

통권 제8호

피아노음악연구

한 국 피 아 노 학 회

한 국 피 아 노 학 회

피아노음악연구

통권 제8호

편집위원장

이귀란(이화여자대학교 초빙교수)

심사위원

장혜원(이화여대 명예교수,
대한민국 예술원 회원)

이경숙(연세대학교 명예교수,
대한민국 예술원 회원)

김승희(숙명여대 교수)

함영림(이화여대 교수)

이민정(건국대 교수)

서혜영(성결대 교수)

이형민(단국대 교수)

정진원(춘천교대 교수)

권수미(한국교원대 교수)

피아노음악연구

2014

통권 제8호

쇼스타코비치 <전주곡과 푸가> Op. 87 in c#minor: 「푸가」를 중심으로 이영림	7
연주법에 따른 피아노 음색 변화의 정량적 분석 - 손가락 연주법과 중량 연주법의 비교를 중심으로 - 이성은	41
사무엘 바버의 <Excursions, Op. 20>에 나타나는 민족주의적 음악어법 연구 이희승	69
“경계를 넘어: <North American Ballads> 중 <Down By The Riverside>를 통해 본 프레데릭 제프스키의 음악세계” 김희정	99
네드 로렘(Ned Rorem)의 세 개의 피아노 소나타에 대한 연구 - 신고전주의 영향을 중심으로 - 김선화	121

쇼스타코비치 〈전주곡과 푸가〉 Op. 87 in c#minor: 「푸가」를 중심으로

이 영 립

I. 서 론

1. 연구의 필요성

『음악은 어떻게 아이디어를 표현하는가(How Music Expresses Ideas)』의 저자 핀켈슈타인(Sidney Finkelstein)은 음악을 역사적·철학적 관점으로 바라보면서 음악은 감정과 느낌 뿐 아니라 인간의 사고와 사상을 표현한다고 주장한다. 이는 사람과 사람 사이의 관계에서 발생하는 자연스런 사고의 법칙과 그 사고를 만들어 낸 사회를 포함하는 것으로, 어떠한 음악적 현상을 바라볼 때 그 음악은 사회적인 문맥에서 파악해야 한다는 결론을 내고 있다.¹⁾

지난 20세기는 이전 시대와 비교할 수 없을 정도로 빠른 사회적·문화적 변화를 겪었는데, 이런 변화는 음악에도 분명히 투영되었다. 20세기 음악은 조성음악에 깊은 뿌리를 두

1) Fubini, Enrico. The History of Music Aesthetics(Michael Hatwell, London: The Macmillan Press Limited, 1990), p. 429.

고 있으나, 그 이전의 시대와는 매우 다른 형식과 창의적인 형태로 존재하고 있다. 음악은 누구에게나 수용되는 개념과 규칙에 의해 음악가들 고유의 음악언어로 전달되는데, 20세기 음악 또한 과거의 철학, 예술, 문화, 음악의 유산물 위에 그 시대가 갖는 사회적 영향을 받으며, 동시에 새로운 표현을 향해 음악가 자신들의 고유한 언어와 방식으로 그 영역을 구축해 나간다²⁾

구소련 러시아 출신의 작곡가 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)는 소련 사회주의 체제가 예술창작의 지향점으로 삼았던 사회주의 리얼리즘³⁾과 신고전주의, 그리고 냉소를 덧입힌 작곡가로 꼽힌다(Seaton 1991, 375-377). 쇼스타코비치는 바흐의 『평균율』을 모델로 한 「전주곡과 푸가」를 작곡하였는데, 이 「전주곡과 푸가」는 바로크 시대의 대표적인 음악 형식 위에 그의 음악적 특징을 충분히 발현하고 있으며, 20세기 음악에서 지속적으로 나타났던 ‘고전의 새로운 해석’을 보여준다.

본 논문은 쇼스타코비치의 「전주곡과 푸가」를 분석하여 작곡가의 음악적 특징을 살펴보고, 본 작품이 바흐의 「전주곡과 푸가」를 모델로 삼아 어떠한 방식으로 자신의 창작과정에 응용하고 있는지 알아보고자 한다. 또한 쇼스타코비치의 c# minor 「전주곡과 푸가」를 분석과 함께, 작품에 영향을 끼친 요소를 연구하여 바흐의 「전주곡과 푸가」가 쇼스타코비치에게 어떻게 수용되었는지 논의하고자 한다. 작품의 이러한 작곡 배경과 작곡 당시의 음악적 사조 및 문화적 동향에 대한 연구는 작품에 대한 사려 깊은 통찰력을 제공해 줌으로써 연주실제에 적지 않은 도움을 주리라 사료된다.

2. 연구의 방법과 제한점

연구의 방법으로 먼저 쇼스타코비치의 음악적 배경을 조사하여 그의 음악적 특징이 어

2) Gillespie, John, Five Centuries of Keyboard Music(New York: Dover Publications Inc, 1972), p. 344.

3) 사회주의 리얼리즘: 1934년에 발표된 사회주의 강령으로서 예술 작품은 이상을 지향하기 보다는 현실을 반영해야 하고, 그 내용은 프롤레타리아 계급을 사상적으로 교육시켜야 한다는 것을 의미한다. 음악적 특색으로는 형식이나 기법보다는 민족성을 담은 내용이 더욱 중시되고, 대중들이 쉽게 이해할 수 있도록 쉽고 간결한 형식적 측면을 요구한다(Norris, Christopher, "Social Realism". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York: Macmillan Press Ltd., Edited by Stanley Sadie, 2001), Vol.23, pp. 599-600.).

떻게 형성되었는지 그 배경을 알아보고자 한다. 이를 위해 쇼스타코비치의 역사적 시대상황을 추적해 볼 것이며, 이 작곡가의 성장과정과 이 사람에게 미친 영향을 중심으로 연구할 것이다. 동시에 정치적 배경뿐만 아니라, 그에게 영향을 준 다른 작곡가들에 대한 선행연구를 필요로 하게 되는데, 이러한 음악적 배경이 쇼스타코비치의 음악에 어떻게 반영되는지 비교·연구 하고자 한다. 또한 피아노의 메커니즘(Mechanism)과 페달기법을 연구함으로써 구체적인 연주법적 제안과 함께, 이 작품을 연주자의 입장에서 분석 연구하여 바흐의 작품을 어떻게 수용하였으며, 또한 어떠한 차이점을 보이는지 살펴 볼 것이다.

II. 본 론

1. 쇼스타코비치의 음악적 배경

1) 시대상황

20세기 민족주의는 19세기에 나타났던 민족주의보다 보수적인 경험에 의존한 국지적인 모습을 나타낸다. 20세기 민족주의는 이상주의를 구체화시키기 위한 심층적 인간연구, 민족의 원초적 정신을 추구하는 사조로, 도시문화를 포함한 객관적인 자기문화 연구에 근간을 마련하게 하였다.

러시아는 19세기 민족주의의 발원지였으나, 20세기 볼셰비키(Bolsheviki) 혁명⁴⁾을 거치면서 사회주의 체제에 근거한 새로운 민족주의적 양상을 보였다. 이러한 현상은 러시아 음악형성에 영향을 주며 ‘음악은 사회주의의 상부구조와 직접적으로 연관되어 공산주의적

4) 볼셰비키: 러시아 사회민주당의 정통파, 공산주의를 신봉하는 소련 공산당을 칭한다. 1906년 시아 사회민주당 대회에서 레닌(N. Lenin)과 플레하노프(G.V. Plekhanov)는 대립하게 되었는데, 볼셰비키란 명칭은 전자가 다수를 점하였기 때문에 다수파라는 의미로 볼셰비키라 하고, 후자를 소수파라는 의미로 멘셰비키(Mensheviks)라 부르는데서 시작된 이름이다. 볼셰비키 당은 1917년 2월 및 10월 혁명을 통하여 정권을 획득하였고, 1918년 당 대회에서 당명을 정식으로 공산당(볼셰비키)이라 고치게 된다(Safra and Aguilar-Cauz, "Russia Revolution". The New Encyclopedia Britannica(Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 2007, Vol.10), p. 259.

이상을 전달해야 한다’는 마르크스의 주장과 같이한다.⁵⁾

20세기 초기의 러시아는 볼셰비키 혁명으로 인해 러시아 제국주의가 무너지고 정세가 안정되면서 서구의 다양한 음악이 유입되었다. 그로 인해 19세기 말엽에서부터 1930년대까지, 서구의 음악을 주장하는 급진적 개혁파와 스탈린주의적인 반 현대적 음악을 주장하는 초전통적인 보수주의의 두 흐름이 공존하게 된다.⁶⁾ 1930년대에 이르러 보수주의 입장에 섰던 “러시아 프롤레타리아 협회”(Russian Association of Proletarian Musicians)가 정치적 주도권을 잡게 되자, 전문음악학교들은 쇠퇴하고 음악에 공산당이 직접적으로 관여하는 정치적 개입이 생겼다. 이른바 ‘사회주의 리얼리즘’은 소비에트 연방에서 ‘음악의 이념화’를 외치게 된 것이다.⁷⁾ 이러한 이념의 실천은 절대적 권력의 주도적인 실행으로 가능한 일이었기 때문에, 결과적으로 오페라, 관현악 연주, 실내악 등 모든 종류의 음악은 정부의 주도 하에 이루어졌으며 실제 연주는 기존의 연주장이 아닌, 공장, 군대 내에서 공연되어졌다.⁸⁾

이로 인해 소비에트 연방 공화국 내의 수많은 예술가들은 러시아가 사회주의 리얼리즘을 표방한 이후 창작의 자유를 찾아 서방세계나 미국으로 망명을 하게 되고 쇼스타코비치를 비롯한 자신의 나라를 지킨 소수의 예술가들은 핍박 가운데 창작활동을 지속하게 된다.

2) 쇼스타코비치의 작품세계

공산당의 정치적 개입이 적극적이지 않던 그의 초기 시절, 쇼스타코비치는 20세기 초반의 서구 모더니즘(Modernism)⁹⁾에 영향을 받아 신고전주의, 그리고 현대적 기법들을 사용한 곡들을 작곡하였다. 당시 쇼스타코비치가 거주했던 레닌그라드는 서방세계와는 다르게

5) Enrico Fubini, *The History of Music Aesthetics*(London: The Macmillan Press Limited, 1990), p. 429.

6) Eric Salzman(이찬해 역), 『20세기 현대음악』(서울: 수문당, 1979), pp. 97-98.

7) Douglass Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*(California: Mayfield Publishing Company, 1991), pp. 373-374.

8) Douglass Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, pp. 373-374.

9) 모더니즘: 20세기 전반에 걸쳐 다면적인 전통적인 것에서 벗어나 현대적인 새로운 현실 감각을 지닌 문화운동을 지칭한다. 예를 들어 표현주의, 다다이즘, 형식주의 등의 추상적·초현실적인 경향의 여러 운동이 포함된다(Leon Botstein, “Modernism”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(New York: Macmillan Press Ltd, Edited by Stanley Sadie, 2001, Vol.16), p. 868.

이념적 이유로 예술계의 순수성이 보장되기 힘든 혼란의 지역이었다. 쇼스타코비치는 서구적 음악을 지향하는 음악단체 “현대음악가협회”(Association for Contemporary Music)에 속해 있었는데, 이 단체는 그들과 목적을 달리하는 “러시아 프롤레타리아 협회”와 정치적 이해관계로 인한 세력싸움이 있었다. “러시아 프롤레타리아 협회”는 이해하기 쉬운 대중을 위한 음악을 지향하는 단체로 이들이 소련음악계의 주도권을 장악한 후 “현대음악가협회”는 엘리트주의 집단이라는 비난을 받았다. 곧 쇼스타코비치는 ‘형식주의’ 음악이요 퇴폐적 음악이라는 비판을 받게 되며 이 시기부터 쇼스타코비치는 음악가로서 평생 안고 가야 할 짐이었던 예술가적 양심과 현실의 세계의 사이에서 고민하며 자신과의 싸움을 해 나간다.¹⁰⁾

실용주의적인 음악만을 인정하는 사회분위기 안에서 쇼스타코비치는 때로는 당의 지침에 순응하며 때로는 자신의 작곡성향을 순수예술주의로 고집하며 당에 대한 소극적 저항을 보였다. 이러한 쇼스타코비치의 비협조적인 방법은 당의 비판을 불러오게 되고 1934년 작품 《므첸스크의 맥베스 부인》Op.29는 1936년 극심한 비판과 함께 공연이 금지된다.¹¹⁾ 이를 계기로 소련 내에는 문화계에 대한 대숙청(1936-1937)이 곧바로 이어졌고, 수많은 예술가들은 즉결 처형 또는 중앙아시아나 시베리아로 유배되었다.¹²⁾

결국 쇼스타코비치는 ‘당국의 비판에 대한 소비에트 예술가의 답변’이라는 언급과 함께 《교향곡 5번》을 세상에 내놓았다. 이 작품은 쇼스타코비치가 당의 요구를 수용했다는 점에서 그의 음악생애에 있어 분수령이 되었다. 그는 이 작품의 머리말을 통해 사회주의의 우수성과 민족성을 주장하고 또한 국가에 대한 충성을 권면하였고 당의 요구에 부합한 작품을 세상에 발표함으로써 대중으로부터 그리고 당으로부터 명예를 다시 회복하게 된다. 쇼스타코비치는 이 작품에서 서민이 쉽게 다가갈 수 있는 음악적 재료, 즉 단순한 화성 및 리듬, 고전적 형식, 이해하기 쉬운 낭만적 선율 등을 사용하였다.¹³⁾

10) David Fanning, “Shostakovich, Dmitry”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(New York: Macmillan Press Ltd., Edited by Stanley Sadie, 2001, Vol.23), pp. 282-287.

11) Solomon Volkov(김도연 역), 『증언: 쇼스타코비치 회고록』(서울: 종로서적, 1983), pp. 70-71.

12) 김준희, “현대 피아노음악의 이해: 쇼스타코비치”. 『피아노 음악』(서울: 음연, 2003, 통권261호), pp. 116-132.

13) Gerald Abraham, *Eight Soviet Composers*(Westport, Conn.: Greenwood Press, Edited by Stanley Sadie, 1970), p. 27.

이 후에도 계속하여 공산당은 1948년 주다노프¹⁴⁾ 비판이라는 것을 통해 수많은 예술가를 숙청하며 제재를 가했는데, 그들은 당의 이념을 모든 예술장르의 잣대로 만들어 버리며 실용주의 이념을 확고히 다져 나아갔다. 이 사건으로 인해 쇼스타코비치는 더욱더 ‘사회주의적 예술관’을 가진 작품을 발표하는 식의 외면적 순응을 하게 되는데 이로 인해 밖으로는 서방세계의 비판을 받게 되고 내부로는 당의 치하를 받는 이중고를 겪게 된다. 결국 쇼스타코비치의 선택은 음악의 결정권이 작곡가가 아닌 당에 있음을 외부적으로 인정하는 동시에 내부적으로 음악적 순수성을 적절하게 조절하며 나아가게 된다.

이렇듯 스탈린의 집권 말기까지 쇼스타코비치는 그의 내면에 잠재된 충돌을 자신의 작품속에서 예술적 방향으로 승화시켜 나아갔는데, 특히 사회적 영향으로 인한 냉소적 요소가 쇼스타코비치 음악의 원동력이었다. 쇼스타코비치는 평생 소련의 전체주의 예술에 때로는 맞서 싸우고 때로는 순응하며 권력에 영향하지 않은 예술가로서의 삶을 영위하였다. 하지만 시대의 흐름에 밀접하게 연관이 있었던 그는 겉으로 스스로를 사회주의 리얼리즘을 충실하게 따르며 자신의 작품들을 통해 사회주의 건설에 기여하기도 했지만, 동시에 그는 음악 내에 있는 내적인 신조에 무게를 두며 사회주의 내에서의 예술가로서 끝까지 남아있게 된다.¹⁵⁾

3) 쇼스타코비치의 음악특징

(1) 신고전주의

신고전주의는 20세기 초 새로운 것을 추구하는 것이 창조의 미덕이라 여기는 다양하며 새로운 현대 음악 기법들이 난무하는 가운데 ‘과거로의 회귀’를 주장하며 등장하게 된 음악 사조이다. 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 1910년대 작품에서부터 꾸준히

14) 주다노프 이론(Szhdanovschina, 또는 Zhdanovism): 소련 중앙정부가 문화를 제재하기 위해 내놓은 이론으로 공산주의 이념에 맞물려 1946년 주다노프(Andrei Zhdanov, 1896-1948)에 의해 발전되었고, 이로 인해 하차투리안(Aram Khachaturian, 1903-1978), 쇼스타코비치, 프로코피예프(Sergey Prokofiev, 1891-1953)는 ‘형식주의’라고 비판을 받았고, 수많은 소련 내의 많은 예술가들이 숙청을 당했다(Safra and Aguilar-Cauz “Russia Revolution”. *The New Encyclopedia Britannica*, p. 912).

15) Volkov, 『증언: 쇼스타코비치 회고록』, p. 10.

나타난 신고전주의는 바로크 시대의 대위법적 짜임새와 그 시대의 작품양식을 통해 나타난다. 신고전주의란 균형, 침착, 객관주의적 경향, 경제적 요소를 특징으로 하며(낭만주의의 흐름에 반대하는 것으로서) 순수한 음악을 지향하고, 특히 대위법적 구성과 함께 반음계적 화성뿐 아니라 온음계적 화성을 고수하는 경향으로 정의한다. 이는 조성음악 어법으로부터 벗어나는 것으로 조성의 기능적인 역할을 피하고 고전의 형태를 재해석한 음악이다. 근본적으로 이것은 낭만주의의 표제성에 대한 반작용에서 나온 사조로 고전주의와 바로크, 그리고 그 이전 시대에 이르기까지 통용되어온 음악으로의 회귀를 좌우명으로 하며, 장르에서부터 기법까지 과거의 것을 현대에 적용한 음악이다. 또한 ‘객관성의 미’와 ‘간결성’을 주창하는 특성을 지닌 음악으로, 대위적 기법의 사용, 명확한 조의 제시, 연주재료의 간결성, 전통적 형식의 사용 등 과거의 연속성을 지닌 모체에 20세기의 새로운 요소 즉, 무조성, 복조성, 선법의 사용, 확대된 조성 등의 현대적 기법을 덧입혀 두 시대의 조화를 추구하는 사조인 것이다.¹⁶⁾ 또한 이들은 기본적으로 선법 음계, 파사칼리아와 같은 이전의 형식을 되살리는 동시에 후기 낭만에서 보였던 반음계의 남용과 무조음악에 반기를 들며 보수적인 성향을 보인다.¹⁷⁾

쇼스타코비치의 작품 <<24개의 전주곡과 푸가>> Op.87은 간결미와 대위적 기법의 사용, 그리고 바로크 양식을 사용하고 있으며, 매우 간결하고 객관성이 짙은 특성을 담고 있는 것으로 신고전주의에 부합한다.

(2) 사회주의 리얼리즘

‘사회주의적 사실주의’는 소비에트 연방 아래서 발생한 예술사조이다. 이는 1934년에 발표된 ‘예술 작품은 현실을 반영해야 하고 그 내용은 프롤레타리아를 사상적으로 교육하고 개조시키는 내용이어야 한다’는 강령으로, 형식이나 기법보다는 내용이 우위에 있어야 하고 대중들이 쉽게 이해할 수 있도록 형식적이어야 하며 동시에 내용은 민족성을 담고 있는 사회주의 이념에 부합한 것이어야 했다.¹⁸⁾ 구소련 공산체제는 ‘사회주의적 리얼리즘’

16) 홍세원, 『서양음악사』(서울: 연세대학교 출판사, 2004), p. 576.

17) Stefan Kostka(박재은 역), 『20세기 음악의 소재와 기법』(서울: 예당출판사, 1999), p. 161.

18) Christopher Norris, “Social Realism”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(New York:

이라는 표명 아래 예술을 ‘이념을 위한 수단’으로 규정한다. 따라서 음악가들은 인민들이 보다 이해하기 쉬워야 하고, 민족적인 내용을 담아야 하며, 사회주의 체제 설립에 취지가 맞는 음악을 작곡했어야만 했다. 즉, 대중이 이해하기 쉬운 음악을 만들 것을 요구했는데, 결과적으로 이념의 문제만 제외한다면 단순한 음악적 소재, 온음계의 사용, 명확한 구성, 그리고 균형미에 있어서 신고전주의와 유사한 형태를 지닌다. 반면, 구소련 공산주의자들은 자신들의 목적에 합당하지 않는 어렵고, 복잡성이 짙은 급진적 현대작품에 대해서는 내용보다는 형식이 앞서는 형식주의로 규정하며 비난하였다.¹⁹⁾ 쇼스타코비치의 오페라 《트첸스 크의 맥베스 부인》Op.29는 사회주의 체제 유지를 위해 만들어진 이념적 문화운동의 기점이 된 작품이다. 이러한 이념적 예술운동은 주다노프 공언으로 공식화되고 소련 내 예술가들은 사회주의 이념에 교육적 효과가 있는 예술 작품을 만들 것을 종용받는다.

결과적으로 소비에트 연방의 작곡가들이 ‘아방가르드 경향의 작품’을 창작한다는 것은 불가능하였고, 19세기 낭만주의적 양식은 유지하되 사회주의적 사실주의 음악 즉, 사회주의적 가치관에 부합되는 주제를 다루어야 하였다. 따라서 이들은 사실적인 음악어법을 사용했어야만 하며, 국가를 찬양하는 행복한 결말의 줄거리를 갖고 있어야만 했다. 이로 인해 소비에트 연방 내의 예술계는 실험적인 창조적 분위기는 사라지고 보수적인 무난한 기법만 인정되는 냉랭한 분위기가 조성되었다.²⁰⁾

(3) 이중성(Dualism)

쇼스타코비치는 작곡하는 과정에 있어 역사적, 사회적 환경을 보다 적극적으로 접목시킨 작곡가 중의 한명으로 그의 음악은 표면과 내면의 사회적 이중성, 그리고 냉소적인 모호함으로 가득 차 있다. 이는 쇼스타코비치의 살아온 인생에서 연유하는데 그가 성장기와 작곡가로서 활동한 시기는 전쟁으로 인한 폐해와 정치적 굴곡이 많은 시기로, 특히 그가 소비에트연방의 영향력 안에서 예술가로서 겪어야 했던 저항과 타협은 냉소적이며 이중성

Macmillan Press Ltd., Edited by Stanley Sadie, 2001, Vol.23), pp. 599-600.

19) Arthur Jacobs, *A Short History of Western Music*(New York: Drake Publishers Inc, 1973), p. 305.

20) 서정은, “현대 피아노음악의 이해: 음악에서의 사회주의 리얼리즘 실현”. 『피아노 음악』(서울: 음연, 2003, 통권 260호), pp. 138-139.

있는 모호함을 갖게 했다. 쇼스타코비치는 공산체제에서 때로는 체제의 일원으로, 때로는 독립된 예술가로서 무언의 저항을 펼쳤다. 외면적으로는 당시 형식주의를 ‘부르주아의 유산’이라 여기던 공산당 체제에 맞서 고전주의 형식을 고수하는 한편, 표제음악을 선호하며 사회주의적 메시지를 담은 작품을 작곡하는 이중적인 모습을 보였다. 그러나 내면적으로 그는 높은 예술성을 갖춘 음악어법을 적극 활용함으로써 자신의 음악세계를 정립했고 공산주의의 비인도적인 정책들에 소극적으로 항거했다. 이렇듯 그의 음악 안에는 예술가로서의 순수성과 외부의 현실에 순응할 수 밖에 없는 나약한 인간으로서의 모습이 공존하고 있다.²¹⁾

이러한 쇼스타코비치의 음악세계를 표현할 수 있는 단어로는 ‘유로지비’²²⁾가 있다. ‘유로지비’란 스스로 바보처럼 처신하는 존재로, 모순된 방법, 즉 암호를 통해 예지의 내용을 세상에 말해주며 실제 악과 부정을 끊임없이 폭로하는 인물이다. 이는 스탈린 정권 하에서 쇼스타코비치가 생존의 방법으로 택할 수밖에 없었던 현실적응적 상황을 반영하는 의미있는 단어이다.²³⁾

쇼스타코비치의 이러한 양식적 특징은 그의 음악에 나타나는데, 매우 이중적인 모습으로 드러난다. 감성적 측면을 보여주는 서정적인 선율과 논리성을 대표하는 다성음악은 극단적으로 대조적인 속성을 가졌음에도 불구하고 그의 음악에서 조화롭게 나타나고 있다. 또한 발랄한 형식 속에 내재하고 있는 냉소적인 내용은 또 다른 층위에서 찾아볼 수 있는 이중성이다. 가령 내재된 심오한 슬픔을 음악적 순수성과 대비하여 코믹한 리듬을 통해 표현했는데, 이는 진실을 억압하는 공산정권에 대한 소극적인 방법의 냉소라 할 수 있다.

(4) 쇼스타코비치 피아노 음악기법

쇼스타코비치의 음악은 단순한 짜임새, 명확한 구조를 통해 신고전주의 정신이 잘 드러

21) Ronald Stevenson, ‘The Piano Music’, Shostakovich: The Man and his Music(London: Lawrence and Wishart, 1982), p. 81.

22) 유로지비(Yurodivy): 15세기의 소련 말로 마을의 바보나 궁중의 곡예사 같은 바보인 척 하지만 매우 지적이고 역설적인 표현을 즐겼던 사람을 의미한다. 영어권에서는 이 단어를 ‘holy fool’이라 번역하며 소련의 역사적, 문화적 의미가 담긴 언어로 분류한다.

23) Volkov, 『증언: 쇼스타코비치 회고록』, p. 16.

나 있고, 그의 이중성은 진중함과 경박함의 양극이 서정적 선율과 논리적인 다성음악을 통해 나타난다. 이러한 요소는 현대의 발전된 피아노로 표현이 가능하였는데, 낯설로 된 저음의 현을 통한 천둥과 같은 강한 음색, 그리고 가볍고 건조한 음색의 다양성은 과거의 형식과 현대 피아노의 기법이 새로운 조화를 이루어 표현의 이중성을 가져왔다.²⁴⁾

쇼스타코비치의 피아노 작품은 느슨한 선적인 짜임새 속에 종종 각이 진듯한 부분이 대조를 이루며 단순 명료한 형식을 보인다. 이 형식의 분명함은 다분히 19세기 낭만주의의 피아노기법에 자주 나타나는 유려함과 거리가 있다. 특히 피아노 작품에서 쇼스타코비치는 1920년대 후반 모더니즘의 대표자답게 주제를 기능적으로 취급하고 지나친 감정표현을 거부한 구성주의²⁵⁾적 태도를 보이며 대위법을 사용하는 작곡경향이 두드러지게 나타난다.²⁶⁾

화성적으로는 전통적 조성에서부터 복조성과 무조성을 아우르는 다양한 화성어법을 구사하고, 리듬에 있어서는 규칙적인 박절과 당김음으로 처리된 형태를 함께 사용한다. 또한 선율적으로 쇼스타코비치는 온음계적 선법을 기본으로 직설적이며 노래하는 듯 한 서정성을 보이며, 작품 내에 다양한 선법과 소련의 민속선율을 사용함으로써 민족주의적 색채를 나타낸다.²⁷⁾

요컨대 쇼스타코비치의 음악은 조성적이고 단순한 신고전적 입장의 서정성을 지닌 것으로 사회주의 이념의 영향으로 인해 지나친 낭만적 호소를 ‘형식주의’로 치부해 버렸던 당의 압박으로 나온 결과로 볼 수 있다.

24) Stevenson, ‘The Piano Music’, *Shostakovich: The Man and his Music*, p. 82.

25) 구성주의: 소련 혁명을 전후하여 모스크바를 중심으로 일어나 서유럽으로 발전해 간 전위적인 추상예술 운동으로 일체의 재현 묘사적 요소를 거부하고, 순수 형태의 구성을 취지로 한다(Safra and Aguilar-Cauz, “Russia Revolution”. *The New Encyclopedia Britannica*, pp. 962-963).

26) Boris Schwarz, *The New Grove Russian Masters 2: Rimsky-Korsakov, Skryabin, Rakhmaninov, Prokofiev, Shostakovich*(London : Macmillan, 1986), p. 185.

27) David Fanning, “Shostakovich, Dmitry”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 90.

2. 「전주곡과 푸가」 Op.87 in c# minor

1) 「전주곡과 푸가」 Op.87 in c# minor의 작품배경

쇼스타코비치의 <24개의 전주곡과 푸가> Op. 87은 1950년도에 작곡된 그의 대표적 피아노 작품 중 하나이다. 쇼스타코비치는 이미 1930년대 초반 이 작품의 전초전 격인 <24개의 전주곡 (24 Preludes Op.34)> Op.34를 작곡했는데, 이 작품은 거의 20년 후에 작곡된 「전주곡과 푸가」의 신고전주의적 경향을 강하게 내포하고 있다. 이에 영향을 받은 <24개의 전주곡과 푸가> Op. 87은 ‘프라우다’의 비평과 1948년의 주다노프 비판을 수용하여 쓴 작품으로, 당국에서 요구하는 ‘대중이 이해하기 쉽고 조성적인 음악’의 기준을 어느 정도 충족시켜 주는 곡이었다. 비록 이 작품이 20세기의 새로운 움직임에 반하는 회귀적 성향의 외부 규제의 틀을 가지고 있지만, 고전적 형식 안에 쇼스타코비치의 음악언어가 담긴 수작으로 평가된다. <24개의 전주곡과 푸가> Op. 87은 라이프치히(Leipzig)에서 개최된 ‘바흐 서거 200주년 기념식’에 참가하여 감흥을 받아 1950년에 작곡되었다. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 평균율에 대한 절대적 경외와 자신의 예술적 정화를 위해 작곡하게 된 이 24개의 작품은 바흐의 「전주곡과 푸가」가 12개 음계의 반음계적 순서로 구성되어 있는데 비해 12개의 음계와 그것의 장, 단조를 사용한 점은 동일하지만, 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1949)의 전주곡의 순서와 같이 5도 순환의 순으로 구성되어 있는 차이점을 보여준다. 이 작품은 쇼스타코비치의 신고전주의 정신이 가장 잘 드러난 대표적 작품으로 이 곡은 선명하고 단순한 형식을 가지고 있으며 그 틀 안에 소련의 전통과 20세기의 음악의 특징인 일시적 불협화음과 무조성을 통한 표현을 한다.²⁸⁾

쇼스타코비치는 이 작품에서 바흐의 「전주곡과 푸가」보다 간결한 짜임새와 푸가 형식의 규칙적인 사용을 통해 20세기 대위법 기술에 공헌을 하였고 단순한 형식 안에 새로운 20세기 기법들이 함께 공존하는 이중성이 담겨져 있다. 또한 이 작품은 외적인 압박과 함께 내면적으로 진지한 예술의 탐구 사이의 결과물로 24개의 「전주곡과 푸가」에서 바흐에 대한 경외와 그의 예술적 정화가 절실하게 나타난다.

28) 음악지우사(음악세계 역), 『쇼스타코비치』(서울: 음악세계, 2002), 250-251

2) 『전주곡과 푸가』 Op.87 in c# minor 푸가

(1) 주제와 대주제

먼저 푸가의 주 구성요소인 주제와 대주제들의 선율 형태와 리듬을 살펴보고 이 주제와 대주제들의 전개방식을 알아보려고 한다. 이 곡은 1개의 주제와 2개의 대주제로 구성되어 있으며 주제와 대주제는 다음과 같다(〈악보 1〉참조).

〈악보 1〉 Shostakovich, Fugue, 주제와 대주제 1,2 선율



쇼스타코비치의 c# minor 푸가는 단일 주제를 갖는 전통적 푸가형식을 보인 작품으로, c# minor 조성의 사용은 한층 엄숙한 분위기를 자아낸다. 이 작품은 하나의 주제를 가지고 있고, 전개방식에 있어 보다 충실하게 전통적인 푸가의 형식을 따르고 있다. 이 푸가의 주제는 첫 음이 5음인 G#과 약박인 둘째 박부터 시작함으로써 긴장감을 주고 있으며, 이 주제의 단편은 곡 전체에 이르러 에피소드로 사용되고 있다. 대주제 1과 2는 리듬적으로 상이한 구조를 보이고 있는데, 대주제 1은 당김음을 포함, 다양한 리듬의 조합으로 구성되어 있는 반면, 대주제 2는 단순한 리듬의 정적인 선율진행을 보인다. 이러한 두 가지 형태의 대주제는 동일 주제에 대하여 다른 대선율을 적용하여 다양한 분위기를 도모한다.

또한 이 두 대주제의 단편들은 이 곡 전체를 통해 에피소드나 자유선을 성부에 다양한 형태로 나타나 작품의 동기적 응집성을 배가시킨다.

〈악보 2〉은 대주제의 단편적 사용 예를 보여주는데, 마디11-14까지의 에피소드는 대주

제1의 단편을 발췌하여 동형진행의 형식을 이루고 있다. 이렇듯 대주제들의 다양한 형태의 변화, 발전, 결합은 곡의 유기적인 통일성을 갖도록 한다.

〈악보 2〉 Shostakovich, Fugue, 마디11-14

동형진행

대주제 1 부분발췌, 응용

(2) 곡 전체분석

총 175마디로 이루어진 이 푸가는 쇼스타코비치의 구분기준에 따라, Part I, II, 그리고 Coda가 있는 Part III으로 나뉜다. 이 작품은 1개의 주제와 2개의 대주제가 곡 전체를 지배하는 c# minor 조성의 푸가이다. 이 푸가에서 ‘주제 - 응답 - 에피소드’로 구성된 하나의 그룹이 곡 전체를 통해 9번 반복되는데, 이와 같은 정규적 형태가 곡 전개의 기본 틀이 된다. 주제가 나타나는 구간에서는 성부들이 대부분 주제와 대주제로 이루어져 있어 곡의 짜임새가 매우 유기적이다. 다음 표는 이 작품의 전체적 구조 및 형식을 간략하게 나타낸 것이다.

〈표 1〉 Shostakovich 「전주곡과 푸가」c# minor, Fugue 전체구조

형식부분	특 징	하위세부형식	세부적 특징
Part I	주제와 대주제 제시	PartI-1 (1-25)	제시부
		PartI-2 (25-48)	주제와 대주제들의 조합
		PartI-3 (48-65)	장조로의 선법의 전환
Part II	다양한 전조	Part II-1 (65-87)	2성 진행
		Part II-2 (88-107)	플랫 계통의 조성
Part III	주제의 중복출현 과(스트레토) 재현부	Part III-1 (107-129)	절정 부분
		Part III-2 (129-147)	원조로의 귀환, 재현부
		Part III-3 (147-169)	주제의 마지막 출현
	Coda	Part III-3 (169-끝)	주제 정리

① Part I

Part I은 주제와 대주제가 제시되는 제시부로 주제의 제시와 에피소드, 그리고 중간악절의 구분에 따라 전체 3개의 부분으로 나누어 볼 수 있다.

(ㄱ) Part I - 1 (제시부)

마디1~6에 걸쳐 나타나는 푸가의 주제는 제1성에서 단독 선율로 시작된다.

주제의 제시 후 마디6의 둘째 박에서 시작되는 제4성의 응답은 C# minor에서 시작하여 딸림조성인 g# minor로 전조된다. 여기서 쇼스타코비치는 딸림음을 으뜸음으로 받는 조적 응답을 취하여 견고한 원조성의 성립을 이루어낸다. 이는 쇼스타코비치가 푸가의 고전적인 틀에 충실하다는 사실을 입증해준다. 마디6-10에 걸쳐 대주제 1이 출현하게 되는데, 대주제 1은 붙임줄을 이용한 당김음의 효과로 긴장감을 주고 있다. 마디11의 에피소드는 대주제 1의 리듬(8-9마디)을 응용한 동형진행 기법으로 곡을 진행시키고 있다. 모방기법을 통한 제2성과 제4성은 주고받는 리듬은 Part I -2로 자연스럽게 넘겨주고 있는데, 이러한 방법은 본 논문의 모델인 바흐의 c# minor 전주곡에서 나타난 기법으로 쇼스타코비치 또한 주요 전개방식으로 유사하게 취하고 있다.

〈악보 3〉 Shostakovich, Fuque, 마디1-14

The musical score is for Shostakovich's Fugue, measures 1-14. It is in 3/4 time, Moderato (♩ = c. 108). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 1-6) shows the main theme (주제) in C# minor and the first answer (대주제 1) in G# minor. The second system (measures 7-14) shows the continuation of the first answer, an episode (episode), and the first answer in a fragmented form (대주제 1 부분발해, 응용).

마디15-20 구간에서는 두 개의 대주제들과 주제가 동시에 출현하고 있는데, 제2성에서 대주제 2, 제3성에서 주제, 그리고 제4성에서는 대주제 1이 나타나고 있다. 마디20-25에서는 제1성의 주제, 제2성의 자유선율, 제3성의 대주제 1, 그리고 제4성에서 대주제 2가 나타남으로써 처음으로 4개의 성부가 동시에 그리고 대등하게 진행된다. 이 곡의 주제 제시 순서는 제2성, 제4성, 제3성 그리고 제1성이다.

<악보 4> Shostakovich, Fugue, 마디15-32

The musical score for Shostakovich's Fugue, measures 15-32, is presented in three systems. The key signature is C# minor. The first system (measures 15-20) shows the initial presentation of the themes. The second system (measures 21-25) shows the themes in different voices with dynamic markings. The third system (measures 27-32) shows the themes continuing with various musical notations.

Labels in the score include:

- 대주제 1 (Main Theme 1)
- 대주제 2 (Main Theme 2)
- 주제 c# minor (Theme in C# minor)
- cresc. (crescendo)
- dim. (diminuendo)
- episode
- 대주제들의 부분발현, 응용 (Partial appearance and application of main themes)

(ㄴ) Part I-2 (발전부)

마디25-33까지 제시부의 것(마디11-14)과 유사한 에피소드가 시작되는데, 이 에피소드는 길다. Part I-2의 에피소드는 이전의 에피소드에서 사용한 대주제 1의 리듬형태를 제1성과 제3성에서 취하고 있고, 성부 수를 4개에서 3개로 줄이며 새로운 리듬형태의 선율진행을 제2성에서 보여준다. 에피소드에 이어 중앙악절인 주제와 응답이 나온다. 주제는 g# minor로 시작하여 c# minor로 응답하는데 제시부의 주제와 비교했을 때 주제-응답의 구성이 바뀌어 있다. 그리고 마디33-38에 걸쳐 제2성에서 주제가 제시되고 있고, 제3성에서는 대주제 2가, 제4성에서는 대주제 1이 제시되고 있으며, 그 가운데 마디33이 시작하면서 제1성은 자연스럽게 사라지고, 위 3개의 성부만 진행되고 있음을 볼 수 있다.

〈악보 5〉 Shostakovich, Fugue, 마디33-47

대주제 1

33

pp

주제 g# minor

cresc.

대주제 2

38

대주제 1

p

cresc.

응답 c# minor

43

episode

대주제들의 부분발행, 응용

mf

마디43부터, 마디25-30과 동일한 에피소드가 완전 4도 위에서 그대로 재현되고 있다 (<악보 6>참조). 여기서 제1성은 동일하게 진행되고 있고, 제2성은 이전의 제3성 진행을, 제4성은 앞의 제2성 진행을 그대로 재현하고 있다.

<악보 6> Shostakovich, Fugue, 마디25-30, 마디43-47

episode
대주제들의 부분발체, 응응

dim. pp

완전4도 위에서 성부만 바뀐 채 그대로 재현

episode
대주제들의 부분발체, 응응

mf

(ㄷ) Part I -3

Part I -3의 주제-응답의 조성관계는 E Major-B Major의 쌍으로 구성되어 있는데, 이것은 처음 제시된 주제-응답의 조성관계인 c# minor-g# minor의 쌍과 관계장조 관계를 보여주고 있다. 그리고 Part I -3에서 4개의 성부가 대등하게 움직이는 것을 볼 수 있는데, 이것은 제시부의 진행과 유사하다고 볼 수 있다. 마디48-53에 걸쳐 제2성에서는 주제가, 제1성에서는 대주제 2가, 그리고 제3성에서는 대주제 1이 제시되고 있으며 제4성에서는 자유선율이 진행되고 있다. 마디53-58까지 제4성에서 B Major로 응답이 제시되는데, 이곳

도 변형을 주면서 조성적 안정을 위한 조적 응답의 방법을 취하고 있다. 제3성에서는 대주제 2가, 제2성에서는 대주제 1이, 그리고 제1성에서는 자유선율이 진행되고 있다.

〈악보 7〉 Shostakovich, Fugue, 마디48-65

The musical score for Shostakovich's Fugue, measures 48-65, is presented in three systems. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The first system (measures 48-53) features the main theme 1 (대주제1) in the treble and bass staves, with a response in B major (응답 B Major) in the treble. The second system (measures 54-59) features the main theme 2 (대주제2) in the treble and bass staves, with a response in B major (응답 B Major) in the treble. The third system (measures 60-65) features the main theme 1 (대주제1) in the treble and bass staves, with a response in B major (응답 B Major) in the treble. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *mf*, and a section labeled 'episode'.

Part I - 3의 자유선율은 제시부의 응답에서 쓰인 제2성의 자유선율과 매우 유사하다 (〈악보 8〉참조).

〈악보 8〉 Shostakovich, Fugue 마디20-24, 마디48-57

마디58-65구간에서는 에피소드가 진행되는데, 4개의 성부가 두 개의 성부로 축소되는 현상을 볼 수 있고, 이 구간의 에피소드는 제시부에 나타난 에피소드(마디11-14)의 단3도 위, 그대로 재현되고 있다. 그리고 마디62-65는 Part I 과 PartⅡ를 이어주는 연결구로 볼 수 있다.

〈악보 9〉 Shostakovich, Fugue, 마디11-14, 마디58-61

② Part II

Part II는 다양한 조성들이 출현하며, 위의 성부에 주제가 두드러지게 나타나는 부분이다. 이 부분은 2개의 작은 부분으로 나누어져 있다.

(ㄱ) Part II-1

Part II-1은 처음 주제를 제시할 때, 주제와 대주제 1, 두 개의 성부로만 구성되어 있는데 이것은 제시부의 응답부분과 매우 유사한 진행이다.

〈악보 10〉 Shostakovich, Fugue, 마디6-11, 마디65-70

응답 g# minor

대주제 1

↓ 조성만 다를 뿐 거의 같은 진행을 보임

65

mf 주제 E Major

대주제 1

f

마디65-70에 걸쳐 제3성에서 주제가 제시되는데, 제4성이 자연스럽게 사라지면서 제3성이 최상 성부가 된다. 그리고 제2성에서 대주제 1이 제시되면서 내성인 제2성과 제3성은 다른 성부가 사라짐으로써 자연히 외성의 역할을 하게 된다.

마디69부터 Part II-1의 응답이 시작되는데, 제4성에서 주제가 제시되고, 제3성은 대주제 1을, 제2성은 대주제 2를 제시한다. 뒤를 이어 마디75-88까지 에피소드가 제시되는데, 마디75-78의 제3성과 제4성의 진행은 제시부의 에피소드인 마디11-14의 진행과 거의 동일함

을 알 수 있으며, 마디79-87은 d minor로 넘어가는 연결구 역할을 하고 있다. 이 연결구 부분은 주제, 대주제 1, 대주제 2의 요소들이 곳곳에 사용되고 있는데, 제2성은 대주제 1의, 제3성은 대주제 2의 요소를 사용하고 있다.

<악보 11> Shostakovich, Fugue, 마디65-87

The musical score for Shostakovich's Fugue, measures 65-87, is presented in four systems. The key signature is C# minor. The score includes a '주제 A Major' (Theme A Major) and '대주제 1' (First Subject) in E Major, and '대주제 2' (Second Subject) in C# minor. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, *dim.*, and *p*, and includes a section labeled 'episode'. The score is written for piano and includes a 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo) marking.

(ㄴ) Part II-2

Part II-2에서 처음으로 플랫 계통의 조성이 출현한다. 주제는 3개의 성부로 진행하다가 응답부(마디93)에서 4개의 성부로 확대된다. 마디 88-93에 걸쳐 제1성에서 d minor로 제시되는 동안 제2성에서 대주제 1이, 제3성에서 대주제 2가 진행된다. 모든 주제와 대주제가 c minor에서 나타나고 있음에도 불구하고 이끔음 c#의 부재로 전통적인 장·단조 조성과 다른 신고전주의적 d-중심성을 확보하고 있는 것이 주목할 만한 사실이다. 그리고 마디89, 주제가 시작하면서 사라졌던 소프라노 성부는 마디93에서 앞서 제시된 d minor 주제에 대한 응답을 시작한다. 이때 제3성에서는 자유선율이, 제2성에서는 대주제 2가, 제1성 선율에서는 대주제 1이 제시된다. 마디94-97에 걸쳐 제2성에서 제시되고 있는 대주제 2는 앞부분과 뒷부분이 리듬적으로 약간 변화가 있다. 이는 동반되는 대주제1과 응답 성부를 적절히 조화를 시키려는 쇼스타코비치의 의도적인 처리로 볼 수 있다.

마디98부터는 에피소드가 시작되는데 제1성은 사라지고 마디25-33의 에피소드와 대부분 동일하게 제시되고 있다. 쇼스타코비치는 에피소드에서 성부수를 줄여 3성부 짜임새로 돌아간다. c minor의 전조를 통해 마디108에서 나타날 주제를 예비한다. 앞선 마디88-97과는 달리 여기 에피소드에서는 이끔음-으뜸음의 잦은 진행을 통해 c minor조성을 뚜렷하게 부각시키고 있다. 선율 소재들은 동형진행을 통해 발전되며, c minor의 딸림음 페달조의 안착(마디97)을 돕는다.

<악보 12> Shostakovich, Fugue, 마디88-106

88 소프라노 성부 사라짐

대주제2

대주제1

주제 d minor

응답 a minor

94

대주제2

대주제1

응답 a minor

episode

소프라노 성부 사라짐

dim.

c minor 암시

100

c minor 암시

c minor 암시

p

c minor 암시

cresc.

c minor 암시

c minor 암시

mf

dim.

episode

③ Part III

Part III은 이 작품 중 최고조를 이루는 부분과 재현부가 등장하는 부분이다. 이 부분에서는 스트레토를 통해 긴장감을 표현하고 있다. Part III은 3개의 작은 부분으로 나눌 수 있다.

(ㄱ) Part III-1

가장 음악이 고조되는 부분이다. 전체적으로 모든 성부들의 음역이 높아졌으며, 주제중 최고 음역에서 재현되는 부분이다. 마디107-112에 걸쳐 제4성에서 주제가 제시되고 있고, 제3성에서는 대주제 2가, 제2성에서는 대주제 1이 제시되고 있다. 제1성은 III-1에서 시작함과 동시에 자연스럽게 사라진다. 마디112부터 주제의 응답부가 시작한다. 잠시 사라졌던 제1성이 부활하면서 4개의 성부가 균등하게 함께 움직이고 있다. 제3성에서 응답이 제시되고 제4성에서는 대주제 1이, 제2성에서는 자유선율이, 그리고 제1성에서는 대주제 2가 제시되는데, 이 부분의 대주제 2 또한 Part II-2 응답부의 대주제 2와 마찬가지로 앞 부분과 뒷부분이 리듬적인 변화가 있다. 마디117-128에 걸쳐 에피소드가 진행되는데, 이 에피소드는 Part II-1의 것과 매우 흡사하다.

〈악보 13〉 Shostakovich, Fugue, 마디107-128

The musical score for Shostakovich's Fugue, measures 107-128, is presented in two systems. The first system (measures 107-112) shows the entry of the theme in the fourth voice (c minor). The second system (measures 113-128) shows the response in the third voice (g minor) and the continuation of the fugue. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key labels include '주제 c minor', '대주제 1', '대주제 2', '응답 g minor', and 'episode Part II-1의 episode와 비슷'. The dynamics 'p' and 'pp' are indicated. A note at the bottom indicates '베이스 성부 사라짐' (Bass voice disappears).

(ㄴ) Part III-2 (재현부)

Part III-2는 주제가 원조로 재현되는 부분으로 제1성의 G#이 III-2의 에피소드가 마무리 될 때까지 지속음으로 계속 유지된다. 마디129-135에 걸쳐 주제부가 제시되는데, 제2성에서 주제가 먼저 시작되고, 한 마디 뒤인 마디130에서 제4성의 주제가 시작되는 스트레토가 발견된다. 그러는 가운데 제1성은 페달 포인트로, 제3성은 자유선율로 유지된다.

그리고 마디135-141에 걸쳐 응답부가 제시되는데, 제3성에서 g# minor로 제시되고 제4성에서 보였던 주제가 제3성으로 옮겨오면서 제4성에서는 자유선율이 진행된다. 이 부분에서도 역시 주제가 중복되어 연주된다. 마디141부터 에피소드가 시작되는데 리듬적으로는 II-1의 에피소드와 거의 유사한 형태임을 볼 수 있다.

주제는 마디129, 제2성에서 제시되며 끝이어 제4성에서 꼬리를 물고 모방을 시작한다. 제2성과 4성 사이의 근접모방(stretto)은 딸림음의 긴 페달 위로 펼쳐진다. 마디135에서는 주제가 딸림조성인 g# minor에서 나타나며 제3성에서는 주제를 모방한다. 잇따른 근접모방은 이 부분의 극적인 긴장감을 증대시키기에 충분하다. 이 부분에 제1성에서 지속되는 음은 g# 이지만 이제는 으뜸음으로서 그 기능의 변화를 경험한다.

〈악보 14〉 Shostakovich, Fugue, 마디129-146

The musical score is divided into three systems, each featuring a G# pedal point in the bass. The first system (measures 129-134) shows the main theme (주제) in C# minor, marked with a 'stretto' and 'cresc.' dynamic. The second system (measures 135-140) shows the response (응답) in G# minor, marked with 'mf' and 'cresc.' dynamics. The third system (measures 141-146) is labeled as an 'episode' and features a 'f' dynamic. The key signature is G# minor throughout.

(ㄷ) Part III-3

마디147-152에서 주제부가 나타나는데, 앞에서 유지해오던 G# 페달 포인트가 사라지고, 제1성에서 주제가 제시된다. 그러는 가운데 제3성에서는 대주제 2가, 제4성에서는 대주제 1이 진행된다. 마디152부터 응답부가 제2성의 주제 제시로 시작되고, 바로 뒤인 마디153부터 제4성에서 주제가 맞물려 시작된다. 제2성에서 주제가 시작될 때의 조성은 f# minor 인데, 제4성의 주제는 A Major로 관계장조의 관계를 형성한다. 제1성은 C#의 페달 포인

트로 유지되고, 제3성은 자유선율로 채워진다.

Part III-3의 응답부는 Part III-2의 주제부와 유사하게 진행되고 있다. 마디158-170은 Part III-3의 에피소드 부분인데, 제1성은 응답부의 진행과 동일하게 C# 페달 포인트로 유지되고 있으며, 나머지 성부는 제시부의 에피소드와 III-2의 에피소드를 합해놓은 형태로 볼 수 있다.

<악보 15> Shostakovich, Fugue, 마디147-170

The musical score for Shostakovich's Fugue, measures 147-170, is presented in four systems. The key signature is C# minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes the following annotations and markings:

- Measure 147:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The bass line is labeled "주제 c# minor" (Theme c# minor). The treble line has a note labeled "응답 f# minor" (Response f# minor).
- Measure 153:** The treble line is marked "A Major" and "episode". The bass line is marked "주제의 stretto" (Stretto of the theme).
- Measure 159:** The treble line is marked "dim." (diminuendo) and "episode: Part III-1의 episode와 유사" (episode: similar to the episode of Part III-1). The bass line is marked "pp" (pianissimo).
- Measure 165:** The treble line is marked "cresc." (crescendo), "p" (piano), "cresc." (crescendo), and "mf dim." (mezzo-forte, diminuendo). The bass line is marked "cresc." (crescendo).

(ㄱ) Part III, Coda

코다는 주제를 확인하고 정리하는 부분이다. 마디171부터 제4성의 주제가 시작되고 바로 뒷마디인 마디170부터 제3성의 주제가 맞물려 제시된다. 제1성에서는 C# 페달 포인트로 유지되며 제3성은 자유선율로 유지됨으로써 곡이 마무리된다.

주제의 근접모방은 푸가가 종결되는 마지막 순간에도 나타난다. 마디171 제4성에서 시작된 주제는 한 마디 뒤, 제2성에서 모방됨으로써 주제를 강렬하게 인식시킨다.

〈악보 16〉 Shostakovich, Fugue, 마디171-177

주제 c# minor

171

p

stretto

주제 c# minor

ritenuto

dim.

pp

C# pedal point

3. 연주법적 제안

오늘날의 피아노는 ‘팔의 무게’를 통해서 음악적 표현과 다이내믹의 변화를 주는 악기로, 펠트(Felt)로 입혀진 해머(Hammer)가 현을 울리고, 건반을 때어놓음과 동시에 그 악기의 울림이 사라지는 민감한 메커니즘을 가지고 있다. 또한 여러 종류의 페달까지 있는 현대의 피아노는 과거의 건반 악기들보다 다양한 음악적 표현과 풍부한 울림을 가지고 있으며 하프시코드나 클라비코드가 표현할 수 없었던 여러 소리와 음색을 만들어 낼 수 있게 되었다.

먼저 이 작품의 아티큘레이션(Articulation) 처리에 관하여 객관적인 근거 하에 시대상황을 고려하여 연주 형태와 연주미학을 추측할 수 있는데, 사회주의 리얼리즘과 신고전주의 바탕을 둔 쇼스타코비치는 단아한 프레이즈 처리와 약간의 차가우면서도 엄격한 느낌을

주는 것을 제안하고 강한 내적 응집력을 요구한다. 또한 건조하면서도 날카로운 듯한 화려함을 가지길 제안하는데, 이는 그의 외적 압박과 내적인 갈등으로 인한 그의 냉소적인 면을 표현한 것으로, 유머러스하면서도 신랄한, 그리고 조금은 우울하면서도 명료한 연주를 제안한다. 이것이 그가 평생을 통해 보여주었던 이중성에 대한 표현이 될 수 있겠다. 또한 그와 더불어 동시대의 러시아 작곡가들의 작품에는 타악기적 성격이 드러나는데, 쇼스타코비치의 음악 또한 냉정하면서도 힘이 넘치는, 그리고 논-레가토의 표현은 담백하면서도 서정적인 그의 음악을 표현 할 수 있으리라 예상된다.

다음 페달링(Pedaling)에 관하여, 바흐와 비슷한 짜임새와 대위법적인 구조를 갖고 있는 쇼스타코비치의 작품은 바흐의 현대 피아노에서의 연주처럼 페달 사용을 자제할 것을 제안한다. 바흐처럼 쇼스타코비치의 음악도 대위법적인 기초 위에 각각의 성부가 대조적인 아티큘레이션을 가지고 독자적으로 진행되는 구조에 의해 작곡되었으므로 각 성부 간의 대위법적인 명료성이 페달링으로 인해 흐려지는 것을 방지하고 화성적 색채의 섞임이 일어나지 않도록 해야 한다. 그러기 위해선 먼저 손가락으로 고른 소리를 내면서 잘 이어서 칠 수 있는 테크닉이 요구되고, 약간의 부분 페달과 함께 손가락으로 잡을 수 없는 부분에는 페달을 절묘하게 사용해서 페달을 사용했다는 느낌을 주지 않은 상태로 레가토 할 것을 제안한다. 하지만 수직적 화음진행이 나타나는 패시지에서는 충분한 음향적 효과와 음색의 대비효과를 위해 화음이 겹치지는 않으면서 풀 페달(full-pedal)을 사용할 것을 제안한다. 이는 반낭만주의를 표어를 한 사회주의 리얼리즘의 이상을 표현마른 음색을 가지고 있고 단호하면서도 정확한 음색을 지니고 있는데, 이러한 인위적 기교를 깨끗이 벗어버린, 군더더기 없는 음악이 쇼스타코비치와 소비에트 정부가 원했던 음악일 것이라 추론할 수 있으며, 그의 날카로운 타건의 방법을 통한 타악기적 효과는 쇼스타코비치의 냉소적인 음악을 표현해 줄 수 있으리라 사료된다.²⁹⁾

29) Schonberg, Harold C(윤미재 역). 『위대한 피아니스트』(서울: 나남출판사, 2003), p.556.

III. 결 론

쇼스타코비치는 러시아 민족주의와 사회주의 리얼리즘, 그리고 신고전주의의 정신에 바탕을 둔 작곡가로 공산당의 외부적 제제 하에 자신의 음악적 소신을 온전히 드러낼 수 없는 불운한 예술가였다. 동시대에 새롭게 발전하는 신 음악을 실험할 수 없는 외부와의 단절, 그리고 외적 제제에 의하여 원하지 않는 음악을 작곡해야 했던 그는, 보이는 외적 현실과 보이지 않는 내적인 음악의 순수성 사이에서 외로운 외줄타기를 하며 끊임없는 창작을 평생에 걸쳐 보여줬다. 그의 「푸가」에는 매우 깊은 슬픔이 내재된 이중성, 그리고 건조한 듯 하지만 서글픈 서정성의 괴리감이 대조를 통해 표현된다. 또한 그의 「푸가」에는 균형미, 객관성, 간결성, 전통적 형식 그리고 반음계적 화성뿐 아니라 온음계적 화성을 사용하는 신고전주의를 고수하는 특징을 볼 수 있다. 그는 또 여기에 확대된 조성, 변박 등 현대적 기법이라는 옷을 입혀 민족주의 정신이 깃든 바로크와 현대의 두 시대의 조화를 이루고 있다. 이는 정치적 용도로 음악을 사용한 ‘사회주의 리얼리즘’의 음악적 요소와 유사한 특징을 가진 것으로, 바로 그들이 주장하는 인민이 이해하기 쉽고, 조성적이며 간결한, 그리고 명확한 구성을 보여준다. 그가 이 작품에서 보여준 음악적 요소들은 다음과 같이 정리 될 수 있다.

주제-응답-에피소드의 진행이 항상 규칙적으로 곡 전체를 통해 나오고 있으며 주제와 대주제가 항상 동반하고 있고, 이 두 주제가 항상 함께 끝마치는 명백하고도 깨끗한 구성을 보여준다. 주제는 노래하기 쉬운 주제로, 리듬 화성에 있어서 비교적 안정적인 음형을 가지고 있고, 일정한 주제를 고수하되 그 주제를 다방면으로 약간의 변형을 통해 전개하는 방법을 사용한다. 옥타브 내의 온음계 선율을 보여주고 있고, 주제가 I 위에서 시작하고 V-I로 끝을 맺음으로써 전통적 규칙을 이어가고 있다. 또한 주제가 제시될 때 쇼스타코비치는 반드시 대주제를 동반하여 더욱 보수적인 모습을 보이고 있다.

화성의 사용에 있어서는 전형적 푸가의 형태의 모습을 보이고, 음악적 표현을 위한 노력으로 절정부분에서의 4분음가가 8분음가로 바뀌는 것, 그리고 높은 음에서 연주되는 것을 제외하고는 곡 변화에 민감하지 않은 평이한 모습을 보여준다.

형식면에서 쇼스타코비치의 「푸가」는 바흐의 것처럼, 때로는 더욱 심화되어 형식미,

작곡양식의 엄격성, 그리고 통일성을 그 특징으로 한다. 또한 쇼스타코비치는 신고전주의와 사회주의 체제의 영향으로 바흐를 온전히 다 받아들였기 보다는 바흐의 음악의 객관성과 구조성을 따라가되, 신고전주의 정신인 간결함, 반 낭만주의를 더한 완숙한 작곡가로서 바흐의 재창조를 이루었다는데 의의를 둘 수 있다.

이러한 고전의 틀에 모더니즘의 요소가 매우 다양한 소리와 색채를 낼 수 있는 피아노라는 악기를 통하여 이루어지고 있는 것을 볼 수 있는데, 현대적인 화성의 사용, 전조, 음정 등의 일반적 기법 외에, 피아노 음역의 확장, 화성적인 공명(sonority), 음량의 대비 등은 피아니스틱한 효과를 넘어서 관현악적인 효과를 얻고 있다. 또한 동시대의 소련 작곡가의 음악은 울리지 않는 메마른 음색을 가지고 있고 단호하면서도 정확한 음색을 지니고 있는데, 이러한 인위적 기교를 깨끗이 벗어버린, 군더더기 없는 음악이 쇼스타코비치와 소비에트 정부가 원했던 음악일 것이라 추론할 수 있으며, 그의 날카로운 타건의 방법을 통한 타악기적 효과는 쇼스타코비치의 냉소적인 음악을 표현해 줄 수 있으리라 사료된다.

참고문헌

1. 단행본

- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판사, 2004.
- 음악지우사(음악세계 역). 『쇼스타코비치』. 서울: 음악세계, 2002.
- Abraham, Gerald. Eight Soviet Composers. Westport, Conn.: Greenwood Press. Edited by Stanley Sadie, 1970.
- Fanning, David. Shostakovich Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Fubini, Enrico. The History of Music Aesthetics. Trans. Michael Hatwell. London: The Macmillan Press Limited, 1990.
- Gillespie, John. Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover Publications Inc, 1972.
- Jacobs, Arthur. A Short History of Western Music. New York: Drake Publishers Inc, 1973.
- Kostka, Stefan(박재은 역). 『20세기 음악의 소재와 기법』. 서울: 예당출판사, 1999.
- Salzman, Eric(이찬해 역). 『20세기 현대음악』. 서울: 수문당, 1979.
- Seaton, Douglass. Ideas and Styles in the Western Musical Tradition. California: Mayfield Publishing Company, 1991.
- Schonberg, Harold C(윤미재 역). 『위대한 피아니스트』. 서울: 나남출판사, 2003.
- Schwarz, Boris. The New Grove Russian Masters 2: Rimsky-Korsakov Skryabin, Rakhmaninov, Prokofiev, Shostakovich. London : Macmillan, 1986.
- Stevenson, Ronald. ‘The Piano Music’, Shostakovich: The Man and his Music. ed. C. Norris. London: Lawrence and Wishart, 1982.
- Volkov, Solomon(김도연 역). 『증언: 쇼스타코비치 회고록』. 서울: 종로서적, 1983.

2. 학술지 및 정기 간행물

- 김준희. “현대 피아노음악의 이해: 쇼스타코비치”. 『피아노 음악』(서울: 음연, 2003), 통권261호, pp. 116-132.
- 서정은. “현대 피아노음악의 이해: 음악에서의 사회주의 리얼리즘 실현”. 『피아노 음악』(서울: 음연, 2003), 통권260호, pp. 138-147.

3. 사전류

- Botstein, Leon. “Modernism”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians(New York:

- Macmillan Press Ltd, Edited by Stanley Sadie, 2001), Vol.16, pp.868-874.
- Fanning, David. “Shostakovich, Dmitry”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (New York: Macmillan Press Ltd., Edited by Stanley Sadie, 2001), Vol.23, pp. 279-311.
- Norris, Christopher. “Social Realism”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians(New York: Macmillan Press Ltd., Edited by Stanley Sadie, 2001), Vol.23, pp. 599-600.
- Safra, Jacob E. and Jorge Aguilar-Cauz. “Russia Revolution”. The New Encyclopedia Britannica(Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 2007), Vol.10, p. 259.
- _____. 2007. “Zhdanovism”. The New Encyclopedia Britannica(Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 2007). Vol.12, p. 912.

[Abstract]

A Study of Shostakovich on The Prelude and Fugue Op. 87 c#minor: Fugue

Younglim Lee

J. S. Bach is a composer widely researched after. His forms of music also have been succeeded by later theorists and composers. Shostakovich, contemporary Russian composer of the 20th century, also adopted one of Bach's main musical forms, the Prelude and Fugue. Shostakovich, however, perceived Bach's Prelude and Fugue in a different way, based on his own view of music.

Shostakovich was influenced by Russian nationalism, socialist realism and neoclassical sentiments. His Fugue is a combination of Baroque and modern styles. The Baroque of Shostakovich is characterized not only by symmetry, objectivity, brevity, classical forms and chromatic harmony, but also by neoclassicism marked by diatonic harmony. Instead of simply inheriting Bach's musical style, he recreated Bach by adding his neoclassical brevity and anti-romanticism to the objectivity and structure found in Bach. In short, Fugue of Shostakovich was a reflection of neoclassical sentiments inclined toward anti-romanticism.

The Fugue of Shostakovich, marked by elements of modernism added to a classical structure, ultimately come into existence through an instrument called Piano, which unfolds new musical movements and various sounds and colors. This paper explores how the original Baroque era forms of Fugue are expressed by 20th century composer. In addition, it discusses how it can be applied in the actual piano performance.

연주법에 따른 피아노 음색 변화의 정량적 분석

- 손가락 연주법과 중량 연주법의 비교를 중심으로 -

이 성 은

I. 서 론

연주자가 음악을 해석하고 작곡가의 의도대로 실제의 연주에서 들려주어야 음악의 본질이 전해진다는 의미에서 볼 때, 음악은 다른 예술과 비교해서 연주자의 역할이 무엇보다도 중요하다. 좋은 연주자를 배출하기 위한 지도자로서의 음악교육에서도 음악적 지식 개발이나 음악 요소들의 상호 작용에 대한 실질적인 지식 외에 연주자가 표현하고자 하는 것을 청중에게 제대로 전달하기 위한 연구가 필요하다. 이 때 정성적(qualitative)인 의미의 좋다는 말을 그렇다면 어느 정도가 좋은 것인지 양적으로 정확히 표현하는 정량적(quantitative) 연주법 연구의 한 방법으로 악기를 통한 음향적인 부분도 중요하게 다루어져야 할 것이다.

건반(key)과 해머(hammer)를 통해 현(string)을 진동시켜 음(tone)을 생성하는 기계적인 구조를 갖고 있는 피아노는 타건 방법에 따라 음질의 많은 변화 가능성을 내포하고 있으며 광범위한 다이내믹스(dynamics)¹⁾를 바탕으로 풍부한 감정 표현을 가능하게 해준다. 피

아노의 음색(tone color, timbre)²⁾은 대부분 구조적 특성에 의해 많은 영향을 받고, 이러한 음색을 단순히 터치(touch)를 이용해 완전히 변화시키기는 힘들 것이다. 연주자들은 건반을 치는 손가락의 타건 속도를 변화시킴으로써 터치에 의해 음색을 변화시킬 수 있다고 생각한다. 일단 건반을 친 후, 압력을 더욱 가해도 이미 연주자의 제어에서 벗어나 있기 때문에 배음 구조에 중요한 영향을 끼칠 수 없으니 해머 속도 이외에 해머와 현 사이에 상호작용을 제어할 수 있는 방법은 없다고 생각하는 과학자들의 부정적인 견해도 불구하고, 연주자가 터치를 통해 음색을 변화시킬 수 있는 가능성은 실제로 매우 다양하다.³⁾

많은 연주자들이 피아노라는 악기를 통해 다양한 색채나 음의 미묘한 차이를 표현하려고 노력하지만 음을 소재로 하는 예술적 표현인 음악을 정확히 이해하기 위해서는 음 자체에 대한 이해가 전제되어야 할 것이다. 과학적인 접근방식을 통해 음을 체계적으로 이해하기 위한 물리학의 한 분야로써 음향학에 대한 관심은 꾸준히 지속되어 왔다. 연주자들은 단순한 기술을 이용한 연주가 아닌, 의미 있고 가치 있는 연주를 위해서 음에 대한 음향학적 이해가 필요하다. 연주자들의 관점에서 연주법에 따른 피아노 음의 변화를 음향학적 도구를 이용하여 관찰하고, 결과를 원리적으로 해석하고 이해하는 과정에서 음의 특성을 파악하고 피아노 음색의 영향을 주는 요소들을 이해한다면 연주법의 변화에 따른 피아노 음의 다양한 표현성을 도출해낼 수 있을 것이다. 이것을 음향학적 접근과 정량적 분석을 통해 음의 본질을 파악하여 연주력 향상과 학생들의 음악교육에 도움을 주고자 하는 것이다.

1) 전혜수, 「피아노 연주기법의 실제」, 음악춘추사, (2009), p. 76.

2) 플롬프(R. Plomp)는 ‘timbre’는 소리의 첫 시작과 끝을 포함하는 용어로 사용하고, 이들을 제외하고 주기적인 소리만을 떼어놓은 것을 ‘tone color’라는 용어를 사용하여 구분할 것을 제안했지만 보편화되지는 못했다. [이석원, 「음악음향학」, 음악학연구소, (2003), p. 178.]

3) H. C. Hart, M. W. Fuller, W. S. Lusby, “A Precision of Piano Touch and Tone”, *J. Acoust. Soc. Am.*, (1934), vol. 4, p. 80.

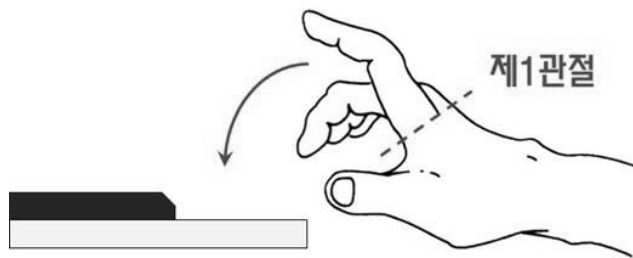
II. 피아노 연주법

1. 손가락 연주법

피아노의 발전은 하드웨어 측면에서 음질 및 음량의 무한한 변화 가능성을 제공하였고 나아가 작곡 양식의 변화는 피아노 연주법을 다양하게 발전시켜왔다. 피아노 연주법은 크게 손가락 연주법과 중량 연주법 두 가지로 나눌 수 있다.⁴⁾ 손가락 관절만을 이용해 내려치는 터치 방법⁵⁾인 손가락 연주법으로 연주할 수 있는 곡은 주로 바로크(baroque) 시대와 초기 고전과 시대의 곡이다. 18세기 말부터 거의 100년 동안은 손가락만을 단련시키기 위한 기교 연습이 대부분이었다.⁶⁾ 손과 팔을 거의 고정시켜서 손가락 근육의 힘으로 음색의 효과를 올리는 터치법으로 피아노 연주의 원칙이 손가락과 손목에 의한 명확한 터치와 손의 움직임을 최소화하는데 있었다.

〈그림 1〉과 같이 손가락 연주법은 팔의 윗부분은 고정된 상태에서 손가락의 제1관절에 서부터 내려치는 터치를 가리킨다.

〈그림 1〉 손가락 연주법



4) N. Inoue, 「피아노 주법」, 편집부 역, 태림출판사, (1999), p. 77.

5) 핑거 터치(finger touch)라고 불리기도 한다.

6) G. A. Kochevitsky, 「The Art of Piano Playing: A Scientific Approach」, Alfred Music Publishing, (1967), p. 2.

2. 중량 연주법

손가락 훈련만을 절대적으로 중요시하는 교수법이 계속되는 동안 복잡한 테크닉보다는 음악적 표현의 필요성을 느끼기 시작하게 되어 피아노 연주법의 개선이 시도되었다.⁷⁾ 대표적으로 독일의 저명한 지휘자이며 피아노 교수인 데페(L. Deppe)는 손가락 위주의 연주법을 수정해야 한다고 반론을 제시하고 중량 주법(weight-playing)을 창시하였다. 그는 기계적인 주법 대신 팔의 긴장을 없애고(relaxation) 건반을 힘으로 누르는 것보다는 무게(weight)로 조절해야 한다고 주장했다. 중량 연주법에서 연주자는 팔의 위 부분과 아래 부분이 둥글게 원을 그리며 자연스럽게 움직일 수 있도록 만들고, 팔목에 긴장이 가해지지 않도록 힘을 뺀 상태에서 예리한 감각으로 손가락이 건반에 닿도록 훈련해야 한다. 이를 통해 손가락의 움직임만이 아닌, 팔, 손목, 손가락의 조화로운 동작을 통해 음을 생성시킬 수 있다.

때로는 피아니스트가 다른 악기들의 소리를 모방하여 오케스트라적인 음향을 연주하고자 할 때가 있는데 이 때 현들의 따뜻한 음색을 표현하고자 할 때에도 중량 연주법을 활용할 수 있다 또 같은 다이내믹 레벨(level)에 머무르며 동시에 더 풍만한 소리를 만들어 내려 할 때 큰 관절들을 지나치게 사용하기보다는 긴 손가락을 가지고 있는 느낌을 개발하거나 팔에서 나오는 모든 체액이 손가락으로 흘러들어가는 것처럼 느끼며 중량 연주법으로 연주하는 것이 좋다.⁸⁾ 노래하는 음을 표현하기 위해서도 보통 키 속으로 깊숙이 치면서 중량 연주법을 활용하여 연주한다.시킬 수 있다.

슈타인하우젠(Friedrich Adolf Steinhausen, 1859-1910)은 손목의 관절인대가 유연성과 안정성을 잃는다는 점에서 인공적으로 손가락을 늘리는 것을 경계하고 있다. 즉, 근대의 연주기술은 세련된 근육의 축각에서 생기는 것이며, 근육의 긴장과 이완을 통해 효과적으로 운동에너지를 사용하는 것이 바람직하다는 것이다. 체르니의 제자 레세티츠키(T. Leschetizky) 또한 손가락 주법을 버리고 팔과 전신을 이용하는 연주법을 개창한 것으로

7) G. A. Kochevitsky, 『The Art of Piano Playing: A Scientific Approach』, Alfred Music Publishing (1967).

8) B. Bermann, 『피아노 연주법』, 김혜선 역, 도서출판 다리, (2008), p. 12.

유명하다. 데페의 주장 이후, 과거의 기계적인 주법이 아니라 팔의 긴장을 없애고 건반을 힘이 아닌 무게로 조절해야 한다는 주장이 우세하게 되었다. 이는 19세기 후반에 접어들면서 전에 비해 확연히 무거워진 피아노의 액션이나 오케스트라적인 음향을 위해 필연적인 결과였다고 하겠다.

III. 음의 분석법

1. 음향학

음향학은 음의 진동이나 음파에 관한 현상을 다방면에서 연구하는 학문으로 19세기 클래식 음악의 전성기를 거치면서 음악에 이론적이고 수학적인 측면을 접목시킨 독립적인 하나의 과학 분야로 확립되었다.⁹⁾ 19세기의 음향학 연구자들은 매우 다양한 관점에서 소리와 그와 연관된 현상들을 탐구하였다.¹⁰⁾ 이러한 노력은 지적 호기심을 충족시키려는 순수한 과학적 목적으로 다양한 악기초음(樂器超音)을 이해하려는 노력과 융합되었다.

음향학에서 음악은 공기 중에서 일어나는 진동 현상의 하나로 간주한다. 음은 그 음원과 주위 공기의 압력 변화에 의해 생성되며, 이러한 자극은 주변 공기의 밀도에 변화를 일으켜 공기의 입자들로 하여금 움직이게 하는 것이다. 이러한 진동은 점차 그 주위의 공기를 통해 퍼져나가고 마침내 인간의 청각기관에 의해 이러한 진동을 음으로 감지할 수 있다.

9) J. H. Ku, "British Acoustics and Its Transformation from the 1860s to the 1910s", *Annals of Science*, vol. 63, p. 395-423 (2006).

10) 구자현, "19세기 음향학과 음악의 교감", *이화음악논집*, p. 81-102 (2007).

2. 푸리에 변환(Fourier transform)

일반적으로 악기에서 나오는 음은 악기마다 특징적인 파형의 형태를 보이는 것으로 밝혀졌다. 그리고 그러한 파형은 일정한 시간 간격을 단위로 하여 같은 파형이 반복되는 주기함수라는 중요한 속성을 가지고 있다.

프랑스의 수학자 푸리에(Jean Baptiste Joseph Fourier, 1768-1830)¹¹⁾는 1822년 복잡하게 보이는 모든 파동 형태가 다른 진폭과 진동수를 갖는 단조화 진동의 산술적 합(푸리에 급수)으로 분해가 가능하다는 것을 내용으로 한 푸리에 정리를 발표한다.

푸리에의 정리를 악기초음의 이해에 적극적으로 도입한 인물은 독일의 물리학자인 옴(Georg Simon Ohm, 1787-1854)이었다. 1843년에 옴은 인간의 청각기관이 악기초음 속에 들어 있는 단음들을 개별적으로 분리해서 인식한다고 주장했다. 이에 따라 독일의 물리학자 헬름홀츠(Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821-1894)는 복합음을 구성하는 단음들을 복합음의 부분음(partials or partial tones)이라고 부를 수 있었다. 단음은 진동수와 진폭에 의해 특징지어질 수 있다. 진동수는 단음의 음높이를 결정짓고 진폭은 단음의 세기를 결정짓는다. 진동수는 주파수와 비례한다. 주파수란 1초 동안에 완전한 파장의 수를 측정한 것이다. 1초 동안에 파장의 수가 많으면 더 높은 주파수를 나타내고 이것은 높은 음을 발생시킨다. 즉, 고음은 저음보다 훨씬 높은 주파수를 갖는다.

대부분의 악기가 내는 소리는 복합음이다. 복합음은 매우 복잡한 파형을 갖지만 그것이 악기초음인 이상 일정한 진동수를 가진 주기적 진동이라고 할 수 있다. 이러한 주기 진동은 푸리에의 정리에 따라 다양한 진동수와 진폭을 갖는 순음들의 산술적 합으로 표현할 수 있다. 이렇게 하나의 복합음을 구성하는 여러 개의 삼각함수들 중에서 가장 파장이 긴 순음, 곧 가장 진동수가 작은 순음은 그 복합음을 대표하는 성질을 갖는다. 이것을 기본음(fundamental tone)이라고 하고 진동하는 물체에서 나오는 기본음을 기초음이라고 한다. 그리고 그 기초음의 자연수배 주파수의 음, 즉 복합음을 구성하는 부분음 중에서 기

11) 프랑스의 수학자이자 수리과학자인 푸리에에 열전도론(熱傳導論)을 연구하여 1807년 ‘열의 해석적 이론’을 제출하였고, 1822년 완성된 이 이론에는 ‘푸리에 정리’가 포함되어 있으며, ‘푸리에 급수’의 전개에 따라서 그 후의 수리물리학 발전에 크게 공헌하였다.

초음이 아닌 것들을 배음(harmonics)¹²⁾ 또는 부분음이라고 부른다. 일반적으로 배음들은 기초음 진동수의 정수배의 진동수를 갖는다. 보통 어떤 복합음의 음높이(pitch)로 인식하는 진동수는 가장 낮은 진동수를 갖는 부분음, 곧 1차 배음이라고 부르는 기초음의 진동수이다. 그러므로 예를 들어 A4 440 Hz의 피아노 건반을 쳤을 때, 그것은 일정한 진동수를 갖는 단 하나의 음으로 들린다. 그러나 실제로는 그 피아노 소리에 440 Hz의 부분음 뿐 아니라 그것의 정수배에 해당하는 440×2 (2차 배음), 440×3 (3차 배음), 440×4 (4차 배음) Hz 등의 높은 진동수를 갖는 부분음들 또한 존재하는 것이다.¹³⁾

IV. 피아노 연주법의 정량적 분석

1. 실험 방법

피아노 음향 녹음은 6 m × 5 m × 3 m 크기의 공간에서 진행하였다. 연주 공간 내의 공기온도는 25°C, 습도는 60%였다. 음향 기록을 위해 사용한 장비들은 다음과 같다.

- 피아노 : 그랜드 피아노 (삼익악기)
- 마이크로폰 : 컨덴서 마이크 (Telex[®])
- 음향 기록 및 분석 소프트웨어 : Praat (ver. 5.3.23)
- 컴퓨터 운영체제 : Microsoft Windows 7, 64-bit

12) Overtone이라는 용어도 많이 사용되었고 우리말로 흔히 배음이라고 번역되기도 하였다. 그런데 이 용어는 문자 그대로 해석하면 기초음 뒤에(over) 있는 음(tone)을 가리키고 따라서 진동수가 기초음의 두 배가 되는 음이 첫 번째 overtone이 된다는 문제를 갖고 있다. 따라서 제 n배음은 실제 진동수가 기초음의 n배가 아닌 n+1배가 되고 만다. 이러한 혼란을 피하기 위해 영어권에서도 overtone이라는 용어를 점차 사용하지 않는다. [이석원, 「음 악음향학」, 심설당, (2003), pp. 25-26.]

13) 부분음이 물리적으로 실재하는지에 대한 논쟁이 일기도 했지만, 헬름홀츠는 공명기를 효과적으로 사용하여 복합음 속에 들어 있는 특정한 부분음을 분리해냄으로서 부분음의 물리적 실재성을 입증하였다.

〈그림 2〉는 피아노와 마이크론의 배치를 포함한 음향 레코딩 방법을 개략적으로 묘사한다. 마이크론은 손가락-건반, 건반-건반받침 사이에서 발생하는 소음이 녹음되는 것을 방지하고, 음향판의 울림에 의한 소리의 공명을 최대한 반영하기 위해 건반 부분에서 멀리 떨어진, 그리고 음향판과 적당한 거리를 유지한 위치에 배치하였다. 마이크론에서 수집된 음향은 컴퓨터에 내장된 소프트웨어를 통해 전자파일 형태로 저장되었다.

〈그림 2〉 피아노 음향 녹음을 위한 장비 배치 개략도

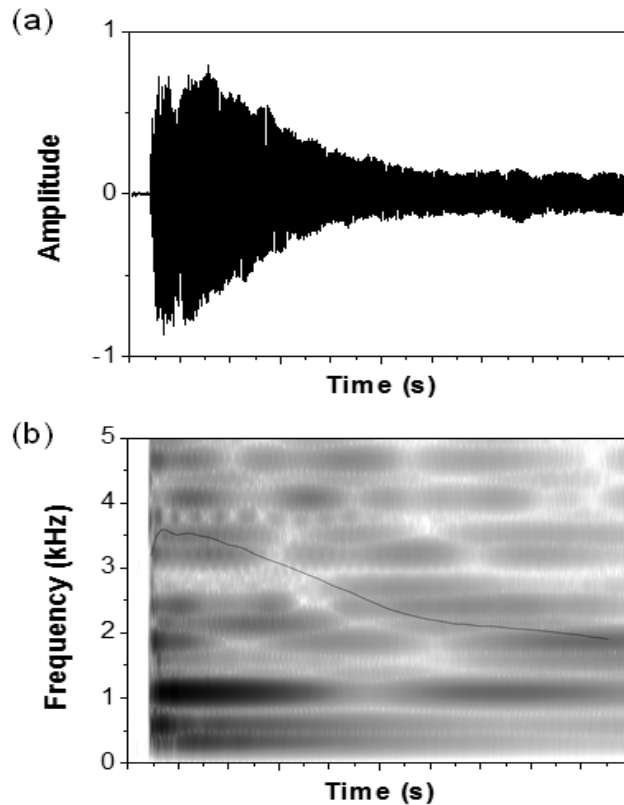


2. 피아노의 음향 구조와 분석

물체가 진동하면 그 주변의 물체를 과압 또는 감압한다. 음은 이와 같은 과압이나 감압의 운동 상태에 의해 발생한다. 이 변화를 전하는 물질을 매질이라 하며, 매질 속에서 생기는 음의 파동이 음파이다. 악기에서 발생한 음파가 인간의 청각기관에까지 전달될 경우, 대부분 공기가 매질로 작용한다. 따라서 어떤 음향이 있을 때 그 진동상태를 표시할 수 있으면 편리하다. 공기 중 이동하는 음파는 고체 물질에서 진동을 생성하기 때문에, 이를 파형으로서 기록할 수 있다.¹⁴⁾ 이 때 음의 강약에 대한 물리적 측정 단위로 음파의 진폭(amplitude)을 측정할 수 있다. 구체적으로 변위 진폭(displacement amplitude: 공기가

양옆으로 이동하는 최대 거리) 또는 속도 진폭(velocity amplitude: 진동시 공기의 최대 속도)을 고려할 수 있으나, 이들은 직접 측정이 곤란하다. 그러나 압력 진폭(pressure amplitude: 압력이 대기압을 초과하거나 미달하는 최대 변화)은 상대적으로 훨씬 측정이 용이하기 때문에, 음을 언급할 때 진폭은 대부분 압력 진폭을 가리킨다.¹⁵⁾ 따라서 마이크로폰과 같은 기기를 이용하여 측정된 음의 세기는 통상 음압으로 불린다.

〈그림 3〉 단위음 C4의 (a) 파형과 (b) 시간-주파수 스펙트로그램
(시간에 따른 intensity 변화 또한 실선으로 제시됨)



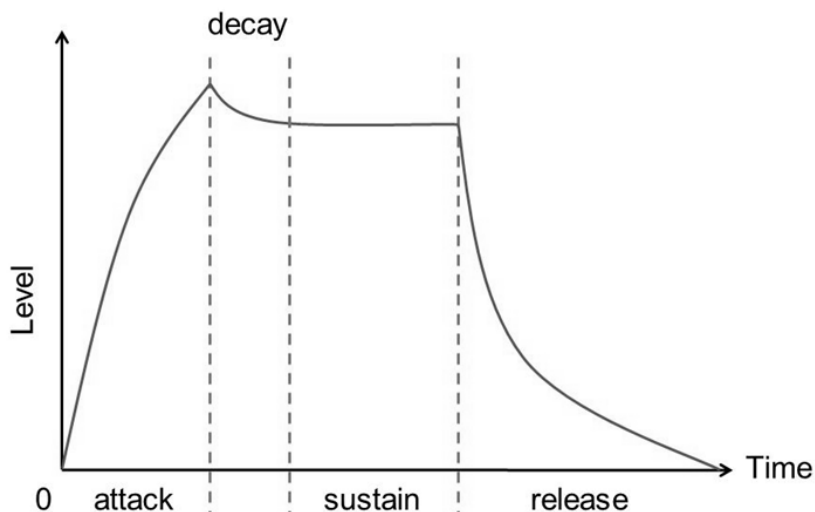
14) 일상생활에서 음이 발생할 때 공기의 진동을 흔하게 느낄 수 있는 것은 아니지만, 평음이 나면 물건이나 유리창이 흔들리는 것을 종종 볼 수 있다. 이는 공기의 진동 에너지가 이러한 물체들에 전달되었기 때문이다.

15) D. E. Hall, 『Musical Acoustics: An Introduction』, Wadsworth Publishing Company, (1980), pp. 81-82.

〈그림 3〉은 본 연구에서 사용된 측정 조건하에서 기록된 단위음 C4에 대한 대표적인 파형을 보여준다. 〈그림 3〉(a)에 보이는 파형의 가로축은 시간, 세로축은 진폭을 나타내기 때문에 그림 상에서 보이는 궤적은 시간의 흐름에 따른 진폭의 변화를 보여준다. 〈그림 3〉(a)의 파형은 〈그림 3〉(b)와 같이 시간에 따라 주파수별로 분리되어 시각화된 이미지인 스펙트로그램(spectrogram)¹⁶⁾으로 변환 가능하며, 이는 잘 파악하기 힘든 파형의 변화를 시각적으로 손쉽게 판단할 수 있도록 한다.

단위음 발생 시, 소리는 생성되어서 사라질 때까지 동일한 음색을 나타내지는 않는다. 생성된 소리는 즉각적으로 가장 높은 음압 수준에 다다르지 못하는 것이다. 아무리 짧다고 할 지라도 일정한 시간을 필요로 하고, 만약 그 시간이 없을 경우에는 최고 수준에 도달하자마자 다시 원래 수준으로 떨어진다. 필요한 일정 이상의 에너지를 갖고 있을 경우에는 잠시 동안 지속 상태로 최고 수준을 유지하다가, 감쇄하기 시작해서 마침내 '0'의 수준으로 떨어진다. 〈그림 4〉는 이와 같은 음형의 4요소를 요약해서 잘 보여준다.

〈그림 4〉 음 파형의 4요소: 어택(attack), 디케이(decay), 서스테인(sustain), 릴리즈(release).¹⁷⁾



16) 주파수 대역에서의 신호는 강도에 따라 색(음영)의 변화로 차이를 표시한다.

17) 상기 그림과 같은 음량 엔벨로프(envelope) 곡선을 영어 약자를 따서 종종 ADSR 곡선이라고 부른다.

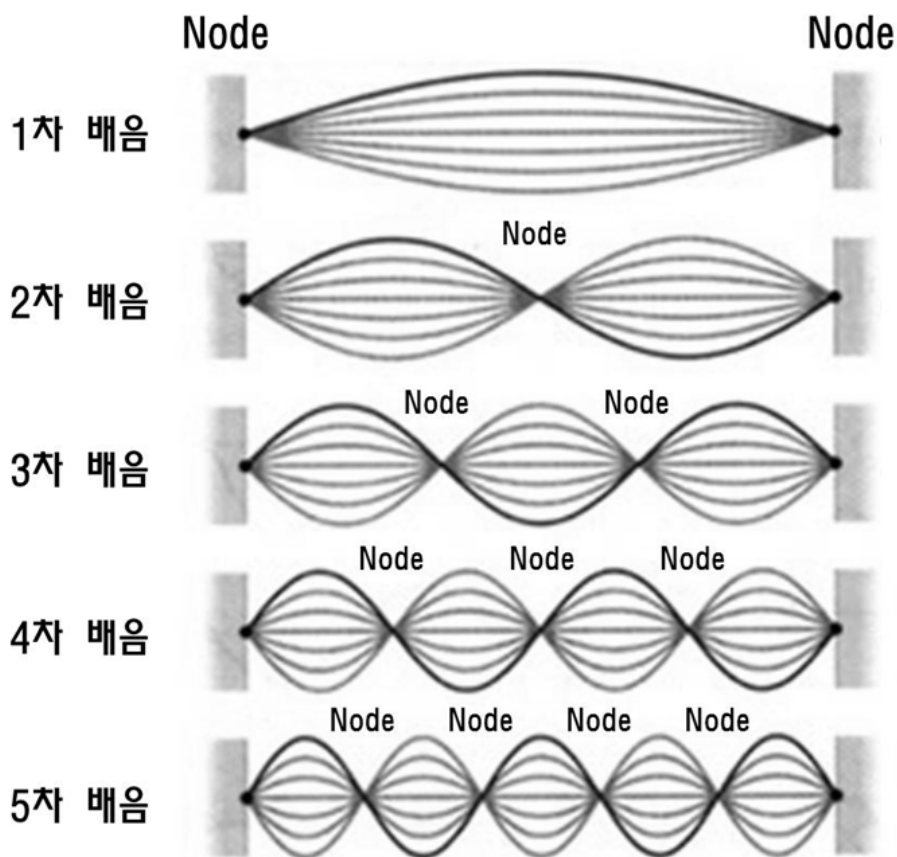
‘어택(attack)’은 소리가 최고의 음압 수준까지 도달하기 위해서 걸리는 시간이다. 이후 초기 ‘디케이(decay)’ 구간이 나타나고, 잠시 동안 소리 근원에 의해서 본래의 수준을 유지하는 ‘서스테인(sustain)’ 구간을 볼 수 있다. ‘릴리즈(release)’은 음압이 ‘0’의 수준까지 떨어지는 시간이다(그림 4). 〈그림 3〉(a)에서도 이러한 특성들은 잘 관찰되고 있으며, 각각의 단계가 유지되는 시간 및 음량은 피아노의 음색에 매우 큰 영향을 미칠 것으로 예상할 수 있다. 그러나 〈그림 3〉과 같은 파형만으로는 진동수나 배음의 상태가 명확하지 않다. 따라서 푸리에 변환을 사용하여 진동이 포함되어 있는 바탕음과 배음 전부를 각각의 진동으로 분해하여 그 진동수와 진폭을 분석하면 음의 성질을 알 수 있을 것이다. 이와 같은 그림을 음향 스펙트럼이라 하며, 종축에 진폭(음압)을 횡축에 진동수를 표시한다. 음향 스펙트럼 분석을 위해서 사용된 파형의 윈도우는 ‘릴리즈’ 구간을 배제한 ‘어택’에서 일정 부분의 ‘서스테인’ 구간까지를 포함하였다.

진동하는 물체에서 나오는 기초음은 제1배음 또는 제1부분음이 된다. 점점 높은 배음으로 갈수록 배음의 세기와 진폭은 낮아진다. 피아노는 건반에 연결된 현의 길이와 굵기에 따라 발생하는 특징적인 진동패턴을 통해 다양한 음의 표현이 가능하다. 피아노는 현을 해머로 때려서 음이 발생하는 구조를 갖고 있고, 이는 물리적으로 가장 쉬운 진동 발생 메커니즘에 해당한다. 따라서 연주자가 건반을 누를 때, 해머가 현의 한 부분만을 일정한 힘과 탄성으로 정확하게 때린다면 단순히 터치만으로 음색의 변화를 유도하기 힘들다는 주장이 가능하다. 그러나 이와 같은 간단한 메커니즘에서도 터치에 의한 음색 변화의 가능성은 항상 존재한다.

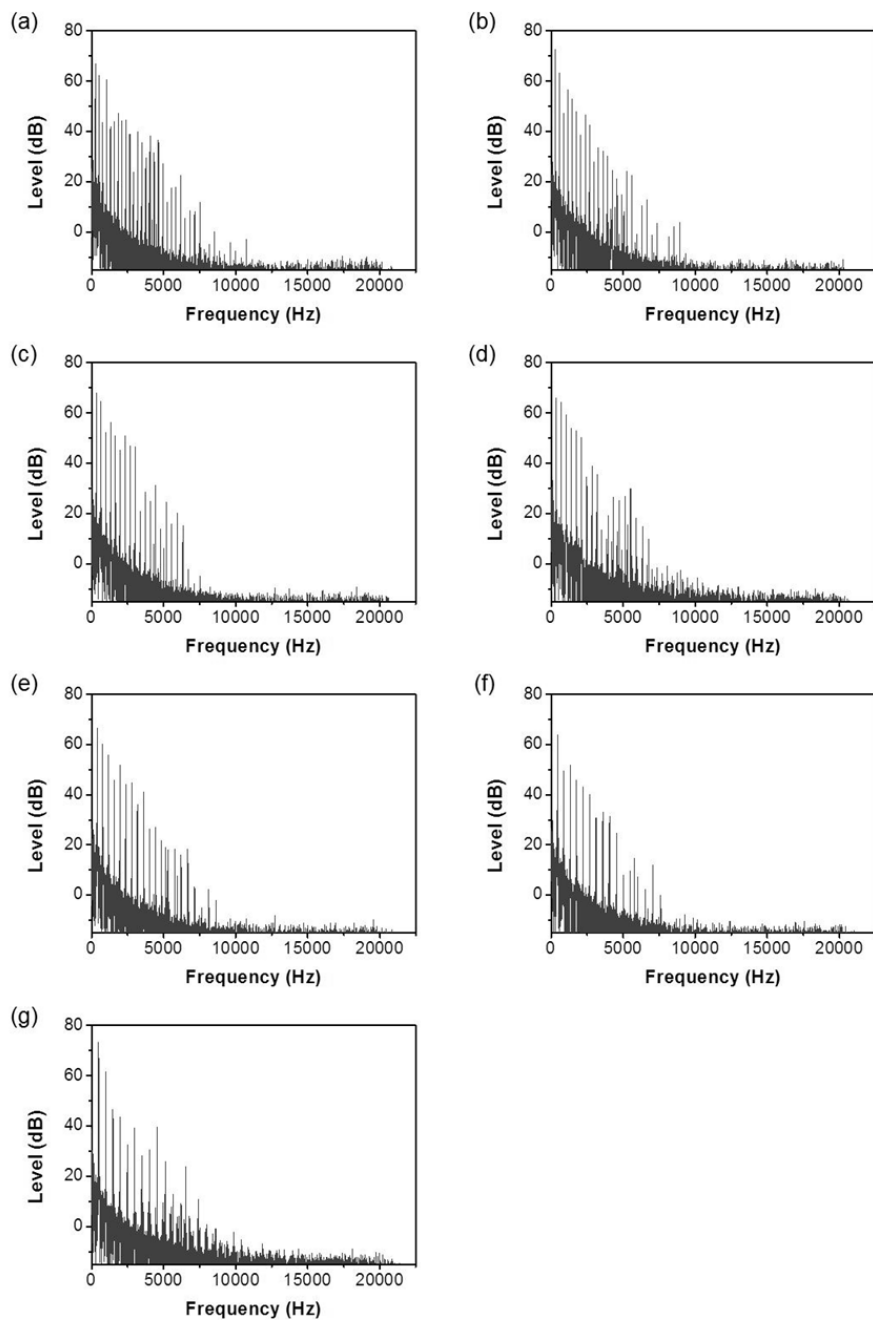
〈그림 5〉는 현의 진동을 통해 배음 발생의 원리를 묘사한다. 배음은 균등하게 분할된 부분들이 진동할 때 생기는 일련의 부분음들로, 진동하는 부분이 작아질수록 배음의 음높이는 높아지고 배음들 사이의 음정차도 점점 좁아진다. 해머가 처음 현을 때린 순간, 해머의 에너지(energy)가 강하고 크기 때문에, 그 현의 가장 완벽한 진동으로 울리게 된다. 그것이 첫 번째 배음, 즉 기초음이다. 에너지는 점차 현의 진동에너지로 바뀌면서 소실되면서 현의 전체 질량을 완벽한 모습으로 울리기 힘들게 된다. 그래서 상대적으로 낮은 에너지를 갖는 2개의 진동으로 바뀌게 된다. 현을 1/2로 나눠서 정확히 2배의 속도로 진동

함으로써 한 옥타브 높은 음(2차 배음)을 발생시킨다. 에너지는 다시 진동으로 변환되어 소실될 것이다. 진동이 $1/3$ 로 나누어 3배속으로 진동하면, 이것은 3차 배음에 해당한다. 이러한 과정이 계속적으로 반복되면서 처음에 해머가 지닌 에너지를 모두 진동 에너지로 바꾸게 된다.

〈그림 5〉 진동하는 현으로부터 배음의 발생 원리를 묘사하는 개략도(Node: 마디 또는 매듭).



〈그림 6〉 손가락 연주법에 의해 생성된 단위음 (a) C4, (b) D4, (c) E4, (d) F4, (e) G4, (f) A4 및 (g) B4에 대한 대표적인 음향 스펙트럼.



〈그림 6〉은 단위음 C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4에 대한 음향 스펙트럼을 보여준다. 여기서 음의 세기의 단위는 dB¹⁸⁾로 나타내었다. 분석된 피아노 음들은 일반적인 가청주파수 영역인 20 kHz 이내에서 규칙적인 배음 분포를 보였다. 가장 낮은 주파수대인 기초음에서 가장 큰 음압치를 보이며, 점진적인 하락이 시작되어서 10 kHz 고주파 대역까지 배음이 존재하고, 그 이상에서는 노이즈가 존재하는 것으로 드러난다. 발생하는 음들 간의 진동 패턴이 다른 가장 주된 이유는 기초음과 배음의 구조¹⁹⁾가 다르기 때문이다. 기초음이 같다고 하더라도 배음의 구조는 진동체²⁰⁾에 따라, 그리고 공기 압력과 온도에 따라서도 달라질 수 있다. 그리고 기초음과 배음의 합성은 복잡한 파장의 형식을 만들고 음색을 결정하는 것은 바로 이런 합성파장이다. 따라서 기초음은 음정(또는 음높이, pitch)을 결정하고 배음은 음색을 결정한다고 말할 수 있다.

〈그림 7〉은 단위음 C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4에 대해 〈그림 5〉의 음향 스펙트럼에서 추출된 배음렬들을 보여준다. 전체적으로 고른 부분음들의 분포를 볼 수 있었다. 그리고 단위음 C4에서 B4로 갈수록, 즉 높은 음으로 갈수록 도출된 배음 차수는 낮아지는 경향을 관찰할 수 있다.

일반적으로 어떤 단위음을 구성하는 기초음의 주파수가 증가하면 그에 비례해서 배음 차수가 증가한다는 사실을 고려할 때, 이와 같은 배음렬 구조는 다른 연구 결과들에서 보고된 배음렬 구조의 경향성(tendency)과 유사하다.²¹⁾

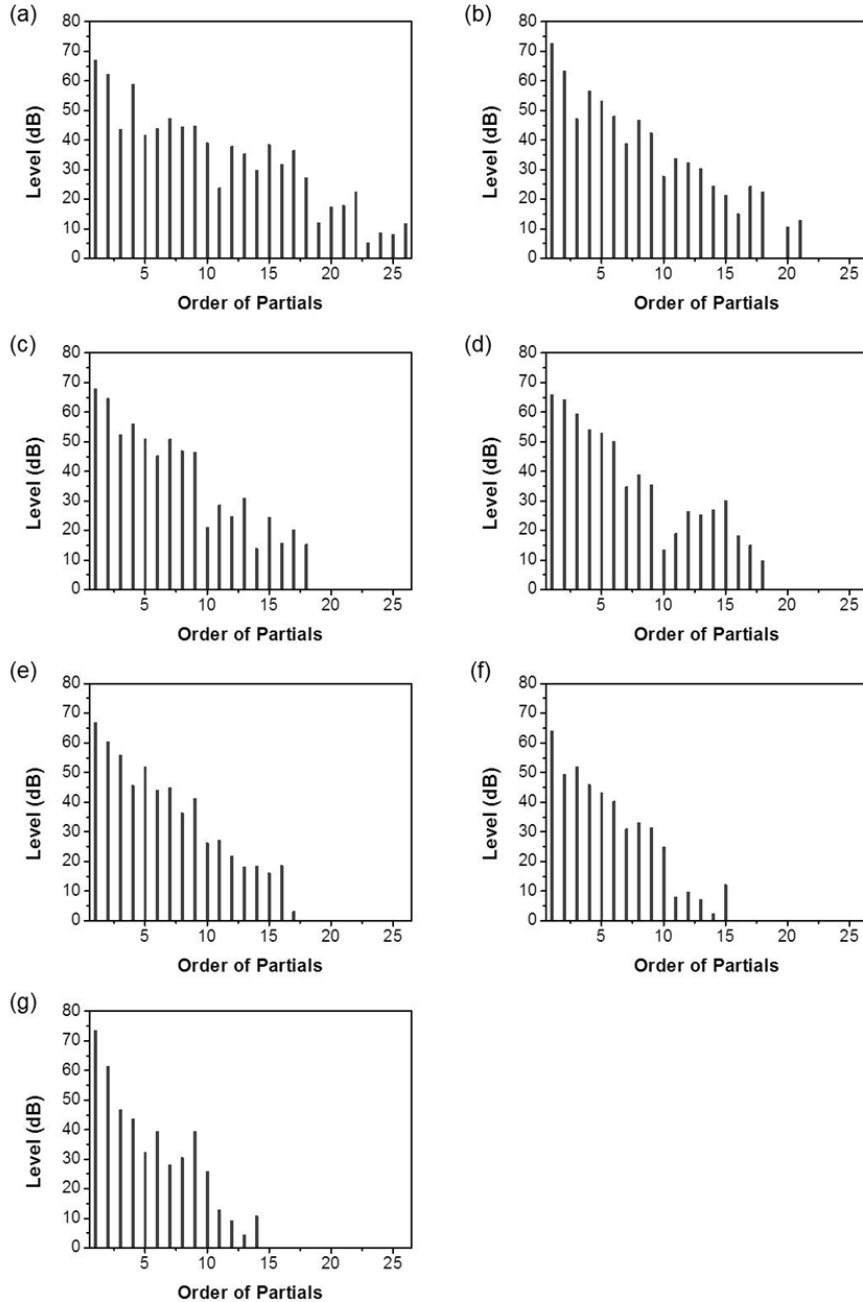
18) $dB = 10 \times 2\log(P/P_0)$, 여기서 P_0 는 기준음압 (0.0002 μ bar), P 는 측정된 음압을 가리킨다.

19) 크기와 분포 양태.

20) 현 이외에 브릿지, 진동판과 같은 부속장치를 포함.

21) J. J. Burred, 『The Acoustics of the Piano』, trans. D. Ripplinger, Professional Conservatory of Music, (2009), p. 32.

〈그림 7〉 손가락 연주법에 의해 생성된 단위음 (a) C4, (b) D4, (c) E4, (d) F4, (e) G4, (f) A4 및 (g) B4의 음향 스펙트럼(그림 5)으로부터 도출된 배음렬.



사실 악기는 각각 고유의 배음 구조를 갖고 있고, 이로 인해 고유의 음색을 드러낸다. 이 때문에 다른 악기를 이용해 같은 셈여림을 갖는 동일한 음을 연주하더라도 음색의 차이에 의해 그 음을 구별할 수 있다. 예를 들어 현악기에서 나오는 소리는 대부분 모든 배음을 포함하고 있지만, 일부 관악기에서 나오는 소리는 홀수 또는 짝수 배음만을 갖고 있다. 세부적으로 현악기는 연주 방법에 따라 기타와 같이 손가락으로 뜯는 발현악기와 바이올린같이 활로 켜는 찰현악기로 구분할 수 있다. 발현악기는 그 소리의 파형에서 ‘어택’ 부분이 크고 펄스(pulse)²²⁾ 형태를 보이다가 곧바로 고른음²³⁾을 나타낸다. 반면 찰현악기의 음은 전체적으로 파형이 거의 유사하게 유지된다. 이 현악기들에서 발생하는 음의 파장을 분석하면 모든 배음이 골고루 다 들어 있는 것으로 밝혀졌다. 대표적인 개관악기 중의 하나인 플루트는 모든 악기를 통틀어서 가장 배음이 적은 사인파와 가장 흡사한 소리가 나는 악기에 해당한다. 반면 오보에 소리를 파장으로 분석하면 비교적 짝수 배음이 크고, 폐관악기인 클라리넷은 홀수 배음의 소리가 크고 짝수 배음이 상대적으로 훨씬 적은 것으로 알려져 있다.²⁴⁾

이러한 배음의 특성이 실제로 음색과 어떤 상관관계를 갖는지에 관한 연구의 시초는 19세기로 거슬러 올라간다. 의사이면서 물리학자인 헬름홀츠는 방대한 연구를 통해 (i) 배음이 별로 없는 소리들은 부드럽고 유쾌하며 거침이 없으나 저주파에서는 둔한 소리를 내며, (ii) 제6배음까지 어느 정도 음량을 가진 소리는 배음이 별로 없는 소리에 비해 더 풍부하고 음악적으로 들린다는 것, (iii) 홀수 배음만을 지닌 소리는 공허해서 배음이 많아지면 비음으로 들리는 경향이 있고, 마지막으로 (iv) 제7배음 이상의 고배음이 강하면 거칠고 예리한 소리로 들린다는 결론에 도달하였다.²⁵⁾ 이와 같은 주장들은 선택적인 배음의 포함을 통한 합성음 연구를 통해서 검증되었으며, 심리 음향적 응용과도 연결되어 현재까지도 합리적인 연구 결과로 받아들여지고 있다. 본 연구에서도 이와 같은 배경 지식을 바탕으로 배음 구조로부터 음색의 특징을 유추 및 판단하였다.

22) 평행상태로부터 일어난 순간적인 교란을 펄스파라고 한다.

23) 규칙적인 진동이 지속되는 음을 말한다.

24) 이석원, 「음악음향학」, 심설당, (2003), p. 182.

25) *Ibid.*, pp. 182-183.

3. 중량 연주법에 의한 음색 변화

터치는 건반을 칠 때 손에 오는 감각으로 건반의 무거움이나 가벼움, 작동의 부드러움이나 끈끈함 등의 여러 가지 복합적인 감각을 포함한다. 피아노 연주자들은 통상 세게 치는 것(hard touch)보다는 깊게 치는 것이 좋다는 말을 한다. 탁월한 피아니스트이자 교수였던 블로흐(J. M. Bloch) 또한 “건반을 밑바닥까지 눌러라. 한음에서 다른 한음으로 옮겨가는 것은, 마치 진흙탕을 무거운 짐을 지고 걸어가는 것처럼 힘들다”라고 말했다.²⁶⁾ 본 연구에서는 이와 같은 연주법이 실제로 음색에 어떤 영향을 미치는지 고찰해보기 위해 ‘중량 연주법’과 ‘손가락 연주법’을 비교 분석하였다. 손가락 연주법과 비교할 때, 중량 연주법은 건반을 누르는 속도는 같은 반면, 무게감을 가지고 수직 방향으로 최대한 건반을 끝까지 꺾 눌러서 치는 연주법으로 정의한다.²⁷⁾

1) 음향 스펙트럼

일반적으로 배음의 구조 및 시간에 따른 변화가 음색을 결정한다. 따라서 본 연구에서는 연주법에 따른 배음의 변화에 대해 심도 있게 고찰하였다. 그러나 중량 연주법과 손가락 연주법을 이용해 발생된 음들 간 파형을 비교할 경우에는 어떤 두드러진 차이점을 발견하기 힘들었다. 전체적인 엔빌로프의 변화가 거의 유사했다. 또한 시간에 따른 주파수 변화를 보여주는 스펙트로그램을 비교하더라도, 주목할 만한 차이점을 발견하지 못하였다.

2) 배음렬 분석

단순히 음향 스펙트럼이나 스펙트로그램으로는 손가락 연주법과 중량 연주법 간의 중요한 차이점을 발견하기 힘들었다. 연주 과정에서 손가락 연주법과 중량 연주법 간의 차이는 다소 작기 때문에 보다 상세한 분석이 필요할 것으로 여겨진다. 따라서 본 연구에서는 음향 스펙트럼에서 배음렬을 도출하고 세부적으로 분석을 진행하였다.

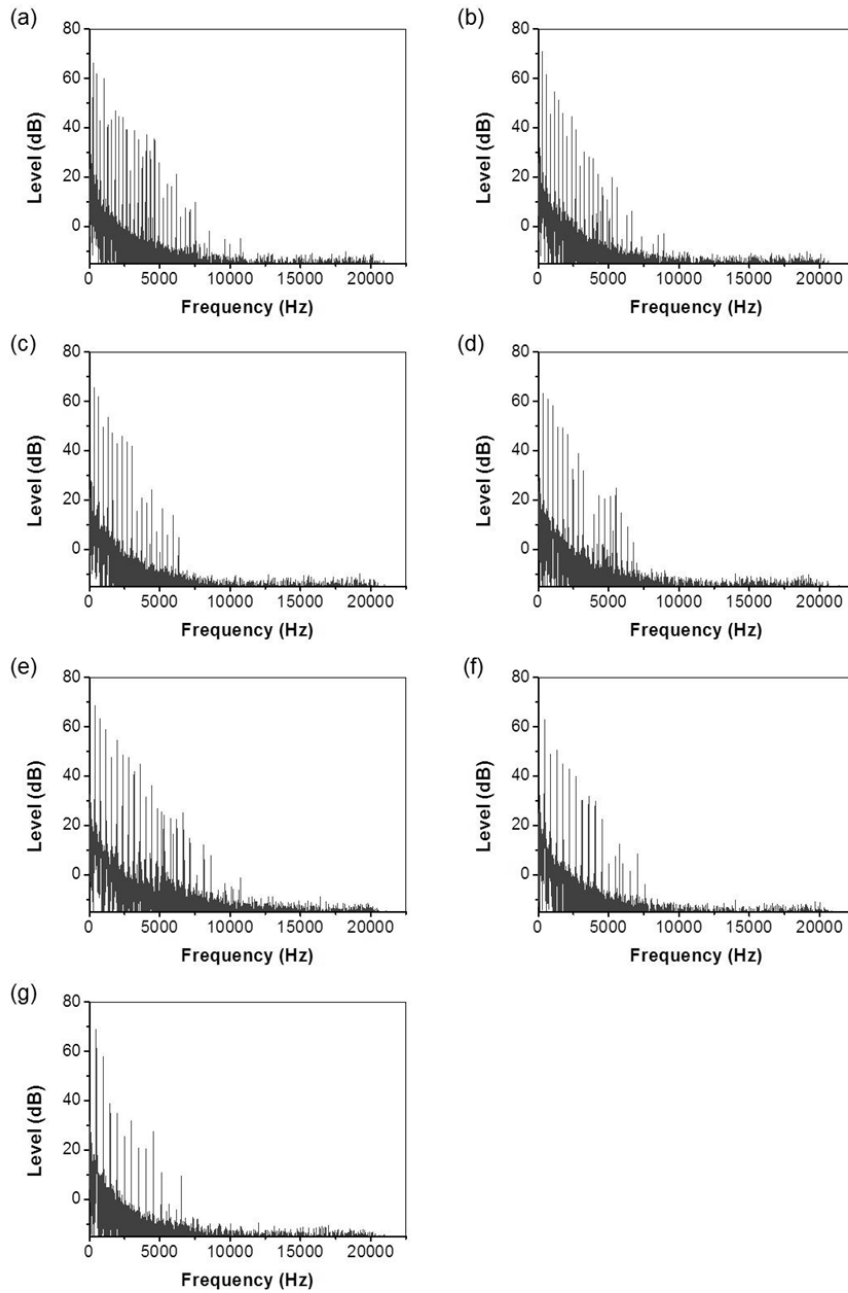
26) Peter Coraggio, 「다양한 주법으로 열리는 풍부한 표현의 세계」, 편집부 역, 음악춘추사, (2009), p. 38.

27) 건반을 압력을 주어 깊게 누른다는 점에서 테누토 연주법과 유사하다.

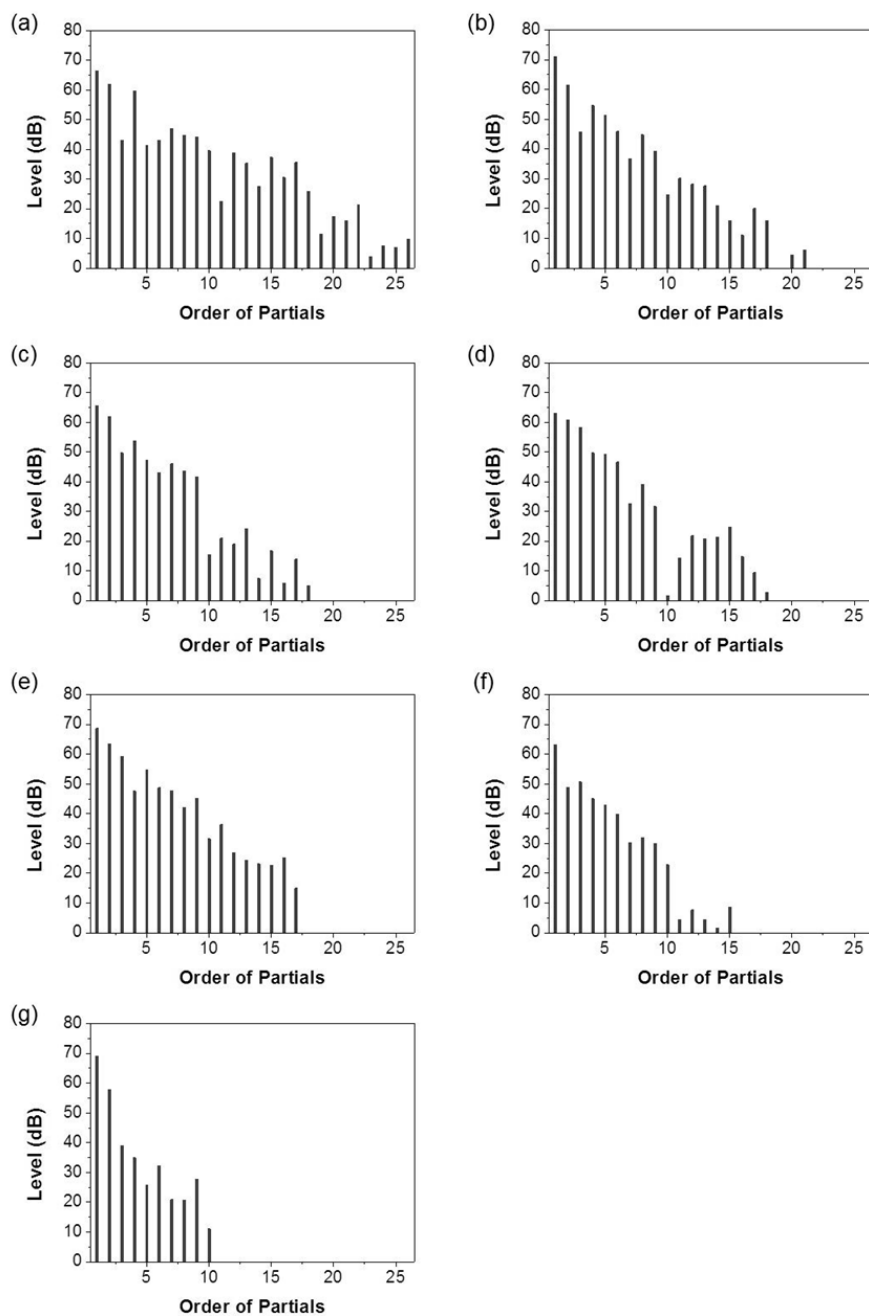
(1) 배음렬 음압

급속 푸리에 변환을 통해 단위음 C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4에 대해 주파수별 음압에 대한 정보를 제공하는 음향 스펙트럼을 구하였다. 〈그림 8〉에서 볼 수 있듯이, 기초음의 크기는 대부분 70 dB 근처에서 발견되었고, 이는 손가락 연주법과 비슷한 값에 해당한다. 기록된 음압은 연주자가 건반을 치는 속도에 따라 매우 민감하게 달라질 수 있기 때문에, 배음들의 음압은 직접적인 비교를 위해서 최대치의 음압을 기준으로 정규화 하였다. 〈그림 9〉에서는 추출된 배음렬을 보여준다. 배음들의 음압의 세기가 커서 악기의 특색을 결정짓는 요인이 되는 주파수 영역대를 포만트(formant) 영역이라고 하는데, 추출된 배음렬들을 비교해 보면 모두 기초음 주위에서 포만트 영역을 형성하였다. 즉 단순히 포만트 영역을 비교해서는 중량 연주법과 손가락 연주법 간의 어떤 차이점을 발견할 수 없었다. 〈그림 10〉은 중량 연주법과 손가락 연주법 간 배음 성분의 차이값을 보여준다. 이 그래프는 중량 연주법의 배음 음압에서 손가락 연주법의 배음 음압을 빼줌으로써 구해졌다. 기계에 의한 연주 또는 프로그래밍(programming)에 의한 전자음이 아닌 연주자의 직접 터치에 의해 발생된 음이기 때문에, 단위음에 따라 오차 범위가 다소 큰 경우도 관찰되었다. 그러나 흥미롭게도 크기에 있어서는 차이가 있지만 모든 단위음에 대해 일관성 있게, 전 배음렬에서 중량 연주법의 음량이 상대적으로 낮았으며, 이러한 경향성은 고배음(고주파수)으로 갈수록 더욱 두드러졌다. 즉 중량 연주법은 고주파수 배음들을 상대적으로 필터링함으로써 음색 변화를 유도할 수 있는 것으로 판단된다. 고주파수 배음은 거칠고 예리한 음색의 원인이 된다. 결국 손가락 연주법과 비교할 때, 중량 연주법의 경우 고주파수 배음의 약화로 인해 상대적으로 부드러운 음색을 나타낼 것이다.

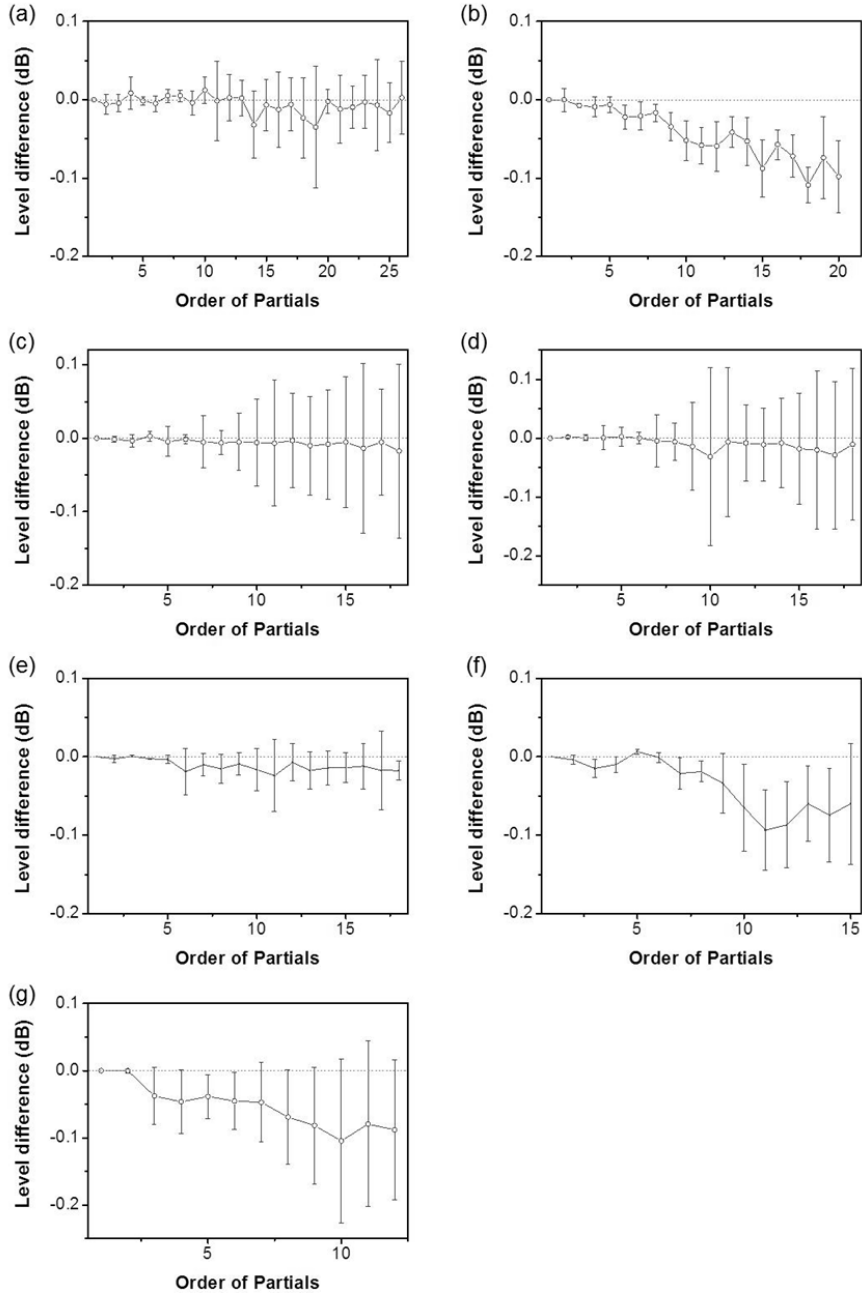
〈그림 8〉 중량 연주법에 의해 생성된 단위음 (a) C4, (b) D4, (c) E4, (d) F4, (e) G4, (f) A4 및 (g) B4에 대한 대표적인 음향 스펙트럼.



〈그림 9〉 중량 연주법에 의해 생성된 단위음 (a) C4, (b) D4, (c) E4, (d) F4, (e) G4, (f) A4 및 (g) B4의 음향 스펙트럼(그림 7)으로부터 도출된 배음렬.



〈그림 10〉 단위음 (a) C4, (b) D4, (c) E4, (d) F4, (e) G4, (f) A4 및 (g) B4에 대한 중량 연주법과 손가락 연주법 간 부분음들의 음압 차이.



(2) 짝/홀수차 배음렬 구조

전체 배음렬 간 음압 차이로부터 중량 연주법에 의한 고주파수 배음들에서의 상대적인 음압 감소를 관찰할 수 있었다. 좀 더 나아가 배음렬을 짝수차와 홀수차 배음들로 구분하여 배음 구조의 변화를 상세히 살펴보았다. 인간의 청각기관은 짝수차 배음을 더 부드러운 것으로 인식하는데, 터치에 의해 짝수차와 홀수차 배음의 구조가 영향을 받을 수 있고, 이것이 바로 음색의 차이로 연결될 수 있다. 구체적으로 잘 어울리는 소리는 두 가지의 경우가 있는데, 이를 수치적으로 분석해 보면 기준 주파수(기초음)의 두 배 또는 절반이 되는 주파수가 이에 해당한다. 이때 음의 차이를 같은 음정이라고 하고, 완전음정들이 이에 해당한다. 대표적으로 기준음의 2ⁿ배에 해당하는 주파수음들이 완전8도에 해당하는 옥타브 음들이다. 따라서 대부분의 짝수배 주파수음들은 듣기에 좋은, 소위 말해 열리고 따뜻한 소리를 구성한다. 반면 홀수배 주파수들의 경우는 옥타브 관계가 될 수 없고, 몇몇 주파수를 제외하면 완전5도에 해당하는 2:3 비율에도 해당하지 않게 된다. 따라서 대부분의 홀수배 배음 성분은 듣기에 거슬리는 닫히고 거친 소리가 된다. 즉 일반적으로 짝수배 배음은 기초음과 같은 음정의 소리이므로 소리를 더욱 풍성하게 해주지만, 홀수배 배음 성분은 대부분 그렇지 않다고 말할 수 있다. 심리학적으로도 사람은 짝수차 배음이 들어간 소리를 더 좋아하는 것으로 알려져 있다. 홀수차 배음은 상대적으로 부조화스러운 소리로 인식한다.

〈표 1〉 터치에 따른 짝수차와 홀수차 배음들 간 구조의 변화

단위음	부분음 간 음압의 총변화량 ²⁸⁾		차이값 [a] [b]
	짝수차 배음 ^[a] (dB)	홀수차 배음 ^[b] (dB)	
C4	0.07	0.08	0.01
D4	0.38	0.40	0.02
E4	0.04	0.05	0.01
F4	0.07	0.08	0.01
G4	0.09	0.10	0.01
A4	0.26	0.28	0.02
B4	0.27	0.29	0.02

28) 〈그림 7〉에서 해당 배음들의 음압 차이의 합으로부터 계산됨.

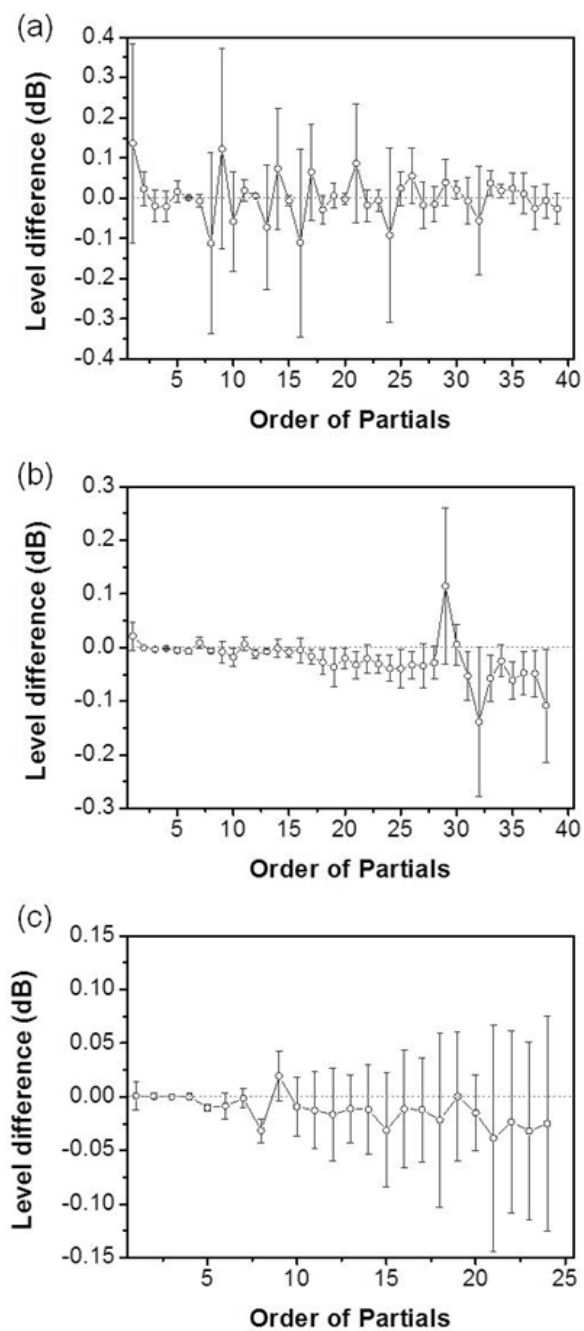
터치가 배음의 구조에 미치는 영향을 고찰하기 위해, 짝수차 배음과 홀수차 배음 간 음압 세기의 변화 정도를 조사하였고, <표 1>에 정리하였다. 전체적으로 홀수차 배음의 음압 감소폭이 짝수차 배음의 변화량에 비해 상대적으로 큰 것을 명확히 확인할 수 있었다. 즉, 중량 연주법을 이용할 경우, 흥미롭게도 홀수차 배음들을 부분적으로 필터링함으로써 짝수차 배음의 음압이 상대적으로 증가하고 이를 통해 음색의 변화를 유도할 수 있는 것으로 판단된다. 짝수차 배음의 상대적인 증폭은 기초음과 잘 어울리는 완전음정들의 증가를 가리기 때문에 결과적으로 보다 조화로운 음의 생성이 가능할 것이다.

(3) 주파수 효과

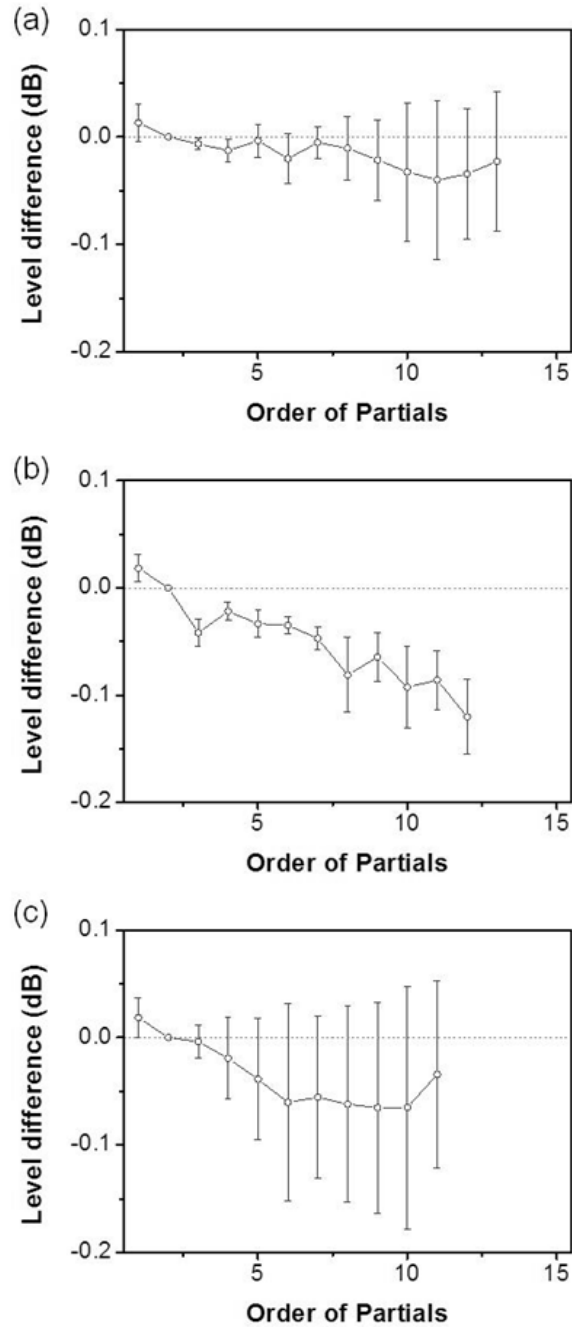
이상에서는 대표적으로 선택된 단위음 C4에서 B4까지 7개 단위음들을 대상으로 조사를 진행하였다. 상기에서 얻은 연구 결과에 대한 일반성을 검토하기 위해서 상대적으로 저주파수음과 고주파수음에 대해 추가적인 조사를 실시하였다. 먼저 <그림 11>은 저주파수음에 해당하는 단위음 C3(130.8 Hz), F3(174.6 Hz), B3(246.9 Hz)에 대해 구해진 중량 연주법과 손가락 연주법의 부분음 간 음압 차이를 보여준다. 단위음 C4, F4, B4에 비해 전반적으로 약 1.5배가량 증가된 배음 차수를 볼 수 있다. 배음들의 음압 차이값을 보면 단위음 C3의 경우 손가락 연주법과 중량 연주법 간에 거의 차이점이 없었다. 반면 단위음 F3와 B3는 비록 오차 범위는 다소 크지만 고주파수 배음으로 갈수록 중량 연주법 관련 배음들의 음압치 감소를 관찰할 수 있었다. 사실 단위음 B3는 C4와 거의 비슷한 주파수를 갖고 있다. 그러나 단위음 C3의 주파수는 단위음 C4보다 한 옥타브 낮은 주파수의 음에 해당한다. 즉 단위음 C3 정도의 낮은 주파수음에서는 중량 연주법에 의한 효과가 감쇄되는 것으로 판단된다.

<그림 12>는 상대적으로 고주파수음에 해당하는 단위음 C5(523.3 Hz), F5(698.5 Hz), B5(987.8 Hz)에 대해 구해진 중량 연주법과 손가락 연주법의 부분음 간 음압 차이를 보여준다. 여기서는 고주파수음인 만큼 상대적으로 낮은 차수의 배음렬만이 존재하였다. 그리고 모든 단위음들에서 중량 연주법에 의해 발생한 배음들의 음압 감소를 분명히 확인할 수 있었다. <그림 10>에서도 단위음 A4와 B4에서 두드러진 음압 감소를 볼 수 있었다. 따라서 중량 연주법은 단위음 C3 수준의 저주파수음에는 중요한 영향을 미치지 못하는 반면, 고주파수음으로 갈수록 큰 효과를 줄 수 있는 것으로 판단된다.

〈그림 11〉 단위음 (a) C3, (b) F3, 및 (c) B3에 대한 중량 연주법과 손가락 연주법 간 부분음들의 음압 차이.



〈그림 12〉 단위음 (a) C5, (b) F5, 및 (c) B5에 대한 중량 연주법과 손가락 연주법 간 부분음들의 음압 차이.



V. 결 론

본 연구에서는 피아노의 음향 스펙트럼과 배음렬의 구조를 체계적으로 분석함으로써 연주법에 따른 음향 변화를 조사하여 연주법의 정량적 분석을 하였다. 음향을 녹음한 후, 급속 푸리에 변환을 통해 얻어진 음향 스펙트럼에서 부분음을 추출할 수 있었다. 피아노의 음은 전체적으로 고른 배음렬을 갖고 있었고, 전체 배음렬 차수는 기초음 주파수 크기에 반비례하였다. 잘 알려진 피아노 연주법 중에서 대표적으로 손가락 연주법과 중량 연주법을 비교하여 음향 스펙트럼을 어떻게 변화시키는지 고찰해보았다.

음의 파형이나 음향 스펙트럼에서는 손가락 연주법과 중량 연주법 간에 어떤 차이점을 발견하기 힘들었다. 그러나 음향 스펙트럼으로부터 부분음들을 도출한 후, 음압 차이를 비교하면 중량 연주법은 고주파수 부분음들을 필터링하는 것을 알 수 있었고, 그 과정에서 짝/홀수차 배음 구조를 세부적으로 검토한 결과, 홀수차 배음들이 상대적으로 짝수차 배음들에 비해 그 음압 크기가 줄어든 것을 확인할 수 있었다. 결과적으로 중량 연주법은 손가락 연주법에 비해 부드럽고, 조화로운 음색을 이끌어 낼 수 있는 것으로 판단된다.

본 연구에서는 매우 단순화된 조건 아래에서 단위음의 음색 변화를 고찰하였다. 그러나 실제 연주에서는 음의 공명 등을 통해 훨씬 더 복잡한 구조의 음향이 발생한다. 그럼에도 불구하고 본 연구의 결과는 연주자의 터치가 피아노 음색에 큰 영향을 미칠 수 있다는 주장을 뒷받침한다는 점에서 중요한 의의를 갖는다고 말할 수 있다. 앞으로 이차 부분음 또는 기초음 주위에 존재하는 노이즈의 정밀 분석과 단위음 수준 이상에서 음향학적 분석을 진행한다면 더 좋은 결과를 도출할 수 있을 것으로 판단된다. 또 연주자는 신체적인 연습법이나 곡 해석에만 국한된 것이 아닌 연주법에 따른 악기를 통한 음향학적 연구에도 관심을 가지고 지속적인 연구가 이루어져야 할 것이다. 연주는 연주자 본인보다도 청중을 위한 것이다. 연주자가 좋은 연주를 통해 더 큰 감동을 줄 수 있도록 청중들을 위해 음향적인 측면에서도 더 연구하고 노력한다면 곡에 대한 분석적인 부분 뿐만 아니라 실제 연주에서 더 고차원적인 완성도의 연주를 할 수 있을 것이다. 또한 교육적인 측면에서는 추상적이고 모호할 수 있는 주관적인 음악적 표현법 대신 객관적이고 과학적인 방법을 제시함으로써 음악을 공부하는 학생들에게도 다양한 연습법을 제공할 수 있을 것이다. 그럼으로 피아노를 포함한 다양한 악기들의 음에 대한 이해를 위한 음향학적 시도는 계속될 것이고, 이를 통해 많은 음악적 발전이 이뤄질 것으로 기대된다.

참고문헌

- B. Bermann, 『피아노 연주법』, 김혜선 역, 도서출판 다리, 2008.
- N. Inoue, 『피아노 주법』, 편집부 역, 태림출판사, 1999.
- P. Coraggio, 『다양한 주법으로 열리는 풍부한 표현의 세계』, 편집부 역, 음악춘추사, 2009.
- 구자현, “19세기 음향학과 음악의 교감”, 『이화음악논집』, 2007, pp. 81-102.
- 이석원, 『음악음향학』, 음악학연구소, 2003.
- 전혜수, 『피아노 연주기법의 실제』, 음악춘추사, 2009.
- D. E. Hall, *Musical Acoustics: An Introduction*, Wadsworth Publishing Company, 1980.
- G. A. Kochevitsky, *The Art of Piano Playing: A Scientific Approach*, Alfred Music Publishing, 1967.
- H. C. Hart, M. W. Fuller, W. S. Lusby, “A Precision of Piano Touch and Tone”, *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 4(1934), pp. 80-94.
- J. H. Ku, “British Acoustics and Its Transformation from the 1860s to the 1910s”, *Annals of Science*, vol. 63(2006), pp. 395-423.
- J. J. Burred, *The Acoustics of the Piano*, trans. D. Ripplinger, Professional Conservatory of Music, 2009.

[Abstract]

Quantitative Analysis of Piano Sounds about Playing Technique

Lee, Sung-eun

In this study, the spectrum and tone quality of piano sounds were quantitatively analyzed to provide fundamental insight into how the playing techniques change the piano sound. Piano tones were digitally recorded using a computer software with a condenser microphone. The recorded sounds (time vs. amplitude) were edited before the spectrum analysis so that the edited signals had the same onset and duration. Then, the fast Fourier transform (FFT) was applied to the edited signals. Individual partials could be extracted from the sound spectrum (frequency vs. sound level) after the FFT in order to compare the spectrum differences. In all tests, finger touch was used as a control playing technique for comparison.

Piano playing technique, weight-playing was first chosen to examine how the techniques affect the sound spectrum because it gives rise to undoubtedly distinct differences in tone quality. Three notes, C4, F4, and B4 were chosen for the analysis. A more detailed study was then performed, for the first time, on how the “weight-playing” makes changes in the spectrum and tone quality of piano sounds. The notes chosen were C4, D4, E4, F4, G4, A4, and B4. Briefly, it was found that the weight-playing can generate soft and harmonious sounds by filtering high-frequency and odd-number partials. Further analysis was carried out for lower-frequency notes (C3, F3, B3) and higher-frequency notes (C5, F5, B5) by the same procedure. It turned out that the weight-playing affected high-frequency notes more than low-frequency notes in tone quality.

The result of this study may provide a new insight into the relationship between the piano sound and the playing techniques and might facilitate the development of softwares and devices for music education.

사무엘 바버의 《Excursions, Op. 20》에 나타나는 민족주의적 음악어법 연구

이 희 승

I. 서 론

사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)는 20세기 미국을 대표하는 작곡가 중 한 사람으로서 피아노 독주곡뿐 만 아니라, 관현악, 교향곡, 오페라, 합창곡 등 다양한 영역에서 많은 작품을 남긴 인물이다. 바버의 작품은 전통적 구조를 바탕으로 낭만적 음악성과 독창적 표현기법 등의 다양성을 갖추고 있으며 전통적 요소와 혁신적 요소의 절충적 사용으로 작곡 기법의 유연성을 지니고 있다.

1942-44년에 작곡된 《Excursions, Op. 20》은 모음곡 형태의 고전적 형식을 갖추고 있으며 민속음악이나 재즈 등의 민속적 요소를 사용하여 미국적 색채를 표현하는 방식을 사용함으로써 그의 민족주의적 음악양식의 면모를 작품에 발휘하였다. Sifferman이 그의 논문에서 《Excursions, Op. 20》이 2차 세계대전 이후의 유행하던 미국의 애국주의의 흐름을 반영하고 있다고 설명한 사실이 있으며,¹⁾ 또한 Katherine이 그의 논문에서 언급한

1) James Philip Sifferman, "Samuel Barbers Works for Solo Piano," (D.M.A. diss., University of Texas at

바 있듯이 Militay topic은 템포, 오스티나토, 리듬, 구조 등의 요소로 음악에 반영될 수 있으며 바버는 이러한 요소들을 민족주의를 표현하는데 적극 활용하였다.²⁾ 사회적 격변기 속에서 그의 음악에서도 변화를 수용하는 다양하고 과감한 시도들이 이루어지게 되었는데 《Excursions, Op.20》과 같은 시기에 작곡된 《Commando March》와 《Funeral March》, 그리고 《Symphony No.2, Op. 19》의 작품에서도 찾아 볼 수 있다.

《Excursions, Op. 20》은 전형적 고전주의 형식을 따르는 4곡의 모음곡으로 각각 다른 조성을 사용하여 미국 각 지방의 특색 있는 민속적 요소를 다양하게 사용하고 있다. I, II, IV곡이 먼저 작곡되었고 블라디미르 호로비츠(Vladimir Horowitz, 1904-1989)가 뉴욕 카네기홀에서 1945년에 처음 연주하였다. 당시 그의 연주를 두고 평론가들은 “이 시기의 현대적 분위기를 섬세함과 애정어린 해학으로 만들어 내었다.”라고 덧붙인 바 있다.³⁾ III 번 곡은 1944년 완성되어 1948년 12월 22일에 열린 Monumental Concert of American Piano Music 연주에서 피아니스트 잔느 베렌드(Jeanne Behrend, 1911-1988)에 의해 전곡이 연주되었다. 그 당시 유행하던 미국 각 지방의 네 가지의 민속음악을 바탕으로 리듬의 성격이나 민속적 요소 사용면에서 혁신적 시도들이 이루어진 작품이다. 첫 번째 곡은 부기 우기 스타일의 재즈적 요소를 사용 하였고 두 번째 곡은 블루스 템포의 아름다운 곡이며 세 번째 곡은 변주 형식으로 민속적 멜로디를 사용하였다. 마지막 곡은 화려한 농가무로 하모니카나 아코디언 소리를 연상시키는 소리와 화음을 보여주고 있다.⁴⁾ 《Excursions, Op. 20》을 작곡한 시기에 그는 유럽음악의 기본에 대해 꾸준히 집중하면서도 민속음악에 대한 관심이 컸다. 당시 전쟁 전후 미국 사회의 불안정한 상황으로부터 벗어나 음악을 통해 미국 내의 민족적 결속력을 다지고 자국의 위대함을 알리고자 하는 움직임은 민속음악과 재즈에 대한 관심을 야기 시켰고 많은 미국 작곡가들은 자신의 작품 속에 민속음악과 재즈의 요소를 사용하는 작곡 경향을 따르게 되었다.

본 논문에서는 그의 작품 《Excursions, Op. 20》에 지배적으로 드러나는 음악적 특징

Austin, 1982), 5.

2) Katherine Svistoonoff, “Cosmopolitanism in Two Twentieth-Century Piano Sonatas,” (D.M.A. diss., University of Houston, 2011), 19-25.

3) Barbara Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 233 “made with delicacy, affectionate good humor, and in the modern mood of the times” (필자번역).

4) Nathan Broder, *Samuel Barber* (New York: G. Schirmer, Inc., 1954), 68.

들을 파악하여 20세기 음악 사조와 연결시켜 해석함으로써 작품이 지니는 민족주의적 특성에 대해 재조명하고자 한다.

II. 본 론

1. 《Excursions, Op. 20》과 민족주의

1940년대의 미국 작곡가들은 자국 내의 민속적 어법을 통해 미국음악을 만들고자 하였다. 그들은 재즈의 요소들을 사용하거나 미국의 민속음악에서 소재를 가져와서 사용함으로써 미국적 민족주의를 이끌어 내었다. 대표적인 작품들로는 바버와 동시대의 미국 작곡가로 종종 비교의 대상이 되는 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)의 《Appalachian Spring》, 《Billy the Kid》, 《Third Symphony》와 같은 작품이 그러하다. 바버는 자신의 《Excursions, Op. 20》의 4개의 모음곡에 대해 “이 곡들은 작은 고전 형식 속에서 지역적인 미국어법으로의 ‘유람’(Excursions)이다. 작품에 드러나는 리듬적 특징들과 민속적 재료들, 사보법, 미국적 악기들의 묘사 등을 통해 이를 쉽게 발견할 수 있다.”고 설명하였다.⁵⁾

미국에서 탄생한 재즈는 1900년대 백인과 흑인음악의 조합에서 출발하였다. 노동을 위해 노예로 온 아프리카 흑인들은 자신들만의 음악적 언어인 복잡한 리듬과 서구적이지 않은 음계를 미국대륙에 흡수시켰고, 이러한 방법으로 그들의 감정과 문화를 보존할 수 있었다. 백인 농장에서의 노동으로 인한 고통과 고향에 대한 향수는 음악으로 구현되었고, 이렇게 탄생한 장르가 ‘블루스’(Blues)이다. 블루스는 노동의 속도에 맞춘 일정한 박자위에서 자유롭게 즉흥 되었는데, 단선을 이었던 블루스가 개신교 교회에서 연주되면서 화성적 진행이 더해졌다. 현대 블루스의 기본이 되는 화성진행은 <표 1>과 같다.

5) “These are ‘Excursions’ in small classical forms into regional American idioms. Their rhythmic characteristics, as well as their source in folk material and their scoring, reminiscent of local instruments are easily recognized.” Samuel Barber, *Excursions for the Piano* (New York: G. Schirmer, Inc., 1945), 2 (필자번역).

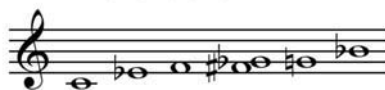
〈표 3〉 블루스의 기본적인 12마디 화성구조

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I

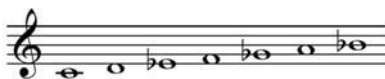
블루스의 가장 두드러지는 특징은 ‘블루노트’(Blue note)의 사용이다. 블루노트는 기존의 장단조의 음계에서 음높이를 살짝 내려 슬픔의 감정을 좀 더 효과적으로 표현하기 위해 고안된 음이다. 이러한 블루노트에 의해 만들어진 음계가 ‘블루스 음계’(Blues scale)로, 6음음계, 7음음계, 그리고 9음음계의 여러 가지 종류가 있다. 바버는 그의 《Excursions, Op. 20》의 곳곳에 블루스 음계를 차용하였고, 기존의 음과 반음 관계의 상충하는 음들을 동시에 사용함으로써 장단조의 혼용을 시도하였다. 한편 B와 B $\flat$ 을 동시에 사용하는 것은 20세기의 작곡기법에서 불협화를 만드는 ‘충돌’에 해당한다. 그러나 바버의 작품에 나타나는 충돌은 계속적인 오스티나토의 베이스에 의한 안정된 조성감 위에서 일시적으로 나타나기 때문에 현대음악의 난해한 불협화음보다는 청각적으로 자연스럽게 인식된다.

〈악보 58〉 다양한 종류의 블루스 음계

- a) 6음음계에 의한 블루스:
단조성의 5음음계 + $\sharp 4$ 혹은 $b5$



- b) 7음음계에 의한 블루스:
3음, 5음, 7음이 내려진 장조음계



- c) 9음음계에 의한 블루스:
장조성의 반음계적 변형



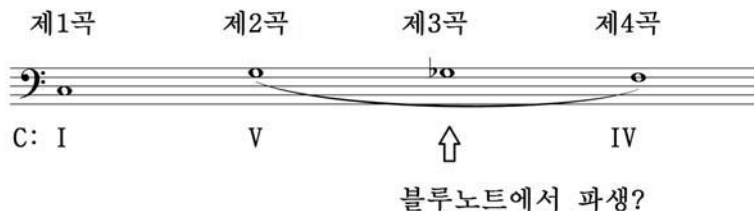
재즈가 대중음악에서 매우 인기 있는 장르로 자리매김하기 시작하면서 많은 유럽 작곡가들 또한 미국적인 재즈를 그들의 음악에 도입하기 시작하였고, 이는 1920년대에 특히 성행하였다. 예를 들어 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 1908년 《Golliwog's Cakewalk》에서 랙타임(Ragtime)의 요소를 사용하였고, 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)는 《Le Boeuf sur le Toit》(1919)와 《La Creation du Monde》(1923)등에 재즈를 결합시켰다. 미국에서는 코플랜드, 거쉰(George Gershwin, 1898-1937) 등의 작곡가들에 의해 재즈의 다양한 음악적 재료들의 가능성이 재조명을 받았고, 이러한 흐름 하에 바버는 《Excursions, Op. 20》에서 그만의 독특한 음악어법을 사용하여 재즈의 요소들을 재해석하였다. 네 개의 모음곡으로 된《Excursions, Op. 20》의 각 악장별 구조는 〈표 2〉와 같다.

〈표 4〉 각 악장별 빠르기과 형식, 《Excursions, Op. 20》

	빠르기	형식	중심음
제1곡	Un poco allegro	5부분 론도	C
제2곡	In slow blues tempo	12마디 블루스	G
제3곡	Allegretto	변주곡	G b
제4곡	Allegro molto	3부형식의 춤곡	F

네 개의 모음곡들의 중심음 간의 관계를 제1곡의 조성인 C장조에서 거시적으로 살펴보면 제2곡의 중심음은 딸림음, 제4곡은 버금딸림음, 그리고 제3곡은 제2곡과 제3곡의 반음계적 경과음으로 작용하는 것을 알 수 있다. 이때 으뜸화음, 버금딸림화음, 딸림화음은 블루스 화성진행의 기본이 되며, 제3곡의 조중심인 G b 은 앞서 살펴본 블루노트를 연상케 하는데, 여기에서 우리는 바버의 블루스 차용이 미시적이면서도 거시적으로 이루어졌음을 짐작해 볼 수 있다. 이러한 해석은《Piano Sonata, Op. 26》에서의 악장 간의 중심음들의 관계와 그것의 미시적인 적용을 생각하면 무리가 아니다. 이러한 부분과 전체의 관계를 통해 바버의 형식구조가 매우 체계적이고 조직적임을 엿볼 수 있다.

〈악보 59〉 《Excursions, Op. 20》의 악장 간 조중심의 관계



2. 제1곡 분석

“Un poco allegro”의 빠르기를 가지는 제1곡은 고전적인 형식 안에서 현대적인 기법을 실험한 곡으로, 전통적인 틀 안에서 많은 재즈적인 요소를 통해 혁신적인 면모를 더하였다. 바버는 재즈의 일종인 부기우기를 모방하는 것으로 그의 민족주의적 색채를 드러내고자 하였고, 이에 따라 본 논문에서의 제1곡의 분석은 전통적인 주제나 화성의 분석보다는 작품에 드러나는 부기우기적인 특징을 찾는 방향으로 이루어졌다. 이 곡에는 곡의 전반을 지배하는 저음부의 오스티나토(Ostinato) 패턴으로 인해 “부기우기”(Boogie-Woogie)라는 부제가 붙었는데,⁶⁾ 부기우기를 잘 이해하는 것만으로도 제1곡을 상당부분 파악할 수 있을 만큼 이 둘은 많이 흡사하다.

부기우기란 피아노 블루스에서 파생된 재즈의 한 장르로, 계속적인 저음의 왼손 오스티나토 위로 오른손 선율 변주가 등장하는 것이 특징적이며 왼손과 오른손은 미묘한 복합리듬을 형성하게 된다.⁷⁾ 일반적으로 왼손 오스티나토는 가끔의 예외적인 이탈을 제외하고는 곡 전반에 끊임없이 등장하는데, 가장 보편적이며 간단한 오스티나토는 〈악보 3〉의 a)와 같이 옥타브의 음정 도약을 갖는 8분 음표 음형을 갖는다. 이밖에도 부기우기의 오스티나토는 화성적인 짜임새를 가진 b)나 붓점 등 다양한 리듬 형태를 갖는 c)와 같은 유형 등이 있다.

6) Nathan Broder, *Samuel Barber* (New York: G. Schirmer, Inc., 1954), 51.

7) Peter C. Muir, “Boogie-woogie (i),” Grove Music Online, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2228520> [2013년 11월 26일 접속]. 본 논문의 〈악보 3〉 역시 Grove Music Online에서 발췌한 것으로, 미드 렉스 루이스(Meade Lux Lewis, 1905-1964)와 지미 얀시(Jimmy Yancey, 1898-1951)는 미국의 유명한 부기우기 피아니스트이자 작곡가이다.

〈악보 60〉 부기우기 오스티나토의 예

(a) 옥타브의 분할로 이루어진 오스티나토



(b) 미드 렉스 루이스, 《Honk Tonk Train Blues》



(c) 지미 얀시, 《Vancey Special》



화성적 바탕은 대부분 12마디의 구조를 가진 블루스 진행에 기초한다. 〈악보 4〉는 부기우기의 가장 전형적이며 유명한 예인 클라렌스 스미스(Clarence Smith, 1904-1929)의 《Pinetop's Boogie Woogie》로, 왼손 오스티나토의 붓점과 오른손의 셋잇단음표가 복합 리듬을 이루는 것을 볼 수 있다.

〈악보 61〉 클라렌스 스미스, 《Pinetop's Boogie Woogie》



《Excursions Op. 20》의 제1곡 전반에 나타나는 저음부 오스티나토는 으뜸화음, 버금 딸림화음, 그리고 딸림화음으로 전이되어 나타나는데, 이러한 중심음의 이동에 따라 각각 A, B, C의 형식을 구분할 수 있다.

〈표 5〉 제1곡의 형식구분, 《Excursions, Op. 20》

형식구분		마디	마디수	중심음
A	a	1-12	12	C
	a'	13-25	13	
	a''	26-37	12	
B		38-57	19	F
A'		58-65	8	C
C		66-89	24	G
A''		90-106	17	C
Coda		107-113	7	C

C단조의 조표를 갖는 제1곡을 지배하는 베이스 오스티나토는 C-단7화음에서 3음이 생략된 형태로 블루스적 모호함을 만든다. C음을 기본으로 만들어진 오스티나토는 B부분이 시작되는 마디38에서 F음으로, C부분의 시작인 마디66에서 G음으로 각각 전이되어 나타난다. 5부분 론도인 A-B-A'-C-A''의 조중심은 이조된 오스티나토에 의해 I-IV-I-V-I의 화성진행을 형성하는데, 이는 주3화음으로 이루어지는 블루스의 화성진행과 상통한다. A부분은 주제적인 아이디어의 재등장에 의해 하위구분인 a-a'-a''의 세부분으로 다시 나뉘는데, 이들은 각각 12마디, 13마디, 그리고 12마디의 길이를 보여 블루스의 12마디 구조를 기본으로 하였음을 알 수 있다. 결국 바버는 《Excursions, Op. 20》의 제1곡의 구조를 외부적으로는 5부분 론도로 구성하였으나, 내부적으로는 블루스의 형식을 부분적으로 재해석하였다.

〈악보 62〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡 마디1, 38, 66의 베이스 오스티나토



‘페달 없이’(senza pedale)에서 등장하는 마디1의 오스티나토는 이음줄로 인한 프레이징이 없어 똑똑 끊어지는 듯한 재즈의 워킹베이스(Walking bass)를 연상케 하는데, 곡의 곳곳에 있는 ‘페달 없이’(senza pedale)와 ‘페달을 사용하여’(con pedale)와 같은 페달에 대한 직접적 지시는 곡 전반에 나타나는 지속적인 오스티나토의 아티큘레이션(articulation)을 다르게 표현하여 연주법적 묘사에 있어서 다양성을 부여하고자 하는 의도로 해석된다. 마디1-3의 도입부 이후 마디4부터의 주제는 부기우기에서 많이 쓰이는 당김음이 특징적이며, 왼손 오스티나토에는 부재했던 C-단3화음의 3음인 E♭이 반복적으로 나타난다. 마디2-3과 마디4-5는 한마디의 모티브가 두 마디에 걸쳐 반복되는 것이 특징인데, 이러한 두 마디 반복패턴은 마디6부터 깨어진다. 오른손의 불규칙적인 리듬과 왼손 오스티나토의 중단은 마디9-11의 박자 변화와 더불어 이 부분에 리듬적인 자유로움을 주며, 이로 인하여 마디6-10은 마디를 형성하는 기본박이 흐려지게 된다. 링크(Link)로 역할하는 마디10-12에는 주제적으로 사용된 E♭과 상충되는 E음이 타악기적으로 연타되는데, 이때 마디10과 마디11사이에는 부기우기의 특징인 미묘한 리듬변화가 수반된다. 마디11-12에 이르러 베이스 오스티나토가 복귀되어 일정한 박절감을 주며, 마디13에서 재등장할 시작 주제를 준비한다.

〈악보 63〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡의 마디1-12

A부분의 두 번째 섹션을 시작하는 마디13은 마디4의 당김음 주제가 재등장하여 마디14에서 반복된다. 마디15부터는 다시 그 패턴이 깨어지며 역시 리듬적 불규칙이 나타난다. 앞서 마디10의 E음은 마디9의 3도 도약을 통해 진행했던 반면, 마디23에는 상행글리산도를 통해 링크의 E음에 도착하는데, 이러한 글리산도의 음형 또한 부기우기의 특징이다. 한편 마디11-12의 두 마디는 마디25의 한마디로 축소되었는데, 이는 블루스의 기본인 12마디를 많이 초과하지 않기 위함으로 보인다. 이러한 12마디의 패턴은 a'의 13마디를 제외하곤 a와 a"의 두 부분에서 정확하게 지켜지는데, 즉 A부분의 하위구분들은 모두 형식적으로 블루스의 12마디 체계를 차용하였음을 알 수 있다. 이러한 12마디의 패턴은 단지 A부분에서만 발견되며, 이후의 형식단락들은 좀 더 자유로운 길이의 악절로 구성된다. 이러한 블루스형식의 차용과 자유로운 부분들의 공존을 통해 바버의 전통과 혁신의 이중적인 면모를 발견할 수 있다. A부분의 마지막인 a"는 앞의 두 섹션들과는 많이 변형되었는데, E b의 당김음 주제가 G b 중심으로 이동하여 왼손 오스티나토의 G음과 상충한다. 앞선 섹션들에서 E-E b의 상충이 간접적이었던 반면, 이곳의 G-G b의 상충은 같은 마디 안에서 직접적으로 이루어져 좀 더 난해하고 현대적인 음향을 만든다.

〈악보 64〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡의 마디21-32

21

f *p*

한마디로 축소

24

f *p* *mf* *p*

29

Gb-G 상충

f marcato *p leggero*

마디38에서 베이스 오스티나토는 F음으로 이동하였는데, F음 중심의 오스티나토는 꽤 오랫동안 지속적으로 나타나 B부분을 지탱하고 있다. 반면 오른손의 선율은 더욱 자유롭고, 특정한 패턴이나 주제 없이 다양한 아이디어들이 등장한다. 왼손 오스티나토 위에 자유로운 즉흥연주의 오른손은 앞서 언급한 바와 같이 부기우기의 가장 큰 특징이며, 곳곳에 나타나는 단음 혹은 중음의 트레몰로 효과 또한 부기우기에서 자주 사용된다. 앞서 보았던 a"섹션에는 G♭의 임시기호가 베이스 오스티나토와 충돌하였다면, 이번 B부분에서는 B-장단7화음이 그러한 역할을 한다. 마디53에는 4도 도약음정을 가진 상행선이 5잇단음표의 리듬과 함께 분위기를 고조시키는데, 이를 통해 도착한 곳은 역시 링크인 마디54-57의 E음으로, 마디56에서는 C음 중심의 오스티나토가 복귀되며 A'부분으로 이동한다.

C부분의 시작은 〈악보 8〉의 마디66에서 왼손의 G음 중심의 오스티나토 위로 C9의 펼친 화음이 나타나는 다(多)화음(Polychord)의 형태를 보인다.⁸⁾ 이후 마디68-70에서 역시 오른손과 왼손에 서로 다른 화음이 쓰였으며, 이러한 양상은 C부분의 거의 모든 부분에서 공통적으로 나타난다. 이곳에서도 왼손은 지속적으로 오스티나토의 형태를 유지하면서 오른손 트레몰로나 트릴 형태의 선율이 곳곳에 등장하는데, 양손의 선율적, 화성적, 리듬적 상충으로 인해 앞선 부분들 보다 오른손의 즉흥적인 느낌을 더욱 느낄 수 있다.

〈악보 65〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡 마디66-73

C9의 펼친 화음

G-오스티나토 2a. senza ped.

70 Fm9의 펼친 화음

2a.

8) 본 논문에 등장하는 현대 작곡 기법들의 한국말 해석은 20세기 음악의 소재와 기법에 소개된 방법을 따르고 있음을 밝힌다. Stefan Kostka, 『20세기 음악의 소재와 기법』, 박재은 번역 (서울: 예당출판사, 2002).

《Excursions, Op. 20》의 제1곡은 외부적으로 5부분 론도의 전형적 양식을 사용하면서 곡 전반에 걸쳐 재즈적 요소를 사용했다는 점이 가장 특징적이다. 부기우기의 형태를 저음부의 오스티나토를 통해 표현하고, 오른손의 선율변주와 복합 리듬, 당김음 사용을 통해 재즈의 즉흥연주의 느낌을 지속적으로 강조하고 있다. 또한 〈악보 9〉와 〈악보 10〉에서 볼 수 있듯이 마디92부터 마지막까지 진행되는 동안 모든 마디가 당김음으로 시작되는 것은 A"의 등장으로 주제의 마지막 반복과 함께 Coda로 이어져 곡이 끝나게 됨을 예상케 한다.

〈악보 66〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡 마디89-97



〈악보 10〉 《Excursions, Op. 20》 제1곡 마디108-113



3. 제2곡 분석

제2곡에서 바버는 미국적 색채가 강한 블루스의 화성 진행적, 선율적, 리듬적 특징들을 실현하였다. 앞서 살펴본 제 1곡이 블루스의 리프를 오스티나토적인 요소로 차용해 온 것이라면, 제2곡은 블루스의 12마디 화성 유형을 빌려왔는데, 이러한 12마디의 패턴이 4번

등장하는 것으로 전체의 곡이 구성된다. 조표는 없으나 G장조의 조성을 느낄 수 있으며, 화성은 으뜸화음, 버금딸림화음, 딸림화음의 주3화음이 주가 된다.

〈표 6〉 제2곡의 형식구분, 《Excursions, Op. 20》

형식구분	마디	총 마디수
1	1-13	13
2	14-26	13
3	27-38	12
4	39-51	13

블루스는 즉흥연주에 기본을 두고 있기에 효과적인 연주를 위해 공통적인 화성진행 패턴은 필수적이다. 12마디 화성패턴에 의한 4개의 형식구분은 3번째 부분을 제외하고는 모두 한마디가 연장된 13마디의 길이를 갖는데, 3번째 부분의 화성진행 또한 변형되어 있어 결국은 모든 부분이 전형적인 블루스 양식에서 부분적으로 수정되었음을 알 수 있다. 전형적인 12마디 블루스를 기준으로 제2곡의 화성구조를 살펴보면 〈표 5〉와 같은데, 진하게 표시된 마디들에서 i_4^6 과 v 가 딸림화음을 대신하거나, $vi^{\emptyset 7}$ 가 버금딸림화음으로 기능하는 것을 볼 수 있다. 결론적으로 바버는 12마디의 패턴의 길이를 늘리거나 내부적으로 화성을 변형함으로써 패턴의 반복으로 인한 단조로움을 피하였다.

〈표 7〉 제2곡의 화성진행, 《Excursions, Op. 20》

I	I	I	I	
IV	IV	I	I	I
i_4^6	IV	I	I	
I	I	I	I	I
IV	IV	I	IV	
v	$vi^{\emptyset 7}$	I	I	
I	I	I	I	I
IV	IV	I	I	
V	IV	I		
I	I	I	I	I
IV	IV	I	IV	
v	$vi^{\emptyset 7}$	I	I - IV	

곡은 G장조의 으뜸화음을 이루는 고음부의 선율선과 저음부에서 전타음에 의해 수식되는 G-장3화음의 화성적인 반주에 의해 시작된다. 이러한 선율과 반주의 엇갈린 등장은 메기고 받는 노동요의 양식을 연상케 하며, 이는 흑인들의 노동요에서 출발한 블루스를 표현하기 위함으로 해석된다. 이명동음적으로 B♭인 A♯의 임시기호는 F와 함께 3음, 7음이 내려진 블루스음계를 형성하며, 곳곳에서 발생하는 B-B♭의 상충과 함께 블루스의 색채를 일으킨다. 마디3의 왼손 셋잇단음표의 리듬형 또한 블루스의 특징으로, 정박자에 맞춰 연주하기보다는 박자보다 약간 늦게 또는 빠르게 움직이면서 리듬감을 만들게 되는 재즈의 스윙(Swing)의 느낌을 주고 있다.

〈악보 68〉 《Excursions, Op. 20》 제2곡의 마디1-6

The musical score for measures 1-6 of the second piece in 'Excursions, Op. 20' is presented. It begins with a piano introduction in G major, 4/4 time, marked 'In slow blues tempo' (♩ = 60). The right hand features a '메기기' (me-gi-gi) pattern, and the left hand features a '받기' (ba-gi) pattern. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p', 'mf espr.', and 'mp espr.'. The piece concludes with a '스윙 베이스 패턴' (Swing Bass Pattern) and a 'B-Bb 상충' (B-Bb conflict) section.

첫 번째의 12마디 패턴은 마디9에서 으뜸화음이 한마디 연장됨으로써 13마디가 되었으며, 마디14부터 시작되는 패턴 또한 마디18의 으뜸화음이 추가됨으로 해서 13마디의 구조를 갖는다. 특히 두 번째 패턴에서는 마디24에서 IV를 대신해 $vi^{\circ 7}$ 가 사용되었는데, E-반감7화음은 IV^7 인 C-장단7화음의 근음인 C대신 D가 추가된 것으로, 전통적인 화성학에서

두 화음은 매우 상이한 화음이나 이곳에서의 음향은 어색함이 없이 들린다. 이렇게 화음의 구성음을 한 두음 바꾸는 것은 즉흥연주를 바탕으로 하는 재즈에서는 흔한 방법이다.

〈악보 69〉 《Excursions, Op. 20》 제2곡 마디24-25의 화성

G: viø $\frac{4}{2}$ I

G: viø $\frac{4}{2}$ IV7

마디27부터의 세 번째 패턴에서 역시 B-B $\flat$ 의 상충이 많이 등장하며, 붓점과 셋잇단음표의 공존에 의해 난해한 리듬을 보이고 있다. 마지막인 네 번째 패턴은 마디37에서 시작하는데, 마디51에서의 최종 종지는 으뜸화음 뒤에 IV가 등장하여, 화성적으로 열린 상태에서 곡이 마친다.

제2곡은 블루스라는 재즈의 한 장르를 통해 미국적 색채를 표현하고자 하였다. 12마디 화성 패턴을 기본으로 블루스 음계를 사용하고 메기고 받는 기법, 왼손 음형의 스윙의 느낌은 제2곡 자체를 하나의 블루스 음악으로 간주하는 데 손색이 없을 만큼 재즈의 느낌을 강하게 드러내고 있다.

4. 제3곡

제3곡은 “라레도의 거리”(Street of Laredo)라는 카우보이 노래를 변주한 것으로 “The Unfortunate Rake”라는 아일랜드의 선율에서 파생되었다.⁹⁾ 많은 다른 버전들이 있지만, 그중에서 가장 유명한 곡은 〈악보 13〉의 미국 서부의 버전인 라레도 거리로, 내용은 죽어가는 카우보이가 젊은 카우보이들에게 하는 충고이다.¹⁰⁾ 1940년대에 카우보이 음악의 표준이 된 이 곡은 3박자의 이중악절로 되어있으며, 으뜸화음, 버금딸림화음, 딸림화음 위에서 진행된다.

〈악보 70〉 “라레도의 거리” 선율

As I walked out on the streets of La - re - do, As I walked out in La -

C: I IV I V I IV

-re - do one day, I spied a young cow-boy all wrapped in white lin - en, Wrapped in white

I V I IV I V I

lin - en and cold as the clay.

IV V I

이 곡의 주된 선율은 두 개의 아이디어로 나눌 수 있는데, 마디1-4와 마디5-8의 주제를 각각 a와 b로 구분하면 〈표 6〉과 같다. 이때 마디5-8의 아이디어인 b는 8개의 변주형태

9) 이 노래의 간단한 역사는 Irwin Silber and Earl Robinson, *Songs of the Great American West* (New York: Dover Publications, 1995), 279-280을 참고하였다.

10) 이 악보는 디지털 전통음악 데이터베이스를 제공하는 <http://sniff.numachi.com/>에서 발췌하였다. [2013년 9월 17일 접속].

를 보이는데, 마디1-4의 아이디어인 a가 b의 변주 사이에 부분적으로 삽입되어 있는 것이 특징이다. 곡을 a의 복귀에 따라 구분해보면 모두 4개의 부분으로 나눌 수 있다.

〈표 8〉 a와 b의 아이디어에 따른 제3곡의 형식구분

	a와 b에 의한 형식구분	마디
1	a	1-4
	b	5-8
2	a	9-12
	b (변주1)	13-16
3	a	17-20
	b (변주2)	21-24
	b (변주3)	25-32
4	a	33-36
	b (변주4)	37-40
	b (변주5)	41-44
	b (변주6)	45-48
	b (변주7)	49-56
	b (변주8)	57-64
코다		65-72

변형 없이 반복구와 같이 사용되는 a의 아이디어에서 주선율은 왼손의 지속적인 8분음표 위로 7잇단음표의 리듬형으로 등장하는데, 이러한 복리듬은 재즈의 유연한 리듬을 연상케 한다. 첫 번째의 변주는 왼손의 아르페지오 위로 오른손의 쉽표가 있는 가벼운 당김음 리듬이 특징으로, 선율변주와 리듬변주가 동시에 사용되었다. 원래의 선율은 2도 음정을 포함하는 화성적인 구조로 인해 음향적으로 다소 부딪히는 느낌을 주며, 왼손 반주의 매 마디의 3-4박은 5잇단음표로 변형되었다. 이 곳은 앞서 형성된 7:8의 복리듬이 깨어짐으로써 앞선 악구들과의 리듬적 대조가 두드러진다. 두 번째 변주는 제1변주가 옥타브 위에서 재현되는데, 앞서 쉽표로 표현되었던 부분들이 모두 단음들로 채워졌으며, 한편 스타카토는 사라졌다.

〈악보 71〉 제3곡 첫 번째, 두 번째 변주 비교 《Excursions, Op. 20》

1) 제1변주, 마디 13-14



2) 제2변주, 마디 21-22



앞선 두 변주의 미묘한 차이와는 달리 마디25에서 시작되는 세 번째 변주는 상당히 변형되었다. 붓점과 셋잇단음표의 결합과 5:6의 복리듬이 나타나 리듬적인 변주가 심화되었고, 4마디 구조의 마지막 마디는 상대적으로 긴 음가의 화성적인 텍스처로 마무리된다. 이는 마디29에서 옥타브 위로 반복되는데, 두 악구의 *martellato*와 *scherzando*의 지시어를 통해 단조로울 수 있는 반복을 이채롭게 표현하고 있다.

〈악보 72〉 제3변주, 마디25-30



네 번째 변주는 주선율이 왼손에서 수직적인 화성의 형태로 등장함으로써 짜임새가 변화되었다. 반주로서 역할하는 오른손의 16분음표는 스타카토를 기본으로 마디의 1박과 3박 끝에 악센트를 삽입하여 가시적인 마디와는 다른 규칙적인 리듬을 형성한다. 이에 더하여 연속적인 $D\flat_5$ 음 사이의 $D\flat_6$ 음들은 또 다른 리듬패턴을 형성하는데, 이러한 숨겨진 서로 다른 리듬의 규칙성은 듣는 이에게 다각도의 박절감을 느끼게 해준다. 제5변주 역시 왼손에 주선율이 등장하나 이번엔 수직적이 아닌 수평적 확장으로, 수직적인 음들에 의한 선율변주이다. 앞서 악센트와 $D\flat_6$ 으로 인한 규칙성은 $D\flat_7$ 으로 인한 규칙성으로 축소되었고, 제5변주에서 $D\flat_7$ 은 10개의 16분음표의 거리를 두고 등장한다.

〈악보 73〉 네 번째와 다섯 번째 변주의 왼손 주선율

1) 제4변주, 마디37-38



2) 제5변주, 마디41-42



여섯 번째 변주는 하나의 선율선을 양손에 나누어 배치하고 있는데, 이러한 방법은 양손의 힘의 차이에 의한 미묘한 강세와 음색의 차이를 형성하여 청각적인 즐거움을 준다. 제6변주는 가장 왼선율을 알아보기 힘들며 f 에서 등장하여 변주의 절정에 이른다. 이는

앞서 미묘하게 발전되어왔던 변주들과 달리 이후의 제7전주와는 큰 대조를 이루는데, 선적인 텍스처는 호모포닉하게 바뀌었고, 16분음표의 빠른 진행은 긴 음가로 대체되었다. 제7변주는 곡의 시작에 나타났던 7잇단음표가 7:8의 복리듬 없이 계속적으로 나타나는데, 7잇단음표는 2/2박자에 충실한 제6변주와 전체적인 리듬의 변화를 형성한다. 4마디의 악구는 마디53에서 반복되는데, 왼손의 화성이 낮은음역과 높은 음역을 넘나들며 음역을 확장하여 더욱 풍부한 음향을 만든다.

〈악보 74〉 여섯 번째, 일곱 번째, 그리고 여덟 번째 변주 비교

1) 마디45-49

45 제6변주 *brillante* *f*

47 제7변주 *p* *poco f*

2) 마디56-62

56 제8변주 *mf*

60 3도 위 *p*

마지막으로 여덟 번째 변주는 제7변주가 옥타브 아래에서 나타나는데, 수직적인 화음 대신 8분음표의 내성선율이 주선율을 수식하게 된다. 이러한 제8변주는 원래의 b-아이디언인 마디 5-8과 흡사하며, 양손간의 7:8 복리듬 또한 재현된다. 이때 F b의 변화된 음은 화성변주를 수반하는데, 이는 마디61에서 최상성부로 이동하여 나타나면서 이 곡에서 처음이자 마지막으로 주요선율을 3도 위로 변형하고 있다. 마디61-62의 두 마디간의 변형은 마디63에서 원래의 선율선으로 복귀하게 되며, 마디65의 코다로 이어진다. 코다는 a의 아이디어가 반복되며 조용한 분위기에서 마친다. 변주곡의 형태를 갖추고 있는 이 곡은 선율 및 리듬의 다양한 변주 방법으로 자연스럽게 재즈의 즉흥연주(improvisation)와 애드립(ad lib)의 연주법을 연상케한다.

제3곡은 바버의 리듬에 대한 감각을 느낄 수 있는 곡으로, 그는 리듬의 강조를 위해 조성이나 화성을 상대적으로 단순화하였다. 각 변주들 사이의 미묘한 차이와 동일한 리듬형이 아닌 특정한 음의 재등장으로 인한 규칙성은 다소 단조로울 수 있는 곡에 재미를 더한다. G b 장조의 조성은 전곡에서 안정적으로 유지되고 있으며, 큰 박자의 변화 없이 7잇단 음표에 의한 미묘한 리듬변화만을 시도하고 있다. 곡 전반에서 4마디 길이의 악구가 일정하게 유지되고 있으며, 기승전결이 분명한 고전 음악적 요소보다는 대중음악적인 경(輕)음악과 같은 느낌이 강하다. 제3곡의 이러한 분위기는 표면적으로 혁신적인 면모를 지닌 바버의 다른 피아노 작품들과는 차별화되는데, 세 번째 곡을 통해 바버는 《Excursions, Op. 20》의 4개의 모음곡에 의한 재즈로의 “유람”중에 잠시의 휴식을 의도한 것이 아닌가 짐작하게 한다. 이러한 주장은 제2곡의 종지를 살펴봄으로써 더욱 분명해지는데, IV(C-장3화음)로 종지하여 화성적으로 열려 있었던 제2곡 뒤의 제3곡의 G b 장조는 다소 논리적이지 않다. 여기서 제3곡을 제외하면, 제2곡의 최종화음은 제4곡의 F장조의 딸림화음으로 작용하게 되어 그 흐름이 자연스러워진다. 따라서 필자는 G b 장조의 제3곡을 긴 유람 중의 휴식으로 보는 주관적 해석을 바탕으로 이를 통해 바버가 악장 간의 조성을 체계적으로 구성한 작곡가였음을 주장하고자 한다.

5. 제4곡

제4곡의 바탕이 되는 시골의 “농가무”(Barn Dance)는 1880년대 영국에서 시작된 전통으로 새로운 헛간(Barn)을 짓고 이를 축하하는 데서 유래하였다. 이는 미국에 건너와 라디오 쇼의 양식으로 자리 잡았는데, “Barn Dance”라는 프로그램에 지역의 음악가들이 출연하여 컨트리 음악(Country Music)을 연주한 것이 그것이다.¹¹⁾ 바버는 농가무의 이미지를 그리기 위해 민속 악기들의 연주를 묘사하고 있다. 곡은 ABA의 형식을 갖으며, B부분은 두 개의 섹션으로 구분된다.

〈표 7〉 제4곡의 형식구분, 《Excursions, Op. 20》

형식구분		마디
A		1-13
B	1	14-40
	2	41-56
A		57-70

제4곡의 가장 큰 특징은 피들이라는 악기의 음향을 묘사함으로써 민속어법의 표현을 시도하였다는 점이다. 피들이 바이올린과 다른 점은 왼쪽 어깨나 가슴에 걸쳐 놓고 악기를 잡는 것이지만, 경우에 따라서는 턱 밑에 놓거나 무릎 위에 똑바로 세워놓고 잡기도 한다. 〈악보 18〉은 피들을 위한 노르웨이의 춤곡으로, 고전음악에서의 바이올린과 그 음악적 표현이 다른 것을 볼 수 있다.¹²⁾ 주로 민속 춤곡에서 사용되었던 피들은 하나의 선율을 연주하기 보다는 춤의 반주적인 역할을 위해 화성적인 중음을 주로 사용하였고, 춤의 리듬을 강조하기 위해 사용된 당김음이나 선율을 수식하는 꾸밈음 등이 특징적으로 나타난다.

11) “Barn dance,” Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02086> [2013년 9월 17일 접속].

12) 〈악보 17〉은 Grove Music Online으로부터 발췌하였다. “Ex.3 Nordafjøs, gangar dance melody, Hardanger fiddle; transcr. S. Nyhus,” Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F004583> [2013년 11월 26일 접속].

〈악보 75〉 피들을 위한 노르웨이의 춤곡



제4곡은 마치 마디1-2의 하모니카에 이어 마디3에서 피들이 등장하는 것처럼 시작한다. 화성적인 하모니카 음형과 선율적인 피들의 음형은 각각 *f*와 *p*의 대조적인 다이내믹으로 등장하여 더욱 서로 다른 악기소리와 같이 구분되는데, 두 악기를 묘사한 두 개의 아이디어는 곡의 곳곳에 응용되어 등장한다. 13마디의 길이를 갖는 A부분은 제1곡과 제2곡의 12마디 구조를 떠올리게 하나, 이 부분의 화성적인 구조는 블루스의 12마디와는 다르다. 마디12-13은 마치 아코디언의 소리를 모방한 듯한데, 마디13의 크레센도와 데크레센도로 인해 더욱 아코디언적인 연주효과를 준다.

〈악보 76〉 《Excursions, Op. 20》제4곡의 A부분의 민속악기 묘사

1) 마디1-4



2) 마디11-13



마디14부터의 B부분은 반복되는 중음 반복의 오른손 아래로 왼손에서 주선율이 등장하는데, 이러한 주제는 마디41에서 재등장하여 B부분은 두 부분으로 구분된다. A부분에서 묘사되었던 피들의 연주는 B부분에서도 계속되는데, 미끄러지는 반음에 의한 꾸밈음과 중음, 그리고 당김음 등은 모두 피들의 연주기법이다.

〈악보 77〉 《Excursions, Op. 20》피들의 묘사, 제4곡 마디14-19

중음반복

미끄러 지는 듯한 꾸밈음 당김음 마디3-4의 아이디어

마디49-56에는 앞서 제3곡의 여섯 번째 변주에 등장했던 것과 같은 하나의 선율을 양손에 나누어 연주하는 기법이 눈에 띄는데, 오른손에는 B $\flat$ -C의 음을 악센트로 강조하고,

왼손에는 D-C의 음을 배치하여 반진행을 이룬다. 이는 다음 형식구분인 A부분의 으뜸화음 전에서 긴 딸림화음의 연장을 형성하여 연결구적인 패시지를 만든다.

〈악보 78〉 《Excursions, Op. 20》제4곡의 마디48-52

바버는 피들의 전통을 나타내는 것으로써 농가무를 표현하고자 하였다. 그는 제4곡에서 피들의 소리를 묘사하기 위해 다양한 시도를 하였는데, 피들의 “미끄러지는 음”(Slip Notes)을 표현하기 위해 주요음을 전타음의 형태로 수식하는 꾸밈음을 사용하였다. 미끄러지는 음은 또한 컨츄리 음악을 연주하는 피아니스트들의 연주 특징이기도 하였다. 또한 바버가 다른 작품들에서 피아노의 음역대를 넓게 사용했던 것과는 달리 이 곡에서 피아노의 음역을 좁게 제한한 것은 이중음(Double Stops), 삼중음(Triple Stops) 등의 사용과 함께 피아노를 통하여 철저히 피들의 연주형태를 모방하기 위함이었을 것으로 해석된다.

III. 결 론

사무엘 바버의 《Excursions, Op. 20》의 네 개의 곡을 분석해 본 결과 바버는 모음곡 형식을 갖추는 작품에 세부적으로 미국적인 요소를 가미하여 자신만의 독창성을 보였고, 매

곡마다 다른 양식을 사용하여 다양성을 더하였다. 이 작품은 미국적 민족주의라는 메시지를 효과적으로 전달함과 함께 바버 자신만의 음악적 양식을 사용한 절충이 돋보인다. 즉 미국적 민족주의의 전통에 현대음악기법이라는 혁신적인 색채를 더하는 방법을 시도한 것이다.

《Excursions, Op. 20》은 민속음악과 재즈라는 두가지 요소를 절충적으로 사용하여 미국적 민족주의를 표현하고 있다. 제 1곡은 부기우기 스타일로 고전적인 5부분 론도 형식 아래 각각의 형식단락이 종지에 의해서가 아닌, 오스티나토 패턴의 중심음에 의해 이루어진다. 제 2곡은 블루스의 전형적 형식을 사용하면서 변형된 화성을 사용하거나 악구의 길이를 연장하는 방법으로 혁신을 꾀하였으며 제 3곡은 민속 선율을 사용한다. 변주곡 형식을 갖추고 있으면서 복합리듬과 같은 리듬의 다양성으로 새로움을 더하였다. 마지막 제 4곡은 3부분의 춤곡으로 이루어지면서 민속 악기의 색채감을 피아노 위에서 구현해 내고자 하였다.

피아노 독주를 위한 그의 작품들은 각각 모음곡, 소나타, 녹턴과 발라드라는 고전적 장르 형태를 갖추고 있으며 소나타 형식, 변주곡 형식, 론도 형식, 3부분 형식, 푸가 등의 구조를 사용함으로써 전통적 형식 구조에 바탕을 두었다. 그러나 세부적으로는 재즈적 요소, 복합 리듬, 반음계적 진행, 12음 기법 등과 같은 현대적 요소들을 사용함으로써 곡 전반에 걸쳐 전통과 혁신의 요소들을 적절히 대립시키면서 융합시켰다. 그의 작품 《Excursions, Op. 20》은 미국 지방색을 드러내는 민속적 표현으로 부기우기, 블루스, 카우보이 노래, 농가무 형태를 차용하였다. 블루 노트, 당김음, 오스티나토, 불규칙한 리듬 유형과 같은 재즈의 요소들을 유동적으로 사용하면서 당시 미국 내에서 재즈의 요소들을 사용한 민족적 표현 양식들이 성행하던 흐름을 반영하였고 가장 민족주의적 색채를 드러내고 있다.

바버는 고전적인 음악관을 가지고 음악의 미학적 측면을 부각시키고자 하면서도 시대적 상황에 부합하여 문화적, 사회적 요소들을 적절히 배합하여 반영함으로써 음악에 대한 폭넓은 해석과 사고의 유연성을 지닌 작곡가라고 평가할 수 있다. 이러한 연구를 통하여 필자는 바버의 《Excursions, Op. 20》에서 드러나는 그의 작곡기법을 다원성과 절충성으로 해석하고 작품 가운데 지배적으로 나타나는 특징적 양식을 통해 그의 피아노 작품 중 가장 민족주의적인 작품이라고 평가한다. 또한 가장 미국적이고 독창적인 음악 세계를 구축한 20세기 대표적 작곡가인 바버의 피아노 작품을 재조명하는 계기를 마련하고자 한다.

참고문헌

- 김미옥. “사무엘 바버의 후기 음악양식 고찰: 〈피아노 소나타 op.26〉의 분석을 중심으로.” 『음악이론연구』 제9집 (2004): 7-31.
- 박유미. 『피아노 문헌』. 서울: 음악춘추, 2010.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악분석 I, II』. 서울: 예솔, 2006.
- 신인선. 『20세기 음악-음악세계 서양음악사』. 서울: 음악세계, 2006.
- 오희숙. 『20세기 음악 1:역사미학』. 서울: 심설당, 2004.
- 차호성, 오희숙, 김미옥. 『피아노문헌연구 2』. 서울: 심설당, 2012
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2012.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교출판부, 2004.
- Barber, Samuel. *Excursions for the Piano*. New York: G. Schirmer, Inc., 1945.
- Broder, Nathan. *Samuel Barber*. New York: G. Schirmer, Inc., 1954.
- Broder, “The Music of Samuel Barber,” *The Musical Quarterly* Vol. 34, No. 3 (July, 1948): 325-335.
- Burge, David. 『20세기 피아노 음악』. 박숙련 역. 서울: 음악춘추, 2004.
- Carter, Susan Blinderman. “The Piano Music of Samuel Barber.” Ph.D. Diss., Texas Tech University, 1980.
- Dickinson, Peter. *Samuel Barber Remembered: A Centenary Tribute*. University of Rochester Press, 2010.
- Felsenfeld, Daniel. *Benjamin Britten and Samuel Barber: Their Lives and Their Music*. New Jersey: Amadeus Press, 2005.
- Gilbert, David. “Works by Samuel Barber.” *Notes* Vol. 69, No. 1 (September, 2012)
- Gillespie, John. 『피아노 음악』. 김경임 역. 계명대학교출판부, 1997.
- Heyman, Barbara. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- _____. “Samuel Barber.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, 690-695. Second Edition. London: Macmillan, 2001.
- Kirby, F. E. 『건반음악의 역사』. 김혜선 역. 서울: 다리, 1997.

- Kostka, Stefan, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Lysinger, Catherin. "Sonata for Piano, Op.26: A Reflection of Samuel Barber's Struggle between Neo-classicism and Modernism." D.M.A. Diss., University of Houston, 2004.
- Marsh, Jeffrey. "The Enlisted Composer: Samuel Barber's Career, 1942-1945" Ph.D. Diss., University of North Carolina, 2010.
- McCleery, David. 『클래식, 현대음악과의 만남』. 김형수 역. 서울: 포노, 2012.
- Nicholls, David. "Voices in the Wilderness: Six American Neo-Romantic Composers." *Music & Letters* 88. 4 (November, 2007): 704-706.
- Salzman, Eric. *Twentieth-century Music: An Introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1967.
- Sifferman, James. "Samuel Barber's Works for Solo Piano." D.M.A. Diss., University of Texas at Austin, 1982.
- Simmons, Walter. *Voices in the Wilderness: Six American Neo-Romantic Composers*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2004.
- Svistoonoff, Katherine. "Cosmopolitanism in Two Twentieth-Century Piano Sonata." D.M.A. Diss., University of Houston, 2011.
- Wentzel, Wayne C. *Samuel Barber: A Guide to Research*. New York: Routledge Music Bibliographies, 2001.
- Whitesell, Lloyd. "Benjamin Britten and Samuel Barber: Their lives and their Music." *Music & Letters* 87. 4 (November, 2006): 687-688.
- Yong, Lauri L. "The Solo Piano Music of Samuel Barber." D.M.A. Diss., University of Cincinnati, 1989.

[Abstract]

A Study on Samuel Barber's 《Excursions, Op. 20》

Lee, Heuiseung

This study examines how the various 20th century musical languages in the piano works of Samuel Barber are associated with other aspects which are very opposite; tradition and innovation. In addition to it, it focuses on understanding of “ism,” dominantly appeared in each his piano work. Therefore, this document aims to help understanding in the process of creation of his own distinctive musical language and to emphasize the value of his piano works as concert repertoire.

From the late 19th century through the 20th century, the american composers do not restrict themselves to the tradition and broaden their musical expressive capabilities immersing in the European tradition, which creates various ways of compositional process. Thus, the musical maturity in American music is reached by these streams of American composers and contemporary composers get influenced by these predecessors.

Based on the traditional formal structure, Barber expresses distinctive lyricism and romanticism, and develops innovative compositional ideas so that he creates his own 20th musical language. He studied under Rosario Scalero who contributed to form Barber's musical foundation on traditional formats. From his early ages, Barber absorbed the European music and arts through frequent traveling Europe. These experiences naturally developed his lyricism. Moreover, after two World Wars, radical changes in an American society dissolved into his works and his musical language was established upon it.

The study about the 20th century musical language in Barber's piano solo works-《Excursions, Op. 20》, 《Piano Sonata, Op. 26》, 《Nocturne, Op. 33》, 《Ballade, Op. 46》-shows how each work involves with a variety of musical languages rather than puts a limitation in the procedure. In his piano works, the conflict and integration between tradition and innovation embody various ‘ism’; Nationalism, Neo-classicism, Modernism, Neo-romanticism and so on. The pluralism and eclectic approach to tradition and innovation demonstrate Barber is one of the progressive and open-hearted

american composers.

This study investigates the 20th century musical language in Barber's piano works to understand his traditional perspective and aesthetic of music. The analysis of works also develops comprehensibility of his piano works. Therefore, this study expect to illuminate the value of his works in the 20th century keyboard literature and help the performers for their better interpretation in each work.

“경계를 넘어: ≪North American Ballads≫ 중 〈Down By The Riverside〉를 통해 본 프레데릭 제프스키의 음악세계”

김 희 정

I. 서 론

미국 출신의 아방가르드 작곡가 프레데릭 제프스키(Frederic Rzewski, 1938~)는 음렬주의와 우연음악이라는 양 극단이 열어놓은 현대 음악의 무한한 가능성을 탐닉한 작곡가로 그의 작품세계는 하나의 양식에 귀속시킬 수 없을 만큼 다양한 영역을 아우르고 있다. 일찍이 하버드 대학교에서 피스톤(Walter Piston, 1894-1976)과 수학한 그는 음렬주의를 비롯하여 중세음악, 우연음악, 전자음악, 최소주의, 재즈, 팝 등 다양한 음악적 토양을 바탕으로 작품 활동을 펼쳐나가고 있다.¹⁾

또한 그는 자타가 공인한 좌파주의 성향의 작곡가로 그에게 따라붙는 ‘정치참여 작곡가’

1) John Rockwell, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (New York: W. W. Norton, 1990), p. 85

라는 수식어가 이러한 성향을 잘 대변해준다.²⁾ 제프스키는 예술의 사회비판적 기능에 주목하고 자신의 사회적, 정치적 신념을 음악활동과 결부시키고자 하였으며 특정한 정치적 사건들을 소재로 한 일련의 작품을 선보임으로써 주류 질서에 저항하는 비판적 의식을 공공연하게 드러내었다. 또한 음악가 실천 연합(Musicians' Action Collective)³⁾, 리빙 씬어터(Living Theatre)⁴⁾ 등을 통해 정치적 성향을 같이 하는 다양한 예술가들과 함께 교류하였는데 특히 무지카 일렉트로니카 비바(Musica Electronica Viva)⁵⁾라는 연주 단체의 활동에 참여함으로써 작곡가/연주자로 이분화 되어있는 기성 음악계의 문화와 작곡가가 지니는 절대적 권위에 도전하여 집단 창작(Collective Improvisation)이라는 새로운 음악적 대안을 모색하기도 하였다.

제프스키는 또한 피아니스트로써 뛰어난 역량을 바탕으로 연주자와 피아노 음악 작곡가로 현대 음악에 큰 공헌을 하였다. 그는 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925~), 칼하인츠 스톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928~2007), 존 케이지(John Cage, 1912~1992), 모튼 펠드먼(Morton Feldman, 1926~1987)등과 같은 유럽과 미국 작곡가들의 작품을 초연하였으며 《North American Ballads, 1978-79》을 비롯하여 《No Place To Go but Around, 1974》, 《De Profundis, 1994》, 《The Road, 1995-2003》, 《Mayn Yingele, 1988~1989》 등 다수의 피아노 작품을 선보였다. 그 중 36개의 변주로 이루어진 《단결된 민중은 결코 패

2) Michael Zuraw, "From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski's North American Ballads and Other Piano Music from the 1970s," (D.M.A. dissertation, Rice University, 2003), p. 21.

3) 저자 역(譯). 제프스키를 포함하여 재즈, 포크, 고전 음악 등 다양한 부류의 미국 작곡가들이 주축이 되어 1970 년대에 조직된 단체로, 이들은 미국 민요 등 대중적으로 친근한 선율을 바탕으로 한 작품을 연주/작곡함으로써 음악을 통해 자신들이 속한 지역 사회의 일원으로 기여하고자 하였다.

4) 무정부주의자 줄리안 벡(Julian Beck, 1925~1985)과 주디스 말리나(Judith Malina, 1926~) 부부에 의해 1947년 뉴욕에서 결성된 극단으로 주로 급진적이고 개혁적인 주제를 실험극을 통하여 전달하고자 하였다. 제프스키는 이 단체와 교류하였으며 이들의 초청으로 1968년 이태리 파르마(Parma)의 '국제 연극제'(International Theatre Festival)에 초청되어 작곡가로서 사회적 역할을 강조하는 연설을 하기도 하였다.

5) 제프스키가 1966년 알빈 큐란(Alvin Curan, 1938~), 리처드 타이텔바움(Richard Teitelbaum, 1939~) 등과 함께 결성한 라이브 전자 음악 단체이다. 전자악기와 장비는 물론 전통적 악기, 일상생활에 쓰이는 물건에 이르기까지 음재료에 대한 포괄적 개념을 수용하고 음악회장 뿐만 아니라 광장, 극장, 클럽 등을 연주장소로 택하면서 기존의 엘리트주의적이고 정형화된 음악회장 문화에서 탈피하고자 하였다. 급진적이고 실험적인 그들의 표현방식은 대중들의 외면을 받았고 1971년 해체되었다.

배하지 않는다, The People United Will Never Be Defeated!, 1975》는 그의 대표적 피아노곡으로 연주 시간 한 시간에 달하는 대규모 독주곡이다. 이 작품은 그 구조적 방대함과 양식의 다양성으로 인해 바흐의 《골드베르크 변주곡》이나 베토벤의 《디아벨리 변주곡》과 비견되며⁶⁾ 리스트와 브람스가 이룩한 낭만주의 변주곡의 명맥을 잇는 역작으로 평가받기도 한다.⁷⁾ 제프스키는 또한 활발한 녹음 활동을 통해 자신이 직접 연주한 음반을 남기기도 하였는데 『Rzewski Plays Rzewski』라는 제목으로 2002년에 발매한 음반에는 《North American Ballads, 1978-79》를 포함하여 《단결된 민중은 결코 패배하지 않는다, 1975》, 《환상곡, 1989-99》, 《피아노 소나타, 1991》 등 상당수의 독주곡이 수록되어 있다.

본 논문의 주제인 〈Down By The Riverside〉는 제프스키의 대표적 피아노 작품 《North American Ballads》의 세 번째 곡으로, 본 논문에서는 이 작품에 인용된 선율이 지니는 사회, 역사적 의미와 함께 다양한 음악 어법들을 자세히 논의해 봄으로써 그의 음악 세계에 대해 조명해 보고자 한다. 제프스키는 정치적 상징성을 지니고 있는 인용 선율을 자신의 음악속으로 과감하게 끌어들이는 방식으로 사회 비판적 문제 의식을 과감하게 드러내었으며, 그가 이 작품에서 선택한 음악 기법 역시 구체적인 의도를 지니고 있다고 하겠다. 본 논문에서는 다양한 양식적 기법과 그러한 표현 방식이 지니는 상징성이 무엇이며 그의 사회 비판적 문제의식이 음악을 통해 어떠한 방식으로 구현되는지 논의해 보도록 하겠다.

II. 본 론

《North American Ballads》는 〈Dreadful Memories〉, 〈Which Side Are You On?〉, 〈Down By The Riverside〉, 〈The Winnsboro Cotton Mill Blues〉의 총 네 곡으로 구성되어 있는 작품으로 피아니스트 폴 제이콥스(Paul Jacobs, 1930-1983)에게 작품을 위촉받

6) Howard Pollack, *Harvard Composers Walter Piston and His Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski*, (Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1992), p. 383.

7) Pollack, 위의 책, p. 385.

아 작곡되었다. 당시 윌리엄 볼콤(William Bolcom, 1938~), 아론 코플랜드(Aaron Copland, 1900~1990) 등 미국 현대 작곡가들의 작품이 수록될 음반 작업을 구상하고 있던 제이콥스는 제프스키에게 작곡을 의뢰하였고, 이에 그는 곧바로 작업에 착수하여 1978-9년 사이에 이 작품을 세상에 선보였다.

《North American Ballads》는 제프스키의 음악 세계를 관통하고 있는 현실 비판적 문제의식을 계속해서 담아내고 있다. 그는 각기 다른 4개의 대중적인 선율을 작품의 주 음악적 재료로 사용함으로써 청자의 주위를 환기시키는 동시에 주요 선율이 원형을 벗어나 왜곡, 변형되는 일련의 과정을 미국 사회의 일그러진 현실을 반영하는 상징적인 연결고리로 사용하였다. 다음의 표 1은 각 곡에 사용된 인용 선율을 나타낸 것이다.

〈표 1〉〈North American Ballads〉에 사용된 선율

1번	Dreadful Memories	Precious Memories
2번	Which Side Are You on?	Lay the Lilly Low
3번	Down By The Riverside	Ain't Gonna Study War No More
4번	The Winnsboro Cotton Mill Blues	Alcoholic Blues

1. <Down By The Riverside>의 인용 선율

다음의 [악보 1]은 〈Down By The Riverside〉의 주요 선율인 “Ain’t Gonna Study War No More”의 선율과 가사이다.⁸⁾

8) Edith Fowke and Joe Glazer, *Songs of Work and Protest* (New York: Dover Publications, 1973), pp. 202-203.

Ain't Gonna Study War No More

Goin' to lay down my sword and shield, Down by the ri-ver - side

5 down by the ri-ver - side down by the ri-ver - side, Goin'to

9 lay down my sword and shield, Down by the ri-ver - side, and

13 stu - dy - war no more - - I ain't goin'to

17 stu-dy war no more, I ain't goin'to stu-dy war no more, I ain't goin'to

21 1. stu - dy war no more, - - I ain't goin'to

25 2. stu - - dy war no more, -

2. Goin'to put on my long white robe

Down by the riverside, down by the riverside, down by the riverside

Goin'to put on my long white robe

Down by the riverside, and study war no more.

3. Goin'to talk with the Prince of Peace

Down by the riverside, down by the riverside, down by the riverside

Goin'to talk with the Prince of Peace

Down by the riverside, and study war no more.

“Ain't Gonna Study War No More”는 원래 흑인영가로 그 가사는 성경의 미가서 4:3
9) 혹은 이사야서 2:4¹⁰⁾에서 따온 것으로 추측된다. 노래에 등장하는 전쟁(war)이라는 단
어는 중의적인 의미를 지니는데 백인들의 농장에서 혹독한 노동과 차별로 비참한 삶을 이
어야 했던 흑인들은 자신들의 고된 삶을 전쟁에 비유하여 노래하였다. 이렇듯 흑인영가에
서 출발한 이 노래는 그 이후로도 미국 역사에서 지극히 다양하고 중층적인 배경을 지니
게 되어 미국 남부 농장 흑인들이 즐겨 부르던 노동요로, 남북전쟁(1861-65) 당시에는 평
화를 염원하는 노래로, 1900년대 중반에는 인권 운동가로, 혹은 베트남 전쟁 반대 시위에
자주 등장하던 노래로 사용되었다. 특히 노래에 등장하는 칼(sword), 방패(shield), 전쟁
(war), 평화의 왕(Prince of Peace), 백의(white robe)등의 가사는 평화를 염원하는 사람
들의 목소리를 대변하기에 적합하였다.¹¹⁾

미국 역사를 아울러 폭넓은 계층의 지지를 받아온 만큼 그 제목과 가사에 다양한 변이
가 생기기도 하였는데 “Ain't Gonna Study War No More”를 비롯하여 “Ain't Going To
Study War No More”, “Ain't Gonna Grieve My Lord No More”, “Ain't Gwine To
Study War No more”, “Down By De Ribberside”, “Down By The River”, “Going To
Pull My War Clothes”, “Study War More” 등의 다양한 형태로 존재하게 되었다.
Holger Terp는 그의 논문 “Ain't Gonna Study War No More”에서 이 노래에 무려 600
개가 넘는 서로 다른 선율과 가사가 존재한다고 말하고 있다.¹²⁾ 이 노래가 활용된 일례로

9) 미가서 4:3 ‘그가 많은 민족 중에 심판하시며 먼 곳 강한 이방을 판결하시리니 무리가 그 칼을 쳐서 보습을 만
들고 창을 쳐서 낫을 만들 것이며 이 나라와 저 나라가 다시는 칼을 들고 서로 치지 아니하며 다시는 전쟁을
연습하지 아니하고’

10) 이사야 2:4 ‘그가 열방 사이에 판단하시며 많은 백성을 판결하시리니 무리가 그 칼을 쳐서 보습을 만들고 그 창
을 쳐서 낫을 만들 것이며 이 나라와 저 나라가 다시는 칼을 들고 서로 치지 아니하며 다시는 전쟁을 연습지
아니하리라’

11) Zuraw, “From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski's North American Ballads and Other Piano Music from
the 1970s.”, p. 98.

12) Holger Terp, “Ain't Gonna Study War No More.” (The Danish Peace Academy, 2007), p. 10.

1961년 ‘자유의 기수들’(‘Freedom Riders’)이라고 불리는 시민인권 운동가들이 ‘백인 전용’과 ‘유색인 전용’으로 상징되는 버스 안에서의 흑인차별에 반대하는 운동을 벌였는데 이 때 동일한 선율에 ‘Down by the Riverside’ 대신 ‘Down on the Freedom Line’이라는 가사를 넣어 사용하였다고 한다.¹³⁾ 이렇듯 “Ain’t Gonna Study War No More”는 미국 역사에 있어 억압적 사회구조에 맞서는 약자들의 저항 정신과 부조리한 현실을 변혁하고자 하는 이들의 열망을 드러내는 전달수단이 되어왔다.

제프스키가 “Ain’t Gonna Study War No More”를 자신의 작품 <Down By The Riverside>에 인용한 것은 이 노래가 1960년대 미국에서 있었던 베트남 전쟁 반대 집회에 자주 사용되었던 것과 밀접한 관련이 있다. 그는 1979년에 베를린에서 열렸던 ‘Festival of Political Songs’에 출품하기 위해 이 곡을 작곡하였는데 이 음악 축제는 해마다 특정 국가를 지정하고 그 나라의 음악에 초점을 맞추는 것이 관례였다. 1979년에는 베트남이 주제였으며 따라서 베트남의 전통 선율에 기초한 작품을 출품해야 했으나 제프스키는 미국에서 베트남 전쟁 반대 시위에 널리 사용되었던 “Ain’t Gonna Study War No More”를 곡의 기초로 하여 작품을 선보였다.¹⁴⁾

2. 악곡 분석

<Down By The Riverside>는 대중적 양식의 흑인영가, 대위법, 최소주의, 인상주의, 재즈, 즉흥연주 등 광범위한 음악 어법이 사용된 절충 주의적 양식의 작품으로 조성/무조성의 영역을 자유롭게 넘나들고 있다.¹⁵⁾ 특정 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 전개되면서도 “Ain’t Gonna Study War No More”의 선율이 변주기법으로 변형되어 나타남으로 곡 전체에 유기적인 통일성을 부여하는 음악적 장치가 된다. 다양한 음악적 양식을 두루 섭렵

13) Zuraw, “From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski’s North American Ballads and Other Piano Music from the 1970s.”, p. 98.

14) Hayashi Kim, “The Keyboard Music of Frederic Anthony Rzewski with Special Emphasis On the North American Ballad,” (D.M.A. dissertation, University of Arizona, 1995), pp. 116-117.

15) Zuraw, “From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski’s North American Ballads and Other Piano Music from the 1970s.”, p. 66.

한 제프스키는 때로 하나의 작품 내에 과감한 양식적 혼용을 통하여 곡을 쓰기도 하였는데 이러한 양식의 혼용은 1968년 ‘파르마 선언(Parma Manifesto)’을 통해 그가 주창한 ‘인간적 사실주의(Humanist Realism)’로 설명될 수 있다. 그는 “음악회장에만 국한되지 않고 광범위한 계층을 대상으로”한 음악활동을 펼쳐나가기 원했으며 관객과 연주자 혹은 작곡가와 연주자 사이의 교감을 ‘인간적 사실주의’로 표현하였다.¹⁶⁾ 또한 “다양한 기법을 의도적으로 적용하는 것은 관객을 소외시키기 위함이 아니라 관객과 소통하고자 하는데 있다”고 말하며 다양한 관객과 이들을 둘러싸고 있는 다양한 사회적 환경을 고려했을 때 여러 가지 음악 양식을 아울러 쓰는 것이 작곡가로서 논리적이고 합당한 선택이라고 여겼다.¹⁷⁾ 앞서 열거한 대중적 양식의 흑인영가, 대위법, 최소주의, 인상주의, 재즈, 즉흥연주 등이 이 작품에서 구체적으로 어떻게 나타나는지 면밀한 악곡 분석을 통해 논의하여 보겠다.

1) 흑인 영가를 기초로 한 대중적 양식(Popular Style)

다음의 [악보 2-1]과 [악보 2-2]는 흑인영가를 기초로 한 대중적 양식이 사용된 악구를 나타낸 것이다. [악보 2-1]은 곡의 도입부로 인용 선율의 원형은 그대로 유지한 채 왼손에 반복적인 오스티나토 베이스(Ostinato Bass)를 덧붙인 단성 구조(Homophonic Texture)로 이루어져 있다. 제프스키는 I, IV, V의 간단한 화성 진행을 통해 흑인영가가 지니는 단순함과 소박함을 강조하면서 동시에 선율에 2도 음정이나 꾸밈음을 더함으로써 재즈적인 요소를 가미하였다. 그가 직접 연주하여 발매한 CD 『Rzewski Plays Rzewski』에서도 이러한 재즈적 요소가 부각되고 있는데 왼손의 오스티나토 베이스는 기보된 음가 그대로가 아니라 스윙(Swing)¹⁸⁾ 기법의 붓점 리듬으로 연주된다. [악보 2-2]에서도 마찬가지로 전반적인 선율 진행과 꾸밈음은 흑인영가와 재즈의 영향을 보여 주는데 인용 선율은 왼손 테너성부로 전이되어 나타난다.

16) Robert Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, (New York: W. W. Norton and Co., 1991), p. 459.

17) Rockwell, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*, p. 89.

18) 원래 스윙(swing)은 ‘흔들거리다’라는 뜻으로 1930년대 뉴욕을 중심으로 선풍적인 인기를 끌었던 재즈 스타일이나 당김음을 중심으로 하는 유연하고 활기찬 리듬을 뜻한다. 정박자보다 약간 늦거나 빠르게 움직이면서 리듬감을 만들어 내는데 이 때 이 리듬을 ‘스윙 리듬’이라 한다.

[악보 2-1] 1~9마디

$\text{♩} = 80/88$

1~9마디

[악보 2-2] 67~70마디

jazz적 요소

(1. *ppp*) 1: Omit tenor voice; play bass con *3va* bassa; cresc. poco a poco *ppp* → *mf*
 (2. *mf*) 2: Play as written; cresc. *mf* → *fff*

67~70마디

제프스키는 〈Down By The Riverisde〉를 작곡한 후 남아프리카 흑인들이 실제로 이 선율을 부르는 것을 들었는데 이들은 악보에 기재된 $\text{♩} = 80/88$ 보다 훨씬 느린 속도로 불렀다고 한다.¹⁹⁾ 이를 반영하듯 그는 자신의 음반 『Rzewski Plays Rzewski』에서 도입부를 기재된 속도보다 훨씬 느리게 연주하고 있다.

2) 대위법적 양식(Contrapuntal Style)

이 작품에서 가장 두드러진 음악 양식을 꼽는다면 바로 대위법을 들 수 있는데 이 대위법적 양식은 앞서 제시되었던 대중적인 가스펠 양식과는 대조를 이루며 18~36마디, 42~62마디, 83~90마디 등 곡의 전반에 여러 번 등장한다. 제프스키가 자신의 곡에서 대위법적 양식을 사용한 것은 ‘음악가 실천 연합(Musicians' Action Collective)’에서 함께 활동하였던 미국의 민속 음악학자 피트 지거(Pete Seeger, 1919-2014)의 영향이 결정적이라고 할 수 있다. 다음은 제프스키와의 인터뷰 내용을 발췌한 것이다.²⁰⁾

(피트 지거가 말하기를) “자네가 이러한 (‘음악가 실천 연합’에서) 음악회를 열 때 모든 사람들이 노래할 만한 무엇인가가 필요하다네. 바흐의 선례를 따라서 말일세.” 그 말에 나는 허를 찔리는 기분이었다. “그럼 바흐의 선례를 따르라는 것이 무슨 뜻 인가요?” 그는 말하기를 “이런 음악회를 열 때, 바흐가 했던 것처럼 모든 이가 따라 부를 수 있는 한두 가지의 무엇인가가 있어야 된다는 말일세.”

나는 그런 것을 한 번도 고려해보지 않은 터였다. 그리고 그것은 곧 내 뇌리에 박혔다. 이 작품들(North American Ballads)을 보면, 모든 음악적 재료들, 특히 모티브들은 어떤 방식으로든 노래에서 파생된 것들이다. ‘North American Ballads’는 정확하게 바흐가 사용했던 기법들은 아닐지라도 그의 코랄 프렐류드에서 사용되었던 기법과 유사점을 발견할 수 있다. 이것은 어떤 면에서 본다면 고전적 기법과 민속적 재료의 결합인 셈이다. (1997. 2. 20. Vivian Perlis와의 인터뷰 내용 중)

19) Kim, “The Keyboard Music of Frederic Anthony Rzewski with Special Emphasis On the North American Ballads,” p. 116.

20) Zuraw, “From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski’s North American Ballads and Other Piano Music from the 1970s,” p. 65.

제프스키는 바흐가 했던 것처럼 사람들에게 익숙한 대중적인 선율을 빌어와 곡의 주 재료로 삼으면서 그 선율에서 파생된 모티브를 대위법적 악구의 기본단위로 사용하였다. 아래의 [악보 3]은 “Ain’t Gonna Study War No More”의 선율을 7개의 모티브로 나눈 것이다.

[악보 3] “Ain’t Gonna Study War No More”을 기초로 한 모티브

The image displays seven musical staves, each representing a different motive derived from the song "Ain't Gonna Study War No More". All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

- Motive A 1:** A single staff showing a sequence of eighth and quarter notes.
- Motive A 2:** A single staff showing a sequence of eighth and quarter notes, similar to A 1 but with a different rhythmic pattern.
- Motive B:** A single staff showing a sequence of eighth and quarter notes.
- Motive C 1 + C 2:** A single staff showing two distinct motives, C 1 and C 2, separated by a bar line. C 1 consists of a sequence of eighth and quarter notes, and C 2 consists of a sequence of eighth and quarter notes.
- Motive D:** A single staff showing a sequence of eighth and quarter notes.
- Motive C 1 + C 2':** A single staff showing two distinct motives, C 1 and C 2', separated by a bar line. C 1 consists of a sequence of eighth and quarter notes, and C 2' consists of a sequence of eighth and quarter notes.
- Motive D':** A single staff showing a sequence of eighth and quarter notes.

다음으로 제시되는 [악보 4-1], [악보 4-2], [악보 4-3]은 이 작품에서 나타나는 대위법 악구를 앞서 열거된 [악보 3]의 기본 모티브를 바탕으로 분석한 것이다.

[악보 4-1] 16~28마디

16

f *mp* *f* *p* *mf* *pp*

Lo stesso tempo, ma con rubato e flessibile: quasi una fantasia

19

f *p* *A1* *A2* *C1*

21

f *p* *A1* *C1* *A1* *C2'* *A1*

23

p *cres.* *f* *A1* *A2* *C1*

25

f *dimin.* *sfz.* *pp* *poco rit.* *C2* *C2'* *A1의 전위(Inversion)* *mp* *p* *A1*

A1의 전위(Inversion)

A 1의 스트레토(Stretto)

27

pp *f* *ff* *f* *A1* *A1*

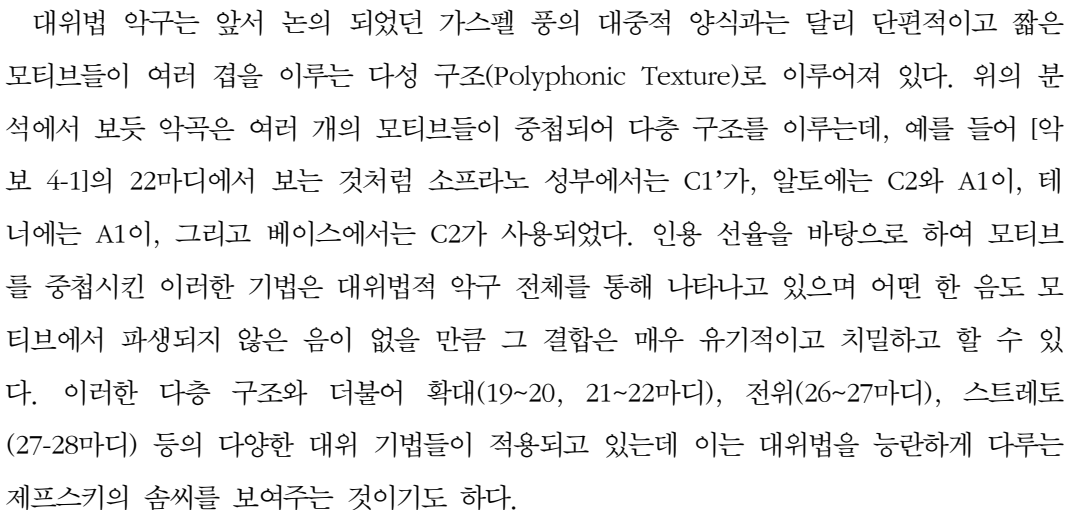
[악보 4-2] 46~57마디

The musical score for measures 46-57 of 'Down By The Riverside' by Frederick Joplin is presented in a single system with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations and dynamics:

- Measure 46:** Treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p* (piano).
- Measure 47:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 48:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 49:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 50:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 51:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 52:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 53:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 54:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 55:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 56:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.
- Measure 57:** Treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. Bass staff has a half note G2. Dynamics: *p*.

Structural labels and other markings include:

- Labels:** A1, A2, C1, C1 + C2', D', (clusters).
- Dynamics:** *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *fff* (fortississimo), *dimin.* (diminuendo).
- Articulation:** *impetuoso* (impetuous), *clusters* (indicated by a bracket and the word).
- Other markings:** *8.* (octave), *6.* (sixteenth), *3.* (triple), *4.* (quadruple).



이 악구의 또 다른 특징은 불협화적 음향이 지배적이라는 것인데 이것은 각각의 독립적인 모티브들이 서로 다른 조성에서 제시되는데서 그 이유를 찾을 수 있다. 예를 들어 22마디의 소프라노 성부 C1'는 A flat major, 알토 성부의 C2는 D major, 테너 성부의 A1은 A major, 베이스의 C2는 D major에서 제시되며 A flat major, D major, A major의

조성이 동시에 울리면서 불협화를 만들어 내고 있다. 이러한 불협화적 음향 또한 대위법 악구 전체를 통해 나타난다.

3) 최소주의(Minimalism)

제프스키는 이 작품에서 최소주의 양식의 악구를 선보이고 있는데 대중성과 단순함을 중요시하는 최소주의 양식을 논리와 현혹성이 강조되는 대위법적 악구와 나란히 배치함으로써 뚜렷한 음향적 대비 효과를 얻고 있다. 다음은 최소주의 양식이 사용된 부분과 최소 단위인 모티브 A1를 나타낸 것이다.

[악보 5-1] 37~42마디

poco più mosso (♩. = 60/66)

legato *p* *pp* *p* *pp*

Con pedale (m.s. sempre pp)

ostinato bass

mp *p* *mp* *dimin.* *poco rit.* *pp*

○로 표시한 부분
△로 표시한 부분의 역행
◇로 표시한 부분의 역행

[악보 5-1]에서 보듯 제프스키는 모티브 A1을 주 음악적 재료로 하여 이 악구를 구성하고 있는데 □ 표시된 A♭ 음을 제외하고 소프라노, 앨토, 베이스 3성부의 모든 음은 이 모티브에서 파생된 것으로 볼 수 있다. 예를 들어 37~42마디의 왼손 오스티나토 베이스(Ostinato Bass)를 이루고 있는 5개의 음(g-b♭-c-e♭-f)은 모티브 A1의 후반부를, ○로 표시된 소프라노 음들은 도입부를, ◇로 표시된 음들은 c-e♭-f-g-(b♭)의 역행(Retrograde) 형태를, △로 표시된 음들은 f-g-b♭-c의 역행(Retrograde) 형태를 나타내고 있다. 이러한 최소주의 양식의 악구는 지속적인 페달의 사용, *p*, *pp* 등의 셈여림, 왼손 오스티나토 베이스를 이루고 있는 5음 음계(Pentatonic Scale)와 더불어 다소 몽환적인 느낌을 불러일으킴으로써 인상주의(Impressionism) 음악과도 유사한 효과를 얻고 있다.

4) 즉흥 연주(Improvisation)

〈Down By The Riverside〉는 연주자 임의대로 즉흥연주를 넣을 수 있는 부분을 포함하고 있다. 이 작품에서 뿐만 아니라 그의 다른 피아노곡에서도 이러한 즉흥 연주부를 발견할 수 있는데 《North American Ballads》의 2번째 곡인 〈Which Side Are You On?〉을 비롯하여 변주곡 《단결된 민중은 결코 패배하지 않는다!》등이 그러한 예이다. 다음의 악보 [악보 6-1]부터 [악보 6-4]는 〈Down By The Riverside〉, 〈Which Side Are You On?〉, 《단결된 민중은 결코 패배하지 않는다!》의 즉흥 연주부를 나타낸 것이다.

[악보 6-1]에서 보듯 연주자는 62마디의 화음을 연주한 후 일정 분량의 즉흥 연주를 넣을 수 있는데 악보 아래의 지시 사항 'If improvisation is played, it should be about as long as the preceding written music'처럼 시작에서 62마디에 이르기까지 소요된 시간과 비슷한 길이로 연주하여야 한다. [악보 6-2]도 마찬가지로 'A short improvised cadenzas may be played over this chord'의 지시에 따라 마지막 화음에서 시작하는 짧은 카덴차를 넣을 수 있다.

[악보 6-1] <Down By The Riverside>의 60~66마디

60 (Ped.)

63 *ppp legatissimo* *con pedale*

N.B. (Optional improvisation: return to this chord)

N.B. If improvisation is played, it should be about as long as the preceding written music.

[악보 6-2] <Down By The Riverside>의 81~90마디

81 *poco meno mosso* *f*

87 *allargando* *pp subito*

89 *poco rit.* *ppp*

Ped.

♣ A short improvised cadenza may be played over this chord.

[악보 6-3] 〈Which Side Are You On?〉

Optional free improvisation, subject to following conditions:

1. Improvisation should begin as a sudden radical change, with no "transition." That is, there should be no ambiguity about where the written music ends and where the improvisation begins. The manner in which this sense of a leap to a different kind of order is evoked is left to the interpreter. A few simple limitations, however, apply:
2. Begin by alluding in some way to the tonality of B minor. This may be brief. End with a rather long section in C-mixolydian (scale: C-D-E-F-G-A-B $\flat$ -C).
3. Improvisation may use techniques employed in written music (polytonal transpositions of theme, etc.) or not; but in any case should represent a different "side" of the same form (many different tonalities in the first part, one tonality in the second).
4. Improvisation, if played, should last at least as long as the preceding written music.
5. If no improvisation is played, pass immediately to the finale.

Finale ($\text{♩} = 96$)

[악보 6-4] 〈단결된 민중은 결코 패배하지 않는다!〉 Var. 36

즉흥연주에 대한 제프스키의 관심은 부분적으로 전통적 작곡가-특히 유럽 작곡가-의 역할에 대한 그의 비판적 시각에서 온다고 하겠다.²¹⁾ 그는 작곡가와 연주가, 창작과 연주가 엄격하게 분리되어 있는 음악계의 관행을 권위주의의 상징이라고 보았고 이러한 상태에서 벗어나 연주가들이 스스로 곡을 창작하는데 적극적으로 참여하여야 한다고 생각했다.²²⁾ 그는 일찍이 무지카 일렉트로니카 비바(Musica Electronica Viva)의 활동을 통해 자신의 비판적 시각에 대한 음악적 대안을 찾고자 하였으며 즉흥 연주를 통한 집단 창작(Collective Improvisation)이라는 새로운 개념을 제시하며 작곡가와 연주자의 구분 없이 모두가 창작 과정에 동등하게 참여하는 새로운 음악 형태를 시도하였다.²³⁾ <Down By The Riverside>를 포함한 많은 피아노 작품에 즉흥 악구가 포함되어 있는 것도 그러한 시각과 맥락을 같이 하는 것으로, 즉흥 악구는 작곡가의 간섭을 최소화하고 연주자에게 최대한의 자유를 부과할 수 있는 장치가 된다. 또한 이는 관객과 연주자, 혹은 작곡가와 연주자 사이의 교감을 중시하는 ‘인간적 사실주의(Humanist Realism)’라는 그의 철학과도 서로 맞닿아 있다고 하겠다.

III. 결 론

제프스키는 미국을 대표하는 아방가르드 작곡가로 <North American Ballads>와 <단결된 민중은 결코 패배하지 않는다!>를 포함하여 많은 작품을 통해 현대 피아노 문헌에 큰 공헌을 하였다. 특히 그는 자신의 정치적, 사회적 신념을 음악을 통해 과감하게 드러내어 특정 정치적 사건을 소재로 한 작품으로 사회비판적 문제의식을 제기하는가 하면, 음악계의 기성질서에 도전하여 작곡가와 연주가의 역할에 대해 진지한 성찰을 모색하기도 하였다.

<Down By The Riverside>는 이러한 그의 작품 세계의 연장선상에 놓여있는 곡으로

21) Pollack, *Harvard Composers Walter Piston and His Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski*, p. 380.

22) 이희경, “음악, 정치, 매체- 68혁명이 열어젖힌 현대음악의 새로운 시대.” 『낭만음악』(낭만음악사, 2008), 20권

제4호, pp. 20-21.

23) 이희경, 위의 글, pp. 20-21.

흑인영가 “Ain’t Gonna Study War No More”의 구체적인 상징성을 작품 속에 끌어들이 청자를 효과적으로 환기시키고 있다. 작곡 기법 측면에서 보았을 때 이 곡은 하나의 단순한 선율에서 출발하여 여러 가지 극적인 양식의 변환을 시도한 절충주의 기법의 작품이다. 제프스키는 10분여 남짓 되는 비교적 짧은 곡 안에 가스펠 풍의 흑인 영가를 비롯하여 재즈, 대위법, 최소주의, 인상주의, 즉흥 연주 등의 다양한 어법을 담아내고 있으며 이로써 바로크와 현대 음악, 기보된 악보와 즉흥 연주 그리고 정통 클래식과 그에 속하지 않는 흑인영가와 재즈 등의 여러 영역을 자연스럽게 녹여내고 있다. 또한 현학적인 대위법을 대중적인 흑인영가/재즈와, 혹은 단순성과 접근성을 기치로 한 최소주의 양식과 나란히 뒹뒹 구조, 음향, 음색 모든 면에서 두드러진 음향적 대비효과를 얻기도 한다. 따라서 이 작품의 진수는 단순히 사회적, 정치적 문제를 작품의 소재로 끌어들인다는 차원을 넘어 정치와 음악, 순수음악과 대중음악, 고전음악과 현대음악, 기보된 음악과 즉흥 연주 등 여러 이질적인 요소들의 경계를 자유자재로 넘나드는데 있다고 할 수 있다. 다양한 음악적 양식과 그것의 과감한 혼용은 세상에 편재하는 위계질서와 차별을 넘는 소통과 화합을 대변하고 있으며 따라서 〈Down By The Riverside〉는 그러한 그의 이상주의적 세계관을 절충주의라는 표현 방식으로 투영해 낸 작품이라고 하겠다.

제프스키는 절충주의라는 표현 방식이 지닌 상징성에 대한 통찰력을 바탕으로 이를 현실의 문제와 결부시킴으로써 자신만의 독특한 음악적 영역을 개척해 나감과 동시에, 피아노 음향에 대한 탁월한 이해를 통하여 20세기 피아노 음악 문헌에 중요한 발자취를 남기고 있다.

참고문헌

이희경. “음악, 정치, 매체- 68혁명이 열어젖힌 현대음악의 새로운 지대.”

『낭만음악』(낭만음악사 2008), 20권 제4호, pp. 5-38.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. The Norton Introduction to Music History. New York: W. W. Norton and Co., 1991.

Rockwell, John. *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York: W. W. Norton, 1990.

Pollack, Howard. *Harvard Composers Walter Piston and His Students, from Elliott Carter to Frederic Rzewski*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1992.

Fowke, Edith & Joe Glazer. *Songs of Work and Protest*. New York: Dover Publication, 1973

Zuraw, Michael. “*From Ideology Into Sound: Frederic Rzewski’s North American Ballads and Other Piano Music from the 1970s.*” D.M.A. dissertation, Rice University, 2003

Kim, Hayashi. “*The Keyboard Music of Frederic Anthony Rzewski with Special Emphasis On the North American Ballads.*” D.M.A. dissertation, University of Arizona, 1995

Terp, Holger. “*Ain’t Gonna Study War No More.*” The Danish Peace Academy, 2007

[Abstract]

"Beyond Borders: The Music of Frederic Rzewski with
Special Emphasis on <Down by the Riverside> from
<<North American Ballads>>

Hee Jung Kim

Frederic Rzewski, an American avant-garde musician, has made a significant contribution to the contemporary musical scene as both a pianist and a composer. As a composer, his compositional spectrum encompasses the full range of musical traditions, including serialism, minimalism, medieval music, impressionism, indeterminacy, jazz, pop, and American folk music. As a proclaimed Marxist, he often combines his music with his outspoken political convictions. Fusing elements from various compositional traditions with extra-musical associations, he has accomplished his own unique and individualistic musical style.

This dissertation provides an in-depth account of Rzewski's <Down by the Riverside>, which was written in 1979 as No. 3 in the set constituting his large-scale piano piece, <<North American Ballads>>. Based on the quoted tune "Ain't Gonna Study War No More", this piece employs various musical styles. Here, the quoted tune and its social/historical context will be provided as a framework for achieving a better understanding of the piece. In addition, a detailed motivic analysis with an annotated score will illuminate how these motives are disguised in a palette of different compositional styles, which acts as an organizing unit.

네드 로렘(Ned Rorem)의 세 개의 피아노 소나타에 대한 연구 - 신고전주의 영향을 중심으로 -

김 선 화

I. 서 론

현존하는 미국의 작곡가 네드 로렘(Ned Rorem, 1923~현재)은 음악과 가사가 우연히 일치한 것처럼 잘 어우러지게 작곡하여 예술가곡(Art Song)의 대가로 잘 알려져 있다.¹⁾ 로렘의 예리하고 섬세한 음악성은 예술가곡과 더불어 기악 작품을 통해서도 나타났는데, 시적이고 우아하며 단순명료한 특징을 지닌 에릭 사티(Erik Satie, 1866~1925)와 프란시스 풀랑(Francis Poulenc, 1899~1963)의 음악을 떠오르게 하면서도 자신만의 뚜렷한 색채감을 지니고 있다.²⁾ 1976년에 로렘은 관현악곡 『에어 뮤직』(Air Music, 1974)으로 미국 예술계의 노벨상이라 불리는 풀리처상을 수상하였고, 또한 관현악곡 『다장조의 서곡』

1) James Holmes, Ned Rorem, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.21, edited by Stanley Sadie, 2nd ed.(New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), pp. 677~679.

2) Maurice Hinson, Ned Rorem, *Guide to the Pianist's Repertoire*, edited M. Hinson and Wesley Roberts, 4th ed.(Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006), pp. 823~824.

(Overture in C, 1948)으로 거슈윈 상도 받음으로써 재즈를 사용한 그의 음악적 탁월성을 인정받아 명실상부한 20세기 미국인 현대음악 작곡가로서 인정받게 되었다.³⁾

로렘은 성악곡을 작곡할 때와 마찬가지로 기악곡을 작곡할 때에도 늘 노래를 한다고 생각하며 작곡했다.⁴⁾ 그래서 그의 음악은 시적이면서도 세련되고, 독창적이며, 정서적으로도 섬세한 표현력을 지니고 있는 점이 특징이다. 늘 조성 음악 안에 머무르며 듣는 이로 하여금 그의 음악적 언어에 귀 기울이게 만드는 부드럽고 감미로운 음악들을 쓰곤 하였다.⁵⁾ 로렘의 음악은 20세기 프랑스 작곡가들의 영향을 많이 받았는데, 그 중에서 대표적인 예술가곡의 작곡가였던 폴랑의 영향을 많이 받았으며 그의 뒤를 이은 작곡가로 알려지기도 하였다.⁶⁾

500여 곡의 예술가곡들 외에도 로렘의 작품들로는 세 개의 교향곡, 일곱 개의 오페라, 다수의 관현악곡, 다양한 악기 구성의 실내악 작품들, 발레 음악, 극음악, 합창곡, 기악 독주 작품들이 있다. 그의 기악 작품들은 불분명한 조성 안에서 반음계와 음준을 사용하여 불협화음과 복합 조성을 만들어 내었고, 다양하게 리듬을 분할하여 색채감과 리듬감이 풍부한 음악을 보여주고 있다.⁷⁾ 악곡의 형식은 신고전주의 작곡가들의 영향을 받아 소나타, 변주곡, 모음곡 등의 전형적인 형식으로 곡을 썼다.⁸⁾ 로렘의 피아노 작품 목록에서 그 영향을 많이 찾아볼 수 있으며, 그 중 세 개의 피아노 소나타 작품은 로렘의 피아노 작품 중에서 가장 완성도가 높은 작품들로 알려져 있다.⁹⁾

미국 현대음악의 작곡가로서 20세기를 대표하는 로렘에 대한 전반적인 연구는 그 동안 1963년 갈랜드 앤더슨(Garland Anderson, 1933~2001)의 ‘네드 로렘의 음악’(The Music of Ned Rorem)과 1989년 알리스 맥도날드(Arllys L. McDonald)의 ‘네드 로렘의 전기 및 참고문헌’(Ned Rorem, A Bio-Bibliography in Music)을 통해 발표되었으며, 특히 성악 분야에서는 국내외로 그의 작품에 대한 연구가 비교적 활발히 이루어졌지만, 아직 기악

3) Arlys L. McDonald, *Ned Rorem, A Bio-Bibliography in Music, Number 23*.(New York: Greenwood Press, Inc., 1989), pp. 6, p. 11.

4) Maurice Hinson, op.cit., p. 9.

5) Garland Anderson, “The Music of Ned Rorem,” Omaha World Herald, May 23, 1986, p. 53.

6) Daniel E. Mathers, Ned Rorem, *Encyclopedia of World Biography*, vol.13, pp. 284~286.

7) Bret Johnson, “Still sings the Voice: A Portrait of Ned Rorem,” Tempo 153 (June 1985 : pp. 7~12.

8) James Holmes, op.cit., pp. 677~679.

9) Arlys L. McDonald, op.cit., pp. 105~199.

음악 분야에 대해서는 많은 연구가 이루어지지 않은 편이다. 그의 피아노 음악에 관한 연구는 1980년에 모리스 힌슨(Maurice Hinson)이 ‘네드 로렘의 건반음악’(The Keyboard Music of Ned Rorem)이란 제목으로 미국의 피아노 쿼터리(Piano Quarterly)에 기재하였지만, 아직 국내에는 소개되지 않았다. 다만 로렘의 피아노 소나타에 대한 분석은 1973년에 미국의 음악 저널 노트(Notes)에서 윌리엄 체르니(William Cerny)가 로렘의 피아노 소나타 제 1번과 제 3번에 대해 소개와 비평을 하였으며, 로렘의 건반 음악의 특징들에 대해 서술한 적은 있다.¹⁰⁾

본 논문은 신고전주의 영향을 중심으로 로렘의 세 개의 피아노 소나타 작품을 분석하고 연구하여 서정성이 가득한 로렘의 시적인 음악이 가사가 없이도 어떻게 피아노 음악에 효과적으로 표현되었는지를 중심으로 연구해 보고 이를 통해 앞으로 많은 연주자들이 그의 작품을 효과적으로 연주하는데 도움을 주고자 한다.

II. 로렘의 세 개의 피아노 소나타

1. 네드 로렘의 음악적 경향

미국의 작곡가 네드 로렘(Ned Rorem, 1923~현재)의 음악은 프랑스 인상주의와 신고전주의 음악의 영향과 더불어 20세기의 진보성을 무시하지는 않으나 극단적인 진보는 회피한 모더니즘을 보여주고 있다.¹¹⁾ 당시 대부분의 신고전주의 작곡가들은 프랑스의 파리에 서 활동 중이었는데, 로렘도 파리에서 프랑스 6인조(Les Six) 작곡가들과 프랑스의 저명 문필가인 장 콕토(Jean Cocteau, 1889~1963)와 친분을 쌓게 되었다.¹²⁾ 그 결과 로렘은 프랑스적인 감각과 서정적이고 우아한 양식에 미국 재즈음악의 리듬과 화성법을 도입하여

10) William Cerny, "Music Reviews," *Notes* (Music Library Association) 29 no.4 (1973), pp. 815~817.

11) William Pencak, Music Classical, *Encyclopedia of Queer Musicians History in America*, (New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996), pp. 287~291.

12) James Holmes, op.cit., pp. 677~679.

자신만의 음악 체계를 구축하였다. 그는 항상 조성 음악을 토대로 성악 작품에서만이 아니라 기악 작품에서도 노래처럼 아름답고 단순명료한 주제 선율과 자유롭고 풍부한 화성의 사용으로 아름답고 우아함을 표현하였다. 그리고 복합 리듬의 사용으로 재치 있고 활발한 자신만의 색채를 만들어 내기도 하였다.¹³⁾ 20세기의 작곡가들은 과거 음악의 영향을 받으며 새로운 혁신을 추구하였는데, 로렘은 새로움에 도전하기 보다는 영감을 주는 작곡가들의 직접적, 간접적 영향을 받아 자신만의 음악으로 풀어 썼다.¹⁴⁾

그가 영향을 받은 작곡가들은 크게 드뷔시, 스트라빈스키, 그리고 힌데미트라고 할 수 있다.¹⁵⁾ 온음계와 선법을 적절히 사용하여 이국적이면서 다채로운 색채감을 만들어내었고, 강박이 아닌 약박에 악센트를 주는 오스티나토 리듬, 바로크와 고전주의 시대의 음악 형식과 양식을 빌려다가 변형시켜 사용하는 신고전주의 음악가들의 대표적인 작곡법을 빌려와 사용하였다.¹⁶⁾ 로렘은 온음계와 선법을 사용하여 신비롭고 서정적인 선율을 만들어 내었고, 반면에 오스티나토 리듬과 재즈 리듬을 도입하여 활발하고 격정적인 음악을 만들어 두 가지의 대조적인 성격이 공존하는 음악을 썼다. 그의 예술가곡은 대체로 곡의 길이가 단순하고 3부분 형식이거나 자유롭지만, 기악 작품은 소나타, 변주곡, 토카타, 모음곡, 콘체르토, 신포니아 등의 전통적인 음악 형식들을 가져다 그 형식을 그대로 쓰지 않고 자신만의 스타일로 풀어 썼다.

로렘의 음악은 대체로 긍정적이고 밝은 느낌을 준다. 그는 순수 음악 작곡가로서 음악 자체를 완벽하게 보이도록 만들어 내려고 하지 않았고, 있는 그대로의 자신의 심경을 글로 풀어쓰듯이 음악을 썼다.¹⁷⁾ 때론 즉흥적으로 작곡하기도 하고 인상주의 음악처럼 곡의 서두에 제목을 붙여 자신의 음악이 무엇에 대한 것인지 뚜렷이 드러내었다. 로렘은 늘 단순하고 깔끔하며 자연스러운 음악을 추구했으며, 단순명료하고 매력적인 그의 음악은 선율안의 내성에서 불협화음을 이루며 감정이 고조되다가 늘 긍정적인 답을 주는 것처럼 조성

13) Thomas Lask, "Books of The Times," *Reviews of Music and People*, by Ned Rorem, New York Times, October 15, 1968, p. 45.

14) Phillip L. Miller, "On Desto, Music by Ned Rorem Not for Singing," *American Record Guide* 35 (January 1969), p. 177.

15) James Holmes, op.cit., pp. 677~679.

16) 오희숙, 상계서, p. 130.

17) Ned Rorem, *Diary of A Composer*, *Music Journal* (October 1965), p. 27.

의 종지로 해결된다.

그에게 드뷔시, 스트라빈스키, 힌데미트의 작곡법을 전수해 준 작곡가들은 미국인 작곡가 버질 톰슨(Virgil Thomson, 1896~1989), 아론 코플랜드(Aaron Copland, 1900~1990), 그리고 프랑스에서 만난 프란시스 풀랑을 비롯한 프랑스 6인조 작곡가들이었다. 이 작곡가들의 공통점은 프랑스 음악의 영향을 받았던 신고전주의 작곡가들로, 성악 작곡에 탁월했으며 음악 비평 작가로도 활발히 활동했었다는 점이다.¹⁸⁾

로렘이 태어난 미국의 음악 역사는 유럽에 비해 오랜 역사는 아니었다. 20세기 초에도 미국은 여전히 문화적 정체성을 구축해 나가고 있었으며, 국민주의를 토대로 고유의 음악 양식을 간절히 창출하고 싶어 했지만 그 토대가 될 전통이 부족했다. 미국의 국민주의 음악 양식을 발전시키는 데 핵심적인 역할을 했던 대부분의 미국 작곡가들은 프랑스의 나디아 불랑제(Nadia Boulanger, 1887~1979)의 문하생들이었다.¹⁹⁾ 그녀는 미국인 제자들에게 미국의 음악적 유산이 부족한 점이 오히려 옛 전통에 얽매이지 않고 자유롭게 새로운 시도를 추구해 볼 수 있는 방법이라고 격려했다. 불랑제가 가르친 미국인 제자들 덕분에 미국은 20세기 동안 세계에서 음악적으로 가장 진보적인 나라 중의 하나가 될 수 있었다. 당시 불랑제의 제자들 중에는 코플랜드와 톰슨이 있었다.²⁰⁾ 특히 코플랜드는 불랑제의 첫 번째 미국인 제자였으며, 로렘은 톰슨과 코플랜드의 고전주의 작곡법에서 많이 벗어나지 않으면서도 아름답고 섬세하며 단순명료한 주제 선율과 어디로 갈지 예측할 수 없는 화성의 사용, 그리고 재치 있으면서도 재미있는 리듬 작곡법을 전수받아 두 작곡가의 계보를 이어나갔던 미국의 작곡가이기도 하다.²¹⁾

로렘은 피아노를 잘 다룰 줄 아는 작곡가였다. 어릴 적에 처음으로 음악을 배운 악기가 바로 피아노였고, 20세기의 음악은 다양한 소리 접근법을 시도하였던 시기였기에 피아노는 그 시도를 실현하기에 아주 훌륭한 악기였다. 로렘의 피아노를 위한 음악들은 그 악기의 특성을 잘 살려 섬세하고 오묘한 소리의 울림, 그 울림을 통해 만들어지는 화성의 탐구하는 것 같은 진행, 타악기적인 특성을 살린 빠르고도 재치가 넘치는 리듬감을 지니고

18) William Pencak, op.cit., p. 287~291.

19) Ibid.

20) David McCleery, 『클래식, 현대 음악과의 만남』, 김형수 역., pp. 85~86.

21) James Holmes, op.cit., pp. 677~679.

있다.²²⁾ 로렘은 예술가곡 작곡가로서 더 많이 알려져 있지만, 그의 예술가곡의 빼어난 선율을 화성적으로 자연스럽고 논리 정연하게 맞춰진 피아노 반주가 없었다면 그 명성은 불가능한 일이었다.²³⁾

2. 네드 로렘의 세 개의 피아노 소나타

로렘의 세 개의 피아노 소나타 작품들은 신고전주의 피아노 소나타 작곡법의 영향을 받았다. 3악장 구성의 피아노 소나타 제 1번(1948), 4악장 구성의 피아노 소나타 제 2번(1949~1950)과 제 3번(1954)은 각각 다른 시기에 작곡되었으며, 세 개의 피아노 소나타는 뚜렷이 서로 다른 성격들을 지닌 작품들이다. 다음의 [표 1]은 고전주의 피아노 소나타와 신고전주의 피아노 소나타를 세 가지의 관점에서 비교하여 정리한 것이다.

[표 1] 고전주의 피아노 소나타와 신고전주의 피아노 소나타 비교²⁴⁾

특징	고전주의 피아노 소나타	신고전주의 피아노 소나타
형식	소나타 형식, 3부분 형식, 론도 형식, 변주곡 형식	소나타 형식, 3부분 형식, 론도 형식, 변주곡 형식, 푸가 형식
주제 선율	제 1주제와 제 2주제의 대조	제 1주제와 제 2주제의 대조, 순환 주제 기법
조성, 음계	온음계 조성 (장조와 단조)	온음계 조성, 선법, 중심음, 다조성, 복조성
전조	5도 음정 또는 3도 음정 관계의 조성으로 전조	다양한 조성으로 무규칙적인 전조
박자	단일 박자표	변화된 박자표, 복합박자
리듬	당김음 리듬, 헤미올라 리듬	당김음 리듬, 헤미올라 리듬, 다박절법 리듬
짜임새	주제 선율과 반주 리듬의 단일 짜임새, 대위법적 짜임새	주제 선율과 반주의 대조, 음역의 대조, 층이 있는 짜임새, 대위법적 짜임새

22) Frank Dawes, Spiders by Ned Rorem, Modern Piano, Cocktail Music by Salvatore Martirano, *Reviews of The Musical Times*, vol.111, No. 1532 (Oct., 1970), p. 1029.

23) Carol J. Oja, *Setting the Tone: Essays and a Diary by Ned Rorem*, Books Reviews, p.206.

24) Stefan Kostka, op.cit.

로렘의 피아노 소나타들은 각각 다른 형식으로 작곡되었으며 마지막 악장들은 모두 토카타로 작곡되었다. 특히 각 악장들의 빠르기를 명확하게 숫자로 제시함으로써 비교적 객관적이고 통일성 있는 연주를 가능하게 한다(피아노 소나타 제 3번의 제 4악장 제외). 로렘은 하나의 특정한 조성 또는 음계를 선호하기 보다는 온음계적인 장조와 단조 조성, 교회 선법, 중심음 등 다양한 조성적 색채를 사용하였다. 또한 악장의 처음에 제시된 조표와 다른 조성감을 드러내어 곡의 조성을 모호하게 하거나, 해당 조성에 속하지 않는 불협화음정의 사용, 복조적인 다화음의 사용 등을 통하여 기존의 고전 시기의 조성적 체계를 벗어나고자 하는 시도를 보여준다. [표 2]

[표 2] 로렘의 세 개의 피아노 소나타 형식 구조

소나타	악장	형식	빠르기
제 1번 (1948)	제 1악장	3부분 형식	$\text{♩} = 72$
	제 2악장	주제와 변주 형식	Adagio, $\text{♩} = \text{ca. } 69$
	제 3악장	토카타	Clear, fast, and hard, $\text{♩} = 152$
제 2번 (1949-50)	제 1악장	서곡, 론도 형식	Allegretto($\text{♩} = 100$)
	제 2악장	타란텔라	Scherzando($\text{♩} = 104$)
	제 3악장	녹턴	Moderato($\text{♩} = 56$)
	제 4악장	토카타	Allegro molto ($\text{♩} = 138$)
제 3번 (1954)	제 1악장	푸가토	$\text{♩} = \text{ca. } 144$
	제 2악장	5부분 순환 형식	Slow $\text{♩} = 52$
	제 3악장	2부분 형식	Scherzando - fast but not rushed $\text{♩} = 138$
	제 4악장	토카타	Molto Allegro

이 세 개의 피아노 소나타는 2006년에 미국인 피아니스트 토마스 래너스(Thomas Lanners)의 연주로 녹음되어 음반 발매되었는데, 애론 코플랜드 음악재단의 위촉으로 센토 레코드사(Centaur Records, Inc.)에서 제작되었다.²⁵⁾

25) 토마스 래너스는 현재 미국 오클라호마 주립대학(Oklahoma State University)의 피아노과 교수이다.

1) 피아노 소나타 제 1번

제 1악장은 A, B, A'의 3부분 형식, 제 2악장은 주제와 변주 형식, 그리고 제 3악장은 토카타 형식으로 작곡되었는데, 이 중에서 제 3악장은 같은 해에 따로 독립적인 '토카타 (Toccata)'로 미국인 피아니스트 윌리엄 마세로스(William Masselos, 1920~1992)에게 헌정되어 출판되기도 하였다.²⁶⁾

이 소나타에서는 주제 동기들을 반복적으로 사용하면서 화성과 리듬에 변형을 주어 음악을 발전시키고 있다. 아래의 [악보 1]은 제 1악장의 첫 번째 주제이며 따라오는 [악보 2]는 첫 번째 주제의 변형 및 발전된 모습을 보여준다.

[악보 1] 제 1악장의 첫 번째 주제(1-4마디)

1 $\text{♩} = 72$

a음형 (장3도 순차 하행) b음형 (장2도 아래 보조음)

ff pesante *mf*

(완전4도 음군)

[악보 2] 제 1악장 첫 번째 주제의 변형 및 발전(10-12마디)

(음가 1/2 축소)

a음형 (9도 3중음) b음형 (3도 위 모방) (3도 위 모방)

10 *mf* *f* *ff* *8va*

(전위형) b음형

26) 토카타는 ‘손으로 건드리다(toccare)’라는 의미의 이탈리아어에서 유래한 것으로, 자유로운 형식과 양식으로 구성된 건반 악기를 위한 즉흥적 악곡이며, 강하고 풍부한 화음, 빠른 악구, 장식음 등을 통해 화려한 효과를 구성하는 것이 특징적이다.

아래의 [악보 3]은 제 1악장의 두 번째 주제의 악보이며, 그 아래의 [악보 4]는 그 변형 및 발전을 보여준다.

[악보 3] 제 1악장의 두 번째 주제(17-20마디)

17 *a tempo*
8분음표 리듬의 짧은 음가 *p*
b 음형 (전위형)
붓걸 리듬 *mp*

19 *mf* *f*
8분음표 하행 아르페지오 음형

[악보 4] 제 1악장 두 번째 주제의 변형 및 발전(21-25마디)

21 두 번째 선율 (2성부 짜임새로 축소)
sub. p

23 9도 화음 *cresc.* *mf* *f*
a 음형과 b 음형의 선율이 발전
셋잇단음표 하행 리듬 상행 아르페지오

특히, 제 2악장에서 사용한 주제와 변주 형식은 코플랜드가 즐겨 사용하던 형식으로 동기들의 계속적인 반복과 발전이 두드러지며 그의 작품 〈피아노 변주곡(Piano Variations,

1930))에서 로렘은 영향을 받은 것으로 보인다. 또한 옥타브 화음의 연속진행, 완전 4도와 5도 음정들을 이용한 온음계 선율과 음군(Cluster)의 사용으로 만들어진 반음계와 불협화음들, 또한 붙임줄과 복합리듬(Poly-rhythm) 혹은 헤미올라(Hemiola)를 사용하여 만든 재즈리듬을 사용하였는데, 이 리듬 역시 코플랜드의 작곡 기법이다. 그렇지만 동시에, 로렘은 대부분의 악구들을 대위법적으로 구성하였고 직접 템포의 숫자도 제시함으로써 매우 논리적이면서도 우아한 음악을 만들어 내고 있다.²⁷⁾

[악보 5] 제 2악장의 주제(1-4마디)

Tema
Adagio ♩ = ca. 69

주제 선율

도약 상행

강약의 변화

장6도 순차 하행 선율

[악보 6] 제 2악장 주제의 반복과 변형(5-11마디)

주제 선율의 성부 확장
(단선율 → 3화음)

cresc.

옥타브 순차 상행 선율
(음역과 성부의 확장)

주제 선율 (1마디)

종지화음 (D 단3화음)

27) 오희숙, 『20세기 음악 1, 역사, 미학』 (서울: 도서출판 심설당, 2004), pp. 171~172.

위에서 살펴본 주제는 장식적 변주와 성격적 변주를 통해 다섯 개로 변주되면서 제 2악장을 구성한다. 주제 동기는 제 4변주에 이르기까지 빠르기가 점차 빨라지며, 그에 따라 주제의 선율, 성부, 화음, 리듬 등의 음악적 특징들의 변주가 나타난다. 상성부의 단선율로 시작된 주제 선율은 성부의 이동, 음정, 전위, 프레이징, 리듬 등에 의해 변주된다.

[악보 7] 제 2악장의 제 1변주(12-15마디)

Var. 1
poco piu mosso ♩ = ca. 84

주제 선율(상성부로 이동)

주제 선율 5도 위 모방
(리듬 3배 확장)

[악보 7]의 제 1변주는 주제의 선율을 지니고 있으면서도 전혀 다른 성격의 음악을 보여주는 성격적 변주이며, [악보 8]과 [악보 9]의 제 2변주와 제 3변주는 뚜렷이 주제선율을 하성부에서 화음과 리듬의 변형을 주고 상성부에 셋잇단음표와 5잇단음표 리듬을 사용한 장식적 변주이며 선법을 사용하여 오묘한 느낌의 드뷔시의 음악을 연상케 한다.

[악보 8] 제 2악장의 제 2변주(25-30마디)

Var. 2

주제 선율(화음형)

[악보 9] 제 2악장의 제 3변주(35-38마디)

Var. 3
♩ = 100

p quiet and graceful

주제 선율

[악보 10] 제 2악장의 제 4변주(58-63마디와 76-78마디)

7/8박자(다양한 복합박자의 리듬 분할)
8va-----

mf

2+3+2

3+2+2

76
mp cresc.

제 4변주는 다섯 개의 변주들 중 가장 빠르고 긴 구성으로, 장식적 변주와 성격적 변주가 모두 사용된다. 변주에 앞서 Allegro, ♩ = 160의 빠르기, 5/8박자, *f*의 셈여림으로 연주되는 여섯 마디의 도입부가 제시되고, 58마디부터 7/8박자, *mf*의 셈여림으로 시작하여 *fff*까지 확장되고, 주제 선율은 상성부에서 7도 위 모방으로 변주된다. 주제 선율은 리듬의 축소, 스타카토와 악센트의 악상, 음정과 화음으로 확대된 성부 등 다양한 성격적 변주가 나타나며, 58마디의 2+3+2, 61마디의 3+2+2 리듬 분할을 비롯하여 3+4, 3+3+1 등 7/8박자의 다양한 복합 박자를 구성하는 리듬 분할이 만들어진다. 특히, 76-77마디는 2마디 동안 3박 단위의 비박절적 리듬 분할을 보여주며 단순하면서도 발전한 리듬의 진행을 보인다. 이런 다양한 발전적인 리듬분할들이 코플랜드가 사용했던 리듬기법의 영향이라고

볼 수 있다.

제 5변주는 제 2악장의 마지막 변주로 모든 음악적 부분에서 클라이맥스를 형성한 제 4 변주 이후에 다시 처음 주제로 돌아와 제 2악장을 정리하는 코다 성격의 장식적 변주이다. [악보 11]

[악보 11] 제 2악장의 제 5변주(96-104마디)

Var. 5
Tempo I

한편, 제 2악장의 변주들은 드뷔시를 포함한 선법 작곡가들에게 영향을 받아 조옮김된 선법을 사용함으로써 제한적인 조성을 벗어나고 장, 단조의 성격을 모호하게 하여 신고전주의 피아노 소나타임을 보여준다. [표 3]

[표 3] 제 2악장 주제와 변주들의 주요 선법의 변화

	주제	제 1변주	제 2변주	제 3변주	제 4변주	제 5변주
선법	D 도리안 D 에올리안 (D 프리지안)	A 프리지안 (F# 도리안)	C 에올리안 (G 에올리안)	B 도리안 B 에올리안	B b 리디안 E 에올리안	D 도리안 D 에올리안

독립적인 ‘토카타(Toccata)’로 미국인 피아니스트 윌리엄 마세로스(William Masselos, 1920~1992)에게 헌정되어 출판되기도 하였던 제 3악장은 Clear, fast, and hard, ♩=152

의 빠르기, 8/8의 복합박자로 작곡되었다. 로렘은 이 3악장에서 토카타 형식을 사용하여 그의 자유로움과 다양성을 나타내었다. 제 3악장의 주제 선율은 총 여덟 개의 다양한 리듬으로 반복되는데, 각각의 리듬형의 특징을 살펴보면 다음과 같다. [표 4]

[표 4] 제 3악장의 리듬형

리듬형	리듬(8/8박자)
a	♪ ♪ ♪ ♪ .
b	♪ ♪ ♪ ♪ ♪
c	♪ . ♪ ♪ .
d	♪ . ♪ . ♪ . ♪ . ♪ . ♪ .
e	♪ ♪ ♪ ♪
f	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b) + ♪ . ♪ ♪ . (c)
g	♪ . ♪ . ♪
h	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

‘논리적으로, 냉정하게(detached, cold)’ 연주하라는 표시와 함께, 제 3악장의 주제 선율은 하나로 위의 여덟 개의 리듬 형들과 함께 다양하게 전조되거나 넓은 음역을 오르내리며 변화한다.

[악보 12] 제 3악장의 주제(1-8마디)와 a리듬형

Clear, fast, and hard, ♩ = 152
8va 토카타 주제

1

p detached, cold a 리듬형 (♪ ♪ ♪ ♪ .)

(8va)

5

8va

[악보 13] 제 3악장의 b 리듬형(9-16마디)

9 *mp loco* b 리듬형 (J J J J J)

13 *mf* 16분음표 음형

주제 선을 하성부로 이동

[악보 14] 제 3악장의 c 리듬형(25-28마디)

25 c 리듬형 (J J J J J)

ff feroce

8me

[악보 15] 제 3악장의 f 리듬형(83-90마디)

f 리듬형 (J J J J J (b) + J J J J (c))

날카로운 스타카토 선율

83 *mf poco staccato*

부드러운 레가토 선율

87 *mp*

- 로렘의 피아노 소나타 제 1번과 신고전주의와의 연관성

이 피아노 소나타에서 나타나는 신고전주의의 영향은 소나타 형식의 구성으로 작곡된 제 1악장에서 찾아볼 수 있다. 제 1악장은 고전주의 소나타 형식인 3부분 형식을 사용하고 있으며, 두 개의 주제를 중심으로 한 대조와 발전이 나타난다. 이 때 두 개의 주제 사용은 고전주의 소나타 형식의 제시부에서 나타나는 제 1주제와 제 2주제의 차용으로 볼 수 있으며, 두드러지는 선율선과 프레이징은 고전주의 진행 방식의 음악 구성에서 비롯되고, 3도 또는 5도 관계의 중심음 이동은 고전주의의 전조 방식과 연관된다.

여기서 로렘은 조성이 아닌 중심음의 이동이라는 방법을 통해 고전주의의 전조방식을 차용하였다. 또한, A'에서 원조와 다른 중심음의 재현은 고전주의 피아노 소나타의 재현부와는 다른 방식으로, 이는 로렘 스스로의 방법으로 소나타 형식을 활용한 새로운 시도로 볼 수 있다.

로렘은 형식적인 면에서는 고전주의적 방식을 따르면서 음악적 어법에서는 4도 음정의 사용, 옥타브 병진행, 반음계적 음계 등을 통해 인상주의적 색채를 내포하고 있으며 이것은 드뷔시의 영향을 받았다고 볼 수 있다. 리듬적으로는 스트라빈스키의 오스티나토 리듬과 코플랜드의 재즈리듬을 즐겨 사용하였는데, 이는 로렘의 다양성을 드러낸다.

2) 피아노 소나타 제 2번

로렘의 피아노 소나타 제 2번은 그의 피아노 독주 소품 〈세 개의 뱃노래(Barcarolles, 1949)〉를 작곡한 이후 모로코의 친구 집에서 머물며 유럽여행을 하던 중 1949년에서 1950년에 걸쳐 완성되었다. 이 시기는 로렘의 음악적 성격과 스타일이 완성되는 시기의 초반부로 시적인 선율의 사용과 온음계에 의하면서 고전적 기능 화성법에 기초를 두는 폴랑의 영향도 많이 나타난다. 폴랑과 마찬가지로 극렬한 반음계, 무조 음악(Atonality), 또는 음렬 작곡법(Serialism)등에 따르지 않고 자유로운 온음계를 사용하여 전온음계(Pandiatonicism)의 성향이 뚜렷하게 보인다.

로렘은 피아노 소나타 제 2번의 각 악장들의 서두에 부제들을 제시하여 악장마다 특유의 분위기를 자아낼 수 있도록 하였다. 제 1악장은 서곡(Overture), 제 2악장은 타란텔라

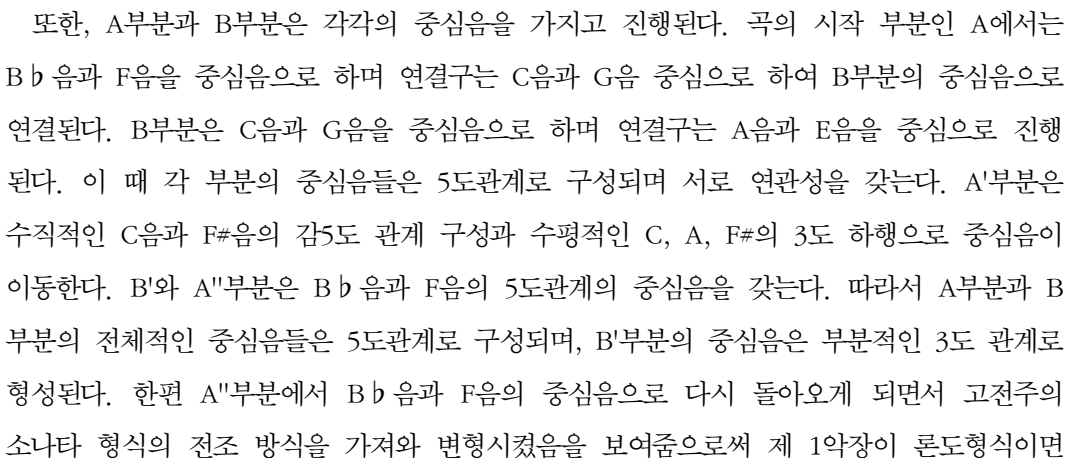
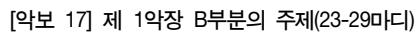
(Tarantella), 제 3악장은 녹턴(Nocturne), 제 4악장은 토카타(Toccata)로 되어 있다. 하지만, 로렘은 이러한 악곡 형식들의 엄격한 작곡법에 머물지 않고 그 안에서 이끌어어나가는 구성과 주제들은 자신의 방법을 사용하여 변형시켜가며 작곡하였다.

로렘의 피아노 소나타 제 2번의 제 1악장 ‘서곡’은 론도 형식으로 작곡되었으며, 두 개의 대조적인 주제들이 제시된 후 각각 발전, 재현된다. 신고전주의 소나타 형식에서도 제 1악장은 기본적으로 소나타 형식을 갖추어야만 하는 틀을 로렘은 이 피아노 소나타 제 2번에서부터 벗어나 새로운 시도를 보여주고 있다.

[표 5] 제 1악장 ‘서곡’의 형식 구조

부분	마디	중심음	빠르기
A	1-22	B b, F	Allegretto(♩=100)
B	23-43	C, G	
A'	44-66	C, F#, A	
B'	67-79	B b, F	
A''	80-88	B b, F	
코다	89-93	F, C	

제 1악장은 위의 [표 5]와 같이 구성되며, A부분과 B부분은 고전주의 소나타 형식에서 보이는 제 1주제와 제 2주제의 관계로부터 차용된 것이라고 볼 수 있다. A부분과 B부분의 주제는 *mp* 와 *p* 의 유사한 셈여림으로 구성되지만, 선율선, 성부, 리듬적인 면 등에서 대조적인 특징을 갖는다. A부분의 주제는 8분음표와 아르페지오 음형의 선율선이 도약 진행을 중심으로 구성되며, 4성부의 수직적 진행 및 외성과 내성 사이의 반진행이 나타난다. 반면, B부분의 주제는 4분음표와 당김음 리듬의 선율선이 순차 진행을 중심으로 구성되며, 2성부의 수평적 진행 및 유사 진행이 나타난다.



서도 소나타 형식을 부분적으로 갖춘 신고전주의 소나타 형식임을 알 수 있다. 각 부분에서 사용되는 중심음들은 다른 악장들과도 서로 연관성을 갖게 되는데, 이는 2도와 3도, 혹은 4도와 5도 관계의 음정들을 주요 음정으로 사용한 로렘의 음정적 아이디어 구성에서 시작된 것이다.

제 2악장의 부제는 ‘타란텔라’로, 12/8 박자로 3박자 혹은 6박자의 리듬으로 기본 악절을 구성하며, 때로는 12박자의 긴 악절을 구성하기도 한다. 또한 이 곡은 스케르찬도(Scherzando)로 작곡되었다.²⁸⁾ 처음 두 마디의 도입부는 제 2악장에서 끊임없이 반복될 오스티나토 리듬을 미리 보여주며 마치 앞으로 생겨날 변화들에 대한 궁금증을 자아내게 한다. 5도 또는 4도 음정으로 도약 진행하는 하성부의 오스티나토 리듬과 대조적으로, 상성부의 주제 선율은 순차 진행하는 단선율로 이루어진다. 3-10마디의 주제는 쉼표와 스타카토를 사용하여 근접하게 모여 있는 8분음표 리듬의 선율을 보여주며 다양한 음역대에서 상, 하행하는 스케르초적인 율동성이 드러난다. [악보 18]

[악보 18] 제 2악장 도입부분(1-10마디)

Scherzando (♩ = 104)

도입부 (1-2마디)

A부분 주제 선율(순차진행 단선율)

오스티나토 리듬 (A부분의 주요 리듬형)

완전4도 순차상행

완전4도 순차하행

완전5도 순차하행

오스티나토 리듬의 음정, 화음변화

28) 타란텔라의 어원은 이탈리아의 남부에 위치한 ‘타란토(Taranto)’에서 왔으며, 장조와 단조가 서로 교대로 나타나는 아주 빠른 템포의 3박자나 6박자 계통의 춤곡 형식을 의미한다. 유럽의 민속 춤곡 중 하나였던 ‘타란텔라’는 19세기 중엽 리스트와 쇼팽에 의해 예술작품으로 재해석되기도 하였다.

또한 로렘은 폴랑의 영향이 강하게 느껴지는 장, 단조의 구별이 모호한 전온음계 화성법을 사용하여 복합조성을 나타낸다. 57-60마디는 내림표(b)에 의해, 61-62마디에는 올림표(#)에 의해 음의 변화가 나타난다. 63-66마디는 내림표와 올림표를 함께 사용함으로써 모호한 조성감과 복합적인 화음을 연속적으로 형성한다. [악보 19]

[악보 19] 제 2악장(57-64마디)

전온음계 화음(복합조성)

57 *mf* 내림표(b)에 의한 변화음

61 *mp* 올림표(#)에 의한 변화음

오스티나토 리듬 → 아르페지오 리듬

7 화음형

제 3악장은 ‘녹턴’으로, 악곡의 구성과 조성, 셈여림, 클라이맥스의 구성 등 다양한 음악적 특징들에서 폴랑의 녹턴 중 제 8번, G장조의 영향을 받았음을 알 수 있다. 또한, 이 3악장은 로렘이 어린 시절 즐겨 들던 재즈 여가수 빌리 홀리데이(Billie Holiday, 1915-1959)의 영향을 받아 재즈 발라드(jazz ballade)의 형태로 작곡되기도 했다.²⁹⁾

전통적 녹턴은 대부분 3부분인데 비해, 로렘의 녹턴은 Moderato, ♩ = 56의 빠르기, 4/4박자, G장조의 곡으로, A부분과 A'부분으로 나뉘는 2부분 형식이며 아홉 마디의 코다를 포함한다.

A부분의 주제는 제 1악장의 첫 번째 주제 선율과 유사하게 구성되며 내성의 당김음 리듬과 베이스의 순차 하행 선율이 특징적이다. 주제 선율과 내성의 8분음표 또는 4분음표 리듬과 비교하여 베이스의 리듬은 2분음표 단위로 구성되어 안정적인 악곡의 구조를 만든

29) Ned Rorem, *The Paris Diary of Ned Rorem*, (New York: George Braziller, 1966), pp.143~145.

다. [악보 20]

[악보 20] 제 3악장 A부분의 주제(1-4마디)

Moderato (♩ = 56)
A부분의 주제 선율(제 1악장 첫 번째 선율을 차용)

mp espr. 내성의 당김을 리들

순차 하행(완전 4도)

토카타 형식으로 작곡된 제 4악장은 소나타 제 1번의 토카타보다 탄탄한 구성으로 피아니스트의 뛰어난 기교가 받쳐주어야 연주할 수 있는 곡이다. 이 곡은 당시 프랑스 파리에 서 활동 중이던 미국인 피아니스트 줄리우스 카첸(Julius Katchen, 1926-1969)에게 헌정되었으며, 카첸 역시 이 토카타 악장뿐만 아니라 로렘의 피아노 소나타 제 2번을 자신의 현대 음악 레퍼토리로 사용하곤 했다. 이 토카타는 앞의 세 악장들의 요소들을 두루 갖추고 있는 순환적 주제로 구성되며 피아노 소나타 제 2번의 모든 매력을 한꺼번에 보여주는 화려한 악장이다. 다음의 표는 제 4악장의 형식 구조이다. [표 6]

[표 6] 제 4악장 ‘토카타’의 형식 구조

부분	마디	중심음	빠르기
A	1-89	1-39	Allegro molto (♩ = 138)
		40-53	
		54-89	
B	90-133	다양한 변화	
코다	134-139	A b, E b	

제 4악장의 형식 구조는 위의 [표 6]과 같이 구성되며 앞의 세 개의 악장들의 주제적 요소를 두루 갖추고 있는 순환적 주제로 작곡되어 피아노 소나타 제 2번의 모든 특징들을 포함하고 있는 악장이다.

다음의 [표 7]은 제 4악장에 나타난 순환 주제 기법을 정리한 것이다.

[표 7] 제 4악장에 나타난 순환 주제 기법

부분		마디	주제적 요소
A	a	1-12	제 1악장, A부분
		13-24	제 2악장, B부분
		25-33	제 1악장, A부분
		34-39	제 2악장
	b	40-53	제 3악장
	a'	54-62	제 1악장, A부분
		63-76	제 1악장, B부분
		77-89	제 1악장, A부분
B		90-101	제 2악장, B부분
		102-114	
		115-125	
		126-133	제 1악장, A부분
Coda		134-139	

다음의 [악보 21]과 [악보 22]들은 제 4악장에서 사용된 앞의 제 1, 2, 3악장들의 주제들을 사용한 순환 주제 기법의 예를 보여주고 있다.

[악보 21] 제 4악장 A부분(a)의 순환 주제 기법(1-3마디)

Allegro molto 제 1악장 A부분
(♩ = 138)

제 2악장의 오스티나토 리듬

[악보 22] 제 4악장 A부분(b)의 순환 주제 기법(40-47마디)

제 3악장

당김음 리듬이 아르페지오 음형으로 변화

- 로렘의 피아노 소나타 제 2번과 신고전주의와의 연관성

피아노 소나타 제 2번의 제 1악장 역시, 제 1번의 제 1악장과 마찬가지로 고전주의 소나타 형식의 제시부에서 사용되는 제 1주제와 제 2주제의 구성 방식을 차용하여 두 개의 주제로 구성된다. 선율 구성, 화성, 리듬 등의 주제 간의 대조는 고전주의 소나타로부터 이어지는 방식이며, 로렘은 고전주의 소나타 형식의 전조 방식에서 중심음을 사용하는 방향으로 변형시켜 제 1악장을 론도형식이면서도 소나타 형식을 부분적으로 갖춘 신고전주의 소나타 형식으로 만들어냈다. 명확한 선율선과 주제 간의 5도 관계조, 원조로의 회귀 등도 고전주의적 영향으로 볼 수 있으며, 바흐로부터 비롯된 대위법적인 진행도 많이 사용하면서 여러 가지 방식으로 전통과의 연결성을 포함시키기도 하였다.

반면, 로렘은 각 악장들의 끝에 고전형식의 코다를 즐겨 사용하지만, 그 사용 방법에 있어 부가음을 포함한 긴 음가의 중지화음을 통해 모호한 조성감을 형성하도록 하였다. 중심음과 조성을 5도관계 안에서 장, 단조의 대조적인 조성을 내포하며 복합적으로 사용하고 있으며, 부분적인 조표의 삭제를 통해 무조의 가능성도 지향하고 있음을 보여준다.

3) 피아노 소나타 제 3번

로렘은 모로코에서 소나타 제 2번을 완성했던 1950년 이후로는 피아노 독주 작품을 쓰지 않았다. 이 피아노 소나타 제 3번은 프랑스 파리로 돌아간 이후인 1954년에 프랑스의 이예르(Hyeres)라는 마을에서 머무는 동안에 작곡되었다. 이곳은 해변과 산을 두루 갖춘 지중해 연안의 작고 예쁜 마을로, 자작 부인 마리 로르 드 노아유(Vicomtesse Marie-Laure de Noailles, 1902~1970)의 저택이 있는 곳이었다. 로렘의 “파리에서의 일기”에 의하면 노아유 자작 부인은 자연 경관이 아름다운 자신의 저택에 예술가들을 초대하여 머물게 하면서 그들의 예술적 창작능력 향상을 위해 아낌없이 후원해 주었다고 한다.³⁰⁾

이 소나타의 제 1악장과 제 3악장은 1956년에 작곡된 15개의 목관악기를 위한 오케스트라 〈신포니아(Sinfonia)〉의 제 1악장과 제 4악장으로 재구성되기도 하였다.

로렘의 피아노 소나타 제 3번은 앞의 두 개의 소나타들과 비교해 무조적 요소를 많이 포함하고 있으며, 확장된 길이로 진행된다.

제 1악장은 대위법적 요소를 포함하여 진행되는 푸가토 형식이라는 점이 특징이다. [표 8]

[표 8] 제 1악장의 푸가토의 형식 구조

부분	마디	중심음	빠르기
A1	1-16	C, G	♩ = ca.144 Like a motor, with no alternation of tempo
A2	16-35	B, F#	
A3	35-59	B ♭, F	
A4	59-99	5도권의 변화 (E ♭), (B ♭), B, F#, (D), (G)	
A5	99-126	5도권의 변화 B, (C#), E	
A6	126-143	C, G, (A)	

푸가토 형식의 제 1악장은 두 개의 성격을 갖는 주제 요소들로 구성된다. 이는 이미 앞

30) 노아유 자작 부인의 저택은 현재 노아유 빌라(Le Villa Noailles)로 불리며, 프랑스의 이예르를 관광하러 온 사람들이 꼭 둘러보는 문화재가 되었다. 그리고 노아유 빌라는 디자인 페스티벌 같은 각종 예술계의 전시회장 및 음악회장으로 꾸준히 활용되고 있다. Ned Rorem, *The Paris Diary of Ned Rorem*, pp.13 & pp.222

에서 언급된 두 개의 소나타 제 1악장들과 마찬가지로 고전주의 소나타에서 차용된 것이다. 주제는 C음과 G음의 중심음으로 진행되며, 선율선과 화성의 결합으로 구성된다.

첫 번째 주제 요소는 쉼표를 사용하여 못갓춘마디처럼 세 번째 박에서 시작되고, 그로 인해 기본적인 4/4박자 강약의 변화가 나타난다. 베이스로부터 시작되는 음정 구조는 서로 다른 음역대에서 반복된다. [악보 23]

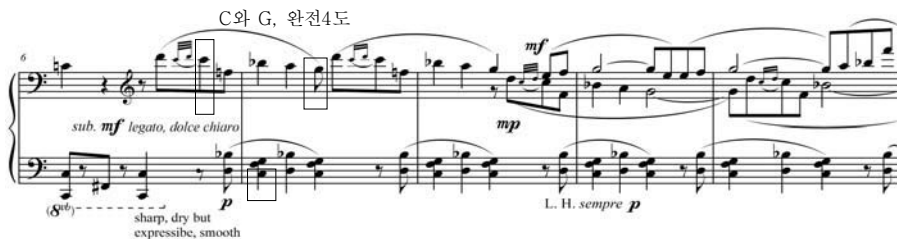
[악보 23] 제 1악장 첫 번째 주제 요소(1-2마디)



C와 G

두 번째 주제 요소는 ‘갑자기 너무 크지 않으면서 특별히 부드럽게 레가토로 연주 (subito, mf, legato, dolce chiaro)’, ‘언제나 페달은 적당히 사용할 것이며, 6마디부터는 크게 소리 내는 부분과 여리게 소리 내는 부분의 대조를 극대화하여 연주할 것(Always with a minimum of pedal, and with almost exaggerated contrast between loud and soft sections (beginning in bar 6))’이라는 엄격한 연주 지시를 동반한다. 첫 번째 주제 요소로부터 비롯된 주제 선율은 단선율로 시작되어 상성부의 외성과 내성에서 끊임없이 반복되며 악구를 구성한다. 하성부는 단6도와 완전5(완전4도 부가음)도 음정으로 구성된 오스티나토 리듬이 지속된다. [악보 24]

[악보 24] 두 번째 주제 요소(6-10마디)



두 개의 주제적 요소는 A6에 이르기까지 대위법적인 모방, 전위, 확장, 축소 등의 기법들을 통하여 변형 및 발전된다. 이 때 사용되는 음정 구조는 주제 1과 유사하며 선율이 모방, 전위된다. 각 주제는 중심음을 가지고 진행되며, 이러한 중심음들은 5도관계로 구성되어 있어서 각 부분이 연결될 때의 중심음이 바로 뒤에 이어지는 주제들의 중심음과 공통음으로 구성되어 중심음을 통한 주제의 연결이 이루어진다.

곡 전체적으로 조표가 존재하지만, 그 안에서 조성보다는 음정적 요소를 중심으로 진행하며 주제의 모방에 따른 중심음의 이동 또한 신고전주의 영향을 보여주는 본 악장의 특징으로 볼 수 있다.

제 2악장의 주제는 마치 서주 형태의 모습이며, *mp* 의 셈여림으로 선율 주제를 제시한다. 여섯 마디의 주제 선율은 상성부에서 3도 중심으로 도약 하행하며 모두 같은 리듬형 (♩ ♩ (불임줄) ♩ ♩ ♩)으로 구성되고, A음이 세 마디 동안 길게 지속되며 페달톤처럼 지속된다. 내성은 3도 병진행의 음정이 당김음 리듬으로 나타나며 하성부는 완전4도와 완전5도의 음정으로 구성된다. [악보 25]

[악보 25] 제 2악장 주제(1-6마디)

1 Slow ♩=52 주제 선율 (3도 중심의 도약 하행)

mp

p 당김음 리듬

완전4도 완전5도

제 2악장은 느린 악장으로, 느리게(Slow), ♩=52의 빠르기와 4/4박자로 연주된다. 일반적으로 두 개의 보표로 구성된 피아노 악보와 달리, 네 개의 보표로 확대되는 기보법은 드뷔시의 영향을 받았으며 이는 복잡한 구성의 악보를 편하게 보기 위함이다. [악보 26], [악보 27]

[악보 26] 제 2악장의 세 개의 보표로 확대, 주제의 변형 및 발전(13-18마디)

13 8^{va} 2도 아래 모방 (7도 → 3도) mf 외성, 내성 간의 성부 교차 pp mp

16 R. H. 순차 하행 (3도 중음) L. H. 성부교차 5마디 $\frac{5}{4}$ (완전5도) → $\frac{4}{4}$ (완전4도)

18 옥타브 순차 하행음계 음정 확대 (단3도 → 장9도)

[악보 27] 제 2악장의 네 개의 보표로 확대(27-33마디)

27 Tempo 1 주제 선율의 축소 (2마디 → 1마디) p mf mp

31 8^{va} 주제 선율이 스트레토로 모방됨(상성부, 하성부) p $cresc.$

33 3, 7 화음의 반주 음형 3도 별진행 (5-6마디 상성부 내성의 선율 발전) mp

제 2악장은 5부분 구조로 되어 있으며, A부분에서 주제가 제시되고, B부분에서 발전되며, C부분에서 더욱 발전되고 확장되어 절정을 이루고, B'부분에서 B부분에서의 선율, 화성적 내용이 반복, 발전되며, 마지막 A'부분에서 A부분의 빠르기와 선율로 되돌아오는 아치형의 순환 구성이다.

제 3악장은 ♩. = 138의 빠르기로, ‘스케르찬도, 빠르게 그러나 서두르지 말고(Scherzando - fast but not rushed)’, ‘항상 절제된, 절대로 *mp*보다 크지 않게(Always muted, never louder than *mp*)’로 연주된다. 제 3악장은 대략 1분 길이의 간결한 악장이며 스케르초로 작곡되었다. 제 3악장은 A와 A'의 2부분 형식으로 구성되며 각 부분에서 첫 번째 주제(a)와 두 번째 주제(b)의 두 가지 주제적 요소가 번갈아 나타난다.

[악보 28] 제 3악장의 첫 번째 주제(1-4마디)

Scherzando - fast but not rushed ♩. = 138
*Always muted, never louder than *mp**

3도 10도 10도
pp non legato, almost staccato (유사진행으로 변형)
 (상성부와 하성부의 반진행 관계)

두 번째 주제의 주제 동기는 네 마디 단위로 구성되며 상성부와 하성부 사이에서 당김음 리듬과 아르페지오 음형의 2 : 3의 헤미올라 리듬이 중요한 리듬적 특징이다. [악보 29]

[악보 29] 제 3악장의 두 번째 주제(19-24마디)

→ 옥타브 위 모방

19
pp smoother p mp pp
 2:3 헤미올라 리듬

로렘의 피아노 소나타 제 3번의 마지막 제 4악장 또한 토카타 형식으로 작곡되었으며 제 2번의 토카타처럼 앞의 악장들의 주제적 요소들을 인용하여 순환 기법을 사용하였다.

다음의 표는 제 4악장의 순환 주제 기법을 정리한 것이다. [표 9]

[표 9] 제 4악장에 나타난 순환 주제 기법

부분	마디	순환 주제 기법
A	1-2	도입부
	3-20	토카타 주제
	21-32	제 1악장
	33-41	제 2악장
	42-45	제 3악장
B	46-55	토카타 주제
	56-70	토카타 주제 + 제 1, 2, 3악장
	71-81	토카타 주제

다음의 [악보 30]과 [악보 31]들은 제 4악장의 도입부 및 토카타 주제이다.

[악보 30] 제 4악장의 도입부(1-2마디)

Molto Allegro

장3도

완전4도

이 두 마디에서 16분음표와 8분음표의 리듬으로 끊임없이 지속되는 진행을 통해 토카타적인 움직임이 미리 제시된 후 제 4악장의 토카타 선율이 등장한다. [악보 31]

[악보 31] 제 4악장 토카타의 주제선율(3-8마디)

제 4악장 토카타 주제 선율

그리고, 그 뒤로 제 1, 2, 3악장의 주제들로 이루어진 순환 주제 기법이 사용된 부분들이 제시된다. [악보 32], [악보 33], [악보 34]

[악보 32] 제 4악장 A부분의 순환 주제 기법(21-23마디)

제 1악장 주제 선율
(16분음표로 음형 축소)

[악보 33] 제 4악장 A부분의 순환 주제 기법(33-38마디)

제 2악장의 주제 선율 (3도 아래 모방)

[악보 34] 제 4악장 A부분의 순환 주제 기법(42-44마디)

제 3악장의 주제 선율

sub. p B C 음가 축소(8분음표 → 16분음표)

제 3악장의 주제 선율(1마디)

제 3악장의 주제 선율(5마디)

마지막으로 제 4악장의 토카타 주제 선율을 비롯한 모든 악장들의 주제들을 모두 사용함으로써 음악의 고조됨을 보여주고 있다. [악보 35]

[악보 35] 제 4악장 B부분의 순환 주제 기법(56-62마디)

제 4악장 토카타 주제 선율(3마디)

f appass. ed. espress.

제 1악장 주제 선율(6-7마디)

mf

p 제 3악장의 주제 선율(1마디)

제 3악장의 반주 음형

- 로렘의 피아노 소나타 제 3번과 신고전주의와의 연관성

피아노 소나타 제 3번의 제 1악장 또한 고전 소나타 형식의 제시부에서 차용된 두 개의 주제 요소로 구성된다. 특히, 이 악장에서는 대위법적인 요소가 리듬뿐만 아니라 음정으로도 확장되면서, 과거의 전통적인 대위법 양식을 유지한다. 또한, 프레이징으로 나뉘는 명확한 선율선에서 고전주의 양상을 포함하고 있다.

로렘은 전통적인 소나타 형식을 차용하여 두 개의 주제 요소를 반복적으로 제시하고 이

를 확장, 또는 변형한다. 또한, 두 개의 주제 요소는 고전 소나타와는 달리 대조성보다는 유사성을 가짐으로써, 전통적인 소나타와의 차이점을 보여주고 있다. 한편, 조성을 벗어나기 위한 하나의 방법인 조표와 연결되지 않는 선율과 음정들의 진행을 통해, 곡은 전체적으로 무조성을 갖는다.

3. 세 개의 피아노 소나타에서 보이는 로렘의 신고전주의

지금까지 살펴본 바와 같이, 로렘은 “피아노 소나타”의 제목 안에서 신고전주의적인 요소들과 다양한 음악적 어법을 활용하여 곡을 구성하고 있음을 알 수 있다. 다시 말해, 3악장 또는 4악장 구성의 고전주의 소나타 구성방식을 사용하고 있으며, 그 안에서 여러 가지의 음악적인 변형을 통해 작곡가의 주관성을 내포하고 있는 것이다. 또한 로렘은 큰 편성이 아닌 독주곡으로써 간결하면서도 많은 효과를 낼 수 있는 피아노에 주목하고 있으며, 이는 고전주의의 양상과 연결된다고 볼 수 있다.

로렘과 신고전주의의 연관성을 형식과 주제 발전 기법을 중심으로 정리하면 다음 [표 10]과 같다.

[표 10] 로렘과 신고전주의의 연관성

	작곡 시기	형식	주제 발전 기법
소나타 1번	1948	3부분 형식, 주제와 변주 형식, 토카타의 3악장 구성	· 고전주의 소나타의 진행과 유사한 방식으로 주제가 변형, 발전됨 · 4도, 5도 관계 등의 음정 사용 · 대위법적 기법의 잦은 사용 · 성부의 확대 및 축소
소나타 2번	1949-1950	론도 형식, 타란텔라, 녹턴, 토카타의 4악장 구성	
소나타 3번	1954	푸가토, 5부분 형식, 5부분 형식, 토카타의 4악장 구성	

위의 [표 10]에서 명시된 바와 같이, 로렘은 6년여의 시간 동안 세 곡의 피아노 소나타를 작곡하였는데 각각의 작품은 형식 구성 방식, 주제 사용 방식, 다양한 어법의 사용 등을 통해 조금씩 다른 형태로 변화하게 된다. 특히 주제적 기법과 주요 음정, 대위법적인

기법의 아이디어 등은 계속적으로 사용되지만 점차적으로 무조적인 성향을 보이게 되면서 세 개의 소나타는 음악적인 차이를 갖는다.

로렘은 특히, 각 소나타의 제 1악장에서 신고전주의적인 양상을 많이 내포하고 있는데 이 때 나타나는 신고전주의와의 유사성과 로렘의 다양성을 정리하면 다음 [표 11]과 같다.

[표 11] 신고전주의와의 유사성 및 로렘의 다양성

	유사성	다양성
소나타 1번 1악장	· 소나타 형식을 차용한 두 개의 주제의 대조 · 5도 관계의 전조 방식 사용	· 조성의 전조가 아닌 중심음을 통한 음의 이동 · A의 중심음과 A'의 중심음이 변화 · 드뷔시의 영향으로 인상주의적 색채 내포
소나타 2번 1악장	· 소나타 형식을 차용한 두 개의 주제의 대조 · 5도 관계의 주제 구성 · 명확한 선율선 · 원조로의 회귀 · 대위법적 진행	· 모호한 조성감의 형성 · 5도 관계 안에서 조옮김된 선법을 통한 장,단의 복합사용 · 조표의 삭제로 무조의 가능성 내포
소나타 3번 1악장	· 명확한 선율선 · 대위법적 진행	· 두 개의 주제의 유사성 · 주제의 반복적 제시 · 조표와 무관한 음정 구성으로 무조로의 진행

III. 결 론

로렘의 세 개의 피아노 소나타 작품은 1948년에서 1954년에 걸쳐 작곡되었고, 이 시기는 그가 뉴욕, 모로코, 파리에서 활동하던 시기로 가장 많은 작품을 창작했던 시기에 해당된다. 이 피아노 소나타 작품은 신고전주의 피아노 소나타 작곡법의 영향을 받았다. 소나타 제 1번(1948년)은 3악장 구성이며, 소나타 제 2번(1949년~1950년)과 제 3번(1954년)은 4악장의 구성을 갖추고 있다. 하나의 주제 동기가 전체 모든 악장들에 걸쳐 등장하는 순

한 주제적 기법이 사용되었고, 이 또한 신고전주의 피아노 소나타의 영향이다.

로렘의 첫 번째 피아노 소나타는 뉴욕에서 틴슨과 코플랜드의 영향을 받았던 시기에 작곡되었다. 이 소나타는 1948년에 완성되었고, 3악장 구성으로 3부분 형식, 주제와 변주 형식, 그리고 토카타 형식으로 작곡되었다. 이 소나타는 코플랜드의 영향이 잘 나타나는데, 주제 동기들이 민속 선율같이 단순하면서도 대중성을 가지고 있으며 반복적으로 화성과 리듬에 변형을 주어 음악을 발전시키는 점이다. 특히, 2악장에서 사용된 주제와 변주 형식은 코플랜드가 즐겨 사용했던 작곡법으로 동기를 반복과 더불어 발전을 시키는데 알맞은 형식이었다. 불임줄과 복합 리듬을 혼합한 재즈 리듬과 프랑스 인상주의와 신고전주의 음악의 작곡법도 사용하였는데, 조표를 명확히 표시하여 조성의 틀을 벗어나지는 않으면서 조성이 불분명한 자유로운 화음을 사용하기도 하였다.

제 2악장의 제 1변주의 시작에서 등장하는 시적이고 감미로운 선율은 로렘의 대표적인 아름다운 선율을 보여준다. 제 3악장 토카타에서는 복합 리듬을 다양하게 활용하여 생동적이고 화려한 음악을 만들어 내었는데, 이 토카타 악장은 따로 ‘토카타’로써 출판되어 20세기 현대음악 작곡가들의 피아노 토카타 연주 목록에 오르기도 하였다.

이 피아노 소나타를 잘 연주하기 위해서는 주제 동기가 어떻게 변형되어 발전되는지를 연주자가 피아노 음색의 차이를 두어 표현해야 한다. 9도, 7도, 5도, 그리고 4도 음정으로 된 화음들과 분산된 코드 패시지들에 숨어 있는 주제 선율의 섬여림이 정확히 구분되어 들리도록 연주해야 할 것이다.

피아노 소나타 제 2번은 모로코의 페즈에서 작곡된 작품으로 1949년에서 1950년에 걸쳐 작곡되었다. 이 시기는 로렘의 예술적인 영감을 충만했던 시기로 많은 작품들이 작곡되었다.

이 피아노 소나타에서는 프랑스 음악의 영향이 가장 많이 나타난다. 그 중에서 폴랑의 영향이 많이 나타나며, 서정적인 주제 선율을 최상 성부에 두고 그 안에 11도, 9도, 7도 음정 관계의 내성의 화음들이 조성을 알 수 없게 하는데, 이 점은 바로 폴랑이 사용했던 펜다이어토닉 화성법이다. 이 자유로운 화성법으로 때로는 낭만적이고 때로는 불협화음을 만드는 화음들이 등장함으로써 이 소나타의 음향적인 매력을 돋보이도록 해준다.

이 소나타는 4악장의 구성으로 론도 형식의 서곡, 춤곡 형식의 타란텔라, 녹턴, 그리고

토카타로 음악의 다양성을 보여준다. 제 1악장의 서곡은 전체적으로 자유로운 화성법을 사용하여 풍부하고 세련된 음악을 보여준다. 호흡이 길고 잔잔하며 서정적인 제 1주제 선율과 민속 선율같이 서글픈 제 2주제 선율은 서로 응답하듯 차례를 바꾸어 가며 등장한다.

제 2악장 타란텔라는 간결하고 재미있는 춤곡으로 스타카토와 오스티나토 리듬으로 전체적인 템포를 안정적으로 지탱해 주면서, 8분음표 음계의 계속적인 등장과 쉼표와 악센트의 사용으로 박자를 모호하게 하여 연주자에게 집중을 요한다.

제 3악장 녹턴은 작곡가의 어린 시절에 가장 좋아했던 재즈 가수 빌리 홀리데이의 ‘우울한 일요일’(Gloomy Sunday)의 재즈 발라드 형식으로 작곡되었다. 이 녹턴 악장에서는 폴랑의 자유로운 화성법도 사용되었지만, 빌리 홀리데이의 꾸밈없는 자연스러운 목소리 안에 스며들어 있는 애잔함을 피아노의 음색으로 표현하였다.

제 4악장은 앞의 악장들의 모든 주제 동기들을 복합적으로 사용한 토카타 악장이다. 굉장히 빠르게 움직이는 패시지 안에 가볍고 쉽게 흘러가면서도 부드러운 성격과 공격적이면서도 단호한 성격의 곡이다. 따라서 이 토카타 악장은 연주 효과가 뛰어나며, 피아노의 대부분의 건반을 오르내리며 연주해야 한다. 깊은 울림의 저음과 가느다란 면에서도 명확한 고음의 음향을 잘 활용하여 작곡되었다.

로렘의 피아노 소나타 제 3번은 1954년에 노아유 자작 부인의 별장이 있던 프랑스의 이에르에서 완성되었다. 1950년대에 들어와서 그의 작곡 성향은 더 단순해지고 복합 리듬을 많이 사용하게 되었다. 이 피아노 소나타에서도 한정된 음렬주의를 사용하여 그 전의 호흡이 길고 서정적인 주제 선율보다는 두 마디의 주제 동기가 리듬적으로 계속 모방되고 반복적으로 나온다는 점이다. 전의 다른 소나타에 비해 투박하고 통제적인 현대음악의 모습을 찾아볼 수 있으며, 악보에 곡의 템포와 악상 및 페달의 유무 등의 자세한 연주법도 적혀 있는 것을 발견할 수 있다.

소나타 제 3번도 4악장 구성을 갖추었는데, 제 1악장은 푸가토 형식으로 작곡되었고, 제 2악장은 다른 악장들에 비해 긴 편으로 피아노의 음향적인 면이 부각되었으며 이 소나타의 주요 악장이다. 제 3악장은 짧은 독립적인 병행의 이중 선율이 처음부터 끝까지 음들을 모두 연결하지 않고 여리게 연주해야 하는 악장으로 연주자에게 절제되면서도 정확한 테크닉을 요구하고 있다. 그와 대조적으로 제 4악장은 전체적으로 공격적이면서 열정

적인 토카타 악장이다.

로렘은 이 피아노 소나타 제 3번에서 주제 동기의 모방과 변형을 리듬적인 면에서 발전시켰는데, 제 1악장에 자신이 좋아하는 하바네라 리듬을 남들이 쉽게 찾을 수 없도록 숨겨 놓기도 하였다. 그 전에는 매혹적인 선율로 그의 음악에 집중하게 되었다면 이 소나타에서는 리듬적으로 그의 음악에 집중하게 된다.

세 개의 피아노 소나타에서 공통적으로 찾을 수 있는 로렘의 음악적 특징으로 순환 주제 기법을 꼽을 수 있다. 이는 하나의 주제 동기가 변형과 반복으로 발전하는 것을 뜻한다. 또한, 각 악장의 끝부분에 코다로 마무리하는 점도 특징적이다. 소나타의 주제 선율들은 온음계와 선법을 사용한 원만한 굴곡의 시적이며 긴 호흡의 노래와 같으며, 자유로운 화성의 사용으로 만들어진 반음계와 불협화음은 모더니즘을 보여준다. 그리고 오스티나토 리듬과 복합 리듬, 음역의 극대화로 음악의 절정이 효과적으로 표현되었다.

본 논문의 연구를 통하여 로렘이 프랑스 인상주의와 신고전주의 음악의 영향을 받았으며, 형식적으로 전통을 따르면서도 그 안에서 자유로운 변화를 주어 형식의 파괴를 보여주었음을 알 수 있었다. 그의 피아노 소나타 작품의 특징과 작곡법, 그리고 연주법을 살펴봄으로써 로렘의 음악은 그와 같은 시대를 살았던 다른 작곡가들에 비하여 그다지 심오하거나 복잡하지는 않지만, 때론 예측 불가능한 다양성이 공존함을 확인할 수 있다.

일기 작가로서도 명성이 알려졌던 로렘은 자신의 일기를 통해 그가 영향을 받았던 음악가들에 대해 글을 많이 쓰기도 하였지만, 그는 글보다 음악이 더 자신을 대변할 수 있다고 말하곤 하였다. 세 개의 피아노 소나타 작품은 로렘이 신고전주의 영향을 가장 많이 받았던 뉴욕, 모로코, 그리고 프랑스에서 보냈던 시기의 피아노 음악으로 쓰여진 그의 일기라고 볼 수도 있다고 생각된다.

참고문헌

- 신인선(2007). 『20세기 음악』. 서울: 음악세계.
- 오희숙(2004). 『20세기 음악 1, 역사, 미학』. 서울: 도서출판 심설당.
- 오희숙(1992). 『음악의 전통과 진보-신고전주의를 중심으로』. 음악과 민족 4호.
- American Virtuoso(2008). Recalling by Ned Rorem (pianist James Giles), includes works by Liebermann.
- Anderson, Garland(1986). “*The Music of Ned Rorem*.” Omaha World Herald.
- Brett, Philip(2006). *Queering the Pitch*, The New Gay and Lesbian Musicology, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, 2nd ed. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Berger, Arthur V(1949). “Composers Forum”, New York Herald Tribune.
- Caplin, William Earl(2001). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for The Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Cerny, William(1973). “Music Reviews.” Notes. Music Library Association, 29, no.4.
- Collier, James Lincoln(2001). Billie Holiday, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.11, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan Publishers Limited.
- Dawes, Frank(1970). Spiders by Ned Rorem, *Modern Piano*, Cocktail Music by Salvatore Martirano, *Reviews of The Musical Times*, vol.111, No. 1532.
- Duffie, Bruce. Ned Rorem Interview with Bruce Duffie. Accessed March 12, 2014. <<http://www.bruceduffie.com/rorem.html>>
- Grout, Donald J. and C. V. Palisca(2006). *A History of Western Music*, edited by J. Peter Burkholder, 7th ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Hagen, Daron. <<http://www.daronhagen.com/>>
- Hinson, Maurice(2006). *Guide to the Pianist's Repertoire*, edited M. Hinson and Wesley Roberts, 4th ed. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- _____(1980). “The Keyboard Music of Ned Rorem.”, *Piano Quarterly* 28.
- Holms, James(1999). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.21, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan Publishers Limited.
- Hubbs, Nadia(2004). *The Queer Composition of America's Sound*, Duke University Press.

- _____ (2004). Virgil Thomson, *Encyclopedia of Queer Musicians History in America*.
- _____ (2004). *Composing Oneself, Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Johnson, Bret(1985). “*Still sings the Voice: A Portrait of Ned Rorem*,” Tempo 153.
- Julius Katchen (original masters, 1949~1968). Piano Sonata No.2 (Julius Katchen, piano), includes works by Brahms, Ravel, Rachmaninoff, Gershwin.
- Kostka, Stefan(1999). Materials And Techniques of Twentieth-Century Music, 2nd ed. Upper Saddle River, N. J. : Prentice Hall.
- Lask, Thomas(1968). “Books of The Times.” *Reviews of Music and People*, by Ned Rorem. New York Times, October 15.
- Leichtentritt, Hugo(2005). The Sonata, Musical Form, 최동선 역. 서울: 현대음악출판사.
- Meckna, Michael(1998). Piano Concerto for Left Hand and Orchestra by Ned Rorem, *American Music*, Fall.
- McCleery, David(2012). 『클래식, 현대 음악과의 만남』, 김형수 역. 서울: Phono 출판사.
- McDonald, Arlys L(1989). A Bio-Bibliography in Music, Number 23. New York: Greenwood Press, Inc.
- Mass, Lawrence D(2006). Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, 2nd ed. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Mathers, Daniel E(1968). Encyclopedia of World Biography, vol.13.
- Miller, Phillip L(1969). “On Desto, Music by Ned Rorem Not for Singing.” American Record Guide 35, January.
- Music of Ned Rorem(1985). ‘Piano Sonata No.2’ (Julius Katchen, piano), Nantucket Songs (art song), Some Trees and other songs (art song), Romeo and Juliet (flute & guitar).
- Oja, Carol J.(1979). Setting the Tone: Essays and a Diary by Ned Rorem, Books Reviews.
- Pencak, William(1996). Encyclopedia of Queer Musicians History in America, New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Platt, Russell(2003). Learning with Ned, Opera News, September.
- Poulenc, Francis(1931). Trois Pieces, Paris: Heugel & C.
- _____ (1955). F. Poulenc Piano Nocturnes, Paris: Heugel & C.
- Ramey, Phillip(1980). “Ned Rorem: Not just a Song Composer.”, Keynote 4 No.3.

Rorem & Adler & Briggs. Piano Sonata No.1 (Jeffrey Jacobs, piano), includes works with Adler, Briggs.

Rorem & Bartok. Piano Sonata No.2 (Julius Katchen, piano), include work by Bartok.

Rorem, Ned. <<http://www.nedrorem.com/>>

_____ (1951). A Quiet Afternoon, New York: Peer Music.

_____ (1963). Barcarolles, New York: Edition Peters.

_____ (1965). Diary of A Composer, Music Journal, October.

_____ (1966). The Paris Diary of Ned Rorem. New York: George Braziller.

_____ (1968). The Music of Beatles, The New York Review of Books, Jan. 18th.
<<http://www.nybooks.com/articles/archives/1968/jan/18/the-music-of-the-beatles/>>

_____ (1969). "The Music of the Beatles.", The Age of Rock's Sounds of the American Cultural Revolution, edited by Jonathan Eisen New York: Vintage Books.

_____ (1971). Piano Sonata No.1, New York: Edition Peters.

_____ (1971). Piano Sonata No.3, New York: Edition Peters.

_____ (1977). Eight Etudes, New York: Boosey & Hawkes Inc.

_____ (1980). "Setting the Tone.", Christopher Street 4 No.12, September.

_____ (1988). Settling the Score, Essays on Music. New York: Shoemaker & Hoard.

_____ (1990). Leonard Bernstein, An Appreciation, Tempo, New Series, No. 175, December.

_____ (2003). Piano Sonata No.2, New York: Boosey & Hawkes Inc.

_____ (2006). James Holmes, Facing the Night, a Diary and Musical Writings. New York: Shoemaker & Hoard.

_____ (2006). Facing the Night, a Diary and Musical Writings. New York: Shoemaker & Hoard.

_____ (2007). Recalling, New York: Boosey & Hawkes Inc.

Schonberg, Harold C(1965). "Opera: 'Miss Julie' at City Center. New York Times, November 5.

Schwarz, K. Robert(1996). Dear Paul Dear Ned: The Correspondence of Paul Bowles and Ned Rorem, Introduction by Gavin Lambert, Opera News, December 14.

Smith, Steve(2013). An Eternal Youth, Now 90, New York Times, Oct. 25th. Accessed March 12, 2014.

〈<http://nytimes.com/2013/10/27/arts/music/celebrating-ned-rorems-90th-birthday.html?from=arts.music>〉

Three Piano Sonatas of Ned Rorem(2006). Piano Sonata No.1, No.2, No.3 (Thomas Lanners, piano).

Touch (the toccata project, part 1. American Composers). Piano Toccata by Ned Rorem (Phillip Amalong, piano), includes works by Copland, Bolcom, Griffes.

Tsioulcas, Anastasia(2013). Get to know Ned Rorem, Now that He's 90. 〈<http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/10/21/239121570/get-to-know-ned-rorem-now-that-hes-90>〉

Whittall, Arnold(2001). "Neo-classicism," In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, vol.3, Oxford: Oxford University Press.

20th Century Great Piano Series(1963). 'Barcarolles'(Leon Fleisher, piano), includes works by Copland, Sessions, Kirchner.

[Abstract]

A Study on Ned Rorem's Three Piano Sonatas

Kim, Sun-Hwa

Ned Rorem(1923-present) is known as one of the most representative art song composers in the 20th century American Music. He has composed, from the 1940s until the 2010s, and still presently, diverse types of music such as symphonies, operas, ballet music, theatrical music and various instrumental works.

The history of American music has started since the 17th century which is shorter than the history of the Western Music. However, the movement among the composers with Nationalism trying to construct their own 'American music' occurred in the 19th century.

At that time, there was a limit in creating the independent American music since most of the American composers were the Caucasian settlers from Europe receiving the education in European music style. Nevertheless, Jazz music appeared and was developed into its unique style based on the Negro spirituals emerged from the slavery and the Civil war(1861-1865). Moreover, Aaron Copland(1900-1990) and Virgil Thomson(1896-1980), the students of a French composer, Nadia Boulanger(1887-1979), created the conservatism in the 20th century American music based on Neoclassicism from France and Jazz music. Succeeding these composers, Ned Rorem became one of the leading composers in the 20th century American music along with Samuel Barber(1910-1981) who was influenced by German music.

Ned Rorem's music, showing the influence of Impressionism and Neoclassicism, is full of beautiful and lyrical melodies like the one's Francis Poulenc(1899-1963) composed. With the bright and positive aspects, his lyrical melodies are characterized by simple and long phrases. The various and complex rhythms as well as chromatics and dissonances created by the 4th interval are used to complete the passionate characteristics in his music and these two contrasting features are melted into his music.

In spite of receiving major prizes and giving lectures in the USA as a composer and professor, Ned Rorem's music is not well known in other countries until now. In the interview with a music critic, Bruce Duffie(1951-present), he said, "My music career is not an activity for the future of the profound music history, but it is much the same to any other kinds of music like rock or pop music." In the pursuit of natural pureness, he emphasizes on composing music free from the standard frame of the classic music and any aspects of popularity.

In addition, his music is rather simple and concise without requiring any comprehension of musical difficulties. As a talented pianist and composer, Ned Rorem accomplished his unique musical style by expressing piano part in his art songs and the characteristics and the rich tone color of the piano in his piano music.

The purpose of this dissertation is, through analyzing his three piano sonatas, to make conclusive studies revealing Rorem's conservative and yet pianistically colorful musical idiom and characteristics.

필자 약력

이영립

숙명여고 졸업

가천대(구 경원대) 졸업

University of Michigan in Ann Arbor 석사 졸업(M.M)

New England Conservatory GD 수료

연세대학교 음악대학 박사학위 취득 (DMA)

현재 연세대학교 출강

이성은

오스트리아 빈 시립음대 피아노연주과 졸업(B.A)

예술가곡, 교회음악, 오페라 반주 및 음악코치과 M.A 수료

체코 오스트라바 국립대 피아노 연주과 Magister 취득

쥬르쥬 필하모닉, 우크라이나 국립방송, 야나체 필하모닉, 폴란드 슬레지안 카토비츠 등 오케스트라와 협연

현재 전남과학대학교 음악과 교수, 한국피아노학회 학술분과위원

광주피아노듀오협회 회원

이희승

예원, 서울예고, 연세대학교 음악대학 졸업

Peabody Conservatory of Music 석사학위취득 및 전문연주자과정 졸업

연세대학교 음악대학 박사학위 취득(DMA)

침신대, 협성대 강사역임

현재 서경대, 숙명여대페다고지대학원, 예원, 서울예고 출강

한국피아노학회 연주분과위원

김희정

예원, 서울예고, 서울대 음대 기악과 졸업

Eastman School of Music 피아노연주 및 문헌 석사, 박사 학위 취득

Accompanying and Chamber Music 부전공

현재 단국대, 삼육대, 평택대, 예원, 서울예고 출강

솔로이스츠 체임버 그룹

양상블 Les Six, Ensemble Lux 단원

한국피아노학회 학술분과위원

김선화

예원, 서울예고 졸업

Oberlin Conservatory of Music 학사

Manhattan School of Music 석사 및 전문 연주자과정 취득

제 33회 서울시향 오디션 합격 및 협연

미국 Long Beach Mozart Festival Solo Audition 1위

미국 MTAC(Music Teachers Association of California) 2위

현재 이화여대 대학원 음악학부 박사과정

성신여대 출강

투고규정

투고를 원하는 저자는 아래의 규정을 엄격히 준수하여야하며, 이를 따르지 않는 원고는 심사대상에서 제외된다.

1. 투고요령

- 1) 투고자격은 학회회원으로 제한한다.
- 2) 투고원고의 종류는 음악에 관련이 있는 학술논문과 그 외에 서평, 학술대회비평, 음악과 관련된 학문의 자료 등으로, 이미 다른 학술지에 게재되었던 원고는 심사하지 않는다.
- 3) 게재신청은 별도의 학회양식을 이용하며 논문계획서를 별첨해서 제출하여야 한다. 논문 계획서는 논문 제목, 목적, 내용개요, 참고문헌목록 그리고 기타참고사항 등을 포함하여야 한다.
- 4) 제출된 논문은 3인으로 구성된 심사위원회의 심의 후에 편집위원회의 평가를 거쳐 채택여부가 결정된다.
- 5) 심사위원회와 편집위원회는 원고의 학문적 의의와 유용성, 논리성과 독창성 그리고 정확성 등을 기준으로 심사하며 필요한 경우 수정이나 보완 혹은 삭제를 저자에게 요구할 수 있다.
- 6) 채택된 원고에 포함된 악보, 도표 그리고 그림 등은 출판 가능한 상태로 제출되어야 한다.
- 7) 공동연구에 의한 논문의 경우에는 제1저자와 공동저자가 구분되어 제출되어야 한다.
- 8) 학술논문의 경우 원고의 분량은 원고지 100매 내외로 한다.

2. 원고 작성방법

- 1) 원고는 한글이나 영문 혹은 다른 외국어도 가능하며, 한글양식(.hwp)이나 워드양식(.doc)으로 작성하여야 한다. 한글의 경우에는 필요한 한자 및 외래어는 () 안에 기재하여야한다. 외국어 논문의 경우에도 마찬가지로 필요한 한글이나 한자를 () 안에 기재하여야한다.
- 2) 저자 표기시 이름(소속)을 기재하며, 저자가 1명 이상인 경우 제1저자와 공동저자를 구분하여 기재하여야한다.
- 3) 인명은 한글로 기재하되, 글에 처음으로 등장할 때에는 () 안에 원명과 생몰연도를 기재한다.

한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)

또는 에두아르트 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)

- 4) 논문의 제목은 한글논문과 외국논문 모두 인용부호(“ ”) 안에 표기하며, 한글 책명이나 한문책명은 『 』안에, 영문 책명은 이탤릭체로 표기한다.
- 5) 참고문헌은 저자, 자료명, 그 외 출판정보를 순서대로 기재한다.
 - 먼저 한글문헌을 소개하고, 이후 외국문헌을 소개한다.
 - 번역서의 경우 원로로 원저자를 표시하고, 괄호 안에 역자를 소개한다.
 - 참고문헌의 경우 책명 또는 논문명 다음에 마침표를 찍는다.

김미옥. “바그너의 종합예술작품 이론에 대한 비판과 현대적 수용들.” 『음악논단』 (서울: 한양대학교 음악연구소, 1998), 제12집, pp. 71-85.

혹은 김미옥. “바그너의 종합예술작품 이론에 대한 비판과 현대적 수용들.” 『음악논단』, 제12집(1998), pp. 71-85.

홍길동. 『서양음악사』. 서울: 예술, 1994.

Bruhn, Siglind. *Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Berg “Wozzeck”*. Frankfurt: Peter Lang, 1986.

Gruhn, Wilfred, ed. *Reflexionen über Musik heute*. Mainz: Schott, 1990.

Terhardt, Ernst. “Pitch, Consonance and Harmony.” *Journal of the Acoustical Society of America* 55(1974), pp. 1061-69.

Small, Christopher(조선우 · 최유준 역), 『뮤지킹 음악학』. 파주: 효형출판 2004.

- 6) 음악작품의 제목은 한글로 ≪ ≫로 표기하고, 필요한 경우 () 안에 원어를 이탤릭체로 표기하고 년도를 넣는다.

≪대지의 노래≫(*Das Lied von der Erde*, 1908/09)

- 7) 쪽수는 p로 표시한다(복수의 경우 pp).
- 8) 본문에서 자료를 인용하거나 원용한 경우 그 출처를 각주로 처리하며, 각주에는 출판정보가 모두 표시되어야 한다 (저자, 제목, 출판된 장소, 출판사, 출판연도, 페이지 등). 그러나 같은 문헌을 반복해서 인용하는 경우에는 저자, 제목, 페이지로 줄여서 쓴다. 이때 저자가 외국인이라면 저자 이름은 성(last name)만 적을 수도 있다. 바로 앞이나 조금 전 각주에 나온 문헌을 다시 인용할 경우, 저자, 위의 책 (혹은 위의 글), 페이지로 줄여 쓸 수도 있다.

- 1) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*(Wiesbaden: Laaber, 1980), pp. 25-30.
- 2) Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, p. 478. 혹은
- 3) Dahlhaus, 위의 책, p. 478.
- 4) 김정숙, “바그너의 음악극에서 나타나는 음악적 산문과 화성적 힘,” 『서양음악학』(서울: 한국서양음악학회, 2004), 제7호, p. 161.
- 5) 김정숙, “바그너의 음악극에서 나타나는 음악적 산문과 화성적 힘,” p. 161. 혹은
- 6) 김정숙, 위의 글, p. 161.
- 7) Wilfred Gruhn, ed., *Reflexionen über Musik heute*(Mainz: Schott, 1990), p. 200.

- 9) 한글 논문의 경우에는 영문초록을, 외국어 논문의 경우에는 한글초록과 영문초록을 첨부하는 것을 원칙으로 한다.

원 고 모 집

한국피아노학회에서는
학회의 학술지 “피아노 음악연구” 제 9집 출판을 위한 원고를
아래와 같이 모집합니다.

1. 주 제 : 피아노 음악 및 음악 전 분야에 관한 주제

2. 제출기한 : 2015년 10월 31일까지

3. 제출방법 : 인터넷 접수(마감일 24시까지)

보내는 곳 : eewoncc@gmail.com

(☎ 02-6356-6679)

4. 발행예정일 : 2015년 12월 31일

한국피아노학회 이사장 장 혜 원

회 장 이 경 숙

2014년 한국피아노학회 임원진

[고문진]

정진우(서울대 명예교수), 이명학(서울대 명예교수), 안희숙(연세대 명예교수)
박지수(카톨릭대 명예교수), 김진명(동아대 명예교수), 주혜정(숙명여대 명예교수)
한경순(상명대 명예교수), 임금자(동덕여대 명예교수), 조삼진(건국대 명예교수)
김선자(전남대 명예교수), 윤병우(서울시립대 명예교수), 이인순(배재대 명예교수)
최영자(세종대 명예교수), 채준자(성신여대 명예교수), 전영혜(경희대 명예교수)
김경선(군산대 명예교수), 전경주(추계예술대 명예교수), 양준자(안양대 명예교수)

[이사진]

이사장: 장혜원(이화여대 명예교수)

(가나다순)

강성애(나사렛대), 강충모(줄리아드), 금혜승(백석대), 김귀현(서울대), 김난희(계명대)
김대진(한예중), 김석란(명지전문대), 김순남(백석문화대), 김영랑(명지대), 김영미(평택대)
김영호(연세대), 김유철(관동대), 김종미(칼빈대), 김혜영(추계예술대)
문익주(서울대), 문현옥(전남대), 박순방(제주대), 박은희(한국페스티벌앙상블)
박제현(전북대), 서계령(경희대), 서혜경(경희대), 신희원(계명대), 엄의경(서울종합예술)
윤영화(국민대), 이경옥(신라대), 이경희(호주국제예술대), 이연경(청주교대), 이주영(국립목포대)

이현자(한국교원대), 이혜경(중앙대), 이혜전(숙명여대), 전해수(가천대), 정완규(중앙대)
조영방(단국대), 주영목(수원대), 차미소란(동아대), 최영옥(명지대), 한영란(연세대)
함정원(오כל라호마주립대)

- * 이사회는 재정 및 연구를 관할한다.
- * 전국부회장 및 각 지부 회장은 이사진의 자동직으로 한다.
- * 이사회 산하에 직속 “연구위원회”를 설치하며 본 연구위원회는 네 분과위원회로 구성한다.

[회장단]

※ 임원진은 회원관리, 행정업무, 회계 등을 총괄한다.

- * 이사장 **장혜원**(이화여대 명예교수)
- * 명예회장 **임옥빈**(중앙대 명예교수)
- * 회장 **이경숙**(연세대 명예교수, 서울/경기/강원 지부 회장을 겸임)
- * 전국부회장 **이대욱**(한양대 명예교수), **함영림**(이화여대), **임종필**(한양대)
 고정화(부산교대 명예교수), **임종아**(배재대)
- * 감사 **양준자**(안양대 명예교수), **전영혜**(경희대 명예교수)
- * 총무 **정민경**(수원대)
- * 부총무 **김지현**

[각 지부 회장]

❖ 서울/경기/강원지부

- * 회장 이경숙(연세대 명예교수)
- * 부회장 이대욱(한양대 명예교수), 함영림(이화여대), 임종필(한양대)

❖ 충청지부

- * 회장 유현진(혜천대)
- * 부회장 김미숙(한국교통대), 권택천(충남대), 한기남(배재대)

❖ 호남지부

- * 회장 김정아(광주대)
- * 부회장 박규연(군산대), 함정욱(남부대), 김재아(한라대)

❖ 영남지부

- * 회장 황정미(경성대)
- * 부회장 최윤희(경성대), 이은숙(경북대), 박선희(동의대)

❖ 제주지부

- * 고문 박순방(제주대)
- * 회장 심희정(제주대)
- * 부회장 김미나(제주대), 문대식(제주대), 하진성(제주도립반주자)

[연구위원회]

❖ 학술 분과위원회

- * 위원장 이귀란(이화여대)
- * 부위원장 이승혜(서울대), 이재향(한국교원대), 구재향(호남신학대)
- * 연구위원 김 본(침례신학대), 김소형(동의대), 서영미(이화여대)
이난주(숙명여대), 이미은(순천대), 이윤희(상명대)
이인아(한국교통대), 이지영(이화여대), 조윤경(단국대)
정호진(연세대), 함윤미(이화여대), 김희정(단국대)
남희정(전남대), 신정혜(백석대), 신은숙(울산대)
이보현(백석대), 이성은(전남과학대), 이지선(서울장신대)
정보람(숙명여대)

❖ 교육 분과위원회

- * 위원장 유혜영(연세대)
- * 부위원장 조수경(Perigee홀 음악감독)
- * 연구위원 이기정(세종대), 유미정(단국대), 윤영조(백석대), 오상은(숙명여대)
- * 연구원 박의혁(광주대), 강남길(경성대), 강지현(숙명여대), 김민정A(백석예술대)
김민정B(목원대), 소현정(경북대), 신명진(중앙대), 이재완(연세대)
최영화(국민대), 황진희(선화예고), 황성현(강릉원주대), 박은혜

❖ 연주 분과위원회

- * 위원장 강지은(서울시립대)
- * 부위원장 신애정(부산교육대), 심희정(제주대), 조은영(서울예고), 최소영(서울대)
- * 연구위원 오현정(숙명여대), 백수진(서울대), 이희승, 김현주, 강자연, 배자희
- * 연구원 박윤지(제주대)

❖ 국제교류 분과위원회

- * 위원장 **금혜승**(백석대)
- * 부위원장 **유소영**(추계예술대), **박승혜**(대구대), **백명진**(서울신학대)
 김현경(이화여대)
- * 연구위원 **최지은**(동아대), **박재연**(조선대), **진수경**(전주대), **강우성**(중앙대)
 김용진(가천대), **황소원**(경희대), **윤효린**(한예중), **박영애**(전주대)
 김성훈(성신여대), **어윤희**(백석대), **강은경**(백석대), **송윤원**(서울대)
 홍보원(중앙대), **김혜령**(서울교대), **권경희**(백석예대)
- * 연구원 **장부미**(추계예대), **김승미**(제주대)

피아노음악연구 통권 제8호

발행일 | 2014년 12월 31일

발행인 | 장혜원

발행처 | 한국피아노학회

편집 | 이귀란

ISSN | 1976-6025

주소 | 서울시 마포구 136-1 한신 BD B-108호

