



### 저작자표시-비영리-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.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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](#)

채 상 희 교수지도  
석사학위 청구논문

거쉰의 <랩소디 인 블루>에 관한  
분석 연구

2012

성신여자대학교 대학원

음악학과

김보라

거쉰의 <랩소디 인 블루>에 관한  
분석 연구

채 상 희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

김보라

# 인 준 서

김보라의 석사학위 논문으로 인준함

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ (인)

심 사 위 원 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 조지 거쉰(George Gershwin, 1898-1937)의 <랩소디 인 블루(Rhapsody in Blue, 1924)>에 관한 연구이다. <랩소디 인 블루>는 다양한 현대 음악의 양상이 등장하는 시기에 작곡되었다. 재즈 음악의 영향을 보이는 작품으로 재즈와 예술 음악의 결합을 통한 새로운 방향을 제시하여 다른 미국 작곡가들에게 영향을 주었다.

재즈 음악은 미국 루이지애나 주의 뉴올리언스 지방을 중심으로 발전하였다. 뉴올리언스는 프랑스와 아프리카 등 다양한 인종의 역사와 문화가 있는 곳이었다. 흑인들의 노동가와 가스펠 송이 발전하여 블루스, 랙타임과 같은 유형을 발달시켰으며 점차 재즈의 형태를 갖추어 갔다.

뉴올리언스에서 시카고, 뉴욕으로 활동영역이 넓어진 재즈는 1930년대에 대규모 악단(빅밴드)을 중심으로 하는 스윙 시대를 맞이하며 대중적인 음악으로 자리잡았다. 즉흥연주와 빠른 진행으로 변화를 시도한 소규모 악단(삼보) 중심의 밥 시기를 거치면서 다소 부드러운 쿨 재즈, 거칠고 강한 하드 밥 등 다양한 성격의 재즈 음악이 나타났다. 이후 새로운 음악의 표현을 시도하는 아방가르드 재즈, 프리 재즈, 재즈-록 퓨전 등으로 이어진다.

즉흥 연주를 가장 큰 특징으로 하는 재즈는 블루스 음계를 중심으로 하여 허용 범주가 넓은 화음 안에서 이루어진다. 또한 현대적인 리듬을 다양하게 시도하여 규칙적인 박절감을 벗어난다.

본 논문에서 <랩소디 인 블루>를 분석한 결과 빈번한 당김음의 사용, 화음의 변형, 다양한 음계, 자유로운 화성 진행을 비롯한 다양한 재즈의 요소

가 사용되었음에도 불구하고 이 작품이 고전 음악적 양식을 토대로 구축된 것임을 부인할 수 없다. 거윈은 이 곡에서 성격이 다른 6개의 주제를 뚜렷하게 구분하여 고전적 음악 특징을 나타냈으며 단순한 주제 전개를 벗어나 다양한 재즈 음악의 요소로 변형시켰다. 변주곡을 현대적 감각으로 풀어나가 새로운 시도를 한 점은 거윈의 위대한 업적이다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 재즈 음악에 대한 고찰 .....	3
1. 재즈 음악의 역사 .....	3
2. 재즈 음악의 특징 .....	13
3. 재즈 음악의 연주순서 .....	19
4. 재즈 음악용어 .....	22
III. <랩소디 인 블루> 작품 분석 .....	29
1. 제 I부분 .....	31
2. 제 II부분 .....	47
3. 제 III부분 .....	57
4. 제 IV부분 .....	64
5. 제 V부분 .....	69
6. 제 VI부분 .....	73
IV. 결론 .....	84
참고문헌	
ABSTRACT	

## 악 보 목 차

<악보1> 5음 음계(C pentatonic scale, C 5음 음계) .....	14
<악보2> C 블루스 음계 .....	14
<악보3> C <sub>7</sub> chord tone approach .....	15
<악보4> ii - V - I 진행(ii m <sub>7</sub> - V <sub>7</sub> - I M <sub>7</sub> ) .....	15
<악보5> minor ii - V - I 진행(ii m <sub>7</sub> <sup>b5</sup> - V <sub>7</sub> ( <sup>b13</sup> <sub>b9</sub> )- I m <sub>6</sub> ) .....	16
<악보6> C Ionian .....	17
<악보7> D Dorian / C Dorian .....	17
<악보8> E Phrygian / C Phrygian .....	17
<악보9> F Lydian / C Lydian .....	18
<악보10> G Mixolydian / C Mixolydian .....	18
<악보11> A Aeolian / C Aeolian .....	19
<악보12> B Locrian / C Locrian .....	19
<악보13> 마디 1-4 .....	31
<악보14> 마디 5-9 .....	32
<악보15> 마디 11-14 .....	33
<악보16> 마디 15-18 .....	33
<악보17> 마디 19-21 .....	34
<악보18> 마디 24-29 .....	35
<악보19> 마디 30-32 .....	36
<악보20> 마디 33-37 .....	37
<악보21> 마디 37-42 .....	38

<악보22> 마디 48-51 .....	39
<악보23> 마디 52-54 .....	39
<악보24> 마디 55-60 .....	41
<악보25> 마디 65-71 .....	42
<악보26> 마디 72-74 .....	44
<악보27> 마디 81-84 .....	44
<악보28> 마디 91-93 .....	45
<악보29> 마디 105-106 .....	45
<악보30> 마디 107-108 .....	48
<악보31> 마디 113-116 .....	48
<악보32> 마디 130-136 .....	49
<악보33> 마디 138-141 .....	50
<악보34> 마디 142-145 .....	51
<악보35> 마디 123-126 .....	52
<악보36> 마디 150-153 .....	52
<악보37> 마디 169-172 .....	52
<악보38> 마디 157-160 .....	53
<악보39> 마디 173-183 .....	54
<악보40> 마디 184-189 .....	55
<악보41> 마디 197-200 .....	57
<악보42> 마디 201-204 .....	58
<악보43> 마디 209-212 .....	58
<악보44> 마디 216-220 .....	59
<악보45> 마디 229-232 .....	60

<악보46> 마디 221-224 .....	61
<악보47> 마디 233-234 .....	61
<악보48> 마디 238-243 .....	62
<악보49> 마디 244-251 .....	65
<악보50> 마디 262-266 .....	66
<악보51> 마디 284-287 .....	66
<악보52> 마디 288-297 .....	67
<악보53> 마디 298-305 .....	68
<악보54> 마디 324-327 .....	70
<악보55> f <sup>#</sup> 화성 단음계 .....	70
<악보56> 마디 356-363 .....	71
<악보57> 마디 369 .....	72
<악보58> 마디 370-373 .....	73
<악보59> 마디 378-393 .....	74
<악보60> 마디 394-397 .....	76
<악보61> 마디 418-423 .....	76
<악보62> 마디 424-429 .....	78
<악보63> 마디 430-433 .....	79
<악보64> 마디 438-441 .....	80
<악보65> A <sup>b</sup> 5음 음계 .....	80
<악보66> 마디 445-446 .....	80
<악보67> 마디 449-451 .....	81

## 표 목 차

<표1> 스윙과 밥의 비교 .....	8
<표2> 트레이드 순서의 예시 .....	21
<표3> 연주자 수에 따른 밴드 명칭 .....	27
<표4> Rhapsody in Blue 곡의 구조 .....	30
<표5> 마디 1-29의 조성 변화 .....	35
<표6> 마디 55-56과 마디 58-60의 조성 변화 .....	40
<표7> I부분의 선율 분포와 조성의 변화 .....	46
<표8> 제 2주제 경과구의 조성 비교 .....	51
<표9> II부분의 선율 분포와 조성의 변화 .....	56
<표10> III부분의 선율 분포와 조성의 변화 .....	63
<표11> V부분의 선율 분포와 조성의 변화 .....	72
<표12> VI부분의 선율 분포와 조성의 변화 .....	82

# I. 서론

1900년대 초반의 미국은 혼란기였다. 남북전쟁(1861-1865) 이후 이어진 산업혁명으로 공업도시가 발달하였고, 제 1차 세계대전의 결과 경제적 강대국이 되었다. 이로 인한 사회적 문제가 대두되었으며, 백인과 흑인간의 인종 갈등이 빈부 격차와 맞물려 범죄 발생 원인으로 나타났다.

1920년대는 제 1차 세계대전과 제 2차 세계대전 사이의 시기로 예술적으로 많은 발전이 이루어졌다. 재즈와 뮤지컬이 본격적으로 등장하며 독창적인 미국 음악이 탄생하였다.

재즈는 뉴올리언스 지역에서 발생되었다. 항구를 통해 유입된 유럽의 음악과 강한 리듬적 성격을 띄는 흑인 민속 음악에서 비롯되었다. 재즈는 춤을 추기 위한 반주 음악으로서의 역할을 벗어나 음악의 한 흐름으로 재조명 받았다. 재즈는 시카고, 뉴욕을 거쳐 미국 전역으로 퍼져나갔으며 긴 시간동안 발전하면서 미국의 대중적 음악으로 자리잡아갔다.

조지 거쉰(George Gershwin, 1898-1937)은 일찍이 재즈와의 결합을 통해 예술 음악의 새로운 지평을 열 수 있다는 것을 알아차린 선구자 중 하나이다. 그는 재즈를 미국의 민속 음악이라 생각하였고 랙타임과 블루스의 재즈 요소를 사용하여 예술 음악과의 조화를 시도하였다. 거쉰은 1924년에 '재즈 협주곡'이라고 선전한 <랩소디 인 블루>(Rhapsody in Blue)를 폴 화이트먼(Paul Whiteman, 1891-1967)의 의뢰로 작곡하여 모던 음악의 새로운 방향을 제시하였다.

본 논문에서는 <랩소디 인 블루>의 구체적인 분석을 통하여 작품의 음악사적 위치를 정립해보고자 한다. 먼저 재즈 음악에 대한 이해를 돕고자 재즈의 발전 과정과 음악적 특징, 용어들을 정리하고 <랩소디 인 블루>에서

이러한 요소가 어떻게 융합되어 있는지 연구할 것이다. 이를 통하여 다양한 음악적 양상을 띄는 현대 음악의 물결 속에서 고전 음악과 재즈가 더불어 발전해가야 할 방향을 모색하고자 한다.

## Ⅱ. 재즈 음악에 대한 고찰

### 1. 재즈 음악의 역사

#### 1) 재즈 음악의 기원

재즈 음악은 17세기부터 노예로 팔려온 아프리카인들이 고향을 그리워하며 흥얼거렸던 노래에서 시작되었다. 재즈는 즉석에서 만드는 선율과 힘 있는 타악기적 표현 양식, 리듬적 특징 등을 통해 나타났다. 흑인인종 중 비교적 높은 계급이었던 크리올(creole)<sup>1)</sup>들은 전적으로 유럽의 음악에 치우쳐 있었고, 니그로(negro)<sup>2)</sup>들은 아프리카 음악의 관습을 따랐다.

흑인 노예의 역사와 함께 시작된 보컬 위주의 음악은 흑인들이 거주하던 뉴올리언스 지역에서 아프리카 음악과 유럽 교회 음악의 형태로 나타나 노동가(work song)<sup>3)</sup>와 가스펠 송(gospel song)<sup>4)</sup>으로 발전하였다. 초기의 흑인 음악은 반주가 없는 보컬 솔로(vocal solo) 형태였으나 점차 기타 또는 밴조(banjo)<sup>5)</sup> 등의 악기 반주를 동반하였다. 흑인 음악의 단순한 화성진행, 단조로운 가사와 선율이 블루스(blues)<sup>6)</sup> 음악의 모태가 되었다.

---

1) 크리올(creole) : 미국의 프랑스계 이민자와 흑인 사이에서 태어난 혼혈아를 말한다. 미국으로 건너와 변형된 프랑스 문화를 가리키는 경우도 있다.

2) 니그로(negro) : 미국에 거주하는 아프리카 출신의 흑색 인종을 가리킨다.

3) 노동가(work song) : 육체적 피로를 잊기 위한 미국 흑인 노동자들의 노래이다.

문혜경, “George Gershwin의 Rhapsody in Blue에 관한 연구” (국제신학대학원대학교 석사학위 논문, 2007), 6.

4) 가스펠 송(gospel song) : 미국 흑인들이 부르는 종교적인 노래를 일컫는다. 리듬이 강렬한 가스펠 송은 1930년대에 흑인 영가(靈歌)와 재즈가 혼합되어 이루어졌다. 성경의 내용을 주제로 만든 것이 많다.

5) 밴조(banjo) : 미국의 민속 음악과 재즈 음악에서 사용되는 발현악기이다. 기타와 비슷하나 공명동이 작은북처럼 생겼으며 4~5줄의 현을 손가락, 골무 등으로 튕겨서 소리 낸다.

이강영 편, <음악대사전> (서울: 국민음악연구회, 1976), 181.

남북 전쟁이 발발하기 훨씬 이전에 활동했던 브라스 밴드(brass band)<sup>7)</sup>의 대부분은 야외에서 이루어지는 사교활동에 많이 참여하였으며, 후에 뉴올리언스 밴드들의 큰 자극제가 되었다.

1890년대에 처음 등장해 뉴올리언스에서 큰 인기를 끈 랙타임(ragtime)<sup>8)</sup>은 오늘날의 재즈 음악을 있게 한 많은 요소 중 하나이다. 빈번한 당김음(syncopation)의 사용을 “래깅(ragging)<sup>9)</sup>하다”라고 표현한 것에서 시작되었다. 랙타임은 기보된 피아노 음악의 한 종류이며, 빠르고 활발한 성격을 가진다. 4/4박자나 2/4박자 위에서 도약하는 규칙적 리듬을 왼손이 연주하고, 오른손은 당김음의 선율을 연주한다. 유명한 작곡가로 스콧 조플린(Scott Joplin, 1868-1917)<sup>10)</sup>이 있다. 랙타임은 한정된 즉흥연주(improvisation)만 수용할 뿐이고 재즈 스윙 감각도 떨어지지만, 재즈가 있게 한 선구자 역할을 했다고 볼 수 있다.<sup>11)</sup>

## 2) 초기 재즈 음악

### (1) 뉴올리언스 재즈(New Orleans-Jazz) : 1910년대

감상을 목적으로 하는 오늘날의 재즈 음악과 달리 초기의 재즈는 춤을 추

---

6) 블루스(blues) : 블루스가 없이는 재즈 음악이 발전할 수 없었다고 할 만큼 블루스는 재즈의 중요한 요소이다. 점차 발전되어 현재의 블루스 형식을 이루게 되었으며, 한 마디에 하나의 화음 씩 I-IV-I-I / IV-IV-I-I / V-IV-I-I(V) 진행의 12마디로 이루어지는 것이 기본이다. 블루스는 블루노트로 이루어진 블루스 음계를 사용하며, 각 화성마다 다르게 적용하여 즉흥연주 한다.

7) 금관악기를 주체로 한 합주체이다.  
이강엽 편, <음악대사전>, 209.

8) 랙타임(ragtime) : 아프로-아메리칸(Afro-American)들의 밴조 연주 음악에서 따온 리듬들을 군대의 행진곡과 합친 형태에서 유래를 찾을 수 있다.

Mark C. Gridley, <재즈총론>, 심상범 역편 (서울: 삼호뮤직, 2000), 76.

9) 래깅(ragging) : 장난.

10) 스콧 조플린(Scott Joplin) : 미국 텍사스 주 출신이며, 랙타임의 선구자이다. 래그타임파(The school of ragtime)라는 저서를 통해 복잡한 베이스, 당김음의 빈번한 사용, 휴지부, 화성적 아이디어 등을 설명하였다. 대표적 곡으로 엔터테이너(The Entertainer)가 있다.

11) Mark C. Gridley, <재즈총론>, 77.

기 위한 반주 음악에 지나지 않았다. 무역의 중심지인 뉴올리언스 지역에 살던 흑인들은 길거리, 공원, 결혼식, 장례식, 피크닉, 축제 등에서 연주를 했고, 점차 댄스홀이나 술집 등에 고용되어 연주했다. 당시에는 녹음 기술이 개발되지 않아 라이브 음악만 존재했기에 음악을 연주하는 사람들은 항상 새로운 레퍼토리가 필요했다. 이러한 원인으로 음악 스타일이 확장되면서 재즈 리듬의 발전을 불러일으켰다. 한 마디 안에 포함되는 2박자 중 첫 박자에 악센트가 있는 단순한 2박자 리듬이 성행하였다. 12마디의 블루스 곡이나 랙타임, 노래 등을 주제로 하여 밴드의 각 구성원이 동시에 즉흥적으로 연주하였다.<sup>12)</sup>

뉴올리언스 재즈의 특징은 소규모의 브라스 밴드<sup>13)</sup>를 구성하여 연주한 것이다. 1917년에 최초로 음반을 낸 “오리지널 디시랜드<sup>14)</sup> 밴드(Original Dixieland Band)”를 통해 재즈 음악이 미국 전역으로 퍼지게 되었다. 뉴올리언스 출신의 백인 뮤지션들로 이루어진 오리지널 디시랜드 밴드는 특이하게도 시카고에서 밴드를 결성하여 뉴욕에서 연주활동을 하였다. 이처럼 뉴올리언스 재즈 음악가가 시카고 재즈 음악가로 분류되는 경우가 많다.

1914년에 발발하였던 제 1차 세계대전에서 미국이 승전하자 많은 변화가 일어났다. 미국 해군이 사창가를 폐쇄한 뒤에 금주법을 공포함에 따라, 일터를 잃은 재즈 연주자들은 뉴올리언스를 떠나 북부의 큰 도시인 시카고나 뉴욕 등지로 옮겨갔다.<sup>15)</sup> 이를 통해 재즈가 미국 전역에 소개되었다.

---

12) 이를 가리켜 집단 즉흥 연주(collective improvisation)라 한다.

13) 소규모 재즈 악단을 일컬어 캄보(Combo)라고 하며, 그들이 하는 연주를 캄보재즈(Combo Jazz)라고 한다. 뉴올리언스에서 시작되었다.

14) 백인들이 뉴올리언스 재즈 스타일로 연주하는 것을 “디시랜드 재즈”라고 하는데 요즘은 구별하지 않는 경우가 많다.

15) 채정화, “Jazz의 음악 역사와 시대별 뮤지션에 관한 연구” (동의대학교 석사학위 논문, 2010), 13.

## (2) 시카고 재즈(Chicago Jazz) : 1920년-1930년 전반

시카고 재즈는 뉴올리언스 재즈라고 할 만큼 뉴올리언스 재즈의 색이 짙다. 뉴올리언스에서 시카고로 이주하여 활동한 음악가들은 새로운 연주를 구사하기도 하였다. 뉴올리언스 재즈와의 가장 큰 차이점은 솔로 즉흥연주의 비중이 커진 것이다. 집단 즉흥연주가 쇠퇴하면서, 밴드 구성원들은 화음적인 부분을 서로 맞춰가게 되었다. 강한 재즈비트와 뛰어난 솔로 즉흥연주가 시카고 재즈의 특징이다.

## (3) 뉴욕 재즈(New York Jazz) : 1920년-1929년

뉴올리언스 재즈의 영향을 받은 빅밴드(big band)<sup>16)</sup> 연주가 뉴욕에서盛行했다. 1920년대 중반부터 또 다른 연주 형태의 재즈가 유행하였으며, 폴 화이트먼(Paul Whiteman, 1890-1867)<sup>17)</sup>의 교향적 재즈(symphonic jazz)가 그 중심에 있었다. 이는 클래식 음악과 댄스 음악의 조화가 이루어낸 음악이며, 클래식 오케스트라와 재즈 밴드를 융합한 형태로 나타났다.

## 3) 스윙(Swing : 1930년대 초반 ~ 1940년대 후반)<sup>18)</sup>

1929년 세계공황으로 경제적 어려움이 발생하자 암울한 분위기가 미국 전체를 덮었다. 시대적 풍조에 반대하듯 새로운 재즈의 중심지인 뉴욕에서

---

16) 세 가지의 섹션(sections), 즉 리듬, 브라스, 색소폰으로 구성되는 열 명 또는 그 이상의 악기 연주자 밴드를 지칭한다. 리듬 섹션은 피아노, 기타, 베이스 비올(콘트라베이스, 스트링베이스 또는 베이스 휘들), 드럼으로 나뉘고, 브라스 섹션은 트럼펫 섹션과 트롬본 섹션으로 나뉘는 것이 통상적인데, 1930년대에는 기타 등의 악기파트가 점차 사라졌다.

17) 폴 화이트먼(Paul Whiteman, 1891-1967) : 교향적 재즈의 창시자. 덴버 출생의 바이올리니스트였으며, 후에 자신의 악단을 만들어 재즈 음악 지휘자로 활동하였다. 화이트먼이 거쉬에게 협주곡 작곡을 권유하였고, 그 결과 <랩소디 인 블루>가 탄생하게 되었다.  
이강염 편, <음악대사전>, 522.

18) 스윙에서 재즈-록 퓨전에 이르는 음악적 분류 및 연대는 Mark C. Gridley, <재즈총론>을 참고하였다.

밝고 흥겨운 댄스 음악이 나타났다. 이것이 재즈 역사상 가장 대중적인 장르로 평가받는 스윙재즈이다. 스윙은 부드럽고 느슨한 리듬, 자유롭고 율동감 있는 리듬과 함께 발전하였다.

스윙 시대는 뉴욕 재즈와 마찬가지로 빅밴드 악기 편성을 선호하였다. 화성적으로 화려하게 진행되는 반면 재즈 본래의 특색은 제약받았다. 스윙 밴드의 규모가 커짐에 따라 구성원 각자의 동시 다발적 즉흥연주로는 연주 완성도를 높이기 어려운 것이 원인이었다. 완성도를 위해 편곡된 대로 연주하는 것이 요구되자 재즈 연주자들은 편곡된 악보를 읽고 쓸 줄 알아야 했다. 초기 재즈 시기에 악보를 볼 줄 모르는 대다수의 재즈 음악가들이 청력에 의지해 연주했던 것과 확연히 비교된다.

#### 4) 밥(Bop 혹은 Bebop : 1940년대~ )

제 2차 세계대전이 발발한 1941년, 불안한 시대적 분위기 속에서 밥 재즈가 나타났다. 모던재즈(modern jazz)<sup>19)</sup>의 한 형식인 밥은 스윙 시대에 바탕을 두고 있다. 연주적인 면에 있어서 스윙과 밥이 어떻게 다른지 비교해보았다(표1).

---

19) 모던재즈(modern jazz) : 1940년대 이후에 출현한 새로운 스타일들을 가리킨다. 종래의 재즈 연주기법에 제약받지 않으며, 즉흥적 라인을 빠르고 복잡하게 구성하는 것이 특징이다. 모던재즈는 짧은 역사임에도 불구하고 스타일이 다양하게 변해 쿨, 웨스트 코스트, 이스트 코스트, 하드 밥 등으로 분류된 다양한 형태가 나타났다.

Mark C. Gridley, <재즈총론>, 210.

<표1> 스윙과 밥의 비교

	스윙(Swing)	밥(Bop)
악기 편성 규모	대규모(빅밴드)	소규모(캄보)
편곡	매우 중요함	비교적 강조하지 않음
템포	보통	매우 빠름
연주	보통	화려한 연주가 중점적
클라리넷	사용	드물게 사용
리듬기타 <sup>20)</sup>	사용	드물게 사용

밥은 강하고 자극적인 음색을 사용하였으며, 템포가 빠른 것이 특징이다. 밥은 빈번하게 사용한 대리화음<sup>21)</sup>으로 매끄럽게 해결되는 것을 피했으며, 복잡한 선율을 구사하였다. 당김음이 많아지면서 반주 리듬 역시 다양해졌다. 선율 연주에 국한되어 있던 피아노의 역할이 확대되어 리듬악기로서 화음을 받쳐주기 시작했다. 악기의 편성은 빅 밴드보다 소규모 캄보를 선호하였으며, 확장된 즉흥 연주에 능숙하게 되면서 묘기 같은 연주가 매우 중점적인 요소로 자리 잡았다.

밥은 난해하고 독창적인 성격이 강해 대중에게 인기가 없었으나, 다음 40여 년 동안 이어진 재즈의 근본적 체계를 이루었다는 면에서 음악적으로 기여한 바가 크다. 1990년대의 재즈 음악 연주자들은 밥 연주 능력을 새로운 연주자의 평가 기준으로 삼기도 했다. 때로는 밥이 재즈 즉흥 연주자로서의 기초 자격으로 여겨질 때도 있다.<sup>22)</sup> 이 시기에 전통 재즈인 뉴올리언스 재

20) 리듬기타(rhythm guitar) : 반주를 담당하는 기타 파트를 가리킨다. 밴드에서의 역할이 중점적이지 않고 리듬 파트에 국한되기 때문에 '사이드 기타'라고도 한다.

21) 대리화음(substitute chord) : 주요 3화음(I, IV, V)의 역할을 대신하는 화음으로, 화성 진행을 바꾸어 다르게 표현하는데 사용된다.

22) Mark C. Gridley, <재즈총론>, 211.

즈나 디시랜드 등이 다시금 유행하였으며, 블루스나 스윙에서 비롯된 부기우기<sup>23)</sup> 등이 큰 인기를 끌었다.

### 5) 쿨 재즈(Cool Jazz : 1940년대 후기~ )

1945년에 제 2차 세계대전이 종결되자, 허탈하고 울적한 시대감정이 쿨 재즈를 통해 나타났다. 밥의 선율, 화성 및 양식을 그대로 이어받은 쿨 재즈는 부드럽고 선율적이며 냉정하고 억제된 성격의 밥이라 할 수 있다. 쿨 재즈는 비브라토를 적게 사용하거나 아예 사용하지 않았고, 가볍고 건조한 음색을 선호하였다. 음량을 작게 하고 고음을 자제 하는 등의 표현은 밥의 거친 음색 표현 방법과 반대되는 것이다.

이성적이고 세련된 쿨 재즈 음악인들의 연주가 당시 대중들에게 인기가 많았음에도 불구하고, 당시 재즈 연주자들은 자신의 음악에 대해 쿨 재즈라고 표현하는 것을 연주에 있어 힘이나 열정이 부족하다는 뜻으로 받아들였기에 싫어했다.

쿨 재즈라는 용어는 1950년대에 저널리스트들과 레코드 회사들이 널리 사용하였다. 그들은 당시 캘리포니아에 거주하는 백인 재즈 음악가들에게 주목을 끌도록 하였기에 1950년대의 모든 쿨재즈가 곧 웨스트 코스트 재즈(west-coast jazz)<sup>24)</sup>라고 아는 사람들이 많으나 실제로는 인종이나 지역에 제한이 없었다. 이스트 코스트 재즈(east-coast jazz)<sup>25)</sup>의 대조되는 스타일,

---

23) 부기우기(boogie woogie) : 블루스의 한 주법이다. 베이스가 1마디 안에서 8박자를 아르페지오(펼침 화음)로 연주할 때, 오른손이 즉흥 연주하는 형태이다.

채정화, “Jazz의 음악 역사와 시대별 뮤지션에 관한 연구”, 7.

24) 웨스트 코스트 재즈(west-coast jazz) : 1950년대 초반, 재즈 음악 연주자들 중 젊은 백인 연주자를 중심으로 한 쿨 재즈의 경향.

25) 이스트 코스트 재즈(east-coast jazz) : 웨스트 코스트 재즈의 반대 개념으로, 뉴욕을 중심으로 한 흑인들의 밥 스타일 음악을 말한다.

즉 웨스트 코스트 재즈 스타일의 대부분은 밤의 즉흥 연주보다 서정적이며 솔로 즉흥 연주를 강조했고, 작곡 및 편곡을 중요시했다.

1950년대에 접어들면서 재즈 음악계에도 정식 음악 수업을 받은 음악가들이 출현하였다. 그들이 재즈에 화성법, 12음 기법<sup>26)</sup> 등을 적용하면서 재즈와 클래식 결합을 시도하였고, 재즈를 클래식과 동등한 위치에서 인정받게 되기를 원했다. 재즈 연주자들은 격식을 차리고 콘서트장에서 연주하기 시작했으며 이로써 사람들은 인식을 바꾸어 재즈를 진지하게 감상하는 음악으로 받아들이게 되었다.

## 6) 하드 밥(Hard Bop : 1950년대~)

모던재즈의 경향을 띤 하드 밥은 1954-1955년 경 이스트 코스트의 흑인들에 의하여 창안된 스타일이다.<sup>27)</sup> 하드밥은 쿨한 감각이 있으나 밤의 음악적 표현을 이어받아 거친 재즈 음악적 성격을 가진다. 비밥과 마찬가지로 타악기의 중요성이 커지면서 드럼 연주의 폭이 넓어졌으며, 피아노로 사용하는 리듬과 화성이 다양해졌다. 하드 밥은 거칠고 무거우며 어두운 음색의 강한 표현, 견고하고 지속적인 스윙감과 전진하는 느낌, 그리고 즉흥 연주의 선율을 강조한다.

하드 밥의 부수적 장르로 핑키 재즈가 있다. 블루노트(blue note)<sup>28)</sup> 혹은 블루스 화성으로 편곡하거나 가스펠 곡을 표현할 때 가장 많이 사용되었다. 핑키 재즈는 대중적 인기를 끌었으며, 핑키재즈의 블루스 스타일은 많은 연

---

26) 12음기법 : 쇤베르크(Arnold Schonberg, 1874-1951)가 창시한 작곡기법이다. 반음 관계로 배열된 12개의 모든 음이 중요한 가치를 지니고 있는 조직적인 무조 음악이다.

이강염 편, <음악대사전>, 287.

27) 문혜경, “George Gershwin의 Rhapsody in Blue에 관한 연구”, 12.

28) 블루노트(blue note) : 블루스 음계의 음을 블루노트라고 하며, 주로 3음과 7음에 반음 내린 형태를 일컫는다.

주자들에게 영향을 주었다.

하드 밥 시대에 나타난 음악적 성격이 세분화되어 하드 밥, 핑키 재즈, 메인스트림(mainstream), 포스트-밥(post-bop), 소울 재즈(soul jazz)라 구분되기도 하지만, 일관성이 없으므로 하드 밥과 핑키 재즈 이외에는 자세히 다루지 않겠다.

### 7) 아방가르드와 프리 재즈(Avant-Garde & Free Jazz : 1960년대~)

아방가르드 재즈라는 용어는 위와 같이 연주 스타일 자체를 지목하는데 사용하지 않는다. 이 용어는 동시대의 재즈 연주자들보다 혁신적인 음악을 꾀하는 연주자들에게 적용된다. 1960년대와 1970년대에 새롭게 나타나는 대부분의 재즈 음악들은 아방가르드, 새로운 것(the new thing), 아웃 뮤직(out music) 등으로 불렸다. 이 시기에 음악적 연관성을 보이는 시카고 출신 흑인 연주자들을 묶어 “시카고 아방가르드”라고 정의내리기도 한다. 이들은 재즈음악과 월드뮤직<sup>29)</sup>의 결합을 시도하였다.

1960년대의 아방가르드 재즈 음악들 중 하나의 조류로 “프리 재즈”가 나타난다. 프리재즈라는 용어는 조성, 화성 진행, 선율, 박자, 템포 등으로부터 자유로운 즉흥연주적인 음악을 가리키는 것이 일반적이나, 실제로 완전하게 자유로운 연주자들은 극 소수였다. 어느 정도까지 구속받지 않는 즉흥 연주라면 이 용어가 적용되었다.

프리재즈는 개별적인 음악의 표현 욕구를 음악의 원칙이나 관습적인 연주들에 구속받지 않고 자유롭게 연주하는 데에 그 특징이 있다. 프리 재즈 연주자들은 매우 높은 음역에서의 날카로운 음을 시도하고 매우 낮은 음역에

---

29) 월드뮤직(world music)은 유럽이 아닌 다른 문화들의 음악적 요소와 재즈를 혼합한 형태이다. 아프리카, 인도네시아, 중국, 중동, 인도의 음악들이 포함되면서 사운드의 영역이 크게 확장되었다.

서의 소음까지도 수용하여 음정과 톤의 과격적 변화를 시도하였다. 공격적인 성격을 가졌으나 소리의 질감은 선율보다도 중요시되었다. 이러한 음악이 탄생하게 된 것은 1960년대에도 해결되지 않고 더욱 악화되었던 인종차별 문제가 원인으로 작용하였다고 보는 견해도 있다.

#### 8) 재즈-록 퓨전(Jazz-Rock Fusion : 1960년대~)

재즈-록 퓨전이란 재즈의 즉흥 연주에 알앤비(R&B)<sup>30</sup>의 리듬과 악기 등을 결합시킨 것이다. 알앤비에 복잡한 반주 리듬을 가미하여 소울 혹은 핑크라 불렸으며, 이러한 반주 스타일은 1970년대 많은 재즈 음악가들에게 영향을 주었다.

재즈-록 퓨전 음악이라 분류되는 많은 곡들은 핑크 리듬의 반복적 선율을 사용하며, 단순한 리듬과 복잡하지 않은 화성 진행을 반복하는 반주 위에 즉흥적인 솔로 연주 진행을 보인다. 재즈-록 퓨전 시기에 사용된 악기 변화가 두드러진다. 피아노 대신 일렉트릭 피아노와 신디사이저를 사용하는 밴드가 늘어났고, 콘트라베이스 대신 일렉트릭 베이스 기타를 사용하여 강한 음향을 추구하기 시작했다. 재즈-록 퓨전 장르를 통해 재즈에서 사용되는 악기가 폭넓어지는 전환점을 맞게 되었다.

퓨전 재즈(fusion jazz), 일렉트릭 재즈(electric jazz), 크로스오버 뮤직(crossover music) 등의 호칭으로도 불리는 재즈-록 퓨전 음악은 대중들의 외면을 받아온 재즈 음악계에 스윙 시대 이후 처음으로 대중적 관심을 얻게 하는 계기가 되었으며, 이후에 등장하는 인기 있는 음악 스타일들의 모태가 되었다.

---

30) 알앤비(R&B) : 리듬 앤 블루스. 흑인 음악가들이 만든 대중음악을 지칭하며, 로큰롤(rock and roll)에 영향을 끼쳤다.

1980년대에 재즈-록 퓨전을 비롯한 다양한 형태의 음악들이 나타났다. 대중음악의 새로운 스타일로 뉴에이지(new age)<sup>31)</sup>, 스무드 재즈(smooth jazz)<sup>32)</sup>, 애시드 재즈(acid jazz)<sup>33)</sup> 등이 있다.

## 2. 재즈 음악의 특징

### 1) 즉흥연주(Improvisation)

재즈의 가장 큰 특성은 즉흥연주이다. 즉흥연주는 화성 진행에 기초하여 곡이 진행되는 동안 여러 가지 음계를 사용하여 작곡과 연주를 동시에 하는 것이다. 분위기나 화성만으로 재즈라고 단정 짓는 오류를 범하기가 쉽지만, 즉흥연주가 없으면 재즈가 아니라고 할 만큼 각 파트의 자유로운 연주는 재즈에서 중요한 부분을 차지한다.

### 2) 음계(Scale)

음을 단계적으로 배열한 음계는 화성과 즉흥연주의 규칙을 추측할 수 있게 해주는 중요한 요소이다. 5음 음계<sup>34)</sup>인 1, 2, 3, 5, 6음(악보1)이 모태가 되어 블루스 음계(blues scale)가 생겨났다. 재즈 연주에서 없어서는 안 될

---

31) 뉴에이지(new age) : 음량, 리듬, 화성의 다양성을 배제한 부드럽고 조용한 음악이다.

Mark C. Gridley, <재즈총론>, 498.

32) 스무드 재즈(smooth jazz) : 선율적인 즉흥 연주를 포함한 조용하고 세련된 펑크 음악이다.

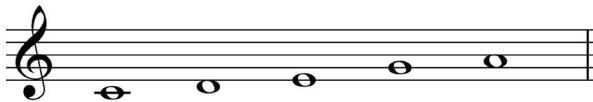
33) 애시드 재즈(acid jazz) : 전자음악이나 펑키음악을 반복 재생한 반주 위에 랩이나 즉흥연주를 얹어놓는 디스크 자키(DJ)의 작업으로 만들어진 음악을 지칭한다.

Mark C. Gridley, <재즈총론>, 495.

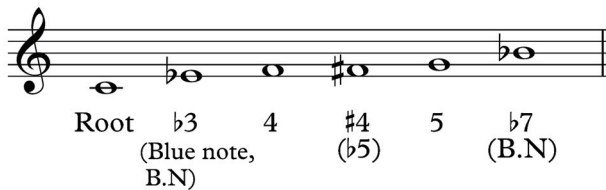
34) 5음음계(pentatonic scale) : 5개의 음으로 구성된 음계. Jazz와 Blue, Pop, Rock, 민속음악 등에서 찾아볼 수 있다.

블루스 음계는 1, 3<sup>b</sup>, 4, 5<sup>b</sup>, 5, 7<sup>b</sup> 음(악보2)의 블루노트로 이루어져 있으며, 도미넌트(dominant)화음 위에서 음계의 순서에 상관없이 자유롭게 사용할 수 있다.

<악보1> 5음 음계(C pentatonic scale, C 5음 음계)



<악보2> C 블루스 음계

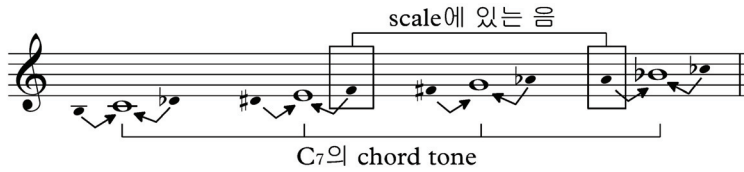


음계를 꾸미기 위해 어프로치 노트(approach note)가 자주 사용된다(악보 3). 어프로치 노트는 화성음(chord tone)<sup>35)</sup>을 장식하기 위한 음으로써, 각 화성음의 반음 앞, 혹은 반음 뒤에서 짧은 꾸밈음으로 나타나는 형태이다. 블루스 음계에 어프로치 노트까지 적용하면 사실상 거의 모든 음을 사용할 수 있으나<sup>36)</sup> 기둥이 되는 음계를 위주로 사용해야 한다.

35) 화성음. harmonic tone.

36) 하나의 화음에서 사용 가능한 음의 허용 범위가 넓은 재즈 음악이지만, 사용해서는 안 되는 음정이 있다. 이를 어보이드 노트(avoid note)라 하며, 자세한 설명은 26쪽에 나와 있다.

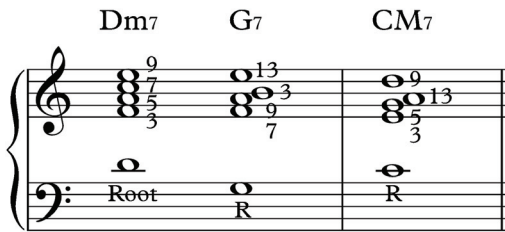
<악보3> C<sub>7</sub> chord tone approach



3) 화음(Chord)

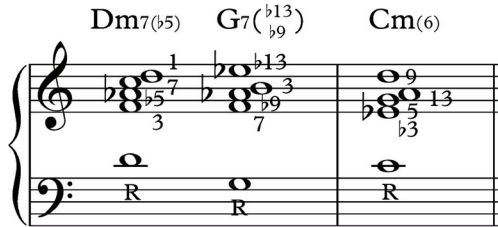
재즈에 사용되는 화음은 3화음(triad)위에 7번째 음을 쌓아 이루어진 7화음(7th chord) 중심으로 이루어진다. 고전 음악에서 사용을 기피했던 장 7도의 화음이 자주 등장하기 때문에<sup>37)</sup> 재즈만의 특징적 화음 색채가 만들어진다. 장조 진행의 텐션폼(tension form)인 ii m<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I M<sub>7</sub>(악보4)을 기초로 하여 주요 3화음에 포함되지 않는 9, 13번째 음이 사용된다. 단조 진행의 텐션폼인 ii m<sub>7</sub><sup>b5</sup> - V<sub>7</sub>(<sup>b13</sup><sub>b9</sub>) - I m<sub>6</sub>(악보5)의 입체적 화음을 사용하여 다양한 편곡이 이루어진다.

<악보4> ii - V - I 진행(ii m<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I M<sub>7</sub>)



37) 장 7도 화음이 만들어지는 것은 텐션(tension)음의 사용이 주 원인이다. 7화음 외의 9, 11, 13번째 음을 텐션이라 한다. 주요 3화음에서 느껴지는 안정감을 벗어나기 위한 의도로 사용된다. 텐션에 관한 자세한 설명은 26쪽에 나와 있다.

<악보5> minor ii - V - I 진행(ii m<sub>7</sub><sup>b5</sup> - V<sub>7</sub>(<sup>b13</sup><sub>b9</sub>)- I m<sub>6</sub>)



텐션과 대리 화음<sup>38)</sup>의 사용으로 조성감이 흐려지기도 하는데, 이것은 ‘무조적’이라기보다 ‘복조성을 띤다’라고 할 수 있다.<sup>39)</sup>

#### 4) 모드(Mode)<sup>40)</sup>

모드는 온음과 반음이 각각 다르게 배열됨에 따라 장, 단조 음계에서의 예상이 깨어져 독특한 분위기를 자아낸다. 재즈에 응용하여 사용되는 모드의 종류가 많으나 장음계(major scale)의 시작 음에서 파생되는 7가지의 모드만을 수록하였다.

이오니안(Ionian)은 장음계로부터 나온 첫 번째 모드로, <도, 레, 미, 파, 솔, 라, 시>의 계이름으로 이루어져 있으며, 장음계를 그대로 사용한 것과 같다. 이오니안은 1, 3, 5, 7음으로 7th chord를 쌓아 만들어지는 I Major<sub>7</sub> 화음에서 사용할 수 있다(악보6).

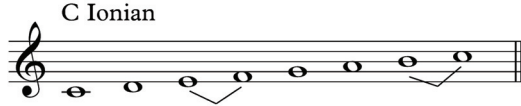
38) 대리 화음(substitute chord) : 대신하여 사용할 수 있는 화음이다. 화성 진행에 대리 화음을 적용하면 화성적 변화를 줄 수 있는 방법이 다양해져 예상되는 진행을 벗어난 편곡을 가능하게 한다.

39) 박시내, “거권의 건반작품 <3 Preludes for Piano>에 나타난 재즈의 요소” (경희대학교 석사학위 논문, 2006), 7.

40) 모드는 음계와 다른 개념이므로 음계에 포함시키지 않고 따로 다루었다.

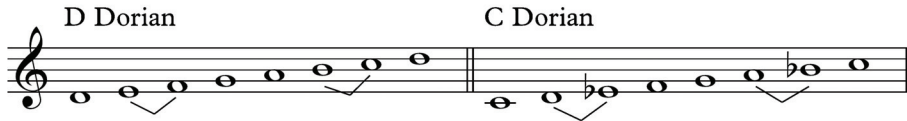
모드에 대한 설명은 이현정 외, <재즈 피아노 보이싱1> (서울: 코코아힐, 2004), 48-60을 참고하였다.

<악보6> C Ionian



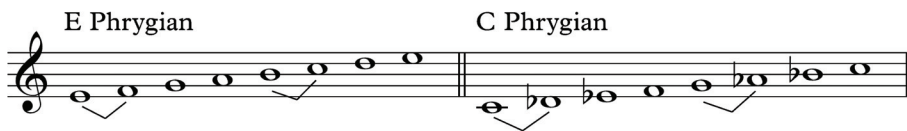
도리안(Dorian)은 장음계에서 파생되는 두 번째 모드로, 장음계의 두 번째 음인 '레'에서 시작하는 <레, 미, 파, 솔, 라, 시, 도>의 계이름으로 이루어져 있다. 첫 번째 음이 '레'이므로 장 2도 아래에서 '도'를 찾아 조성을 밝혀낸 뒤 '레'부터 음을 나열하면 도리안이 된다.

<악보7> D Dorian / C Dorian



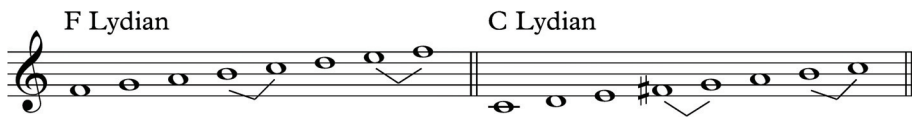
장음계에서 파생되는 세 번째 모드인 프리지안(Phrygian)은 장음계의 세 번째 음인 '미'부터 시작하여 <미, 파, 솔, 라, 시, 도, 레>의 계이름으로 이루어진다. 장 3도 아래의 '도'를 찾고 조성을 밝혀낸 뒤 '미'부터 나열하면 프리지안이 된다.

<악보8> E Phrygian / C Phrygian



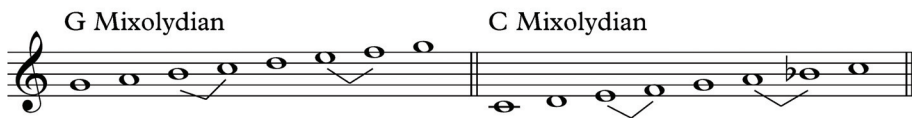
리디안(Lydian)은 장음계에서 파생되는 네 번째 모드이며, 장음계의 네 번째 음인 '파'부터 시작하는 <파, 솔, 라, 시, 도, 레, 미>의 계이름으로 이루어져 있다. 위에서와 같은 방법으로 완전 4도 내려가 '도'를 찾은 후 '파'부터 나열하거나 장음계의 4음에 반음을 올리면 된다.

<악보9> F Lydian / C Lydian



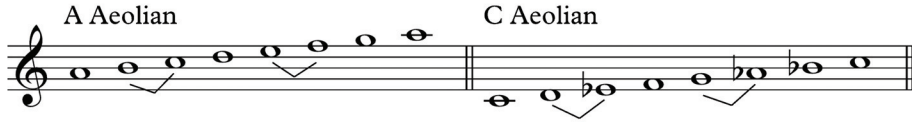
도미넌트 화음이나 블루스 곡에서 흔히 사용되는 믹소리디안(Mixolydian)은 장음계에서 파생되는 다섯 번째 모드로, 장음계의 다섯 번째 음인 '솔'에서 시작하는 <솔, 라, 시, 도, 레, 미, 파>의 계이름으로 이루어져 있다. 장음계의 7음을 반음 내리면 믹소리디안이 된다.

<악보10> G Mixolydian / C Mixolydian



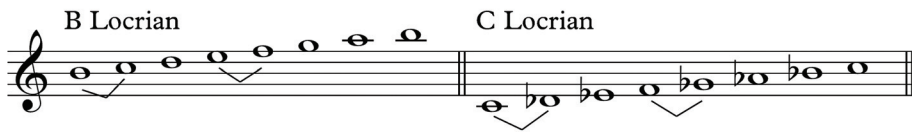
에올리안(Aeolian)은 장음계에서 파생되는 여섯 번째 모드이며, 자연단음계와 같은 형태이다. 장음계의 여섯 번째 음인 '라'부터 시작하는 에올리안은 <라, 시, 도, 레, 미, 파, 솔>의 계이름으로 되어 있으며, 1, 3, 5, 7음으로 7th chord를 쌓아 만들어지는 Vminor<sub>7</sub>화음에서 사용할 수 있다.

<악보11> A Aeolian / C Aeolian



장음계의 일곱 번째 음인 '시'부터 시작하는 로크리안(Locrian)은 <시, 도, 레, 미, 파, 솔, 라>의 계이름으로 이루어져 있으며, 장음계에서 파생되는 일곱 번째 모드이다. 단 2도 위의 '도'를 찾아 조성을 밝혀낸 후 '시'부터 나열하면 로크리안이 된다.

<악보12> B Locrian / C Locrian



### 3. 재즈 음악의 연주순서

재즈를 연주할 때 선율은 기본 테마라 할 수 있는 필수적인 요소이다. 화성 진행을 기초로 하는 솔로의 즉흥 연주가 아닌 정해진 곡의 선율을 연주하는 것이 헤드(head)이다. 주어진 화음에 맞추어 색소폰, 트럼펫 등의 멜로디 악기나 보컬이 주로 헤드를 연주하고, 기타나 피아노가 담당하기도 한다. 헤드에 앞서 위치한 인트로(intro)가 신선한 방법으로 시작하는 것을 가능하게 해준다<sup>41)</sup>. 헤드를 연주하거나 헤드의 화성 진행에 맞추어 연주하는

것이 코러스(chorus)<sup>42)</sup>이다. 1 코러스 이상의 헤드를 연주하고 나서 곡의 화성 진행에 따른 각 악기의 솔로(solo)<sup>43)</sup>가 시작된다.

멜로디 악기 먼저 솔로 연주를 하는 경우가 대부분이고 다음으로 피아노 - 기타 순으로 연주한다. 베이스나 드럼 악기의 솔로는 밴드의 선택사항이다. 재즈는 한 곡을 반복적으로 연주하는 동안 다양한 변화를 시도하기 때문에 솔로 연주자가 즉흥적으로 몇 코러스를 연주할지 미지수이다. 솔로 연주를 할 때 코러스 반복은 연주자의 컨디션에 따라 달라지므로 서로 귀 기울여 듣다가 곧 솔로가 끝난다는 신호를 주고받는다.

클럽이나 연주 홀에서 재즈 연주를 듣다보면 곡이 끝나지 않은 연주 중간인데도 박수치는 경우가 자주 있다. 솔로 연주를 한 연주자가 훌륭한 연주를 했다는 의미로 솔로가 마무리되었을 때 박수를 보내는 것이다.

각 악기들의 솔로가 끝난 후 헤드를 한 두 코러스 연주하고 마치며, 헤드 전에 드럼 솔로를 배치시키거나 연주자들 간에 트레이드(trade)를 할 수 있다. 트레이드란 4마디 혹은 8마디로 솔로를 주고받는 형식이다. 대상은 주로 드럼과 다른 악기이며 드럼 이외의 악기와도 트레이드가 가능하다. 주고받는 순서나 연주하는 마디 수 등을 팀이 연습할 때 약속한대로 지켜야 하지만 연주 형식이나 선율, 리듬 등은 즉흥적이다. 방법은 먼저 연주한 악기의 리듬을 모방하여 연주하거나, 리듬을 이어받아 발전시키거나, 더욱 현란한 테크닉을 과시하는 등 다양하다. 다음은 트레이드 악기 순서의 예시이다 (표2).

---

41) '전주' 개념의 인트로가 필수 요소는 아니다.

42) 헤드의 반복 횟수에 제한이 없어 몇 코러스를 연주하는지는 팀이 정하는 것에 따라 달라진다. 블루스에서의 1코러스는 12마디를 의미한다.

43) 솔로(solo) : 재즈 연주자들은 즉흥연주를 솔로라고 부른다.

<표2> 트레이드 순서의 예시

피아노 4마디 - 드럼 4마디 - 기타 4마디 - 드럼 4마디 - 베이스 4마디 - 드럼 4마디
색소폰 4마디 - 드럼 4마디 - 트럼펫 4마디 - 드럼 4마디 - 피아노 4마디 - 드럼 4마디
색소폰 4마디 - 드럼 4마디 - 트럼펫 4마디 - 드럼 4마디 - 기타 4마디 - 드럼 4마디
보컬 스캣 <sup>44)</sup> 4마디 - 드럼 4마디 - 보컬 스캣 4마디 - 드럼 4마디 - 피아 노 4마디 - 드럼 4마디 - 피아노 4마디 - 드럼 4마디 - 기타 4마디 - 드 럼 4마디 - 기타 4마디 - 드럼 4마디

트레이드 순서는 팀에서 정하는 대로 달라지는 자유로운 형식이기 때문에 이외에도 얼마든지 변경이 가능하다.

솔로연주 혹은 트레이드 다음으로 헤드를 연주하고 하나의 연주곡이 끝난다. 곡이 끝나기 전에 ‘후주’라고 할 수 있는 아웃트로(outro)를 연주하고 마무리 짓는 경우도 있다. 전반적인 이해를 동반하고 재즈 연주를 들을 때 즐길 수 있는 감상의 폭이 넓어진다.

44) 스캣(scats) : 보컬이 악기소리를 흉내 내는 연주 기법이며, 의미가 없는 단어를 사용한다. 26쪽에 자세한 설명이 나와 있다.

## 4. 재즈 음악용어

위에서 언급한 헤드, 인트로, 아웃트로, 코러스, 솔로, 트레이드 이 외에도 재즈 음악에 쓰이는 용어가 너무나 많아 모두 다 적을 수는 없지만 보편적으로 많이 쓰이고, 재즈를 감상하는데 도움이 될 만한 용어들을 정리해 수록하였다.

### (1) 컴핑(Comping 혹은 Comp)

컴핑은 ‘동반하다, 함께하다, 반주하다’는 의미의 Accompany의 약자이다.<sup>45)</sup> 곡이 진행되는 동안 불규칙한 간격의 화음과 다양한 리듬으로 반주하는 형태를 지칭한다. 헤드를 연주할 때에 쓰이기도 하고, 주로 다른 악기의 연주자가 솔로 연주를 할 때에 흥을 돋우어주는 즉흥적 반주의 개념으로 사용된다. 선율을 배제한 리듬적 성격을 반영하여 피아노나 기타로 반주 하는 경우가 이에 속한다. 컴핑은 리듬을 조합해 다양한 형태로 만들 수 있으며 솔로보다 튀는 선율이나 리듬을 사용하지 않는다. 솔로가 들리도록 볼륨은 줄이고 어떤 화성인지만 알 수 있도록 하되, 곡의 분위기와 각 개인의 스타일에 따라 자유롭게 연주한다.

### (2) 잼(Jam 혹은 Jam session)

연주자들이 비공식적으로 모여 연주하고 실험하는 것을 일컫는다. 즉흥적으로 팀을 이루어 연주하기도 한다. 개인의 연습도 충실히 해야 하지만, 재즈 연주는 함께 하는 것이기 때문에 잼을 자주 해야 좋다. 잼은 함께 연주하는 형태의 연습이라 말할 수 있겠다.

---

45) 서동민, <실용화성학> (경기: 삼호ETM, 2010), 90.

### (3) 스윙(Swing) 리듬

스윙 리듬은 8분 음표 두 개가 연달아 있을 때 뛰어오르듯 활발하게 연주하는 것이다<sup>46)</sup>. 즉 8분 음표 세 개가 모여 한 박자를 이루는 셋잇단 음표 중 가운데의 8분 음표를 8분 쉼표로 대체한 형태가 스윙 리듬이다. 대부분의 블루스 곡은 셋잇단 음표로 표기하지 않고 8분 음표 2개로(♪) 표기하였어도 스윙 리듬으로 간주한다. 율동감이 있으나 늘어지게 들리기도 하는 스윙 리듬은 아래의 스트레이트 리듬과 반대되는 개념이다.

### (4) 스트레이트(Straight) 리듬

스트레이트 리듬은 스윙리듬과 달리 악보에 나온 그대로 연주하는 형태이다. ‘스트레이트로 연주 한다’라는 것은 8분 음표 두개의 리듬을(♪) 기보된 그대로 반 박자씩 두 번(♪♪) 연주함을 의미한다. 보사노바나 핑키 음악이 이에 해당한다.

### (5) 스탠다드(Standard)

‘스탠다드 넘버’ 또는 ‘스탠다드 곡’이라는 명칭이 생략되어 ‘스탠다드’라고 불린다. 스탠다드는 유명한 팝이나 오리지널 재즈 등 포괄적 장르를 수용하며, 여러 가수나 밴드에 의하여 오랜 세월동안 연주되고 있는 명맥이 긴 곡을 지칭한다. 스탠다드 곡들이 수록된 「리얼북(real book)」 악보는 재즈 연주자들에게 있어 교과서와 같다.

### (6) 브릿지(Bridge 혹은 Release)

브릿지는 클라이맥스로 넘어가기 전의 도약 부분을 지칭한다<sup>47)</sup>. 미들 에

---

46) 이렇게 연주하는 것을 가리켜 ‘바운스(Bounce)있다’라고 표현한다.

47) 호리코시 아키히로, <피아니스트를 위한 재즈 코드 북>, 신동수 역 (서울: SRM, 2010), 20.

이트(middle eight, 중간부 8마디)라고 부르는 경우도 있다. 브릿지는 곡의 전체적 분위기와 상반되는 경우가 많다.

#### (7) 어레인지먼트(Arrangement 혹은 Head arrange)

어레인지먼트는 넓은 의미의 편곡을 뜻하는 말이다. 재즈 편곡의 대부분을 오선지에 그리지만, 캄보 등에서는 연주 전 간단한 의견 조율만으로 편곡이 이루어지기도 한다. 이처럼 연주자들이 각자의 아이디어를 모아 구두로 편곡하는 것을 헤드 어레인지라 한다.

#### (8) 리프(Riff)

짧고 단순한 악구가 반복적으로 사용되는 것을 리프 양상블이라 하며, 줄임말로 리프라 한다. 반복적인 선율이나 리듬이 리프의 특징이다. 리프는 마디수를 다양하게 적용할 수 있고 대체적으로 길이가 짧아 외우기 쉽다. 곡의 중간부에 나오거나 솔로가 바뀔 때 나오는 등 적용되는 위치에 제한이 없다. 연주자들이 작곡하기 나름인 자유로운 형식의 악구이다.

#### (9) 워크(Walk 혹은 Walking)

1마디 안에서 4분 음표의 리듬이 발랄하게 연주되는 것을 말한다. 4/4박자의 스윙 곡에서 베이스 악기 주자가<sup>48)</sup> 한 마디에 4분 음표 4개를 박자에 맞추어 걸어가듯 연주하는 것<sup>49)</sup>을 ‘워킹 베이스’라고 한다. 워킹 베이스는 저음에서 화성음을 위주로 한 박자씩 연주할 때 적용할 수 있는 연주 기법이다. 가령, 베이스가 C<sub>7</sub>화음을 연주한다면 근음(root)인 C음만 연주하는 것을 벗어나 C - E - G - B<sup>b</sup> 음을 위·아래에서부터 차례로 연주할 수 있

48) 워킹 베이스는 피아노 악기의 낮은 음역에서도 연주할 수 있다.

49) 서동민, <실용화성학>, 89.

다. 또 다른 의미로 베이스의 진행 중 한 옥타브를 하행한 음이 상행 또는 하행하는 것을 가리키기도 한다.

#### (10) 브레이크(Break)

딕시랜드 재즈의 앙상블 도중에 갑자기 모든 악기의 연주가 멈추고 트럼펫, 클라리넷, 호른 등 하나의 악기만 자유롭게 즉흥연주를 한 뒤 곧 모든 악기의 합주로 복귀하는 부분이 있다. 이러한 부분을 브레이크라고 한다. 재즈의 솔로에 의한 즉흥연주는 이런 짧은 브레이크에서 오늘날과 같이 발전했다는 설도 있다.

요즘에는 한 악기의 즉흥연주를 포함하지 않아도 모든 악기의 연주가 잠시 멈춘 순간을 가리켜 브레이크라는 용어를 사용하는 것이 보편적이다. 브레이크는 의도적인 긴장감을 주거나 더욱 폭발적인 음향 효과를 위해 사용된다.

#### (11) 보이싱(Voicing)

화음은 각 음을 어떻게 배치하느냐에 따라 느낌이 크게 달라진다. 음의 배치를 가리켜 보이싱이라 한다. 클로즈드 보이싱(Closed Voicing)은 3성 이상의 화성을 1옥타브 이내에 배치하는 것이며<sup>50)</sup>, 음이 밀집되어 있어 힘 있는 소리를 추구할 때 사용된다. 오픈 보이싱(Open Voicing)은 3성 이상의 화성을 1옥타브 이상<sup>51)</sup> 개방적으로 배치하여 음의 충돌을 완화시켜 준다.

---

50) 호리코시 아키히로, <피아니스트를 위한 재즈 코드 북>, 17.

51) 호리코시 아키히로, <피아니스트를 위한 재즈 코드 북>, 16.

## (12) 스캣(Scat)

보컬이 즉흥연주를 할 때 사용하는 의미 없는 의성어이다. 연주자가 악기를 사용하여 즉흥연주 하듯이, 보컬은 악기 소리를 모방하여 스캣 언어로 표현한다. 스캣 언어가 제한적이지 않아 언어를 선택하는데 매우 자유롭다.

## (13) 텐션(Tension)

텐션은 긴장감을 주기 위해 음에 변화를 주는 화성음 이외의 음이다. 7화음으로부터 위로 3도씩 쌓아 풍성한 화음을 울리도록 하는 9음, 11음, 13음의 비화성음이 이에 해당한다.

재즈 음악에서 화성음 뿐만 아니라 텐션을 함께 쓰는 것이 일반적이다. C<sub>7</sub>화음을 예로 들면 C - E - G - B<sup>b</sup>의 화성음에 9음인 D, 11음인 F, 13음인 A음까지도 C<sub>7</sub>화음의 범위로 수용하여 사용한다. 제한적이지만 다채로운 화성을 위해 텐션 음을 반음 올리거나 반음 낮추는 등 변화를 주는 것이 가능하다.

## (14) 어보이드 노트(Avoid Note)

텐션과 반대되는 개념으로, 화성적인 울림을 방해하는 비화성음이다. 재즈는 하나의 화음에 사용할 수 있는 많은 음들을 허용하나 화음의 구성에서 제외해야 하는 어보이드 노트는 허용하지 않는다<sup>52)</sup>.

예를 들어 하성부가 C<sub>7</sub>화음으로 4박을 유지하고 있는데 상성부에서 C화음의 3음인 E음과 부딪히는 F음을 사용하여 단 9도의 음정을 유발시켰을 경우, F음은 어보이드 노트이므로 사용할 수 없다.

---

52) 예외적으로 짧은 음가인 경우 어보이드 노트라도 사용이 허용된다.

(15) 오프 비트(Off Beat)

여린박인 2박과 4박이 강조되는 것을 오프 비트라 한다. 고전 음악에서 강 - 약 - 중강 - 약의 셈여림에 의해 1박과 3박이 강조되는 것과 반대이다. 오프 비트의 사용으로 발생하는 당김음이 많다. 오프 비트는 재즈 음악에서 보편적으로 사용되며, 그 중에서도 스윙 리듬은 반드시 오프 비트로 연주하여야 한다.

(16) 밴드 구성

고전 음악의 실내악이 악기 편성에 따라 몇 중주인지 결정되는 것과 마찬가지로 재즈에서도 밴드를 구성하는 인원수에 따라 연주 형식을 일컫는 이름이 다르다(표3). 편성되는 악기에 제한이 없어 다양한 구성이 가능하다.

<표3> 연주자 수에 따른 밴드 명칭

1명	2명	3명	4명	5명
솔로 (Solo)	듀엣 (Duet)	트리오 (Trio)	콰르텟 (Quartet)	퀸텟 (Quintet)
6명	7명	8명	9명	10명 이상
섹스텟 (Sextet)	셉텟 (Septet)	옥텟 (Octet)	노넬 (Nonet)	빅밴드 (Big band)

1명이 연주할 때에는 일반적으로 표현 영역이 넓은 피아노 혹은 기타가 사용된다. 리듬 섹션인 드럼과 베이스는 3명 이상으로 구성된 밴드에 반드시 포함되는 악기이다. 색소폰이나 트럼펫 등의 멜로디 악기가 있으면 피아노까지도 리듬섹션으로 분류된다.

밴드는 트리오, 콰르텟, 퀸텟의 구성이 가장 많으며, 다음과 같이 구성할 수 있다.

피아노 트리오 : 피아노, 드럼, 베이스

색소폰 콰르텟 : 색소폰, 피아노, 드럼, 베이스

퀸텟 : 색소폰, 트럼펫, 피아노, 드럼, 베이스

위와 같은 트리오 구성에서 피아노 대신 기타를 배치하는 경우도 있다. 콰르텟은 피아노 트리오에 멜로디 악기나 보컬을 추가한 형태가 일반적이다. 색소폰, 트럼펫, 비브라폰, 플룻 등이 멜로디 악기에 해당하며, 대부분의 다른 악기로 대체될 수 있다. 섹스텟은 퀸텟의 구성에 트롬본을 배치하는 경우가 가장 많고, 퀸텟의 구성에 색소폰 한 파트를 더 추가하기도 한다.

빅밴드는 색소폰 4명 이상, 트롬본과 트럼펫 각각 2명 이상, 피아노, 드럼, 베이스의 구성이며 퍼커션을 포함할 수 있다. 빅밴드 대신 재즈 오케스트라라는 명칭을 붙이기도 한다.

### Ⅲ. <랩소디 인 블루> 작품 분석

<랩소디 인 블루>는 “An Experiment in Modern(현대 음악의 실험)”이라는 공연의 주최자인 폴 화이트먼의 의뢰로 탄생하게 되었다. 화이트먼은 ‘교향적 재즈’를 작곡하도록 거센을 설득하였지만 거센은 큰 작품의 작곡을 주저하며 대답을 회피하였다. 화이트먼은 거센의 동의를 얻지 않은 채 1924년 2월 12일에 특별 연주회가 있으며 거센의 순서도 포함되어 있다는 내용의 신문 기사를 냈고, 거센은 묵인함으로 동의하였다.<sup>53)</sup> 거센은 불과 한 달 정도의 짧은 기간 안에 작곡해야만 하는 촉박한 상황 속에서 3주 만에 <랩소디 인 블루>의 작곡을 끝냈다.

당시 거센은 관현악 곡을 작곡할 실력이 되지 못했기에 재즈 밴드와 피아노를 위한 작품으로 작곡하였으며<sup>54)</sup>, “아메리칸 랩소디”라는 제목을 붙였다가 “랩소디 인 블루”로 정정하였다. 화이트먼 악단의 편곡자였던 그로페(Frede Grofe, 1892-1972)가 이 곡을 관현악곡으로 편곡하였다.

<랩소디 인 블루>는 5일 정도의 리허설을 거쳐 에올리아 홀(Aeolia Hall)에서 초연 되었으며, 당일에 거센은 백지 상태의 피아노 파트를 즉흥연주하였다. 연주회는 전 석 매진으로 흥행에 성공하였고, 그 중에서 <랩소디 인 블루>가 대중의 주목을 받아 당대의 음악회와 여러 무대, 라디오 등에서 인기를 누렸다.<sup>55)</sup>

---

53) 정우영, “George Gershwin의 「Rhapsody in Blue」에 관한 고찰” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2003), 26.

54) 관현악 편곡의 이해가 없었던 거센은 초안을 3-4개의 보표로 나타냈다. 이로 인해 원곡이 두 대의 피아노 편성으로 작곡되었다는 잘못된 주장이 제기되었다.

55) 이승혜, “George Gershwin의 「Rhapsody in Blue」에 관한 분석연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1992), 15.

본 논문에서는 관현악 곡이 아닌 피아노 독주곡으로 편곡된 <랩소디 인 블루> 악보로 곡을 분석하였다. 이 곡은 크게 여섯 부분으로 되어 있으며, 6개의 주제가 변형되어 나타남에 따라 각 부분의 균형을 이룬다. <랩소디 인 블루>의 구조는 다음과 같다.

<표4> <랩소디 인 블루>의 구조

제 I 부분(마디 1-106)	제 I-1부분(마디 1-15)
	제 I-2부분(마디 16-71)
	제 I-3부분(마디 72-106)
제 II 부분(마디 107-196)	제 II-1부분(마디 107-141)
	제 II-2부분(마디 142-183)
	제 II-3부분(마디 184-196)
제 III부분(마디 197-243)	제 III-1부분(마디 197-220)
	제 III-2부분(마디 221-243)
제 IV부분(마디 244-323)	제 IV-1부분(마디 244-297)
	제 IV-2부분(마디 298-323)
제 V 부분(마디 324-369)	
제 VI부분(마디 370-451)	제 VI-1부분(마디 370-393)
	제 VI-2부분(마디 394-429)
	제 VI-3부분(마디 430-451)

# 1. 제 I 부분(마디 1-106)

## 1) 제 I-1부분(마디 1-15)

도입부는 마디 1의 B<sup>b</sup> 장조 딸림음으로부터 다음 마디의 첫 박에 나오는 B<sup>b</sup> 장조 으뜸음에 이르기까지 글리산도(glissando)로 연주된다.

마디 2-4에 이 곡의 제 1주제가 등장한다. B<sup>b</sup> 장조의 b3음과 b7음인 D<sup>b</sup>(C<sup>#</sup>)음과 A<sup>b</sup>음이 블루노트로 사용되었으며, 붙임줄의 사용으로 강박의 위치가 앞당겨져 나타났다. 하성부에서 부분적인 반음계 진행(chromatic progression)이 보인다.

<악보13> 마디 1-4

<제1주제의 제시>  
Blue Note(B.N)

Molto moderato ♩ = 80

1 *mf* *tr* 17

부분적 반음계 진행

B.N B.N

B<sup>b</sup> blues;

4 B.N

마디 5-10의 경과구에서 재즈리듬인 오프 비트가 나타났다. 마디 5, 7, 9에서 상, 하성부가 각각 장 3도와 완전 5도의 간격으로 병진행 하며, 상행하는 동형진행(sequence)을 보이면서 상승효과를 가져온다.

<악보14> 마디 5-9

마디 11-14에서 제 2주제가 제시된다. 지속되는 E<sup>b</sup> 장조 화음을 기반으로 하여 E<sup>b</sup> 장조의 블루 노트인 G<sup>b</sup>(F<sup>#</sup>)음과 D<sup>b</sup>음이 쓰였다. 선율을 이끌고 있는 규칙적인 8분 음표의 진행은 1940년대 밥에서 정착된 형태이다.<sup>56)</sup>

마디 11부터 등장하는 E<sup>b</sup><sub>7</sub>화음은 마디 16의 조성인 A<sup>b</sup> 장조의 5도 화음(도미넌트, dominant)으로, 곧 A<sup>b</sup> 장조로 바뀔 것을 강조하고 있다(악보 15).

56) 황현정, “George Gershwin의 <Rhapsody in Blue> 분석연구” (전남대학교 석사학위 논문, 1999), 20.

<악보15> 마디 11-14

<제2주제의 제시>

11

E $\flat$  blues;

2) 제 I -2부분(마디 16-71)

마디 15-18에서 마디 1의 도입부 및 제 1주제가 장 2도 아래인 A 장조로 옮김(transposition)되어 등장했다. 하성부의 음가가 앞서 나왔던 제 1주제보다 축소되어 마디 2의 2분 음표가 마디 16에서 4분 음표로, 마디 3의 4분 음표가 마디 17에서 8분 음표로 나타났다.

<악보16> 마디 15-18

제1주제의 변형

15

10

*p*

3 3

A $\flat$  Major; V $_7$  I

제 1주제와 교대로 등장해 제 I 부분을 이루는 경과구 모티브가 마디 19-20에서 제시되었다. 제 1주제의 경과구 모티브 선율은 이 곡의 작곡자인 G. Gershwin의 작품 “The man I love”곡의 주제 선율로도 사용되었다.



<악보18> 마디 24-29

마디 1부터 마디 29까지의 조성을 정리하면 <표5>와 같다.

<표5> 마디 1-29의 조성 변화

마디 1	마디 11	마디 15	마디 19	마디 21	마디 24	마디 29
B <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	G <sup>b</sup> (F <sup>#</sup> )	B	E

현대 음악의 특징 중 하나인 다양한 조성의 움직임이 나타나며, 고전적 화성의 5도권(circle of fifth)<sup>57)</sup>에 기초하여 전조한다.

57) 5도권(circle of fifth) : 연속하여 완전 5도의 진행을 보이는 순환구조를 일컫는다. 예를 들어 C음부터 연속 상승하는 5도권 진행은 C - G - D - A - E - B - F<sup>#</sup>(G<sup>b</sup>) - D<sup>b</sup> - A<sup>b</sup> - E<sup>b</sup> - B<sup>b</sup> - F - C이며, 연속 하행하는 5도권 진행은 C - F - B<sup>b</sup> - E<sup>b</sup> - A<sup>b</sup> - D<sup>b</sup> - G<sup>b</sup>(F<sup>#</sup>) - B - E - A - D - G - C이다. 밑줄 그은 부분이 마디 1-29의 조성 진행과 같다.

마디 30-32에서 당김음과 불규칙한 악센트 패턴이 등장한다. 마디 30에서 나타나는 음형은 마디 31-32에 걸쳐 동형진행을 하며, 상승효과를 가져온다.

<악보19> 마디 30-32

마디 33-37에서 2도 상행과 3도 하행으로 이루어진 최상위 성부를 제외하고는 모두 반음계 하행 진행을 하며, 빠른 진행으로 가속화 되는 분위기를 연출한다. 마디 36-37은 같은 진행이나 *ff* 와 *pp* 로 세기를 달리하여 메아리가 울리는 듯한 효과를 준다(악보20).

<악보20> 마디 33-37

The musical score consists of three systems of piano and treble clefs. Measure 33 features a piano accompaniment with triplets and a treble line with triplets and a melodic line. Annotations include '2도 상행' (2nd degree ascent) and '3도 하행' (3rd degree descent) with arrows pointing to specific notes. The text '반음계 진행' (chromatic progression) is written below the piano part. Chord symbols are provided below the piano part: V<sub>7</sub>/A, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/A<sup>b</sup>, V<sub>7</sub>/G, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/F<sup>#</sup>, V<sub>7</sub>/F, V<sub>7</sub>/E, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/E<sup>b</sup>, V<sub>7</sub>/D, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/D<sup>b</sup>, and V<sub>7</sub>/C. Measure 35 shows a piano accompaniment with triplets and a treble line with triplets and a melodic line. Annotations include 'B.N' (Basso Continuo) and 'ff' (fortissimo). Chord symbols are provided below the piano part: V<sub>7</sub>/B<sup>b</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/A, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/A<sup>b</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/G, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/F<sup>#</sup>, V<sub>7</sub>/G, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/F<sup>#</sup>, V<sub>7</sub>/F, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/E, V<sub>7</sub>/E<sup>b</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/D, V<sub>7</sub>/C<sup>#</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/C, and V<sub>7</sub>/A. Measure 37 shows a piano accompaniment with triplets and a treble line with triplets and a melodic line. Annotations include 'pp' (pianissimo). Chord symbols are provided below the piano part: V<sub>7</sub>/G, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/F<sup>#</sup>, V<sub>7</sub>/F, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/E, V<sub>7</sub>/E<sup>b</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/D, V<sub>7</sub>/C<sup>#</sup>, vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/C, and V<sub>7</sub>/A.

화음을 첨가한 형태의 제 1주제가 도입부인 마디 37을 거쳐 재등장하였다. 경과구인 마디 19-20의 상성부 선율이 마디 41-42의 하성부에 모방되어 나타났다. 하성부에서 마디 41부터 마디 42의 두 번째 박자까지 G음을 사용하였고 마디 42 네 번째 박자에 G<sup>#</sup>음을 사용하여 A의 블루노트와 A

장조 음계를 비교하였다.

<악보21> 마디 37-42

<제1주제의 변형>

A blues;

Ossia

B.N.

<경과구 motive의 변형>

F 장조로 전조된 마디 48-51의 상·하성부는 선율의 독자성을 가진다. 상성부의 선율을 보면 마디 48 세 번째 박자에서 단 2도 순차상행한 음정이 마디 49에서 장 3도 도약하였다. 마디 50의 세 번째 박자에서 F음부터 C음까지 완전 5도 도약하며 F의 5음 음계를 이룬다. 마디 48과 마디 49 하성부의 세 번째 박자에 나오는 선율은 앞서 나온 마디 39 하성부의 선율을 모티브로 한 것이다(악보22).

<악보22> 마디 48-51

48 *tranquillo* 단2도 장3도 F의 5음음계  
*p* B.N. B.N.  
 F Major; c minor natural scale

마디 52의 제 1주제 선율이 c 단조로 변화되어 일시적인 조바꿈을 보이며, 마디 53-54 상성부에서 붙임줄을 사용함으로 당김음이 강조되었다. *f*의 세기로 분명하게 연주하도록 지시되어있는 마디 52와 달리 마디 53-54는 *p*로 익살스럽게 연주하는 분위기가 조성되었다.

<악보23> 마디 52-54

<제1주제의 변형>

52 *f deciso* 장2도 단2도 단2도 장2도 증1도 단2도 장3도 단3도 장2도 장2도 단2도  
*p scherzando* 완전1도  
 c minor;

마디 55-71은 마디 72부터 전개되는 제 I-3부분으로 가기위한 경과구이다. 마디 55-60에 나타난 조성의 움직임은 다음과 같다(표6).

<표6> 마디 55-56과 마디 58-60의 조성 변화

마디 55	마디 56	마디 58	마디 59	마디 60
C 블루스	E <sup>b</sup> 블루스	F <sup>#</sup> 블루스	A 블루스	C 블루스
↓	↓	↓	↓	↓
B 블루스	D 블루스	F 블루스	A <sup>b</sup> 블루스	B 블루스

다채로운 화음과 동형진행으로 제 1주제의 경과구 선율이 발전되었다. 마디 55의 진행이 단 3도 도약하여 마디 56에서 동형진행 하였으며, 마디 58 진행 역시 단3도 도약하여 마디 59와 마디 60에서 각각 동형진행 하였다. 각 마디 안에서 단 2도 하행하는 조성과 다음 마디에서 단 3도 상행하여 진행되는 조성은 마디 55-56과 마디 58-60이 동일하다.

마디 57은 마디 58 이후의 진행으로 연결해주는 역할을 하며, 셋잇단 음표가 나온 후 악센트의 위치로 인해 3/4박자의 박절감을 느끼게 한다. 왼손으로 악센트가 표시된 음을 연주하며 크로스 핸드(cross hand)로 도약한다 (악보24).

<악보24> 마디 55-60

<경과구 motive의 발전>

**Poco agitato**

동형진행

55 *p poco cresc.*

C blues; 단2도 하행 → B blues; 장3도 상행 → E♭ blues; 단2도 하행 → D blues;

경과구

57 *mf* 3 *cresc.*

F♯ blues; 단2도 하행 → F blues; 장3도 상행

동형진행

59 동형진행

A blues; 단2도 하행 → A♭ blues; 장3도 상행 → C blues; 단2도 하행 → B blues;

마디 65-67에서 마디 30-32와 동일한 조성 및 리듬이 사용되었다. 마디 65-67 상성부의 선율이 마디 30-32보다 한 옥타브 위에서 진행되며, E음으로 지속되었던 하성부는 상성부와 반진행으로 나타나 긴장감을 더한다.

마디 65-66 각 성부의 도약하는 음으로부터 그 마디의 화음을 짐작할 수 있다. 마디 65, 66, 67의 상·하성부에서 셋잇단 음표로 시작하는 첫 음과 도약하는 마지막 음이 순차 상행을 보여 전진하는 분위기를 조성하였다.

마디 33-35와 동일한 화성위에 다른 리듬을 사용한 마디 68-70은 넓은 음역으로 웅장함을 표현하였다. 부분적 반음계 진행이 나타나는 마디 71에서 악센트가 박자와 상관없이 다섯 번 나타나 박절감을 벗어났다. 악센트가 있는 도약하는 음은 E<sub>9</sub> 화음(chord tone)인 E - G<sup>#</sup> - B - D - F<sup>#</sup>이며, 다음 마디에 나오는 A 조성의 제 1주제로 연결하기 위한 도미넌트 역할을 하고 있다.

<악보25> 마디 65-71

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 65 and 66, and the second system covers measures 67 and 71. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. In measures 65 and 66, the piano part features triplet eighth notes in both the treble and bass staves. Measure 67 continues this pattern. Measure 71 is marked *ff molto marcato* and features a complex, dense chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols E7 and F7 are placed below the piano part in measures 65 and 66 respectively. The notation includes various ornaments such as accents and breath marks.

69

B7

F7

71

V/A Major

### 3) 제 I -3부분(마디 72-106)

마디 72-74는 앞에서 등장했던 제 1주제에 비해 더욱 풍부한 화음을 사용하여 웅장하게 표현하였다. 하성부의 규칙적인 4분 음표 움직임 위에서 생동감 있는 분위기로 연출되었다(악보26).

<악보26> 마디 72-74

<제1주제의 변형>  
**Tempo giusto**  
 72 *ff* B.N. 3

A blues;

마디 81-84는 마디 48-51을 소재로 한 경과구로, 당김음과 카논(canon) 기법을 사용하였다. 이는 고전적인 요소의 사용이 드러나는 부분이다. 마디 84의 하성부에서 나타난 c 단조 음계가 다음 마디의 조성을 암시한다.

<악보27> 마디 81-84

81 *p* canon 8va 8va

c minor natural scale

마디 91-104에서 폴리리듬(polyrhythm)<sup>58)</sup>을 사용한 제 3주제가 등장한다. 상성부의 단순한 선율과 대비되는 하성부는 8분 음표와 셋잇단 음표의 규칙적 움직임으로 이루어져 있다. 두 성부 모두 슬러와 악센트에 의해 강박이 변화되었다(악보28).

58) 폴리리듬(poly rhythm) : 크로스리듬(cross rhythm)이라고도 하며, 대조적인 리듬이 2개 이상의 성부에서 동시에 나타나는 것을 말한다.

<악보28> 마디 91-93

<제3주제의 제시>

C blues;

마디 105의 두 번째 박자부터 등장하는 다섯잇단 음표는 상행 분산화음 음형이며, 6번에 걸쳐 동형진행을 보인다. 오른손이 연주하는 4개의 음은 C 장조 조성의 I도 화음의 자리바꿈 형태이다. 왼손은 4개의 음 중에서 첫 음보다 반음 아래 음을 연주하며, 이렇게 나타나는 비화성음을 한데 묶으면 C 장조의 반음 아래음인 B 장조의 I도 화성이 된다. 마디 105-106과 같은 음형이 마디 109-110의 A 장조 조성 위에서 전개된다.

<악보29> 마디 105-106

C Major;

제 I 부분의 구조를 정리하면 다음과 같다(표7).

<표7> 제 I 부분의 선율 분포와 조성의 변화

부분	선율	마디	조성
제 I -1부분	제 1주제	2 - 4	B <sup>b</sup>
	제 2주제	11 - 14	E <sup>b</sup>
제 I -2부분	제 1주제	16 - 18	A <sup>b</sup>
	제 1주제의 경과구	19 - 20	D <sup>b</sup>
	제 1주제	21 - 23	G <sup>b</sup>
	제 1주제의 경과구	24 - 29	B - E
	제 1주제	38 - 40	A
	제 1주제의 경과구	41 - 42	
	제 1주제	43 - 45	
	제 1주제의 경과구	46 - 47	
	제 1주제	52 - 54	cm
	제 1주제의 경과구	55 - 60	C - B - E <sup>b</sup> - D - F <sup>#</sup> - F - A - A <sup>b</sup> - C - B
제 I -3부분	제 1주제	72 - 74	A
	제 1주제의 경과구	75 - 76	
	제 1주제	77 - 79	
	제 1주제	85 - 89	cm
	제 3주제	91 - 98	C
	제 3주제	103 - 105	

제 I 부분에 제 1주제와 경과구, 제 3주제가 다양하게 변형되어 나타났다. 부분적인 반음계 진행 및 전조가 많으나 뚜렷한 조성을 보이며, 5도권 순환 구조에 의한 전조 등 통일성이 있는 조성의 움직임 보인다. 도미넌트 화성에 이어 1도 화성이 등장하는 등의 고전적 요소를 사용하였다.

## 2. 제 II부분(마디 107-196)

### 1) 제 II-1부분(마디 107-141)

마디 11-14에 한 번 등장했던 E<sup>b</sup> 블루스의 제 2주제가 변형되어 마디 107-108에 나타났다. B<sup>b</sup> 화음과 A<sup>b</sup> 증화음(augment)으로 이루어진 11도의 화음<sup>59)</sup>이 8박자 동안 지속된다. 지속되는 화음 위에 B<sup>b</sup> 블루 노트로 이루어진 제 2주제가 5도 위에서 진행한다. 16분 음표가 규칙적인 8분 음표를 꾸며준다. 마디 11-14에서 테누토로 표기되었던 음들이 마디 107-108에는 스타카토로 표기되어 있다(악보30).

---

59) 정확한 제즈화성 명칭은 B<sup>b</sup><sub>7</sub>(#11)이다.

<악보30> 마디 107-108

<제2주제의 변형>

Chord tone approach

107

*f*

*sfz*

B $\flat$  화음

B $\flat$  blues;

제일 윗 성부의 선율이 지속되는 G<sub>7</sub> 화성 위에 솔로 연주하듯이 나타나는 형태이다. C 장조 음계에 없는 A<sup>#</sup>음은 G 화음의 코드톤 어프로치(악보3 참고)로 사용되었다.

풍성한 화음의 제 2주제가 마디 115부터 더욱 강하게 등장한다. 타악기적 효과가 두드러지는 부분이다.

<악보31> 마디 113-116

Chord tone approach

<제2주제의 변형>

113

*rall.*

C Major; V

*a tempo*

*ff*

I

마디 130-141은 제 II-2 부분으로 넘어가기 전의 codetta 부분이다. 마디 130-131의 선율이 마디 132-133에서 8도 아래로 나타났으며, 마디

131 세 번째 박자의 c 단조 화음이 마디 133 세 번째 박자의 A<sub>7</sub> 화음으로<sup>60)</sup> 바뀌어 나타났다. 마디 130-133의 G 블루스 선율은 마디 134-135에서 4도 아래인 D 블루스로 축소되어 하성부에 등장한다. 마디 135 세 번째 박자 이후부터 마디 136까지의 상성부는 반음계로 하행하는 아래성부와, 단 2도 상행과 단 3도 하행을 차례로 반복하는 윗 성부로 이루어져 있다.

<악보32> 마디 130-136

마디 137 네 번째 박자에 나오는 하성부의 지속음(pedal point)이 마디 139까지 9박자동안 이어진다. 마디 107-108에 사용되었던 16분 음표의 모티브가 발전하여 마디 138-141에서 부분적 반음계 진행으로 나타났다. 이 음줄 및 악센트로 구분한 ♪리듬이 마디 141 첫 번째 박자까지 9번 반복하며 상행한다. 이로 인해 규칙적인 박절감이 무너지며 현대 음악의 특징이

60) A<sub>7</sub> 화음이 다음 마디의 D 블루스로 넘어가기 위한 도미넌트의 역할을 하고 있다.

나타난다. 마디 141 셋째, 넷째 박자의 두 성부가 장 2도의 간격을 일정하게 유지하며 반음계로 진행한다.

<악보33> 마디 138-141

138

*p* *poco a poco cresc.*

pedal point

8<sup>b</sup>

141

*rall. e dim.*

반음계 상행진행

2) 제 II-2부분(마디 142-183)

지금까지의 제 2주제와는 다르게 꾸밈음으로 장식된 가벼운 느낌의 제 2주제가 마디 142부터 나온다. 하성부에서 4분 음표와 8분 음표의 움직임이 규칙적으로 나타난다. 마디 145 세 번째 박자와 네 번째 박자의 하성부에서 제 1주제의 모티브가 잠깐 등장한다(악보34).

<악보34> 마디 142-145

**Meno mosso e poco scherzando**  
(*Slower*)

<제2주제의 변형>

Chord tone approach    Chord tone approach    전타음    Chord tone approach & B.N.

142    *p*    *espr.*    3    3

G blues;    제1주제의 모티브

제 2주제의 경과구인 마디 123-126, 마디 150-153, 마디 169-172는 각각 조성이 다르지만 두 마디 단위로 2회 반복되는 선율이 동일하다(악보 35, 36, 37 참고). 3음이 변화되는 왼손의 화음 구성으로도 두 마디씩 나눌 수 있으며, 이를 표로 나타내면 다음과 같다.

<표8> 제 2주제 경과구의 조성 비교

마디	조성	블루노트(3음)
123-126	F	A음 → A <sup>b</sup> 음
150-153	C	E음 → E <sup>b</sup> 음
169-172	D	F <sup>#</sup> 음 → F <sup>natural</sup> 음

<악보36>에 있는 마디 150-153을 자세히 보면, 앞의 두 마디는 C의 온음계 중 E음으로 인해 C 장조의 성격을 띄는 반면, 뒤의 두 마디는 C의 블루노트인 E<sup>b</sup>음으로 인해 c 단조의 성격을 가진다. 두 마디씩 화음 변화를 주는 것은 표에서 비교한 다른 두 부분에서도 적용된다.

<악보35> 마디 123-126

<제2주제의 경과구 motive>

123 *p* B.N. B.N.

F blues;

<악보36> 마디 150-153

<제2주제의 경과구 motive>

150 *p* B.N. B.N.

C blues;

<악보37> 마디 169-172

<제2주제의 경과구 motive>

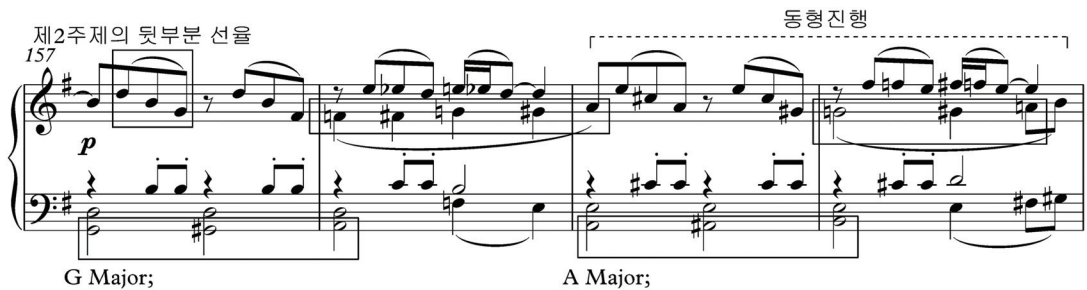
169 *p* B.N. B.N.

D blues;



마디 157-160에 나타난 경과구는 제 2주제 선율 중 뒷부분 (fragmentation)을 모티브로 발전한 형태이다. 마디 157-158이 2도 도약하여 마디 159-160에서 동형진행 하였다. 각 성부에서 부분적인 반음계 진행이 보인다.

<악보38> 마디 157-160



마디 173-174는 꾸밈음에 의해 반음계적으로 나타나는 상성부와 당김음이 사용된 하성부로 되어있다. 10도 도약하는 글리산도를 하성부의 1, 3박에 배치해 변화를 주었다. 마디 175-176 두 마디의 음형을 기반으로 마디 177-178이 마디 179-180에서 동형진행 되었다. 유사한 음형이 세 번 반복되는 동안 마디 175-180에서 상성부 선율의 음역이 점차 낮아지며, 정적인 마디 181을 거쳐 솔로 연주하듯 오른손의 선율만 남는 마디 182로 이어

지면서 느슨한 분위기가 조성되었다.

<악보39> 마디 173-183

<제2주제의 변형>

173 *p* 8<sup>va</sup>

A blues;

176 동행 진행 동행 진행 전타음 전타음

D blues;

A blues;

180 전타음 V/G

3) 제 II-3부분(마디 184-196)

마디 184부터 나오는 G 블루스의 제 1주제는 선율에 점차 내성이 채워

져 진행되며, 마디 184-185에서 상, 하성부가 반진행으로 나타난다. 마디 186 상성부 윗 선율의 A모티프가 축소되어 마디 187에서 한 옥타브 아래의 단선율로 등장하였다. A모티프의 선율은 마디 188부터 마디 195에 이르기까지 두 차례 높아지는 음역대 위에서 12회 반복되며 발전한다. 6개의 음이 마디와 상관없이  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  리듬으로 반복된다. 도약하는 D음에 표기된 악센트로 첫 음인 것이 강조되었으며 규칙적인 박절감을 벗어난다.

동시에 하성부의 G 화음과 A<sup>b</sup> 화음이 ♩ ♩ ♩ 리듬 위에서 한 마디 단위로 반복하여 나온다. 속도가 빨라지는 가운데 각 성부의 악센트 위치가 어긋나 긴장감을 더한다.

<악보40> 마디 184-189

<제1주제의 변형>

184 *ff* A 모티브

G blues;

187 A 모티프의 축소 *Meno* *dim.* *pp* *poco accel.*

경과구

제 2주제를 다양하게 변형한 제 II부분은 앞서 <표8>에서 비교했던 유사

한 형태의 경과구가 주기적으로 반복하여 나오는 구조이다. 제 II부분을 정리해 표로 나타내면 다음과 같다.

<표9> 제 II부분의 선율 분포와 조성의 변화

부분	선율	마디	조성
제 II-1 부분	제 2주제	107 - 108	B <sup>b</sup>
		111 - 122	G - C
	제 2주제의 경과구	123 - 126	F - fm
	제 2주제	127 - 129	C
제 II-2 부분	제 2주제	142 - 149	G
	제 2주제의 경과구	150 - 153	C - cm
	제 2주제	154 - 156	G
		161 - 168	A
	제 2주제의 경과구	169 - 172	D - dm
	제 2주제	173 - 176	A
제 II-3 부분	제 1주제	184 - 187	G

마디 107부터 마디 172에 이르기까지 제 2주제 - 제 2주제 - 경과구의 구조가 세 번에 걸쳐 반복되는 통일성을 보인다. 제 2주제의 경과구와 다른 형태의 경과구가 마디 130-141과 마디 157-160, 마디 177-183에 등장한다. 마디 184-186에 나온 제 1주제는 마디 196까지 발전하여 나타난다.

### 3. 제 Ⅲ부분(마디 197-243)

#### 1) 제 Ⅲ-1부분(마디 197-220)

제 4주제가 마디 197에서 처음 제시된다. 낮은 음역대의 단선율로 이루어져 있으며, 꾸밈음, 셋잇단 음표, 다섯잇단 음표 등 다양한 리듬이 사용되었다.

<악보41> 마디 197-200

<제4주제의 제시>  
197

*mf a tempo*

B.N

3

5

8

G blues;

마디 201-207의 하성부에 위치한 제 4주제 선율이 7도 음정 내에서 움직인다. 상성부에 위치한 반주 음형은 규칙적인 8분 음표와 8분 쉼표로 이루어져 있다. 마디 200의 음형이 마디 204의 상성부에서 3옥타브 높게 재현되었다.

마디 207 하성부의 선율은 마디 199와 마디 203 하성부의 선율을 거울 기법(melodic inversion)으로 표현한 것이다(악보42).

<악보42> 마디 201-204

<제4주제의 변형>  
201

*p a tempo*

7도

3

5

마디 209-215의 하성부에 제 4주제가 아닌 블루스 느낌이 짙은 다른 선율이 등장한다. 마디 210 상성부의 E<sup>b</sup> 음은 장조에서 단조로의 분위기를 전환을 유도한다. 마디 212 하성부에 나오는 두 번째 박자부터의 반음계 진행은 F로 시작하여 마디 213의 B<sup>b</sup>까지 이른다.

<악보43> 마디 207-212

207

A dorian 선법의 상행음계

B.N

B.N

203마디 하성부 음형의 거울기법 (Melodic Inversion)

C blues;

3

211

B.N

G blues;

3

마디 216의 경과구는 가장 아래 성부만 반음계로 진행 하였으며, V<sub>7</sub> 화음의 연속으로 나타났다. 개별 화성의 음정을 자세히 보면 상성부는 장 3도 - 장 2도 - 장 3도 - 장 2도 - 장 3도 - 장 6도의 장음정으로 이루어지며, 하성부는 화성으로 이루어진 네 번째 음부터 장 3도 음정의 반음계적 하행을 보인다.

마디 217부터의 가장 윗 선율 음은 마디 217 G음, 마디 218 G<sup>#</sup>음 - A음, 마디 219 B<sup>b</sup>음, 마디 220 B음 - C음으로 반음 상행하며 마디 221의 조성인 D<sup>b</sup>까지 도달한다.

G 블루음계로 이루어진 제 4주제의 선율이 마디 217-218 하성부에서 부분적으로(fragmentation) 사용되었다. 이 선율은 마디 219-220에서 단 3도 위인 B<sup>b</sup> 블루음계로 옮겨 동형진행 하였다.

<악보44> 마디 216-220

216 *poco rall.* 비화성음  
 217 *p a tempo*  
 218 B.N.  
 G blues;  
 V<sub>7</sub>/D V<sub>7</sub>/B<sup>b</sup> V<sub>7</sub>/A<sup>b</sup> V<sub>7</sub>/G V<sub>7</sub>/A V<sub>7</sub>/G

219 *molto cresc.*  
 220 B.N.  
 B<sup>b</sup> blues;

뒷부분에 나오는 마디 229-230와 마디 231-232도 위와 유사하게 D<sup>b</sup> 블루음계가 E 블루음계로 동형진행 한다. D<sup>b</sup>음과 E음은 증 2도 관계이나 D<sup>b</sup>음을 이명동음인 C<sup>#</sup>음으로 보았을 때 위에서와 동일하게 단 3도 도약했음을 알 수 있다.

<악보45> 마디 229-232

D<sup>b</sup> blues;

E blues;

2) 제 III-2부분(마디 221-243)

마디 221-223의 제 4주제가 풍성한 화음으로 웅장하게 표현되었다. 하성부의 당김음(♭♭)리듬이 마디 221-228에 21번 반복하여 나타난다. 이 리듬으로 마디의 경계가 모호해져 3/8박자나 6/8박자의 곡처럼 들리게 되는 것이 특징이다. 마디 221-222와 마디 223-224의 화음이 각각 다르게 D<sup>b</sup>의 I도와 V도로 나타난다. 반복되는 가장 아래 성부의 D<sup>b</sup>음이 D<sup>b</sup>음 지속음으로 들리는 효과를 준다(악보46).

<악보46> 마디 221-224

221 *ff agitato* B.N. 3

D♭ blues;

224

마디 233-236 상성부의 제 4주제 선율 아래에 10도로 도약 진행하는 하성부가 배치되었다. 상성부의 박자를 혼동시키는 하성부의 이음줄로 오른손과 왼손 박자의 강약이 어긋나게 들린다. 이는 고전적 진행을 벗어난 현대 음악적 특징이다.

<악보47> 마디 233-234

233 *8va martellato* *ff agitato* 10 B.N. simile

G blues;

마디 238-243의 경과구는 빠른 형태의 첫 번째 부분과 느린 루바토 형태의 두 번째 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분인 마디 238-239는 a를 모티브로 하여 발전되었다. a가 옥타브를 도약하여 3번 등장한 후 a의 역행( retrograde) 형태와 a가 교대로 나온다. 이렇게 구성된 브릴란테(brillante)의 빠른 패시지 이후에 G음을 제외한 D 도리안 선법(악보7 참고)의 하행 음계가 8도 병진행으로 나타난다.

두 번째 부분인 마디 240-243에서 반음계적 반진행이 부분적으로 나타난다. 마디의 첫 음과 마지막 음이 각각 증 4도 간격으로 도약하였다. 도약하는 음들의 개별 음정 관계는 마디 216과 일하며, 마디 216의 C#음보다 장 6도 높은 A#음부터 시작된 것에 차이점이 있다.

<악보48> 마디 238-243

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 238 and 239. Measure 238 begins with a cadence and is marked 'brillante'. The melody features a motif 'a' and its retrograde. A dashed line indicates an 8th-degree parallel motion. The second system shows measures 240 and 241. A boxed section shows the descending scale of D Dorian mode.

제 III부분은 단선율로 제시되었던 제 4주제에 반주가 추가되며 점점 화려하게 발전하는 구조이다. 하성부에서 단선율로 나왔던 제 4주제는 마디 221에 이르러 바뀐 조성의 상성부에서 웅장하게 나타났다. 웅장했던 제 4주제는 마디 229 하성부에서 대조적인 *p* 악상으로 표현됨에 이어 마디 233의 *ff*, 마디 237의 *fff* 악상에 이르기까지 다이내믹의 변화를 겪는다.

제 4주제를 중심으로 진행되는 제 III부분을 정리하면 다음과 같다.

<표10> 제 III부분의 선율 분포와 조성의 변화

부분	선율	마디	조성
제 III-1부분	제 4주제	197 - 208	G
		217 - 220	G - B <sup>b</sup>
제 III-2부분		221 - 228	D <sup>b</sup>
		229 - 236	D <sup>b</sup> - E - G

제 III부분은 성부를 넘나들며 다양하게 변형한 제 4주제로 이루어져 있다. 급격한 악상의 변화, 블루음계의 빈번한 사용, 폴리리듬, 도미넌트의 제시 없이 바로 전조되는 등의 현대 음악적 요소가 사용되었으며, 제시된 주제를

크게 벗어나지 않는 고전 음악적 특징도 지니고 있다.

#### 4. 제 IV부분(마디 244-323)

##### 1) 제 IV-1부분(마디 244-297)

제 IV부분은 마디 244부터 마디 261까지 제시되는 제 5주제에 화음이 추가되는 형태로 진행되어 점차 화려하게 나타난다. 주제를 이루는 마디 244-245 리듬은 3박+5박 형태로, 박자 분절법을 달리하였다. 마디 246부터 나오는 8박자의 긴 음이 세 개의 성부에서 여섯 마디에 걸쳐 나온다. 하성부 중 위의 선율이 두 마디에 한 번씩 A<sup>#</sup> - A - G<sup>#</sup>으로 반음계 하행하는 반면, 상성부 중 위의 선율은 두 마디에 한 번씩 F<sup>#</sup> - G - G<sup>#</sup>으로 반음계 상행을 하여 반음계적 반진행이 되었다. 이와 달리, 동일한 선율의 마디 254-258은 상성부의 윗 선율을 두 마디에 한 번씩 온음계로 상행하여 다르게 표현하였다.

상성부의 긴 음 바로 아래 위치한 D<sup>#</sup> - D - C<sup>#</sup>음의 진행은 동일한 ♪♪♪ 리듬 위에서 화음과 관계없이 차례로 반복된다. 이러한 순차적 반음계 음형과 리듬은 제 IV부분 전반에 걸쳐 자주 등장하여 몰아치는 분위기를 조성한다<sup>61)</sup>(악보49).

---

61) 마디 246-251, 마디 254-257, 마디 268-273, 마디 276-279, 마디 288-297, 마디 300-305, 마디 308-311에 등장한다.

<악보49> 마디 244-251

<제5주제의 제시>

244 **Andantino moderato**

*con espressione*

*p* 3박

순차적 반음계 음형

5박

E Major; II<sub>7</sub>

반음계 상행

반음계 하행

V<sub>7</sub> I

마디 262-263이 마디 264-265에서 동형진행 하였다. 조성은 F<sup>#</sup> 블루스에서 F 블루스로 반음을 낮춘 후 마디 266에서 한 번 더 반음 하행하여 E 장조의 확대된 제 5주제로 이어진다. 마디 265 하성부의 세 번째 박자에 나오는 B<sub>7</sub>화음은 E 장조인 다음 마디의 도미넌트 역할을 하고 있다(악보 50).

<악보50> 마디 262-266

262

*p* *rit.*

*f* *a tempo*

F# blues; F blues; V7/E E

화음 형태였던 제 5주제가 마디 284-287에서 단선율로 등장한다. 앞서 제 5주제가 제시될 때 지속음으로 나타났던 하성부는 마디 221-228과 유사하게 화음을 포함한 당김음 형태로 나타났다. 이는 상성부의 단순한 리듬과 대조되는 것으로 상, 하성부간에 복합리듬이 사용되었음을 알 수 있다.

온음음계(whole tone scale)<sup>62)</sup>가 사용된 마디 284-285와 E 온음계(E diatonic scale)가 사용된 마디 286-287이 대조를 이룬다. 마디 286-287의 하성부에서 증 4도와 그 위에 완전 4도 음이 덧붙여진 4도 화음(fourth chord)이 등장하였다<sup>63)</sup>.

<악보51> 마디 284-287

<제5주제의 변경>

whole tone scale diatonic scale

284

*p*

4도 화음

62) 온음음계(whole tone scale) : 온음 관계로 이루어져있는 6음구성의 온음음계이다. C - D - E - F# - G# - A#음과 D<sup>b</sup> - E<sup>b</sup> - F - G - A - B음으로 구성된 두 종류의 음계가 있다.

63) 4도 화음은 마디 297과 마디 318-319, 마디 322-323(두번째 박자까지)에서도 볼 수 있다.

pp로 시작한 마디 288부터의 경과구는 마디 294에 이르기까지 크레센도(crescendo) 되었다가 디미누엔도(diminuendo)를 거쳐 mp에 이르는 다채로운 다이내믹을 사용하였다. 상성부의 윗선율과 하성부의 아래선율이 19도의 음정을 유지하며 마디 297까지 점차 상승한다. 마디 246-257에서 나왔던 ♯♭ 리듬의 순차적 반음계 음형이 마디 288-297에서도 나타난다. 이 음형은 두 마디씩 음역대가 높아지며 발전한다.

외성을 중심으로 나타난 온음표의 음계에 따라 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 288-294에서 G#음부터 한 옥타브 위의 A음까지 이르는 E 블루스 음계가 사용되었고, 마디 295-297에서 B - C - C#음의 반음계가 사용되었다. 두 음계가 사용된 경과구는 점차 상승하여 다른 형태의 제 5주제로 이어주는 역할을 한다.

<악보52> 마디 288-297

<제5주제의 변형>

288 E blues scale

pp legato

M3 m3 m3 M3

M7 P5 m7 P5 P4

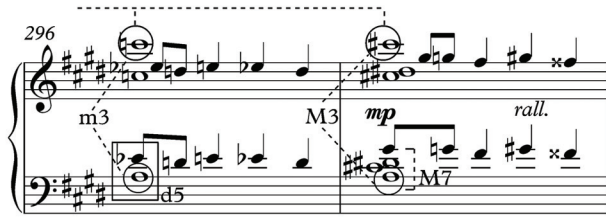
B.N. poco a poco cresc.

292 반음계 상승

m3 M3 m3 m3 m3

B.N. P5 P4 m7 B.N. P5

f dim.



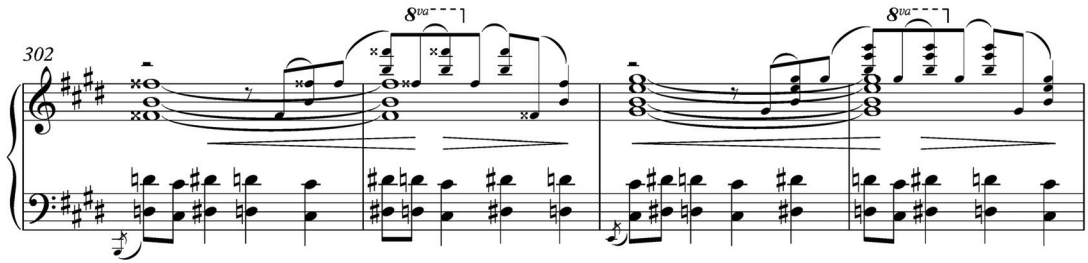
## 2) 제 IV-2부분(마디 298-323)

마디 244-261과 마디 298-315의 공통점은 상성부의 윗 선율에 제 5주제가 위치해 있는 것이다. 차이점은 마디 298-299 상성부의 선율 아래에 화음이 추가되어 위치한 것과, 마디 246부터 나오는 순차적 반음계 음형이 성부를 옮겨 마디 300-305의 하성부에 모방되어 나타난 것이다.

a라 표기한 음형이 옥타브 위로 두 번 도약 옥타브 아래로 두 번 도약하여 A를 이루며, 마디 302-305에서도 같은 원리로 발전한다. 이와 동일한 진행은 마디 308-311에서 전체가 3도 음정을 도약한 형태로 나타난다.

### <악보53> 마디 298-305

<제5주제의 변형>  
**Con moto** 제5주제 선율  
 298 *p espressivo*  
*marcato*  
 A  
 8va



제 5주제는 다양한 음계의 사용으로 나타났다. 외성을 중심으로 한 긴 음가가 반음계나 온음계로 상행 진행하는 동시에, 내성을 중심으로 한 짧은 음가가 부분적 반음계 진행을 하였다. IV부분은 반음계에 이어 온음계를 배치하거나 온음음계에 이어 장음계를 배치하는 등 두 가지 음계를 비교 사용한 것이 특징적이다.

IV부분은 점진적인 다이내믹의 사용이 두드러진다. *p*로 제시되었던 주제가 *f*의 더욱 풍성한 화음으로 마디 266에서 나타나며, 크레센도 되어 마디 280에서 *ff*로 더욱 강하게 등장한다. 마디 284에서 당김음의 반주를 사용한 주제가 *p*로 나타나고, 마디 288의 *pp*를 시작으로 또 한 번 크레센도 되어 *f*로 연주된 후 디미누엔도를 거쳐 작아지며 상행하는 음계의 진행이 마무리된다.

## 5. 제 V부분(마디 324-369)

3:3:2 박자분할이 특징적인 제 6주제가 마디 324에 등장한다. 화음이 다른 두 개의 주제선율이 각각 다른 음역대에서 제시되었고 *f*와 *p*의 대조적 악상으로 표현되었다. A 장조의 관계조인  $f^\#$  단조의 화성 단음계(harmonic

minor scale) 위에서 V도와 VI도 화음이 두 마디씩 사용되었다(악보55 참고)<sup>64)</sup>.

f<sup>#</sup> 화성 단음계의 7음이 E<sup>#</sup>이지만 a라고 표기된 부분에서 E<sup>#</sup>음과 E음이 함께 사용된 것이 특이하다. 이는 재즈 화성 중 하나로서, C<sup>#</sup><sub>7</sub>(<sup>#9</sup>) 화음이다<sup>65)</sup>. 재즈의 화성을 이 곡에서 사용한 것은 블루음계를 빈번하게 사용한 것과 같은 의도로 보여지며, 재즈의 색채를 가진 클래식 음악을 작곡하고자 시도한 것이라 짐작된다. 선율적인 다른 주제들에 비해 리듬적인 면이 강한 제 6주제는, 리듬적인 성격을 중심으로 분석하였다.

<악보54> 마디 324-327

<악보55> f<sup>#</sup> 화성 단음계

64) 예외적으로 마디 332-335에서 4도위인 b minor의 V도와 VI도 화음이 사용되었다.

65) C<sup>#</sup><sub>7</sub>인 C<sup>#</sup> - E<sup>#</sup> - G<sup>#</sup> - B음 위에 C<sup>#</sup>음으로부터 9번째 음인 D<sup>#</sup>음에 반음을 올려 E음을 사용하였다. 재즈 화성에서 #9음은 종종 사용된다.



<악보57> 마디 369



리듬의 특색이 뚜렷한 제 6주제가 하나의 선율이 아닌 각기 다른 음들로 자유분방하게 표현되었다. 제시될 때 같은 음역에 머물던 두 성부의 제 6주제가 점차 크로스핸드로 나타나며 발전하였다. 마디 356에 이르러 제 1주제의 경과구 모티브가 네 마디 출현하며, 곧 밝은 분위기의 제 6주제가 높은 음역에서 나타나 점차 낮은 음역으로 이동하여 마무리된다.

복잡한 화성들로 이루어져 조성을 추측하기 어려운 제 V부분은 당김음을 빈번하게 사용하여 제 6주제를 발전시켰다. 제 V부분을 정리하면 <표11>과 같다.

<표11> 제 V부분의 선율 분포와 조성의 변화

부분	선율	마디	조성
제 V부분	제 6주제	324 - 354	$f^{m\#} - b^m - f^{m\#} - c^{m\#}$
	제 1주제의 경과구	356 - 359	$F^{\#}$
	제 6주제	360 - 368	$F^{\#}$

## 6. 제 VI부분(마디 370-451)

### 1) 제 VI-1부분(마디 370-393)

제 VI부분의 초반에 제 5주제와 제 6주제가 교대로 나온다. 마디 370-371의 하성부에 위치한 제 5주제는  $f^\#$  단조 가락 단음계( $f^\#$  melodic minor scale)의 상행 음계로 이루어졌으며 음가가 축소된 형태로 나타났다. 뒤이어 제 6주제가 마디 372-373의 상성부에 나온다.

<악보58> 마디 370-373

<제5주제의 변형>

370  $p$  8va

상성부의 제6주제

하성부의 제5주제  
( $f^\#$  가락단음계)

$f^\#$  minor;

마디 378-379와 마디 386-387에서 제 5주제가, 마디 380-385와 마디 388-393에서 제 6주제가 교대로 나타나며 긴장감을 더해준다. 앞서 하성부에 머물렀던 제 5주제의 선율이 제 6주제와 동등한 상성부에서 더욱 화려하게 등장하였다. 2분 음표로 나타난 제 6주제 상성부의 첫 음이 두 마디에 한 번씩 반음 상행하여 상승하는 효과를 준다.

마디 385와 마디 393의 마지막 한 박자에서 다음 마디로 연결해주는 셋

잇단 음표가 나온다. 각 성부가 장 3도의 음정 관계를 유지하고 있으며, 다음 마디 첫 음까지 반음계로 도달한다.

<악보59> 마디 378-393

The musical score consists of three systems of piano and violin parts. The first system (measures 378-381) features a piano part with a *poco a poco cresc.* marking and a violin part with a *brillante* marking. The second system (measures 382-385) includes a trill in the piano part and a triplet in the violin part, with the annotation '반음계 상행' (half-step ascent) above the triplet. The third system (measures 386-389) continues the piano and violin parts. Annotations include '<제5주제의 변형>' and '<제6주제의 변형>' above the piano and violin staves respectively. Chord symbols are provided below the piano staves: F# (measures 378-381), C# (measures 382-385), and A (measures 386-389). The violin part has a G# chord symbol under measures 382-385 and a B chord symbol under measures 386-389. A 'M10' marking is present in the violin part at measure 385. A '3' (triplet) marking is present in the violin part at measure 385.

## 2) 제 VI-2부분(마디 394-429)

C 장조 음계가 마디 394-403에서 G음을 시작으로 8개음의 순차적 상행을 하며, 악티브 중복으로 웅장하게 등장하였다. 선율은 제 5주제이며, 마디 394-397에서 8분 음표와 셋잇단 음표로 이루어진 리듬으로 나타내 제시될 때의 제 5주제와 차별화하였다. 당김음은 두 마디에 한 번 배치하였고, 모든 음에 악센트를 넣어 강조하였다.

마디 398부터 당김음이 생략되어 8분 음표의 규칙적인 리듬으로 변하며, 마디 400부터 셋잇단 음표의 리듬으로 통일하여 빨라진 속도로 곡의 긴박함을 더해준다(악보60).

<악보60> 마디 394-397

<제5주제의 변형>

**Molto stentando**

C Major;

dap김음

dap김음

마디 418-423의 경과구가 두 마디에 한 번씩 온음 하행한 B<sup>b</sup> - A<sup>b</sup> - F<sup>#</sup>(G<sup>b</sup>) - E의 화음 위에서 나타난다. 화음 구성은 도미넌트 화음 위에 9음을, 근음으로부터 증 11도 음을 배치하였다. 정확히 표기하면 B<sup>b</sup><sub>7</sub>(<sup>#11</sup>) - A<sup>b</sup><sub>7</sub>(<sup>#11</sup>) - F<sup>#</sup><sub>7</sub>(<sup>#11</sup>)이며 온음 하행하는 재즈 화성을 거쳐 마디 424에서 E<sub>7</sub>으로 진행되었다. 옥타브를 도약하는 왼손의 음은 공을 튕기는 것 같은 분위기를 연출한다.

<악보61> 마디 418-423

B<sup>b</sup><sub>7</sub>

A<sup>b</sup><sub>7</sub>

온음하행

421 (8)

온음하행 → F#7 → 온음하행 → (다음마디 E7)

5음이 빠지거나 반음 간격으로 대체된 형태의 속 7화음 연속 진행이 마디 424-429에서 등장한다. 마디 424는 각각 A - A<sup>b</sup> - G - G<sup>b</sup>의 반음 하행하는 속 7화음으로 이루어져 있으며, 마지막 화음으로부터 완전 5도 도약한 마디 425, 426 역시 동일한 반음 하행의 속 7화음으로 이루어져 있다. 마디 426에서 마디 429의 화성은 연속적인 반음하행을 보이는 속 7화음이다.

상성부의 윗 선율이 마디 424부터 마디 429에 이르기까지 반음계로 상행한다. 상성부의 윗 선율과 하성부의 아래 선율은 한 마디 안에서 반음계적 반진행의 성격을 가져 고조되는 분위기로 몰아간다. 작곡자는 내성을 포함한 전반적인 반음계 진행을 위해 9음이나 #11음, <sup>b</sup>13음 등 재즈 화성의 텐션을 종종 사용하였다. V<sub>7</sub>/E<sup>b</sup>으로 끝난 반음계의 진행은 다음 마디부터의 E<sup>b</sup>조성으로 연결해 주는 역할을 한다(악보62).

<악보62> 마디 424-429

424 비화성음 (#11음)

V7/A V7/Ab V7/G V7/Gb V7/C# V7/C V7/B V7/Bb V7/F V7/E V7/Eb V7/D V7/Db V7/C V7/B V7/Bb

428 11음 (F#=Gb)

V7/A V7/Ab V7/G V7/Gb V7/F V7/E V7/Eb

3) 제 VI-3부분(마디 430-451)

마디 430부터의 종결부는 이 곡이 끝나기까지 웅장하고 힘차며 권위 있는 분위기로 진행된다. 제 2주제의 선율을 이끌었던 8분 음표의 리듬이 분할되어 16분 음표로 나타났다. 제 2주제는 이음줄과 마디 432-433의 당김음을 사용하여 더욱 익살스럽게 표현되었다. 옥타브로 된 선율 중에서 약박에 배치된 화음 구성의 선율과 화음 구성의 하성부 반주는 강·약의 고전적 셈여림을 의도적으로 벗어났다(악보63).

<악보63> 마디 430-433

<제2주제의 변형>

E $\flat$  blues;

마디 438-441에서 두 가지 성격의 A $\flat$  블루스가 나온다. 마디 438-439 하성부는 A $\flat$  화성의 7음만 반음 내려 전체적으로 장조 성격을 띤 A $\flat$  블루스를 이룬다. 마디 440-441 하성부는 A $\flat$ 의 블루노트인 b3, b7음이 사용되어 단조의 성격을 가지며, 앞의 두 마디와 대조를 이룬다. 마디 441 상성부는 블루노트 및 구성 음을 조합하여 A $\flat$ m $_7$ 의 화성음으로 보았다. 마디 439 상성부는 A $\flat$ 의 5음 음계(악보65 참고) 중 두 번째 음을 제외한 음계가 사용되었다.

하성부의 반주에 16분 음표와 상대적으로 긴 8분 음표가 붙임줄과 함께 사용되었다. 이 리듬은 한 마디 안의 규칙적인 4박자 개념을 벗어나 16분 음표 두개가 한 묶음인 것처럼 들리게 하며, 마디 441까지 11번에 걸쳐 나온다(악보64).



이 곡은 화음이 추가된 제 1주제의 경과구로 마무리된다. *fff*의 악상은 경과구가 제시될 때의 악상과 대조적이다. 곡이 진행되는 동안 여러 번의 전조를 거쳤으나 결과적으로는 처음의 조성으로 돌아가 B<sup>b</sup> 장조의 I 도 화음으로 완전 정격 종지를 하였다.

<악보67> 마디 449-451

<제1주제 경과구 motive>

B<sup>b</sup> Major; B.N. P<sup>ed.</sup> I I I I \* 완전정격종지 (Perfect Authentic Cadence)

앞 부분에서 제 5주제와 제 6주제가, 뒷 부분에서 제 6주제와 제 1주제, 제 2주제 및 경과구 모티브들이 대조되어 나타나는 제 VI부분을 표로 나타내면 다음과 같다(표12).

<표12> 제 VI부분의 선율 분포와 조성의 변화

부분	선율	마디	조성
제 VI-1부분	제 5주제와 제 6주제의 대조	370 - 393	$f^{\#m} - F^{\#} - A$
제 VI-2부분	제 5주제	394 - 405	C
	제 1주제의 경과구	406 - 409	$C - B - E^b - D$
	제 6주제	410 - 411	$C^{\#}$
	제 1주제의 경과구	412 - 417	$F^{\#} - F - A - A^b - C - B$
	제 6주제	418 - 423	$B^b - A^b - F^{\#}$
제 VI-3부분	제 2주제	430 - 437	$E^b$
	제 2주제의 경과구	438 - 441	$A^b$
	제 2주제	442 - 445	$E^b$
	제 1주제	446 - 448	$B^b$
	제 1주제의 경과구	449	$B^b$

제 VI부분 초반에 제 5주제와 제 6주제가 대조적으로 나타난 후, 제 5주제의 선율이 새로운 형태로 발전되었다. 이후에는 다양한 조성을 넘나드는 제 1주제의 경과구 모티브와 제 6주제가 번갈아 등장한 뒤 부분적 반음계 진행의 경과구를 거친다. 화려한 제 2주제의 등장에는 제 2주제의 경과구 모티브, 제 1주제의 웅장한 진행과 제 1주제의 경과구 모티브로 거대한 곡이 마무리된다.

이 곡에 대한 총정리를 하듯 제 3주제와 제 4주제를 제외한 모든 주제가

제 VI부분에 등장하였다. 각 주제가 제시될 때 보다 더욱 확대되어 나타나 곡의 힘찬 종지를 향해 달려가는 듯한 분위기를 조성하였다.

### Ⅲ. 결 론

거윈은 20세기 대중예술음악 개척에 크게 기여한 음악가이다. 그는 재즈의 요소를 혼합한 독특한 작곡기법으로 클래식과 대중 음악의 장르를 넘나드는 작곡가였다. 초기에 뮤지컬과 대중음악 작곡가로 인기를 누렸으나 자신은 정통 음악 작곡가로 평가받기를 원했다.

자유로운 내용의 소곡을 형식에 얽매이지 않고 기악으로 연주하는 환상곡풍의 악곡이라는 의미의 랩소디(rhapsody)<sup>66)</sup>와 어두움과 음침함, 그리고 도시의 그늘진 면을 연상시키는 블루(blue)의 두 단어를 결합하여 보여주듯 거윈은 바쁘게 돌아가는 현대 사회에서 비릇된 인간의 외로움과 불안함이 곡에서 표현하였다는 평을 받는다.

<랩소디 인 블루>는 1924년 폴 화이트먼 악단의 연주회가 있었던 뉴욕의 에올리아 홀에서 초연되었다. 초기 형태의 재즈에서부터 기교적인 재즈까지 다양한 음악들을 선보인 자리에서 <랩소디 인 블루>는 대중의 이목을 집중시켰다.

<랩소디 인 블루>는 6부분으로 구성되었으며, 각 부분에서 리듬적 특색을 가진 주제들이 발전한다. 제 1주제부터 제 6주제가 순환적으로 나타나 주제의 변형을 거듭하며 다양하게 표현되고, 반복적으로 등장하여 전체적인 통일감을 느끼게 한다.

<랩소디 인 블루>에는 긴 세월을 걸쳐 발전해 온 재즈 음악의 뿌리 깊은 역사가 담겨있다. 거윈은 이 곡에서 블루 음계를 빈번하게 사용하여 장 단조로 표현되는 조성 음악의 한계를 뛰어넘었다. 당김음과 폴리포니 리듬을 포함한 자유로운 리듬, 과감한 화성, 빈번하게 바뀌는 조성 등 20세기에 나

---

66) 이강엽 편, <음악대사전>, 96.

타난 현대 음악적 요소들이 사용되었다.

반면, 다양하게 바뀌는 조성의 상관관계를 밝혀내는 것이 대부분 가능하였다는 것과 뚜렷한 주제가 존재한다는 것, 앞에서 등장했던 주제 및 선율을 반복하여 사용·발전시켜 변주곡의 형태로 구성한 것, 19세기 음악에서 나타났던 랩소디, 협주곡, 교향시의 형식을 보인다는 것<sup>67)</sup>은 이 곡이 전통 음악의 구조 위에서 이루어졌다는 사실을 증명한다.

데이비드 버지(David Burge)는 “재즈나 팝음악을 ‘클래식’으로 가장 잘 옮기는 작곡가로서의 천재성을 지녔다”<sup>68)</sup>고 거권을 극찬했다. 거권은 당시 대중음악으로 받아들여졌던 재즈에서 즉흥연주를 배제하고 악보화하여 새로운 작곡분야의 길을 보여주었으며, 재즈가 조성 음악으로 인정되는데 크게 기여해 미국 음악 역사에 발자취를 남겼다.

<랩소디 인 블루>는 예술 음악의 형식 안에 재즈의 요소들을 풀어나갔다는 점에서 큰 의미가 있다. 앞으로 발전될 현대 음악의 무궁무진한 가능성에 있어 연구 가치가 높다.

---

67) 홍정수 외, <두길 서양음악사2> (경기: 나남출판, 2006), 506.

68) David Burge, <20세기 피아노 음악>, 박숙련 역 (서울: 음악춘추사, 2004), 127.

## 참 고 문 헌

### <국내 단행본>

- 김용환. 『서양음악사 100장면(2)』. 서울: 가람기획, 2003.
- 서동민. 『실용화성학』. 경기: 삼호ETM, 2010.
- 오희숙. 『20세기 음악1 역사·미학』. 서울: 심설당, 2006.
- 이석원 외 편. 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』. 서울: 음악세계, 2004.
- 이현정 · 김해경. 『재즈 피아노 보이싱1』. 서울: 코코아힐, 2004.
- 정순영. 『현대음악! 후아유?』. 서울: 작은우리, 2004.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2003.
- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙. 『두길 서양음악사2』. 경기: 나남출판, 2006.

### <번역서>

- Burge, David. 『20세기 피아노 음악』. 박숙련 역. 서울: 음악춘추사, 2004.
- Gridley, Mark C. 『재즈총론』. 심상범 역편. 서울: 삼호뮤직, 2000.
- Grout, Donald J. 외. 『그라우트의 서양 음악사(하)』, 제 7판. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Kamien, Roger. 『서양음악의 유산Ⅱ』. 김학민 역. 서울: 도서출판 예술, 1993.
- Michels, Ulrich. 『음악은이1』. 홍정수 · 조선우 편저. 서울: 세광음악출판사, 1995.

호리코시 아키히로. 『피아니스트를 위한 재즈 코드 북』. 신동수 역. 서울: SRM, 2010.

<사전>

사전편찬위원회. 『음악용어사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.

이강염 편. 『음악대사전』. 서울: 국민음악연구회, 1976.

Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed. London: Macmillan publishers, 1980.

\_\_\_\_\_. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London: Macmillan publishers, 2001.

<악보>

Gershwin, George. 『세계 피아노곡집 제2집 거쉬인, 맥도웰 작품집』. 악보 편찬위원회 편집. 서울: 음악춘추사, 1986.

<논문>

권오경. “클래식 음악이 재즈에 미친 영향에 관한 연구 - Nicholas Slonimsky와 John Coltane을 중심으로.” 중앙대학교 석사학위 논문, 2006.

- 김원기. “19세기이후 전통음악에 사용된 재즈기법에 관한 연구 : 작곡 기법을 중심으로.” 청주대학교 석사학위 논문, 2008.
- 문혜경. “George Gershwin의 Rhapsody in Blue에 관한 연구.” 국제신학대학교 석사학위 논문, 2007.
- 박시내. “거쉰의 건반작품 <3 Preludes for Piano>에 나타난 재즈의 요소.” 경희대학교 석사학위 논문, 2006.
- 이승혜. “George Gershwin의 「Rhapsody in Blue」에 관한 분석연구.” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1992.
- 정우영. “George Gershwin의 「Rhapsody in Blue」에 관한 고찰.” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 2003.
- 정지영. “George Gershwin의 「Rhapsody in Blue」에 관한 연구.” 전남대학교 석사학위 논문, 1999.
- 정호분. “재즈의 역사와 음악적 특성.” 건국대학교 석사학위 논문, 2002.
- 채정화. “Jazz의 음악 역사와 시대별 뮤지션에 관한 연구.” 동의대학교 석사학위 논문, 2010.
- 최서인. “George Gershwin의 Rhapsody in Blue 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2008.
- 황현정. “George Gershwin의 <Rhapsody in Blue> 분석연구.” 전남대학교 석사학위 논문, 1999.

# ABSTRACT

A study on *Rhapsody in Blue* of George Gershwin.

Kim, Bo-ra

Department of music

Major in Instrumental Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper is the study on <*The Rhapsody in Blue*>(1924) of George Gershwin(1898-1937). It was composed for a period which appeared to be a variety of aspects of contemporary music. It showed the influence of jazz music, and it exerted an influence on other American composers by presenting a new direction through a combination of jazz and art music works.

Jazz music has been developed around New Orleans, Louisiana in the United States. New Orleans was the place including a various history and culture of the race of French and African. The form of jazz gradually was equipped from the labor song of black blues and gospel songs to blues and ragtime.

Extending its activity area from New Orleans to Chicago and New York, it has become popular in the swing era of the 1930s when large scale orchestra(big band) is based. By way of the time of Bop

based on a small band(Combo), which is attempting to change with improvisation and fast-paced progression, the jazz music with various traits has appeared in a little smooth cool-jazz, rough and strong hard-Bop, and so on. Then, avant-garde jazz, free jazz, and jazz-rock fusion etc. are followed by trying to present a new music.

The jazz that an improvisation is the largest feature in music consists of harmony within broad permissible range focusing on the blues scale. In addition, it is out of regular a sense of rhythm by attempting a variety of contemporary rhythm.

In this paper, we cannot deny that this work was built on the style of classical music in terms of the results of analysis, though it had the use of frequent syncopation, the deformation of chord, various scales, and the free progression of harmony. Gershwin expressed the features of the classical music in this work distinguishing the six different subjects in personality and he transformed it as a variety of elements of jazz music beyond a simple exhibited subject. George Gershwin's greatest achievement is the point that he made a new attempt to solving Variations as a contemporary sense.