

박 승 민 교수지도
석사학위 청구논문

Samuel Barber의 Piano Sonata
Op.26에 대한 연구

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
장 수 진

Samuel Barber의 Piano Sonata
Op.26에 대한 연구

박 승 민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

장 수 진

인 준 서

장수진의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 이 인 식 인

심사위원 박 승 민 인

심사위원 이 성 주 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)는 고전적인 형식을 바탕으로 서정적인 선율을 현대적인 기법과 결합시킨 다양성을 가진 작곡가이다. 바버는 작품 초기에 서정적이고 낭만적인 색채를 가지고 대중들이 쉽게 공감하는 음악을 작곡했지만 1939년 이후부터는 현대적 어법을 좀 더 결합하려는 노력을 하게 된다.

이러한 노력의 결과물인 피아노 소나타 Op.26은 1악장의 소나타 형식, 2악장의 론도, 3악장의 3부 형식, 4악장의 푸가와 같은 전통적인 구조를 바탕으로 서정적 선율선과 현대적 어법을 잘 결합한 작품이다.

그는 이 작품에서 반음계적인 진행의 선율과 화성으로 인해 모호해질 수 있는 조성에 pedal tone이나 반복음을 통해 조성감을 느낄 수 있도록 하였다. 또한 12음렬이 사용될 때에도 조성을 바탕으로 사용하였다. 이 밖에도 현대적인 어법중 하나인 진보적인 리듬과 “Blue note”를 통한 미국적 색채는 그의 소나타를 한층 더 빛나게 한다.

이 곡은 바버의 피아노 작품 중 가장 규모가 큰 곡으로 20세기 미국의 피아노 소나타를 대표하는 곡 중 하나이다. 본 논문은 20세기 초기의 미국의 음악 배경과 바버의 작곡기법, 소나타 작품 분석을 통하여 바버의 작품을 올바르게 이해하여 연주하는데 도움이 되고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 20세기 초기 미국음악의 경향	2
2. 사무엘 바버의 음악적 특징	7
3. 피아노 소나타 Op.26 분석	12
1) 작곡배경	12
2) 작품분석	14
(1) 제 1악장	18
(2) 제 2악장	31
(3) 제 3악장	39
(4) 제 4악장	46
III. 결론	59

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 제 1악장 형식	18
<표 2> 제 2악장 형식	31
<표 3> 제 3악장 형식	39
<표 4> 제 4악장 형식	46

악보 목차

(악보 2) Piano Sonata Op.26/1, m.41~44	8
(악보 3) Excursions Op.20 III, m.29~30	9
(악보 4) Ballade Op.46, m.30~32	9
(악보 5) Essay for Orchestra No.2 Op.17	10
(악보 6) Nocturne Op.33, m.4와 m.27~28	11
(악보 7) 1st mov, m.23~24	14
(악보 8) 2nd mov, m.1~4	15
(악보 9) 3rd mov, m.1~3	15
(악보 10) 4th mov, m.1~2	16
(악보 11) 1st mov, m.1~2 2nd mov, m.1~2 3rd mov, m.5~7 4th mov. m.3~4	16
(악보 12) 1st mov, m.1~4와 m.23~26	19
(악보 13) 1st mov. m.9~10	20
(악보 14) 1st mov, m.20~22	22
(악보 15) 1st mov, m.27~29	23
(악보 16) 1st mov, m.35~38	24

(악보 17) 1st mov, m.39~40	25
(악보 18) 1st mov, m.51~56	25
(악보 19) 1st mov, m.60~61	26
(악보 20) 1st mov, m.71~72	26
(악보 21) 1st mov, m.80~83	27
(악보 22) 1st mov, m.106~109	28
(악보 23) 1st mov, m.110~112	28
(악보 24) 1st mov, m.126~130	29
(악보 25) 1st mov, m.164~166	30
(악보 26) 2nd mov, m.1~4	32
(악보 27) 2nd mov, m.8~11	33
(악보 28) 2nd mov, m.20-24	33
(악보 29) 2nd mov, m.32~38	34
(악보 30) 2nd mov, m.56~63	35
(악보 31) 2nd mov, m.71~75	36
(악보 32) 2nd mov, m.94~98	36
(악보 33) 2nd mov, m.102~105	37
(악보 34) 2nd mov, m.125~129	37
(악보 35) 2nd mov, m.161~165	38
(악보 36) 3rd mov, m.1~4	40
(악보 37) 3rd mov, m.5~6	41
(악보 38) 3rd mov, m.7-9	41
(악보 39) 3rd mov, m.11-15	42
(악보 40) 3rd mov, m.20~21	42
(악보 41) 3rd mov, m.24~25	43
(악보 42) 3rd mov, m.27	44

(악보 43) 3rd mov, m.28~29	44
(악보 44) 3rd mov, m. 36~39	45
(악보 45) 4th mov, m.1~6	47
(악보 46) 4th mov, m.7~10	48
(악보 47) 4th mov, m.13~16	49
(악보 48) 4th mov, m.20~26	50
(악보 49) 4th mov, m.27~29	50
(악보 50) 4th mov, m.36~37, 40~42, 46~47	51
(악보 51) 4th mov, m.52~53	52
(악보 52) 4th mov, m.55~56	52
(악보 53) 4th mov, m.64~65	53
(악보 54) 4th mov, m.72~73	53
(악보 55) 4th mov, m.87~89	54
(악보 56) 4th mov, m.90	55
(악보 57) 4th mov, m.99~102	55
(악보 58) 4th mov, m.107~110	56
(악보 59) 4th mov, m.119~123	56
(악보 60) 4th mov, m.131~146	57

I. 서 론

두 차례의 세계대전 통해 유럽의 많은 작곡가들은 미국으로 망명하게 되고, 이는 유럽의 음악이 미국에 뿌리를 내리고 미국 내에 다양한 음악들-무조주의, 음렬주의, 민족주의, 신고전주의-이 공존하는 계기가 되었다.

20세기 미국을 대표하는 작곡가들 중 한 사람인 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)는 신낭만주의적 특징을 많이 보이는 작곡가로 서정적이고 낭만적인 색채를 잘 표현하였다.

그러나 이것만으로는 바버의 특징을 제대로 설명했다고 할 수 없다. 그는 형식에 있어서는 소나타나 대위법과 같은 전통적인 구조를 선호했기 때문에 신고전주의¹⁾적 특징이 보인다. 또한 12음 음렬과 Jazz적 요소와 같은 현대적 음악 어법들은 바버의 작품에 중요한 특징으로 나타난다. 따라서 바버를 어떤 하나의 일반적인 특징으로 분류하기보단, 다양성을 가진 작곡가로 평가하는 것이 그의 작품을 이해하는데 좀 더 도움이 될 것이다.

20세기 초기 음악의 큰 흐름은 무조음악과 음렬주의, 새로운 음향을 추구하는 실험적인 음악들이었다. 이러한 음악들은 대중들에게 있어 깊은 공감을 이끌어내기에는 어려운 곡들이었다.

이에 반해 바버의 초기, 중기의 곡들은 아름다운 선율을 사용함으로써 대중적 인기를 얻을 수 있었다. 하지만 이것은 비평가들에 의해 현

1) 신고전주의 : 기본적으로 바로크와 고전시대, 즉 낭만시대 전의 기법과 형식을 사용하고 그 당시의 음악 가치를 인정하는 20세기의 음악경향

대적인 요소의 부재라는 비평을 받기도 했다. 이런 비평 가운데 바버는 그의 작품에 보다 현대적 요소를 더 결합시키려 노력하였고, 그것의 결과물로 작곡되어진 작품이 피아노 소나타 Op. 26이다.

바버는 이곡에서 소나타라는 전통적인 형식 아래 음렬주의, 리듬의 다양성과 같은 20세기의 음악 어법을 사용하면서도 낭만적인 경향을 보여주고 있다.

본 논문에서는 20세기 초기의 미국의 음악 경향과 그의 음악적 특징을 살펴보고, 피아노 소나타 Op.26의 작품 분석을 통해 현대적 요소들이 소나타라는 전통적 형식과 어떻게 조화를 이루는지 살펴보고자 한다.

II. 본 론

1. 20세기 초기 미국음악의 경향

제 1차 세계대전과 1930년대의 경제공황 이후 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971), 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874~1951), 벨라 바르토크(Béla Bartók, 1881~1945), 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895~1963)와 같은 작곡자들이 미국으로 건너오면서, 미국은 음악의 중심지로 변모하기 시작하였다. 이들의 신고전주의, 표현주의와 12음 기법, 민족주의 경향은 미국 작곡가들에게 영향을 끼치게 되면서 다양한 음악들이 미국 내에 보이게 되었다.

1920년대에 들어서면서 후기 낭만주의와 인상주의, 표현주의에 대항해 간결한 형식을 추구하는 운동이 일어나는데, 이것이 바로 신고전주의(Neo-Classicism)이다.

신고전주의는 ‘바흐로 되돌아가자’라는 슬로건 아래, 옛 시대의 형식적·작곡 기법적·표현적 요소를 차용하였다.²⁾ 이것은 18세기의 고전주의의 양식은 물론이고 르네상스, 바로크 음악의 형식과 기법을 사용하되 예상치 못한 전조와 불협화음, 강렬한 화성과 같은 20세기의 음악 경향을 보여준다. 주요 작곡가로는 프랑스의 6인조(Les Six), 스트라빈스키, 힌데미트, 페루치오 부조니(Ferruccio Busoni, 1866~1924) 등이 있고,

2) 김용환, 「서양음악사 100장면(2)」 (서울: 가람기획, 2002), 397.

미국 내 작곡가로는 윌리엄 슈먼(William Schumann, 1910~1992), 로저 세션즈(Roger Sessions, 1896~1985), 데이비드 다이아몬드(David Diamond, 1915~2005)로 대표되어 진다.

또 다른 하나의 주된 흐름은 표현주의(Expressionism)이다. 표현주의는 회화에서 먼저 시작된 것으로, 추상적이고 주관적인 자세를 중시하는 것이다. 음악에서의 표현주의는 조성의 경계를 무너뜨렸고, 이는 무조음악, 더 나아가 12음 기법³⁾으로 발전하게 되었다.

12음 기법은 쇤베르크에 이어 알반 베르크(Alban Berg, 1885~1935), 안톤 베베른(Anton Webern, 1883~1945)에 의해 발전, 계승되어졌다. 미국 내 작곡가로는 에른스트 크세네크(Ernst Křenek, 1900~1991), 엘리엇 카터(Elliott Carter, 1908~)가 있다.

유럽의 음악이 미국에 들어오면서, 미국의 음악은 거의 외국에서 들어온 음악사조의 지배를 받았다. 그러나 유럽음악에서 벗어나려는 노력이 구체화 되면서, 점차 미국적인 음악을 쓰려고 하는 상당한 규모의 민족주의적인 그룹이 나타나기 시작했다.⁴⁾

19세기 후기의 음악적 특성이었던 민족주의(Nationalism)는 20세기의 작곡가들에 의해 민속선율과 리듬을 음악에 삽입하는 것만이 아닌, 조성의 실험적 시도를 통해 새로운 양식으로 변화되고 있었다. 미국 민족주의의 개척자라 할 수 있는 아더 파웰(Arthur Farwell, 1872~1952)은 인디언 음악의 분위기와 실제선율을 자신의 작품에 기초로 삼아 작곡하였다. 가장 혁신적이고 독창적인 미국의 음악작법을 보이는 작곡가

3) 12음기법 : 쇤베르크가 만든 20세기 작곡방법으로서 12반음으로 이루어진 하나의 고정된 음렬이 작품의 기본이 되며 전위, 역행, 역행전위로 음렬을 변화시키고 이것을 다시 조옮김 시켜 만든 48개의 음렬에 의해 지배된다.

4) Aron Copland, *Our new music* 현대음악입문 (서울: 삼호출판사, 1998), 127.

로는 찰스 아이브스(Charles E. Ives, 1874~1954)가 있다. 그는 민요선율과 찬송가 선율을 즐겨 썼으며, ‘Variations on a National Hymn’에서는 복조성(bitonality)을 사용하였고, 또한 그 당시로서는 아주 생소했던 미분음⁵⁾을 사용해 작곡하기도 하였다.

또 다른 민족적 경향인 Jazz는 본래 Ragtime⁶⁾과 Blues⁷⁾에 기원을 두고 있는데, 미국 흑인들의 것으로서, 미국 백인들의 브라스밴드와 결합하면서 독특한 발전을 하게 된다.⁸⁾ 미국의 작곡가들은 그 나라의 민족적 어법으로 Jazz를 사용하였는데, Jazz 자체를 목적으로 한 것이 아니라 하나의 수단으로 적용시켜 자신들만의 언어로 표현하려 하였다. 조지 거시윈(George Gershwin, 1898~1937)은 ‘Rhapsody in Blue’와 ‘Piano Concerto’에서 Jazz의 성격과 수법을 클래식과 잘 결합하였다. 이밖에도 아이브스, 아론 코플란드(Aron Copland, 1900~1990), 바버, 로이 해리스(Roy Harris, 1898~1979)와 같은 작곡가들의 곡에서도 또한 Jazz적 요소들을 발견할 수 있다.

앞서 살펴본 신고전주의, 표현주의, 민족주의와 같은 20세기 초기 미국의 현대적 음악언어들 속에서도 낭만주의적 경향은 여전히 지속되었다.

신낭만주의(Neo-Romanticism)는 19세기 낭만음악의 전통을 유지한

5) 미분음 : 예를 들면 4분음(온음의 1/4), 6분음(온음의 1/6), 8분음(온음의 1/8)이나 그리스의 크로아이(chroai), 인도의 수르티 등이 이에 해당한다. 20세기 초에 이와 같은 미분음을 사용해 종래의 온음과 반음만을 쓰고 있던 유럽음악에 새로운 가능성을 시도하려는 움직임이 있었다.

6) Ragtime : 1890년대에 미주리 주에서 유행하기 시작한 당김음에 특징이 있는 피아노 스타일

7) Blues : 19세기 후반에 미국의 흑인들 사이에서 형성된 독특한 각곡 및 그 형식, 음악적 특징을 가리킴

8) 김용환, 「서양음악사 100장면(2)」, op. cit., 356.

것으로, 개인감정의 표현을 우선시 하고 서정적 멜로디와 낭만적 화성의 특징은 19세기의 그것과 같다고 하겠다. 그러나 낭만주의에서 좀 더 확장되어 더 넓은 도약과 비화성적 음조를 지니며, 긴장감을 유발하는 리듬의 사용은 좀 더 복잡해지는 경향을 보이고 있다. 또한 신낭만주의는 무조음악과 반음계주의가 지배적이던 당시의 음악에 반해, 훨씬 더 조성감을 느낄 수 있다.

주요 작곡가로는 버질 톰슨(Virgil Thomson, 1896~1989), 에르네스트 블로흐(Ernest Bloch, 1880~1959), 바버, 노먼 델로 조이오(Norman Dello Joio, 1913~)가 있다.

20세기 초 미국음악은 유럽음악에 대해 수동적인 자세에 벗어나 다양한 시도와 접근을 모색하여 다양한 형태로 발전되어 갔다. 이렇듯 미국의 음악은 한 시대의 일반적 특정한 사조로 분류하기 보단 ‘다양성’이라는 관점에서 보는 것이 더 타당할 것이다.

2. 사무엘 바버(1910~1981)의 음악적 특징

바버는 20세기의 급진적인 성격을 가지고 실험적인 시도를 했던 작곡가들에 비해, 보수적인 성향이 보이는 작곡가이다. 당시 미국의 음악적 경향이 불협화음, 음렬주의와 실험적인 음악을 추구하고 있었기 때문에 서정적이며 단순한 바버의 음악은 현대적이기보다는 전통적인 면이 많다고 할 수 있겠다.

바버의 서정적인 선율은 그의 음악적 배경을 살펴보면 알 수 있듯이, 당시 유명한 성악가였던 이모, 루이스 호머(Louis Homer)와 가곡 작곡자였던 이모부, 시드니 호머(Sidney Homer)의 영향을 받았다. 따라서 초기에는 서정적이고 조성을 바탕으로 한 성악적인 선율이 많았다. 그러나 이러한 선율의 흐름은 중기와 후기로 갈수록 변화한다. 이는 점차 반음계적인 진행이 많아지면서, 선율이 날카로워지고 조성이 흐려지며 12음렬적인 느낌을 준다.(악보 1)

(악보 1) Nocturne Op.33, 12음 기법으로 작곡된 선율, m.2~3

Moderato ♩ = 58

Piano

p *mp cantando*

con pedale *sempre legato*

그의 작품에 있어 조성은 작품의 통일적 요소로서 사용된다. 후기로 갈수록 다조성(polytonality),⁹⁾ 변화음과 반음계적 불협화음이 많이 사용되어 조성감이 흐려지지만, 여전히 중심음을 찾을 수 있다.¹⁰⁾ 이런 조성감은 ‘Piano Sonata op.26’ 과 ‘Nocturne op.33’ 과 같이 실험적인 음렬기법을 사용한 작품에서도 느낄 수 있다.(악보 2)

(악보 2) Piano Sonata Op.26/1, m.41~44

Ab음의 반복

초기 작품에서부터 바버는 불규칙적이며 규칙적인 틀에서 벗어난 다양한 리듬을 즐겨 사용하였다. 이는 후기로 갈수록 더 복잡해지는데,

9) 다조성 : 1개 이상의 조성이 동시에 나타나는 음악으로서 단지 2개의 조성만 동시에 사용된 경우는 복조성(bitonality)라고 한다.

10) Susan L. Carter. *The Piano Music of Samuel Barber* (Ph.D. diss., Texas Technical University, 1980). 28.

당김음(syncopation), 폴리리듬(polyrhythm)¹¹⁾(악보 3), 헤미올라(hemiola)¹²⁾, 변박이 자주 사용된다.

(악보 3) Excursions Op.20 III, m.29~30

→ 왼손의 5연음부 위에 오른손의 부점리듬과 셋잇단음표로 인한 폴리리듬

화성에 있어서 초기에 바버는 조성을 바탕으로 한 3화음, 7화음을 많이 사용하였다. 후기에도 3도에 기초한 화성이 지배적이었지만, 대위법적 선율진행에 의해 발생하는 화성은 더 복잡해지고 불협화적인 화성으로 나타난다. 또한 현대적 감각을 보여주는 복조성에서 나타나는 화성은 풍부한 색채감을 느끼게 해준다. 악보 4에서는 왼손의 A의 pedal point가 sostenuto pedal로 세 마디에 걸쳐 나오고 오른손은 D^b Major 코드가 반복되면서 복조성이 나타난다.(악보 4)

11) 폴리리듬 : 대조되는 여러 리듬형이 수직적으로 동시에 사용되는 것이다.

12) 헤미올라 : 그리스어의 <1.5> 즉 <하나 반>의 뜻으로 2:3의 비를 가리킨다. 15.16세기 정량기보법에 있어서는 시가의 대비로서 쓰였다. 즉 <완전박자 - Tempus Perfectum>에 있어서 검은 음표의 사용에 의해 생기는 시가의 변화를 말한다.

(악보 4) Ballade Op.46, m.30~32

바버의 형식적인 면을 살펴보면, 규모가 큰 작품들은 거의 소나타 형식을 바탕으로 작곡되었다. 그 외에도 변주곡 형식, 2부 형식, 3부 형식, 확대된 론도, 녹턴, 발라드와 같은 전통적인 구조 위에 몇 개의 동기적 재료를 논리적으로 전개해나가며, 화성과 리듬의 변화를 통해 곡에 다양성을 주고 있다. ‘Essay for Orchestra’ 에서 볼 수 있듯이 서주에서 제시된 주제가 Fuga의 형식을 통해 전개되어진다.(악보 5)

(악보 5) Essay for Orchestra No.2 Op.17

서주

Fuga의 주제

바버의 음악은 화성이 모호하게 느껴지는 부분에서도 대위법적 구조가 분명하다. 이는 대위법과 형식을 강조한 그의 스승인 로자리오 스칼레로(Rosario Scalero, 1870-1954)의 영향으로 바버는 대위법적 요소를 효과적으로 다룰 수 있었다. ‘Nocturne Op.33’에서는 마디 4에서 가져온 음형이 전위되어 두 번 반복되며 마디 28에 이르러는 베이스로 옮겨져 성부의 교차가 이루어진다. (악보 6)

(악보 6) Nocturne Op.33, m.4와 m.27~28

m.4

m.27~28

이러한 대위법을 다루는 솜씨는 Fuga로 작곡된 피아노 소나타 Op.26의 마지막 악장에서 가장 잘 나타난다고 하겠다.

3. 피아노 소나타 Op.26 분석

1) 작곡 배경

바버는 커티스(Curtis) 음악원 시절부터 기악곡과 성악곡의 작품을 통해 명성을 쌓아갔다. 1935년에는 ‘Overture to the School for Scandal, Op.5’가 필라델피아 오케스트라에 의해 초연되고 그 해 풀리처(Pulitzer)상을 수상하게 된다. 또한 그의 ‘Adagio for String Op.11’이 NBC교향악단에 의해 초연됨으로써 그의 명성은 더 높아졌다.

그러나 이러한 성취에도 불구하고, 바버의 초기작품들은 현대적 요소의 부재라는 비평을 종종 받기도 했다. 1943년 현대 음악 잡지(Modern Music Magazine)에서는 “바버의 음악은 이 시대에 낭만주의가 어리석고 생각이 없는 사람들 사이에 유행어가 되고 있는 것과 같이 터무니 없이 낭만적이다”라고 평가하였다. 이런 비평은 그로 하여금 자신감을 상실케 했고, 실제로 후기에 이르러 그는 적은 양의 곡만을 작곡하며, 또한 곡도 쉽게 쓰지 못했다.¹³⁾

그 이후 바버는 이러한 비평 속에 그의 서정적 스타일에 현대적 아이디어를 결합시키려는 노력을 계속하였다. 그의 ‘Symphony No.2 Op.19’와 ‘Excursions Op.20’은 실험적이고 민속적인 작품으로 현대적 기법을 다양한 각도로 결합시킨 작품이라 하겠다.

1949년, 작곡가 연합회(League of Composer)의 25주년 기념식(1950)을 기리기 위해 베를린(Irving Berlin)과 로저스(Richard Rodgers)에 의해 바버에게 작곡을 부탁했다. 그 당시 바버의 스타일과 작품에 관심

13) Barbara Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (New York: Oxford University Press, 1992), 301.

을 보이던 호로비츠(Vladmir Horowitz)는 바버에게 규모가 큰 형식의 곡으로 작곡할 것을 요구하였다. 이에 바버는 피아노 소나타로 작곡하기로 결심하고 호로비츠는 이듬해 초연할 것을 약속한다.

시드니 호머에게 보낸 서신에서 그는 1악장은 쉽게 써내려갔지만, 나머지 악장들은 그의 급격한 스케줄로 인해 작곡에 방해를 받고 있다고 전한다. 또한 서신에서 그는 “나는 소나타가 끝나쳐질 때까지 수도승과 같은 존재를 유지할 것입니다. 6개월 동안 한 음정도 쓰지 못한 것은 내가 존재할 이유가 없도록 만들고 있습니다. 어쨌든 소나타는 지금 진전되고 있으며, 나는 노력할 것입니다.”라고 했다.

바버가 작품을 완성할 당시는 3개의 악장-4악장을 제외한-으로 이루어졌었다. 호로비츠는 이 곡을 보고 다양한 관점에서 의견을 제시하였고 4번째 악장-번뜩이는... 그러나 내용이 있는...-을 써줄 것을 부탁하였다. 그리하여 하루만에 4번째 악장이 쓰였다.¹⁴⁾

호로비츠의 초연 이후에 뉴욕 타임즈의 평론가 다운스(Olin Downes)는 “이 시대의 미국인 작곡가에 의해 탄생된 진정한 첫 번째 소나타... 현대음악의 어법을 설득력 있고 자연스럽게 보여준다.”¹⁵⁾이라고 썼다. 레빈저(Henry W. Levinger)는 “현대 피아노 음악에 공언한 작품... 낭만적 색채... 마지막 악장은 거대한 푸가로서 숙련되게 옛 형식을 다루었다. 청중들은 작곡가와 연주가에게 갈채를 보냈다...”¹⁶⁾라고 말하였다.

14) Barbara Heyman, *Samuel Barber*, op. cit., 301.

15) Olin Downes, "Horowitz Offers Barber's Sonata," *New York Times*, (January 24, 1950), 27.

16) Henry W. Levinger, "New York Concerts," *Musical Courier* 141 (February 15, 1950), 42.

2) 작품 분석

바버의 유일한 피아노 소타나인 이 곡은 20세기 가장 인기 있는 소나타 중 하나로 간주되고 있다. 폴랑(Francis Poulenc)은 이 곡이 연주적 측면에서 뿐 아니라 음악적 측면에서도 아주 탁월하다고 찬사를 보내면서, 그 피날레는 헨데미트 악과류의 현학적인 Fuga와는 거리가 멀며 듣는 이를 꼼짝 못하게 사로잡는 힘을 지닌다고 평했다.¹⁷⁾

이 곡은 4악장으로 이루어진 소나타로 1악장 Allegro con spirito, 2악장 Allegro vivace, 3악장 Adagio mesto, 4악장 Allegro con spirito 으로 되어있다.

악장 간 조성을 살펴보면 1악장에서 E \flat 으로 시작된 조성은 G와 b 그리고 다시 E \flat (이명동음으로 볼 때 D \sharp)으로 돌아온다. 각각의 음은 증 3도 화음을 이루는데, E \flat -G-b는 각 악장을 통해 중요한 재료로 사용된다. 바버는 증 3화음 관계를 이곡에 중요한 부분으로써, 곡을 통일 시키는 요소로 사용한다. 1악장의 제 2주제에서는 B 음으로 시작되는 E \flat -G-b의 관계를 볼 수 있다.(악보 7)

(악보 7) 1st mov, m.23~24

17) 김경임, 「피아노 소나타」 (대구: 경북대학교 출판부, 2002), 476.

2악장에서는 G음을 중심으로 한 E♭-G-b의 음이 주제에 8번에 걸쳐 보인다. (악보 8)

(악보 8) 2nd mov, m.1~4

Musical score for the second movement, measures 1-4. The score is in G major, 6/8 time. The right hand features a melodic line with a prominent Eb-G-b motif. Dynamics include *p*, *leggerissimo*, and *pp*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

3악장에서도 B음을 시작으로 한 E♭-G-b가 화음을 이루어 나타나는 것을 볼 수 있다. (악보 9)

(악보 9) 3rd mov, m.1~3

Musical score for the third movement, measures 1-3. The score is in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with a prominent Eb-G-b motif. Dynamics include *p*, *espr.*, and *mp legato*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The score ends with *con molto pedale*.

2nd mov, m.1~2

Musical score for the 2nd movement, measures 1-2. The score is in 3/8 time and G major. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring a circled G4 in the first measure and a circled B4 in the second. The left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *leggerissimo* (very light).

3rd mov, m.5~7

Musical score for the 3rd movement, measures 5-7. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand (RH) features a complex melodic line with sixteenth and thirty-second notes, including a triplet of eighth notes in measure 6 and a sixteenth-note run in measure 7. The left hand (LH) plays a bass line with quarter and eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

4th mov, m.3~4

Musical score for the 4th movement, measures 3-4. The score is in 3/8 time and B-flat major. The right hand (RH) plays a melodic line with eighth notes, featuring two circled notes with accents (>) in measure 3. The left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *poco f* (a little forte).

(1) 제 1악장 (Allegro energico ♩ = 120)

1악장은 ‘energico’의 지시어로 시작하는데 전통적인 Sonata Allegro 형식으로 전체적인 형식 구조와 조성은 다음과 같다. (표1)

(표1) 제 1악장의 형식

구분		마디	조성
제 시 부	제 1주제	m. 1- 8	e b minor
	경 과 구	m. 9-22	
	제 2주제	m.23-34	중심음 B
	종 결 구	m.35-50	중심음 A b
발 전 부	I	m.51- 74	중심음 B-A b
	II	m.75- 87	c minor
	III	m.88-109	e b minor
재 현 부	제 1주제	m.110-117	e b minor
	경 과 구	m.118-128	
	제 2주제	m.129-140	중심음 D
	종 결 구	m.141-148	
	코 다	m.149-166	E b Major

① 제시부 (m.1~50)

전통적인 Sonata Allegro 형식에서 중요한 요소 중 하나는 제 1주제와 제 2주제의 성격이 대조적이라는 것이다. 바버의 소나타에서도 그대로 적용되어 제 1주제는 단 2도 위주의 반음계적인 선율과 부점 리듬이 동적이며 긴장감을 주고, 제 2주제는 4도위주의 조용하고 부드러운 선율이 서정적이다.(악보 12)

(악보 12) 1st mov, m.1~4와 m.23~26

1st mov, m.1~4 제 1주제

The image shows the first four measures of the first movement. The music is in E-flat minor (three flats) and common time. The first measure starts with a piano (*f*) dynamic. The melody in the right hand consists of quarter notes: E-flat, G-flat, B-flat, and D-flat. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The second measure continues the melody with a half note E-flat and a quarter note G-flat. The third and fourth measures show the melody moving to a half note G-flat and a quarter note B-flat, with the bass line continuing its rhythmic pattern.

1st mov, m.23~26 제 2주제

The image shows the last four measures of the first movement. The music is in E-flat minor. The first measure of this section features a melodic line in the right hand with a half note E-flat, a quarter note G-flat, and a quarter note B-flat. The bass line continues with eighth notes. The second measure shows the melody moving to a half note G-flat and a quarter note B-flat. The third and fourth measures show the melody moving to a half note B-flat and a quarter note D-flat. The bass line continues with eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

제시부의 제 1주제와 제 2주제의 조성 관계를 살펴보면, 제 1주제는 E \flat minor로 제시되나 제 2주제는 B음이 중심음 역할을 하여 증 5도의 관계를 볼 수 있다. 이는 제 1주제가 단조인 경우 제 2주제가 원조에 대해 III나 V로 제시된다는 조성적 규칙에서 벗어난 것이다.

먼저, 제 1주제를 살펴보면 4마디의 선행구와 4마디의 후속구로 이루어져있다. 도입부에 나타난 C^b, B^b의 음은 부점 리듬과 함께 제 1악장 전체에서 중요한 모티브로 사용되고 있다.(악보 12 참조)

경과구가 시작되는 9마디에서는 제 1주제가 4도 화성의 pedal point 위에 주제 선율이 변형되어 나오고, 오른손에서는 음렬적 성격을 가진 3연음부의 선율이 반주의 역할을 담당하고 있다.(악보 13)

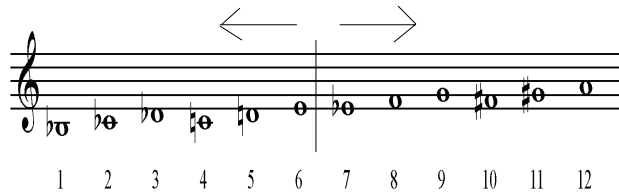
(악보 13) 1st mov, m.9~10

9-10마디에서 오른손 선율에 나타난 음렬을 3개씩 묶어보면 완전 4도의 간격을 가진 4개의 화음이 단 3도씩 상승하는 화성구조임을 알 수 있다.(보기 1)

(보기 1) 음렬 1

왼손의 내성부에 나타난 제 1주제의 선율의 변형은 오른손에서 나타난 음렬과는 별개의 것으로, 제 6음(F \flat →E)과 제 10음(G \flat →F \sharp), 제 11음(A \flat →G \sharp)의 이명동음 관계로 생각해볼 때 이 음렬의 제 6음까지의 음정관계가 역행전위(Retrograde Inversion)되어 제 7음부터 12음까지 구성되어 있음을 볼 수 있다.(보기 2)

(보기 2) 음렬 2



바버의 12음렬은 조성에 근거하여 구성되기 때문에 쇤베르크의 중심음을 없애기 위한 12음렬과는 큰 차이가 있다. 쇤베르크의 경우 음렬이 곡 전체의 구조적 토대가 되지만, 바버의 음렬은 모티브적 기능과 의미에 중점을 두고 있다. 이 소나타에서도 음렬은 나름대로의 규칙을 가지고 만들어지며 대체로 단순한 반주의 기능을 담당한다. 경과구의 마지막 3마디에 걸쳐 나오는 음렬적인 선율은 1주제와는 달리 서정적이며 신비로운 분위기를 만들며 제 2주제로 연결되어진다.(악보 14)

(악보 14) 1st mov, m.20~22

20마디에서 나타나는 음렬은 35마디에서 증4도 하행하여 다시 나타난다. 음렬 3은 다음과 같다. (보기 3)

21마디와 22마디의 두 개의 음렬을 세 개씩 묶어 보면 같은 화성구조를 가지지만, 각 음의 배열순서가 바뀌어 새로운 음정관계가 만들어지며 제 11음에 G#이 아닌 G가 중복되어 마지막 화음은 증3화음이 아닌 장 3화음이 된다.(보기 4)

(보기 4)

1st mov, m.21 음렬 4

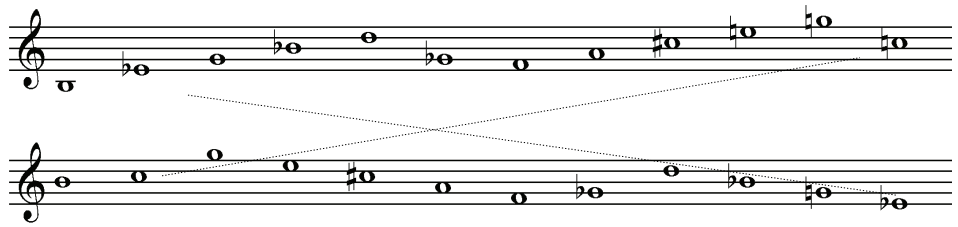
1st mov, m,22 음렬 5



장 3화음

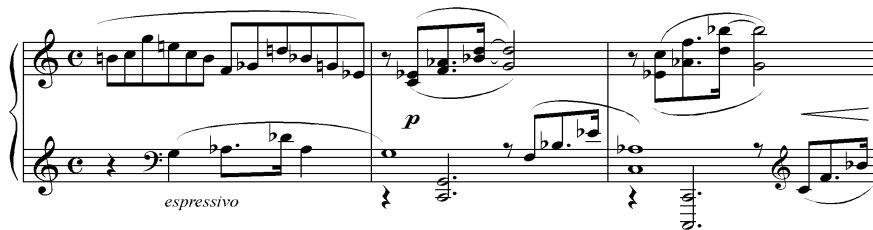
제 2주제의 선율은 23마디의 음형 중 B음을 제외한 역행 (Retrograde)된 형태로 25마디와 26마디에서 나타난다.(보기 5)

(보기 5)



27마디에서는 제 2주제의 선율이 왼손성부에서 나타나고, 28~29마디에서는 c minor의 조성이 강하게 느껴지며, 제 2주제의 앞부분의 리듬이 축소된 형태로 나타난다.(악보 15)

(악보 15) 1st mov, m.27~29



이 음형은 발전부와 Coda부분에서 많이 사용되는 것을 볼 수 있다.

종결구가 시작되는 35마디부터 나타나는 왼손의 네 개의 연속적인 16분 음표의 리듬은 타악기적인 효과를 보여주는데, 이와 대조적으로 오른손에서는 6연음부로 이루어진 특색 있는 음향을 가진 음렬이 나타난다.(악보 16)

(악보 16) 1st mov, m.35~38

이 음렬은 20마디에 나타난 음렬 3이 증4도 하행하여 F음을 시작으로 하여 리듬이 1/2로 축소되어 6연음부로 나타난 것이다.

종결구의 잦은 박자변화와 연타음형은 발전부(75~89마디), 재현부의 종결구(141~148마디), Coda(149~159마디)에서도 볼 수 있다. 39~40마디에서는 36마디의 음형을 canon의 형태로 제시하는데, 왼손의 두 번째 박자에 나타난 음형(F^b-G-F^b-G)은 발전부에서 재현부로 넘어가는 부분에 다시 등장하여 연결부분의 역할을 하며, 극적인 효과를 보여준다.(악보 17)

(악보 17) 1st mov, m.39~40

stringendo

② 발전부(51~109)

발전부는 제 2주제를 제외한 제시부의 여러 작은 동기들이 다양하게 반복되며 발전된다. 발전부는 3부분으로 나누어지는데 발전부 I(51~74)은 제시부의 모방처럼 시작되며 *pp*로 신비로운 느낌으로 전개된다.

(악보 18)

(악보 18) 1st mov, m.51~56

pp misterioso

senza cress.

발전부 I은 제 1주제의 특징인 반음계적 부점리듬과 동형진행을 통해 발전되며, pedal point가 53마디의 B음에서 60마디의 A♭으로 이어진다. 60~61마디에서는 단7도, 단6도, 증4도의 화성진행이 canon형식으로 화려한 대위법적 기교를 보여준다.(악보 19)

(악보 19) 1st mov, m.60~61

The musical score for measures 60-61 is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a melodic line with a series of chords and intervals. Above the staff, the intervals are labeled: '단6도' (minor 6th) above the first measure, '증4도' (augmented 4th) above the second measure, and '단7도' (minor 7th) above the third measure. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and intervals. Below the staff, the intervals are labeled: '단7도' (minor 7th) below the first measure, '단6도' (minor 6th) below the second measure, and '증4도' (augmented 4th) below the third measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

62~70마디에서 다시 제 1주제가 발전된 형태로 나타나며, 71마디의 오른손 리듬은 제시부의 35마디의 왼손음형이 변형되어 나타난 것으로 발전부 II의 반주의 리듬형으로 사용된다.(악보 20)

(악보 20) 1st mov, m.71~72

The musical score for measures 71-72 is presented in a grand staff. The right hand (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with 'espr.' (espressivo). The left hand (bass clef) provides a bass line with a similar rhythmic pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

발전부 II(75~87)는 c minor로 시작하며 제시부의 28마디의 화음과 35마디의 16분 음표가 지배적으로 나타난다. 이 음형은 음량이 *p-mf-f*로 확대되면서, 반주부분에 쓰이는 음의 수가 80마디에서는 6연음부가, 81마디에서는 10연음부가, 83마디에서는 두 번의 15연음부가 쓰여 긴장감을 더 고조시키고 있다.(악보 21)

(악보 21) 1st mov, m.80~83

발전부 II의 음형이 계속 사용되는 발전부 III(88~109)은 39마디에서 쓰인 F^b-G-F^b-G음형이 반복되고 102마디부터 왼손의 E^b과G^b이 옥타브로 반복되면서 *crescendo molto*의 휘몰아치는 분위기로 발전부 전체에 걸쳐 절정을 이루고 있다.(악보22)

(악보 22) 1st mov, m.106~109

③재현부(110~166)

재현부에서 재현된 제 1주제는 원조인 e^b minor로 제시되며 음역이 확대되고 화음의 첨가되어 웅장한 분위기를 보여준다. (악보 23)

(악보 23) 1st mov, m.110~112

경과구는 제시부의 경과구에서 14~15마디가 생략된 형태로 시작되어 제 2주제로 연결되고, 126마디에서 나타난 D의 pedal point가 암시하듯 제 2주제는 D조로 재현된다.(악보 24)

(악보 24) 1st mov, m.126~130

종결구 부분은 제시부의 종결구보다 축소된 형태로 나타나지만 이는 단순한 생략이라 볼 수 있는 것으로 조성의 이동을 제외하면 재현부와 제시부 사이에는 구조적 차이점을 발견할 수 없다.

Coda는 발전부 II의 요소들이 많이 보이고 있는데 E \flat 의 pedal point가 끝까지 지속되며 159마디부터 Bass에 4분음표에 의한 새로운 리듬이 진행된다. 마지막 마디에서는 1악장의 시작과 같은 동기로 맺음으로써 통일감을 느끼게 하며 *ff*로 강하게 마무리한다.(악보25)

(악보 25) 1st mov, m.164~166

The musical score consists of two systems. The first system shows the right hand with a melodic line marked *sostenuto* and *f*, and the left hand with a bass line marked *sf*. The second system continues the piece with triplets in both hands, a *stretto* marking, and a *ff* dynamic. The score concludes with a fermata over the final notes.

앞에서 살펴보았듯이 제 1악장은 전통적인 Sonata Allegro의 형식을 잘 따르고 있음을 알 수 있다. 제시부, 발전부, 재현부의 내용들이 잘 갖추어있고, 제 1주제와 제 2주제의 성격이 명확하게 대조되었으며, 발전부에서도 제시부의 주제적 동기들을 잘 발전시켰음을 볼 수 있다. 또한 현대적 요소들을 잘 결합시켰는데, 쇤베르크의 음렬과는 달리 바버의 음렬은 악장의 조성을 바탕으로 하며, 대부분의 음렬이 고유한 리듬을 지속적으로 유지하고 있다.¹⁸⁾ 또한 서정적이지만 반응계적인 제 2주제의 선율선과 돌발적인 불협화음, 신비감을 불러일으키는 음향들은 바버의 낭만주의적 성향과 와 20세기의 특징을 잘 결합한 것이라 하겠다.

18) James P. Fairleigh, "Serialism in Barber's Solo Piano Work," *The Piano Quarterly* 18 (Summer 1970): 13-17.

(2) 제 2악장 (Allegro vivace e leggiero ♩.=152)

제 2악장은 추측건대 바버의 이모부였던 시드니 호머의 작품에 영감을 받아 작곡된 곡일 것이다. 바버의 서신을 보면 호머의 바이올린 소나타의 Scherzo부분을 들으면서 이 악장을 구상했다고 전해진다.

2 악장은 1악장과 3악장의 긴장감과 두터운 음향과 달리, 거의 한정적인 높은 음역을 사용하여 현저한 대조를 이루고 있다. 가볍고 짙막한 구성으로 상쾌한 느낌을 주는 이 악장은 A-B-A'-C-A''의 Rondo형식으로 구성과 조성은 다음과 같다.(표2)

(표2) 제 2악장 형식

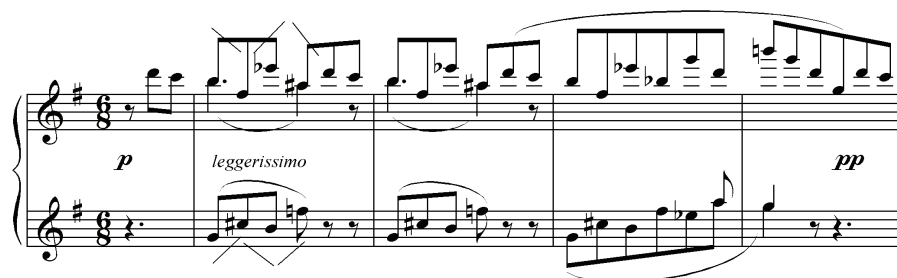
A	B	A'	C	A''
(a) m. 1-8 G	(c) m. 47-70 C	(a) m.81-88 G	(d) m.103-113 B \flat → B	(a'') m.126-133 A \flat
(b) m. 9-14 C	경과구 (b에서파생) m.71-80	(b) m.89-94 C	경과구(b) m.114-125	(b) m.134-139 D \flat
(a) m.15-26 G		(a') m.95-102 G		(a) m.140-151 G
경과구 m.27-46				Coda m.152-165 G

제 2악장은 4개의 중요한 주제(혹은 동기)를 가지는데, a, b, c, d라 표시 하였다. 이 주제들은 모두 8분음표로 빠르게 연속적으로 진행하는데 1악장에서 부점 리듬을 가진 선율과는 큰 차이가 있다. 도표에서 알 수 있듯이 A, A', A''는 a b a 의 구조를 가지며, B, C, Coda의 끝 부분에 주제b를 canon형식으로 사용한다.

① A부분(1~46)

A부분은 2개의 주제(a, b)로 구성되어있는데 주제 a는 첫 4마디에서 G Major로 제시되고 이 4마디는 2악장을 구성하는 중요한 주제로 계속 등장한다. 선율의 흐름을 살펴보면 오른손에서 하행-상행-하행하고 있는 반면 왼손은 상행-하행-상행하는 대칭을 이룬다.(악보 26)

(악보 26) 2nd mov, m.1~4



주제 b는 9마디부터 G Major의 으뜸화음의 G(근음)와 B(3음)로 구성되어, 3마디 단위의 분산화음의 형태로 이루어져있다.(악보 27)

(악보 27) 2nd mov, m.8~11

19마디에서는 한 옥타브 아래에서 주제 a가 반복되고 21~24마디는 3~4마디의 음형이 확대어서 4옥타브까지 상행하는데 이때 내성부의 점 4분음표가 사라지면서 6/8박자가 3/4박자처럼 들리게 된다. (악보 28)

(악보 28) 2nd mov, m.20-24

29~30마디에서도 왼손에서 3번의 4분음표로 인해 2박 계통에서 3박 계통으로 느낌이 변하여 박자의 개념이 흔들리게 된다. 31마디부터는

주제 b를 이용하여 canon으로 전개된다. 이때 위의 성부는 F-f-e의 조성과 아래 성부의 B \flat -b \flat -a의 조성이 합쳐져 복조와 같은 분위기를 이끌고 있다. 하지만 실제로는 딸림조의 진행으로 왼손 성부에 대한 7화음의 관계로써 B \flat 7-b \flat 7-a7의 분산화음이다.(악보29)

(악보 29) 2nd mov, m.32~38

② B부분(47~80)

B부분은 3/4박자와 4/4박자가 번갈아 사용되고 왼손의 slur와 staccato는 전체적으로 경쾌한 느낌을 준다.

바버는 음색의 변화를 주기 위하여, 제 1악장에서 쓰지 않았던 “Blue

note”¹⁹⁾를 사용하였다. 49마디에서 보이는 C Major의 제 3음인 E \flat 음과, 58~59마디의 f minor의 제 3음인 A \flat 음과 제 7음인 E \flat 음을 들 수 있겠다. (악보 30 참조)

C Major로 시작되는 주제 c는 56마디에 이르러 Bass가 완전 4도 위인 F Major로 제시되고, 60마디에 이르러 다시 완전 4도 위인 B \flat Major로 이동한다. 그러나 C Major로 유지되던 오른손의 주제가 60마디에서 G Major로 이조되면서 복조가 발생하게 된다.(악보 30)

(악보 30) 2nd mov, m.56~63

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 56-63) starts in C Major (treble clef) and F Major (bass clef). At measure 58, the key signature changes to Ab Major (treble clef) and f minor (bass clef). The second system (measures 60-63) starts in G Major (treble clef) and Bb Major (bass clef). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 60. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

71마디부터 경과구가 시작되는데 주제 b가 축소되어 오른손은 C Major로, 왼손은 F \sharp Major의 으뜸화음이 분산화음으로 canon적인 모

19)음계에서 제 3음과 제 7음을 반음 낮춰 연주하는 재즈 블루스의 독특한 음계.

“Blue note”는 제 4악장에서 볼 수 있으며, 또한 바버의 다른 작품인 ‘Excursion, Op.20’의 제 2곡에서 잘 볼 수 있다.

방을 하게 되고, 이는 A'로 이어진다. 또한 반복되는 음표의 길이를 점점 축소시켜서 자연스럽게 박자를 변화시키는 것을 볼 수 있다.(악보 31)

(악보 31) 2nd mov, m.71~75

③ A' 부분(81~102)

A' 부분은 A부분과 마찬가지로 a-b-a의 구조로 조성(C-G-C)도 같으며, 주제 a가 약간 변형된 형태로 제시되고 경과구가 없이 진행된다. 95마디부터 주제 a가 확장되는 동안 하성부에서는 반음계적인 색채감을 가진 반주로 패턴이 변화하게 된다.(악보 32)

(악보 32) 2nd mov, m.94~98

④ C 부분(103~125)

옥타브 도약을 포함하는 주제 d가 나오는데 양손의 리듬과 도약이 심한 점은 주제 b를 연상시킨다. 103~105의 주제는 staccato형태로 경쾌하게 제시된다.(악보 33)

(악보 33) 2nd mov, m.102~105

주제 d를 이어 나오는 경과구는 31~42마디에서 단 2도위로 재현되고 있다.

⑤ A' 부분(126~165)

A' 부분은 A b Major로 A부분의 주제가 2성으로 확대되어 제시된다.
(악보 34)

(악보 34) 2nd mov, m.125~129

A부분과 A'부분에서 나타난 주제 a b간의 조성관계(G-C)는 A''(A b-D b)에서도 찾아볼 수 있다. 반면 다시 등장하는 주제 a에서는 으뜸조인 G장조의 조성으로 돌아간다. 152~165마디는 Coda로 156마디부터는 pedal point인 G음위에 오른손은 G9의 분산화음이 나타나고, 왼손에서는 c#9도 분산화음이 canon의 형태로 나타난다. 이 분산 화음들은 서로 반진행 하며 Arpeggio로 점점 빨라지며 G장조의 으뜸화음으로 사라지듯이 끝을 맺는다.(악보 35)

(악보 35) 2nd mov, m.161~165

2악장은 전통적인 소나타에서 나타나는 스케르초와 같은 느낌을 가진 악장으로 조성간의 관계를 살펴보면 4도 관계조(G-C)임을 알 수 있다. 8분음표의 음형이 빠르게 연속적으로 제시되고 3화음의 제 5음이 생략된 분산 화음이 많이 사용되었다. 또한 “Blue note”를 사용하여 미국적 색채를 느끼게 한다.

(3) 제 3악장(Adagio mesto ♩ circa 48)

제 3악장은 3부분 형식으로 전통 소나타의 느린 악장의 구성을 잘 나타내고 있다. 이 곡은 전체적으로 무겁고 우울한 분위기가 느껴진다. 3악장 전체 구조는 다음과 같다. (표 3)

(표 3) 제 3악장 형식

A	B	C
m. 1- 10 b	m.11-27 e	m.28-39 b

3악장에서는 악장 전반에 걸쳐 12음렬의 아이디어가 사용되었다. 제 1악장에서 부분적인 반주 선율로 사용되었던 음렬과는 달리 3악장에 걸쳐 사용되고 있는 음렬은 오스티나토 음형으로 사용된다.

① A부분(1~10)

이 악장에서는 서로 다른 두 종류의 음렬이 사용되고 있다, 첫 마디에 나타난 음렬 I은, 두 음씩 묶여서 6개의 화음으로 제시되는데 첫 번째 화음 (B, G)과 네 번째 화음(C, G#), 세 번째 화음(F#, D)와 여섯 번째 화음(F, D b)은 각각 단 2도 상행하고 있다. 두 번째 화음(E b, B b)과 다섯 번째 화음(E, A)은 단 2도 하행하고 있다. 이러한 단 2도의 반진행은 선율에서도 나타나며, 1악장과 2악장에 걸쳐 3악장에도 주요한 특징으로 나타난다.(악보 36)

(악보 36) 3rd mov, m.1~4

음렬 1

이 음렬은 3~4마디에서 반주 음형으로 쓰이며, 4개의 증 3화음으로 이루어져있다.

5~6마디에서 나타나는 음렬 II는 세 개의 감 7화음의 연속 진행으로 볼 수 있다.(악보 37)

(악보 37) 3rd mov, m.5~6

음렬 II

음렬 I과 음렬 II는 각각 고유한 화성적 색채를 지니며, 중심적 조성은 각 음렬의 첫 음(B와 E)에 나타나있다.

A부분에 나타나는 선율은 4마디에 걸쳐 나오는데 긴 레시타티보를 연상시키게 한다. 7마디부터는 주제에서 파생된 선율선과 단 2도로 진행되는 pedal point로 A부분이 마무리된다.(악보 38)

(악보 38) 3rd mov, m.7~9

The image shows a musical score for measures 7-9 of the 3rd movement. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, triplets (marked with '3'), and dynamic markings. Below the staves, there are two annotations: '단2도 상행' (stepwise ascent) under the first measure and another '단2도 상행' under the third measure. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand has a steady bass line with a pedal point.

② B부분(11-27)

A부분에 서두가 제시되었던 것처럼 B부분 역시 4마디의 간주(interlude)를 갖는데, 이 부분은 음렬 I을 한 옥타브 위에서 꾸밈음과 음의 첨가를 통해 좀 더 화려한 분위기를 보여준다. A부분에서는 2마디에 걸쳐 음렬 I이 제시되었으나, B부분에서는 세 마디에 걸쳐 확장시켰고, 14마디에서는 오른손에 음렬 II를 사용하였다. 15마디에서는 음렬 I이 단 2도 위로 이조되어 왼손에서 반복되며, 오른손 선율은 빠른 반음계의 선율이 꾸밈음처럼 들린다.(악보 39)

(악보 39) 3rd mov, m.11-15

18마디부터는 완전4도 상행한 음렬 I이 왼손에서 반복되는데 20-23 마디에 걸쳐 6개 화음에 내성이 채워지면서 화음의 색채가 더해지며 옥타브로 진행되는 선율과 오스티나토가 전체적 음량을 고조시켜 긴장감을 주고 있다.(악보 40)

(악보 40) 3rd mov, m.20~21

24~25마디는 음렬 I을 리듬의 변화를 통해 최고 음역에서부터 하행하여 4번 반복된다.(악보 41)

(악보 41) 3rd mov, m.24~25

The musical score shows three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music consists of a series of chords and melodic lines, with a prominent triplet figure in the middle and bottom staves. The dynamics are marked 'sfz'. The score is divided into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4 at the bottom.

26~27마디는 A'로 가기위한 경과구적 역할을 하고 있는데, pedal point인 A#은 A'의 조성인 B로 가기 위한 이끈음의 역할을 하고 있다. A#의 지속음 위에 단 2도의 하행 선율(A b -A)과 9-10마디에서 나왔던 음형(C# -F -E), B부분에서 파생된 선율적 주제인 반음계적 진행을 통해 음량이 서서히 줄고 음역도 낮아진다.(악보 42)

(악보 42) 3rd mov, m.27

③ A' 부분

28마디에서 A부분과 같은 리듬과 선율이 재현되고 내성부에서 주제 선율이 완전4도 아래에서 canon식으로 진행된다.(악보 43)

(악보 43) 3rd mov, m.28~29

30-31마디에서는 왼손에서 음렬 II가 사용되고 오른손에서는 주제선율의 앞부분이 모방되어 확장된다. 33마디의 A#음이 B음으로 해결되고 37마디부터는 음렬 I의 3, 4음(E♭, A#)과 5, 6(D, F#)음이 반복되면서 마친다.(악보 44)

(악보 44) 3rd mov, m.36~39

3악장 전체마디 중에서 음렬이 사용되지 않은 부분은 10마디와 26-27마디 밖에 없다. 거의 모든 마디에 음렬이 사용되었는데 때로는 음렬의 일부가 생략된 형태로 제시되기도 한다. 1악장과 3악장에 사용된 음렬은 일정한 음정을 일정한 간격으로 쌓아 각각 화음이 나타나는 공통점을 지니고 있다. 이는 바버 음렬의 독특한 개성을 보여주는 것이다.

선율에 있어서는 반음계적 음정구조를 특징으로 하지만 1, 2악장처럼 선율이 두드러지게 나타나지 않는다.

(4) 제 4 악장 (Fuga Allegro con spirito ♩ =104)

마지막 악장인 4악장은 4/4로 Fuga로 대위법적 기교가 잘 드러나 있다. 제시부는 전통적인 4성 푸가와 흡사하지만, 제시부 이후에는 주제에 대한 응답이 한 번도 나오지 않으며 발전부가 주제와 대주제의 작은 동기들을 가지고 발전된다. 또한 재현부는 굉장히 짧게 축소되어 푸가 주제의 완벽한 재현이 이루어지지 않는다.

그러나 티셔(Tischer)가 “철저하게 현대적이며, 우리 세대의 가장 성공적인 푸가”²⁰⁾라고 말했듯이 이 악장은 스트레토(stretto), 확장(augmentation), 전위(inversion)등 푸가의 기법들을 자유롭게 발전부와 재현부에서 사용하고 있다.

이 악장은 몇 개의 발전부(Development)와 삽입부(Episode)로 나누는데 그 구성은 다음과 같다.(표 4)

(표 4) 제 4악장 형식

제시부	발전부				재현부
주제 I 1-12	주제II 18-26	삽입부 II 27-36	주제 III 37-54	삽입부III 55-63	주제 VI 99-106
삽입부I 13-17	주제 IV 64-79	삽입부 IV 80-89	주제 V 90-94	삽입부V 95-98	Coda 107-146

20) Hans Tischer, "Barber's Piano Sonata, Op.26." *Music&Letters* 33 (October 1952), 353.

① 주제 I

주제(Subject)는 e b minor로 Alto에서 제시되는데 Bass성부의 응답(Answer)은 완전4도 아래, 즉 팔림조인 b b minor로 나온다. 주제는 알토성부에 이어 베이스, 소프라노, 테너에서 차례로 나온다. 주제를 3개의 동기로 나누어 보면 동기 a는 첫 다섯 음으로 으뜸화음의 9화음이며, 동기 b와 c는 대체적으로 하행선율을 특징으로 한다. 16분음표 사이에서 볼 수 있는 syncopation과 accent는 Jazz 느낌을 준다.(악보 45)

(악보 45) 4th mov, m.1~6

동기 a 동기 b 동기 c

poco f
Subject

동기 d

Answer 진정응답(완전4 아래)

poco f

동기 e 동기 f

5 정조응답(완전5 아래)

주제 제시 후 나오는 응답을 보면 동기 a와 b는 완전 4도 아래로 옮겨졌으나(진정응답, real answer), 동기 c는 완전 5도 아래에서 응답되었다(정조응답, tonal answer). 이러한 응답은 전통적으로 흔히 쓰였는데. 이는 다음 주제를 보다 원활하게 연결시키고 있다.

응답과 함께 Alto성부에서는 첫 대주제(Counter Subject)가 나타나는데, 주제와 마찬가지로 3부분으로 나누어볼 수 있다. 이러한 주제 d, e, f는 발전부와 삽입부에서 중요한 요소로 다루어진다.(악보 45참조)

6마디에서는 주제가 Soprano 성부에서 다시 나오고, 대주제의 동기 d가 화음형태로 나온다. 9마디에서 Tenor 성부의 응답 역시 진정응답과 정조응답으로 이루어져있다.(악보 46)

(악보 46) 4th mov, m.7~10

The musical score for measures 7-10 of the 4th movement is presented in two systems. The top system (measures 7-8) shows the '대주제 (Counter Subject)' in the bass clef, with a treble clef staff above it. The bottom system (measures 9-10) shows the '주제 (Subject)' in the treble clef and the '응답 (Answer)' in the bass clef. The answer is divided into '진정응답 (Real Answer)' and '정조응답 (Tonal Answer)'. The '진정응답' is marked 'poco f' and the '정조응답' is marked 'f'. The '대주제' is also marked 'f'. The '정조응답' is marked 'h.'.

삽입부 I은 동기 d에서 파생된 것으로 증4도의 간격을 두고 canon 형식으로 모방하고 동형진행을 통해 F단조의 주제로 연결된다.(악보 47)

(악보 47) 4th mov, m.13~16

증4도 아래에서 Canon 형식으로 모방

cresc. *mf*

dim.

Subject

② 주제 II

17마디에서 19마디까지 F단조로 주제가 제시되고 20마디에 이르러 완전 5도 위인 C단조로 응답된다. 이 부분에서 첫 번째 stretto가 나온다. Soprano성부에서 주제선율이 완전한 형태로 제시되고, 한 옥타브 아래에서 Alto가 주제를 모방한다. 이 스트레토는 20마디에서는 동기 a와 b가 21마디에서는 동기 e, 22마디에서는 동기 f가 사용되었다. 26마디에서 두 번째 스트레토가 시작되는데 동기 a와 b가 많이 쓰이고, 27~29마디에서는 Soprano, Alto, Tenor성부에서 동기 d가 전위되어 제시된다.(악보 48)

(악보 48) 4th mov, m.20~26

완전한 응답

Piano

첫 번째 Stretto

주제의 모방(동기 a와 b)
동기 b

동기 d의 전위

동기 f

동기 a와 b

두 번째 stretto

동기 a와 b

삽입부 II는 동기 d의 리듬이 확대되어 나타나고 29마디에서는 동기 a의 리듬의 변형이 보인다.(악보 49)

(악보 49) 4th mov, m.27~29

동기 d의 전위

리듬의 확대

동기 a의 리듬변형

③ 주제 III

주제 III에서는 pedal point위에 동기들이 제시되는데 36마디의 F음의 pedal point가 40마디에서는 E로 46마디에서는 E와 F로 나타난다. 40마디에서는 주제 a가 8분음표로 확대되고, 42마디에서는 리듬이 확대된 주제 a가 Soprano에서 나온다. 46마디에서는 상성부에서 동기 e가, 하성부에서는 동기 d가 쓰인다.(악보 50)

(악보 50) 4th mov, m.36~37, 40~42, 46~47

m.36~37

m.40~42

m.46~47

48마디부터는 동기 c가 옥타브로 제시되고, 50마디부터는 4 octave위에서 Soprano성부에서 나타난다. 52마디와 53마디에서는 “Blue note”가 보이는데 C의 pedal point 위에 B b가 그것이다.(악보 51)

(악보 51) 4th mov, m.52~53

삼입부 III은 E장조의 pedal point위에 동기 d를 16분 쉼표와 약박의 accent를 주어 syncopation 리듬이 Jazz 느낌을 연상시킨다. 내성부는 전위된 동기 d가 8분음표로 확대되었다.(악보 52)

(악보 52) 4th mov, m.55~56

④ 주제 IV

주제 IV는 동기 a의 제시 후 Tenor성부에서 리듬이 확대되어 모방된다. 65마디의 slur와 staccato의 대조가 익살스러우며(악보 53), 66마디부터는 화성적 arpeggio가 나타난다.

(악보 53) 4th mov, m.64~65

72마디부터는 동기 a가 2박자 간격으로 음가가 4분음표로 증가하여 stretto로 나온다.(악보 54)

(악보 54) 4th mov, m.72~73

삼입부 IV는 삼입부 II가 단 2도 위에서 재현되어지며, 86마디부터는 동기 a가 확대되어 제시되며, 3:5의 리듬이 계속 제시되면서 crescendo로 고조되고, 88마디에 이르러 B b의 pedal point 위에 두 성부가 교대로 제시되며 하행한다.(악보 55)

(악보 55) 4th mov, m.87~89

The image shows a musical score for measures 87-89. The top system consists of three staves. The upper two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. A circled section in the upper staves highlights a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staves feature a bass line with a pedal point on Bb and a right-hand part marked 'r.h. ff'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

⑤ 주제 V

90마디에서 동기 a와 b가 Bass - Soprano - Alto - Tenor성부에서 stretto로 제시된다.(악보 56)

(악보 56) 4th mov, m.90

Musical score for the 4th movement, measure 90. The score includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment. The tempo is marked *marcatissimo*. Dynamics include *sf* and *r.h.*. The piano part has a pedal point marked *8*.

삽입부 V(95~98)는 동기 d가 전위된 형태로 반음계적으로 하행하며, B b의 pedal point는 98마디에 이르러 중심음인 E b으로 해결된다. E b의 pedal point위에 화려하고 즉흥적인 arpeggio가 나타난다.

⑥ 주제 VI

주제 6에서는 동기 a와 b의 리듬이 8분음표로 확대되어 나타나며 화성의 음량도 확대되어 Coda로 이어진다.(악보 57)

(악보 57) 4th mov, m.99~102

Musical score for the 4th movement, measures 99-102. The score shows the expanded version of Theme VI. The tempo is marked *확대된 주제음형*. The score includes piano accompaniment with dynamics like *mf* and *f*.

⑦ Coda

Coda부분은 31마디에서 나타난 음형(E^b-E, F-C)을 가지고 호켓(hocket)²¹⁾으로 표현되는데, 이것은 4도의 간격으로 상승하면서 템포와 다이내믹이 고조된다.(악보 58)

(악보 58) 4th mov, m.107~110

120마디부터 상성부의 감3도 음정(A-C^b)과 e^b minor의 으뜸화음이 왼손의 octave음형과 오스티나토를 이루어 분위기가 한층 더 고조된다.(악보 59)

(악보 59) 4th mov, m.119~123

21) hocket : 중세의 폴리포니 음악 특유의 기법으로, 하나의 선율을 한 개 내지 몇 개의 음표 단위로 2~3개의 성부로 나누어 서로 엇갈리게 노래하는 것. 즉 한 성부가 연주할 때 다른 성부는 쉬는 것으로 딸꾹질 비슷한 효과를 낸다.

131마디에 이르러 왼손에 새로운 오스티나토 음형이 나타나고, 134마디부터 주제 a와 b의 리듬이 확대되는데 이는 왼손과 5 : 2의 폴리리듬으로 나타난다.

140마디에 이르러 주제 a는 축소된 리듬으로 8분음표의 간격을 두고 모방되며, 141마디에서 각각 B \flat 과 E \flat 음을 향해 반진행한다. 144마디에서 감3도(A-C \flat)로 중단되는 느낌을 받지만, 끝이어 주제 a의 일부가 강조되고 e \flat 의 으뜸화음으로 종지한다.(악보 60)

(악보 60) 4th mov, m.131~146

확대된 주제 a와 b

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 131-140) features a 5:2 polyrhythm between the right and left hands. The right hand plays a melodic line with a fermata over the first measure and a slur over the next two. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 141-146) shows the right hand playing a shorter version of theme 'a' with a fermata, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment. The score includes annotations such as '8 senza Ped.' and '5:2의 폴리리듬'.



4악장은 canon이나 stretto와 같은 대위법적 기교를 잘 보여주는 악장이다. Fuga의 주제를 완전하게 사용하기 보다는, 동기를 중심으로 이루어진 것을 볼 수 있다. 특히 동기 a가 전위나 확대를 통해 변형되어 사용되었는데, 이러한 단편적인 동기들은 canon식으로 모방되어, 오스티나토의 사용이 빈번하게 이루어지고 있다. 바버는 화성적 흐름을 보다 분명하게 하기 위해 pedal point 많이 사용했는데, 이는 소나타 Op.26 전반에 잘 드러나고 있다. 리듬에서는 Syncopation, Tie, Accent를 통해 순간적인 리듬의 균형을 깨뜨리며, “Blue note”를 사용해 현대적 감각이 보인다.

III. 결 론

사무엘 바버의 작곡 기법과 피아노 소나타 Op.26의 작품을 연구한 결과는 다음과 같다. 각 악장은 소나타 형식, 론도 형식, 3부 형식, 푸가와 같은 전통적인 구조를 바탕으로 충실하게 쓰였다. 그러나 조성과 화성진행에 있어서는 현대적 감각을 엿볼 수 있다.

각 악장의 조성관계(e b -G-b-D#)는 증3화음을 이루어 각 악장의 재료로서 사용되고 있다. 화성적인 진행은 반음계의 사용으로 인해 잘 드러나지 않지만, 잦은 전조로 인한 복조성과 대위법적 선율진행에 의해 발생하는 화성은 좀 더 복잡해지며 불협화적인 성격을 띤다. 그러나 이러한 반음계와 비화성음의 사용으로 조성감이 불분명해지지만 기본적인 조성은 유지되고 있다.

선율적인 면에서는 반음계적 진행을 특징으로 볼 수 있는데, 특히 단 2도의 진행(C b -B b)은 곡 전체를 구성하는 중요한 동기로서 곡에 통일성을 주고 있다.

주제에 사용된 몇 개의 한정된 동기들은 반복되어지고 변형, 발전을 통해 전체 악곡의 중심을 이루어 음표의 경제성을 볼 수 있다.

리듬에 있어서 바버는 3연음부와 부점의 대조와 같은 복합리듬이 부분적으로 나타나며 박자의 변화가 자주 일어나고, 약박에 의도적으로 사용한 accent와 tie는 진보적 리듬을 보여준다.

1악장과 3악장에 사용된 12음 음렬은 쇤베르크의 음렬과 달리 음렬의 첫 음이 중심음으로 사용되고, 반주선율의 기능을 담당함으로써 쇤베르크가 음렬을 통해 조성을 없애고, 구조적 토대를 이루려고 한

것과는 다르다. 즉, 바버의 음렬의 가장 큰 특징은 조성과 화성적 배경을 바탕으로 이루어진 점이다.

4악장 Fuga에서는 canon, stretto와 같은 대위법적 기교들을 잘 사용하였고 “Blue note”를 사용해 Jazz 느낌을 주어 미국적 색채를 더하였다.

바버는 현대시대를 살았던 작곡가이지만 또한 전통적이고 낭만적인 경향을 지닌 작곡가로서, 이 곡에 나타난 그의 노력은 연주자들에게 의해 잘 나타나야 할 것이다. 따라서 연주자는 현대음악으로서의 이지적이고 분석적인 음향과 감정적이고 드라마틱한 해석 사이에서 어느 하나에 치우치는 것이 아닌, 그 둘을 이어주는 다리 역할을 하여 이 곡에서 바버가 표현하려고 했던 노력과 의도를 반영해야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

Copland, Aron. *Our new music* 「현대음악입문」. 서울: 삼호출판사, 1998.

Heyman, Barbara B. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York: Oxford University Press, 1992.

Kirby, F. E. *A Short History of Keyboard Music*. 김혜선 역. 서울: 다리, 2003.

김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.

김승일. 「문화사로부터 접근하는 서양음악사」. 서울: 예일출판사, 2004.

김용환. 「서양음악사 100장면(2)」. 서울: 가람기획, 2002.

2. 학위논문

Carter, Susan Blinderman. “The Piano Music of Samuel Barber.” Ph. D. diss., Texas Technical University, 1980.

Lysinger, Catharione D. “A Reflection of Samuel Barber's Struggle Between Neo-Classicism and Modernism.” Ph. D. diss., Houston University, 2004.

이수영. “Samuel Barber의 Nocturne, op.33과 Ballade, op.46

에 관한 연구.” 서울: 이화여자대학교, 2002.

이주희. “Samuel Barber의 Sonata for Piano, Op.26의 분석 연구.” 서울: 서울대학교, 1996.

3. 학술지

송주승, 봉정원. “Samuel Barber의 Piano Sonata Op.26의 분석연구.” 경기: 김포대학교, 2001.

4. 사전류

Sadie, Stanley. ed. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, New York: Macmillan Publishers. Ltd. Vol. 2, 1980.

5. 기타

Downes, Olin. “Horowitz Offers Barber's Sonata.” *New York Times* January 24, 1950: 27.

Fairleigh, James P. “Serialism in Barber's Piano Work.” *The Piano Quarterly* 18 Summer, 1970: 13-17.

Levinger, Henry W. “New York Concerts.” *Musical Courier* 141 February 15, 1950: 42.

김정진. “오래된 것과 새 것의 만남, 미국음악.” 「피아노음악」, 서울: 음악춘추사, 1997년 10월호: 70-72.

ABSTRACT

A Study on Samuel Barber's Piano Sonata Op.26

Jang Su Jin

Major in Instrumental Music

Department of Music

Graduate School of

Sung Shin Women's University

Samuel Barber(1910-1981) is a composer who held diversity and united lyrical melody with modern techniques based on classical forms. In his early days, he composed music lyrically and romantically that the masses could respond to easily. Since 1939, however, he made more efforts to combine modern expression into his works.

His Piano Sonata Op.26, an outcome of the effort, combined lyrical melodies with modern expression based on traditional structure: the first movement is sonata form, the second is rondo form, the third is ternary form, and the fourth is fuga form.

By offering pedal tone or replicate to tonality which might be vague because of chromatic melodies and chords, he made people feel a sense of tonality. Even in case that the twelve-tone row was used, besides, tonality was its basis. Its progressive rhythms, one of modern expression, and its American-style color through “Blue Note” make his sonata more distinguished as well.

As the largest scale out of Barber’s piano works, this is one of musical works representing American piano sonata. This thesis purposed to contribute to understanding and playing Barber’s works properly through analysis of American musical settings of the early 20th century, Barber’s composing techniques, and sonata works.