



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

변 지 연 교수 지도
석사학위 청구논문

W. A. Mozart Violin Sonata
제40번 B \flat 장조 K.454
편집악보 비교연구

2020

성신여자대학교 대학원
음악학과
고 윤 경

W. A. Mozart Violin Sonata
제40번 B \flat 장조 K.454
편집악보 비교연구

변 지 연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

고 윤 경

인 준 서

고윤경의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 11월

심사위원장 피 호 영 (인)

심 사 위 원 이 가 영 (인)

심 사 위 원 변 지 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 모차르트 바이올린 소나타 K.454에 대한 연구이다. K. 454는 기존 바이올린 소나타에 비해서 바이올린이 갖는 악기 고유의 음악적 특징을 보여주기 시작한 후기 작품이다. 바이올린에 비해 건반악기가 차지하는 음악적 비중이 매우 높았던 초·중반 시기의 작품과는 다르게 이 작품은 바이올린 소나타로서 입지를 굳혀나가는 시작을 알리는 의미를 갖을 만큼 바이올린이 차지하는 음악적 비중이 큰 작품이다.

오늘날 바이올린 연주자들에게 즐겨 연주 되는 이 곡은 10개가 넘는 편집본들이 있다. 필자는 이들 편집본들 중에서 특별히 기돈 크레머의 뷔너 원전판과 지노 프란체스카티의 인터내셔널 편집본에 초점을 맞추어 이 두 바이올린 주자의 연주 해석적 특징을 알아보고자 오른손 테크닉에 해당하는 활 방향, 슬러, 슬러 스타카토와 왼손 테크닉에 해당하는 포지션 이동으로 나누어 비교 연구하였다. 또한 본 논문에서는 바이올린 소나타 K.454의 작곡당시 모차르트의 상황과 함께 K.454의 작품 형식을 살펴보고, 무엇보다도 K.454에 관한 편집본들 가운데 9개의 편집악보들에 관한 정보를 정리하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 바이올린 소나타 K.454 작곡 당시(1784년) 모차르트	3
2. 바이올린 소나타 K.454의 악곡 분석	9
3. 바이올린 소나타 K.454의 편집악보	25
4. 바이올린 소나타 K.454의 뷔너 원전판 편집자, 기돈 크레머와 인터내셔널 편집자, 지노프란체스카티 편집 악보 비교 연구	36
III. 결론	52

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

<악보1> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 1 - 마디 6	11
<악보2> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 14 - 마디 17	12
<악보3> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 30 - 마디 33	13
<악보4> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 34 - 마디 42	13
<악보5> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 61 - 마디 65	14
<악보6> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 66 - 마디 69	14
<악보7> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 147 - 마디 155	15
<악보8> 바이올린 소나타 K.454 제2악장, 마디 1 - 마디 14	17
<악보9> 바이올린 소나타 K.454 제2악장, 마디 27 - 마디 36	18
<악보10> 바이올린 소나타 K.454 제2악장, 마디 72 - 마디 80	19
<악보11> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 54 - 마디 79	22
<악보12> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 245 - 마디 261	24
<악보13> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 1 - 마디 4	37
<악보14> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 66 - 마디 69	38
<악보15> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 72 - 마디 75	40
<악보16> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 122 - 마디 125	41
<악보17> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 26 - 마디 29	42
<악보18> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 30 - 마디 33	43
<악보19> 바이올린 소나타 K.454 제2악장, 마디 19 - 마디 20	44
<악보20> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 114 - 마디 123	45
<악보21> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 136 - 마디139	46
<악보22> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 14 - 마디 17	47
<악보23> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 115- 마디 118	49

<악보24> 바이올린 소나타 K.454 제1악장, 마디 131 - 마디 134	50
<악보25> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 68 - 마디 70	50
<악보26> 바이올린 소나타 K.454 제3악장, 마디 110 - 마디 113	51

표 목 차

<표1> 1784년 모차르트 작품 목록	6
<표2> 모차르트 바이올린 소나타 K.45의 형식	9
<표3> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 1악장의 형식 구성	10
<표4> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 2악장의 형식구성	16
<표5> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 3악장의 형식구성	20
<표6> 모차르트 바이올린 소나타 K.454의 에디션 정리	25

그림 목 차

<그림1> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 자필본	26
-------------------------------------	----

I. 서론

고전주의 대표 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 7살인 1763년에 작곡하기 시작하여 32살인 1788년까지 25년 동안 약 35곡의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 모차르트 바이올린 소나타를 살펴보면 곡의 작곡시기, 장소에 따라 서로 각각 다른 특징들을 가지고 있다. 모차르트 바이올린 소나타는 흔히 초기, 중기, 후기로 크게 세 시기로 구분한다. 이는 바이올린과 건반악기가 차지하는 음악적 비중에 따라 나눈 것이다.

초기(1762-1766)의 작품들은 모차르트가 6살부터 12살까지 유년기에 작곡한 곡들로써 K.6-K.31이 있다. 이 시기의 작품들은 건반악기 중심으로 작곡되었기에 바이올린 반주가 붙은 건반악기 소나타라고 말할 수 있을 정도로 바이올린의 역할이 미미하였다. 그리하여 오늘날에는 거의 연주되지 않는다. 중기(1778-1781)의 바이올린 소나타 작품들은 K.296-K.404가 있다. 이 시기에는 주로 만하임과 파리 여행 때 작곡된 곡들로 만하임 악파의 영향을 많이 받았다. 2악장으로만 구성되어 있던 바이올린 소나타들이 3악장으로 확장되고 바이올린과 건반악기가 화음을 이루기도 하면서 바이올린의 역할이 점차 커져갔다. 그러나 아직은 건반악기가 주된 역할을 하고 있기에 바이올린과 건반악기의 관계가 동등하다고 보기는 어렵다. 후기(1784-1788) 작품에서는 K.454 부터 모차르트가 마지막으로 작곡한 바이올린 소나타 K.547까지로 구분할 수 있다. 이 시기에도 바이올린은 반주악기로 간주되는 인식이 남아 있었기 때문에 바이올린이 중심이 되는 소나타라기보다는 건반악기와 2중주적인 성격이 강했다.¹⁾ 그러나 초, 중기의 소나타와 비교하면 바이

1) 18세기의 소나타 장르는 19세기 이후의 소나타 장르와는 성격이 다르다. 특히 바이올린이

올린의 비중이 점점 더 커져 건반악기와의 동등한 역할을 하기 시작하였다. K.454는 반주역할만 하던 초, 중기의 소나타와는 달리 바이올린의 역할이 커져 비로소 바이올린 소나타로 일컬을 수 있는 작품이다.

본 논문에서는 우선 모차르트의 바이올린 소나타에서 바이올린의 역할에 큰 변화가 있기 시작한 K.454를 작곡하게 된 배경을 알아보고, 다음 장에서는 각 악장의 형식을 분석해보고자 한다. 제 3장에서는 K.454에 대한 여러 편집본들을 정리하였다. 이는 본 연구의 주제인 모차르트 바이올린 소나타 K.454의 기돈 크레머(Gidon Kremer, b. 1947)와 지노 프란체스카티(Zino Francescatti, 1902 - 1991) 편집악보 이외에도 각각의 연주 시각을 갖고 있는 편집악보들을 소개함으로써 모차르트 바이올린 소나타 K.454에 대한 보다 폭넓은 접근에 도움을 주고자 한다. 마지막 제 4장에서는 현재도 활발하게 음악활동을 하고 있는 라트비아 출신의 바이올리니스트 기돈 크레머와 프랑스의 바이올리니스트 지노 프란체스카티가 편집한 악보를 선정해 차이점을 비교 분석하고자 한다.

라는 악기는 소나타 장르를 연주할 때 보조적인(혹은 반주의) 역할이었다. 18세기 작곡가들은(특히 소나타 장르에 있어서) 악기의 고유한 특징과 가능성(잠재력)에 대해 19세기의 작곡가들에 비해 무관심했기 때문이다. 주로 바이올린은 반주의 음형을 첨가하거나 피아노의 음형을 따르는 형태였으며 화성적으로는 협화음정인 3도 혹은 6도 음정 아래에서 반주하는 형태였다. 또한 주제 선율을 연주하거나 작곡가가 강한 다이내믹을 원하는 부분에서 강한 소리를 위해 다이내믹을 보강하는 역할이 전부였다. 모차르트는 이런 점을 주목했으며 바이올린 소나타에서 바이올린만의 개성을 연주할 수 있도록 곡을 쓰기 시작했던 것이다.

홍세원, 『고전과 음악』, (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 102쪽.

II. 본 론

1. K.454 작곡 당시(1784년) 모차르트

모차르트는 1783년 후반에 잘츠부르크를 떠나 1784년 초부터 빈에서 본격적인 프리랜서 음악가로 활동하기 시작한다. 모차르트가 잘츠부르크의 궁정 오르가니스트로 활동할 당시(1778-1781), 오페라세리아²⁾ 형식의 <이도메네오, K.366>을 뮌헨에서 성공적으로 초연하였다. 하지만 그 성공을 달갑지 않게 여기던 잘츠부르크 대사교는 모차르트가 빈에서 피아니스트로 데뷔하고자 하는 것도 거부하였다. 이러한 이유로 모차르트는 아버지 레오폴트의 반대에도 불구하고 잘츠부르크 궁정 오르가니스트를 사직하고, 그는 잘츠부르크로 돌아가지 않고 빈에서 새로운 생활을 시작하게 된다. 이 당시 빈은 음악 중심지로 급부상하여, 약 1830년까지 그 명성을 유지하게 된다. 1784년, 빈에는 지금까지도 최고의 음악가라고 불리는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828).³⁾ 당시의 빈은 궁정의 음악적 수요와 후원 이외에도 부유한 귀족들이 새로운 후원자로 떠오르기 시작했다. 모차르트는 디미트리 미하이로비치 갈라친 공작, 요한 에스테르하지 백작,

2) “18세기에 널리 퍼진 오페라의 한 형태. 특히 이탈리아 궁정시인이었던 피에트로 메타스타시오의 대본에 의해 구축되었으며, 이탈리아인은 물론 오스트리아인, 독일인들에 의해 작곡되었으며 프랑스를 제외한 유럽의 모든 주요 국가에서 사랑받았다. 오페라 세리아의 등장인물은 대개 고대 역사에서 따온 것이다. 드라마는 종종 행동의 드라마라기 보다는 도덕적으로 옳은 선택을 하는 것 내용을 취한다. 오페라 세리아는 일반적으로 3막이다. 기본적인 음악적 구성 요소는 다 카포 아리아로-오페라가 진행되는 동안 25곡 정도 필요하다. 18세기 후반에는 관현악 앙상블, 때로는 합창과 발레가 오페라 세리아에서 더 자주 등장한다.“ *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed, (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s. v. “Opera Seria.” 591-592.

3) 김용환, 『서양음악사100장면(2)』, (서울: 가람기획, 2002), 98쪽.

카를치히 백작, 레오폴트 파르피 백작 등의 저택에서 연주회를 했다. 대부분의 공연은 예약제였고, 상당한 식견을 가진 빈의 음악애호가들 뿐만 아니라, 오스트리아-헝가리 사교계의 상류층, 유럽전역에서 온 대사들이 연주회의 주된 청중이었다.⁴⁾ 또한 그는 작곡가로써의 활동도 게을리 하지 않은 덕분에 빈의 악보 출판업자들은 그의 음악을 출판하려고 서로 경쟁하기도 하였다. 또한 <피아노 협주곡 제14번 E♭ 장조(Piano Concerto No.14 in E major, K.491)> 작곡 이후부터 본인의 작품에 번호를 매기기 시작하였는데, 이는 자작품을 기록으로 남김으로써 작곡가로서 적극적으로 활동하겠다는 의지임을 엿볼 수 있는 행위로 읽힌다.

1784년, 그는 <5개의 미뉴에트>, <피아노와 목관을 위한 5중주곡 E♭ 장조>, <피아노 소나타 제14번 c단조>, <바이올린 소나타 제40번 B♭ 장조> 등을 작곡하였다. 또한 <피아노 협주곡 제14번 E♭ 장조>를 시작으로 <피아노 협주곡 제19번 F장조>까지 6개의 피아노 협주곡을 작곡할 정도로 피아노 협주곡 작곡활동을 활발하게 하였다. 빈 청중들에게 인정을 받기 시작한 것도 피아노 협주곡을 통한 것이었다. 이 시기에 작곡된 피아노 협주곡들의 특징은 오케스트라의 규모가 커지고, 독주 피아노는 고도의 연주 기술을 필요로 하는 화려한 패시지를 가지고 있다는 것이다.

<피아노 협주곡 제14번 E♭ 장조>는 모차르트가 아끼던 피아노 제자, 바르바 폰 플로이어(Barbara von Ployer, 1765-1811)를 위해 작곡한 곡이다. 이 곡은 1782년부터 작곡하기 시작한 것으로 추정되는데, 1782년의 피아노 협주곡에서 공통적으로 나타나는 현악4중주(a quattro/바이올린2, 비올라, 베이스)로 구성되어 실내악적으로 연주할 수 있도록 한 곡이다. <피아노 협주곡 제15번 B♭ 장조>는 당시 빈에서 매우 인기를 끌던 목관악기의 합주로 시작되고, 그 이후에도 목관악기가 주제를 연주하기도 할 정도로 목관악기

4) Jeremy Siepmann. 임선근 역, 『모차르트, 그 삶과 음악』, (서울: 포노, 2010), 167쪽.

의 역할이 커졌으며, <피아노 협주곡 제16번 D장조>에서는 트럼펫과 팀파니까지 추가 구성하여 대규모의 악기 편성을 이루었다. <피아노와 목관을 위한 5중주곡 E♭ 장조 K.452>는 실내악적인 성격과 협주곡적인 성격이 미묘하게 경계선을 오가면서, 균형이 흐트러지지 않는 작품이다. 모차르트는 당시에 본인이 썼던 작품 가운데 이 곡을 최고라고 생각했으며, 청중들에게도 호평을 받았다. 이 곡은 부르크 극장에서 열린 자작 연주회에서 K.450, K.451과 함께 모차르트가 직접 연주하기도 하였다. <피아노 협주곡 제17번 G장조> 또한 관악기를 적극적으로 활용하여 오케스트레이션이 풍부해 지도록 작곡하였다. 그가 이 해에 작곡한 작품들은 <표 1>에서 정리하였다.⁵⁾

5) 음악지우사 편, 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리9 모차르트Ⅱ』, (서울: 음악세계, 2001), 571쪽.

<표 1> 1784년 모차르트 작품 목록

곡 명	제1판	(제6판)	작곡 완성일
5개의 미뉴에트	K.461	(448a)	
피아노 협주곡 제14번 E♭ 장조	K.449		2월9일 (3월17일 초연)
피아노 협주곡 제15번 B♭ 장조	K.450		3월15일 (3월24일 초연)
피아노 협주곡 제16번 D장조	K.451		3월22일 (3월31일 초연)
피아노와 목관을 위한 5중주곡 E♭ 장조	K.452		3월30일 (4월1일 초연)
피아노 협주곡 제17번 G장조	K.453		4월10일 (6월13일 초연)
작은 장송행진곡 c단조		(453a)	
바이바라 플로이엘을 위한 연습장		(453b)	
바이올린 소나타 제40번 B♭ 장조	K.454		4월29일 (4월29일 초연)
사르티의 《어린 양처럼》에 의한 8개의 변주곡 A장조	K.460	(454a)	
클루크의 《메카의 순례》의 <어리석은 백성이 생각하기로는>에 의한 10개의 변주곡 G장조	K.455		8월25일
피아노 협주곡 제18번 G장조	K.456		9월30일 (1784년 가을로 추정)
피아노 소나타 제14번 c단조	K.457		10월14일
현악 4중주곡 제17번 B♭ 장조 《사냥》	K.458		11월9일
피아노 협주곡 제19번 G장조	K.459		12월11일 (1784년 대림절로 추정)

모차르트가 왕성한 음악활동을 하던 1784년(당시 28세), 그는 자신이 직접 연주할 목적으로 작곡하는 작품들이 대부분이었지만, 예외도 있었다. 피아노 협주곡 제14번과 제17번은 모차르트의 유능한 제자였던 바르바라 폰 플로이어(Barbara von Ployer, 1765-1811)를 위해서 썼고, 피아노 협주곡 18번도 피아니스트이자 성악가, 작곡가였던 마리아 테레지아 폰 파라디스(Maria Theresia Paradies, 1759-1824)를 위하여 작곡 하였다. 모차르트는 주요한 피아노 협주곡들을 주로 연초(2월-4월)에 작곡을 하였고, 4월 21일에 바이올린 소나타 K.454를 작곡하여 약8일 뒤인 4월 29일에 초연을 하였다.⁶⁾

본 연구에서 다뤄질 바이올린 소나타 K.454 또한 이탈리아(만토바)의 유명 바이올리니스트인 레지나 스트리나자키(Regina Strinasacchi, 1764-1839)를 생각하며 쓴 곡이다. 모차르트는 그녀와 함께 연주하기 위해 작곡을 시작하였으나, 연주회 당일 스트리나자키가 연주할 바이올린 파트만 완성했고, 자신이 연주할 건반악기 파트는 쓸 여유가 없어서 스케치 정도로 메모한 악보만 들고 무대에 섰다. 그것이 <표1>에서 작곡 완성일과 초연일이 같은 이유이며, 모차르트는 그녀와 리허설도 없이 연주했음에도 불구하고 그 연주에서 대단한 갈채를 받았다.⁷⁾ 1784년 4월 29일 빈의 케른트너토어 극장에서 초연되었으며, 황제 요제프2세가 참석한 가운데 이루어 졌다. 1784년 4월 24일에 아버지 레오폴트에게 보낸 편지에서 모차르트가 스트리나자키에 대해 어떻게 생각했는지 알 수 있다.

6) “바이올린 소나타 40번(K. 454)은 1784년 4월 21일 비엔나에서 볼프강 아마데우스 모차르트가 작곡했다. 크리스토프 토리첼라(Christoph Torricella)가 3명의 소나타(Piano Sonatas K. 284, K. 333과 함께)로 구성하여 출판했다. 이 소나타는 1784년 4월 29일 빈의 케른트너터 극장에서 그들이 함께 공연할 바이올린 거장 레지나 스트리나자키를 위해 쓰여졌다. ”Mozart Violin Sonata K. 454” *Wikipedia*

[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_K._454_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Sonata_K._454_(Mozart)) (2019. 12. 7).

7) 음악지우사 편, 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리9 모차르트Ⅱ』, (서울: 음악세계, 2001, 207쪽.

지금 이곳에는 만토바의 유명한 여류 바이올리니스트 스트리
나자키가 왔습니다. 그녀는 명바이올리니스트로 대단히 우아
하며 감수성이 풍부합니다. 마침 이번 목요일 그녀의 연주회
에서 함께 연주할 소나타를 작곡하고 있습니다.⁸⁾

8) Konrad, Leaving the Beaten Track: The Violin Sonata for Regina Strinasacchi, K.454, 183쪽: 김지영, 「W. A. Mozart Violin Sonata in Bb Major K.454에 관한 분석」 석사학위 논문 이화여자대학교 대학원, 2013에서 재인용.

2. 바이올린 소나타 K.454 악곡 분석

이 곡은 총 3 악장으로 구성되어 있다. 제 1악장은 서주(Largo)가 있는 빠른 소나타 형식으로 조성은 B♭ 장조, 박자는 C(common time)이다. 제 2악장은 느린 소나타 형식으로 E♭ 장조, 3/4박자의 소나타 형식으로 장식적인 요소가 많이 연주되는 것이 특징이다. 제 3악장은 빠른 론도 형식으로 B♭ 장조, C이다. 바이올린 소나타 K.454 형식과 대략의 특성을 표로 정리하면 다음과 같다.

<표 2> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 의 형식

악장	형식	조성	빠르기	박자	마디수
1	소나타 형식	B♭ Major	Largo - Allegro	C	159 마디
2	소나타 형식	E♭ Major	Andante	3/4	116 마디
3	론도 형식	B♭ Major	Allegretto	C	269 마디

(1) 제 1악장

제 1악장은 Largo의 느린 서주부분이 연주된 후, 소나타 형식으로 이루어진 Allegro가 전개되는 구성이다. 곡의 처음부터 f와 p가 번갈아 나오면서 악상의 대조를 이루어 협주적인 성격을 띄고 있으며, B b major의 제 1주제가 끝나면 그의 딸림조인 F major의 제2주제가 이어진다. 발전부에서는 주제가 복잡했던 이전과는 달리 간결한 리듬으로 시작하는 것이 특징이며, 전조와 반음계적 기법을 이용한 조 변화를 보여주고 있다.

<표 3> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 1악장의 형식 구성

형식 구분		마디	조성
서주		1 - 13	B b
제시부	제1주제	14 - 29	B b
	제2주제	30 - 45	F
	연결구	46 - 49	F
	Codetta	50 - 65	F
발전부		66 - 89	cm-B b -gm-B b
재현부	제1주제	90 - 114	B b -E b -cm-F
	제2주제	115 - 130	B b
	연결구	131 - 134	B b
	Codetta	135 - 142	B b
Coda		143 - 159	B b

1-13마디의 서주부가 끝나면, 14마디부터는 알레그로로 느린 서주와는 대조적으로 생동감이 느껴지는 제시부의 제 1주제가 시작된다. 제 1주제는 발랄한 느낌의 멜로디로 시작되며, 바이올린과 건반악기가 같이 유니즌(unison)으로 연주한다. <악보2>의 제 1주제 선율을 22마디에 다시 연주하게 되는데, 이는 제 1주제를 한 번 더 연주함으로써 주제를 각인시켜주고 있다.

<악보2> 14마디-17마디

The image shows a musical score for measures 14-17. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time and features a piano (p) introduction in the first system and a forte (f) section in the second system. The first system shows the violin and piano playing in unison. The second system features a more complex piano accompaniment with triplets and sixteenth notes, while the violin continues with a melodic line.

제 2주제에서는 제 1주제의 딸림조인 F 장조이다. 피아노(p)로 발랄한 멜로디가 연주되는 제 1주제와는 반대로, 포르테(f)로 연주되는 제 2주제는 씩씩하고 당찬 느낌의 멜로디이다. 아래 <악보3>에 보듯이 제 2주제는 바이올린이 짧은 리듬을 두 번 반복한다. 이 리듬을 포르테로 강하게 한 마디를

연주 한 후, 한 마디는 쉼표로 처리함으로써 청중들로 하여금 집중하게 하며, 궁금증을 유발시키는 효과가 있다. 제 1주제에서와 동일하게 제 2주제에서도 멜로디를 한 번 더 반복하는데, <악보4>에서 보듯이 제 2주제의 짧은 음형을 38마디에서 41마디까지 다시 연주함으로써, 주제를 또 한 번 강조하고 있다.

<악보3> 30마디-33마디

<악보4> 34마디-42마디

제 2주제에서 연결구를 지나 50마디부터 시작되는 Codetta에서 바이올린이 주된 선율을 노래하고, 건반악기는 화성적으로 받쳐주는 역할을 한다. 코데타의 마지막 부분에서는 바이올린과 건반악기가 같은 리듬을 연주하기도 하고, 선율을 서로 주고 받기도 하면서 제시부의 끝을 맺는다.

아래 <악보5>에서 동그라미로 표시한 부분에서 볼 수 있듯이, 제시부의 마지막 마디의 동기는 <악보6>의 발전부에서 주요한 리듬형으로 쓰여진다. 이는 시작선율로 발전부의 처음을 이끌어 가던 일반적인 고전소나타와는 다르다는 것이 특징이다. 발전부는 66마디부터 89마디까지 총 24마디로 진행되는데, 일반적인 고전 소나타의 발전부에 비해 비교적 짧은 길이이다.

<악보5> 61마디-65마디



<악보6> 66마디-69마디



재현부는 90마디에서부터 시작되며, 제시부의 제 1주제인 14-21마디를 재현부의 90-97마디에 동일하게 재현하고 있다. 143마디에서 곡의 끝까지는 Coda로 볼 수 있는데, V도와 I도를 반복하며 종지적인 성격을 띤다. 또한 149마디의 두 번째 박부터는 앞서 예시한 <악보6>과 유사한 리듬을 다시 사용하였고, 151마디 세 번째 박부터는 <악보7>에서 표기하였듯이 바이올린과 건반악기가 엇 박으로 그 리듬을 주고받는다.

<악보7> 147마디-155마디

(2) 제 2악장

제 2악장은 안단테로 느린 악장이기는 하나, 3부 형식이 아닌 1악장과 동일한 소나타 형식으로 구성되어 있다. 조성은 1악장의 버금 딸림조인 E♭ major로 시작하며, 총 116마디로 일반적인 고전 소나타 2악장에 비해 비교적 길이가 길다. 또한 트릴(trill), 꾸밈음, 점음표 등의 장식적인 요소들이 추가되어 느리지만 지루하지 않은 것이 특징이다.

<표 4> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 2악장의 형식 구성

형식 구분		마디	조성
제시부	제1주제	1 - 15	E♭
	연결구	16 - 29	E♭
	제2주제	30 - 43	B♭
	Codetta	44 - 48	B♭
발전부		49 - 73	b♭ m-bm-cm
재현부	제1주제	74 - 84	E♭
	연결구	85 - 96	E♭
	제2주제	97 - 111	E♭
	Coda	112 - 116	E♭

아래 <악보8>에서 볼 수 있듯이 1마디에서 8마디까지 제시부의 제 1주제를 바이올린이 노래한 후, 9마디부터 14마디까지 건반악기가 멜로디를 받아 다시 한 번 노래한다.

<악보8> 1마디-14마디

The musical score is for measures 1 through 14, marked *Andante*. It is in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the violin playing the first theme and the piano providing accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the violin's melody. The third system (measures 9-14) shows the piano taking over the melodic line in the right hand, while the left hand continues its accompaniment. Dynamics include *p*, *sf*, and *[p]*. There are also some performance markings like *mf* and *sf* in the piano part.

제 2주제에서는 제 1주제에서와는 달리 건반악기가 먼저 주제 선율을 노래한 뒤, 바이올린이 선율을 이어받으며, <악보9>에서 보듯이 장식음과 붓점을 이용한 짧은 음형의 반복으로 주제를 구성한다.

<악보9> 27마디-36마디

The musical score consists of three systems, each with a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure numbers 27, 30, and 33 are indicated at the start of each system. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, often with slurs and dynamic markings like *f* and *p*. The violin part plays a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and staccato marks. A 'cresc.' marking is present in measures 33 and 34. A box labeled 'W' is located at the bottom right of the third system.

제시부의 1주제에서 바이올린이 여덟마디에 걸쳐 연주하는 선율을 재현부의 1주제에서는 <악보10>과 같이 바이올린과 건반악기가 2마디씩 번갈아가며 연주하는 것을 볼 수 있다. 앞에서 연주한 선율을 다시 반복함으로써 다소 지루할 수 있는 8마디의 선율을 바이올린과 건반악기가 서로 번갈아가며 연주하여 이전 선율과는 다른 변화를 줌으로써 지루함을 덜어내었다.

<악보10> 72마디-80마디

The image displays a musical score for measures 72 through 80. It consists of two systems of staves. The first system (measures 72-76) features a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The violin part has a box around measures 72-74, and the piano part has a box around measures 74-76. The second system (measures 77-80) also features a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The violin part has a box around measures 77-79. The piano part has a box around measures 77-79. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *p*, *mf*, *f*, and *fp*. The tempo is marked *UT 50034*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Coda는 112마디부터 116마디까지로 총 116마디의 2악장 전체길이에 비해 비교적 짧은 종결부로 악장을 마무리한다.

(3) 제 3악장

제 3악장은 론도 형식으로 A-B(b1-b2)-A-C-A-B(b1-b2)-A-Coda로 이루어져 있다. 이 곡에서 가장 큰 규모로, 총 269마디로 이루어져 있으며, 박자는 2/2 이다. 주제가 세 번 반복된 후, 네 번째로 주제가 연주될 때에는 앞부분 동기적 요소만 사용하고 종결구로 이어진다. 조성은 주제 A가 1악장과 같은 B♭ 장조이며, b1,b2는 모두 F장조이고, C는 E♭ 장조이다. 3악장에서는 바이올린과 건반악기가 응답이나 병행, 혹은 선율과 반주의 역할을 번갈아 연주하는 방식으로 서로 조화를 잘 이룬다.

<표 5> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 제 3악장의 형식 구성

형식 구분		마디	조성
A		1 - 29	B♭
B	b1	30 - 49	F
	b2	50 - 90	F
A		91 - 109	B♭
C		110 - 149	E♭
A		150 - 179	B♭
B	b1	180 - 199	B♭
	b2	200 - 248	B♭
A		240 - (248)	B♭
Coda		(249) - 269	B♭

A는 가보트 풍의 경쾌한 멜로디로 바이올린이 선율을 주도하여 시작한다. 바이올린이 여덟 마디 주제를 연주한 후, 건반악기가 주제 부분을 다시 반복한다. 첫마디는 바이올린이 여리게 피아노(*p*)로 시작하고, 건반악기가 다시 주제를 연주할 때는 포르테(*f*)로 연주하여 악상을 대조시킴으로써 변화를 주었다.

B에서는 중간 중간에 스포르잔도(*sf*)를 사용하여 놀라는 듯한 느낌을 주어 곡이 더욱 더 흥미롭게 진행되도록 하였으며, 스포르잔도(*sf*)와 트릴(*tr*)을 같이 사용함으로써, 장식적인 효과를 더해주었다. 또한 한마디 간격, 또는 한마디 안에서 포르테와 피아노를 오가며 다이내믹한 악상을 사용함으로써 곡의 재미를 더 하였다.

아래 <악보11>에서 보듯이, 58마디 마지막 박부터 62마디까지는 바이올린과 건반악기가 같은 리듬으로 병행하여 연주하고, 63마디부터 66마디까지는 서로 대화를 나누 듯 바이올린과 건반악기가 한마디씩 번갈아 가며 멜로디를 연주한다. 67마디에서 70마디까지는 바이올린이 선율을 먼저 노래하고, 71마디에서 73마디까지는 건반악기가 그 선율을 받아 연주한다. 74마디에서 79마디까지는 다른 음이지만 같은 음형으로 연주하여, 화성적으로 더 풍성하게 만들었다. 이러한 바이올린과 건반악기의 역할을 통해 두 악기가 동등한 위치에서 연주되고 있다는 것을 알 수 있고, 이는 모차르트 후기 바이올린 소나타에서 찾아 볼 수 있는 특징이다.

<악보11> 54마디-79마디

Musical score for measures 54-58. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the piano. A box highlights the final measure of this system (measure 58).

Musical score for measures 59-64. The score continues with the melody and piano accompaniment. Two circled areas highlight specific melodic passages in the upper voice. A box highlights the final measure of this system (measure 64).

Musical score for measures 65-79. The score concludes with the melody and piano accompaniment. Two circled areas highlight specific melodic passages in the upper voice. A box highlights the final measure of this system (measure 79).

C는 110마디부터 시작되며, 서정적인 선율과 여리지만 경쾌한 리듬이 특징이다. 앞서 볼 수 있었듯이 C에서도 바이올린과 건반악기가 대화하듯 주고받는 진행이 계속된다. 240마디에서 A가 마지막으로 짧게 나오고, 자연스럽게 Coda로 연결된다.

<악보12>에서와 같이 Coda에서 246마디부터 250마디까지는 바이올린이 8분음표로 연주하고, 251마디부터 258마디까지는 셋잇단음표로 연주하며, 259마디부터 265마디까지는 건반악기가 16분음표로 연주하면서 리듬단위를 점차 축소시켜 긴장감과 급박한 느낌을 주어 빠르고 경쾌한 론도형식을 마무리한다.

<악보12> 245마디-261마디

Musical score for measures 245-250. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line with chords in the right hand. A box highlights measures 246-248 in the vocal line.

Musical score for measures 250-258. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes. A box highlights measures 251-252 in the vocal line.

Musical score for measures 258-261. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand. A box highlights measures 259-261 in the vocal line.

Musical score for measures 261-261. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand. A box highlights measures 261-261 in the vocal line.

3. 바이올린 소나타 K.454의 편집악보 연구

<표 6> 모차르트 바이올린 소나타 K.454의 에디션 정리

순서	출판사	편집자	출판 연도	비고
1	자필본	W.A.Mozart	1784	9)
2	Breitkopf & Hartel (Leipzig)	Joseph Joachim	1879	
3	Peters Editions (Leipzig)	Friedrich Hermann	1887	
		Carl Flesch	1912	10)
4	Edition Steingraber (Bayreuth)	Henri Marteau	1919	
5	Barenreiter (Kassel)	Reeser Eduard	1965	
6	Schirmer Library of Musical Classics (New York)	Rafael Druian	1979	11)
		Henri Schradieck	N.Y	
7	Wiener Urtext Edition (Vienna)	Gidon Kremer	1989	
8	Henle (München)	Rohrig, Karl	1995	12)
9	International Music Company (New York)	Zino Francescatti	N.Y	
10	Universal Edition (Vienna)	Carl Prill	N.Y	

9) 모차르트 바이올린 소나타 K.454의 자필본은 스톡홀름의 쿤글리가 도서관(Stockholm, Kungliga Biblioteket)에 소장되어 있다.

10) Piano editor : Artur Schnaber (1882-1951).

11) Piano editor : Rudolf Firkusny (1912-1994).

12) Piano editor : Lampe, Walther (1872-1964).

<그림1> 모차르트 바이올린 소나타 K.454 자필본¹³⁾



13) Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonaten für Klavier und Violine Band 3*, ed. Gidon Kremer, (Vienna: Wiener Urtext Edition, 1989), 표지 안쪽.

바이올린 소나타 K.454는 1879년에 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf & Hartel) 출판사에서 처음 출판하였다. 브라이트코프 운트 헤르텔은 1719년, 독일 라이프치히에서 베른하르트 크리스토프 브라이트코프(Bernhard Christoph Breitkopf)에 의해 설립되었으며, 세계에서 가장 오래된 출판사이다. 1795년 고트프리트 크리스토프 헤르텔이 이 회사를 인수하면서 “헤르텔”이라는 이름이 붙었다. 브라이트 코프 운트 헤르텔의 편집자였던 요제프 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)은 모차르트가 죽은 지 40년 뒤인 1831년에 헝가리 키트제(Kittsee)에서 태어났다. 그는 아버지인 줄리어스 프리드리히 요아힘(Julius Friedrich Joachim, 1791-1865)과 어머니인 파니 피그도어 요아힘(Fanny Figdor Joachim, 1791-1867) 사이에 태어난 8남매 중 일곱 번째 자녀였다. 그의 부모는 4살 때 요제프 요아힘에게 장난감 바이올린을 선물로 주었는데, 바이올린에 소질을 보이며 그것을 계기로 바이올리니스트의 길을 걷게 되었다. 그는 부다페스트에서 스트니슬라프 세르바크친스키(Stanisław Serwaczyński, 1781-1859)으로부터 바이올린을 배웠으며, 그가 8살이 되던 1839년, 페스트의 아델카지노(Adelskasino)에서 스승과 함께 데뷔 공연을 하였다. 요아힘은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 비오티(Giovanni Battista Viotti, 1755-1824), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 바이올린 콘체르토를 위한 카덴차를 직접 쓰기도 하여 현대에는 그의 에디션을 많이 접할 수 있다.¹⁴⁾

요제프 요아힘이 출판한 후 8년이 지난 1887년에 피터스 에디션(Peters Editions)에서도 모차르트 바이올린 소나타 K.454를 출판하였다. 피터스 에디션은 1800년 12월1일에 독일 라이프치히에 설립된 출판사이다. 피터스 에디션의 편집자였던 프리드리히 헤르만(Friedrich Hermann, 1828-1907)은 독일의 바이올리니스트 겸 작곡·편곡가이다. 그는 멘델스존(Felix Mendelssohn,

14) “Joseph Joachim”, 『Wikipedia』, https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Joachim. (2019. 4. 5.)

1809-1847)에 의해 설립된 독일에서 가장 오래된 콘서바토리, 라이프치히 음악원(Leipzig Conservatory)의 첫 졸업생 중 한 명이다. 그는 졸업 후 1846년에 라이프치히 게반하우스 오케스트라(Gewandhaus Orchestra)의 수석 바이올리니스트로 입단했으며, 그가 19세 되던 해인 1847년에는 라이프치히 음악원에서 교편을 잡기 시작했다. 그로부터 1년 뒤에는 라이프치히 음악원의 바이올린 교수로 임명되었다. 또한 그는 편집자로도 유명했는데 모차르트의 작품 뿐 아니라 하이든, 베토벤, 멘델스존, 슈베르트 등 많은 작곡가들의 곡들을 편집하기도 하였다. 프리드리히 헤르만이 바이올린 소나타 K.454를 출판한지 25년이 지나 피터스의 또 다른 편집자였던 칼 플레쉬(Carl Flesch, 1873-1944)가 다시금 편집을 맡았다. 1873년 헝가리 모손머저로바르(Mosonmagyaróvár) 출신의 바이올리니스트였던 칼 플레쉬는 7살에 바이올린을 시작하여 10살이 되던 해 비엔나로 넘어가서 본격적인 공부를 하기 시작하였다. 그는 바로크 음악부터 현대까지 다양한 레퍼토리를 가지고 있었으며, 솔로연주 뿐 아니라 실내악 연주자로도 명성을 얻었다. 또한 일찍부터 교육활동에 힘을 쏟아 17살에는 부쿠레슈티음악원(Bucuresti conservatory)의 바이올린 교사로 시작하여, 1903-1908년에는 암스테르담 음악원(Amsterdam conservatory), 1924-1928년에는 커티스음악원(Curtis Institute of Music)에서 바이올린 교수직을 하는 등 교편에서 활발한 활동을 하였다. 이러한 교육활동을 하며 교습서도 발표하였는데, 『바이올린 연주의 기법(Die Kunst des ViolinSpiels, 1923)』을 비롯하여 1926년도에 발행한 『Carl Flesch 음계시스템(Scale System: Scale Exercises in All Major and Minor Keys for Daily Study, 1926)』은 교육분야에 큰 공헌을 하였고, 현대까지도 바이올린 연주자들의 필수 교습서로 사용되고 있다.¹⁵⁾

<표6>¹⁶⁾의 네번째 악보는 1919년에 슈타인그라베르(Steingraber) 출판사에

15) 신승광, 「바이올린 음계 연습의 효과적인 연구방향 - Carl Flesch음계 기법 훈련 중심으로」, 석사학위논문 중앙대학교 대학원, 2015. 7-8쪽.

서 앙리 마토(Henri Marteau, 1874-1934)가 편집을 담당했던 악보이다. 앙리 마토는 프랑스 랭스(Reims)에서 태어난 바이올리니스트 겸 작곡가이다. 그의 아버지는 음악에 큰 관심을 가지고 있는 아마추어 바이올리니스트였고, 그의 어머니는 클라라 슈만 밑에서 공부한 피아니스트였다. 그의 음악공부는 어머니가 맡아 시작하게 되었다. 그가 10살 되던 해에 비엔나 필하모닉 콘서트에서 데뷔하였고, 성인이 되어서는 강의에 종사하면서 제네바 음악원 (Geneva Conservatoire)의 바이올린 교수도 역임했으며, 요제프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)이 죽은 후 그의 뒤를 이어 베를린 음악대학에서 바이올린 과장직을 맡기도 하였다.

카를 포테를(Karl Vötterle)이 1923년 독일 아우크스부르크에 설립한 베렌라이터(Barenreiter) 출판사에서는 슈타인그라베르사에서 앙리 마토의 편집본을 출판한 후 46년이 지난 1965년에 모차르트 바이올린 소나타 K.454를 출판하였다. 그 당시 베렌라이터의 편집자였던 에두아르트 리서(Reeser Eduard, 1908-2002)는 1908년 네덜란드 위트레흐트(Utrecht)에서 태어났다. 그는 니더 로테르담쉐 쿠런트(Nieuwe Rotterdamsche Courant)¹⁷⁾의 편집자로 일하기도 했으며, 1947-1973년까지 위트레흐트 대학(Utrecht University)의 음악학 교수로 일하기도 하였다.¹⁸⁾

셔머(Schirmer Library of Musical)에서는 두 명의 편집자, 라파엘 드루이안(Rafael Druian, 1923-2002)과 헨리 시라디크(Henry Schradieck, 1846-1918)가 각각 편집을 맡았다. 라파엘 드루이안의 편집악보는 베렌라이터사의 에두아르트 리서가 출판한지 13년이 지난 1979년 출판되었고, 헨리 시라디크가 편집한 출판본은 출판연도를 확인 할 수 없었다. 라파엘 드루안

16) 본 논문의 25쪽, <표6>모차르트 바이올린 소나타 K.454의 에디션 정리 참조.

17) Nieuwe Rotterdamsche Courant (NRC)는 1843년에 설립된 네덜란드 신문으로 1970년 Algemeen Handelsblad (암스테르담에서 1828년 설립)와 합병되어 NRC Handelsblad에 합병 되었다.

18) "Eduard_Reese", 『Wikipedia』, https://de.wikipedia.org/wiki/Eduard_Reese. (2019. 4. 5.).

(Rafael Druian, 1923-2002)은 바이올린 연주자이자 지휘자이며 음악교육자로도 활동 하였다. 그는 러시아의 볼로그다(Vologda)에서 태어났지만, 부모와 함께 쿠바의 하바나(Havana)로 이민을 갔다. 거기서 그는 하바나 필하모닉의 지휘자인 아마데오 롤단(Amadeo Roldan, 1900-1939)에게 바이올리니스트로서 정규 음악교육을 받기 시작하였다. 그는 9살에 미국으로 건너가 레오폴드 스토크프스키(Leopold Stokowski) 오디션에 참가했고, 그의 추천으로 커티스음악원(Curtis Institute of Music)의 장학생으로 입학하였다. 또한 달라스 심포니 오케스트라(Dallas Symphony Orchestra), 클리블랜드 오케스트라(Cleveland Orchestra), 뉴욕 필하모닉(New York Philharmonic) 등 여러 오케스트라에서 콘서트마스터로도 활동 하였다.¹⁹⁾ 헨리 시라디크(Henry Schradieck, 1846-1918)는 독일 함부르크에서 태어난 바이올린 연주자, 음악 교육자 및 작곡가이다. 그는 그의 아버지로부터 첫 바이올린 수업을 받았고, 브뤼셀 왕립 음악원 (Royal Conservatory of Brussels)에서 공부하여 1등을 하기도 하였다. 1868년 이후에는 모스크바, 함부르크, 미국 등에서 교사로 재직했으며, 라이프치히 음악원 (Leipzig Conservatory), 신시내티 음악대학에서 교수직을 맡기도 하였다. 또한 그는 손가락 연습방법에 관한 교재를 만들며 바이올린 교육에 힘썼는데, 그의 교재는 오늘날에도 널리 사용되고 있다.²⁰⁾ 시라디크가 편집한 악보의 출판연도는 정확히 알수 없으나 서머사가 미국 뉴욕의 출판사인 것을 감안한다면 이 악보는 적어도 시라디크가 신시내티 음악대학에서 일하기 시작한 그 이후로 추정된다.

모차르트 바이올린 소나타 K.454의 에디션을 정리한 <표6>의 일곱 번째 악보는 뵘 원전판 에디션(Wiener Urtext Edition)사에서 출판한 악보이다. 이 에디션은 기돈 크레머(Gidon Kremer, 1947-)가 편집을 맡았다. 기돈 크

19) "Rafael_Druian", 『Wikipedia』, https://de.wikipedia.org/wiki/Rafael_Druian (2019. 4. 5.)
 20) "Henry_Schradieck", 『Wikipedia』, https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Schradieck (2019. 4. 5.).

레머는 라트비아(Latvia)²¹⁾의 리가(Riga) 출생의 바이올리니스트이다. 그의 부모님은 모두 바이올리니스트였고, 외할아버지는 독일에서 유명한 바이올리니스트 카를 브루크너(Karl Bruckner, 1893-1963)였다. 기돈 크레머는 4세 때 처음으로 아버지에게 바이올린의 기초를 배우기 시작하였으며, 7살부터 리가음악원에서 수학하였고, 불과 16세에 소비에트 연방 콩쿨에서 우승하게 된다. 그가 18살이 되던 1965년에는 모스크바 음악원에 입학하여 다비드 오이스트라흐(David Oistrach, 1908-1974)에게 정식으로 바이올린을 배웠다. 그로부터 2년 뒤, 1967년에 브뤼셀에서 열린 퀸엘리자베스 콩쿠르에서 3위를 입상하였고, 1969년에는 몬트리올 콩쿠르에서 2위에 올랐다가 마침내 같은 해에 열린 파가니니 국제 콩쿠르와 이듬해에 열린 차이콥스키 콩쿠르에서 우승을 차지하여 세계적으로 주목을 받게 되었다. 1975년 독일 안스바흐의 바흐주간 페스티벌과 베를린 필하모니를 통해 데뷔 무대를 가졌고, 1980년에는 소련을 떠나 독일에 정착했다. 다음 해, 오스트리아에서 로켄하우스 실내악 페스티벌(후에 '크레메라타 무지카'로 명칭 변경)을 창설해 새롭고 독특한 프로그램을 선보이며 2011년까지 장장 30년 동안 예술감독으로 지냈다.²²⁾

기돈 크레머의 고향인 라트비아는 1980년 경, 리투아니아, 에스토니아와 더불어 구공산권 체제에 속해있었다. 중세 이후 독일, 스웨덴, 러시아 같은 거대 제국의 틈바구니에서 신음하다가 18세기부터는 완전히 러시아에 종속된 나라였는데 독립과 자유의 바람이 분지 이제 겨우 20여년 밖에 되지 않았

21) 정식명칭은 라트비아 공화국이다. 북쪽은 에스토니아, 남쪽은 리투아니아, 동쪽은 러시아연방과 접하고, 남동쪽은 벨라루스와 국경을 이룬다. 발트3국(라트비아, 리투아니아, 에스토니아)의 하나로 동쪽 배후에 러시아를 업고 발트해로 나아가는 지리적 위치에 있는데, 라트비아는 좋은 항구가 발달한 리가만을 안고 있어 발트3국의 중심적 위치에 있다. 라트비아는 지리적으로 전략적 요충지인 발트해 연안에 위치해 있어, 13세기 이후부터 줄곧 외세의 지배를 받다가 1918년 독립하였다. 그러나 곧 독일 및 소련이 점령하여 1991년이 되어서야 다시 독립했다.

22) Gidon Kremer. 이석호, 홍은정 역, 『젊은 예술가에게』, (서울: 포노, 2017), 앞표지.

다. 1980년 서방 세계로 망명한 기돈 크레머는 자신이 떠나온 공산권 체제는 잊었어도 결코 라트비아와 그 발트해 연안국들의 역사를 잊은 적이 없다. 그리하여 1997년에는 발트3국(라트비아, 리투아니아, 에스토니아)의 젊은 음악가들을 모아서 크레메라타 발티카(Kremerata Baltica)라는 연주단체 만들어 지금도 전 세계로 활발히 초청 공연을 다니고 있다. 2002년에는 이 실내악단과 함께 논서치에서 발매한 음반 <애프터 모차르트, After Mozart>로 그래미 상을 수상하기도 했다.²³⁾ 또한 그는 헤르베르트 폰 카라얀(Hervert von Karajan, 1908-1989), 레너드 번스타인(Leonard Bernstein, 1918-1990), 로린 마젤(Lorin Maazel, 1930-2014) 등 유명한 지휘자들이 지휘하는 오케스트라들과 협연하기도 하였다. 기돈크레머는 그가 발간한 책 『젊은 예술가에게』에서는 존경하는 지휘자들에 대해 다음과 같이 이야기하기도 하였다.

음악가가 전력을 다하도록 강요하고, 드러나거나 알려지지 않은 것에 주목하게 만들고, 전혀 새로운 음악적 경험을 하도록 이끄는 사람이 정말로 훌륭한 지휘자입니다. 이미 어린 시절에 헤르베르트 폰 카라얀(1908-1989), 카를로 마리아 줄리니(1914-2005), 쿠르트 잔데를링(1912-2011)과 연주할 수 있었던 건 내게 얼마나 큰 행운이었는지 모릅니다.²⁴⁾

23) 그래미 상은 전 미국 레코드 예술과학 아카데미(NARAS: Nation Academy of Recording Arts & Science)에서 주최하는 음반업계 최고 권위의 상이다. 1957년 제정되어 1959년 제1회 시상식을 한 이래 매년 봄에 열리며, 영화의 아카데미상에 비견된다. 팝(포퓰러뮤직)과 클래식을 아우르며, 우수레코드·앨범·가곡·가수·편곡·녹음·재킷디자인 등 총 43개 부문에 걸쳐 시상한다. 수상자는 음악인·음반산업자·프로듀서·스튜디오기술자 등으로 이루어진 NARAS 회원들의 투표로 결정하며, 각 부문 수상자에게는 축음기 모양의 작은 트로피(그래미: 축음기를 뜻하는 그래머폰의 애칭)가 주어진다.

24) Gidon Kremer. 이석호, 홍은정 역, 『젊은 예술가에게』, (서울: 포노, 2017), 49쪽.

그가 연주하는 음악은 다채롭고, 날카롭고도 완벽한 기교와 작품에 대한 예리한 해석력, 늘 새로운 것을 탐구하는 연주자로서의 자세를 가졌다. 프레이징에 미묘한 음영을 주기도 하고, 극한적일 만큼 완벽한 운궁의 ‘활바꿈’ 테크닉으로 자유자재로 음색의 뉘앙스에 변화를 주기도 한다. 또한 절대로 벗어나지 않는 완벽한 음정을 연주한다.²⁵⁾ 또한 그는 화려한 색채와 뛰어난 기교로 인해 ‘신들린 연주자’, ‘바이올린계의 혁명가’, ‘파가니니의 환생’ 이라고 불리기도 하였다.²⁶⁾ 19세기의 가장 뛰어난 바이올리니스트로서 바이올린의 전설로 불리우던 파가니니는 너무나 뛰어난 기교 때문에 사람이 아닌 ‘악마’로 불렸던 비르투오소인데, 그 이름의 환생으로 불린다는 것은 바이올리니스트로서 더할 나위 없는 최고의 영예다.²⁷⁾ 그는 1983년 슈만과 클라라의 이야기를 담은 영화 ‘예수의 트로이메라이’에서 실제로 파가니니 역할로 출연하기도 하였다.

그는 젊은 연주자들을 모아 연주단체를 만들 만큼 요즘세대의 연주자들에 대한 애정과 관심이 많았는데, 그들에게 당부하고 싶은 말들을 담아 『젊은 예술가에게』 라는 책도 발간하였다. 2016년 9월 BBC 뮤직 매거진에서 세계 유명 연주자들 100명을 상대로 가장 위대한 바이올리니스트를 뽑는 설문조사를 하였는데, 기돈 크레머가 6위를 차지하면서, 고인이 된 바이올리니스트들을 제외한 현존하는 연주자 중 최고로 뽑히기도 하였다. 또한 지휘자 카라얀은 그를 ‘현존 최고의 바이올리니스트’라고 평했고, 바이올리니스트 정경화(1948-)²⁸⁾는 그를

25) 이대우, 『최신 클래식 연주자 사전』, “기돈크레머”, 1994, 네이버 지식백과

26) “기돈크레머”, 두산백과. (2019. 4. 10.)

27) 최영옥, “기돈 크레머, 뛰어난 기교파로 ‘파가니니의 환생’”, 매일경제(매경이코노미 제1895호), 2017.

28) 정경화는 서울에서 음악 가족의 막내딸로 출생하였다. 9살 때 바이올린으로 악단에 데뷔하여 1960년, 12살 때 미국의 세계적 명문 음악학교인 줄리아드에 입학하여 이반 갈라미안에

‘최고의 바이올리니스트 한 명만 고르라면 크레머다. 완벽에 가깝다.’고 말했다.

헨레(G. Henle Verlag)는 귄터 헨레(Günter Henle, 1899-1979)가 독일 뮌헨에서 1948년 10월 20일에 설립하였다. 헨레는 설립 후 거의 독점적으로 바로크 음악 원전판의 학문적 완성에 주력해왔다. 헨레는 1995년에 3권의 모차르트 소나타 악보를 출판하였고, Volume I에는 K.301-K.306, Volume II에는 K. 296과 K.376-380, Volume III에는 K.454, K.481, K.526, K.547을 담았다. 이 출판은 칼 뢰히그(Karl Rohrig, 1919-?)²⁹⁾가 바이올린의 핑거링(Fingering)과 보잉(Bowing)을 맡아 편집하였다.

인터내셔널 뮤직 컴퍼니(International Music Company)는 핸들러(A.W. Haendler)가 뉴욕에서 1941년에 설립하였다. 인터내셔널에서 출판한 <표6>의 아홉 번째 편집자인 지노 프란체스카티(Zino Francescatti, 1902-1991)는 1902년 프랑스 마르세유에서 태어났다. 그의 아버지는 파가니니의 유일한 제자인 카밀로 시보리(Ernesto Camillo Sivori, 1815-1894)로부터 가르침을 받았던 바이올리니스트였고, 지노의 어머니 또한 상당한 실력을 갖고 있던 바이올리니스트로서, 마르세유 클래식 콘서트의 솔로 바이올린을 맡고 있었다. 어린 프란체스카티는 이러한 아버지로부터 처음으로 바이올린 레슨을 받으며 파가니니의 위대한 현악 전통을 체득할 수 있었다. 1924년 파리에서 데뷔하였으며, 그 직후 1925년 파리를 시작으로 하여 1938년에는 미국 순회 콘서트를 하며 이름을 떨쳤다. 그의 레퍼토리는 방대하여, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)부터 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart,

계 사사받았다. 1969년 세계적인 대회 레벤트리트 국제 음악 경연대회에서 핑커스 주커만과 공동 우승을 계기로 명성을 날리기 시작하여 뉴욕 필하모니를 비롯해 수많은 교향악단과 협연하였고, 한국인 최초로 카네기 홀 무대에 섰다. 또한 첼리스트 언니, 정명화와 피아니스트인 동생, 정명훈과 ‘정트리오’를 결성해 세계적으로 활발한 활동을 하고 있다.
29) 본 연구자는 칼 뢰히그에 관한 자세한 정보는 알 수 없었다.

1756-1791), 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827)까지 바로크와 고전시대의 작품들을 충실하게 해석하였으며, 현대의 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936), 시마노프스키(Karol Szymanowski, 1882-1937), 프로코피에프(Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891-1953)와 같은 당시 작곡가들의 최신작들까지 섭렵했다.³⁰⁾

유니버설 에디션(Universal Edition)에서 출판한 <표6>의 열 번째 악보는 독일의 바이올리스트, 칼 프릴 (Karl Prill, 1864-1931)이 편집을 맡은 악보이다. 칼 프릴은 바이올리니스트이자 군대 밴드 마스터인 아버지에게 처음 바이올린 수업을 받았다. 그의 형제 폴 프릴(Paul Prill)과 에밀 프릴(Emil Prill)도 각각 첼리스트, 플루티스트로 성장하였다. 그는 요제프 요하임 (Joseph Joachim, 1831-1907)과 함께 베를린에서 바이올린 공부를 하였으며, 베를린의 벤자민 빌라스 오케스트라(Benjamin Bilses Orchestra), 마그데부르크(Magdeburg), 라이프치히 게반드하우스 오케스트라(Gewandhaus Orchestra) 등에서 콘서트마스터로 활동하였다. 또한 비엔나 음악대학 (Vienna Music Academy)에서 바이올린 교수로 재직하기도 하였다.³¹⁾

30) 박제성. “지노 프란체스카티”, 「명연주자 열전」, 네이버 지식백과. (2019. 4. 5.).

31) “Karl Prill”, 『Wikipedia』, https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Prill. (2019. 4. 5.)

4. 모차르트 바이올린 소나타 K.454에 대한 기돈 크레머와 지노 프란체스카티 편집악보 비교 연구

본 연구자는 편집악보 비교에 앞서 모차르트 바이올린 소나타 K.454를 녹음한 유명 연주자들을 선별해 3명의 연주자들의 연주앨범을 비교해 보았다. 첫 번째 앨범은 러시아의 대표 바이올리니스트이자 기돈 크레머의 스승이었던 다비드 오이스트라흐(David Oistrach)가 한 연주로, 이 앨범은 2008년에 발매된 것으로 워너뮤직에서 오이스트라흐의 연주들을 리마스터한 앨범이다. 두 번째 앨범은 이스라엘계의 미국인 연주자로 도로시 딜레이(Dorothy DeLay, 1917-2002)의 사사를 받은 이자크 펄만(Itzhak Perlman, 1945-)이 피아니스트 다니엘 바렌보임(Daniel Barenboim, 1942-)과 함께한 연주 앨범으로 유니버설 뮤직에서 2000년도에 발매하였다. 세 번째 앨범은 헤르베르트 폰 카라얀의 전폭적인 지지를 받으며 데뷔한 현존하는 바이올린계의 여신, 안네 소피무터(Anne-Sophie Mutter, 1963-)와 피아니스트 램버트 오르키스(Lambert Orkis, 1946-)가 녹음하였으며, 2006년 유니버설 뮤직에서 발매한 앨범이다. 연구자는 기돈 크레머가 편집한 뷔너 원전판과 지노 프란체스카티가 편집한 인터내셔널의 에디션에 대한 비교 분석 연구를 다루는 본 장에서 이들 음원을 각주를 통해 언급하는 이유는 소리에 대한 묘사는 악보라는 텍스트보다는 소리 그 자체를 담고 있는 음원으로 설명하는 것이 더욱 명확하게 전달될 것이라는 믿음에서 이다. 편집보의 비교는 보잉의 특징과 포지션 이동을 중심으로 두 편집자의 편집방향, 혹은 악곡해석의 차이점에 초점을 두었다.

(1) 활 방향

바이올린을 연주할 때 내림활로 시작하는 것은 올림활로 시작할 때에 비해 비교적 활을 컨트롤하기 쉽게 때문에 힘 있는 소리로 연주를 시작하기에 수월하다. <악보13>에서 보듯이 마디 1과 마디 3은 같은 음형이 반복되는데, 이 음형을 연주할 때에 기돈 크레머는 첫 화음을 내림활로 연주한 후 활을 바꾸어 두 번째 음도 다시 내림활로 사용하였고, 두 번째 박자의 붓점 리듬을 슬러가 아닌 각 활로 연주하도록 표기하였다. 지노 프란체스카티는 첫 화음을 내림활로 연주한 후 두 번째 박자의 붓점 리듬을 슬러로 연결하여 올림활로 연주하도록 하였다. 세게(*f*) 연주되는 이 부분은 <악보13>-a)와 같이 연주했을 경우, 피아노의 여러 화음들에 묻힐 수 있는 바이올린의 소리를 각 활을 사용하여 충분히 냅으로써, 두 번째 박자를 올리는 활로 시작해 슬러로 연주하는 <악보13>-b) 보다 더 힘있게 연주할 수 있어 바이올린의 선율이 더욱 명확하게 들리는 효과를 기대할 수 있다.³²⁾(악보13)

<악보13> 1악장 1마디-4마디.

a) 기돈 크레머



32) 음원을 들어볼 때 오케스트라와 필만은 두 음을 끊어서 기돈 크레머의 표기법대로 연주하는 느낌을 주는 반면 소피무터는 두 음을 연결하는 연주를 하여 더 부드러운 느낌으로 연주하였다. 마디4에서는 첫 번째 박자의 마지막 음인 32분음표에 짧은 스타카토로 표시해 놓은 것을 볼 수 있다. 세 연주자들은 모두 이 스타카토를 짧고 날카롭게 연주하기 보다는 부드럽게 연주하였다.

b) 지노 프란체스카티



<악보14>의 마디 67에서는 8분음표와 8분쉼표가 번갈아 나오면서 분위기가 가벼운 느낌의 전환되도록 하고 있다. 기돈 크레머는 이 부분에서 각 활을 사용한 반면, 지노 프란체스카티는 세 음을 모두 올림활을 사용하였다. 선택적으로 *p*로 연주하게 표시해 놓은 기돈 크레머와는 달리 지노 프란체스카티는 *p*로 연주하라고 확실히 표기해 놓음을 볼 수 있다. <악보14>-a)와 같이 각 활로 연주할 경우 내림활과 올림활의 강약이 다를 수 있기 때문에 발전부로 넘어가면서 통일된 느낌보다는 분위기의 전환을 재밋게 표현하려고 한 것으로 해석할 수 있다. 만약 각 음들의 통일된 느낌을 원한다면 어느 한 음이 튀지 않고 모든 음이 고르게 연주 될 수 있도록 연주자의 주의가 필요하다. 또는 <악보14>-b)와 같이 모두 올리는 활을 사용한다면 통일된 느낌의 연주가 가능하며, 더욱 날카롭고 가벼운 느낌으로 연주할 수 있다.(악보14)

<악보14> 1악장 66마디-69마디

a) 기돈크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보15>의 마디 72는 기돈크레머와 지노 프란체스카티 둘 다 내리는 활로 시작하지만 기돈 크레머는 한마디를 모두 슬러로 연주하도록 하였고, 지노 프란체스카티는 첫 음은 내리는 활로 연주한 후 두 번째, 세 번째 음만 슬러로 연결하였다. <악보15>-a)처럼 연주했을 경우 마디 73에서 올림활로 시작하게 되는데, 이는 *p*로 연주해야 하는 것을 고려한 활쓰기로 보여진다. 그리하여 활 아랫부분보다 여린 소리를 내기에 수월한 활 윗부분에서 시작하여 *p*로 연주할 수 있게끔 하였다. <악보15>-b)처럼 마디 73을 내림활로 연주할 경우에는 활 윗부분보다 강할 수 있는 활 아랫부분의 소리를 섬세하게 컨트롤하여 여린 소리를 낼 수 있도록 주의해야 한다. 그럼에도 불구하고 마디 72의 활 쓰기를 나누어 마디 73을 내림활로 시작한 이유는 마디 72의 *f*와 마디 73의 *p*의 악상에 더 차이를 부각시키기 위한 것으로 읽혀진다. 마디 72에서 세 음을 슬러로 연주하는 것보다 첫 음을 나누어 세게 연주하면 *f*의 효과를 더욱 극대화 할 수 있기 때문이다.(악보15)

<악보15> 1악장 72마디-75마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보16>의 마디 122에서는 선율이 *f*로 상행한 후 마디 123에서 하행하고, 이와 같은 선율의 형태가 마디 124와 마디 125에서 반복된다. 두 편집자는 122마디의 시작을 각각 내림활과 올림활로 시작하였는데, 내림활로 시작하는 기돈 크레머는 *f*인 악상을 우선적으로 고려한 활쓰기로 보여진다. 지노 프란체스카티처럼 올림활로 시작했을 경우에는 상행하는 멜로디에 따라 소리가 여린 활 윗부분에서 시작하여 큰소리를 낼 수 있는 활 아랫부분으로 이동함으로써 크레센도로 연주할 수 있으며, 더욱 효과적으로 크레센도를 표현할 수 있다.

(악보16)

<악보16> 1악장 122마디-125마디

a) 기돈 크레머

Two staves of musical notation in G minor (one flat). The first staff begins with a forte (f) dynamic and a fermata over the first measure. The second staff continues the piece with a fermata over the fourth measure. Fingering numbers (2, 0, 2, 4) are indicated above the notes.

b) 지노 프란체스카티

Two staves of musical notation in G minor (one flat). The first staff begins with a forte (f) dynamic and a fermata over the first measure. The second staff continues the piece with a fermata over the fourth measure. Fingering numbers (2, 3, 2) are indicated above the notes.

(2) 슬러

현악기에서 활 쓰기는 이음줄과 붙임줄을 연주함으로써 음을 부드럽게 연결하는 역할을 한다. 활 쓰기는 작곡가가 의도한 프레이즈에 따라 길게 또는 짧게 표현하기 위한 수단으로 사용되며, 활 쓰기를 통해 여러 가지의 감정들을 각기 다르게 표현할 수도 있다.

<악보17>에서 볼 수 있듯이 마디 26에서 마디 29에서는 슬러에 따라 느낌이

어떻게 달라지는지를 보여주고 있다. 기돈 크레머는 <악보17>-a)에서와 같이 마디 26에서 점4분음표와 연속된 16분음표를 연결하지 않고 나뉘고, 마디 27에서는 첫 번째와 두 번째 박자를 슬러로, 마디 28의 세 번째, 네 번째 박자도 모두 하나의 슬러로 연결하였다. 그리하여 마디 26에서 마디 29까지 긴 프레이즈로 선율이 흘러가듯 연주되는 반면, 지노 프란체스카티는 <악보17>-b)와 같이 마디 26의 점4분음표와 연속된 16분음표만을 한 프레이즈로 연결하였다. 그는 마디 27에서는 첫 번째, 두 번째 박자를 한 박씩, 마디 28에서의 세 번째, 네 번째 박자를 한 박씩 슬러로 나누면서, 기돈 크레머보다 짧은 프레이즈로 더욱 가볍고 경쾌한 리듬으로 연주하는 효과를 낼 수 있도록 편집하였다. (악보17)

<악보17> 1악장 26마디-29마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보18>에서는 마디 30의 음형이 마디 32에서 한번 더 반복되는데, 이는 두 가지 연주 방법을 살펴 볼 수 있다. 첫 번째는 기돈 크레머와 같이 모든 음을 각 활로 연주하는 방법이고, 두 번째는 지노 프란체스카티가 표기한 바와 같이 16분음표들을 슬러로 묶거나, 하나의 점 4분음표와 2개의 16분음표이 세 음을 모두 슬러로 연결하는 방법이다. 첫 번째 방법으로 연주했을 경우 점 4분음표의 음을 강조하고 16분음표의 리듬을 다 나누어 연주함으로써 *f*의 악상을 살리고, 활을 바꾸면서 생길 수 있는 리듬감 이용하여 더 생동감 있는 느낌으로 연주할 수 있다. 두 번째 방법은 두음 또는 세음을 슬러로 묶어 연주함으로써, 슬러가 주는 부드러움을 이용하여 리듬감을 느낄 수 있는 첫 번째 방법보다 더 부드럽게 흘러가는 느낌을 원할 때 사용한다.³³⁾(악보18)

<악보18> 1악장 30마디-33마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



33) 앨범녹음 연주자들은 이 부분을 어떻게 연주했는지 살펴보면, 소피무터는 점4분음표의 음을 강조하고 16분음표의 리듬과 끊어서 연주함으로써 보아 첫 번째 표기 방법을 택했을 것으로 예상하며, 오히스트라는 첫 세음을 모두 부드럽게 연주한 것으로 보아, 두 번째 방법으로 연주한 것으로 추측한다. 반면 필만은 이 두 연주자의 연주법을 모두 사용하여 30마디에서는 점4분음표와 16분음표를 모두 이어 부드럽게 연주하였고, 32마디에서는 점4분음표와 16분음표를 구분하여 연주하여 30마디와 대조되는 느낌으로 연주하여 리듬을 더 생동감있게 표현하여 연주하였다.

<악보19>부터 <악보21>까지는 프레이즈의 차이에 따른 슬러의 사용을 보여 준다. <악보19>의 2악장 19마디에서 기돈 크레머는 하행하는 멜로디에서 한 마디를 모두 슬러로 연결함으로써 부드럽게 흘러가는 느낌으로 연주하도록 하였고, 지노 프란체스카티는 첫 두음을 슬러로 연주하고, 그 다음 음부터 다섯 개의 음씩 슬러로 연결하였다. 하행하는 멜로디에서 정박에 연주되는 음을 슬러의 시작으로 할 수 있음에도 불구하고, 불규칙한 슬러를 사용함으로써 악센트나 테누토의 표기는 별도로 하지 않았지만, 활 바꿈을 통해 발생하는 음의 강조를 의도한 것으로 여겨진다. 또한 <악보19>의 20마디에서 기돈 크레머는 첫번째 박과 두, 세 번째 박을 나누어 슬러 표기를 하였고, 지노 프란체스카티는 첫 번째 박과 두 번째 박의 첫음까지를 슬러로 연주하여, *sfp*를 연주하는 B음에서 그 다음 슬러를 시작하였다. 이는 *sfp*를 연주해야 하는 B음에서 내리는 활로 바꿈으로써, 활의 아랫부분에서 낼 수 있는 큰 소리를 이용하여 그 음을 강조하고자 의도를 엿볼 수 있다.(악보19)

<악보19> 2악장 19마디-20마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보20>은 3악장의 114마디에서 슬러를 3박자와 1박자로 나누어 연주할 것인지, 2박자씩 나누어 연주할 것인지에 따라 곡의 느낌이 달라지는 것을 볼 수 있다. 기돈 크레머는 첫 박자의 스포르잔도(*sf*) 연주 후 세 번째 박자에서 피아노(*p*)의 연주까지 슬러로 연결하였고, 지노 프란체스카티는 2박자 연주 후

나머지 박자를 슬러로 연결하여 같은 활로 연주하였다. 두 편집의 차이는 비록 한박자의 슬러 차이지만, 곡의 느낌이 상당히 달라지는 것을 볼 수 있다. 또한 116마디부터 117마디에서 기돈 크레머는 첫박의 두 음을 슬러로 연주한 후, 두 번째 박의 두 음은 각 활로 연주하는 것을 반복하여 리듬감을 더욱더 생동감있게 표현하였다. 반면 지노 프란체스카티는 한 박자씩 슬러로 연결하여 기돈 크레머보다 단조로운 연주를 추구하였다. 122마디에서 기돈크레머는 한마디를 전체 슬러로 연결하였고, 지노 프란체스카티는 2박자씩 슬러를 나누어 연주하도록 하였다. 악상기호가 *f*임을 감안하였을 때 기돈 크레머처럼 한 활로 한마디를 연주 할 경우 소리가 작아지지 않고 *f*로 유지 될 수 있도록 연주하는 주의가 필요하다.(악보20)

<악보20> 3악장 114마디-123마디

a) 기돈 크레머

b) 지노 프란체스카티

<악보21>의 3악장 136마디와 137마디에서 기돈 크레머는 프레이즈를 길게 잡아 136마디와 137마디를 한 프레이즈로 이은 반면, 지노 프란체스카티는 슬러를 사용하지 않고, 모든 음을 나누어 연주하도록 표기하였다. 이런 차이의 원인을 크레센도(*cresc.*)에서 찾아볼 수 있는데, 기돈크레머는 137마디의 중간부터 크레센도를 시작하여 138마디 세 번째 박자부터 *f*연주를 요구한 반면에 지노 프란체스카티는 136마디부터 크레센도로 연주하여 138마디 첫 박부터 *f*로 연주하기를 원하고 있다. 때문에 각 활을 사용하여 크레센도의 느낌을 더욱 잘 살리고자 의도한 것으로 보여진다. 비록 악상을 표기한 위치는 한, 두 마디 또는 한, 두박자의 차이일 수 있지만, 그에 따른 슬러의 사용을 통해 곡의 느낌 또는 감정을 다르게 표현할 수 있다.(악보21)

<악보21> 3악장 136마디-139마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



(3) 슬러 스타카토

<악보22>에서와 같이 마디 15와 마디 16에서 스타카토 연주를 할 때 기돈 크레머는 각 활로 연주하도록 하였고, 지노 프란체스카티는 스타카토를 모두 슬러로 연결하여 슬러 스타카토로 연주하도록 하였다. 이 부분의 악상은 *p*로 스타카토가 더해져 가벼운 느낌으로 연주되어지는데, 슬러 스타카토로 연주할 경우 연주자의 역량에 따라 통통 튀는 가벼운 느낌보다는 음이 명확하게 분리되지 않고 뒤로 쳐지면서 밀리는 느낌이 들 수 있으니 슬러 스타카토로 연주 할 때는 연주자의 주의가 필요한 부분이다.(악보22)

<악보22> 1악장 14마디-17마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



(4) 포지션 이동

포지션 이동은 왼손의 위치를 이동하며 연주하는 것인데, 음역대에 따라서 1포지션부터 7포지션까지 사용할 수 있다. 바이올린은 각 현마다 고유의 음색을 가지고 있어 음색의 차별화를 위해 연주자가 각 포지션을 선택하여 연주하기도 하며, 연주자의 재량에 따라 편의를 위하여 포지션을 선택하기도 한다. 개방현을 포함하고 있는 1포지션은 강하거나 거칠게 들릴 수 있지만, 각 현의 특색을 가장 잘 드러내 주는 포지션이다. 반면 높은 포지션에서는 1포지션보다 더욱 풍부하고 깊은 소리를 낼 수 있으며, 개방현에서는 충분히 표현하기 어려운 비브라토를 통해 더욱 서정적이고 낭만적인 느낌을 표현할 수 있다.

<악보23>에서 볼 수 있듯이, 마디 115에서 기돈 크레머는 두 가지 핑거링을 제시하였다. 첫 번째는 1포지션에서 연주하는 방법이다. 1포지션에서 연주할 경우 세 번째, 네 번째 박자의 F음들이 날카롭고 강하게 연주될 수 있다. 두 번째로 제시한 방법은 4포지션을 사용하는 방법이다. 4포지션에서 연주했을 경우 마디 115의 첫 음이 더 깊은 소리로 연주될 수 있으며, 세 번째, 네 번째 박자의 F음들을 한결 부드럽게 연주할 수 있다. 지노 프란체스카티는 2포지션을 선택하였는데, 이도 마찬가지로 1포지션보다는 덜 거칠게 연주하기를 기대한 것으로 보인다. 또한 각 활로 연주하는 기돈 크레머와는 달리 두 박자씩 슬리로 연결하여 더욱 더 부드러운 선율로써 연주하고자 함을 볼 수 있다. 따라서 연주자는 어떤 음색을 추구할 것인지에 따라 그에 맞는 포지션을 선택하면 될 것이다.

기돈 크레머는 다른 편집자들과는 달리 마디 112부터 마디118까지 뿐만 아니라 마디 127, 마디158에서 두 가지 핑거링을 동시에 제시하였다. 이는 기돈 크레머가 연주자들의 선택을 배려한 편집이라고 볼 수 있다.(악보23)

<악보23> 1악장 115마디-118마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보24>의 마디 132부터 마디 134까지는 하행하는 멜로디에서 포지션의 이동을 언제 하느냐에 따라 편집자 별로 차이가 있다. 기돈 크레머는 마디 132부터 계속 3포지션을 유지하다가 마디 133의 마지막 음에서 1포지션으로 내려오는 방법을 택했고, 지노 프란체스카티는 마디 132에서 3포지션으로 시작하여 중간에 1포지션으로 이동해 마디 134까지 그 포지션을 유지하는 방법을 택했다. <악보24>-a)와 같이 같은 포지션을 계속적으로 유지하여 연주할 경우, 1포지션에서 연주할 때보다 부드러운 음색을 낼 수 있으며, 포지션을 이동하면서 생길 수 있는 음정의 흔들림을 줄일 수 있다. 반면 <악보24>-b)와 같이 중간에 포지션을 내려오는 경우에는 V에서 I로 종지적 성격을 띄고, 불안정하던 조성이 안정적인 V-I로 향하면서 연결구의 끝 마무리를 하기 위해 크레센도적인 느낌을 주기 위한 포지션 이동으로 볼 수 있다.(악보24)

<악보24> 1악장 131마디-134마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



<악보25>의 3악장 68마디 마지막 박자에서 기돈 크레머와 지노 프란체스카티는 모두 B음을 4번 손가락으로 연주하라고 표기해 놓았다. 같은 4번 연주이나, 지노 프란체스카티는 A현에서 네 번째 포지션으로 이동하여 4번 손가락으로 연주하라는 뜻으로 기돈 크레머와는 다른 포지션을 택하였다. 기돈 크레머는 간결하고 깔끔한 음색의 연주를 위하여 1포지션을 사용한 반면, 지노 프란체스카티는 *p*인 악상을 고려하여 조금 더 부드럽고 여린 소리를 위한 포지션 선택으로 보여진다. 또한 70마디의 마지막 A음을 하모닉스 주법³⁴⁾으로 연주함으로써 투명한 울림으로 더욱 더 부드럽게 소리를 마무리 하였다.(악보25)

<악보25> 3악장 68마디-70마디

a) 기돈 크레머



34) 하모닉스 주법이란 바이올린이나 첼로와 같은 현악기들에서 연주되는 특수한 주법 중 한가지로 현 위의 한 점에 가볍게 손가락을 대고 진동의 마디(node)를 만들어 배음을 얻는 방법을 말한다. 그로써 생기는 소리는 일반 주법으로 내는 보통의 소리와는 달리 부드럽고 투명한 울림을 얻을 수 있다.

b) 지노 프란체스카티



<악보26>에서 보듯 3악장 112마디에서 기돈 크레머는 첫음을 E현의 세 번째 포지션으로 연주하라고 표기하였고, 지노 프란체스카티는 A현에서 네 번째 포지션으로 연주하라고 표기하였다. 포지션에서는 한 포지션 차이지만, E현과 A현의 음색의 차이가 있기에 기돈 크레머는 깔끔한 음색의 E현에서의 세 번째 포지션을 선택하였고, 지노 프란체스카티는 *grazioso*(우아하고 아름답게)로 연주하라고 따로 표기하였기에 그에 맞는 음색과 느낌을 살리기 위하여 A현의 네 번째 포지션을 택한 것으로 여겨진다.(악보26)

<악보26> 3악장 110마디-113마디

a) 기돈 크레머



b) 지노 프란체스카티



Ⅲ. 결 론

모차르트 바이올린 소나타 K.454는 작곡 당시에 피아노의 리듬을 강조해주는 역할만 담당하고, 기술적인 면에서도 피아노 성부보다 뛰어난 기술을 요구하지 않았던 바이올린이 멜로디를 주도적으로 이끌어 간다는 특징이 있다. 기존의 바이올린 소나타들에서는 볼 수 없었던 바이올린의 화려한 테크닉을 보여주고 있는 점에서 K.454는 음악사적으로 의미가 있는 곡이다.

제 1장에서는 모차르트가 바이올린 소나타 K.454를 작곡하게 된 배경에 대해 살펴보았다. 모차르트가 빈에서 작곡가로써의 활동을 활발히 하면서 청중들에게 인정을 받게 되었고, 이탈리아의 바이올리니스트 레지나 스트리나 자키를 위하여 바이올린 소나타 K.454를 작곡하게 되었다. 모차르트는 초연 당일까지도 피아노 파트를 완성하지 못한 채 무대에 올랐지만, 청중들에게 대단한 갈채를 받음으로써 모차르트의 천재성을 인정받게 되었다.

제 2장에서는 바이올린 소나타 K.454의 악곡을 분석하였다. 제 1악장은 느린(Largo) 서주가 있는 소나타 형식으로 이루어져 있고, 주제의 동기들이 짧으며, 그 동기들을 반복함으로써 주제를 구성하였다. 주제를 반복할 때에는 다양한 변화를 줌으로써 반복할 때 느낄 수 있는 지루함을 줄였다. 또한 악상의 대조를 부각시킴으로써 다이내믹한 느낌을 극대화 시켰다는 것이 특징이다. 제 2악장은 1악장과 같은 소나타 형식으로, 느린 3부 형식으로 2악장을 구성하던 고전시대의 기본 형식과 다른 것이 특징이다. 제 3악장은 1,2악장을 합친 길이로 이루어진 론도 형식이고, 1악장과 같은 B♭로 작곡되었다.

제 3장에서는 모차르트 바이올린 소나타 K.454의 자필본과 9가지 편집악보들의 편집자들에 관한 정보와 출판사 및 출판연도를 정리하였다. 본 논문에

서 정리한 모든 악보들은 18세기 말의 자필본을 시작으로 20세기 말까지 여러 편집악보들이 출간된 이유가 있을 것이다. 본 연구자는 모차르트의 자필본을 읽기 용이하게 정리한 악보가 존재했을 가능성도 있다고 본다. 또한 자필보에 기재된 챔발로를 피아노가 대체하는 과정에서 피아노의 연주 편의를 고려하여 편집한 악보도 있을 것이다. 더 나아가 미래에는 모차르트의 이 곡을 전자 피아노와 전자 바이올린으로 연주하는 상황이 올 수도 있기에 이를 위해 편집악보로 출간 될 수 있을 것으로 본다. 이처럼 악보가 편집되어 질 때에는 각 악보를 편집하는 시대도 다르고, 그 시대의 연주자 및 청중도 다를뿐더러 그에 따른 환경도 수없이 변할 것이다. 그러므로 각기 다른 편집경향이 나타날 수밖에 없으며, 그 결과 어떤 편집경향이 맞고 틀리는 단정할 수 없다. 이것이 시대에 따라 여러 편집 악보들을 출간하는 이유일 것이며, 본 논문의 연구가 필요한 이유이다.

제 4장에서는 제 3장에서 정리한 편집악보들 중에서도 기돈 크레머가 편집한 뷔너 원전판 악보와 지노 프란체스카티가 편집한 인터내셔널 악보를 선정하여 활 방향, 슬러, 슬러 스타카토, 포지션 이동, 총 4가지 항목으로 나누어 비교 연구하였다. 기돈 크레머는 프레이즈에 따라 다르지만 주로 슬러를 자제하고 각 활 사용을 많이 하였으며, 슬러를 사용할 때에는 프레이징을 길게 잡아 흘러가는 느낌으로 매끄럽게 연주하도록 편집하였다. 반면에 지노 프란체스카티는 연속된 스타카토에 슬러를 자주 사용함으로써 일관되고 통일된 느낌의 연주를 선호하는 경향을 띄었으며, 슬러의 사용이 기돈 크레머보다 빈번하였지만, 그 길이는 길지 않았다. 기돈 크레머와 지노 프란체스카티의 연주 스타일은 두 연주자 모두 다채로운 색채와 화려한 테크닉을 선보였지만, 악보의 편집 방향에서는 다소 차이를 보였다. 기돈 크레머는 자신의 의견을 최대한 배제하고 원전판에 가깝도록 편집하였고, 활의 방향이나 핑거링을 여러가지로 제시하여 연주자가 선택을 요구한 반면, 지노 프란체스카티는 악보 중간

중간에 *leggiero*, *grazioso*, *espressivo* 등 곡의 느낌을 살릴 수 있는 지시어들을 추가하여 본인의 의견과 스타일을 적극적으로 표현하였다.

오늘날 수많은 편집본에 기록된 내용들은 필사본을 따라 해석되어 출판된다. 다양한 해석을 통해 다채로운 소리를 추구하고 표현하는 것이 목적이겠으나 편집본에 표기된 내용을 한 번쯤은 연주자 본인의 해석을 거쳐 판단할 필요가 있다. 기록된 내용을 쉽게 따르거나 연주자 본인의 경험에 미뤄 해석 후 연주하는 것은 무리가 있다고 판단했다. 따라서 연주자들은 다양한 편집 악보의 내용을 꼼꼼히 비교해보고 이해하는 노력이 필요하며, 음악적 해석력을 길러야 한다. 그 속에서 자신의 해석에 따라 자신만의 음악적 색깔을 찾고, 본인만의 연주 스타일에 맞는 악보를 선정하고 음악을 만들어 나가는 노력이 필요하다.

참고 문헌

[국내문헌]

김용환. 『서양음악사100장면(2)』, 서울: 가람기획, 2002.

김수정. 「19세기 바이올린 악파의 형성을 통해 살펴본 Joseph Joachim의 음악세계 고찰」, 석사학위논문 숙명여자대학교 대학원, 2004.

김지영. 「W. A. Mozart Violin Sonata in B \flat major K.454에 관한 분석」, 석사학위논문 이화여자대학교 대학원, 2013.

신승광. 「바이올린 음계 연습의 효과적인 연구방향 - Carl Flesch음계 기법 훈련 중심으로」, 석사학위논문 중앙대학교 대학원, 2015.

홍세원. 『고전파 음악』, 서울: 연세대학교 출판부, 2005.

[외국문헌 및 번역서]

Kremer, Gidon. 이석호·홍은정 역, 『젊은 예술가에게(Briefe an eine junge Pianistin)』 서울: 포노, 2017.

Hildesheimer, Wolfgang. 양도원 역, 『모차르트(Mozart,)』 서울: 한국문화사, 2014.

Konrad, Kueste. *Mozart: A Musical Biography*. Oxford, 1996.

Jeremy, Siepmann. 임선근 역, 『모차르트, 그 삶과 음악(*Mozart: His Life and Music*)』, 서울: 포노, 2010.

[악보]

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonaten für Klavier und Violine Band 3*, Kremer, Gidon, Vienna, Wiener Urtext Edition, 1989.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *19 Sonatas For Piano And Violin*, Francescatti, Zino, New York, International Music Company, N.Y.

[사전]

In *The Harvard Dictionary of Music*, edited by Don Michael Randel, 591-592. Fourth Edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

[인터넷자료]

박제성. “지노 프란체스카티”, 「명연주자 열전」, 네이버 지식백과, <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3572716&cid=59001&categoryId=59003>. (2019. 4. 1.)

최영옥. “기돈 크레머, 뛰어난 기교파로 ‘파가니니의 환생’”, 「매일경제(매경이

코노미 제1895호)」 ,

<https://www.mk.co.kr/opinion/columnists/view/2017/02/118520/> (2019. 11. 30.)

「Baerenreiter」 , <https://www.baerenreiter.com/en/about-us/introduction/>
(2019. 11. 30.)

「Editionsteingraeber」 ,

<http://www.steingraeber-musikverlag.de/history.php> (2019. 11. 30.)

「Henle」 , <https://www.henle.de/kr/der-verlag/profil/> (2019. 11. 30.)

「International Music Score Library Project」 , <http://imslp.org> (2019. 11. 30.)

「National Library Of Australia」 , <https://catalogue.nla.gov.au/> (2019. 11. 30.)

「Musicsale」 , <http://www.musicsalesclassical.com/companies/gschirmer>
(2019. 11. 30.)

「Sheetmusicplus」 , <https://www.sheetmusicplus.com/search?Ntt=mozart+violin+sonata+K.454> (2019. 11. 30.)

「Stainer & Bell」 , <https://stainer.co.uk/about/> (2019. 4. 11)

ABSTRACT

A study on the Editions of W. A. Mozart Violin Sonata No. 40 in B \flat major, K.454

Ko Yoon Gyung
Instrumental Music Major
Graduate School of
Sungshin University

This paper is a study of Mozart's violin sonata K.454, a comparison of the scores of the original version of the Wiener Urtext edition edited by Gidon Kremer and the International Music Company edition edited by Zino Francescatti. In order to understand the performance characteristics of these two violinist with different editing directions, we divided and analyzed the right hand technique, bow direction, slur, slur staccato, and left hand technique. In this article, we describe which playing techniques tend to be preferred for softer tones. In addition, this paper examines the format of K.454's works along with the situation of Mozart at the time of the violin sonata K.454, and summarizes the information on nine editorial scores of K.454.