



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

송 영 규 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤의 교향곡 5번 1악장의
악구 구조 분석 연구

2014

성신여자대학교 대학원
반주학과
김 지 명

**베토벤의 교향곡 5번 1악장의
악구 구조 분석 연구**

송 영 규 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 지 명

인 준 서

김지명의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 「오페라와 드라마(Oper und Drama)」라는 제목의 논문에서 다음과 같은 표현을 하였다. “모차르트는 그의 교향곡에서 전체 멜로디로 시작하고 마치 놀이처럼 대위법적으로 점점 작은 부분으로 잘게 쪼개곤 하였다. 베토벤의 가장 고유한 작품들은 이러한 잘게 쪼개진 부분으로 시작하고 그것으로부터 우리의 목전에서 점점 풍부하고 자랑스러운 건물을 만들어낸다.”¹⁾ 이는 곧 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 동기 작법(motivische Arbeit)에 대해 설명한 것이며, 이 동기작법은 베토벤에 의해 또한 발전되었다.

본 논문에서는 그의 교향곡 5번 1악장에서 동기 작법이 악구 구조로 발전됨을 살펴보았다. 동기 작법 작곡방식에 중요한 음악적 요소가 되는 bar, 마디, 악구, 악절, 동기의 음악형식 이론의 연구를 통해 악구 구조를 이해하고 또한 춤곡과도 연관되어지는 과정을 알아보았다.

베토벤은 고전주의 시대의 규칙적 악구를 춤곡 양식에서 연결하여 빈 마디와 페르마타(fermata)까지 악구 구조에 필요한 요소로 사용하여 그의 특수한 악구 구조를 형성시켰으며 또한 여러 가지 동기의 발전적 방법을 창안해 내어서 작곡하였다. 그는 음표가 아닌 동기로 인해 악구 구조를 전개해 나가는 작곡기법을 보여주고 있다.

이러한 동기작법과 악구 구조의 발전은 이후 세기의 작곡가들에게도 영향을 주었음을 알 수 있었다.

본 논문은 베토벤의 교향곡과 교향곡의 역사를 살펴보고, 18세기 이후 음악 형식이론의 역사, 악구구조 이론을 통해 베토벤의 교향곡 5번 1악장에 뚜렷하게 나타나는 규칙적 악구 구조 작곡기법에 관하여 연구하였다.

1) Paul Baker, 「오케스트라」, 김용환·김정숙 역 (파주: 음악세계, 2003), 68.

목 차

논문개요

I . 서 론	1
1. 베토벤의 교향곡과 이전 교향곡	2
2. 교향곡 5번	8
II . 본 론	12
1. 1) 18세기 이후 음악형식과 이론	12
2) 악구 구조를 이해하기 위한 분석 도구	15
3) 악구 구조의 원리	20
2. 교향곡 5번 1악장 악구 구조 분석	38
1) 동기의 활용과 주제 악구의 형성	38
2) 마디그룹을 단위로 한 악구 구조의 이론들	42
3) 1악장의 기본적 악구 구조를 4마디 단위 형태로 설정	48
4) 악구 구조 분석	55
III . 결 론	84

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표1> 베토벤의 교향곡 목록	4
<표2> 마지막 쉼표 마디가 존재하는 베토벤의 작품	29
<표3> 베토벤의 교향곡 5번 1악장 분석	52

그림 목차

<그림1> 1808년 12월 22일 음악회 프로그램	10
<그림2> 춤곡 동작의 패턴	21
<그림3> “아킬레스의 부레”의 음악과 무보	23
<그림4> 2부분 형식의 역사적 발전 과정	26
<그림5> 스바로브스키의 분석	47
<그림6> 4개의 박 마디 단위에서 못갓춘마디 형식	48

악보 목차

<악보1> 슈베르트, 창작 무곡 Originaltänze D.365 No.1	24
<악보2> 베토벤, 에그몬트 서곡	25
<악보3> 베토벤, 피아노 소나타 6번 op.10 No.2, 2악장	28
<악보4> 베토벤, 교향곡 3번 3악장	30
<악보5> 베토벤, 교향곡 1번 1악장	32
<악보6> 베토벤, 교향곡 1번 4악장	34
<악보7> 베토벤, 교향곡 9번 2악장	36
<악보8> 베토벤, 교향곡 5번 1악장 주제	38
<악보9> 바흐, 평균율 푸가 D major BWV 874	39
<악보10> 베토벤, 피아노 소나타 Op.10 No.1 C minor, 3악장	39
<악보11> 말리, 교향곡 5번 1악장	40
<악보12> 베토벤, 교향곡 5번 3악장 제 2주제	40
<악보13> 브람스, 교향곡 1번 1악장	41
<악보14> 베토벤, 열정 소나타 F minor op. 57 1악장	42
<악보15> 박자 분할 구조 분석	43
<악보16> 5개 마디 분석	43
<악보17> 주제 동기 업 비트 포지션	44
<악보18> 4개 마디 악구 구조 분석	45
<악보19> 박자 분할 구조 분석	46
<악보20> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~15	49
<악보21> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디116~124	50
<악보22> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디491~502	51
<악보23> 베토벤, 교향곡 5번 1악장의 자필원본	54
<악보24> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디1~5	54
<악보25> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~9	55

<악보26> 모차르트, 교향곡 40번 K.550 G minor 2악장	56
<악보27> 차이코브스키, 교향곡 6번 B minor op.74, 4악장	57
<악보28> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~25	58
<악보29> 마디1~6, 마디21~25	59
<악보30> 마디25~38	60
<악보31> 마디38~43	61
<악보32> 베토벤, 피아노 소나타 5번 3악장	61
<악보33> 마디44~61	62
<악보34> 마디59~74	63
<악보35> 마디14~21, 33~43, 74~93	65
<악보36> 마디94~124	67
<악보37> 마디125~137	68
<악보38> 마디137~158	69
<악보39> 마디157~168	70
<악보40> 마디168~179	70
<악보41> 마디179~195	71
<악보42> 마디196~212	72
<악보43> 마디213~240	73
<악보44> 마디240~248	74
<악보45> 마디265~269	75
<악보46> 말러, 교향곡 5번 3악장	76
<악보47> 마디321~345	77
<악보48> 마디370~390	78
<악보49> 마디391~403	79
<악보50> 마디403~422	80
<악보51> 마디423~452	81
<악보52> 마디451~479	82
<악보53> 마디479~502	83

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 한마디로 규정지을 수 없는 작곡가로 셰익스피어가 그의 위대한 작품 뒤에서 존재가 드러나지 않는 것과 비유된다. 베토벤은 생전에 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 클레멘티(Muzio Clementi, 1746-1832), 카를 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788), 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759), 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)등에게 존경과 찬사를 보냈고 그들에게 많은 영향을 받았다. 그들의 음악적 유산이 베토벤에 이르러 꽃을 피웠고 고전주의 형식과 더불어 베토벤의 새로운 형식이 후세 작곡가들에게 영향을 미치는 모습은 9개의 교향곡 안에도 공존하고 있다. 9개의 교향곡 안에 드러나 있는 특징적인 요소들을 살펴보면 고전주의 음악양식에 영향을 미친 18세기와 19세기 초 이론가들의 선율·리듬이론들이 나타남을 알 수 있다.

슈만(Robert Schumann, 1810~1856)은 베토벤의 동기 작법에 대해 “그는 동기들을 종종 길거리에서 발견했고 그것들을 우주의 언어로 변화시켰다”라고 말할 정도로 베토벤은 여러 가지 동기의 발전적 방법을 창안해 내었다. 그러한 방법 중 동기를 발전 시켜 프레이즈(phrase) 구조를 전개해 나가는 특징적인 기법을 그는 그의 모든 작품에서 보여주고 있다. 제 5번 교향곡 1악장에서 드러나는 규칙적 악구 분석을 통해 그가 특수한 프레이즈 구조를 형성시키며 작곡하였음을 살펴보고자 한다.

이러한 동기작법과 악구 구조의 발전 방향은 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)를 거쳐 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874~1951), 바르톡(Bela Bartók, 1881~1903), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)까지 그들 작품의 가장 중요한 작곡법에 영

향을 주게 되었다.

교향곡 5번 1악장은 동기적 발전법이 베토벤의 악구 구조를 형성함으로써 악구들의 시간적 의미의 예술품이 완성 되었다. 이러한 악구 구조 형성에 대한 근원에 대하여도 알아보려고 한다.

먼저 교향곡의 시작부터 베토벤의 9개 교향곡에 이르기까지의 역사와 교향곡 5번의 시대적 배경에 대해 살펴보겠다.

1. 베토벤의 교향곡과 이전 교향곡

‘교향곡’이라는 말은 시대에 따라서 다양한 의미로 사용되어 왔다. 악기의 이름, 하모니의 술어, 서곡(오페라나 발레 또는 칸타타의 서곡), 성악곡의 간주, 소나타 형식의 관현악곡 등을 나타내는 용어로 사용되어 왔다.²⁾ 교향곡의 악장은 18세기 초 이전의 이탈리아와 18세기 중반 프랑스 음악에서 사용된 2악장 유형, 초기 교향곡과 협주곡 악장 형태의 기본이 되는 이탈리아 서곡과 프랑스 서곡에 나타나는 3악장 유형, 교회 소나타와 실내소나타의 영향을 받은 4~6악장까지 그 유형이 다양하다. 18세기 초, 중반의 경우 3악장이 일반적으로 사용되었으며 1740년 경 비엔나와 만하임 그리고 이탈리아 등을 중심으로 4악장 구성이 등장했다.³⁾

페리(Jacopo Peri, 1561-1633)의 가극 <Euridice (에우리디체)>에 나오는 3개의 플루트를 위한 소선율을 ‘zinfonia(진포니아)’라고 부르고, 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)는 ‘sinfonia(신포니아)’라 명칭 하여 교향곡 장르를 구분하였다. 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1633-1687)는 교향곡의 초기 형식이라 할 수 있는 가극의 기악 서주를 ‘서곡(ouverture)’이라 칭하

2) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」(서울: 서울대학교출판문화원, 2007), 93.

3) 이성률, “하이든의 교향곡에 나타난 악장유형,” 「서양음악학 제13권」(서울: 한국서양음악학회, 2010), 15.

였다. 글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)에 의하여 교향곡은 서곡과 확실히 구분되기에 이른다. 18세기 교향곡 발전에 크게 기여한 만하임(Mannheim) 궁정악단의 합주장이었던 요한 슈타미츠(Johann Stamitz, 1717-1757)는 미뉴에트(minuet)가 들어있는 4악장 구성의 교향곡을 작곡했다. 디터스도르프(Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799)는 4악장으로 된 교향곡으로 근대 교향곡의 기틀을 마련하였고 카를 필립 엠마누엘 바흐는 18곡의 관현악곡을 작곡했는데 현악과 목관악기를 자주 사용하여 대위법적 파트뿐만 아니라 음색적으로도 많은 발전을 이루었다. 형식과 관현악법에 있어서는 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)이 영향을 끼쳤다. 107여 곡 이상으로 추정되는 교향곡을 작곡한 하이든은 기본 4악장 구성을 확립했고,⁴⁾ 소나타형식을 교향곡에 도입하여 완전한 교향곡형식을 갖추게 되었다. 에스테르하지(Eszterhazy) 궁정의 오케스트라 악장으로 있는 33년간 음악적인 많은 실험을 할 수 있었던 것이 그의 교향곡 작곡에 큰 도움이 되었고, 모차르트의 최후의 작품에서도 영향을 받았다. 모차르트는 41개의 교향곡을 남겼다. 초기 교향곡들은 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)와 아벨(Carl Friedrich Abel, 1723-1787)의 영향을 받은 이탈리아풍의 작품이었고 후기 교향곡들은 독일풍 교향곡을 접목하였다. 교향곡은 가장 중요한 예술형식으로 확립되었다.

베토벤의 9개 교향곡

하이든이나 모차르트는 작품의 형식과 상관없이 작품 고유의 악상이 모두 비슷한 것에 비해 베토벤은 오케스트라를 통하여 자신이 표현하고자 했던

4) 하이든의 작품시기는 제1기(1757-1761), 제2기(1761-1766), 제3기(1767-1772), 제4기(1773-1781), 제5기(1782-1790), 제6기(1791-1795)로 나눌 수 있는데, 2기에 작곡한 23곡 중 19곡이 4악장이고, 에스테르하지 궁정의 음악감독이 되고, '질풍노도'시대의 영향을 받은 3기에 작곡한 16곡 중 15곡이 4악장 구성이다. 제4기에는 21곡 중 20곡이 4악장 구성이고, 제5기의 7곡과 제6기의 12곡 모두 4악장 구조를 갖고 있다.

가장 크고 무게 있는 악상을 남겼다. 1790년 그는 하이든과의 만남으로 천재성을 인정받으며 1792년 비엔나의 유학길에 오르게 된다. 이 후로 베토벤의 음악세계는 선배 음악가들의 영향을 받은 제1기 ‘모방의 시기(period of imitation)’, 베토벤 자신의 음악세계가 구축되고 자신의 생각과 감정을 외적으로 표현하게 되는 제2기 ‘외향의 시기(period of externalization)’, 깊은 성찰을 통해 자신의 감정이나 생각을 음악으로 표현하게 되는 제3기 ‘내향화 시기(period of internalization)⁵⁾로 구분할 수 있다.

<표1> 베토벤의 교향곡 목록⁶⁾

시기	교향곡	작곡기간	초연
제 1기 모방의 시기 (1793~1802)	Op.21 No.1	1799-1800	1800
	Op.36 No.2	1801-1802	1803
제 2기 외향화 시기 (1803~1816)	Op.55 No.3 “Eroica”	1803-1804	1805
	Op.60 No.4	1806	1807
	Op.67 No.5 “Fate”	1804-1808	1808
	Op.68 No.6 “Pastorale”	1807-1808	1808
	Op.92 No.7	1811-1812	1813
	Op.93 No.8	1811-1812	1814
제 3기 내향화 시기 (1817~1827)	Op.125 No.9 “Choral”	1822-1824	1824

5) Paul Baker, 「오케스트라」, 8.

6) Ulrich Michels, 「음악은이」, 홍정수·조선우 편역 (서울: 음악춘추사, 2000), 388.

제 1번 교향곡

1910년 독일 예나(Jena) 대학교 도서관에서 처음 발견되었기 때문에 <예나 교향곡>이라고도 불린다.⁷⁾ 1악장의 알레그로 콘 브리오(Allegro con brio)의 주요부가 모차르트의 <교향곡 40번>과 유사하고, 제 2주제 제시방법이 선배 작곡가들과 비슷하며, 하이든과 모차르트와 비슷한 악기편성을 갖고 있는 점들은 모방의 모습을 보여주는 예라 할 수 있다. 그러나 3악장 미뉴에트는 성격적으로는 스케르초(scherzo)에 가까우며, 이러한 구성은 베토벤에 의해 처음 시도된 것이다.⁸⁾

제 2번 교향곡

이 작품의 가장 큰 특징은 3악장에서 선배 음악가들이 사용해 왔던 미뉴에트 대신에 자신이 가장 좋아하는 ‘스케르초’를 교향곡 역사상 처음으로 사용하고 있는 점이다. 같은 해인 1802년 ‘하일리겐슈타트의 유서(Heiligenstädter Testament)’를 쓴 베토벤의 절망과 우울한 모습은 볼 수 없는 밝은 분위기의 작품이다.

제 3번 교향곡

모차르트나 하이든의 영향력에서 완전히 벗어나 자신의 세계를 구축해 나가기 시작한 역사적인 곡이다. 장송곡, 변주곡 등 특정형식을 한 악장 전체에 활용한 것이 특징이다. <합창 환상곡>의 가사를 쓴 시인 쿠프너(Christoph Kuffner, 1780-1846)가 베토벤과의 대화에서 가장 좋아하는 교향곡이 무엇인냐고 묻는 질문에 베토벤은 교향곡 5번이 아니라 ‘에로이카(Eroica)’라고 답했다고 한다.

7) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 103.

8) Paul Baker, 「오케스트라」, 8.

제 4번 교향곡

‘비너스’ 라는 별명을 갖고 있다. 요제피네와 사랑하는 시기에 작곡된 작품으로 슈만은 “두 북구신화의 거인 사이에 끼어 서 있는 청순한 그리스의 아가씨”라고 표현했다. 주제의 일부는 제 5번과 관련이 있다. 멘델스존 (Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)은 1835년 10월 4일 게반트하우스(Gewandhaus) 총감독이자 지휘자로 임명된 후 첫 연주회에서 이 곡을 연주했다.

제 5번 교향곡

주제 전개 기법과 전곡의 긴밀한 구성이 완벽한 곡으로 인정받고 있다.⁹⁾ 1악장 제시부의 주제는 모차르트나 하이든의 교향곡에서도 사용되었고 열정 소나타 1악장, 교향곡 3번, 피아노 협주곡 4번 등에서 실험적으로 사용되었다.

제 6번 교향곡

낭만주의 음악의 중요한 형식 중 하나인 표제음악의 효시로서 낭만주의의 선두주자였던 베토벤의 위치를 볼 수 있다. 처음 제목은 ‘전원생활의 회상’이었다가 <전원 교향곡>으로 출판되었다. 3악장부터 5악장까지 쉽 없이 연주하는 이 작품은 슈만, 멘델스존 등의 낭만파 작곡가들에게 많은 영향을 주었다. 하이든의 <천지창조>와 <사계>에서 표현된 자연의 장엄함에 대한 압도적인 경외감과 내적인 충만함을 공유하고 있다.¹⁰⁾

제 7번, 8번 교향곡

축제적인 특징이 있는 두 작품은 베토벤이 각각 ‘대교향곡’, ‘소교향곡’이라

9) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 132.

10) David Wyn Jones, 「베토벤 전원 교향곡」, 김지순 역 (서울: 동문선, 2003), 27.

이름 붙였다. 7번 1악장에서 쓰인 느린 서주부에서 보듯이 선배 작곡가들의 모델로 돌아갔다고 볼 수 있다. 7번 교향곡에 대해 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)는 이 작품을 “무도의 찬가, 환희”라고 표현하였다.¹¹⁾

제 9번 교향곡

악장의 성격, 배치와 길이, 새로운 악기편성, 합창의 사용은 교향곡 장르에 새로운 기준들을 제시하였다. 가사의 직접적 전달이 아니라 일종의 기악적 음향으로 사용된 것이라면 낭만적 표현을 위한 새로운 방법의 시도로 여겨질 수 있다. 4악장의 ‘환희의 주제’의 주제는 <피아노와 합창과 오케스트라를 위한 환상곡(Op.80), 1808>에서도 쓰이고 있다.

베토벤의 교향곡은 그 다음 시대의 작곡가들에게 많은 영향을 주었다. 브람스의 교향곡 1번은 베토벤의 ‘교향곡 제 10번’이라는 별명이 붙을 정도였다. 베를리오즈나 리스트에게는 그들이 추구했던 표제교향곡의 뿌리가 되었던 베토벤의 교향곡 6번<전원>이 있다. 말러는 그가 추구한 사상성을 베토벤의 교향곡 3번과 5번에서 찾아냈으며 또한 그는 ‘성악과 기악의 합일’에 대한 뿌리를 베토벤의 교향곡 9번에 두고 있다. 슈만은 그의 <봄 교향곡>에서 하나의 작은 프레이즈에서 모든 악장을 합리적으로 견실하게 전개해 나가는데, 이것은 곧 베토벤의 교향곡 5번을 연상하게 한다. 또한 베토벤이 그의 교향곡 6번에서 시도한 여러 악장의 동기나 주제가 서로 밀접한 연관성을 갖는 형식으로 각 악장 사이에 휴식 없이 지속적으로 연주하도록 지시한 것처럼 슈만도 그의 교향곡 9번에서 이런 시도를 보이고 있다. 이렇듯 베토벤은 표제교향곡, 관현악법 극대화, 합창 교향곡 등으로 이후 작곡가들에게 장르 교향곡의 많은 기준들을 제시하였다.

11) 조수철, 「베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여」, 142.

2. 교향곡 5번

1) 교향곡 5번의 배경과 초연 당시

1792년 22살의 나이에 비엔나로 유학 온 베토벤은 1795년 ‘Tonkünstler-Societät’¹²⁾에서 주관하는 연주회를 통해 피아니스트이자 작곡가로 데뷔하였다. 1800년 4월 2일 비엔나에서 열린 첫 번째 대중공연을 시작으로 본격적인 활동이 시작된다. 교향곡 5번은 1808년 12월 22일 ‘안 데 어 빈 극장(Theater an der Wien)’에서 베토벤의 지휘로 초연되었다. 이 연주는 최근 2-3년 동안 작곡된 베토벤이 작품을 대중에게 소개하기 위한 음악회로서 그 당시 자선음악회에 적극적으로 참여했던 베토벤에게 극장 관리인이자 궁정 고문관, 요제프 하르틀(Joseph Hartl)이 비엔나 극장을 아카데미로 사용할 수 있도록 배려한 결과였다. 파리, 런던 등 유럽의 주요 도시에서는 시즌마다 연주회를 기획하는 공공예약연주회¹³⁾가 정착되어있었는데 빈에서는 비공개 연주회 문화가 더 활발히 진행되고 있었다. 그런 분위기 속에서 ‘Liebhaber Concerte’라 불리는 ‘음악협회’, ‘음악동인’, ‘음악동인협회’가 높은 예술적 수준을 갖춘 연주회를 목표로 활동하였는데 이 단체는 아마추어 연주자들도 역량에 따라 단원으로 활동하였고 1807년-1808년 겨울시즌동안 20회의 모차르트와 베토벤의 작품이 주로 연주되었고 시즌 마지막 연주회인 3월 연주에서는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 76세 생일을 기념하고 그를 존경하는 의미로 <천지창조>가 연주되었다.

이 시리즈 연주가 시작되기 직전의 라이프치히의 <국민 음악 신문>

12) 1771년에 창립된 단체로 부활절과 성탄절에 미망인들과 고아들을 위한 기금마련 음악회를 열었다.

13) 1672년 런던에서 시작되어 1720년 이후 번성했다. 부유한 계층이나 상위중간계급이 표를 살 수 있었다. 빈에서는 1771년 시작되었고 광고지나 포스터, 입소문으로 선전되었다.

의 한 평론가(빈 주재)는 그 때까지 작곡된 베토벤의 교향곡들(제 1번에서 4번까지)이 여전히 빈에서 잘 알려지지 않았다고 기록하고 있다.¹⁴⁾ 나폴레옹 전쟁으로 인한 불안한 사회적 상황으로 두 번째 시리즈로 연결되지는 못하였으나 이 시리즈 연주회를 통해 베토벤의 명성을 확립하는데 큰 역할을 하였다.

12월 22일 연주를 통해 아카데미 측에서는 예술적으로나 경제적으로 큰 성과를 기대하였으나, 연주회 이틀 전에 한 번의 리허설을 하고, 곡이 어려울 경우 두 번의 리허설이 전부였던 통상적인 관례대로 행해진 음악회는 수입도 적었고 청중들의 관심도 끌지 못 하였다. 초연 당시 프로그램에는 제5번과 제 6번 교향곡의 번호가 서로 뒤바뀌어 있음을 볼 수 있다. 출판은 현재의 번호대로 이루어졌다. 이 연주회에 대하여 뮤지컬 아카데미는 비엔나 신문에 다음과 같은 공고를 내었다.¹⁵⁾

“뮤지컬 아카데미

12월 22일 목요일에 루트비히 반 베토벤이 비엔나 극장에서 뮤지컬 아카데미를 공연하게 되는 영광을 갖는다. 모든 곡이 베토벤이 작곡한 것이며 전혀 새롭고 아직 일반에 공개되지 않은 곡들이다.

14) David Wyn Jones, 「베토벤 전원 교향곡」, 17.

15) David Wyn Jones, 「베토벤 전원 교향곡」, 9.

제 1부

- I 전원 교향곡, (제5번) 묘사보다는 감정의 표현
 - 1악장 전원에 도착해서 생긴 명량한 감정의 눈뜸.
 - 2악장 시냇가의 정경.
 - 3악장 농부들의 즐거운 춤; 다음 악장으로 곧바로 연결.
 - 4악장 폭풍; 계속하여 다음 악장으로 곧바로 연결.
 - 5악장 양치기의 노래, 폭풍 뒤의 기쁜 감사의 노래.
- II 아리아, 킬리츠키 양이 노래함.
- III 교회 양식으로 작곡된 합창과 독창을 위한 라틴어 찬미가.
- IV 피아노 협주곡(Industrie-Compotoir): 베토벤이 직접 연주.

제 2부

- I 대교향곡 C단조 (제6번)
- II 교회 양식으로 작곡된 합창과 독창을 위한 라틴어 찬미가
<거룩하시다>.
- III 피아노 독주 판타지
- IV 피아노 판타지, 점차로 관현악이 포함되며 마침내 합창이
합세하여 피날레를 이루며 끝남.

“6시 30분에 시작하며 좌석 예약은 크루거(Kruger) 거리 1층
1074번지에서 할 수 있다“

1부에 나와 있는 Industrie-Compotoir는 회사 이름이고, 2부의 피아노 독
주 판타지는 베토벤의 즉흥 연주였다.

이 곡과 관련된 스케치는 1795년경의 노트에서 발견되었다. 1803년에도 작
업은 진행되었는데 또 멈추었다가 다시 1807년 작곡되기 시작하여 1808년
에 완성되었다. 오랜 작업기간이 걸린 것으로 보여 지고 있다.

제 5번 교향곡의 스케치는 대부분 구스타프 노템(Martin Gustav
Nottebohm, 1817-1882)에 의해 드러난 것인데, 소위 에로리카 스케치북
(Eroica Sketchbook)이라 불리우는 노트의 후반부에서 다소 나타나고 있
다. 베토벤은 페이지마다 채우지 않고 이전의 페이지로 돌아가 빈 공간에
스케치하는 습관을 갖고 있었다.

이제 본론에서 베토벤의 악구 구조 분석에 이르게 되는 이론과 분석 도구
들을 설명하겠다.

III. 본 론

본론에서는 5번 교향곡 1악장의 악구 구조에 대한 이론들을 먼저 설명한 후, 악보 분석을 통하여 악구 구조가 이해되도록 설명하고자 한다. 악구 구조의 형태를 알아보면서 그 형태에 대한 이론들도 살펴보겠다.

1. 1) 18세기 이후 음악형식과 이론

음악이론에서 “형식”이란 개념은 음악수사학의 발전과 더불어 나타났다. 고대 그리스 · 로마의 수사학에 대한 고전들은 1416년 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus, 35~96)의 「웅변술의 가르침」을 시작으로 재발견되었다.¹⁶⁾ 부어마이스터(Joachim Burmeister, 1564-1629)는 음악의 “음형(figure)”이 수사학의 문체와 유사한 것이라고 주장하고 분석의 정의를 다섯 가지로 내렸는데 첫째는 선법의 결정, 둘째 음 체계에 대한 결정, 셋째 대위법에 대한 결정, 넷째 특질고려, 다섯째 감정 혹은 악절(period)에 따라 나누는 것”이었다. 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)는 조성의 원칙들을 개념화하였고 화성이 선율보다 우월한 것으로 생각하여 “근음”의 개념과 통하는 “전위”(renversement)와 “암시”(sous-entendre), “기초 저음”(bass fondamentale)을 말하였다. 샤프츠베리 경(Lord Shaftesbury, 1671-1713)은 “아름다움, 매력, 보기 좋음은 물질에 있는 것이 아니라 예술과 디자인에 있으며 몸체가 아니라 형식 혹은 형성하는 힘에 있다”는 의미로 “무관심주의”(disinterested attention)를 표방하였다.

이론가 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 「작곡에 관한 서론적인 연구」(Versuch einer Anleitung zur Composition, 1782-1793)에서 악

16) 김연 편, 「음악이론과 분석」(서울: 심설당, 2005), 264.

구 구조와 형식 모델을 제시하는데, 짧은 대칭 패턴으로 시작하여 악구와 악절의 압축과 확장을 논하며 결국에는 주요악절(Hauptperioden), 즉 대규모 형태의 주된 부분인 제시(exposition), 발전(development), 반복(recapitulation)에 대한 가장 포괄적인 논의를 제공하였다. 리펠(Joseph Riepel, 1709-1782)은 8마디 악구를 4마디로 나누어 설명하고 있는데, 악구의 종지형에 따라 기본악구(Grundabsatz), 변형악구(Änderungsabsatz), 혹은 변형종지(Änderungskadenz)라고 명명하였고 반복, 악구 연장(Ausdehnung), 삽입(Einschiebsel)에 대해 언급하면서 음형을 구조적인 형식을 이루는 기본 단위로 설명하였다.¹⁷⁾ 바흐의 제자였던 키른베르거(Johann Philip Kirnberger, 1721-1783)는 중요부분(Hauptteil)과 악절(Periode 혹은 Abschnitt), 악구(Satz 혹은 Rhythmus)로 나누고 악구는 4의 배수나 적어도 2의 배수로 이루어져야 한다고 말하였다. 또한 악구의 중요 음들이 연장하여 5마디, 7마디, 9마디가 될 수 있다고 하였다. 주요 리듬이론으로는 모미니(Jérôme-Joseph de Momigny, 1762-1842)가 올림박과 내림박의 진행이 음악적 단위의 원형이 되어야 한다고 하였고, 라이샤(Antoine-Joseph Reicha, 1770-1836)는 「고등 작곡을 위한 논서」(Traité de haute composition musicale)에서 주요 모티브와 보조 모티브의 제시와 발전에 대한 이론을 밝혀내었다. 모티브에 관해 체계적인 이론을 발전시킨 마르크스(Adolph Bernhard Marx, 1795-1866)는 음악 형식의 분류를 학문으로 발전시켰다.

음악이론이 독립된 학문으로서 자리 잡은 것은 20세기 후반 영미권에서 시작되었다. 음악작품을 하나의 객체로 보아 객관적으로 관찰하는 입장과 마치 또 다른 인간과 교류하는 듯이 서술하는 입장이 있다. 미국의 음악이론가 데이빗 르윈(David Lewin, 1933-2003)은 음악분석이란 “단순히 음악

17) 김연 편, 「음악이론과 분석」, 265.

작품을 더 나은 방식으로 들도록 하는 것이다. 청자에게 특징적이고 중요한 것으로 느껴졌던 바를 집어내고 독자들에게 음악적인 상상을 불러일으킬 수 있는 방식으로 자기 자신의 생각들을 배열해서 제시하는 것”¹⁸⁾이라고 말했다. 다음은 현대에 이르기까지 발달해 온 음악분석으로 구체화된 음악 이론들이다.¹⁹⁾

- a. 카테고리 분석(Category (Stylistic) Analysis)
- b. 계산적 분석 (Computational Analysis)
- c. 창조적 분석 (Creative Process)
- d. 특징 분석 (Feature Analysis)
- e. 형식 분석 (Formal Analysis)
- f. 기능적 분석 (Functional Analysis)
- g. 해석 이론 (Hermeneutic Theory)
- h. 정보 이론 (Information Theory)
- I. 언어학적 이론 (Linguistic Analysis)
- j. 기호학적 분석 (Musical Semiotics)
- k. 악구-구조 분석 (Phrase-Structure Analysis)
- l. 쉐커식 분석 (Schenkerian Analysis)
- m. 집합 이론 (Set Theory)
- n. 긴장 이론 (Tension Theory)
- o. 주제적 진행 분석 (Thematic Process Analysis)
- p. 변형 이론 (Transformation Theory)

18) 김연, 「음악이론의 역사」 (서울: 심설당, 2006), 453.

19) 정소희, “서양음악형식: 역사적 발전과정을 통한 이론적 전망” 「이화음악논집 제 11집」 (서울: 이화여자대학교 음악연구소, 2007), 37.

2) 악구 구조를 이해하기 위한 분석 도구

(1) 바(bar)

바(bar)는 서양기보에서 율격단위(metrical units)를 표시하기 위해 보표를 가로질러 그은 세로줄이다. 그래서 미국 용법에서는 ‘measure’라고 불리운다. 세로줄은 목소리와 텍스트의 정렬을 돕기 위해 스코어로 쓰여진 초기 다성 음악에서 종종 사용되었다. 13세기²⁰⁾, 14세기²¹⁾, 15세기의 고전 레퍼토리의 대부분은 정규박자로 쓰여졌으나 마디는 사용하지 않았다. 이 레퍼토리의 초기 것들만이 정기적으로 스코어 기보법을 사용하였다. 초기 레퍼토리는 태블러추어(tablature)에, 정규 박자 간격-건반과 비우엘라(vihuela)음악-으로 세로줄이 쓰였다. 세로줄이 쓰인 작품으로는 예를 들면 파엔자 사본(Faenza Codex), 콘라드 파우만(Conrad Paumann, 1410-1473)의 오르간 연주의 기초(Fundamentum Organisandi, 1452)와 북스하임 오르간곡집(Buxheim Organbook, 1450-1470)이 있다. 영국에서는 핏츠윌리엄 버지날 북(Fitzwilliam Virginia Book, 1609-1619)과 같은 최근의 건반 자료에서 불규칙 길이의 바가 발견되었다.

르네상스의 다성음악은 건반 악보(partitura)로 기보되기 시작했을 때를 제외하고는 마디가 표기되지 않았다. 치프리아노 데 로레(Cipriano de Rore, 1516-1565)의 마드리갈(..a quattro voci spartiti et accommodati per sonar...)은 마디가 기록된 최초의 악보이다. 솔로 파트들과 파트북들은 17세기 초까지 마디를 사용하지 않았다. 존 다운랜드(John Dowland, 1562-1626)의 최초의 4부의 성악노래 또는 에어북(First Booke of Songes or Ayres of Foure Partes, 1597)의 시작부분에서 바를 보여주고 있다.

세로줄은 주요악센트가 있는 박보다 항상 앞에 놓이지는 않았다. 다시 말

20) Notre Dame or Parisian, Ars Antiqua

21) Ars Nova, Ars Subtilior etc.

해서, 마디의 첫 박과 강한 박이 항상 일치하지 않았는데 특별히 16세기 말과 17세기 초에 그러했다. 이것은 오늘날 사용하는 것보다 더 짧은 길이의 마디를 초래했을 것이다. 다시 말해, 현대의 편곡으로 보면 각각의 마디 다음에 오기 보다는 각각의 박(beat)다음에 세로줄이 오는 것이다. 17세기 중반 이후에는 주요박자(main beat) 앞에 세로줄이 오는 것이 규칙이 되었다.²²⁾

(2) 마디(measure)

마디는 16세기 및 17세기 초 영국에서 음악과 춤에 관련하여 여러 의미로 사용된 용어이다. 음악용어로서 measure는 음표의 시가 관계 개념인 정량기보법과 빠르기를 나타내기 위해 사용되었고 다수의 2박자와 3박자 작품의 표제에 출연했다. 무용 용어로서 measure는 공연무용의 방식, 무용의 공간적 측정, 무용의 한 형태인 바스 당스(basse danse)²³⁾의 안무명칭을 나타내기 위해 사용되고 무용에 대한 일반적인 용어 “춤을 추기 위한(to tread a measure)”으로 사용된다. 당대의 주요 사교춤의 한 형태로써 바스 당스를 대체했다. 불어로 “measures” 또는 영어의 “measures”로 불렸던 바스 당스의 섹션들로부터 유래하며, 파반느(Pavan)처럼, “measures”는 2박자의 느린 댄스였다. “Old Measures”라는 댄스모음에 대한 안무는 비록 불완전하지만 대략 1570년부터 원고 최초로 기록되었다.²⁴⁾

22) David Hiley, “Bar,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillian Publishers Ltd., 2001), 682.

23) 저음댄스로 즉흥연주의 틀이 되었다.

24) Robert Mullally, “Measure,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: MacMillian Publishers Ltd., 2001), 207.

(3) 악구(phrase)

연주자에게 악구는 한 번의 호흡이 미치는 곳까지의 길이, 혹은 자연스러운 음악의 흐름을 헤치지 않기 위한 음악적 프레이징의 개념으로 먼저 인식되어 있다. 프레이즈는 언어 문장구조론에서 채택된 용어이고 다양한 길이의 짧은 음악적 단위에 사용되었다. 일반적으로 동기보다는 더 길고, 악절보다는 더 짧다고 여겨진다. 잘못된 마디선의 관습으로 프레이즈의 내용이 풍부하게 표현되지 못하고, 프레이즈와 프레이즈 사이가 구분되지 않는 걸 알 수 있다. 잘 구분된 프레이즈의 중간휴지는 매우 자연스럽게 느껴진다. 바흐로부터 브람스에 이르는 시기까지 속도에 따라 보통 2+4+8마디로 이루어져 있었고²⁵⁾ 18세기 초까지 기악음악에서 프레이징 등의 지시를 하는 것은 없었다. 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733)은 종이위에 최초로 프레이징을 표시하였다. 이론가들은 악구를 정의하는 것에 대한 완성의 정도를 나타내는 것과 상대적 휴식의 지점을 표시하는 것 등에만 대체로 동의하고 있다.²⁶⁾

(4) 악절(period)

프레이즈가 모여 악절을 이룬다. 운율 박자(rhythmic pulse)나 진동 패턴의 정점과 같이 연속하는 사건들 사이의 시간의 간격, 흔히, 음악 서술(musical statement)은 카덴스(종지형)로 종결되거나 상호 보완적 부분들로 만들어지는데, 각각은 일반적으로 2-8마디 길이이며 각각 순서대로 “전악절(선행구, antecedent)”과 “후악절(후속구, consequent)”로 불리 운다. 음악적 피리어드는 수사학에서 문장 또는 피리어드와 비교된다. 짜를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)는 화성법 교정(Le Istitutioni Harmoniche, 1558)에서 카

25) 정혜지, “브람스 작품에서 나타나는 선율구조의 변박 및 복합박절의 특성에 관한 연구,” 성신여자대학교 대학원, 2013, 12.

26) Douglass M. Green, 「조성음악의 형식」, 박경중 역 (서울: 삼호출판사, 1998), 17.

덴스를 기본 텍스트의 감각이 완성될 때까지는 등장할 수 없었던 punto di cantilena로 기술했을 때 이 두 개념을 연관 지었다. 이런 의미에서 악절은 짧은 길던 간에 그것의 조화 작용이 끝날 때까지 연장된다. 이러한 구조에 대한 견해는 전 악장을 통하여 2~4마디 악구로부터 연장하면서 18세기 대 부분의 기간 동안 음악 형태를 지배해왔다. 규칙적 악절과 같은 구조는 13세기 초 음악에서 발견되었고, 에스탕피²⁷⁾의 두 가지 가락은 primus punctus와 secundus punctus로 표기했으며 각각은 “개방(ouvert)”과 “닫힘(close)”으로 끝맺음 되었다. 무용을 위한 음악과 4행시 안에 들어있는 시의 배경 소재에 꼭 맞는 이러한 대칭 패턴은 오늘날까지 음악에 만연했다.²⁸⁾

(5) 동기(motif)

동기란 악곡을 구성하는 음악적 소재의 가장 작은 단위로서 짧은 음악적 생각이다. 또한 선율과 화성, 리듬의 조화이며 이 요소들의 조합으로 어떠한 크기도 가능하다. 동기는 때때로 악센트와 휴지를 동반하여 더 운율적인 동기형태로 나타날 수 있다. 모티브와 주제 사이의 관계는 주제와 전 악장, 주제와 악곡과의 관계와 유사하다. 각각의 경우에 동기는 보다 더 작은 단위로 불완전한 형태이지만 그것은 형태와 더 큰 구성의 구조에 대한 중요한 결과들을 갖고 있다는 특별한 동일성을 갖는다.²⁹⁾ 모티브가 지니고 있는 무한한 자기발전의 특성은 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)이 표현한 “움직이다”의 뜻을 갖고 있는 라틴어 movere에서 파생된 모티브라는 설명은 매우 설득력 있다. 널리 사용되는 동기 변형의 방법은 다음과 같다.³⁰⁾

27) Estampie , 12-14세기에 유행했던 기악 형식

28) Leonard G. Ratner, “Period”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol.19, 403.

29) William Drabkin, “Motif”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol.17, 227-228.

30) E. J. Lehmann, 「음악형식의 분석」, 김현선 역, (서울: 수문당, 2000), 8.

- a. 절대적 반복 (Absolute repetition)
- b. 관계적 반복 (Relative repetition)
- c. 음정의 확장 (Interval expansion)
- d. 음정의 축소 (Interval contraction)
- e. 전위 (Inversion)
- f. 역행 (Retrograde)
- g. 대위법적 방법 (Contrapuntal treatment)
- h. 리듬의 축소 (Rhythmic diminuation)
- I. 리듬의 확대 (Rhythmic augmentation)
- j. 변주 (Variation)
- k. 축소 (Dismemberment)
- l. 확대 (Enlargement)
- m. 리듬의 모방 (Rhythmic imitation)
- n. 리듬의 변화 (Rhythmic alteration)

3) 악구 구조의 원리

(1) 규칙적 악구의 생성

대칭을 이루는 복수마디가 시간적 반복에 의해 여러 번 나타난다. 이러한 악구 구조의 원리를 설명하는 Fred Lerdahl³¹⁾과 Ray Jackendoff³²⁾가 발전시킨 “운율선호규칙”이 있다. 화음의 변화가 동시에 일어나는 곳에 강한 박자를 필요로 하는 화음의 리듬규칙과 멜로디의 리드미컬한 조합과 그 운율적 조직 사이의 조화를 의미하는 조화의 규칙이다.³³⁾ 4소절의 구절이 리드미컬하게 2+2로 세분화 되면 듣는 사람은 두 소절 그룹에서 첫 강박의 운율패턴을 느끼게 된다. 같은 규칙은 둘, 여덟, 열여섯 소절의 구절에 적용되고, 수가 비례해서 증가하거나 감소한다.³⁴⁾

① 춤과 음악

르네상스 시대에 사회생활의 중심 역할을 했던 춤은 작곡가들에 의해 자연스럽게 많은 춤음악을 작곡하게 하였다. 연주가들은 선율을 기억해서 연주하거나 즉흥 연주를 하였으며 때로 주어진 선율이나 베이스 위에 한 개나 둘 이상의 성부를 더해 즉흥으로 연주하였다. 모든 춤은 특정한 박자, 템포, 리듬 패턴(pattern), 형식을 갖고 있는데 이것은 서로를 구별해 주는 특징적인 요소가 되며 그 춤을 위해 작곡된 곡에 그대로 반영되고 있다. 춤곡의 유구한 전통이 없었다면 규칙적 악구구조와 조성이 거의 발전하지 못했을 것이다.³⁵⁾ 규격화, 정형화된 하나의 춤곡 리듬 패턴의 악구로 춤곡은 완성되는데 이는 곧 다음 그림과 같은 춤곡 동작의 패턴을 이루었다.

31) 미국의 작곡가, 이론가. (1943-)



32) 미국의 언어학자, 철학교수. (1945-)

33) Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge: The MIT Press, 1983), 347-348.

34) William E. Benjamin, *A Theory of Music Meter* (Music Perception, 1984), 355-413.

35) John Bert, 「바흐 B단조 미사」, 김지순 역, (서울: 동문선, 2004), 107.

<그림2> 춤곡 동작의 패턴³⁶⁾

파바느 (Pavane)	$\frac{4}{4}$		16/17세기
가야르드 (Gaillarde)	$\frac{3}{8}$		16/17세기
알르망드 (Allemande)	$\frac{4}{4}$		16/17세기
쿠랑트 (Courante)	$\frac{3}{8}$		17세기
샤콘느 (Chaconne)	$\frac{3}{4}$		16/17세기
부레 (Bourree)	$\frac{3}{8}$		17/18세기
사라방드 (Sarabande)	$\frac{3}{8}$		17/18세기
가보트 (Gavotte)	$\frac{3}{8}$		17/18세기
시칠리아노 (Siciliano)	$\frac{6}{8}$		17/18세기
지그 (Gigue)	$\frac{6}{8}$		17/18세기
미뉴엣 (Menuett)	$\frac{3}{4}$		17/18세기
폴로네즈 (Polonaise)	$\frac{3}{4}$		19세기
마주르카 (Mazurka)	$\frac{3}{4}$		18/19세기
왈츠 (Walzer)	$\frac{3}{4}$		19/20세기
볼레로 (Bolero)	$\frac{3}{4}$		19세기
폴카 (Polka)	$\frac{2}{4}$		19세기
갈롭 (Galopp)	$\frac{2}{4}$		19세기
하바네라 (Habanera)	$\frac{2}{4}$		19세기
탱고 (Tango)	$\frac{4}{8}$		20세기
영국왈츠 (Engl. Waltz)	$\frac{3}{4}$		20세기
폭스트로트 (Foxtrott)	$\frac{2}{8}$		20세기
찰스톤 (Charleston)	$\frac{2}{8}$		20세기
룸바 (Rumba)	$\frac{4}{4}$		20세기
삼바 (Samba)	$\frac{2}{8}$		20세기
차차차 (Chachacha)	$\frac{4}{4}$		20세기

36) Ulrich Michels, 「음악은이」, 156.

마디(measure) 용어 설명에서 살펴보았듯이 마디는 음악 용어 뿐 아니라 무용 용어로도 쓰였다. 춤을 추기 위해 필요한 공간 측정은 한마디를 한 동작으로 하는 4개의 동작을 연속적으로 진행한 뒤 방향을 돌릴 수 있는 거리까지를 말하는 것으로 완성된 스텝의 거리로 볼 수 있다. 움직이는 거리가 걸리는 만큼의 시간이 소요되고 이것이 음악에서는 리듬과 박으로 표기되는 것이다. 즉, 규격화된 동작구조가 얽혀서 완성된 춤을 이루는 것과 같이 음악도 일정한 리듬패턴에 의해 작곡되었다.

1700년에 등장한 보상-페이에³⁷⁾의한 무보(choreography)법에서 춤과 춤을 반주하는 음악의 관계를 볼 수 있는데 이 무보법을 통하여 17세기, 18세기의 춤의 형태를 복원 하였다. 이 시대의 춤에 관한 책들에는 흔히 무보와 함께 이에 해당하는 음악의 악보가 단선율로 그려져 있어 양자의 관계를 살피기 쉽게 되어있다. 많은 경우 상대적으로 단순한 모티브를 반복하는 음악 위에 나뭇대로의 기승전결을 갖는 춤이 얹힌다. V자와 췌기 모양은 무릎을 굽히고 펴는 동작을 나타내고 짧은 수직선은 자연스런 걸기를, 지팡이 모양은 여러 가지 종류의 도약을 의미한다는 것을 안다면 춤이 음악에 따라 어떻게 전개되는지 짐작 할 수 있을 것이다.³⁸⁾ 다음은 2부분으로 되어 있는 무보이다.

37) 루이 14세의 지시로 자신의 춤 선생인 보상(Pierre Beauchamp, 1631-1705)이 먼저 개발 하였으나 페이에(Paoul Auger Feuiller, 1653경-1709경)가 먼저 이를 설명한 저서를 간행 하여 현재 페이에 무보법 혹은 보상-페이에 무보법이라고 알려져 있는 18세기의 무보법이다.

38) 정경영, “춤(음악)의 지표, 형식, 내용 -J.S. 바흐의 <B단조 미사>중 ”Gloria in excelsis Deo”의 경우,“ 「서양음악학 28권」 (서울: 한국서양음악학회, 2012), 26-27.

<그림3> “아킬레스의 부레”³⁹⁾의 음악과 무보⁴⁰⁾

1 2 3 4 1. 2.

R L R L R L L R L R

pas de bourée pas de bourée contretemps de gavotte temps de courante

5 6 7 8

R L R L R L L R L L R L

pas de bourée pas de bourée pas de bourée pas de bourée

(repeat later in dance) jettés pas de bourée jettés pas de bourée

9 10 11 12 1. 2.

L R L R L

pas de sissonne pas de sissonne pas de bourée pas coupé

pas de sissonne pas de sissonne pas de bourée pas coupé

39) 1709년 Recueil de dance Composé par M. Pecour 책에 실려 있다.

40) 정경영, “춤(음악)의 지표, 형식, 내용 -J. S. 바흐의 <B단조 미사>중 “Gloria in excelsis Deo”의 경우,” 27.

② 춤곡의 확대

연속된 동작의 한 묶음은 곧 하나의 악구와 동일한 시간과 구조 속에 있고 이것은 바로 음악에서 4개 마디 구조의 규칙적인 길이를 갖게 되는 것이다. 슈베르트의 춤곡에서 4개 마디 악구 구조를 볼 수 있다.

<악보1> 슈베르트, 창작 무곡(Originaltänze) D.365 No.1, 마디1~8



13-14세기에 남아있는 춤곡은 50곡 정도의 기악 춤곡으로 최초로 기보된 기악음악이라 할 수 있다. 규칙적인 박자, 명료한 운율, 반복되는 부분, 예측할 수 있는 프레이징 등을 특징으로 하고 있다.⁴¹⁾ 바흐시대에 춤곡은 이미 춤곡 자체로서 유행하지 않았고 건반 악기조곡의 양식화된 형식으로 남아왔다. 베토벤의 에그몬트 서곡에서는 사라방드 리듬 패턴이 악구구조를 이루고 있다(악보2).

41) Donald J. Grout, 「그라우트의 서양음악사」, 민은기 외 역 (서울: 이앤비플러스, 2009). 110.

<악보2> 베토벤, 에그몬트 서곡, 마디1~5 "사라방드 리듬 패턴"

The musical score shows five staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/8. The music features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Dynamics include forte (f), marcato, and piano (p).

18세기 이후 춤음악에서 춤이 생략되어 감상용으로 변한 춤음악은 반복적 강세 패턴과 리듬 형을 오히려 더 강화시키는 방향으로 발전해 나갔던 것으로 보인다.⁴²⁾ 춤음악과 직접적인 연관이 없을지라도 그 음악의 마디수가 2×2, 4×2, 8×2로 구성되거나 같은 길이의 단락이 서로 대칭적 내용을 갖고 있을 때 고전주의 음악의 구조에서 많은 것이 규칙성, 대칭 및 단순한 화성론을 통해 민속음악, 춤음악과 유사함을 보인다고 할 수 있다. 음악의 형식으로서 2부분 형식(binary form)은 춤곡과 무곡 악장을 거쳐 발전하여 교향곡의 미뉴에트(menuet)와 스케르초(scherzo) 악장으로 남는다. 이 악장은 춤곡 리듬 패턴의 악구 구조를 가지게 된 것이다. 춤곡 악장은 고전시대의 오케스트라 작품에서 짜임새 있는 선율 진행 및 균형적 형식 구성의 표본이었다. 거기에 춤곡적인 우아함을 더하여 악장 구조에서 파악이 쉽고 편안한 부분을 형성한다.⁴³⁾

42) 정경영, “춤(음악)의 지표, 형식, 내용 -J. S. 바흐의 <B단조 미사>중 ”Gloria in excelsis Deo“의 경우,” 12

43) 주대창, 「베토벤 교향곡 제 9번」 (파주: 음악세계, 2009), 147.

<그림4> 2부분 형식의 역사적 발전 과정⁴⁴⁾

시기 \ 형식	Binary Form (2부분 형식)-개방구조
900 1000 1200 1500	16c 초 ·춤곡(Dance)
1600 1700 ↓ 바로크 초기 ·무곡 악장(Dance Movement) 바로크 후기/후기 ·무곡 악장 및 여러 악장유형의 작품
	·단순 2부분 형식 (Simple Binary Form) AA or AB ·순환 2부분 형식 (Rounded Binary Form) A B(A) / A
1800	18-19c ·성격적 소곡 (Character Piece) ·무곡(Dance) 악장 ·Sonata 악장 ·고전시대 교향곡 중 -Minute -Scherzo -Trio
1900 2000

44) 정소희, "서양음악형식: 역사적 발전과정을 통한 이론적 조망," 49.

③ 규칙적 악구의 지속을 위한 쉽표 마디가 생성된 악구 구조

고전시대 작곡가들은 규칙 악구를 완성하기 위해 ‘마지막 쉽표 마디’를 사용했다. 이것은 4마디 구조를 지키기 위한 작곡가의 형식적인 기보의 의미로 볼 수 있다.

베토벤의 작품에서 프레이즈 구조는 한 프레이즈가 2마디씩 4개, 또는 4마디씩 2개나 4개로 이루어져 있으며, 하이든과 베토벤의 많은 소나타와 교향곡 주제(theme)는 운율을 구성하는 단위를 네 마디로 정확하게 정의 내릴 수 있다.⁴⁵⁾ 베토벤은 그의 작품에서 프레이즈를 성부 단위가 아닌 전체 흐름의 단위에 의해 구성하였으며 반주와 선율을 구분하지 않고 마디 단위로 나누었다.

William Rothstein은 「Beethoven Forum vol.4」에서 베토벤의 많은 작품들을 예로 들면서, 네 마디 단위의 규칙 악구에 대하여 설명하였다. 베토벤의 피아노 소나타 6번에 그는 다음과 같이 규칙 악구를 표기하였다 (악보3).⁴⁶⁾

45) Paul Henry Lang, *The Creative World of Beethoven* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971), 269.

46) 신찬양, “베토벤 작품에서 <마지막 쉽표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구,” 성신여자대학교 대학원, 2013, 20-21

<악보3> 베토벤, 피아노 소나타 6번 op.10 no.2, 2악장, 마디29~48,
 마디111~127

29

38

111

119

다음 표를 보면 베토벤이 그의 여러 작품에서 위와 같이 마지막 쉼표
 마디를 통해 규칙적 악구 구조를 완성시키는 것을 알 수 있다(표2).

<표 2> 마지막 쉽표 마디가 존재하는 베토벤의 작품⁴⁷⁾

바이올린 소나타	Op.12 No.2 제 1악장
첼로 소나타	Op.5 No.2 제 1악장 Op.102 No.1 제 1악장
교향곡	No.1 in C Major, Op.21 제 1악장 No.1 in C Major, Op.21 제 4악장 No.3 in Eb Major, Op.55 제 3악장
피아노 소나타	Op.2, No.2 제 1악장 Op.7, No.4 제 1악장 Op.10, No.1 제 1악장 Op.10, No.2 제 2악장 Op.10, No.2 제 3악장 Op.10, No.3 제 1악장 Op.13 제 1악장 Op.14, No.1 제 2악장 Op.14, No.2 제 3악장 Op.28 제 1악장 Op.31, No.1 제 1악장 Op.31, No.1 제 3악장

베토벤의 9개의 교향곡을 자세히 보면, 그 안에서도 앞서 말한 2 마디, 4 마디의 일관성과 악구 규칙이 존재하였음을 알 수 있다(악보 4-6).

47) 신찬양, “베토벤 작품에서 <마지막 쉽표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구”, 23

<악보5> 베토벤, 교향곡 1번 1악장, 마디285~29849)

285

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani
in Do - Sol

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelle
Bassi

49) 신찬양, “베토벤 작품에서 <마지막 쉼표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구”, 59-60

293

6

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli
Bassi

<악보6> 베토벤, 교향곡 1번 4악장, 마디289~304⁵⁰⁾

The musical score is presented in two systems, each containing four measures. The instruments and their parts are as follows:

- Flauto I, II:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line with a slur. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Oboe I, II:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Clarinetto I, II in Do/C:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Fagotto I, II:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Corno I, II in Do/C:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Clarino I, II in Do/C:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Timpani:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Violini I:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Violini II:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Viole:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.
- Violoncelle/Bassi:** Part 1 (a 2) starts with a *sf* dynamic, playing a melodic line. Part 2 (a 2) plays a similar melodic line.

50) 신찬양, “베토벤 작품에서 <마지막 쉼표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구”, 62-63

297

4

4

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Clarino I, II
in Do / C

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelle
Bassi

베토벤은 실제로 악구 구조를 작품에 직접적으로 표기하기도 하였는데, 9번 교향곡 2악장에 그는 “Ritmo di tre battute, Ritmo di quattro battute”로 악구를 3마디로 보거나 4마디로 볼 것을 지시하고 있다.

<악보7> 베토벤, 교향곡 9번 2악장, 마디222~244

The image shows a musical score for measures 222-244 of the second movement of Beethoven's Symphony No. 9. The score is in 3/4 time and features a section marked "Ritmo di tre battute". The music is written for seven staves: four for the strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses) and three for the piano (Right Hand, Left Hand, and Grand Staff). The tempo is indicated as "Ritmo di tre battute". The dynamics are marked "sempre pp" (pianissimo) and "pp".

234 "Ritmo di quattro battute"

The musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The second system has two staves: one treble clef and one bass clef. The third system has four staves: two treble clefs, one alto clef, and one bass clef. The score includes dynamic markings such as *pp*, *sempre pp*, *arco*, and *p*. A rehearsal mark *a 2* is present in the second system. The tempo is indicated as "Ritmo di quattro battute".

이제 앞서 설명한 음악 형식과 이론을 토대로 하여 춤곡 구조와 쉼표 마디를 포함하는 규칙적 악구 구조가 교향곡 5번 1악장에서 어떠한 형태로 이루어져 있는지 분석한다.

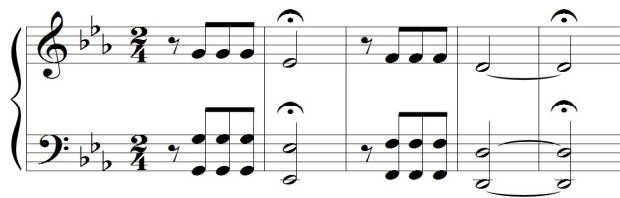
2. 교향곡 5번 1악장 악구 구조 분석

1) 동기의 활용과 주제 악구의 형성

“이렇게 운명이 문을 두드린다”는 교향곡 5번의 동기 구조를 설명해 보면 가장 자주 등장하며 가장 중요해 보이는 3개의 8분 음표 동음연속은 많은 작품의 비슷한 동기들과 연관되어 설명되어져 왔는데 본 논문에서는 이러한 세 번의 두드림을 두 가지의 성격으로 세밀하며 명백하게 구분하고자 한다. 첫 번째는 업 비트(up beat)에서 동기가 시작되는 ‘불완전박절 구조’이고, 박이 쉼표로 시작되는 경우이다.

(1) 불완전박절 구조 형태의 동기

<악보8> 베토벤, 교향곡 5번 1악장 주제, 마디1~5

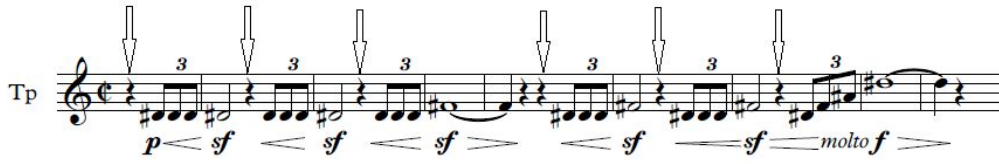


<악보9> 바흐, 평균율 푸가 D major BWV 874, 마디1~7

<악보10> 베토벤, 피아노 소나타 Op.10 No.1 c minor 3악장, 마디54~59

최초 필사본과 유사한 작업이다

<악보11> 말리, 교향곡 5번 1악장, 마디1~8

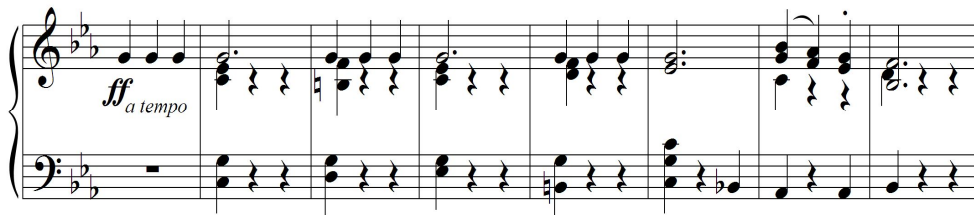


지휘자들은 교향곡 5번 1악장의 지휘법으로 ‘업 비트 지휘법’이라는 신조어를 만들어내기도 하였다.

두 번째로는 다운 비트(down beat)에서 동기가 시작되는 ‘완전박절 구조’로 박이 음표에서 시작되는 경우이다.

(2) 완전박절 구조 형태의 동기

<악보12> 베토벤, 교향곡 5번 3악장 제 2주제, 마디19~26



<악보13> 브람스, 교향곡 1번 C minor 1악장, 마디232~237

232

Fl.

Ob.

B♭Cl.

Bsn.

C.bn.

Hr.

Hr.

Tp.

Pk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

실제로 이 곡은 여기서 강박이다

<악보14> 베토벤, 열정 소나타 F minor op. 57 1악장, 마디236~239



브람스 자신도 운명의 동기를 사용하였다고 말했으며, 말러는 운명 교향곡과 같은 번호인 “제 5번 교향곡” 1악장에 이 동기를 사용하였다. 위의 두 가지 분류는 형태구조에 의한 차이를 보여준다.

2) 마디그룹을 단위로 한 악구 구조의 이론들

주제 악구에 대한 여러 가지 분석 중 먼저 바인가르트너의 분석을 살펴보겠다. 다음 분석에도 순수 악보의 1마디 악구대로 보지 않고 2개 마디나 또한 5개 마디 구조로 여러 마디를 합친 한 악구로 분석하고 있다.

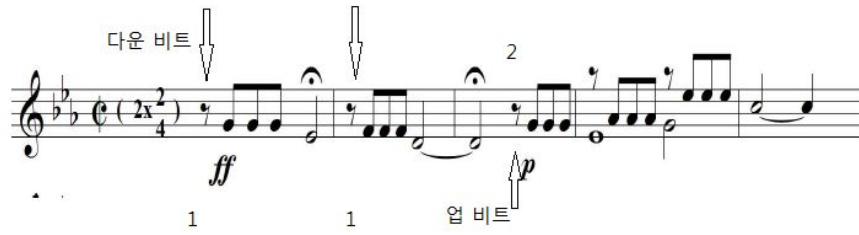
(1) 바인가르트너(Felix Weingartner)⁵¹⁾의 악구 단위⁵²⁾

1악장의 주제 동기 악구 구조를 다음과 같이 크게 2마디를 1개 단위로 분석하고 있으나, 통일적인 업 비트 악구로 증명하고 있지 않다(악보15).

51) 오스트리아의 지휘자, 작곡가, 피아니스트 (1863-1942)

52) Elliot Forbes, *Symphony No.5 in C minor*, 73.

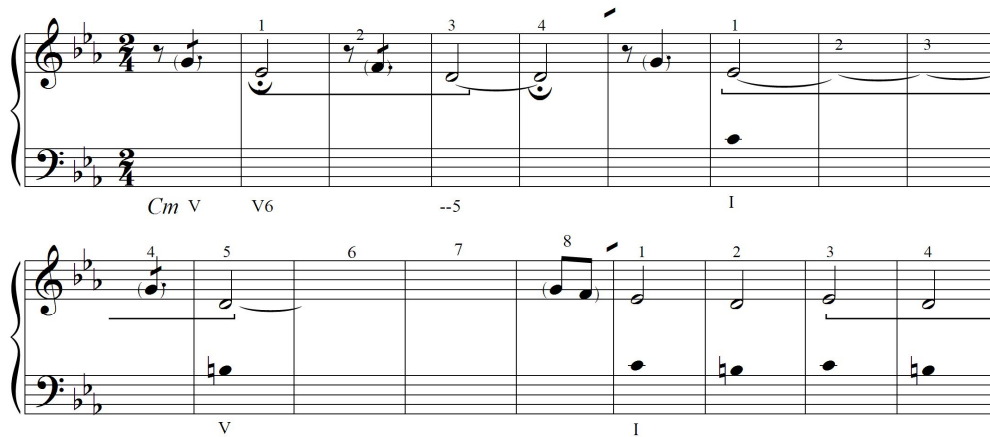
<악보15> 박자 분할 구조 분석



(2) 쉐커(Heinrich Schenker)의 악구 단위⁵³⁾

1악장의 주제를 1마디부터 5마디까지 본 쉐커의 분석이다. 그는 규칙적 악구를 위한 페르마타의 기능을 보여주지 않고 불규칙적인 복수 마디로 분석하고 있다.

<악보16> 5개 마디 분석



53) Elliot Forbes, *Symphony No.5 in C minor*, 180.

헝거는 주제 동기가 변형된 악구들로 1악장 전체에 나타남을 파악하였다. 헝거의 분석을 살펴보면 그가 파악한 악구는 업 비트임을 알 수 있다.

<악보17> 주제 동기 업 비트 포지션

upbeat

I a) in mm.1-5
mm.248-252
mm.478-482

I b) in mm.228-232
mm.398-402
mm.406-408

II a) in mm.60-64
mm.180-184

II b) in mm.196-200

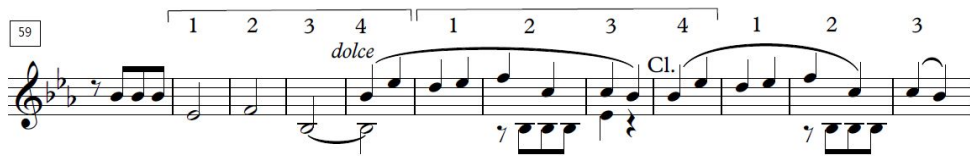
NB:
I c) in mm.126-129

I d) in mm.23-24

(3) 토비(Donald Francis Tovey)⁵⁴⁾의 악구 단위⁵⁵⁾

토비는 4마디 그룹을 하나의 악구 구조로 분석하였다.

<악보18> 4개 마디 악구 구조 분석



(4) 델 마르(Norman del Mar)⁵⁶⁾의 악구 단위⁵⁷⁾

델 마르는 2마디나 4마디 그룹으로 악구 구조를 보았고 악구의 업 비트가 없다(악보19).

54) 영국의 음악분석가, 작곡가, 지휘자(1875-1940)

55) Elliot Forbes, *Symphony No.5 in C minor*, 146-147.

56) 영국의 지휘자 (1919-1994)

57) Elliot Forbes, *Symphony No.5 in C minor*, 77.

<악보19> 박자 분할 구조 분석

The musical score is divided into three systems. The first system features a piano part with a 4x2/4 time signature, marked with *f* and *ff*, and includes a *[sub.]* marking and a *(col 8va)* instruction. The second system introduces a 2x2/4 time signature and includes parts for Tr. (Trumpet), Timp. (Timpani), and a piano part with *ff* dynamics. The third system continues the piano part with *tr* (trills) and *etc.* markings, and includes a *p* (piano) dynamic marking.

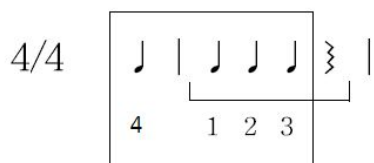
3) 1악장의 기본적 악구 구조를 4마디 단위 형태로 설정

앞 단원에서 설명된 마디단위의 악구 구조, 춤곡, 쉼표 마디 활용을 토대로 하여 1악장 전체의 악구 구조를 기본적인 규칙적 4개마디 악구 구조와 불규칙마디 악구 구조의 혼합으로 분석할 수 있다.

실제로 우리는 1악장의 연주를 듣거나 악보의 악구 구조를 살펴보았을 때 당연하게 4개마디 구조(1·2·3·4, 즉 첫 번째 마디·두 번째 마디·세 번째 마디·네 번째 마디)라고 인식하게 되는데 이는 ‘동형진행, 동형반복, 악절의 구성’이 전반적으로 대칭적인 4개마디로 형성된 것을 볼 수 있기 때문이다.

이렇듯 악구의 개수는 4개지만 본 논문에서 주장하는 음악적 의미의 악구 구조는 4개의 마디를 하나의 단위로 하며 그 순서는 4·1·2·3 이 된다. 이것은 4분의 4박자에서 4번째 박부터 시작하는 못갓춘마디 형태로 비교하여 이해할 수 있다.

<그림6> 4개의 박 마디 단위에서 못갓춘마디 형식



1악장에서 내용적 악구 구조와 기본 악구 구조를 살펴보면 다음과 같이 표시할 수 있다.

<악보20> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~15

1악장 전체를 4개마디 악구 구조(4·1·2·3)로 볼 수 있는 증거는 제시부를 다시 반복하는 되돌이 표시 전에 남는 3개의 쉼표 마디(마디122~124)와 1악장 마지막 끝에 남는 3개마디의 악구 구조(마디500~502)로 알 수 있다 (악보 21,22).

<악보21> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디116~124

116 122 123 124

Fl. I II
Ob. I II
Cla. in Bb I II
Fag. I II
Cor. I II
Cbn. I II
Timp.
Viol. I
Viol. II
Vla.
Vc. c. B.

1 2 3 4 | 1 2 3

1악장 전체의 4개마디 규칙적, 불규칙적 악구 구조의 통계는 다음과 같은 표로 분석되었다.

<표 3> 베토벤 교향곡 5번 1악장 분석⁵⁹⁾

1개 마디	2개 마디	3개 마디	4개 마디	5개 마디	6개 마디
2	8	5	111	1	4

마디1	(1개 마디)	마디2-3	(2개 마디)	마디4-6	(3개 마디)
마디7-10	(4개 마디)	마디11-14	(4개 마디)	마디15-18	(4개 마디)
마디19-20	(2개 마디)	마디21-22	(2개 마디)	마디23-25	(3개 마디)
마디26-29	(4개 마디)	마디30-33	(4개 마디)	마디34-37	(4개 마디)
마디38-43	(6개 마디)	마디44-47	(4개 마디)	마디48-51	(4개 마디)
마디62-65	(4개 마디)	마디66-69	(4개 마디)	마디70-73	(4개 마디)
마디74-77	(4개 마디)	마디78-81	(4개 마디)	마디82-85	(4개 마디)
마디86-89	(4개 마디)	마디90-93	(4개 마디)	마디94-97	(4개 마디)
마디98-101	(4개 마디)	마디102-105	(4개 마디)	마디106-109	(4개 마디)
마디110-113	(4개 마디)	마디114-117	(4개 마디)	마디118-121	(4개 마디)
마디122-125	(4개 마디)	마디126-129	(4개 마디)	마디130-133	(4개 마디)
마디134-137	(4개 마디)	마디138-141	(4개 마디)	마디142-145	(4개 마디)
마디146-149	(4개 마디)	마디150-153	(4개 마디)	마디154-157	(4개 마디)
마디158-161	(4개 마디)	마디162-165	(4개 마디)	마디166-171	(6개 마디)
마디172-175	(4개 마디)	마디176-179	(4개 마디)	마디180-183	(4개 마디)
마디184-187	(4개 마디)	마디188-191	(4개 마디)	마디192-195	(4개 마디)
마디196-199	(4개 마디)	마디200-203	(4개 마디)	마디204-207	(4개 마디)
마디208	(1개 마디)	마디209-212	(4개 마디)	마디213-216	(4개 마디)
마디217-220	(4개 마디)	마디221-224	(4개 마디)	마디225-228	(4개 마디)
마디229-232	(4개 마디)	마디233-236	(4개 마디)	마디237-240	(4개 마디)
마디241-244	(4개 마디)	마디245-248	(4개 마디)	마디249-250	(2개 마디)
마디251-253	(3개 마디)	마디254-257	(4개 마디)	마디258-261	(4개 마디)
마디262-265	(4개 마디)	마디266-267	(2개 마디)	마디268-269	(2개 마디)
마디270-273	(4개 마디)	마디274-277	(4개 마디)	마디278-281	(4개 마디)

59) 신찬양, “베토벤 작품에서 <마지막 쉽표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구”, 44~45

마디282-287	(6개 마디)	마디288-291	(4개 마디)	마디292-295	(4개 마디)
마디296-299	(4개 마디)	마디300-303	(4개 마디)	마디304-305	(2개 마디)
마디306-309	(4개 마디)	마디310-313	(4개 마디)	마디314-317	(4개 마디)
마디318-321	(4개 마디)	마디322-325	(4개 마디)	마디326-329	(4개 마디)
마디330-333	(4개 마디)	마디334-337	(4개 마디)	마디338-341	(4개 마디)
마디342-345	(4개 마디)	마디346-349	(4개 마디)	마디350-353	(4개 마디)
마디354-357	(4개 마디)	마디358-361	(4개 마디)	마디362-365	(4개 마디)
마디366-369	(4개 마디)	마디370-373	(4개 마디)	마디374-377	(4개 마디)
마디378-381	(4개 마디)	마디382-385	(4개 마디)	마디386-390	(5개 마디)
마디391-394	(4개 마디)	마디395-398	(4개 마디)	마디399-402	(4개 마디)
마디403-406	(4개 마디)	마디407-410	(4개 마디)	마디411-414	(4개 마디)
마디415-418	(4개 마디)	마디419-422	(4개 마디)	마디423-426	(4개 마디)
마디427-430	(4개 마디)	마디431-434	(4개 마디)	마디435-438	(4개 마디)
마디439-442	(4개 마디)	마디443-446	(4개 마디)	마디447-450	(4개 마디)
마디451-454	(4개 마디)	마디455-458	(4개 마디)	마디459-462	(4개 마디)
마디463-466	(4개 마디)	마디467-470	(4개 마디)	마디471-474	(4개 마디)
마디475-478	(4개 마디)	마디479-480	(2개 마디)	마디481-483	(3개 마디)
마디484-487	(4개 마디)	마디488-491	(4개 마디)	마디492-494	(4개 마디)
마디496-499	(4개 마디)	마디500-502	(3개 마디)		

앞서 스바로브스키의 이론에서 설명되었듯이 1악장 시작의 첫 마디는 항상 4개마디 악구 구조의 4번째 마디인 여린내기 악구로 설명될 수 있으며 또한 이것은 모든 페르마타가 있는 마디가 4개마디 악구 구조의 첫 마디가 되는 시스템을 설명한다. 아울러 페르마타의 시간적 길이는 3개의 마디가 되는 것이다. 실제로 오늘날 연주자들은 1악장 전체에서 마디268의 첫 박에 놓인 페르마타를 제외한 모든 페르마타의 길이를 3개마디의 길이로 연주하고 있다. 앞서 설명된 추가된 마디4는 최초 사필원본에는 없고 후에 붙임줄로 연결하여 페르마타 마디의 길이에 추가되어 진다.

<악보23> 베토벤, 교향곡 5번 1악장의 자필원본⁶⁰⁾

FIRST MOVEMENT



<악보24> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디1~5



60) Elliot Forbes, *Symphony No.5 in C minor* (New York: W. W. Norton, 1971), 117.

마디1~2를 선행악구, 마디3~5를 후행악구로 볼 때 악구 구조는 후행악구가 1개 마디 늘려져 있음을 알 수 있다. 추가된 1개 마디에 대해 스바로브스키는 후행악구에 무게를 실어줌으로써 클로즈(close)되는 효과(Schlußeffekt)를 만들어 내기 위해서라고 설명한다.⁶¹⁾

4) 악구 구조 분석

제시부

마디6은 음악적 의미, 즉 내용적 악구 구조(4·1·2·3)의 첫 마디이다.

마디 6부터는 4마디 단위의 한 줄의 선율을 분산되게 들리는 효과로 만든 악구이다. 이러한 악구 연결기법은 모차르트 교향곡 40번 2악장의 첫 악구와 차이코브스키 교향곡 6번 4악장의 첫 악구에서 유사한 효과를 볼 수 있다. 여러 악기로 분산된 이러한 선율은 더 풍부한 음향을 위해 쓰였다(악보 25,26,27).

<악보25> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~9

내용적 악구 구조

기본 악구 구조

61) Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 40.

<악보26> 모차르트, 교향곡 40번 K.550 G minor, 2악장, 마디1~4

효과적 선율

Musical score for Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncello e Basso, measures 1-4. The score is in G minor, 6/8 time, and marked *p*. The Violino 1 part features a melodic line with a trill in measure 3. The Violino 2 part has a similar melodic line. The Viola part provides a rhythmic accompaniment with a trill in measure 3. The Violoncello e Basso part has a bass line with a trill in measure 3.

실제 선율

Musical score for Piano, measures 1-4, marked *Andante*. The score is in G minor, 6/8 time, and marked *p*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a trill in measure 3. The left hand has a trill in measure 3.

<악보27> 차이코브스키, 교향곡 6번 B minor op.74, 4악장, 마디1~4

효과적 선율

Adagio lamentoso

largamente

Violine 1

Violine 2

Viola

Violoncello

Kontrabass

실제 선율

Adagio lamentoso

마디6~14의 악구 형태는 운명의 동기가 3회 상향 동형진행하는 규칙적 4개마디 구조이며, 마디15~20까지는 운명의 동기가 종지 형태로 3회 반복하는 불규칙적 6개마디 악구 구조이다.

<악보28> 베토벤, 교향곡 5번 1악장, 마디6~25

마디21~25는 마디2~6과 같은 악구 구조이다.

<악보29> 마디1~6, 마디21~25

1 2 3 4 | 1 1 2 3 4 |

기본 악구 구조

1 2 3 4 | 1 1 2 3 4 |

기본 악구 구조

이어지는 마디25~37에서는 들리는 내용적 악구 구조와 기본 4개마디 악구 구조의 차이가 나타난다. 내용적 악구 구조는 현악기군이 연주하므로 우리에게 한 선율로 들리고, 기본 악구 구조는 제 1바이올린이 연주하는 운명의 동기 형태로 인해 알아 볼 수 있다.

<악보30> 마디25~38

내용적 악구 구조

25

32

기본 악구 구조

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e B.

마디38~43은 마디15~20처럼 6개마디 악구 구조로 보이는데 여기서는 한마디 악구가 동형 상행진행하고 있다.

<악보31> 마디38~43



이 형태를 베토벤의 피아노 소나타 5번에서 비슷한 진행으로 볼 수 있다.

<악보32> 베토벤, 피아노 소나타 5번 3악장, 마디49~53



마디44~55에서는 3회 4개마디 악구의 선율이 있으며 이것은 마디25부터의 하행하는 현악기의 분산된 4개마디 악구의 형태와 비슷하지만 분산되지 않고 4개마디의 동기를 바이올린 한 파트가 전부 연주한다.

마디56~61은 제 2주제에 앞서 그 시작을 알리는 시그널(signal)을 표현한다. 이는 1주제와 2주제의 분리를 의미한다.

<악보33> 마디44~61

The image shows a musical score for measures 44 to 61. The score is written for a single instrument, likely a violin, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music is divided into two systems. The first system contains measures 44 through 51, and the second system contains measures 52 through 61. Three specific motifs are circled and numbered: Motif 1 is in measure 44, Motif 2 is in measure 49, and Motif 3 is in measure 52. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The bass line consists of block chords and moving lines in the lower register.

마디25를 설명한 것과 같이 제 2주제 부분도 들리는 내용적 구조와 기본 분석 구조의 차이를 보인다. 앞에 마디25부터는 악기군이 동기를 한 마디씩 연주하여 한 구조를 이루지만 마디64에서는 제 2주제를 한 악기가 시작하여 마무리 한다.

또한 마디 65의 베이스 모티브가 1악장의 처음처럼 4·1·2·3 리듬 형태와 딸림음과 으뜸음의 종지 관계처럼 악구의 마지막과 시작을 들리게 한다는 점이다. 따라서 마디 66, 70, 74가 기본 4개마디 악구 구조의 첫마디가 된다. 악보에 표시되어 있는 슬러(slur) 또한 4·1·2·3 구조를 설명하고 있는데, 일반적으로 4개마디 악구 구조가 한 개의 슬러로 연결되어 있지 않고 3+1개로 분리되어 있다. 이것은 마지막 한마디 슬러에 음악적 강세가 오게 유도하여 악구의 시작을 의미한다(악보34).

<악보34> 마디59~74

The image shows a musical score for measures 59 to 74. It consists of two systems of piano music. The first system covers measures 59 to 66. The second system covers measures 67 to 74. The score includes various dynamics such as *ff*, *sf*, *p*, and *dolce*. There are annotations in Korean: '내용적 악구 구조' (Content-based phrase structure) above measures 59-66, and '기본 악구 구조' (Basic phrase structure) above measures 67-74. A '베이스 모티브' (Bass motif) is circled in the bass clef of measure 65. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

54 63

Cor. I
(Mib) II

Clno. I
(Do) II

Timp.

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e B.

ff sf sf sf > p

p dolce

p

p

65 71

Fl. I
II

Ob. I
II

Clar. I
(Sib) II

Fag. I
II

Cor. I
(Mib) II

Clno. I
(Do) II

Viol. I

Viol. II

Vle.

Vc. e B.

p

p

p

p

제시부에서는 3회 강한 정점의 순간을 표현하였는데 그 부분의 악구 구조를 보면, 먼저 첫 번째 정점은 마디14~21로 3회 동기음형의 반복과 종지의 구성으로 되어있다. 두 번째 정점은 마디33~43로 3회 동기음형 반복에 6회 동형진행을 통한 6개마디 악구 구조로 형성되어 있고, 세 번째 정점은 마디 75~93으로 선행·후행의 대칭적 악구 2회 동형진행에 5회 반복으로 되어 있다. 첫 번째는 총 8마디, 두 번째는 총 11마디, 세 번째는 총 19마디로 점점 더 강해지는 정점을 표현하여 제시부의 점차적인 긴장감의 전개로 구성 되어 있다.

특히 베이스 모티브를 마디65~81에서 유념해 볼 수 있는데, 먼저 4마디 간격으로 출현하면서 마디84~90에서는 2마디 간격으로 출현, 마디91~92에서는 반마디 간격으로 악구가 점점 촘촘하게 좁아지는 것이 보인다. 이는 의도적으로 긴장감과 방향감을 더욱 고조시키는 기술이다(악보34,35).

<악보35> 마디14~21, 33~43, 74~93



33 ① ② ③

cresc.

38 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

sf

74 ① ② ①

베이스 모티브

cre

85 ② ③ ④ ⑤

scen - - - - - *do*

마디 94부터는 8(4+4)마디 하향악구구조 2회와 4마디 하향악구구조 2회 반복으로 되어 있으며 마디117부터는 앞의 첫 번째 정점과 같은 3회 동기 음형의 반복 형태를 보여준다.

<악보36> 마디94~124

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 94 with a forte (ff) dynamic. The second system starts at measure 102, also marked ff. The third system starts at measure 110. The fourth system starts at measure 117 and ends with a double bar line and a '2' indicating a second ending. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

발전부

발전부의 시작인 마디125는 동기 음형으로써 내용적 악구 구조(4·1·2·3)의 첫 마디이고 이것은 이어지는 마디126에서 근접 반복된다. 마디127과 128은 1악장 처음인 마디4~5와 동일하다.

마디130~137까지는 4개마디 악구 구조가 제 1주제의 구성요소를 발전시키면서 2회 나온다.

<악보37> 마디125~137

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 125 to 130. Measure 125 starts with a forte (*ff*) dynamic and features a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it, and a four-measure phrase in the left hand with a '4' above it. Measure 126 continues with a forte (*ff*) dynamic and includes a four-measure phrase in the left hand with a '4' above it. Measure 127 begins with a piano (*p*) dynamic and contains a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 128 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. The second system covers measures 131 to 137. Measure 131 starts with a piano (*p*) dynamic and features a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 132 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 133 begins with a piano (*p*) dynamic and contains a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 134 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 135 starts with a piano (*p*) dynamic and features a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 136 continues with a piano (*p*) dynamic and includes a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. Measure 137 ends with a piano (*p*) dynamic and contains a four-measure phrase in the right hand with a '4' above it. The score includes various fingering indications such as '1', '2', '3', and '4' below the notes, and dynamic markings like *ff* and *p*.

마디138~153까지는 4개마디 악구 4회로 구성되어 있다.

마디142~152의 선율 반진행 패턴(pattern)은 마디157~167에서 그 패턴의 길이가 줄어들면서 긴장과 고조감을 나타낸다. 이는 발전부에서 제시부처럼 강한 정점을 일으키는 새로운 패턴으로 볼 수 있다.

마디154~167에는 4개마디 악구 3회에 이어 2개마디 악구로 간격이 좁혀져서 긴장력과 방향력을 고조시킨다(악보38,39).

<악보38> 마디137~158

The image displays a musical score for measures 137 through 158, arranged in three systems. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 137, 142, 145, 152, and 153 are indicated in boxes above the piano staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A 'cresc.' marking is present in measure 142, and a 'p' (piano) marking is present in measure 153. The bass staff features a consistent rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

<악보39> 마디157~168

마디168~179는 4개마디 악구 구조가 3회 나타난다.

<악보40> 마디168~179

선율반진행 패턴은 계속해서 다시 마디179 악구에서도 나타나며 발전부에서 가장 크고 긴 정점의 출발로 연결된다.

<악보41> 마디179~195

The image shows a musical score for two systems of music, measures 179-195. The first system (measures 179-187) starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff begins with a *ff* dynamic, followed by *sf* dynamics. The bass staff has a *sf* dynamic. The second system (measures 188-195) starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff begins with a *sf* dynamic, followed by *sf* dynamics, and ends with a *ff* dynamic. The bass staff has a *sf* dynamic. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

마디196~207은 목관악기와 현악기가 2마디씩 서로 주고받는 대화(dialog) 형식으로 4개마디 악구 구조 3회로 상향화성이 이루어진다.

마디209부터는 대화형식이 하향형식으로 바뀌는 것을 볼 수 있는데 그 분기점은 다음 그림과 같이 마디209는 상향의 끝이며 곧 하향의 시작을 나타내는 이중적 기능을 가진다.

<악보42> 마디196~212

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 196 through 208. The second system shows measures 209 through 212. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 196 is marked with a box. Measure 209 is also marked with a box. The score shows a dialogue between woodwinds and strings. Measure 212 ends with a 'dim.' (diminuendo) marking.

마디213~240은 선진행 관악기와 후진행 현악기의 1마디 대화형태가 4개 마디 악구 구조로 진행된다. 마디228~232는 제 2주제 직전 호른 시그널을 투티(tutti)로 나타낸 것이다.

<악보43> 마디 213~240

The image displays a musical score for measures 213 through 240, arranged in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 213, 223, and 233 are indicated at the beginning of their respective systems. The score features various dynamic markings: *p* (piano), *sempre p* (piano sempre), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The music is characterized by dense chordal textures and rhythmic patterns, with some measures showing more active melodic lines in the bass clef. Brackets are used to group measures across systems, and a fermata is present over the final measure of the second system.

마디241~248은 4개마디 악구가 2회 진행되면서 1개마디 동기가 반복하며 악구가 좁아지면서 긴장감을 고조시켜 재현부로 연결한다.

<악보44> 마디240~248

The musical score for measures 240-248 is presented in a grand staff format. Measure 240 begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has a whole note chord. From measure 241, the dynamics increase to fortissimo (ff), and the texture becomes more complex with sixteenth-note patterns in both hands. A crescendo hairpin is shown above the staff, indicating a gradual increase in volume. The piece concludes in measure 248 with a final chord in the treble and a sustained bass line. Brackets below the bass line indicate the structure of the musical phrases.

재현부

마디249~267은 제시부와 같은 악구 구조로 되어 있어서 재현부에서는 제시부에서 나타나지 않은 부분만 분석하겠다.

일명 카덴짜(cadenza)와 유사한 자유스러운 마디268에는 오보에 선율의 첫 박과 끝 박의 페르마타가 있는데 두 개의 성격은 다른 의미로 해석할 수 있다. 첫 번째 페르마타는 앞의 알레그로(allegro)와 분리되는 아다지(adagio)의 템포와 분위기로 오보에가 충분히 카덴차 할 시간을 확보하여, 1악장에서 유일하게 자유로운 길이를 갖는다. 두 번째 페르마타는 3개마디 길이의 원래의 의미를 갖는다. 마디268의 위치를 분석하면 격렬한 발전부를 건너 급진적인 제 1주제부를 재현하는 장소에 갑자기 고요하고 여유롭고 목가적인 악기독주를 짧게 보여주는 상황이다. 베토벤의 이렇듯 독특하고 앞서가는 구도는 말러의 작품에서도 그 영향을 느낄 수 있다(악보46).

<악보45> 마디265~269

The musical score shows measures 265 to 269. Measure 265 starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The tempo changes to Adagio. The score ends with a piano (p) dynamic in measure 269.

<악보46> 말리, 교향곡 5번 3악장, 마디698~706

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staves include woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabass) and strings (Violin 1 & 2, Viola, Cello, Contrabass). The middle section contains brass instruments (F Horns, B Trumpets, Posaunen, Tuba) and percussion (Pauken, Gr. Tr.). The bottom staves are for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Contrabass. The score is marked with various tempo and dynamic instructions. Key markings include 'molto rit.' (measures 698-700), 'Langsam' (measures 700-702), and 'Tempo I (subito)' (measures 702-706). Dynamic markings range from 'ppp' (pianissimo) to 'ff sempre' (fortissimo). Performance techniques like 'a 2' (second ending) and 'tr.' (trills) are also indicated.

마디322~345에는 4개마디 악구 구조가 6회 이루어져 있고 마디331부터는 2개마디 악구가 5회, 이어서는 1개마디로 5회 나타난다.

<악보47> 마디321~345

The image displays a musical score for piano accompaniment, covering measures 321 to 345. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of three systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system starts at measure 321 and ends at measure 329. The second system starts at measure 330 and ends at measure 337. The third system starts at measure 338 and ends at measure 345. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Brackets are used to group measures into phrases, indicating the structure of the musical phrases as described in the text above.

Coda

마디374부터 4개마디 악구의 코다(coda)가 시작되며 발전부의 마디168~174의 구성요소를 코다에 사용하였다. 마디389의 빈 마디는 마디123~124의 빈 마디와 같은 역할을 한다. G.P.(Generalpause)와는 다른 의미로써 즉 악구의 길이를 나타낸다. 처음 설명한 3개마디 길이의 계산된 페르마타처럼, 또한 그 페르마타에 한마디를 추가하여 붙임줄로 연결된 마디 역시 계산된 악구의 길이를 의미한다. 마찬가지로 마디389도 악구의 쉼표에 해당된다. 이것은 곧 마디386~390를 5개마디 악구로 볼 수 있다(악보48).

베토벤이 그의 작품에서 3과 5라는 숫자를 자주 인용한 이유는 숫자상징(Zahlensymbolik)에 있다. 중세 후기부터 숫자상징이 음악에 실제로 나타났고 특히 숫자알파벳(Zahlenalphabet)은 바흐의 작품에서 빼놓을 수 없다.⁶²⁾ 바흐에게서 많은 영향을 받았던 베토벤은 그의 이름(Beethoven)에 알파벳 e 가 3번 등장함과 e 가 알파벳 중 5번째라는 것을 염두한 것이다.

<악보48> 마디370~390

The image shows a musical score for measures 370 to 390. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 370 to 374, with a 'Coda' section starting at measure 374. The second system covers measures 380 to 389. Dynamic markings include *sf*, *ff*, *p*, and *ff*. A bracket at the bottom of the second system indicates a 5-measure phrase (5개마디 악구) spanning from measure 386 to 390.

62) 권오연, “음악의 관계 체계로서의 숫자상징에 대한 연구” 『이화음악논집 제 1집』 (서울: 이화여자대학교 음악연구소, 1997), 14,17,20.

마디391~438은 4개마디 악구 구조의 연속이며, 마디399~406에서 바이올린 대선율은 제 2주제 악구 구조에서처럼 4개마디 악구의 시작을 빈 마디로 하는 구조이다.

<악보49> 마디391~403

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '391', shows a piano accompaniment. The right hand plays dense chords, and the left hand plays a rhythmic pattern. The second system, labeled '399', shows the violin (Vn.) and viola (Va.) parts. The violin part has a melodic line with a slur, and the viola part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'f' and 'f Va.'.

마디403~422는 4개마디 악구 구조가 계속 진행된다.

<악보50> 마디403~422

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 403 and ends at measure 410. The second system starts at measure 411 and ends at measure 416. The third system starts at measure 417 and ends at measure 422. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *sempre f* is present in the first system. Brackets are used to group measures within each system.

마디423~438은 2개마디 단위로 강박의 슬러를 통해 4개마디 악구 구조 연결을 볼 수 있고 이 구조는 마디439~440을 넘어 마디441부터 다시 같은 4개마디 악구 구조로 마디452까지 연결된다. 마디439와 440은 불규칙 2개마디 악구 구조이다.

마디440부터 실제 스코어를 보거나 또는 청취할 때는 마디196처럼 악기그룹의 대화 형식이 나타나지만 위에 설명했듯이 슬러의 강제로 인해 악구 구조가 다르게 나뉜다.

<악보51> 마디423~452

The musical score consists of three systems of piano and forte parts. The first system (measures 423-438) features a piano part with a forte dynamic and a melodic line, and a bass part with a forte dynamic and a rhythmic accompaniment. The second system (measures 439-440) shows a piano part with a forte dynamic and a melodic line, and a bass part with a forte dynamic and a rhythmic accompaniment. The third system (measures 441-452) shows a piano part with a forte dynamic and a melodic line, and a bass part with a forte dynamic and a rhythmic accompaniment. The score includes articulation markings such as '관악기 그룹' and '현악기 그룹' and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

마디453~468은 4개마디 악구 구조가 4회 나타난다.

마디469~470은 발전부 시작(마디125~126)의 동기의 근접반복과 같은 형태이며 마디471부터는 다시 4개마디 악구 구조로 이루어져 있다.

<악보52> 마디451~479

The image displays a musical score for measures 451 through 479, arranged in three systems. The score is written for piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 451-468) features a series of chords and melodic lines, with dynamics including *sf* and *grac.*. The second system (measures 469-471) shows a continuation of the harmonic structure, with a *7* chord marking in measure 470. The third system (measures 472-479) includes a section with a *ff* dynamic and a *sf* dynamic, ending with a first ending bracket labeled 1, 2, 3. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

마디479의 페르마타도 역시 계산된 3개마디 길이로서 마디480과 합쳐진 4개마디 악구이고 마디481~483은 앞서 마디4~6, 마디23~25, 마디127~129, 마디251~253과 동일한 5개마디 악구이다. 끝으로 마디484~502는 4개마디 악구 구조형태를 보이다가 마지막에 있는 마디500~502로 3개마디가 남는데 이것은 이 악장 최초의 4의 시작을 의미한다.

<악보53> 마디479~502

III. 결 론

베토벤은 교향곡 5번 1악장을 통하여 규칙적인 악구 구조와 악구 형태를 보여 주었다. 그는 쉼표 마디와 페르마타까지도 악구 구조에 포함시킴으로 1악장의 4개 마디 악구 구조를 의도적으로 완성시켰다. 이러한 규칙적 악구의 형태를 이룸과 동시에 그는 동기의 활용을 1악장 전체에 걸쳐 전개시켰다.

르네상스 시대의 중심이었던 춤곡의 전통을 이어 계산적으로 사용되던 악구 구조는 베토벤에 의하여 규칙적으로 또한 불규칙적으로도 사용되어 악절이 다양해졌다. 이는 고전을 완성하고 낭만의 시작을 알리는 베토벤의 위치를 알리며 그의 영향력은 낭만시대에도 미치게 된다.

베토벤은 교향곡 5번 1악장에서 규칙적 악구 구조를 지키고 또한 동기를 반복 및 여러 형태로 인용함으로 긴장감과 정점을 향하여 고조됨을 충분히 이끌어 내었다.

특히 그는 1악장에서 음표 하나가 아닌 한 마디를 단위로 보고 그 구조를 지키려는 모습을 보여준다. 페르마타, 음의 개수, 빈 마디 및 동기 주제의 반복과 동형진행 등 이 모든 요소들을 그는 규칙적 4개마디 악구 구조를 위해 총동원하는 듯하다. 그래서 마디 구조에 따라 음악적 의미가 달라지기도 하는 것이다. 이러한 치밀하면서 계산적인 조성음악의 작품은 다른 작곡가들에게는 보기 힘들 것이다.

이러한 동기작법과 악구 구조의 발전은 그의 후세 음악가들에게서 창작되었을 만한 작곡법이기에 그의 후세 작곡가들에게도 영향을 주게 됨을 볼 수 있다. 이는 곧 마디의 조합으로 이루어져 고전주의 형식에 베토벤의 새로운 작곡기법이 더해져 전무후무한 그만의 예술작품이 탄생한 것이다.

본 논문은 베토벤의 다양한 동기 활용법과 의지적으로 규칙적인 악구 구조를 유지하는 모습을 살펴봄으로써 그의 교향곡 5번 1악장의 작품성과 베토벤의 치밀하고도 창작적인 면을 알게 되었다.

참고문헌

1. 단행본

- 권오연. 『음악의 관계 체계로서의 숫자상징에 대한 연구』. 서울: 이화여자대학교 음악연구소, 1997.
- 김 연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.
- 김 연 편. 『음악이론과 분석』. 서울: 심설당, 2005.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리1 베토벤』. 서울: 음악세계, 1999.
- 이성률. 『하이든의 교향곡에 나타난 악장유형』. 서울: 한국서양음악학회, 2010.
- 정경영. 『춤(음악)의 지표, 형식, 내용 -J.S. 바흐의 <B단조 미사>중 "Gloria in excelsis Deo"의 경우』. 서울: 한국서양음악학회, 2012.
- 정소희. 『서양음악형식: 역사적 발전과정을 통한 이론적 조망』. 서울: 이화여자대학교 음악연구소, 2007.
- 조수철. 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울: 서울대학교출판문화원, 2007.
- 주대창. 『베토벤 교향곡 제 9번』. 파주: 음악세계, 2009.

2. 사전류

- Drabkin, William. "Motif" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.17), eds. S. Sadie & J. Tyrrell. London: MacMillian Publishers Ltd., 2001.

- Fuller, David. “Pause” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.8), eds. S. Sadie & J. Tyrrell. London: MacMillian Publishers Ltd., 2001.
- Hiley, David. “Bar” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.2), eds. S. Sadie & J. Tyrrell. London: MacMillian Publishers Ltd., 2001.
- Mullally, Robert. “Measure” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.16), eds. S. Sadie & J. Tyrrell. London: MacMillian Publishers Ltd., 2001.
- Ratner, Leonard. “Period” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.1), eds. S. Sadie & J. Tyrrell. London: MacMillian Publishers Ltd., 2001.

3. 번역서

- Baker, Paul. 『오케스트라』. 김용환·김정숙 역. 파주: 음악세계, 2003.
- Bert, John. 『바흐 B단조 미사』. 김지순 역. 서울: 동문선, 2004.
- Einstein, Alfred. 『위대한 음악사, 위대성』. 강해근 역. 서울: 음악세계, 2001.
- Green, Douglass M. 『조성음악의 형식』. 박경중 역. 서울: 삼호출판사, 1998.
- Grout, Donald J. 『그라우트의 서양음악사』. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Jones, David Wyn. 『베토벤 전원 교향곡』. 김지순 역. 서울: 동문선, 2003.
- Keller, Hermann. 『프레이징과 아티큘레이션』. 정희갑 역. 서울: 음악춘추

사, 1978.

Lehmann, E. J. 『음악형식의 분석』. 김현선 역. 서울: 수문당, 2000.

Markham, Ernest Lee. 『교향곡의 역사』. 편집부 역. 서울: 삼호출판사, 1986.

Michels, Ulrich. 『음악은이』. 홍정수·조선우 편역. 서울: 음악춘추사, 2000.

Riemann, Hugo. 『음악의 프레이징』. 김연 해설·번역. 서울: 심설당, 2005.

Riezler, Walter. 『베토벤』. 나주리·신인선 역. 서울: 음악세계, 2007.

Schönberg, Arnold. 『진보주의자 브람스』. 고은미 해설·번역. 서울: 심설당, 2005.

Wolff, Konrad. 『슈나벨의 피아노 음악』. 전혜수 역. 서울: 음악춘추사, 2002.

4. 외국서적

Benjamin, William. *A Theory of Music Meter*. Music Perception, 1984.

Forbes, Elliot. *Symphony No.5 in C minor*. New York: W.W. Norton, 1971.

Lang, Paul Henry. *The Creative World of Beethoven*. New York: W.W. Norton, 1971.

Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1983.

Swarowsky, Hans. *Wahrung der Gestalt*. Wien: Universal Edition A.G., 1979

5. 학위논문

서승현. "브람스의 동기작법과 브람스 '바이올린 소나타 Op.108' 제 1악장의 동기작법에 관한 연구." 성신여자대학교 대학원, 2009.

신찬양. "베토벤 작품에서 <마지막 쉼표마디>가 존재하는 현상에 관한 연구." 성신여자대학교 대학원, 2013.

정혜지. "브람스 작품에서 나타나는 선율구조의 변박 및 복합박절의 특성에 관한 연구." 성신여자대학교 대학원, 2013.

ABSTRACT

Analysis on the even measure and phrase structure in the first movement of Beethoven's Symphony No.5

Kim, Jeemyong

Department of

Collaborative Piano

Graduate School of Education

Sungshin Women's University

Although the motif behind Beethoven's Symphony No.5, Op.67 "Fate" has been used by many composers, it is not yet as intimately expressed as in this piece. Richard Wagner's thesis, 「[Opera and Drama (Oper und Drama)」, quotes, "Mozart starts his symphony with the whole melody and arranges in counterpoint by dividing the melody into smaller parts. Beethoven's most memorable pieces starts with these finely divided melodies and as it develops, builds up a grand and astonishing building in our presence..."⁶³⁾ This paper studied the main materials of

63) Paul Baker, *Orchestra* translated by Kim, Y.H (Paju: Music World, 2003), 68.

Beethoven's composing; the measure, motif, phrase, passage and furthermore through the research of 18th century music theorists and looked into the process associating with the dance.

The structure of dance songs developed from regular and irregular phrases made up of even measures, to formalized four movement structures including minuets in the late 18th century however Beethoven moves away from this form and develops the first movement in a unique way.

Unlike using an empty measure to keep the Classical structure, the length of the fermata in the first movement takes the role of three measures and becomes the basis of understanding the overall structure of the first movement. Through the first movement of Symphony No.5, this paper analyzed how the characteristics of the phrase can deconstruct the structure of the phrase and how this becomes a new form of structure.