creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악학석사 학위논문

음악적 소재의 운용 방법과 어법적 특징에 대한 고찰

- 김태호의 《Decalcomanie》, 《분열》, 《Requiem for Shadow》, 《Beyond Images》를 중심으로 -

2023년 8월

서울대학교 대학원

음악과 작곡전공

김 태 호

음악적 소재의 운용 방법과 어법적 특징에 대한 고찰

- 김태호의 《Decalcomanie》, 《분열》, 《Requiem for Shadow》, 《Beyond Images》를 중심으로 -

지도교수 전 상 직

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2023년 6월

서울대학교 대학원
음악과 작곡전공
김 태 호

김태호의 석사 학위논문을 인준함
2023년 6월

위 원 장 김 규 동 (인)

부위원장 최 우 정 (인)

위 원 전 상 직 (인)

국 문 초 록

본 연구는 작곡 기법적 측면에서 본인의 작품을 개괄하여 음악적 소재의 운용 방법과 이에 따른 어법적 특징에 관해 밝히는 것을 목적으로 한다. 음정 소재를 주요하게 활용한 《Decalcomanie》, 《분열》, 음향 소재를 주요하게 활용한 《Requiem for Shadow》, 《Beyond Images》의 음악적 의도와 각 작품별 중심 소재의 특징, 화성적•음향적 특성을 밝혔다.

《Decalcomanie》에서 여섯 개의 단편들을 구성하는 음고 동기(pitch motive)는 주제적으로 활용되는 음정 구조로서 핵심 소재로 작용한다. 《분열》 역시 특정 음정 소재가 곡의 전반적인 수직•수평적 음정 구조에 적용되며, 이는 시어의 음악적 동기화를 통한 선율, 기악에서의 동기적 활용에서 드러난다. 또한 음향적 변용이 제재(題材)로 작용하는 《Requiem for Shadow》에서 부분별 중심화음 간의 화음 구성음정의 확대는 서로 다른 음향적 특성을 갖는 각 부분에 화성적 연관성을 부여함으로써 화성 소재 운용의 구조적 합리성을 확보한다. 다채로운 선(線)의 표현이 주가 되는 《Beyond Images》에서의 다양한 음향 효과는 선율의 음향적 장식과 '정취'를 표현한다.

주요어 : 음고 동기, 텍스트와 음악, 화성의 구조적 기능, 음향의 구조적 활용
학 번 : 2020-20805

목 차

국문초록

Ⅰ. 서론

Ⅱ. 본론(작품 분석)

1. 《Decalcomanie》에서의 음고 동기(pitch motive)의 운용 ····· 3
1.1. 《Decalcomanie》의 소재 ····· 3
1.2. 음고 동기(pitch motive)에 의한 여섯 개의 단편 ····· 5
1.2.1. 단편 A의 운용 ····· 5
1.2.2. 단편 B, B′의 운용 ····· 6
1.2.3. 단편 C의 운용 ····· 8
1.2.4. 단편 D의 운용 ····· 8
1.2.5. 단편 E의 운용 ····· 10
1.2.6. 단편별 비교 ····· 11
1.3. 단편 A, B, B′에 의한 화성 ····· 11
1.4. 단편 D의 음향적 활용 ····· 15
2. 《분열》에서의 텍스트와 음악적 요소의 상관관계 ····· 18
2.1. 《분열》의 소재 ····· 18
2.2. 해석과 재구성을 통한 시의 운용 ····· 18
2.2.1. 《꽃나무》와 《거울》의 구조적 해석 ····· 18
2.2.2. 두 텍스트의 재구성 ····· 21
2.2.2.1. 문장의 재배열 ····· 21
2.2.2.2. 시구의 변형 ····· 22
2.3. 시의 음악적 구현 ····· 28
2.3.1. 시어의 음악적 동기화 ····· 28
2.3.2. 선율을 통한 시어·시구 간의 대응 ····· 30
2.3.3. 기악에서의 동기적 활용 ····· 33
2.3.3.1. 화성적 활용 ····· 33

2.3.3.2. 음향적 활용 ····· 36
2.4. 화성적 특성 ····· 39
2.4.1. 전과(轉過)적 화음 ····· 39
2.4.2. 음향적 측면에서의 화음 운용 ····· 44
3. 《Requiem for Shadow》에서의 음향적 변용 ····· 46
3.1. 《Requiem for Shadow》의 소재 ····· 46
3.2. 그레고리오 성가의 인용 ····· 47
3.3. 음향적 변용을 통한 선율 ····· 49
3.3.1. 음향과 텍스트의 관계 ····· 49
3.3.2. 부분별 음향적 특성과 선율 운용 방법 ····· 51
3.3.2.1. Introitus: Requiem aeternam ····· 51
3.3.2.2. Kyrie eleison ····· 53
3.3.2.3. Sequentia – Dies irae ····· 55
3.3.2.4. Sequentia – Tuba mirum ····· 57
3.3.2.5. Communio - Lux aeterna ····· 58
3.4. 화성의 구조적 기능 ····· 60
4. 《Beyond Images》에서 나타나는 선(線)의 표현 ····· 62
4.1. 《Beyond Images》의 소재 ····· 62
4.2. 악기의 운용 방법 ····· 63
4.3. 음향적 특성 ····· 66
4.3.1. 선율의 운용 ····· 67
4.3.1.1. 헤테로포니의 짜임새 ····· 67
4.3.1.2. 페달 효과 ····· 69
4.3.2. 음향의 구조적 활용 ····· 70
4.3.3. '정취'의 표현을 위한 특수주법의 활용 ····· 72

Ⅲ. 결론

참고문헌

Abstract

악 보 목 차

[악보 1]《Decalcomanie》의 주제부 ····· 4
[악보 2]《Decalcomanie》- 단편 A ····· 5
[악보 3]《Decalcomanie》- 음고 동기(pitch motive) ····· 6
[악보 4]《Decalcomanie》- 반복을 통한 단편 B의 제시 ····· 7
[악보 5]《Decalcomanie》- 단편 B의 세 성부 ····· 7
[악보 6]《Decalcomanie》- 반복을 통한 단편 B′의 제시 ····· 7
[악보 7]《Decalcomanie》- 단편 C ····· 8
[악보 8]《Decalcomanie》- 단편 C의 두 성부 ····· 8
[악보 9]《Decalcomanie》- 단편 D ····· 9
[악보 10]《Decalcomanie》- 단편 D의 네 성부 ····· 9
[악보 11]《Decalcomanie》- 단편 E ····· 10
[악보 12]《Decalcomanie》- 단편 E의 음정적 특성 ····· 10
[악보 13]《Decalcomanie》- 단편 A, B, B′에 의한 배음렬화음 ····· 12
[악보 14]《Decalcomanie》- 배음렬화음에 의한 화성 1 ····· 13
[악보 15]《Decalcomanie》- 배음렬화음에 의한 화성 2 ····· 14
[악보 16]《Decalcomanie》- 단편 D와 B의 점진적 변화 1 ····· 16
[악보 17]《Decalcomanie》- 단편 D와 B의 점진적 변화 2 ····· 17
[악보 18]《분열》中《꽃나무》- 악구 시작 부분에서의 반복 형태, Bass ····· 23
[악보 19]《분열》中《꽃나무》- 대조되는 시어의 표현, Bass ····· 23
[악보 20]《분열》中《거울》- 시어의 반복 1, Bass & Pf. 축약형 ····· 24
[악보 21]《분열》中《거울》- 시어의 반복 2, Bass & Pf. 축약형 ····· 25
[악보 22]《분열》中《거울》- 시어의 반복과 의미상의 점진적 강조, Bass ····· 25
[악보 23]《분열》中《거울》- 문장구조에 따른 시어의 반복, Bass & Pf. 축약형 ····· 26
[악보 24]《분열》中《거울》- 문장구조에 따른 음가의 확대, Bass & Pf. 축약형 ····· 26

[악보 25] 《분열》 中 《꽃나무》 - 시어의 음악적 동기화 ····· 29
[악보 26] 《분열》 中 《거울》 - 시어의 음악적 동기화 ····· 29
[악보 27] 《분열》 中 《꽃나무》 - 주요 시어에 대한 수식, Bass ····· 32
[악보 28] 《분열》 中 《거울》 - 종결어미(인접한 음으로), Bass ····· 32
[악보 29] 《분열》 中 《꽃나무》 - 종결어미(연속된 도약 진행), Bass ····· 32
[악보 30] 《분열》 中 《거울》 - 낭송조, 축약형 ····· 32
[악보 31] 《분열》 - 간주(間奏) ····· 34
[악보 32] 《분열》 - 간주(間奏) 화성 분석 ····· 35
[악보 33] 《분열》 - 하모닉스에 의한 선율 형성 ····· 36
[악보 34] 《분열》의 도입부 ····· 37
[악보 35] 《분열》 - 시어 '꽃나무'의 출현과 음향적 조작(操作) ····· 38
[악보 36] 《분열》 - 피아노를 통한 음향적•화성적 대조 ····· 39
[악보 37] 《분열》 - 전과적 화음의 진행 ····· 40
[악보 38] 《분열》 - 전과적 화음의 장식적 운용을 통한 강세의 표현 ····· 41
[악보 39] 《분열》 - 전과적 화음의 음정 구조와 해결 화음 ····· 41
[악보 40] 《분열》 - 맥락상 독립적인 기능의 화음 ····· 42
[악보 41] 《분열》 - 전과적 화음의 해결을 통한 장면 전환 ····· 43
[악보 42] 《분열》 - 시적 상황에 대한 화성적 표현 ····· 45
[악보 43] 《Requiem for Shadow》 - 운용된 그레고리오 성가 ····· 48
[악보 44] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Dies irae의 텍스트 표현 ····· 49
[악보 45] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 텍스트 표현 ····· 50
[악보 46] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 텍스트 표현 ····· 50
[악보 47] 《Requiem for Shadow》 中 Introitus의 음향과 선율 1 ····· 52
[악보 48] 《Requiem for Shadow》 中 Introitus의 음향과 선율 2 ····· 53
[악보 49] 《Requiem for Shadow》 中 Kyrie eleison의 음향과 선율 ····· 54
[악보 50] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Dies irae의 음향과 선율 ····· 56
[악보 51] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 음향과 선율 1 ····· 57

[악보 52] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 음향과 선율 2 ····· 58
[악보 53] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 음향과 선율 1 ····· 58
[악보 54] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 음향과 선율 2 ····· 59
[악보 55] 《Requiem for Shadow》 - 부분별 화음의 음정 구성 ····· 60
[악보 56] 《Beyond Images》 - 첼로에서의 시김새 표현 ····· 64
[악보 57] 《Beyond Images》 - 현악기군과 대금 간의 대조 ····· 65
[악보 58] 《Beyond Images》 - 도입부에 제시된 음향 소재 ····· 66
[악보 59] 《Beyond Images》 - 헤테로포니의 짜임새 1 ····· 67
[악보 60] 《Beyond Images》 - 헤테로포니의 짜임새 2 ····· 68
[악보 61] 《Beyond Images》 - 페달 효과를 통한 선율 ····· 69
[악보 62] 《Beyond Images》 - 페달 효과의 반대 ····· 70
[악보 63] 《Beyond Images》 - 음향적 변주 ····· 71
[악보 64] 《Beyond Images》 - 세 악기를 통한 '정취'의 표현 ····· 73

표 목 차

[표 1] 《Decalcomanie》 - 단편별 비교 ····· 11
[표 2] 《Decalcomanie》 - 단편 D와 B의 점진적 변화 비교 ····· 15
[표 3] 《분열》 中 《꽃나무》 분석 도표 ····· 19
[표 4] 《분열》 中 《거울》 분석 도표 ····· 20
[표 5] 《분열》 - 시구별 상황에 따른 《꽃나무》, 《거울》 분석 ····· 21
[표 6] 《분열》 - 시의 재구성 분석 도표 ····· 27
[표 7] 《분열》 - 선율의 음악적 특징에 따른 시어·시구 간의 대응 ····· 31
[표 8] 《분열》 - 화음의 음정 구조와 약어 ····· 35
[표 9] 《분열》 - 음향적 특성에 따른 분류 ····· 37
[표 10] 《Beyond Images》 - 대금의 시김새 ····· 64

Ⅰ. 서론

본고는 《Decalcomanie》, 《분열》, 《Requiem for Shadow》, 《Beyond Images》에서 나타나는 음악적 소재의 운용 방법과 이에 따른 어법적 특징에 관해 논한다. 곡에 대해 간략히 설명하자면, 피아노 삼중주를 위한 《Decalcomanie》, 대금과 현악 이중주를 위한 《Beyond Images》는 미술 작품 및 회화 기법을 음악으로 재구현한 작품이며, 각각 데칼코마니의 회화 기법적 특징, 김홍도의 『병진년화첩(丙辰年畵帖)』에서 받은 인상을 담아낸다. 베이스(성악), 바이올린, 피아노를 위한 가곡 《분열》, 현악 이중주를 위한 《Requiem for Shadow》는 선율로서의 텍스트를 운용한 작품이며, 이상의 시 《꽃나무》, 《거울》의 의미 전달을 목적으로 선율을 취하는 《분열》과 달리 《Requiem for Shadow》에서의 선율은 레퀴엠의 구성에 따른 그레고리오 성가로, 전례(典禮)적 기능으로서의 텍스트는 배제되며 음향적 변용의 대상으로서 기능한다.

《Decalcomanie》, 《Beyond Images》는 시각적 매체로부터의 착상(着想), 《분열》, 《Requiem for Shadow》는 텍스트로부터의 구상이라는 작품 간 연관성을 보이지만, 표현하고자 하는 의도에 따라 다른 중심 소재를 채택했으며 이를 운용하는 방법 또한 차이를 보인다.

공통관습시대 이후 전통적인 화성 기능의 상실은 급진적인 작곡 기법의 변화를 야기했으며, 쇤베르크가 '불협화의 해방(emancipation of the dissonance)'[1]이라 언급한 바와 같이 협화와 불협화의 기능적 경계가 모호해짐에 따라 근현대 작곡가들은 작곡 기법적 탐구를 통해 개인의 음악

---

1) *"With the disappearance of traditional harmonic functions, it was questionable whether a basic tone asserted at prominent structural points could still have large-scale significance as a referential "tonal center" for harmonic construction and progression. In "free-atonal" works, this loss of "tonic" function, together with the move toward equalization of all twelve tones(what Schoenberg called the emancipation of the dissonance), led to a radical changes of compositional technique."*
: Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, New Jersey: Prentice-Hall, 1992, p.38

양식을 확립해야만 했다. 이러한 음악사적 배경을 바탕으로 본인의 작품을 기법적 측면에서 살펴보고자 했다. 특히 작품 구성에 있어서 화성 소재의 운용 방법과 주법의 변화에 따른 음향적 특성[2]에 관해 중점적으로 다룸으로써 본인 작품의 기법적 특징을 밝히고자 한다.

---

2) 특히 음색은 20세기에 접어들며 작곡가들에 의해 새로운 방식으로 다뤄졌으며, 근현대 음악의 표현에 있어 중요한 요소로 작용한다.
"It is possible to view new treatments of timbre by twentieth-century composers… ", *"Webern's Six Pieces for Orchestra, Op.6, are indicative of the predilection for timbral details common to many composers working just after the turn of the twentieth century."*
: Richard Peter Delone, *Aspects of Twentieth-Century Music*, New Jersey: Prentice-Hall, 1975, p.70

1. 《Decalcomanie》에서의 음고 동기(pitch motive)의 운용

1.1. 《Decalcomanie》의 소재

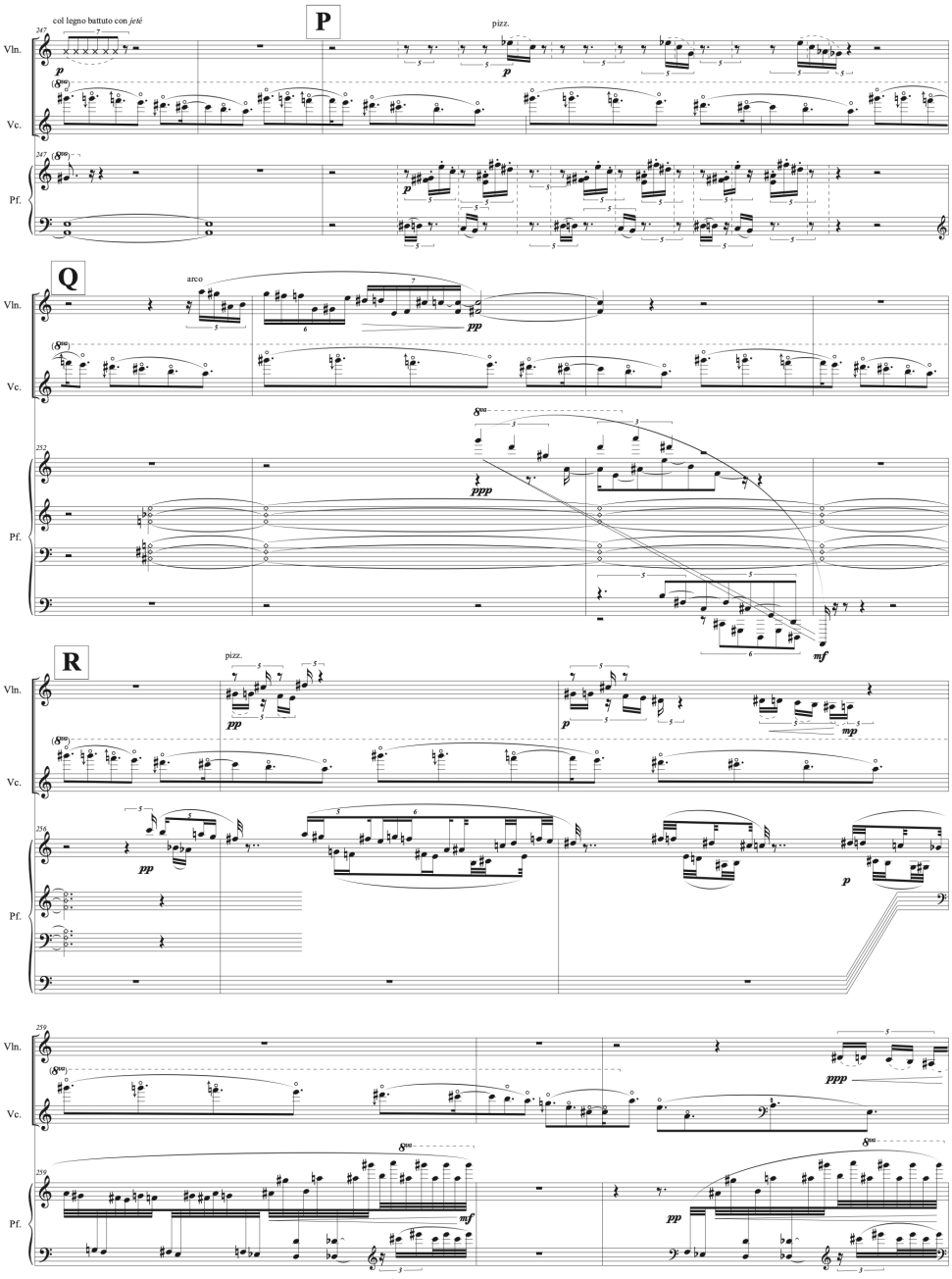
데칼코마니[3]는 종이 위에 물감을 칠하고 반으로 접어 화려한 무늬나 독특한 효과를 만드는 초현실주의 회화 기법 중 하나이다. 종이를 반으로 접고 펴는 과정에서 원본에 대한 대칭적 재현과 우연한 왜곡이 동시에 이뤄지는데, 본인은 이 기법을 작곡에 적용함에 있어 대칭적 형태보다는 화면의 밀착을 통한 변형에 중점을 두었다. 이 곡의 m.247-261은 원본 화면에 해당하며, 곧 주제부이다.

서로 다른 특징을 가진 여섯 개의 단편을 수직•수평으로 병치한 주제부는 주제적 변용 및 변주로 구성된 주제부 앞의 악절들을 상징적으로 보여주며, 이러한 기법적 특징으로 인해 거시적 관점에서의 구조적 대칭성은 필연적으로 구현된다. 이와 같은 구조적 특징을 기반으로 단편들을 다양하게 활용하여 데칼코마니 기법의 양면적인 특징인 대칭적 재현과 우연적 왜곡을 음악에 담고자 하였다.

---

3) '복사하다, 전사(轉寫)하다'를 의미하는 프랑스어 décalquer와 '편집(偏執)'을 의미하는 manie의 합성어인 데칼코마니는 그림물감이 칠해진 비흡수성 소재와 종이의 밀착을 통해 "기묘한 형태의 무늬"를 발생시키는 기법이다.
; 월간미술, 세계미술용어사전, 서울: 월간미술, 1999

[악보 1] 《Decalcomanie》의 주제부



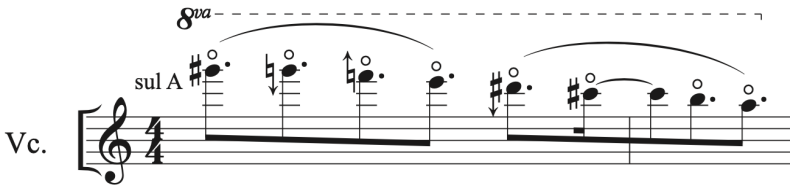
1.2. 음고 동기(pitch motive)에 의한 여섯 개의 단편

주제부에 나타나는 단편들은 서로 구분되는 특징을 지니며 음악적 요소들에 의한 구분에 따라 여섯 개로 분류될 수 있다. 여섯 개의 단편이 곡 전반에 걸쳐 다양한 형태로 변형되어 운용되긴 하나, 음소재적 측면에서 독립적으로 기능하지 않고 상호 연관성을 띤다는 점은 본 작품이 단일한 음악적 구상의 변용에 따른 변주 형식(variational form)에 의해 구성되었음을 의미한다. 단편들을 통해 반음과 온음 음정의 배열에 의한 음계로 이루어진다는 공통점을 갖고 있으며, 단편 각각의 음소재적 특성은 단편 A를 구성하는 세 개의 음고 동기(pitch motive)에 의해 설명된다.

1.2.1. 단편 A의 운용

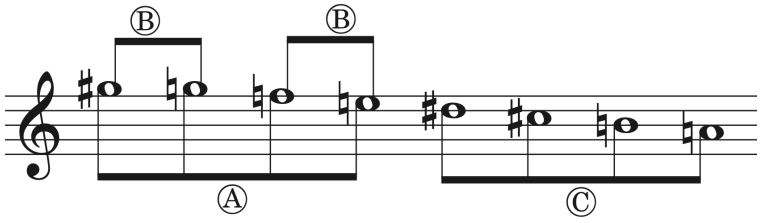
[악보 2]와 같은 음형의 오스티나토(ostinato)로 주제부 전체에 걸쳐 등장하는 단편 A는 첼로 A현상의 자연배음 중 특히 음계의 형태를 띠는 8~15배음으로 구성된다. 오스티나토 기법은 단편 A가 다른 단편들과의 수직적 병치를 통해 엮이게 함으로써 단편 간 주제적 연관성을 확보하는 데 일조한다.

[악보 2] 《Decalcomanie》 - 단편 A



자연배음의 특성 때문에 평균율상의 음과 음정 오차가 발생하는 이유로 미분음 표기를 통해 단편 A의 음고를 대략적으로나마 나타내었다. 주제부를 제외한 다른 부분에서는 [악보 3]과 같이 평균율상의 음고에 맞게 조정되며, 음고 동기 Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ로 분류될 수 있다. 이와 같은 음정 오차의 조정을 통해 단편 A는 후술할 단편 B, B′와의 음소재적 유사성을 갖는다.

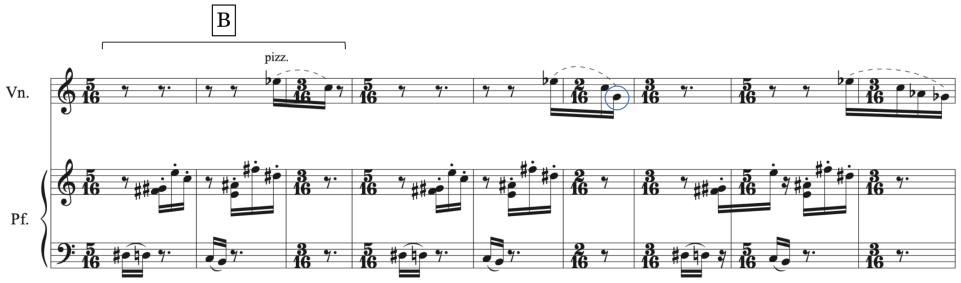
[악보 3] 《Decalcomanie》 - 음고 동기(pitch motive)



1.2.2. 단편 B, B′의 운용

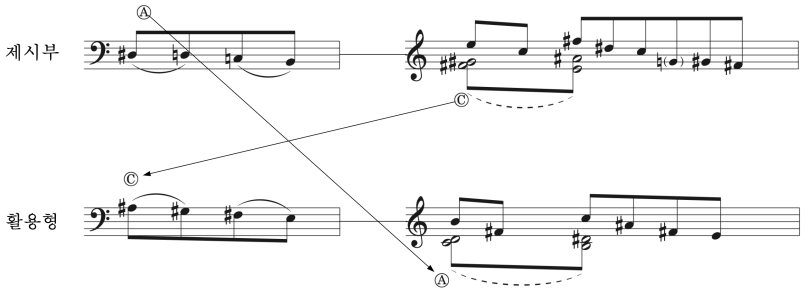
단편 B와 B′는 배음렬에 기초한 음계로 구성되며, 단편 A에는 사용되지 않은 더 높은 배음([악보 4] G, [악보 6] $A^{\#}$)이 간헐적으로 사용된다. 오연음부는 다른 단편과 구별되는 음가를 만들며, 주제부에서의 단편 B와 단편 B를 통해 전개되는 m.85-202(M.M♩≒96)가 일관된 빠르기를 갖게끔 한다. 즉, 주제부에서의 마디와 박자표와는 무관하게 단편 B가 등장하며, 실질적인 박절 구조는 [악보 4](첼로 제외하여 정리)와 같다.

[악보 4] 《Decalcomanie》 - 반복을 통한 단편 B의 제시



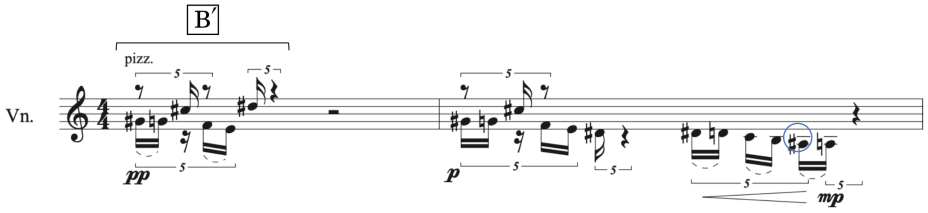
주제부에서의 단편 B는 [악보 5]와 같이 E를 기음(fundamental tone)으로 하며 세 개의 중요한 성부를 갖는다. 하성부에 등장하는 순차 하행 진행(반음과 온음의 교대, 음고 동기 Ⓐ), 중성부에 등장하는 반진행(장2도 음정에서 증4도 음정으로, 음고 동기 Ⓒ), 상성부에 등장하는 펼침화음이 있으며, 이 단편이 다른 부분에서 운용될 때 성부의 진행 방향은 유지되지만 음정적 특성이 서로 바뀌기도 한다.

[악보 5] 《Decalcomanie》 - 단편 B의 세 성부



이와 같은 성부진행은 [악보 6]과 같이 단편 B′에서도 나타난다.

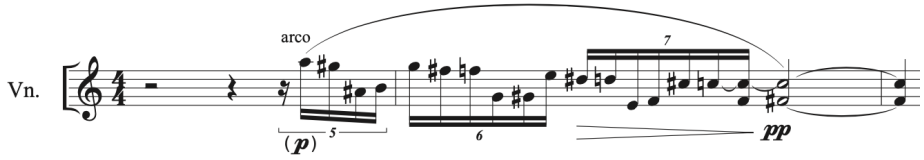
[악보 6] 《Decalcomanie》 - 반복을 통한 단편 B′의 제시



1.2.3. 단편 C의 운용

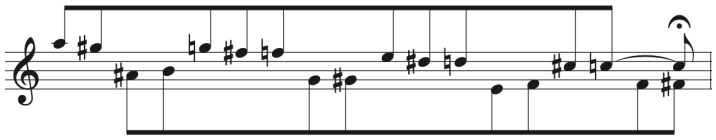
[악보 7]에서 확인할 수 있듯이 단편 C는 특정 음정 구조의 연속(단2도 하행, 장7도 하행, 단2도 상행, 단6도 상행)으로 구성되며, 반진행을 거쳐 감5도 화음의 종지로 마무리된다.

[악보 7] 《Decalcomanie》 - 단편 C



[악보 8]과 같이 인접한 음들(단2도, 증1도)끼리 모아 분리해 보면, 반음계 하행 진행(음고 동기 Ⓑ)과 치환된 옥타토닉 음계 하행 진행(음고 동기 Ⓐ)의 두 성부가 드러난다.

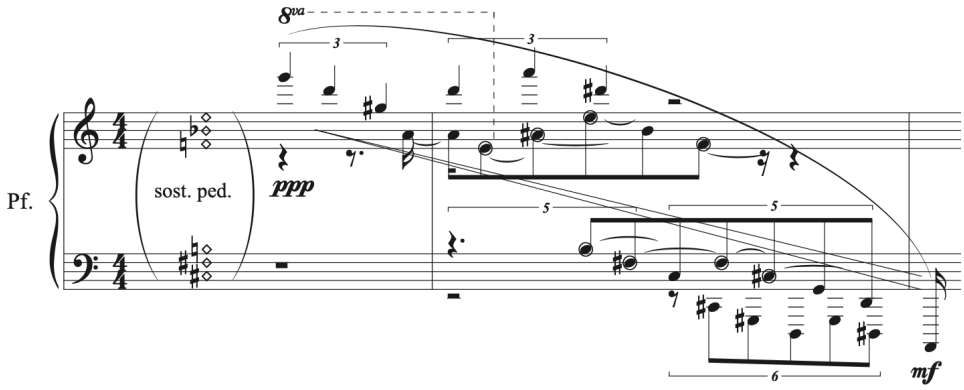
[악보 8] 《Decalcomanie》 - 단편 C의 두 성부



1.2.4. 단편 D의 운용

곡 전체에 걸쳐 음고의 변화 없이 운용되는 단편 D는 음향적 측면에서의 활용 의의가 가장 크다는 점에서 다른 단편들과는 확연히 구분된다. 화음의 펼침에 의한 하나의 선율적 형태를 음가(♩= 1 기준으로 0.66..., 0.5, 0.4, 0.33...)와 음고(단14도)를 달리하여 다성적으로 중첩(♩= 1 기준으로 1.75, 1.45, 1.133...의 시차를 갖고 순차적으로 등장)한 단편 D를 모두 연주하여도 [악보 9]에 표시된 음들은 피아노의 소스테누토 페달에 의해 여음이 남는다.

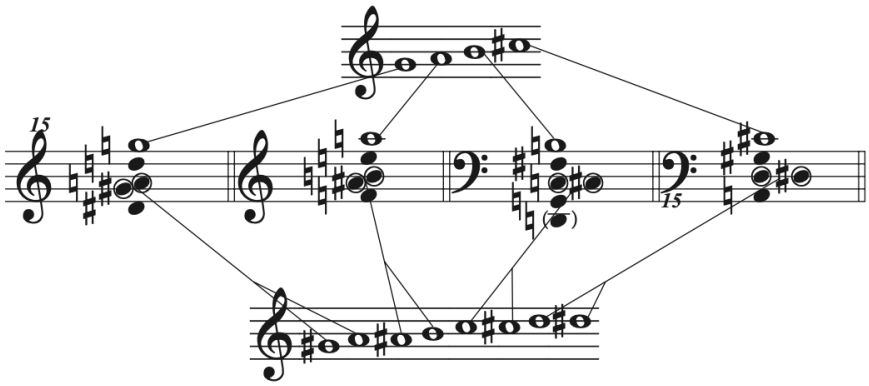
[악보 9] 《Decalcomanie》 - 단편 D



네 성부에 걸쳐 등장하는 화음은 완전4도, 단2도, 완전4도, 완전4도의 음정 구조를 지니고 있다(세 번째로 등장하는 성부의 경우 D가 추가되었는데, 크레셴도의 맥락에 맞게 음 개수를 조정한 결과이다).

[악보 10]과 같이 옥타브 이동을 적용하면, 각 성부의 도입음은 온음음계를(음고 동기 Ⓒ), 펼침화음들 내에서 가장 튀게 들리는 단2도 음정들의 집합은 반음계(음고 동기 Ⓑ)를 형성하고 있음을 알 수 있다.

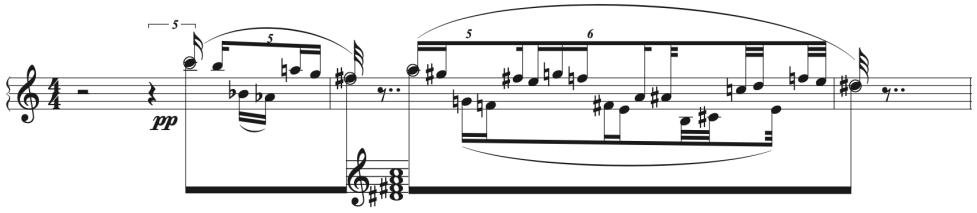
[악보 10] 《Decalcomanie》 - 단편 D의 네 성부



1.2.5. 단편 Ⓔ의 운용

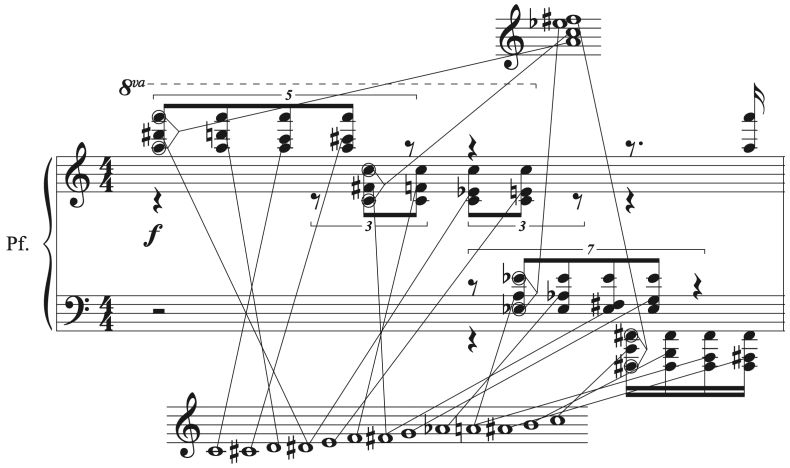
단편 Ⓔ는 치환과 옥타브 이동을 통해 단순한 음고의 변화를 수반한 반음계(음고 동기 Ⓐ)로 정리될 수 있다. 단편 Ⓔ의 도입음과 끝음은 감5도 음정 간격으로 놓여있으며, [악보 11]과 같이 반복을 통해 거시적으로는 감7화음의 형태를 그린다. 이는 단편 Ⓔ의 음소재적 특성이라 할 수 있다.

[악보 11] 《Decalcomanie》 - 단편 Ⓔ



단편 Ⓔ가 변용된 [악보 12]의 악구는 그 예이다. 리듬, 음형, 짜임새의 변화가 수반되지만, 치환된 반음계와 감7화음의 윤곽을 드러내고 있다. 이는 음고 동기에 의한 음정적 특성이 불변요소로 작용함을 의미한다.

[악보 12] 《Decalcomanie》 - 단편 Ⓔ의 음정적 특성



1.2.6. 단편별 비교

단편들은 음악적 요소에 따라 [표 1]과 같이 분류될 수 있다.

[표 1] 《Decalcomanie》 - 단편별 비교

	A	B	B′	C	D	E
음가 단위	점8분음표	오연음부	오연음부	오연음부로부터 점차 짧아짐	다양한 음가의 혼합	오연음부로부터 점차 짧아짐
음향 (주법)	자연배음	ord. & pizz.	pizz.	arco, legato	소스테누토 페달을 통한 잔향 효과	legato
음고 동기	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ	Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ	Ⓐ , Ⓑ	Ⓑ , Ⓒ	Ⓑ

1.3. 단편 A, B, B′에 의한 화성

단편 A, B, B′는 배음현상에 기초한 음소재로 구성되었다는 공통적인 특징을 지니고 있다. 전술한 바와 같이 단편 A가 평균율상의 음고로 조정되기 때문에 이들은 음정적 특성을 공유하게 되며, 배음렬화음의 운용 또한 이러한 음소재적 특성에 기인한 것이다.[4] 배음렬화음은 바르톡, 스크랴빈, 메시앙 등 다수의 작곡가에 의해 사용되어 온 화음이기도 하다.

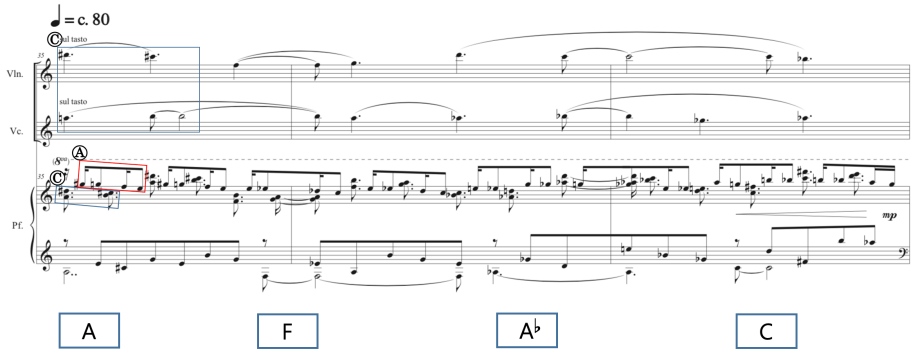
---

4) 메시앙 또한 음계(이도가 제한된 선법 3번)와 '배음렬화음'의 음소재적 연관성에 관해 다음의 인용문과 같이 언급한 바 있으며, 메시앙의 경우 '배음렬화음'과 음계가 구성음을 부분적으로 공유하는 반면 《Decalcomanie》에서는 동일한 구성음을 갖는다.
"the chord of resonance gives all the notes of the third mode of limited transpositions" ; Olivier Messiaen, *The technique of my musical language* (J. Satterfield, Trans.), Paris: A. Leduc, 1956 (Original work published 1944), p.50

본 작품에서는 메시앙의 음정 구성과 동일한 배음렬화음이 운용된다.[5] 악보상에는 연주자의 편의를 위해 화음의 구성음들을 필요에 따라 이명동음적으로 표기하였다.

배음렬화음에 의한 화성에는 [악보 13]과 같이 음고 동기 Ⓐ, Ⓒ에 의한 성부진행이 수반된다. 화음들의 음정 구조는 모두 배음렬화음으로 동일하며 화음의 기음이 이동함에 따라 화성적 문맥이 형성된다.

[악보 13] 《Decalcomanie》 - 단편 A, B, B′에 의한 배음렬화음

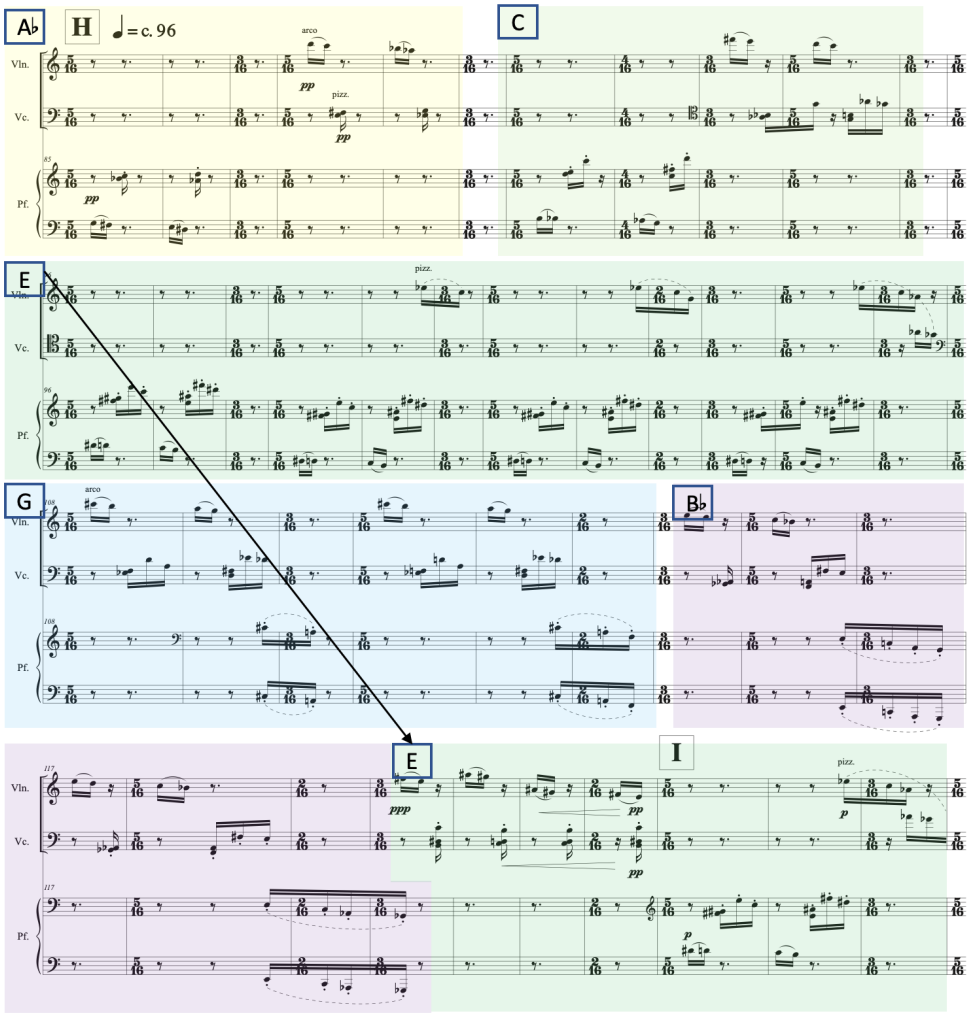


기음이 이동하는 방향과 주기는 화성적 맥락을 만드는 가장 직접적인 역할을 하며, 이는 악절의 연결 구조와 악절 간의 음악적 호흡을 형성한다. 배음렬이 평균율로 조정되어도 기음이 최하성부에 배치되어 기음이 비교적 쉽게 인지될 수 있는 [악보 13]의 악구와 달리, [악보 14], [악보 15]의 악구에서 배음렬별 기음을 파악하기는 난해하다. 하지만 세 개의 성부진행에 의한 배음렬의 제한된 운용[6]은 기음의 이동이 화성적 변화로 인지될 수 있게끔 한다.

---

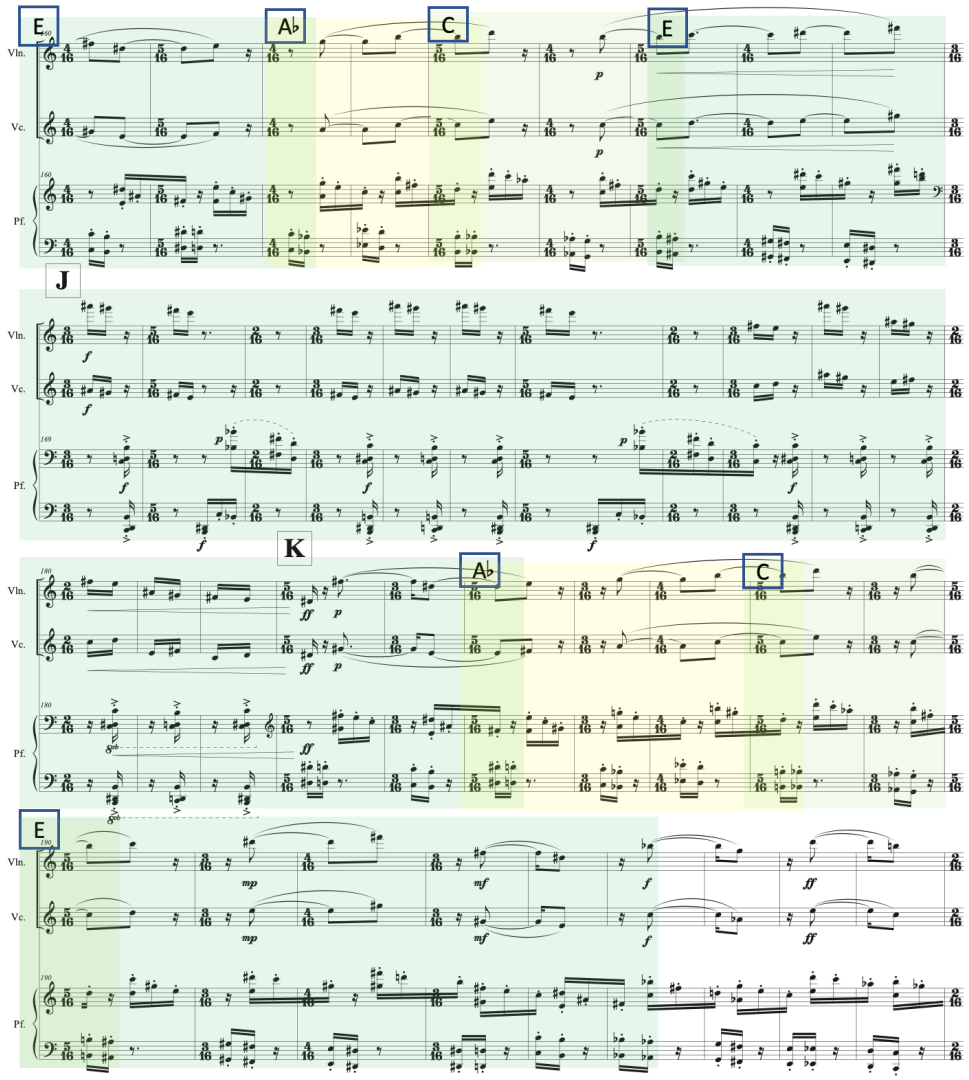
5) 메시앙은 '배음렬화음'을 운용함에 있어 '평균율과 배음렬의 미세한 오차'로 인해 제13배음을 단6도(증5도)로 취하고 더 나아가 제15배음(장7도)까지 부가한다.
; 전상직, 『메시앙 작곡기법』, 서울: 음악춘추사, 2005, p.11
6) 1.2.2. 참조

[악보 14]《Decalcomanie》- 배음렬화음에 의한 화성 1



악절 간의 연결 구조는 A♭-C-E-G-B♭-E와 같은 기음의 이동을 통해 확인할 수 있다. 연속적인 3도권 진행을 통해 패턴을 형성하고, 기음 E가 일탈적으로 증4도 간격의 이동을 통해 재현함으로써, 윗부분에서 중심이 되는 기음이 E임이 강조되어 드러난다. 이러한 화성은 조성 음악에서의 전조에 의한 조적 불안정성과 원조로의 귀결과 동일한 원리로 설명될 수 있다. [악보 15]에서는 기음 E를 제외하고 더욱 짧은 주기로 기음이 이동함에 따라 화성적 리듬의 변화에 의한 긴박감이 조성된다.

[악보 15]《Decalcomanie》- 배음렬화음에 의한 화성 2



배음렬을 평균율상의 음고로 조정함에 따라 배음렬들은 부분적으로 같은 음을 공유한다. 그렇기에 [악보 15]와 같이 기음의 이동 주기가 짧아지면 기음에 대한 파악은 더욱 난해해지며, 잦은 기음의 이동은 조적 불안정성을 야기함으로써 경과적 흐름을 형성하는 데 일조한다.

이는 화성적 역동성(dynamic harmony)을 결여한 정태적 화성(static harmony)[7]임에도 불구하고 '특정 기음에 의한 다양한 화음 구성 및 진행(기음의 이동)'을 통하여 구조적 측면의 유기적 관계를 설정한 것이다.

1.4. 단편 D의 음향적 활용

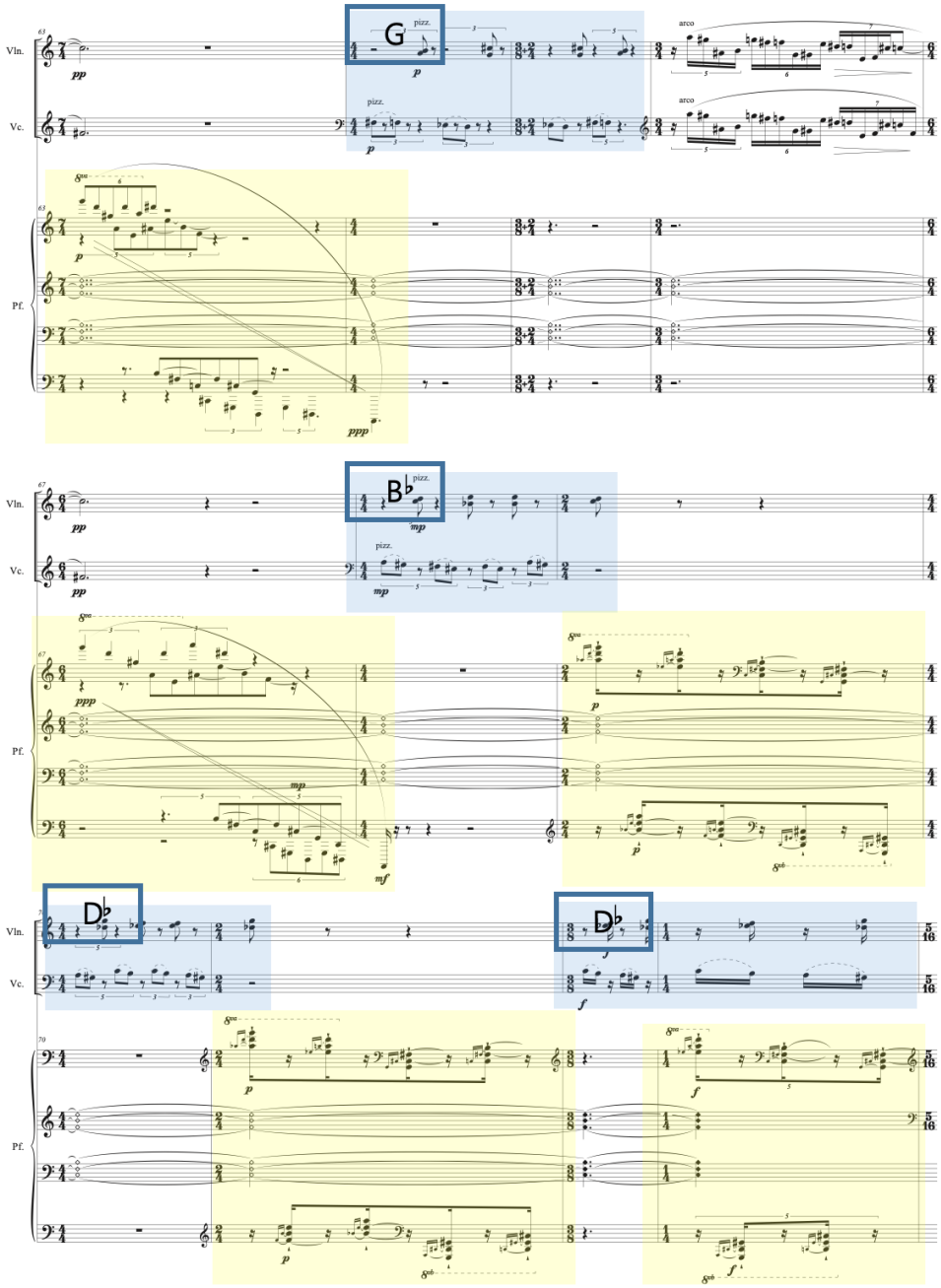
음고의 변화 없이 음향적 변주만을 일으키는 단편 D는 음형, 음가, 주법의 변화를 통해 운용된다. [악보 16]에서와 같이 교대되는 형태의 단편 D와 B는 반복의 과정을 거쳐 수직적으로 병치되고, 이후 [악보 17]과 같이 단편 D의 등장 비율이 감소함에 따라 단편 B의 전개로 구성된 부분에 완전히 접어들게 된다. 이 과정에서 단편 B는 도착 지점까지 음고와 음가의 점진적 변화를 겪는다. [표 2]는 두 단편의 변화 과정에 대한 정리이다.

[표 2] 《Decalcomanie》 - 단편 D와 B의 점진적 변화 비교

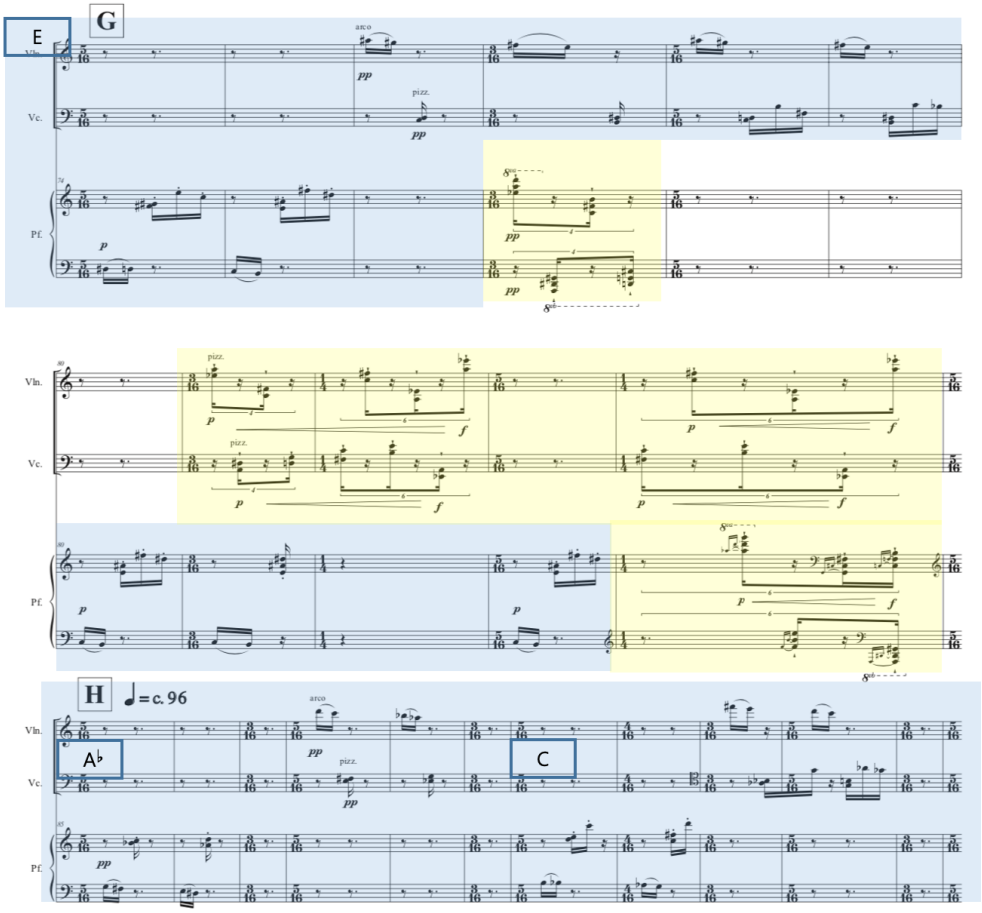
	D	B
음형	- 성부의 중첩에 의한 펼침화음(m.63-64, 67-68) - 화음의 흩뿌림(m.69, 71, 73, 77, 81-82, 84)	음고 동기(Ⓐ, Ⓒ)에 의한 음형: **불변**
음가	- 성부별 음가(♩=1 기준): 0.33...,0.4,0.5,0.66...-1.5 성부 등장 간 시차(♩=1 기준): 0.8,0.95,1.25(m.63-64) - 성부별 음가(♩=1 기준): 0.66...,0.5,0.4,0.33... 성부 등장 간 시차(♩=1 기준): 1.75,1.45,1.133...(m.67-68) - 화음별 음가(♩= 1 기준): 0.25(m.69, 71), 0.2(m.73), 0.1875(m.77, 81-82), 0.166...(m.84)	- 음가 단위(♩=1 기준): 0.66...- 0.4(m.64-65) 0.4-0.33...(m.68-69, 70-71) 0.25(m.72-)
주법	- legato & 소스테누토 페달에 의한 여음(m.63-68) - stacc. & 소스테누토 페달에 의한 여음(m.69-73) - stacc. & pizz. (여음 없음, m.77, 81-82, 84)	- pizz.(m.64-65, 68-73) - legato & stacc. & pizz.(m.74-)
음고	**불변**	- 단3도씩 이도 (G-B♭-D♭-E) - 장3도씩 이도 (E-A♭-C)

7) 조성체계에 근거하지 않은 화성 어휘에서 화성적 역동성(dynamic harmony)은 포기될 수밖에 없다.
전상직, "메시앙 화성어법의 역사적 고찰", 『연세음악연구 15』, 2008, p.105

[악보 16]《Decalcomanie》- 단편 D와 B의 점진적 변화 1



[악보 17] 《Decalcomanie》 - 단편 D와 B의 점진적 변화 2



2. 《분열》에서의 텍스트와 음악적 요소의 상관관계

2.1. 《분열》의 소재

가곡에서의 표현은 시에 대한 작곡가의 해석이 음악적 요소들의 운용을 통해 드러날 때 구현된다. 시는 분석하는 관점에 따라 다양한 해석 가능성을 낳으며, 시를 음악으로 구현하는 과정에서 또한 작곡가의 주관적인 해석이 가미된다. 이는 음악적 요소의 운용 방식에 앞서 작곡가의 관점에 의한 시의 이해가 가곡에서의 다양한 표현 가능성을 열어주는 결정적인 요인임을 의미한다. 《분열》은 공통된 주제를 담고 있는 이상(본명: 김해경(金海卿), 1910-1937)의 두 시 《꽃나무》, 《거울》을 하나의 텍스트로 재구성한 가곡이다. 이러한 텍스트의 운용 방식은 시와 음악의 구조가 합일되는 통상적인 가곡과 분명한 차이를 보인다. 텍스트의 재구성과 곡의 구성은 문장의 구조, 시어, 시구 간의 의미적 대응 관계에 대한 분석을 근거로 하며, 시의 통사론적•의미론적 특성은 리듬, 선율, 화성, 음향 등의 음악적 요소가 운용되는 방식과 긴밀한 관계를 맺고 있다.

2.2. 해석과 재구성을 통한 시의 운용

2.2.1. 《꽃나무》와 《거울》의 구조적 해석

본고에서는 시어가 선율로서 운용되는 형태를 시의 해석에 대한 근거로 하여 시구의 통사구조와 시어 간의 의미적 관계를 살펴보겠다. 초현실주의적 성격을 띠는 두 시 모두 작가의 의도에 따라 띄어쓰기가 사용되지 않지만, 음악화하는 과정에서의 필요에 의해 띄어쓰기를 첨가하였다(시 전문과 분석 도표 제외). [표 3], [표 4]는 통사론적•의미론적 측면에서 두 시의 구조를 분석하여 나타낸 것이다.

《꽃나무》의 전문과 구조적 해석

벌판한복판에 꽃나무하나가있소 근처(近處)에는 꽃나무가하나도없소 꽃나무는제가생각하는꽃나무를 열심(熱心)으로생각하는것처럼 열심으로꽃을피워가지고섰소 꽃나무는제가생각하는꽃나무에게갈수없소 나는막달아났소 한꽃나무를위(爲)하여 그러는것처럼 나는참그런이상스러운흉내를내었소

[표 3]《분열》中《꽃나무》분석 도표

통사구조				형용, 수식	주어	목적	서술
의미				자아상에 대한 묘사		대립적 자아	자아의 성찰/관찰
시의 구조	A	A		벌판한복판에	꽃나무		하나가있소
		A'		근처(近處)에는	꽃나무가		하나도없소
	B	A	a		꽃나무는		
				제가생각하는		꽃나무를	열심(熱心)으로생각하는것처럼
			b	열심으로		꽃을	피워가지고섰소
		B	a		꽃나무는		
				제가생각하는		꽃나무에게	갈수없소
			a'		나는막		달아났소
		A'	a			한꽃나무를	위(爲)하여 그러는것처럼
			b		나는	참그런이상스러운흉내를	참그런이상스러운흉내를내었소

《거울》의 전문과 구조적 해석

거울속에는소리가없소
저렇게까지조용한세상은참없을것이오
거울속에도내게귀가있소
내말을못알아듣는딱한귀가두개나있소
거울속의나는왼손잡이오
내악수(握手)를받을줄모르는—악수(握手)를모르는왼손잡이오
거울때문에나는거울속의나를만져보지를못하는구료마는
거울이아니었던들내가어찌거울속의나를만나보기만이라도했겠소
나는지금(至今)거울을안가졌오마는거울속에는늘거울속의내가있소
잘은모르지만외로된사업(事業)에골몰할게요
거울속의나는참나와는반대(反對)요마는
또꽤닮았소
나는거울속의나를근심하고진찰(診察)할수없으니퍽섭섭하오

[표 4]《분열》中《거울》분석 도표

통사구조				형용, 수식	주어	목적	서술	비고
의미				자아상에 대한 묘사		대립적 자아	자아의 성찰/관찰	
시의구조	A	A	a	거울속에는	소리가		없소	
			b	저렇게까지조용한	세상은		참없을것이오	
		A'	a	거울속에도	내게귀가		있소	
			b	내말을못알아듣는딱한	귀가		두개나있소	
		B	a	거울속의	나는		왼손잡이오	
			b	내악수(握手)를받을줄모르는— 악수(握手)를모르는			왼손잡이오	
	B	A	a	거울때문에	나는	거울속의나를	만져보지를못하는구료마는	거울, 거울 시어의 대칭적 구조
			b	거울이아니었던들	내가	어찌거울속의나를	만나보기만이라도했겠소	
		A'	a		나는지금(至今)	거울을	안가졌소마는	
			b	거울속에는늘거울속의	내가		있소	운율적 요소에 의해 A의 재현으로 여길 수 있지만, 앞 시구와 문장의 맥락상 연결되어 이같이 분류함
		B	c				잘은모르지만외로된사업(事業)에골몰할게요	
	C	A		거울속의	나는	참나와는	반대(反對)요마는또꽤닮았소	
		A'			나는			
				거울속의		나를	근심하고진찰(診察)할수없으니퍽섭섭하오	

2.2.2. 두 텍스트의 재구성

두 시에 대한 구조적 분석을 통해 독립된 시이지만 주제와 시어를 통한 주제의 전달 방식에 있어 공통적인 부분이 있음을 알 수 있다. 《꽃나무》에서는 '꽃나무와 제가 생각하는 꽃나무'를, 《거울》에서는 '나와 거울 속의 나'를 통해 이를 확인할 수 있다. '~가 있소', '~가 없소'와 같이 시구 간 통사론적 상호연관이 있는 부분을 찾을 수 있는데, 이는 두 시가 주제적 연관성뿐만 아니라 문장의 유사성 또한 부분적으로 띠고 있음을 의미한다. 이러한 통사론적 연관성을 토대로 두 시를 한 작품 내에 운용함으로써 시에 대한 의미론적 강화를 꾀하였다.

2.2.2.1. 문장의 재배열

[표 5] 《분열》 - 시구별 상황에 따른 《꽃나무》, 《거울》 분석

시구별 상황 / 시	《꽃나무》	《거울》
현실과 이상의 단절된 상태, 일상적 자아의 연상	벌판한복판에 꽃나무하나가있소 근처(近處)에는 꽃나무가하나도없소	거울속에는소리가없소 저렇게까지조용한세상은참없을것이오
현실의 자아와 이상적 자아의 소통에 대한 상황 묘사	꽃나무는제가생각하는꽃나무를 열심(熱心)으로생각하는것처럼 열심으로꽃을피워가지고섰소	거울속에도내게귀가있소 내말을못알아듣는딱한귀가두개 나있소
두 자아의 분열 및 단절 심화	꽃나무는제가생각하는꽃나무에게 갈수없소 나는막달아났소	거울속의나는왼손잡이오 내악수(握手)를받을줄모르는—악 수(握手)를모르는왼손잡이오
거울의 이중적인 기능에 대한 성찰		거울때문에나는거울속의나를만져 보지를못하는구료마는 거울이아니었던들내가어찌거울속 의나를만나보기만이라도했겠소
완전히 분열된 자아의 묘사		나는지금(至今)거울을안가졌소 마는거울속에는늘거울속의내가있소 잘은모르지만외로된사업(事業) 에골몰할게요
현실과 이상의 화합이 불가능함을 시인/고백	한꽃나무를위(爲)하여 그러는것처럼 나는참그런이상스러운흉내를내었소	거울속의나는참나와는반대(反對)요마는 또꽤닮았소 나는거울속의나를근심하고진찰 (診察)할수없으니퍽섭섭하오

대립되는 자아를 상징하는 시어를 통해 해석할 수 있는 이상적 자아와 조우하려고 노력하지만 실패로 거듭나는 현실의 자아라는 공통된 주제는 작품명인 《분열》과도 의미상으로 연결된다. [표 5]는 시구의 상황에 따라 텍스트를 분류한 것이다.

2.2.2.2. 시구의 변형

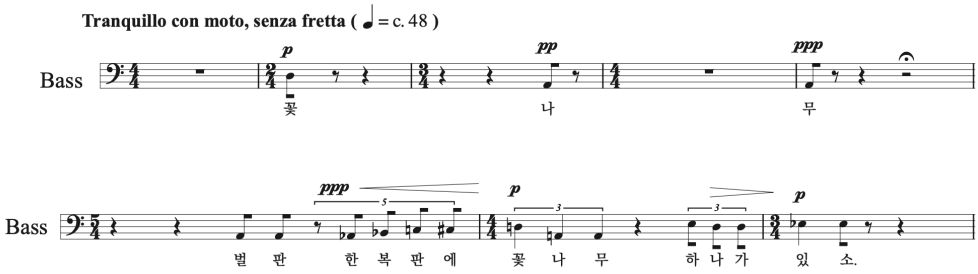
가곡을 포함하여 텍스트가 운용된 상당수의 음악에서 텍스트는 작곡가의 의도에 따라 변형되기도 한다. 일반적으로 이것은 텍스트가 함의하는 본래의 의미에 대한 왜곡 없이 작곡가의 표현 의도에 따라 문장의 일부분 혹은 문장의 배열 구조에 가해지는 것에 한정되며, 시어 및 시구의 반복, 문장구조의 변화 등이 그 예이다. 《분열》에서는 앞서 살펴본 시의 해석에 기초하여 시구의 변형이 이뤄졌으며, 가곡에서 찾아볼 수 있는 일반적인 예와 크게 다르지 않다. 다만 텍스트의 변형은 시 원문에 대한 작곡가의 해석이 음악으로 구현되는 과정에서 행해지는 경우가 일반적이지만, 《분열》에서는 이러한 이유를 포함하여 두 시를 개연적인 한 흐름으로서의 텍스트로 재구성하기 위해 시구의 변형이 이뤄진다. 본고에서는 《분열》에서 나타나는 시어 및 시구의 반복 형태의 유형들과 그 쓰임새를 중점적으로 살펴보겠다.

전반부에 나타나는 시어의 반복은 주요 시어가 음악적 동기로서 인지되는 것을 돕는다. 곡 전반에 걸쳐 시어가 운용되는 맥락에 맞게끔 음악적 동기 또한 다각적으로 활용되기 때문에 주제적 인지를 위한 반복은 필요하다. 시의 제재(題材)인 '꽃나무'와 '거울'은 이것의 대표적인 예이다. [악보 18]에서 원문에는 문장 중간에 처음 나오는 '꽃나무'를 악구 시작 부분에 놓아 반복을 형성함에 따라 시어의 의미 강조 또한 이루어진다.

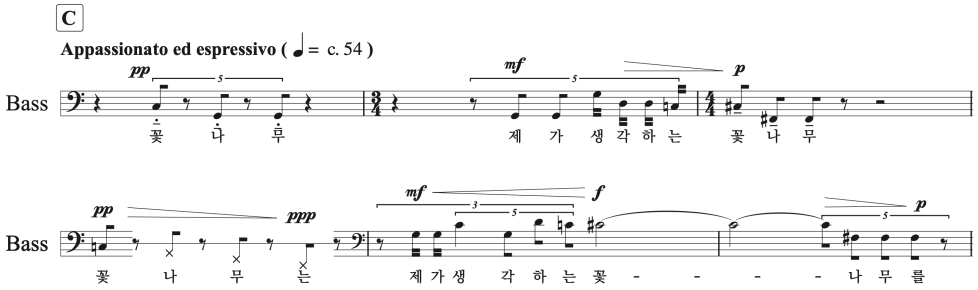
[악보 19]에서 '꽃나무'와 '제가 생각하는 꽃나무'는 대조되는 분위기로 제시되는데, 이는 원문 '꽃나무는 제가 생각하는 꽃나무에게' 앞에 명사

('꽃나무')와 명사절('제가 생각하는 꽃나무')과 같이 비교적 간결한 형태로 두 시어를 보여줌으로써 시어 간의 대립적 관계를 선명하게 드러내기 위함이다. 이는 가창 선율에서의 다이내믹의 대조, 음가의 변화, 음역의 변화를 통해 확인할 수 있다.

[악보 18]《분열》中《꽃나무》- 악구 시작 부분에서의 반복 형태, Bass

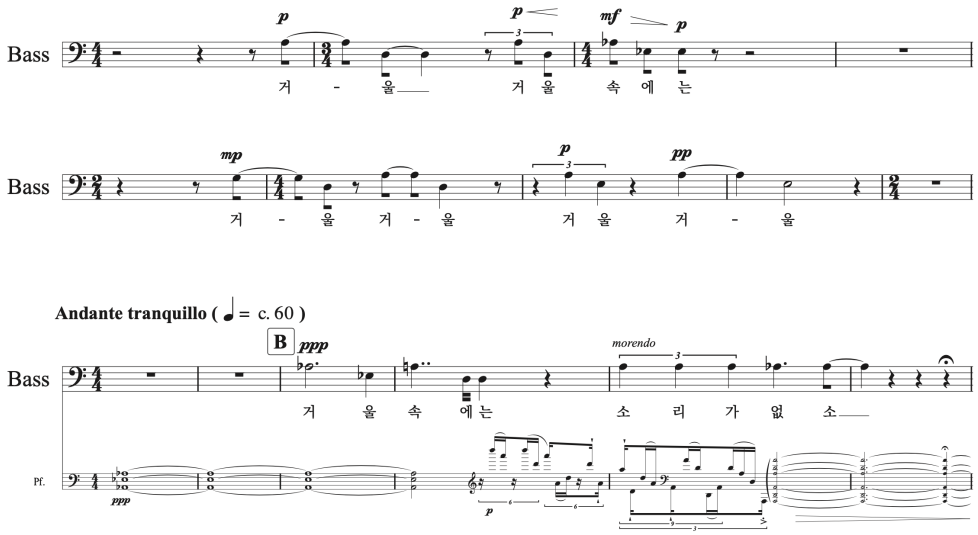


[악보 19]《분열》中《꽃나무》- 대조되는 시어의 표현, Bass



앞서 살펴본 예와 마찬가지로 [악보 20]에서도 온전한 문장으로 구성된 시구 앞에 선행되는 단편적인 반복은 시어가 주제적으로 인지될 수 있게 한다. 이 같은 특정 시어에 대한 반복과 강조를 통해 자아분열 및 성찰의 매개체로 작용하는 '꽃나무'와 '거울'은 동기적 연관성이 강화되며 다른 한편으로는, 명사('거울'), 부사절('거울 속에는'), 명사('거울')의 반복, 온전한 문장('거울 속에는 소리가 없소') 순서의 과정을 거쳐 다른 시가 점진적으로 출현한다는 점에서, 운용되는 시의 전환으로 인해 발생할 수 있는 흐름상의 단절감이 완화된다.

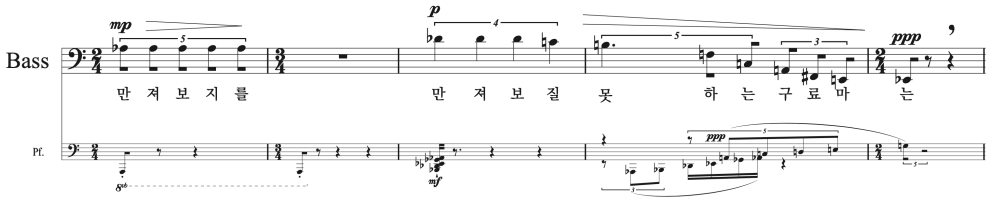
[악보 20] 《분열》 中 《거울》 - 시어의 반복 1, Bass & Pf. 축약형



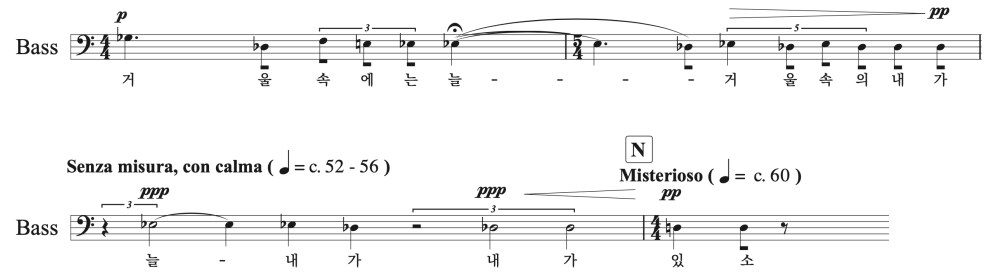
시어의 반복은 문장 내의 호흡을 위해 사용되기도 한다. 이 경우에도 반복에 따른 시어의 의미상의 강조 또한 수반되지만, 앞서 살펴본 예에 비해 문장의 호흡과 더욱 연관이 있는 악구를 살펴보아 그 음악적 효과를 알아보고자 한다. 음악에서 악구의 구성이나 소절 간의 호흡에 따른 긴장도의 완급조절이 가능하듯이, 시어의 반복을 통한 문장 간의 호흡 조절로 흐름상의 동적 표현을 꾀할 수 있다. 본 작품에서 사용된 예를 보면 주로 시적 상황에 대한 표현을 담고 있으며, 반복에 수반되는 음가의 변화가 공통적으로 나타난다.

[악보 21]에서는 ‘만져보지를’이 ‘만져보질’로 반복되는데, 반복되는 부분이 더 긴 음가로 표현되고 더 높은 음역으로 표현된다. 앞부분(‘만져보지를’)을 동일한 음고와 음가로 낭송하는 듯 표현된 것과 대조적으로 뒷부분(‘만져보질 못하는구료마는’)은 하행 진행과 점점 짧아지는 음가로 표현되는데, 이는 시구 ‘만져보질 못하는구료마는’이 거울을 통한 자아의 성찰에 대한 애처로움을 담고 있다고 해석하여 음고, 음가, 음형의 변화를 통해 드러낸 것이다. 또한 반복 사이의 쉼은 이러한 표현을 더욱 극대화한다. [악보 22]의 악구에서는 보다 적극적인 반복 형태를 찾아볼 수 있다. 원문인 ‘거울 속에는 늘 거울 속의 내가 있소’를 ‘거울 속에는 늘 거울 속의 내가’, ‘늘 내가’, ‘내가 있소’의 순서와 같이 점차 문장이 축약되어 가는 형태로 표현함으로써 짧아지는 호흡과 함께 의미상의 점진적 강조가 이루어진다.

[악보 21] 《분열》 中 《거울》 - 시어의 반복 2, Bass & Pf. 축약형

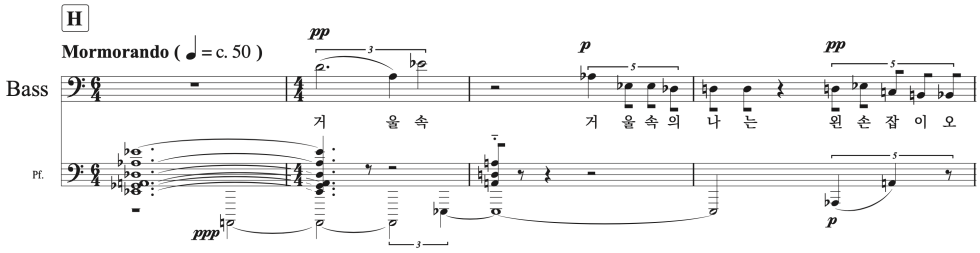


[악보 22] 《분열》 中 《거울》 - 시어의 반복과 의미상의 점진적 강조, Bass

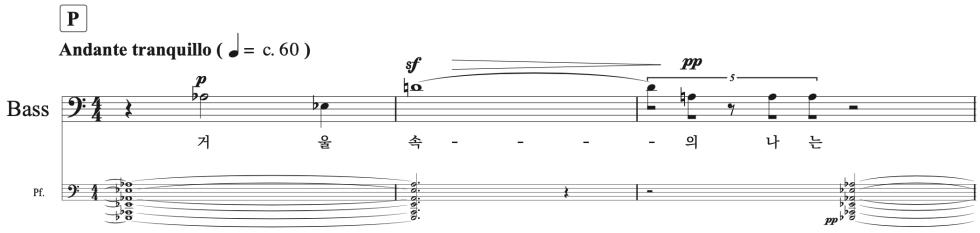


내재율에 의한 시는 음악화하는 과정에서 운율을 다루기 까다롭다. 시어에 의한 운율은 형성되지만, 시구 간의 문장구조가 다른 경우에는 음절의 수와 박절 등을 고려하여 적절한 방법을 취해야 한다. [악보 23]은 시구 '거울 속의 나는 왼손잡이오'가 앞서 제시되었던 시구 '거울 속에는 소리가 없소'와 문장구조상 다르지만, 시어에 의한 운율을 음악적 동기로 드러내기 위해 '거울 속'을 반복하는 악구이다. [악보 24]와 같이 음가의 확대('속')을 통해서도 운율을 드러낼 수 있다.

[악보 23]《분열》中《거울》- 문장구조에 따른 시어의 반복, Bass & Pf. 축약형



[악보 24]《분열》中《거울》- 문장구조에 따른 음가의 확대, Bass & Pf. 축약형



[표 6]은 시의 재구성에 따른 텍스트를 정리한 것이다.

[표 6]《분열》- 시의 재구성 분석 도표

통사구조		형용, 수식	주어	목적	서술
의미		자아상에 대한 묘사		대립적 자아	자아의 성찰/관찰
운용된 시	《꽃나무》	벌판한복판에 근처(近處)에는	꽃나무 꽃나무 꽃나무가 꽃나무가 꽃나무가		하나가있소 하나도없소
	《거울》	거울 거울속에는 거울 거울 거울 거울 거울속에는 저렇게까지조용한	소리가 세상은		없소 참없을것이오
	《꽃나무》	제가생각하는 제가생각하는 열심으로	꽃나무 꽃나무는	꽃나무 꽃나무를 꽃을	열심(熱心)으로생각하는것처럼 피워가지고섰소
	《거울》	거울속에도 내말을못알아듣는딱한 거울속 거울속의 내악수(握手)를받을줄 모르는— 악수(握手)를모르는	내게귀가 귀가 나는		있소 두개나있소 왼손잡이오 왼손잡이오
	《꽃나무》	제가생각하는	꽃나무는 나는막	꽃나무에게	갈수없소 달아났소
	《거울》	거울때문에 거울이아니었던들 거울속에는늘거울속의 늘	나는 내가 나는지금 (至今) 내가 내가 내가	거울속의나를 어찌 어찌거울속의나를 거울을	만져보지를 만져보질못하는구료마는 만나보기만이라도했겠소 안가졌소마는 있소 잘은모르지만외로된사업(事業)에 골몰할게요
	《꽃나무》		나는	한꽃나무를	위(爲)하여 그러는것처럼 참그런이상스러운흉내를내었소
	《거울》	거울속의 거울속 거울속 거울속의	나는 나는	참나와는 나를	반대(反對)요마는또꽤닮았소 근심하고진찰(診察)할수없으니 퍽섭섭하오

*회색음영: 원문에 없는 부분 *□: 의미상 대응 관계

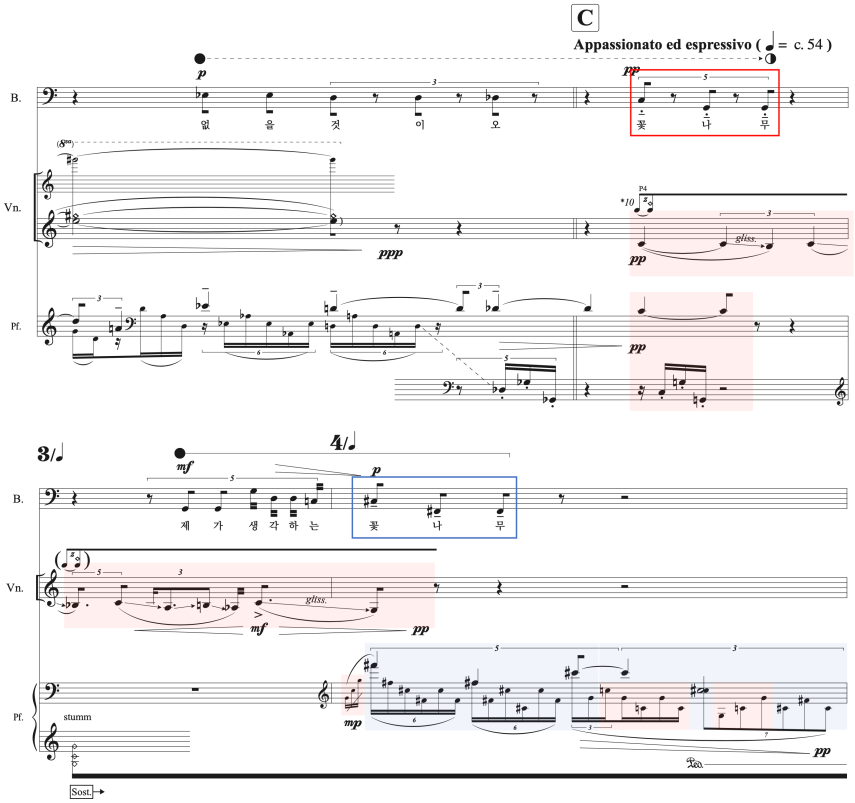
2.3. 시의 음악적 구현

선율과 시의 관계를 통해 시어가 동기적으로 활용되는 것을 알 수 있다. 또한 시어를 상징하는 음악적 동기는 선율로서의 적용에 국한되지 않고 음정 소재와 화성 소재로 확장되어 다양한 음악적 표현을 끌어내는데, 이런 점에서 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 음악극(Musik Drama)에서 곡을 전개하는 데 핵심적으로 작용하는 지시동기(Leitmotiv)와 연관성을 보인다. 주로 사물, 사건, 인물에게 대응하는 지시동기의 주제적 변용이 극의 흐름을 형성한다면, 본 작품에서는 특정 시어에 대응하는 음악적 동기의 활용을 통해 시적 상황을 표현한다. 이는 가창 선율뿐만 아니라 바이올린과 피아노에서도 나타나며 다양한 음악적 표현을 가능하게 한다.

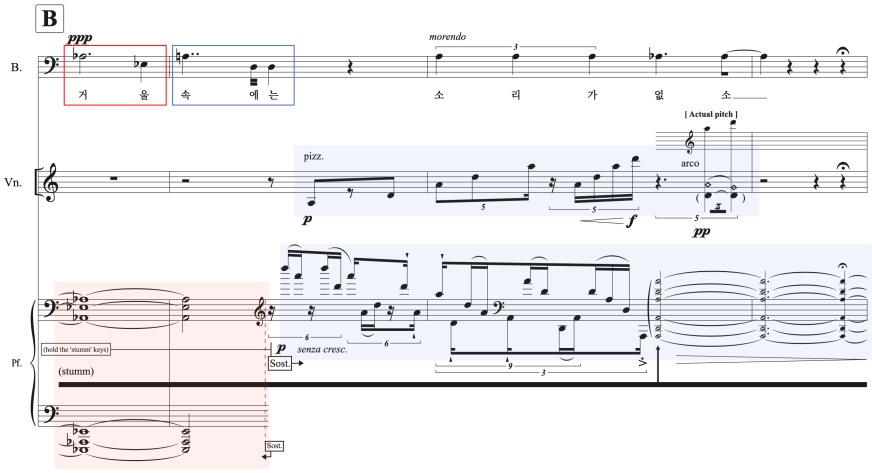
2.3.1. 시어의 음악적 동기화

'꽃나무'와 '거울'은 시의 제재(題材)이며 자아의 분열 양상을 보여주는 매개적 역할을 한다. 이러한 특징은 시어가 음악적 동기로 치환되는 과정에 잘 반영된다. 두 주요 시어는 완전5도(완전4도)로 구성된 선율과 화음으로 치환되고, 자아 간의 갈등은 증4도(감5도) 관계의 배치를 통해 표현된다. [악보 25]에서 시어 '꽃나무'에 해당하는 선율과 화음은 완전5도(완전4도)로 구성되지만, 일상적 자아와 이상적 자아의 구분에 따라 증4도(감5도) 관계의 배치(C, G/ $F^{\#}$, $C^{\#}$)에 의해 대비된다. 이러한 선율의 구조적 특징은 《거울》이 운용된 악구인 [악보 26]에서도 나타나며, 매개체로서의 '거울($A^{\flat}$, $E^{\flat}$)'과 이것에 비치는 자의식 세계를 암시하는 '속에는(D, A)'에 부여된 선율과 화음을 통해 확인할 수 있다.

[악보 25]《분열》中《꽃나무》- 시어의 음악적 동기화



[악보 26]《분열》中《거울》- 시어의 음악적 동기화



2.3.2. 선율을 통한 시어•시구 간의 대응

앞서 살펴본 예를 통해 음악적 동기에 의해 형성되는 시어와 선율의 상호관계를 알아보았다. 또한 시의 의미론적 해석에 기초한 선율의 형성은 주요 시어인 '꽃나무', '거울'뿐만 아니라 이들과 맥락상 의미적 대응이 이루어지는 시어에서도 찾아볼 수 있다. 이와 달리 문장구조에 기초하여 선율이 형성되는 경우도 있다. 이에 대한 예로는 문장 내 시어가 갖는 문법적 기능, 절(節)과 구(句)에 의한 수식, 압운(押韻)에 의한 운율이 있으며, 선율에 부여된 음악적 특징에 의해 드러난다. 문장에서 낱말과 통사구조의 관계와 같이 위 두 가지의 선율 형성 방법은 시가 음악으로 치환되는 데 있어 유기적으로 작용한다. 이러한 점으로 미루어보아 본 작품에서 의미하는 음악적 구현이 시의 구조적•구성적 특징에 근간을 두고 있음을 알 수 있다.

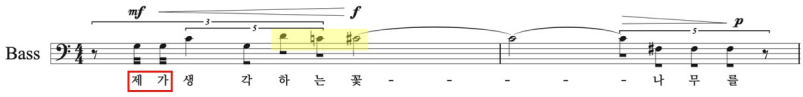
[표 7]은 운용된 선율의 음악적 특징에 따라 시어•시구 간의 대응 관계를 나타낸 것이다. 주요 시어를 수식하거나 문장에서 상대적으로 덜 강조되는 부분은 그 음형 또한 순차진행을 보이며, 도약진행이 수반되더라도 수직•수평적 맥락상 튀지 않는 선에서 출현한다. 주로 이러한 진행의 끝 음은 뒤이어 나오는 선율의 첫 음에 대해 이끎음(leading tone)적 기능을 한다. 또한 대명사와 격조사(格助詞)가 붙은 부분은 하나의 예외를 제외하고 모두 동일 음 반복의 음형으로 표현된다. [악보 27]은 앞서 설명한 두 예를 보여주는데, '저'에 주격 조사 '가'가 붙은 형태인 '제가'와 명사절인 '제가 생각<u>하는 꽃</u>나무'에 해당하는 선율에서 이를 확인할 수 있다. 문장의 종결어미는 의미하는 상황에 따라 인접한 음으로의 종지(대부분 반음 상행/하행, [악보 28]), 연속된 도약 진행(대부분 4도 도약, [악보 29]), [악보 30]에서와 같은 낭송조의 음형으로 나타내었다.

[표 7]《분열》- 선율의 음악적 특징에 따른 시어•시구 간의 대응

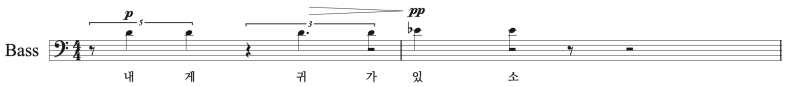
	꽃나무				
벌판 한복판에	꽃나무		하나가 있소		
근처에는	꽃나무가 꽃나무가			하나도 없소	
	꽃나무가				
	거울 거울 속에는				
	거울 거울 거울 거울				
	거울 속에는		소리가 없소		
저렇게까지 조용한			세상은 참 없을 것이오		
	꽃나무	제가			
생각하는	꽃나무				
	꽃나무는	제가			
생각하는	꽃나무를				
열심으로 생각하는					
것처럼					
(열심으로)				꽃을 피워가지고 섰소	
	거울 속에도	내게	귀가 있소		
내 말을 못 알아		귀가		두 개나 있소	
듣는 딱한					
	거울 속 거울 속의	나는	왼손잡이오		
	내 악수를				
받을 줄 모르는	악수를				
모르는			왼손잡이오		
	꽃나무는	제가			
생각하는	꽃나무에게			갈 수 없소	
		나는		막 달아났소	
	거울 때문에	나는			
	거울 속의	나를			
만져보지를 만져보질				못하는구료마는	
	거울이 아니었던들	내가			
어찌 어찌	거울 속의	나를			만나 보기만이라도 했겠소
		나는 (지금)			
	거울을				안 가졌소마는
	거울 속에는				
늘 거울 속의		내가			
늘		내가	내가 있소		
잘은 모르지만				외로된 사업에	골몰할게요
	한 꽃나무를				
위하여 그러는					것처럼
	나는				
참 그런					이상스러운 흉내를 내었소
	거울 속의	나는			
		(참)나와는			반대요마는
				(또 꽤) 닮았소	
		나는			
	거울 속 거울 속				근심하고 진찰할 수 없으
	거울 속의	나를			니 퍽 섭섭하오
주로 경과적인 성격, 도약진행 시 화성적 맥락과 연결되게 출현함	완전5(완전4)도로 구성된 선율	대부분 동음 반복	대부분 반음 상행/하행	대부분 4도 도약의 연속	낭송조이며 대부분 동일한 음가와 동음의 반복

* ( ): 선율 분류가 불가하거나 애매한 단어
* □: 시어의 의미가 다르지만 문장구조상 같은 역할인 단어
* □: 문장구조상 다른 역할이지만 시어의 의미상 분류된 단어

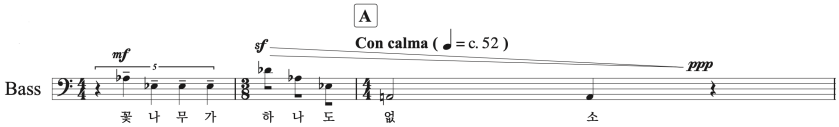
[악보 27]《분열》中《꽃나무》- 주요 시어에 대한 수식, Bass



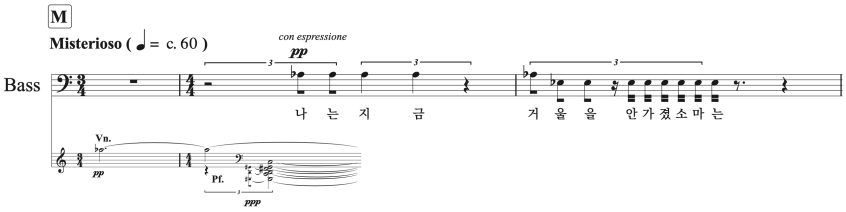
[악보 28]《분열》中《거울》- 종결어미(인접한 음으로), Bass



[악보 29]《분열》中《꽃나무》- 종결어미(연속된 도약 진행), Bass



[악보 30]《분열》中《거울》- 낭송조, 축약형



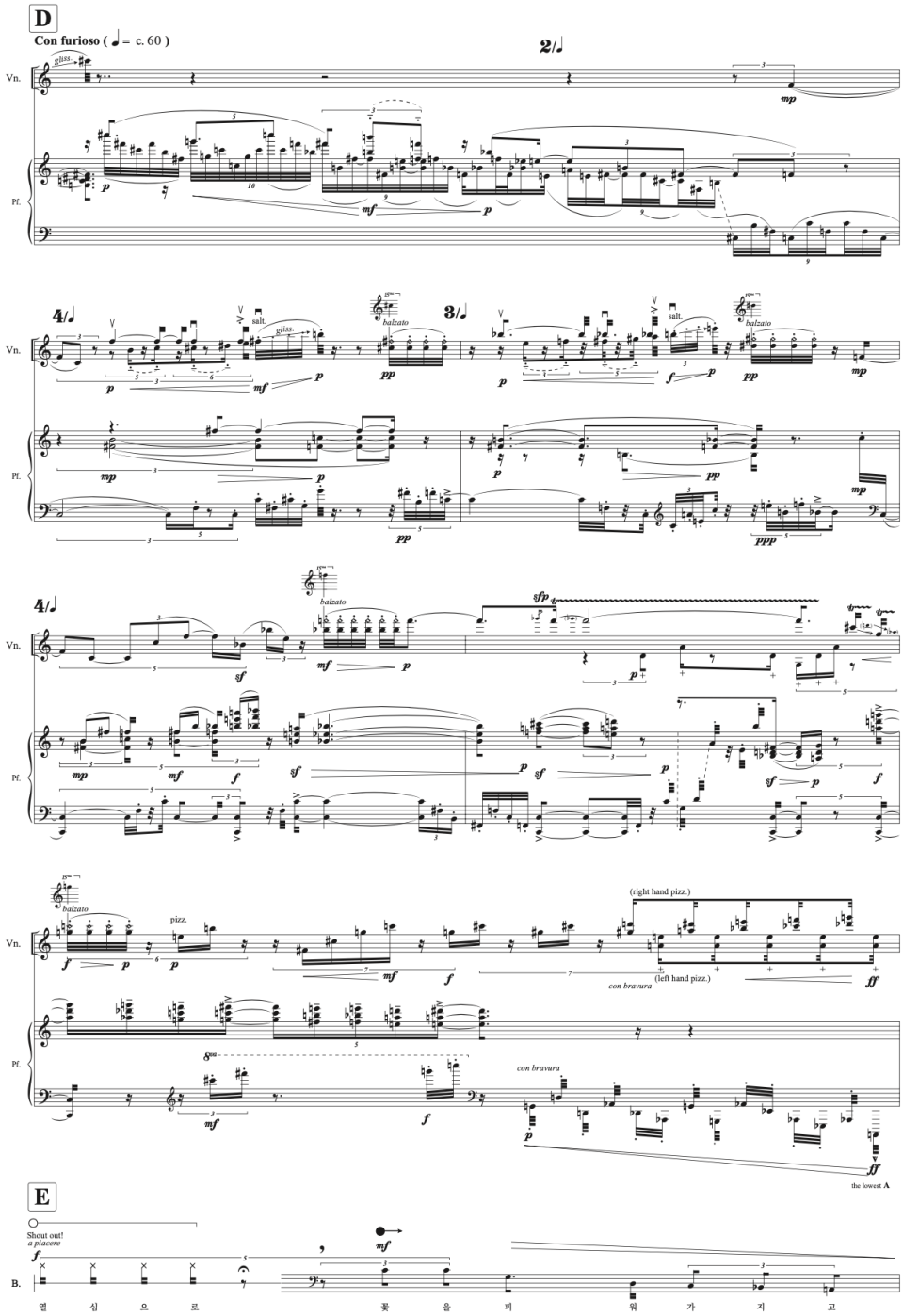
2.3.3. 기악에서의 동기적 활용

앞서 언급했던 바와 같이 바이올린과 피아노는 동기적 활용을 통해 곡의 흐름을 이끈다는 점에서 가창과 동등한 중요도를 갖는다. 증4도(감5도) 관계에 놓여 있는 완전5도(완전4도)라는 음정 소재는 가창 선율을 포함하여 기악에서 또한 나타나는 동기적 활용에 불변요소로 작용한다. 기악에서의 동기적 활용은 크게 두 가지로 나뉘는데, 첫째로는 화성적 활용이 있다. 가창에서는 선율의 진행 방향 혹은 음역의 변화와 같은 표현의 한계가 있는 것에 비해 기악에서는 음정 소재의 수직•수평적 적용을 통한 다양한 화성적 표현이 가능하다. 둘째로는 음향적 활용이 있다. 이는 음역의 대비 및 주법의 변화를 통해 구현된다. 피아노와 바이올린 모두 음향적 효과에 관해 상세한 연주 지시 사항이 주어졌으며, 특히 바이올린의 경우 운궁(運弓)과 운지(運指)의 분리를 통해 구현되는 음색의 미세한 조절, 주법 간의 점진적 변화는 다채로운 음악적 표현에 있어 중요한 역할을 한다. 음정 소재의 화성적 활용은 곡 전반에 걸쳐 광범위하게 점철되어 있기 때문에 이것의 예를 가장 잘 나타낸다고 생각한 부분을 발췌하여 살펴보겠다.

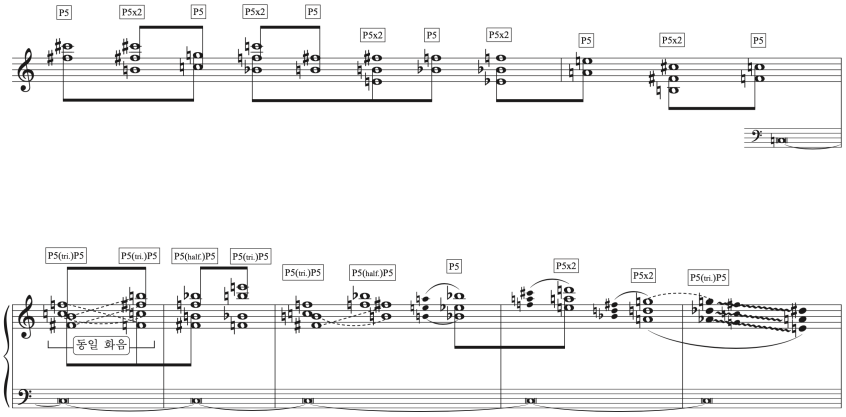
2.3.3.1. 화성적 활용

[악보 31]은 시구 '꽃나무는 제가 생각하는 꽃나무를 열심으로 생각하는 것처럼, 열심으로 꽃을 피워 가지고 섰소' 중간에 삽입되는 간주(間奏)이다. 이 악구에서 뼈대가 되는 화성을 간추려 보면 [악보 32]와 같다. 가창 선율을 암시하는 바이올린이 등장한 이후부터 가창이 다시 출현하기까지 저음부에 C가 지속되며, 그 위에 4도(5도) 구성화음들은 수직•수평적으로 증4도(감5도) 관계에 놓여 운용된다. [악보 32]에서 기(旗, beam)의 연결은 화음 간의 수평적 음정 관계(증4도, 감5도)를 의미하며, 화음 위 사각형은 화음별 음정 구조를 나타낸다.

[악보 31]《분열》- 간주(間奏)


D
Con furioso (♩= c. 60)
Vn.
Pf.
gliss.
salt.
balzato
pizz.
(right hand pizz.)
(left hand pizz.)
con bravura
the lowest A
E
Shout out!
a piacere
B.
염 심 으 로 꽃 을 피 워 가 지 고

[악보 32]《분열》- 간주(間奏) 화성 분석

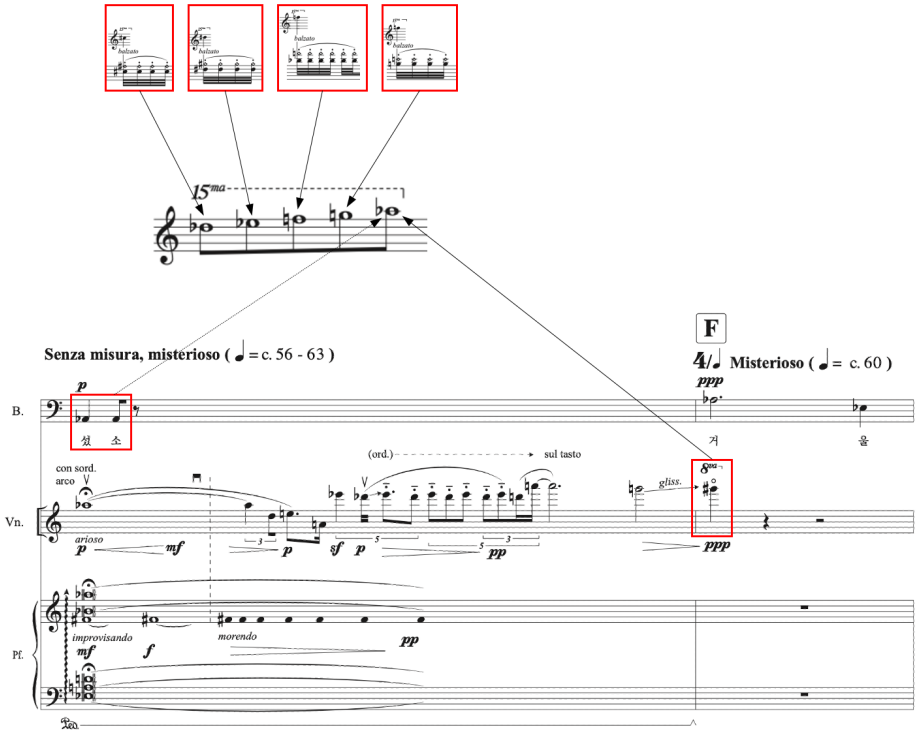


[표 8]《분열》- 화음의 음정 구조와 약어

화음	음정 구조
P5	완전5도(완전4도)
P5x2	완전5도(완전4도)가 두 번 쌓인 형태
P5(tri.)P5	두 개의 완전5도(완전4도)가 증4도(감5도) 음정 관계에 놓인 형태
P5(half.)P5	두 개의 완전5도(완전4도)가 단2도(증1도) 음정 관계에 놓인 형태

위에 정리하였듯이, 화음 진행은 가창 선율과 음정 소재를 공유한다. 피아노의 저음을 통해 등장하는 지속음 C는 간주 이후에 나오는 가창의 첫 음고(레터 E)와 동일하며, 간주의 화성적 배경 안에 가창이 등장하게 된다. 또한 바이올린의 saltando와 하모닉스 주법을 통해 간헐적으로 출현하는 온음 간격의 음들($C^{\#}$, $D^{\#}$, F, G)은 맥락상의 음색적 대비와 음역의 분리 때문에 뒤게 인지되는데,《거울》이 운용되는 악구가 재현하는 지점에서 최종적으로 $G^{\#}$(바이올린의 하모닉스)이 등장함으로써 [악보 33]과 같은 선율이 완성된다. $G^{\#}$은 앞서 형성되어 온 온음 간격의 순차 상행 진행에 반음 상행이라는 일탈을 야기하며 형식적 구분점을 만드는 종지음으로 기능한다. 재현에 앞서 등장하는 가창 선율의 종지음('섰소') 또한 이명동음적으로 같은 음($A^{\flat}$)이지만, 음역상의 이유로 바이올린의 하모닉스에 의한 종지가 더 큰 종결감을 낳는다. 이는 재현되는 지점(레터 F)에서 더욱 분명하게 단락을 짓고자 하기 위함이며, 전통화성에서 종지의 형태에 따라 단락감의 정도가 상이한 것과 일맥상통한다.

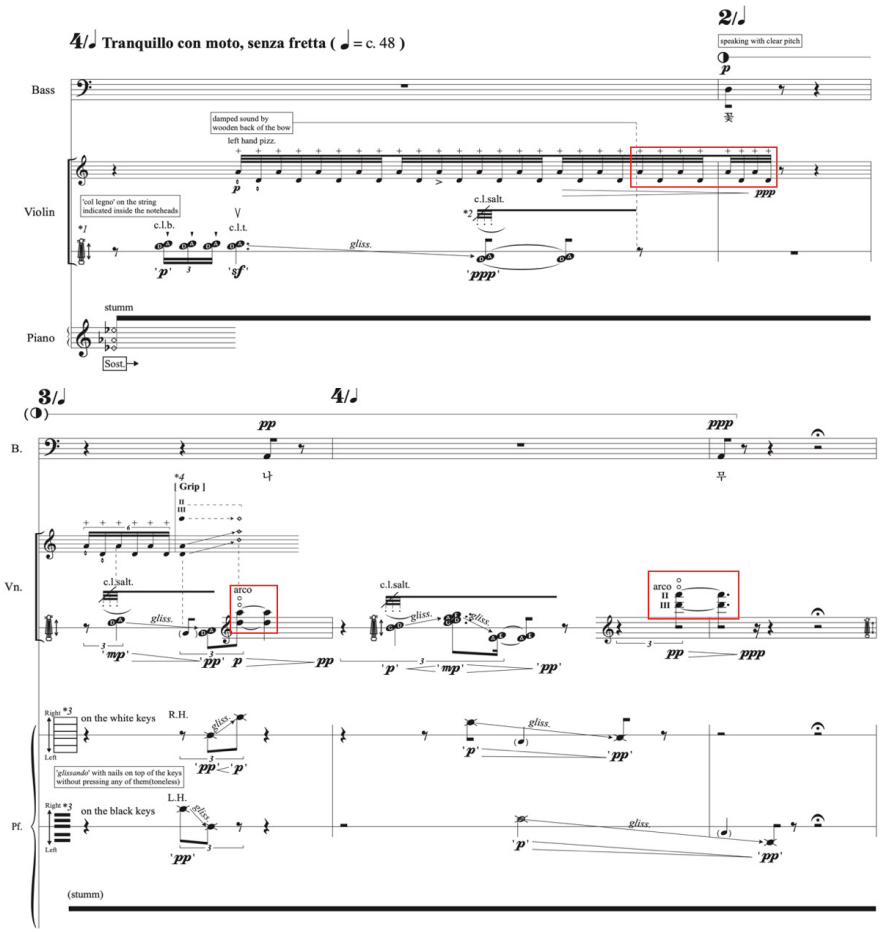
[악보 33]《분열》- 하모닉스에 의한 선율 형성



2.3.3.2. 음향적 활용

음악적 동기화를 통한 가창 선율과 동기의 화성적 활용이 곡을 전개하는 데 있어 중심적으로 기능하는 것에 비해 음향적 활용은 부수적인 역할을 맡는다. 선율, 리듬, 화성과 같은 음악 구성의 기본적 요소와 달리 음향은 주제적 인지가 어렵기 때문에, 본 작품에서는 정취의 표현을 위한 수단으로 음향을 다뤘으며, 텍스트가 드러내는 분위기와 이에 대한 주관적인 해석에 기초하여 음향적 활용이 뒤따르게 하였다. [악보 34]는 《분열》의 도입부이다. 바이올린의 콜레뇨, 피치카토, 하모닉스, 피아노의 건반 위를 손톱으로 긁어 타악기적 효과를 내는 주법이 사용되며, 이러한 주법들을 음향적 특성에 따라 분류하면 [표 9]와 같다.

[악보 34] 《분열》의 도입부

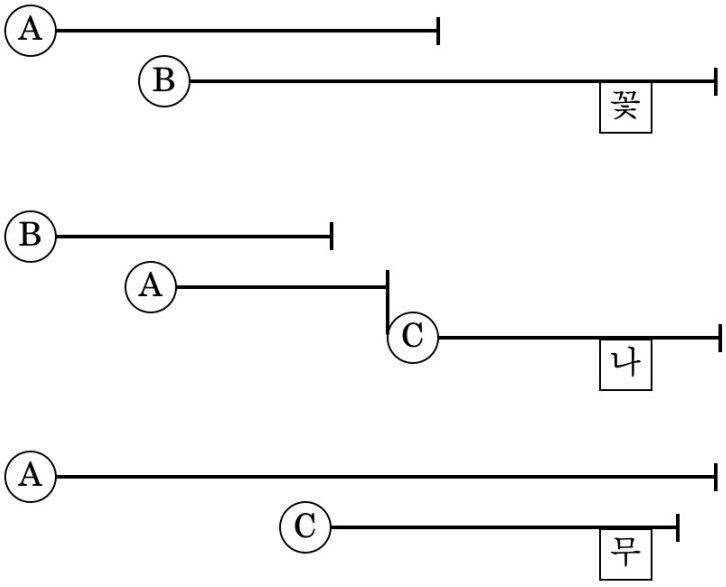


[표 9] 《분열》 - 음향적 특성에 따른 분류

분류	음향적 특성	주법
Ⓐ	잇따라 두드리는 소리	(Vn.)col legno, (Pf.)nail gliss.
Ⓑ	퉁기는 소리	(Vn.)pizz.
Ⓒ	음고가 명확하게 들리고 음의 유지가 가능한 소리	(Vn.)arco&ord., (Pf.)ord.

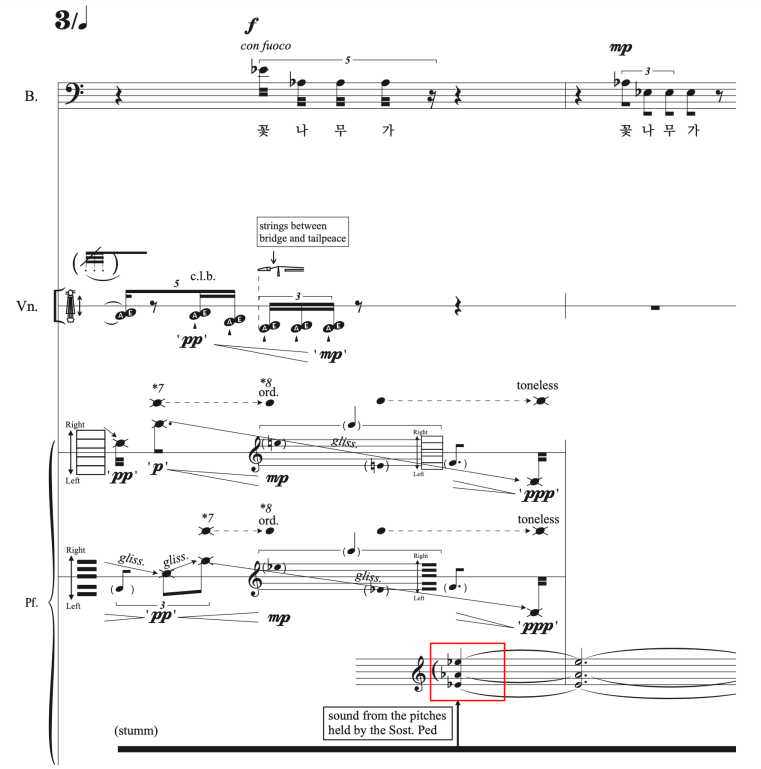
바이올린과 인성에 의한 인지 가능한 음고는 D, A이며, 이를 바탕으로 다양한 음향적 조작(操作)이 이루어지고 있다. 앞서 제시한 음향의 분류에 따르면 [악보 35]와 같은 구조로 시어 '꽃나무'가 출현한다. '꽃나무'의 각 음절은 세 가지 유형의 다른 음향 구성을 통해 출현하지만, 음절이 출현하는 위치는 항상 종지구에 놓여있다. 이는 음절 출현의 규칙성을 기반으로 하여 악구 내 다양한 음향적 변화를 통일성 있게 구현하기 위한 것이다.

[악보 35] 《분열》 - 시어 '꽃나무'의 출현과 음향적 조작(操作)



[악보 36]은 타건(打鍵)하지 않고 손톱을 이용하여 건반 위를 긁는 주법이 연속되는 가운데, 지정된 음역에서 일반적인 글리산도를 통해 소스테누토 페달에 의해 잡힌 음들을 소리 내는 악구이다. 피아노에서 처음으로 인지 가능한 음고 A♭, E♭(D, A와 증4도(감5도) 관계)이 출현하는 부분이다. 이를 통해 시어 '꽃나무'를 음악화하는 것에 관하여 도입부와 [악보 36]의 악구는 음향적•화성적 대조를 이룬다.

[악보 36]《분열》- 피아노를 통한 음향적•화성적 대조



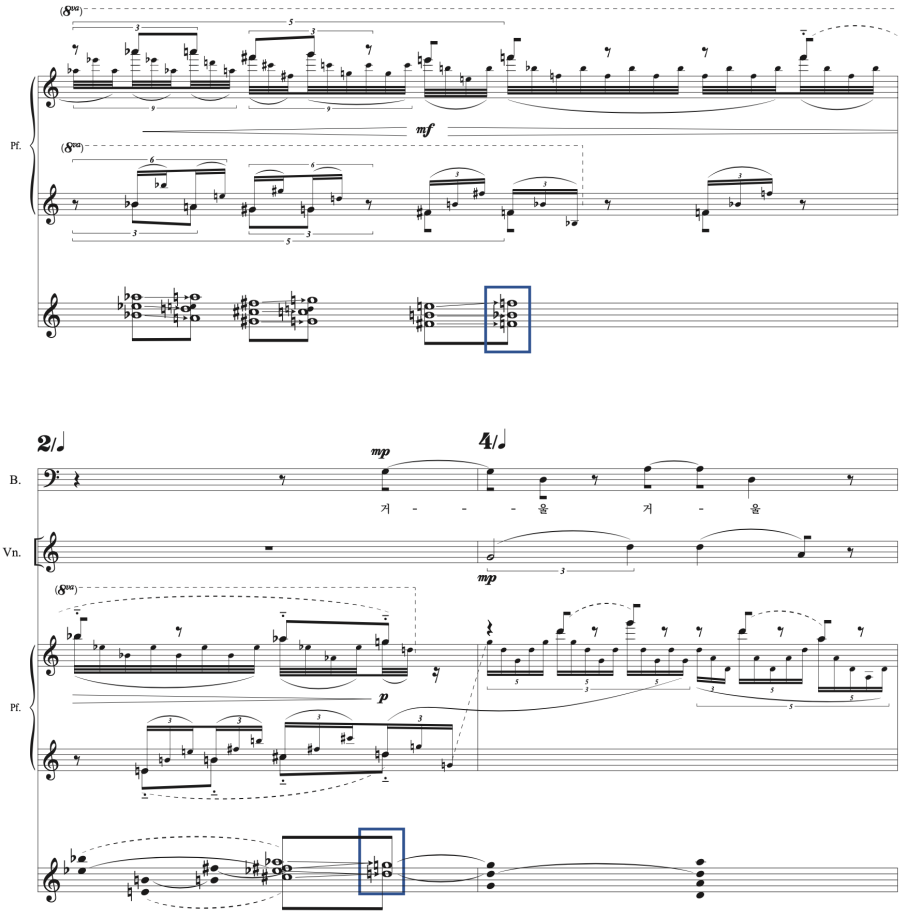
2.4. 화성적 특성

2.4.1. 전과(轉過)적 화음

구성음들의 이끎음적 기능에 의해 후행 화음을 향한 인력(引力)을 갖는 전과적 화음은 이것의 음정 구조와 수직적 울림과 상관없이 화음 간의 수평적 진행 형태에 따라 그 성격이 결정된다. 즉, 다음 화음으로의 해결을 전제로 하며, 본 작품에서는 의도에 따라 종지의 형성, 특정 음절의 강조, 후행 화음과의 긴장도 차이를 통한 대비적 표현으로 전과적 화음의 용법이 나뉜다.

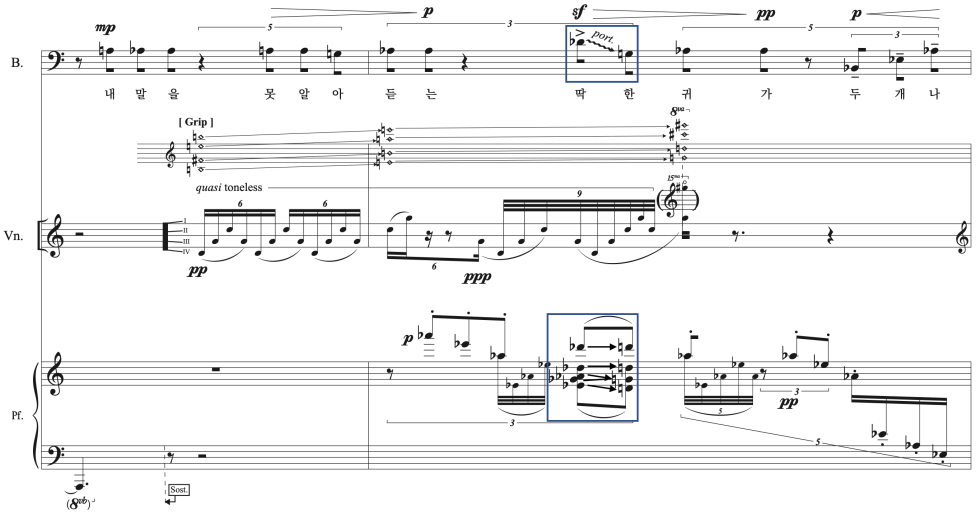
[악보 37]은 전과적 화음의 진행을 통해 종지가 형성되는 악구이다. 해결 화음의 불협화 정도에 차이를 둠으로써 연속진행의 과정과 종지가 구분되며, 종지화음으로 향하는 이끎음의 수에 따라 단락감의 정도에 차이가 생긴다.

[악보 37]《분열》- 전과적 화음의 진행



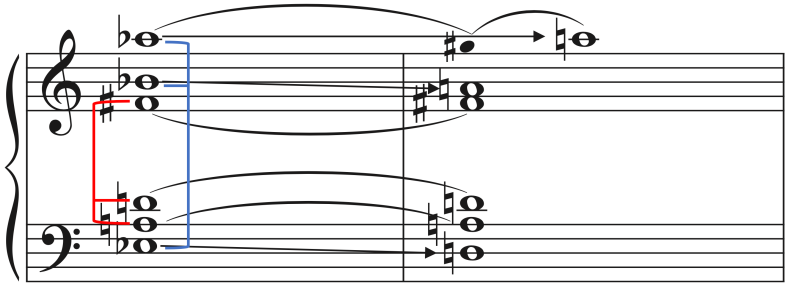
이처럼 화음 진행이 악구 구성에 기능적으로 작용하는 것과 달리 전과적 화음의 장식적 운용을 통해 말의 억양과 같은 순간적인 강세를 표현하기도 한다. [악보 38]에서 음절 '딱'은 화성과 가창 선율의 도약 진행을 통해 강세를 받음에 따라, 생동감 있는 어조의 표현이 드러난다.

[악보 38] 《분열》 - 전과적 화음의 장식적 운용을 통한 강세의 표현



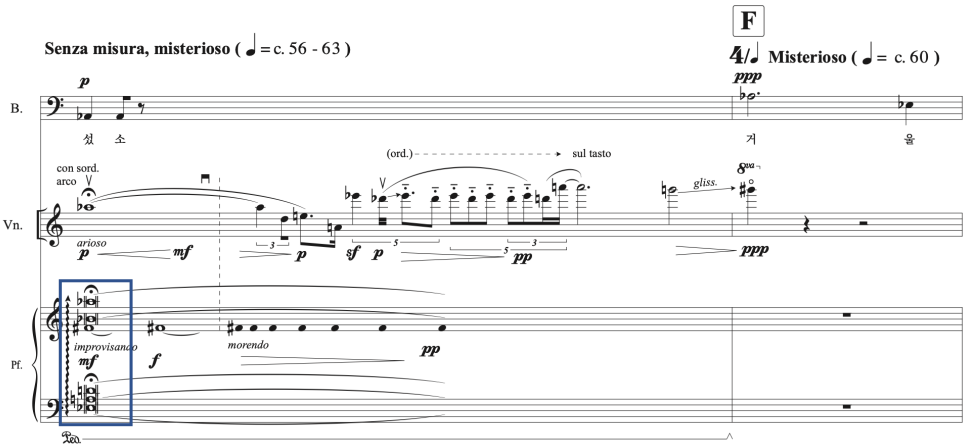
또 다른 예로는 대비적 표현을 위한 화성을 들 수 있다. 이는 화음 간의 극단적인 긴장도 차이로 구현되며 화음 진행은 다음과 같다. [악보 39]의 전과적 화음은 완전5도가 두 번 쌓인 음정 구조의 화음(A♭, E♭, B♭)과 해결 화음인 D Major 화음이 수직적으로 결합한 형태이다.

[악보 39] 《분열》 - 전과적 화음의 음정 구조와 해결 화음



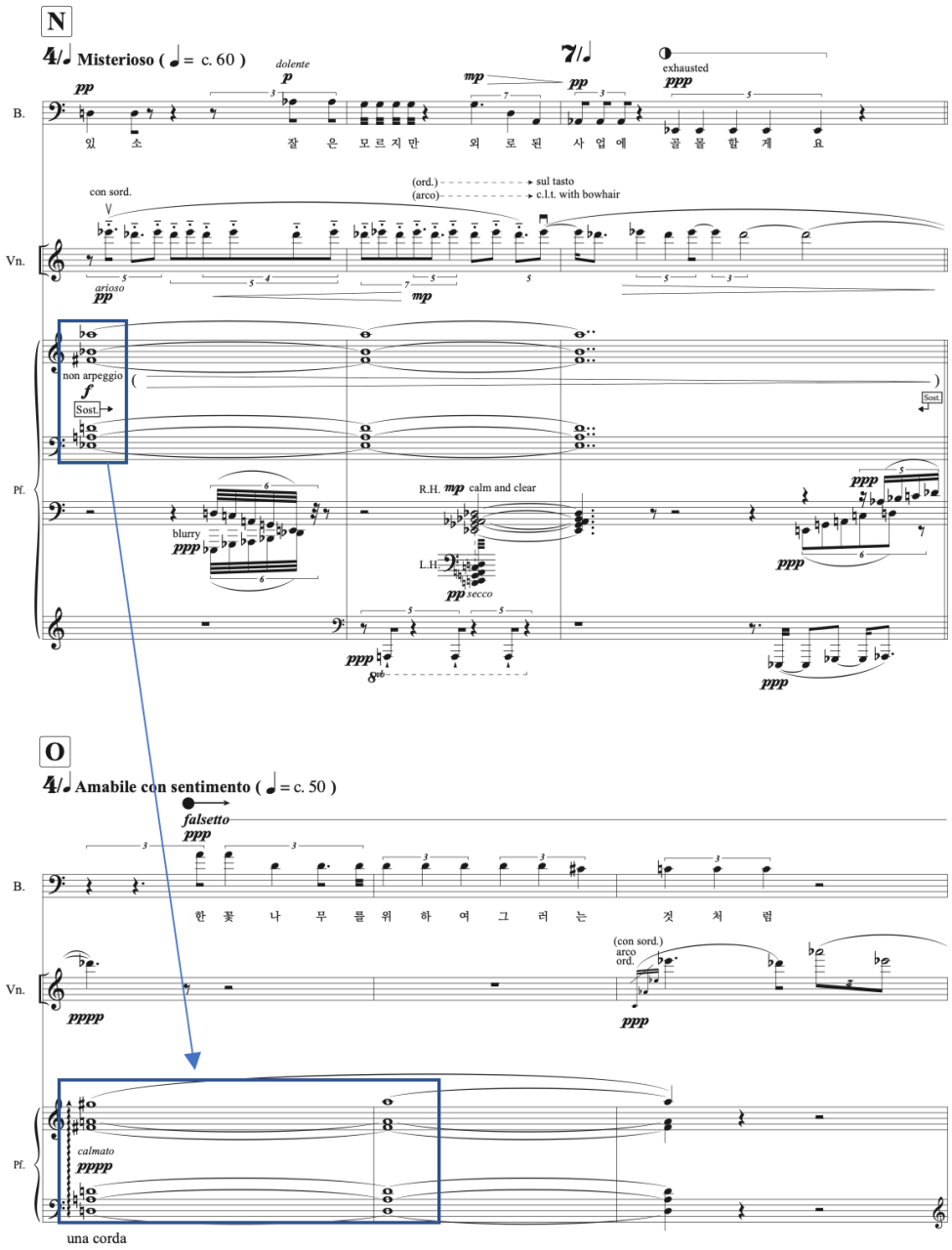
[악보 40]에도 위와 동일한 화음이 출현하지만, 맥락상 독립적인 기능의 화음으로 기능한다.

[악보 40] 《분열》 - 맥락상 독립적인 기능의 화음



독립적인 기능의 화음이 [악보 41]에 재출현할 때는 전과적 화음으로 기능하여 흐름상의 반전이 연출된다. 또한 화음의 해결과 함께 시작하는 악구(레터 O)는 장3화음의 연속진행으로 구성되어 있는데, 이러한 이유로 곡 전체를 통틀어 가장 음향적으로 밝은 부분이라 할 수 있다. 인성의 *'falsetto'*는 이와 같은 장면 전환을 표현하는 데 있어서 효과적인 음색이다.

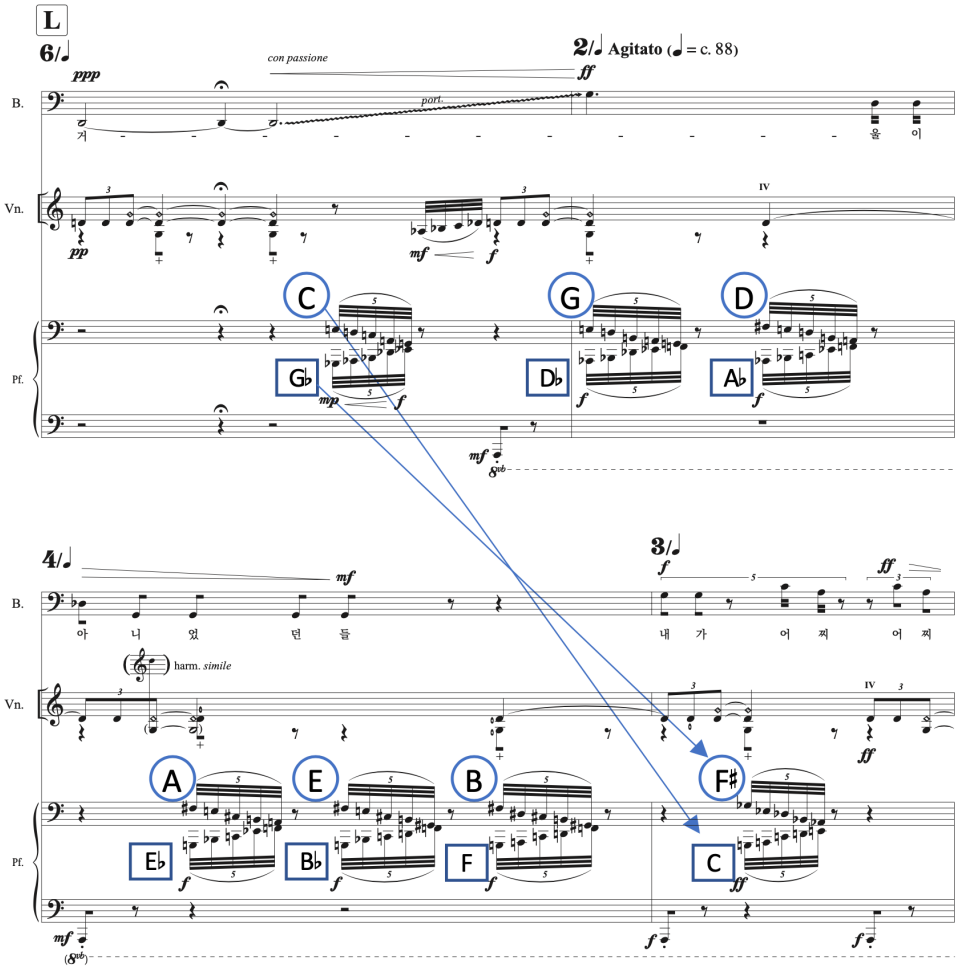
[악보 41]《분열》- 전과적 화음의 해결을 통한 장면 전환



2.4.2. 음향적 측면에서의 화음 운용

어떻게 보아도 가장 현실의 자아와 이상적 자아는 대립적 구도에 놓여 있지만 서로 가장 닮은 모습을 보여주는 거울의 이중적인 기능에 대해 [악보 42]와 같이 표현하였다. 피아노는 증4도(감5도) 관계에 놓인 두 펜타토닉 음계를 클러스터 주법으로 연주하는데, 두 음계는 같은 방향의 5도권 진행으로 움직이기 때문에 계속해서 동일한 수직적 울림을 만들게 된다. '내가 어찌'라고 토로하며 거울의 이중적인 기능에 대해 순응하는 자세를 보이는 시점에서는 결국 두 음계는 전위된 형태가 된다. 이는 아무리 애써도 바뀌지 않는 현실과 이상의 관계를 병치된 두 음계의 수직적 울림으로, 그러한 관계는 절대로 깨질 수 없음을 깨닫는 시점을 두 음계가 전위된 지점으로 표현한 것이다. 피아노 저음역에서 몰아치는 듯한 음향 때문에 음고의 변화에 대한 분명한 인지가 사실상 어렵지만, 소재의 활용적 측면에서 본 작품에서 주요하게 다뤄지는 음정 소재를 수직•수평적 음정 관계에 적용하여 시적 상황에 대한 묘사를 표현한 점에서 그 의의가 있다.

[악보 42]《분열》- 시적 상황에 대한 화성적 표현



3. 《Requiem for Shadow》에서의 음향적 변용

3.1. 《Requiem for Shadow》의 소재

라틴어 requies는 쉼, 휴식, 평안, 안식을 뜻하며 이것의 대격(對格) 형태인 requiem은 죽은 자의 영혼을 위로하는 위령(慰靈) 미사에 사용된 전례(典禮)음악이다. 중세시대에 그레고리오 성가를 바탕으로 구성된 레퀴엠은 수세기에 걸쳐 다양한 양식적 변화를 맞이했으며, 작곡가들은 전례의 기능에 국한하지 않고 이를 음악적 소재로 들여와 연주회용 레퀴엠을 작곡하기도 했다. 본고에서 살펴볼 현악 2중주를 위한 《Requiem for Shadow》 또한 이 경우에 해당한다.

본 작품은 다섯 부분으로 구성되며, Introitus: Requiem aeternam, Kyrie eleison, Sequentia - Dies irae, Sequentia - Tuba mirum, Communio - Lux aeterna에서 그레고리오 성가는 현악기의 다양한 음향과 함께 운용된다. 이때 주법과 두 악기 간의 관계는 부분별 음향적 특성을 형성하는데, 레퀴엠의 구성에 따른 sectional form은 각 부분에서 나타나는 음향적 변화가 감상자로 하여금 분명하게 인지되게 한다는 점에서 본 작품에 적합한 구조라 할 수 있다. 인용된 성가들의 순서와 구성은 부분적으로 레퀴엠의 전통적인 구성을 따르고 있으나, 인성(人聲)이 제외된 편성과 텍스트의 의미 전달을 전제로 하지 않는 선율의 운용 방식은 본 작품이 전례의 기능을 배제한 순수기악음악임을 나타낸다. 이처럼 레퀴엠과 그레고리오 성가가 심상의 표현으로 기능하기보다 순음악적 소재로 다뤘기에 그림자(shadow)를 위한 레퀴엠이라는 표제를 선택하였다. 여기서 그림자는 두 가지 측면으로 해석 가능하다. 특정 대상을 그대로 나타낼 수 없기에 자유로운 연상(聯想)을 허용하는 그림자의 특성은 이 곡의 순음악적인 측면을 드러낼 수 있고, 자취 혹은 흔적을 비유적으로 의미하는 그림자는 두 악기가 만들어내는 흐름 속에 정선율이 출현하는 모습을 잘 드러낸다 판단하였다.

3.2. 그레고리오 성가의 인용

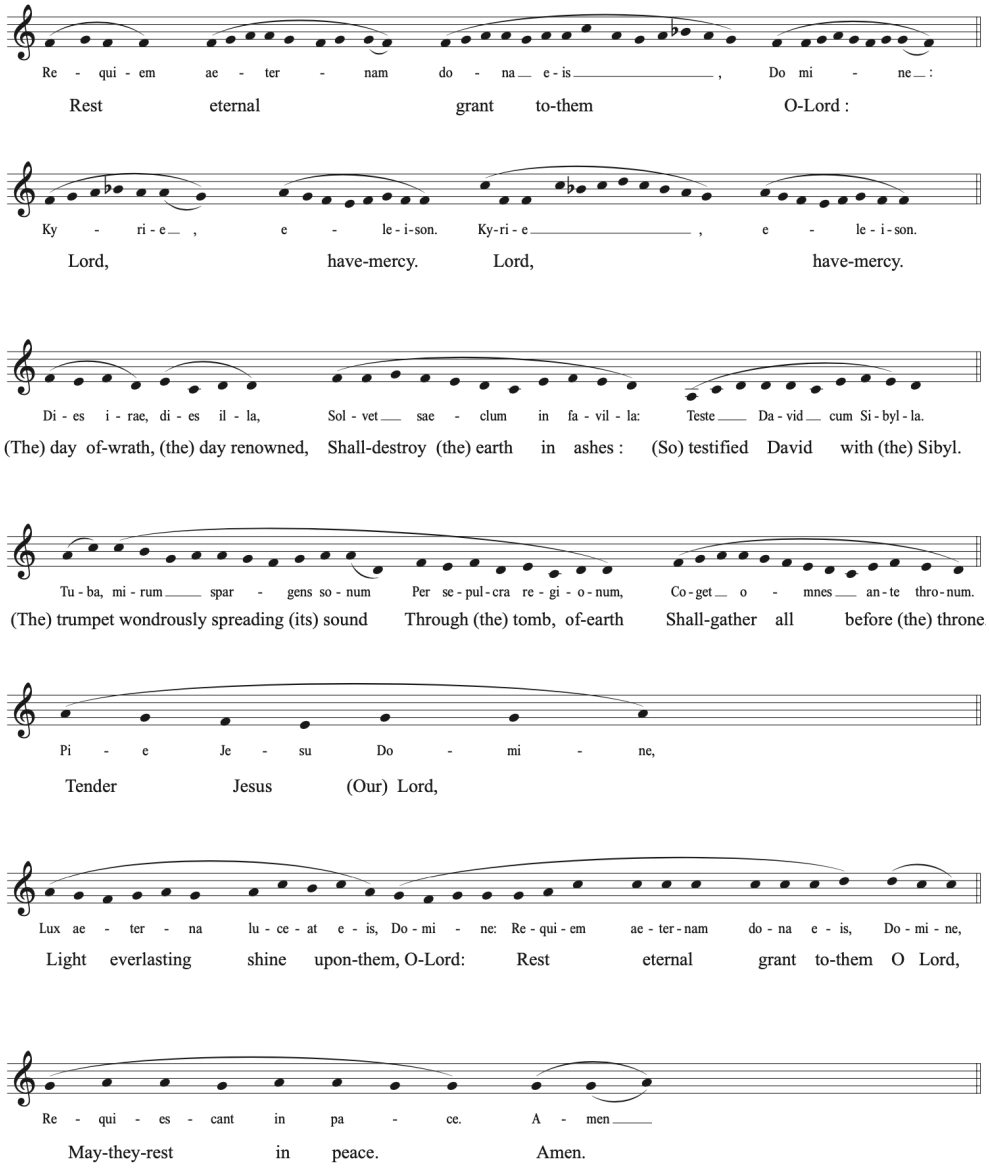
현대음악에서 그레고리오 성가가 운용되는 예는 어렵지 않게 찾아볼 수 있으며, 성가를 원형 그대로 인용하거나 현대적 어휘를 통해 선율을 드러내기도 한다.[8] 본 작품에서의 그레고리오 성가는 곡의 거시적인 구조이자 음향적 변용의 대상으로 작용한다. 또한 그레고리오 성가의 선율은 곡의 형식적 구분의 기준이 되며, 이러한 구획에 기초한 주법의 상이함은 각 부분에 음향적 특성을 부여한다. 음색의 변화에 따른 음향적 변용이 본 작품에서 제재(題材)로 작용하는 데 있어 선율과 음향이 갖는 구조적 측면에서의 상호의존성은 음향적 표현에 대한 객관성을 확보하는 중요한 수단이다.

[악보 43]은 본 작품에 운용된 그레고리오 성가이며, 곡 길이의 문제상 성가의 일부분을 발췌하여 인용하였다. Pie Jesu를 제외한 성가들은 곡에서 장2도 위로 이도되어 사용되는데, 이는 개방현의 이용을 통해 중음주법, 하모닉스, 왼손 피치카토 등의 주법이 보다 용이하게 연주되게끔 한다. 성가의 구성음에 포함되는 개방현(옥타브 이동을 포함하여)의 수는 이도의 여부와 무관하게 동일하지만, 이도함으로써 음향적 측면에서 보다 풍부한 공명이 만들어질 뿐만 아니라, 성가에서 중심적으로 사용되는 음들이 개방현(특히 G, D현)상의 내추럴 하모닉스로 등장할 수 있게 된다.

---

8) 김혜자, “현대음악에 드러난 그레고리오 성가의 영향”, 『운지회 논문집 Ⅱ』, 서울: 수문당, 2003, p.94

[악보 43] 《Requiem for Shadow》 - 운용된 그레고리오 성가

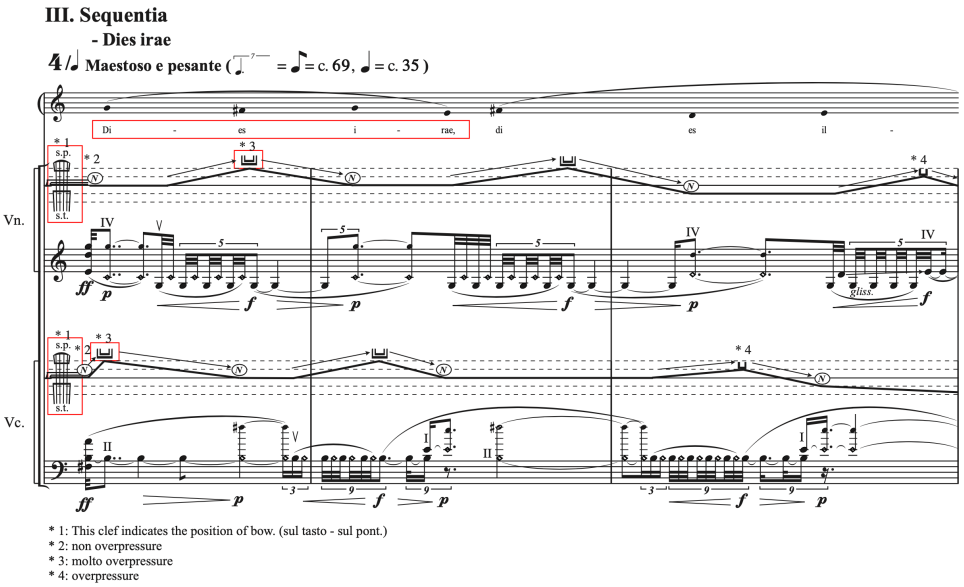


3.3. 음향적 변용을 통한 선율

3.3.1. 음향과 텍스트의 관계

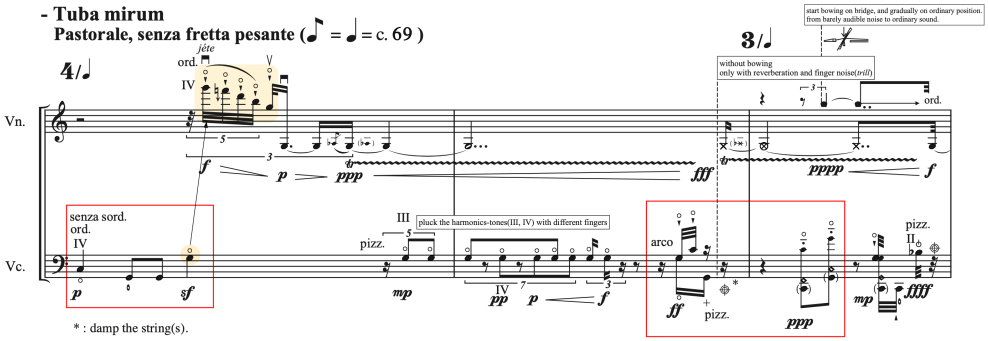
그레고리오 성가의 텍스트를 가창을 통해 직접적으로 드러내지는 않지만, 각 부분에서 현악기 주법에 따른 음향적 변화는 텍스트의 정취를 직관적으로 드러내거나 상징적으로 묘사한다. [악보 44]와 같이 본 작품의 Sequentia - Dies irae에서 두 악기는 sul tasto와 sul ponticello를 오가는 운궁(運弓)법을 취하고, 활과 현 간의 장력을 과하게 하는 overpressure 주법을 통해 소음(騷音)적인 음색을 낸다. 특히 overpressure가 항상 sul ponticello를 수반함에 따라 음향적 효과를 더욱 극대화된다.

[악보 44] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Dies irae의 텍스트 표현



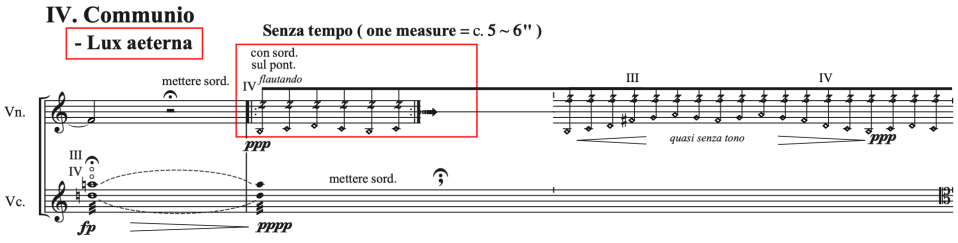
Sequentia - Tuba mirum에서는 나팔(Tuba)에 대한 묘사가 나타나며 [악보 45]를 통해 확인할 수 있다. Tuba mirum이 인용되는 타 작품들에서 금관악기(내추럴 금관)로 '나팔소리'를 표현한 것에 착안하여, 이 부분은 첼로의 내추럴 하모닉스를 활용하였다. 이때 바이올린은 더 높은 배음을 장식적으로 냄으로써 음정 구조상 전후 맥락과 부조화할 수 있는 나팔소리가 현대적인 음향으로 묘사되게끔 한다.

[악보 45] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 텍스트 표현



Communio - Lux aeterna에서 또한 상징적 묘사를 찾아볼 수 있다. [악보 46]에서 나타나는 날렵한 움직임의 음형, 내추럴 하모닉스, sul ponticello 주법에 의한 고배음의 음향적 강화, 약음기의 사용에 따른 속삭이는 듯한 음색을 통해 빛(Lux)을 묘사하였다.

[악보 46] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 텍스트 표현



3.3.2. 부분별 음향적 특성과 선율 운용 방법

다섯 부분으로 이루어진 본 작품은 음향적 변용을 통해 부분마다 다른 음향적 특성과 함께 선율이 운용된다. 이때 음형 및 주법의 변화와 무관하게 그레고리오 성가의 선율은 항상 하모닉스 주법을 통해 드러나며 음향적 변용을 통한 선율 운용에 있어 불변요소로 작용한다.

선율이 드러나는 방식은 크게 세 가지로 정리될 수 있다. 첫째, 선율의 음들이 두 악기를 번갈아 가며 출현하는 방식이며, Pie Jesu, Tuba mirum을 제외한 성가에 적용된다. 둘째, 두 악기의 교대에 의한 페달 효과이며, 한 음과 후행하는 음이 중첩되는 방식으로 선율이 드러난다. 이는 항상 첫째 방식과 함께 사용된다. 마지막으로 Pie Jesu, Tuba mirum에 사용된 믹스처가 있다. 이는 특정 음정 관계에 놓인 음을 더함으로써 선율에 대한 음색적 장식을 더하기 위해 사용한 것이다. 두 악기를 통해 다양한 짜임새로 등장하는 성가의 선율은 내적 선율[9]로 표기하였다.

3.3.2.1. Introitus: Requiem aeternam

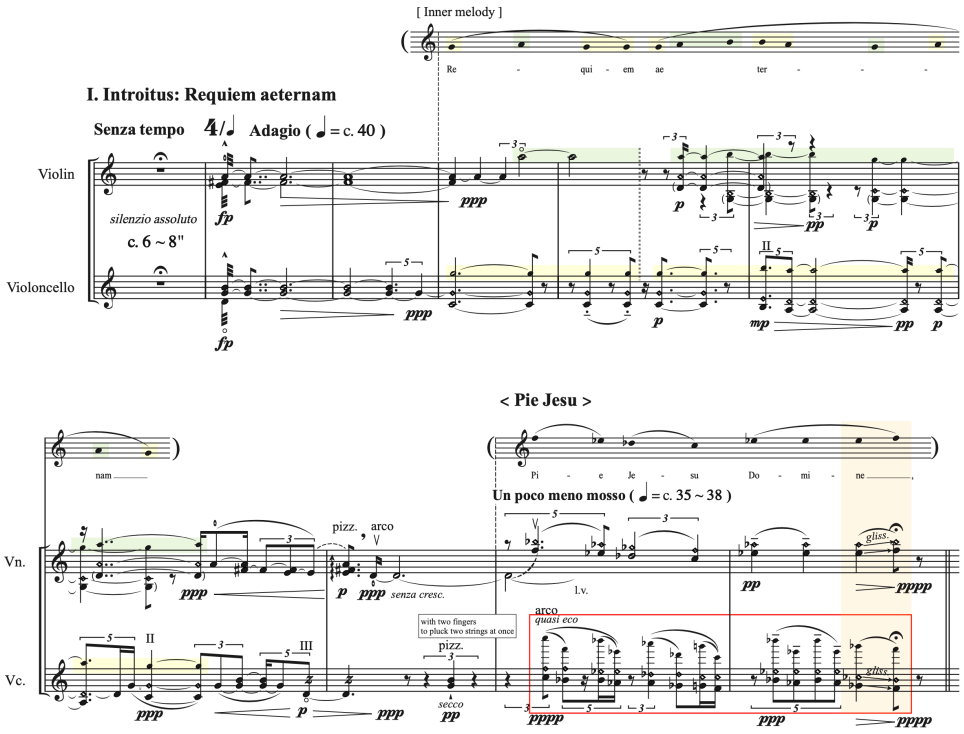
Introitus는 [악보 47]과 같이 6-8초의 정적과 뒤이어 나오는 여섯 개의 음(D, E, $F^{\#}$, G, A, B)으로 구성된 클러스터 화음으로 시작하며, 이후 Requiem aeternam의 정선율은 하모닉스와 페달 효과를 통해 나타난다. m.5에서는 페달 효과가 잠깐 중단되는데, 이는 텍스트의 문장구조에 따른 호흡을 형성하기 위함이다.

원칙적으로 전례음악의 구성상 Pie Jesu는 Sequentia에 속하지만 본 작품에서는 Introitus에도 운용된다. Introitus의 Pie Jesu는 바이올린과 첼로의 하모닉스 주법을 통해 출현하며, 바이올린의 정선율에 대해 완전4도와 완전8도 관계에 놓인 음들이 첼로에 제시됨으로써 믹스처가 형성

9) 이는 R. A. Schumann의 《Humoreske Op. 20》 中 'Hastig'에 사용된 'Innere Stimme'를 참고한 것이다.

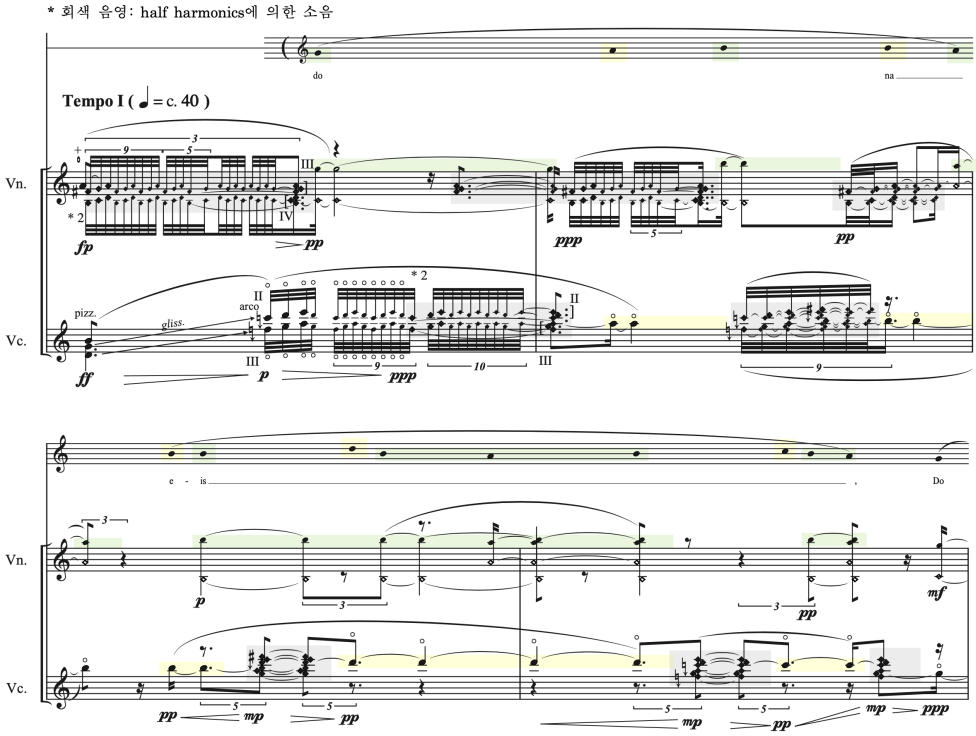
된다. 이러한 진행은 종지구에 들어서 일탈하는데, 이는 믹스처에 의한 패턴의 형성과 일탈을 통해 종지를 형성하기 위함이다.

[악보 47]《Requiem for Shadow》中 Introitus의 음향과 선율 1



Pie Jesu의 삽입에 의해 중단된 Requiem aeternam이 다시 이어지는데, 처음과는 다른 음향이 제시된다. 하모닉스로 선율을 나타내는 것은 동일하지만 half harmonics의 주법이 더해진다. 현의 제시를 통해 알 수 있듯이 한 현에서 동시에 두 개 이상의 half harmonics 운지(運指)가 요구되는데, 이러한 주법은 불특정한 음고와 활털과 현으로부터의 마찰 소리를 수반한 음향을 만든다. 이는 앞서 제시된 음향에 새로운 음향 소재를 더하여 음향적 변주를 일으키는 것으로 볼 수 있다. [악보 48]은 음향과 선율의 운용 방식을 정리한 것이다.

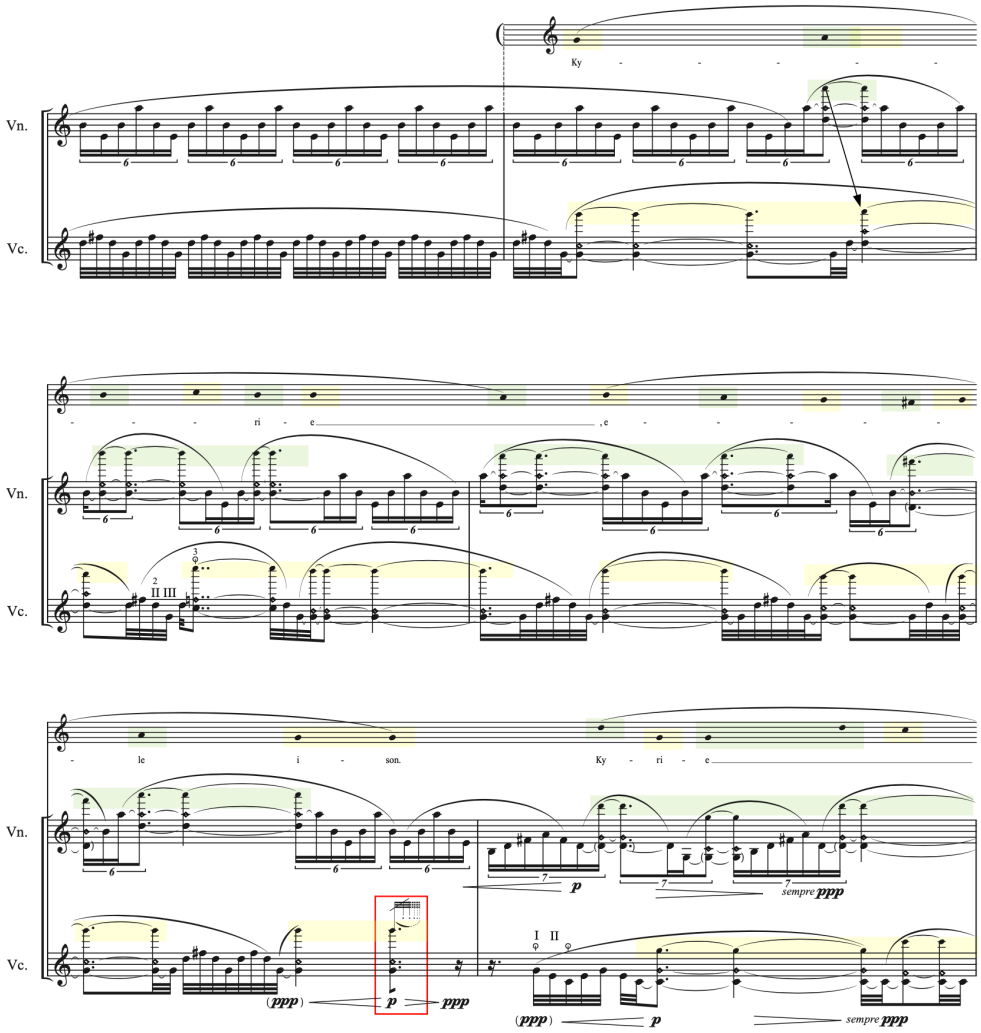
[악보 48]《Requiem for Shadow》中 Introitus의 음향과 선율 2



3.3.2.2. Kyrie eleison

[악보 49]의 악구는 선율의 운용에 있어 Introitus의 도입부와 음향적 공통점을 띤다. 제시된 화음(E, G, B, D, F#, A)은 하모닉스로 선율이 출현하는 동안 지속되며, 다만 Kyrie eleison의 텍스트가 반복될 때 C(E 아래 음으로)가 추가된다. 약간의 화성적 변화가 발생하지만 3도 구성 화음이라는 특징은 변함없다. 페달 효과 또한 두 악기의 교대를 통해 운용되는데, 전반적으로 Introitus에서보다 짧은 음가 동안 음들이 중첩된다. 이는 펼침 화음의 음형과 두 대의 현악기라는 편성상의 한계로 인한 것으로 볼 수 있다. 화살표로 표시한 부분에서 첼로는 바이올린의 A를 이어받는다. 이는 선율 운용에서의 필요에 의한 것이 아니라 음형과 페달 효과를 이중주의 편성 안에 모두 담는 과정에서 행해진 것이다.

[악보 49]《Requiem for Shadow》中 Kyrie eleison의 음향과 선율



텍스트의 반복 시점에서 페달 효과가 중단되는데, 이는 Introitus에서와 마찬가지로 텍스트에 의한 호흡을 형성하기 위한 음향적 변화로 볼 수 있다. 이때 첼로에서의 *jeté*는 전후 맥락상 음색적으로 구분되는 주법으로, 텍스트의 구조에 따른 종지를 형성하는 데 일조한다.

3.3.2.3. Sequentia - Dies irae

Sequentia - Dies irae는 앞서 살펴본 바와 같이 강한 소음을 수반하는 overpressure 주법과 함께 선율이 운용된다. 이 부분은 4도 구성화음 ($F^{\#}$, B, E, A, D, G)의 제시와 함께 시작되며 이 화음의 구성음으로부터 얻어질 수 있는 하모닉스에 의해 선율이 출현한다. 혹은 바이올린에서의 콜레뇨 주법을 통해 선율의 일부분이 등장하기도 한다.

선율이 운용됨에 있어 앞의 예시들과 마찬가지로 페달 효과가 사용되며, overpressure 또한 두 악기의 교대에 의해 운용되어 이것의 음향이 끊어지지 않고 연속된다. [악보 50]은 회색 음영으로 overpressure를 시각화하여 음향적 변화를 나타낸 것이다. 정선율에서 제시된 회색 음영은 두 악기의 음향적 변화를 취합한 것이며, 이를 통해 음향 효과가 페달 효과와 같은 양상으로 전개됨을 알 수 있다. 또한 페달 효과의 중단과 마찬가지로 연속되어 이어진 overpressure의 중단 또한 텍스트에 따른 호흡을 형성하는데, 'Dies irae, dies illa,'의 구절이 마무리됨에 따라 뒤따르는 음향의 변화를 통해 이를 확인할 수 있다.

[악보 50]《Requiem for Shadow》中 Sequentia - Dies irae의 음향과 선율

* 회색 음영: overpressure에 의한 소음

III. Sequentia

- Dies irae

Maestoso e pesante (♩ = ♩ = c. 69, ♩ = c. 35)

Di - es i - rae, di es il -

Vn.

Vc.

* 1: This clef indicates the position of bow. (sul tasto - sul pont.)
* 2: non overpressure
* 3: molto overpressure
* 4: overpressure

la,

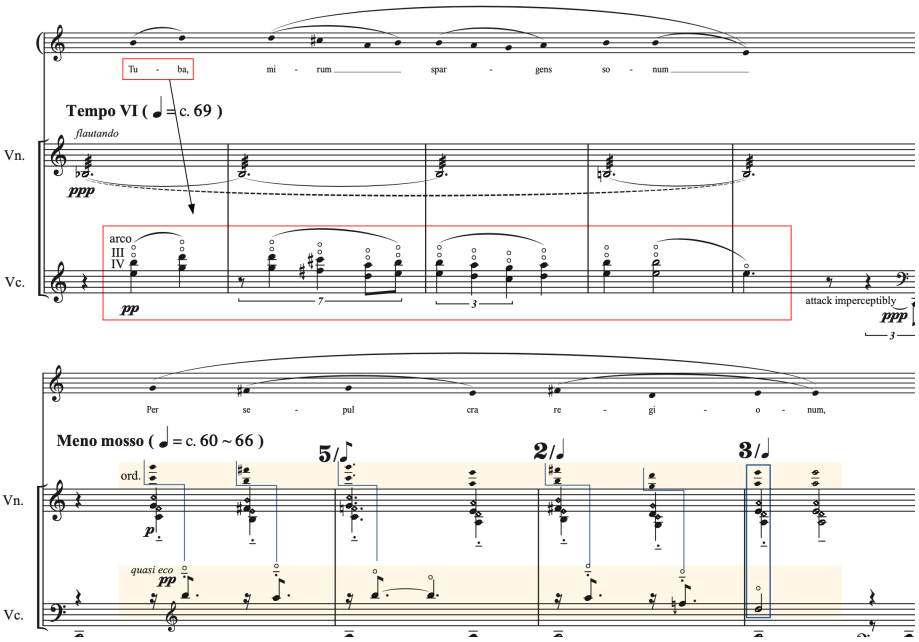
Vn.

Vc.

3.3.2.4. Sequentia - Tuba mirum

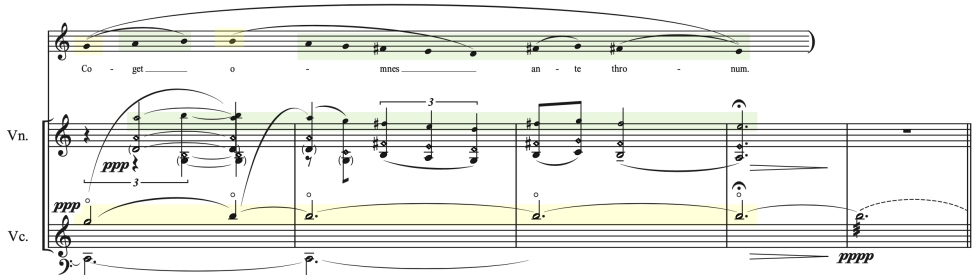
Sequentia - Tuba mirum은 선율의 운용에 있어 다른 부분과는 음향적 차이를 보인다. 이는 [악보 51]에서 나타나는 믹스처를 통해 확인할 수 있다. 첼로에서 먼저, 그리고 뒤이어 바이올린이 정선율을 맡는데, 믹스처를 형성하는 방식에서 약간의 차이가 있다. 첼로에서의 정선율은 오직 고배음렬의 하모닉스로 출현한다. 이는 자연배음만으로 선율이 운용된다는 점에서 앞서 살펴본 나팔(Tuba)의 상징적 묘사의 연장으로 볼 수 있다. 후행되는 선율은 바이올린의 완전5도 화음, 바이올린과 2도의 음정 간격과 16분쉼표의 시차를 두고 등장하는 첼로의 자연배음을 통해 믹스처 형태로 출현한다. 음정 간격과 두 악기 간의 시차는 종지구에 접어들며 일탈한다.

[악보 51] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 음향과 선율 1



뒤이어 나오는 [악보 52]의 악구에서 선율은 다른 부분들과 마찬가지로 페달 효과를 통해 출현한다.

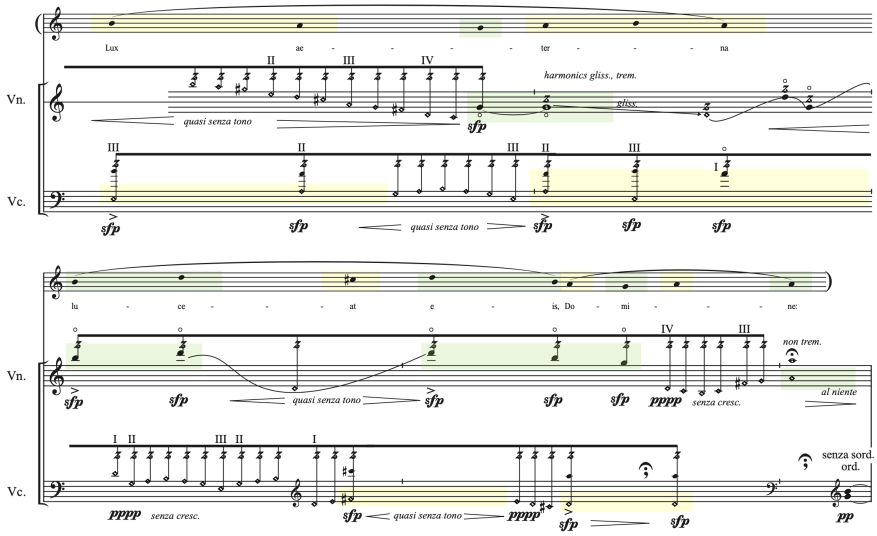
[악보 52] 《Requiem for Shadow》 中 Sequentia - Tuba mirum의 음향과 선율 2



3.3.2.5. Communio - Lux aeterna

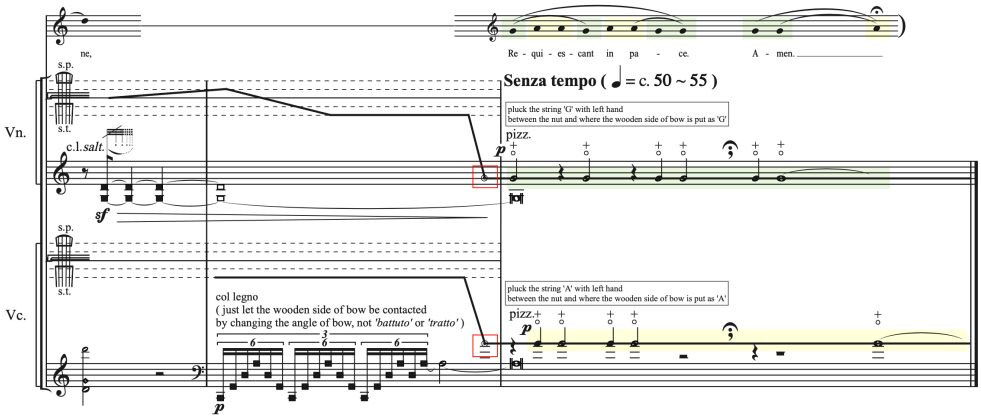
하모닉스와 트레몰로를 수반한 날렵한 움직임의 음형은 Communio - Lux aeterna의 특징이며, 빛(Lux)에 대한 음향적 묘사를 위해 운용하였다. 음형적 특징과 주법의 변화에 따른 음색•음향은 다른 부분들과 구분되지만, 선율을 운용하는 방식에는 본질적으로 상이한 점이 없다. [악보 53]에서와 같이 페달 효과를 운용하였으며, 두 악기를 번갈아 순간적인 강조(악센트, 다이내믹)를 받는 자유로운 리듬의 내추럴 하모닉스를 통해 선율이 출현한다.

[악보 53] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 음향과 선율 1



본 작품의 종결 부분에서 또한 앞의 예와 같은 방식으로 선율이 운용되며 [악보 54]에서 이를 확인할 수 있다. 두 악기 모두 운궁(運弓)의 위치를 sul tasto를 넘어 현(絃)상의 제2배음(현의 ½지점)의 운지(運指) 지점까지 오게 한 다음 그 현을 줄베게(nut)와 활이 위치한 지점 사이에서 왼손 피치카토 주법으로 탄현(彈絃)하는 것이다. 명확한 음고를 갖는 피치카토 소리와 활대와 현이 부딪히며 진동하는 소리를 동시에 내는 특수주법을 통해 독특한 음향적 특성을 종결 부분에 부여하고자 하였다.

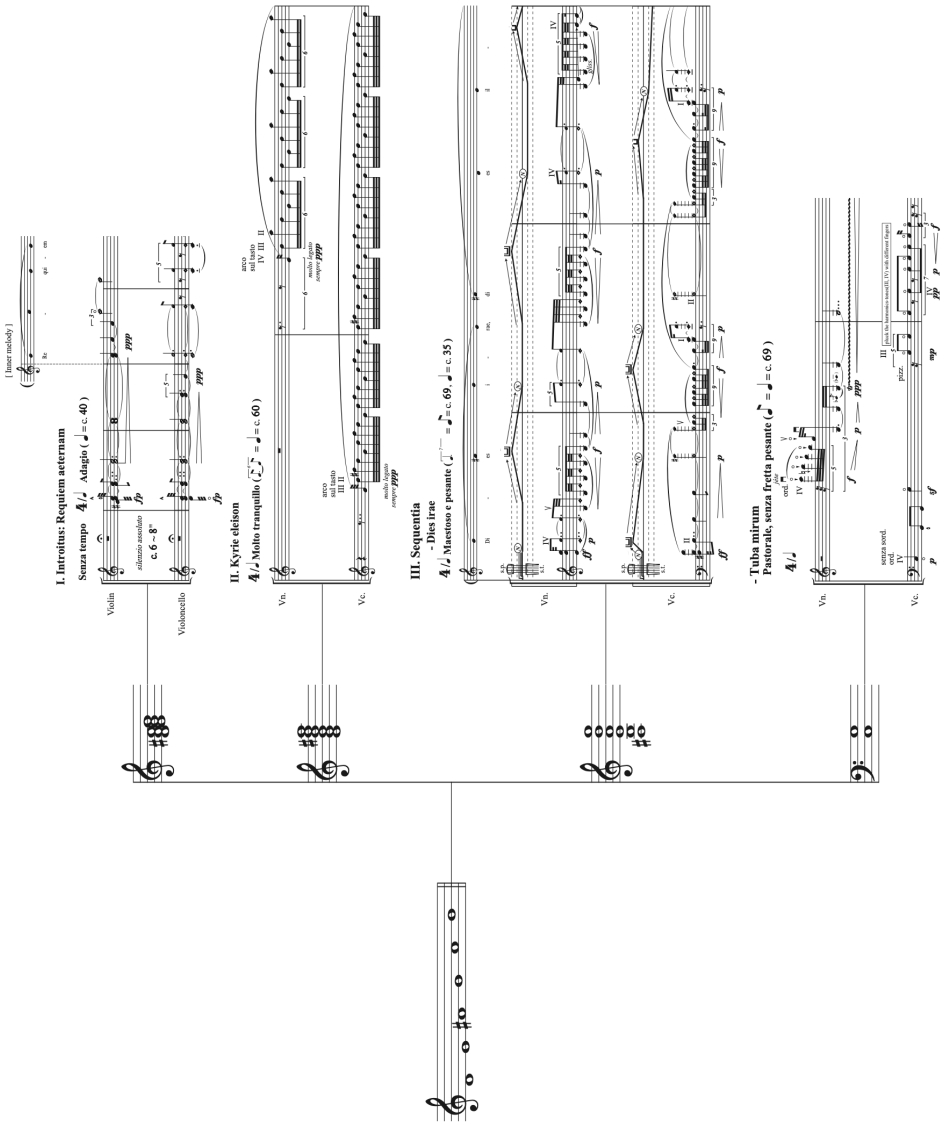
[악보 54] 《Requiem for Shadow》 中 Communio - Lux aeterna의 음향과 선율 2



3.4. 화성의 구조적 기능

앞서 살펴본 다섯 부분 중 Introitus부터 Tuba mirum까지 서로 다른 음정 구성의 화음이 사용되며, [악보 55]는 2도 구성화음부터 5도 구성화음에 이르는 화음의 음정 구성 변화 과정을 정리한 것이다.

[악보 55] 《Requiem for Shadow》 - 부분별 화음의 음정 구성



Introitus부터 Dies irae까지의 각 부분에 여섯 개의 구성음을 갖는 화음이 중심화음으로 작용하는 것과 달리, Tuba mirum에서는 완전5도 아래로의 이도(구성음정의 변화 흐름상 G가 근음)와 구성음의 생략을 통한 완전5도 음정의 dyad[10](C, G)가 도입부에 잠시 등장한다. 첼로에서의 나팔소리에 대한 묘사를 위해 운용될 뿐 이후에는 사용되지 않는데, 한 화음을 중심으로 하여 하모닉스 주법 및 음향적 변용을 통해 선율이 출현하는 다른 부분들과는 달리, Tuba mirum에서는 믹스처를 수반하여 선율이 등장함에 따라 부분 전체를 관통하는 화음이 불필요하기 때문이다. 하지만 Tuba mirum의 도입부까지 나타나는 화음의 구성음정의 확대는 두 가지 측면에서 구조적 기능을 갖는다. 첫째로는 음향적 변용을 통한 선율을 각 부분에 배치함에 있어 화음 음정구성의 순차적인 확대를 통해 requiem의 전례(典禮) 순서 이외의 순음악적 개연성을 확보한다는 것이다. 둘째로는 Sequentia의 Dies irae와 Tuba mirum에서 나타나는 화음의 음정 구성에 의한 음향적 특성이 단지 묘사적 측면을 넘어 화성적 맥락 속에서 설득력을 얻게끔 한다는 것이다.

Tuba mirum에서 나팔소리를 상징하는 첼로의 완전5도 화음은 음정의 확대에 따른 일련의 과정에서 얻어진다. 또한 Dies irae에서 중심적으로 운용되는 완전4도 구성화음은 음정 구조적 특성상 불안정한 울림을 갖는데, 이것은 이 부분에서 의도한 음향적 특성을 형성하는 데 적합한 화성 소재이다. 전술한 바와 같이 Tuba mirum에서 이도를 거쳐 화음을 운용함에 따라 Dies irae(근음: $F^{\#}$), Tuba mirum(근음: C)의 화음은 근음이 세온음 관계에 놓이게 되며, 이를 통해 두 부분에서의 음향적 특성이 더욱 대조적으로 드러날 수 있다. 이처럼 Introitus부터 Tuba mirum에 걸쳐 행해지는 중심화음의 음정구성의 확대는 부분(section)들의 연결에 순음악적 개연성을 부여할 뿐만 아니라, 특정 화음으로부터 의도한 음향을 운용함에 있어 구조적 합리성을 확보하는 데 기여한다.

---

10) dyad는 맥락상 화음을 암시할 수 있는 두 음고의 집합이며, 화음의 음정구성의 확대라는 맥락 안에 Tuba mirum에서 완전5도(C, G)가 출현하기 때문에 음정(interval)보다는 dyad의 개념이 적합하다 판단하였다.

4. 《Beyond Images》에서 나타나는 선(線)의 표현

4.1. 《Beyond Images》의 소재

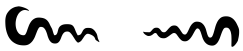
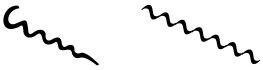
본 작품은 조선 후기의 풍속화가 김홍도(金弘道, 1745~1806?)의 명화 『병진년화첩(丙辰年畵帖)』을 감상하며 받은 인상을 음악으로 담아내는 과정을 통해 창작되었다. 『병진년화첩』의 산수 10폭 중 『사인암도(舍人巖圖)』에서 중점적으로 관찰한 것은 바위, 소나무 등의 자연물에 대한 묘사였다. 생동감 있게 구사된 농담(濃淡)의 표현은 바위의 울퉁불퉁한 표면과 오랜 시간에 걸쳐 새겨진 결, 절벽 틈에 자란 소나무의 잔가지와 잎들의 밀도까지 생생하게 구현한다. 『조어산수도(釣魚山水圖)』 역시 『병진년화첩』 중 뛰어난 구도 감각을 담은 작품으로, 낚시를 하는 두 노인 앞에 뻗어 있는 바위와 나무를 『사인암도』와 마찬가지로 농담의 표현을 통해 생동감 있게 표현한 것과 달리 화폭 오른쪽 위의 공간은 여백으로 남겼다. 이러한 여백은 요소의 부재로 다가오기보다 구도 속에서의 균형과 조화로 느껴진다. 두 작품에서 받은 인상인 농담의 표현을 통한 생동감과 여백에 의한 아름다움을 음악으로 담아내는 데 있어 음향 소재의 운용, 헤테로포니의 짜임새, '정취'의 표현으로 구현하였다.

4.2. 악기의 운용 방법

서양 악기와 국악기를 한 작품 내에 운용하는 데 있어 음향을 통한 다채로운 선(線)의 표현에 중점을 두어 각 악기의 역할과 악기 간의 관계를 설정하였다. 주로 선율을 맡는 대금을 음향적으로 보조하기 위해 현악기에 스코르다투라를 사용하였으며, 그 결과 바이올린은 대금 선율의 음계에 상대적으로 적합하게 조율($A^{\flat}$, $D^{\flat}$, $B^{\flat}$, $E^{\flat}$)된다. 첼로의 C현은 B음으로 조율되는데, 다른 악기들과 화성적으로 어울리지 않는 음을 첼로의 최저음으로 내어 음향적 긴장감을 형성하거나 본래의 조율로는 불가능한 내추럴 하모닉스를 사용하여 음향 효과를 만들기도 한다. 본고에 수록한 예시 악보는 모두 실음으로 표기하였다.

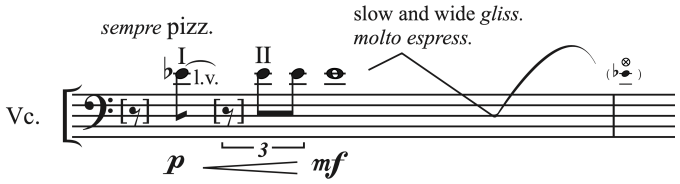
곡의 주된 흐름을 이끌어가는 대금은 꾸밈음과 시김새와 같은 장식음을 수반한 선율을 연주하며, 현악기군은 대금의 선율에 기초하여 다양한 주법으로부터의 음색•음향적 변화와 헤테로포니의 짜임새를 더한다. 세 악기에서의 장식음은 개별적인 음들에 대해 다양한 음향적 개성을 부여하는데, 농담(濃淡)의 표현이 대상 하나하나에 생기를 불어넣는 것처럼, 다양한 특성의 장식음 또한 선적 진행에 생동감을 더해 준다. 전통적인 구음(口音)들을 포함한 다양한 꾸밈음들은 서양 음악의 표기법에 따라 기보하였으며, 명확한 음고의 지정으로 표현하기 어려운 시김새는 이것의 성격을 직관적으로 나타낼 수 있는 기호로 표기하였다. [표 10]은 이 곡에서 사용된 대금의 시김새 기보를 정리한 것이다.

[표 10] 《Beyond Images》 - 대금의 시김새

	추성(推聲), 퇴성(退聲)의 표기이다.
	잘게 떨어 내는 시김새며, 평성(平聲)과 결합되어 사용되기도 한다.
	농음(弄音)[11]의 표기이며 떠는 폭의 변화 형태에 따라 다양하게 표기된다.
	농음(弄音)과 퇴성(退聲)의 결합된 형태이다.

대금의 시김새 기보가 실제 소리를 묘사하는 것처럼, 현악기에서도 필요에 따라 [악보 56]과 같이 시각적 형상(形象)을 통해 다양한 특성의 시김새를 표현하였다.

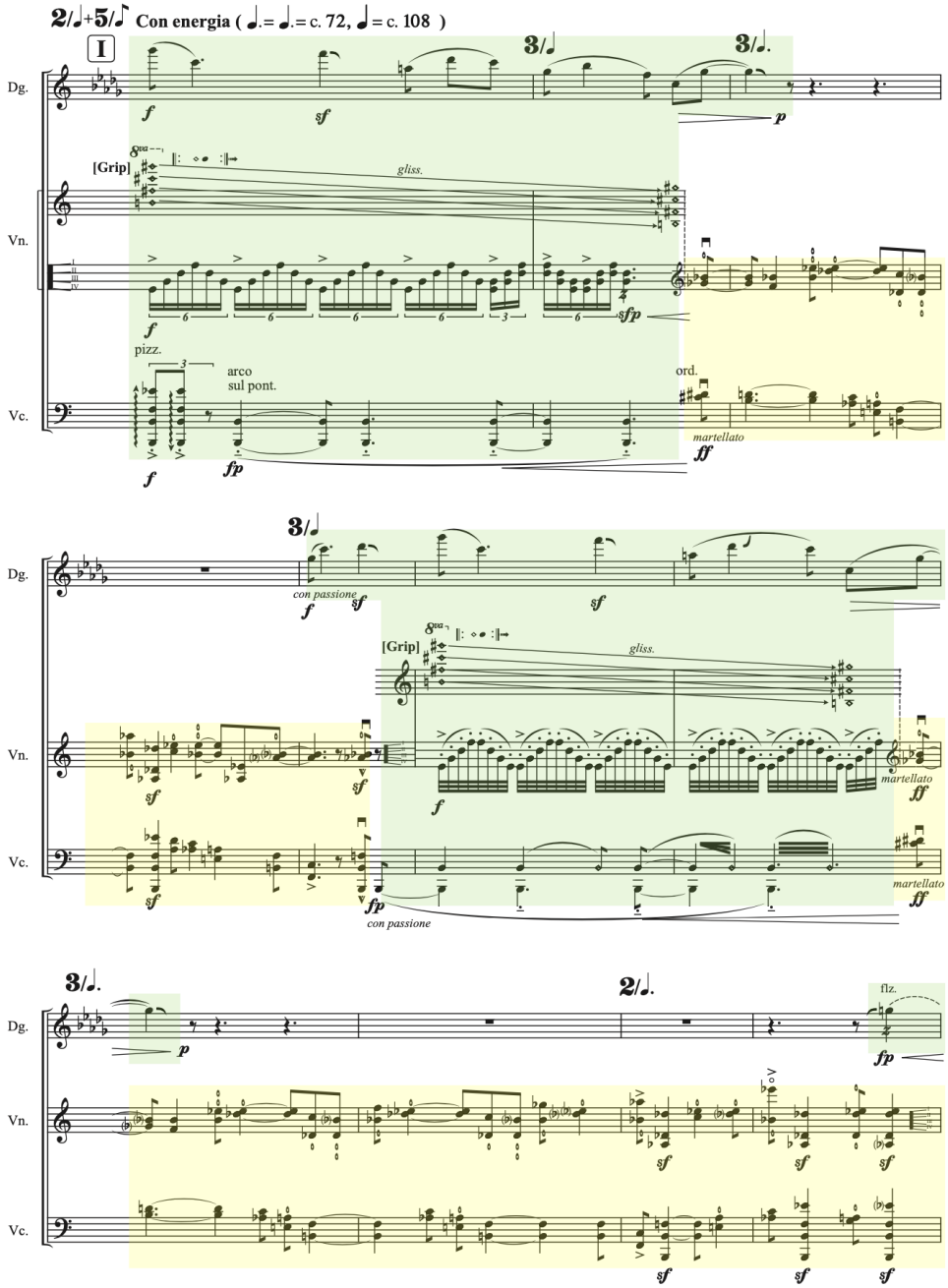
[악보 56] 《Beyond Images》 - 첼로에서의 시김새 표현



주로 첼로는 대금의 선율에 또 다른 선적 진행을 덧입혀 헤테로포니의 짜임새를 만들며, 비교적 음량이 큰 타악기적 효과가 필요할 때 콜레뇨 및 바르톡 피치카토와 같은 특수주법이 첼로를 통해 운용된다. 바이올린은 대금과 첼로가 만드는 헤테로포니의 선적 진행에 다양한 음색적인 효과 및 장식을 덧붙이며, 때로는 첼로와 동질의 음색을 내어 현악기군과 대금 간의 대조를 형성하기도 한다.

11) 대금에서의 농음은 음고와 속도의 변화 정도에 따라 굵은 농음, 가는 농음, 빠른 농음, 느린 농음 등으로 나누어 볼 수 있으며, 실제 소리를 묘사하는 방식으로 기보한다.
; 김정승, “4장 대금”, 『창작을 위한 국악기 이해와 활용』, 서울: 국립국악원, 2018, p.154

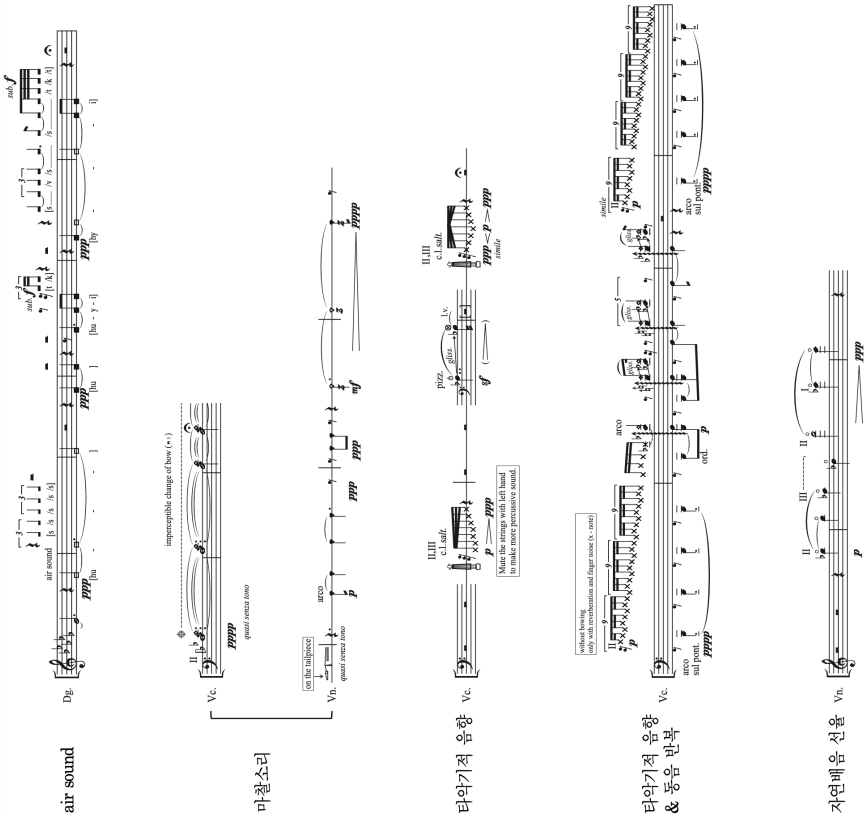
[악보 57] 《Beyond Images》 - 현악기군과 대금 간의 대조



4.3. 음향적 특성

도입부(C 전까지)에는 곡 전체에 걸쳐 활용되는 음향 소재를 제시한다. 대금에서의 제시된 발음기호로 텅잉(tonguing)하여 내는 바람소리[12] 및 거친 소리, 현악기에서 특정한 음고 없이 발생하는 마찰소리 및 타악기적 음향, 첼로 최저음의 동음 반복, 내추럴 하모닉스에 의한 선율은 비교적 짧은 호흡의 악절로 제시하였다. [악보 58]은 이러한 음향 소재들을 정리한 것이다.

[악보 58] 《Beyond Images》 - 도입부에 제시된 음향 소재



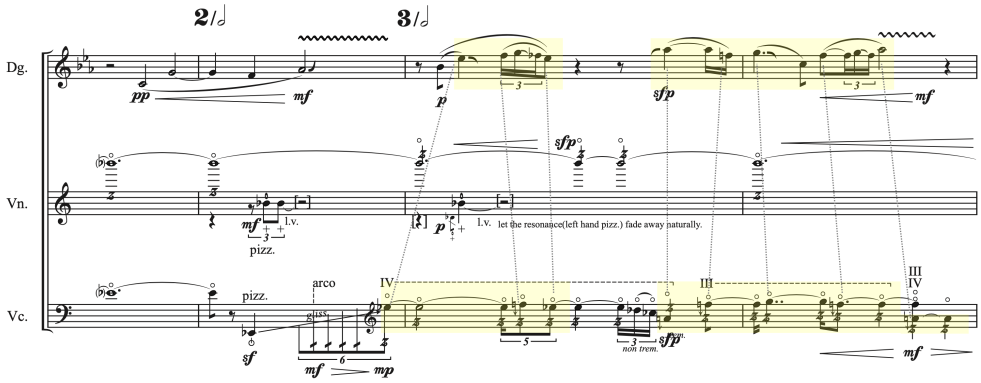
12) 대금에서의 바람소리 주법은 플루트의 ghost sound, jet whistle 주법과 유사하며, 취구 밖으로 버리는 공기와 안으로 부는 공기의 비율을 조정하여 구현된다.
; 김정승, “대금 창작곡의 특수주법 연구”, 『운지회 논문집 Ⅲ』, 서울: 수문당, 2004, pp.172-173

4.3.1. 선율의 운용

4.3.1.1. 헤테로포니의 짜임새

다양한 음향적 변화를 수반한 첼로의 선율과 대금의 선율이 중첩된 짜임새는 본 작품에서 빈번하게 나타난다. [악보 59]의 악구와 같이 두 악기 간 음고 차이와 시차를 두기도 하며 서로 다른 형태의 장식음의 운용을 통해 다양한 모습의 헤테로포니의 선율적 짜임새가 형성된다.

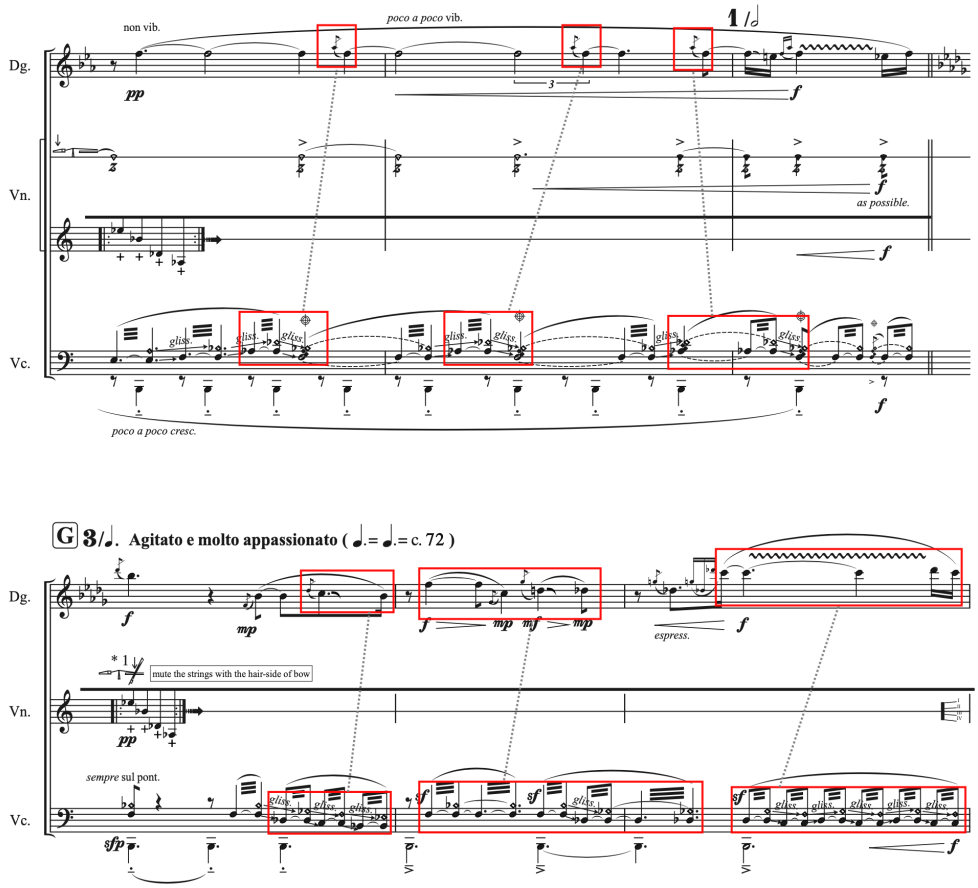
[악보 59] 《Beyond Images》 - 헤테로포니의 짜임새 1



스코르다투라에 의해 구현 가능해진 첼로의 C(실음 B)현상의 내추럴 하모닉스으로부터 얻어지는 선율과 다양한 시김새를 수반한 대금 선율은 음색적 측면에서 서로 다른 특성을 지니기에 헤테로포니로부터 얻어지는 효과는 극대화된다.

선율 간의 음색적 차이를 수반하는 헤테로포니의 짜임새는 [악보 60]의 악구에서도 찾아볼 수 있다. 첼로의 선율은 하모닉스인 음과 아닌 음이 교대하는 핑거 트레몰로로 연주되며, 이에 따라 두 옥타브 음정 구성의 믹스처가 형성되고 하모닉스로부터 얻어지는 음은 대금의 선율과 같은 음역에 놓이게 된다.

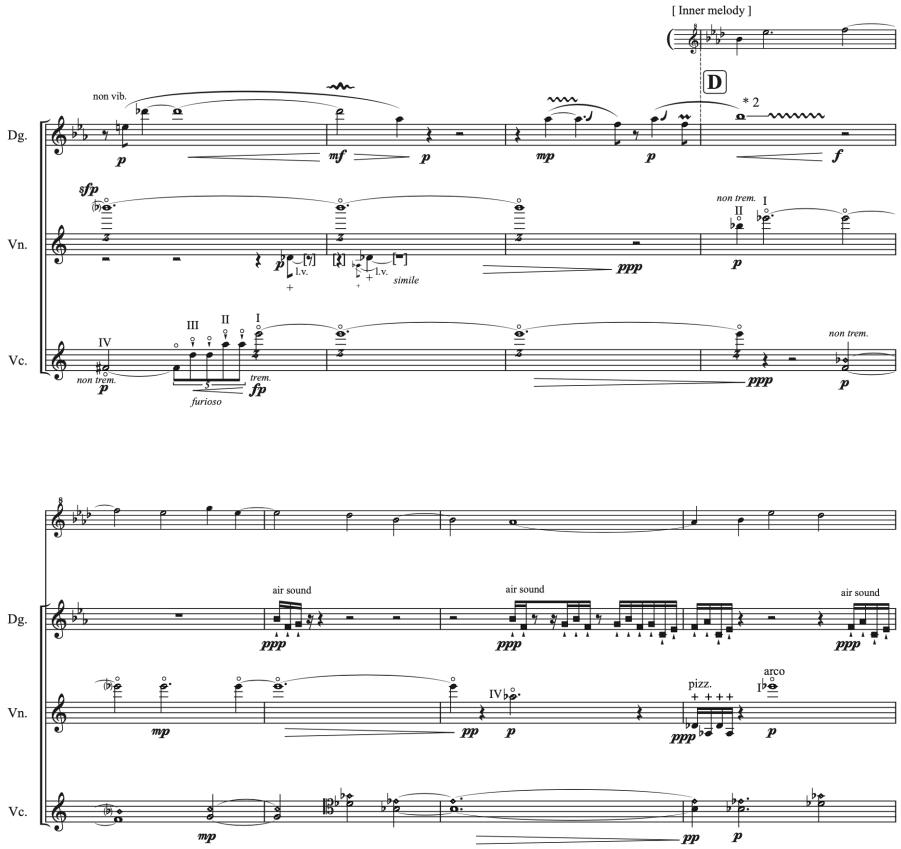
[악보 60]《Beyond Images》- 헤테로포니의 짜임새 2



4.3.1.2. 페달 효과

본 작품에서의 페달 효과는 하모닉스 주법이 바이올린과 첼로를 번갈아 출현함으로써 구현된다. 이는 내적 선율[13]로 표기되며 [악보 61]에서 이를 확인할 수 있다. 페달 효과가 운용되는 선율은 비브라토 없이 연주되기에 시김새가 수반된 다른 부분의 선율과 음향적 차이를 갖는다.

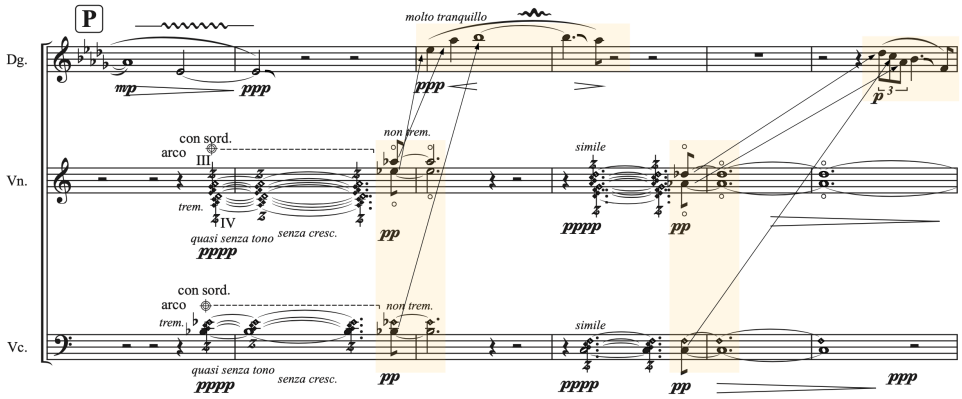
[악보 61] 《Beyond Images》 - 페달 효과를 통한 선율



선율의 음들이 중첩되어가는 페달 효과와 반대로 [악보 62]에서는 선율을 구성하는 음들의 중첩에 의한 화음이 선율에 선행된다. 대금 선율의 음들은 현악기의 하모닉스로 연주되는 화음 구성음에 포함된다.

13) 주9 참조

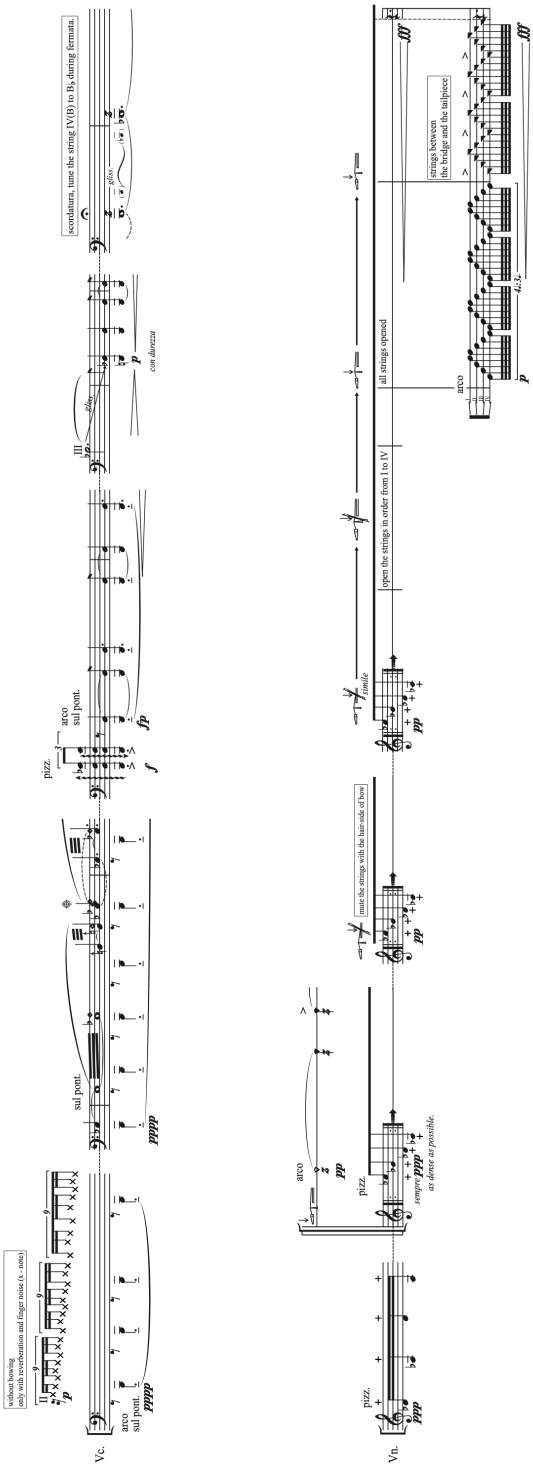
[악보 62]《Beyond Images》- 페달 효과의 반대



4.3.2. 음향의 구조적 활용

F부터 M에 이르는 과정(대금의 Cadenza 제외)에 걸쳐 각 부분에 지속되는 형태로 등장하는 두 개의 음향층은 현악기를 통해 운용되며, 각 부분에서 이에 수반되는 주법이 변화함에 따라 음향의 점진적 변주가 일어난다. A에서 첼로의 동음(B) 반복 동기는 현과 지판이 부딪쳐 소리 내는 핑거 노이즈 주법과 함께 제시되며 이후 핑거 트레몰로와의 수직적 병치, 옥타브 및 단7도 화음으로의 운용, 마지막으로 시김새의 표현이 수반된 개방현 B♭으로의 재조율의 과정을 거쳐 변주된다. D에서 제시되는 바이올린의 왼손 피치카토는 대금의 바람소리(악보상 air sound)와 중첩되어 제시되고, 이후 tail piece상의 arco를 통한 마찰소리와의 수직적 병치, 활털과 현의 밀착을 통한 약음 효과, 약음 형태의 점진적 변화의 과정을 거쳐 변주된다. 이러한 음향적 변주는 각 부분에서 나타나는 음향적 표현 간에 개연성을 부여하며, [악보 63]은 이러한 과정을 정리하여 나타낸 것이다.

[악보 63] 《Beyond Images》 - 음향적 변주

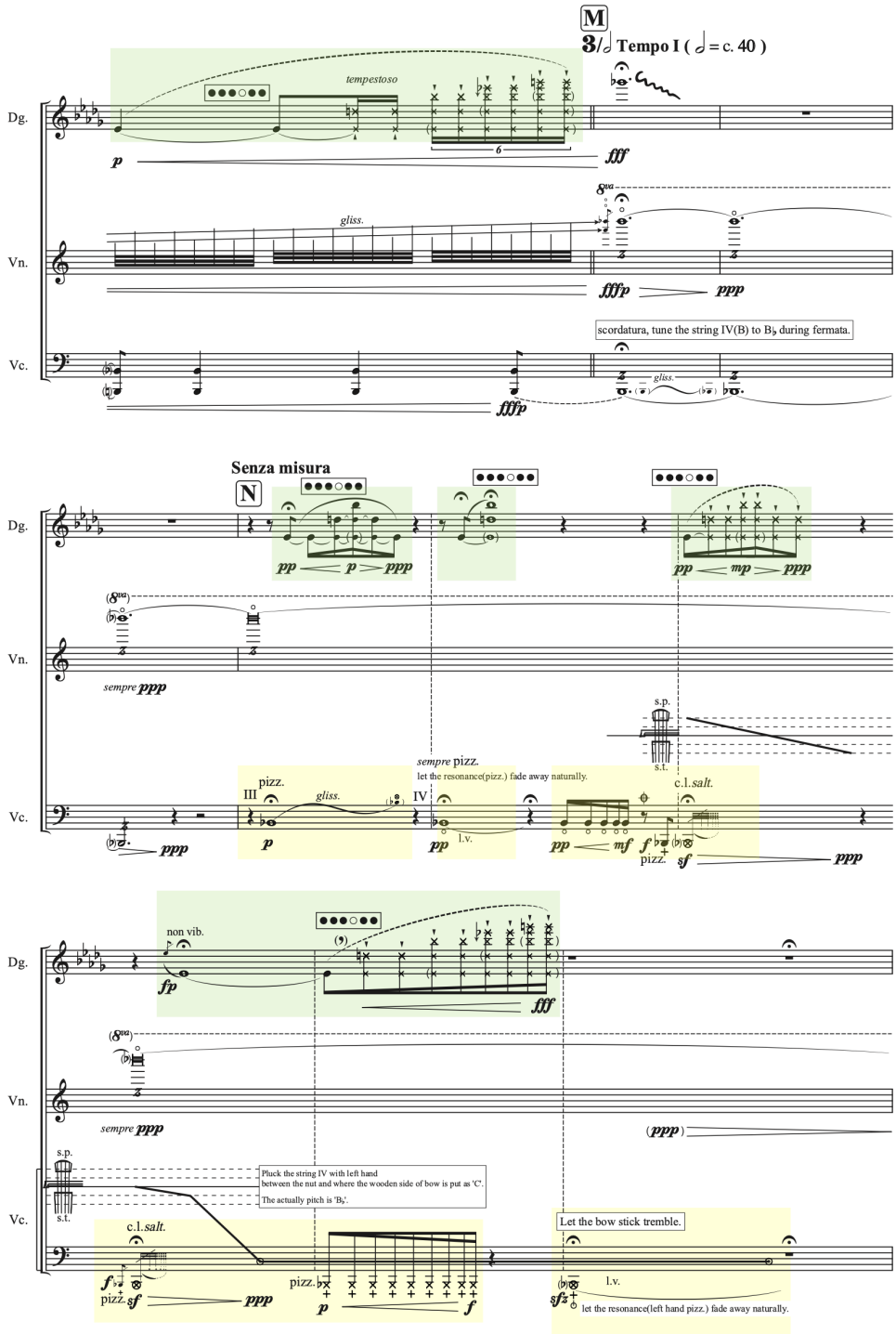


4.3.3. ‘정취’의 표현을 위한 특수주법의 활용

화면의 부분이 비어있기에 조형적으로 아름다운 여백의 미(美)는 본 작품을 통해 표현하고자 의도한 인상 중 하나이다. 이는 두 가지 측면으로 표현되는데, 첫째는 곡의 전개적 측면에서의 정태(靜態)성이다. [악보 64]에서 바이올린 고음역의 하모닉스는 트레몰로 주법으로 다른 악기들의 진행과 무관하게 지속되는 가운데, 첼로와 대금은 서로 번갈아 가며 피치카토 및 콜레뇨와 멀티포닉에 의한 화음의 단편을 반복하여 보여준다. 이러한 반복은 곡의 전개에 있어서의 발전적 요소를 배제한 음향의 제시 및 변주의 형태로 드러날 뿐이다. 첼로와 대금의 교대 사이에는 긴 쉼이 있기도 하며 서로 겹쳐서 순간적으로 밀도 있는 음향 효과를 만들기도 한다. 또한 앞서 살펴본 음향의 점진적 변주 과정의 악구와 [악보 64]의 악구를 인접하여 배치함에 따라 흐름상의 정태(靜態)는 두 악구 간 전개적 양상의 대조를 통해 강조된다.

둘째는 서로 구분되는 음색과 음역에 의해 형성되는 음향적 공간감이다. 고음역의 바이올린, 중음역의 대금, 저음역의 첼로는 서로 분명한 차이를 갖는 음색을 낸다. 이 두 가지 측면에서의 ‘정취’의 표현은 정지된 음악적 시간 속에서의 다채로운 음향을 통해 구현된다.

[악보 64] 《Beyond Images》 - 세 악기를 통한 '정취'의 표현



Ⅲ. 결론

본 연구에서는 본인의 네 작품을 분석함으로써 작품별 음악적 의도와 이에 따른 중심 소재의 특징과 소재의 운용 방법을 화성적•음향적 측면에 중점을 두어 살펴보았다.

《Decalcomanie》의 핵심 소재는 단편 A를 구성하는 세 개의 음고 동기(pitch motive)에 근거한 음정 구조의 주제적 활용이다. 음정 구조적 특성은 수직•수평으로 다양하게 활용되어 곡 전반에 걸쳐 다각적 변주 및 변용을 일으킨다. 《분열》 또한 중심 소재로서 음정 소재가 활용된다. 증4도(감5도) 관계에 놓인 완전5도(완전4도)의 음정 구조는 가창 선율은 물론 기악에서의 주제적 활용을 통해 다채롭게 표현되며, 이 밖에도 다양한 음향 효과들이 이 곡의 표현력을 높이는 데 기여한다. 다만 앞의 두 곡과는 달리 《Requiem for Shadow》에서의 음정 소재는 이 곡을 이루는 핵심 소재인 음향적 변용에 대해 보조적으로 활용된다. 형식적 구분에 따른 화음의 음정 구성의 변화는 부분 간에 화성적 개연성을 부여하고, 화음의 음정 구조에 의한 음향을 설득력 있게 운용할 수 있게끔 한다. 《Beyond Images》에서 음정의 활용은 선(線)의 다양한 변화, 헤테로포니의 짜임새를 형성하는 선들의 중첩, 협화의 정도 변화에 따른 화음의 음정 구성으로 드러난다. 또한 음향은 정취의 표현과 선의 다양한 개성을 만들어 내기 위해 활용되는데, 이러한 방식의 소재 운용으로 인해 본 작품은 본고에서 다룬 다른 작품들과 확연한 어법적 차이를 보인다.

공통관습시대 이후 현재까지 이어지는 어법적 보편성의 결여된 양상에 따라 현대의 작곡가는 음악 어법, 즉 표현하고자 한 의도를 구현하는 수단으로서 다양한 작곡 기법을 탐구할 필요가 있다. 이에 본인의 음악에 나타나는 어법적 특징과 소재의 운용 방법을 음악적 의도에 따라 기법적 측면에서 고찰함으로써 작가로서 스스로 돌아보고 이를 토대로 한 걸음 더 나아갈 수 있는 계기가 되었다.

참 고 문 헌

단행본

김정승, “대금 창작곡의 특수주법 연구”, 『운지회 논문집 Ⅲ』, 서울: 수문당, 2004

_____, “4장 대금”, 『창작을 위한 국악기 이해와 활용』, 서울: 국립국악원, 2018

김혜자, “현대음악에 드러난 그레고리오 성가의 영향”, 『운지회 논문집 Ⅱ』, 서울: 수문당, 2003

전상직, 『메시앙 작곡기법』, 서울: 음악춘추사, 2005

_____, “메시앙 화성어법의 역사적 고찰”, 『연세음악연구 15』, 2008

Antokoletz, Elliott. *Twentieth-century Music*, New Jersey: Prentice-Hall, 1992

Delone, Richard Peter. *Aspects of Twentieth-Century Music*, New Jersey: Prentice-Hall, 1975

Messiaen, Olivier. *The technique of my musical language* (J. Satterfield, Trans.), Paris: A. Leduc, 1956 (Original work published 1944)

사전

월간미술, 세계미술용어사전, 서울: 월간미술, 1999

Abstract

A Study on the Application of Musical Material and Compositional Techniques

: Focusing on Taeho Kim's 《Decalcomanie》, 《Division》, 《Requiem for Shadow》, and 《Beyond Images》

Taeho Kim

Department of Composition

The Graduate School

Seoul National University

This study provides an overview of the works of the author himself, Taeho Kim, focusing on his compositional techniques, and by that aims to illuminate the characteristics of his musical language resulting from the usage of musical materials. Defined are the musical intentions, the character of the main materials, and the features of the harmony and timbre of the following pieces: 《Decalcomanie》 and 《Division》, both mainly utilizing pitch materials, and 《Requiem for

Shadow》 and 《Beyond Images》, both mainly utilizing timbral materials.

In 《Decalcomanie》, the pitch motives that constitute the six fragments, which are the interval structure utilized thematically, function as the central material of the piece. 《Division》 applies certain interval materials to the interval structure, horizontal and vertical, of the piece in general; they emerge from the melodies constructed from the motivization of poetic words, and utilization of motives in the instrumental parts. In 《Requiem for Shadow》, which adopts timbral transfiguration as its main material, the expansion of the compositional intervals of the chords secures the structural logic of the utilization of harmonic materials by providing harmonic relation between sections each with the timbral features that differ according to the section they belong. In 《Beyond Images》, comprised chiefly of expression of diverse melodic lines, various timbral effects portray the timbal embellishments of melodies and their 'atmospheres'.

Keywords : pitch motive, text and music, structural function of harmony, structural utilization of timbre

Student Number : 2020-20805