「音樂論壇」 제28집
2012년 10월, 123-151쪽

로마숫자를 통한 화성분석의 효용성을 위한 제언*

송 무 경
(연세대학교 교수)

Ⅰ. 들어가면서

조성음악 분석에서 화성은 다른 음악적 요소들에 비해 중요하게 다루어져 왔다. 이러한 화성으로의 집중 현상은 "조성음악에서 선율은 화성으로부터 나온다"라는 라모(Jean Philippe Rameau, 1683-1764)의 진술이 보여주듯이, 화성이 선율은 물론 리듬과 박절까지 아우르는 긴밀한 관련성을 갖는 근본적 이유에 기인한다.[1] 따라서 조성음악의 구조를 파헤치는 시발점이 바로 화성분석이며, 그러한 분석이 로마숫자를 기초적 수단으로 출발한다는 점은 로마숫자 분석의 효용성에 대해 진지하게 검토해 볼 당위성을 제공해준다. 로마숫자를 통한 화성분석법은 20세기 들어 북미권에서 기초 분석의 수단으로 자리매김하였고 국내에서도 다양한 화성법 교재들이 출간되면서 그 역할이 전승되었다.

그러나 국내의 화성법 교재는 대부분이 성부진행의 기술을 가르치는 데에 집중하고 있으며 이러한 이유로 로마숫자 분석은 유용하고 진지한 분석의 도구로서 라기보다는 성부진행의 대략적인 조성적 틀을 보여주는 단순한 소통의 수단에 머물렀던 것이 사실이다. 이러한 국내 화성법 교재에 나타나는 성부진행 교수(敎授)에의 집중 현상은 오랫동안 이렇다할만한 비판적 검토 없이 기초 분

* 본 논문은 2010학년도 연세대학교 학술연구비의 지원에 의하여 작성된 것임 (2010-1-0114). 또한 본 논문은 2012년 7월 30일-8월 1일에 서울대 서양음악연구소, 연세대학교 음악연구소, 한국서양음악이론학회, 그리고 한국음악학회 주최로 개최된 Music Theory Forum with Thomas Christensen의 마지막 순서, 원탁토론에서 발제된 내용을 논문으로 발전시킨 것이다.

1 Jean Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, translated with an introduction and notes by Philip Gossett (New York: Dover Publications, Inc., 1971), 152-153.

석의 수단으로 사용되었던 로마숫자 분석의 체계적인 발전을 저해하는 요인으로 작용하였다. 이와는 대조적으로 북미권에서 출간된 화성법 교재들은 로마숫자와 숫자저음 기보에서 유래한 아라비아 숫자, 그리고 다양한 부수적 기호 사용을 제안하며 유용한 로마숫자 분석 체계로 꾸준히 발돋움하였다.

본 논문의 목적은 오늘날 조성음악의 기초분석 수단으로 널리 사용되고 있는 로마숫자의 보다 효율적인 활용 방안을 제시함으로써 조성음악 분석의 효용성을 증대시키는 데에 있다. 본 논문에서 필자는 실용적 의미에서 조성음악 분석의 교수를 위한 분석 체계를 제안하고자 한다. 이러한 점에서 본 연구는 학술적 성격 보다는 화성학 및 조성음악 분석 영역의 교육 내용에 대한 제언을 목적으로 하는 실용적 성격을 띠게 될 것이다.

본 논문은 크게 두 부분으로 나뉜다. 선행연구에 해당하는 첫 번째 부분에서 필자는 현재 북미 및 국내에서 널리 사용되고 있는 로마숫자 분석 체계에 대한 교재를 비교·검토한다. 이를 위해 필자는 화성분석을 중심 주제로 가르치는 국내 및 영어권 화성학 교재와 음악이론 교재들을 검토하는 것으로 시작할 것이다. 검토의 대상이 될 교재의 선정은 1990년대 이후 많은 대학에서 사용된 몇몇 교재들이며, 로마숫자의 활용 범위와 특별히 이를 보충하는 다른 기법들, 이를테면 브래킷이나 괄호 등의 용례에 주목하게 될 것이다. 또한 각 교재의 입장이 화성분석의 궁극적인 목적인 조성음악의 통사론을 밝히는 데에 얼마나 충실한지 또 그러한 목표에 도달하기 위한 방법으로 무엇을 제안하는지에 대해서도 살펴볼 것이다. 두 번째 부분에서는 선행 연구를 바탕으로 로마숫자를 통한 음악 분석의 보다 체계적이고 종합적인 방법론을 제시하고 그것을 조성음악 분석에 적용하여 분석적 실효성을 검증해 보도록 하겠다.

Ⅱ. 화음 명명법으로서의 로마숫자

로마숫자를 통한 화성 분석은 음악 표면에 다양한 방식으로 나타나는 화음들을 로마숫자를 사용해 이름 붙이는 것에서 시작한다. 이를 위해서는 음악 표면에 나타나는 다양한 음향들에서 기본적 어휘에 해당하는 몇 개의 '이상적인' 음향을 전제할 필요가 있다. 이 이상적인 음향이 바로 3화음과 7화음인데,[2] 우리는 이들을 조성음악을 구성하는 핵심 어휘라 상정하고 이들을 음악 표면에서 추출해냄으로써 분석을 시작한다. 이는 조성음악 분석에서 가장 기초적이면서 중요한 단계라 할 수 있는데, 본 논문은 교재 검토를 통해 각 교재들에서 기본적 화

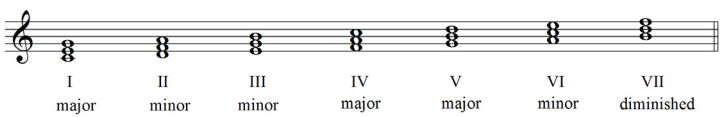
2 대부분의 교재들이 3화음과 7화음만을 조성음악의 기본적인 어휘로 상정하나 9화음을 기본 어휘에 포함시키는 경우도 있다.

음 언어로 전제하고 있는 3화음과 7화음에는 어떤 것들이 있는지 그리고 각 화음의 성질을 표시하기 위해 어떠한 방식으로 로마숫자를 사용하고 있는지, 그리고 로마숫자를 보완하기 위해 어떤 기호들을 사용하고 있는지 살펴볼 예정이다. 마지막으로 개별적 화음들을 거시적으로 조망하고자 하는 시도가 있는지, 그리고 있다면 기본적으로 상정하고 있는 통사론적인 틀은 무엇인지에 대해 검토해 보도록 하겠다.

1. 북미의 음악이론 교재에서 사용되는 로마숫자

샤흐터(Carl Schachter)와 앨드웰(Edward Aldwell)은 3화음을 '기본 화음'(basic chord)으로 보며 장, 단, 증, 감의 네 종류 3화음을 얘기한다. 그리고 음계의 각 음도를 근음으로 하여 만들어지는 3화음들을 보이면서 명명 수단으로 로마숫자를 제시한다. 그러나 네 종류의 3화음을 구분하고 있으면서도 로마숫자는 모두 대문자로 표기함으로써 화음의 성질을 로마숫자 기보를 통해 구분하지는 않는다. 따라서 기초음악이론 입문 단계에 있는 학습자는 화음의 성질을 인지하지 못하거나 혹은 로마숫자의 음도 표시 기능만을 보고 화음의 성질을 자율적으로 인지해야 한다. 이는 초보자들이 화음의 성질을 굳이 구분하여 생각하지 않아도 되는 편의성은 있겠으나, 각 화음의 기능을 자율적으로 분명히 이해해야 하는 시점에서는 반드시 짚고 넘어가야 하는 핵심 포인트로 남게 된다.

(예 1) 샤흐터와 앨드웰, 장음계에서 나오는 3화음들[3]

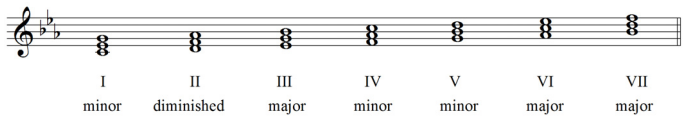


더욱 흥미로운 점은 단조의 경우 자연단음계에서 나오는 3화음들과 화성단음계와 가락단음계에서 나오는 3화음들을 구분하여 다양한 형태의 3화음들을 보여주고 있다는 점인데, 이들을 구분할 수 있는 로마숫자 명명 방법이 차별화 되어 있지 않아 그 구분이 쉽지 않다. 이들의 설명 방법은 자연단음계에서 나오는 3화음들을 기본적으로 제시하고 '단조의 변형된 형태의 3화음들'(Triads in the inflected forms of minor)이라는 소제목 하에서 $\hat{6}$과 $\hat{7}$의 변화로 다양해진 화음들을 제시한다. 이어 변형된 화음들 각각이 사용되는 빈도를 표에 '드물

3 Carl Schachter and Edward Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, Third Edition (Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 2002), 49(예 4-4).

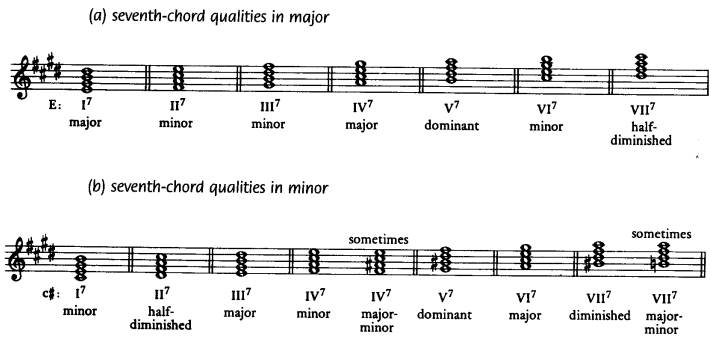
게'(infrequent)와 '매우 자주'(very frequent)로 제시하며 논의를 마친다.[4]

(예 2) 샤흐터와 앨드웰, 단조의 자연단음계에서 추출되는 3화음들[5]



샤흐터와 앨드웰이 제시하는 7화음은 총 7가지이다(예 3). 이는 곧이어 살펴볼, 코스카(Stefan Kostka)와 페인(Dorothy Payne)이 제시하고 있는 7화음 목록 다서 가지에 '증7화음'과 '단장7화음'이 추가된 것이다.[6] 샤흐터와 앨드웰은 3화음의 설명 방식에서와 마찬가지로 음계의 각 음도에서 나타나는 7화음들에 대해 논의한다. 3화음에서와 마찬가지로 로마숫자는 7화음 각각의 다른 성질을 구분하지 못한다. 이러한 명명법이 갖는 가장 큰 취약점은 로마숫자가 $\hat{7}$을 근음으로 취하여 만들어지는 화음인 이끔7화음(leading-tone 7th chord)과 아래으뜸7화음(subtonic 7th chord)을 구분해주지 못한다는 데에 있다. 이로써 두 개의 '다른' 성질의 화음이 한 개의 '같은' 화음 기호로 대변(代辯)됨으로써 야기되는 혼란을 피할 수 없게 된다.

(예 3) 샤흐터와 앨드웰, 장조와 단조에서 7화음들[7]



4 Schachter and Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 51.

5 Schachter and Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 50(예 4-5).

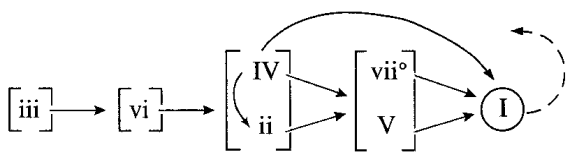
6 샤흐터와 앨드웰이 명시하듯이 '단장7화음'은 진정한 7화음이 아니다. 왜냐하면 여기에 포함된 7음은 하행 해결을 하는 것이 아니라 상행하여 으뜸음으로 진행하기 때문이다. 맥락을 고려해야겠지만 상행계류음(retardation)으로 기능할 개연성이 높다.

7 Schachter and Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 58(예 4-17).

샤흐터와 앨드웰의 교재가 화성법과 조성음악 분석의 좋은 지침이 되는 것은 부인할 수 없는 사실이지만, 앞서 지적하였듯이 기본적인 3화음과 7화음을 설명하는 데에 있어서는 다소 혼란스러운 것 또한 사실이다. '단장7화음'의 경우에서와 같이 기본적인 화음의 목록을 정해 놓지 않았을 경우, 고려의 대상으로 삼은 화음을 7화음으로 보느냐 아니면 비화성음을 포함한 3화음으로 보느냐에 대한 분명한 기준을 제공해주지 못한다는 것도 문제점으로 지적될 수 있겠다.
그러나 샤흐터와 앨드웰의 교재가 갖는 최대의 장점은 통사론에 대한 매우 자세하고도 치밀한 설명에 있다. 이들은 '화성적 통사론'(harmonic syntax)이라는 용어를 사용하면서 언어에 어순이 존재하듯이 조성음악의 화음 연결도 그러하다는 논리를 전개한다. 그리고 통사론의 첫 번째 예로서 V^6, VII^6, 그리고 V^7의 전위들이 I 사이에서 사용된다는 점을 든다. 이후 통사론에 관한 설명은 지엽적이고 구체적으로 이루어지며, 화음 진행 전체를 아우르는 통사론의 모델이나 조성적 틀을 제시하지는 않는다.

이와는 대조적으로 코스카와 페인은 통사론에 대해 전체적인 모델을 제시함으로써 각각의 온음계적 화음들의 역할을 한눈에 보여준다. 물론 이러한 방식이 음악적 맥락에 민감한 화성 흐름을 해석하는 데에 적지 않은 보충 사항과 예외 사항들을 포함하지만 통사론의 전형적인 모델을 제공함으로써 조성음악의 거시적인 화성 설계에 대한 큰 그림을 제시한다는 점에서 의의가 있다고 하겠다.

(예 4) 코스카와 페인이 제시하는 IV의 통사론적 역할[8]



코스카와 페인은 "$V^{(7)}$와 I 화음을 조성 음악의 가장 본질적인 요소"라고 진술하면서 차례로 다른 온음계적 화음들과의 관계를 설명한다. 흥미로운 점은 딸림화음과 으뜸화음이 중요하긴 하지만 "모든 차원에서 I-V-I 진행의 중요성을 강조하기는 어렵다"고 말하면서 쉔커식 이론을 경계한다. 그러나 이러한 진술은 오히려 조성음악의 근본구조를 이루는 I-V-I의 위계적 중요성을 부분적으로 인

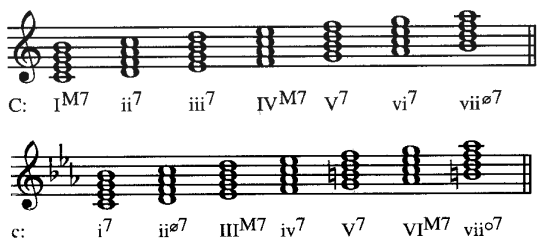
8 Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music,* 4th Edition (New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000), 114.

정한 것으로 해석할 수 있는 것으로 보인다. 이어 코스카와 페인은 ii, vi, iii, vii°, IV의 순서로 화음들 각각의 통사론적 용례를 도표화 한다. (예 4에서는 IV의 통사론적 용례를 보여주는 도표를 인용했다.) 또한 단조에서 예외로서 VII의 역할을 추가함으로써 통사론에 대한 설명을 마무리하고 있다.

코스카와 페인의 교재가 제시하는 내용들 중 특기할 만한 사실은 화음의 조성음악의 기본 어휘로서 3화음과 7화음의 성질을 분명하게 구분하고 있다는 점이다. 장, 단, 증, 감 성질의 3화음을 로마숫자 대소문자는 물론, +와 o의 위첨자를 써서 표시하고 있으며, 7화음의 경우 다서 종류의 7화음을 기본 어휘 목록으로 제시하고 있다는 점이 주목할 만하다. 이로써 다른 교재에서 7화음 하에서 소개하는 증7화음이나 증딸림7화음, 그리고 단장7화음 같은 음향들을 비화성음을 포함한, 선적인 현상으로 분석할 수 있게 하는 근거를 마련한다. 이들의 논리에 따르면 오직 5종류의 7화음들만이 조성음악의 본질적인 화음 어휘에 해당하는 것이다. 또한 이들은 많은 교재들에서 관습적으로 동일한 로마숫자를 사용하는 장단7화음과 장7화음에 대해 각기 다른 기호를 부여함으로써 이들을 명확하게 구별해내고 있다. 쉬운 예로 장조에서 $\hat{5}$를 근음으로 하는 V^7과 $\hat{1}$, $\hat{4}$를 근음으로 하는 I^{M7}, IV^{M7}을 구분하고 있는 것이다.

코스카와 페인이 제시하는 단조의 7화음들은 다음과 같다. 로마숫자들은 단조에서 추출되는 다양한 성질의 화음들을 적절하게 구별하고 있다.

(예 5) 코스카와 페인이 제시하는 장조와 단조의 7화음[9]



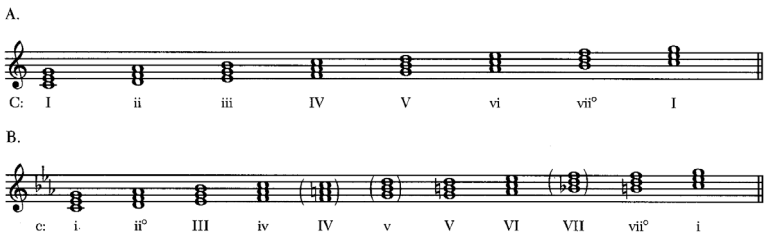
골딘(Robert Gauldin) 역시 코스카와 페인과 마찬가지로 네 종류의 3화음과 다섯 종류의 7화음을 상정한다.[10] 그는 '온음계적 화성 입문'이라 명명한 제8장의

9 Kostka and Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music,* 69 (예 4-8, 4-9).

10 Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music,* 2nd Edition (New York: W.W. Norton & Company, 2005), 42-49. 골딘 교재의 특이한 점은 3화음과 7화음의 성질을 소개한 후 한참 뒤에 가서야 로마숫자를 소개한다는 데에 있다. 그 사이

서두부에서 8가지의 주요 핵심 포인트들을 제시하는데, 이 중 첫 번째 항목이 바로 조성음악에서 사용되는 화음의 목록이다. 여기서 골딘은 장, 단, 증, 감 네 종류의 3화음과 장7, 장단7, 단7, 반감7, 감7에 이르는 다섯 종류의 7화음을 명시함으로써 9종류의 화음을 조성음악의 기본어휘로 삼고 있다. (골딘이 상정하는 기본 화음 목록은 코스카와 페인의 것과 동일하다.) (예 6)에서 볼 수 있듯이, 골딘은 3화음을 성질에 따라 각기 다른 로마숫자 기호를 사용함으로써 명확하게 구분하고 있다.

(예 6) 골딘, 장조와 단조에서 3화음들[11]



그의 제시 방법에서 특기할만한 사실은 단조의 3화음 목록에 가락 단음계로 인한 $\hat{6}$, $\hat{7}$의 변화에 근거한 IV, v, 그리고 VII 등을 포함시키고 있다는 점인데, 이들의 지위에 대한 차등적인 제시 방법으로 괄호를 사용하고 있다는 점도 고무할만하다. 궁극적으로 괄호 안에 제시된 온음계적 화음들은 보편적인 화음에서 제외되는 것이다.

골딘은 로마숫자의 사용을 제안하는 과정에서 대중음악코드 기호들은 각 화음들을 으뜸음과 관련짓지 못한다는 점을 지적하면서 그 대안으로 로마숫자를 제안한다. 이어 로마숫자에 대한 두 가지 규칙을 다음과 같이 제안한다.[12]

1. 로마숫자는 화음의 근음을 이루는 음도를 지시한다. 장조에서 I는 $\hat{1}$ 위로 쌓인 3화음, V^7은 $\hat{5}$ 위로 쌓인 7화음을 지시한다. 화음의 전위는 숫자저음을 더함으로써 표시된다.
2. 로마숫자의 대소문자는 화음의 종류를 나타내기 위해 사용되었다. 장조를 예로 들면 다음과 같다.

음악의 분석 수단으로는 대중음악코드 기호를 사용한다.

11 Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music,* 93(예 1).

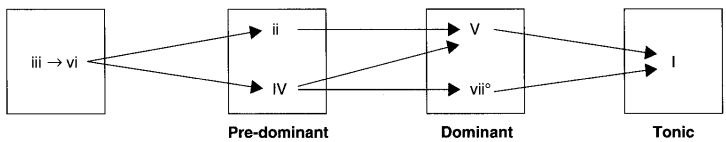
12 Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music,* 92(필자 번역, 밑줄 강조는 필자의 것).

대문자=장3화음(I, IV, V)
소문자=단3화음(ii, iii, vi)
소문자와 위첨자=감3화음(vii°)

3화음에 대한 꼼꼼한 설명과는 대조적으로 골딘의 7화음 표기에 대한 설명은 매우 간략하다. 위의 인용문에서 볼 수 있듯이, "V^7은 $\hat{5}$ 위로 쌓인 7화음을 지시한다."는 진술이 7화음 표기에 대한 설명의 전부이다. 다시 말해, 7화음의 성질에 따른 표기 방법은 매우 불친절한 셈이다. 이는 "로마숫자의 대소문자는 화음의 종류를 나타내기 위해 사용되었다."라고 명시하는 바와는 모순되게, 7화음의 종류에 있어서 로마숫자는 제 역할을 온전히 수행하지 못하는 셈이다.

제8장의 서두부에서 말하는 8가지의 주요 핵심 포인트 중 일곱 번째와 여덟 번째 항목은 통사론에 관한 설명으로 그는 '화성적 경향'(harmonic tendency)과 '화성 기능'(harmonic function)이라는 용어를 사용한다. 이러한 도표의 제시는 코스카와 페인의 교재에서 제시하는 통사론의 논의와 일맥상통하는 것으로 조성음악의 통사론적 흐름을 한눈에 보게 하는 장점이 있다. 또한 이들이 사용하는 딸림 예비화음(pre-dominant), 딸림화음(dominant), 그리고 으뜸화음(tonic)의 기능 명시는 조성음악에서 구조적 화음들의 틀을 제시한다는 점에서 주목할 만하다.

(예 7) 골딘, '화성적 경향'[13]



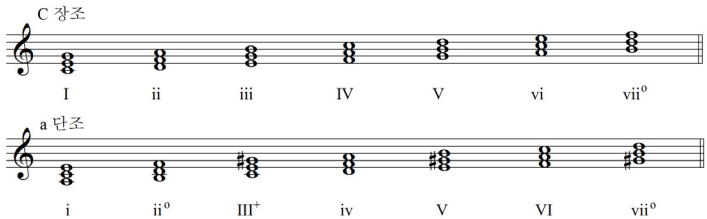
2. 국내의 음악이론 교재에서 사용되는 로마숫자

앞서 지적한 바 있듯이, 국내 화성학 교재는 성부진행의 측면에 집중한 경향이 있다. 따라서 분석 도구로서의 로마숫자는 성부진행 연습문제를 풀이하면서 또는 푸는 중에 쓰게 되는 요식 행위에 불과하며, 작품의 화성적 흐름이나 나아가 거시적 화성 계획을 보이는 의도로는 사용되지 않았다. 국내에서 오랜 동안 꾸준히 사용되며 많은 음악도들을 배출해내는 데에 기여한 백병동 교수의『화성학』

13 Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music,* 94(도표 1).

과 김홍인 교수의『화성』역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있겠다. 먼저 백병동,『화성학』에서 소개하는 3화음의 로마숫자 표기는 다음과 같다.[14] (김홍인 교수의 3화음 제시 방법도 백병동 교수의 방식과 같다.)

(예 8) 백병동,『화성학』에서 제시하는 3화음



(화성학을 다루는데 있어 단음계는 화성 단음계 및 선율 단음계를 사용한다)

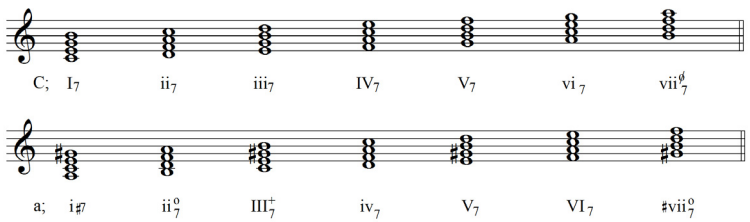
(장조)	(단조)		
I	i	·····	Tonic
ii	ii°	·····	Supertonic
iii	III+	·····	Mediant
IV	iv	·····	Subdominant
V	V	·····	Dominant
vi	VI	·····	Submediant
vii°	vii°	·····	Leading-tone

주목할 만한 사실은 3화음의 네 가지 성질에 따라 각기 다른 로마숫자를 사용하고 있다는 점이며, 단조의 $\hat{3}$을 근음으로 하는 3화음으로서 증3화음인 III^+를 소개하고 있다는 점이다. 증3화음의 III^+를 제시함으로써 단조의 3화음들 생성의 바탕이 되는 음계를 화성단음계로 한정할 수 있다는 장점이 있다.

7화음에 있어서 백병동 교수는 장조와 단조의 7화음들을 다음과 같이 제시한다. 로마숫자를 통해 화음의 성질을 구분하고 있으나 I^7, IV^7을 V^7과 구분하지 않고 있다는 점에서 그 구분이 완벽하다고 할 수는 없다. 단조의 경우, 화성 단음계에 입각한 7화음들을 기본적인 어휘로 제시하고 있는데, 이로 인해 단장7화음과 증7화음과 같은 화음들이 기본적인 어휘로 소개되고 있으며, V^7과 VI^7이 분명 다른 성질의 화음임에도 로마숫자는 이들을 구분하지 못한다.

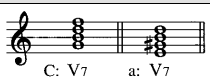
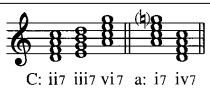
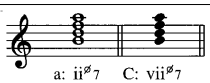
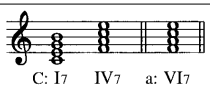
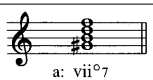
14 백병동,『화성학』, 제12판 (서울: 수문당, 2008), 43.

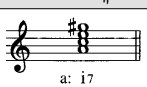
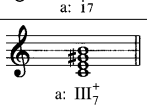
(예 9) 백병동, 『화성학』에서 제시하는 7화음[15]



김홍인 교수가 제시하는 7화음도 백병동 교수의 것과 크게 다르지 않다. 여기서 주목할 만한 사실은 단조의 7화음의 경우 i^7과 III^7에 대해 가능성을 열어 두고 있다는 점이다. $\hat{7}$인 $G^{\#}$이 화음 구성음으로 사용될 가능성을 열어둠으로써 화음의 다양한 선택을 고려한다.

(예 10) 김홍인, 『화성』에서 제시하는 7화음[16]

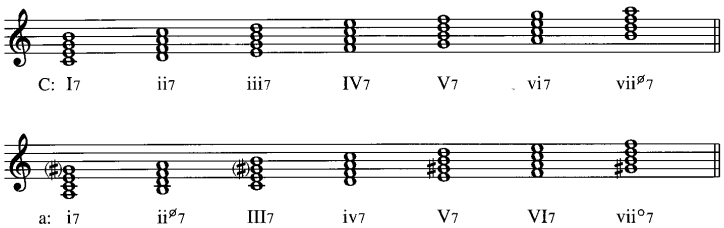
명 칭	음정분포	예
도미넌트7화음 (dominant 7th chord)	장3화음+단7도	
단7화음 (minor 7th chord)	단3화음+단7도	
반감7화음 (harf-diminished 7th chord)	감3화음+단7도	
장7화음 (major 7th chord)	장3화음+장7도	
감7화음 (diminished 7sth chord)	감3화음+감7도	

명 칭	음정분포	예
단장7화음 (minor-major 7th chord)	단3화음+장7도	
중장7화음 (augmented-major 7th chord)	증3화음+장7도	

15 백병동, 『화성학』, 112(예 81).
16 김홍인, 『화성』 (서울: 현대음악출판사, 2004), 164.

또한 음계에서 추출된 화음들 각각을 명칭과 함께 설명하는 표를 제시함으로써 독자의 이해를 돕고 있는데, 여기서는 다양한 화음들을 모두 제시한다.

(예 11) 김홍인, 『화성학』에서 제시하는 7화음의 분류



김홍인 교수는 '화음진행'으로 명명한 절에서 화음진행의 원리에 대해 자세한 설명을 제시한다. 이를 정리해보면 다음과 같다.[17]

<표 1> 김홍인, 『화성학』에서 제시하는 통사론

I 화음은 음악의 중심이 되는 화음이며 모든 조성 음악은 부분적으로 혹은 전체적으로 I화음에서 시작되고 I 화음에서 맺어진다. I 화음은 I-V, I-IV, I-iii-IV, I-vi-ii 등의 진행처럼 어느 화음으로 진행될 수 있다.

I 화음은 앞에 오는 화음, 즉 I 화음에 선행되면서 주로 I 화음으로 진행되는 화음으로는 V화음과 IV 화음이 사용된다. 따라서 V-I, IV-I의 진행은 서양 조성 음악에서 화음 진행감을 부여해 주는 가장 기본적인 진행 형태이다.

IV화음과 ii화음은 V 화음에 선행되는 화음으로 사용된다. 따라서 IV-V-I, ii-V-I, IV-ii-V-I, ii-IV-V-I의 연결은 서양음악에서 종합된 가장 통상적인 화음 진행의 형태이다.

vi화음은 V-I, IV(ii)-V-I의 형에서 I 화음에 대체되어 V-vi, IV(ii)-V-vi의 진행처럼 연결되거나, vi-V-I, vi-IV-I, vi-ii-V-I의 진행처럼 V화음, IV(ii) 화음의 선행화음으로 사용된다. 또한 iii-vi의 진행처럼 iii 화음과 짝지어 사용된다(iii화음과 vi화음의 예는 p. 48 참조).

화성진행에 대한 이러한 설명은 백병동 교수의 『화성학』에는 없는 고유한 것으로 각각의 온음계적 화음의 용례에 대한 논의에서도 재론된다. 반면 백병동 교수는 온음계적 화음들의 보편적인 흐름을 상정하는 데에 별도의 지면을 할애하

17 김홍인, 『화성』, 31-33.

지 않으며, 개별적으로 화음들의 용례를 소개하며 언급하는 정도이다. 그럼에도 불구하고, '주3화음'으로 이름 붙인 제2장과 '부3화음의 효과적인 연결'이라 명명된 제5장 ③절은 온음계적 화음들의 통사적인 용례에 대해 종합적으로 설명하는 부분이다. 주3화음의 연결에 대한 부분에서 I-V, I-IV의 연결을 쇤베르크 용어를 빌려 '강진행'으로, IV-V의 연결을 '초강진행'으로 설명한다.[18] 부3화음의 연결을 논의하는 과정에서 부각되는 핵심 개념은 '대리기능'이다. ii를 IV의 대리기능으로 소개하고, iii의 용례를 I와 IV 사이에 쓰이는 것으로, vi를 I의 대리기능으로, 그리고 vii°를 V의 대리 화음으로 소개함으로써 용례 설명을 대신한다.[19]

밀레니엄에 발맞추어 로마숫자를 통한 화성분석의 중요성을 부각시키고 로마숫자를 분석의 중요한 수단으로 사용한 교재들이 등장한다. 이 중 대표적인 것이 허영한·한미숙 교수의 『조성음악의 화성진행』이다. 저자 서문에서 밝히고 있듯이 이 책은 연주자들을 주요 독자로 삼은 조성음악 작품분석을 목표로 한 '새로운' 화성학 교재이다. 작곡가를 훈련시키기 위한 의도로 쓰인 성부진행 중심의 교재가 연주자를 위한 화성학 교육에 사용되는 현실을 비판하면서 연주자들에게 실용적인 음악분석을 가르칠 것을 역설한다.

> 지금까지 국내외의 화성법 교육은 지나치게 작곡의 측면을 강조한 경향이 있었다. 연주 전공 학생들에게도 소프라노 성부를 제시하고는 화음을 붙이도록 강요했다. 특히 국내의 음악 대학의 교육은 학생의 전공과 관계없이 작곡과 학생들과 별반 차이가 없는 화성법 교육을 받아 왔다.[20]

허영한 • 한미숙 교수의 『조성음악의 화성진행』에 나타나는 3화음과 7화음은 다음과 같다. 서문에서 밝히고 있는 것처럼, 이 책은 샤흐터와 앨드웰의 화음 표기 방식을 따르고 있다. 즉 화음의 성질을 구분하여 표기하지 않고, 로마숫자 대문자를 사용한다. 따라서 3화음과 7화음의 경우 둘 다 표기 방법을 단순화시킴으로써 초보자들에게 습득의 수월성을 제공하고 있다. 한 가지 특기할 만한 사실은 단조의 기반이 되는 음계를 자연단음계와 화성단음계 두 가지로 제시하면서 다양한 화음의 가능성들을 제시하고 있다.

---

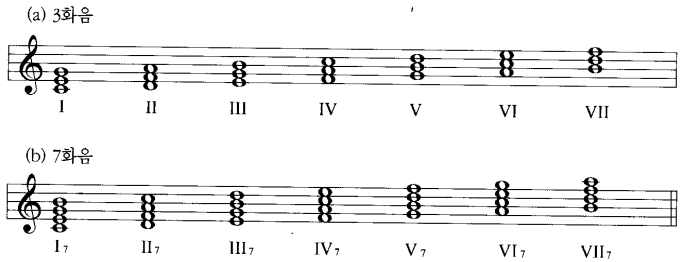
18 Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Music*, Rev. ed. Edited by Leonard Stein (New York: W. W. Norton & Company, 1969), 6-9. 쇤베르크는 세 종류의 근음 진행에 대해 강진행(strong or ascending), 약진행(descending), 그리고 초강진행(superstrong)으로 나누어 설명한다. 강진행은 근음의 4도 상행(또는 5도 하행 관계)와 3도 하행 관계, 약진행은 근음의 4도 하행(또는 5도 상행 관계), 초강진행은 2도 상행이나 하행 즉 연접 관계의 진행을 뜻한다. 백병동 교수는 약진행의 예인 I-V와 강진행의 I-IV를 모두 강진행으로 분류하고 있다.

19 백병동, 『화성학』, 86-87.

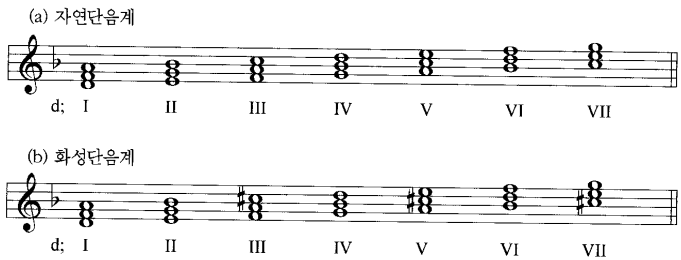
20 허영한·한미숙, 『조성음악의 화성진행 1』 (서울: 예솔, 2002), 3(서문).

(예 12) 허영한 • 한미숙,『조성음악의 화성진행』에서 제시하는 3화음과 7화음

A. 장조의 경우



B. 단조의 경우



통사론을 풀어가는 방식도 주목할 만하다. 제3장에서 기본 종지형을 소개하는 과정에서 I와 V의 역할을 설명하는 것에서 시작, 제4장(예비된 종지형)에서는 IV와 II를 중개화음으로 설명하고, 제5장(확대된 종지형)에서는 VI와 III의 쓰임을 설명함으로써 온음계적 화음들의 통사론적 역할을 마무리한다.

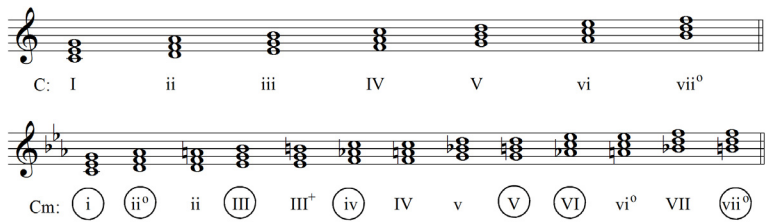
통사론에 관한 강조는 송무경의『연주자를 위한 조성음악분석』에서도 찾아볼 수 있다. 제3장에서 음악의 구두점으로서 종지의 기능을 설명하는 과정에서 I와 V의 역할을 설명한다. 제4장에서는 I-V-I의 틀을 중심으로 딸림 예비화음으로서 IV와 ii, 그리고 으뜸화음에서 딸림 예비화음까지의 음악적 공간을 확장하며 채우는 iii와 vi에 대해 설명한다. 또한 IV의 보조적 기능과 vii°의 딸림화음을 대리하는 기능을 설명함으로써 온음계적 화음들 간의 통사론을 설명하고 있다.

기본적인 화음 어휘를 설명하는 과정에서 송무경은 로마숫자들을 통해 3화음과 7화음들의 차등적 성질을 부각시킨다. 단조의 경우, 송무경은 가락단음계

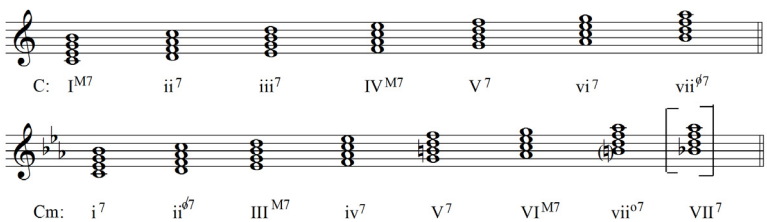
를 배경으로 하여 추출되는 모든 경우들을 보여주고 그 중에서 '보편적으로 사용'되는 화음들을 동그라미를 사용해 차별화시킴으로써 기본 어휘를 상정한다. 결과적으로 3화음의 경우, $\hat{7}$의 두 가지 형태가 모두 반영된 장3화음의 III, 장3화음의 V와 VII(아래으뜸화음), 그리고 감3화음의 vii°를 제시함으로써 설명의 논리적 일관성을 추구하기 보다는 음악 실제를 반영하는 데에 초점을 맞추고 있다.

(예 13) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석』에서 제시하는 3화음과 7화음

A. 장조의 경우



B. 단조의 경우



지금까지 선별한 교재들의 연구를 통해 기본어휘로 상정하고 있는 3화음과 7화음이 무엇인지 그 종류와 각각의 3화음과 7화음이 로마숫자로 표시되는 방법, 그리고 통사론에 관한 제시 방법 등을 중심으로 각각의 교재의 특징을 살펴보았다. 이제는 단순한 화음 명명의 도구가 아니라 종합적인 분석의 도구로서 사용되기 위해서 로마숫자가 갖추어야 할 점들에 대해 살펴보도록 하겠다.

Ⅲ. 종합적인 분석 방법론으로서의 로마숫자

1. 로마숫자 분석이 말하는 것과 말해야 할 것

로마숫자를 통한 분석의 기초적인 역할은 음악에서 다양한 형태로 나타나는 화음들을 그 화음들이 펼쳐지는 조성과 관련짓는 데에 있다. 그 분석의 시작은 음악 표면에 나타나는 화음을 읽어내어 그 정체를 로마숫자를 통해 밝힘으로써 이루어진다. 로마숫자는 전위를 표시하는 아라비아 숫자 정보를 통해 고려중인 화음이 3화음인지 7화음인지를 명시하게 되며, 나아가 이들이 기본위치에 놓였는지 혹은 전위되었는지의 부가적 정보를 알려준다. 또한 로마숫자는 대소문자 구분을 통해 화음의 성질을 알려주며,[21] 궁극적으로는 화음의 근음이 현재 조성에서 몇 번째 음도에 해당하는지를 알려줌으로써 화성 진행의 통사론 즉, 거시적 화성진행을 고려하게 해준다. 따라서 진행의 원리, 즉 음악의 수평적인 차원인 통시적인 고찰을 가능하게 하는 것이다. 이는 언어에서 단어나 어휘의 차원에서 진일보하여 문장을 만들어내는 차원에 해당하는 것으로 통합체적 접근을 요한다.

필자가 로마숫자 분석이 이래야 한다는 주장 하에 제안하고자 싶은 것은 두 가지이다. 첫째는 조성음악 통사론의 기저를 형성하는 '모범이 되는' 화성진행이 있어야 한다. 따라서 로마숫자를 통한 명명화 작업은 이러한 통사론을 부각시키기 위한 목표를 향해 이루어져야한다. 모범이 되는 화성진행은 다음과 같이 세 가지 범주로 분류될 수 있다.

<표 2> 조성음악의 통사론을 구성하는 세 종류의 구조적 화성진행

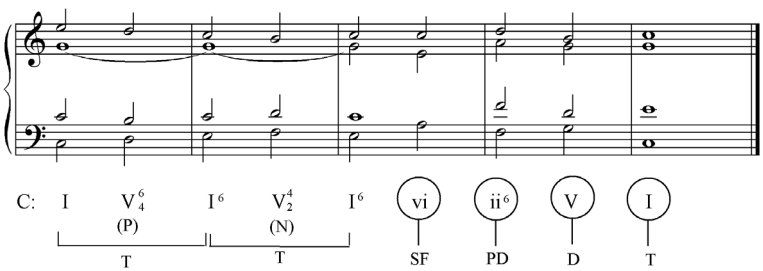
(1) 단순 종지형: I-V-I
(2) '중개화음'에 의해 예비된 종지형: I-중개화음-V-I
(3) '공간 채움'(space-fillers)에 의해 확장된 예비된 종지형: I-공간 채움-중개화음-V-I

<표 2>에서 제시한 세 종류의 구조적 화성진행모두 종지와 밀접하게 관련된 것은 주목할 만하다. (1)은 조성 음악의 근본구조를 형성하는 I-V-I의 축으로 구성된 가장 기본적인 화성진행이다. (2)는 '딸림예비화음'(predominant), 즉 '중개

21 로마숫자 표기에 화음의 성질을 엄격히 적용하는 교재가 있는가하면, 해당 조성에서 근음의 역할, 즉 기초저음의 역할만을 강조하는 교재도 있다. 앞서 살핀 코스카와 페인의 교재가 전자에 속한다면 샤흐터와 앨드웰의 *Harmony and Voice Leading*은 후자에 속한다. 국내 교재로는 허영한·한미숙 교수의 『조성음악의 화성진행』이 전자, 송무경의 『연주자를 위한 조성음악분석』이 후자에 해당한다.

화음'(intermediate chord)인 IV나 ii 계열의 화음들을 통해 예비된 화성진행을 뜻한다. (3)은 (2)가 '공간 채움' 역할의 화음, iii나 vi를 통해 확장되는 경우를 의미한다. (여기서 공간 채움이라는 용어는 쉔커의 space-filler를 우리말로 옮긴 것이다.) 아래의 (예 12)는 이러한 온음계적 화음들의 전형적인 역할을 보이는 가상의 예를 만들어 본 것이다.

(예 14) 계층화된 로마숫자 분석의 기초적인 예



2. 쉔커 이론의 개념 절충을 통한 계층 분석의 구현

오스트리아의 이론가 쉔커의 개념은 20세기 화성학을 비롯한 음악분석에 적지 않은 영향을 주었다.[22] 그의 근본구조 개념은 조성음악에 I-V-I라는 목적론적인 틀이 있음을 보여 주었고, 위계의 개념은 구조적 화음과 선적인 화음들을 구분하게 해줌으로써 음악의 설계를 입체적으로 파악할 수 있는 문을 열었다. 이러한 쉔커식 이론이 갖는 장점에도 불구하고 그의 분석 기법이 대중화되어 사용되기에는 많은 어려움이 따르는데, 그 중 하나는 새로운 분석 기보법을 익혀야 한다는 점이다.

뉴마이어(David Neumeyer)와 테핑(Susan Tepping)의 쉔커식 분석 교재는 상성부 축약이나 스케치 과정을 생략한 채 베이스 스케치만을 통해 조성 음악의 화성 구조를 들여다 볼 수 있는 방법론을 제시하고 있다.[23] 본 논문에서 제안하고 있는 로마숫자 분석의 계층적인 사용은 뉴마이어와 테핑의 베이스 스케치의 장점을 취한 것이다. 뉴마이어와 테핑의 베이스 스케치에 비해 필자가 제안하고 있는 로마숫자 분석이 갖는 몇 가지 장점이 있다. 쉔커식 이론에서 요구하는 베

22 David Gagné, "The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula," *Indiana Theory Review* 15/1 (1994), 21–33.

23 David Neumeyer and Susan Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992).

이스 스케치를 위해서는 쉔커식 기보 체계를 습득해야 하는 번거로움이 있다. 물론 상성부의 스케치를 하는 것 보다는 훨씬 단순화 된 작업임에는 틀림없지만 분석자는 베이스 스케치를 하기 위해서는 최소한 음표들의 모양에 따르는 위계를 습득해야 하며, 슬러링의 기술(slurring technique)을 배워야 한다. 그러나 로마숫자 분석에서는 위계적으로 솎아내는 과정에서도 로마숫자를 사용하기 때문에 재활용의 장점이 있다.

본 논문에서 필자가 주장하는 바는 계층 분석의 개념을 로마숫자 분석에 도입하는 것이다. 쉔커의 개념 중 계층과 연장은 조성음악을 거시적인 맥락에서 한 걸음 떨어져 조망하게 해주는 유용한 시각이다. 이러한 두 개념은 상대적으로 덜 중요한 화음들을 브래킷으로 묶어 두 번째 층위에 '다른' 로마숫자를 써주어 그 역할을 분명히 해주는 작업으로 명시화 될 수 있다. 여기서 '다른' 로마숫자란 표면에 나타나는 화음 기호 두세 개를 하나로 묶어 명시하게 되는, 궁극적으로 연장되는 구조적으로 중요한 화성을 뜻한다. 이로써 분석자는 음악 표면에 드러난 많은 화음들을 두 번째 계층에서는 보다 제한적인 숫자의 화음들로 솎아낼 수 있게 되며, 이 과정에서 화음들 간의 차등적인 중요성은 물론 각 화음들의 역할을 구분해 낼 수 있게 된다. 이러한 일련의 분석 과정들을 단계적으로 계속하다 보면, 분석자는 모범이 되는 화성진행이 음악의 기저에 깔려있음을 터득하게 된다.

3. 로마숫자를 보충하는 분석 기호들의 사용

계층 분석에 사용되는 브라켓은 여러 가지 용도로 국내외 이론 교재들에 사용되고 있다. 먼저 코스카와 페인의 교재에서는 종지적 화음과 뒤따르는 딸림화음을 브래킷으로 묶어 구조적인 화음을 적어주게 함으로써 $I\frac{6}{4}$과 V의 화음이 딸림화음 위의 $\frac{6-5}{4-3}$, 즉 한 개의 화음임을 효과적으로 표시하게 된다.[24] 단계적으로 계속하다 보면, 분석자는 모범이 되는 화성진행이 음악의 기저에 깔려있음을 터득하게 된다. 비록 이들의 교재가 쉔커식 분석이론을 배경으로 하지는 않지만, 이러한 기보 방법이 계층적인 분석 방법의 예가 되는 것은 부인할 수 없는 사실이다.

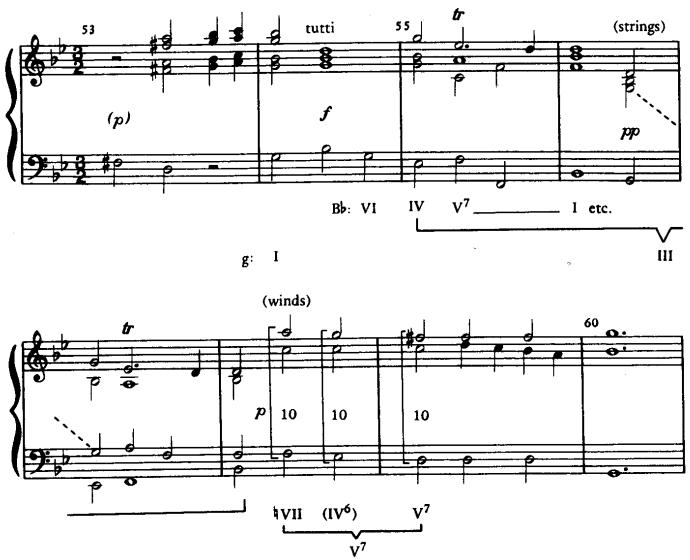
브래킷의 사용은 쉔커이론에 좀 더 입각한 교재에서 자주 찾아볼 수 있다. 샤흐터와 앨드웰은 구조적 화음의 연장을 표시하는 수단으로 브래킷을 사용한다.[25] 경과적 화음을 에워싸는 딸림화음들을 브래킷으로 묶고 있으며, 코스카와

24 Kostka and Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, 147.

페인과 같이 $\frac{6}{4}$화음과 딸림화음을 묶기도 한다.

그러나 샤흐터와 앨드웰의 브래킷 사용은 다소 혼동을 초래하기도 하는데, 그것은 으뜸음화가 이루어지는 지점을 표시하는 데에도 이 브래킷을 쓰고 있기 때문이다. (예 15)는 바로 그러한 문제점을 잘 보여준다. 마디 55-58은 관계장조인 B^b으로 일시적인 전조가 일어난 것으로 파악할 수 있는데 이 부분을 브래킷을 통해 으뜸음화로 분석하고 있다. 그런데 마디58-59에 나타나는 ♮VII-(IV^6)-V^7의 거시적 화성을 V^7로 묶는 과정에서도 똑같은 브래킷이 사용되고 있어 혼란을 피하기 어렵다.

(예 15) 헨델, Concerto Grosso, Op. 3/1, 제2악장

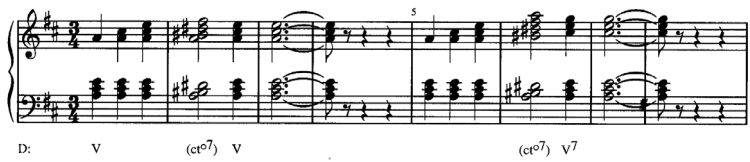


화음들을 연장하는 구조적이고 계급적으로 우위에 있는 화음을 솎아내는 역할을 하는 브래킷 외에도 괄호의 역할에 주목해 볼 필요가 있다. 일반적으로 괄호는 상대적으로 덜 중요한 화음을 표시할 때 쓰인다. (예 13)에서 두 번째 브래킷에 나타나는 IV^6은 괄호로 싸여 기보되어 있는데, 이는 이 화음의 위계가 이 화음을 에워싸고 있는 딸림화음들의 그것에 미치지 못함을 말해주는 것이다. 코스

25 Schachter and Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, 197(예 13-10-(b)), 198(예 13-11-(b)).

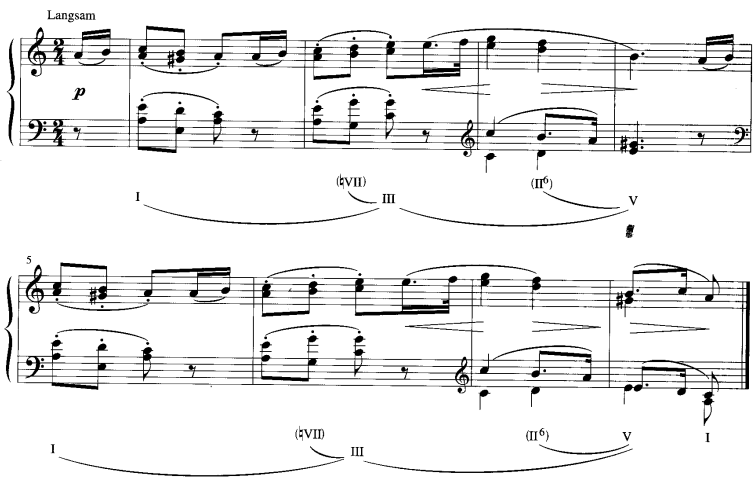
카와 페인은 괄호의 사용을 최대한 절제하다가 수식적으로 사용된 감7화음인 '공통음7화음'(common tone 7th chord)을 기보하는 데에 마침내 사용한다. 이들은 이 화음의 기능이 수식적이며, 경과화음이나 보조화음과 같이 기능하며 비본질적인 향취를 주는 데에 있다고 말하면서 그 역할에 따른 표기를 괄호 안에 넣기를 종용한다.

(예 16) 차이코프스키, <호두까기 인형 모음곡> 중 '꽃의 왈츠'



한편 샤흐터와 앨드웰은 화음들 종속 관계를 표시하게 위해 괄호를 사용한다(예 14). 괄호 안에 있는 VII와 II^6은 각각 III와 V에 종속되는 것을 보이며 거시적으로 I-III-V의 통사론이 작용하고 있음을 보이게 되는 것이다.

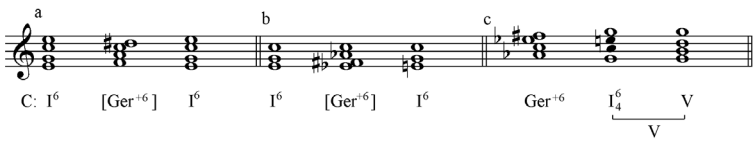
(예 17) 슈만, <어린이를 위한 앨범> 중 '가엾은 고아'



둥근 괄호 외에 대괄호를 통해 로마숫자 분석을 곤고히 하는 예도 찾아 볼 수

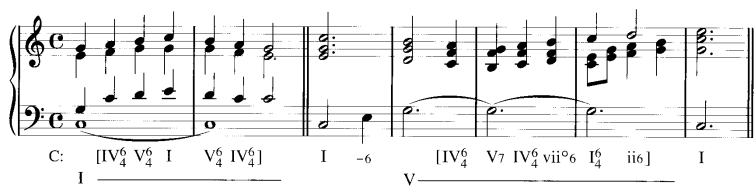
있다. 코스카와 페인은 증6화음이 정상적으로 또는 기능적으로 해결하지 않는 경우에 대해 그 화음을 대괄호 안에 넣어 표기함으로써 그 기능을 구분한다. (예 16)에서 a와 b는 모두 왜곡된 해결이 일어나는 경우이며, c만이 기능적으로 해결하는 경우이다.

(예 18) 회피된 해결을 갖는 증6화음의 표기[26]



대괄호의 또 다른 용례로는 지속음으로 인해 화음의 전위를 정확히 알 수 없는 화음에 대해 대괄호를 사용하는 것을 들 수 있다. 백병동 교수의『대학음악이론』에서는 베이스 성부에 지속음이 사용된 경우, 상성부의 화음이 바뀌면서 만들어지는 화음들에 대해 화성분석을 시도하면서 이들을 대괄호 속에 넣고 있다. 그리고 이러한 표면적인 화음들 속에 내재하는 화음은 으뜸화음이라는 사실을 보인다.

(예 19) 백병동,『대학음악이론』, 대괄호 표기의 예[27]



Ⅳ. 로마숫자 분석의 효용성

1. 보조적 분석 기호들의 역할 정리

괄호나 브래킷 등의 기호를 사용하는 방식에 있어서 합의점을 찾는 것은 로마숫

26 Kostka and Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music,* 407.
27 백병동,『대학음악이론』, 142.

자를 통한 분석의 효용성을 확보하는 급선무일 것이다. 본 절에서는 교재 분석을 통해 살펴보았던 여러 기호들을 요약해보고 이들이 의미하는 바를 한정함으로써 이들이 분석의 도구로 사용될 수 있는 가능성을 증대하고자 한다.

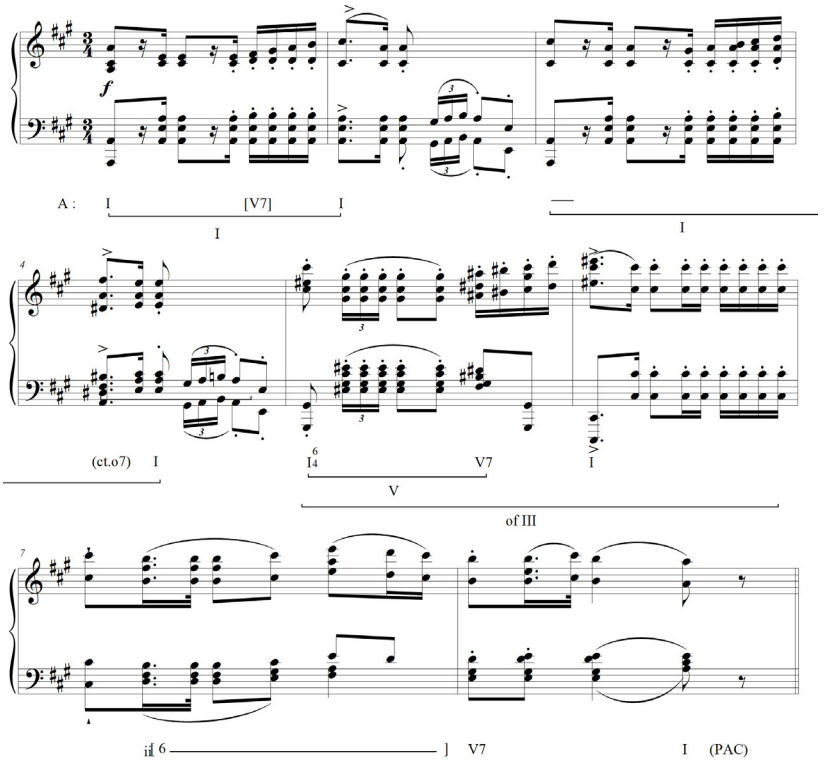
<표 3> 로마숫자 분석에 사용되는 로마숫자 이외의 분석기호

1	브래킷	1) 종지적 $\frac{6}{4}$화음과 딸림화음의 기능을 보임	$I\frac{6}{4}$-V V
		2) 구조적 화음들 사이에 끼인 선적인 화음들의 위계를 차등화	V-(IV^6)-$V\frac{6}{5}$ V
2	둥근 괄호	경과화음, 보조화음, 성부진행화음 등의 선적인 화음들의 역할을 구분	($ct.^{o7}$)-V I-(VII)-III-(ii^6)-V
3	대괄호	1) 증6화음이나 그 밖의 반음계적 화음들에 대한 비기능적 해결이 이루어질 경우	[$Ger.^{+6}$]-I^6
		2) 지속음으로 화음의 전위를 알 수 없을 경우	[V^7]
		3) '선적인 6화음'의 사용으로 인해 로마숫자를 일일이 쓸 필요가 없을 경우	[6----------]

2. 분석 예제: 쇼팽, <군대 폴로네이즈>

브래킷을 사용한 로마숫자 분석은 쉔커의 위계 개념을 통해 구조적 화음과 표면적 화음들을 구분함으로써 분석자로 하여금 쉽게 통사론을 발견하게 해주는 장점이 있다. 또한 앞서 정리한 로마숫자 이외의 분석 기호들은 화음들 각각을 구분해 줄 뿐 아니라, 거시적인 맥락에서 화음의 역할을 구체화시켜 주기도 한다. 본 절에서는 쇼팽의 폴로네이즈 첫 8마디를 분석해 봄으로써 로마숫자 분석의 효율성을 입증해보도록 하겠다.

(예 20) 쇼팽, <군대 폴로네이즈>, 마디 1-8



브래킷을 사용한 로마숫자 분석은 크게 세 개의 층위로 이루어지고 있다. 첫 번째 층위는 있는 그대로의 화음들을 모아 미시적으로 화음을 명명한 단계이다. 여기서 주목할 것은 마디 1에서 지속음으로 모호해진 딸림7화음이며 이 화음에 대한 대괄호의 사용을 볼 수 있다. 마디 4의 공통음7화음 역시 괄호 안에 넣어 기보됨으로써 I 화음을 연장하고 있음을 보인다. 분석자는 마디 5-6에 집중해야 할 것이다. 이 부분에 나타나는 $C^{\#}$장조, 즉 III의 으뜸음화를 볼 수 있다. 여기에 나타나는 화음은 V-I의 두 화음이지만 V를 예비해주는 $\frac{6}{4}$화음의 역할, 그리고 그것을 묶어주는 브래킷의 기능에도 주목할 만하다(이 사건이 바로 두 번째 층위에 나타나는 사건이다). 그리고 마디 7에서 중개화음인 ii^6에 도착, 그리고 '선적인6화음'이 연속되면서 이 중개화음을 연장하는 양상에도 주의를 기울여야 한다. 이러한 '연장'을 의미하는 데에 사용된 대괄호와 6의 쓰임에 대해서도 주목

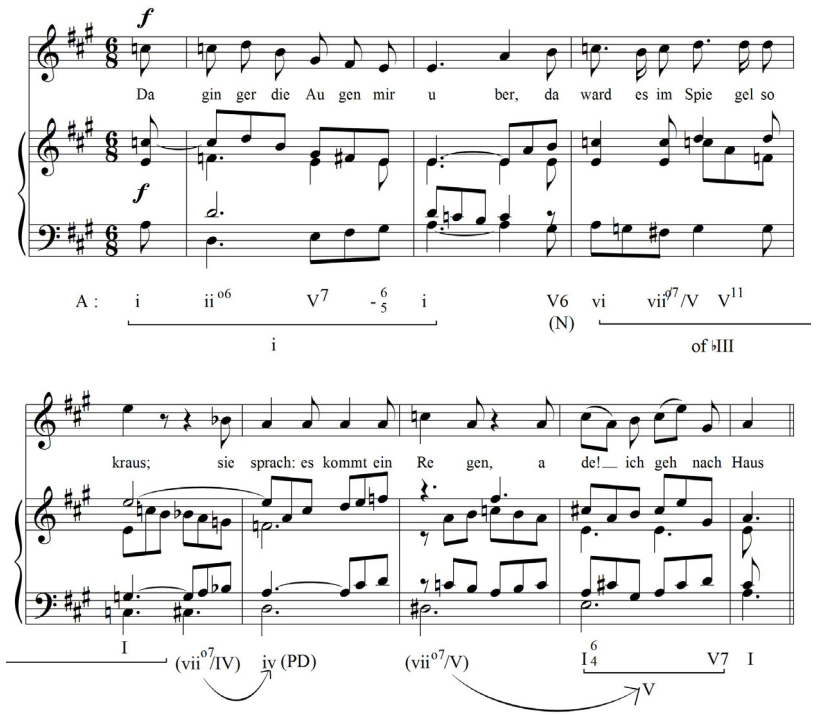
해야 한다.

결과적으로 마디 1-4에서 연장되는 I의 역할과 마디 5-6의 III, 마디 7에서 선적인 6화음을 통한 중개화음의 짤막한 연장, 그리고 마침내 마디8에서의 정격종지는 이 음악 예가 갖는 통사론적 특징을 잘 보여주는 것이다.

3. 분석 예제: 슈베르트, <아름다운 물레방앗간의 아가씨> 중 '눈물의 비'

이 곡은 19세기 낭만시대 화성의 중요한 특징 중 하나인 선법성 혼용을 잘 보여준다. 유절가곡의 4절이기에 a단조가 강하게 암시됨에도 불구하고 첫 세 절의 조성인 A장조를 유지하여 분석하는 이유도 있겠지만, 후주 부분에 나타나는 장3화음과 단3화음의 혼용은 이 곡을 A장조에서 듣게 만든다.

(예 21) 슈베르트, <아름다운 물레방앗간의 아가씨> 중 '눈물의 비', 마디 25-32



각 화음들에 대한 미시 분석이 이루어지는 첫 번째 층위와 그 화음들을 묶어가

며 구조적 화음들을 추려내는 두 번째 층위의 분석으로 이루어진다. 첫 두 마디에 걸치는 예비된 종지적 화음진행은 상위 층위에서 i를 연장하는 것으로, 마디 3-4의 반음계적 화음들은 C장조, 즉 ♭III의 영역에서 나타나는 것으로 분석된다. 또한 수식적 기능을 수행하는 부딸림화음들은 괄호 안에 넣음으로써 그 위계를 차등화시켰다. 아울러 마디2의 V^6을 보조적 화음(N)으로, 마디5의 iv를 딸림 예비화음(PD)로 써서 그 역할을 분명히 기보해주었다.

Ⅴ. 나가면서

지금까지 로마숫자 분석이 조성음악의 화성적 구조를 효율적으로 들여다 볼 수 있는 가능성과 그 구체적인 방법론을 제시하였다. 이를 위해 필자는 로마숫자 분석이 단순히 수직적 혹은 수평적으로 나타나는 화음들을 로마숫자로 이름 붙이는 기초적 단계에서 탈피하여 궁극적으로 작품이 갖는 통사론적인 거시적 맥락을 보여줄 수 있어야 함을 주장하였다. 통사론은 화성 진행들이 공유하는 또 공유해야 하는 일종의 후경층적인 또는 이상적인 화성의 틀로서 각 작품들은 궁극적으로 이 화성진행을 토대로 펼쳐져야 함을 전제로 한다. 그러나 중요한 것은 통사론 그 자체에 있다기보다 로마숫자를 계층적으로 사용함으로 도출되어 나오는 화성적 층위 그리고 그것들의 의미였다. 또한 필자는 기존의 로마숫자 분석이 구별해내지 못하는 모호한 사각지대에 대해 보다 분명한 표기 방법을 제시하였다. 이는 코스카와 페인의 '수식적 감7화음'에 대해 ($ct.^{o7}$)을 사용하는 것에서 시작, 증6화음들의 비기능적인 사용에 따른 별도의 표기 방법, 그리고 지속음의 사용으로 화음의 전위를 알 수 없을 경우의 화음 표기 방법 등 이었다. 이러한 제언들을 통해 개별적인 어휘에 해당하는 화음은 보다 분명한 표기를 갖게 됨으로써 그 외의 기능을 하는 같은 음향의 화음과 개념적으로 구분될 수 있다. 또한 화성진행들의 궁극적인 목표, 즉 조성음악의 통사론을 찾으려는 일련의 노력은 그 과정에서 조성음악의 화성 진행에 내재된 같음과 다름을 발견할 수 있게 된다. 다시 말해, 화성진행들의 거시적 조망이 궁극적으로 얻으려는 것은 그 화성진행들에 내재된 통사론의 존재이지만, 분석자는 그 과정에서 온음계적 화성에 대해 수식적 역할을 하는 반음계적 화음, 구조적 화음을 수식하는 선적인 화음들의 미시적 역할들에 대해 차등적으로 고려할 수 있는 기회를 갖게 되는 것이다.

이 논문에서 밝힌 문제점과 개선안이 기존의 로마숫자를 통한 분석 방법에 개선의 여지를 줄 수 있으리라 믿는다. 물론 이러한 기초적 수준에서의 화성 분석이 음악 작품 하나하나의 의미를 규명하는 데에 얼마나 도움을 줄 수 있을 지

에 대해서는 분명하지 않지만, 적어도 화음을 이름 붙이는 단계에 머물러 있어서 대중음악 코드 표기와 별반 다르지 않았던 기존의 것과는 차이를 두는, 진화된 것으로 발전하기를 바란다. 그 이유는 로마숫자 분석은 라모 이후 조성 음악을 분석하는 가장 유서 깊고 또 가치 있는 분석 방법으로 자리매김 해왔기 때문이다.

화성분석 뿐 아니라, 그 밖의 음악 구조에 대한 고찰은 물론 리듬적 측면, 텍스처, 그리고 그 밖의 음악 외적인 측면에 대한 다각적인 고려야말로 작품이 갖는 의미를 밝혀줄 수 있는 것이라는 점에는 이의가 없지만, 로마숫자 분석의 가치는 실용적인 의미에서 작품의 기초 분석으로 평가할 수 있으리라 본다.

한글검색어: 로마숫자 분석, 쉔커식 분석이론, 샤흐터와 앨드웰『화성과 성부진행』, 코스카와 페인『조성 화성과 20세기 음악 개론』, 골딘『조성음악의 실제』, 백병동『화성학』, 김홍인『화성』, 허영한 • 한미숙『조성음악의 화성진행』, 송무경『연주자를 위한 조성음악분석』

영문검색어: Roman Numeral Analysis, Schenkerian theory, Carl Schachter and Edward Aldwell, *Harmony and Voice Leading*, Stefan Kostka and Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*, Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, Baek ByungDong, *Harmony*, Kim HongIn, *Harmony*, Hur YoungHan and Han MiSook, *Harmonic Progressions in Tonal Music*, Song Moo Kyoung, *Tonal Music Analysis for Performers*

참고문헌

김홍인.『화성』. 개정판. 서울: 현대음악출판사, 2010.

백병동.『화성학』. 제12판. 서울: 수문당, 2008.

_____.『대학음악이론』. 제3판. 서울: 현대음악출판사, 2007.

송무경. "조성음악의 분석이론."『음악이론과 분석』. 김 연 책임편집. 서울: 심설당, 2005, 55-92.

_____.『연주자를 위한 조성음악분석 1』. 제2판. 서울: 예솔, 2011.

_____.『연주자를 위한 조성음악분석 2』. 서울: 예솔, 2005.

_____. "음악이론사적 관점에서 본 로마숫자 분석의 진의(眞義)."『연세음악연구』11 (2005), 79-100.

_____. "쉔커식 분석이론의 대학교과 적용을 위한 실용적 제안."『연세음악연구』10 (2003), 25-40.

송무경, 안소영, 이내선.『새롭게 배우는 음악이론』. 서울: 심설당, 2011.

허영한 • 한미숙.『조성음악의 화성진행 1』. 제2판. 서울: 예솔, 2003.

_____.『조성음악의 화성진행 2』. 제2판. 서울: 예솔, 2009.

Beach, David W. "Schenker's Theories: A Pedagogical View." In *Aspects of Schenkerian Theory*. Edited by David Beach: 1–38, Connecticut: Yale University Press, 1983.

Benward, Bruce and Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice*, Volumes1 & 2. 7th Edition. Madison, Wisconsin: WCB Brown & Benchmark Publishers, 2002.

Cadwallader, Allen and David Gagné. "The Spirit and Technique of Schenker Pedagogy." In *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter*. Edited by L. Poundie Burstein and David Gagné. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

_____. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (New York: Oxford University Press, 1998).

Damschroder, David A. "Pedagogically Speaking: Structural Levels and the College Freshman." *In Theory Only* 8/6 (1985), 17–25.

Forte, Allen. *Tonal Harmony in Concept and Practice*. 3rd Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1979.

Gagné, David. "The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula." *Indiana Theory Review*15/1 (1994), 21–33.

Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. 2nd Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2005.

Komar, Arthur J. "The Pedagogy of Tonal Hierarchy." *In Theory Only* 10/5 (1988), 23–28.

Kostka, Stefan and Dorothy Payne. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4th Edition. New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2000.

Kraft, Leo. *Gradus I & II: An Integrated Approach to Harmony, Counterpoint, and Analysis*. 2nd Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1987; 1990.

Larson, Steve. "Another Look at Schenker's Counterpoint." *Indiana Theory Review* 15/1 (1994), 35–53.

Neumeyer, David and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis.* Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.

Riggins, Herbert Lee and Gregory Proctor. "A Schenker Pedagogy." *Journal of Music Theory Pedagogy*3/1 (1989), 1–24.

Rothgeb, John. "Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum." *Music Theory Spectrum* 3 (1981), 142–149.

Rothstein, William. "Conservatory Schenker vs. University Schenker," *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7/3 (2002), 239–241.

Schachter, Carl. "Elephants, Crocodiles, and Beethoven: Schenker's Politics and the Pedagogy of Schenkerian Analysis." *Theory and Practice* 26(2001), 1–20.

Schachter, Carl and Edward Aldwell. *Harmony and Voice Leading*. Third Edition. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 2002.

Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Music.* Rev. ed. Edited by Leonard Stein, New York: W. W. Norton & Company, 1969.

국문초록:

로마숫자를 통한 화성분석의 효용성을 위한 제언

송 무 경

본 논문은 로마숫자를 통한 조성음악 분석의 효율적인 방법론을 제안을 목표로 하는 실용적 성격의 글이다. 필자는 국내외에서 최근 10여년 이상 꾸준히 사용되어 왔던 화성법 및 분석 교재들을 비판적으로 검토하고 로마숫자가 단순한 명명방법이 아닌 보다 체계적인 분석 방법론으로 자리매김할 수 있는 방안을 모색하였다. 이를 위해 필자는 샤흐터(Carl Schachter)와 앨드웰(Edward Aldwell), *Harmony and Voice Leading,* 코스카(Stefan Kostka)와 페인(Dorothy Payne), *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music,* 골딘(Robert Gauldin), *Harmonic Practice in Tonal Music,* 백병동『화성학』, 김홍인『화성』, 허영한·한미숙『조성음악의 화성진행』, 송무경『연주자를 위한 조성음악분석』에서 전제하고 있는 기본화음(3화음, 7화음), 로마숫자 표기법, 그리고 통사론에 대한 취급 방법 등에 대해 살펴보고 비교하였으며, 로마숫자를 보완하는 기호들을 검토하고 그 의미에 대해 고찰하였다. 또한 각 교재들이 제시하는 장점을 취하여 실제 분석에 적용함으로써 분석적 가능성을 탐구하였다.

Abstract:

Suggestion for Validity of Harmonic Analysis through Roman Numerals

Moo Kyoung Song

The present research begins by examining the harmonic analysis by Roman numerals, which has been settled down as a most rudimentary way of music analysis in the undergraduate curriculum, and furthermore explores diverse ways of increasing its analytic validity by modifying and supplementing its concepts and notations. In spite of its crucial role, the Roman numeral analysis has been regarded merely as a labeling tool in its initial stage of analysis, not a systematized theory that has logical assumptions and hypotheses.

The goal of this article is to propose a systematic and comprehensive method of tonal music analysis by taking useful concepts of the Schenkerian theory and applying them to the Roman numeral analysis. For this task, I will review undergraduate textbooks dealing with harmony and analysis and then explore what subsidiary symbols other than Roman numerals the authors of the textbooks devise and introduce in order to supplement the Roman numeral analysis. Second, I will first explore possible ways of carrying out the layered analysis using Roman numerals by referring to Neumeyer and Tepping's didactic tutorial of the Schenkerian theory. Finally, I will assess validity of the methodology by contemplating an ultimate goal of harmonic analysis, in which prototypical structural harmonic progressions based on the cadential axiom and its elaboration and expansion are revealed in the analytic practice.

〔논문투고일: 2012. 08. 31〕
〔논문심사일: 2012. 09. 24〕
〔게재확정일: 2012. 09. 28〕