『음악논단』 제49집
2023년 4월, 135-185쪽
ⓒ 2023 한양대학교 음악연구소
https://doi.org/10.36944/JSPM.2023.04.49.135

‘화음’에서 ‘음향’으로:
브람스 ≪피아노곡집≫ Op. 119, No. 1 ‘인테르메조’에 대한 또 다른 해석

서 정 은
(서울대학교 음악대학 부교수)

Ⅰ. 들어가는 글

“이 곡은 불협화음들로 가득합니다. 이 불협화가 당신 마음에 들지 않을지도 모릅니다. […] 이 곡은 대단히 ‘멜랑콜리’합니다. ‘매우 느리게 연주되어야 한다’는 표현으로는 충분치 않으며, 모든 마디와 모든 음이 마치 리타르단도처럼 연주되어야 합니다. 마치 하나하나로부터 멜랑콜리를 끌어내려는 듯이, 불협화로부터 환희와 쾌적함을 끌어내려는 듯이.”

1893년 5월 Op. 119의 첫 곡 ‘인테르메조’에 관하여
브람스가 클라라에게 보낸 편지[1)]

1) Berthold Litzmann (ed.), *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896*. 2. Band 1872-1896 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927), 513; Berthold Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896,* vol. 2 (New York: Vienna House, 1973), 228; Styra Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters,* selected and annotated by Styra Avins, trans. Josef Eisinger and Styra Avins (Oxford: Oxford University Press, 1997), 706. 브람스가 편지에서 언급한 불협화와 느린 템포에 관해서는 Ⅲ장에서 논의한다.

브람스의 마지막 피아노 작품인 ≪피아노곡집≫(*Klavierstücke*) Op. 119 (1893) 중 첫 곡 '인테르메조'[2] B단조는 브람스의 이른바 '하행 3도'(falling thirds, descending thirds)[3]가 중요하게 등장하는 작품 중에서도 독특한 예에 속한다. 브람스의 하행 3도에 관해서는 흔히 ≪교향곡 4번≫ Op. 98의 1악장이나 피아노 소나타 3번 Op. 5의 2악장, ≪네 개의 진지한 노래≫(*Vier ernste Gesänge*) Op. 121 중 'O Tod' 등이 언급되어왔고, 본고에서 살펴볼 Op. 119, No. 1도 이와 비슷한 관점에서 논의되기도 했다. 그러나 Op. 119, No. 1 인테르메조는 다른 곡들의 하행 3도와 구별되는 특별한 의미를 지닌다는 관점에서 이 글은 출발한다.

이 곡의 특징은 단순한 하행 3도 선율 또는 3도 관계(third relations) 화음들의 사용이 아니라, 3도 간격으로 한 음씩 아래로 쌓아내려 '5~7성부 화음을 구축'한다는 점, 그리고 이러한 특징 자체가 거의 주제적으로 사용된다는 점이다.[4] 일반적인 호모포닉 텍스처에서 최상성의 선율이 주제적 특징을 띠고 중·하성들은 보조적 역할을 한다면, 이 곡에서는 호모포닉 텍스처가 지배적인데도 불구하고 최상성의 선율적 주제뿐 아니라 이를 지탱하는 중·하성부에서 일어나는 음악적 사건들 또한 거의 주제적이라 할 만한 매우 흥미로운 특징을 보인다.

이 인테르메조는 전체 67마디의 짧은 길이에 단순한 3부형식으로 구성되었음에도, 연구자들의 관심을 끌 만한 요소들을 갖고 있기에 적잖은 선행연구들이 있었다. 그러나 대부분의 연구들은 이 글에서 다룰 화음의 수직적 축적에 대해 주목하기보다는[5] 해당 패시지들을 2성부 구조로 바라보거나 3화음 단위

2) 국립국어원의 외래어표기법을 따라 '인테르메조'로 표기한다.

3) 예컨대 Denis Matthews, *Brahms Piano Music* (Seattle: University of Washington Press, 1978), 71; Jonathan Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), 89, 92 등 여러 곳에서 언급된다. 하행 3도는 이후로도 많은 브람스 연구에서 다루어진 주제다.

4) 그러므로 이 글에서 사용하는 '하행 3도 주제'라는 단어는 ≪교향곡 4번≫ 등에서와 같이 하행 3도 선율이나 3도권 화성진행을 의미하지 않으며, 하행 3도를 통한 화음의 축적을 지칭한다.

5) 콘(1990), 브라우어(2008), 룰(2011)의 연구에서 본고와 유사한 관점을 언급하나, 세 논문 모두 논의의 전개에 있어 본고와는 근본적 차이를 보인다. 이에 대해서는 Ⅲ장에서 상술한다. Edward T. Cone, "Harmonic Congruence in Brahms,"

로 파악해 화성 진행을 분석하기도 했다.

이 글에서는 위에 서술한 이 곡의 특징들에 관해 '화음에서 음향으로'라는 논점을 바탕으로 새로운 방향의 접근을 시도한다. 첫째, 연속되는 하행 3도의 축적(accumulation)[6]에 의해 형성되는 '다성부 구조'에 주목하여 성부별 '음가'(duration)에 초점을 두고, 성부마다 상이한 리듬·박절과 수직적 음향의 정교한 변화를 살펴본다. 둘째, 하행 3도 주제가 곡 전체에 걸쳐 제시, 변형되는 7개의 패시지에 초점을 두어 그 패시지들 간 변형이 어떻게 이루어지며 형식구조상 어떤 의미를 띠는지 살펴본다. 셋째, 피아노를 통한 브람스의 이러한 음향실험이 어떻게 20세기 작품으로 이어지는지, 20세기 초 이후 현대음악의 주요 재료 중 하나가 된 톤 클러스터(tone cluster) 그리고 헬무트 라헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)의 작품에서 발견되는 연관성을 논의하며, 거슬러 올라가 브람스에게 커다란 영향을 끼친 슈만과의 연관성을 유추해본다.

브람스 Op. 119, No. 1 인테르메조에서 발견되는, '화성적' 사고를 넘어서는 '음향적' 사고의 흔적을 좇음으로써 선행연구들의 관점에 추가적으로 '또 하나의 해석'을 더하려 하며, 이로써 쇤베르크 이후 여러 학자들이 논증한 "진보주의적 브람스"[7]의 면모와는 또 다른, 브람스의 혁신적인 한 면을 이 글에서

---

in *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives,* ed. George S. Bozarth (Oxford: Clarendon Press, 1990), 165-188; Candace Brower, "Paradoxes of Pitch Space," *Music Analysis* 27/1 (2008), 89; Marie Rivers Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms," (Ph.D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011), 181-184.

6) 화음의 '축적'이라는 표현이 음악용어로 통용되는 것은 아니다. 그러나 브람스 Op. 119, No. 1에 나타나는 화성적·대위적 특징은 일반적으로 쓰이는 '화음의 형성'이나 '구축'보다는 '축적'이라는 개념에 가깝다고 판단되기에 이 글에서는 축적이라고 표현한다. 시간을 두고 한 음씩 쌓아가기 때문에 '모아서 쌓는다'라는 축적(蓄積)의 개념이 적합하다고 보인다. 또한 음악 관련 저술에서 좀 더 많이 쓰이는 유사한 단어로 '중첩'(superimposition)이 있으나, 이 역시 시간의 흐름 속에 하나씩 쌓여간다는 의미보다는 결과적·전체적으로 쌓여 있는 상태에 가까우므로, 이 글에서는 축적과 구별하여 사용한다.

7) Arnold Schoenberg, "Brahms the Progressive (1947)," in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg,* ed. Leonard Stein, trans. Leo Black (London: Faber & Faber, 1975), 398-441; Michael Musgrave, "Brahms the Progressive: Another View," *The Musical Times* 124/1683 (1983), 291-294; John Rink, "Opposition and Integration in the Piano

살펴보려 한다.

II. 브람스 Op. 119, No. 1 '인테르메조'의 기존 해석들에 대한 논평

이 곡에 대한 선행연구들 중 본고에서 주목하는 지점, 즉 하행 3도 주제가 집중적으로 사용된 A섹션의 마디1-3, 9-11, A′섹션으로의 재경과구인 마디43-46,[8] A′섹션의 마디47-49, 55-57, 61, 65-66에 대한 논의들에 초점을 두고 이 부분들을 어떻게 해석했는지 살펴본다.[9] 선행연구들은 크게 쉔커의 분석(및 쉔커식 분석) 그리고 화성・선율에 대한 세부적 분석으로 구분되며, 부가적으로 형식・프레이즈에 대한 논의, 대위적(캐논적) 특징에 대한 논의도 발견된다. 이 중 대다수를 이루는 첫 번째와 두 번째 범주의 선행연구에 대해 간략히 소개, 논평한다.

1. 쉔커 분석과 쉔커식 분석들

섹션 A와 A′에 대한 전경・중경 차원의 그래프를 살펴보자. 우선 〈악보 1〉은 브람스 원곡의 A섹션 전체로(마디1-16), 이 곡에서 하행 3도 주제가 처음 등

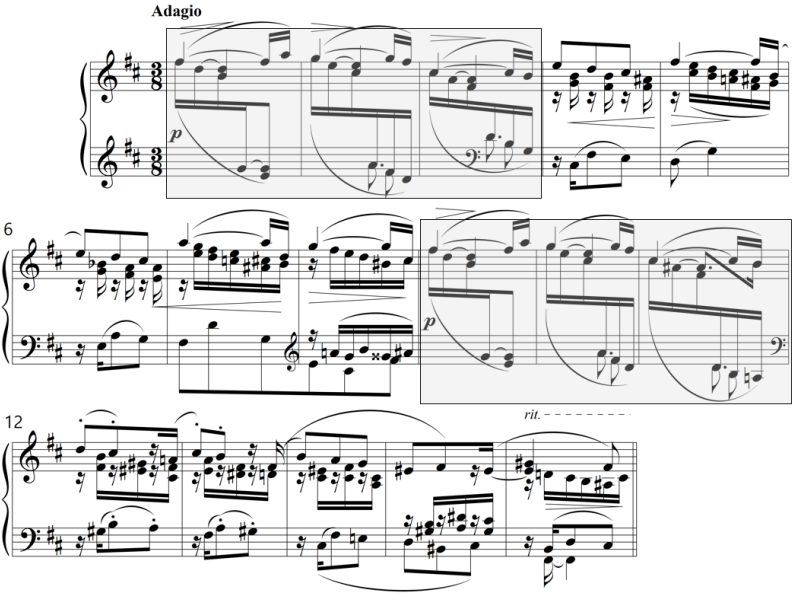
Music," in *The Cambridge Companion to Brahms.* ed. Michael Musgrave (New York: Cambridge University Press, 1999), 79-97 중 94-97에서 "Music of the future: the 'progressive' Brahms"라는 소제목으로 브람스 Op. 118, No. 6을 다루었다. 본고에서 논의하는 인테르메조에 관한 글은 Dunsby, "Brahms the progressive and intermezzo, op. 119, no. 1," 85-105로, 던즈비의 글에 대해서는 II장과 III장에서 상세히 살펴본다.

8) 이미 여러 선행연구에서 이 패시지를 'retransition'이라 지칭했고, 필자도 동일한 관점을 갖기에 재경과구라 칭한다. Allen Cadwallader, "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahm's B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1," *Theory & Practice* 8/2 (1983), 21; Steven Rings, "The Learned Self: Artifice in Brahms's Late Intermezzi," in *Expressive Intersections in Brahms: Essays in Analysis and Meaning,* eds. Heather Platt and Peter H. Smith (Bloomington: Indiana University Press, 2012), 40 등.

9) D장조의 중간 섹션(B섹션: 마디17-46)에서도 흥미로운 점이 많이 발견되나, 이 글에서는 하행 3도 주제가 나타나는 A섹션(마디1-16)과 A′섹션(마디47-67), 그리고 A′으로의 연결구(재경과구)에 해당하는 B섹션의 끝부분(마디43-46)에 주목한다.

장하는 모습을 마디1-3, 9-11에서 볼 수 있다.

〈악보 1〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조', 마디1-16



(Sviatoslav Richter) (백건우)

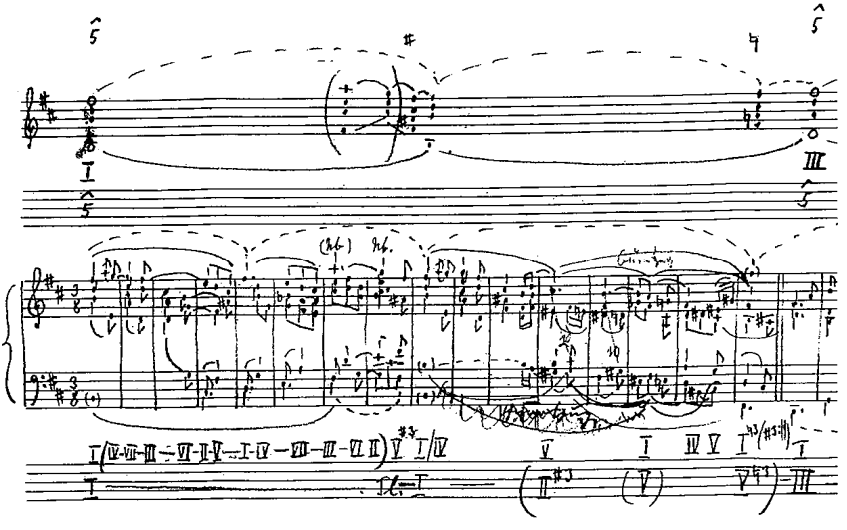
〈악보 2〉는 마디1-17에 대한 쉔커의 전경 스케치로, 악보 아래 화음기호를 보면 하행 3도 선율에서 근음을 선별하여 Ⅰ-Ⅳ-Ⅶ-Ⅲ-Ⅵ-Ⅱ-Ⅴ 등 5도권 진행으로 분석한 것을 알 수 있다. 이렇게 화성을 파악하는 관점은 캐드웰레더(〈악보 3〉)를 비롯해 Ⅱ장 2절에서 살펴볼 후대의 여러 연구에도 반영된다. 또한 〈악보 2〉 상단의 분석에서 작품의 표층적 특징으로부터 화성적·선율적 골조를 파악해내는 쉔커의 관점이 보인다. 이 곡에 대한 쉔커식 분석 중 대표적인 두 가지의 마디1-8을 보면, 포오트와 길버트의 분석과[10] 캐드웰레더의

10) Allen Forte and Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York and London: W.W. Norton & Company, 1982), 227, Ex. 193.

분석(〈악보 3〉)은 쉔커의 스케치를 바탕으로 부분적으로 수정 또는 정교화한 것으로 보인다.

쉔커 자신의 분석과 쉔커식 분석들에서 이 곡의 전경층을 바라보는 공통적 관점을 요약하면, 첫째, 마디1-16을 B단조의 Ⅰ도에서 Ⅴ도로 가는 진행으로 보고 (물론 중경층에서는 마디1-16을 Ⅰ도의 연장으로 해석한다), 둘째, 세부적으로는 선행악구(마디1-8)와 후행악구(마디9-16)도 마찬가지로 Ⅰ→Ⅴ 진행으로 보았다. 즉 선·후행악구의 마지막 마디(8과 16)에 도달하기까지의 과정을 Ⅰ의 연장으로 보았다. 그밖에 선적 진행(linear progression), 머리음 $\hat{5}$(f♯)의 연장(prolongation) 등도 전경층 분석에서 공통적으로 나타난다.

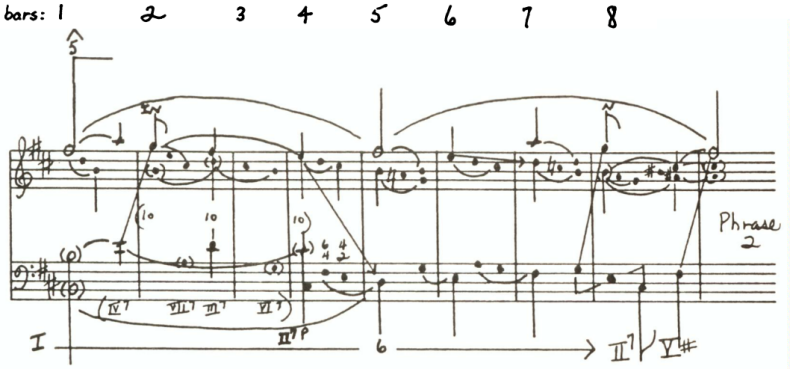
〈악보 2〉 쉔커의 전경층 스케치: 마디1-17 (Oster Collection, file 34/item 1)[11]



지면 사정상 그래프는 싣지 않는다.

11) Allen Cadwallader and William Pastille, "Schenker's Unpublished Work with the Music of Johannes Brahms," in *Schenker Studies 2,* eds. Carl Schachter and Hedi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press. 1999), 32.

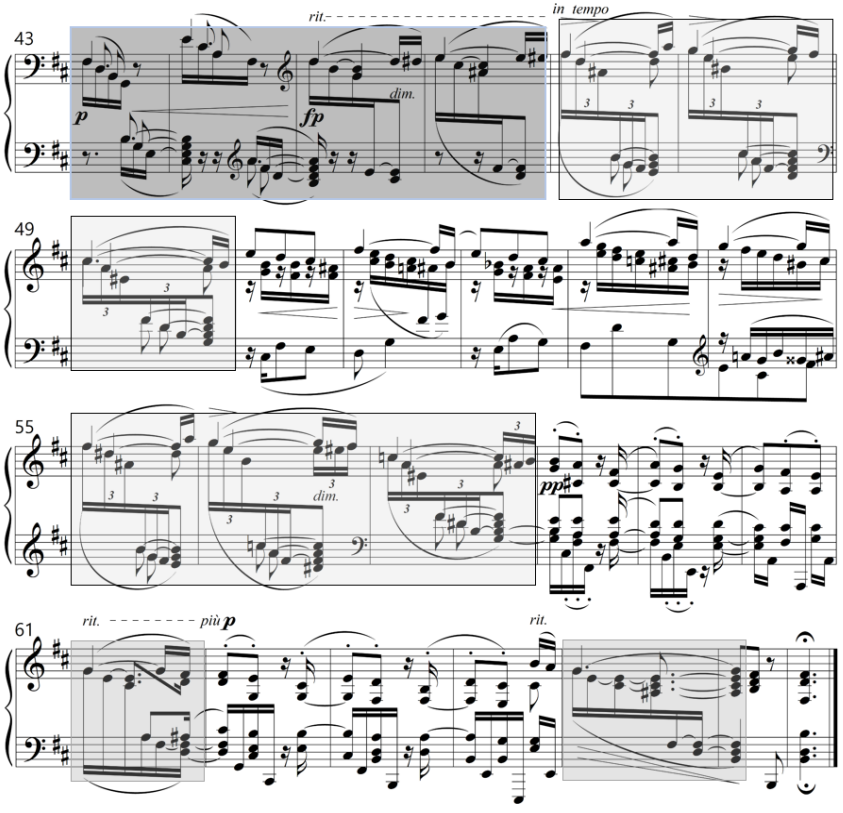
〈악보 3〉 캐드웰레더의 전경층 그래프: 마디1-8[12)]



다음 〈악보 4〉는 B섹션 끝부분의 재경과구(마디43-46)와 A′섹션(마디47-67)으로, 하행 3도 주제가 마디43-46, 47-49, 55-57, 61, 65-66에서 약간의 변형을 동반한 채 재등장한다. 각 패시지의 구조적 역할, 최상성 선율, 축적된 화음을 기준으로 명암을 달리 표시하였다. (이에 대해서는 Ⅲ장 2절에서 상세히 논의한다.)

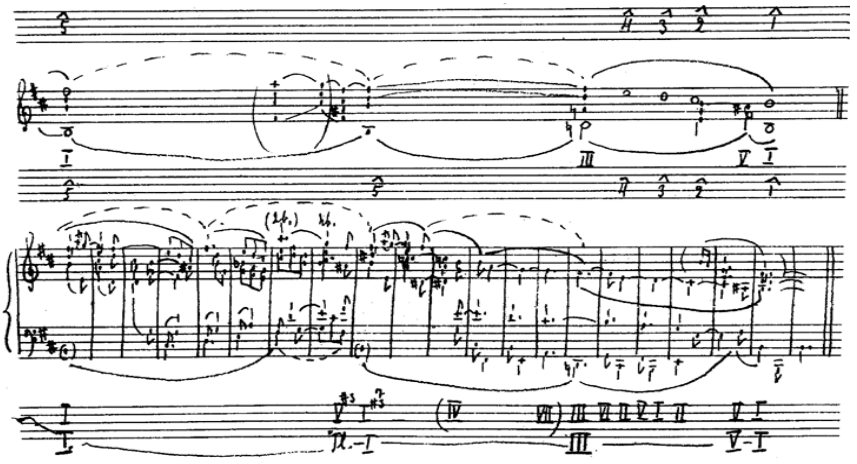
12) Cadwallader, "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahm's B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1," 9. 캐드웰레더는 1983년에 학위논문과 학술논문에서 이 곡의 분석 그래프를 상세히 제시하였다. Cadwallader, "Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms" (Ph.D. Diss., University of Rochester. 1983), 29, 33 등. 캐드웰레더는 쉔커의 "숨겨진 모티브 반복성"(concealed motivic repetition)의 개념을 토대로 표층의 동기적 특징이 심층에서도 나타남을 이 인테르메조를 비롯한 브람스 작품들의 예를 통해 연구하였다. 즉 '여러 구조적 층위에서 발견되는 동기적 통일성'을 파악한 것으로, 본고의 접근과는 다른 방향이나 의미 있는 연구라 하겠다. (쉔커의 이러한 개념은 칼 샤흐터[Carl Schachter], 찰스 버크하트[Charles Burkhart] 등 후대 학자들에 의해 연구되었다. 샤흐터는 이를 "음형이나 동기의 위장된 반복[disguised repetition of figures or motives]"라고 표현한다.)

〈악보 4〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조', 마디43-67

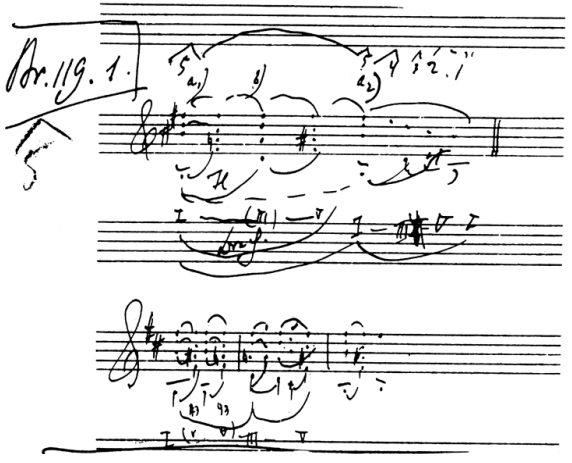


〈악보 5〉는 마디47-67에 대한 쉔커의 전경층 스케치로, 5도선(Quintzug, $\hat{5}$-line)인 근본선율(Urlinie)이 A′섹션에서 완성되는 것, 즉 마디47-61까지 이어지던 $\hat{5}$가 마디61-66의 진행을 통해 $\hat{4}$-$\hat{3}$-$\hat{2}$-$\hat{1}$로 완성되는 것을 나타낸다. 쉔커의 중경층 스케치(〈악보 6〉)는 이러한 관점을 보다 거시적 층위에서 보여준다.

〈악보 5〉 쉔커의 전경층 스케치: 마디47-67 (Oster Collection, file 34/item 1)[13]



〈악보 6〉 쉔커의 제1중경층 스케치: 곡 전체 (Oster Collection, file 34/item 2)[14]

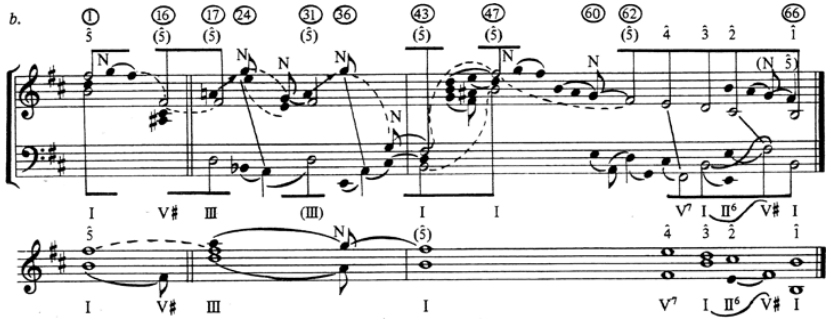


13) Cadwallader and Pastille, "Schenker's Unpublished Work with the Music of Johannes Brahms," 35.

14) Cadwallader and Pastille, "Schenker's Unpublished Work with the Music of Johannes Brahms," 36. 〈악보 6〉에 보이듯이 쉔커는 이 곡의 세 섹션을 각각 a_1, b, a_2로 지칭하였으나, 대부분의 다른 연구에서와 같이 본고에서는 A, B, A′로 지칭한다.

잘처와[15] 포오트・길버트(악보 7)도 중경층에서 쉔커와 크게 다르지 않은 분석을 보인다.[16] 단, 포오트・길버트의 경우 A′섹션을 마디43부터 시작된다고 본 것이 차이점인데, 음형적 공통점을 근거로 섹션을 구분한 것으로 보인다. B섹션에 나타나지 않던 연속적 하행 3도가 마디43부터 재등장하기 때문이다. 그러나 A섹션 마디1-3과 9-11에서 규칙적인 여덟 마디 프레이즈를 형성하며 등장했던 최상성 주제선율과 하행 3도 주제가 마디47에서 재현되므로, 마디43-46은 재경과구, 마디47부터 A′섹션으로 보는 것이 타당할 것이다.

〈악보 7〉 포오트・길버트의 제2중경층 그래프: 곡 전체[17]



쉔커식 접근은 구조적으로 중요한 화음과 성부진행(voice-leading)을 찾고 이를 토대로 점차 근본선율(Urlinie)과 근본구조(Ursatz)를 파악해간다. 즉 전체 악곡 중 구조적 중요성을 띠는 지점들에 주목한다. 이처럼 악곡 전체의 구조에 대한 거시적 통찰을 가능케 하는 쉔커식 분석방법론의 강점에 대해서는 재론할 필요가 없을 것이다. 또한 여러 층위의 성부진행을 파악하는 쉔커식

15) Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover, 1962), 251, Fig. 477d. 잘처는 4개의 그래프를 통해 곡 전체를 전경→제3중경→제2중경→제1중경의 단계로 제시하였다(248-251). 지면 사정상 그래프는 싣지 않는다.

16) 비교적 최근 연구로 무려 67쪽에 걸쳐 이러한 쉔커식 분석의 역사를 다루고 자신의 새로운 시각을 추가한 슈테판 로링어의 논문 역시 쉔커식 접근에 토대를 두고 있다. Stefan Rohringer, "Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1," *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/1 (2013), 79-145.

17) Forte and Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, 215, Example 183.

접근은 대부분의 조성 작품들에서 대위적·화성적 구조를 파악하는 데 매우 효과적이다. 위에 살펴본 선행연구들도 이러한 장점을 가지고 있다.

그러나 브람스 Op. 119, No. 1의 섹션 A와 A′에 있어서 이러한 성부진행 파악은 이 곡을 바라보는 하나의 유용한 방법일 수는 있으나, 이 곡의 독특한 특징을 읽어내기 위해서는 또 다른 시각이 필요하다고 보인다. 또한 전경→중경→후경으로의 구조적 층위 분석을 통해 파악되는 근본구조가 가장 핵심적인 골조에 해당한다면, 골조를 덮고 살을 붙여 정교한 완성에 이르는 반대 방향의 과정(쉔커의 용어를 사용한다면 계층적 작곡, Auskomponierung)의 결과물, 즉 사실상 작곡가 고유의 양식적 특징들이 나타나는 음악 표면의 중요성에도 주목할 필요가 있다. 쉔커식의 위계적 층위 개념에서는 가장 표층에 해당하나 개별 작품의 양식적 정체성을 드러내는 것이 이 층위로, 또 다른 음악적 중요성을 갖는다고 본다. 본고는 이 부분에 주목한다는 점에서, 접근 방향에 있어 쉔커식 분석과 근본적인 차이를 지닌다.

2. 화성·선율에 대한 세부적 해석들

쉔커(식) 관점이 아닌 연구들은 크게 두 가지 방향으로 나뉘었다. 하나는 하행 3도 주제가 등장하는 패시지들을 2성부 구조로 파악하여 연속적 하행 3도를 '선율'로서 이해하는 것이고, 다른 하나는 이를 3화음 단위로 파악하여 화음 진행(chord progression)을 분석하는 것이다.

쉔커식이 아닌 접근들은 대부분 이 두 가지 관점이 모두 나타나는 던즈비의 1981년 연구를 기반으로 하는 것으로 보인다. 그는 『브람스의 구조적 중의성』(*Structural Ambiguity in Brahms*)이라는 저서에서[18] 브람스의 4개 작품에 나타나는 구조적 중의성을 고찰하였는데 그중 하나가 이 인테르메조를 다룬 "진보적 브람스와 인테르메조 Op. 119, No. 1"(Brahms the progressive and intermezzo, Op. 119, No. 1)이다.[19]

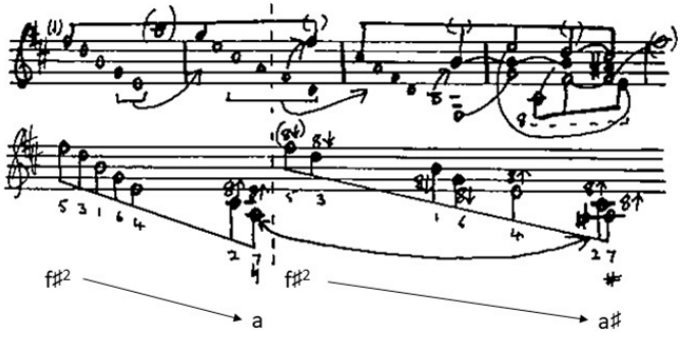
---

18) 책 속표지에 따르면 이것은 던즈비의 학위논문(Leeds University, 1976)을 보강한 저서이다. 서지사항은 각주 3)을 참조하시오.

19) 이 글에서 던즈비는 쇤베르크의 글("Brahms the Progressive," 1947)에 대한 논평과 함께 자신이 생각하는 브람스의 진보적 측면에 대해 서술한다. 던즈비가 바라본 브람스 Op. 119, No. 1의 진보성은 본고 Ⅲ장에서 논의되는 본 연구자의

우선 하행 3도 선율로 보는 관점에 대해 살펴보면, 몇몇 연구에서 이 곡의 마디1-3을 마치 ≪교향곡 4번≫ 1악장과 같이 선율적 하행 3도처럼 다루고 있다. 〈악보 8〉은 던즈비가 마디1-4를 두 개의 3도 사이클(f♯^{2}-d^2-b^1-g^1-e^1-c♯^{1}-a, f♯^{2}-d^2-b^1-g^1-e^1-c♯^{1}-a♯)로 파악해 각기 D장조와 B단조의 온음계적 영역으로 해석한 것이다.

〈악보 8〉 던즈비의 마디1-4 분석: 두 개의 3도 사이클(f♯^{2}-a, f♯^{2}-a♯)[20]



또 다베리오도 브람스가 하행 3도의 연쇄를 통해 '멜로디'를 만드는 것을 즐겨했다고 여러 차례 서술한다.[21] 가장 자주 인용되는 예로 다베리오 역시 ≪교향곡 4번≫의 1악장(하행 3도와 상행 6도가 번갈아 사용되는)을 들면서, 한 신랄한 평론가가 브람스 ≪교향곡 4번≫에 대해 "아이디어 없이 작곡하는 기술"을 새로운 경지로 끌어올렸다고 비꼬아 말했던 것은 아마도 이러한 특징에 대한 것이었을 것이라고 추측한다.[22]

슈만 연구가인 다베리오는 3도 연속진행에 대한 브람스의 이런 애호가 슈만

관점과 분명한 차이가 있다. 이에 관해서는 Ⅲ장에서 던즈비를 인용하여 비교한다.

20) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works,* 94.

21) John Daverio, *Crossing Paths: Schumann, Schubert, Brahms* (Oxford, UK: Oxford University Press, 2002), 158 등.

22) 브람스 작품에 대해 비꼬는 듯한 평론을 남긴 이로 다베리오가 언급한 평론가이자 작곡가는 후고 볼프다. Hugo Wolf, *The Music Criticism of Hugo Wolf*, trans. and ed. Henry Pleasants (New York: Holmes and Meier, 1978), 186; Daverio, Crossing Paths: Schumann, Schubert, Brahms, 282로부터 재인용.

과 관련될 수 있다고 조심스럽게 언급하며, 슈만과 브람스의 여러 작품에 나타나는 3도 연속진행의 예를 든다.[23] 슈만의 하행 3도 선율의 예를 설명한 그는 이것이 브람스의 전형적인 제스처라고 말하며, 두 작곡가의 작품에 나타나는 선율진행에 주목한다. 그는 브람스 ≪교향곡 4번≫ 1·4악장, ≪네 개의 진지한 노래≫ 중 'O Tod, wie bitter bist du', '인테르메조' Op. 119, No. 1을 하행 3도 연속의 예로서 언급하며, 동일한 맥락에서 ≪이중협주곡≫ 1악장의 첼로 오프닝 카덴차(마디16-20, e^1-c^1-a-f-d-B-G-E)와 3악장의 마디45-47 (g^2-e^2-c^2-a^1-f^1-d^1)을 예로 든다.[24] 그러나 이 가운데 '인테르메조' Op. 119, No. 1을 제외한 다른 작품들은 모두 선율적인 3도 관계의 예로서, 다베리오의 시각과 같이 이 인테르메조를 다른 곡들과 동일한 범주로 다루는 것은 적절치 않아 보인다.

이 인테르메조의 연속적 하행 3도와 브람스의 다른 여러 곡에서 발견되는 연속적 하행 3도가 언뜻 유사한 진행으로 보일 수도 있다. 또 이 인테르메조의 하행 3도 패시지들 경우에도 16분음표 단위의 최저음들만을 연결하면 하행 3도 '선율'이 도출되는 것도 사실이다. 그러나 이 인테르메조에 나타나는 3도 진행은 건반을 차례대로 누르고 차례대로 손을 떼면서 발생하는 선율적 진행이 아니며, 음이 하나씩 쌓여 두터운 다성부를 구축한다는 점에서, 최저음들로부터 하행 3도 선율을 도출하는 것에 그치지 않고 각 16분음표 단위의 수직적 음향이 어떻게 구축되며 연결되는지 고찰하는 것이 필요할 것이다.

다음으로, 하행 3도 주제가 등장하는 패시지들을 3화음·7화음 단위로 파악하여 화음 진행을 분석한 주요 선행연구들을 살펴본다. 우선 음을 3개씩 묶어 '3화음'의 이동으로, 즉 마디1을 Ⅰ-Ⅳ 화음 진행으로 본 던즈비의 연구를 들 수 있다(〈악보 9〉).[25] 앞서 〈악보 2〉에서 보았던 쉔커의 화성분석과 유사한 이 해석은 수직적 화성을 전체적으로 보지 않고 음을 3개씩 끊어서 보는 관점이

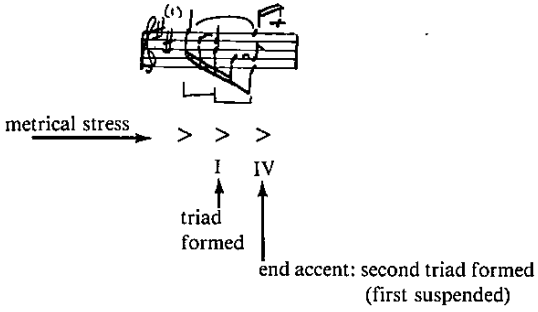
23) Daverio, *Crossing Paths*, 158, 160. 다베리오는 슈만의 피아노사중주 E♭장조를 언급하며 "한편으로는 과거의 작품들과 구조, 동기, 리듬, 대위적 측면에서 연관되지만, 다른 한편으론 브람스의 주요 음악 어휘가 될 3도 연쇄의 사용을 통해 미래를 들여다본다"고 논평하기도 했다. Daverio, *Crossing Paths*, 46.

24) Daverio, *Crossing Paths*, 295. 저자의 옥타브 표기방식은 이와 다르나, 본고의 표기방식과 통일하기 위해 헬름홀츠 방식으로 바꾸어 표기한다.

25) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 89. 〈악보 9〉도 같은 페이지에서 인용함.

다. 이는 각 음의 지속시간 차이는 고려하지 않은 관점으로, Ⅲ장에서 논의될 본고의 시각과 차이가 있다. 또 이와 같은 3화음 단위를 전제하더라도, 3화음을 선별적으로 규정한다는 점을 지적하게 된다. 사실 3화음의 관점에서 엄밀히 보자면 마디1에는 차례대로 B단3화음-G장3화음-E단3화음, 즉 Ⅰ-Ⅵ-Ⅳ가 포함되어 있는데, 던즈비는 이 가운데 좀 더 기능적으로 중요한 Ⅰ도와 Ⅳ도를 선별한 것이다. 그는 이러한 화성 파악을 박절적 강세(metrical stress)와 연관시켜 설명한다. 그러나 마디1-3에서는 최상성의 선율형태 및 하행 3도 진행의 반복 주기를 통해 사실상 16분음표×6개가 마디 단위라는 것만 인식될 뿐, 3/8인지 6/16인지는 뚜렷이 드러나지 않는 리듬과 텍스처로 이루어져 있다. 따라서 박절적 강세에 의한 화음의 인식은 이 패시지의 경우 그리 설득력 있는 논거는 아니라고 보인다. 이는 Ⅲ장에서 제시될 〈그래프 1〉과 〈그래프 2〉를 통해 알 수 있다.

〈악보 9〉 마디1에 대한 던즈비의 해석

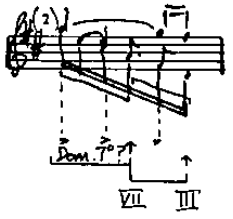


던즈비는 마디2도 위와 유사한 관점으로 보아 〈악보 10〉과 같이 Ⅶ-Ⅲ의 진행으로 해석한다. 다만 마디1과 2는 하행 3도 진행의 리듬 차이로 인해 (마디1과 달리 마디2에서는 하행진행이 마디 끝까지 이어진다) "동형진행의 효과는 마디2의 마지막 음(d)의 끝음 악센트(end accent)와 제1-2박의 A속7화음에 의해 유발"[26]된다고 본다. 즉 B단조에 속하지 않는 A속7화음에 의해 D장3화음으로의 방향성이 생기고, 이를 통해 마디1과 2의 리듬 차이에도 불구하

26) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 89.

고 두 마디 모두 5도 아래 화음을 향하는 동형진행으로 파악된다는 뜻이다. 그는 이러한 모호성에 의해 3화음 간의 관계성이 약화된다고 말하나,[27] 이것 역시 3화음 진행을 전제로 화음 간 관계성의 정도를 말한 것이며, 3화음의 선별적 파악을 토대로 한 관점이다. 〈악보 9〉와 〈악보 10〉에서 b-e, a-d음을 마디1과 2의 근음으로 파악했음을 보여준다.

〈악보 10〉 마디2에 대한 던즈비의 해석, 그리고 마디1-2의 동형진행적 화음 진행[28]



1 / 2
I - IV VII - III

또한 그는 마디1-3에 내재된 3화음 동형진행이 화성적 관계가 명확해지는 마디4까지 계속되나 이것이 청각적으로도 명확하지 않고 분석적으로도 체계적으로 나타내기 어려우며, 이러한 패시지에서는 반복이 중요한 구조적 힘을 갖는다고 말한다.[29] 기본적으로 그의 해석은 마디1-4를 3화음 단위로 파악하여 '3화음 진행'(triadic progression) 또는 '3화음 동형진행'(sequence of triads)으로 보는 관점이다. 다만 3화음의 정체성과 3화음 간 관계성이 모호하다는 것이며, 반복 구조를 통해 화성적 관계가 좀 더 뚜렷이 드러난다는 견해인 것이다. 종합해볼 때, 던즈비도 이 하행 3도 패시지를 전통적 화성 개념에 의거해 명확히 규명하려는 의도 위에 논의를 펼쳐간 것이라 할 수 있다.

프리쉬(Walter Frisch)도 3화음 진행으로 마디1-3을 설명한다. "따라서 표면상의 으뜸화음인 B단3화음은, 기능하는 것처럼 보이나 기능한다고 말할 수 없는 화음(E단9화음) 안에 포함되어 있다. 마디2의 II도와 마디3의 V도(단3화음)가 더 긴 3도 연쇄를 통해 아래로 확장된다"[30]라는 그의 서술은 마디의

27) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 90.
28) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 89-90.
29) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 90.
30) Walter Frisch, "Brahms: From Classical to Modern," in *Nineteenth-*

모든 구성음 중 첫 세 음(높은 음역의 세 음)을 토대로 한 마디가 구성된 것으로 해석한 것이다. 즉 마디1의 첫 세 음(f♯-d-b), 마디2의 첫 세 음(g-e-c♯), 마디3의 첫 세 음(c♯-a-f♯)을 선별하여 각각 Ⅰ, Ⅱ, Ⅴ로 보고, 이 화음들이 아래로 확장되었다는 관점이다.

최근 연구인 그란(Jacob Joel Gran)의 논문에서도 마디1-3에 등장하는 모호한 화성이 어떤 3화음들인지 규명하려는 시도를 하며, 마디1의 제3박 e음을 처음 등장하는 명확한 베이스 음이라고 본다.[31] 이는 한 마디를 하나의 화음으로 보아, 가장 저음역에 있는 e음에 도달하려는 진행으로 마디1을 해석한 것이다. 그란의 경우 던즈비보다는 큰 단위에서 화음을 파악하였으나, 역시 전통적인 화음 기반 사고를 토대로 하였으며, 성부 간 또는 음들 간의 위계를 찾으려는 사고를 전제하고 있다.

캐드월레더의 경우 이 패시지들의 화성을 개별적인 7화음 단위로 파악하여 그 세부적 변화를 논의하기도 했다.[32] 마디1-4를 5도 하행에 기반한 7화음의 연속 진행, 즉 Ⅰ-Ⅳ$_7$-Ⅶ$_7$-Ⅲ$_7$-Ⅵ$_7$-Ⅱ$_7$-Ⅴ$_7$으로 보아 마디5의 I_6으로 이어지는 것으로 본 것이다. 그래서 마디1의 최상성 선율의 a음을 비화성음으로 해석하기도 했다.[33]

조던(Roland Jordan)과 카팔레노스(Emma Kafalenos)는 마디1-3에 대해 적어도 세 가지 해석이 가능하다면서 첫째, 각 마디를 하나의 화음으로 해석하거나, 둘째, 각 마디(특히 마디2와 3)를 두 개의 3화음으로 해석하면서 마디 43-44의 손이 교차되는(cross-hand) 패턴이 이를 뒷받침한다고 보기도 하

Century Piano Music. ed. R. Larry Todd, 2nd edition (New York: Routledge, 2004), 388-389.

31) Jacob Joel Gran, "Motivic Voice-Leading in Selected Piano Cycles of Johannes Brahms," (Ph.D. Diss., Louisiana State University. 2019), 93-94. 위에 언급한 다른 학자들과 달리 근음이 아닌 베이스음으로 지칭했으나, 3도 간격으로 이루어진 기본위치 화음에서 근음과 베이스음은 동일하기에, 사실상 근본적으로 유사한 관점으로 보인다. 그는 캐드월레더의 쉔커식 그래프를 인용하여 이 부분을 해석하기도 했다.

32) Cadwallader, "Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms," 30, 34; Cadwallader, "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahm's B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1," 8.

33) Cadwallader, "Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms," 31.

며, 셋째, 마디1-4를 하나의 긴 단위로 보는 해석도 제시한다.[34] 이 네 마디를 마디4의 a♯ 또는 f♯에서 끝나는 하행 3도의 긴 연속진행으로 보며[35] 이와 유사한 진행이 마디43-50에 나타난다는 것이다. 두 번째와 세 번째 해석은 음이 축적되는 세부적 과정과 성부별 음가 차이를 고려하지 않음으로 인한 것으로, Ⅲ장에서 살펴보겠지만 마디2-3과 43-44는 음가와 박절에 있어 브람스가 명확하고 의도적인 차이를 두었음을 보여준다. 따라서 마디1-4와 마디43-50을 유사한 진행으로 보는 것 또한 세부적인 음의 축적과정을 간과한 해석이라 할 수 있다.

본고에 대한 어느 정도의 뒷받침이 되는 견해는 콘(Edward T. Cone, 1990), 브라우어(Candace Brower, 2008), 룰(Marie Rivers Rule, 2011)의 글에서 발견된다. 세 글 모두 논의의 출발은 본고와 동일하나, 논의의 전개와 목적에서 차이를 보인다. 이에 대해 Ⅲ장에서 살펴보자.

Ⅲ. 브람스의 진보적 사고: 화음에서 음향으로

1. 성부별 음가들의 축적에 의한 음향변화

이 절에서는 상성부 주선율(마디1-4의 경우 $f\#^2$-a^2-g^2-$f\#^2$-$c\#^2$-b^1-e^2-d^2-$c\#^2$)의 동기와 그 변형이 아니라, 주선율 아래에서 연속적 하행 3도를 통해 벌어지는 흥미로운 음악적 사건들에 주목하여 두 가지 특징을 살펴본다. 첫째, 선율적 아르페지오와 같이 한 음씩 울리면서 사라지는 것이 아니라 점차 한 음씩 쌓이면서 5~7성부를 구축한다는 점, 둘째, 이러한 음의 축적이 위가 아닌 아래 방향으로 이루어진다는 점이다.

우선, 논의의 출발점에 있어 본고와 공유하는 바가 있으나 논의의 전개와 목적에서 차이를 보이는 콘, 브라우어, 룰의 글을 잠시 살펴본다. 이 인테르메조의 하행 3도 마디들에 대해 콘은 〈악보 11〉의 하단과 같이 '중첩된 화음'으

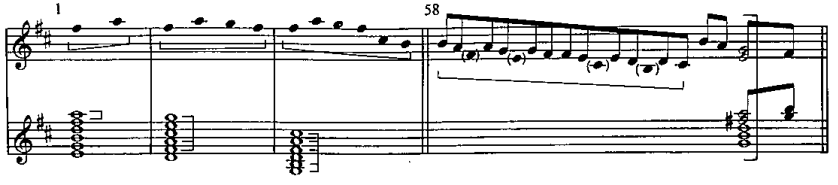
34) Roland Jordan and Emma Kafalenos, "The Double Trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James," *19th-Century Music* 13/2 (1989), 135.

35) 긴 3도 사이클로 보는 다른 해석은 본고 〈악보 8〉을 참조하시오. 던즈비는 마디1-4, 5-8의 3도 연쇄를 각기 2개의 사이클(약 두 마디씩 f♯→a, f♯→a♯까지의 사이클)로 다룬다. Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 94-95.

로 보았다는 점에서[36] 본고의 논의와 유사점을 갖는다. 그러나 이러한 소리재료에 대한 해석에 있어서는 다른 방향으로 향한다. 아르페지오 형태의 선율에 대한 브람스의 애호와 하행 3도 진행으로 베이스를 구성하는 브람스의 방식이 관련 있다고 본 콘은, 이 곡에서 하행 3도의 결과로 발생하는 9・11・13화음에 대해 이렇게 서술한다. 마디1-3의 아르페지오를 통해 암시된 각 화음은 멜로디를 요약(summarize) 하며(〈악보 11〉 ex. 9a), 곡의 마지막 종지에서 바로 앞 프레이즈의 선율 전체를 포함하는 I^{13}화음이 사용된다는 것은 놀라운 일이 아니라는 것이다(ex. 9b). 요컨대 콘이 9・11・13화음을 언급했다는 점에서 화음의 중첩에 주목했음은 분명하나, 그의 논점은 '선율과 화성의 일치'에 대한 것으로, 본고의 논의와는 차이가 크다.

〈악보 11〉 마디1-3, 58-66에 대한 콘의 해석[37]

EXAMPLE 9. Brahms, Intermezzo in B minor, Op. 119 No 1.
(*a*) Diagram of bars 1 ff. (*b*) Diagram of bars 58–66.



브라우어는 동일한 16분음표들로 진행되는 하행 3도 연쇄를 뫼비우스의 띠에 비유하는 독특한 해석을 보이기도 했다.[38] 그가 "연속 하행 3도와 함께 모든 음이 마디 끝까지 지속되는 것이 3화음의 경계를 모호하게" 하며 "이음매 없는(seamless) 음악적 표면으로 인해 마디를 구성요소의 합이 아닌 전체로" 볼 수 있다고 한 것은 본고와 매우 유사한 관점이라 하겠다. 그러나 "마디1의 f♯, b, e의 강조로 인해 B단조의 Ⅰ-Ⅳ로 들린다"라거나 "마디2에서는 D장조

36) Cone, "Harmonic Congruence in Brahms," 170-171. 〈악보 11〉에 인용한 콘의 해석의 경우 한 음씩 쌓여가는 과정이 아닌 전체적 결과로서의 화음에 대해 논의하므로 엄밀한 의미에서 '축적'이 아닌 '중첩'이란 단어로 번역하였다(본고 각주 6 참조).
37) Cone, "Harmonic Congruence in Brahms," 171.
38) Brower, "Paradoxes of Pitch Space," 87-91.

의 V^7-I", "마디3에서는 c♯, f♯, b가 강조되어 B단조의 V-I로 이어진다"라는[39] 브라우어의 해석은 '두 조성(B단조와 D장조) 간의 관계가 마치 뫼비우스의 띠와 같다'라는 논지를 끌어내기 위해 결국 이 패시지에 내재된 두 가지 조성을 파악하는 작업이었다고 볼 수 있다.

본고와 가장 가까운 접근으로 보이는 룰은 브람스가 중첩된 3도(superimposed thirds, 또는 stacking thirds)로 이루어진 풍부한 화음들을 지속함으로써 음향(sonorities)을 중요시했으며, 결과로 발생하는 불협화음들 그리고 복잡하고 자극적인 사운드의 점진적인 감쇠(decay)는 브람스가 이 곡과 관련해 특별히 강조했던 멜랑콜리한 성격에 기여한다고 서술한다.[40] 또한 곡 첫 부분의 선율적 하행 3도 음들이 연장된 결과로 "각 마디의 끝까지 쌓인 3도들의 수직적 음향을 형성"한다면서 이 기법의 다른 예로 Op. 116과 Op. 118, No. 1을 든다. 그는 이어서 마디1에서 9화음(a음을 포함하면 11화음)을 형성하는 '음들의 축적'(accumulation)을 듣는다는 표현을 사용한다. 또 이 음향(sonority)은 e-g-b-d-f♯-a, 즉 장·단3도로 구성된 온음계의 모든 음향을 포함한다고 서술한다.[41]

룰은 '음향'이나 '중첩된 3도', '음들의 축적'이라는 용어를 사용하여 언뜻 본고와 매우 유사한 접근으로 보이기도 한다. 그러나 세부적으로는 차이가 큰데, 우선 '중첩된 3도' 기법을 브람스가 Op. 116과 Op. 118, No. 1 등에서 여러 번 사용했다고 본 것은[42] 본고와의 중요한 차이점이다. Op. 119, No. 1과 달리 Op. 116이나 Op. 118, No. 1의 하행 3도는 3도의 축적이 아닌데도 모두

39) Brower, "Paradoxes of Pitch Space," 89. 위 문단의 인용문 모두 89쪽.

40) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms," 181. 브람스가 이 인테르메조에 관해 말한 '멜랑콜리'에 대해서는 Ⅲ장에서 살펴본다.

41) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms," 182. 온음계의 모든 음향을 포함한다는 사실은 던즈비 이후 몇몇 연구에서 언급되었다(본고 각주 72 참조). Ⅲ장 3절에서 보겠지만 본고에서는 이러한 사실을 통해 현대적 톤 클러스터로의 연결을 논의한다.

42) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms," 182-183. 위 문단의 직·간접 인용에서 나타나듯이 룰의 글에서는 'superimposition', 'stack', 'accumulation'을 뚜렷이 구별하지 않은 것으로 보인다. 그러나 이 단어들을 동의어로 보는지 구분하는지의 문제와 무관하게, 그가 예로 드는 브람스의 다른 작품들과 Op. 119, No. 1이 크게 구별되는 것은 분명한 사실이다.

같은 기법으로 보았다는 점에서, Op. 119, No. 1에 대한 룰의 해석은 본고와 비슷한 용어(sonorities, stacked thirds, accumulation of tones)를 부분적으로 사용함에도 불구하고 근본적으로 본고와 전혀 다른 것으로 보인다.[43] 심지어 '축적'이라는 점이 ≪교향곡 4번≫에서와 다르다고 하면서도 Op. 116, No. 1이 Op. 119, No. 1과 비슷하다고 하기도 했다. 또 '음향'이라는 단어의 용례를 보아도 "3도들이 쌓인 수직적 음향"(vertical sonority of stacked thirds)[44]이나 "4-5개 음으로 이루어진 수직적 음향"(vertical sonorities of four or five notes)[45]처럼 조성적 개념에 제한되지 않는 경우뿐 아니라, "온음계적 음향"(diatonic sonority)[46]이나 "불협화적 음향"(dissonant sonority)[47] 등 전통 조성개념에 기반한 의미로 사용하기도 했다. 이로 보건대, 룰은 전통적 화음·화성 개념과의 구분을 위해 '음향'을 사용했다기보다는 연관성 있는 여러 용어를 포함하는 포괄적 개념으로 썼다고 할 수 있다. 또한 그가 축적된 음들의 성부별 음가 차이나 하행 방향에 대해서 주목하지 않았다는 점에서도, 논의의 방향과 논점에 있어 본고와의 차이점을 보여준다.

1.1. 1성부에서 5~7성부로의 음고(pitch)와 음가(duration)의 축적

앞서 선행연구들과 비교하며 언급했듯이, 이 곡에서는 연속적 하행 3도가 점차적으로 축적되기에 그 결과로 두터운 다성부가 형성되고, 이로써 심한 불협화가 발생한다. 또한 음이 하나하나씩 단계적으로 쌓여가기에 성부별 음가들이 서로 다르게 되고, 이로 인해 각 성부에 상이한 리듬과 박절이 발생한다.

성부별 음가를 가장 정확히 보여주는 악보는 브람스의 1893년 자필본으로, 출판본과 조금 다른 방식으로 리듬을 표기한 이 자필본은 긴 음에서 짧은 음까지 하나씩 쌓여가는 방식으로 음가가 이루어져 있음을 명확히 나타낸다. 만약 이 패시지를 몇몇 선행연구에서와 같이 2성부 구조로 파악한다면, 즉 하행 3도를 선율적 아르페지오로 본다면 악보는 다음과 같이 표기될 것이다. 자필

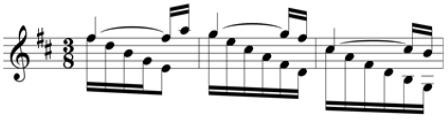
43) III.1.1항에서 Op. 116의 몇 가지 예를 Op. 119, No. 1과 비교하여 제시한다.
44) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 182.
45) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 184.
46) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 182.
47) Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 183.

본과 비교해보면 차이를 알 수 있다(〈악보 12〉).

〈악보 12〉 브람스의 자필악보(a), 그리고 2성부로 나타낸 악보(b): 마디1-3

a) 원곡의 자필본

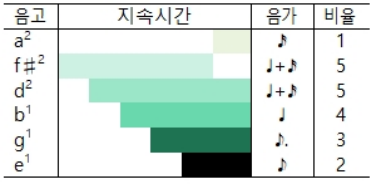
b) 선율적 아르페지오로 나타낼 경우



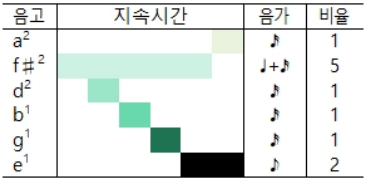
이러한 성부별 음가를 그래프로 비교해보면 다음과 같다. 마디1을 나타낸 〈그래프 1〉의 a)는 브람스 원곡의 음가를, b)는 선율적 아르페지오일 경우의 음가를 보여준다. 이를 〈악보 13〉과 같이 음표와 쉼표로 표기해보아도 그 차이가 잘 드러난다.

〈그래프 1〉 마디1의 성부별 음가와 비율

a) Op. 119, No. 1의 경우

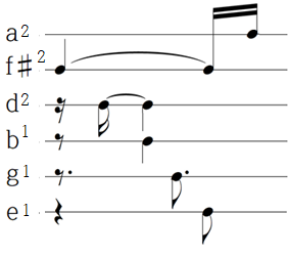


b) 선율적 아르페지오일 경우

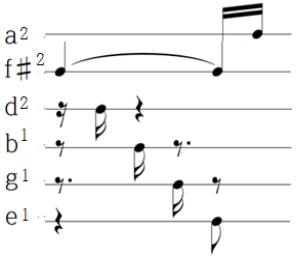


〈악보 13〉 마디1의 성부별 음가

a) Op. 119, No. 1의 경우



b) 선율적 아르페지오일 경우



위 악보와 그래프를 통해 다음의 사실들을 알 수 있다. 우선 원곡의 마디1에서 일어나는 음악적 사건은 단순히 하행하는 3도 선율이 아니며, 화음 구축 과정, 또는 본고의 용어를 쓰자면 음향의 단계적 축적과정이라는 것이다. 이때 $f\#^2$과 a^2 두 음은 최상성의 주선율이기도 하면서, 축적된 3도 음향의 일부이기도 하다. 이러한 이중적 역할에 의해 두 가지 설명이 가능한데, $f\#^2$과 a^2음을 하나의 성부로 보는 경우 마디1은 2성부가[48] 아니라 5성부임을 알 수 있다. 만약 $f\#^2$과 a^2를 축적되는 3도 음향의 구성음들로 본다면 마디1은 6성부에 달한다.

이는 텍스처의 문제로 연결된다. 하행 3도 마디들을 주선율・내성부・베이스성부, 심지어 멜로디・반주와 같은 전통적 텍스처 개념에서 접근한 몇몇 연구들이 있다.[49] 예컨대 "첫 '선율적' 아이디어와 그 반복된 변형은 마디1-3에서 일련의 하행 3도를 통해 반주된다"[50]라거나 "마디1-3에서 오른손 멜로디와 왼손 아르페지오의 반복 패턴으로 마디 단위가 표시된다"[51]라는 서술은 선율과 반주로 텍스처를 구분하고 명명하는 시각이라 할 수 있다. 본고에서는 이 패시지들이 이와 같은 전통적 텍스처 개념 안팎을 넘나드는 위치를 점한다고 보고, 일종의 음 덩어리라는 새로운 관점에서 접근한다. 이 패시지의 경우 최상성 주선율을 제외하고는 내성과 외성, 또는 알토, 테너, 베이스와 같은 전통적 성부 개념을 갖는다고 보기 어렵기 때문이다. 따라서 앞서 언급했듯 필자는 이 곡을 좀 더 진보적인 시각에서 보아 하행 3도 진행을 '반주'로 보기보다 '주제적'으로 보는 관점에서 논의하고 있다.

리듬과 박자의 측면에서 보자면, Ⅱ장에서 언급한 것처럼 악보에 3/8박자로 표기되어 있으나 사실상 최상성의 선율・리듬 및 하행 3도 진행의 반복 주기

48) Augustus Arnone, "Textural Ambiguity in the Piano Music of Johannes Brahms," (DMA Diss., Cornell University, 2007), 54-56에서 마디1-16을 2성부로 보며, 나아가 곡 전체에서 두 성부가 때로는 분리되고 때로는 융합된다고 말한다.

49) 위에 소개하는 연구들 외에도 Shireen Maluf, "Paths not Taken: Structural-harmonic Ambiguities in Selected Brahms intermezzi" (1995), 64-65; Arnone, "Textural Ambiguity in the Piano Music of Johannes Brahms," 54 등이 있다.

50) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms*, 89.

51) Brower, "Paradoxes of Pitch Space," 89.

를 통해 16분음표×6개가 마디 단위라는 것만 인식될 뿐, 3/8인지 6/16인지는 뚜렷이 드러나지 않는 리듬과 텍스처로 이루어져 있다. 이러한 특징은 이 패시지들을 음 덩어리들의 연결로 인식하게 하는 효과에 기여한다.

이처럼 이 곡의 하행 3도 주제는 전통 조성의 특징들인 음들 사이의 위계와 화음의 조성 내 역할에서 벗어나는 ‘음 덩어리’의 성격을 암시하는 반면, 성부별 음가의 측면에서는 매우 정교하게 공들인 변화를 보여준다. 마디 내의 세부적 변화를 보면, 모든 음이 서로 다른 음가와 박절로 되어있으며 점차 아래로 내려오면서 16분음표 1개만큼씩 짧아지는 것을 알 수 있다. 〈그래프 1a〉에서 볼 수 있듯이 마디1의 경우 축적되는 다섯 음의 음가는 5:5:4:3:2의 비율로 되어있다. 또 $f\sharp^2$와 d^2 두 음처럼 16분음표×5의 동일한 음가일 경우에도, 박절적 위치가 다르기에($f\sharp^2$는 마디 첫 박부터 시작되는 반면, d^2는 두 번째 16분음표부터 시작됨) 서로 동일한 박절적 의미를 갖지 않는다.

이와 같이 마디2와 3의 경우도 성부별 음가를 다음 그래프로 나타낼 수 있다. 이 두 마디는 서로 유사한 형태로 이루어져 있으며, 온음계적 화음들로 구성됨에 따른 장·단음정의 차이만 있을 뿐이다.

〈그래프 2〉 마디2와 3의 성부별 음가와 비율

a) Op. 119, No. 1의 경우

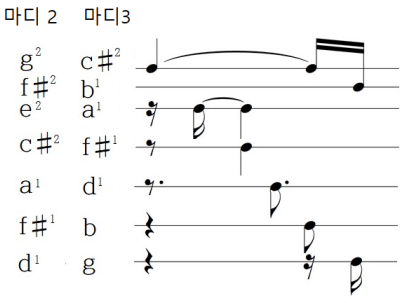
음고		지속시간	음가	비율
마디2	마디3			
g^2	$c\sharp^2$		♩+♪	5
$f\sharp^2$	b^1		♪	1
e^2	a^1		♩+♪	5
$c\sharp^2$	$f\sharp^1$		♩	4
a^1	d^1		♪.	3
$f\sharp^1$	b		♪	2
d^1	g		♪	1

b) 선율적 아르페지오일 경우

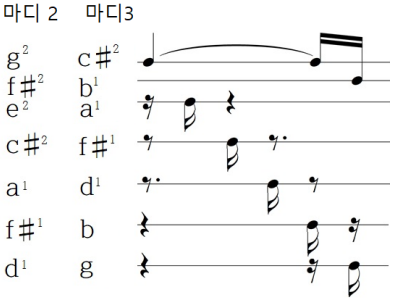
음고		지속시간	음가	비율
마디2	마디3			
g^2	$c\sharp^2$		♩+♪	5
$f\sharp^2$	b^1		♪	1
e^2	a^1		♪	1
$c\sharp^2$	$f\sharp^1$		♪	1
a^1	d^1		♪	1
$f\sharp^1$	b		♪	1
d^1	g		♪	1

〈악보 14〉 마디2와 3의 성부별 음가

a) Op. 119, No. 1의 경우



b) 선율적 아르페지오일 경우

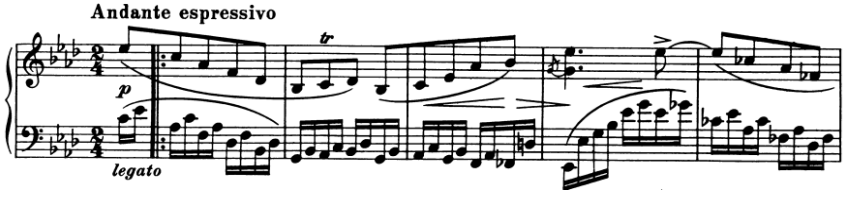


마디2와 3의 경우, 마디1과 달리 최상성 주선율이 마디 끝에서 2도 하행하기에, 마지막 16분음표는 하행 3도 연쇄에 속하지 않는다. 그래서 고음역에서 저음역 순으로 볼 때 5:1:5:4:3:2의 비율이 나타나나, 하행 3도 음들만을 보면 마디1과 마찬가지로 5:5:4:3:2의 비율을 형성한다. 또 마디2와 3에서는 마디1과 달리 마지막 16분음표에 이르기까지 하행 3도가 연속되기 때문에 1이라는 음가가 추가되고, 결과적으로 5:5:4:3:2:1의 비율을 만든다.

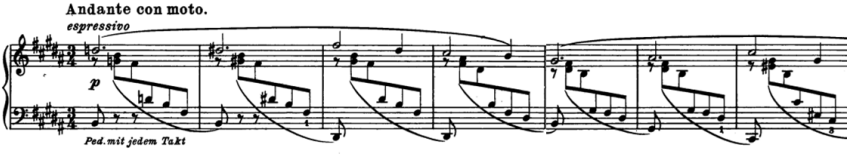
마디1-3이 선율적 아르페지오였을 경우를 가정한 〈악보 12b〉, 〈악보 13b〉, 〈악보 14b〉, 〈그래프 1b〉, 〈그래프 2b〉와 같은 예들을 실제 브람스의 다른 여러 작품에서 볼 수 있다. 이 곡과 같은 특징을 가졌다고 혼동할 수 있는 다른 작품들의 악보 예를 보면, 1853-1854년 작곡된 ≪피아노 소나타 3번≫ Op. 5, 2악장과 ≪네 개의 발라드≫ Op. 10, No. 4 등 초기작품들로부터, 마지막 시기인 1892년 작품 Op. 116, Nos. 4, 6에 이르기까지 두루 발견된다. 이 예들은 모두 다성부 화음의 구축과정이 아닌 선율적 3도 하행의 예를 보인다.[52]

52) 〈악보 15〉의 경우 오른손에서는 3도 하행, 왼손에서는 3도 상・하행이 동시에 일어난다. 지면 사정상 이 악보들에 대한 설명은 생략한다.

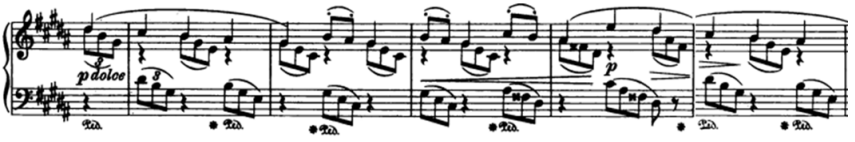
〈악보 15〉 브람스, 피아노 소나타 3번 Op. 5, 2악장, 마디1-5



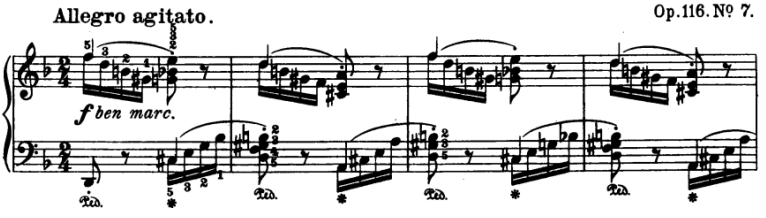
〈악보 16〉 브람스, ≪네 개의 발라드≫ Op. 10, No. 4, 마디1-7



〈악보 17〉 브람스, Op. 116, No. 6, 마디25-29



〈악보 18〉 브람스, Op. 116, No. 7, 마디1-4



앞서 살펴본 선행연구들의[53] 논의와 같이 브람스가 Op. 119, No. 1의 하행 3도 패시지에서 3화음들 또는 7화음들 간의 진행만을 염두에 두었다면, 이

53) II장 2절에서 논의한 두 번째 범주의 연구들, 즉 3화음이나 7화음 단위로 파악한 연구들을 가리킨다.

렇게 여러 음이 하나씩 축적되어 두터운 다성부를 이루는 독특한 패시지를 구성할 필요가 있었을까? 더욱이 이런 특징을 곡의 첫 마디부터 제시한 후 섹션 A와 A′의 주요 부분들에 재등장시켰다는 사실은, 이러한 하행 3도 축적을 이 곡의 주요한 요소로서 작곡가가 의도했음을 시사한다. 3화음 또는 7화음·9화음을 사용한다는 아이디어를 넘어서는 무언가가 브람스의 의도에 내재되어 있었음을 보여주는 것이다.

이제 조금 다른 방향에서, 이 곡 첫머리에 지시된 '아다지오'라는 템포와 관련하여 연주적 측면에서 생각해본다.[54] 에드워드 콘은 Op. 85, No. 1 등 브람스가 즐겨 사용한 당김음 반주음형에서 발생하는 계류음을 언급하며 "(계류음들이) 비록 잠시 스쳐 가지만, 주의 깊은 연주(a careful performance)는 수평과 수직을 혼합하는 일련의 중첩된 음향들을 만들어낼 것"이라 말한다. 이어서 그는 "브람스는 이것에 대해 정밀했다"(Brahms was precise about this)라면서 Op. 94, No. 4 전체에서 피아노가 두 손의 중첩을 활용하는 마디와 쉼표를 통해 중첩을 피하는 마디를 구분한다고 서술한다.[55] 물론 Op.

54) 부가적으로 악기에 관해서 살펴보면, 당시 브람스가 직접 사용하거나 접했던 악기들에 대해 다음 기록이 있다. 그는 생애 마지막 25년 동안 1868년 제작된 슈트라이허(J. B. Streicher) 피아노를 자택에 보유하고 있었기에 Op. 119를 작곡하던 당시에도 이 피아노를 사용했을 것으로 보인다. 1871년산 슈트라이허로 브람스 Opp. 116–119를 녹음한 피아니스트 브라우스(Ira Braus, 음반발매: 2007년 Centaur Records, CRC 2850)는 슈트라이허에 대해 현대 피아노보다 더 급속한 소리 감쇠, 즉 마치 계단모양과 같은 감쇠(stepped decay)를 통해 청각적 안개 속으로 가라앉는 느낌을 준다고 말한다. 브람스는 피아노의 액션, 음색, 구조 등에 대한 확실한 취향이 있었는데, 기록에 따르면 브람스는 당시 기술적으로 더 발전된 최신 악기를 선호했다고 한다. 보자스와 브래디에 따르면, 브람스가 슈트라이허를 Opp. 116–119와 같은 내밀한(intimate) 작품을 위해 이상적이라고 여겼을지는 모르지만, 두 협주곡 연주를 위해 선호했던 악기는 뵈젠도르퍼, 베히슈타인, 슈타인웨이와 같이 최신 변화를 포함한 악기였다고 한다. George S. Bozarth and Stephen H. Brady, "The Pianos of Johannes Brahms," in *Brahms and His World*, eds. Walter Frisch and Kevin C. Karnes, revised edition (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009), 82, 88. 즉, 브람스가 작곡 당시 '슈트라이허'라는 특정 피아노 외에 다양한 피아노를 접했으며, 취향에 있어서도 여러 제작자들의 최신 악기들을 선호했음을 알 수 있다. 요컨대 소리 감쇠가 급속하게 일어나는 슈트라이허 피아노를 염두에 두고 Op. 119를 작곡했다고 볼 수 있는 근거는 부족하다.

55) Cone, "Harmonic Congruence in Brahms," 170–171. 위 인용문에서 '중첩'으로 번역된 원어는 'overlap'으로, 앞서 사용한 중첩(superimposition)과는 다른 의미이다. 두 손의 중첩은 Op. 119, No. 1의 마디43–44에서도 발생하는 현상으

119, No. 1 '인테르메조'의 하행 3도 축적의 경우는 콘이 말하는 당김음이나 계류음과는 다른 현상이지만, '주의 깊은 연주'를 통해 음이 하나씩 쌓여감에 따른 세밀한 음향 차이를 드러낼 수 있다는 사실은 이 곡의 연주에도 해당한다. 이것이 '아다지오'라는 느린 템포를 통해 더욱 명확하게 표현될 수 있을 뿐 아니라 청자로서도 더욱 잘 인지할 수 있게 된다는 점은 주목할 점이다. 중첩되는 음향에 대한 작곡가의 정밀한 의도가 담겨 있음을 알게 해주는 것이다. 느린 템포에 대한 브람스의 의도는 본고 서두에 인용한, 그가 클라라에게 보낸 편지에서도 드러난다.

브람스와 클라라는 여러 통의 편지에서 이 인테르메조에 관한 이야기를 나눈다. 이 곡이 처음 언급된 1893년 5월 편지에서 브람스가 말하는 내용은 크게 두 가지이다. 우선 클라라에게 작은 피아노곡을 보내고 싶다면서 "이 곡은 불협화음들로 가득하다. […] 이 불협화가 당신 마음에 들지 않을지도 모른다"[56]라는 걱정을 내비친다. 브람스가 여기서 말하는, 클라라가 마음에 들어 할지 걱정일 정도의 '가득한 불협화'는 예컨대 ≪교향곡 4번≫이나 앞에서 본 Opp. 5, 10, 116에 사용된 선율적 3도 진행과는 거리가 멀다. 즉 이 '인테르메조' Op. 119, No. 1 중에서도 다른 부분이 아니라 본고에서 주목하는 '하행 3도의 축적' 부분에 해당한다. 두텁게 쌓여가는 화음에 대한 브람스의 명확한 의도가 드러나는 대목이다.[57]

같은 편지에서 브람스는 이 곡이 대단히 '멜랑콜리'하다면서 "'매우 느리게 연주되어야 한다'는 표현으로는 충분치 않으며, 마치 하나하나로부터 멜랑콜리를 끌어내려는 듯이, 불협화로부터 환희와 쾌적함을 끌어내려는 듯이, 모든 마디와 모든 음이 마치 리타르단도처럼 연주되어야 한다"[58]라며 연주에 대한 섬세한 요구를 드러낸다. 그의 말처럼 매우 느리게, 모든 마디와 음들을 리타르단도처럼 연주함으로써, 음 하나하나의 도입과 지속, 중첩, 사라짐은 더 정밀

로, 〈악보 22〉와 〈그래프 3〉에서 논의한다.

56) 출처는 각주1)을 참조하시오.

57) 링즈도 이 편지에서 브람스가 말하는 풍성한 불협화는 이 마디들에 대한 것이라고 해석한다. 그러나 이 음형을 아르페지오로 보는 그의 의견은 본고와 차이가 있다. Rings, "The Learned Self: Artifice in Brahms's Late Intermezzi," 50.

58) 출처는 각주1)을 참조하시오. 리츠만이 편집한 영문판 228쪽의 'discomfort'는 오역으로(독어 원문: Behagen, 쾌적), 다음 아빈스의 번역서에서 'comfort'로 수정되었다. Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters,* 706.

하게 표현되며 그 음향변화의 의미는 더 잘 드러날 것이다.[59]

브람스의 우려와 달리, 인테르메조 악보를 받은 클라라는 Op. 119의 나머지 곡들도 보내달라고 부탁할 정도로 이 곡을 마음에 들어 했다. 같은 해 6월 8일 클라라의 편지에는 "이 놀라운, 모든 불협화음에도 불구하고 이렇게 슬프면서 달콤한(traurig-süß, sad-sweet) 이 곡에 내가 얼마나 열광할지 당신은 알았을 것"이며 "그 불협화 안에서 기쁨에 잠기며, 어떻게 작곡했는지 작곡가에 대해 생각하게 된다"[60]는 경탄이 담겨 있다.

이어서 6월 24일, Op. 119의 모든 악보를 받아본 클라라는 "당신에게서 받은 모든 보석들을 간직하기 위한 보물상자가 필요할 것 같다. […] 이 곡들은 진주다"라면서 "그중 B단조 곡은 회색 진주(graue Perle)"라는 표현을 이 인테르메조에 대해 덧붙임으로써 Op. 119에 포함된 네 곡 중 1번 '인테르메조'에 대한 특별한 주목과 인상을 드러낸다.[61]

이처럼 불협화, 멜랑콜리, 회색 진주와 같은, 브람스와 클라라가 주고받은 편지의 핵심어들은 이 곡의 느린 템포, 그리고 한편으로 거친 듯하면서도 다른 한편으로 섬세한 음향 변화와 연관되는 표현이라고도 볼 수 있다.[62]

---

59) 필자와 유사한 논점에서 출발한 룰은 느리고 섬세하게 연주하라는 브람스의 요청에 대해 "묘하게 황량하면서도 풍부하게 감정적인 성격을 전달"해준다고 해석한다. Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 181.

60) Litzmann (ed.), *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896,* 514; Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896,* vol. 2, 229. 영문판에 'bitter-sweet'이라고 번역되었는데 독어를 그대로 옮기면 'sad-sweet'에 해당한다.

61) Litzmann (ed.), *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896,* 516; Litzmann (ed.), *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms 1853-1896,* vol. 2, 230. "회색 진주"를 어떻게 해석하는가 하는 논점에도 흥미로운 해석들이 있다. 캐드월레더와 같이 풍성한 반음계적 패시지와 불협화음으로 보는 해석이 있는 한편, 로렌스 크레이머는 이를 여성성과 연관시켜 보석, 회색 진주와 같은 클라라의 주요 메타포가 브람스의 작품에 여성적 가치(feminine value)를 직접적으로 부여한다고 해석하기도 했다. Lawrence Kramer, "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism," *19th-Century Music* 13/2 (1989), 167.

62) 룰은 하행 3도 연속진행을 브람스 후기작품에 나타나는 '표현의 범위와 깊이', '감정의 스펙트럼', '그리움, 절망, 슬픔, 그러나 또한 방랑, 꿈, 신경과민, 불안과 같은 멜랑콜리 주제들'이라는 표현적 개념들과 연관시키기도 했다. Rule, "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten'," 181.

1.2. 아래 방향으로의 축적

이제까지 살펴본 화음의 축적이 위가 아닌 아래 방향으로 이루어지는 것, 즉 화음을 '쌓아 내리는' 것도 매우 독특한 특징이다. 기본적으로 조성의 화음형성은 근음을 토대로 3도씩 위 방향으로 쌓으면서 3화음, 7화음, 9화음, 11화음 등으로 확장되는 것으로, '화음을 쌓는다'라는 표현에는 최저음을 토대로 위를 향해 음을 쌓는다는 것이 전제되어 있다. 실제로 많은 음악작품에서 화음을 쌓아갈 때 위쪽 방향으로 나아가는 경우들을 흔히 발견할 수 있다.[63]

화음이 아래 방향으로 축적됨으로써 빚어지는 효과를 생각해보면 우선, 앞서 살펴본 일부 선행연구의 관점을 전제할 때, 화음의 근음이 마지막에 등장하는 듯한 효과를 갖게 되고, 이로써 근음이 등장할 때까지 화음의 정체성이 미확정 상태에 머무른다. 본고의 관점을 전제한다면 화음이 아래로 축적될 경우 마지막 음을 유일한 근음으로 보지 않을 수도 있다. 점차 쌓여가는 3화음, 7화음, 9화음, 11화음, 13화음의 연쇄를 통해 계속해서 근음이 바뀌는 듯한 효과가 발생하기 때문이다. 즉 불안정하게 이동하는 근음으로 인해 결과적으로 어떤 음도 진정한 근음으로 확실하게 인식되지 않는 것이다.

독일어권 학자들은 이처럼 아래로 3도씩 화성을 쌓는 것에 대해 'Unterterzung' 또는 'Klangunterterzung'이라 지칭하기도 했다.[64] 델 라 모트가 슈만 가곡을 예로 들어 ≪리더크라이스≫ Op. 39의 제10곡 '황혼'에서 슈만이 '아래로 3도 쌓기'를 통해 화성적 토대에 대한 질문을 여러 차례 던지는데 이러한 질문에 명확한 답이 더 이상 존재하지 않는다고 말한 것은[65] 위에

63) 음향학적 관점에서도 배음열의 형성 방향과 일치하도록 화음을 위로 쌓는 것이 자연스럽다고 볼 수 있다.

64) 이 용어에 대한 설명은 발터 기젤러의 글에서 볼 수 있는데, 그는 3화음의 확장을 설명하며 위쪽을 향해 쌓는 것을 '3도 쌓기'(Terzschichtung), 아래쪽을 향해 쌓는 것을 '아래로 3도 쌓기'(Unterterzung)라고 설명한다, Walter Gieseler, *Die Harmonik bei Johannes Brahms* (Essen: Die Blaue Eule, 1997), 18. 이 복합어에서 'Terzung'은 독일어 사전에 등재되지 않은 단어로, 일종의 조어라 할 수 있다.

65) Diether de la Motte, *Harmonielehre* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976), 178; Diether de la Motte, 『화성학』(*Harmonielehre*), 서정은 역 (서울: 음악춘추사, 2005), 274. 델 라 모트는 슈만 연가곡 ≪미르테≫ 중 제15곡의 전주에서 마치 가사의 '내 마음은 무거워'로부터 나온 듯 화음의 기반이 계속해서 3도씩 낮아진다고 해석하며 브람스가 이 기법을 더욱 발전시켰다고 말한다. De la Motte,

서술한 필자의 관점과 유사하다. 델 라 모트가 슈만을 다루는 장에서 '으뜸화음으로부터의 해방'이라는 소제목 하에 슈만 ≪판타지≫ Op. 17에 대해 "3도씩 아래로 쌓이는 과정을 겪으면서 화음의 안정성이 흔들리게 된다"[66]고 본 것은 본 장 3절에서 살펴볼 (브람스에게 영향을 주었을 수 있다고 필자가 유추하는) 슈만의 진보적 측면과는 다른 관점이나, 슈만 작품에서 나타나는, 시대를 앞선 실험성에 대한 하나의 예증이기도 하다.

기젤러는 일반적으로 볼 때 브람스는 '위로 3도 쌓기'를 '아래로 3도 쌓기'보다 훨씬 자주 사용했다면서, 이 두 가지 방식의 3화음 확장은 후기작품인 Opp. 115-119에서 더 많이 나타나며 이는 '순수한 3화음 화성체계가 점차 희미해짐'을 가리킨다고 말한다.[67] 위 방향으로의 확장을 포함한 서술이긴 하나, 브람스가 화음을 두텁게 쌓아 올리거나 내림으로써 3화음 체계를 약화시켰다고 본 것은 본고와 공통된 측면이 있다.

기젤러가 브람스 Op. 119, No. 1이 '아래로 3도 쌓기'에 전적으로 기반하고 있다면서 브람스의 이 기법의 가장 중요한 예로 이 곡을 언급한다는 점은 본고에 대한 뒷받침으로 보이기도 한다. 그러나 그는 간략히 "마디1-2가 그 전형적인 예이다", "마디65-66에서는 '아래로 3도 쌓기'에 의해 음계의 모든 음들이 동시에 울린다는 점에서 독특하다"[68]라고만 서술할 뿐 더 이상의 논의를 펼치지는 않는다.

2. 하행 3도 패시지들 간의 변형

다음으로 하행 3도 주제가 곡 전체에 걸쳐 제시・변형되는 7개 부분에 초점을 두고, 패시지들 간의 변형이 어떻게 이루어지며 형식구조상 어떤 의미를 띠는지, 즉 어떤 구조적 부분에서 어떤 형태로 이 음형이 등장하는지 살펴본다. 7개 부분은 패시지의 구조적 역할, 최상성 선율, 축적된 화음에 따라 마디1-3과 9-11, 마디43-46, 마디47-49과 55-57, 마디61과 65-66의 크게 4가지로 분류된다.[69]

Harmonielehre, 179; De la Motte, 『화성학』, 276.

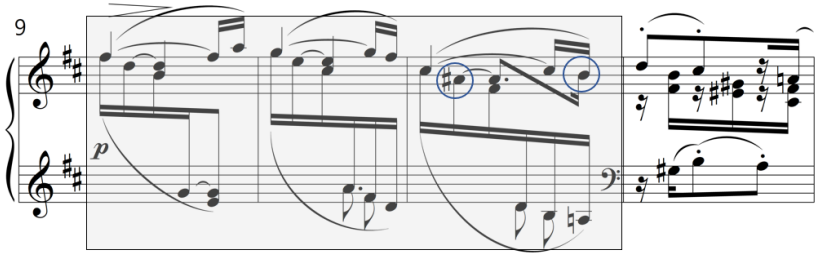
66) De la Motte, *Harmonielehre*, 188; De la Motte, 『화성학』, 289.

67) Gieseler, *Die Harmonik bei Johannes Brahms*, 22.

68) Gieseler, *Die Harmonik bei Johannes Brahms*, 21.

우선 마디9-11은 8+8 구조로 이루어진 A섹션의 16마디 악절 중 후행악구가 시작되는 부분이다(〈악보 19〉). 후행악구에서는 선행악구(마디1-8)에 없던 새로운 내성부 선율진행이 마디11에 등장하여 변화를 준다. 붙임줄과 부점으로 연결된 내성부 a♯[1]-b[1]은 전반적으로 하행하는 이 패시지에서 상행이라는 역행 방향을 만든다. 이 진행은 이후 A′섹션(마디47-49, 55-57, 61)에서 또 다른 방식으로 등장하게 된다.

〈악보 19〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조', 마디9-12
(동그라미: 내성부 선율진행을 이루는 두 음)

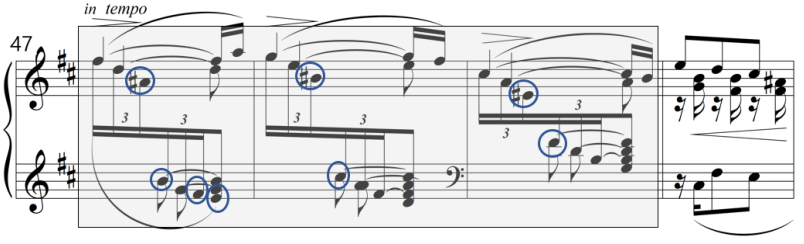


A′섹션이 시작되는 마디47-49는 마디1-3이 재현되는 부분으로, 마디1-3과 동일한 최상성 주선율 아래에서 일종의 비화성음(a♯[1], f♯[1], b♯[1], e♯[1])을 통하여 변화를 만들어낸다(〈악보 20〉). 전타음을 아래쪽에서 첨가하여 상행해결되거나 경과음이 하행 해결되는 방식이기에 표면적으로는 3도 하행이 아닌 것처럼 보일 수 있으나, 비화성음을 제외하면 마디1-3과 동일한 음가, 동일한 진행으로서, 하행 3도 음향을 이루는 음들은 앞의 패시지들과 마찬가지로 마디 끝까지 지속되며 서로 축적된다. 하행 3도 사이클에 속하지 않는 음들은 지속되지 않고 바로 사라지도록 음가를 설정한 점이 흥미롭다. 또한 리듬적 측면에서 마디47-49에서는 B섹션 마디37-39에 처음 나타났던 셋잇단음표를 다시 등장시켜 B섹션과의 연관성을 만드는 한편, 재현되는 섹션이자

69) 분류에 따라 악보에 서로 다른 명암으로 표시하였다. 위 분류기준에 의해 해당 패시지들이 어떻게 4가지로 나뉘는지 2절 전체에서 설명한다. 이 패시지들도 앞서 제시한 마디1-3과 같은 그래프로 나타낼 수 있으나 지면 사정상 생략한다.

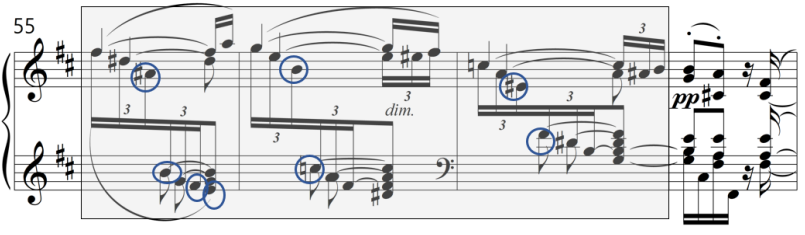
반복되는 패시지에 변화를 준다.[70]

〈악보 20〉 브람스, Op. 119, No. 1 ‘인테르메조’, 마디47-50
(동그라미: 비화성음과 그 해결음들)



A′섹션에서 선행악구인 마디47-49와 짝을 이루는 후행악구 마디55-57에서는 최상성 주선율의 일부 변형이 일어나나(마디57에서 이전 마디들의 c♯^{2}가 c♮^{2}로 변화), 하행 3도 축적의 주제적 특징은 여전히 살아난다. 마디47-49에서와 같이 상·하행 해결되는 비화성음들이 첨가된 것을 볼 수 있다(〈악보 21〉).

〈악보 21〉 브람스, Op. 119, No. 1 ‘인테르메조’, 마디55-58
(동그라미: 비화성음과 그 해결음들)



앞서 마디47-49, 55-57의 원형이라고 보았던 마디11과 비교하면 흥미로운 점이 발견된다. 마디11에서는 하행 3도 사이클 안에 포함된 a♯^{1}을 주선율의 마지막 음(b^1)과 연결함으로써 내성부 진행을 만들었다면, 마디47과 55에

70) 서두에서 밝혔듯, 본고에서는 하행 3도 주제가 등장하지 않는 B섹션은 논외로 한다.

서는 동일한 a♯^{1}을 하행 3도 사이클에 포함되지 않은 일종의 비화성음으로 다루어 사이클 내의 b^{1}과 연결한다. 마디11의 내성부에 등장했던 a♯^{1}은 이제 마디47-49, 55-57에서 상행하는 비화성음으로 변모하여 a♯^{1}-b^1, b♯^{1}-c♯^{2}, e♯^{1}-f♯^{1}, b^1-c^{2}의 해결 과정으로 그 역할을 바꾼다.

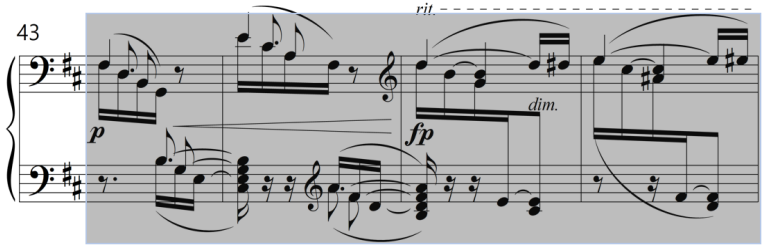
요컨대 마디47-49와 55-57에서 하행 3도 진행에서 벗어나는 음을 비화성음으로 처리하여 3도권 내의 음으로 '해결'한 것은, 소리를 쌓아 덩어리로 다루려는 브람스의 사고 저변에 아직 소리를 쌓는 '단위'는 3도라는 개념이 유지되고 있음을 보여주는 것이기도 하다. 이러한 특징은 말러 교향곡 10번에서도 동일하게 나타난다. 더 이상 조성적 화음이 아니라 음군의 개념으로 다루는데도 역시 3도씩 쌓아 음의 덩어리를 형성하는 이러한 특징에 대해서는 Ⅲ장 3절에서 살펴본다.

다음으로 B섹션 끝부분의 재경과구(마디43-46) 중 마디43부터 45의 전반부까지는 이제까지 살펴본 마디들과 다른 특징을 보인다(〈악보 22〉). 각 성부의 음가가 4:3:2:1로 구성되었기에 네 개의 음이 하나로 묶이는 듯이 보이지만, 네 음의 마지막 음이 다음 네 음의 첫 음과 겹쳐 등장함으로써, 즉 동일한 음가 패턴이 세 음마다 출현함으로써 사실상 세 음씩 묶인다. 이로써 헤미올라 효과가 발생하여 마디43-44에서 6/16박자가 형성된다. 이러한 특징은 양손이 네 음씩 서로 교차하도록(오른손→왼손→오른손→왼손→오른손) 구성된 음역 배치를 통해 더 명확히 드러난다.[71] 마디43-46은 B섹션의 끝부분으로서, 앞서 살펴본 하행 3도 패시지들과 달리 3/8 박자를 뚜렷이 보여주던 B섹션의 끝에서 6/16으로 변박되는 듯한 효과를 준다. 재현부에 진입하기 전 새로운 요소를 통해 전환을 시도한 것이다. 또 마디43부터 45의 전반부까지 이어지던 교차 패턴은 연결고리 역할을 하는 마디45의 전반부를 통해 앞서 수차례 제시됐던 하행 3도 패턴으로 이어진다. 즉 마디45의 전반부는 구조적 측면에서 이중적 역할을 하는 것이다. 이 특별한 패시지의 음가들과 변박 효과, 그리고 양손의 교차를 그래프로 나타내면 〈그래프 3〉과 같다.

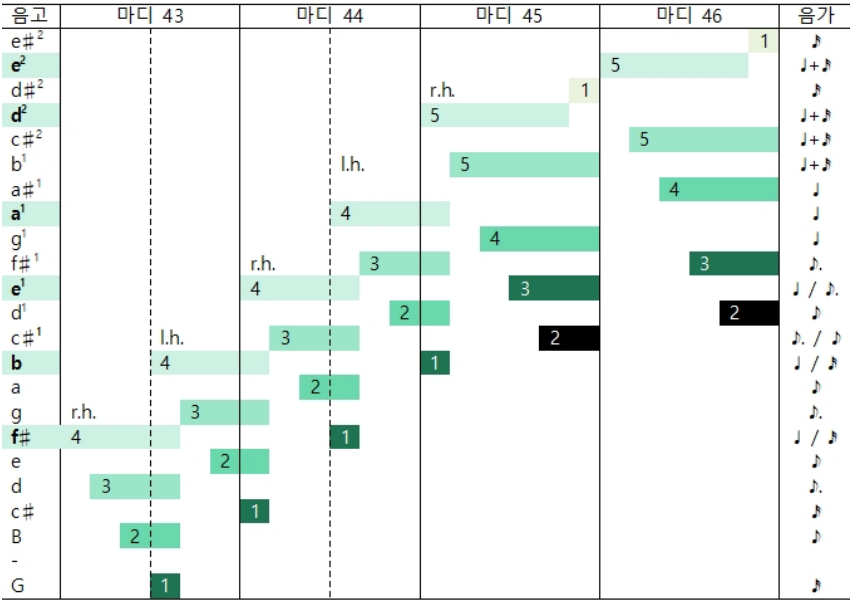
---

71) 링즈는 마디43-44에 대해, 작곡가가 기술적 아이디어(쉔커의 개념을 느슨하게 적용할 때 이 패시지에서는 'reaching over'를 통한 음역 이동의 기술)를 물리적·육체적으로 나타내도록 연주자에게 요구하는 생생한 예라는 흥미로운 해석을 내놓는다. Rings, "The Learned Self: Artifice in Brahms's Late Intermezzi," 40.

〈악보 22〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조', 마디43-46



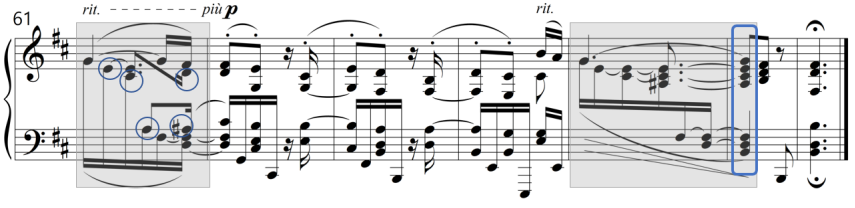
〈그래프 3〉 마디43-46의 음가, 변박 효과, 양손의 교차



다음 〈악보 23〉은 하행 3도 주제가 마지막으로 등장하는 A′섹션의 마디 61, 65-66이다. 앞서 마디11 오른손 성부에서 처음 등장했던, 붙임줄과 부점으로 연결된 내성부 진행이 마디61에서는 오른손과 왼손에서 함께 나타난다. 오른손에서는 2성부로 확장되어 $e^1 \rightarrow d^1$, $c\#^1 \rightarrow d^1$ 진행이 동시에 일어나는데, $e^1 \rightarrow d^1$는 마디11과 동일한 음가(♩+𝅘𝅥𝅯)로, $c\#^1 \rightarrow d^1$는 첫 음이 16분음표 1개만

큼 짧아진 형태로(♪.+𝅘𝅥𝅯), 왼손에서는 첫 음이 16분음표 2개만큼 짧아진 형태로(♪+𝅘𝅥𝅯) 나타나, 상성에서 하성으로 순차적인 음가 감소가 일어남을 볼 수 있다.

〈악보 23〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조', 마디61-끝
(동그라미: 내성부 선율진행을 이루는 음들, 네모: 첫 박에 위치한 가장 높은 밀도의 축적)



마디65-66에서는 이 곡의 하행 3도 주제가 가장 직접적이고 집약적으로 드러난다. 이제 브람스는 7성부까지 음향을 쌓아 내리는 동시에 그 축적의 결과물을 마디 첫 박에 위치시킴으로써, 이전 패시지들에 없었던 박절적 힘을 하행 3도 주제에 부여한다. 이전 패시지들에서 마디 끝을 향해 축적되어 감으로써 마지막 약박에서 가장 두터운 음향이 형성되었다면, 이제 그 높은 밀도의 불협화적 축적물을 마디 첫 박에 대담하게 놓고 약박에서 해결시킴으로써 이 곡을 끝맺는 최종 종지를 형성한 것이다.

3. 화음에서 음향으로: 현대적 개념으로의 연결

3.1. 음들의 덩어리: 20세기 톤 클러스터로의 연결

앞서 살펴본바 브람스 Op. 119, No. 1에서는 음들이 3도 간격으로 '등장'하여 화음을 만드는 것을 넘어서 3도 간격으로 '축적'되며 9화음, 11화음, 13화음을 이룬다. 이는 화음이나 복화음(polychord)의 개념을 넘어 후대에 탄생할 음군(音群), 음들의 더미(덩어리)에 가까운 개념으로 확장하여 해석될 수 있다.

던즈비는 마디1-3의 화성적 모호성이 조성의 파악을 방해함에도 불구하고 특정 조성에 속한 모든 음들이 사용되었다는 점에서 사실상 조성 규정의 하나의 조건을 충족한다고 말한다.[72] 즉 D장조와 B단조(선율단음계 하행)의 온음계적 음들이 모두 사용된다는 것으로, 이 사실을 통해 D장조나 B단조의 조성

규정 가능성을 말한다.

〈악보 24〉 마디1-3에 대한 던즈비의 해석

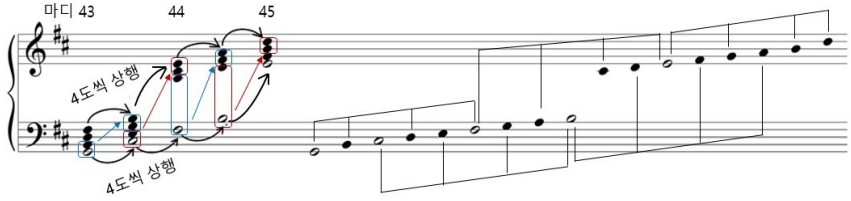
본고는 모든 온음계적 음들이 사용된다는 동일한 사실을 통해 이 패시지들을 음군의 개념으로 해석해본다. Ⅲ장 1절과 2절에서 살펴본 하행 3도 패시지들은 모두 3도 간격으로 아래를 향해 쌓여가나, 3도씩 하행하는 선율 또는 3화음・7화음 진행의 개념을 넘어서 '5~7성부에 이르기까지 축적됨'으로 인해 사실상의 음군에 가까운 현상을 보여준다.

이것이 음역적으로 가장 확장되어 나타난 부분은 Ⅲ장 2절에서 살펴본 마디43-46이다. 〈그래프 3〉을 보면 A음을 제외한 G~e♯^{2} 사이의 모든 온음계적 음들과 반음계적 음들(d♯^{2}, e♯^{2})이 등장하며, 이 음들이 단계적으로 축적되는 것을 볼 수 있다. 이 중 마디45의 전반까지를 오선 위에 나타내면 〈악보 25〉와 같다. a)는 축적되는 음향을 오른손・왼손에 따라 구분하여 연속적 4도 상행 화음으로 축약한 악보이고, b)는 이 패시지의 모든 음재료를 나열한 것이다. a)에서 마치 7화음의 연속진행으로 보이기도 하나, 브람스의 의도는 이 글에서 논의했듯 축적된 음향을 규칙적으로 상행시키는 것이었다고 본다.

---

72) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms,* 91, 94. 〈악보 24〉는 91에서 인용. 브라우어 역시 온음계의 모든 음이 등장한다는 점을 언급한다. D장조와 B단조의 중의성으로 인해 우리 귀가 두 조성 사이를 오가게 되지만, 온음계적 집합을 통한 연속적 사이클이 두 조성 영역을 확고히 한다는 것이다. 그러나 브라우어가 실제로는 온음계의 모든 음을 집합적으로(collectively) 간주하지 않았고, 단지 모든 음이 순차적으로 등장한다는 것에 주목했음을 볼 수 있다. Brower, "Paradoxes of Pitch Space," 88.

〈악보 25〉 브람스, Op. 119, No. 1 '인테르메조' 마디43-45의 음군적 음향재료
a) 화성적 축약 b) 온음계적 음군의 재료



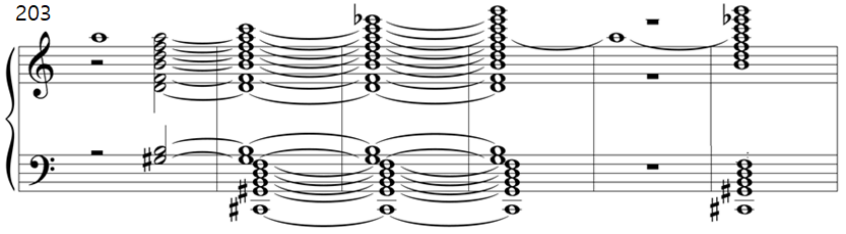
아빈스(Styra Avins)는 이 인테르메조의 '방랑(이동)하는 조성'(roving tonality)이 브람스가 동시대의 음악적 발전을 잘 알고 있었음을 보여준다고 말하는데,[73] 하행 3도 패시지들은 조성의 방랑을 넘어서 음군의 개념으로 향하는 길목에 있다고 할 수 있다. 브람스 이후 이러한 개념의 음군이 나타나는 작품들을 연대순으로 보면, 먼저 말러 ≪교향곡 10번≫(1910) 1악장 '아다지오'의 클라이맥스(마디203-208)를 들 수 있다. 이 부분은 브람스의 Op. 119, No. 1에서와 같이 3도 간격으로 쌓인 음의 더미를 보여준다. 말러는 브람스 '인테르메조'에서와 유사하게 한 성부에서 시작하여 엄청나게 두터운 다성부로 확장시켰는데, 그 축적의 결과물인 마디206과 208은 브람스가 보여준 축적패턴의 마지막 화음과 같은 성격이라고 할 수 있다(〈악보 26〉).[74]

'쇤베르크로부터 현재까지'라는 제목의 글에서 말러 교향곡 10번을 언급한 델 라 모트는 3도권을 이용한 이 기법이 후일 알반 베르크의 음악에서 지배적인 화음구축방식이 되며 이렇게 탑처럼 쌓인 화음은 "대단히 자극적이고 거칠며 위협적인, 거의 무조성적 폭발"이라고까지 표현한다.[75]

---

73) Avins, *Johannes Brahms: Life and Letters*, 706.
74) 브람스 인테르메조와의 차이는 말러의 경우 상・하행 방향으로 동시에 쌓아갔다는 점이다.
75) De la Motte, *Harmonielehre*, 278. 〈악보 26〉도 278쪽에서 인용함.

〈악보 26〉 말러, ≪교향곡 10번≫, 1악장, 마디203-208



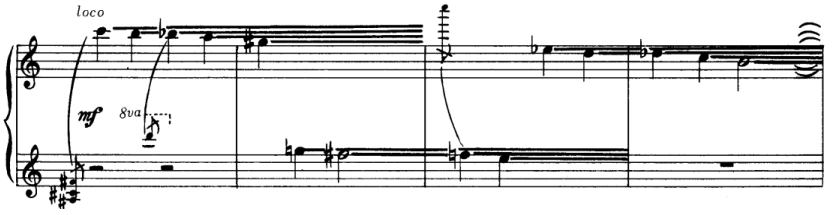
말러의 이 곡으로부터 불과 3, 4년 후인 레오 온스타인(Leo Ornstein, 1893-2002)의 ≪야만인의 춤≫(*Wild Men's Dance*, 1913-4)과 ≪노트르담의 인상≫(*Impressions of Notre Dame*, 1914), 그리고 헨리 카웰(Henry Dixon Cowell, 1897-1965)의 ≪다이내믹 모션≫(*Dynamic Motion*, 1916)부터는 장·단3도 간격이 아니라 장·단2도 간격으로 음군을 쌓게 된다. 현대적 개념의 클러스터가 본격적으로 시작된 것이다.[76]

3.2. 아래를 향한 음의 축적: 라헨만 ≪어린이 유희≫(*Ein Kinderspiel*, 1980) 제1곡, 제3곡

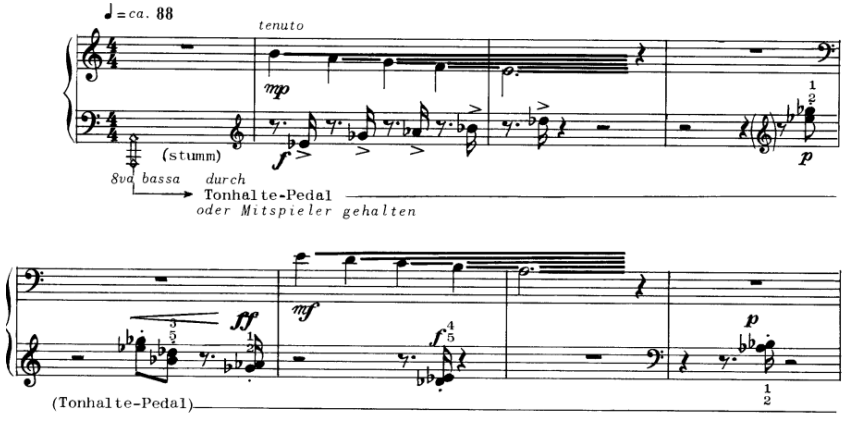
대표적인 독일 아방가르드 작곡가 헬무트 라헨만의 피아노작품 ≪어린이 유희≫에는 다음과 같은 독특한 음군 기보가 등장한다. 이는 아래를 향한 음의 축적을 그래픽으로 나타낸 것으로, 음이 하나하나 쌓여 내리는 모습을 직관적으로 보여준다. 제3곡의 경우 이러한 부분이 네 차례 등장하는데, 이 중 세 번은 〈악보 28〉과 같이 아래를 향한 축적만이 지시되고, 한 번은 위와 아래를 향해 동시에 축적되는 음군이 등장한다.

76) 온스타인과 카웰은 톤 클러스터를 시도한 최초의 인물들로 꼽힌다. 위 작품들의 악보는 지면 사정상 생략한다.

〈악보 27〉 라헨만, ≪어린이 유희≫ 중 제1곡 'Hänschen Klein', 마디9-12[77]



〈악보 28〉 라헨만, ≪어린이 유희≫ 중 제3곡 'Akiko', 마디1-8 (a버전)[78]



© 1982 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Used by permission.

위 표기에 대해 작곡가는 악보 첫 페이지의 설명에서 제1곡 'Hänschen Klein'과 제3곡 'Akiko', 제6곡 'Bell Tower'에서 긴 지속음들이 한 음씩 차례로 등장할 때마다 굵은 막대들로 표기했다. 일반적 기보방식을 사용하지 않음으로써 더욱 명확하게 나타낼 수 있다"[79]고 서술한다. 즉, 이처럼 음들을 점진적으로 축적하는 것은 현대적 기보가 필요한 현대적 개념이라는 뜻으로 볼 수 있다. 제3곡에서 라헨만은 한 발 나아가, 축적된 음들이 길게 지속되는 상

77) Helmut Lachenmann, *Ein Kinderspiel* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980), 4.
78) Lachenmann, *Ein Kinderspiel*, 8.
79) Lachenmann, *Ein Kinderspiel,* 3.

태에서 다른 음들의 타건을 통한 피아노 하모닉스 효과를 의도하는 데까지 이른다. 피아노를 통한 브람스의 실험적 선례가 더 현대적으로 구현된 예라고 할 수 있겠다.

3.3. 음을 하나씩 더하는 것과 빼는 것: 슈만 Op. 1 ≪아베크 변주곡≫(1830), Op. 2 ≪나비≫(1831), 라헨만 ≪어린이 유희≫(1980) 제5곡

브람스에 끼친 슈만의 영향은 재론의 필요가 없을 정도로, 브람스의 일생에 걸친 슈만 부부와의 인연, 로베르트 슈만과의 음악적 교류, 수십 년에 걸친 클라라 슈만과의 교분 등은 많은 기록을 통해 알려져 있다. 그중 로베르트 슈만으로부터의 음악적 영향이 상당해서,[80] 브람스의 작품에 그 흔적이 엿보일 뿐만 아니라 슈만의 작품을 편곡하거나 슈만의 주제를 사용한 변주곡 등을 다수 작곡하기도 했다.[81]

이 글에서는 아직 선행연구에서 다뤄지지 않은, 브람스 Op. 119, No. 1에서 발견되는 슈만과의 연관성을 살펴본다. 슈만은 초기의 두 피아노 작품인 Op. 1 ≪아베크 변주곡≫과 Op. 2 ≪나비≫에서 다성부 화음을 활용해 매우 독특한 음향 변화를 보여준 바 있다. 〈악보 29〉와 〈악보 30〉에서 보듯이 두터운 수직적 화음을 먼저 형성한 후 최저음으로부터 위 방향으로 음을 하나씩 덜어내는 방식으로, 이렇게 음을 하나씩 제거함으로써 마지막에 최상성의 한 음만 남기는 것이다.[82]

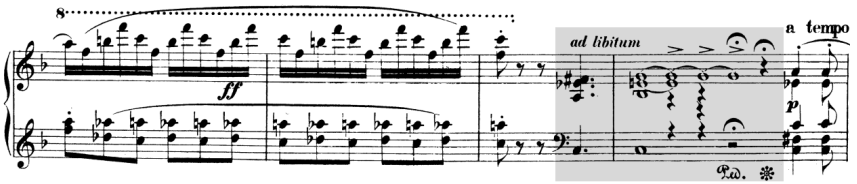
---

80) 예컨대 더글라스 시튼은 브람스가 즐겨 사용한 헤미올라 리듬도 슈만의 영향이라고 본다. Douglass Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition,* 3rd ed. (Oxford University Press, 2010), 368.

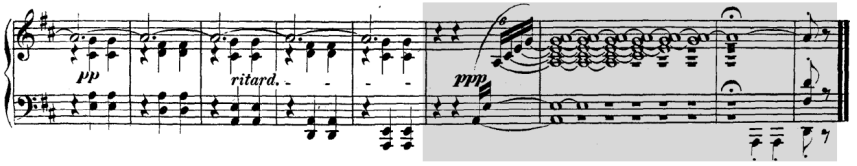
81) 예컨대 브람스의 ≪슈만 주제에 의한 피아노 변주곡≫ Op. 9(1854)와 ≪슈만 주제에 의한 네 손을 위한 변주곡≫ Op. 23(1861)을 비롯해, 슈만의 원곡을 편곡한 것들까지 상당수의 작품이 있다.

82) 위 두 예에서 음을 하나씩 제거할 때 남는 화음의 최저음들을 연결하면 Op. 1의 경우 'Abegg' 주제가, Op. 2의 경우 직전 마디에 나온 아르페지오 선율이 형성된다. Op. 1의 이 부분에 관해서는 Charles Rosen, *Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 10을 참조하시오.

〈악보 29〉 슈만 Op. 1 ≪아베크 변주곡≫의 '피날레': 클라이맥스 후 마지막 주제 재현에 앞서



〈악보 30〉 슈만, Op. 2 ≪나비≫ '피날레'(제12곡)의 끝부분



브람스보다 60여 년 먼저 이처럼 독특한 시도를 보였던 슈만 역시 매우 진보적이고 실험적인 작곡가라고 볼 수 있다. 본고에서 다루는 측면과는 다르지만, 슈만의 진보성에 대해 주목한 학자들이 여럿 있다. 예컨대 로젠은 "로베르트 슈만, 미래의 비전"(Robert Schumann, a Vision of the Future)이라는 글에서 동시대인인 쇼팽과 슈만의 피아노 작품을 비교하며, 내성부의 독립성을 의도했던 쇼팽의 거의 모든 마디가 4성부 화성진행으로 분석될 수 있는 반면, 슈만에게 있어 피아노라는 악기는 '4개의 대위적 선율을 위한' 매체가 아니라 '하나의 선율과 그에 딸린 화성을 위한 진동하는 도구'(vibrating instrument)였다고 말한다. 이러한 의미에서 슈만은 서스테인 페달이 달린 오늘날의 피아노를 위한 최초의 진정한 현대 작곡가라는 것이다. 이어서 로젠은 바그너와 브람스뿐만 아니라 드뷔시와 라벨도 슈만으로부터 발전했다고 논평한다.[83] 로젠이 말한, 슈만이 피아노를 '하나의 선율과 그에 딸린 화성을 위한

83) Rosen, *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 198-199. 슈만의 진보적 성격에 주목한 로젠은 또 슈만의 ≪토카타≫, ≪환상곡≫, ≪크라이슬레리아나≫ 등에서 마디의 강박을 약화해서 박자를 모호하게 만드는 기법을 예로 들며 "어떤 작곡가도 슈만처럼 긴 섹션 동안 청중이 강박의 위치를 인식하지 못하게 하고 청중의 리듬적 기대를

진동하는 도구'로 보는 관점은 브람스의 Op. 119, No. 1에도 적용가능한 해석일 것이다.

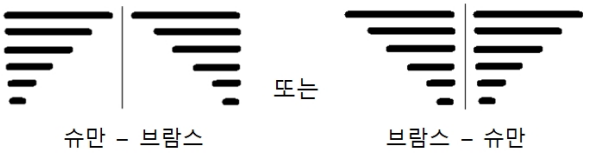
그런가 하면 슈만의 가곡과 피아노곡에서는 성부 간 동일한 선율이 소프라노 성부에서 약간씩 뒤처지게 따라오는 특징들이 종종 발견된다. 이로써 싱코페이션 리듬(박절적 불협화)이 발생하는 동시에 화성적으로도 심한 불협화가 발생하게 된다. 이처럼 한 성부가 다른 성부를 아주 짧은 시간차를 두고 따라가는 특징을 델 라 모트는 "부정확한 유니즌"(ungenaues Unisono)이라고 칭하며, 이것이 1970년대 음악에서 중요한 의미를 갖게 되는 기법이라고 논평한다.[84]

이처럼 슈만 작품들에서 여러 혁신적 징후가 발견되는데, 필자는 브람스 Op. 119, No. 1에서 보이는 특징이 〈악보 29〉와 〈악보 30〉에 나타난 슈만의 음향 진행을 다음과 같이 역행으로 전환한 것이라고 본다. 음을 하나씩 제거한다는 것이 다른 음들이 남는 과정을 의도적으로 보여주는 것이라면, 브람스는 위 슈만 예들과 반대 방향으로 음향이 축적되는 과정을 보여준 셈이다. 좀 더 상세히 보면 슈만은 아래로부터 위를 향해 하나씩 음을 제거해 갔고, 이로써 최상성의 선율은 그대로 유지된 채 이를 떠받치는 화음의 밀도 변화가 발생한다. 최상성이 아닌 아래 성부들을 실험적으로 사용하여 밀도 변화를 꾀했다는 점에서 브람스와 슈만의 예는 공통점을 지닌다고 할 수 있다. 이를 그래픽으로 나타내면 다음과 같다.

흐트러뜨리지는 않았다"고 말한다. 이어 이러한 슈만의 실험들은 스트라빈스키와 쇤베르크로부터 피에르 불레즈와 엘리엇 카터까지 20세기의 여러 발전을 미리 보여준다(anticipate)고 말한다(196). 또한 먼 후대에 영향을 끼친 또 다른 슈만의 혁신으로 대중음악(이미 작곡가들이 사용했던 민속음악이 아니라, 밴드음악이나 저속한 학생가요와 같은 싸구려 도시 음악)의 사용을 언급한다. 예컨대 ≪시인의 사랑≫ 중 제11곡, ≪나비≫의 밴드음악, ≪카니발≫의 프롬나드는 후대에 말러, 베르크, 아이브즈, 바일의 음악에 나타날 싸구려 도시 음악의 전조가 된다는 것이다. 이런 음악들을 진지한 작품 안에 포함하는 것은 획기적인 것으로, 마치 제임스 조이스의 『율리시즈』 같은 진지한 문학작품 안에 포함된 싸구려 소설의 전조가 되었다고까지 말한다(199-200).

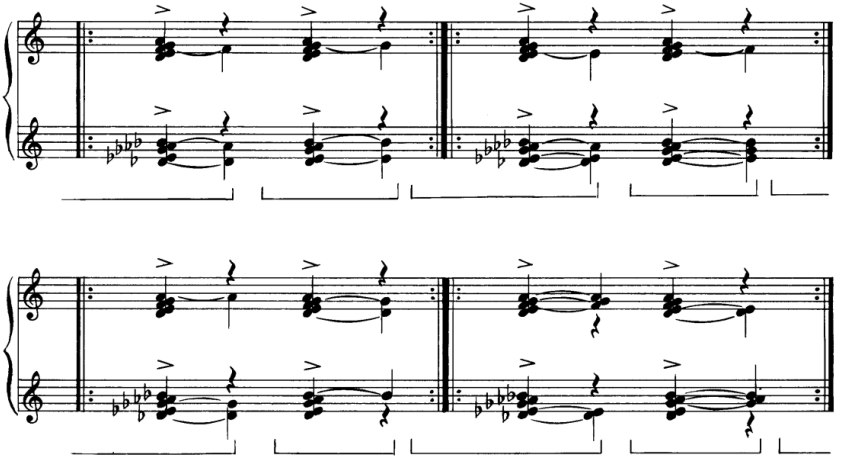
84) Diether de la Motte, *Kontrapunkt* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1981), 294; Diether de la Motte, 『대위법』(*Kontrapunkt*) 최우정 역 (서울: 음악춘추사, 2013), 411.

〈그래프 4〉 슈만과 음향 제거와 브람스의 음향 축적



이처럼 피아노의 다성부 화음에서 음을 하나씩 제거하여 '남는 소리'에 주목하게 만드는 기법은 앞서 언급했던 라헨만 ≪어린이 유희≫ 중 제5곡의 주요 특징으로도 역할한다. 먼저 타건한 화음들 중 한 음만 남기고 다음 박에서 나머지 음들을 제거하는 것은 사실상 이 곡의 유일한 아이디어라고 할 수 있을 만큼 핵심적인 요소로 작용한다.

〈악보 31〉 라헨만, ≪어린이 유희≫ 중 제5곡 'Filter Swing', 마디3-6[85]



© 1982 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Used by permission.

1830년대의 슈만에서 1980년의 라헨만으로 이어지는 길, 그리고 그 사이에서 음향의 방향을 이들과 역행하여 사용한 브람스, 이들 모두는 '음향'적 사고에 기반하여 피아노의 음향을 실험적으로 사용한 진보적 작곡가들이라 하겠다.

85) Lachenmann, *Ein Kinderspiel,* 14.

Ⅳ. 나가는 글

쇤베르크의 "진보주의적 브람스"(Brahms the Progressive)라는 1947년의 글 이후 브람스의 진보성은 여러 음악학자에 의해 다양하게 논의되어왔다. 던즈비의 표현대로 "화성적 풍부함을 '진보'의 테스트로서(harmonic richness as a test of 'progress') 쇤베르크가 택했"[86]다면 브람스의 이 곡은 테스트의 조건을 충분히 만족시킨다. 이 인테르메조가 작곡된 19세기 말에 이르기 전 이미 확장의 경계에까지 다다른 '반음계적 화성'의 개념이 아니라, 그것을 넘어서서 좀 더 급진적인 '음군'적 사고의 전조를 이 곡의 하행 3도 주제와 그 변형 패시지들에서 발견한다는 것, 그리고 브람스가 피아노를 통해 보여준 섬세한 음향적 실험들의 흔적이 20세기의 다양한 작품에서 발견된다는 것이 본고의 관점이었다.

이 곡이 작곡된 1893년 무렵 다른 작곡가들의 작품, 예컨대 드뷔시 ≪목신의 오후에의 전주곡≫(1891-1894), 스크리아빈 ≪24개의 전주곡≫ Op. 11 (1888-1896), 쇤베르크 ≪정화된 밤≫(1899) 등의 혁신적인 화성을 고려한다면 이 인테르메조의 전반적인 화성을 아주 진보적이라고 말하기는 어려울 것이다. 그러나 본고에서 주목해본 하행 3도 축적의 패시지들은 조성에 기본적으로 내재된 음들 사이, 화음들 사이의 위계를 흐리며 음들을 덩어리로 다루는 현대적 개념에 접근해 간다.

앞서 인용했던, 브람스의 ≪교향곡 4번≫에 대해 "아이디어 없이 작곡하는 기술"을 새로운 경지로 끌어올렸다는 논평의[87] 다른 한쪽 면은, 오히려 그리 특징적이지 않은 모티프로부터 교향곡 전체를 작곡해낸 뛰어난 기술에 대한 경탄일 것이다. 브람스 '인테르메조' Op. 119, No. 1은 이미 그의 초기부터 여러 작품에서 사용되었던, 그리 특징적이지 않은 하행 3도 모티프를 새로운 방식으로 사용함으로써 한발 더 나아간다. 하행 3도 선율 또는 3도 관계 화음들의 사용이 아니라 한 음 한 음씩 아래로 쌓아 내려가는 단계적 축적을 통해, 말년의 브람스는 화음이 아니라 음향이라는 범주에서 후대에 다루어지게 될 작

86) Dunsby, *Structural Ambiguity in Brahms,* 92.
87) Hugo Wolf, *The Music Criticism of Hugo Wolf,* 186; Daverio, *Crossing Paths: Schumann, Schubert, Brahms,* 282로부터 재인용.

곡재료에 관한 일종의 실험을 보여주었다.

한글검색어: 브람스 피아노곡집 Op. 119, No. 1 인테르메조, 음향, 음의 축적, 로베르트 슈만, 헬무트 라헨만

영문검색어: Brahms Klavierstücke Op. 119, No. 1 Intermezzo, Sonority, Accumulation of Tones, Robert Schumann, Helmut Lachenmann

참고문헌

Arnone, Augustus. "Textural Ambiguity in the Piano Music of Johannes Brahms." DMA Dissertation, Cornell University, 2007.

Avins, Styra. *Johannes Brahms: Life and Letters.* Selected and annotated by Styra Avins. Translated by Josef Eisinger and Styra Avins. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Bozarth, George S. and Stephen H. Brady. "The Pianos of Johannes Brahms." In *Brahms and His World.* Edited by Walter Frisch and Kevin C. Karnes, 73-93. Revised Edition. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.

Brower, Candace. "Paradoxes of Pitch Space." *Music Analysis* 27/1 (2008): 51-106.

Cadwallader, Allen. "Multileveled Motivic Repetition in Selected Intermezzi for Piano of Johannes Brahms." Ph.D. Dissertation, University of Rochester, 1983.

_____. "Motivic Unity and Integration of Structural Levels in Brahm's B-Minor Intermezzo, Op. 119, No. 1." *Theory & Practice* 8/2 (1983): 5-24.

_____ and William Pastille. "Schenker's Unpublished Work with the Music of Johannes Brahms." In *Schenker Studies 2.* Edited by Carl Schachter and Hedi Siegel, 26-46. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.

Cone, Edward T. "Harmonic Congruence in Brahms." In *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives.* Edited by George S. Bozarth, 165-188. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Daverio, John. *Crossing Paths: Schumann, Schubert, Brahms.* Oxford, UK: Oxford University Press, 2002.

De la Motte, Diether. *Harmonielehre.* Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976.

_____. 『화성학』(*Harmonielehre*) 서정은 역. 서울: 음악춘추사, 2005.

_____. *Kontrapunkt*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1981.

_____. 『대위법』(*Kontrapunkt*). 최우정 역. 서울: 음악춘추사, 2013.

Dunsby, Jonathan. *Structural Hearing in Brahms.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Forte, Allen and Steven E. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York and London: W.W. Norton & Company, 1982.

Frisch, Walter. "Brahms: From Classical to Modern." In *Nineteenth-Century Piano Music.* Edited by R. Larry Todd, 356-394. Second Edition. New York: Routledge, 2004.

Gieseler, Walter. *Die Harmonik bei Johannes Brahms.* Essen: Die Blaue Eule, 1997.

Gran, Jacob Joel. "Motivic Voice-Leading in Selected Piano Cycles of Johannes Brahms." Ph.D. Dissertation, Louisiana State University, 2019.

Jenner, Gustav. "Brahms as Man, Teacher, and Artist." In *Brahms and His World.* Edited by Walter Frisch and Kevin C. Karnes. Translated by Susan Gillespie and Elisabeth Kaestner, 381-423. Revised Edition. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.

Jordan, Roland and Emma Kafalenos. "The Double Trajectory: Ambiguity in Brahms and Henry James." *19th-Century Music* 13/2 (1989): 129-144.

Kramer, Lawrence. "Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism." *19th-Century Music* 13/2 (1989): 159-167.

Litzmann, Berthold. *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896.* Zweite Band 1872-1896. Edited by Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

_____. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896.* Volume 2: 1877-1896. Edited by Berthold Litzmann. New York: Vienna House, 1973.

Musgrave, Michael. "Brahms the Progressive: Another View." *The Musical*

Times 124/1683 (1983): 291-294.

Rings, Steven. "The Learned Self: Artifice in Brahms's Late Intermezzi." In *Expressive Intersections in Brahms: Essays in Analysis and Meaning.* Edited by Heather Platt and Peter H. Smith, 19-50. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Rink, John. "Opposition and Integration in the Piano Music." In *The Cambridge Companion to Brahms.* Edited by Michael Musgrave, 79-97. New York: Cambridge University Press, 1999.

Rohringer, Stefan. "Zu Johannes Brahms' Intermezzo h-Moll op. 119/1." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/1 (2013): 79-145.

Rosen, Charles. *Romantic Generation.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

_____. *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature.* Cambridge: Harvard University Press, 2012.

Rule, Marie Rivers. "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms." Ph.D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011.

Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music.* New York: Dover, 1962.

Schoenberg, Arnold. "Brahms the Progressive (1947)." In *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg.* Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black, 398-441. London: Faber & Faber, 1975.

Seaton, Douglass. *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition.* Third Edition. Oxford: Oxford University Press, 2010.

악보

Lachenmann, Helmut. *Ein Kinderspiel.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. © 1982 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Used by permission.

국문초록

‘화음’에서 ‘음향’으로: 브람스 ≪피아노곡집≫ Op. 119, No. 1 ‘인테르메조’에 대한 또 다른 해석

서 정 은

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)가 즐겨 사용한 ‘하행 3도’에 관해서는 여러 연구에서 다양한 작품들에 대해 논의된 바 있다. 이 글은 Op. 119, No. 1 ‘인테르메조’의 경우 다른 곡들의 하행 3도와 구별되는 특별한 의미를 지닌다는 관점에서 출발한다. 이 곡의 특징은 단순한 하행 3도 선율 또는 3도 관계 화음들의 사용이 아니라, 3도 간격으로 한 음씩 아래로 쌓아내려 ‘5~7성부 음향을 구축’한다는 점, 그리고 이러한 특징 자체가 거의 주제적으로 사용된다는 점이다. 이 글은 이러한 특징들에 관해 ‘화음에서 음향으로’라는 논점을 바탕으로 새로운 방향의 접근을 시도한다. 첫째, 연속되는 하행 3도의 축적에 의해 형성되는 ‘다성부 구조’에 주목하여 성부별 ‘음가’에 초점을 두고, 성부마다 상이한 리듬・박절과 수직적 음향의 정교한 변화를 살펴본다. 둘째, 하행 3도 주제가 곡 전체에 걸쳐 제시, 변형되는 7개의 패시지에 초점을 두어 그 패시지들 간 변형이 어떻게 이루어지며 형식구조상 어떤 의미를 띠는지 살펴본다. 셋째, 피아노를 통한 브람스의 이러한 음향실험이 어떻게 20세기 작품으로 이어지는지, 20세기 초 이후 현대음악의 주요 재료 중 하나가 된 톤 클러스터 그리고 헬무트 라헨만(Helmut Lachenmann, 1935-)의 작품에서 발견되는 연관성을 논의하며, 거슬러 올라가 브람스에게 커다란 영향을 끼친 슈만과의 연관성을 유추해본다.

Abstract

From Chords to Sonorities: Another Interpretation of Brahms *Klavierstücke* Op. 119, No. 1 'Intermezzo'

Seo, Jeong Eun

Brahms's favorite "falling thirds" or "descending thirds" have been discussed in various studies. This article is based on the point of view that Op. 119, No. 1 'Intermezzo' has a special meaning that distinguishes it from the descending thirds of other pieces. The characteristic of this intermezzo is that it does not simply use descending third melodies or third related chords, but it forms five to seven voices by stacking down one note at a time at the interval of third and uses this feature almost thematically. This article attempts a new approach to these characteristics based on the issue of 'from chords to sonorities.' First, focusing on the multi-voice texture formed by the accumulation of successive descending thirds and the duration of each voice, it examines different rhythms for each voice and the changes of vertical sounds. Second, by focusing on the seven passages in which the descending third theme is presented and transformed throughout the piece, it discusses how the passages are transformed and how they work in terms of formal structure. Third, through the examples of the tone cluster and Helmut Lachenmann, it discusses how Brahms's sound experiments with the piano continued into the 20th century, and infers the connection with Schumann, who had a great influence on Brahms.

[논문투고일: 2023. 02. 28]
[논문심사일: 2023. 03. 19]
[게재확정일: 2023. 03. 27]