Music Theory Forum Vol. 28 No. 1 pp. 71-111
http://dx.doi.org/10.16940/YMR.2021.28.1.71
Print ISSN 1598-6659

도입부의 재도입: 멘델스존의 〈무언가〉

한미숙(한국예술종합학교, 강사)

1. 들어가는 글

도입부(Introduction)는 악곡의 시작을 도와주는 부분이다. 음악형식적 관점에서 볼 때 도입부는 악곡의 주요 부분(본문)과 분리되어 있으며, 경계선(boundary) 바깥에 위치하는 부수적 요소이다. 즉 도입부는 본문이 시작하기 전에 등장하고("before-the-beginning"), 반대로 코다는 본문이 끝난 다음에("after-the-end") 등장한다.[1] 그러므로 도입부와 코다는 구조적 경계선 밖에 위치한 테두리-기능(framing functions)을 맡게 된다. 일반적으로 악곡에서의 도입부는 독립적인 단락을 이루는 느린 도입부와 짧은 도입부로 나누어져 다루어지는데,[2] 이 글에서는 짧은 도입부만을 살펴본다.

도입부의 기능을 설명하기 위해 윌리엄 캐플린(William Caplin)은 악곡을 달리기에 비유한다.[3] 달리기는 시작을 알리는 총소리가 울리는 순간 시작되어, 선수들이 결승선을 통과할 때 끝나게 된다. 그러나 달리기의 충분한 체험은 이러한 시간적 경계선의 앞쪽과 뒤쪽에 위치하는 시간도 포함하고 있다고 본다. 즉 입장한 선수들이 경기 시작 전 출발선에서 준비 자세를 하며 총소리를 기다리는 시간이 도입부에 해당되는데, 이때 선수들은 초조와 긴장 속에서 기다리게 된다. 이러

1) 이러한 구체적인 용어 사용은 윌리엄 캐플린(William E. Caplin)의 설명을 따른 것이다. William E. Caplin, *Classical Form* (New York: Oxford University Press, 1998), 203-205.

2) 캐플린 역시 느린 도입부와 주제 앞에 붙는 도입부(thematic introduction)로 나눈다(위의 글, 203). 또한 헤포코스키(James Hepokoski)와 다시(Warren Darcy)도 그들의 소나타이론에서 역시 느린 도입부와 짧은 도입부(brief, in-tempo introduction)를 구분하여 설명한다. James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 292-305 참조할 것.

3) Caplin, 위의 글, 15.

한 도입부의 속성이 음악에서도 유사하게 발견된다. 악곡의 도입부는 에너지의 상승과 동시에 시작에 대한 기대감을 끌어올리는 기능을 하며, 주제의 시작인 "내림박"(thesis)을 준비하는 "올림박"(anacrusis)의 역할을 맡게 된다.

이러한 캐플린의 설명은 에드워드 콘(E. T. Cone)의 견해와 유사하다. 콘은 일단 악곡의 진정한 시작을 내림박(downbeat)으로 설정하고, 도입부를 내림박에 붙는 올림박(upbeat), 또는 접두사(prefix)에 해당하는 것으로 본다. 이러한 도입부의 형식적 기능은 시작을 위한 준비와 기대감이라고 말한다.[4] 또한 그는 도입부를 테두리 같은 도입부(frame-like introduction)와 진정한 도입부(true introduction)의 두 유형으로 나누며, 유형에 따라 연주와 해석 방식이 달라져야 한다고 주장한다.[5] 진정한 도입부의 경우 빠르기와 소재가 본문과 차별화되더라도 이들은 본문을 준비하고 결국 본문으로 인도한다는 점에서, 확장된 올림박(an expanded upbeat)으로 본다.[6]

펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy: 1809-1847)은 1830년부터 1845년 사이에 48곡의 〈무언가〉*(Lieder ohne Worte)*를 작곡하였다. 이들은 6곡씩 묶여 모두 8권으로 출판되었는데, 그 중 6권(Op. 19, 30, 38, 52, 62, 67)은 그의 생존 시에 그리고 마지막 2권(Op. 85와 102)은 사후에 출판되었다. 즉 첫 6권은 작곡가의 기획과 감수를 거쳐 나온 것이고, 마지막 2권은 출판사가 남겨진 곡들을 묶어 출간한 것이다.[7] 〈무언가〉의 도입부들은 위에서 콘이 지적한 것처럼 시작을 위한 준비와 기대감을 불러일으키며, 본문을 준비하는 올림박으로서의 역할에 충실하다. 또한 일부 도입부는 캐플린의 정의에서처럼 에너지의 상승을 통하여 시작에 대한 강한 기대감을 끌어올리기도 한다.

일반적으로 도입부를 통해 악곡이 일단 시작되고 나면, 도입부는 더 이상 본문에 다시 등장할 필요가 없게 된다. 그러나 흥미롭게도 〈무언가〉의 일부 곡들에서 도입부가 본문 중에 그대로 또는 변형되어 재등장하는 경우를 발견할 수 있다. 이는 일반적인 도입부의 사용방식과 다른 것으로서, 다른 작곡가들의 작품에서도 전례를 찾기 어렵다. 도입부의 일부가 이후에 다시 등장하는 경우로서 모차르트의 〈마술피리〉 서곡, 베토벤의 8번 피아노 소나타(Op. 13, '비창')의 1악장, 브람

4) Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*(New York: Norton, 1968), 22-26.
5) Cone, 위의 글, 22-26.
6) 그는 이러한 개념을 확대 적용하여, 악곡의 진행이 제대로 시작하는 시점(화성적 도달과 리듬적 도달이 동시에 일어나는 지점)을 구조적 내림박(a structural downbeat)이라고 보고, 그 앞에 선행하여 나오는 부분을 올림박이라고 보기 때문에, 모든 악곡은 실재하는 도입부 또는 암시된 도입부로 시작한다고 본다.
7) 〈무언가〉에 관한 자세한 논의는 래리 토드(R. Larry Todd)의 "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy," in *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. by R. Larry Todd (New York: Schirmer Books, 1990), 192-199 참조할 것.

스의 교향곡 1번의 4악장, 그리고 멘델스존이 초기에 작곡한 〈한여름밤의 꿈〉 서곡 등이 언급된다.[8] 그러나 이들은 모두 소나타 형식을 기반으로 작곡된 대규모적인 작품이기에,[9] 〈무언가〉의 곡들과 비교하기 어렵다. 무엇보다 도입부의 성격과 재등장으로 인한 효과가 서로 다르기 때문이다.

멘델스존은 〈무언가〉의 일부 곡에서 독특하고 혁신적인 방식으로 도입부를 본문 중에 재도입하고 있다. 이 글은 도입부를 둘러싼 작곡가의 실험적인 작업방식을 이해하고 설명하려는 시도이다. 이를 위해 도입부와 본문과의 관계, 그리고 악곡의 전체적인 형식과 화성구조 안에서 도입부의 기능과 역할을 살펴보려고 한다. 일단 다음 장에서는 〈무언가〉의 도입부들이 워낙 다양하기 때문에, 이들을 두 가지 유형으로 나누어 보고, 각 유형에 해당하는 도입부들의 구체적인 특징에 관하여 알아본다. 이 글에서 곡을 잠시 언급하고 지나가는 경우 순전히 편의를 위해서 작품번호 외에 〈무언가〉곡집의 번호(1-48번)를 사용한다.

2. 〈무언가〉의 도입부 – 두 유형

'무언가'라는 표제가 말해주듯이 이들은 가사 없는 기악곡이므로, 노래선율이 등장하기 전까지의 음악을 도입부로 볼 수 있다. 〈무언가〉의 48개 악곡 중에서 대략 17개의 악곡에서 도입부가 발견되는데, 전체의 대략 35퍼센트에 달하는 악곡에서 도입부가 등장하는 셈이다. 필자는 〈무언가〉에서의 도입부들을 두 가지 유형, 즉 본문과 분리되어 독립적인 성격을 갖는 서주(prelude) 유형과 본문에 종속적인 전주(introduction) 유형으로 나누어 살펴보려고 한다. 위에서 살펴 본 콘의 구분을 따르면 서주 유형은 '테두리 같은 도입부'(frame-like introduction)에, 전주 유형은 '진정한 도입부'(true introduction)에 해당된다.

---

8) 베토벤과 브람스의 도입부는 느린 도입부로서 독립적인 단락을 형성하고 있으며, 모차르트와 멘델스존의 경우 관악기가 연주하는 3-4개의 화음으로 이루어진 도입부는 전형적으로 서곡에 어울리는 팡파레 제스처이다. 멘델스존의 〈한여름밤의 꿈〉 서곡에서 도입부(마디1-7)는 재현부 시작 전에 그리고 악곡의 마지막에 재등장한다. 이러한 도입부의 재등장은 소나타형식에서 매우 특이하고 혁신적인 처리방식으로 언급되지만, 한편으로 극음악이라는 표제음악적 특성과 연관있는 것으로 설명되어진다. 자세한 설명은 Hepokoski & Darcy, *Elements of Sonata Theory,* 305 그리고 R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford, 2003), 161 참조할 것.

9) 헤포코스키와 다시는 주로 소나타형식에 나오는 도입부의 표현적인 또는 묘사적인 기능들을 유형별로 설명하고 있다(Hepokoski & Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 300-304).

2.1. 서주 유형(prelude)

서주 유형의 도입부는 〈무언가〉의 7곡에서 발견된다. 이들은 대부분 4마디에서 6마디 사이의 길이를 차지하고 있으며, 악곡의 첫 단락과 겹세로줄로 분리되어 시각적으로 잘 구분된다. 이 유형의 특징은 본문과 소재를 공유하지 않으며, 선율, 리듬, 짜임새 등에서 뚜렷이 차별화된다는 것이다. 흔히 본문보다 활기차고 빠른 음형이 등장하는 경우가 많다. 대체로 서주는 코다로서 다시 등장하기 때문에, 서주와 후주는 한 쌍을 이루어 악곡의 시작과 끝을 마감하는 테두리 효과를 확실히 보여준다.[10] 코다는 서주와 거의 같은 모습으로 나오지만, 간혹 음역의 이동이 있거나, 일부 변형되기도 한다. 코다의 시작이 겹세로줄로 확실히 분리되어 나오는 경우가 대부분이나, 예외적인 경우(3번과 23번)도 있다.[11]

번호	작품번호	길이	겹세로줄－시작과 끝	코다로 등장할 때	종지
3	Op.19, No.3	5마디	있음 / 없음	약간 변형	IAC
4	Op.19, No.4	5마디	있음 / 있음	그대로	PAC
9	Op.30, No.3	3마디	있음 / 있음	그대로	PAC
23	Op.53, No.5	6마디	있음 / 없음	끝부분 연장	I 페달
28	Op.62, No.4	4마디	있음 / 있음	그대로	PAC
35	Op.67, No.5	5마디	있음 / 있음	그대로	I 페달
41	Op.85, No.5	4마디	있음 / 있음	그대로	PAC

〈표 1〉 서주 유형의 도입부

한편 서주 유형의 도입부는 본문 중에 등장하지 않는 것이 일반적이다.[12] 서주의 화성적 내용을 보면, V-I의 정격종지로 끝나거나(3, 4, 9, 28, 41번), I-페달음위에 머문다(23, 35번). 이들은 확실한 종지적 마감을 통하여 서주 자체의 독립성을 확보하려는 경향을 보인다. 따라서 다음 단락과의 화성적 연결을 필요로 하지 않는다. 표 1은 서주 유형에 속하는 7곡에서 도입부의 길이와 종지, 도입부 끝의 겹세로줄과 코다 시작 전의 겹세로줄의 유무, 코다에서 등장할 때 그대로 나오는

10) 콘은 테두리 같은 도입부로서 〈무언가〉의 9번(Op. 30, No. 3)을 예로 들고(Cone, *Musical Form and Musical Performance*, 22-26), 헤포코스키와 다시는 3번(Op. 19, No. 3)을 도입부-코다 프레임을 가진 곡으로 제시한다(Hepokoski & Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 305).

11) 예외적인 경우 코다에서 서주가 확장되거나 변형되어 등장하기 때문에 코다 앞에 겹세로줄을 두지 않은 것으로 여겨진다(표-1 참조).

12) 예외적인 경우로 23번(Op. 53, No.5)곡이 있는데, 이곡은 부제('Volkslied'; 민요)가 붙어 있다. I-페달음위에 나왔던 도입부가 중간에 V-페달음위로 옮겨져서 재등장한다(마디 43-46).

지 변형되어 나오는지 등을 보여준다.

2.2. 전주 유형(introduction)

〈무언가〉에서 전주 유형의 도입부는 모두 10곡에 등장한다. 일단 이들은 본문과 겹세로줄로 분리되어 있지 않으며, 코다 역시 겹세로줄로 분리되어 있지 않다. 전주의 소재가 완전히 차별화되는 경우(16번과 27번)도 간혹 있지만, 대부분의 전주는 본문의 반주음형을 그대로 제시하거나 유사한 반주음형을 구사하여 자체적인 독립성을 유지하기보다 본문에 종속적이다. 전주 유형의 도입부는 I-페달음에 머물거나(12, 15, 26, 29번), 일련의 화성진행을 거쳐 정격종지(6, 16, 21번) 또는 반종지(27, 32번)로 끝난다. 선율동기로만 이루어진 예외적인 경우도 있다(34번). 다음의 표-2는 조성, 도입부의 길이, 소재, 종지, 그리고 도입부가 본문이나 코다에 재등장하는지의 여부를 보여준다.

번호	작품번호	조성	길이	소재	종지	중간등장	끝 등장
6	Op.19b, No.6	g	7	(2)반주와 오른손 동기	IAC	X	O
12	Op.30, No.6	f#	6	(2)반주와 오른손 동기	I 페달	O	O
15	Op.38, No.3	E	6	(1)반주음형과 유사	I 페달	O	X
16	Op.38, No.4	A	3	(3)다름	PAC	X	O
21	Op.53, No.3	g	8	(1)반주음형	IAC	O	O
26	Op.62, No.2	Bb	3	(1)반주음형	I 페달	O	O
27	Op.62, No.3	e	4	(3)다름	HC	O	O
29	Op.62, No.5	a	4	(2)반주와 오른손 동기	I 페달	O	O
32	Op.67, No.2	f#	4	(1)반주음형	HC	O	O
34	Op.67, No.4	C	2	오른손 동기만	없음	O	O

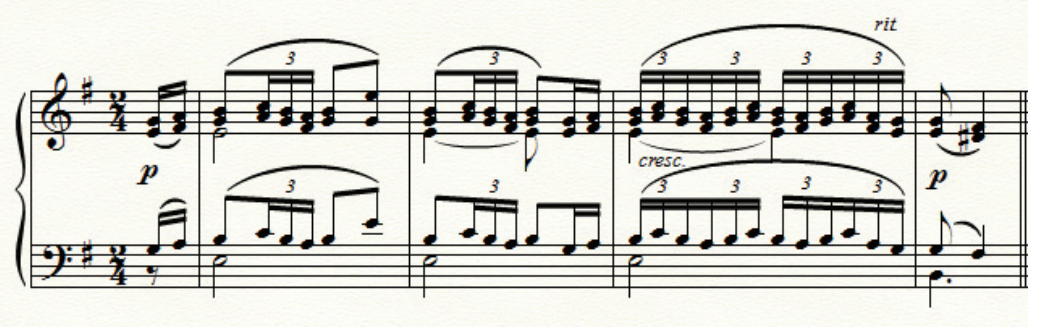
〈표 2〉 전주 유형의 도입부

서주 유형과 가장 차별화되는 전주 유형의 특징은 곡 중간에도 도입부가 재등장한다는 것이다. 전주와 같은 모습으로 나오기 보다는 변형된 모습으로 나오는데, 이렇게 재도입되는 전주는 새로운 문맥에서 특정한 역할을 수행한다. 위에서 언급한 대로 전주 유형이 본문과 같거나 유사한 반주음형을 구사하기 때문에 기존의 짜임새에 잘 융합되어 끼어들어갈 수 있다는 장점이 있다. 한편 전주가 본문 중간에 등장하지 않는 경우도 있다(6번과 16번). 대신 마지막 단락이 끝나기 전에 오버랩 되면서 재등장하기도 한다(16번과 27번). 전주 유형은 코다 부분에 재등장할 때 그대로 나오기보다는 축소되거나 단편적으로 재구성되어 나온다.

전주 유형은 도입부의 소재에 따라 다음의 세 가지 종류로 나눌 수 있다. (1) 반주음형만으로 구성되거나(21, 26, 32번), 반주와 유사한 음형(15번)을 사용하는 경우가 있고, (2) 반주음형과 오른손 동기로 이루어진 경우가 있는데(6, 12, 29번), 이들은 모두 베니스 뱃노래(Gondollied)라는 부제가 붙은 곡들이다. (3) 한편 차별화된 소재를 가지는 경우도 있는데, 이들은 언 듯 보면 서주 유형처럼 보이기도 한다(16번과 27번).

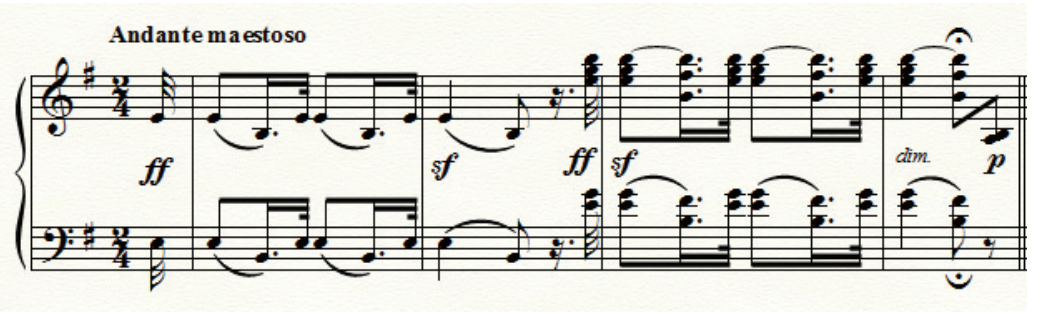
3. 본문에 재도입되는 도입부의 기능

멘델스존은 〈무언가〉에서 도입부의 설정과 그 활용에 세심한 주의를 기울였다. e단조 27번(Op. 62, No. 3)에서 작곡가는 여러 차례 다른 도입부를 시도한 적이 있는데, 이는 남아있는 자필악보를 통해 알 수 있다. 이곡은 부점리듬과 반복화음의 강렬한 도입부로 시작하기 때문에 당시 사람들이 장송행진곡(Trauermarsch)이라는 부제를 붙였다고 한다. 흥미롭게도 이 도입부는 인쇄본 악보 때에 비로소 등장한 것이다.[13] 현재 남아있는 두 개의 자필 악보를 살펴보면, 본문의 내용보다도 도입부의 내용과 성격이 점차 확연하게 달라졌음을 알 수 있다.[14] 첫 자필악보의 도입부는 겹세로줄로 본문과 분리되어 있으며, 본문 중간에 도입부가 등장하지 않는다. 그러나 두 번째 자필악보에서는 도입부와 본문 사이의 겹세로줄이 없어지고, 도입부가 본문 중간에 등장하게 된다. 예-1은 자필악보의 도입부들이 최종 인쇄본의 도입부의 모습을 향해 점차 바뀌어가는 과정을 보여준다.

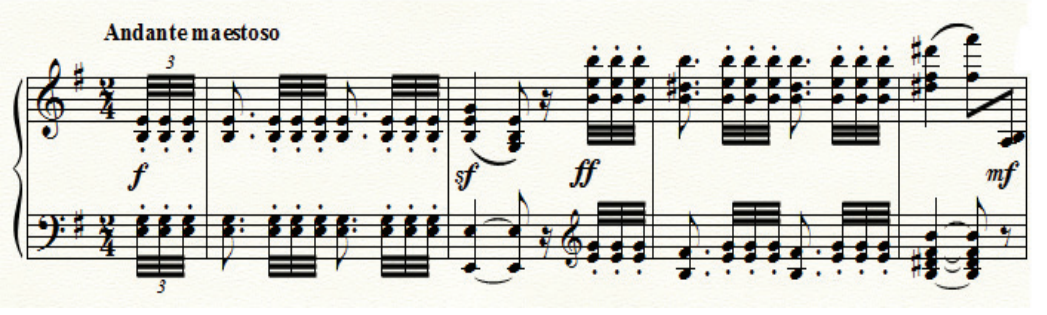


a. 첫 번째 자필악보

13) 멘델스존, 『무언가』, 빈 원전판(음악세계)에 실린 Jost의 서문, 7 참조할 것.
14) 남아있는 두 형태의 자필악보가 부록으로서, 위의 악보 126-129에 실려 있다.



b. 두 번째 자필악보



c. 인쇄본 악보

<예 1> 27번(Op. 62, No.3) a. 첫 번째 자필악보, b. 두 번째 자필악보, c. 인쇄본 악보

본 논문은 서주 유형보다 전주 유형의 도입부를 중점적으로 다루어 본다. 전주 유형만이 본문의 밖에 존재하는 테두리 기능에 머물지 않고, 본문 안에 재등장하여 나름의 특정한 형식적 기능을 수행하기 때문이다. 그렇다면 전주 유형의 도입부가 본문에 재도입될 때 어떠한 역할을 하는 것인가? 이러한 질문에 대하여 만약 전주가 본문에 재도입되지 않았으면 어떤 상황이 초래될 것인지를 추정해 보면 도움이 될 것이다.[15] 도입부들이 본문에 재도입되어 수행하는 역할을 몇 개의 범주로 나누어 본다.

1) 시작주제가 재등장하기 전에 전주가 재도입되어 시작주제의 재현을 준비한다. 즉 재도입된 전주는 재경과구(retransition)의 기능을 수행한다(34번, 21번과 26번).
2) 마지막 단락이 끝나기 전에 도입부의 일부가 미리 등장하여 종지를 지연시키면서 엔딩을 연기

15) 예를 들어 f#단조의 32번(Op.67, No.2)의 자필악보를 보면 첫 단락(A)이 끝나자마자 바로 둘째 단락(B)으로 진입하고 있다(마디 14). 그러나 최종 출판된 악보를 보면 단락 사이에 전주의 진행 일부(마디 14-16)가 삽입되어 있다(자필악보는 멘델스존『무언가』, 빈 원전판(음악세계), 133쪽에 실려 있음). 이는 작곡가가 자필악보를 완성한 이후에 도입부의 재등장을 고려하였다는 것을 알려준다.

한다. 결과적으로 최종단락과 코다의 겹침현상을 만들어낸다(16번, 27번).

3) 중간단락(B)이 끝나고 도입부가 재등장하는 것이 아니라, 도입부의 일부가 B단락의 끝부분에 등장하면서 단락의 일부가 된다. 따라서 올림박으로 기능하던 도입부의 역할이 오히려 내림박으로 바뀌게 된다(12번, 29번).

4) 단락의 끝 화음을 연장하거나(32번), 악구 중간에 화성적 연결을 위해 재등장한다(15번).

흥미롭게도 위와 같은 도입부의 역할은 도입부의 소재와 밀접한 관계를 가진다. 첫 번째 범주로서 시작주제의 재등장을 위한 재경과구의 역할을 수행하는 도입부는 주로 본문과 같거나 유사한 반주형태를 유지하고 있다(21번곡과 26번곡). 한편 두 번째 범주의 도입부는 본문과는 대조적인 소재를 가지는 서주 유형에 가깝다. 도입부의 소재가 본문의 소재와 차별화될 때, 단락 간에 오버랩 효과가 극대화된다. 만약 본문과 유사한 반주형이나 짜임새를 구사하는 도입부라면 본문의 중간에 끼어들 때 청자는 이를 인지하지 못할 것이다.[16] 또한 세 번째 범주는 주로 반주음형과 오른손 동기로 이루어진 뱃노래에서 발견된다.

다음의 4장에서는 전주 유형의 도입부를 가진 악곡을 네 개의 범주로 나누어 자세히 살펴본다. 먼저 도입부의 구성과 성격에 관해 알아보고, 본문에서 도입부가 어떠한 방식으로 재등장하여 어떠한 형식적인 역할을 수행하는지 등을 살펴보게 될 것이다. 필요한 경우 악곡의 형식이나 특징, 전체적인 화성구조, 중요한 종지 등에 관하여 언급할 것이다.

4. 전주 유형의 도입부를 갖는 악곡의 구체적인 사례들

4.1. 시작주제의 재등장을 위한 재경과구의 역할(21번, 26번, 34번)

본문에서 첫 단락의 시작주제가 재등장할 때 그 앞에 도입부가 미리 나와서 시작주제의 조성(으뜸조)을 확보하고 준비한다. 이러한 도입부는 자연스레 재경과구의 역할을 맡게 된다. 그 결과 재등장하는 전주와 시작주제는 올림박과 내림박의 관계를 유지한다. 다음의 세 곡을 살펴본다(C장조 34번, g단조 21번, 그리고 B♭장조 26번).

16) 위에서 언급한 27번의 두 번째 자필악보와 최종 인쇄된 악보를 비교해보면 명확히 알 수 있다, 전자의 경우 다소 평범한 부점리듬으로 시작하는 도입부가 중간에 끼어들 때 단락의 겹침현상이 그다지 두드러지지 않지만, 최종 인쇄본에서는 확연히 대조적인 소재를 갖는 도입부로 인하여 단락의 겹침현상이 극대화된다.

1) C장조 34번 (Op. 67, No. 4)

6/8박자의 빠른(Presto) 34번곡은 처음부터 끝까지 쉴 새 없이 이어지는 16분음표 음형과 스타카토의 8분음표 화음을 두어 강한 속도감과 에너지의 분출을 이끌어낸다. 전주에서 오른손이 연주하는 단선율 동기(6음)를 보면, G음을 중심으로 한 이중보조음의 변형된 형태임을 알 수 있다(예2a). 전주의 화성적 배경은 확실치 않지만, 뒤따르는 확고한 I화음으로 인하여 같은 화음의 일부로 여겨진다. 반음계적으로 빠르게 움직이는 단선율은 *p*로 시작하나 크레센도를 거쳐 본문 시작의 스포르찬도로 향한다. 즉 전주는 마치 소용돌이와 같은 동기를 반복함으로써 에너지 상승을 이끌어내며, 청자를 본문으로 끌고 들어가는 안내자의 역할을 한다.

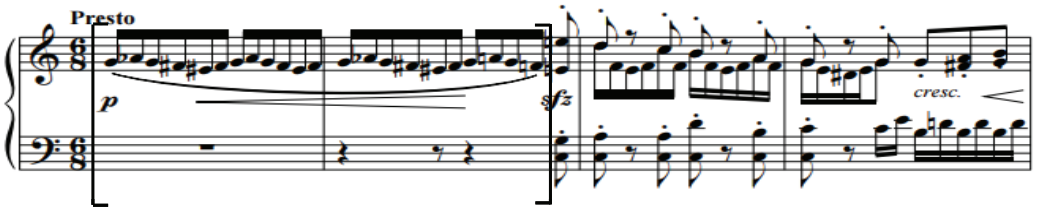
이곡은 중간에 대조적인 소재를 가진 주제나 별도의 에피소드가 나오지 않으므로, 기존의 2부분이나 3부분형식으로 파악하기 어렵다. 필자는 조성구조를 중심으로 하여 작은 5부분론도(ABA′ B′ A)로 보려고 한다: A(마디 1-10), B(마디 11-25), A′ (마디 30-41), B′ (마디 42-56), A″ (마디 65-80). 본문 중에 전주는 두 번 재도입되는데, 매번 시작주제의 재현을 준비하는 재경과구의 역할을 한다. 첫 B단락이 끝나면서 도입부가 소환된다(마디 25-29). B단락이 딸림조인 G장조에서 정격종지로 마감하고, 바로 도입부가 같은 G음으로 시작하는데, 이때 단선율동기에 화음이 붙여진다. 그 결과 G장조의 I화음이 C장조의 V화음으로 바뀌는 화성적 변화를 통하여 A단락이 다시 으뜸조로 돌아오도록 돕는다(예2a 참조).

이어지는 두 번째 B′ 단락(마디 42-56)은 E장조의 정격종지로 마치게 된다. 다시 전주가 재도입되어 9마디(마디 56-64)동안 머무른다. 도입부의 동기가 E음으로 시작하여 5마디 동안 머무르다가, 반음위의 F음으로 그리고 다시 온음위의 G음으로 올라간 다음에 마지막 A″ 단락으로 연결된다. 이때의 선율진행은 동형진행과 유사하여 단2도나 장2도위로 움직이기 위해 32분음표의 경과음을 마디 60과 62의 중간에 두고 있다. 그 결과 재경과구의 화성진행은 5마디-2마디-2마디 간격으로 움직이며, C장조에서의 거시적 화성진행 안에서 III6 – IV6 – V6 진행을 만들어낸다(예2a와 2b 참조).

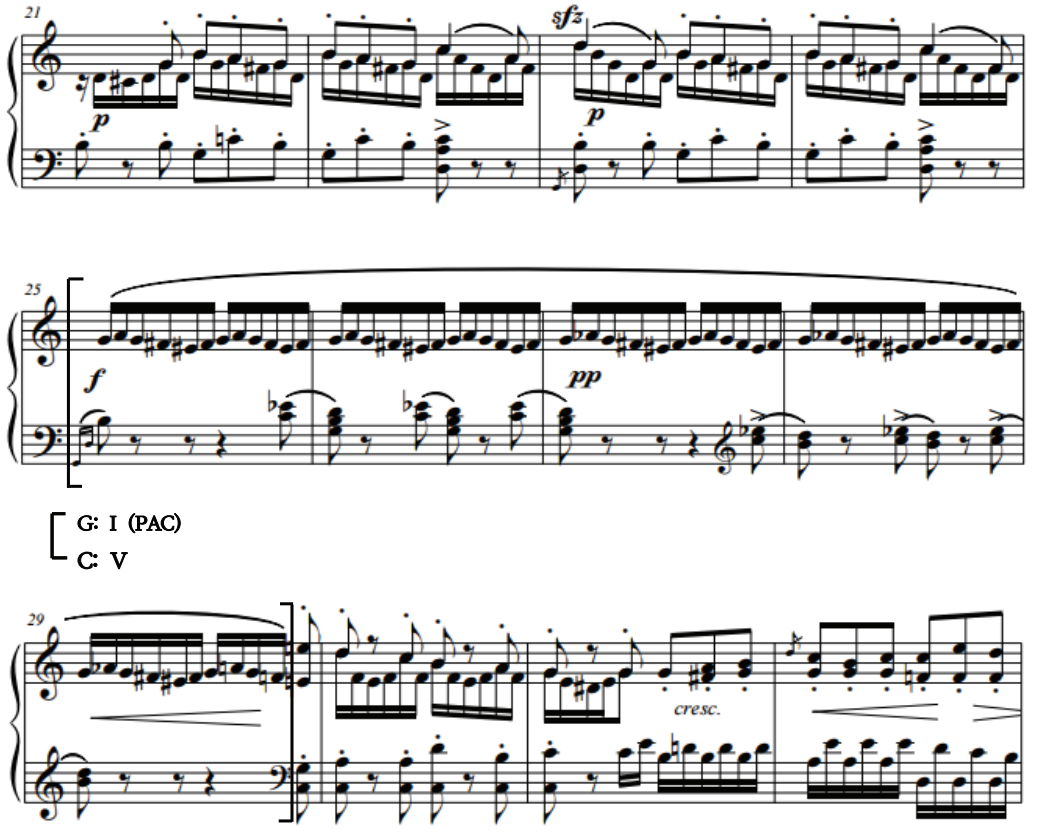
마지막 A″ 단락(마디 65-80)은 축소되어 나오는 대신 코다가 길게 펼쳐진다(마디 80-96). 이때 전주가 코다의 일부로 등장하는데(마디 88-92), 처음으로 I화음 위에서 연주된다. 왼손에 E♭음 대신에 D#음이 등장한다(예2a 참조). 이러한 이명동음적 변화는 본문에서의 도입부들이 V화음 위에 나왔지만, 이제는 I화음위에 있음을 확실히 알려주는 표지이기도 하다. 이와 같이 도입부는 모두 네 번 나오는데, 진정한 전주와 코다 외에 재경과구로서 두 번 등장하고 있다(예2b). 재경과구에서 선율동기는 기존 단락의 끝과 새로운 단락의 시작을 이어주는 링크(link)와 유사한 기능을

하며, 화성진행은 항상 으뜸조로 되돌리는(G장조에서 C장조로, E장조에서 C장조로) 재경과구의 역할에 충실하다.

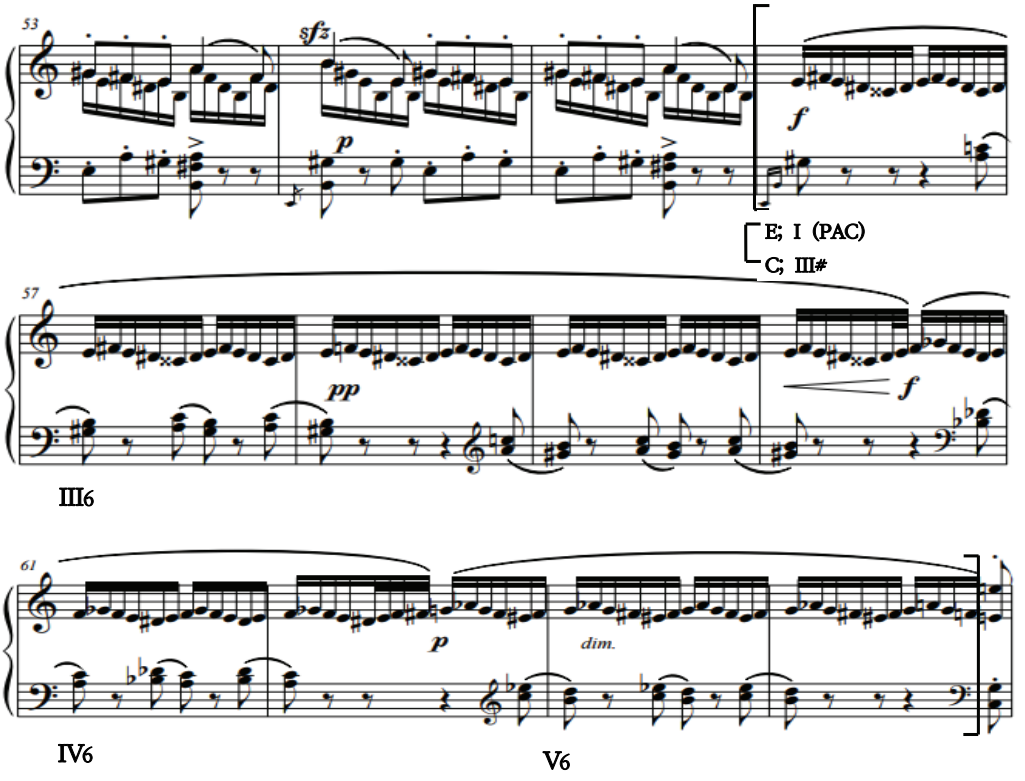
• 마디 1-4



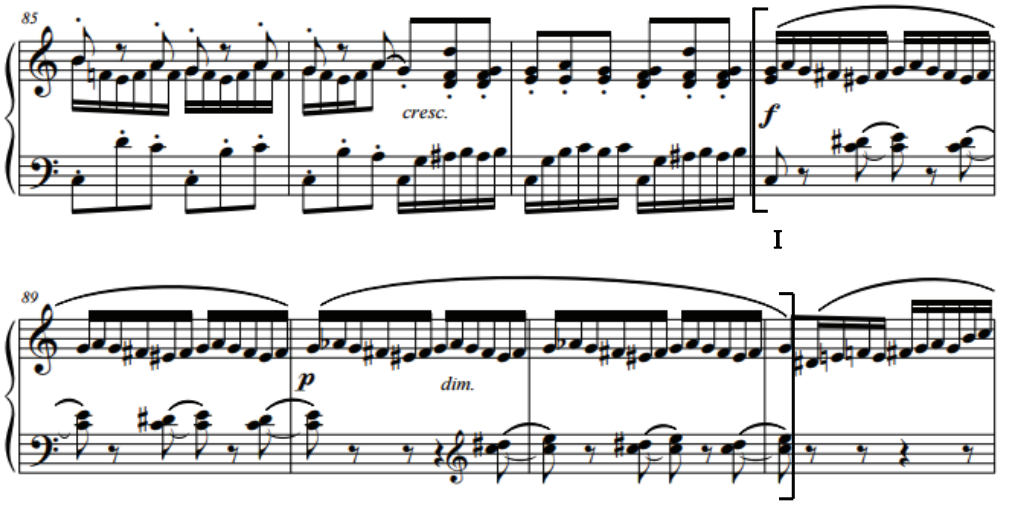
• 마디 21-32



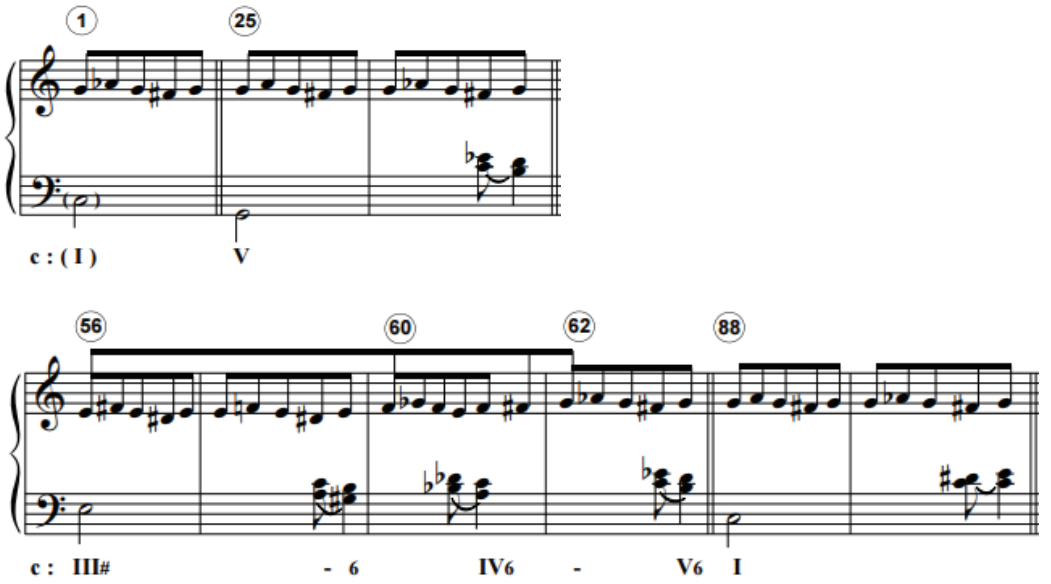
• 마디 53-64



• 마디 85-92



<예 2a> 34번(Op. 67, No. 4), 악보



<예 2b> 34번(Op. 67, No. 4), 도입부의 기능

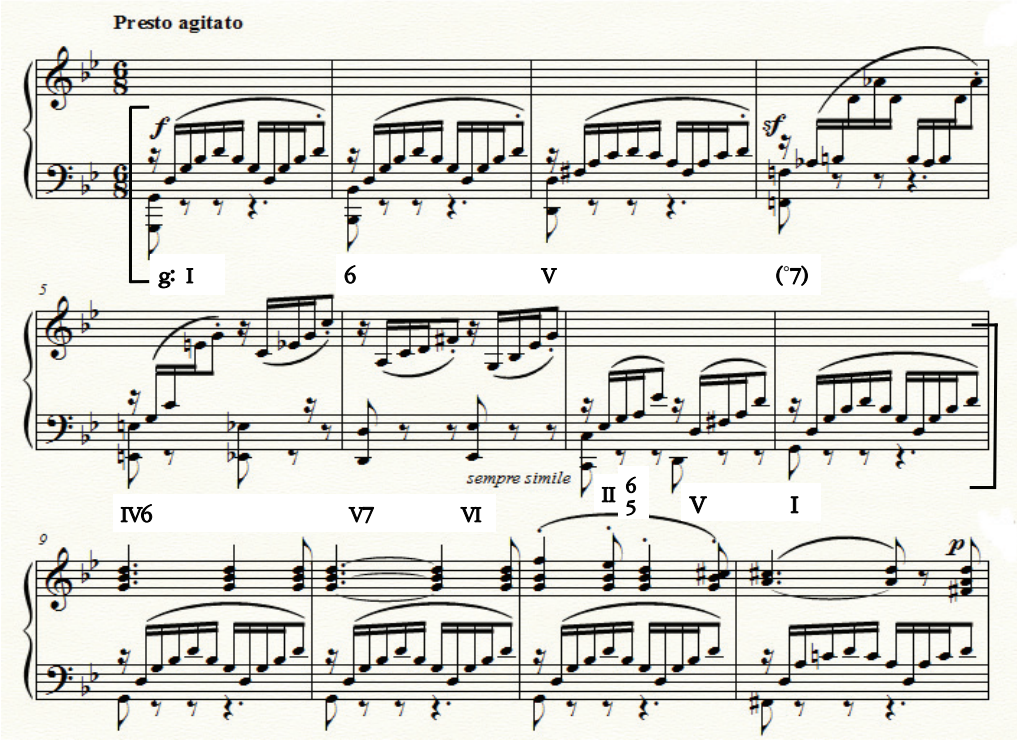
2) g단조 21번 (Op. 53, No. 3)

6/8박자의 매우 빠른(Presto agitato) 곡이다. 전주는 본문의 반주유형을 그대로 제시하고 있는데, 무엇보다도 8마디에 걸친 화성진행이 흥미롭다. 베이스가 3도씩 상행하여(G-B♭-D-F) F음에 도달하는 순간(마디 4) *sf*의 감7화음이 등장하고, 이와 동시에 높은 음역에서 A♭음이 나온다. 그리고 감7화음은 순차하행하여(F-E-E♭-D) V화음에 도달하고는 이중보조음으로 꾸며진(D-E♭-C-D) 다음에 정격종지한다. 이때 V로 순차하행하는 베이스진행위에 오른손 선율(A♭-G-G-F#)이 같이 나옴으로써 외성 간에 10-10-10 병진행이 발견된다(마디 4-6, 예3a 참조).

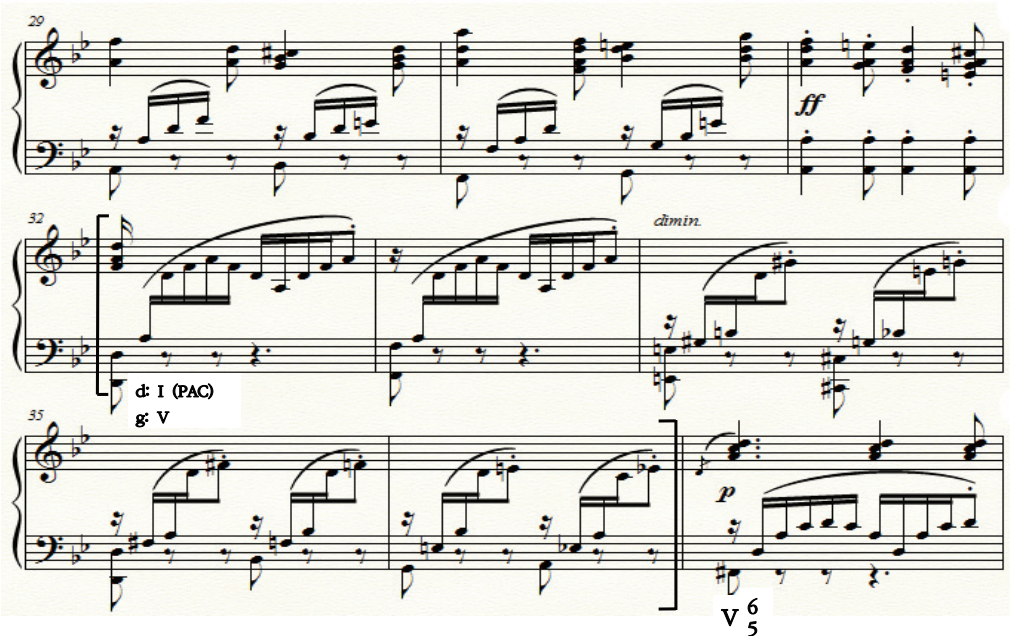
이 곡은 AA(반복)BA'의 3부분형식으로 진행된다: A(마디 9-32), A(마디 37-60), B(마디 61-80), A′ (마디 88-끝). 도입부는 본문에 두 번 재등장하여 매번 A단락의 복귀를 준비한다. 첫 A단락이 딸림조인 d단조로 옮겨가서 정격종지로 끝나자마자(마디 32) 등장하는 도입부(마디 32-36)는 d단조에서 g단조로 되돌아가는 재경과구의 역할을 한다. 이때 반복되는 A단락이 V6/5화음으로 시작하기 때문에(마디 37), 도입부는 g단조의 II화음으로 끝나면서 V6/5화음으로 연결된다(예3a 참조). 이 도입부를 전주와 비교해보면 세부적인 화음구성에서 차이를 보여도, 외성간의 성부진행은 대체로 흡사함을 알 수 있다(예3b 참조). 오른손은 역시 5도 순차하행(A-D)으로 움직이고, 베이스진행은 D음에서 F음으로 올라간 다음에 하행한다. 다른 점은 끝부분의 II6/5-V진행이 II-V6/5 진행으로 바뀐 것이다.

한편 B단락에서 A'단락으로의 복귀를 준비하는 도입부(마디 80-87)는 B단락의 조성인 B♭장조에서 g단조로 되돌린다. B단락이 B♭장조에서의 반종지로 끝나고(마디 80) 도입부 음형이 마디 81부터 본격적으로 나타나지만, A단락의 주제 리듬이 마디 80의 왼손에서 /로 강하게 등장하기 때문에, 단락의 겹침 현상이 발견된다. 이 도입부는 그 이전에 등장한 도입부의 모습과는 조금 다르다. 별다른 화성진행 없이 베이스 F음위에서 7화음과 6/4화음을 오가면서 하행 아르페지오로 내려오고는, 바로 A'단락의 시작화음인 V6/5화음으로 연결된다(마디 88). 여기서 B♭장조의 V화음에서 g단조의 V6/5화음으로 어떻게 이동하였는지 의아해 할 수 있으나, 이때의 베이스진행(F-F#)은 놀랍게도 앞서 재등장한 도입부를 축약한 진행임을 알게 된다(예3b와 예3c 참조). 즉 g단조에서 VII-V6/5진행은 앞서의 V6-V6/5 진행과 유사한 것이다. 예3c는 본문에 재도입된 두 차례의 도입부가 같은 베이스진행 F-F#에 기초하고 있으며, F음은 매번 D음으로부터 비롯된다는 것을 간략하게 보여준다. 한편 두 번째 재도입된 도입부에서 오른손의 성부진행은 이전에 나왔던 순차 하행하는 5도 대신에 순차 상행하는 4도 진행을 통해 A음에서 D음으로 이동한다(예3b 참조).

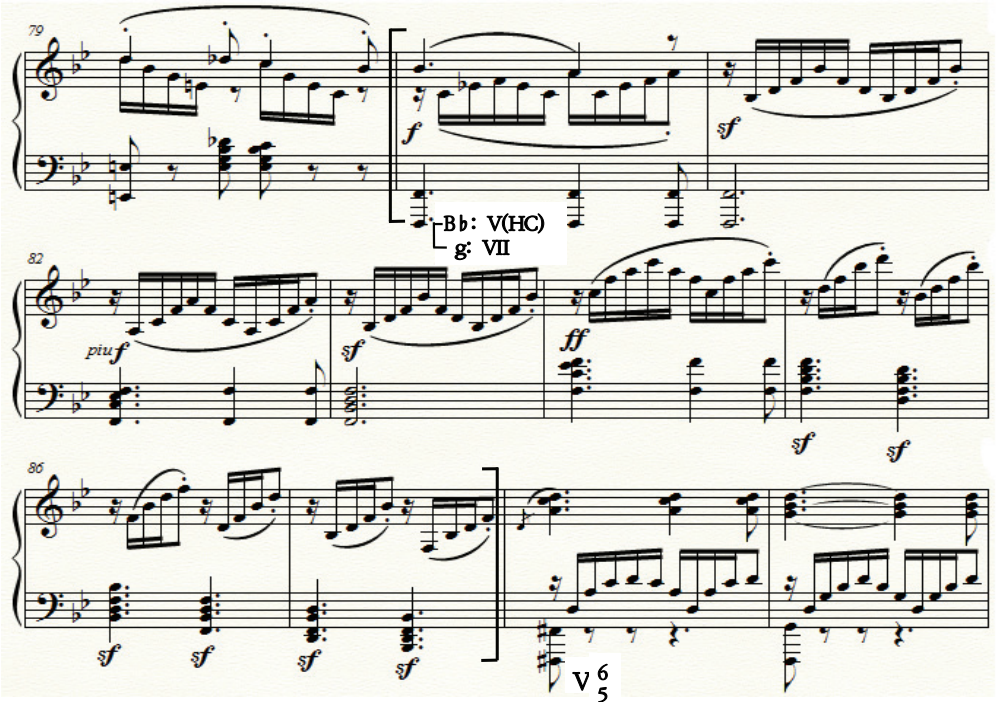
• 마디 1-12



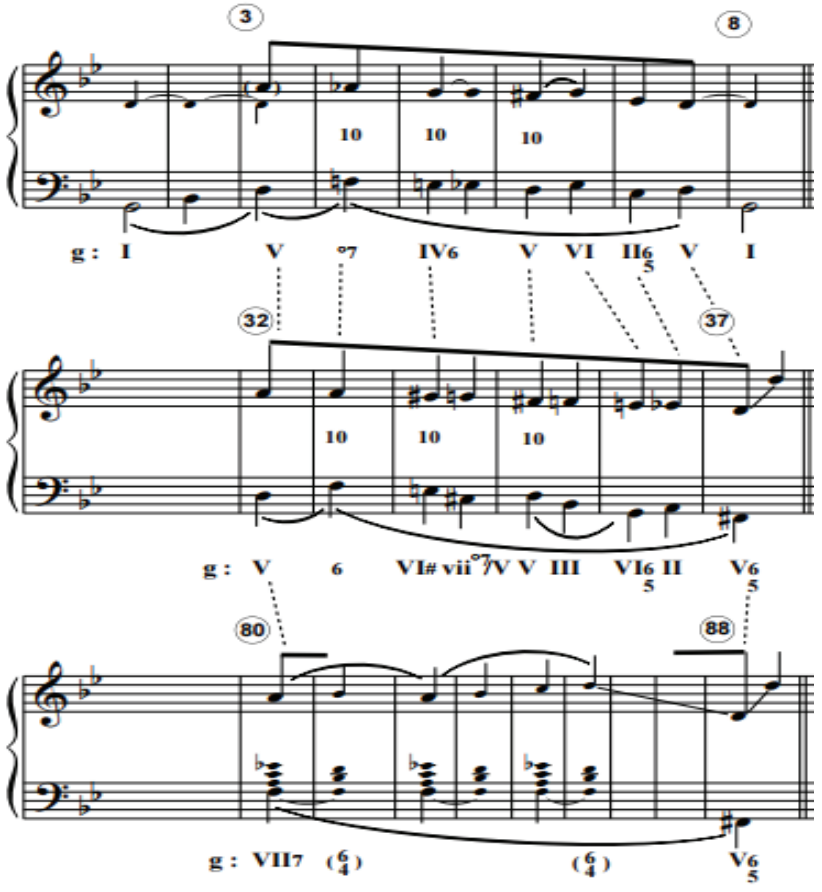
• 마디 29-37



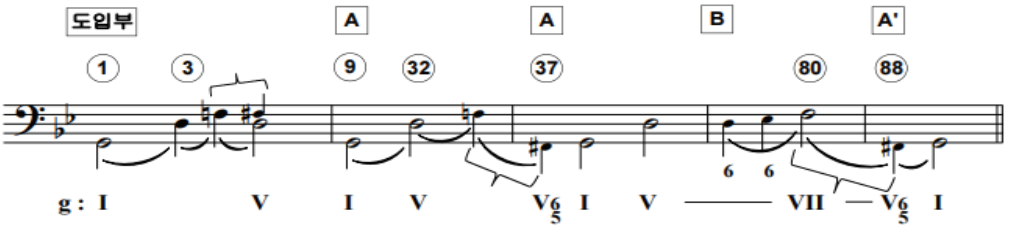
• 마디 79-89



〈예 3a〉 21번(Op. 53, No. 3), 악보



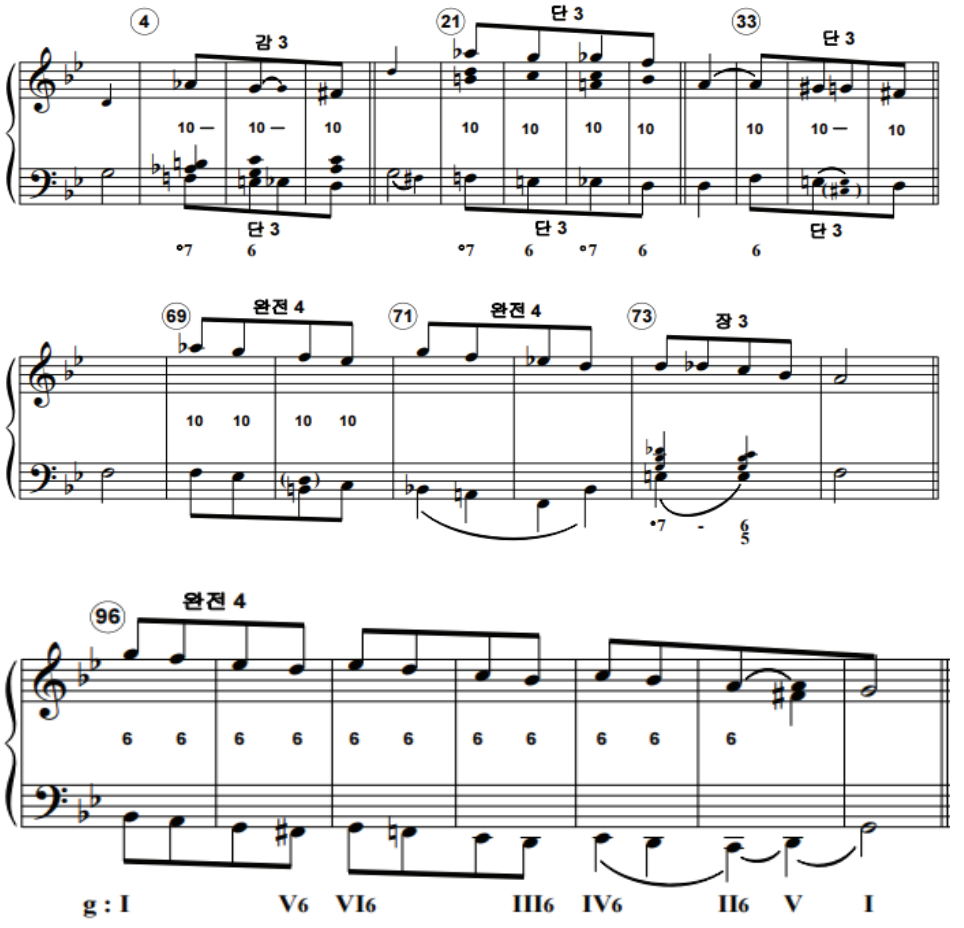
〈예 3b〉 21번(Op. 53, No. 3), 도입부의 성부진행과 화성진행



<예 3c> 21번(Op. 53, No. 3), 전체적인 화성구조

전주에서 제시된 화성진행과 성부진행은 이어지는 본문에서도 중요한 선율동기로서 지속적으로 등장한다. 마디 4-6에서의 베이스진행(F-E-E♭-D)과 선율진행(A♭-G-G-F#)이 A단락의 후행악구인 마디 21-24에서 거의 그대로 나온다(예3d 참조). 이렇듯이 외성 간에 10도로 병진행하는 순

차하행 동기는 첫 번째 재경과구(마디 33-35)에서 약간 수정되어 나온 것을 위의 예3b에서 살펴보았다. 한편 중간의 B단락에서도(마디 69-80) 감7화음의 등장과 함께 유사한 동기가 연달아 나온다(예3d 참조). 이때 베이스(F-E♭-B-C)진행위에서 역시 10도로 병진행하는 선율동기(A♭-G-F-E♭)가 등장한다. 이 선율동기는 바로 2도 아래에서 반복되고(G-F-E♭-D), 한 마디로 줄여져서(D-D♭-C-B♭) 집중 반복된다(마디 73-80 사이에 무려 여섯 번). 한편 마지막 A′ 단락에서(마디 96-111) 10도 대신에 6도로 병진행하는 동기들이 등장한다. 예3d는 전주에서 감3도나 단3도를 채웠던 선율동기가 완전4도나 장3도를 채우는 동기로서 확대 사용되고 있음을 보여준다. 요약하자면 전주에서 제시된 감7화음으로 시작하는 반음계적 하행진행과 외성간의 병진행이 재도입되는 도입부에서만이 아니라, 악곡 전체에 걸쳐 중요한 선율 동기로서 활용되고 있다.

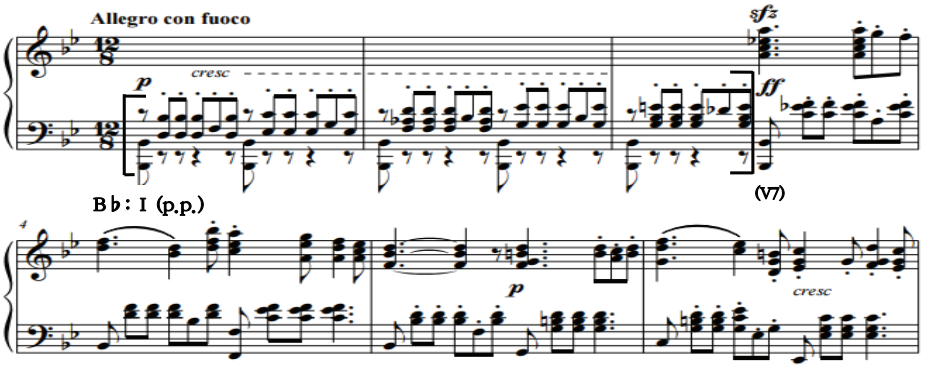


<예 3d> 21번(Op. 53, No. 3), 병진행하는 선율동기

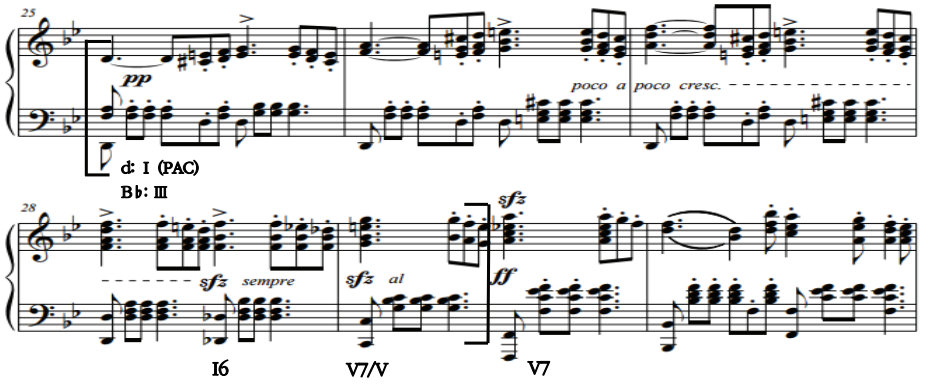
3) B♭장조 26번 (Op. 62, No. 2)

시작주제가 I-페달음위에서 V7화음으로 시작하는 순간(마디 3 중간), 베이스의 B♭음과 윗성부의 A음이 장7도의 통렬한 불협화음정으로 부딪친다. 게다가 12/8박자에서 반 마디 패턴이 5번 나온 다음 갑자기 시작주제가 마디 중간에 등장함으로써 2박자계통의 박자적 위계질서가 깨진다.[17] 한편 전주의 위성부에 나오는 B♭-C-D-E♭-E 진행은 계속 상행하여 F음으로 연결되기를 기대하지만 시작주제의 높은 A음이 갑작스럽게 등장하면서, F음은 위성부가 아닌 내성부로 이어지게 된다(예4a 참조). 이러한 예기치 못한 시작주제의 충격적인 등장은 이곡의 나타냄말인 Allegro con fuoco를 잘 표현하고 있다.

• 마디 1-6

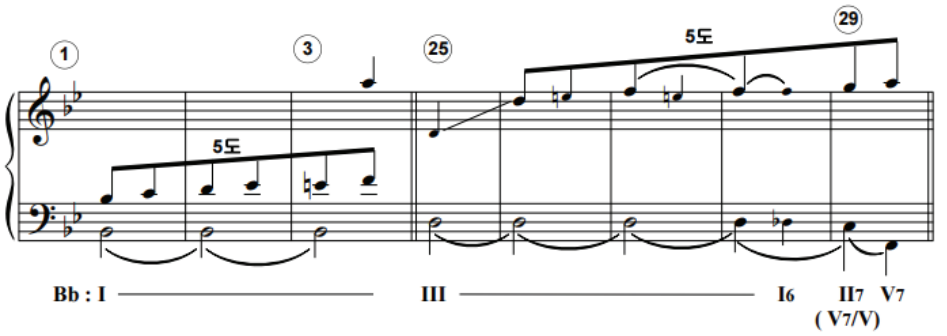


• 마디 25-30



<예 4a> 26번(Op. 62, No. 2), 악보

17) 자세한 설명은 윌리엄 로스스타인(William Rothstein), *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer Books, 1989), 200-202에 나와 있다.



<예 4b> 26번(Op. 62, No. 2), 도입부

이 곡은 형식적으로 명확한 ABA'의 3부분으로 구성되어 있다: A(마디 3-15), B(마디 15-25), A′ (마디 29-끝). 중간B단락은 여러 조들을 거친 다음에 d단조의 정격종지로 마감한다. 이어서 A'단락의 재등장을 위해 전주가 마디 25-29 사이에 재도입되어 재경과구의 역할을 하는데, 이는 처음 전주의 모습과 다르게 보인다. 그러나 전주와 공유하는 특징을 고려한다면, 곧 변형된 모습의 도입부임을 알아차리게 된다. 전주에서와 같이 한동안 D페달음위에 정체되어 있으며, *pp*에서 시작하여 크레센도로 *ff*에 도달하기 위해 엄청난 에너지 상승을 이끌어낸다. 또한 전주에 나왔던 상행5도의 선율 진행(B♭-C-D-E♭-E-F)이 이제는 높은 음역의 A음에 도달하기 위한 상행5도 선율 진행(D-E-F-G-A)으로서 다시금 등장한다(예4b 참조). 단지 다른 점은 A'단락이 I페달음이 아닌 V7화음으로 시작한다는 것과 D페달음에서 V7로 가기위한 진행(III-I6-II7)이 추가된다는 것이다(예4b 참조). 그 결과 재도입된 도입부는 전주보다 긴 길이를 유지하며 V7로 향하는 강렬한 화성진행과 점차적인 크레센도를 통하여 전주의 성격을 더욱 확대 심화시키고 있다. 이후 코다(마디 47-57)에서 다시금 I페달음위에 전주와 시작주제를 두 차례 소환하면서 곡을 끝맺는다.

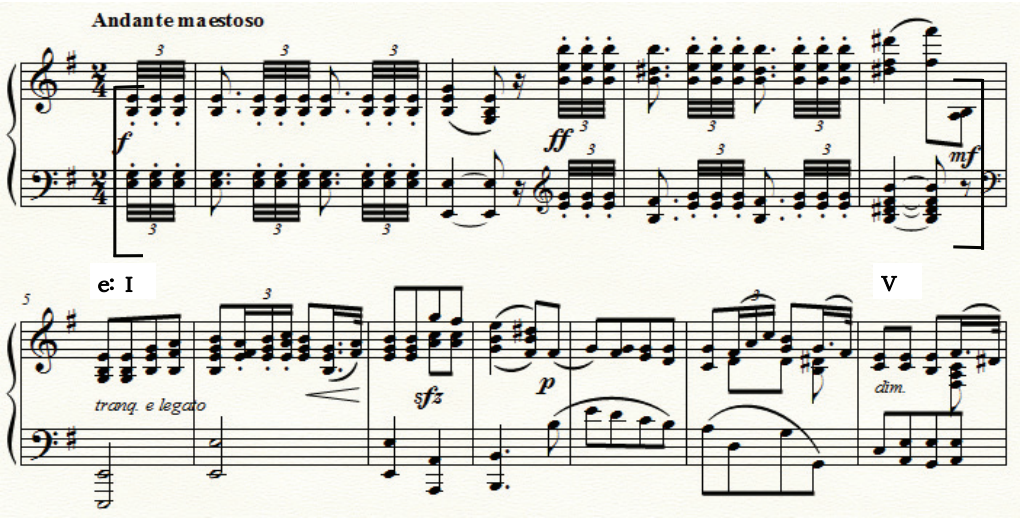
4.2. 단락의 겹침현상을 초래하는 경우(16번, 27번)

악곡의 마지막 단락이 끝나기 전에 도입부 일부가 미리 등장하여 단락의 겹침현상을 만들어 낸다. 본문이 정격종지로 끝나고 나서 도입부가 코다로서 재등장하는 것이 아니라 종지적 마감 전에 도입부가 끼어들어 종지를 지연시키는 것이다. 따라서 단락이 오버랩 되면서 엔딩이 연기된다. 16번과 27번을 살펴본다.

1) e단조 27번 (Op. 62, No. 3)

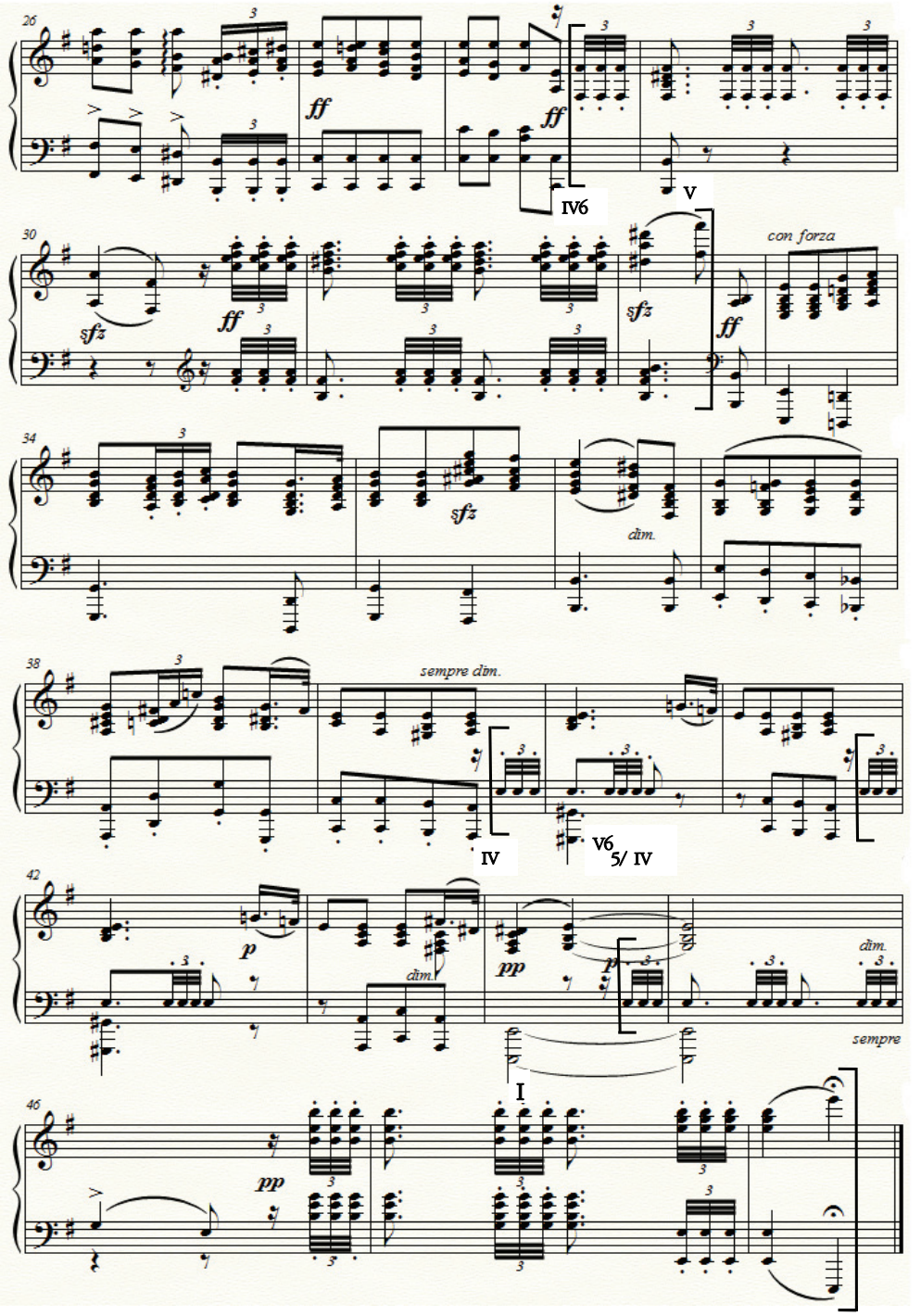
앞에서 살펴보았던 Andante Maestoso의 도입부는 본문과는 차별화된 소재를 지닌다. 스타카토 반복음과 부점리듬을 구사하는 강렬한 인상의 도입부는 4-5성부 편성의 전형적인 팡파레 나팔소리로 들린다. 반면에 이어지는 A단락은 tranquillo e legato 라는 지시어와 함께 차분한 코랄이나 합창음악처럼 들린다.[18] 이 곡은 단락적 3부분형식(AABA')으로 되어 있다: A(마디 5-12), A(마디 13-20), B(마디 21-33), A′ (마디 34-끝).

• 마디 1-11



18) 이러한 남성합창단이나 관악합주 풍의 음악은 18세기 오스트리아에서 장례식 도중에 연주되었던 짧은 엄숙한 곡(Equale)을 연상시키는데, 이는 종종 트롬본4중주로 연주되었다고 한다. 리차드 지아루소(Richard Giarusso)는 이러한 장례음악을 베토벤도 작곡하기도 하였고, 실제 그의 장례식에서 연주되었다고 전한다. 이런 맥락에서 지아루소는 슈베르트의 ≪겨울나그네≫중 21번곡(Das Wirtshaus)도 일종의 장례음악으로 해석한다. "Beyond the Leiermann: Disorder, Reality, and the Power of Imagination in the Final Songs of Schubert's *Winterreise*," *The Unknown Schubert,* eds. by Barbara Reul and Lorraine Bodley(Ashgate, 2008), 25-33. 위의 가곡에 대한 상세한 설명은 필자의 저서 『슈베르트의 겨울여정』(예솔, 2018), 272-277 참조하시오.

• 마디 26-48



<예 5> 27번(Op. 62, No. 3), 악보

재도입되는 도입부는 중간B단락 끝의 V화음이 등장하기 전의 올림박에 나와서 오버랩 효과를 준다(마디 29-33). 결국 도입부의 4마디가 V화음위에 머물면서, B단락의 최종화음인 V를 대체한다(예5 참조). 한편 마지막 A'단락에서도 종지가 등장하기도 전에 도입부의 3연음부 동기가 가운데 성부에 끼어든다(마디 39-42). 도입부 동기는 악구 끝부분의 IV화음 위에 나온 다음에, IV의 부딸림화음과 IV화음 사이를 오가면서 종지를 지연시킨다(마디 40-43). 마침내 변격종지를 이루는 순간(마디 44) 본격적으로 도입부가 코다로서 으뜸화음위에 나온다.[19] 이때는 *pp*와 *dim.*으로 연주되어 페이드아웃(fadeout) 효과를 준다. 흥미로운 점은 단락의 최종 종지를 앞두고 도입부 동기를 내성부에서 서서히 미리 침투시키는 방식으로 코다의 임박한 출연을 예고하면서 자연스럽게 코다로 이어지도록 한 것이다. 즉 도입부는 B단락 끝의 V화음에, 그리고 A'단락의 종지 직전의 V65/IV에, 그리고 최종 I 화음에 나옴으로써 단락의 구조적 목표화음을 연장시키고 있다(예5 참조).

2) A장조 16번 (Op. 38, No. 4)

이 곡의 도입부도 위의 곡에서처럼 본문과 대조적인 소재를 가지는 서주 유형에 가까우며, 역시 겹세로줄로 구분되지 않는다. 도입부의 첫 두 마디는 2분음표로 하행하는 베이스진행과 오른손의 32분음표 아르페지오 음형으로 이루어져 있다. 그리고 마지막 마디 3에서 일련의 16분음표 화음들이 등장하여(중간에 쉼표를 두고) V-I진행을 제시하며, 강한 정격종지로 끝맺는다. 이렇게 강조된 종지적 제스처는 일반적인 도입부에 어울리지 않는 듯하다. 도입부는 *pp*를 유지하다가 *dim.*로 끝나고, 이어지는 본문은 *f*로 힘차게 시작한다. 그만큼 도입부와 본문은 소재와 강약표현에서도 차별화된다. 본문은 주로 4-5성부의 코랄짜임새로 8분음표 위주의 리듬을 구사하는 파트송(part-song)으로 되어 있다. 이 곡의 형식은 AA(반복)BA'의 작은 3부분형식 또는 순환 2 부분형식으로 볼 수 있다: A(마디 4-9), A(마디 10-15), B(마디 16-21), A′ (마디 22-끝).

A′ 단락의 재현은 2마디(20-21)의 준비과정을 거쳐 마디 22에서 *f*로 시작한다. 그러다가 마디 24의 중간부터 갑자기 *p*로 오른손과 왼손 모두 E음과 V화음에 고정되다가 마디 25의 중간에 *pp*로 도입부의 아르페지오 음형이 끼어든다. 그 결과 두 마디(24-25)는 앞의 한 마디(6)를 늘인 것임을 알게 된다. 즉 마디 6의 셋째박과 넷째박에 나오는 A-E-C#진행이 마디 24의 중간부터 마디 25의 진행으로 느려지면서(slow-down) 확장된 것이다(예6과 표3 참조). 그리고 마디 26은 앞의 마디 24와 같은 지점으로 돌아가서 역시 마디 6을 따라가는데, 중간에 다시금 전주 음형이 등장한다.

---

19) 이곳의 종지적 진행(vii43-I)은 변격종지(IV-I)의 일종이다. 이끔7화음이 딸림화음의 기능을 가지고 있지만, 베이스가 4도 하행함으로써, vii43은 IV와 유사하다고 보는 것이다.

이는 다음 마디 27에서도 똑같이 반복되는데, 이때는 마디 중간에 도입부 전체가 따라 나오면서(마디 27-30), 이번에는 끼어들기가 아닌 코다로서 등장한다.[20]

우리는 이러한 도입부의 재등장을 둘러싸고 형식적인 측면에서 매우 기발하고 흥미로운 해법을 마주하게 된다. 원래 6마디 길이를 가진 A단락이기에 우리는 6마디 길이의 A'단락이 나올 것을 예상하게 된다. 그러나 A'단락의 세 번째 마디 이후에 전주 음형이 끼어들면서, 마디 24에서 27까지 선율진행이 계속 고정되어 같은 자리에서 맴돌면서 화성진행 또한 계속 V와 I 화음을 왔다 갔다 하며, 단락의 종지를 지연시킨다. 결국 본문의 종지적 마감을 도입부의 끝 종지가 대신하게 된다. 마디 24-27에서 해결되지 못하고 남아 있던 선율진행(D-B-A-G#)이 마디 29의 G#-A에서 드디어 해결된다(예6의 *표시). 이때 음역의 연결을 주시할 필요가 있다. 즉 본문자체의 마침과 종지는 유보되다가, 도입부가 끼어들면서 도입부의 종지로서 비로소 마감하게 된다. 결과적으로 최종 단락과 코다가 완벽하게 결합되어 둘 사이의 경계선이 보이지 않게 된다. 본문과는 대조적인 다른 소재의 도입부를 삽입하는 방식으로 이질적인 두 소재를 융합하면서 엔딩의 불확실함을 극대화하는 매우 특별하고 놀라운 처리방식이라고 여겨진다.[21] 아래의 표3은 최종 단락인 A'단락의 9마디가 A단락의 마디를 어떻게 따라가며 재현하는지, 그리고 기저의 하이퍼박자는 어떻게 삽입을 통해 확장되는지 보여준다.[22]

마디	22	23	24	25	26	27	28	29	30
재현된 마디	4	5	6	-	6	7 (1	- 2	- 3	-)
하이퍼박자	1	2	3-	-	3	4	-	-	-
			(삽 입)			(삽 입)			

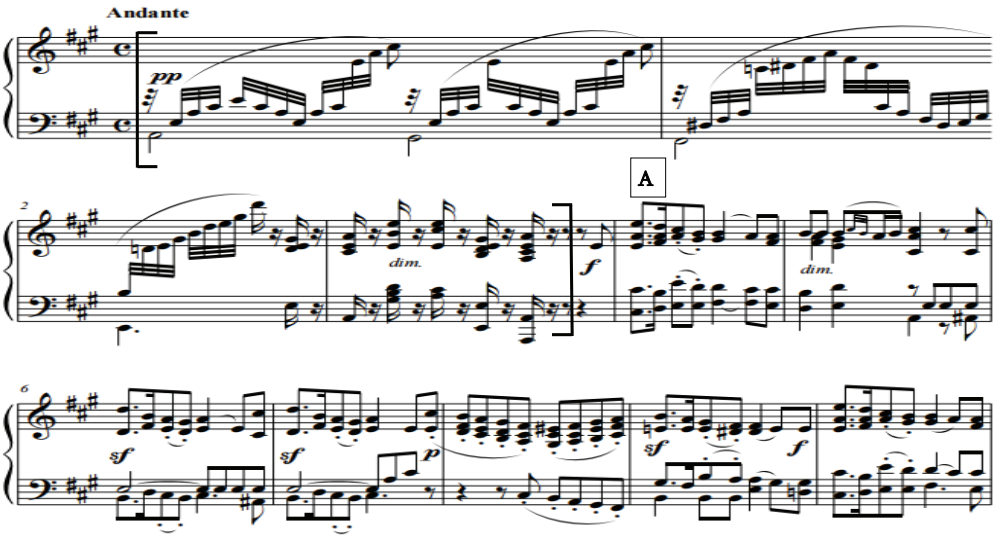
〈표 3〉 16번(Op.38, No.4), 최종 A'단락의 구성

20) 작곡가는 도입부가 코다로서 등장할 때 첫 박이 아닌 중간 박에서 출현시킴으로써 정박의 혼동(conflicting downbeats)을 가져오는 기법을 의도적으로 사용하고 있음을 로스슈타인은 지적한다(Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 202-204).

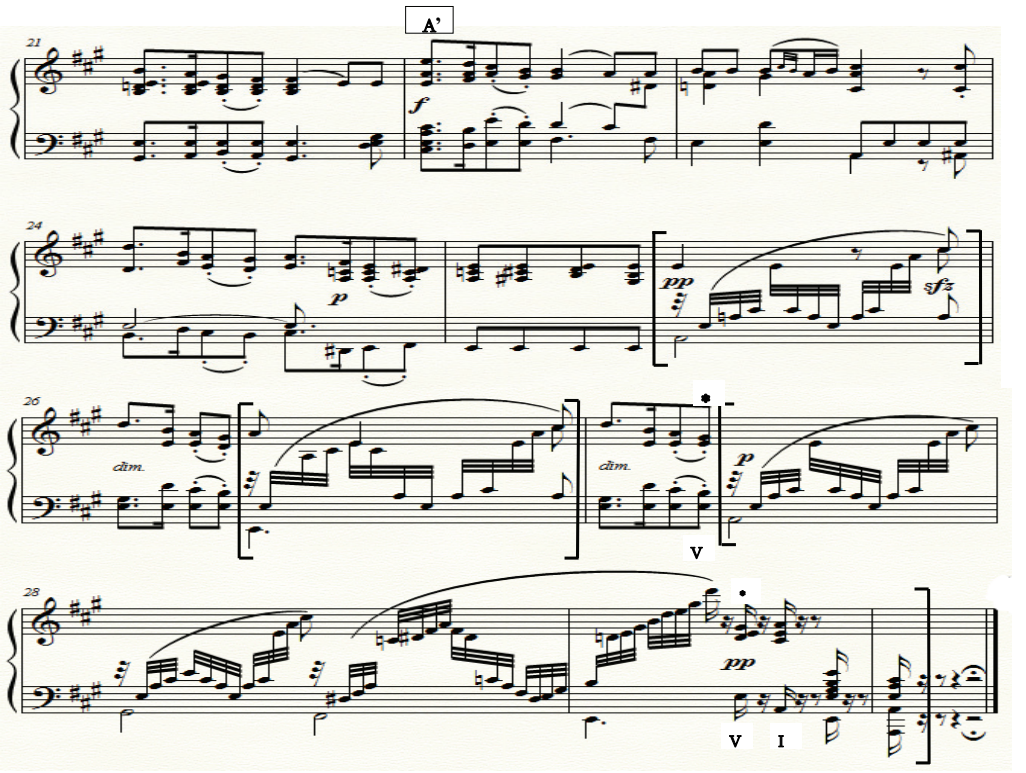
21) 로스슈타인도 이 곡의 후주가 테두리의 일부이면서도 노래의 최종 종지 안에서의 삽입이라고 밝히고 있다(Rothstein, 위의 글, 204).

22) 악구확장과 하이퍼박자의 개념에 관하여 필자의 논문, "점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장", 『음악이론포럼』26-2(2019), 37-76을 참고할 것.

• 마디 1-10



• 마디 21-30



<예 6> 16번(Op. 38, No. 4), 악보

4.3. 전주의 올림박이 내림박으로 전환되는 경우(12번, 29번)

도입부가 위의 첫 번째 범주(4.1장)에서처럼 B단락이 완전히 종료한 다음에 등장하는 것이 아니고, 도입부 일부가 실제로 B단락의 끝에 나오면서 B단락의 일부가 되어 버린다. 이런 경우 전주의 올림박으로서의 역할이 오히려 내림박으로 바뀔 수 있다. 〈무언가〉에서 '베니스 뱃노래'(Gondellied)라는 부제가 붙은 세 곡 중에 두 곡이 그러하다.

1) a단조 29번 (Op. 62, No. 5)

〈무언가〉의 다른 뱃노래들과 같이 6/8박자의 단조곡이다. 본문에 2성부의 선율이 나오므로 이 중창(두엣)을 위한 노래임을 알 수 있다.[23] 이곡은 도입부-AA(마디4-21)-BA'(마디 21-35)-BA'(마디 35-49)-코다로 구성되어, 도돌이표가 있는 순환 2부분형식(‖:A:‖:BA′:‖)을 풀어쓴 곡이다.[24] 이는 노래를 계속 이어가는 뱃노래의 순환적 성격에 적합하다. 도입부에서 왼손이 연주하는 반주음형은 I화음만으로 이루어지며, 최저성부가 둘째 8분음표에 놓이는 반주패턴을 제시한다. 그 위로 오른손의 4도 하행동기(A-E)가 두 번 음역을 바꾸어 등장한다. 반주음형은 시종 *pp*로 연주되는 가운데, 오른손 동기의 각각 음에 악센트를 붙여서 *ff*로 연주되도록 지시되어 있다(예7 참조).

A단락(마디 4-12)이 끝나자마자 도입부 동기는 *ff*로 낮은 음역에서 한번만 등장하고 다시 A단락이 반복된다(마디 14-21). 중간(B)단락(마디 21-31)은 한동안 E페달음에 고정되어 *p*로 연주되다가, 빠른 화성진행과 반음계적으로 상승하는 선율과 함께 엄청난 크레센도로 *ff*와 강렬한 감7화음에 도달한다(마디 29). 이어서 도입부 동기가 같은 감7화음을 배경으로 감5도로(A-D#) 변형되어 가장 낮은 음역에서 *ff*로 등장한다(마디 30, 예7 참조). 이 동기의 낮은 D#음은 진정한 베이스음으로서 A'단락의 시작과 함께 베이스 E음으로 해결된다. 특이하게도 B단락은 V로 가는 감7화음으로 끝난 셈이고, 이어지는 A'단락은 V화음으로 시작하여 단락 끝의 I화음으로 해결된다(마디 35).

이후에 다시 BA'부분이 그대로 반복될 때 다시 한 번 감5도 동기가 등장하게 된다(마디 44). 코다(마디 49-59)는 A장조에서 *pp*와 tranquillo의 지시어로 차분히 이어지며, 마지막에 4도 동

---

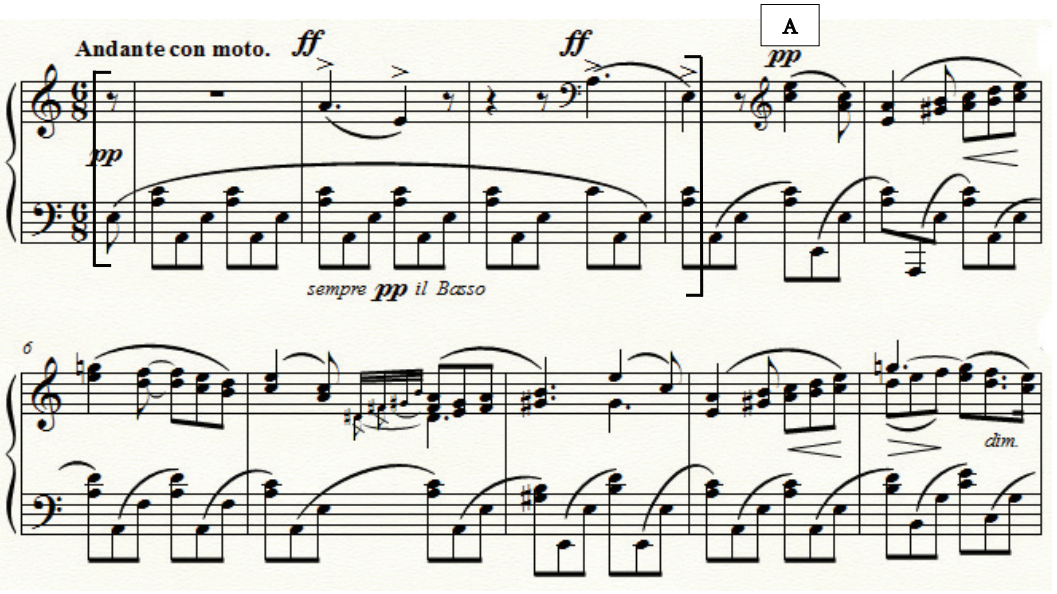
23) 흔히 〈무언가〉의 악곡들을 가사 있는 음악(즉, vocal chamber composition)의 유형을 적용하여 세 가지 범주로 분류한다. 즉 솔로리트, 두엣 그리고 파트송(코랄과 유사한 호모포닉 짜임새)으로 나눈다(Todd, "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Barthody," 194).

24) 이러한 순환2부분형식(rounded binary)을 레오나드 래트너(Leonard Ratner)는 two-reprise form으로 부르며, I-V, x-I 라는 전형적인 화성계획을 가지고 있다고 본다. *Romantic Music: Sound and Syntax* (New York: Schirmer Books, 1992), 240-243.

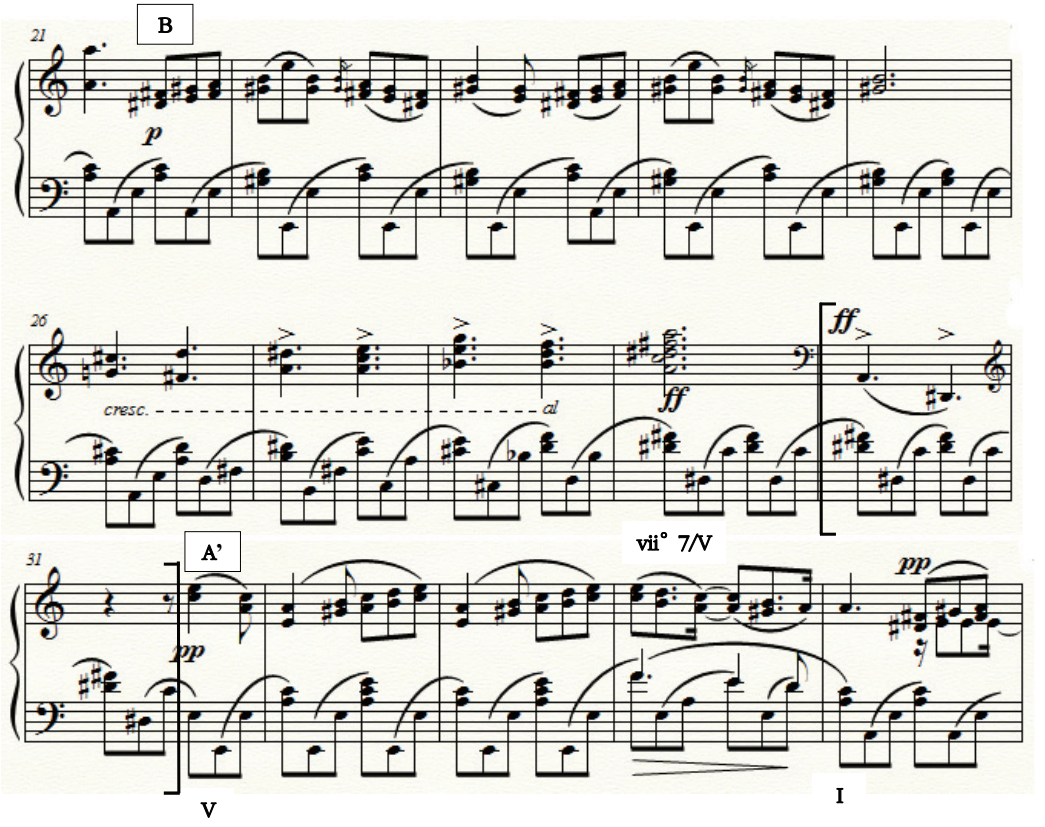
기가 전주에서와 같은 모습으로 두 번 나온다(마디 56-57). 이번에는 점 4분음표 두 개가 아닌 8분음표와 4분음표의 당김음형으로 변형되어 등장한다.

작곡가는 강약의 대비를 통해 도입부의 동기를 강조하고 있다. 하강하는 4도 동기는 항해를 시작하는 힘찬 노 젓기 동작을 연상시킨다. 또는 노동요의 후렴이나 추임새(영차, 어기어차 등)처럼 들리기도 한다. 이러한 도입부 동기는 본문의 시작을 위한 올림박의 역할을 한다. 한편 B단락 끝에 등장하는 감5도 동기는 내림박인 클라이막스 지점에 나와 오히려 단락 끝에 붙는 연장의 느낌이 강하다. 그러나 이 감7화음은 화성적인 목표가 될 수 없고 해결될 V화음을 필요로 하기 때문에, 우리는 이를 진정한 내림박으로 느끼기보다는 도브테일링(dovetailing) 기법을 통해 다음 단락의 내림박으로 진입하기 위한 올림박으로 전환되는 것으로 듣게 된다. 그러면서 자연스레 V가 등장하기까지 감7화음위의 시간이 지연되면서 긴장 속에 놓이게 되는 상황을 만들어낸다. 요약하자면 도입부 동기가 단락 끝에 나오는 내림박으로 등장하지만, V로의 해결을 필요로 하는 상황에서, 결국 V로 시작하는 다음 단락을 향한 올림박으로 기능하게 된다. 즉 주제적으로는 B단락의 내림박으로 기능하지만, 화성적으로는 A단락의 시작화음(V)에 붙는 딸림예비화음으로서 올림박의 기능을 하는 셈이다.

• 마디 1-10



• 마디 21-35



<예 7> 29번(Op. 62, No. 5), 악보

2) f#단조 12번 (Op. 30, No. 6)

이 뱃노래를 시작하는 전주에는 두 개의 뚜렷한 동기가 등장한다. 오른손이 연주하는 3도 상행하는(E#-G#) 동기x(마디 3-4)와 왼손에 3도 음정으로 같이 움직이는 2성부가 만들어내는 순차하행(D-C#-B-A-G#) 동기y다(마디 5-6). 동기x는 I페달음과 강렬히 부딪치는 소리(F#과 E#)를 만들어내기 때문에 그 등장부터 매우 인상적이다. 앞의 곡과 유사하게 *p*의 반주위에서 *f*로 연주되는 동기x는 출렁이는 파도 위에서 힘차게 노 젓는 동작 또는 고함소리를 연상하게 한다.[25] 이 곡의 형식은 악절인 A(마디 7-22), B(마디 23-30), 그리고 축소된 A′ (마디 37-43)와 코다로 이루어져 있다. 전주의 두 동기는 A단락의 선행악구 끝에서(마디 13-14) 동시에 나오며 반종지를 형성한다. 이때는 I페

25) 이 동기x를 펀디 버스타인(L. Poundie Burstein)은 "gondolier's call" motive로 본다. 그의 논문 "Of Species Counterpoint, Gondola Songs, and Sordid Boons," *Structure and Meaning in Tonal Music,* eds. by L. Poundie Burstein and David Gagne (New Work: Pendragon Press, 2006), 34를 참조할 것.

달음위가 아닌 V화음위에서 나오므로 협화적으로 들린다(예8a 참조). 한편 B단락 끝에서(마디 29-32) 동기x와 동기y가 차례로 등장한다. 마치 전주의 네 마디(3-6)가 다시 도입되는 것처럼 보이기도 하나, 이들이 등장하는 문맥은 앞과 다르다. 무엇보다 이들은 B단락의 선율진행과 화성진행의 목표지점에 등장하며, 점진적인 크레센도를 통하여 *ff*의 강도로 극적으로 표현된다. B단락을 시작하며(마디 23) 오른손 선율은 낮은 E#음에서 시작하여 순차적으로 상행하여 한 옥타브 위의 E#음, 즉 동기x의 첫 음으로 연결된다. 한편 왼손에서는 각기 부딸림화음을 수반한 진행이 3도씩 상행하여(I-III-V: F#-A-C#) 목표지점인 V에 도달하는 순간 동기x가 등장하게 된다. 그 결과 전주에서 올림박으로 제시되었던 동기x가 이제는 B단락을 마감하는 구조적 화음위에서 내림박으로 재등장하게 된 것이다(예8a 참조).

이렇게 재도입된 전주가 등장하면서, 우리는 자연스레 곧 A'단락이 뒤따를 것으로 예상하게 된다. 그러나 A단락의 재현은 마디 33이 아니라 마디 37에서 발견되며, 그 사이에 네 마디(마디 33-36) 삽입부분이 끼어든다.[26] 이때 예기치 않은 *pp*에서 트릴 붙은 높은 C#음이 두 마디 동안 지속되는데, 이는 동기x의 상행 아르페지오 진행을 계속 이어가며 (E#-G#-C#) 엄청난 에너지의 상승효과를 만들어 낸다. 그리고 다시 하행선율진행(동기y의 변형)을 통해 원래의 음역으로 복귀하며, A'단락의 시작음(C#)으로 연결된다. 삽입부분의 화성적인 내용은 vii° 7/IV–IV 진행이며, IV화음 안에서 외성 간의 성부교체가 일어난다(예8b 참조). 비로소 A단락의 재현이 뒤따르나(마디 37-43), 축소되어 후행악구의 모습으로 나오고, 게다가 I화음이 아닌 V화음으로 시작한다. 이 V화음은 마디 43의 정격종지를 통하여 드디어 해결된다(마디 39의 I화음은 V의 해결화음이 되지 못한다). 예8b는 삽입부분이 결국 B단락 끝의 V화음과 A'단락 시작의 V화음 사이를 꾸며주는 보조화음으로 기능한다는 것을 보여준다.[27]

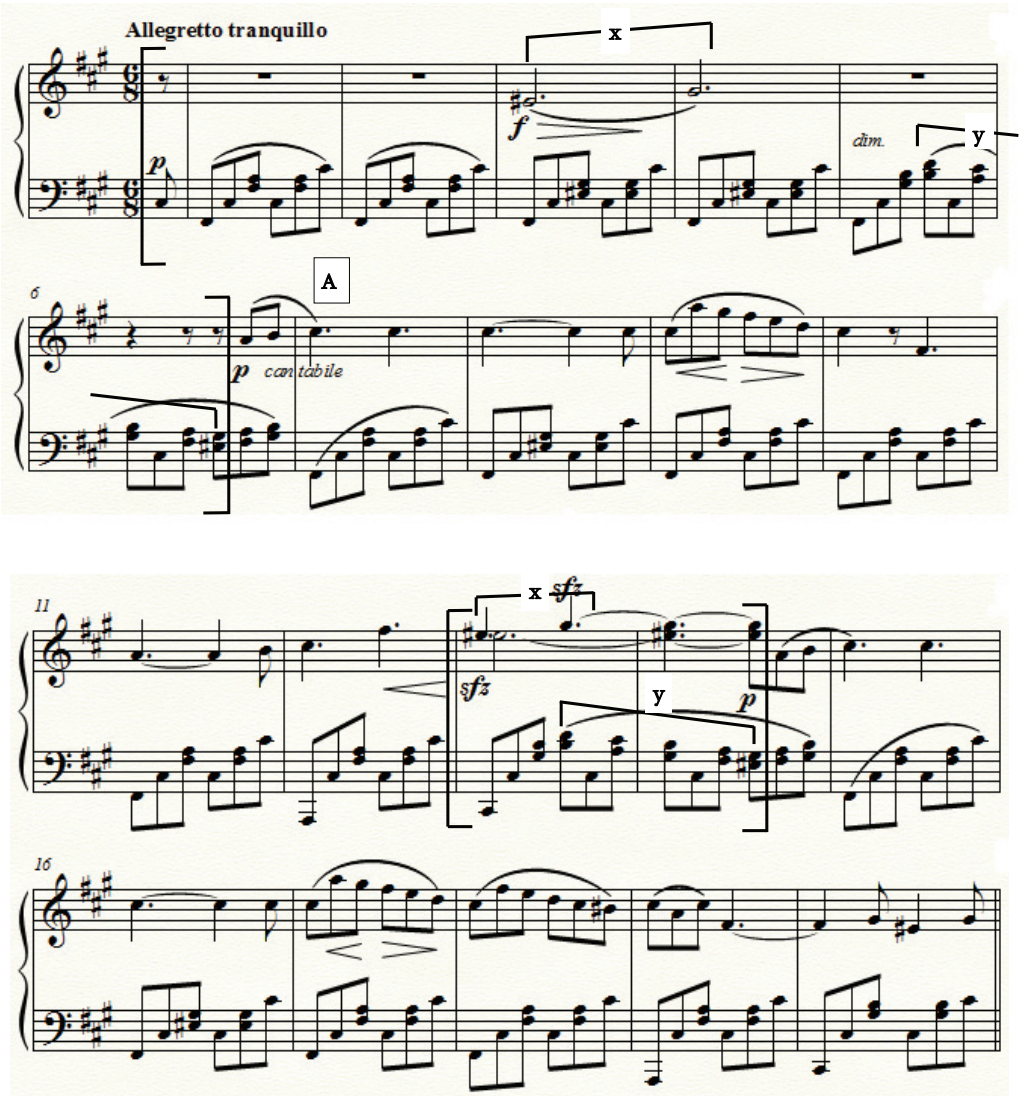
A'단락에서 높은 C#음이 주요 선율 위에(마디 39-40) 다시 등장하여, 앞서의 트릴 붙은 C#음과의 연관성을 확인해준다. 코다에서는 트릴 붙은 E#음과 높은 C#음을 불러오며, 이어지는 하행 아르페지오(C#-A-F#)는 앞서 동기x와 삽입부분을 이어주는 상행 아르페지오 진행(E#-G#-C#)에

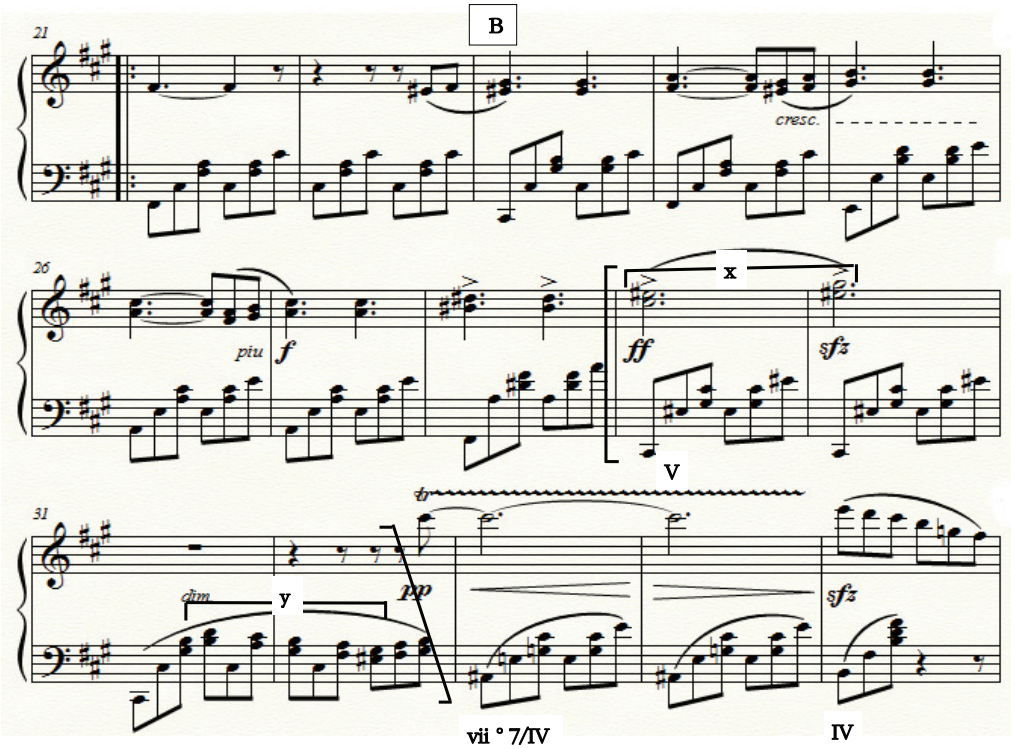
---

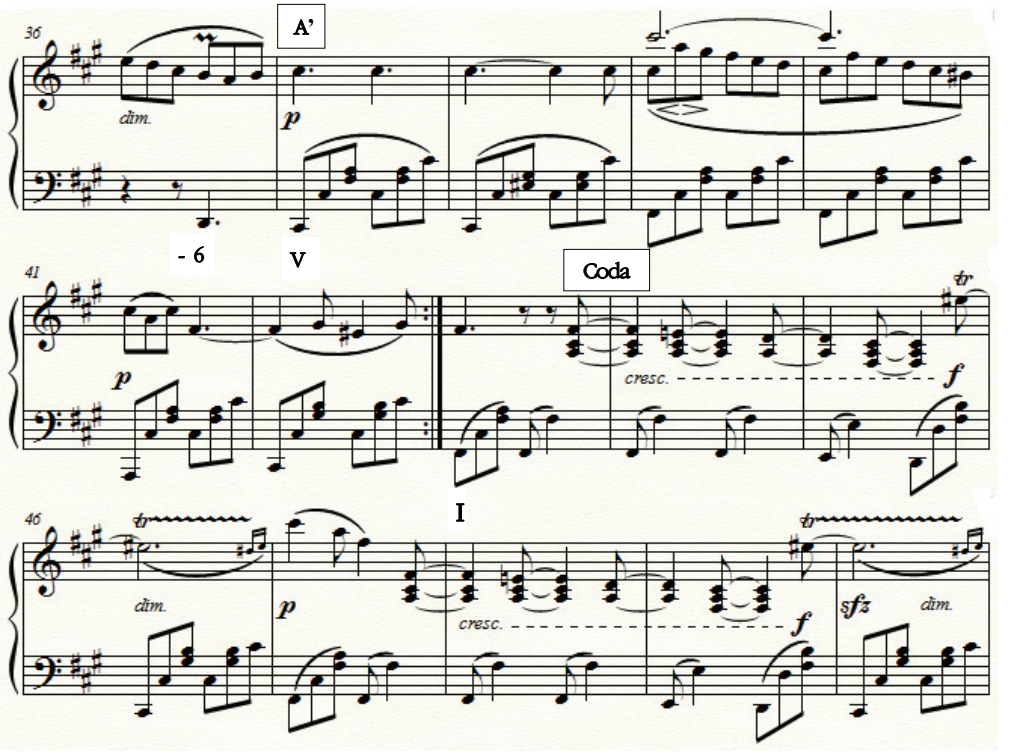
26) 결국 삽입부분(마디 33-36)을 어떻게 해석하느냐에 따라 형식을 바라보는 시각이 달라질 수 있다. 로스슈타인은 이곡을 전통적인 3부분형식이 아니라, 바로크적인 2부분형식(two-reprise form)의 일종으로서 '변형된 퀘트랭(a modified quatrain)', 즉 8마디 악구 네 개로 구성된(4 ×8마디) 형식으로 보고자 한다. 그는 음가축약(durational reduction) 그래프를 통해 이 곡의 하이퍼박자와 악구구성을 설명하고 있다. 자세한 논의는 Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music,* 193-198에 나와 있다.

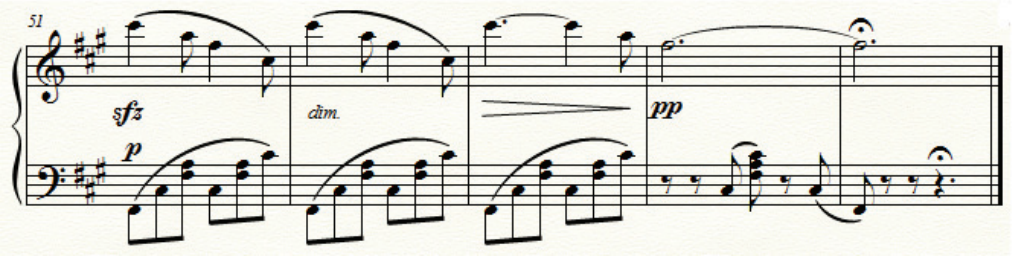
27) 이곡에 대한 쉔커의 분석 그래프는 *Der Tonwille* 10의 supplement에 실려 있는데, 여러 흥미로운 생각을 담고 있다. Heinrich Schenker, *Der Tonwille,* vol.II, ed. William Drabkin, Trans. Ian Bent, et al (oxford: Oxford University Press, 2005).

대한 응답으로 들린다. 결과적으로 이 곡은 파격적인 도입부 동기의 사용으로 인해 형식적인 모호함이 초래될 수 있다는 것을 보여준다. B단락 끝에 재도입된 동기x는 구조적으로 중요한 반종지위에서 내림박 기능에 충실하기 때문에, 도입부 본연의 올림박 기능을 할 수 없는 상황에 놓이게 된다. 그러기에 바로 A단락의 재현으로 이어지지 않고, 일종의 우회진행을 통해 올림박 기능을 회복하고 난 다음에, V화음으로 시작하는 A'단락으로 진입할 수 있었다고 본다. 결국 도입부 동기는 추가 삽입부분과 함께 B단락의 끝과 A'단락의 시작을 이어주는 역할을 하며 구조적인 V화음을 연장한다.

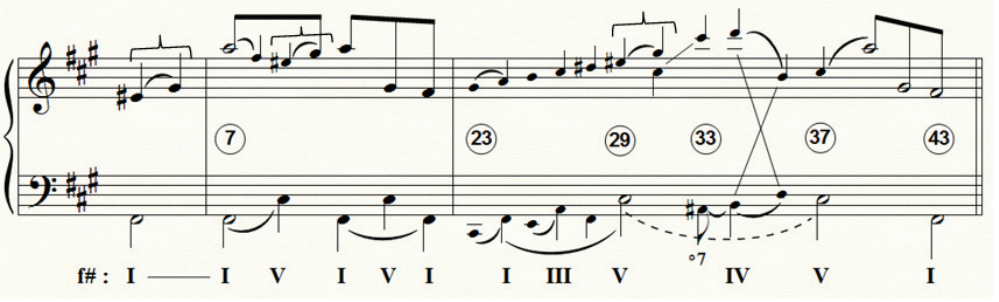



B
21
cresc.
26
piu
f
x
ff
sfz
V
31
dim.
y
pp
sfz
vii ° 7/IV
IV


A'
36
dim.
p
- 6
V
Coda
41
p
cresc.
f
I
46
dim.
p
cresc.
f
sfz
dim.



<예 8a> 12번(Op. 30, No.6), 악보-전곡



<예 8b> 12번(Op. 30, No. 6), 전체적인 화성진행

4.4. 화성적 연결구로서의 역할(15번: Op. 38, No. 3)

이곡의 6마디 전주는 빠르기말(Presto e molto vivace)의 급하고 빠른 분위기를 표현하고 있다. 16분음표 3연음부의 아르페지오 음형(오른손)과 4분음표 옥타브 중복음(왼손)이 한 마디에 세 번씩 규칙적으로 등장한다. 전주가 I페달음위에 고정되어 있는 가운데 감7화음이 간간히 끼어 등장하지만(마디 3-4), 가장 강한 감7화음은 전주를 끝맺는 vii° 7화음(마디 5-6)이다. 이 감7화음은 세 마디(마디 2-4)에 걸친 크레센도를 거쳐서 *ff*로 연주되는 만큼 무척 강렬하게 들린다. 오른손의 상행 아르페지오음형(마디 1-4)은 시작의 G#음을 한 옥타브위의 같은 G#음으로 끌어올린 다음에, 마디 5-6의 감7화음을 배경으로 하행 아르페지오 선율(A-F#-D#-C-A-F#)로 하강한다. 이러한 하행 아르페지오진행은 바로 이어지는 시작 주제의 상행 아르페지오 선율(B-G#-B-E-G#)을 자연스럽게 준비하는 한편, 하행 아르페지오의 첫 음(A)은 본문 시작의 첫 구조음(음도3)인 G#음에 붙는 올림박의 역할을 한다(예9a와 9b 참조). 따라서 도입부는 비록 I페달음에 기초하지만, 다이나믹과 음역의 증가, 그리고 선율선의 상행과 감7화음의 등장으로 인한 엄청난 에너지의 상승을 쌓아가면서 본문의 시작에 대한 강한 기대감을 불어넣고 있다.

이 곡의 형식은 명확하게 규정짓기 힘든데, 이는 중간 B단락의 범위를 설정하는 것이 쉽지 않기 때문이다. 첫 A단락은 선행-후행악구로 구성된 악절(마디 7-22)로 구성되어 있고, 이어지는 B단락은 딸림조인 B장조에서 시작하고 마친다(마디 22-40). 그리고 재경과구(마디 40-53)를 거쳐 A'단락으로 돌아가는데, A'단락은 후행악구만으로 축소되어 등장한다(마디 54-63).[28]

본문에서 도입부는 두 차례 재도입되어 B단락의 중간(마디 30-33)과 B단락 끝의 재경과구에(마디 44-45) 나온다. 이들은 축소되어 나오긴 하나, 강렬한 감7화음 소리와 특징적인 하행 아르페지오 짜임새로 인해 금방 눈에 띄게 된다. 특이하게도 이들은 선행하는 종지나 단락구분 없이 악구 중간에 나오면서, 더구나 새로운 단락으로 연결되는 것이 아니라 6/4화음으로 시작하는 악구로 연결된다. 따라서 도입부의 감7화음은 6/4화음에 대한 부이끔7화음으로서 기능한다(예9a와 9b 참조). 이러한 도입부의 재도입 방식은 매우 특별한 것이다. A'단락을 앞두고 전주가 재도입되는 것이 아니라, 중간 단락 안에서 거대한 화성진행의 일부로서 참여하기 때문이다.

이제 재도입되는 전주의 모습을 구체적으로 살펴본다. B단락의 악구 중간에 도입부가 네 마디로 축소되어 재등장한다(마디 30-33). 두 마디에 걸친 크레센도와 *ff*로 등장하는 감7화음 그리고 두 마디의 하행 아르페지오 진행도 앞의 전주와 유사하다. 이곳에서 B장조의 V로 가는 부딸림화음과 부이끔7화음을 마련하여, 다음 악구의 V화음(6/4)으로 연결되도록 한다(마디 34). 그와 동시에 오른손은 C#-E#-G#의 상행 아르페지오를 마련하여, 다음 악구의 시작음-F#으로 연결되도록 한다(예9b 참조). 다음 악구(마디 34-40)에서는 앞서 A단락에 나왔던(마디 10-13) 부점 동기로 시작하여 6마디동안 V화음에 머물다가 결국 정격종지로서 B단락을 끝맺는다(마디 40).

이어 A'단락의 복귀를 위한 재경과구(마디 40-53)가 시작되고, 으뜸조인 E장조로 돌아가려고 한다(마디 42의 V6/5를 보라). 이때 다시 크레센도 두 마디에 이어 *ff*의 감7화음이 소환된다(마디 44-45). 이렇게 두 마디로 축소되어 재도입된 전주는 재경과구의 일부 구간에서 갑자기 등장한 것이다. 이 감7화음의 구성음은 전주에 나왔던 감7화음과 같은데, 흥미롭게도 감7화음의 표기가 끝 부분에서 살짝 바뀐다(마디 45의 마지막 박). C음이 B#음으로 바뀌는 이명동음적 표기를 통해, 이어지는 C#6/4화음에 대한 vii° 7로서 기능함을 확실하게 알려주고자 한다. 앞서 재경과구를 시작했던 A단락의 시작동기가 다시 f#단조로 이어지는 듯이 보이나(마디 46-52), 마디 53에서 E장조의 V6/5화음으로 옮겨가며 재경과구는 끝난다. 결국 마디 40-53에 걸친 V화음의 연장 안에서(V-II6/4-V6/5), 일시적인 f#단조의 6/4화음은 경과적 6/4화음의 기능을 수행한 것이다(예9b 참조).

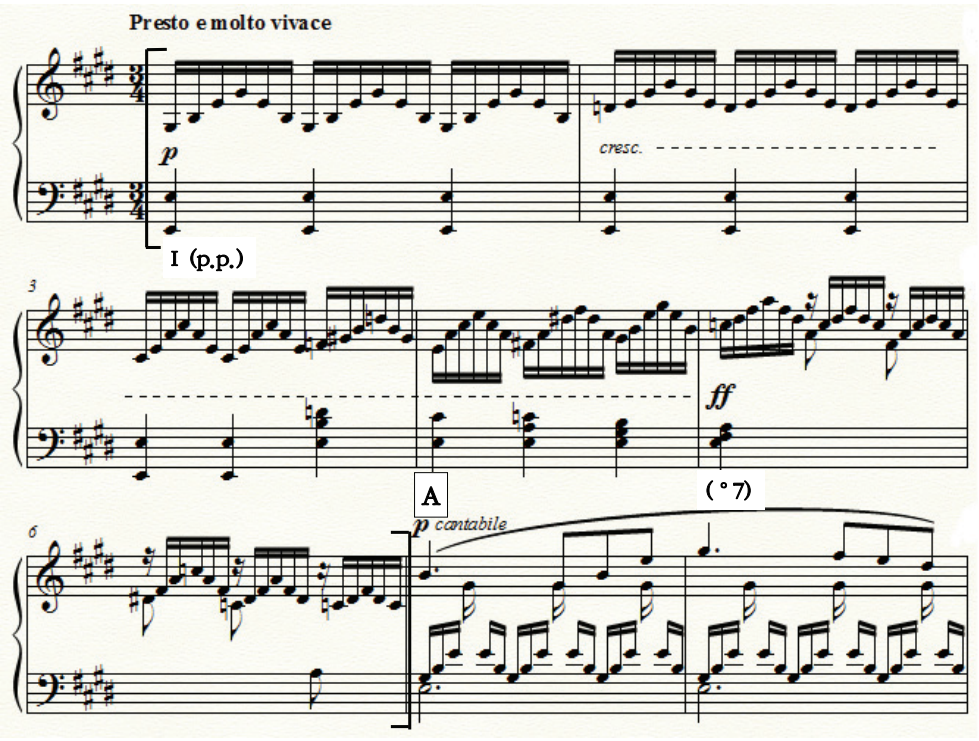
한편 B단락 끝에서 A'단락까지의 선율진행을 보면, 마디 40-42에서 첫 박에 나오는

28) 이러한 견해는 조성 중심의 형식 분석이고, 주제구성으로 보면 다른 견해도 가능하다.

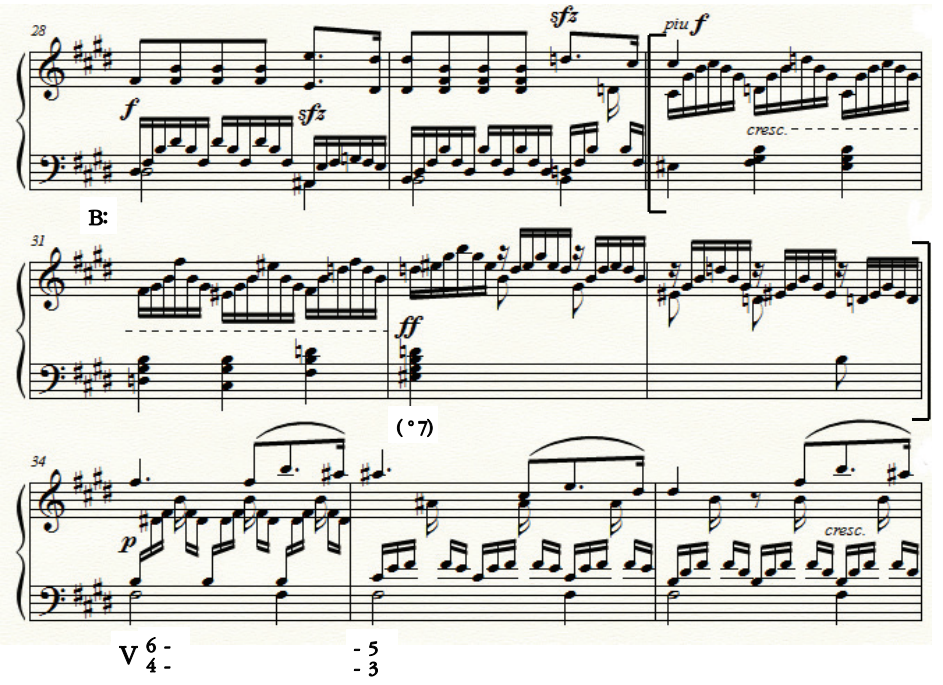
D#-F# 선율진행이 감7화음의 등장으로 A음에 도달하게 되고, 다음의 6/4화음과 V화음 위에서 같은 A음(마디 47과 51)으로 한동안 유지된다(예9b 참조). 그러다가 다시 A '단락이 시작되면서 마디 55의 G#음으로 비로소 해결된다. 이는 전주 끝(마디 5)에 마련된 A음이 A단락의 시작음(G#)으로 이어진 것과 같다.

그렇다면 이곡에서 두 차례의 전주의 재도입을 통해 작곡가가 얻으려는 효과는 무엇일까? 전주를 단락 안에 끼워 넣어 형식상의 모호함을 초래하였다고 볼 수 있으나, 반면에 감7화음의 사용으로 갑자기 문맥이 단절되면서 새로운 악구나 동기로의 진입이 자연스레 이루어질 수 있다는 장점이 있다. 작곡가는 감7화음과 이어지는 6/4화음 자체의 불안정함을 새로운 긴장요소로서 적극 활용하고 있다. 도입부는 예9b의 괄호표시에서 보듯이, 우선 중요한 구조음으로 접근하기 위한 상행 아르페지오 진행을 통해 구조음으로 해결하는 불완전 보조음을 마련하고 있다. 즉 윗성부의 구조음에 붙는 불완전 보조음의 기능(선율적)과 구조적인 V화음으로 가기 위한 딸림예비화음의 기능(화성적)을 제공함으로써 도입부는 내림박을 준비하는 올림박의 역할을 충실히 수행하고 있다고 본다.

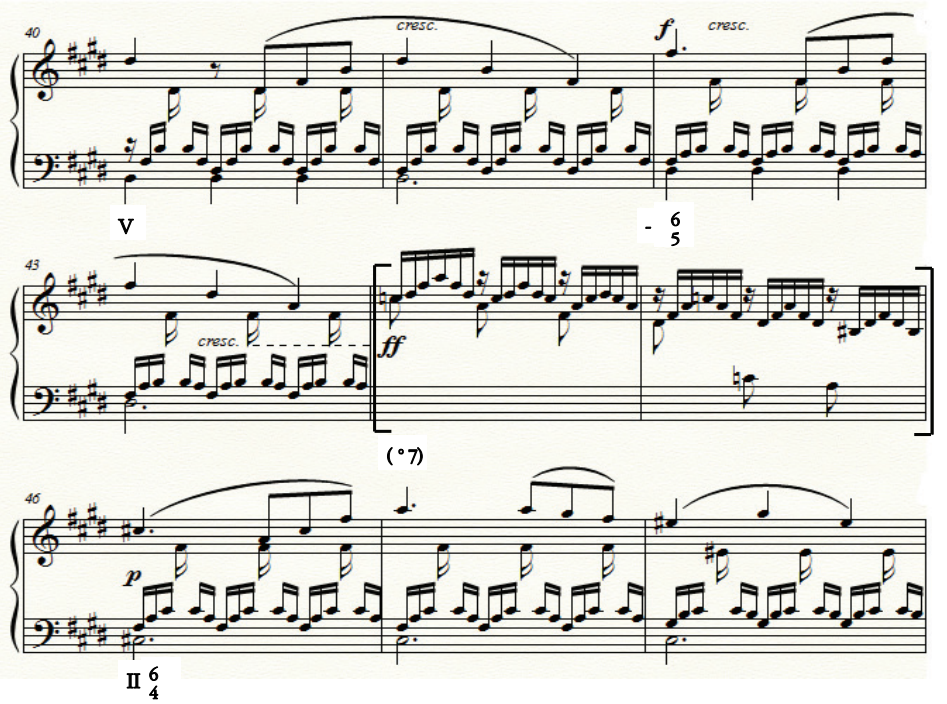
• 마디 1-8

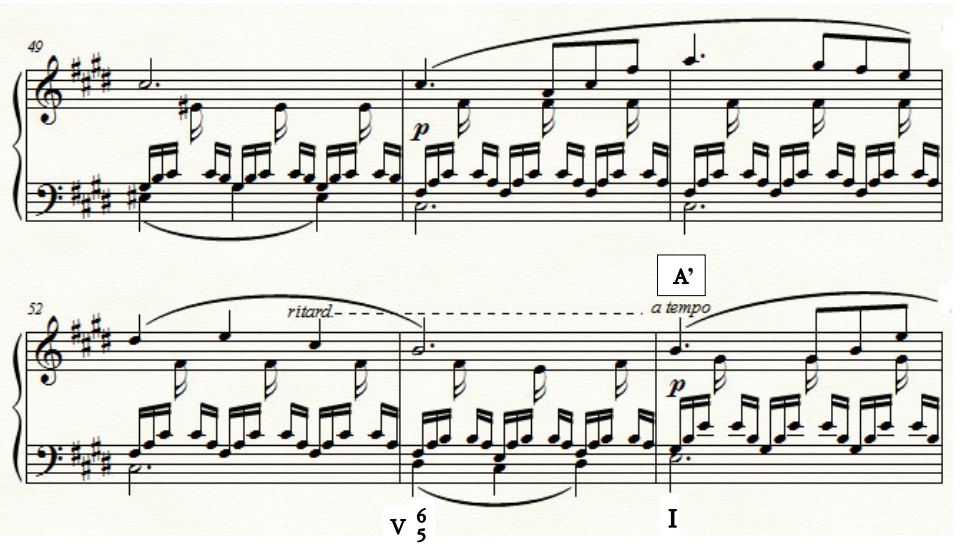


• 마디 28-36

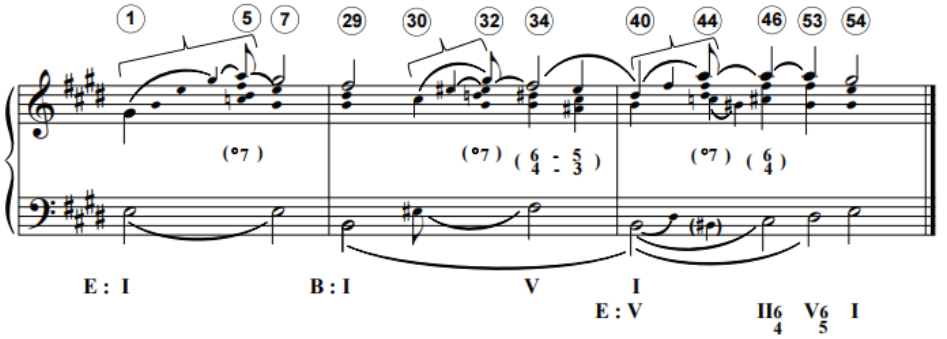


• 마디 40-54





<예 9a> 15번(Op. 38, No. 3), 악보



<예 9b> 15번(Op. 38, No. 3), 전체적인 화성진행과 도입부의 기능(대괄호)

5. 나가는 글

필자는 멘델스존의 〈무언가〉에서 주로 전주 유형의 도입부들이 본문 중에 재도입되는 현상에 주목하여 이를 설명하고자 하였다. 따라서 전주 유형의 도입부들이 본문에서 어떠한 모습으로 재등장하며, 어떠한 역할을 수행하는지 중점적으로 알아보았다. 시작 단락(A)의 재등장을 앞두고 도입부가 소환되어 재경과구로서의 역할을 수행한다(21, 26, 34번). 또한 최종 단락의 종지적 마침을

앞두고 도입부가 끼어들어 등장하면서 단락 간의 오버랩이 발견된다(16번과 27번). 한편 도입부의 일부 동기가 B단락 끝에 포함되어 등장할 때 올림박 기능의 도입부가 내림박 기능으로 재해석되기도 한다(12, 29번). 그리고 특별한 방식으로 본문에서 화성적 연결구로서의 기능을 하는 도입부(15번)도 살펴보았다.

이처럼 본문에 재도입되는 도입부가 유독 〈무언가〉에서 발견되는 것인지에 관해 더욱 광범위한 추가 연구가 필요할 것이나, 만약 〈무언가〉에서만 발견되는 현상이라면 이는 무엇보다 〈무언가〉라는 장르적 특성에서 비롯된 것이 아닐까 생각해본다. 〈무언가〉라는 제목을 멘델스존이 스스로 고안해낸 것이라면, 그는 이 작품들을 진정으로 가사 없는 가곡으로서 간주한 것일 수 있다. 그래서 마치 가곡에서 전주를 다루는 방식으로 〈무언가〉에서 도입부를 활용한 것일 수 있다. 이러한 가정 하에 구체적으로 어떠한 점에서 〈무언가〉에서의 도입부가 가곡에서의 전주와 유사한 것일까 생각해본다.

흔히 유절가곡의 경우 각 절을 반복할 때마다 전주가 자연스럽게 간주로 바뀌어 등장하는 것을 볼 수 있는데, 〈무언가〉의 일부 곡에서도 이와 유사한 방식이 발견된다. 예를 들어 위에서 살펴본 34번의 경우 같은 단락이 반복 제시되는 형식(A-A'-A" 또는 A-B-A'-B'-A")에서 도입부는 A 앞에 붙는 전주나 간주로서 행세하고 있다. 그 결과 이 곡에서 네 차례 등장하는 도입부는 3절로 구성된 가곡에서와 같이 전주-간주-간주-후주의 방식으로 등장하는 셈이다.

일부 곡들에서 도입부가 본문의 반주형과 유사한 음형을 제시할 때 마치 가곡의 전주처럼 들린다. 예를 들어 무척 빠른(Presto) 빠르기의 21번과 15번곡에서 도입부는 16분음표의 아르페지오 음형을 지속적으로 구사하며 감7화음과 반음계 진행을 통해 환상곡이나 토카타 풍의 분위기를 조성한다. 만약 이러한 전주 없이 본문이 바로 시작된다면 어떻게 들려질까를 상상한다면, 도입부의 역할을 제대로 이해할 수 있을 것이다. 이는 32번이나 26번곡에서도 마찬가지이다.

또한 몇몇 곡에서는 도입부에 등장하는 내용이 본문에서 중요한 소재로서 부각되기도 한다. 예를 들어 21번과 6번의 경우 전주에 나오는 동기가 본문에서 주요 동기로서 적극 활용되기도 하며, 32번곡에서는 전주의 화성진행이 첫(A) 단락에서의 화성진행의 근간이 된다. 이는 간혹 슈베르트의 가곡에서 피아노 도입부가 본문에서 펼쳐질 화성적 진행이나 선율 동기의 내용을 미리 예시하는 것과 유사하다(〈마왕〉, ≪겨울나그네≫의 〈보리수〉 등).[29]

---

29) 〈마왕〉의 자세한 분석은 필자의 논문, "경이로운 조성구조: 슈베르트의 〈마왕〉과 〈바다의 고요〉," 『음악이론포럼』 2(2009), 71-111, 그리고 〈보리수〉에 관하여 필자의 저서 『슈베르트의 겨울 여정』(예솔, 2018), 159-173을 참고할 것.

한편 〈무언가〉를 가곡과 유사하다고 본다면, 가곡에서의 페르소나 문제를 고려해 볼 수 있다. 흔히 가곡에서는 노래하는 성악가와 반주하는 피아니스트의 관계 설정에서, 노래하는 화자의 페르소나와 반주자의 페르소나를 구분하기도 한다.[30] 특히 '뱃노래'라는 부제가 붙은 곡들(12번과 29번)에서 본문이 뱃사람이 부르는 노래에 해당한다면, 도입부는 화자의 주변 환경(바다의 물결이나 흔들거리는 배 등)을 표현하거나 구체적인 노 젓는 동작을 나타내는 별도의 독립적인 페르소나의 역할을 할 수 있다. 이는 슈베르트의 〈물레질하는 그레첸〉(Gretchen am Spinnrade)의 경우와 유사하다. 이들 곡의 전주는 화자의 세계와 환경으로 청자를 끌고 들어가서 화자의 이야기에 귀 기울이게 한다.[31] 그리고 코다에서 화자의 이야기가 끝난 후 화자의 세계에서 점차 벗어나며 종료한다(6, 12, 29번). 즉 이러한 표제적 성격의 곡들에서 도입부는 노래하는 화자(즉 뱃사람)의 세계나 상황, 장소에 대해 알려준다.

이러한 맥락에서 볼 때 〈무언가〉에서 발견되는 독특하고 독창적인 도입부의 활용방식은 멘델스존이 이들을 진정으로 피아노를 위한 가곡으로 간주하였고, 가곡에서 흔히 발견되는 전주와 노래 사이의 친밀한 관계를 그의 피아노곡들에서 구현하였다는 것을 말해준다. 이러한 점에서 스튜워트 고든(Stewart Gordon)은 〈무언가〉를 연주하는 피아니스트는 성악적 노래선율과 반주를 모두 책임지고 표현해야 한다고 조언한다.[32]

멘델스존 사후에 그에 대한 노골적인 반감을 피력했던 바그너는 멘델스존의 음악에 대해 호평과 악평을 오갔다고 한다.[33] 코지마의 일기(1882년 11월 23일)에 의하면, 바그너는 〈헤브리데〉 서곡(일명 '핑갈의 동굴')을 아름다운 작품이라고 말했다고 한다. 반면에 멘델스존의 〈무언가〉를 슈베르트의 가곡과 비교하면서, 슈베르트의 가곡에는 선율과 감정이 진짜 살아 있는데, 이는 〈무언가〉의 '유대인 감수성'(semitic excitability)과는 대조적이라고 말했다고 한다.[34] 1882년 말년의 바

30) 슈타인과 스필만은 독일가곡에서의 페르소나와 연관된 주제들을 다룬다. Deborah Stein & Robert Spillman, *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1996), 29-32와 96-100 참조할 것.

31) 자세한 설명은 Hepokoski & Darcy, *Elements of Sonata Theory,* 300-1을 참조할 것. 이러한 도입부의 효과는 모차르트의 〈마술피리〉서곡에서 관악 팡파레 화음들의 도입부가 우리를 계몽주의의 신성한 공간으로 안내하는 것과 유사하다고 말한다.

32) Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature* (Belmont, CA: Thomson Learning, 1996), 239.

33) 바그너가 쓴 비평문에 대해서 리차드 타르스킨(Richard Taruskin)의 *Music in the Nineteenth Century: the Oxford History of Western Music* (Oxford university Press, 2005), 177-179를 참조하시오.

34) 존 데스리지(John Deathridge)의 논문 "Wagner and Mendelssohn," *Nineteenth Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, eds. by Jim Samson and Bennett Zon(Ashgate, 2002), 68

그너가 독일가곡을 대표하는 슈베르트의 가곡과 〈무언가〉를 비교하여 언급했다는 사실이 매우 흥미롭다. 특히 〈무언가〉가 피아노 작품임에도 불구하고 슈베르트의 가곡과 비교했다는 것은 다소 의외라고 여겨진다. 이는 서로 다른 장르의 악곡을 비교하는 것 자체가 이치에 맞지 않다고 생각되기 때문이다. 그럼에도 불구하고 바그너의 발언을 이해하고자 한다면 그가 〈무언가〉의 노래성(vocality)을 가곡의 노래와 동급으로 생각한 것인지, 그리하여 〈무언가〉를 진정으로 가사가 결여된 가곡으로 간주한 것이 아닐까 추론해본다.[35] 그렇다면 바그너 역시 당시 19세기 후반의 청자들이 가졌던 〈무언가〉에 대한 견해, 즉 피아노를 위한 가곡으로서 '시적인 기악음악'(poetic instrumental music)이라는 견해를 공유했던 것으로 여겨진다.[36]

검색어

펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy), 무언가(Lieder ohne Worte; Songs without Words), 소나타형식(sonata form), 3부분형식(ternary form), 순환2부분형식(rounded binary form), 도입부(introduction), 윌리엄 캐플린(William Caplin), 에드워드 T. 콘(Edward T. Cone), 베니스의 뱃노래(Gondellied; venetian gondola song), 리하르트 바그너(Richard Wagner), 페르소나(persona)

35) 'vocality'란 주제는 20세기 초반에도 언급되곤 하였다. 쉔커는 당시에 교류 중인 음악비평가 발터 담즈(Walter Dahms)가 제시한 vocal principle과 vocality에 관하여, 자신의 견해를 밝히기 위해 멘델스존의 f# 단조 곤돌라노래(No.12-Op.30/6)를 분석하였다고 한다. 자세한 논의는 John Koslovsky, "Heinrich Schenker, Walter Dahms, and the Music of the South," *The Journal of Musicology* 34/3(Summer2017), 391-431 참고할 것.

36) 〈무언가〉가 시적 음악을 대표하는 장르가 되면서, 그이후의 수많은 교향곡이나 실내악곡 그리고 소나타의 느린 악장은 일종의 〈무언가〉로 여겨질 수 있다고 본다. 이런 경우 청자는 모르는 언어로 부르는 노래로서 경험하게 되는 것이다(예를 들어 말러의 5번 교향곡의 Adagietto). Julian Rushton, "Music and the Poetic," *The Cambridge History of Nineteenth Century Music,* ed. by Jim Samson (Cambridge University, 2001), 163 참조.

참고문헌

한미숙. “경이로운 조성구조: 슈베르트의 〈마왕〉과 〈바다의 고요〉.”『음악이론포럼』 2(2009): 71-11.

_____.『슈베르트의 겨울 여정』. 예솔, 2018.

_____. “점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장-모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로.”『음악이론포럼』26-2(2019): 37-77.

Burstein, L. Poundie. “Of Species Counterpoint, Gondola Songs, and Sordid Boons.” In *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift for Carl Schachter.* Edited by L. Poundie Burstein and David Gagne, 33-40. New York: Pendragon Press, 2006.

Caplin, William E. *Classical Form.* New York: Oxford University Press, 1998.

Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance.* New York: Norton, 1968.

Deathridge, John. “Wagner and Mendelssohn.” In *Nineteenth Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference.* Edited by Jim Samson and Bennett Zon, 60-72. Ashgate, 2002.

Giausso, Richard. “Beyond the Leiermann: Disorder, Reality, and the Power of Imagination in the Final Songs of Schubert’s Winterreise.” In *The Unknown Schubert.* Edited by Barbara Reul and Lorriaine Bodley, 25-33. Ashgate, 2008.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature.* Belmont, CA: Thomson Learning, 1996.

Hepokoski, James. & Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Jost, Christa. 악보의 서문, *Felix Mendelssohn Bartholdy, Lieder ohne Worte.* Wiener Urtext Edition, 6-8. 음악세계/빈 원전판.

Koslovsky, John. “Heinrich Schenker, Walter Dahms, and the Music of the South.” *The Journal of Musicology* 34/3(Summer2017): 391-431

Ratner, Leonard. *Romantic music: Sound and Syntax.* New York: Schirmer Books, 1992.

Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music.* New York: Schirmer Books, 1989.

Rushton, Julian. “Music and the Poetic,” In *The Cambridge History of Nineteenth Century Music.* Edited by Jim Samson, 151-177. Cambridge University Press, 2001.

Schenker, Heinrich. *Der Tonwille,* vol. II: issues 6-10. Edited by William Drabkin. Translated by Ian Bent, et al. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Stein, Deborah. & Robert Spillman. *Poetry into Song: Performance and Analsis of Lieder.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Taruskin, Richard. *Music in the Nineteenth Century: the Oxford History of Western Music.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

Todd, R. Larry. *Mendelssohn: A Life in Music.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

_____. "Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy." In *The Nineteenth-Century Piano Music.* Edited by R. Larry Todd, 178-220. New York: Schirmer Books, 1990.

Reintroducing the Introduction in Mendelssohn's *Songs without Words*

Mi Sook Han

The current paper investigates the pieces in Mendelssohn's *Songs without Words*, in which the introduction is reintroduced in the later course of the work. The author classifies the introductions in 48 pieces of *Songs without Words* into two types: prelude and true introduction. The prelude type found in 7 pieces remains outside the main part and serves as a frame-like introduction. The true introduction type found in 10 pieces is more likely to reappear later in the main part and thus plays certain role in the overall harmonic progression and formal construction.

Detailed analyses of the cases of true introduction type reveal Mendelssohn's unique and innovative way of employing the introduction. The diverse roles performed by reintroduced introduction can be observed. For instance, the introduction which reappears preceding the return of the beginning theme, functions as true retransition (found in No.21-Op.53/3, No.26-Op.62/2, No.34-Op.67/4). Or, the introduction intervening just before the final concluding cadence of the piece results in the overlap between the sections (in No.16-Op.38/4, No.27-Op.62/3). Otherwise, the motive of the introduction recurs at the end of the middle contrasting section (B), and thus, its inherent upbeat function may be reinterpreted as a downbeat function (in No,12-Op.30/6, No.29-Op.62/5). Or a unique case of the introduction which participates in the harmonic progression of the middle section can be found in No.15-Op.38/3.

Such a imaginative way of employing the introduction is supposed to be relevant to the genre of the work. If the composer himself had contrived the title, 'Lieder ohne Worte,' he might have conceived its pieces as true songs for piano. From this perspective, it can be speculated that he treated the introduction of the wordless Lieder in a way very similar to the introduction of the Lieder.

도입부의 재도입: 멘델스존의 〈무언가〉

한미숙

이 글은 멘델스존의 〈무언가〉에서 도입부가 본문 중에 재도입되는 경우들을 중점적으로 살펴본다. 필자는 편의상 〈무언가〉에 등장하는 도입부를 서주(prelude) 유형과 전주(introduction) 유형으로 나누어 본다. 독립적인 성격의 서주 유형은 테두리 기능의 도입부로서 본문에 그다지 영향을 미치지 않는다. 반면 전주 유형의 도입부는 본문 중에 그대로 또는 변형되어 재등장함으로써 형식적 단락구성과 전체적인 화성진행에서 특정 역할을 수행하고 있다. 개별 곡의 분석을 통해 전주 유형의 도입부가 어떠한 방식으로 재등장하여 어떠한 역할을 수행하고 있는지 자세히 알아본다.

시작 단락(A)의 재등장을 앞두고 도입부를 소환하여 사용하는 경우 본문에서의 도입부는 재경과구로서의 역할을 수행하게 된다(21, 26, 34번). 또한 최종 단락의 종지적 마침을 앞두고 도입부가 끼어들어 등장하면서 단락 간의 오버랩이 일어나는 경우도 있다(16번과 27번). 한편 도입부의 동기가 중간(B) 단락 끝에 포함되어 등장할 때 올림박 기능의 도입부가 내림박 기능으로 재해석되기도 한다(12, 29번). 또한 화성적 연결구로서의 기능을 하는 도입부(15번)도 있다.

이러한 멘델스존의 독특하고 독창적인 도입부의 활용방식은 무엇보다 〈무언가〉의 장르적 특성에 기인하는 것으로 여겨진다. 〈무언가〉라는 제목을 멘델스존이 스스로 고안해낸 것이라면, 그는 이 작품들을 진정으로 가사 없는 가곡으로서 간주한 것일 수 있다. 그래서 마치 가곡에서 전주를 다루는 것과 유사한 방식으로 도입부를 활용한 것으로 여겨진다.

논문투고일자: 2021년 4월 19일
심사일자: 2021년 5월 20일
게재확정일자: 2021년 5월 29일