creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

음악학석사 학위논문

베토벤의 《피아노 소나타 Op. 106》에 나타난 3도관계 조성구조 연구

2021년 2월

서울대학교 대학원

음악과 이론·음악학 전공

이 산 하

베토벤의
《피아노 소나타 Op. 106》에 나타난 3도관계 조성구조 연구

지도교수 오 희 숙

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2020년 12월

서울대학교 대학원
음악과 이론·음악학 전공
이 산 하

이산하의 석사 학위논문을 인준함
2021년 1월

위 원 장 민 은 기 (인)

부위원장 송 무 경 (인)

위 원 오 희 숙 (인)

국문초록

베토벤의 피아노 소나타 Op. 106 '함머클라비어'에서 3도관계는 모티브에서 출발하여 조성 구조로까지 확장된다. 그렇다면 과연 이 작품에서 조성구조의 변화는 어떻게 드러나며, 이와 같은 변화는 어떠한 형태로 나타나는가? 본 논문은 이러한 질문에서부터 출발한다. 이 문제는 이미 기존의 많은 학자들의 관심사였으며, 그들은 이같은 질문에 답하기 위해 Op. 106을 각자의 관점에서 고찰하였다. 후고 리만에서부터 셍커, 토비, 킨더만을 거쳐 최근의 마리 룰에 이르기까지 약 100년의 시간동안 본 작품의 선율, 조성, 형식에 대한 끝없는 논의가 이어져 왔다. 그럼에도 불구하고 기존의 연구들에서는 대체로 선율적 재료로써의 3도관계를 보여주는 것에 그치고 있다는 아쉬움이 들게 한다. 모티브 분석(motivic analysis)을 통해 3도관계가 모티브의 변형으로 발전해 나가는 현상에 대해서는 설명하고 있으나, 분명 선율을 넘어 독립된 구간을 이루는 몇몇 부분에 대해서는 충분한 설명이 되지 못한다.

이에 필자는 이 기본 단위를 "구조적 장치(formative device)"로 상정하여, 구조적 장치가 작품의 전체 조성구조를 형성해 나가는 과정을 살펴보았다. 이는 크게 두 가지로, 첫째로는 네아폴리탄 조성(B장조)의 사용이다. 원조성(B♭장조)과 반음관계에 놓인 네아폴리탄 조성은 자신의 독자적인 영역을 구축해 나가면서, 원조성으로 귀결되는 것이 아닌 두 조성이 병치된 채 진행하는 형태를 보여준다. 특히 네아폴리탄 조성의 영역이 점차 확장되어가며 악장 전체에서 주요 조성으로 자리잡게 되는 과정을 살펴봄으로써 조성구조의 변화를 확인할 수 있다. 둘째로는 3악장에서 집중적으로 나타나는 '중단된 종지(interrupted cadence)'이다. 이는 악구의 종결부에서 딸림화음-으뜸화음 사이에 새로운 조성감의 삽입구가 끼어드는 모양새를 띤다. 중단된 종지는 청자가 기대하는 종지의 방향을 바꾸어 놓음으로써 해당 악구의 진행방향을 모호하게 만들뿐 아니라 악구의 조성적 정체성 또한 흐릴 수 있다. 이처럼 두 종류의 구조적 장치가 나타나는 양

상을 통해, Op. 106 속에서 3도관계 모티브가 구조적 영역으로까지 확장되어 가는 양상을 살펴보았다.

이처럼 베토벤은 본 작품에서 새로운 조성적 가능성으로써의 3도관계 조성구조를 제시하였음을 실질적으로 고찰하였다. 결국 조성구조의 변화가 시작되는 지점은 작품의 안에서 음악 단편의 형태로부터이며, 새로운 구조적 틀로써의 조성구조는 Op. 106 '함머클라비어'에서 완전히 정립되었다. 이러한 변화를 통해 베토벤의 피아노 소나타 Op. 106이 이후 낭만주의를 대표하는 3도관계 조성구조의 출발선에 놓인 작품으로 기록될 수 있을 것으로 기대한다.

주요어 : 베토벤, 피아노 소나타 Op. 106, 함머클라비어, 3도관계, 조성구조, 구조적 장치, 네아폴리탄, 중단된 종지
학 번 : 2017-24354

목 차

Ⅰ. 문제제기 ····· 1

Ⅱ. 연구의 출발점 ····· 4

1. 19세기 조성 개념의 형성 및 변화 ····· 4
2. 온음계적 3도관계와 반음계적 3도관계 ····· 8
3. 고전 소나타 형식 ····· 14

Ⅲ. Op. 106의 3도관계에 대한 기존연구 고찰 ····· 18

1. 리만: 선율 모티브에서부터 출발하는 기능화성 ····· 18
2. 셍커: 근본구조를 통한 음정관계 ····· 23
3. 토비: 확장된 직접적·간접적 조성관계 ····· 27
4. 킨더만: 영웅적 서사를 가진 '새로운 음악' ····· 34
5. 룰: 하행3도의 연속으로 나타나는 '3도체인' ····· 38

Ⅳ. 조성구조의 영역으로까지 확장된 Op. 106의 3도관계 ····· 42

1. 대조되는 조성 영역의 병치: 원조성과 대항조성 ····· 43
   1.1 점진적으로 확장되는 네아폴리탄 화음의 영역 ····· 44
   1.2 딸림조의 기능적 약화 및 하행3도 사이클 형성 ····· 50

2. 삽입구를 통한 악구의 고의적 중단: 회피적 삽입구 ····· 53
2.1 중단된 종지(interrupted cadence)를 통한 종지의 지연 ····· 55
2.2 같은으뜸음조와 이명동음조를 통한 조성 범위의 확장 ····· 60

Ⅴ. 결론 ····· 63

참고문헌 ····· 65
Abstract ····· 69

그 림 목 차

[그림 1] 호스틴스키, 화음관계 다이어그램 ····· 10
[그림 2] 셍커, C장·단조를 합친 반음계 ····· 11
[그림 3] 콥, 장조 으뜸화음으로 향하는 공통음 3도관계 ····· 12
[그림 4] 유스트, 반음계적 3도관계가 주요 조성으로 사용된
베토벤의 작품목록 ····· 13
[그림 5] 헤포코스키와 달시, 소나타 형식의 전체 구조 ····· 16
[그림 6] 셍커, 베토벤 피아노 소나타 Op. 106 4악장의
베이스 스케치 ····· 25
[그림 7] 토비의 직·간접적 조성관계 ····· 33
[그림 8] 1악장 구조적 조성관계 ····· 50
[그림 9] 1악장 거시적 조성구조 톤네츠 ····· 52
[그림 10] Op. 106의 하행3도 조성구조를 만들어내는
이명동음 관계 ····· 61
[그림 11] Op. 106 전 악장 거시적 조성구조 톤네츠 ····· 61

악 보 목 차

[악보 1] 리만, 1악장 B♭장조와 B장조의 연결 ····· 21
[악보 2] 리만, 3악장의 조성관계 ····· 22
[악보 3] 1악장 마디 35-38 ····· 28
[악보 4] 1악장 마디 267-276 ····· 29

[악보 5] 2악장 마디 160-175 ····· 30
[악보 6] 1악장 마디 120-123 ····· 44
[악보 7] 1악장 마디 197-204 ····· 45
[악보 8] 1악장 마디 211-218 ····· 46
[악보 9] 1악장 마디 265-270 ····· 48
[악보 10] 2악장 마디 23-30 ····· 49
[악보 11] 2악장 마디 160-175 ····· 50
[악보 12] 3악장 마디 13-17 ····· 56
[악보 13] 3악장 마디 21-26 ····· 56
[악보 14] 3악장 마디 60-65 ····· 58
[악보 15] 3악장 마디 105-110 ····· 59
[악보 16] 3악장 마디 145-149 ····· 59

Ⅰ. 문제제기

Op. 106 '함머클라비어(Hammerklavier)'는 기존의 피아노 소나타와는 다른 '기념비적인' 작품으로 거론된다. "베토벤의 피아노 작품의 새로운 지평을 여는 작품"[1], "그의 작품들 중 가장 중심이 되는 위치"[2] 등 여러 연구에서 Op. 106의 차별성에 대해 논한다. 베토벤 스스로도 이 작품에 대하여 "나의 가장 훌륭한 작품이 될 것"[3]이라 말한 바 있는 것처럼, Op. 106은 기존의 피아노 소나타와는 차별화되는 평가를 받는다. 과연 이 작품의 어떠한 특성이 이와 같은 평을 만들어 내었을까?

이 피아노 소나타에는 앞서 만들어진 소나타와 다른 부분이 상당수 존재한다. 이는 비단 50분에 육박하는 물리적 시간의 증가 때문만은 아니다. 작품을 구성하는 형식의 변화, 기존의 틀에서 벗어난 화성의 사용 등이 모두 합쳐져서 만들어진 결과이다. 특히 그 중에서도 전통적 소나타 형식에서 고착화되어있던 조성관계가 변화하였다는 점은 상당히 주목할 만하다. 고전시대의 소나타 형식은 딸림화음과 으뜸화음을 주축으로 하는 완전5도 관계의 조성구조를 기본틀로 삼고 있다. 그러나 19세기 초반, 후기고전으로 접어들기 시작하며 이와 같은 완전5도 관계의 조성구조는 깨어지기 시작한다. 온음계적 토대 위에서 형성되었던 조성개념이 반음계를 반아들이기 시작하고, 이를 통해 굳건했던 5도관계를 대신할 대체제로 3도관계

---

1) Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, (Princeton: Princeton University Press, 1967), 714.

2) Joseph Kerman and others, "Beethoven, Ludwig Van: 17-Late Period Works," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 104.

3) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 404.

에 기반한 조성구조가 나타나면서 '전통적인 소나타 형식의 조성구조체계'가 무너지게 된 것이다. 바로 이러한 시대적 음악 양식의 변화가 Op. 106이 기존의 피아노 소나타와 가장 큰 차이점을 만들어내는 구간이라 할 수 있다.

그렇다면 과연 이 작품에서 조성구조의 변화는 어떻게 드러나며, 이와 같은 변화는 어떠한 형태로 나타나는가? 본 논문은 이러한 질문에서부터 출발한다. 이 문제는 이미 기존의 많은 학자들의 관심사였으며, 그들은 이같은 질문에 답하기 위해 Op. 106을 각자의 관점에서 고찰하였다. 후고 리만에서부터 셍커, 토비, 킨더만을 거쳐 최근의 마리 룰에 이르기까지 약 100년의 시간동안 본 작품의 선율, 조성, 형식에 대한 끝없는 논의가 이어져 왔다. 그럼에도 불구하고 기존의 연구들에서는 대체로 선율적 재료로써의 3도관계를 보여주는 것에 그치고 있다는 아쉬움이 들게 한다. 모티브 분석(motivic analysis)을 통해 3도관계가 모티브의 변형으로 발전해 나가는 현상에 대해서는 설명하고 있으나, 분명 선율을 넘어 독립된 구간을 이루는 몇몇 부분에 대해서는 충분한 설명이 되지 못한다. 독립된 구간들은 선율적 재료를 넘어서서 작품 전체의 조성구조를 만들어내는 기본 단위가 되어 작품 곳곳에서 나타난다. 이에 필자는 이 기본 단위를 "구조적 장치(formative device)"로 상정하여, 구조적 장치가 작품의 전체 조성구조를 형성해 나가는 과정을 찾아내고자 한다. Op. 106 내에서 구조적 장치로 사용되는 3도관계를 살펴봄으로써 선율적 재료로써의 3도관계와 조성구조로써의 3도관계 간의 관계성을 보다 실질적으로 고찰할 수 있을 것이다.

Ⅲ장에서는 기존의 학자들의 선행연구를 통해, 그들은 베토벤의 Op. 106을 어떠한 관점에서 바라보았는가를 살펴볼 것이다. 뒤이어 Ⅳ장에서는 베토벤의 Op. 106 하행3도 관계를 선율적 모티브이자, 구조적인 단계의 조성구조로까지 발전한 형태로 나타남을 전제로

하여 그 중간 단계에 놓인 “구조적 장치”로써의 3도의 사용에 대해 고찰하고자 한다. 구조적 장치는 크게 두 가지로 나누어, ‘대조되는 조성영역’과 ‘삽입구의 사용’이라는 2가지 측면에서 살펴볼 것이다. 이를 통해 베토벤의 Op. 106, 《함머클라비어》에서의 3도의 사용에 관한 기존의 연구를 비판적으로 심층 고찰하는 것에서 한 단계 더 나아가, 하나의 구조적 장치로 해석할 수 있는 가능성을 고찰하고자 하는 것을 본 논문의 목표로 한다.

Ⅱ. 연구의 출발점

1. 19세기 조성 개념의 형성 및 변화

조성의 정의는 단 하나로 간추릴 수 없을 만큼 광범위하다.[4] '조성'이라는 용어는 1810년 쇼롱(Alexandre Choron, 1771-1834))에 의해 으뜸화음을 중심으로 위와 아래에 놓인 딸림화음, 버금딸림화음의 배열을 묘사하기 위해 사용되었으며,[5] 그 중 가장 보편적인 정의로 "1600년부터 1910년까지 서양음악에서 지시적 으뜸화음(referential tonic)이 음악을 지배하는 현상"을 지칭하는 용어로써 이를 사용하도록 한다. 이러한 조성은 개념화된 것으로, 학자들은 유사한 음악적·표현적 가능성을 가진 기본 선법으로 장조와 단조가 있다는 사실뿐 아니라 선율의 움직임과 화성적 진행을 위한 추상적 관계가 음악적 시간에 걸쳐 길게 연장되고 있다는 사실에도 동의했다.[6] 결국 서양 문화에서 조성은 작품의 마지막 순간까지 나아갈 수

---

4) 하이어(Brian Hyer)는 크게 8개의 형태로 조성을 정의한다. 1) 형용사적 용법으로 동·서양을 통틀어 음고 조직 체계를 묘사하는 용어 2) 명사적 용법으로 루소의 "시스테메 무지칼레(Sistême musicale, 이성적이고 자기 응축적인 음악적 현상의 나열"와 동일한 의미 3) 1600년 이전의 선법적 음악(modal music), 1910년 이후의 무조성음악(atonal music)과 대비되는 개념 4) 1600년 경 음악적 모더니즘의 발발 이후 선법과 장·단조체계 내의 모든 음악적 움직임에 대한 포괄적인 용어 5) C장조를 "C장조답게" 들리게 하는 음악적 현상 6) 정신물리학적 관점에서 청자가 음향주파수(Hz)보다 조성에 근거한 음정으로 듣는 경향 7) 조(key)와 동의어로 사용되어 음악이 앞으로 나아갈 조성을 미리 알려주는 일반적인 성격 8) 가장 보편적인 정의로 1600년부터 1910년까지 서양음악에서 지시적 으뜸화음(referential tonic)이 음악을 지배하는 현상. 본 논문에서는 8)의 정의를 사용한다. Brian Hyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2nd ed. (New York: Grove, 2001), 25: 583-4.

5) Hyer, 위의 글, 25: 583.

있는 내적인 힘과 규칙적인 진행을 포함한, 구조적 기대와 해결의 주요 요인으로 근대 서양 음악에 있어 본질적인 것이다.

이러한 조성개념은 온음계적 토대 위에서 형성되었다. 온음계적 조성개념을 구체화한 페티(François Joseph Fétis, 1784-1871)는 1844년 본인의 저서에서 "조성(tonalité)은 음계의 음과 음 사이의 연속적이면서 동시적인, 필수적 관계의 집합"[7]이라 정의한다. 페티에게 있어 조성을 움직이는 힘은 '끌어당기는 음(attraction)'과 '휴식의 음(repose)'이 번갈아 등장하며 긴장과 휴식을 반복하며 진행되는 것이었다. 이러한 페티의 조성 개념은 하이든, 보케리니, 모차르트 그리고 베토벤으로 대표되는 고전시대의 음악에 근간하고 있다. 고전시대의 음악은 바로크 음악과 같이 명료함을 가장 큰 특징으로 하기 때문에 하나의 악구 혹은 작품 전체는 대규모의 화성 진행으로 들리며, 음악은 예상 가능한 범위 내의 화성적 목표를 향해 나아간다.[8] 따라서 하나의 작품은 음악적 재료들 속에 내재된 간장감에 의해 발전하는 것이며 조성적 긴장감이 곧 음악적 논리로 여겨지게 된 것이다.

이와 같은 온음계적 조성개념은 19세기에 들어서 중요한 변화를 맞이한다. 온음계적 토대 위에서 형성된 조성개념이 반음계를 보다 폭넓게 받아들이기 시작하며 이전과는 다른 방향에서 조성의 개념화가 이루어졌다. 19세기 이후의 조성은 '단일 방향적(unidirectional)'이며 '이전의 상태로는 되돌릴 수 없는(irreversible)' 방면으로 받아들여졌다.[9] 이제 독특한 화성적 소리와 먼 조성관계의

---

6) Hyer, 위의 글, 25: 586.

7) François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie,* (Berlin: A. M. Schlesinger, 1844), Hyer, 위의 글, 25: 584. 재인용.

8) Brian Hyer, "Tonality", in *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 740.

9) Brian Hyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and*

사용은 이례적인 것이 아닌 감각적이며, 상황에 따라 변화하는 것으로 여겨지기 시작했다. 일반적이지 않은 화성은 음악에서 현재의 순간을 지체하고, 청자를 대규모의 조성관계로부터 멀어지게끔 유도하며[10] '한 작품을 대표하는 특색있는' 요소로 변모하였다. 고전음악을 특징짓던 선율과 화성 간의 끈끈한 관계성이 단절된 것이다.

이처럼 조성 개념의 변화에 가장 큰 규범적 틀로 적용되는 것은 역사적 시대구분으로 크게 고전시대와 낭만시대가 그 중심이 되어왔다. 그러나 이는 어디까지나 개념화의 편의를 위하여 집단적 분류를 한 것일 뿐, 시대구분만으로 조성 혹은 화성의 개념이 완전히 달라졌음을 논할 수는 없다. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 역시 고전시대를 대표하는 작곡가로 흔히 분류되고 있으나 그의 작품, 특히 후기의 작품들은 이미 시대적·양식적으로 낭만시대 음악과 더욱 가깝다고 할 수 있다. 따라서 베토벤의 특정 작품에 대한 분석을 위해서는 시대적 흐름과 당대의 양식에 대해 먼저 분류해야만 할 것이다. 페티는 자신의 조성관을 바탕으로 베토벤의 생애를 세 개의 시기로 나눈다.[11] 베토벤의 첫 시대는 모방의 시대로 하이든과 모차르트의 이전 작품들을 모방함으로써 앞으로의 기반을 닦는 시기로 보았다. 두 번째 시기는 다작의 시기로 베토벤의 걸출한 명작들이 상당수 배출된 시기이다. 페티는 이 시기에 대하여 "무한한 상상력에서 시작한 대담한 시기이다. 이는 대중의 한정된 취향과 아주 적절한 화성, 그리고 명확한 사고 아래 놓여있다."[12]고 평가한다. 베토벤의 마지막 시기는 자연스러운 진행보다는

Musicians, 2nd ed. (New York: Grove, 2001), 25: 591.

10) Brian Hyer, "Tonality", in *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 741-2.

11) 토마스 크리스텐슨(Thomas Christensen)이 언급한 것처럼, 베토벤의 작품 세계를 세 개의 시기로 나눈 이론가는 페티 이전에도 존재했으나, 그가 자신의 베스트셀러에 이 내용을 담아냄으로서 이후 페티의 공로로 인정된다. Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis,* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), 247 참고.

체계적으로 조직된 진행이 주가 되는 시기로, “마지막 시기의 선율은 그 명확함을 잃었으며 화성은 마치 이것이 어떻게 들려야할지를 잊은 것처럼 무자비해졌다”[13]고 표현한다. 결국 페티는 베토벤의 마지막 시기는 들리지 않는 귀로 인해 발생한 “하락과 쇠퇴의 비극이야기”[14]라 본 것이다.

그러나 페티와는 반대로 베토벤의 마지막 시기가 비극적 이야기가 아닌 “새로운 원숙미의 발현”으로 보는 경향도 존재한다. 아도르노는 거장의 후기 작품은 “원숙하나, 이것은 잘 다듬어진 형태가 아닌 구겨지고 심지어는 갈라진 형태”[15]로 나타난다고 말한다. 익숙한 화성으로부터 벗어나 역사의 흔적을 보여주는 이 시기의 작품들은 주관성 혹은 개성의 발현으로 볼 수 있다. 표현을 위한 형태는 부서졌고, 슬픔의 표현을 위해 불협화를 들여왔으며, 이제껏 청자가 느낄 수 있었던 감각적인 매력은 배제된 것이다. 달하우스 역시 베토벤의 후기 작품에서 과거와 현재, 미래의 경계는 이미 희미해졌으며 더이상 중요한 것이 아니라 설명한다. 즉 이는 연대기적 차이가 아니며, 후기 작품에서의 ‘현대성’의 의미는 미래에 나타날 것을 미리 소개하는 문제가 아닌 상당한 시간의 미래가 현재가 되고 나서야 비로소 발견되는 것이라 말한다.[16] 여기서의 현대성이란 결국 페티가 지적한 “명확하지 않은 선율과 어긋나는 화성”을 지칭한다고 볼 수 있을 것이다.

결국 베토벤의 마지막 시기에서 조성의 형태는 그것이 완벽한 형

---

12) Christensen, 위의 글, 247 재인용.
13) Christensen, 위의 글, 248 재인용.
14) Christensen, 위의 글, 248.
15) Theodor Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Edmund Jephcott, (Stanford: Stanford University Press, 1998), 123.
16) Carl Darlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*, translated by Mary Whittall, (Oxford: Clarendon Press, 1991), 220.

태를 띠던 중기와는 확연히 다른 모양새를 하고 있음을 볼 수 있다. 이러한 '흐트러진' 형태의 조성은 베토벤이 기계적으로 구상한 것에서 기인하였으며, 기능화성적으로 '표본'으로 여겨지는 중기의 형태와는 완전히 달라졌음을 전제하여야 한다. 이제는 베토벤이 어떠한 요소를 작품의 기본형으로 삼아 이를 끊임없이 확장하고 적용하는가에 보다 초점을 맞추어 살펴보아야 할 것이다.

2. 온음계적 3도관계와 반음계적 3도 관계

베토벤의 후기 작품에서의 조성에 대해 살펴보기 위해서는, 이에 앞서 온음계적 3도관계 및 반음계적 3도관계에 대한 이해가 필요하다. 기존의 온음계적 관계만을 통해서 설명 가능했던 조성의 범위를 넘어서서, 이제는 반음계적 관계를 대동해야만 설명 가능하도록 조성의 범위가 확장되었기 때문이다. 반음계적 3도관계가 등장하게 된 배경을 살펴봄으로써, Op. 106에서 논란의 중심이 되는 문제가 무엇이며 이것이 왜 문제가 되는가에 대한 해답의 실마리를 찾을 수 있을 것이다. 보다 나아가 이러한 조성관계에 대한 문제가 비단 Op. 106에 한정되는 문제인가에 대한 의문 또한 제기할 수 있을 것이다.

우선 온음계적 3도관계, 즉 가온화음은 기능이론에서 1850년경 으뜸화음, 딸림화음 그리고 버금딸림화음과 함께 형식적으로 통합되었다.[17] 이는 기능이론의 역사에서 가장 중요한 사건 중 하나로, 초기 이론과 달리 가온화음이 이론적 사고의 중심에 들어오게 됨을 의미한다. 이제 가온화음은 주화음들에 속한 형태가 아닌 자신만의 독자적 위치를 가지고 특정 역할을 행할 수 있게 된 것이다. 이렇듯 딸

17) Brian Hyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2nd ed. (New York: Grove, 2001), 25: 587.

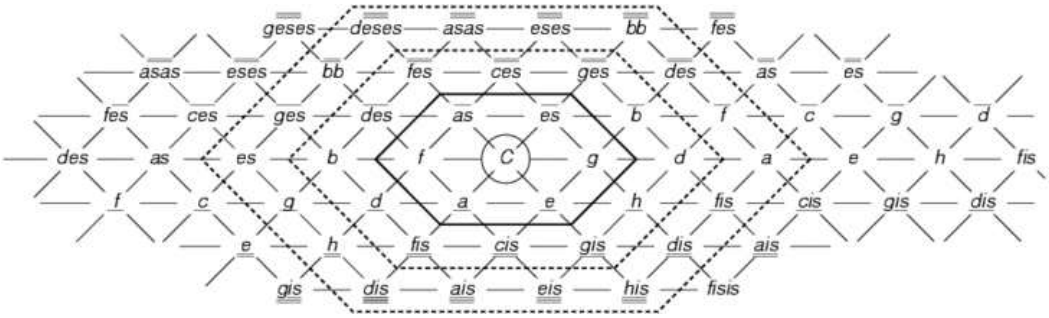
림화음 중심의 화성 관계에서 가온화음이 제 역할을 할 수 있도록 확장된 변화는 부차화음(secondary chord)의 등장 또한 가능하게 하였다. 동시에 낭만음악의 화성진행이 고전시대를 지배하던 으뜸화음과 딸림화음의 관계를 반대하고, 3도관계를 중심으로 성행하기 시작하며 가온화음의 사용은 그 어느 때 보다 활발해졌다.

반음계적 3도관계에 대한 논쟁의 시작은 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)로부터 출발한다. 라모는 18세기 본인의 저서에서 화성 체계 내 3도관계의 위치를 분명히 설명한 바 있다. 이는 안톤 라이하(Anton Reicha), 고트프리트 베버(Gottfried Weber), 마르크스(A. B. Marx) 그리고 모리츠 하웁트만(Moritz Hauptmann)에 의해 이어지다, 후고 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)이 이를 집대성하여 하나의 이론으로 구축하게 된다. 리만은 화성 관계의 분류에 중점을 두지 않고, 화성의 특성과 연속성에 초점을 맞추었다. 동시에 반음계적 관행을 넓힘으로써 가온화음이 주화음들과 통합될 수 있도록 하였다. 리만은 3도관계나 다른 공통음 반음계 관계들이 더 이상 특이하거나 극단적인 것이 아니며, 가온화음 관계가 규제된 논쟁 속에서 주제로서 논의되길 그쳤다고 주장한다.[18] 그는 본인의 화성이론을 구체화하기 위해 호스틴스키(Otakar Hostinský, 1847~1910)의 격자표를 도용하여, 톤네츠(Tonnetz)라 이름붙였다. 이 톤네츠는 처음으로 장조와 단조의 3도관계를 모두 포함하는 형태로 나타난다.

이후 리만의 화성이론을 구체화하고, 이를 "기능변환(transformation)"이라는 용어를 도입하여 설명한 데이비드 루인(David Lewin, 1933~2003)은 3개의 주요 기능변환을 으뜸화음, 딸림화음, 버금딸림화음에 적용함으로써 3개의 주요 조성 기능이 겹쳐지

18) David Kopp, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (New York: Cambridge University Press, 2002), 4.

는 결과를 얻었다. 이는 모든 반음을 사용한 12개의 장·단3화음을 표현하며, 그들의 성질뿐 아니라 이명동음적 등가까지 나타낸다. 이러한 리만의 화성이론은 후기 낭만음악의 반음계적 조성관계를 설명함에 있어 중요한 한 획이 되었다.

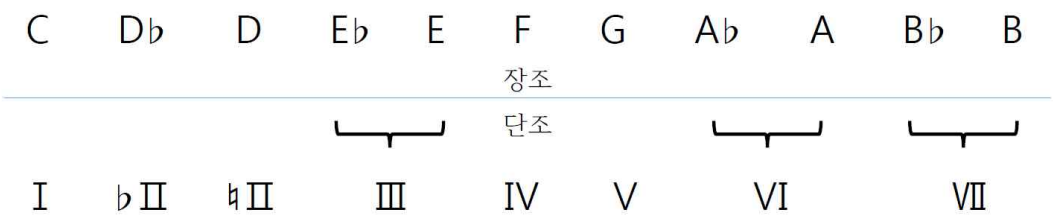


[그림 1] 호스틴스키, 화음관계 다이어그램(톤네츠, 1879)[19]

리만의 기능이론과 동시에 셍커로 대표되는 음도이론에서는 '차용화음(Mischung)'의 개념을 도입하면서 반음계주의로 나아가게 된다.[20] 차용화음은 음악의 특정 부분에서 같은으뜸음조나 단조 조성의 화성을 가져와 빌려 쓰는 것을 의미하며, 이 개념은 후기 낭만주의 음악에서 장조와 단조가 어떻게 뒤섞이게 되었는가를 설명할 수 있는 기본이 된다. 셍커는 [그림 2]와 같이 장조와 단조 음계를 합쳐 하나의 반음계적 음계를 만든 후, 각 음도에 차용화음을 사용한 장·단3화음을 배치함으로써 이를 설명한다. 이제 모든 음계는 장조와 단조 간의 벽이 허물어졌으며, 주화음과 부차화음 간의 관계 또한 이전과는 달라졌음을 볼 수 있다.

---

19) Brian Hyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2nd ed. (New York: Grove, 2001), 25: 587.
20) Hyer, 위의 글, 25: 588.



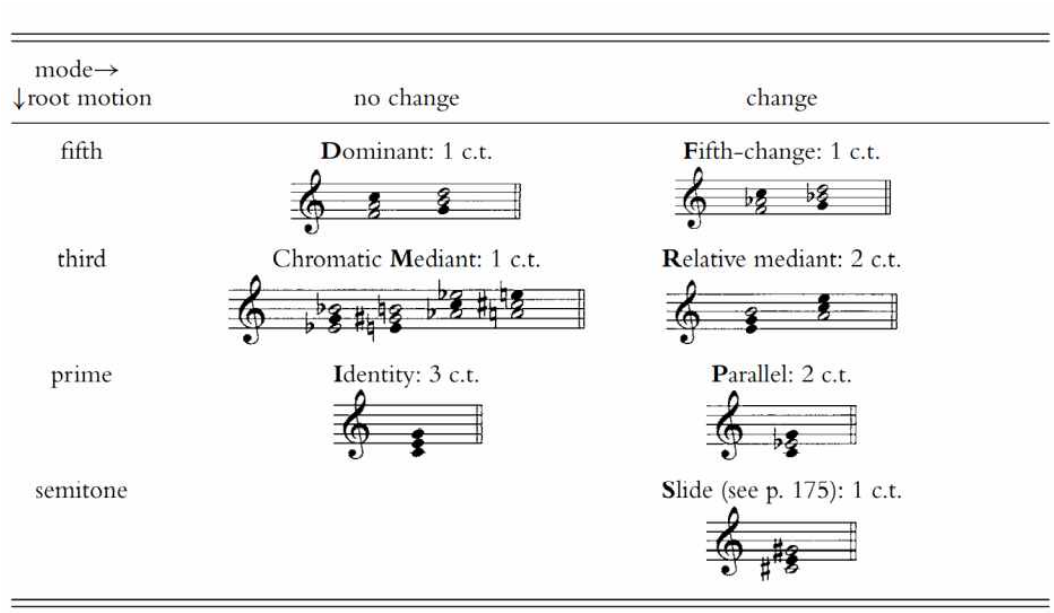
[그림 2] 셍커, C장·단조를 합친 반음계[21]

그러나 콥(David Kopp)은 이와 같은 설명만으로는 충분하지 못하다는 것을 깨닫고 조성 체계 내에서 3도관계의 정체를 명확히 밝힘과 동시에 그 범위를 설정하고자 하였다. 더 나아가 반음계적 3도관계가 5도관계나 온음계적 3도관계와는 독립적인 정체성과 특성을 가지고, 독립적으로 기능함을 입증하고자 하였다. 이를 위해 으뜸화음과 반음계적 3도 사이에 조성을 유지하고 굳건히 해주는 직접적인 관계가 있음을 주장하며, 이 외의 다른 요소들이 불필요함을 입증할 수 있는 정교한 설명이 필요함을 강조하였다. 이것을 가능하게 하기 위해 콥은 온음계와 반음계적 3도관계를 '3도관계 집합(thrid-relation together in classes)'에 넣는 분류 체계를 적용하였다. 이러한 체계에서 가온화음은 개별적으로도, 그룹으로도 그리고 조성체계의 한 부분으로도 간주될 수 있다.[22] 결과적으로 콥은 반음계적 3도는 으뜸-딸림화음 관계를 닮아있다고 주장한다. 이와 같은 주장은 공통음 관계를 통해 도출한 것으로 으뜸-딸림화음 관계가 하나의 공통음을 기반으로 하듯 으뜸-반음계3도 관계 역시 하나의

21) Heinrich Schenker, *Harmonielehre,* translated and edited by Ernst Oster, (Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906), 395.를 바탕으로 재정리.

22) David Kopp, *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (New York: Cambridge University Press, 2002), 3.

공통음을 통해 조성적 유기성을 가지기 때문이다. 이러한 지점은 19세기 조성의 특수성을 나타낼 수 있는 측면으로, 반음계적 3도관계가 기존의 5도관계, 온음계적 3도관계와는 독립적인 정체성과 특수성을 가지고 독립적으로 기능함을 입증하였다.



[그림 3] 콥, 장조 으뜸화음으로 향하는 공통음 3도관계[23]

그렇다면 반음계적 3도관계는 베토벤의 후기음악, 낭만시대에 가서야 나타나기 시작한 것일까? 최근의 연구에서 유스트(Jason Yust)는 반음계적 3도관계와 관련한 조성의 문제는 비단 Op. 106에 한정되는 것이 아니며, 베토벤의 초기작들에서 역시 이러한 문제가 발생하고 있다고 지적한다.[24] 그러나 동시에 분명 특정한 시점에서부터 변화가 두드러진다고 보았다. 이전까지는 단조 작품 내에서 반

23) Kopp, 위의 글, 2.
24) Jason Yust, *Organized Time: Rhythm, Tonality, and Form* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 313-4.

음계 조성의 사용이 대부분이었다면, 1800년을 기점으로 장조 작품 내에서 반음계적 조성의 사용이 활발해지기 시작한다. 유스트는 베토벤의 작품 중 반음계적 3도관계가 주요 조성으로 사용된 작품들을 선별하여, 이를 각각 상·하행, 장·단의 형태로 분류하고, 이를 통해 베토벤이 실질적으로 작품에서 가장 빈번히 사용한 '비표준 부차조성(non-standard subordinate keys)'을 수치화한다. '표준 조성'으로 분류된 으뜸화음-딸림화음 관계 이외의 조성관계를 일컫는 '비표준 부차조성'에서는 3도관계가 압도적으로 많았으며, 그 중에서도 특히 톤네츠의 가로축에 놓인 3도관계의 사용이 가장 빈번함을 주장하였다.

WORK	MVT.	DATE	KEY	SK	REL.	ST RECAP.
String Quintet, op. 29	i	1801	C maj.	A min.	LM*	HK
Piano Sonata, op. 31/1	i	1802	G maj.	B min.	UM*	LSM–LM–HK
Triple Concerto, op. 56	i	1803	C maj.	A min.	LM*	HK
Piano Sonata, op. 53	i	1803–4	C maj.	E maj.	USM	LSM–LM–HK
Leonore Overture No.2		1804–5	C maj.	E maj.	USM	—**
Leonore Overture No.3		1805–6	C maj.	E maj.	USM	HK
Piano Trio, op. 70/2	iv	1808	E♭ maj.	G maj.	USM	LSM–HK
Piano Trio, op. 97	i	1810–15	B♭ maj.	G maj.	LSM	HK
Piano Sonata, op. 106	i	1816–18	B♭ maj.	G maj.	LSM	HK
Piano Sonata, op. 111	i	1821–22	C min.	A♭ maj.	LM	HK
Symphony no. 9	i	1817–24	D min.	B♭ maj.	LM	MajHK–HK
String Quartet, op. 127	i	1823–4	E♭ maj.	G maj.	UM	HK
String Quartet, op. 132	i	1825	A min.	F maj.	LM	UM–MajHK–HM***
String Quartet, op. 130	i	1825–6	B♭ maj.	G♭ maj.	LFM	UFM–HK
String Quartet, op. 135	iv	1826	F maj.	A maj.	USM	LSM–HK

** Begins in the parallel major (LSM or USM). ** Does not have a full recapitulation. *** Has two full recapitulations in different keys.*

[그림 4] 유스트, 반음계적 3도관계가 주요 조성으로 사용된 베토벤의 작품목록[25)]

Op. 106 역시 장조 작품 내에서 반음계적 3도관계가 활발히 사용되고 있는 후기작품 중 하나이다. 그러나 다른 동시대 작품들에서보

25) Yust, 위의 글, 313.

다 그 빈도나 규모가 확장된 형태로 나타나기에 고전시대 반음계적 3도관계 사용을 살펴보는데 있어 충분한 연구의 가치가 있다고 판단된다.

3. 고전 소나타 형식

형식 분석 자체에 매료된 것은 20세기에서야 나타난 현상이나, 형식에 대한 강조는 “작품의 개념”이 생겨난 이래로 음악이론적 저술에 있어 항상 중점적인 대상으로 여겨져 왔다. 이에 필연적으로 작품 전체에 대해 이론적으로 조망하고자 하는 움직임이 일어났고, 이는 곧 형식 전반에 대한 관심으로 이어졌다. 유기적인 음악진행에 대한 개념이 일반적으로 바뀌어가면서 음악 형식은 따로 증명할 필요가 없는, 아주 자명한 것이 되었으나 역설적으로 더 많은 해석을 필요로 하게 되었다.[26] 소나타 이론은 18세기의 마지막 10년 동안 코흐(Heinrich Christoph Koch), 갈레아찌(Francesco Galeazzi), 콜만(Augustus Kollmann)에 의해 그 기본적 요소가 이론적으로 성립된 것을 시작으로 19세기 초 레이샤(Antoine-Joseph Reicha)에 의해 완전한 형태로 발전하였다. 막스(A. B. Marx)는 이를 복합적인 하나의 이론으로 정립하였으며, 20세기에 들어서서는 쇤베르크(Arnold Schönberg)와 라츠(Erwin Ratz), 토비(Donald Tovey)와 로젠(Charles Rosen) 역시 많은 공헌을 하였다. 최근 21세기에는 헤포코스키와 달시(Hepokoski and Darcy)가 하나의 원형이었던 소나타 형식을 5가지로 나누어 분류함으로써[27] 소나타 이론을 보다 정밀화하

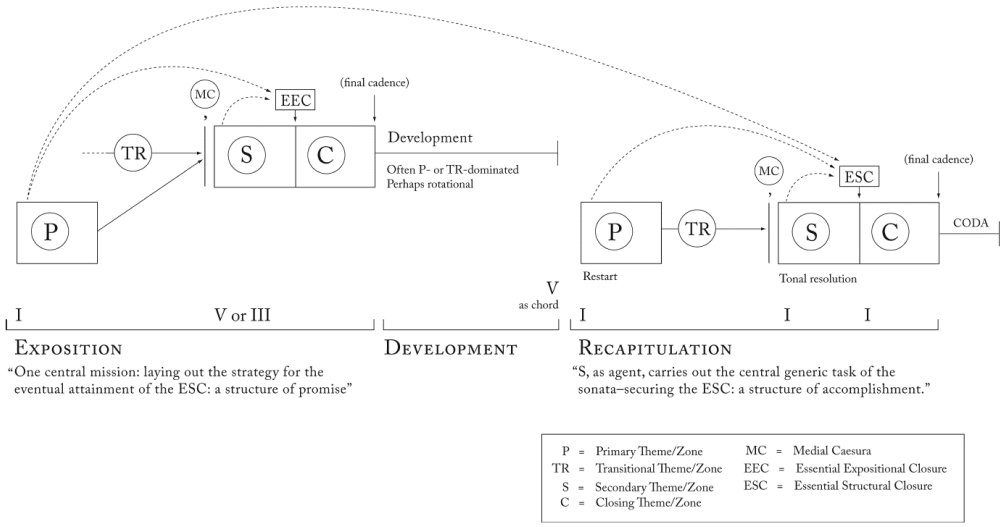
26) Scott Burnham, “Form”, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 880.
27) William Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (New York: Oxford University Press, 2013), 262.

였다. 소나타 형식은 고전 시대의 음악형식 가운데 가장 완전한 전악장 형식으로, 단지 잦은 사용빈도 때문에 중요히 여겨진 것은 아니다. 다수의 역사학자들과 이론가들은 소나타 형식을 당대의 가장 개발된, 복합적인 작곡적 설계라 여겼다.[28] 작곡가들은 그들의 기술적인 면과 표현적 가능성 모두를 소나타 형식을 통해 드러낼 수 있었으며, 이 형식은 이후 세대에까지 강력한 영향력을 행사했다. 비록 시간의 흐름에 따라 그 원형이 상당 부분 변형되어 갔음에도 20세기 중반에 이르기까지 소나타 형식은 독자적인 형식으로 사용되었다.

윌리엄 캐플린(William Caplin, 1948~)과 존 마틴(Nathan John Martin)은 분석적 접근을 통해 소나타 이론을 증명하였다. 이들에 따르면 소나타 형식에서의 지속적인 제시부(continuous exposition)는 형식-이론적 개념(form-functional concept)에서 경과구와 제2주제의 혼합형태로 바꿔 말할 수 있으며, 이는 의심의 여지없이 당연한 것으로 여겨져 왔다.[29] 캐플린의 설명에 따르면 소나타 형식은 3개의 구간인 제시부, 발전부, 재현부로 구성되어 있으며, 이들 각각은 독특한 구간의 기능을 가진다. 제시부는 거의 항상 반복되며 발전부와 재현부는 함께 반복되기도 한다. 조성의 관점에서 소나타 형식은 종종 원조성과 긴밀히 연결된 부차조성 간의 생성과 해결의 극적인 갈등으로 묘사되며,[30] 이 갈등은 제시부에서 형성되어 발전부에서 최고조를 이루다가, 재현부에 들어서서 해결된다. 제시부는 원조성으로 시작하여 종지를 맺는다. 이후 재현부에서 부차적 조성으로 이동하여 다시 한번 종지를 맺는다. 보통의 '제시부는 장조 체

28) Caplin, 위의 글, 261.
29) James A. Hepokoski, "Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory," *Music Analysis* 35/1 (2016), 44.
30) Caplin, 위의 글, 263.

계를 강조한다'라는 의미는 보통 반종지(Half Cadence, 이후 HC로 명명)로 나타나나 가끔은 완전정격종지(Perfect Authentic Cadence, 이후 PAC로 명명)로 확실해진다. 장조 악장에서 발전부의 조성은 단조를 기반으로 하는 Ⅵ, Ⅲ, Ⅱ로 나타나며, 단조 악장에서 발전부 조성은 역시 단조를 기반으로 하는 Ⅳ와 Ⅴ로 나타난다. 제시부와는 대조적으로 발전부는 단조 조성체계를 강조하는 것이다. 발전부 마지막으로 가면서 원조성이 회복되며 HC 혹은 Ⅴ로 종지한다. 재현부는 원조성으로 시작하여 계속해서 이를 유지한다. 이러한 과정에서 종종 초반부에 Ⅳ로 향하는 구간이 등장하기도 한다. 마지막 구간에서 재현부는 결국 원조성의 PAC로 끝을 맺는다. 이를 헤포코스키와 달시가 도식화한 것은 [그림 5]와 같다.



[그림 5] 헤포코스키와 달시, 소나타 형식의 전체 구조[31]

31) James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 17.

이처럼 캐플린이 소나타 이론을 형식화하고, 하나의 통합된 소나타 형식을 만들어내었다면 헤포코스키와 달시는 모호한 형태를 가진 모든 소나타를 하나의 특정한 용어로 묶어 사용하는 것은 개별 작품의 내포된 차이를 무시하고 그 다양성을 가리는 결과로 보았다. 이에 그는 달시와 함께 본인의 저서에서 소나타 형식을 5개의 유형으로 나누어 보다 세분화하였다. 5가지 유형은 각각 다음과 같다.

- 유형 1: 제시부와 재현부만을 포함하는 소나타. 링크가 없거나 둘 사이의 아주 짧은 링크만이 존재한다.
- 유형 2: 2부분 구조로, 재현부가 원조성에서 시작되지 않는 소나타.
- 유형 3: 가장 정형화된 구조로 제시부, 발전부, 재현부를 가지며 제1주제를 으뜸화음에서 시작한다.
- 유형 4: 소나타-론도의 변화형으로 시작구의 론도 주제가 제시부 주요 반복구의 시작 제스처로 나타나는 형태.
- 유형 5: 콘체르토-소나타를 포함하는 형태로 초창기의 리토르넬로와 타 소나타 유형(대부분 유형3 소나타 형식)이 혼합된 형태.[32]

이처럼 헤포코스키와 달시의 5가지 유형의 소나타 형식은 기존의 통일된 소나타 형식을 보다 세분화하여 그 다양성과 특수성을 고려하는 결과로 나타난다. 이는 이후의 분석적 연구에서 보다 심층적인 형식적 판단을 가능하게 하는 잣대가 된다.

32) Hepokoski and Darcy, 위의 글, 344-5.

Ⅲ. Op. 106의 3도관계에 대한 기존연구 고찰

Ⅲ장에서는 베토벤의 Op. 106 '함머클라비어'를 분석한 여러 이론가들의 시각을 살펴보고자 한다. 이는 "과연 이 작품에서 조성구조의 변화는 어떻게 드러나며, 이와 같은 변화는 어떠한 형태로 나타나는가"에 대한 첫 번째 대답이 될 것이다. 베토벤의 Op. 106은 미학적으로도, 분석적으로도 오랫동안 학자들의 관심을 받아온 작품이다. 학자들은 중기 작품과는 확연한 차이를 띠는 이 작품을 두고 다양한 틀을 적용하여 이를 해석하고자 하였다. 이 틀은 역사적 관점이 되기도, 분석적 관점이 되기도, 혹은 해석학적 관점이 되기도 한다. 이번 장에서는 그 중 분석적 접근이 주가 되는 기존의 선행연구 다섯 편을 선정하여 이를 시대순으로 살펴보는 작업을 통하여 Op. 106이 어떠한 시각에서 연구되어 왔는가를 짚어보고자 한다. 이를 통해 Op. 106에서 드러나는 음악적 특성에 대한 다양한 관점뿐 아니라, 동일한 작품을 바라보는 시각이 어떻게 변화하여 왔는가를 살펴볼 수 있을 것이다.

1. 리만(H. Riemann): 선율 모티브에서부터 출발하는 기능화성

'기능'이라는 단어를 처음으로 사용한 학자는 리만으로, 리만은 그의 저서 *Vereinfachte Harmonielehre*(1893)[33]에서 속화음과 부속화

33) Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre* (London: Augener & Co., 1893).

음 간의 관계를 설명하고 또 이를 으뜸화음과 연관시키기 위해 이 단어를 사용했다.[34] 리만은 조성(Tonalität)을 이전과는 다른 방식으로 접근했다. 페티가 음계를 중요시했던 것과는 반대로 리만은 조성 개념을 3화음에서부터 시작했다. 화음(Klänge)은 자연현상과 특별한 관계에 놓여있는데, 바로 이 부분이 리만이 논하고자 하는 부분이다. 그는 조성을 "화음이 으뜸화음과의 관계위에서 존재하는 독특한 의의"[35]라고 정의했다. 음도이론과는 대조적으로 기능이론은 화성 진행보다는 화음의 정체성에 더 주력한다. 리만에게 있어서 하나 이상의 화음이 주어진 조성 기능을 수행할 수 있는 것은 당연한 일이었다. 비록 리만은 이 말에서 자신이 생각하는 화음이나(혹은 조성)의 기능을 명확하게 밝히지는 않았지만-으뜸화음이 주요한 언급점이라는 사실을 넘어서서-그의 글의 맥락을 살펴본다면, 그가 조성의 개념을 직접적으로 화성 기능과 관련짓고 있음을 아주 분명하게 알 수 있다.[36] 리만은 그의 "새로운" 조성 개념이 이전의 음계 개념에서는 다룰 수 없었던 것까지 포함할 수 있을 것이라 확신했던 것이다.

리만은 이러한 그의 기능화성론을 집대성하여 베토벤의 피아노 소나타 전곡 분석을 시도한다. 리만은 자신의 이론의 한 기초로 장·단화음, 나아가 장·단조 간의 교환을 매개로 한 조성을 확장을 암시한다. 이는 동일기능의 장·단화음을 하나의 조성 안에 포함되는 하나의 화음으로 보는 관점으로 슈베르트를 비롯한 낭만, 후기낭만주의 화성을 설명하는데 매우 유용하다. 이러한 관념을 리만은 '톤네츠(Tonnetz)'를 통해 도식화하였다. 그는 협화3화음의 추상적인 관계

---

34) Brian Hyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2nd ed. (New York: Grove, 2001), 25: 593.

35) Hugo Riemann, *Musiklexikon* (Berlin: Hesses, 1919), 120 재인용.

36) Hugo Riemann, *Handbuch der Harmonielehre* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1898), 214 재인용.

성을 가시적으로 보여주며, '변형'의 개념이 아닌 '가까운 화음관계를 나타낸 도식'의 개념으로 설명한다.

리만은 자신의 이론이 타당함을 보여주기 위한 의도로 베토벤 분석서를 집필하였다. 특히 의도적으로 성부배치형태를 바꾸어 본인이 새로 작성한 Op. 106의 악보는 기능적 연결을 보다 가시적으로 드러내고자 하는 리만의 목적이 그대로 드러난다. 이처럼 원곡의 화음 전위형태를 그대로 옮기지 않고 동일음 또는 인접음으로의 진행을 드러나게 하는 의도는 20세기 말 네오리만 이론의 주요 전제 중 하나인 근접성부진행(Parsimonious Voice-Leading)과 밀접하게 연관된 것으로서, 네오리만 이론가들이 리만으로부터 수용한 분석의 접근방식 중 하나로 볼 수 있다.[37] 또 하나 주목할 점은 리만이 이미 이명동음 표기를 통한 화성분석을 시도하고 있었다는 점이다. 리만은 원거리 전조를 '화성기능'의 개념으로 설명하면서, 이미 리만 자신의 분석에서 원거리 조성으로의 전조가 설명 가능함을 내보이고 있다.[38]

이러한 리만의 기능이론적 관점은 그의 생에 마지막으로 집필된 베토벤의 피아노 소나타 분석에서 잘 드러난다. 32개의 피아노 소나타를 모두 분석하는데 있어 리만은 선율 모티브를 잘게 쪼개어 이를 화성과 연관지어 설명한다. 리만은 Op. 106 1악장에 등장하는 주요 조성들이 화성 분석적으로 상당히 어려운 지점들을 내포하고 있으며, '무자비하게' 두드러진다고 단언한다.[39] 리만은 주요 조성들을 예비와 반복의 관점에서 바라보았다. 1악장의 제2주제가 G장조로 등장하는 것은 마디 38에서부터 시작되는 D장3화음의 연장이 이미

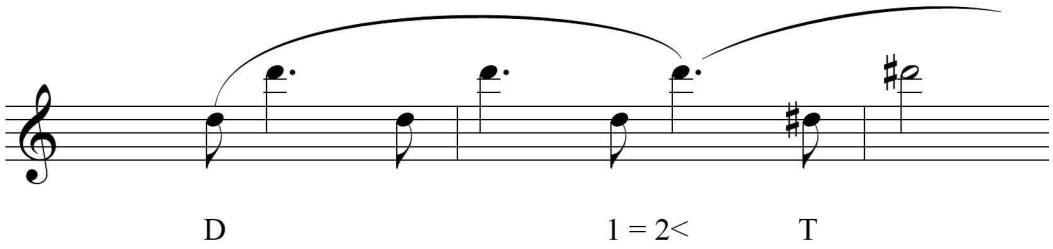
---

37) 서정은, 『화성이론과 분석: 리만·포스트리만 기능이론 다시 읽기』 (서울: 서울대학교 출판문화원, 2019), 214.

38) 서정은, 위의 글, 219.

39) Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notigen* (Berlin: Mar Hesses Verlag, 1919), 296.

G장조의 등장을 명확히 예견하고 있었다는 것이다. 더 나아가 리만은 재현부 직전 경과구의 B장조에 대해 상당히 이상한 부분이라 칭하는 동시에, 이 B장조의 시작구간이 제시부의 G장조의 시작구간과 닮아있음을 등장의 근거로 든다. 마디 212부터 시작되는 B장조 구간은 앞서 등장했던 G장조의 시작구간과 동일하게 D장3화음으로 구성된 반종지가 점4분음표와 8분음표의 반복으로 나타난다. 이 과정에서 D음은 D#음의 이끈음이 되어 D#음으로 상승하게 되며, D#음은 C𝄪으로 바꾸어 쓸 수 있다. C𝄪은 B장조의 구성음이 아니기에 이는 표면적으로는 잘못 기보된 것이지만, 사실 보다 명확한 해석을 위해 장조와 단조의 구성음을 혼합한 형태로 사용되었다는 것이 리만의 해석이다.[40]

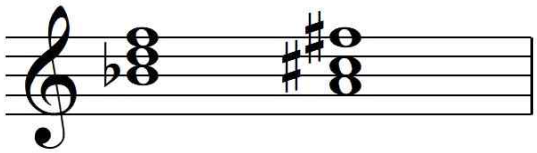


[악보 1] 리만, 1악장 B♭장조와 B장조의 연결[41]

리만은 3악장의 조성인 F#단조를 어떻게 해석해야 하는가에 대한 문제에도 접근한다. 그는 슈베르트 작품에서의 조성 사용과 이를 비교하며, 렌츠가 짚어낸 것처럼 F#단조는 이명동음 조성인 G♭단조로 해석할 수 있다고 본다. 그럼에도 리만은 이를 G♭단조로 해석할 수 있는 이유가 다름을 강조한다. 단순히 1악장에서 G단조가 강조되었기 때문에, 이를 G단조로 해석해야한다는 렌츠의 입장과 달

40) Hugo Riemann, 위의 글, 297.
41) Hugo Riemann, 위의 글, 297.

리, 화성적 진행 그 자체의 기능을 간과해서는 안된다는 것이다. B♭장3화은 반음 내려가서 해결되고자 하는 특성이 있으며 이와 같은 성질이 F#단3화음으로 이끄는 것으로, 상당히 자연스러운 진행이다.



[악보 2] 리만, 3악장의 조성관계[42]

이처럼 리만은 Op. 106에서의 조성진행을 완전히 '기능화성적' 관점에 착안하여 분석하고 있다. 그는 조성 역시 화성과 동일한 기능체계를 가지는 것으로 보고, 음도보다는 화음 구성음들의 해결 즉 진행방향에 초점을 맞추었다. 리만에 따르면 Op. 106의 조성진행은 음들이 가고자하는 방향으로 흘러가는 '자연스러운' 진행을 보여주고 있는 것이다. 그러나 리만은 작품을 분석하는 데 있어 지나친 단순화를 범하고 있다. 우선 조성과 화성을 동일시하여 모든 조성의 진행을 화성의 진행방향에 대입하여 분석하고 있다. 이는 조성이 화성의 확장된 형태로서 여러 다른 요소들이 결합되어 형성되는 것이라는 전제를 무시하는 결과인 동시에, 이로 인해 작품 내 여타 구성요소들(선율, 리듬, 악구 등)의 역할을 배제하는 결과이기도 하다. 그의 기능화성적인 설명 방식은 분명 분석의 가장 기본으로 삼아야 하겠으나, 작품 내 여러 음악적 특성들에 대해 혼합된 시각이 필요할 것이다.

42) Hugo Riemann, 위의 글, 338.

2. 셍커(H. Schenker): 근본구조를 통한 음정관계

Op. 106 1악장을 “3도관계 조성구조의 전형적인 예”[43]로 정의한 셍커의 논의는 상당히 고무적이다. 현존하는 셍커의 연구는 대부분 그가 조성적으로 완벽하다고 생각했던 작품에 한해 남아있다. 셍커에게 있어 ‘조성적으로 완벽하다’라고 함은 으뜸조성과 딸림조성 간의 완전5도관계가 작품의 조성구조로 자리하는 동시에, 각 조성 간의 위계가 엄격히 나뉘어 있는 것을 의미한다. 그러나 19세기 이후 점차 조성구조로서의 완전5도관계가 흔들리며 이 자리를 3도권에 위치한 조성이 차지하기 시작하자, 결국 셍커 역시 기존의 완전5도 조성관계를 대체할 방편으로 3도관계 조성구조를 제시하였다. 그는 1913년에서 1923년에 이르기까지 10년 간 베토벤 후기 5개의 소나타에 대한 2편의 저서를 발간하였는데[44], 총 4권으로 이루어진 첫 번째 저서 『마지막 5개의 소나타』(Die letzten fünf Sonaten, 1921)에서 근본구조(Ursatz) 분석을 통해 베토벤의 후기 5개 소나타에 대한 상세한 분석을 제시하고 있다. 그러나 마지막 피아노 소나타 중 유일하게 Op. 106의 분석은 출판하지 않았다.[45] 따라서 우리

---

43) Nicholas Marston, *Heinrich Schenker and Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata* (England: Ashgate Publishing Limited, 2013), 1.

44) 첫째로는 스스로 분석에 대한 설명을 덧붙인 설명서인 Heinrich Schenker, *Erläuterungsausgaben der letzten fünf Sonaten*, Vienna: Universal Edition, 1913-21.이며, 둘째로는 별도의 설명이 추가되지 않은 첫 번째 편에 대한 확장판인 Heinrich Schenker, *Der Tonwille*, Vienna: Universal Edition, 1921-24.이다.

45) 셍커는 14년에 걸쳐 Op. 106에 관한 연구 및 출판을 지속하고자 하였으나, 악보의 부재 및 재정적 상황 등으로 인해 결국 실패한다. 이 때문인지 이후 1928년에는 원래의 제목에서 “5개(fünf)”를 뺀 『마지막 소나타』(Die letzten Sonaten, 1928)로 제목을 변경하기도 하였다. 이와 관련한 내용은 Nicholas Marston, *Heinrich Schenker and Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata* (England: Ashgate Publishing Limited, 2013), Chapter 1에서 자세

에게 남아있는 Op. 106에 대한 셍커의 분석은 1악장에 대해 언급한 문장과 4악장 푸가의 베이스 스케치뿐이다.

셍커는 1악장 제시부에서 Bb장조가 G장조로 진행하는 것에 대해 "전통적인 으뜸화음-딸림화음 구조를 대체할 수 있는 전형적인 예"[46]라 칭하였다. 분명 셍커는 단순히 소나타 제시부의 제1주제-제2주제 간의 조성진행에 국한하여 이러한 말을 하지는 않았을 것이다. 소나타 악장 전체에서 기존 조성구조와는 달라진 모습이 확연히 드러났기 때문에 '전형적인 예'라고 언급할 수 있었을 것이다. 바로 다음 문장까지 연결하여 본다면 이는 더욱 잘 드러난다. "…보다 중요한 점은 발전부에서 최종적으로 도달하는 버금딸림조성 E♭장조까지 확대하여 보았을 때, B♭-G-E♭의 세 진행이 '너무도 신비하게 다시금 그 자체로 돌아온다(so mysteriously comes once again into its own)'는 점이다."[47] 셍커는 제시부를 넘어 발전부까지의 조성구조를 통틀어 하행3도 관계의 조성진행으로 보았다. 이러한 셍커의 분석을 이해하기 위해서는 우선 셍커가 소나타 형식에서 재현부에 중요성을 두지 않는다는 점[48]을 전제로 하여야 한다. 이는 셍커의 관점에서 재현부는 제시부의 반복에 불과하며, 으뜸화음을 연장하는 부분에 불과하기 때문이다. 그러므로 셍커가 Op. 106에서 발전부 이후 '다시 돌아온다'는 표현을 사용한 것은 본 작품의 재현부를 하나의 중요한 구조적 구간으로 인식하였다고 이해할 수 있다. 즉 재현부에서 다시금 원조성으로 돌아오는 악장의 조성구조가 하나의 사이클을 이룬다는 뜻으로도 해석할 수 있는 것이다. 따라서 필자는 Op. 106 1악장의 조성진행에 대해 셍커가 하행3도 조성구조의 전형

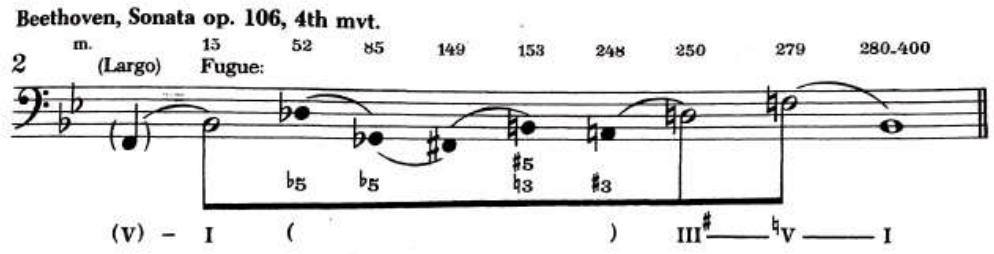
히 다루고 있다.

46) Nicholas Marston, *Heinrich Schenker and Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata* (England: Ashgate Publishing Limited, 2013), 1.

47) Nicholas Marston, 위의 글,

48) 송무경, "쉔커의 소나타 형식 재조명: 중단과 재현부의 재설계를 중심으로," 『음악이론포럼』 23/2 (2016), 31-2 참고.

적인 예라 언급한 것에는 비단 제시부에 국한되는 명제가 아닌 악장 전체의 조성구조에 대한 고찰이 담겨있다고 간주하였다.



[그림 6] 셍커, 베토벤 피아노 소나타 Op. 106 4악장의 베이스 스케치[49]

그렇다면 셍커가 남긴 또 하나의 출판물에 대해서도 알아보아야 할 것이다. [그림 6]은 Op. 106 4악장에 대해 출판된 셍커의 유일한 근본구조 분석 그래프이다. 이 그래프에서 셍커는 딸림화음을 수식하는 버금딸림화음의 존재를 없애고, 대신 장화음으로 변모한 가온화음을 주요한 구조 조성의 자리에 위치시켰다. 가온화음은 구조적 딸림화음으로 이어져, 결국 기존의 조성구조와 동일한 으뜸화음-딸림화음 구조를 그대로 답습하고 있다. 이는 앞서 1악장의 조성구조를 대하는 것과는 완전히 다른 양상이다. 셍커에 따르면 1악장은 하행3도 조성구조의 전형적인 예로 볼 수 있으나, 4악장은 다시금 기존의 소나타 형식과 같이 으뜸화음-딸림화음 구조로 회귀하였다고 보아야한다. 그러나 이는 3개의 주제를 가진 4악장의 형식적 특성을 무시하는 결과인 동시에, 마디 279의 단 한 마디로 축약되어 나타나

49) Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (Vienna: Universal Edition, 1935), translated and edited by Ernst Oster (Maesteg: Pendragon Press, 1977), Figure 156-2.

는 딸림화음을 악장 전체의 주요한 근본구조로 본 것이 된다. 결국 셍커의 그래프는 기존 소나타 형식의 완전5도 근본구조를 표방하고 있으나, 이는 작품의 실질적인 조성구조와는 맞지 않는 것이다.

비록 셍커는 이 그래프에 대해 어떠한 해석도 남기지 않았지만, 그의 제자인 엘리아스를 포함한 여러 학자들은 셍커의 그래프를 바탕으로 그의 생각을 되짚어보고자 하였다. 셍커의 제자로 대부분의 스케치 연구를 셍커와 함께 진행한 엘리아스(Angelika Elias, 1882-1944)는 현재 우리가 사용하는 셍커 스케치 분석의 기보적 특성을 고안한 이론가이다. 셍커를 뒤이은 그녀의 함머클라비어 스케치는 4개의 악장이 어떻게 점진적으로 연장되고 있는가를 보여준다. 이는 셍커 스케치의 수순을 그대로 따른 것으로 근본구조를 통한 연장이 모든 악장에 걸쳐 이뤄지고 있음을 보이고 있다. 이에 대해 마스턴(Nicholas Marston, 1958~)은 엘리아스가 "거의 영웅에 가까운 성과를 남겼다"[50]고 평했다. 그러나 이는 전적으로 엘리아스가 셍커의 스케치를 복원하였기 때문이지, 이로부터 새로운 결과를 도출하였기 때문은 아니다.

마스턴은 2015년 본인의 저서에서 셍커와 엘리아스가 남긴 '함머클라비어' 스케치를 바탕으로 이를 상세히 분석한다. 그의 분석은 "셍커가 본인의 저서에서 쓰고자 하였던 것을 연상시키는 듯하다"는 평가를 받을 만큼 셍커의 시각에 입각한 분석으로, 셍커의 분석을 보다 면밀히 진행시켰다. 그는 셍커가 출판하지 못하고 부분 부분 남겨놓은 Op. 106의 스케치를 바탕으로 악장 별 모티브와 근본구조 간의 관계를 고찰한다. 그러나 마스턴 역시 셍커와 엘리아스가 남긴 스케치를 해석하는 것에 중점을 두어 새로운 논의를 전개하기보다는 셍커의 시각을 탐구하는 과정에 머물러있다고 할 수 있다. 당시

50) Nicholas Marston, *Heinrich Schenker and Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata* (England: Ashgate Publishing Limited, 2013), 38.

의 역사적 사료와 여러 곳에 흩어진 셍커의 메모를 대비하여, 셍커가 어떠한 시각에서 분석을 하였는가를 밝히고자 한 것이다.

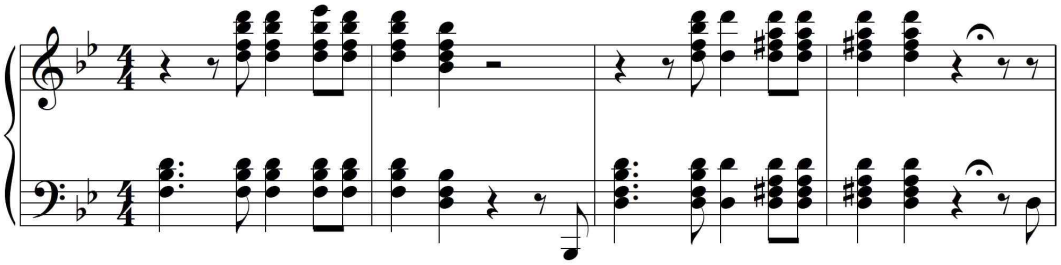
3. 토비(D. Tovey): 확장된 직·간접적 조성관계

토비는 1931년 그의 저서에서는 베토벤 피아노 소나타 전곡에 대한 세밀한 분석을, 이후 1944년의 저서에서는 베토벤의 음악적 언어 및 그 특징에 기반한 포괄적인 베토벤의 음악관을 제시하였다. 전자에서 Op. 106에 대한 세세한 음악분석을 토대로, 후자의 음악관을 대입하여 본다면 토비가 바라보고자 하였던 베토벤의 Op. 106에 보다 가까워질 수 있을 것이다.

먼저 토비는 Op. 106의 모든 악장을 음정 단위로까지 나누어 상세히 분석하였다. 단 한 마디도 빠트리지 않고 언급하는 그의 서술에서, 얼마나 치밀하게 분석하고자 하였는가를 알 수 있다. 이는 본 저서의 출판의도가 음악을 공부하는 학생들에게 '교과서적인' 분석의 방법론을 제시하기 위한 것이었음과도 관련 있을 것이다. 조성적 변화에 초점을 맞추기보다는 모티브가 어떻게 전개되고 진행하는가에 대한 분석이 주가 되는 '모티브 분석'에 가까우나, 그 중에서도 조성적 변화에 대해 특징적으로 언급한 두 구간을 살펴보도록 하자. 토비는 1악장 제시부의 제1주제 직후 등장하는 경과구에 대해 "첫 주제를 재현하고 있으나 주제의 화음이 B♭장3화음에서 D장3화음으로 변화한 채 나타난다. 이때 첫 D장3화음은 불협화로 들리게 되는데, 이것이 바로 베토벤의 후기 작품에서 설명해야만 하는 '딸림화음을 피하는 전형적인 특징(locus classicus)'이다"[51]라고 언급한

51) Donald Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1955), 215-6.

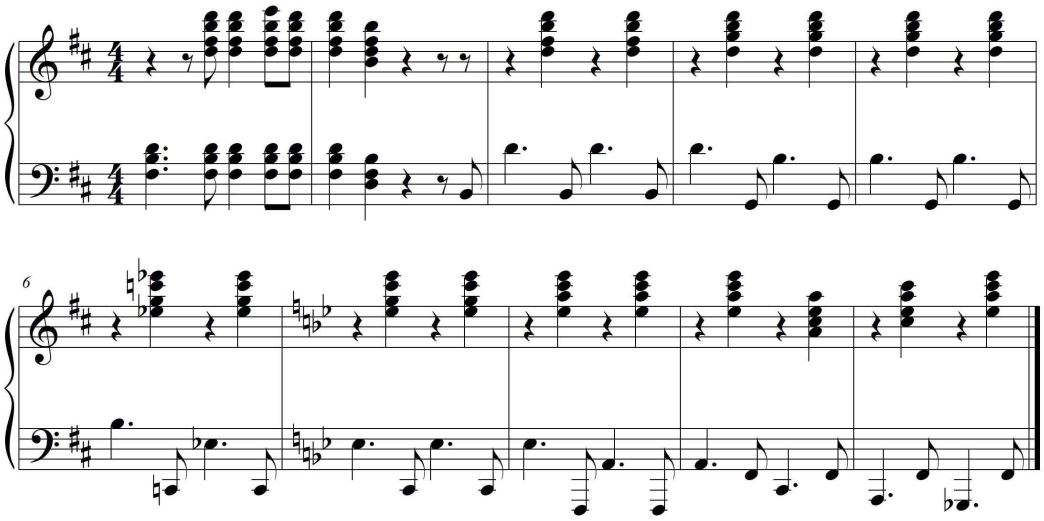
다. 이 '전형적인 특징'은 이후 이어지는 제시부의 제2주제 조성에 대해서도 적용된다. 악장에서 넓은 단위로 등장하는 Ⅵ도 조성의 경우, 딸림화음의 예비 없이 성립되어서는 안되나, 마디 39-66과 같이 Ⅵ에 대한 딸림화음(D)이 예비되었기 때문에 제2주제의 조성으로 Ⅵ도, G장조가 등장할 수 있는 것이다.



[악보 3] 1악장 마디 35-38

토비가 1악장 재현부의 경과구 구간의 화성변화에 대해 분석한 지점 역시 주목할 만하다. 토비는 재현부 마디 267-76에서 일어나는 빈번한 화성변화에 대해 '이명동음'의 관점에서 이야기한다. 먼저 마디 267 b단3화음에서 등장하는 주제선율은, 이내 2마디 후 G장3화음으로 옮겨간다. 이때 G장3화음은 직후 등장할 c단3화음에 대한 딸림화음이며, c단3화음은 원조성인 B장조의 딸림화음에 대한 딸림화음(V/V)이다. 이러한 과정에서 처음 등장했던 b단3화음은 마디 277의 C♭음으로 인해 그 정체성을 잃고 다시금 '이명동음의 사이클'로 돌아가는 것이다.[52] 따라서 b단조로 등장하는 주제선율은 원조성인 B♭장조의 사이클을 만들어내기 위하여 일시적으로 이명동음 처리된 '변화화음' 정도로 생각하고 있는 것이다.

52) Donald Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1955), 220.

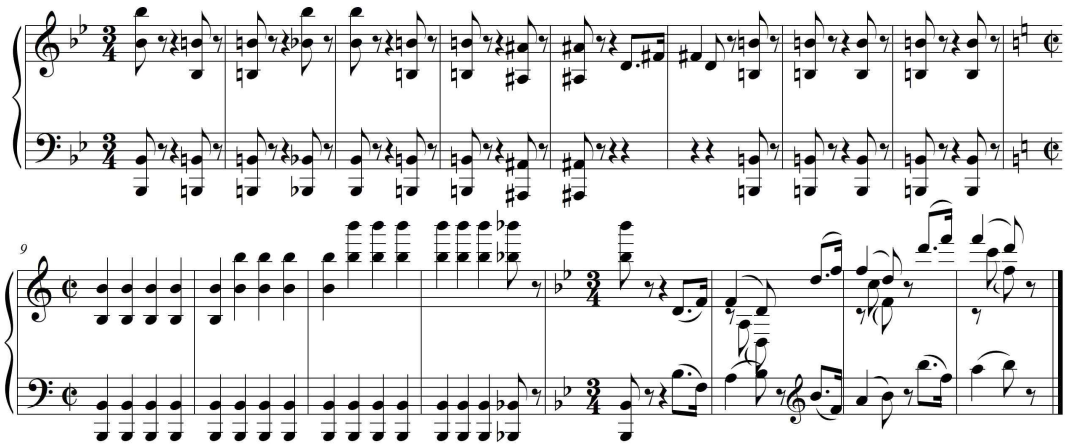


[악보 4] 1악장 마디 267-276

‘이명동음 처리된 변화화음’은 2악장에서 한차례 더 등장한다. 2악장의 코다 마디 160-172에서 등장하는 B♭음과 B♮음에 대해 토비는 흥미로운 분석을 시도한다.[53] 마디 160에서 최종 으뜸화음이 “무례하게” 등장하며 B♭음이 사실 B♮이 잘못 표기된 것이라 도발한다. 이에 분노한 B♭은 이 구역의 주인은 자신임을 증명한다. 그러자 B♮은 “오, 그렇구나. 근데 너는 사실 A#인 것 같아. 따라서 주제 선율도 B단조로 자연스럽게 스며드는 거고, 나는 내가 있어야 할 자리에 있는 거지.”라며 반박한다. 이후 4마디의 프레스토에서 B♮은 패닉상태에 빠져 리듬을 잃어버리고 옥타브를 상승하여, 결국 B♭으로 붕괴한다. 따라서 B♭은 A#이 아니었으며, B♮는 사실 C♭이었던 것이 밝혀진다. 즉, 토비의 시각에서 2악장의 코다에서 등장하는 B♮조성은 완전한 형태의 ♭Ⅱ인 것이다. 주제선율 역시 틀림없이 B장조가 아닌, b단조로 진행하고 있음을 동시에 주지시키며 b단조가 분명히 하나의 영역을 구성하고 있음을 강조한다. 1악장과 2

53) Donald Tovey, 위의 글, 224.

악장의 분석을 통하여 토비는 Op. 106에서 가장 주요한 조성적 갈등으로 등장하는 B♭장조와 B♮장조 간의 대립을 B♮과 C♭을 이명동음으로 해석함으로써, B♮장조를 완전한 ♭Ⅱ의 형태로 보고 있음을 알 수 있다.



[악보 5] 2악장 마디 160-175

토비는 Op. 106의 3악장의 조성관계에 대해서도 짚어낸다. 그는 3악장의 조성은 실질적으로는 G♭단조로, 원조성인 B♭장조에 대한 ♭Ⅵ조성을 사용하고 있는 것이나 현실적인 이유, 즉 기보 상의 이유 때문에 F#단조로 나타나고 있음을 먼저 전제한다. 이러한 원거리 조성은 각기 병치되어 있을 때 보다 연관성을 느낄 수 있다고 토비는 주장한다. 심지어 Op. 106의 3악장에서 딸림화음이 강화되는 것이 아닌 약화되며, 더 나아가서는 딸림화음의 존재 이유가 모든 조성관계를 붕괴시키고 있기에 이와 같은 조성의 병치는 더욱 극명한 관계를 가지게 되는 것이다.[54] 3악장의 첫 두 음정은 F#단조의 충격을 완화시키고 있으나, 그 '의미'는 약화하지 않는다. 이는 첫 두 음

54) Donald Tovey, 위의 글, 224-5.

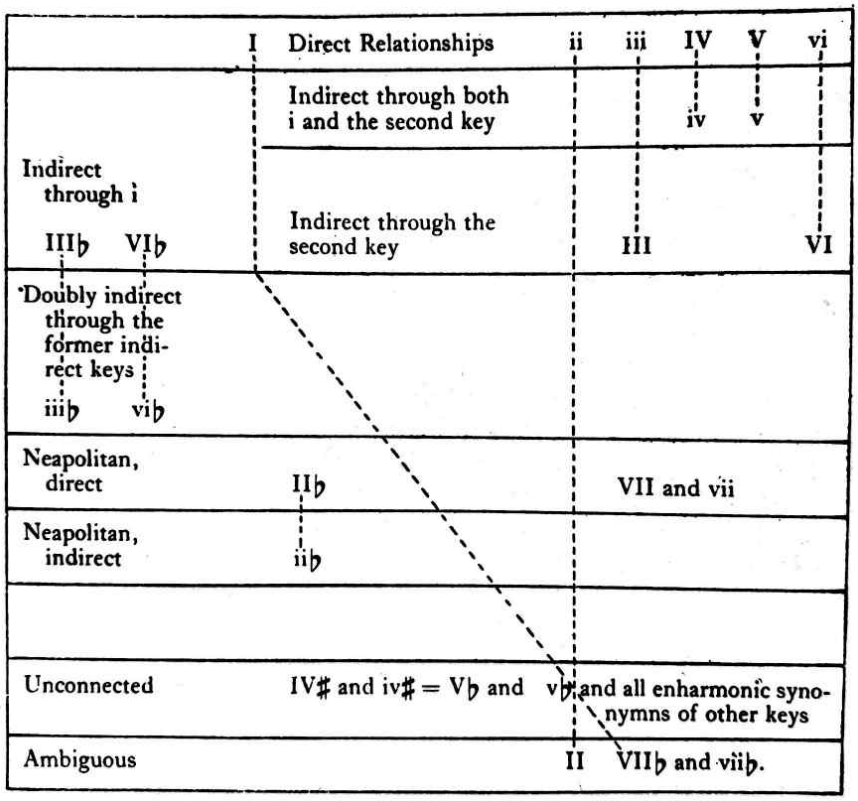
정인 A와 C#이 그 자체로 F#단3화음의 구성화음이기 때문이다. 이 두 음은 이후 3악장의 조성을 지지할 수 있는 가장 근본이 된다. 이후 제시부에 들어서서 토비는 기존의 학자들이 지적하지 않았던 종지의 일시적인 정지 상태에 대해 언급한다.[55] 제시부의 8마디-8마디 구성으로 된 제1주제는 완전히 종지하기 전 2마디의 네아폴리탄(G장조) 구간에 앞서 아슬아슬하게 서 있다. 이 중 첫 구간은 반종지하며, 마디의 두 번째 박으로 이어진다. 다시 한 번 반복이 일어나고 마디 2의 주제선율이 재등장하며, 전체의 연속성을 강화시킨다. 이 구간을 마디로 나누어보자면 다음과 같다. 첫 악구(8마디): 2-연장-2+1+1+2, 두 번째 악구(8마디): 1+1(딸림화음에서 3도 상승)+2(♭Ⅱ)+2. 두 번째 악구의 마지막은 결국 완전히 해결되지 않은 채 딸림화음에서 최종 종지한다. 비록 토비는 이 구간에 대한 악구분석 이후 그 어떤 해석도 내어놓지 않고 있으나, 분명 제1주제의 종지 직전 등장하는 네아폴리탄 구간을 짚어내었다. 이는 제2주제 종지부에서도 유사한 형태로 등장하며, 필자는 다음 장에서 이 구간에 대한 보다 상세한 분석 및 이를 하나의 '구조적 장치'로써 해석하고자 한다.

토비는 13년이 지나 베토벤의 음악적 언어 및 그 특징들로 구성된 새로운 책을 출간한다. 특히 그 중 2장 "확장된 조성"에서는 베토벤의 확장된 조성체계를 직접관계, 간접관계로 나누어 실제 베토벤의 작품에서 나타나는 조성관계를 어떻게 해석할 것인가에 대해 서술하였다. 특히 베토벤이 장조의 관계조 범위 내에 단조를 포함시킴으로써, '반음계의 통합'이라는 슬로건 아래 먼 거리의 조성을 가까운 범위로 가져온 점을 가장 본질적인 변화로 보았다.[56] 이러한 변화는 결국 다른 두 조성 간의 관계가 직접적인 병렬로 이루어져 있으며, 3화음을 통한 두 조성 간의 관계는 찾아보기 힘들다는 사실을 말해

55) Donald Tovey, 위의 글, 225.
56) Donald Tovey, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1944), 28.

준다. 뿐만 아니라 베토벤 전후의 작곡가들과의 조성 사용의 차이점을 언급하며 왜 확장된 조성을 베토벤과 연관지어 생각해야 하는가에 대해서도 논한다. 하이든과 모차르트 역시 조성의 사용에 익숙했으나, 그들은 '악장의 주요한 기능'으로써 이를 사용한 것은 아니었다. 베토벤 이후 슈베르트 역시 독자적으로 발전한 조성을 사용함이 분명하나, 이는 정확히 베토벤의 조성관을 이어받은 것으로 그저 그것이 넓게 확장된 형태일 뿐이었다. 결국 베토벤은 조성을 단순한 음악의 틀이 아닌, 하나의 기능으로써까지 확장시켜 사용한 작곡가였다고 볼 수 있는 것이다.

[그림 7]은 토비가 확장된 베토벤의 조성관계를 본인의 용어로 정리한 것이다. 그는 이 표를 중심으로 베토벤의 실제 작품에서 등장하는 주요한 조성관계를 해석하고자 하였다. 표는 총3단계로 구성되어 있으며, 첫째로는 직접관계, 둘째로는 간접관계, 마지막으로는 이중간접단계로 나뉜다. 이 단계는 가장 가까운 거리, 즉 변화음(임시표)이 가장 적은 화성에서부터 출발한다.



[그림 7] 토비의 직·간접적 조성관계[57]

토비의 이러한 확장된 조성관계에 대한 해석은 Op. 106에서 나타나는 여러 조성적 문제들에 대한 실마리를 제공한다. 특히 원조성과 네아폴리탄조성 간의 관계와 이러한 조성 병치의 효과에 대해 모두 언급하고 있다는 점은 상당히 고무적이다. 우선 토비는 Ⅱ로의 진행을 장조에서 단조로 향하는 것으로 본다. 이러한 과정에서 Ⅱ의 근음과 함께 5음을 반음 내려 ♭Ⅱ를 만들어내는 것은 단조로 향하는 직접적인 조성관계로 보아야하며, 이는 장조에서 단조로 진행하기 위하여 필수불가결한 사항이라 간주한다.[58] 토비는 이를 헝가리 음악의 음계를 가져와 설명한다. 헝가리 음계에서 모든 단조음계는 ♭

57) Donald Tovey, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1944), 12.
58) Donald Tovey, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1944), 33.

Ⅵ를 가지며, 이는 역시 완전5도로 하행하고자 하는 성질을 가지게 된다. 그렇다면 당연히 ♭Ⅵ에 대응하기 위하여 ♭Ⅱ가 생겨날 것이고, ♭Ⅱ 역시 단1도 하행하고자 하는 습성을 가지게 될 것이다. 물론 이러한 '해결' 과정은 탄력적이어서 완전히 강제적인 해결을 요하는 것은 아니다. 그러나 장조 딸림화음에 영향을 주는 유사함 때문에 장조 으뜸화음과 동일하게 시작할 수 있는 것이다. 결국 토비는 네아폴리탄 조성의 등장은 하행 음계의 방향성에 따라 당연한 등장이며, 이를 통해 '단조의 애처롭고 역설적인 면모를 더욱 강화'[59]할 수 있는 하나의 수단으로 사용가능함을 말한다.

4. 킨더만(W. Kinderman): 영웅적 서사를 가진 '새로운 음악(new music)'

킨더만은 베토벤의 본 시절부터 마지막 4중주까지 그의 일대기를 기반으로 하여 주요 음악작품을 살펴보고자 하였다. 그는 Op. 106의 작품분석에 앞서 당시 베토벤이 어떠한 음악적 기법과 형태에 관심이 있었는가를 타 작품을 통해 살펴본다. 특히 《멀리 있는 연인에게(An die ferne Geliebte, Op. 98)》에서 감정을 승화하여 나타내고자 하였던 이전 작품들과 달리, 자신의 감정을 있는 그대로 표출하는 방식을 통해 감정적 갈등을 해소하고자 하였던 베토벤의 새로운 작품 유형을 짚어낸다. 이 작품은 6개의 가곡으로 구성되어 있는데, 맨 처음과 끝을 동일하게 설정함으로써 전체가 하나의 사이클이 되도록 설정하였다. 이와 같은 장치는 베토벤의 가곡 사이클(song cycle)의 가장 대표적인 아이디어 중 하나이자, 동시대 베토벤이 기

59) William Kinderman, *Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 33.

악작품으로까지 사용을 넓힌 장치이다. 따라서 킨더만은 당시 베토벤이 새로운 음악적 표현방식을 대규모의 기악작품에 적용하였음을 염두에 두고 Op. 106의 분석을 시작한다.

킨더만이 인용한 브렌델(Alfred Brendel)의 말처럼, 베토벤의 후기 작품은 “과거와 현재, 그리고 미래를 모두 포괄하고 있으며 숭고와 세속을 동시에 나타낸다.”[60] 따라서 킨더만은 후기 작품은 평범한 분석만으로는 이 엄청난 감정의 표출을 다 읽어낼 수 없다고 지적한다. 특히 기존의 대칭구조가 주가 되던 소나타 형식과는 달리, 이제는 마지막을 향해가는 클라이맥스를 가지는 형태로 변모하면서 피날레 악장이 소나타 사이클 중 가장 중요한 악장이 되었다는 사실이 이를 뒷받침한다.

Op. 106은 아름다운 것 그 이상으로 여겨진다. 이는 이 작품의 근간이 갈등과 긴장 위에 형성되었기 때문이다. 베토벤이 ‘검은 조(black key)’라고 언급하기도 한 B단조는 Op. 106의 모든 악장에서 실로 놀라운 역할을 수행한다. Op. 106 내에서 B단조의 역할은 으뜸조인 B♭장조와 대비되어 부정적인 이미지를 강조하는 것이다. 이 둘 간의 관계는 아주 긴 호흡으로 이어지며 드라마틱한 대조를 이끌어낸다. 1악장 재현부의 시작 이후 이는 아주 중요한 클라이맥스를 형성한다. 이는 음악적 구조에 아주 깊숙이 영향을 끼친다. 시작부의 화성적 팡파르는 의기양양하게 하행3도 D-B♭과 F-D를 울린다. 제2주제부는 G장조의 주제로 시작되며 레가토로 부드럽게 3도 하행한다. 이후 푸가적 발전부는 하행3도를 가차없이 형성한다. 이들은 중간중간 하행3도의 전위형인 6도로 대체되기도 하며 3도체인이 계속해서 연장되고 있음을 보여준다.

킨더만은 확장된 범위에서, 조성구조에도 베토벤의 하행3도 관계가 유지되고 있음을 포착했다. 더하여 Op. 106의 선율에 나타나는

60) William Kinderman, 위의 글, 195.

세부적 음정들과 화성, 그리고 조성진행은 “언캐니(uncanny)한” 무언가를 반영한다고 말한다.[61] 이들은 또한 찰스 로젠이 짚어낸 것처럼 하행3도 체인과도 정교하게 얽혀있다. 1악장의 조성진행이 이를 가장 잘 나타내어 준다. Op. 106의 1악장 제시부-발전부 구간의 주요 조성진행은 B♭-G-E♭으로 이어진다. 이후 재현부에 대한 준비로 통상적인 F장조가 등장하는 대신, 베토벤은 발전부 마지막 구간에서 3도 하행을 연속하여 다시금 B장조(C♭장조와 이명동음)로 진행한다. 재현부에서 B♭장조로의 이동은 갑작스러우며, 이것이 으뜸조의 지위를 약화시킨다. 베토벤은 곧장 또다른 하행 조성 이동을 꾀하는데, 이것이 바로 G♭장조이다. 이제 그는 이명동음 조성을 점령하여, G♭장조를 F#장조로 바꾸어 나타내기까지 한다. 이는 악장의 시작 팡파르를 다시금 연주하고 원거리의, 그러나 철저히 예정된 채 미리 준비된 B단조로 옮겨간다. 이 ‘검은 조성’으로 문을 엶으로써 B♭장조는 극단적으로 불안정해지는 것이다. 베토벤이 이처럼 모티브와 화성적 디테일, 조성 구조(tonal structure), 그리고 형식적 형태(formal shape) 간의 관계를 긴밀하게 조정한 적은 없었다. 함머클라비어에서 가장 중요하게 다루어지는 동기관계는 바로 으뜸조인 B♭장조와 반음관계에 놓인 네아폴리탄 B장조이다. 더불어 이와 비슷하게 5도 위의 G♭-F관계 역시 그러하다. 이는 이제껏 베토벤이 F단조 작품에서 으뜸음과 딸림음의 반음관계에 극적인 강조를 추구해왔던 것이 이제는 모든 조성의 영역으로까지 확대되었음을 알 수 있게 한다. Op. 106에서 반음관계가 가져오는 긴장감은 음악적 실체로까지 깊숙이 침투하였다. 로젠이 관찰하였듯 거대한 조성 구조에서 나타나는 관계가 각 테마의 화성적 텍스쳐로도 나타나고 있는 것이다.[62]

---

61) William Kinderman, 위의 글, 224.
62) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 409.

킨더만은 3악장의 포문을 여는 A와 C#음에 '받침대'라는 표현을 사용한다.[63] 이는 뒤따라 나올 음악을 더욱 선명히 하는 역할을 한다. 그러나 이 A음은 동시에 2악장의 마지막 B-B♭진행과 이어지며 조성을 바꾸는 음으로도 작용한다. 3악장의 조성 F#단조는 B♭장조에서 3도 내려온 이명동음조성으로, B♭장조와 B단조 사이의 힘겨루기를 중재한다. 킨더만은 3악장의 제시부를 분석하는데 있어, 약페달(una corda)을 중요한 요소로 보고 이를 소리의 명확함과 연결지어 서술한다. 제1주제 구간 전체에서 약페달을 사용하여 소리가 두드러지지 않게 표현하며 잇따라 등장할 네아폴리탄 G장조를 높은 음역대에서 예비한다고 본 것이다. D장조로 등장하는 제2주제 구간에서는 약페달을 사용하지 않아 소리가 직접적으로 드러나며, 이를 통해 열렬한 내면의 표현이 가능하다고 보고 있다. 이와 같은 페달을 통한 분석은 발전부 구간으로까지 이어진다. 발전부 역시 주제선율을 끌고가는데 있어 약페달의 사용과 비사용(tutte le corde)을 병치하는 방식을 택하는데, 이는 하행3도에 기반한 긴 화성적 시퀀스가 최종적으로 재현부로 모여들 수 있도록 하는 역할을 한다. 재현부에서는 이제 더 이상 대칭적인 응답이 아닌, 시작 주제의 재해석이 나타난다. 오른손에서 32분음표가 휘몰아치고, 왼손에서는 깊숙한 화음페달이 균형을 맞춘다. 그러나 재현부가 3악장 내부의 클라이맥스를 만들어낸다면, 드라마틱한 클라이맥스는 코다에서 일어난다. 코다에서 주제는 G장조의 광범위한 음역대의 에코로 만들어지며, 베토벤은 상승 베이스 진행을 3도 높여 B단조로 이끌어간다. 계속되는 클라이맥스는 F#을 반복하고, 이 드라마틱한 출현 후에 축소된 형태의 약페달 시작 주제가 다시금 등장하여 깊은 체념의 효과를 불러낸다. 여기에서 처음으로, 주제는 F#장조로 해결된다. 이 때 A#장3화음(B♭과 이명동음)이 마지막 마디 내성에서 두드러지게 중

63) William Kinderman, 위의 글, 206.

복되어 나타난다.

이처럼 킨더만은 Op. 106을 “프로메테우스”에 비유하며 베토벤이 이 작품을 통해 《에로이카 교향곡(Symphony No. 3, Op. 55)》의 장벽을 깨어 새로운 존재가 되었다고 표현한다.[64] 인류와 예술에 대한 그의 선물로 인해 평생을 보복당하게 된 프로메테우스처럼, 함머클라비어 소나타 역시 영웅적 고통을 이야기하며 이는 곧 창조적 가능성의 재탄생을 이끌어낸다. 마치 지옥과도 같은 3악장 이후, 피날레의 느린 도입부에서 생명력 넘치는 힘이 뿜어져 나온다. 이후 불같은 반항의 표현이 푸가 그 자체로 나타나며, 베토벤의 가장 급진적인 예술상태를 보여준다. 킨더만에게 있어 이는 곧 이제껏 쓰여졌던 그 어떤 작품보다도 더 ‘새로운 음악(new music)’인 것이다.

5. 마리 룰(M. Rule): 하행3도의 연속으로 나타나는 3도체인(Terzen-Ketten)

마리 룰의 논문은 브람스가 베토벤의 음악적 재료를 확장하여 사용하였음을 함머클라비어 소나타 스케치와 하행3도 체인을 이용하여 자세히 설명하고 있다. 특히 베토벤이 Op. 106의 스케치북의 귀퉁이에 적어두었던 “Zirkel-Ketten”, 즉 “3도 체인”에 주목하여 Op. 106에서 하행3도 체인이 어떠한 형태로 나타나고 있는가에 주목한다. 룰은 함머클라비어에서 하행3도의 사용은 단순히 선율적 재료를 넘어서서, 하나의 “구조적 장치(formative device)”로까지 확대되었다고 주장한다.[65] 이는 선율, 화성 그리고 조성 구조(tonal

64) William Kinderman, 위의 글, 209-10.

65) Rule Marie, “The Allure of Beethoven’s ‘Terzen-Ketten’: Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms,” PhD diss., (University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011), 123.

structures)와 복잡하게 얽혀 다양한 형태로 나타나며, 마지막 4악장에 이르러서는 완전한 하나의 “원형(circle)”을 만들어내고 있는 것이다.

룰은 Op. 106의 1악장을 찰스 로젠과 킨더만을 자신의 주장의 근간으로 삼아 분석한다. 로젠과 킨더만은 모두 1악장의 조성 구조에서 3도 하행을 통한 조성의 변화를 중요한 것으로 기술한 바 있다. 킨더만에 따르면 “보다 거시적인, 구조적인 단계에서의 조성구조는, 베토벤이 하행3도에 기반한 동일한 관계를 발전시킨 것”[66]이며, 로젠은 함머클라비어에서 나타나는 베토벤의 3도하행의 사용이 “거의 강박적이며, 궁극적으로 작품 내의 모든 세부사항에까지 영향을 끼친다”[67]고 주장한다. [68]로젠의 분석에서 1악장의 발전부 3도 하행의 근본적인 구조에 중점을 두었으며, 하행3도 시퀀스를 거의 작품 구조의 유일한 수단인 양 사용하는 베토벤의 방식은 이전에는 음악에서 아무도 귀 기울이지 않았던 것이라 언급한다. 푸가-발전부 시작점에서, 베토벤은 주제적 재료로 제시부의 화성적 악구와 연속하는 하행3도를 가져온다. 베토벤은 1악장의 곳곳에 3도를 사용함으로써 그의 정교한 장치 사용을 꾀한다. 이에 대해 로젠은 “큰 범위의 전조는(the large modulations) 동일한 재료의 가장 작은 디테일에서부터 시작된다. 이러한 방식으로 이들의 유대관계는 곧장 청취 가능해진다.”고 적어놓았다. 룰의 해석에서 이는 곧 우리가 구조를 들을 수 있음을 의미한다. 이러한 복잡한 방식의 3도의 사용은 B와 B♭의 양분으로 발생되는 긴장감을 야기한다. 이는 발전부와 더 나아가 재현부 전반에서도 나타난다. 룰은 이에 대해서는 별다른 언급없이 로젠의 글을 참고하라고 각주를 달며 1악장의 내용을 마무리 짓는다.

---

66) William Kinderman, 위의 글, 202.
67) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 407.
68) Charles Rosen, 위의 글, 409.

그러나 룰이 논문의 처음에 의도한 것과는 달리 1악장에서 드러나는 구조적 3도에 대해서는 언급하고 있으나, 정작 이를 가능케 하는 “장치(device)”에 대한 언급은 찾아볼 수 없었다. 이는 2악장에서 역시 마찬가지이다.

3악장에서는 선율적 관점에서의 3도관계를 살펴본다. 선율 내적 3도관계가 가장 잘 드러나는 구간은 3악장 마디 78에서 오른손의 3도 하행 옥타브이다. 룰은 바로 이 구간에서 베토벤이 3도를 전조의 한 방법으로 사용하였으며, 이전에 사용하였던 3도 체인의 온음계적 형태를 포기한 것이라 주장한다. 이는 결국 작곡 재료의 확장으로 이어져 3도 체인이 반음계적 형태로까지 나아갔음을 알 수 있다.

룰은 3도체인이 Op. 106에서 행하는 가장 중요한 역할을 보여주기 위해 4악장 역시 설명한다. 함머클라비어 1, 2, 3악장에서 3도체인은 선율, 화성 그리고 조성 구조(tonal structures)와 복잡하게 얽혀 다양한 형태로 나타난다. 그러나 룰의 시각에서 이것이 가장 강렬하게 나타나는 구간은 바로 4악장의 도입부(Introduction)이다. 앞의 세 개의 악장에서 선율과 숨겨진 조성적 기능으로 나타나던 3도체인과는 달리 4악장의 도입부에서는 3도체인이 지배적인 구조적 골조로 나타난다. 베토벤은 여기서 3도체인을 전조의 한 방법으로 삼아 B♭에서 B로 옮겨가고 있으며, 더 나아가서 B♭과 B 사이의 긴장감을 보다 강화하고 있다. 또한 인트로의 마지막 페달 포인트 A는 D에서부터 이어져오는 3도관계를 형성하는 것이 아닌, A-F로 향하는 마지막 3도 관계의 출발점으로 볼 수 있다. 이 A는 상당히 중요한데, 이는 네 옥타브에 걸친 A의 반복이 일제히 확장된 악구의 포르티시모까지 끌고 가기 때문이다. A의 반복은 가장 마지막 3도 쌍(dyad)을 확립한다. 이 마지막 3도는 결국 F에서 F로 돌아오는 완전한 원(circle)을 만들어낸다. 결국 룰의 시각에서 가장 중요한 점은 이 마지막 3도가 4악장 푸가의 B♭장조를 딸림화음으로 예비한다는 점이

다.[69]

베토벤이 얼마나 이 작품에서 3도관계를 중요하게 생각하였는가에 대해 마리는 로젠의 말을 빌어 강조한다. “3도 하행은 베토벤에게 너무나도 중요했다. 이 작품의 스케치를 보면, 그는 4악장을 푸가의 전위형을 통해 3도 하행으로 열고자 하였다. 그러나 이는 재미없는 선율을 만들어냈고, 그는 이를 곧바로 폐기했다.”[70] 이렇듯 만연한 증거 속에, 함머클라비어 소나타에서 3도체인을 다양하게 다루는 것은 베토벤이 새로운 작곡 스타일을 만들어내는데 성공한 것으로 볼 수 있다. 이러한 Op. 106의 3도관계는 후대 작곡가들에게도 주목할 만한 것이었다. 이에 룰은 브람스가 어떻게 베토벤의 Op. 106으로부터 음악적 소재를 발견하였으며, 이 새로운 소재가 브람스의 음악에서는 어떠한 양상으로 나타나는가를 이어서 살펴보았다.

결국 룰의 관점에서 베토벤의 하행3도의 사용은 형식적인 장치인 동시에 작품의 주제인 것이었다. 그러나 그녀의 실질적 분석은 형식적 장치로 하행3도를 분류하는 데에까지 그치지 못하고, 선율과 몇몇 구조적 측면에서만 서술된 것이 사실이다. 이와 같은 분석은 Op. 106에서 나타나는 하행3도가 완전한 형식적 장치로써 기능함을 밝히기에는 부족한 점이 있다. 이에 지금까지 살펴본 다섯 학자의 Op. 106의 분석 및 해석을 바탕으로, ‘형식적 장치’로까지 발전한 3도관계의 사용에 대해 살펴볼 것이다.

69) Rule Marie, 위의 글, 132.
70) Rule Marie, 위의 글, 133.

Ⅳ. 조성구조의 영역으로 확장된 Op. 106의 3도관계

본 장에서는 “과연 이 작품에서 조성구조의 변화는 어떻게 드러나며, 이와 같은 변화는 어떠한 형태로 나타나는가”에 대한 두 번째 대답을 하고자 한다. Ⅲ장에서 Op. 106의 3도관계를 모티브 분석으로 해석한 학자들의 연구를 살펴보았다면, Ⅳ장에서는 여기서 더 나아가 3도관계가 모티브뿐만 아니라 작품의 화성 구조적 측면으로도 확장됨을 밝히고자 한다. 이를 통해 Op. 106에서 ‘3도관계’가 음정을 넘어 구조적 측면에서도 작용하는 가능성을 모색하고자 한다.

베토벤은 Op. 106에서 기존의 고전 소나타의 화성 진행과 다른 양상을 보이는 악구를 삽입하였다. 필자는 이를 “구조적 장치(formative device)”라는 개념으로 설명하고자 한다. 이 맥락에서 구조적 장치란 3도관계를 조성구조의 측면으로 확장하고자 하는 목적에 따라 의도적으로 삽입된 악구를 지칭한다. 이는 단편적으로 보았을 때에는 짧은 삽입구, 혹은 수식적 화음으로만 여길 수 있으나, 작품 전체의 조성구조의 관점에서 살펴보면 3도하행의 조성진행을 강조하기 위하여 의도적으로 배치한 장치로 해석 가능할 것이라 보았기 때문이다.

본 장에서는 Op. 106에 등장하는 구조적 장치를 크게 두 가지 종류로 나누어 분석할 것이다. 첫 번째는 네아폴리탄 조성(B장조)의 사용으로, 원조성(B♭장조)과 반음관계에 놓인 네아폴리탄 화음이 자신의 독자적인 영역을 구축해 나가면서, 원조성으로 귀결되는 것이 아닌 두 조성이 병치된 채 진행하는 형태를 보여준다. 특히 네아폴리탄 조성의 영역이 점차 확장되어가며 악장 전체에서 주요 조성으로 자리잡게 되는 과정을 살펴봄으로써 조성구조의 변화를 확인

할 수 있을 것이다. 두 번째는 3악장에서 집중적으로 나타나는 '중단된 종지(interrupted cadence)'이다. 이는 악구의 종결부에서 딸림화음-으뜸화음 사이에 새로운 조성감의 삽입구가 끼어드는 모양새를 띤다. 중단된 종지는 청자가 기대하는 종지의 방향을 바꾸어 놓음으로써 해당 악구의 진행방향을 모호하게 만들뿐 아니라 악구의 조성적 정체성 또한 흐릴 수 있다. 이처럼 두 종류의 구조적 장치가 나타나는 양상을 분석하면서 Op. 106에서의 3도관계가 조성구조의 영역으로까지 확장되어 나타남을 살펴보자.

1. 대조되는 조성 영역의 병치: 원조성과 대항조성 (Gegentonalität)

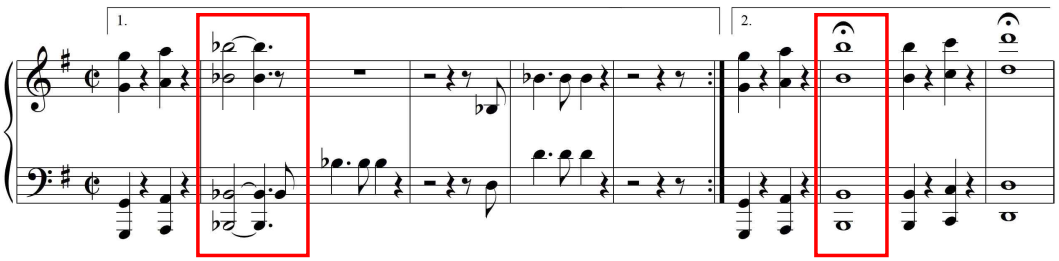
Op. 106에서 원조성, 그리고 이와 반음 관계에 놓인 네아폴리탄(Neapolitan) 조성은 서로 대립되는 조성으로 등장한다. 두 조성은 나란히 병치된 채 작품의 전면에 등장하여 마치 '갈등(conflict)'을 빚어내는 것처럼 보인다. 1악장에서 네아폴리탄은 음정 간의 갈등에서부터 시작하여 점차 그 영역을 넓혀가며 네아폴리탄 구간, 심지어는 네아폴리탄조성으로까지 확장된다. 이는 이후의 악장들로 이어져 Op. 106 작품 전체를 지배하는 조성적 틀이 된다. 이에 필자는 Op. 106에서의 네아폴리탄 조성을 스벤 힘케(Sven Hiemke, 1962~)의 용어를 빌려 원조성에 대한 "대항조성(Gegentonalität)"[71]으로 상정하고자 한다. 힘케는 대항조성이란 원조성과 갈등 관계에 놓인 조성을 작품 외부에 드러나도록 하여 눈에 띄는 화성·조성적 변화를 야기하

71) Sven Hiemke, Beethoven Handbuch (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009), 한독음악학회 역 『베토벤: 삶과 철학, 작품, 수용』 (서울: Score, 2020), 523.

는 것이라 정의하였다. Op. 106에서 조성적으로 가장 큰 대척점을 이루는 B♭장조와 B장조(네아폴리탄 조성) 역시 이러한 맥락에 따라 원조성과 이에 따른 대항조성으로 볼 수 있다. 대항조성의 최종 목표는 결국 기존의 원조성 으뜸화음-딸림화음 양분할 체제를 붕괴하고 새로운 조성 및 형식으로의 변화를 위함이다. Op. 106에서의 대항조성의 사용이 어떠한 조성구조의 변화를 가져오는지 살펴보자.

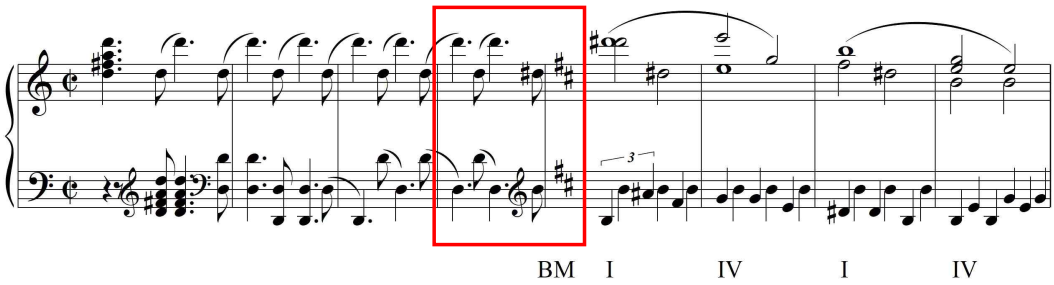
1.1 점진적으로 확장되는 네아폴리탄 화음의 영역

1악장에서 네아폴리탄은 총 세 개의 구간으로 나뉘어 등장하며 갈수록 그 영역이 점진적으로 확장된다. 첫 번째 구간은 제시부와 발전부를 이어주는 경과구(마디 120-123)에서 등장하는 네아폴리탄으로, [악보 6]의 마디 121에서 볼 수 있듯이 제1도돌이표에서 G-A-B♭으로 진행하던 단음정이 동일 마디 제2도돌이표에서 G-A-B♮로 진행한다. B♭에서 B♮로의 음정변화는 제시부 제1주제의 조성인 B♭장조에서 제2주제의 조성인 G장조로 향해가는 반음계적 전조의 변화음 역할을 한다.



[악보 6] 1악장 마디 120-123, 제시부-발전부 경과구

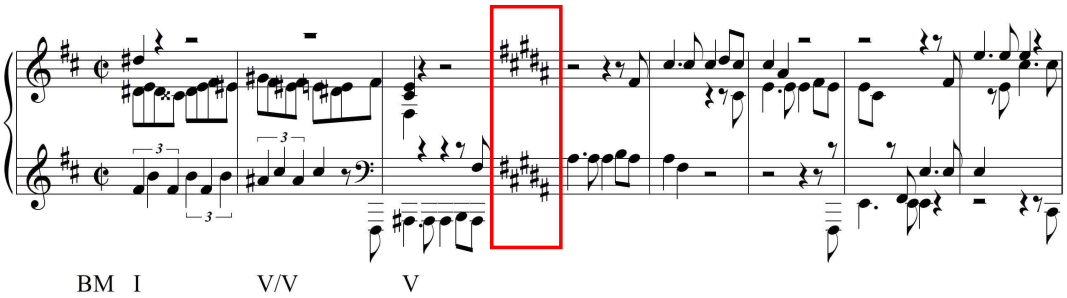
이는 아직까지 특정한 네아폴리탄 구간을 형성하지 않고 음정변화를 통한 조성의 변화만을 야기하고 있는 형태이다. 이러한 형태는 본격적인 네아폴리탄 구간이 시작되기 전, 다시 한번 등장한다.



[악보 7] 1악장 마디 197-204, 발전부 종결주제 시작구간

[악보 7]은 발전부 종결주제(마디 201-225)[72]가 시작하는 구간으로, D♮에서 D#으로의 음정변화가 일어난다. 이는 앞서 [악보 6]의 제시부-발전부 경과구 구간에서 살펴보았던 B♭에서 B♮로의 음정변화의 변형형태로 볼 수 있다. B♭장조 으뜸화음의 구성음 B♭-D-F에서 B장조 으뜸화음의 구성음 B-D#-F#으로 변화한 것이기 때문이다. D♮-D#으로의 음정변화는 단순히 음고가 반음 올라간 것 외에도 조성의 변화를 수반한다. 마디 201에서 조표가 D장조로 변화한 듯하나 실제로는 B장조의 조성을 확립하고 있는 것이 그러하다. 이는 23마디동안 이어지다 마디 214에 이르러 B장조 조표로 변모하며 외관상으로도 완연한 B장조가 확립되었음을 알린다.

72) 발전부 구간에서는 보통 '종결주제(Closing Theme)'가 등장하지 않는다. 그러나 Op. 106 발전부에서는 제시부 종결주제(마디 100-120), 재현부 종결주제(마디 332-377)와 동일한 형태의 종결주제가 등장한다. 이에 동일한 용어로 이를 지칭하고자 한다.



[악보 8] 1악장 마디 211-218, B장조의 표면적 확립

그렇다면 B장조 구간은 과연 어디서부터로 보아야 할 것인가에 대한 문제가 제기된다. 표면적으로는 조표를 통해 조성이 완전히 확립된 마디 214부터 B장조로 보아야할 것 같지만, 음악 실제로 보았을 때 이미 마디 201에서부터 B장조의 주요화음들이 등장하고 있는 동시에 마디 207에서 B장조의 종지가 형성되고 있으므로 마디 201에서부터 B장조 구간으로 보는 것이 타당할 것이다.

이 B장조 구간은 그 영역이 확장된 두 번째 구간으로 볼 수 있다. 단순히 음정의 변화를 통해 조성 변화를 야기하던 첫 번째 구간과 비교하여, 완전한 종지부를 가진 하나의 '조성'으로의 완전한 확립이 이루어졌다. 그렇다면 발전부의 B장조 구간은 왜 등장하였으며 이것이 의미하는 것은 무엇인가? 사실상 이 구간은 기존의 소나타 형식에서는 찾아볼 수 없었던 갑작스러운 삽입구에 가깝다. 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 이 삽입 구간이 외관상으로는 단순히 G단조의 딸림조, 즉 D장3화음이 으뜸조로 돌아가는 전통적인 진행을 방해하고 있는 것처럼 보일 수 있으나, 사실 이는 B♭과 B 간의 대립을 위한 고의적인 삽입구라 설명한다.[73] 로젠의 말처럼 이 구간은 본래 G단조에 대한 딸림화음인 D장3화음이 다시금 딸림화음인 G단3화음으로 돌아온 후, 뒤이어 등장할 재현부의 원조성인 B♭장

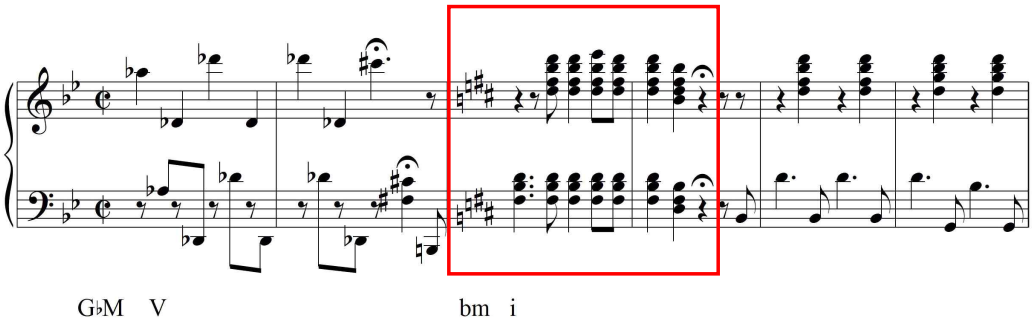
73) Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 222.

조를 위한 재경과구(Retransition)가 등장하여야 하였으나 베토벤은 갑작스러운 B장조의 삽입을 통해 G단3화음으로의 해결을 생략하는 동시에 F장3화음의 재경과구 구간을 단 한 마디로 축소시켜 버린다. 결국 재경과구는 마디 226에서 B♭장조에 대한 딸림화음인 F장3화음으로 나타나고, 이는 다음 마디에서 곧바로 원조성의 재현부로 이어진다. B장조 구간은 기존의 소나타 형식의 발전부와는 다르게, 제시부의 종결주제를 동일하게 사용하고 있다. 이는 네아폴리탄조성을 경과구에서만 사용하지 않고 하나의 완전한 주제악구의 조성으로 사용하고자 하였던 것으로 해석할 수 있다.

1악장에서 등장하는 네아폴리탄의 마지막 세 번째 형태는 재현부에서 찾아볼 수 있다. [악보 9]는 재현부의 경과구1(마디 249-266)과 경과구2(마디 267-295)로, 재현부 경과구2가 1악장의 주제선율과 동일하게 시작되는 것을 볼 수 있다. 마디 267-268의 주제선율은 마디 1-2와 정확히 동일한 음정관계를 유지하고 있으나, 조성은 B♭장조에서 B단조로 변화하였다. 이 때 완벽한 네아폴리탄의 형태인 B장조가 아닌 B단조로 나타나는 주제선율을 어떻게 해석해야 할 것인가하는 문제가 제기되지만, 이는 토비의 해석을 빌려와 이명동음 처리된 변화화음으로써의 네아폴리탄으로 볼 수있다. 토비는 이 구간에 대해 원조성인 B♭장조의 사이클을 만들어내기 위하여 일시적으로 이명동음 처리된 변화화음으로서 B단조를 해석하고 있다.[74] 즉 B♮은 C♭과 이명동음 관계로 완전한 형태의 ♭Ⅱ로 볼 수 있다는 것이다. 이는 청자의 귀에 가장 두드러지는 주제선율이 네아폴리탄조성에서 완전히 대칭적으로 나타나게하여 원조성과 네아폴리탄조성 간의 대립을 보다 강조하고자 하였던 것으로 보여진다. 2마디의 B단조 구간은 바로 직전 경과구1의 중심 조성이었던 G♭장조가 마

74) Donald Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1955), 220-224 참고.

무리되지 못하게 하여 G♭장조-B♭장조 간의 직접적인 연결이 불가하게 한다. 대신 B단조 주제선율 구간의 앞·뒤로 반음계전조를 통한 자유로운 조성의 이동을 보인다. B단조 주제선율 직전에서는 D♭음이 C#음과 이명동음으로 나타나 B단조로의 이동을, 직후에는 F#음이 G음으로 진행하며 G장3화음으로의 이동을 보조한다. G장3화음은 이후 C장3화음(V/V), F장3화음(V)을 거쳐 다시금 원조성인 B♭장조로 회귀한다.

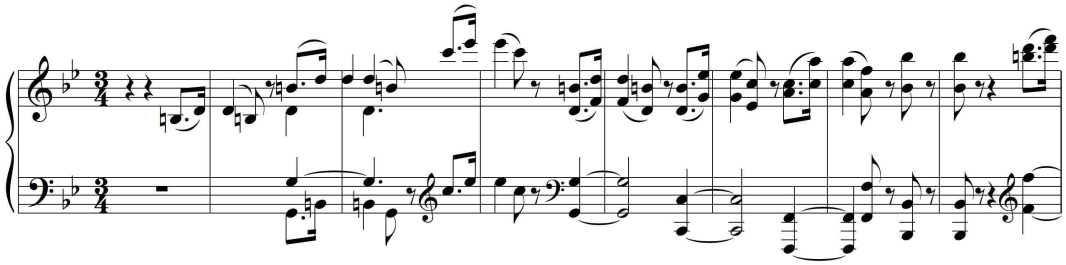


[악보 9] 1악장 마디 265-270,
재현부 경과구1의 마지막과 경과구2의 시작 부분

이렇듯 1악장에서 세 단계로 나뉘어 확장된 네아폴리탄 영역은 2악장에 들어서서 그 정점을 맞는다. 다른 악장에 비해 짧은 길이와 간결한 형식을 가진 2악장에서는 원조성과 네아폴리탄 조성의 병치가 악장 전체에 드리우고 있다. 로젠은 2악장에서 등장하는 B♭과 B♮의 대립이 "터무니없이 과장되어 등장한다"[75]고까지 표현한다. 먼저 1악장과 동일하게 2악장은 B♭장조에서 시작한다. 스케르초 주제는 마디 1-22까지 원조성에서 등장하다, 마디 23에서 갑작스럽게 B♭음정이 B♮음정으로 바뀌어 동일한 주제구를 반복한다. 반복구의 조성은 여전히 B♭장조로 나타나고 있으나, 베토벤은 원조성의

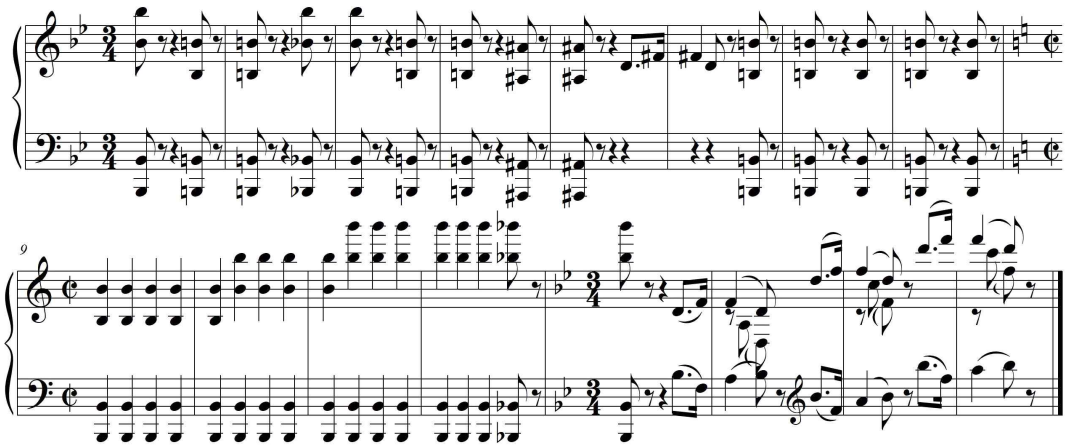
75) Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion* (New Haven and London: Yale University Press, 2002), 224.

으뜸음을 반음 올려 동일한 주제를 반복함으로써 청자로 하여금 이질감을 느끼게 한다. 이는 B♭과 B♮의 대립을 선율을 통해 드러내고자 하였던 의도로 해석할 수 있다. 가장 선명하게 기억되는 주제 선율에 대립되는 관계의 음정을 사용함으로써 마치 원조성이 두 개인 듯 느끼게 된다.



[악보 10] 2악장 마디 23-30, 스케르초 주제 반복구

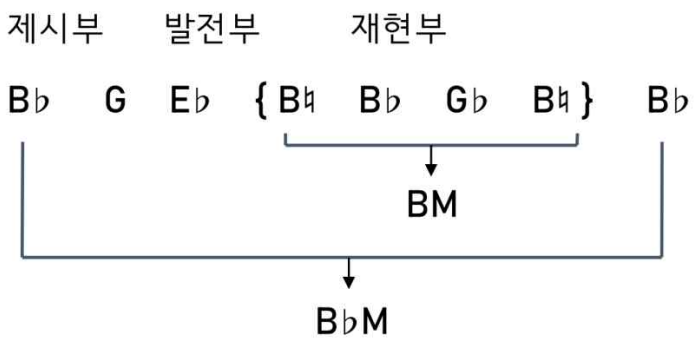
원조성과 네아폴리탄 조성의 대립은 2악장의 코다에서 극에 이른다. 마디 160부터 시작되는 2악장의 코다는 B♭과 B♮가 옥타브 유니즌의 형태로 반복되며 두 조성 간의 대립이 극적으로 치닫는다. 심지어 마디 168에서 171에서는 이전 마디와 동일한 진행을 이어감에도 불구하고 임시표가 아닌 조표의 변화를 통해 B♮음정이 더욱 두드러지도록 구성하였다. 더욱이 이미 원조성으로 회귀하였기 때문에, 이 구간에서 조성적 변화가 일어나야 할 필요성이 없다는 사실을 염두에 둔다면 더욱 그러하다. 기능적으로는 불필요한 전조에 가까운 것이다. 실제 청자가 작품을 청취할 때에도, 앞서 로젠이 언급하였던 것처럼 갑작스러운 등장이라는 인상을 지울 수 없을만큼 코다의 B♮구간은 중간에 끼어든 삽입구의 모양새를 보인다. 이를 통해 청자는 다시 한번 B♭과 B♮간의 음정적·조성적 대립 관계를 경험하게 되는 동시에 실질적인 작품의 조성 구조에 대한 의구심을 가지게 된다.



[악보 11] 2악장 마디 160-175, 코다

1.2 딸림조의 기능적 약화 및 하행3도 사이클 형성

앞서 살펴본 세 단계의 네아폴리탄 구간은 1악장 전체의 구조적 조성관계 내에서 바라볼 때 그 역할과 기능을 보다 잘 파악할 수 있다. 1악장의 구조적 조성관계는 [그림 8]과 같다. [그림 8]과 같이 1악장은 원조성인 B♭장조 안에 네아폴리탄 조성인 B장조가 포함된 형태로 나타난다.



[그림 8] 1악장 구조적 조성관계

[그림 8]에서 확인할 수 있듯이 악장의 조성 구조가 3도 관계를 형성함에 있어서 직접적인 영향을 끼친다. 특히 단일조성의 틀을 깨고 하나의 악장 내에 크게 두 개의 조성이 대립하는 형상을 만들어 냄으로써 으뜸화음이 중심이 되어 5도 관계로 이루어지던 기존의 소나타 형식에서의 조성구조와는 완전히 다른 양상을 만든다. 이와 같이 판단할 수 있는 증거로는 네아폴리탄이 기존의 수식적 역할에 한정되지 않는다는 점과, 더 나아가 하나의 완전한 조성 영역으로 확장되어 원조성과 대치되는 위치에 자리하고 있다는 점을 꼽을 수 있다. 제시부의 제2주제 조성인 G장조와 재현부 경과구의 중심조성인 G♭장조와의 관계 역시 같은 맥락으로 해석할 수 있다. B장조로 나타나는 네아폴리탄 조성의 딸림화음인 F#이 이명동음을 통해 G♭으로 나타나면서 B♭-B에서 확장된 G-G♭의 대립 또한 만들어내는 것이다.

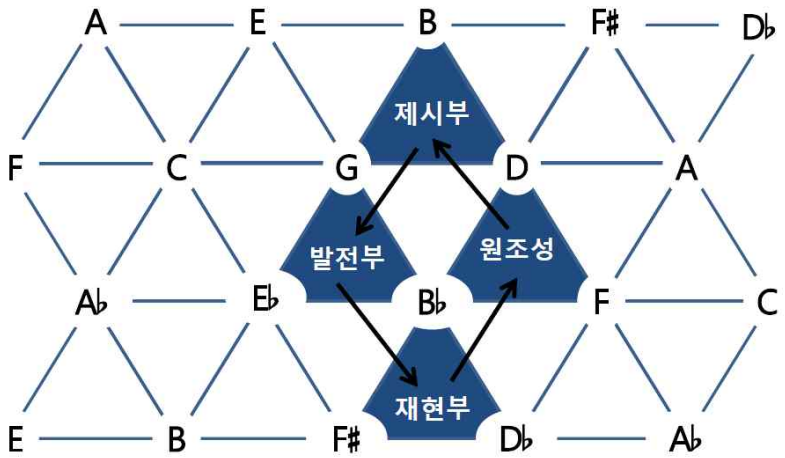
그렇다면 원조성 영역이 축소되고, 네아폴리탄 영역이 확장되는 것을 통해 얻을 수 있는 궁극적인 목표는 무엇일까? 이는 바로 기존의 딸림화음-으뜸화음 조성체계 중 으뜸화음의 권력을 흔드는 것이다. 두 개의 조성을 기준으로 하던 기존의 조성체계에서 으뜸화음의 입지를 흔들어 '5도관계의 틀'을 깨고자 한 것이다. 결국 이와 같은 원조성 영역의 축소는 3도관계 조성구조로 나아가기에 앞서, 5도관계의 축을 흔드는 역할을 하고 있다고 볼 수 있겠다.

결국 Op. 106에서 원조성과 네아폴리탄 조성의 대립은 최종적으로 악장 전체의 조성구조가 3도관계 사이클(cycle)로 나타날 수 있도록 하는 역할을 한다. 소나타 형식의 1악장에서는 제시부의 제1주제가 B♭장조로, 제2주제가 G장조로, 그리고 하나의 독립된 구간으로 변모한 발전부가 E♭장조로 나타난다. 이 세 조성을 통해 원조성에서 3도 하행하는 조성구조가 악장의 전반부를 지배하고 있음을 알 수 있다. 발전부를 중심으로 다시 한번 3도 진행이 일어나는데, 이번에

는 발전부의 E♭장조, 재현부 제1주제부의 G♭장조, 마지막으로 재현부 제2주제부의 B♭장조로의 진행을 통해 3도 상행하여 원조성으로 돌아온다. 앞서 단3도-장3도로 하행하였던 것과 마찬가지로 단3도-장3도를 통해 상행 사이클을 만드는 것이다. 이를 네오리만 변형으로 살펴보면 [그림 9]와 같다.

제시부		발전부	재현부	
PTA	STA		PTA	STA
B♭	G	E♭	B♭ − G♭ (≙F#)	B♭

RP PL LR PL LP



[그림 9] 1악장 거시적 조성구조 톤네츠

각각의 조성은 공통음 관계를 기반으로 하여 온음계 전조가 불가능한 관계로 구성되어 있다. 따라서 모두 두 번의 전회변형 과정을

거쳐 다음 조성으로 이동한다. 원조성인 B♭장3화음은 R과 P를 거쳐 G장3화음으로, G장3화음은 P와 L을 거쳐 E♭장3화음으로 변모한다. 이후 E♭장3화음은 L과 R을 거쳐 다시금 B♭장3화음으로 잠시 돌아왔다가, 다시금 P와 L을 거쳐 G♭장3화음으로 이동한다. 마지막으로 G♭장3화음이 L과 P를 거쳐 원조성인 B♭장3화음으로 돌아오게 되는 것이다. 이러한 화성의 변형과정을 톤네츠로 나타내면 [그림 9]와 같은 형태를 도출할 수 있다. [그림 9]에서 볼 수 있듯, 1악장의 조성구조는 원조성인 B♭장3화음부터 시작하여 한 음씩의 공통음을 가진 화음으로 진행한 후, 다시금 원조성으로 돌아오는 형태임을 알 수 있다. 이는 기존의 온음계적 조성구조를 위한 분석 방법으로는 설명하기 힘들었던 진행으로, 네오리만 이론의 톤네츠를 이용하여 반음계적 조성진행의 측면에서 설명 가능하다. 가장 인접한 관계의 화성들이 변형되며, 먼거리로 여겨지던 3도관계 조성들을 가까운 관계로 끌어들였기 때문이다.

2. 삽입구를 통한 악구의 고의적 중단: 중단된 종지 (Interrupted Cadence)

베토벤의 후기 작품에서 악장 내부의 구조를 불분명하게 만드는 데에는 여러 요인이 존재한다. 눈에 띄게 짧아진 발전부 구간이나 작품의 클라이맥스가 재현부 이후에 가서야 등장한다는 점 등이 대표적인 요인이다.[76] 그렇다면 이러한 구조적 불분명성은 형식 구조를 약화시킨다고 볼 수 있을까? 이와 같은 물음에 대해 캐플린은

76) Joseph Kerman and others, “Beethoven, Ludwig Van: 17-Late Period Works,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 105-6.

소나타 형식에서 나타나는 “구조적 이완(structural loosening)” 현상이 과연 기술적 취약함에서 비롯되는 것인가를 통해 답한다.[77] 소나타 형식, 특히 경과구에서 형식이 헐거워지는 현상은 특정 종류에 대한 작곡적 취약함으로 기술되어 왔다. 그러나 “부재(absent presentation)”, “기술적 비효율성(functional inefficiency)”, 혹은 “종지적 모호함(cadential obscurity)” 등은 어떠한 구조적 결함도 의미하지 않는다. 이는 오히려 경과구의 기본적인 기능, 즉 원조성을 불안정하게 만들고, 다음 조성으로 향하는 전조를 효과적이게 하고, 제2주제의 등장을 가능하게 함으로써 최종적으로 새로운 조성을 확립하는데 상당히 적절하다. 결국 캐플린에 따르면 구조적 이완은 작곡적 부족함을 반영하는 것이 아니라 반대로 아주 능숙한 기술을 구사하고 있음을 보여주는 것이다.

Op. 106에서는 이러한 구조적 불분명성을 형성하는 하나의 방법으로 삽입구를 통해 종지를 고의적으로 중단시키는 형태가 나타난다. 이는 특히 3악장에서 두드러지게 등장하는데, 특정 조성감을 띠는 고의적인 삽입구를 종지 사이에 삽입하는 형태로 나타난다. 따라서 이러한 종지구 전체를 지칭하는 용어로 ‘중단된 종지(Interrupted Cadence)’를 사용하고자 한다. 중단된 종지는 특정 화성을 강조하기 위한 장치로, 악구의 종결부에 갑작스럽게 등장하여 조성적 흐름을 바꾸어 놓는다. 그렇다면 중단된 종지가 과연 어떤 화성을 강조하기 위해 삽입되었는가를 3악장 종결구의 분석을 통해 살펴보자.

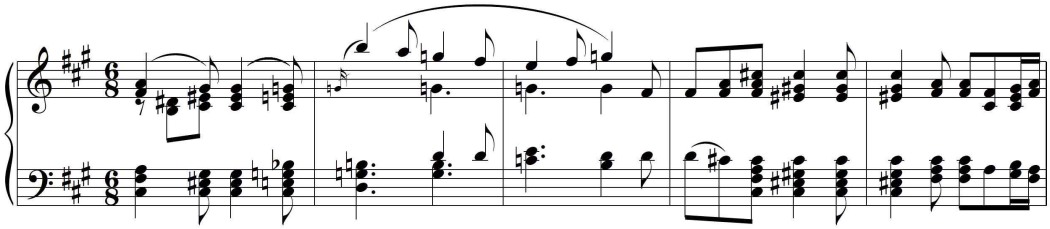
---

77) William Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 267.

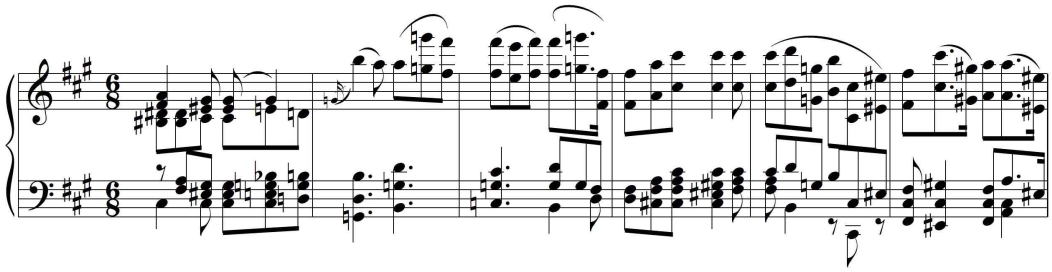
2.1 중단된 종지를 통한 종지의 지연

수직적인 화음이 중심이 되는 제시부의 제1주제영역은 2번에 걸친 주요 종결구를 가진다. 이는 각각 마디 13-17, 마디 21-26으로 원조성인 F#단조의 완전정격종지로 향한다. 이때 첫 번째 종결구의 시작이라 할 수 있는 마디 13에서 화성적 변화가 시작된다. F#단조의 딸림화음(C#)이 마지막 박에서 반음 하강하여 C감3화음(vii°7/V)으로 변화한다. 이는 마디 14-15에서 나타날 삽입구의 발판의 역할을 한다. 딸림화음에서 곧바로 으뜸화음으로 해결될 것 같았던 종결구는 C감3화음 발판을 통해 마디 14에서 G장3화음으로 진행한다. 이는 마치 G장조를 표방하고 있는 듯하나, 딸림화음-으뜸화음의 진행이 전혀 나타나지 않기 때문에 으뜸화음화(Tonicization)되었다고는 말할 수 없다. 이 삽입구의 화음 구성은 오직 G장3화음의 제2전위형과 C장3화음(Ⅳ)뿐이며, 갑작스럽게 나타난 'G장조 느낌의' 구간이다. 해튼은 이 구간을 이르러 "비극적 비탄의 한 가운데서 나타나는 우아한 환상"[78]이라 표현한 바 있다. 비록 이 환상의 창문은 곧 닫히지만, 이것의 출현은 이 악장의 궁극적인 목표라는 기대를 만들어 낸다는 것이다. 해튼의 해석처럼 이 두 마디의 삽입구는 찰나의 등장으로 하여금 악장 전체의 조성적 기대감 혹은 목표를 보여준다.

78) Robert Hatten, "Interpreting Expression: The Adagio Sostenuto from Beethoven's Piano Sonata in B♭, Op. 106 (Hammerklavier)," *Theory and Practice* 19 (1994), 6.



[악보 12] 3악장 마디 13-17



[악보 13] 3악장 마디 21-26

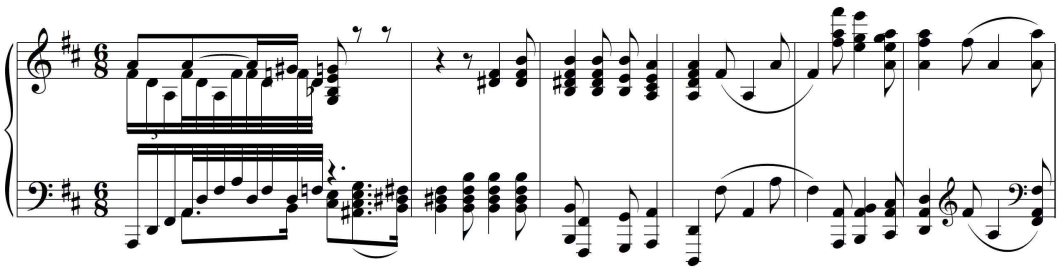
바로 직후 등장하는 두 번째 삽입구인 [악보 13]을 연달아 살펴보자. 마디 22-3의 두 번째 삽입구는 G화음과 C화음만을 가진다는 점에서 첫 번째 삽입구와 공통점을 가진다. 그러나 G장3화음의 기본위치가 등장했다는 점과 첫 번째 삽입구에 비해 넓어진 음역대와 밀도가 높아진 화성 등 음향적으로 강화되었다는 점이 차이를 보인다. 이는 아주 사소한 차이인 것처럼 보이지만, 제2전위가 기본형으로 변화하며 G장3화음의 자리를 확실히 하였다는 점이 중요하다. 제2전위는 5음이 가장 낮은 성부에 놓여 3화음의 형태 중 조성적으로 가장 불안정한 형태를 띤다. 그렇기에 실질적으로 하나의 화음을 온전히 나타낸다고 보기는 어렵다. 두 번째 삽입구에서는 이 제2전위 G장3화음을 반 박자 앞으로 밀어내고, 강박의 자리에 기본형 G장3화음을 배치하였다. 즉 완전한 G장3화음으로 볼 수 없었던 화음이 이제는 완전한 하나의 G장3화음으로 자리잡은 것이다. 물론 여

전히 딸림화음-으뜸화음의 부재로 인하여 G으뜸화음화라 볼 수는 없으나, 적어도 삽입구 자체의 정체성은 명확해졌다.

그렇다면 이 두 개의 삽입구는 대체 무엇을 위해 등장한 것일까? 두 개의 삽입구는 모두 G장3화음과 C장3화음으로 이루어져있다. 이는 각각 G장조의 으뜸화음과 버금딸림화음으로, 딸림화음인 D장3화음을 기대하게 한다. D장3화음은 삽입구 직전 등장한 C#감7화음의 지향점이기도 하다. 두 삽입구의 가장 마지막 박에서 D장3화음이 분명 등장하기는 하나, D장3화음의 역할은 G장조를 확립하기 위한 종지적 딸림화음으로써의 역할이 아닌 다시금 원조성으로 돌아가기 위한 공통화음에 불과하다. 이는 선율 진행 면에서도 확연히 드러난다. B-G-E-G의 선율을 가지는 삽입구에 대조되는 F#-A-C#-A의 선율진행은 G장조가 확립되지 못하고 제1주제영역이 원조성인 F#단조로 종지하게 됨을 화성진행과 더불어 잘 보여준다. 결국 C#감7화음과 D장3화음 사이에 G와 C장3화음을 고의로 삽입함으로써 조성이 잠시간 G장조로 옮겨간 듯한 느낌을 주는 동시에, 딸림화음으로의 해결을 생략함으로써 D장3화음을 보다 강조하는 효과를 낸다고 해석할 수 있다. 결과적으로 이 삽입구 구간은 원조성인 f#단조(혹은 F#장조)에 대한 네아폴리탄 조성인 G장조를 활용하여 하행3도 관계의 D장조를 강조한다. 이를 통해 제2주제의 조성을 암시하는 동시에 악장의 가장 중심이 되는 조성적 구조인 3도 아래의 Ⅵ를 강조하는 장치라 해석할 수 있다. 제시부의 두 개의 삽입구는 마디 26 첫 박에 이르러 제1주제의 완전정격종지로 제시부 전체를 끝맺는다.

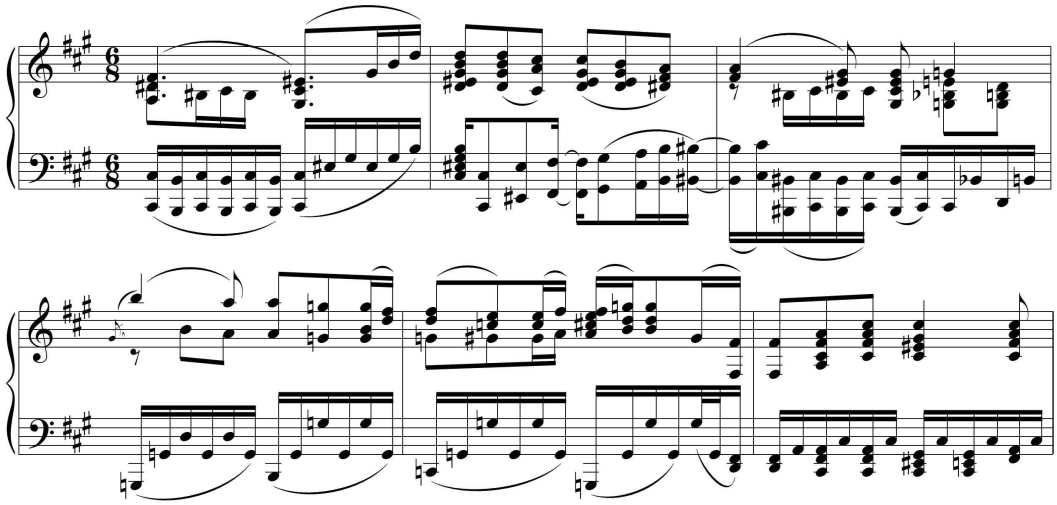
제시부 제2주제는 원조성에 대한 Ⅵ조성인 D장조에서 진행된다. 제1주제가 수직적, 화성적 진행을 기반으로 하였다면 제2주제는 수평적, 선율적 진행을 특징으로 한다. 그러다 마디 60에 들어 갑작스럽게 제1주제의 삽입구와 동일한 리듬형의 삽입구가 등장한다. 제1주제의 삽입구와 동일한 형태를 공유하고 있는 제2주제의 삽입구

역시 감7화음을 통해 등장한다. C#감7화음과 A#감7화음의 연속으로 시작된 삽입구는 B장3화음을 오래도록 연장한다. 기본위치 B장3화음의 연타 이후 E장3화음이 한 번 제시된 후 삽입구는 종료된다. 이는 곧바로 제2주제의 중심조성인 D장조의 딸림화음, A장3화음으로 이어지고 마디 63에서 완전정격종지한다. 이 삽입구 역시 특정 조성이 으뜸화음화 되었다고 볼 수는 없으나, 계속해서 강조되는 B장3화음을 중심으로 해석하였을 때 이번에는 삽입구가 네아폴리탄이 아닌 Ⅵ영역에서 나타난다고 말할 수 있을 것이다. 특히 제1주제 영역과는 다르게 삽입구 직후 곧바로 완전정격종지가 나타나 지체없이 종지를 완성한다.



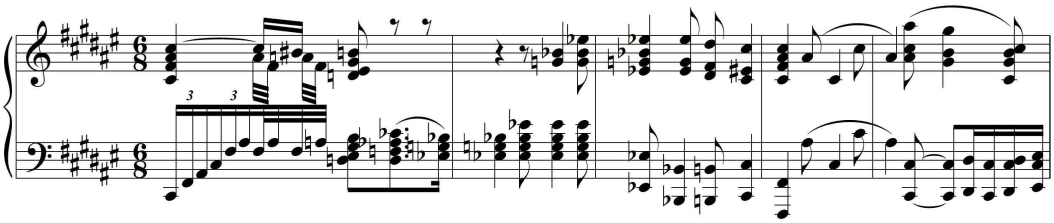
[악보 14] 3악장 마디 60-65

눈에 띄게 축소된 발전부를 지나, 원조성인 F#단조에서 진행하는 재현부 역시 삽입구 구간을 포함한다. 재현부 제1주제 영역의 가장 마지막 종지를 살펴보자. 마디 107 마지막 박의 C#감7화음을 통해 삽입구가 등장한다. G장3화음의 제2전위형을 거쳐, 마디 108 강박에서 G장3화음의 기본위치가 등장한다. 이는 제시부 제1주제영역의 두 번째 삽입구와 정확히 동일한 형태이며, 역시 Ⅵ로 해결된 뒤 완전정격종지로 종결구가 마무리된다.



[악보 15] 3악장 마디 105-110

3악장에서의 마지막 삽입구는 재현부 제2주제의 종결구에 등장한다. 마디 145부터 등장하는 삽입구는 두 번째 박과 세 번째 박에서 이명동음 화음인 E#감3화음≌D♭감3화음을 이용하여 시작한다. 이 마지막 삽입구는 이전의 삽입구들과는 다른 양상을 띤다.



[악보 16] 3악장 마디 145-149

우선 한 박 이상 줄어든 삽입구의 길이뿐 아니라, 항상 2개의 화음이 나타나던 삽입구들과는 달리 여기서는 E♭장3화음 단 하나만이 나타난다. 기보법을 생각하지 않고 음정만으로 살펴본다면 삽입

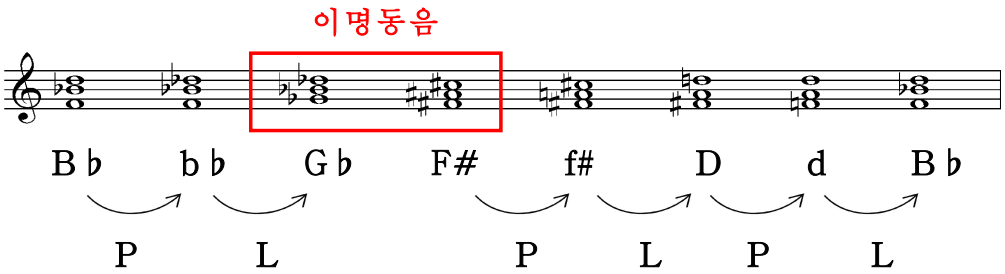
구 구간은 그저 F#장조의 Ⅵ로, 이어지는 Ⅳ-Ⅴ-Ⅰ와 함께 자연스러운 화성진행을 보여준다. 그럼에도 불구하고 이 구간을 또 다른 삽입구로 볼 수 있는 데에는 분명한 이유가 있다. E♭장3화음은 F#장조에서는 도출되지 않는 화음으로 D#장3화음과 이명동음관계를 가진다. 그럼에도 굳이 플랫임시표를 사용하여 이를 이명동음화음으로 표기한 것은, 이 구간에 분명한 변화가 내포되어 있다는 베토벤의 지시어로 해석할 수 있다. 그리하여 악장의 가장 최종 종지구에서까지 화성적 진행을 고의적으로 방해하는 삽입구를 사용하여 Ⅵ의 강조를 하고자하였던 작곡가의 의도를 찾아볼 수 있다.

2.2 같은으뜸음조와 이명동음조를 통한 조성 범위의 확장

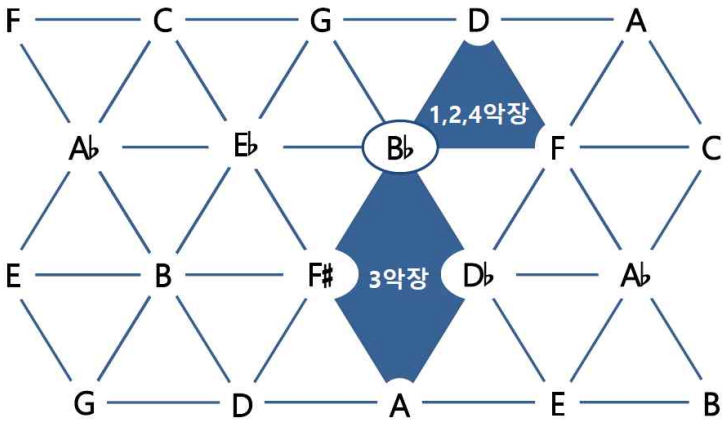
3악장에서는 확장된 조성 구조가 눈에 띄게 드러난다. 원조성인 F#단조가 재현부 이후 확장되어 F#장조로까지 범위를 넓혔다. 제시부 제2주제 구간에서 3도 하행한 D장조가 주요 조성으로 나타나며, 이후에는 다시금 원조성으로 돌아온 후 이것이 확장된다. 원조성인 F#단조를 중심으로, 이와 2개의 음을 공통음으로 갖는 L관계의 D장조가 제시부에서 나타난 후 다시금 원조성으로 돌아간다. 이는 재현부로 넘어가면서 역시 2개의 음을 공통음으로 갖는 P관계의 같은으뜸음조성 F#장조로 진행하게 된다.

베토벤이 3악장의 조성으로 선택한 F#단조는 기존에는 B♭장조와 상당히 먼 거리에 놓인 조성으로 취급되었으나, 같은 내림표 계열의 하행3도에 위치한 G♭단조와 이명동음관계를 통해 가까운 관계의 조성으로 옮겨갈 수 있었다. 이러한 조성 간의 관계는 기존의 음도이론의 측면에서 해석하자면 ♭Ⅵ≏#Ⅴ의 형태로, 결코 거시적 조성

구조의 관점에서 중요도가 높은 조성으로 인식되지 않았다. 그러나 네오리만 변형이론의 측면에서 보았을 때, 이는 공통음을 기반으로 더 이상 먼 거리에 놓인 조성관계가 아닌, 가까운 조에 속하는 조성관계로 그 관계성이 변화하였다. 이를 통해 Op. 106에서 이명동음조성의 사용은 조성 범위의 확장으로 이어짐을 알 수 있다.



[그림 10] Op. 106의 하행3도 조성구조를 만들어내는 이명동음 관계



[그림 11] Op. 106 전 악장 거시적 조성구조 톤네츠

Op. 106 전 악장의 거시적 조성구조를 톤네츠로 나타내면 결국 1,

2, 그리고 4악장의 중심조성인 B♭장3화음이 B♭음정을 공통음으로 하는 F#장3화음으로 진행하며, 이와 같은으뜸음조 관계에 있는 f#단3화음으로까지 그 범위를 넓히고 있음을 알 수 있다. 이는 기존의 소나타 형식에서 구조적 조성으로 사용되었던 딸림조성이 완전히 사라진 형태로, 결국 하행3도 관계의 조성구조가 확고히 자리한 것이다. 결국 Op. 106은 셍커가 1악장 제시부의 조성 진행에 대해 언급했던 "전통적인 으뜸화음-딸림화음 구조를 대체할 수 있는 전형적인 예"라는 평이, 1악장을 넘어서서 Op. 106의 전반에 드러나고 있음을 확인할 수 있다. 개별 악장뿐 아니라 전 악장을 아우르는 작품의 조성구조 역시 딸림조가 약화되고, 기존의 딸림조의 자리를 3도관계의 조성이 채움으로써 하나의 새로운 조성구조의 틀을 보여주고 있다. 혹자의 표현처럼 "이 시기 물감으로서 베토벤의 팔레트에는 관계조는 물론 병행 장단조, 네아폴리탄 조, 그리고 3도 관계의 먼 조들까지로 풍성했다. 페달톤과 화성의 확장 개념까지 구사하며 같은 기능의 화음도 다양하게 표현"[79]한 것이다.

79) 음악미학연구회, 『베토벤의 위대한 유산: 미학과 사회학으로 바라보기』 (서울: 모노폴리, 2020), 362.

Ⅴ. 결론

본 논문에서는 베토벤의 피아노 소나타 Op. 106 '함머클라비어'의 선율적 3도관계와 조성구조로써의 3도관계 사이의 연관성에 대해 고찰하였다. 모티브 분석을 중심으로 하는 기존의 연구들을 시대순에 따라 살펴보는 작업을 통해 선율적 3도관계가 Op. 106의 중심 모티브가 되어 작품 전반에서 등장하고 있는 것을 살펴보았으며, 선율적 재료를 넘어서서 작품 전체의 조성구조를 만들어내는 기본 단위를 구조적 장치로 상정하여, 구조적 장치가 작품의 전체 조성구조를 형성해 나가는 과정을 살펴보았다. Op. 106 내에서 구조적 장치로 사용되는 3도관계를 살펴봄으로써 선율적 재료로써의 3도관계와 조성구조로써의 3도관계 간의 관계성을 보다 실질적으로 고찰할 수 있었다.

결과적으로 이 소나타에 나타난 복잡한 화성적 상황과 3도하행 조성관계는 긴밀히 연결되어 있으며, 이는 확실히 딸림화음-으뜸화음 관계를 으뜸화음-3도화음 관계로 대체할 수 있는 방법임을 이 작품에서 알 수 있었다. 사실 이는 Op. 106을 '어렵게' 들리게 하는 가장 주된 이유이기도 하다. 귀는 전통적인 딸림화음-으뜸화음 종지에 익숙해져 있지만, 베토벤은 작품 전체에 걸쳐 그러한 전통적 해결을 내어주지 않는다. 대부분의 거대 종지는 네아폴리탄 화음과 나란히 병치되어 있으며, 원조성은 한참 뒤에야 이명동음 화성으로 반복될 뿐이다. 그러나 이러한 지점이 바로 이 작품의 표현성과 극적인 긴장감을 낳은 주된 요인이다.[80] 이렇듯 베토벤은 하이든, 모차르트를 이어받아 고전시대를 대표하는 조성구조를 넘어서서, 새로운 조성적 가능성으로써의 3도관계 조성구조를 제시하였음을 본 작품에서 실

80) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), 431.

질적으로 고찰하였다. 결국 조성구조의 변화가 시작되는 지점은 작품의 안에서 음악 단편의 형태로부터이며, 새로운 구조적 틀로써의 조성구조는 Op. 106 '함머클라비어'에서 완전히 정립되었다. 이러한 변화를 통해 베토벤의 피아노 소나타 Op. 106이 이후 낭만주의를 대표하는 3도관계 조성구조의 출발선에 놓인 작품으로 기록될 수 있을 것으로 기대한다. 분석이라는 방법론을 통해 얻을 수 있는, 또 얻어야 하는 음악의 의미를 헤포코스키와 달시의 말을 빌려 본고의 마지막 문장으로 쓰며 본 논문을 마친다.

> "모든 분석은 궁극적으로 음악의 해석학적 이해를 향해 나아가야 한다. 이는 의사소통체계이자, 인간성 문제에 대한 문화적 담론이자, 세상을 바라보는 창이자, 이념이자, 거대한 이해이다."[81]

81) Hepokoski and Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006), 603.

참 고 문 헌

1. 사전

Burnham, Scott. “Form.” In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. 880-906. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Hyer, Brian. “Tonality.” In *The Cambridge History of Western Music Theory.* edited by Thomas Christensen. 726-752. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

----------. “Tonality.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. 25, edited by Stanley Sadie, 583-594. Second Edition. New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

Kerman, Joseph, Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and Wiiliam Drabkin. “Beethoven, Ludwig Van.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 73-140. Second Edition. New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

2. 단행본

서정은. 『화성이론과 분석: 리만·포스트리만 기능이론 다시 읽기』. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2019.

음악미학연구회. 『베토벤의 위대한 유산: 미학과 사회학으로 바라보기』. 서울: 모노폴리, 2020.

Adorno, Theodor. *Beethoven: The Philosophy of Music.* Edited by

Rolf Tiedemann. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Caplin, William. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom.* New York: Oxford University Press, 2013.

Christensen, Thomas. *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis.* Chicago: University of Chicago Press, 2019.

Darlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music.* Translated by Mary Whittall. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Fétis, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie.* Berlin: A. M. Schlesinger, 1844.

Forbes, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven.* Princeton: Princeton University Press, 1967.

Hepokoski, James and Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* New York: Oxford University Press, 2006.

Hiemke, Sven. *Beethoven Handbuch.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009. 한독음악학회 역. 『베토벤: 삶과 철학, 작품, 수용』 . 서울: score, 2020.

Kinderman, William. *Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

Kopp, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music.* New York: Cambridge University Press, 2002.

Marston, Nicholas. *Heinrich Schenker and Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata.* England: Ashgate Publishing Limited,

2013.

Riemann, Hugo. *Handbuch der Harmonielehre.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1898.

----------. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notigen.* Berlin: Mar Hesses Verlag, 1919.

----------. *Musiklexikon.* Berlin: Hesses, 1919.

----------. *Vereinfachte Harmonielehre.* London: Augener & Co., 1893.

Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion.* New Haven and London: Yale University Press, 2002.

----------. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Schenker, Heinrich. *Der freie Satz.* Vienna: Universal Edition, 1935. Translated and edited by Ernst Oster. Maesteg: Pendragon Press, 1977.

----------. *Harmonielehre.* Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.

Tovey, Donald. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas.* London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1955.

----------. *Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 1944.

Yust, Jason. *Organized Time: Rhythm, Tonality, and Form.* Oxford: Oxford University Press, 2018.

3. 논문

송무경. “쉔커의 소나타 형식 재조명: 중단과 재현부의 재설계를 중심으로.” 『음악이론포럼』 23/2 (2016): 27-44.

Hatten, Robert. “Interpreting Expression: The Adagio Sostenuto from Beethoven’s Piano Sonata in B♭, Op. 106 (Hammerklavier).” *Theory and Practice* 19 (1994): 1-17.

Hepokoski, James. “Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory.” *Music Analysis* 35/1 (2016): 44-74.

Marie, Rule. “The Allure of Beethoven’s ‘Terzen-Ketten’: Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms.” Ph.D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011.

4. 악보

Beethoven, Ludwig Van. *Piano Sonata No. 29, Op. 106*. Edited by Heinrich Schenker. In *Complete Piano Sonatas*, vol. 2. Vienna: Universal Edition, 1918-21.

Abstract

Expansion of 3rd-relation in L. V. Beethoven's Piano Sonata Op. 106 'Hammerklavier'

Sanha LEE
Musicology·Music Theory, Dept. of Music
The Graduate School
Seoul National University

My primary argument concerns Beethoven's use of 3rd-relation in the *Piano Sonata in B flat major, Op. 106, 'Hammerklavier'*: expansion of 3rd-relation from motive to tonal structure. How does this work reveal the changes in the tonal structure, and in what form does this change appear? This paper starts from these questions. This issue has already been the focus of many Beethoven scholars, who considered *Op. 106* from their perspectives to answer these questions. There has been endless discussion of the melody, tonality, and form of the work for about 100 years, from Hugo Riemman to Schenker, Tovey, and

Kinderman to the recent Marie Rule. Nevertheless, it is regrettable that existing studies generally only show a 3rd-relation as a melodic material. The motif analysis describes the 3rd-relation developing into a transformation of the motif, but it is not clear enough about some parts of the section that are independent beyond the melody.

By expanding the view from motive to structure, 3rd-relation is revealed not only as motivic part but also as tonal structure as 'formative device'. Two types of formative devices, as shown in *Op. 106*, are: First of all, formative device that appears in the form of extension within a single movement appear as conflicts between the home key and the Neapolitan key in the first movement. This is caused by the juxtaposition of semi-tone key. Second, a new section, 'interrupted cadence' is inserted between the end of a cadence. This insert appears in specific key(Ⅵ) and this will also enhance the progress of the descending 3rd-relation tonal structure of the entire work. By analyzing the form in which the two formative devices appeared and the process of their development, I could examine the 3rd-relation was extended from motif to the area of the form.

keywords : Beethoven, Hammerklavier, 3rd-relation, formative device, Neapolitan tonality, Interrupted Cadence
Student Number **: 2017-24354**