

바로크 2부 형식에 대한 쉐커식 분석 접근 - 기존 분석의 재해석

A Schenkerian analysis approach to the Baroque Binary structure - A reinterpretation of an existing analysis

박 희 라

1. 서론

조성음악의 구조를 분석하는 다양한 음악분석 이론 중 가장 중요한 이론 가운데 하나가 쉐커(Heinrich Schenker, 1868~1935)의 분석이론이라 할 수 있다. 쉐커의 분석 방법은 조성을 기초로 하고 있고, 조성 음악의 다양한 양상들을 계층(Level)¹⁾이라는 체계적인 단계를 거쳐 근본구조(Fundamental Structure)로 되돌아가는 분석 방법을 다루고자 하였다. 이러한 계층의 개념이 그의 저서 『화성론』(*Harmonielehre*)에서 비롯되었다면, 또 다른 그의 저서 『대위법』(*Kontrapunkt*)에서는 음악작품의 골격을 형성하는 진정한 성부 진행은 “도약이 없는 순차적인 진행”이라는 결론으로 이끌어내며, 이러한 근본적인 선율에 대해 발생의 근원을 의미하는 근본선율(Fundamental Line)이라는 용어를 붙였다.²⁾ 또한 상성부의 근본선율에 대위선율을 붙인 것이 쉐커이론(Schenker's Theory)중 가장 널리 알려진 근본구조인 것이다.³⁾ 쉐커의 분석에서는 연장(Prolongation)이라는 방법을 통해 작품에서 체계적인 선율과 구조를 만들어낸다. 연장이란 하나의 음이나 화음이 음 공간(Tonal Space)에서 지속적으로 작용되는 상태로 쉐커는 화음과 선율의 다양한 연장 방법들을 제시했다. 20세기 유럽에서 등장한 쉐커의 분석이론은 이후 미국에서 그의 제자들에 의해 보다 체계화되었는데, 이것을 쉐커이론과 구분되는 쉐커식 분석이론(Schenkerian Theory)이라고 한다. 쉐커의 제자들과 이론가들은 쉐커이론에 관한 교육용 이론서를 저술함으로써, 쉐커이론의 보급을 위해 노력했다. 대표적인 입문서로, 미국 음악 이론계의 초석을 다진 포르트(Allen Forte)의 *Introduction to Schenkerian Analysis*(1982)가 있으며, 뉴마이어(David Neumeyer)의 *A Guide To Schenkerian Analysis*(1991)와 캐드월레더(Allen Cadwallader), 가니에(David Gagne)의 공동저서 *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach* (2007) 그리고 비치(David Beach)의 *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (2012) 등이 있다.

이 이론서들 가운데 가장 최근에 출판된 비치의 저서는 쉐커식 분석이론의 기초 지식을 점검하고, 이것의 응용을 통해 다양한 시대와 장르의 작품을 분석하여 그래프로 나타냄으로써, 악곡 전체의 흐름을 효율적으로 이해하고 익힐 수 있도록 하고 있다. 비치는 이 저서의 내용 중 바로크 1부분 형식(One Part Form)과 2부분 형식(바흐)(Two Part Form(Bach))에서

1) 본 논문에서 사용하고 있는 쉐커식 분석이론과 관계된 한글용어는 박재성의 홈페이지 <http://www.MusicTheory21.com>의 한글 음악이론에서 사용하였다.

2) 김 연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006), 387.

3) 위의 책, 389.

바로크 2부분 형식과 고전 2부분 형식간의 중요한 차이점에 대해 논하면서, 바로크 형식에 따른 그래프 작업을 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품을 통해 설명하고 있다. 이러한 내용을 기초로 하여, 본 논문에서는 전형적인 바로크 2부 형식인 단순 2부 형식(Simple Binary Form)의 성부 구조와 선율 구조의 특징을 설명하고, 비치가 분석한 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》(*Violin Partita I*) 중 ‘사라방드’(*Sarabande*)악장의 쉐커식 분석 그래프를 연구한다. 따라서 그의 분석 그래프를 바탕으로 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아내어, 비치의 분석 그래프를 보완하고자 하는 것이 이 글의 목적이다.

2. 본론

2.1. 데이빗 비치의 『고급 쉐커식 분석』(*Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*)

이 책은 쉐커식 분석을 ‘악구 리듬’, ‘동기적 병행주의’(motivic prallelism), ‘형식적 디자인’ 등의 주제와 관련하여 논의함으로써, 쉐커식 분석이론에 대한 기초적인 지식을 가진 이들에게 ‘리듬’과 ‘형식’에 대한 깊이 있는 이해를 돕기 위해 연구된 지침서로, 제1부와 제2부로 나뉘고, 각각은 5개의 장으로 구성되어 있다. 제1부 『개념과 용어』에서는 쉐커식 분석이론의 기초와 근본을 다시 확인하고, 제2부 『응용』에서는 간단한 1부분 형식에서부터 소나타 형식과 같은 깊이 있고 복잡한 작품까지, 그리고 바로크 시대 바흐 작품에서 19세기 가곡에 이르기까지, 다양한 장르와 시대의 작품을 예로 들어 설명하고 있다. 대부분의 쉐커식 분석 이론서들이 주로 개념이나 형식에 관한 설명에 그쳤다면, 이 저서는 악곡에 관한 설명을 주로 하고 있다는 것이 기존 이론서들과의 차이점이다.

제2부 『응용』의 첫 번째 장인 6장은 바로크 1부분 형식과(Baroque One-Part) 2부분 형식(바흐)(Two-Part Forms, (Bach))에 관한 것으로, 바흐의 작품을 예로 들면서 바로크 형식에 따른 그래프 작업에 관한 설명을 한다. 비치는 이 부분에서 특히 바로크 2부분 형식과 고전 2부분 형식간의 중요한 차이점에 대해 논하고 있다. 또한 7장에서는 순환 2부형식이라고도 불리는 3부 형식 및 확대된 3부 형식 등의 구조를 밝히고 있으며, 보다 큰 규모의 작품들은 중경층 그래프를 통하여 설명하고 있다.

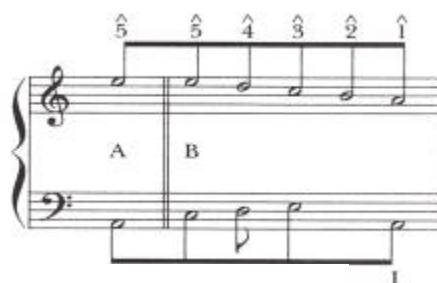
2.2. 바로크 단순 2부 형식의 -line

기악음악이 본격적으로 작곡되기 시작한 바로크 시대에 춤곡 악장들로 구성된 모음곡(組曲)의 각 악곡들은 보통 2부 형식의 구조를 갖는다. 이후 고전 시대에 들어서면 다 악장으로 구성된 소나타의 중간 악장으로 나오는 스케르초(Scherzo) 또는 미뉴엣(Minuet) 악장에서 이러한 2부 형식이 사용된다. 일반적으로 2부 형식 악곡은 도돌이표 또는 겹세로줄에 의해 두 부분으로 분할되고, 악곡을 시작하는 주제 선율이 두 번째 부분의 후반부에서 재현되고 있는지의 여부에 따라, 단순 2부 형식(Simple Binary Form)과 순환 2부 형식(Rounded Binary Form)으로 나뉜다. 비치는 이와 같은 2부 형식에 대해 자신의 저서에서 다음과 같이 이야기하는데, 그것은 전형적인 바로크 2부 형식과 고전의 2부 형식 간에는 아주 중요한 차

이점이 있다는 것이다. 고전의 2부 형식은 ‘순환’ (rounded) 2부 형식으로, 두 번째 부분에서 으뜸조의 시작 주제 선율이 재현되면서, 이로 인해 구조의 중단이 빈번하게 일어난다는 것이다. 반면에 바로크 2부 형식은 드문 예외들을 제외하고는 대부분 순환 구조가 아니기 때문에, 성부 진행 구조는 연속적이며 중단되지 않는다고 설명한다.⁴⁾ 비치는 바흐의 작품에서 쉐커식 분석 그래프를 통해 이와 같은 단순 2부 형식의 특징을 설명한다.

특히 를 시작음(Primary Tone)으로 하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 근본선율(Fundamental Line)은 형식적인 구분점으로 인해 중단되지 않으며, 이것은 주로 단조 악곡에서 자주 나타나는 선율 구조이다.

악보 2.2.1. 바로크 단순 2부 형식의 $\hat{5}$ -line⁵⁾



2.3. , 《바이올린 파트티타, 제1번》, ‘사라방드’의 구조

이 작품은 B단조의 악곡으로, 마디8에서 도돌이표에 의해 형식적인 구분점이 나타나지만, 이로 인한 구조의 중단이 일어나지 않는 전형적인 바로크 2부 형식이며, 중단되지 않는 근본선율 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 을 형성한다. 구조음중 시작음에 해당하는 $\hat{5}$ 는 마디1에서 나타나 마디15까지 연장되어 마디16에서 구조음 $\hat{4}$ 로 진행된다. 이후, $\hat{4}$ 는 $\hat{3}$ 을 지나, 악곡의 종결에서 구조음 $\hat{2}$ 와 $\hat{1}$ 로 하행함으로써, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 근본선율이 완성된다. 그러나 본 논문에서는 이와 같은 근본선율의 구성음들이 연장됨에 있어서, 비치의 분석과는 다른 해석을 제시하고, 구조음 $\hat{3}$ 이 시작되는 위치에 대해서도 다른 견해를 논한다.

2.4. 근본선율의 구성음 $\hat{3}$ 의 시작

본 논문에서는 비치의 분석 그래프와 큰 차이점으로 근본선율의 구성음 중 하나인 $\hat{3}$ 이 시작되는 위치에 대해 이야기 하려고 한다. 비치의 그래프에서 구조음 $\hat{3}$ 은 마디30의 마지막 박자에 위치한 으뜸화음 위에서 나타난다.

4) David Beach, *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (Taylor & Francis Ltd, 2012), 147.

5) 이 악보는 Allen Cadwallader and David Gagné, *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach* (New York : Oxford University Press, 2007), 360의 것을 사용하였다.

악보 2.4.1. 비치의 분석 그래프에서 제시된 구조음 3의 출현6)

그러나 본 논문에서 해석되는 구조음 $\hat{3}$ 은 이보다 앞서, 마디25의 마지막 박에 위치한 으뜸 화음 위에서 이미 시작되고, 이것은 마디30까지 연장된다.

악보 2.4.2. 구조음 $\hat{3}$ 의 출현

이와 같이, 각각 다른 위치에서 나타나는 것으로 해석되는 구조음 $\hat{3}$ 에 대한 이해를 위해서는 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율 흐름에 대한 분석이 우선 되어야한다. 이 두 마디는 딸림화음 위에서 형성되는 선율을 노래하고 있다. 이 때, 하행하는 3개의 8분음표 음형은 본 논문에서 구조적 $\hat{3}$ 의 위치를 이야기하는데 있어서 중요한 전제가 된다. 마디4와 마디24의 하행하는 8분음표 음형 $g - f^1 - e^1$ 은 딸림음 $f^{\#1}$ 에서부터 연결되어 d^1 으로 하행하는 베이스 선율이다. 이것의 화성적 뒷받침은 딸림화음에서(V)에서 제3전위된 딸림7화음(V_2)을 지나 으뜸화음의 제1전위(I_6)로의 진행이며 이 때, 3전위된 딸림7화음(V_2^4)은 e^1 의 화성적 배경이 된다.

6) 비치의 분석그래프는 악보에서 밝히고 있으며, 그 이외의 분석그래프들은 필자의 의견이 반영된 것이다.

악보 2.4.3. 마디4와 마디24의 화성구조와 선율흐름

이와 같은 마디4의 화성진행에 관하여 비치는 자신의 분석 그래프에서 다음과 같이 나타내고 있다. 비치는 첫 번째 부분을 두 개의 악구로 구분하여, 첫 번째 악구의 끝에 나오는 마디4의 딸림화음을 마디8의 도돌이표 이전에 나오는 내부 중지로 해석하며 구분점의 중지로 보고 있다. 이후, 베이스의 움직임으로 인하여, 이 딸림화음(V)은 딸림7화음의 제3전위 형태(V_2)가 되고, 이것은 으뜸화음의 제1전위형(I_1)으로 진행하면서, 두 번째 악구의 시작으로 연결된다.

악보 2.4.4. 비치가 제시하는 마디4의 축약악보와 분석그래프

마디24에서 나타나는 동일한 진행에 대해서도 비치는 딸림화음 위에서 나타나는 구분점의 중지로 해석하고 있다. 그러나 축약 악보와는 다르게, 그래프에서는 베이스에서 추가된 7음이 생략 되었고, 이후 이 딸림화음(V)은 으뜸화음의 제1전위(I_1)로 진행된다. 따라서 비치는 마디4와 마디24를 딸림화음 영역에서 형성되는 구분점의 포인트로 해석하고 있는 것이다.

악보 2.4.5. 비치가 제시하는 마디24의 축약악보와 분석그래프

그러나 본 논문에서는 비치가 설명한 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율진행에 대한 이해를 다른 음악적 흐름에 기인하여 해석한다. 마디4와 마디24에서 나타나는 동일한 화음과 선율은 각각 다른 화음의 영향력 속에서 진행되지만, 이들은 으뜸화음으로의 진행이라는 지향성을 가지고 있다. 마디4의 기본위치 딸림화음(V)은 베이스에 추가된 7음으로 인해 마디5의 제1전위된 으뜸화음(I)으로 진행된다. 이 때, 추가된 베이스의 7음은 제3전위된 딸림7화음(V₂)의 구성음이고, 이것은 기본위치 딸림화음(V)이 딸림7화음의 제3전위(V₂)로 바뀌는 것으로, 마디4에서 마디5의 첫 박까지 $f^1 - e^1 - d^1$ 의 베이스 선율이 나타난다. 따라서 마디4의 딸림화음(V)은 딸림화음(V) 위에서 형성되는 구분점의 중지가 아닌, 으뜸화음(I)의 영향력 안에 있는 화음이다. 다시 말해, 마디4의 딸림화음(V)은 베이스에 추가된 7음으로 인해 으뜸화음(I)과 제1전위된 으뜸화음(I₆)사이의 음 공간을 연장하는 보조화음(Neighboring Harmony)해석 될 수 있다.

악보 2.4.6. 마디4의 화성구조와 선율진행

그러나 마디24의 진행은 으뜸화음(I)의 연장선상이 아닌 딸림화음(V)의 연장 안에 있는 것으로, 이것은 원조로 복귀 후 처음 등장하는 으뜸화음(I)으로 진행하기 위한 것이다. 이때, 소프라노 선율 이끔음 a 은 마디25의 으뜸화음(I) 위 b 로 해결되고, b^1 은 $c^{\#2}$ 를 지나 으뜸화음(I) 위의 d^2 로 도달한다. 따라서 마디25는 원조로 복귀 후 처음 등장하는 으뜸화음(I)의 영역이며, 이 때 등장하는 마디25의 d^2 는 구조음 으로 해석 될 수 있다.

악보 2.4.7. 마디24의 화성구조와 선율진행

이 구조음 $\hat{3}$ 은 보조화음으로 작용하는 딸림7화음(V_7)에 의해 마디30까지 연장된 후, 악곡의 마지막에서 $\hat{2}$ 에서 $\hat{1}$ 로 하행하는 근본선율을 완성한다. 그러므로 구조적 음도 $\hat{3}$ 은, 비치가 제시한 마디 30의 마지막 박자에서 처음 등장하는 것이 아니라, 이보다 앞서 마디25의 마지막 박에서 이미 시작되어 마디30까지 연장되고 있는 것으로 설명 될 수 있는 것이다. 이와 같은 화성 진행으로 인해, 이 악곡은 단순 2부 형식이지만, 화성적으로는 순환 2부 형식에서 시작 주제선율의 재현과 함께 으뜸화음이 복귀하는 것과 같은 화성 구조를 보인다.

악보 2.4.8. 구조음 $\hat{3}$ 의 출현과 연장

2.5 구조음 의 연장과 근본구조 유사성(Ursatz Parallelism)

근본선율의 구성음 중 하나인 구조음 $\hat{4}$ 는 비치의 그래프에서 다음과 같은 방법으로 연장된다. 구조음 $\hat{4}$ 는 마디10의 b 에서 시작되는 하행 5도 진행(Fifth Progression)을 통해 마디16의 e^2 에 도달하여 버금딸림화음(IV)의 뒷받침을 받으며 시작된다. 이후, 구조음 $\hat{4}$ 는 10도 병진행을 통해 마디24의 딸림화음(V) 위 암시된 c^2 까지 연장되고 있다.

악보 2.5.1. 비치의 분석그래프에서 제시된 구조음 $\hat{4}$ 의 연장

반면에 본 논문에서는 구조음 $\hat{4}$ 에 대한 연장을 다음과 같이 보다 구체적으로 해석한다. 비치의 해석과 마찬가지로, 구조음 $\hat{4}$ 는 마디10의 b 에서부터 시작되는 하행 5도 진행을 통해 마디16의 e^2 에 도달함으로써 시작된다. 그러나 버금딸림화음(IV) 위에서 시작되는 구조음 $\hat{4}$ 는 비치의 분석과는 달리 나란한 장조의 딸림화음(V) 위에서 지속되고, 이때, 나란한 장조의 으뜸화음(I)에 해당하는 D장3화음은 보조화음으로 작용하여 $\hat{4}$ 를 연장하는 역할을 한다. 마디20까지 지속된 구조음 $\hat{4}$ 는 원조로 복귀 하면서 나타나는 딸림7화음(V_7) 위에 머무른 후, 하행하는 5도 진행을 통해 마디24까지 연장된다. 이러한 화성과 선율의 연장은 비치의 해석과는 매우 다른 것이다.

악보 2.5.2. 구조음 $\hat{4}$ 의 연장

마지막으로 본 논문에서는 이 작품의 또 다른 구조적 특징으로 근본구조 유사성을 설명한다. 시작음 $\hat{5}$ 에 해당하는 f 는 마디1의 첫 박자에서 시작되어 마디8까지 연장된다. 비치는 시작음 $\hat{5}$ 가 하행하는 선율 진행을 통해 마디4의 딸림화음(V) 위에 암시된 c^1 에 도달하여 구분점의 종지를 형성한 후, b^1 으로 하행하고, b^1 이 다시 $f^{\#2}$ 로 상행 진행함으로써 연장되는 것으로 설명하고 있다. 그러나 본 논문에서는 마디4의 딸림화음(V) 위에서 암시된 $c^{\#1}$ 을 구분점의 종지가 아닌 경과적 진행(Passing Motion)으로 해석함으로써, 마디1에서 마디5에 걸쳐 으뜸화음(I)과 비금딸림화음(IV), 그리고 딸림화음(V)의 화성적 뒷받침을 받는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 하행하는 선율이 중경층에서 나타나게 된다. 이것은 악곡의 통일성과 응집력을 더하는 근본구조 유사성으로, 음악을 유기적으로 바라보는 쉐커식 이론의 특징 중 하나이다.⁷⁾

악보 2.5.3. 근본구조 유사성

아래 악보 2.5.4.는 지금까지 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’를 쉐커식 분석이론과 비치의 분석을 토대로 하여 본 논문에서 재분석한 전체 그래프이다.

7) Charles Burkhart, "Schenker's 'Motivic Parallelism'," *Journal of Music Theory* 22/2(1978), 145-75.

악보 2.5.4. 바흐, 바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’

The image displays two systems of musical notation for the 'Sara-band' movement from J.S. Bach's Violin Partita No. 1. The first system covers measures 1 through 17, and the second system covers measures 21 through 32. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation features various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Sfz'. Below the staff, figured bass notation is provided, including chord symbols like 'i', 'V', 'IV', and 'III' with their respective figured bass numbers. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes, and bowing or fingering numbers (10, 6) are shown below notes. The piece is in the key of D major and common time.

3. 결론

지금까지 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’를 비치의 해석과는 다른 음악적 흐름으로 이해하고, 이를 웬커식 분석 그래프를 통해 나타냈다. 작품의 분석에 앞서 비치의 저서 『고급 웬커식 분석; 악구 리듬, 모티브, 형식의 관점에서』에서 특히, 바로크 단순 2부 형식 악곡에서 나타나는 성부 진행 구조와 선율구조의 특징에 대해 살펴보았다. 이후, 비치가 분석한 바흐, 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’의 웬커식 분석 그래프를 바탕으로, 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아냄으로써, 비치의 분석 그래프를 보완하고자 하였다. 그 결과, 를 시작음으로 하는 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 동일한 근본선율이 형성되지만, 비치의 분석과는 다른 구조적 특징들을 제시하게 되었다. 그 첫 번째는, 근본선율의 구성음중 $\hat{3}$ 이 시작되는 위치이다. 비치의 그래프에서는 구조음 $\hat{3}$ 이 마디30에서 처음 나타나지만, 본 논문에서는 구조음 $\hat{3}$ 이 마디25에서 시작되어 마디30까지 연장 되는 것으로 나타났다. 이와 같은 이유는 마디4와 마디24의 화성 구조와 선율 흐름에 대한 다른 해석에서 비롯되었다. 마디4와 마디24에서 동일하게 나타나는 기본위치 딸림화음(V)에서 제3전위된 딸림7화음(V_2)으로의 움직임에 대해, 비치는 내부중지로 해석하며 구분점의 중지로 보고 있지만, 본 논문에서는 마디4와 마디24에서 나타나는 이 화성적 움직임에 대해, 으뜸화음(I)으로의 진행이라는 동일한 지

향성 안에서 각각, 으뜸화음(I)의 연장선상과 딸림화음(V)의 연장선상에서 으뜸화음(I)으로 진행되는 선적인 화음으로 해석하였다. 따라서 구조음 은 마디24 이후, 처음 등장하는 마디25의 으뜸화음(I) 위에서 시작되고 있는 것으로 보는 것이 타당 하다는 것이다. 또한 비치는 축약 악보에서 동일하게 나타나는 마디4와 마디24의 딸림화음(V)에서 제3전위된 딸림화음(V_2)으로의 움직임이 마디24에 해당하는 자신의 그래프에서는 생략함으로써, 일관성 없는 해석을 제시하였다. 이것은 비치 자신도 기본위치 딸림화음(V) 위에서 형성되어야 하는 구분점의 중지를 인식하고 있었다는 근거가 될 수 있다. 두 번째로, 구조음 $\hat{4}$ 에 대한 연장이다. 구조음 $\hat{4}$ 는 같은 위치에서 시작되지만, 비치는 병진행을 통해, 본 논문에서는 보조화음으로 작용하는 나란한 장조의 으뜸화음(I)과 원조의 딸림7화음(V)에 의해 연장되고 있는 것으로 나타났다. 이것은 동일한 화성 진행일지라도, 화성의 연장과 진행의 구분에 따라 화음의 기능이 다르게 해석될 수 있음을 보여 주고 있는 것이다. 마지막으로, 본 논문에서는 마디1에서 마디5에 걸쳐 나타나고 있는 근본구조 유사성을 설명했다. 이와 같은 결과는 마디4와 마디24의 화성적 움직임을 경과적 화음으로 해석함으로써, 마디1에서 마디5까지 으뜸화음과(I), 버금딸림화음(IV), 그리고 딸림화음(V)이 화성적 배경을 이루는 근본선을 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 이 중경층에서 나타나게 되었다.

지금까지 악곡의 세밀한 분석을 통해 비치가 제시한 분석과는 또 다른 구조적 특징을 이끌어 냈다. 이와 같은 분석의 결과는 마디4와 마디24에서 나타나는 화성적 움직임에 대한 다른 해석에 의한 것으로, 동일한 작품 안에서조차 작품 전체에 내재되어 있는 화성진행에 대한 이해에 따라, 각 화음의 기능을 다른 음악적 흐름으로 이해 할 수 있음을 보여주고 있는 것이라고 할 수 있다.

한글검색어 : 바로크 2부 형식, 단순 2부 형식, 순환 2부 형식, 경과화음, 내부중지

영문검색어 : Baroque binary form, Simple binary form, Rounded binary form, Passing chord, internal cadence

참고문헌

- 김연. 『음악 이론의 역사』. 서울 : 심설당, 2006.
- 송무경. “조성음악의 분석이론.” 『음악 이론과 분석』. 김연 책임편집: 59-92. 서울 : 심설당, 2005.
- 박재성. ‘한글 음악 이론 용어’. <http://www.MusicTheory21.com>
- Cadwallader, Allen and David Gagne. *Analysis of Tonal Music : A Schenkerian Approach*. New York : Oxford University Press, 2007.
- Burkhart, Charles. "Schenker's 'Motivic Parallelism'." *Journal of Music Theory* 22/2(1978): 145-75
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. Taylor & Francis Ltd, 2012.
- Forte, Allen and Steven E. Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York : W.W. Norton & Company, inc, 1982.
- Neumeyer, David. Susan Tepping. *A Guide To Schenkerian Analysis*. Prentice Hall, 1991.

ABSTRACT

A Schenkerian analysis approach to the Baroque Binary structure - A reinterpretation of an existing analysis

This paper presents another Schenkerian musical interpretation different from one by David Beach in his book. The music in question is Sarabande movement in Bach's Violin Partita 1. Prior to a harmonic/melodic analysis of Sarabande movement, First I reviewed the structures and the features of melodies in Baroque Simple Binary Form from the Beach's book called *"Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive and Form"*. After that, I have tried to reinforce his analytic graph by detecting more rational chord connections and melody line, and also by embodying functions each chords have, based on his graph which interpreted Bach's Sarabande using Schenkerian theory.

As a result, the fundamental line of $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, which started from $\hat{5}$ as a primary tone is identical to his analytic graph work. But, $\hat{3}$ in the fundamental structure started from where to be different from Beach's graph had pointed out, and prolongation of $\hat{4}$ as one of the fundamental structure tone is prolonged in a different way than his interpretation as well. Further, some characteristics such as Ursatz parallelism that brings organic unity and cohesiveness started to be seen as well. Consequently, the fundamental line that makes tune was identical, but a different interpretation came out by considering function of each chords in different harmonic context.

국문초록

본 논문에서는 비치의 저서에서 분석의 모델이 된 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’ 악장과 관련하여, 다른 음악적 해석을 제시하였다. 작품의 분석에 앞서 비치의 저서 『고급 쉐커식 분석; 악구 리듬, 모티브, 형식의 관점에서』 중에서 특히, 바로크 단순 2부 형식에서 나타나는 구조와 선율의 특징에 대해 검토하였다. 이후, 비치의 저서에서 분석된 바흐의 《바이올린 파르티타, 제1번》, ‘사라방드’의 쉐커식 분석 그래프를 바탕으로, 각각의 화음들이 가지고 있는 기능들을 구체화하고, 보다 음악적인 화성 연결과 선율진행을 찾아내어, 그의 분석 그래프를 보완하고자 하였다.

그 결과 비치의 분석 그래프와 동일하게 $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 근본선율이 완성 되었다. 그러나 구조음 $\hat{3}$ 은 비치의 그래프에서 제시된 곳과는 다른 위치에서 시작되고 있으며, 구조음 중 하나인 $\hat{4}$ 는 그의 해석과는 다른 방법으로 연장 되었다. 또한 작품의 유기적 통일성과 응집력을 더하는 근본구조 유사성 등의 특징 등이 본 논문에서 새롭게 나타났다.

결과적으로 악곡을 형성하고 있는 근본선율은 동일하다. 그러나 근본선율의 구성음을 연장하는 각 화음들의 기능을 다른 음악적 흐름으로 해석함으로써, 비치의 분석 그래프와 다른 해석이 도출되었다.

