

문화변용에 의한 현대 음악의 리듬 연구

안 선 현

들어가는 말

본 연구의 출발점은 밤버거(Jeanne Bamberger)에 의해 제기되었던 리듬의 인식방법에서 출발한다.¹⁾ <악보1-1>에 제시된 리듬을 들을 때 과연 우리는 어떻게 리듬을 인지할 것인가? 밤버거의 실험에 의하면, 듣는 이들의 대부분은 <악보1-2>에 제시된 리듬으로 인지한다고 한다. 이러한 경향에 대하여 어떤 이들은 심리적인 요인에 의한 것이라고 주장하기도 하지만, 본 연구에서는 이러한 심리적인 부분을 배제시키고 우리가 리듬을 인지하는 방법론에 있어서 어떠한 문제가 있지 않는가라는 문제 제기와 함께 그 해결점을 찾아보고자 한다.

<악보 1-1>



1) Lecture in Panel, "Cognitive Approaches to Music Composition and Perception,"
First International Conference on Computer Music, Massachusetts Institute of
 Technology, October 29, 1976.

〈악보 1-2〉



르윈(David Lewin)의 1981년 논문인 “some investigation into foreground rhythmic and metric patterning”에 의하면, 크게 2가지의 방향에 의해 우리의 리듬 인식이 이루어진다고 한다.²⁾ 첫 번째 방법은 본능에 의해 전통적인 2 혹은 3박자의 리듬 구조로 인식하고자 하는 것이며, 두 번째 방법은 문화변용에 의해 리듬을 인식하는 것이다. 음악에서의 문화변용은 2분음표 혹은 4분음표 단위에 의해 진행되는 음악에서 우리가 흔히 일컫는 무박 음악으로의 변화과정에서 우리가 느껴야 하는 변화를 의미한다. 즉, 우리는 아직도 르윈이 주장하는 ‘2분음표답게’ 혹은 ‘4분음표답게’라는 음악에 익숙하고, 우리도 모르는 사이에 본능적으로 이러한 기준에 의해 음악을 인지하려고 한다. 하지만 더 이상 현대 음악은 기존의 리듬 인식 방법을 허용하지 않는다. 지금의 음악에서도 여전히 2분음표, 4분음표, 8분음표의 음가를 사용하기는 하지만, 이러한 기준 음가들에 의해 전혀 새로운 리듬이 표현되기 때문에 우리는 이러한 과정에서 문화의 변용을 인정하고 허용할 수밖에 없다.

본 연구에서는 르윈의 리듬값 이론을 통해 어떠한 리듬 주기의 빈도가 높은지를 살펴본 후, 많은 빈도수를 동반하는 리듬이 과연 음악의 패턴을 형성하는 것과 어떠한 연관성을 가지며, 혹시 연관성이 있다면 음악의 진행을 통해 우리가 어떻게 인지할 수 있는지를 연구하고자 한다. 이를 위해 먼저 르윈이 주장하는 리듬값 이론이 무엇인지를 간단히

2) David Lewin, “Some investigation into Foreground Rhythmic and Metric Patterning,” *Music Theory: Special Topics*, 1981: 101-137.

제시한 후, 쇤베르크(Arnold Schoenberg)의 <op. 19의 no.2>에서 어떠한 리듬의 주기가 제시되며, 이러한 리듬주기가 이 곡에 표현하려고 하는 음정과 형식과는 어떠한 관계를 형성하는지, 우리가 과연 리듬 주기에 의해 음악을 감상할 때 이 곡에서 제시하는 주제 음정과 형식을 더 잘 이해할 수 있는지를 살펴보고자 한다.

1. 르윈의 리듬값 이론

<예1>



<예1>에 제시된 것은 <악보1-1>의 리듬을 수평 그래프에 ‘점’(timepoint)들로 나타낸 것이다.³⁾ <예1>에 제시된 리듬에서 우리는 2(2-0), 3(5-2), 4(9-5), 5(14-9)의 리듬 간격(duration)을 들 수 있다. 이렇게 표면적으로 제시된 리듬뿐만 아니라, 이러한 리듬들이 포함하는 다른 리듬의 간격을 우리는 또한 들 수 있다. 즉, 각각의 점에서 우리는 여러 개의 음 간격을 인지할 수 있다. 예를 들어, 점(t)9까지의 진행을 통해 우리는 점0-9에 이르는 9의 간격을 표면적으로 들 수 있을 뿐만 아니라, 0-2에 이르는 2의 간격, 2-5에 이르는 3의 간격, 0-5에 이르는 5의 간격,

3) 이 논문에서는 timepoint(t)를 ‘점’이라고 언급하고, duration(d)을 ‘간격’이라 하고자 한다.

2-9까지의 7의 간격을 들을 수 있다. 각각의 점들에서 어떠한 간격을 들을 수 있는지는 다음에 제시된 예와 같다. <예1-1>에 제시된 것과 같이, 점2에서는 0-2에 이르는 2의 간격만이 형성된다. 또한 <예1-2>에 서와 같이, 점5에서는 0-5에 이르는 5의 간격, 0-2에 이르는 2의 간격, 2-5에 이르는 3의 간격이 제시됨을 알 수 있다.

<예1-1> 점(t)=2일때

$$\text{간격(duration)} = \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 & 7 & 9 & 12 & 14 \\ 1 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}$$

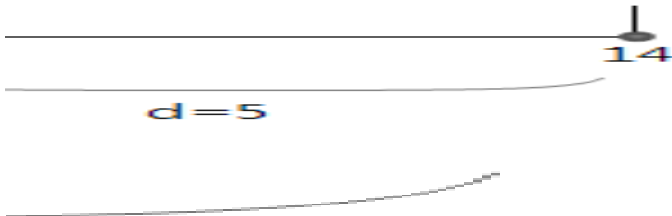
<예1-2> 점(t)=5일때

$$\text{간격(duration)} = \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 & 7 & 9 & 12 & 14 \\ 1 & 1 & 0 & 1 & 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix}$$

<예1-3> 점(t)=9일때

$$\text{간격(duration)} = \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 & 7 & 9 & 12 & 14 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 0 & 0 \end{matrix}$$

<예1-4> 점(t)=14일때

$$\text{간격(duration)} = \begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 & 7 & 9 & 12 & 14 \\ 1 & 1 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 1 \end{matrix}$$


점9($t=9$)에서는 <예1-3>에 제시된 것과 같이 간격 2, 3, 4, 5, 7, 9의 리듬이 각각 한 번씩 제시된다. 이는 음악이 진행됨에 따라 다양한 리듬의 간격을 인지할 수 있다는 것을 단편적으로 나타내는 예이다. 이에 반하여 점14($t=14$)에서는 간격 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 14의 리듬의 다양성이 제시됨과 동시에 간격 5와 9에서는 2번의 빈도수를 제시하는 데, 이를 리듬의 절정(peak)이라고 한다. 이러한 절정이 형성되는 점을 박(ictus)이라 한다. 즉, 음악이 이러한 리듬의 절정에 의해 좀 더 큰 흐름의 리듬을 인지할 수 있음을 의미한다. <예1-4>의 아래에 제시된 도표와 같이, 2번 제시되는 5의 간격($d=5$)은 점0-5 그리고 점9-14의 진행에 의한 것이다. 이는 우리가 음악을 들을 때 어떠한 동일한 음 혹은 음군이 점0-5와 9-14에 의해 반복된다면 하나의 패턴이 형성됨을 알 수 있다. 이는 마치 점0과 9는 섯박(downbeat)의 역할을 한다고 생각하고, 이때 우리의 리듬 인지 간격을 넓혀야 됨을 의미한다. 2번 제시되는 간격9 역시 점0-9와 5-14에 의한 것으로, 이는 대위적인 진행에서 선율을 인지하듯이, 리듬 패턴을 대위적인 방법에 의해 인지할 수 있음을 암시한다.

<예1-1, 2, 3, 4>의 리듬 진행에 의해 형성되는 리듬값은 다음과 같이 <표1>로 나타낼 수 있다. 굵게 표시된 숫자는 절정의 리듬을 나타내는 것으로, 르윈이 언급한 리듬의 절정은 다음과 같은 조건에 의해 형성된다.

- 조건1) 1보다 큰 수이어야 한다.
- 조건2) 하나의 열에서 위의 숫자보다 큰 수이어야 한다.
- 조건3) 행에서는 좌우의 숫자보다 큰 수이어야 한다.

이러한 조건에 의해 간격5와 점14가 만나는 부분에서의 2와 간격9와 점14가 만나는 부분에서의 2가 리듬 절정이다.

〈표1〉 〈악보1-1〉의 리듬 값

	d=	2	3	4	5	7	9	12	14
value of	t=2	1							
WI(d,t) at	t=5	1	1		1				
	t=9	1	1	1	1	1	1		
	t=14	1	1	1	2	1	2	1	1

2. 쇤베르크 〈Op. 19, no.2〉의 리듬값 분석

본 논문에서 다룬 쇤베르크의 <Op. 19의 no.2>는 이미 많은 이론가들에 의해 분석 연구된 곡이다.⁴⁾ 1963년 포르테(Allen Forte)는 음열이론(set theory)에 의해 이 곡을 분석 하였는데, 마디7의 G-B의 화음을 C-E^b 화음의 해결로 보는 시각을 제시한다. 또한 트라비스(Roy Travis)의 1966년 논문에서는 선적인 면을 중심으로 이 곡을 다루는 것으로 전혀 새로운 면을 제시한다. 스테인(Deborah Stein)의 1976년 논문은 선을 진행에 초점을 맞춘 것으로 포르테(1963)의 논문에서 제시되었던 점들을 확장한 것이지만, 스테인은 음열 이론을 받아들이지 않은 이론가이라

4) 다음은 쇤베르크의 <Op. 19의 no.2>를 다룬 중요 논문이다: Allen Forte, "Context and Continuity in an Atonal Work: A Set-Theoretic Approach," *Perspectives of New Music* 1, no.2 (1963): 79-90; Roy Travis, "Directed Motion in Schoenberg and Webern," *Perspectives of New Music* 4, no.2 (1966): 85-87; Deborah Stein, "Schoenberg's Opus 19, No. 2: Voice Leading and Overall Structure," *In Theory Only* 2, no. 7 (1976):27-43; Fred Lerdahl, "Atonal Prolongational Studies," *Contemporary Music Review* 4 (1989): 79-82; Eric Lai, "The Harmony Theory of Arnold Schoenberg : A Study of *Harmonielehre*," *Currents in Musical Thought*; Cogan and Escot, "Musical Space: Arnold Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Opus 19, No. 6," Chap. 1 in *Sonic Design*, 49-59; Jonathan Kramer, "Analytic Interlude: Linearity and Non-Linearity in Schoenberg's Op. 19 No. 1 and Webern's Opus 29, First Movement," Chap. 7 in *The Time of Music*(New York: Schirmer Books, 1988), 170-83.

는 점에서 포르테와는 견해의 차이점을 제시한다. 레달(Fred Lerdahl)의 1989년의 논문은 쇤베르크 <Op. 19의 no.2>에 관한 새로운 시각을 제시하지만, 많은 논란의 여지를 남기는 주장으로 왜 연장(prolongation)과 선율 진행(linear)이 연관되어 있는지를 밝혀내지 못하였다. 이러한 논문들은 이 곡을 “음열로 볼 것인가?” 아니면 “조성으로 볼 것인가?”에 초점을 맞추고 있다. 이에 반하여 본 연구에서는 이 곡의 음악 어법을 조성이라는 전제하에 장3화음과 단3화음의 갈등과 해결이 리듬과는 어떠한 관계를 형성하는지에 초점을 맞추고자 한다.

이러한 리듬 분석에 앞서 이 곡의 구성은 다음과 같다. <악보2>에 제시된 것과 같이 9마디로 구성된 짧은 곡이며 3부분으로 구분된다. I부분인 마디1-3에서는 아래성부에서 제시되는 G-B의 장3도 화음이 한마디단위로 오스티나토의 패턴으로 제시된다. 이러한 패턴은 마디3의 마지막 박에서부터 깨지나, 3마디의 진행을 통해 장3도 화음과 오스티나토의 진행을 확립하고 있음을 알 수 있다. III부분인 마디7-9에서도 윗성부에서 G-B의 장3도 화음이 제시되고 아래 성부에서는 장3도 화음이 F-A, E^b-G, D^b-F, C-E로 하행 진행되고 있음을 알 수 있다. 이에 반하여 II부분(마디4-6)에서는 장3도 화음과 단3도 화음이 아래성부에서 부분적으로 교차 제시됨으로 I부분에서 확립되었던 장3도 화음이 무너진다. II부분에서 제시되는 단3도 화음들은 I과 III부분에서 제시되는 G-B 장3도 화음의 패턴을 무너뜨림과 더불어 리듬 구조의 변화를 가져온다.

〈악보2〉 쇤베르크 〈Op. 19, no.2〉

The image displays two systems of musical notation for Schoenberg's Op. 19, no. 2. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. A performance instruction *etwas gedehnt* is written above the lower staff, with a slur indicating a stretch in the music. The second system also consists of two staves. The upper staff begins with the instruction *ut im Takt* and a dynamic marking *pp*. The lower staff also begins with a dynamic marking *pp*. A performance instruction *poco rit.* is written above the lower staff, indicating a gradual deceleration. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

II부분에서 제시된 단3화음의 출현이 과연 I, III부분에서 제시된 장3화음과의 리듬 구조와는 어떠한 차이점을 나타내는지를 비교하기 위해 I, II, III부분의 리듬값을 각각 살펴보고자 한다. 음악에서 처음 음이 연주되는 곳을 점(timepoint)=0으로 하여 마디1의 두 번째 박을 0이라 하였고, 4분음표를 기준 박으로 하여 각각의 점을 정하였다. 즉, 점=6.5

의 부분은 처음 시작한 부분으로부터 6.5개의 4분음표가 지난 부분을 의미하며, 음악에서는 마디2의 마지막 박인 F[#]과 G-B의 화음이 제시되는 부분이다. 또한 느린 박자의 곡에서는 8분음표의 역할이 박을 고려하는 데 중요한 역할을 하리라고 여겨져서 8분음표의 간격까지도 고려하여 <표2, 3, 4>에 제시하였다. 또한 절정(peaking)(위에서 열거한 조건에 의한)에 해당하는 부분은 굵은 숫자로 표기하였고, 간격의 단위는 2마디까지로 하여 간격8까지 제시하였다. 이는 전체 음악의 길이가 짧을 뿐만 아니라, 3부분으로 나뉘는 각각의 부분이 3마디로 구성되었기 때문에 음악의 간격 길이를 8까지 보는 것이 충분하다고 생각되었기 때문이다. <악보3>과 <표2>에 제시된 것을 I부분의 음악과 리듬값이다.

<악보3> I부분

<표2> I부분의 리듬값

		d															
		0.5	1	1.5	2	2.5	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5	7	7.5	8
t	0.5	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	2.5	2	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	4	2	1	2	1	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-
	4.5	3	1	2	2	1	1	2	2	1	-	-	-	-	-	-	-
	5	4	2	2	2	2	1	2	3	2	1	-	-	-	-	-	-
	6	4	3	3	3	2	1	3	3	2	2	1	1	-	-	-	-
	6.5	5	3	4	4	3	1	3	4	2	2	2	2	2	1	-	-
	7	6	4	4	5	4	2	3	4	3	2	2	3	2	1	-	-
	8	6	5	5	6	4	3	4	5	3	2	3	3	2	2	1	1
	8.5	7	5	6	7	5	3	5	6	4	2	3	4	2	2	2	2
9	8	6	6	8	6	4	5	7	5	3	3	4	3	2	2	3	
10	8	7	7	9	6	5	6	8	5	4	4	5	3	2	3	3	

<표2>를 통해 우리는 다음의 몇 가지를 관찰할 수 있다. 16개의 간격⁵⁾가운데 5개의 절정을 가지고 있는데 이는 $d=0.5, 1.5, 2, 4, 6$ 이다. 다른 부분에서는 절정이 제시되지 않음을 알 수 있다. 이들 가운데, 절정의 리듬을 가지는 개수는 간격 0.5에서는 7개, 간격 2에서는 5개, 간격 4에서는 6개로 다른 부분들보다 현저하게 많은 빈도수의 절정을 가진다. 4/4박자 곡에서 2박자의 리듬 절정을 가지는 것은 납득할 만한 것이지만, 0.5의 박을 절정으로 가지는 것을 기억해야할만한 것 중의 하나이다. 하지만 잦은 빈도수로 제시되는 간격 0.5 혹은 2, 4등이 의미하는 것은 음악이 0.5 혹은 2, 4박에 의해 진행된다는 것은 아니다. 다만 반복되는 주제 선율, 혹은 음형이 0.5 혹은 2, 4의 4분음표 간격으로 자주 제시됨을 의미한다.

표의 열(column)부분이 의미하는 것과는 달리 행(row)부분이 의미하는 것은 다음과 같다. 각각의 점(timepoint)⁶⁾에서 어떠한 절정의 리듬을 가지고 있는지를 <표2>를 통해 알 수 있다. 그 가운데, 점8.5(마디3의 2.5번째 4분음표), 점9(마디3의 3번째 4분음표), 점10(마디3의 4번째 4분음표)에서 3~4개의 리듬 절정을 가진다. 즉, 이 부분에서 많은 리듬의 절정을 가진다는 것은 리듬의 패턴이 형성될 수도 있다는 것을 의미하는 것으로, 각각의 부분이 어떠한 관계성을 전후의 음들을 가지는 지에 관하여 살펴보고자 한다.

2.1 I부분

I부분의 리듬 구조는 <표2>에 제시된 것과 같이, 간격 0.5의 절정 리

5) <표2>에서 간격은 d 로 표기된 x 축을 의미한다. 즉, 16개의 간격이란 0.5, 1, 1.5, 2, 2.5, 3, 3.5, 4, 4.5, 5, 5.5, 6, 6.5, 7, 7.5, 8을 의미한다.

6) <표2>에서 점이란 t 로 표기된 y 축을 의미한다. I부분에서 음들이 제시되는 점들을 y 축에 나열한 것이다.

듬 구조를 가지고 있으며, 그 외에도 많은 빈도수의 리듬 절정이 간격 2와 4를 통해 제시된다. 또한 행으로는 점8.5부분에서 4개의 리듬 절정을 가지고 있고, 점9와 점10에서도 3개의 절정 리듬을 가지고 있음을 <표2>를 통해 알 수 있다. 즉, 점8.5부분이 큰 리듬 패턴(big ictus)을 형성하는데, 이는 마디3의 네 번째 8분음표가 제시되는 음으로, G-B 장3화음의 오스티나토 진행 위에 a음이 제시되는 부분이다.

a음은 마디2-3에 제시되는 선율 가운데 단3도의 관계를 보다 분명하게 드러내는 역할을 한다. <표2>에 의하면, 점8.5에서 간격 2의 절정을 가진다. 이는 점8.5보다 간격 2의 앞에서 제시된 점6.5의 음인 f[#]음과의 관계에 의한 것으로, 단3도의 관계를 나타낸다. 3개의 리듬 절정 가지는 점9에서도 간격2의 리듬 절정을 가지는데, 이는 점7, 마디3의 첫 음인 d[#]음으로 점9인 c음과는 d[#](eb)-c의 단3도 관계를 나타낸다. 점9에서 또한 간격0.5의 절정 리듬을 동시에 가지는데, 이는 점8.5인 a음과도 단3도의 음정을 나타낸다. 점7(d[#]음)에서 형성된 절정 리듬은 간격0.5에서 형성된 것으로, 이는 점6.5(f[#]음)와 단3도의 관계를 나타내고, 점6.5에서 간격0.5에 의한 절정 리듬의 형성은 점6인 b-d화음인 단3도와 연관성을 가진다. 즉, 이러한 절정의 리듬 구조를 통해 우리는 마디2-3에서 제시된 선율이 b-d(점6)의 단3도 화음으로 시작된 후, f[#]-d[#], a-c의 단3도 진행을 포함할 뿐만 아니라, d[#]-c의 단3도 진행을 강조하고 있음을 알 수 있다. 이러한 단3도 진행은 <표2>에서 간격0.5와 2의 관계를 통해 잘 나타난다. 간격4는 이미 앞에서 언급하였듯이 G-B의 장3화음에 의하여 한 마디단위로 반복되는 오스티나토 패턴에 의한 것임을 알 수 있다. 즉, I부분에서는 간격4의 리듬 구조에 의해 제시되는 장3도 화음과 간격 0.5/2에 의한 단3도의 선율로 구성되어 있음을 알 수 있다.

마디 2-3에 제시된 다이내믹스는 단3도의 선율을 보완하는 역할을 한다. pp로 지속된 다이내믹스가 마디2의 단3화음이 시작하는 부분에서 mf로 바뀌면서 단3화음의 출현을 강조할 뿐만 아니라, 마디2-3의 위 성

부 선율은 아래 성부와는 달리 *espress*로 연주된다.

2.2 II부분

<악보4> II부분



<표3> II부분의 리듬값

	1.5	2	2.5	3	3.5	<i>d</i> 4	4.5	5	5.5	6	6.5	7	7.5	8
1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	3	2	1	2	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-
3	3	3	1	3	2	2	2	1	-	-	-	-	-	-
4	3	2	2	3	3	3	2	2	1	1	-	-	-	-
5	4	3	3	4	3	3	4	3	2	2	1	-	-	-
5	5	4	4	5	4	4	4	3	2	3	1	1	1	1
5	5	5	5	6	5	5	4	3	3	3	2	2	2	1
6	5	5	5	7	6	6	5	3	3	4	3	3	3	2
7	6	6	6	8	6	6	6	4	4	4	3	4	3	3
8	7	7	7	9	6	6	7	5	5	5	3	4	4	3

<악보4>와 <표3>는 II부분의 음악과 리듬구조를 나타낸다. 간격3은 가장 많은 빈도수인 8개로 리듬의 절정을 형성하고, 또한 간격0.5 역시 6개의 빈도수로 제시된다. 반면에 점의 영역에서는, 점8, 점9, 점10.5에서 3개의 절정 리듬을 가진다. 점9에서 형성된 절정 리듬인 간격3은 점6에서 비롯된 것이고, 점6에서의 제시된 절정인 간격3은 또한 점3으

로부터 비롯된다. 이는 아래 성부에서 제시되는 리듬의 패턴을 나타내는 것으로 II부분에서의 리듬 구조가 I부분에서의 간격4에서 간격3으로 바뀌었음을 알 수 있다. I부분과는 달리 동일한 리듬으로 구성되지는 않았지만, 간격 3의 주기로 리듬이 반복된다. 그렇기 때문에 점6, 점7.5, 점8, 점8.5, 점9에서 형성되는 간격3은 아래 성부에서의 반복되는 음구조에 의한 것임을 알 수 있다. 점8과 점9에서 형성된 간격0.5는 I부분과는 달리 장3도 화음의 구성을 강조하는 역할을 한다. 점8인 경우, 점7.5에서 형성된 장3도 화음G-B가 반복 제시하고, 점9에서 제시된 A-C[#] 장3도 화음은 점8.5의 A^b-C 장3도 화음과 반음의 관계를 가진다. 점8.5에서도 간격0.5의 절정 리듬을 형성한다. 이러한 마디5-6의 진행을 통해 장3도 화음의 반음계적 진행이 0.5의 간격으로 강조되고 있음을 알 수 있다. 이는 I부분에서 지속되었던 G-B 장3도 화음이 처음으로 진행된 것과 동시에 반음계적 진행으로 이루어졌음을 알 수 있다.

이러한 반음계적인 진행이 시작되기 전, C-E^b의 단3도 화음으로의 이동은 점2와 점5에서 간격0.5에 의해 제시된다. 동일한 간격을 통해, 0.5의 리듬 패턴이 G-B의 장3도 화음에서 다른 화음인 단3도 화음으로의 이동을 의미하는 것임을 알 수 있다. C-E^b의 화음이 *tenuto*에 의해 강조된 것은 이러한 구조를 뒷받침 한다. II부분에서 액센트에 의해 강조되는 부분은 C-E^b의 화음이 제시되는 점1.5와 점4.5부분이다. 또한 점10에서는 점1.5와 점4.5보다 한 옥타브 아래에서 C-E^b의 단3도 화음을 제시하므로, 이미 액센트에 의해 강조된 점1.5와 점4.5에 의해 예비 되었음을 알 수 있다. 이러한 단3도 화음은 II부분의 마지막 부분인 점10.5의 화음과 연관성을 가진다. 점10.5에 제시된 화음은 BDF와 B[#]D[#]F[#], 2개의 감3화음으로 단3도에 의한 화음을 구성한다. 동시에 간격0.5의 절정 리듬을 형성함으로 점10일 때의 화음인 C-E^b 단3도 화음과 강한 관계를 형성함을 알 수 있다.

II부분에서는 리듬 구조가 간격3으로 좁혀졌고, 0.5의 간격으로 제시

되는 반음계적인 장3도 화음의 진행과 단3도 화음의 진행은 두 화음 사이의 긴장감을 형성함을 알 수 있다. 이는 마디4·5에서의 진행과는 달리 마디6에서의 슬러에 의한 연주 방법의 차이를 통해서도 알 수 있다. 또한 마지막에 제시된 감3화음을 이러한 긴장감을 한층 고조하는 역할을 한다.

2.3 III부분

〈악보5〉 III부분

〈표4〉 III부분의 리듬 값

		d														
		2	2.5	3	3.5	4	4.5	5	5.5	6	6.5	7	7.5	8	9	9.5
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	2	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	3	1	2	1	2	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
4	3	2	2	2	3	1	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-
4	4	2	3	2	4	2	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-
5	4	2	4	2	5	2	2	2	2	1	-	1	-	-	-	-
6	5	3	4	2	6	2	3	2	3	2	1	1	1	1	-	-
6	6	4	5	2	6	3	3	3	3	3	2	2	2	1	1	1

〈표4〉는 III부분의 리듬 값 구조를 나타낸 것이다. 간격2가 4개로 리듬의 절정을 형성하고, 간격1, 3.5, 4.5가 많은 빈도수로 제시됨을 알

수 있다. 반면에 점의 영역에서는 점9에서 5개의 절정 리듬을 가지며, 점8에서도 4개의 절정 리듬을 가진다. 점9에서 간격1, 2, 4.5의 빈도수가 동일하게 제시되면서 리듬의 절정을 형성한다. 간격4.5는 마디7-9의 윗성부에서 제시되는 G-B의 오스티나토 패턴과 일치함을 알 수 있다. 점9는 세 번째의 오스티나토가 시작되는 부분으로 이는 이미 두 번의 진행을 통해 오스티나토 패턴이 확립되었기 때문에 시작을 제시함과 동시에 종결되더라도, 용이하게 오스티나토의 패턴을 인식할 수 있다. 이뿐만 아니라, I부분과 II부분에서도 3번씩 반복 제시되는 오스티나토 패턴과도 깊은 연관성을 가지는 것으로 완전하게 마무리를 하지는 못하지만, 시작을 통해 3번의 동일성을 제시함을 알 수 있다. 이러한 의미를 부여하게 때문에 점9는 III부분에서의 큰 박(big ictus)에 해당함을 알 수 있다. 이와 동시에 형성되는 간격2는 점7에서의 G-B화음과 관계를 형성한다. 또한 점6.5는 점4.5와 점2.5에 제시된 G-B화음 2의 간격으로 연속 제시되는 것으로, 이는 <표4>에 나타나있는 것과 같다. 즉, 리듬 구조의 절정을 나타내는 간격2는 윗성부에서 제시되는 G-B 장3화음의 반복에 의한 것임을 알 수 있다. III부분에 제시된 화음들을 모두 장3도로 구성된 화음이다. 또한 위 성부에서 반복되는 G-B화음이 아랫성부에서는 F-A, E^b-G, D^b-F로 온음계적 진행과 반음계적 진행의 교차에 의해 C-E에 이른다. 이러한 장3도로 구성된 화음의 이동은 이미 I과 II부분에서의 단3로 구성된 화음과의 갈등에서 벗어나, 마치 한적한 길을 걷는 듯한 여유를 나타내는데, 이는 간격4.5로 확대된 리듬구조를 통해, 또한 이러한 4.5의 리듬 구조가 다른 간격인 3.5와 2의 리듬 구조를 포함하는 것을 알 수 있다. 이는 I, II부분에서의 장, 단3도 화음의 갈등 해결을 확대된 리듬 구조로 나타내는 것이다.

나가는 말

본 연구를 통해 살펴본 리듬 구조는 다음과 같은 특징을 가진다. 9마디의 진행을 통해 우리는 각기 다른 3가지의 리듬 패턴을 각 부분에서 느낄 수 있었다: I부분에서의 4간격, II부분에서의 3간격, III부분에서의 4.5간격. 이러한 규칙적인 패턴 위에서 각 부분은 또 다른 간격의 리듬 구조를 제시함으로써 음악의 긴장과 이완을 추구한다. I부분에서의 2와 0.5의 간격은 단3도의 선율을 나타내기 위한 것이며, 이는 리듬 패턴의 수축을 유도한다. 즉, II부분의 리듬 구조가 3의 간격으로 변화한다. 간격3의 리듬 구조를 가지는 II부분에서는 0.5의 간격에 의해 장3도, 단3도 화음 진행의 긴장감을 유도한다. I과 II부분을 통해 공통적으로 제시되는 간격 0.5는 새로운 음색을 제시할 때 사용되는 리듬 간격으로, 장3도 화음으로만 구성된 III부분에서는 G-B의 장3도 화음이 제시될 때, 또한 장3도 화음의 순차 진행이 기존의 4의 간격에 0.5의 간격이 더하여진 4.5간격에 의해 연주됨으로, 갈등의 해소를 리듬 구조의 확대를 통해 나타낸다. 즉, 이 곡에 제시된 리듬 패턴은 각 부분의 음악 특징을 나타낼 뿐만 아니라, 리듬 패턴의 변화를 통해 부분간의 연관성을 보다 강하게 나타낸다.

참고문헌

- Agmon, Eytan, "Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm," *Music Analysis* 16/1 (1997): 45-75.
- Hasty, Christopher, *Meter as Rhythm*, New York: Oxford, 1997.
- Lester, Joel, "Notated and Heard Meter," *Perspectives of New Music* 24/2 (1986): 116-29.
- Lewin, David, "Some Investigations into Foreground Rhythmic and Metric Patterning," *In Music Theory: Special Topics*, ed. Richmond Browne. pp. 101-137. New York: Academic Press, 1981.
- _____, "On Formal Intervals Between Time-Spans," *Music Perception* 1 (1984): 414-423.
- _____, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale, 1987.
- Rahn, Jay, "Evaluating Metrical Interpretations," *Perspectives of New Music* 16/2 (1978): 35-49.
- Whittall, Arnold, Review of *Meter as Rhythm* by Christopher Hasty. *Journal of Music Theory* 43/2 (1999): 359-371.

검색어: 리듬 패턴, 리듬값, 리듬 변용, 쇤베르크의 <op. 19의 no.2>

Abstract**Understanding of Rhythmic Pattern
through the Process of Acculturation**

Ahn, Sunhyun

How to approach to the study of the rhythmic structure for twentieth-century music is not always straightforward. According to David Lewin, there are two common ways to perceive rhythmic structure. The first is a traditional one that our traditional explications would assert an innate two-ness or even four-ness to our reactions to musical rhythm. The second is that acculturation is strongly conditioned upon our perception of rhythmic structure. It means that we still adopt the traditional way of four-ness to the rhythm of the twentieth-century music, though that is quite different from the perspective of the transitional music. Since the music still uses the quarter-, the eighth-note for expressing the complicated rhythm, the process of acculturation should happen for better understanding that the piece expresses the rhythmic pattern.

This analysis applies the theory of weighting function to show how one can perceive the rhythmic pattern in Schoenberg's <Op. 19 no. 2.> The frequency of rhythmic duration within the rhythmic figure evokes some sense of metric accent and measures the rhythmic peak. It shows how certain durational values are established and are changed in each of the three sections. The durational value is changed based on a different sonority such as major third chord and minor third chord in each section. It means that the changed durational value related to the sonority makes the different rhythmic pattern.

This study provides an example of acculturation which helps to understand the rhythm and its pattern of the twentieth-century music. Also, this analysis suggests another possibility to appreciate the twentieth-century music.

Keywords: rhythmic pattern, weighting function, rhythmic acculturation,
Schoenberg Op. 19 no.2