

# 점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장

## - 모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로 -

한미숙(한국예술종합학교, 강사)

### 1. 들어가는 글

우리는 종종 악곡에서 이미 확장된 악구가 재등장할 때 더욱 확장되어 나오는 경우를 발견한다. 이러한 경우 작곡가가 일차적인 악구확장에 만족하지 않고, 추후에 이차적인 악구확장을 마련한 것으로 추측된다. 마치 작곡가는 우리 청자에게 앞서 제시한 악구확장을 기억해내면서, 더욱 심화된 형태의 이차적 악구확장에서 확장의 의미를 읽어내도록 초대하는 듯하다. 이러한 초대에 응답하여 필자는 청자의 입장에서 여러 단계의 악구확장을 통해 삽입한 음악적 아이디어를 계속 발전, 확대 시키려는 작곡가의 탐색과정을 따라가 보려고 한다.

우선 처음에 일어나는 악구확장에서 어떠한 아이디어가 삽입된 것인지 알아보고, 이로 인하여 악구와 주제 단락에 어떠한 변화를 초래하였는지 살펴본다. 그리고 다음의 이차적 악구확장에서 삽입된 아이디어가 변형 발전되거나, 또는 다른 새로운 아이디어가 추가되는 과정을 따라가 본다. 이러한 두 차례의 악구확장을 비교 관찰하고 전체 단락 안에서의 악구확장의 효과를 가늠해보면서, 우리는 작곡가의 세밀한 작곡 과정에 참여하는 체험을 할 수 있다.

본론으로 들어가기 전에 악구확장의 기본개념과 악구확장 방식에 대하여, 그리고 악구리듬 분석에 유용한 하이퍼박자의 개념에 대하여 잠시 살펴보려고 한다. 그런 다음에 점진적인 악구확장의 간단한 예를 제시하고 논문의 주제와 범위에 대해 설명하려고 한다. 만약 도입부의 설명이 필요 없다고 여겨지면 바로 1.5 논문의 주제와 범위로 건너뛰어도 된다.

## 1.1. 악구확장이란

악구확장(phrase expansion)은 기본악구(basic phrase)에 어떠한 변형을 가하여 악구를 길게 만드는 작업이다. 예전에는 악구연장(phrase extension)이라는 용어로도 불리었지만, 요즘은 악구확장이란 용어가 보편적으로 사용된다.<sup>1)</sup> 악구의 확장은 다음의 세 가지 방식으로 일어난다.<sup>2)</sup> 악구의 앞에 붙는 도입(introduction)과 악구 끝에 붙는 연장(extension), 그리고 악구 중간에 끼어 넣는 삽입(interpolation, 또는 insertion)이 있다. 앞의 두 경우는 악구를 그대로 두고 앞뒤에 첨가하는 방식으로서 외부적 확장(external expansion)이라 부른다. 반면 악구 삽입은 악구의 중간에 첨가하는 형태이므로, 내부적 확장(internal expansion)으로 부른다. 악구 삽입만이 악구의 내부적 공간 자체를 확장시킬 수 있다는 점에서 진정한 악구확장 방식으로 간주되기도 한다.<sup>3)</sup>

이러한 삽입에 의한 내부적 확장은 외부적 확장에 비해 감지하기 어려울 수 있다. 이는 기본악구 없이 삽입된 악구만 나올 때 특히 그러하다. 그러나 기본악구가 먼저 제시되고 삽입된 악구가 뒤따르는 경우 어떤 부분이 어떻게 삽입된 것인지 쉽게 알아차릴 수 있을 것이다. 예를 들어 선행-후행 악구로 이루어진 악절에서 선행악구가 8마디이고 후행악구가 12마디라면, 후행악구에서 악구확장이 일어났을 가능성이 크다. 이때 선행악구는 일종의 기준이 되는 악구(basic phrase)로서, ‘표준’(norm) 또는 ‘원형’(prototype)으로 간주된다.

1) 음악이론의 역사를 보면 바로크양식에서 벗어나 전고전주의(pre-classical) 양식을 거쳐 고전주의 양식이 정착되면서 악구 개념이 확실히 자리 잡게 된다. 따라서 18세기 중후반부터 이론가들은 악구와 연관된 주제들에 관심을 가지기 시작하여 악구의 분할이나 결합 그리고 악구확장 기법에 주목하게 되었다. 18세기 이론가 중에서 리펠(Riepel) 코흐(Koch), 키른베르거(Kimberger) 등이 특히 악구확장에 지대한 관심을 보였고, 20세기의 리만(Riemann)이나 쉐커(Schenker) 등에까지 이어진다. 18세기 악구이론에 대해서는 레스터(Joel Lester)의 *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Harvard University Press, 1992)의 6장을 참고할 것. 근래에는 쉐커의 분석이론을 적용하여 조성리듬(tonal rhythm) 또는 악구리듬(phrase rhythm)의 측면에서 접근하는 로쓰슈타인(William Rothstein)이나 비치(David Beach)의 연구들이 있다. William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer, 1989). David Beach, "Phrase Expansions: Three Analytical Studies," *Music Analysis* 14(1995), 27-47.

2) 악구의 확장이란 주제 일반에 대해서는 허영환, 한미숙 공저, 『조성음악의 구조와 분석』, (서울: 예술, 2012), 107-113을 참조하라. 그리고 비치와 맥크레랜드(Ryan McClelland)의 *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical Tradition* (New York and London: Routledge, 2012), 79-92 참조.

3) 쉐커는 외부적 확장의 경우 악구자체에서 일어나는 삽입이 아니라 악구들 사이의 삽입으로 간주한다. 예를 들어 도입에 의한 확장된 악구를 일종의 올림박을 가지는 악구로 보는 것이다. 따라서 쉐커는 외부적 확장을 진정한 악구확장으로 간주하지 않는다(각주 1의 Beach의 논문, 31).

## 1.2. 삽입에 의한 악구확장

흔히 악구 삽입이 일어나는 경우로 다음의 네 가지 방식을 거론한다.<sup>4)</sup> 1) 악구 중간에 악구의 일부를 반복하거나(그대로 또는 변형하여), 2) 악구의 마지막에 종지 회피를 통해 종지의 실현을 미루면서 삽입을 두는 경우, 3) 악구 중간에 페르마타 효과를 내는 감속 (composed-out deceleration)을 두어 곡의 흐름이 일시적으로 정체되거나 느려지는 경우, 그리고 4) 새로운 소재를 끼워 넣는 경우이다. 이 중에서 1) 악구 일부의 반복이나 2) 종지의 지연을 통한 삽입 방식이 압도적으로 많이 발견된다. 그에 비해 4) 새로운 소재의 삽입은 드물게 일어나며, 이때는 일종의 부연설명과 같은 괄호 효과(parenthetical effect)를 가져 온다. 한편 3) 감속을 가져오는 삽입은 특정화음 위에 머물면서 화성리듬이 급격히 느려지는 특징을 지닌다.

이러한 악구확장은 악곡의 진행과정이나 형식적인 측면에서 매우 중요한 작곡기법으로 여겨진다. 흔히 중요한 종지에서 마지막 화음의 출현을 연기시키면서 삽입을 두는 경우, 화성적 목표의 도달을 최대한 지연시키며 그만큼 극적 긴장감을 고조시킨다. 따라서 삽입에 의한 악구확장은 대부분의 경우 단락을 마감하는 종지를 앞두고 등장한다. 흔히 소나타 악장에서는 제2주제나 종결 주제의 끝 악구에 일어나는데, 이때의 종지는 제시부를 끝맺는 종지(즉 EEC: essential expositional closure) 또는 재현부를 끝맺는 종지(즉 ESC: essential structural closure)가 된다.<sup>5)</sup>

## 1.3. 악구확장과 하이퍼박자

악구확장은 거의 악구 안에서, 또는 악구들 사이에서 발생하므로 자연스럽게 악구리듬(phrase rhythm)에 영향을 미치게 된다.<sup>6)</sup> 악구확장으로 인하여 악곡은 규칙적인 패턴의 악구리듬에서 벗어나 다양한 길이의 불규칙한 악구 조합을 가지게 된다. 4마디나 8마디의 일정한 악구 대신에 긴 호흡의 부풀린 악구를 가지게 된다. 예를 들어 4마디+4마디 대신에 4+6, 4+8, 4+10, 4+12, 또는 8+10, 8+12, 8+16 등등의 악구조합이 가능하다. 따라서 악구확장은 다양한 악구리듬을 구사할 수

4) David Beach and Ryan McClelland, 위의 책, 83-96을 참조할 것. 좀 더 자세한 설명을 위해서는 Rothstein, 위의 책, 74-93을 참조할 것.

5) 헵코코스키(James Hepokoski)와 다시(Warren Darcy)가 *Elements of Sonata Theory* (Oxford University Press, 2006)에서 도입한 용어이다. 그들의 저서, 7장과 11장을 참조할 것.

6) 악구리듬의 정의를 위해서 Rothstein, 위의 책, 1장과 2장을 참조하시오.

있게 만드는 중요한 기법이라고 하겠다.

악구리듬을 효과적으로 표시하는 유용한 분석도구로서 사용되고 있는 하이퍼박자(hypermeter)에 관해 잠시 설명이 필요할 듯하다.<sup>7)</sup> 마디그룹에서 발생하는 박자개념을 하이퍼박자라고 부른다. 이는 한 마디 안에서의 박의 관계를 마디그룹에 적용하는 것으로 마디 레벨에서 발견되는 상위박자인 셈이다. 가령 4마디 악구의 경우 4/4박자의 한 마디처럼 다루어져, 1234의 하이퍼박자로서 표시한다. 따라서 마디 안에서 적용되는 박자악센트가 하이퍼박자의 마디에도 적용된다(4/4박자에서 강-약-중-약). 즉 하이퍼박(hyperbeat) 1과 3이 하이퍼박 2와 4보다 강한 박이 된다. 그러나 실제 악곡에서 하이퍼박자를 발견하고 적용하는 작업은 결코 단순하지 않다. 단지 도식적인 마디 번호 매기기에 그치는 것이 아니라 무엇보다 악구 구성과 조성구조를 고려하여야 하기에, 종지나 화성진행, 선율구성 등을 통합적으로 연결하여 바라보아야 한다.<sup>8)</sup>

악구확장 이전의 기본악구는 주변의 하이퍼박자를 따른다. 그러므로 악구가 확장되었을 때 기본악구의 하이퍼박자가 유지되는데, 이를 기저 하이퍼박자(underlying hypermeter)라고 부른다. 한편 확장 과정에서 새로 등장하는 마디들은 표면 하이퍼박자(surface hypermeter)를 형성하게 된다.<sup>9)</sup> 다음 본문의 분석과정에서 삽입된 마디는 기저 하이퍼박자(약자로 U-H)에서 괄호 안에 넣어 표시되거나 연장된 마디는 -로 표시되며, 기저 하이퍼박자에는 포함되지 않는다.

#### 1.4. 확장된 악구의 재확장

대부분의 경우 삽입에 의해 확장된 악구가 다시 재현될 때(이조되어) 거의 같은 모습으로 등장하게 된다. 그러나 간혹 확장된 악구가 재현될 때 이전의 삽입과정을 바탕으로 하여 추가 삽입이 들어가거나, 다른 방식의 삽입과정이 덧붙여지는 경우들이 발견된다. 이러한 경우 작곡가는 일차적인 악구 확장을 바탕으로 하여 더욱 심화된 이차적인 악구확장을 시도한 것으로 여겨진다.

7) 악구리듬과 하이퍼박자에 대한 상세한 설명은 필자의 논문, “악구리듬과 하이퍼미터,” 『음악논단』 14 (2000), 67-85에 나와 있다.

8) 하이퍼박자를 둘러싼 쟁점에 관하여 레스터(Joel Lester), *The Rhythms of Tonal Music* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986), 6장(157-194)을 참조할 것.

9) 간혹 악구확장으로 인해 생기는 복잡한 상황에서 표면 하이퍼박자와 기저 하이퍼박자 사이에 갈등이 생기기도 한다(Rothstein, 위의 책, 97).

마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
U-H	1	2	3	4	1	2	(			)	3	4
진행	I	II <sup>6</sup>	V	VI	I	II <sup>6</sup>	(			)	V	I

(표 1 a) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 1-12.

(악보 1 a) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 1-12.

여기서 간단한 예로서 모차르트의 클라리넷 오중주 A장조 (K. 581) 3악장 중의 트리오 II에 나오는 악구확장을 살펴본다. 1789년에 작곡된 오중주의 3악장은 미뉴엣-트리오-미뉴엣-트리오-II-미뉴엣의 다섯 부분으로 되어 있다.<sup>10)</sup> 처음 4마디 악구는 반중저나 IAC 대신에 속임중저로 처리하였고, 마디6의 II<sup>6</sup> 화음 위에 거대한 페르마타가 붙은 듯이 일시 정지한 것처럼 보인다(악보

10) 트리오II의 첫 12마디에 대한 상세한 분석은 Beach & McClelland 책(85-87)에 실려 있다.

1a 참조). 마디 6에 나오는 클라리넷의 상행 아르페지오(B-D-F#)가 마디 7-8의 바이올린 파트에서 메아리효과처럼 반복된다. 그리고 낮은 음역에서 3연음부로 시작하는 클라리넷의 긴 아르페지오 음형이 새롭게 느껴지나, 놀랍게도 마디 10의 선율이 원래 마디 2의 셋째박의 D-B 하행 아르페지오로 돌아와 마디 11의 A음으로 연결된다. 이곳의 악구확장은 4마디 하이퍼박자를 갖는 기본악구를 바탕으로 하여 마디 2의 II<sub>6</sub> 화음위에서 잠시 멈추었다가 다시 하이퍼박 3으로 연결되는 모습이다. 괄호 안은 삽입된 부분을 표시한다(악보 1a와 표 1a 참조). 결과적으로 8마디 기본 악구가 중간에 4마디 삽입으로 인해 12마디로 확장된 것을 알 수 있다.

위의 확장된 악구가 다시 등장하는 곳은 마디 36-51이다(악보 1b). 이곳에서 역시 하이퍼박 2(마디 41)에서 4마디 삽입이 일어나고 이어서 4마디 삽입이 추가된다. 클라리넷의 상행 아르페지오 음형과 짧은 응답(현파트)이 번갈아 나오는데, 이들의 성부 진행은 단순 반복이 아니라 2마디마다 순차 상행한다(가장 높은 음을 연결하면 F#-G-A). 따라서 화성도 II<sub>6</sub>에만 머물지 않고 순차적으로 움직인다. 악보 1b는 II<sub>6</sub>(마디 43)에서 IV<sub>6</sub>(마디 47)으로 움직였다가 다시 같은 화음으로 돌아오는 과정을 보여준다(II<sub>6</sub>-V<sub>43</sub>/IV-IV<sub>6</sub>-II<sub>65</sub>).

이때 베이스선율을 연주하는 첼로가 삽입부분에서 한 옥타브위로 올라가 연주하다가 삽입 끝에서(마디 49) 원래 음역대의 D음으로 복귀한다. 즉 악구확장 이전의 II<sub>6</sub>과 이후의 II<sub>65</sub>를 연결 짓는다. 역시 삽입의 마지막 마디에서 클라리넷이 다시 D-B로 돌아오고(마디 49) 하이퍼박 3-4로 마감한다. 마디 10과 마디 49를 비교해보자. 두 번째 악구확장에서는 II<sub>6</sub> 화음에 머물기보다 자체적인 화성진행을 이끌어가는 듯하지만, 결국은 같은 화음(II<sub>65</sub>)으로 돌아옴으로써 같은 화음(II)의 연장이었음을 확실히 보여준다(표 1b 참조).

마디	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
U-H	1	2	3	4	1	2	(							)	3	4
진행	I	II <sup>6</sup>	V	VI	I	II <sup>6</sup>	(							II <sub>65</sub> )	V	I

(표 1b) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 36-51.

The image shows a musical score for a Clarinet Trio II, measures 36-51. The score is in G major and 3/4 time. It features a clarinet part with six numbered phrases (1-6) and piano accompaniment. Dynamics include p, mf, and p. The piece concludes with 'Memento da capo senza replica'.

(악보 1b) 모차르트. 클라리넷 오중주 A장조, K. 581, III, Trio II, 마디 36-51.

### 1.5. 논문의 주제와 범위

본 논문은 위와 같이 확장된 악구가 재등장할 때, 더욱 확장된 모습으로 나오는 경우를 살펴 보려고 한다. 흔히 작곡가의 스케치북에서 발견되는 작곡과정을 살펴보면, 나중에 악구확장을 통해 추가된 내용을 그 이전으로 돌아가 다시 적용하는 경우도 종종 일어난다. 이처럼 작곡가는 유사한

패시지에서 일률적으로 같은 내용의 악구확장을 적용하기도 하는데, 이 글에서는 작곡가가 일차적인 악구확장을 그대로 두고, 추후에 이차적인 악구확장을 시도한 경우를 다루어 본다.

음악의 상호 소통이란 측면에서 작곡가와 청자의 관계를 고려해 본다. 작곡가가 일차적인 악구확장에 만족하지 않고 심화된 형태의 이차적 악구확장을 마련하였다면, 작곡가는 청자로 하여금 앞서 제시한 악구확장을 기억해내면서, 더욱 추가된 악구확장에서 새롭게 만들어진 확장의 의미를 읽어 내기를 바랐을 것이다. 따라서 필자는 청자의 입장에서 이러한 작곡가의 행보를 따라가며, 여러 단계의 악구확장을 통해 삽입한 음악악적 아이디어를 계속 발전, 확대시키는 일련의 과정을 탐색해보려고 한다.<sup>11)</sup>

그렇다면 이러한 점진적인 악구확장을 시도하는 작곡가의 의도는 무엇일까 생각해본다. 필자의 추측은 다음과 같다. 작곡가가 소나타 악장의 재현부에서 마지막 중요한 종지를 앞두고 제시부에 시도했던 악구확장의 의미를 더욱 심화하여 깊은 인상을 남기려는 듯하다. 또는 확장부분을 마치 독립된 공간에서의 즉흥연주를 하듯이 고유한 장식을 첨가하여 결국 공간의 추가적인 확장이 마련될 수 있다. 혹은 재현부의 마지막 단락에서 악장 전반에 대한 고찰을 통해 확장 주변의 다른 곳에도 악구확장을 적용하여 단락과 부분을 새로운 모습으로 제시하기도 한다. 간혹 악곡 고유의 분위기와 형식과 연관되어 추가적 악구확장이 시도되기도 한다.

이 글에서 필자는 이론적인 측면에서 접근하기보다는 악구확장의 재확장을 포함하는 곡들에서 발견되는 확장의 다양한 방식에 주목하여 살펴보고 있다. 이들을 몇 가지 차별화된 유형으로 나누어 본다. 먼저 1) 일차적 악구확장의 삽입부분을 더욱 심화시키는 경우로서, 처음 시도한 삽입 안에서만 새로운 내용을 추가한다(K. 581/III, K. 333/I). 2) 일차적인 악구확장에서의 삽입된 부분 이외의 다른 곳에서 삽입을 추가한다. 즉 기존 삽입과 함께 별도의 다른 삽입을 마련하는 것이다(K. 533/I, Hob: 33/I, 43/I). 3) 이차적인 악구 확장 과정에서 점차 삽입의 규모와 비중을 늘려가면서 결국 악구확장은 단락의 확장으로 발전한다(K.576/I, Hob: 34/I).

본 논문에서 고전주의 양식에 가장 충실한 모차르트와 하이든의 작품 중에 피아노 소나타를 위주로 하여 악구확장의 다양한 경우들을 살펴보고 있다.<sup>12)</sup> 이 두 작곡가는 고전시기 양식이 확립

11) 예를 들어 모차르트의 《돈지오반니》 중에서 젤리나(Zerlina)와 돈지오반니가 부르는 이중창 ‘La ci darem la mano’을 보면 두 차례에 걸친 악구확장이 등장한다. 첫 번째는 젤리나가 돈지오반니의 유혹에 흔들리나 저항하는 장면을, 두 번째는 그의 유혹에 완전히 넘어가는 과정을 묘사한다. 이 두 곳에서의 악구리듬의 처리방식과 악구확장 기법은 악곡의 극적 전개에서 매우 중요한 역할을 수행한다. 자세한 설명은 버크하르트(Charles Burkhardt)의 논문 “How Rhythm Tells the Story in ‘La ci darem la mano,’” *Theory and Practice* 16(1991), 21-36을 참조할 것.

된 시기에 활동하면서 비교적 규칙적이고 안정적인 악구구성을 기반으로 하여 악구확장을 구사하였기 때문에, 그 효과가 즉각적으로 감지된다.<sup>13)</sup> 이 글에서 다루는 피아노 소나타 작품들은 주로 1770년대와 1780년대에 출판된 곡들로서 소나타 형식이 어느 정도 정착된 시기에 쓰여진 곡들이다.<sup>14)</sup> 삽입을 통한 악구확장은 각기 제시부와 재현부의 제2주제나 종결주제에서 발견되는데, 제시부와 재현부를 마감하는 종지를 적극적으로 강조하기 위하여 악구확장을 적극 활용하고 있다. 또한 악구확장의 재확장을 통하여 제시부보다 재현부에서 악구확장을 심화하여 강조하거나 다른 각도에서 조명하기도 하는데, 결국 이러한 방식은 재현부에서의 악구확장을 더욱 극적인 사건으로 부각시키고 있다. 즉 EEC(essential expository closure)보다는 ESC(essential structural closure)를 강조하기 위해 악구확장기법이 사용되었다고 볼 수 있다.<sup>15)</sup>

## 2. 삽입된 부분에서의 추가 삽입

먼저 살펴 볼 유형은 삽입된 부분에 한정되어 이차적 확장이 일어나는 경우이다. 즉 악구확장의 삽입부분을 더욱 강화시키는 경우로써, 삽입부분에서만 새로운 내용이 추가된다. 가장 일반적으로 발견되는 유형이며, 위에서 살펴 본 악보1의 경우도 이에 속한다. 이 글에서는 대표적인 예로써 모차르트의 경우만 언급하려고 한다.

### 2.1. 모차르트, 피아노 소나타 Bb장조 K. 333, I

모차르트가 1778년에 작곡한 소나타로서, 1악장 제시부 중에서 제2주제군의 둘째주제(ST-II;

- 
- 12) 대중을 위한 교향곡이나 협주곡의 경우보다는 친밀한 분위기에서 소규모의 연주자와 청자가 소통하는 실내악이나 피아노 소나타 등에서 비교적 악구확장 기법을 자유로이 활용하는 경향이 있다.
- 13) 고전시기의 작품에서 발견되는 악구의 구조와 구성에 관해 래트너(Leonard G. Ratner)의 설명이 도움이 될 것이다. *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980)의 3장과 5장을 참조할 것.
- 14) 18세기 후반에 악구확장을 심도 있게 논의한 하인리히 코흐의 이론에 따라 하이든과 모차르트의 피아노 소나타 일부 악장을 분석한 정윤경의 “18세기 코흐(Koch)의 악구(phrase) 이론과 그 적용,” (한국예술종합학교 석사학위논문, 2003)을 참조할 것.
- 15) Hepokoski와 Darcy, 위의 책, 7장과 11장을 참조할 것.

Second Theme II)에서 악구확장이 발견된다. 이 주제(마디 39-50)는 8마디의 문장구조(2+2+4)로 볼 수 있다. 그 이전의 제2주제군의 시작주제(ST-I)는 8마디 선행악구와 8마디 후행악구로 이루어진 악절구조로 되어 있어서 ST-II 주제도 8마디 기본악구로 보는 것이 나올 것이다. 8마디 하이퍼박자에서 마지막 8번째 마디의 종지적 목표 화음(I)을 앞두고 네 마디의 삽입이 끼어든다. 삽입은 하이퍼박 5-6-7마디와 유사한 소재로 시작하는데, 오른손과 왼손의 음형이 서로 바뀌어 2분음표 음형은 왼손에, 8분음표 음형은 오른손에 나타난다. 마디 47-48에서 하행5도 동형진행(V<sub>65</sub>/II-II-V<sub>65</sub>-I)으로 다시 I화음으로 돌아오기 때문에 삽입된 세 마디는 결국 I화음의 연장으로 본다. 그리고 마지막 마디에서 II<sub>6</sub>-V-I 종지적 진행을 이어간다(악보2a와 표2a 참조).

마디	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
U-H	1	2	3	4	5	6	7	(5	6	-	7)	8
진행				I-	IV-V	-VI	I I <sup>6</sup> -V	(I-	V <sub>65</sub> /II-II	V <sub>65</sub> -I	II <sup>6</sup> -V)	I

(표 2a) 모차르트, 피아노 소나타 B $\flat$ 장조, K. 333, I, 제시부, 마디 39-50.

(악보2a) 모차르트, 피아노 소나타 B $\flat$ 장조, K. 333, I, 제시부, 마디 39-50.

재현부에서는 제시부의 삽입을 따라가다가 삽입부분 자체를 더욱 확대시킨다. 기본악구 8마디에 4마디 삽입대신에 10마디 삽입이 들어가서 모두 18마디를 차지한다. 삽입된 부분의 하행5도 동형진행을 마디 143부터 147의 첫 박까지 이어나간다(즉 2마디를 5마디로). 동형진행을 온음계적 진행으로 바꾸어 간략하게 표시하자면 VI-II-V-I-IV-VII-III-VI-II 진행이다. 마지막 II<sub>65</sub>(V<sub>65</sub>/V)화음은 V로 바로 가지 않고 우회적 진행을 이어가는데, V화음 대신에 I<sub>64</sub>화음으로(마디 147과 149) 연결되고, 다시 I화음(마디 150)과 I<sub>6</sub>화음(마디 151)으로 이어지면서, 결국 거대한 I화음의 연장임을 드러낸다. 이 때 맨 윗 성부에 높은 B<sub>b</sub>음이 계속 강박에 올리면서 마치 페달음과 같이 행세하여 페르마타 효과를 주고 있다(마디 147-149). 일련의 화성진행이 딸림예비화음의 성격을 지니고 있어서 강력한 V화음의 등장을 예고하는 듯하나, 예상을 깨고 I<sub>64</sub>화음으로 대체되는 듯 하다가 결국 I화음으로 고정된다.

마디	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152
U-H	1	2	3	4	5	6	7	(									)	8
진행							I I <sup>6</sup> -V	( I	V <sub>65</sub> /II-I I	V <sub>65</sub> -I	I V <sub>65</sub> -VII	V <sub>65</sub> /VI -VI	V <sub>65</sub> /V-	-	I <sub>64</sub> -	I-	I <sup>6</sup> -I I <sup>6</sup> -V	I

(표 2b) 모차르트, 피아노 소나타 B<sub>b</sub>장조, K. 333, I, 재현부, 마디 135-152.

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 135-137) contains sections 1, 2, and 3. The second system (measures 138-141) contains sections 4, 5, 6, and 7. The third system (measures 142-147) is a single section. The fourth system (measures 148-152) contains section 8. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, and *crescendo*. Trills (*tr*) are present in measures 149 and 150. Slurs are used for phrasing in measures 135-137, 138-141, and 148-152.

(악보 2b) 모차르트, 피아노 소나타 B♭장조, K. 333, I, 재현부, 마디 135-152.

삽입의 끝 부분으로 갈수록 4분음표마다 화음이 바뀌어 화성리듬이 점차 빨라지고 크레센도, 포르테와 피아노로 이어지는 셈여림 표시로 인해 종지에 대한 기대감을 증가시킨다(마디 147-151). 원래의 하이퍼박 7(마디 141)과 유사한 선율진행과 화성진행(II65-V-I)으로 종지를 마련하고(마디 151), 제시부에서와 같이 한 옥타브 아래의 음역으로 내려온다(악보 2b 참조). 제시부와 비교하자

면 제시부의 확장부분에서 I화음의 세 마디 연장에 그치지 않고, 재현부에서는 계속 동형진행을 이어나가면서 VI화음에 도달하도록 함으로써 I-VI-II6의 하행 아르페지오 진행을 보여준다. (표에 나오는 화성진행은 지면상 모두 포함시킬 수 없을 경우에 간추려서 대표화음으로 표시된다.)

### 3. 삽입부분외에 별도로 새로운 삽입 추가하기

소나타 악장에서 제시부의 악구확장이 재현부에서 다시 나타날 때, 삽입 자체에서의 확장을 모색하기보다는 악구의 다른 곳에서 새로운 삽입을 시도한다. 즉 기존 삽입과 함께 별도의 삽입을 마련하여 악구확장을 심화하고 전체적인 악구와 단락의 주변 공간을 팽창시키는 효과를 가져 온다. 그러한 예로써 모차르트의 F장조 피아노 소나타(K. 533) 그리고 하이든의 D장조 피아노 소나타(Hob: 33)와 A b장조 소나타(Hob: 43)를 살펴본다.

#### 3.1. 모차르트, 피아노 소나타 F장조 K. 533, I

모차르트는 1788년에 쓴 F장조 피아노 소나타 재현부에서 원래의 삽입을 그대로 두고 악구의 다른 곳에 별도의 삽입을 두 차례 추가하는 방식을 택하고 있다. 이 소나타의 1악장과 2악장에서 매우 긴 길이의 악구 구성과 함께 대위적 성부 진행과 복잡한 화성진행이 얽혀 있는 짜임새를 발견할 수 있는데, 이는 작곡가의 후기 양식을 보여준다. 예를 들자면 1악장에서 제1주제는 마디 31에 이르기까지 종지가 등장하지 않는다. 이처럼 긴 호흡의 주제들로 이루어진 제시부의 길이는 102마디를 차지하는데, 1주제와 2주제(마디 41), 그리고 종결주제 모두 단일선율로 시작하는 것이 특별하다.

제시부의 종결주제(마디 66-89)는 C장조에서 낮은 음역의 단성부로 시작하는데, V페달음 위에 한동안 머물다가(마디 70-75) d단조로 잠시 이동하지만 곧 C장조로 돌아온다. 모두 24마디이고, 정격중지(PAC)는 한번뿐이다(마디 89). 마지막 최종중지의 I화음을 앞두고 거대한 7마디의 삽입이 일어난다(마디 82-88). 삽입은 반감7화음으로 시작하여(vii65/V) 일종의 속임중지(DC)의 효과를 동반한다. 삽입부분의 화성진행은 딸림예비화음의 연장으로써 마지막에 V화음에 도달한다. 이는 베이스에서 음도5를 중심으로 한 이중보조음(A-G-F#-G-A b-G) 선율에서 분명히 드러난다.

흥미롭게도 삽입을 시작하는 화음은 앞서 나왔던 속임종지의 화음(마디 22)과 같다(단지 조만 바뀌었을 뿐 같은 vii<sup>65</sup>/V이다).

그렇다면 악구 삽입이 수행하는 역할은 무엇일까? 8분음표 리듬으로 움직이던 악구가 삽입부분에서 3연음부 리듬으로 바뀌어 진행되다가 16분음표 리듬(마디 87)과 트릴로 이어지므로, 리듬활동이 점차적으로 활발해지게 된다. 이와 동시에 딸림예비화음을 통해 V화음을 준비하는 과정을 충분히 거치기 때문에, 청자는 제시부를 마감하는 강한 종지(EEC)의 등장을 기대하게 된다 (악보3a 참조).

마디	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82-88	89
U-H	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	(삽입)	9
진행															I-II <sup>6</sup>	V	( )	I

(표 3a) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 66-89.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is annotated with circled numbers 1 through 9, indicating specific musical ideas or structures. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The annotations are placed above the notes, often spanning multiple measures. The first system (measures 66-71) contains annotations 1-6. The second system (measures 72-76) contains annotations 7-9. The third system (measures 77-81) contains annotations 4-8. The fourth system (measures 82-85) contains annotation 9. The fifth system (measures 86-89) contains annotation 9. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

(악보 3a) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 66-89.

재현부에서의 종결주제(마디 193-226)를 보자. 24마디였던 제시부의 종결주제가 재현부에서 34마디로 늘어나게 된다. 종결주제가 시작되고 8마디 후에 새로운 추가삽입(1)이 일어난다(마디 201-206). 왼손이 단선을 종결주제를 연주할 때 오른손에 제1주제 선율이 같이 나와 대위적 2성부를 이루면서, 높은 음역으로 상승한다. 삽입의 마지막 마디(206)는 자연스럽게 악구의 다음 부분인 마디 207의 V페달로 연결된다. 종결주제와 1주제가 동시에 등장하는 곳은 이곳뿐이어서, 작곡가는 반진행하는 두 주제 선율의 새로운 연결 가능성을 새롭게 제시하여 보여주고 있다(악보3b 참조).

그 이후에 마디 207부터 마디 214까지는 제시부와 같이 진행하다가 제시부의 삽입부분(7마디)을 앞두고 4마디의 추가삽입(2)이 마련되었다. 마디 213-214의 음형과 반주형을 계속 지속시키면서 연속 감7화음으로 반음계적으로 하행하다가(C-B-B $\flat$ -A) 앞의 진행과 같은 II $\flat$ -V 진행으로 돌아온다(한 옥타브 아래로). 연속 감7화음의 표기를 보면, 마지막 감7화음(마디 216 둘째 박)은 시작 감7화음(마디 215 첫째 박)과 같은 표기를 사용하여 II로 가는 부감7화음으로(vii $\flat$ 6/II) 가능하게끔 하였다.

그렇다면 원래의 7마디 거대한 삽입을 앞두고 4마디 추가삽입을 별도로 마련한 이유는 무엇일까 생각해본다. 바로 삽입에 들어가기에 앞서 삽입을 준비하는 단계로 추가삽입(2마디)을 마련하여 결과적으로 삽입부분을 더욱 조명하기를 작곡가가 원했을 수 있다. 추가삽입으로 인하여 마지막 종지적 진행의 성격은 수정된다. 감7화음의 연속적인 사용으로 화성적 방향성이 상실되면서 조성적인 모호함과 긴장감을 야기한다. 즉 모호함을 거치고 나서 마련된 종지적 진행(마디 217-218)은 더욱 안정되고 확실한 종지의 출연을 기대하는 것으로 보인다. 그러나 원래의 삽입부분이 등장하면서 역시 반감7화음의 등장을 맞이하게 되고, 우리는 결국 엄청나게 늘어난 길이의 악구와 마지막 종결을 체험하게 된다. 한편 추가삽입(2)으로 인해 한 옥타브 아래로 이동하면서 원래의 삽입부분의 음역과 자연스럽게 이어진다(악보3b와 표3b 참조).

193 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

199 ⑦ ⑧ *tr* 추가삽입 1

204 ① ②

209 ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

214 ⑧ 추가삽입 2

218 기존삽입

Detailed description: The image shows a piano score with six systems of music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 193-198) is divided into six measures labeled ① through ⑥. The second system (measures 199-203) starts with measures ⑦ and ⑧, followed by a section labeled '추가삽입 1' (Additional Insertion 1) which includes a trill (*tr*) and a bracketed section. The third system (measures 204-208) contains two measures labeled ① and ②. The fourth system (measures 209-213) contains five measures labeled ③ through ⑦. The fifth system (measures 214-217) starts with measure ⑧, followed by a section labeled '추가삽입 2' (Additional Insertion 2) with a bracketed section. The sixth system (measures 218-222) starts with a section labeled '기존삽입' (Existing Insertion) with a bracketed section. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings.



(악보 3b) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 재현부, 마디 193-226.

마디	193	194	195	196	197	198	199	200	201-206 (추가 삽입1)	207	208	209	210	211	212	213	214	215-218 (추가 삽입2)	219-225 (기존 삽입)	226
U-H	1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7	8			9
진행																I-II <sup>6</sup>	V	( )	( )	I

(표3b) 모차르트, 피아노 소나타 F장조, K. 533, I. 제시부, 마디 193-226.

### 3.2. 하이든, 피아노 소나타 D장조, (Hob. XVI: 33)

하이든의 D장조 소나타는 1784년에 다른 곡들과 함께 출판되었으나, 그 이전 1778년경에 작곡된 것으로 추정된다. 1악장 제시부의 종결주제(마디 43-58)는 16분음표 음형으로 이루어진 주제로서 단순한 화성진행(I-IV-II<sup>6</sup>-V-I)을 기반으로 움직인다. 종지의 마지막 I화음을 남겨두고 반복에 의한 삽입이 끼어든다(마디 48-57). 6마디 기본악구에서 하이퍼박자의 하이퍼박 4(II<sup>6</sup>)를 엄청나게 늘리고(마디 51-55), 이어서 하이퍼박 5(V)를 두 마디(마디 56-57) 늘려서 종지를 마련한다(표 4a 참조).

삽입부분에서 II<sub>6</sub>화음 위에서 오른손의 음형을 점차 상행시켜(F#-높은D) 높은 음역으로 끌어올리며, 중간에 페르마타와 빠르기 변화(Adagio)와 함께 마치 카덴차처럼 꾸밈음을 추가하여 연주해야 할 듯한 분위기, 즉 즉흥연주의 분위기로 몰고 간다. 그러다가 왼손의 확실한 3성부 화음 반주로(마디 55-56) II<sub>6</sub>-V-I의 정격종지를 마련한다. 이는 제2주제에서도 정격종지가 없었기 때문에, 딸림조에서 처음 등장하는 정격종지(EEC)가 된다.

마디	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58
U-H	1	2	3	4	5	(1	2	3	4	-	-	-	-	5	-)	6
진행	I	IV	II <sup>6</sup>	-	V	(I	IV	II <sup>6</sup>	-	-	-	-	-	V	-)	I

(표 4a) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 제시부, 마디 43-58.

The musical score shows six numbered sections (1-6) across three systems. Section 1 (measures 43-44) is marked 'a tempo'. Section 2 (measures 45-46) is marked 'adagio'. Section 3 (measures 47-48) is marked 'a tempo'. Section 4 (measures 49-50) is marked 'adagio'. Section 5 (measures 51-52) is marked 'a tempo'. Section 6 (measures 53-54) is marked 'adagio'. The score concludes with a fermata and a final cadence in measure 58.

(악보 4a) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 제시부, 마디 43-58.

재현부의 종결주제에서도 역시 5마디 진행이후 삽입이 일어난다. 삽입부분에서(마디 166-173) 하이퍼박 1-2마디의 I-IV 진행이 하행5도 동형진행으로 반복되어 한 옥타브 아래의 같은 화음(I)에 도달한다. 그리고 제시부에서와 같은 악구확장이 뒤따라 나온다. 삽입된 동형진행 패시지에서 왼손이 4분음표 대신 8분음표 둘로 나뉘어 연주하여 화성적 의미를 강화한다. 동형진행 패턴의 두 번째 화음마다 왼손이 오른손을 병진행으로 10도 아래에서 따라가는데, 이러한 병진행 짜임

새는 발전부에서 발견된다.

마디	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173-182	183
U-H	1	2	3	4	5	(추가삽입)						(기존삽입)		6
진행	I	IV	II <sup>o</sup>	-	V	(I.	IV	VII	III	VI	II	V	I.) IV - II <sup>o</sup> - V	I

(표 4b) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 재현부, 마디 161-183.

(악보 4b) 하이든, 피아노 소나타 D장조, XVI: 33, I, 재현부, 마디 161-183.

발전부의 재경과구(retransition)에서 양손이 6도로 병진행하는 유사한 패시지(마디 107-109)가 나오는데, 같은 종결주제(마디 167)를 사용하고 있다는 점이 흥미롭다. 아마 재현부에

서 종결주제를 작곡할 때 발전부에서의 병진행을 기억하고 있다가, 이와 유사한 10도 병진행 동기를 확대 사용한 것으로 유추된다.

동형진행으로 인해 시작지점의 으뜸화음으로 다시 되돌아오으로써 8마디 전체가 I화음의 연장(prolongation)으로 기능하므로, 한 마디가 8마디로 확장된 것으로 볼 수 있다(표 4b에서 별표로 표시됨). 그러나 확장된 부분의 하이퍼박자를 보면 하이퍼박 8(마디 173)이 다시 하이퍼박 1로 재해석되어야 한다. 그렇다면 마디 173앞에 7마디가 삽입된 듯이 보이기도 한다(표 4b 참조). 그 이후의 삽입 부분에서는 제시부에서의 페르마타와 빠르기 변화를 두지 않은 대신, 16분음표 음형이 음역을 넘나들면서 이동한다(마디 175-179). 그리고 V-I 중지(ESC)로 이어진다. 결과적으로 6마디 기본악구를 가지고 제시부에서는 하이퍼박 4-5를 늘려 16마디로 확장시키고, 재현부에서는 하이퍼박 4-5 이외에도 추가로 하이퍼박 1-2를 늘여서 23마디로 확장시킨 것이다.

### 3.3. 하이든, 피아노 소나타 A b 장조 (Hob: XVI: 43)

하이든의 Ab장조 소나타는 1783년에 출판되었으므로 그 이전에 쓰여진 것으로 추정된다. 제시부의 종결주제는 마디 37에서 시작되는데, 마디 41에서 종지의 I화음을 앞두고 삽입이 일어난다. 이때 삽입부분(마디 41-42)은 바로 앞의 하이퍼박 3(마디 39)에서 왼손과 오른손의 음형만 바꾸어 사용한 것이다. 즉 오른손의 3연음부 스케일 음형이 왼손으로 이동한 것인데, 음형이 뒤바뀌면서 화성진행은 변경된다(I-VI-II<sup>6</sup>-V 진행). 세 마디 삽입부분은 다시 반복되고 마침내 마디 47에서 I화음으로 연결되어 정격중지를 이룬다. 그리고 I 페달음의 코다가 뒤따른다.

재현부의 종결주제는 제시부의 5마디 악구가 아니라 6마디 악구이다(마디 127-140).<sup>16)</sup>

악구의 셋째마디가 넷째마디에서 반복되어 두 마디로 늘어난 결과이다(마디 129-130). 역시 같은 지점에서(마디 132) 삽입이 일어나는데, 제시부의 삽입부분과 달리 왼손과 오른손의 음형을 바꾸지 않고, 하이퍼박 3-4-5를 그대로 반복한다. 그리고 이어지는 2차 삽입에서(마디 135-139) 하이퍼박 3의 스케일음형을 양손이 유니슨으로 연주하는데, 4분음표 4개 패턴(한 마디)이 3개 패턴으로, 그리고 다시 2개 패턴으로 줄여지고 마지막 1개 패턴으로 간결하게 축소 요약된다. 즉 4마디

16) 하이든은 재현부에서 제시부 소재를 그대로 가져오지 않고, 단일주제 구성 악장에서 자주 그러하듯이 제2주제의 시작부분을 생략한다. 한편 제2주제 끝의 중지도 속임중지(마디 34) 대신에 반중지로 처리하고(마디 126) 마디 35-36을 생략한다. 하이든의 피아노 소나타 재현부에 관해 쉰파이(Laszlo Somfai)의 *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*, trans. by Somfai and Charlotte Greenspan(Chicago and London: University of Chicago Press, 1995), 291-295 참조할 것.

안에서 4분음표의 개수만큼 줄어드는 음형의 분할 (4+4+3+2+2+1)이 이루어진다. 일시적으로 반복되는 음형의 길이가 점점 짧아지면서 호흡이 빨라지는 아첼레란도 효과를 주지만, 삽입 마지막 마디(139)에서 트릴과 긴 붓점리듬으로 다시 완화되는 가운데 다시 원래 박자의 페이스로 돌아온다(악보 5b참조).

마디	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
U-H	1	2	3	4	(3	-	4)	(3	-	4)	5
진행	I	-	-	II <sup>6</sup> -V	(I	VI	II <sup>6</sup> -V)	(I	VI	II <sup>6</sup> -V)	I

(표 5a) 하이든, 피아노 소나타 A $\flat$ 장조, XVI: 43, I, 제시부, 마디 37-47.

(악보 5a) 하이든, 피아노 소나타 A $\flat$ 장조, XVI: 43, I, 제시부, 마디 37-47.

## 4. 악구확장이 단락의 확장으로

점진적인 악구확장을 통해 결과적으로 단락이 확장되는 단계로 나아가기도 한다. 즉 삽입의 규모와 비중이 점차 커지면서, 인접한 악구들과의 관계가 재조정되고 전체 단락의 재구성으로 이끄는 과정을 보여준다. 모차르트의 D장조 소나타(K. 576)와 하이든의 e단조 소나타(Hob.XVI: 34) 1악장을 살펴본다. 악구확장이 단순히 악구 안에서 간혀있는 지엽적인 현상이 아니라, 좀 더 거시적인 맥락에서 조명되고 재구성되어 주변에 있는 악구들에게 영향을 미치고, 결국 단락의 확장으로 이어지는 결과를 가져온다.

### 4.1. 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I

여기서 살펴 볼 D장조 소나타(K. 576)는 모차르트가 작곡한 마지막 피아노 소나타이다. 하이든의 영향인지 모차르트가 1789년에 작곡한 두 곡의 피아노 소나타(K.570과 K. 576)의 1악장에서 제1주제와 제2주제가 같거나 유사한 단일주제적 구성방식을 택하고 있다.

마디	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
U-H	1	2	3	4	5	(기 존 삽 입)			(추 가 삽 입)					6
						(3	4	5)	(3	-	-	4	5)	
진행	I	-	-	I <sup>6</sup>	II <sup>6-V</sup>	(I	I <sup>6</sup>	II <sup>6-V</sup> )	(I	-	-	- I <sup>6</sup>	II <sup>6-V</sup> )	I

(표 5b) 하이든, 피아노 소나타 A b장조, XVI: 43, I, 재현부, 마디 127-140.

(악보 5b) 하이든, 피아노 소나타 A<sup>b</sup>장조, XVI: 43, I, 재현부, 마디 127-140.

제시부의 종결주제(마디 42-53)는 악절구조로서 선행악구 4마디와 후행악구 8마디로 이루어져있다(총 12마디). 후행악구에서 종지를 앞두고 감속(deceleration) 현상이 일어나서 4마디가 8마디로 확장되었다. 이 악장의 특이한 점은 오히려 재현부의 종결주제가 악구확장 이전의 악절을 제시하고 있다는 것이다(마디 122-129). 제시부의 후행악구(마디 46-53)와 재현부의 후행악구(마디 126-129)를 비교해보면 하이퍼박 3에서 감속되어 5마디를 끌고 가는 것을 알 수 있다. 마디 3 위에 마치 거대한 페르마타가 붙은 것과 같은 모습이다. 마디 128의 I<sub>6</sub>-IV<sub>6</sub>-V진행이 마디 48-52에서는 I<sub>6</sub>(2마디)+IV(1마디)+V(2마디)로 천천히 느리게 진행된다. 선율진행도 마디 128의 음도5-1(상행4도 도약, A-D)이 마디 48-50에 걸쳐 E-A의 순차진행으로 채워지고, 그 다음의 옥타브하강(음도 1-1, 마디 128과 50-51)도 분산화음으로 채워진다(악보6a와 6b를 비교해보라).

마디(제시부)	선행악구	42	43	44	45	후행악구	46	47	48	49	50	51	52	53
마디(재현부)	선행악구	122	123	124	125	후행악구	126	127	128					129
U-H		1	2	3	4		1	2	3	( )				4
진행		( )	V	I <sup>6</sup>	V		( )	V	I <sup>6</sup>	-	IV	V <sub>6-5</sub>		I

(표6a) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 제시부와 재현부.

(악보6a) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 제시부, 마디 42-53.

재현부의 종결주제는 제시부에서보다 훨씬 확장된 모습으로 나온다. 일단 선행과 후행 악구의 악절 8마디(마디 122-129)를 제시하고 난 다음에, 같은 악절을 다시 꾸며서 반복하려는 듯하다. 그러나 마디 134에서 후행악구로 접어들면서 반음계적 하행선율(마디 136-137)과 함께 앞과 다른 화성진행을 이어가다가 III#에 멈추는데(마디 137), 갑자기 제2주제가 등장하여 거대한 삼입이(마디 138-151) 시작된다. 이때 제2주제의 시작은 I화음이 아니라 VI화음으로 설정되어, 하행5도 진행으로 2마디씩 이동하여 자연스럽게 I화음으로 복귀한다(VI-II-V-I).<sup>17)</sup> 만약 제2주제 시작에 제시부와 같이 I화음을 등장시켰다면, 그 앞에 V화음이 나와야 하고, 따라서 반중지가 형성되었을 것이다. 이러한 가능성을 고려한다면, 작곡가의 III#-VI의 화성적 궤도 수정은(또는 일시적으로 b단조의 으뜸화음화로 볼 수 있다) 우회적 진행으로서 거대한 삼입이 등장함을 알리는 적절한 신호, 즉 거대한 삼입효과를 극대화시키기 위한 장치로 여겨진다(악보6b와 표6b 참조).

17) 이 악장의 발전부 후반에서도 이와 유사한 화성진행이 발견된다(마디 79-98). III# 화음의 등장을 축으로 하여 복귀적 경과구가 시작되어 동형진행으로 VI-II-V 진행이 뒤따른다. 따라서 재현부 제2주제의 화성진행은 복귀적 경과구의 진행과 충분한 연관성을 가진다.

그렇다면 여기서 작곡가가 재현부에서 종결주제를 확장 이전의 모습을 왜 보여주었는지, 즉 기본악절의 출현이 왜 필요한 것인가에 대해 생각해본다. 우선 단락 간의 비례를 고려한다면 종결주제가 제2주제 전체(14마디)를 삽입 단락으로 포함하여야 하기 때문에, 종결주제가 제2주제보다 더 길어야 할 듯하다. 원래 12마디였던 종결주제는 확장을 통해 모두 20마디로 늘어나는데, 삽입 이전에 16마디(122-137)를 두고, 삽입 이후에 4마디(152-155)를 두었다. 또한 작곡가의 입장에서 삽입을 통한 악구 확장의 의미를 청자가 명확히 파악하도록 확장이전과 확장이후의 악절을 나란히 배치했을 가능성이 있다. 만약 처음에 기본 악절을 제시하지 않고, 마디 130의 종결주제로 바로 시작했다면 마디 155까지 중지 없이 이어지는 단락에서 청자는 형식적인 불확실성을 감내하여야 했을 것이고, 또한 삽입효과를 감지하기 어려웠을 것이다.

제2주제는 VI로 시작하는 것 외에는 제시부의 내용을 그대로 옮겨놓고 있는데, 마지막 종지적 순간에 종지적 64화음을 두 마디(마디 150-151) 끌고 가다가 갑자기 감7화음(viit/V)으로 연결된다. 이 감7화음은 다음 네 마디(152-155)에서 종지를 준비하는데, 이 네 마디는 더 이상 제2주제가 아닌 종결주제에 속하는 종지적 진행임이 드러난다(마디 50-53). 감7화음과 동시에 나오는 높은 F음은 삽입 이전의 성부 진행(마디 136-137의 A-G#-G-F#)을 이어가고 V-I 진행으로 완전정격종지를 마련한다. 작곡가는 종결주제 끝을 남겨두고 제2주제 단락 전체의 삽입을 배치하였고, 역시 제2주제 자체의 종지를 유예시키며 다시금 종결주제의 끝부분과 종지로 돌아가서 고대하던 종지(ESC)를 마련한 것이다. 이는 다른 소나타 악장에서는 보기 힘든 파격적인 형식적 모험이라고 볼 수 있다.

이러한 모차르트의 새로운 시도는 단일주제적 구성의 소나타 형식을 구사하면서 생길 수 있는 구조적 문제의 해결책일 수도 있다.<sup>18)</sup> 재현부에서 종결주제가 제2주제 대신에 등장하는 경우는 하이든의 단일주제적 구성의 소나타 악장에서 종종 발견된다. 그러나 모차르트의 경우 재현부에서 주제의 재배치는 매우 드물게 일어나는 현상이다. 그렇다면 이 악장에서의 특별한 시도는 악장의 전체적인 짜임새의 배치와 사용에서 비롯된 것일 수 있다. 제시부에서 제1주제의 둘째 악절(마디 9-16)은 4분음표 간격으로 모방하여 따라가는 2성부 짜임새로 시작하였고, 경과구(마디 17-27)은 호모포닉한 짜임새로 돌아온다. 이어지는 제2주제는(마디 28-41) 제1주제를 8분음표 간격으로 따라가는 모방짜임새를 구사하고 있다.

18) Hepokoski & Darcy는 "monothematic"이란 명칭이 부적절하다고 보고, 'P-based S'(제1주제에 기반을 둔 제2주제)라고 부른다(위의 책, 136-138).

주제	총결주제								총결주제 - 우회								제2주제		총결주제 - 마감			
마디	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138-151	152	153	154	155	
U-H	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	-	(삼입)	(3	-	-)	4	
진행				V			V	I				-	V			III <sup>#</sup>	(VI..V <sub>64</sub> )	vii <sup>7</sup> /V	V <sub>64</sub> - a	1		
총지				HC				PAC					HC			HC					PAC	

(표6b) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 재현부, 마디 122-155.



(악보6b) 모차르트, 피아노 소나타 D장조, K. 576, I, 재현부, 마디 122-155.

재현부의 상황은 제시부와는 다르다. 재현부의 경과구(마디 107-121)는 제시부 경과구의 내용을 축소시키고(마디 16-23 생략), 대신 모방짜임새의 제1주제의 둘째 악절(마디 9-16)로 시작하여 악구 두 번째 마디의 16분음표 음형만을 모방짜임새로 집요하게 등장시킨다(마디 112-118). 동시에 전조(D-G)와 상행 5-6 동형진행(G-A-B-C#-D)을 통해 다시 으뜸조로 돌아오고, 제시부 경과구의 마지막 4마디(마디 24-27)로 연결되며 단락을 끝맺는다.

따라서 제시부와 다르게 재현부에서는 경과구 전체가 압도적인 모방짜임새의 2성부 진행으로 이루어져 있는데, 작곡가의 입장에서는 바로 이어서 유사한 모방짜임새(8분음표 간격)의 제2주제로 연결되기를 원치 않았기 때문에, 대조적인 호모포닉 짜임새의 종결주제를 제2주제 자리에 배치했을 가능성이 크다. 그 대신 제2주제 부분은 삼입을 통해 재현하는 매우 독창적인 방식을 택한 것이다.

헤포코스키(James Hepokoski)와 다시(Warren Darcy)는 재현부에서 종결주제가 놀랍게도 제2주제 자리에 등장하였고, 이것이 잘못된 자리임을 깨닫고 V<sub>6</sub>/VI화음으로 이동하였다가, 제대로 된 제2주제를 등장시킨 것으로 본다. 즉 그들은 재현부에서 기본 형식의 모듈이 재구성(reordering)된 것으로 해석한다.<sup>19)</sup> 그러나 필자는 이 악장을 단지 재현부 단락의 재구성, 즉 주제 등장 순서의 변경이라는 카테고리에 한정짓는 것은 작곡가의 의도와는 동떨어진 해석이라고 생각한다. 재현부에서 종결주제는 제2주제 자리에 잘못 등장한 것이 아니라, 기본악절을 추가하면서 거대한 삼입을 포용할 수 있는 수퍼 단락으로서 그 위상이 달라진 것이다. 오히려 재현부의 진정한 제2주제로 행세하고 있다고 여겨진다.<sup>20)</sup>

19) Hepokoski & Darcy, 위의 책, 233-234.

20) 한편 어빙(John Irving)은 이 소나타가 협주곡과 같은 특성을 가지고 있다고 보면서, 악장 끝 부분에 나오는 제2주제를(마디 27-41) 리도르넬로의 역할로서 악장을 마감하는 것으로 해석하기도 한다. 그의 저서, *Mozart's Piano Sonatas* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 87을 보라.

## 4.2. 하이든, 피아노 소나타 e단조, I (Hob. XVI: 34)

1784년 이전에 작곡된 e단조 피아노 소나타 악장에서 악구삽입을 통한 악구의 확장이 어떠한 방식으로 단락의 확장을 가져오는지 살펴본다. 제시부의 제2주제에 삽입된 작은 부분(1차 확장)이 재현부의 상응하는 부분에서 더욱 확대되어가면서(2차 확장), 코다에서의 확장을 이끌어낸다(3차 확장). 즉 최초의 확장이 없었다면 2차, 3차의 확장은 없었을 것이다. 일련의 삽입과정을 통하여 점차 동기적 발전이나 화성진행의 꾸밈을 모색하며 새로운 아이디어를 추가하면서 음악적 공간을 확장시키고 있다. 이는 작곡가의 악구와 단락에 관련된 형식에 대한 생각이 매우 자유롭고 즉흥적인 방식으로 펼쳐지고 있음을 보여준다.

### 1) 제시부-1차 삽입(마디 30-45)

이 소나타 악장은 비교적 간소한 소나타형식을 구사하고 있으며, 제시부는 제1주제-경과구-제2주제의 세 단락으로 구성되어 있다(따라서 종결주제는 등장하지 않는다).<sup>21)</sup> 제2주제(마디 30-45)는 두 개의 악구로 이루어져 있는데, 각각 6마디와 7마디이다. 이 두 악구는 종지형까지 같기 때문에, 악구의 반복으로 본다. 첫 악구가 완전정격종지로 끝나고 페르마타가 붙은 쉼표가 뒤따르면서 확실히 쉬어가고, 이어서 유사한 둘째 악구가 역시 완전정격종지로 끝나기 때문에, 이러한 악구 설정은 실제로 매우 보기 힘든 것이다. 그래서인지 쉐커와 요나스 그리고 로스슈타인은 이 주제에 관하여 여러 해석을 밝히고 있다.<sup>22)</sup>

제2주제의 첫 악구를 기본악구로 보고 둘째 악구를 확장된 악구로 본다면, 악구 중간에 한 마디 삽입이 일어난 것을 쉽게 알아차릴 수 있다. 첫 악구의 한 마디(33)가 두 마디(마디 39-40)로 늘어난 것이다. 먼저 첫 악구를 살펴본다. 첫 세 마디(마디 30-32/1째 박)에 걸쳐 오른손이 상행 아르페지오 진행을 쌓아가며 높은 음역의 D음(G장조의 음도 5)에 도달하게 된다. 이러한 상행 아르페지오 음형은 제1주제의 시작 동기와 유사하여 주제적 연관성을 보여준다. 첫 3마디 동안 화성은 I-V-I를 오가면서 I화음에 머물다가 비로소 마디 33/2째 박-35에서 II<sub>6</sub>-V-I의 종지적 진행으로

21) 줘파이는 이 악장의 극적인 제시부가 전통적인 형식적 용어로 적절히 기술되기 어려운 경우라고 본다. 그는 이 제시부에서 제1주제와 경과구가 결합되어 나오고(P+T) 제2주제(S) 대신 종결주제(K)가 등장하는 것으로 본다(K, K+codetta). Somfai, 위의 책, 231과 234 참조.

22) 로스슈타인은 이 두 악구를 Fore-phrase와 After-phrase로 본다(Rothstein, 위의 책, 117). 그는 쉐커가 하이든 주제에 관해 언급한 것에 대하여, 그리고 요나스(Oswald Jonas)의 의견을 각주에 실고 있다. 그들의 관심사는 왜 같은 종지를 가진 두 악구가 나란히 등장하는가에 관한 것이다.

연결된다. 이와 동시에 위성부에서 5도 순차하행하는(5-4-3-2-1) 선율이 발견된다.

둘째 악구는 마디 39/1까지 첫 악구의 마디 33/1까지 그대로 따라 진행하다가 마디 33/2(반마디)의 내용을 한 마디 반의 내용으로 확장시킨 다음 마디 34-35를 다시 그대로 따른다. 삽입부분인 마디 39/2에서 8분음표 3개가 아니라 2개씩 묶이게 되면서 동형진행을 이어가는데, 65 화음과 53화음이 번갈아가며 세 차례 나온다(V65-I-IV65-VII-V65/VI-VI). 결과적으로 I에서 VI로 옮겨가는 진행을 만든다. 첫 악구의 I-II6 진행에 나오는 베이스의 하행5도 진행(마디 33, G-C)이 둘째 악구에서 두 개의 3도 진행(I-VI)과 VI-II6/5 진행으로 나누어지면서, 하행5도 공간이 3도씩 분할된다(G-E-C, 악보7a 참조). 한 마디에 걸친(마디 33) I-II6 진행이 삽입의 결과로서 두 마디에 걸친 I-VI-II65 진행으로 등장함으로써 종지를 향한 리타르단도의 효과를 주고 있다(표7a 참조).

첫 악구의 마디 33/2에서 오른손 윗 성부에 나오는 A-B-C 상행3도 진행은 왼손 테너의 하행3도 진행(C-B-A)과 성부교체를 이룬다. 한편 둘째 악구에서는 상행3도 진행이 한 옥타브 아래의 오른손 내성부에서 반음계적 진행(A-B b-B-C-C#)으로 강화되어 등장한다. 이때 베이스는 반진행이 아니라 6도 병진행으로 윗 성부를 따라 간다(C-C#-D-D#-E).

둘째 악구의 삽입부분에서 흥미로운 것은 리듬처리 방식이다. 마디 39에서 자연스러운 8분음표 3개의 리듬그룹이 8분음표 2개의 리듬으로 바뀌고, 다시 마디 40에서는 스타카토 반복음으로 인해 5개의 8분음표가 각기 분리된다. 즉 8분음표의 리듬그룹이 점차 축소되는 형태로 진행되다보니(3박-2박-1박) 6/8박자를 느끼기 힘들다. 그러다가 마디 41에서 다시 6/8박자가 복원된다. 삽입 부분에서는 위성부의 당김음 효과와 함께 일시적으로 3/4박자처럼 들을 수도 있다. 화성리듬도 이를 뒷받침한다.

둘째 악구가 다음 코다로 바로 이어지면서 악구겹침(phrase elision) 현상이 일어난다. 코다는 단순한 음형반복에 의존하면서 종지적 진행 대신에 I-V-I-V-I 진행으로 으뜸화음을 연장하고 있기에, 4마디 코다는 둘째 악구 끝에 붙는 연장으로 간주하는 것이 나올 것이다.

제시부 제2주제에서의 악구확장을 하이퍼박자로 표시하면 <표7a>와 같다.

마디	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
U-H	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	-	5	6	-	-	-
진행				I-II <sup>6</sup>	V	I				I-	VI-II <sub>65</sub>	V	I			

(표7a) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 제시부, 마디 30-45.

(악보7a) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 제시부, 마디 30-45.

## 2) 재현부-2차 삽입(마디 95-109)

재현부에서 제2주제 부분은 제시부에서의 짧은 길이(마디 30-45)와는 달리 두 배 이상 늘어난다(마디 95-127).<sup>23)</sup> 이는 두 차례의 확장이 일어난 결과이다. 제시부에서 G장조로 나왔던 제2주제는 으뜸조인 e단조로 3도 아래로 이조되어 나오며, 종지 시작에 II6 화음 대신에 N6 화음이(마디 98/2) 등장한다. 그리고 악구의 삽입이 더욱 두드러져서 6마디의 첫 악구 다음에 9마디의 둘째 악구가 뒤따른다. 즉 한 마디(98)가 네 마디(마디 104-107)로 늘어난다.

23) 반면 재현부의 제1주제는 축약된다. 제시부의 첫 18마디가 5마디(마디 79-83)로 줄어들고 경과구로 바로 이어진다. 경과구의 끝 마디는 제시부에서는 쉼표위에 붙은 페르마타가 나왔었는데, 재현부에서는(마디 94) 점2분음표 위에 페르마타가 붙는다.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 95-100. Fingerings 1-6 are indicated above the notes.
- System 2: Measures 101-105. Fingerings 1-4 are indicated above the notes.
- System 3: Measures 106-110. Fingerings 5, 6=1, and 2 are indicated above the notes.
- System 4: Measures 111-114. Fingerings 1 and 2 are indicated above the notes.
- System 5: Measures 115-118. Fingering 1 is indicated above the notes.
- System 6: Measures 119-122. Fingerings 2, 3, 4, and 3 are indicated above the notes.
- System 7: Measures 123-127. Fingerings 4, 5=1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes. There are also articulation marks (v) below the bass staff in measures 124, 125, and 126.

(악보7b) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 재현부, 마디 95-127.

마디	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109
U-H	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	(	)		5	6
진행	I			N <sup>6</sup>	V	I				I	-	I <sup>6</sup>	-II <sub>65</sub>	V	I

(표7b) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 재현부, 마디 95-109.

삽입부분을 보면 마디 104/2에서 하행5도 동형진행이 등장한다. 위의 표에서 보듯이 일련의 동형진행은 기본악구의 N<sub>6</sub> 화음을 대체한 것이다. 마디 104/2의 bII<sub>65</sub> 화음부터 시작

하여 다섯 차례의 동형진행 패턴을 거쳐 I화음에 도달한다(II<sub>65</sub>-V-I<sub>65</sub>-IV-VII<sub>65</sub>-III-VI<sub>65</sub> - II-V<sub>65</sub>-I). 위의 온음계적 화음 대신에 반음계적 화음이 사용되기도 한다(II<sub>65</sub>는 bII<sub>65</sub>로, 그리고 I<sub>65</sub>는 V<sub>65</sub>/IV로). 제시부의 삽입부분에서와 같이 6/5화음-5/3화음 진행을 이어가지만, 외성간의 음정 관계는 10-10이 아닌 6-5를 형성한다. 그리고 8분음표 2개 리듬패턴 대신에 3개 패턴을 유지한다. 동형진행을 시작하는 위 성부는 F#음이 아닌 F음을 등장시키고 있다. 사실 F#음이 e단조에서 더욱 자연스러운 동형진행을 이끌어 내는 듯한데, 굳이 F음을 사용한 것은 앞의 첫 악구의 성부 진행에 충실하려 했음을 말해준다.

이러한 동형진행으로 인해 마디 104/1의 I화음이 106/2의 I<sub>6</sub> 화음으로 연결되어 결국 I 화음의 연장(prolongation)이 이루어진다. 이때 위성부의 G-E와 베이스 E-G 사이에 성부교체(voice exchange)가 이루어진다(악보7b 참조). 이는 마디 98/1에서의 I-I<sub>6</sub> 진행과 성부교체를 확대시킨 것으로서, 3도 하행동기(G-E)의 동기적 확대반복(motivic parallelism)이라고 볼 수 있다. 이 3도 하행 동기는 시작 주제의 동기이기도 하다(마디 1-4).

첫 악구에서 마디 98의 N<sub>6</sub>위의 음도 b<sub>2</sub>는 순차하행 3도로 V화음 위의 D#(마디 99)으로 연결되고 이때 음도 2는 복원된다. 마디 98/2의 F-A 상행3도 진행이 역시 제시부에서와 같이 마디 107의 오른손 내성부에서 한 옥타브 아래의 반음계적 상행진행(F-F#-G-G#-A -A#)으로 바뀌고, 베이스음도 병진행(장6도)으로 같이 움직인다. 8분음표 5개가 아니라 여기선 7개가 같이 움직이면서, 제시부의 경우와는 달리 II<sub>6</sub>의 등장이 그다지 두드러지지 않는다.

### 3) 코다-3차 삽입(마디 109-124)

제시부 끝에 4마디 연장처럼 등장했던 코다가 마디 109에서 마디 124에 걸쳐 확장된 모습으로 나와 16마디의 단락을 이룬다. 제시부 끝에 등장했던 단순한 형태의 코다(4마디)가 재현부의 코다 단락으로 탈바꿈한 것은 재현부 제2주제에서의 2차 삽입이 심화된 결과라고 본다. 일단 코다로 시작하지만 소재는 코다와 코다 아닌 부분을 왔다 갔다 하며 단락을 구성하고 있기 때문이다.

코다는 악구중복으로 시작하여 2마디만 나오고 마디 111에서 3차 삽입이 일어나는데, 이는 앞서 악구삽입이 시작된 마디 104와 유사하여 다시 그 순간으로 돌아간 듯이 여겨진다. 맨 위 성부의 3도 진행, G-F-E를 지지하며 I화음이 43화음을 거쳐 VI화음으로 옮겨가며 외성 간에 10도 병진행이 생긴다. 결과적으로 잠시 C장조의 으뜸화음화를 가져온다. 마디 112-113에서 다시 코다 두 마디가 C장조에서 등장하고는 다시 삽입이 끼어들면서(마디 114-117) 높은 음역에서 IV<sup>6</sup> 화음에서 시작하여 하행 순차하는 병진행(연속적 63화음)을 거쳐서 I 화음으로 돌아온다. 이때 소프라노의 E음(마디 112) 한 옥타브 위의 E음으로 옮겨져(마디 114) 하행순차진행(E-D-C-B-A-G-F#)을 형성하며, 동시에 베이스선율은 10도 아래에서 병진행한다. (이러한 63화음으로 이루어진 병진행은 선적인 화성진행으로서 구조적인 종지적 화성진행과는 구별된다.) 그러므로 이어지는 코다의 나머지 부분(마디 118-124)에서 단락을 마감하는 종지적 화성진행(즉 악장 전체를 마감하는 ESC)을 필요로 하게 되고, 마디 120부터 두 차례에 걸친 종지적 진행(베이스의 1-6-4-5-1 진행)이 등장한다. 그리고 마지막으로 제1주제(마디 124-127)를 회상하며 악장을 끝맺는다.

마디	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124
U-H	1	2	( )	1	2	(			)	1	2	3	4	(3	4)	5
진행	I	-	I	VI	-	IV <sup>6</sup>	-	-	V <sub>65</sub>	I	-	I-VI	II <sub>65</sub> -V	(	)	I

(표7c) 하이든, 피아노 소나타 e단조, XVI: 34, I, 코다, 마디 109-124.

코다 부분의 화성진행을 요약해보면, 순차하행하는 베이스 3도(E-D-C) 진행과 다시 순차 하행하는 63 병진행(C-B-A-G-F#-E-D#-E)으로 나누어진다. 이를 요약하자면 I-VI 진행과 IV<sup>6</sup>-V<sub>65</sub>-I 진행이다(표7c 참조). 결국 으뜸조의 I화음에서 시작하여 I화음으로 돌아오는 진행이다. 이 진행에서도 외성 간에 10도 음정관계가 계속 유지된다(악보7b 참조).

이 코다 부분의 악구확장은 제시부와 재현부의 악구확장을 종합적으로 반영하고 있다. 처음의 삽입과정(마디 111)을 통해 제시부의 악구확장에 포함된 I-VI 진행과 외성간의 10도병진행을 등장시키며 동시에 재현부의 특징적인 성부진행(F음을 포함한 G-F-E)을 다시 들려준다. 그리고 두 번째 삽입과정(마디 114-117)에서 연속적 병진행을 통해 재현부의 악구확장에 포함된 순차하행하는 6도 선율진행을 다시 재연하고 있다. 이는 재현부의 동형진행에 의한 성부 진행을 간소화시키고 6도 하행 선적 진행을 보다 명료하게 제시한다. 그리고 역시 하행하는 화성진행을 통해 I화음으로

들어오며 결국 I화음의 연장을 이끈다(표7c참조). 즉 코드에서 삽입된 내용은 앞서 제2주제에서의 삽입 내용을 더욱 확대시킨 것이다. 한편 코드에서 강화된 것은 종지적 진행이다. 그리고 종결주제 끝부분에서 위성부의 구조를 b2에서 2로의 복원이 명료하게 강조되어 들리지 않지만, 코드 부분의 마디 117부터는 F#음이 확실히 표현된다. 이 악장에서 재현부 제2주제의 악구확장(2차 삽입)이 삽입 부분 안에서의 추가 확장에 그쳤다면, 이어지는 코드에서의 악구확장(3차 삽입)은 제시부와 재현부에서의 악구확장을 수렴하면서 삽입의 규모를 늘려가게 되고, 결국 독립된 단락을 형성하게 된다.

## 5. 나가는 글

모차르트와 하이든의 피아노 소나타 악장에서 발견되는 점진적 악구확장, 즉 삽입에 의해 확장된 악구가 재등장할 때 다시금 확장되는 경우들을 살펴보았다. 악구확장의 첫 단계(일차적 확장)와 둘째 단계(이차적 확장)를 면밀히 비교 분석해 본 결과, 작곡가들이 일차적인 확장에서의 삽입 과정을 이차적 확장에서 더욱 심화하고 증폭시켰음을 알 수 있었다. 필자는 이차적 악구확장에서 발견되는 다양한 확장방식을 세 가지 유형으로 나누어 살펴보았다.

첫 번째 유형은 기존의 삽입부분 안에서만 새로운 내용을 추가하는 경우로써 기존에 삽입된 아이디어를 변주 또는 발전시키며 악구확장을 극대화하고 악구의 종결을 강조한다(K. 581/III, K.333). 두 번째 유형의 악구확장은 첫 단계의 삽입 부분을 그대로 두고 다른 곳에서 삽입을 추가하는 방식을 취한다(K. 533, Hob: 33과 43). 즉 기존의 삽입과 새로운 삽입이 함께 공존하며, 새로운 단락을 만들어간다. 마지막 셋째 유형에서는 삽입의 규모와 비중을 늘려가면서, 거대한 단락의 확장으로 발전한다(K. 576, Hob: 34). 그 결과 삽입된 아이디어가 형식적 단락 사이를 넘나들며 등장하는 매우 흥미롭고 과격적인 작곡과정을 보여준다. 즉 악구의 삽입에서 시작한 지엽적인 현상이 단락 간의 삽입이라는 거시적 현상으로 확대 해석되는 것이다. 이러한 의미에서 첫 단계에서의 삽입은 둘째 단계에서의 거대한 삽입을 이끌어내는 일종의 촉매제가 된다.

본 논문에서 살펴 본 악곡들은 1770년대와 1780년대에 작곡된 작품들인데, 이 시기에 활동한 두 작곡가들은 다양한 방식의 심화된 악구확장을 통해 악구구성과 악구리듬, 그리고 소나타 형식에 관한 독특하고 창의적인 해법을 제시하고 있다. 덕분에 우리는 이러한 작품들의 분석을 통하여 소나타 형식이 확립되고 변형되는 과정을 보다 생생하게 역동적으로 체험할 수 있다. 소나타

악장에서 삽입을 통한 악구확장은 주로 제시부와 재현부의 제2주제나 종결주제에서 발견되는데, 이들은 제시부와 재현부를 마감하는 종지를 강조하기 위한 중요한 장치로서 사용되고 있다. 특히 재현부에서 삽입의 재확장을 통하여 종지적 해결을 지연시키고 마지막 종지의 출현을 그만큼 극적인 사건으로 부각시키고 있다(K.333, K.533). 한편 모차르트의 일부 작품들에서 발견되는 대규모적 삽입을 통한 재현부의 재구성은 제시부의 주제적 배치(단일주제적 구성)에 대한 고찰과 재해석의 과정을 보여주며, 그 결과로서 제시된 독특한 해법은 악장의 고유한 특징을 드러내기도 한다(K.533, 576).

하이든의 소나타 악장의 재현부에서는 주제 구성의 변동(일부 주제의 생략이나 이동, 주제의 확장 등)과 더불어 새로운 소재의 끼워 넣기가 훨씬 자유로이, 빈번하게 일어난다. 위에서 살펴 본 것과 같이 하이든은 악구확장을 통하여 진행속도(페이싱)의 감속이나 일시적 정체감을 조성하거나, 카덴차 같은 패시지 또는 기교적인 빠른 패시지를 중간에 끼어 넣는 등의 매우 흥미로운 재구성 방식을 들려준다.<sup>24)</sup> 이와 관련하여 하이든의 피아노 작품을 연주하는 연주자들은 하이든 음악의 즉흥성에 좀더 주목할 필요가 있다. 같은 패시지를 반복하여 연주할 때에 선율의 꾸밈 같은 장식적 요소를 가미할 수도 있으나, 보다 적극적으로 연주자 스스로 악구 중간에 부가적 아이디어를 삽입해 가면서 즉흥적 공간을 마련할 수 있을 것이다(특히 긴 음표위에 페르마타가 붙는 경우). 이때 삽입으로 인한 일시적인 기저 하이퍼박자의 정체로 인한 단절감을 표현하는 한편, 삽입이후에 이어지는 진행의 연속성 또한 고려하여 표현하여야 할 것이다. 즉 표면 하이퍼박자를 따르면서도 기저 하이퍼박자를 의식하면서 악구리듬과 화성진행의 흐름을 파악하여 연주하는 것이 바람직하다고 여겨진다.

## 검색어

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 하이든(Franz Joseph Haydn), 고전시기(classical style), 소나타 형식(sonata form), 제시부(exposition), 재현부(recapitulation), 악구 확장(phrase expansion), 악구리듬(phrase rhythm), 하이퍼박자(hypermeter), 종지(cadence)

24) 이런 측면에서 베긴(Tom Beghin)은 작곡가이며 연주자인 하이든을 이상적인 연설자(orator)로 보고, 하이든의 피아노 소나타 연주에 수사적 표현기법(dubitatio, hyperbaton, aversio, suspensio)을 적용해야 한다고 주장한다. 그의 논문, “Delivery, Delivery, Delivery!” *Crowning the Rhetorical Process of Haydn’s Keyboard Music*, in *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg (Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007), 131-171을 참조할 것. 한편 하이든 피아노 음악에서 발견되는 즉흥연주와 수사적 기법에 관한 연구도 있다. 웹스터(James Webster), “the Rhetoric of Improvisation in Haydn’s Keyboard Music,” 위와 같은 책, 172-212 참조

## 참고문헌

- 정윤경, “18세기 코흐(Koch)의 악구(phrase) 이론과 그 적용.” 한국예술종합학교 석사학위논문, 2003.
- 한미숙, “악구리듬과 하이퍼미터.” 『음악논단』 14 (2000) : 67-85.
- 허영한, 한미숙 공저. 『조성음악의 구조와 분석』. 서울 : 예술, 2012.
- Beach, David and Ryan McClelland. *Analysis of 18th- and 19th-Century Musical Works in the Classical-Tradition*. New York and London: Routledge, 2012.
- Beach, David. "Phrase Expansions: Three Analytical Studies." *Music Analysis* 14(1995): 27-47.
- Beghin, Tom. ““Delivery, Delivery, Delivery!” Crowning the Rhetorical Process of Haydn’s Keyboard Music.” *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, 131-171. Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007.
- Burkhardt, Charles. “How Rhythm Tells the Story in ‘La ci darem la mano.’” *Theory and Practice* 16(1991): 21-38.
- Edwards, George. “Papa Doc’s Recap Caper: Haydn and Temporal Dyslexia.” *Haydn Studies*. Edited by W. Dean Sutcliffe, 291-320. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformation in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Irving, John. *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Lester, Joel. *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press, 1992.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer, 1989.
- Somfai, Laszlo. *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*. Translated by Somfai and Charlotte Greenspan. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- Webster, James. “the Rhetoric of Improvisation in Haydn’s Keyboard Music.” *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Ed. by Tom Beghin and Sander M. Goldberg, 171-212. Chicago and London: the University of Chicago Press, 2007.

## Expansion of Musical Ideas through Incremental Phrase Expansion In the Selected Keyboard Sonatas of Mozart and Haydn

Mi Sook Han

This paper deals with the cases in which themes including phrase expansion reappear with further phrase expansion in the keyboard sonatas of Haydn and Mozart. By comparing two stages of the phrase expansion, we observe the composer's intention to develop further the interpolated musical ideas through phrase expansion, and thus, emphasize the cadential closure. I can distinguish three different types of working method in the second stage of phrase expansion; 1) addition of new material only within the inserted area of the first stage(K. 581/III, K. 333), 2) addition of new insertion in other places of the phrase or section, while leaving aside the insertion of the first stage(K. 533, Hob: 33 and 43), and 3) the large-scale insertion which invites the reordering of the formal units and reinterpretation of the relationship between phrases and sections(K. 576, Hob: 34).

This paper examines the cases of three types in terms of hypermeter and harmonic progression. In the works of the first type, the inserted idea is kept varied or developed, so that the cadential closure is postponed as long as possible. As a result the cadence concluding the recapitulation(ESC) gets greater emphasis over the cadence concluding the exposition(EEC). In the cases belonging to the second type, the incorporation of newly inserted material, along with the previous insertion, makes more elaborate and expanded section. In the last type the inserted ideas which appear across the formal boundaries bring out the reordering of the whole section. As a result, they show composer's unique and experimental solution for thematic and tonal reconstruction of the movement. In the cases of Mozart's K. 576 and Haydn's Hob: 34, the local phrase interpolation of the exposition turns out the global, large-scale

interpolation of the recapitulation. In this respect, the inserted idea in the first stage of phrase expansion becomes the catalyst for the enormous expansion in the second stage afterward.

## 점진적 악구확장을 통한 아이디어의 확장 - 모차르트와 하이든의 피아노 소나타를 중심으로 -

한미숙

본 논문은 모차르트와 하이든의 피아노 소나타 작품에서 악구확장을 포함한 주제가 다시 등장할 때 더욱 확장된 모습으로 나오는 경우를 다룬다. 첫 단계의 악구확장과 둘째 단계의 악구확장을 비교하여 살펴봄으로써 삽입된 아이디어를 더욱 확대 발전시키려는 작곡가의 의도를 가늠해 보며, 작곡가의 세밀한 작곡과정을 관찰할 수 있다. 필자는 둘째 단계에서의 추가확장 방식을 다음의 세 가지 유형으로 나누어 살펴보았다. 우선 1) 첫 단계 악구확장의 삽입된 부분 안에서만 새로운 내용을 추가 삽입한다(모차르트의 K. 581/3악장과 K. 333). 2) 첫 단계의 삽입된 부분을 그대로 두고, 악구의 다른 곳에서 새로운 삽입을 추가함으로써 단락을 확장한다(모차르트의 K.533와 하이든의 두 소나타, Hob: 33, 43). 3) 삽입의 규모를 늘려가면서, 인접 악구와 단락 간의 새로운 관계를 형성하며 결국 전체 단락의 재구성을 가져온다(모차르트의 K. 576과 하이든의 Hob: 34).

각 유형에 속하는 작품들을 하이퍼박자와 화성진행 위주로 자세히 살펴보았다. 첫 번째 유형의 경우 삽입된 아이디어가 변주 또는 발전되어 악구의 종결을 최대한 연기하고 있다. 따라서 제시부를 끝맺는 종지(EEC)보다 재현부를 끝맺는 종지(ESC)를 훨씬 강조하고 있다. 둘째 유형에 속하는 악구확장에서 기존의 삽입은 주변 악구들 사이에 또 다른 삽입을 야기하면서 새로운 아이디어를 수용하며 단락을 확장시킨다. 한편 마지막 유형에서는 삽입된 아이디어가 형식적 단락들 사이를 넘나들어 등장하면서 매우 파격적이고 흥미로운 작곡과정을 보여준다. 모차르트의 D장조 소나타(K. 576)에서는 종결주제 단락을 확장하면서, 제 2 주제를 종결주제의 후행악구 중간에 포함되는 거대한 삽입으로 처리하고 있다. 또한 하이든의 경우(Hob: 34) 여러 차례에 걸친 삽입으로 인해 거대한 코다 단락을 새로 형성하기에 이른다. 즉 악구의 삽입에서 시작한 지엽적인 현상이 단락간의 삽입이라는 거시적 현상으로 확대 해석된다. 이러한 의미에서 첫 단계에서의 삽입은 둘째 단계에서의 거대한 삽입을 이끌어내는 일종의 촉매제가 된다.

논문투고일자: 2019년 10월 30일

심사일자: 2019년 11월 23일

게재확정일자: 2019년 11월 24일

