



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](#)

지 형 주 교수 지도

석사학위 청구논문

모차르트 클라리넷 5중주(K.581)와
피아노 편곡의 비교 연구
-제1악장을 중심으로-

2017

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 예 지

모차르트 클라리넷 5중주(K.581)와
피아노 편곡의 비교 연구
-제1악장을 중심으로-

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 예 지

인 준 서

김예지의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장.....인

심 사 위 원.....인

심 사 위 원.....인

성신여자대학교 대학원

논문개요

볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 고전시대의 대표 작곡가로서 수많은 장르의 곡을 탄생시켰다. 그는 클라리넷을 각별히 생각하였기 때문에 다양한 장르의 곡 안에서 이 악기의 역할은 매우 독보적이었다. 모차르트는 클라리네티스트 슈타틀러(Anton Paul Stadler, 1753-1812)를 만나게 되면서 클라리넷에 더욱 많은 관심을 보였으며 그를 위해 클라리넷 5중주곡(K.581)을 작곡하였다. ‘슈타틀러 5중주’라고도 불리는 이 곡은 화려하면서도 아름답기 때문에 현재까지 많은 사랑을 받고 있는 곡 중 하나이다.

특정악기를 위한 유명한 실내악곡이나 협주곡은 피아노 편곡 악보로도 출판되곤 한다. 이 클라리넷 5중주곡 또한 클라리넷과 피아노를 위한 버전으로 편곡되었다. 본 논문에서는 도버(Dover Publications)사에서 출판한 5중주 원곡을 중심으로 베렌라이터(Bärenreiter)사의 호그우드(Christopher Hogwood, 1941-2014) 편곡 악보와 요한 안드레(Johann André)사의 클라이히아우프(Gleichauf, Franz Xaver, 1801-1856) 편곡 악보를 비교하며 각 편곡이 원곡의 다양한 음악적 요소를 어떤 의도를 가지고 편곡하였는지 연구하였다.

분석 및 비교에 앞서 모차르트의 클라리넷 작품과 K.581의 작품배경 및 음악적 특징에 대해 설명하였고 5중주곡 제1악장을 음악 구성에 따른 부분별 분석 및 음악적 요소에 따른 종합적 분석의 두 가지 방법으로 비교하였다. 이 종합적 분석에서는 다양한 음악적 요소를 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략의 여섯 가지 항목으로 나누어 그 변화를 살펴보았다.

결론적으로 호그우드의 편곡에서는 여섯 가지 음악적 요소의 변화에서 클라이히아우프에 비해 더 많은 변화를 보였다. 다양한 모습으로 수정을 거치며 피아니스트가 연주하기에 수월하도록 편곡된 부분이 많았지만 그만큼 원곡의 느낌과 동 떨어지는 부분이 많았다. 반대로 클라이히아우프는 원곡을 그대로 옮겨놓았다고 볼 수 있을 정도로 원곡의 음악적 요소를 대부분 동일하게 모방하였다. 그러나 수정의 빈도가 적은 만큼 피아니스트가 연주하기 어려운 부분이 많았으며 피아노로는 어울리지 않는 음색을 그대로 연주해야 하는 부분도 있었다.

이렇게 같은 곡을 두고도 편곡자마다 각기 다른 모습으로 수정할 수 있으며 장·단점 또한 매우 다양하게 나타난다는 것을 확인할 수 있었다. 본 연구는 반주자가 다양한 버전의 편곡 악보를 원곡의 악보와 비교하여 연주할 때 원곡의 느낌에 최대한 가깝게 표현할 수 있도록 그 연주 방법에 보탬이 되기를 바란다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
1. 논문의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	3
II. 이론적 배경	5
1. 모차르트와 클라리넷	5
2. K.581의 작곡 배경 및 음악적 특징	7
III. <클라리넷 5중주 제1악장> 원곡 분석과 피아노 편곡 비교	9
1. 음악 구성에 따른 부분별 분석	9
1) 제시부	11
2) 발전부	44
3) 재현부	60
4) 대종결부	82
2. 음악적 요소에 따른 종합적 분석	87
1) 프레이징	87
2) 피아노 테크닉	90
3) 음색적 효과	94
4) 아티큘레이션	96
5) 음정	100
6) 단순 생략	102
IV. 결 론	104

참고문헌	107
ABSTRACT	110

표 목 차

[표 1] 1악장의 형식과 조성	10
[표 2] 1) 프레이징의 변화	87
[표 3] 2) 피아노 테크닉에 의한 변화	90
[표 4] 3) 음색적 효과를 위한 변화	94
[표 5] 4) 아티큘레이션의 변화	96
[표 6] 5) 음정 변화	100
[표 7] 6) 단순 생략	102

악 보 목 차

[악보 1-a] 5중주 원곡, 마디1-8	13
[악보 1-b] 호그우드 편곡, 마디1-8	13
[악보 2-a] 5중주 원곡, 마디11-16	16
[악보 2-b] 호그우드 편곡, 마디11-16	16
[악보 3-1] 제1바이올린 선율, 마디5	17
[악보 3-2] 제1바이올린 선율, 마디13	17
[악보 4-a] 5중주 원곡, 마디17-18	20
[악보 4-b] 호그우드 편곡, 마디17-18	20
[악보 4-c] 클라이히하우프 편곡, 마디17-18	20
[악보 4-d] 필자의 연주방법 및 운지법 제안, 마디17-18	20

[악보 5-a] 5중주 원곡, 마디19-25	23
[악보 5-b] 호그우드 편곡, 마디19-25	23
[악보 5-c] 클라이히아우프 편곡, 마디19-25	23
[악보 6-a] 5중주 원곡, 마디26-30	25
[악보 6-b] 호그우드 편곡, 마디26-30	25
[악보 6-c] 클라이히아우프 편곡, 마디26-30	25
[악보 7-a] 5중주 원곡, 마디30-34	28
[악보 7-b] 호그우드 편곡, 마디30-34	28
[악보 7-c] 클라이히아우프 편곡, 마디30-34	28
[악보 8-a] 5중주 원곡, 마디35-41	31
[악보 8-b] 호그우드 편곡, 마디35-41	31
[악보 8-c] 클라이히아우프 편곡, 마디35-41	31
[악보 9-a] 5중주 원곡, 마디42-48	33
[악보 9-b] 호그우드 편곡, 마디42-48	33
[악보 9-c] 클라이히아우프 편곡, 마디42-48	33
[악보 10-a] 5중주 원곡, 마디49-56	35
[악보 10-b] 호그우드 편곡, 마디49-56	35
[악보 11-a] 5중주 원곡, 마디57-60	36
[악보 11-b] 호그우드 편곡, 마디57-60	36
[악보 12-a] 5중주 원곡, 마디61-64	38
[악보 12-b] 호그우드 편곡, 마디61-64	38
[악보 12-c] 클라이히아우프 편곡, 마디61-64	38
[악보 13-a] 5중주 원곡, 마디65-69, 73-74	41
[악보 13-b] 호그우드 편곡, 마디65-69, 73-74	41
[악보 13-c] 클라이히아우프 편곡, 마디65-69, 73-74	41

[악보 14-a] 5중주 원곡, 마디75-79	43
[악보 14-b] 호그우드 편곡, 마디75-79	43
[악보 14-c] 클라이히아우프 편곡, 마디75-79	43
[악보 15-a] 5중주 원곡, 마디80-82	45
[악보 15-b] 호그우드, 클라이히아우프 편곡, 마디80-82	45
[악보 16-a] 5중주 원곡, 마디83-88	48
[악보 16-b] 호그우드 편곡, 마디83-88	48
[악보 16-c] 클라이히아우프 편곡, 마디83-88	48
[악보 17-a] 5중주 원곡, 마디89-92	52
[악보 17-b] 호그우드 편곡, 마디89-92	52
[악보 17-c] 클라이히아우프 편곡, 마디89-92	52
[악보 18-a] 5중주 원곡, 마디93-98	53
[악보 18-b] 호그우드 편곡, 마디93-98	53
[악보 18-c] 클라이히아우프 편곡, 마디93-98	53
[악보 19-a] 5중주 원곡, 마디99-110	56
[악보 19-b] 호그우드 편곡, 마디99-102	56
[악보 19-c] 클라이히아우프 편곡, 마디99-102	56
[악보 20-a] 5중주 원곡, 마디111-117	59
[악보 20-b] 호그우드 편곡, 마디111-117	59
[악보 20-c] 클라이히아우프 편곡, 마디111-117	59
[악보 21-a] 5중주 원곡, 마디121-125	62
[악보 21-b] 호그우드 편곡, 마디121-125	62
[악보 21-c] 클라이히아우프 편곡, 마디121-125	62
[악보 22-a] 5중주 원곡, 마디126-131	64
[악보 22-b] 호그우드 편곡, 마디126-131	64

[악보 22-c] 글라이히아우프 편곡, 마디126-131	64
[악보 23-a] 5중주 원곡, 마디132-136 두 번째 박	66
[악보 23-b] 호그우드 편곡, 마디132-136 두 번째 박	66
[악보 23-c] 글라이히아우프 편곡, 마디132-136 두 번째 박	66
[악보 24-a] 5중주 원곡, 마디136-139	68
[악보 24-b] 호그우드 편곡, 마디136-139	68
[악보 24-c] 글라이히아우프 편곡, 마디136-139	68
[악보 25-a] 5중주 원곡, 마디141-147	71
[악보 25-b] 호그우드 편곡, 마디141-147	71
[악보 25-c] 글라이히아우프 편곡, 마디141-147	71
[악보 26-a] 5중주 원곡, 마디155-163	73
[악보 26-b] 호그우드 편곡, 마디155-163	73
[악보 26-c] 글라이히아우프 편곡, 마디155-163	73
[악보 27-a] 5중주 원곡, 마디164-168	75
[악보 27-b] 호그우드 편곡, 마디164-168	75
[악보 27-c] 글라이히아우프 편곡, 마디164-168	75
[악보 28-a] 5중주 원곡, 마디169-173 두 번째 박	77
[악보 28-b] 호그우드 편곡, 마디169-173 두 번째 박	77
[악보 28-c] 글라이히아우프 편곡, 마디169-173 두 번째 박	77
[악보 29-a] 5중주 원곡, 마디173-179	79
[악보 29-b] 호그우드 편곡, 마디173-179	79
[악보 29-c] 글라이히아우프 편곡, 마디173-179	79
[악보 30-a] 5중주 원곡, 마디180-184	81
[악보 30-b] 호그우드 편곡, 마디180-184	81
[악보 30-c] 글라이히아우프 편곡, 마디180-184	81

[악보 31-a] 5중주 원곡, 마디185-192	84
[악보 31-b] 호그우드 편곡, 마디185-192	84
[악보 31-c] 클라이히아우프 편곡, 마디185-192	84
[악보 32-a] 5중주 원곡, 마디193-197	86
[악보 32-b] 호그우드 편곡, 마디193-197	86
[악보 32-c] 클라이히아우프 편곡, 마디193-197	86

I. 서론

1. 논문의 필요성 및 목적

피아노 반주를 공부하면 폭 넓고 다양한 연주기회가 찾아오게 된다. 성악, 기악, 합창, 지휘 등 피아노 반주의 동반은 거의 필수적이기 때문에 피아노 반주는 여러 분야에서 쓰인다. 오케스트라의 반주에 맞춰 연주하게 될 경우에도 연습은 피아노의 반주에 맞춰 준비하게 되므로 오케스트라 곡을 피아노로 편곡해 놓은 악보들이 많다. 이 편곡 악보는 각 출판사별로 조금씩 다르게 편곡되어 있기 때문에 피아노로 편곡된 악보를 연주할 때는 원곡의 악보와 비교해 보는 과정을 거쳐야하며 이것은 반주자로서의 필수적인 자세이다.

피아노 편곡에서 원곡의 느낌을 잘 살리는 것은 매우 중요하다. 그러나 필자가 연구하게 될 K.581처럼 여러 가지 악기를 피아노로 연주하기 위해 편곡하는 경우 다양한 음악적 요소의 수정은 불가피하다. 많은 분야의 편곡 악보가 존재하지만 필자는 그 중에서 모차르트 클라리넷 5중주의 피아노 편곡을 원곡과 비교하여 살펴보고자 한다. 국내에 모차르트 클라리넷 5중주를 분석한 논문은 몇 편 있지만,¹⁾ 본 작품의 피아노 편곡을 비교한 연구는 없기 때문에 5중주곡의 분석 및 피아노 편곡 비교연구의 필요성을 느끼게 되었다. 기존 연구된 논문에서 분석이 불충분하다고 느낀 부분이 있었기 때문에

1) 임명란, “W. A. Mozart의 「클라리넷 5중주곡」 K.581에 대한 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 1986; 장지혜, “Wolfgang Amadeus Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581의 분석연구”, 추계예술대학교 석사학위논문, 2009; 김규현, “W. A. Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581에 관한 연구”, 부산대학교 대학원, 석사학위논문, 2014; 최정혁, “Wolfgang Amadeus Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581에 관한 분석 연구”, 건국대학교 석사학위논문, 1990.

본 논문에서는 5중주 원곡 또한 심층적으로 분석할 것이며, 5중주 원곡과 두 가지 버전의 피아노 편곡을 비교하여 두 편곡자가 원곡의 다양한 음악적 요소를 어떤 의도를 가지고 어떻게 수정하였는지 비교하는 것을 목적으로 한다.

반주자가 편곡된 악보를 연주할 때 원곡과 비교하여 어떤 요소가 어떻게 달라졌는지 살펴보는 것은 매우 중요하다. 원곡과 피아노 편곡의 음악적 요소를 비교해보고 원곡의 느낌을 최대한 살리면서 여러 가지 버전의 출판 악보를 찾고, 또 다양한 음악적 요소를 직접 첨가하여 연주하는 등의 효과적인 연주방법에 보탬이 되는 것이 본 논문의 의의이다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 모차르트 클라리넷 5중주(K.581)의 원곡을 기준으로 하여 두 가지 버전의 피아노 편곡을 서로 비교한다. 분석 및 비교에 앞서 모차르트의 클라리넷 작품과 K.581의 작품배경 및 음악적 특징에 대해 설명하고, 5중주곡 제1악장을 형식별로 나누어 부분별 분석과 종합적 분석의 두 가지 방법으로 다룰 것이다.

모차르트가 직접 쓴 자필본을 원곡으로 삼고자 하였지만 유실되었기 때문에 사용하지 못하였다.²⁾ 5중주 원곡으로는 보편적으로 많이 쓰이는 도버(Dover)사의 악보를 사용하였다.³⁾ 피아노 편곡 버전으로는 베렌라이터(Bärenreiter)사의 악보를 채택하였으며 이 버전은 저명한 지휘자이며 대학교수였던 호그우드(Christopher Hogwood, 1941-2014)가 편곡하였다.⁴⁾ 또 하나의 피아노 편곡 버전으로는 요한 안드레(Johann André)사에서 출판된 글라이히아우프(Gleichauf, Franz Xaver, 1801-1856)의 편곡 악보를 사용하였다.⁵⁾ 19세기에 활동하였던 글라이히아우프에 대한 정보는 전혀 찾아볼 수 없었지만 자신의 음악적 의견을 최소로 하였고 원곡에 가장 가깝게 편곡되었기 때문에 채택하였다.

부분별 분석에서는 각 형식을 작은 단위의 마디로 나누어 5중주 원곡, 호그우드 편곡, 글라이히아우프 편곡의 순으로 비교분석한 후 악보를 배열하였다. 클라리넷 파트의 악보는 원곡 악보에서 한번만 제시하였으며 피아노

2) 필자는 2017년 4월19일 DME측에 K.581의 자필악보를 찾는 문의메일을 보냈으나 자필본은 유실되었으며, 현재 DME에 있는 K.581악보는 1802년에 출판된 악보를 기준으로 편집되었다는 답변을 받았다. DME는 NMA(Neue Mozart-Ausgabe)의 악보를 디지털화 하여 악보를 제공하는 사이트이다.

3) New York: Dover Publications 에서 1883년 출판된 악보를 사용하였다.

4) Bärenreiter사에서 2005년 출판된 편곡 악보를 사용하였다.

5) Johann André사에서 출판한 악보이다. IMSLP(<http://imslp.org>)에서 악보를 찾을 수 있었으나 어느 시기에 편곡된 곡인지에 대한 정보는 찾을 수 없었다.

편곡 악보에서는 생략하였다. 이 부분별 분석의 제목으로는 해당마디와 변화된 음악적 요소를 나열하였다. 분석 내용에서 피아노 편곡이 원곡과 동일한 경우에는 언급하지 않았으며, 필요에 따라 특정 성부를 따로 빼서 나열하거나 필자가 생각하는 효율적인 연주방법의 악보를 제시하였다. 또한 프레이징이 끝나는 마지막 박의 마디는 세지 않고 온전한 마디만 세어서 표기하였다.

음악적 요소에 따른 종합적 분석은 부분별 분석을 바탕으로 하여 두 편곡자가 변화시킨 음악적 요소를 여섯 가지 항목으로 나뉘어 도표로 나타냈다. 이 항목은 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략으로 나누었다.

II. 이론적 배경

1. 모차르트와 클라리넷

모차르트가 활동했던 18세기는 클라리넷의 개량이 이루어지던 시기였다. 클라리넷은 본래 샬뤼모(Chalumeau)라는 악기를 모체로 목관악기 제작자인 덴너(Johann Christoph Denner, 1655-1707)가 고안한 악기였으며 샬뤼모의 키 중 한 개를 개량하면서 만들어졌다. 초기 클라리넷은 낮은 음역을 잘 연주하지 못했고 날카로운 소리를 내는 악기였으나 훗날 악기 제작자들의 노력에 의해 점차 개량되면서 좋은 소리를 낼 수 있게 되었다.⁶⁾

모차르트는 1764년 런던에 머무르는 동안 처음으로 클라리넷 소리를 접했던 것으로 추정된다.⁷⁾ 그러나 그의 말년이 되기 전까지는 사용할 기회가 없다가 그의 말년이 되어서야 비엔나와 독일어권의 남부 도시에서 쉽게 구할 수 있는 악기가 되었다.

그는 클라리넷을 교향곡보다는 오페라나 실내악에서 더 많이 사용하였고 오페라 내에서도 특별히 강조하고 싶은 장면에서 사용하였다. 그의 오페라에서 주요 인물이 처음 등장할 때, 혹은 중요한 장면에서 클라리넷이 출현한다.⁸⁾

모차르트가 클라리넷을 위해 작곡한 작품으로는 클라리넷 5중주 A장조(K.581)와 클라리넷 협주곡 A장조(K.622)가 있다. 클라리넷 5중주는 1789년

6) 김인호, "18세기 클라리넷 역할변화 연구", 한양대학교 석사학위논문, (2010), 5.

7) Nicholas Shackleton, "Clarinet: II. The clarinet of Western art music", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.5 (London: Macmillan Publishers, 2005), 906.

8) 그는 오페라에서 특히 사회의 상류층 인물을 위해 사용하려고 클라리넷을 따로 두려고 했다. 또 「돈 조반니」에서 돈나 엘비라를 포함한 몇 명의 여성 역할을 잘 나타내기 위해 이 악기의 음색을 사용했다. 김난희, 『협주곡의 역사』, (서울: 음악춘추사, 1997), 165.

에 작곡하였고 2년 뒤인 1791년에 클라리넷 협주곡을 완성하였다. 이 두 작품은 자신의 절친한 친구이자 프리메이슨 단원으로 함께 했던 당대 최고의 클라리네티스트 안톤 파울 슈타틀러(Anton Paul Stadler, 1753-1812)를 위해 작곡된 곡으로, 오늘날까지 클라리넷의 매우 중요한 레퍼토리로 이어지고 있다.

본 논문에서는 클라리넷 5중주 작품에 대해 다양한 방면으로 자세히 다룰 것이므로 본 장에서는 클라리넷을 위한 두 개의 작품 중 협주곡(K.622)에 대해서만 설명하고자 한다.

그가 남긴 클라리넷 협주곡 A장조는 그가 세상을 떠난 해였던 1791년 9월 28일부터 11월 15일 사이에 작곡했다는 기록이 남아있다. K.581은 모차르트가 세상을 떠나기 20일 전까지 작곡하였으며 그가 세상에 남긴 최후의 협주곡이다.⁹⁾ 사실 이 협주곡은 처음부터 클라리넷을 위해서 쓰인 곡은 아니었다고 전해진다. 그의 친구인 슈타틀러를 위해 쓴 것은 맞지만 본래는 바세트 호른을 위한 협주곡이었다고 한다. 그는 기존의 1악장을 클라리넷을 위한 협주곡으로 편곡하였고 후에 제2, 3악장을 새로 써서 하나의 곡으로 완성시켰다.¹⁰⁾

이 협주곡은 독주악기인 클라리넷과 플루트, 파곳, 호른, 바이올린, 비올라, 베이스의 편성으로 연주된다. 전 악장의 연주시간은 약 30분이며 제1악장의 길이가 절반가량을 차지한다. 제1악장은 알레그로(Allegro)악장으로 오케스트라에 의해 제1주제가 제시되며 이 주제선율을 모티브로 동형진행하며 연주한다. 제2악장은 아다지오(Adagio)이며 클라리넷의 음색이 슬프고 고요한 분위기를 표현해낸다. 간결하고 군더더기 없는 이 선율은 영화 ‘아웃 오브 아프리카’의 배경음악으로도 사용되어 널리 알려지게 되었다. 제3악장은 알

9) 문학수, 『더 클래식 하나』, (경기: 돌베개, 2004), 149.

10) 모차르트 협주곡에 대한 설명은 다음을 참조하였다. 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브리리⑧ 모차르트 I』, (서울: 음악세계, 2001), 392.

레그로의 빠르기를 지닌 론도형식으로 구성되어 있다. 통통 튀는 분위기의 경쾌한 선율이 연주되며 힘차고 활기차게 곡을 끝맺는다.

이 작품에서는 독주악기인 클라리넷의 역할만큼 오케스트라도 중요한 음악적 구성을 이루며 전체 음악을 주체적으로 이끌어 나가는 부분이 대거 등장한다. 클라리넷 역시 주체적인 역할 뿐 아니라 반주적인 역할을 함께한다. 이 곡은 A장조의 활기차고 맑은 기분 안에서 연주되며 매우 아름다운 협주곡 중 하나로 손꼽힌다.

2. 클라리넷 5중주의 작곡 배경 및 음악적 특징

모차르트는 세상을 떠나기 3-4년 전까지 생활고에 시달리며 여러 사람에게 돈을 빌려 쓰는 일이 허다했다. 안톤 슈타틀러(1753-1812)는 경제적으로 어려웠던 모차르트를 적극적으로 도와준 친구였다. 모차르트는 이 우정에 보답하기 위하여 클라리넷 5중주를 작곡하였다. 즉 이 곡은 슈타틀러에게 헌정하기 위해 작곡된 곡으로, 모차르트는 이 곡을 ‘슈타틀러 5중주’라는 이름으로 부르기도 하였다.¹¹⁾

모차르트 클라리넷 5중주의 필사본은 유실되어 남아있지 않지만 필사본에는 슈타틀러가 고안했던, 훗날 일반적으로 사용하기 위해 높게 고쳐진 곳이 있다고 한다.¹²⁾ 슈타틀러는 클라리넷이 현재의 모습으로 개량되기까지 크게 기여한 인물로 알려져 있다.

모차르트는 이 곡을 1789년 9월 29일에 완성하였으며 슈타틀러에 의해 1789년 12월 22일, 빈의 부르크 극장에서 초연되었다. 이 클라리넷 5중주곡

11) 1790년 4월8일, 모차르트가 그의 후원자인 Johann Michael Puchberg에게 보낸 편지에서 언급하였다. Henrik Wiese, *Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581*, (Munich: Henle Publishers, 2004), Preface.

12) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑧ 모차르트 II』, (서울: 음악세계, 2001), 47.

은 두 대의 바이올린과 비올라, 첼로 구성의 현악 4중주와 함께 연주된다. 클라리넷이 펼쳐내는 우아한 음색과 화려한 기교, 인생의 희로애락을 사람의 목소리로 노래하는 듯한 표현력이 매력적인 곡이다. 이렇게 높은 완성도를 보여준 클라리넷 곡은 모차르트 이전에는 당연히 없었으며 그가 떠난 이후에도 오랫동안 세상에 나오지 않았다.¹³⁾

K.581의 연주시간은 약 36분이며 4악장 구성으로 되어있다. 제1악장은 알레그로(Allegro)의 빠르기를 가진 소나타형식이고 제2악장은 라르게토(Larghetto), 제3악장은 두 개의 트리오를 지닌 미뉴에토(Minuetto), 마지막 제4악장은 여러 가지 바레이션이 등장하는 알레그레토(Allegretto) 악장이다.

클라리넷 5중주곡이지만 제1악장에서 제1주제부의 주제선율이 현악4중주만으로 등장하는 것이 특징이다. 클라리넷은 현악4중주의 선율에 스며들 듯 들어와 연주한다. 독일의 음악학자 헤르만 아베르트(1871-1927)가 제1악장을 “맑게 갠 봄날 아침”이라고 표현¹⁴⁾했을 정도로 산뜻하고 가벼운 느낌의 주제선율을 제시한다. 제2악장은 네 개의 악장 중에 유일하게 D장조로 진행된다. 이 악장에서 클라리넷 성부는 다른 성부와 주선율을 주고받으며 차별한 분위기 안에서 연주된다. 제3악장은 제2악장의 분위기와 전혀 다르게 화려하고 밝은 분위기 안에서 연주된다. 이 악장은 두 개의 트리오를 포함하고 있다. 처음 등장하는 트리오가 클라리넷을 제외한 현악4중주만으로 a단조의 선율을 연주하는데, 앞서 연주된 밝은 분위기와 대조적인 분위기로 등장한다. 마지막 제4악장은 여러 모습의 바레이션으로 다양한 음형을 가지고 연주한다. 마지막 부분에서 제1주제의 모습을 재현 및 확장하며 A장조의 코드로 곡을 마무리한다.

13) 문학수, 『더 클래식 하나』, 141.

14) 문학수, 『더 클래식 하나』, 142.

III. 제1악장 원곡 분석과 피아노 편곡 비교

1. 음악 구성에 따른 부분별 분석

모차르트 클라리넷 5중주의 제1악장은 알레그로의 빠르기를 가진 소나타 형식이다. 총 197마디로 서주 없이 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 구성되어 있다.¹⁵⁾

마디1-79까지의 제시부는 제1주제부(마디1-18), 경과부(마디19-41), 제2주제부(마디42-56), 종결주제(마디57-64), 코데타(마디65-79)로 이루어져 있다. 제시부의 제1주제와 제2주제는 전형적인 소나타 형식의 조성관계처럼 딸림조의 관계를 이루고 있다. 제1주제는 A장조이며 제2주제가 E장조로 연주된다.

발전부는 마디80-117까지로 도입부분(마디80-82), 제1부분(마디83-98), 제2부분(마디99-110), 재경과부(마디111-117)로 구성되어 있다. 발전부에서는 제시부에서 나타나는 주제적 요소들을 다양한 작곡기법으로 발전시킨다.

재현부는 마디118-184까지이며 제1주제부(마디118-125), 경과부(마디126-147), 제2주제부(마디148-168), 코데타(마디169-184)로 이루어져 있다. 재현부에서는 제시부에 등장했던 모든 주제들이 원조인 A장조로 다시 나타난다.

제1악장의 마지막 부분인 대종결부 코다(마디185-197)는 A조성의 쾌활한 분위기 안에서 곡을 마무리한다. 제1악장의 형식과 구성, 조성을 마디별로 나누어 정리하면 [표 1] 과 같다.

15) 소나타 형식의 구조분석은 다음을 참조하였다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석2』, (서울: 예술출판사, 2005), 209-212.

[표 1] 1악장의 형식과 조성

형식	구성	마디	조성
제시부	제1주제부	1-18	A장조
	경과부	19-41	
	제2주제부	42-56	E장조-e단조
	종결주제	57-64	C장조-E장조
	코데타	65-79	E장조
	첫 번째 반복기호(ㄹ)		
발전부	도입부분	80-82	E장조-C장조
	제1부분	83-98	C장조-d단조-e단조
	제2부분	99-110	f# 단조-b단조-A장조
	재경과부	111-117	E장조-A장조
재현부	제1주제부	118-125	A장조-a단조
	경과부	126-147	
	제2주제부	148-168	
	코데타	169-184	A장조
대종결부	코다	185-197	A장조
	두 번째 반복기호(ㄹ)		

1) 제시부

고전시대의 기본양식 특징 중에 하나는 주제적 아이디어가 보통 길지 않다는 것이다. 모차르트 작품에서 이러한 특색이 더욱 강하게 나타난다. 그는 종종 여러 개의 짧은 동기적 아이디어를 섞어 하나의 긴 악구를 만들며, 이 악구는 보통 여덟 마디를 넘지 않는다.¹⁶⁾ 마디1-79의 제시부 구성을 살펴보면 제1주제부, 경과부, 제2주제부, 종결주제, 코데타로 이루어져 있다. 제1주제부는 마디1-18까지로, 마디1-8에서 A장조의 현악4중주 선율과 클라리넷의 선율이 교차로 연주되며 따뜻한 음색으로 제1주제 선율을 제시한다. 제2주제부는 마디42-56까지이며 제1주제와 딸림조 관계인 E장조로 진행한다. 마디57-64까지의 종결주제에서 마디65-79의 코데타가 제시부의 마지막을 E장조로 화려하게 마무리한다.

(1) 제1주제부

① 마디1-8: 프레이징¹⁷⁾, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정

제1주제부는 마디1-18까지이며 마디1에서 6까지 클라리넷을 제외한 현악4중주만으로 A장조의 제1주제가 제시된다. 마디1-4에서 제1바이올린과 제2바이올린의 하행 진행하는 선율에 대해 비올라와 첼로는 상행 진행을 한다. 네 개의 악기가 들쭉 짝지어 반진행을 하며 차분하고 안정된 분위기의 선율을 제시하는 가운데 마디7부터 클라리넷의 선율이 *p*의 셈여림으로 현악4중

16) 박미경, 『악곡분석을 통한 음악이론사 2』, (대구: 계명대학교출판부, 2004), 27.

17) 슬러는 프레이징과 아티큘레이션의 두 종류로 나뉘 구별하였다. 선율선과의 전후관계를 따져보았을 때 두 마디 이상의 선율은 프레이징으로 보았고 더 짧은 단위로 나뉘지는 슬러는 아티큘레이션으로 보았다.

주의 선율을 이어받아 흘러들어가듯 연주한다. 마디1-6에서 현악4중주가 수직적인 선율을 연주하는 것과 다르게 마디7부터 클라리넷이 수평적인 선율을 연주하는 것이 특징이다. 이 선율은 1악장 전반에 걸쳐 자주 등장하게 될 선율 모티브이다.

먼저 호그우드의 편곡을 5중주 원곡과 비교해 살펴보고자 한다. 5중주 원곡 마디1-2의 프레이징은 두 마디가 하나로 연결되어 흐르는 듯한 느낌이 들지만, 호그우드는 원곡의 프레이징을 살리지 않고 한마디 단위의 프레이징으로 짧게 나누어 끊기는 느낌이 들도록 편곡하였다. 즉 그는 마디1-2를 두 마디가 아닌 한마디 단위의 이음줄로 나뉘서 그렸다. 이렇게 구분된 프레이징을 연주할 때는 이음줄의 마지막 음에서 손목을 살짝 들게 되고, 이 테크닉은 음이 자연스럽게 마무리되는 효과를 준다.¹⁸⁾

마디1-2에서 프레이징에 변화를 준 호그우드 식의 편곡은 마디 5-6에서는 아티큘레이션에 차이를 두고 나타난다. 5중주 원곡의 마디5는 4분음표 네 개가 하나의 라인으로 묶여있는 것에 반해 호그우드의 편곡에서는 첫박부터 세 번째 박까지의 4분음표 세 개를 하나의 라인으로 처리하였고 네 번째 박의 4분음표와 마디6의 2분음표가 하나로 연결되도록 하였다.

그는 음정에도 변화를 주었다. 마디5에서 비올라의 음정이 모두 한 옥타브 아래로 이동하였고 D음을 F#음으로 바꾸어 왼손의 코드 가득 찬 느낌이 들도록 편곡하였다. 또한 마디8에서 비올라의 E음을 한 옥타브 아래에도 첨가하여 옥타브 유니슨으로 함께 연주하도록 하였으며 이 저음의 깊은 울림이 클라리넷의 선율을 받쳐주도록 하였다. 5중주 원곡과 호그우드의 편곡을 악보로 비교하면 [악보 1]과 같다.

18) 이음줄로 연결된 음들을 위해서 우리는 팔과 손을 위쪽을 향하게 움직인다. 시작할 때는 항상 상대적으로 낮은 팔목, 손, 팔 위치선을 취하고, 그 음 묶음의 끝에서는 상대적으로 높은 팔목, 손, 팔 위치선이 요구된다. 이 원칙에는 예외가 없다. Sandor, Gyorgy, 『은 피아노 플레잉』, 김귀현.김영숙 역, (서울: 음악춘추사, 2001), 122.

[악보 1] 마디1-8, a. 5중주 b. 호그우드 편곡

a. 5중주

수직적 선율

수평적 선율

A Major : I I₆ V₇ vi V₇ vi IV I₆ ii⁷ V₇ I

ii₆ iii ii ii₆


b. 호그우드 편곡

첨가된 음

② 마디11-16: 프레이징, 음색적 효과, 피아노 테크닉, 아티클레이션, 음정

5중주 원곡의 마디9-16은 마디1-8을 재현하고 있다. 마디9-10은 마디1-2와 모두 동일하지만 마디11-14에서는 앞선 마디와 조금 다른 모습으로 등장한다. 제1바이올린이 마디3에서 B-C#-D-B의 순으로 진행한 것과 달리 마디11에서는 B-C#-D-F#의 순으로 연주된다. 이 마디의 제2바이올린과 비올라 역시 다른 음정으로 연주된다.

마디12에서 비올라와 첼로 역시 다른 음정으로 나타나며 마디13에서 비올라는 2분음표가 아닌 온음표로 연주된다. 마디12-13에서 제2바이올린의 음형은 제1주제와 다른 새로운 음형으로 등장한다.

마디13의 제1바이올린과 첼로의 선율은 아티큘레이션과 음정 모두 마디5와 동일하게 나타난다. 제2바이올린과 비올라는 다른 음형과 음정을 가지고 등장하는데 비올라는 A음을 온음표로 연주하고 제2바이올린은 첫 박에서 계류음(Suspension)¹⁹⁾인 E음을 사용해 불협화음을 이루며 연주한다. 마디14에서 제2바이올린, 비올라, 첼로의  음형은 마디6에도 등장했던 모티브로 앞으로도 자주 등장하게 될 음형이다.

호그우드 편곡에서 마디11의 프레이징은 5중주 원곡과 다르게 진행한다. 원곡에서는 한마디 전체가 하나의 슬러로 연결되어 있는데 반해 호그우드의 편곡에서는 이 슬러를 생략하였다. 이 프레이징은 4분음표를 자칫 하나하나 분리되는 느낌의 코드로 연주하여 5중주 원곡의 느낌을 감소시키게 될 수도 있다. 또 그는 이 마디에서 원곡에 없는 음정들을 첨가하였다. 첫 번째 코드는 F#, 두 번째 코드는 E, 세 번째 코드는 D, 마지막 코드는 B음을 새롭게 넣었다. 그는 이 마지막 코드부터 마디12까지의 첼로 음정에 한 옥타브 아래의 같은 음을 추가하여 유니슨으로 연주하도록 수정하였고 이 옥타브는 넓은 음폭을 연주하며 안정적인 느낌을 가지게 한다.

5중주 원곡과 호그우드의 편곡에서 마디13은 슬러 아티큘레이션에 차이가 있다. 5중주 원곡의 마디13은 한 마디 전체가 하나로 연결되어 있는데 비해 호그우드의 편곡에서는 두 번째, 세 번째 박의 4분음표 두 개만 연결되도록 바꾸었다. 이 슬러 아티큘레이션은 약박마다 등장하는 제2바이올린의 선율에 맞춰 수정한 것으로 보인다.²⁰⁾ 마디13의 첼로를 모방한 베이스음은 마디

19) 계류음(Suspension): 어떤 화성의 한 음이 불입줄로 계류되어 다음 화성에서 비화성이 되었다가 순차하행으로 해결되는 비화성음을 말한다. 이 계류음은 “준비-계류(불입줄)-해결”의 구조를 갖추어야 하며 대개 강박에 나타난다. 김유희, 『음악기초이론의 이해』, (서울: 예술, 2011), 576.

14로 자연스럽게 연결되며 옥타브 유니슨으로 연주되는데 이 저음의 울림은 나머지 성부가 안정적으로 들릴 수 있도록 도와준다.

호그우드에는 마디14의 왼손 첫 번째 화성에서 제2바이올린의 C#음을 A음으로 바꾸었고 두 번째 화성에서는 제2바이올린의 B음을 생략하였다. 필자는 호그우드가 이 마디에서 음을 바꾸거나 생략한 이유를 세 가지로 추측해보았다. 첫 번째로는 주선율을 정확히 나타내기 위해 오른손의 선율을 살리고 왼손 코드의 비중을 낮추었다는 것, 두 번째로 피아노의 음색 안에서는 이 밀집된 코드가 불편하게 들릴 수 있으므로 오른손 선율과 가까운 음을 생략하였다는 것, 그리고 마지막 세 번째로 단순히 피아노의 테크닉으로 수월하게 연주하기 위해서 생략한 것이라는 추측이다.

코드의 성질에서 3음과 7음은 코드의 정체성을 확립해주는 중요한 역할의 음이다. 그러나 이 마디14에서 원곡의 코드는 B-F#-C#으로 ii₉의 코드 중 3음과 7음이 생략되어 있다. 호그우드는 이 마디에서 C#음을 생략하고 ii₉의 7음인 A음을 첨가하면서 코드의 색깔을 더욱 확실하게 보여주었다.

또 마디16에서 비올라를 모방한 왼손의 E음을 옥타브 유니슨으로 편곡하여 마디12-13처럼 저음의 울림을 배가시켰다. 여기서 클라리넷의 선율은 이 단단한 저음을 베이스로 두고 화려하게 연주한다.

20) 호그우드는 마디5와 마디13에서 제1바이올린 선율이 서로 다른 모습의 아티큘레이션을 갖도록 편곡하였는데, 이에 대한 설명은 [악보3]에서 자세히 언급하였다.

[악보 2] 마디11-16, a. 5중주 b. 호그우드 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

옥타브 유니슨으로 연주

앞에서 언급하였듯이 5중주 원곡의 마디5와 13의 제1바이올린 성부에서 각 마디의 슬러 아티큘레이션은 동일하게 작곡되었다. 글라이히아우프도 원곡의 형식을 따라 마디5와 마디13이 동일한 프레이징으로 진행되도록 하였다. 그러나 호그우드는 그의 편곡에서 마디5와 13의 슬러를 서로 다른 위치에 두었다. 5중주 원곡의 마디5와 13에서는 제1바이올린의 4분음표 네 개가 하나로 연결되도록 작곡된 것을 볼 수 있다. 그러나 호그우드의 편곡에서 마디5는 첫 번째 박부터 세 번째 박까지의 4분음표 세 개를 하나의 라인으

로, 마지막 박의 4분음표와 마디6의 첫 박인 2분음표를 하나로 연결되도록 그려 원곡과 다르게 수정하였다.

마디13에서도 5중주 원곡에 있는 슬러 위치를 따르지 않았으며 자신이 편곡한 마디5의 슬러를 동일하게 그리지도 않았다. 이 마디에서는 새로운 모습을 가진 슬러 아티큘레이션이 등장하는데 두 번째, 세 번째 박 사이의 슬러만 연결하여 마디5와 차이를 두었다.

마디5에서 제1바이올린을 제외한 다른 악기가 모두 홀수 박마다 연주된다. 마디13에서는 제1바이올린과 첼로가 마디5와 같은 음형을 연주하고 비올라는 온음표의 긴 지속음을 연주한다. 이 때 제2바이올린 선율은 약박마다 새로운 음을 연주한다. 호그우드도 5중주 원곡의 마디5와 13에 등장하는 제2바이올린 음형의 차이를 나타내고자 그가 편곡한 마디13의 제1바이올린 프레이징을 제2바이올린의 음형에 맞춰 나눈 것으로 보인다(악보 1-a, 2-a 참조). 마디5와 13에 등장하는 제1바이올린의 선율을 5중주 원곡, 호그우드, 클라이히아우프 순으로 [악보 3]에 나타내었다.

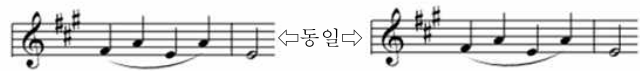
[악보 3-1] 마디5

[악보 3-2] 마디13

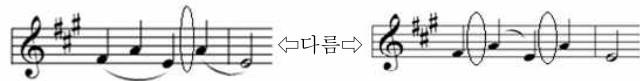
제2바이올린 선율

제2바이올린 선율

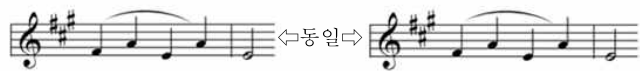
5중주 원곡



호그우드



클라이히아우프



③ 마디17-18: 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션

5중주 원곡의 마디17-18은 제1바이올린과 제2바이올린이 3도 관계로 연속해서 상행 진행한다. 마디18에서 비올라는 온음표로 E음을 유지하고 첼로 역시 긴 음표의 지속음을 유지한다. 이 두 마디에서 호그우드와 클라이히아우프의 편곡에 차이가 있다.

호그우드는 마디17의 첫 박에서 비올라의 A음을 한 옥타브 아래에서 연주하도록 했고 마디17-18에 등장하는 제1바이올린과 제2바이올린의 음역의 위치는 5중주 원곡과 동일하게 그려놓았다. 그러나 피아노 테크닉으로 5중주 원곡의 위치 그대로 연주하는 것은 거의 불가능하며 5중주 원곡의 프레이징을 잘 살리는 것 또한 매우 힘들다.

5중주 원곡에서 마디17은 16분음표가 여덟 개 단위의 이음줄로 묶여있는 프레이징이지만 호그우드의 편곡에서는 이 프레이징을 전부 생략하였다. 또 마디18에서 왼손의 베이스음에 썸여림 *f*를 첨가하였다.

한편 클라이히아우프 편곡의 마디17-18에서는 호그우드와 다르게 제2바이올린의 음역을 원곡보다 한 옥타브 아래로 그려 10도 간격의 화음으로 나누었다. 이 10도 간격의 화음을 양손으로 연주하면 테크닉상의 어려움이 적어지기 때문에 매끄러운 프레이징의 표현에 도움이 될 수 있다. 그러나 5중주 원곡의 연속되는 3도 화성의 진행을 표현하지 못하므로 원곡 화성의 느낌은 살리지 못한다.

클라이히아우프는 마디17에서 원곡의 썸여림 *f*를 생략하고 *cresc.*를 넣음으로써 8분음표로 상행하는 바이올린의 선율이 방향성을 가지고 진행하도록 하였다. 마디18에서는 마디17의 한 옥타브 아래로 연주된 제2바이올린 선율의 영향으로 첼로선율이 생략되었다.

호그우드와 클라이히아우프의 두 가지 편곡을 살펴봤을 때 호그우드의 편

곡에서는 5중주 원곡과 동일한 위치의 화성을 그려 3도 화성이 연속으로 진행되는 느낌을 살린 것을 볼 수 있다. 하지만 테크닉적인 어려움 때문에 프레이징을 살리기 힘들다는 단점이 있다. 한편 글라이디아우프의 편곡은 3도 화성을 10도 화성으로 벌려 양손으로 연주하도록 하여 테크닉 상의 어려움을 줄이고 매끄러운 프레이징의 진행에 도움을 주었지만 원곡 화성의 느낌을 살릴 수 없다는 단점이 있다.

필자는 이 두 가지 편곡에서의 한계점을 느끼고 제3의 새로운 연주법을 제안하고자 한다(악보4-d). 마디17-18의 매끄러운 진행을 위해서는 양손이 3도 화성을 함께 연주해야 하는데 3도의 연속진행을 매끄럽게 연주하기 위해서 음정의 생략은 불가피하다. 왼손은 마디18의 베이스 선율을 연주해야 하므로 마디17의 3도 화성으로 이루어진 8분음표의 진행을 함께 연주하다가 재빨리 다음 음의 도약을 준비해야 한다. 마디18에서 베이스의 긴 음을 지속하는 방법으로 두 가지 방법을 제안할 수 있다. 첫 번째 방법으로 소스테누토 페달을 이용해 첫 코드를 유지해놓은 상태로 3도의 화성을 양손으로 깔끔하게 연주하는 방법이 있다. 두 번째 방법으로는 댐퍼페달로 한마디 전체를 지속시키되 3도 화성이 지저분하게 들리지 않도록 오른손의 윗소리를 또렷하게 연주하며 내성을 작은 음량으로 연주하는 방법이다. 이 때 마디18의 왼손 16분음표에서는 댐퍼페달을 떼도록 한다.

작곡가가 원하는 느낌을 살리기 위해서 운지법 또한 매우 중요하다.²¹⁾ 필자는 3도 화성을 깔끔하게 연주하기 위한 손가락 번호를 [악보4-d]에 첨가하였다.²²⁾

21) 연주하는 사람과 악기의 접촉은 손가락을 통해서 이루어진다. 따라서 손가락은 악기로 하여금 소리를 만들 수 있도록 돕는 기구라고 할 수 있다. 곡을 연주할 때 어떤 음에 어떤 손가락을 사용하느냐 하는 것은 연주 테크닉에 있어서 아주 중요한 과제이다. 특히 음의 아티클레이션, 곡의 빠르기, 다이내믹의 조절은 운지법과 직접적인 관계가 있다. 송정이, 『피아노 연주와 교수법』, (서울: 음악춘추사, 2008), 36.

22) [악보 4-d]에서 3도 화성 진행의 왼손 운지법은 ()안에 구분하여 표시하였다.

[악보 4] 마디17-18, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡
d. 새로운 연주법 및 운지법 제안

a. 5중주

b. 호그우드 편곡


c. 글라이히아우프 편곡

d. 새로운 연주법 및 운지법 제안

(2) 경과부

① 마디19-25: 프레이징, 아티큘레이션

마디19-22에서는 클라리넷의 수직적 선율과 제1, 2바이올린의 수평적 선율이 함께 등장한다. 클라리넷 선율은 3도의 화성을 이뤄 두 바이올린의 순차 하행하는 선율 위에서 연주된다. 모차르트는 2분음표로 순차 하행하는 이 선율을 가지고 마디20-21을 하나의 프레이징으로, 마디22를 독립적인 한 마디 단위의 프레이징으로 나눠서 마디20-21과 마디22 사이가 나눠지도록 작곡하였다.

마디21-22에서 클라리넷의 선율은 를 하나의 단위로 묶어 동형진행으로 반복한다. 이 8분음표 묶음 중 세 번째 음에 하행 보조음(neighbouring tone)²³⁾을 사용하여 반음씩 상행 진행하는 것을 볼 수 있는데, 이 진행은 1악장 전반에 걸쳐 자주 등장하는 모티브이다.

호그우드와 글라이히아우프는 마디20-21에서 5중주 원곡과 다르게 2분음표를 두 개 단위로 묶어 한 마디 단위의 프레이징으로 나눠 편곡하였다. 5중주 악보의 마디20-22를 살펴보면 각 마디 사이마다 클라리넷 선율의 프레이징이 끊어져 있는 것을 볼 수 있다. 호그우드와 글라이히아우프는 피아노가 클라리넷의 선율과 함께 연주할 때 클라리넷 성부의 프레이징과 반주부의 프레이징이 잘 어우러지며 연주될 수 있도록 각 마디 사이를 의도적으로 나눠놓은 것으로 보인다.

호그우드는 마디23에서 비올라의 아티큘레이션을 맞추기 위해 바이올린의 슬러 아티큘레이션을 16분음표의 묶음과 4분음표의 묶음으로 나누었다. 마

23) 보조음(neighbouring tone): 보조음은 화음의 음 바로 위나 아래의 음으로, 화음의 음에서 파생되어 다시 그 음으로 되돌아가는 음이다. 보조음은 한 음을 장식하는 역할을 한다. 천광우, 『대학화성학 I』, (경기도: 노래알, 2014), 144.

디24에서는 제2바이올린의 세 번째, 네 번째 박의 4분음표 슬러 아티큘레이션을 생략하였으며 마디25에서 제1바이올린과 비올라의 슬러 아티큘레이션을 더 짧은 단위로 나누어 편곡하였다.

글라이히아우프는 마디20에 썸여림 p 를 첨가하여 마디19와 20의 두 마디가 p 의 썸여림으로 연속하여 연주되도록 했다. 또한 마디23에서 제1바이올린과 제2바이올린의 4분음표 슬러 아티큘레이션과 마디24의 4분음표 슬러 아티큘레이션을 생략하였다.

[악보 5] 마디19-25, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

c. 글라이히아우프 편곡

② 마디26-30 두 번째 박: 프레이징, 아티큘레이션

5중주 원곡의 마디26에서 첼로가 주선율을 먼저 연주하고 마디28부터 8분음표로 구성된 선율이 네 개의 묶음으로 나뉘어 마디30까지 연주된다. 이 마디26-30의 첼로선율은 앞선 마디19-22의 클라리넷 선율을 모방하여 동형 진행한 것이다. 이 때 제2바이올린과 비올라의 선율에서 마디27-28, 마디29-30이 각각 하나의 단위로 묶여 3도 화성으로 하행 진행하는데, 이 선율은 첼로의 주선율을 감싸는 듯한 분위기를 만들어낸다.

호그우드에는 마디27에 썸머림 p 를 생략하였고, 이 마디27부터 8분음표의 선율이 네 개 단위로 묶여 연주되도록 편곡해 슬러 아티큘레이션이 원곡보다 한 마디 먼저 나뉘지도록 하였고, 호그우드와 글라이히아우프 모두 마디27부터 30까지의 제2바이올린 선율을 네 마디의 긴 호흡으로 이어지도록 편곡하였다. 글라이히아우프는 마디26-27에 등장하는 썸머림 p 를 생략하였다.

[악보 6] 마디26-30의 두 번째 박,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

c. 글라이히아우프 편곡

③ 마디30 세 번째 박-마디34: 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 음정

원곡에서 마디30의 세 번째 박-마디32의 제1바이올린 선율은 마디28-30 두 번째 박의 첼로선율을 이어받아 연주한다. 여기서 제1바이올린의 슬러 아티큘레이션은 앞서 나온 첼로선율을 모방하여 8분음표를 네 개의 단위로 나누어 연주한다. 모차르트는 이 마디에서 제2바이올린과 비올라의 8분음표가 3도 화성을 이뤄 제1바이올린의 선율을 받쳐주는 반주역할을 하도록 작곡하였다. 이 모티브는 제시부의 마디6에서 등장한 것이다. 마디31-32의 첼로 성부에서는 홀수 박마다 4분음표로 저음을 연주하도록 하여 제1바이올린의 주요 멜로디가 안정적인 분위기 안에서 연주될 수 있도록 하였다.

호그우드는 마디30-32에서 왼손이 보다 쉬운 포지션으로 도약할 수 있도록 첼로의 4분음표로 된 음표와 음정을 바꾸었다. 5중주 원곡에서 첼로의 4분음표 음정은 E-B-C#-G#-A 순이지만 그는 이 음을 8분음표로 바꾸었으며 E-D#-C#-B-A 의 순으로 음정을 변화시켰다.

그는 마디33-34에서 슬러로 처리된 원곡의 아티큘레이션은 모두 생략하였다. 또한 이 마디에 *cresc.*와 *decresc.*의 셈여림을 첨가해 마디 안에서 진행하는 선율이 자연스러운 흐름으로 연주되도록 하였다.

마디33에서는 첼로의 온음표 E음을 한 옥타브 올려서 넓은 도약을 없애고 연주하기 편한 테크닉으로 수정하였다. 3도로 진행하는 제2바이올린과 비올라의 선율 또한 5중주 원곡을 그대로 모방하지는 않았다. 비올라의 선율은 대부분 생략하였으며 제2바이올린의 마지막 ♪는 5중주 원곡의 E-G#음을 따르지 않고 G#-E 음의 순서로 변화를 주었다. 이는 3도의 연속진행을 레가토로 연주하는데 어려움이 있기 때문으로 보인다. 또한 마디34에서 첼로의 음역을 한 옥타브 올려서 한 코드로 연주될 수 있도록 편곡하였다.

글라이히아우프의 편곡 마디33-34의 프레이징은 5중주 원곡과 모두 동일

하나 각 악기의 음정에서 변화가 있다. 마디33에서 제2바이올린과 비올라의 2, 3, 4, 5번째 음은 3도 진행으로 5중주 원곡과 동일하다. 그러나 6, 7, 8번째의 음에서 제1바이올린의 선율이 시작됨과 동시에 비올라의 음정을 단음으로 진행하도록 하여 원곡과 차이를 두었다. 또한 원곡에서 첼로의 E음은 온음표이지만 다음 음을 준비하는데 시간이 단축될 수 있도록 한 옥타브 아래의 8분음표로 바꾸었다.

[악보 7] 마디30의 세 번째 박-마디34,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

c. 글라이히아우프 편곡

④ 마디35-41: 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 단순 생략

5중주 원곡의 마디35부터 38까지 클라리넷과 제1바이올린이 서로 대화하듯 한마디 단위의 선율을 주고받는다. 제1바이올린이 선율을 연주할 때 제2바이올린과 비올라, 첼로는 3도 화성의 울림을 지속하며 이 선율을 받쳐준다.

마디36과 38은 제2바이올린과 비올라의 성부가 서로 맞바뀐다. 그 외에 다른 성부의 음정, 프레이징, 아티큘레이션은 두 마디가 정확하게 동일하다. 원곡의 마디39-41까지 클라리넷이 16분음표의 스케일을 화려하게 연주하고 이 때 현악4중주는 클라리넷의 화려한 스케일 아래에서 J J의 리듬을 반복한다.

원곡의 마디36을 살펴보면 첫 박의 코드는 C와 E음으로만 이루어져있는데 호그우드 는 이 코드를 5중주 원곡에 없는 F#, A 음까지 첨가하여 C, E, F#, A 의 순으로 쌓았다. 또한 5중주 원곡의 첫 박에 있는 썸머림 ♩ 를 오른손의 시작음인 A음에 위치하도록 하여 원곡의 캐릭터와 완전히 다르게 편곡하였다. 이 마디36에서는 제2바이올린의 과 비올라의 마지막 박 $\text{♩}(F\#, G)$ 을 생략하였다.

5중주 원곡에서 마디36와 37사이 는 분리되어 있는데 호그우드는 이 두마디가 하나로 연결되도록 그렸고 *decresc.*를 첨가해 선율이 자연스럽게 마무리 될 수 있도록 하였다. 또 5중주 원곡 마디38의 제2바이올린과 비올라 성부에서 J. ♩ 는 하나의 슬러로 연결되어있는 아티큘레이션이지만 호그우드는 이 사이를 나눠지도록 하였고, 제2바이올린의 성부를 한 옥타브 아래로 그려 비올라 성부와 3도 간격으로 연주하도록 편곡하였다.

호그우드가 편곡한 마디39에서 비올라의 F#음은 한 옥타브 위에서 오른손의 코드와 함께 연주된다. 마디39-41의 왼손은 첼로의 성부를 옥타브 유니손으로 편곡하였는데 이 저음의 탄탄한 울림은 제1주제의 끝을 향하여 확

장해가는 느낌이 들게 한다.

호그우드와 마찬가지로 클라이히아우프의 편곡에서도 마디36의 첫 코드를 구성하는 음정에 변화가 있다. 그는 이 코드에서 제2바이올린의 E음과 비올라의 E음을 생략하였고, 이 마디에서 제2바이올린의 선율 전체와 비올라의 첫 E음을 생략하였다.

클라이히아우프의 편곡에서 마디38은 5중주 원곡과 모두 동일하나 비올라의 전체 선율을 생략하였다.

[악보 8] 마디35-41,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

c. 글라이히아우프 편곡

(3) 제2주제부

① 마디42-48: 프레이징, 피아노 테크닉, 아티큘레이션

5중주 원곡의 마디42-48에서 제1바이올린의 선율이 8분음표로 순차 상행한 후 4도 간격의 하행 진행을 반복하며 E장조의 제2주제 선율을 연주한다. 여기서 모차르트가 앞서 사용하였던 반음계적 상행 진행 선율을 볼 수 있다. 이 선율 아래에서 첼로가 4분음표의 피치카토로 연주되고 제2바이올린과 비올라는 온음표로 화음을 이뤄 연주한다.

호그우드의 편곡에서 이 일곱 마디는 제1바이올린 선율의 프레이징이 원곡보다 더 짧은 단위로 나뉘어 편곡되었고(악보 9-b참조) 제2바이올린과 비올라의 화성은 모두 생략되었으며 마디48부터 제2바이올린의 성부가 첨가되었다. 바이올린과 비올라의 화성을 내성에 넣게 되면 제1바이올린의 선율을 연주하는 오른손의 진행에 방해가 될 수 있기 때문에 생략한 것으로 보인다. 그는 이 부분에서 첼로의 피치카토 형태를 그대로 가져오지 않고 각 마디 안을 구성하는 화성을 8분음표의 알베르티 베이스²⁴⁾로 바꾸어 오스티나토²⁵⁾ 반주 형태로 사용하였다.

글라이히아우프는 마디42-48에서 마디47만 제외하고 전부 5중주 원곡을 동일하게 모방하였다. 마디47에서 제1바이올린의 선율은 한 마디 전체가 하나로 연결되어있지만 그는 이 마디의 슬러 아티큘레이션을 두 부분으로 나누어 편곡하였으며 나머지 마디는 5중주 원곡을 동일하게 모방함으로써 5중주 원곡을 그대로 살리고자 하였다. 그러나 피아노로 연주했을 때 제1바이

24) 알베르티 베이스: 이탈리아의 작곡가 알베르티(1710-1740)가 창시한 것으로 알려진 클라비어용 분산 화음 형식. 세광음악출판사, 『음악 용어 사전』, (서울: 세광음악출판사 사진편찬위원회, 1986), 26.

25) 오스티나토: 어떤 일정한 음형을 악곡 전체를 통하여 또는 정리된 악절 전체를 통하여 동일 성부로, 동일 음높이로 끊임없이 되풀이하는 것을 말함. 세광음악출판사, 『음악 용어 사전』, 551.

올린의 선율을 연주하는 동시에 제2바이올린과 비올라의 화성을 내성에 넣어서 연주하는 것은 피아노의 테크닉으로는 매우 힘들며, 또한 매끄러운 선율의 진행에 방해가 될 수 있다.

[악보 9] 마디42-48, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

음형변화

b. 호그우드 편곡

전체생략

c. 글라이히아우프 편곡

② 마디49-56: 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 음정

마디49-53은 제2주제의 으뜸조인 e단조로 진행되며 마디49에서 앞서 연주되었던 제1바이올린의 선율을 클라리넷이 이어받아 연주한다. 마디49-56에 걸쳐 나오는 첼로의 피치카토 음형은 앞선 마디와 동일하게 $\text{J J J } \text{F}$ 의 형태로 진행되며 제1바이올린과 제2바이올린, 비올라가 함께 화성을 이뤄 J J J J J 의 음형을 반복한다.

호그우드스는 첼로의 음정을 8분음표로 풀어서 편곡한 마디42-48과 다르게 마디49-56에서는 5중주 원곡에 나온 피치카토 음형을 그대로 모방하였다. 또 그는 마디49의 첫 음에 썸여림 f 를 첨가하였는데 이는 마디의 첫 박을 강조하기 위해서 넣은 것으로 보인다. 그러나 이 첫 음은 앞서 연주된 선율의 마지막 음이기 때문에 이 썸여림을 너무 강조하지 않는 것이 좋다.

5중주 원곡의 마디52에서 첼로의 첫 음은 D#이지만 호그우드스는 음을 F#으로 변경해 음정에 차이를 두었다. 또한 마디54에서 양손의 위치선이 겹치지 않게 하기 위해 왼손의 음역을 한 옥타브 아래로 그렸다. 마디50-51, 마디52-53, 마디54-55, 마디55-56 사이에 나오는 마지막 음과 첫 음 사이의 이음줄과 붙임줄을 생략하였다.

[악보 10] 마디49-56, a.5중주 b. 호그우드 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

(4) 종결주제

① 마디57-60: 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡의 마디57-60에 걸쳐 클라리넷의 ♯♭ 음형이 순차적으로 상행 진행을 반복하는데, 동형진행으로 상행하는 이 선율은 다음 마디로 넘어갈수록 점차 확대되는 느낌을 갖는다. 나머지 현악성부의 ♯♭ 음형 역시 순차적으로 상행 진행을 반복한다. 이 음형은 반음계적 전조를 통해 자연스

럽게 다음 마디의 조성인 E장조로 진행하며 *cresc.*의 썸여림을 가지고 점차 고조되는 분위기로 이끌어간다.

호그우드에는 마디57-60에서 ♪ 음형에 5중주 원곡에 없는 슬러 스타카토를 그려 넣었다. 그는 이 마디에서 원곡에 있는 *cresc.*를 생략하였는데 이 부분은 순차적으로 상행하며 분위기가 고조되는 부분이기 때문에 생략하지 않는 것이 좋다.

한편 그의 곡에서 음표 표기에 오류가 있는 부분도 등장한다. 5중주 원곡에서 비올라의 음정은 마디57-60에 걸쳐 G \flat -G \sharp -A-A \sharp 의 순서로 반음씩 상행 진행한다. 그러나 호그우드는 G \flat -G \flat -A-A \sharp 의 순서로 마디 57-58이 순차 상행 진행이 아닌 같은 음정에 머물도록 그렸다.

[악보 11] 마디57-60, a. 5중주 b. 호그우드 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

② 마디61-64: 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡의 마디61에서 16분음표로 연주되는 클라리넷의 성부가 마디62의 제1바이올린으로 음형을 이어주고 있으며 제2바이올린은 마디63의 클라리넷에게 다시 이 음형을 넘겨준다. 마디64에서 클라리넷과 제1바이올린, 제2바이올린이 동시에 트릴을 연주하며 E장조로 제2주제를 끝맺는다.

호그우드에는 마디61에 썸머림 *f*를 생략하였고 마디62에서 5중주 원곡에 있는 슬러를 생략하였다. 마디64에서 왼손의 첫 음에 제2바이올린, 비올라, 첼로의 음정 모두를 8분음표로 처리하여 불안정한 느낌이 들도록 하였다. 이는 마디63의 마지막 음까지 모두 연주한 후 마디64의 첫 음을 치기에 시간이 촉박하여 생략한 것으로 보인다. 그러나 이런 경우 마디63의 마지막 두 음을 오른손이 유니손으로 연주하고 왼손이 재빨리 그 다음 마디를 준비한다면 음을 생략하지 않고도 연주가 가능하다.

그는 마디64에서 비올라의 B음을 생략하였고 제2바이올린의 트릴을 왼손의 8분음표로 보내 왼손의 코드가 이 A음을 지속해서 연주하도록 하였다. 마디62-64에는 *cresc.*를 그려넣었고 마디65까지 *f*의 썸머림으로 연주하여 화려하게 제2주제를 끝맺는다.

글라이히아우프의 편곡에서는 마디64의 왼손 첫 음을 준비하기 위해 마디63의 마지막 네 개 음을 5중주 원곡의 6도, 5도, 6도, 6도 관계가 아닌 6도, 1도, 8도, 8도의 관계로 바꾸었다. 또한 마디64에서 제2바이올린의 A음 트릴을 오른손 내성에 온음표로 넣어 5중주 원곡의 화성이 지속될 수 있도록 하였다.

[악보 12] 마디61-64, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

61
침가
cre scen do
슬러생략

c. 글라이히아우프 편곡

61
f
tr

(5) 코데타

① 마디65-74

: 프레이징, 피아노테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략

5중주 원곡의 마디65-74까지는 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디65-69 두 번째 박까지, 그리고 마디69의 세 번째 박-74까지 두 부분이다. 마디65부터 마디69의 두 번째 박까지 진행되는 선율, 아티큘레이션 등의 음형이 마디69의 세 번째 박부터 마디74까지 다시 한 번 반복되고 두 마디를 더 연장해 연주한다. 마디65-74에서 제2바이올린과 클라리넷은 서로 대화하듯 선율을 주고받는다.

호그우드 는 마디65-66에서 첼로 성부에 8분음표로 동일하게 나열되어 있는 음이 옥타브를 넘나들며 연주되도록 편곡하였고 제2바이올린의 E음은 생략하였다. 제1바이올린과 비올라를 모방한 오른손의 4분음표에는 슬러 스타카토를 첨가하여 dol.의 부드러운 선율을 연주하도록 유도하였다.

5중주 원곡의 마디66은 제1바이올린과 비올라의 선율이 한마디를 하나의 단위로 길게 연주하도록 작곡되어있는데 호그우드는 이 프레이징의 단위를 더 짧게 나눠 편곡하였다. 마디65-67에서 비올라의 성부를 한 옥타브 위로 올려 오른손이 연주하도록 하였는데 이 때 비올라 성부는 제1바이올린의 선율과 함께 3도 화성을 이뤄 연주한다.

또한 마디66-67에 걸쳐 왼손의 첫 음을 5중주 원곡의 첼로 음역보다 한 옥타브 아래에서 2분음표로 연주하도록 하여 E음 페달 포인트(Pedal Point)²⁶⁾로 지속시켰고 이 페달 포인트는 마디69-71에도 적용된다.

26) 페달 포인트(Pedal Point): 화음이 바뀌어도 한 개의 음이 그대로 지속되어 불협화를 이루어 만들어진다. 지속음은 긴 음가로 나타나며, 가장 빈번한 지속음은 으뜸음과 딸림음이다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석1』, (서울: 예술출판사, 2006), 78.

그는 마디67에서 제2바이올린이 한 옥타브 아래의 음역에서 왼손으로 연주하도록 편곡하였고, *decresc.*와 *p*의 셈여림을 그려 넣었다. 이 셈여림은 프레이징을 자연스럽게 마무리할 수 있도록 도와준다.

마디69에서는 *sfz*를 첨가하였는데 이는 마디의 첫 음이자 슬러 아티큘레이션의 첫 머리를 표현해주고자 그린 것으로 보인다. 그러나 다음 프레이징이 쉬지 않고 연결되는 부분이므로 과장해서 치지 않는 것이 좋다. 마디70-71은 마디66-67와 동일하게 편곡되었다.

5중주 원곡의 마디74에서 제2바이올린의 첫 음은 E음이지만 호그우드느 E음 대신 G#을 사용하였고 두 번째 박의 선율부터는 한 옥타브 위의 음역에서 연주하도록 편곡하였다. 또한 비올라와 첼로의 4분음표에 슬러 아티큘레이션을 생략하였다.

글라이히아우프는 마디65의 첫 박에 비올라의 셈여림 *p*를 생략하였다. 마디65-67에서는 호그우드와 마찬가지로 비올라의 선율이 한 옥타브 위의 음역에서 제1바이올린과 3도 화성을 이뤄 생략 없이 연주될 수 있도록 하였다.

5중주 원곡에서 마디66-67사이의 프레이징은 구분되어 있지만 글라이히아우프는 이 두 마디를 하나의 슬러로 처리해 긴 호흡으로 연주하도록 편곡하였다. 마디69에서 비올라의 첫 음인 B음을 생략하였으며 호그우드와 마찬가지로 마디70-71은 마디66-67과 동일하게 편곡하였다.

마디70-72는 마디66-67과 동일한 부분이므로 악보는 생략하였다.

[악보 13] 마디65-69 / 마디73-74,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Musical score for the 5-piece ensemble (5중주). The score includes parts for Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Va.), and Violoncello (Ve.). The score includes dynamic markings like 'p' and 'dolce'.

Musical score for the 5-piece ensemble (5중주). The score includes parts for Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Va.), and Violoncello (Ve.). The score includes dynamic markings like 'p' and 'dolce'.

b. 호그우드 편곡

Musical score for the Hogwood arrangement (호그우드 편곡). The score includes piano and cello parts. It includes markings like 'p', '생략 후 첨가', and 'Pedal Point'.

Musical score for the Hogwood arrangement (호그우드 편곡). The score includes piano and cello parts. It includes markings like 'p', '생략 후 첨가', and 'Pedal Point'.

c. 글라이히아우프 편곡

Musical score for the Gläichauf arrangement (글라이히아우프 편곡). The score includes piano and cello parts. It includes markings like 'dolce', '육타브 ↑', and '생략'.

Musical score for the Gläichauf arrangement (글라이히아우프 편곡). The score includes piano and cello parts. It includes markings like 'dolce', '육타브 ↑', and '생략'.

② 마디75-79: 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티클레이션, 단순 생략

5중주 원곡에서 마디75-77에 걸쳐 제시부의 제1주제 음형이 재현되고 마디78-79는 제1주제의 모습과는 조금 다른 모습의 자유선율이 연주된다. 클라리넷 성부는 16분음표의 음형으로, 두 대의 바이올린과 비올라는 트릴과 붓점을 연주하며 E장조의 코드로 화려하게 제시부의 끝을 향해 달려간다. 마디77에서 첫 번째 반복기호(b)가 등장하며 처음으로 되돌아간다.

호그우드에는 마디78에서 모든 성부의 트릴과 비올라의 전체 선율을 생략하였다. 제시부의 마지막 마디79에서 E장조의 코드에 층거리 꾸밈음(Arpeggio)²⁷⁾를 첨가하여 화려한 마무리를 유도하였다.

클라이히아우프는 마디77에 *cresc.*를 첨가하여 제시부의 막바지를 향해서 확장해가는 느낌을 갖도록 하였다. 마디78에서는 호그우드와 마찬가지로 비올라의 마지막 전체 선율을 생략하였으며 비올라의 D#을 한 옥타브 아래의 음역에서 첼로 성부와 함께 2분음표로 지속하도록 하였다. 제2바이올린은 한 옥타브 아래에서 왼손으로 연주된다.

27) 층거리 꾸밈음(Arpeggio): 화음의 각 음을 필침 화음과 같이 연속적으로 굴러서 연주하는 것을 말한다. 백병동, 『대학음악 이론』, (서울: 현대음악출판사, 2007), 49.

[악보 14] 마디75-79, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히하우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

제1주제 음형 재현

b. 호그우드 편곡

생략

c. 글라이히하우프 편곡

생략

2) 발전부

대부분의 소나타-알레그로 악장에서 화성적으로 가장 도전적인 부분은 발전부이다.²⁸⁾ 소나타-알레그레토의 형식을 가진 이 악장 역시 마찬가지이다. 이 악장의 발전부는 제시부에 등장했던 화성, 리듬, 프레이징, 선율선 등 다양한 음악적 요소에 변화를 주며 발전해나간다.

도입부분은 마디80-82까지로 변성화음(Variant chord)²⁹⁾을 사용하여 C장조의 제1부분으로 진행한다. 제1부분은 마디83-98, 제2부분은 마디99-110, 재경과부는 111-117의 구성으로 되어있으며 다양한 성부의 모방, 전조, 동형진행 등을 사용하여 발전한다.

(1) 도입부분

① 마디80-82: 음색적 효과, 아티큘레이션

5중주 원곡의 마디80-82의 도입부분에서 두 대의 바이올린이 E장조의 화성 안에서 4분음표를 연주하고 클라리넷의 선율이 마디81부터 8분음표로 연주된다. 이 세 마디에서 변성화음을 이용해 마디83의 C장조로 진행한다.

도입부분의 편곡내용은 호그우드와 글라이히아우프 모두 동일하다. 두 편곡자 모두 마디80에서 원곡의 스타카토를 생략하였고 마디82에 등장하는 비올라의 F음 온음표를 4분음표로 나눠 오른손의 코드에서 함께 연주하도록 하였다. 이 네 개의 음형은 F음이 지속적으로 울리는 듯한 효과를 준다.

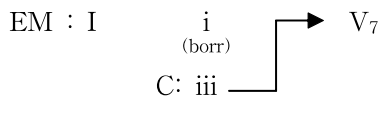
28) 박미경, 『악곡분석을 통한 음악이론사 2』, 32.

29) 변성화음(Variant chord): 장조와 단조가 서로의 특성을 교환함으로써 이루어지는 화음. 백병동, 『화성학』, (서울: 수문당, 2003), 231.

[악보 15] 마디80-82, a. 5중주 b. 호그우드, 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드, 글라이히아우프 편곡



(2) 제1부분

① 마디83-88

: 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략

5중주 원곡의 제1부분이 시작되는 마디83부터 모든 악기가 c단조 안에서 제1주제를 모방한 선율을 연주한다. 마디83-88의 클라리넷 선율은 제1주제의 제1바이올린 선율을 모방하여 진행한다. 그러나 이 마디 중 마디83과 마디87-88의 클라리넷을 제외한 나머지 악기의 선율은 음표와 음형에 변화를 주며 앞서 나왔던 제1주제와 다르게 진행한다. 제1주제를 모방한 마디83에서 두 대의 바이올린은 온음표의 진행으로 제1주제의 2분음표와 다르게 나타나며, 마디87-88에서 두 대의 바이올린과 비올라는 제1주제에 나왔던 $\text{♩} \text{♪}$ 의 음형을 반복하며 진행한다.

첼로는 마디87에서 4분음표와 4분쉼표를 번갈아 가며 연주하는데 이는 제1부의 음형과 같은 것이다. 그러나 마디88에서는 2분음표 단위로 진행을 하며 제1주제와 다른 모습으로 연주된다. 마디87-88에 등장하는 현악4중주의 음형은 마디57에서 가져온 것이다.

호그우드 는 제1부분(마디83-88)에서 여러 가지 변화를 주었다. 먼저 원곡 마디83-84의 프레이징을 보면 첼로성부는 두 마디 단위가 하나로, 나머지 다른 악기의 성부는 한 마디 단위가 하나로 묶여있다. 그러나 호그우드는 마디83-84의 모든 성부를 한 마디 단위로 끊어지도록 하여 프레이징에 변화를 주었다. 또한 마디83부터 88까지 첼로의 음역을 한 옥타브 위로 올렸으며 마디86-88에 걸쳐 첼로의 음정과 같은 음을 한 옥타브 아래에서 유니슨으로 함께 연주하도록 하였다.

마디85부터 86까지 피아노의 상성 선율 음정에도 변화가 있다. 이 마디의 5중주 원곡을 살펴보면 클라리넷이 가장 높은 음역에서 주제선율을 연주하고 비올라와 첼로는 화성적으로 받쳐주며 반진행 하는 것을 볼 수 있다. 그러나 호그우드는 오른손의 상성 선율이 클라리넷의 음정과 동일하게 연주하도록 같은 음정을 첨가하였다. 이 때 다른 성부의 음정을 원곡 화성 안의 다른 음정으로 변화시켰다. 마디88에서는 모든 선율을 동시에 연주하기 어렵기 때문에 제2바이올린의 선율을 전부 생략하였다.

호그우드가 편곡한 발전부의 제1부분을 종합적으로 살펴봤을 때 그는 모차르트가 작곡한 화성을 벗어나지 않는 선에서 자신이 원하는 선율의 색과 화성의 무게를 표현하고자 했던 것으로 보인다.

한편 클라이히아우프는 마디83에서 첼로의 썸여림 p 를 생략하였고 이 마디에서 2분음표로 연주되는 비올라의 E음을 2분음표가 아닌 온음표로 바꾸었으며 G음은 생략하였다. 또한 마디84에서 비올라의 두 번째 음인 2분음표 A음도 생략하였다.

그는 이 두 마디에서 음정 뿐 아니라 프레이징에도 변화를 주었다. 마디 83과 84에서 첼로를 제외한 다른 악기들은 프레이징이 한 마디 단위로 구분되어 있는데, 그는 모든 성부가 이 두 마디를 한 호흡으로 연주할 수 있도록 슬러를 두 마디 단위로 길게 묶어 편곡하였다. 또한 마디88에서 첼로의 슬러를 생략하였으며 제2바이올린의 ♯(B-D-G)음은 다른 성부의 포지션과 겹치기 때문에 생략하였다.

[악보 16] 마디83-88, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

같은음정 모방

옥타브 ↑

옥타브 유니슨

c. 글라이히아우프 편곡

② 마디89-98: 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡 마디89-90에서 클라리넷이 연주하는 두 마디 단위의 선율을 현악4중주가 동형진행으로 이어받는다. 마디89에 등장하는 8분음표의 선율(a)과 마디90의 16분음표 선율(b)이 두 마디 단위로 짝(a+b)을 이뤄 마디 89-98까지 다섯 번 등장한다. 마디89-90은 제1바이올린, 마디91-92는 제2바이올린, 마디93-94는 비올라, 마디95-96에서는 첼로가 두 마디 단위로 제시된 선율을 동형진행으로 연주하고 마디97-98의 제1바이올린에게 다시 이 선율을 넘긴다. 이 선율을 이어받은 제1바이올린이 발전부 제1부분의 마지막 선율을 연주하는데, 이 선율은 제1주제의 클라리넷 주제선율을 가져온 것이다.

마디93-98까지 주선율을 연주하는 성부를 제외한 나머지 성부에서 모두 $\downarrow \downarrow \downarrow$ 의 당김음 음형으로 화성을 반복하며 주선율을 받쳐주고 동시에 개별적인 선율을 연주한다. 마디89-94까지는 C장조로, 마디95-98는 d단조로 진행된다.

호그우드 는 이 부분에서 프레이징과 음정, 아티큘레이션 등에 많은 변화를 주었다. 8분음표의 연속적인 진행이 나오는 마디89, 91, 93, 95, 97에서 마디95를 제외하고는 모두 5중주 원곡의 슬러를 전부 생략하여 독립적으로 연주되도록 하였다. 또한 이 선율이 시작되는 8분음표의 첫 머리에 위치해 있는 썸머립 *f*를 전부 생략하였다.

5중주 원곡에서 $\downarrow \downarrow \downarrow$ 의 음형은 마디93-98까지 연속으로 나오지만 호그우드는 이 음형을 마디94, 96을 제외한 마디93, 95, 97, 98에만 나타내었으며 마디93, 97에서는 슬러를 생략하였다.

그는 마디 90에서 5중주 원곡에 없는 G, D, F음으로 구성된 온음표의 코드를 왼손에 첨가하였고 주선율을 연주하는 오른손이 조금 더 안정적인 느

낌을 가지고 진행할 수 있도록 하였다.

마디91-98에 걸쳐서 연주되는 선율은 피아노로 연주하기에는 불가능한 포지션이다. 호그우드 는 이를 효과적으로 연주하기 위해 이 선율이 옥타브를 넘나들도록 위치를 바꾸었다. 마디91-92에서 제1바이올린의 선율을 두 옥타브 아래로 내려 왼손으로 연주하도록 편곡하였다. 이 선율의 프레이징과 아티큘레이션에서도 변화를 찾아볼 수 있다. 그는 마디91의 8분음표 슬러를 전부 생략하였으며 마디92의 8분음표 붓점을 없애고 각 음을 반 박자씩 연주하도록 수정하였다. 마디92의 마지막 박 트릴은 G-F로 이루어진 왼손의 코드로 대체하였다.

마디93에서는 주선율을 연주하는 비올라의 위치를 한 옥타브 아래로 그려 연주하도록 하였다. 이 마디에서 두 대의 바이올린의 화성을 연주하는 오른손에 C음을 첨가하였고 이 화성은 C장조의 느낌을 극대화 시킨다. 마디94의 16분음표로 구성된 선율을 오른손에 배치하였는데 여기서 음정에 많은 변화가 있다. 그는 음정의 배열을 5중주 원곡대로 그리지 않고 첫 번째 묶음과 두 번째 묶음의 선율을 서로 바꿔서 배치하였다.

또한 이 마디에서 음표가 변형된 곳도 발견된다. 원곡에서 마디94의 바이올린의 코드가 J J J의 모습으로 등장하지만 호그우드는 음정과 음형을 모두 무시하고 A, E, G음으로 이루어진 온음표 코드로 바꾸었다.

마디96에서 16분음표로 연주되는 첼로의 선율은 전혀 다른 패턴의 음정 배열로 편곡하였고 이 선율을 두 옥타브 위의 음역에서 연주하도록 수정하였다. 그가 수정한 이 패턴은 5중주 원곡보다 연주하기 힘들다는 단점이 있다. 이 마디에서 나머지 성부의 화성은 마디94와 같은 방법으로 수정되었으며 B, F#, A음으로 구성된 온음표 코드로 연주된다.

마디98에서 제2바이올린의 화성은 원곡보다 두 옥타브 아래로, 비올라의 음정은 한 옥타브 아래로 배치해 왼손의 코드 안에서 연주하도록 편곡하였

다.

피아노의 테크닉을 고려해 포지션의 위치를 계속적으로 변경하였던 호그우드와 달리 글라이히아우프는 5중주 원곡의 주선율 위치를 그대로 살려서 편곡하였다. 그는 주선율을 제외한 나머지 성부의 음역 위치와 음정에 변화를 주었다.

마디91-92에 걸쳐 나오는 제1바이올린 선율의 이음줄을 모두 생략하였고 마디94의 첫 음을 8분음표 스타카토로 바꾸어 두 번째 박의 코드와 분리되도록 하였다. 이 두 번째 박에서 연주되는 두 대의 바이올린 코드는 한 옥타브 위로 올려서 왼손이 연주하는 주선율의 진행에 방해가 되지 않도록 하였다.

마디96에서 비올라의 B음정은 왼손의 주선율과 포지션이 겹치므로 D#으로 대체하였다. 이 마디에서 두 번째 박과 네 번째 박을 이어주는 슬러가 생략되었다. 원곡에서 비올라를 제외한 다른 악기의 음정들은 모두 마디97과 분리되어있지만 그는 이 마디96-97 사이를 연결하여 모든 성부가 이음줄과 붙임줄로 연주되도록 수정하였다.

글라이히아우프는 이 마디97의 G음을 원곡과 다르게 모두 긴 음표로 처리해 지속적인 울림이 생기도록 하였다. 또한 마디98의 첫 코드에서 제2바이올린과 비올라의 음역을 원곡보다 한 옥타브 아래로 내려그렸으며, 두 번째 코드에서도 이 두 대의 악기가 한 옥타브 아래에서 연주되도록 하였다.

마디89-98은 편의를 위해 마디89-92의 [악보17], 마디93-98의 [악보18] 두 부분으로 나누었다.

[악보 18] 마디93-98, a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

C Major: I V₇/d dm: i V₇/e em: i V/ f#

b. 호그우드 편곡

생략 생략

c. 글라이히아우프 편곡

f 지속 생략

(2) 제2부분

① 마디99-110: 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 음정

마디99-110까지 클라리넷이 8분음표의 음형으로 상행과 하행을 반복하는 선율을 여섯 번 연주한다. 여기서 16분음표 네 개가 한 묶음으로 된 선율이 한 마디 안에 네 번씩 등장하고 이 음형은 비올라-첼로-제1바이올린-제2바이올린의 순서로 교차하며 세 번씩 반복 연주된다. 16분음표 선율이 연주되는 동안 다른 악기의 성부는 각 마디 안의 화성으로 이루어진 긴 음표의 지속음을 연주한다. 이 음은 두 마디 단위로 진행되는데, 두 개의 악기는 여덟 박자를 지속하는 화성을 연주하고 다른 하나의 악기는 네 박자를 지속한다. 네 박자를 지속하는 악기는 두 번째 마디에서 16분표의 주선율을 이어받아 연주하게 된다. 이 역시 마디99-110까지 반복되는 패턴으로 등장한다. 이 마디에서 붙임줄을 제외한 모든 마디의 첫 박에 *fp*가 지시되어 있다. 마디 99-102는 f# 단조, 마디103-106은 b단조, 마디107-110은 A장조로 진행된다.

호그우드의 편곡에서는 5중주 원곡 마디99-110에 등장하는 *fp*가 전부 생략되었다. 16분음표의 선율에서 네 개 단위로 연결되어있는 슬러 역시 전부 생략하였다. 그는 마디99, 100, 104, 106, 108에서 16분음표 선율의 음정 순서를 5중주 원곡에 따르지 않고 온음표 코드로 지속되는 화성 안에서 재배열하였다.

호그우드는 마디99-110에서 주선율을 제외한 다른 악기의 음역을 주어진 화성 안에서 수정하였다. 그는 이 부분의 음정과 음역의 위치를 섞거나 생략하였고 왼손이 온음표를 동시에 연주할 수 있도록 하여 오른손이 연주하는 16분음표 선율의 진행에 방해가 되지 않게 편곡하였다.

클라이히아우프는 16분음표 선율의 위치와 프레이징을 5중주 원곡 그대로

살렸지만 썸여림에 차이를 두었다. 왼손이 붙임줄로 연주되는 마디에서는 *fp*를 생략하고 *decresc.*를 그려 넣어 각 마디마다 새로 등장하는 음이 강조되지 않도록 하였다. 또 호그우드와 동일한 방법으로 16분음표의 선율을 제외한 다른 악기의 음역을 주어진 화성 안에서 재배열하였다.

마디99-110은 세 부분(마디99-102, 마디103-106, 마디107-110)으로 나눌 수 있다. 마디99-102의 구성과 나머지 두 부분의 구성은 같으므로 각 편곡의 마디103-110의 악보는 생략하였다.

[악보 19] 마디99-110, a. 5중주

마디99-102, b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Chord diagrams for section a:

- ①: f # m: i
- ②: V⁴/₂ b
- ③: b: i₆ - ⁵/₃
- ④: V⁴/₂ A
- ⑤: AM: I₆
- ⑥: vii^o/E


b. 호그우드 편곡

음정배열 변화

c. 글라이히아우프 편곡

(3) 재경과부


① 마디111-117: 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡의 마디111-114까지는 E장조로 연주되며 이 네 마디에서 첼로의 선율은 4분음표의 스타카토로 동형진행한다. 이 때 다른 현악 성부에서  로 구성된 한마디 단위의 선율이 비올라-제2바이올린-제1바이올린-첼로의 순으로 동형진행을 하고 마디112-114에서 네 개의 16분음표 묶음이 연속해서 비올라-제2바이올린-제1바이올린의 순으로 동형진행을 한다. 마디115-117에 걸쳐 제1바이올린은 반음계적으로 순차 하행 진행을 하고 제2바이올린 선율은 온음계적으로 순차 상행 진행하며 A장조의 재현부로 돌아갈 준비를 한다.

호그우드의 편곡에서 마디111-114까지 오른손이 16분음표의 선율을 연주한다. 이 선율의 음역은 원곡과 동일하나 슬러 아티큘레이션은 전부 생략되었다.

마디111의 첫 코드는 앞서 연주된 16분음표 선율의 마지막 음인 동시에 이 마디의 시작 음이기도 하다. 그는 이 코드에서 제2바이올린의 B음을 생략하고 제1바이올린과 비올라의 음역을 한 옥타브 아래로 내렸으며, 마디110부터 이어오던 16분음표의 선율을 쉽게 마무리하기 위해 오른손의 첫 음을 G#으로 편곡하였다.

5중주 원곡에서는 마디111-114에 걸쳐 첼로가 4분음표 음형으로 연주되는데 호그우드는 이 음형을 마디111, 112에서만 모방하였다. 또한 첼로의 각 마디 첫 박에 등장하는 썸머림 *♩*는 생략하였다. 마디114에서는 첼로선율을 한 옥타브 위로 올려 그렸으며 두 번째 박부터 이 음을 옥타브 유니슨으로 연주하도록 수정하였다.

5중주 원곡의 마디111-114에서는 총 세 가지 유형의 음형이 등장하는데 피아노로 이 음형을 동시에 연주하는 것은 불가능하다. 그렇기 때문에 호그우드도 피아노 편곡에서 각 악기의 성부를 한마디 전체에서 생략하기도 하였다. 마디112에서는 제2바이올린을, 마디113에서는 비올라와 첼로를, 마디114에서는 제2바이올린과 비올라의 선율을 마디 통째로 생략하였다. 마디113에서는 제1바이올린의  선율을 한 옥타브 아래에서 연주한다. 마디111-114를 살펴봤을 때 호그우드는 여러 가지 음형으로 연주되는 선율을 모두 등장시키고 싶어 했던 것으로 보인다.

마디116-117은 비올라의 E음이 생략되어 연주되는데 오른손과 왼손의 포지션이 겹치는 문제도 있지만, 피아노에서 음의 간격이 좁아 충돌되는 음으로 들릴 수 있기 때문에 생략한 것으로도 해석할 수 있다.

글라이히아우프의 편곡 마디111-114 역시 호그우드와 마찬가지로 악기 성부 전체가 순서대로 돌아가며 선율을 연주한다. 그는 16분음표 음형과 첼로의 음형을 제외한 모든 성부를 생략하였다. 즉 이 네 마디에서 원곡에 있는 8분음표 음형과 온음표는 전혀 등장하지 않는다.

마디116에서는 호그우드와 마찬가지로 왼손과 오른손의 위치가 겹치는 것을 고려해 비올라의 E음을 생략하였다. 마디111-117에서 호그우드는 원곡에 등장하였던 모든 선율을 한 번씩 등장시키려고 했던 것에 비해 글라이히아우프는 8분음표와 온음표를 전부 생략하였다. 즉 글라이히아우프는 재경과 부에서 원곡의 선율을 살리는 것보다 피아노 테크닉에 집중하여 연주하는데 어려움이 없도록 편곡하였다.

[악보 20] 마디111-117,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

III
C1
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

III
슬러 전부 생략
↓

c. 글라이히아우프 편곡

III
fp
p

3) 재현부

재현부는 마디118-184까지로 제1주제부, 경과부, 제2주제부, 코데타로 구성되어 있으며 제시부를 재현하고 있다. 그러나 제시부와 비교했을 때 형식의 구성에 있어서 음형과 선율의 진행방식에 차이가 있는 부분이 등장한다.

(1) 제1주제부³⁰⁾

① 마디121-125: 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 음정, 단순 생략

원곡의 재현부와 제시부의 제1주제부는 전체적인 진행과 틀은 같지만 선율에서 변화를 찾을 수 있다. 제시부에서 클라리넷이 연주했던 주요 멜로디를 재현부에서는 제1바이올린이 연주하고, 제시부에는 없었던 첼로의 선율이 추가되는 등의 작은 변화가 있다.

호그우드 는 마디121에서 2분음표로 진행하는 오른손의 상성 선율이 클라리넷의 음정을 똑같이 연주하도록 G#과 A음정을 첨가하였다. 원곡의 마디123에서 첫 번째 박과 세 번째 박은 8분음표로 진행되는 음이 없다. 그러나 이 편곡에서는 첼로의 첫 번째, 세 번째 강박에 4분음표의 B음과 E음을 배치함으로써 안정감이 느껴지도록 하였다. 이 마디에서 제1바이올린의 음은 한 옥타브 아래로 내려 그렸으며, 두 번째 ♩음형에서 제2바이올린의 G#, B, E음을 생략하였다.

그는 마디124-125에서 제1바이올린 선율을 연주하는 오른손 선율의 슬러

30) 재현부 제1주제의 마디118-120은 제시부 제1주제의 마디1-3의 변화와 모두 동일하므로 생략하였다.

를 전부 생략하였다. 또한 왼손의 첼로선율과 제2바이올린의 코드를 생략하였고 비올라의 E, D음만으로 온음표 코드를 연주한다. 이 코드에서 D음은 한 옥타브 아래에서, E음은 두 옥타브 아래에서 연주하여 넓고 깊은 느낌의 저음이 지속되도록 하였다.

클라이히아우프는 호그우드와 마찬가지로 마디123의 두 번째 ♩음형에서 제2바이올린의 선율을 생략하였다. 마디125에서 제2바이올린과 비올라의 코드를 왼손의 첫 번째 코드로 넣었다. 이 코드는 8분음표로 연주되며 다른 성부의 진행에 방해가 되지 않도록 원곡과 다른 E-G#B-D의 순서로 쌓아 올렸다. 또한 첼로의 마지막 E음을 한 옥타브 아래로 그려 제1바이올린의 선율을 연주하는 오른손의 포지션과 겹치지 않게 하였다. 마디124에서 시작된 프레이징은 마디126의 첫 박까지 진행되는데, 그는 마디126에서 첼로의 첫 번째 박인 A음을 옥타브 유니슨으로 연주하도록 편곡하였다.

[악보 21] 마디121-125,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

제시부의 제1주제부 cl.의 선율

제시부의 제1주제부에는 없었음

b. 호그우드 편곡

첨가

생략

슬러 전부 생략

생략

c. 글라이히아우프 편곡

생략

(2) 경과부

① 마디126-131: 프레이징, 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡의 마디126-129에서 클라리넷이 연주하는 선율은 제시부 마디 19-22의 클라리넷 선율을 동일하게 재현한 것이다. 이 때 두 대의 바이올린도 제시부와 마찬가지로 3도 화성을 이루며 순차적으로 하행 진행한다.

호그우드 편곡의 마디126-129까지는 제시부의 마디19-22와 동일한 구성이며 제시부와 동일하게 편곡되었다. 원곡의 마디131에서 16분음표 16개로 이루어진 비올라의 선율은 한 마디 전체가 하나의 라인으로 연결되어있는데 호그우드는 이 16분음표를 12개와 4개의 묶음으로 나눠 구분하였다. 이 비올라 선율의 음정에서도 변화를 찾을 수 있다. 원곡에서 마지막 네 개의 16분음표는 A-G-F#-E 로 순차 하행한다. 그러나 피아노로 연주했을 때 이 비올라 선율은 왼손의 첼로선율과 위치가 겹치게 되기 때문에 호그우드는 비올라의 음 중 G-F#-E 음을 한 옥타브 올려서 연주하도록 하였다. 또한 마디130에서는 썸여림 *p*를 생략하였다.

글라이히아우프는 마디127-129마디를 제시부의 편곡과는 다른 모습으로 편곡하였다. 이 마디와 동일한 구성인 제시부의 마디20-22에서는 3도 화성을 이뤄 하행 진행하는 제1, 2바이올린의 프레이징을 한 마디 단위로 짧게 끊어지도록 하였지만 발전부에서는 마디127-130의 첫 박 까지 하나의 호흡으로 길게 연주되도록 하였다. 또한 마디129에서 원곡에 없는 썸여림 *mf*를 첨가하였고 마디130에서는 *p*를 생략하였다.

[악보 22] 마디126-131,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

126
p

c. 글라이히아우프 편곡

126
p
mf

② 마디132-136 두 번째 박: 프레이징, 아티큘레이션

이 부분도 앞선 마디와 같이 제시부의 경과부(마디26-30)와 같은 구성으로 되어있다. 마디133에서 비올라는 당김음의 음형을 가지고 진행하는데 이 음형 역시 제시부에 등장하였던 선율이다.

호그우드 는 마디132에서 썸머림 p 를 첨가하였으며 원곡에 있는 마디133의 p 는 생략하였다. 마디132-134까지의 첼로 성부의 선율은 마디126-129의 클라리넷 선율을 모방하였으며 제시부의 마디26-30과 동일하게 진행하는 선율이기도 하다. 원곡 마디132-134의 첼로 선율은 한마디 전체가 하나의 프레이징으로 연결되도록 작곡되어있고 이 마디와 같은 구성으로 된 마디26-30의 프레이징도 동일한 모습이다. 그러나 호그우드는 마디26-30과 마디132-134가 각자 다른 모양의 프레이징을 갖도록 편곡하였다. 마디134부터 8분음표를 4개의 단위로 나누어서 제시부에서 나왔던 프레이징보다 한마디 뒤에서 쪼개어 연주되도록 하였다.

글라이히아우프는 호그우드와 마찬가지로 마디132에 썸머림 p 를 첨가하였고 마디133에서는 원곡의 p 를 생략하였다.

③ 마디136 세 번째 박-마디139

: 프레이징, 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 단순 생략

원곡 마디136의 세 번째 박부터 마디138까지 제1바이올린의 선율이 네 개의 단위로 구분된 8분음표를 연주한다. 첼로는 강박마다 4분음표를 연주하고 제2바이올린과 비올라는 $\pi \text{♪}$ 의 음형으로 네 마디를 동형진행하며 반주적인 역할을 한다.

호그우드는 왼손에 나오는 첼로의 아티큘레이션을 변경하였다. 마디 136-138에 걸쳐 나오는 첼로의 4분음표를 8분음표 스타카토로 바꾸어 더 짧은 음형으로 연주되도록 하였다. 마디139에서 왼손의 첫 박은 제2바이올린, 비올라, 첼로의 음을 코드로 연주하는데 이 코드에서 비올라의 음역을 한 옥타브 아래로 내리고 마디140으로 연결되는 비올라의 첫 박에서 B음을 생략하였다. 또한 첼로의 도 한 옥타브 아래로 그려 코드가 한 손으로 잡히도록 하였다.

글라이히아우프는 마디136의 세 번째 박부터 마디138까지 등장하는 제1바이올린의 8분음표 프레이징을 네 개 단위가 아닌 4개, 8개, 8개 단위로 더 길게 나누었다. 마디139-140의 첫 박까지 살펴봤을 때 마디140 첫 박의 비올라 음을 살린 것을 제외하고 호그우드의 편곡과 모두 동일하다.

[악보 24] 마디136 세 번째 박-139,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

136

c. 글라이히아우프 편곡

136

④ 마디141-147: 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략

원곡의 마디141-147은 재현부 제1주제부의 끝을 향하여 진행되는 부분이다. *f*음량의 상행 진행되는 코드 위에서 16분음표로 화려하게 진행되는 클라리넷 선율을 통해 클라이맥스의 분위기를 잘 보여주고 있다. 마디141의 비올라와 첼로의 음역은 마디143에서 한 옥타브 위로 연주되며, 각 마디 네 번째 박에서 8분음표(♩) 선율을 연주하는 제2바이올린과 비올라의 음정이 서로 맞바뀌어 연주된다. 마디143부터 클라리넷이 16분음표의 선율을 연주하며 1주제부의 막바지를 향해 달려간다.

호그우드는 마디142에서 원곡과 프레이징에 차이를 두었다. 원곡은 제1바이올린의 선율이 하나의 슬러로 연결되어있는데 비해 호그우드는 더 작은 단위로 나누어 표현하였다.

그의 편곡에서 마디143은 제시부의 마디36과 동일한 형식이지만 편곡 방식에는 차이가 있다. 음정을 생략하였던 마디36과 달리 마디143에서는 원곡의 음정을 모두 살렸으며 슬러를 나눠 프레이징을 분리시켰다. 원곡의 마디144에서 세 번째 박의 코드는 제1바이올린의 A음, 제2바이올린의 D음, 비올라의 A음, 첼로의 F음으로 이루어진 코드인데 호그우드는 비올라의 음정을 B음으로 바꿔 이 코드를 아래부터 F-B-D-A의 순으로 쌓아 올렸다.

호그우드는 셈여림에도 변화를 주었다. 마디141, 143, 144, 145에서 셈여림 *ff*를 생략하였고 마디141에 *cresc.*를, 마디144와 145에 *decresc.*를 첨가하여 자연스러운 흐름으로 연주할 수 있도록 편곡하였다. 또 그는 원곡 마디146에 등장하는 *f*를 생략하고 그가 편곡한 마디147의 두 번째 박에 *f*가 위치하도록 그렸다.

그는 음역에도 변화를 주었다. 마디146-147에 걸쳐 순차적으로 한 옥타브씩 올라가며 등장하는 첼로의 E음에 8도 아래의 음정을 넣어 옥타브 유니

손으로 연주하도록 하였다. 이렇게 편곡 된 왼손의 베이스는 클라이맥스로 확장해가는 느낌을 가지게 한다.

한편 글라이히아우프의 편곡에서는 원곡과의 차이를 마디141과 143에서 찾을 수 있다. 마디141은 제시부의 마디36과 같은 부분이며 편곡 방법 역시 제시부와 동일하게 제1바이올린을 생략하였다. 마디143에서는 비올라의 선율이 생략되어 나온다. 마디146에서는 원곡의 *f*대신 *mf*를 사용하였다.

[악보 25] 마디141-147,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

141

첨가된 음

c. 글라이히아우프 편곡

141

(3) 제2주제부³¹⁾

① 마디155-163: 피아노 테크닉, 아티큘레이션

5중주 원곡의 마디155-163은 a단조로 진행된다. 여기서 마디155-163은 제시부의 마디49-57과 거의 동일한 음형의 반주형태로 진행되는 것을 볼 수 있다.

호그우드³²⁾는 마디155에서 원곡의 *pp*대신 *p*를 사용하였다. 또한 마디 156-157의 사이와 마디158-159의 사이에 등장하는 8분음표의 붙임줄과 이음줄을 생략하였다. 그는 마디157에서 첼로의 세 번째 박 B음이 오른손의 포지션과 겹치지 않게 하기 위해 이 음을 옥타브 아래로 그렸다. 또 마디 159의 네 번째 박-163에 걸쳐 등장하는 비올라의 음역을 한 옥타브 올려서 상행 선율로 연주되도록 하였으며, 마디161의 왼손 세 번째 음인 A음은 오른손과 포지션이 겹치지 않도록 F음으로 변경하였다.

클라이히아우프는 마디155에 셈여림 *p*를 생략하였고 호그우드와 마찬가지로 각 마디 사이에 연결되어있는 붙임줄과 이음줄을 생략하였다. 마디 155-156 사이에서는 붙임줄, 156-157 사이는 붙임줄과 이음줄, 마디157-158 사이는 붙임줄, 마디158-159 사이는 붙임줄과 이음줄, 마디159-160 사이와 마디160-161 사이에서는 이음줄을 생략하였다. 또한 마디161-164에 걸쳐 등장하는 모든 첫 박 8분음표에 붙임줄과 이음줄을 생략하였다.

그는 마디160-161에서 첼로의 선율을 연주하는 왼손의 세 번째 박마다 악센트를 첨가하였으며, 오른손의 선율과 왼손 선율의 포지션이 겹칠 것을 고려하여 마디163에서 왼손의 세 번째 음을 F가 아닌 D로 바꾸었다.

31) 마디148-154는 A장조 안에서 제시부의 제2주제와 동일하게 진행하기 때문에 생략하였다. 호그우드와 클라이히아우프의 편곡 방식 역시 제시부와 동일하다.

[악보 26] 마디155-163,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 클라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

c. 클라이히아우프 편곡

② 마디164-168: 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 음정

5중주 원곡의 마디165부터는 제시부와 다른 모습의 반주형이 등장하고 마디167부터 A장조로 진행한다. 또한 여러 화성의 변화를 거친 뒤 마디169에서 원조의 으뜸화성으로 되돌아간다.

호그우드에는 마디165-166까지 제2바이올린의 선율을 한 옥타브 위로 올려 이 선율이 오른손의 상성 선율로 연주되도록 하였으며 비올라의 음정은 전체 생략하였다. 또한 이 마디에 등장하는 아티큘레이션도 모두 수정하였다. 원곡에서 마디165는 8분음표 세 개가 한 묶음으로 등장한다. 그러나 그는 이 음형을 하나의 8분음표는 스타카토로, 나머지 두 개의 8분음표는 슬러로 처리하였고 썸머림 *p*를 첨가하였다. 마디166에서는 슬러와 스타카토를 전부 생략하였다. 또한 마디166에서 첼로의 4분음표, 4분음표의 구성을 2분음표로 바꿔 음이 지속되도록 수정하였다.

호그우드에는 마디167에서 첼로의 선율을 연주하는 왼손 음표의 슬러를 짧은 단위로 나눠놓았다. 마디167-168에서는 비올라의 선율을 생략하면서 몇 가지 음정과 썸머림을 첨가하였는데 마디167에서는 오른손의 내성에 C#을 첨가하였으며 마디 첫 박에 악센트 대신 *sfz*를, 세 번째 박에는 썸머림 *p*를 첨가하였다. 마디168에서 제2바이올린의 첫 박을 모방한 오른손의 A-C#(♩)이 두 번째, 세 번째 박까지 계속적으로 반복되고 네 번째 박에서 같은 음형(♩)으로 G#-B음을 연주한다. 그는 이 마디의 슬러를 전부 생략하였고 두 번째 박에 썸머림 *f*를 추가하였는데 이 썸머림은 제2바이올린 슬러 아티큘레이션의 단위를 명확하게 나타내기 위한 것으로 보인다.

글라이히아우프는 오른손의 선율과 왼손 선율의 위치선이 겹칠 것을 고려하여 마디164에서 첼로의 음역을 한 옥타브 아래로 내려서 편곡하였으며 마디165의 첫 박에서도 첼로 음정을 한 옥타브 아래로 내려서 그렸다. 또한

마디165-166의 비올라 선율을 생략하였다.

마디167에서 셈여림 *mf*를 첨가하였고 마디168에서는 비올라와 제2바이올린의 음정을 생략하였으며 A음으로 된 J J 음형을 내성에 첨가하였다.

[악보 27] 마디164-168,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

A: V_6^5/vi vi ii_6 I_6^b - V_7 - I

b. 호그우드 편곡

첨가

c. 글라이히아우프 편곡

mf

(5) 코데타

① 마디169-173 두 번째 박: 프레이징, 음색적 효과, 아티큘레이션, 단순 생략

5중주 원곡의 마디169-171에서 첼로는 지속적으로 A음의 8분음표를 연주하고 두 대의 바이올린이 3도화성을 이뤄 주선율을 연주한다. 마디171-173에서 이 선율에 대답하듯 클라리넷이 네 개의 묶음으로 된 8분음표를 순차상행하며 주선율을 연주한다.

호그우드는 마디169-171에서 첼로 음역의 한 옥타브 아래에 A음 페달포인트를 첨가하여 각 악기의 울림이 지속되도록 하였다. 그는 이 마디에서 아티큘레이션을 전부 원곡과 다르게 수정하였다. 마디169에서 원곡에 없는 슬러스타카토와 dol.를 첨가하였고, 마디170에서 하나로 연결되어있는 원곡의 프레이징을 따르지 않고 두 박의 단위로 나누었다.

그는 마디169-170에서 비올라의 선율을 생략하였고 마디171에 등장하는 비올라의 G#-A 음정을 한 옥타브 아래로 그려 왼손이 연주하도록 하였다. 또한 마디172의 제2바이올린의 마지막 박 슬러와 마디173의 제2바이올린의 슬러를 생략하였다.

글라이히아우프 편곡의 마디169-173은 원곡과 거의 유사하나 마디171에서 비올라의 G#-A의 슬러, 마디172의 제2바이올린 마지막 박 슬러, 마디173의 제2바이올린 슬러가 생략되었다.

[악보 28] 마디169-173 두 번째 박,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 클라이히아우프 편곡

a. 5중주

Musical score for a 5-piece string quintet (Cl., Vln. 1, Vln. 2, Va., Vc.) showing measures 169-173. The score includes various annotations such as boxes, circles, and arrows highlighting specific musical elements across the different instruments.

b. 호그우드 편곡

Musical score for a piano arrangement by Hogwood, showing measures 169-173. The score includes annotations like 'dol' and 'p' markings, and circles highlighting specific notes in both the treble and bass staves.

c. 클라이히아우프 편곡

Musical score for a piano arrangement by Klaythaupt, showing measures 169-173. The score includes a 'p' marking and circles highlighting specific notes in both the treble and bass staves.

② 마디173 세 번째 박-179

: 프레이징, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략

앞선 마디에서 8분음표로 연주했던 클라리넷의 주선율은 마디173의 세 번째 박에서 두 대의 바이올린을 만나 질문하는 듯한 선율을 함께 연주한다. 마디175-177에서 제1바이올린이 이 선율에 대답하듯 마디171-172의 클라리넷 8분음표 상행 진행 선율을 모방하여 세 마디에 걸쳐 연주하고, 마디177에서 클라리넷이 이 선율을 이어받아 동형진행으로 확장해나간다.

호그우드의 편곡에서는 원곡의 마디173에 있는 제1바이올린의 스타카토를 생략하였고 마디174-175의 제1, 2바이올린이 연주하는 ♪♪음형의 슬러 또한 생략하였다. 그는 마디173에 첼로의 선율 아래로 A음을 온음표로 첨가하여 지속적인 울림을 갖도록 하였다. 원곡에서 이 마디는 비올라의 음정도 첼로와 같은 음인 A음정이며 비올라는 온음표로 연주된다. 호그우드는 저음의 울림과 비올라의 음형을 모두 나타내기 위해 편곡한 것으로 보인다.

그는 마디175에서 첼로의 첫 번째, 두 번째 박의 음은 원곡을 따르지 않고 2분음표로 배치하였으며 세 번째 음인 C#음부터 마디177의 첫 음까지 모두 2분음표로 지속시켰다. 마디175에서 비올라의 음을 한 옥타브 아래로 내려 왼손과 함께 연주하도록 하였고 마디176에서 첫 박에 등장하는 비올라의 선율을 한 박자씩 뒤로 밀어 두 번째 박의 제2바이올린과 함께 화성을 이뤄 연주하도록 수정하였다.

마디178에서 제2바이올린의 네 번째 박 음인 A음이 F#으로 바뀌었고 마디177-179에 걸쳐 나오는 비올라의 프레이징이 더 긴 단위로 바뀌었으며, 마디179의 제1바이올린 프레이징은 더 짧은 단위로 수정되었다.

글라이디아우프는 마디173-175 두 번째 박에 걸쳐 등장하는 비올라의 전체 선율을 생략하였다. 마디175에서 첫 번째 박과 두 번째 박을 분리시켜

슬러 아티큘레이션에 변화를 주었다. 마디176은 호그우드와 마찬가지로 첫 박의 비올라 음정을 두 번째 박의 제2바이올린과 함께 화성으로 연주하도록 수정하였는데 이 때 첫 번째 비올라의 음정을 원곡의 D음이 아닌 B음으로 변경하였다. 또한 마디175-177에서 제1바이올린 선율의 작게 나뉜진 프레이징을 전체가 하나로 이어지도록 그려 원곡과 다르게 표현하였다.

[악보 29] 마디173 세 번째 박-179,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 클라이히아우프 편곡

a. 5중주

b. 호그우드 편곡

c. 클라이히아우프 편곡

③ 마디180-184: 프레이징, 피아노 테크닉, 아티큘레이션, 단순생략

이 부분은 코다로 진입하기 직전의 부분으로, 전에 등장하였던 여러 가지 음악적 요소들을 한꺼번에 등장시키며 선율을 화려하게 확장시켜 나가는 부분이다.

마디180-181에서 클라리넷의 선율은 당김음을 이용하여 연주되고 제1바이올린은 앞서 나왔던 네 개 단위의 8분음표를 상행 진행의 선율로 연주한다. 비올라는 $\downarrow \uparrow$ 의 음형을 계속적으로 반복하고 첼로는 두 마디를 여덟 박자의 E음으로 길게 지속한다.

마디182-184에서는 더욱 화려하게 진행된다. 클라리넷은 세 마디에 걸쳐 트릴을 연주하는데 이 음형은 마디6에서 등장했던 선율이다. 제2바이올린의 선율은 당김음을 사용하여 선율을 연주하고 첼로는 앞선 마디에서 제1바이올린이 연주하였던 8분음표 선율을 모방하여 진행한다. 이 다양한 모습의 선율은 마디184에서 다섯 악기가 모두 함께 연주하며 코다로 진입한다.

호그우드에는 마디180-181에 나오는 제1바이올린의 8분음표 선율의 슬러를 모두 생략하였고 같은 마디의 비올라 선율의 슬러는 원곡보다 더 짧은 단위로 나누었다. 마디182-184에서는 8분음표 첼로선율의 슬러를 모두 네 개 단위의 묶음으로 나누었으며, 제2바이올린의 선율에서 슬러 아티큘레이션이 당김음에서 시작하도록 하여 원곡과 다른 단위로 구분해놓았다. 마디184에서는 비올라의 선율이 생략되었다.

글라이히아우프는 원곡의 마디182-183의 첼로선율에서 한마디로 나누어진 프레이징을 수정하여 두 마디가 하나의 라인으로 연결되도록 했다. 마디184에 원곡의 *cresc.*와 비올라 선율은 생략하였으며 마디184에서 첼로를 제외한 다른 성부의 슬러 또한 전부 생략하였다.

[악보 30] 마디180-184,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Musical score for a 5-piece string quintet (Cl., Vln. 1, Vln. 2, Va., Vc.) from measures 180 to 184. The score includes dynamics like 'cresc.' and 'fp'.

b. 호그우드 편곡

Musical score for a piano arrangement by Hogwood from measures 180 to 184. The score includes dynamics like 'sf', 'crescendo', and 'f'.

c. 글라이히아우프 편곡

Musical score for a piano arrangement by Glazunov from measures 180 to 184. The score includes a handwritten annotation '전체 생략' (entirely omitted) with an arrow pointing to a section of the score.

4) 대중결부

대중결부는 코다에 해당하는 부분이며 마디185-197로 되어있다. 이 마디에서는 제시부, 발전부, 재현부에서 등장했던 여러 모습의 다양한 선율이 연주된다. 코다의 마지막 부분인 마디193-197에서 제시부의 마지막 부분 음형을 모방하여 A장조로 화려하게 곡을 끝맺는다.

① 마디185-192: 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티클레이션, 음정

5중주 원곡에서 마디185부터 188까지 클라리넷이 8분음표로 이루어진 선율을 연주한다. 이 선율은 제시부, 재현부에서 계속 등장했던 음형이다. 마디185와 187의 현악4중주가 연주하는 ♭ ♭ ♭ 음형은 마디49의 확장이라고 볼 수 있다. 마디186에서 첼로를 제외한 현악기가 화성을 이뤄 8분음표 스타카토와 8분쉼표로 구성된 상행 선율을 연주하고 마디188에서는 같은 음형을 하행 진행으로 연주한다.

마디188-190의 음형 진행은 마디62-63과 동일하다. 마디191에서 클라리넷의 선율이 셋잇단음표로 연주되는데 이 음형은 마디122에서도 볼 수 있다. 마디192에서 클라리넷과 제2바이올린, 비올라가 한마디 전체를 트릴로 연주하며 마디103의 주제선율로 연결된다.

호그우드 는 마디185-189에서 첼로의 선율을 연주하는 왼손에 옥타브 위로 같은 음을 첨가하여 울림을 주었으며 오른손이 안정적으로 연주될 수 있도록 하였다. 이 마디에서는 여러 가지 음악적 요소의 생략과 첨가가 다양한 모습으로 나타난다. 호그우드는 마디185에서 썸여림 ♯ 를 생략하였고 마디186에서는 원곡에 없는 썸여림 p 를 첨가하였으며 마디187의 이음줄과 마디

188의 첼로 붙임줄을 생략하였다. 또한 원곡의 마디186과 188에 등장하는 스타카토도 생략하였으며 마디187의 ♩ ♩ ♩음형에 붙은 슬러를 생략하여 분리된 느낌으로 연주하도록 했다.

그는 마디189의 첫 번째 박에 등장하는 제2바이올린의 C#음과 비올라의 A음을 생략하였고, 이 마디 16분음표의 선율의 모든 슬러와 썸머림 *f*를 전부 생략하였다. 마디189-191에는 *cresc.*를 첨가하였다. 마디192에서 첼로의 첫 음을 옥타브 위로 수정하여 마디 안의 연속된 A음의 진행이 모두 같은 음역에서 연주되도록 했다. 또한 트릴로 연주되는 비올라의 D음은 피아노로 연주했을 때 다른 성부와 동시에 연주하기 힘들기 때문에 이 음을 8분음표로 바꾸고 왼손의 첼로선율과 함께 6도 화성을 이뤄 8분음표 연속진행으로 편곡하였다.

글라이히아우프는 대부분 원곡과 동일하게 편곡하였으나 마디185의 첫 박에서 첼로 성부의 썸머림 *f*를 생략하였으며, 마디186의 두 번째 박에서 비올라의 음정을 D음으로 바꾸었다. 마디187에서 ♩ ♩ ♩음형의 슬러를 생략하였고 마디189에서 16분음표의 선율을 이어주는 슬러를 전부 생략하였으며, 원곡에 없는 *cresc.*를 첨가하여 상행 진행의 느낌을 살렸다. 마디191에서는 스타카토를 생략하였고 마디192 비올라의 트릴 음정은 오른손의 내성에 온음표로 넣어 음이 지속적으로 유지되도록 하였다.

[악보 31] 마디185-192,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Musical score for a 5-piece string quintet (Cl., Vln. 1, Vln. 2, Va., Vc.) from measures 185 to 192. The score includes dynamic markings such as *fp* and *f*.

b. 호그우드 편곡

Musical score for a piano arrangement by Hogwood from measures 185 to 192. It includes dynamic markings like *f*, *p*, *fp*, and *fz*, and Korean annotations "생략" and "첨가".

c. 글라이히아우프 편곡

Musical score for a piano arrangement by Glazunov from measures 185 to 192. It includes dynamic markings like *fp*, *f*, and *fz*.

② 마디193-197

: 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 아티큘레이션, 음정, 단순 생략

마디193-195는 제1주제의 주제선율을 연주하고 마디196-197은 제1주제의 마지막 부분과 마찬가지로 트릴과 붓점을 사용한 자유선율로 진행하며 A장조의 코드로 곡을 마무리한다.

호그우드 는 마디193의 첫 음에 A음의 앞꾸밈음을 넣었는데 이 A음은 마디193의 제2바이올린 선율의 끝 음이다. 그는 이 꾸밈음을 넣음으로써 제1바이올린의 성부가 주제선율과 구분되어 들릴 수 있도록 의도한 것으로 보인다. 마디193-194는 마디1-2와 마찬가지로 프레이징의 단위를 두 마디가 아닌 한 마디 단위로 짧게 끊어서 편곡하였다. 이 주제선율은 원곡을 그대로 따르지 않았다. 제1바이올린과 첼로의 음정은 원곡과 동일하게 사용하였으나 내성의 다른 성부들은 원곡 화성 안의 다른 음정을 사용하였다. 마디196-197은 마디78-79과 같은 방식으로 편곡되었다. 마디197에서는 비올라 선율이 생략되었는데, 이는 다른 성부와 동시에 연주하기 힘들기 때문으로 보인다.

클라이히아우프는 호그우드와 마찬가지로 마디193에 A음의 꾸밈음을 넣었다. 마디196에서 첼로의 두 번째 음의 음역을 한 옥타브 위로 올렸으며 제2바이올린의 음과 함께 왼손으로 연주하도록 하였다. 이 마디에서 비올라의 선율은 피아노의 테크닉으로 연주하기 힘들기 때문에 호그우드와 마찬가지로 생략하였다.

[악보 32] 마디193-197,

a. 5중주 b. 호그우드 편곡 c. 글라이히아우프 편곡

a. 5중주

Cl.
Vln. 1
Vln. 2
Va.
Vc.

b. 호그우드 편곡

193

c. 글라이히아우프 편곡

193

선율 생략

2. 음악적 요소에 따른 종합적 분석

본 장에서는 부분별 분석을 바탕으로 호그우드와 클라이히아우프의 편곡을 원곡과 비교하였을 때 어떤 음악적 요소들이 변화하였는지 도표로 정리하여 종합적 분석을 도출하였다.³²⁾

음악적 요소는 프레이징, 피아노 테크닉, 음색적 효과, 셈여림 혹은 여러 가지 음형을 가진 슬러나 스타카토 등의 아티큘레이션, 음정의 변화, 단순 생략의 여섯 가지 항목으로 나누었다.

1) 프레이징

[표 2] 프레이징의 변화

형식	구성	마디	호그우드	클라이히아우프
제시부	제1주제부	1-18	(마디1-2), (마디9-10) 한 마디 단위로 분리 (마디18) 슬러 생략	(마디11) 슬러 생략
		20-21	한 마디 단위로 분리	호그우드와 동일
	경과부	27-30	제2바이올린 선율을 네 마디가 하나의 호흡으로 이어지도록 수정	호그우드와 동일

32) 같은 구성 안에서 두 편곡자의 마디가 다른 경우, 괄호 안에 상세마디를 나타냈다.

	제2주제부	42-48	슬러의 단위가 명확한 기준 없이 다양한 모습으로 변화	원곡과 동일
	종결주제		원곡과 동일	원곡과 동일
	코데타	66-67	슬러의 단위를 더 짧게 분리	두 마디를 하나의 라인으로 연결
		70-71	마디66-67과 동일	마디66-67과 동일
발 전 부	도입부분		원곡과 동일	원곡과 동일
	제1부분	83-84	한 마디 단위로 분리	두 마디가 한 호흡으로 이어지도록 묶음
		89-98	(89, 91, 93, 97) 슬러 생략	(91-92) 제1바이올린의 이음줄 생략
	제2부분	99-110	16분음표 슬러 생략	원곡과 동일
	재경과부		원곡과 동일	원곡과 동일
재 현 부	제1주제부	124-125	오른손 슬러 전체 생략	원곡과 동일
	경과부	126-143	(126-129) 마디19-22와 동일 (131) 16분음표를 12개/4개 묶음으로 분리 (134) 8분음표를 4개 단위로 분리 (142) 8분음표의 슬러를 더 작은 단위로 분리 (143) 점2분음표와 8분음표의 슬러 분리	(127-130) 슬러를 하나로 연결 (136-138) 제1바이올린의 8분음표를 4개/8개/8개 단위로 분리
	제2주제부		원곡과 동일	원곡과 동일

	코데타	170-183	(170) 슬러를 두 박자 단위로 분리 (177-179) 슬러 연결 (180-181) 제1바이올린의 8분음표 슬러 생략, 비올라의 슬러를 짧은 단위로 분리 (182-184) 8개 묶음으로 되어있는 첼로의 선율을 네 개 단위로 분리	(175-177) 제1바이올린의 선율이 세 마디가 하나의 호흡으로 연결 (182-183) 첼로선율에서 두 마디를 하나의 호흡으로 연결
대 중 결 부	코다	189	16분음표 슬러 생략	호그우드와 동일
		193-194	한마디 단위로 분리	원곡과 동일

정리한 바와 같이 호그우드와 글라이히아우프 모두 프레이징의 변화를 주었다. 그러나 프레이징 변화의 빈도수는 두 사람이 다르게 나타나는 것을 [표 2]를 통해 볼 수 있다.

호그우드의 편곡에서 발전부는 프레이징의 변화가 적으나 제시부와 재현부에서는 거의 매 부분 변화되어 원곡과 다른 모습으로 나타난다. 한편 글라이히아우프의 편곡에서는 호그우드에 비해 프레이징의 변화가 적으며, 프레이징을 중점적으로 살펴봤을 때 글라이히아우프의 곡이 원곡에 더 가깝게 편곡되었음을 알 수 있다.

2) 피아노 테크닉

[표 3] 피아노 테크닉에 의한 변화

형식	구성	마디	호그우드	글라이히아우프
제시부	제1주제부	14-18	(14) 제2바이올린의 음정변화 C# → A	(17-18) 제2바이올린의 음역을 한 옥타브 아래로 내림
	경과부	30-32	첼로선율을 연주하는 4분음표 E-B-C#-G#-A음을 8분음표로 바꾸었으며 E-D#-C#-B-A의 순으로 변경	원곡과 동일
		33	(33) 첼로의 E음을 한 옥타브 위로 올렸으며 제2바이올린의 E-G#을 G#-E의 순으로 변경	첼로의 E음을 한 옥타브 아래의 8분음표로 변경
		34-38	(34) 첼로의 음역을 한 옥타브 위로 올림 (38) 제2바이올린의 선율을 한 옥타브 아래로 내림	원곡과 동일
	제2주제부	42-54	(42-47) 제2바이올린과 비올라의 화성 생략 (54) 왼손의 음역을 한 옥타브 아래로 내림	원곡과 동일
	종결주제	63	원곡과 동일	마지막 네 개 음을 6도, 5도, 6도, 6도 관계에서 6도, 1도, 8도, 8도 관계로 변경

		64	전 성부의 첫 음 생략, 비올라의 B음 생략, 제2바이올린의 트릴을 왼손에서 8분음표로 연주하도록 수정	제2바이올린의 A음 트릴을 오른손 내성 안의 온음표로 넣음
	코데타	65-71	(65-67) 비올라의 선율을 한 옥타브 위로 올림 (70-71) 마디66-67과 동일하게 수정	원곡과 동일
		78	전체 성부의 트릴과 비올라의 전체 선율을 생략	비올라의 전체 선율 생략
발 전 부	도입부분	80-82	원곡과 동일	원곡과 동일
	제1부분	83-88	첼로 음역을 한 옥타브 내 림 (88) 제2바이올린의 전체 선율 생략	원곡과 동일
		91-96	(91-92) 제1바이올린의 선 율을 두 옥타브 내림 (93) 비올라의 음역을 한 옥타브 내림	(94) 두 번째 박의 제1,2 바이올린 코드를 한 옥타 브 올림 (96) 비올라의 음정 변화 B→D#
		98	제2바이올린의 음역을 두 옥타브 아래로 내림, 비올라의 음역을 한 옥타 브 아래로 내림	호그우드와 동일
	제2부분	99-110	주선율을 제외한 나머지 성부의 음역 위치를 다양 한 위치로 이동	호그우드와 동일

	재경과부	111-116	(111) 첫 번째 상성 선율의 음정 변경 E→G# (112) 제2바이올린의 선율 생략 (113) 비올라와 첼로의 선율을 생략, 제1바이올린의 음역을 한 옥타브 내림 (114) 제2바이올린과 비올라의 선율 생략	(111-114) 16분음표 음형과 첼로 음형을 제외한 나머지 성부의 선율을 전부 생략
		116-117	비올라의 E음 생략	호그우드와 동일
재현부	제1주제부	123	제2바이올린의 두 번째 8분음표 음형 생략	호그우드와 동일
		125	원곡과 동일	제2바이올린과 비올라의 코드를 E-G#-B-D의 순으로 쌓아올림, 첼로선율의 마지막 E음을 한 옥타브 내림
	경과부	131	비올라의 마지막 세 개의 16분음표를 한 옥타브 올림	원곡과 동일
		139	왼손 첫 박의 코드에서 비올라의 선율을 한 옥타브 내림	호그우드와 동일
	제2주제부	157-164	(157) 첼로의 세 번째 박 B음을 한 옥타브 내림 (161) 첼로의 세 번째 음정 변화 A→F	(163) 첼로의 세 번째 음정 변화 F→D (164) 첼로의 음역 한 옥타브 내림
		165-166	비올라의 선율 전체 생략	호그우드와 동일
	코데타	171-175	(171, 175) 비올라의 음역을 한 옥타브 내림	(173-175) 비올라의 선율 생략
		184	비올라의 선율 생략	호그우드와 동일

대 중 결 부	코다	189	제2바이올린의 C#음과 비올라의 A음 생략	원곡과 동일
		192	첼로의 첫 음을 한 옥타브 올림, 비올라의 트릴을 8분음표로 바꿈	비올라의 트릴을 8분음표로 바꿈
		196	원곡과 동일	첼로의 두 번째 음을 한 옥타브 올림
		197	비올라의 선율 생략	호그우드와 동일

필자가 설명하는 ‘피아노 테크닉에 의한 변화’는 5중주 원곡을 피아노로 좀 더 수월하게 연주하기 위하여 다양한 모습으로 변화시킨 여러 가지 유형의 선율이나 화성, 음형을 의미한다. 대표적인 유형으로 선율의 음역 위치 이동, 같은 화성 안에서 다른 음으로의 대체, 주선율을 표현하기 위한 다른 성부의 생략 등 여러 가지가 있다. 이러한 유형으로 편곡된 부분은 연주 시 넓은 도약이 등장하거나 양손의 포지션이 겹치는 등 연주하기 어려운 테크닉을 수월하게 진행할 수 있도록 돕는다.

[표 3]에서 볼 수 있듯이 호그우드와 글라이히아우프 모두 피아노 테크닉의 편의를 위하여 많은 변화를 주었다. 특히 호그우드는 발전부의 도입부분을 제외하고 모든 부분에서 다양한 모습으로 변화시켰다.

글라이히아우프는 피아노 테크닉을 위해 변화시킨 부분이 호그우드에 비해 적지만 앞서 분석했던 프레이징 변화의 빈도와 비교했을 때 상대적으로 많은 변화를 사용했다는 것을 알 수 있다.

3) 음색적 효과

[표 4] 음색적 효과를 위한 변화

형식	구성	마디	호그우드	글라이히아우프
제시부	제1주제부	5-17	(5) 비올라의 음정을 한 옥타브 내림 (8) 비올라의 음정 변화 D→F# (11) 첼로의 음정과 같은 음을 한 옥타브 아래 첨가 (17) 비올라의 음을 한 옥타브 내림	원곡과 동일
	경과부	39-41	첼로의 선율을 옥타브 유니슨으로 연주	원곡과 동일
	제2주제부		원곡과 동일	원곡과 동일
	종결주제		원곡과 동일	원곡과 동일
	코데타	66-71	(66-67, 69-71) 첼로의 음역을 한 옥타브 내렸으며 E음 페달 포인트 지속 (70-71) 마디66-67과 동일	(78) 비올라의 D#을 한 옥타브 아래에서 2분음표로 지속
발전부	도입부분	82	비올라의 F음 온음표를 4분음표로 분할	호그우드와 동일
	제1부분	86-97	(86-88) 첼로의 선율을 옥타브 유니슨으로 연주 (90) G, D, F음으로 구성된 코드를 왼손에 첨가 (93) 오른손에 C음정 첨가	(97) 제1바이올린의 G음을 길게 지속
	제2부분		원곡과 동일	원곡과 동일
	재경과부	114	첼로의 선율을 옥타브 유니슨으로 연주	원곡과 동일

재 현 부	제1주제부	118-120	마디1-3과 같음	마디1-3과 같음
	경과부	146-147	첼로의 E음을 옥타브 유니 슨으로 연주	원곡과 동일
	제2주제부	166	4분음표와 4분쉼표를 2분음 표로 바꿈	원곡과 동일
	코데타	169-177	(169-171) A음 페달포인트 첨가 (175-177) 첼로의 4분음표 를 2분음표로 바꿈	원곡과 동일
176		비올라의 선율을 한 박자씩 뒤로 미룸	호그우드와 동일	
대 종 결 부	코다	185-189	첼로의 선율을 옥타브 유니 슨으로 연주	원곡과 동일

‘음색적 효과를 위한 변화’는 좀 더 다채로운 분위기를 표현하기 위해 원곡과 다른 모습으로 변화시킨 것을 의미한다. 호그우드와 글라이히아우프는 음색적 효과를 주기 위해 선율을 한 옥타브 아래 혹은 위로 이동시키거나 옥타브 유니슨으로 긴 지속음을 유지하였다. 또한 같은 화성 안의 3음이나 5음을 첨가하여 화성의 색이 조금 더 또렷하게 들릴 수 있도록 하였으며, 음표를 원곡과 다르게 바꿔서 성부가 다양한 느낌을 연주할 수 있도록 하였다.

음색적 효과를 위한 변화를 표로 정리한 후 비교해보면 호그우드의 곡에서 변화가 월등히 많은 것을 볼 수 있다. 글라이히아우프는 제시부의 코데타와 발전부의 도입부분에만 변화를 주었으며 나머지는 원곡을 그대로 따랐다.

4) 아티클레이션

[표 5] 아티클레이션의 변화

형식	구성	마디	호그우드	클라이히아우프	
제시부	제1주제부	5-17	(5, 13) 슬러의 단위 변경 (18) <i>f</i> 첨가	(17) <i>f</i> 생략	
	경과부	20-38	(23) 16분음표와 4분음표의 슬러를 구분시킴 (24) 세 번째 박과 네 번째 박의 슬러 생략 (25) 제1바이올린과 비올라의 슬러를 짧은 단위로 바꿈 (27) <i>p</i> 생략, 8분음표를 네 개 단위로 묶음 (33) 슬러 전부 생략, <i>ceresc.</i> 와 <i>decresc.</i> 첨가 (36) <i>fp</i> 의 위치를 변경 (36-37) 마디 사이가 연결되도록 슬러를 수정, <i>decresc.</i> 첨가 (38) 짐4분음표와 8분음표의 슬러를 분리시킴	(20) <i>p</i> 첨가 (23) 제1,2바이올린의 슬러 생략 (24) 4분음표 슬러 생략 (26) <i>p</i> 생략	
	제2주제부		42-48	(42-48) 첼로 성부의 피치카토를 전부 생략하고 8분음표의 오스티나토 음형으로 바꿈	원곡과 동일
			47	원곡과 동일	제1바이올린 선율의 슬러를 두 부분으로 분리
			49-56	(49) <i>fp</i> 첨가	원곡과 동일

			(50-56) 각 마디 사이에 등장하는 마지막 음과 첫 음 사이의 붙임줄과 이음줄을 생략	
	종결주제	57-64	(57-60) 8분음표 음형에 스타카토 첨가, <i>cresc.</i> 생략 (61) <i>f</i> 생략 (62) 슬러 생략 (62-64) <i>cresc.</i> 첨가	원곡과 동일
	코데타	65-79	(65-66) 비올라의 선율에 슬러 스타카토 첨가 (67) <i>decresc.</i> 와 <i>p</i> 첨가 (69) <i>z.</i> 첨가 (70-71) 마디66-67과 동일 (74) 비올라와 첼로의 선율에 4분음표 슬러 생략 (79) E장조 코드에 아르페지오 첨가	(65) 비올라의 <i>p</i> 생략 (77) <i>cresc.</i> 첨가
발 진 부	도입부분	80	스타카토 생략	호그우드와 동일
	제1부분	83	원곡과 동일	첼로 성부의 <i>p</i> 생략
		89-97	(89, 91, 93, 95) <i>f</i> 생략 (92) 8분음표 붓점 생략, 제1바이올린의 트릴을 왼손 4분음표 코드로 넣음 (94, 96) 두 대의 바이올린 음형을 무시하고 왼손의 온음표로 바꿈	(94) 첫 음을 8분음표로 바꿈 (96) 두 번째 박과 네 번째 박을 이어주는 슬러 생략 (96-97) 마디 사이의 모든 성부를 연결
		제2부분	99-108	(99, 101) <i>fp</i> 생략
	재경과부	111-114	16분음표 슬러 생략, <i>sf</i> 생략	원곡과 동일

재현부	제1주제부		원곡과 동일	원곡과 동일
	경과부	129-147	(129) <i>p</i> 생략 (132) <i>p</i> 첨가 (133) <i>p</i> 생략 (136-138) 첼로의 4분음표를 8분음표 스타카토로 바꿈 (141) <i>fp</i> 생략, <i>ceresc.</i> 첨가 (143) <i>fp</i> 생략 (144, 145) <i>fp</i> 생략, <i>decrsc.</i> 첨가 (146) <i>f</i> 생략 (147) <i>f</i> 첨가	(129) <i>mf</i> 첨가 (130, 132) <i>p</i> 첨가 (133) <i>p</i> 생략 (146) <i>f</i> → <i>mf</i> 변화
	제2주제부	155-161	(155) <i>pp</i> → <i>p</i> 변화 (156-157, 158-159) 각 마디 사이의 8분음표 붙임줄과 이음줄을 생략 (165) 8분음표에 스타카토, 슬러, <i>p</i> 첨가 (166) 슬러와 스타카토 전부 생략 (167) 왼손의 슬러를 짧게 나눔, 첫박의 악센트 대신 <i>sz.</i> 첨가, 세 번째 박에 <i>p</i> 첨가 (168) 슬러 전부 생략, 두 번째 박에 <i>f</i> 첨가	(155) <i>p</i> 생략 (155-156) 붙임줄 생략 (156-157) 붙임줄, 이음줄 생략 (157-158) 붙임줄 생략 (158-159) 붙임줄, 이음줄 생략 (159-160) 이음줄 생략 (160-161) 이음줄 생략, 첼로선율의 세 번째 박마다 악센트 첨가 (161-164) 모든 첫박의 8분음표에 붙임줄과 이음줄 생략
	코데타	169-171	(169) 슬러스타카토, <i>dol.</i> 첨가	(171) 비올라의 슬러 생략, 제2바이올린의 마지막 박 슬러 생략
		172	제2바이올린의 마지막 박 슬러 생략	호그우드와 동일

		173	제2바이올린의 슬러 생략, 제1바이올린의 스타카토 생략	호그우드와 동일
		174-184	(174-175) 제1,2바이올린 의 8분음표, 4분음표 음 형의 슬러 생략 (179) 4분음표 슬러 생략 (182-184) 제2바이올린의 당김음에서 슬러가 시작	(175) 첫 번째 박과 두 번 째 박의 슬러 생략 (184) <i>cesc.</i> 생략, 첼로를 제외한 모든 성부의 슬러를 생략
		185	<i>fp</i> 생략, <i>f</i> 첨가	첫 박에 <i>fp</i> 생략
대 중 결 부	코다	186-191	(186) <i>p</i> 첨가, 스타카토 생략 (187) 이음줄 생략 (188) 스타카토 생략, 첼 로의 붙임줄 생략 (189) <i>f</i> 생략 (189-191) <i>cresc.</i> 첨가	(187) 이음줄 생략 (189) <i>cresc.</i> 첨가 (191) 스타카토 생략
		193	첫 음에 A 앞꾸밈음 첨가	호그우드와 동일

‘아티큘레이션 변화’는 다양한 썸여림, 스타카토, 슬러 등의 여러 음악적 재료를 변화시킨 것을 의미한다.³³⁾ 표를 통해 보면 호그우드는 곡 전반에 걸쳐 아티큘레이션을 변화시켜 사용하였다. 글라이히아우프도 아티큘레이션에 변화를 주었지만 호그우드에 비해 변화의 빈도수는 월등히 적은 편이다.

33) “아티큘레이션”이라는 용어는 보통 한 가지 이상의 의미로 사용된다. (1)전반적인 연주의 명쾌함, 또는 어떤 특징을 가진 표현을 나타내고; (2)어택 유형의 차이와 한 음에서 다른 음을 분리하는 다양한 단계를 정의하며; (3)긴 선율에서 기본 요소의 역할을 하는 동기적 단위 (특히 전고전과 고전시대의 음악에서)를 정의한다. Boris Berman, 『피아노 연주법』, 김혜선 역, (서울: 도서출판 다리, 2004), 61.

5) 음정

[표 6] 음정의 변화

형식	구성	마디	호그우드	글라이히아우프
제시부	제1주제부	5-14	(5, 13) 비올라의 음정변화 D→F# (14) 첫 화성에서 제2바이올린의 음정 변화 C#→A	원곡과 동일
	경과부	30-32	첼로의 음정 변화 E-B-C#-G# →E-D#-C#-B-A	원곡과 동일
		33	제2바이올린의 8분음표 음형의 음정 변화 E-G# → G#-E	6, 7, 8번째 비올라 음정 생략
		36	첫 코드에 F#, A음정 첨가	첫 코드에 제2바이올린과 비올라의 E음을 생략
	제2주제부	52	첼로의 첫 번째 음 변화 D#→F#	원곡과 동일
	종결주제	58	G#→G♭ 표기 오류	원곡과 동일
	코데타	74	제2바이올린의 첫 음 변화 E→G#	원곡과 동일
발전부	도입부분		원곡과 동일	원곡과 동일
	제1부분	83-86	오른손의 상성 선율이 클라리넷 선율의 음정과 같은 음으로 변화	원곡과 동일
		94-98	(94) 16분음표로 구성된 첫 번째 음형의 묶음과 두 번째 묶음의 선율을 서로 맞바꿈	원곡과 동일

			(96) 16분음표의 음정 배열을 같은 음 안의 다른 배열로 진열 (98) 두 번째 박의 왼손 코드에 E# 첨가	
	제2부분		(99, 100, 104, 106, 108) 16분음표 음정 배열을 다른 순서로 배열	원곡과 동일
	재경과부		원곡과 동일	원곡과 동일
재현부	제1주제부	121	오른손에 G#과 A음 첨가	원곡과 동일
	경과부	144	비올라의 음정 변화 A→B	원곡과 동일
	제2주제부	167	오른손 내성에 C# 첨가	원곡과 동일
	코데타	176-178	(178) 제2바이올린 네 번째 박 음정 변화 A→F#	(176) 비올라의 첫 번째 음정의 변화 D→B
대종결부	코다	186-194	(193-194) 제2바이올린과 비올라의 음정을 원곡의 화성 안에서 다른 음정으로 변화	(186) 두 번째 박의 비올라 음정 변화 F#→D

‘음정의 변화’ 역시 호그우드보다 클라이히아우프에 비해 훨씬 많이 사용한 것을 볼 수 있다. 호그우드는 발전부의 도입부를 제외하고 모든 부분에서 음정에 변화를 주었다. 테크닉의 어려움이 없는 부분임에도 불구하고 같은 화성 안의 다른 음을 사용하거나 하나의 성부를 생략하고 새로운 선율을 추가하는 등 다양한 모습으로 음정을 변화시켰다.

6) 단순생략

[표 7] 단순생략

형식	구성	마디	호그우드	글라이히아우프
제시부	제1주제부		원곡과 동일	원곡과 동일
	경과부	36	제2바이올린의 전체 선율과 비올라의 마지막 박 8분음표를 생략	원곡과 동일
	제2주제부		원곡과 동일	원곡과 동일
	종결주제		원곡과 동일	원곡과 동일
	코데타		원곡과 동일	원곡과 동일
발전부	도입부분		원곡과 동일	원곡과 동일
	제1부분	83-84	원곡과 동일	(83) 비올라의 G음 생략 (84) 비올라의 A음 생략
		94-96	♪♪♪ 음형 생략	원곡과 동일
	제2부분		원곡과 동일	원곡과 동일
	재경과부		원곡과 동일	원곡과 동일
재현부	제1주제부	124	첼로선율 생략	원곡과 동일
	경과부	140-143	(140) 비올라의 첫 박에 B음 생략	(141) 제1바이올린의 선율 생략 (143) 비올라의 선율 생략
	제2주제부	164	비올라 선율 생략	원곡과 동일
	코데타	169-175	(169-170) 비올라의 선율 생략 (175) 첼로의 첫 번째 E음 생략	원곡과 동일
대종결부	코다		원곡과 동일	원곡과 동일

‘단순 생략’은 특별한 이유를 찾아볼 수 없는 생략을 의미한다. 두 사람의 편곡에서 프레이징, 음정, 전체 선율, 쉼표, 셈여림 등 원곡에 있는 음악적 재료를 생략한 부분이 많았는데 이는 모두 음악적 흐름을 위해서 생략한 것으로 해석할 수 있었다.

필자는 두 편곡자가 원곡의 재료를 생략한 여러 가지 이유를 추측해보고 이유를 찾을 수 없는 부분은 단순 생략으로 구분하였다.

여기서는 호그우드와 글라이히아우프의 생략 빈도가 동일하게 나타난다. 호그우드는 전반적으로 음악적 요소에 많은 변화를 줬기 때문에 단순 생략 역시 다른 변화의 빈도수와 비슷하게 나타났다. 그러나 변화가 거의 없었던 글라이히아우프의 편곡에서는 다른 요소의 변화에 비해 빈도수가 높은 편이다. 글라이히아우프의 악보는 출판된 지 100년이 넘었으며 손으로 직접 사보한 악보이기 때문에 정확도가 떨어질 수밖에 없다. 그렇기 때문에 특별한 이유 없이 생략된 부분이 많았던 것으로 보인다.

IV. 결 론

본 논문에서는 모차르트의 클라리넷 5중주(K.581) 원곡을 두 가지 버전의 피아노 편곡과 함께 비교하였다. 필자는 호그우드와 글라이히아우프의 편곡을 비교 분석하였고, 원곡과 달라진 음악적 요소를 살펴보며 편곡자의 의도를 해석하였다.

모차르트 클라리넷 5중주는 클라리넷, 제1바이올린, 제2바이올린, 비올라, 첼로의 구성으로 되어있는데 제1악장은 클라리넷을 제외한 현악4중주만으로 주제선율을 제시하는 것이 특징이다. 분석을 통해 다양한 선율 모티브가 전 악장에 걸쳐서 선율을 모방하거나 동형진행하며 확장해 연주되는 것을 볼 수 있었다.

5중주곡을 피아노곡으로 편곡하는 과정에서 다양한 성부의 선율을 하나의 악기 안에 밀집하여 넣어야 하므로 많은 생략과 수정은 불가피할 수밖에 없다. 필자는 이 생략, 수정된 요소가 무엇인지 찾아보고 원곡과 호그우드의 편곡, 글라이히아우프의 편곡을 음악 구성에 따른 부분별 분석과 음악적 요소에 따른 종합적 분석을 통해 비교하였다.

결과적으로 호그우드는 여러 가지 음악적 요소의 변화에 있어서 글라이히아우프보다 더 많은 부분을 수정하였다. 주제적 선율의 프레이징을 더 짧은 마디의 단위로 나누어서 원곡 선율의 느낌을 살리지 못한 부분도 많았지만 원곡에 가깝게 편곡하기 위해 노력한 부분 또한 찾을 수 있었다. 내성 성부의 짧게 나뉜 프레이징을 강조하기 위하여 상성선율의 긴 프레이징을 임의로 나뉜 곳은 있었다. 글라이히아우프는 프레이징을 거의 수정하지 않았으며 수정 시 원곡의 느낌에서 벗어나지 않는 선에서 변화를 주었다.

피아노 테크닉에 의한 변화는 두 사람 모두의 곡에서 많은 변화를 찾아볼 수 있다. 피아노로 편곡된 곡인만큼 두 편곡자 모두 피아노의 한계를 고려

하여 많은 부분을 수정하였다. 양손의 포지션이 겹치지 않게 하기 위하여 옥타브를 위·아래로 이동시키거나 성부의 박자를 수정하였고, 또 선율 전체를 생략한 부분도 찾아볼 수 있었다.

음색적 효과를 위한 변화에서는 역시 호그우드의 변화가 월등히 많았다. 그는 다양한 음색을 위해 특정 성부의 음정과 같은 음을 첨가하여 옥타브 유니슨으로 연주하도록 수정하였으며, 주어진 화성 안에서 새로운 음정을 첨가하는 등 다양한 모습으로 변화시켜 음색에 효과를 주었다.

아티큘레이션에서도 변화를 찾아볼 수 있다. 호그우드는 제1악장 전반에 걸쳐 대부분의 아티큘레이션을 수정하였다. 이 아티큘레이션은 작은 단위의 슬러, 썸머, 스타카토 등의 여러 가지 음형을 의미한다. 호그우드는 원곡을 표현하는데 있어서 극적인 효과를 위해 아티큘레이션을 첨가한 부분이 많았다. 그러나 원곡의 캐릭터와 전혀 다르게 해석되도록 수정한 부분도 있었다. 호그우드가 이렇게 많은 변화를 준 것에 비해 글라이히아우프의 편곡에서는 아티큘레이션의 변화는 거의 찾아볼 수 없었다.

음정에 많은 변화를 준 사람 역시 호그우드이다. 그는 연주하기에 어려운 부분이 아닌 부분에서도 음정을 생략하였으며 원곡에 없는 음정을 새로 첨가하는 등 변화를 주었다. 글라이히아우프의 편곡에서는 다른 요소와 마찬가지로 변화가 거의 없었다.

두 사람의 편곡에서 피아노로 연주가 가능함에도 불구하고 음정이나 아티큘레이션 등을 생략한 부분이 있었다. 이를 단순생략으로 구분하였는데 호그우드는 앞서 나열한 다른 음악적 요소에 비해 단순생략의 빈도는 적은편이며 글라이히아우프 역시 단순생략을 찾아보기 힘들었다.

두 편곡자 모두 다양한 음악적 요소를 변형시켜 사용하였지만, 결과적으로 원곡에 더 가깝게 편곡한 사람은 글라이히아우프였으며 피아니스트가 수월한 테크닉으로 연주할 수 있도록 배려하여 많은 수정을 거친 편곡자는 호

그우드였다.

필자는 본 논문의 주제를 연구하면서 원곡과 피아노 편곡의 비교분석을 통해 편곡자들이 이렇게 다양한 의도로 다르게 편곡할 수 있다는 사실을 확인할 수 있었다. 연주자는 무조건 유명한 출판사의 악보를 추구하기보다는 다양한 관점으로 여러 출판사의 악보를 비교할 수 있어야한다. 또한 편곡된 악보 그대로를 연주하는 것이 아닌, 원곡과 비교해본 후 많은 음악적 아이디어를 첨가해 연주해보는 등 많은 노력을 필요로 해야 할 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김난희. 『협주곡의 역사』. 서울: 음악춘추사, 1997.
- 김유희. 『음악기초이론의 이해』. 서울: 예솔, 2011.
- 문학수. 『더 클래식 하나』. 경기: 돌베개, 삼호출판사, 2004.
- 박미경. 『악곡분석을 통한 음악이론사2』. 대구: 계명대학교출판부, 2004.
- 백병동. 『대학음악 이론』. 서울: 현대음악출판사, 2007.
- 백병동. 『화성학』. 서울: 수문당, 2003.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석1』. 서울: 예솔출판사, 2006.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석2』. 서울: 예솔출판사, 2005.
- 송정이. 『피아노 연주와 교수법』. 서울: 음악춘추사, 2008.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑧ 모차르트 I』. 서울: 음악세계, 2001.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑧ 모차르트 II』. 서울: 음악세계, 2001.
- 천광우. 『대학화성학 I』. 경기도: 노래알, 2014.
- Boris Berman. 『피아노 연주법』. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2004.
- Sandor, Gyorgy. 『온 피아노 플레잉』. 김귀현.김영숙 역. 서울: 음악춘추사, 2001.

2. 사전 및 논문

Nicholas Shackleton, “Clarinet: II. The clarinet of Western art music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.5 (London: Macmillian Publishers, 2005), 906.

세광음악출판사, 『음악 용어 사전』, 서울: 세광음악출판사 사전위원회, 1986, pp.26, 551.

김규현, “W. A. Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581에 관한 연구”, 부산대학교 대학원, 석사학위논문, 2014.

김인호, “18세기 클라리넷 역할변화 연구,” 한양대학교 석사학위논문, 2010.

임명란, “W. A. Mozart의 「클라리넷 5중주곡」 K. V. 581에 대한 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 1986.

장지혜, “Wolfgang Amadeus Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581의 분석연구”, 추계예술대학교 석사학위논문, 2009.

최정혁, “Wolfgang Amadeus Mozart Clarinet Quintet in A Major K.581에 관한 분석 연구”, 건국대학교 석사학위논문, 1990.

3. 악보

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Grande Sonate for Clarinet and Piano after the Clarinet Quintet K.581*. Edited by Christopher Hogwood. Kassel: Bärenreiter, 2005

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Clarinet Quintet in A Major, K.581*. New York: Dover Publications, 1883

Mozart, Wolfgang Amadeus. *K.581* Edited by F.X. Gleichauf. Berlin: Johann André, Without Year.

4. 인터넷 자료

“Mozart Clarinet Quintet, K.581”, <http://imslp.org> [2017년 2월 26일 접속].

“Christopher Hogwood”, <http://www.wikipedia.org> [2017년 3월 3일 접속].

“K.581”, <http://dme.mozarteum.at> [2017년 3월 27일 접속].

“Mozart Clarinet Quintet”, <http://www.henle.de> [2017년 3월 27일 접속].

“Mozart Clarinet Quintet, K.581”, <https://www.baerenreiter.com> [2017년 3월 28일 접속].

ABSTRACT

A Comparative Study of Mozart 's Clarinet Quintet(K.581) and Piano Arrangement - Focused on the First Movement -

Kim, Yejee

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin Women's University

Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791) as a lead composers of the classical period, gave birth to music of many genres. Because he was partial to clarinets, the role of this instrument was unique and unequaled amongst his music of various genres. Mozart's interest in clarinets grew after he met a clarinetist named Anton Paul Stadler(1753-1812). He even composed the clarinet quintet (K.581) for him. Also called 'Stadler Quintet,' this piece is one of the music that are being loved by many up until this day for its glamour and beauty.

Famous chamber music or concertos for certain instruments are at times arranged for the piano and then also published. This clarinet quintet was also arranged for a duo version of Clarinet and Piano. This paper focuses on the quintet originally published by *Dover Publications*, and compares the two arranged versions of the music one by Christopher Hogwood(1941-2014), and another by Gleichauf Franz Xaver(1801-1856), published in the same order by

Bärenreiter and *Johann André*. Following is a comparative analysis of the intention behind each arrangements and how they feature and display various musical elements of the original piece.

Before the analysis and comparison, an explanation will be given on the musical backgrounds and features of Mozart's clarinet quintet and K.581. Followed by a categorical and a comprehensive analysis on the composition and the musical factors of the first movement of the quintet. This comprehensive analysis will examine and look into various musical elements by dividing them up into six categories: phrasing, piano technique, tone effect, articulation, interval, and simple omission.

In conclusion, in Hogwood's arrangement of the quintet, there were more changes in six musical elements than that of Gleichauf. Various modifications were made on many parts of the arrangement that made it easier for pianists to perform the piece, but it also made the arrangement that much more disassociated from the original piece. On the contrary, Gleichauf imitated much of the musical elements of the original piece that made it seem like the original piece was simply transferred into the arrangement. However, this made it more difficult for pianists to perform the piece for lesser modifications were made and because the accompanist had to play tones, for many parts, that did not flow in harmony with the piano.

Thus, even with the same piece of music, the arrangements may appear very differently and the merits and demerits of the new pieces varies greatly depending on the arranger. This study aims to contribute to enhance a performance of an accompanist, when performing various versions of arrangements in comparison with the original piece, so that he or she may to be able to deliver the arranged piece as close as possible to the original music.