

# 리스트 B단조 소나타의 정신분석학적 읽기: ‘오브제 아’로서의 PAC\*

김유미(연세대학교, 강사)

## 1. 들어가는 글

프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 작품 중에서도 B단조 소나타는 소나타 장르의 역사에 한 획을 그었다 해도 무방할 정도로 중요한 작품이다. B단조 소나타는 800마디에 육박하는 이례적인 규모의 소나타가 한 악장으로 구성되어 있는 동시에 네 개의 악장으로도 해석 될 수 있는 이중 구조(double structure)를 표방하고 있으며, 긴 소나타 악장을 아우르는 리스트의 뛰어난 주제적 발전 기법을 볼 수 있다.<sup>1)</sup> 무엇보다도 B단조 소나타의 세부 형식이 모호한 부분과 다양한 표제적(programmatic) 해석의 가능성은 이 소나타에 대한 학자들의 관심과 논쟁을 끊임없이 유발해 왔다.<sup>2)</sup> <표 1>은 B단조 소나타의 세부 형식에 대해서 완전히 동의하는 학자들이 없다는 것을 보여 주는데, 모든 학자들의 의견이 일치하는 부분은 오직 2주제 부분 밖에 없으며, 1주제의 시작 부분,

---

\* 본 논문은 2020년 발표된 필자의 박사 학위 논문에서 발췌된 일부분을 번역한 것임을 밝힌다.

- 1) 워커(Alan Walker)는 B단조 소나타를 이중구조(double structure)로 설명했고, 워커 이전에 뉴만(William Newman)은 비슷한 개념으로 이중기능(double function)이론을 펼쳤다. 밴더 무어텔(Steven Vande Moortele)은 뉴만과 워커의 이중 기능이론에 입각하여 리스트의 B단조 소나타를 비롯한 스트라우스(Richard Strauss)와 쇤베르크(Arnold Schoenberg), 젤린스키(Alexander Zemlinsky)의 소나타 작품을 이차원적(two-dimensional) 소나타 형식으로 설명하고 있다. Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*, Vol. 2 (Ithaca: Cornell University Press, 1989), 151. William S. Newman, *The Sonata Since Beethoven; the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969), 373. Steven Vande Moortele, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky* (Leuven: Leuven University Press, 2009), 35-58.
- 2) Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years*, Vol. 1 (Ithaca: Cornell University Press, 1983), 153.

발전부의 시작, 재현부와 코다의 시작 부분까지 소나타의 세부 형식뿐만 아니라 더 큰 형식에 있어서도 학자들의 합의점을 찾기가 힘들다.<sup>3)</sup> 본 논문은 이 점에 주목하여 B단조 소나타에서 형식적 불분명함을 이끌어내는 주요 원인에 대해 탐구하고, 이를 통해 B단조 소나타가 18-19세기 소나타의 규범에서 벗어나고 있음을 주장한다. 이 과정에서 헤포코스키(James Hepokoski)와 달시(Warren Darcy)의 소나타 이론은 18-19세기 소나타에서 나타나는 전형적인 규범(norms) 대한 이론적 패러다임을 제공해주며, B단조 소나타에서 나타나는 변형이 갖는 내러티브적 해석을 제안한다.<sup>4)</sup>

마디	세부 부분	뉴만 (Newman)	롱이어 (Longyear)	윙클호퍼 (Winkelhofer)	시얼 (Searle)	워커 (Walker)	왓슨 (Watson)	해밀턴 (Hamilton)
		1969	1969, 개정1973, 1988	1978	1980	1989	1989	1996
1	Lento assai	제시부 1주제	서주부	제시부 1주제	제시부, 서주부	서주부	서주부	서주부
8	Allegro energico		제시부 1주제		1주제			
32			경과부	으뜸조 제시		제시부 1주제	제시부 1주제	제시부 1주제
45		경과부		경과부				경과부
105	Grandioso	2주제	2주제	2주제	2주제	2주제	(2주제)	2주제
153			종결주제	종결 구간	3주제			
171								
179			발전부					
205	Allegro energico			발전부1	발전부		발전부	발전부
277				경과부				
331	Andante Sostenuto			발전부2		발전부		
453				재현부				
460	Allegro energico		재현부					
531					재현부		재현부	
533		재현부	경과부	으뜸조 제시		재현부		재현부
555	Più mosso							제2발전부
600		2주제	2주제	(2주제)	(2주제)	(2주제)	(2주제)	2주제
650	Stretta quasi presto		코다	코다1				
673	Presto				코다		코다	코다
682	Prestissimo	코다				코다		
711	Andante sostenuto			코다2				
729	Allegro moderato							
750	Lento assai							

〈표 1〉 소나타의 형식 분석에 대한 선행 연구<sup>5)</sup>

3) Ben Arnold, *The Liszt Companion* (Westport: Greenwood Press, 2002), 120.  
 4) James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-century Sonata* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2006), 11.

B단조 소나타의 표제음악적 해석에 대한 연구는 소나타의 1주제와 2주제의 대조적인 성격이 선과 악을 표현한다는 것에 집중한 연구가 대부분이다. 그 중에 대표적인 것으로, 라베(Peter Raabe)는 B단조 소나타가 리스트의 자서전적 내용을 담고 있다고 주장했고, 샤쯔(Tibor Szász)와 메릭(Paul Merrick)은 B단조 소나타가 선과 악마, 선과 악의 대립을 나타낸다는 해석을 제안했다.<sup>6)</sup> 또한 어트(Bertrand Ott)가 제시한 소나타와 파우스트 소설과의 연계성도 학계에서 많이 언급되었다.<sup>7)</sup> 하지만 리스트가 B 단조 소나타에 대해 표제음악적 성격을 갖고 있다는 것을 언급한 내용이 나 기록은 알려진 바가 없기 때문에 B단조 소나타는 표제음악으로 분류되지 않는다.<sup>8)</sup> 따라서 본 논문은 이전 학자들의 표제음악적 해석은 리스트의 B단조 소나타에 대한 하나의 가능한 이야기이며 절대적인 해석은 아님을 주장하는 바이고, 같은 맥락으로 본 논문이 제안하는 해석 또한 B단조 소나타에 대한 가능한 해석 중 하나임을 확실히 하고자 한다. 하지만 이전의 표제음악적 해석과 본 논문이 제안하는 해석의 차이점은 이전의 연구들이 제시부에 나타나는 두 개의 대조적인 주제를 선과 악의 이분법적인 해석으로 한정시켰던 반면, 필자는 이러한 이분법적 해석에서 벗어나 B단조 소나타가 18-19세기 소나타의 규범에서 벗어나고 있음에 주목하고 그로 인해 발생하는 음악적 양상을 새로운 내러티브적 해석으로 이끌어 내는데 집중하고자 한다.

본 논문이 제시하는 B단조 소나타에 대한 내러티브는 프랑스의 정신분석학자이자 철학자 라캉(Jacque Lacan)의 개념 중 하나인 ‘오브제 아(objet petit a)’를 소나타의 규범에서 벗어나는 양상에 적용한 해석이다.<sup>9)</sup> 라캉은 언어를 통해 인간의 욕망과 무의식을 분석하는 이론을 정립시켰고, 그는 자신의 이론을 정신 치료를 위한 것을 넘어서서 철학적인 것으로 발전시켰다. 라캉의 정신분석학적 개념들을 음악 해석에 적용한 라캉식 내러티브를 펼친 학자는 슈왈츠(David Schwartz), 크레이머(Lawrence Kramer), 클라인(Michael Klein), 스미스(Kenneth Smith)가 대표적인데, 이들은

- 
- 5) <표 1>은 아놀드(Ben Arnold)가 제시한 표를 필자가 번역한 것이다. Arnold, *The Liszt Companion*, 120.  
 6) Peter Raabe, *Franz Liszt: Leben und Schaffen* (Tutzing: Hans Schneider, 1968), 59-62. Tibor Szász, “Liszt’s Symbols for the Divine and Diabolical: their Revelation of a Programme in the B minor Sonata,” *Journal of the American Liszt Society* 15 (1984), 39-95. Paul Merrick, *Revolution and Religion in Music of Liszt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 283-295.  
 7) Bertrand Ott, “An Interpretation of Liszt’s Sonata in B Minor,” *Journal of the American Liszt Society* 10 (1981), 30-38.  
 8) Kenneth Hamilton, *Liszt Sonata in B Minor* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 18-19, 28.  
 9) ‘오브제 아’는 욕망하는 것의 부재를 대체하는 대상을 뜻하는 라캉의 개념으로 이에 대한 자세한 논의는 3장에서 이루어 질 것이다. 오브제 아는 ‘대상 a’로 번역되기도 한다. Sean Homer, *Jacques Lacan* (London: Routledge, 2004), 김서영 번역 『라캉읽기』(서울: 은행나무, 2014), 117-118

공통적으로 음악에서 나타나는 현상들이 라캉의 아이디어와 개념들에 긴밀하게 연결될 수 있다는 것에 영감을 얻었다.<sup>10)</sup> 특히 스미스와 클라인은 라캉의 오브제 아 개념을 음악 작품의 해석에 적용했는데, 스미스는 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)의 가곡에서 나타나는 으뜸화음에 대한 열망을 오브제 아 개념과 연결시켰다.<sup>11)</sup> 스미스에 따르면 아이브스의 가곡에서 으뜸화음으로 돌아가고자 하는 시도가 계속 나타나는데, 이는 으뜸화음에 대한 음악적 자아의 의지를 표현하며, 추구하는 대상인 으뜸화음의 부재가 마지막까지 지속되는 현상을 오브제 아로 해석했다. 또 다른 예로 클라인은 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 《자장가》(Berceuse, op. 57)와 사리아호(Kaija Saariaho)의 《순간의 향기》(Parfum de l'instant)에서 엄마의 자궁과 목소리로 투영되는 음악적 자아의 열망을 오브제 아로 해석했다.<sup>12)</sup> 쇼팽의 《자장가》의 경우에는 반복되는 으뜸화음의 분산화음 반주는 엄마의 자궁과 같이 안정감을 주는 공간으로, 그 위에 덧입혀진 선율은 엄마의 목소리로 해석된다. 이와 비슷하게 사리아호의 《순간의 향기》에서는 빗처럼 반짝이고 잔잔하게 일렁거리는 호수와 같은 음향 공간이 아기가 탄생 이전에 엄마의 목소리와 신체를 가장 가깝다고 느끼며 엄마와 하나 됨을 경험했던 ‘울려퍼지는 자궁(sonorous womb)’의 공간으로 해석되었다. 이 두 작품에 대한 클라인의 해석에 따르면, 음악적 자아는 과거에서 경험했던 엄마와의 하나 됨을 음악이 진행되는 내내 추구하고 열망하지만, 엄마와의 완전한 일체였던 과거가 사실은 상상으로만 존재하는 과거였기 때문에 성취되어 질 수 없는 대상, 즉 오브제 아로 해석된다. 스미스와 클라인의 연구는 오브제 아를 통한 음악의 해석이 화음, 선율, 혹은 여러 음악적 요소가 복합적으로 만들어 내는 음향등과 같이 다양한 요소들로 확대될 수 있음을 보여준다.

윗 단락에서 언급한 라캉식 내러티브 분석은 음악 자체 혹은 특정한 음악의 요소나 현상이 음악적 자아(musical persona)가 되어 행동하는 주체(agent)로 인식하는데, 이는 음악적 자아가 음악적 시간 속에서 주체적으로 행동하고, 표현하고, 반응할 수 있다는 것을 의미한다.<sup>13)</sup> 그렇기

10) David Schwarz, *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture* (Durham: Duke University Press, 1997). Schwarz, *Listening Awry: Music and Alterity in German Culture* (Minneapolis and London: University of Minneapolis Press, 2006). Lawrence Kramer, *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture* (Berkeley: University of California Press, 1997). Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998). Michael Klein, *Music and the Crises of the Modern Subject* (Bloomington: Indiana University Press, 2015) 7-66.

11) Kenneth Smith, "The Tonic Chord and Lacan's Object ain Selected Songs by Charles Ives," *Journal of the Royal Music Association* 136/2 (2011), 353-398.

12) Klein, *Music and the Crises of the Modern Subject*, 45, 62.

13) Klein, 위의 책, 3. Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington: Indiana University

때문에 이러한 내러티브 분석은 음악을 의인화하는 글쓰기의 방식을 취하고, 인간이 인생에서 일련의 위기들을 경험하듯이 음악적 자아가 어떠한 목표에 도달 혹은 성취하기 위한 과정 가운데 위기를 겪을 수 있다고 생각한다. 본 연구가 제안하는 리스트의 B단조 소나타의 정신분석학적 읽기도 이와 같은 내러티브적 글쓰기의 방식을 취하며, 소나타 작품 자체를 음악적 자아로 간주하여 원조에서의 완전 정격 종지를 성취해내기 위한 음악적 여정을 그리는 내러티브를 제안한다. 이를 위해 2장에서는 소나타 형식의 표준적 규범이라는 목표가 어떻게 설정되는지에 대해 헤포코스키와 달시의 소나타 이론을 통해 설명하고, 3장에서는 목표를 성취해 내고자 하는 열망과 그것이 좌절되는 현상을 라캉의 개념을 통해 해석하고자 한다.

## 2. 18-19세기 소나타의 규범과 변형

### 2.1. 헤포코스키와 달시의 소나타 이론

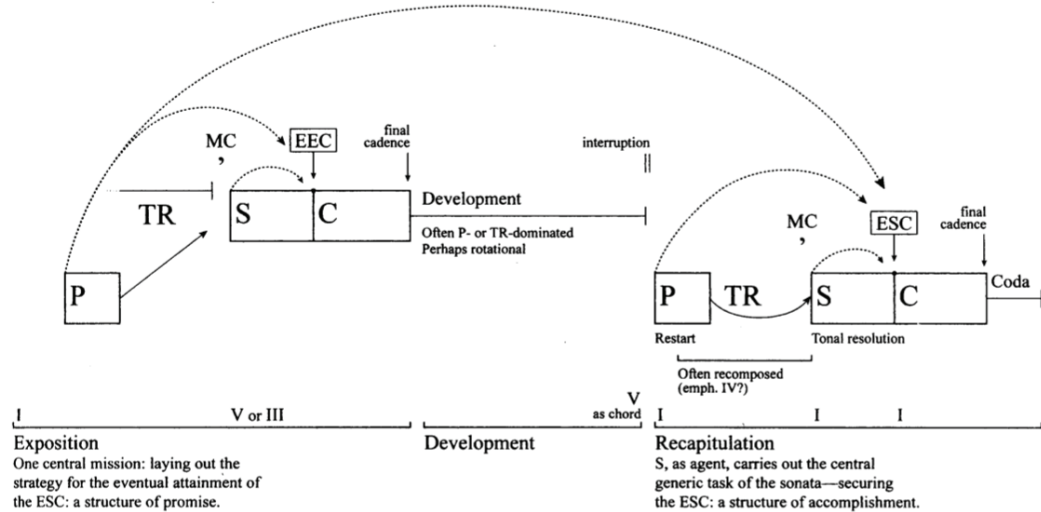
소나타 형식을 분석하기 위해 본 연구가 택한 방법론은 헤포코스키와 달시의 소나타 이론이다. 헤포코스키와 달시의 2006년 저서 『소나타 이론의 원리: 18세기 말 소나타의 규범, 유형, 변형』(*Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-century Sonata*)은 18세기 후반에 작곡된 소나타 작품을 분석하기 위해 특별히 고안된 이론을 제안하고 있다. 이들의 이론은 2000년대 초반까지 캐플린(William E. Caplin), 콘(Edward T. Cone), 래트너(Leonard G. Ratner), 로젠(Charles Rosen), 그린(Douglas Green)의 이론이 일반적인 소나타 분석 방법론으로 받아들여져 왔던 영미권의 음악 이론 학계에 새로운 패러다임을 제시하며 소나타 형식을 위한 대표적인 분석 방법론으로 자리매김했다. 헤포코스키와 달시의 이론은 기존에 존재하던 소나타 형식의 이론적 개념들을 포괄적이고 체계적으로 정리하는 것은 물론, 이전의 소나타 분석 방법론에 존재하지 않았던 특별한 개념들도 함께 제시하고 있다. 이는 중간 휴지(Medial caesura, 이하 MC), 필수 제시부 종결점(Essential Expositional Closure, 이하 EEC), 필수 구조 종결점(Essential Structural Closure, 이하 ESC) 등을 포함하며, 이와 같은 개념들을 통해 18-19세기에 형성된 소나타의 전형을 설명한다.<sup>14)</sup>

Press, 2008), 5.

14) Hepokoski and Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 3-22. 헤포코스키와 달시의 소나타 이론에서 제시된

18세기 대부분의 소나타 작품에는 소나가 진행되면서 첫 번째 도달하게 되는 중요 지점이 제시부에서 나타나는 2주제의 마지막 부분인데, 여기에서 완전정격종지(Perfect Authentic Cadence, 이하 PAC)가 나타나며 필수 제시부 종결점, 즉 EEC에 이르게 된다. 이러한 만족스러운 종결의 순간은 재현부에서도 나타나는데, 재현부의 2주제 마지막 부분에서 PAC를 통해 필수 구조 종결점, 즉 ESC가 나타나게 된다. EEC와 ESC가 이루어지기 위해서는 불완전정격종지(Imperfect Authentic Cadence, 이하 IAC)나 다른 종지들은 해당되지 않고, 오직 PAC만 EEC와 ESC를 만들어 낼 수 있는데, 이는 PAC가 가장 만족스러운 해결로 이끄는 종지이기 때문이다. <예 1>은 소나타가 진행되는 동안 추구하고 도달하고자 하는 조성적 목적지이자 구조적 종결점이 ESC임을 보여준다.<sup>15)</sup> PAC를 통한 EEC와 ESC의 성취는 18세기와 19세기 초반에 작곡된 대부분의 소나타에서 나타나는 현상이며, 따라서 헤펜코스키와 달시는 이러한 음악적 현상들을 소나타의 전형적인 규범이자 보편적 계약(generic contract)으로 설명한다.

**b. The entire structure: the Essential Sonata Trajectory (to the ESC)**



<예 1> ESC를 목표점으로 진행하는 소나타의 필수적 진행 경로<sup>16)</sup>

특별한 개념들에 대한 한글 번역은 다음 논문을 참고하였다. 강용식, “18세기 소나타 형식에 나타난 아르스 콤비나토리아: 크리스피의 교향곡을 중심으로,” 『음악논단』 40 (2018), 41-42.  
 15) Hepokoski and Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 17-18.  
 16) Hepokoski and Darcy, 위의 책, Figure 2.1b, 17.

헤포코스키와 달시의 이론이 이전의 소나타 이론과 구별되는 특별한 점은 소나타 형식을 이루어내는 음악적 양상들과 그 진행 경로에서 나타나는 성취와 좌절이 인간의 행동(human action)과 그것이 작동하는 영역(action zone)에서 나타나는 현상들을 표현 한다고 보기 때문이다.<sup>17)</sup> 특히 이들은 2주제 구역에서의 PAC를 통한 만족스러운 종결은 소나타의 표준적 규범으로 간주되는 EEC와 ESC를 성취해 내고 이는 ‘성공의 내러티브’를 이끌어 낸다고 주장한다.<sup>18)</sup> 반면 소나타 공간 안에서 EEC와 ESC를 성취하지 못하는 소나타에 대해서는 ‘실패한 소나타(failed sonata)’라고 설명한다.<sup>19)</sup> EEC와 ESC를 성취해 내지 못한 모든 재현부는 조성적으로, 종지적으로 불안정하게 되고, 이는 수사학적으로 문제가 된다. 이러한 실패한 재현부는 그 자체가 강력한 표현적 제스처인 ‘변형(deformation)’으로 설명된다.<sup>20)</sup> 여기서 헤포코스키와 달시가 말하는 소나타가 ‘실패했다’는 것은 작품의 질이 조악하다는 의미가 아니라 소나타가 목표를 성취하지 못하는 내러티브를 갖고 있다는 것을 의미한다. 그렇기 때문에 소나타의 규범에 어긋나는 음악적 현상들이 소나타의 내러티브에 부정적인 영향을 준다기 보다는 오히려 그 소나타만의 특별한 내러티브로 발전될 수 있는 가능성을 열어준다고 해석하고 있다.<sup>21)</sup> 헤포코스키와 달시는 이와 같은 내러티브가 18세기 계몽주의 정책의 부적당성이라던가 작곡가의 개인적 상황이나 내면세계, 혹은 작곡되었던 시기의 정치적, 사회적, 문화적, 종교적 상황에 대한 반영이 될 수 있다고 주장한다.<sup>22)</sup>

헤포코스키와 달시의 소나타 이론은 18세기에서 19세기 초반까지 형성된 소나타의 규범에 대한 바운더리를 규정해주기 때문에 이 시기에 작곡된 소나타의 분석에 가장 적합한 이론이라 볼 수 있지만, 동시에 19세기 중반 이후의 소나타에서 나타나는 규범으로부터의 이탈과 변형을 설명해 낼 수 있는 이론적 패러다임을 제공한다고 볼 수 있다. 이에 더하여 소나타의 변형을 통해 새로운 내러티브에 대한 가능성을 제시해 주는 점은 본 논문이 헤포코스키와 달시의 소나타 이론을 리스트의 B단조 소나타를 위한 분석 방법론으로 채택한 근거가 되었다. 다음 절에서는 1853년에 작곡된 B단조 소나타의 분석에 헤포코스키와 달시의 소나타 이론을 적용함으로써 소나타 형식의 규범들이 B단조 소나타에서 어떠한 방식으로 지연되고 어긋나며 좌절되는지에 대해 주목해 볼 것이고, 다음 장에서는 소나타의 변형과 이탈이 가져오는 표현적 의미와 해석학적 분석의 가능성을 타진하고자 한다.

17) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 251-252.

18) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 118, 179.

19) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 245.

20) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 177-178.

21) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 11.

22) Hepokoski and Darcy, 위의 책, 497.

## 2.2. 리스트의 B단조 소나타에서 나타나는 변형, I:PAC의 부재

앞서 살펴본 것과 같이 소나타에서의 가장 필수적인 요소는 제2주제 영역의 마지막 부분에서 PAC를 만족스럽게 성취해 냄을 통해 EEC와 ESC를 확보하는 것인데, 특히 원조에서의 PAC(이하 I:PAC)와 ESC는 소나타의 구조적 약속(structural promise)을 성취해 내는데 결정적인 역할을 한다. 그러나 리스트의 B단조 소나타에서는 EEC와 ESC가 나타나야 할 제시부와 재현부의 2주제 마지막 부분에서 PAC가 존재하지 않으며, 더 나아가서 제시부와 재현부의 종결 부분이라 추정되는 부분까지도 PAC가 나타나고 있지 않다. <표 2>는 본 연구가 제안하는 B단조 소나타의 형식 분석으로, 세부 형식과 함께 종지의 여부를 보여주는데, PAC는 발전부에서 단 한번만 등장하고 있으며, 그 외의 부분에서는 종지의 부재현상이 현저히 나타난다. 18-19세기의 전형적인 소나타 작품에서는 각 형식 단락의 마지막 부분에 종지가 나타나며 형식 구분이 가능해지는데, 리스트 소나타의 경우에는 종지가 회피되거나 변형된 화음으로 대체되는 경우가 많으며, 쉽표로 악구가 갑작스럽게 종결되어 지는 등의 경우와 같이 아예 생략될 때도 있다. 19세기 후반의 다른 소나타 악장, 예를 들면 말러나 브루크너의 반음계적이고 복잡한 소나타에서도 PAC로의 종결은 존재하는 것에 비교해 볼 때, PAC가 거의 부재한 B단조 소나타는 19세기의 다른 소나타 작품들보다 더 급진적인 작품으로 다루어져야 한다. B단조 소나타에서의 종지의 부족, 특히 I:PAC 부재 현상은 소나타의 각 부분과 세부 형식을 분석하는 것에 어려움을 주며, 이는 B단조 소나타에 대한 선행 연구들의 합의점이 도출되지 못한 근본 원인이라 할 수 있다.

형식	세부형식		마디	종지	화성진행
서주 (마디 1-32)	서주	Intro	1-32	Bm: IAC	Bm: V7-i
제시부 (마디 32-276)	1주제 영역	P1	32-45	Ebm: IAC	Ebm: Vb9-i6
	경과부1	Tr1.1	45-55	없음	도착의 6/4
		Tr1.2	55-81	Bb: HC	Bb: viio7
		Tr1.3	81-105	D: IAC	D: V6- I6
	첫 번째 2주제 영역	S1.1	105-113	없음	
		S1.2	113-120	없음	D: viio7/vi
	경과부2	Tr2.1	120-140	없음	
		Tr2.2	141-153	D: IAC	D: V+5-I
	두 번째 2주제 영역	S2.1	153-171	D: IAC	D: V+7-I
		S2.2	171-178	없음	EEC 부재
종결 영역	C1	179-190	없음		

	코데타	C2	191-204	없음	
		C3	205-220	없음	
		C4	221-239	없음	
		C5	239-255	Bm: HC	Bm: V
		C6,1	255-263	Bm: HC	Bm: V
		C6,2	263-276	없음	
발전부 (마디 277-533)	발전부	D1	277-286	없음	
		D2	286-296	없음	
		D3	297-310	Fm: HC (m, 310)	Fm: vio7
		D4	310-330	Em: HC	Em: V9
	(안단테 소스테누토)	D5	331-348	F#: IAC (m, 334) <b>C#: PAC (m, 347)</b>	F#: V7-I C#: V7-I
		D6	349-362	F#: HC	F#: V7
		D7	363-395	F#: IAC (m, 397)	F#: V13-1
		D8	395-415	F#: HC (m, 415)	F#: V9
		D9	415-432	F#: HC	F#: V7
		D10	433-452	F#: HC	F# V7
		D11	453-459	없음	
	(푸가토)	D12	460-508	없음	
		D13	509-522	없음	
		D14	522-531	Bm: HC	Bm: V
재현부 (마디 533-672)	1주제 영역	P1	533-546	Ebm: IAC	Ebm: Vb9-i6:
	경과부 1	Tr1,1	546-555	없음	
		Tr1,4	555-582	없음	
		Tr1,5	582-600	B: IAC	B: V7-I
	첫 번째 2주제 영역	S1,1	600-608	없음	
		S1,2	608-616	B: IAC	B: V+7-I
	두 번째 2주제 영역	S2,1	616-634	B: IAC	B: V+7-I
		S2,2	634-641	없음	ESC 부재
	종결 영역	C1	642-650	G#m: HC	G#m: V
	코데타	C6,1	65-658	G#m: HC	G#m: V
C6,2		658-673	B: HC	B; V7	
코다 (마디 673-760)	코다	Coda1	674-681	B: HC	B; V
		Coda2	682-700	B: IAC	B: V7-I
		Coda3	700-710	없음	B: V42
		Coda4	711-728	없음	B: V7-V9/IV
		Coda5	729-749	B: IAC (m, 744)	B: vio7-I
		Coda6	750-760	없음	

〈표 2〉 필자의 B단조 소나타 형식 분석

소나타 형식 분석에 가장 결정적인 역할을 하는 PAC의 부재에도 불구하고 본 연구에서 <표 2>와 같은 분석이 가능했던 것은 리스트 소나타에서 주제적 디자인의 변화와 짜임새나 빠르기, 셈여림과 같은 이차적 매개 변수(secondary parameter)의 변화가 뚜렷하게 나타나기 때문이다.<sup>23)</sup> B 단조 소나타에는 주제의 발전에 근원이 되는 다섯 개의 모토(motto)가 나타나는데, 리스트는 이 한정된 모토들을 능숙하게 변형, 조합, 발전시킴으로써 큰 규모의 소나타에서 다양성과 주제적 응집성을 동시에 성취해내고 있다. 리스트는 각각의 세부 단락마다 한 두 개의 모토를 중심으로 발전시키고 형식 단락이 바뀔 때 마다 다른 모토들의 조합을 사용하기 때문에 각 단락마다 주제적 디자인의 변화가 뚜렷하다. 또한 이는 짜임새, 빠르기, 셈여림 등의 변화를 동반하기 때문에 종지가 부재해 있다 할지라도 이러한 부차적 요소들의 관찰을 통해 세부 형식에 대한 실마리를 얻을 수 있다.

<예 2>는 제시부와 재현부의 두 번째 2주제 영역의 종결 부분에 해당되는데, 전형적인 소나타 작품의 경우에는 이 부분에서 PAC가 나타나며 EEC와 ESC과 성취되는 반면, B단조 소나타에서는 PAC가 부재해 있다. 제시부의 두 번째 2주제 영역에서는 선행악구의 IAC 이후 마디171에서 시작하는 후행악구가 갑작스럽게 부 딸림화음(V7/iii)과 가운화음(iii)으로의 해결 진행으로 마무리된다(<예 2-a>). 재현부의 두 번째 2주제 영역에서는 원조인 B장조에서 동일한 화성진행이 나타나며 종지가 회피되고 있는데, 이는 B단조 소나타가 2주제 영역에서 EEC와 ESC를 확보해내지 못하고 있음을 보여준다.

더 나아가서 B단조 소나타에는 제시부와 재현부가 마무리되기 까지 PAC가 부재한다. <예 3-a>는 본 연구가 제시부의 종결 부분이며 <예 3-b>는 재현부의 종결 부분인데, 제시부의 마디 276까지 나타난 부분들이 재현부의 마디 674까지 거의 동일한 모습으로 등장하고 있으며, 따라서 제시부의 종결 부분인 마디267-276은 재현부의 종결 부분인 마디658-674과 상응한다. 제시부의 마디276과 재현부의 마디674에서는 쉽표로 인해 갑작스럽게 단락이 종결되고, 이후 마디277과 마디

23) 이차적 매개변수(Secondary parameter)는 마이어(Leonard Meyer)가 일차적 매개변수(Primary parameter)와 함께 19세기 조성 음악의 형식구조를 밝히기 위해 제시한 개념이다. 마이어에 따르면 일차적 매개변수는 기능적이고 통사론적인 부분에 영향을 주는 음악적 요소들로서, 선율, 화성, 리듬과 같은 요소가 속하고, 이차적 매개변수라 함은 세거나 혹은 약한 셈여림, 빠르거나 느린 템포, 뚜껑거나 가벼운 짜임새, 높거나 낮은 음역들과 같이 상대적이고 통계적 속성을 가진 음악적 요소들을 뜻한다. 일차적 매개변수는 전통적 조성의 통사론에 의해 규제되어지는 반면, 이차적 매개변수는 이런 규범이나 통사론에 덜 의존적이고, 정확한 기준에 의해 측정되어질 수 없기 때문에 경험과 주관적 관계에 의해 판단되어진다. 이차적 매개변수의 속성은 19세기 음악의 속성과 잘 맞닿아 있는 부분으로 리스트의 B단조 소나타처럼 전통적인 규범에 벗어나 구조적 모호성을 띄는 악곡이라 해도 이차적 매개변수의 양상의 고찰을 통하여 형식 구조를 밝혀내는 실마리를 얻을 수 있다. Leonard Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 208-211.

a. 제시부에서의 두 번째 2주제 영역 종결 부분과 PAC의 부재

b. 재현부에서의 두 번째 2주제 영역 종결 부분과 PAC의 부재

<예 2> B단조 소나타의 두 번째 2주제 영역 종결 부분

675에서 부터는 각각 다른 주제적 요소의 출현과 짜임새의 전환이 나타난다. 마디 277과 마디675 이후에 나타나는 음악이 서로 다른 양상을 띠고 있는 점은 제시부와 재현부가 각각 발전부와 코다로 전환되었음을 알려준다. 결론적으로, 제시부와 재현부의 2주제의 마지막 부분에서도, 그리고 그 이후 제시부와 재현부가 마무리될 때 까지 PAC는 등장하지 않으며, 이는 B단조 소나타가 EEC와 ESC를 성취해내지 못함을 증명한다.

[Dev.] **D**<sup>1</sup> hammer-blow

274 8.....

278 8.....

Motto A

marcatissimo

종지부재

a. 제시부의 종결 부분과 종지의 부재

669 8..... stringendo molto

673 [Coda] Presto. Coda1

ff motto A

Bm: V

b. 재현부의 종결 부분

<예 3> B단조 소나타의 제시부와 재현부의 종결 부분

### 3. I:PAC의 부재와 라캉식 내러티브

지금까지 살펴본 바와 같이, B단조 소나타에서 원조에서의 PAC(I:PAC)는 부재하고 있으며, 이는 헤포코스키와 달시가 말하고 있는 소나타의 ‘변형’이고 실패한 소나타의 내러티브로 이어지게 된다. 이를 바탕으로 본 연구는 18-19세기의 소나타 장르의 표준적 규범인 I:PAC와 ESC를 소나타가 추구하고 있는 음악적 목표 혹은 대상으로 해석하고, B단조 소나타가 이 보편적 계약(generic contract)을 수행해내지 못하는 내러티브, 혹은 열망하는 대상을 얻지 못하는 내러티브를 제안하고자 한다.

#### 3.1. 발전부에서 나타나는 단 하나의 PAC

B단조 소나타에서는 오직 하나의 PAC만 나타나는데, 이는 발전부에서 웃으뜸조인 C#장조에서 이루어진다. 이 만족스러운 순간은 <예 4>의 안단테 소스테누토(Andante Sostenuto)에서 나타나는데, 안단테 소스테누토의 선율은 발전부의 마디331 이전에는 나타나지 않았던 새로운 선율과 주제로, 이중 구조 이론에 의하면 소나타의 2악장 부분에 해당된다.<sup>24)</sup> 안단테 소스테누토는 원조의 딸림 조성인 F#장조로 시작하고, 코랄 형태의 반주를 바탕으로 차분하고 묵상적인 선율이 등장하는데, 이는 종교적이고 사색적인 분위기를 자아낸다. 마디334에서 이 부분의 첫 악구가 IAC에 도달하고, 마디 342에서 F#장조는 C#장조로 전조된다. 마디346에서 나타나는 C#장조의 종지적 46화음에서 딸림7화음으로의 진행은 C#장조에서의 PAC(II:PAC)로 이끌고, 이는 소나타가 계속해서 추구해왔던 PAC를 드디어 성취하게 되는, 즉 가장 만족스러운 상태로 들어가는 순간이라 할 수 있다. 안단테 소스테누토에서 나타나는 시작 조성인 F#장조는 리스트의 음악에서 성스럽거나 축복이 넘치는 상태를 표현할 때 자주 등장하는 조성으로, 위커는 F#장조를 ‘(종교적) 기쁨이 넘치는(beatific)’ 조성으로 설명한다.<sup>25)</sup> 실제로 1856년에 작곡된 단테 교향곡(*Dante Symphony*)에서 파라다이스를 묘사하는 부분에서 F#장조가 등장하고 있으며, 여기에는 지상과 세속에서 도달할 수 없는 먼 곳이라는 종교적인 의미가 함축되어 있다. B단조 소나타에서도 올림표로 포화된 두 조성인 F#장조와 C#장조가 마치 천국과도 같은 천상의 세계를 은유적으로 묘사한다. 또한 차분한 선율과 코랄 짜임새의

24) Alan Walker, *Reflections on Liszt* (Ithaca: Cornell University Press, 2005), 129.

25) Walker, 위의 책, 135. 맥도날드(Hugh Macdonald)는 F#장조의 이명동음조인 Gb장조에 대해서 비슷한 견해를 내놓고 있다. 맥도날드에 따르면 19세기 음악에서 Gb장조는 천상의 세계, 유토피아, 황홀한 기쁨 등을 은유적으로 묘사하는 경우가 다수 있는데, 이는 Gb 조성이 C음을 기준으로 가장 먼 조성이기 때문이라고 주장한다. Hugh MacDonal, “G-Flat Major Key Signature,” *19th-Century Music* 11/3 (1988), 227.

반주, 그리고 만족스러운 PAC의 등장은 이 부분을 모든 것이 완벽한 곳, 즉 유토피아로 만드는 듯하다.<sup>26)</sup> 이 유토피아적 공간은 원조성이라는 현실적 공간에 대비된 상상의 공간으로 해석될 수 있으며, 음악적 자아가 취하고자 하고 바라왔던 대상, 즉 PAC를 궁극적으로 얻게 되는 곳이다. PAC가 소나타에게 있어 추구하고자 하는 대상이고, 그것은 현실에서는 얻을 수 없지만(I:PAC) 상상의 공간에서는 얻을 수 있다는(II:PAC) 필자의 해석은 라캉의 상상계와 오브제 아에 연결된다.

328 D<sup>5</sup> *Andante sostenuto.* Motto E  
*pp* *ppp* *una corda* *dolce*  
 B<sup>9</sup> F#M: vii<sup>07</sup>/vi vi I<sup>6</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I (IAC)

335  
 (F#) V<sup>9</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> I

341 *poco riten.*  
 C#M: V<sub>5</sub><sup>6</sup> I Cad<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup>

347 *Quasi Adagio.* D<sup>6</sup> *dolcissimo con intimo sentimento*  
*pp* *sempre una corda* *ppp*  
 I (II: PAC) A: I

<예 4> 발전부에서의 안단테 소스테누토와 II:PAC

26) ‘유토피아’는 토마스 모어(Thomas More, 1478-1535)의 소설 『유토피아』(Utopia)에서 유래한 용어로 모든 것이 완벽한 이상향의 나라를 뜻하며 현실에는 존재하지 않는 상상에만 존재하는 나라이다. Ruth Levitas, “In eine bess’re Welt entrückt: Reflections on Music and Utopia,” *Utopian Studies* 21/2 (2010), 216.

### 3.2. 라캉의 오브제 아

라캉은 인간 의식의 세 개의 차원을 상상계(Imaginary), 상징계(Symbolic), 실재계(Real)로 설명했다.<sup>27)</sup> 라캉의 이론과 개념들은 매우 복잡하고 오랜 시간을 거치며 조금씩 수정되어져 왔기 때문에 한 마디로 정의하기 힘들다. 각 차원의 핵심에 대해 알아보면, 상상계는 유아가 거울에 비친 이미지에 자신을 동일시하는 과정을 통해 자신의 존재를 경험하고 파악하며 자아를 형성해 가는 영역이며, 그렇기 때문에 거울단계(mirror stage)라고도 불린다.<sup>28)</sup> 상징계는 우리가 이해하고 있는 현실계라고 정의할 수 있으며, 언어와, 법, 규율로 지배되며, 인간의 의식적, 무의식적 활동을 규율하는 포괄적이고 자율적인 영역이다.<sup>29)</sup> 언어로 제한되고 구조화된 상징체계라고 간주되는 모든 문화의 영역이 상징계에 포함된다고 할 수 있다.<sup>30)</sup> 실재계는 라캉의 개념 중에서도 계속 발전되고 수정되어져 온 부분이 많은 어려운 개념으로, 이성의 사고로 생각할 수 없고 접근 할 수 없는 영역을 뜻하며, 언어로 표현할 수 없는 모든 영역을 지칭한다.<sup>31)</sup> 따라서 실재계는 상징체계와 법체계의 범위에서 벗어나 있다.

라캉의 오브제 아 개념을 이해하기 위해서는 상상계, 상징계, 실재계에서 오브제 아가 어떻게 생성되고 작용하는지에 대한 이해가 필요하다. 라캉에 따르면, 아기가 엄마의 뱃속에서 세상으로 나오게 되면 초기에는 자신이 엄마로부터 구별되어 있는 존재라는 것을 인지하지 못한다.<sup>32)</sup> 아기는 이처럼 자신의 신체조차도 인지하지 못하는 상태에 있다가 6개월에서 18개월 사이의 시기에 들어가게 되면 거울 혹은 엄마의 눈에 반사되어 비치는 자기의 모습을 인지하게 되고, 자신이 엄마로부터 구별된 존재임을 자각하게 되는 거울단계에 들어가게 된다.<sup>33)</sup> 이 시점에서 유아는 상실감을 경험하게 되는데, 엄마라는 존재는 이 시기의 유아에게 있어서 세상의 전부와도 같기 때문에, 엄마와 자신이 구별된 존재라는 인식은 유아에게 상실감을 경험하게 하고, 유아는 다른 대체 대상을 찾게 된다.<sup>34)</sup> 라캉은 이 대체 대상을 ‘오브제 아’라고 칭한다.<sup>35)</sup> 오브제 아는 욕망의 대상

27) <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#RegThe> [2018년 11월 4일 접속].

28) Jacques Lacan, *Écrits, the First Complete Edition in English*, translated by Bruce Fink, (New York: W. W. Norton, 2002), 503

29) <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#RegThe> [2018년 11월 4일 접속].

30) Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (New York: State University of New York Press, 2007), 3.

31) McGowan, 위의 글, 2007, 3.

32) Lacan, *Écrits, the First Complete Edition in English*, 503

33) Michael Klein, *Music and the Crises of the Modern Subject*, 13.

34) Lacan, *Seminar IX: Identification*, translated by Cormac Gallagher, (1961-62),

이자 원인이라 할 수 있고, 주체가 욕망하는 궁극적인 것이나 사실 소유할 수 없는 것을 의미 한다. 즉, 욕망하는 대상에 대한 결여 그 자체를 표현한다고 할 수 있다. 이 시기에 유아는 겪는 경험과 이해는 지식을 통한 깨달음이 아니라 아직 상상 속에 머물러 있는 시기이기에 때문에 거울 단계는 상상계에 속해 있다. 즉, 오브제 이는 상상의 대체물 혹은 대상이라 할 수 있고, 그렇기 때문에 상상계에서는 소유할 수 있는 것처럼 보이지만, 주체가 상징계, 곧 현실계에 들어가게 되면, 주체를 둘러싼 문화와 언어의 영역이 그 대체물이 궁극적으로는 소유할 수 없는 대상임을 자각하게 만든다.

### 3.3. ‘오브제 아’로서의 PAC

B단조 소나타의 F#과 C#장조에서 나타나는 안단테 소스테누토는 음악적 자아가 열망하는 대상, 즉 PAC를 소유할 수 있는 유토피아와 같은 공간이라 할 수 있다. B단조 소나타에서 PAC가 오직 이 상상의 공간에서만 소유 가능하다는 점은, PAC가 상상의 대체물인 오브제 아로서 거울단계에 존재하는 것과 닮아있다. 본 논문이 제시하는 B단조 소나타에서의 유토피아적 공간이 라캉의 거울 단계와 완전히 동일시 될 수는 없는데, 이는 라캉의 상상계가 인간의 복잡한 자아의 발달과정과 이와 관련된 현상인 동일시, 나르시시즘, 쾌락 등의 개념을 포괄하고 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 본 논문이 B단조 소나타의 유토피아적 공간을 라캉의 거울단계에 해당하는 것으로 해석하는 주된 이유는 환상 속에 거하며 열망하는 대상인 PAC를 소유할 수 있다고 오인하는 음악적 자아의 상태가 거울단계에 존재하는 유아의 심리적 상태와 유사하기 때문이다. PAC는 소나타에게 있어 열망하는 대상이고, 그것은 현실에는 존재하지 않지만 상상의 공간에서만 얻을 수 있기 때문에, II:PAC는 환상에 불과한 욕망의 대상에 대한 대체물로 해석할 수 있다. 궁극적인 열망의 대상인 I:PAC의 부재는 라캉의 오브제 아가 궁극적으로 열망하는 존재의 결여 자체를 의미하는 것과 일맥 상통한다.<sup>36)</sup>

C#장조에서 PAC가 나타나고 약 50마디 이후에 <예 5>와 같이 안단테 소스테누토 선율이 F#장조에서 재등장하는데, 코랄 토픽, 풍성한 분산화음화를 동반하는 높은 음역의 옥타브 선율은 상상의 공간에서 열망하는 대상을 얻은 기쁨으로 가득 찬 상태를 표현하는 듯 하다. 마디395에서 나타나는 F#장조에서의 안단테 소스테누토 선율은 마디331부터 이어져 온 상상의 공간인 유토피아를 연장시킨다.

<http://www.lacanireland.com/web/translations/seminars/> [2018년 11월 18일 접속]

35) Lacan, *Écrits, the First Complete Edition in English*, 503.

36) Lacan, *Seminar IX: Identification*.

<예 5> 안단테 소스테누토 멜로디의 재등장 - 유토피아 공간 연장

이 후에 안단테 소스테누토 선율은 코다에서 마지막으로 등장하는데, <예 6>과 같이 원조인 B장조에서 선율이 펼쳐진다. 하지만 리스트 소나타에서 PAC는 이 부분에서도, 그리고 다른 어느 부분에서도 원조성인 B단조나 B장조에서 나타나지 않는다. 안단테 소스테누토가 발전부에 처음 등장했을 때 예는 마디 727-729에 상응하는 부분에서 II:PAC가 나타났었으나, 코다에서는 종지적 4-6화음을 통해 지연되다가 결국 회피된다. 이는 PAC가 오직 상상의 공간에 속해 있는 C#장조에서만 나타나고, 현실 공간인 원조에서는 나타나지 않는다는 본 소나타의 해석을 다시 확인시켜 준다. 따라서 PAC는 소나타에게 있어서 오브제 아로, 소나타가 추구하고 얻고자 하는 궁극적 열망의 대상이고 상상의 공간(F#, C#장조)에서는 성취되는 듯 하지만, 현실 공간인 원조성에서는 소유할 수 없는 열망의 대상으로 해석된다. 원조에서의 PAC가 소나타가 궁극적으로 추구하는 대상이라는 점은 전통적인 소나타의 규범에 의거하여 설정되었고, B단조 소나타는 그 보편적 계약을 이뤄내지 못하게 된다.

8<sup>.....</sup> Coda<sup>4</sup> Andante sostenuto.

709 *p*

(V<sub>2</sub>) (절정) V<sub>2</sub><sup>4</sup> I<sup>6</sup>

716 *diminuendo*

729 Allegro moderato. Coda 5

*p sotto voce*

v<sup>b9</sup>/IV (종지회피)

<예 6> 안단테 소스테누토의 마지막 등장 - I:PAC의 부재

하지만 B단조 소나타의 마지막 부분은 마치 음악적 자아가 현실에서는 열망하는 대상을 얻지 못했으나 여전히 유토피아를 향한 열망의 끈을 놓지 않고 있는 것과 같은 장면이 나타난다.

744 *pp* Lento assai. Motto A

Coda<sup>6</sup> *an poco marcato*

1

(Phrygian dominant scale)

752 *pp* *ppp*

8<sup>va</sup> Am (bvii) FM (bV<sup>6</sup>) BM (I<sub>4</sub><sup>1</sup>) 8<sup>va</sup>

<예 7> B단조 소나타의 마지막 부분

〈예 7〉에서 볼 수 있는 것과 같이 소나타의 마지막 부분에는 매혹적이고 비기능적인 화성 진행이 나타나는데, A단3화음에서 1전위의 F장3화음, 그리고 2전위의 B장3화음으로 이어지며 (Am-FM-BM), 이는 E-F-F#의 반응계적인 상행 선율을 동반한다. 원조성인 B단조 혹은 B장조의 화성진행을 고려해봤을 때, 이러한 진행은 B단조나 장조에서 일반적으로 나타나지 않음을 알 수 있고, 이는 리스트가 이 부분의 화성진행을 원조성의 영역을 뛰어 넘는 공간으로 환기 시키고자 하는 의도가 있었음을 추측해 볼 수 있다. 따라서 소나타의 마지막 부분은 음악적 자아가 열망하지만 소유할 수 없는 대상에 대한 정신적 승화(sublime)를 표현했다고 해석할 수 있다.

#### 4. 나가는 글

본 연구는 리스트의 B단조 소나타가 소나타의 보편적 계약 사항인 I:PAC를 성취해 내지 못함을 헤포코스키와 달시의 소나타 이론과 그들이 제시한 새로운 개념인 EEC, ESC, 변형을 통해 밝혀냈고, 또 PAC가 상상의 공간, C#장조에서는 획득할 수 있으나 현실의 공간인 원조성에서는 불가능한 열망의 대상임을 라캉의 오브제 아 개념으로 해석했다. 이에 더하여 소나타의 마지막 부분에서 나타나는 화성진행을 통해 열망하는 대상을 정신적으로 승화시킨 음악적 자아의 상태를 표현한다고 해석함으로써 열린 결말의 내러티브를 제안했다. 라캉식 내러티브는 비판 이론(critical theory)과 같은 인문학과 철학의 영역이 음악 해석에 적용될 수 있는 새로운 해석학적 분석의 가능성을 열어 주며, 본 연구가 제시한 라캉식 내러티브도 비판이론에 대한 새로운 관심과 함께 리스트의 B단조 소나타에 대한 새롭고, 심오하고, 설득력 있는 해석을 제공했기를 바란다.

#### 검색어

리스트(Franz Liszt), B단조 소나타(Sonata in B Minor), 헤포코스키(James Hepokoski), 달시(Warren Darcy), 소나타 이론(Sonata theory), 보편적 계약(generic contract), 필수 제시부 종결점(Essential Expository Closure, EEC), 필수 구조 종결점(Essential Structural Closure, ESC), 변형(deformation), 해석학(hermeneutics), 내러티브 분석(narrative analysis), 정신분석학적 읽기(psychoanalytical reading), 라캉(Jacques Lacan), 라캉식 해석(Lacanian interpretation), 거울 단계(mirror stage), 오브제 아(*objet petit a*)

## 참고문헌

- 강용식, “18세기 소나타 형식에 나타난 아르스 콤비나토리아: 크리스피의 교향곡의 중심으로.” 『음악논단』 40 (2018): 35-70.
- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Arnold, Ben. *The Liszt Companion*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton, 1968.
- Hamilton, Kenneth. *Liszt Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hepokoski, James and Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-century Sonata*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*. London: Routledge, 2004. 김서영 번역 『라캉읽기』. 서울: 은행나무, 2014.
- Johnston, Adrian. “Jacques Lacan.” *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#RegThe> 2018년 11월 14일 접속.
- Kramer, Lawrence. *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Lacan, Jacques. *Seminar IX: Identification*. Translated by Cormac Gallagher, 1961-2. <http://www.lacanireland.com/web/translations/seminars/> 2018년 11월 18일 접속.
- \_\_\_\_\_. *Écrits, the First Complete Edition in English*. Translated by Bruce Fink, New York: W. W. Norton, 2002.
- Levitas, Ruth. “In eine bess’re Welt entrückt: Reflections on Music and Utopia.” *Utopian Studies* 21/2 (2010): 215-31.
- MacDonald, Hugh. “G-Flat Major Key Signature.” *19<sup>th</sup>-Century Music* 11/3 (1988): 221-37.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. New York: State University of

- New York Press, 2007.
- Merrick, Paul, *Revolution and Religion in Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Meyer, Leonard. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Newman, William S. *The Sonata Since Beethoven; the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- Ott, Bertrand. "An Interpretation of Liszt's Sonata in B Minor." *Journal of the American Liszt Society* 10 (1981): 30-38.
- Raabe, Peter. *Franz Liszt: Leben und Schaffen*. Tutzing: Hans Schneider, 1968.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company, 1988.
- Schwarz, David. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Listening Awry: Music and Alterity in German Culture*. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press, 2006.
- Smith, Kenneth M. "The Tonic Chord and Lacan's Object a in Selected Songs by Charles Ives." *Journal of the Royal Music Association* 136/2 (2011): 353-98.
- Szász, Tibor. "Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: their Revelation of a Programme in the B minor Sonata." *Journal of the American Liszt Society* 15 (1984): 39-95.
- Vande Moortele, Steven. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- Walker, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. Vol. 2. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Reflections on Liszt*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

## Psychoanalytical Reading of Liszt's Sonata in B Minor: PAC as an *objet petit a*

Yumi Kim

This paper shows how Liszt's Sonata in B Minor deviates from the previously accepted norms of sonata form based on Hepokoski's and Darcy's Sonata Theory, and provides a psychoanalytical reading of the sonata by relating Jacques Lacan's concept *objet petit a* to a lack of the PAC(Perfect Authentic Cadence) in the original key throughout the sonata. In Hepokoski's and Darcy's Sonata Theory, cadences are crucial to identify the major sections of the sonata and, in particular, a satisfactory ending with a PAC in the secondary module creates a narrative of success. These elements of the generic contract, the EEC(Essential Expositional Closure) and ESC(Essential Structural Closure) are lacking in Liszt's B Minor Sonata. In Liszt's B Minor Sonata, there is no PAC in the home key, which invites a special narrative, though it is far from a narrative of success.

Liszt's Sonata has only one PAC in its major supertonic key, C# Major, in the development. This satisfactory moment occurs at the end of the Andante Sostenuto, which is newly introduced in the middle of the development at m. 331. In the Andante Sostenuto, the music sings a reflective melody based on a choral-like accompaniment in F# and C# Majors, signifying a choral or church topic, which arouses a sense of religiousness or of contemplation. Two keys presented in the Andante Sostenuto signify a place where everything is perfect, utopian, and the musical persona can obtain the desired object, the PAC, at the end of the section. However, the PAC in C# Major cannot achieve the generic contracts of the sonata, such as the EEC and ESC, and thus, the PAC in the original key(I:PAC) is an unreachable object to the sonata. I relate this interpretation to Lacan's famous concept, *objet petit a*, which essentially stands for an unattainable object of desire.

In Liszt's sonata, the PAC serves as the *objet petit a*, which the sonata longs for, but is unattainable in the original key within the sonata-space. The PAC is attainable only in an imaginary space, the Andante Sostenuto in the development. The desire for the PAC in the home key is placed on the object by the sonata's generic contract, which the sonata fails to conform to.

## 리스트 B단조 소나타의 정신분석학적 읽기: ‘오브제 아’로서의 PAC

김유미

본 논문은 연구자의 박사논문 중 일 부분에서 발췌한 것으로 다음과 같은 두 가지 목표를 지향한다. 첫째, 헤펬코스키와 달시의 소나타 이론을 바탕으로 리스트의 B단조 소나타가 어떠한 방식으로 이전 소나타 형식의 규범으로부터 벗어나고 있는지 밝힌다. 둘째, 라캉의 ‘오브제 아 (objet petit a)’ 개념을 리스트 소나타에서 나타나는 원조에서의 완전정격종지(Perfect Authentic Cadence, 이하 PAC)부재 현상에 적용한 내러티브를 제안한다. 헤펬코스키와 달시의 소나타 이론에 따르면 소나타는 제시부/재현부의 2주제가 PAC로 만족스럽게 마무리 됨으로써 필수 제시부 종결점(Essential Expository Closure, EEC)과 필수 구조 종결점 (Essential Structural Closure, ESC) 을 이끌어내고 그로 인해 성공적인 내용의 내러티브를 만들어 내게 된다 (Hepokoski and Darcy 2006, 242). 소나타의 보편적 계약(generic contract)인 원조에서의 PAC가 리스트의 B단조 소나타에는 부재한다. 이 소나타는 원조 (B단조 혹은 B장조)와 제2주제 조성(D장조)에서 PAC를 성취해내지 못하고, 오직 발전부의 C# 장조에서만 PAC가 나타난다.

PAC가 나타나는 발전부의 안단테 소스테누토 (Andante Sostenuto)에서는 코랄 형태의 반주를 바탕으로 차분하고 묵상적인 멜로디가 등장하는데, 이는 종교적이고 사색적인 분위기를 자아낸다. PAC의 등장, 그리고 사색적인 멜로디 와 반주 형태는 B단조 소나타에서 이부분을 모든 것이 완벽한 곳, 즉 유토피아로 만드는 듯하다. 하지만 C#장조에서의 PAC는 소나타의 본질적 목표 점과도 같은 EEC와 ESC를 성취해 내지 못하기 때문에, 궁극적으로 원조의 PAC (I:PAC)는 B단조 소나타에 있어서 도달할 수 없는 대상이라 할 수 있다. 이러한 해석은 라캉의 개념 ‘오브제 아’와 연계될 수 있는 데, ‘오브제 아’는 어떠한 주체가 욕망하는 궁극적인 것이나 본질적으로 소유할 수는 없는 대상을 의미한다. 결론적으로, 원조의 PAC (I:PAC)는 B단조 소나타에게 있어서 결핍된 열망의 대상으로 ‘오브제 아’ 로 해석될 수 있다.

논문투고일자: 2021년 5월 3일

심사일자: 2021년 5월 21일

게재확정일자: 2021년 5월 29일