
으뜸화음 슈투페를 연장하는 발전부의 문제점: 브람스 바이올린 소나타 제2번 A장조, 제1악장에 관한 연구

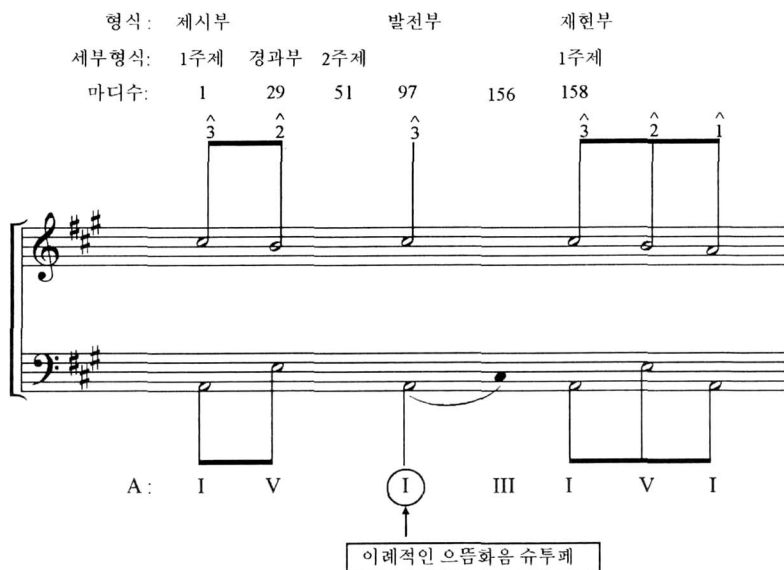
송 무 경
(연세대학교 교수)

1. 들어가면서

요하네스 브람스(Johannes Brahms)의 바이올린 소나타 제2번, A장조, Op. 100의 제1악장은 독특한 소나타 형식 구조를 취한다. 중간파트인 발전부는 으뜸화음으로 시작하여 그 으뜸화음을 계속 연장(Prolongation)함으로써 구성된다. 발전부 전체를 통제하는 이 으뜸화음 슈투페(Stufe)¹의 독특한 역할로 인해, 이 작품은 쉐커식 이론(Schenkerian theory)에서 보는 전형적인 소나타 형식과 상당한 괴리(乖離)가 일어나며, 이러한 구조적인 문제점은 분석과 논의의 필요성을 증대(增大)시킨다.² 발전부의 이례적(異例的)인 특징으로 인해, 으뜸화음 슈투페는 작품에서 세 번 나타나게 되며 이는 쉐커식 분석이론에서 제시하는 소나타 형식 중경층 그래프에 상당한 변화를 초래한다(예1).

-
- 1 본 논문에서 음악표면에서 나타나는 단순한 화음(chord)과 구별되는, 구조적 화음(Structural harmony)을 의미하는 용어, '슈투페'(Stufe)는 번역 없이 그대로 사용했다. 슈투페를 음도나 음위 등의 용어들로 번역하지 않은 이유는 쉐커가 지칭하는 슈투페는 기초음악이론에서 말하는 음도(Scale degree)나 19세기 비엔나에서 융성했던 음도이론(Stufentheorie)의 '음도' 개념과는 또 다른 의미를 갖기 때문이다. 쉐커의 '슈투페'(Stufe)에 대한 보다 자세한 논의는 송무경, "조성음악의 분석이론," 『음악이론과 분석』, 김 연 책임편집 (서울: 심철당, 2005), 65를 참조할 것.
 - 2 애드리안(Jack Adrian)은 구조적 으뜸화음 슈투페가 소나타 형식 작품에 세 번 등장하여 쉐커식 이론의 소나타 형식과 부합되지 않는 문제점에 대해 지적한 바 있으며, 이러한 문제점을 안고 있는 작품을 3부분 소나타 형식(Ternary-Sonata Form)이라 부른다. Jack Adrian, "The Ternary-Sonata Form," *Journal of Music Theory* 34/1 (1990), 57-80.

<예 1> 브람스, 바이올린 소나타 제2번, A장조, 제1악장의 중경층 그래프



‘전형적인’ 소나타 형식에서 제2주제 부(部)를 개시(開始)한 딸림화음 슈투페는 작곡가의 다양한 수법에 의해 연장되면서 발전부를 형성한다.³ 쉐커가 제시하는 소나타 형식의 구조는 다음과 같다(예2 참조).⁴ ‘전형적인’ 소나타 형식에서 으뜸화음 슈투페는 일반적으로 두 번 제시되며,⁵ 그 위치는 제시부의 제1주제 부(部)와 재현부의 시작부분이 된다. 따라서 으뜸화음 슈투페의 세 번째 출현은 오직 중단(division)의 연장(prolongation)만이 소나타 형식을 만들어낸다고 말하는 쉐커의 소나타 형식의 기본 전제에 정면(正面)으로 도전하게 된다.⁶ 쉐커에

3 소나타 형식의 발전부에서 나타나는 다양한 수법에 관한 광범위한 논의는 루퍼의 논문에서 찾아볼 수 있다. Edward Laufer, “Voice-Leading Procedures in Development Sections,” *Studies in Music from the University of Western Ontario* 13 (1991), 69-120.

4 <예1>과의 비교가 용이하도록 <예2>의 소나타 형식의 중경구조는 A장조로 제시되었다.

5 본 논문에서 자주 등장하는 수식어, ‘전형적인’이라는 말은 18-19세기 교과서적 소나타 형식(Textbook sonata form)을 지칭하기 위해 사용된 수식어이다. 필자는 모든 조성 음악 작품 각각이 구조적으로 독특한 형식적인 특징을 갖기 때문에, 형식에 관한 획일적인 분석기준이나 분석모델을 제시하는 것이 비판의 소지가 있다는 사실을 인정한다. 그러나, 한 작품이 갖는 독특한 특징을 논의하기 위해서는, 보다 일반적인 기준으로 받아들여지는 일종의 ‘전형’이 필요하다는 생각으로 ‘전형적인’ 소나타 형식 모델을 제시했다.

따르면, 중단은 오직 $\hat{2}$ 와 이를 지탱해 주는 딸림화음이 만들어내는 구조적 지점에서만 일어날 수 있으며, 발전부는 그 $\hat{2}$ 와 딸림화음을 연장함으로써 형성되기 때문이다. 결과적으로 으뜸화음 슈투페가 발전부에서 제시되는 예기치 못한 사건으로 인해, 쉐커의 소나타 형식 중경구조에 대한 전면적인 재검토가 요구되며 발전부 구성과 관련된 사건들의 위계적 문제들이 논의의 중심으로 부각된다.

<예 2> 쉐커식 이론에서 보는 전형적인 소나타 형식의 중경그래프⁷



그러나 의외(意外)로 문제는 쉽게 해결될 수도 있다. 만약 발전부가 마디97의 으뜸화음에서 시작한다고 보지 않고, 이보다 앞서 마디 89에서 시작하는 것

6 Heinrich Schenker, *Free Composition* (New York: Longman, 1979), 134.

7 소나타 형식에 관한 쉐커의 논의는 「자유작법」, 133-141에 걸쳐 이루어지며, 소나타 형식의 중경층 모델은 쉐커식 분석이론을 가르치기 위한 교재들에서 제시된다. 모든 포스트 쉐케리안들(Post-Schenkerians)이 동의할 만한 '전형적' 소나타 형식의 중경층 모델을 제시하는 것은 어려운 일이며, 여기서는 세 권의 저술에서 합의점에 도달한, 가장 구조적인 사건들만이 나타나는 중경층 그래프를 제시했다. 그 세 권의 서지정보는 Allen Forte and Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1982) [제21장, 276-319쪽], David Neumeier and Susan Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992), 그리고 Allen Cadwallader and David Gagne, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (New York: Oxford University Press, 1998) [제11장, 303-359]이다. 이 중 소나타 형식 모델을 제시하고 그 모델을 기준으로 작품을 분석하는 방법론을 취하는 것은 Neumeier와 Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis* 이다.

으로 본다면 이 작품은 다른 작품과 별반 차이가 없는, 구조적으로 평이한 작품으로 평가될 수 있을 것이다(예3).⁸ 그러나 마디88의 큰침표(Grand pause)에 이어 E장조에서 펼쳐지는 바이올린 성부의 제1주제 시작 동기가 원 조성에서 제시되는 피아노의 분명한 1주제(마디97)보다 더 강렬하다고 보기는 어렵다.

더욱이 발전부의 개시(開始)를 마디89로 본다고 하여 이 작품이 안고 있는 본질적인 문제를 완전히 해결할 수 있는 것은 아니다. 그 이유는 발전부 전체의 화성구조가 으뜸화음 슈투페를 연장하는 방식으로 조직되어 있을 뿐 아니라, 발전부 끝부분에조차 딸림화음이 나타나지 않기 때문이다. 발전부의 끝부분(마디138-157)에는 반음계적 3도 관계(Chromatic mediant relationship)의 화성인 III가 위치하는 데, 이것은 발전부의 시작부분에 위치한 으뜸화음 슈투페를 연장하는 것으로 더욱 자연스럽게 이해될 수 있는 화성이다. 다시 말해, 가온화음으로의 접근은 딸림화음 슈투페로부터 이루어지기 보다는 으뜸화음 슈투페에서 이루어지는 것으로 보는 것이 자연스럽기 때문에, 발전부가 으뜸화음을 연장한다는 견해는 타당성을 확보하게 되는 것이다.⁹

발전부의 시작을 어디로 볼 것인가의 이 양자택일의 문제는 형식(Form)이라는 전경층적인 아이디어와 구조(Structure)라는 후경층적인 요소 사이의 풀기 어려운 대립적 양상의 더욱 근본적인 문제와 맞물려있다.¹⁰ 많은 이론가들이 형식에 관한 연구를 지속해왔음에도 불구하고 형식의 분명한 정의에 대한 합의점에 도달하지 못했다. 소나타 형식의 분석이 분석자에 따라 다양할 수 있는 이유 중 하나는 형식의 문제를 고려함에 있어 조성구조의 측면을 중심요소로 이해할 것인가, 아니면 반대로 디자인의 측면을 강조할 것인가에 따른 입장의 차이가 존재하기 때문이다. 이러한 대립은 그러한 마찰이 의도적으로 계획된 19세기 낭만

8 이러한 문제점은 소나타 형식의 작품 길이가 확대됨에 따라 소나타의 전반부를 반복할 필요성을 느끼지 못했던 작곡가들이 제시부의 끝부분에 있던 도돌이표를 제거함으로써 생기게 되었다. 따라서 분석자와 감상자는 여러 단서들을 가지고 발전부의 시작 부분을 자율적으로 찾아야 하는 의무를 갖게 된 것이다.

9 가온화음인 III로의 접근이 으뜸화음으로부터 이루어지는 것이 더욱 자연스럽다는 화성구문론(Harmonic syntax)적인 설명의 근거는 리만(Hugo Riemann)의 화성기능이론(Funktionstheorie)에서 찾아볼 수 있다. 리만은 iii를 설명함에 있어 으뜸화음인 Tonic의 근음을 반음 낮추는 과정, 즉 이끔음 변이(Leittonweschel) 과정을 통해 설명하고 있는데, 이는 가온화음의 기능이 으뜸화음과 관련되어 있음을 의미한다. Gerhard Wuensch, "Hugo Riemann's Music Theory," *Studies in Music from the University of Western Ontario* 2 (1977), 108-124.

10 필자는 음악형식(Musical form)을 구성하는 요소를 두 가지 측면에서 본다. 하나가 주제나 선율에 관련된 외형적 요소로서의 형식(Form)이고 다른 하나가 조성구조나 종지, 그리고 화성진행과 밀접하게 관련된 구조(Structure)이다. 형식을 구성하는 요소들에 관한 그들 나름대로의 의미 규정과 용어 사용도 여러 차례 이루어져왔다. 이에 관한 논의는 Allen Cadwallader, "Form and Tonal Process," *Trends in Schenkerian Research*, ed. Allen Cadwallader, (New York: Schirmer, 1990), 1-21.

주의 음악에서 더욱 두드러지게 나타나며, 이 작품이 바로 그러한 카테고리에 해당한다고 볼 수 있다. 만약 분석자 이 작품을 주제적 요소에 강조점을 두며 감상하려 한다면, 이 작품은 이례적인 특징을 갖는 것으로 파악될 이유가 없다. 그러나 반대로 화성적인 측면을 중심 잣대로 두어 작품을 분석한다면 으뜸화음 슈투페로 시작하여 으뜸화음을 연장하는 것으로 구성되는 이 발전부는 팔림화음의 연장으로 발전부의 역할을 이해하는 쉐커의 소나타 형식이론과 심한 갈등의 양상을 일으키게 되는 것이다.

<예 3> 브람스, 바이올린 소나타 2번, 1악장, 마디 81-101

G.P.

발전부의 시작?

E : I

발전부의 진정한 시작

V⁸/A

A : I

[I의 연장]

본 논문에서 필자는 이 작품이 갖는 형식적 문제들에 대해 쉐커이론의 관점에서 논의할 것이며, 그러한 문제점들을 효과적으로 보여주기 위해, 그리고 그에 대한 해결책을 제시하는 방편으로 몇몇 중경층 분석모델들을 제시하게 될 것이다. 나아가 각각의 모델들이 갖는 분석적인 장점과 문제점들에 대해 논의하면서 어떤 모델이 이 작품이 갖는 형식적 문제를 대변(代辯)하기에 가장 적절한지에 관해 평가할 예정이다. 그러나 이에 앞서 소나타 형식에 관한 역사적 검토가 이루어져야 하며, '전형적' 소나타 형식에 관한 쉐커의 이론적 바탕 역시 언급할 필요가 있다. 본론에서 논의될, 역사적 관점에서 본 소나타 형식 이론은 발전부가 제시부에 종속되는 부분이 아니며, 오히려 제시부와는 위계적으로 구분되는 중요성을 갖는 '독립적' 단위였음을 밝히게 될 것이다. 따라서 이 작품은 주제적 절차란 측면에서는 19세기적인 형식개념에 근거하지만 조성구조의 측면에서는 18세기적인 형식계획을 따르고 있다는 결론에 도달하게 된다.

2. 본론

2.1. 18-19세기의 소나타 형식이론 고찰

18-19세기의 많은 이론가들은 소나타 형식을 바로크 춤곡에서 유래한 '큰' 2부분 형식으로 보았다. 물론 이들이 강조한 것은 주제적 요소라기보다는 조성 변화에 따른 화성구조였다. 그러나, 19세기 중후반의 이론가들은 소나타 형식을 주제적 특성을 강조하면서 제시부, 발전부, 재현부로 이루어지는 3부분 형식의 틀로서 이해하기 시작했다. 스나이더(John Snyder)는 모차르트 C장조 피아노 소나타의 재현부가 갖는 이례적(異例的)인 성격을 다루는 논문에서 18-19세기 이론가들의 소나타 형식에 관한 구별되는 의견들을 비판적으로 검토한다.¹¹

스나이더는 소나타 형식을 이해하는 관점의 변화가 18-19세기에 이루어졌음을 지적한다. 18세기에는 소나타 형식을 화성조성적 계획의 측면에서 2부분 구조의 확장으로 이해하는 경향이 있었던 반면, 19세기에는 주제적 측면들에 중점을 두며 소나타 형식을 3부분으로 보았다. 이러한 하나의 음악형식에 관한 관점의 변화가 바로 소나타 형식 이론에 내재되어있는 불일치의 근원이며, 다시 말해 디자인과 구조 간의 갈등이 문제의 본질이다. 스나이더는 소나타 형식에 관

11 John Snyder, "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata, K.545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?" *Theory and Practice* 16 (1991), 51-57. 본 논문의 목적이 브람스의 바이올린 소나타가 갖는 발전부의 조성구조의 이례적인 특성을 연구하는 데에 있는 만큼 소나타 형식에 관한 광범위한 역사적 연구는 피했다. 그 대신 스나이더의 논문에서 제시된 소나타 형식에 관한 연구를 바탕으로 그 밖의 형식의 문제를 다루는 몇몇 논문에 의존하여 소나타 형식의 역사에 관한 논의를 제한시키려 한다.

해 논의한 몇몇 이론가들의 견해를 비교하는데, 이들은 갈레아찌(Francesco Galeazzi, 1758-1819), 코흐(Heinrich Chrisotph Koch, 1749-1816), 마르크스(Adolph Bernhard Marx, 1795-1866), 쉐커(Heinrich Schenker, 1868-1935) 등이다. 그들의 소나타 형식에 관한 견해를 소개해 보면 다음과 같다.

갈레아찌는 두 권으로 된 자신의 저술 「음악의 이론적실제적 기초」(Elementi teorico-pratici di musica)에서 소나타 형식을 2부분 구조로 이해하면서 오늘날의 형식 구분 용어로 분류할 때 제시부를 '첫 번째 파트'로, 발전부와 재현부를 '두 번째 파트'로 나누었다(도식1참조).¹² 갈레아찌는 발전부의 역할이 오펜 조성으로의 복귀를 준비하는 데에 있다고 주장한다.

<도식 1> 갈레아찌의 소나타 형식 이해

첫 번째 파트	두 번째 파트
제시부	발전부 + 재현부

코흐 역시 형식에 관한 자신의 저술 「작곡입문을 위한 시도」(Versuch einer Anleitung zur Composition)에서 소나타 형식을 '큰 2부분 구조'로 설명한다. 코흐의 분류 역시 갈레아찌와 유사하게 '첫 번째 파트'는 오늘날의 제시부를, '두 번째 파트'는 발전부와 재현부를 포함하는 것이었다.¹³ 웹스터(James Webster)는 18세기와 19세기 소나타 형식에 관한 대립적인 견해를 적절히 중재시키며 소나타 형식을 3개의 주요한 부분으로 구성된 2부분의 조성구조로 설명한다.¹⁴ 웹스터에게 있어 '두 번째 파트'는 역시 발전부와 재현부로 구성되는 부분이다. 웹스터는 18세기 이론가들은 소나타 형식을 2부분 구조로 본 반면, 19세기 마르크

12 Snyder, "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata, K.545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?" 51-57에서 재인용. 갈레아찌는 물론 오늘날 소나타 형식을 구분할 때 쓰는 용어인 제시부, 발전부, 재현부 등의 용어를 사용하지 않았다. 그 대신 '첫 번째 파트'와 '두 번째 파트'라는 구분 방법을 통해 나누고, 첫 번째 파트를 다시 서주부(Introduction), 주요 모티브(Principal motive), 제2의 모티브(Second motive), 최고 근친 조성으로의 출발(Departure to the most closely related key) 등의 용어를 사용해 세분했다 [용어 번역은 필자의 것]. 갈레아찌 논문의 부분적 번역과 자세한 논의는 Barthia Churgin, "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form," *Journal of American Musicological Society* 21 (1968), 181-199 참조.

13 James Webster, "Sonata Form," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 (1980), 505.

14 이 부분은 웹스터의 소나타 형식에 관한 명료한 정의 "consisting of a two part tonal structure, articulated in three main sections"를 인용한 것이다. James Webster, "Sonata Form," 497.

스를 비롯한 형식 이론가들은 주제적 측면을 강조하면서 3부분의 실체(實體)로 이해했음을 지적한다(도식2 참조).

<도식 2> 마르크스의 소나타 형식 이해

첫 번째 파트	두 번째 파트	세 번째 파트
제시부	발전부	재현부

「작곡의 이론」(Die Lehre von der musicalischen Komposition)에서 나타나는 마르크스의 형식이론은 다분히 유기체적이며 교수법적이다. 그는 자츠(Satz)¹⁵라고 부르는 단순하고 작은 형식단위에서 시작하여 점차 복잡하고 큰 형식 단위로의 논의를 진행시킨다.¹⁶ 마르크스의 형식 개념에서 화성은 그가 말하는 자츠(Satz)와 강(Gang), 그리고 악절(Period)등의 형식요소에 종속적이다. 물론 마르크스가 형식을 논의함에 있어 화성적 측면을 완전히 배제시키지는 않았지만 그의 형식 결정의 중요 인자(因子)는 작은 동기적 선율과 그것의 발전 과정이다. 마르크스의 자츠는 쉐커의 이해 방식에서 볼 때, '표면적인' 형식 개념으로서 선율과 주제에 관련된 기초형식(Grundform)이다.

쉐커의 소나타 형식 개념은 그 이전의 이론가들과는 판이하게 다르다. 쉐커는 자신의 독특한 개념인 근본구조(Ursatz)를 중심으로 형식이론을 전개한다(예 2 참조). 이전의 형식이론에서 논의의 핵심이었던 화성과 주제의 우위성에 관한 논쟁(論爭)은 쉐커에게 있어 관심의 대상이 아니다. 그러나, 찰스 스미스(Charles Smith)가 주장하는 대로, 쉐커의 형식이론은 그 이전의 일반적 형식이론으로부터 완전히 별개의 것은 아니었다. 쉐커가 근본구조의 중단과 연장을 통해 소나타 형식을 설명하지만, 실제로 그의 이론은 주요한 형식 단위가 형성되는 지점에서 나타나는 종지나 주제적 유사성 등의 일반적 19세기 형식이론이 표명하는 전경층적인 요소들을 반영한다.¹⁷

쉐커에게 있어 제시부는 으뜸화음에서 딸림화음으로의 거시적 화성변화를

15 마르크스의 형식용어는 이미 존재하는 형식 용어와 혼동을 피하기 위해 굳이 우리말로 번역하지 않았다.

16 Scott Burnham, "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form," *Journal of Music Theory* 33/2 (1989), 261-262.

17 스미스는 쉐커가 자신의 형식이론이 기존의 형식 이론과는 무관한 것으로 말하지만, 실제 많은 부분에서 기존의 형식이론을 참조하거나 언급하고 있으며, 심지어 자신의 근본구조 및 하위 중경 그래프들을 분석하는 것대로 삼았음을 지적한다. Charles Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's Formenlehre," *Music Analysis* 15/2-3 (1996), 191-297.

성취하고 그것을 확정짓는 역할을 하는 곳이며, 발전부는 딸림화음을 연장하다가 마침내 으뜸화음으로의 회귀를 준비하는 역할을 한다. [발전부] 유일한 의무는 구조적 중단에 따른 $\hat{2}$ 와 딸림화음 대위로의 움직임을 완성하는 데에 있다는 쉐커의 설명은 그의 이론에서 특징 지어지는 발전부의 역할을 잘 대변(代辯)해준다.

소나타 형식에 관한 쉐커의 견해는 갈레아찌를 포함한 18세기 이론가들과는 큰 차이를 보인다. 쉐커와 갈레아찌 둘 다 소나타 형식을 2부분 구조로 분할한다는 공통점이 있으나, 18세기 이론가들은 제시부를 하나로, 그리고 발전부와 재현부를 또 다른 하나로 이분(二分)한 반면, 쉐커는 제시부와 발전부를 하나로, 재현부를 다른 하나로 나눈다는 점이다. 이 두 진영(陣營)의 차이는 2부분 형식의 구획(區劃)이 이루어지는 지점에 있다.

웹스터가 간결하게 표현한 소나타 형식의 구조에 관한 변(辯), 즉 3개의 주요한 부분으로 구성된 2부분의 조성구조는 정상적인 소나타 형식으로 된 작품을 설명하기에는 적절하다. 제시부는 으뜸화음에서 딸림화음으로의 진행을 포함하며, 발전부는 제시부의 2주제 부분에서 도착한 딸림화음을 연장하고, 재현부는 으뜸화음에서 시작해 강한 정격 종지로 종결되기 때문이다. 3부분의 주요 형식 단위인 제시부, 발전부, 재현부는 | I-V || I-V-I | 의 2부분 화성 구조 위에서 이상적으로 펼쳐진다. 결과적으로 발전부가 딸림화음을 연장하는 본래의 기능만을 충실히 담당한다면 형식적 문제는 야기되지 않을 것이다. 그러나 소나타 형식이 그러한 전형을 따르지 않는다면, 좀 더 구체적으로 말해, 논의 중인 이 작품에서와 같이 발전부의 역할이 새롭게 제시된 으뜸화음을 연장함으로써 구성된다면 분석자는 이러한 분석적 문제를 설명하고 해결하기 위한 새로운 분석 모델이 필요하게 되는 것이다.

2.2. 분석 모델 제시를 위한 선행연구

애드리안(Jack Adrian)은 본 논문이 논의하고자 하는 문제와 유사한 문제를 다룬다. 그는 쉐커 이론적 관점에서 소나타 형식을 볼 때, 비정상적인 구조적 특징들을 갖는 몇몇 작품들이 존재한다는 점을 지적하면서, 발전부가 딸림화음 슈투페를 연장하는 것으로 구성되는 것이 아니라 으뜸화음에서 시작하는 작품들에 대해 논의한다. 발전부가 으뜸화음으로 시작하는 조성음악 작품에는 대략 50개 정도가 있다고 주장하면서 '허위 으뜸화음'(Apparent tonic)과 '진정 으뜸화음'(true tonic)의 개념을 구분한다.¹⁸

18 애드리안이 소개한 쉐커의 용어 "Apparent tonic"은 "Illusory tonic"이라고도 부르는데, 슈투페가 아닌 표면적 으뜸화음을 지칭하는 용어로 여기서는 '허위 으뜸화음'으

‘허위 으뜸화음’이란 뒤따르는 화음에 종속적인, 그래서 뒤따르는 화음으로 귀결(歸結)되는 경과적 성격의 화음을 의미한다.¹⁹ 반면 ‘진정 으뜸화음’은 슈투페로서의 역할을 하며 상당히 긴 패시지에 영향력을 행사하면서 궁극적으로 또 다른 슈투페로 진행하게 되는 상위 단계의 화성실체를 의미한다. 애드리안은 소나타 형식의 발전부가 ‘진정 으뜸화음’으로 시작하는 경우에만 구조적 문제점이 생기며, ‘허위 으뜸화음’으로 시작할 경우에는 딸림화음을 연장하는 거시적 화성 계획 속에서 이해할 수 있음을 강조한다. 그가 말하는 3부분 소나타 형식(Ternary-Sonata Form)은 ‘진정 으뜸화음’이 발전부의 시작부분에 놓여 발전부 전체가 으뜸화음의 연장으로 해석되는 경우를 의미한다.

애드리안이 지적하는 ‘허위 으뜸화음’ 사용에 의한 발전부의 시작은 소나타 형식의 구조적 문제점을 만들어내지는 않으며, 단지 발전부의 표면적 구조를 다소 흥미롭게 만드는 데에 기여한다. 애드리안이 열거한 ‘허위 으뜸화음’과 관련된 작곡기법은 다음과 같다.

[발전부에서 허위 으뜸화음의 회귀(回歸)는] 다양한 방식으로 일어난다. 예를 들어, 동주음 장조나 단조의 화음을 사용함으로써, 또는 으뜸화음 뒤에 IV화음을 사용하여 I를 부속화음으로 기능하게 처리함으로써, 표면적으로만 유사한 시작부분을 재현시키는 방법을 통해, III위에서 5-6 선적인 기법을 사용함으로써, III와 VI사이의 분산화음화 작업을 통해, 그리고 전경층 동기의 으뜸화음 대위 수법을 통해, 그리고 팔호로 묶어 속아낼 수 있는 요소를 삽입함을 통해 일어날 수 있다.²⁰

발전부의 이례적인 화성구조에 대해 처음으로 논의한 오스터(Ernst Oster)도 브람스의 제2번 소나타에 대해 언급을 하지 않았고,²¹ 애드리안 조차도 이 작

로 번역했다. 반면 구조적 화음, 즉 슈투페로서의 위계를 갖는 True tonic을 ‘진정 으뜸화음’으로 옮겼다.

- 19 ‘허위 으뜸화음’과 ‘진정 으뜸화음’의 개념 비교는 샤흐터(Carl Schachter)의 논문, “Either/Or”에서 찾아볼 수 있다. 샤흐터는 ‘허위 으뜸화음’을 으뜸화음 슈투페의 기능이 없는 표면적인 사건으로, ‘진정 으뜸화음’을 뒤따르는 패시지에 영향력을 끼치는 상위 위계의 화성으로 정의한다. Carl Schachter, “Either/Or,” *Schenker Studies* ed. Hedi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 165-179.
- 20 Adrian, “The Ternary-Sonata Form”, 61. 본 인용은 쉐커 이론에서 묘사하는 다양한 작곡기법들에 대한 설명으로서 상당부분을 의역했다. 상조참조를 위해 영어 원문을 소개한다. “[The apparent returns of the tonic] occur in a variety of ways, for example, parallel major or minor, I=V/IV, mock parallel openings, 5-6 contrapuntal motion over III, arpeggiations between III and VI, tonic support of a foreground motive, and parenthetical insertions.” 구체적인 기법과 예에 관한 상세한 논의는 Adrian의 다른 논문, “The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections,” *Intégral* 5 (1991), 1-53을 참조할 것.
- 21 오스터는 ‘진정 으뜸화음’(true tonic), 즉 으뜸화음 슈투페로 발전부가 시작하는 작품으로 브람스 바이올린 소나타 G장조의 1악장과 네 번째 교향곡, 그리고 하이든

품에 대한 문제점을 지적하지 않은 것으로 보아,²² 그들은 이 작품의 발전부가 마디 89의 딸림화음에서 시작하며, 마디 97의 으뜸화음은 '허위적인'(Apparent) 것으로 파악하고 있다는 결론에 도달할 수 있다. 궁극적으로 귀결된 문제의 본질은 마디 97의 으뜸화음이 '허위적인' 것이냐, 아니면 슈투페로 기능하는 '진정한' 것이냐의 문제인 것이다.

발전부의 시작 부분(마디97)에 있는 으뜸화음 슈투페를 있는 '진정한 것'으로 파악한다면, 제1중경층 그래프에 나타나는 구성원들 사이의 위계에 관한 문제가 대두된다. 근본구조(Ursatz)의 머리음(Kopftön)을 지탱해주는, 제시부에 있는 으뜸화음이 구조적인 슈투페라는 데에는 논란의 여지가 없다. 그러나, 잇따르는 나머지 두 으뜸화음 슈투페의 위계를 비교결정하는 문제에서 비롯된 몇 가지 가능한 해석과 분석모델은 불가피하게 된다.

피터 스미스(Peter Smith)는 쉐커의 소나타 형식 구조에서 나타나는 근본선율과 근본선율 각각의 구성원을 지탱하는 슈투페 사이의 위계구조에 대한 문제점을 심도 있게 논의한 바 있다.²³ 그의 '위계구조'에 대한 논의는 본 논문에서 분석하고자 하는 브람스 A장조 바이올린 소나타의 분석모델을 제안하는데 매우 유용한 아이디어들을 제공하므로 소개한다.

스미스는 쉐커의 소나타 형식 이론 자체에 내재된 위계 구조의 일관성 부족에 대해 지적하면서 전형적인 소나타 형식의 중경 그래프에 나타나는 두 개의 딸림화음 슈투페 간의 위계적 우위(右位)에 대해 논의한다. 하나는 제시부의 제2주제 부분에 나타나는 것이며, 다른 하나는 재현부에서 근본선율의 마지막 하행을 종결짓는 딸림화음이다. 스미스는 각 딸림화음 슈투페의 위계구조에 대한 두 가지 해석을 통해 제1 타입과 제2타입 두 가지의 분석 모델을 제시한다(예4).

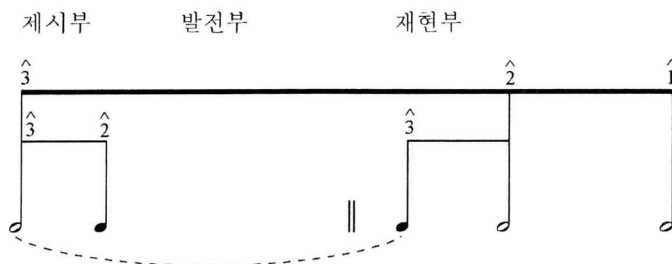
후기 피아노 소나타 D장조, Hob. [XVI] 51을 꼽는다.

22 애드리안은 오스터의 유사한 형식구조적 문제점을 갖는 작품 목록에 브람스의 클라리넷 소나타 E^b장조, Op. 120/2, c단조 피아노 트리오, Op. 87을 증보(增補)한다.

23 Peter Smith, "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form," *Music Theory Spectrum* 16/1 (1994), 77-103.

<예 4> 스미스가 제시하는 두 개의 분석 모델

① 제1타입



② 제2타입



제1타입에서는 두 번째 $\hat{2}$ 가 후경층의 근본선을 구성원으로 승격되면서 작품의 후반부가 구조적 중요성을 갖게 된다는 해석이 가능한 반면, 제2타입은 제시부의 $\hat{2}$ 가 재현부의 $\hat{2}$ 보다 더욱 의미있는 것으로 해석된다. 이 두 분석모델의 차이는 후경층의 사건으로 흡수될 '구조적' $\hat{2}$ 와 딸림화음 슈투페가 어디 있는냐에 있다. 쉐커가 「자유작법」에서 제시한, 소나타 형식으로 된 여러 작품들의 스케치를 살펴보면, 스미스의 두 분석 모델이 모두 사용되고 있는 사실을 발견할 수 있다. 베토벤의 6번 교향곡 1악장과 Op. 14, no. 2의 피아노 소나타의 스케치에는 스미스가 말하는 제1타입이, 베토벤의 Op. 27, no. 2의 소나타 3악장, Op. 22의 3악장, 그리고 모차르트 피아노 소나타 K. 545, 1악장의 스케치에는 제2타입이 사용되었다.²⁴ 제1타입은 후경층의 $\hat{2}$ 가 중단(Interruption) 이후에 오기 때

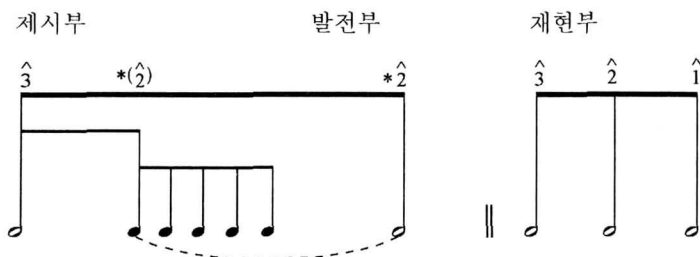
24 제1타입으로 스케치된 베토벤의 작품들은 쉐커의 「자유작법」, Fig.154-5a와 154-6에 나타나며, 제2타입의 예는 Fig.40-4, 40-6, 82-2, 47에 각각 나타난다.

문에, 제시부와 발전부가 모두 머리음과 으뜸화음 슈투페를 연장하는 것으로 해석된다. 따라서 제1타입은 제시부와 재현부 사이의 주제적조성적 유사성을 효과적으로 보여주게 된다.

반면 제2타입에서는 후경층의 $\hat{2}$ 로의 도래가 중단 이전에 이루어지므로 재현부에서의 $\hat{3} - \hat{2}$ 진행은 상대적으로 낮은 위계의 현상으로 해석된다. 따라서 이 제2타입은 제시부와 재현부 사이의 주제적조성적 유사성을 제1타입 만큼 효과적으로 보이지는 못한다. 스미스가 지적하는 대로, “셴커의 중단(interruption) 패러다임은 이론이 전제하는 ‘위계구조’의 관점에서 볼 때 문제점에 봉착하게 된다”²⁵. 스미스에 따르면, 제1타입이 갖는 문제점은 재현부에 있는 $\hat{3} - \hat{2}$ 진행의 두 구성음 모두가 실제로 동일한 위계에 있음에도 오직 $\hat{2}$ 만이 후경층으로 승격되어 분석모델의 위계구조적 일관성이 결여되는 것이다. 반면 제2타입은 재현부에 있는 $\hat{3} - \hat{2}$ 진행의 두 구성음 모두 동일한 위계에 속하는 일관성이 확보된다.

애드리안 역시 두 개의 딸림화음이 갖는 위계구조의 문제점에 대해 의문을 제시한다(예5). 애드리안이 논의의 대상으로 삼는 두 개의 딸림화음은 1) 제시부의 2주제 부(部)에 나타나는 것과 2) 발전부의 끝부분에 나타나는 것으로서, 그는 발전부의 끝부분에 나타나는 딸림화음과 를 후경층에 속하는 구조적인 것으로 승격(昇格)시킨다.

<예 5> 애드리안이 논의하는 두 개의 딸림화음 (*로 표시)



25 Peter Smith, "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form," 84. 원문은 "Schenker's interruption paradigm encounters problems when scrutinized from the perspective of the axiomatic and hierarchical basis of theory"[본문의 따옴표를 통한 강조는 필자의 것].

에드리안은 두 딸림화음 사이의 위계구조에 관한 자신의 주장을 피력(披瀝)하는 과정에서 브람스 후기 피아노 소품들에 나타나는 전형적 악구구조의 화성적 특징을 예로 든다(예6). 선행악구는 원 조성에서 반중지로 끝나고, 후행 악구는 딸림 조성으로 전조되어 정격중지한다. 두 악구를 종결짓는 화성 모두 원 조성에서 볼 때 딸림화음이지만, 이 둘의 구조적 위계는 다르다. 에드리안의 분석 모델은 이러한 악구구조의 원리를 소나타 형식의 중경 그래프에 적용한 것인데, 재현부 앞에 위치하는 두 번째 딸림화음이 구조적 우위를 점거(占據)한다. 따라서 제시부의 2주제 부(部)에 존재하는 딸림화음은 거시적 단계에서 단순히 '분할 속화음'(Dividing dominant)으로 작용하며, 으뜸화음 슈투페의 연장선 상에 있는 것이다. 에드리안의 주장을 요약해보면 “발전부는 중단을 연기(延期)하는 본질적인 역할을 수행하지만, 딸림화음을 향한 움직임은 제시부에서 일어나는 것이 아니라, 발전부에서 일어나는 것이다”²⁶.

<예 6> 브람스의 후기 피아노 소품들에 나타나는 전형적인 악구구조

	$\hat{3}$	$\hat{2}$		$\hat{3}$	$\hat{2}$
전경층 분석:	I	V(HC)	I	VI (딸림 조성의 정격중지)	
중경층 분석:	I	V(HC)	I	V (원 조성에서 반중지)	

에드리안의 위계구조에 관한 논의는 브람스의 바이올린 소나타가 지니는 분석적 문제, 즉 발전부의 시작부분에 있는 으뜸화음의 위계에 관한 문제를 해결하는데 도움을 준다. 에드리안의 기호(嗜好)를 스미스가 제시한 분석 모델을 선택하는 데에 적용한다면, 재현부의 끝부분에 나타나는 마지막 딸림화음에 구조적 무게가 실리는 제1타입이 적절한 분석모델이 된다. 제시부의 제2주제 부(部)에 나타나는 딸림화음은 으뜸화음 슈투페에 대한 수식적 기능을 수행하는 '분할 속화음'으로 기능하며, 발전부의 으뜸화음 슈투페는 곡을 시작하는 머리음과 으뜸화음 슈투페의 연장선 상에 있는 것으로, 재현부를 지나 연장되다가 2주제 부분의 끝부분에서 $\hat{2}$ 로 하행하게 되는 것이다. 이러한 분석 모델에서 소나타 형식의 필요조건 중 하나인 중단(Interruption)은 사라지고, '중단되지 않은 근본구조'(Uninterrupted Ursatz)가 제시된다. 이러한 분석 모델은 소나타 형식에 관한 쉐커의 기본 생각에 도전하는 것으로, 보다 다양한 분석 모델의 가능성을 열어놓게 된다.

26 Adrian, "The Ternary-Sonata Form," 77.

부팔림7화음으로 변하여, 마디97의 으뜸화음을 강하게 예비해준다. 마디97에서 복귀된 머리음 $\hat{3}$ 은 옥타브 음역이동과 옥타브 공간을 채우는 순차진행을 통해 연장된다. 마디97에 있는 머리음은 분명히 재현부나 제시부에 있는 $\hat{3}$ 보다는 하위 단계에 있는 사건이지만, 그 앞에 있는 분할 속화음과 비교할 때 그 구조적 우위는 어떠한가? 발전부의 시작에서 예기치 못한 $\hat{3}$ 의 출현을 어떻게 설명할 수 있을까?

우선 마디97에 나타난 $C^\#$ 은 '불완전'(Incomplete) 보조음으로 파악할 수 있다. 만약 발전부의 끝부분에 딸림화음이 지탱해 주는 $\hat{2}$ 가 나타났다면 이 $C^\#$ 은 전형적인 보조음으로 기능할 것이다. 그러나 $\hat{2}$ 의 부재(不在)로 인해 마디97의 $\hat{3}(=C^\#)$ 은 제시부에 있는 $\hat{2}$ 로부터 진행했지만, 다시 $\hat{2}$ 로 돌아가지 않고 그대로 머무르는 불완전한 형태를 띠게 되는 것이다. 필자는 이 불완전 보조음이 발전부의 화성계획을 통제한다고 보는 견해를 제1모델이라 부르기로 한다(예8). 보조음은 후경층에서 으뜸화음의 '펼침'(Unfolding)의 다음 단계에서 이루어지는 최초의 불협화음인 경과음 다음으로 거론되는, 쉐커 이론에서 중요성을 점유하는 불협화음으로서 3부분 형식이나 론도 형식의 중간 부분을 형성하는 역할을 한다.²⁸

<예 8> 모델1('불완전 보조음' 모델)과 모델2('선행음' 모델)

① 모델1 ('불완전 보조음' 모델)

② 모델2 ('선행음' 모델)

28 쉐커이론에서 경과음 다음으로 중요성을 갖는 비화성음이 보조음이다. 특별히 쉐커는 선행 보조음에 구조적인 우위를 두는데, 그 이유는 하행 보조음이 사용될 경우, 근본선율의 하행과 혼란을 일으킬 소지가 있기 때문이다. Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's *Formenlehre*," 191-297.

비록 불완전한 형태이긴 하지만 보조음이 발전부를 형성하는 것으로 보아 제1모델은 전통적인 쉐커 중경층 그래프와 비교적 닮아있다. 발전부에 나타나는 $\hat{3}$ 과 으뜸화음은 제시부의 제2주제 부에서 시작된 딸림화음을 연장하는 중간에 나타난다. 결국 마디97의 으뜸화음은 높은 위계의 딸림화음이 연장되는 가운데 나타나는, 낮은 위계의 III의 진행이 대위하는 낮은 위계의 사건으로 해석되는 것이다.

보다 효과적인 분석을 위해 이론에 내재된 엄격함의 희생을 어느 정도 감수한다면 분석자는 제2모델('선행음' 모델)의 가능성을 생각할 수 있다. 제2모델에서 $\hat{3}$ 은 선행음으로 작용한다. 근본선율의 구성원인 $\hat{2}$ 에서 '선적인 5-6진행' (5-6 contrapuntal motion)을 통해 미끄러지듯 접근한 낮은 위계의 $\hat{3}$ (마디97)은 딸림화음 슈투페와 비교적 부드러운 불협화, 6도를 이루다가 재현부에서 으뜸화음 슈투페가 도입되면서 협화음이 된다.²⁹ 제1모델과 다른 점은 마디97의 선행음인 $\hat{3}$ 이 재현부에 나타나게 될 구조적 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페를 선행하는 형태로 나타난다는 점이며, 이 점을 보이기 위해 '점선슬러'(Dotted slur)가 재현부의 $\hat{3}$ 으로 이어져있다.

제2모델의 약점은 쉐커이론에서 선행음이 상위 단계의 중경층에 나타나는 상황을 허용하지 않는다는 데에 있다.³⁰ 보조음은 앞이나 뒤에 있는 음들에 치우치지 않는 '독립적인' 불협화음인 반면, 선행음은 뒤따르는 음으로의 해결과정이 중시되는 '종속적인' 불협화음이다. 이 모델에서 발전부는 제시부의 제2주제 부(部)에서 시작된 $\hat{2}$ 를 연장하는 반면, 낮은 위계의 $\hat{3}$ 은(마디97) 재현부 시작부분의 머리음 $\hat{3}$ 에 종속되는, 다소 일관성이 부족한 단점이 있다. 쉐커는 선행음에 대해 자신의 「화성론」에서 선행음은 뒤따르는 화성이나 슈투페가 한 개의 음이나 몇몇 음들에 의해 선행되는 현상으로 이해할 수 있다고 밝히면서 실제 작품에서 나타나는 선적인 현상으로 이해한다.³¹

그러나 쉐커가 음악 표면적인 현상으로 정의한 선행음을 높은 위계에 속하는 구조적 불협화음으로 볼 수 있는 몇 가지 근거가 있다. 첫째, 쉐커는 선행음을 '강세없는 비화성음'을 다루는 과정에서 논의하는데, 이는 쉐커가 선행음을

29 5도와 6도 모두 협화음이나 5도는 완전 불협화 6도는 불완전 불협화라는 음향학적 기준을 적용, 6도를 상대적인 불협화로 분류했다. 이러한 이유로 "부드러운"이라는 수식어를 사용했다.

30 선행음은 말 그대로 뒤따르는 화음에 속하는 음이 먼저 나와 불협화를 이루고, 해당화음이 뒤따라 불협화음이었던 음이 협화음이 되는 선적인 현상으로 정의 내릴 수 있다.

31 Heinrich Schenker, *Harmony* (Chicago: University of Chicago Press, 1954), 302-303. 쉐커는 "선행음은 선적인 현상으로서 그에 관한 논의는 2성부 작곡의 제2종(Second species)에서 이루어져야 한다"고 말한다(302).

경과음과 보조음과 유사한 속성을 갖는 비화성음으로 파악하고 있다는 증거이다. 둘째, 선행음은 접근과 해결의 단계에서 도약이 나타나지 않는 비화성음으로서 논리적으로 볼 때 경과음, 보조음 다음으로 논의될 중요한 불협화음이다. 실제로 쉼커는 「화성론」에서 선행음을 다른 비화성음들 보다 우선하여 논의하며, 이는 선행음의 구조적 중요성을 강조하는 필자의 주장을 뒷받침해준다.

<예 9> 모델3 ('중단없는 근본구조' 모델)

형식: 제시부

발전부 재현부

m. 97 m. 158

모델1과 2가 마디 89를 발전부의 시작으로 간주하면서 마디97에 강하게 나타나는 으뜸화음 슈투페의 존재를 강등(降等)시키는 분석모델들이었다면, 지금 제시하는 두 개의 분석모델들-모델3과 4-은 모두 마디97을 발전부의 '진정한' 시작으로 본다. 모델3은 '중단되지 않는 근본구조'(Uninterrupted Ursatz)에 해당하는데, 여기서는 제시부에 있는 머리음 $\hat{3}$ 과 대종결부 이전에 위치하게 되는 마지막 $\hat{2} - \hat{1}$ 만이 후경층에 속하는 근본구조의 구성원으로 승격된다 (예9). 제2주제 부(部)에 위치하여 '제1중경 선적인 진행'(First-order linear progression)을 이끌어 낼 $\hat{2}$ 나 발전부에 위치하는 $\hat{3}$, 그리고 재현부의 처음에 위치하는 $\hat{3}$ 모두가 상대적으로 낮은 위계로 스케치된다. 따라서 발전부 이전에 오게 되는 중단은 일반적 소나타 형식에서 기대하는 대로 발전부를 이끌어 낼 정도의 높은 위계의 사건이 아니라, 으뜸화음 슈투페를 수식하는 분할속화음이 만들어내는 작은 휴지(休止)에 불과한 것이다. 이 중단없는 근본구조에서, 발전부는 딸림화음 슈투페를 연장

하지 않고, 곡의 시작에 제시된 머리와 으뜸화음 슈투페를 연장한다. 이 모델3은 발전부의 시작부분(마디97)과 재현부(마디158)의 1주제 복귀(復歸)에 공통적으로 나타나는 $\hat{3}$ 사이의 위계를 표시해 주지 못하는 단점이 있다.

모델3이 갖는 구조적 약점과는 대조적으로, 모델4는 발전부의 시작부분(마디97)과 재현부(마디158)의 1주제 복귀(復歸)에 공통적으로 나타나는 $\hat{3}$ 사이의 위계를 차등적으로 구분해준다. 여기서 발전부를 시작하는 $\hat{3}$ 과 이를 뒷받침하는 으뜸화음 슈투페는 재현부에서 나타나는 으뜸화음 슈투페보다 높은 위계로 파악된다.

이 모델4는 소나타 형식의 전형적인 쉐커식 중경 그래프와 일치하는 점이 두 가지 있다. 먼저 $\hat{3} - \hat{2} \parallel \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ 의 근본선율이 $I - V \parallel I - VI$ 의 베이스 분산화음화에 의해 지탱된다는 점이다. 또한 첫 번째 딸림화음 뒤에 중단이 일어난다는 점도 간과해서는 안될 특징이다 (물론 중단된 $\hat{2}$ 를 연장하는 발전부의 역할은 결여되어 있다.). 이러한 분석 모델은 전형적인 쉐커의 중경 그래프와 유사한 이점이 있다. 머리와 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페의 회귀가 재현부인 마디 158에서가 아니라, 발전부인 마디 97에서 일어난다는 점이 이 '후반부 중심 모델'(모델4)이 갖는 유일한 약점일 것이다.³²

<예 10> 모델4 ('후반부 중심' 모델)

형식 : 제시부

발전부 재현부

32 발전부에서 나타난 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페의 연장으로 발전부와 재현부가 하나의 통합된 구조적 실체로 작용함으로써 구조의 후반부에 더욱 무게가 실리게 되는 이 모델을 스미스의 용어 사용을 본떠 본 논문에서 '후반부 중심 모델'이라 부르기로 한다. Smith, "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form," 77-103.

그러나 소나타 형식이 2부분의 구조 위에서 형성되는 3개의 주요한 파트라고 설명될 수 있다는 점을 상기한다면 이 '후반부 중심 모델'이 전혀 타당한 근거가 없는 것만은 아니다. 갈레아찌와 코흐를 포함한 18세기 이론가들이 소나타 형식의 구조를 2부분으로 설명하면서, 2부분 구조의 첫 번째 파트를 제시부로, 두 번째 파트를 발전부와 재현부가 차지하는 것으로 논의했다는 점은 이 모델4가 분석모델로서 갖는 타당성을 한층 증대시킨다. 더욱이 "발전부와 재현부 사이의 구분이 19세기에 와서야 굳어졌더라"는 로즌(Charles Rosen)의 주장은 이 모델4를 이 작품의 중경층 그래프로 선택할 정당성을 부여한다.³³

2.4. 발전부의 분석

발전부가 갖는 문제점은 시작 부분에 있는 으뜸화음 슈투페이다. 또한 발전부를 마무리 짓는 가온화음 III 역시 이 작품을 전형적인 소나타와는 다르게 만든다. 이 절에서 초점을 맞출 점은 바로 발전부에서 중요성을 차지하는 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페의 역할이다.

(예11)에 제시된 두 단의 그래프는 발전부에서 나타나는 중심 성부진행 현상을 낮은 중경층과 상위 중경층으로 나누어 스케치한 것이다. E장조의 으뜸화음이 위치한 마디89는 마디87에 있는 중개화음이 해결되는 지점으로 발전부의 시작이라기 보다는 오히려 제시부의 화성진행을 마무리 짓는 지점이다 (이 점에서 빔(Beam)은 발전부쪽을 향하지 않고 제시부를 향해 그려져 있다.). 마디88에 있는 큰 쉼표는 마디 87과 마디89의 종속적 화성관계를 모호하게 하여 발전부의 시작을 마디89로 듣게 하려는 브람스의 수법으로 보여진다. 그러나 쉼표식 이론에 의거하여 이 부분의 화성 흐름을 거시적으로 살펴보면 마디89의 E장조의 EG[#]B화음은 으뜸화음이라기 보다는 곧바로 그 기능이 해체(解體)되는, A장조 으뜸화음(마디97)에 대한 수식적 딸림화음이라는 사실을 알게된다.

마디96에서 가볍게 반중지 한 후 발전부는 으뜸화음에서 시작한다. 마디 97-101은 제시부의 1주제를 강하게 상기시켜주는 부분으로서 표면적인 선율의 유사성뿐 아니라 이 부분에 내재된 외성구조 ($I-V^4_2-I^6$)이 지탱하는 C[#]-B-A의 3도선) 역시 으뜸화음의 연장을 분명히 한다. 마디 102의 베이스 C[#]은 그 표기를 D^b으로 바꾸면서 C⁷ 화음으로의 진행을 용이하게 하며 결국 F장조로 전조한다. F장조는 B^b장조로 가기 위한 경과적 조성이며 음악은 주제 동기를 동형진행적으로 사용발전하는 상성부와 맞물려 E^b장조까지 흘러간다.

33 Charles Rosen, *Sonata Forms* (W. W. Norton & Company, Inc., 1988), 144-145. 로즌은 1750년대까지만 해도 소나타 형식의 다양한 가능성들이 여전히 개방되어 있었음을 주장한다.

<예 11> 발전부의 중경 그래프(마디 89-158)

a)

A : I

A : I

89 90 97 101 102 105 106 111 114 117 120

b)

A : I

A : I

89 90 97 101 102 105 106 111 114 117 120

<예 11계속> 발전부의 중경 그래프(마디 89-158)

a)

121 124 127 129 132 138 145 147 145 147 149 151 152 156 158

b)

4-line (G#-F#-E-D#)
4-line (G#-F#-E-D#)
5-line (D#-C#-B-A#-G#)
4-line (G#-F#-E-D#)
3-line (D#-C#-B#)

이러한 다채로운 조성변화 위에서 나타나는 상성부 움직임은 매우 전형적이다. 마디102의 C[#]에 대한 상성부 대위는 A, 베이스 C에 대해 B^b(마디 104), 그리고 F에 대해서는 다시 A가 대위로 작용함으로써(마디105), 미시 단계의 보조음 진행(Neighboring motion)이 나타난다 (A-B^b-A).

음악은 반음계적 3도 관계 조성인 B장조로 전조되며 1주제 동기의 동형진행적 발전은 계속된다. 마디117에서 일어나는 급작스러운 화성변화는 b단조, f[#]단조, 그리고 마침내 c[#]단조에 봉착하게 만들면서 마디 124부터는 딸림화음의 긴 연장이 일어난다. 이러한 급격한 조성 변화를 거치는 동안 상성부는 B에서 A를 거쳐 G[#]으로 하행한다. B-A의 선율진행을 대위하는 음은 베이스의 B로서 쉼커의 대위체계에 따르면, 2중 대위에 근거한 것이다.

마디124의 긴 지속음 G[#]은 마치 1주제의 회귀(回歸)를 준비하는 재경과부(Retransition)를 연상하게 하지만 연장되는 화음이 원 조성의 V가 아닌, 가온 조성의 딸림화음이라는 점은 그러한 청취가 그릇된 것임을 확인시켜 준다. 무려 13마디에 이르는 긴 연장 이후 성립된 가온조성(III)은 발전부의 최종 화성 목표이다.

딸림화음의 긴 연장 뒤에 나타나는 선율은 앞서 제시된 주제와는 그 연관성을 찾기 힘든 에피소드로 봐야 할 것이다. 유사악절 구조로 선행악구는 피아노, 후행악구는 바이올린에 의해 주도된다. 가온 조성에서 펼쳐지는 이 에피소드 선율은 지엽적인 5도 하행선으로 구성되며, 이 5도선은 발전부의 머리음으로부터 시작되는 옥타브 하행의 구성원이 된다. 따라서 발전부 전체의 성부 구조는 다음과 같이 전형충적인 옥타브 순차진행과 그 대위로 요약될 수 있으며, 이는 발전부 전체가 옥타브하행음역이동(Descending register transfer) 수법을 통해 머리음 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페를 연장한다는 본 논문의 요지를 잘 뒷받침해 준다(예 12).

<예 12> 발전부의 중경 그래프와 외성성부진행 요약

a)

A: I III

137

b)

A: I III

8 - 7

3. 나가면서

본 논문에서 필자는 브람스의 A장조 바이올린 소나타 제1악장이 갖는 형식적 문제점에 대해 논의했다. 소나타 형식에 관한 역사적인 선행연구는 18세기 이론가들이 소나타 형식을 2부분 구조로 이해면서 첫 번째 부분을 제시부, 두 번째 부분을 발전부와 재현부로 나누었다는 사실을 통해 이 작품의 중경 그래프가 취할 수 있는 분석 모델의 근거를 찾았다. 필자가 제시한 네 개의 분석 모델들 중 비판적 검토를 거쳐 선택된 모델4(‘후반부 중심 모델’)는 전형적인 쉐커식 중경 그래프와 닮아 있으면서도 이 작품이 갖는 고유한 형식적 문제점들을 잘 보여주는 이상적인 모형이다.

이 작품은 2부분 구조로 된 3부분 형식의 구조를 띠고 있다. 그럼에도 불구하고 발전부가 머릿음 $\hat{3}$ 과 으뜸화음 슈투페를 연장하기 때문에 $\hat{2}$ 의 중단과 그 연장이 발전부를 이끌어낸다는 전형적인 소나타 구조와는 구별된다. 발전부와 재현부가 분리되지 않는 하나의 형식 단위로 작용하는 구조적 특징으로 인해 발

전부에서 대종결부까지 연속성이 성취되며 구조적 중요성이 후반부에 실리는 미학적 효과를 예상할 수 있다. 이러한 연속성은 표면적 형식과 조성구조 사이의 경계를 의도적으로 모호하게 함으로써 더욱 긴 호흡을 성취해 내려는 19세기 작곡가들의 시학(詩學)으로 이해할 수 있을 것이다.

표면적 형식과 조성구조에 관한 면밀한 검토는 이 작품뿐 아니라 다른 조성 음악 작품들이 갖는 형식적 문제들을 이해하고 해결하는 데 큰 도움을 준다. 웹스터가 말한 “3개의 주요한 부분으로 구성된 2부분의 조성구조”는 몇몇 전형적인 형식 모델을 따르는 소위 ‘교과서적 소나타 형식’에서는 잘 들어맞지만 19세기 작품들, 특히 브람스나 슈만과 같은 19세기 낭만주의 기악음악 작품들의 형식 구조를 분석하는 데에는 어려움이 따른다는 점이다. 한 작품이 갖는 독특한 구조적 특징들과 그러한 독창성이 성취해내는 미학적 효과를 밝혀내는 것이 분석의 궁극적 목표라면, 본 논문이 브람스의 A장조 바이올린 소나타 제1악장에 관한 분석적 역할을 담당하기를 바란다.

한글검색어: 소나타 형식, 3부분 소나타 형식, 형식과 구조, 브람스 바이올린 소나타 A장조, 하인리히 쉰커, 허위 으뜸화음, 진정 으뜸화음, 위계구조, 분석모델

영문검색어: Sonata Form, Ternary Sonata Form, Form and Structure, Brahms's Violin Sonata A-major, Heinrich Schenker, Apparent tonic, True tonic, Hierarchical Structure, Analytical model

참고문헌

- 송무경. 조성음악의 분석이론. 「음악이론과 분석」. 김 연 책임편집. 서울: 심설당, 2005.
- Adrian, Jack. "The Ternary-Sonata Form." *Journal of Music Theory* 34/1 (1990), 57-80.
- _____. "The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections." *Integral* 5 (1991), 1-53.
- Burnham, Scott. "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form." *Journal of Music Theory* 33/2 (1989), 247-271.
- Cadwallader, Allen. "Form and Tonal Process." *Trends in Schenkerian Research*. Ed. Allen Cadwallader. (New York: Schirmer), 1990, 1-21.
- Cadwallader, Allen and David Gagn. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Churgin, Barthia. "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form." *Journal of American Musicological Society* 21 (1968), 181-199.
- Forte, Allen and Steven Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1982.
- Laufer, Edward. "Voice-Leading Procedures in Development Sections." *Studies in Music from the University of Western Ontario* 13 (1991), 69-120.
- Neumeyer, David and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. W. W. Norton & Company, Inc., 1988.
- Schachter, Carl. "Either/Or." *Schenker Studies* ed. Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 165-179.
- Schenker, Heinrich. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press, 1954.
- _____. *Free Composition*. New York: Longman, 1979.
- Smith, Charles. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's *Formenlehre*." *Music Analysis* 15/2-3 (1996), 191-297.
- Smith, Peter. "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form." *Music Theory Spectrum* 16/1 (1994), 77-103.

- Song, Moo Kyoung. "Au Unresolved Conflict between Form and Structure: a Schenkerian Analysis of the First Movement of Brahms's Second Violin Sonata in A-major, Op. 100." Master's thesis, The University of Texas at Austin, 1999.
- Snyder, John. "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata, K.545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?" *Theory and Practice* 16 (1991), 51-78.
- Webster, James. "Sonata Form." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 (1980).
- Wuensch, Gerhard. "Hugo Riemann's Music Theory." *Studies in Music from the University of Western Ontario* 2 (1977), 108-124.

English Abstract:

The Analytic Problem of the Development Section
Prolonging a Tonic *Stufe* :
A Study of the First Movement of
Brahms's Second Violin Sonata in A-major

Moo Kyoung Song

The first movement of Brahms's Second Violin Sonata poses an analytic problem that the development begins with a tonic and prolongs it throughout the entire section. The occurrence of the tonic *Stufe* at the irregular place calls the stereotypical formal outline for the sonata form generally assumed in the Schenkerian theory into a question.

A historical review concerning the sonata form proposes a theoretical hypothesis that the binary structure of the sonata form divides the three main formal sections into the exposition as one and the development and recapitulation together as the other. Jack Adrian's conception of a ternary-sonata form and Peter Smith's analytical models caused by a comparison of hierarchical statuses of the *Urfurte* members are integrated in this paper in order to present a modified and supplemented analytical model, which will show structural features of the movement efficiently. Only one of the four proposed analytical models is selected as a result of a close and critical evaluation of each. The detailed analysis with voice-leading graphs for the development is followed.