

# 웬커의 소나타 형식 재조명

## - 중단과 재현부의 재설계를 중심으로 -

■  
송무경

### 1. 들어가면서

웬커에게 형식은 근본구조(Ursatz)가 제1중경층이나 그보다 낮은 층위의 음공간에서 펼쳐져 분배되는 방식을 의미한다.<sup>1)</sup> 18~19세기 기악 형식의 중심에 놓인 소나타 형식 역시 근본구조의 독특한 연장 방식에 의해 설명된다. 찰스 스미스(Charles Smith)가 지적한 바 있듯이, 소나타 형식에 관한 웬커의 논의는 그의 『자유작법』 (*Der freie Satz*, 1935)에서 가장 많은 부분을 차지한다.<sup>2)</sup> 그 이유는 스미스의 지적대로 서양음악 레퍼토리에서 소나타 형식이 갖는 중요성 때문이기도 하거니와 “이론가이며 동시에 자칭 서양 음악 걸작의 수호자”로서의 웬커가 이 형식에 부여한 애착과 의미가 남다르기 때문이다.<sup>3)</sup> 『자유작법』에는 25개 소나타 형식 악장들의 그래프들이 제시되어 있으며, 이들 중 대부분이 소나타 형식에 관한 논의와 병행하여 나타난다.

근본구조의 중단(Unterbrechung), 그리고 그 중단의 연장(prolongation)이라는 핵심적 구성요건이 25개 소나타 형식의 큰 그림을 대략적으로 아우르며 웬커의 이론을 지지하는 듯 보이지만,<sup>4)</sup> 대부분의 그래프들에 내재하는 기보 상의 위계 문제와 소나타 형식의 핵심 쟁점이 되는 몇 가지 주요한 원리에 대한 그의 일관적이지 못한 태도는 많은 후속 논쟁과 수정·증보를 촉구하기에 이른

---

1) 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), 3.

2) Charles Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," *Music Analysis* 15/2-3 (1996), 231.

3) Smith, 위의 글, 위의 쪽.

4) 대표적인 연장 수단으로서 ‘중단’은 웬커의 『자유작법』 §94에 서술되어 있다. Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. by Ernst Oster (New York: Longman, 1979) [reprinted by Pendragon Press, 2001], 39.

다. 여기서 기보 상의 문제란 근본구조가 구체적인 음악 형식을 드러내는 제1중경층이나 그 이후 층위의 그래프들을 제시하는 과정에서 쉐커가 음들 간의 위계를 명확하게 정리하지 못했음을 뜻한다. 예를 들어, 제시부에서 나타난 머리음(Kopfton)이 재현부에서 복귀할 때 마땅히 같은 위계의 흰 음표로 표기되어 있어야 하나, 검은 음표로 기보된다든지, 또는 흰 음표로 된 재현부의 근본선율이 검은 음표로 대위된다든지 하는 것이다.<sup>5)</sup>

더욱이 쉐커의 소나타 형식 이론의 중요한 두 가지 쟁점, '중단'과 '재현부'에 대한 불충분한 논의와 그래프 상의 오류들은 그의 소나타 형식에 관한 생각을 이해하고 나아가 작품 분석의 토대로 삼는 데에 큰 장애가 된다.<sup>6)</sup> 쉐커는 중단과 그 연장을 소나타 형식 성립의 핵심 요건으로 삼으면서도 그것의 정확한 위치와 그 여부에 대해서조차 때로는 일관성 없는 태도를 보인다. 또한, 거시적 불협화를 해소하는 전략적 요충지인 재현부에 대해 그 본질적 기능이 "원조에서 [...] 제시부의 내용을 재진술하는 것"에 있음을 명시하면서도 이를 구성하는 방법에는 자유가 있다고 말함으로써 구체적인 논의를 회피한다.<sup>7)</sup> 더욱이 『자유작법』에 실린 그의 스케치들은 재현부를 아예 생략하거나 지나치게 간소화함으로써 혼란을 가중시켰을 뿐 아니라 후속 논의를 촉발시킬 불씨를 남겼다.

본 논문은 쉐커의 소나타 형식이 안고 있는 이 두 가지 문제점을 중심으로 그의 『자유작법』에 제시된 분석그래프들을 조명하고자 한다. 이에 앞서 쉐커의 소나타 형식에 관한 문제점들을 예리하게 지적한 스미스의 논의에 기대어 그 초점을 분명히 하고, 각 그래프들이 갖고 있는 분석 쟁점들을 요약적으로 정리할 것이다. 이 과정에서 필자는 분석그래프들에 나타나는 기보 상의 문제를 일관성 있게 개선할 것이며, 몇몇 그래프들에 누락되어 있는 중단, 재현부, 그리고 발전부 부분을 보충하거나 이와 관련된 논리적 오류들을 지적함으로써 쉐커의 소나타 형식 이론에 수정·증보를 가하고자 한다.

## 2. 쉐커의 소나타 형식 이론의 문제점: 『자유작법』을 중심으로

쉐커의 소나타 형식에 관한 논의가 불완전하고 때로는 일관성이 부족하나 조성음악 작품의 거시적인 화성 구조와 형식 설계를 효과적으로 독해할 수 있는 강력한 분석 도구임은 부인할 수 없는

5) 『자유작법』 Fig. 154/4가 전자의 예시라면, Fig. 47/1은 후자의 예시에 해당한다.

6) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre,'" 235.

7) Schenker, *Free Composition*, 137 (§315).

사실이다. 제2장에서는 웬커의 『자유작법』에 나타나는 소나타 형식 설명의 문제점을 탐구하여 다 음 장에서 이루어질 개별적 그래프들의 수정·보완 작업의 이론적 배경을 마련하도록 하겠다.

## 2.1. $\hat{2}$ 의 위계와 ‘중단’의 위치

“중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다”는 웬커의 진술은 소나타 형식을 다른 형식들과 구분할 수 있게 해주는 유일한 조건이다.<sup>8)</sup> 그러나 그가 말하는  $\hat{2}/V$ 에서의 중단과 그 연장은 연계 3부분은 물론 순환 2부분 형식에도 나타나는 구조적 특징이다.<sup>9)</sup> 따라서 스미스의 지적대로, “[웬커의 중단과 연장 조건은 [...] 소나타 형식과 다른 분할 형식들, 특히 3부분/분할 형식을 구별하는 데에 그 어떤 실질적 도움도 주지 못한다.”<sup>10)</sup> 물론 소나타 형식의 발전부에서 나타나는 연장과 노래 형식의 중간 단락에 나타나는 연장 사이에 길이의 차이를 지적할 수 있겠지만 길이를 중요한 요건으로 삼지 않는 웬커 이론의 특성상 이는 두 형식을 구분하는 적절한 기능자가 되지 못한다.<sup>11)</sup>

스미스는 “많은 3부분/분할 형식이 중단의 연장을 갖는다는 사실”과 반대로, 모든 소나타 형식이 중단의 연장을 갖는 것은 아니라는 점을 강조하며 웬커의 소나타 형식 이론의 수정을 촉구한다.<sup>12)</sup> 스미스가 웬커에 대한 반박을 위해 첫 번째 근거로 든 작품은 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27/2 c#단조 월광》 제3악장과 모차르트의 《피아노 소나타 K. 331 a단조》 제3악장이다. 스미스는 두 작품 모두가 웬커의 소나타 형식 생성 조건인 중단과 그것의 연장을 포함하고 있음에도 불구하고,

8) Schenker, 위의 책, 134 (§312). 웬커는 “오직 중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다. 소나타 형식과 노래 형식의 차이가 여기에 있다. 노래 형식은 장·단조 혼용 또는 보조음으로부터 **아기될 수도 있다**”고 말하는데 (134, 볼디체 강조는 필자의 것, 여기서 ‘~될 수도 있다’(can)는 표현을 사용함으로써 노래 형식의 형성 조건으로 중단을 배제시키지 않는다. 이는 ‘오직 중단의 연장만이라는 문두의 표현과 상치된다. 즉, 웬커는 노래 형식을 생성하는 구조적 요건으로 1) 장·단조 혼용, 2) 보조음 음형, 3) 중단, 이 세 가지를 염두에 두고 있다고 보인다.

9) 스미스는 중단과 그 연장을 소나타 형식 생성의 유일한 조건으로 보는 웬커의 주장을 비판하고, 그것이 소나타 형식을 여타 형식과 구분할 수 있는 조건이 되지 못함을 주장한다. 웬커의 작품 스케치는 전통적 형식이론을 통한 작품 고찰을 통해 이루어졌으며, 그의 스케치 작업은 거기에 따라 이루어졌음이 스미스 주장의 주요 쟁점이다.

10) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231. 웬커에 따르면, 중단은 악곡의 “최종 목표인  $\hat{1}/I$ 까지의 [경로를] 지체 또는 지연시키는 효과”를 가지며, 2부분·3부분 형식과 같은 노래 형식과 소나타 형식을 생성한다(Schenker, *Free Composition*, 37, 39).

11) 웬커는 노래 형식에 관한 총론에서 “이러한 연장 기법들이 작품의 실제 길이를 결정짓지 않는다”고 말한다. Schenker, *Free Composition*, 131-132 (§304).

12) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231.

웬커는 후자를 ‘3부분 중단 형식’(three-part division form)으로 분류하고 있음에 주목한다. 즉, ‘중단의 연장’은 소나타 형식을 노래 형식으로부터 구별해주는 기준이 되지 못한다.

더욱이 『자유작법』에 실린 웬커의 소나타 형식 그래프들에는 적법하게 중단을 포함하고 있거나 또는 어떤 이유로 빠져 있기도 해서 혼란이 가중된다. 중단의 위치에 있어서도 혼란은 여전하다. 웬커의 설명대로, 구조적인  $\hat{2}/V$ 가 중단을 초래하고 그것의 연장이 이후 사건들을 생성한다면 중단은 제시부의 ‘끝’이 아닌, 제2주제를 이끄는  $\hat{2}$ 의 도래와 함께 즉시 이루어져야 하는 것 아닌가? 뉴마이어·테핑은 웬커와 다르게,  $\hat{2}$ 의 도래가 이루어지자마자 중단 표시(II)를 기입하고 있다. 이는 제2주제부와 발전부의 사건들을 모두 중단의 연장으로 보는 웬커의 원론적 논의에 의거한 것이라 볼 수 있다.<sup>13)</sup>

또한, 장조형 소나타 형식에 적용되는 ‘중단의 연장’이라는 조건은 단조형 소나타 형식의 특정 사례에만 적용된다는 점도 분명히 해야 한다.<sup>14)</sup> 단조형 소나타 형식의 제2주제 영역에서 새로운 조성으로 이동할 수 있는 여러 가능성들 중에 웬커는 크게 두 부류의 조성 목표를 제시하고 있다. 그것은 딸림 단조성으로 이동(i-v)과 관계 장조성으로 이동(i-III)이다. 이 중 웬커의 ‘중단의 연장’ 조건을 성립시키는 것은 첫 번째뿐이며, 두 번째 사례에서 목표점으로서의 딸림화음은 발전부의 끝에 가서야 나타나기 때문에 중단의 연장은 일어날 수 없다. 따라서 “중단의 연장만이 소나타 형식을 만든다”는 명제는 단조형 소나타 형식에는 적용되지 않는다.

관계 장조로 전조하는 형태(i-III)의 단조성 소나타 형식을 예외로 인정한다손 치더라도  $\hat{2}/V$ 와 그것의 연장으로 소나타 형식의 딜레마를 완전히 해결할 수 있는 것은 아니다. 그것은 바로 중단을 초래할 구조적  $\hat{2}$ 를 찾는 것, 그리고 중단의 위치를 결정해야하는 문제가 여전히 남아있기 때문이다. 중단을 이끄는  $\hat{2}$ 가 제2주제의 시작 또는 경과부에서도 이루어질 수 있는 것인지, 아니면 웬커의 대부분 그래프들에서처럼 제시부의 끝에 위치하여 발전부의 사건들을 생성하는 것인지가 여전히 분석자의 결정을 기다리고 있다.

13) David Neumeier and Susan Tepping, *A Guide to Schenkerian Analysis* (Engelwood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1992), 108-111. 이들이 제시하고 있는 소나타 모델은 중단의 위치를  $\hat{2}/V$ 가 도래하자마자 잡고 있다. 108쪽의 Ex. 8.10, 8.11, 110쪽의 8.15는 중단을 의미하는 II를 매우 앞부분 즉, 경과부에 두고 있는데, 이는 구조적  $\hat{2}$ 의 도래와 더불어 시작되는 이후의 사건들을 모두 그  $\hat{2}$ 의 연장으로 파악하는 견해이다.

14) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 231.

## 2.2. 재현부의 문제점

웬커의 소나타 형식 이론이 갖는 또 다른 문제점은 재현부 스케치에 관한 무관심이다. 웬커는 §315에서 재현부를 자유롭게 변형할 수 있지만 그것이 소나타 형식의 기본 설계를 본질적으로 바꿀 수는 없다고 명시하고 있다.<sup>15)</sup> 스미스는 웬커의 재현부에 대한 생각을 알 수 있는 그래프는 오직 5개에 지나지 않으며, 이것들 중 그 어느 것도 §315의 논의와 연계해 충분히 논의되고 있지 않음을 지적한다.<sup>16)</sup>

따라서 소나타 형식의 제시부에 나타난 제1중경층의 구조가 재현부에서 어떻게 나타날지 이를 재구성하는 과제는 웬커가 남긴 재현부의 모호함을 푸는 열쇠가 될 것이다. 이에 따른 우선적 문제는 딸림조성에서 나타난 제시부의 제2주제부를 원조성의 재현에 맞게 조정하는 것이다. 물론 이것의 실마리는 재현부의 경과부에서 시작된다. 경과부의 전조적 기능이 불필요해진 재현부에서 경과부를 처리하는 방식은 작곡가들마다 또 작품들마다 모두 다르기 때문이다. 이러한 이유에서 웬커는 상세한 논의를 뒤로 미루었고 그가 예고한 형식에 관한 별도의 저술을 기약했을 것이라 추측해 볼 수 있다.<sup>17)</sup> (주지하다시피, 웬커는 형식에 관한 별도의 논의를 계획했지만 이를 실현하지 못한 채 세상을 떠났다.)

경과부의 처리 양상은 매우 다양하지만 다행히 그 목표점이 정해져 있다는 사실은 문제 해결의 실마리가 된다. 경과부의 조성적 목표는 원조성의 딸림화음으로서 이는 제2주제를 원조의 으뜸화음에서 시작하기 위한 수순이다. 결국 대부분의 소나타 형식에서와 같이 ①경과부가 축소되든지, 반대로 ②확대되든지 아니면, 모차르트가 즐겨 쓰는 방식과 같이 ③경과부를 비전조적으로 작곡함으로써 제2주제가 딸림조성에서 시작하든 원조성에서 시작하는 재작곡이 필요 없게 만들든지, 마지막으로 웬커가 스케치한 베토벤의 《피아노 소나타 Op. 27/2》의 제3약장처럼 더욱 과감하게 ④경과부를 생략하든지 간에 목표점은 일관되게  $\hat{2}/V$ 가 된다.

웬커식 이론에서 문제는 제시부의 제2주제에서 나타났던  $\hat{2}$ 로부터의 5도선을 재현부에서 어떻게 처리할 지이다. 제시부의 제2주제를 생성했던 5도선이 조정 없이 그대로 재현부로 이조될 경우, 머릿음 위로  $\hat{5}$ 의 부각이 이루어지게 된다.<sup>18)</sup> 이에 대해 웬커는,

15) Schenker, *Free Composition*, 137 (§315).

16) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 235. 웬커는 베토벤, 피아노 소나타 Op. 10/2와 Op. 53을 재현부에서 상당한 변형이 일어나는 작품으로 예시하고 있으나 이 작품들의 해당 부분에 대한 그래프는 존재하지 않는다.

17) Schenker, *Free Composition*, 130.

18) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 249.

근본선율과 이를 지지하는 베이스 분산화음화는 궁극적으로 균형을 복원시켜 주기 때문에 주제 소재의 원래 순서에 대한 재배치가 필요하기도 하다.  $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 사례에서, 5도선은 흔히 마지막 3도선 위로 덧씌워져 나타난다. 여기서  $\hat{3}$ 이 머리음인 것은 의심의 여지가 없으며, 5도선은 단지 마지막으로 강화해주는 역할을 한다.<sup>19)</sup>

고 말한다. 이에 대해 오스터(Ernst Oster)는 각주를 통해 “이러한 덧씌움(superposition) 과정이  $\hat{3}(5\ 4\ 3)-\hat{2}-\hat{1}$ 로 나타내며, 그 목적이 첫  $\hat{2}/V$ 에서 나타난 장식=5도선을 원조에서 재진술하는 것이다”라고 보충설명하고 있다.<sup>20)</sup> 즉, 소나타 형식의 재현부에서 제2주제는 태생적으로 ‘덮개음’(cover tone)을 통해 스케치되며, 덮개음으로부터의 5도선은 ‘경계놀이’(boundary play)를 생성하게 되는 것이다. 그러나 머리음 위로 그에 준하는 위계의 구조적 중심음을 뜻하는 덮개음과 그 덮개음으로부터 구조적 하행을 의미하는 경계놀이가 유일한 해법은 아니다.  $\hat{5}$ 로부터의 5도선은 악곡이 취하는 상성부의 구조적 특성에 따라 오스터의 예시와 같이, 두 개의 3도선으로 나뉘어 전개될 수도 있다. 덮개음으로부터 머리음까지  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ 의 3도선과 머리음에서  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ 의 3도선이 그것이다. 더욱이 그의 이론을 소나타 형식의 악곡 전체 분석에 논리적으로 적용하기 위해서는 재현부의 끝에서 근본선율의 마지막 두 구성음만을 승격시키는 작업이 필요하다. 즉, 근본선율의 구성음들이 위계적으로 분리되어 스케치되어야 하는 것이다. 쉐커는 이러한 다양한 가능성들을 ‘재현부에서의 자유’라는 함축적인 한 마디로 일축하고 있다. 이를 사례별로 보다 명확히 짚어보기 위해 『자유작법』에 나타나는 소나타 형식의 그래프들이 갖는 문제점들을 검토하는 작업이 필요한 것이다.

### 3. 문제점 해결을 위한 쉐커의 그래프 검토

쉐커의 『자유작법』에서 소나타 형식에 관한 논의가 이루어지는 동안 이와 동반된 소나타 형식의 그래프는 총 25개이다. 이 중 본 논문이 주목하는 핵심 쟁점 두 가지와 직접적으로 관련된 것은 총 8개로 추려볼 수 있다. (표1)과 (표2)는 『자유작법』에 나타나는 쉐커의 소나타 형식 작품들의 스케치를 장조형과 단조형, 그리고 단조형을 다시 i-v와 i-III로 나누어 정리한 것이다.<sup>21)</sup>

19) Schenker, *Free Composition*, 138.

20) 위의 글, 138 (각주16).

21) Smith, "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'," 234-235. (표1)과 (표2)는 스미스의 Table4를 본 논문의 연번을 첨부하는 등 본 논문에서의 논의에 맞게 재구

장조형 소나타 형식에서 소나타 형식의 큰 그림을 보여주는 그래프로는 (6) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장, (7) 베토벤 《피아노 소나타 Op.2/2 A장조》 제1악장, (11) 베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 제1악장, 그리고 (14) 베토벤 《교향곡 제6번 Op.68 F장조》 제1악장을 들 수 있다.

(표1) 웬커의 『자유작법』에 실린 소나타 형식의 예 (장조형: I → V)

연번	악곡명	논의	스케치	웬커의 후경층
1	하이든 《교향곡 제104번 D장조》 1악장	-	(95e/5) (110a/1)	$I \hat{3} \hat{2}      $ D: I V
2	하이든 《피아노 소나타 H.49 E♭장조》 1악장	§314	(62/1) [5UT]22	$I \hat{3} \hat{2}     \hat{3}  $ E♭: I V I
3	모차르트 《피아노 소나타 K.279 C장조》 1악장	§313	(154/1)	$I \hat{3} \hat{2}      $ C: I V
4	모차르트 《교향곡 제35번 K.385 D장조》 1악장	§313	(119/5)	$I \hat{2}      $ D: I V
5	모차르트 《교향곡 제35번 K.385 D장조》 2악장 (G장조)	-	(124/5b)	$I \hat{3} \hat{2}      $ D: I V
6	모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 1악장	§313 §314	47/1 (124/5a) [TW4]	$I \hat{3} \hat{2}     \hat{3} \hat{2} \hat{1}  $ C: I V I V I
7	베토벤 《피아노 소나타 Op.2/2 A장조》 1악장	§314	(100/5)	$I \hat{3} \hat{2}      $ A: I V
8	베토벤 《피아노 소나타 Op.2/3 C장조》 1악장	§313	(154/2)	$I \hat{3} \hat{2}      $ C: I V
9	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/2 F장조》 1악장	§315	(101/4) [MW2]	$I \hat{3} \hat{2}     \hat{3}  $ F: I V I
10	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/2 F장조》 3악장	§314	(62/11)	상성부 없음 F: V     I
11	베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 1악장	§313 §314	(47/2) (154/6)	$I \hat{3} \hat{2}     \hat{3}  $ G: I V I
12	베토벤 《피아노 소나타 Op.28 D장조》 1악장	§313	-	$I \hat{2}      $ D: V
13	베토벤 《교향곡 제3번 Op.55 E♭장조》 1악장	§313 §314	(115/2) [MW3]	$I \hat{3} \hat{2}     \hat{3} \hat{2} \hat{1}  $ E♭: I V I V I

성한 것이다.

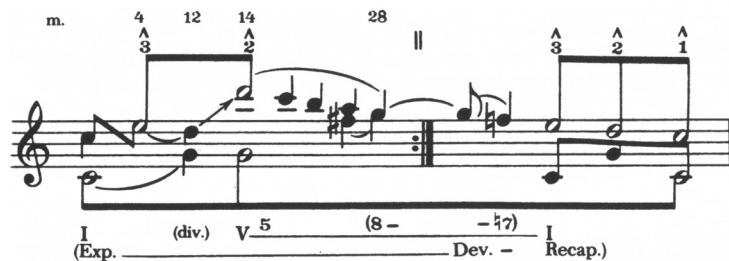
14	베토벤 《교향곡 제6번 Op.68 F장조》 1악장	§314	154/5	$\begin{array}{c}   \hat{3} \quad \hat{2} \quad \quad   \hat{3} \quad \hat{2} \quad \hat{1}   \\ \text{F: I} \quad \text{V} \quad \quad \quad \text{I} \quad \text{V} \quad \text{I} \end{array}$
15	베토벤 《피아노 소나타 Op.81a E♭장조》 1악장	§315 §314	(119/7) (62/4)	$\begin{array}{c}   \hat{3} \quad   \quad   \quad   \\ \text{E♭: I} \quad \text{V} \end{array}$
16	베토벤 《피아노 소나타 Op.109 E장조》 1악장	§315	(90)	$\begin{array}{c}   \hat{3} \quad \hat{2} \quad   \quad   \quad   \\ \text{E: I} \end{array}$

(6) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장 그래프는 재현부에서 근본선율의 재현을 지지하는 I-V의 위계가 적합하지 못한 문제를 시작으로 발전부에 대한 지나친 단순화, 그리고 재현부의 위치를 제1주제가 시작되는 곳이 아닌, 머리음  $\hat{3}$ 이 복귀하는 지점으로 명시한 문제점을 안고 있다(예1-a). 우선 재현부의  $\hat{3}$ - $\hat{2}$ 를 지지하는 베이스의 으뜸음과 딸림음 C와 G는 모두 흰 음표로 정정되어야 위계적 일관성을 확보할 수 있을 것이다. 이제 남은 문제는 쉼커가 재현부의 위치를 F장조로 제1주제가 복귀하는 마디 42로 잡지 않고 머리음이 복귀하는 어딘가로 설정하고 있다는 것이다. (마디 정보를 주고 있지 않아 그가 정확히 어디를 심중에 두었는지 알 수 없다.) 제1주제의 버금딸림조 재현은 머리음  $\hat{3}$ 의 복귀가 재현부 중간에서 이루어져야 하는 이례적인 문제점을 안고 있다. 쉼커가 명시하지 않은 머리음이 복귀하는 지점을 추측해본다면, 그것은 아마도 제2주제가 시작되는 마디 58이 될 것이다. 문제는 제시부 제2주제의 낮은 위계 5도선(D-C-B-A-G)이 머리음  $\hat{3}$ 으로 조정되어 복귀해야 한다는 데 있다. 이렇듯 보충 설명이 절실히 요구되는 재현부에 대해 쉼커는 침묵한다. 다음의 그래프(예1-b)는 쉼커가 제시한 상성부의 G-F를 실마리로 발전부에서 버금딸림조 재현부를 지나 제2주제 머리음  $\hat{3}$ 의 도래까지 성부진행 경로를 추정한 것이다.

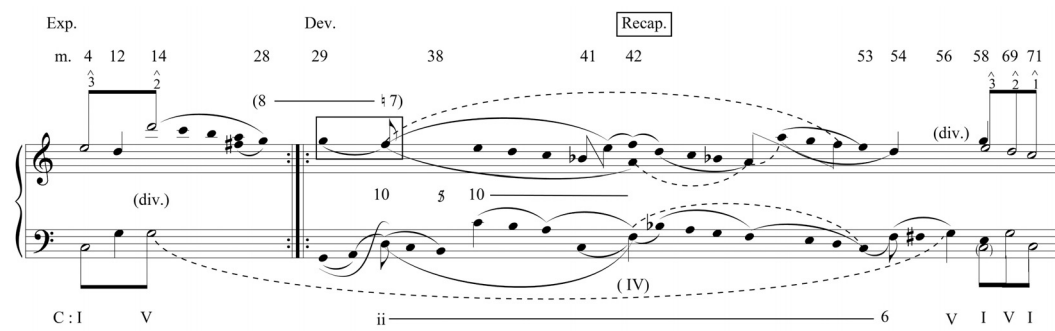
22) 스케치의 출처 중 [ ]는 『자유작법』 이외의 저술을 뜻하는 것으로 5UT는 『5개의 음악분석 그래프』(Fünf Urtlinie-Tafeln, 1932) TW는 『음의지』(Der Tonwille, 1921-1924), MW는 『음악의 걸작』(Das Meisterwerk in der Musik, 1925, 1926, 1930)의 줄임말이다. 이 세 편의 저술에 나타나는 스케치들 모두 그의 형식에 관한 생각을 담고 있는 『자유작법』보다 오래된 것이어서 그 검토 결과를 생략하였다.

(예1) 모차르트 《피아노 소나타 K.545 C장조》 제1악장 그래프

(a) Fig. 47-1



(b) 필자의 스케치



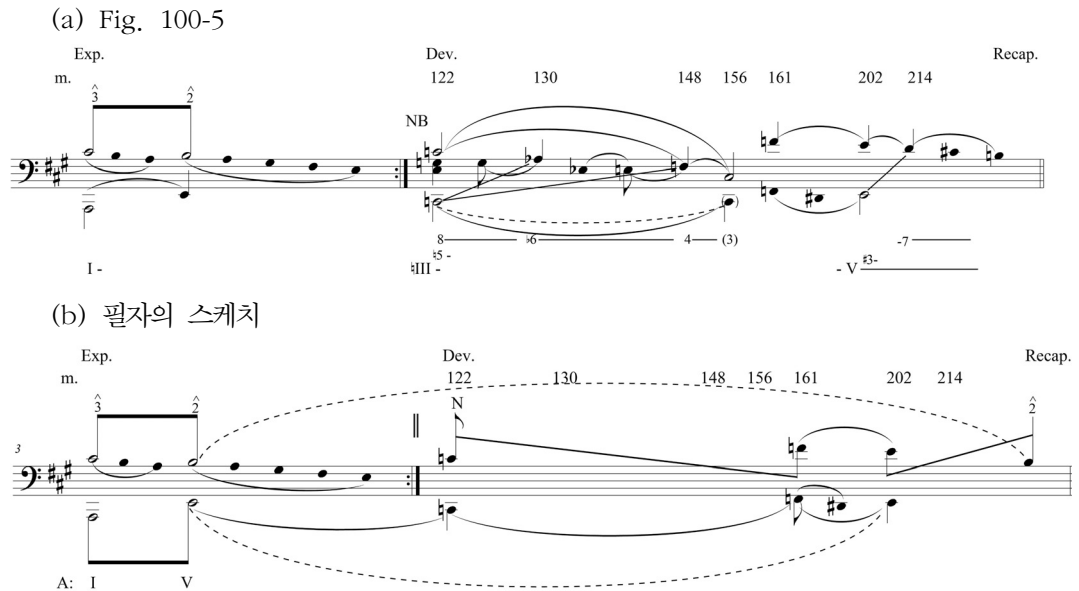
발전부는 거시적인 딸림화음의 연장 위에 펼쳐지는 8-7 진행으로 구성된다. 이것이 바로 웬커가 그의 분석그래프에서 과도하게 단순화 시켜 제시한 구조적 사건이다. g단조의 으뜸화음으로 시작하는 발전부는 d단조로 전조되어 종지적 화성진행을 보이며 연장되다가 5도권의 순환을 통해 더욱 확장된다. 마디 33의 ii에서 마디 42의 IV까지 공간은 병진행10도를 통해 연장된다. 문제가 되는 'F장조 재현부'는 바로 이 거시적 ii의 연장선상에 나타난 것이며, 마디 57의 ii<sup>6</sup> 사이에 끼인 것이다. (그래프 상 IV에 사용된 괄호는 바로 이러한 위계를 보이하고자 한 것이다.) 물론 궁극적으로 이 F장조 재현부는 제2주제부와 함께 시작된 딸림화음을 연장한다. 스나이더(John Snyder)가 지적한 바와 같이, 버금딸림화음 재현부의 특징은 형식과 구조의 상충 관계에 의해 야기된 것이다.<sup>23)</sup> 재현부는 외적형식(outer form)의 측면에서는 버금딸림화음에서 제1주제가 도래하는 마디 42에서 시작하지만, 내적형식(inner form)은 그 시작을 으뜸화음과 머리음의 도래로 특징지어지는 마디 58로 지

23) John L. Snyder, "Schenker and the First Movement of Mozart's Sonata, K. 545: An Uninterrupted Sonata-Form Movement?" *Theory and Practice* 16 (1991), 51-78. 그가 말하는 '형식과 구조의 상충'이란 잘처(Felix Salzer)가 말하는 외적 형식과 내적 형식 간의 마찰을 뜻하기도 한다. 이에 대해서는 Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (New York: Dover Publications, 1962), 223-224 참조.

목한다. 머리음  $\hat{3}$ 의 복귀를 지지할 만한 기본위치의 으뜸화음이 부재한 상황은 ‘중단’ 없는 과격적인 스케치를 제안할 근거가 되기도 한다. 쉐커는 이러한 심각한 특징을 딸림음 위의 8-7 진행으로 지극히 단순화 시키고 있는 것이다.

(7) 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2 A장조》 제1악장은 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 구조적 딸림화음이 아닌 ‘단순 분할자’(divider)로 취급함으로써 쉐커의 소나타 형식 이론과 상충된다(예2).  $\hat{2}$ 와 이를 지지하는 V의 위계에 대한 각하는 상대적으로 발전부  $bIII$ 의 위계를 격상시킴으로써 장조형 소나타 형식임에도 불구하고 제시부와 발전부에 걸치는 전반부의 거시적 그림이 I- $bIII$ -V로서 발전부의 기능이 중단과 그 연장이라는 쉐커의 소나타 형식 이론의 핵심 쟁점을 무색하게 만들어버린다. 이는 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 격상하고, 발전부의  $b\hat{3}$ 을  $\hat{2}$ 를 연장하는 보조음으로 격하시킴으로써 표준적인 소나타 형식 모델로 정정할 수 있다(예2-b).

(예2) 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2, A장조》 제1악장 그래프



(11) 베토벤 《피아노 소나타 Op.14/2 G장조》 제1악장에 대해 쉐커는 두 개의 그래프를 제시한다. 이 두 그래프를 결합해보면 쉐커의 소나타 형식에 관한 제법 큰 그림을 알 수 있다. Fig. 47/2는 제시부와 발전부의 큰 그림, Fig. 154/6은 발전부의 자세한 그림을 보여준다. 물론 여기에

도 재현부의 그래프와 중단은 없다.

(14) 베토벤 《교향곡 제6번 Op. 68 F장조》 제1악장에 대한 웬커의 두 계층에 걸친 그래프들은 재현부에서 재현되는 머리음으로부터 하행을 적절히 보이고 있다. 그래프는 발전부에서 나타나는 상위 보조음을 보이는 의도로 준비되었는데, 이 과정에서 이를 감싸고 있는 제시부와 재현부의 사건을 보인다. 각각은 모두 흰 음표로 되어 있으며 빤으로 묶여 있거나, 적어도 기둥을 가짐으로써 그 위계를 적절히 보이고 있다. 또한 중단 표시도 빠짐없이 그려 넣고 있는데, 그 위치는 제시부 끝이다.

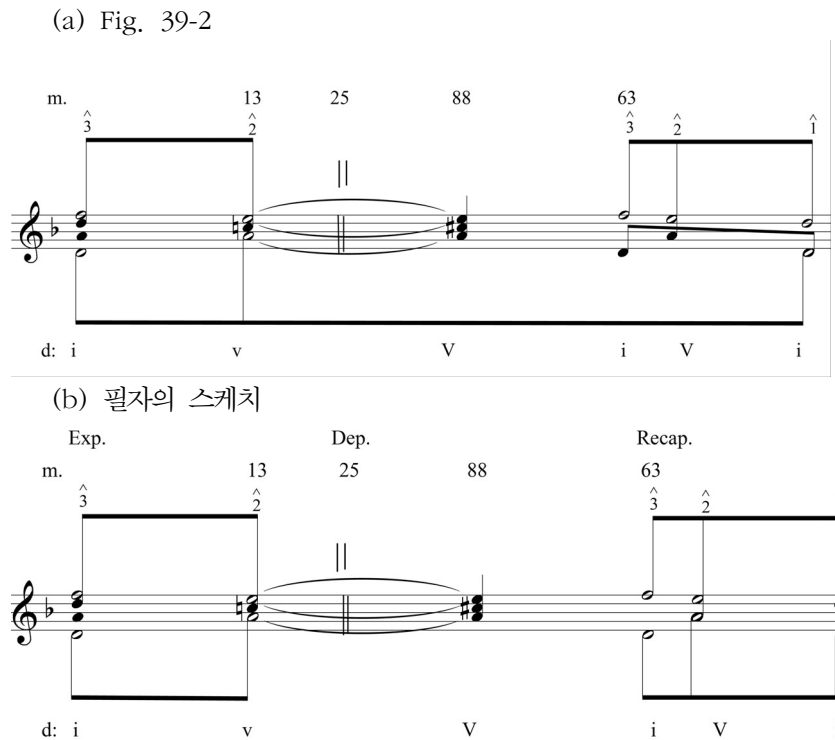
장조형에 비해 단조형의 스케치는 그 수가 상대적으로 적다. 웬커는  $i \rightarrow v$ 형 5개,  $i \rightarrow III$ 형 4개의 그래프를 제시하는데, 이들 중 소나타 형식의 큰 그림을 보이는 스케치는 모두 베토벤 피아노 소나타로 (17) Op. 10/3 D장조의 제2악장, (18) Op. 27/2 c#단조의 제3악장, (23) Op. 10/1 c단조의 제1악장, (24) Op. 57 f단조의 제1악장뿐이다.

(표2) 웬커의 『자유작법』에 실린 소나타 형식의 예 (단조형)

연번	악곡명	논의	스케치	웬커의 후경층
$i \rightarrow v$				
17	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 2악장 (d단조)	§313	39/2	$\begin{array}{c}   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad   \quad   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad \hat{1} \quad   \\ \text{D: } I \quad V \quad \quad \quad I \quad V \quad I \end{array}$
18	베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 3악장	§313 §314	40/4	$\begin{array}{c}   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad   \quad   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad \hat{1} \quad   \\ \text{c\#: } i \quad v \quad \quad \quad i \quad v \quad i \end{array}$
19	베토벤 《피아노 소나타 Op.31/2 d단조》 1악장	§315	-	$\begin{array}{c}   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad   \quad   \quad   \\ \text{d: } i \end{array}$
20	베토벤 《피아노 소나타 Op.90 e단조》 1악장	§313	(109a/1)	$\begin{array}{c}   \hat{b}\hat{3} \quad   \quad   \quad   \\ \text{e: } i \end{array}$
21	브람스 《교향곡 제4번 Op.98 e단조》 1악장	§313	(81/2)	$\begin{array}{c}   \hat{b}\hat{3} \quad \hat{2} \quad   \quad   \quad   \\ \text{e: } i \quad v \end{array}$
$i \rightarrow III$				
22	모차르트 《교향곡 제40번 K.550 g단조》 1악장	§99	- [MW2]	$\begin{array}{c}   \hat{5} \quad \hat{4} \quad \hat{b}\hat{3} \quad   \quad \hat{2} \quad   \quad \hat{1} \quad   \\ \text{g: } i \quad \quad \quad \quad \quad v \quad \quad \quad i \end{array}$
23	베토벤 《피아노 소나타 Op.10/1 c단조》 1악장	§313 §314	(154/3) (154/7) [MW1]	$\begin{array}{c}   \hat{5} \quad \hat{4} \quad \hat{b}\hat{3} \quad   \quad \hat{2} \quad   \\ \text{c: } i \quad \text{III} \quad \text{VII} \quad \text{III} \quad   \quad v \end{array}$
24	베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 1악장	§313	(154/4) [TW7]	$\begin{array}{c}   \hat{5} \quad \hat{4} \quad \hat{b}\hat{3} \quad   \quad \hat{2} \quad   \quad \hat{1} \quad   \\ \text{f: } i \quad \text{III} \quad \text{VII} \quad \text{III} \quad   \quad v \quad   \quad i \quad   \end{array}$
25	*베토벤 《피아노 소나타 Op.53 C장조》 1악장	§313 §315	-	$\begin{array}{c}   \hat{5} \quad \hat{\#5} \quad \hat{\#4} \quad \hat{3} \quad   \quad   \quad   \\ \text{C: } I \quad \text{iii} \end{array}$

(17) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 제2악장(d단조)은 위계의 비일관성을 안고 있다. 재현부에서의 머리음  $\hat{3}$ 과  $\hat{2}$ 의 재현은 흰 음표로 표기되어 제시부와 위계적 일관성을 보이고 있으나, 이들을 지지하는 으뜸음과 딸림음의 대위는 내성의 검은 음표로 되어 있다(예3-a). 이를 그대로 해석하게 되면, 재현부가 시작되었음에도 불구하고  $\hat{3}$ 과  $\hat{2}$ 가 거시적으로 마디 13에서 시작된 딸림음에 의해 지지되고 있는 셈이다. 이는 (예3-b)와 같이 수정되어야 재현부를 누적된 거시적 불협화를 해소하는 전략적 요충지로 보는 위계적 일관성을 확보하게 될 것이다.

(예3) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/3 D장조》 제2악장 그래프

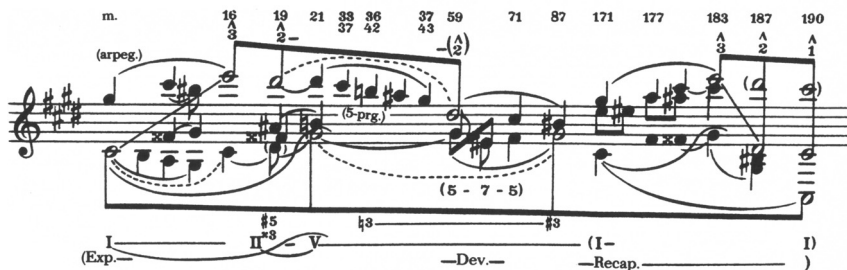


(18) 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 제3악장은 앞서 지적한 바 있듯이, 재현부의 역할을 철저히 강등시키고 있다(예4-a). 그의 그래프에서 재현부에 대한 고려는 배제된 채 머리음  $\hat{3}$ 의 복귀는 코다가 시작되기 직전에 가서야 이루어지고 있으며,  $\hat{2}$ 와  $\hat{1}$ 의 하행 역시 여기서 이루어진다(마디 183-190). 제시부의  $\hat{2}$ 가 도래한 경과부나 5도선을 통해  $\hat{2}$ 의 연장이 이루어진 제2주제와 종결주제는 머리음  $\hat{3}$ 의 복귀를 위한 후보에서 모두 배제되었다. 물론 이 3악장이 갖고 있는 주제의 독특한 재배열이 이러한 이례적인 특징에 대해 어느 정도 면죄부를 줄 수 있을지 모른다. 베토벤은 재현부에서 원조성으로 제1주제를 재현한 후 경과부를 완전히 생략하고 있으며, 곧바로

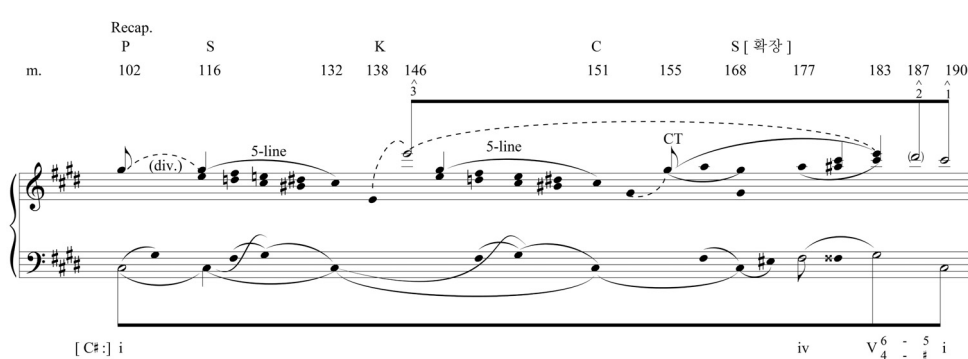
제2주제를 제시한다. 이것이 가능한 이유는 제1주제가 반중지하여 으뜸화음을 기다리고 있기 때문이다. 이로써 경과부 없이 시작하는 제2주제부에는 5도선이 나오지만 웬커에게  $\hat{3}$ 의 복귀를 여기에 둘 만큼 결정적이지 못한 것으로 들린다(예4-b). 그러나 종결주제에서 두드러지는  $\hat{3}$ 과  $\hat{5}$ 의 긴밀한 상호작용은 이 부분에서  $\hat{3}$ 을 머리음으로,  $\hat{5}$ 를 닻개음으로 선택할 수 있는 여지를 제공한다. 사실 이러한  $\hat{3}$ 과  $\hat{5}$  사이의 경쟁은 이 곡의 종결주제가 갖는 구조적 특징으로서 제시부에서 이미 두드러졌으나, 웬커는 이  $\hat{3}$ 과  $\hat{5}$ 의 경쟁에서  $\hat{3}$ 의 손을 들어주게 된다.

(예4) 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2 c#단조》 제3악장 그래프

(a) Fig. 40-4



(b) 필자의 스케치 (재현부만)



(23) 베토벤 《피아노 소나타 Op.10/1 c단조》 제1악장 역시 두 개의 자세한 그래프를 갖고 있다. Fig. 154/3은 경과부에서 나타나는 동형진행적 진행과 이를 통해 생성되는 보조음 음형을 보이고 있는데, 이러한 과정에서 제시부와 발전부의 큰 그림이 스케치되어 나타난다. 5도선의 근본선율 구성음 중 머리음이  $\hat{5}$ 와 중단을 초래하는  $\hat{2}$ 는 적절한 으뜸음과 딸림음의 대위를 취한다. III 영역 안으로 적용된  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  (Eb:  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ )은 III와 그 안에서의 딸림음과 으뜸음을 대위로 취함으로

써 단조형 소나타 형식의 전형을 확보한다.

(24) 베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 제1악장은 재현부의 사건을 딸림화음의 연장으로 파악한다(예5-a). 상성부는 흰 음표를 유지한 채 베이스의 위계를 검은 음표로 표기했던 기존의 방식과 달리 여기서는 외성 모두가 검은 음표로 표기되어 있어서 마치 재현부의 위계를 딸림화음의 연장으로 파악하려는 쉐커의 의사표명으로도 보인다. 그러나 쉐커가 강조하는 형식상의 ‘균형’을 충족시키기 위해 그래프를 수정할 필요가 있다. (예5-b)에서 재현부는 제시부와 발선부에 걸쳐 나타났던  $\hat{5}$ 로부터의 하행을 갖는 것으로 분석되며, 이는 ‘이중 분산화음화’(double arpeggiation)에 의해 지지된다. III 영역에서 이루어진  $\hat{3}$ 과  $\hat{1}\hat{3}$ 간의 장·단조 혼용(마디 36-51)은 원조성에서 똑같이 나타남으로써 균형을 성취한다(마디 175-180).

(예5) 베토벤 《피아노 소나타 Op.57 f단조》 제1악장 그래프

(a) Fig. 154-4

(b) 필자의 스케치

## 4. 나가면서

웬커의 저술들에 나타나는 특유의 서술 방식으로 인해 그의 이론은 순전히 연역적 연구의 결과인 듯 비춰진다. 그러나 사실 그의 이론은 18-19세기 오스트리아, 독일 그리고 그가 좋아했던 변방의 몇몇 작곡가들의 많은 작품들에 대한 철저한 분석을 토대로 이루어진 귀납적 연구의 산물이다. 웬커는 귀납적 방법에 기대어 얻어낸 분석 결과들을 바탕으로 치밀하게 이론을 구성하였으나 마치 그것이 조성 음악의 대가들이라면 선형적으로 알고 있을 보편적 예술 원리인양 연역적으로 기술함으로써 이론이 갖추어야 할 ‘과학성’ 덕목에 적잖은 손상을 초래하기도 하였다. (이러한 이유로 웬커의 이론은 불필요하게 평가절하되었으며 적지 않은 힐난의 대상이 되었다.)

본 연구는 웬커의 소나타 형식 이론을 그의 분석 결과물 즉, 그래프들을 면밀히 살피고 여기에 반영된 그의 생각들을 읽어내는 귀납적 전략을 취하면서 그가 표명한 이론이 개별적 작품에 대해 일관성 있는 가이드를 제공하는지 살피는 방식으로 진행되었다. 중단 위치에 대한 비일관성과 재현부에 대한 자세한 진술 회피는 바로 개별 작품들이 말하는 귀납적 진실과 비록 여기서 도출되었지만 그러한 사실들을 가이드 하는 보편적 원리로서의 연역적 이론 사이의 사각지대에서 비롯된 것일지 모른다. 웬커가 이론을 정립하는 과정에서 발생한 이러한 귀납과 연역 간의 상충을 이해한다면, 『자유작법』에 실린 그래프들을 고찰한 본 논문이 웬커의 소나타 형식 이론을 보다 정교화하는 데에 조금이나마 기여했음을 인식할 것이다. 본 소고가 웬커 이론에 내재한 비일관성과 모순적 측면들을 보완함으로써 이론에 일관성과 과학성 면모를 더하여 더욱 효율적인 분석 도구를 만들기 위한 노력이었기를 바란다.

### 검색어

소나타 형식(sonata form), 형식 이론(theory of musical form), 웬커(Heinrich Schenker), 웬커식 분석이론(Schenkerian theory), 재현부(recapitulation), 중단(interruption), 중단의 연장(prolonged interruption), 『자유작법』(*Der freie Satz*), 제1중경층 형식 모델(first-level middleground form models)

## 참고문헌

- 송무경. “셴커의 형식 이론 들여다보기: 노래 형식을 중심으로.” 『서양음악학』 19/3 (2016): 141-170.
- \_\_\_\_\_. “조성음악의 분석이론.” 『음악이론과 분석』. 김 연 책임편집: 55-92. 서울: 심설당, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Evolution of Sonata-Form Design in Beethoven's Early Piano Sonatas, WoO 47 to Opus 22*. VDM Verlag Dr. Mueller, 2009.
- Beach, David. *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*. New York: Routledge, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure." *Music Theory Spectrum* 15/1 (1993): 1-18.
- 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.
- Neumeyer, David and Susan Tepping. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1992.
- Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962. 전지호·임우상 공역. 『음악의 구조적 들음』. 대구: 계명대학교 출판부, 1988.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Vol. 3 of *New Musical Theories and Fantasies*. Edited and translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Organic Structure in Sonata Form." Translated by Orin Grossman. *Journal of Music Theory* 12/2 (1968): 164-183.
- Smith, Charles J. "Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's 'Formenlehre'." *Music Analysis* 15/2-3 (1996): 191-297.
- Smith, Peter H. "Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form." *Music Theory Spectrum* 16/1 (1994): 77-103.

## Reexamination of Schenker's Sonata-Form Theory: Focusing on the *Unterbrechung* and Reconstruction of the Recapitulation

Moo Kyoung Song

The goal of this paper is to scrutinize problems that Heinrich Schenker's sonata-form theory poses by examining analytic graphs as seen in his *Free Composition* and further to modify and supplement otherwise errors and lacks towards the theory's consistency and systemicity. Schenker's notion of sonata form is not complete, and therefore requires further modifications and supplement, not only because he did not provide a full length of explanation about the form, but also because analytic graphs designed to support his verbal explanations failed occasionally to do so.

I began by discussing interruptions and recapitulations, which Charles Smith has pinpointed, and presented alternative readings for several problematic graphs in *Free Composition*. I offered alternative readings, which encompass a series of correcting processes about notational details and hierarchical amendment of the graph towards clarity of Schenker's sonata-form theory. For instances, such alternative readings include the subdominant recapitulation of the first movement of Mozart's K. 545, development's orthodox tonal scheme in Beethoven's Op. 2/2, and the earlier choice of the Kopfton in the third movement of Beethoven's Op.27/2.

## 셴커의 소나타 형식 재조명 - 중단과 재현부 재설계를 중심으로 -

송무경

본 논문은 셴커(Heinrich Schenker, 1868-1935)의 소나타 형식 이론이 갖는 문제점을 그의 『자유작법』에 제시된 그래프들을 중심으로 검토하고 수정·증보함으로써 이론에 체계성과 일관성을 더하는 데에 그 목적이 있다. 『자유작법』에서 이루어진 소나타 형식에 관한 셴커의 논의는 충분하지 못할 뿐 아니라, 때로는 그 논의를 뒷받침하는 분석 그래프들에 일관성이 부족하여 이론이 갖는 유용성과 효용성에도 불구하고 그 가치가 폄하되곤 하였다. 이에 필자는 셴커의 소나타 형식 이론의 문제점을 ‘중단’(Unterbrechung) 패러다임의 비일관성과 재현부 논의의 부족으로 규정하고 이러한 문제점들을 포함하고 있는 그래프들에 대한 면밀한 검토를 통해 이들을 개선한 수정 그래프들을 제시하였다.

필자의 수정 제안은 중단 기호를 첨부하거나 재현부에서 복귀하는 머리음 또는 이를 지지하는 대위의 위계를 정정하는 것에서 시작하여, 재현부의 스케치를 증보하는 방식으로 이루어졌다. 예를 들어, ‘버금딸림조 재현부’를 특징으로 하는 모차르트 《피아노 소나타 K.545》 제1악장에 대해서는 재현부의 독특한 구상을 반영한 그래프를 제시하며 머리음 복귀의 문제에 대해 논했으며, 제2주제를 생성하는 딸림화음의 위계를 단순히 ‘분할자’(divider)로 취급한 베토벤 《피아노 소나타 Op. 2/2》 제1악장은 온전한 소나타 형식 설계로 정정하였고, 재현부의 시작이 아닌, 코드머리에 가서야 머리음 복귀를 선택한 베토벤 《피아노 소나타 Op.27/2》 제3악장에 대해서는 그 위치 수정을 제안하였다.

논문투고일자: 2016년 11월 3일

심사일자: 2016년 11월 20일

게재확정일자: 2016년 11월 27일