



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 인 식 교수 지도
박사학위 청구논문

슈니트케(Alfred Schnittke)의
《콘체르토 그로소 No. 6》에 대한
새로운 구조적 접근

2024

성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
최 소 영

슈니트케(Alfred Schnittke)의
《콘체르토 그로소 No. 6》에 대한
새로운 구조적 접근

이 인 식 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함


2024년 4월

성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
최 소 영


인 준 서

최소영의 박사학위 논문으로 인준함

2024년 6월

심사위원장 이 가 영 (서명 또는 )

심 사 위 원 이 인 식 (서명 또는 인) 

심 사 위 원 이 혜 진 (서명 또는 )

심 사 위 원 노 재 현 (서명 또는 인) 

심 사 위 원 신 동 진 (서명 또는 인) 

성신여자대학교 대학원

논문개요

20세기 후반, 러시아의 대표적인 작곡가 중 한 명인 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)는 1977년과 1993년 사이에 여섯 개의 콘체르티 그로시(concerti grossi)를 완성하였다. 이 콘체르티 그로시의 각 악장은 ‘폴리스타일리즘’(polystylism)에 기반한 특징적인 구조를 보여준다. 폴리스타일리즘으로 구성된 음악 작품은 여러 다른 음악 양식적 소재들을 결합하는 과정에서 필연적으로 그들 사이의 구조적 충돌과 단절을 유발한다. 이러한 이유로 슈니트케의 폴리스타일리즘 음악의 구조적 통일성 및 연속성은 학자들에게 지속적으로 연구의 대상이 되어왔다. 그러나, 지금까지 이러한 폴리스타일리즘의 내재적 요인들을 구조적 분석모델과 연결하여, 오랜 기간에 걸친 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품들에서 공통으로 나타나는 일관된 구조적 특징을 밝혀낸 연구는 없었다. 이에 본 논문은 약 16년의 긴 기간 동안 작곡된 슈니트케의 여섯 개의 콘체르티 그로시를 선택하여, 총 26악장 모두에 적용되는 새로운 분석모델을 제시하고, 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장에서 슈니트케가 어떠한 방법으로 구조적 통일성을 이루는지 논한다.

먼저 본 연구는 폴리스타일리즘을 세 가지 핵심 요소인 양식적 소재, 양식적 충돌, 양식적 통합으로 구성된 하나의 일관된 작곡 과정으로 규정하고, 이를 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 ‘음악적 아이디어’(musical idea) 개념과 연관시켜 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품 전반에 적용할 수 있는 분석모델을 개발하였다. 다음에는 이 분석모델을 토대로 여섯 개의 콘체르티 그로시의 총 26악장을 분석하여, 슈니트케가 어떤 방식으로 구조적 구성요소들을 변형하고 발전시키면서 전체 구조의 연속성과 통일성을 구축했는지 탐구하였다. 마지막으로, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장을 내부 구조적 측면에서는 개발된 양식적 음 소재들, 생성된 텍스처의 유형, 종결 클라이맥스

의 음악적 양상을 자세히 살펴보고, 외부 구조적 측면에서는 전체 구조의 틀로 기능한 형식을 분석한 후에, 슈니트케의 콘체르토 그로소 시리즈의 완결판인 No. 6의 음악적 가치를 고찰하였다.

본 논문은 슈니트케의 오랜 기간에 걸친 폴리스타일리즘 음악을 체계적으로 분석하는 모델을 제시하면서, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 분석을 통해 슈니트케가 양식적 혼합 과정에서 필연적으로 발생하는 구조적 충돌과 단절을 어떻게 구조적 통일성과 연속성으로 전환하면서 하나의 음악적 패브릭을 구현하는지를 논증하였다. 이에 본 연구는 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품에 대한 새로운 관점과 접근 방식을 제공하며, 본 연구가 개발한 분석모델은 슈니트케의 다른 폴리스타일리즘 작품을 다룰 때 분석 지침으로 활용될 수 있다.

주제어: 슈니트케, 폴리스타일리즘, 여섯 개의 콘체르티 그로시, 분석모델, 구조적 통일성

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 배경과 목적	1
2. 연구 방법과 내용	2
3. 선행 연구	2
II. 분석모델의 개발	6
1. 분석모델의 설계	6
1) 쇤베르크의 음악적 아이디어	6
2) 슈니트케의 폴리스타일리즘	7
2. 분석모델의 구현	8
III. 구조적 구성 요소들의 변형 및 발전	11
1. 내부 구조	12
1) 양식적 소재	12
2) 양식적 충돌: 텍스처의 생성	22
3) 양식적 통합: 종결 클라이맥스의 형성	37
2. 외부 형식 프레임	49
IV. 《콘체르토 그로소 No. 6》의 분석	56
1. 내부 구조	58
1) 시작 단계	58
2) 경로 단계	62
3) 종료 단계	68
2. 외부 형식 프레임	73

3. 음악적 패브릭의 구축.....	77
V. 결론.....	79
참고문헌	
Abstract	

표 목 차

〈표 1〉 여섯 개의 콘체르티 그로시를 위한 분석모델	10
〈표 2〉 여섯 개의 콘체르티 그로시의 악기 및 악장 구성	11
〈표 3〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 다섯 작곡가의 모노그램과 12음렬	20
〈표 4〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, Chromatic Gradation I	23
〈표 5〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Chromatic Gradation II	24
〈표 6〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 2악장, Musical Building Block	27
〈표 7〉 《콘체르토 그로소 No. 4》 Wave의 다섯 가지 강도 레벨	28
〈표 8〉 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장, Wave 강도의 변화	29
〈표 9-1〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디42-48, Quilt I	33
〈표 9-2〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디107-123, Quilt I	35
〈표 10〉 여섯 개의 콘체르티 그로시, 클라이맥스 유형 및 세부 유형	38
〈표 11〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, 론도 형식	50
〈표 12〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 3악장, 주제와 변주 형식	51
〈표 13〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Pre-alternating 형식	51
〈표 14〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 4악장, Continuous 형식	53
〈표 15〉 여섯 개의 콘체르티 그로시, 구성 요소들의 변형 및 발전	55
〈표 16〉 《콘체르토 그로소 No. 6》에 관한 분석모델	57
〈표 17〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 모노그램과 결합한 모티브 단편	58
〈표 18〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 M1, M2, M3, M0 사이의 관계성	59
〈표 19〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 12음집합의 10가지 변형	60
〈표 20〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 마디32-47, Quilt II	63
〈표 21-1〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장, Alternating 형식	74
〈표 21-2〉 《콘체르토 그로소 No. 6》 2악장, Alternating 형식	75

<표 21-3> ≪콘체르토 그로소 No. 6≫ 3악장, Alternating 형식 76

악 보 목 차

〈악보 1-1〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Children' s Chorale 주제	13
〈악보 1-2〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Chorale 주제	13
〈악보 1-3〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Toccata I 주제	14
〈악보 1-4〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Toccata II 주제	14
〈악보 1-5〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Refrain 주제	15
〈악보 1-6〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Tango 주제	16
〈악보 1-7〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 Nota Cambiata 주제	16
〈악보 2-1〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 Silent Night 모티브	17
〈악보 2-2〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 Brandenburg 모티브	18
〈악보 2-3〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 Passacaglia 모티브	18
〈악보 3〉 《콘체르토 그로소 No. 4》 1악장 도입부 4마디 모티브	19
〈악보 4〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 도입부 8마디의 세 모티브	19
〈악보 5〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 총 10개의 12음렬	21
〈악보 6〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, Chromatic Gradation I	23
〈악보 7〉 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Chromatic Gradation II	25
〈악보 8〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 2악장, Var. VI 도입부의 MBB	27
〈악보 9〉 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장 도입부 마디1-10	31
〈악보 10-1〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디42-48, Quilt I	34
〈악보 10-2〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디107-123, Quilt I	36
〈악보 11〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 4악장, Culminating I 유형	39
〈악보 12〉 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장, Culminating II 유형	42
〈악보 13〉 《콘체르토 그로소 No. 3》 3악장, Decreasing II 유형	44
〈악보 14〉 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장, Distortive I 유형	47
〈악보 15〉 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, Distortive III 유형	48

<악보 16-1> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 도입부 마디1-7.....	61
<악보 16-2> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 섹션 A1 마디8-12	61
<악보 16-3> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 섹션 B1 마디13-17.....	62
<악보 17> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 마디32-47, Quilt II.....	64
<악보 18-1> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장 섹션 A4, Quilt II.....	65
<악보 18-2> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장 섹션 B4, Quilt II.....	67
<악보 19> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장, Culminating I 유형	69
<악보 20> 《콘체르토 그로소 No. 6》 2악장, Decreasing I 유형.....	70
<악보 21> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장, Distortive III 유형.....	72

I. 서론

1. 연구 배경과 목적

20세기 후반, 러시아의 대표적인 작곡가 중 한 명인 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)는 1977년과 1993년 사이에 여섯 개의 콘체르티 그로시(concerti grossi)를 완성하였다. 이 콘체르티 그로시의 각 악장은 ‘폴리스타일리즘’(polystylism)에 기반한 특징적인 구조를 보여준다.¹⁾

폴리스타일리즘으로 구성된 음악 작품은 여러 다른 음악 양식적 소재들을 결합하는 과정에서 필연적으로 그들 사이의 구조적 충돌과 단절을 유발한다. 이러한 이유로 슈니트케의 폴리스타일리즘 음악의 구조적 통일성 및 연속성은 학자들에게 지속적으로 연구의 대상이 되어왔다. 그러나, 지금까지 이러한 폴리스타일리즘의 내재적 요인들을 구조적 분석모델과 연결하여, 오랜 기간에 걸친 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품들에서 공통으로 나타나는 일관된 구조적 특징을 밝혀낸 연구는 없었다. 이에 본 연구는 약 16년의 긴 기간 동안 작곡된 슈니트케의 여섯 개의 콘체르티 그로시를 선택하여, 총 26악장 모두에 적용되는 새로운 분석모델을 제시하고, 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》(1993)의 세 악장에서 슈니트케가 어떠한 방법으로 구조적 통일성을 이루는지 고찰하고자 한다.

1) 폴리스타일리즘은 서로 다른 양식의 음악적 소재들을 하나의 작품에 통합하는 것이다. 이는 슈니트케가 창안한 용어로, 1971년 10월에 Moscow에서 개최된 “The UNESCO International Music Congress”에서 처음 공개적으로 발표한 그의 에세이 “Polystylistic Tendencies in Modern Music”에서 논하였다. Peter J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw* (New York: Oxford University Press, 2009), 255와 Alfred Schnittke, “Polystylistic Tendencies in Modern Music,” in *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodliffe (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 87-90을 참고할 것.

2. 연구 방법과 내용

연구 방법 및 내용은 다음과 같다.

첫째, 슈니트케가 폴리스타일리즘 작품에 필연적으로 내재하는 구조적 충돌과 단절을 역이용하여 곡의 도입부부터 곡 종결 부분의 클라이맥스(climax)를 향한 음악적 에너지를 생성하고 축적함으로써, 그의 폴리스타일리즘 작품의 구조적 통일성과 연속성을 형성한다는 연구가설을 세운다.

둘째, 폴리스타일리즘을 구성하는 세 가지 핵심 요소인 양식적 소재(stylistic references), 양식적 충돌(stylistic clashes), 양식적 통합(stylistic synthesis)과 음악 작품의 구조적 구성 요소들을 연관시키면서, 그 작품에서 구조적 통일성 및 연속성이 형성되는 과정을 도식화하여 새로운 분석모델을 개발한다.

셋째, 《콘체르토 그로소 No. 1》(1977)부터 《콘체르토 그로소 No. 5》(1990-1991)까지 변형 및 발전된 구조적 구성 요소들을 탐구한다.

최종적으로, 개발한 분석모델을 토대로 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장을 자세히 분석하면서 구조적 통일성과 연속성을 이루는 요인들을 살펴보고, 마지막 콘체르토 그로소로서의 음악적 가치를 입증한다.

3. 선행 연구

본 연구는 여섯 개의 콘체르티 그로시를 포함한 슈니트케의 폴리스타일리즘 음악의 구조에 관한 연구를 시걸(Christopher Segall)의 분류에 따라 크게 ‘폴리스타일리즘’과 ‘내러티브’(narrative)의 두 영역으로 나눈다.²⁾ 첫 번

2) Christopher Segall, “Monogram, Theme, and Large-Scale Form in Alfred Schnittke’s Viola Concerto,” in *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music: Tonality, Modernism, Serialism*, ed. Inessa Bazayev and Christopher Segall (New York: Routledge, 2021), 249-250.

째 영역에는 슈니트케가 그의 에세이에서 언급한 폴리스타일리즘 기법인 인용(quotation)과 암시(allusion)를 작품의 구성 요소와 연관시키며 작품 전체의 구조적 통일성을 논하는 연구들이 있고, 두 번째 영역의 연구들은 작품에 나타난 인용과 암시를 내러티브 또는 대화(dialogue)와 연관시키며 구조적으로 해석한다.

첫 번째 영역에 속하는 것으로, 피터슨(Kirsten Peterson)은 박사논문에서 슈니트케의 《콘체르토 그로소 No. 1》과 《콘체르토 그로소 No. 3》(1985)를 포함한 폴리스타일리즘 작품의 중심 모티브들을 집합이론에 기초하여 분석하고, 작품의 전체적인 구조와 연관시킨다. 그녀는 모티브 분석 과정의 세 단계를 제시하는데, 첫 번째 단계에서는 선정곡에서 주요 모티브를 파악하고, 두 번째 단계에서는 이 모티브를 음고류집합(pitch-class set)으로 변환하며, 마지막 단계에서는 이 집합이 어떻게 구조적 통일을 이루는 요소로 기능하는지 예증한다.³⁾ 타마르(Eliyahu Tamar)는 슈니트케의 《비올라 콘체르토》(1985)에서 먼저 작품에 나타난 폴리스타일리즘 경향을 탐구한 후에, 이에 기반한 작품을 구성하는 기본 요소들로 전체 구조를 다루며, 최종적으로 상반되지만, 내적으로 연결된 명상(meditation)과 갈등(conflict)의 두 상태에 기초한 형식적-극적(formal-dramaturgical) 디자인을 통해 구조적 연속성을 구현한다.⁴⁾ 홀(Michael L. Hall)도 그의 DMA 논문에서 연주적 관점으로 슈니트케의 《비올라 콘체르토》를 해석하는데, 슈니트케가 어떻게 표제적 통합(programmatic unification), 주제적 통합(thematic unification) 및 선적 반음계 진행의 통합(linearly chromatic unification)을 통해 작품을 구조적으로 통일하는지 논한다.⁵⁾ 설리번

3) Kirsten Peterson, "Structural Threads in the Patchwork Quilt: Polystylistics and Motivic Unity in Selected Works by Alfred Schnittke" (Ph.D. diss., University of Connecticut, 2000).

4) Eliyahu Tamar, "Polystylism and Coherence in Alfred Schnittke's Viola Concerto and Six Rilke Songs for High Voice and Piano (Original Composition)" (Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 2000).

5) Michael L. Hall, "Polystylism and Structural Unification in the Alfred Schnittke Viola Concerto" (DMA thesis, University of North Carolina at Greensboro, 2000).

(Timothy R. Sullivan)은 슈니트케의 초기 작품인 《바이올린 소나타 No. 1》(1963)과 《바이올린 소나타 No. 2》(1968)를 통해 이후 전개될 작곡기법인 12 음렬과 BACH 모노그램(monogram)을 먼저 제시하고서, 다른 다섯 개의 콘체르티 그로시를 간략히 다룬 후에, 《콘체르토 그로소 No. 3》에서 체계적으로 사용된 인용과 암시를 집중적으로 탐구하며 구조적 통일성과 연결한다.⁶⁾

두 번째 범주에 속하는 트렘블리(Jean-Benoît Tremblay)의 박사논문은 슈니트케의 《교향곡 No. 1》(1972), 《Moz-Art à la Haydn》(1977), 《콘체르토 그로소 No. 1》 각각에서 서로 다른 양식적 소재의 네트워크를 하나의 내러티브로 구축한다.⁷⁾ 디슨(Gavin Dixon)은 슈니트케의 《교향곡 No. 3》(1981), 《교향곡 No. 4》(1984), 《콘체르토 그로소 No. 4/교향곡 No. 5》(1988)의 소설적, 대화적 측면을 강조하면서, 백틴(Mikhail Bakhtin)의 “literary dialogue” 개념에 근거하여 작품에 나타나는 다양한 양식적 소재들 사이의 상호작용을 대화로 해석한다.⁸⁾ 스트라우드(Cara E. Stroud)는 슈니트케의 《콘체르토 그로소 No. 1》에서 총 여섯 악장에 걸친 ‘Sigh 모티브’의 연계를 유토피아적 과거를 투영하는 하나의 극적인 내러티브로 규정한다.⁹⁾

이와 같은 연구들은 특정한 슈니트케의 음악에서 각각 선택한 분석 방법 및 이론을 통해 폴리스타일리즘 작품의 구조적 통일성을 탐구한다. 그러나 본 논문에서 제시하는 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품에 공통으로 적용할 수 있는 체계적인 분석모델은 부재하다. 또한 슈니트케가 그의 전성기 무렵인 1977년에 시작하고, 사망하기 5년 전인 1993년에 종결한 여섯 개의 콘체르토 그

6) Timothy R. Sullivan, “The Use of Polystylistics in Alfred Schnittke’s Concerto Grosso No. 3” (MM thesis, University of Northern Colorado, 2004).

7) Jean-Benoît Tremblay, “Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke” (Ph.D. diss., University of British Columbia, 2007).

8) Gavin Dixon, “Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke’s Symphonies 3, 4, and His Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5” (Ph.D. diss., Goldsmiths College, 2007).

9) Cara E. Stroud, “Juxtaposition, Allusion, and Quotation in Narrative Approaches to Music Composed after 1975” (Ph.D. diss., Florida State University, 2016).

로소 전반에 걸쳐 보여준 폴리스타일리즘과 관련된 그의 음악어법의 변화를 구체적으로 밝혀낸 연구는 부족하였다. 더 나아가, 이러한 ‘콘체르토 그로소 시리즈 창작’이라는 큰 프로젝트의 마지막 곡인 《콘체르토 그로소 No. 6》의 가치에 관해 논한 연구도 거의 없었다.

II. 분석모델의 개발

이 장에서는 슈니트케의 여섯 개의 콘체르티 그로시를 분석하기 위한 방법론적 기초를 마련하는데, 크게 두 영역으로 구성된다. 먼저, 분석모델 설계의 토대가 되는 두 개념인 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 ‘음악적 아이디어’ (musical idea)와 슈니트케의 폴리스타일리즘을 고찰한 후에, 실제 분석모델의 구현에 관해 논한다.

1. 분석모델의 설계

본 연구는 쇤베르크의 음악적 아이디어 개념을 폴리스타일리즘의 세 가지 핵심 구성 요소인 양식적 소재, 양식적 충돌, 양식적 통합에 연관시키면서 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품 분석을 위한 모델을 구상한다.

1) 쇤베르크의 음악적 아이디어

쇤베르크의 음악적 아이디어 개념은 1923년부터 1936년까지 작성된 열두 개의 필사본으로 이루어진 시리즈에서 유래한다. 이 중 쇤베르크가 1934년부터 1936년까지 썼지만, 다 완성하지 못한 필사본인 *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*에서 그 개념이 좀 더 명확하게 제시된다.¹⁰⁾ 쇤베르크는 이 필사본에서 음악적 아이디어에 관해 다음과 같이 서술하였다.

10) Arnold Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, ed. Patricia Carpenter and Severine Neff (New York: Columbia University Press, 1995), xv-xvi.

각 작품은 질문을 제기하고, 곡이 진행되면서 답하고 해결해야 하는 문제를 제시한다. 이러한 과정은 많은 모순된 상황을 통해 진행되어야 한다. 이러한 전체로부터 결론을 도출하면서 발전되어야 한다... 그리고 이 모두는 하나의 결론에 도달한다.¹¹⁾

이와 같은 쇤베르크의 서술은 본 연구 분석모델의 기본 구조를 정립하는데 기초가 된다. 보스(Jack Boss)는 이러한 쇤베르크의 음악적 아이디어 개념을 연구하고 적용하여 “problem, elaboration, solution”의 세 단계로 구성된 분석모델을 개발한다.¹²⁾ 본 연구의 분석모델에서는 보스의 분석모델 용어 대신에 내부 구조(inner structure)를 구성하는 세 가지 시간적 용어인 ‘시작, 경로, 종료’ (beginning, pathway, ending)를 사용하고, 하나의 건축 용어로서 작품의 전체적인 구조의 틀을 형성하는 외부 형식 프레임(outer formal frame)을 추가한다. 이를 통해, 작품 전체 구조의 본질적인 구성 요소들을 식별하게 되는 것이다.

2) 슈니트케의 폴리스타일리즘

《콘체르토 그로소 No. 1》을 쓰기 전에 슈니트케는 생계로 인해 여러 해 동안 영화와 연극을 위한 음악을 작곡하였다. 이러한 이유로, 슈니트케는 ‘진지한’ (serious) 음악과 ‘유회를 위한’ (for entertainment) 음악 사이의 격차를 줄이는 것에 관해 계속 고민하게 되었다. 슈니트케는 이에 관해 “나는 진지한 음악의 조각(fragment)과 유회를 위한 음악의 조각이 서로 의미없이 흩어져 있는 것이 아니라, 다양한 음악 양식적 소재로서 하나의 작품에 통합되는 것을 꿈꾼다.” 라고 언급한다.¹³⁾ 여기서, 슈니트케는 음악 작품에서 서로

11) Ibid., 63.

12) Jack Boss, *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 1.

13) Alfred Schnittke, “On Concerto Grosso No. 1,” in *A Schnittke Reader*, ed. Alexander

다른 양식들을 통합하는 문제를 제기한다. 그러나 슈멜츠(Peter J. Schmelz)는 《콘체르토 그로소 No. 1》에 관한 그의 저서에서 “폴리스타일리즘은 파악하기 힘든 개념이다. 여러 각도의 해석이 가능하기 때문이다. 슈니트케는 충돌보다 오히려 유토피아적 통합을 바라지만, 이는 이루기에 불가능한 것이다.” 라고 말한다.¹⁴⁾

본 연구는 이러한 슈멜츠의 견해에 반박하면서, 슈니트케의 약 16년 동안의 콘체르토 그로소 시리즈 창작이 그가 《콘체르토 그로소 No. 1》에서 바라던 양식적 통합을 이루기 위한 장기간의 음악적 실험이었다고 주장한다. 다시 말하면, 슈니트케가 창안한 개념인 폴리스타일리즘은 단지 작품에 내재한 다양한 음악 양식의 인용과 암시만을 의미하는 것은 아니다. 오히려 슈니트케는 그의 폴리스타일리즘 음악에서 다른 음악 양식적 소재들이 상충하는 특징을 이용하여 더욱 정교한 음악적 구조를 구축하고 있다. 따라서 본 연구는 슈니트케의 실제적인 폴리스타일리즘 음악 창작이 일관된 작곡 과정에 근거한다고 본다. 이는 두 가지 이상의 다른 양식적 소재들이 곡이 진행되는 과정에서 서로 충돌하며 지속해서 음악적 에너지를 생성하고, 이러한 에너지가 양식적 통합으로서 곡의 마지막 부분이나 그 직전에 음악적 클라이맥스를 형성하는 일련의 과정이다. 다시 말해, 본 연구는 폴리스타일리즘을 양식적 소재, 양식적 충돌, 양식적 통합의 세 가지 핵심 요소로 구성된 하나의 작곡 과정으로 간주한다.

2. 분석모델의 구현

<표 1>에 제시된 분석모델은 음악 작품의 전체 구조(large-scale structure)

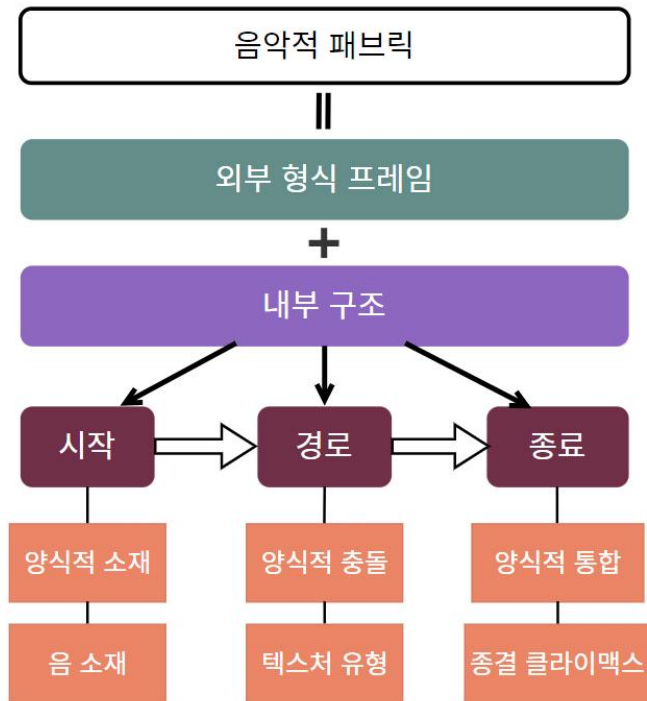
Ivashkin (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 45.

14) Peter J. Schmelz, *Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1* (New York: Oxford University Press, 2019), 121.

를 ‘음악적 패브릭’ (musical fabric)으로 명명한다.¹⁵⁾ 음악적 패브릭은 세 개의 내부 단계와 하나의 외부 형식적 틀로 구성되어 있다. 시간에 따라 진행되는 세 개의 내부 단계는 시작, 경로, 종료이다. 시작 단계에서는 여러 음악 양식적 소재들을 파악한다. 경로 단계에서는 곡이 진행되면서 서로 다른 양식적 소재들이 부딪치며 만드는 수직적, 수평적 텍스처의 유형을 살펴보고, 그로 인해 발생하는 음악적 에너지의 흐름을 추적한다. 종결 단계에서는 슈니트케가 어떠한 방식으로 그의 폴리스타일리즘 작품을 끝마치는지 탐색한다. 슈니트케는 일관되게 그동안 축적된 음악적 에너지를 곡의 마지막 부분이나 그 근처에 나오는 클라이맥스에 수렴시킨다. 본 연구는 이러한 클라이맥스를 ‘종결 클라이맥스’ (closing climax)라고 칭하고, 이후에 나타나는 음악적 양상에 따라 ‘Culminating’, ‘Decreasing’, ‘Distortive’의 세 가지 유형으로 분류한다. 더 나아가, 이 세 단계는 본 연구가 하나의 작곡 과정으로 정의한 폴리스타일리즘의 세 가지 핵심 구성 요소에 각각 대응한다. 즉, 시작 단계는 양식적 소재를, 경로 단계는 양식적 충돌을, 종결 단계는 양식적 통합을 다루고 있다. 여기에 더하여, 작품 전체의 형식적 틀은 작품을 위한 외부 구조로 기능한다.

15) 러시아 이론가인 커바츠키야(Svetlana Kurbatskaya)는 그녀의 저서 *Serial Music: Questions of History, Theory, Aesthetics*에서 “musical fabric”이라는 용어를 특정한 작곡기법과 연계하여 사용한다. Zachary Cairns, “Svetlana Kurbatskaya on Serial Music: Twelve Categories of ‘Twelve-Toneness,’” *Gamut* 5/1 (2012): 111-112를 참고할 것. 본 연구에서 ‘음악적 패브릭’은 하나의 통합된 음악 작품 자체를 지칭하는데, 그 안에서 각각의 악기 레이어에 배치된 서로 다른 양식적 음 소재들이 상호작용하며 전체 구조를 구축한다.

<표 1> 여섯 개의 콘체르티 그로시를 위한 분석모델



Ⅲ. 구조적 구성 요소들의 변형 및 발전

이 장은 슈니트케의 여섯 개의 콘체르티 그로시의 구조적 구성 요소들이 어떻게 변형되고 발전되었는지 탐구한다. 2장의 분석모델을 통해 제시한 내부 구조의 세 가지 구성 요소인 폴리스타일적 음 소재, 폴리스타일적 텍스처의 생성, 폴리스타일적 통합으로서의 종결 클라이맥스의 형성 및 외부 구조의 구성 요소인 형식적 틀로 나누어 변화 과정을 살펴본다. 먼저, <표 2>는 슈니트케가 1977년부터 1993년까지 완결한 여섯 개의 콘체르티 그로시의 악기 및 악장 구성을 보여준다.

<표 2> 여섯 개의 콘체르티 그로시의 악기 및 악장 구성

콘체르토 그로소	악기 구성	악장 구성
No. 1 (1977)	두 바이올린 솔로, 프리페어드(prepared) 피아노, 하프시코드, 21개의 현악기	1. Preludio 2. Toccata 3. Recitativo 4. Cadenza 5. Rondò 6. Postludio
No. 2 (1982)	바이올린, 첼로, 3관 편성 오케스트라	1. Andantino-Allegro 2. Pesante 3. Allegro 4. Andantino
No. 3 (1985)	두 바이올린 솔로, 하프시코드, 첼레스타, 피아노, 14개의 현악기	1. Allegro 2. Risoluto 3. Pesante 4. Adagio 5. Moderato
No. 4 [Symphony No. 5] (1988)	바이올린, 오보에, 하프시코드, 오케스트라	1. Allegro 2. Allegretto 3. Lento-Allegro 4. Lento
No. 5 (1990-1991)	바이올린, 무대 밖의 피아노, 오케스트라	1. Allegretto 2. (템포 지시 없음) 3. Allegro vivace 4. Lento
No. 6 (1993)	피아노, 바이올린, 현악 오케스트라	1. Andante-Allegro 2. Adagio 3. Allegro vivace

《콘체르토 그로소 No. 1》은 총 6악장, 《콘체르토 그로소 No. 2》(1982)는 총 4악장, 《콘체르토 그로소 No. 3》는 총 5악장, 《교향곡 No. 5》로도 불리는 《콘체르토 그로소 No. 4》(1988)는 총 4악장, 《콘체르토 그로소 No. 5》도 총 4악장, 《콘체르토 그로소 No. 6》는 총 3악장으로 이루어진다.

1. 내부 구조

1) 양식적 소재

슈니트케는 각각의 콘체르토 그로소를 작곡할 때마다 새로운 음 소재를 만들었다. 그 결과, 여섯 개의 콘체르티 그로시에는 다섯 가지 다른 유형의 음 소재가 나온다.

첫 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 1》의 주제(theme)이다. No. 1에는 총 7개의 서로 다른 음악 양식적 특징을 가진 주제가 나오는데, 본 연구는 각각을 ‘Children’s Chorale’, ‘Chorale’, ‘Toccata I’, ‘Toccata II’, ‘Refrain’, ‘Tango’, ‘Nota Cambiata’ 라고 명명한다.¹⁶⁾

다음 <악보 1-1>은 《콘체르토 그로소 No. 1》 1악장의 도입부 마디 1-11에서 프리페어드 피아노가 처음 연주하는 C minor의 Children’s Chorale 주제이다. 전 악장에 걸쳐 가장 빈번하게 나온다.

16) 이 7개 주제의 이름 중 ‘Refrain’ 과 ‘Nota Cambiata’ 는 본 연구자가 음악 양식적 특징을 반영하여 명명하였고, 2악장에서 처음 나오는 두 주제인 ‘Toccata I’ 과 ‘Toccata II’ 는 2악장의 표제 ‘Toccata’ 를 바탕으로 명명하였다. ‘Children’s chorale’ 과 ‘Tango’ 주제는 콘체르토 그로소 No. 1에 관한 슈니트케의 글에서 인용했다. Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 45를 참고할 것. 주제 ‘Chorale’ 은 슈니트케가 그의 스케치에서 직접 언급했다. Jean-Benoît Tremblay, “Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke,” (PhD diss., University of British Columbia, 2007), 123을 참고할 것. 이러한 주제명은 모두 영어로 표기한다.

<악보 1-1> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Children' s Chorale 주제



다음 <악보 1-2>는 C minor 조성에 기초한 Children' s Chorale 주제와 대조적으로 장2도와 단2도 음정의 지속적인 결합으로 이루어진 무조성의 Chorale 주제이다. 1악장 마디32-39에서 처음 나타난다.

<악보 1-2> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Chorale 주제



<악보 1-3>과 <악보 1-4>는 2악장의 주요 주제들로 바로크 음악 양식에 기반한 Toccata I과 Toccata II 주제이다. 각각 마디1-8, 마디31-35에서 처음 제시된다. 둘 다 두 대의 솔로 바이올린이 대위법적으로 서로 모방하며 연주한다. Toccata I은 A minor, Toccata II는 E minor로 서로 5도 관계조이다.

<악보 1-3> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Toccata I 주제

m. 1

Violin *pp*

Violin *pp*

Vin. *p*

Vin. *p*

<악보 1-4> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Toccata II 주제

m. 31

VL. I solo *p*

VL. II solo *p*

<악보 1-5>는 5악장 Rondo의 A섹션마다 사용되는 Refrain 주제이다. 마디 2-14에서 두 바이올린 솔로가 처음 연주하는데, 서로 한 마디 간격으로 모방하고 있다. 또한 C minor의 조성적 주제이다.

<악보 1-5> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Refrain 주제

m. 2

VI. I solo

VI. II solo

VI. I

VI. II

VI. I

VI. II

<악보 1-6>은 5악장, 섹션 C의 마디91-98에 처음 나오는 Tango 주제로 하프시코드가 연주한다. 또한 E♭ minor의 조성적 주제이다. 슈니트케는 이 주제를 Rondo의 중간 에피소드인 C에 배치함으로써, 그가 초기 폴리스타일리즘 음악에서 구현하고자 했던 진지한 음악과 유희를 위한 음악의 통합을 시도하고 있다.¹⁷⁾

17) Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 45-46.

<악보 1-6> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Tango 주제

m. 91

<악보 1-7>은 2악장의 마디68-70에서 처음 나오고, 이후 5악장 론도 형식의 섹션 D에서 다시 나오는 Nota Cambiata 주제이다. 종별 대위법의 제3종에 나오는 노트 캄비아타 음형을 기초로 형성된, 르네상스 양식을 반영하는 주제이다.

<악보 1-7> 《콘체르토 그로소 No. 1》 Nota Cambiata 주제

m. 68

두 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 2, No. 4, No. 5》에 나오는 모티브(motive)로, 슈니트케는 각각의 콘체르토 그로소에서 각기 다른 방식으로 모티브를 만들고 사용한다.

《콘체르토 그로소 No. 2》는 1악장에서 다음 세 가지 주요 모티브를 제시한다. 첫째는 마디 1-2에 나오는 유명한 크리스마스 캐롤 모티브를 암시하는 ‘Silent Night 모티브’ 이고, 두 번째는 마디 19-20에서 제시되는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《브란덴부르크 협주곡 No. 5》에서 유래한 ‘Brandenburg 모티브’ 이고, 세 번째는 마디 71-72에 처음 나오고 2악장 파사칼리아의 기초가 되는 ‘Passacaglia 모티브’ 이다(악보 2-1, 2-2, 2-3).¹⁸⁾ 이처럼 이 세 모티브는 서로 다른 음악 양식적 소재에 속하는데, 이후 각각 변형되어 네 악장 전반에 걸쳐 계속 나타난다.

<악보 2-1> 《콘체르토 그로소 No. 2》 Silent Night 모티브



18) 슈니트케는 Silent Night 모티브에 관해 다음과 같이 언급한다. “독주자들이 도입부 주제 중 하나가 《Silent Night》를 연상시킨다고 했다는 Mr. Köchel의 얘기가 내 주의를 끌었어.” Alfred Schnittke, “Systematisch-Chronologische Werkübersicht,” in *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift* (Hamburg: Sikorski, 1994), 101을 참고할 것. 시겔은 그의 박사논문에서 Brandenburg 모티브와 Passacaglia 모티브에 대해 논한다. Christopher Segall, “Triadic Music in Twentieth-Century Russia,” (Ph.D. diss., City University of New York, 2013), 138-139를 참고할 것. 각 모티브의 이름은 영어로 표기한다.

<악보 2-2> 《콘체르토 그로소 No. 2》 Brandenburg 모티브

m. 19 Brandenburg 모티브

Violin I div. in 2

Violin II div. in 2

Vln. I

Vln. II

<악보 2-3> 《콘체르토 그로소 No. 2》 Passacaglia 모티브

m. 71 Passacaglia 모티브

Marimba

Mrb.

슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 4》에서 1악장 도입부의 4마디 모티브를 기초로 하여, 이후 전 악장에 걸쳐 나오는 23개의 모티브 전부를 생성한다(악보 3).

<악보 3> 《콘체르토 그로소 No. 4》 1악장 도입부 4마디 모티브



《콘체르토 그로소 No. 5》에서는 1악장 처음 8마디에 나오는 세 가지 다른 특징을 지닌 모티브들을 기반으로, 총 네 개의 악장에서 이들의 모티브 단편이 계속 변형되어 제시된다(악보 4).

<악보 4> 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 도입부 8마디의 세 모티브



세 번째 유형의 음 소재는 《콘체르토 그로소 No. 3》에서 나타나는 모노그램과 결합한 12음렬이다. 모노그램은 슈니트케가 즐겨 사용하던 작곡기법 중 하나로 헨정자의 독일 이름에 있는 글자와 독일 음계명을 연관시켜 생성한다.¹⁹⁾ 슈니트케는 다섯 명의 작곡가들의 이름에서 유래한 모노그램을 사용하

19) Christopher Segall, “Klingende Buchstaben. Principles of Alfred Schnittke’s Monogram Technique,” *Journal of Musicology*, 30/2 (2013): 252.

여 다섯 개의 서로 다른 12 음렬을 고안한다. 이 다섯 작곡가는 쉬츠(Heinrich Schütz, 1585-1672), 스카를라티(Giuseppe Domenico Scarlatti, 1685-1757), 바흐, 헨델(George Frederick Handel, 1685-1759), 베르크(Alban Berg, 1885-1935)이다. 슈니트케는 이들의 출생 연도의 마지막 두 자리가 85 년인 것을 축하하면서, 이들 이름의 모노그램을 1985 년에 작곡한 《콘체르토 그로소 No. 3》의 음 소재로 선택한 것이다(표 3).²⁰⁾ 이 콘체르토 그로소에는 BACH 모노그램을 포함한 다섯 개의 12 음렬이 더 사용된다(악보 5).

<표 3> 《콘체르토 그로소 No. 3》 다섯 작곡가의 모노그램과 12음렬²¹⁾

12음렬	모노그램	실제 음
Row 1	Heinrich Schütz	B, E, C, E ♭
Row 2	Giuseppe Domenico Scarlatti	G, E ♭, E, D, C, A
Row 3	Johann Sebastian Bach	B ♭, A, C, B
Row 4	George Frederick Handel	G, E, F, D, C, B, A
Row 5	Alban Berg	A, B ♭, E, G

20) Alfred Schnittke, “Concerto Grosso Nr. 3,” in *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift* (Hamburg: Sikorski, 1994), 102.

21) <표 3>는 설리번의 논문 중 Figure 3.1을 참조하여 만들었다. Timothy R. Sullivan, “The Use of Polystylistics in Alfred Schnittke’s Concerto Grosso No. 3” (MM thesis, University of Northern Colorado, 2004), 44를 참고할 것. 표에서 굵은 글씨와 회색 배경색으로 각 작곡가의 이름에서 모노그램으로 사용된 글자를 표시하였다.

<악보 5> 《콘체르토 그로소 No. 3》 총 10개의 12음렬²²⁾

Row 1 H E C S (Schütz)

Row 2 G S E D C A (Scarlatti)

Row 3 B A C H (Bach)

Row 4 G E F D C H A (Handel)

Row 5 A B E G (Berg)

Row 6 B A C H

Row 7 H C A B

Row 8 H C A B

Row 9 B A C H

Row 10 H C A B

네 번째와 다섯 번째 유형의 음 소재는 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 개발된 모노그램과 결합한 모티브 단편과 ‘12 음집합’ (twelve-tone aggregate)이다. 본 연구는 이 두 유형을 슈니트케의 모든 음 소재 유형 중에서 가장 정교하게 고안된 것으로 본다. 그 이유와 두 유형의 특징에 관해서는 다음 장에서 상세히 논할 것이다.

22) <악보 5>는 설리번의 논문 중 Ex. 3.5, Ex. 3.7, and Ex. 3.8을 참조하여 만들었다. Sullivan, 45-48을 참고할 것.

2) 양식적 충돌: 텍스처의 생성

슈니트케는 각각의 콘체르토 그로소에서 다양한 양식적 음 소재를 결합할 때 형성되는 텍스처에 대해 실험한다. 본 연구는 그 실험이 서로 다른 강도의 양식적 충돌을 일으키는 방법을 찾기 위해 수행된 것으로 본다. 그리하여 여섯 개의 콘체르티 그로시는 슈니트케가 구성하는 수직적 및 수평적 차원의 결합 형태에 따라 다음 여섯 가지 유형의 텍스처를 생성한다. 첫 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 1》에 나오는 ‘Chromatic Gradation I’, 두 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 2》의 ‘Chromatic Gradation II’, 세 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 3》의 ‘Musical Building Block’, 네 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 4》의 ‘Wave’, 다섯 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 5》에 나타나는 ‘Quilt I’, 마지막 여섯 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 제시되는 ‘Quilt II’ 이다.²³⁾

먼저, Chromatic Gradation I은 같은 음 소재가 서로 다른 악기 층에서 반음계적으로 모방하며 결합하는 텍스처이다.²⁴⁾ Chromatic Gradation I은 두 부분으로 구성되는데, 첫 번째 부분인 ‘chromatic’에서는 음 소재를 반음계적으로 변형하고, 두 번째 부분인 ‘gradation’에서는 그러한 소재들이 일정한 시간 간격을 두고 서로 모방한다. 악기 층을 추가할수록, 구조적 충돌이 더 많이 발생한다. 또한, 다른 음 소재에 기반한 Chromatic Gradation I을 수직적으로 결합할 때, 두 복합체 사이에 추가로 구조적 충돌이 생긴다.

이 기법은 《콘체르토 그로소 No. 1》에서 조성적 주제와 비조성적 주제 모두에 사용되는데, 특히 조성적 주제와 그것의 반음계적으로 변형된 버전이 일정한 간격을 두고 계속 모방할 때 강력한 구조적 충돌을 초래한다. <표 4>와 <악보 6>은 《콘체르토 그로소 No. 1》의 5악장, 마디 28-29에 나타나는

23) 본 연구는 이 용어들을 텍스처의 구성 모습에 따라 명명하였다. 모두 영문으로 표기한다.

24) 피터슨은 그녀의 논문에서 이 기법을 ‘Schnittkean stretto’ 라고 칭한다. Peterson (2000), 94를 참고할 것.

Chromatic Gradation I의 예시이다. <표 4>에서 다른 색으로 표시된 것처럼, 바이올린 I에서 시작된 C minor의 Refrain 주제를 바이올린 II, 비올라, 첼로가 각각 반음 간격의 B minor, B♭ minor, A minor 상에서 4분음표의 시간차를 두고 모방하고 있다.

<표 4> 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, Chromatic Gradation I

악기	Chromatic	Gradation										
		m. 27	m. 28				m. 29					
		4	1	2	3	4	1	2	3	4		
Vn. I	C minor											
Vn. II	B minor											
Va.	Bb minor											
Vc.	A minor											

<악보 6> 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, Chromatic Gradation I

m. 25

The score shows the following parts and their chromatic gradation:

- Violin I solo:** Starts at m. 25 with a solo line.
- Violin II solo:** Starts at m. 25 with a solo line.
- Harpsichord:** Accompanies the solo lines with a rhythmic pattern.
- Violin II:** Enters at m. 27 with the Refrain theme in B minor. The text "Refrain 주제의 반음계적 모방" (Chromatic imitation of the Refrain theme) is written above the staff.
- Viola:** Enters at m. 28 with the Refrain theme in B♭ minor.
- Violoncello:** Enters at m. 29 with the Refrain theme in A minor.
- Contrabass:** Enters at m. 29 with the Refrain theme in A minor.

Dynamic markings include *ff* and *arco*. The word "uniti" is written above the string parts.

두 번째 유형인 Chromatic Gradation II는 Chromatic Gradation I보다 더 진보적인 형태로 《콘체르토 그로소 No. 2》에서 나타난다. Chromatic Gradation I이 같은 음 소재의 모방적, 반음계적 결합을 강조한다면, Chromatic Gradation II는 더 긴 구간 동안 체계적으로 설계된 시간 간격에 따라, 리듬은 유사하면서도 멜로디는 서로 다른 음 소재를 반음 간격으로 계속해서 다른 악기 레이어(layer)에 배치하며 추가하는 과정인 ‘additive process’를 포함한다. <표 5>와 <악보 7>은 《콘체르토 그로소 No. 2》의 3악장, 마디 13-69에 걸쳐 발생하는 Chromatic Gradation II의 모습이다. 여기서 슈니트케는 앞서 언급한 additive process를 통해, 총 12개로 구성된 바이올린 II 파트에서 일정한 간격으로 악기 레이어를 11번 추가하면서 수평적으로 길이를 확장하여 총 56마디를 형성한다.

<표 5> 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Chromatic Gradation II²⁵⁾

Division		마디	13-18 (6)	19-24 (6)	25-30 (6)	31-36 (6)	37-42 (6)	43-48 (6)	49-51 (3)	52-54 (3)	55-57 (3)	58-60 (3)	61-63 (3)	64-69 (6)
Vn. II	1 (G)													a12
	2 (Gb)												a11	
	3 (A)											a10		
	4 (Ab)										a9			
	5 (B)									a8				
	6 (Bb)								a7					
	7 (C#)							a6						
	8 (C)						a5							
	9 (D#)					a4								
	10 (E)	a1												
	11 (F)		a2											
	12 (D)			a3										

25) <표 5>에서 마디 칸에 나오는 (6)과 (3)은 각각 6마디, 3마디를 의미한다. Division 줄에 나오는 1(G)는 바이올린 II의 첫 번째 division이 G major에서 시작한다는 것이다. 또한, 여기에 사용되는 음 소재를 ‘a’로 표기한다. 뒤에 붙는 번호는 음 소재 a의 멜로디 변형 버전을 뜻한다.

<악보 7> 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Chromatic Gradation II

The musical score consists of four systems of staves for Violin II parts. Each system begins with a measure number and the instruction 'sul pont.'. The first system (m. 13) features Violin II 10 with a *ppp* dynamic. The second system (m. 19) includes Violin II 10, 11, and 12, with dynamics *ppp* and *pp*. The third system (m. 25) includes Violin II 10, 11, and 12, with dynamics *pp* and *pp*. The fourth system (m. 31) includes Violin II 9, 10, 11, and 12, with dynamics *pp* and *p*. The notation includes chromatic lines and various dynamic markings throughout.

《콘체르토 그로소 No. 3》에 나오는 세 번째 유형인 Musical Building Block(이후 MBB로 표기)은 서로 다른 음 소재를 서로 다른 악기 레이어에 배치하여, 수직적 결합 측면에서 구조적 충돌을 최대로 발생시키는 것이다.²⁶⁾ 또

한, 한 악장에서 MBB는 보통 하나의 섹션을 구성하는 길이로 제시되고, 그 길이만큼 특징적인 음향을 생성하는 복합체로 기능한다. 이 복합체를 수평적으로 연결하면, 나열된 MBB 사이에서 구조적 충돌이 계속 일어난다.

<표 6>은 주제와 여섯 개의 변주로 이루어진 《콘체르토 그로소 No. 3》의 2악장에 나타나는 MBB의 형태이다. 첫 번째 MBB는 두 번째 변주(Var. II)에 나오는데, 바이올린 솔로와 피아노 및 튜티(튜티)의 바이올린 I과 바이올린 II 사이에서 형성된다. 이전에 HR1을 연주하던 바이올린 솔로는 여기서 HR2를 연주하고, 다른 그룹은 HR1을 연주한다.²⁷⁾ 같은 방식으로 세 번째 변주(Var. III)는 3개의 HR(HR1, HR2, HR3)로 MBB를 구성하고, 다음 두 개의 변주(Var. IV와 Var. V)는 4개의 HR(HR2, HR3, HR4, HR5)을 서로 다른 악기에 배치하며 서로 다른 MBB를 만든다. 마지막 여섯 번째 변주(Var. VI)는 5개의 HR(HR1, HR2, HR3, HR4, HR5)을 서로 다른 악기에 배치하며 수직적으로 가장 큰 구조적 충돌을 일으킨다. <악보 8>은 이 여섯 번째 변주의 도입부 4마디의 MBB 구성을 보여준다. 두 인접한 MBB 간의 충돌의 연속은 악장 끝까지 수평적 구조의 충돌을 초래한다. 따라서 마지막 변주는 수직적, 수평적 구조 모두에서 가장 최대로 충돌하는 MBB가 된다.

26) 홀라커(Gretchen Horlacher)는 그녀의 저서에서 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 새로운 텍스처 유형으로 “Building Blocks”를 소개한다. 이는 짧은 모티브나 오스티나토 등의 주요 음 소재를 반복하는 레이어들로 구성된다. Gretchen Horlacher, *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky* (New York: Oxford University Press, 2011), 9-10을 참고할 것. 본 연구의 ‘Musical Building Block’은 서로 다른 음 소재를 서로 다른 악기 레이어에 배치하여 생성하는 텍스처 유형을 지칭한다.

27) HR은 ‘Harmonic Row’의 축약형으로, 다섯 작곡가의 모노그램으로 생성한 다섯 개의 12음렬의 각 음 위에 3화음을 쌓아 만든 화성적 음렬을 말한다. <표 6>에서 R1은 Row 1, R5는 Row 5의 축약형이다.

<표 6> 《콘체르토 그로소 No. 3》 2악장, Musical Building Block

섹션		Theme	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI
마디		1-15	16-30	31-45	45-60	60-75	75-90	91-112
Solo	Vn. I	HR1	HR1	HR2	HR3	HR4	HR5	HR1
	Vn. II	HR1	HR1	HR2	HR3	HR4	HR5	HR2
Piano				HR1	HR1	HR2	HR4	HR3
Tutti	Vn. I			HR1	HR2	HR3	R1	HR4
	Vn. II			HR1	HR2	HR3	HR3	HR5
	Va.				R1	HR2	HR3	HR4
	Vc.				R1	HR2	HR2	HR5
	Db.					R5	HR2	HR5

<악보 8> 《콘체르토 그로소 No. 3》 2악장, Var. VI 도입부의 MBB

m. 91

Violin solo I [HR 1]

Violin solo II [HR 2]

Piano [HR 3]

Violin I [HR 4]

Violin II [HR 5]

Viola [HR 4]

Violoncello [HR 5]

Contrabass [HR 5]

슈니트케의 계속되는 양식적 충돌에 관한 실험은 네 번째 텍스처 유형으로 《콘체르토 그로소 No. 4》에 나타나는 Wave 를 생성한다. 이는 악기 레이어의 수와 함께 셈여림의 강도도 증가하는 모습으로, 곡 처음부터 마지막까지 크고 작은 파형을 계속 만들며 음악적 에너지를 누적한다. 그리하여 악기 레이어의 수와 셈여림의 강도는 곡의 종결부에서 최고조에 달한다. <표 7>은 Wave 유형의 다섯 가지 강도 레벨을 제시한다. 레벨 1은 *ppp*에서 *pp*까지의 다이내믹스(dynamics)와 1-4 개의 악기 레이어를 포함하고, 레벨 2는 *p*에서 *mp*까지로 5-8 개의 악기 레이어를 가지고 있으며, 레벨 3은 *mf*에서 *f*까지이며 9-12 개의 악기 레이어를 보유하고 있다. 레벨 4는 *ff*와 13-16 개의 악기 레이어를 포함하고. 레벨 5는 *fff*와 17 개부터 최대 악기 레이어까지 보여준다. 이 마지막 레벨 5에서 구조적으로 양식적 충돌이 극대화된다.

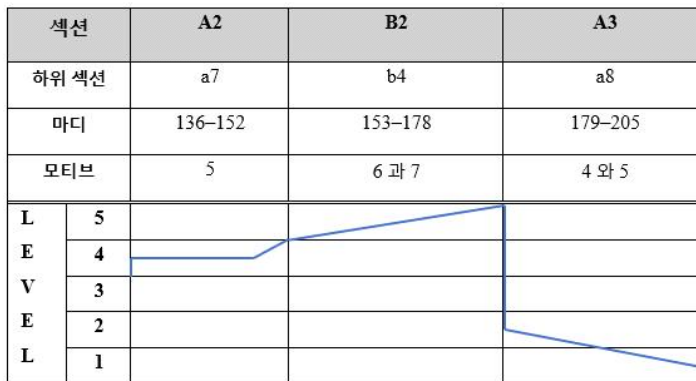
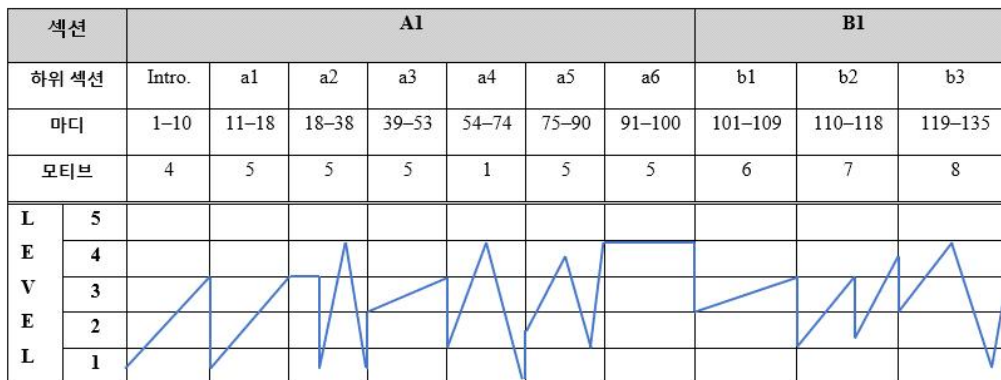
<표 7> 《콘체르토 그로소 No. 4》 Wave의 다섯 가지 강도 레벨²⁸⁾

레벨	악기 레이어의 수	다이내믹스의 강도
5	41-최대 수	<i>fff</i>
4	31-40	<i>ff</i>
3	21-30	<i>mf, f</i>
2	11-20	<i>p, mp</i>
1	1-10	<i>ppp, pp</i>

28) 악기 레이어의 수는 같은 악기 내에서도 다른 음을 연주하는 성부가 늘어나면 증가하는 것으로 간주한다. 같은 악기 내의 division이 동일음을 연주하면 하나의 레이어로 다룬다.

다음 <표 8>은 《콘체르토 그로소 No. 4》의 2악장 전반에 걸친 Wave 강도의 변화를 보여준다.

<표 8> 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장, Wave 강도의 변화



위의 표와 함께 <악보 9>의 A1 섹션의 도입부(마디 1-10)를 살펴보면, 5개의 악기 레이어(호른, 비브라폰, 하프시코드, 첼로, 더블 베이스)에서 시작한다. 셴여림은 마디 1에서 *pp*, 마디 3에서 *p*, 마디 5에서 *mp*, 마디 9에서 *mf*, 마디

10에서 f 로 변하고 있다. 이처럼 썸여림의 강도가 단계별로 증가하는 것과 더불어 악기 레이어의 수도 증가한다. 하프시코드는 마디 4-5에서 2성부, 마디 6-7에서 3성부, 마디 7에서 4성부, 마디 8에서 5(또는 6)성부, 마디 9-10에서 6(또는 7)성부로 늘어난다. 현악기군은 첼로 파트에서 시작하여 비올라 파트, 바이올린 II 파트, 바이올린 I 파트로 점차 division을 확장하는데, 마디 3에서 2개의 division, 마디 5에서 3개의 division, 마디 6에서 4개의 division, 마디 7에서 5개의 division, 마디 8의 전반부에서 6개의 division으로 순차적으로 증가하고, 마디 8의 후반부부터 마지막 마디 10까지는 7개의 division이 된다. 마디 9-10부터 목관악기에서 7개의 새로운 악기 레이어(플루트 3성부, 클라리넷 4성부, 바순 1성부)가 추가된다. 따라서 마디 9-10에서 총 악기 레이어의 수는 호른을 포함하여 21(또는 22)개로 증가한다. 이에 따라 <표 8>의 해당 부분에서 레벨 1부터 레벨 3까지 증가하는 직선의 파형이 생기는 것을 알 수 있다.

<악보 9> 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장 도입부 마디1-10

Allegretto
m. 1

Corni. [레이어 1] *pp*

Vibraphone [레이어 2] *pp*

Cembalo [레이어 3] *pp* [2 성부]

Violoncello div. [레이어 4] *p* [division 2]

Contrabass [레이어 5] *pp*

m. 5

Cr. *mp*

Vib. *mp*

Cmb. [3 성부] *mp* [4 성부] [5 또는 6 성부]

Vln. I [division 7] *mp*

Vln. II div. [division 6] *mp*

Vla. div. [division 5] *mp*

[division 4] *mp*

[division 3] *mp*

Vc. div. *mp*

m. 9

[목관악기군: 총 7개의 레이어]

Fl. *p* *f*

B♭ Cl. *p* *f*

Cl. b. *p* *f*

Fg. *p* *f*

Cr. *mf* *f*

Vib. [6 또는 7 성부]

Cmb.

[현악기군: 총 7개의 레이어]

Vln. I *mf* *f*

Vln. II div. *mf* *f*

Vla. div. *mf* *f*

Vc. div. *mf* *f*

Cb. div.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 9 and 10. It features a woodwind section with Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), and Bassoon (Fg.), each playing a sustained note that transitions from piano (*p*) to forte (*f*). The Contrabassoon (Cr.) plays a rhythmic pattern starting at measure 9, marked mezzo-forte (*mf*) and ending at measure 10, marked forte (*f*). The Vibraphone (Vib.) part is marked with a bracket indicating 6 or 7 parts. The Percussion (Cmb.) part has a rhythmic pattern. The string section (Vln. I, Vln. II div., Vla. div., Vc. div., Cb. div.) plays a rhythmic pattern starting at measure 9, marked mezzo-forte (*mf*) and ending at measure 10, marked forte (*f*). The Cello/Double Bass (Cb. div.) part is marked with a bracket indicating 7 parts.

슈니트케가 다섯 번째로 개발한 텍스처 유형은 《콘체르토 그로소 No. 5》의 Quilt I이다.²⁹⁾ 이는 모티브 단편을 음 소재로 삼아 악기 레이어에 수놓은 듯한 모습을 보인다. 서로 다른 악기 레이어에서 모티브 단편들이 산재함에 따라 더 자주, 더 많이, 더 연속적으로 구조적 충돌이 생겨난다.

《콘체르토 그로소 No. 5》에는 도입부 세 모티브에서 유래한 모티브 단편들로 구성된 Quilt I이 계속 나타난다. <표 9-1>과 <악보 10-1>은 1악장, 마디 42-48에서 형성된 Quilt I을 제시한다. 슈니트케는 이 짧은 7마디 안에서 총 9개의 모티브 단편을 4개의 서로 다른 악기군에 배치한다. 이 모티브 단편들은 모티브 1에서 한 개, 모티브 2에서 네 개, 또 모티브 3에서 네 개가 만들어졌다.³⁰⁾ 이러한 모티브 단편들의 불규칙한 길이와 배치는 이들 사이의 더 빈번한 구조적 충돌을 초래한다.

<표 9-1> 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디42-48, Quilt I

악기 레이어	m. 42	m. 43	m. 44	m. 45	m. 46	m. 47	m. 48
Vn. Solo	M3 ^{var.1}	M2 ^{var.1}	M3 ^{var.1}	M2 ^{var.2}			
Fl.	M1 ^{var.1}				M2 ^{var.3}		
Vn. I, Vn. II		M3 ^{var.3}		M3 ^{var.4}		M2 ^{var.4}	
Hp., Va., Vc., Db.	M3 ^{var.2}						

29) Quilt 유형에 관한 아이디어는 피터슨의 박사논문에 나오는 “a patchwork quilt”에서 유래한다. Peterson (2000), 109를 참고할 것.

30) 모티브 1로부터 파생된 모티브 단편은 M1^{var.1}으로, 모티브 2에서 유래된 모티브 단편은 M2^{var.1}, M2^{var.2}, M2^{var.3}, M2^{var.4}로, 모티브 3에 기초한 모티브 단편은 M3^{var.1}, M3^{var.2}, M3^{var.3}, M3^{var.4}로 표기한다. 여기서 var.는 변이의 뜻을 가진 ‘variant’의 축약형이다.

<악보 10-1> 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디42-48, Quilt I

m. 42 M1 (var.1)

Flute *mf*

Harp

Violin solo *mp* *mf* *mp*

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *mp*

Violoncello *mp*

Contrabass

m. 46

Fl. *mf*

Harp

Vln. solo *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

<표 9-2>와 <악보 10-2>는 마디 107-123 에서 생성되는 Quilt I 의 구성을 제시한다. 여기에 사용된 M4 는 모티브 4 의 축약형으로 도입부 모티브 1 에서, M5 는 모티브 5 의 축약형으로 도입부 모티브 2 에서 유래한 것이다. 총 17 마디의 Quilt I 은 6 개의 모티브 단편의 변형들로 이루어진다. 즉, 4 개의 모티브 4 의 변형과 2 개의 모티브 5 의 변형을 포함한다. 또한 크게 마디 107-114, 마디 115-123 의 두 부분으로 나누어지는데, 서로 유사한 구성을 보여준다. 첫 번째 부분에서, 바이올린 솔로는 세 마디 길이의 모티브 4 와 그 var.3 를 연주하고, 오보에, 클라리넷, 호른은 모티브 4 의 var.1 을 담당한다. 현악기군은 모티브 4 의 var.2 로 구성된다. 바이올린 솔로의 후반부 마디 113-114 에서는 모티브 5 의 var.1 이 나타난다. 두 번째 부분에서는 마디 115-116 과 마디 122-123 이 서로 동일한 악기 및 모티브 단편의 구성을 제시한다, 그 사이 마디 117-118 에서 갑자기 금관악기군의 트럼펫, 트롬본, 튜바가 타악기 팀파니와 함께 모티브 4 의 var.3 를 연주하고, 마디 118 에서 호른은 모티브 4 의 var.2 를 더한다. 바로 이어 마디 119-121 에서 바이올린 솔로가 모티브 5 의 var.1 을, 클라리넷이 모티브 5 의 var.2 를, 바순이 모티브 4 의 var.4 를 함께 연주한다. 이처럼, 서로 다른 모티브 단편들의 수직적, 수평적 결합과 더불어 갑작스러운 병치도 구조적 충동을 연속해서 발생시킨다.

<표 9-2> 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 마디107-123, Quilt I

악기 레이어	마디																
	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123
Vn. Solo	M4			M4 ^{var.3}			M5 ^{var.1}		M4 ^{var.3}				M5 ^{var.1}			M4 ^{var.3}	
T	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}								M4 ^{var.1}
U	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M5 ^{var.2}				M4 ^{var.1}
T	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}			M4 ^{var.4}						M4 ^{var.4}				
T	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.1}				M4 ^{var.1}
I	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.3}				
Trp.	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.3}				
Trb.	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.3}				
Tb.	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.3}				
Timp.	M4 ^{var.1}			M4 ^{var.1}					M4 ^{var.1}				M4 ^{var.3}				
Vn. I	M4 ^{var.2}			M4 ^{var.2}					M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}
Vn. II	M4 ^{var.2}			M4 ^{var.2}					M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}
Va.	M4 ^{var.2}			M4 ^{var.2}					M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}
Vc.	M4 ^{var.2}			M4 ^{var.2}					M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}
Db.	M4 ^{var.2}			M4 ^{var.2}					M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}				M4 ^{var.2}

《콘체르토 그로소 No. 6》에 나타나는 마지막 텍스처 유형인 Quilt II는 Quilt I처럼 모티브 단편을 음 소재로 활용하지만, 모노그램 및 12음집합에 기초하여, 규칙적으로 정해진 길이에 따라 반복해서 배치함으로써 보다 더 체계적인 텍스처의 모습을 구현한다. Quilt II에 관해서는 다음 장에서 자세히 다룰 것이다.

3) 양식적 통합: 종결 클라이맥스의 형성

슈니트케는 여섯 개의 콘체르티 그로시의 각 악장 끝부분이나 그 직전에 클라이맥스를 배치하면서, 곡 전반에 걸쳐 서로 다른 음 소재들의 구조적 충돌로 발생하고 누적되어 온 음악적 에너지를 거기에 수렴한다. 따라서, 이러한 종결 클라이맥스가 형성되는 지점에서 사실상 폴리스타일적 통합이 이루어진다. 특히, 여기에 이전에 나왔던 서로 다른 양식적 음 소재들이 가장 많은 악기 레이어에 배치되고, 가장 강도가 센 다이내믹스를 동반하며 재등장하기 때문이다. 슈니트케는 이 클라이맥스 이후에 세 가지 다른 유형인 Culminating, Decreasing, Distortive 중 하나로 음악을 전개하며 곡을 종결한다. 이 유형들은 각각 세부 유형을 가지고 있는데, Culminating 유형은 Culminating I, II로, Decreasing 유형은 Decreasing I, II, III로, Distortive 유형은 Distortive I, II, III, IV로 분류된다.³¹⁾ <표 10>은 각 유형의 세부 유형에 해당하는 여섯 개의 콘체르티 그로시 악장들을 제시한다.

31) 본 연구는 종결 클라이맥스의 세 가지 유형과 각 세부 유형을 곡 후반부의 클라이맥스 지점에 도달한 직후의 음악적 양상에 따라 명명하고, 모두 영어로 표기한다.

<표 10> 여섯 개의 콘체르티 그로시, 클라이맥스 유형 및 세부 유형³²⁾

유형	세부 유형	악장
Culminating	Culminating I	1-III, 2-III, 3-II, 3-IV, 4-III, 6-I
	Culminating II	1-II, 1-IV, 2-I, 4-I, 5-I, 5-III
Decreasing	Decreasing I	1-I, 6-II
	Decreasing II	3-I, 3-III
	Decreasing III	1-VI
Distortive	Distortive I	2-II, 4-II, 4-IV, 5-IV
	Distortive II	2-IV
	Distortive III	1-V, 5-II, 6-III
	Distortive IV	3-V

첫 번째 유형인 Culminating은 가장 많은 수의 악기 레이어, 가장 강도 높은 다이내믹스, 가장 확장된 또는 최고 음역대, 더 빠른 리듬형을 사용하는 특징을 보여준다. 이 유형은 여섯 개의 콘체르티 그로시의 26악장 중 12악장에서 나타난다. Culminating I은 악장의 마지막 마디까지 위에 언급한 각 영역에서 증가하는 모습을 보여준다. 즉, 1-III, 2-III, 3-II, 3-IV, 4-III, 6-I의 마지막 섹션은 악기 수가 점점 증가하고, 다이내믹스도 점점 강해지며, 악기의 음역도 저음역부터 고음역으로 확장되고, 리듬 분할도 더 많아지며, 이전에 제시된 다양한 양식적 음 소재들이 모두 결합하여 나타난다. <악보 11>은 이 중 《콘체르토 그로소 No. 3》 4악장의 마지막 두 마디인 마디94-95에 나오는 세부 유형 Culminating I의 예시이다.

32) <표 10>에서 ‘1-III’ 은 《콘체르토 그로소 No. 1》의 3악장을 의미한다. 즉, 처음 아라비아 숫자는 콘체르토 그로소의 작품 번호를, 나중 로마 숫자는 해당 악장을 표시한다.

<악보 11> 《콘체르토 그로소 No. 3》 4악장, Culminating I 유형

m. 94

Violin solo I

Violin solo II

Campana

Cembalo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ff

gliss.

C H

ff → p

ff → p

ff → p

ff → p

ff → p

ff → p

ff → p

ff → p

Culminating II는 다음의 두 단계 또는 세 단계로 구성된다. 첫 번째 단계는 마지막 섹션 시작부터의 ‘Accumulation’, 두 번째 단계는 악기 종류나 수, 셈여림 등의 갑작스러운 변화를 포함하는 ‘Interruption’, 세 번째 단계는 이전에 나온 단계들의 ‘Synthetic Ending’이다. 《콘체르토 그로소 No. 1》의 4악장, 《콘체르토 그로소 No. 2》의 1악장, 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장 및 3악장이 초기 두 단계로 이루어진다. 그리고 《콘체르토 그로소 No. 1》의 2악장, 《콘체르토 그로소 No. 4》의 1악장이 세 단계를 모두 보여준다.

〈악보 12〉는 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장의 마지막 다섯 마디인 마디 196-200에 나오는, 두 단계로 구성된 세부 유형 Culminating II의 예시이다. 이 악장의 종결부에서 두 단계 중 첫 번째 단계인 Accumulation은 7개의 핵심 모티브로부터 파생된 모티브 단편들의 통합과 4개의 하위 섹션(마디178-181, 마디82-187, 마디188-193, 마디194-200)의 병치로 만들어진다. 새로운 하위 섹션이 나타날 때마다 악기 수와 다이내믹스의 강도가 증가한다. 그 결과로 마지막 하위 섹션은 최대 42개의 악기 레이어와 가장 큰 *fff*의 다이내믹스를 형성한다. 궁극적으로, 슈니트케는 가장 마지막 마디인 마디200에서 1악장 내내 나오지 않았던 피아노 파트가 갑자기 12음 클러스터(cluster)를 연주하게 한다. 이러한 종결은 두 번째 단계인 Interruption의 좋은 예이다.

<악보 12> 《콘체르토 그로소 No. 5》 1악장, Culminating II 유형

m. 196

3 Flute
3 Oboe
3 Clarinet in Bb
3 Bassoon
4 Horn in F
4 Trumpet in Bb
4 Trombone
Tuba
Timpani
Piano
Violin solo
Violin I
Violin II
10 Viola 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Violone/lo
Contrabass

두 번째 유형인 Decreasing은 악기 레이어 수와 다이내믹스 강도의 점차적

인 감소 및 고음역에서 저음역으로의 음역대 변화를 보여준다. 여섯 개의 콘체르티 그로시 악장 중에서 총 다섯 악장이 이 유형에 속한다.

세부 유형으로 Decreasing I에서는 악기 레이어의 수는 같지만, 셈여림의 강도가 점진적으로 감소하고, 높은 음역대에서 낮은 음역대로 이동한다. 《콘체르토 그로소 No. 1》의 1악장과 《콘체르토 그로소 No. 6》의 2악장이 이에 해당한다. 다음 장에서 《콘체르토 그로소 No. 6》을 분석할 때 이 세부 유형에 대한 예를 들 것이다.

Decreasing II에서는 악기 레이어 수와 다이내믹스 레벨이 점차 감소하고, 고음역에서 저음역으로 이동하는데, 악기마다 연주하는 음 소재를 서로 다른 마디에서 끝내면서 점점 사라지게 한다. 《콘체르토 그로소 No. 3》의 1악장 및 3악장에서 나타난다. <악보 13>은 《콘체르토 그로소 No. 3》의 3악장에서 구현되는 세부 유형 Decreasing II를 제시한다. 두 개의 바이올린 솔로를 제외하고, 하프시코드와 현악기군에서 동일한 음 소재가 차례로 제거된다.

<악보 13> 《콘체르토 그로소 No. 3》 3악장, Decreasing II 유형

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violin solo I:** Starts at m. 81, features a melodic line with triplets and dynamics *ff*, *f*.
- Violin solo II:** Mirrors the solo I part with similar dynamics.
- Camp:** Remains silent until m. 84, then plays a melodic line with dynamics *ff*.
- Cembalo:** Accompanies the Camp with a rhythmic pattern, dynamics *ff*.
- Violin I (4 parts):** Divisi (div.) starting at m. 81, playing sustained chords with dynamics *ff*, *mf*, *mp*. Includes glissando (gliss.) markings.
- Violin II (4 parts):** Divisi (div.) starting at m. 81, playing sustained chords with dynamics *ff*, *mf*, *mp*. Includes glissando (gliss.) markings.
- Viola (3 parts):** Divisi (div.) starting at m. 81, playing sustained chords with dynamics *ff*, *mf*, *mp*. Includes glissando (gliss.) markings.
- Violoncello (2 parts):** Divisi (div.) starting at m. 81, playing sustained chords with dynamics *ff*, *mf*. Includes glissando (gliss.) markings.
- Contrabass:** Divisi (div.) starting at m. 81, playing sustained chords with dynamics *ff*. Includes glissando (gliss.) markings.

m. 87

The musical score for measures 87-90 includes the following parts and markings:

- Vln. I:** Treble clef, notes with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *f*.
- Vln. solo II:** Treble clef, notes with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *f*. Includes triplets in measures 87 and 88.
- Cemb.:** Grand staff (treble and bass clefs), notes with dynamics *p* and *pp*. Includes triplets in measures 87 and 88.
- Vln. I & II:** Multiple staves, mostly containing rests.
- Vla.:** Treble clef, notes with dynamics *p* and *pp*. Includes glissando markings (*gliss.*) in measures 87 and 88.
- Vc.:** Bass clef, mostly containing rests.
- Cb.:** Bass clef, mostly containing rests.

The score concludes with the instruction **attacca** at the bottom right.

Decreasing III은 악기 레이어의 수는 같지만, 셈여림의 강도가 점점 줄어들고, 이전 악장에 나왔던 음 소재가 다시 나오는 경우이다. 《콘체르토 그로소 No. 1》의 6악장이 그 예시이다.

세 번째 유형인 Distortive는 클라이맥스 이후 나타나는, 예상하지 못했던 음악적 이벤트와 함께 형성된다.³³⁾ 이는 갑작스러운 악기 수 및 다이내믹 레벨의 감소, 더 느려진 리듬, 악기 주법의 급격한 변화 등을 포함한다. 여섯 개의 콘체르티 그로시의 악장 중 총 아홉 개의 악장이 여기에 속한다.

세부 유형인 Distortive I에서는 이러한 갑작스러운 변화가 마지막 섹션의 시작부터 마지막 마디까지 지속된다. 《콘체르토 그로소 No. 2》 2악장, 《콘체르토 그로소 No. 4》의 2악장 및 4악장, 《콘체르토 그로소 No. 5》 4악장이 여기에 해당한다. <악보 14>는 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장의 종결부에 나타나는 Distortive I 유형을 보여준다. 사실, Wave의 텍스처 구성을 통해 곡 전반에 걸쳐 축적되어 온 일련의 크고 작은 클라이맥스들은 악장의 마지막 순간까지 고조되거나, 악장 후반부의 가장 강도 높은 클라이맥스에 도달하자마자 갑자기 악기 수나 셈여림의 크기를 줄이게 되면 가장 큰 관심을 끌게 된다. 이 악장에서 슈니트케는 후자를 택하는데, 마디174에서 악기 레이어의 수와 셈여림 강도의 최고점(25개 악기 레이어와 *fff*의 다이내믹스)에 도달하자마자 갑자기 모든 악기의 소리를 멈추고 4마디 동안 긴 휴식을 취한 후에, 마디 179에서 예기치 않게 4중주가 *p*로 연주하기 시작한다. 이전에 극도로 높았던 악기들의 음역도, 여기서는 다시 보통의 음역으로 돌아간다. 흥미롭게도, 세 개의 솔로 악기(바이올린, 비올라 및 첼로)는 이 종결부 이전에는 전혀 솔로로 나오지 않았다.

33) Distortive 유형에 관한 아이디어는 아가우(V. Kofi Agawu)가 그의 아티클에서 소개한 문학 적 기법인 “reversal”에서 유래한다. 이는 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 초기 시의 끝에 나타나는 갑작스러운 변화로, 이전의 논리적 전개와 구별되는 드라마틱한 전환을 의미한다. V. Kofi Agawu, “Structural ‘Highpoints’ in Schumann’s *Dichterliebe*,” *Music Analysis*, 3/2 (1984): 160을 참고할 것.

<악보 14> 《콘체르토 그로소 No. 4》 2악장, Distortive I 유형

m. 179

Allegretto

Violin

Viola

Cello

Piano

또 다른 세부 유형인 Distortive II에는 《콘체르토 그로소 No. 2》의 4악장만 속하는데, 이는 ‘Distortive Beginning, Interruption, Synthetic Ending’의 세 단계로 구성된다. Distortive III는 급격한 변화와 더불어 이전에 소개된 음소재가 다시 나타난다. 《콘체르토 그로소 No. 1》의 5악장, 《콘체르토 그로소 No. 5》의 2악장, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 3악장이 그 예시들이다. 마지막 세부 유형인 Distortive IV는 Distortive 및 Decreasing 유형의 결합 형태이다. <악보 14>는 《콘체르토 그로소 No. 1》의 5악장 마지막에 나오는 세부 유형 Distortive III를 제시한다. 이 악장의 코다(coda)는 직전의 종지적 음형과 전혀 다른 음 소재인 이전 악장들에 계속 나왔던 Children’s Chorale 주제로 시작한다. 조성 또한 C# minor에서 C minor로 갑자기 변한다. 즉, 마디183의 vii^{04}_2 화음은 C# minor의 i화음으로 해결될 것으로 기대된다. 그러나 슈니트케는 이 기대감을 비틀어 C minor의 i화음으로 진행시킨다. 또한 하프시코드가 연주하는 조성적 Children’s Chorale 주제와 현악기군의 무조적 반주 사이에 강력한 구조적 충돌을 일으켜 긴장감을 계속 고조시키며 5악장을 마친다.

<악보 15> ≪콘체르토 그로소 No. 1≫ 5악장, Distortive III 유형

m. 180 Cadential Gesture

C[♯]m: V[♯]₄ (I[♯]) (I[♯]) N₆ IV₆ vii[♯]₂ Cm:
 Ped. _____

이러한 종결 클라이맥스는 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품에 항상 나타나는 큰 특징 중 하나이다. 여기에서 슈니트케는 여러 다양한 양식적 음 소재들을 통합한다. 다시 말하자면, 서로 다른 음악 양식적 소재들이 곡 전반에 걸쳐 수직 및 수평적인 구조적 충돌의 상호작용을 통해 계속 생성하고 축적하는 음악적 에너지가 종결 클라이맥스에 도달한 이후에 세 가지 다른 유형 중 하나로 흡수 또는 전환되면서 곡이 종결된다. 또한 쇤베르크의 음악적 아이디어 개념과 접목하자면, 이러한 종결 클라이맥스는 시작부터 작품 전반에 걸쳐 형성된 모든 갈등을 해소하는 지점이다.

2. 외부 형식 프레임

여섯 개의 콘체르티 그로시에서 음악적 패브릭의 외부 구조의 뼈대로서 기능하는 형식 프레임은 전통적인(traditional) 형식에서, ‘Pre-alternating’ 과 ‘Continuous’ 형식을 거쳐 ‘Alternating’ 형식까지 발전한다.³⁴⁾ 본 연구는 각각 변화된 형태를 외부 수평적 구조에서 가장 큰 양식적 충돌을 초래하는 형식적 틀을 제공하려는 슈니트케의 폴리스타일적 음악실험의 결과물로 간주한다. 이러한 외부 형식 프레임은 악장이 진행되는 과정에서 내부 음악적 구조를 형성하는 세 단계(시작, 경로, 종료)와 상호 작용한다. 이 형식들의 내부 개별 섹션은 특정한 양식적 음 소재들을 포함하고, 이들의 수직적, 수평적 조직이 만드는 텍스처에서 일어나는 양식적 충돌을 보여주며, 특히 마지막 섹션에서는 항상 종결 클라이맥스를 형성하며 곡을 완성한다.

슈니트케는 여섯 개의 콘체르티 그로시의 총 26악장 중 12개의 악장에서 전통적인 형식을 사용한다. 《콘체르토 그로소 No. 1》의 여섯 악장은 표제와 연관된 전통적인 형식을 기반으로 한다. 1악장은 “Preludio”, 2악장은

34) 본 연구는 각각의 외부 형식 프레임을 특징에 따라 명명하고, 모두 영어로 표기한다.

“Toccata”, 3악장은 “Recitativo”, 4악장은 “Cadenza”, 5악장은 “Rondo”, 6악장은 “Postludio” 로 구성된다. 다음에 작곡된 《콘체르토 그로소 No. 2》의 1, 2, 4악장과 《콘체르토 그로소 No. 3》의 2, 3악장 및 《콘체르토 그로소 No. 5》의 2악장은 전통적인 형식 중에서 특히 주제와 변주로 되어 있는데, 이는 슈니트케가 반복과 변주를 기반으로 한 외부 형식적 프레임에 관심이 많았다는 점을 시사한다. 또한 이후에 반복과 변주에 중점을 둔 Pre-alternating과 Alternating 형식이 나타나는 것을 예견한다.

<표 11>은 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장의 외부 형식 프레임과 섹션별로 사용된 주제 및 조성을 제시한다. 여기서 슈니트케는 이전에 언급한 7가지 주제(Children’s Chorale, Chorale, Toccata I, Toccata II, Refrain, Tango, Nota Cambiata)를 7파트로 구성된 론도(A1-B-A2-C-A3-D-A4-Coda)에 배치한다.

<표 11> 《콘체르토 그로소 No. 1》 5악장, 론도 형식

섹션 (마디)	A1 (1-37)	B (38-70)		A2 (71-90)	C (90-132)	A3 (133-151)			D (152-167)		A4 (168-183)	Coda (184-194)
		(38-52)	(53-70)			(133-143)	(144-148)	(149-151)	(152-159)	(160-167)		
2 Vn. Solos	Refrain	Chorale	Children’s chorale	Refrain (solos) Children’s chorale (Harpichord)	Tango		Refrain	Toccata II	Refrain 단편	Nota Cambiata	Refrain	Children’s chorale
Tutti	Refrain	Chorale	Children’s chorale	Refrain 단편	Tango	Refrain	Toccata II	Refrain	Toccata II	Nota Cambiata	Tango, Toccata I, Chorale, Toccata II	
조성	C minor	무조		C minor	E ^b minor	C minor			무조		C# minor	C minor

<표 12>는 《콘체르토 그로소 No. 3》의 3악장에 나오는 주제와 변주 형식의 구성을 보여준다. 주제와 총 3개의 변주 및 코다로 이루어져 있다. 주제와 각각의 변주는 하나의 MBB로 서로 다른 음렬을 수직적, 수평적으로 배치하면서 그들 사이의 양식적 충돌을 초래한다.

<표 12> 《콘체르토 그로소 No. 3》 3악장, 주제와 변주 형식³⁵⁾

섹션	Theme (mm. 1-19)			Var. I (mm. 20-37)				Var. II (mm. 38-57)		Var. III		Coda
하위 섹션	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
마디	1-7	6-13	12-19	20-30	26-31	30-37	38-41	42-49	49-57	58-64	65-84	84-92
Solo	Vn. I		R6			R7		R2→R8→R8-r			R3	R2
	Vn. II		R3-r			R4-r		R8→R2→R2-r			R3-r	P3
Harpischord		HR1			R4			12-tone cluster	R6-r→HR2		12-tone cluster	R6-r+ R9-r
Tutti	Vn. I	R3		R1	12-tone cluster		R4			R5	R5	D major block chord
	Vn. II						R3		Note A		R1+R5-r+ R9-r+R10	
	Va.						R4		I5*		R3+R5+R8	
	Vc.						R3		R5		R2+R6	
	Db.						R4		I5			

《콘체르토 그로소 No. 2》의 4악장에만 나오는 Pre-alternating 형식은 두 개의 교대하는 섹션을 포함하지만, 그 형식 프레임에 한 섹션을 한 번 더 배열한다. <표 13>은 이 악장의 Pre-alternating 형식 프레임에서 두 개의 모티브 Brandenburg와 Passacaglia가 섹션마다 서로 교대하는 모습을 보여준다. 이 형식의 섹션은 [A1-B1-A2-B2-B3-A3-A4]로 구성된다. 슈니트케는 A섹션들에 Brandenburg 모티브를, B섹션들에 Passacaglia 모티브를 배치한다. 크게 A와 B 섹션이 서로 교대하는 가운데 같은 섹션이 한 번 더 반복된다. 즉, 섹션 B2 후에 섹션 B3가 나오고, 섹션 A3 후에 섹션 A4가 나오는 것이다.

<표 13> 《콘체르토 그로소 No. 2》 3악장, Pre-alternating 형식³⁶⁾

섹션	Introduction	A1	B1	A2	B2	B3*	A3	A4*	
마디	1-9	10-75	76-106	107-140	141-170	171-194	195-226	227-243	244-255
Solo Duo		Brandenburg	Passacaglia	Brandenburg	Passacaglia	Passacaglia	Brandenburg		Brandenburg
Tutti	Brandenburg	Brandenburg	Brandenburg	Passacaglia	Brandenburg	Brandenburg	Passacaglia	Brandenburg	Passacaglia

35) <표 12>에서 R3-r은 Row 3의 역행(retrograde)을 의미한다.

36) <표 13>에서 별표로 한번 더 반복되는 섹션인 B3과 A4를 표시하였다.

이후 《콘체르토 그로소 No. 3》의 1악장, 4악장, 5악장에서 슈니트케는 다른 외부 형식적 프레임인 Continuous 형식을 실험한다. 이 형식은 서로 다른 양식적 음 소재를 서로 다른 섹션에 연속해서 배치하는 것이다. 보통 [A-B-C-D-E...]의 형태로 나타난다.³⁷⁾

<표 14>는 《콘체르토 그로소 No. 3》의 4악장에 나타나는 Continuous 형식 구성을 나타낸다. 슈니트케가 9개의 섹션에 서로 다른 음 소재를 배치하는 방법은 다음과 같다. 첫째, 두 개의 바이올린 솔로는 섹션 A를 제외하고 섹션 B부터 섹션 I까지 5개의 화성적 음렬을 포함한 총 12개의 12음렬을 연주한다. 섹션 A에서는 두 개의 바이올린 솔로가 지속음 D를 연주하고 하프시코드가 바흐의 C# minor와 F minor 푸가에서 발췌한 주제를 연주하는 동안에, 튜티의 바이올린 I, 바이올린 II와 더블 베이스가 Row 3을 연주한다. 섹션 I에서 튜티는 두 바이올린 솔로와 함께 5개의 기본 12음렬을 연주한다.³⁸⁾ 둘째, 튜티는 섹션 E에서 처음으로 BACH 모노그램을 도입한다. 이 이후로 차임(chime)은 섹션 F, G, I에서 더해질 때마다 항상 BACH 모노그램을 연주한다. 섹션 H에서는 더블 베이스만이 BACH 모노그램을 연주하고 나서 BERG 모노그램을 연주한다. 마지막 섹션 I에서, 하프시코드가 차임과 함께 BACH 모노그램을 맡아 연주한다. 셋째, 섹션 B와 F에서 조성적 화성진행 구간을 연주하는 담당은 늘 하프시코드이다. 튜티의 현악기군은 모두 다음 섹션 G에서 조성적 화성진행 구간을 이어 연주한다. 넷째, 섹션 C에서 하프시코드는 조성적인 2도 하행 시퀀스(sequence)를 연주하는데, 이를 튜티의 바이올린 I과 바이올린 II에서 서로 모방하는 시퀀스 형태로 바꾸어 연주한다. 섹션 D에서는 튜티에서 더블 베이스를 제외한 현악기들이 선율을 서로 모방한다. 마지막으로, 튜티가 섹션 H에서 반음계적 화성진행 구간을 연주한다.

37) 이 형식은 일반적으로 ‘through-composed’ (연작)라는 음악 용어로 알려져 있다.

38) 5개의 기본 음렬 중에서 Row 3은 BACH 모노그램을 토대로 만들어졌다. 이 Row 3은 4악장의 9 섹션 모두에서 사용될 만큼 가장 중요한 12음렬이다. 또한, BACH 모노그램은 Row 1을 제외한 나머지 Row에 다 포함되어 있다.

<표 14> 《콘체르토 그로소 No. 3》 4악장, Continuous 형식³⁹⁾

섹션		A	B	C	D	E
마디		1-8	8-23	22-32	30-41	39-50
Solo	Vn. I	D 페달	R3	R7→R3-r→R5	R3→R2-r	R2→R6→R7-r
	Vn. II	D 페달	R1	R4→R3	R5→R6-r	R4→R9→R3-r+R3
Harpichord		C# minor 푸가 → F minor 푸가	조성적 화성진행 I (Gm)	시퀀스		
Tutti	Vn. I	R3		모방적 시퀀스	선율 모방	모방적 BACH ^M
	Vn. II					
	Va.					
	Vc.					
	Db.	R3				C음

섹션		F	G	H	I
마디		50-71	71-84	82-91	92-95
Solo	Vn. I	R2-r→R8→R1→R3-r→R5-r	HR2-r→HR3-r→HR5→HR4	R4→HR1	R5→R3→R6-r→R6
	Vn. II	R5→R3→R1→R3→R6-r	HR1→HR3-r→HR5→HR4	R2→R5→R6-r→R1-r→R7→R3	R3→R7→R3→R6
Harpichord		조성적 화성진행 II (CM)			BACH ^M
Tutti	Vn. I		조성적 화성진행 III (Gm) → 조성적 화성진행 IV (Ebm)	반음계적 화성진행 (Db음 반주)	R5→R4→R3→R2→R1 (5연속 12음 클러스터)
	Vn. II				
	Va.				
	Vc.				
	Db.			BACH ^M →BERG ^M	
Chimes		BACH ^M	BACH ^M		BACH ^M

이 Continuous 형식은 연속적인 Musical Building Block을 형성하며 수평적으로 강력한 양식적 충동을 유발하기에 적합하지만, 서로 다른 양식적 음 소재를 수직적, 수평적으로 결합하는 과정에서 ‘차이’를 계속 강조하면서 구조적 통일성을 약화시키는 단점을 노출한다. 이 때문에 슈니트케는 구조적 일관성을 강화하고자 《콘체르토 그로소 No. 4》의 네 악장 전부에서 Alternating 형식을 시도한다.⁴⁰⁾

슈니트케는 Alternating 형식에서 각 섹션별로 동일한 음 소재를 배치하는데, 악장에서 각 섹션을 교대로 배치함으로써 서로 다른 음 소재들 사이에 수

39) <표 14>에서 BACH^M과 BERG^M의 ^M은 모노그램을 의미한다.

40) Alternating 형식은 스트라빈스키의 ‘리토르넬로’ (ritornello) 형식과 유사하지만, 교대하는 성격을 강조하고자 본 연구에서 채택한 용어이다. Lynne Rogers, “Rethinking Form: Stravinsky’s Eleventh-Hour Revision of the Third Movement of His Violin Concerto,” *The Journal of Musicology*, 17/2 (1999): 273-6을 참고할 것.

평 구조적 충돌을 반복해서 일으키지만, 각 섹션을 악장의 마지막까지 여러 번 반복함으로써 섹션들 사이의 연관성도 강화한다. 이전의 <표 8>은 《콘체르토 그로소 No. 4》의 2악장에 나타난 Alternating 형식 또한 제시한다.

《콘체르토 그로소 No. 5》의 1악장과 3악장도 Alternating 형식을 바탕으로 구성된다. 1악장의 경우, A섹션과 B섹션이 교대로 5번 나온다. 그 구성은 A1 (마디1-57), B1 (마디58-123), A2 (마디124-136), B2 (마디137-177), [A3+B3] (마디178-200)이다. 마지막 섹션이 이전의 A섹션과 B섹션에 제시된 서로 다른 양식적 음 소재들을 통합하고 있어서, 변형된 Alternating 형식이라 할 수 있다.

흥미롭게도 슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 4》에서 Alternating 형식을 실험한 후에 《콘체르토 그로소 No. 5》의 2악장에서는 다시 전통적인 주제와 변주 형식을, 4악장에서는 Continuous 형식을 시도한다. 그러나 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장 모두에 다시 Alternating 형식을 활용함으로써, 이 형식이 수직적, 수평적 구조 모두에서 양식적 충돌을 초래하여 음악적 에너지를 생성하는 동시에 곡 전반에 걸친 구조적 통일성을 구축하는 데 가장 이상적인 것임을 보여주고 있다. 이 형식의 실제적인 적용에 관해서는 다음 장인 《콘체르토 그로소 No. 6》의 분석에서 악보와 함께 자세히 다룰 예정이다.

<표 15>는 지금까지 설명한 구조적 구성 요소들의 변형 및 발전을 전체 악장에 걸쳐 요약한 것이다. 이처럼 슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 1》부터 《콘체르토 그로소 No. 6》까지 서로 다른 양식적 음 소재들을 개발하며, 수직적, 수평적 구조에서 양식적 충돌을 일으키는 방법들을 연구하여 서로 다른 텍스처 및 형식적 프레임으로 구현하고, 이를 통해 생성된 음악적 에너지를 클라이맥스로 수렴한 후에 종결 클라이맥스의 특정한 유형 중 하나로 곡을 마무리한다.

<표 15> 여섯 개의 콘체르티 그로시, 구성 요소들의 변형 및 발전⁴¹⁾

콘체르토 그로소	악장	음악적 패브릭			
		외부 형식 프레임	내부 구조		
			시작	경로	종료
No. 1	1. Preludio	T	주제	CG	Decreasing I
	2. Toccata	T	주제	CG	Culminating II
	3. Recitativo	T	주제	CG	Culminating III
	4. Cadenza	T	주제	CG	Culminating II
	5. Rondò	T	주제	CG	Distortive III
	6. Postludio	T	주제	CG	Decreasing III
No. 2	1. Andantino-Allegro	T	모티브	CG	Culminating II
	2. Pesante	T	모티브	CG	Distortive I
	3. Allegro	PA	모티브	CG	Culminating I
	4. Andantino	T	모티브	CG	Distortive II
No. 3	1. Allegro	C	주제, Row ^M	MBB	Decreasing II
	2. Risoluto	T	Row ^M	MBB	Culminating I
	3. Pesante	T	Row ^M	MBB	Decreasing II
	4. Adagio	C	Row ^M	MBB	Culminating I
	5. Moderato	C	주제, Row ^M	MBB	Distortive IV
No. 4	1. Allegro	A	모티브	Wave	Culminating II
	2. Allegretto	A	모티브	Wave	Distortive I
	3. Lento-Allegro	A	모티브	Wave	Culminating I
	4. Lento	A	모티브	Wave	Distortive I
No. 5	1. Allegretto	A	모티브	Quilt	Culminating II
	2. (템포 지시 없음)	T	모티브	Quilt	Distortive III
	3. Allegro vivace	A	모티브	Quilt	Culminating II
	4. Lento	C	모티브	Quilt	Distortive I
No. 6	1. Andante-Allegro	A	12음집합, Fragment ^M	Quilt	Culminating I
	2. Adagio	A	12음집합, Fragment ^M	Quilt	Decreasing I
	3. Allegro vivace	A	12음집합, Fragment ^M	Quilt	Distortive III

41) <표 15>의 ‘외부 형식 프레임’ 칸에서 T는 Traditional 형식, C는 Continuous 형식, PA는 Pre-alternating 형식, A는 Alternating 형식을 의미한다. 시작 단계의 ‘음 소재’ 칸에서 Row^M은 모노그램과 12음렬의 결합을, Fragment^M은 모노그램과 모티브 단편의 결합을 나타낸다. 경로 단계의 ‘텍스처 유형’ 칸에서 CG는 Chromatic Gradation, MBB는 Musical Building Block의 축약형이다.

IV. 《콘체르토 그로소 No. 6》의 분석

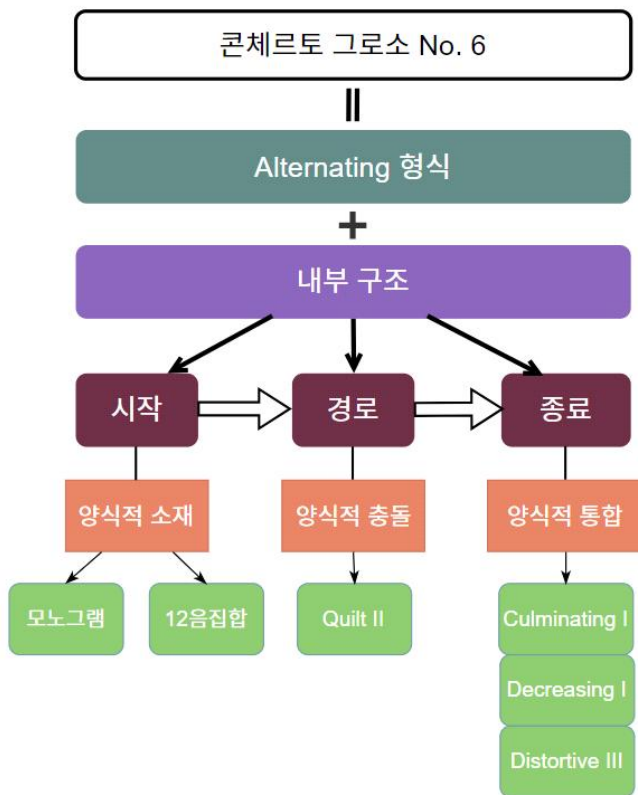
이 장에서는 2장에서 제시한 분석모델에 따라 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장의 내부 구조를 시작, 경로, 종료의 세 단계로 나누어 자세히 분석한다. 또한, 이를 외부 형식 프레임과 결합하여 슈니트케가 폴리스타일리즘에 기반한 음악적 패브릭을 어떤 방식을 통해 구축하는지 다루고자 한다.

《콘체르토 그로소 No. 6》는 1993년에 완성되었고, 피아노, 바이올린, 현악 오케스트라로 연주한다. 총 3악장으로 구성되는데, 1악장 Andante-Allegro, 2악장 Adagio, 3악장 Allegro vivace이다. 슈니트케는 1977년에 처음으로 《콘체르토 그로소 No. 1》을 작곡하고서, 그 이후 약 16년의 긴 기간 동안 다섯 개의 콘체르티 그로시를 더 작곡하며 이 시리즈를 완결한다. 사실 이 기간은 슈니트케가 본격적으로 음악 활동을 시작하여 그 전성기를 맞이하고, 1985년 7월 처음 심장 발작이 일어난 후 건강이 점점 악화되던 시기와 맞닿아 있다. 즉, 이 콘체르토 그로소 시리즈는 슈니트케의 음악 여정을 그만큼 잘 반영하고 있다. 이 중 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》에는 특히 슈니트케가 이전의 다섯 개의 콘체르티 그로시에서 쌓아온 다양한 폴리스타일리즘 음악어법과 작곡기법이 종합적이면서도 가장 체계적으로 제시된다. 다른 콘체르토 그로소에 비해 상대적으로 악장 수와 길이가 짧지만, 본 연구는 이 《콘체르토 그로소 No. 6》를 슈니트케 폴리스타일리즘 음악의 정수를 잘 보여주는 작품 중 하나로 여긴다. 그 이유에 대해서는 구조적 구성 요소들을 살펴보면서 하나씩 논할 것이다.

다음 <표 16>은 《콘체르토 그로소 No. 6》에 관한 분석모델을 나타낸다. 다시 정리하자면, 작품의 전체적인 구조를 의미하는 음악적 패브릭은 세 단계로 진행되는 내부 구조와 하나의 외부 형식 프레임으로 구성된다. 내부 구조의 시작 단계에서는 서로 다른 양식적 음 소재들을 파악하고, 경로 단계에서

는 이들 사이의 양식적 충돌을 통해 발생하는 음악적 에너지를 추적하며, 종료 단계에서는 종결 클라이맥스에서 나타나는 음악적 양상들을 통해 양식적 통합이 어떻게 이루어지는지 탐구한다. 여기에 외부 형식 프레임은 외부 구조적 틀로서 양식적 음 소재들을 섹션마다 담고, 섹션 내의 수직적 구조에서 생기는 양식적 충돌과 섹션 사이의 수평적 구조에서 생기고 누적되는 양식적 충돌을 결합한다. 이러한 구조적 구성 요소들의 세부 사항과 전체 구조의 형성 과정은 세 개의 하위 장에서 자세히 설명할 것이다.

<표 16> 《콘체르토 그로소 No. 6》에 관한 분석모델



1. 내부 구조

1) 시작 단계

위의 <표 16>에 나온 것처럼, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 주요 음 소재는 모노그램으로 만들어진 3개의 모티브 단편과 10가지 변형을 보여주는 12음 집합이다. 《콘체르토 그로소 No. 1》부터 시작된 슈니트케의 양식적 음 소재의 개발은 이 두 개의 최종 유형으로 마무리된다.

먼저 모노그램의 형성 과정을 살펴보면, <표 17>에 제시된 것처럼 세 개의 모노그램은 《콘체르토 그로소 No. 6》을 연주하는 피아니스트인 Viktoria Postnikova, 그녀의 가족으로 남편이면서 잘 알려진 지휘자인 Gennady Rozhdestvensky와 그들의 아들인 바이올리니스트 Alexander Rozhdestvensky의 이름을 바탕으로 만들어진다.⁴²⁾ 본 연구는 이 세 개의 모노그램을 각각 M1, M2, M3로 명명한다. 여기서 M0는 12반음에서 M1, M2, M3의 음들을 제외한 음들로 이루어진다.

<표 17> 《콘체르토 그로소 No. 6》 모노그램과 결합한 모티브 단편⁴³⁾

라벨	모노그램	실제 음
M1	Victoria Postnikova	C, A, E \flat
M2	Gennady Roschdestvensky	G, E, A, D, E \flat , C, B, C \sharp
M3	Alexander Roschdestvensky	A, E, D, E \flat , C, B, C \sharp
M0	여집합 음들	F, F \sharp , G \sharp , A \sharp

<표 18>은 M1, M2, M3, M0 사이의 관계를 제시한다. 가장 많은 8개의 음

42) 이 세 개의 모노그램의 형성 과정은 시겔이 그의 아티클에서 제시한 원칙들을 따른다. Christopher Segall, “Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke’s Monogram Technique,” *Journal of Musicology* 30/2 (2013): 273과 275를 참고할 것.

43) 표에서 굵은 글씨와 회색 배경색으로 표시된 부분이 모노그램으로 사용된 글자이다.

들(G, E, A, D, E \flat , C, B, C \sharp)로 이루어진 M2는 7개의 음표(A, E, D, E \flat , C, B, C \sharp)로 이루어진 M3와 모집합 관계이며, 3개의 음표(C, A, E \flat)로 이루어진 M1과도 모집합 관계이다. 여기서 M3도 M1의 모집합이다. 12반음에서 가장 큰 전체집합인 M2에 속한 음들을 제외하면 F, F \sharp , G \sharp , A \sharp 이 남는데 이 음들의 집합을 M0라 한다. 즉, M1, M2, M3, M0의 음들을 모두 합치면 하나의 12음집합을 구성한다. 이러한 모노그램 사이의 관계성은 이전의 콘체르토 그로소들에서는 나타나지 않는다. 슈니트케는 이러한 M1, M2, M3, M0에 서로 다른 양식적 음형을 결합한다. 그리고 이 중 M1, M2, M0를 먼저 차례로 도입부 마디 1-5에, M3는 마디 13-16에 처음 배치한다.

<표 18> 《콘체르토 그로소 No. 6》 M1, M2, M3, M0 사이의 관계성

12음			
M0 F, F \sharp , G \sharp , A \sharp	M2 G	M3 E, D, B, C \sharp	M1 C, A, E \flat

또 다른 음 소재 유형인 12음집합은 모노그램과 상관없는, 특정 구간에 사용된 음들을 추출하여 12반음의 그룹을 형성하는 것이다. 본 연구에서 ‘NM’은 이러한 12음집합에 기초한 모티브 단편을 표기할 때 사용한다. 《콘체르토 그로소 No. 6》의 1악장 도입부 마디6-7에 가장 처음 나오는 12음집합은 12음 클러스터 형태로, 본 연구에서는 NM^{orig.}으로 표기한다.⁴⁴⁾ 이 NM^{orig.}은 세 악장 전반에 걸쳐 10가지로 변형되어 전체 또는 부분적으로 나타난다(표 19). 이처럼, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 두 양식적 음 소재는 12음집합의 구현이라는 공통된 특징을 보여준다.

44) NM^{orig.}은 ‘NM original’의 축약형이다.

<표 19> 《콘체르토 그로소 No. 6》 12음집합의 10가지 변형⁴⁵⁾

라벨	12음집합의 형태
NM1	부분적 12음집합, 튜티 현악기군의 5음 블록화음(1악장 마디8-10)
NM2	[M3+M0]의 첫 번째 모방 선율에 대한 대선율 역할을 하는 두 번째 모방 선율(1악장, T ₆ 관계의 마디16-18과 마디21-23)
NM3	피아노 양손 파트에서 T ₆ 관계의 대칭적 블록화음(1악장 마디32-39)
NM4	1번씩 반복되며, 8마디 동안 12음집합을 구성하는 4개의 4분음표 연속 진행(1악장 마디48-55)
NM5	바이올린 솔로와 피아노 솔로 사이의 T ₆ 상행 모방 선율(2악장 마디9-11)
NM6	바이올린 솔로와 피아노 솔로 사이의 T ₂ 상행 모방 선율(2악장 마디18-19)
NM7	바이올린 솔로와 피아노 솔로 사이의 자유 대위 선율(2악장 마디38-43)
NM8	부분적 12음집합, 피아노의 7음 분산화음(3악장 마디1-6)
NM9	피아노의 6음 클러스터와 튜티 현악기군의 6음 동음반복 음형의 결합(3악장 마디12)
NM10	바이올린 솔로의 반응계적 연속 진행(3악장 마디17-18)

<악보 16-1>은 슈니트케가 《콘체르토 그로소 No. 6》의 1악장 도입부 7마디에 순서대로 배치한 M1, M2, M0, NM^{orig.}의 예시이다. 피아노가 M1을 마디1에서, M2를 마디2-4에서, M0를 마디5에서, NM^{orig.}을 마디6-7에서 연주한다. 마디1의 M1은 감 6/4 화음[E^b-A-C]을 기반으로 한다. 이후 섹션 A1에서 분산화음[E^b-A-A-C]의 형태로 다시 나온다. M2는 마디2에서 저음역대 G1음에서 시작하여, 마디3-4에서 피아노 왼손 파트의 3음화음[E-G-A]과 오른손 파트의 장 3도 클러스터[B-C-C[#]-D-D[#]]를 포함하는 온음표 지속음 리듬을 가진 두 개의 블록화음으로 진행된다. 마디9-11에서 G음의 시작과 함께, 이 두 화음은 왼손에서 오른손으로 연결되는 8분음표 연속리듬을 가진 분산화음 형태로 재등장한다(악보 16-2). 마디5의 M0[F-G^b-A^b-B^b]는 순차상행하는 4개의 연속 4분음표 형태로 제시된다. <악보 16-3>에 나온 것처럼, 마디13-16에는 동일 멜로디를 증4도 아래에서 모방하는 폴리포니 텍스처에 기반한 M3가 처음 나타나

45) <표 19>에서 T₆에서 T는 ‘Transposition’의 축약형으로, T₆는 반음 6개의 간격만큼 이조된 것이고, T₂는 반음 2개의 간격만큼 이조된 것을 뜻한다.

고, 직후 마디16-17에서 M0가 순차하행으로 변형되어 재연된다.

<악보 16-1> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 도입부 마디1-7

Andante

m. 1 M1 M2 M0 NOrig.

<악보 16-2> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 섹션 A1 마디8-12

Allegro

m. 8 M1 M2

Piano *mp* *p* *mp* *mp*

Violin I *sf* *sf*

Violin II *sf* *sf*

Viola *sf* *sf*

Violoncello *sf* *sf*

Contrabass *sf* *sf*

<악보 16-3> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 섹션 B1 마디13-17



다시 정리하자면, 슈니트케는 도입부에서 M1, M2, M0의 결합과 NM^{orig.}을 통해 수평적으로 두 개의 12음집합을 구성한다. 그리고 인접한 섹션 A1과 B1에 각각 [M1+M2]와 [M3+M0]를 배치하면서 크게 수평적으로 12음집합을 형성하는 동시에, 섹션 B1의 도입부에서 M3로 구성된 음 소재를 피아노 양손 파트가 증4도 간격으로 모방하게 함으로써 수직적인 12음집합을 만들고 있다.⁴⁶⁾

결론적으로, 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 3》부터 음 소재 선택에 특별한 의미를 부여하며 활용한 모노그램 기법과 《콘체르토 그로소 No. 5》의 주요 음 소재로 빈번한 양식적 충돌을 일으키는 모티브 단편을 결합하여 관계성과 12음집합에 기반한, 가장 체계적이고 정교한 형태의 양식적 음 소재들을 생성한다.

2) 경로 단계

분석모델의 경로 단계에서는 슈니트케가 세 악장 전반에 걸쳐 공통으로 시도한 수직적 및 수평적 텍스처 유형을 탐색한다. 계속 언급했던 것처럼, 서로 다른 양식적 음 소재를 악기 레이어들에 수직적, 수평적으로 배치하는 것은 구조적 충돌을 초래한다. 이 양식적 부조화는 곡의 진행과 더불어 연속해서

46) 시겔은 그의 아티클에서 12음집합을 형성하는 ‘chromatic complementation’ (반음계적 보완성)의 원리에 관해 논한다. 또한, 본 연구에서 [M3+M0]으로 표기하는 부분에서 G음을 제외한 chromatic complementation의 예가 제시된다고 언급하고 있다. Segall (2013), 263과 275를 참고할 것.

발생한다. 이를 통해 생성된 음악적 에너지는 곡의 종결부에 위치한 클라이맥스까지 계속 축적된다.

《콘체르토 그로소 No. 6》에서 슈니트케가 시도한 최종적인 텍스처 유형은 서로 다른 모티브 단편들로 이루어진 콜라주(collage)에 기반한 Quilt II이다. 여기서 슈니트케는 한 섹션 내에 동일한 모티브 단편(들)을 규칙적으로 반복하며 배치한다. 이런 점에서 Quilt II는 《콘체르토 그로소 No. 5》에서 선보인 Quilt I보다 더 체계적이다. <표 20>과 <악보 17>은 《콘체르토 그로소 No. 6》의 1악장, 마디32-47에서 구현되는 Quilt II를 다룬다. 총 16마디 구간에서, 슈니트케는 4마디로 구성된 음 소재들을 규칙적으로 4번 반복한다. 마디32-35에서는 독주 악기의 역할을 하는 피아노는 NM3를, 튜티의 중·저음역대 현악기 비올라와 첼로는 [M3+M0]를, 더블 베이스는 NM2를 담당한다. 마디36-39에서 피아노는 계속해서 NM3를 연주하고, 튜티에서는 고음역대 현악기로 이동하여 바이올린 I과 바이올린 II가 [M3+M0]를 연주한다. 여기에 비올라는 마디36-37에서 M3의 연주를 돕고, 바이올린 I은 마디39에서 NM2를 연주한다. 마디40-48에서는 서로 다른 음 소재를 연주하던 악기군의 교차가 발생한다. 즉, 피아노는 [M3+M0]와 NM2를, 바이올린 I, 바이올린 II와 비올라는 NM3를 맡게 된 것이다. 이전과 같이 4마디 단위인 마디40-43과 마디44-47로 나뉘어 반복된다. 특히, 피아노 파트는 양손을 교차하여 NM2를 연주한다.

<표 20> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 마디32-47, Quilt II

		[1]	[2]	[3]	[4]				
악기 레이어		mm. 32-33	mm. 34-35	mm. 36-37	mm. 38-39	mm. 40-41	mm. 42-43	mm. 44-45	mm. 46-47
Piano	R.H.	NM3		NM3		M3	M0	M3	M0 NM2
	L.H.					M3	M0 NM2	M3	M0
Tutti	Vn. I			M3	M0 NM2	NM3		NM3	
	Vn. II			M3	M0				
	Va.	M3	M0	M3					
	Vc.	M3	M0						
	Db.		NM2						

<악보 17> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장 마디32-47, Quilt II

m. 32 [1] **m. 36 [2]**

NM3 **NM3**

Piano *mf* *f*

Violin I *sf* *sf* *mf* **M0** **NM2**

Violin II *sf* *mf* **M0**

Viola **M3** *mp* **M3** **M0** **M3** *mf* **M0**

Violoncello *mp* **M3** **M0** **NM2** *sf*

Contrabass *mp* *mp*

m. 40 [3] **m. 44 [4]**

Pno. **M3** *mf* **M3** **M0** **M0** **NM2** *f* **M3** **M0** **NM2**

Vln. I **NM3** *div.* **NM3** *f*

Vln. II *div.* *f*

Vla. *div.* *f*

Vc. *div.* *f*

Cb. *pizz.* *f* *pizz.* *f*

<악보 18-1>과 <악보 18-2>는 각각 3악장에서 인접한 두 섹션인 A4의 마디105-109와 B4의 마디110-124에 제시되는 Quilt II 유형이다.

<악보 18-1>에서 섹션 A4의 Quilt II는 이질적인 세 개의 음 소재인 피아노의 NM8, 바이올린 I의 NM10, 바이올린 II의 M1의 변주 음형을 결합하여 구성된다.⁴⁷⁾ 반주로 기능하는 피아노와 바이올린 II는 각각의 음 소재를 한 박 단위로 끊임없이 반복한다. 멜로디 역할을 맡은 바이올린 I은 마디106-107에서는 고음역대의 점2분음표 지속음인 B \flat 6음을 연주하고서, 8분음표 연속리듬으로 계속 하행하여 마디108의 바이올린의 최저음인 G3음에 도달한다. 마디108-109는 마디106-107과 같은 리듬형을 보여주지만, 마디109에서 바이올린 I은 두 개의 8분음표로 구성된 [G3+A \flat 4] 음형을 한 박 단위로 반복하기 시작한다.

<악보 18-1> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장 섹션 A4, Quilt II

47) 이후 제시되는 표와 악보에서는 각 음 소재의 변주 음형을 따로 var.로 표기하지 않고, 원형만 표기한다.

바로 이어지는 섹션 B4의 Quilt II는 다음 세 개의 서로 다른 모티브 단편들로 만들어진다. 첫 번째 모티브 단편은 바이올린 솔로가 마디110-117에서 담당하는 NM10의 변주 음형으로, [A5-B♭4-B3-B♭4-A5]에서 [B♭5-A4-G#3-A4-B♭5]로 이어지는 반음계적 연속 도약진행의 반복 형태다. 두 번째는 피아노가 마디110-121에서 연주하는 NM3의 변주 음형이다. 피아노의 양손 파트가 음정 관계는 불규칙하지만 서로 반진행하며 같은 리듬을 연주한다. 마디118-121에서는 피아노 양손 파트가 모두 12음 클러스터를 연주하며 이전보다 긴장감을 더 고조시킨다. 여기에 바이올린 I, 바이올린 II, 비올라, 첼로로 구성된 현악기군이 가세하여 함께 NM3의 변주 음형을 연주한다. 세 번째 모티브 단편은 바이올린 솔로가 마디118-120의 휴지기 이후 마디121-124에서 다시 연주하는 NM10의 또 다른 변주 음형이다. 이는 마디121-122에서 G3음부터 시작하여 반음계적 연속 상승 도약진행으로 [G#4-A4-A#5-B5]를 거쳐 최고음 C7음까지 도달한 후에, 반음계적 연속 하행 도약진행으로 [C#6-D5]를 거쳐 마디123의 최저음 D#4음까지 떨어진다. 이후 마디123-124에서 반음계적 연속 상승 순차진행으로 [E4-F4]를 거쳐 F#4음까지 이동하며 하나의 12음집합을 생성하고 있다(악보 18-2).

이처럼, 두 인접한 섹션들 각각에서 발생하는 수직적, 수평적 음 소재의 충돌과 더불어, 수평적으로 섹션들 사이에서도 갑작스러운 병치로 인해 구조적 충돌이 계속 일어난다.

<악보 18-2> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장 섹션 B4, Quilt II

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 110, features a Violin solo (Violin I) with a melodic line marked *mp* and *NM10*. The Piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with a *pizz.* marking. The second system, starting at measure 118, features a Violin solo (Violin II) with a melodic line marked *NM10*. The Piano accompaniment continues with chords and arpeggiated figures. The string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) plays a rhythmic pattern marked *f* and *pizz.*

모티브 단편이라는 같은 유형의 양식적 음 소재를 사용했던 《콘체르토 그로소 No. 5》에서는 곡 전반에 걸쳐 1악장 도입부 8마디에 나오는 세 모티브 단편에서 파생된 짧은 길이의 모티브 단편들을 악기 레이어에 끊임없이 산재한다. 이에 따라 가장 빈번하게, 연속적으로 이질적인 음 소재들 사이의 양식적 충돌이 생기지만, 이 과정에서 의도치 않게 구조적 불연속성 또한 가장 많이 발생시킨다. 이 단점을 보완하기 위해, 슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 모노그램 및 12음집합을 바탕으로 만든 독창적인 모티브 단편을 사용하면서도 이를 체계적으로 배치하고, 규칙적으로 반복하면서 곡 전체의 구조

적 통일성을 이룬다. 이런 점에서 《콘체르토 그로소 No. 6》에 나타나는 Quilt II는 가장 발전된 버전의 구조적 텍스처 유형이라고 할 수 있다.

3) 종료 단계

분석모델의 내부 구조 마지막 종결 단계에서는 양식적 통합이 발생하는 종결 클라이맥스 구간의 음악적 양상을 파악한다.

《콘체르토 그로소 No. 6》의 1악장은 Culminating I 유형으로 종결된다. <악보 19>를 보면, 피아노에서 섹션 A4의 마디124부터 마디131까지 1악장 도입부에 나왔던 [M1+M2] 음 소재의 반응계적 변형 및 확장이 두 마디 단위로 총 4번 연주된다. 이때 양손의 음역은 점차 더 확장되고 있다. 즉, 오른손 파트는 A4음에서 점점 고음역대로 이동하고, 왼손 파트는 C \flat 3음으로부터 점점 저음역대로 이동한다. NM4의 변주 음형을 담당한 더블 베이스도 마디124에서 저음역인 F \sharp 1음부터 점차 상행하여 마디129에서 고음역인 D \flat 4음에 도달한다. 1악장의 코다가 시작되는 마디132-133에는 *fff*의 셈여림으로 피아노와 튜티의 모든 악기가 출현한다. 여기서 튜티의 현악기군은 NM1의 변주 음형을 연주하고 있다. 특히, NM^{orig.}을 연주하는 피아노의 양손이 모두 클러스터를 계속 반복하며 생성하는 강렬한 음향에 연이어, 마지막 마디134에서 저음역으로 도약하는 양손의 클러스터 진행은 곡이 끝날 때까지 음악적 에너지를 계속 증강하는 Culminating I 유형의 특징을 잘 보여준다.

<악보 19> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장, Culminating I 유형

m. 124

[M1+M2]

Piano

Contrabass

NM4

p

m. 130

8va

NMorig.

ff

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ff

div. unis. div. unis.

슈니트케는 Decreasing I 유형으로 2악장을 마친다. 이 악장은 피아노와 바이올린의 2중주만으로 구성되는데, 최종 섹션 A3의 마디44부터, 피아노 파트가 먼저 주요 음 소재인 M1의 감3화음(E \flat -A-C)을 3마디 동안 블록화음의 지속음 형태로 연주한다. 여기에 M2의 G1음이 마디45부터 피아노와 함께 나온다. 지속음 부분을 빼면, 1악장 도입부의 마디1-2와 동일하다. *p*로 시작된 셈

여림은 마디52에서 다시 *p*로 나오고, 마디 53에서 *pp*로 감소한다. 이와 함께 피아노의 음역도 더 낮은 음역으로 이동한다. 바이올린 파트는 마디46부터 마디51까지 [M3+M0]의 음 소재를 연주하는데, 셋여림의 강도를 *mp*에서 *pp*로 점차 줄인다. 마디52부터 마지막 마디53까지는 피아노 파트만 연주한다. 이처럼 2악장의 마지막 섹션은 주요 양식적 음 소재들을 통합하면서, 음량이 점점 작아지고, 저음역대로 이동하며, 악기 수도 마지막에 줄어드는 Decreasing I 유형의 특징을 모두 잘 나타내고 있다(악보 20).

<악보 20> 《콘체르토 그로소 No. 6》 2악장, Decreasing I 유형

The musical score consists of three systems. The first system shows the Violin solo and Piano parts for measures 44-53. The Violin solo part starts with a rest in measure 44, then plays a note in measure 45 marked with *mp* and M3. The Piano part plays chords in measures 44-45, with M1 and M2 annotations, and a glissando in measure 46. The second system shows the Violin and Piano parts for measures 46-53. The Violin part starts with a note in measure 46 marked with *p* and M0, then plays a glissando in measure 47 marked with *pp*. The Piano part plays chords in measures 46-47, then rests in measure 48, and plays chords in measures 49-53 marked with *p* and *pp*.

《콘체르토 그로소 No. 6》의 마지막 3악장은 Distortive III 유형으로 끝난다. 이 세부 유형에는 Distortive I 유형의 특징과 함께 이전 악장에 제시된 음 소재들이 다시 나타난다. 슈니트케는 코다의 시작인 마디159부터 갑자기 이전

마디의 전체 앙상블에서 피아노로 악기 레이어의 수를 줄이며, 음량을 *ff*에서 *mp*로 감소시키고, 느린 리듬형으로 변화한다. 그리고 1악장 4/4박자 도입부 7마디를 3/4박자 8마디로 늘려서 재현하는데, 1악장 마디5-7의 3마디 길이를 여기서는 마디163-166의 4마디 길이로 확대한다. 다음 마디167-173에서는 바이올린 솔로의 [M3+M0]와 피아노의 NM^{orig.}이 결합하여 나온다. 마지막 두 마디인 마디174-175에서는 갑자기 전체 앙상블이 [M3+M0+M2]로 구성된 화음을 *ff*와 *f*로 연주하며 악장을 끝마친다. 여기서 피아노는 마디161-162에서 연주한 M2를 오른손 파트만 클러스터로 변형해서 연주하고, 바이올린 솔로는 마디169의 M3에서 유래한 최고음 B6음을 연주하고 있다. <악보 21>에 표시된 것처럼, 마디167-168에서 M3에 속하는 바이올린 솔로의 처음 세 음인 A음, E음, D음은 마지막 두 마디의 튜티에서 최저 음역대의 더블 베이스와 첼로가, 다음 두 음인 E♭음, C음은 비올라가 수직적으로 함께 연주한다. 그리고 마디170에서 M0에 속하는 바이올린 솔로의 B♭음, A♭음, G♭음은 마지막 두 마디의 튜티에서 바이올린 I, 바이올린 II, 비올라가 블록화음의 형태로 연주한다.

<악보 21> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장, Distortive III 유형

요약하자면, 슈니트케는 이전 다섯 개의 콘체르티 그로시에서 다양하게 실험하며 발전시켜 온 종결 클라이맥스의 세 유형을 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》에서는 각 악장에 하나씩 배치한다. 이렇게 함으로써, 이전의 양식적 음 소재들을 통합하고, 양식적 갈등을 해소하는 슈니트케만의 세 가지 곡 종결 방식을 확정 짓는다. 특히, 종결 클라이맥스에서 이전 악장에 제시된 음 소재들을 재현하는 것을 통해 구조적 통일성까지 도모하고 있다. 이처럼 슈니트케는 폴리스타일리즘의 마지막 단계인 양식적 통합을 악곡의 구조와 연관시켜 하나의 악장을 체계적으로 완성한다.

2. 외부 형식 프레임

내부 구조의 세 단계와 긴밀하게 상호작용하며 전체 음악적 구조를 구축하는 외부 형식 프레임은 이전의 다섯 개의 콘체르티 그로시에서 전통적인 형식, Pre-alternating 형식, Continuous 형식 및 Alternating 형식으로 변하면서 발전되었다. 슈니트케는 마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장 모두에 Alternating 형식을 사용한다. 이는 서로 다른 두 가지 양식적 음 소재를 인접한 두 섹션에 배치하고, 이 두 섹션을 순서대로 계속 반복하는 것이다. 이때, 이질적인 두 가지 음 소재는 교대로 나오게 된다. 이를 통해 수평적 양식의 충돌이 계속 생기면서도, 악곡의 일관성은 유지된다.

<표 21-1>, <표 21-2>, <표 21-3>은 《콘체르토 그로소 No. 6》 세 악장의 Alternating 형식 프레임과 섹션별, 악기별로 사용된 음 소재들을 제시한다. 악장별 악기 구성을 먼저 살펴보면, 1악장은 독주 악기의 역할을 하는 피아노와 반주 역할의 현악기군으로 이루어진 튜티만이 사용된다. 2악장은 바이올린 솔로가 처음 나와 피아노와 같이 연주한다. 여기서 피아노는 솔로인 동시에 바이올린 솔로의 반주 악기로도 기능한다. 3악장에서는 바이올린 솔로, 피아노 및 현악 튜티 악기 모두 함께 나온다.

1악장의 Alternating 형식은 [Introduction-A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4-Coda]로 구성된다. 도입부와 코다를 제외하면 총 7개의 섹션이 나온다. 이전에 언급했던 것처럼, 도입부 7마디는 M1, M2, M0, NM^{orig}을 차례로 제시한다. 서로 인접한 섹션 A와 섹션 B는 각각 음 소재 M 유형 중에서 두 개를 결합하여 사용한다. 즉, A섹션들은 [M1+M2]를 사용하고, B섹션들은 [M3+M0]를 사용한다. 이 두 대조적인 섹션들은 NM의 유형도 각각 다르게 사용한다. 다시 말해, A섹션들은 NM1과 NM4를 포함하고, B섹션들은 NM^{orig}, NM2, NM3를 포함한다. 또한, A섹션들에서는 피아노 솔로가 [M1+M2]를, 튜티가 NM1, NM4를 담당한다. 섹

션 B1과 B2에서는 피아노 솔로와 튜티가 [M3+M0]와 NM의 음 소재를 공유하다가, 섹션 B3에서는 각각 피아노 솔로는 NM3를, 튜티는 [M3+M0]와 NM2를 연주한다. 이를 통해, 각각의 섹션 A 내에서는 수직적으로 음 소재 M 유형과 NM 유형 사이의 구조적 충돌이 일어나고, 인접한 A섹션과 B섹션 사이에서는 [M1+M2] 유형과 [M3+M0] 유형 간의 수평적인 구조적 충돌이 계속 생겨난다. 슈니트케는 이러한 방식으로 악장의 섹션 내의 수직적 차원과 섹션 간의 수평적 차원에서 이질적인 양식적 음 소재들의 충돌을 연이어 발생시키는 Quilt II를 조직하고 있다(표 21-1).

<표 21-1> 《콘체르토 그로소 No. 6》 1악장, Alternating 형식⁴⁸⁾

섹션		Intro.	A1	B1	A2	B2	A3	B3	A4	Coda
마디		1-7	8-12	13-47	48-68	69-83	84-115	116-123	124-131	132-134
음 소재	Piano Solo	M1 M2 M0 NM ^{orig}	[M1+M2]	[M3+M0] NM2 NM3	[M1+M2] M1	[M3+M0] NM2 NM ^{orig} NM3	[M1+M2] M1	NM3	[M1+M2]	NM ^{orig}
	Tutti		NM1	[M3+M0] NM2 NM3	NM4 NM1	M1 [M3+M0] NM2	NM4 NM1	[M3+M0] NM2	NM4	NM1

2악장의 Alternating 형식은 조금 변형된 [A1-A2-A3]로 이루어진다. 섹션별로 서로 다른 음 소재를 배치하는 것이 아니라, 바이올린 솔로와 피아노 솔로가 서로 다른 M 유형의 음 소재를 교대로 연주한다. 섹션 A1에서는 바이올린 솔로가 먼저 [M3+M0]를, 피아노 솔로가 [M1+M2]를 맡고, NM5와 NM6를 공유한다. 섹션 A2에서는 바이올린 솔로가 [M1+M2]를, 피아노 솔로가 [M3+M0]를 담당하고, NM6와 NM7을 공유한다. 마지막 섹션 A3에서는 바이올린 솔로가 다시 [M3+M0]를, 피아노 솔로가 [M1+M2]를 연주한다. 1악장보다는 단순한 구조이지만, 2악장에서 슈니트케는 악기 간의 지속적인 음 소재 교환을 통해 또

48) <표 21-1>에서는 회색 배경색으로 사용된 NM을 표시한다. 이후 <표 21-2>와 <표 21-3>에서도 동일하게 표시한다. 악기별 음 소재는 나오는 순서대로 배열되어 있다.

하나의 체계적인 짜임새를 보여주는 Quilt II를 형성한다(표 21-2).

<표 21-2> 《콘체르토 그로소 No. 6》 2악장, Alternating 형식

섹션		A1	A2	A3
마디		1-28	28-43	44-54
음 소재	Violin Solo	[M3+M0] NM5 NM6	[M1+M2] NM6 NM7	[M3+M0]
	Piano Solo	[M1+M2] NM5 NM6	[M3+M0] NM6 NM7	[M1+M2]

3악장을 구성하는 Alternating 형식은 총 10개의 섹션과 코다로 이루어진다. 즉, [A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4-B4-A5-A6-Coda]의 구조를 보여주는데, 번갈아 나오는 4개의 A섹션과 4개의 B섹션 이후에 섹션 A6를 섹션 A5 다음에 배치하면서 기존의 Alternating 형식을 변형하고 있다. 이전 악장들과는 달리, 음 소재 M 유형 중 M1과 [M1+M2]만 A섹션들의 튜티에 나온다. 피아노 솔로에서는 섹션 A5에서만 M2의 G음을 연주한다. 흥미롭게도, B섹션들은 M유형의 음 소재를 전혀 다루지 않는다. 대신에 A섹션들과 B섹션들의 바이올린 솔로는 NM9과 NM10을 맡고, 피아노 솔로는 A섹션들에서 NM4, NM8, NM9, NM10을, B섹션들에서는 NM1, NM3, NM10을 연주하고 있다. 여기에 튜티는 M 유형의 음 소재를 연주하는 동시에, A섹션들과 B섹션들에서 피아노 솔로와 음 소재들을 거의 공유한다. 다시 말하면, 바이올린 솔로와 피아노 솔로 및 튜티는 각각 다른 NM 유형의 음 소재들을 악기 레이어에서 담당하며, 수직적으로 이질적인 12음집합 사이의 양식적 충돌을 초래한다. 서로 인접한 A섹션과 B섹션도 다른 NM 유형의 음 소재들을 포함하면서, 수평적인 양식적 충돌을 계속 일으킨다. 이처럼 슈니트케는 3악장에 이전 악장들보다 12음집합의 음 소재들을

더 많이 배치하면서, 악장 전반에 걸쳐 반응계적이며 무조적인 성향이 더 두드러지게 만든다(표 21-3).

<표 21-3> 《콘체르토 그로소 No. 6》 3악장, Alternating 형식⁴⁹⁾

섹션	A1	B1	A2	B2	A3	B3	A4	B4	A5	A6*	Coda	
마디	1-16	17-27	28-34	35-62	63-76	77-104	105-109	110-124	125-150	151-158	159-175	
음 소 재	Violin Solo		NM10	NM10	NM10	M1 NM10	NM10		NM10	NM4	M1	[M3+M0]
	Piano Solo	NM8 NM9	NM1	NM8	NM3 NM10	NM8 NM9 NM10	NM3 NM10	NM8	NM3	M2(G음) NM4	NM9	M1 M2 M0 NM ^{orig} M2
	Tutti	[M1+M2] M1 NM9	NM1	M1	NM3 NM10	[M1+M2] NM9	E음 NM8 NM1	M1 NM10	NM3	NM3 [M1+M2] NM1	[M1+M2] NM9	[M3+M0]

이전에 언급한 것처럼, Alternating 형식은 동일한 음 소재의 ‘반복’ 이 주는 구조적 통일성과 다른 음 소재 사이의 ‘교대’ 가 만드는 연속적인 양식적 충돌을 동시에 구현하는, 폴리스타일리즘 작품에 최적화된 외부 형식 프레임이다. 슈니트케는 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 이 구조적 틀에 모노그램 및 12음집합에 기반한 모티브 단편들을 담아, 그들 사이의 수직적, 수평적 충돌을 체계적으로 계속 일으키는 Quilt II의 텍스처를 만들고, 이를 통해 축적한 음악적 에너지를 마지막 섹션의 종결 클라이맥스로 수렴한 후에 세 가지 다른 모습으로 곡을 종결하고 있다.

49) <표 21-3>에서는 한번 더 반복되며 Alternating 형식을 변형하는 섹션 A6를 별표로 표시하였다.

3. 음악적 패브릭의 구축

마지막 《콘체르토 그로소 No. 6》는 이전의 No. 4와 No. 5에 비해 간소해진 악기 구성(바이올린 솔로, 피아노, 현악기군), 간결한 텍스처, 가장 적은 악장 수 및 짧은 곡의 길이 때문에, 외부적으로는 슈니트케의 후기 작품들에 나타나는 작곡 양식적 변화를 반영하는 것으로 보인다.⁵⁰⁾ 그러나 앞에서 제시한 바와 같이, 《콘체르토 그로소 No. 6》는 이전의 콘체르토 그로소들과 같은 창작 과정을 거쳤지만, 오히려 가장 체계적이고 발전된 방식의 음악적 패브릭을 구축함으로써, 약 16년의 기간 동안 진행된 슈니트케의 콘체르토 그로소 시리즈의 완성작으로서 그 가치를 증명하고 있다. 이러한 《콘체르토 그로소 No. 6》의 음악적 패브릭을 구성하는 구조적 요소들 각각에서 도출한 결론은 다음과 같다.

첫째, 폴리스타일적 음 소재에 관해서 슈니트케는 먼저 모노그램에 기반한 모티브 단편을 생성한다. 세 개의 모노그램도 헌정자의 가족이라는 관계성을 보이지만, 이 모노그램들을 구성하는 9개의 음과 아닌 3개의 음도 연관시켜 12반음의 관계를 형성한다. 다음에 슈니트케는 12음집합을 토대로 모티브 단편을 만든다. 이 12음집합은 곡 전반에 걸쳐 10가지 변형된 형태로 나타난다. 이러한 12음집합의 계속된 활용은 구조적 일관성을 유지하는 것에 크게 기여한다. 이처럼 이전에 없었던 관계성과 일관성을 토대로 개발된 《콘체르토 그로소 No. 6》의 음 소재 유형들에는 폴리스타일리즘 음악을 위한 조직적인 음체계를 개발하고자 했던 슈니트케의 의도가 가장 잘 반영되어 있다.

둘째, 폴리스타일적 텍스처로 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 생성되는 Quilt II는 음 소재로서 가장 많이, 가장 연속적으로 양식적 충돌을 일으키는

50) 이바쉬킨(Alexander Ivashkin)은 *A Schnittke Reader*의 서문에서 슈니트케의 후기 작품들은 절제된 텍스처와 음의 감소를 보여준다고 언급한다. Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin (Bloomington: Indiana University Press, 2002), xiv를 참고할 것.

모티브 단편을 반복적, 규칙적, 계획적으로 배치함으로써 구조적 통일성까지 고려한 것이다,

셋째, 슈니트케는 그동안 실험해 온 종결 클라이맥스의 세 유형을 각 악장에 하나씩 적용함으로써, 폴리스타일적 통합을 이루는 그만의 방식을 확실하게 보여준다. 여기서 이전 악장에 나온 음 소재들까지 활용하면서, 슈니트케는 전 악장에 걸친 구조적 연속성도 이루고 있다.

마지막으로, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장 모두에 사용된 Alternating 형식은 특정 섹션에 같은 음 소재를 반복적으로 사용하여 구조적 일관성을 보여주고, 같은 방식으로 구성되었지만 다른 음 소재를 사용하는 인접한 섹션과 양식적 충돌을 계속 일으키며 음악적 에너지를 고조시킨다. 마지막 섹션에 배치하는 종결 클라이맥스에서 양식적 통합과 누적된 음악적 에너지의 해소 또는 전환이 동시에 일어나며 폴리스타일리즘 작품의 구조를 완성하는 Alternating 형식은 가장 발전된 버전의 외부 형식 프레임이다.

V. 결론

슈니트케는 1977년부터 1993년까지 그가 창안한 폴리스타일리즘에 기반한 여섯 개의 콘체르티 그로시를 작곡하였다. 본 연구는 먼저 폴리스타일리즘을 세 가지 핵심 요소인 양식적 소재, 양식적 충돌, 양식적 통합으로 구성된 하나의 일관된 작곡 과정으로 규정하고, 이를 쇤베르크의 음악적 아이디어 개념과 연관시켜 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품 전반에 적용할 수 있는 분석모델을 개발하였다. 다음에는 이 분석모델을 토대로 여섯 개의 콘체르티 그로시의 총 26악장을 분석하여, 슈니트케가 어떤 방식으로 구조적 구성 요소들을 변형하고 발전시키면서 전체 구조의 연속성과 통일성을 구축했는지 탐구하였다. 마지막으로, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장을 내부 구조적 측면에서는 개발된 양식적 음 소재들, 생성된 텍스처의 유형, 종결 클라이맥스의 음악적 양상을 자세히 다루고, 외부 구조적 측면에서는 전체 구조의 틀로 기능하는 형식을 분석한 후에, 슈니트케의 콘체르토 그로소 시리즈의 완결관인 No. 6의 음악적 가치를 고찰하였다.

본 논문은 총 다섯 개의 장으로 구성된다. 1장은 서론으로 본 연구의 배경과 목적, 연구 방법과 내용 및 선행 연구를 다루었다.

2장에서는 분석모델의 개발을 분석모델의 설계와 구현의 하위 장으로 나누어 논하였다. 분석모델의 설계에서 쇤베르크의 음악적 아이디어 컨셉은 분석모델의 세 단계를 구상하는 데 있어 이론적 기초가 되었다. 또한 슈니트케의 폴리스타일리즘을 특정한 음악적 구조를 만드는 작곡 과정으로 정의하고, 그 핵심 구성 요소인 양식적 소재, 양식적 충돌, 양식적 통합을 분석모델의 내부 구조의 세 단계인 시작, 경로, 종료에 각각 대응하였다. 세 단계의 분석적 역할은 다음과 같다. 첫 번째인 시작 단계에서는 다양한 음악 양식적 소재들을 탐색하고, 두 번째인 경로 단계에서는 양식적 소재들이 구조적으로 충돌하

며 만드는 텍스처의 모습과 더불어 생성되는 음악적 에너지의 흐름을 살펴본다. 마지막 종료 단계에서는 누적된 음악적 에너지가 도달하는 종결 클라이맥스를 파악하면서, 이후의 세 가지 음악적 양상인 Culminating, Decreasing, Distortive 중 하나로 슈니트케의 폴리스타일리즘 음악 작품을 완결하는 방식을 도출한다.

3 장에서는 분석모델을 적용하여 여섯 개의 콘체르티 그로시에서 구조적 구성 요소들이 어떻게 변형되고 발전되었는지를 내부 구조와 외부 형식 프레임으로 나누어 탐구하였다. 내부 구조도 세 개의 하위 장인 양식적 소재, 양식적 충돌(텍스처의 생성), 양식적 통합(종결 클라이맥스의 형성)으로 구분하여 논하였다.

여섯 개의 콘체르티 그로시에 나타나는 양식적 음 소재는 총 5 가지 유형이었다. 첫 번째는 《콘체르토 그로소 No. 1》의 주제로 6 악장에 걸쳐 총 7 가지 형태로 제시되었다. 두 번째 유형은 《콘체르토 그로소 No. 2, No. 4, No. 5》에 적용되는 모티브로, 각각의 콘체르토 그로소는 다른 방식으로 모티브를 생성하였다. 세 번째는 《콘체르토 그로소 No. 3》의 모노그램에 기초한 12 음렬로, 슈니트케는 다섯 명의 작곡가인 쉬츠, 스카를라티, 바흐, 헨델, 베르크의 이름에서 추출한 모노그램을 활용하여, 다섯 개의 12 음렬을 만들었다. 네 번째와 다섯 번째 음 소재 유형은 《콘체르토 그로소 No. 6》의 모노그램과 12 음집합을 각각 토대로 한 두 유형의 모티브 단편이다. 슈니트케는 연주자인 피아니스트인 Viktoria Postnikova, 그녀의 가족으로 남편인 지휘자, Gennady Rozhdestvensky 와 아들인 Violinist, Alexander Rozhdestvensky 의 이름을 바탕으로 모노그램을 고안하였다.

슈니트케는 여섯 개의 콘체르티 그로시에서 총 여섯 가지 유형의 텍스처를 창안하였다. 첫 번째는 《콘체르토 그로소 No. 1》의 Chromatic Gradation I, 두 번째는 《콘체르토 그로소 No. 2》에서 Chromatic Gradation II, 세 번째는

《콘체르토 그로소 No. 3》의 Musical Building Block, 네 번째는 《콘체르토 그로소 No. 4》에서 Wave, 다섯 번째는 《콘체르토 그로소 No. 5》의 Quilt I, 마지막으로 《콘체르토 그로소 No. 6》에서 Quilt II 이다.

여섯 개의 콘체르티 그로시의 총 26 악장은 모두 각 악장의 최종 섹션에서 특징적인 종결 형태를 보였다. 즉, 슈니트케는 각 악장의 끝부분이나 그 직전에 클라이맥스를 배치하여, 거기에 악곡 내내 이질적인 음 소재들 사이의 수직적, 수평적 구조에서 발생하는 충돌을 통해 축적되어 온 음악적 에너지를 수렴하였다. 이런 점에서 이 종결 클라이맥스에서는 폴리스타일적 통합도 함께 이루어진다. 슈니트케는 이후에 세 가지 다른 모습인 Culminating, Decreasing, Distortive 유형 중 하나로 곡을 마무리하였다.

외부 형식 프레임은 여섯 개의 콘체르티 그로시에서 토카타, 론도, 변주곡 등의 전통적인 형식으로부터 Pre-alternating 형식과 Continuous 형식을 거쳐 Alternating 형식까지 발전하였다. 이러한 변화는 가장 큰 양식적 충돌을 일으키면서도 구조적 일관성을 유지하는 외부 형식적 틀을 개발하고자 했던 슈니트케의 창작 의도를 잘 나타낸다.

4 장에서는 《콘체르토 그로소 No. 6》의 세 악장에서 분석모델의 내부 구조 세 단계에 따라, 서로 다른 양식적 음 소재인 모노그램 및 12음집합과 결합한 모티브 단편, 연속적이지만 조직적인 구조적 충돌을 일으키는 텍스처 Quilt II의 구성, 양식적 통합을 이루는 종결 클라이맥스 세 유형의 각 악장별 배치를 살펴보았다. 또한, 외부 구조적 프레임으로 기능하는 Alternating 형식을 통해 구조적 통일성과 연속성을 가진 음악적 패브릭의 구축까지 다루었고, 콘체르토 그로소 시리즈의 마지막 완성작으로서 《콘체르토 그로소 No. 6》의 음악적 가치에 대하여 논증하였다.

5 장은 결론으로, 그동안의 연구 내용을 요약하고 본 연구의 학문적 가치를 정립하였다.

본 연구는 슈니트케의 오랜 기간에 걸친 폴리스타일리즘 음악을 체계적으로 분석하는 모델을 제시하면서, 《콘체르토 그로소 No. 6》의 분석을 통해 슈니트케가 양식적 혼합 과정에서 필연적으로 발생하는 구조적 충돌과 단절을 어떻게 구조적 통일성과 연속성으로 전환하면서 하나의 음악적 패브릭을 구현하는지를 자세히 논하였다. 이에 본 연구는 슈니트케의 폴리스타일리즘 작품에 대한 새로운 관점과 접근 방식을 제공하며, 본 연구가 개발한 분석모델은 슈니트케의 다른 폴리스타일리즘 작품을 다룰 때 분석 지침으로 활용될 수 있다.

참고문헌

<단행본>

- Boss, Jack. *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Carpenter, Patricia, and Severine Neff. "Schoenberg's Philosophy of Composition: Thoughts on the 'Musical Idea and Its Presentation.'" In *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, edited by Juliane Brand and Christopher Hailey, 146-55. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Cherlin, Michael. *Schoenberg's Musical Imagination*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Epstein, David. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.
- Horlacher, Gretchen. *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Ivashkin, Alexander. *Alfred Schnittke*. London: Phaidon, 1996.
- Larson, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- Marsh, Gordon E. "Schnittke's Polystylistic Schemata: Textural Progression in the Concerti Grossi." In *Schnittke Studies*, edited by Gavin Dixon, 103-136. New York: Routledge, 2017.
- Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Neff, Severine. "Reinventing the Organic Artwork: Schoenberg's Changing Images of Tonal Form." In *Schoenberg and Words: The Modernist Years*, edited by Charlotte Cross and Russel Berman, 275-308. New York: Garland, 2000.
- Schmelz, Peter J. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.

- _____. *Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 1*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Schnittke, Alfred. "Systematisch-Chronologische Werkübersicht." In *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: Eine Festschrift*. Hamburg: Sikorski, 1994.
- _____. *A Schnittke Reader*, edited by Alexander Ivashkin and translated by John Goodliffe. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein and translated by Leo Black. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- _____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, edited by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- Segall, Christopher. "Monogram, Theme, and Large-Scale Form in Alfred Schnittke's Viola Concerto." In *Analytical Approaches to 20th-Century Russian Music: Tonality, Modernism, Serialism*, edited by Inessa Bazayev and Christopher Segall, 243-263. New York: Routledge, 2021.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

<학술지>

- Agawu, V. Kofi. "Structural 'Highpoints' in Schumann's *Dichterliebe*." *Music Analysis*, 3/2 (1984): 159-180.
- Cairns, Zachary. "Svetlana Kurbatskaya on Serial Music: Twelve Categories of 'Twelve-Toneness.'" *Gamut*, 5/1 (2012): 99-132.
- Carpenter, Patricia. "Grundgestalt as Tonal Function." *Music Theory Spectrum*, 5 (1983): 15-38.
- _____. "A Problem in Organic Form: Schoenberg's Tonal Body." *Theory and Practice*, 13 (1988): 31-63.
- Cherlin, Michael. "Dialectical Opposition in Schoenberg's Music and Thought." *Music Theory Spectrum*, 22/2 (2000): 157-76.

- Cone, Edward T. "Stravinsky: The Progress of a Method." *Perspectives of New Music*, 1/1 (1962): 18-26.
- Johnston, Blair. "Off-Tonic Culmination in Rachmaninoff's *Rhapsody on a Theme of Paganini*." *Music Analysis*, 33/3 (2014): 291-340.
- Rogers, Lynne. "Rethinking Form: Stravinsky's Eleventh-Hour Revision of the Third Movement of His Violin Concerto." *The Journal of Musicology*, 17/2 (1999): 273-276.
- Rothfarb, Lee. "Energetics." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, 927-55. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Segall, Christopher. "*Klingende Buchstaben*: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique." *Journal of Musicology*, 30/2 (2013): 252-286.

<학위논문>

- Dixon, Gavin. "Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and His Concerto Grosso No. 4/Symphony No. 5." Ph.D. diss., Goldsmiths College, 2007.
- Hall, Michael Lawrence. "Polystylism and Structural Unification in the Alfred Schnittke Viola Concerto." DMA thesis, University of North Carolina at Greensboro, 2000.
- Peterson, Kirsten. "Structural Threads in the Patchwork Quilt: Polystylistics and Motivic Unity in Selected Works by Alfred Schnittke." Ph.D. diss., University of Connecticut, 2000.
- Schmelz, Peter J. "Listening, Memory, and the Thaw: Unofficial Music and Society in Soviet Union, 1956-1974." Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 2002.
- Segall, Christopher. "Triadic Music in Twentieth-Century Russia." Ph.D. diss., City University of New York, 2013.
- Stroud, Cara E. "Juxtaposition, Allusion, and Quotation in Narrative Approaches to Music Composed after 1975." Ph.D. diss., Florida State University, 2016.

- Sullivan, Timothy R. "The Use of Polystylistics in Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 3." MM thesis, University of Northern Colorado, 2004.
- Tamar, Eliyahu. "Polystylism and Coherence in Alfred Schnittke's Viola Concerto and Six Rilke Songs for High Voice and Piano (Original Composition)." Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 2000.
- Tremblay, Jean-Benoît. "Polystylism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke." Ph.D. diss., University of British Columbia, 2007.

ABSTRACT

A New Formal Approach to Alfred Schnittke's Concerto Grosso No. 6

Soh Young, Choi
Department of Music(Composition)
Graduate School of
Sungshin Women' s University

Alfred Schnittke(1934-1998) completes the six Concerti Grossi between 1977 and 1993 as one of his polystylistic practices. Each movement of the Concerti Grossi shows a characteristic large-scale formal structure, which I refer to "musical fabric." A polystylistic work that blends diverse styles inherently involves structural clashes and discontinuity among different stylistic references. For this reason, previous research has investigated intensively how Schnittke create large-scale coherence in his polystylistic music. However, there have not been any analyses that deal with how ironically a composer shapes formal unity of a polystylistic piece through the disparity among stylistic pitch materials. Through a case study examining Schnittke' s six Concerti Grossi, I reconstruct Schnittke' s large-scale formal process in which he brings polystylistic references at the beginning of a movement, generates goal-directed forces through structural conflicts among

those references over the course of the movement, and finally leads those forces to a musical climax near or at the end of the movement, incorporating into an outer formal frame.

Specifically, this study examines the construction of three musical fabrics in Schnittke's Concerto Grosso No. 6, a complete version of Schnittke's explorations to create a unified whole over the course of a single movement in each individual Concerto Grosso. This study demonstrates how the continuous interaction among the three inner structural components--disparate pitch materials, goal-directed forces, and *closing* climax--and an outer formal frame generates a large-scale formal structure over the course of each movement in Schnittke's Concerto Grosso No. 6. Incorporating Arnold Schoenberg(1874-1951)'s concept of the musical idea and Schnittke's notion of polystylism, I offer a new model for the analysis. In this regard, for further studies of Schnittke's works, the current study provides a new perspective to understand Schnittke's approach to an elaborate large-scale structure.

Keywords: Alfred Schnittke, Polystylism, Six Concerti Grossi, Analytical framework, Formal Unity