Music Theory Forum Vol. 23 No. 2 pp. 45-64
http://dx.doi.org/10.15571/MTF.2016.23.2.45
Print ISSN 1598-6659

쇼팽의 녹턴들에서 나타나는 장단조혼용 기법 연구

■

정희원

1. 들어가면서

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

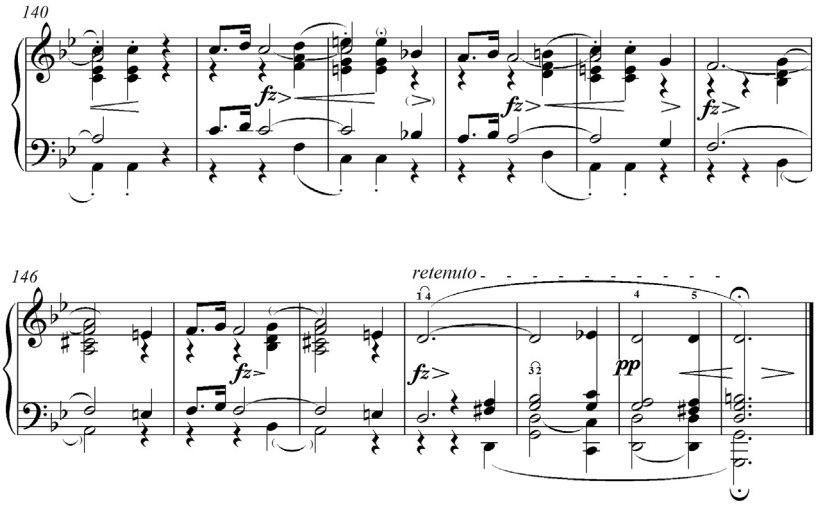
어떠한 역할을 하는지, 그 결과 전통적인 피카르디 3도의 개념을 어떤 방식으로 확대시켰는지 논의한다.

2. 쇼팽의 녹턴에서 나타나는 장단조혼용 기법

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

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

(예1) 쇼팽 《녹턴 Op.15, No. 3》 종결 부분



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

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

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

(예2) 장단조혼용 기법을 보여주는 녹턴들

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

5) 위의 항목 참고.

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

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

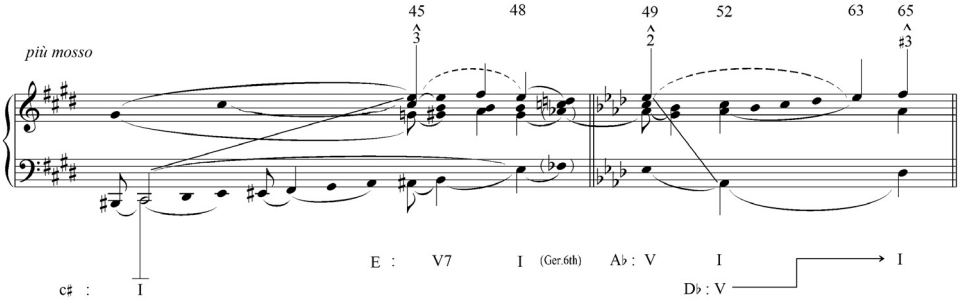
3. 분석: 악곡 전체에 걸쳐 일어나는 장단조혼용의 과정과 특징들

3.1. 이명동음적 변화: 《녹턴 Op.27/1 C#단조》

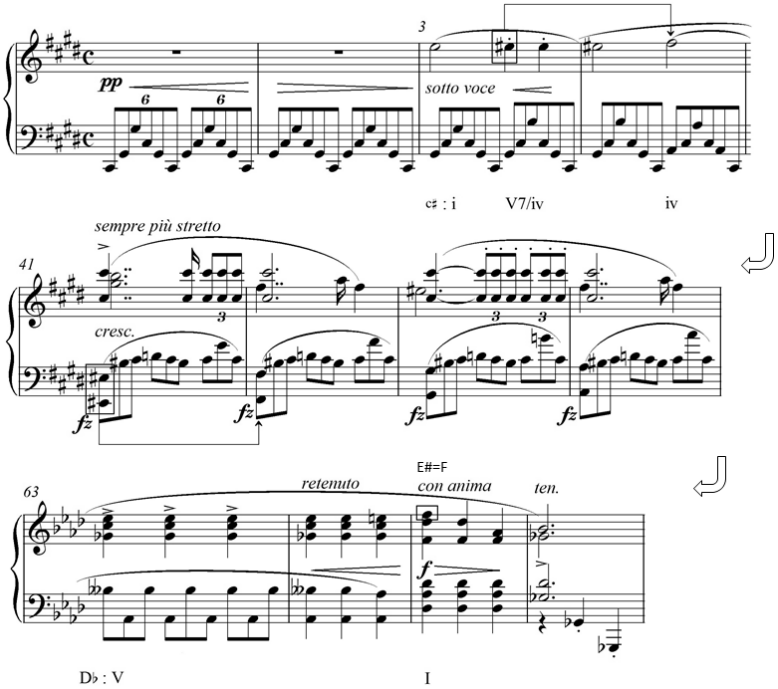
이 녹턴에서는 으뜸음의 장3도 위의 음, 즉 E#이 어떻게 도입되고 변형되는지를 주목해서 살펴보는 것이 유용할 것이다. 우선 이 음은 곡의 시작 부분부터 나타난다(마디 3). 그러나 마디 3-4의 화성진행을 분석해보면 이 음은 으뜸화음의 장3화음형의 구성 요소가 아니라 부딸림화음의 형태, 즉 다음 마디에서 등장하는 iv화음의 V로 나타남을 알 수 있다. (이러한 진행은 녹턴의 첫 번째 부분에서 여러 번 반복된다.)

(예3-a)에서 볼 수 있듯이 중간 부분은 베이스가 상행하면서 나타나는 동형진행으로 시작하는데, 이 경우 역시 E#은 F#으로 진행하는 부딸림화음의 구성음으로서 기능을 하고 있다(예3-b의 마디 41을 참고). 이후 악구를 보면 마디 48에서 E장조에 도달한 후 이 화음은 독일6화음을 이용한 이명동음적 해석(E-G#-B-D=F♭-A♭-C♭-D)을 거쳐 A♭장조의 딸림화음으로 진행하고, 뒤따르는 악구에서 이 A♭장3화음은 다시 D♭장조의 딸림화음의 역할을 하게 된다. 악곡이 이러한 방식으로 D♭장조로 전조함에 따라 원조의 으뜸음이었던 C#과 3음 E#은 D♭과 F로 바뀐다(마디 65). 요약하자면, 녹턴의 첫 번째 부분에서 부딸림화음의 구성음으로 나타났던 E#은 마지막 부분에서 으뜸 장3화음의 3음으로 기능하기 전, 중간 부분에서 D♭장조의 ^3인 F로 먼저 바뀐다는 점이다. (예3-b)는 시작 부분에서 나타난 E#이 마디 65에서 F로 변하기까지의 과정을 나타낸 것이다.

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



(예3-b) 《녹턴 Op.27/1》 E#에서 F로의 변화

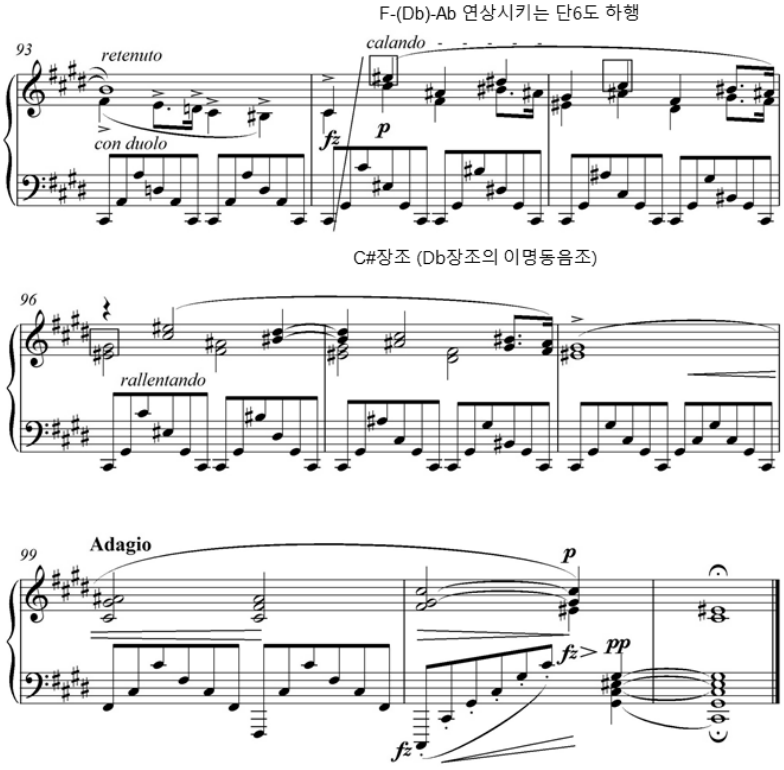


다시 말해서 원조의 으뜸화음의 장3화음형은 이 녹턴 중간 부분의 후반부에서 이미 등장한다.[7] 그러나 이것은 C#장조로서가 아니라 D♭장조로 나타나기 때문에 이 부분을 듣는 시점에서는 이를 원조의 병행장조로 의식하기는 쉽지 않다.

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

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

(예4) 《녹턴 Op.27/1》 종결 부분

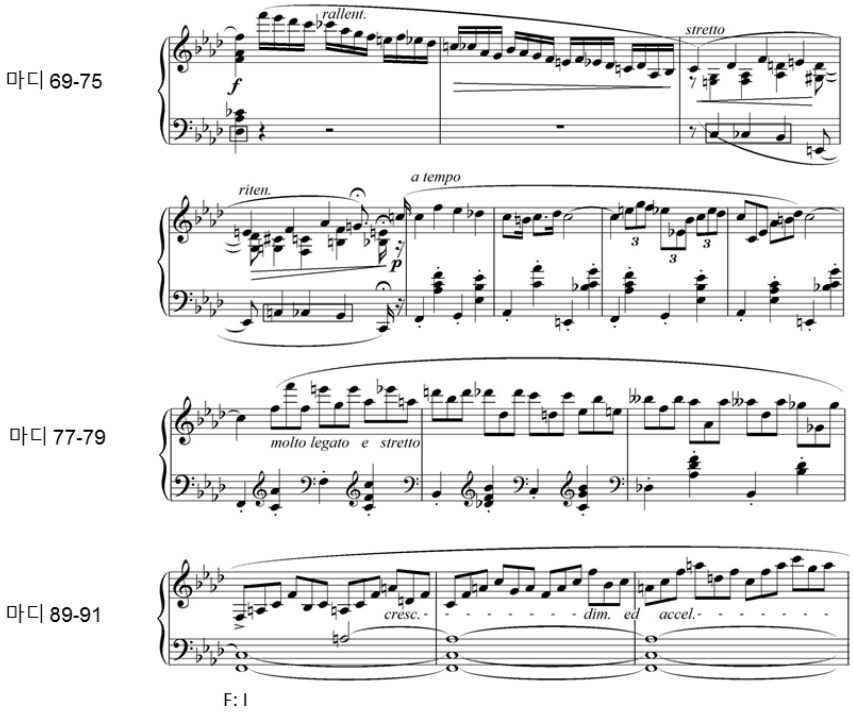


8) 이것은 단지 D♭장조와 C#장조의 이명동음적 관계 뿐 아니라, 동기적 유사성으로 인한 것이기도 하다. 즉 최성성부에서 나타나는 E#에서 G#까지의 단6도 하행 진행은 중간 부분의 시작(마디 65)에서 나타나는 F-(D♭)-A♭과 동일한 동기이다.

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

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

(예5) 《녹턴 Op.55/1》 반음계의 사용



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

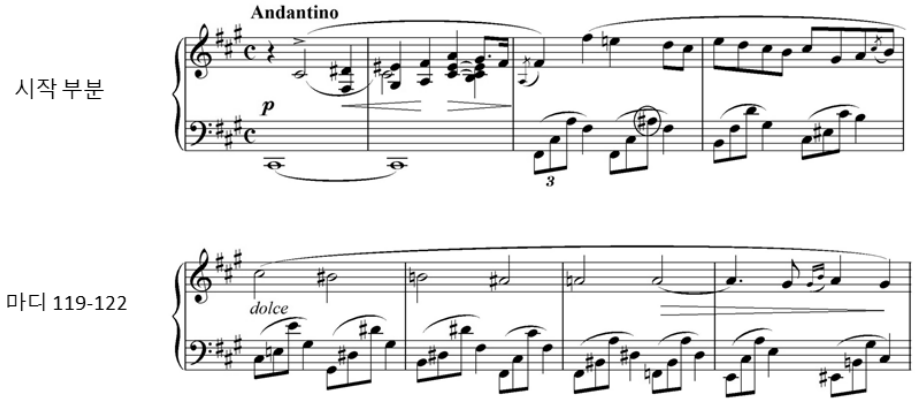
후 곧바로 F장조와 F단조가 하나로 결합된 형태의 반음계로 이어진다. 첫 번째와 중간 부분에서 별다른 중요한 역할을 하지 않았던 으뜸음로부터의 장3도 위의 음, 즉 A♮은 이 반음계를 분기점으로 마디 85부터 등장해, 부이끔7화음(secondary leading-tone seventh chord)의 구성음으로 기능하다가 마디 89부터는 F장3화음의 3음으로 자리 잡게 된다.

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

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

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

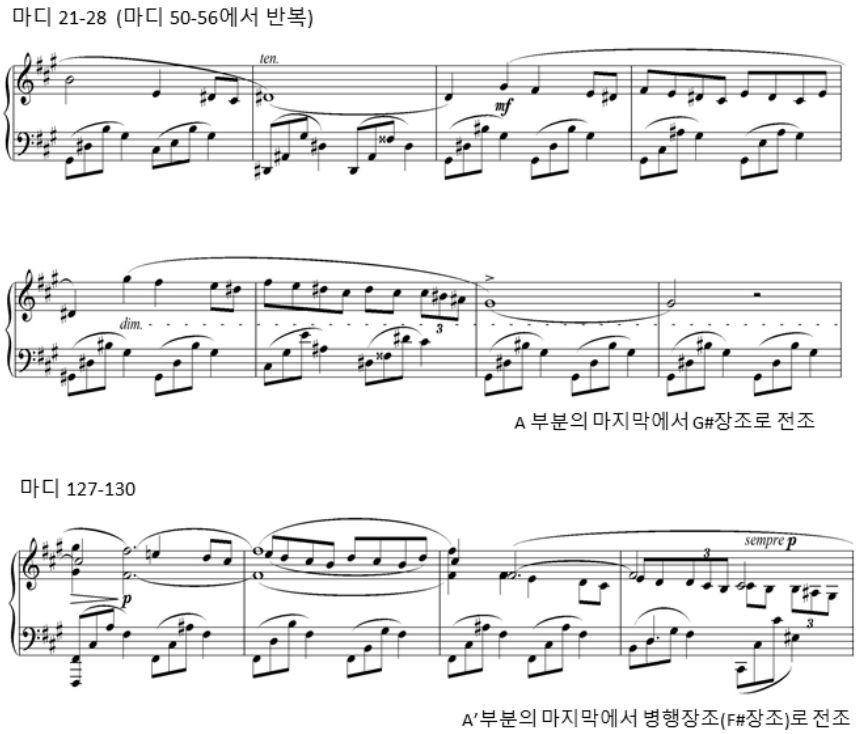
(예6) 《녹턴 Op.48/2》 시작 부분에서의 A#의 사용과 반복 부분에서의 반음계



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

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

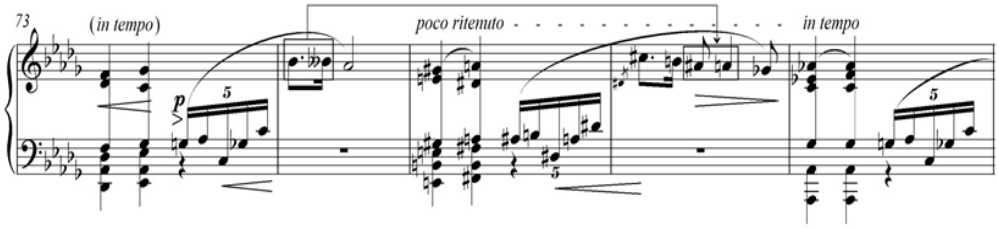
(예7) 《녹턴 Op.48/2》 첫 번째 부분과 마지막 부분 종결의 유사성



9) 잘처는 그의 저서 *Structural Hearing*에서 "이 장단조혼용 기법을 통해 도달한 [G#장3화음]은 단지 V로 진행하는 부딸림화음이 아니라 구조적인 화음이다. 왜냐하면 이것은 보조적 화음(auxiliary chord)로 취급되지 않기 때문이다. 오히려, 이 화음은 중개화음이지만 그 자체로 화성적으로 연장되는 목적점으로서의 역할을 한다"라고 말한다. 즉, 이것은 이 G#화음이 단지 F#단조의 V/V로서 나타난 것이 아니라, 이 악구의 끝에서 G#장조로 전조했다는 것을 의미한다. 그러나 동시에 잘처는 이것을 "중개화음"이라고 말함으로써 여전히 넓은 의미에서는 V를 준비하는 화음으로서 원조와 연결시키고 있다. Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1982), 210.

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

(예8) 마디 75-76의 A#-A



이처럼 이 녹턴 F#단조는 복합적인 요소를 통해 원조인 F#로부터 병행장조인 F#장조로의 변화를 이끌어 나가는 것을 볼 수 있다. 장3으뜸화음의 3음인 A#은 마디 3부터 나타나 이후 그 역할이 바뀌며, 반복 부분에서는 C#단조 녹턴에서와 비슷한 유형의 반음계가 부분적으로 나타난다. 그러나 더욱 두드러지는 점은 첫 번째 부분에서 사용된 전조와 동일한 방식의 전조를 통해 마지막 부분에서 병행장조로의 변화가 일어난다는 점이다.

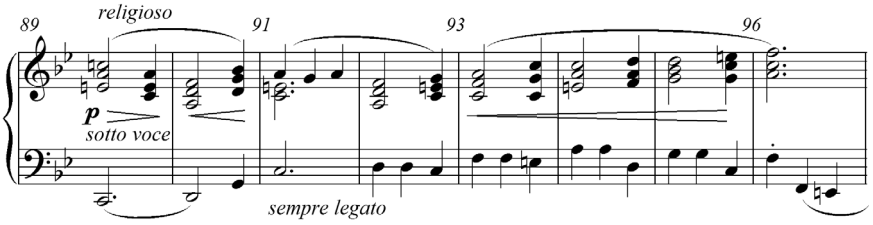
3.4. 조성적 모호함을 통해 원조에서 멀어지는 방식: 《녹턴 Op.15/3 G단조》

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

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

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

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



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

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

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

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

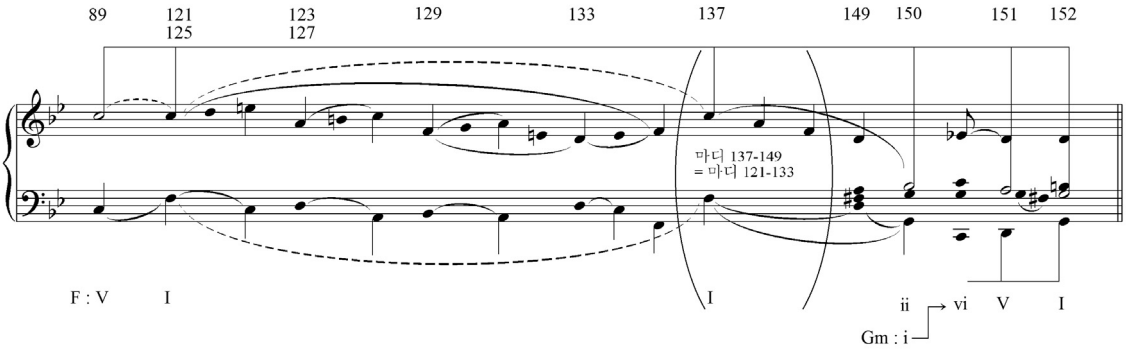
두 번째 부분의 전체 진행은 (예10)의 그래프에 제시되어 있다. 마디 97부터 동형 진행을 통해 F장조의 종지형으로 다시 진행하는 악구는 마치 마디 120에서 F장조로 종결하는 것처럼 보인다. 그러나 마디 121부터 다시 상성부가 긴 음가의 C음으로 진행하면서 조성을 더욱 모호하게 만드는 악구가 이어진다. 상성부는 C-A-F-D의 연속적인 3도 하행을 거치면서 D단조로 진행하는 것처럼 보이다가 다시 F장조로 종지한다.

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

---

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

(예10) 《녹턴 Op.15/3》 두 번째 부분 분석 그래프



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

4. 나가면서

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

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

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

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

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

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

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

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

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

검색어

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

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

참고문헌

박재성. “장단조혼용 기법의 재조명: 화성분석을 위한 실제적 접근.” 『이화음악논집』 13/2 (2009): 1-30.

이내선 · 김세정. “조성음악 연구 4: 장단조 혼용에 따른 중개화음.” 『서양음악학』 5 (2002): 199-226.

Aldwell, Edward, Carl Schachter, and Allen Cadwallader. *Harmony and Voice Leading*. 4th edition. Boston: Schirmer/Cengage Learning. 2011.

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

Hall, Robert. “How Picard was the ‘Picardy third’?” *Current musicology* 19 (1975): 78-80.

Kallberg, Jeffrey. “The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G minor.” *19th-century Music* 11/3 (1988): 238–61.

Kinderman, William. “Directional Tonality in Chopin.” In *Chopin Studies*. Edited by Jim Samson, 59-75. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Korsyn, Kevin. “Directional Tonality and Intertextuality: Brahms’s Quintet Op.88 and Chopin’s Ballade Op.38.” In *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Edited by William Kinderman and Harald Krebs, 45-83. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

Krebs, Harald. “Alternatives to Monotonality in Early Nineteenth-Century Music.” *Journal of Music Theory* 25/1 (1981): 1–16.

Salzer, Felix. “Chopin's Nocturne in C-sharp Minor, Opus 27. No. 1.” *Music Forum* 2 (1970): 283–97.

_____. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1982.

Rushton, Juoian. "Tierce de Picardie," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27946. 2016년 10월 15일 접속.

Mixed-mode Endings in Chopin's Nocturnes

Heewon Chung

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

쇼팽의 녹턴들에서 나타나는 장단조혼용 기법에 관한 연구

정희원

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

논문투고일자: 2016년 10월 30일
심사일자: 2016년 11월 21일
게재확정일자: 2016년 12월 8일