

# 베르크의 오페라 《보체크》 다시 읽기: 슈말펠트의 집합 복합관계도에 대한 해석학적 접근\*

안 정 순

(한양대학교 교육대학원 강사)

## 1. 시작하는 말

《보체크》(*Wozzeck*, 1925)는 쇤베르크, 베베른과 함께 20세기 제2 빈악파를 대표하는 알반 베르크(Alban Berg, 1885-1935)가 최초의 무조음악어법으로 작곡한 오페라이다. 리브레토는 1914년 빈에서 초연된 뷔히너(Georg Büchner, 1813-1837)의 드라마 『보이체크』(*Woyzeck*, 1879)에 기반을 두고 있다. 뷔히너는 독일 희곡사에서 ‘독일 현대극의 아버지’로 평가받고 있다. 또한 그의 드라마 『보이체크』는 독일 문학 최초로 하층민을 주인공으로 내세우는 작품이다. 드라마 『보이체크』는 느슨하게 나열된 평이하고 일상적 문체를 사용하며 극의 장면들을 산발적으로 배치하여 전통극과는 차별화된다. 베르크는 약 27개의 파편적인 장면을 일부 수정하고 재배열하여 3막 15장이라는 전통적 구성의 오페라로 재탄생시켰다.<sup>1)</sup>

\* 본 논문은 필자인 안정순의 학위 논문 “오페라 《보체크》를 통해 본 베르크의 드라마 『보이체크』 독해: 마리의 다양한 관계적 정체성을 중심으로,” (한양대학교 박사학위논문, 2022)에서 일부를 수정하고 재구성한 것이다.

1) 베르크가 참조한 연극은 프란초스(Karl Emil Franzos) 판으로 발견 당시 장면의 순서도 없는 거의 초고 상태의 미완성 상태였다고 한다. 장면의 수도 판본에 따라 상이하여 약 27개로 표기되었다. 다양한 판본에 대한 자세한 내용은 안정순의 박사학위 논문을 참조하시오. 안정순, “오페라 《보체크》를 통해 본 베르크의 드라마 『보이체크』 독해: 마리의 다양한 관계적 정체성을 중심으로,” (한양대학교 박사학위논문, 2022) 6-9; Douglas Jarman, *Alban Berg Wozzeck* (London:

일반적으로 오페라 《보체크》는 가난이라는 불가항력의 상황에 처한 한 군인의 비극적 삶으로 해석된다. 예컨대 『그라우트 서양음악사』에서는 보체크가 “동료들에게 멸시당하고, 돈 때문에 의사의 실험에 참여하고, 사랑에 배신당하며 결국 살인을 저지르고 미쳐버리는 불운한 환경의 희생자”로 묘사된다. 또한 타루스킨의 『옥스포드 서양음악사』(*The Oxford History of Western Music*)에서는 “광기 수준의 과학 실험을 위해 그를 실험 대상으로 고용하는 의사와, 마리를 유혹한 것도 모자라 보체크를 힘으로 제압하는 자만심 가득한 고수장, 보체크가 살해라는 비극적인 행동에 이를 때까지 그를 조롱하고 그에게 굴욕감을 안긴 마리”로 설명된다.<sup>2)</sup> 즉 오페라는 보체크를 중심에 두고, 마리를 포함한 다른 등장인물은 주변 인물로 보체크를 비극에 이르게 한 원인을 제공하는 자들로 읽힌다. 본 논문은 집합이론을 활용한 음악분석을 통하여 오페라 《보체크》에 대한 기존의 전통적 해석에 의문을 제기하고, 보체크와 마리에 대한 새로운 차원의 해석을 제안하고자 한다.

《보체크》는 무조음악어법으로 작곡된 오페라다. 음악이론가 안소영은 무조음악어법의 작품을 분석하기 위해서는 네 가지 방법이 사용됨을 언급한 바 있다. 첫째는 조성적 측면에서의 분석, 둘째는 쉥커(Heinrich Schenker, 1868-1935)이론을 적용한 분석, 셋째는 음정셀을 이용한 분석, 넷째는 집합이론을 이용한 분석, 다섯째는 변형이론을 이용한 분석이다.<sup>3)</sup> 집합이론이 확립되기 전 오페라 《보체크》에 대한 작품 연구는 펄(George Perle)과 자만(Douglas Jarman)에 의해 주로 이루어졌다.<sup>4)</sup> 특히 펄은 중심음과 음정셀을

Faber & Faber, 1979), 157.

- 2) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 (하)』(*A History of Western Music*), 민은기·오지희·이희경 외 공역, 제7판 (서울: 이앤비플러스, 2009), 262; Richard Taruskin and Christopher H. Gibbs, *The Oxford History of Western Music: The Twentieth Century to Today. College Edition, 2<sup>nd</sup> edition* (New York: Oxford University Press, 2019), 728.
- 3) 안소영, “무조음악의 질서와 아름다움,” 『서양음악학』 8/2 (2005), 3-6.
- 4) 슈말펠트 이전 오페라 《보체크》에 대한 연구는 펄과 자만이 큰 축을 이루고 있다. 본 논문은 집합이론가인 슈말펠트의 음악분석에 집중하고, 필요에 따라 이들의 연구를 함께 살펴본다. Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (London: Faber & Faber, 1979); George Perle, *The Opera of Alban Berg Wozzeck*, vol. 1 (Berkeley and Los Angeles, California: University of California

이용하여 《보체크》를 분석하였다. 이후 1973년 포오트(Allen Forte, 1926-2014)의 저서 『무조음악의 구조』(*The Structure of Atonal Music*)에서 집합이론이 확립된다.<sup>5)</sup> 그는 집합이론을 확립했을 뿐 아니라 1985년에는 오페라 《보체크》에 대해 집합이론을 이용한 분석의 결과를 남기도 하였다. 그러나 포오트의 연구는 주요 등장인물과 주요 동기에 한정된 연구였다.<sup>6)</sup> 비슷한 시기 포오트의 제자이자 동료인 슈말펠트(Janet Schmalfeldt)는 포오트의 분석 결과를 확장시켜 오페라 《보체크》 전체에 적용했다. 이 연구결과로 그녀는 박사학위를 수여받았고, 이를 『베르크의 보체크: 화성언어와 드라마 구조』(*Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*)라는 저서로 출판하였다.<sup>7)</sup>

이에 본 논문에서는 상기 저서에 수록된 슈말펠트의 집합이론을 이용한 음악분석 결과를 살펴보고, 이를 토대로 슈말펠트가 내놓은 집합들의 음악적 성격에 대하여 해석학적 분석을 제안하고자 한다. 이를 위해 먼저 집합이론으로 분석한 음고류 집합(set class)들의 특징과 오페라 속의 집합들의 관계도(K/Kh 관계도)의 의미를 살펴볼 것이다. 이는 베르크가 뷔히너의 드라마를 어떻게 독해하였는지를 유추하는 것이다. 나아가 베르크의 독법은 뷔히너의 드라마 《보이체크》에 대한 다양한 해석과도 맞닿아 있어 베르크의 오페라 《보체크》에 대한 새로운 차원의 관점을 제시할 것이다.

---

Press, 1980).

5) 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』 (서울: 심설당, 2008), 26.

6) Allen Forte, "Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck," *Musical Quarterly* 71/4 (1985), 474-499를 말한다.

7) Janet Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, (New York: Yale University Press, 1983), 1-238.

## II. 슈말펠트의 집합 복합관계도<sup>8)</sup>

집합이론은 주로 음악의 통사론적 구조를 설명하는 데 활용되어 왔다. 집합이론이 분석의 대상으로 삼는 것은 주로 분석 대상의 규모가 그리 크지 않은 무조음악어법으로 작곡된 작품이었다. 그러나 오페라 《보체크》는 예외적으로 대규모의 무조작품이다. 앞서 설명했듯이 슈말펠트는 대규모의 무조작품인 《보체크》에 대한 분석을 시행했다. 본 논문은 그의 연구 결과물인 『베르크의 보체크: 화성언어와 드라마 구조』에서 제시된 ‘집합의 복합관계도’에서 출발한다.

아래의 표는 슈말펠트가 시행한 집합이론으로 분석한 결과로 《보체크》에 사용된 음고류 집합들의 K와 Kh관계를 보여주는 표이다. 왼쪽 가장자리에 있는 집합은 오페라에 사용된 주요 원형집합이다.<sup>9)</sup> 집합의 성격상 1, 2음군은 별다른 의미를 발생하지 않고, 3음군 이상의 집합부터 의미가 발생한다고 여겨진다.<sup>10)</sup> 7음군 이상의 음고류 집합은 5음군 이하의 집합과 여집합 관계로 아래의 음고류 집합의 관계망에 이미 반영되어 있다. 4음군은 오페라 《보체크》의 등장인물을 의미하는 최소의 단위이며, 4음군에서 시작하여 5음군, 6음군 순서로 주요 음고류 집합들이 오페라 음악 안에서 어떻게 사용되고 있는지 간략하게 살펴보려 한다.<sup>11)</sup>

8) 이 장은 기본적으로 슈말펠트의 저서 *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design* 전체의 내용 중 필요한 부분을 축약, 부연, 재구성하였다. 슈말펠트의 분석은 펠, 자만, 포오트의 기존 연구에 기대고 있기 때문에 이들의 연구를 구분하여 각주로 표기하였다. 뿐만 아니라 ‘집합이론’에 대한 국내 서적과 논문의 내용은 별도로 각주를 달았다. 본 논문은 집합이론으로 음악 작품을 분석하는 데에 목적을 두지 않으며, 집합이론을 활용한 분석 결과물인 슈말펠트의 연구(II장)에서 출발하여 이에 대한 필자의 해석(III장)에 목적이 있다. Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 1-238.

9) 슈말펠트가 뽑은 주요 원형집합의 개수는 총 36개이다. 물론 36개의 원형집합이 오페라에 쓰인 전체 음고류 집합의 수를 의미하진 않는다. 슈말펠트는 선택된 36개의 집합을 드라마의 텍스트적 의미에 기반을 둔 음고류 집합들로 설명한다. 또한 집합의 관계도에 표기된 K, Kh 문자에는 특별한 의미가 없다. K는 Complex의 소리 나는 첫 글자를, Kh는 Sub-Complex이다. 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 161-164; Allen Forte, *The Harmonic Organization of "The Rite of Spring"* (New Haven and London: Yale University Press, 1978), 12; Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 223, 232에서 재인용.

10) 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 155.



가 크고 더 긴밀한 관계이다.<sup>14)</sup> 슈말펠트는 포오토에 의해 구축된 K와 Kh관계를 오페라 《보체크》 분석에 적용하였고, 그 결과로 오페라 전체의 음악구조에 사용된 총 36개의 음고류 집합들의 관계를 도출했다.

### 1. 4음군 집합들

먼저 SC4-19(0148)는 오페라의 전체 모토인 ‘가난동기’로 등장한다.<sup>15)</sup> 이 집합은 보체크의 정체성을 강하게 드러내는 음고류 집합으로, 1막 1장의 대위와 보체크가 대화하는 장면에서 처음 등장한다. 보체크는 대위의 여러 가지 질문에 복잡하듯 시종일관 동일한 대답으로 호응하다가 대위가 자신의 아이를 두고 도덕적이지 못한 존재로 비난하자 이에 더 이상 참을 수 없다는 듯 신세를 한탄한다. SC4-19는 그의 입을 통해 터져 나온 아리오소인 ‘우리 가난한 사람들’(Wir arme Leut)에 쓰인 집합이다. 가난을 의미하는 이 선율의 음은 D<sup>#</sup>, B, E, G이고 그 원형은 (0148)이다(〈악보 1〉). SC4-19는 1막 2장의 들판에서 안드레스와 함께 나뭇가지를 주울 때, 환청과 환영에 시달리는 보체크를 묘사할 때는 한 음이 추가된 형태인 SC5-Z17(01348)로 나타난다. 즉 SC5-Z17은 SC4-19에 E<sup>b</sup> 음이 추가된 형태로 정신분열을 의미한다(〈악보 2〉). 또한 2막 1장의 소나타 형식의 악장에서는 아예 보체크, 마리, 아이(혹은 기다림)를 의미하는 집합이 각각 소나타의 1주제, 2주제, 종결주제의 종지로 사용되는데 이때 1주제의 종지화음이 바로 SC4-19이다. 이 외에도 2막 5장에서 보체크가 고수장에게 패배했을 때, “하나씩 하나씩”(Einer nach dem Andern)이라는 대사와 함께 마리 살해를 결심한 때(〈악보 3〉), 3막 4장과 5장 사이의 간주곡 등 오페라 곳곳에서 가난이라는 자기세계에 갇힌 보체크를 드러내는 라이트모티프로 지속적으로 빈번하게 출현한다.

14) 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 161-164.

15) 펠은 ‘가난’이라는 라이트모티프로 설명하고, 포오토는 ‘오페라 전체를 아우르는 모토’로 이 집합을 설명한다. Perle, *The Operas of Alban Berg Wozzeck*, 97; Forte, “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg’s Wozzeck,” 490.

〈악보 1〉 1막 1장, 마디136-137<sup>16)</sup>

136 ----- **Sehr breit** ( $\text{♩} = 26-30$ )

Hptm

Wozzeck **4-19** **f** **5-30**

Wir ar-me 6-217 Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld! Geld! Wer kein

(pizz) 4-27 **f** **molto f** (Str allein) 4-Z29

8-18 8-18 5-26 (1,3,11,4,7)

Cabasa kl Trom

〈악보 2〉 1막 2장, 마디201-204<sup>17)</sup>

Vorhang rasch auf Sehr langsam ( $\text{♩} = 42 - 48$ ) **Andres und Wozzeck** schneiden Socke im Gebüsch

201

Ob **p** **mf** **pp** **mf** **dimin**

zwei- Blech m) **p** **pp** **mf** **dimin**

Holz **pp** **mf** **dimin**

5-Z17 5-19 5-Z17 5-19 5-15 6-Z43

16) 본 논문의 악보는 Alban Berg. *Wozzeck Vocal Score* (Vienna: Universal Edition, 1931; Universal Edition, 1958); Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Langage And Dramatic Design*, 86에서 재인용.

17) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Langage and Dramatic Design*, 97.

〈악보 3〉 2막 5장, 마디812-818<sup>18)</sup>

812 legt sich um ----- und schläft ein.

Ein Sold

legt sich ebenfalls um ----- und ----- schläft ein. *A tempo*  
Vorhang fällt

Andr

blut. *p* *Wozzeck* *3* bleibt sitzen und starrt vor sich hin.

*6-34*  
Ei-ner nach dem An-dern!

Die anderen Soldaten, die sich während des Ringkampfes etwas aufgerichtet hatten, haben sich nach dem Abgang des Tambourmajors-einer nach dem andern-niedergelegt ----- und schlafen nunmehr alle wieder.

*pp* *ppp* *pppp* *Hfe* *Tamtam*

*6-34* alle *Vcl* *K B* *pizz* *A, C#* *B* *Ed.* *\**

Ende des II. Aktes

다음으로 살펴볼 4음군 집합은 SC4-Z15(0146)와 SC4-Z29(0137)이다. 이 두 가지의 음고류 집합은 4음군 집합들 중에서 유일한 Z관계의 집합으로 의사를 상징한다.<sup>19)</sup> 이것은 1막 4장에서 보체크를 다그치는 의사를 묘사할 때 처음 등장한다(〈악보 4〉). 이때 선율 부분의 음은 F<sup>#</sup>, A, E, B<sup>b</sup>으로 구성된다. 한편 SC4-Z15와 SC4-Z29의 인터벌 벡터는 <111111>로 모든 음정관계가 빠지지 않고 존재하는 전음정4음군(all-interval tetrachord)이다. 균등한 음정 간격을 갖는 이 음고류 집합이 의미하는 바는 ‘이성’과 ‘과학’이라는 근대성의 한 면에 집착하고 있는 바로 의사의 정체성인 것이다. 또한 2막 2장에서 대위,

18) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 57.

19) 1960년에 르윈(David Lewin)은 이 특별한 관계의 집합에 대하여 공식적으로 발표하였다. 그후 포오프트는 이를 Z관계로 명명한다. 이 두 집합은 인터벌 벡터가 동일하기 때문에 음향적으로 유사한 소리가 나지만, 이들 각각의 포함관계가 다른, 즉 다른 원형의 별개의 집합이다. 이런 Z관계는 4음군에 한 쌍, 5음군에 세 쌍, 6음군에 열다섯 쌍이 있다. David Lewin, "Re: The Intervallic Content of a Collection of Notes, Intervallic Relations between Collection of Notes and Its Complement: An Application to Schoenberg Hexachord Pieces," *Journal of Music Theory* 4 (1960), 98-101; Forte, *The Structure of Atonal Music*, 21-24에서 재인용.



의사, 보체크가 나오는 장면인 마디171에서 대위 주제 아래로 C, A, B, F가 나오는데, 이 집합은 SC4-Z29이며 SC4-Z15와 Z관계의 집합이다(악보 5)). 비록 Z관계의 두 집합은 원형집합은 다르지만, 인터벌 벡터가 동일한 집합으로 둘 다 의사의 정체성으로 사용된다. 다시 말해 베르크는 Z관계의 집합을 인터벌 벡터가 동일한 ‘하나의 정체성’을 대변하는 데 사용하고 있다.<sup>20)</sup>

〈악보 4〉 1막 4장, 마디500-502<sup>21)</sup>

500 tur, Woz-zeck Der Mensch ist frei! In dem Men-schen ver-klärt sich die In-di-vi-du-a-li-tät zur

502 rit. kopschüttelnd, mehr zu sich: frei-heit! (Hu-sten müs-sen!)

F#, A, E, B<sup>b</sup>  
6, 9, 4, t  
4-Z15

〈악보 5〉 2막 2장, 마디171-173<sup>22)</sup>

2. Szene Straße in der Stadt (Tag)

Mäßige Viertel ♩ = ♩ (=cca 98)

Der Hauptmann und der Doktor begegnen sich

171 H p (Fag)

C, A, B, F  
0, 9, 11, 5  
4-Z29

20) 오페라의 전체적 측면으로 보면 SC4-Z15와 SC4-Z29는 의사를 의미하기도 하지만, 음악 통사론적 측면에서 기능적으로 훨씬 빈번하게 사용된다. 균일한 음정관계로 경과, 보조, 예비 등의 기능으로 사용되며, 무조음악어법의 작품이라도 여전히 조성음악어법으로 기능적 역할을 병행하고 있음을 알 수 있다. Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 237.

21) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 16.

나머지 4음군 집합들로 SC4-16(0157), SC4-17(0347), SC4-18(0147), SC4-20(0158), SC4-23(0257), SC4-27(0258)이 있으며 이들 모두는 마리와 관계가 있다. 먼저 1막 3장은 마가레트와 시비가 붙은 마리가 창문을 팡 닫으며 시작되는데, 창문을 팡 닫음과 동시에 무대 위에서 들리던 군악대 소리가 무대 밖의 실내악적 음향으로 전환된다. 이때 무대 밖의 실내악적 음향은 마리가 외부로부터 스스로를 차단했음을 의미한다. 마리는 잠시 홀로 고수장을 떠올리며 아이를 위해 자장가인 ‘이리 온, 나의 아가’(Komm, mein Bub)를 부르기 시작한다. 이를 구성하는 음고류를 살펴보자. 먼저 SC3-3(014) 이 성악 성부의 선율로 들리고, 수직적으로 보면 SC4-16(0157), SC4-23(0257), SC4-20(0158)이 대칭을 이루며 연속적으로 등장한다(〈악보 6〉). 여기에 SC4-23은 완전4도와 완전5도를 포함하는 안정된 소리를 제공하여 아이를 달래고 진정시키는 역할을 한다. 포오프트는 이 집합을 ‘마리와 민요 이디엄’이라 칭하였고, 펠은 이 부분을 ‘어머니로서의 마리’를 의미하는 라이트모티프로 정리한다.<sup>23)</sup> 여기 쓰인 집합들은 곧 이어지는 마리의 자장가를 뒷받침하는 수직화음의 역할을 하며(〈악보 7〉), 마리의 자장가뿐 아니라 1막 2장의 안드레스의 민요, 2막 1장의 집시 소년의 노래를 구성하는 집합으로도 쓰인다. 이 집합의 성격은 당시 빈악파의 주도 아래 유행한 증감음정과 달리 온음음계적이다. SC4-23은 의미론적 측면에서 보면 어머니인 마리와 결부되어 안정적 음향을 표현하지만, 통사론적 측면에서 보면, 4도 간격의 음정은 ‘걸림음’(suspension)의 기능을 하며, 예비화음, 경과화음의 역할을 한다. 또한 SC4-20의 경우, 장7화음으로 마리의 자장가에서 SC4-23과 함께 수직화음으로 쓰인다. 즉 SC4-20은 ‘어머니 마리’를 의미하는 화음으로, SC4-23과 함께 아이를 달래는 편안한 음향을 제공한다.

SC4-16은 마리와 관련된 또 다른 중요한 음고류 집합이다. 이 집합은 안정된 음향인 SC4-23과 SC4-20을 이루는 음고류 중 하나를 반음정관계로 변화한 것으로, 포오프트는 SC4-16을 ‘마리의 비극적 운명, 영원한 기다림’이라 칭했

22) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 14.

23) Forte, “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck,” 490; Perle, *The Operas of Alban Berg Wozzeck*, 101.

〈악보 6〉 1막3장, 마디363-366<sup>27)</sup>

The image shows a musical score for two parts: Orchester and Marie. The Orchester part (measures 363-366) is in 4/4 time and features a string section with triplets and dynamic markings like *f*, *mp*, and *p*. The Marie part (measures 365-366) includes vocal lines with lyrics in German and piano accompaniment with dynamic markings like *mp*, *p*, and *pp*. Blue boxes highlight specific harmonic and structural elements in both parts.

다.24) 펼은 이를 ‘마리의 끝없는 기다림’의 의미를 갖는 라이트모티프로 정리한다.25) 1막 3장 보체크가 입장하기 직전에 SC4-16이 마디425, 426에서 펼친 화음으로 명확하게 들린다. C음이 B음으로 바뀌면서 B-F가 되는데 이것의 음정 관계는 증4도이며 편안한 음향의 자장가에서 비극적 운명을 상징하는 음향으로 전환되는 순간이다(악보 8)). 이 집합은 보체크의 퇴장에도 들리는데, 흥미로운 점은 이들 두 마디(마디449-450)를 합쳐 보면 SC8-19(01245689)가 되고, 이 집합은 SC4-19의 여집합이다.26) 이 외에도 SC4-16은 3막 1장에서 마리가 성경을 읽는 장면, 2막 1장에서 보체크가 아이의 땀 흘리는 모습을 보고 노동뿐인 삶을 한탄하는 장면, 2막 4장에서 백치가 피 냄새를 맡는 장면 등에서 사용되면서 아이 혹은 마리의 끝없는 기다림의 운명을 의미하며 사용된다.

24) Forte, “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg’s *Wozzeck*,” 490.  
 25) Perle, *The Operas of Alban Berg Wozzeck*, 97.

26) 여기에서 사용된 SC8-19와 SC4-19는 비진정 여집합(non-literal complement)으로, 소리로 구별되는 여집합이 아니라 추상적 관계의 여집합이다. 비진정 여집합 관계는 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 151-153을 참조하시오.

27) Schmalfeldt, *Berg’s Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*,

〈악보 7〉 1막3장, 마디370-375<sup>28)</sup>

The image shows a musical score for Act 3, Scene 1, measures 370-375. It includes vocal lines for Marie and piano accompaniment. The score is annotated with various SC and Z codes in blue and red boxes. The vocal line starts with 'Ei - a - po - pel - a...' and 'Mä - del, was hangst Du jetzt'. The piano accompaniment includes 'Solo Gg m D' and 'Solo Br' markings. The tempo is marked 'Ganz langsam' and 'Langsame ♩'. The score is divided into measures 370-375.

4음군 집합 중 마지막으로 살펴볼 집합은 SC4-18인데, 이것은 여성으로서의 마리의 정체성을 의미하는 음고류 집합으로, 오페라 전체에 걸쳐 다른 집합들과 결합하여 새로운 의미를 발생시키는 집합이다. 끝없는 기다림을 의미하는 SC4-16과 결합하여 고수장의 정체성인 SC5-Z18(01457)이 되고, 의사의 실험이 주요 장면에서 쓰이는 SC6-Z17(012478)의 하위집합(subset)이며, 보체크의 정체성을 의미하는 SC4-19와 결합하여 드라마의 갈등 자체를 의미하는 SC6-Z19(013478)를 만들기도 하는 주요한 집합이다(〈악보 13〉, 〈악보 14〉).

124.

28) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 125.

〈악보 8〉 1막 3장, 마디425-426<sup>29)</sup>

정리하면 4음군 집합은 오페라에서 등장인물인 보체크, 의사, 마리를 의미한다. 그러나 보체크와 의사의 집합과 달리 마리와 관련된 4음군 집합은 복수이다. 이는 어머니, 보체크의 정부, 죄를 범한 여인, 성적인 마리라는 마리의 다양한 역할은 마리를 의미하는 여러 복수의 집합들인 SC4-16, SC4-17, SC4-20, SC4-23, SC4-27로 표현된다.

2. 5음군 집합들

베르크는 1929년 오페라 《보체크》 강연에서 1막 2장의 시작 부분에 사용되는 세 가지의 집합을 주요3화음, 즉 으뜸화음, 딸림화음, 버금딸림화음의 기능에 필적하여 사용하였다고 설명한다.<sup>30)</sup> 첫 번째는 SC5-Z17(01348), 두 번째는 SC5-19(01367), 세 번째는 SC5-15(01268)이다(〈악보 2〉, 〈악보 9〉). 먼저 SC5-Z17의 음고류(I)는 C, E, D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>으로 원형집합은 (01348)이다. 보체크의 주요 동기인 ‘우리 가난한 사람들’의 음고류 집합 SC4-19에서 D<sup>b</sup>음 위로 장2도 음인 E<sup>b</sup>이 더하면 바로 SC5-Z17이 된다. 앞서 설명하였듯 이렇게 추가된 E<sup>b</sup>은 드라마적으로 보면 보체크가 환영과 환청에 사로잡혀 있는 비정상

29) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 94.

30) Douglas Jarman, *Alban Berg Wozzeck* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 154-170.

적인 상태를 의미한다. 첫 번째 집합에 바로 붙어서 나오는 두 번째 집합(II)은 SC5-19(01367)로 마리를 의미하는 SC4-18(0147)과 Kh관계이다(〈표 1〉). 세 번째 집합(III)인 SC5-15(01268)는 또 다른 마리의 정체성인 영원한 기다림이자 마리의 아이를 의미하는 SC4-16과 Kh관계이다. 결국 들판 장면의 세 가지 집합은 보체크, 마리, 아이의 정체성에 음 하나가 추가된 것으로, 보체크의 정신착란과 마리와 아이에 대한 생각으로 온통 뒤덮인 자아를 보여준다(〈악보 2〉, 〈악보 9〉).

〈악보 9〉 1막 2장 주요 3화음<sup>31)</sup>

I: 5-Z17      II: 5-19      III: 5-15

다음으로 SC5-Z18(01457)과 SC5-Z38(01258)과 같은 5음군 집합이 있다. 이들은 인터벌 벡터(212221)가 같은 Z관계의 집합으로 같은 음향을 내지만 원형이 다른 집합이다. 2막 5장에서 보체크는 고수장과 싸우다가 고수장에 의해 철저히 제압당한다. 음악을 보면 오케스트라와 성악 성부에서 SC5-Z38과 SC5-Z18이 들린다(〈악보 10〉). SC5-Z18의 음고류를 살펴보면 SC4-16과 SC4-18이 결합한 형태이다(〈악보 10〉). 앞서 1막 3장에서 보체크를 기다리던 마리를 묘사할 때 쓰인 SC4-16(0157)과 SC4-20(0158) 두 집합이 짝을 이뤄서 등장함을 설명하였다(〈악보 6〉). 이번에는 SC4-16이 SC4-20이 아닌 SC4-18과 합쳐져서 마리의 끝없는 기다림과 성적인 마리의 결합을 의미하는데, 이것이 바로 고수장의 정체성이다.<sup>32)</sup> SC5-Z18이라는 원형집합은 고수장이 등장

31) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 97을 축약.

32) 고수장 집합은 의사의 집합(SC4-Z15, SC4-Z29)과 마찬가지로 인터벌 벡터가 동일한 Z관계의 두 집합이다.

하는 1막 5장, 2막 4장, 2막 5장 등에 쓰인다. 2막 5장 군대의 막사에서 환영 때문에 잠들 수 없음을 하소연하는 보체크의 대사를 받쳐주는 집합은 SC5-Z38이며 이를 구성하는 음을 보면 G와 A음이 포함되어 있다. 베르크는 무조 어법, 즉 음정 간의 관계를 위주로 작품을 쓰면서도 동시에 특정 음정, 즉 중심 음을 활용하여 음악의 의미를 풍성하게 만들고 있다. 여기에 등장하는 특정한 음 G와 A는 종지를 이루는 구조적으로 중요한 음고류이자 ‘고수장의 유혹’ 혹은 ‘마리의 부정’을 연상시킨다.<sup>33)</sup>

〈악보 10〉 2막 5장, 마디750과 SC5-Z18의 구조<sup>34)</sup>

또 다른 5음군 집합으로 SC5-28(02368)이 있다. 이 집합은 1막 1장의 구조적 화음으로 사용된다. 이 장면에서는 대위와 보체크의 대화가 주를 이루는데, 드라마적으로는 별 일이 일어나지 않은 채 그저 가십거리의 다양한 주제의 대화로 엮여져있다. 베르크는 이러한 드라마적 특징을 ‘춤모음곡’이라는 음악형식으로 표현했다. 작은 음악 형식이 모여 큰 규모의 형식을 구성하고 연결하는데, 연결 시에 인과성보다는 모음곡의 형식처럼 서로 다른 춤곡들을 그저 나열한다. 이 장면들에서는 특별히 각각의 춤곡이 완전성과 독립성을 갖는다. 여기 하나의 춤곡이 완결되는 부분에 종지화음으로 바로 SC5-28이 사용된다. 1막

33) Perle, *The Operas of Alban Berg Wozzeck*, 133.

34) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 149.

1장을 구성하는 춤곡은 프렐류드, 파반느, 카덴차 I, 지그, 카덴차 II, 가보트라 는 양식화된 춤곡이다. 1막 1장의 마디1-3에서는 커튼이 올라간다. SC5-28의 종지 용도로의 사용은 바로 여기 오페라의 첫 부분에서 명확히 드러난다. 마디 3의 음은 F, A, B, E<sup>b</sup>, C로 [5, 9, e, 3, 0]이고, 마디6의 음은 G, D, D<sup>b</sup>, F, B로 [7, 2, 1, 5, e]이다. 이 둘은 SC5-28이고 T2관계이다. 종지화음 SC5-28의 사용으로 첫 세 마디는 짧은 서주로 분류된다(〈악보 11〉). 이를 1막 1장 전체로 확장해보면 종지화음의 역할을 하는 SC5-28은 1막 1장의 프렐류드에서 파반느로 이어질 때(마디29), 파반느에서 카덴차로(마디50), 카덴차에서 지그로(마디65), 보체크의 아리오소 뒤의 후주(마디154)에서 등장한다. 정리하면 SC5-28은 드라마적으로 중요하게 쓰였다기보다는 1막 1장의 춤모음곡에서 종지화음이라는 구조적 화음으로 쓰였다고 볼 수 있다. 더 나아가 이러한 구조적 집합 SC5-28은 기존 봉건체제를 대표하는 대위의 정체성과 연관된다고 볼 수도 있다.<sup>35)</sup>

〈악보 11〉 1막 1장, 마디1-836)

Schr mäßige Viertel (♩ = 60)

Vorhang auf...

6-21 4-12 6-34 7-28 4-12 5-28

5-20 4-20 5-20 4-16

I. Szene Zimmer des hauptmanns (Frühmorgens)

Hauptmann auf einem Stuhl vor einem Spiegel  
Langsam. Wozzeck. Lang. (sant)

4-23

Wozzeck rasirt den Hauptmann  
Langsam. Wozzeck. Lang. (sant)

5-23

35) 그 외의 5음군 집합으로는 SC5-20, SC5-30, SC5-26, SC5-22가 있다. SC5-20 (01568)과 SC5-30(01468)은 오페라의 첫 두 화음(〈악보 11〉)으로 여린 악상과 글리산도로 응축하여 표현된다. 이 글에서는 의미론적으로 중요도가 적음으로 이들 음고류에 대한 설명은 생략한다.

36) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 32.



### 3. 6음군 집합들

베르크는 1925년 강연 자료에서 ‘유사중지화음’의 사용에 대하여 설명한 바 있다.<sup>37)</sup> 그는 음악의 통일성을 위해 무조음악에도 조성음악처럼 화성의 회귀가 필요하다고 판단했고, 이에 유사 중지화음을 각 막의 마지막에 사용했다. 각 막에는 8음군의 집합이 공통적으로 쓰이는데, 이것은 두 개의 6음군의 결합으로 이루어진다. 즉 G, D, A, B, E<sup>b</sup>, F, G<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>으로 <표1>의 가장 하단에 위치한 6음군 집합인 SC6-31(014579)과 SC6-34(013579)를 결합한 집합 SC8-24(0124568T)가 된다(<악보 12>).<sup>38)</sup> 즉 6음군 집합을 유사중지화음으로 사용함으로써 작품의 통일성을 추구한 것이다. 동일한 상황을 두고 자만은 SC6-31을 ‘중지화음A’(cadential chord A)로, SC6-34를 ‘중지화음B’(cadential chord B)로 칭했다.<sup>39)</sup> 베르크는 1막과 3막의 경우, 두 가지 6음군 집합이 동시에 울리지만 2막의 마지막은 이것이 해체되어 들리게 함으로써 음악의 통일성뿐 아니라 다양성 측면을 고려했다. 2막은 갈등의 전개부로 2막 종지의 해체된 소리는 극본의 대사인 ‘피를 흘린다’(Er blut), ‘하나씩 하나씩’(Einer nach dem Andern!)과 함께 보체크의 SC4-19가 드러나며 사건의 종결이 아닌 앞으로 벌어질 ‘살인’을 예고한다(<악보 3>). 그리고 마지막 B음의 잔향은 사건이 미결 상태를 시사한다. 1막의 종지를 수직적으로 보면 SC6-31과 SC6-34가 번갈아가면서 등장하며, 이는 음향적으로 SC8-24의 화음으로 들린다. 이를 수평적으로 보면 G-D음이 지속음의 역할을 하고, 위의 성부에서 SC4-24(0248)와 SC4-27(0258)이 결합되어 SC8-24의 화음을 만든다. 각 집합의 구성음을 살펴보면, SC6-31은 G, D, A, E<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, B이고, SC6-34는 G, D, B, F, A, D<sup>b</sup>으로 이들 두 집합 사이의 공통음은 G, D, A이다. 펠에 따르면 여기 유사중지화음(SC8-24)의 G-D는 완전5도 관계로 지속적으로 올려주는 효과를 주며 중심음(tone center)의 역할을 한다.<sup>40)</sup> 동시에 의도적으로 조성음악의 으뜸화음의

37) Jarman, *The Music of Alban Berg*, 154-170.

38) 비록 베르크는 하나의 화음이라고 했지만 오히려 강조되어야 할 구조적 화음은 6음군(SC6-31, SC6-34)인 헥사코드이다. 8음군은 이 두 헥사코드의 결합이다. Jarman, *The Music of Alban Berg*, 49; Perle, *The Opera of Alban Berg Wozzeck*, 130-170.

39) Jarman, *The Music of Alban Berg*, 49.

40) Perle, *The Opera of Alban Berg Wozzeck*, vol. 1, 131-141.

역할을 하며 조성음악과 같은 익숙함의 향수를 불러일으킨다. 그리고 A음은 군대행진곡과 함께 고수장이 지나갈 때 지속음으로 등장(1막 2장, 마디317-332)하여 마리를 향한 ‘유혹’ 혹은 마리의 ‘부정’과 연관된다. B-F는 증4도 관계로 조성음악어법에서 또 다른 중요한 음정관계이다. 특히 B음은 마리의 운명을 예견하는 악상으로 마리가 등장하는 1막 3장에서 강조되어 나온다. 2막 5장의 종지부에서 SC6-34가 해체되어 들리다가 점차 A와 C<sup>#</sup>(D<sup>b</sup>)음만 남는다. 2막의 마지막에 살인을 의미하는 고정 상념인 B음만을 잔향으로 남긴 채 막이 내린다(〈악보 3〉). F음은 보체크의 죽음을 상징하며 3막 4장에 유의미하게 등장한다. D<sup>b</sup>음은 1막 1장의 대위의 말에 대한 보체크의 군대식 답변에 쓰인 음으로 수동적이고 종속적인 보체크의 심리를 묘사한다. 베르크는 무조음악어법으로 쓰인 오페라에서 음고류 집합 간의 관계와 더불어, 중심음에도 드라마적 의미를 부여하여 사용한다.<sup>41)</sup>

〈악보 12〉 1막 5장, 마디715-717<sup>42)</sup>

SC6-Z19(013478)와 SC6-Z44(012569), 두 헥사코드는 인터벌 벡터가 동일한 Z관계의 집합이자 동시에 서로가 여집합 관계의 집합이다. SC6-Z19는

41) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck Harmonic Language and Dramatic Design*, 96; Perle, *The Opera of Alban Berg Wozzeck*, 130-136.

42) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 43.

SC4-19(0148)와 SC4-18(0147)과 동시에 Kh관계로, 두 집합을 동시에 포함하고 있어 두 사람의 갈등과 관계가 있는 집합이다. SC6-Z19는 SC4-19를 이도 및 전회를 했을 때 (0148), (0348), (0478)의 형태로 최대 3번까지 포함하며, SC4-18의 경우 (0147), (1478)과 같이 최대 2번까지 포함하는 집합으로, <표 1>에 제시된 헥사코드 중 SC4-19와 SC4-18과 관계도 측면에서 가장 긴 밀하다 할 수 있다.<sup>43)</sup> 특히 이 집합은 ‘쾨베르크 헥사코드’라는 별칭을 갖는 SC6-Z44와 여집합 관계이다.<sup>44)</sup> 오페라에서 처음으로 SC6-Z19가 유의미하게 사용되는 첫 장면은 하염없이 기다리던 마리와 창문을 두드리며 등장한 보체크가 만나는 지점이다(<악보 13>). 만나자마자 허겁지겁 군대 보고를 위해 가야 한다는 보체크에게 마리는 오늘 어떤 일이 있었는지 묻는다. 이 장면은 마리와 보체크가 처음으로 대면하는 장면으로 여기 사용된 SC6-Z19는 두 사람 사이의 갈등을 예고한다. 이 장면뿐 아니라 2막 1장 소나타 형식에서 SC4-19를 1주제부의 종지화음으로, 2주제부와 종결주제는 SC4-18과 SC4-20으로 마리와 관계된 음고류 집합을 사용하며, 마지막 종지화음으로 이들과 Kh관계의 SC6-Z19를 사용함으로써 1주제, 2주제, 종결주제를 응축하여 표현한다. 뿐만 아니라 갈등이 본격화되는 2막 3장으로 이어지는 간주곡에서 보체크가 마리를 추궁할 때 SC6-Z19와 여집합관계이자 Z관계인 SC6-Z44가 같이 사용된다. 마지막으로 갈등이 극에 달하는 3막 2장의 살해 장면은 SC6-Z19가 도드라지게 사용되는데, 바로 마리의 처절한 외침 ‘도와주세요’(Hilfe!)에서이다(<악보 14>). 보체크와 마리의 집합을 동시에 포함하는 6음군 집합을 의도적으로 사용함으로써 음악과 드라마가 서로 동일한 갈등을 표현한다.

43) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck Harmonic Language and Dramatic Design*, 96.

44) SC6-Z44는 쾨베르크의 시그너처 코드로, [A], Es, C, H, B, E, G, 즉 A. Schoenberg를 의미한다. 그의 모노드라마 《행운의 손》(*Die glückliche Hand*)과 《네 개의 관현악 노래》(*Vier Orchesterlieder*) 중 첫 곡인 ‘세라피타’(Seraphita)에 사용된다. SC6-Z19는 쾨베르크의 《소녀의 노래》(*Mädchenlied*) Op. 6/3과 《실내교향곡》(*Kammersymphonie*) Op. 9에서 사용된 집합이다. Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck Harmonic Language and Dramatic Design*, 262; Forte, “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's Wozzeck,” 479.



를 부르거나 성경을 읽고 회개하는 동안에도 보이지 않는 갈등을 예고한다. 이는 라이트모티프가 집합적으로 사용되는 경우라 할 수 있는데, 바그너식의 전통적 라이트모티프가 선율과 리듬으로 구성되어 드라마 이면의 이야기를 표면적으로 드러나는 음악을 통해 이야기한다면, 베르크가 집합을 활용하여 만든 라이트모티프는 의식과 무의식의 경계를 넘나들며 드라마 이면의 의미를 읽어 낼 수 있도록 그 의미를 확장시킨다고 볼 수 있다.

다음으로 SC6-Z25(013568)와 SC6-Z47(012479)에 대하여 살펴보자. 3막 3장, 4장으로 연결되는 지점에서 음고류 [11,0,5,9,2,4]와 [10,1,4,8,3,5]로 등장한다. 두 집합은 보체크와 마리를 의미하는 집합인 SC4-19와 SC4-18 둘 다와 Kh관계가 성립하지 않는 유일한 헥사코드이다.<sup>47)</sup> 이 6음군 집합이 등장하기 직전의 3막 3장의 마지막 부분은 내용이 이렇하다. 마리를 살해한 후 술집에 간 보체크는 마가레트와 사람들에게 팔에 묻은 피에 대하여 추궁을 당한다. 보체크가 쫓기듯 술집을 나오면서 간주곡이 연주되고, 3막 4장의 시작(마디220) 직전 두 마디 전에 SC6-Z25가 포르티시모(*ff*)로 올리고, 다음 마디에서 메아리처럼 그 화음이 반복된다. 3막 4장이 시작될 때 집합6-Z25의 여집합 6-Z47이 등장한다(악보 15)). 이때 사용되는 SC6-Z25와 SC6-Z47은 ‘보체크의 부재(不在)’를 의미하는 음고류 집합이다. 보체크는 술집을 뛰쳐나온 후 갑자기 살해 현장으로 돌아간다. 갑자기 마리를 살해할 때 썼던 칼이 생각났고, 그 칼로 인해 자신의 범죄가 세상에 드러날까 두려운 마음에 칼을 찾아 깊은 호수에 던지려간다. 보체크는 그곳에서 더 깊게 더 멀리 칼을 던지려다 자신마저 깊은 호수 속에 잠긴다.<sup>48)</sup> 베르크의 오페라 리브레토에는 보체크가 호수에 깊게 들어가는 장면은 있지만 다시 나오는 장면이 그려지지 않는다.

47) SC4-18과는 K관계에 있기는 하지만, 〈표 1〉을 통해 보면 SC4-19와 포함관계가 없는 유일한 헥사코드이다.

48) 사실 이 장면에서 근본만으로는 보체크가 자살을 의도했는지 실수도 빠져서 나오지 못한 채 죽었는지는 알 수 없다. 심지어 뷔히너의 원작 레만 판은 보체크의 죽음으로 끝나지 않는다. 레만 판의 마지막 장면은 보체크가 자신의 아들인 크리스티안을 찾아오고, 아이는 아버지인 보체크를 두려워 피한다. 보체크는 어쩔 수 없이 옆에 있던 백치 카를에게 자신을 대신해서 아이에게 목마를 사줄 것을 부탁하는 것으로 극이 끝난다. 백치 카를의 “그 남자가 물에 빠졌어.”라고 부르짖는 대사를 통해 보체크의 죽음이 암시되기는 하지만, 보체크의 죽음과 직접적 관계가 있는 대사인지는 의문이다. 그래서 실제 결말에 대한 여러 가지 해석이 존재하기도 한다.

SC6-Z25와 SC6-Z47은 SC4-19와는 Kh관계가 없다. 다시 말해 보체크의 죽음 혹은 부재를 의미한다. 그러나 오페라 청중들이 소리로 그의 죽음을 직감할 수 있는지는 의문이다. 왜냐하면 이러한 음향은 집합이론을 통한 분석으로 인식할 수 있는 이론적이고 추상적 관계이기 때문이다. 자만은 귀로 인식할 수 없는 소리에 대한 분석, 즉 집합이론을 활용한 분석에 대하여 비판적 입장을 표명한 바 있다. 그러나 그의 주장대로 청중이 들을 수 있는 음악에 집중하여 분석을 한다면 이러한 부분의 의미를 놓칠 수밖에 없다.<sup>49)</sup> <악보 15>의 마디 251에서 12개의 음고류가 동시에 울리는 톤 클러스터로 들리는 음향 속에 보체크의 집합과 포함관계가 성립하지 않는, 즉 보체크가 부재하다는 사실은 무조음악분석에 능한 소수의 음악이론가라는 전문가의 귀에만 들릴 수 있다.<sup>50)</sup> <표 1>에 따라 헥사코드 중에서 SC4-19와 포함관계가 성립하지 않는 특성을 가진 집합을 이 장면에 썼다는 사실을 통해 또 한 번 베르크가 음고류 집합을 선택할 때 얼마나 의도적으로, 계획적으로 작업했는지 알 수 있다. 이때 음악은 드라마에서 직접적으로 표현하지 않은 부분을, 보체크가 호수에 빠진 사건이 자살이든 실수이든 그의 죽음과 그의 부재를 보충하여 설명하고 있다고 해석할 수 있다. 이 두 헥사코드는 Z관계이자, 이도와 전회를 통해 원형으로 환원했을 때 서로 여집합 관계이다. 아이러니하게도 <악보 16> 마디251의 꼭 채워진 톤 클러스터의 소리에는 보체크는 없다. 음악은 보체크와 포함관계가 없는 집합을 사용함으로써 그의 죽음을 확인한다.<sup>51)</sup>

49) 자만은 집합이론을 활용한 분석에 대해 비판적이었다. 자세한 설명은 하지 않더라도 자만이 비판적인 이유 중 하나는 우리 귀가 인식하지 못하는 부분에 의미부여에 대한 것이다. Douglas Jarman, "Berg's 'Wozzeck': Harmonic Language and Dramatic Design by Janet Schmalfeldt." *Music & Letters* 65/3, (1984), 294-296.

50) 마디251은 SC6-Z25와 SC6-Z47은 진정여집합(literal complement)으로 서로의 음고류가 겹치지 않아 12음이 동시에 울리는 톤 클러스터의 효과가 난다.

51) 이 외에도 헥사코드는 SC6-Z17(012478)과 SC6-Z28(013569)이 있지만, 중요도에 따라 이 글에서는 생략한다.

〈악보 15〉 3막 4장, 마디219-220<sup>52)</sup>

219 Vorhang auf (quasi Echo) Trp m D. *pp*  
 Pos m D. Kl Tamtam im gleichen Rhythmus (*pp*) 6-Z25

4. Szene Waldweg am Teich (Mondnacht wie vorher) *rit*  
 Wozzeck kommt schnell herangewankt. . . . *mf* *dimin*  
 Holz Trp *mf* *dimin* 6-Z47  
 1 gr Tamtam - Schlag (*p*)

〈악보 16〉 3막 4장, 248-251<sup>53)</sup>

248 6-Z25 *ff*  
 Wozzeck: schwar - zen Haa - re so wild...?.. Mör - der!... Mör -

(mit oberer *8va*) Holz *f* (Holz) Xyl Trp  
 6-Z47  
 Pik *ff* *f* (Holz) Trp  
 Pauken

251  
 - - der!!  
 Xyl (Holz) Trp 6-Z47  
 Trp Pos *ff* 6-Z25

52) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 69.

## 4. 음고류 집합과 의미

오페라 속에서 4음군에서 6음군의 집합들이 어떻게 사용되었는지를 살펴보았다. 아래의 표는 지금까지 설명한 주요 집합들의 의미를 요약한 표이다.

〈표 2〉 음고류 집합과 의미<sup>54)</sup>

4, 5, 6음군	집합명	의미
4음군	4-Z15, 4-Z29	의사
	4-19	보체크
	4-16	마리의 기다림
	4-17	마리 관련 집합
	4-18	마리 주요 집합
	4-20	마리 관련 집합
	4-23	마리 관련 집합
	4-27	마리 관련 집합
5음군	5-28	SC6-34 Kh관계의 구조적 화음
	5-Z17	보체크의 정신분열
	5-Z18, 5-Z38	고수장
	5-19	보체크의 정신분열
	5-15	보체크의 정신분열
	5-20	오페라의 첫 화음(마리)
	5-30	오페라의 두 번째 화음(보체크)
	5-26	보체크와 마리의 정체성을 강화하는 집합 (죄의식, 귀걸이, 피)
5-22	보체크와 마리의 정체성을 강화하는 집합	
6음군	6-Z17, 6-Z43	의사
	6-Z28, 6-Z49	마리
	6-Z25, 6-Z47	보체크의 죽음
	6-Z19, 6-Z44	보체크와 마리의 운명적 결합
	6-31	종지화음
	6-34	종지화음

53) Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 68.



슈말펠트의 집합이론을 활용한 분석의 결과는 세 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 《보체크》에 등장하는 36개의 집합은 모두 세 가지 집합인 SC(6-Z19/Z44), SC(6-34), SC(4-18)와 Kh관계로 연결된다. 둘째, 보체크와 관련된 집합들은 종지화음으로 쓰인 SC(6-34)와 Kh관계이지만, 마리(SC4-18)는 종지화음 SC(6-34)와는 Kh관계가 아니며 독립된 관계망을 구축한다. 셋째, 마리와 보체크를 의미하는 SC4-18과 SC4-19는 SC(6-Z19/Z44)에 결합된다. 특히 SC(6-Z19/Z44), 핵사코드는 당시 빈의 무조음악에서 두각을 나타내며 중요하게 다루어지는 집합이다. 여기까지가 슈말펠트가 집합을 활용하여 《보체크》를 분석한 결과이다. 이제 이러한 분석 결과에 대해 새로운 해석으로 의미를 도출해 보고자 한다.

### III. 음고류 집합들에 대한 해석학적 접근

#### 1. 마리 대(對) 다른 등장인물의 음고류 집합의 특징

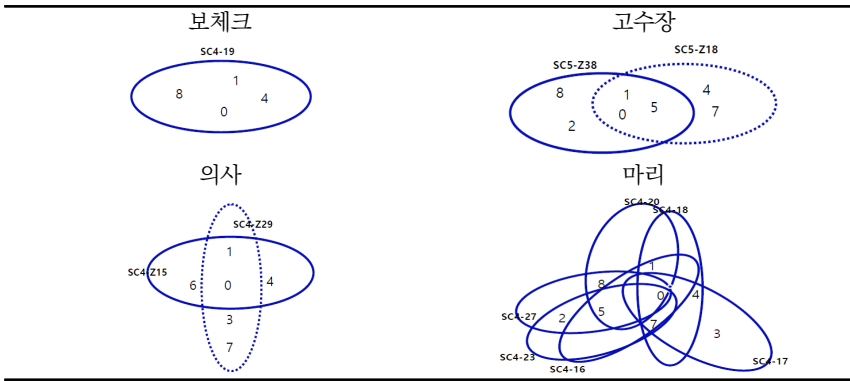
먼저 눈에 띄게 흥미로운 점은 보체크를 포함한 오페라 속 다른 등장인물과 마리의 집합은 근본적으로 그 성격이 다르다는 것이다. 보체크를 포함한 오페라 속 등장인물들은 단일한 집합으로 표현되지만, 마리는 복수의 집합(SC4-18, 4-17, 4-16, 4-20, 4-23, 4-27)으로 표현된다. 주인공인 보체크(SC4-19)를 살펴보면, 그는 무대 위에서 빈번하게 여러 장면에서 다른 맥락으로 등장함에도 결국 단일한 집합(SC4-19)으로 환원된다. 그러나 마리는 어머니, 보체크의 정부, 성적인 여성으로 등장하지만 마리의 집합은 끝까지 복수의 집합으로 존재하며 하나로 환원되지 않는다.<sup>54)</sup> 즉 마리를 상징하는 여러 집합들은 결코 하나의 집합으로 통합될 수 없다. 아래의 표는 보체크, 의사, 교수장, 마리를 의

54) 이 표는 II장의 내용을 정리한 것이다. 비록 슈말펠트가 정확히 언급하지 않았더라도 그의 연구에서 충분히 유추 가능한 부분도 포함하였다.

55) 슈말펠트는 마리가 극 중 갖는 다양한 역할 정도로 해석한다. 본 글에서는 마리의 다양한 정체성이 들뢰즈의 '차이 그 자체'의 사고와 맞닿아 있다고 본다. 들뢰즈 사유와의 연관성에 대한 연구는 또 다른 큰 주제로 추후 연구를 진행할 예정이다. Gilles Deleuze, 『차이와 반복』(*Différence et Répétition*), 김상환 역 (서울: 민음사, 2004), 88-92.

미하는 음고류 집합들을 시각화한 것으로, 마리의 집합들만 오페라에서 유일하게 하나로 환원되지 않는 다양체임을 보여준다(〈표 3〉). 의사(SC4-Z15, SC4-Z29)와 고수장(5-Z18, 5-Z38)은 두 개의 집합이지만 이들은 Z관계의 집합류로 “비록 표면적으로 전혀 다른 종류의 집합들이지만 음정적인 측면에서는 동일한 음향을 가지기 때문에” 점선으로 표현하였다.<sup>56)</sup>

〈표 3〉 보체크, 고수장, 의사, 마리를 설명하는 음고류 집합들<sup>57)</sup>



독문학자 양우탁은 뷔히너의 드라마와 호프만스탈(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)의 『목가』를 비교하며 여기에 등장하는 대장장이, 아내, 신비로운 켄타우로스를 각각 보이체크, 마리, 고수장에 비유한 바 있다.<sup>58)</sup> 호프만스탈의 『목가』에 등장하는 대장장이는 보이체크가 자기 세계만을 고집하는 ‘남성적 에토스’를 표상한다. 그래서 『목가』에서 아내는 결국 켄타우로스를 쫓아 대장장이를 떠난다. 『목가』에서 보이는 대장장이의 고집스러운 모습은 보체크와 흡사

56) 안소영, 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 136.

57) 〈표 2〉에 정리된 바와 같이 보체크는 SC4-19, 의사는 SC4-Z15, SC4-Z29, 고수장은 5-Z18, 5-Z38이며, 마리는 SC4-16, SC4-17, SC4-20, SC4-23, SC4-27이다. 점선은 르윈이 발견하고, 포르트가 정리한 Z관계의 집합을 표시한 것이다. Z관계의 집합은 비록 포함관계가 달라 다른 집합으로 분류되지만, 인터벌 벡터가 동일하여 음향적으로 동일한 집합이며 베르크는 이를 맥락상 동일한 인물을 묘사하는데 사용하였기에 ‘단일한 집합’으로 간주할 수 있다. 각주 19 참조.

58) 양우탁, “뷔히너의 『보이첵』과 호프만스탈의 『목가』,” 『뷔히너와 현대문학』 21 (2003), 7-31.

하다. 뷔히너의 드라마와 마찬가지로 베르크의 오페라에서 보체크는 의심과 정신분열 혹은 정신착란의 모습으로 나오지만 그는 결국 부정적이고, 획일화되고, 단일한 동일성의 정체성(SC4-19)으로 환원된다. 2막 5장에서 고수장에게 두들겨 맞은 날 속으로 읊조리듯 내뿜는 ‘하나씩 하나씩’의 음을 이루는 음고류(SC4-19)는 바로 보체크의 정체성의 결정체이다(〈악보 3〉). 그런데 이러한 획일화되고 단일한 정체성은 바로 근대성의 대표적 특성이다. 드라마뿐 아니라 오페라에서 보체크는 사회체제에 순응하기보다 온몸으로 저항하는 인물로 묘사되지만 결국 정신분열의 형태로밖에 자신을 표출하지 못한다. 그는 사회적 관계를 맺기보다 자신만의 세계에 고립된 대장장이와 유사하다. 이러한 해석들은 드라마와 오페라에서 확실히 증명되는 부분이다.

다음으로 마리를 살펴보자. 마리는 오페라 속 등장하는 여성들과는 사뭇 다르다. 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 에우리디체, 비제(Georges Bizet, 1838-1875)의 미카엘라, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 파미나처럼 고분고분하거나 수동적이지 않고, 몬테베르디의 포페아, 모차르트의 밤의 여왕, 비제의 카르멘, 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 살로메처럼 잔인하게 남자를 집어삼키는 팜파탈도 아니다.<sup>59)</sup> 마리는 이렇게 기존의 오페라 속에서 재현된 여성들과의 이미지와는 다르게 하나의 독립적이고 완성된 인물로 묘사된다.<sup>60)</sup> 이러한 마리는 오페라 《보체크》에서 하나의 재현된 이미지 혹은 대상이 아닌 여러 집합으로 구성되는 집합의 다양체로 나타난다. 독문학자 장순란은 정신분석학과 언어학에서의 탈근대적 사유에 기대어 이러한 마리의 특성을 설명한 바 있다. 장순란에 따르면 마리는 단순하고 소박하고, 어머니로서의 역할에 충실하지만, 본능에 충실하고 좌절하는 인간적인 모습으로 그려진다는 것이다.<sup>61)</sup> 비록 마리는 성적 욕망을 갈구하지만, 성적 희열에 탐닉한 방탕한 여자가 아니다. 그녀는 뷔히너의

59) Susan McClary, 『페미닌 엔딩』(*Feminine Ending: Music, Gender, and Sexuality*), 송화숙·이은진·윤인영 공역 (서울: 예술, 2015), 266.

60) 알렉스 로스는 그의 저서에서 구체적인 근거는 대지 않았지만, 마리를 독립적인 인물로 묘사하였다. Alex Ross, 『나머지는 소음이다』(*The Rest Is Noise*), 김병화역 (서울: 21세기 북스, 2000), 113.

61) 장순란, “뷔히너의 정치적 문화적 삶의 인식론적 고찰,” 『뷔히너와 현대문학』 7 (1994), 10-13.

희곡 『당통의 죽음』에서 등장하는 여성인 마리옹처럼 비록 창녀지만 음란한 요부의 모습이 아니고, 뷔히너의 다른 작품에서 등장하는 줄리, 루실 등처럼 섬세한 모습의 여성으로 그려진다는 것이다.<sup>62)</sup> 이처럼 뷔히너의 작품 속 여성들은 이미 이분법적인 구조에서 벗어나 다양한 형태의 인간상으로 그려지고 있다. 이는 <표 3>에서 보여주는 오페라 《보체크》 속 집합들의 성격과도 연관된다.

<표 3>에 따르면 마리를 제외한 의사, 고수장, 심지어 주인공인 보체크는 '단일한 집합'으로 나타난다.<sup>63)</sup> 고수장(SC5-Z38/Z18)은 5음군 집합으로, 마리의 기다림(SC4-16)과 성적 욕망(SC4-18)이 결합된 정체성이다. 의사(4-Z15/Z29)는 과학주의와 이성주의를 표상하며 인터벌 벡터가 동일한 집합인 단일한 집합으로 나타난다. 마지막으로 보체크(SC4-19)는 귀결이(SC5-26), 마리에 대한 의심의 'A'음을 추가한 SC5-30(01468), 정신분열의 집합들(5-Z17, 5-15, 5-19)로 드라마에서 다양하게 나타나지만, 결국 이 모든 집합의 하위집합이자 '우리 가난한 사람들'을 이루는 음고류로 구성된 SC4-19로 환원된다. 결과적으로 보체크도 의사와 고수장처럼 획일적으로 고착화된 근대 사회의 한 모습일 뿐이다. 마리와 함께 오페라에서 유일하게 사회적 약자이면서 주인공인 보체크는 결국 '남성적 에토스'를 드러내며 획일적이고 근대적 인간을 의미하는 '단일한 정체성'으로 귀결되는 존재이다.

## 2. 근대적 구조물(SC6-34)의 일부인 보체크(SC4-19)

슈말펠트는 오페라 전체에 걸쳐 사용된 주요 36개의 집합(<표 1>)들을 연결하는 집합으로 SC6-Z19/Z44, SC6-34, SC4-18을 도출했다.<sup>64)</sup> 여기에서 SC6-

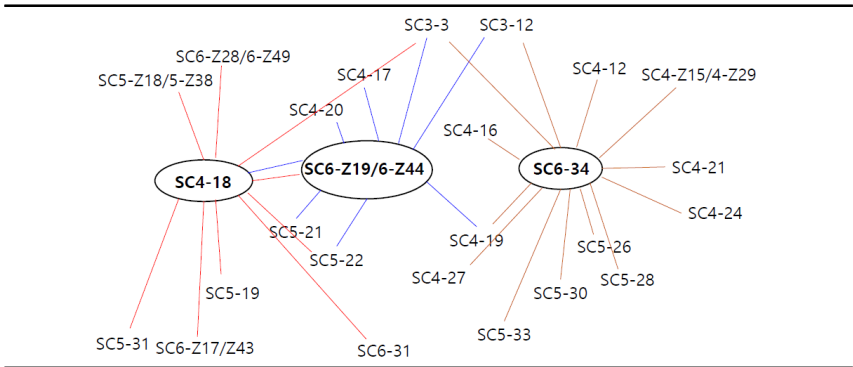
62) 장순란, “젠더연구의 관점으로 본 뷔히너의 <보이체>: 극중 인물 '마리'의 죽음을 중심으로,” 53-54.

63) 오페라에서 4음군 집합은 집합들의 결합과 음들이 결합을 다 견어낸 더 이상 분할되지 않는 최소의 집합으로 등장인물들을 지칭하고 있다. 오페라에서 “이리 온, 나의 아가!”(Komm, mein Bub!)는 SC3-3(014)의 음고류로 아이를 의미한다. 슈말펠트에 따르면 SC3-3은 아이를 의미하지만, 아이는 극에서 음악으로 표현되지 않는다. 아이가 등장인물로서 음악(혹은 대사)으로 표현되는 부분은 마지막 장면의 “Hopp, Hopp”이 전부이다. 즉 4음군 이상의 집합부터 오페라 속 등장인물을 지칭하고 있다. Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck Harmonic Language and Dramatic Design*, 212, 226.

64) K와 Kh관계로 집합들이 연결되는 것을 넥서스(nexus)라고 하고, 연결하는 집합을

Z19/Z44는 SC4-18과 SC4-19가 결합된 집합이며 두 사람의 갈등을 표현하는 집합으로 설명되었다. 마리(SC4-18) 집합의 경우는 마리와 관련된 여러 인물 혹은 상황에서 사용되며 36개의 집합의 일부와 K/Kh관계를 이룬다. 여기서 주목해야 할 집합은 보체크(SC4-19) 집합인데 이것은 각 막의 유사중지화음으로 사용되었던 SC6-34와 Kh관계이다. 앞서 제시된 K/Kh관계를 담은 <표 1> 집합의 관계도는 SC4-18, SC6-Z19/6-Z44, SC6-34를 중심으로 시각적으로 다시 표현되었다(<표 4>). 이 세 가지 집합은 오페라의 유의미한 36개의 집합과 모두 연결된다. 보체크를 의미하는 SC4-19가 SC6-34의 역할을 대체할 수는 없으며 보체크 집합(SC4-19)은 중지화음을 이루는 SC6-34의 일부일 뿐이다. 보체크와 마찬가지로 대위, 의사, 고수장, 안드레스는 모두 SC6-34에 Kh관계로 연결 혹은 귀속된다.

**<표 4> 집합의 복합관계도<sup>65)</sup>**



이는 전통적인 오페라 《보체크》 해석과는 다른 새로운 차원의 관점을 제시한다. 오페라는 근대적 세상을 살아가는 한 개인인 보체크를 중심으로 그의 비

넥서스 집합(nexus set)이라고 한다. 넥서스 집합에 대한 더 상세한 설명은 포오트의 연구를 참조하시오. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973), 93-177; 안소영, 『무조음 악분석: 집합이론의 적용과 실습』, 161-164.

65) 시각적 효과를 위해 음고류 집합들의 관계를 단순화하였기 때문에 정확한 포함관계에 대한 정보를 얻으려면 <표 1>을 참조하시오.

극을 보여준다고 해석되어왔다. 대위, 고수장, 의사, 마리는 각기 보체크를 비극으로 몰아가는 사회적 인물로 작동하는 것으로 읽혔다. 특히 보체크가 맞이한 비극의 원인은 방탕하고 부도덕한 마리의 부정 때문이었다. 그로 인해 보체크는 심한 모욕감을 느꼈고 그간 억눌러왔던 분노가 '마리 살해'로 이어지며 세상에 혼자 남게 될 아이와 함께 결국 오페라는 한 가족의 비극으로 끝났다.

그러나 앞의 <표 4>가 보여주는 집합들의 관계는 비극의 원인이 보체크에게 있다고 말한다. 다르게 말하면 비극의 원인은 근대적 구조물로 환원되는 보체크의 정체성이 갖는 자기모순에 있다는 것이다. SC4-19와 SC6-34의 관계가 이를 뒷받침한다. 오페라 속 등장인물인 대위, 의사, 고수장, 안드레스는 현 체제, 즉 질서, 효율성, 이성주의 남성성, 전형성을 주된 특징으로 근대성을 상징하는 구조물로서 기능한다. 보체크도 예외가 아니다. <표 4>에서 보체크(SC4-19)는 SC6-34에 포함되는 하위집합일 뿐이고, 보체크 역시 근대적 구조물의 일부일 뿐이라고 말한다. 앞서 보체크를 이루는 음고류 집합들은 비록 정신 분열의 모습으로 나타나지만 추가된 음을 걷어내고 나면 자기세계 안에 갇히고 가난이라는 하나의 세계만을 고집하는 '단일 정체성'(SC4-19)로 환원된다고 설명한 바 있다. 이러한 보체크의 단일 정체성은 곧 바로 유사종지화음인 SC6-34의 하위집합이다.

보체크와의 연장선에서 대위, 의사, 안드레스, 고수장을 의미하는 음고류 집합의 의미를 살펴보자. 대위는 각각 당대의 봉건체제(봉건적 사회 귀족), 의사는 이성주의의 극단을 보여주는 시민계급인 지식인을, 안드레스는 전형적인 하층민을, 고수장은 마리가 욕망하는 남성성을 상징한다. 오페라의 시작 부분에 등장하는 대위의 '하나씩 하나씩'(Eins nach dem Andern!)은 시간을 갖고 천천히 하나씩 하라는 의미로, 당대의 시대정신인 '질서', '예측 가능성', '효율성'을 드러낸다. 의사의 정체성인 집합 4-Z15와 4-Z29는 전음정4음군으로 인터벌 벡터가 <111111>인 극도의 '이성주의'를 상징한다. 안드레스는 보체크와 같은 하층민으로 대위, 의사, 고수장과 달리 고유의 이름을 부여받았지만 그런 그조차 하층민의 '전형성'을 보여주는 하나의 상징으로 오페라에서 기능한다.<sup>66)</sup>

66) 특별히 하층민의 정체성을 의미하는 집합을 꼽는다면, 그저 자신의 처지에 만족하고 현 체제에 충실한 그의 특성은 주로 민요와 함께 등장하는 안정적 음향인 SC4-23으로 묘사된다고 할 수 있다.

고수장은 마리의 끝없는 기다림과 성적 욕망을 의미하는 SC4-16과 SC4-18의 결합인 SC5-Z18이다. 이러한 등장인물을 의미하는 집합은 모두 현 체제를 이루는 구성 요소로서, 오페라의 배경이 되는 ‘하나의 상징’ 혹은 ‘구조물’로 기능할 뿐이다. 이들 인물들과 더불어 보체크는 집합의 복합적인 관계도 측면에서 보면 호프만스탈의 『목가』에 등장하는 대장장이처럼 고집스럽게 자신의 세계만을 고집하는 남성적 에토스를 표출한다.<sup>67)</sup> 가난이라는 자기세계, 즉 단일한 정체성을 고집하다가 결국 SC6-34로 환원된다. 이는 현 체제인 질서, 효율성, 이성주의 남성성, 전형성이 주된 특징인 ‘근대성’을 상징하는 근대적 틀 혹은 근대적 구조물로 환원됨을 의미한다.

### 3. 근대적 구조물(SC6-34)로 환원되지 않는 마리(SC4-18)

비록 전체적인 장악력과 사용 빈도는 약하지만 오페라 속의 36개의 음고류 집합들과 연결되는 집합이 보체크(SC4-19) 집합이 아닌 마리(SC4-18) 집합인 점은 시사하는 바가 크다. 이는 슈말펠트의 집합이론을 활용한 집합의 복합관계도 분석을 통해서만 도출될 수 있는 결과이다. 필이나 자만은 중심음과 음정셀을 중심으로 《보체크》를 분석했지만, 보체크를 의미하는 음고들 SC4-19와 유사종지화음인 SC6-34의 중요성만 강조하는 데 그쳤다. 그러나 <표 4>에서 말하는 집합의 복합관계도의 의미는 으뜸화음으로 대표되는 종지화음의 틀에 갇힌 채 으뜸화음의 강조와 강화를 위해 존재했던 불협화음이자 영원한 타자였던 오페라 속 여성인 마리(SC4-18)를 영원히 종지화음으로 환원될 수 없는 집합으로 본다는 것이다. 종지화음으로 동일화될 수 없는, 즉 종지화음이라는 근대성의 구조물에 귀속될 수 없는 마리의 집합 SC4-18은 그 자체로 오페라를 구성하는 중요한 하나의 넥서스 집합이다. 또한 마리 집합은 하나의 주제로 환원되는 다른 집합들과는 달리 SC4-16, SC4-17, SC4-20, SC4-23, SC4-27로 분화되며 그 정체성 안에 차이 그 자체를 동반한다. 이로 인해 마리는 성녀와 창녀, 순수한 누이나 어머니와 팜므파탈과 같은 그간 오페라 속에서 존재했던 대상이 아니라, 시시각각 변하는 성격의 순박한 여성이면서 어머니로서의 역할에도 충실한, 때로는 성적 욕망을 거리낌 없이 드러내는 복잡한 인간성을 가

67) 양우탁, “뷔히너의 『보이첵』과 호프만스탈의 『목가』,” 7-31.

진 다양한 관계적 정체성으로 표현된다. 마리는 이처럼 오페라 속에서 유일한 탈근대적 인간을 표상한다.

#### IV. 맺음말

집합이론은 주로 음악의 통사론적 구조를 설명하는 데 활용되어 왔다. 무조음악은 조성음악과 달리 내부 논리가 부족, 즉 기능화성적 진행논리가 부재하기에 주로 작품의 규모가 크지 않다. 그러나 오페라 《보체크》는 대다수의 무조 음악어법으로 작곡된 기악작품들과 달리 텍스트인 대본이 있는 오페라로서 기악작품에 비해 대규모의 작품이다. 본 논문은 슈말펠트의 집합이론을 활용한 분석 결과인 집합의 복합관계도를 설명하는 데서 출발했다. 오페라 속 36개의 유의미한 집합들의 K/Kh관계의 연결망을 통해 전통적인 오페라 《보체크》에 대한 새로운 관점을 제시하였다.

오페라 《보체크》는 전통적으로 가난이라는 사회적 재앙에 직면한 한 군인의 비극적 삶으로 읽힌다. 그러나 음고류 집합의 특징과 집합의 복합관계도를 통해 살펴보니, 오페라 속 등장인물들인 대위, 의사, 고수장, 안드레스는 근대성이라는 하나의 상징으로 기능함을 알 수 있다. 특히 본 논문은 비극의 원인으로 보체크와 마리의 상황을 다르게 진단한다. 전통적 해석에 따르면 보체크가 비극에 이른 결정적 원인은 마리의 부도덕하고 성적 방탕함에 있지만, 집합이론으로 분석한 결과 보체크 자신의 정체성의 모순에 비극의 원인이 있다. 비록 그는 정신분열의 형태로 오페라 속에서 피해자로 그려지지만, 비극의 원인은 외부에 있지 않고 가난이라는 단일한 정체성으로 닫혀있는 그의 근대성에 있다. 다시 말해 그는 가난이라는 자기만의 세계에 갇혀 소통하지 못하는 근대성의 한 면모를 보여준다. 이러한 보체크의 집합(SC4-19)은 근대적 구조물을 상징하는 유사중지화음, SC6-34로 환원되는 근대적 구조물의 한 부분일 뿐이다.

반면, 보체크를 비극으로 몰아넣었던 결정적 인물인 마리는 그저 방탕하고 부도덕하고 성적인 인물로만 묘사되지 않으며, 실상은 어머니로서 최선을 다하면서도 자기희생적이지만은 않은 다양한 면모를 지닌 독립적인 존재로 그려진다. 마리(SC4-18)는 오페라 속에서 여러 의미를 발생시키는 의미론적 주제로,



근대적 구조물로서 기능하는 다른 모든 등장인물들과는 다른 성격을 갖는다. 결과적으로 마리는 하나의 동일한 가치 혹은 정체성으로 설명할 수 없는 근대성이 결여된 혹은 탈근대적 존재라고 말할 수 있다. 오페라에서 마리는 소박하고, 투명한 성격으로 자신의 성적 욕망에 충실하면서도 곧바로 회개하는, 이러한 과정을 또 반복할 수밖에 없는 가장 실제의 인간에 근접한 인물로 묘사된다. 이것은 오페라에서 시시각각 변하는 다양한 정체성으로 복수의 집합(SC4-16, SC4-17, SC4-18, SC4-20, SC4-24, SC4-27)으로 표현되는 것과 맞아 있다. 마리 집합은 하나로 환원되지 않는다. 동시에 SC6-34라는 종지화음, 근대적 구조물로 귀속되지 않는다.

이를 토대로 오페라 속에서 가장 비극적인 장면이자 인간의 한계를 담고 있는 장면은 보체크와 마리의 죽음이 아니라, 고수장과의 부적절한 관계 후 성경을 읽고 회개하는 장면일지도 모른다.<sup>68)</sup> 왜냐하면 회개하는 마리의 모습에서 인간의 한계를 가진 우리 자신의 모습이 투영되기 때문이며, 동시에 마리가 또 다시 유혹에 빠질 것임을, 지켜보는 관중은 이미 알고 있기 때문이다. 근대성에 딱 들어맞지 않는 무대 위의 마리를 통해 우리는 끝없이 회개를 반복할 수밖에 없는 인간의 한계를 그대로 대면하게 된다.

본 논문은 집합이론, 혹은 집합이론으로 작품을 분석하는 것을 목표로 하지 않았다. 이 글에서는 그 결과인 집합의 복합관계도에서 출발하여 이를 이루는 음고류 집합들의 성격을 통해 표면적으로 들리는 소리 이면의, 즉 《보체크》에 대한 전통적 해석의 한계를 넘어 새로운 해석을 제안했다. 결과적으로 이러한 해석은 뷔히너의 드라마 『보이체크』에 대한 여러 관점들과 맞물려 있음을 보여 준다.

**한글검색어:** 집합이론, 음고류, 근대성, 탈근대, Kh관계, 보체크, 마리, 집합관계도

**영어검색어:** Set Theory, Pitch-Class, Modernity, Post-Modern, Kh-Relation, Wozzeck, Marie, Nexus, Set-Complex

68) Henry Schmidt, "Notes on Woyzeck," in *Henry J. Schmit's Translation of Georg Büchner's Woyzeck* (New York: Bard Books/Avon, 1969), 79-116; Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*, 135에서 재인용.

## 참고문헌

- 박재성. “집합이론의 역사적 배경과 기본원리에 관한 연구.” 『음악논단』 7 (1993): 315-374.
- \_\_\_\_\_. “무조음악의 분석방법들에 관한 연구.” 『한국서양음악학회』 3 (1999): 315-373.
- 안소영. “무조음악의 질서와 아름다움.” 『서양음악학』 8/2 (2005): 35-56.
- \_\_\_\_\_. 『무조음악분석: 집합이론의 적용과 실습』. 서울: 심설당, 2008.
- 안정순. “오페라 《보체크》를 통해 본 베르크의 드라마 『보이체크』 독해: 마리의 다양한 관계적 정체성을 중심으로.” 한양대학교 박사학위논문, 2022.
- 양우탁. “뷔히너의 『보이체크』와 호프만스탈의 『목가』.” 『뷔히너와 현대문학』 21 (2003): 7-31.
- 장순란. “뷔히너의 정치적 문화적 삶의 인식론적 고찰.” 『뷔히너와 현대문학』 7 (1994): 7-27.
- \_\_\_\_\_. “탈근대 인신론적 관점으로 본 『보이체크』: 시민 보이체크의 비극적 삶.” 『뷔히너와 현대문학』 33 (2009): 5-32.
- \_\_\_\_\_. “젠더연구의 관점으로 본 뷔히너의 『보이체크』.” 『뷔히너와 현대문학』 35 (2010): 45-72.
- Büchner, Georg. 『보이체크』(Woyzeck). 최병준 역. 서울: yenee, 2005.
- Déleuze, Gilles. 『차이와 반복』(Différence et Répétition). 김상환 역. 서울: 민음사, 2004.
- Forte, Allen. “A Theory of Set-Complexes for Music.” *Musical Quarterly* 17/2 (1964): 136-183.
- \_\_\_\_\_. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. *The Harmonic Organization of “The Rite of Spring”*. New Haven and London: Yale University, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg’s Wozzeck.” *The Musical Quarterly* 71/4 (1985): 474-499.
- Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 『그라우트의 서양음악사 (하)』(A History of Western Music). 민은기 · 오지희 · 이희

- 경 · 전정임 · 정경영 · 차지원 공역. 제7판. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Jarman, Douglas. *The Music of Alban Berg*. London: Faber & Faber, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Berg’s ‘Wozzeck’: Harmonic Language and Dramatic Design by Janet Schmalfeldt.” *Music & Letters* 65/3 (1984): 294-296.
- \_\_\_\_\_. *Alban Berg Wozzeck*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lewin, David. “Re: The Intervallic Content of a Collection of Notes, Intervallic Relations between Collection of Notes and Its Complement: An Application to Schoenberg Hexachord Pieces.” *Journal of Music Theory* 4 (1960), 98-101.
- McClary, Susan. 『페미닌 엔딩』(*Feminine Ending: Music, Gender, and Sexuality*). 송화숙 · 이은진 · 윤인영 공역. 서울: 예술, 2015.
- Perle, George. *The Opera of Alban Berg Wozzeck*. Vol. 1. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1980.
- Ross, Alex. 『나머지는 소음이다』(*The Rest Is Noise*). 김병화 역. 서울: 21세기 북스, 2000.
- Schmalfeldt, Janet. *Berg’s Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*. New York: Yale University Press, 1983.
- Schmidt, Henry. “Notes on Woyzeck.” In *Henry J. Schmit’s Translation of Georg Büchner’s Woyzeck*. New York: Bard Books/Avon, 1969, 79-116.
- Taruskin, Richard. and Christopher H. Gibbs. *The Oxford History of Western Music*. College Edition. 2<sup>nd</sup> Edition. New York: Oxford University Press, 2019.

#### 악보자료

- Berg, Alban. *Wozzeck Vocal Score*. Vienna: Universal Edition, 1931; Universal Edition, 1958.

국문초록

## 베르크의 오페라 《보체크》 다시 읽기: 슈말펠트의 집합 복합관계도에 대한 해석학적 접근

안 정 순

포오트에 의해 확립된 집합이론은 주로 음악의 통사론적 구조를 설명하는 데 활용되었다. 본 논문에서는 슈말펠트의 집합이론을 활용한 분석 결과와 뷔히너 드라마에 대한 최근 해석들을 접목하여 새로운 해석을 제안한다. 집합의 복합관계도는 오페라 속의 유의미한 36개의 집합들의 관계도로, 이 중 3개의 넥서스 집합, SC4-18, SC6-34, SC6-Z19/Z44를 도출한다. 각 막과 각 장의 중지화음과 관계되는 SC6-34는 오페라 속의 중요한 주제인 근대성을 상징하는 배경으로 근대적 세상을 의미하는 구조물이라 할 수 있다. 보체크를 의미하는 SC4-19는 이 집합과 Kh관계로 연결되어 있으므로 보체크는 근대성으로 환원되는 근대적 구조물의 일부분이다. 그러나 마리 집합 SC4-18은 SC6-34와 Kh관계를 갖지 않는 독자적 집합으로 존재한다. 더불어 오페라 속 등장인물들의 음고류 집합의 성격을 살펴보면 보체크의 음고류 집합의 경우 근대적 인간의 전형적 특징인 유일성, 동일성, 남성성처럼 가난이라는 하나의 자기 세계만을 고집하는 단일한 정체성으로 표현된다. 이에 반해 마리의 음고류 집합은 복수의 집합을 이루면서 하나의 집합으로 환원되지 않는 성격을 갖고 있다. 이는 순박하면서도 어머니로서 충실하며, 성적 욕망을 거리낌 없이 드러내는, 즉 시시각각 변하며 하나의 특성으로 환원되지 않는 다양한 관계적 모습으로 나타나며 근대적 세상을 살아가는 탈근대적 인간성과 연결된다. 집합의 복합관계도와 음고류 집합의 성격에 대한 이러한 관점은 마리가 비극의 결정적 원인을 제공했다는 전통적 해석을 뒤집고, 비극의 원인이 보체크가 가난이라는 자기 세계에 갇혀, 단일한 정체성만을 고집하는 근대성에 있음을 시사한다.

Abstract

Rereading Berg's Opera *Wozzeck*:  
An Hermeneutical Approach to  
the Schmalfeldt's Analysis of Set Theory

Ahn, Jungsoon

Set theory established by Allen Port is mainly used to explain the syntactic structure of music. In this paper, I propose a new interpretation by combining the Schmalfeldt's analysis using set theory with recent views of Büchner's drama. The set-complex shows the relation of 36 meaningful sets in opera, among which 3 nexus sets, SC4-18, SC6-34, and SC6-Z19/Z44 are derived. SC6-34, which is related to the cadential chord of each act and chapter, is a background symbolizing modernity, an important theme in opera, and can be said to be a structure that signifies the modern world. Since SC4-19, which means *Wozzeck*, is connected to this set by the Kh relationship, *Wozzeck* is a part of the modern structure that is reduced to modernity. However, Marie set SC4-18 exists as an independent set that does not have Kh relationship with SC6-34. In addition, by reinterpreting the character of the set of pitch types of the characters in the opera, *Wozzeck*'s set of pitch class reveals *Wozzeck*'s single identity, which insists on only one world of poverty, the typical characteristics of modern humans such as uniqueness, identity, and masculinity. On the other hand, Marie's pitch class has a character that is not reduced to one set while forming a plurality of sets. This is Marie's naive yet faithful mother, revealing her sexual desire without hesitation, that is, various relational aspects that change from moment to moment and are

not reduced to one characteristic, represent post-modern humanity living in the modern world. This point of view on the complex relationship of sets and the nature of the set of music classes reverses the traditional interpretation that Marie provided the decisive cause of tragedy, and suggests that the cause of tragedy lies in Wozzeck's modernity, which is poverty and insists on a single identity.

[논문투고일: 2023. 08. 28]

[논문심사일: 2023. 09. 18]

[게재확정일: 2023. 09. 26]