# 쇤베르크의 무조음악 분석: 「공중정원의 책」 중 제6번

-「Jedem Werke bin ich f rder tot」를 중심으로-

권 송 택

Ⅰ. 서 론
Ⅱ. 본 론
1. 쇤베르크의 음악에 나타나난 특징적인 기법
2. 「Jedem Werke bin ich f rder tot」 분석
Ⅲ. 결 론

## I. 서 론

쇤베르크의 무조음악은, 마치 집합이론이 아니면 분석할 수 없는 것처럼, 필요이상으로 전통적인 음악에의 접근방법과 분리되어 해석되어져 왔다. 쇤베르크는 비록 이론가는 아니었지만, 작곡가로서 남긴 음악에 대한 견해와 작품에 대한 의도 등을 적은 그의 글들을 종합해 보면 그의 작품이 단지 혁신적인 새로운 법칙만을 끌어들여 전통적인 방법으로는 도저히 이해할 수 없게 만들어진 것은 아니라는 사실을 발견할 수 있다. 따라서 그의 음악을 분석함에 있어서 그의 작품에 대한 생각이나 언급을 간과한다면 악보 자체에 나타나는 난해함만을 읽게 되는 오류를 범하게 될 수도 있다. 이러한 관점은 그가 1923년에 쓴 “새로운 음악”(New Music)이란 글에서도 나타나는데 그는 ‘12음기법 음악에서조차 새로운 법칙은 사용되지 않았으며 그 형식은 구 예술의 법칙이 새로운 예술에 적용된 것일 뿐’이라고 누누히 강조하며 ‘전통적인 형식 안에 좀더 포괄적인 소리의 재료들을 적용시키려고 한다’고 이야기했다.[1] 그러므로 그가 주장해 왔던 작품에서의 유기적인 통일성의

[1] Arnold Schoenberg, "New Music," in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Berkeley:University of California

개념은, 비록 그의 음악이 어떠한 새로운 양식을 취하더라도, 이러한 '형식'이나 '법칙'의 개념 안에서 항상 존재하고 있는 것으로 이해될 수 있다.
쇤베르크는 작품에 있어서의 통일성이란 작품전체를 일관성있게 파악하기 위하여, 또는 작품에 있어서 가장 중요한 음악적 아이디어를 이해하기 위하여, 작곡자가 원하는 것이 아니라 감상자에게 필수적인 것이라 하였다. 다시 말하면 음악작품을 이해하는 것은 전적으로 작품의 일관성에 달려있다고 하였으며 감상자에게는 작품에서 어떤 것이 일어나고 있는 지를 감지하기 위하여 재빠른 분석, 작품의 구성요소들과 그 요소들의 일관성이 요구된다고 하였다.[1)] 그러므로 음악적인 내용은 아주 작은 부분에서 조차 -악절이나 센텐스구조, 악구, 동기에서도- 이들 사이에, 동시에 이들이 전체와 연관되어 이러한 일관성을 공유하고 있을 때에만 음악적으로 이해가 가능하다고 할 수 있다.[1)] 그러나 그는 단순한 작품의 통일성을 추구하는 것이 목적이 아니라 유기적인 통일성을 위하여 '직접적인' 일관성 뿐아니라 '간접적인' 일관성까지도 언급하고 있다. 여기에서 '간접적인' 일관성이란 음악적 재료의 단순한 반복이 아닌 변형반복으로서 그 유사성을 즉시 파악하기 어려운 경우를 의미한다. 이러한 관점에서 볼 때 쇤베르크에게 있어서 -그의 조성음악 작품이거나 무조음악, 심지어는 12음기법 음악에서도- 작품의 구조나 형식의 구상은 작품의 일관성을 위하여 무엇보다도 중요하였을 것이다. 고전이나 낭만시기의 음악에서 작품의 유기적인 통일성을 위하여 가장 큰 몫을 해 왔던 조성이 서서히 약화되어 통일성이 점점 감지하기 어려워짐에 따라 쇤베르크는 이전의 음악에서보다 더욱 명백한 형식적인 일관성을 위한 새로운 시도가 필요하였을 것이다. 쇤베르크는 그가 조성을 약화, 혹은 확장시킨 작품에 대하여 언급하고 있으며 우리는 이들 작품의 시기를(그는 이 용어를 원하지 않았었지만) 그의 '무조음악시기'로 분류한다. 1907년에 썼던 현악사중주 Op.10과 <2개의 발라드> Op.12를 통하여, 그가 시도하였던 여러 가지 불협화적인 요소들을 이제는 더이상 협화적인 것과 대응시키지 않았다는 것

---

Press,1984), pp.137-9.

2) Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, trans. Roy Carter (Berkeley:University of California Press,1978), pp.133-4.

3) Arnold Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, ed. Severine Neff, trans. Charlotte M. Cross and Severine Neff (Lincoln:University of Nebraska Press,1994), pp.24-5.

을 언급하면서 이러한 기법으로부터 한 단계 더 나아간 작품으로 <2개의 가곡> Op.14와 Op.15, <3개의 피아노 소품> Op.11을 들고 있다. 이 시기의 작품에서 그가 특히 강조하는 것은 '대부분의 비평가들은 이 작품들의 새로운 양식 안에서 음악미학에 있어서 전통적이며 영원한 법칙들이 얼마나 많이 고수되고 축출되었는지, 또는 단지 변화된 상황 내에서 그대로 적용되었는지에 대한 것을 알아내는데 대부분의 비평가들이 실패하고 있다'는 것이다. 또, 이 작품들의 새로운 양식은 음악역사상의 다른 발달보다 절대로 더 '혁명적'이지 않고 단지 '진화적'인 산출물인 데에도 불구하고, 이러한 곡해가 이 작품들에 대한 '무질서적'이라든가 '혁명적'이라는 등의 비판을 끌어왔다고 믿고 있다.[1)]

본 논문에서는 쇤베르크의 무조음악에 나타나는 기법을 보기 위해 1908년부터 1909년 사이에 작곡된 「공중정원의 책」(*Das Buch der h ngenden G rten*), Op.15의 여섯 번째 곡인 「Jedem Werke bin ich f rder tot」를 분석하였다. 이 곡에서 나타나는 여러 가지 특징들을 들어 조성음악에서 중심조성이 제공할 수 있었던 작품의 유기적인 일관성이 어떠한 요소들에 의해 대치되고 있는지를 살펴보았다. 여기에서 나타나는 대부분의 특징들은 그의 초기 조성음악이나 12음음악에서도 공통되게 사용되는 기법들로서, 그의 작품이 어떠한 양식을 취하거나 관계없이, 다양한 형식 내에서 통일성을 주는 수단으로 작용하며 이들은 전통적인 형식구조를 고수하면서 발전되어 나아가는 것을 알 수 있다. 그러므로 무조음악의 특별한 양식을 고려할 때에 가장 쟁점화되는 것은 지금까지의 조성음악에 통일성을 주는 가장 중요한 요소로 작용하였던 수직적인 화성의 개념이 무엇으로 대신되느냐 하는 것일 것이다.

## Ⅱ. 본 론

### 1. 쇤베르크의 음악에 나타나는 특징적인 기법

쇤베르크의 음악에 나타나는 특징적인 기법들은 크게 네 가지로 분류할

---

[4)] Schoenberg, "My Evolution," in *Style and Idea*, p.86.

수 있다. 첫째는 화성음악과 대조되며, 성부간의 대위적 짜임새로 결과되는 다성음악적 기법이다. 이러한 기법은 비단 그의 무조음악에서 뿐만아니라 조성음악, 또는 12음기법음악에서도 가장 중요한 요소로 나타나며 성부간의 조화나 다양한 대위적 조합은 그의 음악에 통일성과 다양성을 동시에 줄 수 있는 요소로 작용한다.

둘째는 그의 '기본 아이디어'(Grundgestalt) 개념으로 유기체론으로부터 발전되었으며 예술작품은 하나의 핵, 혹은 씨로부터 뻗어나온다는 것이다. 이 개념은 음악에서 처음에 소개되는 동기나 특징적인 음악적 아이디어가 그 핵의 구실을 하는 것으로서 이것은 곡 전체를 통일성있게 묶어주는 가장 중요한 요소가 된다. 이것은 반복되어 자주 나타나게 되는데 이 때에는 단순한 재현이 아니라 '발전변형'되어, '성장'하는 생물학적인 유기체론에 입각한다. 그러므로 이 개념에서 가장 중요한 것은 기본 아이디어의 '발전적 변형'(developing variation)이다. 이 기법은 쇤베르크 뿐만아니라 독일의 음악학자인 달하우스에 의해서 베토벤이나 브람스의 음악을 들어 자주 언급되었으며[1] 쇤베르크는 이들의 기법을 한 걸음 더 발전시킨다. 이 기본 아이디어의 개념 안에서 발전적 변형과 아울러 나타나는 쇤베르크의 특징적 기법은 기본 아이디어의 '용해'(Liquidation)이다. 이것은 악구의 센텐스구조로부터 생성되는 것으로 악절구조와 대응되는 전통적인 악구형식이었으나 쇤베르크에 의해 한층 확장된다. 즉 센텐스구조인 기본 아이디어와 그것의 반복, 그리고 단편화(a+a'+fragmentation)의 구조에서 쇤베르크는 '단편화'를 '용해화'로 대치시키는데 이것은 기본 아이디어의 단편화를 넘어서서 그 특징을 알아볼 수 없을 정도로까지의 발전적 변형을 의미한다. 그러므로 용해부분에서는 뒤따라 나올 부분의 새로운 주제적 재료가 예시될 수도 있으며 그로 인해 각 부분들은 자연스럽게 연결지어질 수 있다.

셋째로는 쇤베르크가 조성음악을 다룰 때 항상 언급하였던 '조성에 문제를 제기하는 요소'(tonal problem)이다. 그는 특히 19세기 음악에서는 반음계적 변형을 갖는 음, 즉 음계에서 벗어난 음에 의해 조성이 있는 곡에 긴장감이 생기며 그것의 이완에 의해서만이 곡이 해결되는 '문제의 요소'라 칭

---

[5] Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, trans. Mary Whittall (Berkeley: University of California,1978), pp.45-51.

하였다. 이러한 개념은 그의 무조음악에서도 사용된다. 무조음악에서는 어떤 음이 '조성에 문제를 제기하는 요소'는 아니더라도 '긴장감을 만들어 내는 요소'로서 등장하는 것이다. 그러므로 조성음악에서와 마찬가지로 이 음의 계속되는 출현과 그것과의 충돌에 의해 긴장감이 구축되며, 그 힘으로 곡이 진행되어 나가고 이것이 해결됨으로써 곡이 마무리되는 것이다.

넷째로는 위에서 언급된 특징들과 같이 쇤베르크의 어느 시기의 음악에나 공통적으로 나타나는 것이 아닌 무조음악에서 나오는 수직적인 음향의 특징이다. 이것은 그의 다성음악적 짜임새에서 결과되는 음정들의 수직적인 나열과 화음적으로 나타나는 두 가지 음향으로 구분지을 수 있다. 여기에서 후자에 해당되는 분명히 동시에 울리도록 쓰여진 수직적인 음향은 2도, 3도, 4도, 5도 등으로 구성된 다양한 형태로 나타나며, 조성이 없는 작품에서 이들을 어떻게 이해하여야 하는지에 대한 의문이 생긴다. 기능적 화성진행이 결여된 작품에서 이러한 화음의 진행은 어떻게 이해되어져야 하는가? 이것은 쇤베르크는 1923년에 쓴 "12음기법 작곡"(Twelve-Tone Composition)에서 화성음악 (homophony), 다성음악 (polyphony)에 대한 정의와 함께 12음기법 음악을 정의하고 있는 것으로부터 추론할 수 있다.[1)] 그에 의하면 12음기법 음악을 수평적인 음의 나열과 수직적인 나열이 동일시되는 것이라 특징지운다. 즉 동기 · 음형 · 악구 · 센텐스 · 선율 등으로 나타나는 음의 수평적 진행과, 화음이나 다성음악의 결과로 생겨나는 수직성은 동등하게 취급된다는 것이며 여기에서도 작품의 이해를 위한 일관성을 강조하고 있다. 우리의 귀는 수평적인 선율은 시간이 경과함과 함께 진행되므로 쉽게 이해할 수 있으나, 수직적인 음향은 동시에 울리는 것이므로 시간이 경과하지 않아 파악하기 어렵다. 그러나 우리에게 친근한 3화음이 수평적으로 들릴 때나 수직적으로 들릴 때 동등하게 이해될 수 있는 것처럼 그 이외의 음군들도 수평적으로나 수직적으로 이해되고 기억될 수 있는 것이다. 결국 우리는 같은 음군, 혹은 유사한 음군들의 수평적이고 수직적인 조합을 조성을 대신하여 통일성을 주는 요소로서 듣게 되는 것이다. 이와 같은 쇤베르크의 12음음악에 대한 작곡기법은 무조음악에서도 발견된다. 그의 기본 아이디어에서부터 비

---

[6)] Schoenberg, "Twelve-Tone Composition (1923)," in *Style and Idea*, pp.207-8.

롯되는 특징적인 선율, 동기들은 수평적으로 뿐만 아니라 수직적으로도 감지되어야 그의 음악의 수직적 구조를 이해할 수 있다.

2. 「Jedem Werke bin ich f rder tot」 분석

이 노래는 슈테판 게오르게(Stefan George 1863-1933)의 15개의 시에 음악을 붙인 「공중정원의 책」 중 여섯 번째 곡이다.

위에서 나열된 쇤베르크 음악의 특징적인 기법을 통하여 볼 때 이 곡의 분석에 무조음악의 중요한 분석방법인 집합이론을 적용하는 것은 발전변형된 선율의 원형을 찾을 때와 수직적인 음향과 수평적인 음향의 관계를 찾을 때, 또는 유사한 음군의 음향을 찾을 때에 크게 도움이 된다. 그러므로 본 논문에서 집합이론은 이러한 필요한 경우에만 사용하였고 주로 전통적인 방법으로 분석하였다. 분석은 수평적인 것과 수직적인 것으로 구분하여 기본 아이디어의 발전 변형 및 용해와 다성음악적 짜임새는 수평적인 분석에 포함시켰고 수직적인 분석에는 수직적인 음향만을 다루었다. 이 곡의 형식을 시와 연관지어 살펴보면 다음과 같다.

<표 1>

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | 1. Jedem Werke bin ich f rder tot. | | 1-2 | 기본 아이디어 X |
| A | 2. Dich mir nahzurufen mit den Sinnen, | 3-5 | X의 연장 | |
| | 3. Neue Reden mit dir auszuspinnen, | | 6-8 | 용해 |
| | 4. Dienst und Lohn, Gew hrung und Verbot, | | 9-10 | 용해/경과부 |
| | 5. Von allen Dingen ist nur dieses not | 11-12 | 기본 아이디어 X' | |
| A' | 6. Und Weinen, dass die Bilder immer fliehe, | | 13-14 | X'의 연장 |
| | 7. Die in sch ner Finsternis gediehen | | 15-16 | 용해 |
| | 8. Wann der kalte klare Morgen droht. | 17-18 | 용해/코다 | |

위의 <표1>에서와 같이 이 노래는 8행시를 4행씩으로 나눈 두 부분 A와 A'로 구성된다. 각 부분은 기본 아이디어 X의 진술, X의 연장과 용해로 이어지는 같은 형식적 구조를 갖는다.

(1) 수평적인 분석

이 곡의 기본 아이디어는 첫 두마디이며 못갖춘 마디를 뺀 두마디의 음은 D-C$^{\#}$-E-F로 (0134)이다. 이 선율의 또다른 특징은 그 연장으로 볼 수 있는 마디 3의 피아노 선율의 첫 음정인 C$^{\#}$-E이다. 기본 아이디어 (마디 1)에서 생기는 선율적인 C$^{\#}$-E와 D-F의 단3도 음정은 그 연장(마디 3)에서 C$^{\#}$-E의 반복과, F가 F$^{\#}$으로 대치되어 D-F$^{\#}$의 장3도로 나온다. 이것은 또한 (D-F$^{\#}$-)A$^{\#}$의 증3화음 형태까지 연결되어 기본 아이디어의 정적인 분위기를 역동적으로 이끌어나간다. 그러므로 기본 아이디어의 연장부분인 마디 3은 C$^{\#}$-E-D-F$^{\#}$의 (0135)로 시작되어 마디 4에서는 F$^{\#}$과 F가 함께 나타나는 긴장감을 가져온다. 이 모든 것은 F$^{\#}$의 출현으로 인해 일어나므로 이 곡에서 F$^{\#}$은, 조성음악에서 음계 밖의 음, 즉 반음계적 변화음과 같은 역할을 하는, '문제를 제기하는 요소'로 볼 수 있다.[1)] 이 F$^{\#}$은 곡이 진행함에 따라 F와 교차되며 또는 F와 충돌하며 많은 긴장감을 낳게 된다(예 1).

기본 아이디어 X의 연장부분, 마디 3-5는 성악과 피아노의 윗성부에서 같은 선율을 약간만 변화시켜 헤테로포니적으로 동시에 연주한다. 이 연장선율은 피아노의 내성에서 G$^{\#}$의 출현으로 2성부가 되며 X의 연장의 뒷부분이 내성에서 A$^{\#}$-F$^{\#}$-F-E로 변형되어 모방된다. 이 반음진행 형태는 곡 도입부의 못갖춘마디를 포함한 D$^{\#}$-E-D의 첫 세음(012)으로부터 비롯되며 마디 3-5의 연장부분에서 발전적 변형을 거듭하여 <예 1>에서 보는 바와 같이 c, c'의 음향을 만들어낸다.

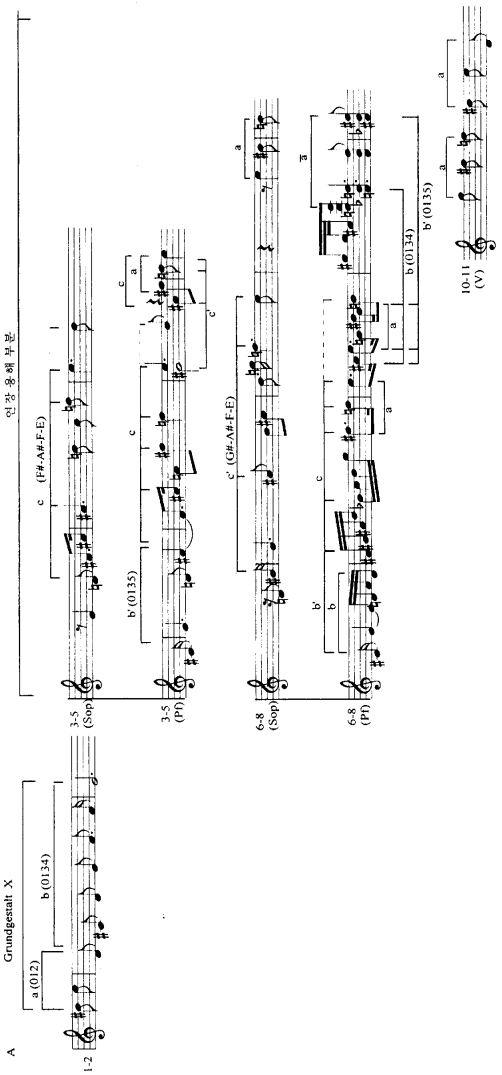
마디 5의 피아노 아랫성부는 이 연장선율의 변형과 함께 대위적으로 진행하는데 성악성부에서 강조되는 것은 앞의 내성과 같은 이 선율의 뒷부분인 G$^{\#}$-A$^{\#}$-F(F$^{\#}$)-E이다. 첫음 G$^{\#}$은 연장선율의 F$^{\#}$이 대치된 것으로 이 G$^{\#}$은 연장선율을 받쳐주는 음정인 마디 4-5 피아노 왼손의 A$^{\#}$-G$^{\#}$과 마디 5의 내성에서 이미 출현한 바 있다. 마디 5-7의 피아노 아랫성부에서는 F와 F$^{\#}$의 교차로 (0134)와 (0135)가 교대로 나타나 긴장이 가중되며 이 선율은 마디 3-5와 같은 C$^{\#}$-E-D-F(F$^{\#}$)-A$^{\#}$이 확장된 것임을 알 수 있다. 이 꼬리부분이 용해된 마디 6-7 사이의 F$^{\#}$-F-E는 3도 음정으로 장식, 이도되어 (C$^{\#}$-)E- (B-)D$^{\#}$-D로 다시 반복된다. 마디 8-10까지는 A'부분으로 돌아가는 경과부로 볼 수 있는데

---

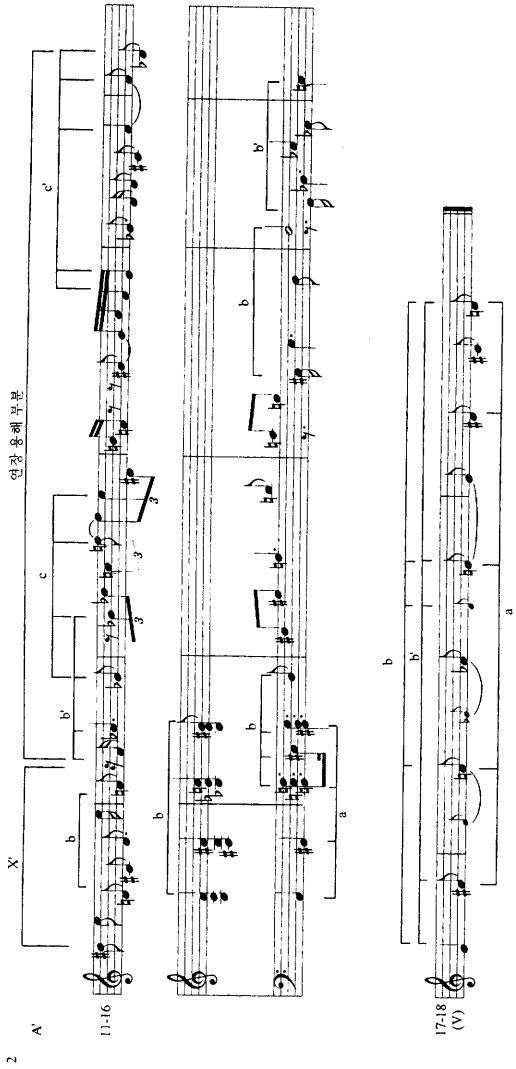
7) 권송택, "쇤베르크의 분석방법에 의한 브람스의 Op.51, no.1의 분석," 서울대학교 서양음악연구소, 『음악이론연구』 3(1998), 105-122쪽.

여기에서는 이 꼬리부분 F#-F-E의 용해부분이 계속 대위적으

<예 1> 마디 1-8



<예 2> 마디 11-16



로 각 성부에 모방된다. 마디 8의 피아노 윗성부에서는 꼬리부분 $F^{\#}$-F-E의 전위형태 E-F-$F^{\#}$을 성악에서 E-$D^{\#}$-D로 모방하고 다시 피아노 아랫성부의 내성에서는 E-F-$F^{\#}$이 성악성부의 E-$D^{\#}$-D와 겹쳐서 나타난다.

마디 3에서 기본 아이디어 X는 E로 마무리되고(시의 첫행) 그 연장에서 D로 하행되듯이 (시의 2행), 용해부분(마디 6-10)에서도 마디 7에서는 E에서 (시의 3행), 마디 10에서는 D로 하행한다(시의 4행). 여기에서 각 행의 E와 D음에서의 분절은 열리고 닫히는 악구의 교대로 들린다.

부분 A의 끝부분인 마디 10의 D음은 이 곡의 가장 큰 분할점이 나오는 곳이며 마디 11부터는 기본 아이디어가 변형되어 다시 나타난다. 여기에서의 변형은 선행된 E-$D^{\#}$-D의 반음하행진행을 모방한 G-$F^{\#}$-F로부터 시작되어 기본 아이디어로 이어지므로 기본 아이디어 X의 못갖춘 마디 음형인 a는 이것에 밀려 강박에서 나타나게 된다. 이와 같이 이 곡의 후반부인 A'부분에서는 A부분의 b의 용해로 결과된 경과부의 반음진행음형 a가 모방을 통하여 연속적으로 나오면서 자연스럽게 기본 아이디어의 a로 이어지고 있다. 그러므로 이 부분은 기본 아이디어 X의 b부분 용해를 통해 발전적 변형을 거쳐 음형 a를 유도하여 A'부분의 자연스러운 도입으로 연결되는 전통적인 경과구 역할을 한다.

마찬가지로 마디 10-12의 피아노 성부는 4도로 쌓은 화성구조로서 반음하행, 또는 상행하는 3음음형이 되풀이되어 곡 도입부의 4도화성과 동기 a의 반음하행진행이 동시에 일어나고 있다. 마디 3과 대응하는 마디 13의 기본 아이디어의 연장부분에서는 전반부(A)의 $C^{\#}$-E로 시작되는 선율이 $B^{b}$-$D^{b}$($A^{\#}$-$C^{\#}$)으로 증2도 이도되어 나타나지만 A부분의 용해부분에서 나오는 c($F^{\#}$-$A^{\#}$-F-E)는 $G^{b}$-$B^{b}$-F-E로 이명동음화되어 그대로 나타나고, c가 변형되어 $F^{\#}$이 $G^{\#}$으로 변형된 형태로 나타나던 c'($G^{\#}$-$A^{\#}$-F-E)는 그 음형이 장식되어 다시 $G^{\#}$-$B^{b}$($A^{\#}$)-F-E의 형태로 나타난다. 이것은 다시 용해되어 마디 14-16에서 F-E-$B^{b}$으로 순서를 바꿔 나타나지만 같은 음들로 구성되어 있는 것을 알 수 있다.

<예 2>에서 보듯이 기본 아이디어가 재현되는 시의 5행(A'부분)에서는 F-E의 선율진행이 나타나지 않고 F에서 직접 연장부분으로 이어져 부분 A에서와 같은 E-D음에서의 분절점이 없이 곧바로 연장부분으로 들어간다. 연

장부분 마디 13-14에서도 시의 6행 선율은 F로 마무리되며 7행은 F-$B^{b}$의 5도 하행으로 마무리되어 더욱 긴장감을 야기시킨다. 이 부분의 피아노 성부는 대위적 모방진행의 연속이며 경과부에서 사용되던 반음하행음형 a(012)는 서서히 기본 아이디어의 b(0134)로 전환되어 b'(0135)와 교대되며 모방적으로 계속 나타난다.시의 마지막 8행에서는 문제를 일으키는 요소로 등장하였던 $F^{\#}$과 F가 다시한번 수평적으로 부딪히고 결국 $F^{\#}$-F-E-$D^{\#}$-D의 반음하행으로 D에서 해결된다.

(2) 수직적인 분석

이 노래 도입부의 기본 아이디어를 받쳐주는 화음들은 분명히 수직적으로 쓰여졌다. 이들은 대부분 완전4도와 증4도로 구성된 4도화음들이다. 이들은 조성적인 기능화성으로는 도저히 규명될 수 없는 화음의 나열로 들린다. 그러나 첫 두화음은 그 상성부에 $D^{\#}$-E의 진행을 가지고 있어 성악성부의 $D^{\#}$-E 진행의 전위적 진행이라는 것을 알 수 있다(예 3-1).

<예 3-1> 수평성과 수직성의 관계(마디 1-2)

위의 수평적인 분석에서 살펴본 바와 같이 기본 아이디어 b의 $C^{\#}$-E의 단3도 진행은 그 뒤를 잇는 D-F와 함께(0134) 음군의 중요한 음정이랄 수 있는데 이 음정은 곧 두 번째 화음의 최상성부와 최하성부의 관계가 되며 또한 두 번째와 세 번째 화음에서 베이스진행에서도 나타난다. 또한 이 도입부의 두 번째와 세 번째 화음의 최하성부는 E-G, 세 번째 화음의 최상성부와 마지막 음은 G-$B^{b}$으로 모두 단3도 관계를 유지한다. 마지막 $B^{b}$음은 단성으로 나와 성악성부의 F-E진행과 수직적으로 울려 명료한 5도-증4도의 진행을 가져온다.

이와같은 진행은 이 노래의 끝부분에서도 마찬가지로 나타나는데 마디 16의 32분음표 아르페지오는 바로 이 도입부 화음들의 분산형태이며 세 번째 화음의 상성인 G음만이 $G^{b}$으로 바뀐 것을 알 수 있다(예 3-2). 이 $G^{b}$은 곧 $F^{\#}$으로 이 곡에 문제를 제시하는 요소로 사용되었으며 이것은 성악성부에서

나오는 $F^{\#}$으로 다시 이어진다. 곡의 마지막 순간까지 F와 $F^{\#}$의 선율적 충돌이 또다시 일어나며 반음계적 진행을 통하여 D로 해결되고 있다. 도입부의 화성의 마지막 $B^{b}$은 마디 16에서 용해부분의 마지막에 F-$B^{b}$으로 수평적인 관계를 우선 보여주며 곡의 마지막에 $B^{b}$음의 지속 위에서 ($F^{\#}$-)F-E-($D^{\#}$-)D의 진행과 함께 도입부의 수직적 5도-증4도 관계에 장3도 관계를 더하며 끝맺는다. 그러므로 각 시행을 마무리짓는 끝음 (1행의 E; 2행의 D; 3행의 E; 4행의 D; 5, 6행의 F; 7행의 Bb)은 마지막 8행에서 D로 종결된다.

<예 3-2: 마디 16-18>

이 곡에 나타나는 이것 외의 수직적인 관계는 대부분 대위적인 성부간의 결합의 결과로 인한 것이며 이것은 선율적으로 이해되어야 한다(예를 들어 마디 3-8). 마디 8에서부터 나타나는 화음들은 모방되어 나오던 (012)음형의 아래로 4도씩 쌓은 화음으로 화음의 기능은 전혀 생각할 수 없고 단지 선행되는 단선율의 색채를 더해 주고 있는 것을 알 수 있다.

## Ⅲ. 결 론

조성의 기능이 마비되면서 이것을 통하여 추구하던 작품의 일관성을 보존하기 위하여 쇤베르크는 전혀 새로운 기법만을 사용하지 않았다. 오히려 그는 기능적인 화성 이외의 다른 음악적 요소들은 전통적인 테두리를 벗어나지 않고 있다. 본 논문에서 분석해 본 바와 같이 이 노래의 형식은 시를 반반으로 나누는 단순한 A-A'형식을 가지며 각 부분의 내용도 매우 대칭적이다. 그 안에서 사용되는 여러 가지 기법들은 기본 아이디어의 연장, 용해가 발전적 변형을 통하여 이루어지는 유기적인 구조를 토대로 하고 있다. 특히 대위적인 성부간의 모방은 이 곡에서 하나의 기본 아이디어를 가지고 발전시킨다는 점에 있어서 통일성을 주는 요소이며 동시에 다양한 성부간의 조합을 꾀한다는 점에 있어서 다양성을 주는 요소도 된다. 또한 기본 아이디

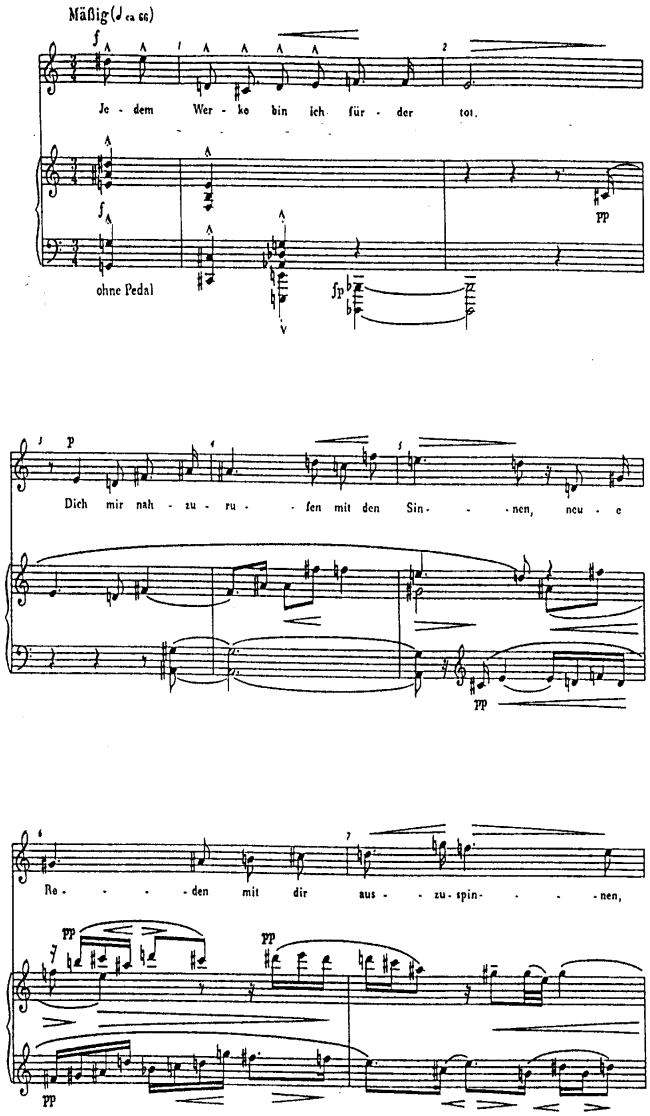
어의 동기나 중요한 음형은 수직적으로도 작용하며 이러한 선율적 음향의 수직화가 조성음악의 화성의 역할을 대신하고 있다. 이 곡에서 주로 사용되는 음군집합 a(012), b(0134), c(0126, $F^{\#}$-$A^{\#}$-F-E)는 반음진행인 a만 제외하고는 거의 이도나 전위형태를 띠지 않고 선율적으로 약간의 변형만 하였을 뿐 원형 그대로 나타나므로 곡에 커다란 통일성을 주고 있다. 특히 F와 $F^{\#}$의 대치나 충돌은 음군 b의 발전적 변형을 촉진시키는 역할을 하여 조성음악에서 조성에 문제를 제기하는 음계 외의 반음계적 변화음과 마찬가지의 역할을 한다.

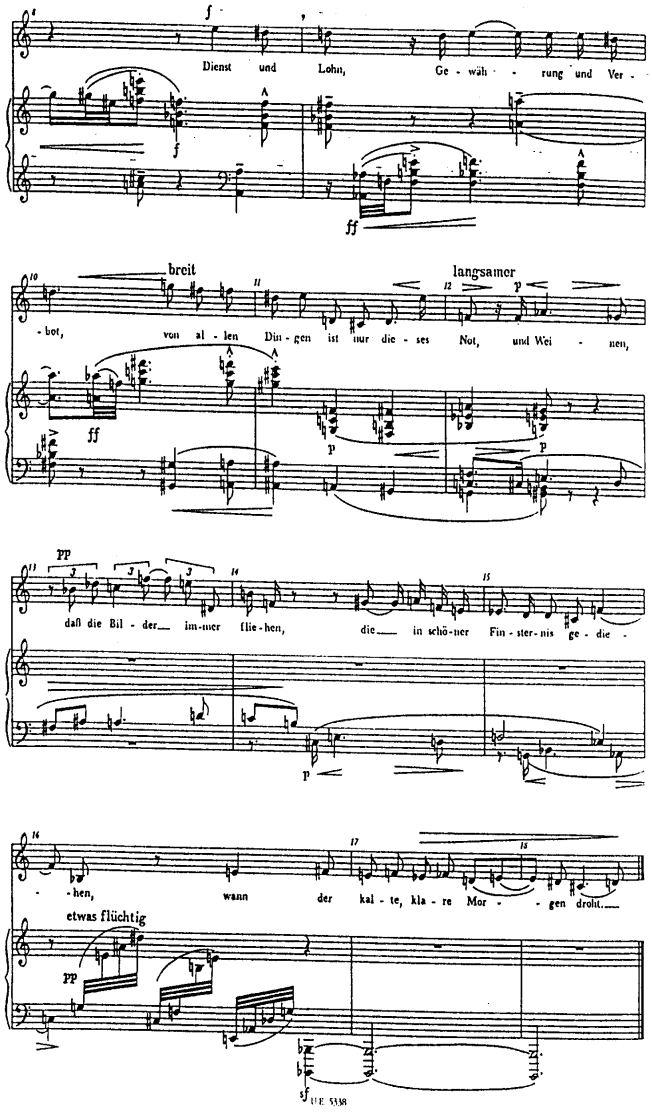
이 노래에서도 명백하게 나타나듯이 쇤베르크의 무조음악에서는 수직적인 조성구조가 조성의 확장, 쇠퇴와 함께 선적으로 용해되면서 대위적 기법이 매우 우세해 지는 것을 알 수 있으며 이것은 성부간의 여러 가지 조합, 선율의 발전적 변형, 수평적인 선율의 수직화 등의 기법으로 발전되고 이러한 것들은 모두 뚜렷한 형식 내에서 이루어진다. 그러나 이러한 쇤베르크 무조음악에서 기법은 비단 무조음악 뿐 아니라 조성음악이나 조성이 없는 12음 기법 음악에서도 공통적으로 나타나고 있다. 그러므로 그가 작품의 일관성을 위하여 시도하는 데에 있어서 전통적인 형식이 무엇보다도 중요하게 작용하였고, 기법 또한 전통적인 대위적 기법을 주로 사용하였다는 것을 알 수 있다. 이와같이 무조음악이 점점 선적인 짜임새에 역점을 두고 발전해감에 따라 쇤베르크가 사용하는 기법으로는, 음향의 구성에 있어서 불협화음을 협화로 해결함이 없이 독립적으로 사용하는 것, 수평적인 선율과 수직적인 음군을 동일하게 취급하는 것 등을 들 수 있으며, 그는 이러한 기법들을 전통적인 형식을 고수하면서 발전시켰다. 이러한 모든 기법은 이해하는 데에 있어서 쇤베르크가 주장하는 예술작품의 유기체론적 미학이 배제되어서는 안되며, 그러므로 작품 안의 모든 음악적 요소들의 관계와 이 요소들의 전체에 대한 연관성을 통하여 해석되어져야만 한다.

## 참 고 문 헌

Cone, Edward T. "Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony."

*Perspective of New Music* 13/1 (1974); 21-40.
Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism.* trans. Mary Whittall. Berkeley: University of California, 1978 : 45-51
Lewin, David. "Vocal Meter in Schoenberg's Atonal Music, With a Note on Serial *Hauptstimme*." *In Theory Only* 6/4 (1982); 12-36.
Schoenberg, Arnold. "New Music(1923)," "Twelve-Tone Composition (1923)," "My Evolution." in *Style and Idea.* ed. Leonard Stein. Berk
_____. *Theory of Harmony.* trans. Roy Carter. Berkeley:University of California Press. 1978.
_____. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form.* ed. Severine Neff. trans. Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lin
권송택, "쉔베르크의 분석방법에 의한 브람스의 Op. 51, no. 1의 분석," 서울대학교 서양음악 연구소, 『음악이론연구』 2(199, 105-12


Mäßig (♩ ca 66)
Je - dem Wer - ko bin ich für - der tot.
ohne Pedal
Dich mir nah - zu - ru - fen mit den Sin - - nen, neu - e
Re - - - den mit dir aus - - zu - spin - - - nen,


Dienst und Lohn, Ge - wäh - rung und Ver -
breit
langsamer
- bot, von al - len Din - gen ist nur die - ses Not, und Wei - nen,
daß die Bil - der im-mer flie-hen, die in schö-ner Fin - ster - nis ge - die -
- hen, wann der kal - te, kla - re Mor - - gen droht.
etwas flüchtig