

라벨의 '교수대(Le Gibet)', 재즈 화성 관점에서의 분석

An Analysis of Ravel 'Le Gibet' from the Perspective of Jazz Harmony

조 성 은(Cho, Seongeun)** · 마 도 원(Ma, Dowon)***

본 연구는 라벨(Ravel)의 「교수대(Le Gibet)」를 재즈 화성학(Jazz Harmony)의 관점에서 분석하여, 인상주의 음악과 모던 재즈 화성 체계 간의 접점을 탐구하는 데 목적이 있다. 「교수대」는 지속되는 Bb 오르간 포인트(Organ Point) 위에서 다양한 화성 구조의 전개가 이루어지는 작품으로, 분석 결과 다음과 같은 여섯 가지 재즈의 특성이 확인되었다. 첫째, 공통음을 기반으로 한 두 가지 이상의 스케일 결합이 선율 및 화성에 활용되었으며, 이는 어퍼 스트럭처(Upper Structure)와 화성의 확장, 텐션(Tension)의 형성으로 이어졌다. 둘째, 트라이어드(Triad)에 의한 어퍼 스트럭처 트라이어드(Upper Structure Triad)의 사용은 다성적 음향과 화성의 모호성을 증대시켰다. 셋째, 반음계에 기반한 선율 전개에서 생성된 블록 코드(Block Chord)는 재즈의 어프로치 코드(Approach Chord) 및 패싱 코드(Passing Chord) 기능과 유사한 역할을 수행하였다. 넷째, Drop 2, 5도, 4도 구성의 보이싱(Voicing)은 모던 재즈 피아니스트들의 보이싱 어법과 직접적으로 연결되었다. 다섯째, 오르간 포인트와 선율, 화성 결합 과정에서 나타난 비화성음은 재즈 텐션 이론으로 해석 가능하였다. 여섯째, 선율을 중심으로 하나의 화성이 전위(Inversion)로 진행되는데, 화성의 진행과 기능을 유지한 채 선율을 하모나이즈(Harmonize) 하는 것은 재즈의 블록 코드와 동일한 맥락이다. 이상의 결과는 라벨의 음악이 단순히 인상주의 어법에 국한되지 않고, 모던 재즈의 화성 사고와 밀접한 관련성을 지니고 있음을 보여준다. 본 연구는 클래식과 재즈의 경계를 넘어서는 새로운 분석 틀을 제시하며, 실용음악 연구가 지니는 학문·교육 측면에서의 확장 가능성을 확인하는 데 의의를 둔다.

주제어: 라벨, 교수대, 재즈 화성학, 실용음악, 모던 재즈, 인상주의 음악

This study analyzes Maurice Ravel's 「Le Gibet」 from the perspective of jazz harmony, aiming to explore the intersection between impressionist music and modern jazz harmonic practices. 「Le Gibet」 is a work characterized by a sustained Bb organ point over which diverse harmonic experiments unfold. The analysis revealed six notable features that resonate with jazz harmony. First, the combination of two or more scales through common tones was employed in both melodic and harmonic contexts, leading to the use of upper structures, harmonic extensions, and tensions. Second, the application of upper structure triads enriched the polyphonic texture and enhanced harmonic ambiguity. Third, chromatic melodic progressions generated block chords that functioned similarly to approach and passing chords in jazz. Fourth, voicing structures such as Drop 2, quintal, and quartal harmony were directly aligned with the harmonic language frequently employed by modern jazz pianists. Fifth, the presence of non-chord tones within the organ point and melodic-harmonic combinations could be interpreted through jazz tension theory. Sixth, harmonic inversions were used to sustain tonal function while harmonizing the melody, a technique closely related to jazz block chord approaches. These findings demonstrate that Ravel's music cannot be confined solely to impressionist idioms, but instead reveals a profound connection with the harmonic thinking of modern jazz. This research offers a new analytical framework that bridges classical and jazz traditions, highlighting its significance for both academic discourse and educational practice within applied music studies.

Keywords: Ravel, Le Gibet, Jazz harmony, Applied music, Modern jazz, Impressionism

논문투고일: 2025. 10. 01. 수정접수일: 2025. 12. 21. 게재확정일: 2025. 12. 28.

* 본 논문은 2020년 동덕여자대학교에 제출된 석사학위 논문 「라벨의 '교수대(Le Gibet)', 재즈화성적 관점에 의한 분석」을 수정·보완한 것임

** 동덕여자대학교 실용음악과 대학원(Graduate Student, Department of Applied Music, Dongduk Women's University, E-mail: madeofblue@naver.com), 제1저자

*** 동덕여자대학교 실용음악과 교수(Professor, Department of Applied Music, Dongduk Women's University, E-mail: 84mdw@hanmail.net), 교신저자

I. 서론

예술은 특정 시대의 사회·문화적 배경과 미학적 흐름 속에서 형성되며, 다양한 장르와 양식이 상호작용하는 과정을 통해 발전해 왔다. 재즈 역시 고유의 즉흥성과 리듬적 특성을 지니고 있으나, 그 근저에는 서양 음악사의 전개 과정과 긴밀하게 연결된 복합적인 정체성이 내포되어 있다. 특히 20세기 초반 이후 클래식 음악과 재즈는 상호 영향을 주고받으며 새로운 음악 언어를 확립해 왔는데, 모리스 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)은 이 두 세계를 잇는 중요한 가교 역할을 한다.

라벨은 흔히 인상주의 작곡가로 분류되지만, 단순히 드뷔시(Debussy)의 동시대인에 머물지 않고 독창적인 화성 감각과 리듬 실험을 통해 후대 음악가들에게 지속적인 영향을 끼쳤다. 그는 미국 방문을 통해 재즈를 직접 경험했으며, '바이올린 소나타 2번 2악장' '블루스', 피아노 협주곡 G장조 3악장 론도'와 같은 작품에서 그 영향을 명시적으로 드러냈다. 그러나 주목해야 할 점은 재즈의 어법이 직접적으로 반영된 후기 작품뿐만 아니라, 그 이전의 작품들에서도 이미 모던 재즈의 화성과 구조적 유사성이 발견된다는 사실이다.

기존 선행연구들은 라벨의 화성을 전통적인 인상주의 화성 체계로 분석하거나, 재즈의 영향이 뚜렷한 후기 작품(예: 바이올린 소나타 2번 2악장, 피아노 협주곡 G장조 3악장)에 집중되는 경향을 보였다. 특히 국내 연구에서 라벨의 작품을 재즈적 관점에서 분석한 사례는 드물며, 그마저도 스윙 리듬, 블루스 스케일, 단편적인 텐션 활용 등 표면적인 요소나 전통 화성학의 틀에서 다루어졌다는 한계를 지닌다. 이로 인해 「교수대」와 같이 재즈의 직접적인 영향권 밖에서 작곡된 작품이 지닌 화성 구조(지속적인 페달 포인트나 특수 스케일의 활용 등)가 모던 재즈의 핵심 어법(모달 하모니, 어퍼 스트럭처 등)과 공유하는 기술적 공통점을 모던 재즈 화성학이라는 체계적인 분석 틀로 규명하려는 시도는 미비한 실정이다.

본 연구에서 정의하는 '모던 재즈 화성'은 1940년대 비밥(Bebop)의 텐션 확장을 기점으로 쿨 재즈, 모달 재즈(Modal Jazz) 및 포스트 비밥(Post-Bebop) 시대를 아우르는 화성 체계를 의미한다. 이는 전통적인 기능 화성(Tonal Harmony)의 제약에서 벗어나 어퍼 스트럭처 트라이어드, 4도/5도 구조 보이싱, 특수 스케일(디미니쉬(Diminished), 얼터드(Altered) 스케일 등), 그리고 페달 포인트를 기반으로 한 모달 기능을 통해 색채의 확장을 추구한 어법들을 포함한다. 분석 대상으로 「교수대」를 선택한 이유는, 이 작품이 재즈의 직접적인 영향을 받기 전의 작품임에도 불구하고 작품 전반을 지배하는 Bb 오르간 포인트와 그 위에 전개되는 화성 구조가 모달 재즈의 구조적 특징과 고도의 기술적 유사성을 보이기 때문이다.

이러한 연구 공백을 보완하기 위해, 본 논문은 「교수대」에 나타난 화성의 특징을 모던 재즈 화성 어법과의 연관성 속에서 분석하고자 한다. 「교수대」는 정적인 종소리의 반복 위로 긴장과 이완이 교차하는 독특한 화성 전개를 보여주며, 이는 모달 재즈나 포스트 비밥 계열의 화성 전개와도 밀접한 유사성을 가진다. 따라서 본 연구는 기존 연구에서 간과되었던 '라벨 음악과 모던 재즈 화성 체계 간의 구조적 연관성'을 실질적으로 입증함으로써, 실용음악 관점에서의 새로운 분석 방법론을 제시하고자 한다.

라벨은 재즈 교육과 연구에서 자주 언급되는 작곡가임에도 불구하고, 그의 음악 요소가 재즈 뮤지션과 이론가들에게 구체적으로 어떠한 영향을 미쳤는지에 대한 체계적 연구는 여전히 제한적이다. 이에 본 연구는 「교수대」의 세밀한 화성 분석을 통해 라벨 음악에 내재된 재즈적 잠재성을 확인하고, 현대 실용음악 연구에 있어 클래식과 재즈의 경계를 확장하는 학문적 기반을 마련하는 데 그 목적이 있다.

II. 이론적 배경

라벨의 음악은 인상주의의 색채 요소와 더불어, 고도로 체계화된 화성의 사고를 바탕으로 한다. 그는 단순히 감각적인 음향 구현에 머물지 않고, 음정 간의 긴장과 해소, 화성 구조의 논리적 배치, 선율과 화성의 상호작용을 치밀하게 설계하였다. 이러한 점에서 라벨의 음악은 감성적 직관을 넘어 계산된 조형미를 기반으로 한 '구조적 예술'에 가깝다고 할 수 있다.

특히 라벨의 작품에는 기존의 기능 화성 체계를 확장하거나 대체하는 다양한 화성의 실험이 나타난다. 병행화음(Parallelism), 대리화음, 복합화음(Polychord), 선법(Mode)의 혼합 등은 그의 대표적인 어법으로, 이는 훗날 재즈의 화성 언어와 맞닿는 지점으로 평가된다. 예를 들어, 특정 스케일을 기반으로 구성된 화성 구조, 코드톤 위에 다른 구조를 중첩하는 방식, 텐션을 활용한 색채 사운드 구축 등은 모던 재즈의 보이싱(Voicing) 원리와 기술적으로 밀접한 연관성을 지닌다.

선행연구를 살펴보면, 류성직(2008)은 「교수대」에서 페달 포인트(Pedal Point)인 Bb옥타브의 당김음 리듬이 화성 내부에서 협화적·부가음적·비화성음적 지속음으로 기능하며, 오스티나토(Ostinato) 효과와 더불어 5도·8도의 병행 화음이 활용되는 양상을 분석한 바 있다.[1] 이는 라벨의 음악이 전통적인 화성 분석만으로는 설명되기 어려우며, 재즈 화성학과 같은 대안적인 이론적 틀을 통해 재조명될

필요가 있음을 시사한다. 또한 김재환(2022)은 『밤의 가스파르』 전반에서 베르트랑의 시적 이미지가 청각적 음향으로 구체화되는 과정을 조명하며, 단순 화성 분석을 넘어 음악의 이미지와 분위기를 통합적으로 고찰하는 접근법의 중요성을 제기하였다.[2] 한편 재즈 화성학 관점에서 장원국(2009)은 재즈의 비화성음군(Non-Chord Tone Groups)이 화성적 긴장을 형성하는 과정을 규명하며, 이를 통해 클래식 화성과 현대 대중음악 및 재즈 화성 간의 이론적 연속성을 확보할 수 있음을 밝혔다.[3] 이러한 관점은 「교수대」에 등장하는 지속음과 불협화적 텐션을 단순한 장식적 요소가 아닌, 곡 전체의 긴장을 형성하는 핵심 장치로 이해하게 하는 근거를 제공한다.

이처럼 라벨의 음악은 단순히 서양 고전 음악의 한 양식에 국한되지 않고, 현대 재즈 화성 이론의 역사적·미학적 전조로서 해석될 여지를 제공한다. 실제로 그의 작품에는 20세기 중반 이후 재즈에서 본격적으로 사용된 어퍼 스트러처 트라이어드, 복합화음, 그리고 모달 하모니(Modal Harmony) 등의 요소가 이미 다수 내재되어 있다. 따라서 라벨의 작품을 재즈 화성의 관점에서 분석하는 것은 두 장르 간의 구조적 유사성을 구체화하고, 현대 실용음악의 화성 언어를 보다 넓은 예술사적 맥락에서 이해하는 데 중요한 의의가 있다.

본 연구는 기존 연구에서 다루어진 화성 및 이미지 분석의 성과를 토대로, 「교수대」를 모던 재즈 화성학이라는 틀 안에서 재해석하고자 한다. 이는 라벨의 음악이 클래식의 영역을 넘어 실용음악 연구와 교육 현장에서도 유의미하게 활용될 수 있음을 시사하며, 재즈 화성과 인상주의 음악 간의 접점을 심화 적으로 탐구하는 학문적 시도가 될 것이다.

III. 분 석

1. 화성의 구조

본 연구는 라벨의 「교수대」를 모던 재즈 화성 체계의 관점에서 분석함으로써, 인상주의 음악과 현대 재즈 화성 간의 구조적 접점을 탐구하는 데 목적이 있다. 라벨의 화성 어법에 대해 잔크(Zank, 2009)가 인용한 판(Pfann)의 연구에 따르면, 라벨의 음악은 인상주의적 색채를 넘어 재즈와 신고전주의적 요소를 '건축적 세부 구조(architectural detail)'처럼 정교하게 통합하고 있다.[4] 또한 모어(Mawer, 2000)는 라벨이 고전적 틀 안에서 화성의 현대성을 획득하고 이를 '음악적 오브제(musical objects)'로 활용하는 방식에 주목하였다.[5] 본 연구는 이러한 선행 연구들의 관점을 계승하여, 라벨이 본 곡에서 구사한 복합적인 화성 언어가 단순한 음향 장식을 넘어 베르트랑(A. Bertrand)의 시(詩)적 이미지를 구조화하는 핵심 장치임을 전제한다. 이는 라벨의 음악을 현대 재즈 화성 체계로 분석할 수 있게 하는 중요한 미학적 근거가 된다.

따라서 작품 전체를 지배하는 Bb 오르간 포인트 위에 전개되는 상부 화성 구조를 레빈(Levine, 1995)[6]과 테레펜코(Terefenko, 2014)[7] 등이 정립한 현대 재즈 화성학의 기능적·비기능적 개념들(도미넌트(Dominant), 서브도미넌트 마이너(Subdominant Minor) 등)로 치환하여 분석을 전개한다. 이러한 분석 모델의 적용은 에반스(Evans)나 핸콕(Hancock)의 연주에서 나타나는 모던 재즈의 화성 진행을 학술적인이론 체계로 구체화하여 분석의 객관성을 확보하기 위함이다. 나아가 라벨의 비기능적 화성들이 현대 재즈의 선법(Modal) 확장성과 공유하는 음악학적 맥락을 조명함으로써, 곡의 구조적 의미를 현대적 실용음악 관점에서 재해석하고자 한다.

본 곡의 주제 및 변주(Variation)는 비정형적으로 전개되므로, 분석의 일관성을 유지하기 위해 주제선율 a, b, c, d, e, f 및 그 변주형(a', b', c' 등)으로 세분화하고, 이를 바탕으로 동일 계열의 주제별로 묶어 분석을 진행하였다.

1) 주제선율 a

주제선율 a는 마디 3-5에서 처음 등장하고, 이후 주제선율 b(마디 6-7)를 거쳐 마디 8-9에서 다시 반복된다. 두 구간은 마디 수의 차이는 있으나 선율과 화성 구조가 동일하므로, 여기서는 마디 3-5의 주제 선율 a를 중심으로 분석을 진행한다.

주제선율 a의 Tonal Center는 Eb Minor이며, 5도 간격의 보이싱과 병행 화음, 그리고 9화음이 주를 이룬다. 이 구간에서 병행(Parallel)으로 진행되는 Ebm(im), Cbm(bviM), Db6(bvii6), Abm(ivm)의 화성군은 모두 Eb 내추럴 마이너(Natural Minor) 스케일에 근거한다. 이는 개별 화성의 기능적 해결보다는, 특정 선법의 고유한 색채를 유지한 채 화성의 덩어리를 이동시키는 모던 재즈의 '화성 블록(Harmonic Block)' 전개 방식과 궤를 같이한다.

<악보 1> 주제선율 a 마디 3-5 화성 진행[8]

곡의 종지부인 마디 48-50에서 주제선율 a가 재현된다. 화성 진행은 동일하지만, 선율과 보이스가 확장된 형태로 변형되고 페달 포인트가 더욱 강조되기에 이 구간은 주제선율 a'로 차별성을 두었다.

<악보 2> 주제선율 a' 마디 48-50 화성 진행

2) 주제선율 b

주제선율 b와 b'는 Bb 디미니쉬 스케일을 기반으로 한 화성 위에서 단선율 혹은 옥타브 유니즌(Unison)의 형태로 전개된다. 본 절에서는 주제선율 b와 선율 위로 3도 간격의 화음이 적층되어 나타나는 주제선율 b'를 중심으로 분석한다.

주제선율 b의 Tonal Center는 Eb Minor이며, 도미넌트 기능을 수행하는 Bb음을 축으로 Bb W/H(Whole-Half) 디미니쉬 스케일과 Bbdim 화음이 주를 이룬다.

<악보 3> 주제선율 b 마디 6-7 화성 진행

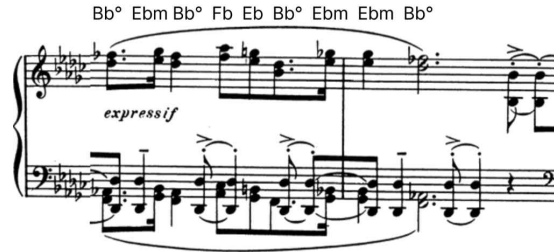
주제선율 b'는 주제선율 b를 2성부로 하모나이즈하여 기능적 화성을 내포함과 동시에 변화하는 화성의 색채감을 구현한다. 여기서 도미넌트 기능을 하는 Bb음 위에서 Bb W/H 디미니쉬 스케일이 지배적으로 활용되며, 이에 따라 마디 내의 화성 구조는 Bbdim, Ebm, Eb 등의 코드로 분석이 가능하다.

특히 마디 10의 Fb, Ab음은 FbM의 1, 3음으로 유추되는데, 이는 단순한 어프로치 코드의 역할을 넘어, Bb W/H 디미니쉬 스케일과 Db 마이너 스케일 간의 공통 피치 집합(Pitch Collection)을 매개로 한 선법 전이(Modal Transition)로 해석된다. 이때 Ab음은 두 스케일에 공통적으로 포함된 음으로서, 서로 다른 화성적 성격을 유기적으로 결합하는 피벗(Pivot) 역할을 수행한다.

결과적으로 FbM의 구성음(Fb, Ab음)이 연이어 등장하는 Eb, G음(Eb의 1, 3음)으로 해결되는 과정은 반음계 보이스 리딩(Chromatic Voice

Leading)의 필연성에 근거한다. 이는 도미넌트의 긴장을 체계적으로 이완시키기 위한 화성적 장치이며, 이러한 평행 움직임을 통한 색채 구현은 이후 등장하는 주제선율 c와 f에서도 일관되게 관찰되는 구조의 특징이라 할 수 있다.

<악보 4> 주제선율 b' 마디 10-11 화성 진행



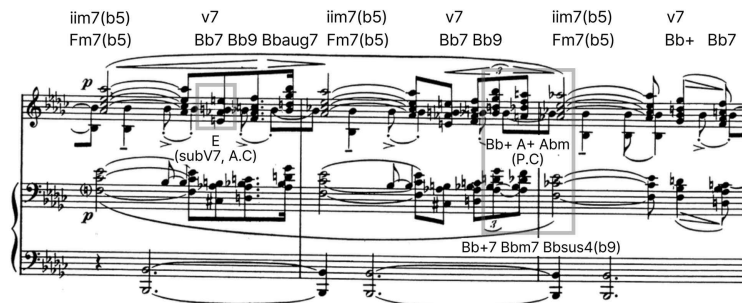
3) 주제선율 c

주제 선율 c는 화성의 변주를 동반하며 반복되는데, 본 연구에서는 이를 c, c', c"로 설정하여 분석한다. 이 구간은 페달 포인트와 양손의 보이싱 결합을 통해 7화음(7th Chord) 및 어퍼 스트럭처 트라이어드가 빈번하게 형성되는 특징을 보인다.

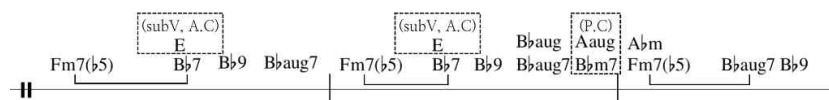
본 분석에서는 재즈 화성학의 관점에 입각하여 화성의 기능적 측면에 중점을 둬서 복잡한 구조의 단순화를 추구하였다. 특히 양손의 보이싱을 오른손의 트라이어드와 왼손의 화성 구조로 분리하여 분석하였는데, 그 근거는 다음과 같다. 첫째, 특정 코드 위에 트라이어드가 적층된 보이싱은 재즈에서 자주 사용하는 어퍼 스트럭처 트라이어드 보이싱 기법과 일치하기 때문이다. 둘째, 라벨의 다른 작품에서도 익스텐션(Extension)이나 트라이어드를 활용한 화성 확장이 일관되게 나타나기 때문이다. 셋째, 보이싱을 양손으로 분리하더라도 독립적인 화성 움직임을 확인할 수 있어 구조적 파악이 용이하기 때문이다.

주제선율 c의 Tonal Center는 Eb Minor이며, 도미넌트의 기능을 하는 Bb음이 페달 포인트로 사용된다. 마디 12-14의 첫 코드는 Fm7(b5)와 Bb 페달 포인트에 따라 생성되는 Bb7sus4(b9) 두 가지 화성으로 볼 수 있다. 그러나 기능적 단순화를 위해 본 연구에서는 이를 iim7(b5)인 Fm7(b5)로 간주하였다. 마디 12-13에서 Fm7(b5) 이후 등장하는 E 코드는 V7(Bb7)에 대한 트라이톤 서브스티튜트(Tritone Substitution) 혹은 Bb9으로 향하는 어프로치 코드로 해석 가능하다. 결국 E, Bb7, Bbaug7은 기능상 모두 v7 범주로 묶을 수 있다. 마디 13-14의 보이싱을 분석하면, 왼손은 Bbaug7-Bbm7-Bbsus4(b9), 오른손은 Bbaug-Aaug-Abm의 흐름을 보이는데, 여기서 Aaug는 평행 이동에 의한 패싱 코드의 역할을 수행한다. 마디 14의 Bb9은 다음 섹션인 주제선율 d의 Ebsus4로 향하기에 완전하지는 않지만 V7-Isus4로 이어지는 재즈적 종지(Cadence)의 해결감을 제공한다.

<악보 5> 주제선율 c 마디 12-14 화성 진행



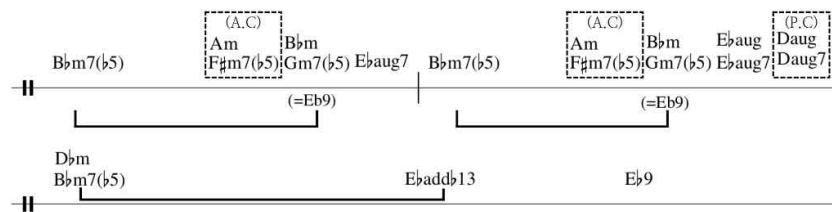
<악보 6> 주제선율 c' 마디 12-14 화성 진행



주제선율 c'의 조표는 Eb Minor이나, 실제 화성은 Eb Minor의 서브도미넌트 마이너인 Ab 마이너 스케일의 코드들로 구성된다. 이에 따라 페달 포인트 Eb은 Ab Minor 조성의 도미넌트 기능을 수행하는 것으로 분석된다. 마디 17-18의 보이싱은 m7(b5) 구조 위에 마이너 트라이어드가 결합된 형태(Dbm/Bbm7(b5), Am/F#m7(b5) 등)를 취한다. 마디 17의 첫 화성은 Fm7(b5)(iim7(b5))로 볼 수 있으며, 이후 등장하는 Am/F#m7(b5)는 Eb9(Bbm/Gm(b5))으로 향하는 어프로치 코드로 해석된다. 주제선율 C' 역시 주제선율 C와 마찬가지로 iim7(b5)-v7의 진행 사이에 어프로치와 패싱 코드가 삽입된 구조적 공통점을 공유한다.

<악보 7> 주제선율 c' 마디 17-19 화성 진행

<악보 8> 주제선율 c' 마디 17-19 화성 진행



주제선율 c'의 조표는 Eb Minor이지만 사용되는 화성들이 Eb의 도미넌트인 Bb 내추럴 마이너(혹은 Aeolian)체계에 속해 있다. 페달 포인트 C음은 Bb Minor 조성 내에서 서브도미넌트 마이너 기능을 수행하는 것으로 보인다. 마디 35-36에서 Cm7(b5)(im7(b5))를 중심으로 BM, Gbm7 등이 어프로치 및 확장 화성으로 사용되며, 마디 36에서 Fm, Em가 마디 37의 Ebm까지 평행 움직임으로 연결되는데 여기서 Fm는 vm, Em는 다음 화성인 Ebm로 향하는 패싱 코드로 분석이 가능하다. 마디 37-39에서는 Cm7(b5)에서 파생된 트라이어드인 Fragment인 Ebm(ivm), Abadd9(bvii), Gb(bvi), Fm11(vm) 등이 연속적으로 등장한다. 이는 특정 코드 성질 내에서 가용한 텐션들을 트라이어드 형태로 분절하여 색채감을 더하는 모던 재즈의 화성 전개 방식과 매우 흡사하다.

<악보 9> 주제선율 c" 마디 35-39 화성 진행

<악보 10> 주제선율 c" 마디 35-39 화성 진행

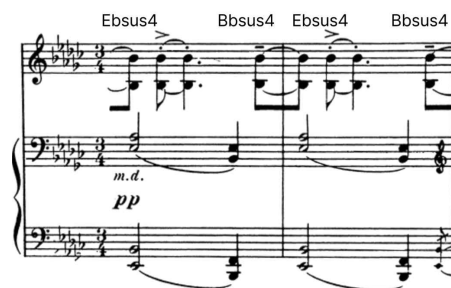
결과적으로 주제선율 c, c', c"는 Eb Minor의 Tonal Center를 시작으로 서브도미넌트 마이เนอร์인 Ab, 도미넌트인 Bb으로 Tonality를 전이시키며 발전한다. 특히 어퍼 스트럭처 트라이어드를 사용함으로써 동시에 두 가지의 Tonality와 종지를 사용하는 방식은 라벨의 인상주의 화법이 모던 재즈의 선법 확장성과 맞닿아 있음을 보여주는 핵심적 근거가 된다.

4) 주제선율 d

주제선율 d는 곡의 전개 과정에서 서로 다른 주제들을 이어주는 연결구 역할을 한다. 이 주제선율은 총 세 번 등장하며, 주제선율 c와 c'를 잇는 주제선율 d, e'와 f를 잇는 d', 그리고 e"와 a'을 연결하는 d"로 구분된다.

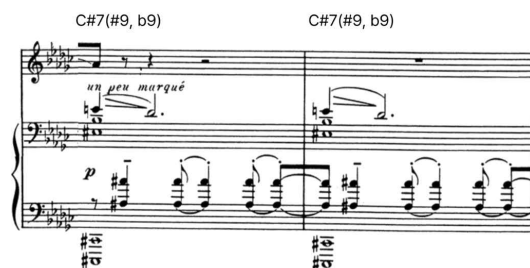
첫 번째 등장하는 주제선율 d는 Ebsus4, Bbsus4를 중심으로 구성된다. 직전 마디인 주제선율 c의 마지막 화성 Bb9(V7)이 강박의 Eb(I)으로 해결되는 형태를 취하지만, 사운드 적으로 두 마디 내내 Bbsus4의 긴장감을 유지한다. 이 긴장감은 주제선율 c'까지 이어지며, 결과적으로 주제선율 d는 Bb를 중심으로 하는 Tonality를 유지하며 곡의 흐름을 조절한다.

<악보 11> 주제선을 d 마디 15-16 화성 진행



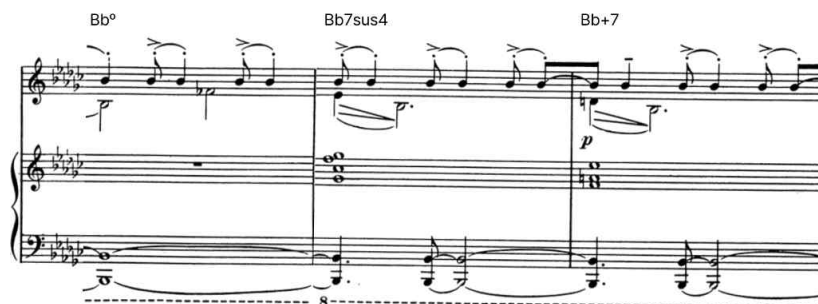
두 번째 주제선을 d'는 주제선을 e'와 f 사이에 위치한다. 이 구간의 중심 화성은 C#7으로, 선율에서는 텐션인 #9과 b9이 사용된다. 이러한 도미넌트 텐션의 활용은 직전의 주제선을 e'에서 사용된 B W/H 디미니쉬 스케일 파생 화성들(E7, A#7, G7)과 C#7을 자연스럽게 연결하는 화성의 개연성을 부여한다. 이는 재즈에서 동일한 도미넌트 코드를 평행 이동시키거나 텐션을 공유하며 긴장을 확장하는 어법과 유사하다.

<악보 12> 주제선을 d' 마디 26-27 화성 진행



마지막으로 등장하는 주제선을 d''는 주제선을 e''와 a'의 연결로, 앞선 d'의 변형된 형태를 띤다. 여기서 사용된 Bbdim, Bb7sus4, Bbaug7 등의 코드는 유기적인 내성 진행을 형성한다. 구체적으로 마디 45의 Fb음은 마디 46의 Eb음(sus4)으로 반음 하행하며 해결되고, 다시 마디 47에서는 Bbaug7의 3음인 Db음으로 반음 하행한다. 이처럼 세 마디에 걸쳐 나타나는 선율적·내성적 반음계 진행은 긴장감을 세밀하게 제어하며, 곡의 재현부인 주제 선율 a'으로 이끄는 정교한 화성 장치로 기능한다.

<악보 13> 주제선을 d'' 마디 45-47 화성 진행



5) 주제선율 e

주제선율 e는 주제선율 c와 유사한 방식으로 변주되기에 e, e', e'', e'''로 구분한다. 이 구간의 중음역대에서 Bb 오르간 포인트를 유지하며 양손이 반진행하는 구조를 띠며, 반음계의 선율과 색채감 중심의 화성 전개가 두드러진다.

본 구간은 Eb Minor의 Tonal Center 내에서 Bb음을 통한 도미넌트 기능을 기반으로 한다. 이를 모던 재즈 화성 관점에서 분석하면 다음과 같은 스케일의 근거를 도출할 수 있다. 첫째, Bb7alt 화성 사운드의 활용이다. 이는 Cb 멜로딕 마이너(Melodic Minor) 스케일의 7번째 모드인

얼터드 스케일을 활용한 것으로, b9, #9, b5, b13 등의 텐션을 통해 고조된 긴장감과 현대적 색채를 부여한다. 둘째, Bb Half-Whole(H/W) 디미니쉬 스케일의 활용이다. 이 스케일은 구조적으로 B W/H 디미니쉬 스케일과 동일한 음 구성을 갖는데, 실용음악에서는 이를 '디미니쉬의 대칭성'으로 이해한다. Bb음을 루트로 볼 때는 도미넌트 텐션(b9, #9, #11, 13)을 강조하는 H/W로 해석하며, Bdim7 혹은 그 대리 화성의 관점에서는 W/H로 해석된다. 따라서 독자는 이 두 명칭이 동일한 음의 집합(Pitch Collection)을 지칭하며, 분석 문맥에 따라 상호 호환됨을 이해할 필요가 있다.

결과적으로 주제선율 e는 Cb 멜로딕 마이너와 B W/H 디미니쉬라는 두 가지 스케일을 병행 사용함으로써 화성의 긴장과 이완을 조절한다. 예를 들어 마디 20-21의 Ab 페달 포인트 위 Fb9 코드는 화성 공간은 B W/H에 두면서도, 텐션 9는 Cb 멜로딕 마이너에서 차용해 온 것으로 분석된다. 이어지는 마디 21의 1, 3도로 구성된 Db, Cb과 그 사이에 위치한 D9 어프로치 코드의 화성 진행은 주제선율 b와 구조적 유사성을 갖으며 곡 전체의 통일성을 유지한다.

<악보 14> 주제선율 e 마디 20-22 화성 진행

<악보 15> 주제선율 e 마디 20-22 화성 진행

주제선율 e의 화성 진행을 분석하기 전에 분석 관점에 대해 이야기하고자 한다. 첫째, 디미니쉬와 도미넌트 형태의 트라이어드, 도미넌트 7 형태가 교차 등장하는 구간에서 발견된 규칙성에 의거하여 코드 네임(Chord Name)을 설정하였다. 둘째, 화성 교차 과정에서 발생하는 이명동음의 혼란보다는 기능적 역할에 초점을 맞추었다. 예시로 마디 23의 두 번째 박자인 A#dim7/E7에서 보이싱에 의해 G#음과 G♭음이 동시에 사용된다. 셋째, 구성음에 따라 코드 네임이 달라질 수 있으나, 기능적으로 동일한 화성(예: C#m7(b5)/E7과 A#dim7/E7)은 통합적 관점에서 해석하였다.

주제선율 e는 B W/H 디미니쉬 스케일을 중심으로 전개된다. 마디 23-24의 화성 진행은 E7, A#dim7/E7, A#7, G13, G13(b9), A#dim7/G, G13(#9), G13/G#dim7이다. 여기서 G13/G#dim7을 G13/G#으로 본다면 G#음은 텐션 b9에 해당한다. 텐션은 코드 톤(Chord Tone)을 제외한 스케일의 구성음에 임시표를 붙인다. 따라서 G13의 텐션 b9은 Ab음으로 표기하는 게 원칙이지만, 여기서 G#음으로 표기가 허용되는 이유는 주제선율 e는 8개의 음으로 구성된 B W/H 디미니쉬 스케일을 사용하는 구간이기 때문이다. 특히 G7 화성은 G13, G13(b9), G13(#9)으로 텐션 9이 변형되며 사용된다. 반복되는 G13과의 규칙성으로 마디 23의 두 번째 박의 화성 A#dim7/E7은 C#m7(b5)/E7으로도 볼 수 있다. 하지만 이 부분을 A#dim7으로 본다면 G13처럼 주제선율 e라는 구간에서 동일한 화성이 반복되는 규칙성이 나타나기에 A#dim7으로 분석한다.

이러한 분석을 통해 주제선율 e의 마디 23-24는 E7-A#dim7-A#7, G7-A#dim7-G7 즉, 도미넌트-디미니쉬-도미넌트 형태의 코드를 번갈아가며 사용한 구간으로 분석이 가능하다. 마디 24-25에서는 G13, C13, F#9, Bb13, D#7(#9), G#13 화성이 두 번 반복된다. 7에 텐션이 추가된 형태로 G7, Bb7을 제외하고 모두 B W/H 디미니쉬 스케일에서 파생되지 않는 화성이다. 따라서 마디 24-25의 화성 진행은 B W/H

디미니쉬 스케일에서 파생되는 G7, Bb7을 중심으로 하는 부분적인 익스텐디드 도미넌트(Extended Dominant) 진행으로 F#7은 C7의 트라이톤 서브스티튜트로 두 화성은 기능이 동일하다고 볼 수 있다.

<악보 16> 주제선을 e' 마디 23-25 화성 진행

<악보 17> 주제선을 e' 마디 23-25 단순화한 화성 진행

<표 1> B W/H 디미니쉬 스케일에서 생성되는 도미넌트 7

B W/H 디미니쉬 스케일	B	C#	D	E	F	G	G#	A#
생성되는 도미넌트 7	C#7, E7, G7, A#7							

주제선율 e"와 e'"는 보이싱의 차이에도 불구하고 동일한 화성 구조를 공유한다. 여기에서는 Gb(9, 13) 화음이 다양한 전위 형태로 연속하며, 이는 주제선율 e의 전개 방식과 맥을 같이 한다. Gb7은 Bb W/H 디미니쉬 스케일 파생 화성으로, 텐션 9(Ab)은 Bb W/H 디미니쉬 스케일과 다수의 공통음으로 연결되는 Db 마이너 스케일에서 기인한 것으로 보인다. 이처럼 두 개 이상의 스케일을 혼용하는 방식은 주제선율 b'와 e, 그리고 이후의 f에서도 일관되게 나타나는 라벨 특유의 선법 결합 방식이다.

<악보 18> 주제선율 e" 마디 40-41 화성 진행

<악보 19> 주제선율 e'" 마디 43-44 화성 진행

6) 주제선율 f

주제선율 f에서는 두 가지 이상의 스케일을 중심으로 선율과 화성이 생성되기에 특정한 조표를 사용하지 않는 모달/비기능적(Non-Functional) 구간이다. 마디 28-29의 오르간 포인트는 Bb음, 마디 30의 오르간 포인트는 A#음이 사용된다. Bb음과 A#음은 Bb W/H 디미니쉬 스케일과 B W/H 디미니쉬 스케일의 공통음으로, 두 스케일에서 파생되는 dim7에서 각각 코드 톤과 텐션의 기능을 수행한다. 마디 28-29의 선율과 Bbm, Bbdim 화음은 B W/H 디미니쉬 스케일에서 파생되며, 마디 29의 A7은 Bb W/H 디미니쉬 스케일의 텐션을 근음으로 하는 화음으로 해석할 수 있다. 이처럼 두 종류의 디미니쉬 스케일의 공통음과 파생 화성을 이용한 선율 및 화성의 배치, 화성 진행과 선율의 교묘하고 유기적인 전위(Transposition)를 구조화한다. 이는 곡 전반에 걸쳐 나타나는 고유한 색채감이 이러한 구조적 일고나성에 기반하고 있음을 방증한다.

유사한 방식으로 여러 스케일을 의도적으로 교차 사용하는 예시는 주제선율 f 전반에서 발견된다. 마디 30에서 오르간 포인트인 Bb음이 A#음으로 이명동음의 전환을 이루는데, 이는 마디 30부터 B W/H 디미니쉬 스케일을 중심축으로 하겠다는 의도를 나타낸다. 이에 따라 해당 스케일의 텐션 A#음이 마디 28-29의 근음이었던 Bb음을 대체한다. 마디 29 A7의 3, 5음과 마디 30 C#7(#9)의 1, #9음은 동일한 음으로 연결되어, 공통음을 통한 두 스케일의 유연한 연결을 확인할 수 있다.

<악보 20> 주제선을 f 마디 28-30 화성 진행

마디 30-31의 C#7(#9), Bb7(#11)은 B W/H 디미니쉬 스케일에서 파생되는 화성이다. 마디 30-31의 선율은 주제선을 d와 동일하나, 하나의 화성(C#7)을 반복한 d와 달리 두 개의 화성(C#7, Bb7)을 사용하여 화성의 색채감을 확장한다. C#7과 Bb7의 구성음은 다르지만, B W/H 디미니쉬 스케일이라는 동일한 대칭적 선법에서 파생되는 도미넌트 7 형태의 이형(Variant)이다.

<악보 21> 주제선을 f 마디 30-31 화성 진행

마디 32는 G 내추럴 마이너 스케일에서 생성되는 Gm9이, 마디 33에서는 Bb 멜로딕 마이너 스케일에서 생성되는 Eb9이, 마디 34에서는 Bb W/H 디미니쉬 스케일에서 생성된 Eb(b9, #11)이 사용된다. 이처럼 세 가지의 스케일이 자연스럽게 연결되며 미묘한 색채감의 변화가 구현되는데, 이는 세 가지 스케일이 공통음(G, A, Bb, C음) 및 공통음으로 생성되는 트라이어드(EbM)를 통해 유기적인 관계성을 형성하며 전환되기 때문이다.

이 관계성을 도표화하면 다음과 같다.

<표 2> 주제선을 f 마디 32-34에서 사용되는 세 가지 스케일의 관계성

스케일 명칭	G 내추럴 마이너	Bb 멜로딕 마이너	Bb W/H 디미니쉬
공통음	G, A, Bb, C	G, A, Bb, C	G, A, Bb, C
공통 트라이어드	EbM(bVI)	EbM(IV)	EbM(Implied)

<악보 22> 주제선을 f 마디 32-34 화성 진행

주제선율 f에서는 Bb W/H 디미니쉬, B W/H 디미니쉬, G 내추럴 마이너, Bb 멜로딕 마이너 네 가지의 스케일이 등장하는, 라벨 화성 기법의 정점을 보여주는 구간이다. 공통음이나 공통 트라이어드라는 관계성을 중심으로 각 스케일이 연결되는 것을 알 수 있다.

특히 마디 32에서 34로 이어지는 스케일의 전환은 단순한 병치가 아니다. G 내추럴 마이너의 bVI인 Eb음이 다음 마디 Eb9 화성의 근음으로 기능하고, 다시 Bb W/H 디미니쉬의 bVII 도미넌트 텐션 구조로 안착하는 과정은 선행 화성의 코드톤/텐션이 다음 화성의 코드톤으로 변환되는 체계적인 보이스 리딩 원리를 따르고 있다. 또한 마디 29와 34에서 사용되는 Bb W/H 디미니쉬 스케일 파생 화음인 A7과 Eb7은 트라이톤 서브스티튜트 관계로 동일한 기능을 수행한다.

<악보 23> 주제선율 f 마디 28-39 화성 진행

<표 3> 주제선율 f에서 스케일 연결의 구조적 체계

마디	중심 화성	적용 스케일	연결 원리 및 보이스 리딩
28-29	Bbm, Bbdim	B W/H 디미니쉬	Bb음이 스케일의 텐션이자 코드톤을 오가는 중심축 역할 수행
30-31	C#7, Bb7	B W/H 디미니쉬	Symmetric Dominant: 동일 축 상의 V7 이형들을 통한 화성적 일관성 유지
32	Gm9	G 내추럴 마이너	C#7의 G(b5)음이 Gm9의 근음으로 전이되는 선행적·반음계적 연결
33	Eb9	Bb 멜로딕 마이너	G 내추럴 마이너의 특성음(Eb)을 공통음으로 한 선행적 변체(Modal Mixture)
34	Eb(b9, #11)	Bb W/H 디미니쉬	이전 마디의 EbM 트라이어드를 유지하며 텐션의 밀도만을 상향 조절

본 곡은 Eb Minor의 Tonality를 중심으로 다양한 선행 스케일들이 유기적으로 결합되어 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 스케일들은 공통음 혹은 공통음에서 파생된 트라이어드를 매개로 자연스럽게 연결되며, 이질적인 스케일 간의 정교한 결합과 전이는 곡 전반에 걸쳐 풍부하고 입체적인 화성의 색채를 구현하는 핵심 장치로 작용한다. 또한 각 주제선율은 선율의 구성뿐만 아니라 화성 전개에 있어서도 구조적

유사성을 지닌다. 구체적으로는 화성의 변주를 통한 주제의 발전, 어프로치 코드와 패싱 코드의 전략적 배치, 트라이어드를 기반으로 한 어퍼 스트러쳐 트라이어드의 활용, 그리고 디미니쉬 스케일에서 파생된 대칭적 도미넌트 어법 등이 일관되게 나타난다. 이러한 요소들은 라벨의 음악이 지닌 독창적인 화성 언어가 현대 재즈 화성 체계와 깊은 구조적 연관성을 맺고 있음을 실증적으로 보여준다.

2. 재즈 화성학 관점에 의한 분석

라벨의 「교수대」는 전통적인 인상주의 화성 어법을 기반으로 하지만, 작품 전체를 지배하는 Bb 오르간 포인트 위에 전개되는 상부 화성 구조와 세부적인 선율 진행에서 현대 재즈 화성학(1940년대 이후)과 밀접하게 연결되는 특징들이 발견된다. 본 절에서는 이러한 구조를 재즈 화성학의 관점에서 재해석하여, 스케일의 연계성, 어퍼 스트러쳐 트라이어드, 블록 코드, 보이싱, 텐션, 전위 등 여섯 가지 요소를 중심으로 그 구조 및 기능의 유사성을 분석한다.

1) 공통음을 이용한 두 가지 스케일의 연결

본 곡의 주요 선율에서는 두 가지 이상의 디미니쉬 스케일과 마이너 스케일이 공통음을 통해 상호 연계된다. 예컨대 주제선을 b와 e[♭], e[♯]에서는 Bb W/H 디미니쉬 스케일과 Db 마이너 스케일이, 주제선을 e에서는 Cb 멜로딕 마이너와 B W/H 디미니쉬 스케일이 자연스럽게 접속된다. 이러한 방식은 스케일 간의 이질감을 최소화하면서, 코드의 텐션 확장 및 어퍼 스트러쳐의 활용 가능성을 제시한다.

이공통음 기반의 스케일 연결 방식은 에반스가 연주한 'In Your Own Sweet Way'[9]의 즉흥 연주에서 동일하게 발견된다. Bb Tonality의 F7 화음 위에 C W/H 디미니쉬 스케일이 사용되는데, 이 스케일은 Bb 메이저 스케일과 5개의 공통음을 공유하므로 서로 다른 두 스케일의 연결임에도 이질감이 느껴지지 않는다.

<악보 24> 에반스의 'In Your Own Sweet Way' 즉흥 연주에서 나타난 두 가지 스케일의 연결



또한 헨콕의 'Dolphin Dance'[10]의 즉흥 연주에는 Tonality와 관계없이 Bb7 화음에 B W/H 디미니쉬 스케일이 사용된다. 특히 Bb7에서 텐션 b9이 사용되는데 이는 모두 B W/H 디미니쉬 스케일에 속하는 음으로 Tonality에서 오는 스케일, 해당 화성을 중심으로 사용 가능한 스케일과 B W/H 디미니쉬 스케일의 연결이 자연스럽게 이루어진 것으로 보인다.

<악보 25> 헨콕의 'Dolphin Dance' 즉흥 연주에서 나타난 두 가지 스케일의 연결



2) 트라이어드에 의한 어퍼 스트러쳐 트라이어드

주제선을 c에서 보이싱을 분리하면 Bb 오르간 포인트 위에 Gbaug나 Fm가 적층되는 하이브리드 화성(Gbaug/Bb, Fm/Bb)이 나타난다. 이러한 구조는 재즈 화성학의 하이브리드 코드 개념과 근음 생략 보이싱의 특징을 공유하며, Bb를 근음으로 하여 서브 도미넌트 대리 진행이나 텐션 확장의 방식으로 해석할 수 있는 구체적인 분석의 근거를 제공한다. 이와 같이 어퍼 스트러쳐 트라이어드의 사용은 화성 기능을 모호하게 하거나 다의적으로 만드는 선법 색채를 부여하며, 재즈의 비밥 및 모던 재즈 어법에서 중요한 장치로 기능해왔다

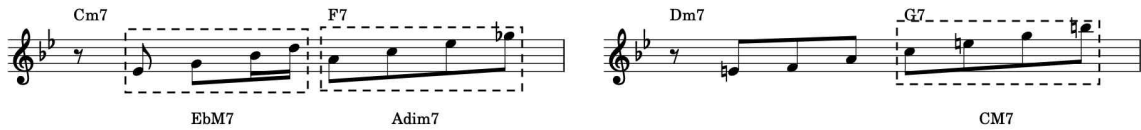
몽크(Monk)의 'Evidence'[11] 즉흥 연주에서는 Eb7(#11) 위에 Gaug, Aaug 등의 증3화음(Augmented Triad)이 아르페지오(Arpeggio)로 전개되며, 이 트라이어드의 구성음들은 G Whole Tone 스케일에 속하기에 사운드가 확장된 것으로 보인다.

<악보 26> 몽크의 'Evidence' 즉흥 연주에서 나타난 어퍼 스트럭처 트라이어드



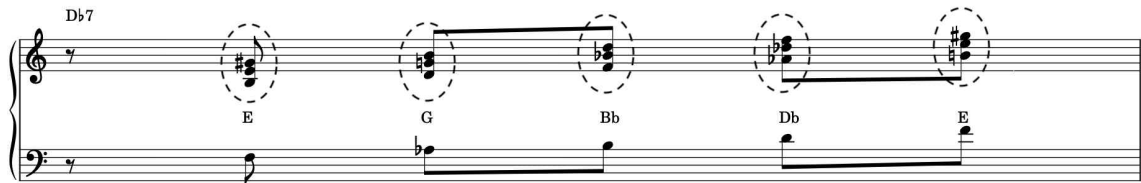
또한 에반스가 연주한 'In Your Own Sweet Way'[9]에서는 Cm7 위에 EbM7, F7 위에 Adim7, G7 위에 CM7에 해당하는 화성이 아르페지오로 연주되는데, 트라이어드를 넘어 7화음으로 확장되어 사용된다.

<악보 27> 에반스의 'In Your Own Sweet Way' 즉흥 연주에서 나타난 어퍼 스트럭처 트라이어드



헨콕의 'Goodbye To Childhood'[12]에서 Db7(b9) 화음 위에 EM, GM 등의 트라이어드를 사용한 방식 역시, 어퍼 스트럭처 트라이어드가 해당 코드의 텐션(b9)을 근음으로 배치하여 「교수대」에서 사용된 어퍼 스트럭처 트라이어드에 텐션이 추가된 확장 어법을 보여준다.

<악보 28> 헨콕의 'Goodbye To Childhood' 즉흥 연주에서 나타난 어퍼 스트럭처 트라이어드

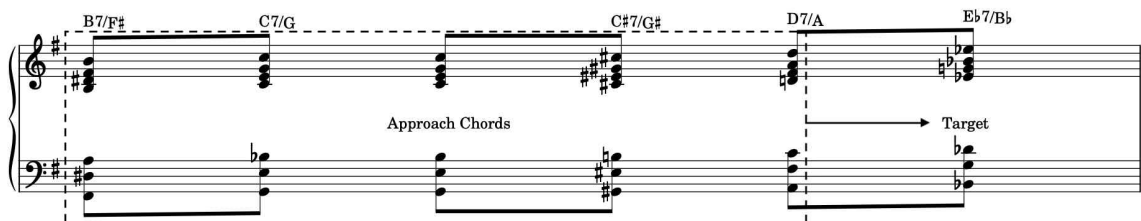


3) 반음계 선율과 블록 코드의 관계

본 곡은 반음계 선율로부터 블록 코드가 도출되며, 이는 어프로치 코드와 패싱 코드의 기능을 수행한다. 이러한 블록 코드는 대체로 평행 이동의 특성을 가지며, 이는 재즈 연주에서 빈번히 나타나는 콘스탄트 스트럭처(Constant Structure) 기법과 직접적으로 연결된다.

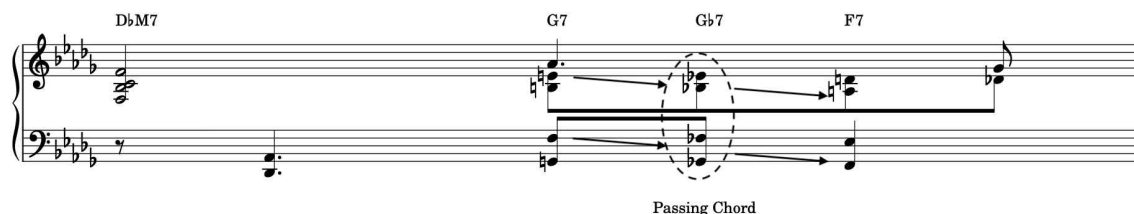
에반스의 자작곡 'Tiffany'[13]에서 반음으로 진행되는 선율에 각각 화성을 붙인 병행 진행은 「교수대」와 유사하다. 연속되는 반음 진행은 연속되는 어프로치 코드의 기능을 하며, 「교수대」보다 화성이 더욱 확장된 형태를 보여준다.

<악보 29> 에반스의 'Tiffany'에서 나타나는 어프로치 코드



또한 에반스가 연주한 'But Beautiful'[14]에서는 G7과 F7 사이에 Gb7이 패싱 코드로 위치하며, 모든 보이싱이 반음 간격으로 병행 진행하는 특징은 「교수대」의 화성 장치와 직접적으로 비교 가능하다.

<악보 30> 에반스의 'But Beautiful'에서 나타나는 패싱 코드

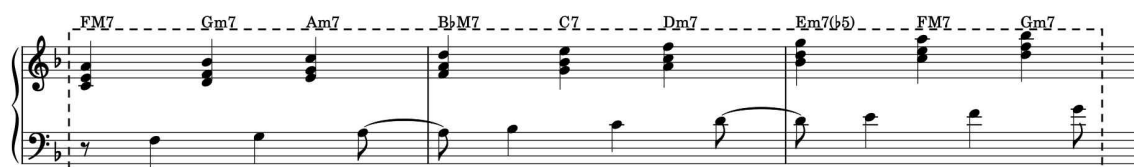


4) 보이싱의 특징

본 곡에는 Drop 2 보이싱, 5도 구조 보이싱, 4도 구조 보이싱이 복합적으로 사용된다. 주제선율 c에서는 Bb7sus(b9)가 드롭 2 보이싱의 형태로 분석되며, 5도 구조 보이싱은 주제선율 a에서, 4도 구조 보이싱은 주제선율 d'에서 확인된다. 이들 보이싱은 현대 재즈 피아노의 주요한 음향의 특징과 상응한다.

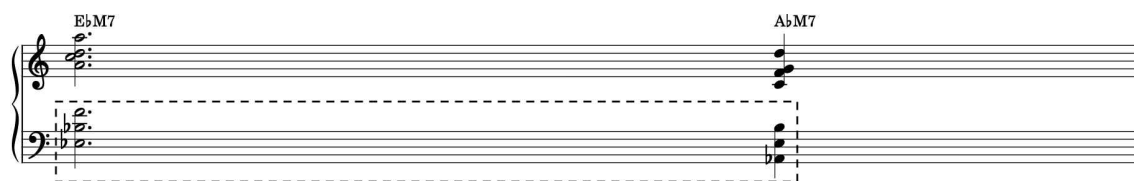
에반스의 'Waltz For Debby'[15]에서는 FM7, Gm7, Am7등의 화성에서 제 3전위 Drop 2 보이싱이 사용되었다.

<악보 31> 에반스의 'Waltz For Debby'에서 사용된 Drop 2 보이싱



에반스의 자작곡 'Time Remembered'[16]에서는 EbM7과 AbM7 진행에서 5도 구성의 보이싱이 활용된다.

<악보 32> 에반스의 'Time Remembered'에서 나타나는 5도 구성 보이싱



한콧은 그의 곡 'Maiden Voyage'[17]에서 5도 구성 보이싱을 사용했는데, Dm7/G, Cm7/F라는 하이브리드 코드로 화성을 더욱 확장시켰다.

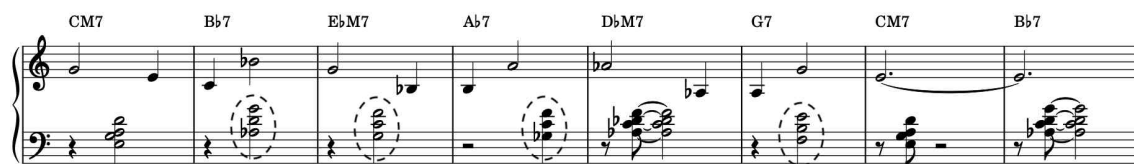
<악보 33> 한콧의 'Maiden Voyage'에서 나타나는 5도 구성 보이싱



또한 에반스, 타이너(Tyner)의 연주에서 4도 구성의 보이싱을 찾아볼 수 있다. 컴핑(Comping)으로 자주 사용되는 4도 구성의 보이싱은 주제선을 d와 같이 화성의 가이드 톤(Guideline Tone)과 텐션으로 구성된다.

에반스는 'Very Early'[18]에서 왼손의 컴핑으로, 타이너는 'Passion Dance'[19]에서 양손 컴핑으로 4도 구성의 보이싱을 사용하였다.

<악보 34> 에반스의 'Very Early'에서 나타나는 4도 구성의 보이싱

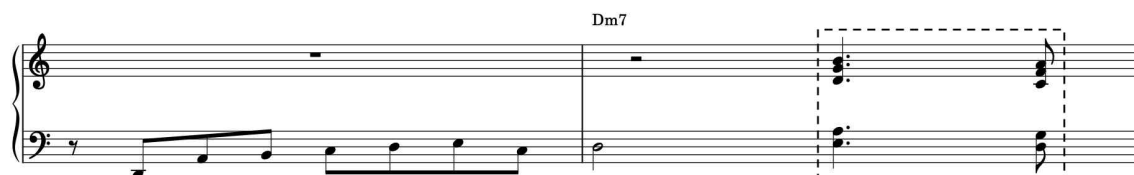


<악보 35> 타이너의 'Passion Dance'에서 나타나는 4도 구성의 보이싱



특히 1959년에 녹음된 데이비스(Davis)의 앨범 「Kind Of Blue」 중 'So What'[20]에서 에반스가 사용한 '세 개의 완전 4도와 한 개의 장 3도 간격의 보이싱'은 훗날 'So What 보이싱'으로 불리며 모달 사운드를 표현하는데 큰 역할을 한다.

<악보 36> 데이비스의 'So What'에서 나타나는 4도 구성의 보이싱



5) 텐션

작품 전반에서 나타나는 비화성음은 재즈 화성학 관점에서 텐션으로 해석될 수 있다. Bb 오르간 포인트에 의한 b9 텐션, 서스펜션에 의한 #9, 그리고 선율의 비화성음에서 발생하는 9th-11th 텐션 등이 그 예에 해당한다. 이러한 현상은 선율과 화성이 상호 보완 관계로 작용하면서, 단순한 화성 진행 이상의 음향 확장을 가능하게 한다.

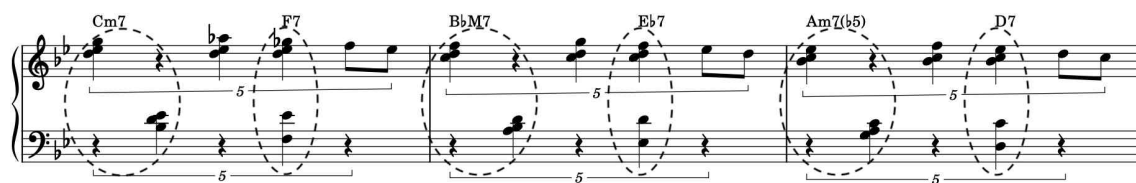
에반스의 'Re: Person I Knew'[21]에서 BbM7 코드 위에 사용된 C음 페달 포인트는 텐션 9에 해당하며, 이는 「교수대」에서 오르간 포인트가 텐션으로 기능하는 방식과 일치한다.

<악보 37> 에반스의 'Re: Person I Knew'의 화성 진행 일부



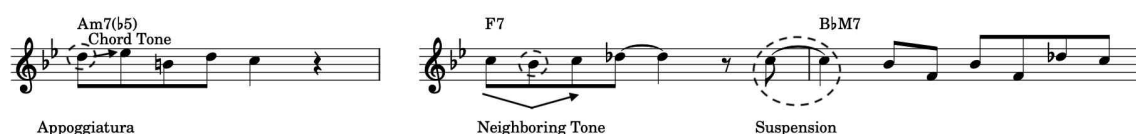
에반스의 'Autumn Leaves'[22]에서 「교수대」와 동일하게 서스펜션(Suspension), 인접음(Neighboring Tone), 전타음(Appoggiatura), 보이싱에 의한 9화음이라는 요소를 찾아볼 수 있다. 인트로의 각 코드에서 9화음이 사용되는데, 모던 재즈 곡이기에 9화음보다는 텐션 9, b9의 사용으로 해석이 가능하고, 더 나아가 텐션 13, b13도 사용된 것을 알 수 있다.

<악보 38> 에반스의 'Autumn Leaves' Intro에서 사용되는 텐션



또한 즉흥 연주에서 서스펜션, 인접음, 전타음을 찾아볼 수 있었다. Am7(b5)에서 코드 톤인 Eb음으로 향하기 전에 사용된 D음은 전타음으로 텐션 11에 속한다. F7에서 사용된 Bb음은 인접음으로 텐션 11에 해당한다. 동일한 마디의 마지막 음인 C음은 다음 코드인 Bbm7의 텐션 9으로 서스펜션에 해당한다.

<악보 39> 에반스의 'Autumn Leaves' 즉흥 연주에서 사용되는 텐션

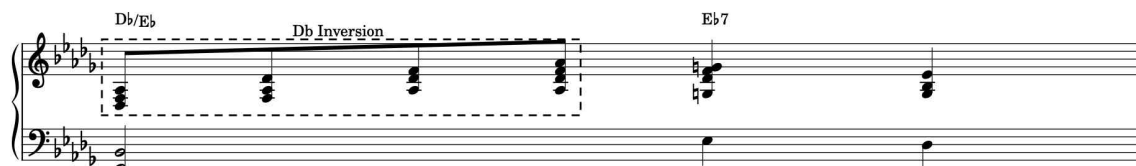


6) 전위와 화성의 구성

주제선을 e와 e'', e'''에서는 Fb9과 Gb7(9, 13)이 다양한 전위 형태로 연속 진행하여 화성 기능을 유지하면서도 다채로운 음향을 형성한다. 이러한 연속 전위 진행은 작품 전반의 Bb 오르간 포인트와 결합되어, 재즈 화성학의 폴리코드나 하이브리드 코드와 유사한 구조로 해석될 수 있는 구체적인 분석의 근거를 제공한다. 이는 이후 재즈 피아노의 블록 코드 및 전위 보이싱과 직접적으로 비교될 수 있다.

멜다우(Mehldau)가 연주한 'Alfie'[23]에서 Db 화음이 연속적으로 전위되는 방식은 「교수대」에서 사용된 전위 기법과 동일한 방식이다.

<악보 40> 멜다우의 'Alfie'에서 나타나는 전위



갈랜드(Garland)가 연주한 'Willow Weep For Me'[24]에서는 전위의 발전된 형태로 볼 수 있는 블록 코드가 사용된다. 왼손에서는 해당 코드의 보이싱을 연주하며 화성의 기능과 사운드를 유지한다. 오른손에서는 옥타브 유니즌의 선율 사이에 선율과 4, 5도 관계인 음을 추가하는데, 이러한 블록 코드 구성 방식은 「교수대」에서 나타나는 트라이어드의 확장도니 전위 형태로 해석이 가능하다.

<악보 41> 갈랜드의 'Willow Weep For Me'에서 나타나는 블록 코드



이상의 분석을 통해 볼 때, 「교수대」에서 발견되는 화성 특성은 단순히 라벨의 개인적 어법에 국한되지 않으며, 이후 발전한 모던 재즈 화성 언어와 깊은 구조적 유사성을 공유하고 있음을 확인하였다. 이는 라벨의 화성 기법이 모던 재즈 어법과 기술적으로 공통된 화성 자원을 사용하거나 병행적인 발전 양상을 보였을 가능성을 시사한다.

3. 재즈 화성과의 관련성

본 장에서는 라벨의 「교수대」에서 나타나는 화성의 특성을 재즈 화성 관점에서 분석하였다. 이를 통해 모던 재즈에서 사용되는 다양한 화성 어법과의 유사성을 확인할 수 있었다. 구체적으로는 여섯 가지 측면에서 라벨의 기법과 재즈 화성의 구조상 친연성이 드러났다.

첫째, 공통음을 활용한 두 가지 이상의 스케일의 결합이다. 「교수대」의 주제선율 b, e에서는 디미니쉬와 마이너 스케일, 주제선율 f에서는 내추럴 마이너, 멜로딕 마이너, 디미니쉬 스케일이 공통음을 매개로 결합되었다. 특히 디미니쉬 스케일의 대칭적 구조를 활용한 전이 방식은 현대 재즈의 모달 어법과 궤를 같이하며, 이는 에반스와 헨콕의 즉흥 연주에서 이질적인 스케일들을 유기적으로 결합한 사례와 기술적 원리를 공유한다.

둘째, 어퍼 스트럭처 트라이어드의 활용이다. 주제선율 c, e에서 관찰되는 어퍼 스트럭처 트라이어드는 본래 코드의 기능을 모호하게 만들거나 색채의 다중성을 내포하게 한다. 이러한 구조는 몽크, 에반스와 헨콕의 연주에서 사용된 어퍼 스트럭처와 긴밀한 관련성을 가지며, 기능 화성의 제약을 넘어선 현대적 음향 확장의 근거가 된다.

셋째, 반음계 선율에 기초한 블록 코드의 생성이다. 반음계 선율 전개에 의해 생성된 블록 코드는 종지와 무관하게 어프로치 코드 및 패싱 코드로 기능하며 곡의 긴장감을 유지한다. 이는 에반스의 반음계 병행 진행 보이싱과 동일한 원리로 이해될 수 있다. 또한, 트라이톤 서브스티튜트의 원리가 적용된 화성 전개는 재즈 특유의 긴장과 이완 구조를 뒷받침한다.

넷째, Drop 2, 5도, 4도 보이싱이다. 본 곡에서는 Drop 2, 5도, 4도 보이싱이 선율의 맥락에 따라 효과적으로 배치되어 있다. 이러한 보이싱은 에반스, 타이너, 헨콕 등 모던 재즈 피아니스트들의 전형적인 어법이며, 특히 에반스가 데이비스의 앨범 Kind Of Blue 중 'So What'에서 연주한 4도 구성의 보이싱은 모달 사운드(Modal Sound)를 표현하는데 큰 역할을 한다.

다섯째, 비화성음을 통한 텐션의 발생이다. 서스펜션, 인접음, 전타음 등 클래식적 비화성적 장치들은 본 곡에서 재즈적 텐션으로 치환되어 기능한다. 이는 에반스의 연주에서 비화성음이 단순한 장식을 넘어 코드의 색채를 결정짓는 핵심 텐션으로 작용하는 방식과 직접적으로 비교 가능하다.

여섯째, 화성의 전위를 통한 사운드 확장이다. 동일 화성의 연속적인 전위는 블록 코드와 유사한 효과를 내며 사운드의 입체감을 더한다. 이는 멜다우, 갈랜드가 선율에 맞게 화성을 전위변형하여 사용하는 방식과 맞닿아 있다. 즉, 특정 코드톤을 트라이어드 형태의 Fragment로 운용하는 재즈의 화성 사고가 라벨의 방식과 유사하다.

결론적으로, 라벨의 「교수대」는 단순한 인상주의 양식의 산물을 넘어, 현대 재즈 어법과 공유할 수 있는 풍부한 화성의 가능성을 선구적으로 내포하고 있다. 이는 서양 고전음악의 성숙기 기법과 모던 재즈의 화성 체계를 잇는 학문적·예술적 접점으로서 중요한 의미를 지닌다.

IV. 논 의

라벨의 「교수대」에서 확인된 모던 재즈 화성과의 구조적 유사성은 단순한 음향 결과의 나열에 그치지 않고, 20세기 초 서양 예술음악과 이후 발전한 모던 재즈 사이의 상호 관련성 및 공통된 미학적 지향점을 탐구하는 데 중요한 단서를 제공한다.

첫째, 공통음을 활용한 스케일 결합, 어퍼 스트럭처 트라이어드, 그리고 비화성음에 의한 텐션 발생 등의 기법은 현대 재즈 화성학의 핵심 기법으로 간주된다. 이는 라벨이 당시 유럽 음악계의 조성 확장 흐름 속에서 이러한 보편적인 음향 자원을 활용하여 독자적인 화성 어법을 구축했음을 시사한다. 특히 주제선율 b와 f에서 나타난 '선법 전이'와 '이명동음 전환'을 통한 스케일의 확장 방식은, 라벨이 단순히 감각적인 색채 효과를 넘어 화성의 필연성을 바탕으로 곡을 치밀하게 구조화했음을 보여준다. 이러한 구조와 방식은 현대 재즈의 리하모니제이션(Reharmonization) 원리와 학술적으로 연결된다. 따라서 「교수대」의 화성은 인상주의 화성의 변형을 넘어, 재즈의 관점에서 해석 가능한 잠재성을 지닌다.

둘째, 블록 코드, Drop 보이싱, 5도-4도 보이싱 등의 활용은 1950년대에서 60년대에 걸쳐 모달 재즈 피아니스트들(에반스, 타이너 등)이 확립한 사운드와 직접적으로 연결된다. 주제선율 c'에서 나타난 것과 같이 특정 코드톤을 트라이어드 형태로 파편화하여 전개하는 방식은, 기능 화성의 제약에서 벗어나 선법의 확장성을 추구한 모던 재즈의 '화성 오브제(Musical Objects)' 활용 방식과 매우 유사한 미학적 지향점을 공유한다. 비록 라벨이 재즈의 영향을 직접적으로 받았다는 단정은 어렵지만, 동일한 화성 사고가 독립적으로 형성되었음을 보여주는 사례라 할 수 있다. 이는 20세기 전반 유럽 음악과 재즈가 음향의 확장과 기능 화성의 모호화라는 공통의 미학을 공유했음이 드러난다.

다만, 본 연구에서 제시한 화성의 유사성을 라벨이 재즈 어법을 의도적으로 차용했다거나 두 장르 사이에 직접적인 인과관계가 존재한다는

결론으로 비약하는 것은 경계해야 한다. 「교수대」에 나타난 혁신적인 화성들은 당대 유럽 음악이 추구하던 조성 확장과 라벨 특유의 독창적 화성 실험의 산물로 해석하는 것이 음악사적으로 타당하다. 본 연구는 인과관계의 증명보다는 재즈 화성학이라는 분석 도구를 통해 클래식 작품을 바라보는 시각을 다변화하고, 두 장르가 기술적으로 공통된 화성의 자원을 공유하고 있음을 실증하는 데 주안점을 두었다.

셋째, 이러한 결과는 실용음악 연구 및 교육의 관점에서도 의미가 크다. 전통적으로 라벨의 음악은 인상주의 화성 언어로만 설명되어 왔으나, 본 연구에서 시도된 재즈 화성학 분석 도구의 적용은 보다 다층적인 해석을 가능하게 한다. 나아가 본 연구의 분석 방법론은 실용음악 학문 분야가 지닌 학제적 성격을 강화하고, 음악 교육 현장에서 고전 음악과 재즈를 연결하는 분석 도구로써 활용될 수 있는 잠재성을 보여준다.

따라서 본 연구에서 확인된 「교수대」와 재즈 화성의 유사성은 단순한 스타일 비교를 넘어, 장르 간 경계에 대한 새로운 시각을 제공하며, 실용음악학 분석의 범위를 고전 레퍼토리까지 확장하는 중요한 사례로 평가된다.

V. 결 론

1. 연구 결과의 요약

본 연구는 라벨의 「교수대」를 재즈 화성학의 관점에서 분석함으로써, 전통적으로 인상주의 음악으로만 이해되어 온 라벨의 작품 속에서 모던 재즈와의 긴밀한 연관성을 확인하였다. 분석 결과, 공통음을 활용한 스케일의 결합, 어퍼 스트럭처 트라이어드, 블록 코드와 다양한 보이싱 기법(Drop 2, 5도·4도 보이싱), 텐션의 활용, 화성 전위 등 재즈 화성학의 핵심 요소들이 작품 전반에 걸쳐 유의미하게 작용하고 있음이 확인되었다.

이는 라벨이 단순히 색채의 효과를 넘어, 음향의 긴장감과 구조의 논리를 조화롭게 결합한 진보적 화성 언어를 형성하였음을 보여준다. 이러한 화성적 특징은 모달리즘(Modalism), 병행화음, 복합화음 등 20세기 초 유럽 음악의 조성 확장 경향과 맞물리며, 결과적으로 재즈 화성학에도 자연스러운 접점과 병행적인 발전 양상을 형성하게 되었음을 시사한다. 이는 라벨의 음악이 재즈로 이행하는 과도기에 있었다는 단정적 해석보다는, 서로 다른 배경을 가진 두 장르가 '음향의 확장과 기능 화성의 모호화'라는 공통의 미학적 지향점을 향해 병행 발전해 왔음을 보여주는 기술적 근거로 이해되어야 한다.

나아가 본 연구는 재즈 화성학의 분석 틀을 클래식 레퍼토리에 대입함으로써 새로운 분석적 시각을 제시하였다는 방법론적 의의를 지닌다. 이러한 분석적 접근 자체는 장르 간의 경계를 넘어 음악적 사고를 확장할 수 있는 새로운 가능성을 제시하며, 실용음악 분야에서 고전음악을 학문적 자원으로 활용할 수 있는 교육적·실천적 잠재성을 확인시켜 준다. 궁극적으로 본 연구는 재즈와 클래식이라는 이분법적 분류를 지양하고, 현대 음악을 바라보는 관점의 다각화에 기여하는 데 그 의미가 있다.

2. 연구의 한계점 및 제언

본 연구는 라벨의 「교수대」 단일 곡을 중심으로 분석을 진행하였기에, 라벨의 전체 작품 세계 속에서 재즈 화성 특성이 어떻게 나타나고 변주되는지에 대한 종합적 해석에는 한계가 존재한다. 따라서 후속 연구에서는 「물의 요정(Ondine)」, 「스카르보(Scarbo)」를 비롯한 『밤의 가스파르』 전곡이나 라벨의 다른 작품들 분석을 통해, 작품 간 화성 언어의 일관성과 재즈 어법의 변형 양상을 체계적으로 비교할 필요가 있다. 이를 통해 라벨의 작품군이 지니는 내재적 통일성 및 다층적 화성 전략을 보다 명확히 규명할 수 있을 것이다.

또한, 재즈 화성학이라는 특정 분석 틀을 클래식 레퍼토리에 적용하는 과정에서 발생할 수 있는 해석의 자의성 또한 본 연구의 한계로 남는다. 두 장르 사이에 존재하는 화성 구조적 유사성에도 불구하고, 리듬의 운용 방식이나 기능 화성의 목적성 등은 분명한 장르적 차이를 보이기 때문이다. 따라서 향후 연구에서는 이러한 기술적 공통점뿐만 아니라 장르 간의 본질적인 차별성까지 병행하여 다루는 균형 잡힌 비교 연구가 이루어져야 할 것이다. 나아가 드뷔시, 스트라빈스키(Stravinsky), 미요(Milhaud) 등 동시대 유럽 작곡가들의 작품을 대상으로 재즈 화성 관점에서 비교 연구를 수행한다면, 유럽 근현대 음악 전반 속에 내재된 재즈 어법의 공통점과 차별성을 보다 명확히 도출할 수 있다.

이러한 연구 확장은 단순한 장르 비교를 넘어, 재즈 화성학과 서양 근현대 음악 이론을 통합적으로 이해할 수 있는 새로운 학문의 틀을 마련하는 데 토대를 제공하며, 실용음악학뿐 아니라 음악이론, 작곡연구 등 다양한 음악 학문 영역 간의 교차적 대화를 활성화하는 계기가 될 수 있을 것으로 기대된다.

Reference

- [1] Ryu, S. J. (2008). Maurice Ravel의 Gaspard de la Nuit 연구 (Master's thesis). Han Yang University, Graduate School. 60-61.
- [2] Kim, J. H. (2022). 라벨의 <밤의 가스파르>에 나타난 시적 이미지 연구 (Master's thesis). Seoul National University, Graduate School. 27-39
- [3] Jang, W. G. (2009). 재즈의 비화성음군에 관한 연구 - 고전 화성과의 관계를 중심으로, *음악연구*, 43, 89-109.
- [4] Zank, S. (2009). *Maurice Ravel: A Guide to Research*. Routledge. 54.
- [5] Mawer, D. (Ed.). (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press. 47-68.
- [6] Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co.
- [7] Terefenko, D. (2014). *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study*. Routledge.
- [8] Ravel, M. (1909). *Gaspard de la nuit* [Score]. Durand & Cie.
- [9] Evans, B. (1989). *In Your Own Sweet Way (Take 1)* [Song]. On *How My Heart Sings!*. Riverside.
- [10] Hancock, H. (1965). *Dolphin Dance* [Song]. On *Maiden Voyage*. Blue Note.
- [11] Monk, T. (1954). *Evidence* [Song]. On *Piano Solo*. Disques Vogue.
- [12] Hancock, H. (1968). *Goodbye to Childhood* [Song]. On *Speak Like a Child*. Blue Note.
- [13] Evans, B. (1990). *Tiffany* [Song]. On *Consecration II*. Timeless Records.
- [14] Evans, B. (1976). *But Beautiful (Live)* [Song]. On *Since We Met*. Fantasy.
- [15] Evans, B. (1962). *Waltz for Debby* [Song]. On *Waltz for Debby*. Riverside.
- [16] Evans, B. (1983). *Time Remembered (Live)* [Song]. On *Time Remembered*. Milestone.
- [17] LOFTmusic. (2016, August 14). *Herbie Hancock - Maiden Voyage (1989)* [Video].
YouTube. https://youtu.be/p3QrW_RrVew?si=uuESVLXEdzeFxaUs
- [18] Evans, B. (1962). *Very Early* [Song]. On *Moon Beams*. Riverside.
- [19] Tyner, M. (1967). *Passion Dance* [Song]. On *The Real McCoy*. Blue Note.
- [20] Davis, M. (1959). *So What* [Song]. On *Kind of Blue*. Columbia.
- [21] Evans, B. (1974). *Re: Person I Knew* [Song]. On *Polka Dots and Moonbeams*. Riverside.
- [22] Evans, B. (1960). *Autumn Leaves* [Song]. On *Portrait in Jazz*. Riverside.
- [23] Mehlau, B. (2004). *Alfie (Live in Tokyo)* [Song]. On *Live in Tokyo*. Nonesuch.
- [24] Garland, R. (1957). *Willow Weep for Me* [Song]. On *Groovy*. Prestige.