



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](#)

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》

(K. 218, D장조) 분석 연구

-제1악장 분석 및 카덴차들 비교 -

2022

성신여자대학교 일반대학원

음악학과

박 다 은

모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》

(K. 218, D장조) 분석 연구

- 제1악장 분석 및 카덴차들 비교 -

신 인 선 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2022년 5월

성신여자대학교 일반대학원

음악학과

박 다 은

인 준 서

박다은의 석사학위 논문을 인준함.

2022년 5월

심사위원장 피 호 영 (인)

심 사 위 원 신 인 선 (인)

심 사 위 원 민 유 경 (인)

성신여자대학교 일반대학원

논문개요

본 논문은 모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》(K. 218, D장조) 제1악장과 카덴차들을 분석한 연구이다. 개개인에게 잘 맞는 카덴차를 선택하는데 도움이 되고자 제1악장과 세 개의 카덴차를 분석하였다. 영상자료나 음반에서 가장 많이 접할 수 있고, 악보도 쉽게 구할 수 있는 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)의 카덴차를 비롯하여 레빈(Robert Levin, 1947-)과 다비드(Ferdinand David, 1810-1873)의 카덴차를 분석대상으로 선정하였다.

제1악장 분석에 앞서 먼저 모차르트의 기악협주곡의 형식을 파악하기 위한 협주곡의 변천 과정이 담긴 역사와 모차르트 바이올린 협주곡들에 관한 배경을 제1악장을 중심으로 살펴보았다. 세 개의 카덴차 분석을 위해 우선 제1악장을 분석하여 각 주제에 사용된 음형들과 동기들을 중심으로 곡이 어떻게 진행되는지 제시하였고, 제1악장에 대한 분석을 바탕으로 카덴차들을 분석하고 비교하여 각각의 카덴차들이 원곡의 어떠한 주제의 선율들을 사용하고 음형들을 어떻게 변형시키고 발전시켰는지를 살펴보았다.

그 결과, 제1악장은 재현부가 경과부로 재현되어지는 점을 알 수 있었고, 제1주제와 제2주제의 동기들과 음형들 중 주로 제2주제의 음형으로 변형, 발전하여 경과부와 발전부가 작곡되었던 사실을 알 수 있었다. 세 개의 카덴차 또한 전반적으로 제1주제와 제2주제의 음형들과 동기들을 바탕으로 작곡되었는데, 요하임 카덴차는 경과부 선율로 시작하여 제2주제의 음형이 중심을 이룬다는 사실을 알 수 있었고, 레빈 카덴차는 요하임과 마찬가지로 경과부 선율로 시작하지만 발전부에서 나온 제2주제의 음형이 활용되어진다는 차이점을 알 수 있었다. 마지막으로 다비드 카덴차는 앞에 두 카덴차와

다르게 제2주제 선율로 시작하는 차이점이 있지만, 레빈 카덴차에서 볼 수 있는 발전부 선율과 요하임 카덴차에서 볼 수 있는 경과부와 제2주제의 음형의 변형 운용되어졌다는 공통점을 찾을 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 연구방법 및 내용	3
II. 본론	4
1. 모차르트 바이올린 협주곡에 관한 개관	4
2. 모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》(K. 218, D장조) 제1악장 분석	15
1) 창작 배경 및 전체 악장 구성	15
2) 제1악장 분석	19
3. 제1악장의 카덴차 비교 분석	49
1) 요하임 카덴차	49
2) 레빈 카덴차	56
3) 다비드 카덴차	61
III. 결론	69
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

표 목 차

<표1> 모차르트 협주곡의 악기별 곡수	6
<표2> 모차르트의 바이올린 협주곡 창작 년도와 장소	8
<표3> 《바이올린 협주곡 제1번》, 《바이올린 협주곡 제2번》, 《바이올린 협주곡 제3번》의 제1악장 구조	11
<표4> 《바이올린 협주곡 제5번》의 제1악장 구조	13
<표5> 《바이올린 협주곡 제4번》의 전체 악장 구성	16
<표6> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제2악장 구조	17
<표7> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제3악장 구조	18
<표8> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제1악장 구조	20
<표9> 요하임 카덴차의 구성	49
<표10> 레빈 카덴차의 구성	57
<표11> 다비드 카덴차의 구성	62

악 보 목 차

〈악보1〉 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 1-4)	22
〈악보2〉 오케스트라 제시부의 제1주제(마디 4-8)	22
〈악보3〉 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 8-15)	24
〈악보4〉 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 16-18)	24
〈악보5〉 오케스트라 제시부의 제2주제 (마디 18-26)	26
〈악보6〉 오케스트라 제시부의 제2주제 (마디 26-30)	27
〈악보7〉 오케스트라 제시부의 코데타 (마디 34-41)	29
〈악보8〉 솔로 제시부의 제1주제 (마디 42-49)	30
〈악보9〉 솔로 제시부의 제1주제 (마디 49-56)	31
〈악보10〉 솔로 제시부의 경과부 (마디 57-65)	33
〈악보11〉 솔로 제시부의 경과부 (마디 66-73)	34
〈악보12〉 솔로 제시부의 경과부 (마디 74-86)	35
〈악보13〉 솔로 제시부의 제2주제 (마디 86-94)	37
〈악보14〉 솔로 제시부의 제2주제 (마디 94-102)	38
〈악보15〉 솔로 제시부의 제2주제 (마디 103-109)	40
〈악보16〉 발전부 (마디 115-125)	42
〈악보17〉 발전부 (마디 126-133)	43
〈악보18〉 발전부 (마디 134-141)	45
〈악보19〉 발전부 (마디 142-145)	46
〈악보20〉 요하임 카덴차 (마디 1-6)	50
〈악보21〉 요하임 카덴차 (마디 6-17)	52
〈악보22〉 요하임 카덴차 (마디 18-22)	53

<악보23> 요하임 카덴차 (마디 22-27)	54
<악보24> 요하임 카덴차 (마디 28-36)	55
<악보25> 요하임 카덴차 (마디 36-45)	56
<악보26> 로버트 레빈 카덴차 (마디 1-9)	58
<악보27> 로버트 레빈 카덴차 (마디 10-21)	59
<악보28> 로버트 레빈 카덴차 (①, ②)	60
<악보29> 로버트 레빈 카덴차 (③, ④)	61
<악보30> 다비드 카덴차 (마디 1-9)	63
<악보31> 다비드 카덴차 (마디 9-16)	64
<악보32> 다비드 카덴차 (마디 17-26)	65
<악보33> 다비드 카덴차 (마디 27-34)	66
<악보34> 다비드 카덴차 (마디 34-40)	67
<악보35> 다비드 카덴차 (마디 40-49)	68

I. 서론

1. 연구목적

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 바이올린 협주곡들 중 제3번, 제4번 그리고 제5번은 국내 예술중학교의 입시곡으로 자주 나오며, 국내외 오케스트라 단원 오디션에서 지정곡으로 꾸준히 나오고 있다.¹⁾ 뿐만 아니라 해외 대학이나 대학원 입시에서도 고전주의 시대를 대표하는 곡으로 지정되어 나온다. 또한 입시 또는 단원 오디션 지정곡으로 모차르트 바이올린 협주곡 제3번-제5번이 선정될 때, 카덴차로서는 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907)의 카덴차를 요구하는 경우가 많다. 그래서 이 곡들을 준비하거나 연주하는 연주자들 상당수가 다른 카덴차, 즉 작곡가와 연주자들에 의해 작곡된 카덴차들에 대해 잘 모르거나 접할 기회가 많지 않다.

이러한 내용들은 바이올린 연주자들에게 모차르트 협주곡들이 중요한 연주 레퍼토리임을 증명할 뿐 아니라, 요하임 카덴차를 제외한 다른 작곡가들의 카덴차에 대한 궁금증을 유발한다. 모차르트 바이올린 협주곡이 연주자들의 주요 레퍼토리임에도 불구하고 모든 작품들에 대한 연주자 입장의 연구가 이루어지지 않았다고 판단된다. 모차르트의 바이올린 협주곡 중 제3번과 제5번을 주제로 원곡 분석 및 카덴차를 분석한 선행연구물들은 존재하지 만²⁾, 제4번을 연구한 논문은 찾아볼 수 없다. 《바이올린 협주곡 제4번》에 대한 분석 연구가 진행된다면, 이 작품 연주 해석을 위한 문헌으로서뿐 아

1) 2022학년도 기준 예원학교는 제4번의 제1악장, 선화예술중학교는 제4번과 제5번의 제1악장 그리고 계원예술중학교는 제3번, 제4번 그리고 제5번의 제1악장이 입시곡으로 나왔다.

2) 예로 김규진, “모차르트 《바이올린 협주곡 제5번》(A장조 K.219) 제1악장의 카덴차 분석”, (한양대학교 석사학위논문, 2006) 그리고 김지원, “W.A.Mozart의 Violin Concerto No.3 K.216 1악장의 Cadenza의 비교연구”, (동아대학교 석사학위논문, 1991)가 있다.

나라, 모차르트가 같은 시기에 작곡한 제3번과 제5번 작품 이해에도 도움이 될 것이다.

《바이올린 협주곡 제4번》작품 분석 뿐 아니라, 카덴차 비교연구도 진행하여 요하임 카덴차뿐 아니라, 다른 카덴차들의 음악적 내용도 확인하려 한다. 분석대상으로 뽑은 카덴차들의 선정 기준으로는 국내에서 악보를 구입할 수 있을 뿐만 아니라 요하임 카덴차만큼은 아니지만, 연주자들이 참고할 수 있는 영상 자료와 음반이 어느 정도 구비가 되어 접근성이 좋은 카덴차들로 선정하였다. 이를 위하여 IMSLP(International Music Score Library Project)³⁾에 구비되어 있는 이 작품의 제1악장 카덴차를 조사한 결과 요하임, 다비드(Ferdinand David, 1810-1873), 아우어(Leopold Auer, 1845-1930), 헤르만(Eduard Herrmann, 1850-1937), 마르토(Henri Marteau, 1874-1934), 소레(Émile Sauret, 1852-1920), 사카(Matteo Saccà, 1980~), 슈트(Benjamin Shute, 1984~), 티세바르트(Laurianne Thysebaert, 1989~), 데자르탱(Renaud Déjardin, 1978~), 프로치노(Uwe Prochnow, ?)⁴⁾ 이렇게 총 11명의 카덴차를 찾을 수 있었다. 하지만 이 11명의 카덴차들 중 요하임과 다비드를 제외한 나머지 9명의 카덴차는 현실적으로 영상자료 또는 음반을 통해 접하기가 어려웠다. 그리하여 요하임, 다비드의 카덴차와 접근성이 좋은 다른 시기의 작곡가 레빈(Robert David Levin, 1947-)의 카덴차를 분석대상으로 하였다.

본 논문은 작품의 제1악장 분석과 가장 많이 연주되고 있는 요하임 카덴차를 비롯해 나머지 두 명의 카덴차를 분석함으로써 곡에 대한 이해를 높여 연주력을 향상시키고 더 나아가 연주자들이 자신에게 맞는 카덴차를 선정하기 위한 문헌으로 활용되기를 기대한다.

3) 국제 악보 도서관 프로젝트(IMSLP)는 자유 이용 저작물(public domain) 악보에 대한 온라인 도서관으로 18,000명 이상 작곡가들의 152,000여 개가 넘는 작품들과 495,000여 개 이상의 악보가 업로드 되어 있다.

https://ko.wikipedia.org/wiki/국제_악보_도서관_프로젝트 [2022년 5월 22일 접속].

4) 작곡가의 출생정보가 없으나, 카덴차 악보가 2019년에 출판된 것으로 보아 현대 작곡가로 추정된다.

2. 연구방법 및 내용

본 논문은 모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》이 연구대상이지만 분석은 제1악장에 집중한다. 그 이유는 제1악장의 카덴차만 비교 분석함도 있지만 당시에 기악협주곡 양식에서 제1악장 형식이 가장 중요했고 앞서 연구목적에서 언급한 입시곡이나 지정곡이 대부분 제1악장을 중심으로 국한되는 경우가 많기 때문이다. 분석에 들어가기 전에 먼저 고전주의 기악협주곡의 형식이 나오기까지 협주곡의 변천사에 대한 내용을 알아본다. 제1악장 분석에 앞서 《바이올린 협주곡 제4번》을 제외한 모차르트 바이올린 협주곡들의 작품 창작 배경과 제1악장 구조를 살펴봄으로써 모차르트 바이올린 협주곡들의 특징을 전개하고자 한다.

카덴차들 분석을 위해 먼저 제1악장에 대한 악곡 분석을 주제, 동기 그리고 음형을 중심으로 분석한다. 이때 악보를 제시할 때는 일목요연하게 보기 위해 피아노 악보⁵⁾를 사용할 것이며 관현악법을 설명해야 할 부분에서만 오케스트라 총보⁶⁾를 활용하여 곡 분석을 진행한다.

제1악장 분석을 토대로 요하임, 레빈, 다비드의 카덴차가 모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》 제1악장 주제 선율, 동기 그리고 음형을 어떻게 활용하고 발전시켰는지 분석하고 각각의 카덴차들이 서로 동일한 점이 있는지 또는 어떠한 차이점을 가지고 있는지 비교해본다.

5) Mozart Violin Concerto No. 4 in D Major, K. 218 for Violin and Piano, International Music Company, New York

6) Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für die Violine mit Orchester, Bd. 1, No. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel

II. 본론

1. 모차르트 바이올린 협주곡에 관한 개관

협주곡(concerto)이란 라틴어와 이탈리아어인 ‘Concertare’ (싸우거나 경쟁하다/동의하거나 함께 합류하다)에서 나온 말이며, 두 개의 연주집단에 의해 만들어지는 음향의 대조와 대립을 특징으로 한다.⁷⁾ 바로크 시대의 기악협주곡 양식이 확립되기 전, 콘체르토라는 표제는 기악반주를 동반한 성악작품에서 등장한다. A. 가브리엘리(Andrea Gabrieli, 1515-1586)와 G. 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1557-1612)가 공동으로 작곡한 《콘체르티》(1587년)를 시작으로 16세기 말에서 17세기 초에 걸쳐 반키에리(Adriano Banchieri, 1568-1634), 비아다나(Lodovico Grossi da Viadana, 1564-1627), 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643) 등의 종교곡이나 마드리갈집에도 콘체르토라는 명칭이 붙어있다.⁸⁾

17세기 중반부터 기악의 위상이 높아지면서 연주 테크닉 또한 발전하게 되었고, 17세기 후반에 이르러 작곡가들은 기악협주곡을 활발히 작곡하기 시작하였다. 그중 17세기 작곡가이자 바이올린 연주자 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)는 현악기 중심의 독주자 그룹(concertino, soli)과 현악 앙상블로 이루어진 큰 합주 그룹(ripieno, tutti)이 서로 대비되거나 협주하여 연주하는 콘체르토 그로소(concerto grosso) 양식을 확립시켰다.

이후 17세기 말 코렐리의 제자 또는 그의 영향을 받은 작곡가들로 구성된 볼로냐 악파에 의해 바이올린을 주로 독주 악기로 한 독주협주곡(solo concerto)들이 창작되었다. 그 중 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1707)는 《콘

7) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 서울: 음악춘추사, 1997, 13.

8) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 18-22.

체르토》(Op. 6)에서 후의 협주곡을 지배하는 빠르게-느리게-빠르게의 3악장 구성을 도입했고, 3악장 구성 중 빠른 악장, 특히 제1악장은 오케스트라로 이루어진 리토르넬로(투티)와 독주 부분인 에피소드(솔로)가 교대로 연주하는 리토르넬로 형식을 시험적으로 사용하였다.⁹⁾ 이후 비발디(Antonio Lucio Vivaldi, 1678-1741)에 의해 본격적으로 리토르넬로 형식으로 확립되었으며, 이 형식은 18세기 협주곡 형식에 큰 영향을 주었다.¹⁰⁾ 비발디는 독주자의 기교가 드러나는 리듬이 활발하고, 노래하듯 아름다운 선율을 지닌 바이올린 협주곡을 다수 작곡하였다.¹¹⁾ 이로 인해 바이올린의 연주기법 발전에 영향을 끼쳤을 뿐만 아니라, 독주악기와 오케스트라가 음악적으로 균형과 대비를 이룬다는 점에서 고전주의 협주곡의 기초를 마련하였다.¹²⁾

18세기 후반 기악음악 창작이 많아지면서 협주곡은 점점 변화되었다. 바로크 시대의 3악장 구성을 계속해서 사용했으나, 각 악장의 구조는 새로운 형식에 맞춰 수정되었다. 예를 들어 제1악장의 경우, 바로크 협주곡의 빠른 악장에서 나오는 리토르넬로 형식과 소나타악장형식이 결합되었다.¹³⁾ 이러한 변화는 전고전주의에 속하는 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)와 J. C. 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782) 형제를 비롯한 유럽 각지의 수많은 작곡가들로 시작하여 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 그리고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 작품까지 이르게 된다.¹⁴⁾

고전주의 협주곡의 형식적인 특징을 살펴보면, 제1악장은 오케스트라 제

9) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 37, 48.

10) 박은영, “J.S.바흐의 다양한 리토르넬로 형식 《B 단조 미사》를 중심으로”, (한양대학교 석사학위논문, 2013), 15.

11) 비발디는 500여곡의 협주곡을 작곡했으며 그중 솔로 바이올린을 위한 협주곡은 약 230곡정도이다.

12) 김정은, “베토벤의 바이올린 협주곡에 관한 분석 연구”, (국민대학교 박사학위논문, 2020), 6.

13) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 103-104.

14) 이남재/김용환, 『서양음악사 18세기음악』, 서울: 음악세계, 2006, 184.

시부와 솔로 제시부로 이루어진 이중 제시부, 발전부, 재현부 그리고 독주자의 기량을 발휘하는 카덴차를 갖는 변형된 소나타악장형식이 사용된다. 제시부가 이중 제시부를 갖는 내용은 리토르넬로 형식과 소나타악장형식의 결합으로 볼 수 있다. 이때 오케스트라에 의한 제시부인 제1제시부에서는 두 개의 대조 주제가 원조로 제시된다. 소나타악장형식 제시부에서의 제1주제와 제2주제 조성의 대조는 솔로 제시부인 제2제시부에서 이루어진다. 제2악장은 리트형식이나 변주곡형식이 많이 사용되고, 제3악장은 론도형식이나 소나타론도형식이 주로 사용된다.

고전주의를 대표하는 작곡가 모차르트는 여러 종류의 악기를 독주악기로 하여 50여 개의 협주곡을 작곡했다. 그중 반 이상은 피아노 협주곡이고, 이밖에 바이올린, 호른, 플루트, 바순, 오보에, 클라리넷 등의 협주곡이 있다. 모차르트의 협주곡을 정리하면 다음과 같다.

<표1> 모차르트 협주곡의 악기별 곡수¹⁵⁾

악기	개수	참고
피아노	30	- 2곡(K. 382, K. 386)은 곡 제목이 론도로 되어 있는 단악장 작품 (대용 악장) - K. 107은 J. C. Bach의 피아노 소나타 Op. 5 중 No. 2-4를 편곡
바이올린	11	1곡(K. 261)은 아다지오, 2곡(K. 269, K. 373)은 론도 (대용악장 또는 단악장)
플루트	3	- 제2번(K. 314)은 오보에협주곡을 편곡 - 1곡(K. 315)은 안단테 (단악장)
오보에	1	플루트 협주곡 제2번의 원곡
트럼펫	1	지금은 유실됨
그 외 클라리넷, 바순 각 1곡/ 호른 4곡		

표1에서 피아노를 제외하고 모차르트는 협주곡을 위한 독주악기로 바이올린을 제일 많이 사용했다는 것을 확인할 수 있다. 플루트를 비롯한 관악기를 위한 협주곡들은 당시에 음악 애호가들에게 모차르트가 의뢰받아 작곡하거나 자신이 아닌 전문 연주자들을 위해 작곡된 것들이다.¹⁶⁾

모차르트의 피아노 협주곡은 1773년부터 1791년에 걸쳐, 즉 전 생애에 걸쳐 작곡되어 작품이 많다고 볼 수 있다.¹⁷⁾ 그에 비해 11곡의 바이올린 협주곡 및 바이올린과 오케스트라를 위한 작품은 9년 정도의 짧은 기간(1773-1781년)안에 작곡되었는데, 그 중 8곡은 3악장 구성의 바이올린 협주곡이고 나머지 3곡은 단악장 또는 대용악장으로 작품명 표기 또한 ‘론도’, ‘아다지오’ 등과 같이 음악형식 또는 빠르기를 작품명으로 갖고 있다(표1 참조). 바이올린을 독주악기로 한 협주곡 총 11곡의 작곡년도와 작곡 장소 또한 정리하면 다음과 같다(표2 참조).

15) 표1은 영어버전 위키백과에서 확인할 수 있는 모차르트 협주곡 목록을 참고한 것이다.
https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Concertos_by_Wolfgang_Amadeus_Mozart
[2022년 4월 3일 접속].

16) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 127.

17) 김방현, 『모차르트 I』, 서울: 음악세계, 2001, 346.

<표2> 모차르트의 바이올린 협주곡 창작 년도와 장소¹⁸⁾

코헬번호 (K ⁶)	곡명	작곡년도/ 작곡 장소
207	바이올린 협주곡 제1번 B ^b 장조	1773 ¹⁹⁾ / 잘츠부르크
211	바이올린 협주곡 제2번 D장조	1775/ 잘츠부르크
216	바이올린 협주곡 제3번 G장조	1775/ 잘츠부르크
218	바이올린 협주곡 제4번 D장조	1775/ 잘츠부르크
219	바이올린 협주곡 제5번 A장조 “Turkish”	1775/ 잘츠부르크
261	아다지오 E장조	1776/ 잘츠부르크
269/261a	론도 B ^b 장조	1776/ 잘츠부르크
373	론도 C장조	1781/빈
268 (C14.04)	바이올린 협주곡 제6번 E ^b 장조	1780 추정/ 잘츠부르크 및 뮌헨 추정
271a (271i)	바이올린 협주곡 제7번 D장조	1777/ 잘츠부르크
294a (C14.05)	바이올린 협주곡 E장조 《아델라이드》	1766년 추정/ 베르사유 추정 (20세기에 발견)

위작으로 판정된 3곡을 제외한²⁰⁾ 모차르트의 바이올린 협주곡 다섯 곡 중 《바이올린 협주곡 제1번》을 제외한 나머지 네 곡(제2번-제5번)은 1775년 6월에서 12월까지 6개월에 걸쳐 작곡되었다. 이로 인해 1775년은 모차르트 생애에 있어서 ‘바이올린 협주곡의 해’ 라고 설명된다.²¹⁾ 표2에서 보이는 바와 같이 다섯 곡 모두 고향 잘츠부르크에서 작곡되었으며 작곡된 지명에 따라 이 다섯 곡의 협주곡을 ‘잘츠부르크 협주곡’ 이라고 부른다. ‘잘츠부르크 협주곡’ 은 19세의 모차르트가 어린 시절부터 뮌헨, 만하임을 비롯한 여러 도시와 프랑스, 런던, 네덜란드, 벨기에, 이탈리아 등 서유럽 전역을 여행한 후 고향에 돌아와 작곡한 작품들이다. 그러므로 ‘잘츠부르크 협주곡’ 에서는 여행에서 얻은 음악적 영향뿐 아니라, 고향을 비롯한 남독일 음악까지 이 곡들의 구성에서 다양하게 엿볼 수 있다.²²⁾ 그의 《바이올린 협주곡 제2번》부터 《바이올린 협주곡 제5번》까지의 피날레 악장인 제3악장에 ‘롱도’ (rondeau)라고 적힌 데서 갈랑(Galant)적인 프랑스 음악의 여운을 쉽게 알 수 있다.²³⁾ 또한 《바이올린 협주곡 제5번》의 제3악장은 단조의 터키풀 음형을 사용하며 무곡, 민요적 요소를 결합한 특색을 볼 수 있다.²⁴⁾

다음 장에서 다음 《바이올린 협주곡 제4번》의 분석을 위한 기초배경을 형성하기 위해 모차르트 바이올린 협주곡들의 전체적인 작품 개요를 짧게

18) Cliff Eisen, Stanley Sadie. “Mozart: (3) (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 12:327-328.

19) 1775에 작곡된 것으로 여겨졌으나, 오늘날에는 필적의 분석과 협주곡이 쓰인 원고지에 따라 1773년에 작곡된 것으로 수정되었다.

20) 표2에서 확인되는 것과 같이 모차르트 바이올린 협주곡은 8곡이지만 《바이올린 협주곡 제7번》, 《바이올린 협주곡 제6번》 《바이올린 협주곡 “아델라이드”》이 3작품은 위작으로 진위 여부가 의심스러운 곡이라 한다.

김방현, 『모차르트 I』, 346-347.

21) 김방현, 『모차르트 I』, 346.

22) 김방현, 『모차르트 I』, 346.

23) 《바이올린 협주곡 제5번》의 제3악장의 경우 롱도라고 적혀 있으나, 그 옆에 템포 디 미뉴에트(Tempo di Menuetto)라고 적혀 있으며, 실제로는 미뉴에트 악장이다.

김방현, 『모차르트 I』, 346-371.

24) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 137.

설명한 후 제1악장을 중심으로 살펴본다.²⁵⁾ 모차르트가 17세에 잘츠부르크에서 작곡한 《바이올린 협주곡 제1번》은 3악장으로 구성되었으며, 제1악장은 전형적인 고전주의 협주곡의 제1악장 형식인 리토르넬로 형식이 결합된 소나타악장형식으로 작곡되었지만, 그 속에 담긴 풍부한 선율과 우아하고 섬세한 흐름은 이 악장을 랩소디적인 성격을 지닌 것으로 보게 한다.²⁶⁾

《바이올린 협주곡 제2번》은 《바이올린 협주곡 제1번》이 작곡된 지 2년 2개월 후에 완성되었다. 앞에서 언급한 바와 같이 이 작품은 프랑스의 오페라 코미크에서 볼 수 있는 음과 분위기의 선율을 제2악장에 포함시켰고, “롱도”라고 적힌 프랑스풍의 피날레 형식을 갖추고 있다.²⁷⁾

《바이올린 협주곡 제3번》은 《바이올린 협주곡 제2번》이 작곡된 지 3개월이 지난 초가을에 완성된다. 작품의 구성은 《바이올린 협주곡 제2번》과 크게 차이가 나지 않지만, 규모가 크며 주제적 소재를 좀 더 확대시켜 사용하고 목관악기의 역할이 더 중요시되는 모습을 통해 뚜렷한 기법과 표현의 폭, 예술적 가치 등 다양한 점에서 짧은 기간 안에 엄청난 발전이 이루어진 걸 볼 수 있다.²⁸⁾ 앞서 작곡된 《바이올린 협주곡 제2번》이 프랑스 음악의 영향이 두드러진 것처럼 이 곡도 프랑스적인 색채가 강하다. 예를 들면 제2악장의 아다지오(Adagio)는 당시 프랑스의 유명한 음악가 피에르 가비니에스(Pierre Gavinies, 1728-1800), 알렉상드르 게넝(Alexandre Guenin, 1744-1835) 등의 협주곡의 느린 악장에서 영향을 받았다고 볼 수 있다.²⁹⁾

앞서 말한 모차르트의 바이올린 협주곡 《바이올린 협주곡 제1번》, 《바이올린 협주곡 제2번》 그리고 《바이올린 협주곡 제3번》의 제1악장이 전형적인, 즉 바로크 리토르넬로 형식과 소나타악장형식의 결합을 보이는지 확인

25) 위작으로 여겨지는 《바이올린 협주곡 제7번》, 《바이올린 협주곡 제6번》, 《바이올린 협주곡 “아델라이드”》이 세 작품들은 설명에서 빼고자 한다.

26) 김방현, 『모차르트 I』, 348.

27) 김방현, 『모차르트 I』, 351-352.

28) 김난희 역/Michael Thomas Roeder, 『협주곡의 역사』, 136.

29) 김방현, 『모차르트 I』, 355.

하기 위해 표로 간략하게 정리 제시한다.

<표3> 《바이올린 협주곡 제1번》, 《바이올린 협주곡 제2번》, 《바이올린 협주곡 제3번》의 제1악장 구조³⁰⁾

곡		제1번	제2번	제3번
제시부	오케스트라 제시부 리토르넬로(투티) I	제1주제(B ^b)	제1주제(D)	제1주제(G)
		제2주제(B ^b)	제2주제(D)	제2주제(G)
	솔로 제시부 솔로(에피소드) I	제1주제(B ^b)	제1주제(D)	제1주제(G)
		경과부(F)	경과부(A)	경과부(G→D)
		제2주제(F)	제2주제(A)	제2주제(D)
	리토르넬로(투티) II	중간 투티(F)	중간 투티(A)	중간 투티(D→dm)
	발전부	솔로(에피소드) II	관계조	여러 번 전조
재현부	리토르넬로(투티) III, 솔로(에피소드) III	제1주제, 제2주제 모두 원조(B ^b)	제1주제, 제2주제 모두 원조(D)	제1주제, 제2주제 모두 원조(G)
카덴차 후 오케스트라 코다로 마무리				

30) 김방현, 『모차르트 I』, 348-349, 352-353, 355-357.

표3을 통해 알 수 있듯이 세 작품 모두 형식적으로 고전주의 협주곡의 제1악장 형식을 따르고 있다. 먼저 제1제시부인 오케스트라 제시부가 모두 원조로 제1주제와 제2주제를 연주한 후, 제2제시부인 솔로 제시부가 본격적으로 소나타악장형식의 제시부와 같이 제1주제는 원조로 제2주제는 관계조인 딸림조로 연주한다. 이후 발전부를 거쳐 재현부에서는 두 주제가 모두 원조로 연주 된다. 구성적으로 세 작품 모두 고전주의 협주곡의 제1악장 형식을 따르고 있어 크게 차이가 나지 않는다. 그러나 관현악법적으로 볼 때, 《바이올린 협주곡 제1번》과 《바이올린 협주곡 제2번》에 비해 《바이올린 협주곡 제3번》은 모차르트의 독자적인 개성을 볼 수 있다. 예를 들면 《바이올린 협주곡 제2번》에서 현악기군이 제1제시부에서 제2주제를 원조로 연주했다면, 《바이올린 협주곡 제3번》에서는 제1제시부에서 오보에와 호른이 제2주제를 연주한다. 다시 말해 《바이올린 협주곡 제2번》 제1제시부에서 오케스트라의 현악기가 제2주제를 연주한 것은 다음에 올 제2제시부 솔로 바이올린과 음색적으로 자연스러운 연결을 느끼게 된다. 이에 반해 《바이올린 협주곡 제3번》 제1제시부에서 오보에와 호른의 제2주제 연주는 다음에 올 바이올린 솔로와 음색적 대조를 보이게 된다. 이 곡의 제1악장 제2제시부에서도 모차르트는 제2주제를 오보에가 먼저 연주한 후 바이올린 솔로가 받아서 연주하도록 작곡했다. 또한 두 대 오보에의 3도 병진행이 제1제시부와 발전부를 마무리하는 것을 통해 이전 작품들에 비해 관악기를 중요하게 다루고 있다는 것을 뚜렷하게 볼 수 있다.

‘잘츠부르크 협주곡’의 대미를 장식하는 《바이올린 협주곡 제5번》은 《바이올린 협주곡 제4번》을 작곡한 후 2달이 지난 12월에 완성되었다. 앞에서 언급한 작품들과 같이 전형적인 3악장 구성으로 되어 있지만, 앞서 작곡된 바이올린 협주곡들과의 차이점을 보인다. 제3악장을 론도가 아닌 템포 디 미뉴에트(tempo di minuetto)로 작곡했고, 게다가 단조의 중간부에는 터키편

의 리듬을 사용하는 등 다양한 변화를 《바이올린 협주곡 제5번》에서 볼 수 있다.³¹⁾ 《바이올린 협주곡 제5번》 제1악장의 구조를 살펴보면 다음과 같다.

〈표4〉 《바이올린 협주곡 제5번》의 제1악장 구조³²⁾

제시부	제1주제(A)	오케스트라 제시부 리토르넬로(투티) I
	제2주제(A)	
	아다지오(A)	도입부
	제1주제(A)	솔로 제시부 솔로(에피소드) I
	경과부(A→E)	
	제2주제(E)	
		중간 투티(E)
발전부	단조로 전조(c [#] m)	솔로(에피소드) II
재현부	제1주제, 제2주제 모두 원조(A)	리토르넬로(투티), 솔로(에피소드) III
카덴차 후 오케스트라 코다로 마무리		

31) 김방현, 『모차르트 I』, 366.

32) 김방현, 『모차르트 I』, 367-368.

이곡의 제1악장도 앞서 말한 고전주의 협주곡의 제1악장 형식을 따르고 있지만, 표를 통해 알 수 있듯이 오케스트라 제시부와 솔로 제시부 사이에 아다지오(Adagio)로 작곡된 솔로 바이올린의 서주가 등장한다. 제1제시부후의 아다지오가 제2제시부를 준비하는 모습은 이전 바이올린 협주곡들에서 볼 수 없었던 새로운 것이다. 또한 제1제시부 처음에 오케스트라가 연주했던 제1주제 음형을 제2제시부에서 솔로 바이올린이 제1주제를 제시할 때 대위 선율로 사용한 것도 볼 수 있다.³³⁾

33) 진짜 제1주제는 뒤에 솔로 제시부의 제1주제 선율이라고 볼 수 있다. 오케스트라 제시부의 제1주제 선율은 반주의 의미를 지닌다고 볼 수 있다.

2. 모차르트 《바이올린 협주곡 제4번 D장조》(K. 218) 제1악장 분석

1) 창작 배경 및 전체 악장 구성

모차르트의 《바이올린 협주곡 제4번》은 1775년에 10월에 작곡되었는데, 《바이올린 협주곡 제3번》에 이어 한 달 만에 작곡되었다. 또한 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)의 《바이올린 협주곡 D장조》를 모델로 삼아 작곡했다고 전해진다.³⁴⁾ 《바이올린 협주곡 제4번》은 원래 모차르트 자신이 연주하기 위해 작곡한 것으로 보였으나, 잘츠부르크 궁정 관현악단을 떠난 후 자신의 후임자로 들어온 안토니오 브루네티(Antonio Brunetti, 1744-1786)를 위해 다시 수정했다고 한다.³⁵⁾ 이 곡을 작곡하고 2년 후인 1777년 10월, 모차르트의 아버지 레오폴트(Leopold Mozart, 1719-1787)가 여행 중인 가족에게 보낸 편지에는 브루네티가 모차르트의 《슈트라스부르크 협주곡》을 훌륭하게 연주했다는 내용이 담겨 있었다. 또한 같은 달에 모차르트도 자신이 《슈트라스부르크 협주곡》을 연주했다고 아버지에게 보낸 편지 내용으로 보아 모차르트가 바이올리니스트로서도 대중 앞에 섰다는 것을 알 수 있다.³⁶⁾ 두 편지에서 언급된 《슈트라스부르크 협주곡》이 《바이올린 협주곡 제3번》인지 《바이올린 협주곡 제4번》인지 논쟁의 여지가 있다. 그 이유는 《바이올린 협주곡 제3번》 제3악장에 등장하는 주제가 슈트라스부르크의 민요 선율과 거의 같고, 《바이올린 협주곡 제4번》도 제3악장의 뮈제트(Musette) 주제가 디터스도르프(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799)의 작품 《사육제 교향곡》³⁷⁾ 가운데 ‘슈트라스부르크 춤곡’이라고 적어 놓은

34) 김방현, 『모차르트 I』, 360.

35) [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._4_\(Mozart\)#cite_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._4_(Mozart)#cite_note-2) [2022년 4월 20일 접속].

36) 김방현, 『모차르트 I』, 360.

37) 사본으로만 남아있고 출판되거나 작곡년도에 대한 정보가 없다.

튀제트와 비슷하기 때문이다.³⁸⁾ 《바이올린 협주곡 제4번》 제3악장은 앞에서 이미 설명한 바와 같이 《바이올린 협주곡 제2번》의 제2악장, 제3악장 그리고 《바이올린 협주곡 제3번》 제2악장에서와 마찬가지로 프랑스적인 느낌을 풍긴다.

이 곡의 악장 구성은 3악장으로 빠르게-느리게-빠르게의 전통적인 대조악장 구성을 갖고 있다. 다음은 《바이올린 협주곡 제4번》의 전체 악장에 대한 구성을 정리한 표이다.

<표5> 《바이올린 협주곡 제4번》의 전체 악장 구성

악장	형식	조성
1악장	소나타악장형식	D장조
2악장	2부형식	A장조
3악장	론도	D장조

제1악장은 소나타악장형식으로 작곡되었으며, 맨 처음에 나오는 제1주제의 용맹스러운 리듬은 마치 행진곡을 연상케 하여 이 곡이 “군대적”이라는 별명을 가지게 한다.³⁹⁾

38) 김방현, 『모차르트 I』, 360-361.

39) 김방현, 『모차르트 I』, 361.

제1악장에 대한 내용은 다음 장에서 세부적으로 분석할 것이므로 이 부분에서는 언급하지 않는다.

제2악장은 안단테 칸타빌레(Andante cantabile)로 제1악장의 구성에 대한 딸림조인 A장조로 작곡되었다. 제2악장의 전체적인 구조는 다음과 같다.

<표6> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제2악장 구조

형식 단락	A			A'			카덴차	Coda
마디	a	b	c	a'	b'	c'		78-90
	1-20	21-30	31-42	43-52	53-62	63-77		
구성	A장조	E장조	E장조	A장조			A장조	

A부분은 세도막 형식으로 작곡되었는데, 일반적인 a-b-a (제시-대조-반복)가 아닌 a-b-c로 되어 있고, b와 c가 관계조인 딸림조로 연주한다. 그리고 A'에서는 a', b', 그리고 c' 모두 원조로 연주한다. A' 이후 제1악장에서나 볼 수 있는 카덴차가 나오는데 이는 모차르트가 초기에 작곡한 협주곡들에 볼 수 있는 특징이다.⁴⁰⁾ a에서 b 그리고 b에서 c로 넘어가는 사이에 오케스트라의 짧은 리토르넬로가 들어오지만, 처음부터 끝까지 솔로가 주제를 제시하면서 곡을 이끌어 나간다. 오케스트라는 제1바이올린과 오보에가 중심이 되어 a 부분의 주제 선율을 연주하면서 제2악장을 시작한다. 솔로 바이올린이 이 곡의 중요한 주제 선율들을 이끌 때, 리토르넬로에서 제1바이올린과 오보에가 솔로 바이올린이 연주했던 선율을 다시 한 번 반복하거나 모방한다.

40) 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810),” 『음악논단』 24 (2010), 121.

제3악장은 ‘룬도’ 라는 표기를 통해 이미 프랑스풍의 영향으로 설명한 바 있다. D장조의 론도악장으로 작곡된 제3악장은 2/4박자의 안단테 그라치오소(Andante grazioso)로 작곡된 A와 6/8박자의 알레그로 마 논 트로포(Allegro ma non troppo)로 작곡된 B가 교대로 연주되면서 중간에 프랑스풍의 뮌체트 리듬에 의한 변주곡인 2/2박자의 안단테 그라치오소로 작곡된 C가 나온다. 내용을 정리하면 아래의 표와 같다.

<표7> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제3악장 구조

형식단락	마디	조성
A	1-15	D장조
B	16-72	D장조 → A장조
A	72-86	D장조
B'	87-129	D장조
C	129-181	G장조 → D장조
A'	181-187	D장조
B''	188-213	D장조
아인강(Eingang)		
A''	214-220	D장조
B'''	221-244	D장조

표7에서 보는 바와 같이 이 악장은 9개의 부분으로 이루어진 내용으로 2개의 론도 주제 A와 B가 C를 사이에 두고 반복되어지는 모습이며 C 이후의 A와 B는 C 이전의 A와 B의 후반부터 연주하는 축소된 모습을 보이고 있다. B"의 마지막에는 D장조의 딸림화음이 페르마타(Fermata)로 마무리 되면서 모차르트 협주곡의 론도형식의 악장에서 많이 쓰이는 짧은 아인강(Eingang)⁴¹⁾이 나오고, 다시 론도 주제가 솔로 바이올린에 의해 연주된다.⁴²⁾ 전체적으로 자유로운 론도형태를 보이지만, C 이전의 B에서 딸림조로 연주하던 두 번째 론도 주제가 C 이후에 재현부로 묶어볼 수 있는 A' -B" -A" -B"의 B"에서는 원조로 연주되는 모습을 통해 론도와 소나타악장형식이 결합된 모습을 볼 수 있다.

2) 제1악장 분석

《바이올린 협주곡 제4번》 제1악장은 지금까지 설명한 ‘잘츠부르크 협주곡’과 같이 바로크 시대의 리토르넬로 형식과 소나타악장형식이 결합된 두 개의 제시부를 갖는다. 오케스트라의 제1제시부는 제1주제와 제2주제를 모두 원조인 D장조로 연주하고, 솔로 바이올린의 제2제시부는 제1주제를 원조로 연주한 후 제2주제를 딸림조인 A장조로 연주한다. 이후 발전부에서 여러 번의 전조를 거쳐 재현부로 들어간다, 이후 카덴차가 연주되고 오케스트라의 코다로 제1악장은 마무리된다. 위의 설명한 《바이올린 협주곡 제4번》 제1악장의 형식을 더 원활하게 이해하기 위해 전체적인 형식을 표로 제시한다 (표8 참조).

41) 모차르트는 “아인강(Eingang)”이라 스스로 명명한 카덴차를 전통적 카덴차와 구별하여 사용하였다. 카덴차와 달리 아인강은 대부분의 경우 주제적 소재가 아닌 빠른 음형이 상, 하행으로 진행되는 화려한 패시지로 구성된다. 또한 솔로가 끝나고 오케스트라에 의해 준비되는 카덴차와 달리 아인강은 별도의 준비 없이 V⁷화성에서 연주된 후 주제가 솔로 혹은 오케스트라에 의해 연주된다. 주로 론도형식의 악장에 출현한다.

42) 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810),” 『음악논단』 24 (2010), 119.

<표8> 《바이올린 협주곡 제4번》의 제1악장 구조

형식단락		마디	조성	
제시부	오케스트라 제시부	제1주제	마디 1-18	D장조
		제2주제	마디 18-34	D장조
		코데타	마디 34-41	D장조
	솔로 제시부	제1주제	마디 42-57	D장조
		경과부	마디 57-86	D→A장조
		제2주제	마디 86-109	A장조
	중간 투티		마디 109-115	A장조
발전부		마디 115-145	여러 번 전조	
재현부	경과부	마디 145-180	D장조	
	제2주제	마디 180-208	D장조	
	코데타	마디 208-212	D장조	
카덴차				
코다		마디 213-220	D장조	

표8에서 보이는 바와 같이 제1제시부와 제2제시부 모두 전형적인 고전주의 협주곡의 제1악장 형식을 따르고 있다. 하지만 재현부에서는 이전의 바이올린 협주곡들에서 보지 못한 모차르트의 개성을 볼 수 있는데, 재현부의 시작이 제1주제가 아닌 제2제시부의 경과부(마디 57-86)로 시작한다는 것이다. 재현부에서 경과부와 제2주제가 모두 원조로 연주된 후 오케스트라의 코데타를 거쳐 카덴차로 들어간다. 카덴차가 끝나면 제1제시부의 코데타(마디 34-41) 선율을 똑같이 연주하는 오케스트라의 코다로 제1악장이 마무리된다.

제1제시부 마디 1-18까지의 제1주제는 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 1-8의 두 번째 박까지는 제1주제의 성격을 담고 있다. 마디 8의 세 번째 박부터 마디 15까지는 제2주제로 가기 위한 연결구 같은 성격을 보인다. 마디 1부터 마디 8의 두 번째 박까지는 제1주제의 성격을 규정하는 음형들로 이루어진 두 개의 동기로 이루어져 있다. 먼저 서주의 성격을 강하게 보이는 마디 1-4는 동기 A로 D장조 으뜸화음을 강조하며 시작한다. 동기 A는 모든 악기들이 두 번째 박을 부점으로 연주하며 D음 동음 연타하는 음형 a와 D장조 으뜸화음을 분산시켜서 2박과 4박을 쉽표로 시작하는 부점으로 연주하는 음형 b 그리고 음형 b의 음가가 축소된 음형 b'로 구성되어 있다(악보1 참조). 이후 마디 4의 마지막 박부터 마디 6의 두 번째 박까지는 동기 B로 제1바이올린이 연주한다. 정박 리듬의 8분음표와 8분쉽표로 구성된 온음계적 하행선율의 음형 c와 후렴구 같은 보조음형으로 트릴을 가진 음형 d로 이루어진 동기 B는 마디 6의 마지막 박부터 마디 8의 두 번째 박에 동형진행으로 반복된다. D장조를 강조하는 마디 1-4의 D동음 연주 후 연결되는 동기 B는 제1바이올린 선율에 대한 제2바이올린의 3도 병진행으로 조성적 움직임이 본격화된다(악보2 참조).

<악보1> 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 1-4)

Allegro

a2. 동기 A

Oboe

Horn in D

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello
Double Bass

음형 a

음형 b

음형 b'

반복

f

p

<악보2> 오케스트라 제시부의 제1주제(마디 4-8)

4 동기 B

Vln. I

Vln. II

음형 c

음형 d

동형진행

p

f

p

f

3도

p

f

p

f

f

p

f

f

p

f

f

p

f

제1주제의 두 번째 부분(마디 8-15)은 선행악구(마디 8-12)의 선율이 후행악구(마디 12-15)에서 비슷하게 연주되는 유사악절이다. 선행악구는 제1바이올린이 선율을 이끌어 가는데, 먼저 으뜸화음을 연주하면서 시작한다. 이후 앞서 동기 B에서 등장했던 후렴구 같은 음형 d가 변형된 음형 d' 와 점4분음표, 8분음표 그리고 4분음표로 이루어진 부점리듬이 순차적으로 상행하는 새로운 음형 e로 이루어진 동기 C를 연주한다. 이때 비올라와 첼로는 으뜸화음과 버금딸림화음으로 이루어진 음형 b' 를 변형하여 반주한다. 음형 d' 와 음형 e로 이루어진 새로운 동기 C는 마디 9의 세 번째 박부터 마디 10의 세 번째 박까지 3도 아래로 동형진행 되는데, 마디 10의 세 번째 박자는 앞에 동기 C의 음형 e와 다르게 마지막 4분음표 음가가 8분음표로 분할되어 동음연타 한다. 동음연타는 앞의 8분음표와 묶여 새로운 음형 f로 운용된다. 음형 f는 바로 뒤이어 전위형으로 반복되고 그다음 보조음형으로 변형되며, ♩ 리듬적 특징을 드러낸다. 마디 12의 세 번째 박부터 마디 16의 첫 번째 박까지 이루어진 후행악구에서는 마디 12의 세 번째 박과 마디 13의 세 번째 박이 선행악구와 다르게 8분음표로 리듬이 분할되어 반복되고 음형 f는 마디 14부터 마디 15에 걸쳐서 음정 확장 그리고 보조음형으로 변형되어 반복된다(악보3 참조). 마디 16과 마디 17은 똑같은 모습으로 반복 진행되면서 D장조의 딸림화음을 강조한다. 이때 호른은 마디 16부터 마디 17까지 동기 A의 음형 a로 딸림화음을 연주한다. 마지막 마디 18의 첫 번째 박과 두 번째 박이 D장조의 딸림화음으로 마무리 하면서 제1제시부의 제1주제가 끝나고 제2주제로 넘어간다(악보4 참조).

<악보3> 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 8-15)

선행악구 *tr*
8

Pno. *f* *p*

유사악절

12 후행악구

음형 d' 음형 e 동기 C 음형 f 음형 b'

동형진행 반할

<악보4> 오케스트라 제시부의 제1주제 (마디 16-18)

16

Ob. *f* 음형 a 떨림화음

D Hn. *f*

Vln. *f* *p*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. - Db. *f* 반복

마디 18부터 마디 34까지 제시되는 제2주제는 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 마디 18의 세 번째 박부터 마디 25의 첫 박, 마디 26-30 그리고 마디 31부터 마디 34의 첫 박까지 제2주제를 세 부분으로 나누는 음악적 근거는 특징적인 음형 등장에 따른 것이다. 마디 31부터 34의 첫 박까지는 음악적으로 새로운 모습 없이 코데타로 가기 위한 연결구와 같은 성격을 보이며 종지를 마무리한다. 제2주제 선율을 나타내는 마디 18의 세 번째 박부터 마디 25의 첫 박까지와 새로운 리토르넬로 음형을 보이는 마디 26-30은 서로 대조적인 모습을 보인다.

마디 18의 세 번째 박부터 마디 25의 첫 박까지 제1바이올린이 연주하는 오케스트라 제시부의 제2주제 선율은 네 마디의 선행악구가 후행악구에서 자유 동형진행 하는 유사악절의 형태를 보인다. 후행악구에서는 오보에가 마디 18에서 시작한 제1바이올린과 같은 선율을 연주하며 음색적인 변화의 모습을 보인다(악보5 참조). 선행악구는 마디 18의 세 번째 박부터 마디 20까지 나오는 동기 D와 보조음형과 음형 d' 가 순차하행으로 변형된 16분음표로 이루어져 있다. 동기 D는 A음을 기준으로 이루어진 보조음형들이 8분음표와 7개의 8분음표로 구성된 음형 g와 딸림7화음을 분산시켜 8분음표 두 개와 4분음표로 연주하는 음형 h로 이루어져 있다. 음형 g와 g' 에서 d' 까지 순차적으로 하행하는 8분음표가 마디 21-22에서 변형되며 제2주제 선행악구는 반종지로 끝난다. 후행악구(마디 22-24)는 선행악구의 마디 18의 세 번째 박부터 마디 20까지와 똑같이 반복 진행되지만, 마디 25부터 마디 26의 첫 박까지는 선행악구의 마디 21부터 마디22의 세 번째 박까지와는 선율적으로 다른 모습을 보이며 D장조의 완전정격종지로 끝난다(악보5 참조).

<악보5> 오케스트라 제시부의 제2주제 (마디 18-26)

18

Ob.

D Hn.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. - Db.

동기 D

음형 g

음형 h

음형 d' 변형

선행악구

p

f

p

22

Ob.

D Hn.

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. - Db.

반복

자유 동형진행

후행악구

I₄-7

f

p

I₆

I₄V I

마디 26부터 30은 앞에 나온 제2주제 선율과 다른 새로운 리토르넬로 음형을 보이고 있다. 마디 26과 마디27에 걸쳐서 나오는 새로운 음형 i는 제1바이올린에 의해 제시되고 마디 30까지 동형진행으로 확장되어 나오는데, 이때 오보에와 호른도 음형 i를 주고받으면서 연주하여 음색적으로 풍부해진다. 음형 i는 a^2 으로 세 번 동음 반복한 후 완전4도 위의 d^3 으로 상행했다가 다시 a^2 으로 떨어지는 모습을 갖는다. 음형 i가 마디 26부터 마디30까지 연주될 때 제2바이올린과 비올라에서는 온음계적 하행 선율을 가진 음형 c가 보조음형을 가진 리듬으로 변형되어 반복 진행한다(악보6 참조).

<악보6> 오케스트라 제시부의 제2주제 (마디 26-30)

코데타는 마디 34-41까지로 원조인 D장조의 조성을 확립시키며 제1제시부를 마무리하는 역할을 한다. 전반적으로 제1주제를 이루었던 음형들을 사용함으로써 제1주제를 연상시키고 강조하며 제1제시부를 종결한다.

<악보7> 오케스트라 제시부의 코데타 (마디 34-41)

The musical score for the Coda of the first exposition (measures 34-41) is presented in two systems. The first system (measures 34-41) is divided into '선행악구' (Antecedent) and '후행악구' (Consequent). The Oboe part features '음형 a' (Motif a) marked with a forte (f) dynamic. The Violin I part shows a '반복' (Repetition) of a motif. The second system (measures 37-41) includes '자유 동형진행' (Free Homophonic Progression), '스타카토 코다음형' (Staccato Coda Motif), and '음형 a의 변형' (Variation of Motif a). Dynamics range from forte (f) to piano (p).

코데타는 선율적으로 대조적인 모습을 보이므로 크게 마디 34-37 그리고 마디 38-41로 나눌 수 있는데, 마디 34-37은 두 마디의 선행악구가 후행악구에서 자유 동형진행하는 유사악절이다. 마디 34-35로 이루어진 선행악구는 으뜸음 D음을 4분음표로 강하게 연주하고 D음으로 시작하는 음형 d' 를 3번 반복하고 D장조 버금딸림화음의 3음을 연주한 후 d^{#2} 에서 b² 까지 상행했다가 순차 하행하는 음형 d' 로, 이때 호른은 D음으로 음형 a를 연주하며 강조한다. 마디 36-37의 후행악구는 마디 37에서 선행악구 마디 35의 선율로 자유 동형진행하는 모습을 보인다. 마디 38-41 또한 두 마디의 선행악구와 후행악구로 나눌 수 있다. 그러나 마디 34-37과는 달리 선율적으로 다른 대조악절의 모습을 보인다. 마디 38-39는 제1바이올린과 비올라가 스타카토의 코다 음형을 새로이 제시한다. 후행악구를 시작하는 마디 40에서는 호른과 오보에가 음형 a의 마지막 박을 부점리듬으로 변형하여 으뜸화음을 연주하고 제1, 2바이올린과 비올라는 으뜸화음을 분산하여 음형 b의 8분음표와 8분음표를 16분음표로 변형하여 연주한다. 마지막 마디 41은 제1제시부의 마디 1을 연상시키듯 모든 악기가 D음을 음형 a의 마지막 박자를 4분음표로 바꾸어 연주하며 제1제시부를 마무리 짓는다(악보7 참조).

제2제시부의 제1주제는 마디 42부터 마디 57의 세 번째 박까지이며 제1제시부 제1주제와 같이 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 마디 42부터 마디 49의 두 번째 박까지는 제1제시부 제1주제의 마디 1-8과 비슷한 모습으로 동기 A와 동기 B로 이루어진 제1주제 선율을 솔로 바이올린이 연주한다. 마디 49의 세 번째 박부터 마디 56의 첫 박까지도 제1제시부 제1주제의 마디 8의 세 번째 박부터 마디 15까지의 모습처럼 경과부로 가기 위한 연결구적인 역할을 하면서 솔로 바이올린의 선율이 종지로 마무리된다. 마지막으로 제1주제를 마무리하는 오케스트라의 리토르넬로인 마디 56-57은 제1제시부 제1주제의 마디 16-18에 비해 한 마디 적은 형태로 앞서 제1제시부 코데타 중 마

디 40-41을 그대로 반복하면서 제2주제로 넘어간다.

먼저 제1주제의 선율을 나타내는 마디 42부터 마디 49의 두 번째 박까지 중 마디 42-45는 제1제시부의 동기 A를 솔로 바이올린이 두 옥타브 위에서 첫 음에 꾸밈음을 붙여 연주한다. 이후 마디 45의 마지막 박부터 마디 49의 두 번째 박까지 제1제시부의 동기 B를 반복하는데, 마디 45의 마지막 박부터 마디 47의 두 번째 박까지 그대로 반복하고 마디 47의 세 번째 박부터 마디 49의 두 번째 박까지는 온음계적 하행하는 음형 c에 보조음형을 붙여 음형 d' 가 전위된 모습으로 반복된다(악보8 참조).

<악보8> 솔로 제시부의 제1주제 (마디 42-49)

마디 49-56은 제1제시부의 마디 8-15에 해당되지만 음악적으로는 유사한 느낌이 없다. 그 이유는 제1제시부 제1주제를 이루었던 음형들이 변화되었기 때문이다. 솔로 바이올린이 마디 49의 세 번째 박을 음형 f에 대한 음정 확대와 전위($d^3 - a^2 - a^2$) 그리고 그에 대한 역행($a^2 - a^2 - f^2$) 결합으로 시작하고 음형 h의 리듬형만을 가진 음형으로 연결된다. 마디 49-50에 걸친 이 변형 음형은 유사 동형진행 될 뿐 아니라, 제1바이올린에 의해 전위형으로 중복 연주된다. 마디 52-53은 솔로 바이올린이 16분음표로 동형진행하면

서 $b^2 - d^3 - f^{\#3} - a^3$ 까지 으뜸화음을 향해 3도씩 상행한 후 음형 a의 8분음표와 16분음표로 이루어진 부점리듬만 사용하여 으뜸화음을 강조하고 마디 54에서 8분음표로 확대된 리듬으로 으뜸화음의 분산화음이 D음을 향해 하행하면서 마디 55에서 트릴로 마디 56 첫 박에 종지를 향해 간다.(악보9 참조).

<악보9> 솔로 제시부의 제1주제 (마디 49-56)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 56. The Violin (Vln.) part features a melodic line with various rhythmic patterns and trills. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Annotations in Korean provide detailed analysis of the musical elements, including rhythmic patterns, melodic shapes, and harmonic progressions.

제1제시부에서는 제1주제에서 바로 제2주제로 넘어갔는데, 제2제시부에서는 제1주제와 제2주제를 연결하는 경과부에서 제1제시부에서는 볼 수 없었던 새로운 선율을 연주한다. 이 경과부는 후에 재현부의 시작을 여는 부분이다.

경과부는 마디 57-86까지이며 선율적으로 크게 세 부분(마디 57-65/마디 66-73/마디 74-86)으로 나눌 수 있다. 새로운 선율로 경과부를 시작하는 마디 57의 마지막 박부터 마디 65까지는 제2주제의 음형 h와 제1주제의 음형 d' 가 변형되어 나타나고, 마디 66-73은 제2주제 음형 h와 음형 g 그리고 마디 74부터 마디 86의 두 번째 박까지는 제1주제의 음형 b와 음형 a가 나타난다.

마디 57의 마지막 박부터 마디 65까지는 다시 두 부분으로 나뉘는데, 새로운 선율을 제시하는 마디 57 마지막 박부터 마디 61까지 그리고 딸림조로 전조 작업이 진행되는 마디 62부터 마디 65까지로 나눌 수 있다. 경과부가 새로운 선율을 내포하고 있다는 의미는 마디 57-58까지의 D장조 으뜸화음의 분산 상행으로 결정된다. 악장의 시작에서 D장조를 강조했던 동기 A의 변형으로도 볼 수 있지만, a부터 f^{#2} 까지 상행하는 D장3화음 분산화음에 삽입된 전타음과 화성음의 결합(e' +d' /g' +f^{#1})된 순차하행진행은 단순히 동기 A의 변형으로 볼 수 없는 새로움을 준다. 마디 59부터는 제시부에서 등장한 음형들의 변형 운용을 경과부 시작 부분보다는 파악하기 용이하다. 마디 59에서는 음형 h를 사용하여 딸림7화음에 도달한 후 제1제시부 제2주제의 마디 20에 나왔던 보조음형과 순차하행으로 변형된 음형 d' 가 동형진행 되어 마디 61의 g' 까지 내려온 후 음형 h로 이루어진 D장조의 vi 단3화음으로 마무리 된다. 마디 62부터 ii₆의 화음을 펼쳐서 보조음형으로 e' -g' -b' -e² -g² 까지 상행한 후에 제1, 2바이올린과 보조음형을 주고받다가 마디 64의 마지막 박에서 A장조의 제1전위인 딸림7화음이 나오면서

팔림조인 A장조로 전조되어 마디 65에서 음형 d로 마무리 하며 A장조의 으뜸화음으로 끝나게 된다(악보10 참조).

<악보10> 솔로 제시부의 경과부 (마디 57-65)

57 전타음+화성음
 Vln. *p espr.* 음형 h
 Pno. 으뜸화음 분산 상행

60 음형 d' 변형
 Vln. *f* *p*
 Pno. *f* *p*

63 스타카토 코다음형
 Vln. *tr*
 Pno. *tr* *f*
 V₅⁶/A I(A)

마디 66-73은 네 마디의 선행악구와 후행악구가 전혀 다른 모습을 보이는 대조악절로 볼 수 있다. 마디 66-69로 이루어진 선행악구는 먼저 마디 66이 마디 67에서 동형진행 하는데 변형된 음형 h와 16분음표를 반복하여 마디 66은 A장조의 으뜸화음을 마디 67은 A장조의 딸림7화음을 강조한다. 마디 68-69에서는 딸림7화음을 분산화음으로 상행 연주하다가 트릴로 마무리 한다. 후행악구인 마디 70-73은 선행악구와 전혀 다른 선율이 나타난다. 먼저 마디 70-71에서 동형진행이 나타나는데 제2주제 동기 D에 나왔던 음형 g가 8분음표가 아닌 16분음표로 음가가 축소되어 a² 에서 e² 까지 순차적으로 하행하며 동형진행 한다. 마디 72-73은 마디 74로 넘어가기 위한 연결적인 역할을 하는데 이때 제1, 2 바이올린은 동기 C를 이루는 음형 e의 마지막 박자가 분할되어 만들어진 음형 f로, 비올라와 첼로는 동기 A의 음형 b로 반주한다(악보11 참조).

<악보11> 솔로 제시부의 경과부 (마디 66-73)

마디 74부터 마디 77까지는 A장조의 으뜸화음과 딸림화음을 분산화음으로 연주하는 두 마디의 악구가 반복되어 나온다. 마디 78은 16분음표가 동형진행 하는데 마디 79의 g^3 까지 A장조의 으뜸화음을 $c^{\#2}$ - a^2 - $c^{\#3}$ - e^3 을 기준으로 분산화음으로 상행한다. 마디 80-81은 음형 b의 8분음표 리듬을 16분음표로 분할하여 솔로 바이올린이 연주하고 현악기군이 그 분할한 리듬을 주고받는다. 마디 82-83은 마디 82가 순차적으로 상행하면서 동형진행하고 마디 83에서 순차적으로 하행하면서 동형진행 하는데 마디 82가 역행하는 모습을 보인다. 마디 84-85는 음형 a의 점8분음표와 16분음표로 이루어진 부점리듬이 음가가 축소되고 축소된 음가가 변형되어 종지적 46화음을 나타내고 딸림7화음의 트릴 후 마디 86의 첫 박과 두 번째 박을 으뜸화음으로 강하게 마무리 한다(악보12 참조).

<악보12> 솔로 제시부의 경과부 (마디 74-86)

The musical score consists of two systems, each with a Violin (Vln.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 74-77):** Measure 74 begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of *leggiero*. The Vln. part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A bracket labeled '반복' (repeat) spans measures 74 and 75. The Pno. part provides harmonic support with chords and single notes.
 - **System 2 (Measures 77-86):** Measure 77 continues the Vln. part with a dynamic marking of *f* (forte). A bracket labeled '동형진행' (homophonic progression) covers measures 77 and 78. Measure 79 shows a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *p* (piano). A bracket labeled '음형 b' (mode b) covers measures 80 and 81. The Pno. part continues with chords and rhythmic patterns, including a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in measure 84.

81

Vln.

Pno.

동형진행

84

Vln.

Pno.

음형 a의 부점리듬

f *p espressivo*

f *p dolce*

I^6_4 v_7 I

마디 86부터 마디 109까지 연주되는 제2제시부의 제2주제는 제1제시부의 제2주제와 같이 특징적인 음형들을 기준으로 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 제1제시부의 제2주제와 마찬가지로 마디 103부터 마디 109의 첫 박까지는 중간 투티로 넘어가기 위한 연결구적인 성격을 보이고 종지로 마무리된다. 제2주제 선율의 성격을 나타내는 마디 86의 세 번째 박부터 마디 94의 세 번째 박까지와 리토르넬로 음형을 보이는 마디 94의 세 번째 박부터 마디 102까지는 제1제시부 제2주제의 마디 18의 세 번째 박부터 마디 25의 첫 박까지와 마디 26-30과 같이 서로 대조되는 모습을 보인다.

먼저 마디 86의 세 번째 박부터 마디 94의 세 번째 박까지 연주하는 솔로 바이올린의 제2주제 선율은 제1제시부의 제2주제에서처럼 네 마디의 선행악구가 후행악구에서 자유 동형진행하는 유사악절의 모습을 보이지만 제1제시부와 다르게 후행악구에서 전조된 모습을 보인다. 마디 86의 세 번째 박부터 마디 90의 세 번째 박까지의 선행악구는 앞서 제1제시부 제2주제의 동기 D를 포함한 마디 18의 세 번째 박부터 마디 22의 세 번째 박까지를 그대로 팔림조인 A장조로 연주한다. 이후 후행악구인 마디 90의 세 번째 박부터 마디 94의 세 번째 박까지는 선행악구와 리듬은 같지만 선율적으로 a단조로 전조되어 옥타브 위에서 연주되고 마디 87의 음형 g가 마디 91에 전위되어 나타난다(악보13 참조).

<악보13> 솔로 제시부의 제2주제 (마디 86-94)

86 선행악구/A장조
 Vln. 유사악절/전조악절 *f* *p espressivo* 동기 D *f* *p*
 Pno. *f* *p dolce* *f* *p*

91 후행악구/a단조
 Vln. 전위 *f* *p*
 Pno. *f* *p* *f* *p*

마디 94의 세 번째 박부터 마디 98의 두 번째 박까지 제1제시부와 마찬가지로 음형 i가 동형 진행으로 확장되어 나온다. 오보에가 먼저 음형 i를 딸림조로 연주하고 다음에 호른, 그 다음에 솔로 바이올린, 마지막에 비올라와 첼로가 같이 연주한다. 마디 94의 세 번째 박부터 마디 96의 세 번째 박까지 오보에와 호른이 음형 i를 연주할 때 솔로 바이올린은 e^2 를 페달 포인트로 가진 16분음표로 $b^1 - c^{\#2} - d^2 - c^{\#2}$ 과 $a^2 - b^2 - c^{\#3} - d^3$ 를 반복하며 연주하고 음형 i를 연주한 후 마디 98의 세 번째 박부터 마디 99까지 음형 i를 옥타브 위에서 순차적으로 하행하는 트릴음형으로 변형시켜 연주한다. 이때 마디 97부터 마디 99의 첫 박까지 제2바이올린이 앞에 제1시부의 제2주제 중 마디 26에서 마디 28의 첫 박까지 나왔던 변형된 음형 c를 그대로 딸림조에서 연주한다. 마디 100에서 하행하는 음형 h가 101에서는 상행하는 전위된 모습으로 나타나고 마디 102의 두 번째 박을 트릴로 연주하며 마디 103으로 넘어간다(악보14 참조).

<악보14> 솔로 제시부의 제2주제 (마디 94-102)

The musical score for measures 94-102 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Oboe (Ob.), Double Horn (D. Hn.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. - Db.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 94 begins with a piano (*p*) dynamic. The Oboe and Double Horn parts play a melodic line labeled '음형 i'. The Violin part features a complex texture with a '페달포인트' (pedal point) on the note e^2 , indicated by a circled note and an arrow. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello/Double Bass parts provide a harmonic foundation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Annotations in Korean identify specific musical elements: '음형 i' (Melody i), '페달포인트' (Pedal point), and '음형 c의 변형' (Transformation of Melody c).

98

Ob.

D Hn. 음형 c의 변형 전위

Vln. tr tr tr

Vln. I 음형 h

Vln. II

Vla.

Vc. - Db.

중간투티로 가기 전 연결구적인 역할을 하는 마디 103부터 마디 109는 제 2주제의 종지로 가기 위한 으뜸화음을 계속 강조하고 있다. 마디 103에서 마디 104까지는 음형 c의 음가가 분할되어 정박으로 동음을 반복하는 현악 기군과 엇박자로 솔로 바이올린이 주고받으면서 으뜸화음을 분산시켜 하행했다가 베금딸림화음을 분산시켜 상행한다. 마디 105-106에서는 a^3 8분 동음 반복하면서 으뜸화음을 강조하고 으뜸화음을 분산시켜 하행한다. 8분음표가 4분음표로 확대된 음형 h로 시작하는 마디 107은 종지로 가기 위한 종지적46화음이 쓰이고 마지막 마디 108에서 109 첫 박자의 종지로 가기 위한 딸림7화음의 트릴로 제2주제를 마무리한다(악보15참조).

<악보15> 솔로 제시부의 제2주제 (마디 103-109)

103 분할 p

104 p c

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. - Db.

106 tr TUTTI

107 cresc.

108 cresc.

109 f

Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. - Db.

I_4^6 $V_{fesc.}$ fI V

중간 투티는 마디 109-115까지이며, 제1제시부의 코데타(마디 34-41)의 마지막 두 마디가 생략된 형태를 취하고 있다. 앞에 제1제시부의 코데타와 다르게 딸림조인 A장조로 연주하고 이 부분을 통해 제2제시부가 마무리 되고 발전부로 이어진다.

발전부는 마디 115-145이며, 음형적인 특징을 기준으로 크게 세 부분(마디 115-125/마디 126-133/마디 134-145)으로 나눌 수 있다. 먼저 발전부의 새로운 선율이 처음 나타나는 마디 115의 두 번째 박부터 마디 125, 솔로 바이올린의 기교를 뽐내는 새로운 음형으로 이루어진 마디 126-133, 그리고 재현부로 가기 위해 다양한 화성 변화를 거쳐서 종지로 향하는 마디 134부터 마디 145의 세 번째 박까지로 나뉜다.

발전부의 시작은 먼저 앞에 중간투티의 마디 113-114에서 제1, 2바이올린이 연주한 스타카토 코다음형을 마디 115-116에서 솔로 바이올린이 한 옥타브 위로 반복 하면서 들어간다. 이후 마디 117-118에서 갑자기 b단조로 전조되며 발전부가 진행되는데 경과부의 마디 59-60에 쓰인 음형 h의 8분음표를 4분음표로 음가 확대하고 A음에 올림표(#)를 붙인 형태로 반복된다. 마디 119-125까지 먼저 음형 h를 이용한 선율이 마디 121까지 3번 동형진행으로 나오는데 선율적으로 음이 점점 확장되어 나온다. 마디 122-123과 마디 124-125는 유사한 모습을 보인다. 두 마디 단위로 동일한 화성 진행을 유사한 선율로 반복 하면서 b단조로 전조된 모습을 더 확실하게 보여주고 있다. 마디 122-123은 b단조의 VI 화음을 4분음표 분산화음으로 하행한 후 마디 123에서 반음계적 상행하는 V 화음의 음형 h로 해결된다. 마디 124-125에서는 앞에 마디 122의 4분음표로 된 분산화음을 8분음표로 분할하여 반음계적으로 하행한 후 마디 123의 V 화음 음형 h의 8분음표 음가가 2분음표로 확대되어 나온다(악보16 참조).

<악보16> 발전부 (마디 115-125)

115

Vln. 스타카토 코다음형 b단조 음형 h의 변형

Pno. *p* *p*

동형진행/확장

119

Vln. *espressivo*

Pno.

122

Vln. VI화음 분산 하행 음형 h 분할 확대

Pno. *p* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). It consists of three systems of music. The first system starts at measure 115. The Violin part has a staccato section with a 'staccato code' (스타카토 코다음형) and a variation of a motif 'h' in the minor mode (b단조 음형 h의 변형). The Piano accompaniment is marked piano (p). The second system starts at measure 119 and is marked 'espressivo' (expressive) for the Violin. It features a 'homogeneous progression/expansion' (동형진행/확장). The Piano accompaniment consists of block chords. The third system starts at measure 122. The Violin part includes a 'VI chord dispersion descending' (VI화음 분산 하행), motif 'h', 'division' (분할), and 'expansion' (확대). The Piano accompaniment has dynamic markings from piano (p) to forte (f).

마디 126부터 마디 133까지는 두 마디 단위로 전조되면서 음형 d' 가 사용된 16분음표 음형들과 페달 포인트를 가진 2도관계로 움직이는 16분음표 음형들이 4번 동형진행 된다. 마디 126-127은 b단조의 I 화음과 V 화음, 마디 128-129는 e단조의 I 화음과 V 화음, 마디 130-131은 A장조의 I 화음과 V 화음, 마디 132-133은 D장조의 I 화음과 V 화음으로 완전 5도씩 상행하는 화성진행을 볼 수 있다. 마디 133에서 D장조의 V 화음이 나오면서 마디 134부터 G장조로 전조되어 진행된다(악보17 참조).

<악보17> 발전부 (마디 126-133)

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature is B major (two sharps).
 - **System 1 (Measures 126-127):** The Vln. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part provides harmonic support with chords. Measure 126 has a dynamic of *f*. Measure 127 has a dynamic of *p*. A circled note in measure 127 is labeled '페달포인트' (pedal point).
 - **System 2 (Measures 128-129):** The Vln. part continues with the rhythmic pattern. The Pno. part has a dynamic of *p* in measure 128 and *mf* in measure 129.
 - **System 3 (Measures 130-133):** The Vln. part has dynamics of *f*, *p*, *f*, and *f*. The Pno. part has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*.
 Chord progressions are indicated by Roman numerals and figured bass: V_b^b/E , V_b^b/D , V_b^b/A , and V_b^b/G .

마디 134부터 마디 145의 세 번째 박까지 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데 마디 134-141은 재현부로 가기 위해 전조가 빈번하게 나타나고, 마디 142-145는 원조로 전조된 후 재현부로 가는 연결구와 같은 역할을 한다. 먼저 마디 134-141은 G장조 으뜸화음으로 시작해서 한 마디 단위로 화성이 바뀌다가 마디 139에서 e단조로 전조되고 마디 141에서 원조인 D장조로 전조된다. 음형 h의 변형된 음형과 분산화음의 순차적 상행으로 이루어진 선율이 한마디 단위로 동형진행 되는데 이때 현악기군의 반주도 동형 진행된다(악보18 참조).

<악보18> 발전부 (마디 134-141)

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The first system (measures 134-136) is marked with a forte *f* dynamic. The second system (measures 137-139) is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The third system (measures 140-141) continues the pattern. Annotations include '음형 h의 변형' (Transformation of form h) above the first violin staff in measure 134, '동형진행' (Homophonic progression) between the staves, and '분산화음 순차적 상행' (Successive ascent of fragmented chords) above the piano staff. Chord symbols V_6 , V_7 , and V_7/e are indicated below the piano staff. Measure numbers 134, 137, and 140 are placed at the beginning of their respective systems.

마디 142-145는 솔로 바이올린이 트릴을 가진 음형 a의 부점리듬을 3도씩 하행한 후 마디 143부터 마디 145의 세 번째 박까지 A음을 옥타브를 두 번 내리면서 지속한다. 이때 현악기 군이 마디 142에서 음형 c로 반주하고 마디 143-144에서는 음형 c의 두 번째 박과 네 번째 박이 보조음형으로 이루어진 16분음표로 변형되어 반주한다. 발전부가 점점 마무리 되는 마디 144에서는 호른은 솔로 바이올린의 A음을 같이 지속하고 오보에는 현악기군과 같이 변형된 음형 c를 연주하면서 음악적으로 훨씬 더 소리가 풍성하게 마무리가 된다(악보19 참조).

<악보19> 발전부 (마디 142-145)

The musical score for measures 142-145 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Oboe (Ob.), Double Horn (D Hn.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. - Db.).

- Ob.:** Measures 143-145 feature a tremolo pattern starting on A4, moving down two octaves to A2 by measure 145. A dynamic marking of *p* is present.
- D Hn.:** Provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement.
- Vln.:** The Violin part is characterized by a tremolo pattern on A4 in measure 142, which then transitions into a descending melodic line. Annotations include '음형 a의 부점리듬' and '음형 c의 변형'.
- Vln. I & Vln. II:** Both parts play a rhythmic accompaniment based on '음형 c' (form c), which evolves into a 16th-note pattern in measures 143-144.
- Vla.:** Plays a rhythmic accompaniment similar to the violins.
- Vc. - Db.:** Provides a steady bass line with some harmonic movement.

재현부는 마디 145-212이며, 경과부(마디 145-180)와 제2주제(마디 180-208) 그리고 코데타(마디 208-212)로 구성되어 있다. 앞에서 말한 바와 같이 제1주제로 재현되지 않고 제2제시부의 경과부에 쓰인 솔로 바이올린 선율로 재현부가 시작된다. 소나타악장형식의 재현부 특징에 따라 제2제시부의 경과부에서 딸림조로 전조된 부분이 원조로 재현된다.

재현부의 경과부는 제2제시부의 경과부와 똑같이 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. 경과부의 선율을 주장하는 마디 145의 마지막 박부터 마디 156, 마디 157-164, 그리고 마디 165-180으로 나뉜다.

먼저 마디 145의 마지막 박부터 마디 156까지는 제2제시부의 경과부 마디 57의 마지막 박부터 마디 65까지 보다 세 마디가 더 확장된 형태이다. 제2제시부의 경과부가 마디 64-65를 걸쳐 딸림조인 A장조로 전조 되는 것과 달리 재현부의 경과부는 마디 152-153에서 원조인 D장조 그대로 가고 제1제시부 제1주제의 동기 C를 연주하던 마디 8-11을 마디 153-156에서 오케스트라와 솔로 바이올린이 나눠 연주한다. 제2제시부에서는 경과부가 마디 86의 두 번째 박에서 끝나면서 바로 제2주제가 시작되었다면, 재현부의 경과부에서는 솔로 바이올린이 마디 177의 첫 박에서 마무리되고 이후 마디 180까지 제1제시부의 제2주제에서 코데타로 넘어가는 리토르넬로인 마디 30-33이 연주된다.

재현부의 제2주제는 마디 180-208까지이며 제2제시부의 제2주제보다 다섯 마디가 더 확장된 형태이다. 전체적으로 리듬과 멜로디가 같은 모습으로 진행되고 중간에 마디 199부터 마디 202가 새롭게 추가된 모습을 보인다. 제2제시부의 제2주제와는 달리 전조되지 않고 D장조로 진행된다. 마디 197-198이 마디 200-201에 확보되어 나타날 때, 리듬이 변형된 모습으로 자유롭게 동행진행하는 모습으로 나타난다. 마디 202부터 마디 208의 첫 박까지는 제2주제를 마무리하고 코데타로 넘어가기 위해 종지를 향하여 가는 모습을 보

인다. 마디 202부터 마디 204의 두 번째 박까지는 A음에서 세 옥타브 위에 A음까지 순차적으로 상행하면서 동형진행 한다. 이후 마디 204의 세 번째 박부터 마디 208의 첫 박까지는 제2제시부 제2주제가 마무리되는 마디 105의 세 번째 박부터 마디 109의 첫 박까지와 같은 모습으로 연주되면서 재현부의 제2주제를 마무리하고 코데타로 넘어간다.

재현부의 코데타는 제1제시부의 제1주제에서 제2주제로 넘어가는 연결구 같은 성격을 보이는 리토르넬로 중 동기 C를 연주하는 마디 12부터 마디 14를 마디 208-210에서 그대로 연주하고 마디 210-212에서는 마디 14-16의 리듬을 그대로 연주하지만 선율은 반음계적으로 순차 상행하면서 1⁶ 화음으로 마무리하면서 카덴차로 넘어간다.

카덴차 후 마지막 코다 부분은 마디 213부터 마디 220까지이며 전체 곡을 마무리 짓는 부분으로 제1제시부의 코데타 선율과 같다.

3. 제1악장의 카덴차 비교 분석

앞에서 이루어진 제1악장의 분석을 바탕으로 음형들과 동기들이 《바이올린 협주곡 제4번》 제1악장의 카덴차들에 어떻게 사용되었는지 살펴본다. 본 장에서는 19세기 후반에 작곡된 요하임, 1992년에 출판된 레빈 그리고 1904년에 출판된 다비드의 카덴차를 분석 대상으로 한다. 3개의 카덴차 분석에서는 원곡의 느낌을 얼마나 살리면서 카덴차의 기교적인 내용을 담았는지 살펴보려 한다.

1) 요하임 카덴차

요하임의 카덴차는 전체적으로 제1악장의 제1주제와 제2주제뿐만 아니라 원곡의 가장 큰 특징인 경과부에 사용된 음형들을 변형, 발전시켜 화려하고 기교적인 카덴차의 모습을 띠고 있다. 조성에서도 원조를 벗어나지 않으면서 중간에 조성적 변화를 주고 있다. 요하임 카덴차는 총 45마디로 구성되어 있으며, 앞에서 분석한 제1악장 분석의 내용과 연결해보면 요하임 카덴차안의 음악적인 구성들을 크게 여섯 부분으로 나뉘볼 수 있다.

<표9> 요하임 카덴차의 구성

마디	음악적 요소
마디 1-6	경과부 선율로 시작
마디 6-17	제2주제 선율을 원조로 연주 (+경과부 선율), 여러 번 전조
마디 18-22	제1주제 동기 A의 음형 a

마디 1부터 마디 4의 두 번째 박까지는 제2제시부의 못갓춘마디로 시작하는 마디 57의 마지막 박부터 마디 58의 세 번째 박까지의 8분음표 선율을 그대로 연주한 후 8분음표가 셋잇단음표로 확대되어 세 옥타브에 걸쳐서 상행하는 옥타브 동형진행을 한다. 이후 마디 4의 세 번째 박부터 6의 두 번째 박까지 경과부 마디 70-71에서 나왔던 음가 축소된 음형 g와 음형 a의 부점 리듬이 두 번 동형진행 된다(악보10, 11과 악보20 비교).

마디 6의 세 번째 박부터 마디 17까지는 전체적으로 제2주제 선율과 음형들이 사용되고 있다. 먼저 마디 6의 세 번째 박부터 마디 14의 첫 박까지는 선행악구와 후행악구가 전조가 된 유사악절의 모습을 갖는다. 재현부 마디 180부터와 같이 원조인 D장조로 제2주제의 동기 D 선율을 연주하는 선행악구(마디 6-10)는 마디 7 첫 음 b^2 에 내림표(b)를 붙여서 단조의 느낌을 드러낸다(악보13과 악보21 비교). 마디 9부터 마디 10의 두 번째 박까지는 원래 제2주제 선율과 다르게 경과부 마디 60-61의 선율을 연주하는데, 마디 9에 $d^{\#2}$, $b^{\flat 1}$, $c^{\natural 2}$ 로 음을 바꿔서 연주함으로써 d단조의 전조를 이끄는 모습을 보이면서 마디 10의 음형 h를 d단조의 으뜸화음으로 마무리한다(악보10과 악보21 비교). 후행악구(마디 10-14)는 앞에 선행악구 선율을 d단조로 연주하는데 e^2 에 내림표(b)를 붙여줌으로 B \flat 장조로 다시 전조된다. 마디 14-17은 제1제시부의 제2주제 마디 26-27에서 나오는 음형 i와 이를 반주하던 변형된 음형 c를 동시에 연주하며 2중 중음주법으로 동형진행 된다(악보6과 악보21 비교). 마디 14부터 B \flat 장조로 시작해서 g단조, E장조로 전조되며 마디 17은 변형된 음형 c가 순차하행하고 음형 i의 마지막 두음을 반복하면서 마디 18의 c단3화음을 향해 간다(악보 21 참조).

<악보21> 요하임 카덴차 (마디 6-17)

제1주제 선율
espr.
선행악구

동기 D

경과부 선율
calando

후행악구
n tempo
음형 h

음형 i

scherzando

변형된 음형 c

sim.

cresc.

마디 18부터 마디 22의 첫 박까지는 제1주제 동기 A의 음형 a를 사용하여 두 마디 단위로 동형진행 된다. 음형 a의 두 번째 박까지만 반복하면서 3중 중음주법의 음정 변화를 통해 조성의 변화를 주고 있으며 페르마타 후에 세 옥타브를 걸쳐 상행하는 16분음표들은 카덴차의 특징인 기교적인 면모를 보여준다(악보22 참조).

<악보22> 요하임 카덴차 (마디 18-22)

마디 22-27은 경과부에서 나왔던 음형들과 분산화음을 아르페지오로 연주한다. 먼저 마디 22-23은 경과부 마디 62-63에 나왔던 보조음형을 동형진행하는데 마디 23의 두 번째 박부터 2중 중음주법으로 보조음형을 연주하는 동시에 반음계적 상행하는 정박 리듬을 같이 연주하면서 피아노에서 점점 크레센도 하는데 음색적으로도 영향을 준다(악보10과 악보23 비교). 마디 24-25는 앞서 카덴차 마디 14-17에서 나온 변형된 음형 c를 두박 연주하며 시작한다(악보21과 악보23 비교). 이후 분산화음을 연주하는데 순차 하행하는 두 개의 선율선이 엇갈려서 나온다. g^1 부터 시작하는 선율과 b^2 부터 시작하는 두 개의 선율은 마디 24의 세 번째 박부터 마디 25의 두 번째 박까지는 16분음표로 연주하고 마디 25의 세 번째 박부터 셋잇단음표로 분할되어 연주하다가 다시 마디 27의 두 번째 박부터 16분음표로 바뀌면서 2중 중음주법으로 연주한다(악보23 참조).

<악보23> 요하임 카덴차 (마디 22-27)

마디 28부터 마디 36의 첫 박 페르마타까지는 제1주제의 성격을 강하게 나타내는 동기 A의 선율과 음형들을 가지고 기교적으로 발전시켜 연주한다 (악보1과 악보24 비교). 마디 28-31은 음형 a와 음형 b를 가지고 D장조 으뜸화음을 3중 중음주법으로 연주하는데 두 마디 단위로 한 옥타브 올려서 연주한다. 이후 마디 31의 음형 b 마지막 8분음표를 16분음표로 분할하면서 마디 36의 첫 박까지 음형 b' 를 a' 를 페달 포인트로 가진 16분음표로 분할하여 동형진행 하는데 세 옥타브에 걸쳐서 하행하고 딸림화음의 으뜸음 a로 마무리한다(악보24 참조).

<악보24> 요하임 카덴차 (마디 28-36)

마디 36-45는 앞서 카덴차 마디 22-23에서 쓰인 경과부 마디 62-63의 보조음형을 가지고 발전시키면서 카덴차의 마무리를 향해 간다(악보10, 23과 악보25 비교). 마디 36-40까지 보조음형을 가지고 상행하는데 마디 36-37은 한 마디 단위로 3도씩 상행한다. 마디 38-39는 경과부 마디 63에서 솔로 바이올린과 제1, 2바이올린이 보조음형을 주고받은 선율을 솔로 바이올린이 동시에 2중 중음주법으로 연주하는데, 밑에 선율은 $b^b1 - b^{\#1} - d^{\#2} - f^{\#2}$ 위에 선율은 $f^{\#2} - g^{\#2} - b^{\#2} - d^{\#3}$ 까지 상행하며 동형진행 된다(악보 10과 악보 25 비교 참조). 이후 마디 40에서 2중 중음주법으로 아래 선율은 보조음형을, 위에 선율은 e^3 동음 반복한 후 마디 41에서 트릴로 연주하며 딸림7화음의 으뜸음 a^3 까지 상행한다. 마디 41-45는 딸림7화음과 딸림화음을 강조하며 종지를 향해 간다. 마디 41-42에서 분산화음으로 a^3 부터 a 까지 하행한 후 8분음표 정박리듬인 동기 B의 음형 c로 딸림화음을 3중 중음주법에서 4중 중음주법으로 화음을 더 강조하여 연주한다. 이후 2중 중음주법으로

팔림화음을 트릴로 연주한 후 부점리듬을 사용하여 으뜸화음으로 카덴차를 마무리 한다(악보25 참조).

<악보25> 요하임 카덴차 (마디 36-45)

2) 레빈 카덴차

레빈의 카덴차는 전체적으로 제1악장 경과부와 발전부에 사용된 선율 또는 음형들을 가지고 작곡됐다. 본 논문에서 선택한 또 다른 두 명의 카덴차와 달리 레빈 카덴차는 후반부(마디 21이후)에 여러 가지 버전의 선율을 작곡해서 연주자가 직접 선택해서 연주할 수 있도록 하여 연주자의 기량을 고려했다고 볼 수 있다. 제1악장에서 사용된 음형들과 선율을 가지고 레빈 카덴차 구성을 나누어 볼 때 크게 네 부분으로 나눌 수 있다.

<표10> 레빈 카덴차의 구성

마디		음악적 요소
마디 1-9		경과부 선율로 시작
마디 10-21		발전부에 쓰인 음형들
마디 21 이후	①, ②	재현부 선율
	③, ④	제2제시부의 제1주제 선율, 제2주제 선율

먼저 못갖춘마디로 시작하는 마디 1-9는 요하임 카덴차와 동일하게 경과부 선율로 시작한다(악보20과 악보26 비교). 마디 1-6까지는 제2제시부 경과부의 마디 57-62의 선율을 가지고 연주한다. 요하임과 레빈 모두 카덴차 시작을 경과부 선율을 바탕으로 하였지만, 음악적 차이가 나는 이유는 레빈은 마디 1-3에서 경과부 마디 57-59를 똑같이 반복했기 때문이다(악보 10과 악보 26 비교). 마디 4-5는 경과부 마디 60-61의 선율의 a' 음을 반음적으로 변화주어 연주하는데, 이는 마디 6의 b단조를 예비하기 위한 것이다. b단조로 전조된 마디 6은 경과부 마디 62의 보조음형으로 으뜸화음을 펼쳐서 동형진행하며 상행한다. 마디 7-9는 앞에 경과부의 선율을 연주했던 마디 3-5 선율을 가지고 연주하는데, 마디 4-5와 마찬가지로 마디 10의 e단조로 전조하기 위한 임시표를 가지고 있다(악보26 참조).

<악보26> 로버트 레빈 카덴차 (마디 1-9)



마디 10-21은 전체적으로 발전부의 음형들을 가지고 연주한다. 또한 발전부와 같이 여러 번의 전조가 이루어지는 모습을 가진다. 먼저 마디 10-13까지는 두 마디 단위로 동형진행 되며 전조된다. 발전부 마디 126-133에서 나온 음형 d' 가 사용된 16분음표 음형들과 페달 포인트를 가진 16분음표 음형들로 연주하는 마디 10-13은 먼저 e단조로 연주한 후 A장조로 전조되어 연주한다(악보17과 악보27 비교). 마디 10과 마디 12는 발전부 마디 128, 130과 똑같은 음정의 선율을 연주하고 마디 11과 마디 13은 발전부 마디 129, 131과 다르게 페달 포인트를 두고 선율이 2도관계로 움직이는 것이 아니라 선율이 순차 상승하고 3도 아래로 떨어졌다가 다시 상승한다. 이후 마디 14에서 원조인 D장조로 전조되어 으뜸화음을 분산화음으로 상승하는데 재현부의 마디 169와 똑같은 모습을 보인다. 마디 15-18까지는 발전부 마디 134-141에 쓰인 변형된 음형 h와 분산화음의 순차적 상승 선율을 가지고 연주한다(악보18과 악보27 비교). 마디 15-16은 발전부 마디 136-137과 똑같은 음정의 선율로 연주하면서 G장조로 전조되었다가 마디 18-19는 A장조의 딸

림7화음과 으뜸화음으로 연주하면서 A장조로 전조된다. 마디 19-21은 재현부의 경과부 마디 164-165와 유사한 모습을 보이는데 마디 19는 D장조의 딸림7화음에서 16분음표가 동형진행 되어 마디 20에 D장조의 으뜸화음으로 도착한다. 마디 20-21은 D장조로 전조되어 으뜸화음과 딸림화음을 분산화음으로 연주하는데 재현부 마디 165의 선율을 그대로 마디 20에서 연주하고 마디 21에서 동형진행 되면서 분산화음이 전위되어 상행한다(악보27 참조).

<악보27> 로버트 레빈 카덴차 (마디 10-21)

마디 22부터는 앞에서 설명한 연주자들이 선택할 수 있는 두 가지 버전의 선율이 있다. 1번은 두 마디로 이루어져 있고, 2번은 세 마디로 이루어져 있는데, 두 버전 다 전체적으로 동형진행으로 하행하는 모습을 보이며 둘 다 재현부의 마디 168 선율의 16분음표 음형을 사용하였다. 먼저 1번은 으뜸화음에서 16분음표가 동형진행 되는데, d^3 에서 시작해서 세 옥타브에 걸쳐서

하행한다. 2번은 앞에 마디 21이 연장되어 한 번 더 동형진행 되는데, 마디 20을 한 옥타브 위에서 연주하는 모습을 보인다. 이후 1번과 마찬가지로 재현부 마디 168의 16분음표 음형이 $f^{\#3}$ 에서 시작해서 세 옥타브에 걸쳐서 하행한다. 이때 세 번째 마디 두 번째 박부터와 1번의 두 번째 마디 두 번째 박부터의 선율은 동일하다(악보28 참조).

<악보28> 로버트 레빈 카덴차 (①, ②)

카덴차의 마무리를 향해 가는 마지막 종지에서의 선율도 두 가지 버전 중에서 선택할 수 있다. 먼저 3번은 세 마디로 구성되어 있으며, 특정한 선율 없이 꾸밈음으로 이루어진 간략한 형태를 보이고 있다. 으뜸화음의 5음인 a 를 페르마타로 길게 연주한 후 세 옥타브에 걸쳐 순차 상행하는 아르페지오적인 꾸밈음으로 d^3 까지 도달한 후 딸림화음의 5음 e^2 로 한 마디를 트릴로 연주하며 마지막 으뜸음 d^2 를 향해 간다. 4번은 총 7마디로 3번에 비해 더 큰 구성을 가지고 있다. 3번과 다르게 제2제시부에서 솔로 바이올린이 제1주제를 마무리 하는 선율 중 마디 52-54의 선율을 사용하였는데, 먼저 첫 마디에서는 으뜸화음을 16분음표 분산화음으로 동형진행하면서 두 번째 마디의 $f^{\#2}$ 까지 상행한다. 두 번째 마디부터 네 번째 마디까지는 제2제시부

제1주제의 마디 52-54의 선율을 그대로 연주하는데 첫 16분음표 음형만 원래 선율인 $b^2 - a^2 - g^2 - f^{\#2}$ 이 아닌 $f^{\#2} - a^2 - g^2 - f^{\#2}$ 으로 연주한다(악보9와 악보29 비교). 이후 다섯 번째 마디부터 마지막 일곱 번째 마디까지 제2제시부의 제2주제를 마무리하는 마디 107-109의 선율을 D장조에서 연주하면서 카덴차가 끝난다(악보15와 악보29 비교).

<악보29> 로버트 레빈 카덴차 (③, ④)

③

④ 제2제시부 (제1주제 + 제2주제)
분산화음 동형진행

3) 다비드 카덴차

다비드의 카덴차는 전체적으로 제1악장의 제1주제, 제2주제, 경과부뿐만 아니라 발전부에서 등장했던 선율과 음형들을 활용하였다. 총 49마디로 구성된 다비드 카덴차는 앞에서 설명한 요하임과 레빈의 카덴차와 다르게 경과부가 아닌 제2주제 선율로 시작한다(악보20, 26과 악보30 비교). 다비드 카덴차 또한 제1악장 분석 내용과 연결해볼 때, 그 구성을 크게 여섯 부분으로 나눌 수 있다.

<표11> 다비드 카덴차의 구성

마디	음악적 요소
마디 1-9	제2주제 선율로 시작 (원조)
마디 9-16	제2제시부 제1주제 선율
마디 17-26	발전부 + 제2주제
마디 27-34	제1주제 동기 A / 발전부
마디 34-40	경과부 / 제2제시부의 제1주제 선율
마디 40-49	다비드 카덴차의 마디 1-3 / 제1주제 동기 A의 음형 a

D장조로 시작하는 마디 1-9는 제2주제 선율을 이루는 동기 D의 음형 g를 사용하여 연주하며 다섯 마디 단위로 동형진행 되는 유사악절의 모습을 보인다(악보5와 악보30 비교). 먼저 마디 1부터 마디 3의 두 번째 박까지는 마디 3의 페르마타 이후 본격적인 제2주제 선율로 가기 위한 도입구적인 역할로 음형 g의 앞에 다섯 음으로 시작을 한다. 마디 3의 페르마타 이후 제2주제 선율을 으뜸화음에서 연주하는데 마디 4의 세 번째 박부터 2중 중음주법으로 음형 g를 완전4도 위에서 모방 연주하며 제2주제 선율을 강조하고 마디 5에서 딸림화음으로 마무리한다. 마디 5-9는 앞에 마디 1-5를 동형진행하는데, 마찬가지로 제2주제 선율을 딸림화음에서 연주하고 마디 9를 으뜸화음으로 마무리한다(악보30 참조).

<악보30> 다비드 카덴차 (마디 1-9)

마디 9의 마지막 박부터 마디 16까지는 제1제시부 제1주제의 마디 4-8을 연주하는 동기 B와 제2제시부 제1주제의 마디 49-51을 연주하는 음형 h를 가진 선율을 변형시켜서 연주한다. 먼저 마디 9의 마지막 박부터 마디 13의 두 번째 박까지 제1주제 마디 4-8에서 나오는 동기 B의 선율을 연주하는데 음형 c의 8분섬표를 페달 포인트인 d' 로 연주하고 음형 d의 선율도 음형 c로 연주한다(악보2와 악보31 비교). 또한 마디 10의 두 번째 박부터 2중 중음주법으로 연주함으로 기교적이면서 화성적으로도 풍부하게 연주한다. 이후 마디 13의 세 번째 박부터 마디 16까지는 제2제시부의 마디 49-51의 하행하는 8분음표 음형과 음형 h가 동형진행 하는 선율을 연주하는데, 한 마디가 더 확장되어 동형진행 된다(악보9와 악보31 비교). 제2제시부의 마디 49-51과 달리 음형 h를 2중 중음주법으로 연주하고, 부점리듬으로 변형하면서 화성을 더 명확하게 보여준다. 한 마디 더 동형진행 되는 마디 15-17은 b단조의 딸림화음으로 연주하면서 마디 17부터 b단조로 전조되어지는 모습을 보인다(악보31 참조).

<악보31> 다비드 카덴차 (마디 9-16)

마디 17-26은 발전부와 제2주제의 모습이 동시에 나타난다. 또한 조성적 변화도 발전부와 같이 빈번히 일어난다. 먼저 마디 17-21은 두 마디 단위로 동형진행 되는데, 발전부의 마디 126-133에서 연주하는 음형 d' 가 사용된 16분음표 음형들과 페달 포인트를 가진 2도관계로 움직이는 16분음표 음형들을 가지고 연주한다(악보17과 악보32 비교). 마디 17과 19는 발전부처럼 음형 d' 가 사용된 16분음표 음형들을 반복하지 않고 한 번만 연주한 후 페달 포인트를 가진 2도관계로 움직이는 16분음표 음형을 마지막에 3도관계로 움직인다. 마디 18과 20은 2중 중음주법으로 후렴구 같은 3도관계의 16분음표 음형과 제2주제에서 나오는 음형 i를 동시에 연주한다(악보6과 악보32 비교). 조성적으로는 마디 17에서 b단조의 으뜸화음, 마디 18에서 a단조의 딸림화음에서 연주하면서 마디 19로의 전조를 보이고, 마디 19는 전조된 a단조의 으뜸화음, 마디 20은 G장조의 딸림화음에서 연주하면서 마디 21로의 전조를 보인다. 마디 21-22는 마디 17과 19에서 쓰인 선율을 연주하는데 마디 21은 페달 포인트를 가진 음형이 3도씩 하행하고 마디 22는 페달 포인트를 가진 음형이 아닌 순차 상행하는 음형을 연주한다. 조성적으로는 마디 21은 G장조의 으뜸화음에서 시작해서 e단조의 딸림7화음을 통해 마디 22가

e단조로 전조되고, 마디 22는 e단조의 으뜸화음에서 시작해서 C장조의 딸림 7화음을 통해 C장조로의 전조를 보인다. 마디 23-26은 요하임 카덴차의 마디 14-17과 같이 음형 i와 변형된 음형 c를 동시에 2중 중음주법으로 연주하며 동형진행 되는데, 요하임 카덴차는 음형 i가 상성부 선율이었다면 다비드 카덴차는 하성부-상성부-하성부로 번갈아가면서 연주된다(악보21과 악보 32 비교). 마디 23부터 C장조로 시작해 a단조, F장조로 전조되며 마디 26은 변형된 음형 c를 네 번 동형진행 되는데, 첫 음을 2중 중음주법으로 연주하면서 마디 27의 B^b장조의 으뜸화음을 향해 간다(악보32 참조).

<악보32> 다비드 카덴차 (마디 17-26)

마디 27-34까지는 제1주제 선율과 발전부의 음형을 가지고 연주한다. 먼저 마디 27-30은 제1주제 동기 A의 음형 a, 음형 b 그리고 음형 b' 를 B \flat 장조의 으뜸화음에서 3중 중음주법으로 연주하는데 음형 b' 의 마지막 음을 16분음표로 분할하여 2중 중음주법으로 a² 부터 c⁴ 까지 순차 상행한다(악보1과 악보33 비교). 이후 마디 34까지 세 마디 단위로 동형진행 하는데, 분산화음을 세 옥타브에 걸쳐서 동형진행 한다. 이 부분은 발전부의 마디 126-133에서 연주하는 음형 d' 가 사용된 16분음표 음형들의 움직임과 같다(악보17과 악보33 비교).

<악보33> 다비드 카덴차 (마디 27-34)

마디 34의 마지막 박부터 마디 40의 첫 박까지는 경과부의 음형과 제1주제의 선율을 가지고 연주한다. 먼저 마디 34의 마지막 박부터 마디 36까지는 경과부 마디 62-63의 보조음형을 가지고 발전시키는데 그 모습이 요하임 카덴차의 마디 36-37과 비슷하다. 요하임 카덴차와 마찬가지로 3도씩 상행하는 $c^{\#1}$ - $e^{\#1}$ - $g^{\#1}$ 을 옥타브 위에서 반복한다(악보10, 25와 악보34 비교). 마디 37-40은 제2제시부의 제1주제를 마무리하는 마디 52-54의 선율을 연주하는데 마디 52-53을 그대로 연주한 후 마디 54의 으뜸화음의 분산화음을 음형 b의 부점리듬으로 하행하고 마지막 8분음표와 4분음표는 3중 중음주법으로 연주하면서 제1전위한 으뜸화음으로 마무리한다(악보9와 악보34 비교).

<악보34> 다비드 카덴차 (마디 34-40)

The musical score for David's Cadenza (measures 34-40) is presented in two staves. The first staff, starting at measure 36, shows a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The second staff, starting at measure 39, features a piano (p) dynamic followed by a fortissimo (ff) section and concludes with a piano (p) section marked 'espr.'. Handwritten annotations in Korean identify the '경과부 + 제1주제' (Introduction + 1st Theme) in measures 34-36 and '음형 b' (Form b) in measure 39.

카덴차의 마무리를 향해 가는 마디 40-49는 다비드 카덴차의 처음 시작부분이 재현되어진 모습을 보인다(악보30과 악보35 비교). 세 마디에 걸쳐서 a^2 부터 g^\sharp 까지 하행한 후 마디 44의 두 번째 박까지 2도관계로 순차 상행하는 16분음표 음형이 동형진행 되어 으뜸음 d^2 까지 도달한다. 마지막 종지를 향해 가는 마디 45-48은 2중 증음주법을 트릴로 연주하는데, 마디 45-46까지는 딸림화음을 계속 전위하면서 정박 리듬으로 상행한다. 이후 마디 47은 요하임 카덴차의 마디 18, 마디 20과 같이 제1주제 동기 A에서 쓰인 음형 a의 두 번째 박까지의 리듬으로 동음 반복하다가 마지막 16분음표를 단3도 위로 상행한다(악보22와 악보35 비교). 마디 48부터 단3도 위로 상행한 그 음을 가지고 당김음 리듬으로 동음 반복한 후 요하임 카덴차의 마무리와 같이 부점리듬을 사용하여 으뜸화음으로 카덴차를 마무리한다(악보 25와 악보35 비교).

<악보35> 다비드 카덴차 (마디 40-49)

The musical score consists of three staves in G major. The first staff (measures 40-43) features a melodic line starting with a trill on G4, moving down to F#4, E4, D4, and then ascending to E4, F#4, G4. It is marked *p espr.*. The second staff (measures 43-46) shows a sequence of chords and a melodic line. It includes a *mf* dynamic and the annotation '동형진행' (homophonic progression). The third staff (measures 46-49) features a complex texture with chords and a melodic line, marked *f* and *pesc.* (pescando). It includes the annotation '음형 a의 부점리듬' (rhythm of form a) and ends with a *TUTTI* marking.

Ⅲ. 결론

모차르트 《바이올린 협주곡 제4번》(K. 218, D장조) 제1악장 분석과 세 사람의 카덴차를 비교함을 연구목적으로 한 본 논문은 작품 분석으로부터 얻어진 결론뿐 아니라, 분석을 위한 이론적 배경에서도 유의미한 내용을 결론으로 얻어냈다.

분석에 들어가기 전 먼저 모차르트 바이올린 협주곡들을 살펴봤을 때, 모차르트는 총 11곡의 바이올린 협주곡 및 바이올린과 오케스트라를 위한 작품을 썼는데, 그 중에서 고전주의 협주곡 형식인 3악장 구성을 따르는 바이올린 협주곡은 8곡이 있었다. 또한 전 생애에 걸쳐서 작곡한 피아노 협주곡들과 달리 바이올린 협주곡들은 비슷한 시기에 대부분 잘츠부르크에서 작곡되었고 이에 위작으로 여겨지는 3곡(제7번, 제6번 그리고 “아델라이드”)을 제외한 나머지 5곡을 ‘잘츠부르크 협주곡’이라는 명칭으로 부른다는 사실을 알 수 있었다.

《바이올린 협주곡 제4번》 제1악장 분석에서 특이한 점, 즉 같은 시기에 작곡된 제1번, 제2번, 제3번 그리고 제5번과 비교했을 때 다른 점은 재현부에서 제1주제가 아닌 경과부의 선율로 시작한다는 것이다. 이 곡의 “군대적”이라는 별명의 모습을 나타내는 제1주제는 동기 A(음형 a, 음형 b 그리고 음형 b'), 동기 B(음형 c, 음형 d) 그리고 동기 C(음형 d', 음형 e 그리고 음형 f)로 이루어져 있고, 이와 대조적인 모습을 보이는 제2주제는 동기 D(음형 g, 음형 h) 그리고 음형 i로 이루어져 있다. 이후 경과부에서는 제1주제의 음형과 제2주제의 음형을 변형, 발전시켜 새로운 선율을 연주하는 모습을 볼 수 있었는데, 솔로 바이올린에서는 주로 제2주제의 음형 g와 음형 h가 많이 사용된 모습을 볼 수 있었다. 발전부 또한 제1주제와 제2주제의 음형을 사용하고 있지만, 주로 제2주제 음형 h를 변형하여 운용한 선율을 볼

수 있었다.

카덴차 비교 분석에서는 세 사람 모두 전반적으로 제1악장의 주제에 쓰인 선율과 음형들을 활용해서 카덴차를 작곡했음을 알 수 있었다. 먼저 요하임 카덴차는 변형된 음형 g와 음형 a를 사용한 경과부 선율로 시작해서 제2주제 동기 D 선율과 경과부 선율을 결합한 선율과 제2주제의 음형 i와 같이 반주하던 오케스트라의 변형된 음형 c를 2중 중음주법으로 연주하고, 경과부의 보조음형을 계속 발전시켜서 제1주제 동기 A의 음형들로 마무리 하는 모습을 통해 제1악장의 모습처럼 제2주제의 음형들이 주를 이루는 걸 확인할 수 있었다. 레빈의 카덴차는 요하임 카덴차와 마찬가지로 원곡의 가장 큰 특징인 경과부 선율을 가지고 시작한다는 공통점을 가지고 있지만, 요하임 카덴차와 다르게 레빈의 카덴차는 발전부에서 나온 음형 d' 와 음형 h를 변형시키고 운용한 선율을 활용하였다는 차이점을 볼 수 있었다. 또한 다른 두 카덴차와 달리 마디 21 이후부터는 연주자들이 선택할 수 있는 여러 버전의 선율들이 있다는 색다른 점도 볼 수 있었다. 다비드의 카덴차는 두 카덴차와 다르게 제2주제 선율로 시작하는 점에서 크게 다르게 보이지만, 음형 d' 를 사용한 발전부 선율을 변형 운용한 모습을 통해 레빈 카덴차와 유사한 모습을 볼 수 있었고, 또한 음형 i와 변형된 음형 c의 2중 중음주법과 경과부 보조음형과 제1주제 동기 A의 음형들을 발전시켜 곡을 마무리하는 진행과 구성에 있어서는 요하임의 카덴차와 유사한 모습을 보였다.

분석을 통해 세 사람의 카덴차 모두 원곡의 제1악장에 있는 음악적인 요소들을 활용하여 작곡되었음을 확인할 수 있었다. 연주자들의 기량을 뽐내는 기교적이고 화려한 카덴차 특유의 느낌을 살리게끔 주제와 음형들을 발전시켜 작곡되었다는 걸 알 수 있었다. 본 논문에서 연구한 제1악장과 카덴차 비교분석을 통해 개인의 기량에 맞는 카덴차를 선택함으로써 더 좋은 연주를 하는데 도움이 되기를 바란다.

참 고 문 헌

- 김방현. 『모차르트 I』. 서울: 음악세계, 2001.
- 이남재, 김용환. 『서양음악사 18세기음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 송무경. 『음악 논문 작성법』. 서울: 음악세계, 2016.
- Michael Thomas Roeder. 『협주곡의 역사』. 김난희역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- 김경은. “18세기 협주곡 형식에 관한 이론과 실제 간의 연관성 -코흐의 이론과 모차르트 협주곡을 중심으로-.” 『음악논단』 25 (2011): 39-60.
- 김용환. “협주곡의 카덴차 연구 I (1770-1810).” 『음악논단』 24 (2010): 115-141.
- 나주리. “‘연속성’의 장르사: 바흐의 첼발로콘체르토에서 모차르트의 피아노콘체르토로.” 『음악논단』 32 (2014): 1-38.
- 김규진. “모차르트 《바이올린 협주곡 제5번》(A장조 K. 219) 제1악장의 카덴차 분석.” 한양대학교 석사학위논문, 2006.
- 김정은. “베토벤의 바이올린 협주곡에 관한 분석 연구.” 국민대학교 박사학위논문, 2020.
- 김지원. “W.A.MOZART의 Violin Concerto No.3 K.216 1악장의 Cadenza의

- 비교연구.” 동아대학교 석사학위논문, 1991.
- 남효원. “모차르트 《바이올린 협주곡 5번》 제 I 악장의 연주에 관한 연구.”
단국대학교 석사학위논문, 2014.
- 모현아. “W. A Mozart Violin concerto no.5 'Turkish' in A major K.219에 관한 분석연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 박은영. “J.S.바흐의 다양한 리토르넬로 형식 《B 단조 미사》를 중심으로.”
한양대학교 석사학위논문, 2013.
- 성현경. “W.A.Mozart Violin Concerto No.5 A Major K.219의 분석연구.” 가천대학교 석사학위논문, 2021.
- 윤희원. “모차르트 바이올린 협주곡 5번에 관한 분석 연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2020.
- Cliff Eisen, Stanley Sadie. “Mozart: (3) (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus Mozart.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, edited by Stanley Sadie, 276-347. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Mozart Violin Concerto No. 4 in D Major, K. 218 for Violin and Piano,
International Music Company, New York.
- Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für die Violine mit Orchester, Bd. 1,

No. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mozart Konzert D-Dur KV 218 Ausgabe für Violine und Klavier, Leipzig:

Edition Peters. (Joseph Joachim)

Cadenzas to Mozart's Violin Concertos, Universal Edition. (Robert Levin)

Mozart Konzert D-Dur KV 218 Ausgabe für Violine und Klavier, Leipzig:

Edition Peters. (Ferdinand David)

https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Concertos_by_Wolfgang_Amadeus_Mozart

art. 2022년 4월 3일 접속.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._4_\(Mozart\)#cite_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_No._4_(Mozart)#cite_note-2)

2022년 4월 20일 접속.

ABSTRACT

Mozart's Violin Concerto No. 4 (K. 218, D major) Analysis Study

- Analysis of the first movement and
comparison of cadenzas -

Daeun Park
Department of Music
Graduate School of
Sungshin University

This paper is a study that analyzed Mozart's first movement and cadenza in Violin Concerto No. 4 (K. 218, D major). The first movement and three cadenza were analyzed to help choose a cadenza that suits each individual. The analysis included the Cadenza of Joseph Joachim (1831-1907) and the Cadenza of Robert Levin (147-) and Ferdinand David (1810-1873), which are the most accessible and easily accessible on video and albums. Prior to the first movement analysis, we first looked at the history of the concerto to understand the form of Mozart's instrumental concerto and the background of Mozart's violin concertos. For the analysis of the three cadenza, the first movement was analyzed to suggest how the song

progresses around the pitch types and motives used in each subject, and based on the analysis of the first movement, the cadenza was analyzed and compared to see which theme melody of the original song was used, how the pitch was transformed and developed.

As a result, it could be seen that the reproduction part of the first movement was reproduced as a transition part, and the transition part and the power generation part were composed mainly of the sound types of the second theme among the motives and tones of the first and second theme. The three cadenza songs were also generally composed based on the first and second theme's intonation and motivation, indicating that Joachim Cadenza started with a transitional melody and that the second theme's intonation was centered, as was Joachim, but the second theme's intonation was utilized. Finally, unlike the previous two Cadenza, David Cadenza has a difference in starting with the second theme melody, but it has something in common that the power generation melody seen in Levin Cadenza and the progression seen in Joachim Cadenza have been modified and operated in the second theme.