

임자향 교수지도
석사학위 청구논문

Carl Maria von Weber의
「Konzertstück f minor op.79」의
분석 및 표제음악에
끼친 영향에 대한 연구

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
신희명

Carl Maria von Weber의
「Konzertstück f minor op.79」의
분석 및 표제음악에
끼친 영향에 대한 연구

임자향 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

신희명

인 준 서

신희명의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교

논 문 개 요

본 논문은 19세기 낭만주의 시대 음악에 큰 영향을 끼친 독일 작곡가중 한 사람인 베버의 작품 *Konzertstück f minor op. 79* 의 분석 및 표제음악에 끼친 영향에 관한 연구이다.

베버는 음악여행을 통하여 프랑스, 이탈리아의 오페라 양식을 터득하였으며, 독일의 낭만적인 자연과 민속예술에 깊이 영향을 받아 오페라 *마탄의 사수(Der Freischütz 1821)* 를 작곡하였다. 이 작품은 낭만주의 시대를 연 첫 오페라 작품으로 미술의 색채주의적 기법에 영향을 받아 음악에서도 악기별 음색적 특징을 살리는 기법을 도입하여 색채적인 음향을 시도하였다.

베버는 음악의 색채감을 살리고, 두터운 짜임새를 구사하기 위해서 기악과 성악곡에 피아노 대신 오케스트라로 반주를 붙였고, 민요나 서사적인 내용을 협주곡, 피아노 독주곡, 오페라의 표제로 사용하였으며 자연의 정경을 묘사한 내용이나 인간의 감성에 호소하는 작품, 독일의 국민적 정서를 표현한 가곡을 많이 작곡하였다.

본 논문에서 연구한 *Konzertstück f minor op. 79* 는 베버의 피아노 협주곡으로 곡의 도입부에 사랑하는 님을 기다리다가 마침내 만났을 때 느끼는 기쁨과 환희의 이야기를 배경으로 멜로디를 진행시키고 음색을 표현하였다.

이러한 내용의 삽입은 그 전 시대의 협주곡에서는 볼 수 없었던 형식으로 낭만주의 시대 기악작품의 표제음악을 싹트게 한 작품이다.

이 작품에서는 독주악기의 테크닉에 의한 화려한 음향과 악상대비를 통해 극적인 효과와 오케스트라의 다양한 색채미가 드러난다.

이 논문에서는 베버의 *Konzertstück f minor op. 79* 의 분석을 통하여 피아노와 오케스트라의 특징들을 살펴보고, 어떻게 낭만주의 시대 표제음악에 영향을 끼쳤는지를 연구하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
2. 연구의 방법과 범위	2
II. 본론	3
1. 표제음악	3
2. 베퍼의 생애	8
3. 베퍼의 음악적 특징	13
4. <Konzertstück f minor op.79> 분석	17
1). 19세기 협주곡의 특징	17
2). 작품특징 및 분석	21
III. 결론	47

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구의 목적과 의의

낭만파 시대의 음악은 그 전 시대의 음악형식이나 질서, 논리적 구성보다는 작곡자의 자유로운 감정의 표출의지를 앞세우고, 미술의 영향을 받아 감성적이고 주관적인 개념을 바탕으로 작곡하였다.

이러한 미적 개념을 바탕으로 한 많은 작곡가들이 등장하면서 다양한 작품, 장르가 생겨났으며 특히 성격적 소품(*character pieces*)이나 여러 가지 형태의 기악음악이 다양하게 작곡되고 연주되었다.

특히 낭만주의는 독일을 중심으로 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 선구자적 역할을 하면서 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826), 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 슈만(Robert Schuman, 1810-1856), 브람스(Johannes Brahms, 1822-1897)등으로 그 맥락이 이어지고 있는데, 그중 베버는 그의 오페라 *마탄의 사수(Der Freischütz 1821)*를 통해 낭만주의 오페라의 문을 열었고 음악의 색채감을 살리기 위해 악기마다 고유의 멜로디를 삽입하는 기법을 오케스트라에 도입하였다.¹⁾

이렇듯 베버는 전 시대인 고전시대의 음악형식이나 구조 등에서 벗어나 위와 같은 새로운 방법들을 작곡 기법에 시도했으며, *Konzertstück f minor op. 79* 역시 고전 시대 협주곡의 기본 틀인 3악장 형식에서 벗어나 악장의 구별이 없는 단악장의 형식을 취하고 있다.

1) Stanley Sadie, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*
(London: Macmillan publisher Limited, 1980), p. 257.

즉, 베버는 이 작품에서 이 전 시대에 사용되었던 일반적 협주곡의 축소된 형식이 아닌 단악장으로 이루어진 독립된 형식으로 작곡하였다.

이 곡은 피아노 협주곡으로 *마탄의 사수*를 집필한 시기에 해당하는 작품으로, 도입부부터 느린 템포로 시작하여 낭만주의 서정성을 표현하고 있으며 알레그로와 프레스토로 템포가 변하면서 독주악기의 폭 넓은 음역을 이용하여 아르페지오를 빠르게 사용하므로 화려한 음향을 표현하고 있다.

또한 피아노와 오케스트라가 장, 단조의 조성 변화를 보여 주면서 다른 음색의 변화를 표현하고 있으며 작품의 화성, 형식과 표제의 내용 및 분위기를 묘사한 부분을 분석하고 낭만주의 표제음악에 어떻게 영향을 끼쳤는지에 대한 것이 본 연구의 목적이다.

아울러 분석된 자료를 통해 작품 전체를 이해하고 작품 해석에 도움을 주며 음악사적으로 중요성을 발견하는데 연구의 더 큰 의의를 찾을 수 있을 것이다.

2. 연구의 방법과 범위.

Konzertstück f minor op. 79 분석에 앞서 작품 전체를 통하여 작품의 특징과 표제적인 부분을 연구하기 위해 표제음악, 베버의 생애, 음악적 특징, 19세기 협주곡에 대해서 살펴보고, 분석된 자료를 토대로 작품 전체의 성격을 파악하며 낭만주의 표제 음악에 이 작품이 어떻게 영향을 끼쳤는지에 대해 연구를 할 것이다.

II. 본 론

1. 표제음악

표제음악은 곡의 내용을 암시하는 제목과 대략의 줄거리가 암시 또는 설명되어 있어 문학적, 회화적, 극적 내용을 지니는 음악으로써, 절대음악의 반대이다.

표제음악의 예는 14세기부터 거의 모든 시기에서 발견되는데 절대적으로 지배하게 되는 시기는 19세기이지만, 표제의 개념은 17세기와 18세기 작곡가들의 작품에서 자주 발견된다.

16세기 쿠프랭과 라모의 클라비코드 곡들은 작곡자의 느낌이나 기분, 특징적인 사물의 모양을 특정한 음형 즉, 동형진행이나 반 진행, 순차진행이나 반음계적 진행 등으로 표현을 하였는데, 이러한 것들은 19세기의 표제음악을 작곡하는데 있어서 자주 인용되었다.

표제음악이 17, 18세기 와서는 자연의 모습이나 느낌들을 주로 표현하였다. 이 시대에는 작품이 형식적이었기 때문에, 대 작곡가들은 표제를 곡 전체에 그대로 표현하지 않고 곡의 동기나 주제가 될 수 있는 정도로만 한정지어 사용하였다.²⁾

역사적으로 문헌들을 살펴보면 표제음악이 낭만시대의 것으로 널리 알려져

2) Don Michael Randel. ed., *The New Harvard Dictionary of Music*

(Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), p. 696.

있으나, 그 역사는 오래되어 14세기에는 사냥의 정경이나 시장의 변화함을 묘사한 성악곡들이 있고, 16세기 프랑스 샹송에는 전쟁의 광경이나 새소리의 모방이 시도 되었으며 이 시기 작곡가들은 자연의 소리를 흉내 내는 것(새, 전쟁소리, 천둥소리 등), 몸의 움직임(비행, 달리기, 절름거리기, 넘어지기)과 밀접하게 연관된 단어에만 제한하였다. 그래서 쿠프랭과 라모 등이 클라비코드 곡에 사물의 모습들을 특정 음형으로 표현을 하였다.

표제음악이 17, 18세기 들어서면서 기본적인 감정과 느낌에 연관된 움직임, 소리를 통해 음악으로 전환되었으며 표제음악은 객관적이고 감정이 아닌 지성, 이성으로 이해할 수 있도록 변화되었다.

그래서 즐거움은 장조의 상행하는 음형으로 슬픔은 반음계를 하행으로 묘사하였다.

동시대의 프랑스 하프시코드 작곡가들은 때때로 그들의 작품에 제목을 붙이기도 하였는데, 그러나 이러한 제목을 붙이는 기법은 작곡가의 감정이 음악에 실릴 가능성이 많아 감상자들로부터 음악을 이해하는데 있어서 작곡가의 작곡 의도가 요구 될 수 있기 때문에 시대 흐름에 맞지 않아 다른 작곡가들에게 혼란을 주기도 했다.³⁾

18세기의 표제음악은 쿠나우가 6개의 성서 소나타 (*Bible Sonata*)를 발표했던 1700년인 이 시기에 표제음악이 어느 정도 확립 되었다고 볼 수 있다.

이 소나타들은 구약의 성서 이야기에 음악을 붙인 것으로 “음악으로 치료된 사울의 광증”, “다윗과 골리앗의 전투” 등을 제목으로 사용했으며, 전하고자 하는 이야기가 요약된 이후에 음악이 시작되고 각각의 이야기들은 사건에 상응하는 부분들을 쉽게 알아볼 수 있도록 나뉘어져 있다.

비발디의 *사계(La quattro stagioni)*는 각 악장을 사계절로 나누어 그 특징

3) Stanley Sadie, 앞의 책 p. 258.

들을 곡에 담았으며, 18세기에 와서는 베토벤의 전원 교향곡 (*Pastoral Symphony*) 이 자연을 그린 그림의 아이디어에서 영향을 받아 작곡 되었고 나이팅게일, 삐꾸기, 메추라기의 울음소리를 플룻 이나 피콜로 같은 유사한 소리를 내는 악기로 표현했으며, 또한 고전시대의 교향곡의 형식을 완성시켰고 19세기 표제음악을 알리는 시발점이 되었다.

그 외에 피아노 소나타 *op.81a* 고향 (*Lebewohl*) 는 바하의 여행을 떠나는 형에게 붙이는 카프리치오 에 영향을 받아 작곡되었으며, 피아노 소나타 *op.31 no.2* 는 셰익스피어의 템페스트(왕권의 탐욕으로 자신과 딸을 버린 동생에게 복수를 하다가 결국 용서를 한다는 내용)를 읽으면 잘 이해될 수 있다는 베토벤의 힌트에 의해 표제 음악적 의미가 더 강해졌다.

이밖에 오페라, 오라토리오, 칸타타 등 성악에도 여러 가지 표제 음악적 수법이 사용되었으며, 표제음악이라도 이 시기에는 작곡가의 감정을 음악에 표현하기보다는 형식적으로 음악을 표현하였다.⁴⁾

표제음악이 19세기 초에는 많은 사람들, 특히 작곡가들은 음악을 이해할 수 있게 만들기 위해서 ‘무엇을 표현’ 하거나 ‘이야기를 전해야 한다’ 고 믿었다.

낭만주의로 접어들면서 르네상스의 인간주의와 종교개혁 정신에 영향을 받아 고전시대와는 대립되게 인간의 감성과 감정에 의해 표제음악 역시 작곡자의 감정이 표현되는 음악으로 변하는데, 동시대 흐름에 영향을 받은 미술의 추상적인 기법과 문학에서의 시나 소설에 밀접한 연관성을 지니고 있기 때문이다.

그래서 베버는 미술의 추상적인 기법의 색채감에 영향을 받아 오케스트라에 음향을 색채적으로 표현하기 위해 악기별 특정 멜로디를 도입하기도 했

4) Don Michael Randel. ed., 앞의 책 p. 697.

고, 베를리오즈는 자신이 겪은 환상을 소재로 작품을 쓰기도 했으며 바그너는 두꺼비와 뱀, 양등의 동물들을 묘사하기도 했다.

베버는 피아노 작품 *무도회의 권유*(*Aufforderung Zum Tanze 1819*)에서는 무도회장의 이야기를 음악에 담았으며, *Konzertstück f minor op.79*에서 처음으로 서사적인 내용의 이야기를 도입부에 삽입했고 *마탄의 사수*에서는 징슈필⁵⁾중의 한 이야기를 듣고 작곡하였다.

슈만은 피아노 작품 *카니발*(*Canival*)에서 가면무도회에 등장하는 20명의 인물을 묘사하였고, 베를리오즈의 *환상 교향곡*(*Symphony fantastique*)은 자신의 환상 가운데 사랑하는 사람의 모습을 보고 그 영감으로 작곡을 하였다.

또한 바그너는 *라인골드*(*Das Rheingold*)에서 두꺼비와 뱀을 음악에 묘사하였으며 리하르트 슈트라우스의 *틸 오일렌슈피겔* (*Till Eulenspiegel*)은 독일 국민들에게 친숙한 중세 민담의 주인공인 광대의 우수꽝스러운 모습을 묘사하고, 돈 키호테 (*Don Quixote*)에서는 양떼를 묘사하였다.⁶⁾

이렇듯 표제의 소재는 다양해졌으며 작품에 표현하고자 하는 영역 또한 넓어졌다.

이후 표제음악은 리스트가 그 뒤를 이으면서 개념적으로 정리하고 시적 내용과 형식을 음악과 접목시켜 개혁을 시도하면서 교향시라는 한 장르를 고안해 냈으며, 이는 다른 표제 교향곡들처럼 다 악장 형식이 아닌 음(音)시라는 개념을 넣어 독립적인 형식의 단악장으로 만들었다.

19세기 말 인상파 작곡가들은 로맨틱한 감정 표출이나 자연주의적인 현실

5) 18세기 후반 이후 독일에서 성행한 민족적인 연극형태로서 노래가 풍부하게 삽입되었고, 가사와 대사로 되었으며 희극적 내용을 지닌 것이 특색이다.

6) Stanley Sadie, 앞의 책 p. 698.

묘사들을 작품 속에서 성격을 달리하며 나타내었고, 미묘한 분위기를 암시하는 특징들을 작품 속에서 표현하고 있다.

대표적으로 드뷔시 피아노 작품 중 *목신의 오후 전주곡(Prelude à l'après-midi d'un faune)* 과 교향시 바다 (*La Mer*) 에서는 모두 꿈같은 상상속의 느낌과 분위기를 표현하고 있다.

표제음악이 20세기에는 주로 풍자와 농담의 목적으로 표제음악을 사용하였고, 본질적인 목적에 반대되게 작곡을 하여 많은 반발을 일으켰으며 표제음악이 음악의 중심에서 벗어났다. 그러나 이 시기에도 표제적 작품의 시도는 계속되고 있다.

작곡가 레스피기는 옛 역사의 도시 로마에 매료되어 *로마의 소나무 (Pini di Roma)* 를 작곡하였으며, 프로코피에프는 용감한 소년이 숲에 있는 늑대와 싸워 착한 오리를 구한다는 내용의 *피터와 늑대 (Peter and the Wolf)* 를 작곡하였다.⁷⁾

이처럼 앞에서 열거한 내용들은 표제음악의 역사와 시대별 특징들로 볼 수 있으며 표제음악의 예로 나열한 곡들을 포함시킬 수 있으며 참고 할 수 있는 문헌들이다.

7) Stanley Sadie, 앞의 책 p. 259.

세광음악출판사 편집국 편, *Dictionary of Music and Musicians* (서울 : 세광음악출판사, 1995), p. 1574.

2. 베버의 생애

베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)는 초기 낭만파 시대의 작곡가로서 1786년 11월 18일 홀슈타인주(Holstein 州) 오이틴(Eutin)에서 태어났다.

그의 이름에서 알 수 있듯이 폰(von)은 귀족을 나타내고 있으며, 그의 선조인 요한 밥티스트 베버(Johann Babtist Weber)가 작위를 받아서 생겼다고 전해지고 있다.

그는 아버지의 두 번째 부인 사이에서 태어났는데, 아들을 모차르트와 같은 천재아리로 성장시키려고 했다.

당시 그의 아버지는 작은 극단의 음악 감독으로 있었는데, 아버지가 베버 악단을 조직하여 각지를 순회하게 되자 그는 체계적인 공부를 할 수 없었으며 아버지와 형에게 처음으로 음악교육을 받았다.

베버는 1796~97년 힐트부르크하우젠에서 유능한 오르간 주자이자 오보에 주자였던 요한 페터 호이슈켈(Johann, Peter Heuschkel)로부터 처음으로 체계가 선 음악교육을 받았으며 이와 병행해서 작곡을 시작했다.

이후 그는 1798년에 잘츠부르크에서 요한 미하엘 하이든(Johann, Michael Haydn ; 1737-1806)⁸⁾에게 피아노와 대위법을 사사받으므로 재능을 발휘하기 시작하였다.

그가 하이든의 영향을 받아 작곡된 곡으로는 1798년 12세 때 잘츠부르크에서 작곡된 *피아노를 위한 푸게타 6곡(op. 1-6)*이 있다.

그는 뮌헨에서 작곡법과 가창법 등을 배웠으며, 잘츠부르크 있었던 시절에는 모차르트의 오페라와 친근해졌고 1799년에는 최초의 장슈필 *사랑과 술의 힘(Die Macht der Liebe und des Weins)*을 작곡하였으며, 1800년~1802

8) 18세기 음악가이며, F.J. Haydn의 동생이다.

년 사이에는 피아노 작품 독창 주제에 의한 6개의 변주곡, 12개의 알르망드 op.4, 6개의 에코세이즈 가 작곡되었다.

이후 베버는 빈으로 가서 그 곳의 유명한 음악교육가 게로르크 요제프 포글러(Georg Joseph Vogler)⁹⁾의 제자가 되었고, 작곡 기교를 연마하였으며 포글러에게 악기의 편성법과 그 악기를 어떻게 어울리게 조합 하는지를 배워 음악개혁에 관한 개념을 조금씩 깨닫게 된다.

그는 1804년 6월에 포글러의 추천으로 브레슬라우(Breslau) 극장의 악장으로 취임했고 극장의 개혁에 의욕을 불태웠으나, 오히려 적을 만들게 되었고 극장 내부의 갈등으로 결국 그는 3년만인 1806년 5월 그 곳을 떠났다.

이 시기 작품으로는 포글러의 <카스토르와 폴룩스>의 에르 드 발레에 의한 8개의 변주곡, 포글러의 <사모리>의 아리아에 의한 6개의 변주곡 op.6 등의 피아노 작품이 나왔다.

그 후 베버는 칼스루에(Karlsruhe)에 있던 뷔르템베르트웬스공(Wurtemberg 공)의 궁정악장을 거쳐 1808년 그는 음악가가 아닌 일반적으로 사무를 관리하는 직무인 으로서 슈투트가르트(Stuttgart)의 뷔르템베르크 공(公) 루트비히에게 고용된다.

이 시기에 그는 만하임 악파 등의 귀중한 많은 친구들을 얻었으며 처음으로 *마탄의 사수*에 관한 이야기를 듣게 되었고, 더불어 각지로 피아노 연주 여행을 계속하였는데, 이때 뮌헨에서는 뛰어난 클라리넷 주자의 하인리히 베르만(Heinrich Baermann)을 알게 되어 클라리넷 곡을 쓰기 시작하였으며, 신작 오페라 *아부 하산(Abu Hassan)*으로 대성공을 거두었다.

오페라 이외에도 *비얀키의 아리아 <이리와요, 아름다운 도리나여>*에 의한

9) 빈 수도원의 원장이며 오르간 주자와 제작자, 음악 이론가, 오페라와 교회음악의 작곡가이다.

변주곡 *op. 7*, 독창 주제에 의한 7개의 변주곡 *op. 9*, 모멘토 카프리치오소 *op.12*, 대 폴로네이즈 *op. 21* 등의 피아노곡이 작곡되었으며, 또한 이 시기에는 실내악곡 <실바나 *Silvana*>의 아리아에 의한 클라리넷 협주적 변주곡 *op.33*, 클라리넷 5중주곡 *op. 34*, 6개의 바이올린 소나타 *op. 10a* 등과 가곡들 5개의 노래 *op. 13, 15* 등을 비롯하여 민요와 4중창 또는 5중창의 많은 곡들이 작곡되었다.

이후 베버는 1813년 1월에 프라하 가극장의 지휘자라는 안정된 직위에 있게 되었는데, 여기서 오페라 지휘자로서의 명성을 착실히 쌓게 된다.

이 직위는 그가 수년간의 위기와 불안 속에서 이루려 했던 계획들을 이룰 수 있는 기회를 부여받은 것으로 그의 자신감 넘치는 의욕은 오케스트라와 무대 장치, 연출, 의상 등에 관여하여 그의 오페라 작품들 등에 나타나기도 했으며, 이 시기에 그의 피아노 작품들이 대부분 작곡되었다.

그의 피아노 소나타 *No. 1 C Major, No. 2 A^b Major, No. 3 d minor, No. 4 e minor*. 4개가 1810년~20년 사이에 작곡되었으며, 피아노 협주곡 *op. 11, op. 3*, 매월의 <이집트의 요제프>의 로망스에 의한 7개의 변주곡 *op. 28*, 프랑스 왕비 마리루이즈의 친숙하기 쉬운 왈츠 18곡, 러시아의 노래 <아름다운 민카, 나는 헤어지지 않으면 안 된다>의 9개의 변주곡 *op. 40*, 집시의 노래에 의한 7개의 변주곡 *op. 55*, 화려한 론도 *op. 62*, 무도에의 권유 *op. 65*, 화려한 폴로네이즈 *op. 7* 등 많은 작품들이 작곡되었다.

또한 프라하 가극장에 있던 구면의 소프라노 가수인 카롤리네 브란트 (Caroline Brandt)와 가까워져서 1817년 3월에 결혼했다.

이후 그는 1817년 1월부터 드레스덴(Dresden) 궁정 가극장의 종신 악장으로 임명되어 후에, 지휘자로서 낭만적 독일 오페라의 발전을 위해 전통적 수법에 서 벗어나 연극이나 정슈필이나 소설과 시적인 내용 등의 다양한 음악적 요소

들이 될 수 있는 것들을 음악에 결합시켜야 한다는 생각을 했으며, 최초로 지휘봉을 쓰게 된다.

베버는 여기서 알게된 프리드리히 킨트(*Friedrich Kind*)와 협동으로 *마탄의 사수*의 대본을 직접 작성하여 작곡을 조금씩 추진했으며, 1820년 5월에 완성하였고 이와 병행해서 오페라 *프레치오자 (Preciosa)*의 음악도 썼다.

한편 지휘자로서는 높은 수준의 연주 향상을 위해 노력하고 낭만적인 독일 오페라의 발전을 위해 헌신적으로 열심을 다하였다.

또한 이와 동시에 연주 여행도 하였는데 코펜하겐에서는 처음으로 바다를 보고 그 인상을 오페라 *오베론 (Oberon)*을 작곡하는데 이미지로 사용하였다.

1821년에는 베를린으로 가서 *프레치오자 (Preciosa)*의 초연을 성공하고 이어서 6월 18일 *마탄의 사수*를 초연하여 대성공을 거두었으며, 이 곡은 파리 와 런던에서 대성공하므로 베버의 이름은 전 유럽에 널리 알려졌다.

이어서 피아노와 관현악을 위한 *Konzertstück f minor op. 79*을 발표하여 대 호평을 받았으며 독창, 합창, 관현악을 위한 곡들은 이 시기에 작곡되었고, 합창곡은 초기부터 왕성한 활동을 한 1823년까지 지속적으로 작곡을 하였다.

그는 드레스덴으로 돌아오자 빈 극장 음악감독의 의뢰로 *오일리안테 (Euryanthe)*의 작곡에 착수하여 1823년 10월에 빈에서 초연하여 성공하지만 이 성공은 오래 지속되지 않았다.

왜냐하면 그 무렵 베버는 이미 결핵에 걸려있어 건강도 나빠졌는데, 1824년에 런던의 코벤트 가든 극장의 지배인으로부터 새로운 오페라의 작곡을 의뢰 받아 그것을 작곡하기 위하여 10월 말 런던으로 향했다.

런던에서 상의한 결과 *오베론*의 이야기 내용을 가지고 작곡하기로 하고 대본이 완성되자 1825년 초부터 병고에 시달리면서 작곡에 착수했다.

그는 다시 베를린으로 돌아와 이듬해 오페라 *오베론* 이 완성되자 다시 영국으로 건너가서 1826년 4월에 초연하여 성공을 거두었다.

그러나 왕성한 작품 활동 시기에 그의 건강은 점점 악화되었고, 연주회나 분주한 공적, 사적인 생활로 병은 악화되어 1826년 6월 5일 귀국을 서두르던 전날 밤에 40세로 세상을 떠났다.¹⁰⁾

10) 사전편찬위원회 편, *Biographical Dictionary of Musicians* (서울: 세광음악 출판사, 1987), p. 667~670.

중앙일보사 편집, *음악의 유산* (서울 : 중앙일보사, 1986), p. 23~25.

3. 베버의 음악적 특징

다른 음악가들과 마찬가지로 베버 역시 아버지가 만든 악단을 통해 어릴 적부터 다녔던 음악여행과 드레스덴에서 활동을 하던 시기에 연주활동을 하면서 다닌 음악활동들은 그가 작품을 만드는데 많은 영향을 주었고 이러한 경험을 통해 얻은 음악 특징들은 그의 작품 속에서 보여주고 있으며, 베버의 음악적 특징을 여러 문헌들에서 살펴보면 다음과 같다.

첫째로, 고전주의 작곡가들의 모형을 크게 벗어나는 경우는 드물고 그 분위기는 극적이기보다는 부드럽고, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart ; 1756~1791)의 부드럽고 아름다운 멜로디의 영감이 그 속에 담겨져 있듯이 깨끗하고 개성이 뚜렷한 멜로디로 자주 쓰여 졌다.

둘째로, 그의 서정적인 선율은 고전음악과 같이 극적인 전개나 주제의 대조가 활용되지는 않지만, 내적인 감정의 표현을 곡 전체에 전반적으로 전개하여 음악에서 멜로디가 잘 드러나게 멜로디 흐름에 그 중요성을 두고 있다.

화성적 으로는 반음계적 진행을 많이 하였고, 스타카토로 표현되는 화음과 새로운 음향 효과를 시도함에 있어서는 훔멜(Johann Nepomuk Hummel ; 1778~1837)의 영향을 받았으며, 이후 멘델스존(Bartholdy Felix Mendelssohn ; 1809~1847)과 쇼팽(Fryderyk Chopin ; 1810~1849)은 베버의 피아노 작품에서 영향을 받았다.

셋째로, 그의 협주곡이나 실내악에선 오페라를 연상시키듯 엑센트가 강조된 선율과 붓점 리듬과 강박이 강조되어 행진을 연상시키는 듯한 리듬, 약박이나 예상치 못했던 곳에서 스포르잔도 등의 삽입과 더불어 프랑스 음악의 특징 중 하나인, 독주 악기를 표현하는 양식에 있어서 배우가 무대에 등장하는 듯한 연극적인 효과를 도입한 기법들은 비오티(Giovanni Battista Viotti ; 1755~

1824)¹¹⁾의 영향을 받아 그의 협주곡과 유사한 형태를 보이고 있다.

넷째로, 오케스트라의 악기군 들의 사용에 있어서도 이전에 찾아볼 수 없었던 기법들을 사용하였는데, 모든 악기의 음역을 최대한으로 구사하여 각 악기마다 음색의 특징을 이용해 특징적인 동기를 삽입하였다. 즉, 악기의 사용에 있어서도 악기의 특징을 살리는 새로운 기법을 마련하였다.¹²⁾

베버의 창작 활동은 짧은 생애와 짧은 창작 기간동안에도 불구하고 다채롭고 광범위하게 펼쳐져 있다.

특히 그는 오페라와 더불어 성악곡, 기악곡, 실내악곡 등 다른 작품들도 많이 작곡하였으며 젊은 시절에 접했던 모차르트의 오페라에서 성악가의 돋보이는 가창력의 특징에 영향을 받으면서도 낭만주의 시대 풍조도 삽입하여, 독일의 낭만주의적인 오페라의 확고한 기반을 구축하였으며, 베버는 모차르트와 베토벤에서 바그너까지 이르는 교량적 역할을 하였다.

특히 *마탄의 사수 (Der Freischütz)* 오페라 이후의 서곡들은 오페라 중간에 음악으로 삽입하여 사용하였으며 표제 음악적으로 마무리하고 있을 뿐 만 아니라, 리스트의 교향시와 바그너의 전주곡, 악극의 출현도 예고하고 있으며, 이 오페라 이후에는 동기를 유도하는 멜로디를 삽입하여 동기가 곧 등장하는 것은 알리는 유도 동기적 서법도 보이도 있다.

베버는 오페라 이외의 작품에서도 악센트의 사용으로 강조된 느낌과 악상대비로 인한 극적인 효과와 다양한 색채적 표현을 음악에 보여주는 동시에 낭만

11) 이탈리아의 바이올리스트 겸 작곡가이다.

12) 서라벌레코드사 편, *The Essential Classics of the World* (서울 : 서라벌레코드사, 1986), p. 16~17. Alfred Einstein, *Music of the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1947), p. 91. Don Michael Randel. Ed., 앞의 책 p. 650.

적인 경향을 추구하는 일에도 잊지 않았으며, 특히 클라리넷, 호른, 바순의 음역을 넓혀 악기의 표현력을 개발한 공적은 크며, 성악곡에서는 독일의 국민적 정서를 표현하여 민족성을 내세웠다.

기악곡 중 피아노곡으로는 약 23곡을 작곡하였는데, 그의 기악작품 중에서 많은 비중을 차지하고 있다.

베버의 피아노곡은 오페라처럼 확고한 위치를 차지하지는 못하였으나 대표적으로 피아노 협주곡 *No. 1 C Major, NO. 2 E^b Major, Konzertstück f minor op. 79* 3개와 소나타 4개를 포함한 그의 피아노 작품들은 주로 소품들이 많고 대부분 표제가 붙어있는 음악이다.

그의 작품 *무도회의 권유(Aufforderung Zum Tanze)* 는 무도회장에서 이야기 담은 음악으로 19세기 들어서서 표제적인 내용을 직접 음악에 담은 최초의 표제음악으로 볼 수 있으며, 1819년 그는 그의 아내에게 바친 곡으로 원래 이곡은 *화려한 론도(Rondo Brillante)* 라는 제목이 붙었었다.

이후 1841년 베를리오즈는 이 곡을 오케스트라용의 3관 편성으로 편곡하였다.

앞으로 분석할 *Konzertstück f minor op. 79* 역시 1821년 작곡된 작품을 도입부에 직접 사랑하는 님을 기다리다가 마침내 만났을 때 느끼는 기쁨과 환희의 이야기를 배경으로 사용하므로 위의 작품과 더불어 표제음악의 싹을 트게 했으며 독립적인 단일악장의 협주곡을 수립한 것도 빼놓을 수 없다.

또한 피아노 작품 속에서도 역시 화려함이나 거장성을 중시하면서 서정적이고 부드러운 낭만주의적 요소들도 빠지지 않고 있으며, 오케스트라의 색채적 음향을 피아노에서도 도입하였다.

이와 같은 베버의 음악적 특징은 낭만주의 시대를 이끈 다른 작곡가들과 더

불어 독일 작곡가들에게 강한 영향을 주었다. 그 중에서 프랑스 작곡가 베를리오즈, 헝가리 작곡가 리스트와 독일 작곡가 바그너는 말할 것도 없고, 독일의 오페라 작곡가의 작품에는 많은 적든 베버의 작품에서 형식과 기법 등 많은 영향을 받았다.¹³⁾

13) 사전편찬위원회 편, 앞의 책 p. 775~776.

4. <Konzertstück f minor op.79> 분석

1) 19세기 협주곡의 특징

오늘날 협주곡(concerto)이라는 명칭은 독주 악기와 오케스트라에 의해 연주되는 화려한 악곡을 뜻하고 있다.

협주곡이라는 어원은 원래 라틴어 ‘concerto(-are, -atus)’에서 발단되었으며, 이 이름은 1519년 처음 쓰여진 이후 각 시대별 여러 가지 의미로 사용되어져 왔다.

“투쟁하다, 논쟁하다”의 의미에서 비롯되어 이탈리아어의 같은 철자와 발음에 의한 “concerto-조화하다, 일치하다”라는 뜻으로 변한 것이다.¹⁴⁾

역사적으로 살펴보면 바로크 시대에는 주로 성악곡의 협주곡이 대부분이었다.

기악곡의 협주곡으로는 옛 베니스의 전통에 따른 여러 개의 합주 그룹들이 경쟁적으로 연주하는 다중 합주적 협주곡과 독주자 그룹(Concertino, soli)이 큰 합주그룹(Tutti, Ripieno)과 경쟁하듯이 연주하는 콘체르토 그로토(Concerto grosso), 또한 하프시코드, 오보에, 바이올린, 트럼펫 등 독주악기가 사용되는 독주 협주곡이 있었다.

18세기 와서는 기악곡의 작품이 자리를 잡으면서 바이올린과 피아노를 선호한 협주곡들이 많이 작곡되었는데, 이때는 3악장의 형식을 지키면서 악장간의 조성은 원조에서 관계조나 나란한조를 주로 선호했으며, 1악장이 소나타 형식의 악장으로 작곡이 많이 되었다.

14) 세광음악출판사 편, 앞의 책 p. 1456.

중간 악장은 느리거나 노래처럼 선율적으로 많이 작곡되었으며 마지막 악장은 연주적 기교가 드러날 수 있게 작곡하고 론도 형식으로 많이 썼다.

19세기 협주곡은 여러 가지 면에서 많은 변화를 보이게 되는데, 첫째로 협주곡의 유형이 비르투오소적 협주곡(Virtuosic Concerto) 과 교향곡적 협주곡(Symphonic Concerto) 으로 나뉘어져 발전되는 양상을 보이게 된다.

둘째로 협주곡의 주요 악장인 제1악장에서 보여 지는 두 개의 제시부 즉, 오케스트라의 제시부와 솔로 제시부의 구분이 없어지고 단 하나의 제시부로 발전을 한다. 물론 19세기 작곡가들 중에서도 기존의 전통적인 관습을 따르는 경우도 있다.

그 밖에 다 악장을 단악장처럼 연결을 시키거나 단악장을 다 악장화를 시키거나 혹은, 19세기 중엽 이후에는 리스트의 피아노 협주곡 *Concerto Symphonique* 처럼 아예 단일악장 구성의 협주곡이 탄생하는 특징을 보인다.

또한 형식의 사용에서도 고전적 소나타 형식이 확대되어 사용되었고, 화성적으로는 비화성음 사용과, 베버는 부7화음, 속7화음의 화성을 많이 사용했으며, 악장 사이 전조의 움직임에서도 관계조의 움직임에서 벗어나 6도나 반음계적 관계조로 움직였고 종종 리토르넬로¹⁵⁾ 양식을 사용하기도 하였다.

19세기 협주곡 역사에서 또 한 가지 특징이 보여 지는데 이는 비르투오소적 협주곡이 발달하면서 교향곡적 협주곡도 발달한다.

즉, 비르투오소적 협주곡은 19세기에 들어서서 대략 1830년까지 자리를 잡기 시작하여 19세기 중엽에 이르는 기간동안에 최고 절정에 도달하는 영광과 전성기를 누렸으며 이러한 유형의 협주곡에서는 독주악기(=협연악기)의 절대적

15) 바로크 시대 독주 협주곡의 첫 악장과 마지막 악장에 사용했던 형식으로, 오케스트라가 테마, 또는 테마의 일부를 연주하고 그 사이에 전조하는 독주 악기의 에피소드가 테마적 동기와 자유로운 음형으로 나타내는 것이다.

인 부각이 그 특징이다.

반면에 오케스트라는 제시부, 코다 등 전통적으로 투티(Tutti)가 행해지는 곳 외에, 단지 화성적 반주 기능만을 수행하거나, 독주악기가 화려한 패시지를 전개해 갈 때 오케스트라도 같이 연주를 하는 것이 아니라 단순히 화성적 뒷받침에 만족하는 경우가 많았기 때문에 오케스트라와 독주 악기는 동등한 비중을 가지지 못하게 되었다.

왜냐하면 이러한 비르투오소적 협주곡의 유형은 독주악기의 기교에만 치중되었기 때문이다. 그러나 여기에도 장점은 있었는데, 그것은 독주악기 기교가 향상된 것은 부인할 수 없다.

18세기 협주곡의 형식 이후에 비르투오조적 협주곡이 전성기를 누리며 발전을 하고 있을 때 19세기 말에 가서는 교향곡적 협주곡이 등장하면서 이 또한 발달을 하기 시작한다.

그러나 베버는 교향곡적 협주곡이 발달하기 이전에 이미 오케스트라와 협연악기를 동등한 비중으로 다루고 적절한 관계를 유지시키며 협주곡 본질을 향상 고려하는 방식을 적용하였다.

교향곡적 협주곡의 특징은 협주곡에서 오케스트라가 음악적 진행과 음향적 측면에서 반주적인 역할을 넘어서서 음악 흐름에 있어 중요한 역할을 담당하고, 협연악기는 마치 오브리가토(Obligato)¹⁶⁾와 같은 역할을 수행할 때도 있었다는 점이다.

교향곡적 협주곡에서는 오케스트라와 협연악기가 동등한 자격을 가지는 것은 물론이고 오케스트라의 개별 악기들 중 바이올린은 물론 저음부 현악기나 목관 및 금관의 여러 악기가 각자의 역할에 대한 비중을 가지고 주제나 주요 음

16) 독립적인 특성을 가진 반주, 피아노가 독립적인 예술로 인정되고 쓰이기 시작하면서 사용하게 된 명칭이다.

악적 진행에 참여하게 된다는 점으로 새로운 협주곡으로서의 그 의미를 갖는다.

오케스트라의 각 악기들과 협연악기는 때때로 반주 역할을 수행하기도 하고 주도적인 역할을 서로 담당하거나, 혹은 상호대립 되는 음악형태로 나타나며 이는 협주곡으로서의 하나의 작품을 완성시키게 되는 것이다.

베버의 피아노 협주곡 중 *Konzertstück f minor op. 79* 는 표제를 가진 최초의 협주곡인 동시에 교향곡적 협주곡으로서 베버 협주곡의 위치를 확고하게 한 작품으로 이러한 베버의 협주곡 양식은 리스트, 리하르트 슈트라우스 등의 작곡가들에게 영향을 끼쳤고 또한 19세기 협주곡 발전에 기여한 작품이 된다.¹⁷⁾

17) 홍정수·조선우 편저, *음악은 이* (서울: 음악춘추사, 2000), p. 125. 김용환 저, *협주곡의 탄생과 변천* (스트라드, 2000), p. 96~99. Don Michael Randel. Ed., 앞의 책 p. 201~202.

2)작품 특징 및 분석

이 작품은 베토벤이 작곡한 피아노 협주곡 3곡 중 가장 많이 연주되는 작품으로 가장 왕성한 활동 시기인 1821년에 작곡되었다.

1815년에 계획을 세워 같은 해 3월 14일 친구인 로흘리쯔(*Johann Friedrich Rochlitz*)에게 보낸 편지에서 「알레그로는 이별, 아다지오는 비탄을 마지막 곡은 고민, 위안, 제희, 환희를 표현했다」고 설명하고 있다.

그러나 스케치는 그대로 인 채 곡의 구성과 표제도 여러 가지도 변화되어 결국 1821년 초에 본격적으로 작곡을 하게 되어 6월18일 아침에 완성되었다. 또한 이날은 오페라 *마탄의 사수*가 베를린에서 초연된 날이기도 하다.

이 곡은 1821년 6월 28일 베를린 샤우시피일하우스에서 베토벤 자신이 주최한 연주회에서 초연되었다.

악기 편성으로는 독주 피아노, 플룻 2, 오보에 2, 클라리넷 2, 바순 2, 혼 2, 트럼펫 2, 트럼본, 팀파니, 현 5부로 이루어져 있다.

이 작품은 표제를 가진 최초의 협주곡인 동시에 교향곡적 협주곡으로 베토벤 협주곡의 위치를 확고하게 한 작품이며, 단일 악장 구성으로 그가 콘체르트슈튀크(소협주곡)라는 명칭을 직접 붙였다.

또한 이전 시대의 협주곡처럼 독주와 오케스트라를 대립시키지 않고 동등함을 보여주고 있으며 피아노는 기교적인 부분을 충분히 살리면서 화려함을 보이고 있고, 베토벤의 다른 음악들처럼 오케스트라는 전체적으로 악기군들의 특성을 살려 색채적인 음향을 보여주고 있다.

이 곡에는 명기된 표제는 없다. 그러나 이 곡을 완성한 날 아침에 베토벤은 부인과 문하생인 베네딕트(*Julius Benedikt*)에게 이 곡을 연주하여 들려주면서 다음과 같이 이야기 했다.

「성주의 아내는 망루(望樓)에 앉아있다. 그녀는 슬픈 듯이 먼 곳을 응시하고 있었다. 그녀의 기사는 오랫동안 성지에 가 있었다. 그녀는 그와 재회할 수 있을 것인지...

갓가지 피비린내 나는 전쟁은 계속되고, 그녀의 사랑인 그에게서는 아무런 소식이 없다. 신에게 드린 기도도 허사였고 하나님께 드린 바램도 허사였다. 드디어 무서운 환상이 그녀의 마음속에 떠올랐다. 그는 전쟁에서 쓰러지고 전우들의 눈에도 뜨이지 않게 되었다. 피는 상체에서 강물처럼 흘렀다. 그녀는 그의 곁에 있고 싶고 그와 함께 죽고 싶었다. 그녀는 의식을 잃고 쓰러지고 말았다.

그러나 들어라! 저 멀리서 들려오는 나팔 소리를!.... 숲 속에서 햇빛에 반짝이는 것은 무엇인가!.... 가까이 다가오는 것은 기사들과 군졸들, 십자군이 십자가를 높이 들고 깃발은 펄럭이며 사람들은 환호한다. 그리고 그 곳에 그대가 서 있다. 그녀는 그의 가슴에 몸을 던졌다. 사랑의 이 기쁨, 무엇이라고 말할 수 없는 행복, 이 곳 저 곳에 기쁨에 찬 수천의 환호, 진실한 사랑의 승리를 알리는 듯 온통 웅성거리기만 한다.」

이러한 내용을 베버는 자신이 연주를 하면서 들려주었던 것이다.

이러한 형식은 이전 시대의 협주곡에서는 볼 수 없었던 형식으로 베버가 계획을 세워 작곡을 할 때까지 그의 머릿속에는 위의 내용이 들어 있었으며, 곡에 내용과 느낌들이 반영되었다.

Konzertstück f minor op. 79 는 f단조의 곡으로 시작을 하여 F장조로 끝을 맺는 작품으로 총 4부분으로 나눌 수 있으며, 박자, 조성 및 빠르기로 나뉘어진다.

I 부분은 3/4 박자의 곡으로 f단조이며 라르게토 아페투오조(Larghetto affetuosso)의 빠르기로 되어있다.

II 부분은 4/4 박자, f단조, 알레그로 파시오나토(Allegro passionato)이며, 이어지는 경과구는 4/4 박자, C장조, 아다지오(Adagio)로 되어있으며,

III 부분은 4/4 박자, C장조, 템포 디 마르치아(Tempo di Marcia)이고, 또 한번의 경과구에서는 4/4 박자, C장조, 피우 모토(Più moto)로 빠르기를 나타내고 있다.

마지막 IV 부분은 6/8 박자, F장조, 프레스토 지오코소(Presto giocoso)로 총 4 부분으로 나눌 수 있다.

<악보 1>

Larghetto affetuoso (M.M. ♩=56)

The musical score is for three woodwind parts: Flutes, Clarinets in Bb, and Bassoons. It is in 3/4 time, F major, and marked 'Larghetto affetuoso' with a metronome marking of ♩=56. The tempo is 'dolce'. The bass line includes Roman numerals: f; i V i iv i and vii°/V V.

(악보 1) 은 이 곡의 처음 시작부분으로 도입부의 네 마디를 인용한 악보이며 현악기군과 금관악기군이 배제 되어있고 목관 그룹 중 3개의 패밀리만으로 표현한 이 주제는 왜소한 음향과 단조의 분위기로 인해 도입부의 내용에서 보듯이 홀로 남겨진 부인의 쓸쓸한 슬픔을 표현하는 듯한 부분으로 볼 수 있다.

(악보 2)

$f m ; i$ VII_6 VII_7/IV IV_6 VII_3 i_6 VII_3 i_6

(악보 2) 는 현악기 군이 마치 대답을 하듯 (악보 1) 에 이어 멜로디를 받아 작게 연주를 하여 저음악기의 음향에 의해 그 분위기를 한 층 더 강조하는 듯 보인다.

(악보 2) 에서 보여 지는 화성은 베버가 즐겨 사용했던, 주요 화음의 5도에 대한 7도 속화음을 쓰면서 불안한 심리를 표현한 듯한 화성법을 쓰고 있다.

또한 위 악보에서 보여주는 화성, 리듬 멜로디는 I 부분이 끝날 때까지 피아

노와 오케스트라에서 반복적으로 계속해서 보여준다.

이 외에도 이 곡은 악보에서 보듯이 처음부터 오케스트라와 피아노가 같이 등장하지 않고 따로따로 주제를 반복하면서 연주를 하게 되는데, 이는 오케스트라가 단지 반주적인 역할에 그치지 않고 독주와 대등한 관계로 이중주의 기능을 발휘하고 있음을 알 수 있다.

(악보 3)

The image displays two systems of musical notation. The first system is a piano introduction, featuring a forte (*f*) dynamic marking and a V chord in the bass line. The right hand plays a melodic line that is marked with a decrescendo (*dim.*) and an 8va octave sign. The second system shows the orchestra's entry, with the instruction *(con duolo e ben tenuto la melodia)* above the staff. The bass line of the orchestra is marked with the chords i, V, i, iv, i.

오케스트라가 주제를 제시한 후 피아노의 독주가 등장하는데, (악보 3) 과 같이 포르테로 강하게 시작을 하면서 곧 이어 오케스트라가 보여준 주제를 받아서 리듬, 화성, 멜로디를 똑같은 형태로 연주를 하게 되며 이는 비탄과 기도를

나타내는 듯이 보이며 목관이 (악보 2) 를 다시 연주하게 된다.

주제가 끝나면 바로 스케일과 아르페지오에 의한 피아노 독주의 테크닉을 보여주게 되는데, 이는 피아노의 화려함을 보여주는 동시에 화성적으로서는 부속 화음을 사용하므로 불안한 심리 상태를 강조하여 보여주는 듯 하다.

이러한 음형을 보여준 뒤에는 스타카토와 셋잇단음표, 강박의 악센트 사용, 저음부에서 고음부로 올라가는 스케일 사용, 피아니시모에서 포르티시모까지의 악상 대비 등으로 독주악기의 테크닉을 발휘 할 수 있는 부분으로 연주되고, C장조로 전조가 되면서 밝은 분위기로 바뀌며 부드러운 선율과 동시에 화려함을 표현하고 있는데, 이는 부인의 심리적인 갈등들 즉, 슬픔, 비탄과 더불어 숨어있는 사랑의 기쁨들이 (악보 4) 와 (악보 5) 에서 보여 주듯 장조와 단조로 분위기를 표현하는 듯 하다.

(악보 4)

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The first system features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A fermata is placed over the piano staff, and a '30' is written above it. Chord symbols ii_3^6 and i_3^6 V are indicated below the staves. The second system features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The piano staff has a *ff* dynamic marking and four measures of music, each with a *(ten.)* marking above it. The bass staff has chord symbols i_6 , V_3 , i , and ii_3^6 indicated below it. An arrow points from the i chord to the ii_3^6 chord.

(악보 5)

Musical score for Example 5. The score is written for piano and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, including triplets and a section marked *8va* (octave up). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The piece is marked *(dolce)* and includes dynamic markings *(p)* and *(f)*. The key signature is C Major and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures, with the first measure marked *CM; I* and the second measure marked *V₇*.

(악보 4) 에서 보여준 음형이 (악보 6) 과 (악보 7) 에서와 같이 반복이 되며 (악보 7)에서는 다시 *f*단조로 전조가 되고, 이어서 (악보 8) 과 같은 음형들이 점점 빨라지고 커지면서 II부분으로 연결이 된다.

(악보 6)

Musical score for Example 6. The score is written for piano and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a sequence of chords, each marked *(ten.)* (tension). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The piece is marked *ff* and includes dynamic markings *(p)* and *(f)*. The key signature is C Major and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures, with the first measure marked *C Major; V/IV*.

김을 주는 7도 화음을 사용하여 곡은 점차 흥분되고 극적인 효과까지 나타내기 시작한다.

(악보 9)

Allegro passionato

ff

ff
vii°⁷

i

(악보 10)

(*ten.*)

ff

V⁷/IV

VI

피아노의 독주가 끝나면 오케스트라가 (악보 10) 에서 보여준 비슷한 음형을 사용하여 (악보 11) 에서 보듯이 목관악기 군과 현악기 군이 같이 연주를 하므로 음향적으로 풍부해지고 화성 역시 7도의 잦은 사용으로 흥분된 분위기를

음향과 더불어 더욱더 고조시키면서 피아노 독주의 분위기를 이어가고, 관악기와 현악기가 같은 화성 안에서 음정을 악기 특성에 맞게 나눠 연주를 하므로 음색적으로도 더욱더 풍부해 지는 것을 알 수 있다.

(악보 11)

The musical score for measures 11-16 is presented in four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Bassoon (Fag.), the third for Violin I (Vln. I), and the fourth for Violin II (Vln. II). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is marked with 'ff' (fortissimo) in several places. The bottom of the score shows Roman numerals: i, iv, ii°, VI, i vii°/iv, iv.

오케스트라의 연주가 끝나면 피아노의 독주가 (악보 12) 의 형태로 강박 악센트 사용과 속7 화음을 사용하면서 불안한 느낌을 더욱더 표현을 하며, (악보 13) 과 같이 옥타브 사용으로 더욱더 강조하고 있는 것을 볼 수 있다.

또한 오케스트라가 이에 대답 하듯이 (악보 14) 에서는 현악기 군이 피아노 독주의 리듬 형태를 연주를 하여 분위기를 이어가며 반음계를 사용 하여 A^b

장조로 전조를 시킨다.

(악보 12)

vii°/V

(악보 13)

V

(악보 14)

Vln.I
ff

Vln.II
ff

Vla.
ff

V

A^b 장조로 전조된 이후에는 피아노 독주가 다시 한번 스케일과 반음계를 이용하여 (악보 15) 와 같이 연주하는데 이와 같은 멜로디는 서정적이고 아름다움을 표현하고 있으며, 곧 f단조로 연결이 되는데 (악보 16) 에서는 II부분 피아노 독주의 오른손 멜로디에 속7 화음 안에서 왼손의 반주 음형으로 다시 한번 공포에 떠는 듯한 분위기를 나타내는 듯 보인다.

(악보 15)

p

A^b M, I

(악보 16)

(tranquillo)

mf

AbM; I

vii°/vi vi

f

i

8^{va}

f m; i → V₆

더불어 (악보 16)에서는 II부분의 멜로디를 반복하여 사용하므로 인해 분위기를 더욱더 고조시키면서 이 주제가 화려하게 등장함을 알 수 있다.

II부분의 끝으로 갈수록 (악보 8), (악보 9), (악보 10), (악보 12)과 같은 음형이 반복되면서 클라이막스를 만들며 (악보 17), (악보 18), (악보 19)와 같은 반음계 스케일을 이용하여 음형을 강조하는 동시에 포르테의 큰 음형으로 표현하는 것은 부인의 불안하고, 초초하고 고민되는 마음을 표현한 듯 보이며 이어지는 저음부에서의 피아니시모는 괴로운 꿈에 시달리기라도 한 듯한 부인의 심정과 분위기를 묘사한 것으로 볼 수 있다.

(악보 17)

Musical score for Example 17, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of a series of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). The bass clef part consists of a series of quarter notes with various accidentals. The tempo/mood is indicated as *staccato ff*.

(악보 18)

Musical score for Example 18, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of a series of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). The bass clef part consists of a series of quarter notes with various accidentals. The tempo/mood is indicated as *8va*.

(악보 19)

Musical score for Example 19, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of a series of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). The bass clef part consists of a series of quarter notes with various accidentals. The tempo/mood is indicated as *(>)*.

이어서 (악보 20) 에서는 C장조로 전조되어 바순과 현악기로 시작을 하며 화성의 사용에서도 변칙화음과 7도 화음을 사용하여 경과부를 아다지오로 표현을 하고 있는데, 이러한 화성적 배경과 함께 바순과 현악합주가 대조적인 리듬으로 번갈아 가며 진행하고, 동시에 상행하는 선율적 진행의 효과들은 이기고 돌아오는 십자군의 당당한 걸음걸이를 묘사하는 듯 하다.

(악보 20)

Adagio

Fag. solo dolce a piacere

Vln. I (ten.) pp

Vln. II (ten.) pp

Vla. (ten.) pp

Vc. and Bass (ten.) pp

C Major ; Ger. i⁴ vii⁷/V

(악보 21)

Tempo di Marcia ($\text{♩}=126$)

Cl. in B \flat *Soli* *pp*

Cor. in C *Soli* *pp*

Timp. in C, G *pp*

이 경과구에 이어서 III부분이 시작을 하며 앞부분과 같은 템포로 행진곡풍으로 연주를 하라고 명시하였고, 첼로와 팀파니의 리듬 위에 클라리넷과 혼의 조용한 음형이 C장조에서 (악보 21) 같이 연주를 시작한다.

이러한 멜로디와 화성이 계속 반복이 되면서 분위기를 고조 시키는데 이는 전쟁에서 이기고 돌아온 군대를 환영하는 분위기의 행진으로 발전을 하는 듯 하며 끝부분에 가서는 포르티시모로 연주를 하게 된다.

(악보 22)

피아노는 (악보 22)에서와 같이 포르티시모에서 크레센도로 점점 커져 한번 끼어들면서 음향적으로 분위기 효과를 낼 뿐이다.

Ⅲ부분의 연주가 끝나면 IV부분으로 넘어가기 전 경과구가 나오는데 이 경과구는 앞부분의 C장조로 연결되어 오케스트라를 동반하지 않고 이중주적인 효과로 피아노 독주만 나오며 점점 흥분하여 빠르게 연주하라고 명시되어있고, 반음계를 이용하여 (악보 23) 과 같이 상행을 하면서 음향이 점점 커지기 때문에 연주자의 기교에 의해 화려하게 연주 될 수 있는 부분이다.

(악보 23)

The image shows a musical score for piano solo. The title is "Più moto (♩=104.) (con molto agitazione)". The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked "(cresc. assai)" leading to a fortissimo (*ff*) section. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment. The score ends with a fermata over the final measure in the treble clef, and a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) at the very end.

지금까지 보여준 것처럼 피아노 독주와 오케스트라는 어떤 표현을 위해서는 이중주처럼 각자의 영역에서 독립적으로 나타나기도 하며, 음악의 음향적 효과를 위해 솔로 악기의 특성을 부각시키거나 오케스트라에서 현악기군이나 목관악기, 금관악기 군을 따로 사용하여 음향을 왜소하게 만들거나 반대로 독주 악기와 오케스트라가 다 같이 연주를 하므로 음향을 크게 만들어 그 느낌을 강조하고 있고, 화성 안에서는 악기별 음색 특징을 살려 서로 다른 음을 연주

하므로 음색과 음향이 더욱더 풍부해지면서 색채감을 표현하고 있다고 볼 수 있다.

마지막으로 IV부분은 (악보 24) 를 주제 A로 한다면 론도의 형식을 취하고 있으며, A(독주) - B(독주) - A(투티) - C(독주, C장조) - A(독주) - D(합주, D^b 장조) - A(합주) - B(독주) - Coda로 이루어져있다.

또한 F장조로 전조가 되어 6/8로 변박이 되고 빠르기도 가장 빠른 프레스토로 연주하며 점점 가볍고 우아하게, 열정적으로 연주를 하라고 명시하고 있다.

경과구에서는 점점 흥분된 기분을 이제는 기쁨으로 표현하는 곳으로 (악보 24) 는 주제로써 3번 제시되고 경쾌하고 환희에 찬 분위기로 바뀌어 연주가 된다.

(악보 24)

Presto giocoso

fp (con molto fuoco e leggerezza)

passionato

IV
F; I

V

C; V

또한 (악보 25) 와 (악보 26) 같은 부분을 반복하므로 피아노의 화려한 테크닉을 보여 주면서 음향적 효과를 극대화시키고 있으며, (악보 27) 에 가서는 IV 부분의 첫 주제를 음색이 뚜렷한 플룻과 바이올린이 피아노의 독주에 이어 받아 연주를 하므로 그 분위기를 강조하는 듯 나타내고 있다.

(악보 25)

Tempo

(악보 26)

(악보 27)

Musical score for Flute (Fl.) and Violin I (Vln. I). The Flute part is in treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *ff*. The Violin I part is in bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *ff*. The score shows four measures of music. The Flute part features a melodic line with eighth notes and some slurs. The Violin I part features a similar melodic line with eighth notes and slurs.

(악보 28)

Musical score for Piano. The score shows three measures of music. The right hand features a glissando (glissando) over a series of chords, with a dynamic marking of *ff* and a fermata. The left hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The score is in C major, first position (CM; I).

(악보 28) 은 피아노의 화려함을 보여줄 수 있는 연주기법 중 하나인 글리산도를 사용하여 오케스트라와 같은 색채감을 표현한 듯 보이며, (악보 29) 와 (악보 30) 은 베버가 반음계를 이용하여 곡을 한 층 밝은 분위기로 시도한 듯 보이며 옥타브를 사용하므로 인해 음향적으로도 풍성해 짐을 알 수 있다.

또한 D^b 장조로 전조가 되면서 더 기쁘고 환희에 찬 느낌이 강조되어 오케

스트라의 현악 파트가 (악보 31) 과 같이 연주를 하며 관악 파트가 (악보 32) 와 같이 이어서 화답을 하듯 연주를 한다.

(악보 29)

Musical score for Example 29, featuring piano accompaniment. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a fermata over the final notes. Performance instructions below the staff include "FM, Fr, 6" and "V".

(악보 30)

Musical score for Example 30, featuring piano accompaniment. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a fermata over the final notes.

(악보 31)

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff [col Basso]

Vc. and Bass
ff

VI
Db; I → V7

(악보 32)

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. and Bass

vi V I V
F; VI → V

특히 IV부분에 와서는 피아노와 오케스트라가 독립적으로 멜로디를 주고받는 형식으로 되어 마치 묻고 대답하는 듯 한 느낌을 주고 있으며 전체적으로는 하나의 교향곡과 같은 느낌도 주고 있다. 또한 피아노는 같은 음형을 반복함으로써 기쁨과 환희의 느낌을 더욱더 강조시키고 있다.

마지막 부분으로 갈수록 분위기를 고조시키기 위해 (악보 33) 과 (악보 34) 에서 보듯이 피아노 독주는 속7화음과 옥타브 음형, 반음계를 이용한上行과 하행의 음형을 사용하여 음향적으로 풍부하게 만들고 있으며 이는 화려한 연주효과를 내고 음악적으로 더욱더 강조하기 위해 (악보 35) 와 같이 왼손의 옥타브를 이용해 포르티시모의 크기로 피아노로 독주를 마무리하면서 오케스트라가 (악보 36) 에서 보듯이 장조로 그 기쁨을 웅장하고 간결하게 끝내고 있다.

(악보 33)

(악보 36)

The image shows a musical score for an orchestra, measures 1 through 4. The score is written in 6/8 time and B-flat major. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn in F (Hn in F), Trumpet in F (Tp in F), Euphonium (E. Tbn.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello and Bass (Vc. and Bass). The first four measures show a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests. The score is marked with a Roman numeral 'I' at the bottom center.

분석 한 바와 같이 베버는 이 협주곡에서 표제적인 내용을 붙이고 그 내용의 성격을 바탕으로 분위기와 느낌을 음악적으로 표현을 했으며 형식상에서도 단 악장의 형식을 취하면서 독주 악기와 오케스트라가 동등한 위치에서 주고받으며 곡을 진행시키고 있다.

이러한 특징들은 그가 19세기 초 작곡가임에도 불구하고 그의 작곡기법은 낭

만주의 표제음악의 일반적인 작곡기법들이 엿 보인다

또한 피아노와 오케스트라가 동등하게 다뤄짐으로 인해 풍부한 음향과 더불어 교향곡적인 특징들도 담겨있으며, 정확한 제목은 명시되어 있지 않으나 곡의 배경이 되는 내용을 붙였고 반음계의 사용, 잦은 7도의 화음들, 오케스트라를 구성하는 악기군들의 특징적인 멜로디 등 그의 작곡기법들로 구성되어있는 작품이며, 19세기를 여는 표제 음악적 협주곡으로서의 의미가 내포되어 있음을 보여주고 있다.¹⁸⁾

18) 세광음악 출판사 편집, *최신 명곡 해설 전집 Vol. 8*, (서울: 세광음악 출판사, 1982), p. 270~272.

Ⅲ. 결 론

19세기 초 작곡가인 베버는 그의 음악을 통해 낭만주의 음악에 많은 영향을 끼쳤다.

그의 음악을 보면 모차르트와 같은 서정적인 선율을 사용하면서도 베토벤처럼 주제를 대립시키지도 않았으며 화성의 사용에 있어서는 18세기에 자주 사용되지 않았던 7화음 또는 속7화음이나 감7화음을 사용하였고 리듬은 그 특징이 잘 드러날 수 있게 강박에 엑센트를 자주 사용했다.

또한 오케스트라에는 색채적인 음향을 도입하여 악기의 특성을 살려 특징적인 멜로디를 삽입하였고 협주곡의 형식에 있어서도 기존의 틀을 고수하지 않고 단악장 사용을 시도하였으며, 독주악기와 오케스트라를 동등한 위치에 놓고 사용하면서 서로의 특징들을 내세우며 곡 전체를 이끌어 나갈 수 있는 교향곡적 협주곡의 기법들이 사용되었다.

그의 오페라 작품에서는 *마탄의 사수*를 시작으로 낭만주의 오페라를 확립시켰으며, 연주 여행을 통해 얻은 기법들 중 연극을 표현한 듯한 형식을 오페라 작품 속에서 사용하기도 했고, 오페라 내용뿐만 아니라 소설이나 전설 등을 바탕으로 대본을 쓰고 작곡하는 등 다양한 소재를 도입하여 표제로 사용을 하였기 때문에 오페라 발전에 더욱더 큰 영향을 끼쳤다.

기악작품은 *무도회의 권유*에 처음으로 표제를 도입하였고 협주곡으로는 본 논문에서 연구한 작품에 처음 도입하므로 인해 표제의 의미가 더욱더 강해졌으며, 또한 작품 속에서 그의 음악적 특징들이 드러나 있고, 분석한 협주곡에서는 19세기에 발달한 교향곡적 협주곡의 특징들이 드러나 있다.

오케스트라 뿐 만 아니라 독주악기에서도 그 테크닉과 화려함을 악기의 특성

을 살려 표현하므로 협주곡으로서의 그 특징을 떨어뜨리지 않았다.

본 논문에서 연구한 협주곡 역시 위의 특징들을 포함하고 있으며 19세기 기악 협주곡에 있어서 새로운 형식을 탄생시켰고, 이 시기에 표제적인 기악 협주곡의 시초라고 할 수 있는 데에 그 의미와 가치를 둔다.

베버의 음악은 그 기법과 형식 등이 낭만주의를 시작하는데 있어서 초석을 마련했으며 그의 초기 작품 속에는 표제를 붙이거나 표제적인 내용을 곡에 반영시켜 음악적 분위기와 흐름을 표제음악으로 작곡을 하였다.

이렇듯 낭만주의 시대에 유행하던 대표적인 음악양식인 표제음악을 19세기 초 베버는 자신의 음악 어법으로 그 탄생을 알렸으며 위와 같은 양식으로 작곡을 하므로써 선구자적 역할을 하였음을 알 수 있다.

이후 많은 작곡가들은 이러한 양식과 형식들을 완성시키고 발전시켰으며, 표제음악이 19세기에 주된 흐름으로 자리 잡았다.

참 고 문 헌

- Einstein, Alfred. *Music the Romantic Era*. New York : W. W. Norton & Co. Inc., 1947.
- _____. *A Short History of Music*. New York : Alfred A. Knopf, Inc., and Random House, Inc., 1954.
- Friskin, James and Freundlich, Irwin. 전영혜, 김혜선 옮김. *Music For The Piano*. 『피아노 문헌』, 음악춘추사, 1996.
- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. 세광음악출판사, 1996.
- Huck, Oliver. *Carl Maria von Weber und die Konzertarie zu Beginn des 19. Austria : Mozart-Jahrbuch*, 2000.
- Gillespie, J. 김경임 옮김. 『피아노 음악』. 계명대학교출판부, 2000.
- Linderman, Stephen David. "Formal novelty and tradition in the early romantic piano concerto." *Ph.D. diss.*, The State University of New Jersey, 1995.
- _____. *Western Music*. New York : Pendragon, 1999.

- Lopez, Richard Clarence. "The piano concertos of Carl Maria von Weber : Precursors of the Romantic piano concerto." DMA diss., The Ohio State University, 1989.
- Meyer, Stephen C. *Carl Maria von Weber and the search for a German opera*. Indiana : Indiana University Press, 2003.
- Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- Sadie, Stanley, ed. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, New York : Macmillan Publishers. Ltd. Vol. 27, 1980.
- Weber, Carl Maria von, Gerhard ed. *Die Musikforschung*. Germany, 2003.
- 김문자 · 노영해 · 박매경 · 이석원 · 허영한 편저, 『들으며 배우는 서양 음악사』 . 서울: 심설당, 1993.
- 김석구, "C. M. von Weber의 바순 협주곡 바장조 작품 75의 분석 연구", 서울: 단국대학교 대학원 석사학위 논문, 2003.
- 김진균 편저, 『서양 음악사』 . 서울: 태림 출판사, 1984.

- 김용환 저, 『협주곡의 탄생과 변천』. 스트라드, 2000.
- 백수운, “C. M. von Weber의 Bassoon Concerto *F* Major op. 75의 분석 연구”, 전남: 영남대학교 교육대학원 석사학위논문, 1989.
- 사전편찬위원회 편, *Biographical Dictionary of Musicians*. 서울: 세광음악 출판사, 1987.
- 서라벌레코드사 편, *The Essential Classics of the World*. 서울 : 서라벌레코드사, 1986.
- 석수정, “C. M. von Weber의 『Andante e Rondo ungarese op. 35 in c minor』의 음악적 특성에 관한 고찰”, 서울: 계명대학교 대학원 석사학위논문, 1993.
- 서우석·문호곤 공역, 『서양음악사』. 서울: 수문당, 1979.
- 세광음악출판사 편, *Dictionary of Music and Musicians*. 서울: 세광음악 출판사, 1995.
- 세광음악출판사 편, 『최신 명곡 해설 전집』. Vol. 8, 서울: 세광음악출판사, 1982.
- 중앙일보사 편, 『음악의 유산』. 서울: 중앙일보사, 1986.
- 홍정수·조선우 편저, 『음악은 이』. 서울: 음악춘추사, 2000.
- 홍정임, “C. M. von Weber의 Clarinet을 위한 Variation 분석 연구”, 서울: 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1983.

<악보>

Lang, P. H. *A Norton Music Anthology*. 『The concerto Score』, New York : W. W. Norton & Co. Inc., 1969.

Weber, Carl Maria von. *Konzertstück f minor op. 79*. New York : International Music Company, 1963.

ABSTRACT

In the thesis, the *Konzertstück f minor op. 79* is analyzed and influence the program music is described.

Shin, Hee-Myoung.
The Department of music
Graduate School.
Sungshin Women's Universty.
Prof. Lim, Ja-Hyang.

This study is an analysis of the *Konzertstück f minor op. 79* of Weber, who had a great influence on the music of German Romanticism in the 19th century, and of its influence on program music.

Weber acquired the opera styles from France and Italy through his music tours, and composed an opera *Der Freischütz* deeply influenced by romantic nature and folklore arts in Germany.

The work, the first opera that opened the Age of Romanticism, attempted to create colorful sounds by introducing the technique which makes the most of each instrument's tone and characteristics under the influence of the chromatic technique from the fine arts.

Weber added orchestral accompaniment to instrumental and vocal works instead of piano ones in order to make the best of color sensation, and create a sophisticated musical fabric, used folk songs or epic contents for

the titles of concertos, piano solos and operas, and composed lots of *lieder* which describe landscapes, appeal to human sensibility, or express German national emotion.

Containing the above characteristics too, the *Konzertstück f minor op. 79* expressed melodies and tones set in the story of joy one felt when meeting a yearned-for lover at last at the work's introduction.

Also, this work shows dramatic effect and the beauty of various colors through the contrast of gorgeous sound and theme by the techniques of a solo instrument.

It finds its meaning and value in that it is a father of programmatic instrumental concertos, which is shown by the fact that instrumental concertos gave birth to new forms, as they introduced such programmatic contents during the 19th century.

Weber laid a cornerstone of Romanticism in his techniques, forms, etc., and composed works of program music by adding titles, or applying programmatic contents to works in his early career.

Like this, Weber made program music popular from the outset, a representative music style made popular in the Age of Romanticism, in his musical grammar at the beginning of the 19th century, and played a pioneer's role by composing works in the above style. After then, many composers developed and completed such styles and forms, thus making program music take root as mainstream form of music during the 19th century.