

이지원 교수지도
석사학위청구논문

실내악에서의 피아노의 역할
-이중주 소나타를 중심으로-

2007

성신여자대학교 대학원
반주학과
김미영

실내악에서의 피아노의 역할

-이중주 소나타를 중심으로-

이지원 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2007년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김미영

인 준 서

김미영의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____한방원_____인

심사위원 _____이지원_____인

심사위원 _____양기훈_____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 각 시대 음악양식이나 어법에 따른 이중주 소나타에서의 피아노 파트가 어떠한 역할을 하고 있는지를 살펴봄을 목적으로 한다.

17세기 기악과 성악이 그 양과 질적인 면에서 동등권을 가지며 계속 저음의 시대로 상징되던 바로크 시대는, 18세기 초 바로크 전성기에 계속저음의 중요성이 감소하며 차츰 화성음악에 그 자리를 내어준다. 이는 피아노의 발달에 많은 영향을 받은 것으로서 선율악기에서 건반 악기로 그 중요성이 뒤바뀜을 의미한다.

18세기는 기악이 좀 더 확대되고 규모가 커지는 형태를 취하는데 이 시기는 피아노와 선율악기의 이중주 소나타의 대변혁기로서, 초반에는 바흐에 의해 각 악기간의 동등성을 찾을 수 있었으나 중반에는 피아노가 주도하며 선율악기를 반주로 갖는 형태를 취하였고 후반에 이르러서는 모차르트 후기 작품을 기점으로 동등성을 다시 회복하였으며 베토벤에 이르러 완전한 Duo의 개념이 성립된다.

기악이 더욱 지배적이고 대표적인 위치를 차지하는 19세기 낭만주의에서의 피아노는 악기의 개량, 강화로 인한 능력의 향상으로 가장 대중적인 악기로 자리를 잡았고, 따라서 이중주 소나타에 있어서 피아노는 악기와의 동등성 이외에도 관현악적 음향과 화성적 색채효과를 담당하게 된다.

이는 본문에서 작품분석을 통해 입증되는데 베토벤의 첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.69는 주제를 서로 대화하듯 주고받는 형태의 대등성이 보이는 Duo Sonata임을 알 수 있고, R.슈트라우스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.18에서는 대등성 이외의 피아노 파트에서

섬세한 음색이나 풍부한 색채화성의 효과를 나타내게 하는 등, 피아노 파트는 더욱 확대된 역할을 하여 그 중요성이 부각되고 있다.

목 차

논문개요

목 차

악보목차

I. 서론	1
1. 연구의 필요성과 목적.....	1
2. 연구의 범위와 방법.....	2
II. 본론	3
1. 피아노의 등장과 소나타의 발생.....	3
1) 피아노의 등장.....	3
2) 소나타의 발생.....	6
2. 시대별 실내악의 변천과 중요작곡가 및 작품.....	11
1) 바로크 시대(1600-1750).....	11
2) 고전 시대(1750-1810).....	14
3) 낭만 시대(1810-1890).....	22
4) 현대(1890이후).....	33
(1) 세기 전환기(1890-1910).....	33
(2) 20세기 전반기(1910-1945).....	36

(3)20세기 후반기(1945이후).....	41
3.작품을 통해 본 피아노의 역할 연구.....	46
1)L.v.Beethoven의 Cello와 Piano를 위한 Sonata Op.69의 연구..	46
2)R.Strauss의 Violin과 Piano를 위한 Sonata Op.18의 연구.....	70

Ⅲ.결 론	108
--------------------	-----

참고문헌

ABSRTACT

악보목차

<악보1> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제1-19마디.....	47
<악보2> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제24-27마디.....	48
<악보3> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제35-54마디.....	49
<악보4> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제65-72마디.....	50
<악보5> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제79-83마디.....	50
<악보6> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제92-96마디.....	50
<악보7> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제107-118마디.....	51
<악보8> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제140-153마디.....	52
<악보9> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제152-155마디.....	52
<악보10> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제164-165마디.....	53
<악보11> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제174-176마디.....	53
<악보12> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제240-255마디.....	54
<악보13> L.v.Beethoven Cello Sonata의 1악장 제262-280마디.....	55
<악보14> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제1-16마디.....	56
<악보15> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제31-36마디.....	57
<악보16> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제81-87마디.....	57
<악보17> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제110-125마디.....	58
<악보18> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제142-161마디.....	58
<악보19> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제181-196마디.....	59
<악보20> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제197-214마디.....	59
<악보21> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제306-320마디.....	60
<악보22> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제393-404마디.....	60
<악보23> L.v.Beethoven Cello Sonata의 2악장 제505-519마디.....	61
<악보24> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제1-10마디.....	62
<악보25> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제19-30마디.....	63
<악보26> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제34-35마디.....	63
<악보27> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제46-57마디.....	64
<악보28> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제65-68마디.....	64
<악보29> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제77-86마디.....	65
<악보30> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제90-96마디.....	66
<악보31> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제104-114마디.....	66

<악보32> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제190-123마디.....	67
<악보33> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제127-130마디.....	67
<악보34> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제142-152마디.....	68
<악보35> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제167-171마디.....	68
<악보36> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제195-198마디.....	68
<악보37> L.v.Beethoven Cello Sonata의 3악장 제207-220마디.....	69
<악보38> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제1-10마디.....	72
<악보39> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제21-26마디.....	73
<악보40> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제30-42마디.....	74
<악보41> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제57-68마디.....	75
<악보42> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제85-88마디.....	76
<악보43> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제94-96마디.....	76
<악보44> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제121-125마디.....	77
<악보45> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제145-149마디.....	77
<악보46> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제160-166마.....	78
<악보47> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제183-199마디.....	79
<악보48> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제200-204마디.....	80
<악보49> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제221-224마디.....	80
<악보50> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제240-242마디.....	81
<악보51> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제261-270마디.....	81
<악보52> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제281-288마디.....	82
<악보53> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제288-301마디.....	83
<악보54> R.Strauss Violin Sonata의 1악장 제302-311마디.....	84
<악보55> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제1-4마디.....	85
<악보56> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제13-22마디.....	86
<악보57> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제27-32마디.....	87
<악보58> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제36-44마디.....	88
<악보59> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제48-54마디.....	89
<악보60> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제59-70마디.....	89
<악보61> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제73-76마디.....	90
<악보62> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제87-90마디.....	91
<악보63> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제91-100마디.....	92
<악보64> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제102-105마디.....	93
<악보65> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제108-110마디.....	93
<악보66> R.Strauss Violin Sonata의 2악장 제126-136마디.....	94

<악보67> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제1-4마디.....	95
<악보68> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제10-20마디.....	96
<악보69> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제31-34마디.....	97
<악보70> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제39-42마디.....	97
<악보71> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제50-52마디.....	98
<악보72> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제59-62마디.....	98
<악보73> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제65-68마디.....	99
<악보74> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제82-88마디.....	99
<악보75> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제102-109마디.....	100
<악보76> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제123-130마디.....	101
<악보77> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제141-150마디.....	101
<악보78> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제155-158마디.....	102
<악보79> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제169-170마디.....	102
<악보80> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제177-178마디.....	102
<악보81> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제215-220마디.....	103
<악보82> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제242-249마디.....	104
<악보83> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제267-286마디.....	105
<악보84> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제275-282마디.....	106
<악보85> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제325-328마디.....	106
<악보86> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제333-337마디.....	107
<악보87> R.Strauss Violin Sonata의 3악장 제360-373마디.....	107

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

17세기 선율악기 중심의 바로크 시대에는 기악 실내악이 주도 하였는데, 트리오 소나타(Trio Sonata)라는 장르에서 시작된 실내악은, 초기 야외음악의 반대 개념인 실내음악의 개념에서부터 18세기 후반에 이르러서는 모든 악기가 독주적 역할을 한다는 관현악 곡의 반대 개념으로의 전환을 이룬다. 또한 바로크에서 초기 고전 시대로의 양식적 변화는 건반악기의 발달과도 무관하지 않은데 이러한 작곡양식의 변화와 피아노의 발달과의 필연적인 관계를 알아보고, 각 시대의 음악양식이나 음악어법에 따른 피아노 파트의 중요성을 새롭게 인식하여 보고자 한다.

이것은 흔히 선율악기의 보조적인 개념으로 규정되어지곤 하는 피아노 파트가 특히 소나타라는 장르에서 단순한 보조의 역할이 아닌 동등성을 가진 하나의 독립적인 파트임을 알아볼 필요성을 느끼며, 반주자의 입장에서 소나타라는 장르를 연주할 때에 그에 맞는 적절한 음악해석을 위한 것을 목적으로 한다.

2. 연구의 범위와 방법

바로크 시대 바흐에 의해 이미 시도되어 졌던 이중주 소나타에서의 앙상블의 개념은, 모차르트를 거쳐 베토벤에 이르러 확고히 그 위상을 확립하게 된다. 여기서 베토벤을 연구함으로써 각 악기가 어떠한 동등성을 가지고 있으며, 후기 낭만주의 대표적 작곡가인 R.슈트라우스가 두 악기를 다룰 때 어떤 효과를 노리고 작곡하였는지를 연구해 보고, 서로 다른 양식의 두 작곡가가 각 악기로 하여금 어떠한 입장을 취하게 하였는지를 살펴보고자 한다.

먼저 피아노라는 악기의 발달사와 소나타란 개념의 변화를 살펴본 뒤, 시대별로 음악 양식상의 특징을 알아봄과 동시에 그 시대의 대표적 이중주 소나타의 작곡가들과 그의 작품들을 살펴보고자 한다. 그리고 마지막으로 베토벤 첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.69와 R.슈트라우스의 바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.18 두 곡의 형식과 조성 분석, 주제 동기에서 두 악기의 상호 관계 등을 살펴보고 또한 각 소나타에서 차지하고 있는 피아노 파트의 중요성을 논하고자 한다.

II. 본 론

1. 피아노의 등장과 소나타의 발생

1) 피아노의 등장

성악 중심으로 발전되어 오던 음악사는 르네상스 (1450-1600)시대의 악기의 발달과 관심으로 비로소 독자적 기악 음악이 발생하며, 인쇄술의 발달과 더불어 악보를 접함으로서 다수의 청중이 생겨나게 되었다. 17세기 초기에는 기악이 성악의 종속에서 벗어나게 되고, 17세기 후반기의 성악과 기악은 그 양과 질적인 면에서 거의 동등함을 찾아 간다.

바로크 시대(1600-1750)의 건반 악기는 독주악기로 발전되었는데¹⁾ 교회선법(Church mode)²⁾이 차차 도태되고 장, 단조 조성 개념으로 바뀌었으므로 17세기 후반에 새로운 화성관계가 공식화 되었고 평균율³⁾의 채택으로 건반악기는 중요한 위치를 차지하게 된다.⁴⁾ 이 시기의 건반악기는 하프시코드(Harpsichord), 클라비코드(Clavichord), 오르간(Organ)이 있으며 이들 모두를 지칭해 클라비어(Clavier)라 한다.⁵⁾ 오르간을 제외한 클라비코드와 하프시코드, 현재의 피아노는 같은 종류의 악기로 모두 유현(有絃)건반악기(Stringed Keyboard Instruments)이다.

1) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.77

2) 중세의 여덟 가지 옥타브 종류로 절대적인 음높이를 가리지 않는 '상대적인 음계의 순서'이다. 조적(調的)성격의 것으로 장,단조와 비교될 수 있으며 이조가 가능하다.

3) 한 옥타브 안에 모든 반음 간격을 동일하게 하여 모든 악기들이 여러 조에서 연주할 수 있도록 음들을 균등화 시키는 움직임으로, 이는 상당히 유용하였으므로 17,18세기 많은 건반 악기 연주자, 작곡자, 그리고 오르간 제조자들에게 채택되어 결국 표준적인 것이 된다.

4) 김애자, **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**, 서울:상지원, 1996, p.13

5) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.37

16세기 및 17세기에 주로 사용된 클라비코드는 현이 금속으로 된 접촉쇠(Tangent)의 가볍게 올려 누르는 힘에 의해 소리가 나며, 때문에 선율의 유연한 흐름을 효과적으로 표현할 수 있으며, 음의 섬여림을 나타낼 수 있다는 점에서 피아노와 가깝다고 할 수 있다. 하지만 이 악기의 섬세함과 적은 음량은 다른 선율악기와의 동반관계를 유지하는 데는 어울리지 않았으므로 주로 독주 음악을 위한 악기로 생각해야 한다.⁶⁾ 따라서 실내악을 위한 주요 악기는 하프시코드 즉 쳄발로(Cembalo)로서, 이 악기는 현을 잡아 뜯게 되어 있어 현란한 소리를 내나 최대의 결점은 다이내믹(dynamic)이나 음색의 변화가 불가능하였다는 점이다. 17세기 및 18세기 하프시코드는 모든 악기 중에서 가장 중요한 위치를 차지하며, 이는 연주용 그랜드 피아노가 19세기 및 20세기에 차지하고 있는 것과 비슷한 위치를 누리고 있었다.⁷⁾

그러나 하프시코드는 폭넓은 표현력이 가능한 악기가 개발됨으로서 그 위치를 상실했는데, 1709년 플로렌스 악기 제작자 바톨로메오 크리스토포리(Bartolommeo Cristofori, 1655-1731)에 의해 고안된 현대 피아노의 원형인 포르테피아노(Fortepiano)가 바로 그것이다. 이것은 해머(hammer)가 달린 하프시코드였다.⁸⁾ 포르테피아노는 현이 해머에 의해 두드러지는 다이내믹한 악기로 뛰어난 표현 능력이 있었으나 하프시코드의 소리의 투명함은 결여되어 있다. 1745년 고트프리트 질버만 (Gottfried Silbermann, 1683-1753)은 완전히 고른 소리를 낼 수 있는 최초의 피아노 제작자였고 이 악기의 상업적인 가능성을 개발해 냈다. 그러나 이 시기는 건반악기 중 하프시코드의 번성기로 이와 같은 포르테피아노의 제작 활동에도 불구하고 아직 피아노라는 악기가

6) Hans Vogt, **요한 제바스티안 바흐의 실내악**, 윤진영 역, 서울:음악춘추사, 2002, pp.64-65

7) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.42

8) Ibid. p.46

대중화되지 못하였고, 따라서 뒤늦게 1770년에 출판된 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 피아노 소나타와 더불어 비로소 견실한 피아노를 위한 음악이 대두된다.⁹⁾

19세기 초에는 피아노의 모양과 구조에 관한 다양한 실험이 행해졌다. 미국 제작자들에 의해 1825년에 전체를 하나의 금속 프레임(metal framework)으로 생산하여 피아노의 음량이 이전보다 확대되었고 이것은 19세기 후반에 들어서면서 전반적으로 사용되어졌다. 1821년에 파리의 에라르(Érard)사도 동일키를 빠르게 되풀이 하는 반복을 용이하게 해 주는 이중 에스케이먼트(double-escapement; 피아노의 해머를 되돌아오게 하는 장치)를 개발하였고, 같은 해 파리의 앙리 파프(Henri Pape)가 도입한 교차현 방식 즉 트레블 줄들을 부채꼴로 아래에 두고 베이스 줄들을 위쪽에 두어 두 겹으로 배열하는 방식은 훨씬 풍부한 음질을 만들어 냈다. 이후 스타인웨이(Steinway)사는 교차현 방식과 금속 프레임을 사용하였고 그 결과 음역과 다이내믹의 확장으로 현대 콘서트 그랜드 피아노가 탄생하게 되었다.

이렇게 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)시절에 5½~6½ 옥타브였던 피아노 건반이 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)과 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)시대인 1860년에는 현대 기준의 7옥타브로 확대되었고,¹⁰⁾ 결과적으로 피아노의 음색 또한 새로워지고 피아노 테크닉은 더욱 발전하게 된다.¹¹⁾ 이처럼 피아노는 19세기 중반에 이르기까지 악기의 기계적인 면이 충실히 개량되었고 이에 따른 표현 능력 또한 확대되어 음악사에서의 그 영향력을 간과 할 수 없게 되었다.

9) Ibid. p.48

10) F. E. Kirby, **피아노 음악사**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2003, pp.259-260

11) 김애자, **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**, 서울:상지원, 1996, p.85

2) 소나타의 발생

17세기에 ‘소나타(Sonata)’라는 용어는 단순히 기악곡적인 작품이 연주된다는 의미의 모호한 용어로서, 성악곡이라는 의미의 ‘칸타타(Cantata)’와 대립되는 용어이다.¹²⁾ 1650년 전후에 ‘칸초나 다 소나레(Canzona da Sonare 연주되는 노래)’라고 불리어진 기악곡의 칸초나에서 갈라져 출발하였는데,¹³⁾ ‘칸초나’는 원래 프랑스 샹송을 기악곡으로 편곡한 곡을 일컫는 말로 16세기 말 성악에서 완전히 탈피하게 됨으로서 ‘칸초나 다 소나레’와 ‘칸초나 프란체세(Canzona Francese)’의 형태로 탄생되었다. 이 형식의 최초의 대가는 베네치아 출신의 조반니 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1554/57-1612/13)이다. 그러나 최소한 칸초나와 소나타 사이에 차이점을 발견할 수 있는데, 17세기 초 합주 칸초나는 주로 모방적 대위법등의 음악이론 훈련을 받은 오르가니스트들에 의해 작곡되어 르네상스 전통을 잇는 기악 다성 음악의 형식을 갖고 있었고, 반면 소나타는 보통 계속저음(Basso Continuo)¹⁴⁾이 붙어 있는 한 두 개의 선율악기(보통Violin)를 위한 곡으로 악기의 특성을 잘 살릴 수 있었으며 주로 새로운 모노디(monody)¹⁵⁾스타일을 추구하던 바이올리니스트들에 의해 작곡되어 자유롭고 표정이 풍부한 성격을 가진다.¹⁶⁾

소나타와 칸초나는 공통적으로 건반 악기의 반주가 딸린 소규모 현악

12) 조선우,홍정수, **음악은이**, 서울:세광음악출판사, 1991, p.149

13) Willy Apel, **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회 역, 서울:세광음악출판사, 1990, p.147

14) 바로크 시대에 애용된 일종의 즉흥 반주법 또는 그 저음 자체를 말한다. 같은 말로는 ‘통주저음(通奏低音)’, ‘숫자저음’이 있으며 바로크 음악의 화성적 토대를 이룬다. 계속저음은 음악이 도중에 끊기는 것을 막는 역할을 하였고, 화성은 악보에 기록하지 않고 숫자로 지시해 즉흥연주 되었다.

15) 바로크 초기 중요한 성악 장르로 1600-1640년 사이에 이태리에서 불렀던 반주 있는 독창 노래를 말하며, 이것의 형식은 계속저음 위에서 협화음과 불협화음을 만들며 진행된다.

16) 이남재, **17세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.69

양상블을 의미했으며, 칸초나는 점차 성부수가 줄어들고 각 단락의 길이가 늘어나면서 독자적 성격의 악장으로 변모되어 다 악장의 소나타가 된다.¹⁷⁾ 1650년 경 부터는 이 둘 사이가 완전히 합쳐지며 소나타라는 용어를 점차 칸초나 대신 사용하였다.¹⁸⁾ 원래 각 성부를 한 사람의 주자가 연주하던 기악 양상블을 의미했던 소나타는 그 편성상 트리오 소나타(Trio Sonata)를 들 수 있는데, 이는 이름과는 달리 선율을 담당하는 두 명의 연주자와 계속 저음을 담당하는 두 명의 연주자 모두 네 명의 연주자가 필요했으며 17세기 작곡가들이 선호한 형식이었다. 이 시기 또 다른 기악 양상블 장르로 협주곡(Concerto)이 있었으며 이는 오페라와 관련되어 성장한 관현악 오케스트라곡이다.¹⁹⁾

소나타는 바로크 전성기에 이르러서야 오늘날 우리가 생각하는 일반적인 개념의 소나타 구조로 발전하여 통일적인 다 악장의 형식을 이루게 되는데, 실내 소나타와 교회 소나타의 두 가지 기본 유형으로 발전하였으며 음악적 내용이나 출처, 연주회장의 차이에 따라 그 성격이 구분 되어졌다. 실내 소나타는 일종의 양식화된 춤곡들로 이루어진 음악으로 악장 순서나 배열이 모음곡과 유사했고 궁정이나 학살모임에서 연주되어졌으며, 교회 소나타는 미사에서의 고유문 순서의 일부로서 느림-빠름-느림-빠름의 악장 순서로 연주되었다. 크반츠(J. J. Quantz, 1752)는 실내 소나타를 교회 소나타보다 ‘사고에 있어 더욱 생동감과 자유스러움을 가진 것’이라 정의하기도 하였고,²⁰⁾ 또한 이러한 두 개념은 교회와 세속적 권력 사이의 정교한 균형을 반영하고 있어 당시 유럽의 시대상을 특징적으로 보여준다. 1700년 이후의 작곡가들은 소나

17) David Pountney, **서양음악사**, 이복남 역, 서울:예당출판사, 2005, p.84

18) Grout&Palisca, **서양음악사**, 세광음악출판사 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.390

19) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.126

20) 차호성, 오희숙, **들으며 배우는 관현악 문헌-실내악I**, 서울:심설당, 2003, p.20

타의 성격을 구분하기 위해 위의 두 종류를 나눠 출판하였고, 소나타는 17세기 동안 서방의 주요한 음악 중심지로 퍼져 나아가 기악 실내악을 주도하는 장르가 되었다.²¹⁾

바로크 후기 소나타는 동형진행(Sequence)과 반복을 많이 사용함으로써 악장의 규모가 커지고 계속저음의 중요성이 감소되면서 화성음악으로 변화하게 되는데, 이것은 소나타의 모체가 되었던 현악기 중심에서 건반악기를 위한 작품으로 바뀌게 됨을 의미한다. 18세기를 거치면서 점차적으로 바이올린을 위한 바로크 소나타와 계속저음은 트리오 소나타와 더불어 그 자취를 감추었고, 그 대신 임의적이거나 건반악기 만으로도 연주가 가능한(모든 경우는 아님) 바이올린 파트가 첨가된 건반 소나타가 그 자리를 차지하게 되는데, 이는 피아노가 점차 대중화 되는 것과 무관하지 않았으며 바이올린은 이제 건반악기의 반주를 하게 되었다. 이것은 1750-1780년대까지 널리 유행되었고 이런 종류의 소나타들은 보통 <바이올린 반주가 있는 피아노를 위한 곡; *for the Piano, with the Accompaniment of a Violin*>이란 제목을 가졌다. 이 시기 현악 소나타의 가장 중요한 작곡가는 루이지 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)이며 그의 작품 중 바이올린 소나타의 발전에 특별히 중요한 위치를 차지하는 Op.5(1768 파리)의 자필 제목은 <바이올린 반주를 가지는 6개의 피아노 소나타; *Sei Sonate per Forte-piano con Accompagnamento di un Violino*>로 이것은 바이올린과 피아노와의 관계를 잘 설명 해 주고 있는 예이다.²²⁾

또한 바로크 시대에서부터 초기 고전 시대까지의 양식적 변화는 1730년 이후 건반악기 소나타의 변성과 일치하기도 하는데,²³⁾ 건반악

21) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, *THE MUSIC*, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.125

22) Reinhard G. Pauly, *고전시대 음악*, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2000, pp.172-174

기 중 특히 피아노라는 악기의 발달은 18세기 후반 고전 시대에 들어서면서 작곡 양식과 연주 관습에 현저한 변화를 일으키게 된다.²⁴⁾ 당시의 피아노는 톤(tone)이 가벼웠으나 페달과 개량된 액션(action), 뉘앙스의 표현 가능성은 고전주의 양식이 발달하는데 필수 불가결한 요소로서, 피아노라는 악기 그 자체가 초기 고전주의 작곡가들에게 큰 영향을 미치고 있었다.²⁵⁾

바로크 시대의 소나타는 여러 가지 음악 유형(조곡, 교회 소나타)을 지칭하는데 쓰여졌으며, 이는 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713), 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759), 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 같은 작곡자들에 의해 발전되고 완성되었다. 이러한 바로크 소나타는 고전 시대에 이르러 특정 음악형식을 지칭하게 되었으며 이는 미리 정해진 법칙에 따라 하나, 혹은 여러 개의 악기를 위해 쓰여진 3악장이나 혹은 4악장의 악곡을 말한다.²⁶⁾

고전 소나타로의 변화는 첫째, Adagio-Allegro-Adagio-Allegro의 악장 구성에서 Allegro-Adagio-Scherzo-Allegro로 둘째, 바로크 시대에는 하나의 기본 주제가 계속적으로 전개되던 것이 고전 시대에는 대조적인 주제를 갖으며, 형식에 있어서 소나타 형식²⁷⁾/ 3부 형식²⁸⁾/

23) David Pountney, **서양음악사**, 이복남 역, 서울:예당출판사, 2005, p.123

24) 김애자, **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**, 서울:상지원, 1996, p.49

25) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.224

26) Ibid. p.208

27) Sonata Form : 1760년대 이후 고전파의 기악곡 속에서 형성되어 낭만파를 거쳐 현대에 이르고 있는 악곡형식으로, 교향곡, 소나타, 실내악곡의 빠른 1악장에서 거의 예외 없이 쓰인다. 제시부(Exposition):일반적으로 2개 또는 그 이상의 주제를 제시하며 마지막에 작은 종결부가 주어진다. 주제는 성격적으로 대조가 될 뿐만 아니라, 장조에서는 으뜸조의 제1주제에 대하여 제2주제는 원칙적으로 딸림조, 단조에서는 제2주제가 병행장조 또는 딸림조로 쓰여진다. 발전부(Development): 제시부의 제1주제 또는 양 주제가 선율적, 리듬적 동기로 분해되고 전개된다. 또한 폭넓은 조마꿈이 이루어진다. 재현부(Recapitulation): 발전부에서 분해된 동기를 재통일하여 제시부를 재현하는 부분으로, 제2주제는 으뜸조로 옮겨진다.

28) Ternary Form : 3부로 구성되는 악곡형식의 하나로 기본이 되는 1부분의 8마디가 큰악절을 이루어, 전체 24마디의 구조로 이루어진다. A-B-A형식으로 3부형식의 원리를 확립한 것

론도 형식²⁹⁾등과 같이 명확한 형태로 바뀐 것 셋째, 바로크의 폴리포닉(Polyphonic)³⁰⁾한 양식이 고전파의 호모포닉(Homophonic)³¹⁾한 양식으로 변화되어 다이나믹한 표현력을 구사하기까지의 발전을 말한다.

또한 바로크 후기 소나타는 오로지 한 악기만을 위해 작곡되며 계속 저음을 포기하는 독주 소나타의 형태로 대중화 되었고, 그 이후 고전 시대에 완성된 소나타는 또다시 세 가지 형태로 발전되어 다른 장르의 출발점이 되었다. 그것은 첫째, 독주 건반악기 소나타와 여기에 선율악기가 동반되는 형태를 보이는 이중주 소나타이고 둘째, 현악기를 위한 곡으로 오늘날의 현악 사중주를 의미하며 셋째, 오케스트라를 위한 곡으로 교향곡을 말한다. 이러한 발전으로 19세기 초에 이르기까지 소나타는 가장 중요한 작곡 장르가 되었다.³²⁾

은 고전파이며, 그 이후 모든 형식의 기초를 이루게 된다.

29) Rondo Form : 동일주제(theme)를 다른 소재(삽입악구:episode)의 사이에 두고 반복시키는 형식으로, episode의 출연은 3회로 한정된다. 이 형식은 고전파의 소나타, 교향곡, 협주곡 등의 끝악장에 흔히 사용되었다.

30) 각 성부들이 선율적으로 동등한 자격을 갖으며 리듬이 서로 일치하는 일이 드물고, 그 성부들의 시작과 끝도 서로 간격을 두고 이루어지는 일이 많다. 이러한 다성음악의 작곡기법으로서는 대위법이 있다.

31) 주선율(주로 상성부)의 리듬을 다른 성부가 그대로 따르며 따라서 모든 성부의 리듬이 같다. 화성적 측면이 중요한 호모포니 음악의 작곡기법은 화성학으로 이해된다.

32) Willi Apel, **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회, 서울:세광음악출판사, 1990, pp.154-155

2. 시대별 실내악의 변천과 중요 작곡가 및 작품

1) 바로크 시대 (1600-1750)

바로크 시대 실내악의 모든 성부들은 그 악기와 편성 여부에 관계없이 각각 단독 연주자로 배치되었다. 당시 실내악에 대해서는 ‘소수의 성부로 배치된 기악’ (카를 H. 뷔르너)이라고 하였는데 이것은 이 시기 실내악에 대한 개념 규정이 매우 모호했기 때문이다. 실내악의 이탈리아어 명칭인 ‘무지카 다 카메라(Musica da Camera)’는 공식적인 행사가 아닌 사적인 행사 때 쓰여진 음악으로 실내나 소규모 연주 홀에서 연주되는 음악을 뜻하는 말이며,³³⁾ 이 개념은 당시의 ‘야외 음악’과 대조적인 면을 가진다.³⁴⁾ 때문에 이 시기 음향이 추구해야 하는 것은 개별적인 음색으로, 음향의 색채효과나 크기 보다는 명석함이나 절도를 가짐으로서 그 다성부의 구조가 들릴 수 있어야 한다.³⁵⁾

바로크 시대 실내악의 중심 장르인 트리오 소나타를 고전적인 모습으로 완성한 작곡가는 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)이다. 4악장 체계의 구성이나 주제를 부각시키는 기법 등을 새롭게 이끌어 냈고 이러한 방식은 곧 전 유럽으로 알려져 많은 음악가들에게 영향을 끼친다. 트리오 소나타는 18세기 후반까지 영국과 독일어권에서 그 전통을 이어갔으며 이후 만하임 악파(Mannheimer Schule)³⁶⁾에 의해 계속저음을 조금씩 배제하기 시작하면서 현악 사중주나 교향곡의 초기 형성

33) Ibid. p.124

34) 차호성, 오숙희, **들으며 배우는 관현악 문헌-실내악**, 서울:심설당, 2000, p.19

35) Hans Vogt, **요한 제바스티안 바흐의 실내악**, 윤진영 역, 서울:음악춘추사, 2002, p.56

36) 전(前)고전파의 하나로 18세기중엽 무렵에서 후반에 걸쳐 만하임에서 활약한 악파로, 특징으로는 계속저음에서 호모포니에의 변화된 작품양식과 연주기법에 있어서 유럽 오케스트라의 표본이 된다. 고전파의 시조로도 중요한 의미를 지닌다.

과정의 양상을 보인다.³⁷⁾ 한편 건반음악에 소나타라는 새로운 장르가 대두되기 시작하던 18세기 초³⁸⁾ 바흐 역시 트리오 소나타의 전통을 이어나갔으나, 그의 작품 중 건반악기 반주가 따르던 소나타는 악기 편성상 매우 특이한 트리오 소나타로 볼 수 있으며 이들은 계속저음을 따르는 형식과는 다른 특징을 보인다.³⁹⁾

❖ Johann Sebastian Bach (1685-1750)

바흐는 대위법적 양식이 화성적 성격의 양식으로 변화(대위법적 화성양식, Contrapunto-harmonic style)되기 시작하던, 음악사 중 중요한 시점에서 활동한 작곡가이다.⁴⁰⁾ 그는 자신만의 양식을 보여 주며 전통을 이어갔으며, 특히 기존의 트리오 소나타 양식을 한 개의 선율 악기와 쳄발로를 위한 편성에 적용시켰다.⁴¹⁾ 그의 대부분의 실내악은 쾨텐(1717-1723)⁴²⁾시절에 작곡되어진다.

<다른 악기의 반주가 붙은 클라비어 소나타 작품>⁴³⁾

① 바이올린과 클라비어를 위한 여섯 곡의 소나타

-
- 37) 차호성, 오희숙, **들으며 배우는 관현악 문헌-실내악I**, 서울:심설당, 2003, p.32
 38) F. E. Kirby, **피아노 음악사**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2003, p.111
 39) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.127
 40) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.188
 41) 차호성, 오희숙, **들으며 배우는 관현악 문헌-실내악I**, 서울:심설당, 2003, p.29
 42) 바흐는 작품 활동에 있어 세 시기로 나눌 수 있다. 바이마르(1708-1717)시기는 궁정소속 오르가니스트로 활동하며 오르간 중심의 활동을 한 시기이고, 쾨텐(1717-1723)시기는 세속적 기악합주 음악에 대한 정열이 이탈리아 및 프랑스 음악의 섭렵과 함께 꽃을 피워 대부분의 기악곡이 작곡되었으며, 라이프치히(1723-1750)시기는 칸타타나 미사 등 교회에서의 예배에 관한 음악이 창작되었다.
 43) J. N. Forkel, **바흐의 생애와 예술 그리고 작품**, 강해근 역, 서울:한양대학교 출판부, 2005, p.141

bm BWV. 1014	AM BWV. 1015
EM BWV. 1016	cm BWV. 1017
fm BWV. 1018	GM BWV. 1019

바흐는 바이올린이란 악기의 가능성을 잘 알고 이를 적극 활용해 클라비어에게 뒤지지 않도록 작곡하였기 때문에, 바이올린 파트에 기교적인 어려움이 따른다. 이것들은 모두 4악장 구성으로 교회 소나타 유형을 따르고 있고 특히 빠른 악장에서 두 악기가 서로 동등하게 기교적으로 협주하는 기법을 발전시켰고, 반면 느린 악장에서는 두 악기의 불균등한 관계를 통해 전혀 새로운 효과를 얻고 있다.

② 비올라 다 감바와 클라비어를 위한 세 곡의 소나타

GM BWV. 1027
DM BWV. 1028
gm BWV. 1029

비올라 다 감바 소나타는 오늘날 주로 첼로로 연주되어 진다.⁴⁴⁾

③ 플루트와 클라비어를 위한 세 곡의 소나타

bm BWV. 1030
E♭M BWV. 1031
AM BWV. 1032 (미완성 형태로 부분만 존재)

44) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, *THE MUSIC*, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.127

바흐의 독특함은 바로크 시대에 이미 동등한 권리를 각 악기에 주어 두 파트의 독립성을 이루어지게 한 것이다. 그러나 이러한 동등권은 바흐 작품 이후에는 한동안 찾아 볼 수 없게 되었다.⁴⁵⁾

2) 고전 시대 (1750-1810)

고전주의 시대(the Classic Period)는 특히 예술에 있어서 이성을 발휘하려는 성향을 가진 이성의 시대(the Age of Reason)이다. 고전주의의 특성은 선명(Clarity), 균형(Balance), 절제(Restraint)로 규정할 수 있으며,⁴⁶⁾ 이 시대는 민족적인 차이가 극소화 되었고 수많은 중산 계급들이 영향력 있는 지위에 올라서게 됨으로써, 18세기에는 예술과 학문을 대중화 시키는 첫 단계를 밟게 되었다. 따라서 근대적인 음악 청중이 등장하며 악보 인쇄가 엄청나게 증가한다.⁴⁷⁾ 고전주의 양식은 바로크 시대 음악에서의 복잡하면서도 고도로 양식화 된 음악과의 단절을 가져왔고, 이 시대는 보다 단순화 되고 대중이 이해하기 쉬운 음악이 요구되었다.⁴⁸⁾

기악과 성악이 서로 동등한 입장을 취했던 바로크 시대와는 달리 고전 시대에는 기악이 성악보다 좀 더 확대되고 규모가 커지는 형태를 보이면서, 18세기에 들어 실내악은 ‘현악 사중주’나 ‘피아노 트리오’와 같은 장르와 함께 발전되었고 성부수가 적은 음악, 내밀한 성격, 전문 가적 음악으로 특징지어졌으며, 귀족 혹은 사회적 상류계층에 소속된 시민계층에 의해 연주되어 졌다.⁴⁹⁾ 실내악이 음악회장에서 공개적으로

45) Hans Vogt, **요한 제바스티안 바흐의 실내악**, 윤진영 역, 서울:음악춘추사, 2002, p.23

46) J. Gillespie, **피아노 음악**, 김경임 역, 대구:계명대학교 출판부, 1991, p.208

47) Grout&Palisca, **서양음악사**, 세광음악출판사 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.538

48) 김문자, 노영혜, 박미경, 이석원, 허영한, **들으며 배우는 서양음악사2**, 서울:심설당, 1994, p.248

49) 이남재, 김용환, **18세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.187

연주되기 시작되어진 것은 19세기에 들어서이다. 18세기 중반 이후 악기의 발달과 더불어 만하임 악파의 영향으로 현악사중주를 비롯한 실내음악이 확산되었고, 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)부터의 작곡기법은 대규모 협주곡과 차이를 보이며 그 이후 ‘현악사중주’는 실내악에 있어서 매우 중요하고 수준 높은 장르로 여겨진다.⁵⁰⁾ 18세기 후반 실내악은 더 이상 교회음악이나 극장음악의 반대 개념이 아닌, 대규모의 관현악이나 합창음악의 반대 개념으로 전환되었다. 이때부터 실내악은 앙상블을 이루는 모든 악기들이 독주적 역할을 담당하는 연주를 의미하게 되었다.⁵¹⁾

당시의 대표적 작곡가는 하이든과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)로 동시대인인 그들은 서로의 음악에서 많은 영향을 주고받았다. 현악사중주에 많은 업적을 남긴 하이든은 단 한곡의 이중주 소나타도 작곡하지 않았는데 반하여, 모차르트는 35개의 많은 소나타를 남겨⁵²⁾ 베토벤과 더불어 바이올린이란 악기를 피아노와 대등한 위치가 되도록 확립하는데 공헌하였다. 모차르트의 피아노 소나타들은 그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타와 밀접한 관계를 가지는데, 이것은 그의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 중 초기작품에 속하는 것들이 18세기 관습에 따라 바이올린 반주가 임의로 붙은(ad libitum) 피아노 작품에 지나지 않았던 것을 보면 알 수 있다.⁵³⁾ 이 시기 파리에서 활동하던 작곡가들에게 상당히 인기를 누렸던 중요한 장르인 <반주가 있는 건반 소나타: *Accompanied Keyboard Sonata*>는 건반악기가 가장 중요한 역할을 하고 반주하는 악기는 위나 아래 성부들을 중복하는 역할을 했기 때문에 대부분의 경우 작품의 손상 없이

50) 차호성, 오희숙, **들으며 배우는 관현악 문헌-실내악**, 서울:심설당, 2003, p.20

51) Ibid. p.21

52) 백수진, **고전시대 바이올린 소나타 특징 연구**, 석사학위논문, 경희대학교, 2006, p.17

53) Reinhard G. Pauly, **고전시대의 음악**, 김혜선 역, 서울:다리, 2000, p.175

생략 될 수 있었다. 이 장르는 1790년에 이르러 각 악기의 동등한 중요성을 갖는 진정한 바이올린과 피아노를 위한 소나타와 피아노 트리오로 발전하게 된다.⁵⁴⁾ 두 악기의 동등권을 회복하는 과정에서 작곡가 루이지 보케리니는 1768년에 작곡한 6개의 피아노와 바이올린 소나타에서 그 선구자적인 역할을 주도한다.⁵⁵⁾ 보케리니는 동시대 작곡가들의 실내악 작품들과 양식적 유사점을 보이지 않으며 이탈리아 현악기 음악의 전통을 중시했으나, 다른 유럽 국가들에서는 피아노 음악이나 혹은 피아노를 동반한 실내악이 주도적인 역할을 하기 시작했다.⁵⁶⁾

한 마디로 18세기는 피아노와 선율악기로 이루어지는 이중주 형식의 대 변혁기였다.⁵⁷⁾ 바로크 시대 악기 상호간에 이루어진 대등한 권리는 바흐와 함께 사라지고, 고전 시대 모차르트의 음악에서 바흐와는 다른 양식 속에서 그 독립성을 되찾게 된다. 결국 바흐가 이미 1717-1723년에 이루었던 악기간의 균형을 모차르트는 1784-1788년에 그의 마지막 소나타들을 통해 이루게 된다.⁵⁸⁾

❖ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

<피아노와 바이올린을 위한 소나타>

① 전기 (1762-1766)

54) F. E. Kirby, **피아노 음악사**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2003, pp.110-111

55) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.194

56) 이남재, 김용환, **18세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, pp.189-191

57) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernst, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.194

58) loc. cit

이 시기 바이올린은 종속적인 악기로 간주되어 건반 악기를 위한 소나타에 반주 유형이나 리듬을 강조해 주는 형태로 사용되었다.⁵⁹⁾

K. 6 in CM	K. 14 in CM
K. 7 in DM	K. 15 in B♭M
K. 8 in B♭M	K. 26 in E♭M
K. 9 in GM	K. 27 in GM
K. 10 in B♭M	K. 28 in CM
K. 11 in GM	K. 29 in DM
K. 12 in AM	K. 30 in FM
K. 13 in FM	K. 31 in B♭M

② 중기 (1778-1782)

비로소 두 악기간의 대화가 생겨나며 결정적인 스타일의 변화를 가져왔다. 하지만 여전히 동반되는 존재로의 바이올린의 개념이 지속된다.

K. 301 in GM	K. 378 in B♭M
K. 302 in E♭M	K. 379 in GM-gm
K. 303 in CM	K. 376 in FM
K. 305 in AM	K. 377 in FM
K. 296 in CM	K. 380 in E♭M
K. 304 in em	K. 403 in CM
K. 306 in DM	K. 404 in CM(미완성)

59) 백수진, **고전주의 시대 바이올린 소나타 특징 연구**, 석사학위논문, 경희대학교, 2006, p.18

K. 402 in AM-am

K.304는 섬세하고 심오한 작품으로 내용적으로 훨씬 진보하는 모습을 보이며 K.306에서는 특히 건반악기 연주자에게 상당한 기교를 요구한다. 빈에서 작곡된 K.379 / K.376 / K.377 / K.380 에서는 바이올린의 역할이 서서히 증대되어 피아노와 대조나 화합을 이루며 밀접한 관계를 맺는다.⁶⁰⁾

③ 후기 (1784-1788)

작품의 길이가 길어지며 두 악기가 더욱 대등해 진다.

K. 454 in B♭ M

K. 481 in E♭ M

K. 526 in AM

K. 547 in FM⁶¹⁾

두 악기의 조화로운 관계가 특징인 K.454는 바이올린 파트가 전 악장을 통해 더욱 견실해지며, K.481은 광범위한 조바꿈으로 화성적 내용에 있어 내실을 기했다. K.526에서는 진정한 의미의 이중주에 도달하는데 즉 피아노와 바이올린은 독립적인 3성부를 이루며 특히 마지막 악장에서 힘과 박력을 느낄 수 있어 그 절정을 이루고 있다.⁶²⁾

60) Reinhard G. Pauly, **고전시대 음악**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2000, pp.176-177

61) 백수진, **고전주의 시대 바이올린 소나타 특징 연구**, 석사학위논문, 경희대학교, 2006, p.17

62) Reinhard G. Pauly, **고전시대 음악**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2000, p.178

❖ Ludwig van Beethoven (1770-1827)

<바이올린과 피아노를 위한 이중주 소나타>

베토벤은 고전부터 낭만에 걸쳐진 작곡가로 그의 이중주 소나타는 모두 초기와 중기에 작곡되어 고전 시대 작품에 속한다.

① 전기 (1797-1801)

모방의 시기로 고전 시대 양식의 작품을 작곡한다.

Op.12 No.1 in DM / No.2 in AM / No.3 in E ♭ M (1798)

Op.23 in am (1801)

Op.24 in FM "Spring" (1801)

Op.12는 모차르트의 전통 위에 쓰여 졌지만 그 중 No.3은 각 주제의 대비와 발전이 훌륭하고 자유로운 표현력을 가지고 있으며, 특히 피아노 파트의 자유분방함이 특징이다. Op.23은 단조로 작곡되어 어둡고 반항적이며 긴장감이 느껴지는 곡이고, Op.24는 “Spring”이라는 부제에서 알 수 있듯이 대조적으로 밝고 여유로움이 잘 표현된 곡으로서 처음으로 Scherzo와 Trio를 더한 4악장 구성을 시도한다.⁶³⁾

② 중기 (1801-1803)

63) 백수진, **고전주의 시대 바이올린 소나타 특징 연구**, 석사학위논문, 경희대학교, 2006, p.49

피아노라는 악기의 구조 장치가 크게 발달하는 시기로 베토벤은 이를 이용한 독창적인 작곡 방식을 보이고 있으며, 바이올린에 상당한 중심을 두고 있다. 1802년 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)에서 유서를 썼던 해로 운명에 대한 저항과 슬픔에 대한 절규가 드러난다.

Op.30 No.1 in AM / No.2 in cm / No.3 in GM (1802)

Op.47 in AM "Kreutzer" (1802-1803)

Op.30은 No.1은 평화롭고 전원적인 분위기이며 바이올린 파트가 상당히 중시되어 바이올린 영역이 확장되고 있다. No.2는 극적효과와 어두운 비장함을 표현하고 있으며 넘치는 에너지가 느껴지는 곡으로, 넓은 음역을 잘 활용하여 두 악기의 자유롭고 대등한 역할이 돋보인다. No.3은 규모가 작은 곡으로 전원적이며 가볍고 상쾌하다. Op.47은 피아노 반주 없이 바이올린이 먼저 시작하는 유일한 곡으로서 ‘거의 협주곡처럼, 지극히 협주곡 스타일로 쓰여진 바이올린 오블리가토(obbligato)⁶⁴⁾의 피아노 소나타’라는 문장을 작곡자 자신이 악보를 출판 할 때 덧붙였다고 한다. 화려한 연주 효과를 나타내는 곡으로 두 악기간의 대등성을 보여준 것이 이후의 작곡자들에게 큰 영향을 미쳤다.⁶⁵⁾

③ 후기 (1812)

Op.96 in GM (1812)

64) 필수적, 바로크 시대 이후 사용된 용어로 빠져서는 안 되도록 기보된 기악성부를 말한다.

65) 음악지우사 편, **작곡자별 명곡해설 라이프러리-베토벤**, 서울:음악세계, 2001, p.322

9년간의 공백을 두고 작곡된 곡으로 풍부한 상상과 평화로운 분위기가 넘치며, 4악장의 각 변주들의 즉흥성과 독립성 등은 후기 작품의 속성을 보인다.

< 첼로와 피아노를 위한 소나타 >

베토벤의 기법상의 양식적 변화 과정을 잘 나타내고 있으며 고전적 엄격성으로부터 탈피해 자유로운 형식을 추구했다.

① 전기

Op.5 No.1 in FM / No.2 in gm (1796)

두 악기가 대등한 기능을 하는 최초의 첼로 소나타로서 역사적인 가치를 지닌다.

② 중기

Op.69 in AM (1807-1808)

대담하고 넓은 음역을 사용하며 베토벤 중기 작품의 특성이 잘 나타나고 있는 작품으로 협주곡과 같은 효과가 요구된다.

③ 후기

Op.102 No.1 in CM / No.2 in DM (1815)

No.1은 자유롭고 독특한 다섯 부분의 형태를 보이며 자유로운 환상곡 풍의 단일 악장, 혹은 서주를 갖는 두 악장 구성의 형태로 보기도 한다. No.2는 실험적인 성격의 후기 양식이 보이며 3악장에 Fugato⁶⁶⁾를 도입해 대위법적 기법을 사용하고 있다.⁶⁷⁾

3) 낭만 시대 (1810-1890)

19세기에 들어서면서 고전주의 양식은 훨씬 더 유연성을 가지고 확대되어 낭만적으로 변모된다.⁶⁸⁾ 낭만주의는 고전주의의 한계에 대한 반발로 여겨지지만, 음악은 낭만주의가 고전주의에서의 진보된 시대라는 사실을 암시 한다. 1770-1900년경에 이르는 동안에 작곡된 대부분의 작품들은 하나의 연속체를 이루는데, 이것은 제한된 음향, 화성의 기본 어휘와 진행, 리듬, 형식에 대한 기본적인 관습들로 이 기간 동안에 공통적으로 지니고 있는 것들이다.⁶⁹⁾ 따라서 음악적 낭만주의는 고전주의의 확장이며, 점차로 증가되는 주관주의에 의해 발생된 다양한 양식으로 볼 수 있다.

이 시대 작곡가들은 다른 예술 분야에도 많은 관심을 가져 하나 이상의 것을 결합함으로써 새로운 종합체인 고급 예술을 창조하고자 하는 욕구의 결과로 예술가곡(Lied), 오페라(Opera), 교향시(Symphonic poem)등의 장르가 구현되었고, 후에 바그너(Wilhelm Richard

66) 푸가의 첫 부분만으로 형성되어 '주제-응답-주제-응답'의 식으로 4개의 음형이 차례로 교체되는 부분으로, 대개 다른 형식의 악곡중간에 삽입되거나 주제전개의 한 방법으로 사용된다

67) 김용환, **19세기 음악**, 서울:음악세계, 2005, p.189

68) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한, **들으며 배우는 서양음악사2**, 서울:심설당, 1994, p.317

69) Grout&Palisca, **서양음악사**, 세광음악출판사 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.648

Wagner, 1813-1883)의 종합예술작품(Gesamtkunstwerk)⁷⁰⁾에서 절정을 이룬다. 이는 낭만적 진보주의 성향을 가진 바그너, 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949) 등의 진보주의자들에 의해 이루어진다. 한편 낭만주의 개혁에 반발하여 고전주의의 예술적인 규범으로의 회귀를 주장하던 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 멘델스존(Bartholdy Felix Mendelssohn, 1809-1847), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등의 보수주의자는 전통적인 절대 음악 장르인 교향곡, 소나타, 현악사중주등을 계발해 나갔다.⁷¹⁾ 하지만 낭만주의 작곡가들은 고도로 발달된 고전주의 형식인 교향곡이나 소나타 등을 다룰 때 형식의 통일성을 이루기보다는, 일종의 회화적인 에피소드들로 된 동일한 주제를 다른 악장에서 사용(순환원리; a cyclic principle)하여 새로운 종류의 통일성을 만들고 있다.⁷²⁾

이처럼 낭만주의 음악에서의 기악은 대표적이고 지배적인 위치를 차지하게 되는데, 그 이유는 확장하려는 욕구와 새로운 화성과 음색추구⁷³⁾, 가사로 암시할 수는 있어도 표현하기 힘든 사상을 나타내는 수단으로 기악이 매우 적합했기 때문이다. 또한 성악 작품에서 기악 반주를 중요하게 취급함으로써 음악과 가사를 융화시키기도 한다.⁷⁴⁾

한편 이 시대의 실내악은 특히 진보주의자들에게는 구시대적 산물로 취급당하기도 했는데, 작은 규모의 섬세한 음색(tone)이나 대규모의 극

70) 1850년경 바그너에 의해 탄생된 음악극(Musikdrama), 바로크 오페라에서 보는 것과 같이 여러 예술(시, 문학, 음악, 춤, 건축, 회화)의 공동 작업이 아닌, 모든 예술을 '새로운 하나'로 통합하려는 시도.

71) David Pountney, **서양음악사**, 이복남 역, 서울:예당출판사, 2005, p.151

72) Grout&Palisca, **서양음악사**, 세광음악출판사 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.656

73) Ibid. p.650

74) Ibid. p.651

적인 경향을 추구하는 양극화의 특징을 보이는 낭만주의 작곡자들의 기질에는 맞지 않았던 것이다. 그들은 음색과 화성적 색채(harmonic color)를 중시하였고, 확장된 오케스트라와 충분히 개량 되고 강화된 피아노 음색으로 낭만음악의 화성어휘는 급속도로 확장되었다. 특히 R.슈트라우스의 음악은 악기의 음색과 화성적 음색 모두에서 낭만주의의 극치를 보여 준다.⁷⁵⁾

19세기 실내악은 독일어권을 중심으로 지속, 발전되었고 프랑스에서는 1870년 이후에 비로소 실내악의 새로운 시작이 가능했다. 실내악에서 베토벤이 새로운 위계질서를 확립하여 현악 사중주가 가장 수준 높은 장르로 간주되었으며, 이에 맞서 피아노를 포함하는 실내악이 등장하였다. 역시 피아노의 가장 중요한 파트너는 바이올린으로 19세기를 대표하는 기교적인 두 악기는 동반자 관계를 유지해 나간다.⁷⁶⁾

피아노는 19세기 중반에 이르기까지 그 획기적인 개량으로 어떤 셈여림의 수준에서든 충실하고 탄탄한 음을 만들 수 있고, 표현적이든 압도적이든 예술적 기교의 요구를 모두 다 충족시킬 수 있었기에, 이 시대 최고의 낭만주의적 악기로 간주되고 기교적으로 요구되는 것들이 더욱 어려워진다.⁷⁷⁾ 따라서 이미 훨씬 이전에 개발이 마감된 다른 악기들에 비해 월등한 음량을 지니게 되었고, 현악기의 경우 19세기 중엽부터는 여러 개의 현악기가 함께할 때만이 근대적인 대형 피아노와의 밸런스(balance)를 유지할 수 있게 되었다. 또 현악사중주에 클라리넷 같은 개별적인 관악기를 편성함으로써 음색의 확대도 이루어졌다.⁷⁸⁾ 하지만 많은 작곡가들이 다작을 하지는 않았는데 이는 다양한

75) David Pountney, **서양음악사**, 이복남 역, 서울:예당출판사, 2005, p.152

76) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernest, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.236

77) Grout&Palisca, **서양음악사**, 세광음악출판사 편집국 역, 서울:세광음악출판사, 1996, p.671

78) A. Werner-Jensen, F. J. Ratte, M. Ernest, **THE MUSIC**, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.237

장르에의 관심의 분산과 현악사중주를 중심으로 한 실내악 장르를 취급하는데 있어 신중성을 기하고 있기 때문이다.⁷⁹⁾

❖ Franz Peter Schubert (1797-1828)

초기 낭만주의를 주도한 작곡가로 시와 선율이 밀접한 관계를 맺는 예술가곡 형식을 확립하였고, 기악곡에 있어서도 질서정연한 형식미 보다는 자유로운 선율과 특유의 화성을 통해 낭만주의 음악의 길을 개척하였다.⁸⁰⁾ 그의 실내악의 중심은 현악 사중주이며, 모두 7개의 바이올린과 피아노를 위한 Duo곡을 작곡하였다.

Sonata Op.137 No.1 in DM D.384 (1816)

No.2 in am D.385 (1816)

No.3 in gm D.408 (1816)

Duo Sonata Op.162 in AM D.574 (1817)

Sonata for Arpeggione in am D.821 (1824)

Fantasie in CM D.934 (1827)

Rondo Brillante in bm D.895 (1826)

Sonata D.574는 Duo란 제목에서 알 수 있듯이 피아노와의 앙상블 음악에서 새로운 장을 열어준 작품이다.

Arpeggione 소나타는 원래 아르페지오네라는 여섯 개의 줄을 가진 기타와 비슷한 모양을 가진 악기로 연주하였으나, 현재는 바이올린, 비올라, 첼로, 플루트로도 연주한다.

79) 차호성, 오희숙, **들으며 배우는 관현악 문헌 실내악**, 서울:심설당, 2003, p.21

80) 이성삼, 클래식 명곡대사전, **서울:세광음악출판사**, 1985, p.338

❖ Bartholdy Felix Mendelssohn (1809-1847)

역시 초기 낭만파 음악의 창시자 중의 한 사람으로 고전주의적인 양식을 바탕으로 하여 낭만적인 색채를 많이 사용한 작곡가이며, 그의 실내악의 중심에는 현악 사중주가 위치하고 있다.⁸¹⁾

Sonata for Violin and Piano Op.4 in fm (1825)

Sonata for Viola and Piano in cm (1823-1824)

Sonata for Cello and Piano Op.45 No.1 in B♭M (1838)

Op.58 No.2 in DM (1842-1843)

두 곡의 첼로 소나타는 고도의 기교적인 요구와 뚜렷한 가곡풍의 선율이 특징적이다. 2번 소나타에서는 두 악기가 대위법적으로 모방하는 부분들이 많아 서로 대등한 역할을 하고 있음을 보여준다.

❖ Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

고전 시대 전통을 잇고 낭만 시대의 독자적인 음악어법을 만들어 갔던 쇼팽은 피아노의 새로운 가능성을 개척했던 작곡가이며 연주가였다. 대부분의 작품이 피아노곡 이었고 네 개의 실내악 작품을 썼는데 그 곡들 역시 모두 피아노가 빠진 작품은 없다. 따라서 그의 전 작품에서 반드시 피아노는 일정 부분을 담당하고 있는 셈이며, 또한 실내악곡 네 곡 모두는 첼로를 포함한 곡이기도 하다. Piano Trio g minor(1828)를 제외하고는 모두 첼로와 피아노를 위한 작품들이다.⁸²⁾

81) Ibid. p.372

82) 이에성, **쇼팽의 실내악 음악에 나타난 쇼팽음악의 특징**, 석사학위논문, 서울대학교, 2004,

Polonaise brillante in CM Op.3 (1829)

Grand Duo (1832)

Sonata in gm Op.65 (1845-1846)

특히 원숙기에 작곡된 이 첼로와 피아노를 위한 소나타는 피아노의 화려한 기교가 부각되도록 설계된 측면이 강하며, 역시 첼로 파트의 기교와 연주 효과의 측면에서도 많은 것을 보여주고 있어서, 낭만시대 실내악곡으로서 가치 있는 작품이라 하겠다.

❖ Robert Schumann (1810-1856)

슈만 역시 그의 음악에서 피아노는 중요한 위치를 차지한다. 슈베르트의 뒤를 이어 리트 작곡가로서의 비중도 상당히 크고, 그 외에 문학에 대한 깊은 소양을 지녔다. 바이올린과 피아노를 위한 개성이 뚜렷한 두 개의 소나타를 작곡했는데 대체로 슈만의 실내악 곡에는 피아노가 편입되어 있는 작품이 뛰어났다.⁸³⁾

Adagio and Allegro for Horn and Piano in A ♭ M Op.70 (1849)

Fantasy Pieces for Clarinet and Piano Op.73 (1849)

Three Romances for Oboe and Piano Op.94 (1849)

Five Pieces in Folk style for Cello and Piano Op.102 (1849)

Sonata for Violin and Piano Op.105 No.1 in am (1851)

Op.121 No.2 in dm (1851)

Fairy Tales for Viola and Piano Op.113 (1851)

p.12

83) **음악대사전**, 서울:세광음악출판사, 1990, p.945

❖ Johannes Brahms (1838-1897)

고전주의 형식과 낭만주의 서정성을 결합하여 절대음악으로의 복귀를 추구한 작곡가로, 특히 40여년에 걸쳐 작곡된 24개의 실내악 작품에서 자신의 내성적인 음악세계를 잘 표현하고 있다. 실내악 분야에서 19세기의 마지막 30년 동안 그 이전의 질적 수준을 회복하는데 중심적 역할을 한 작곡가로, 전통을 계승하면서도 작곡 기법적으로 새로움을 창출한 특징을 보인다. 이는 씨앗의 세포와 같은 기본 모티브(Motive)⁸⁴⁾를 작품 속의 동기나 주제, 연결구 등과 같은 악절에 출현시켜 각 부분들을 상호간에 긴밀하게 연관되도록 한 것으로, 훗날 제2빈 악파(Second Viennese school)⁸⁵⁾에게 영향을 끼쳐, 결과적으로 그의 공적은 실내악이라는 장르가 20세기까지 비중을 유지하는데 영향을 끼친 점이라 하겠다.⁸⁶⁾ 그는 특히 피아노가 동반된 실내악을 선호 하였다.

Sonata for Cello and Piano Op.38 No.1 in em (1864-1865)

Op.99 No.2 in FM (1886)

Sonata for Violin and Piano Op.78 No.1 in GM (1878-1879)

Op.100 No.2 in AM (1886)

Op.108 No.3 in dm (1886-1888)

Sonata for Clarinet and Piano Op.120 No.1 in fm (1894)

No.2 in E ♭ M (1894)

84) 원초모티브(Urmotiv), 혹은 기본모티브(Mottomotiv)라 일컬어지며, 이러한 브람스의 작곡 기법적 특징은 훗날 쇤베르크에 의해 발전적 변주(entwickelnde Variation)로 명명된다. 쇤베르크는 이 기법이 자신을 비롯한 제2빈악파에 지대한 영향을 끼쳤다는 것을 천명하였다.

85) 빈을 중심으로 활동한 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951), 베베른(Anton von Webern, 1883-1945), 베르크(Alban Berg, 1886-1935)의 12음 악파를 말한다.

86) 김용환, **19세기 음악**, 서울 : 음악세계, 2005, pp.197-199

❖ Edvard Hagerup Grieg (1843-1907)

민족주의 음악가이며 노르웨이의 민속음악의 정신을 바탕으로 예술 음악이 발전할 수 있다는 신념을 지녔던 작곡가로, 북유럽의 음악을 국제적인 것으로 만드는데 크게 이바지 하였다.⁸⁷⁾

Sonata for Violin and Piano Op.8 in FM (1865)

Op.13 in GM (1867)

Op.45 in cm (1886-1887)

Sonata for Cello and Piano Op.36 in am (1883)

바이올린 소나타들은 민속적인 선율과 대담한 화성의 사용이 특징적 이고, 특히 3번에서 실내악다운 요소와 협주곡의 효과를 느끼게 하는 요소가 보인다. “무곡 소나타”라고도 불리어지며 피아노와 바이올린의 동등한 모방을 통한 대위법적 요소가 많이 나타난다.

❖ Antonin Dvořák (1841-1904)

실내악 분야에서 브람스와 더불어 위대한 작곡가로 평가되고 있으며, 기악곡에서 향토적인 선율인 민족 무곡을 채택하여 멜로디와 화성과 리듬에 신선한 활력을 주고 있다. 브람스와의 공감으로 교향곡이나 실내악의 걸작을 남기고 있으나, 그의 후반은 역시 표제음악으로 관심을 기울여 다양한 관현악법을 구사하였고, 스메타나(Bedřich Smetana, 1824-1884)와 함께 국민주의 음악의 선구자였다.⁸⁸⁾

87) 이성삼, **클래식 명곡대사전**, 서울:세광음악출판사, 1985, p.584

88) Ibid. p.570

Sonata for Violin and Piano in FM Op.57 (1880)

Sonatina for Violin and Piano in GM Op.100 (1894)

대규모의 협주적 소나타가 아닌 느린 악장의 평이한 보헤미아의 선율과 ‘인디언 노래’가 흐르는 소나티나 GM가 특히 많은 사랑을 받는다.

❖ César Auguste Franck (1822-1890)

비교적 뒤늦게 실내악에 관심을 갖게 된 프랑스 작곡가들에게 20세기 초 프랑스의 기악이 눈부신 발전을 할 수 있는 기반을 쌓는 주요한 역할을 한 작곡가로, 침체된 프랑스의 실내악을 재건시키고 고전주의 순수음악을 프랑스에 부활시키려 하였다. 그는 바흐와 베토벤을 연구하여 그것을 바탕으로 자신의 음악세계를 구축해 나아갔으며, 프랑스와 독일의 음악적 전통을 연결한 작곡가로 평가받는다.

Sonata for Violin and Piano in AM (1886)

그의 말년에 작곡한 유일한 바이올린 소나타로 두 개의 악기가 동등한 위치에서 중요한 역할을 하였고 낭만적 선율, 반음계적 화성과 전조로 인한 화성적 색채감, 대위법적 기법의 탁월성 그리고 순환 구성 원리를 도입하는 등의 특징을 보이며, 베토벤, 브람스의 작품과 더불어 걸작으로 인정받는다.⁸⁹⁾

89) 심태연, **Cesar Franck의 Violin Sonata in A Major의 악곡 분석 및 연주기법 비교 연구**, 석사학위논문, 중앙대학교, 2005, p.1

❖ Camille Saint-Saëns (1835-1921)

프랑스의 음악에서 고전주의의 순수음악을 부활시킨 선두주자로 그는 음악 이외의 분야에서도 많은 재능을 가졌던 신동이었다. 생상스의 음악은 본질적으로 고전적인 우아한 균형미와 세련미에 있다. 그는 작품 번호 169에 이르는 수많은 작품을 남긴 다작의 작곡가이다. 실내악 작품에서 보다 뛰어난 음악어법을 구현하고 있다는 평가를 받고 있다.⁹⁰⁾

Sonata for Violin and Piano Op.75 No.1 in dm (1885)

Op.102 No.2 (1895)

Sonata for Cello and Piano Op.32 No.1 in cm (1873)

Op.132 No.2 (1905)

Sonata for Oboe and Piano Op.166 in DM (1921)

Sonata for Clarinet and Piano Op.167 (1921)

Sonata for Basson and Piano Op.168 (1921)

❖ Gabriel Urbain Fauré (1845-1924)

낭만주의(Romanticism)와 인상주의(Impressionism)⁹¹⁾의 가교역할을 한 중요한 작곡가로 평가받으며 근대 프랑스 음악의 기초를 세운 선구자라 할 수 있다. 전통을 존중한 그는 초기의 로맨티시즘을 제외하고 그의 독창성으로 자신의 음악세계를 구축해 나갔다. 고전적인 틀 안에

90) 이성삼, **클래식 명곡대사전**, 서울:세광출판사, 1985, p.530

91) 후기낭만주의와 20세기 현대음악을 연결하는 과도기적 음악양식으로 유럽문화의 중심이 독일에서 프랑스로 옮겨간 것을 기점으로 하여 발생하였다. 색채와 분위기적 인상을 중시하고 후기 낭만주의의 대편성 관현악을 통한 과장된 표현과 표제음악에서의 사실적 세부묘사를 거부하였으며, 인상주의 회화에서의 예술의 표현과 그 방법에 있어 상당한 유사함을 보인다.

서 선율, 화성, 리듬 등 끊임없는 새로운 기법을 시도하였고, 결코 기능조성의 한계를 벗어나지 않으면서도 대담한 화성적 감각과 개성이 돋보이는 작곡가이다. 실내악은 그의 전 작품에서 중심적 역할을 하고 있으며, 말년에는 청력을 상실하며 내면세계로 몰두하여 자기성찰과 지직이며 내성적인 음악적 특징을 보인다.⁹²⁾

Sonata for Violin and Piano Op.13 No.1 in AM (1876)

Op.108 No.2 in em (1917)

Sonata for Cello and Piano Op.109 No.1 in dm (1918)

Op.117 No.2 in gm (1922)

그의 초기 작품인 바이올린 소나타 Op.13은 프랑크의 바이올린 소나타 보다 10년이나 이전에 작곡된 작품이며 그 전에는 생상스의 첼로 소나타 Op.32 단 한곡만이 있는 것으로 볼 때에, 그가 프랑스의 이중주 소나타에서 선구적 역할을 하고 있음을 알 수 있다.⁹³⁾

❖ Richard Strauss (1864-1949)

후기낭만파의 거장인 리하르트 슈트라우스는 악기 음색과 화성적 음색 모두에서 낭만주의의 극치를 보이며 교향시(Symphonic poem) 분야에 큰 업적을 남겼다. 그는 초기에는 고전주의적 작품인 교향곡과 실내악을 작곡하였고 바그너의 영향 속에서 극단적인 표현주의로 나아가 무조적이고 색채적인 음악을 지향하다가, 이러한 것들이 음악의 기

92) 이재현, G.Fauré의 <Violin Sonata in A Major, Op.13>에 관한 고찰, 석사학위논문, 신라대학교, 2004, p.11

93) Ibid. p.12

본적인 기반을 위협한다는 자각을 함으로써 다시금 조성음악으로의 복귀를 하게 된다.

Sonata for Cello and Piano Op.6 in FM (1882-1883)

Sonata for Violin and Piano Op.18 in E♭M (1887)

이 곡들은 고전주의의 전통위에 후기 낭만주의의 특징을 보이고 있으며, 또한 1891년부터 시작되는 브람스의 ‘후기’ 시절 이전에 작곡된 작품들이다.

4) 현대 (1890-)

20세기 음악은 통일된 양식적 특징이 없고 여러 가지 다양한 양식이 공존한다. 20세기는 크게 세 시기로 나누어 보겠다.

(1) 세기 전환기 (1890-1910)

민족주의(Nationalism)⁹⁴, 후기낭만주의(Late-Romanticism)⁹⁵, 인상주의(Impressionism)로 대변되는 19세기 후반의 작곡가들과 그의 작품들은 20세기 음악으로의 진정한 시대적 구분점이 된다. 화성을 기초로 했던 음악적 흐름은 1910년대를 기점으로 조성과 화성으로 부터의 완전한 독립을 하게 되므로 1890-1910년대는 이러한 발전을 위한 준

94) 19세기 후반 각 나라나 지방의 민속 음악적 특징들이 민족적인 정서를 대변하기 적합하다고 생각하여, 전통적인 장, 단음계와는 다른 음계에 바탕을 둔 작품을 작곡하였다. 또한 리듬에 관한 여러 가지 시도를 해 그 후 20세기에 리듬의 획기적인 변화를 예견케 해 주었다.

95) 낭만주의 정신, 음악 양식 등을 그대로 유지하여 낭만주의 양식에 뿌리를 두고 있으면서, 19세기 초반의 낭만주의 작품과는 다른 면모를 보이는 양식으로 20세기 초까지 이어진다. 바그너는 반음계주의의 효시이며, 말러, R.슈트라우스 등에 의해 더욱 과장되고 격렬해 진다.

비기간이라 할 수 있는데,⁹⁶⁾ 즉 고전에서 낭만까지의 시기를 마감 하는 것뿐만 아니라 조성음악의 관습 또한 마감하는 기간이 된다고 하겠다.

세기 전환기에 독일 중심의 모더니즘(modernism)⁹⁷⁾적 경향인 후기 낭만주의는 극단적 반음계적 진행과 대편성 관현악을 통해 새로운 음색을 추구하였다. 이를 대표하는 작곡가로는 말러(Gustav Mahler, 1860-1911), R.슈트라우스, 레거(Max Reger, 1873-1916)등을 들 수 있는데 그들은 20세기 새로운 음악으로의 전환을 이루어 낸다.⁹⁸⁾

또한 인상주의 작곡가 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 관현악 작품과 실내악은, 새로운 표현 형식 및 새로운 어법을 찾으려는 1900년경의 음악에 매우 중요한 역할을 하였다. 박절을 느낄 수 없는 자유로운 리듬과 온음으로 구성된 6음 음계의 사용, 기존 전통적 형식의 거부, 모호하며 풍부한 색채의 관현악법 등을 특징으로 하는데⁹⁹⁾ 그의 음악어법의 특성 중 가장 중요한 것은 화성이다. 그는 기능화성법의 모든 원리들을 무시하여 조성이 붕괴되는 과정으로의 시발점을 제공함으로써 음악사적으로 볼 때 매우 중요한 의미를 갖는다. 그 뒤를 잇는 인상주의 작곡가인 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 음악은, 드뷔시를 기준으로 볼 때 고전적인 내용을 담고 있다. 명확한 율격을 담고 있는 화성적 움직임, 오스티나토(Ostinato)¹⁰⁰⁾음형의 사용, 화성적 전통 안에서의 형식들, 프리지아 선법(Phrygisch mode)¹⁰¹⁾의

96) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2005, p.14

97) 1890년경 이후부터 나온 말로 예술사적으로는 1890년경부터 시작하여 1910년까지로 볼 수 있다. 이는 화성적인 역사의 전환이 1910년경부터 시작되어 무조로 진행되었기 때문에 20세기로의 전환기의 음악적 상황에 적용되는 개념으로 후기낭만주의, 인상주의, 민족주의의 어법적 현상을 포함하고 있다.

98) Ibid. p.56

99) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한, **들으며 배우는 서양음악사2**, 서울:심철당, 1994, pp.407-408

100) 끈질긴, 고집스러운 ; 일정음형이 동일성부에서 끈질기게 반복됨

101) 반음의 위치에 따라 발생하는 3개의 선법 (도리아:e-e, 1-1- $\frac{1}{2}$ 프리지아;d-d, 1- $\frac{1}{2}$ -1

찾은 사용, 소나타 형식 사용 등은 라벨을 인상주의의 고전주의자로 간주되게 한다.¹⁰²⁾

❖ Claude Achille Debussy (1862-1918)

총 10곡의 실내악 작품 중 세 곡의 소나타가 있는데 <여러 가지 악기를 위한 6개의 소나타>라는 글이 악보의 속표지에 적혀 있는 것으로 보아 원래 6개의 소나타를 묶어서 한 세트로 생각했음을 알 수 있다. 그러나 불행히도 3곡을 끝으로 완성하지 못하고 나머지 3곡은 악기 구상에 그치고 만다. 그 중 한 곡은 플루트, 비올라, 하프를(harp) 위한 곡(1916)이고 두 곡만이 피아노와의 앙상블을 위한 곡이다.

Sonata for Cello and Piano in dm (1915)

Sonata for Violin and Piano (1917)

❖ Maurice Ravel (1875-1937)

드뷔시가 전통적 음악형식을 거부하는 모습을 보였다면 라벨은 고전적 형식에 대한 관심과 새롭고 대담한 화성양식을 결부시켜 독자적 스타일을 이루었고, 또한 드뷔시와는 달리 리듬을 중시¹⁰³⁾했으며 재즈(Jazz)의 요소를 크게 반영하였다.

Sonata for Violin and Piano in GM (1927)

리디아:c-c, $\frac{3}{4}$ -1-1)중 하나로, 절대적 음고에 의해서가 아니라 음정관계에 의해서 구분된다. 이는 17세기 이후의 장음계(1-1- $\frac{3}{2}$), 단음계(1- $\frac{3}{2}$ -1)와 흡사하다.

102) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.60

103) 이성삼, **클래식 명곡대사전**, 서울:세광음악출판사, 1985, p.719

❖ Sergei Rachmaninoff (1873-1943)

새로운 역사적 흐름에 동참하기를 거부하고 러시아적 정서와 19세기 낭만주의 음악어법을 혼합해 자신만의 후기 낭만주의적 음악 스타일을 확립한 작곡가이며 연주가이다. 그에게 실내악곡은 그리 큰 비중을 차지하지 못했으며 대부분 초기에 작곡되었다.¹⁰⁴⁾

Sonata for Cello and Piano in gm Op.19 (1901)

❖ Ottorino Respighi (1879-1936)

20세기 초 이탈리아에 순수기악곡을 부흥시켰으며 다음 세대의 이탈리아 작곡가에게 큰 영향을 미쳤다. 항상 아름답고 세련된 감각과 흐르는 서정성을 보이며, 혁신적이지는 않고 절충적, 융합적인 부분이 많으며 인상주의 영향을 받아 화려하고 회화적이다.¹⁰⁵⁾

Sonata for Violin and Piano in bm (1917)

(2) 20세기 전반기 (1910-1945)

관현악곡의 악기편성의 확대, 악곡 규모의 거대화 등 극단적 추진의 결과, 바흐에서 R.슈트라우스까지의 대략 200년 동안 지배적이었던 음악 체제가 붕괴됨으로서 결국 조성음악의 해체를 초래한다.¹⁰⁶⁾ 그러나

104) 강소현, **Sergei Rachmaninoff의 Cello와 Piano를 위한 Sonata Op.19연구**, 석사학위논문, 경원대학교, 2004, pp.13-14

105) **음악대사전**, 서울:세광음악출판사, 1990, p.364

106) Ibid. p.1795

모든 작곡가들은 독립적으로 활동하면서 새로운 방향을 개척하고 자신만의 언어와 양식, 특징을 개발하였다.

쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)는 과거의 모든 음악적 표현과 형식을 초월하고자 하였는데, 이것은 서양음악에서 200년 이상 지배해 온 조성체계를 부정함으로서 결국은 1908년부터 1913년까지의 집중적인 무조음악(Atonality)¹⁰⁷⁾ 창작을 가져온다.¹⁰⁸⁾ 20세기 전반의 무조음악은 관현악과 실내악의 붕괴를 초래하였고 장르사의 지속은 주변 지역에서 이루어 졌다.

장르사적 측면에서 본 실내악의 지속성은 러시아와 동유럽을 중심으로 한 민족주의 음악과 신고전주의¹⁰⁹⁾의 경향 속에서 이루어진다.¹¹⁰⁾ 19세기 후반에서 1930년대 스탈린주의의 반현대운동이 일어나기까지의 러시아는 전통적 보수주의와 극단적 개혁을 주장하는 경향이 공존하였는데, 이때 전통을 고수하고자 하는 경향은 유럽의 관현악과 실내악을 계속 발전시키는 역할을 하게 되었고, 이러한 전통적 보수주의의 대표적 작곡가로는 글라주노프(A. Konstantinovich Glazunov, 1865-1936), 라흐마니노프, 프로코피에프 (Sergei Prokofiev, 1891-1953), 쇼스타코비치 (Dmitri Shostakovich, 1906-1975) 등이 있다. 당시의 유럽은 무조음악에 의한 관현악과 실내악의 붕괴의 시기로, 러시아와 유럽은 서로 대립되는 양상을 보였다.¹¹¹⁾

한편 신고전주의적 경향의 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 신즉물주의(Neue Sachlichkeit)¹¹²⁾ 바탕으로 하는 객관적이고 간결

107) 일부 20세기 작곡가들이 조성이라는 것을 완전히 배제하여 조성을 가지지 않는 것으로 문자 그대로 조성적 중심이 없는 음악을 말한다.

108) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.79

109) 후기 낭만주의에 대한 반작용으로 고전주의의 미학, 옛 장르와 형식으로 되돌아가는 것을 추구하였다.

110) Ibid, p.127

111) Ibid, pp.82-83

112) 표현주의에서 제시된 주관적 표현개념에 반대하는 객관적인 태도를 추구하며, 실용성에

한 실내악을 많이 작곡했는데, 바로크와 고전 시대의 기본 형식들은 화성적 구조와 대위적 구조를 결합하려는 그에게 전통적인 기반을 마련해 주었다.¹¹³⁾ 또한 쇤베르크는 무조음악 이후 창작된 새로운 형식의 12음 기법(twelve-tone technic 1923-)¹¹⁴⁾으로 순수 기악작품을 작곡하여 단절되었던 실내악이나 관현악을 지속시켰으며,¹¹⁵⁾ 민족주의 및 민속주의¹¹⁶⁾ 작곡가로 대변되는 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)은 전통적인 형식을 모델로 하는 신고전주의적 경향과 그것을 극복하여 제2빈 악파(Second Viennese School)의 새로운 12음 기법을 받아들이는 모습을 동시에 가지고서 실내악의 장르를 지속시켜가는 모습을 보인다.¹¹⁷⁾

❖ Béla Bartók (1881-1945)

20세기 민족주의 작곡가이며 신고전주의 작곡가인 그는 기악 부분에 새로운 민족적인 소재를 담은 곡들을 작곡하였다. 드뷔시의 인상주의 음악에서 헝가리 농민 음악과의 유사성을 발견하였고, 쇤베르크의 12음 기법을 바탕으로 하였다.

대한 강조로 고전과 낭만에서 지배적이던 형이상학적 미학관에 대한 거부이다. 기능성과 목적성을 창작관의 중심에 둔다.

113) Ibid. p.127

114) 무조성에 이은 필연적인 결과물로서 조성이 부여하는 화성의 형식력을 대신할 수 있는 새로운 질서와 규칙을 체계화 한 것이다. 한 옥타브 안에 속해 있는 12개음은 완전하게 독립적이고 동등한 의미를 갖으며, 이것으로 하나의 열을 구성하여 음렬적 사고의 근본을 이루는 원칙이 확정된다.

115) A. Werner- Jensen, F. J. Ratte, M. Ernest, *THE MUSIC*, 이수영 역, 서울:도서출판 예경, 2006, p.394

116) 민요의 선율 속에서 새로운 선율적, 화성적 전개방식을 찾고자 하는 움직임으로 20세기에 들어와 민요와 민속무속에 관한 관심의 증가되었으며, 이는 고급 음악문화에 대한 반작용으로 원래적인 것을 추구하는 움직임을 말한다.

117) Ibid. p.395

Sonata for Violin and Piano in c#m No.1 (1921)
in CM No.2 (1922)

2개의 바이올린 소나타는 조성의 규범들로부터 상당히 떨어진 작품으로서 자유로운 즉흥 연주의 느낌을 주는 풍요로움과 다양함을 갖으며, 또한 2개의 악기가 완전히 독립적인 모습으로서 서로의 주제 선율을 공유하지 않고 있다. 따라서 여기서 언급된 조성 또한 별 의미를 지니지 못한다.¹¹⁸⁾

❖ Sergei Prokofiev (1891-1953)

20세기 전반기 러시아는 보수적 성향으로서, 민족주의적이며 객관주의적인 입장에서 신고전주의를 지향하고 있었다. 이른바 사회주의적 현실주의(Socialistic Realism)¹¹⁹⁾라 불리며 1940년대 러시아에 확산된 음악적 사상 속에서 프로코피에프는 고전주의 형식을 자신의 음악적 모델로 삼고 작품의 대다수를 소나타 형식으로 작곡하였다. 그는 신고전주의 작곡가로서 재치 있는 리듬과 해학적 풍자가 함께 어울리는 간단하고 명료한 어법을 구사하고 있었고, 또한 뛰어난 피아니스트인 그는 피아노라는 악기의 가능성과 한계에 도전하며 자신의 음악적 기반을 구축한다.

Sonata for Violin and Piano in fm Op.80 No.1 (1938-1946)

118) 이가람, **Béla Bartók의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 No.1>의 분석 연구**, 신라대학교, 2005, p.14

119) 소련에서 1920년대 말기부터 1930년대 초기에 제창되고 1934년의 소비에트작가동맹 제 1회 대회에서 통일적 창작방법으로 확립된 문학예술의 방법으로, 예술이 인간의 삶을 바탕으로 한 내용을 반영해야 한다는 개념을 말한다.

in DM Op.94bis No.2 (1944)

(원곡인 Flute Sonata DM Op.94 (1942-1943)를 개작한 것임)

Sonata for Cello and Piano in CM Op.119 (1947-1949)

위의 작품들은 그의 원숙기에 작곡되어졌다. 첼로 소나타에서는 작곡자 만년의 특징인 극도의 단순함이 보인다.¹²⁰⁾

❖ Paul Hindemith (1895-1963)

신즉물주의 음악의 창시자로 초기에는 낭만파의 영향을 받았지만 그 후 무조성(Atonality)과 재즈 등의 실험을 거쳐 독자적 길을 개척하였고, 선율을 중시하는 다성 음악을 채택하여 현대화된 고전파로의 복귀를 주장한 신고전주의자이다. 1922-1929년까지 8년간 아마르 현악사중주단을 조직해 유럽 각지를 순회하며 연주 여행을 다니면서 이때 실내악 자작품을 많이 발표하였다. 1930년경 이후부터 전통적인 고전적 요소를 존중하는 등 1차 세계대전 이후 그의 작품 경향에 변화를 보이기 시작한다. 그는 평생 많은 수의 오케스트라 곡, 실내악곡, 성악곡을 남겼다.¹²¹⁾

Sonata for Violin and Piano in E b M Op.11 No.1 (1918)

in DM Op.11 No.2 (1918)

in EM (1935)

in CM (1939)

Sonata for Viola and Piano (1939)

120) 음악지우사 편, **작곡가별 명곡해설 라이브러리-프로코피에프**, 서울:음악세계, 2002, p.179

121) **음악대사전**, 서울:세광음악출판사, 1990, pp.1803-1806

in FM Op.11 No.4 (1919)
 Op.25 No.4 (1922)
 Sonata for Cello and Piano in am Op.11 No.3 (1919)
 in EM (1948)
 Sonata for Flute and Piano (1936)
 Sonata for Oboe and Piano (1938)
 Sonata for Basson and Piano (1938)
 Sonata for Clarinet and Piano (1939)
 Sonata for Horn and Piano (1939)
 Sonata for Trumpet and Piano (1939)
 Sonata for English Horn and Piano (1941)
 Sonata for Trombone and Piano (1941)
 Sonata for Alto Horn and Piano (1943)
 Sonata for Contra Bass and Piano (1949)
 Sonata for Bass Tuba and Piano (1955)¹²²⁾

(3) 20세기 후반기 (1945이후)

2차 세계대전의 종식을 기점으로 20세기 후반기의 음악은 대중 방송 매체의 발달로 인하여 시간과 공간을 초월한 동시성을 가지며, 성악과 기악 음악이라는 이분법적 구분 또한 어렵게 하였다.¹²³⁾ 가장 중요한 의미는 과학 기술의 발달이다. 19세기 후반에 시작된 녹음과 소리를 재생시키는 능력은 20세기에 와서 더욱 중요한 역할을 하게 되었다. 이제 세계 어느 곳에서나 거의 동시에 체험할 수 있고, 어느 곳에 존

122) 이석원, 오숙희, **20세기 작곡가 연구Ⅱ**, 서울:음악세계, 2001, pp.297-298

123) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.186

제하든 어떤 종류의 음악이든 체험이 가능하다는 의미이다. 이러한 시대 음악은 독자적인 한 나라를 상징하는 차이점이 사라져 국제화, 보편화를 이루게 되었다.¹²⁴⁾

1945년 이후의 관현악과 실내악에서는 새로움을 추구하는 실험성의 결과로 장르의 혼합, 특수한 연주법을 통한 음색 추구, 새로운 기보법 등이 나타난다. 이 시기 기악 음악의 흐름은 다양한 스타일의 음악을 추구하며, 관현악과 실내악 사이의 구분이 사라지고, 알레아(우연성)¹²⁵⁾ 음악을 통하여 어떤 악기를 어떻게 연주하느냐를 연주자에게 선택하게 하는 것으로, 따라서 어느 한 작품을 하나의 장르로 규정할 수 없게 만들었다.¹²⁶⁾

다름슈타트 국제하계강좌(Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)¹²⁷⁾를 중심으로 나타난 베베른(Anton von Webern, 1883-1945) 음악에 대한 연구는 총렬주의(total serialism)¹²⁸⁾를 가져왔고, 이로써 모든 장르의 기본형이 새로운 형태로 대치되었다. 또한 전통적 형식과 악장은 알레아 즉, 우연성 개념의 수용으로 그 의미를 완전히 상실했다. 정확하게 어떤 악기를 위한 것인지 정하지 않은 채 연주자의 결정에 따르는 편성은, 관현악 또는 실내악 이라는 장르의 개념 성립을 불가능하게 하였다. 케이지(John Cage, 1912-1992)의 ‘임의의’ 악기를 위한 <4분 33초>는 휴지부를 가진 3개의 악장으로 구

124) F. E. Kirby, **피아노 음악사**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2004, p.461

125) 우연적 요소를 수용하여 다양한 상상을 펼칠 수 있게 하고, 몸짓, 무용, 회화 등의 다른 예술과 결합되는 행동적 방식을 보여주며 결과를 예측할 수 없게 하는 실험적 음악을 말한다. 대표자로는 케이지(John Cage 1912-1992)가 있다.

126) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.215

127) 유럽음악사에 단절되었던 것의 복원을 통한 지식의 보충수요라는 과제를 안고 1946년 신 음악을 위한 다름슈타트 국제하계강좌가 개최된다. 뛰어난 재능을 가진 작곡가들의 발굴 이외에도, 실험적 성격의 유지와 현대의 작곡기법을 찾고자 하는 질문에 대한 답을 찾는 시도를 하였다.

128) 12음기법의 피치를 다루는 방법을 다른 음악적 요소(음가, 강약, 음색 등)들에 까지 확대 적용한다는 개념이다

성되었으나, 연주자가 어떤 음도 연주하지 않고서 일상생활 속에서의 소음과 고요의 극단적인 연결을 이루는 곡이다. 케이지는 이 작품의 연주를 위해서 단지 ‘어떤 악기’ 또는 악기들의 ‘혼합’으로만 규정하였고, 그 악기 종류와 수를 정해 놓지는 않았다. 따라서 이 작품은 독주 음악으로부터 실내악 나아가 관현악이라는 장르로까지 그 범위를 열어 놓게 된다. 또한 프리페어드 피아노(prepared piano)¹²⁹⁾라는 새로운 악기를 도입한 케이지는 자신의 중요한 작품 <소나타와 간주곡> (1946-1948)에서, 리듬만을 음악에서 가장 중요한 구조적 요소로 보고 결국에는 침묵의 음악으로 변화하는 모습을 보여주고 있다.¹³⁰⁾

20세기 초반의 제2빈 악파, 바르톡 등에 의해 가장 중요한 장르로 취급되어진 실내악은 새로운 기법이나 음색 등을 실험하는 장으로서 활용되어, 기존의 전통적인 장르의 모습을 유지하지 않는 다양성을 지닌 양상을 보이고 있다.¹³¹⁾

❖ Francis Poulenc (1899-1963)

신고전주의를 지향하는 프랑스 6인조¹³²⁾(Les Six)중의 한 사람이며 전후 시대에 활동한 프랑스의 대표적 작곡가로 그의 음악적 특징은 간결한 음악 형식, 친숙한 서민성, 경묘한 기지와 유머, 세련됨과 우아함, 자유로운 선율 중심의 음악이라 할 수 있는데 특히 성악곡과 오페라에

129) 존 케이지에 의해 고안된 것으로 보통 피아노에 다른 장치를 더하여 음질을 변화시키고 미분음을 가능케 했다.

130) 신인선, **20세기 음악**, 서울:음악세계, 2006, p.215

131) 차호성, 오희숙, **들으면서 배우는 관현악 문헌-실내악**, 서울:심설당, 2003, p.22

132) 20세기 전반기 프랑스에서 18세기 음악을 재수용하는 양상아래 등장한 신고전주의를 지향하는 조직으로, 이들은 고전주의의 간결한 음악형식을 따르면서도 각자의 음악적 색깔을 더하여 신고전주의 양식을 추구하였다. 오네거(Arthur Honegger, 1892-1955), 미요(Darius Milhaud 1892-1974), 오리크(Georges Auric 1899-1973), 뒤레이(Louis Durey 1888-1971), 타이유페르(Germaine Tailleferre 1892-1974), 뿔랭크(Francise Poulenc 1899-1963)가 있다.

많은 관심을 두고 150여개의 작품을 남겼다. 자신의 실내악, 피아노 작품들에도 자신의 성악곡에 나타나는 시적인 감상성을 멜로디에 이입시켰다. 그는 말년에 주로 관악기와 피아노를 위한 작품을 작곡하는데 치중했다.

Sonata for Violin and Piano (1942-1943)

Sonata for Cello and Piano (1940-1948)

Sonata for Flute and Piano (1957)

Sonata for Clarinet and Piano (1962)

Sonata for Oboe and Piano (1962)¹³³⁾

❖ Dmitri Shostakovich (1906-1975)

소련 정부의 음악적 기준 아래 쇼스타코비치는 예술이 인간의 삶을 바탕으로 한 내용을 반영해야 한다는 사회주의적 현실주의의 개념 속에서 작곡 활동을 할 수 밖에 없었다. 그가 보다 자유로운 창작 활동을 하게 된 것은 1953년 스탈린 사망 이후로, 20세기 음악 요소인 다조음악(Polytonality)¹³⁴⁾, 무조음악(Atonality), 대위법적 구성, 모호한 조성의 불협화음, 반음계 사용 등 다양성을 추구하며, 20세기를 대표하는 러시아 작곡가로 신고전주의(Neo-Classicism), 표현주의(Expressionism)¹³⁵⁾ 등에 뿌리를 둔 음악적 경향을 보인다.¹³⁶⁾

133) 이지은, **F. Poulenc의<클라리넷과 피아노를 위한 소나타>**, 석사학위논문, 경원대학교, 2006, pp.14-15

134) 서로 다른 조성의 각기 다른 파트에서의 동시적 사용을 말하며, 이 수법은 현대 작곡가에 의해 널리 사용되고 있다. 음악사에서는 풍자적인 목적에서 의식적으로 다조(多調)를 사용한 예도 있다.

135) 주로 독일에 관련된 경향으로 내적이고 심세한 정신적 표현을 추구하며 극단적으로 낭만적인 태도를 보여주는 현상이자 결과로서 미학적 한계를 넘어선다.

136) 김민경, **Dmitri Shostakovich 의 Viola와 Piano를 위한 Sonata Op.147 분석연구**, 석사학

Sonata for Cello and Piano in dm Op.40 (1934)

Sonata for Violin and Piano in GM Op.134 (1968)

Sonata for Viola and Piano in CM Op.147 (1975)

첼로 소나타는 정치적 영향 아래 사회주의 리얼리즘의 새로운 사상을 표현한 곡으로 작곡가의 예술적 과도기 작품이다. 나머지 바이올린과 비올라 소나타는 만년 작품으로 인생의 비극적 사고의 철학성이 추구된 시기에 탄생된 소나타이다.

3. 작품을 통해 본 피아노의 역할 연구

1) L.v.Beethoven의 Cello와 Piano를 위한 Sonata Op.69의 연구

(1) 개요

베토벤은 1796-1815까지 다섯 곡의 첼로와 피아노를 위한 소나타를 작곡했으며, 이 곡들은 초기, 중기, 후기의 각기 다른 특징을 보임으로써 그의 작곡기법의 특징을 잘 나타내주고 있다.

이 3번 소나타는 1807-1808년에 완성된 중기(1803-1812)작품으로, 교향곡 5번 cm op.67 “운명”이나 6번 FM op.68 “전원”, 오페라 op.72 "Fidellio", 피아노 협주곡 op.73 “황제”등과 같은 시기에 작곡되어져, 그의 생애 중 작품의욕이 가장 왕성했고 갖가지 고통과 갈등을 겪으면서 예술적으로 크게 성장했던 시기에 작곡되어졌다.

베토벤은 독립적인 악기가 아닌 보조적 역할을 주로 하던 첼로라는 악기의 독주 악기로의 가능성을 이끌어내 첼로의 위치를 격상시킨 작곡가로서, 특히 이 곡은 고전주의의 엄격성으로부터 탈피하여 자유로운 형식을 추구하였고 19세기 초반의 독주 악기로서의 첼로의 기능을 최대한 활용하여 피아노와 첼로의 동등성을 부여하는 특징을 지니고 있다. 3악장 구성으로 독립된 느린 악장은 없고 마지막 악장에 느린 서주가 삽입되어 있다.

(2) 1악장

Sonata form으로 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 되어있고 A Major

이며 2/2박자, 빠르기는 Allegro ma non tanto이다.

① 제시부 (1-94)

제시부는 제1주제(1-12)와 제2주제(38-50)가 제시되고 있다. 제1주제는 A Major위에 첼로가 긴 숨으로 노래하며 시작되고, 이를 피아노가 받아 멜로디를 주도하면 첼로는 E음을 지속(pedal tone)하여 저음악기로서의 특성을 잘 살려낸다. 이후 13마디부터는 피아노가 반복하여 주제를 발전시키고 있다.<악보1>

<악보1>

<제시부> Allegro, ma non tanto. 제1주제

The musical score consists of three systems. The first system shows the Violoncello (Cello) and Piano parts. The Cello part begins with a long note, labeled 'pedal tone'. The Piano part starts with a melody marked 'p dolce'. The tempo is 'Allegro, ma non tanto.' and the key signature is A Major. The second system continues the development of the first theme, with markings for 'cresc.' and 'f'. The third system shows the first theme repeated, marked '1a' and '제1주제', with a 'p' dynamic marking.

경과구(25-36)마디는 제1주제의 같은 으뜸음조(paraller key)인 a minor조성에서 시작되고, 이때 제1주제 음형의 응용과 극단적 셈여림,

악박의 강조를 보인다.<악보2>

<악보2>

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for a violin and the bottom staff is for a piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score starts at measure 24. The violin part begins with a series of eighth notes, followed by a phrase with slurs and accents. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *sf dim.* (sforzando then diminuendo), and *am* (ad libitum).

35-36마디에 이르러서는 두 악기가 ♩ 음형을 동형진행(sequence)시키는 가운데 E Major로 제2주제가 시작된다. 제1주제가 첼로의 단선율로 시작되었던 것과는 대조적으로 제2주제는 피아노와 첼로의 세 성부가 대위법적으로 3성 선율형태로 등장하고 있다. 51마디부터는 두 악기가 서로 역할을 바꾸고 있다.<악보3>

<악보3>

종결부(65-94)는 변형된 제1주제가 등장하여 ♪ 에서 ♩ 로의 피아노 반주위에서 두 악기가 서로 주고받은 후<악보4>, 79-82마디에서는 피아노의 하행음계와 첼로의 상행음계가 대조를 보이며 긴장감을 이루고,<악보5> 93-94마디에 결국 화합하듯 unison되어 발전부로 들어간다.<악보6>

<악보4>

65 *pizz.*

arco

<악보5>

79 *pp*

<악보6>

93 *p dolce*

P dolce

unison

1. 2.

1. 2.

<발전부>

cresc.

cresc.

f

f

c#m pedal tone

② 발전부(95-151)

제2주제의 관계조인 c# minor로 시작되고, 피아노에서 c#의 pedal tone을 유지하며 두 악기가 선율을 서로 모방하고 있다. 107마디부터는 제1주제의 부분 동기가 제시되나 그 성격을 달리하는 낭만적인 선율로서 대위법적 수법을 적용하여 전개시켜 나아간다. 역시 ♪와 ♫음형이 중심이 되고 있다.<악보7>

<악보7>

The musical score for '발전부' (95-151) begins at measure 107. It is written in C# minor and features a piano accompaniment with a constant C# pedal point. The right hand plays a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a section labeled 'Ossia' in the bass clef. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system shows a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

140마디부터는 또다시 3성 대위법이 나타나며 150마디에서 A Major로 돌아간다.<악보8>

<악보8>

③ 재현부 (152-252)

주제의 재현은 첼로가 맡았으며 제시부 때와는 달리 피아노가 주제를 되풀이 하지는 않고 반주 역할을 주로 맡고 있다.<악보9> 연결구가 164-173마디에 a minor조성으로 나타나고,<악보10> 174마디에서는 제 2주제가 제시부의 E Major때와는 달리 A Major로 나온다.<악보11>

<악보9>

<악보10>

Musical score for Example 10, measures 164-168. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. The melody is in the right hand, starting at measure 164 with a flourish marked 'ad libitum'. The piece concludes at measure 168 with a fermata. The tempo marking 'am' is present at the bottom.

<악보11>

Musical score for Example 11, measures 174-180. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords. The melody is in the right hand, starting at measure 174. The piece concludes at measure 180 with a fermata. The tempo marking 'AM' is present at the bottom. The text '<제2주제>' is written above the piano part in measure 176.

240마디 부터는 피아노에 pedal tone이 등장하며 리듬과 화성에 변화를 주다가 248마디부터는 첼로에서 반음계적 선율이 등장해 A Major로 유도를 하고 있다. 253마디에서는 결국 두 악기가 unison으로 나와 제1주제를 연주한다.<악보12>

<악보12>

240

pedal tone

cresc.

248 반응계적 선율

<Coda> 제1주제 unison

253

ff sempre

ff sempre

AM

p

pp

④ Coda (253-280)

두 악기가 동시에 *ff* 연주하며 클라이막스를 이루는데 이것은 주제를

마지막까지 강조시키려는 작곡가의 의도라 볼 수 있다. 263마디부터는 화성적 흐름의 단위를 점차 빨라지게 하여 주제 음형을 강조하며, 270에서부터는 첼로와 피아노가 제1주제를 차례로 모방하고 종결적 의미의 트릴을 주고받은 뒤 피아노의 상행 scale로 곡을 마친다.<악보13>

<악보13>

The musical score consists of four systems of staves. The first system starts at measure 263 with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano part with a triplet of eighth notes and a cello part with a triplet of quarter notes, both marked *dim.*. The third system begins at measure 270, marked *pp*, and includes the instruction '<제1주제>' (1st Theme). The fourth system concludes with a piano part marked *pp sempre* and a cello part with a triplet of eighth notes.

(3) 2악장

A-B-A-B-A-Coda의 Rondo form으로 된 Scherzo악장으로 해학적인 듯한 주제 속에 비감이 가득 찬 곡이다. syncopation음형에 의한 복잡한 리듬형과 빠른 템포로 인해 연주자들의 호흡이 상당히 까다로운 악장이다.

① A부분 (1-109)

a minor 조성 안에 피아노에서 먼저 못갓춘마디로 시작하고 있으며 3박안에서 2박을 연상시키는 변형된 박자를 느낄 수 있는 악장으로 피아노와 첼로가 대화 하듯이 진행된다. 쉼표에 의해 자주 중단되어지는 rhythmical한 형태로 주제 a가 1-8마디까지 피아노에서 나온 후 첼로가 이를 반복한다.<악보14>

<악보14>

<A> Scherzo.
Allegro molto.
Allegro molto. ①
p
am
p

주제 b는 첼로에서 먼저 나오고 피아노 왼손 파트에서 이에 응답한다.<악보15> 82마디부터는 첼로와 피아노가 동시에 주제 a를 연주한다.<악보16>

<악보15>



<악보16>



② B부분 (110-196)

a minor와 같은 으뜸음조인 A Major로 돌아오며 주로 1로 끊어지는 제1주제와는 달리 1단위의 연결되는 주제이다. 전체에 걸치는 pedal tone위에 대 선율이 전개되는 형태를 보인다. 110마디-141마디까지 피아노 왼손의 지속음위에 첼로에서 주제 a가 6도 음정의 복음형태(double stopping)로 나오며 이에 114마디부터는 피아노 오른손에서 3도로 응답한다. 주제 b는 118마디부터 피아노에서 6도 음정으로

먼저 시작되고 121마디에서 첼로가 함께 한다.<악보17>

<악보17>

Musical score for Example 17, measures 110-118. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a violin part. The piano part starts with a pedal tone (AM) in the bass clef. The violin part begins at measure 110 with a *dolce* marking and a circled 'a'. The piano part has a *p sempre* marking at measure 118, and the violin part has a circled 'b' at measure 118. The score ends at measure 118.

142마디-181마디까지는 첼로에서 지속음이 나오며 피아노에서 대선율이 진행된다.<악보18>

<악보18>

Musical score for Example 18, measures 142-181. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment and a cello part. The cello part starts at measure 142 with a pedal tone and a *cresc.* marking. The piano part has a *cresc.* marking at measure 142 and a *f* marking at measure 144. The piano part has a *fp* marking at measure 142 and a *p* marking at measure 144. The score ends at measure 181.

182마디부터는 연결구(episode)로 여전히, pedal tone이 지속됨을 보이고 전체적으로 두 악기에서 번갈아 나오는 pedal tone은 그 끝을 연상할 수 없는 독특한 흐름을 제공한다.<악보19>

<악보19>

182 pedal tone

dim. - - - - - p piu p

dim. - - - - - p piu p

pp

pp

pedal tone

③ A(197-305)<악보20>

<악보20>

197

<A>

am

pp

④ B(306-392)<악보21>

<악보21>

⑤ A(393-504)<악보22>

<악보22>

⑥ Coda(505-519)

505마디부터 a minor조성에서 첼로의 pizzicato와 피아노 왼손의 staccato가 함께 나오면서 이 악장의 제1주제의 단편을 연주하며 점차 소멸하듯이 진행하다가 순간 정지되는 느낌으로 마친다.<악보23>

<악보23>

The image shows a musical score for the Coda section (measures 505-519). It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the Coda, with a 'pizz. 505' marking above the first staff and '<Coda> 제1주제 ㉔의 단편' written above the second staff. The second system continues the piece, with an 'arco' marking above the first staff and an 'am' marking below the second staff. The third system concludes the section. The score is written for a piano and cello, with the piano part on the upper staves and the cello part on the lower staves.

(4) 3악장

짧은 서주(Introduction)가 있는 Sonata form이다.

① 서주 (1-18)

2/4박자, E Major의 Adagio악장이며 형식상으로는 짧은 서주로 분류되나, 내용상으로는 하나의 악장으로 손색이 없을 정도의 의미 있는

아름다운 melody의 흐름을 보인다. 두 악기의 대위법적인 구성으로 첼로는 2마디부터 대 선율을 연주하고 피아노에서 먼저 주제가 나오며 9마디부터 첼로에서 주제를 받는다.<악보24>

<악보24>

<Introduction>

Adagio cantabile.

Adagio cantabile. *tr*

EM

cresc. *p* *tr* *tr* *p dolce*

② 제시부 (19-76)

서주와는 분위기가 바뀌어 2/2박자, A Major에서의 Allegro로 제1주제는 첼로에서 제시되며, slur와 staccato로 상반되는 분위기가 내포되어 경쾌한 느낌을 준다. 피아노는 pedal tone으로 지속되는 bass line이 나오고 있다. 다시 27마디에서 그 역할을 바꾸어 피아노에서 제1주제를 첼로에서 pedal tone이 나온다.<악보25>

<악보25>

19 Allegro vivace. <제시부> 제1주제

Allegro vivace. *pp* *cresc.*

AM *pedal tone* *f* *p* *dolce*

27 제1주제

34마디부터는 짧은 경과구로 여기서는 피아노의 ♩ 움직임이 주선율을 주도한다.<악보26>

<악보26>

34 경과구

cresc. *p*

46-53마디까지 제2주제가 E Major로 전조되어 첼로에서 먼저 나오고 피아노가 이를 받는 형식으로 나타나 서로 연결되어 하나의 멜로디를 이루며, 54-60마디까지는 반대로 피아노가 먼저 나오고 첼로가 받아서 제2주제가 반복된다.<악보27>

<악보27>

46 제2주제
dolce.

p pp

EM

54 cresc. p cresc.

cresc. p cresc.

65마디부터의 짧고 화려한 종결구는 첼로와 피아노가 1의 멜로디를 대위법적으로 모방하고 있다.<악보28>

<악보28>

65 cresc.

cresc.

③ 발전부 (77-111)

발전부에서는 조성적 변화가 심하며 제1주제만을 다루고 있고 짧은 형식을 취하는데, 이는 고전주의 소나타의 전통적 양식으로 곡의 중점을 1악장에 두고 있음을 보여주는 것이다. 77-88마디는 제1주제 요소를

가 나오는 부분으로 첼로에서 먼저 주제가 나오면 피아노가 한마디 후
 ↓를 받아 연주하는 형태가 두 번 sequence로 나타나고 있고, 81마디
 부터는 3개의 sequence가 주제의 ↓만으로 등장하고 피아노는 G음을
 pedal tone으로 지속시켜 화성을 통한 불안감을 유발시킨다.<악보29>

<악보29>

77 <발전부> 제1주제
 am dm : I 6 gm : v
 81 cresc. cresc. pedal tone
 CM : I 4⁶

90-103마디까지는 ♩리듬의 경쾌하고 간결한 하행동기를 첼로와 피아
 노가 서로 주고받으며 진행한다.<악보30> 104-111의 연결구는 피아노
 에서 제1주제가 동형진행(sequence)의 형태로 반음계적 진행을 보이
 며, CM에서 AM로 바뀌는 과정을 보여주고 있으며 이때 첼로는 pedal
 tone의 형태로 동행하다가, 재현부로 들어가 완전한 제1주제의 형태로

등장한다.<악보31>

<악보30>

Musical score for <악보30> (Measures 80-103). The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 80-93, and the second system contains measures 94-103. The music is characterized by dense, fast-moving passages in both hands.

<악보31>

Musical score for <악보31> (Measures 104-112). The score is written for a piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 104-111, and the second system contains measures 112-112. The music is characterized by dense, fast-moving passages in both hands. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, and *ritard.*. The tempo marking *a tempo* is present. The score is labeled "제1주제" (First Theme) and "AM".

④ 재현부 (112-167)

다시 제1주제가 A Major로 나오면서 피아노 반주형태가 제시부와 달리 pedal tone대신 ♭음형의 Arpeggio로 바뀌어 다소 화려하게 제시되고, 120마디에서 피아노가 주제를 반복하고 첼로는 pedal tone을 연주한다.<악보32> 127마디 경과구에서는 ♭의 자유로운 움직임을 거쳐, <악보33> 142마디에서 제2주제가 제시부와는 다르게 딸림 조인 A Major로 나온다.<악보34>

<악보32>

Musical score for <악보32> (measures 112-127). The score is in A major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent pedal point in the bass register. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *dolce* for the vocal line. Measure 120 is indicated at the top of the first system.

<악보33>

Musical score for <악보33> (measures 127-142). The score is in A major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent pedal point in the bass register. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 127 is indicated at the top of the first system.

<악보34>

142 dolce
p, pp
AM
150 cresc. p

⑤ Coda (167-220)

제1주제에서 유래한 새로운 선율이 두 악기에서 번갈아 나오고, <악보 35> 195마디 피아노에서 새로운 종결 멜로디가 나온다. <악보36>

<악보35>

167 <Coda>
f dolce

<악보36>

195 cresc. cresc.

207마디부터는 첼로와 피아노 파트의 왼손이 canon풍으로 멜로디를 연주하다가 211마디부터 unison으로 바뀌어 점점 하행하며 *dim.* 되어

215마디에 이르러 *pp* 에서 피아노는 a음에서 pedal tone을, 첼로에서는 동기를 반복 연주하면서 *crese.* 되어 *f* 로 종지화음을 연주하며 곡을 화려하게 끝낸다.<악보37>

<악보37>

The musical score consists of six systems of piano and cello parts. The first system shows the piano part with a *ff* dynamic and a *canon* annotation above the staff. The second system features a *unison* annotation above the piano part. The third system includes a *dim.* dynamic marking. The fourth system is marked with *pp* and contains the annotation '동기반복' (simultaneous repetition) above the piano part. The fifth system is marked with *ppp* and includes the annotation 'pedal tone' below the piano part. The final system shows both instruments with *cresc.* markings and ends with a *f* dynamic.

2) R.Strauss의 Violin과 Piano를 위한 Sonata Op.18의 연구

(1) 개요

R. 슈트라우스는 독일 후기 낭만주의 음악의 대표자로서, 그의 관현악법은 독일 작곡가중 가장 대담하고 색채감 있고 힘찬 기법을 구사한다는 평가를 받으며 놀라운 명인적 기법으로 오케스트라의 가능성을 확대한 작곡가이다. 특히 기악의 음향을 극적으로 혹은 묘사적으로 만드는데 매우 능숙했던 그는 음악으로 무엇이든 묘사가 가능하다고 확신하고 있었다.

23세 1887년에 작곡된 이 소나타는 슈트라우스가 후기 낭만적 어법으로 출발하기 직전에 고전파적인 경향을 마감하는 곡으로서, 고전주의 경향과 후기 낭만주의 성격이 함께 공존하고 있는 초기 작품이다. 이 곡은 유일한 바이올린과 피아노를 위한 소나타이고 새로운 영역으로 나가기 위해 악기의 가능성을 극한으로 끌어올려 과시하려했던 곡이었으며, 또한 같은 시기에 작곡된 교향시“돈 주앙(Don Juan Op.20 1888)”이나 “죽음과 변용(Tod und Verklärung Op.24 1888-1889)”등을 볼 때, 그의 관현악 기법의 발전에 의한 색채화성의 중요성이 부각되고 있음을 알 수 있다. 그가 오케스트라에게 요구하는 것은 정밀한 기계를 다루는 방식과 비유될 수 있는데, 이것은 전체를 깨끗하게 연주해야 하는 어려운 현악기 패시지들에서의 효율적이며 세심한 정확함과 흡사하기 때문이다.¹³⁷⁾ 그의 작품 속에 살아있는 자신감과 객관적인 정확함, 화려한 색채효과는 이 곡을 연주할 때에도 반드시 기억해야만 하는 것이다.

137) Rey M. Longyear, **19세기 낭만주의 음악**, 김혜선 역, 서울:도서출판 다리, 2001, p.318

한편 말년에는 현대음악의 한정성과 편협성을 지적하며 현대음악을 거의 수용하지 않았는데, 탈 바그너를 선언하고 고전주의 양식으로 된 오페라 “장미의 기사 (Der Rosenkavalier 1910)”를 쓰기도 하였다. 슈트라우스는 음악은 즐길 수 있는 요소를 지녀야 한다는 기본 개념을 갖고 있었던 작곡가로 과거 독일 전통의 영향을 받았는데, 그 중 모차르트의 음악과 사회적 환경을 연구했고 자신의 음악에 많이 사용하였다. 따라서 전반적으로 볼 때는 고전주의적 이상과 후기 낭만주의의 현대적 통합을 실현시킨 작곡가로 평가받고 있으며, 또한 교향시나 오페라 등을 통해 후기 낭만주의의 관현악법과 화성법에 지대한 업적을 남기고 있다.

이 바이올린과 피아노를 위한 소나타는 초기 대표작으로 그의 관현악적 색채효과를 각 악기에 잘 살리려는 의도가 반영된 곡으로서, 계속되는 반음계적 전조와 반음계 스케일 등은 화성적 색채를 풍부히 만들고 있으며, 당김음의 사용과 변박, 대위법적인 결합을 통해 역동성을 표현하고 있다. 따라서 이 곡을 연주할 때는 선율의 중요성과 함께 반음계 스케일이나 아르페지오를 통해 작곡자가 이 곡에서 요구하고 있는 관현악적 색채효과를 표현하고자 노력해야 하며 정교함이 요구되는 리듬이나 감각적인 선율, 두 악기간의 대화 등을 잘 염두해 두고 그 효과를 극대화 시키는데 주력해야만 한다. 악장 구성은 전통적인 3악장 형식이고 마지막 악장에 짧고 느린 서주가 붙는다.

(2) 1악장

4/4박자의 전형적인 Sonata form으로 Allegro, ma non troppo의 빠르기이다.

①제시부(1-85)

제1주제(1-57)와 제2주제(58-85)가 제시되고 있으며, 제1주제는 E b Major의 조성위에서 3개의 동기(A,B,C)로, 제2주제는 B b Major의 조성 위에서 나온다. 제1주제의 동기A는 E b Major로 피아노에서 먼저 단호하게 제시되고 이어 바이올린이 응답한다.<악보38>

<악보38>

Allegro, ma non troppo. <제시부>

제1주제 [동기A]

f *3* *3* *espr.*

E♭ M. 1. 2. 3. ※

같은 조성에서 동기B가 역시 피아노에서 먼저 나오고 바이올린이 뒤 따라 반복하고 있다. 이때 피아노의 반주 음형이 ♪의 아르페지오로 나오며 여유롭고 평화로운 분위기로 바뀐다.<악보39>

<악보39>

30-31마디에 피아노 파트의 동기A와 바이올린 파트의 동기B가 3/4박자로의 변박을 이루어 힘찬 리듬감을 느끼며 긴장감을 유발시키다가, 바이올린 파트에 넓게 연장된 스케일(Scale)을 통해 39마디에서 동기C에 도달한다. 고음역의 바이올린 파트는 ♪의 아르페지오로 변화된 피아노 파트 위에서 만개하는 듯이 노래한다. 이때 다른 동기들과는 달리 바이올린이 바로 시작되는 모습을 보이고 박자도 3/4박으로 변박된 상태를 유지하여 생동감이 느껴진다. 여기서의 넓고 높은 음역은 많은 자유를 주고 있으며 피아노 파트에서는 풍성한 관현악적 음향

효과를 느낄 수 있다.<악보40>

<악보40>

The musical score is written for piano and violin in E-flat major (Eb Major) and 3/4 time. It consists of three distinct sections:

- [동기A]:** Starts at measure 30. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with a *cresc.* marking. The violin part has a *fres.* marking. The section ends with a *esp. pr.* marking.
- [동기B]:** Continues from the previous section. The piano part has a *ff* marking and features a *marcato* section. The violin part has a *ff* marking.
- [동기C]:** Starts at measure 39. The piano part has an *appassionato* marking and features a *marcato* section. The violin part has an *appassionato* marking.

Throughout the score, there are various dynamic markings such as *fres.*, *cresc.*, *ff*, and *appassionato*, as well as articulation markings like *marcato* and *esp. pr.*. The piano part includes several triplet markings in both hands.

동기A, B, C는 모두 E b Major의 조성위에 있으므로 제2주제로 보지

않는다. 여기까지의 피아노 파트의 리듬에 사용된 음형은 $\downarrow \rightarrow \text{♪} \rightarrow \text{♪}$ 형태로 음들이 점점 증가하고 있으며, 이것은 다양하고 광범위한 색채 효과를 위한 것으로 음악의 유려한 흐름을 주도하고 있음을 알 수 있다. 59마디부터는 비로소 B \flat Major로 제2주제가 등장하는데, 제1주제의 5도 위로써 전통적인 소나타 형식을 보이며 박자는 다시 4/4로 돌아왔다. 바이올린 파트의 고음역과 피아노 파트의 넓은 아르페지오가 합쳐져 긴장감을 유지하며, 61마디에서는 바이올린 파트에 동기B가 나오고 다시 동기A의 단호함이 나타나 발전부로 이어진다.<악보41>

<악보41>

The image shows a musical score for the second theme in B-flat major, starting at measure 59. The score is in 4/4 time and features piano and violin parts. The piano part is marked with *pp* and includes markings such as *calando*, *a tempo*, and *pp*. The violin part is marked with *pp* and includes markings such as *calando*, *a tempo*, and *pp*. The score shows a transition from a slower, more expressive section to a more rhythmic and powerful section. Measure 59 is labeled '제2주제' and 'a tempo 59'. Measure 61 is marked with '[동기B]'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

② 발전부(86-199)

역시 바이올린 파트의 스케일을 통해 화성적 외침이 터져 나오듯 제1주제가 e minor의 조성위에서 시작된다. 제1주제의 동기A, B, C가 서로 뒤섞여 변형되어 전체를 이끌어 나간다. 86마디 피아노 파트에서 동기A가 나오면 바이올린 파트에서 동기B가 나와 응답 한다.<악보42>

<악보42>

Musical score for measures 86-97, labeled "발전부" (Development). The score is in E minor. It features a piano part with chords and a violin part with melodic lines. The key signature is E minor. Dynamics include *mf* and *molto esp.* Labels include [동기A] and [동기B]. Chord symbols "em" and "ped." are present.

96-97마디에서 잠시 3/4박으로 변박이 이루어져 긴장감을 유발시키기도 하고,<악보43> 122마디에서는 a minor로 조성을 변화시키며 3/4박자로 변하여 동기C를 등장시킨다.<악보44>

<악보43>

Musical score for measures 96-100. The score is in E minor. It features a piano part with chords and a violin part with melodic lines. The key signature is E minor. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *dim.* A 3/4 time signature change is indicated.

<악보44>

Musical score for <악보44>. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score starts with a tempo marking of *molto* and a dynamic marking of *pp*. A circled measure at the beginning of the piano part is marked with 'am' and a treble clef. Above the piano part, there are several asterisks and a circled measure. The score includes a rehearsal mark [동기C] above the voice line.

146마디부터는 4/4박으로의 변박과 함께 G^b Major로 조성이 바뀌며 격렬했던 분위기가 잠시 가라앉으며, 동기B와 149마디에서는 동기A가 혼합되어 나오는 형태를 보인다.<악보45>

<악보45>

Musical score for <악보45>. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score starts with a tempo marking of *molto* and a dynamic marking of *pp*. A circled measure at the beginning of the piano part is marked with 'G^bM'. Above the piano part, there are several asterisks and a circled measure. The score includes rehearsal marks [동기B] and [동기A] above the voice line.

160마디부터는 피아노의 양손 옥타브 하행 스케일과 163마디에서 바이올린 파트의 상행 스케일이 다시 나오며 동기A의 부분 리듬이 등장해, 순식간에 분위기가 다시 단호하고 격렬해 진다.<악보46>

<악보46>

The image shows a musical score for measures 160 to 163. It consists of two systems of staves. The first system (measures 160-162) features a piano accompaniment with a descending octave scale in both hands and a violin part with an ascending scale. The second system (measures 163-164) continues the piano accompaniment with a descending octave scale and the violin part with an ascending scale. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and a rehearsal mark *ff*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

183-199마디는 동기A를 이용한 연결구로 피아노 파트에서 반음계적 진행을 보이며 191마디에서 반음계적 전조로 f#→f로 바뀌면서 193마디에서 E♭ Major의 V도인 B♭ Major로 돌아와 자연스럽게 재현부로 들어간다. 발전부는 반음계적 선율과 반음계적 전조, 잦은 변박을 이용해 자유롭게 음악을 이끌고 있다.<악보47>

<악보47>

연결구

183

mf *dim.* *ff* *dim.* *più dim.* *pp* *f*

espress.

B♭ M (V/e♭)

③ 재현부 (200-288)

제시부와 조성은 같으나 셈여림이 반대인 *p* 로 동기A가 시작된다.
 <악보48> 재현부에서는 동기B가 생략되고, 바로 동기C가 221마디부터
 e b minor로 역시 3/4박으로 변박되어 나타난다.<악보49>

<악보48>

<악보49>

제2주제는 다시 4/4박으로 241마디부터 나오는데 이 때 조성은 B b
 Major였던 제시부 때와는 달리 A Major로 시작된다.<악보50> 261마디
 에서 다시 한 번 제2주제가 E b Major로 반복되고, 268마디 부터는

mit lebhafter Steigerung. (점점 쾌활함을 더해서)라는 표시와 함께 소 중결부가 시작된다.<악보51>

<악보50>

Example 50 is a musical score for piano and voice. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' and a '*' symbol. The vocal line is marked with 'un poco cal.' and 'dim.' before measure 241, where it changes to 'a tempo' and 'appo e espr.'. The tempo marking 'a tempo' is also present in the piano part. The score includes the text '제2주제' (Second Theme) and 'AM' with a circled '20' below it. There are several asterisks (*) marking specific measures in both parts.

<악보51>

Example 51 is a musical score for piano and voice. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' and a '*' symbol. The vocal line is marked with 'molto cresc.' and 'f' (forte). The score includes the text '제2주제' (Second Theme) and '268 mit lebhafter Steigerung.' (268 with lively acceleration). The piano part has a circled '20' below it. There are several asterisks (*) marking specific measures in both parts.

피아노 파트가 3에서 6로 바뀌어 고조되고 확대된 음역의 아르페지

오와 스케일, 바이올린 파트의 고음역의 자유로움이 점점 *cresc.*와 함께 고조되어 284마디에서 *fff*의 극단적인 화성적 폭발과 함께 화려한 full orchestra의 음향 효과를 이루어 내며 연장된 time-scale을 거쳐 마지막 <Coda>에 이른다.<악보52>

<악보52>

The image displays a musical score for measures 281 through 311. It is organized into three systems of staves. The first system (measures 281-284) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with complex rhythmic patterns and chords. Dynamics include *fff* and *molto espr.*. The second system (measures 285-288) continues the piano accompaniment with intricate textures. The third system (measures 289-311) is the Coda section, starting with a key signature change to E minor (E^bM) and a tempo marking of *[동기A]*. It includes dynamics like *ff*, *espr.*, *dim.*, and *un poco sosten.*, ending with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and performance instructions.

④ Coda (288-311)

288마디에서는 동기A가, 292마디에서는 동기B가 제시부와는 반대로 바이올린이 먼저 멜로디가 나오고 피아노가 이를 받아 반복한 뒤, 298마디에서는 동기C가 3/4박으로 변박되어 나온다.<악보53>

<악보53>

288 <Coda> [동기A] *un poco sosten.*
ff *espr.* *dim.*
un poco sosten.
p
 292 *a tempo tranquillo* [동기B] *a tempo*
pp
 [동기B] *espr.*
 298 [동기C] *dim.*

302마디에서 최종적으로 4/4박으로 변박되어 동기A의 변형된 형태가 반복되며 두 악기의 넓은 반 진행 스케일을 통해 화려하고 추진력 있게 곡을 마친다.<악보54>

<악보54>

The musical score for '악보54' begins at measure 302. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a forte (*f*) dynamic and the violin part with a *tempo primo* marking. The second system continues the piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic and the violin part with an *energico* marking. The third system concludes the piece with a double bar line and a *Rec.* marking, followed by three asterisks (* * *) indicating the end of the recording.

(3) 2악장

2악장은 즉흥곡(Improvisation)이라는 부제를 가진 악장으로 A-B-A의 3부 형식으로 된 가곡형식(Lied)이고, 2/4, Andante Cantabile의 빠르기를 가진다. 이 악장은 화성과 조성에 많은 변화를 주어 자유롭고 풍부한 색채감을 느낄 수 있으며, 개성적인 선율 구사 방식으로 R. 슈트라우스의 선율을 중시하는 자세가 보인다.

① A(1-45)

A부분은 선율a와 선율b, 다시 선율a가 다른 조성에서 반복되고 있고, 낭만적이고 감각적인 선율의 흐름을 보인다. A b Major로 바이올린에서 시작되는 선율a는 안정적인 이미지를 담고 피아노의 평이한 반주 아래 무채색의 느낌으로 시작 된다.<악보55>

<악보55>

The image shows a musical score for section A, marked "Andante cantabile" and "con Ped." in A-flat major. The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) begins with a melodic line marked "p" (piano). The piano accompaniment (bottom staff) features a steady, rhythmic pattern of chords in the right hand and single notes in the left hand, marked "pp" (pianissimo). The key signature is A-flat major (three flats), and the time signature is 2/4. The score includes the tempo marking "Andante cantabile" and the performance instruction "con Ped." (with pedal). The section is labeled as "[선율a]" (Melody a).

13마디의 선율b는 5도 위의 E^b Major에서 바이올린과 피아노의 순서로 나오고 이때 피아노 반주 음형은 아르페지오 형으로 바뀌어 약간의 활발한 분위기를 조성한다. 바이올린 선율의 끝부분을 피아노에서 반복해 일종의 canon이 보여 진다.<악보56>

<악보56>

The musical score for '선율b' (Melody b) is presented in three systems. The first system (measures 13-16) shows the violin and piano parts. The piano part features arpeggiated chords. The second system (measures 17-20) continues the piano part with a 'cresc.' marking. The third system (measures 21-24) introduces a 'canon' section where the piano part repeats the violin's melodic line. The score includes various performance markings such as 'un poco animato', 'p', 'pp', 'mf', 'espr.', 'rit.', 'cresc.', and 'dim.'.

27마디의 선율^a는 a선율이 g dim7으로 바뀌며 화성에 변화를 주어 그 분위기를 달리하는 형태를 보인다.<악보57>

<악보57>

The image shows a musical score for Example 57. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with '[선율^a]'. The piano accompaniment includes markings such as 'un poco calando', 'a tempo', and 'pp'. The bottom system also shows piano accompaniment with markings like 'molto dim.'. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. A bracket and the number '27' indicate a change in harmony at that measure.

피아노 반주에서 화성적 리듬과 색채감을 느끼게 해주며, 색채화성은 매우 미묘하고 쉽게 변화하여 마치 실크와 같은 느낌이 연상된다. 선율^a는 반음계적 전조를 이용하고 있으며, 41마디부터는 a선율을 길게 늘여서 A b Major의 종지로 선율을 이끌게 된다.<악보58>

<악보58>

36

41 [선율 a]

dim. pp esp. molto esp. dim. ppp

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

A^b : V₇ I A^bM *

② B(46-90)

B부분은 급격한 변화의 긴장감 넘치는 선율c와 가볍고 밝은 이미지의 선율d, 연결구 역할의 선율e로 이루어진다. 피아노에 의해 전체적인 곡의 흐름을 끌어 나아가고 있다.

49마디의 선율c는 A부분과는 대조적인 강한 긴장감과 초조함이 조성되는데 피아노의 코드연타와 반음계 선율진행, 바이올린의 도약선율과 함께 반음계적 전조를 통한 c#minor단조 조성이 그 원인으로, f#m → fm → F#M로 전조를 통한 조성적 확장을 보인다.<악보59/60>

<악보59>

appassionato 49 [선율c] mf

12 12

c#m

espr. mf

f#m : v *

Detailed description: This musical score for exercise 59 consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 49 to 54. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 49 is marked 'appassionato' and 'mf'. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Measure numbers '12' are written above the first two measures. The key signature changes to C major (c#m) at the end of the system. The second system covers measures 55 to 58. It continues the melodic and rhythmic patterns, with a 'mf' dynamic and 'espr.' (expressive) marking. The key signature changes to F major (f#m) at the end of the system, indicated by a double sharp on the F note.

<악보60>

60 cresc. f dim.

fm

molto dim. più animato molto espr. p

espr. mf cresc. ff

60 60 70

f molto dim.

F#M

Detailed description: This musical score for exercise 60 consists of three systems of piano accompaniment. The first system covers measures 60 to 65. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Measure 60 is marked 'cresc.' and 'f'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. The key signature changes to F major (fm) at the end of the system. The second system covers measures 66 to 70. It continues the melodic and rhythmic patterns, with a 'p' dynamic and 'molto dim.' marking. The key signature changes to F major (F#M) at the end of the system, indicated by a double sharp on the F note. The third system covers measures 71 to 75. It continues the melodic and rhythmic patterns, with a 'mf cresc.' and 'ff' marking. The key signature remains F major (F#M).

73마디부터 나오는 선율d는 B Major로 시작되어, 선율c와는 대조적으로 긴장감의 극한으로 몰아가던 선율이 순식간에 가볍고 밝은 이미지로 변신한다. 이는 아르페지오 선율로 각 파트가 연주되며, 화성이 아닌 단선율로의 변화 때문에 무척 가벼운 느낌이 들기 때문으로 지극히 정교하고 묘사적이며 투명한 색채를 연상시킨다. 여기서 피아노 파트는 대부분의 역할을 주도하고 있음이 보여 진다.<악보61>

<악보61>

The image shows a musical score for '악보61' starting at measure 73. The score is in B Major and features a piano part with arpeggiated textures and a vocal line labeled '[선율d]'. Performance instructions include 'sempre dim.', 'pp una corda', 'pp grazioso', and 'con sordino grazioso'. The piano part includes a 'BM' (Basso Medio) section.

87마디에서는 C Major로 시작되는 선율e가 경과구 역할을 하고, 여기에서는 바이올린 선율과 피아노가 서로 잘 맞물려 있다.<악보62>

<악보62>

③ A (91-136)

이 부분은 변화된 조성에서의 선율á, 종결구é에서는 선율b, e, a가 순서대로 나타난다.

91마디에서 á는 a부분의 선율과 동일한 선율로, A b Major 4도 관계인 D b Major에서 나온다. 피아노는 앞의 선율과 동일하게 계속되어져 통일감을 주고 있으나, C음의 지속위에 D b M화음은 예상치 못한 독특한 음색적 효과를 느낄수 있어 매우 감각적이다. 바이올린과 피아노는 a선율을 한 line에서 주고받으며 곡을 진행시키고 있고, 피아노 파트는 1-4마디 때와는 다른 음형을 연주해 지루함을 없앤다. 선율의 달콤함과 함께 정교하고 자유로우며 화려함을 느낄 수 있다.<악보63>

102마디부터의 종결구 é는 b선율이 바이올린에 나온 후, 104마디에서 e선율이 변형된 형태로 등장한다.<악보64>

<악보64>

이어서 108마디에서는 피아노에서 e선율의 변형된 형태가 곡을 진행시키고,<악보65> 126마디에서는 피아노가 a선율을 132마디에서는 바이올린이 a선율을 연주하며 곡은 신비로운 화성적 색감을 유지한 채 여운을 남기며 마친다.<악보66>

<악보65>

<악보66>

126

dim.

[선율a]

rit.

pp

pp

espress.

132

pp

ppp

(4) 3악장

서주, 제시부, 발전부, 재현부, Coda 로 나뉘는 Sonata form이다.

① 서주 (1-9)

어둡고 음울한, 마치 무언가 예시하는 듯 폭풍 전야 같은 분위기가 9
마디의 Andante로 시작되며, 6/8박자의 e b minor인 원조의 같은 으뜸
음조로 시작된다.<악보67>

<악보67>

Andante. <서주>

The musical score for the introduction of the third movement is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Andante.' and the section is titled '<서주>'. The key signature is E-flat minor (three flats) and the time signature is 6/8. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The bass line begins with a low E-flat note, and the melody is characterized by wide intervals and a sense of foreboding. The score shows the first few measures of the piece.

② 제시부 (10-122)

3/4박자의 Allegro 시작되는 이 곡의 제1주제는 1악장과 같이 3개의
동기로 되어 있는데, 동기A는 E b Major의 조성위에 피아노에서 먼저
제시된다. 당김음의 사용과 바이올린의 확대된 빠른 반음 스케일의 사
용으로 매우 밝고 강한 에너지가 느껴지는 선율이다. 또한 피아노에서

아르페지오의 잦은 사용은 박력과 흥분, 긴장감을 느끼게 한다.<악보68>

<악보68>

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro. 10". The key signature is E-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is for piano and includes a violin part. The piano part starts with a forte (f) dynamic and features a triple (3) marking. The violin part has a "trio" marking. The score includes a "cresc." (crescendo) marking and a "trio" section. The piano part has a "3" (triple) marking. The violin part has a "trio" marking. The score is for piano and includes a violin part. The piano part has a "f" dynamic marking and a "3" (triple) marking. The violin part has a "trio" marking. The score includes a "cresc." (crescendo) marking and a "trio" section. The piano part has a "3" (triple) marking. The violin part has a "trio" marking.

조성의 변화 없이 31마디부터 시작되는 동기B는 바이올린에서 나타나 선율을 연주하고 피아노는 동기A에서 바이올린의 단2도 상행음계를 모방하고 있으나, 전체적으로는 동기A와는 반대로 순차 진행하는 모습을 보이고 있다.<악보69> 또한 39마디부터는 동기A도 나와 두 동기가 공존하고 있는 형태를 보인다.<악보70>

<악보69>

<악보70>

동기C는 50마디에서 시작되고 피아노는 ♭의 넓은 음역의 아르페지오 반주위에서 바이올린이 광대한 느낌의 선율을 연주한다. 여기까지의 연장된 반음계 스케일이나 아르페지오는 크고 광범위한 느낌이 들게

하는 음향 효과로 이용 된다.<악보71> 59마디에 나오는 피아노 음형은 연결구d의 주요음형이 된다. 이것은 동기C의 축소, 전위형으로 양손이 서로 엇갈리게 배치되어 익살스러운 리듬적 효과를 만들어 내고 있다.<악보72>

<악보71>

<악보72>

연결구D는 65-82마디이며 C Major위에서 전개되는데 이 독특한 리듬은 바이올린 파트에도 등장해, 세 성부에서 대위법적인 독립성을 유지하며 리드미컬한 리듬을 만들어, 동기C에서 파생되었음에도 불구하고 생동감이 있으며 전혀 다른 음악적 효과를 만들고 있다.<악보73>

<악보73>

[연결구]

65

sf

pp

p

ppp

p

CM

Ped.

연결구와 같은 C Major의 조성에서 제2주제가 나오는데, 바이올린에서 먼저 선율이 나오고 피아노 파트는 빠르고 넓은 음역의 아르페지오로서, 역시 대담하고 풍부한 관현악적 음향 효과를 위해 사용되고 있으며 매우 밝고 넓은 느낌을 주고 있다.<악보74>

<악보74>

92

con espr.

제2주제

pp

ppp

CM

sempre con Ped.

103마디에서는 반대로 바이올린이 아르페지오를 피아노 파트에서 주요 선율을 연주한다.<악보75>

<악보75>

102

제2주제

f appassionato

sempre con f.

② 발전부(123-220)

발전부는 계속되는 C Major의 조성위에 제1주제의 주요 동기가 서로 뒤섞여 교묘히 결합되어 나오는데, 조성은 반음계적 전조로 계속 변화 하며 피아노 파트의 아르페지오와 함께 긴장감을 고조시켜 나아간다. 복잡한 리듬, 스케일 등 세심함과 정확함이 필요한 부분이다. 123-140마디에서는 주요 동기A와 B가 나오고 있다.<악보76>

<악보76>

123 <발전부> [동기A]

CM marc.

[동기B]

141-168마디에서는 주요 동기C와 A가 A b Major위에 펼쳐지고,<악보 77> 155마디에서는 바이올린과 피아노가 서로 역할을 바꾸어 다시 한번 나타난다.<악보78>

<악보77>

141 [동기C]

exp. f m.s. A^bM *legato*

[동기A] ff marc.

[동기A] exp. mf m.s. *legato*

<악보78>

169마디부터는 A Major로 연결구 성격을 띤 부분이 나타나는데 여기서 연결구D와 동기C가 바이올린과 피아노에 나타나며<악보79> 177마디에서는 동기A도 동참하여 세 가지 동기가 섞여 전개된다. 마치 Chamber Orchestra에서의 음향의 경쾌함, 각 성부의 독립성과 투명함, 생동감이 느껴진다.<악보80>

<악보79>

<악보80>

215마디부터는 피아노의 *ff* 로 ♩의 화려하고 빠른 음형의 하행하는 패시지로서, 긴 페달로 인해 음향이 혼합되어 화려한 광채를 발하며 휘몰아치듯이 긴장감을 조성하여 재현부로 진행된다.<악보81>

<악보81>

③ 재현부(221-274)

제시부의 제1주제와 같은 동기A가 재현되고 241마디까지 완전히 동일한 형태를 취한다. 동기B가 242마디에서 나올 때 243마디에서 대위법적으로 제2주제가 g minor로 나온다. 247에서는 바이올린에서 제2주제가 재현된다.<악보82>

<악보82>

재현부에서는 동기C는 재현되지 않고 263마디부터는 동기A와 동기B, 제2주제에서의 아르페지오가 상승음계로 나타나면서, 지나치게 화려하고 과장된 난폭한 색채의 Orchestration을 느낄 수 있다. 그러나 일순간 변화하는 경쾌함과 생동감을 가지고 6/8박의 Coda로 들어간다.<악보83>

<악보83>

The image shows a musical score for three systems. The first system is labeled '[동기A] 267' and features a vocal line and piano accompaniment with a triplet in the right hand. The second system is labeled '[동기B]' and '제2주제의 아르페지오', showing a vocal line and piano accompaniment with a triplet in the left hand and a *ff* dynamic. The third system is labeled '275 a tempo <Coda>' and includes markings for *riten.*, *a tempo*, and *pp*, ending with a Coda symbol and the key signature C^bM.

④ Coda(275-373)

매우 확대된 형태의 Coda로 C^b Major이며 제1주제 동기A와 연결구 D가 섞여 매우 빠른 템포로 진행된다.<악보84>

<악보84>

Musical score for <악보84> (measures 275-324). The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a vocal line. The tempo is marked *a tempo*. The score includes the following markings and annotations:

- Measure 275: *a tempo* $\text{♩} \cdot \text{♩}$ <Coda>
- Measures 276-280: *riten.* (ritardando)
- Measure 281: *man.* (meno mosso)
- Measures 282-283: *riten.* (ritardando)
- Measure 284: *a tempo* [동기A]의 축소형 (reduced form of the first ending)
- Measure 285: *pp* (pianissimo)
- Measure 286: *C^bM* (change to C major)
- Measures 287-324: [연결구D] (connecting section D)

325마디의 *poco stringendo*, <악보85> 333마디의 *a tempo piu vivo*로 속도는 더욱 빨라진다. <악보86>

<악보85>

Musical score for <악보85> (measures 325-332). The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a piano accompaniment. The tempo is marked *poco string. sin al tempo sequente* (poco stringendo, senza al tempo sequente). The score includes the following markings and annotations:

- Measure 325: *poco string. sin al tempo sequente*
- Measures 326-332: *poco string. sin al tempo sequente*

<악보86>

333 *a tempo più vivo* *fff*

a tempo più vivo *fff*

This musical score for Example 86 consists of two systems of staves. The first system shows measures 333 to 338, with a tempo marking of 'a tempo più vivo' and a dynamic marking of 'fff'. The second system continues from measure 339 to 349, also marked 'a tempo più vivo' and 'fff'. The music features a complex texture with multiple voices and a strong rhythmic drive.

349마디에서 시작되는 당김음과 더불어 피아노 선율의 넓은 아르페지오는 강하고 집약적인 추진력과 함께 화려하게 곡의 종결을 향해 치달는다.<악보87>

<악보87>

This musical score for Example 87 is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The music is characterized by a strong rhythmic pulse and a dynamic marking of 'ff'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, leading to a 'Fine' ending at the end of the piece.

Ⅲ. 결 론

피아노의 발달은 소나타란 장르에서 바로크에서 고전으로 가는 양식의 변화에 지대한 영향을 미친다. 바로크의 폴리포닉한 양식이 고전 시대의 호모포닉한 양식으로 변화되며ダイ나믹한 표현력을 구사하였고, 이것은 현악기 중심이었던 것이 18세기 중반 이후 건반악기 중심으로의 전환을 이루는 것을 의미했다. 이러한 건반악기 중심의 이중주 소나타는 고전 시대 모차르트를 거쳐 베토벤에 이르러 진정한 듀오의 개념을 확립하게 된다. 이후 계속되는 피아노의 획기적인 개량은 작은 규모의 섬세한 음색(tone)이나 대규모의 극적인 경향을 추구하는 양극화 특징을 보이던 낭만 시대의 음악어법에 모든 예술적 기교가 가장 잘 충족되는 악기로서, 이중주 소나타에서는 단순한 동등성의 개념보다는 음향적 효과, 악기의 음색추구, 묘사적 암시 등의 역할을 담당하게 된다.

이러한 공통된 기본 관습(음향, 화성, 리듬, 형식 등)을 가진 1770-1900년대까지의 음악사는 그 양식과 어법에 있어서 팽창되고 확장된 형태의 연속성을 이루어내어, 피아노의 개량에 따른 역할의 확대와 더불어 적절한 상호관계를 유지하며 함께 동반자적 입장을 취하고 있음을 볼 수 있다.

본문에서 다루어 본 베토벤 첼로와 피아노를 위한 소나타 Op.69에서는 pedal tone을 꼭 전체에 두고 첼로라는 저음악기의 특성을 잘 살리고 있었으며, 주제를 각 파트에서 반복되게 하여 마치 대화하듯 서로 주고받는 형태를 보인다. 또한 첼로와 피아노의 3성 대위법이나 두 악기의 대위법적 모방과 unison등은 진정한 의미의 듀오 소나타의 면모

로 볼 수 있겠다. 따라서 음색적인 면보다는 조화로운 울림이나 대조를 이루도록 유념해야만 할 것이다. 반면 R. 슈트라우스 바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op.18에서는 형식적인 면에서 고전주의 양식을 따르고 있었으나, 기본적인 개념으로서의 동등성과 더불어 두 악기가 얽혀서 하나의 주제를 엮어 나아가며 음향적 효과를 피아노에서 담당하는 모습을 보여, 피아노 파트의 매우 감각적이고 묘사적인 화성적 색채효과가 눈에 띄고 있다. 이는 후기 낭만주의의 특성으로 넓은 음역의 아르페지오, 반음계적 전조, 그리고 반음계 선율과 스케일의 사용을 통해 관현악적 음향을 추구하고 있음을 알 수 있고, 잦은 변박과 독특한 리듬, 섬세한 음색 등은 음악에서 화려하고 정교하며 구성력과 추진력을 가진 역동성을 느껴지게 한다.

이상 두 소나타를 분석, 연구해 본 결과 고전주의 시대에는 주제를 전개시키는 방법으로 각 파트에서 조화와 대조를 이루어냄으로서 대등성이 요구되던 피아노 파트가, 후기 낭만주의에 이르러서는 대등성 위주의 방식을 뛰어 넘어 음악에 있어서 색채적이고 묘사적인 음향적 효과를 주도하는 역할까지 담당하게 된다. 따라서 음악사에서의 그 양식과 어법의 확장과 더불어, 피아노 파트 역시 그 역할이 확대되고 있음을 알 수 있다.

위와 같이 이 두 곡 모두에서 피아노 파트는 곡을 완성하는데 있어서 진정한 앙상블 파트너, 또는 그 이상의 음악적 표현을 하도록 요구되고 있음을 밝힌다.

참 고 문 헌

1. 국내서적

- 김애자. 1996. **시대별 작곡가 및 연주관습 총정리**. 서울 : 상지원
- 김용환. 2005. **19세기 음악**. 서울 : 음악세계
- 강만희. 2005. **간추린 19세기 낭만음악사**. 대전 : 예광
- 신인선. 2006. **20세기 음악**. 서울 : 음악세계
- 송정이. 1992. **피아노 연주와 교수법**. 서울 : 음악춘추사
- 이남재. 2006. **17세기 음악**. 서울 : 음악세계
- 이순열. 1888. **베토벤 評傳과 作品**. 서울 : 玄음사
- 이남재, 김용환. 2006. **18세기 음악**. 서울 : 음악세계
- 이석원, 오숙희. 2000. **20세기 작곡가 연구 I**. 서울 : 음악세계
- 이석원, 오숙희. 2001. **20세기 작곡가 연구 II**. 서울 : 음악세계
- 음악지우사 편. 2001. **작곡가별 명곡해설 라이브러리-베토벤**.
서울 : 음악세계
- 음악지우사 편. 2002. **작곡가별 명곡해설 라이브러리-프로코피에프**.
서울 : 음악세계
- 조선우, 홍정수. 1991. **음악은이**. 서울 : 세광음악출판사
- 차호성, 오희숙. 2003. **들으며 배우는 관현악 문헌 “실내악 I”**.
서울 : 심설당
- 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한. 1994.
들으며 배우는 서양음악사. 서울 : 심설당

2. 번역서

- Apel, Willi. 1990. **피아노 음악사**, 한국음악교재연구회 역,
서울 : 세광음악출판사
- Forkel, J. N. 2005. **바흐의 생애와 예술 그리고 작품**, 강해근 역,
서울 : 한양대학교출판부
- Gillespie, John. 1991. **Five Centuries of Keyboard Music**(피아노음악), 김경임 역, 대구 : 계명대학교출판부
- Grout & Palisca. 1996. **A History of Western Music**(서양음악사),
세광음악출판사 편집국 역, 서울 : 세광출판사
- Kirby, F. E. 2003. **Music for Piano: A Short History**(피아노음악사: 20세기 말까지), 김혜선 역, 서울 : 다리
- Longyear, R. M. 2001. **Nineteenth-Century Romanticism in Music**
(19세기 낭만주의 음악), 김혜선 역, 서울 : 다리
- Pauly, R. G. 2000. **Music in the Classic Period**
(고전시대의 음악), 김혜선 역, 서울 : 다리
- Poultney, David. 2005. **서양음악사**, 이복남 역, 서울 : 예당출판사
- Salzman, Eric. 2001. **Twentieth-Century Music** (20세기 음악),
김혜선 역, 서울 : 다리
- Vogt, Hans. 2002. **요한 제바스티안 바흐의 실내악**, 윤진영 역,
서울 : 음악춘추사
- Werner-Jensen, A. Ratte, F. J. Ernst, M. 2006. **THE MUSIC**,
이수영 역, 서울 : 도서출판 예경
- 市田儀一郎. 1990. **J.S.Bach Inventionen und Sinfonien**,
김동환 역, 서울 : 세광음악출판사

3. 논문

- 강소현. 2004. **Sergei Rachmaninoff의 Cello와 Piano를 위한 Sonata Op.19 연구**. 석사학위논문, 경원대학교
- 김민경. 2004. **Dmitri Shostakovich의 Viola와 Piano를 위한 Sonata Op.147 분석연구**. 석사학위논문, 연세대학교
- 김민주. 2002. **Richard Strauss Violin Sonata Es-dur Op.18 분석 및 고찰**. 석사학위논문, 서울대학교
- 박혜란. 2004. **L.v.Beethoven Cello Sonata Op.69 in A Major의 작품 연구(리듬분석을 중심으로)**. 석사학위논문, 목원대학교
- 백수진. 2006. **고전주의시대 바이올린 소나타 특징 연구**. 석사학위논문, 경희대학교
- 심태연. 2005. **Cesar Franck Violin Sonata in A Major의 악곡분석 및 연주기법 비교 연구**. 석사학위논문, 중앙대학교
- 이가람. 2005. **Béla Bartók의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 No1>의 분석 연구**. 석사학위논문, 신라대학교
- 이예성. 2004. **쇼팽의 실내악 음악에 나타난 쇼팽음악의 특징**. 석사학위논문, 서울대학교
- 이정아. 1993. **R.Strauss의 20세기 초기 오페라 작품 스타일 변화 연구**. 석사학위논문, 서울대학교
- 이지은. 2006. **F.Poulenc의 <클라리넷과 피아노를 위한 소나타>**. 석사학위논문, 경원대학교
- 이재현. 2004. **G.Fauré의 <Violin Sonata in A Major, Op.13>에 관한 고찰**. 석사학위논문, 신라대학교

4. 사전

이성삼. 1985. **클래식 명곡대사전**. 서울 : 세광음악출판사

1990. **음악대사전**. 서울 : 세광음악출판사

5. 악보

Beethoven, Ludwig, van. Sonata for Piano and Violoncello

in A Major Op.69. G.Schirmer Edition

Strauss, Richard. Sonata for Violin and Piano in E \flat Major Op.18.

Universal Edition

ABSTRACT

Piano's Role in Chamber Music (Focusing on Duo-Sonata)

Kim, Mi-Young.

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

This paper examines the role of the piano in duo sonatas depending on the music style and musical language during different eras.

Instrumental music became as prominent as vocal music in terms of quantity and quality in the Baroque era, during which time Basso continuo was one of the most distinctive features. In the early 18th century, however, the importance of basso continuo decreased, and homophony, which was influenced by the development of the piano, became predominant. Accordingly, the significance of the keyboard instruments eventually eclipsed that of melodic instruments.

During the development and expansion of instrumental music in the 18th century, the duo sonata for piano and melodic instruments evolved a great deal. Balance between the piano and

other melodic instruments was achieved by J.S.Bach in the early 18th century, but by the mid-18th century, other instruments were serving merely as a form of accompaniment to the piano's leading role. The earlier balance was not recovered until the later works of W.A.Mozart. The concept of the duo sonata was developed by L.v.Beethoven.

Because of its improvement as a musical instrument, the piano became popular during the 19th century Romantic period, which was dominated by instrumental music. As the analysis in this paper demonstrates, the piano produced the tone of orchestral and harmonic color while also keeping balance in the duo sonata in the 19th century.

For example, L.v.Beethoven's Sonata for Cello and Piano, Op.69, retained a balance between the piano and cello, which took turns playing the theme in a form of musical conversation. In the Sonata for Violin and Piano, Op.18 by R.Strauss, the significance of the piano part became more prominent because of its expanded role of providing delicate timbre and rich harmonic color, as well as balance with violin.

