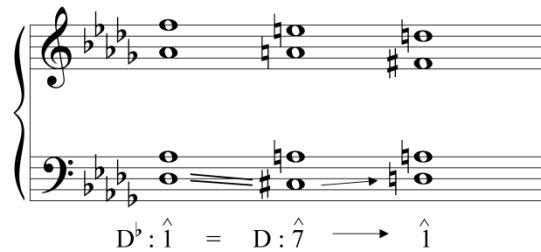
이 화음은 이후 D장조로 넘어가는 축이 된다. 즉, 이 화음의 미묘한 변화로 인해 bII, 즉 반음 위의 조성으로 순간적으로 전조하게 되며, 이러한 순간에 청자는 짧게나마 조성적 혼란을 느끼게 된다. 이때 발생하는 청자의 조성적 혼란이 어디에서 기인하는지 좀 더 면밀하게 살펴보자. 우선 마디 23-24 동안 청자는 Db을 C#으로 재해석하는 미묘한 변화를 거치는데, 이는 단순히 이 명동음으로 음이름이 바뀌는 기보 상의 차이뿐 아니라 이 음의 기능이 달라지는 것을 인식하게 됨을 의미한다.

이는 음도 변환(scale-degree transformation)의 개념을 사용하여 설명할 수 있으며, 음도 변환은 전조가 일어날 때 필연적으로 수반된다.⁶⁾ 다시 말해 전조 과정에서 어느 조의 특정한 음도는 새로운 조의 다른 음도가 된다. 그런데 여기에서 주목할만한 점은 쇼팽이 사용한 음도 변환의 방식이다. 이 부분에서 쇼팽은 $\hat{1}$ 과 $\hat{7}$ 의 변환을 통해 반음 관계의 조로 빠르게 전조하는 방식을 사용한다. 즉, 이것은 한 조의 으뜸음이 새로운 조의 이끄음이 되는 특정한 유형의 음도 변환을 전제로 하고 있으며, 이러한 과정은 원조에서 반음 위의 조로 전조하는 결과를 가져온다.

앞서 논의한 《녹턴 Bb단조》의 중간 부분(예 1.a)으로 다시 돌아가 보자. 이 과정은 〈예 2〉와 같은 두 단계를 거친다. 첫째, $\hat{1}$ 에서 $\hat{7}$ 의 변환이 일어난다. 즉, Db장조의 으뜸음이 이명동음적으로 C#으로 변화한다. 이때 나머지 두 구성음, 즉 F와 Ab은 각각 반음씩 움직여 E \flat 과 A \flat 로 진행한다. 두 번째, 전통적인 반음 상행을 통해 이끄음이 으뜸음으로 해결되면서 D장조의 으뜸 화음으로 진행한다.

6) 이러한 개념은 링즈(Steven Rings)의 저서 *Tonality and Transformation*에서 논의된 바 있으며, 필자는 쇼팽의 악곡에서 나타나는 독특한 방식의 음의 기능 변화를 설명하기 위해 링즈의 음도 변환 개념을 사용한다. 전조의 과정에서 음도 변환은 모든 공통화음에 수반되는 것이 사실이지만, 숙련된 감상자나 연주자는 음도 변환의 각 종류를 다른 방식으로 인식한다. 예를 들어, C장조에서 F장조로 전조할 때 C장조의 $\hat{1}$ 은 F장조의 $\hat{5}$ 가 되고 이는 조성적 단절이 없는 성부 진행 스케치를 만들 수 있을 것이다. 반면에 C장조에서 Db장조로의 전조는 이례적인 성부진행을 만들면서 조성 공간을 변화시킨다.

위에 언급한 두 개의 전조는 두 개의 대칭적인 그룹 체계 안에 있는 같은 종류의 연산(operation)이라는 점에서 이론적으로 동일하나 감상자나 연주자에게 두 개의 전조는 표현적으로 전혀 다르다. 링즈의 이론은 모든 종류의 음도 변환을 고려하여 유용한 체계를 제공하는 반면, 본 논문에서는 으뜸음과 이끄음 간의 변환에서 나타나는 독특한 음악적 현상에 보다 주목한다. 링즈의 논의에 대한 보다 자세한 사항은 Steven Rings, *Tonality and Transformation* (New York: Oxford University Press, 2011)을 참고할 것.

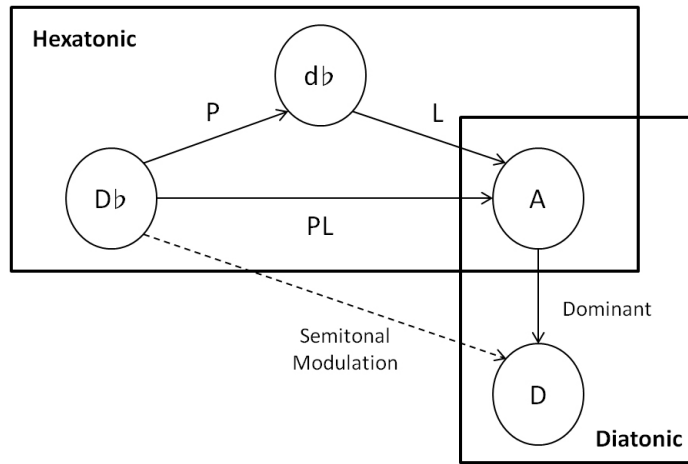


<예 2> 《녹턴 Bb단조》 마디 23-26에서 나타나는 두 단계의 진행

이 과정은 언뜻 보기에는 간단해 보이지만, 자세히 살펴보면 매우 다른 두 가지 진행이 결합되어 있음을 알 수 있다. 첫 번째 단계는 신리만 이론가들이 PL 관계라고 부르는 소위 ‘바그네리안’ 화음 진행이다.⁷⁾ 또한 이 진행과 결합된 두 번째 단계는 조성음악에서 전통적으로 중요하게 취급되며 빈번하게 나타나는 5도 하행이다. <예 2>에서 두 번째 화음인 A장3화음은 새로운 조의 딸림화음으로서 기능하게 되고 이것은 원조로부터 반음 위 조로의 진행을 이끌게 된다. 이처럼 소팡은 반음계적 3도 진행을 사용했을 뿐 아니라 이것을 5도 하행의 V-I 진행과 결합시킨다.

<그림 1>은 이 전조 과정을 신리만 이론의 P, L, PL 관계와 비교하여 표현한 것이다. 그림에서 나타나듯이 첫 번째 단계는 헥사토닉 사이클(hexatonic cycle) 안에 있는 진행이고, 다음 단계에서 온음계적 5도 진행이 더해지면서 반음 관계의 전조가 만들어진다. 즉, 이 진행은 헥사토닉 진행과 온음계적 진행의 결합이라 할 수 있다.

7) 19세기 레퍼토리에서 나타나는 PL 관계는 신리만이론가들에 의해 자세히 논의되었다. 예를 들어 콘(Richard Cohn)은 2012년 저서에서 두 개의 반음 진행을 가지는 3화음 사이의 관계를 논의하면서 슈베르트의 가곡 《밤과 꿈》(*Nacht und Träume*)에서 B장3화음에서 G장3화음으로의 진행을 “덧없는 꿈에 대한 밤의 집착”의 표현으로 설명하고, 바그너가 보이지 않는 마법투구 타른헬름(Tarnhelm)을 표현하기 위해 G단3화음에서 E단3화음으로의 진행을 사용한 것을 연결시킨다. Richard Cohn, *Audacious Euphony: Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature* (New York: Oxford University Press, 2012), 21. 또한 이 진행과 헥사토닉 양 극단에 위치한 화음 진행(PLP 관계)과의 대비에 대해서는 콘의 다음의 문헌을 참고할 것. Richard Cohn, “Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age,” *Journal of the American Musicological Society* 57/2 (2004), 303.



<그림 1> 반음 관계 전조와 P, L, PL 관계

이러한 전조의 유형은 으뜸음인 $\hat{1}$ 과 이끄림음인 $\hat{7}$ 간의 변화를 강조한다는 점에서 특징적이다. 이러한 특징은 베토벤의 《피아노 소나타 F단조, Op. 57, ‘열정’》 1악장에서 나타나는 bII의 사용과 비교하면 더욱 분명해진다. 이 곡의 시작에서는 I-V 진행을 통해 원조성인 F단조가 분명하게 성립된 후 곧바로 Gb장조로 진행한다. 이때 베토벤은 F단조와 Gb장조 사이의 악구를 구분함으로써 두 조를 명확하게 분리한다. 동형진행과 Gb장조 전에 나오는 쉼표로 인해서 Gb장조 부분은 F단조와 분리되어 곡의 시작 부분에서 예상치 못한 조로 갑자기 진행되는 극적인 변화를 보여준다. 이 부분은 반음 관계의 전조를 포함하고 있지만 이명동음적 변화나 갑작스러운 음도 변환의 과정을 수반하지 않는다.⁸⁾

8) 청자들은 음악이 진행됨에 따라 이 부분을 원조의 bII로 재해석하게 된다. 원조로 돌아오기 위해 베토벤은 f 단조와 Gb장조의 공통화음인 Db장3화음을 활용한다. 즉, Gb장조의 $\hat{5}$ 는 f단조의 $\hat{6}$ 으로 바뀐다. $\hat{5}$ 와 $b\hat{6}$ 를 활용하여 반음 위의 조에서 원조로 돌아오는 방식의 측면에서도 쇼팽은 베토벤의 예와 다른 독특한 면모를 보여주는데, 본 논문에서는 지면의 제약상 이에 대해서는 자세히 다루지 않고 향후 연구로 남겨두기로 한다.

<예 3> 베토벤, 《피아노 소나타 F단조, Op. 57》 1악장 시작 부분

이처럼 《녹턴 Bb단조》에서 나타나는 반음 관계는 매우 간단한 진행처럼 보이지만 음도 변환 및 음음계적 공간과 반음계적 공간의 경계와 같은 조성 이론의 중요한 이슈를 수반하는 토끼이다. 또한 이러한 이슈들은 개별 작곡가의 스타일과 그러한 반음 관계가 발생하는 특별한 맥락을 고찰할 때 더욱 유효성을 가진다. 《녹턴 Bb단조》와 유사한 방식의 반음 관계는 쇼팽의 여러 작품에서 나타나므로 이러한 반음 관계를 보다 면밀하게 살펴보는 것은 쇼팽의 양식적 특징에 접근하는 데에 유용한 시각이 될 것이다.⁹⁾

2.2. 반음 관계 vs. 3도 관계

이번 장에서는 쇼팽이 빈번하게 사용한 또다른 반음계적 어법인 3도 관계와 지금까지 논의한 반음 관계가 어떤 점에서 유사한지 또는 다른지 논의하고자 한다. 이를 위해 《녹턴 Bb단조》에서 나타나는 반음 관계를 쇼팽의 《녹턴 Db장조 Op. 27, No. 2》(이하 《녹턴 Db장조》)에서 나타나는

9) 본 연구에서 다루는 《녹턴 Bb단조》 이외에도 이와 유사한 방식의 반음 관계의 전조는 《녹턴 C#단조, Op. 27, No. 1》, 《마주르카 C단조, Op. 56, No. 3》, 《발라드 Op. 52》를 비롯한 쇼팽의 다수의 작품에서 나타난다.

3도 관계와 비교하여 살펴볼 것이다. 다음의 <예 4>는 <<녹턴 Db장조>>에서 처음 Db장조의 주제(마디 1-9)가 제시되고 마디 10부터 Bb단조와 Eb단조에서 에피소드가 나타난 후 다시 원조성인 Db장조로 돌아오는 부분이다. Db장조로의 복귀는 딸림화음인 Ab장3화음이 마디 18에 나타나면서 분명하게 나타나지만 이후 베이스는 계속해서 Ab과 Bbb를 반복한다.

17 *con forza*
cresc. *f* *p*
 Db: V

20 *f* *pp*
 B?
 A major?
 A: $\dot{1}$ → Db: $b\dot{6}$

22 *sempre legatiss.*

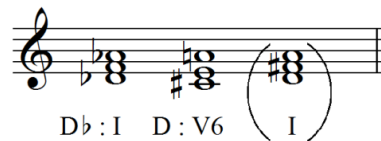
25 *a tempo*
ritenuto
 5

<예 4> 쇼팽, <<녹턴 Db장조, Op. 28, No. 2>> 마디 17-27

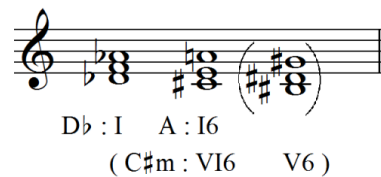
이 부분에서 주목할 만한 부분은 마디 21-24에서 나타나는 이례적인 조성 진행이다. 이 부분에서 베이스는 점차 반음계적으로 하행해서 마디 24에서 A4에 도달하고 결과적으로 이것은 A장조, 즉 장3도 아래의 조로 이동하는 것처럼 보인다. 즉, 마디 22의 두 번째 화음의 베이스를 이 명동음 B4로 해석한다면 이 화음부터 마디 24는 A장조의 V7/V-V $\frac{4}{3}$ -I 진행으로 볼 수 있다. 그러

나 마디 24의 두 번째 박에서 A♯은 다시 Bbb으로 바뀌면서 아직 Db장조의 영역에 있음을 상기시킨다. 결과적으로 이 순간적인 A장조의 변화는 Db장조의 V화음을 연장하는 역할을 하는 bVI의 으뜸음화로 해석할 수 있다. 여기에서 A♯은 A장조의 $\hat{1}$ 이자 Db장조의 $\hat{5}$ 로 진행하는 b $\hat{6}$ 로 재해석된다. 즉, 이 악구는 3도 관계에서 나타나는 b $\hat{6}$ 와 $\hat{1}$ 의 음도 변환을 이용한 작곡가의 정교한 반음계적 장치라고 할 수 있다.

혹자는 이 진행이 매우 짧게 나타나므로 전조와는 관계없이 딸림화음을 연장하는 장식이라고 주장할 수 있으나, 3도 관계는 이 녹턴 전체에서 주요한 요소로 자리잡고 있다는 점을 생각할 때 마디 21-24에서 나타나는 이 제스처는 우연한 것이 아니다. 마디 34부터 시작되는 두 번째 에피소드는 분명하게 A장조로 나타난다. 또한 두 번째 원조로 돌아오는 부분을 보면 <녹턴 Bb단조>에서 나타나는 반음 관계 전조와 다른 3도 관계의 양상을 뚜렷이 볼 수 있다.¹⁰⁾ 이 녹턴에서 나타나는 3도 관계를 <예 2>에서 논의한 반음 관계의 두 단계의 과정과 비교하면 다음과 같다. <예 5.a>에서 나타나듯이 <녹턴 Bb단조>에서는 A장조가 D장조의 딸림화음이 된 것과는 다르게 <예 5.b>에서처럼 Db장조 녹턴에서는 A장조가 즉각적으로 으뜸음화된다. 또한 원조로 돌아올 때는 베이스음 A가 원조성의 같은 으뜸음조의 이명동음적 표기인 C#단조 안에서 재해석된다.



<예 5.a> <녹턴 Bb단조>의 반음 관계



<예 5.b> <녹턴 Db장조>의 3도 관계

10) 이 전조 과정은 앞서 논의한 마디 21-24과 유사한 측면을 가진다. 쇼팽은 먼저 원조의 같은 으뜸음조인 C#단조로 먼저 진행한 후 베이스에서 이 조의 $\hat{6}$ 인 A음에서 시작하는 반음계적 상행을 통해 Eb에 도달한 후 Db장조의 딸림7화음으로 진행한다.

쇼팽의 음악에서 공통음을 활용한 3도 관계 전조는 자주 논의되어왔다.¹¹⁾ 다음 예시는 3도 관계와 반음 관계를 일반화하여 비교한 것이다. 원조의 V로 진행되는 반음계적 3도 관계가 19세기 음악에서 자주 나타나는 반면, 바그너와 같은 19세기 후반의 작품에서는 이러한 3도 관계가 V화음과는 독립적으로 별개의 영역을 이루는 경우를 볼 수 있다. 이와 대조적으로 《녹턴 Bb단조》에서처럼 쇼팽의 작품에서 자주 나타나는 반음 관계 전조는 이러한 반음계적 3도 화음이 공통화음이 되어서 새로운 조성의 V로 가능하게 된다.

반음계적 3도

↓

C : I bVI6 V6 → C : I Ab : I6 3도 관계

C : I bVI6 Db : V6 ↘ I

반음 관계

<예 6> 3도 관계 vs. 반음 관계

지금까지 살펴본 것과 같이 《녹턴 Bb단조》에서 나타나는 반음 관계 전조는 원조의 으뜸음이 새로운 조의 이끄는음으로 기능이 변화해 반음 위의 조로 이동하는 전조이며, 이러한 경우는 쇼팽의 레퍼토리에서 자주 나타난다. 다음 장에서는 《녹턴 Bb단조》로 돌아가 이러한 유형의 전조가 보여주는 독특한 측면이 무엇인지 좀더 자세하게 살펴보려고 한다.

11) 로스슈타인(William Rothstein)의 경우 공통음을 통한 반음계적 3도 관계의 전조를 19세기초 이탈리아 오페라와 연결시키면서 쇼팽이 로시니(Gioacchino Rossini, 1792-1868)와 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)로부터 받은 영향을 언급한다. William Rothstein, "Common-Tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction," *Music Theory Online* 14/1 (2008).

3. 《녹턴 Bb단조》에서 나타나는 조성적 반음 관계

이번 장에서는 쇼팽의 《녹턴 Bb단조》의 중간 부분에서 나타나는 반음 관계의 조성적 맥락을 구체적으로 논의할 것이다. 특히 앞의 장에서 논의했듯이 이러한 반음 관계의 전조가 짧은 시간 안에 순간적인 조성적 혼란을 일으킴에도 불구하고 이 부분을 어떻게 거시적 맥락에서 해석할 수 있는지 살펴보고자 한다.

〈예 7〉에 제시된 한 쌍의 그래프는 이 부분이 어떻게 조성적 단절(discontinuity)을 이루고 이후 거시적 문맥에서 온음계적 진행 안에서 해석되는지를 보여준다. 〈예 7.a〉에서 마디 19-22 (예 1.a 참고)는 Db장조의 으뜸화음의 연장을 보여준다. 반면 마디 23 이후의 분석 그래프는 악구의 처음 부분에서 나타나는 반음 관계 전조와 후반부에서 나타나는 조성적 단절을 보여준다. 이 부분은 D장조로의 진행을 보이지만 마디 25에서 최상성부에 Bb, 베이스에 G음이 나타나면서 어디로 진행할지 모호한 상태에 놓이게 되고 이후 마디 26에서 Db장조의 V화음이 나타남에 따라 D장조의 끝을 암시하는 조성적 거리감이 발생한다.

〈예 7.b〉에서 나타나듯이 두 번째 악구의 중간 부분이 D장조로 기보되었음에도 불구하고 이 악절(마디 19-26)은 회귀적(回歸的)인 시각에서 Db장조로 재해석된다. D장조는 거시적인 문맥에서 Db장조의 bII로 해석되고 이후 V화음으로 진행한다. 그렇다면 마디 23에 나타나는 E♭도 Ebb으로 하행하는 Fb(b♯)로 보는 것이 더 설득력 있을 것이다. 결과적으로 이 악구는 I-bII-V-I의 일반적인 종지형으로 해석할 수 있지만, 여기에서 주목하고자 하는 것은 쇼팽이 어떻게 독창적인 성부진행을 사용하여 bII의 영역을 확장해 조성적 단절과 재통합을 만들어냈는가 하는 점이다.

<예 7.a> 마디 19-26의 분석 그래프

<예 7.b> 거시적 측면의 온음계적 해석

흥미롭게도 D장조로의 회유(回遊)를 포함한 이 악구는 이후 세 번 더 반복된다(마디 31-34, 39-42, 47-50). 이 악절의 선행악구는 D♭장조의 I가 아니라 V를 연장하는 것으로 변화하지만, $\flat II$ 가 두드러지는 후행악구는 세 번 모두 그대로 나타난다. 이는 쇼팽이 이례적인 성부진행을 여러 번 반복하여 일반화함으로써 익숙하게 느껴지도록 했다고 추측할 수도 있고, 앞으로 논의할 중간 부분의 두 번째 단락을 위한 분위기를 조성하려고 했다고 해석할 수도 있을 것이다.

이후 중간 부분의 두 번째 단락은 D♭음 위에서 나타나는 딸림7화음(D♭-F-A♭-C♭)을 연장하고 있으며 그 효과와 기능의 측면에서 매우 독특한 부분이다(예 8). 이 딸림7화음은 마디 51부터 포르테시모(ff)로 8마디 동안 지속된다. 마디 57부터는 다이내믹이 피아니시모로 감소하고 마디 61부터 같은 멜로디가 반복되지만 마치 에코처럼 피아니시시모(pianississimo)로 연주되며 7음인 C♭이 사라진다. 그러나 여전히 청자의 마음속에서는 7음이 남아있는데 그것은 이 불협화음정이 해결되지 않았기 때문이다. 이 C♭은 마침내 마지막 부분이 시작하기 직전 마디 70에서 B♭으로 하행하면서 반음 모티브를 통해 해결된다.

<예 8> 중간 부분의 두 번째 단락 (마디 51-70)

녹턴의 중간 부분에서 마지막 부분으로 연결되는 방식 또한 매우 독창적이다. <예 9>에서 나타나듯이 쇼팽은 이 녹턴 전체에서 주요한 역할을 하는 bII-V-I 진행의 선율적 요소를 사용하여 두 부분을 연결하고 있다. 중간 부분의 첫 번째 단락은 Db장조의 I-bII-V-I 진행을 반복하면서 강조하고 있고, 두 번째 단락은 Db7화음을 길게 연장하면서 신비로운 느낌을 주는 7음 Cb을 길게 끌고 있다. 결과적으로 이 Cb음은 원조의 딸림화음으로 진행되는 원조의 b2^o로 해석된다. 선율의 목적지에 도달하는 마디 67을 보면 화음은 여전히 Db장3화음이지만 쇼팽은 왼손 파트에서 A4음을 보여주면서 음색을 미묘하게 변화시키고 있다(예 8 참고). 오른손 파트가 긴 음가의 음에 머물러있는 동안 A4음은 저음역에서 나타나는데 이는 달콤한 꿈 또는 환상의 세계로부터 현실로 전환하는 정서적 효과를 만들어낸다.

〈예 9〉 《녹턴 Bb단조》의 전체적인 구조

이러한 과정을 통해 베이스 성부에서 나타나는 거시적인 진행 또한 주목할 만하다. 〈예 9〉에서 나타나듯이 음역 이동의 결과로 베이스는 Bb-Db-A 4-Bb의 진행을 보여주는데 이는 녹턴을 시작하는 못갓춘마디에서 나타나는 오른손 파트의 6음 음형의 동일하다(예 10 참고). 이 여린 박의 6음 음형이 녹턴의 전체적인 분위기를 만든다는 점을 생각하면, 작곡가는 반음과 감4도를 포함하는 이 음정 구조를 녹턴 전체의 베이스 라인에 정교하게 반영했다는 것을 알 수 있다. 그런 의미에서 마지막 부분이 시작될 때 다시 오른손에서 반복해서 등장하는 6음 음형은 첫 번째 부분과 중간 부분에서 펼쳐진 이 베이스 진행을 압축해서 재진술하는 것으로 해석할 수 있을 것이다.

베이스에서 마디 69에 나오는 A 4음은 C의 대체음으로 불가피하게 불규칙한 성부진행을 야기한다. 〈예 9〉에서 나타나듯이 기대하고 있던 C음이 생략되고 이 음을 대신하는 이끄음 A 4이 나타나는데, 이처럼 스펙트럼 그래프에서 근본선율(Urline)을 마무리하는 2 대신 7이 나타나는 것은 이례적이라고 할 수는 없다. 그러나 이 경우 중간 부분에서 딸림7화음의 7음인 Cb을 오랫동안 들었던 청자에게 A 4으로의 감3도 진행은 독특한 현상으로 기억되며 또한 이 이끄음 A 4은 오른손 파트가 아니라 급격한 음역 이동을 통해 왼손에서 나타난다. 이는 마지막 부분에서 Cb-A 4 진행이 주요한 선율적·화성적 요소로 작용하는 전초라고 할 수 있는데, 이는 다음 장에서 좀 더 자세히 살펴보고자 한다.

4. 《녹턴 Bb장조》에서 나타나는 모티브적 반음 관계

지금까지 반음 관계를 주로 조성적 측면에서 살펴본 반면, 이 장에서는 이러한 반음 관계가 어떻게 모티브적 측면에서 곡 전체에 걸쳐 활용되는지에 보다 초점을 맞출 것이다. 또한 이 녹턴에서는 곡의 미시적 표면뿐 아니라 곡 전체의 음고 구조(pitch structuring)¹²⁾에서 반음 관계가 나타난다.

이 녹턴은 흔히 ‘한숨 모티브’(sigh motive)라고 일컬어지는 반음 모티브를 사용한다. 첫 번째 부분에서 A 4-Bb의 모티브는 곡의 시작에서부터 표면에 드러남으로써 이 끊임 A 4이 중요한 역할을 함을 보여준다. 이 A 4은 시작 부분의 못갖춘마디에서 나타나는 6음 음형에서 Db에서 감4도 도약함으로써 나타나는 음이다.



<예 10> 《녹턴 Bb단조》의 시작
부분에서 나타나는 반음 모티브

이후 왼손 반주형에서 으뜸화음과 딸림화음이 번갈아 나오면서 A 4은 Bb을 연장하는 아랫보조음으로 계속 등장한다. 흥미로운 점은 쇼팽이 Bbb과 A 4의 이명동음을 사용한 방식이다. 예를 들어 마디 6-7에서 III가 으뜸음화된 후 마디 8에서 Bb단조의 V로 진행할 때 쇼팽은 Ab-Bbb-A 4

12) 본문에서 사용한 용어 ‘음고 구조’(pitch structuring)은 곡 전체에 걸쳐서 두드러지게 나타나는 음고 간의 관계를 지칭한다. 비슷하지만 다소 다른 개념으로는 ‘음고류 모티브’(pitch-class motives)를 들 수 있는데, 이 용어는 래츠(Steven Laitz)가 1992년 처음 사용한 것으로 곡 전체에 걸쳐 중요하게 기능하는 동일한 음고류로 이루어진 모티브를 지칭한다. 이 용어의 역사적 기원과 분석 예시는 맥크렐리스(Patrick McCreless)의 2011년 논문에 자세히 논의되어 있다. 필자는 특정한 음고의 모티브보다는 곡 전체에서 퍼져서 나타나는 반음 모티브를 지칭하고 있으므로 본문에서 ‘음고 구조’라는 용어를 사용하였다. Steven Laitz, “Pitch-Class Motive in the Songs of Franz Schubert: The Submediant Complex,” (Ph.D. Diss., University of Rochester, 1992); Patrick McCreless, “The Pitch-Class Motive in Tonal Analysis: Some Historical and Critical Observations,” *Res Musica* 3 (2011), 52–67.



<예 12.a> Db팔림7화음에서 나타나는 Cb



<예 12.b> A'부분의 시작과 두 반음 모티브의 결합

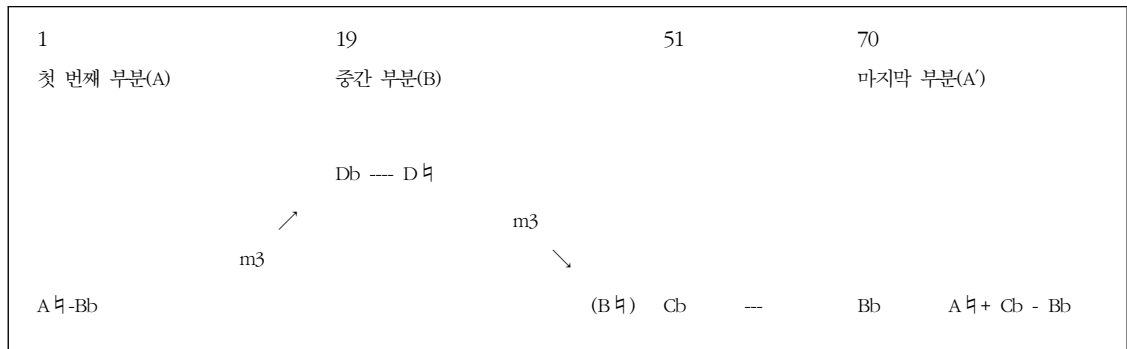
마디 70에서 Cb음이 해결되기 전, 베이스는 마디 67-69에서 Bb음 주위를 순회하며 회피하다가 마침내 A♯을 거쳐 Bb으로 상행한다(예 12.b). 이러한 방식으로 마지막 부분의 시작은 오랫동안 미루어 온 Cb음이 해결되는 순간인 동시에 A♯-Bb 진행이 재현되는 지점이기도 하다. 마디 70에서는 ‘점차 느려지면서 그리고 매우 부드럽게’(rallentando e dolcissimo)의 지시와 함께 악박에서 6음 음형이 나타나는데 이때 A♯-Bb은 악센트로 강조되어 있으며, 이것은 베이스의 동일한 진행을 오른손의 멜로디에서 다시 받아서 연주하는 것으로 해석할 수 있다. 즉, 마지막 부분으로 접근하는 부분은 두 반음 모티브가 결합되는 지점이며 이러한 모티브의 결합은 마지막 부분에 걸쳐 계속된다.

이 녹턴의 마지막 부분은 상당 부분 축소되어, 8마디 이후 바로 종지 진행으로 넘어간다.¹³⁾ 녹턴의 첫 번째 부분에서 한번 등장했던 bII-V-I 진행은 악곡의 끝부분에서는 여러 번 반복되

13) 마지막 부분에서 첫 번째 악구(마디 1-4)가 반복된 이후 다음 여덟 마디(마디 4의 두 번째 박부터 마디 12의 첫 번째 박)는 생략된다. 이 생략된 부분은 첫 번째 부분에서 III가 으뜸음화되던 부분으로 작곡가는 중간 부

는데, 이는 마디 69에서 암시적으로만 나타났던 구조적 딸림화음을 분명하게 드러내고 강조하는 역할을 한다. 또한 마지막 종지 부분에서 이제 Cb은 A♯-Bb 모티브와 결합되면서 보다 능동적인 역할을 하게 된다. 또한 특히 마디 82-83에서 나타나는 b²음 위의 중6화음은 A♯과 Cb이 동시에 울리는 음향을 보여줄 뿐 아니라 지금까지 보여준 모티브적 진행을 통합하고 Bb장3화음으로 도달하는 4개의 반음 진행을 만들면서 극적인 효과를 만든다. 이러한 면에서 마디 17-18에서 나타났던 bII-V-I의 진행은 곡의 전체에 걸쳐서 펼쳐지는 과정의 씨앗이라고도 표현할 수 있을 것이다.

다음의 <그림 2>는 지금까지 논의한 녹턴 Bb단조의 전체적인 음고 구조를 대칭되는 패턴으로써 보여준다. 이 녹턴의 첫 번째 부분에서는 A♯-Bb 모티브를 강조하고, 중간 부분에서는 관계장조인 Db장조로 전조하여 곧 D장조를 오가며 반음 관계를 보여준다. 중간 부분의 후반부에서 B♯의 이명동음인 Cb은 Db음 뒤의 딸림7화음의 7음으로 음악의 표면에 나타난다. 이 음은 마지막 부분이 시작되면서 Bb으로 하행하고 이 제스처는 A♯-Bb 모티브의 상응하는 것으로 특징지을 수 있다. 마지막 순간에 A♯-Cb-Eb-Gb화음은 A♯와 Cb을 동시에 보여주면서 이 반음 모티브들을 결합한다. 이처럼 쇼팽은 창의적인 방식으로 반음 모티브를 단지 음악의 표면적 효과뿐 아니라 작품 전체에 수반된 음고 구조의 요소로 사용하고 있다.



<그림 2> 《녹턴 Bb단조》의 전체적인 음고 구조

본에서 Db장조 부분이 길게 나타났으므로 이후 마지막 부분에서는 이 부분을 다시 반복해서 보여주지 않으려고 했음을 짐작할 수 있다.

5. 나가는 말

지금까지 쇼팽의 음악에서 자주 나타나는 반음 관계의 특징을 《녹턴 Bb단조》를 중심으로 살펴보았다. 본문에서는 먼저 이 녹턴의 중간 부분에서 나타나는 반음 관계의 구성에 초점을 맞추어 이러한 진행이 야기하는 조성적 혼란과 음도 변환에 대해 구체적으로 살펴보았다. 또한 반음 관계를 3도 관계 전조와 비교함으로써 쇼팽의 음악에서 나타나는 반음 관계가 지니는 독특한 특징을 구체적으로 살펴보고자 하였다. 쇼팽은 반음 관계 전조를 두드러진 조성적 단절이 나타나기보다는 이음새 없이 자연스럽게 연결되는 진행으로 디자인했음에도 불구하고 해당 부분을 자세히 살펴보면 이례적이고 표현적인 성부진행을 수반하고 있으며, 이러한 조성적 긴장을 포함한 진행은 회귀적인 해석을 통해 거시적인 온음계적 진행으로 통합된다. 이러한 점에는 이 녹턴은 언뜻 보기에는 온음계적인 단순한 악곡처럼 보이지만 bII를 곡의 주요한 요소로 사용하고 조성적 경계를 미묘하게 건드리지만 결코 벗어나지 않는 독창적인 화성 진행을 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

또한 《녹턴 Bb단조》에서 이러한 반음 관계는 조성 관계뿐 아니라 모티브적 디자인과도 밀접하게 연관되어 있다. 이 녹턴의 첫 번째 부분에서는 A \natural -Bb의 반음 진행을 강조하고, 중간 부분에서는 Db장조와 D장조의 반음 관계를 보여준다. 중간 부분의 후반부에서 B \natural 의 이명동음인 Cb은 Db을 근음으로 하는 딸림7화음의 7음으로 바뀌어 마지막 부분의 시작에서 Bb으로 하행한다. 마지막 부분에서는 두 가지 반음 진행이 결합되면서 Cb-A \natural -Bb 진행이 반복되고, 곡을 마치는 종지에서는 A \natural -Cb 두 음이 동시에 화음으로 제시되어 으뜸음 Bb으로 해결된다.

이처럼 본 논문은 쇼팽의 《녹턴 Bb단조》를 중심으로 하여 작품에서 확장되어 사용된 반음 관계에 대해서 분석함으로써 작곡가의 독창적이면서도 예상치 못한 진행을 새로운 시각에서 이해하고자 하였다. 반음 관계는 기존의 쇼팽 문헌에서 상대적으로 많이 다루어지지 않았던 주제이며, 온음계적 조성 맥락을 와해하지 않으면서도 그 안에서 최대한의 조성적 긴장을 일으키는 반음계적 기법이다. 또한 본문에서 살펴본 것처럼 쇼팽의 음악에서 나타나는 반음 관계는 쉐커식 분석이론 뿐 아니라 음도의 기능 변화에 대한 네오리만 변형이론 및 분석가의 청취 과정을 담고 있는 현상학적 해석을 포괄하고 있는 토픽이다.

쇼팽의 녹턴은 피아노 연주자뿐 아니라 대중들에게도 관심을 받아온 레퍼토리임에도 불구하고 각 녹턴을 구체적으로 분석하고 있는 문헌은 상대적으로 매우 적다. 그러한 점에서 구체적인 분석 문헌을 찾기 어려운 《녹턴 Bb단조》에 대한 심도깊은 분석을 제공한 점 자체도 학문적으로 의미 있는 작업이 되었으리라 여겨진다. 특히 본 연구에서 다루고 있는 반음 관계의 양상이 쇼

팽의 음악에서 자주 나타나는 양식적 특징임을 이해한다면 쇼팽의 반음계적 기법을 해석하는 데에 유용한 통찰력을 더한 접근이 되리라 기대한다. 또한 이 연구는 관련된 주제에 대한 여러 가능성을 남겨두고 있다. 그중에서도 《녹턴 Bb단조》와 유사한 또는 다른 방식의 반음 관계가 사용된 쇼팽의 다른 작품들을 살펴보거나 반음 위의 조가 아니라 반음 아래의 조로 진행할 때 쇼팽이 전형적으로 사용한 방식을 논의하는 작업은 향후의 후속 연구로 남아있다.

검색어

쇼팽(Chopin), 반음 관계(Semitonal Relationships), 《녹턴 Bb단조》(Nocturne in Bb minor), 음도 변환(Scale-degree Transformation), 반음계주의(Chromaticism), 쉐커식 분석(Schenkerian Analysis)

참고문헌

- 서정은. “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성.” 『음악논단』 35 (2016): 97-141.
- 송무경. “쇼팽의 마주르카 Op. 33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능.” 『음악이론포럼』 22/1 (2015): 27-40.
- 안소영. “반음계적 3도진행을 통한 화성구조의 변화.” 『서양음악학』 12/3 (2009): 187-213.
- Bellman, Jonathan. *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Boczkowska, Ewelina. “Chopin's Ghosts.” *19th-Century Music* 35/3 (2012): 204-23.
- Burkhart, Charles. “Chopin's ‘Concluding Expansions.’” In *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*. Ed. David Witten, 95-116. New York: Garland, 1997.
- Chew, Geoffrey. “The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading Note.” *Music Analysis* 2/1 (1983): 35-53.
- Chung, Heewon. “Semitonal Relationships in Chopin's Music.” Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015.
- Cohn, Richard. “Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions.” *Music Analysis* 15/1 (1996): 9-40.
- _____. “Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age.” *Journal of the American Musicological Society* 57/2 (2004): 285-323.
- _____. *Audacious Euphony: Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Cone, Edward T. “Ambiguity and Reinterpretation in Chopin.” In *Chopin Studies 2*. Ed. John Rink and Jim Samson, 140-60. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Damschroder, David. *Harmony in Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Gran, Jacob. “Ornamental and Motivic Integration in Chopin's Op. 9 Nocturnes.” *Indiana Theory Review* 34/1-2 (2017): 23-49.
- Kinderman, William. “Directional Tonality in Chopin.” In *Chopin Studies*. Ed. Jim Samson,

- 59–75. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Kopp, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- 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*. Ed. William Kinderman and Harald Krebs. 45–83. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Krebs, Harald. “Third Relation and Dominant in Late 18th- and Early 19th-Century Music.” Ph.D. Diss., Yale University, 1980.
- Laitz, Steven. “Pitch-Class Motive in the Songs of Franz Schubert: The Submediant Complex.” Ph.D. Diss., University of Rochester, 1992.
- Lewin, David. 1986. “Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception.” *Music Perception* 3/4 (1986): 327–92.
- McCreless, Patrick. “An Evolutionary Perspective on Nineteenth-Century Semitonal Relations.” In *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Ed. William Kinderman and Harald Krebs. 87–113. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- _____. “The Pitch-Class Motive in Tonal Analysis: Some Historical and Critical Observations.” *Res Musica* 3 (2011): 52–67.
- Rings, Steven. *Tonality and Transformation*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Rink, John S. “‘Structural Momentum’ and Closure in Chopin’s Nocturne Op. 9, No. 2.” In *Schenker Studies* II, 109–26. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Rothstein, William. “Common-Tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction.” *Music Theory Online* 14/1 (2008).
- Rowland, David. “The Nocturne: Development of a New Style.” In *The Cambridge Companion to Chopin*. 32–49. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1992.
- Samson, Jim. *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900–1920*. New York: W.W. Norton, 1977.
- _____. *The Music of Chopin*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- _____. “The Challenge to Analysis.” In *Analytical Perspective on the Music of Chopin*.

- Ed. Artur Szklener. 9–19. Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003.
- Schachter, Carl. “Chopin’s Fantasy, Op. 49: The Two-Key Scheme.” In *Chopin Studies*. Ed. Jim Samson. 221–53. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. 2 vols Trans. and ed. Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- Siepmann, Jeremy. *Chopin, the Reluctant Romantic*. London: Gollancz, 1995.
- Smith, Peter H. “Hierarchy, Interruption, and Interpretation of ABA' Forms.” *Journal of Schenkerian Studies* 7 (2013): 1–30.
- Szklener, Artur. “Melodics of Chopin’s Nocturnes. A Multi-Layer Issue.” In *Analytical Perspectives on the Music of Chopin*. Ed. Artur Szklener. 185–202. Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004.

The Extended Use of Semitonal Relationships in Chopin's Nocturne, Op. 9, No. 1

Heewon Chung

This paper examines Chopin's chromatic harmony and voice leading, which produce modulations to remote tonal regions, by exploring his use of semitonal relationships. Chopin's Nocturne in Bb minor, Op. 9, No. 1 shows a semitonal modulations that uses a subtle change of scale-degree function between $\hat{1}$ and $\hat{7}$ and involves an unusual voice-leading event. By discussing tonal disorientation in a local context and retrospective tonal reintegration which the semitonal modulation arouses and comparing semitonal relations to third relations, this paper explores the distinctive characteristics of semitonal relationships which help account for the individuality of Chopin's approach to chromaticism and his compositional style. Semitonal modulations also resonate with other musical parameters such as motives and large-scale pitch structuring. Analyzing Chopin's Nocturne in Bb Minor, this study stylistically attunes to the many different roles that semitonal relationships may play in a work's tonal and motivic organization.

쇼팽의 《녹턴 Bb단조, Op. 9, No. 1》에서 나타나는 확장된 반음 관계

정희원

본 논문은 쇼팽의 음악에서 자주 나타나는 반음계적 어법 중 조성적·모티브적 반음 관계가 어떻게 확장되어 사용되는지 《녹턴 Bb단조》를 중심으로 살펴보고자 한다. 본문에서는 먼저 이 녹턴의 중간 부분에서 나타나는 반음 관계의 구성에 초점을 맞추어 이러한 진행이 야기하는 조성적 혼란과 음도 변환에 대해 논의한다. 또한 반음 관계를 3도 관계 전조와 비교함으로써 쇼팽의 음악에서 나타나는 반음 관계가 지니는 독특한 특징을 구체적으로 살펴본다. 또한 《녹턴 Bb단조》에서 이러한 반음 관계는 조성 관계 뿐 아니라 모티브적 디자인과도 밀접하게 연관되어 있다는 점에 주목하여 작곡가가 반음 모티브를 단지 음악의 표면적 효과뿐 아니라 작품 전체에 수반된 음고 구조의 요소로 어떻게 사용하고 있는지 분석한다.

논문투고일자: 2023년 4월 30일

심사일자: 2023년 5월 14일

게재확정일자: 2023년 5월 19일