

재즈 음악내의 일시적 전조에 관한 연구

김정욱
세한대학교 실용음악과

A Study about Transitional Modulations in Jazz Music

Jung-Wook Kim

Department of Applied Music, Sehan University

요 약 재즈 스탠다드 곡들에 있어서 많은 곡들이 1개의 조성 안에 있는 것처럼 보이지만 적어도 한 개 이상의 새로운 조가 비록 짧은 순간이라 할지라도 성립되는 경우가 많다. 게다가 어떤 곡들은 여러 차례에 걸쳐 일시적인 조성의 변화를 내포하기도 하는 데, 이 경우 코드 진행을 ‘동형진행’하여 조성을 일시적으로 변화시키는 경우가 많으며 이를 ‘동형진행을 통한 일시적 전조’라고 지칭한다. 동형진행하게 되는 코드진행으로는 장조 및 단조의 II-V-I 진행이 많이 쓰이며, 동형진행적 일시적 전조기법에 있어서 가장 많이 쓰이는 패턴은 장2도 혹은 단2도 간격으로 하행하는 패턴이다. 장2도 간격으로 하행하는 전조 패턴은 가장 많이 사용되는 기법으로, 일레로 두 번을 사용하게 되면 인접하는 상황에서 3개의 조성이 나타나게 된다. 우리는 이 기법을 통하여 감정이 고조되었다가 급격히 가라앉는 현상을 효과적으로 표현할 수 있다. 반음 아래로의 전조는 더욱 극적이라고 표현할 수 있다. 반 음 아래로의 전조 기법은 인접하는 두 개의 조성 간의 대비적인 측면을 더욱 높일 수 있어서 한층 더 드라마틱한 효과를 낼 수 있다.

Abstract It seems like many songs have the tonality of one key in jazz standards, but there are many cases in which more than one new key could be formed, despite being a short moment. Moreover, some songs contain keys of temporary changes many times in the event that keys are changed transitionally with the sequencing of chords many times, which is called 'Transitional Modulation with Sequences'. The proceeding II-V-I of the major and minor keys are used as the sequencing of chords, and the most popular type in this sequencing pattern is the downward modulation in whole-steps or half-steps. The downward modulation in the interval of whole-steps is a useful technique; for example, there should be three compositions in the adjacency circumstances when it is used twice. We could express effectively a phenomenon that feelings go up to the climax and rapidly fall down. The downward modulation in half-steps must be more dramatic because a higher comparative aspect is made between the adjacent two keys.

Keywords : Downward Modulation, Jazz Standard, Jazz Composition, Transitional Modulation, II-V-I Progression

1. 서론

1.1 연구의 목적

재즈 스탠다드란 재즈 음악가들이 즐겨 연주하며 재즈 애호가들에게 오랫동안 사랑을 받아 온 음악을 뜻한다.[1] 그런데 이러한 재즈 스탠다드 음악과 일반적인 팝 음악 사이에는 어떠한 차이점이 있는 것일까?

물론 여러 각도에서의 비교와 분석이 가능하겠지만 화성적인 구조면에서 살펴보면 재즈 스탠다드와 일반적인 팝음악은 크게 두 가지의 측면에서 차이점을 발견할 수 있다. 첫째로 재즈 스탠다드 음악이 팝 음악보다는 좀 더 복잡한 화성구조를 갖고 있다는 점이다. 일반적인 팝 음악이 반복적이고 단순한 화성 구조를 갖는 반면 재즈 스탠다드 음악은 더욱 복잡한 구조를 갖고 있다. 또 다른

*Corresponding Author : Jung-Wook Kim(Sehan Univ.)

Tel: +82-10-3740-1134 email: melodymaker@hanmail.net

Received April 14, 2016

Accepted July 7, 2016

Revised (1st June 10, 2016, 2nd July 2, 2016)

Published July 31, 2016

차이점을 든다면 재즈 스탠다드 음악들 중에는 악곡 내에 전조(modulation) 기법을 사용한 곡들이 일반적인 팝 음악보다 훨씬 많다는 점이다. 특히 이와 같은 재즈적 전조 기법의 사용은 감상자들로 하여금 재즈 스탠다드 음악을 일반적인 팝 음악보다 예술적인 면에서 수준이 더욱 높은 장르로 인식하도록 하는 데에 일조했다는 것이 필자의 생각이다.

따라서 재즈 음악뿐만 아니라 일반 팝음악의 예술성을 제고하는 데에 있어서도 이러한 재즈적 전조 기법에 대한 연구는 꼭 필요하다고 본다.

본 연구는 재즈 스탠다드 곡들을 중심으로 재즈적인 곡들에 즐겨 사용된 이러한 전조 기법들에 대해서 살펴보고 이들의 화성구조에 대해 심층적인 분석을 할 것이다.

또한 이러한 과정을 통하여 얻어낸 원칙과 기법들을 실전에 적용하여 재즈적인 느낌의 작품을 창작하고 연주하는 데에 도움이 될 수 있도록 방법론을 또한 제시해 볼 생각이다.

이러한 제언은 비단 재즈뿐만 아니라 대중음악전반에 걸친 창작 작업에 도움을 줄 것으로 생각한다.

1.2 연구의 방법과 범위

재즈 음악 내에서의 전조 기법을 연구하려면 먼저 수많은 재즈적인 곡들을 분석해보고 공통점을 찾아내어 그 공통점을 바탕으로 어떠한 규칙 혹은 원칙을 정리하는 것이 필요하다.

하지만 현재까지 발표된 모든 재즈곡들을 대상으로 연구를 하기란 쉬운 일이 아니다. 곡의 수가 많기도 하거니와 시대에 따라 곡의 스타일이나 전조의 기법도 매우 다양한 변화과정을 거치기 때문이다.

따라서 연구의 범위는 우리에게 널리 알려진 재즈 스탠다드(Jazz Standard) 음악을 중심으로 진행하려고 하며, 트레이디셔널 팝(Traditional Pop)이나 브로드웨이(Broadway)의 유명한 뮤지컬 넘버들도 분석의 대상에 포함될 것이다. 이 음악들이 처음으로 발표된 시기는 물론 예외가 있지만 대체로 1940년대 중반에서 1950년대 중반으로 보면 될 것이다.[2]

2. 본론

2.1 클래식 음악의 전조 기법

전조 기법(Modulation Technique)이 서구의 클래식 음악적 전통 안에서 성립되고 발전되었으며 오랜 기간 동안 수많은 작품에 사용되어 왔다는 것은 너무도 자명한 사실이다. 하지만 클래식 음악과 재즈 스탠다드음악에 사용된 조바꿈 기법들은 서로 다른 점이 있다.

먼저 클래식 음악은 악곡의 전체 규모가 큰 곡들이 많고, 소타나형식 등 클래식 음악의 형식 내에서 각 파트가 차지하는 마디 수 또한 긴 곡들이 많다. 따라서 클래식 음악에 사용되는 조바꿈은 일단 다른 조로 바뀐 후에 새로운 조로 진행되는 길이가 대체적으로 긴 경우가 많다.

하지만 재즈곡은 악곡의 길이에 있어서는 대중음악과 별반 다르지 않다. 즉 대중음악이 흔히 “3분 예술”이라 불리듯이 대중음악뿐만 아니라 재즈음악도 악곡의 길이가 그리 길지 않다는 점을 고려해야 한다. 그러므로 전조의 기법이 사용되더라도 길게 사용되는 경우가 드물고 짧은 마디수내에서 사용되는 경우가 많다. 따라서 우리는 이러한 경우를 가리켜 ‘일시적 전조(Transitional Modulation)’라고 부르기도 한다.[3]

이러한 ‘일시적 전조 기법’에 가장 많이 애용되는 화성 진행이 소위 II-V-I 진행이라고 하는 것이다.

2.2 II-V-I 진행

대중음악과 재즈를 통틀어 II-V-I 진행만큼 널리 쓰이는 코드 진행은 아마 없을 것이다.

비록 현대의 재즈 작품들이 종종 이 진행으로부터 벗어나려는 시도를 하지만, II-V-I 진행은 재즈 음악가들이 즐겨 연주하는 레퍼토리(repertoire)들인 재즈, 팝, 브로드웨이(Broadway), 스탠다드, 그리고 보사노바와 같은 음악들의 가장 기본적인 구성단위이다.

그리고 이러한 음악들은 전 세계 어디에서나 연주되고 있는 공통적인 음악들이다.

비록 현대 재즈의 화성적 특성이 복잡함에 있다고 할지라도, II-V-I 진행을 기반으로 하는 이러한 음악들은 아직도 재즈 레퍼토리에 있어서 필수적이며 본질적인 부분인 것이다.[4]

또한 이와 같은 II-V-I 진행이 비록 재즈나 팝 음악에 많이 사용된다고 하더라도 이 진행이 유럽의 고전음악 작곡가들에 의해 수세기에 걸쳐 그 기반이 닦여진 것임을 우리는 이해할 필요가 있다.

이 진행은 ‘토닉(Tonic)과 도미난트(Dominant)의 관계’에 의해 ‘키 센터(조의 중심, 토닉 혹은 I 코드를 뜻

함)'가 강조되는 화성 체계의 핵심이라고 할 수 있다.

토닉(I 코드)의 앞에는 도미난트 7코드(V7)가 선행되어 조성을 확립하는 것을 도우며, 도미난트 7코드(V7)의 앞에는 서브 도미난트의 기능을 갖는 코드(IV 또는 II)들이 선행되는 것을 자주 볼 수 있다.

클래식적인 분석에서는 이 진행을 ii6-V7-I 로 나타내는 경우가 많은 데, II를 소문자로 표기한 것은 단3 화음이라는 뜻이고, 6의 표기는 제 1 전위형이라는 뜻이다.[5]

재즈적인 분석에서는 음음계적 체계내에서 형성되는 기본 코드들 이외에 코드의 성격이 변화하는 경우가 많으므로 로마 숫자의 소문자 표기를 하지 않고 대문자의 뒤에 코드의 성격을 추가하여 나타내는 경우가 많다.(예: II^m7)

변화된 로마숫자의 표기(bIII, #IV, bII, #II, 등 등)는 확실하게 정해진 것은 아닌데, 주로 사용되는 코드가 순간적으로 어떤 기능을 갖느냐에 따라 결정된다.

재즈 음악가들에 의해 연주되는 거의 모든 음악은 '조성적(tonal)'이라고 하는데, 이는 이들 각각의 음악 안에 적어도 한 개 '조 중심(key center)'이 존재한다는 것을 뜻한다. 물론 어떤 곡은 여러 개의 '조 중심(key center)'이 있는 경우도 있다.

'조 중심(key center)'이 확립되기 위한 첫 번째 필요조건은 I 도(tonic)로 작용할 수 있는 코드가 존재하는 가이다. 보통 I 도 코드는 M7코드(혹은 6코드)이거나 m7(mM7코드 혹은 m6코드)코드가 되는 데, 거의 모든 블루스 형식의 곡에서는 7코드가 I 도 코드로 사용된다.

장조나 단조에 있어서 두 번째의 필요조건은 토닉 코드로 진행하면서 해결되는 기능을 갖는 V도 코드의 존재이다. 물론 다른 가능성이 없는 것은 아니지만 가장 일반적인 선택은 V7이다. 이를 보통 도미난트 기능(Dominant Function) 혹은 도미난트 진행(Dominant Progression)이라 칭한다.

정리하자면 II-V-I 진행은 음악을 창작하는 데 있어서 매우 중요하고 많이 쓰이는 진행으로 재즈 이론가인 제리 코커(Jerry Coker)는, 그의 저서 "Jazz Keyboard for Pianists and Non-Pianists"에서 II-V-I 진행이 어떤 음악 안에서 사용되는 빈도는 바리에이션(variation)이나 대리코드를 사용한 것을 제외한 전형적인 II^m7-V7-I M7진행(장조) 및 II^m7b5-V7-I m진행(단조)만 계산해보더라도 전체 음악의 70~95%에 달한다고 이야기

하고 있다.[6]

2.2.1 장조에서의 II-V-I 진행

장조에서의 II-V-I 진행인 II^m7-V7-I M7 진행은 정해진 조로부터 변화되지 않은 세 개의 다이아토닉 코드로 구성되며, 조의 중심을 확립시키는 역할을 하게 된다.[2]

II-V-I 진행에 쓰이는 코드의 근음들은 5도 사이클 상에서 시계의 반대방향으로 움직이며 배치된다.

또한 이 진행은 수많은 재즈, 팝 음악 안에서 새로운 조의 중심을 확립시키는 역할로 확장되어 사용되기도 한다. 바꿔 말하면 전조를 위한 장치로 사용된다는 의미이다.

장조에서의 II-V-I 은 II^m7-V7-I M7의 형태로 사용되는 것이 일반적이다.

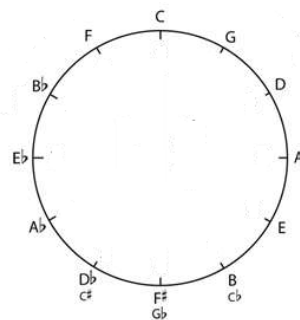


Fig. 1. Cycle of Fifth

2.2.2 단조에서의 II-V-I 진행

재즈 음악가의 레퍼토리 내에 있는 곡들 중에서 단조로 된 곡들이 차지하는 비중은 그리 크지 않다. 재즈 레퍼토리북인 '더 콜로라도 쿡북(The Colorado Cookbook)'을 살펴보면 전체 수록곡 280곡 중에서 단조곡은 52곡으로 대략 20%내외에 해당한다고 볼 수 있다.[7]

하지만 장조의 곡 안에서도 한 개 혹은 그 이상의 단조적 조성을 갖는 부분이 포함된다는 점을 알아야 한다. 특히 장조 곡이라고 하더라도, '브리지(bridge)' 혹은 'B 섹션'이라 불리는 곳에서는 단조적 조성을 자주 찾아볼 수 있으며, 일시적 전조가 사용될 때에는 단조적 조성이 많이 쓰이므로 단조가 장조에 비해 덜 활용된다는 인식은 잘못된 것이다. 단조에서 사용되는 전형적인 II-V-I 진행을 화성기호로 나타내면 다음과 같다.

II^m7b5 - V7(alt) - I m(maj7혹은 6)

2.2.3 반대로 사용되는 II-V-I 진행

작곡가들은 일반적으로 쓰이는 II-V-I 진행이외에 변칙적인 진행을 하기도 한다. 그 이유는 듣는 이에게 놀라움을 주기 위해서이다. 예측되는 코드가 아닌 다른 성격의 코드를 사용함으로써 변화를 모색하는 것이다.

이를테면 $\text{II}m7b5 - V7(\text{alt})$ 진행 다음에 장조의 성격을 지닌 $\text{IM}7$ 을 배치함으로써 새로운 효과를 내는 것이다. 이에 대한 사례를 실제 곡에서 찾아보면 다음과 같다.



Fig. 2. B section in “Everything happens to me”

위의 곡은 맷 테니스(Matt Dennis)의 작품인 “Everything happens to me”라는 곡으로 악보상의 2번째와 5번째 마디에 얼터드 코드(altered chord)와 스케일(scale)을 사용하고 있다.



Fig. 3. A section in “What’s New”

위의 곡은 “What’s New”라는 곡으로 A섹션의 7번째 마디에 얼터드 코드(altered chord)를 사용하고 있다.[8]

그러나 $\text{II}m7-V7$ 의 진행, 다시 말해 장조적인 II-V 진행 이후에 단조의 토닉, 즉 Im 코드가 오는 경우는 찾아보기 힘들다는 점도 기억할 필요가 있다.

2.3 일시적인 전조 기법으로 쓰인 II-V-I

앞에서 설명한 II-V-I 진행이 일반적인 팝 음악에 쓰일 때에는 주로 하나의조를 중심으로 사용되며 단순한 형태로 쓰이는 것이 보통이다.

비록 그 진행들이 대리 코드 등을 사용하여 복잡하게 보인다고 할지라도 새로운조를 확립하는 형태를 보이는

곡들은 그리 많지 않다.

그러나 재즈 스탠다드 곡들에 있어서는 이와는 다른 양상을 많이 보인다. 많은 곡들이 1개의 조성 안에 있는 것처럼 보이지만 적어도 한 개 이상의 새로운조가 비록 짧은 순간이라 할지라도 전조되는 경우가 많은 것이다.

게다가 어떤 곡들은 여러 차례에 걸쳐 일시적인 조성의 변화를 내포하기도 하는 데, 이 경우 코드 진행을 ‘시퀀스(sequences; 동형진행)’하여 조성을 일시적으로 변화시키는 경우가 많다. 앞서서 언급하였듯이 이러한 기법을 “일시적 전조 기법”라고 부르기로 하며 이제부터 본격적으로 연구해보고자 하는 주제이다.

새로운조로 전조하는 방법 역시 앞에서 다루었던 하나의 조성위에서 사용했던 방법과 크게 다르지는 않다. 다른 점이라면 II-V-I 진행(혹은 이의 바리에이션들)이 사용되면서 새로운 조성을 암시하거나 확립한다는 것이다.

이 기법 상에서 짧은 지속시간을 통해 나타나는 여러 개의 조성들은 같은 음정 간격으로 나뉜다.(예를 들어서 Ckey부터 시작한다면 Bb, Ab의 순서로 조성이 바뀌는데, 새로운조는 이전의조보다 장2도 낮은조가 된다. 본 논문에서는 이러한수법을 ‘동형진행을 통한 일시적 전조(Transitional Modulation with Sequences)’라고 부르기로 한다.

물론 동형진행적(sequent)이며 일시적(transitional)인 성격을 같은 이러한 기법 이외에도 여러 종류의 전조기법이 있으며 각기 훌륭한 효과를 낸다.

그러나 앞서 논의했던 II-V-I 진행의 형태를 응용한 이 일시적 전조기법은 같은 모양의 화성진행이 반복되어 쓰이므로 귀로 듣거나 악보를 통해 볼 때에도 비교적 확실하고 명료한 효과를 줄 수 있는 기법이다.

이처럼 하행하는 패턴 이외에 상행하는 패턴을 갖는 동형진행적 전조 기법이 쓰인 예들 또한 없는 것이 아니다. 아래의 악보에서 볼 수 있듯이 베니 카터(Benny Carter)의 “When Lights Are Low” 중의 브리지 부분은 A섹션의 코드 진행과 멜로디 라인이 완전 4도 상행하는 패턴을 보이며 동형진행의 수법을 펼쳐낸다. 하지만 이와 같은 곡들보다는 하행하는 패턴을 갖는 진행들이 훨씬 많다는 점을 기억해 두는 것이 좋다.

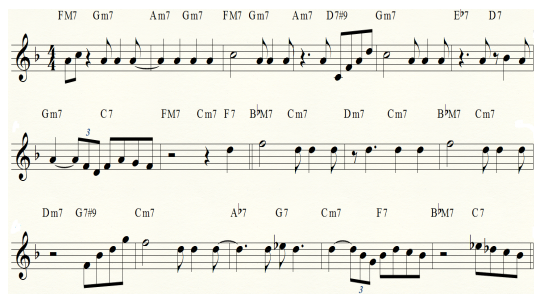


Fig. 4. The bridge of "When Lights Are Low"

또한 하행한다고 하더라도 특히 장3도의 간격으로 움직이는 패턴은 흔히 볼 수 있는 것이 아니다. 흔히 않지만 예를 든다면 존 콜트레인(John Coltrane)의 "Giant Steps"(Bkey에서 Gkey로, 그 뒤엔 Ebkey로 움직인다.) 혹은 로저스와 하트(Rodgers & Hart)가 만든 스탠다드 곡인 "Have You Met Miss Jones"(이 곡의 브리지 부분에서의 조성은 Bbkey에서 Gb장조로, 그 뒤엔 D장조로 움직인다.)와 같은 곡을 들 수 있다.

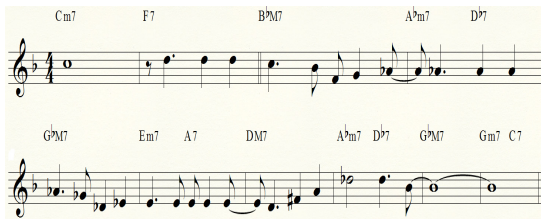


Fig. 5. The bridge of "Have Met Miss Jones"

요컨대 동형진행적 일시적 전조기법에 있어서 가장 많이 쓰이는 패턴은 장2도 혹은 단2도 간격으로 하행하는 패턴이라 할 수 있으며 수많은 곡들에서 그 예를 찾아볼 수 있다는 것이다.

따라서 이제부터는 "온음 간격으로 하행 혹은 반음 간격으로 하행"하는 형태를 취하며 동형진행적인 일시적 전조기법을 사용한 사례들을 집중적으로 검토해보려 한다.

앞서 논의했던 기법들은 하나의 조성안에서 이루어지기 때문에 당연히 악보상의 어느 부분에서 전조적 현상이 일어나는 지에 대해 관심을 둘 필요가 없다. 그러나 일시적 전조효과를 내는 기법이 사용된 곡을 접했을 때에는 어느 장소에서 이러한 전조가 이루어지고 있는지를 정확히 분석할 필요가 있다.

특히 멜로디와 코드 심볼만을 주로 표기하는 팝 혹은

재즈 스타일의 악보에서의 이러한 분석은 악곡 내에 사용된 코드들의 화성적 기능을 정확히 이해하고 코드 진행을 보다 효과적으로 활용할 수 있도록 해준다.

보다 정확한 분석을 위해서는 조성의 표기 및 화성의 도수를 나타내는 로마숫자 표기등이 필요하다.

이미 전술한 바와 같이 본 연구에서는 II-V-I 진행들은 항상 5도권의 관계에 있는 세 개의 코드로 이루어져 있으며 실제 음악에 폭넓게 쓰이고 있음을 검토하였다. 그리고 이러한 II-V-I 진행은 새로운 조 혹은 조들로 전조된다고 하더라도 역시 마찬가지로 매우 중요한 역할을 하게 된다. 즉, 완전4도 상행하는 근음 진행을 갖는 3개의 코드들은 각각 새로운 조의 II, V, I의 역할을 하게 되는 것이다.

클래식적인 화성학만을 공부한 사람들은 이러한 '일시적인 전조(transitional modulation)'라는 개념에 대해서 약간 혼란스러운 부분이 생길 수 있다. 왜냐하면 클래식음악의 작곡가들은 대체적으로 전조 기법을 치밀한 계획 하에 충분한 길이를 통해 펼쳐내며 때로는 매우 복잡한 방법을 취하기 때문이다. 클래식음악 작곡가들은 전조를 위하여 '피봇 코드(pivot chords)', '증6화음(augmented sixth chords)', '속7화음(secondary dominants)' 등을 사용한다.[9]

하지만 보통 재즈 스탠다드나 일반적인 팝과 같은 음악들은 대개 32마디 전후의 길이를 갖고 있다. 이러한 사실로 인하여 클래식음악에서 볼 수 있는 세심하게 준비된 전조가 팝 음악 등에 꼭 필요한 것은 아니다. 그 대신 우리는 새로운 키의 II-V 코드를 전조에 이용하거나, V 코드만을 사용하기도 하며, 가끔은 직접 새로운 조의 I도 코드로 진행하기도 한다.

클래식 이론가들은 이러한 현상을 '일시적 토닉화(temporary tonicization)'라고 표현하기도 하지만 본 연구에서는 '전조(modulation)'로 간주하기로 한다. 사실 '토닉화'와 '전조'를 명확하게 구분하여 정의를 내리기는 쉽지 않다고 이야기하는 이론가들도 있다.[10]

이처럼 재즈나 팝 음악에 즐겨 사용되며, 빠른 속도로 움직이는 전조 기법은 짧은 시간 안에 여러 번의 전조를 가능하게 하며, 많게는 4~6번에 걸쳐 효율적으로 사용되는데 경우도 있다.

재즈 음악가들은 언제나 다수의 전조 현상이 포함된 악곡들에 흥미를 보여 왔으며, 특히 비밥 시대(bebop era)의 음악가들이 그러한 경향을 보인다. 이들은 기존의

스탠다드 곡들 중에서도 다수의 전조 기법이 사용된 “Cherokee”, “How High The Moon”, “Star Eyes” 같은 곡들을 즐겨 연주했으며, “Afternoon in Paris”, “Airegin”, “Recodame”과 같은 곡들을 직접 작곡하여 연주하기도 하였다.

2.3.1 한 음 아래로의 전조(Downward Modulation in Whole Steps)

한 음 아래로의 전조 대칭적인 전조기법의 대부분은 전술한 바와 같이 여러 개의 조성을 거치며 하행하는 모습을 갖는 것이 보통이다. 또한 일반적으로 각 각의 조의 II-V-I 진행을 활용하게 된다.

가장 빈번하게 사용되는 조성간의 간격은 온음간격으로 하행하는 것이며, 반음간격으로 하행하는 진행도 많이 쓰이는 편이다.

주어진 음악 안에서 온음간격으로 사용되는 전조기법이 사용되는 횟수는 다양하다, 한 번에 그치는 경우도 있지만 두 번 이상 사용되는 경우도 많다. 만일 두 번을 사용하게 되면 인접하는 상황에서 3개의 조성이 나타나게 되는 것이다.

성공적으로 사용된 반음하행 하는 전조 수법은 곡의 분위기를 변화시키며 매우 흥미롭고 드라마틱한 상황을 만들어낸다. 왜냐하면 이는 우리 안에 배어 있는 사회 문화적 경험들과 관계가 있기 때문이다. 예를 들어 우리는 장조코드나 장조적인 조성은 행복한 느낌, 혹은 밝은 느낌으로 받아들이고 단조코드나 단조적 조성은 슬픔, 우울함과 같은 느낌으로 받아들이는 경향이 있다. 이러한 경향을 염두에 두고 다음의 진행을 살펴보기로 한다.

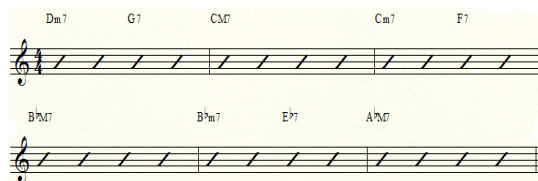


Fig. 6. Downward Modulation in Whole Steps

전조가 진행되며 코드가 변화되는 부분을 살펴보면 토닉에 해당하는 메이저 코드(I)는 곧바로 같은 음음을 갖는 마이너 코드로 바뀌는 것을 알 수 있다. 다시 말해서 주어진 조가 C장조라고 한다면 C코드 다음에 Cm7코드로 진행하게 되는 것이다.

이 단7화음이 실제로는 다음 조의 IIm7으로 기능하게 되는 것이지만, 순간적으로 원조의 Im(Tonic Minor)와 같은 느낌을 내게 된다.

따라서 우리는 이 진행을 통해 감정이 고조(I)되었다가 급격히 가라앉는(Im) 현상을 맛보게 되는 것이다.

음악적 효과란 인간의 삶의 기복을 표현하는 것으로 즉, 우리 삶의 여러 상황을 음악적으로 나타낸 것이라 할 수 있다. 예를 들자면 우리가 어떤 난관에 부딪히거나, 새로운 무언가와 만나거나, 알 수 없는 어딘가로 가야하거나, 타의에 의해 어쩔 수 없는 상황이 되거나, 사랑을 잃게 되거나 하는 여러 가지 경우들이다.

다행히 작곡가들은 대체적으로 이러한 진행의 끝에 긍정적인 음들을 선택하는 경향이 있다. 이는 인생을 긍정적으로 보는 시각이 많음을 뜻하는 걸로 해석할 수도 있을 것이다.

여기에서 주의할 점이 있다. 즉 어떠한 원곡이 이러한 진행을 갖고 있지 않더라도 이 진행의 효과를 인식하고 이 진행을 첨가할 수 있다는 점이다. 우리는 이러한 과정을 리하모나이즈(reharmonize: 원곡의 화성진행을 재배치하는 것)라고 부른다. 또한 이러한 음악적 시도들은 우리들의 감정적 상황과 청각적인 결과물들을 일체화시키려는 노력의 일환이라는 점도 함께 인식할 필요가 있다.

그리고 우리가 이러한 진행을 들을 때, 청각적으로 확실히 인식하기 위해서는 또 다른 접근 방식이 가능하다. 다시 말해서, 이 진행을 사용함에 있어서 ‘청각적 기억’을 떠올리는 것으로부터 시작하는 것이다. 예를 들어 우리가 “How High The Moon”이라는 곡을 익히 듣고 연주해서 잘 알고 있다고 하고, “Afternoon In Paris”라는 곡을 처음 듣게 된다고 가정해 보자.



Fig. 7. A Section in “How High The Moon”

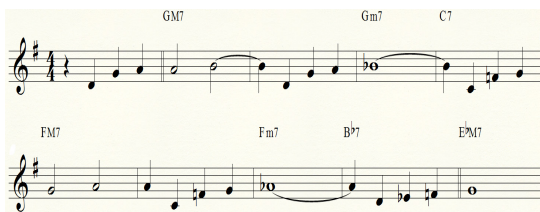


Fig. 8. A Section in “Afternoon in Paris”

위의 악보는 각각 “How High The Moon”과 “Afternoon in Paris”의 A섹션에 해당하는 부분이다. 두 악보를 쉽게 비교할 수 있도록 “Afternoon in Paris”는 원래 C키이나 G키로 옮겨 그렸다.) 먼저 우리에게 ‘청각적 기억’을 위한 일정 수준의 훈련이 있었음을 전제로 하고 위에 제시한 두 곡을 듣게 된다면 우리의 ‘청각적 기억’은 이 두 곡간의 연관성, 즉 하행하는 일시적 전조 기법이 사용되었음을 틀림없이 인식하게 될 것이다.

이러한 상황에서 이 두 곡이 각 각 G키와 C키의 서로 다른 조성을 갖고 있으며, 서로 다른 화성적 리듬을 갖고 있다는 점을 그리 중요하지 않다.

두 곡의 화성적 리듬을 살펴보면 두 곡 다 3개의 조성 변화가 있는데, “How High The Moon”은 이 기법을 9마디에 걸쳐 사용하고 있고, “Afternoon In Paris”는 5마디에 걸쳐 사용하였다. 하지만 우리 귀와 “청각적 기억”에 가장 와 닿는 점은 두 곡 모두 “하행하는 동형진행적 전조기법”을 사용하고 있다는 점이다.

또한 이처럼 두 곡이 전체적 진행이 유사하게 닮아 있다면, 어느 한 곡은 다른 곡을 흉내 냈을 가능성이 있다. 즉, 두 개의 곡이 서로 다른 멜로디를 갖고 있는 데도, 비슷한 느낌이 난다면 그 중의 한 곡은 앞선 곡의 화성 진행을 의도적으로 카피(copy)했을 가능성이 많다는 것이다.

물론 이와 같은 유사한 진행의 사용은 자신도 모르는 사이, 무의식중에 습관적으로 행해질 수도 있다. 예를 들어 프랭크 시나트라(Frank Sinatra)는 본인이 바라지 않았던 점을 후에 깨달은 적이 있다. 그는 “Nancy With The Laughing Face”라는 곡을 발표한 적이 있는데, 그 곡의 A 섹션 부분 전체가 즉, 8마디 이상이 그 이전에 발표되었던 존 그린(John Green)의 “Body And Soul”에 사용된 코드 진행과 동일했던 것이다. 물론 시나트라는 그린(Green)의 곡을 많이 노래했기 때문에 이 곡을 잘 알고 있었으며 그 곡을 사랑했던 사람이다. 하지만 이러한 경우처럼 후에 만들어진 노래가 작곡자 혹은 그 노래를 불렀던 가수

들조차 인식하지 못한 채 앞선 노래들의 코드 진행이나 멜로디를 모방하는 경우가 생기기도 한다.

이는 음악의 표절문제를 판단하는 데에 있어서 매우 중요한 관점이 되는데, 이 부분에 대해서는 다른 기회에 논하기로 한다.

어쨌든 많은 포크(folk)나 컨트리(country)음악들은 비슷하거나 동일한 진행들을 부분적으로 공유하고 있는데, 그 이유는 포크나 컨트리음악을 만드는 많은 작곡자들이 음악을 정식으로 공부했거나 고도로 훈련된 연주자들이 아닌 가수이거나 작사가들이기 때문이다. 하지만 또한 이러한 장르들의 본래의 성격상 그 이상의 “화성적 모험”을 요구하지 않기 때문이기도 하다.

트래디셔널 팝(traditional pop)의 시작은 그 이전으로 거슬러 올라가지만 보통 1940년대 중반부터 전성기로 보는데 이 시대부터 찾아본다고 하더라도 현재에 이르기 까지 매우 계획적이고 의도적인 모방들도 상당히 있었다고 보이며 그 숫자는 우리의 상상 이상일지도 모른다.

그러나 이러한 “코드진행의 차용 혹은 모방”은 젊은 재즈 음악가나 작곡가들의 학습과정중의 일부가 될 수 있다. 그리고 좀 더 연륜이 있는 연주가들이나 작곡가들에게는 그들이 빌려온 진행들을 먼저 사용한 음악가들을 칭송하는 하나의 “트리뷰트(tribute)”가 될 수도 있다. 예를 들어 존 콜트레인(John Coltrane)의 “Giant Steps”를 모방하여 곡을 만들었던 프레디 허버드(Freddy Hubbard)는 그 곡의 제목을 “Dear John”으로 명명하였다.

만일 어떤 곡에 대해 잘 알고 있는 상황에서, 이와 유사한 코드 진행을 차용하거나 모방하고 있는 곡을 만날 경우 이 곡의 진행에 대해 또 다시 분석할 필요가 없을 것이다. 왜냐하면 이미 청각적 기억이 작용하여 두 개의 곡의 연관성을 찾아낼 것이기 때문이다.

그럴 경우 두 곡의 연관성을 확인 하는 것은 간단하다. 새로운 곡의 반주에 익히 알고 있는 오리지널 멜로디를 연주해보거나, 노래 또는 허밍을 해보면 금방 두 곡의 연관성을 확인 할 수 있다.

앞서 기술한 “How High The Moon”에 대해 충분히 숙지한 사람이라면 “Afternoon In Paris”에 사용된 하행하는 전조기법뿐만 아니라 찰리 파커(Charlie Parker)의 “Ornithology”라는 곡도 이 곡과 관련이 있음을 알 수 있을 것이다.

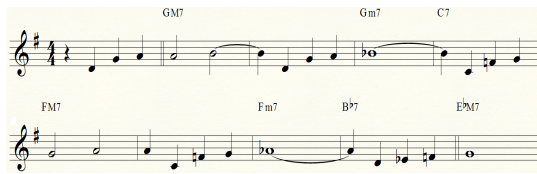


Fig. 9. A Section in “How High The Moon”



Fig. 10. A Section in “Afternoon in Paris”



Fig. 11. A Section in “Ornithology”

위에 나타낸 세 곡의 악보를 다시 한 번 살펴보기로 한다. 우선 “How High The Moon”과 “Afternoon In Paris”의 코드 진행은 한 눈에 보아도 같음을 알 수 있다. 다만 “Afternoon In Paris”의 화성적 리듬이 2배의 빠르기로 변화하고 있는 점이 다르다. 또한 “How High The Moon”과 “Ornithology”라는 곡도 화성 진행이 매우 닮아 있음을 알 수 있다. Gm7 - C7, 즉 II-V 진행 부분이 약간 다른데, 찰리 파커의 “Ornithology”에서는 두 배 빠르기로 진행되며 그 대신 II-V 진행을 반복하여 사용하고 있다. 이와 같은 진행은 재즈 음악에 있어서 매우 흔하게 사용되는 리하모나이즈수법으로서 사실 상 두 개의 코드진행은 같은 것이라 할 수 있다.

정리하자면 이처럼 어떤 두 곡간의 연관성을 찾아내는 훈련, 즉 어떤 새로운 곡에 쓰인 코드 진행 가운데에서 익히 알려진 멜로디를 찾아내는 훈련은 코드 진행의 기능 및 역할 그리고 이 진행에 대한 청각적 기억을 높이는 데에 많은 도움이 된다는 것이다. 다시 말해서 이 진행을 잘 알기 위해서는 이미 성공적으로 사용된 사례들을 찾아내고 분석하는 것이 필요하다는 말이다.

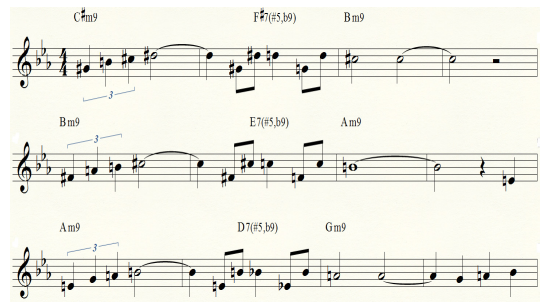


Fig. 12. The bridge of “Invitation”

위의 곡은 “Invitation”이라는 스탠다드 곡으로 이 곡의 브리지(bridge) 부분은 하행하는 전조기법이라 할 수 있지만 여느 곡들과는 다른 독특한 화성 진행의 예를 보여주고 있다.

그 이유는 이 곡에 사용된 II-V-I 진행이 장조형도 단조형도 아니기 때문이다. 진행의 시작은 장조형인 II m7으로 시작하지만 V7코드에는 단조형의 코드인 V 7(#5,b9)가 사용되었고, I 도에 해당하는 코드로는 단9 화음 즉 m9코드가 사용되고 있다. 또한 이 코드는 곧바로 다음의 시퀀스에서 새로운 조의 II m7으로 기능하며 새로운 조를 형성해 나간다. 이러한 수법이 독특하긴 하지만 이곡도 코드의 지속, 코드의 연속성 그리고 변화된 속화음(altered dominant chord)의 사용 등으로 인해 ‘하행하는 전조’적 현상을 강하게 느끼게 한다.

다음의 예들은 온음 간격으로 하행하는 전조 기법이 사용된 곡 들이다.

- 1) Afternoon In Paris (두 번째 마디)
- 2) Tune-Up (다섯 번째 마디)
- 3) How High The Moon (세 번째 마디)
- 4) Joy Spring (B섹션의 두 번째 마디)
- 5) Watch What Happens (B섹션의 세 번째 마디)
- 6) Recordame (열 번째 마디)
- 7) Solar (일곱 번째 마디)
- 8) New York State Of Mind (18번째 마디)
- 9) Bluesette (11번째 마디)
- 10) One Note Samba (B섹션의 다섯 번째 마디)
- 11) Cherokee (B섹션의 다섯 번째 마디)
- 12) Once I Loved (9번째와 33번째 마디)

다음의 악보는 변화된 속화음(Altered Dominant Chord)을 코드 진행에 적용해 본 예이다. II도에는 m7

코드들을 배치하고, V도에는 altered 7th코드를, 그리고 마지막으로 I 도에는 m7코드를 배치함으로써 전체적으로는 단조에 가깝지만 장조의 뉘앙스도 갖는 진행이다.

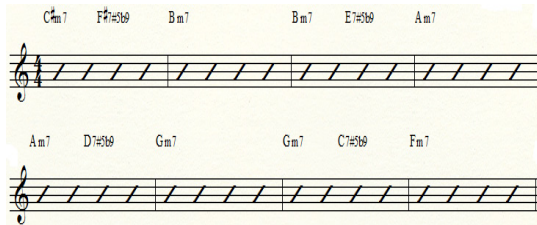


Fig. 13. Chord Progression with Altered Dominants

2.3.2 반 음 아래로의 전조(Downward Modulation In Half Steps)

한음 아래로의 전조가 전술한 바와 같이 극적인 느낌을 갖는다고 한다면, 반음 아래로의 전조는 더욱 극적이라고 표현할 수 있다.

표면적으로 두 개의 전조 방식은 좁은 음정 간격으로 하행하는 조의 중심을 갖는다는 점에서, 그리고 새롭게 만들어진 조가 길게 지속되지 않는다는 점에서는 매우 유사하다. 하지만 유사성은 여기까지이다.

이 두 방식에서 각기 만들어지는 소리의 느낌은 매우 다른데, 그 차이점을 이야기하자면, 반음 아래로의 조바꿈은 먼저 한음 아래로의 전조에 나타났던 원 조의 IM 코드와 다음 조의 IIIm7사이에서 생겨나는 긍정적 느낌과 부정적 느낌이 바로 이어지는 형태의 코드 진행이 만들어지지 않는다는 점이다. 그리고 보다 중요한 점은 반음 아래로 동형진행하며 연속하여 생겨나는 조들의 중심이 한음 아래로의 전조보다 그 관계가 더 멀다는 점이다.

즉, 5도 사이클(cycle of fifths) 상에서 인접하여 있을 수록 조성적으로 가까운 조가 되는데, 반음 아래로의 전조 기법을 사용하게 되면 이 5도 사이클 상에서 더욱 먼 조와 연결되는 결과를 낳는다.

예를 들어 C장조로부터 시작하여 한 음 하행하는 기법을 사용하게 되면, 인접한 두 개의 조는 C장조와 Bb장조가 된다. 이 두 개의 조는 C장조는 조성 기호가 붙지 않고 Bb장조는 플랫이 두 개 붙으므로 조성 기호 상 두 개의 차이를 갖게 되며, 5도 사이클 상에서 단지 두 칸 건너에 인접해있다.

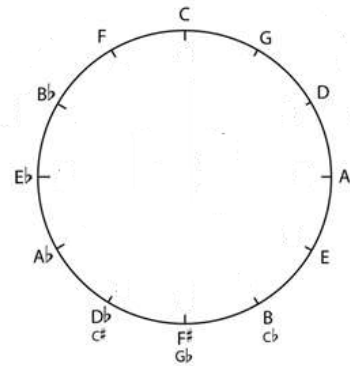


Fig. 14. Cycle of Fifth

하지만 C장조로부터 시작하여 반 음 하행하는 기법을 사용하게 되면, 인접한 두 개의 조는 C장조와 B장조가 된다. B장조는 샵(sharp)이 5개가 붙으므로 두 개의 조성간의 조성 기호는 다섯 개의 차이를 갖으며, 5도 사이클 상에서 다섯 칸 건너에 서로 위치하게 된다.

이것은 반 음 아래로의 전조 기법이 인접하는 두 개의 조성 간의 대비적인 측면을 더욱 높일 수 있다는 것을 뜻하는 것이다. 즉 이 기법을 사용하면 듣는 이들의 청각적인 인식을 어렵게 하여, 그들의 귀에 더욱 놀라움을 주게 되고, 그로 인해 한층 더 드라마틱한 효과를 낼 수 있다는 말이다. 따라서 반음 아래로의 전조 기법을 잘 사용하면 보다 감동적인 장면을 연출할 수가 있다.

근자에 특히 유행되는 음악 용어로 ‘훅(hook)’이라는 용어가 있다. 이 ‘훅’이라는 용어는 어떤 노래를 들었을 때 가장 인상적이며 기억에 남는 부분이라고 정의할 수 있는 데, 그런 의미에서 이번 연구에서 논의한 두 개의 조바꿈 기법은 스탠드 재즈 혹은 트레이디셔널 팝의 ‘훅’이라고 표현하는 것도 가능할 것이다. 그만큼 이 기법의 효과가 멋지다는 것이다.

많은 유명 작곡가들은 이 기법을 의도적으로 사용하기도 했으며, 혹은 자신이 깨닫지 못한 중에 사용하기도 하였는데 좋은 결과를 낸 곡들이 많으며 그 곡들의 숫자는 우리들이 놀랄 정도다. 그리고 이와 같은 대칭성을 갖는 진행들은 지금도 여전히 우리에게 감동과 스풀을 안겨주고 있는 것이다. 다음의 악보는 반음아래로의 조바꿈 기법을 사용하여 코드진행을 만들어 본 예이다.

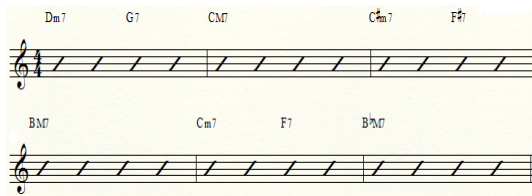


Fig. 15. Downward Modulation in Half Steps

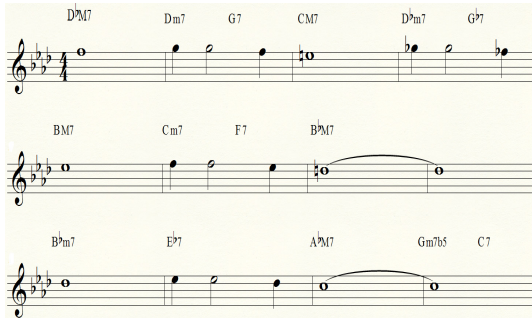


Fig. 16. The bridge of "Airegin"

위의 악보는 소니 롤린스(Sonny Rollins)의 대표곡중의 하나인 "Airegin"이라는 곡으로 반 음 아래로 진행되는 전조기법이 멋지게 사용된 곡이다. 원래 이 곡의 A 섹션은 Fm키인데 브리지 부분으로 들어가면서 상당한 조성적 변화를 수반한다. 롤린스는 원 조인 Fm키에서 bVI M7코드인 DbM7(bVIM7)를 사용한 후, 반 음 아래의 키로 연속적으로 조를 바꿔 나간다. 그는 이러한 기법을 연속적으로 사용함으로써 짧은 시간 안에 C장조, Cb(B)장조, Bb장조의 조성을 악곡 안에 나타내고 있으며 이어서 한 음 아래로의 전조 수법을 통해 Ab키로 들어간 후 Fm의 II-V 진행을 배치한 후 Fm키로 돌아가고 있다.

이 곡에서 한 음 아래로의 전조기법이 함께 사용된 점은 눈여겨 볼만 하다.

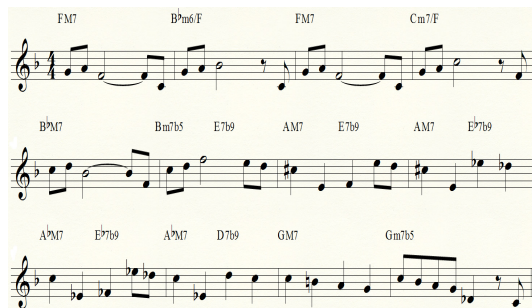


Fig. 17. The bridge of "Summer Knows(The)"

위의 곡은 미셸 르그랑(Michel Legrand)의 "Summer Knows(The)"라는 곡으로 II-V-I 진행 대신 V-I 진행을 적극적으로 사용한 곡이다. 더욱 눈에 띄는 점은 이러한 V-I 진행을 반복해서 사용하고 있다는 것으로서 악보상의 6번째 마디 이후에서 찾아 볼 수 있다. 즉 한 키마다 두 번의 V-I 진행을 반복해서 사용하고 있는 것이다. 이 곡 외에 세다 월튼(Cedar Walton)의 "Clockwise"라는 곡도 IIIm7이 생략된 채로, 즉 V7-I의 진행만이 쓰인 곡이다. 이처럼 몇 가지 변화를 수반하는 곡들도 있으나 반 음 아래로의 전조 기법을 사용하고 있다는 점에서는 모두 같은 유형에 속하는 곡들이라고 할 수 있다.

다음에 제시된 곡들은 그 밖에 반 음 아래로 진행되는 전조가 사용된 곡들이다.

- 1) Masquerade (B섹션의 9번째 마디)
- 2) Angel Eyes (B섹션의 5번째 마디)
- 3) Everything Happens To Me (B섹션의 다섯 번째 마디)

그리고 이와 같은 대칭적인 화성 진행들은 대칭적인 멜로디와 결합되어 함께 사용되는 경우가 매우 많다는 점을 인식할 필요가 있다. 또한 멜로디도 코드 진행과 마찬가지로 동형진행 할 수 있으며, 이 역시 성공적인 경우를 많이 찾아볼 수 있다.

또한 듣는 이들이 이러한 코드 진행을 자연스럽게 받아들이도록 하는 장치로서 멜로디와 결합되는 가사 역시 반복적인 구조를 갖도록 할 수 있다는 점을 기억할 필요가 있다.

3. 결론 및 제언

재즈 스탠다드 곡들에 있어서 많은 곡들이 1개의 조성 안에 있는 것처럼 보이지만 적어도 한 개 이상의 새로운 조가 비록 짧은 순간이라 할지라도 성립되는 경우가 많다.

게다가 어떤 곡들은 여러 차례에 걸쳐 일시적인 조성의 변화를 내포하기도 하는 데, 이 경우 코드 진행을 "동형진행(시퀀스: sequence)"하여 조성을 일시적으로 변화시키는 경우가 많으며 이를 '동형진행을 통한 일시적 전조(Transitional Modulation with Sequence)'라고 지칭한다.

동형진행하게 되는 코드진행으로는 장조 및 단조의

II-V- I 진행이 많이 쓰이며, 동형진행적 일시적 전조기법에 있어서 가장 많이 쓰이는 패턴은 장2도 혹은 단2도 간격으로 하행하는 패턴이다.

장2도 간격으로 하행하는 전조 패턴은 가장 많이 사용되는 기법으로, 일례로 두 번을 사용하게 되면 인접하는 상황에서 3개의 조성이 나타나게 된다. 우리는 이 기법을 통하여 감정이 고조되었다가 급격히 가라앉는 현상을 효과적으로 표현할 수 있다.

반음 아래로의 전조는 더욱 극적이라고 표현할 수 있다. 반 음 아래로의 전조 기법은 인접하는 두 개의 조성간의 대비적인 측면을 더욱 높일 수 있어서 한층 더 드라마틱한 효과를 낼 수 있다.

이처럼 장2도 혹은 단2도 간격으로 하행하는 일시적 전조 기법을 활용하여 화성 진행을 설정하고 그에 어울리는 동형진행적인 멜로디와 가사를 만들어 보거나 더욱 자유스러운 선율을 전개해 보는 것은 본 연구에서 논의했던 주제들을 더욱 유용하게 하고, 본인의 창작 능력을 강화하는 데에 큰 도움이 될 것이다.

References

- [1] "Jazz standard", Wikipedia, the free encyclopedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_standard), August 2015.
- [2] "Traditional pop music", Wikipedia, the free encyclopedia(https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_pop_music), Feb. 2016.
- [3] Ida Toshihiko, "Jazz Harmony 1+2", pp. 189, Hyounyul, 2006.
- [4] Scott D. Reeves, "Creative Jazz Improvisation" pp. 41, Pearson, July, 2006.
- [5] George A. Wedge, "Applied Harmony" p. 98, Segwang, 2004 [2] Mark Levine, "The Jazz Piano Book" pp. 16, Sher Music CO. 1989.
- [6] Jerry Coker, "Jazz Keyboard for Pianists and Non-Pianists", pp. 15, 1984.
- [7] Unknown, "The Colorado Cookbook", P.1~8 Mus, December, 2009.
- [8] Andy Jaffe, "Jazz Harmony", P.114, Advance Music, December, 2015.
- [9] Walter Piston, "Harmony", P. 77-86, W. W. Norton & Company, 1987.
- [10] Stefan Kostka and Dorothy Payne. "Tonal Harmony", pp. 289, McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/ Languages, June, 2003.

김 정 욱(Jung-Wook Kim)

[정회원]



- 2005년 3월 ~ 2011년 8월 : 예술경영학 박사
- 1987년 1월 ~ 현재 : 작곡가/편곡자로 활동
- 2011년 3월 ~ 현재 : 세한대학교 전임교수

<관심분야>

실용음악, K-POP, Jazz, 예술 경영