Music Theory Forum Vol. 24 No. 1 pp. 9-30
http://dx.doi.org/10.15571/MTF.2017.24.1.9

Print ISSN 1598-6659

쇼팽의 변형된 동형진행 패턴

■
한미숙

1. 들어가는 글

쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 작품에서 자주 만나게 되는 복잡하고 난해한 반음계적 화성진행은 지난 여러 세기 동안 많은 학자들의 관심대상이었다. 이러한 화성진행을 설명하기 위한 다양한 방식의 시도들 중에 반음계적 화성진행을 대위적 성부진행과 연관시켜서 다루는 시도들이 있다. 반음계적 화성진행의 기저에 있는 대위적 성부진행을 찾아보려는 작업은 쉔커의 분석 과정에서 자연스럽게 드러난다. 이는 논리적이고 구체적인 대위적 성부진행을 중층(middleground)의 현상으로 본다면, 상상력과 즉흥성이 가미된 반음계적 화성진행을 근층(foreground)의 현상으로 볼 수 있기 때문이다. 즉 중층의 대위적 성부진행의 원칙들, 예를 들어 반음계적 병진행이나 반진행, 반음계적 성부교체, 동형진행 등을 기반으로 하여 선율적, 화성적 꾸밈의 과정을 거치면서 근층의 복잡한 화성진행과 전조 또는 으뜸화음화 현상이 생겨나는 것으로 본다.[1)]

이러한 쉔커 분석의 접근 방식은 대위법에 관한 작곡가의 견해에 부합하는 것이다. 대위법에 관한 쇼팽의 생각을 알려주는 일화는 유진 들라크루와(Eugene Delacroix, 1798-1863)의 일기에서 발견된다. 평소 쇼팽과 친하게 지냈으며, 그의 초상화를 그리기도 하였던 화가는 1849년 4월 쇼팽

1) 이러한 분석의 대표적인 예로서 쉔커의 *Five Graphic Music Analysis*에 실린 쇼팽의 《에튜드 Op. 10, No. 8 F장조》와 《에튜드 Op. 10, No. 12 c단조》의 분석그래프를 언급할 수 있다. Heinrich Schenker, *Five Graphic Music Analyses* (New York: Dover, 1969), 45-67. 그 밖에 쉔커는 쇼팽의 에튜드를 분석한 두 편의 논문을 자신이 1925년에 출간한 간행물에 싣고 있다. "Chopin: *Etude* in Eb minor, Op. 10, No. 6," in *The Masterwork in Music*, vol. I, ed. William Drabkin (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 81-89; "Chopin: *Etude* in Gb major, Op. 10, No. 5," in *The Masterwork in Music*, 90-98.
한편 싸흐터(Carl Schachter)는 쇼팽의 《*Fantasie*, Op. 49》에 관한 논문과 두 곡의 전주곡을 분석한 글에서 이러한 반음계적 화성진행과 대위적 성부진행의 관계를 잘 설명하고 있다. Carl Schachter, "Chopin's *Fantasy*, Op. 49: The Two Key Scheme," in *Chopin Studies*, ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 221-253; "Chopin, G#-minor and E-major *Preludes* from Op. 28," in *The Art of Tonal Analysis*, ed. Joseph Straus (Oxford University Press, 2016), 44-67.

의 마지막 해에 그와 나누었던 대화를 기록하고 있다.[2] 파리의 어느 카페에서 쇼팽은 음악에 대해 이야기하면서 음악의 논리를 만드는 것은 대위법이라고 말한다. 그러면서 당시의 잘못된 음악교육의 문제점은 화음을 만들어내는 성부들의 움직임(즉 대위법)을 가르치기 전에 먼저 화음부터 가르치는 것이라고 지적한다.[3] 쇼팽은 음악의 순수한 논리적 감각은 푸가에서 얻을 수 있다고 말하는데, 이 때 그는 J. S. 바흐가 아닌 모차르트를 인용한다. 모차르트의 곡에서는 어디에나 대위법을 느낄 수 있다는 것이다.[4]

이 일화에서 쇼팽이 대위적 관계를 음악에서 근본적인 것으로 여겼다는 것을 확인할 수 있다. 그렇다면 그의 대위적 사고는 자신의 작곡방식에도 그대로 적용된다고 볼 수 있다. 따라서 쇼팽의 난해한 화성어법을 제대로 설명하기 위해서 이를 떠받쳐 주는 대위적 관계를 우선적으로 파악할 필요가 있으며, 위에서 언급한 쉔커의 분석과정은 매우 적합한 접근 방식이라고 여겨진다.

쇼팽이 즐겨 사용하고 있는 동형진행은 역시 엄격한 성부진행 원칙에 따라 설명될 수 있다. 동형진행 기법에 대해 잠시 알아본다. 동형진행은 바로크음악에서부터 고전시기와 낭만시기까지 즐겨 사용된 기법으로서 양식과 시대에 따라 온음계적으로 그리고 반음계적으로 적절하게 수정되고 꾸며져서 사용되었다. 동형진행은 흔히 선율적 동형진행과 화성적 동형진행으로 나누어진다. 선율패턴이 음도를 바꾸어 반복되는 경우는 선율적 동형진행(melodic sequences)으로서, 실제 음악에서 훨씬 빈번하게 일어난다.[5] 반면 선율과 화성 패턴이 같이 반복되는 경우는 화성적 동형진행(harmonic sequences)으로서, 흔히 화성법에서 다루는 동형진행은 화성적 동형진행과 같은 의미로 사용된다.[6]

---

2) 이 일화는 Carl Schachter, "Chopin, G#-minor and E-major *Preludes* from Op. 28," in *The Art of Tonal Analysis,* 57에서 재인용함. 한편 John Rink도 이에 관해 잠시 언급한 바 있다. "Tonal Architecture in the Early Music," in *The Cambridge Companion to Chopin,* ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 79.

3) 그러한 잘못된 교육의 문제점은 베를리오즈에서 발견되는데, 그는 화음을 일종의 널빤지처럼 세우고, 그 간격을 메우려고 애썼다고 쇼팽은 비판한다(Schachter, 위의 글, 57).

4) 쇼팽의 흠모의 대상이었던 작곡가이면서 쇼팽음악에 영향을 끼친 작곡가로서 바흐와 모차르트를 거론한다. 정희원의 박사학위논문 Heewon Chung, "Semitonal Relationships in Chopin's Music," (Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015), 1-10을 참고하시오.

5) 이러한 선율적 동형진행을 Adam Ricci는 "Non-Coinciding Sequences"라고 부르며, 동형진행의 범주 안에 포함시켜 논의한다. Adam Ricci, "Non-Coinciding Sequences," *Music Theory Spectrum* 35 (2011), 124-145.

6) 동형진행 전반에 대해서 허영한, 한미숙 공저의 『조성음악의 화성진행 1』 (예솔, 2002), 제11장(168-177)을 보라. 좀 더 자세한 설명은 Edward Aldwell & Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading,* 2nd ed.

화성적 동형진행은 두 개의 화음이 한 쌍을 이루어 반복되는데, 여러 가능한 유형이 있지만, 그 중에서 다음의 네 가지 패턴이 대표적으로 거론된다. 하행5도 진행(I-IV-VII-III-VI-II-V-I), 상행5도 진행(I-V-II-VI-III-), 상행5-6 진행(I-VI6-II-VII6-III-I6-), 그리고 하행3도 진행(I-V6-VI-III6-IV-)이다. 하행5도 진행 패턴은 2도 아래로, 상행5도와 상행5-6 진행은 2도 위로, 그리고 하행3도 진행은 3도 아래로 움직인다. 그 밖에 드물게 사용되는 동형진행 패턴으로는 상행4도 진행(I-IV-II-V-III-)과 상행3도 진행(I-VII-III-II-V)이 있다. 동형진행 패턴 중에 가장 빈번하게 사용되는 경우는 하행5도 진행과 상행5-6 진행이다.

한편 동형진행은 '선적음정패턴'(linear intervallic pattern: LIP)으로 부르기도 한다.[7] 이는 주로 외성 간의 음정관계(예를 들어 10-8, 5-8, 10-7 등)가 반복을 통해 계속 유지되어 패턴을 형성하는 경우를 말한다. 동형진행에서는 두 개의 화음이 한 쌍을 이루면서 외성 간에 음정관계가 발생하는데, 동형진행을 통해 2도나 3도로 상행 또는 하행하여도 음정관계는 바뀌지 않는다. 그러나 '선적음정패턴'은 전통적인 의미의 동형진행뿐만 아니라 6/3병진행이나 기타 유사진행을 포함하는 보다 넓은 범주이기 때문에, 동형진행과 같은 의미로 용어를 사용하는 것에는 문제가 있다고 여겨진다. 따라서 이 글에서는 전통적 의미의 동형진행 패턴을 일컫는 동형진행이란 용어만을 사용한다.

이 글은 쇼팽의 동형진행 사용법을 유형별로 나누어 체계화하거나 이론화하려는 작업이 아니다.[8] 쇼팽은 대부분의 경우 거의 완벽한 동형진행 패시지를 적재적소에 작품 안에 적절히 엮어놓고 있으며, 그것도 동형진행 기법을 바탕으로 하여 경탄할 만큼의 완성도 높은 꾸밈 과정을 보여준다. 그리하여 동시대의 어떤 작곡가보다도 쇼팽은 동형진행 기법을 정확하고 세밀한 방식으로 구사하고 있다.

이러한 맥락에서 필자는 쇼팽의 몇몇 작품에서 동형진행 패턴이 변형되어 나오는 경우에 주목하게 되었다. 이들은 매우 지엽적인 현상으로서 쇼팽의 작품 전체에서 본다면 지극히 미소한 부분을

(Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1989), 17장(Diatonic Sequences), 그리고 Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (New York: Norton, 1997), 22장과 35장을 참조하시오.

7) LIP란 용어는 Allen Forte와 Steven Gilbert의 *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: Nortion, 1982), 83에서 처음 도입되었다. 이를 분석에 적용하는 경우로 Allen Cadwallader와 David Gagné의 *Analysis of Tonal Music* (New York: Oxford University Press, 1988), 87-96을 참조하시오.

8) 동형진행의 유형을 분류하고 체계화하는 작업은 Adam Ricci, "A Theory of Harmonic Sequence," (Ph.D. Diss., University of Rochester, 2004)와 Brent Auerbach, "Techniques for the Functional Classification of Two-Chord Sequences," *Intégral* 27 (2013), 107-157에서 발견된다. 한편 Richard Bass는 19세기 슈베르트부터 바그너까지의 다양한 방식의 동형진행 기법을 살펴본다. "From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century," *19th-Century Music* 19/3 (1996), 263-285.

차지할 것이다. 그럼에도 불구하고 필자는 왜 그런 현상이 발생한 것일까를 알기 위해 그 문맥을 살펴보게 되었고, 대위적 음정관계에 충실한 동형진행 패턴을 수정함으로써 작곡가가 얻으려고 한 것이 무엇일까를 추정해 보았다. 즉 쇼팽의 변형된 동형진행의 배후에 있는 동기를 파악하려고 하였다.

이 글에서 다루는 변형된 동형진행의 예들은 엄격한 잣대로 보면 동형진행으로 보기 힘들 수 있어서 일종의 의사(pseudo) 동형진행으로 불러야 할 것 같다. 그렇다고 해서 이들이 동형진행이 아닌 것으로 볼 수도 없는데, 이는 그 기저에 있는, 변형 이전의 동형진행패턴을 설명하지 않고서는 이해하기 어렵기 때문이다. 따라서 이들은 어떤 기준을 마련하느냐에 따라 넓은 범주의 동형진행에 들어가기도 하고, 좁은 의미의 동형진행에 들어가지 않기도 한다.

본문에서 살펴 볼 예들은 《전주곡 Op. 28/17 Ab장조》, 《전주곡 Op. 28/22 g단조》, 그리고 《녹턴 Op 27/2 Db장조》의 세 곡이다. 첫째 곡은 상행3도 동형진행을, 그리고 나머지 곡들은 하행5도 동형진행 패턴을 사용하고 있다. 위의 세 곡 중에서도 극히 일부분에 동형진행이 등장하기 때문에, 사실 이 글의 분석은 근층(foreground)의 현상에 국한되어 있어 매우 미시적이다. 변형된 동형진행이 등장하는 악곡의 문맥을 먼저 살펴보고, 동형진행 패턴이 어떻게 그리고 왜 변형되었는지 알아본다. 이들은 악곡의 고유한 상황에 따라 각기 다른 방식으로 변형되었기 때문에, 이들의 경우를 모두 묶어 같은 방식으로 설명하기 어렵다. 위에서 밝혔듯이 이 글은 쇼팽이 구사한 동형진행 기법에 대한 새로운 시각이나 방법론을 제시하거나 이론화하려는 작업이 아니다. 단지 동형진행 기법이 변형되는 경우의 예들을 통해 쇼팽의 관심사를 읽어내려는 지극히 미시사적인 시도라고 하겠다.

2. 변형된 동형진행의 예들

2.1. 《전주곡 Op. 28/17 Ab장조》

24개의 악곡으로 구성된 전주곡집(Op. 28) 중에서 《Ab장조 전주곡》은 론도형식으로 쓰여진 유일한 곡이다(ABACA'). 곡 전체에 걸쳐 반음계적 화성진행(반음계적 동형진행, 병진행과 반진행)이 특히 중간 단락(B와 C)에서 빈번히 등장한다.[9] 여기서 살펴볼 진행은 둘째 단락(B)이 시작하는 부분이다(마디 19-24). 첫 단락(마디 1-18)이 으뜸조에서 정격종지로 마치고 난 후, 둘째 단락은 A장조에서 시작하여 최종적으로 E장조로 옮겨간다(마디 27). 즉 으뜸조인 Ab장조에서 보면 bII조에서 시작하여 bVI의 조성으로 이동하는 것이다. B단락을 시작하는 동형진행은 A장조에서 시작하여 c#단조를 거쳐 E장조로 가는 진행이다(악보1 참조). 이는 장3도 상행(A-c#)과 단3도 상행(c#-E)으로 이루어져 있으므로, 똑같은 간격으로 배치된 것은 아니다.[10] 만약 두 번째 진행을 장3도의 간격으로 만든다면, c#단조-E#장조가 되므로 E#장조는 이명동음적 변화를 거쳐 F장조로 움직일 것이다. 그러나 작곡가가 선택한 동형진행은 상행 장3도와 단3도의 조합으로서, 으뜸조인 Ab장조에서 본다면 bII-IV-bVI진행을 만든다. 한편 B단락을 시작하는 A장조에서 본다면 I-III-V진행이 될 것이다.[11] 이 동형진행에서 외성간의 음정관계는 10-10, 10-10도의 연속이다(예1). 병행 10도를 유지하는 음정관계는 바로 다음에 나오는 반음계적 하행진행에서도 10-10-10 병진행으로 이어진다(마디 24-26).

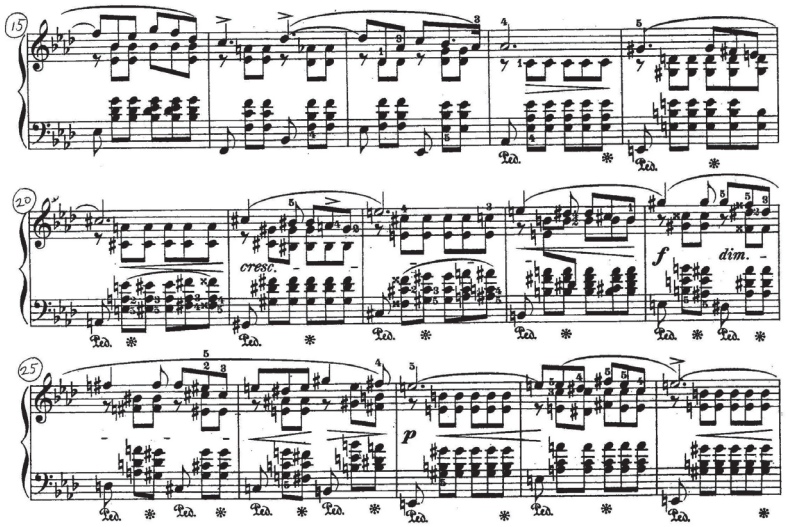
---

9) 이 곡의 마디 51-53에 나오는 반음계적 동형진행은 Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 262-263에서 설명된다.

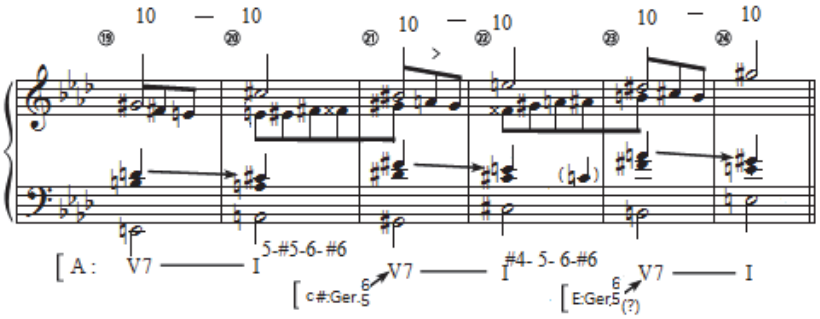
10) 이러한 경우를 Bass는 "real" haromonic sequences가 아닌 "tonal" harmonic sequences로 부르면서, 이들을 구별하여 다루고 있다. Richard Bass, "From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century," *19th-Century Music* 19/3 (1996), 267.

11) I-III-V의 상행3도 동형진행은 단조의 곡에서 등장하는 것이 자연스럽다. Gauldin, 앞의 책, 370을 참조하시오.

(악보1) 쇼팽 《전주곡 Op. 28/17 Ab장조》



(예1) 마디 19-24의 화성진행 요약



A장조에서 c#단조로 움직이는 과정을 살펴보자. 단락 시작에 A장조의 V7-I 진행(마디 19-20)이 c#단조의 V7-I 진행으로 옮겨간다(마디 21-22). 마디 20에서 왼손이 옥타브 중복으로 연주하는 내성부를 보면, 반음계적으로 상행하는 선율(e-e#-f#-fx)이 나오는데, 이는 베이스 A음 위로 음정 5-#5-6-#6도의 성부진행을 만든다. 이 때 마지막 8분음표에 등장하는 #6음으로 인하여 증6화음이 만들어지고 이는 c#단조의 독일6화음으로 행세하여 다음 마디의 V7화음으로 연결된다(c#: Ger6-V7-I). 동형진행에 따라 c#단조에서 으뜸화음 이전에 V7이 먼저 등장하는데(마디 21), 이를

앞의 마디 19와 비교하자면, 마디 19의 오른손이 연주하는 g#-f#-e 하행3도 진행이 마디 21에서는 b#-a-g#의 하행3도 진행으로 등장한다. 이는 c#단조의 화성단음계를 사용한 것으로, 특히 중간의 a음에 악센트 표시를 두어 증2도를 의도적으로 강조하면서 단조성을 강력히 드러낸다.

다음 마디 22를 보면 앞의 마디 20과 유사한 방식으로 움직이는 듯하나, 내성부가 베이스음(C#)위의 5도 위의 음(g#)으로 시작하지 않고 #4음으로 시작하여 #4-5-6-#6의 성부진행(fx-g#-a-a#)을 만든다. 그리고 마지막 #6음(a#)이 나오는 순간, 계속 같이 울리던 c#음이 c음으로 변화면서(오른손과 왼손의 내성부에서) E장조의 독일6화음을 만들어낸다. 그런데 이때 베이스음은 C#음에서 C음으로 바뀌지는 않는다. 즉 마지막 8분음표에서의 순간적 증6화음은 베이스음 C#의 틀을 벗어나지 않는 지극히 지엽적인 사건인 듯이 다루어진다. 사실 마디 22의 마지막 8분음표를 C음으로 바꾸지 않고 C#음을 계속 유지하여도 이는 딸림예비화음인 IV6화음으로 기능하므로 E장조로 전조하기에 큰 무리가 없다. 그럼에도 불구하고 왜 C음을 무리하게 끼워 넣은 것일까?

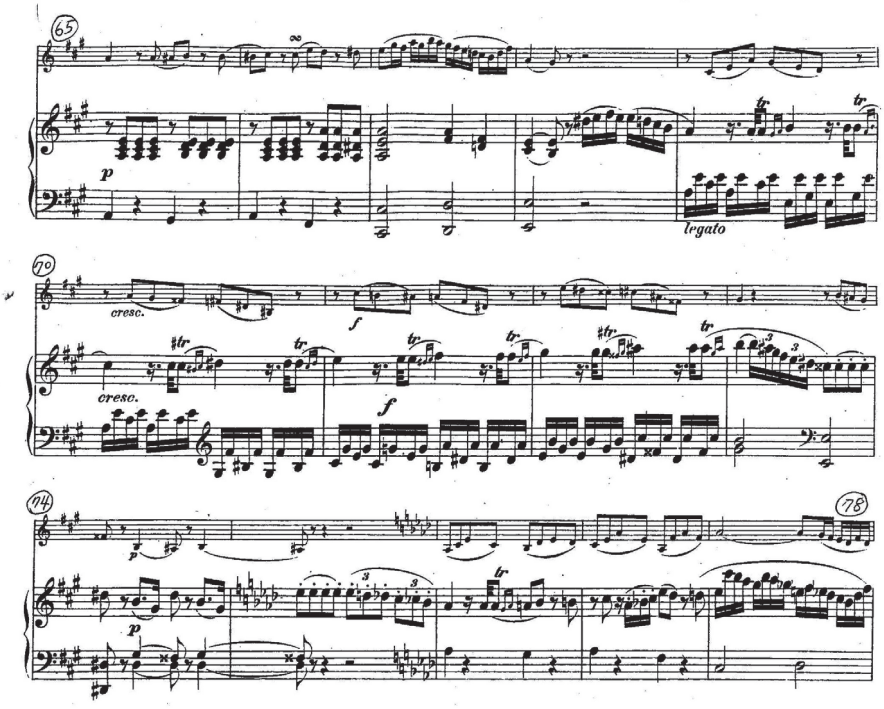
결과적으로 쇼팽은 기존의 동형진행에 재치 있는 변형을 가한 셈이다. 이 동형진행에서 큰 그림을 그리는 것은 왼손의 베이스진행으로서 마디 첫 박에 한 번 등장할 뿐이다(E-A-G#-C#-B-E). 작곡가는 이 틀을 계속 유지하고 싶어 한다. 그러나 한편으로 마디 22의 C음의 순간적인 개입은 전조하는 순간, 즉 V7화음으로 가기 전의 과정을 이전의 과정과 일치시키려는 작곡가의 의도를 드러낸다. 즉 전조의 연결지점을 부드럽게 이어가기 위한 작은 디테일에 충실하고자 한다. 즉 큰 틀은 계속 유지하면서, 그 안의 작은 그림을 수정하여 끼워 맞추려는 시도로서, 큰 규모와 작은 규모의 이중적인 층위(level)를 보여주는 경우이다.

이 곡의 동형진행과 놀랄 만큼 유사한 동형진행이 모차르트의 《바이올린 소나타 K. 481 Ab장조》 아다지오 악장에서 발견된다(악보2). Ab장조의 론도 악장을 보면 중간의 C단락(둘째 에피소드) 중에 A장조로 론도주제가 등장하는데(마디 65), 이는 일종의 거짓 복귀(false return)같은 역할을 한다.[12] 그리고 A장조에서 다시금 Ab장조로 돌아가는 과정에서 상행3도 동형진행이 나온다(마디 70-73). A-c#-E-g#으로 움직이는데, 외성 간에 10-5, 10-5 음정을 유지한다. 쇼팽의 곡에서는 동형진행이 E장조에서 멈추었으나, 모차르트는 계속 g#단조(이명동음으로 ab단조)까지 진행한다. 모차르트의 동형진행에서는 피아노 오른손이 연주하는 선율이 순차적으로 상승하여 정점을 향하여 움직이며 주도적인 역할을 한다.

---

12) 이 악장에 관한 자세한 분석은 Schachter의 "Mozart, Sonata for Violin and Piano, K. 481, Adagio," in *The Art of Tonal Analysis*, 126-153을 참조할 것. 그러나 저자는 이곳의 동형진행에 관해 자세히 논의하지는 않는다.

(악보2) 모차르트 《바이올린 소나타 K. 481 A장조, II》



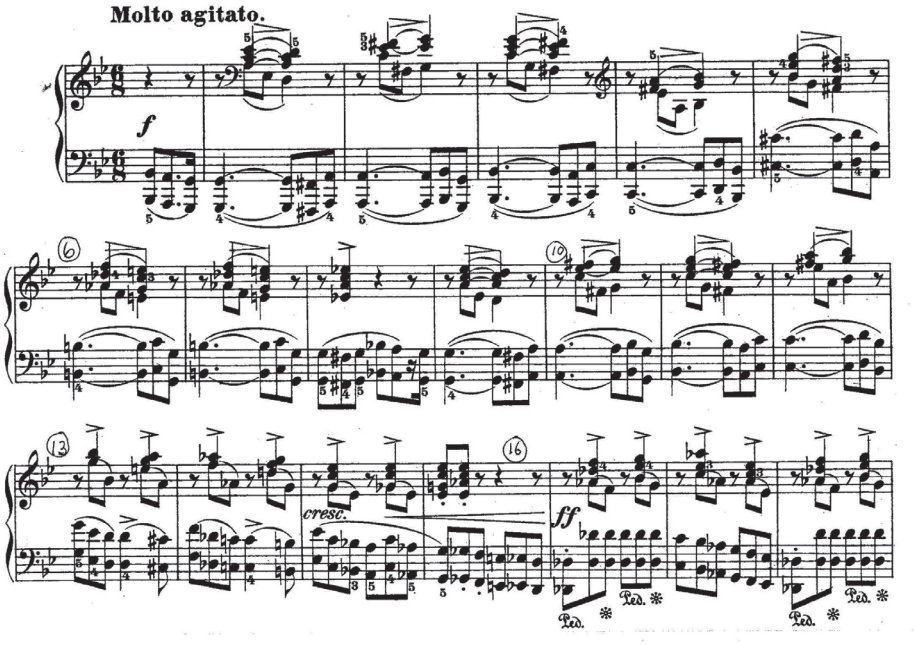
처음에 A장조에서 c#단조로 갈 때(마디 70) 바이올린의 8분음표 음형의 끝 음 fx으로 역시 증6화음을 만들어 V7-I진행을 이어가는 것은 쇼팽의 경우와 같다. 또한 E장조에서 g#단조로 갈 때도 같은 방식을 취한다(마디 72). 그러나 c#단조에서 E장조로 갈 때는 바이올린은 쇼팽과 같은 선택음(a#)을 연주하지만, 피아노 왼손의 g#음이 g음으로 변하면서 V의 부감7화음을 만들어 V7-I로 진행한다(마디 71). 이와 같은 화성진행은 쇼팽이 극찬한 모차르트의 논리적인 대위적 처리방식이라고 할 수 있다. 쇼팽이 모차르트의 바이올린 소나타를 알고 있었는지는 확실치 않지만, 이 곡에서의 대위적 처리 방식은 쇼팽이 감탄할 만하고, 그래서 특히 배우고자 했던 것이 아니었을까 추측해본다. 그러나 쇼팽이 택한 해법은 모차르트의 논리적 방식을 뛰어넘는 것으로 자신의 시대적 배경과 양식에 적합한 것이라고 볼 수 있다.

2.2. 《전주곡 Op. 28/22 g단조》

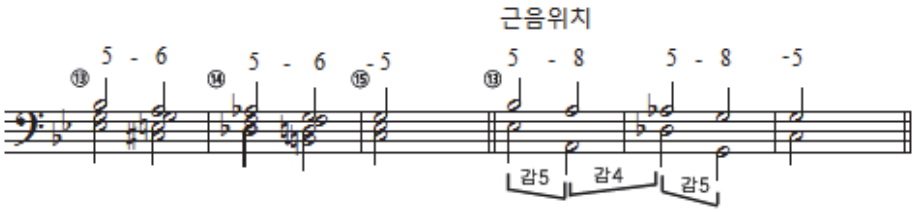
이 전주곡에서는 molto agitato의 빠르기와 g단조의 격정적인 분위기로서 숨 막힐듯한 긴장감을 조성한다. 왼손이 옥타브 중복으로 힘찬 선율을 연주하는 가운데, 중간에 오른손의 화음이 끼어

든다(악보3). 그 결과 왼손의 선율과 오른손의 화음이 동시에 나오지 않기 때문에 화성이 명확히 드러나지 않는다. (예를 들어 마디 8이 그러하다. vii7로 보아야할지, 다음 마디의 II4/2로 보아야 할지 확실하지 않다.) 첫 네 마디 전체가 으뜸화음의 연장으로서 등장한다.

(악보3) 쇼팽 《전주곡 Op. 28/22 g단조》



(예2) 마디 13-16의 화성진행

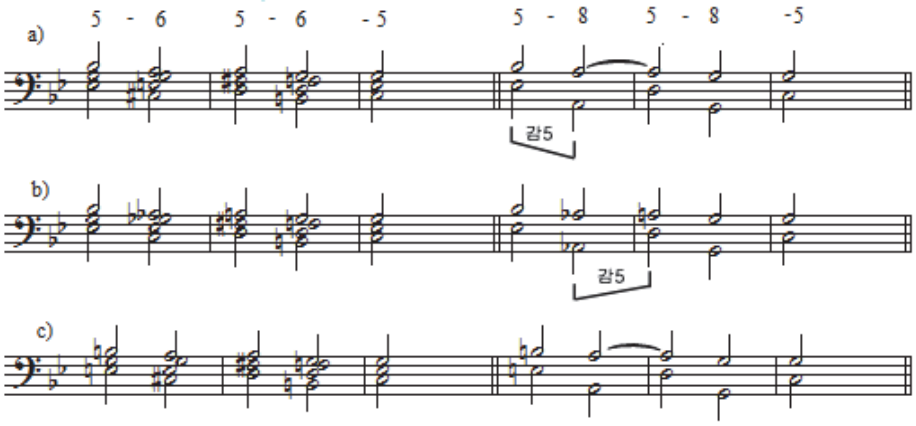


우리가 살펴 볼 동형진행은 마디 13-15이다(예2). 베이스는 Eb-C#-Db-B-C 진행으로서 두 번째와 네 번째 화음은 7화음의 제1전위화음으로서 이를 근음위치로 만들면 Eb-A-Db-G-C 진행이 된

다. 이 하행5도 동형진행을 자세히 보면 두 번째의 A7화음 다음에 D화음이 왜 뒤따르지 않았을까 의문이 든다. 일시적인 이끔음인 C#음이 D음으로 해결되어야할 것 같고, 이곡이 g단조이므로 II화음 다음에는 V화음인 D장3화음이 나올 것으로 예상되기 때문이다. 이러한 우리의 기대를 충족시키는 동형진행은 (예3-a)와 같다. g단조에서 온음계적으로 움직이는 동형진행으로서, 근음위치로 환원시키자면 Eb-A-D-G-C 진행이 된다. 이때 VI와 II 사이에 자연스럽게 감5도 진행이 생긴다.

또 다른 가능한 동형진행은 Eb-Ab-D-G-C진행으로서 VI화음 다음에 bII(N)화음을 사용하는 경우이다(예3-b). bII와 V 사이에 감5도가 생기고 성부진행상 음도 b2-2를 피해야 하기 때문에, 윗성부 진행을 조정하여야 할 것이다. 그 외에 가능한 동형진행으로 마치 G장조인듯이 행세하여(장단조 혼용) 첫 화음을 E음에서 시작하는 진행을 고려해 볼 수 있다(예3-c). 여기서는 모든 진행이 완전5도로 자연스럽게 연결된다.

(예3) 가능한 동형진행

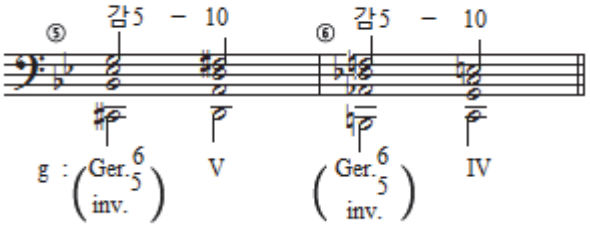


이제 다시 쇼팽의 동형진행으로 돌아가 본다(예2). 마지막 G-C진행을 제외하고는 처음부터 세 개의 진행(Eb-A, A-Db, Db-G)에서 근음이 감5도 또는 감4도로 연결되어 있다. 위에서 살펴본 가상의 동형진행들과 비교한다면, 쇼팽은 가장 일어날 것 같지 않은 조합을 고른 것이다. 이 경우 매우 빠른 패시지에서 왼손의 강력한 선율진행에 묻혀 화성간의 연결이 크게 거슬리게 들리지 않을 수 있다. 왼손이 연주하는 선율은 강한 계류음을 동반한 선율로서 베이스음을 명확하게 들리지 않도록 유도하고 있다. 만약 이 동형진행을 그냥 화음위주로 연주한다면 대번 어색한 진행이라고 여길 것이다. 진짜 동형진행이 아닌 일종의 가짜, 의사(pseudo) 동형진행이라고 볼 수 있다.

그렇다면 이러한 동형진행을 사용하여 쇼팽이 얻고자하는 것을 무엇일까 생각해본다. 위에서 가정해 본 동형진행의 경우에는 없는데, 쇼팽의 선택에만 있는 것은 무엇일까? 쇼팽의 진행에만 유일하게 존재하는 것은 맨 위성부의 반음계적 하행 진행이다(bb-a-ab-g). 즉 세 번째 ab음을 얻기 위해 Db화음을 선택한 것으로 여겨진다. 하행3도 선율진행(bb-a-ab-g)은 이 곡을 시작하는 왼손의 3도 동기(Bb-A-G)와 연관된다. 한편 동형진행을 시작하는 bb음(마디 13)은 이전의 선율선을 고려할 때 가장 높은 음으로서 자연히 주목을 받게 된다.

이와 유사한 오른손의 반음계적 하행선율은 이전의 마디 5-7에서 찾아볼 수 있다(g#-f#-f-e). 마디 13-15는 마디 5-7과 여러 면에서 유사한데, 무엇보다 첫 네 마디 주제 다음에 나오는 악구라는 점과, 동형진행을 사용하여 오른손의 반음계적 하행선율을 구사하고 있다는 점에서 그러하다(악보3 참조). 마디 5-6에서는 각각 V와 IV가 근음위치화음으로 나오는데, 그 앞에 전위된 증6화음이 자리잡고 있다(예4). 흔히 앞에 붙는 꾸밈화음으로서 부딸림화음이나 부감7화음이 나오는 것이 일반적이나, 여기서는 증6화음의 전위형을 사용한 드문 경우이다.[13] 이때 외성은 각기 반음씩 움직이며 반진행을 보여주는데, 외성간의 음정관계는 감5도와 10도를 이룬다.

(예4) 마디 5-6의 화성진행



두 곳의 진행은 보기 드문 형태의 동형진행으로서 모두 오른손의 반음계적 하행 선율을 지지하기 위해 사용된 것이다. 따라서 작곡가는 동형진행 자체보다 원하는 성부진행을 더 우선순위에 두고 있음을 보여준다. 특히 마디 13-15의 동형진행은 반음계적 성부진행을 만들기 위해 변형된 셈인데, 앞의 마디 5-6과 유사한 모습으로 만들려고 의도한 것으로 여겨진다.

---

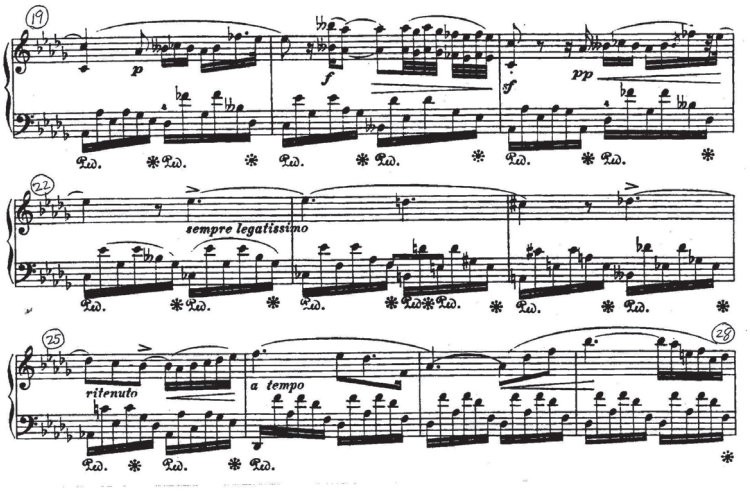
13) 마디 5의 베이스 G#-D 진행은 곡 중간의 Db의 으뜸화음화를 이끌어내고, 결국 V화음으로 연결됨으로써 Db-D 진행(마디 17-21, 25-29)으로 확장된다. 그리고 전주곡의 끝에 악곡을 마감하는 최종 종지로서(마디 39-41) 등장한다.

2.3. 《녹턴 Op. 27/2 Db장조》

이 녹턴은 대중적으로 잘 알려진 곡으로서, 녹턴의 서정성과 특유의 분위기를 잘 보여주는 전형적인 예라고 하겠다. Lento sostenuto의 빠르기로 연주되며, 왼손의 아르페지오 반주형이 곡의 처음부터 끝까지 끊임없이 등장한다. 녹턴은 ABAB'A'+cada로 구성되어 있어 A단락이 모두 세 번 등장한다. 여기서 살펴보려고 하는 진행은 마디 21-25로서, B단락(마디 10-25)의 끝 부분에 위치한다. B단락은 bb단조로 시작하여 eb단조로 옮겨간 다음 다시 A단락으로 돌아가기 위해 Db장조의 V화음을 목표로 움직이므로, 이 단락의 조성 구조는 으뜸조에서 볼 때 Db: VI- II- V의 하행5도 연속 진행을 하는 셈이다.

마디 21-25에 등장하는 변형된 동형진행은 바로 앞서 나온 마디 19-21의 IV4/3(혼용)- V6/5- II4/3(혼용)- V7을 꾸민 것으로서, 목적지인 V(반종지)의 도달과 이를 꾸며주는 딸림예비화음(II4/3)으로 이루어진 진행이다. 이 두 진행은 그 앞으로 거슬러 올라가서 마디 17-18의 II- II4/3- V7을 근간으로 하고 있다. 즉 마디 17부터 25마디는 첫 A단락으로 돌아가기 위한 복귀적 경과구(retransition)에 해당된다(악보4).

(악보4) 쇼팽 《녹턴 Op.27/2 Db장조》

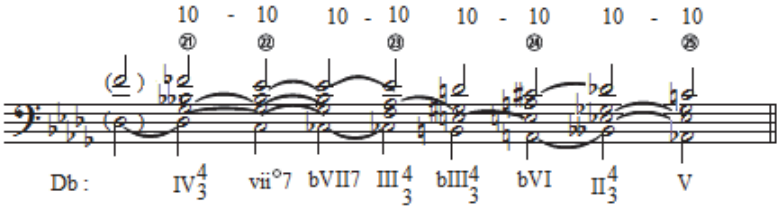


마디 21-25의 진행을 자세히 살펴본다.[14] 일단 Gb화음은 4/3전위위치에서 C음 위의 vii7감7화

14) 이 부분의 분석은 위에서 언급한 정희원의 박사학위논문, 22-27에 자세히 나와 있는데, 필자와는 다른 관점에서 다루고 있다.

음으로 이동한다. 그러나 이어서 베이스음이 Cb음으로 옮겨가면서 bVII7화음을 만들고, 이때 *sempre legatissimo*란 지시어를 만난다. 그 다음에 감5도 아래의 III7화음(f7화음의 4/3전위)으로 연결되지만 바로 이명동음적 변화를 통해 bIII7(E 4/3)로 바뀐다. 그리고 처음으로 완전5도 아래의 bVI화음(A)으로 진행한다. 이 화음은 다시 감5도 아래의 II7 혼용화음(4/3전위)으로 연결되고 최종적으로 V7화음으로 향하게 된다(예5). 이 진행은 근음위치의 7화음이나 3화음이 7화음의 제2전위 화음과 번갈아가며 나오는 형태로서, 외성 간에 10-10 병진행을 유지하고 있다.

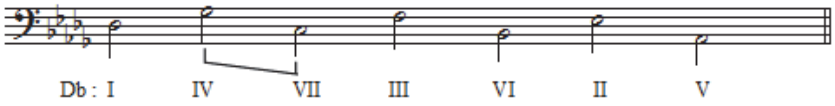
(예5) 마디 21-25의 화성진행 요약



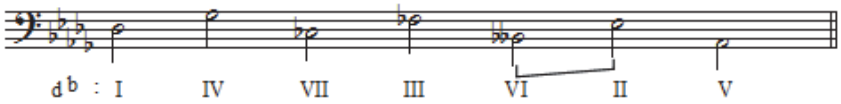
이 곡에서 유일한 장3화음으로 등장하는 A화음이 강조되어 들리므로, 일시적인 A장조의 으뜸화음화로 볼 수도 있다. 그러나 A화음의 으뜸화음화에 집중하기보다는 하행베이스 진행에서의 역할에 주목할 필요가 있다고 본다. A화음은 기보 상의 복잡함을 피하려고 bVI화음인 Bbb화음대신에 선택한 화음이다. 중간에 VII-bVII의 변화를 위하여 베이스에 반음계적인 C-Cb 진행을 보여주었고, III-bIII 변화를 위해 내성부에 F-E 진행을 두었다. 이 두 음은 따로 8분음표의 기둥으로 묶어 놓았는데, 이러한 표기방식이 의미하는 것은 무엇일까?

언뜻 보기에 녹턴의 진행은 동형진행으로 보기 어려운 듯하나, 동형진행을 근간으로 하여 만들어진 진행이다. 먼저 가능한 하행5도 동형진행의 경우들을 알아본다. 장조에서의 일반적인 온음계적 동형진행은 (예6)과 같다. Db-Gb-C-F-Bb-Eb-Ab진행으로 IV-VII 사이에 감5도를 포함하고 있다. 단조에서의 온음계적 진행은 Db-Gb-Cb-Fb-Bbb-Ebb-Ab 진행으로서 VI-II 사이에 감5도를 갖고 있다(예7). 사실 Db단조는 존재하지 않으므로 이명동음적 변화로서 c#단조로 표기하여야 할 것이다. 한편 반음계적 하행5도 동형진행(예8)은 Db-Gb-C-F-Cb-Fb-Bb-Eb-Bbb-Ebb-Ab 진행으로서 한 쌍의 화음이 단2도씩 아래로 이동하는 모습을 보여준다.

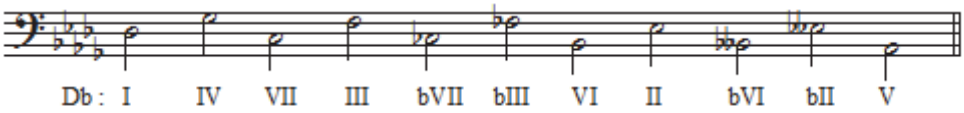
(예6) 장조의 온음계적 하행5도 동형진행



(예7) 단조의 온음계적 하행5도 동형진행

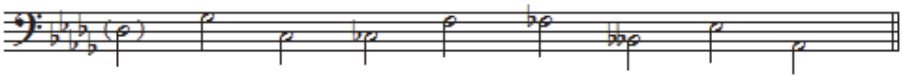


(예8) 반음계적 하행5도 동형진행

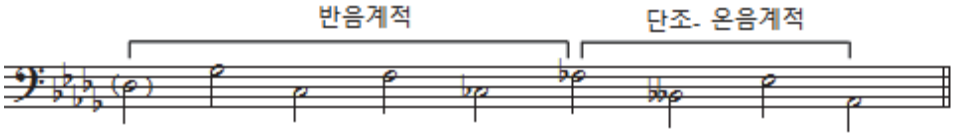


그렇다면 쇼팽의 동형진행은 위의 어느 진행에 속하는 것일까? 쇼팽의 진행을 근음위치 화음으로 바꾸어보고, 중간에 이명동음으로 처리된 화음을 다시 표기한다면 (예9)와 같다. (예9)를 수정된 동형진행 패턴이라고 본다면, 수정되기 이전의 동형진행은 (예10)의 모습으로 추정된다. 이는 완전한 반음계적 동형진행도 아니고, 반음계적 동형진행과 온음계적 동형진행의 복합체이다. 처음에는 반음계적 하행5도 진행으로 움직이다가(Db-Gb-C-F-Cb-Fb) 중간의 Fb 화음부터는 단조의 온음계적 진행을 따르고 있다(Fb-Bbb-Eb-Ab).

(예9) 쇼팽의 진행(근음위치)



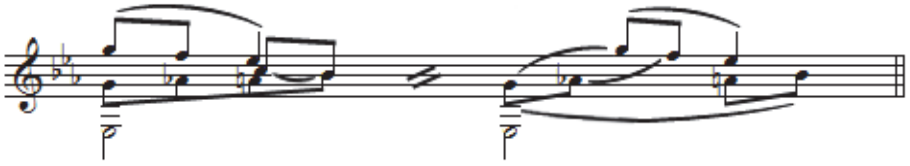
(예10) 하행5도 동형진행-혼합



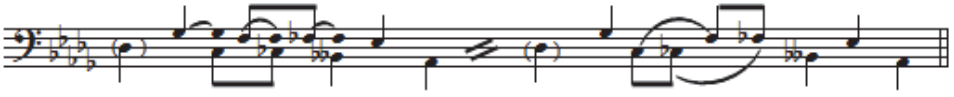
그러나 위의 두 진행(예9와 10)은 반음계적 동형진행 구간에서 다른 모습을 하고 있다. (예10)의 C-F-Cb-Fb 베이스진행이 (예9)에서는 C-Cb-F-Fb 진행으로 바뀌었다. 쇼팽은 반음계적 동형진행을 수정하거나 변형한 셈인데, 이는 어떻게 설명될 수 있을까?

이러한 수정은 펼침(unfolding) 현상으로 설명될 수 있다. 이는 쉔커 분석에서 유래한 용어로서 원래 수직적 음정관계를 수평적 음정관계로 펼쳐지는 기법으로서 주로 3도와 이의 전위음정인 6도 음정관계가 사용되지만, 다른 음정들도 사용될 수 있다.[15] 쉔커의 일례(예11)를 보면 아래 성부의 두 음이 먼저 나오고 윗 성부의 두 음이 나중에 나오지만 결국 처음과 같은 진행으로 해석된다. 이러한 펼침 기법을 쇼팽의 경우에 적용해본다(예12). 네 음의 진행(C-F-Cb-Fb)이 선율적으로 펼쳐지면서 C-Cb-F-Fb 진행의 모습으로 만들어진다. 즉 하행5도(즉 상행4도)의 수직적 음정관계를 수평적으로 펼쳐진 결과로 해석될 수 있다. 이런 해석 안에서 쇼팽이 F음과 Fb음을 연결한 기보 상의 의미를 잘 파악할 수 있다.

(예11) Chopin 《*Mazurka* Op. 7/1 mm. 45-48》 (Free Composition, Fig. 103.3d)



(예12) 펼침을 통한 수정된 동형진행



15) Schenker, *Free Composition* (New York: Longman, 1979), Fig. 43을 참조할 것.

이러한 문맥에서 볼 때, 펼침을 통한 동형진행의 변형으로 인하여 쇼팽이 얻으려고 한 것은 무엇일까 추측해본다. (악보4)에서 보듯이 베이스 선율은 B-A의 장2도 진행을 제외하고 모두 반음계적으로 하행하고 있고, 화음간의 연결에서 모든 성부는 도약진행 없이 모든 성부가 반음계적 또는 온음계적으로 순차진행으로만 움직인다. 이 진행을 시작할 때 피아니시모가 이 곡에서 처음 등장하고 베이스가 Cb음으로 진입하며 *sempre legatissimo*를 통해 갑자기 페이싱이 느려지면서 음들이 아주 조금씩 움직이지만, 그 움직임이 최소한으로 느껴질 만큼 거의 시간이 멈춤 듯한 착각을 불러일으킨다. 이러한 정적인 고요를 잠시나마 느끼게 해주는 진행은 그 앞의 B단락을 시작하는 오른손의 부산스럽고 장식음으로 치장된 모습(마디 10-16)과 대조를 이룬다. 이런 과정에서 펼침의 결과로 등장하는 C-Cb 진행과 F-Fb(E) 진행은 매우 효과적으로 여겨지며, 딸림화음에 도달하기까지 서서히 침잠하듯이 가라앉는 진행을 만들어낸다. 동형진행 패턴에서 생기는 화성적 움직임보다는 펼침 현상으로 인해 순차하행하는 선율의 움직임에 집중할 수 있다.

이 부분의 연주에 대하여 쇼팽의 고향친구이자 사보가였던 폰타나(Julian Fontana, 1810-69)가 언급한 것이 있다. 이 녹턴에서 첫 시작 부분(A)의 복귀가 두 번 이루어지는데, 이들의 복귀 부분을 대조적으로 표현할 것을 조언한다. 우리가 위에서 살펴본 첫 번째 복귀(마디 26)는 그 앞의 전조와 진행의 성격을 고려할 때 피아니시모로 그리고 una corda 페달을 사용하여 연주할 것을 권고한다.[16)]

3. 나가는 글

지금까지 쇼팽의 세 곡에서 동형진행 패턴을 변형하는 과정을 살펴보고, 그 배후에 있는 작곡가의 동기나 의도를 나름 추정해 보았다. 《전주곡 Op.28/17 Ab장조》에서 작곡가는 동형진행을 변형하지 않고 그냥 두어도 진행에 무리가 없고, 문제를 일으킬 소지가 없는 경우임에도 불구하고 으

16) 반면에 시작 부분의 두 번째 복귀(마디 46)는 베이스의 반음계적 상행으로 인해 강렬하게 몰아가는 진행(V-V4/3)으로 준비되는 만큼 포르테로 크게 연주하도록 한다. Jean-Jaques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 79-80. 그 당시의 출판된 피아노 악보에는 강약 표시가 빠져 있는 경우가 있어서 폰타나는 강약에 관해 언급한 것으로 보인다. 쇼팽 자신도 제자(Jedrzejewicz)의 악보에 두 번째 복귀의 순간을 포르테시시모로 치라고 적어주기도 하였다(Eigeldinger, 위의 책, 223). 피아노 연주 실제에 대한 쇼팽의 생각을 알기 위해서 김주원, "쇼팽의 피아노 연주론," 『음악논단』 37 (2017), 1-41을 참조하시오.

뜸화음화(전조)의 디테일한 진행에 충실하고자 하여 동형진행을 수정한다. 그 결과 두 가지 구조층을 만들어낸다. 《전주곡 Op. 28/22 g단조》에서는 오른손의 윗 성부에서 반음계적 하행 3도 선율진행을 얻기 위해 동형진행 패턴을 과감하게 변형하여, 의사(pseudo) 동형진행을 구사하고 있다. 《녹턴 Op. 27/2 Db장조》에서는 오른손의 반음계적 하행선율을 강화하면서 외성 간에 병행10도로 천천히 움직이는 가운데, 펼침 기법을 통해 반음씩 움직이는 성부진행(C-Cb, F-Fb)을 만들어가면서 반음계적 하행5도 동형진행 패턴을 변형시킨다. 결과적으로 하행5도의 화성적인 움직임보다는 순차적으로 움직이는 선율을 부각시키고 있다.

이 글의 서론에서 언급하였듯이 쇼팽 자신이 음악적 논리를 만드는 것이 대위법이라고 피력한 바 있다. 동형진행은 두 화음이 쌍을 이루어 주로 순차하행이나 순차상행하면서 대위적 관계를 만들어가는 기법이다. 변형된 동형진행을 구사하는 위의 세 곡에서 발견되는 외성 간의 대위적 음정관계는 《Ab장조 전주곡》에서는 10-10, 10-10(예1), 《g단조 전주곡》에서는 5-6, 5-6(예2), 그리고 《Db장조 녹턴》에서는 10-10, 10-10(예5)이다. 비록 동형진행의 패턴을 변형하여 구사하고 있지만, 한번 설정된 대위적 음정관계는 충실히 계속 유지된다는 것을 알 수 있다. 이러한 외성 간의 음정관계가 지속적으로 유지된다는 점은 이들이 동형진행의 범주 안에 있음을 역설적으로 입증해준다.

그렇다면 위의 예들에서 수직적 음정관계를 충실하게 유지하는 가운데, 쇼팽은 일부 음을 변형하여 수평적인 변화를 준 것인데, 그가 얻고자 한 것은 반음계적으로 움직이는 성부진행이다. 위의 예 중에서 두 번째인 《g단조 전주곡》에서는 매우 구체적인 선율 동기(bb-a-ab-g)가 마련되었는데, 그 이전에 등장한 단2도 동기를 따르려는 욕구에서 비롯되었음을 추정할 수 있다. 또한 마지막 예인 《Db장조 녹턴》에서는 외성 간에 반음계적인 하행 선율을 마련하여 최대한 천천히 그리고 고요하게 움직여 딸림화음에 도달하려는 시도를 파악할 수 있다. 즉 대위적 음정 관계에 기초한 동형진행을 변형시킨 경우에 작곡가가 내세우는 강력한 음악적 논리는 수평적인 성부진행, 즉 반음계적 선율진행이다.

검색어

쇼팽(Chopin), 반음계적 화성진행(chromatic harmony), 동형진행(sequence), 선율적 동형진행(melodic sequences), 화성적 동형진행(harmonic sequences), 선적음정패턴(linear intervallic pattern), 쉔커분석(schekerian analysis), 전주곡(prelude), 녹턴(nocturne)

참고문헌

김주원. “쇼팽의 피아노 연주론.” 『음악논단』 37 (2017): 1-41.

허영한, 한미숙 공저. 『조성음악의 화성진행 1』. 서울: 예솔, 2002.

Aldwell, Edward and Carl Schachter. *Harmony and Voice Leading.* 2nd edition. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1989.

Auerbach, Brent. “Techniques for the Functional Classification of Two-Chord Sequences.” *Intégral* 27 (2013): 107-157.

Bass, Richard. “From Gretchen to Tristan: the Changing Role of Harmonic Sequence in the Nineteenth Century.” *19th-Century Music* 19/3 (1996): 263-285.

Cadwallader, Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music.* New York: Oxford University Press, 1998.

Chung, Heewon. “Semitonal Relationships in Chopin's Music.” Ph.D. Diss., University of Michigan, 2015.

Delacroix, Eugene. *Journal des Eugene Delacroix*, 3 vols. Edited by Andre Joubin. Paris: Librarie Plon, 1932.

Eigeldinger, Jean-Jaques. *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Forte, Allen and Steven F. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.

Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: Norton, 1997.

Ricci, Adam. “Non-Coincing Sequences.” *Music Theory Spectrum* 33 (2011): 124-145.

_____. “A Theory of Harmonic Sequence.” Ph.D. Diss., University of Rochester, 2004.

Rink, John. “Tonal Architecture in the Early Music.” In *The Cambridge Companion to Chopin.* Edited by Jim Samson, 78-97. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Schachter, Carl. “Chopin's Fantasy, Op. 49: The Two-Key Scheme.” In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson, 221-53. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Reprinted in *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis.* Edited by Joseph N. Straus, 260-88. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. "Chopin, G#-minor and E-major Preludes from Op. 28." In *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus, 44-67. New York: Oxford University Press, 2016.

_____. "Mozart, Sonata for Violin and Piano, K. 481, Adagio." In *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Edited by Joseph N. Straus, 126-153. New York: Oxford University Press, 2016.

Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses.* New York: Dover, 1969.

_____. *Free Composition*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979.

_____. "Chopin: Etude in Eb Minor, Op. 10, No. 6." In *The Masterwork in Music: A Yearbook*, vol. 1 (1925). Edited by William Drabkin, 81-89. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. "Chopin: Etude in Gb Major, Op. 10, No. 5." In *The Masterwork in Music: A Yearbook,* vol. 1 (1925). Edited by William Drabkin, 90-98. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Altered Sequential Progressions in Chopin's Works

Mi-Sook Han

This article examines Chopin's alteration of sequential patterns in the context of the particular works. Although these altered sequential progressions may be called as 'pseudo' sequences, they can be considered as being included in the broad category of sequences. I make an assumption about the composer's intention or motivation behind the modification of sequences. The analyses show that Chopin's pursuit in compensation for the strict sequential treatment is the chromatically moving melodic line, especially in the top voice.

쇼팽의 변형된 동형진행 패턴

한미숙

본 논문에서 쇼팽이 동형진행 패턴을 변형시키는 과정을 구체적인 악곡의 문맥에서 살펴본다. 이렇게 변형된 동형진행은 '의사'(pseudo) 동형진행으로 부를 수 있는데, 넓은 범주의 동형진행에 포함될 수 있다고 본다. 필자는 쇼팽이 변형된 동형진행을 사용함으로써 얻으려고 했던 것이 무엇일까를 추정해 본다. 작품분석을 통해 쇼팽이 엄격한 동형진행 기법을 따르는 대신 선택한 것은 반음계적으로 움직이는 순차적인 선율진행(특히 윗성부에서)이라는 것을 보여준다.

논문투고일자: 2017년 4월 30일
심사일자: 2017년 5월 29일
게재확정일자: 2017년 5월 31일