

구조적 결정 인자로서의 인용 기법 -이자이, 무반주 바이올린 소나타 제2번을 중심으로-

제1장 들어가면서

이자이(Eugène Ysaÿe, 1858-1931)의 《6개의 무반주 바이올린 소나타》(*6 Sonatas for Violin Solo*), Op. 27은 난해한 테크닉과 원숙한 표현력이 요구되는 20세기 무반주 바이올린 작품이다. 바흐(J. S Bach, 1685-1750)의 《6개의 무반주 바이올린 소나타와 파르티타》(*6 Violin Sonatas and Partitas*), BWV 1001-1006과 함께 점차 많은 연주자들의 음반과 국내외 콩쿠르 과제 곡으로도 자주 연주되는 만큼 무반주 바이올린 소나타 장르에 있어 중요한 작품으로 자리매김하고 있다.

이자이의 소나타는 평소 바흐를 향한 존경심과 열등감 사이에서 고뇌를 반복하던 그가 이전까지는 쉽게 도전하기 어려웠던 무반주라는 장르를 통해 바이올리니스트-작곡가로서 후대 연주자들에게 바흐와 같은 족적을 남기고자 하는 소망에서 비롯되었다. 당시 매우 이성적이면서도 뛰어난 표현력을 가진 바이올리니스트, 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973)의 바흐 연주는 이자이에게 결정적인 영감을 주어 그로 하여금 하룻밤새 모든 소나타의 스케치를 마치고 다양한 표현과 시도가 담긴 6곡의 소나타를 작곡하여 각기 다른 나라에서 온 당대 뛰어난 6명의 연주자들에게 헌정하게 하였다.¹⁾ 그 중에서도 특히 소나타 제2번은 작품의 발단이 된 바흐의 무반주 작품 중 <파르티타> 제3번 '프렐류드'의 직접적인 인용과 그레고리성가 '진노의 날'(Dies Irae)의 차용으로 연주자뿐 아니라 청취자들에게도 매우 흥미로운 작품이다. 또한 연속적인 16분 음표와 32분 음표의 속주가 요구되는 제1악장은 외관상으로도 바흐의 '프렐류드'와 매우 흡사하여 연주자들에게 직관적으로 작품을 바흐와 연관 지어 해석하게 하는 단초가 되기도 한다.

악곡 전체에서 자주 찾아볼 수 있는 대담한 5도 병진행이나 발전부에서 나타나는 이례적 6/4 화음, 그리고 리듬을 교묘히 불일치시킴으로써 만들어내는 대담한 불협화들은 비단 이 작품 뿐 아니라, 소나타 6개 전체에 드러나는 이자이의 급진적인 면모를 대변해준다. 또한 스폰티 첼로(*sul ponticello*)와 미분음(quarter tone) 같은 다양한 음색을 위한 주법적 시도들, 4중음 주법(quadruple stop)보다 두터운 6중음, 하이포지션에서 요구되는 다양한 조합의 병행 10, 8, 6, 3도 스케일, 그리고 극단적인 음역 이동(shifting) 등은 이자이 소나타를 현대성 짙은 작품으로 평가하게 한다.

그러나 작품이 갖는 기법적·구성적 측면에서의 급진성과 음악 표면에 나타나는 현대성 짙은 화성 어휘에도 불구하고, 이자이는 제1악장에 전통적인 소나타 형식을 사용함으로써 전통과 결별할 수 없는 보수적인 모습을 보인다. '바흐'와 '찬트'로 대표되는 두 개의 대조적인 주

1) Antoine Ysaÿe, *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*, trans. by Bertram Ratcliffe (London: William Heinemann Ltd., 1947), 223. 이자이가 이 작품을 헌정한, 당대 뛰어난 6명의 연주자로는 요셉 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973), 자크 티보(Jacques Thibaud, 1880-1953) 에네스코(Georges Enesco, 1881-1955), 프란츠 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962), 매튜 크릭boom(Mathieu Crickboom, 1871-1947), 마누엘 키로가(Manuel Quiroga, 1899-1988)가 있다.

제는 소나타 형식의 으뜸조와 딸림조의 긴밀한 조성 원리 속에 융해되어 나타나며, 단성부(monophony)라는 구조적인 열세(劣勢)에도 불구하고 바이올린의 유려한 선율은 화성 및 대위적인 요구에 부응하며 소나타 형식의 건축적 구성 원리를 건설하게 충족시킨다. 이러한 소나타 형식의 구성 원리는 오스트리아 음악이론가 쉐커(Heinrich Schenker, 1868-1935)가 소나타 형식의 필수적인 조건으로 이야기하는 구조적인 특징들과 상응한다는 점에서 더욱 흥미롭다.

본 논문에서 필자는 이자이 소나타 제2번, 1악장에 사용된 인용 기법의 구조적 역할에 대한 조망을 토대로, 인용된 두 선율이 전통적 소나타 형식 속에 어떻게 융해되어 나타나는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 사용한 쉐커식 분석법은 그러한 구조적 특징들이 음악 표면에 나타나는 연주상의 표현적 해석과 상호작용하며 연주자의 해석을 위한 선택의 근거를 뒷받침해 준다. 본격적인 분석에 앞서 제2장에서는 바이올리니스트-작곡가로서 이자이와 그의 <6개의 무반주 바이올린 소나타>가 갖는 역사적 평가, 그리고 제2번 소나타의 인용에 대한 시각을 살펴보고, 제3장에서는 소나타 형식에 관한 쉐커의 견해에 대해 간략히 살펴봄으로써 분석을 위한 이론적 근거를 제시하겠다.

제2장 이자이의 ‘무반주 바이올린 소나타’를 바라보는 시각

2.1 연주법적 발전의 가교 역할을 한 이자이

이자이의 <무반주 바이올린 소나타>는 당시 매우 진보적인 주법이 요구되는, 현대적 주법의 지평을 열어준 작품으로 평가된다. 바이올린의 역사가 ‘피들’(fiddle)에서 시작된 이래, 바이올린 연주자들에게 악기를 온전히 정복하기 위한 주법 개발은 필연적인 과제였다. 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 비발디(Anton Vivaldi, 1678-1741)와 같이 바이올린 주법 발전에 중요한 역할을 한 뛰어난 바이올리니스트-작곡가들의 행보는 자연스럽게 18세기 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)와 같은 ‘비르투오소’(virtuoso) 탄생으로 연결되었고, 이러한 현상은 점차 프랑스와 독일 등 주변 유럽 국가로 뻗어나가, 1795년 프랑스 고등음악원(Conservatoire de Musique in Paris)의 설립과 함께 프랑스 악파의 영향력이 커지는 계기가 되었다.²⁾ 이러한 움직임은 1840년대 벨기에까지 확산되어 19세기 후반 벨기에 악파의 대표적인 인물이 된 이자이의 출현을 가능케 했다.

어린 시절부터 이미 뛰어난 기량을 보이던 이자이는 비에니아프스키(Henryk Wieniawski, 1835-1880)와 비외탕(Henry Vieuxtemps, 1820-1881)과 같은 비르투오소의 가르침을 받았다. 특히 파리에서 비외탕과 공부했던 4년의 기간은 이자이가 세계적인 음악가로 한 걸음 도약할 수 있었던 계기가 되었고,³⁾ 동시에 ‘비르투오소’에 대한 가치관과 후대 양성에 대한 책임감을 갖게 한 자양분 역할을 하였다.⁴⁾ 이렇듯 벨기에 악파의 계보를 이어받은 이자이는 서로 전혀 다른 스타일의 비르투오소였던 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)과 사라사테(Pablo de Sarasate, 1844-1908)⁵⁾를 섞어 놓은 듯한 연주력과 뛰어난 예술성을 바탕으로 한

2) Robin Stowell, “The Nineteenth-Century Bravura Tradition,” in *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 61.

3) Michel Stockehem, “Ysaÿe, Eugène,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online.

4) Frederick H. Martens, “Eugène Ysaÿe: The Tools of Violin Mastery,” *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1919), 7-8. 이자이는 유독 비외탕에 대해 스승이자 벨기에-비르투오소로서의 존경심을 자주 회상했다.

표현력으로 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962), 엘만(Mischa Elman, 1891-1967) 등 동시대 연주자들로부터의 인정과 티보(Jacques Thibaud, 1880-1953), 시게티(Joseph Szigeti, 1892-1973) 등의 후대 연주자들의 존경을 받으며,⁶⁾ 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 쇼송(Ernest Chausson, 1855-1899), 프랑크(César Frank, 1822-1890) 등 여러 작곡가들로부터 많은 작품을 헌정 받았다.⁷⁾

그럼에도 불구하고 이자이에게 있어 테크닉은 “기교의 과시가 아닌 음악을 재창조하는 의미에서” 테크닉 자체에 목적을 두지 않고 표현의 폭을 넓히기 위한 필수적인 도구로서 사용되었다.⁸⁾ 하물며 이자이가 <6개의 무반주 바이올린 소나타> Op. 27에서 제시한 선취(先取)적 주법들은 바흐가 하지 못했던 새로운 도전으로⁹⁾ 악기의 구조적 한계를 벗어나 더욱 다양한 표현을 가능케 하였다. 작품이 쓰인 1923년은 제1차 세계대전 동안 미국 신시내티 심포니 오케스트라의 상임지휘자 생활을 마치고 돌아온 이자이가 당뇨로 인한 건강 악화로 연주자로서는 전성기에서 멀어지고 있었던 시기였다.¹⁰⁾ 하지만 그는 작곡가로서의 현대음악에 대한 열정과 후대 연주자들에게 지속적인 발전과 함께 자신의 연주 스타일의 영속(永續)을 희망하며 도전을 멈추지 않았다.¹¹⁾

2.2 무반주 바이올린 장르의 계보를 잇는 작품

무반주 바이올린 작품은 작곡가뿐 아니라 연주자에게도 매우 도전적인 장르이다. 그것은 화성적 반주와 선율적 멜로디를 동시에, 또 따로 재생해야하는 작업으로 특히 단선을 악기에게는 쉽지 않은 과정이다. 그럼에도 불구하고 바흐와 파가니니는 자신만의 음악어법으로 무반주 바이올린 장르의 기틀이 되는 명작들을 탄생시켰다. 특히 1720년경 작곡된 바흐의 <6개의 소나타와 파르티타>는 바이올린의 다성적 연주가능성을 열어주었고 이는 탄생 배경을 포함하여 형식, 구조, 조성 그리고 선율 등 다방면에서 이자이 소나타의 모체가 되었다. 이러한 사실 때문에 많은 사람들은 이 두 소나타의 관계를 ‘과거에 대한 현대의 응답’¹²⁾ 또는 무반주 작품의 구약성서와 신약성서¹³⁾에 비유하기도 한다.

1805년, 파가니니는 <24개의 카프리스> Op. 1로 바흐와는 또 다른, 바이올린이란 악기의 가능성을 넓혀주었다. 이탈리아 출신의 독보적인 비르투오소였던 파가니니는 리스트(Franz

5) 요하임은 당시 매우 진지하고 학구적인 연주자인 동시에 사라사테는 즉흥적이고 유연한 연주자로 매우 상반된 개성을 갖춘 비르투오소로 알려져 있다.

6) Eric Wen, “The Twentieth Century,” in *The Cambridge Companion to the Violin*, edited by Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 81.

7) Michel Stockehem, “Ysaÿe, Eugène,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online.

8) 위의 글.

9) Ray Iwazumi, “The Six Sonates Pour Violin Seul, Op.27 of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions” (D.M.A. Diss., Juilliard School, 2004), 9

10) Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections* (New York: Alfred A. Knopf, 1947), 118.

11) Iwazumi, “The Six Sonates Pour Violin Seul, Op.27 of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions,” 6.

12) Lowell Natasha, “Eugene Ysaÿe and Musical Dialogue,” University of Southern California, Proceedings: 2012 GLS Symposium, Los Angeles, CA. 23 June 2012.

13) <http://www.listenmusicmag.com/music-in-my-life/a-virtuosos-hero.php> [2016년 4월 26일 접속]

Liszt, 1811-1886)와 같은 피아니스트들에게까지 깊은 인상을 남겨 19세기 비르투오소들의 황금기를 열어주었다. 파가니니는 현재 바이올리니스트들이 구사하는 대부분의 테크닉(왼손 피치카토, 중음 하모닉스, 리코세 등)을 고안해내었는데,¹⁴⁾ 특히 그의 ‘카프리스’ 24번은 다양한 테크닉의 10개의 변주곡 형태로 이자이를 포함한 여러 작곡가들 작품의 모티브가 되었다.¹⁵⁾

이자이는 연주자-작곡가로서 바흐와 파가니니의 작품이 무반주 바이올린 장르 안에서 갖는 남다른 의미를 알고 있었고 자신 또한 그 계보를 이어나가기 위해 더욱 확장된 다성부와 새로운 기법들을 담은 6개의 소나타를 작곡하였다.¹⁶⁾ 그리고 그 작품은 이후 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 프로코피예프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 버르토크(Béla Bartók, 1881-1945)와 같은 후대 작곡가들의 바이올린 무반주 작품 창작을 독려했다.

2.3 이자이 소나타 제2번에 인용된 선율

‘망상’(obsession)이라는 부제를 갖고 있는 이자이 소나타 제2번, 1악장은 바흐 <파르티타> 3번의 ‘프렐류드’ 선율과 그레고리성가 ‘진노의 날’ 테마가 명시적으로 차용된 것으로 유명하다. 이러한 인용 기법은 19세기 이전부터 많은 작곡가들이 자주 사용하던 작곡 기법이었으나 이자이의 인용은 당시 후기낭만주의와 종전(終戰)에 대한 반사작용으로 나타난 신고전주의의 영향으로 해석된다.¹⁷⁾ 특히나 이 두 선율은 각 시대와 의미, 종교적 배경 등 대조적인 성격을 내포하며 신고전주의와 더불어 상징주의적 면모를 나타낸다.¹⁸⁾ 그러나 동시에 두 선율은 동일한 음형으로 이루어져 있어 거시적인 구조적 통일감을 갖는다.¹⁹⁾ 급진적인 내용을 보수적인 형식 안에 담아내기 위해 이자이가 사용했던 인용 기법은 결과적으로 현대 청취자들에게 좀 더 흥미로운 접근을 유도하는 역할을 하고 있다.

이 작품에 나타나는 바흐의 인용 선율들은 다음과 같다. 이자이는 바흐로부터 선율을 때로는 그대로, 음정의 일부를 변형하여, 혹은 단순히 이조하여 인용한다. 또한 장조성의 선율을 단조성으로 변형하여 인용하기도 하였다. 인용한 선율에는 셈여림과 아티큘레이션, 보잉에 관한 지시는 물론 섬세한 표현까지도 명시하고 있다.

14) Roger Parker, “Paganini, Nicolò,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford Music Online.

15) Eugène Ysaÿe의 <Paganini Variations on 24th Caprice>(1960년 출판)을 포함하여 Johannes Brahms, Franz Liszt, Sergei Rachmaninoff, Witold Lutoslawski와 같은 작곡가들의 파가니니 24번 카프리스를 모티브로 작품에 사용하였다.

16) 바흐의 소나타에 나타나는 4성부에서 더욱 확장된 6성부를 이자이 소나타 제1번 1악장에서 찾을 수 있다.

17) 제2번을 비롯한 1번과 4번의 형식은 각각 교회 소나타 형식과 실내 소나타 형식을 모델로 하고 있으며, 그의 다른 작품에서 바로크 시대 기법 중 하나인 스크르다투라(scordatura)를 사용한 사실은 이자이가 신고전주의의 영향 하에 있었을 반증하는 사례이다.

18) <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/> [2016년 2월 27일 접속].

19) 위의 글.

(표1) 이자이에서 인용된 바흐의 선율

이자이	바흐
<p>마다1-2</p> 	<p>마다1-2</p> 
<p>마다6-7 (음정 일부 변화)</p> 	<p>마다29-30</p> 
<p>마다10</p> 	<p>마다32</p> 
<p>마다31-32 (이조됨)</p> 	<p>마다79-80</p> 
<p>마다42 (변형됨)</p> 	<p>마다1</p> 
<p>마다70-71</p> 	<p>마다136-137</p> 
<p>마다85</p> 	<p>마다138</p> 

한편 이자이가 인용한 그레고리성가 '진노의 날'은 다음과 같다(예1). 이 주제는 복합선율 기법을 비롯한 다양한 짜임새 속에서 나타나는데, 이것이 바로 본 논문에서 들여다 볼 주요 관심사들 중 하나이다.

(예1) 이자이에서 인용된 ‘진노의 날’

Seq. f.
D I - es írae, dí- es ílla, Sólvét saéclum in favilla :

제3장 인용을 흡수한 소나타 형식

3.1 쉐ن커의 소나타 형식

2부분의 조성구조(tonal structure) 위로 펼쳐지는 3부분의 구상(design)을 특징으로 하는 소나타 형식은 고전시대 작곡가들에 의해 자주 사용된 가장 완전한 형태의 형식 원리이다. 순환2부분 형식에서 유래한 소나타 형식은 제시부, 발전부, 재현부로 이루어지는 3부분 구상이 원조에서 시작하여 다른 조로 일탈, 그리고 다시 원조로 복귀하는 구조적인 플롯을 충족시키며 형성된다. 구조와 구상 사이의 상충이 전형적인 소나타 형식의 원리에서 벗어나는 다양한 소나타 형식들을 야기하지만, 쉐ن커에게 그러한 일탈은 문제가 되지 않는다. 왜냐하면 쉐ن커에게 형식은 그의 독특한 개념인 ‘근본구조’(Ursatz)의 분배와 배열 방식의 문제이며,²⁰⁾ 그러한 일탈은 근본구조 자체에 영향을 주지 않기 때문이다.²¹⁾ 전통적인 형식과 근본구조의 해석에 근거한 자신의 독특한 형식 간의 절충에 대해 무관심했던 쉐ن커는, 소나타 형식의 성립 요건으로 ‘중단의 연장’을 요구한다.²²⁾ 이는 소나타 형식을 다른 노래 형식들과 구분 짓는 요건으로 “[노래 형식]은 장·단조 혼용이나 보조음에 의해 만들어질 수 있[으나]” 소나타 형식은 오직 구조적인 딸림화음이 지지하는 $\hat{2}$ 의 연장에 의해 생성된다는 것이다.²³⁾

쉐ن커의 소나타 형식에 관한 논의 중 흥미로운 사실은 전통적 형식 이론과 절충을 명시적으로 부정하는 쉐ن커가 소나타 형식을 3부분으로 나누며 제시부, 발전부, 재현부의 용어와 개념을 수용하여 구조적 현상을 설명하고 있다는 점이다. 쉐ن커가 서술하는 제시부의 중요 사건으로는, “머리음 $\hat{3}$ 이 3도 진행을 통해 연장될 수 있다”는 것과 이 3도선이 노래 형식의 3도선과는 다르게 낮은 위계에 속하며 상층에서 연장되어 제2주제 영역에 이르러 같은 위계의 $\hat{2}$ 로 진행한다는 것이다.²⁴⁾ 그는 곧 이어 “V가 지지하는 $\hat{2}$ 가 딸림조성의 V-I 효과를 갖는 으뜸음화 된 II에 의해 자주 선행된다”고 말하며,²⁵⁾ $\hat{2}$ 의 연장 방식에 대해 운을 띤다. 나아가 쉐ن커는 $\hat{2}$ 로부터 유래한 낮은 위계의 5도선이 $\hat{2}$ 의 연장에 ‘족하다’라는 표현을 쓰며 $\hat{2}$ 로부터

20) Heinrich Schenker, *Free Composition*, ed. and trans. by Ernst Oster (New York: Pendragon Press, 2001), 133. 쉐ن커는 자신의 형식 이론이 근본선율의 연장과 축소 동기(diminution) 기법에 의해 나올 뿐, 기존의 전통적 형식이론에서 말하는 모티브의 변주에 의해서 나오는 것이 아니라는 사실을 강조하며 악구, 악구 그룹, 주제 등의 형식 개념도 부정했다(131). 본 논문에서 쉐ن커식 분석이론의 용어는 송무경의 것을 따랐다. 송무경, “조성음악의 분석이론,” 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 55-92.

21) Allen Cadwallader, "Form and Tonal Process: The Design of Different Structural Levels," in *Trends in Schenkerian Research*, edited by Allen Cadwallader (New York: Schirmer Books, 1990), 1-2.

22) Schenker, *Free Composition*, 134.

23) 위의 글.

24) 위의 글 (볼딕체 필자 강조).

25) 위의 글.

의 5도선을 제2주제 영역의 필수 요건으로 제시한다.²⁶⁾ 여기서 주목할 점은 ‘될 수 있다’와 ‘족하다’의 표현으로 미루어 볼 때, 쉐커가 소나타 형식 성립의 필수적 요소로 제시하고 있는 것은 $\hat{2}$ 로부터의 5도선이라는 사실이다.

발전부에 대해 쉐커는 “구조적인 중단에 따라 [발전부의] 유일한 의무는 $\hat{2}/V$ 까지의 진행을 완수하는 것이다”라고 진술한다.²⁷⁾ 또한 단조성 소나타 형식에 대해서는 “V 위로 이끔음을 성취하는 것이 필요하다”고 말하는데,²⁸⁾ 이는 단조성 소나타 형식의 일반적인 조성 변화인 v에서 V를 염두에 둔 진술이다. 만약 단조성 소나타 형식이 단순히 v-V의 변화가 아니라 보다 다양한 방식으로 펼쳐질 수 있는 가능성을 염두에 둔다면, 발전부의 중경층 양상은 다양한 가능성을 갖는 셈이다.

쉐커는 재현부에서 필수적인 사건으로 근본구조의 종결을 꼽는데, 이는 재현부에서 머릿음의 복귀와 후반부 어디에선가 $\hat{2}$ 를 통해 $\hat{1}$ 로 하행할 것을 요구한다. 주제의 배열에 대해 쉐커는 “원조성이 확보된다면 제시부의 내용을 재진술하는 데에 어느 정도 자유가 존재한다”고 말함으로써,²⁹⁾ 원조성의 복귀를 재현부 결정의 필수적 요건으로 삼으며 주제 배열에는 열린 시각을 표명한다. 더욱이 “주제 요소의 재구성(reordering)조차도 재현부에서 가능하다”는 진술은 본 논문에서 분석하려는 소나타 제2번, 1악장이 갖는 ‘뒤바뀐 소나타 형식’(reversed sonata form)의 구조적 특징과 맞닿아 있다.³⁰⁾

(예2) 쉐커의 단조성 소나타 형식의 후경층과 중경층 모델 (머릿음이 $\hat{3}$ 인 경우)

26) 위의 글, 135 (볼딕체 필자 강조).

27) 위의 글.

28) 위의 글.

29) 위의 글, 137.

30) 뒤바뀐 소나타 형식에 대한 쉐커식 이론의 견해에 대해서는 Timothy L. Jackson, “The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition,” *Journal of Music Theory* 40/1 (1996): 61-111 참조.

지금까지 살펴 본 소나타 형식, 그 중에서도 머릿음이 $\hat{3}$ 인 단조형 소나타 형식의 후경층과 제1중경층의 양상은 다음과 같이 정리될 수 있다(예2). (아래의 예는 본 논문에서 논의할 작품의 조성인 a단조에 맞게 생산되었다.) 첫째, 제시부는 $\hat{3}/i$ 을 제시하며 이를 연장하고, 재현부는 $\hat{3}/i$ 로의 복귀를 특징으로 하며, 이후 $\hat{2}-\hat{1}$ 로 하행한다(예2-b). 둘째, 발전부는 어떤 화음에서 $\hat{2}/V$ 까지의 거시적 진행을 포함한다. (제시부에서 제2주제부가 딸림조성에서 나타나지 않는다면, $\hat{2}$ 의 도래를 상정할 수 없을 뿐 아니라, 발전부 역시 $\hat{2}$ 를 연장하지 않는다.) 셋째, 제시부에서 거시적 $\hat{2}$ 로부터 나온 낮은 위계의 5도선이 제2주제를 생성한다(예2-c).

3.2 인용 속에 녹아든 소나타 형식

(1) 제시부

*p*로 생기 있고 청량하게 들려오는 바흐의 선율은 행복했던 과거에 대한 노스탤지어를 연상시킨다(예3). 길지 않은(*court*) 휴지 후, *ff*로 시작하는 잔인할 정도로 강렬한 선율은 사랑하는 가족을 잃은 현실에 절망한 이자이를 상기시킨다. (이 작품이 쓰인 1923-4년, 이자이는 형과 아내의 죽음을 맞이했으며 이런 외적인 단서는 이와 같은 청취를 가능케 한다.) 이러한 강렬함은 바흐 선율에 요구되는 살타토(*saltato*)³¹⁾와는 대조적으로 이자이 선율 첫머리에 놓인 악센트에서 야기되는 것이며 더욱 근본적으로, 장3화음에 기초한 첫 두 마디와 대조되는 불협화적인 단2도 때문이다. 이 강렬한 분출은 마디4에 나타나는 레스테쯔(*restez*)에 의해 더욱 효과적으로 표현되는데, “같은 포지션에 머무른다”라는 뜻의 이 지시어는 마디3의 악센트가 만들어내는 강렬한 어택으로부터 점차 몰아치듯 프레이즈를 끝내는 효과를 도와준다.³²⁾ 따라서 바이올리니스트는 (예3)에서 *로 표시한 부분을 제2포지션에서 연주하게 되며 자연스러운 리듬의 가속화를 성취할 수 있다. 연주에 대한 섬세한 지시는 비르투오소만이 써넣을 수 있었던 것으로 첫 네 마디 안에 내재된 바로크의 절제된 객관성과 낭만시대의 주관적 감성 사이의 대조를 입체화 시키는 데에 기여한다.

(예3) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디1-5

과거에 대한 회상과 현실의 비애가 만들어내는 대조는 앞서 설명한 셈여림과 아티큘레이션의 측면에만 국한되지 않는다. 마디1-2와 3-5 사이 음역의 대조, 그것을 위해 바이올리니스트

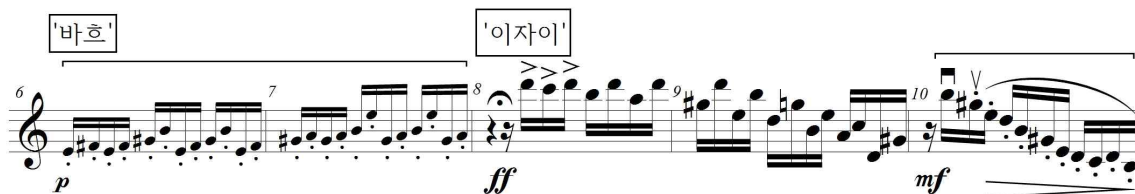
31) 살타토(*saltato*)는 활을 이용해 줄 위에서 가볍게 튀어 오르듯 연주하는 주법으로서 동의어로는 sautillé(불어), spiccato(이태리어)가 있다. 일반적으로 음표 위에 표시된 작은 점(dot)은 음을 분리하여 연주하는 스타카토(*staccato*)로 인식되지만 이 또한 음악적 맥락에 따라 줄 위에서(*on the string*) 또는 줄에서 떨어져(*off the string*) 연주할 것을 선택하게 된다. 이자이는 자신의 소나타에서 점이 붙은 음표들이 어떤 주법으로 연주되어야 하는지에 대한 자세한 설명을 곁들이고 있다.

32) 어느 포지션에 머무를 것인지는 연주자의 선택적 사항이나 원전판(Urtext)에 표기되어있는 이자이의 손가락번호(*fingering*)에 따라 제2포지션에서 연주되는 것이 작곡가의 의도와 부합된다고 할 수 있다.

가 선택하는 포지션과 현은 첫 네 마디의 대조를 더욱 구체화시킨다. 마디1-2의 연주 지시어, '레지예로'(leggiero)와 '브루탈멘트'(brutalement) 역시 그러한 대조를 더욱 분명히 한다. 가볍고 경쾌하게 살타토로 연주되는 '바흐'에 맞서, 한 음 한 음 힘을 주어 연주하게 될 걱정적인 '이자이'는 행복과 비애, 과거와 현재, 그리고 삶과 죽음 사이의 명암을 짚게 한다.

또 한 번, '바흐'가 들려온다(예4). 이는 악곡 처음에 명시한 '망상'(obsession)으로 이자이의 마음 깊은 곳에서부터 들려오는 소리이기도 하다. 마디1-2와는 달리 6-7에서 들리는 바흐 선율은 분명 장3화음에 기초했지만 이번에는 순차 상행한다. 가볍고 경쾌한 정서를 이끌어내는 살타토의 아티클레이션, 선율의 배경을 이루는 상행하는 장3화음(E₄-G₄-B₄-E₅), 그리고 중간 음역의 D현에서 생산되는 과장되지 않은 음색은 또 한 번의 대조를 이끌어 낼 준비를 마친다. 뒤따르는 강렬한 이자이 선율은 이전보다 좀 더 높은 지점에서 하행을 시작한다(마디8). 상행과 하행, 살타토와 마르카토, *p*와 *ff*, 레지예로와 브루탈멘트는 이번에도 바흐와 이자이 사이의 대조를 첨예화 시킨다.

(예4) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번, 제1악장, 마디6-10



일생을 통해 흠모하고 존경했던 거장 바흐를 인용하며 이를 자신이 쓴 선율과 교묘히 연합하여 주제로 가공해내는 이자이의 기법이 주목할 만하다. 바흐와의 교묘한 연합은 비애와 고뇌 속에 사로잡혀 있던 자신의 심정과 이 곡에 영감을 준 <무반주 바이올린 소나타와 파르티타>를 썼을 당시 바흐의 비애에 공감하며 이를 자신의 심리와 동일시하려는 의도로 파악할 수도 있을 것이다. 사뭇 대조적인 두 선율은 구조적으로 완벽하게 녹아들어 하나의 주제를 일군다. E장조의 바흐 선율은 더 이상 으뜸화음이 아닌, a단조의 딸림화음으로 재맥락(再脈絡)화된다(예5). 마디1-2의 바흐 선율은 분명 E장조의 으뜸화음으로 들리겠지만 뒤따르는 이자이 선율은 그러한 청취를 무색하게 만든다. 이자이 선율에 포함된 강제 붙은 F₄와 D₅는 이 부분을 a단조로 들리게 한다. 또한 마디6-7에서 들리는 또 한 번의 E장조의 환영(幻影) 역시, 마디8에서 시작하여 연장되는 D에 의해 딸림7화음으로 재맥락화 된다. 이자이는 바흐의 E장조 선율을 차용하여 여기에 7음을 더해 딸림7화음으로 기능하게 만들으로써 a단조 소나타 형식의 구조를 성공적으로 구현해낸다. 거시적으로 마디1-10까지 연장된 딸림7화음은 마디11의 으뜸화음과 머리음 3에서 해결되며 경과부로 진입한다.

(예5) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》 제2번, 제1악장, 마디1-11 그래프

제1악장을 들을 때 청취자는 ‘바흐’와 ‘이자이’가 교차되는, 인상적인 도입부보다 여기 마디 11에 와서야 본격적으로 음악의 진행이 시작된다고 느낄 텐데, 이는 아마도 우리의 귀가 딸림 7화음의 안착을 통해 이루어지는 으뜸화음의 등장을 무의식적으로 기대하기 때문일 것이다(예 6). 이러한 ‘구조적 내림박’(structural downbeat)의 도래와 함께 안착된 머리음 $\hat{3}$ 은 딸림조 성으로 전조하며 마디15에 이르러 $\hat{2}$ 에 도착한다.³³⁾ 이는 전조를 수반하는 경과부에 나타나는 예정된 현상이나 경과부와 뒤따르는 제2주제를 구조적으로 솔기 없이 매끄럽게 연합하는 기술은 인상적이다.

데타세(détaché)에 의해 강조된 마디11의 으뜸화음은 뒤따르는 a단조의 음계적 진행에 의해 조성적으로 견고함을 확립하고, 기법적으로 두 음씩 연결된 슬러와 데타세의 교차적 진행과 뒤이어 나타나는 스타카토는 생동감을 부여한다. 그러나 마디14의 첫 박에 도달했을 때, 이 화음은 더 이상 으뜸화음이 아닌, 딸림조성인 e단조를 향한 중개화음이 된다. 그러한 의미에서 마디14는 전략적 요충지가 되며, 이자이는 크레센도와 데크레센도를 사용하여 드라마틱한 전조를 준비한다. 마디15-16은 11-12를 반복한 것으로 새로운 조성인 e단조를 굳건히 성립하기에 충분하다. 마디15-16 첫 박에 위치한 견고한 으뜸화음과 이후 으뜸음을 향하는 C#-D#-E의 선을 진행에 주목하라.

33) Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York : W. W. Norton, 1968), 24-25. ‘구조적 내림박’(structural downbeat)은 콘의 용어로 “화성과 리듬의 도착이 동시에 이루어지는 중요한 지점”을 뜻한다.

(예6) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디11-20 그래프

새 조성의 구조적 으뜸화음이 지지하는 $\hat{2}$ 는 마디17에 가서야 나타난다. 물론 예리한 청취자는 마디14에 이례적으로 나타나는 B₅를 이 $\hat{2}$ 에 대한 암시로 예견할 수 있다. 마디14에서 크레센도와 데크레센도의 썸여림으로 강조된 B₅의 역할은 의아하다. 만약 이 음이 옥타브 아래에 놓였다면 의심의 여지없이 경과음으로 들렸을 것이나, 옥타브 위로 옮겨져 도약으로 둘러싸여 그 역할에 대한 의문을 야기한다.

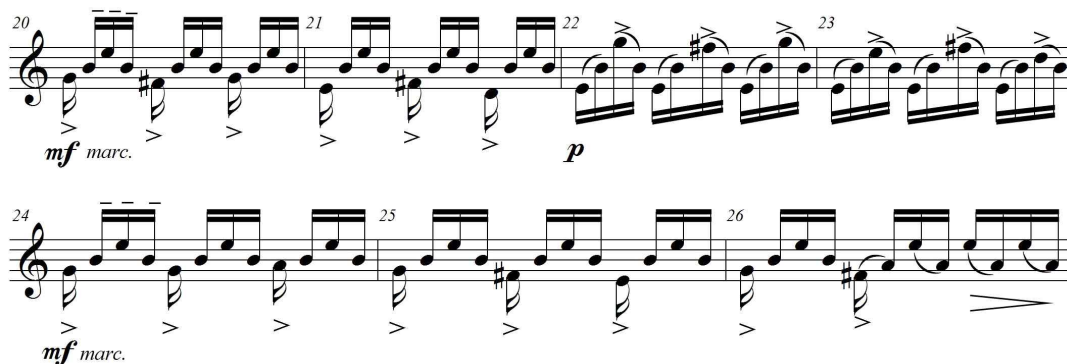
$\hat{2}$ 는 딸림조성인 e단조에서 으뜸음화 되며, 5도 하행선을 통해 연장되는데, 이 5도선이 바로 쉐커가 말하는 소나타 형식 성립의 필수적 요건이다. 다시 말해, $\hat{2}$ 로부터의 5도 하행선이 이 악곡을 소나타 형식으로 판단하게 하는 결정적인 요인이 되는 것이다. 이 5도선을 지지하는 연속적인 병행 5도 진행은 이자이가 공통관습에서 벗어나 당시의 과감한 음악 어법을 수용한 결과로 생각할 수 있을 것이다.³⁴⁾ E₅로부터의 하행선에는 바로크 시대 샤콘느(chaconne)에서 나타나는 ‘슬픔의 4도선’이 내재되어 있는데, 이는 이후 마디20에서 시작하는 ‘진노의 날’(Dies Irae)을 예견하는 듯하다.

그레고리성가 ‘진노의 날’에서 차용한 선율이 제2주제로 들려온다(예7). 최후의 심판에 대한 공포와 그리스도를 향한 기도의 메시지를 담은 이 성가는 죽음이나 종말과 같은 상징적 선율로서 비단 이자이뿐 아니라 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베를리오즈

34) 전경층, 심지어 중경층에서 나타나는 외성 간의 병행은 19세기 후반 작곡가들의 작품에서 그다지 이례적인 일은 아니다. 차이코프스키나 브루크너, 시벨리우스 등의 작곡가들의 작품이 그러한 예인데, 잭슨(Timothy S. Jackson)이나 크라우스(Joseph Kraus) 등의 19세기 작품 연구에서 나타나는 쉐커식 그래프는 이를 잘 보여준다. Joseph Kraus, *Tchaikovsky and the Use of Convention* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2015); Timothy S. Jackson, "Brucknerian Models: Sonata Form and Linked Internal Auxiliary Cadences," *Sibelius Forum II*. Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki December 7-10, 2000, Sibelius Academy, 2003, 155-171.

(Hector Berlioz, 1803-1869), 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)와 같은 고전과 낭만 시대의 작곡가들이 사용했던 선율이기도 하다.³⁵⁾ 이꿈음 역할의 부재로 선법성이 드러나는 이 성가는 e단조의 조성적 맥락에 동화되어 거시적인 조성 계획과 잘 들어맞는다. 앞서 설명하였듯, 제2주제는 여러 현을 교차하여 연주하는 주법인 스트링 크로싱(string crossing)으로 연속적으로 진행되는 16분음표 안에서 성부교차를 이루며 나타난다. 제1주제가 페르마타를 사이에 둔 선율 윤곽, 셈여림, 음색 등의 대조로 특징지어진다면, 제2주제는 다른 음역에서 노래하는 선율적 대화로 묘사할 수 있다. 이자이는 주제 선율을 두 마디 단위로 각기 다른 성부에 배치함으로써 음역의 대조를 이끌어내고 있다. 마디20-21의 첫 박에 나타나는 선율은 마디22-23의 상성부 엇박의 선율에 의해 응대되고 있으며, 이들에게 화성적 배경을 공급하며 반주하는 음형들도 그러한 대조를 첨예화 시키고 있다. 슬러와 각활(separate bowing)의 복합적인 주법은 두 마디 단위의 음색적인 대조에 기여한다.

(예7) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디20-26



(2) 발전부

제시부를 특징지었던 ‘바흐’와 ‘이자이’ 사이의 긴박한 대조는 마디31-34에서 발전부의 흥분을 이끌어낸다(예8). 그러나 청취자는 이 대조가 마디35에서 발전부가 본격적으로 시작할 것이라는 사실을 알리는 신호탄이라는 점을 곧 알 수 있다. 발전부는 d단조를 중심으로 시작된다. 이 거시적인 버금딸림화음 위에서 이자이는 화려하고 기교적인 운궁법을 자랑하며 ‘진노의 날’ 주제를 펼친다. 사실 발전부에는 제2주제의 ‘진노의 날’ 선율이 명시적으로 드러나지는 않는다. 그러나 이 부분을 그렇게 듣게 되는 까닭은 제2주제와의 관련성이 여러 층위에서 두드러지기 때문인데, 선법성에 입각한 유사한 선율 구성, 마디22-23과 동일한 텍스처, 그리고 무엇보다도 동일한 운궁법이 그 원인이다. 마디35-42에 자주 등장하는 Eb은 2를 반음 낮춘, 프리지아 선법에서 유래한 음으로 제2주제와 같이 조성에 동화된 채 선법성을 드러낸다.

35) 이 성가가 사용된 작품으로는 Mozart, *Requiem in d minor* K.626, Berlioz, *Symphonie fantastique* Op. 14, Verdi, *Messa da Requiem*, Liszt, *Totentanz*, 그리고 Rachmaninoff, *Variations on a Theme of Corelli*, Op. 42 와 *Symphony No. 3 in A minor*, Op. 44 등이 있다.

(예8) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디31-38

발전부는 동일한 선율의 음역 확장에 힘입어 긴장감이 고조된다. 마디42에 등장하는 ‘바흐’ 선율은 이 악곡이 바흐에 대한 망상으로 점철되어 있음을 상기시킨다. 5도권의 순환 기법을 통해 도달한 c단조는 종착지를 찾지 못하고 종지를 회피하듯 진행되는 방랑의 시작점이 된다 (예9).³⁶⁾ 계류음을 통해 수식된 병진행10도(parallel 10ths)의 연장은 장·단조 혼용(modal mixture)과 이명동음(enharmonic notation), 그리고 선적인 5-6 진행(contrapuntal 5-6 technique)의 과정을 겪으며 한층 세련됨을 더한다. 마디43-44의 부말림7화음을 통해 성립된 c단조는 이후 B \flat -A \flat -G-F \sharp 장·단3화음들을 거치며 변화무쌍한 연장의 양상을 보이다가 마디 52에 이르러 발전부의 중심 조성인 d단조로 회귀한다. 이로써 발전부의 대장정, iv의 연장이 막을 내리는가 싶지만, a단조를 향한 거짓 움직임은 이 부분의 화성적 흥미를 한층 돋운다.

(예9) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디45-52

36) 마디35-42를 연장하는 d, 마디43-44의 g, 그리고 마디45에 이르러 도착한 c는 5도권의 순환에 의한 것이다.

이자이는 마디54에서 새로운 사건을 시작하는 듯 기본위치의 3화음에 데타세와 악센트의 아티큘레이션을 지시한다(예10). 두 음씩 슬러로 연주하며 대부분 A와 E현에 머물렀던 발전부의 선율들은 마디54에 이르러 G현과 D현을 섭렵하며 각 활로 연주된다. 분명 뭔가 변화를 느끼게 하는 사건이 마디54에서 시작된다. 긴장감 증대를 위해 이자이는 각 활과 함께 마디 후반의 강박에 악센트를 요구한다. 더욱이 마디57부터는 악센트를 조밀하고 급박하게 배치함으로써 그 긴장감을 제고한다. 이러한 운궁법의 변화는 마디54를 또 다른 전략적 요충지로 듣게 만들기에 충분하다. 더욱이 그 앞, d단조 으뜸화음에서 마디54의 a단조 화음으로 귀결되는 듯한 화성진행은 마치 a단조가 앞선 긴 대장정의 종지부인양 들리게 한다.

(예10) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디52-60

허위 전략적 요충지

그러나 보다 예리한 청취자는 이 a 단3화음이 c#과 g를 포함하면서 뒤따르는 마디57의 iv에 대한 수식 화음으로 기능하는 것을 인식한다. 다시 말해, 마디52에 도착한 구조적 iv는 수식적인 V⁷/iv을 통해 iv₄⁶까지 연장되고 있는 것이다. 발전부를 통해 연장된 이 거시적 iv가 최종 목표점인 딸림화음에 도착하는 곳은 바로 마디60이다. 두 옥타브에 걸친 딸림음의 연궁(連弓)은 발전부를 통해 축적되어 왔던 불협화를 해소하고 그토록 그리워하던 목적지에 도달한 감회와 희열을 f의 셈여림을 이용하여 강렬하게 쏟아내는 듯하다.

(예11) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디31-63 그래프

마디31 33 35 45 51 52 56 57 60

발전부는 버금딸림화음에서 딸림화음으로의 진행으로 들린다(예11). 흥미로운 사실은 버금 딸림화음이 마디60에 이르러 딸림화음으로 진행하는 방식인데, 여기서 나타나는 $\frac{6}{4}$ 화음은 iv로부터 유래했다는 점에서 그 용례가 ‘분산화음적’이라 말할 수 있겠으나, 문제는 이 $\frac{6}{4}$ 화음이 동일 화음 내의 다른 베이스 음으로 진행한 후 딸림화음으로 진행하는 것이 아니라, 투박한 방식으로 직접 딸림화음으로 접근한다는 데에 있다. 이 $\frac{6}{4}$ 화음은 발전부에서 매우 독특한 중경층 사건을 형성한다.

(3) 재현부

재현부는 마디64에서 제2주제인 ‘진노의 날’ 선율로 시작한다(예12). 강세 붙은 첫 박의 음들은 비애와 죽음의 정서를 한 층 더 긴박한 어조로 선포한다. 긴박감이 증대된 이유는 두 음역에 분리되어 대화하듯 노래하는 텍스처가 더욱 조밀하게 스트레토로 엮혔기 때문이다. 마디64에서 하성부에 의해 시작된 성가 선율은 휴지에 도달하기 전, 그 다음 마디, 상성부에서 진입하는 동일 선율에 의해 작은 캐논을 이룬다.

(예12) 이자이, 《6개의 무반주 바이올린 소나타》, 제2번, 제1악장, 마디64-73

The image shows a musical score for Example 12, consisting of two staves, (a) and (b). Staff (a) is the upper voice, and staff (b) is the lower voice. The score is marked 'Stretto' at the top. Staff (a) begins with the title '진노의 날' and contains a melodic line. Staff (b) begins with the title '제2주제' and contains a more rhythmic, textured line. There are annotations for '제1주제(?)' and '느슨한 대조' in staff (b). The score includes dynamic markings such as *p*, *dim.*, and *ff*. A dashed line indicates a connection between the two staves at measure 64.

바흐 선율이 나타나는 마디70을 재현부의 시작으로 듣지 않고 좀 더 이르게, 마디64로 듣는 이유는 단연 구조적 으뜸화음의 복귀가 여기서 이루어지기 때문이다. 이 악곡의 재현부 시작을 둘러싼 논란은 작품 구조에 대한 심층적 고찰의 필요성을 증대시킨다. 선행 연구들은 바흐의 선율이 재등장하는 마디70을 재현부의 시작으로 들을 것을 종용한다.³⁷⁾ 이들이 공통적으로 범한 오류는 이자이 제2번 소나타의 탄생 배경으로 사용된 바흐 선율의 ‘인용’에 과다하게

37) 재현부 시작을 마디70으로 보는 논문으로는 김미정, “외젠 이자이(Eugène Ysaÿe)의 <바이올린 소나타 제2번>(1923)에 관한 분석 및 연주법 연구”(이화여자대학교 석사학위논문, 2015), 6; 김윤지, “E. Ysaÿe, Violin Sonata Op. 27 No. 2의 악곡분석 및 연주비교 연구”(단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2015), 14; 최고운, “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata Op. 27, No. 2에 관한 연구”(이화여자대학교 석사학위논문, 2006)가 있다.

집중하며 오히려 소나타 형식 구조에 대한 깊은 통찰은 간과한 것이다. 재현부의 역할은 거시적인 층위에서 축적된 불협화를 원조성의 으뜸화음 복귀를 통해 해결하는 것이며 이런 점에서 구조적 으뜸화음의 회귀는 재현부의 진정한 시작을 결정하는 가장 중요한 단서가 된다.³⁸⁾

(표2) 재현부의 주제 재구성

마디	재현부에서 역할	제시부의 요소
64-70f	제1주제+2주제의 결합	제2주제
70-73		'제1주제' (?)
74-80		제2주제
81-82	코다	경과부
83-84		제1주제

마디64에서 머리음 3과 두 마디 이후 보완되는 굳건한 으뜸음 지지는 재현부에서 이루어지는 주제들의 흥미로운 재구성을 시작하는 시작점이 된다(표2). 제시부에서 등장했던 주제 요소들이 모두 원조에서 재현된다는 점은 이 악곡이 소나타 형식을 취한다는 명백한 증거이다. 동시에 주제적 요소들의 재배열은 바로 이 작품이 갖는 독창성을 담보해준다. 우리는 이자이가 제2주제의 소재로 재현부를 시작하는 '뒤바뀐 소나타 형식'의 아이디어를 도입한 이유를 조심스럽게 추측해 보았다. 이는 마디70-73을 주의 깊게 들여보면 알 수 있는데, 제1주제의 재현이 온전히 이루어지지 않는다는 사실에 기인한다. 오프닝을 특징지었던 '바흐-이자이'의 첨예한 대립은 재현부에서 생경한 바흐 선율로 과감하게 대체되었다. (물론 이 선율은 바흐의 파르티타 종결부분, 마디136-137에서 온 것이다.) 마디70-71에 등장하는 바흐 선율은 프렐류드의 시작이 아니라, 종결 악구에서 온 것이다. 이자이는 분명 바흐로부터 차용한 선율을 제시부에서 제1주제를 다루던 방식으로 취급하고 있으나 고전시대나 낭만시대 소나타 형식에서와 같이 주제를 그대로 보존하지 않고, 바흐의 같은 곡에서 '인용'한 다른 주제적 선율로 대체하여 제1주제 재현의 역할을 하게 만들었다. 이러한 대체를 두드러지지 않게 하는 해결책으로 제2주제를 재현부의 처음으로 가져온 것이다. 그의 이러한 선택은 재현부를 표현적으로 더욱 일관성 있게 만든다. 장조성과 단조성의 대조는 사라지고 이제 바흐와 이자이 대조는 비애와 죽음의 정서를 외연(外延)하기에 적절한 단조성 안에 모두 녹아들었다.

단 한 번의 '바흐와 이자이' 대립 후(마디70-73), 템포를 늦추어서 연설하듯 나타나는 제2주제가 인상적이다. 마디74의 '메노 모소'(Meno mosso)와 함께 등장하는 아르페지오 음형의 제2주제는 이전까지 각 활 연주에 의해 유지되던 긴장감을 이완시키며 슬러로 연주된다. 이는 마디57-60에 나타난 리듬의 가속화와 대응되는 템포의 감속과도 같은 효과를 내며, 코다를 향해 무겁게 진행한다.

두 주제 사이에 전조가 필요 없는 재현부에서 경과부는, 그다지 필수적인 요소가 아니기 때문에, 이자이는 제2주제와 1주제 사이에 경과부를 생략하였다. 그러나 그는 마디81에서 시작하는 코다에서 경과부적 요소를 사용함으로써 제시부의 주제들을 완벽하게 재현했다. '템포 비보'(tempo vivo) 지시어와 함께 이전의 템포로 돌아온 코다는 완화되었던 긴장감을 빠르게 회복하며 마지막까지 바흐의 망상으로부터 탈출을 시도한다.

38) Schenker, *Free Composition*, 137. 비록 쉐ن커의 입장에 서지는 않았지만, 로젠 역시 재현부의 구조적 역할에 동의한다. Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York : W. W. Norton, 1988), 146.

제4장 나가면서

지금까지 우리는 이자이 무반주 소나타 제2번, 1악장에 쓰인 인용 기법들이 작품의 외형적 대조를 이루는 역할 뿐 아니라, ‘뒤바뀐 소나타 형식’을 이루는 주제 선율로서 근본구조에 반영되었음을 쉐커식 분석이론에 기대어 알아보았다. 본 연구에서 진행된 분석과 그를 뒷받침하는 연주법적 해석은 기존에 선행되었던 이자이 소나타에 관한 연구들에 대한 비판적 고찰과 연주와 분석이 긴밀하게 결합된 향후 분석 연구의 표본을 제시했다는 점에서 의의가 있다.

이자이 소나타 2번에 사용된 두 인용 선율은 제1악장의 부제인 ‘망상’에 부합되는 강박적인 형태로 등장하고 있다. 물론 이자이 스스로는 이 음악이 부제를 갖고 있음에도 불구하고 표제음악(program music)이 아님을 강조하였으나,³⁹⁾ 작품이 쓰여진 1923-4년에 그가 목도한 아내와 형의 죽음⁴⁰⁾과 이자이가 오마주한 바흐 역시 아내를 잃은 슬픔을 당시의 슬픔에 관한 관행적인 표현인 4도 하행하는 베이스 선율 사용하여 무반주 작품에 녹여내었다는 필연적인 공통점은 이 작품을 극적으로 해석하게 한다.

제1주제의 구성 요소인 바흐 선율은 재현부에서 그대로 등장하지 않는다.⁴¹⁾ 그 대신 프렐류드의 다른 부분에 있는 또 다른 바흐 선율이 등장함으로써 소나타 형식의 주제 재현의 원리를 충족시킨다. 여기서 사용된 인용은 보다 고차원적인 것으로 ‘바흐’라는 인물의 존재적 형태로서 이자이의 조성인 a단조 안에서 ‘바흐의 존재에 대한 이자이의 저항’이라는 ‘상징적 주제’로 나타난다. 찬트 선율의 인용은 바흐 선율과의 의미론적 차원의 대조를 이루는 동시에 이 악장을 ‘뒤바뀐 소나타 형식’으로 분석할 수 있는 결정적 근거를 제시해주는 장치이다. 제시부와 재현부에서 긴장감의 이완을 위해 성부교차, 복합선율 그리고 아르페지오의 형태로 등장하는 제2주제는 극적인 재경과부가 진정되면서 원조성에서 재등장하여 전통적인 소나타 형식의 조성체계를 확립해준다. 이와 같이 이자이는 각기 다른 시대, 다른 의미를 내포하는 선율들을 인용하여 자신의 전통성과 현대성을 동시에 보여주는 데에 성공하였다.

이러한 분석적인 시각에서의 작품해석은 연주자들의 직관적이고 주관적인 해석의 당위성을 더해줄 수 있는 작업이다. 이자이는 스스로가 연주자였던 만큼 다양한 해석과 가능성에 대해 관용적인 입장이었을 테지만 그의 소나타에는 활의 위치, 보잉, 핑거링 등 다양한 주법들과 자세한 음악적 지시 용어에 대한 설명을 곁들여 출판될 만큼 이 소나타들이 어떻게 연주되어야 한다는 뚜렷한 생각을 갖고 있었음에 분명하다. 물론 인터넷 미디어의 발달로 손쉽게 다양한 연주자들의 다채로운 해석을 접할 수 있는 요즘, 개성 있는 연주를 위한 연주자만의 고유한 영감은 매우 필수적이다. 하지만 작품의 외적인 분석과 함께 형식과 구조 등 작곡가의 거시적인 계획에 대한 이해는 이자이가 그러하였듯 이성적·감성적 연주자의 중요한 과제라 할 수 있다.

필자는 이자이의 거시적인 구조계획을 분석하고 찾아가는 과정을 통해 직관적 해석에 대한 근거와 확신을 더하게 되었다. 어쩌면 필자의 해석은 많은 연주자들의 관행적인 해석에서 크게 벗어나지 않을 수 있다. 하지만 본 연구가 작곡가의 거시적인 계획과 연주자의 직관적인

39) Iwazumi, “Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions,” 50.

40) Ysaÿe, *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*, 136-137.

41) 제1주제가 곧이곧대로 제시되지 않는 이러한 특징으로 말미암아 이 악장을 통주형식으로 보는 견해도 있다. 김수연, “Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata에 관한 연구: Violin Sonata Op. 27, No. 2를 중심으로” (광주대학교 대학원 박사학위논문, 2015), 27.

해석을 이론적인 언어로 재생하여 청취자들의 이해를 돕고, 연주자들에게는 해석의 근간을 다지는 방법을 제시하였기를 바란다.

검색어

이자이(Eugène Ysaÿe), <이자이 6개 무반주 바이올린 소나타>(6 *Sonatas for Violin Solo* Op.27 by E. Ysaÿe), 바흐(J. S Bach), '진노의 날'(D*ies Irae*), 망상(Obsession), 뒤바뀐 소나타 형식(Reserved Sonata Form), 쉐커식 분석이론(Schenkerian Theory), 연주법적 해석 (Interpretative process from a Performer's perspective), 인용 기법(Quotation), '상징적 주제'(Symbolic Theme)

참고문헌

- 김윤지. "E. Ysaÿe, Violin Sonata Op. 27 No. 2의 악곡분석 및 연주비교 연구." 단국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2015.
- 박초연. "J.S 바흐의 샤콘 분석·해석·연주 가이드." 『낭만음악』 19(2) (2007): 49-76.
- 송무경. "조성음악의 분석이론." 『음악이론과 분석』. 김 연 책임편집: 55-92. 서울: 심설당, 2005.
- 최고운. "Eugène Ysaÿe의 Violin Sonata Op.27, No.2에 관한 연구." 이화여자대학교 석사학위논문, 2006.
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. New York: Routledge 2012.
- Cadwallader, Allen. "Form and Tonal Process: The Design of Different Structural Levels." In *Trends in Schenkerian Research*. Edited by Allen Cadwallader: 1-22. New York: Schirmer Books, 1990.
- Cone, Edward, T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.
- Greenspan, Bertram. "The Six Sonatas for Unaccompanied Violin and Musical Legacy of Eugene Ysaÿe." Ph.D. Dissertation, Indiana University, 1969.
- Hoatson, Karen D. "Culmination of the Belgian Violin - The Innovative Style of Eugene Ysaÿe." D.M.A. treatise, The University of California Los Angeles, 1999.
- Iwazumi, Ray. "The Six Sonatas Pour Violon Seul, Op. 27 of Eugene Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions." Ph.D. Dissertation, Julliard School of Music, 2004.
- _____. "The Legacy of Eugène Ysaÿe: Transmitted, Adapted, and Reinterpreted." *Notes* 67/1 (2010): 68-88.
- Jackson, Timothy L. "The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition." *Journal of Music Theory* 40/1 (1996): 61-111.
- _____. "Brucknerian Models: Sonata Form and Linked Internal Auxiliary Cadences." *Sibelius Forum* II. Proceedings: Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki December 7-10, 2000, Sibelius Academy, 2003, 155-171.
- Kraus, Joseph. *Tchaikovsky and the Use of Convention*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2015.
- Lowell, Natasha. "Eugene Ysaye and Musical Dialogue." University of Southern California. Proceedings: 2012 GLS Symposium, Los Angeles, CA. 23 June 2012.
- Martens, Frederick H. *Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*. New York: Frederick A. Stokes Company. 1919.
- Parker, Roger. "Paganini, Nicolò." In *The New Grove Dictionary of Music and*

- Musicians*. Oxford Music Online.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York : W. W. Norton, 1988.
- Ryu, Ji-Yeon. "Musical Borrowing in Contemporary Violin Repertoire." D.M.A. treatise. The Florida State University College of Music, 2010.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*, Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979 [reprinted by Pendragon Press, 2001].
- _____. "Organic Structure in Sonata Form." Translated by Orin Grossman. *Journal of Music Theory* 12/2 (1968): 164-183.
- Stockehem, Michel. "Ysaÿe, Eugène." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford Music Online.
- Stowell, Robin. "The Nineteenth-Century Bravura Tradition." In *The Cambridge Companion to The Violin*. Edited by Robin Stowell, 61-78. Cambridge University Press, 1992.
- Szigeti, Joseph. *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. New York: Alfred A. Knopf, 1947.
- _____. *Szigeti on The Violin*. New York: Dover Publications, Inc., 1979.
- Wang, Yu-Chi. "A Survey of The Unaccompanied Violin Repertoire - Centering on Works by J. S. Bach and Eugene Ysaÿe." Ph.D. Dissertation, University Microfilms International Ann Arbor, 2005.
- Wen, Eric. "The Twentieth Century." In *The Cambridge Companion to the Violin*. Edited by Robin Stowell, 81-91. Cambridge University Press, 1992.
- Ysaÿe, Antoine. *Ysaÿe, His Life, Work, and Influence*. Translated by Ratcliffe, Bertram. London: William Heinemann, 1948.
- _____. *Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugene Ysaye: And Chronological Summary of the Major Events in the Master's Life and Career Followed by a Catalogue of His Compositions and a Discography*. Brussels: Editions Ysaÿe, 1968.

[인터넷 자료]

- <http://www.listenmusicmag.com/music-in-my-life/a-virtuosos-hero.php>. 2016년 4월 26일 접속.
- <http://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/>. 2016년 2월 27일 접속.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Partita_for_Violin_No._2_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Partita_for_Violin_No._2_(Bach)). 2016년 4월 23일 접속.

[악보]

Bach, J. S. *6 Sonatas and Partitas for Violin Solo*. New York. International Music Company.

Ysaÿe, Eugène. *Sechs Sonaten für Violine Solo Op.27*. Urtext. G. Henle Verlag.

_____. *Sechs Sonaten für Violine Solo Op.27*. G. Henle Verlag.

_____. *Six Sonates pour Violin Seul Op.27*. G. Schirmer, Inc.

_____. *10 Preludes for Violin Solo Op.35*. Schott.

[레코딩]

Ysaÿe, Eugène. *Eugene Ysaye Six Sonatas for solo violin op.27*. Shumsky, Oscar. Nimbus Records. 1982.

_____. *Ysaye Six Sonatas op.27*. Graffin, Philippe. Hyperion. 1997.

_____. *Obsession 6 Sonatas pour Violin Solo op.27*. Zimmermann, F. Peter. EMI Classics. 2005.

구조적 결정 인자로서의 인용기법 -이자이 바이올린 소나타 제2번을 중심으로-

본 논문은 이자이의 <무반주 바이올린 소나타> 제2번 1악장에 대한 분석이다. 바흐의 <파르티타> 제3번 '프렐류드'와 그레고리성가 '진노의 날'에서 인용한 선율을 특징으로 하는 이 곡은 과감한 화성과 혁신적인 연주 기법으로 인해 독창적이며 동시에 실험성 짙은 작품으로 평가된다. 그러나 이 악곡이 취하는 소나타 형식의 구조와 디자인은 전통적인 틀 안에서 실험적 요소를 성공적으로 녹여낸 이자이를 절충주의 작곡가로 평가하게 한다.

바흐의 E장조 프렐류드는 이자이에 의해 a단조의 딸림화음으로 재맥락화되어 제1주제로 기능하고 있으며, 선법성 짙은 그레고리성가 역시 그 명맥을 유지한 채 딸림조성인 e단조에서 제2주제로 기능한다. 바흐와 이자이 사이 나타나는 다층적 대조는 유려한 성부진행을 만들며 쉐커가 말하는 소나타 형식의 제시부 조건을 충족시킨다. 거시적 버금딸림화음을 연장하는 발전부는 쉐커가 말한 대로, 딸림화음을 향해 진행하지만 $\frac{6}{4}$ 화음을 통한 이례적 접근은 작품이 갖는 독창성을 확보해준다. 으뜸화음의 복귀와 함께 이루어지는 '진노의 날'은 재현부의 시작을 알리며, '뒤바뀐 소나타 형식'의 디자인을 제안한다. 원조성인 a단조 위에서 펼쳐지는 주제 요소들의 재배열은 바흐와 이자이 사이의 참여한 대조를 죽음을 향한 비극으로 승화시킨다.

Quotation as a Structural Determinant: a Study of Eugène Ysaÿe's Unaccompanied Violin Sonata No. 2

The paper is an analysis of the first movement of Eugène Ysaÿe's *Unaccompanied Violin Sonata* No. 2. The piece, which marks quotations both from the prelude of J.S. Bach's Partita No. 3 and from a Gregorian chant, *Dies Irae*, has been esteemed as a unique and simultaneously experimental work because of radical harmonic idioms and performance techniques that it contains. However, a quasi-typical structure and design of the sonata form that the piece takes leads us to evaluate Ysaÿe as an eclectic figure who integrated many experimental elements successfully within the traditional formal scheme.

Bach's E-major prelude has been contextualized into A minor and serves as a primary theme of the sonata form; and the Gregorian chant containing a strong sense of modality also has been adjusted into a tonal context, carrying the second theme's function. Contrast between 'Bach' and 'Ysaÿe' as witnessed in multiple dimensions has been infiltrated into a smooth voice leading, which satisfies what Schenker says in his *Free Composition* preconditions for the sonata form's exposition. Although the high-level subdominant which generates the middle section progresses towards the expected dominant at the end of the section, its extraordinary approach to the goal by means of an irregular $\frac{6}{4}$ chord calls the hearing of the section into a question. *Dies Irae* that returns together with the tonic *Stufe* signals the commencement of the recapitulation, which suggests a design of the reversed sonata form. The reordering of thematic materials over the original key A-minor integrates sharp contrast between 'Bach' and 'Ysaÿe' into a unified one and thus reinforces the tragic mood towards death.