



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

강 은 혜 교수지도
석사학위 청구논문

Alban Berg의
『Vier Lieder』 Op.2 연구

2009

성신여자대학교 대학원

반주학과

박 연 주

Alban Berg의
『Vier Lieder』 Op.2 연구

강 은 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008. 11

성신여자대학교 대학원

반주학과

박 연 주

인 준 서

박연주의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

20세기 독일 및 유럽을 중심으로 한 대표적 작곡가 Alban Berg는 ‘신빈악파’의 한 사람으로서 Arnold Schönberg와 Anton Webern과 함께 독일 낭만파 음악의 주류를 계승하면서 표현 기법의 확대에 노력하는 가운데 필연적으로 조성을 초월하여 ‘무조주의’라는 독특한 양식을 형성하였으며 1923년 이후에는 12음기법을 체계적으로 완성시킴으로서, 커다란 혁신을 가져왔다.

Berg는 Schönberg의 구성방법을 대부분 채용하되 12음 음계를 자유롭게 사용했으며, 가끔 화성적인 면에서 조성적 울림을 갖는 화음의 진행을 허용하는 음렬들을 선호하였다. 현대적 감각의 무조적 음렬기법을 융화시켜 활용함으로써, 자신만의 독특한 작곡 양식을 구축, 발전시켰다. 본 논문의 주제인 『Vier Lieder』 Op.2는 1908년~1910년 사이에 작곡된 가곡으로, 무조적 경향이 처음으로 나타난 작품이며, 곡을 전개시키는데 있어 음류 집합 뿐 아니라 다양한 음재료들이 사용된다.

본 논문에서는 작곡가인 Berg의 생애와 시기별 작품경향, 가곡의 특징, 그가 속해있는 표현주의와 신빈악파를 알아보고, 『Vier Lieder』 Op.2에서 쓰인 시를 이해 하고자, 시인들의 생애와 그들이 지향한 문학적 사조를 연구해본다. 무조주의 경향이 나타난 작품이므로, 20세기 무조 음악의 배경과 특징 분석이론을 살펴본 후 악곡 분석에서 작품 구성 및 시의 구조와 번역, 악곡의 형식, 박자, 조성, 빠르기, 리듬, 반주형태, 선율의 흐름 등을 분석하여 무조 음악에 나타난 Berg의 작곡 기법 및 다양한 음재료들의 전개 방식에 관하여 알아보고 이해하여, 이 곡을 연주자들이 연주시에 실질적인 해석의 도움을 주고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 『Vier Lieder』의 이론적 배경	
1. 작곡가 Alban Berg	3
1) Berg의 생애	3
2) Berg의 시기별 작품경향	7
① 제1기 : 1900년~1909년	8
② 제2기 : 1909년~1925년	8
③ 제3기 : 1925년~1935년	9
3) Berg의 가곡 특징	13
4) 신빈악파와 20세기 표현주의 음악의 영향	16
① 신빈악파	16
② 20세기 표현주의 음악의 영향	19
2. 시인 Friedrich Hebbel	23
1) Hebbel의 생애	23
2) 19세기 사실주의 문학	25
3. 시인 Alfred Mombert	29
1) Mombert의 생애	29
2) 20세기 표현주의 문학	30
III. 무조 음악의 이해	
1. 무조 음악의 배경	32
2. 무조 음악의 특징	34
3. Pitch-Class Set의 분석 이론	36
1) 집합이론의 개념과 정의	36
2) Pitch-Class Set	50

IV. 『Vier Lieder』의 분석적 연구

1. 『Vier Lieder』 개요	53
2. 『Vier Lieder』 작품 분석	55
1) Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!	55
2) Schlafend trägt man mich in mein Heimatland	72
3) Nun ich der Riesen Stärksten überwand	83
4) Warm die Lüfte	93

V. 결론	108
-------	-----

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

부록

표 목 차

표 1	10
표 2	14
표 3	27
표 4	39
표 5	45
표 6	49
표 7	49
표 8	56
표 9	56
표 10	58
표 11	72
표 12	73
표 13	75
표 14	83
표 15	84
표 16	85
표 17	94
표 18	95
표 19	95
표 20	96

악 보 목 차

악보 1	37
악보 2	38
악보 3	39
악보 4	41
악보 5	42
악보 6	44
악보 7	46
악보 8	48
악보 9	59
악보 10	60
악보 11	61
악보 12	61
악보 13	62
악보 14	63
악보 15	65
악보 16	66
악보 17	66
악보 18	67
악보 19	68
악보 20	68
악보 21	69
악보 22	70
악보 23	71
악보 24	74
악보 25	76
악보 26	77

악보 27	78
악보 28	79
악보 29	79
악보 30	80
악보 31	81
악보 32	82
악보 33	86
악보 34	87
악보 35	88
악보 36	88
악보 37	89
악보 38	89
악보 39	90
악보 40	91
악보 41	91
악보 42	92
악보 43	98
악보 44	99
악보 45	100
악보 46	101
악보 47	101
악보 48	102
악보 49	103
악보 50	104
악보 51	106
악보 52	106
악보 53	107

I. 서론

낭만시대의 음악에서 현대 음악의 가장 큰 전환점은 작곡 기법에 있어서 19세기 말에 등장한 ‘무조주의’와 20세기 초 Arnold Schönberg(1874~1951)를 중심으로 한 ‘12음주의’에 있다고 할 수 있다.

‘후기 낭만주의’의 영향을 받아 작곡하였던 Schönberg를 중심으로 1905년~1912년 사이에 Alban Berg(1885~1935)와 Anton Webern(1883~1945)이 본격적으로 ‘무조주의’ 음악을 작곡하였다.¹⁾ ‘신빈악파’로 불리워지는 이 세 사람은 많은 음악적 기법을 공유했으나, Schönberg는 고전주의의 절도와 균형감과 낭만주의의 서정성이 공존하고 있는 음악을 작곡했으며, Berg는 Schönberg의 낭만적 면모를, Webern은 고전주의적 면모를 계승하면서 그들의 작품들은 양식적 차이를 보인다.

Berg의 『Vier Lieder』 Op.2는 Friedrich Hebbel(1813~1863)과 Alfred Mombert(1872~1942)의 시에 붙여진 노래로, 후기 낭만주의 가곡의 전통을 갖지만, Claude Debussy(1862~1918)의 인상주의의 색채가 가미되지 않은 순수한 Richard Wagner(1813~1883)적인 화성, 잦은 반음계적 변화와 전조로부터 나왔다.²⁾ 즉, 반음계적인 성부 진행과 4도 화음의 다용에 의한 조성적으로 애매한 화성법이 시도되고 있다.³⁾ 앞의 3곡은 조성이 있으나, 마지막 1곡은 Berg의 첫 무조 음악으로, 20세기 성악곡이나 음악어법의 모태가 되는 중요한 작품이 된다.⁴⁾

본 연구에서는 작곡가인 Berg의 생애와 시기별 작품경향, 가곡의 특징, 그가 속해있는 표현주의와 신빈악파를 알아보고, 시인들의 시를 이해 하고자, 그들의 생애와 지향한 문학적 사조에 대해 연구하였으며, 20세기 무조

1) Donald J. Grout, *A History of Western Music* 개정4판, 편집국 역, 서울: 세광출판사, 1996, p.841

2) Eric Salzman, *20세기 현대 음악*, 이찬해 역, 서울: 수문당, 1984, p.50

3) 편집국, *최신 명곡해설전집 26 성악곡 IV*, 서울: 세광음악출판사, 1991, p.268

4) 오현명 김봉초 조상현, *세계 명곡 해설 전집 6*, 서울: 동오 출판사, 1976, pp. 435~436

음악의 배경과 특징 분석이론을 살펴본 후 악곡 분석에서 작품 구성 및 시의 구조와 변역, 악곡의 형식, 박자, 조성, 빠르기, 리듬, 반주형태, 선율의 흐름 등을 앞의 분석 이론을 중심으로 하여 무조 음악에 나타난 Berg의 작곡 기법 및 다양한 음재료들의 전개 방식에 관해 분석하였다.

II. 『Vier Lieder』의 이론적 배경

1. 작곡가 Alban Berg

1) Berg의 생애

1885년 2월 9일 오스트리아 빈에서 태어난 Berg는 Conrad Berg(1846~1900)와 Johanna Berg(1851~1926) 사이의 4명의 자녀 중 셋째로 태어났다. 그의 집안은 부유한 상인 가정으로, 독일 뉘른베르크 출신의 부친은 젊었을 때, 빈으로 이주하여 수출업과 서적업을 경영하였고, 모친은 빈의 궁정 보석상의 딸이었으며, 미술이나 음악에 조예가 깊었다. 그녀의 재능은 4명 중 3명의 아이들에게 계승되었다.⁵⁾

“작곡을 시작하기 이전에 나는 시인이 되려하였다.”

이것은 Berg가 한 말로, 예술에 대한 Berg의 최초의 관심은 문학이었음을 알 수 있으며, 예술가로서의 특징을 이해하는데 중요한 요소로 작용한다.⁶⁾ 그의 문학적인 특징은 그의 작품 중 성악곡이 많고, 또 기악작품에 있어서 드라마틱한 요소가 많은 점에도 나타나있다.

1900년 3월 30일 아버지 Conrad의 갑작스런 사망으로 집안이 부도가 났지만, Berg는 그의 형제들이 음악 공부를 하고 있는 것에 자극을 받아 음악을 공부하게 되었고, 이 시기부터 독학으로 가곡 작곡을 시작하였다.⁷⁾ 1900년 7월 23일 처음으로 천식발작을 경험하였으며, 이 장애는 그가 살아 있는 동안 농양 증세와 더불어 자주 그를 괴롭혔다. 이 같은 사실은 작곡가이자

5) Dieter Kerner, **위대한 음악가들의 죽음 (상)**, 박혜일 역, 서울: 현암사, 1975, p.244

6) 사전 편찬위원회, **음악 대사전**, 서울: 세광음악출판사, 1996, p.658

7) 편집실, **음악생활 2월호**, 서울: 국민음악연구회, 1966, p.38

음악학자 Hans Ferdinand Redlich(1903~1968)의 다음과 같은 말에 나타나 있다.⁸⁾

“Berg는 일생동안 환자였으며 항상 여의치 않은 몸을 달래가며
예술 활동을 하여야 하는 운명에 있었다.”

1901년부터 Berg는 곡을 쓰기 시작하였고, 이 시기의 작품들은 그의 문학적 관심을 반영하였으며, 80여곡의 가곡과 피아노 듀엣곡을 작곡하였다.

1902년 12월 하녀인 Marie Scheuchl과의 사이에서 Albine가 태어났다. 1903년 고등학교 졸업시험의 실패와 Marie와의 실연으로 자살을 결심하기도 하였지만, 1904년 고등학교를 졸업하고 관공서에 취직을 하였다. 10월에는 Berg의 형인 Charly와 누이인 Smaragda가 신문 광고를 보고 Schönberg를 찾아가 몰래 Berg의 작품을 보임으로써, 그의 제자가 되게 한다. 이것으로 Berg, Schönberg, Webern의 운명적 만남이 이루어진 것이다. 1906년 어떤 유산을 상속 받게 되었으며 작곡에 전념하기 위해 관공서를 퇴직하였다. 1904년~1911년까지 Schönberg에게 가르침을 받는데, 초기에는 화성, 대위, 음악 이론을 배우고 1907년부터 작곡 수업을 받게 된다.⁹⁾ 이 시기에 작곡된 『7 frühe Lieder』는 Robert Schumann(1810~1856)과 Johannes Brahms(1833~1897), 초기 Schönberg의 영향으로 낭만주의 기법이 보여진다. Berg는 이 작품을 습작으로 생각했는지 작품번호를 붙이지 않았다.¹⁰⁾

1908년 단악장형식의 「Sonate für Klavier」 Op.1을 작곡하였다. 이 곡은 조성적으로 쓰여진 곡이지만, 1910년에 작곡된 『Vier Lieder』 Op.2는 무조 음악이 나타나며, 이 곡에서는 조성 음악에서 무조 음악으로의 진전을 볼 수 있

8) 문국진, **중앙의학 2월호**, 서울: 중앙문화사, 1999, p.131

9) Douglas Jarman, *Berg, Alban 『The new Grove Dictionary of Music and Musicians』* edited by Stanley Sadie, New York: Grove, 2001, p.312

10) 이석원, **현대음악 아방가르드에서 포스트 모더니즘까지**, 서울: 서울대학교 출판사, 1997, p.125

다. 같은 해 Schönberg의 제자로서의 졸업 작품인 「Streichquartett」 Op.3을 작곡하는데, 그 후 이 곡이 출판 되는 1920년에는 ‘나의 아내에게’ 라는 헌사를 권두에 실었다.

1911년 5월 3일 오페라 가수를 지망하는 Helene Nahowski와 그녀의 집안에 반대에도 불구하고 결혼하였지만, 생활을 위해 편곡하는 일을 하지 않으면 안 되었다. 또한 Berg는 이 시기에 육신의 고통 때문에 행복하지 않았음을 다음과 같이 말하였다.

“지금의 나의 병은 대단하다.

이미 거의 습관화된 천식 뿐 아니라, 팔을 들어 올릴 수가 없다.

임파선과 근육이 무섭게 아프고,

무엇보다 고통스러운 것은 쉴 새 없이 지속되는 두통이다...”¹¹⁾

1912년 『5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg』 Op.4를 작곡하고, 1913년 Schönberg의 지휘로 초연 되었지만, 반대파의 방해를 받아 연주를 중단했을 정도의 혼란을 초래하였다.¹²⁾ 그 다음해인 1913년 「4 Stücke」 Op.5를 Schönberg에게 가르침에 대한 감사를 나타내며 공식적으로는 처음으로 헌정하지만 그에게 혹평을 받는다.

1914년~1915년에 작곡되어진 『3 Orchesterstücke』 Op.6은 1912년 Gustav Mahler(1860~1911)의 교향곡 9번을 듣고 깊게 감동을 받아서 Mahler Style로 작곡되었다.¹³⁾

1914년 Georg Büchner(1813~1837)의 희곡 『Woyzeck』를 보고, 오페라의 작곡을 시작했지만, 1915년~1917년 여름까지 중단이 되었다. 이유는 제1차 세계대전¹⁴⁾의 발생으로 인해 1915년~1918년까지 했던 군복무와 악화된 천식으

11) 문국진, 앞의 책, p.132

12) 편집실, 앞의 책, p.39

13) 이석원, 오희숙, 20세기 작곡가 연구Ⅱ, 서울: 음악세계, 2001, p.167

로 인해 작곡활동이 불가능해졌기 때문이다. 1917년 여름휴가를 얻으면서 『Wozzeck』의 작곡을 재개했으며, 대본을 완성하였고, 1918년 Schönberg가 설립한 사립음악 연주협회의 총책임자가 되어, 1919년 여름까지 제1막과 제2막의 2장을 완성하였으나, 경제적 고달픔과 어머니의 강압으로 Berghof의 경영을 맡게 되면서 또다시 중단되었다. 1920년 Berghof의 매각으로 빈으로 돌아온 Berg는 다시 작곡에 몰두, 1921년 가을에는 기본 스코어를, 1922년 봄에는 오케스트레이션을 완성하게 되었다.¹⁵⁾ Berg는 Mahler의 부인이자, 여류 작곡가 Alma Mahler(1879~1964)의 모금 활동으로, 1923년 Universal출판사에서 출판하게 되어 그녀에게 헌정하였다. 이 시기에 음악언론인으로 활동할 의사를 밝혔으며, 몇 개의 논문을 발표하였고, Universal 출판사의 총 책임자 Emil Hertzka(1869~1932)의 제안으로 잡지사 『Anbruch』의 편집장으로 근무할 계획을 세웠으나, 천식의 재발로 구체화 되지 못하였다.

1923년~1924년 「Kammerkonzert」를 스승 Schönberg의 50세 생일을 위해 작곡하는데, 생일에 맞추지 못하고 그 다음해인 1925년 완성하였으며, 이 곡부터는 작품번호를 따로 붙이지 않았다. Berg는 1925년 5월 국제현대음악협회의 제3회 음악제를 위해 프라하를 방문하여 Hanna Fuchs-Robettin(1896~1964)를 만나 사랑에 빠졌다. 그 결과로 1926년 두 사람의 이니셜 H.F와 A.B(b - f - a - b b), 두 사람의 숫자인 <23>과 <10>이 들어간 「Lyrisch e Suite」를 작곡하였다.¹⁶⁾ 여기에서 숫자 23의 의미는 Berg를 괴롭혀 오던 천식의 첫 발작일인 7월 23일에서 유래하는 것이고, Hanna의 숫자 10의 근거는 분명하지 않다.¹⁷⁾

1928년 오페라 『LuLu』의 작곡을 시작하였으나, 1929년 잠시 중단하고

14) 제1차 세계대전(W.W.I): 1914년부터 1918년까지 4년 4개월간 지속된 전쟁으로 최초의 세계적 규모의 전쟁이다. 1914년 7월 28일, 오스트리아-헝가리의 세르비아에 대한 선전 포고로 시작되었다, 8월 1일 독일 제국의 대러시아 선전 포고로 공식적으로 시작되어, 1918년 11월 11일 독일의 항복으로 끝난 전쟁이다.

15) 음악지우사, **신빈악파**, 서울: 음악세계, 2002, pp.17~18

16) 음악지우사. 앞의 책. p.18

17) Wolfgang Budday, *Alban Bergs Lyrische Suite*, Neuhausen-Stuttgart: Hanssler, 1979, p.11

Charles Baudelaire(1821~1867)의 『Les Fleurs du mal』(1857)에서 소재를 따온 「Der Wein」을 작곡하여 1930년 1월 프로이센 예술 아카데미 회원으로 추대되었으며, 같은 해 빈에서 상을 받았다. 이 같은 성공으로 Berg는 경제적 안정을 갖게 되고, 1932년 케른텐주의 헬텐에 Waldhaus를 구입하였다. 그러나 다음 해인 1933년 나치¹⁸⁾ 정권 수립과 함께 타락한 예술이라는 각인이 찍혀, 급속하게 곤경에 처하게 되었고 경제적으로도 재기 불능한 상태로 몰락하게 되었다.¹⁹⁾ 이 시기에 음악제에 참석한 이후 Waldhaus에서 오페라 『LuLu』의 작곡에 몰두하였고, 1934년 베를린에서 「5 Symphonische Stücke aus der Oper Lulu」가 초연 되어 성공을 거두었다.

1935년 Berg는 Alma의 딸 Alma Manon Gropius(1916~1935)의 죽음을 접하고 그녀를 추모하기 위해 『Konzert für Violine und Orchester “Dem Andenken eines Engels”』를 작곡하였다. 이 작품의 출판을 끝냈을 무렵, 중단되고 있던 오페라 『LuLu』의 오케스트레이션을 완성하기 위해 전력을 기울였으나, 병세가 악화되어 12월 24일 폐혈증으로 세상을 떠나게 되었고, 오페라 『LuLu』는 완성하지 못하였다.

Berg는 12음기법을 매우 엄격히 고수하였던 Webern과 달리 구조만 받아들여 완화된 상태로 사용하였다. 그는 Schönberg의 추상적인 기법을 인간답게 만들고 감정의 표현과 조화시킨 독특한 업적을 이루었다.²⁰⁾

2) Berg의 시기별 작품경향

Berg는 40여년에 걸쳐진 음악생활에서 후기 독일 낭만 음악의 경향, 무조 음악, 12음기법을 모두 다루었으며, 이러한 음악의 양식적 특징에 따라 시기를 3단계로 나누었다.

18) 나치에 타협한 작곡가: Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler, Erwin Schulhoff..등 있다.

19) 문국진. 앞의 책. p.132

20) Kristin Forney, Joseph Machlis, **음악의 즐거움 (하)**, 신금선 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 1990, p.559

① 제1기: 1900년~1909년

Berg의 초기 작품들은 1900년경부터 독학으로 피아노 반주의 가곡을 작곡하기 시작하여, 1909년까지 그의 작품들은 가곡이 대부분이며, 그 수가 88곡에 다다른다.²¹⁾ 이 시기의 가곡의 대부분은 『7 frühe Lieder』의 습작적인 성격을 지녔음을 1928년 Berg는 말하였다.²²⁾

Schumann, Brahms, Wagner, Mahler등의 영향을 받아 후기 낭만주의적 경향을 나타낸 시기이다.²³⁾ 즉, 서정적인 선율과 조성감이 나타나는 특징을 갖고 있다.

이 시기에 쓰인 작품으로는 피아노곡 「Frühe Klaviermusik」, 『Sonate für Klavier』 Op.1, 『12 Variations über ein eigenes Thema』가 있고, 성악곡 「Jugendlieder」, 『7 frühe Lieder」, 「Die Nachtigall」, 「Schließe mir die Augen beide [1st setting]」, 「An Leukon」이 있다.

② 제2기: 1909년~1925년

이 시기의 Berg는 대부분 Schönberg의 수법을 채택하였으나, 자유롭게 구성하였고 화성에 있어서 Webern의 간결하고 순수한 서정성에 비해 조성적으로 들리는 화음과 진행을 자주 하였다.²⁴⁾

이 시기의 작품들은 초기의 성악 기법과 12음기법이 융합된 무조 음악 시기로써 특히 관현악 편성이 뛰어났다. 그 중 성악곡들은 성악 성부의 독립과 반주부의 능숙한 대위법적인 처리와 화성에서의 계류음(suspension)²⁵⁾과 전타음(appoggiatura)²⁶⁾의 사용이 두드러진다.

21) 이 기간에 Berg가 작곡한 가곡의 수는 140여곡에 이를 것으로 추정되지만, 작곡가의 뜻에 따라 비공개가 됨으로서, 지금까지 출판된 것은 겨우 몇 작품에 불과하며, 출판된 작품 대부분이 Schönberg의 작곡 기법으로 성립시킨 곡들이 대다수이다.

22) 편집국. 앞의 책. p.270

23) 이종구, **20세기 시대정신과 현대음악**, 서울: 한양대학교 출판부, 1999, p.147

24) Donald J. Grout, *A History of Western Music*, 서우석 문호근 역, 서울: 수문당, 1986, p.337

25) 계류음: 독일어로 'Vorhalt'라고 하며, 걸림이라고 한다. 화음 밖의 음으로, 예기치 못한 불협화 상태가 일어났다가 다시 안정된다. '경과음'이라고도 불리며, 경과음은 가장 많이 사용되는 수법이다.

이 시기에 쓰인 작품으로는 무조 음악이 처음 나타나는 성악곡 『Vier Lieder』 Op.2, 챔버곡 『Streichquartett』 Op.3과 『4 Stücke』 Op.5, Altenberg의 엽서 시구에 의한 관현악과 성악을 위한 『5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg』 Op.4, 오케스트라 곡 『3 Orchesterstücke』 Op.6과 『Kammerkonzert』, 오페라 『Wozzeck』 Op.7이 있다.

③ 제3기: 1925년~1935년

Schönberg의 영향으로 주제의 통합, 주제주의, 고도의 대위법적인 풍부함을 보여주었다. 이 시기는 12음기법을 도입한 시기로서, 모든 음악적 특성을 12음렬의 기법과 통일 시켜나감으로써 Berg적이라고 할 수 있는 독특한 음악양식을 구축해 나갔다. 12음기법과 무조 음악 양식의 구조적인 문제만을 받아들임으로서, 조성이 함축된 음렬을 사용하였으며, 동형진행, 반복 등의 전통적 방법을 사용하여 낭만주의적 서정성을 최후까지 지니고 있었다.²⁷⁾

이 시기에 쓰인 작품으로는 미완성으로 남겨진 마지막 오페라 『Lulu』를 포함하여, 오케스트라 『Lyrische Suite für Streichorchester』, 『5 Symphonische Stücke aus der Oper Lulu』, 『Konzert für Violine und Orchester “Dem Andenken eines Engels”』, 챔버곡 「Lyrische Suite」, 「Kanon」, 「Adagio」, 성악곡 「Schließe mir die Augen beide [2nd setting]」, 「Der Wein」이 있다.

본 논문의 연구 대상인 Hebbel과 Mombert의 시에 의한 『Vier Lieder』 Op.2는 1908년~1910년 사이에 작곡된 것으로 제2기에 해당한다. 이 작품은 그의 가곡 중 조성의 가능성으로부터 벗어난 최초의 작품으로 무조 음악에의 진전이 뚜렷하게 나타나는 곡이다.²⁸⁾

26) 전타음: 독일어로 ‘Vorschlag’이며, 앞꾸밈음이라고 한다. 선율을 구성하는 음 앞에 붙는 꾸밈음으로, 원칙적으로 원 음표에서 그 길이를 떼어간다. 앞꾸밈음에는 긴 앞꾸밈음, 짧은 앞꾸밈음, 겹 앞꾸밈음 세 종류가 있고, 전타음에는 앞꾸밈음만이 아니라, 뒤꾸밈음도 포함이 된다.

27) 김정길, 『20세기의 새로운 음악』, 서울: 서울대학교 출판부, 1997, p.51

28) 이찬해, 앞의 책, p.10

표 1) Berg의 작품 목록²⁹⁾

분 류	작 품 명	작곡년도
Opera	Wozzeck Op.7	1917~1922
	Lulu	1929~1935
Orchestra	3 Orchesterstücke (3 Pieces for Orchestra) Op.6	1914~1915 rev. 1929
	Kammerkonzert (Chamber Concerto) for Piano, Violin and 13 Wind Instruments	1923~1925
	Lyrische Suite für Streichorchester Adaptation of Movements II, III, IV of String Quartet Version	1928
	5 Symphonische Stücke aus der Oper Lulu (5 Symphonic Pieces from Lulu / Lulu-Suite) for Soprano and Orchestra ·Rondo - Hymne ·Ostinato ·Lied der Lulu ·Variationen ·Adagio	1934
	Konzert für Violine und Orchester “Dem Andenken eines Engels” (Violin Concerto “To the Memory of an Angel”)	1935
Chamber	Streichquartett (String Quartet) Op.3	1910 rev. 1924
	4 Stücke (4 Pieces) Op.5 for Clarinet and Piano	1913
	Lyrische Suite (Lyric Suite) for String Quartet	1925~1926
	Kanon (an das Frankfurter Opernhaus) for 9 Solo Strings or String Orchestra and Violin Solo ad lib	1930
	Adagio (Arrangement of Kammerkonzert Movement II) for Violin, Clarinet and Piano	1935
Piano	Frühe Klaviermusik (Early Piano Music) ·Impromptu in E Major ·Klavierstück in b minor ·Klavierstück in c minor ·Klavierstück in c minor	1907~1908

Piano	<ul style="list-style-type: none"> ·Klavierstück in c# minor ·Klavierstück in f minor ·Kleiner Walzer in G Major ·Menuett in F Major ·Thema und Variation in a minor ·Thema und Variation in f minor 	1907~1908
	Sonate für Klavier (Piano Sonata) Op.1	1907~1908 rev. 1920
	12 Variations über ein eigenes Thema (12 Variations on an Original Theme)	1908
Vocal	<p>Jugendlieder for Voice and Piano [over 100 songs]</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Abschied ·Am Abend ·Am Strande ·Augenblicke ·Er klagt, daß der Frühling so kurz blüht ·Erster Verlust ·Es wandelt, was wir schauen ·Eure Weisheit ·Ferne Lieder ·Flötenspielerin ·Frau, du Süße ·Geliebte Schöne ·Grabschrift ·Grenzen der Menschheit ·Herbstgefühl ·Hoffnung ·Ich liebe dich! ·Ich will die Fluren meiden ·Im Morgengrauen ·Liebe ·Lied des Schiffermädels ·Mignon ·Morgengrauen 	1900~1905

Vocal	<ul style="list-style-type: none"> ·Die Näherin ·Regen ·Schattenleben ·Schlummerlose Nächte ·Sehnsucht I ·Sehnsucht II ·Sehnsucht III ·Schattenleben ·So regnet es sich langsam ein ·Die Sorglichen ·Spaziergang ·Spielleute ·Sternenfall ·Das stille Königreich ·Süß sind mir die Schollen des Tages ·Tiefe Sehnsucht ·Traum ·Traurigkeit ·Über den Bergen ·Verlassen ·Vielgeliebte schöne Frau ·Vorüber! ·Winter ·Wo der Goldregen steht 	1900~1905
	<p>7 frühe Lieder (7 Early Songs) for Voice and Piano or Orchestra</p> <ul style="list-style-type: none"> ·Nacht ·Schilflied ·Die Nachtigall ·Traumgekrönt ·Im Zimmer ·Liebesode ·Sommertage 	1905~1908 rev. 1928
	<p>Die Nachtigall (The Nightingale) for Chorus</p>	1907

Vocal	Schließe mir die Augen beide [1st setting] for Voice and Piano	1907
	An Leukon for Voice and Piano	1908
	4 Lieder (4 Songs) Op.2 for Voice and Piano ·Schlafen, schlafen, nichts als schlafen ·Schlafens trägt man mich in mein Heimatland ·Nun ich der Riesen Stärksten überwand ·Warm die Lüfte, es sprießt Gras auf sonnigen Wiesen	?1909~1910 rev. 1920
	5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (Altenberg Lieder), Op.4 for Voice and Orchestra ·Seele, wie bist du schöner ·Sahst du nach dem Gewitterregen ·Über die Grenzen des All ·Nichts ist gekommen ·Hier ist Friede	1912
	Schließe mir die Augen beide [2nd setting] for Voice and Piano	1925
	Der Wein (The Wine), Concert Aria for Soprano and Orchestra	1929
	Es ist ein Reis (=Ros') entsprungen, for Mixed Chorus	

3) Berg의 가곡 특징

Berg는 1900년경부터 독학으로 피아노 반주의 가곡을 작곡하였으며, 독일 낭만주의시대 작곡가들 중에서 Schumann, Brahms, Wagner, Strauss와 Mahler에서 유래했다.³⁰⁾ 그의 가곡들 중 1904년 Schönberg를 사사하기 전

29) Stanley Sadie. 앞의 책. p.537

30) Joseph Machlis, **현대음악 (상)**, 이찬해 역, 서울: 수문당, 2000, p.209

에 작곡된 70여곡은 뜻에 따라 미발표된 채 남아있으며, 발표된 가곡들은 1905년~1909년 사이에 속하는 가곡으로 Schönberg의 영향을 받아 그의 작곡기법으로 성립시킨 곡들이 대다수였으며, 그의 생전에 출판 한 가곡은 『7 frühe Lieder』와 「SchlieÙe mir die Augen beide」, 「An Leukon」이며, 그의 초기 가곡들은 동적이며 극적인 면과 강렬한 서정성을 보여준다.³¹⁾ 즉, Berg는 초기작품에는 후기 낭만주의적 경향이 보이며, Schönberg의 영향을 받은 이후에는 표현주의(Expressionism)적인 경향이 강하게 나타나게 되었으므로, 19세기 가곡유형으로부터 점차 음악적 표현주의 시대에 맞는 언어로의 변화를 추구하였다고 할 수 있다.³²⁾

Berg의 관심이 문학이었으며, 다양한 시인들과 그들의 시를 사용하고, 작품에 반영했음을 그의 작품에서 알 수 있다. 그가 선택했던 시인들의 시는 독일 문학에 뛰어났던 시인들, 당시에는 명성을 얻었으나 지금은 거의 잊혀진 시인들, Strauss와 Schönberg가 좋아했던 시인들, 당시 널리 알려지지 않는 않았으나 독창성이 있던 시인들로 분류할 수 있다.³³⁾ (표 2)

표 2) Berg가 선택한 시인 분류

독일 문학에 뛰어났던 시인들	Johann Wolfgang von Goethe(1749~1832) Joseph Freiherr von Eichendorff(1788~1857) Friedrich Rückert(1788~1866) Heinrich Heine(1797~1856) Eduard Mörike(1804~1875) Emanuel von Geibel(1815~1884)
유명했으나, 거의 잊혀진 시인들	Robert Hamerling(1830~1889) Karl Busse(1872~1918) Paul Hohenberg(1885~1956)

31) Eric Salzman, **20세기 음악**, 김혜선 역, 서울 : 도서출판 다리, 2001, p.45

32) 이종구. 앞의 책. p.147

33) Douglas Jarman, *The Berg Companion*, Basingstoke: Macimillan Press, 1989, p.38

Strauss와 Schönberg가 좋아했던 시인들	Richard Dehmel(1863~1920) Arno Holz(1863~1929) Stefan George(1868~1933)
유명하진 않지만, 독창성이 있던 시인들	Peter Altenberg(1859~1919) Johannes Schlaf(1862~1941) Alfred Mombert(1872~1942) Hugo von Hofmannsthal(1874~1929) Rainer Maria Rilke(1876~1926) Max Mell(1882~1971)

Berg의 가곡에서 중요하다고 생각한 부분의 성악부에는 피아노 반주부에 의해 풍부하게 더블링³⁴⁾이 되는데, 초기가곡에는 피아노 반주 내에서도 옥타브로 더블링 되어있음을 알 수 있다. 이것은 많은 독일 작곡가들의 공통된 특징이기도하다.

19세기 후반 이후 가곡의 변화는 그 이전까지 피아노 반주로만 작곡 되어 지는 것으로 여겨지던 것이 점차 소규모 실내악 또는 오케스트라에게 그 자리를 내주었는데, Berg도 중기 이후에는 피아노 반주보다는 소규모 실내악이나 오케스트라의 반주로 곡을 쓴 것이 특징이다. Mahler와 Hugo Wolf(1860~1911)의 가곡들은 Berg에게 음악적 영감(靈感)을 준 가장 뚜렷한 모델이었으며, Schönberg가 제시하고자 하였던 방향이기도 하였다.³⁵⁾

Berg는 선율에 있어서 곡의 대칭적인 면을 고려하여 작곡 하였는데, 초기에는 Brahms의 독립적인 주제의 전위형 또는 Johann Sebastian Bach(1685~1750)의 두 도막 형식에서 발견할 수 있는 전위된 주제와 다르지 않다. Berg는 자신의 주제를 다루는 기술의 기본 전제로서 발전 시켰으며, 12음기법의 작품들에서 이러한 특징을 뚜렷이 볼 수 있다.

34) 더블링(Doubling): 피아노 반주에 의한 선율 중복.

35) Douglas Jarman. 앞의 책. p.38

Berg는 성악곡에서 Sprechgesang³⁶⁾을 종래의 인습적(因襲的) 창법과 교차시키는 특징을 보인다. 이는 사실주의적 부분들이 표현주의적인 목적을 위해 예술적으로 사용되고 있음을 나타낸 것이다.

Berg는 무조적 화성으로 구성된 그의 음악마저도 쉽게 들리도록 하는 중요한 요인으로 인간의 호흡의 길이에 맞추고, 프레이즈 구분이 자연스러우며, 리듬이 추진력을 갖는 것을 특징으로 갖고 있다.³⁷⁾

4) 신빈악파와 20세기 표현주의 음악의 영향

서양 음악사는 일반적으로 고대-중세-르네상스-바로크-고전-낭만-현대로 구분되어진다. 그 중 '현대음악'은 20세기로 들어서면서 물질문명의 급격한 발달과 이데올로기간의 대립, 그리고 제1차 세계 대전의 발발로 인하여 사회는 전반적으로 긴장과 불안, 절망감으로 어수선하였고, 이런 분위기는 음악에도 반영되어, 음악양식의 다원화가 나타나게 되었다. 이 시기에 나타난 다양한 음악 양식 중 본 논문의 작곡가가 추구하였던 표현주의와 신빈악파에 대해 알아보았다.

① 신빈악파

20세기 당시 빈을 중심으로 활동한 작곡가 Schönberg, Webern, Berg를 지칭하는 용어로, 18세기 고전주의 음악을 대표하는 Joseph Haydn(1732~1809), Wolfgang Amadeus Mozart(1756~1791), Ludwig van Beethoven(1770~1827)의 음악적 전통을 계승하였다고 하여, '신빈악파'(Second Viennese School)로도 불리웠다.³⁸⁾

이들은 독일 낭만주의 음악의 전통을 이어 받으면서 기존의 조성을 탈피

36) Sprechgesang: 'Sprechstimme'라고도 하며, 레치타티보의 독일어이다. 노래와 이야기의 양쪽 성격을 가지고 있으며, 규정된 음정과 리듬 내에서 이야기 하듯 노래한다.

37) Ulrich Michels, **음악은이II**, 홍정수 조선우 편역, 서울: 음악춘추사, 2002, p.495

38) 김문자, 노영해, 이석원, 허영한, **들으며 배우는 서양음악사**, 서울: 심설당, 1993, p.454

하여, 자유로움을 꾀한 무조주의라는 새로운 양식을 개발하였다. 하지만, 조성의 테두리를 벗어남으로써 한정된 조성이 없는 이유로 인해 작품들에서 통일성과 조화를 찾기 힘들었고, 곡의 논리적 일관성을 유지하기 어려워 조성음악에서 무조 음악으로 넘어가는 과정에서 발생하는 구조적인 문제를 해결하기 위해 1920년대, Schönberg는 조직적이고 체계적인 12음기법을 창안하였다. Schönberg의 12음기법은 가장 대담하고 혁신적인 것이었다.

1910년대 Schönberg와 Webern 그리고 Berg는 본격적인 무조 음악을 작곡하게 된다. 이들은 음악적 사상과 기법은 공통점을 갖지만, 각각의 다른 차이점과 개성을 드러내기도 했다. 이들의 성악작품에 나타난 공통적인 특징은 프랑스의 상징주의 영향을 받아 그들의 사상과 감정을 글로 표현하여 쓰여진 시인들의 시를 주로 사용했다는 점이다.

1920년대 창안된 12음기법은 음렬주의라는 용어로서 통용되며, 이는 일정한 음렬에 의거한 작곡기법을 의미한다. Schönberg는 반음계의 12음 중 어느 하나의 음정에 중심을 두지 않고, 12음 모두에 동등하게 중요성을 부여하였으며, 화성적 양식에서도 불협화음이 더 큰 비중을 차지하는 음향을 창출하였다. Webern과 Berg는 Schönberg의 제자였지만, 후에는 사제관계를 넘어서, 서로의 작품 세계를 잘 이해할 수 있는 동반자의 관계로 발전하였으며, Schönberg를 중심으로, 12음기법의 완성에 기여하였고, 그것을 계승하였다. 하지만, 두 사람의 작품은 각기 다른 각도에서 12음기법을 소화하여 자신들의 작품에 적용하고 표현하였기 때문에 전혀 달랐다.³⁹⁾ Webern의 경우 Schönberg의 12음기법을 매우 엄격히 고수하려 했기 때문에 극도로 간결하게 압축된 형식과 절제된 음을 바탕으로 낭만주의가 철저하게 배제된 무조성의 작품세계를 추구하였으나, Berg는 12음기법을 완전하게 사용하거나 그 음열을 순서대로 사용한 경우는 적었다. 오히려 음열 속에 조성적인

39) Webern은 12음기법을 음렬(음의 출현 순서)에 의한 질서를 중요시하여 추상적인 울림의 세계를 작품에 주로 표현하였고, Berg는 음 관계로서 인식하여 거의 구조적인 것만 받아들였다.

요소를 도입하는 식으로 자유롭게 사용하였다. 즉, 수학적 방법론인 12음기법에 낭만적 정서를 결합함으로써, 12음기법으로 쓰여진 음악을 어려워하고 기피하는 일반 음악 애호가들에게도 호응을 얻을 수 있었다.

1945년경에 나타난 경향은 반낭만주의로 이 시기에는 신고전주의 거장이라 할 수 있는 Igor Stravinsky(1882~1971)와 실제 연주에 참여하는 작품 활동이라 할 수 있는 실용음악의 확립으로 높이 평가되고 있는 작곡가 Paul Hindemith(1895~1963)외의 작곡가들이 기존의 전통체계에 전환을 가져왔고, 신빈악파인 Schönberg, Webern, Berg의 음렬주의의 창안과 발전, 신민족주의로서 Béla Bartók(1881~1945)은 민속적 민요의 리듬어법 사용, 나아가 미국의 Jazz⁴⁰⁾ 등장이 특징적으로 나타난다.

이러한 시기에 있어, 신빈악파의 음악적 특징으로는 곡의 시작과 끝에 동일한 선율이나 화음을 사용하여 통일성을 이루었으며, 동일 음형의 악구를 반복하여 사용하는 등 선율이나 화성적인 면에서 고전적인 방법도 사용하였다. 이들이 쓴 무조주의 가곡의 가장 큰 특징은 내성부에 나타난 넓은 도악 음정과 전체적인 불협화음, 동기의 길이를 확대 또는 축소시키는 점을 들 수 있다.

신빈악파 세 사람의 음악적 특징을 살펴보면 다음과 같다.

Schönberg의 음악성은 인상주의와는 대조적으로 상징주의 문학에서 창작의 근원을 두었으며, 내면의 잠재의식을 표현하고자 하였다. 예술적으로 낭만주의 성향이 잠재되었다고 할 수 있다. 표현주의 양식은 불협화음과 무조성, 반음계 등으로 구성되어 있다. 그의 음악에서 발견되는 이원적인 요소는 후기 낭만주의와 무조성, 대규모의 형식과 소규모의 형식체계, 음향의 감각

40) 재즈(Jazz): 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐서 미국의 흑인 음악에 클래식, 행진곡 따위의 요소가 섞여서 발달한 대중음악. 약동적이고 독특한 리듬 감각이 있으며, 즉흥적 연주를 중시한다. 뉴올리언스 재즈에서 시작되어 스윙, 모던 재즈, 프리 재즈 따위로 발전하였다.

과 구성력을 중시하는 등 두 시대의 역사를 압축시킨 듯한 양상을 보이고 있다.

Webern의 음악적 특징은 Schönberg의 모순성이 희박해지고, 음렬자체를 구조적으로 구성하는 것에 중점을 두었으며, 12음기법을 Schönberg와는 다른 관점에서 사용하였고, Berg와 대조적으로 기존의 사고를 탈피하여 각 성부의 음을 악기의 극단적인 음역의 확장이나 구조적 짜임새에 의한 압축효과를 사용하였다.

Berg의 작품 경향은 Schönberg의 영향을 이어받아 Schönberg보다 더욱 자유로운 음렬기법과 무조성을 나타내며, 조성을 배제함으로서 발생하는 구성상의 부족을 보완하기 위해 바로크와 고전시대의 기악곡 형식을 도입함으로써, 통일성을 추구하였다. 그의 음악은 독일 낭만주의의 서정성과 전통조성을 12음기법에 융화시킴으로서 Schönberg의 영향을 받은 작곡가 중에서 가장 대중과 친숙해 질 수 있었으므로, 많이 연주되어졌다. 이것은 Webern의 음악이 대중성이 결여되어 쉽게 연주 되지 못하는 점과 대조적인 면이라 할 수 있다.

음악사에 있어서 1920년 이후 신빈악파는 무조 음악의 양식을 창안하여 조직화된 12음기법을 보완하고 발전시켜가면서, 현대음악에 위대한 공헌을 기여하였다.

② 20세기 표현주의 음악의 영향

표현주의는 대략 1910년~1925년에 걸쳐 독일을 중심으로 전 유럽에 파급된 새로운 운동을 말하며⁴¹⁾, 인상주의처럼 표현주의라는 용어는 회화와 관련되어 쓰여졌다. 처음 표현주의라는 용어가 사용된 것은 1850년 에딘바라

41) 보통은 1910년~1925년까지의 시기를 말한다고는 하지만, 인간 내면의 감정을 표현한다는 점에서 19세기 말~20세기까지의 음악을 넓은 의미의 표현주의라고 볼 수도 있다.

대학의 『Tail』 잡지 7월호에 있는 근대회화의 표현주의 학파에 대한 참조인 용이며, 표현주의라는 용어가 오늘날 이해되고 있는 의미로는 1910년대 독일의 회화에서 처음 응용된 것이라 볼 수 있다. 이 용어가 독일에서 처음 사용된 것은 1911년 베를린에서 있었던 Berliner Sezession 전시회에서 출품된 프랑스의 젊은 화가들의 그림들을 가리켜 ‘표현주의적’이라고 한 것에서 유래되었다.⁴²⁾

표현주의는 자본주의적 생활 방식과 정치와 권력형 사고의 팽배, 고도의 기술 발달, 집단적 계급사고, 현대적 기술문명이 가져오는 인간의 심리적 변화로 인해 압축된 현실 분위기와 그에 따른 인간의 극심한 심리상태의 변화를 사회현상과 분위기를 통해 발발 시켰으며, 기존의 형식을 과감히 탈피하고 혁신적인 기법들을 사용하여, 다른 여러 사조들과 중복되어 복잡하게 사용되었다. 그 중 창조적이며 역동성을 갖는 표현주의는 제1차 세계대전과 정치, 경제의 이데올로기의 대립 속에 산출되어, 예술적 의미에서 커다란 붕괴의 강한 조짐을 나타낸다.

표현주의는 근대세계의 부조리성, 비합리성을 격분과 분노 등으로 묘사하였으며, 주로 독일에서 강하게 일어나서 유럽지역으로 번져갔으며, 독일의 화가 그룹인 「Die Brücke」와 「Der Blaue Reiter」⁴³⁾를 중심으로 활성화 되었으며, 세계 대전에서 독일의 패전으로 인해 환상으로부터 깨어난 독일의 시대 상황을 묘사하는데 적절한 도구가 되며, 문학에 있어 표현주의는 부르주아 문명사회에 대한 풍자에 만족하는 비판적인 입장과 정치사회적 개혁과 도래하는 혁명에 대한 희망을 표현하는 낙관적 입장으로 나뉘어진다.

음악에서의 표현주의는 20세기 초의 인상주의에 대한 갑작스런 반응보다

42) Otto F. best, *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1976, p.3

43) Die Brücke와 Der Blaue Reiter는 반 인상적인 성향. 이론을 갖고 있지 않았으며, 그들이 보여주려고 한 것은 젊음과 성급함이었다. 그들의 목표는 정력적이고 과단성 있게 행동하려는 욕구이다. 세련되고 생기 없는 아카데미 예술에 반기를 들고 나섰다. Der Blaue Reiter에 신 빈악파의 음악도 첨가되어 있다.

낭만주의에서부터 점차 발전된 결과로 볼 수 있는데, 그 근원은 뚜렷이 창작예술의 우위를 차지하던 독일 낭만주의 음악에 있으며, 실제 1910년과 1920년대의 독일에서 만들어진 표현주의적 음악은 쇠퇴기에 들어선 낭만주의의 마지막 절망적인 절규로 간주될 수 있다. 이는 표현의 세계는 환상과 추상의 의미를 갖으며, 미술과 문학에서와 같이 강한 형식 체계로 보이지만, 음악에서의 그 특징은 처음부터 추상적이며 어떠한 구체화된 사실을 구현하기에는 매우 어려웠다.⁴⁴⁾ 그러나, 표현주의는 표출하고자 하는 내적 경험의 종류와 그 낭만주의와 구별된다. 표현주의의 주제는 현대세계에 존재하고 있는 인간의 내적 갈등, 긴장, 불안, 두려움, 잠재의식 속에 내재되어 있는 모든 본질적인 불합리한 충동과 기존질서와 형식에 대항하여 반항하는 인간의 소외된 모습이 현대 사회에서 존재하고 있다. 인상주의가 객관적인 냉정한 태도로 받아들였으나, 표현주의는 자신의 마음의 표출을 우위로 생각하며, 표현주의 예술은 ‘감정의 절망적 강도’와 ‘어투의 혁명적 방식’의 두 양식으로 나뉜다.⁴⁵⁾ 즉, 객관적 사실이나 이에 기초한 추상적 관념을 예술가의 주관적 감정으로 이끌어내는 예술이 표현주의 예술인 것이다.

인상주의 음악이 색채적이고 화성적인데 비하여 표현주의 음악은 선적이고 선율적이며, 공간성을 갖는다. 또한 표현주의는 음조직에 대한 전통적인 화성의 개념을 재정립하여 무조적 경향과 새로운 음조직 체계인 12음기법을 창안, 전개해 나갔다. 표현주의 음악은 신고전주의가 대두되면서 끝을 맺는 것으로 인식되고 있으나, 사실상의 종말은 독일과 오스트리아에 나치주의가 대두되면서라고 볼 수 있다.

표현주의 음악은 전통적인 조성의 붕괴에 이어 무조 음악과 12음기법을 사용하여 극도로 긴장된 감정을 표현하였으며, 음악 기법상으로 불협화음의

44) Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music: Second Edition, Revised and Enlarged*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1970, p.302

45) 표현주의 예술에 있어서, 감정의 절망적 강도라는 것은 인간내면에서 일어나는 불안, 두려움의 절망적 감정에 대한 표출을 의미하며, 어투의 혁명적 방식이라는 것은 음악어법. 즉, 그 양식적인 특성에 있어서 전용적인 양식을 벗어났다는 것을 의미한다.

갑작스런 대비, 양식의 압축, 불균형적 리듬과 그 리듬의 다양성, 음색 강약법, 전통적인 3도 외에도 다양한 비3도 화성, 4도 구성화음 등의 새로운 음악기법을 구사하여 음악적 표현방법의 영역을 확장 시켰다.

표현주의 음악은 복잡하고 혼란한 사회 속에서 산업사회의 구조와 모순에 대항하여 참여적이고 능동적으로 진행하여, 내용면에서 인간의 내면과 이성을 표출하는 주관적 성향을 나타내었고, 기법에 있어서 과거의 기능 위주에서 탈피하여 과감하고 혁신적인 모습을 보여주고 있다. 이러한 표현주의 음악은 무조 음악의 기반이 되었으며, 음렬음악, 총렬음악, 전자음악, 우연음악, 컴퓨터음악으로 발전되어 진다. 20세기 음악 특징의 하나가 다양성인 점을 고려한다면, 표현주의 음악은 현대음악의 다양화에 결정적 역할을 하였다고 볼 수 있다.

2. 시인 Friedrich Hebbel

1) Hebbel의 생애

Hebbel은 1813년 3월 18일 당시 덴마크의 땅이었던 슐레스비히홀슈타인 베셀부렌에서 가난한 석수공의 아들로 태어났다. 학교조차 제대로 다니지 못한 Hebbel은 1827년 아버지의 죽음 이후, 1835년까지 교회교구관리인의 서기이자 종복으로 지냈으며, 이 기회를 이용하여 주인집의 책을 빌려 읽음으로서 법률, 행정 및 문학에 관한 지식을 획득하였다.⁴⁶⁾ 그리고, 문학 서클을 만들었고, 최초의 시들이 지방 신문과 함부르크 패션 잡지에 실리게 되었다. 함부르크 패션 잡지의 편집인이었던 Amalie Schoppe(1791~1858)가 1835년 그를 함부르크로 초대하여 대학 입학 준비하도록 했다.

같은 해 9살 연상의 재봉사였던 Elise Lensing(1804~1854)을 알게 되었다. Elise는 여러 해 동안 경제적 곤란을 덜어주어, 그가 강한 문학의 재능을 펼칠 수 있게 하였다.⁴⁷⁾ 이 시기에 쓰기 시작한 「Tagebücher」(1835~1837)는 그의 내면을 드러내는 중요한 문학 고백서가 되었다. 1836년 그의 후원자들로부터 들어오는 얼마 안 되는 수입으로 생활하면서 법학을 공부하기 위해 하이델베르크로 갔으나 곧 철학·역사·문학에 전념하기 위해 뮌헨으로 떠났다. 그러나 시집을 출판하지 못하게 되자 무일푼에다 병까지 들어 1839년 함부르크로 돌아와 Elise의 간호와 도움을 받았지만, 그의 자식으로 그녀가 낳은 아들 Max(1840-1843)와 Ernst(1844-1847)가 일찍 죽은 것과 금전적인 압박에서 벗어나게 되자 1847년 5월 그녀를 버리고 말았다.⁴⁸⁾

1840년 그의 최초의 비극이자, 처녀작 「Judith」는 여주인공의 자기희생을 묘사한 것으로,⁴⁹⁾ 성서 이야기에 바탕을 둔 작품이다. 이 작품은 함부르크와

46) 김광규, **19세기 독일시**, 서울: 탐구당, 1980, p.23

47) Heinz Stolte, **독일 문학사**, 안인길 역, 서울: 정음사, 1990, p.134

48) Fritz Martini, **독일문학사**, 황현수 역, 서울: 을유문화사, 1994, p.65

49) 김희보, **세계문학사 작은사전**, 서울: 도서출판 가람기획, 2002, p.253

베를린에서 공연되어 그에게 명성을 안겨주었다.⁵⁰⁾ 1841년 시극 「Genoveva」가 완성되었으며, 1842년에는 뮌헨에서 최초의 희극 「Der Diamant」를 썼고, Johann Ludwig Uhland(1787~1862)의 도움으로 『Gedichte』를 처음으로 출판하였는데, 몽상적이고 어두운 분위기로 에워싸인 시이다.⁵¹⁾

같은 해 여전히 금전적으로 궁핍했던 Hebbel은 코펜하겐으로 여행하였으며, 덴마크 왕 Christian VIII(1786~1848)의 ‘2년간의 여행 장학금 1200달러’를 받아, 파리와 이탈리아에서 각각 1년씩 지내게 되었다. 1843년 9월부터 파리에 머무는 동안 사실주의 시민비극 『Maria Magdalena』의 대부분을 완성했다. 이 작품은 1844년 비평적·철학적 서문과 함께 출판되었고 1846년 공연되었다. 정교한 구성의 이 작품은 엄밀히 말해 ‘일상생활의 비극’의 본보기로서 중·하층민을 인상적으로 묘사하고 있다.

1845년 파리에서 이탈리아를 거쳐 빈으로 간 그는 인간적, 경제적 사정이 극도로 악화 되어 생을 의심할 정도에 이르게 되었고, 부르크 극장은 그를 극작가로서 받아들였다. 이것은 그 당시의 그에게 운명적인 구원이 되었다.⁵²⁾ 같은 해 궁정 여배우 Christine Enghaus(1817~1910)를 만났으며, 1846년 5월 26일 Elise와의 관계에도 불구하고 Christine을 아내로 맞이하였다. 그녀는 Hebbel의 어두운 기분을 밝게 해 주고 그의 고독한 작업을 이해해 주었다.⁵³⁾ 결혼 이후 초년의 궁핍이 가져다 준 류머티스 열로 평생 고생했지만, 그의 생활은 이전보다 평온해졌다. 1846년 『Julia』, 1849년 역사 비극 『Herodes und Mariamne』 (출판: 1850년), 희극 『Der Rubin』, 1850년 『Michel Angelo』가 나왔으며, 1851년에는 1848년 혁명의 체험에서 생긴 것으로 국가극⁵⁴⁾인 『Agnes Bernauer』, 1854년 기법적으로나 언어적으로 가장 완성된

50) 안인길. 앞의 책. p.134

51) 황현수. 앞의 책. p.67

52) 안인길. 앞의 책. p.136

53) 황현수. 앞의 책. p.65

54) Agnes Bernauer: 비록 개인이 죄 없이 국가의 질서를 흔들리게 한다 할지라도 국가의 보다 높은 법이 개인을 파멸 시킨다는 국가극

Hebbel의 드라마 『Gyges und sein Ring』, 1855년~1860년에 쓰여진 니벨룽겐 전설을 드라마화한 『Die Nibelungen Trilogie』가 완성되었다. 『Die Nibelungen Trilogie』는 이교도와 그리스도교도 사이의 충돌을 장엄하게 그리는 3부작의 극으로 「Der gehörnte Siegfried」, 「Siegfrieds Tod」, 「Kriemhilds Rache」로 구성되어 있다. Hebbel은 이 작품으로 쉴러 문학상을 수상하였다.⁵⁵⁾ 1859년에는 Hexameter형식⁵⁶⁾으로 쓰여진 서시시 『Mutter und Kind』와 미완성된 『Demetrius』가 쓰여졌다. Hebbel은 생의 마지막 시기에 가서 비로소 그의 「Gebet」를 성취하였다.⁵⁷⁾ 1854년에 쓰여진 작품으로, 그의 가장 성숙되고 난해하다고 할 수 있는 『Gyges und sein Ring』은 그가 내재된 심리적 문제를 선호하는 작가임을 보여주는 작품이다. 또한 희극 『Der Rubin』은 이전의 작품 『Der Diamant』처럼 과도한 풍자와 희화화⁵⁸⁾ 때문에 성공을 거두지 못했다. 그밖에 단편들과 소설들을 묶은 소설집과 시집, 문학비평집 등이 있다. 죽기 9개월 전 50세 생일에 쉴러 문학상을 받았으며, Hebbel은 1868년 그의 나이 50세에 일생을 마쳤다.

2) 19세기 사실주의 문학

사실주의가 하나의 미학적 계획으로서 의도적으로 쓰이게 된 것은 19세기 중엽 프랑스를 시작으로, 1850년~1880년에 나온 프랑스 소설과 그림에서 주류를 형성했다고 말할 수 있다. 사실주의라는 용어는 1826년 잡지 『Mercure français du XIXe siècle』에 처음으로 등장했다. 여기에서는 과거의 예술적 업적을 모방하는 것이 아니라 자연과 현실생활이 제공하는 모델을 사실 그대로 정확하게 묘사하는 데 바탕을 두는 예술가 원칙을 나타내기 위해 이 낱말을 사용했다.

55) 김광규. 앞의 책. p.24

56) Hexameter 형식: 보격(步格)[음각(音脚)]의 시, 6음율

57) 황현수. 앞의 책. p.72

58) 희화화(戲畫化): 어떤 인물의 외모나 성격, 또는 사건을 의도적으로 우스꽝스럽게 묘사하거나 풍자함.

사실주의의 어원인 라틴어의 ‘Realis’는 ‘실물’을 뜻하는 것으로, ‘관념’과 대립되는 말이다. 문예상으로 사실주의는 이상주의⁵⁹⁾나 유미주의⁶⁰⁾와 대립되며, 19세기 전반까지 유행한 인간의 상상력에 주안점을 둔 낭만주의에 대한 반동으로 사실을 있는 그대로 묘사하려 한 문예운동이다. 그 결과, 그들은 현실을 과장하거나 주관적 판단을 개입시키거나 하지 않고 객관적으로 파악하여 사물과 현실의 개성적인 면을 묘사하며, 추악한 현실이라 하더라도 미화시키지 않고, 그대로 묘사하려고 했다.

비교적 온건한 사회비판적 태도와 전원적인 체험, 그리고 거리를 두게 하는 유머를 사용하는 이야기 방식의 경향을 지닌 독일의 사실주의는 1830년의 프랑스 혁명, 1848년 독일의 3월 혁명의 두 개의 혁명 좌절 이후 이상주의와 도덕주의에 실망한 나머지 환상으로부터 벗어나 있는 그대로 받아들이는 사실주의가 강해지기 시작하였고,⁶¹⁾ 작가의 문학적 대응방식, 표현기법의 변천과정과 문학적 상황을 고려할 때, 1848년 3월 혁명 이후부터 Wilhelm 시대의 개막을 알리는 1890년까지의 기간을 말한다.⁶²⁾

사실주의 시기의 시는 시의 본질로 보아 사실적일 수 없었으며, 문학의 특징인 ‘동시대 현실의 객관적 서술’이 적용되지 않았다. 그러므로 소설이나, 희곡처럼 눈부신 발전을 하지 못하고, 독자의 애호도 받지 못하는 전략의 길로 접어들기 시작했으며, 사실주의 시인이 실제로 존재하지 않았고, 대부분 사실주의 소설가나 극작가들이 쓴 것이다. 그래도 대표적인 시인으로 Annette von Droste Hülshoff(1797~1848), Christian Johann Heinrich Heine(1797~1856), Conrad Ferdinand Meyer(1825~1898)가 있으며, 이들은 사실주의 시 문학의 세 가지 경향인 비더마이어 문학, 청년 독일파, 시적 사실주의 문학으로 나타난다. (표 3)

59) 이상주의(Idealism): 어떤 궁극 목적 혹은 가치의 실현을 목표로 하여, 노력해 가는 정신 태도.

60) 유미주의(aestheticism): 미의 창조를 예술의 유일지상(唯一至上)의 목적으로 삼는 예술 사조.

61) 김성기, **서양문학의 이해**, 서울: 한국외국어대학교 출판부, 2004, p.260

62) 지명렬, **독일문학사조사**, 서울: 서울대학교 출판부, 1990, p.348

표 3) 독일 사실주의 시 문학 분류

경향	년도	대표시인	특징
비터마이어 문학	1820~1850	Franz Grillparzer(1791~1872) Droste Hülshoff(1797~1848) Friedrich Rückert(1788~1866) August Platen(1796~1835) Nikolaus Lenau(1802~1850)	3월 혁명 이전 시대의 정치적·사회적 현실을 외면하고 평범한 소시민적 가정생활과 전원 취미에 집착하였다. 자연 속에서 이상과 현실의 조화를 추구하여, 자연을 정교하게 사실적으로 그리면서 자연의 현실을 신화의 영역으로 확대시켜 음향, 향기, 환상을 결합하여 분위기를 인상적으로 하는 기법을 썼다. 정형시의 제약으로부터 벗어나 자유시 쪽으로 변모해 가는 징후를 보인다.
청년 독일파	1839~1850	Heinrich Heine(1797~1856) Karl Gutzkow(1811~1878) Heinrich Laube(1806~1884) Johann Herbeck(1837~1877) Ludolf Wienbarg(1802~1872)	3월 혁명 이전 시대의 정치적·사회적 현실을 개혁하기 위해 투쟁한 참여 문학의 선구자들이다. 1835년 12월 10일 독일 내에서 이들의 글을 엄격하게 검열·탄압한다는 내용이 통과된 독일 연방국 의회의 결의안은 일괄적으로 동일하게 청년 독일파로 규정했는데 그들 중 몇몇 사람은 타고난 재능을 소유한 시인들이었지만 대부분은 침착한 산문체 논설을 썼으며, 이를 통해 일반 대중의 의식에서 낭만주의가 지닌 보다 비현실적인 면을 없애고 사회적·정치적 정의를 추진하는 운동을 일으키기 위해 힘썼다. 활기찬 민주주의적 국민 연극을 이루고자 노력함으로써 문학에 가장 직접적인 영향을 미치게 되었고, 독일에서의 극적 사실주의의 기반을 마련했다.

시적 사실주의 문학	1850~1890	Conrad Meyer(1825~1898) Fridrich Hebbel(1813~1863) Theodor Storm(1817~1888) Gottfried Keller(1819~1890) Theodor Fontane(1819~1898) Wilhelm Raabe (1831~1910)	기존의 낭만주의와 자연주의를 융합 지양(止揚)한 형태로 주장된 문학 형식이다. 작가들은 현실을 묘사하면서도, 예술을 공리적으로 생각하지 않았고, 일상사를 다루면서도 내면적인 깊이를 숭상하고 아름다움을 소중히 여겼다. 훗날의 자연주의처럼 현실의 재현을 위해서 미를 희생시키지는 않았다. 그들은 현실 생활과 싸우는 것이 아니고 유머의 세계를 엮어나갔으며, 시기처럼 아류의식에 고뇌하지 않고, 산문의 기법을 닦아 외부 묘사와 심리 묘사에서 종전까지 없었던 구상적인 세밀함이 있었다. 이런 태도에서 당연히 예기되는 일이지만, 슬픔이나 한이 묘사되더라도, 그 저변에는 인간 신뢰의 감정이 상실되어 있지 않았다.
------------	-----------	---	---

사실주의 문학의 시 전반을 살펴보면, 장르의 성격상 시대 현실을 서술할 수 없었지만, 현실적 시대감각이 많이 반영되어 있음을 알 수 있다. 주제에서 사랑과 자연, 기쁨과 슬픔, 동경과 회상 등 종전보다 소박한 세속적 감정을 많이 나타내었고, 물질문명의 발달에 따라 고독도 새로운 의미로 반추되었다. 시의 행과 연의 구조, 모티브와 리듬이 복잡하지 않고 단순해 졌으며, 재래의 시에서 꺼리던 일상어의 과감한 도입이 현저하게 나타나며, 산문화의 경향도 두드러져 시적 진술이 용이하게 전달되고 명료해졌다. 이 시기의 시의 형태로는 가요적 서정시와 담시가 많고, 정형시를 벗어나 자유시로 발전하고 있는 현상이 뚜렷하다.⁶³⁾

63) 김광규. 앞의 책. pp.14~17

3. 시인 Alfred Mombert

1) Mombert의 생애

Mombert는 1872년 2월 6일 독일 남서부 바덴뷔르템베르크의 칼스루에서 태어나 하이델베르크, 라이프치히, 뮌헨, 베를린에서 법률공부와 박사학위를 취득 하였으며, 그 중 하이델베르크에서는 철학과 자연과학을 공부하기도 하였다.⁶⁴⁾ 1906년 하이델베르크에서 변호사를 그만두고 전적으로 시 쓰는 것과 종교와 철학 공부하는 것에 바쳤다.⁶⁵⁾ 그는 Richard Demel과의 친교가 있었으며, Demel(1863-1920)의 시가 Stanisław Przybyszewski(1868~1927)의 시처럼 대단하다고 생각했다.

1894년 Mombert의 첫 시집 『Tag und Nacht』의 출간을 시작으로 1896년 『Der Glühende』, 1897년 『Die Schöpfung』, 1901년 『Der Denker』, 1905년 『Die Blüte des Chaos』, 『Der Sonne Geist』를 지었다. 1907년~1911년 사이 인간정신의 교향곡 드라마이고 조화와 부조화 그리고 정신이상과 혼란의 이후에 평온으로 돌아가는 내용의 『Aeon』 3부작 「Aeon der Weltgesuchte」(1907), 「Aeon zwischen den Frauen」(1910), 「Aeon vor Syrakus」(1911)를 썼다.⁶⁶⁾

Mombert는 제1차 세계대전 시기를 폴란드의 장교로 보내기도 하였다. 1919년 『Der Held der Erde』와 1925년 『Atäir』를 출판하였으며, 1928년 Prussian Academy of Arts의 회원이 되었지만, 유대인이기에 1933년 그는 추방되었다.⁶⁷⁾

1940년 그의 누이와 함께 체포되어 프랑스 남부의 구어스에 정치범 수용소로 옮겨졌다.⁶⁸⁾ 이 수용소 안에서 「Sfaira」의 두 번째 부분을 완성하였으며,

64) 전광진, **20세기 독일시(I)**, 서울: 탐구당, 1989, p.470

65) Raymond Furness, *Zarathustra's Children: A Study of a Lost Generation of German Writers*, New York: Camden House, 2000, p.49

66) 황현수, 앞의 책. p.193

67) 전광진, 앞의 책. p.470

많은 고생 후에 1941년 Hans Reinhart(1880~1963)의 도움으로 석방되었으며, 스위스 빈터투어로 데려갔다. 이곳에서 1942년 4월 8일 70세의 나이로 세상을 떠났다.

2) 20세기 표현주의 문학

표현주의는 제1차 세계대전을 전후로 약 10년에 걸쳐져 있는 사상으로, 독일을 중심으로 인상주의에 대한 반동으로 전 유럽에 파급된 새로운 운동이다.⁶⁸⁾ 문학에서의 표현주의는 물질주의·자기만족을 추구하는 중산층의 번창, 급속한 기계화·도시화 및 제1차 세계대전 이전의 유럽 사회에 만연했던 가족주의에 대한 반발로 발생했으며, 전쟁이 끝난 직후 독일의 지배적인 문학운동이 되었다.

그 중 시문학에서는 기존의 흐름에서 벗어나 황홀하고 상당한 상상력을 지닌 찬송가 같은 서정성을 추구했다. 농축되고 노골적인 시들은 명사와 약간의 형용사 및 부정사 용법의 동사들만을 사용하면서 본질적인 느낌에 이르기 위해 이야기와 설명을 제거함으로써, 현대의 현실을 비판적으로 묘사할 뿐 아니라, 현실을 변화시키려고 하였다. 이것으로 발생하는 문제는 ‘표현’으로 ‘표현주의’가 유래하게 된 것이다. 이러한 점은 표현의 강도가 곧 작품의 수준이나 질을 말해 주는 것으로, 시의 운율에서 분명하게 찾을 수 있다. 운율은 논리의 힘으로 이루어지는 것이 아니기 때문에 시는 비논리의 성격을 강하게 띠게 되었고, 절구나 호소가 가장 중요한 역할을 함으로써, 언어의 아름다움은 무시되었다.

주요 표현주의 시인으로는 선구자의 역할을 한 Alfred Mombert(1872~1942)와 Theodor Däubler(1876~1934), 독일의 Georg Heym(1887~1912), Ernst Stadler(1883~1914), August Stramm(1874~1915), Gottfried Benn(18

68) Furness, Raymond 저. 앞의 책. p.50

69) 박종서, **독일문학개설**, 서울: 고려대학교 출판부, 1977, p.259

86~1956), Georg Trakl(1887~1914), Else Lasker-Schüler(1869~1945) 및 체코슬로바키아의 Franz Werfel(1890~1945) 등이 있다. 표현주의 시의 주요 주제는 도시 생활에 대한 공포와 문명의 붕괴에 대한 계시적인 예언이었다. 몇몇 시인들은 엄세적이었으며 중산층의 가치관을 풍자하는 데 그쳤지만, 다른 시인들은 정치적·사회적 개혁에 많은 관심을 기울여 다가올 혁명에 대한 희망을 표현했다.

표현주의 시인들은 기존의 것에 대한 반발로 인하여, 언어나 문법규칙이 무시되었으며, 관사의 생략과 수식어로 쓰이는 부사나 형용사를 가능한 한 배제하려 하였다. 또한 구두점의 용법이 달라지고 감탄사가 많이 사용되어 ‘표현주의적 절규’가 시의 분위기를 압도하게 되었다.⁷⁰⁾

표현주의 세대에는 문학강령⁷¹⁾이 많이 나왔으며, 대표적인 것으로 Hermann Bahr(1863~1934)의 『Expressionismus』 (1914)와 Kasimir Edschmidt(1890~1966)의 『Über den Expressiobinus in der Literatur und die neue Dichtung』 (1918)이 있다. 또한 주의주장이나 구호가 많았던 세대로 잡지 또한 많이 나왔다. 대표적인 것으로는 『Charon』 이 있다. 이 잡지는 표현주의 시문학을 위주로 한 일간지로 Otto zur Linde(1873~1938)와 그 일파가 1904년 창간하여 1914년까지 발행된 잡지이다. 그 외 잡지로는 1910년 창간된 『Der Sturm』 , 1913년 창간된 『Die weißen Blätter』 , 『Die Revolution』 , 『Die neue Kunst』 가 있다.⁷²⁾

70) 노태한, **독일시-운율론과 시사**, 서울: 한국문화사 2004, pp.207~208

71) 문학적으로 정한 기본적인 이념이나 방침.

72) 전광진, 앞의 책, p.28

Ⅲ. 무조 음악의 이해

1. 무조 음악의 배경

17세기 이후 확립된 음체계인 조성음악은 장음계, 단음계, 7음 음계를 사용하고, 3도 구성화음에 의한 화성의 흐름을 기초로 형성되며, 으뜸음인 중심음을 갖는다. 이것은 서양음악의 기본 요소로 작용하였으나, 1890년~1910년 사이 20세기 현대 음악으로의 전환이 이루어졌다. 이 시기의 독일은 전통을 잇는 낭만주의적 음악이 계속되는 반면, 러시아를 중심으로 한 민족주의, 프랑스를 중심으로 한 인상주의와 상징주의가 나타난다. 그 중 19세기 말에서 20세기 초 프랑스를 중심으로 하여 나타난 상징주의 시는 각 예술분야에 영향을 주었으며, 20세기 초 조성을 초월하려는 움직임에 어울려 무조 음악으로 돌입하는데 큰 역할을 하였다.

1910년을 중심으로 이전의 서양 음악 양식과는 다른 신음악⁷³⁾이 나타나면서 19세기 말부터 계속되어 온 빈번한 사용의 전조, 불협화음의 사용 그리고 반음계주의 등 흔들리는 조성체계에 본질적인 변화가 일어난다. 조성적 중심을 이루는 으뜸음을 바탕으로 나머지 음들의 서로 다른 기능의 기능적 조성체계의 구축을 받지 않고 ‘무조’라는 새로운 양식 안에서 어떤 조성적 중심도 없이 12음의 자유로운 사용이 나타난다. 이러한 사용은 협화음과 불협화음의 구분이 사라지고 무조 음악의 미학적 배경이 되었던 표현주의⁷⁴⁾ 영향으로 불협화음이 더욱 나타나게 된다.

조성이란 “긴장-해결을 암시하고 있는 특별한 상태의 완화에 대한 일반적인 원리 중 하나의 독특한 표현이다”라고 Willi Apel(1893~1988)이 정의했

73) 1919년 처음 사용된 개념으로 당시 낭만 음악에 반대하는 음악을 의미 했으나, 그 이후에는 일반적으로 동시대의 음악, 또는 20년대 신세대의 음악을 의미한다.

74) 1905년 Ernst Ludwig Kirchner(1880~1935)에 의해 결성된 ‘Die Brücke’와 1911년 Wassily Kandinsky(1866~1944)에 의해 설립된 ‘Der Blaue Reiter’라는 두 개의 그룹을 중심으로 1905년경 독일에서 발전한 예술 운동.

으며, 무조 음악은 문자 그대로 조성적 중심이 없는 음악 모두를 가리킨다.⁷⁵⁾ 음들간의 계층적 관계를 부정하며, 각기 독립적 의미를 갖도록 구성되었다. 조성적이지 않은 음악, 조성적이 아닐 뿐 아니라 음렬적이지 않은 음악, 조성 이후의 음악으로서 음렬주의 이전의 ‘신빈악파’에 의한 음악으로 정의⁷⁶⁾ 내리며, 무조 음악이란 용어의 최초 사용은 1920년 직전 독일의 음악평론에서이며, 당시에는 이 용어가 조성적이지 않은 음악이 아니라 음악적이지 않은 음악이란 의미로 사용되었다.⁷⁷⁾ 무조 음악은 조성 뿐 아니라, 리듬, 멜로디, 악곡 구성 등 음악 전반적인 요소에 영향력이 발휘 되었다.

75) 김문자. 앞의 책. p.458

76) Paul Lansky, *George Perle, "Atonality" New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie*, London: Macmillan, Vol. 1, 1980, p.669

77) Reginald Smith Brindle, *The New Music: The Avant-Garde since 1945*, London: Oxford University Press., 1975, p.5

2. 무조 음악의 특징

무조 음악이란 조성이 없는 것으로 조성을 가진 음악에 대한 반대 의미로 해석할 수 있으며, 작곡가들이 일반적으로 사용하던 틀에 박힌 화음과 으뜸음을 중심으로 구성되는 전통적인 화음의 조직을 사용하지 않으며, 중심 조성과의 관련을 계획적으로 피하고, 조성의 개념을 무시한 반음계의 12음을 쓰기 시작했다. 이것은 조성 뿐 아니라 리듬, 멜로디, 악곡 구성 등 음악 전반적인 요소에 영향을 주었으며, 선율의 커다란 진폭, 극단적인 음색과 음량의 대비, 무조 등의 특색으로 극도의 흥분이나 신비스러움을 표현하였다.

Schönberg의 무조 음악에서의 특징을 살펴보면, 다음과 같은 4가지의 특징이 나타남을 알 수 있다.

- ① 단순히 반복되는 오스티나토⁷⁸⁾와 특징 있는 화음의 진행으로 곡 전체를 구성하여 규모가 축소된 소규모의 작품이다. 이러한 사실은 선율적인 동기를 되풀이 하는 것을 피하기 위한 유일한 방법이다.
- ② 매우 단순한 하나의 동기를 모방하여 전위하거나 역행하며 음의 길이를 확대 또는 축소하여 변화 있는 대위법적 수법을 사용한다.
- ③ 음높이와 리듬이 정해져 있으며 말하듯이 노래하는 선율(Sprechstimme)⁷⁹⁾을 사용하였다. 목소리를 다루고 있는 용법은 멜로드라마의 마무리를 순수하게 음악적 원리에 의해 행하는 것을 가능하게 하는 것으로, 전통적인 레치타티보(Recitativo)에 있어서는 할 수 없는 것이다.⁸⁰⁾
- ④ 리듬이 불규칙하고 4도나 2도로 구성된 화음을 자주 사용한다.

78) 오스티나토(Ostinato): 어떤 일정한 음형을 악곡전체를 통해서, 또는 통합된 악절 전체를 통해서 같은 성부, 같은 음높이로 되풀이 하는 것을 말합니다.

79) 슈프레히슈티메(Sprechstimme): 표현주의의 성악 양식으로, Schönberg에 의해서 용어가 사용되었다. 성악에 있어서 음고를 가지고 말하듯이 노래하는 것을 말한다. 대사와 노래의 양쪽 특징을 모두 갖고 있으며, 리듬은 엄격히 표시되어 있다.

80) R. Leibowirz, **쇤베르크와 그의 악파**, 최동선 역, 서울: 세광 출판사, 1975, pp.92~93

무조 음악에 대한 Herbert H. Buchanan의 설명은 무조 음악에 나타나는 양상들에 관해 논한 후, 9가지로 약술하고 있다. 무조 음악의 9가지 양식은 다음과 같다.⁸¹⁾

- ① 단일 중심조성을 의식적으로 회피한다.
- ② 조성에서의 전통적 계층관계를 회피한다.
 - 음도들 사이에서의 기능적 선율관계
 - “으뜸음-딸림음” 패턴
 - 기능적 화성의 진행
- ③ 조성음악에서는 협화음이지만, 음구조에 대해 불협화음 혹은 장식음으로 취급되던 음고조합들의 지위가 상승되었다.
- ④ 반음계적 음고조합의 사용 빈도수가 증가 되었다.
- ⑤ 특히 다음과 같은 종류의 반음계적 음고조합이 강조되었다.
 - 증3화음
 - 4도화음 구조
 - 같은 음 위에서 장·단3도 음정의 동시 사용
- ⑥ 주어진 소재의 반복을 회피하는데, 이는 조성음악의 경우에 있어서 주어진 소재의 계속적 변주나 전개를 강조하는 수법을 회피함으로써 얻어지는 대신, 음고그룹을 만들어 작품 내에서 뒤에 나올 아이디어를 위한 소재로 삼는 수법을 사용하며, 음의 출현 순서는 순환되면서 바뀌기도 한다.
- ⑦ 옥타브 관계를 이용하여 음고의 위치를 변화 시킨다.
- ⑧ 선율적 관계와 화성적 관계가 그 의미에 있어서 동등시 되었다.
- ⑨ 음고들이 전통적인 조성 기능으로부터 분리되었으며, 작품의 전후관계에 있어서 이들의 의미가 새롭게 정의 되었다.

81) Herbert H. Buchanan, *An Investigation of Mutual Influences Among Schönberg, Webern and Berg (With an Emphasis on Schönberg and Webern ca. 1904~08)*, New Jersey: dissertation, Rutgers University) 1974, pp.131~132

3. Pitch-Class Set의 분석 이론

음악분석의 영역에서 무조 음악의 분석은 난해하다. 무조 음악이 분석하는데 힘든 이유는 이전 양식의 작품들이 음악적 체계를 가지고 있기 때문일 것이며, 조성체계가 무너지고 새로운 음악적 체계인 12음 체계가 확립되기까지의 과도적인 시기. 즉, 1908년~1923년 사이에 작곡된 작품은 사실상 아무런 음악적 체계를 가지고 있지 않기 때문에 작곡 과정을 추적하고, 분석하는 것은 상당히 힘들기 때문에, 여러 분석 방법이 제시되고 있다. 그 중 Allen Forte⁸²⁾의 Pitch-Class Set 이론을 이용한 분석방법에 관하여 다루어 보고자 한다.

1) 집합이론⁸³⁾의 개념과 정의

① 옥타브의 동치성(Octave equivalence)

집합이론에서 가장 기본을 이루는 개념은 옥타브의 동치성의 개념으로, 조성음악의 이론에서도 나타난다. 옥타브에는 몇 가지 특별한 속성들이 있으며, 대개의 경우 1개 이상의 옥타브 간격을 두고 있는 음고들은 어떤 의미에서는 상등한 것으로 인식된다. 또한 옥타브 관계를 가지는 음고들이 서로 동일한 이름으로 불리는 이유는 이들이 기능적으로도 상등하게 취급되기 때문이다. 우리가 사용하고 있는 기보법도 이런 속성을 반영하는데, 옥타브 관계를 가지는 음고들은 서로 동일한 이름을 가지고 있기 때문이다. 동일한 음들은 아니지만, 공통된 것을 가지고 있고, 이러한 공통된 것이 상등한 것으로 취급하는 것이 바로 집합이론에서의 기본 개념이다.

이러한 기본개념을 이용하여 상등관계의 개념과 옥타브관계의 음고의 개

82) Allen Forte(1926~): 미국에서 출생한 음악 이론가.

83) 집합이론(Set theory)이 음악작품에 응용되었다는 측면에서 보면, 정확한 명칭은 음고류집합이론(Pitch-class set theory)이어야 할 것이지만, 실제 사용에 있어서 '집합이론'이라 칭하므로, 본 논문에서도 집합이론으로 쓰겠다. 집합이론에 관한 최초의 완성된 문헌은 Allen Forte의 *The Structure of Atonal Music*(New Haven, CT: Yale University Press.) 1973.이다.

념을 이끌어 낼 수 있으며, 이들 개념은 집합이론을 음악분석에 이용할 수 있는 기초를 마련해주게 된다.

② 음고⁸⁴(Pitch)와 음고류⁸⁵(Pitch class: pc)

옥타브의 동치성의 원리에 의해 얻은 음은 음고류란 특별한 이름으로 불릴 수 있게 된다. (악보 1)에서 나온 음고류는 모두 “c”이다. 그러나 옥타브의 동치성의 원리에 입각하지 않으면, 음고는 모두 각각의 이름으로 불려져야 한다. 즉, c라는 이름의 음고는 모두 “음고류 c”의 원소가 된다는 뜻이며, 음고라고 말할 때 특정한 음, 즉, 특정 음역의 음을 지칭하게 된다.⁸⁶)

악보 1) 음고 이름

The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system has three notes on the same pitch, labeled 'C', 'C', 'C'. The second system has two notes on the same pitch, labeled 'C', 'C'. The third system has one note, labeled 'C'. The fourth system has one note, labeled 'c'. The fifth system has one note, labeled 'c1'. The sixth system has one note, labeled 'c2'. The seventh system has one note, labeled 'c3'. The eighth system has one note, labeled 'c4'. The labels 'c1' through 'c4' have a small '8va' symbol above them, indicating an octave shift.

③ 이명동음의 동치성(Enharmonic equivalence)

조성음악에서는 #과 b의 이명동음. 즉, a#과 bb은 동일하게 취급되지 않는다. 이유는 이들은 서로 다른 기능을 가지고 있기 때문이다. 이 원칙은 등분평균율⁸⁷을 사용하는 피아노 건반에서도 이들은 동일한 건반으로 나타

84) 음고: 특정 진동수를 가진 음

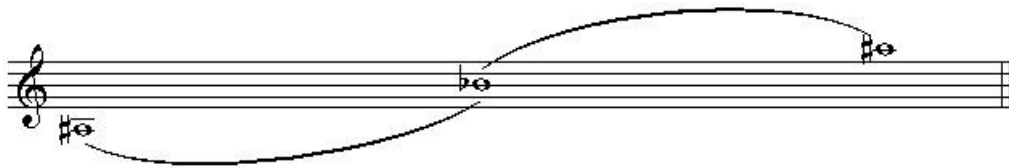
85) 음고류: 동일한 이름을 가진 음고의 그룹

86) John Baur, *Music Theory Through Literature Vol.1*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985, p.5

87) 등분평균율(Equal temperament): 옥타브를 12개의 균등한 반음으로 분류하는 조율법

나지만 서로 다른 이름으로 불리는 것으로 원칙이 철저히 지켜짐을 알 수 있다. 그러나 무조 음악에서는 이들의 기능적 차이가 거의 무시되어, 이 둘 음들은 기능적으로 상등한 관계를 가지게 된다. 기보법의 문제일 뿐, 음들의 기능을 전제로 작곡되어진 것은 아니다. 따라서 앞에서의 옥타브의 동치성 개념과 음고류의 개념을 이용하면, (악보 2)에 나타난 3개의 음들은 모두 상등하게 취급된다.

악보 2) 옥타브의 동치성 · 음고류 · 이명동음의 동치성에 의한 상등한 음들



④ 정수기보법(Integer notation)

옥타브 동치성과 이명동음 동치성의 개념에 의해 무조 음악에서의 음표들은 반드시 오선보로 표기되어야 할 필요가 없어졌다. 이것은 12개의 서로 다른 음고류들만 존재하기 때문이며, 이들을 표기하는 데에 다음과 같은 정수를 사용하면 작품의 분석이 쉬워지기 때문이다. 이러한 기보법을 “정수기보법”이라 한다. (표 4)

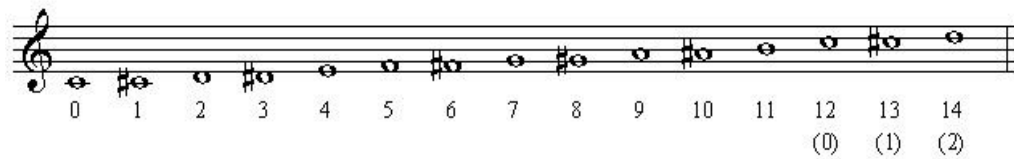
표 4) 정수기보법의 예⁸⁸⁾

정수기보법에 의한 음이름	음고류
0	b# · c · d bb
1	c# · d b
2	c _x · d · e bb
3	d# · e b
4	d _x · e · f b
5	e# · f · g bb
6	f# · g b
7	f _x · g · a bb
8	g# · a b
9	g _x · a · b bb
t (10)	a# · b bb
e (11)	a _x · b · c b

⑤ 모듈12(Module 12)

위의 (표 4)에서의 정수기보법에 의하면 정수는 12이상, 얼마든지 크게 표기될 수 있다. 그러나 옥타브는 12개의 음으로 정해져 있기 때문에, 정수의 크기도 옥타브 내에서의 음표의 수효만큼 12개. 즉, 0~11까지의 12개로 제한할 필요가 생긴다. 따라서 정수기보법에서는 모듈12를 계산하여 표기하게 된다. 예를 들면, 12=0, 13=1.... 등이 된다. (악보 3)

악보 3) 정수기보법의 모듈의 예



88) 정수기보법에 의한 음이름들 중 t와 e는 각각 10과 11을 말한다. 이 두 음을 알파벳으로 표기하는 이유는 계산의 편의성을 위해 숫자의 개수를 맞추기 위함으로 몇몇의 이론가들이 사용하고 있는 방식이다. t와 e는 “음고”와 “음고류”를 표기하는 데에만 사용될 뿐 “음정”을 표기하는데에 사용하지는 않는다.

⑥ 음정(interval)의 표기법

이명동음의 동치성에 의해 단일음을 표기하는데 정수를 사용할 뿐 아니라, 음정을 표기하는데 있어서 정수를 사용할 수 있게 된다. 즉, 완전1도·단2도·장2도(감3도)·단3도(증2도)·장3도(감4도)...등의 음정표기는 이명동음 동치성에 의하면 더 이상 효용이 없게 되며, 이들은 0·1·2·3·4...등으로 표기되어 분석을 위한 표기가 이루어지며, 음정에 관한 집합이론에서 사용하는 주요 개념들을 살펴보면 다음과 같다.

A) 음고음정(Pitch interval: ip)

음고음정이란 두 음고들 사이의 음정을 말하는 것으로, 일반적으로 쓰이는 음정과 동일한 것이다. 반음의 개수로 표기된다. 음정의 방향. 즉, 상행과 하행에 따라 각각 음고음정을 각각 다르게 표기할 수 있으며, 선율 방향의 고려 유무에 따라 서열음고음정과 비서열음고음정으로 나뉜다.

① 서열음고음정(Ordered pitch interval: oip)⁸⁹⁾

서열음고음정이란 음고음정의 방향을 표기하는 음정으로 음고의 서열음정을 말하며, 표기법은 (+)이나 (-)를 붙인다. 서열음고음정에 의해 “선율선의 윤곽”과 “상행·하행의 균형”의 표시가 가능해짐으로 실제 음향을 가장 정확하게 전달해 주는 표기법이다.

(악보 4)에서 보면, (a)의 경우, g와 f 사이에는 10개의 반음이 있으며, f는 g에서 상행하고 있기 때문에 플러스 기호를 붙여서, 이들의 음고음정은 +10이 된다. 그러나 상행의 경우에는 플러스 기호를 생략하여 10으로 표기하기도 한다. (b)와 (e)는 (a)와 동일한 경우이며, (c)와 (d)는 하행 음정이기 때문에 마이너스 기호가 붙은 경우이다.

89) 서열음고음정: 음고의 방향이 고려된 음정으로서, 앞뒤 음고들의 순서가 고정된 음정

악보 4) 서열음고음정

(a) (b) (c) (d) (e)

+10 (10) +18 (18) -19 -5 +3 (3)

서열음고음정의 수학적 정의는 다음과 같이 나타난다. x 와 y 의 두 음고가 있을 때에, 이들 두 음고 사이의 서열음정은 y 에서 x 를 뺀 수치이다. 따라서 서열고음정을 oip라 하고, 삼각괄호로 묶어진 음고들이 서열되었다고 할 때, 다음과 같은 정의가 성립된다.

$$\text{서열음고음정(oip)} \langle x, y \rangle = y - x$$

㉔ 비서열음고음정(Unordered pitch interval: uip)⁹⁰⁾

무조 음악분석을 위한 집합이론에서 두 음고들 사이의 선율 방향을 고려하지 않는 음정도 분석에 유용하게 쓰일 수 있다. 비서열음고음정이란 두 음고들 사이의 상대적 배열을 고려하지 않는 음정을 말하며, 음고들 사이의 선율 윤곽을 상관하지 않고 이들의 간격만을 고려한다. 그러나 비서열음고음정을 서열음고음정과 비교할 때, 비서열음고음정은 옥타브 동치성의 개념을 사용하고 있기 때문에 서열음고음정보다 집합이론에 더 가깝다고 할 수 있으며, 비서열음고음정의 표기법에서는 선율 방향을 고려하지 않기 때문에 음정 수치 앞에 (+)나 (-)를 덧붙이지 않고, 반음 개수의 절대치만을 적는다.

90) 비서열음고음정: 음고의 방향이 고려되지 않은 음정으로서, 음고들의 순서가 고정되지 않은 음정

이 음정의 명칭을 “비서열”이라고 하는 이유는, (악보 5)에서 (c)의 경우, 이들 음정을 f와 db의 서열을 바꾸어 놓은 수치로 잡기 때문이다. 즉, 비서열음고음정을 산출할 때 두 음고의 음역을 옮기지 못하는 못하지만, 이들의 위치는 뒤바꾸어 음정의 진행 방향을 항상 상행으로 만들 수 있게 된다. 비서열음고음정은 상행의 경우 실제 음향을 정확하게 전달해 줄 수 있는 경우도 있고, 하행의 경우 두 음들 사이의 음정을 절대치로만 보여 줄 경우도 있다.

악보 5) 비서열음고음정

비서열음고음정의 수학적 정의는 다음과 같이 나타난다. x와 y의 두 음고가 있을 때에, 이들 두 음고 사이의 비서열음정은 y에서 x를 뺀 수치의 절대치이며, 비서열음고음정을 uip라고 하고, 둥근 괄호로 묶어진 음고들이 비서열되었다고 할 때에 다음과 같은 정의가 성립된다.

$$\text{비서열음고음정(uip)} (x, y) = |y-x|$$

B) 음고류음정(Pitch-class interval)

음고류음정이란 두 음고류들 사이의 음정을 말하는데, 음고음정에서와 마찬가지로 반음의 개수로 표기된다. 음정의 방향. 즉, 상행과 하행에 따라 각기 음고류음정은 각각 다르게 표기된다. 음고음정과는 다르게 음고류음정은

음정의 방향. 즉,上行과 하행에 대한 개념의 차이가 없으며, 항상上行의 개념만 존재한다. 음고류음정은 음고가 아니라 음고류를 대상으로 삼기 때문이다. 따라서 표기법에서도 (+) 혹은 (-)를 붙일 필요가 없어진다. 그 이유는, 만약 하행하는 음정의 경우에는 아래쪽 음고류를 옥타브의 동치성 원리에 의하여 옥타브 단위로 옮길 수 있기 때문이다. 이렇게 되면 모든 음고류음정은 항상上行하는 꼴로 바뀌게 되는 것이다.

음고류음정이 음고음정과 또 다른 점은 서열음고류음정의 경우 그 수치가 11을 넘을 수 없고, 비서열음고류음정의 경우 6을 넘을 수 없는 점이다. 그 이유도 마찬가지로 음고류음정은 음고류를 대상으로 삼기 때문이다.

음고음정과 마찬가지로 음고류음정도 음고류 방향의 고려 유무에 따라 서열음고류음정과 비서열음고류음정으로 분류된다.

㉠ 서열음고류음정(Ordered pitch-class interval)

서열음고류음정이란 음고류음정의 방향을 표기하는 음정, 다시 말해 음고류의 서열음정을 말한다. 두 음고류들 사이의 음정을 계산하는 데에 있어 음정의 진행 방향이 항상上行한다는 개념으로 두 음들 사이의 가장 좁은 간격에 의한 반음의 개수를 산출한 수치를 서열음고류음정이라고 부른다.

위의 (악보 4)에서 예로 든 음들을 가지고, 서열음고류음정을 계산하면, (악보 6)의 (a)의 음정은 이미上行하고 있으므로 이 상태에서 반음의 개수를 산출하면 그 수치가 바로 이들 두 음 사이의 서열음고류음정이 된다.

(a)의 경우에서 있어서는 어느 음도 옥타브 간격으로 옮기지 않았으므로, 결국 이들 두 음의 서열음고음정과 서열음고류음정은 서로 동일하게 된다.

그러나 (b)의 경우, 둘째 음인 g를 옥타브의 동치성 원리에 의해 한 옥타브 아래로 옮기면 첫 음과의 간격이 더 좁아진다. 따라서 이들 두 음 사이의 반음 개수는 여섯 개이므로 서열음고류음정은 6이 된다. 위의 (악보 4)에

서의 수치 18과 비교해 보고, 그 수치가 11을 넘을 수 없는 이유는, 두 번째 음인 g를 음고류로 취급하지 않고 음고로 취급했다면 다시 말해, 음고음정을 산출했다면 그 수치가 18이 되지만, 이들의 음고류음정을 산출하면 그 수치가 6이 되는 것이다.

(c)의 경우도 (b)와 유사하지만 둘째 음을 두 옥타브 옮기는 이유가 두 음들 사이의 간격을 좁히기 위해서가 아니라, 음정의 방향을 상행으로 만들기 위함이다. 따라서 서열음고류음정에서는 음정의 방향이 간격보다 우선한다고 말할 수 있다.

(d)의 경우는 (c)와 동일한 경우이지만, 둘째 음을 한 옥타브만 옮기더라도 상행하는 음정을 만들 수 있다.

(e)의 경우는 (a)처럼 상행과 간격이 비서열음고류음정을 산출할 수 있는 상태로 되어 있는 경우이다. 따라서 둘째 음을 옮길 필요가 없다.

악보 6) 서열음고류음정

서열음고류음정의 수학적 정의는 다음과 같이 나타난다. x 와 y 의 두 음고류가 있을 때 두 음고류 사이의 서열음고류음정은 x 에서 y 를 빼거나 y 에서 x 를 뺀 수치들 중에서 최소치를 취한다. 서열음고류음정을 oi 라고 하고, 등근괄호로 묶어진 음고류들을 비서열되었다고 할 때 $y-x$ 의 수치는 “모듈12”된 수치를 취하며, 다음과 같은 정의가 성립된다.

$$oi \langle x, y \rangle = y-x \text{ (모듈12)}$$

위의 정의를 처음 대하면 약간의 혼란이 올 수 있기 때문에, 실제의 음고류를 대입 시켜서 산출하면, (악보 6)에서 (a)는 두 개의 음고류가 $\langle 7, 5 \rangle$ 일 때, 다음과 같은 계산이 나온다. $5-7$ 를 하면 -2 가 나오며, -2 를 모듈12 시키면 10이 나온다. 따라서 이들 두 음의 서열음고류음정은 10이 된다.

$$oi \langle 7, 5 \rangle = 5-7 = (-2) = 10 \text{ (모듈12)}$$

양수를 모듈12 시키는 것은 간단하다. 12를 모듈12 시키면 0이 되며, 13은 1, 14는 2... 18은 6... 25는 1... 그러나, 음수를 모듈12 시키는 작업은 처음 대할 때 다소 혼란스러울 수 있기 때문에, 자주 사용되는 수치들을 모듈12 시킨 것을 표로 만들어 보면 다음과 같다. (표 5)

표 5) 자주 쓰이는 음수들의 모듈12 수치

음수	-1	-2	-3	-4	-5	-6	-7	-8	-9	-10	-11
모듈12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

㉔ 비서열음고류음정(Unordered pitch-class interval)

비서열음고류음정이란 두 음고류들 사이의 상대적 배열을 고려하지 않는 음정을 말한다. 비서열음고류음정에서는 더 이상 음정의 방향성, 즉, 상행과 하행에 대한 개념이 없어지며, 우리가 고려해야 할 일은 단지 두 음고류들 사이의 가장 작은 수치로 된 반음의 개수일 뿐이다.

(악보 7)의 (a)에서, g와 f 사이의 비서열음고류음정은 옥타브의 동치성 원리에 의해 이들을 가장 가까운 거리에 위치하게 한 후, 이들 사이의 반음

개수를 산출하여 얻게 된다. 비서열음정을 구하기 때문에 어느 음이 앞에 오든 뒤에 오든 상관없이 단지 이들 사이의 반음 개수만이 관심의 대상이 될 뿐이다. 따라서 (a)에서 g와 f 사이의 비서열음고류음정은 2가 된다.

악보 7) 비서열음고류음정 = 음정류(interval class)

(a) interval class = 2, 옥타브의 동치성, 비서열
 (b) interval class = 6, 옥타브의 동치성
 (c) interval class = 5, 옥타브의 동치성
 (d) interval class = 5, 비서열
 (e) interval class = 3

비서열음고류음정은 음정류라고 불리는데, 집합이론에서의 음정은 사실상이 음정류를 일컫는다. 그러므로 본 논문에서도 이제부터 비서열음고류음정을 음정류로 부르고자 한다.

음정류의 최대 수치는 6이며, 이보다 큰 수치들은 모듈12에 의한 이들의 보충수를 음정류로 잡는다. 즉, 7은 5가 되며, 8은 4... 11은 1이 된다. 예를 들어 (악보 7)의 (a) 경우를 보면, f를 옥타브 동치성에 의해 한 옥타브 아래로 옮기지 않을 때에는 이들 두 음 사이의 반음 개수는 10개가 된다. 그러나 이들의 음정류는 모듈12에 의한 10의 보충수인 2가 되며, 수치 10은 이들의 서열음고음정 혹은 서열음고류음정이다.

(b)와 (c)는 옥타브 동치성의 원리에 의하여 두 음들을 가장 가까이 재배치시킨 경우이며, 따라서 각각의 음정류는 6과 5가 된다.

(d)의 경우도 (a)에서처럼 비서열에 의해 두 음들 사이의 반음 개수를 산출한 경우이다. 따라서 여기에서의 음정류는 5가 된다.

비서열음고류음정의 수학적 정의는 다음과 같이 나타난다. x 와 y 의 두 음고류가 있을 때, 이들 두 음고류 사이의 비서열음고류음정은 x 에서 y 를 빼거나 y 에서 x 를 뺀 수치들 중에서 최소치를 취한다. 따라서 비서열음고류음정을 ui 라고 하고, 등근괄호로 묶어진 음고류들을 비서열되었다고 할 때 다음과 같은 정의 성립된다.

비서열음고류음정(ui) $(x, y) = i \langle x, y \rangle$ 와 $i \langle y, x \rangle$ 중 최소치

C) 공통음 정리(Common-tone theorem)를 위한 기본 이론들

음고류집합에서 음정류중복도와 음정내용의 개념은 여러 가지 측면에서 매우 중요하다. 특히 전회공통음정리를 위한 기초를 마련해 주는 것과 같은 밀접한 관계를 가지고 있다.

Ⓐ 음정류중복도(Interval-class multiplicity)

음고류집합과 어떤 특정 비서열음고류음정이 주어졌을 때, 그 집합의 음정류중복도는 그 음정을 형성하는 집합으로부터의 서로 다른 음고류 짝들의 수효가 된다.

Ⓑ 음정내용(Interval content)

음고류집합에서 비서열음고류음정 1~6까지의 각각의 음정류중복도의 목록을 그 집합의 음정내용이라고 부른다.

© 음정벡터(Interval vector)⁹¹⁾

음정벡터란 음들의 집합이 가지는 음고류 내용을 말한다. 예를 들어 아래의 (악보 8)에서 두 개의 집합을 만들면 우선 *ppp*로 연주되는 첫 화음인 5음군을 (a)로, 그리고 성악 선율을 모방하는 피아노에서의 첫 선율선 중에서 첫 다섯 음을 (b)로 잡아서 이들 두 집합의 음정벡터를 각각 구하고, 이들 집합의 음정벡터를 구하는 방법을 아래의 (표 6)과 (표 7)에 만들어 정리하였다. (악보 8)

악보 8) Anton Webern의 『Fünf Lieder』 Op.3 중 「Der Siebente Ring」

The image shows a musical score for 'Der Siebente Ring' by Anton Webern. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'Fließend (♩ = 60)' and the mood is 'Zart bewegt.'. The lyrics are 'Dies ist ein Lied für dich allein von kin-di schem Wah-nen'. Two specific intervals are highlighted: (a) [10, 11, 2, 3, 4] and (b) [1, 2, 3, 6, 7].

우선 (표 6)은 (a)화음에서의 음정 벡터를 계산한 것으로, 첫 음고류(bb)와 그 이후의 음고류들 사이의 음정류를 오른쪽의 해당 음정류(1, 4, 5, 6)칸에 기록해 두고, 이번에는 둘째 음고류와 그 이후의 음고류들 사이의 음정류(3, 4, 5)를 계산한다. 마찬가지로 방법으로 셋째 및 넷째 음고류들도 각각 그 이후의 음고류들 사이의 음정류를 계산하여 해당 칸에 기록한다. 마지막으로 각각의 음정류 칸에 적힌 개수를 합산하여 아래 칸에 기록하는데, 이

91) 음정벡터를 표기할 때 삼각괄호(<>)를 사용하고, 각 중복도 수치 사이 쉼표나 빈칸을 사용하지 않는다. 그러나 음정벡터의 표기에서 괄호를 전혀 사용하지 않고, 중복도 수치만을 빈칸없이 사용하는 것이 보다 더 일반적인 방법으로 되어 왔다.

들이 바로 이 화음. 즉, 이 집합의 음정벡터가 되며, 표기는 삼각괄호 안에 그 수치를 쉼표로 구분하여 적는다.

표 6) 음정벡터 계산방법 : (악보 8) (a)의 화음

음정류 (Interval class)	1	2	3	4	5	6
bb - bㄷ - d - eb - eㄷ	1			1	1	1
bb - bㄷ - d - eb - eㄷ			1	1	1	
bb - bㄷ - d - eb - eㄷ	1	1				
bb - bㄷ - d - eb - eㄷ	1					
합계(반음의 개수): 음정벡터 (Interval Vector)	3	1	1	2	2	1

아래의 (표 7)은 (악보 8)에서의 (b) 선율의 음정벡터를 구한 것이다. 이 선율의 음정벡터도 첫 화음(a)과 마찬가지로 <3,1,1,2,2,1>이다. 이 곡에서의 첫 화음과 피아노에서의 모방 선율선의 첫 5음군은 서로 동일한 집합이 된다. 이들은 서로 동일한 음고소재를 사용했는데, 이도 혹은 전회에 의해 변형되어 작품에 나타난 것이다.

표 7) 음정벡터 계산방법 : (악보 8) (b)의 선율

음정류 (Interval class)	1	2	3	4	5	6
c# - d - eb - gb - gㄷ	1	1			1	1
c# - d - eb - gb - gㄷ	1			1	1	
c# - d - eb - gb - gㄷ			1	1		
c# - d - eb - gb - gㄷ	1					
합계(반음의 개수): 음정벡터 (Interval Vector)	3	1	1	2	2	1

2) Pitch-Class Set

① 음고류집합(pitch-class set: p.c set)

Pitch-Class Set(이하 p.c set)는 동일한 Pitch-Class를 가지는 여러 음들이 모여 이루어진 하나의 집합을 말하며, 악보 분석을 위해 몇 개의 음들을 그룹별로 분할하여 옥타브 안에 있는 12음을 0~11까지의 정수로 표기한 하나의 음그룹을 말하며, 이명동음과 옥타브의 간격을 동일한 음높이로 취급하며, 동일한 음은 중복해서 사용하지 않는다.

숫자로 표현된 p.c set는 비교를 위해 통일적인 질서에 의해 정리할 필요가 있고, 가장 좁은 음역에서 이 화음을 수평적으로 표기한다. 이 배열을 ordered p.c set라고 부른다. 배열이 가장 작은 서열음고류음정⁹²⁾을 가지고 있기 때문이다. ordered p.c set는 악보의 음들을 번호순으로 배열한 최초의 형태를 가리키는 것으로, 이 형태는 음정들의 간격도 가장 작은 것에서부터 배열하는 과정을 거쳐 고유의 p.c set의 이름을 갖는다.

② 표준형(Normal Order)⁹³⁾

음고류집합은 여러 가지 방법으로 작품에서 표현될 수 있다. 다시 말하면, 서로 다른 수많은 음형들이 동일한 음고류집합을 가질 수 있으며, 만약 음고류집합이 작품에서 어떤 방법으로 표현되더라도 그 음고류 집합을 찾아낼 수 있는 방법을 도입하면 서로 다른 여러 음고류집합들을 비교해 볼 수 있을 것이다.

악보에서 분할된 음들을 ordered p.c set로 변환하였으면 다음은 표준형이라고 하는 기본 형태를 찾아야 하며, 이것은 각 음들 사이의 음정이 가장

92) 서열음고류음정: 두 음들 사이의 가장 좁은 간격에 의한 반응의 갯수를 산출한 수치.

93) 현재로서는 Normal Form이란 용어가 일반화되었지만, 집합이론의 창시자인 Allen Forte는 그의 저서 *The Structure of Atonal Music*에서 표준형을 Normal Order라고 불렀다.

좁은 간격으로 배열된 형태를 뜻하는데, ordered p.c set에서 순환 순열의 방법으로 열거한다. 예를 들어 3개의 음 a, b, c가 있을 때, 이것의 순환 순열은 [a,b,c], [b,c,a], [c,a,b]의 3가지 형태로 나타나며, 4개의 음으로 구성되는 set의 순환 순열은 4가지 형태로 나타난다.

하나의 set에서 표준형을 얻기 위해서는 다음과 같은 조건이 필요하다.

A) ordered p.c set를 만든 후 이 set를 순환 순열 시켜야 한다. 이 때 적은 숫자에서 큰 숫자로의 상행이 지켜져야 한다. 이것은 각 원소가 순환 순열될 때 12를 더해주어야 함을 의미한다.

B) 순환 순열된 각각의 p.c set들 중 마지막 음의 숫자에서 첫 번째 음을 뺀 숫자 중 가장 적은 수의 set가 표준형이 된다.

③ 원형(prime form)⁹⁴⁾

집합이론에서는 이도형에 의한 12개의 표준형들의 대표를 정해 놓았는데, 이 대표형이 바로 원형으로 불리며, 표준형의 12개 이도형들 중에서 음고류 “0”으로 시작하는 표준형을 말한다.

④ Allen Forte의 분석이론

A) 옥타브 안의 12음을 각각 0~11까지의 정수로 표시하며, 이명동음이나 옥타브의 간격을 동일한 음높이로 취급한다.

B) p.c set로 이루어진 집합체를 p.c set라고 하며, p.c set의 원소를 환순열을 이용하여 각 원소가 한번씩 회전할 때마다 그 원소에 12를 더하여 첫 원

94) 표준형을 단순히 음고류 “0”부터 시작하게 만든 형태.

소와 마지막 원소간의 차이가 가장 작은 때를 표준형이라고 하며, 원소간의 최소차가 두 개일 경우는 0으로부터 시작되는 것이 원형이다.

C) p.c set A의 원소에 이도 매개체 t^{95} 를 더하여 B의 원소와 같은 정수가 되면 이러한 경우를 이도동등관계라고 하며, $B=T(t)$ 로 표시한다. 어떤 정수 t 를 더하여 12보다 크거나 같으면 12를 뺀다.

D) p.c set A의 원소에 이도하여도 동등관계가 찾아지지 않으면 전위 후에 이도하여 비교하여야 하며 이것은 전위, 이도동등관계로서 $B=T(I(A),t)$ 로 표시한다.

E) 어떤 p.c set에서 임의의 두 정수 a,b 의 음정거리를 전체 집합으로 표시한 것이 음정등급(ic)으로 전위관계음정을 포함하여 6가지로 나눌 수 있다.

F) 두 개의 p.c set A와 B가 있을 때, A의 모든 원소가 B의 요소안에 포함되면, A는 B의 속집합이라고 하며, $A < B$ 또는 $B > A$ ($A \neq B$, $A \neq 0$)로 표시하며 이러한 set 상호관계를 포함관계라고 한다.

G) 같은 기본수를 가진 두 p.c set가 이도나 전위 이후에도 동등하지 않을 때에는 Pitch-Class와 음정벡터를 이용한 유사관계에 대해 알아본다.

H) 12개의 p.c set 정수로 이루어진 전체집합을 U라고 할 때, p.c set A는 U의 속집합이며, A에 포함되지 않은 U의 다른 원소를 B라고 할 때, B는 A의 여집합이라고 하며, $A \subset U$ 와 $B \subset U$ ($A \neq B$)일 때 $B = \overline{A}$ 혹은 $A = \overline{B}$ 로 표시한다.

95) 어떤 정수 t 를 더하여 p.c set간의 유사관계를 찾는 역할의 정수를 말한다.

IV. 『Vier Lieder』의 분석적 연구

1. 『Vier Lieder』 개요

19세기 독일의 극작가로 유명했던 Hebbel의 시와 20세기 초엽에 환상적이고, 우주적인 시로 이름이 높았던 Mombert의 시로 쓰여진 『Vier Lieder』 Op.2는 작곡가 Berg의 가곡에 있어서 최후의 작품에 해당한다.⁹⁶⁾ 그의 무조적 경향이 처음으로 나타나는 작품이며, Berg 자신도 매우 사랑했던 가곡으로, 처음 3곡은 잠(Schlafen)에 대해 이야기 하고 있으며, 마지막 곡은 겹겹이 겹친 꿈의 세계를 나타내려고 조성과의 연결을 벗어나고 있다.⁹⁷⁾ 이것은 1908년 Schönberg가 무조적 악구를 쓰기 시작한 것과 깊은 관계가 있어 주목할 만한 현상이라 할 수 있다.⁹⁸⁾

Berg는 Hebbel의 『Dem Schmerz sein Recht』 (1842)에서 발췌하여 제1곡을, Mombert의 87개의 시 『Der Glühende』 (1896)중 56, 57 그리고 70번의 시를 제2곡부터 제4곡까지의 곡으로 구성하여 『Vier Lieder』 Op.2를 작곡하였다.⁹⁹⁾

박자는 6/8, 3/4, 3/4, 4/4로 되어 있으며, 빠르기는 ‘매우 느리게’ ‘느리게’ ‘움직이고 난 후 느리게’ ‘느리게’의 순으로 구성되어 있다. 조성은 제1곡에서 제3곡까지는 확대된 형태이기는 하나 조성이 있는 반면, 제4곡에서는 조성이 사용되지 않는다.

Berg는 이 곡에서 초기의 성악 스타일의 전통에서 벗어나 새로운 성악풍으로 전환하기 시작하는데, 대화체 스타일의 낭송조가 근본을 이루며, 성악

96) 음악지우사. 앞의 책. p.301

97) Volker Scherliess, *Alban Berg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1975, pp.31~32

98) 편집실. 앞의 책. p.39

99) Gary Tucker, *Tonality and atonality in Alban Berg's Four Songs, Op.2*, New York: The Edwin Mellen press, Ltd., 2001, pp.28~29

프레이즈는 말하는 억양의 고저에 따라, 상행과 하행의 음정을 가지고 성악과 피아노가 서로 교대로 선율적인 부분들을 반복한다.¹⁰⁰⁾

“나는 Peter Altenberg가 잠은 모든 치료제라는 말이 맞다고 생각한다. 심한 피곤함과 최면제, 술에 의해 질병을 갖게 한다. 잠자는 것이 모든 것이다.”

1908년~1910년 사이 Helene Nahowski에게 보냈던 편지들 중 이 문장은 Altenberg의 시들을 음악으로 만들겠다고 언급한 후, 꿈이 없는 잠의 안식처, 휴식이 없고 폭력적이며 매우 흥분을 시키는 꿈들과 같은 잠의 이미지에, 그의 잠을 위한 갈망과 육체적 고통으로부터 안식처로써의 비중을 나타내고 있다. 하지만, 이에 실패하고, 그가 선택한 4개의 시는 Altenberg의 시가 아닌, Hebbel과 Mombert에 의한 것이다.¹⁰¹⁾

빈 세션파의 화가 Josef Engelhart의 회화 「Die Schlafenden」(1897)과의 관련이 지적 되고 있다. 그 이유는 공통적으로 ‘잠’을 소재로 하고 있고, 그림의 구도가 3+1로 이루어져 『Vier Lieder』 Op.2의 가사구조가 일치하기 때문이다. 또한 이 그림이 1909년 작곡 연도에 세션파의 전람회에서 전시되었다는 것을 생각하면 Berg가 그림에 시사되어 가곡들을 썼을 가능성이 크다고 할 수 있다.¹⁰²⁾

100) 채은희. 앞의 책. p.194

101) Gary Tucker. 앞의 책. pp.5~6

102) 음악지우사. 앞의 책. p.301

2. 『Vier Lieder』의 작품 분석

1) Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!

① 시의 해석과 분석

Schlafen, Schlafen, Nichts als Schlafen!	잠, 잠드는 것, 다른 것 없이 잠든다는 것!
Kein Erwachen, keinen Traum!	깨일 수 없이, 꿈 없이!
Jener Wehen, die mich trafен,	내가 겪었던 지난 고통,
Leisestes Erinnern kaum,	그것조차 기억하지 못하는,
Daß ich, wenn des Lebens Fülle	삶의 충만함이
Nieder klingt in meine Ruh',	나의 고요 속으로 깊이 울린다,
Nur noch tiefer mich verhülle,	오직 나를 더 깊이 감히게 하고,
Fester zu die Augen tu!	눈을 더 굳게 감을 뿐!

이 시는 19세기 독일의 극작가이자 시인인 Hebbel의 『Dem Schmerz sein Recht』에서 발췌한 시로, 잠으로의 도피¹⁰³⁾를 나타내고 있다.

8행으로 된 자유시로써, 음절수는 7음절과 8음절을 갖는다. 이 시는 1행~4행과 5행~8행으로 나눌 수 있다. 각운은 a-b-a-b, c-d-c-d로 교차가 나타나는 교차운¹⁰⁴⁾을 가지고 있다. (표 8)

103) 채은희. 앞의 책. p.194

104) 교차운: 한 시행(詩行)씩 걸러서 다는 운.

표 8) 시의 음절수와 각운

시	음절수	각운
Schlafen, Schlafen, Nichts als Schlafen!	8	a
Kein Erwachen, keinen Traum!	7	b
Jener Wehen, die mich traf <u>en</u> ,	8	a
Leisestes Erinnern ka <u>um</u> ,	7	b
Daß ich, wenn des Lebens F <u>ülle</u>	8	c
Nieder klingt in meine Ruh' <u>,</u>	7	d
Nur noch tiefer mich verh <u>ülle</u> ,	8	c
Fester zu die Augen tu!	7	d

② 악곡 분석

총 30마디로 이루어진 이 곡은 Sehr langsam(매우 느리게)으로 되어 있으며, 피아노의 저음역에서 연주되는 오스티나토풍의 반주 위에 나른하게 표현되어 있는 곡이다.¹⁰⁵⁾ b 이 1개 붙어 dm의 조성을 가진 형태로 나타난다. 성악부의 음역은 a에서 f''까지이다. 악상은 전체적으로 pppp - pp 사이의 여린 악상으로 연주되지만 B부분에서 mf - f의 센 악상이 등장으로 A부분과 대조를 이루며 곡의 클라이막스로 진행한다. 전체적으로 trichord와 tetrachord가 많이 사용되었으며, 전체적으로 A - B - Coda의 형식을 갖는다. 이 곡은 6/8박자로 되어 있으며, 다음 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」의 형식과 구조는 다음과 같다. (표 9)

(표 9) 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」의 형식과 구조

형식	A	B	Coda
마디	1 ~ 10	10 ~ 24	24 ~ 30
박자	6/8 박자		

105) 편집국. 앞의 책 p.268

이 곡의 음악적 특징으로 선율이나 화성적 측면에서 볼 때, Berg가 아직 Wolf나 Mahler와 같은 낭만주의적 가곡의 형태를 벗어나지 않고 있음을 악곡에서 사용되는 조성과 선율 진행의 연속적인 반복, 그리고 Mahler의 가곡에서 나타난 반주의 끊임없는 다양성과 관현악적인 성격을 갖고 있음으로 인해 알 수 있다. 그러나 선율의 횡적 구조의 특징으로 낭만 후기의 Wagner의 Opera 『Tristan und Isolde』에서 사용된 것과 같은 극단적인 반음계주의가 나타나기도 한다.

아래의 (표 10)에 나타난 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」의 기본 음구조는 다음과 같은 특징을 나타낸다.

- 이 곡에서 dyad, trichord, tetrachord, pentachord, hexachord 종류의 음류 집합들로 이루어져 있고, trichord와 tetrachord가 가장 많이 사용되었다.
- dyad에서 완전 5도 음정 관계를 갖는 07이 5번 사용되었으며, trichord에 서는 016이 25번, tetrachord 0123이 9번, 0167이 8번, 0248이 7번 사용되어 이 곡에서 자주 나타나는 음류 집합임을 알 수 있다.
- 이 곡의 pentachord 01234, 02468이 나타나며, hexachord 012345가 나타난다. 이것은 곡에서 자주 등장하는 tetrachord 0123은 pentachord 01234의 sub set이며, tetrachord 0248은 pentachord 02468의 sub set로 자주 사용되지는 않았으나, 사용되어지는 각 종류의 음류 집합들과 서로 긴밀한 관계를 가지고 있음을 알 수 있다.
- 이 곡에 등장하는 trichord는 Allen Forte의 set class name에 나타나는 trichord 중 3-3, 3-6, 3-12를 제외하고 3-1부터 3-11까지의 음류 집합 대부분 한 번씩은 사용되었음을 알 수 있다.

표 10) 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」의 기본 음구조

종류	Name	Pcs	Vector	빈도
Dyad ¹⁰⁶⁾	.	07	.	5
	.	08	.	1
	.	09	.	1
Trichord ¹⁰⁷⁾	3-1	012	210000	3
	3-2	013	111000	1
	3-4	015	100110	10
	3-5	016	100011	25
	3-7	025	011010	1
	3-8	026	010101	8
	3-9	027	010020	4
	3-10	036	002001	1
	3-11	037	001110	4
Tetrachord ¹⁰⁸⁾	4-1	0123	321000	9
	4-2	0124	221100	1
	4-3	0134	212100	4
	4-4	0125	211110	3
	4-9	0167	200022	8
	4-11	0135	121110	1
	4-14	0237	111120	2
	4-16	0157	110121	3
	4-18	0147	102111	2
	4-19	0148	101310	1
	4-22	0247	021120	2
	4-23	0257	021030	1
	4-24	0248	020301	7
	4-25	0268	020202	1
	4-26	0358	012120	1
4-27	0258	012111	2	
Pentachord ¹⁰⁹⁾	5-1	01234	432100	2
	5-33	02468	040402	1
Hexachord ¹¹⁰⁾	6-1	012345	543210	2

106) Dyad: 2음군.

107) Trichord: 3음군.

이 곡을 구체적으로 나누어 살펴보면, 이 곡은 반주부의 전주로 *ppp*의 악상으로 시작되어 나타난다. 반주부의 하성부 선율은 주로 *d*와 *a*가 강조되어 *dm*의 조성감을 느낄 수 있으며, 반주부의 선율과 성악부의 선율 관계에서 마디 1~4는 모방기법이 이루어졌음을 알 수 있다. 즉, 마디 2의 반주부의 첫 박에 등장하는 최상성부 *f - a*는 마디 2의 성악 선율에서 리듬가를 달리 하여 약박에서 모방되는 특징을 보이며, 마디 3의 반주부 선율과 성악부 선율의 진행에 있어서도 동일하게 나타난다. 마디 4의 반주부 최상성부 *f♯ - b♯*은 성악선율에서 전위되어진 *b♯ - f♯*의 형태로 모방되어 나타난 후 마디 5에서 반주부와 성악부의 최상선율이 동일한 음정으로 나타난다. 마디 2~5의 반주부의 내성부에 나타나는 *a - bb - b♯ - c*는 선율과 반주의 중심음이 반음계적으로 상행하고 있지만, 화성적으로 V-I의 지지를 받고 있지 않는 Berg적인 독창성으로 Wagner적인 낭만주의 성격과 구별이 된다. (악보 9)

악보 9) 마디 1~5

The image shows a musical score for measures 1-5. The tempo is marked 'Sehr langsam'. The piano part is in the bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 6/8. The vocal part is in the treble clef with the same key signature and time signature. The piano part features a prominent bass line with notes *d* and *a*, and a treble line with notes *f* and *a*. The vocal line has lyrics in German: 'Schla-fen Schla-fen nichts als Schla-fen!'. Annotations include 'pp' for piano dynamics, 'ppp' for pianissimo, and 'poco' for poco. A 'dm' label is placed below the piano part. A '016 set' label is placed above the vocal part. A note '선율의 상행' (Melodic ascent) is written near the vocal line.

이 부분에 나타나는 반주부 하성부는 오스티나토풍의 패턴으로 나타나며,

- 108) Tetrachord: 4음군.
- 109) Pentachord: 5음군.
- 110) Hexachord: 6음군.

점차 잠으로 빠져드는 것을 나타내었다. 특히, 성악부의 반주부 모방부분은 더욱 나른한 느낌을 갖게 함으로써, 주제인 ‘잠’을 확실히 나타낸다.

반주부에 나타나는 화음구조는 성악부 선율과도 밀접한 관계를 가지고 있다. 마디 2~4의 성악부에 나타나는 도약하는 선율의 음정관계에 있어 도약 음정이 단6도, 완전5도, 감5도인 dyad 08, 07, 06으로 진행함으로써 음정 관계의 폭이 점차적으로 작아지는 특징을 보인다. 이와 반대로 반주부 선율의 각 마디의 둘째 강박에서 나타나는 화음은 장3도, 완전4도, 증4도인 dyad 04, 05, 06으로 진행함으로써, 폭이 점차 커지며 둘째 강박의 화음들과 성악부 선율의 음정관계는 다시 전위 관계에 있음을 알 수 있다. (악보 10)

악보 10) 마디 1~4

The image shows a musical score for measures 1-4. The top staff is the vocal line, marked 'Sehr langsam' and 'pp'. It contains the lyrics 'Schla - fen', 'Schla - fen', and 'nichts als'. The bottom staff is the piano accompaniment, marked 'ppp'. Annotations include 'dyad 08', 'dyad 07', and 'dyad 06' in the vocal line, and 'dyad 04', 'dyad 05', and 'dyad 06' in the piano line. Arrows indicate the relationship between these dyads, with labels '전위관계' (transposition relationship) pointing to the connections between the vocal and piano parts.

마디 4~5의 성악부의 선율 $b\flat - f\flat - e$ 와 마디 6~7의 $d\sharp - e\flat - f\sharp - f\flat$ 로 선율의 형태가 반복되어지며, 이것은 Wagner의 작품과 같은 유사한 형태이다. 즉, 이 부분의 선율 형태는 \diagdown 의 모양으로 중심음이 상행하고 있으며, 앞꾸밈음의 형태로 볼 수 있다. 보통 앞꾸밈음은 짧게 나타나지만, 여기에서 긴 음표로 나타나기 때문에 조성이 흐려지고 선율의 주제적 요소가 약해진다. (악보 11)

악보 11) a. 마디 4~5의 성악부의 선율 b. 마디 6~7의 성악부의 선율

a.



b.



마디 7의 반주부의 선율 $g\flat - c\sharp - f\sharp$ 이 마디 8의 $f\sharp - c\flat - f\flat$ 로 병진행 하고 있는데, $g\flat - c\sharp$ 의 증4도가 $f\sharp - c\flat$ 의 감5도(증4도)로 나타난다. 이러한 화성 구조의 빈번한 등장으로 중요한 화음임을 알 수 있다. (악보 12)

악보 12) 마디 6~9

마디 8~9의 성악 선율이 반주부의 최상성부와 동일하게 나타나며, 마디 9의 오른손 선율에 반복이 되어 나타난다. 이 부분은 성악부의 음의 길이에 비해 반주부의 음의 길이가 줄어들면서 메아리의 역할을 나타내주고 있으

며, 마디 9~10에 나타나는 f# - f# - e 역시 메아리의 역할을 해준다. 이때, 마디 10에서 ‘점점 빠르게’의 악상이 나타나면서 급박한 분위기를 조성한다. 그리고 선율의 형태에 있어서도 $\text{—} \diagdown$ 를 유지하면서, tetrachord 0123이 나타남을 알 수 있으며, 10마디의 f# - f# - e는 sub set인 trichord 012로 나타난다. (악보 13)

악보 13) 마디 8~10

The image shows a musical score for measures 8-10. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has lyrics: 'kei - nen Traum! Je - ner'. The piano part has a 'poco accel' marking. Annotations include 'tetrachord 0123' pointing to a four-note sequence in the vocal line, 'pp' (pianissimo) dynamic marking, 'Bewegter' (more movement) instruction, and '선율 반복' (melody repeat) with 'tetrachord 0123' and 'trichord 012' labels. The score is numbered '8' at the beginning of each staff.

B부분의 시작인 마디 10에서 지시어 *Bewegter*(움직임)와 함께 크레센도 되어 마디 11의 *mf*로 연결되었으며, A부분의 악상과는 대조를 이룬다. 또한, 반주부에서 A부분에서 등장하지 않았던 새로운 음류 집합인 tetrachord 0248이 아르페지오로 나타나며, 이는 B부분 전반에 걸쳐 지배적으로 나타나는 set 중 하나이다. 성악부의 선율은 d# - a# - bb - a#인 음류 집합 trichord 015로 나타난다. 반주부 최하성부에서 지속적으로 나타나는 d - a의 음을 모방하여 이루어진 것이다. 마디 11의 첫 박에 나타나는 trichord 026은 아르페지오로 나타나는 선율을 구성하는 하나의 set로 작용한다. 즉, 왼손과 오른손의 선율들이 결합하여 tetrachord 0268, 0248을 만드는데, 이 중 각 박의 첫 음을 뺀 선율인 g# - b# - f#를 놓고 보면, 첫 박의 trichord

026이 수평적으로 나타남을 알 수 있다. 또한, 각 박의 첫 음인 c# - eb 과 아르페지오 선율의 첫 음인 g#의 결합과 상성부의 마지막 박에 나타난 eb - bb - d#의 선율도 각각 trichord 026이 된다. 이것으로 수직적으로 나타나는 trichord 026이 수평적으로 등장하는 선율을 기준으로 대칭적으로 사용되었음을 알 수 있다. (악보 14)

악보 14) 마디 10~11

The image shows a musical score for measures 10 and 11. It includes a vocal line at the top and piano accompaniment below. The vocal line has lyrics: "Je - ner We hen, die mich -". The piano part is annotated with various chords and techniques:

- Measure 10: "poco accel." and "trichord 016" are noted. The piano part features a trichord 012 in the right hand and a trichord 012 in the left hand.
- Measure 11: "poco" and "trichord 026" are noted. The piano part features a trichord 026 in the right hand and a trichord 026 in the left hand. A tetrachord 0249 is also indicated.

 Dynamics include *mf* and *p*. Performance markings include *r.H.* and *l.H.* for right and left hands respectively.

마디 10~11의 반주부 중 마디 10에 나타나는 poco accel.은 상성부의 크레센도의 정점인 c#을 악센트로 나타내며, 이는 고통을 의미한다. 마디 11은 시의 내용을 반영하여, 지난날의 고통을 회상하면서 점차 잊혀져가는 것을 테크레센도와 아르페지오로 나타낸다.

마디 12의 반주부 역시 마디 11과 비슷한 리듬형태의 아르페지오 선율로 등장하며, 음렬구조는 tetrachord 0157과 0237로 나타난다. 이것은 성악부 선율과 밀접한 관련을 갖는다. 마디 11~12에 나타나는 성악부 선율인 g#

- f \sharp - c \flat - b \flat 은 tetrachord 0157이며, 이는 반주부의 선율과 같은 음렬 구조를 갖기 때문이다. 그리고 반주부의 각 첫 번째 박자의 음을 제외한 f \flat - a \flat - e선율은 trichord 015로 성악부의 tetrachord 0157의 sub set이기 때문이다. 성악부와 반주부는 음열 사용과 구조에 있어서 유기적 관계로 진행되는 것을 알 수 있다. 마디 11~12의 성악선율이 마디 12~13의 반주부 상성부 선율에서 수직적 선율로 모방되어 나타나며, 또한 마디 13의 성악부와 반주부가 동일한 선율로 진행한다. 또한, 모방되어 나타나는 반주부 상성부 선율 시작음에 대한 하성부는 trichord 026, 마디 13의 첫 박 상성부 화음은 trichord 015로 앞부분에서 주로 등장했던 음류 집합과 동일하다. 마디 13의 반주부 하성부 선율은 짧은 리듬가의 도약 상행하는 선율의 음류 집합이 pentachord 02468로 나타나고, 마디 12와 같이 반주부 하성부 마지막 박에 등장하는 화음은 trichord 026으로 나타난다.

마디 11~13까지의 반주부 선율에서 몇 가지 공통점을 발견할 수 있다.

- 수평적 선율과 수직적 선율이 조화를 이루며 교대로 나타나고 선율을 이루는 음류 집합 구조가 유기적으로 관계되어 있다.
- 마디 11~13까지 반주부 하성부 선율의 마지막 화음은 모두 trichord 026으로 동일하게 나타난다.
- 각 마디의 최하성부 강박에 나타나는 음이 모두 같은 음정관계를 갖는다.

마디 11의 c \sharp - f \sharp , 마디 12의 b \flat - e \flat , 마디 13의 e \flat - g \sharp 이 dyad 05를 이루며, 이는 완전4도 음정관계로 B부분이 시작되면서 성악부와 반주부에 등장하는 trichord 015의 sub set라고 할 수 있다. 마디 13의 e \flat - g \sharp 은 증3도 이지만, 완전4도 음정과 같은 소리로, 동일한 음류 집합을 갖는다. (악보 15)

악보 15) 마디 11~13

The image shows a musical score for measures 11-13. The top staff is the vocal line, starting with a *mf* dynamic and ending with a *p* dynamic. The lyrics are: "We hen, die rich - tra - - - - fen, 모밤 Lei - - - se - stes Er-". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand (r.H.) and left hand (l.H.) are clearly marked. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. There are various articulation marks like accents and slurs. A specific chord is labeled as "trichord 026".

마디 14의 성악부 선율과 반주부 선율에 사용된 음류 집합이 동일하다. 즉, 마디 14의 성악부 선율에 나타난 음류 집합 구조는 $d - c\# - b\flat - b\flat$ 로 tetrachord 0134이며, 반주부의 하성부에 있어서 최상성부 음인 $b\flat - b\flat - d - c\#$ 으로 선율의 순서만 바뀌었을 뿐, 리듬과 음류 집합 구조에 있어서 성악부의 선율과 동일하게 나타남을 알 수 있다. 또한 반주부에 나타난 선율의 음류 집합 구조 역시 유기적 관계를 맺으며 나타난다. 반주부의 상성부 선율 $f\# - d\flat - c\#$ 과 $b\flat - f\# - b\flat$ 과 옥타브로 나타나는 $f\# - f\# - f\flat - \flat - f\# - e\flat$ 의 결합으로 볼 수 있으며, 음열 구조는 각각 trichord 015, 015, 012로 trichord 015는 B부분의 시작할 때 제시되었던 음류 집합이며, 음류 집합 012 역시 A부분에서 지배적으로 등장했던 tetrachord 0123의 sub set이다. (악보 16)

악보 16) 마디 14

14 in - - - nem kaum, tetrachord 0134

14 trichord 012 trichord 015 tetrachord 0134

trichord 036 trichord 016

마디 15~19의 성악부 선율은 이 곡의 클라이막스가 나타났다가 와해되는 부분으로, 악상이 커지면서 긴장이 시작되는 마디 15에서는 tetrachord 0134가, 클라이막스인 마디 16에서는 trichord 013이 나타난다. 마디 16의 선율이 리듬을 달리하고, 진행이 동일하게 나타나는 마디 17에서도 trichord 013이, 긴장이 와해되는 마디 18에서는 tetrachord 0123이 나타나는 특징을 보인다. 전체적 선율 진행 구조에 있어서는 아치형 구조를 가지고 있으며, 마디 16에서 이 곡의 가장 높은음인 f가 점4분음표의 긴 리듬가로 나타난다. (악보 17)

악보 17) 마디 15~19 성악부 선율

15 tetrachord 0134 Breiter werdend tetrachord 0123

daß ich, wenn des Le - bens Fül - le nie - der klingt__ in mei - ne Ruh',__ nur noch

trichord 013 trichord 013 *dim.*

마디 16~17의 반주부 선율의 음류 집합의 특징을 보면, 하성부의 trichord 016과 상성부의 tetrachord 0248, 0247, 0258이 수직적 선율로 결합하여 나타나는 것을 알 수 있다. 이 부분에서 나타나는 악상은 *f*로 이 곡의 클라이막스를 나타내고 있으며, 선율의 음류 집합은 가장 많이 사용되는 trichord와 tetrachord가 나타난다. (악보 18)

악보 18) 마디 16~17

긴장이 와해되는 부분인 마디 18~19에서의 반주부는 마디 16~17의 반주부 선율이 trichord와 tetrachord가 결합하여 7성부의 화음으로 나타났지만, 마디 18~19에서는 점차적으로 성부가 줄어서 나타난다. trichord 026, 027, 037이 수직적 선율로 보여지고, 수평적 선율로는 tetrachord 0123과 반주부 왼손의 최하성부에서의 pentachord 01234가 보여진다.

마디 18~19 반주부 선율의 최상성부에 나타나는 tetrachord 0123은 성악부 선율의 tetrachord 0123과 동일한 선율로 나타나고, 최하 성부의 tetrachord 0123은 성악부 선율이 역행된 형태로 나타난다. (악보 19)

악보 19) 마디 18~19

마디 19~21의 성악 선율은 마디 19~20의 trichord 016, 마디 20~21의 tetrachord 0167의 결합으로 이루어져 있다. 반주부 선율은 앞에 등장하였던 음류 집합이나 선율의 변형, 반복의 특징을 보인다. (악보 20)

악보 20) 마디 19~21 성악부 선율

마디 19의 반주부 오른손 최하성부인 $d\flat - d\sharp - e\flat - f\flat$ 의 선율은 마디 18~19의 반주부에 나타났던 선율이 리듬가를 달리하여 동일하게 반복된 것이며, 왼손의 최하성부인 $b\flat - c\flat - c\sharp - d\flat$ 과 마찬가지로 마디 18~19의 반주부에 나타났던 선율이 리듬만 변형되어 동일하게 나타난 것이다. 마디 19~21의 반주부에 나타나는 음류 집합을 살펴보면, 수직적 선율에서 trichord 015, 026, 027과 tetrachord 0147이 나타나고, 수평적 선율에서

는 dyad 07, trichord 013, tetrachord 0123이 많이 나타남을 알 수 있다. 또 마디 20~21 반주부 하성부에 나타나는 dyad 07인 $d\sharp - g\sharp$ 과 $g\sharp - d\sharp$ 의 선율은 A부분에서 지속음으로 나타났던 dyad 06인 $d - a$ 선율이 이도된 형태로 볼 수 있다. (악보 21)

악보 21) 마디 18~21

The image shows a musical score for measures 18-21. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a lower piano accompaniment line at the bottom. The vocal line has lyrics in German: "in mei - ne Ruh', nur noch tie - fer mich ver - hul - le,". The piano accompaniment is annotated with various chord types: tetrachord 0123, trichord 015, trichord 016, trichord 0147, trichord 026, trichord 027, and dyad 07. The score includes dynamic markings like *diviso*, *mf*, and *pp*. There are also some handwritten notes in Korean, such as "독일 선율(리듬X)" and "성악부 선율과 반주부의 최저 성부선율 역행".

마디 22~24의 성악부 선율은 tetrachord 0123과 trichord 016으로 이루어져 있다. 이 부분의 반주부 선율은 옥타브의 선율과 dyad 화음의 수직적 결합으로 나타나며, 여기서 나타나는 수직적 선율의 음류 집합은 dyad 03, 04, 06이 trichord 037, 016, 026으로 사용되었음을 알 수 있다. 또 반주부 수평적 선율에 나타나는 음류 집합은 마디 23의 pentachord 0123에서 변형된 것이며, 이는 반주부에 나타났던 선율의 리듬이 변형된 것이다. 그리고 반주부의 최상성부에 나타나는 선율 $bb - a\sharp - d\sharp$ 이 성악부 선율의 윤곽 선율이기 때문에 성악부 선율과 반주부 선율이 긴밀한 관계로 진행되고 있음을 알 수 있다. (악보 22)

악보 22) 마디 22~24

22 *dimin. e rit.* **pp** **ppp**
 fe - ster zu die Au - gen tu!
 tetrachord 0123 trichord 016
 22 *meno p* **pp**
 dyad 04 dyad 03 pentachord 01234
 dyad 06 trichord 087 trichord 016 trichord 015

마디 24~30은 Coda 부분으로, A부분의 반주부에 나타났던 선율 진행과 특징이 보여지고, A부분과 B부분은 나타났던 음고열집합들이 나타나는 특징을 보인다. 마디 24~25의 반주부 왼손 상성부에 나타나는 $d\# - e - f\# - f\# - e\#$ 의 선율은 A부의 마디 6~9의 반주부에 나타났던 선율이 리듬가를 축소되어 나타난 형태이며, 이것은 마디 25~26의 상성부로 모방된다. 이 부분에서의 수직적 선율에 나타나는 음류 집합은 trichord 016, 015, 026, 025와 tetrachord 0157, 0247, 0358이 보여진다. 또한 마지막 부분인 마디 29~30에서는 반주부의 상성부에는 dm 의 화음이 수직적으로, 하성부에는 수평적으로 나타남으로서, dm 의 조성감을 준다. (악보 23)

악보 23) 마디 24~30의 반주부

24 *pp* *p* *ppp* *ppp*

Tempo I.

trichord 016 trichord 015 trichord 025 trichord 016

A부분의 마디 6~9선음

27 *dimin.* trichord 025 tetrachord 0358

tetrachord 0157 tetrachord 0247

ppp *L.H.* 8

마지막 부분인 마디 24의 반주부 하상성부를 마디 25의 최상성부에서 모방은 잠에 대한 테마를 A부분의 마디 6~9의 선율로 나타낸다. 마디 26부터 땅 속 깊이 파고드는 느낌을 주는 반주부 상성부의 연속 하행과 마디 29에서 가장 낮은 음역인 d는 잠에 대한 평온함과 갈망을 표현한다.

2) Schlafend trägt man mich in mein Heimatland

① 시의 해석과 분석

Schlafend trägt man mich	잠에 취한 듯 나를
in mein Heimatland.	고향으로 이끈다.
Ferne komm' ich her,	나는 멀리서 왔다.
über Gipfel, über Schlünde,	봉우리를 넘고 산을 넘어서,
über ein dunkles Meer	깊은 바다를 건너
in mein Heimatland.	고향으로 왔다.

이 시는 Berg와 동시대 시인인 Mombert의 『Der Glühende』에서 발췌한 3가지 시 중 첫 번째 시로, 잠 속에서 회향¹¹¹⁾을 다루고 있다.

6행으로 된 자유시로써, 음절수는 주로 5음절로 이루어져 있으며, 4행에서 8음절, 5행에서 6음절이 나타난다. 이 시의 각운은 a-b-c-d-e-b로 불규칙하게 나타나 있다. (표 11)

표 11) 시의 음절수와 각운

시	음절수	각운
Schlafend trägt man <u>mich</u>	5	a
in mein Heimat <u>land</u> .	5	b
Ferne komm' ich <u>her</u> ,	5	c
über Gipfel, über Schlü <u>nde</u> ,	8	d
über ein dunkles <u>Meer</u>	6	e
in mein Heimat <u>land</u> .	5	b

111) 채은희. 앞의 책. p.194

② 악곡 분석

총 18마디로 이루어진 이곡은 Langsam(느리게)으로 되어 있으며, 폴리포니의 기법으로 매우 조직적인 구조적 통일성을 이루고 있는 곡이다. b이 6개가 붙어 ebm의 조성을 가진 형태로 나타나지만, 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」보다 조성파악이 힘들고, 점차 무조 음악이 나타남을 알 수 있다. 성악부의 음역은 b₄에서 f₅까지이다. 이 곡은 악상과 템포에 따라 구조가 나뉘는 특징을 갖는다. A부분은 pp의 악상으로 나타나고, 간주부에서 accel. 되다가 rit.와 a tempo로 진행된다. A'부분은 rit. 되다가 다시 a tempo 되고, A''부분으로 진행된다. 전체적 선율 진행은 수직적인 특징을 보이고, tetrachord 0268이 많이 사용 되었다. whole-tone collection의 음류 집합이다. 이 곡은 3/4박자로 되어있으며, 「Schlafend trägt man mich in mein Heimatland」의 형식과 구조는 다음과 같다. (표 12)

표 12) 「Schlafend trägt man mich in mein Heimatland」의 형식과 구조

형식	A	간주	A'	A''
마디	1 ~ 4	4 ~ 8	9~14	14~18
박자	3/4 박자			

이 곡의 음악적 특징으로 선율적 구조를 지배하는 중심음을 문자를 음명으로 표상한 수법으로 작곡하였다. 이것은 Berg이전의 Bach나 Schumann 등이 이미 사용한 수법으로, Bach는 자신의 이름을 딴 B, A, C, H를 종종 이용하였고, Schumann은 그의 피아노 소품에서 지명인 Asch를 따서 a - eb - c - b를 사용하였거나, Abegg의 이름에서 a - b - e - g - g를 중심음이 되게 사용 하였다. Berg는 그와 약혼녀 Helene Nahowski의 이니셜 A - B - H를 음명으로 바꾼 반음계적 상행 스케일이 중심음이 된다. (악보 24)

악보 24) 『Schlafend trägt man mich in mein Heimatland』에서의 중심음



아래의 (표 13)에 나타난 『Schlafend trägt man mich in mein Heimatland』의 기본 음구조는 다음과 같은 특징을 나타낸다.

- 이 곡에서 dyad, trichord, tetrachord, pentachord 종류의 음류 집합들로 이루어져 있고, dyad와 tetrachord가 가장 많이 사용되었다.
- dyad에서는 장3도의 음정을 갖는 04가 23번으로 가장 많이 사용되었으며, 장3도와 전위 관계인 단6도의 08 역시 빈번히 사용되었음을 알 수 있다.
- trichord에서는 024가 5번, 027이 7번 사용되었고, tetrachord에서는 0268이 21번 사용됨으로서, 자주 나타나는 음류 집합임을 알 수 있다.
- 이 곡에 나타난 pentachord 02468은 곡 내에 가장 빈번히 나타나는 tetrachord 0268을 sub set로 갖고 있으며, trichord 024는 tetrachord 0248의 sub set이다.
- 이 곡에서는 whole-tone collection의 음류 집합들이 사용된다. pentachord 02468은 whole-tone collection으로, 이 음류 집합 뿐 아니라 이 음류 집합의 sub set 역시 자주 사용되는 특징을 보인다.
- 이 곡에 등장하는 trichord는 Allen Forte의 set class name에 나타나는 trichord 중 3-2, 3-5, 3-7을 제외하고 3-1부터 3-11까지의 음류 집합 대부분 한 번씩은 사용되었음을 알 수 있다.

표 13) 「Schlafend trägt man mich in mein Heimatland」의 기본 음구조

종류	Name	Pcs	Vector	빈도
Dyad	.	04	.	23
	.	08	.	6
Trichord	3-1	012	210000	1
	3-3	014	101100	1
	3-4	015	100110	6
	3-6	024	020100	6
	3-8	026	010101	7
	3-9	027	010020	1
	3-10	036	002001	1
	3-11	037	001110	1
Tetrachord	4-1	0123	321000	3
	4-3	0134	212100	1
	4-12	0236	112101	2
	4-13	0136	112011	1
	4-16	0157	110121	2
	4-17	0347	102210	3
	4-21	0246	030201	5
	4-23	0257	021030	2
	4-24	0248	020301	3
	4-25	0268	020202	21
	4-27	0258	012111	1
Pentachord	5-3	01245	332310	2
	5-5	01237	131221	1
	5-24	01357	040402	3
	5-33	02468	433321	1

이 곡을 구체적으로 나누어 살펴보면, 이 곡은 반주부의 전주 없이 *pp*의 악상으로 시작되어 나타나며, 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」처럼 조성감을 느끼게 하는 화음구조를 보인다. 이 곡에서는 장3도 화음인 dyad 04의 사용으로 인해 조성감이 느껴지는 화음 구조를 쉽게 찾을 수 있

다. 마디 1~2의 반주부 하성부 선율은 E♭M의 딸림음과 으뜸음, D♭M의 딸림음과 으뜸음으로 볼 수 있다. 마디 1~4에서는 pentachord 01245와 01237로 구성되어 있는 성악부 선율과 반주부 선율은 수직적 선율로 진행하며, 수직적 선율은 tetrachord로 구성되어 있는 특징을 볼 수 있다. 이 부분의 음류 집합 구조는 tetrachord 0268로 나타나며, 상성부의 trichord와 하성부의 단선율이 결합하거나, 상성부와 하성부의 dyad가 결합하여 나타난다. 반주부의 수평적 선율은 최상성부에 진행되는 선율이 주로 반복되는 주요선율로 나타나며, tetrachord 0347과 0123으로 구성되어 있다. 마디 4의 반주부 하성부에 나타난 trichord 024와 dyad 08은 반주부의 수평적 선율 진행에 빈번히 사용된다. 이 부분에서는 중심음 b♭을 중심으로 상하 대칭적으로 접근하고 있으며, 중심선율이 4도 간격으로 움직이면서 12음계의 음이름이 반복 없이 나타나고 있기 때문에, 12음 기법 음악을 예시하고 있는 중요한 특징을 지닌다.(악보 25)

악보 25) 마디 1~4

The image shows a musical score for the first four measures of a piece titled 'Langsam (Tempo I)'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Schla fend trägt man mich in mein Hei - mat - land.' The piano accompaniment is annotated with various chord structures: pentachord 01245, tetrachord 0347, tetrachord 0268, trichord 028, trichord 024, and dyad 08. The key signature is E♭ major and D♭ major. The tempo is marked 'Langsam (Tempo I)' and the dynamics are 'pp'.

반주부가 성악부의 선율보다 먼저 나타나지만, 시의 내용인 잠에 취해 고향으로 이끌려 가는 것을 표현하기 위해 점차적인 하행의 선율을 늘어지는 듯한 느낌으로 나타난다. 특히 반주부의 상성부는 넓은 화성과 불협화로

마디 4~8의 수평적 선율 진행은 선율이 모방되거나 반복하여 나타나는 특징을 보인다. 마디 5의 반주부 하성부에 나타난 trichord 024와 dyad 08은 마디 6의 하성부에서 동일한 음류 집합을 가진 선율로 반복이 되며, trichord 024는 간주부의 수직적 선율에서의 tetrachord 0246과 0248의 subset이다. 또한, 마디 6의 dyad 08은 마디 7의 g#과 결합하여 trichord 015로 나타낼 수 있다. 이는 음류 집합이 마디 7~8의 상성부와 하성부에서 교대로 나타난다. (악보 27)

악보 27) 수평적 선율 진행의 선율이 모방되거나 반복되는 부분

a. 마디 5~6

b. 마디 6~8

A'부분은 A부분이 확장된 하나의 악구로 이루어져 있다. 처음 등장하는 마디 9~10의 성악부 선율이 A부분의 반주부 상성부 선율과 리듬가를 달리 하여 동일하게 나타나며, 수직적 선율에 나타난 음류 집합은 trichord 026, 037이 나타나고 tetrachord 0268, 0258, 0248, 0236이 나타난다. (악보 28)

악보 28) 마디 9~10의 수직적 선율에 나타난 음류 집합

반주부의 수평적 선율 진행을 살펴보면, 다음과 같다. 마디 9의 반주부 최상성부의 선율 진행은 trichord 024와 dyad 07로 앞의 간주부의 마디 5~6 하성부에 나타났던 선율의 음류 집합과 유사함을 알 수 있다. 마디 9의 반주부 최상성부 선율은 trichord와 dyad로 나타내거나, pentachord 01357로 나타낼 수 있다. 마디 6의 반주부 최상성부에 나타났던 tetrachord 0135를 sub set로 포함하고 있는 음류 집합이기 때문이다. 마디 9의 반주부 중성부에 나타나는 선율은 성악부 선율의 리듬을 다르게 하여 모방하고 마디 10의 반주부 상성부 선율은 tetrachord 0236으로 성악부 선율의 리듬을 모방하여 나타낸다. (악보 29)

악보 29) 마디 9~10

마디 10~13의 성악부 선율에서의 음류 집합은 tetrachord 0136, 0268으로 이루어져 있으며, 리듬형태는 마디 10의 반주부 선율의 리듬을 모방하지만, 프레이즈를 달리하여 나타낸다. 마디 10~13의 반주부의 수직적 선율에 나타나는 음류 집합을 살펴보면, dyad 04, trichord 026, tetrachord 0157, 0246, 0268, pentachord 02468을 사용했음을 알 수 있다. 이처럼 마디 10~13에서 나타나는 반주부의 수직적 선율에는 음류 집합 종류가 dyad, trichord, tetrachord, pentachord로 나타남을 알 수 있다.

마디 10~13의 반주부의 수평적 선율에 나타난 음류 집합은 마디 10의 반주부 상성부에서는 trichord 024와 dyad 08이 사용되면서, 마디 9와 동일한 음류 집합이 사용되었으며, 마디 12에서 tetrachord 0347이 마디 11의 성악부 선율 리듬을 모방하였다. 마디 10~13의 반주부의 하성부 수평적 선율의 음류 집합은 tetrachord 0134, pentachord 01245로 나타난다. 수평적 선율에 나타난 음류 집합은 dyad, trichord, tetrachord, pentachord가 나타나 수직적 선율에 나타난 음류 집합의 종류와 동일하게 진행했음을 알 수 있다. (악보 30)

악보 30) 마디 10~13

The image shows a musical score for measures 10-13. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom). The vocal line includes the lyrics: "her - ü - ber Gip - fel - ber Schün - de, ü - ber ein". The score is annotated with various chord types and their identifiers: tetrachord 0136, tetrachord 0268, trichord 024, dyad 08, dyad 04, tetrachord 0347, pentachord 02468, tetrachord 026, tetrachord 0157, tetrachord 0134, pentachord 01245, and tetrachord 0268. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the vocal line in measure 13. The piano accompaniment features complex textures with many beamed notes and rests.

봉우리와 산을 넘는다는 시의 내용을 마디 10의 아치형 구조의 반주부 상

성부, 마디 11에서의 성악부, 마디 12에서의 반주부 상성부로 진행하면서 점차적으로 상행하는 선율로 나타내고 있다.

마디 13~14는 A'의 부분이 *rit.*가 되면서 끝나는 부분으로 악상은 *dim.*가 나타난다. 성악부 선율에서 사용된 음류 집합은 trichord 024와 015로 이 곡에서 많이 사용된 trichord로 나타남을 알 수 있다. 반주부의 수직적 선율에 사용된 음류 집합은 tetrachord 0268, pentachord 01357, tetrachord 0268을 sub set로 포함하는 pentachord 02468이 사용되었으며, 수평적 선율에 나타난 음류 집합은 마디 14의 반주부 최상성부에 사용된 tetrachord 0123이며 이것은 마디 13의 반주부 최상성부에 나타난 선율이 확장된 형태이다. (악보 31)

악보 31) 마디 13~14

The image shows a musical score for measures 13 and 14. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "de, ü - ber ein dunkles Meer in mein". Performance markings include *rit.* (ritardando) and *dimin.* (diminuendo). Chord labels include trichord 024, trichord 015, trichord 012, pentachord 02468, tetrachord 0246, pentachord 02468, pentachord 01357, and tetrachord 0268. A circled area in the piano part highlights a specific chord structure.

마디 14~16에서 사용된 선율은 대부분 A부분에 나타나 있다. 성악부 선율로 나타난 $f\sharp - d\flat - c\sharp - c\flat - b\flat - a\sharp$ 는 A부분의 성악부 선율 중 $f\sharp - d\flat - c\sharp - b\sharp - b\flat$ 선율이 리듬을 변형시키고 선율을 확장하

여 모방한 형태라고 할 수 있다. 이 부분의 음류 집합은 trichord 015와 012로 분류해서 나타낸다. 반주부의 최상성부에 나타난 수평적 선율은 A부분의 반주부에서 밝혔던 주요 선율이 리듬의 축소로 동일하게 모방되었고, 반주부의 하성부 선율도 A부분에 나타났던 선율을 축소하여 나타내었다. 또한 이 선율로 표현된 리듬은 A'부분에서 모방되어 나타났던 리듬형태인 ♩.♩.♩.로 나타남을 알 수 있다. 반주부의 수평적 선율에 사용된 음류 집합은 tetrachord 0347과 0123으로 동일하게 나타나며, 수직적 선율에 나타난 음류 집합은 trichord 026, 024, 027과 tetrachord 0157, 0268로 나타난다. 이 곡의 마지막 부분인 마디 17~18에서 화음 구조, eb - g♯ - db은 5음 bb이 생략된 팔림 형태로 나타나며, 이로 인하여 조성감을 느낄 수 있다. (악보 32)

악보 32) 마디 14~18

The image shows a musical score for measures 14-18. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score includes various annotations such as 'dimin.', 'a tempo(I)', and 'p'. Harmonic analysis is provided with labels like 'trichord 015', 'trichord 012', 'tetrachord 026', 'tetrachord 0268', and 'pentachord 01357'. The lyrics are 'dunkles Meer in mein Hei - - - mat land. 5음이 생략된 팔림 화음 (완전중지 느낌이 X)'. A note at the bottom right says 'A부분의 반주부의 최상성부를 축소하여 나타내었다.' and 'A부분을 A'의 리듬형태로 모방'.

마디 15는 마디 1에 나오는 테마 부분을 다른 리듬으로 반복함으로서, 고향으로 돌아가는 것을 암시 하였으며, 마디 17~18에서의 반주부 하성부는 불규칙한 리듬을 잡에 이끌려 고향으로 가는 것을 나타내었으며, 마디 19에서 2박자로 나타나면서 불완전하게 끝난다.

3) Nun ich der Riesen Stärksten überwand

① 시의 해석과 분석

Nun ich der Riesen Stärksten überwand,	지금 나는 힘센 거인을 이겼다.
Mich aus dem dunkelsten Land heimfand	난 어두운 나라에서 집에 오는 길을 찾았다.
an einer weißen Märchenhand	하얀 동화세계 손이 이끄는 대로,
Hallen schwer die Glocken.	무거운 종소리가 울린다.
Und ich wanke durch die Gaßen	그리고 난 길을 지날 때
schlafbefangen	잠에 사로잡혀 휘청거리며 걸었다.

이 시는 Berg와 동시대 시인인 Mombert의 『Der Glühende』에서 발췌한 2번째 시로, 꿈을 주제로 하고 있다. 이 곡에서 무겁게 강세가 붙여지고, 넓은 구성으로 가사를 다루는데 가장 힘센 거인을 이겨내고 집으로 가는 길을 발견하고 요정의 손에 이끌려 안내를 받는 꿈을 묘사한다.¹¹²⁾

6행으로 된 자유시로써, 음절수는 4음절, 6음절, 8음절, 9음절, 10음절 등의 다양한 음절을 갖는다. 이 시의 각운은 1행~3행과 4행~6행으로 나뉘어 통일되게 나타난다. (표 14)

표 14) 시의 음절수와 각운

시	음절수	각운
Nun ich der Riesen Stärksten über <u>w</u> and,	10	a
Mich aus dem dunkelsten Land heim <u>f</u> and	9	a
an einer weißen Märchen <u>h</u> and	8	a
Hallen schwer die Glock <u>e</u> n.	6	b
Und ich wanke durch die Ga <u>ß</u> en	8	b
schlaf <u>b</u> efangen	4	b

112) 채은희. 앞의 책. p.195

② 악곡 분석

총 13마디로 이루어진 이 곡은 *Erst ziemlich bewegt, dann langsam*(처음 상당히 움직이고 나서 느리게)으로 되어 있으며, 다른 곡들에 비해 선율이 매우 반복 진행적이다. *b*이 7개가 붙어 *C b M*의 조성을 가진 형태로 나타나지만, 부분적으로 조성 감각을 보인다. 이것은 반주부의 폴리포니 기법으로 된 구조적 변화가 일정한 박자 감각과 함께 조성을 흐리게 한다. 성악부의 음역은 *cb'*에서 *eb''*까지이다. 이 곡은 *f*와 *pp*가 대립적으로 사용되며 몇 개의 동기가 곡 내에서 변형되어 유기적으로 사용되었다. 형식은 3개의 악구¹¹³⁾로 구성되어 있는 1부분 형식으로 구성되었다. 이 곡은 3/4박자로 나타나며, 마디 9에서 잠시 4/4박자의 변박이 나타난다. 다음 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」의 형식과 구조는 다음과 같다. (표 15)

표 15) 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」의 형식과 구조

형식	악구 1	악구 2	악구 3
마디	1 ~ 4	4 ~ 9	9 ~ 13
박자	3/4 박자		4/4 박자 3/4 박자

이 곡의 음악적 특징으로는 Berg가 이 곡까지 조성적 색채의 모든 요소를 동원하고 있으며, 음악의 새로운 이미지나 어법의 다양화를 위해 관용적으로 4도의 선율진행을 사용하고 화성에 있어서도 협화와 불협화의 극단적인 대조를 사용하고 있어, 무조와 조성이 혼합된 형태로 볼 수 있다. 즉, 이 곡에서는 화성이나 음정구조는 조성체계에 의하고 있지만, 선율진행의 수평적 진행에서는 조성에서 적용될 수 있는 음계나 화성 진행이 전혀 성립되지 않는다.

113) 악구(樂句): 음악 주제가 비교적 완성된 두 소절에서 네 소절 정도까지의 구분.

아래의 (표 16)에 나타난 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」의 기본 음구조는 다음과 같은 특징을 나타낸다.

- 이 곡에서는 dyad, trichord, tetrachord, pentachord의 4종류의 음류집합들로 이루어져 있고, dyad와 trichord가 가장 많이 사용되었다.
- dyad에서 완전 5도의 음정 관계를 갖는 dyad 07이 가장 많이 사용되었고, 완전 5도와 전위 관계인 완전 4도의 dyad 05 역시 빈번히 사용되었음을 알 수 있다. trichord에서는 037이 17번 사용되었고, tetrachord에서는 0126이 5번, 0156이 5번 사용되었고, pentachord에서는 01236이 2번 나타나는 것을 제외하고는 각각 1번씩 사용되었다.
- 이 곡에 나타난 음류 집합들은 대체적으로 한 음류 집합의 sub set들이 많이 나타남을 알 수 있다. dyad로 가장 빈번히 나타나는 dyad 07은 trichord 027, 037 tetrachord 0147, pentachord 01237의 sub set이며 trichord 012, 015, 016, 036은 tetrachord 0126, 0136, 0156의 sub set이다. 그리고, tetrachord 0126은 pentachord 01236의 sub set이다.

표 16) 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」의 기본 음구조

종류	Name	Pcs	Vector	빈도
Dyad	·	05	·	7
	·	07	·	15
Trichord	3-1	012	210000	2
	3-4	015	100110	1
	3-5	016	100011	1
	3-8	026	010101	3
	3-9	027	010020	4
	3-10	036	002001	2
	3-11	037	001110	17
Tetrachord	4-5	0126	210111	5

Tetrachord	4-8	0156	200121	5
	4-11	0135	121110	1
	4-13	0136	112011	1
	4-18	0147	102111	1
	4-27	0258	012111	1
Pentachord	5-4	01236	322111	2
	5-5	01237	321121	1
	5-10	01346	223111	1
	5-Z17	01348	212320	1
	5-27	01358	122230	1
	5-29	01368	122131	1

이 곡을 구체적으로 나누어 살펴보면, 이 곡은 반주부의 전주 없이 성악부의 선율이 먼저 나타난다. 마디 1~3에서는 이 곡에서 자주 사용되는 선율, 리듬적 특징이 *f*의 악상으로 나타난다. 원본 악보 마디 1~6의 가사에 나타난 *)부분은 지시어 *Diese Stellen nicht hastig, sondern im Tempo des gesprochenen Wortes.*(성급하게 서두르지 말고 말하는 듯한 템포로)로 나타낸다. 이것은 Berg의 특징으로 볼 수 있는 말과 레치타티보의 조화를 이 가곡에서 보여주는 것이다. 이 곡은 성악부에서 못갓춘마디로 선율이 시작되며, 두 개의 pentachord 01348, 01368로 구성되었고, tetrachord 0138을 동일하게 sub set로 포함하는 특징을 지녔다. 성악부의 못갓춘마디에 나타나는 도약 상행 3연음부 선율은 동기 a라고 할 수 있으며, 마디 2에 나타나는 붓점리듬으로 순차 상행하는 선율은 동기 b라고 할 수 있다. (악보 33)

악보 33) 마디 1~4의 성악부

Erst ziemlich bewegt, dann langsam.

1
 Nun ich der Rie - sen Stark - sten ü - ber wand

반주부에서도 동기적 요소들이 나타난다. 반주부에 사용된 음류 집합을 살펴보면 상성부는 하나의 tetrachord 0156과 두 개의 tetrachord 0126으로 구성되어 있다. 마디 2의 마지막 박자에서는 다음 악구 2에 나타날 dyad 07이 수직적으로 나타나며, 하성부 역시 상성부의 tetrachord 0156으로 구성된 선율이 옥타브로 동일하게 나타나다가 상성부의 선율이 4분음표의 리듬으로 확대되어 trichord 012를 갖으며, 여기에 나타난 tetrachord 0126과 0156은 이 곡의 중요한 동기적 요소이며, 반주부의 도약 하행하는 붓점리듬은 동기 c이다. (악보 34)

악보 34) 마디 1~4의 반주부

마디 2에서의 반주부는 시의 내용과 같이 힘센 거인을 이긴 당당함을 유니즌으로 표현하였으며, 마디 3은 음류 집합 tetrachord 0126을 반복하여 사용함으로써 길을 찾아 헤매는 것을 표현하였다.

마디 4~8은 악구 1부분에서 나타난 동기 a, b, c의 요소들이 사용된다. 성악부 선율의 마디 4~6에 사용된 음류집합은 tetrachord 0147, 0156, dyad 07로 나타나며, tetrachord 0147과 0156으로 구성되어 있는 선율은 아치형 구조로 나타난다. 도약 상행하는 tetrachord 0147은 동기 a가 리듬을 달리하여 변형된 것으로 볼 수 있으며, 하행하는 tetrachord 0156 역시 동기 a의 변형으로 볼 수 있다. dyad 07로 나타나는 도약 하행 선율은 동기 c의 도약

하행으로 볼 수 있다. (악보 35)

악보 35) 마디 4~6의 성악부

마디 6~7에 나타난 성악부 선율은 pentachord 01346과 trichord 012로 이루어져있는데, pentachord 01346은 악구 1의 성악부 선율을 구성하였던 pentachord 01348, 01368과 함께 trichord 013을 sub set로 포함하는 공통점을 지니고 있으며, trichord 012 역시 악구 1의 반주부에 나타난 선율과 동일한 음류 집합 구성이며, 악구 1의 성악부에 나타난 동기 a, b가 변형된 형태로 나타난 것임을 알 수 있다. (악보 36)

악보 36) 마디 6~7의 성악부

마디 4~9의 반주부를 살펴보면, 수직적 선율과 수평적 선율이 결합하여 나타나는 것을 알 수 있다. 마디 4의 반주부 상성부 선율은 dyad 07의 수직적 선율로 3연음부 리듬으로 나타나는데, 이 3연음부 리듬은 동기 a의 요소이다. 마디 4~6의 반주부 하성부 선율은 tetrachord 0156과 도약 상행하는 dyad 05로 구성된다. tetrachord 0156으로 나타난 선율은 앞의 악구 1의 동

기 c가 이도되어 나타난 것이며, dyad 05는 tetrachord 0156의 sub set로 동기 c에 나타나는 도약 하행하는 선율이 도약 상행하는 선율로 전위 모방되어 나타난 것이다.

마디 4의 반주부 하성부에 나타난 tetrachord 0156은 마디 5의 반주부 상성부에서 이도된 형태로 모방되며, 마디 6의 반주부 상성부에 나타난 선율은 dyad 05로, 마디 5~6에 나타난 e₄ - a₄이 전위 모방된 것임을 알 수 있다. 이는 마디 7에서 음정관계가 전위된 dyad 07의 선율로 반복 진행된다. (악보 37)

악보 37) 마디 4~6의 반주부

마디 8~9의 성악부 선율은 앞의 마디 7에 등장한 동기 b의 요소가 나타나며, 순차적 상행, 하행하는 붓점 리듬의 선율에서 찾아 볼 수 있다. 이 성악부 선율은 tetrachord 0135로 앞의 악구와 마찬가지로 trichord 013을 sub set로 가지는 특징을 보인다. (악보 38)

악보 38) 마디 7~9의 성악부

마디 7~9의 반주부는 *pp*의 악상으로 나타난다. 상성부 선율은 a₄ - d₄의 dyad 07로 구성된 선율로 반복 진행하며, 하성부는 두 개의 trichord로 구성된 수직적 선율 형태로 나타난다. 하성부에 사용된 trichord는 대체적으로 두 개의 037로 결합된 수직적 선율이 반복 진행하며, 두 개의 027로 결합된 수직적 선율로 잠시 바뀌어 진행한다. 마디 9에서 잠시 4/4박자의 변박이 이루어져 악구 3으로 진행하기 위한 짧은 연결이 나타난다. (악보 39)

악보 39) 마디 7~9의 반주부

The image shows a musical score for measures 7-9. The upper staff (treble clef) contains the melody, starting with a dyad 07 (a4-d4) and moving through various trichords (027 and 037). The lower staff (bass clef) provides harmonic support with complex chordal textures. Annotations include 'pp' (pianissimo), 'cresc. molto' (crescendo molto), 'trichord 027', 'trichord 037', 'espress.' (espressivo), and 'poco accel.' (poco accelerando). A bracket above the score indicates a '짧은 연결' (short connection) for '악구 3으로 진행하기 위한' (preparation for progression to section 3). The score ends with a fermata and a '3' indicating a triplet.

마디 7부터 반주부 상성부는 왼손과 오른손이 번갈아 가며 종이 울리는 것을 표현하였고, 반주부의 하성부는 하얀 동화 세계의 손을 보여주듯 아르페지오로 나타내었다.

악구 3은 마디 9 반주부에 나타나는 짧은 연결을 거쳐 나타나며 여기에서도 동기 a, b, c의 요소를 찾아 볼 수 있다. 마디 9에 나타난 짧은 연결을 살펴보면 상성부에서는 dyad 07이 도약 하행하는 선율로 동기 c의 요소를 가지고 다시 전위된 음정인 dyad 05의 수직적 선율로 나타난다. 하성부는 악구 1의 반주부의 하성부에 나타난 선율이 축소되어 나타남을 알 수 있으며, 악구 1과 같이 tetrachord 0156과 trichord 012로 구성된다. (악보 40)

악보 40) 마디 9

Glock - ken; und ich

dyad 07 dyad 05 dyad 05

r. H. (poco accel.)

espress. tetrachord 0156 trichord 012

짧은 연결의 반주부 하성부에 나타나는 선율이 변형 모방되어 시작되는 마디 9부터의 성악부 선율을 살펴보면, trichord 015, tetrachord 0126, trichord 016으로 구성되어 있다. 여기서 나타나는 trichord 015는 동기 c에 나타난 tetrachord 0156을 sub set로 볼 수 있으며, trichord 016은 마디 10의 tetrachord 0126의 sub set라고 할 수 있다. (악보 41)

악보 41) 마디 9~12의 성악부

und ich wan - ke durch die Gas - sen schla - be - fan gen.

trichord 015 tetrachord 0126 trichord 016

molto dim. rit. pp

악구 3의 반주부 상성부를 보면, 악구 1과 악구 2에 나타난 요소가 결합되어 나타난다. 마디 10에 나타난 선율은 악구 1의 반주부에 나타난 선율이 수직적으로 결합되어 나타나는 것이며, 마디 10~13의 선율은 악구 2에 나

타난 3연음부의 수직적 선율의 변형으로 볼 수 있다. 마디 10에서 사용된 음류 집합은 tetrachord 0126과 dyad 05이며 마디 10~13의 수직적 선율에 사용된 음류 집합은 trichord 037과 026이다. 반주부의 하성부에서도 악구 1, 2에 나타난 동기적 요소들을 찾아 볼 수 있다. 마디 10의 첫 박에 나타나는 수직적 선율은 trichord 037로, 악구 2에 나타난 수직적 선율의 음류집합과 동일하게 나타난다. 마디 10~13에 나타난 수평적 선율은 악구 1의 동기 c가 이도되고 확대되어 나타난 형태로 동기 c와 같이 tetrachord 0156이다. (악보 42)

악보 42) 마디 10~13의 반주부

The musical score shows two staves. The right staff (treble clef) begins at measure 10 with a 'molto' marking. It features a series of chords and triplets, with annotations for 'trichord 0126' and 'dyad 05'. The left staff (bass clef) includes a 'trichord 037' annotation and the instruction 'abdämpfen'. Dynamics include 'f', '(p)', 'pp', and 'ppp'. Performance directions include 'espress.' and 'mp'. The score concludes with a 'tetrachord 0156' annotation.

길을 찾아 헤매이는 테마가 나오는 마디 3부분을 마디 10에서 반복하여 사용하였다. 셋잇단음표와 8분음표의 변화된 리듬으로 휘청거리며 걸어가는 주인공을 묘사하였으며, 특히 반주부 하성부의 엑센트가 이를 더욱 강조해주는 역할을 한다.

4) Warm die Lüfte

① 시의 해석과 분석

Warm die Lüfte, es sprießt Gras auf sonnigen Wiesen Horch! Horch, es flötet die Nachtigall... Ich will singen: Droben hoch in düstern Bergforst, es schmilzt und sickert kalter Schnee, ein Mädchen in grauem Kleide lehnt an feuchtem Eichstamm, krank sind ihre zarten Wangen, die grauen Augen fiebern durch Düsterriesenstämme. “Er kommt noch nicht. Er läßt mich warten”... Stirb! Der Eine stirbt, daneben der Andere lebt: Das macht die Welt so tiefschön.	따뜻한 기운. 햇볕 비치는 초원 위로 풀들이 자란다 들어봐! 들어봐, 나이팅게일의 소리를.. 나도 노래하고파; 저기 높은 어두운 산 숲에 차가운 눈이 녹는다. 회색 옷을 입은 소녀는 습기 찬 떡갈나무 사이에 몸을 기댄다. 그녀의 보드라운 뺨이 아파온다. 어둡고 칩칙한 가지 사이 회색빛의 눈이 이글거린다. 죽어라! 하나는 죽고, 그 곁에 다른 이는 산다; 이것이 세상을 더 깊고 아름답게 만든다.
--	---

이 시는 Berg와 동시대 시인인 Mombert의 『Der Glühende』에서 발췌한 3번째 시로, 꿈속의 환영¹¹⁴⁾을 주제로 하고 있다. 이 곡에서 밤 피꼬리, 회색 드레스를 입은 아가씨 등의 가사 묘사는 피아노 반주에서 나타난다.¹¹⁵⁾

16행으로 된 자유시로써, 음절수는 1음절, 4음절, 6음절, 7음절, 8음절, 9음

114) 채은희. 앞의 책. p.194

115) 채은희. 앞의 책. p.195

절, 11음절 등의 다양한 음절을 갖는다. 이 시의 각운은 불규칙하게 나타나 있다. (표 17)

표 17) 시의 음절수와 각운

시	음절수	각운
Warm die Lüfte,	4	a
es sprießt Gras auf sonnigen <u>Wiesen</u>	9	b
<u>Horch!</u>	1	c
Horch, es flötet die <u>Nachtigall</u> ..	8	d
Ich will <u>singen</u> :	4	b
Droben hoch in düstern <u>Bergforst</u> ,	8	e
es schmilzt und sickert kalter <u>Schnee</u> ,	8	f
ein Mädchen in grauem <u>Kleide</u>	8	a
lehnt an feuchtem <u>Eichstamm</u> ,	6	g
krank sind ihre zarten <u>Wangen</u> ,	8	b
die grauen Augen <u>fiebern</u>	7	h
durch <u>Düsterriesenstämme</u> .	7	a
“Er kommt noch nicht. Er läßt mich <u>warten</u> ”...	9	b
<u>Stirb!</u>	1	i
Der Eine stirbt, daneben der Andere <u>lebt</u> :	11	j
Das macht die Welt so <u>tiefschön</u> .	7	k

② 악곡 분석

총 25마디로 이루어진 이 곡은 Langsam(느리게)으로 되어 있으며, 앞의 3곡과는 다르게 악곡에 조성을 사용하지 않았고, 이것은 Berg가 최초로 조성의 기능에서 벗어난 작품이다. 즉, 악곡 스타일이 완전한 무조주의로 향하고 있다는 것을 의미하는 곡으로, 『Vier Lieder』 Op.2의 다른 곡들에 비해 중요한 작품이다. 이 곡은 완전한 무조 음악인 만큼 조표를 사용하지 않고, 시의 내용에 따라 불협화음의 해결 없이 옮겨가고 있다. 성악부의 음역은 a₄에서 g₄#까지이며, 악상과 표현기호가 매우 다양하게 나타난다. 전체적으로 A - B - C의 형식을 갖는다. 이 곡은 4/4박자로 되어 있으며, 「Warm

die Lüfte」의 형식과 구조는 다음과 같다. (표 18)

표 18) 「Warm die Lüfte」의 형식과 구조

형식	A				B						C	
	악구1	악구2	악구3	악구4	악구5	악구6	악구7	악구8	악구9	악구10	악구11	악구12
마디	1~2	3~4	4~6	7~8	9~10	10~11	11~13	13~14	14~15	15~19	20~22	22~25
박자	4/4 박자											

이 곡의 음악적 특징으로 성악부의 선율에 따라 2마디 단위의 짧은 악구로 나타나며, 앞의 세곡에서 나타났던 음류 집합과 동기들이 나타난다. 이 곡의 선율은 추측할 수 있는 주제적 요소가 없다고 할 수 있는데, 반주의 구조에서 대칭적 요소가 전체의 중심이 되지만, 동기의 반복이나 형식의 통일성, 선율적 반복은 사용하지 않기 때문이다. (표 19)에 나타낸 노래 선율에 나타난 12음 빈도수를 살펴보면, 몇 음을 제외하고 균등하게 나타나 있다. 이는 모든 음이 동등한 위치를 차지하고 있음을 나타내며, Schönberg의 초기 작품에서 영향을 받은 것이다.¹¹⁶⁾

표 19) 「Warm die Lüfte」의 노래 선율에 나타난 12음 빈도수

음정	c	c#	d	d#	e	f	f#	g	g#	a	a#	b
빈도수	9	9	7	9	11	15	4	14	11	9	6	7

116) 최동선. 앞의 책. p.142

아래의 (표 20)에 나타난 「Warm die Lüfte」의 기본 음구조는 다음과 같은 특징을 나타낸다.

- 이 곡에서 dyad, trichord, tetrachord, pentachord, hexachord 종류의 음류 집합들로 이루어져 있고, dyad와 trichord가 가장 많이 사용되었다.
- dyad에서 완전 5도의 음정을 갖는 07이 16번으로 가장 많이 사용되었고, 그 외에 04가 11번, 02가 8번, 01이 7번 사용되었다. trichord에서는 016이 18번, 015가 16번, 037이 12번, 014가 11번, 013이 9번 사용되어 이 곡에서 자주 나타나는 음류 집합임을 알 수 있다.
- 이 곡에 나타나는 trichord는 Allen Forte의 set class name에 나타나는 trichord의 종류가 3-1부터 3-12까지 모두 사용되었음을 알 수 있다.
- 이 곡에서는 앞의 세 곡과 비교하여 가장 많은 종류의 음류 집합들이 사용되었음을 알 수 있으며, 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」에서 가장 많이 사용되었던 trichord 016과 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」에서 가장 많이 사용되었던 trichord 037이 이 곡에서도 빈번히 사용되고 있음을 알 수 있다.

표 20) 「Warm die Lüfte」의 기본 음구조

종류	Name	Pcs	Vector	빈도
Dyad	.	01	.	7
	.	02	.	8
	.	04	.	11
	.	05	.	2
	.	06	.	6
	.	07	.	16
	.	09	.	2
	.	10	.	3
	.	11	.	2
Trichord	3-1	012	210000	10

Trichord	3-2	013	111000	9
	3-3	014	101100	11
	3-4	015	100110	16
	3-5	016	100011	18
	3-6	024	020100	3
	3-7	025	011010	5
	3-8	026	010101	8
	3-9	027	010020	6
	3-10	036	002001	1
	3-11	037	001110	12
	3-12	048	000300	1
	Tetrachord	4-1	0123	321000
4-3		0134	212100	1
4-4		0125	211110	2
4-7		0145	201210	1
4-10		0235	122010	1
4-12		0236	112101	1
4-16		0157	110121	1
4-18		0147	102111	3
4-20		0158	101220	1
4-24		0248	020301	2
4-25		0268	020202	1
Pentachord	5-1	01234	432100	2
	5-21	01458	202420	2
	5-31	01369	114112	1
Hexachord	6-1	012345	543210	2
	6-22	012468	241422	2

이 곡을 구체적으로 나누어 살펴보면, 이 곡은 반주부의 전주 없이 p 의 악상으로 성악부의 선율은 못갓춘마디로 시작되어 나타난다. 마디 1~2의 성악부 선율은 tetrachord 0268로, whole-tone collection에 나타나는 음류 집합이라 할 수 있다. 반주부의 선율은 같은 선율과 리듬이 두 마디에 걸쳐

반복이 되며, 상성부의 수평적 선율은 장2도의 c♯ - d♯가 반복되는 형태로 나타나며, 수직적 선율은 trichord 015와 027의 결합으로 나타난다. 하성부의 수평적 선율은 trichord 024로 whole-tone collection이라 할 수 있다. 원본 악보 마디 1~3의 반주부 하성부에 나타난 *)부분은 지시어 *Der Vorschlag ruhig und langsam zu nehmen!*.(전타음은 고요하고 느리게 친다!)으로 나타낸다. (악보 43)

악보 43) 마디 1~2

마디 1~2의 반주부는 2도로 움직이면서 마치 공기가 바람에 스치듯 느긋하게 표현되었고, 반주부 최하성부의 선행음으로 인해 편안하고 따뜻한 느낌을 나타내었다.

마디 3~4의 성악부 선율은 trichord 016, 014, 012로 구성되어 있으며, 이 음류 집합들은 이 곡에서 가장 많이 사용된다. 성악부 선율에 나타난 3연음의 리듬적 특징은 반주부에서 확대, 변형되어 나타나는 특징을 보인다. 반주부 선율은 각 성부가 모두 순차 상행하는 형태를 보인다. 마디 3의 하성부는 마디 1과 동일하며, 상성부는 순차 상행하는 선율로 악구 1의 부분을 확대한 형태이다. 상성부의 3연음부는 성악부 선율의 3연음부를 확대 모방하

였으며, 이 선율의 음류 집합은 trichord 024로 하성부 수평적 선율과 음류 집합이 동일하게 나타난다. 마디 3에 나타난 3연음부의 리듬이 마디 4에서 각 성부에서 이루어지는 3연음부의 리듬 모방으로 나타나고, 마디 3에서 보여진 dyad 10의 수직적 선율이 마디 4의 하성부 수직적 선율의 음류 집합과 동일하기 때문에 마디 3에 나타난 동기적 요소가 마디 4에서 변형되었음을 알 수 있다. 마디 4에 사용된 음류 집합은 trichord 012, tetrachord 0123, hexachord 012345이다. (악보 44)

악보 44) 마디 2~4

The musical score for measures 2-4 consists of three systems. The top system is the vocal line, starting with a fermata over measure 2. The lyrics are: "die Luf-te, es sprießt Gras auf son-ni-gen Wie-sen, Horch". Above the vocal line, trichord labels are placed: trichord 016 (measures 2-3), trichord 014 (measure 3), and trichord 012 (measures 3-4). The middle system is the piano accompaniment, with a fermata over measure 2. It includes performance instructions: "nicht zunehmen" (measure 2), "sehr zart" (measure 3), and "espr. ma. dolc." (measure 4). Trichord labels are: trichord 024 (measures 2-3), trichord 027 (measures 2-3), trichord 012 (measures 3-4), and hexachord 012345 (measures 3-4). A "3" (triple) is marked over the piano accompaniment in measure 4. A "변형 모방" (variant imitation) label with an arrow points to the piano accompaniment in measure 2.

마디 3부터의 상행하는 선율과, 스타카토의 등장은 햇볕이 비치며 새싹 돌아나는 초원을 묘사하였다. 마디 4의 반주부는 시어 “Horch”를 강조하기 위하여 8분쉼표와 8분음표로 나타내며, 이것은 마치 청중으로 하여금 집중 하도록 만든다.

마디 4~6의 성악부는 옥타브로 하행하는 선율과 trichord 015와 024의 음류 집합으로 구성되어 있다. 이 선율은 리듬적으로 대칭을 이루는 붓점 리듬이 3연음부 리듬을 기준으로 앞과 뒤에서 사용되었다. 반주부의 선율에서 최상성부의 장2도의 음정 관계를 갖는 dyad 02의 반복 선율은 앞의 악구 1

에 나타났던 동기적 요소이며, 첫 박자에서의 수직적 화음은 악구 1과 마찬가지로 trichord 015와 027의 결합으로 나타나며, 하성부의 수직적 선율의 trichord 012는 악구 2의 동기적 요소이다. 즉, 마디 4~6에서 악구 1과 2의 동기적 요소가 나타남을 알 수 있다. 마디 6에서 tetrachord 0248의 whole-tone collection의 음류 집합으로 구성된 반주부의 선율을 거쳐, 마디 7~8의 악구 4로 진행된다. (악보 45)

악보 45) 마디 4~6

마디 5에서 피꼬리가 지지귀는 것을 나타내는 것을 아치형의 패턴으로 나타내었고, 지시어 Sehr zart und flüchtig (매우 부드럽고 달아나듯)을 반영 하듯 새가 날아가며 지지귀는 것을 나타내는 부분이다.

마디 7~8의 성악부 선율은 tetrachord 0157과 pentachord 01369로 구성되어 있으며, 3연음부의 리듬적 특징을 보인다. 반주부 선율은 dyad 06의 음정 관계를 갖는 도약 선율로 리듬가가 확대되는 특징을 보인다. (악보 46)

악보 46) 마디 7~8

마디 9~10의 성악부 선율은 음류 집합 trichord 014와 tetrachord 0236, dyad 04로 이루어져 있다. 반주부 선율은 수직적으로 나타나며, trichord 015와 037이 결합되어 나타나는 화음과 trichord 037이 두 번 결합한 화음이 교대로 나타난다. (악보 47)

악보 47) 마디 9~10

마디 10~11의 성악부 선율은 trichord 016과 025, 026의 음류 집합들로 이루어져 있으며, 반주부는 악구 5와 마찬가지로 수직적 구조로 나타나며, 두 개의 화음이 리듬가를 달리하여 교대로 나타난다. 반주부의 음류 집합은 악구 5에 나타난 trichord 037의 sub set인 dyad 07이다. (악보 48)

악보 48) 마디 10~11

마디 10의 음류 집합 dyad 07은 마디 11에서 스타카티시모로 차가운 눈을 묘사하였으며, 반주부 하성부는 지시어 Zeit lassen(잠시 멈춤)으로 장면의 전환을 요구하는 부분이다.

마디 11~13의 성악부 선율은 trichord 013과 014, tetrachord 0145로 이루어져 있으며, trichord 014는 tetrachord 0145의 sub set이다. 반주부의 선율은 마디 10~11의 반주부 선율의 상성부의 시작 부분에 나타났던 dyad 07로 이루어진 수직적 선율이 확대 모방되어 나타난 것이다. 상성부의 장3도의 음정 관계를 갖는 dyad 04로 나타나는데, 성악부 선율에 나타난 trichord 014의 sub set이다. 마디 13의 첫 박에 나타나는 수직적 선율은 상성부의 trichord 015와 하성부의 dyad 11로 구성되어 있으며, 상성부의 g와 하성부의 dyad 11이 결합하면 trichord 014로 나타난다. (악보 49)

악보 49) 마디 11~13

poco rit. - - - Noch langsamer Tempo

schmilzt und glit-zert kal-ter Schnee, ein Mädchen in grau-em Klei-de lehnt an feuch-tem Eichstamm, krank sind ih-re zar-ten

spitz *mfspitz* *Zeit lassen* *p* *sehr ausdrucksvoll*

trichord 013 trichord 014 tetrachord 0145 trichord 016 dyad 04 trichord 016 trichord 016 trichord 014 dyad 07 dyad 07 dyad 07 dyad 11

** Der Vorschlag ruhig und langsam zu nehmen!*

마디 12의 반주부 상성부는 어두운 소녀의 등장을 낮은음자리표로 나타내었으며, 이것은 마디 11에서 나타나는 같은 성부의 고음과 대비되어 나타남으로 어두운 분위기로의 전환이 잘 표현되는 부분이다.

마디 13~14의 성악부 선율은 두 개의 trichord 016과 014로 구성되어 있으며, 이를 tetrachord 0147, 0134로 구성된 선율로 볼 수도 있다. 마디 14~15의 성악부 선율은 trichord 012와 016, 037, 015로 구성되어 있으며, 마디 14의 성악부 선율을 두 개의 tetrachord 0125로 구성된 선율로 볼 수 있다. 마디 13~15의 반주부 선율은 마디 13에 나타난 음형 A의 시작음과 마지막 음의 음정 관계가 점차 넓어지고 확대되는 특징을 보인다. 다시 말해, 마디 13의 최상 성부에 나타난 선율의 시작음과 마지막 음은 완전5도의 음정을 형성하고, 이는 마디 14에서 증5도, 장6도의 음정으로 넓어지고 마디 15에서는 증6도까지 확대되는 것을 볼 수 있다. 음형 A의 음류 집합은 trichord 016과 026, 036, 026으로 나타난다. 또한 수직적 선율을 구성하는 음류 집합은 마디 13의 trichord 025와 015, 마디 14의 026과 015, 027과 015, 마디 15

의 026과 024로 나타나 음형 a의 마지막 선율의 음류 집합이 trichord 015로 나타남을 알 수 있다. 대체적으로 수직적 선율 구조로 나타나는 반주부는 마디 14에서 상하성부의 선율이 모두 수평적 구조로 나타나게 된다. 마디 15 상성부의 수평적 선율은 상행하는 선율구조로 trichord 025가 반복 되다가, 024로 끝을 맺는다. 하성부의 수평적 선율은 하행하는 선율구조로 trichord 024로 시작하고 trichord 013이 반복되는 선율구조를 갖는다. 선율 구조의 trichord 024가 선율의 시작과 끝에 위치함으로써 대칭적 선율을 형성하고, 상·하성부의 음정관계가 넓어지는 특징을 보인다. 이것은 수직적 선율 구조에서도 나타났던 특징으로, 곡의 클라이막스를 향해 가는 것을 의미한다. (악보 50)

악보 50) 마디 13~15

The musical score for measures 13-15 consists of two systems. The first system (measures 13-14) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Eich-stamm, krank sind ih-re zar-ten Wan-gen, die grau-en An-gen fie-berdurch". The piano part is annotated with various chords: trichord 016, trichord 015, trichord 014, trichord 012, trichord 015, trichord 016, trichord 013, trichord 026, trichord 015, trichord 036, trichord 015, trichord 025, trichord 026, trichord 012, trichord 027, and trichord 012. The second system (measures 15) continues the vocal line with the lyrics: "Dü-ster-rie-sen-stam - - - me. A "Er kommt doch nicht." The piano part includes annotations for trichord 016, trichord 037, trichord 015, trichord 026, trichord 025, trichord 025, trichord 024, trichord 024, trichord 013, and dyad 01. Performance markings such as *accel.*, *ff*, *gliss.*, *molto*, and *molto* are present throughout the score.

마디 14에서 나타나는 accel.을 시의 “Er kommt noch nicht”의 *ff*로 가기 위해 같은 음형의 반복과 반주부 상성부 검은 건반과 하성부 흰 건반의 글리산도를 사용하여 급진적이고 극적인 감정을 나타내었다. 이 부분은 Berg의 특징¹¹⁷⁾이 잘 나타나는 부분으로, 성악부에서 큰소리로 절규하며 소리치듯 외치는 부분이다.

마디 15~19의 성악부 선율의 음류 집합은 반음계적으로 진행되는 tetrachord 0123으로 *g#*을 향해 순차진행하며, *fff*의 악상으로 클라이막스를 갖는다. 마디 17~18 성악부의 선율에서 고조된 긴장이 점차적으로 상행하면서 클라이막스를 형성하고, 마디 19에 이르러 성악부 선율의 최저음인 *a*와 지시어 *tonlos*(음정없이)로 고조를 이룬다. 반주부의 선율에서도 마찬가지로 반음계적 선율이 수직적, 수평적으로 자주 등장한다. 마디 15~16의 반주부 하성부에서 dyad 01의 아래 선율은 tetrachord 0123과 pentachord 01234로 이루어져 있어, 다시 말해 반음계적 수평적 선율이 결합하여 수직적 화음을 이루어 진행된다고 할 수 있다. 반주부의 상성부에서는 마디 14에 나타난 음형 *b*를 반복하는데, tetrachord 0147로 이루어진 수직적 선율과 dyad 01의 도약하는 선율로 이루어져 있다. 마디 17~18의 반주부에서는 성악부와 반대로 점차적으로 하행하는 수직적 선율은 장3도의 음정관계를 갖는 dyad 04로 나타내며, 클라이막스를 형성하며, 마디 19에 이르러 *bb*이 반복 강조되는 특징을 보인다. 이 때, 반주부의 둔탁하게 울리는 여섯 번의 *bb*은 성악부의 가사 “Stirb!(죽음)”의 당위성을 형성해 주어야 한다.

117) 슈프레히슈티메(Sprechstimme)

악보 51) 마디 15~19

악보 51) 마디 15~19의 악보. 이 악보는 성악부와 피아노부를 포함하며, 다양한 악보적 표기법을 사용한다. 성악부에는 "Bommt nicht. Erlasst mich war - ten..."이라는 가사와 "stirb!"라는 지시가 있다. 피아노부에는 여러 화음 구조(예: tetrachord 0123, pentachord 01234)와 리듬 패턴(예: dyad 01, dyad 04)이 표시되어 있다. 악보에는 'ff', 'rit.', 'accel.', 'molto', 'martellato', 'ganz langsam' 등의 악보적 지시와 '크라이막스'라는 표현이 사용된다. 또한 'i.H.'와 'A'와 같은 악보적 표기법도 보인다.

마디 20~25는 마디 20~22와 마디 22~25의 두 개의 악구로 나뉘며, 수직적 선율로 나타나는 반주부가 특징적이고 *p*의 악상으로 나타난다. 마디 20~22의 성악부 선율은 trichord 026과 두 개의 013으로 이루어져 있으며, 앞의 3연음부 리듬이 사용되었다. 반주부는 상성부의 수직적 선율이 trichord 016으로, 하성부의 수평적 선율이 서로 전위 음정을 가진 dyad 05, 07의 도약 선율로 나타나며, 상성부의 선율과 하성부의 선율이 결합하여 나타나는 특징을 보인다. (악보 52)

악보 52) 마디 20~22

악보 52) 마디 20~22의 악보. 이 악보는 성악부와 피아노부를 포함한다. 성악부에는 "Der Ei - ne stira, da - ne - ben der An - dre lebt;"라는 가사가 있다. 피아노부에는 상성부와 하성부의 선율이 결합되어 나타나는 특징을 보인다. 악보에는 'p', 'sehr ruhig', 'espress.', 'mp' 등의 악보적 지시와 'trichord 026', 'trichord 013', 'trichord 016', 'dyad 07' 등의 화음 구조와 리듬 패턴이 표시되어 있다. 또한 'doke'와 'A'와 같은 악보적 표기법도 보인다.

마디 20~24의 시부분은 작가의 특징인 윤회적이며 염세적인 것을 나타내며, 마디 23의 반주부는 성악부의 시에 대한 긍정을 표현하듯 마디 22의 성악부 선율과 비슷한 음형을 반복하여 사용하였다.

마디 22~25의 성악부 선율은 trichord 014, 027, 015로 이루어져 있으며, 점차 도약 하행하며 끝을 맺고, 반주부 선율은 수직적 선율로 구성되어, trichord 037, 017과 dyad 07로 나타나 성악부 선율과 같이 도약 하행하며 악상 *ppp*를 나타내며 마친다. (악보 53)

악보 53) 마디 22~25

The musical score for measures 22-25 consists of three systems. The top system shows the vocal line starting at measure 22 with the lyrics "lebt. Das macht die Welt so tief - - - schön." The vocal line is marked with *kurzer Haht* and *p*. The piano accompaniment is marked with *espress.* and *mp*. The score includes various chord annotations: trichord 014, trichord 027, trichord 015, trichord 016, trichord 037, trichord 016, tetrachord 0158, and dyad 07. The piano part ends with a *ppp* dynamic marking. There are also asterisks and a circled 'X' symbol below the piano part.

시어 “tiefschön”은 증4도로 나타냄으로서 세상 이치의 오묘함을 나타내었고, 마디 24~25의 반주부에 나타난 동일한 화음과 동일한 음류 집합은 *decresc.*와 *ppp*의 악상기호로 세 번에 걸쳐 2박자로 나타나 점차 사라지듯 표현된다.

IV. 결 론

『Vier Lieder』 Op.2는 Berg의 가곡에 있어서 최후의 작품에 해당하며, 무조적 경향이 처음으로 나타난 작품이다. 살펴본 바와 같이 후기 낭만주의 가곡의 전통을 갖지만 인상주의 색채를 띄지 않고, 반음계적 성부 진행과 4도 화음의 다용에 의한 조성적으로 애매한 화성법이 나타나있다.

Berg는 ‘잠으로의 도피’, ‘잠 속에서의 회향’, ‘꿈’, ‘꿈속의 환영’을 주제로 쓰인 19세기 사실주의를 지향한 극작가이자 시인 Hebbel과 20세기 초 표현주의를 지향한 시인 Mombert의 시를 꿈이 없는 안식처, 휴식이 없고 폭력적이며 흥분을 시키는 꿈들과 같은 잠의 이미지에 작곡가 자신의 잠을 위한 갈망과 육체적 고통으로부터 안식처로써의 비중을 나타내며 작곡하였다. 시분석의 결과로는 자유시로 음절수와 각운이 통일되어 있지 않고 형식에 얽매이지 않으며 자유롭게 쓰여진 시임을 알 수 있다.

악곡 분석에서는 Berg 음악의 형식과 구조를 분석하고 무조 음악에 나타난 Berg의 작곡기법 및 음률 전개 방식에 있어 사용된 음류 집합과 음재료들을 Pitch-Class Set의 분석 이론을 통해 살펴보았다.

제1곡 「Schlafen, Schlafen, nichts als Schlafen!」은 8행으로 된 자유시로 되어있으며, 악곡 분석에서는 수직적 선율의 화성적 측면에서 봤을 때, 낭만주의 가곡의 형태를 갖고 있음을 알 수 있다. 피아노의 저음역에서 연주되는 오스티나토 풍의 반주 위에 나른하게 표현하였으며, 수평적 선율의 특징은 극단적인 반음계 주의가 나타난다.

제2곡 「Schlafend trägt man mich in mein Heimatland」는 6행으로 된 자유시로 되어있으며, 악곡 분석에서는 폴리포니의 기법으로 매우 조직적인 구조적 통일성이 나타나며, 악상과 템포에 따라 구조가 나뉘는 특징을 갖는

다. 또한 문자를 음명으로 표상한 중심음이 선율적 구조를 지배하며, 이 곡은 Berg와 그의 약혼녀 Helene Nahowski의 이니셜을 따서 작곡 되어진 곡이다.

제3곡 「Nun ich der Riesen Stärksten überwand」는 6행으로 된 자유시로 되어있으며, 악곡분석에서는 선율이 다른 세곡에 비해 매우 반복 진행적이다. 4도의 선율진행을 사용하고 화성에 있어서 협화와 불협화의 극단적 대조를 통해 무조와 조성이 혼합된 형태임을 알 수 있다. 화성이나 음정 구조로는 조성 체계에 의하고 선율진행의 수평적 진행은 조성에서 적용될 수 있는 음계나 화성 진행이 성립되지 않는다.

제4곡 「Warm die Lüfte」는 16행으로 된 자유시로 되어 있으며, 악곡분석에서는 조성을 사용하지 않았으며, Berg의 첫 무조작품이다. 시의 내용에 따라 불협화음의 해결 없이 진행함을 알 수 있다. 2마디 단위의 짧은 악구로 나타나며, 주제적 요소가 없다. 또한 12음 빈도수가 균등하게 나타남을 알 수 있다.

Berg는 『Vier Lieder』 Op.2는 20세기의 성악곡이나 음악어법의 모태가 되는 중요한 작품이라 할 수 있겠다. 이 곡은 기존의 성악 스타일에서 벗어나 새로운 성악풍으로 전환하였다. 대화체 스타일의 낭송조가 근본을 이루며, 성악부는 말하는 억양의 고저에 따라 상행과 하행의 음정을 가지고 성악과 피아노가 선율적인 부분을 반복함으로써 19세기 가곡 유형과 20세기 표현주의 시대에 맞는 변화를 추구하였다 할 수 있다. 이 작품은 Berg의 가곡 특징들이 잘 나타나 있는 작품으로 이를 통해 조성과 무조성의 두 가지 양식을 알 수 있었으며, 이 논문에서 제시된 시와 악곡분석은 Berg가 지향했던 표현주의를 이해하고, 무조음악의 Pitch-Class set의 분석이론을 통해 곡을 분석하여, 음악적으로 해석하고 표현할 수 있게 하는 것에 의미를 두었다.

참고 문헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김광규. 1980. 19세기 독일시. 서울: 탐구당
- 김문자, 노영해, 이석원, 허영한. 1993. 들으며 배우는 서양음악사.
서울: 심설당
- 김성기. 2004. 서양문학의 이해. 서울: 한국외국어대학교 출판부
- 김정길. 1997. 20세기의 새로운 음악. 서울: 서울대학교 출판부
- 김희보. 2002. 세계문학사 작은사전. 서울: 도서출판 가람기획
- 노태한. 2004. 독일시-운율론과 시사. 서울: 한국문화사
- 문국진. 1999. 중앙의학 2월호. 서울: 중앙문화사
- 박종서. 1977. 독일문학개설. 서울: 고려대학교 출판부
- 사전 편찬위원회. 1996. 음악 대사전. 서울: 세광음악출판사
- 오현명, 김봉초, 조상현. 1976. 세계 명곡 해설 전집 6. 서울: 동오 출판사
- 음악지우사. 2002. 신빈악파. 서울: 음악세계
- 이석원. 1997. 현대음악 아방가르드에서 포스트 모더니즘까지.
서울: 서울대학교 출판사
- 이석원, 오희숙. 2001. 20세기 작곡가 연구Ⅱ. 서울: 음악세계
- 이종구. 1999. 20세기 시대정신과 현대음악. 서울: 한양대학교 출판부
- 전광진. 1989. 20세기 독일시(Ⅰ). 서울: 탐구당
- 지명렬. 1990. 독일문학사조사. 서울: 서울대학교 출판부
- 편집국. 1991. 최신 명곡해설전집 26 성악곡Ⅳ. 서울: 세광음악출판사
- 편집실. 1966. 음악생활 2월호. 서울: 국민음악연구회

- Forney, Kristin. Machlis, Joseph. 1990. **음악의 즐거움 (하)**. 신금선 역.
서울: 이화여자대학교 출판부
- J. Grout, Donald. 1986. *A History of Westren Music*. 서우석, 문호근 역.
서울: 수문당
- J. Grout, Donald. 1996. *A History of Westren Music*. 개정4판.
편집국 역. 서울: 세광출판사
- Kerner, Dieter. 1975. **위대한 음악가들의 죽음 (상)**. 박혜일 역. 서울: 현암사
- Kimball, Carol. 2003. **Song**: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서(하권).
채은희 역. 서울: 형설
- Leibowirz R. 1975. **쾨베르크와 그의 악파**. 최동선 역. 서울: 세광 출판사
- Machlis, Joseph. 2000. **현대음악 (상)**. 이찬해 역. 서울: 수문당
- Martini, Fritz. 1994. **독일문학사**. 황현수 역. 서울: 을유문화사
- Michels Ulrich. 2002. **음악은이 II**. 홍정수, 조선우 역. 서울: 음악춘추사
- Salzman, Eric. 1984. **20세기 현대 음악**. 이찬해 역. 서울: 수문당
- Salzman, Eric. 2001. **20세기 음악**. 김혜선 역. 서울 : 도서출판 다리
- Stolte, Heinz. 1990. **독일 문학사**. 안인길 역. 서울: 정음사

2. 외국서적

- Apel, Willi. 1970. *Harvard Dictionary of Music: Second Edition, Revised and Enlarged*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Baur, John. 1985. *Music Theory Through Literature*. Vol.1 Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Best, Otto. 1976. *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

- Brindle, Reginald. 1975. *The New Music: The Avant-Garde since 1945*.
London: Oxford University Press..
- Buchanan, Herbert. 1974. *An Investigation of Mutual Influences Among Schönberg, Webern and Berg*. (With an Emphasis on Schönberg and Webern ca. 1904~08) New Jersey: dissertation, Rutgers University
- Budday, Wolfgang. 1979. *Alban Bergs Lyrische Suite*. Neuhausen Stuttgart : Hanssler
- Furness, Raymond. 2000. *Zarathustra's Children: A Study of a Lost Generation of German Writers*. New York: Camden House
- Jarman, Douglas. 2001. *Berg, Alban: 『The new Grove Dictionary of Music and Musicians』 edited by Stanley Sadie*. New York: Grove
- Jarman, Douglas. 1989. *The Berg Companion*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Lansky, Paul. Perle, George. 1980. "Atonality" *New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie*. London: Macmillan Vol. 1.
- Scherliess, Volker. 1975. *Alban Berg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag
- Tucker, Gary. 2001. *Tonality and atonality in Alban Berg's Four Songs, Op.2*. New York: The Edwin Mellen press, Ltd.

3. 논문

- 김정연. 1991. Pitch-class에 의한 무조음악의 구조 분석.
연세대학교 대학원, 석사학위논문.
- 남주희. 1990. A. Berg의 歌曲 Op.2 No.2의 作品 分析 研究.
성신여자대학교 대학원, 석사학위논문.
- 서경선. 1984. 무조성음악의 구조적 음체계 :Allen Forte의 The structure of atonal music을 중심으로. 한양대학교음악연구소, 음악논단 1.
- 윤명자. 1982. 비인악파의 무조주의 가곡에 대한 연구:
Schoenberg·Berg·Webern을 중심으로. 이화여자대학교 대학원,
석사학위논문.
- 이규선. 1988. A. Berg의 “Vier Lieder” op.2에 나타난 무조주의 특성에 관한
연구. 계명대학교 대학원, 석사학위논문.
- 정대자. 1986. Alban Berg의 op.2 「4개의 가곡」에 의한 분석 연구.
효성여자대학교 대학원, 석사학위논문.
- 조치노. 1997. Pitch-Class Set 이론의 이해. 제주교육대학교,
제주교육대학교 논문집 26권.
- 최은정. 2001. A.Berg와 A.Webern의 초기가곡에 나타난 작곡기법 연구.
대구가톨릭대학교 대학원, 석사학위논문.
- 홍지영. 1990. 알반 베르크의 작품에 나타난 “구조적 리듬” 연구.
서울대학교 대학원, 석사학위논문.

4. 악보

ROBERT LIENAU-BERLIN GLEICHZEITIG IM MITVERTRIEB
DER UNIVERSAL EDITION-WIEN U. E. No 8B13

5. 인터넷 사이트

http://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Hebbel

<http://encyclopedia.farlex.com/Mombert,+Alfred>

http://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Friedrich_Hebbel

<http://home.earthlink.net/~akuster/music/berg/foursongs.htm>

http://imslp.org/wiki/List_of_compositions_by_Alban_berg

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=265052436>

<http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>

http://uk.real.com/music/artist/Alban_Berg/

<http://www.answers.com/topic/alban-berg>

<http://www.answers.com/topic/mombert-alfred>

<http://www.chubey.com/exotic-scal.html>

<http://www.chubey.com/PCS.html>

<http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-Mombert.html>

<http://www.musictheory21.com/webzine/part-01/set-theory-part-01.htm>

<http://www.musictheory21.com/webzine/part-02/set-theory-part-02.htm>

<http://www.sac.or.kr/aidb/term.jsp?id=15624&parse=term>

<http://www.theatrehistory.com/german/hebbel001.html>

ABSTRACT

A Study on the 『Vier Lieder』 Op.2 by Alban Berg.

Park, Yeon-Ju

The Department of Accompanying

The Graduate School of

Sungshin Women's University

Alban Berg has been considered as an important 20th century composer in Germany and Europe who was a member of the 'New Viennese School'. Berg succeeded to the music of the German Romantic tradition with Arnold Schönberg and Anton Webern who formed peculiar style of 'Atonalism' that surpass tonality as a necessity with strive expansion of expressive techniques. Since 1923, Berg accomplished his own dodecaphony systematically.

Berg adopted most of Schönberg's method, however he freely used Twelve Tone technique without limitation, occasionally preferred the tonal sound. He reconciled atonal series technique in modern sense by inflect and developed his own compositional style. The main purpose of this thesis is to research his musical style by examining his 『Vier Lieder』 Op.2. This work composed between 1908 and 1910, shows his atonal style for the first time as well as using various tones and set class about evolution of the songs.

The another intention of this thesis is to explore the relationship

between Berg's music and text, especially the way how he used the poem in 『Vier Lieder』 Op.2. Therefore it is inevitable to consider the poets' biographies and their poetic styles. At first, this research discusses the general background and the style of 20th century atonal music and presents poetic analysis, formal analysis as well as harmonic analysis through his 『Vier Lieder』 Op.2. Therefore this thesis help understand Berg's compositional technique and his own Atonalism. Ultimately, this thesis is to lead performers to understand and interpret this attractive works in better way.

<부록>

Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets

Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector	Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector
0-0	empty	XXXXXXXXXXXX	000000	12-1(1)	0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A,B	000000000000	12,12,12,12,12,12
1-1	0	XXXXXXXXXXXX	000000	11-1	0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A	00000000000X	12,12,12,12,12,12
2-1	0,1	0XXXXXXXXXX	100000	10-1	0,1,2,3,4,5,6,7,8,9	0000000000XX	9888888
2-2	0,2	0X0XXXXXXXX	010000	10-2	0,1,2,3,4,5,6,7,8,A	00000000X0X	8988888
2-3	0,3	0XX0XXXXXXXX	001000	10-3	0,1,2,3,4,5,6,7,9,A	00000000X00X	8898888
2-4	0,4	0XXX0XXXXXXXX	000100	10-4	0,1,2,3,4,5,6,8,9,A	0000000X000X	8889888
2-5	0,5	0XXXX0XXXXXXXX	000010	10-5	0,1,2,3,4,5,7,8,9,A	000000X0000X	8888988
2-6(6)	0,6	0XXXXX0XXXXX	000001	10-6(6)	0,1,2,3,4,6,7,8,9,A	000000X0000X	8888889
3-1(12)	0,1,2	000XXXXXXXXX	210000	9-1	0,1,2,3,4,5,6,7,8	0000000000XX	8766663
3-2	0,1,3	00X0XXXXXXXX	111000	9-2	0,1,2,3,4,5,6,7,9	00000000X0XX	7776663
3-2B	0,2,3	0X00XXXXXXXX	111000	9-2B	0,2,3,4,5,6,7,8,9	0X00000000XX	7776663
3-3	0,1,4	00X0XXXXXXXX	101100	9-3	0,1,2,3,4,5,6,8,9	0000000X00XX	7677663
3-3B	0,3,4	0XX00XXXXXXXX	101100	9-3B	0,1,3,4,5,6,7,8,9	00X0000000XX	7677663
3-4	0,1,5	00XX0XXXXXXXX	100110	9-4	0,1,2,3,4,5,7,8,9	000000X000XX	7667773
3-4B	0,4,5	0XX00XXXXXXXX	100110	9-4B	0,1,2,4,5,6,7,8,9	000X000000XX	7667773
3-5	0,1,6	00XXXX0XXXXX	100011	9-5	0,1,2,3,4,6,7,8,9	000000X000XX	7666774
3-5B	0,5,6	0XXXX00XXXXX	100011	9-5B	0,1,2,3,5,6,7,8,9	0000X00000XX	7666774
3-6(12)	0,2,4	0X0X0XXXXXXXX	020100	9-6	0,1,2,3,4,5,6,8,A	0000000X0X0X	6867663
3-7	0,2,5	0X0XX0XXXXXX	011010	9-7	0,1,2,3,4,5,7,8,A	000000X0X0X	6776763
3-7B	0,3,5	0XX0X0XXXXXX	011010	9-7B	0,1,2,3,4,6,7,8,A	000000X0X0X	6776763
3-8	0,2,6	0X0XX0XXXXXX	010101	9-8	0,1,2,3,4,6,7,8,A	000000X0X0X	6767664
3-8B	0,4,6	0XX0X0XXXXXX	010101	9-8B	0,1,2,3,4,6,8,9,A	000000X0X0X	6767664
3-9(12)	0,2,7	0X0XX0XXXXXX	010020	9-9	0,1,2,3,5,6,7,8,A	0000X0000X0X	6766883
3-10(12)	0,3,6	0XX0X0XXXXXX	002001	9-10	0,1,2,3,4,6,7,9,A	000000X0X0X	6686664
3-11	0,3,7	0XX0XX0XXXXX	001110	9-11	0,1,2,3,5,6,7,9,A	0000X000X0X	6677773
3-11B	0,4,7	0XX0XX0XXXXX	001110	9-11B	0,1,2,3,5,6,8,9,A	0000X000X0X	6677773
3-12(4)	0,4,8	0XX0XX0XXXXX	000300	9-12(4)	0,1,2,4,5,6,8,9,A	000X0000X0X	6669663
4-1(12)	0,1,2,3	0000XXXXXXXX	321000	8-1	0,1,2,3,4,5,6,7	00000000XXXX	7654442
4-2	0,1,2,4	00X0XXXXXXXX	221100	8-2	0,1,2,3,4,5,6,8	0000000X0XXX	6655442
4-2B	0,2,3,4	0X000XXXXXXXX	221100	8-2B	0,2,3,4,5,6,7,8	0X0000000XXX	6655442
4-3(12)	0,1,3,4	00X00XXXXXXXX	212100	8-3	0,1,2,3,4,5,6,9	0000000X0XX	6565442
4-4	0,1,2,5	00XX0XXXXXX	211110	8-4	0,1,2,3,4,5,7,8	000000X00XXX	655552
4-4B	0,3,4,5	0XX000XXXXXX	211110	8-4B	0,1,2,3,4,6,7,8	00X000000XXX	655552
4-5	0,1,2,6	000XX0XXXXXX	210111	8-5	0,1,2,3,4,6,7,8	00000X000XXX	654553
4-5B	0,4,5,6	0XXXX00XXXXX	210111	8-5B	0,1,2,3,5,6,7,8	000X00000XXX	654553
4-6(12)	0,1,2,7	000XX0XXXXXX	210021	8-6	0,1,2,3,5,6,7,8	0000X0000XXX	654463
4-7(12)	0,1,4,5	00XX00XXXXXX	201210	8-7	0,1,2,3,4,5,6,9	000000X00XX	645652
4-8(12)	0,1,5,6	00XXX00XXXXX	200121	8-8	0,1,2,3,4,7,8,9	00000XX00XX	644563
4-9(6)	0,1,6,7	00XXX00XXXXX	200022	8-9(6)	0,1,2,3,6,7,8,9	0000X0000XX	644464
4-10(12)	0,2,3,5	0X00X0XXXXXX	122010	8-10	0,2,3,4,5,6,7,9	0X000000X0XX	566452
4-11	0,1,3,5	00X0X0XXXXXX	121110	8-11	0,1,2,3,4,5,7,9	000000X0X0XX	565552
4-11B	0,2,4,5	0X0X00XXXXXX	121110	8-11B	0,2,4,5,6,7,8,9	0X0X000000XX	565552
4-12	0,2,3,6	0X00X0XXXXXX	112101	8-12	0,1,3,4,5,6,7,9	00X00000X0XX	556543
4-12B	0,3,4,6	0XX000XXXXXX	112101	8-12B	0,2,3,4,5,6,8,9	0X00000X00XX	556543
4-13	0,1,3,6	00X0X0XXXXXX	112011	8-13	0,1,2,3,4,6,7,9	00000X000XX	556453
4-13B	0,3,5,6	00X0X0XXXXXX	112011	8-13B	0,2,3,5,6,7,8,9	0X00X00000XX	556453
4-14	0,2,3,7	0X00XX0XXXXX	111120	8-14	0,1,2,4,5,6,7,9	000X0000X0XX	555562
4-14B	0,4,5,7	0XX000XXXXXX	111120	8-14B	0,2,3,4,5,7,8,9	0X0000X000XX	555562
4-Z15..29	0,1,4,6	00XX0X0XXXXX	111111	8-Z15..29	0,1,2,3,4,6,8,9	00000X0X00XX	555553
4-Z15B..29	0,2,5,6	0X0XX00XXXXX	111111	8-Z15B..29	0,1,3,5,6,7,8,9	00X0X00000XX	555553
4-16	0,1,5,7	00XXX00XXXXX	110121	8-16	0,1,2,3,5,7,8,9	0000X0000XX	554563
4-16B	0,2,6,7	0X0XX00XXXXX	110121	8-16B	0,1,2,4,6,7,8,9	000X00000XX	554563

Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector	Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector
4-17(12)	0,3,4,7	OXXOXXOXXXX	102210	8-17	0,1,3,4,5,6,8,9	OXXOXXOXXXX	546652
4-18	0,1,4,7	OXXOXXOXXXX	102111	8-18	0,1,2,3,5,6,8,9	OXXOXXOXXXX	546553
4-18B	0,3,6,7	OXXOXXOXXXX	102111	8-18B	0,1,3,4,5,6,8,9	OXXOXXOXXXX	546553
4-19	0,1,4,8	OXXOXXOXXXX	101310	8-19	0,1,2,4,5,6,8,9	OXXOXXOXXXX	545752
4-19B	0,3,4,8	OXXOXXOXXXX	101310	8-19B	0,1,3,4,6,7,8,9	OXXOXXOXXXX	545752
4-20(12)	0,1,5,8	OXXOXXOXXXX	101220	8-20	0,1,2,4,5,7,8,9	OXXOXXOXXXX	545662
4-21(12)	0,2,4,6	OXXOXXOXXXX	030201	8-21	0,1,2,3,4,6,8,A	OXXOXXOXXXX	474643
4-22	0,2,4,7	OXXOXXOXXXX	021120	8-22	0,1,2,3,5,6,8,A	OXXOXXOXXXX	465562
4-22B	0,3,5,7	OXXOXXOXXXX	021120	8-22B	0,1,2,3,5,7,9,A	OXXOXXOXXXX	465562
4-23(12)	0,2,5,7	OXXOXXOXXXX	021030	8-23	0,1,2,3,5,7,8,A	OXXOXXOXXXX	465472
4-24(12)	0,2,4,8	OXXOXXOXXXX	020301	8-24	0,1,2,4,5,6,8,A	OXXOXXOXXXX	464743
4-25(6)	0,2,6,8	OXXOXXOXXXX	020202	8-25(6)	0,1,2,4,6,7,8,A	OXXOXXOXXXX	464644
4-26(12)	0,3,5,8	OXXOXXOXXXX	012120	8-26	0,1,2,4,5,7,9,A	OXXOXXOXXXX	456562
4-27	0,2,5,8	OXXOXXOXXXX	012111	8-27	0,1,2,4,5,7,8,A	OXXOXXOXXXX	456553
4-27B	0,3,6,8	OXXOXXOXXXX	012111	8-27B	0,1,2,4,5,7,8,A	OXXOXXOXXXX	456553
4-28(3)	0,3,6,9	OXXOXXOXXXX	004002	8-28(3)	0,1,3,4,6,7,9,A	OXXOXXOXXXX	448444
4-Z29...15	0,1,3,7	OXXOXXOXXXX	111111	8-Z29..15	0,1,2,3,5,6,7,9	OXXOXXOXXXX	555553
4-Z29B...15	0,4,6,7	OXXOXXOXXXX	111111	8-Z29B..15	0,2,3,4,6,7,8,9	OXXOXXOXXXX	555553
5-1(12)	0,1,2,3,4	OXXOXXOXXXX	432100	7-1	0,1,2,3,4,5,6	OXXOXXOXXXX	654321
5-2	0,1,2,3,5	OXXOXXOXXXX	332110	7-2	0,1,2,3,4,5,7	OXXOXXOXXXX	554331
5-2B	0,2,3,4,5	OXXOXXOXXXX	332110	7-2B	0,2,3,4,5,6,7	OXXOXXOXXXX	554331
5-3	0,1,2,4,5	OXXOXXOXXXX	322210	7-3	0,1,2,3,4,5,8	OXXOXXOXXXX	544431
5-3B	0,1,3,4,5	OXXOXXOXXXX	322210	7-3B	0,3,4,5,6,7,8	OXXOXXOXXXX	544431
5-4	0,1,2,3,6	OXXOXXOXXXX	322111	7-4	0,1,2,3,4,6,7	OXXOXXOXXXX	544332
5-4B	0,3,4,5,6	OXXOXXOXXXX	322111	7-4B	0,1,3,4,5,6,7	OXXOXXOXXXX	544332
5-5	0,1,2,3,7	OXXOXXOXXXX	321121	7-5	0,1,2,3,4,7,8	OXXOXXOXXXX	543342
5-5B	0,4,5,6,7	OXXOXXOXXXX	321121	7-5B	0,1,2,4,5,6,7	OXXOXXOXXXX	543342
5-6	0,1,2,5,6	OXXOXXOXXXX	311221	7-6	0,1,2,3,6,7,8	OXXOXXOXXXX	533442
5-6B	0,1,4,5,6	OXXOXXOXXXX	311221	7-6B	0,1,4,5,6,7,8	OXXOXXOXXXX	533442
5-7	0,1,2,6,7	OXXOXXOXXXX	310132	7-7	0,1,2,3,6,7,8	OXXOXXOXXXX	532353
5-7B	0,1,5,6,7	OXXOXXOXXXX	310132	7-7B	0,1,2,5,6,7,8	OXXOXXOXXXX	532353
5-8(12)	0,2,3,4,6	OXXOXXOXXXX	232201	7-8	0,2,3,4,5,6,8	OXXOXXOXXXX	454422
5-9	0,1,2,4,6	OXXOXXOXXXX	231211	7-9	0,1,2,3,4,6,8	OXXOXXOXXXX	453432
5-9B	0,2,4,5,6	OXXOXXOXXXX	231211	7-9B	0,2,4,5,6,7,8	OXXOXXOXXXX	453432
5-10	0,1,3,4,6	OXXOXXOXXXX	223111	7-10	0,1,2,3,4,6,9	OXXOXXOXXXX	445332
5-10B	0,2,3,5,6	OXXOXXOXXXX	223111	7-10B	0,2,3,4,5,6,9	OXXOXXOXXXX	445332
5-11	0,2,3,4,7	OXXOXXOXXXX	222220	7-11	0,1,3,4,5,6,8	OXXOXXOXXXX	444441
5-11B	0,3,4,5,7	OXXOXXOXXXX	222220	7-11B	0,2,3,4,5,7,8	OXXOXXOXXXX	444441
5-Z12(12)	0,1,3,5,6	OXXOXXOXXXX	222121	7-Z12	0,1,2,3,4,7,9	OXXOXXOXXXX	444342
5-13	0,1,2,4,8	OXXOXXOXXXX	221311	7-13	0,1,2,4,5,6,8	OXXOXXOXXXX	443532
5-13B	0,2,3,4,8	OXXOXXOXXXX	221311	7-13B	0,2,3,4,6,7,8	OXXOXXOXXXX	443532
5-14	0,1,2,5,7	OXXOXXOXXXX	221131	7-14	0,1,2,3,5,7,8	OXXOXXOXXXX	443352
5-14B	0,2,5,6,7	OXXOXXOXXXX	221131	7-14B	0,1,3,5,6,7,8	OXXOXXOXXXX	443352
5-15(12)	0,1,2,6,8	OXXOXXOXXXX	220222	7-15	0,1,2,4,6,7,8	OXXOXXOXXXX	442443
5-16	0,1,3,4,7	OXXOXXOXXXX	213211	7-16	0,1,2,3,5,6,9	OXXOXXOXXXX	435432
5-16B	0,3,4,6,7	OXXOXXOXXXX	213211	7-16B	0,1,3,4,5,6,9	OXXOXXOXXXX	435432
5-Z17(12)	0,1,3,4,8	OXXOXXOXXXX	212320	7-Z17	0,1,2,4,5,6,9	OXXOXXOXXXX	434541
5-Z18...38	0,1,4,5,7	OXXOXXOXXXX	212221	7-Z18..38	0,1,2,3,5,8,9	OXXOXXOXXXX	434442
5-Z18B...38	0,2,3,6,7	OXXOXXOXXXX	212221	7-Z18B..38	0,1,4,6,7,8,9	OXXOXXOXXXX	434442
5-19	0,1,3,6,7	OXXOXXOXXXX	212122	7-19	0,1,2,3,6,7,9	OXXOXXOXXXX	434343
5-19B	0,1,4,6,7	OXXOXXOXXXX	212122	7-19B	0,1,2,3,6,8,9	OXXOXXOXXXX	434343
5-20	0,1,3,7,8	OXXOXXOXXXX	211231	7-20	0,1,2,4,7,8,9	OXXOXXOXXXX	433452
5-20B	0,1,5,7,8	OXXOXXOXXXX	211231	7-20B	0,1,2,5,7,8,9	OXXOXXOXXXX	433452
5-21	0,1,4,5,8	OXXOXXOXXXX	202420	7-21	0,1,2,4,5,8,9	OXXOXXOXXXX	424641
5-21B	0,3,4,7,8	OXXOXXOXXXX	202420	7-21B	0,1,3,4,5,8,9	OXXOXXOXXXX	424641
5-22(12)	0,1,4,7,8	OXXOXXOXXXX	202321	7-22	0,1,2,5,6,8,9	OXXOXXOXXXX	424542

Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector	Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector
5-23	0,2,3,5,7	OXOOXOXOXXXX	132130	7-23	0,2,3,4,5,7,9	OXOOOXXOXOXX	354351
5-23B	0,2,4,5,7	OXOXOXXOXXXX	132130	7-23B	0,2,4,5,6,7,9	OXOXOXXOXX	354351
5-24	0,1,3,5,7	OXXOXOXOXXXX	131221	7-24	0,1,2,3,5,7,9	OXXOXOXOXX	353442
5-24B	0,2,4,6,7	OXOXOXXOXXXX	131221	7-24B	0,2,4,6,7,8,9	OXOXOXXOXX	353442
5-25	0,2,3,5,8	OXOXOXXOXXXX	123121	7-25	0,2,3,4,6,7,9	OXOXOXXOXX	345342
5-25B	0,3,5,6,8	OXXOXOXXOXXXX	123121	7-25B	0,2,3,5,6,7,9	OXOXOXXOXX	345342
5-26	0,2,4,5,8	OXOXOXXOXXXX	122311	7-26	0,1,3,4,5,7,9	OXXOXOXXOXX	344532
5-26B	0,3,4,6,8	OXXOXOXXOXXXX	122311	7-26B	0,2,4,5,6,8,9	OXOXOXXOXX	344532
5-27	0,1,3,5,8	OXXOXOXXOXXXX	122230	7-27	0,1,2,4,5,7,9	OXXOXOXXOXX	344451
5-27B	0,3,5,7,8	OXXOXOXXOXXXX	122230	7-27B	0,2,4,5,7,8,9	OXOXOXXOXX	344451
5-28	0,2,3,6,8	OXXOXOXXOXXXX	122212	7-28	0,1,3,5,6,7,9	OXXOXOXXOXX	344433
5-28B	0,2,5,6,8	OXXOXOXXOXXXX	122212	7-28B	0,2,3,4,6,8,9	OXXOXOXXOXX	344433
5-29	0,1,3,6,8	OXXOXOXXOXXXX	122131	7-29	0,1,2,4,6,7,9	OXXOXOXXOXX	344352
5-29B	0,2,5,7,8	OXXOXOXXOXXXX	122131	7-29B	0,2,3,5,7,8,9	OXXOXOXXOXX	344352
5-30	0,1,4,6,8	OXXOXOXXOXXXX	121321	7-30	0,1,2,4,6,8,9	OXXOXOXXOXX	343542
5-30B	0,2,4,7,8	OXXOXOXXOXXXX	121321	7-30B	0,1,3,5,7,8,9	OXXOXOXXOXX	343542
5-31	0,1,3,6,9	OXXOXOXXOXX	114112	7-31	0,1,3,4,6,7,9	OXXOXOXXOXX	336333
5-31B	0,2,3,6,9	OXXOXOXXOXX	114112	7-31B	0,2,3,5,6,8,9	OXXOXOXXOXX	336333
5-32	0,1,4,6,9	OXXOXOXXOXX	113221	7-32	0,1,3,4,6,8,9	OXXOXOXXOXX	335442
5-32B	0,1,4,7,9	OXXOXOXXOXX	113221	7-32B	0,1,3,5,6,8,9	OXXOXOXXOXX	335442
5-33(12)	0,2,4,6,8	OXXOXOXXOXX	040402	7-33	0,1,2,4,6,8,A	OXXOXOXXOXX	262623
5-34(12)	0,2,4,6,9	OXXOXOXXOXX	032221	7-34	0,1,3,4,6,8,A	OXXOXOXXOXX	254442
5-35(12)	0,2,4,7,9	OXXOXOXXOXX	032140	7-35	0,1,3,5,6,8,A	OXXOXOXXOXX	254361
5-Z36..12	0,1,2,4,7	OXXOXOXXOXX	222121	7-Z36..12	0,1,2,3,5,6,8	OXXOXOXXOXX	444342
5-Z36B..12	0,3,5,6,7	OXXOXOXXOXX	222121	7-Z36B..12	0,2,3,5,6,7,8	OXXOXOXXOXX	444342
5-Z37(12)..17	0,3,4,5,8	OXXOXOXXOXX	212320	7-Z37..17	0,1,3,4,5,7,8	OXXOXOXXOXX	434541
5-Z38	0,1,2,5,8	OXXOXOXXOXX	212221	7-Z38	0,1,2,4,5,7,8	OXXOXOXXOXX	434442
5-Z38B	0,3,6,7,8	OXXOXOXXOXX	212221	7-Z38B	0,1,3,4,6,7,8	OXXOXOXXOXX	434442
6-1(12)	0,1,2,3,4,5	OXXOXOXXOXX	543210	6-Z25..47B	0,1,3,5,6,8	OXXOXOXXOXX	233241
6-2	0,1,2,3,4,6	OXXOXOXXOXX	443211	6-Z25B..47	0,2,3,5,7,8	OXXOXOXXOXX	233241
6-2B	0,2,3,4,5,6	OXXOXOXXOXX	443211	6-Z26(12)..48	0,1,3,5,7,8	OXXOXOXXOXX	232341
6-Z3..36B	0,1,2,3,5,6	OXXOXOXXOXX	433221	6-27	0,1,3,4,6,9	OXXOXOXXOXX	225222
6-Z3B..36	0,1,3,4,5,6	OXXOXOXXOXX	433221	6-27B	0,2,3,5,6,9	OXXOXOXXOXX	225222
6-Z4(12)..37	0,1,2,4,5,6	OXXOXOXXOXX	432321	6-Z28(12)..49	0,1,3,5,6,9	OXXOXOXXOXX	224322
6-5	0,1,2,3,6,7	OXXOXOXXOXX	422232	6-Z29(12)..50	0,1,3,6,8,9	OXXOXOXXOXX	224232
6-5B	0,1,4,5,6,7	OXXOXOXXOXX	422232	6-30(6)	0,1,3,6,7,9	OXXOXOXXOXX	224223
6-Z6(12)..38	0,1,2,5,6,7	OXXOXOXXOXX	421242	6-30B(6)	0,2,3,6,8,9	OXXOXOXXOXX	224223
6-7(6)	0,1,2,6,7,8	OXXOXOXXOXX	420243	6-31	0,1,3,5,8,9	OXXOXOXXOXX	223431
6-8(12)	0,2,3,4,5,7	OXXOXOXXOXX	343230	6-31B	0,1,4,6,8,9	OXXOXOXXOXX	223431
6-9	0,1,2,3,5,7	OXXOXOXXOXX	342231	6-32(12)	0,2,4,5,7,9	OXXOXOXXOXX	143250
6-9B	0,2,4,5,6,7	OXXOXOXXOXX	342231	6-33	0,2,3,5,7,9	OXXOXOXXOXX	143241
6-Z10..39	0,1,3,4,5,7	OXXOXOXXOXX	333321	6-33B	0,2,4,6,7,9	OXXOXOXXOXX	143241
6-Z10B..39	0,2,3,4,6,7	OXXOXOXXOXX	333321	6-34	0,1,3,5,7,9	OXXOXOXXOXX	142422
6-Z11..40B	0,1,2,4,5,7	OXXOXOXXOXX	333231	6-34B	0,2,4,6,8,9	OXXOXOXXOXX	142422
6-Z11B..40	0,2,3,5,6,7	OXXOXOXXOXX	333231	6-35(2)	0,2,4,6,8,A	OXXOXOXXOXX	060603
6-Z12..41B	0,1,2,4,6,7	OXXOXOXXOXX	332232	6-Z36..3B	0,1,2,3,4,7	OXXOXOXXOXX	433221
6-Z12B..41	0,1,3,5,6,7	OXXOXOXXOXX	332232	6-Z36B..3	0,3,4,5,6,7	OXXOXOXXOXX	433221
6-Z13(12)..42	0,1,3,4,6,7	OXXOXOXXOXX	324222	6-Z37(12)..4	0,1,2,3,4,8	OXXOXOXXOXX	432321
6-14..14	0,1,3,4,5,8	OXXOXOXXOXX	323430	6-Z38(12)..6	0,1,2,3,7,8	OXXOXOXXOXX	421242
6-14B..14B	0,3,4,5,7,8	OXXOXOXXOXX	323430	6-Z39..10	0,2,3,4,5,8	OXXOXOXXOXX	333321
6-15	0,1,2,4,5,8	OXXOXOXXOXX	323421	6-Z39B..10	0,3,4,5,6,8	OXXOXOXXOXX	333321
6-15B	0,3,4,6,7,8	OXXOXOXXOXX	323421	6-Z40..11B	0,1,2,3,5,8	OXXOXOXXOXX	333231
6-16	0,1,4,5,6,8	OXXOXOXXOXX	322431	6-Z40B..11	0,3,5,6,7,8	OXXOXOXXOXX	333231
6-16B	0,2,3,4,7,8	OXXOXOXXOXX	322431	6-Z41..12B	0,1,2,3,6,8	OXXOXOXXOXX	332232
6-Z17..43B	0,1,2,4,7,8	OXXOXOXXOXX	322332	6-Z41B..12	0,2,5,6,7,8	OXXOXOXXOXX	333232
6-Z17B..43	0,1,4,6,7,8	OXXOXOXXOXX	322332	6-Z42(12)	0,1,2,3,6,9	OXXOXOXXOXX	324222

Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector	Name	Pcs	Hieroglyphics	Vector
6-18	0,1,2,5,7,8	OOCCOXOXXXX	322242	6-Z43..17B	0,1,2,5,6,8	OOXXOXOXXXX	322332
6-18B	0,1,3,6,7,8	OOXOXOXXXX	322242	6-Z43B..17	0,2,3,6,7,8	OXOXXOXXXX	322332
6-Z19..44B	0,1,3,4,7,8	OOXOXOXXXX	313431	6-Z44..19B	0,1,2,5,6,9	OOXXOXOXXXX	313431
6-Z19B..44	0,1,4,5,7,8	OOXXOXOXXXX	313431	6-Z44B..19	0,1,2,5,8,9	OOXXOXOXXXX	313431
6-20(4)	0,1,4,5,8,9	OOXXOXOXXXX	303630	6-Z45(12)..23	0,2,3,4,6,9	OXOXXOXXXX	234222
6-21	0,2,3,4,6,8	OXOXXOXXXX	242412	6-Z46..24B	0,1,2,4,6,9	OOXXOXOXXXX	233331
6-21B	0,2,4,5,6,8	OXOXXOXXXX	242412	6-Z46B..24	0,2,4,5,6,9	OXOXXOXXXX	233331
6-22	0,1,2,4,6,8	OOXXOXOXXXX	241422	6-Z47..25B	0,1,2,4,7,9	OOXXOXOXXXX	233241
6-22B	0,2,4,6,7,8	OXOXXOXXXX	241422	6-Z47B..25	0,2,3,4,7,9	OXOXXOXXXX	233241
6-Z23(12)..45	0,2,3,5,6,8	OXOXXOXXXX	234222	6-Z48(12)..26	0,1,2,5,7,9	OOXXOXOXXXX	232341
6-Z24..46B	0,1,3,4,6,8	OOXXOXOXXXX	233331	6-Z49(12)..28	0,1,3,4,7,9	OOXXOXOXXXX	224322
6-Z24B..46	0,2,4,5,7,8	OXOXXOXXXX	233331	6-Z50(12)..29	0,1,4,6,7,9	OOXXOXOXXXX	224232