

**이 영 민 교수지도
석사학위 청구논문**

**얀 라디슬라브 듀섹(Jan Ladislav
Dussek)의 피아노 소나타 연구
- Op.43, Op.44를 중심으로 -**

2006

**성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
박 성 원**

**얀 라디슬라브 듀섹(Jan Ladislav
Dussek)의 피아노 소나타 연구**
- Op.43, Op.44를 중심으로 -

이 영 민 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 작곡전공
박 성 원

인 준 서

박성원의 석사학위 논문을 인준함

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

18세기말에서 19세기초의 영국은 산업혁명 이후에 각종 산업의 발달에 따르는 사회, 문화적 발달과 상업의 성행으로 인해 음악 산업도 크게 발전하여 악기제조업, 악보출판업, 그리고 부유한 중산층의 후원에 의한 연주문화, 대규모 연주회장의 건립 등 많은 변화가 있었으며 이는 당시 건반음악의 새로운 매체로 등장했던 피아노와 피아노 음악의 발전에도 지대한 영향을 미쳤다.

이 시기에 런던에서 활동한 런던 피아노 악파는 피아노 음악을 주로 작곡하였고 이 악파에 속하는 작곡가들 사이에 공통된 피아노 작법을 보이고 있다. 이들은 런던에서 뿐만 아니라 유럽 각국으로 연주여행을 다니며 자신들의 연주와 작품을 널리 알렸고 대중과 동료 음악가들에게 큰 호응을 얻었다. 피아노의 음역의 변화를 통한 음색의 효과, 코드 진행, 다양한 반주 형태 등 런던 피아노 악파의 작곡기법적 특징은 단순히 기교적인 것에 그치지 않고 악곡의 전체 구성과도 연관을 맺고 있다. 이들의 독특한 피아노 작법과 양식은 당대의 작곡가들은 물론 낭만주의 작곡가들의 작품에도 큰 영향을 미쳤다.

런던 피아노 악파의 대표적인 작곡가인 듀섹(Jan Ladislav Dussek: 1760-1812)은 보헤미아 출신의 작곡가로서 일찍부터 네덜란드, 독일, 영국, 프랑스 등 유럽각지로 순회 연주를 다녔으며 최초로 주목할 만하게 연주여행을 수행한 인물이었다. 듀섹은 탁월한 연주실력으로 명성을 얻었으며 특히 아름다운 선율과 풍부한 표현력에서 인정을 받았는데 대중들

에게 인기를 끌었을 뿐만 아니라 평론가들에게도 아낌없는 찬사를 들었다.

듀섹은 피아노 소나타, 피아노 협주곡, 실내악곡, 성악곡 등 300여 곡의 작품을 남겼으며 그의 작곡양식은 32곡의 피아노 소나타에 잘 나타나 있다. 형식적으로는 고전적인 양식의 틀에서 크게 벗어나지는 않으나 그가 사용한 발전된 화성 기법과 피아노 연주기법상의 혁신은 낭만주의를 예시하는 것이었다. 당대 갈채를 받았던 연주가로서, 또 피아노에 대한 끊임없는 연구와 도전을 시도한 작곡가로서 시대를 앞서간 듀섹의 연주 양식과 작곡기법은 앞으로도 지속적인 연구의 가치가 있다고 생각된다.

본 논문에서는 듀섹이 활동할 당시의 런던의 음악적 상황과 피아노의 발달, 런던 피아노 악파의 작곡양식에 대하여 개괄적으로 살펴본 후 듀섹의 생애와 작품, 음악적 활동에 대하여 알아보았다. 그리고 듀섹의 피아노 소나타의 특징에 대해 형식, 화성 및 조성, 짜임새와 피아노 테크닉으로 세분하여 고찰한 후 낭만시대 피아노 작품에 어떠한 영향을 미치고 있는지 알아보았다. 이러한 특징을 잘 보여주고 있는 작품으로 듀섹의 피아노 소나타 Op.43과 Op.44를 택해 분석하였으며 이를 통하여 이 소나타들에 나타난 발전된 피아노 작법을 살펴보았다.

목 차

I. 서 론	1
II. 런던 피아노 악파	5
III. 듀섹의 생애와 피아노 소나타 양식	16
1. 생애와 작품	16
2. 피아노 소나타의 특징	20
IV. 피아노 소나타 Op.43, Op.44 분석	49
1. Op. 43의 분석	50
2. Op. 44의 분석	63
3. 낭만적 피아노 작법	84
V. 결 론	91

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

18세기의 건반음악에서는 보다 중요하고 근본적인 변화가 일어났다. 이 시기에 사용된 오르간, 하프시코드, 피아노포르테 등의 건반악기 중 오르간은 사양길로 접어들어 18세기말에 이르러서는 오르간 음악에 대한 관심이 매우 적었다. 또 하프시코드 음악에서는 옛 형식인 토카타, 푸가, 모음곡 등은 쇠퇴한 반면, 소나타가 중요한 장르로 대두되었고 1732년 주스티니(Lodovico Giustini: 1685-1743)가 순수한 피아노 곡을 처음 작곡한 이래¹⁾ 18세기 중반 이후 피아노 음악은 작품수와 양식면에서 하프시코드를 누르고 커다란 발전을 이루며 소나타의 주요 매체가 되었다.

피아노 음악은 하이든(Franz Joseph Haydn: 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart: 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven: 1770-1827)의 작품이 중심을 이루었는데 이들의 작품을 통해 소나타는 그 형식이 표준화되었고 베토벤은 피아노 음악의 작곡기법적 혁신을 이루었다. 이미 그의 초기 소나타에서 나타나는 확대된 음역과 음향을 통한 피아노 특유의 효과는 작품의 표현력을 높이는 것뿐 아니라 형식 구성에도 큰 영향을 주었다.

이와 함께 18세기 말에서 19세기 초 영국에서는 클레멘티(Muzio Clementi: 1752-1832), 듀섹(Jan Ladislav Dussek: 1760-1812), 크라머(Johann Baptist Cramer: 1771-1858), 필드(John Field: 1782-1837), 핀토(George Frederick Pinto: 1785-1806)를 중심으로 왕성한 피아노 음악의

1) F. E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music* (New York: Macmillan Publishing, 1966), 187.

발전을 이루었다. 이들은 거의 피아노만을 위해 작곡하였고 연주자로도 많은 명성을 얻었으며 피아노라는 악기가 발전함에 따라 피아노 고유한 특성이 구체화된 모습이 이들의 작품에 뚜렷이 나타난다.

런던 피아노 악파는 하이든과 베토벤에게는 물론 그 이후의 낭만시대 피아노 음악에까지 영향을 미쳤다는 점에서 중요한 위치를 차지한다. 하이든이 1789년에서 1797년 사이에 런던에서 작곡한 3곡의 런던소나타 No. 50, 51, 52가 보이는 발전된 피아노의 기교와 베토벤 소나타에서 보이는 피아노 작법 및 서정적인 부주제의 도입 등은 런던에서 활동했던 작곡가들의 영향으로 보인다.

특히 듀섹은 피아노 음악의 연주기법과 그 표현력을 가장 잘 이해한 피아노 음악의 개척자로 평가된다.²⁾ 그는 시기적으로는 고전파에 속하지만 그의 소나타는 화성적으로나 작곡기법면에서 고전적 특성을 뛰어넘어 낭만주의에 근접한 어법을 보여주고 있으며 베버(Carl Maria von Weber: 1786-1826), 슈베르트(Franz Peter Schubert: 1797-1828), 쇼팽(Frederic François Chopin: 1810-1849)에게서 볼 수 있는 낭만적 요소까지도 예고한다.

듀섹은 작곡가로서 뿐만 아니라 피아노 연주자로서도 당대에 탁월한 인정을 받았다. 1790년부터 10년간 당시 음악의 중심지인 런던에 머물면서 클레멘티, 크라머 등과 더불어 많은 연주활동을 했다. 당시 런던에 체류하던 <Allegemeine Musikalische Zeitung>의 한 기자는 크라머, 클레멘티, 듀섹을 1790년대 최고의 피아니스트로 열거하고 크라머가 연주의

2) William S. Newman, *The Sonata since Beethoven*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton & Co., 1983), 659.

명료함에서 뛰어났다. 클레멘티는 기교와 독특한 알레그로 연주로 유명하고 듀섹은 부드러운 감정을 필요로 하는 작품에서 두드러졌다고 평했다.³⁾

듀섹은 피아노의 구조적 발전에도 기여하여 브로드우드(Broadwood)사 피아노의 음역을 1/2옥타브 더 확장하도록 충고했고 피아니스트가 청중과 마주보는 위치에서 연주하던 관습을 바꾸어 그의 옆 모습이 청중을 향하는 위치를 시도한 최초의 연주가이기도 하다.⁴⁾

그러나 듀섹의 이러한 업적과 그의 작품을 통하여 피아노 음악 발전에 기여한 중요한 공헌에도 불구하고 듀섹은 세상을 떠난 이후 급속히 사람들의 관심 밖으로 멀어졌고, 현재 듀섹의 소나타는 거의 연주되지 않으며 그에 대한 연구도 미흡한 상태이다. 1860년과 1880년 사이 Breitkopf & Härtel과 Litolf에 의해 듀섹의 피아노 소나타가 새로이 출판되면서 듀섹에 대한 관심이 다시 생기고 특히 런던에서 그의 곡들이 빈번히 연주된 적도 있으나 2005년 12월 현재 음악분야 해외 데이터 베이스인 RILM에도 듀섹에 관한 자료는 총 34편이 수록되어 있을 뿐이다.

필자는 듀섹 고유의 피아노 작법과 양식이 피아노 음악, 특히 낭만시대 피아노 음악에 미친 영향을 높이 평가하며 이러한 면모를 보다 구체적으로 살펴보고자 그의 말기 피아노 소나타로서 런던 시대의 거의 마지막 작품인 피아노 소나타 Op.43과 Op.44 “고별(The Farewell)”(1800)을 분석, 연구하고자 한다.

3) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, V (Dec., 1802), 196-197 : Orin L. Grossman, "The Piano Sonatas of Jan Ludislav Dussek" (Ph. D. diss., Yale University, 1975), 39에서 재인용.

4) Howard Allen Crow, "Jan Ladislav Dussek," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), Vol. 7, 761.

Op.43과 Op.44는 같은 시기에 작곡되었다. 두 곡 모두 그랜드 소나타 (Grand Sonata)로 이름붙여져 있으며 이후 대규모 소나타로의 전환점을 이루고 있는 작품이다. 이전의 작품들보다 확대된 규모에 듀섹의 피아노 소나타의 특징과 낭만적인 요소가 잘 드러나며 특히 Op.44는 규모가 큰 세 개의 4악장 소나타 중 하나로 같은 제목을 가진 베토벤의 피아노 소나타 Op.81a "고별(Das Lebewohl)"(1810)과 동일한 조성, 유사한 피아노 작법, 서주를 가진점 등 몇가지 공통된 요소들을 보인다는 점에서도 매우 흥미롭다.

필자는 먼저 듀섹의 본격적인 작품 활동이 이루어진 런던의 당시 음악 문화와 런던 피아노 악파의 피아노 양식에 대해 살펴보고 듀섹의 생애와 음악 활동, 그리고 그의 작품의 중심을 이루는 피아노 소나타의 전반적인 특징에 대해서 고찰할 것이다. Op.43, Op.44의 작품분석에 이어 피아노 기법상의 개혁적인 면모를 살펴봄으로써 궁극적으로 듀섹의 소나타가 후대 작곡가들에게 미친 영향과 더불어 그의 음악사적 위치를 논하고자 한다.

II. 런던 피아노 악파

18세기말 런던은 산업혁명에 따른 정치, 경제, 사회, 문화의 발달로 인해 음악 분야도 안정적 발전을 이루어 악보출판, 연주회, 피아노 제작과 피아노 음악의 발전에 있어 중요한 역할을 할 수 있게 되었다. 상업과 산업이 발달함에 따라 경제적으로 부를 축적하게 된 중산층이 크게 대두되었고 이들은 그동안 음악의 주 소비자였던 귀족층을 누르고 피아노와 피아노 음악의 중요한 소비자가 되어 피아노 음악의 발전에도 큰 영향을 미쳤다.

영국은 특히 전쟁과 혁명으로 혼란스러웠던 18세기 유럽 대륙과는 달리 정치적 안정을 누린 곳으로서 크고 작은 공개 연주회가 자주 열렸고 이에 따른 보상과 사회적 인정은 외국인 작곡가들로 하여금 영국에 머물며 활동하도록 하는 커다란 매력이었다. ‘런던 피아노 악파’에 속하는 작곡가들을 보면 클레멘티는 이태리인이고, 듀섹은 보헤미아, 크라머는 독일, 필드는 아일랜드 출신이다. 핀토만 영국에서 태어났으나 어머니가 이태리게 사람이었다. 이들은 서로 다양한 양식과 작곡기법을 주고받으며 피아노 음악의 선구자 역할을 하였고 이는 런던 음악사회 특유의 국제적 성향을 가져왔다.

‘런던 피아노 악파’라는 용어는 링어(Alexander Ringer)가 그의 논문 “Beethoven and the London Pianoforte School.” *Musical Quarterly* 56 (October, 1970)에서 처음 사용하였다. 이후 템펠리(Nicholas Temperley)는 ‘런던 피아노 악파’의 개념을 1766년에서 1860년까지 영국에서 활동한

작곡가들의 작품에 확대하여 적용하고 런던에서 활동했던 모든 유럽의 작곡가들을 포함시켰으며⁵⁾ 또한 그는 1983년에서 1987년에 걸쳐 듀섹의 악보를 많이 출간하였다. ‘런던 피아노 악파’의 음악에 대한 전체적인 연구는 링어와 템펠리 이후 거의 찾아볼 수 없으며 개별적인 작곡가에 관한 연구만 드물게 발표되었다. 그러나 이들 작품에 나타나는 고유의 특성과 피아노 음악에 미친 영향은 꾸준한 연구의 가치가 있다.

런던 피아노 악파의 작곡가들은 당대에 대부분 뛰어난 연주가들이었는데 이는 당시 런던의 연주문화와도 관련이 깊다. 런던의 연주문화는 유럽의 다른 나라에서는 찾아볼 수 없는 매우 다양한 요인으로부터 비롯되었다. 1660년 공화정치가 막을 내리면서 음악활동이 더욱 자유로워졌고 이에 따른 사회적 요구와 후원문화 등이 상호작용하면서 발전되었다. 당시 문화의 주요 생산자이자 소비자였던 중산층은 초기에는 개인적인 후원을 시작으로 점차 그들의 다양한 관심과 목적에 따라 수많은 음악재단을 설립하였으며 이를 통해 다양한 음악활동을 전개하고 후원하였다. 18세기 후반에는 연주회가 수적으로 크게 증가되었을 뿐만 아니라 런던 음악문화의 중심적인 위치로까지 발전하였다. 1800년 이후부터는 소수 사회 상위계층의 후원에서 벗어나 국제적인 연주가들이 초빙되었고 레퍼토리도 더욱 다양해졌으며 후원방식은 성공적으로 확대되어 국가적 보조금을 받기에 이르렀다.⁶⁾

런던에는 이러한 연주회를 개최하는 매우 큰 규모의 연주회장들이 있

5) Nicholas Temperley, "The London Pianoforte School." *Musical Times* cxxvi/1703, January 1985: 25-27.

6) Cyril Ehrlich, Simon McVeich, Michel Musgrave, "London(i),VI," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 15, 137.

었고 여기에는 다양한 계급의 사람들이 참여할 수 있었다. '바흐-아벨 연주회(Bach-Abel Concert)'⁷⁾는 초기에는 런던 상류사회의 배타적인 파티가 주로 열리던 장소였던 칼리슬하우스(Carlisle House 혹은 소호스퀘어 Soho Square라고도 함)에서 시작되었고 이후 1775년에 새롭게 개장된 약 1000석 규모의 하노버 스퀘어 룸스(Hanover Square Rooms)로 옮겨졌다. 이는 최초로 개최된 예약제 정기 음악회로 18세기 런던의 중요한 연주행사였다.

바흐-아벨 연주회의 성공은 곧 다른 연주회의 경쟁적인 개최를 불러일으켰고 가장 주목할 만한 것으로 1774년 시작된 옥스퍼드가에 있는 판테온(Pantheon)에서의 연주회를 들 수 있다. 이들은 바흐와 아벨의 변함없는 연주회 프로그램을 비판하며 이탈리아와 영국의 음악을 소개하고 나중에는 비인 악파의 교향곡도 레퍼토리로 다루었다. 그러나 이들도 곧 잘로몬(J. P. Salomon: 1745-1815)이라는 강력한 경쟁자를 만나게 되었다. 잘로몬은 1791년 '잘로몬 콘서트(Salomon's Concerts)'에 하이든을 초청하였고 하이든은 1795년까지 네 번의 공연을 함으로써 연주회에 활기를 불어넣었고 연주회는 대성공을 거두었다. 이 외에도 다양한 연주회가 중산층의 음악애호가들과 전문음악가들의 뜨거운 호응을 얻어 발전하였고 유명 음악가들은 정기적인 연주회로 인하여 명성과 경제적 수입을 동시에 얻었다.

연주회의 레퍼토리는 대중의 취향을 반영하였다. 작품을 이해하는데 도움을 주는 가사가 있는 성악곡이 인기를 누렸으며 오페라와의 연합 콘

7) 이 연주회는 1764년부터 1782년까지 J. C. 바흐(Johann Christian Bach:1735-1782)와 아벨(Carl Friedrich Abel:1723-1787)에 의해 개최되었다.

서트도 성행했다. 기악곡도 듣기 쉽고 서정적이며 화려한 효과가 있는 곡들을 선곡하였다. 그러나 여기에는 음악전문가도 즐길 수 있는 작품들도 포함되어 있었는데 이들은 하이든, 모짜르트, 베토벤의 작품뿐만 아니라 런던 피아노 악파의 작품들을 수용하는 관객이기도 했다. 클레멘티, 듀섹, 크라머, 필드, 핀토 모두는 다양한 유료 예약제 음악회에서 여러 차례 연주했고 이러한 연주회 활동은 그들의 명성을 높이고 작품의 인기를 높이는 기회가 되었다.

대규모의 연주회장에서 연주회가 자주 개최되면서 악기의 소리를 효과적으로 전달하기 위해 울림이 크고 깊고 강한 음량을 지닌 악기가 필요하게 되었으며 이는 당대 악기제작의 주요한 도시 중 하나였던 비인의 피아노보다는 영국에서 제작된 피아노를 통하여 실현될 수 있었다. 영국의 악기는 작고 민감한 소리를 내는 비인의 피아노에 비해 폭이 넓고 풍부하게 울리는 소리를 내는 특징을 갖고 있었다.

모짜르트가 사용한 비인의 피아노는 클라비코드나 그 모델이었다. 이것은 건반의 지렛대에 연결된 해머로 현을 진동시키는 방법을 사용했으며 주로 독일어권에서 애용되었다. 독일에서는 고트프리트 질버만(Gottfried Silbermann: 1683-1753)이 클라비코드의 전통을 이어 사각형 모양의 피아노를 제작하였고 요한 안드레아스 슈타인(Johann Andreas Stein: 1728-1792)은 가볍고 예민하면서 음질의 투명성을 지닌 슈타인 피아노를 만들었다.

영국에서는 피아노가 보급되기 이전에 애호되었던 18세기 하프시코드는 소리의 음량과 질에 있어 최고의 기술을 지닌 건반 악기로 인정받았으나 몇 명의 독일 악기 제작자들이 런던으로 이주하여 1773년부터 그랜

드 피아노를 제작하였고 그 후 비인의 악기와는 다른 형태로 발전시켰다. 주요 제작사는 1728년 스위스 태생으로 영국으로 이민온 슈디 (Burkat Shudi: 1702-1803)가 설립하고 브로드우드(John Broadwood: 1732-1812)가 훗날 공동 경영하게 되는 슈디 - 브로드우드 (Shudi - Broadwood)사였다. 이 악기에는 이른바 영국식 액션이라 불리는 이중 액션 장치가 있었는데 이 장치를 통해 더 강한 음을 낼 수 있는 보다 무거운 악기를 만들 수 있었고 이는 소리를 지속적으로 울리게 하여 음들의 연결을 용이하게 하였다. 또한 2현을 가진 독일악기보다 3현을 갖는 영국의 악기는 공명판도 두꺼워 풍만한 음량을 낼 수 있었다. 독일의 여러 가지 레버들 대신 영국의 악기는 페달을 사용하였고 1794년 이후부터는 6옥타브를 갖게 되었다.

클레멘티, 듀섹, 크라머, 필드, 핀토 등 런던 악파의 작곡가들은 모두 피아노곡을 주로 작곡하였으나 그 중에서 소나타가 차지하는 비중은 작곡가별로 각기 다르다. 클레멘티는 53곡, 듀섹은 32곡, 크라머는 100여 곡의 소나타를 작곡하였으나 필드와 핀토는 소수의 피아노 소나타만을 작곡했고 주로 성격적 소품들을 남겼다. 이는 당시 런던의 유행 경향을 반영하는 것이기도 하다.

클레멘티는 1752년 로마에서 출생하였으나 1774년 런던으로 이주하여 작곡가 및 연주가, 교육자, 출판업자, 피아노 제조업자로서 다양한 활동을 하였으며 18세기말 런던 악파를 대표하는 음악가로 평가된다. 그는 50여 곡의 피아노 소나타를 작곡하며 피아노 소나타의 악곡 형식 확립에 기여하였으며 피아노의 연주기법과 효과를 최대한 살려 피아노 음악의 새로운 장을 열었다는 점에서 의미를 부여할 수 있다.

그는 소나타 외에도 소나티네, 12개의 왈츠, 카프리치오, 피아노 소품과 피아노 연습곡인 <그라두스 아드 파르나숨>(Gradus ad Parnassum)과 2곡의 교향곡, 1곡의 오라토리오, 40여 곡의 실내악 등 다양한 기악곡도 작곡하였다.

클레멘티의 피아노 음악에 대해 칼 체르니(Carl Czerny: 1791-1857)는 강한 터치, 명확하고 빠른 연주, 레가토 등에서 그 테크닉이 차별화되고 묘사하고 있다.⁸⁾ 또 빠른 음형과 옥타브의 사용, 잦은 분산화음, 폭넓은 음역 사용으로 인한 음색의 다양한 효과 등의 기법은 이후 클레멘티의 작품에 자주 나타나는 그의 피아노 양식을 특징짓는 중요한 기법 중 하나이다. 이러한 피아노 기법은 음악적 효과를 넘어 작품의 구조와 형식을 구성하는데 중요한 음악적 요소가 되며 듀섹과 그의 제자들에게서 더욱 부각되어지고 19세기 피아노 음악에서 중요한 표현수단이 된다.

클레멘티의 초기 작품은 다이내믹과 장식음, 옥타브로 된 선율 등 베토벤의 초기 작품을 연상케 한다. 피아노 소나타 Op.2, No.4(악보1)는 옥타브 연습을 위한 것으로서 옥타브 내의 스케일과 머키 베이스(murky-bass) 반주 패턴이 많이 나타난다. 풍부한 장식음과 3도, 6도 음정의 진행, 반음계적 선율 양식은 19세기에는 상투적인 표현이 되었으나 1779년 당시에는 생소한 것이었다.

8) H. C. Robbins Landon, comp. and ed., *Beethoven* (New York: The Macmillan Co., 1970), 62 : Jerald Curtis Graue, "Muzio Clementi and The Development of Pianoforte Music in Industrial England" (Ph. D. diss, University of Illinois, 1971), 199에서 재인용.

<악보1> 클레멘티의 피아노 소나타 Op.2, No.4 제 1악장 제 1-7마디

클레멘티의 중반기 이후와 후기 작품에서는 카논과 푸가 등 엄격한 대위법적인 양식이 두드러진다. 주제선율의 성부간 교차가 이루어지며 왼손에 의한 베이스의 선율적 진행은 실내악적인 음향효과를 나타낸다. 실제로 피아노 소나타 Op.40, No.3은 짧은 카논을 포함하고 있는데 원래는 교향곡이었던 것이 독주 소나타로 남아있는 경우이다. 클레멘티의 후기 피아노 작품들은 악곡의 다양성을 보여준다. 프렐류드와 푸가, 카논, 성격적 소품, 표제적 부제를 가진 악곡, 몇몇 조곡 등에서는 서정적 선율과 섬세함 등 19세기까지 이어지는 낭만적 성격도 찾아볼 수 있다.

듀섹의 기교적인 피아노 기법과 풍부한 음량, 다양한 음색의 추구는 클레멘티의 영향을 받았으며 노래하는 듯한 선율진행은 19세기 피아노

작법을 예견하는 특징들을 보여준다. 듀섹의 피아노 양식에 대해서는 다음 장에서 더 자세히 논의하기로 한다.

독일의 만하임에서 태어난 크라머는 바이올리니스트인 아버지를 따라 3세 때 영국으로 이주하였고 여기서 클레멘티를 만나 그의 제자가 되었다. 1781년 그의 아버지의 연주회에서 공식적인 연주가로 데뷔를 하게 되었고 1784년 선생인 클레멘티와 함께한 듀엣 연주회에서 성공을 거두면서 런던에서 연주가로서 명성을 얻게 되었다.

한때 피아니스트들 사이에서 양식의 표준이 될 정도로 인기를 끌었던 크라머의 레가토 주법 등 연주기법은 그의 피아노 작품에서 찾아볼 수 있다. 그는 100곡이 넘는 피아노 소나타, 9개의 피아노 협주곡, 그리고 주로 1810년 이후에 쓰여진 당시 유행을 반영한 피아노 소품과 피아노 4중주 및 피아노 5중주곡 등 다수의 피아노 곡들을 작곡하였다. 그리고 잘 알려진 <84개의 피아노를 위한 연습곡>(Studio per il Pianoforte)에는 기교적 연습곡뿐 아니라 서정적인 선율이 있는 곡들도 포함되어 있다. 피아노 특유의 연주 패턴과 기술적인 문제점에 기초하고 있으며 음의 도약, 양손의 교차 연주, 그리고 분산화음의 진행법 등의 기교적 연습곡임에도 불구하고 화성적 색채감이 뛰어나고 악곡의 화려한 다양성을 갖추고 있어 당시에 연습곡으로써의 유용함과 예술적 가치를 동시에 가지고 있다는 평가를 받았다.⁹⁾

크라머의 초기 소나타는 모짜르트의 영향을 많이 받았고 작곡경향이 매우 고전적이었으나 1810년 이후의 소나타는 낭만적 요소를 많이 보여

9) Jerald C. Graue, "Johann Baptist Cramer" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 6, 19.

준다. 묘사적 부제를 가진 후기 소나타들은 음역의 사용과 짜임새에 있어 매우 유연성 있고 극적인 경향을 보이고 화성적 대담성과 다양한 반주패턴은 베토벤에게도 영향을 주었다.

야상곡으로 인해 잘 알려진 필드는 아일랜드 태생이다. 1792년 런던으로 이주해 클레멘티의 제자가 되었으며 그와 함께 연주여행을 다니며 연주가로서도 명성을 얻게 되었다. 필드의 독특한 음악적 표현력은 그 당시의 다른 음악가들에게 깊은 인상을 주었고 그동안 연주무대에서 지배적이었던 기교적 연주보다는 감미롭고 섬세한 서정적 표현으로 대중들을 사로잡았다.

필드는 7개의 피아노 협주곡과 몇몇 실내악곡, 피아노 듀엣, 그리고 4개의 피아노 소나타를 비롯하여 론도, 환상곡, 변주곡, 녹턴 등 다수의 피아노 독주곡들을 남겼다. 특히 녹턴에서 서정적 표현이 두드러지게 나타나는데 필드의 피아노 작법은 그의 선생이었던 클레멘티뿐 아니라 서정적인 표현에 있어서는 듀섹의 영향을 받았다. 필드의 녹턴은 쇼팽보다 거의 20년이나 앞선 것으로 쇼팽뿐만 아니라 멘델스존(Bartholdy Felix Mendelssohn: 1809-1847), 리스트(Franz von Liszt: 1811-1886) 등에게도 영향을 미쳤으며 19세기의 다양한 성격적 소품 양식을 예견할 수 있게 한다. 강화된 표현을 위해 오른손은 자유롭게 선율을 노래했고 왼손을 통한 화성적 반주와 페달사용으로 효과를 높였다(악보2).

<악보2> 필드의 녹턴 No.2, (Hopkinson 25)¹⁰⁾ 제 1-8마디

마지막으로 핀토는 런던 악과 중 유일한 영국인이지만 이탈리아인이었던 어머니 줄리아 핀토(Julia Pinto)의 성을 따랐다. 그는 아주 어린 나이에 바이올린을 배우기 시작했고 8세 때 잘로몬의 제자가 되었다. 잘로몬은 작곡과 연주에서 보여지는 핀토의 천재성에 대해 ‘제 2의 모짜르트’라고 까지 말하였다.

20세에 생을 마친 핀토는 짧은 생애 동안 피아노 소나타 7개와 3개의

10) 홉킨슨(C. Hopkinson)은 그의 논문 “A Biography Thematic Catalogue of the Works of John Field” (London, 1961)에서 필드의 작품에 번호를 붙여 정리하였다.

디베르티멘토, 환타지, 미뉴엣, 론도 등 피아노 작품과 4개의 바이올린 소나타, 6개의 바이올린 듀엣, 1개의 바이올린 협주곡, 그리고 20곡의 노래를 작곡하였다.

핀토의 피아노곡에서 발견되는 노래하는 듯한 선율은 듀섹의 영향으로 보이나 듀섹과 구별되는 아름다움과 독창적인 면모가 있다. 반주는 화성적 진행으로서 뿐만 아니라 선율의 표현을 풍부하게 하고 분위기를 나타내는 중요한 역할을 하였으며 때로는 선율의 역할이 베이스에서 이루어지기도 하였다. 그의 피아노 작품에는 그동안 관용적으로 쓰여왔던 양식에 새로움을 더하는 독특한 기법이 있었으며 이것은 베토벤을 비롯하여 슈베르트, 쇼팽 등의 19세기 표현 양식을 예시하는 것이었다.

이상에서 살펴본 바와 같이 런던 피아노 악파의 작곡가들은 각자 독특한 작곡 양식과 특징을 지니고 있지만 울림이 많은 다양한 분산화음과 화성 진행, 음역의 변화를 통한 음색효과 등의 공통점을 피아노 작법에서 보이며 낭만주의 음악에서 볼 수 있는 서정성과 표현기법이 많이 드러난다.

Ⅲ. 듀섹의 생애와 피아노 소나타 양식

1. 생애와 작품

듀섹은 1760년 2월 12일 보헤미아의 차슬라우(Caslav)에서 태어났다. 그의 아버지 얀 듀섹(Jan Dussek: 1738-1818)은 당대 유명한 오르가니스트이자 작곡가였고 초등학교 교사이기도 했다. 듀섹은 어릴 때부터 아버지에서 피아노와 오르간을 배웠고 12세 때는 교회 성가대원으로 활동했으며 이후 몇 년간 예수회 소속 학교의 학생이 되었다. 1778년에 프라하 대학에 들어갔으나 한 학기 후에 학교를 그만두었다. 그 후 그는 보헤미아를 떠나 여러 곳으로 연주 여행을 다녔으며 1802년에 단 한번 고향인 보헤미아를 방문하였다.

1779년에 듀섹은 네덜란드의 여러 도시로 여행을 했는데 미셸렌에서 그는 피아노 교사로 머물렀고 공식적인 피아니스트로 데뷔하였다. 그 무렵 베르겐과 암스테르담을 거쳐 헤이그로 갔는데 거기서 그는 네덜란드의 통치자인 윌리엄 5세(William V: 1748-1806)의 세 아이들을 가르치고 궁정에서 연주회를 열며 1781년의 대부분을 헤이그에서 지내게 되었다. 그 후 그는 성 페테스부르크와 리투아니아로 여행하였고 1784년에는 피아노를 연주하며 독일의 여러 도시들을 여행하기 시작하였다. 이 연주여행은 성공적인 평가를 받았으며 이로 인하여 1786년에는 파리의 궁정에서 연주하게 되었다. 1786년부터 3년간 파리에서 체류하는 동안 그는 마리 앙투와네뜨(Mari Antoinette: 1755-1793) 왕비를 알게 되었고 나폴레

옹 1세(Bonaparte Napoleon: 1769-1821)와도 친분이 있게 되었다. 그러나 1789년 프랑스 혁명이 일어나자 신변의 위협을 느껴 런던으로 도피했다.

그후 11년간 듀섹은 런던에서 활발한 음악활동을 하게 되었다. 거기서 그는 매우 유명한 피아노 교사가 되었고 다른 지역으로부터 모여든 많은 음악가들 중에서도 듀섹은 연주자로서 매우 인기를 누렸는데 당시 클레멘티, 크라머와 함께 영국에서 가장 훌륭한 피아니스트로 꼽혔다. 또한 그는 잘로몬 정기 연주회 시리즈와 그 외의 많은 자선 음악회 등에서 연주했다. 하이든은 그의 음악적 재능을 높이 평가하여 1792년 듀섹의 부친에게 보낸 편지에서 그의 재능을 극찬하였다.¹¹⁾

듀섹은 1792년 성악가이자 피아니스트, 하피스트로 유명했던 소피아 코리(Sophia Corri)와 결혼하고 그의 장인과 함께 출판회사(Corri, Dussek & Co.)를 운영하였다. 그의 모든 작품들이 이 출판사를 통해 출판되고 런던 청중에게 알려지게 되었으나 얼마 안 있어 사업은 실패하였고 1799년 듀섹은 런던을 떠났다.

런던에 있는 동안 듀섹은 브로드우드사로 하여금 피아노의 음역을 1791년에는 5옥타브에서 5옥타브 반으로, 1794년에는 6옥타브로 확장하도록 하는데 기여했다. 확장된 건반을 위해 씌여진 곡들은 ‘건반이 추가된 피아노’라고 일컬어지며 이 시기에 작곡된 많은 곡들은 오른손을 위한 두가지 버전으로 출판되었는데 ‘추가건반이 있는 것과 없는 것’으로 연주할 수 있었다.¹²⁾

듀섹은 1800년 초 함부르크에 가서 연주회를 열었고 거기에서 바이올

11) Howard Allen Crow, "Jan Ladislav Dussek," 761.

12) Howard Allen Crow, "Jan Ladislav Dussek," 762.

리니스트이자 작곡가인 루이스 슈포어(Louis Spohr: 1784-1859)를 알게 되었다. 1802년 후반기에 그는 처음으로 고향인 보헤미아를 방문하였고 프라하에서도 매우 성공적인 연주회를 세 차례 개최하였으며 작곡가이자 피아니스트였던 토마셱(Johann Wenzel Tomaschek: 1774-1850)은 그의 연주에 깊은 인상을 받게 되었다.

1804년 듀섹은 프러시아의 군주 루이스 페르디난트(Louis Ferdinand)를 만나 궁정 지휘자로 있게 되었다. 페르디난트는 그 자신이 훌륭한 음악가였고 작곡가였다. 듀섹은 왕을 따라 전쟁터를 돌아다녔는데 페르디난트가 나폴레옹의 군대와 싸우던 중 1806년 10월 잘펠트에서 전사하자 듀섹은 그를 추모하여 피아노 소나타 Op.61 “프러시아의 루이스 페르디난트 군주를 위한 비가”(Elegie Harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse)와 Op.70 “파리로의 귀환”(Le Retour a Paris)을 작곡했다. 그는 곧이어 아이젠베르크(Isenberg) 군주에게 고용되었지만 1807년 파리로 돌아와 몇몇 학생들을 가르치며 수많은 연주회를 개최하였고 파리의 대중들에게서 존경과 칭찬을 받았다.

파리에서는 <Gazette nationale>, <Journal de Paris>, <Journal de L'Empire>등 여러 신문들이 그의 연주에서의 비길 데 없이 아름다운 선율, 깊이 있는 감성의 표현, 또한 피아노라는 악기가 갖고 있는 끊임없는 가능성의 추구 등을 들어 피아노 음악의 개혁자라고 아낌없는 찬사를 보냈다.¹³⁾

그러나 듀섹은 생애의 마지막 몇 달 동안을 비만증으로 인해 침대에

13) Howard A. Craw, “A Biography and Thematic Catalog of the Works of Dussek” (Ph. D. diss. University of Southern California, 1964), 168-191.

서 보내게 되었다. 또 그는 술을 지나치게 많이 마셨으며 결국 알콜중독과 풍으로 1812년 3월 20일 52세의 나이로 파리에서 세상을 떠났다. <Allgemeine musikalische Zeitung>은 듀섹의 피아니스트와 작곡가로서의 능력에 찬사를 보내는 긴 부고 소식을 전했다. 그의 묘지는 알려져 있지 않다.

듀섹의 작품은 약 300곡에 달하는데 대부분이 피아노 곡이다. 32개의 독주 피아노 소나타, 12개의 피아노 소나티네, 11개의 피아노 듀엣, 그리고 프렐류드와 푸가, 환타지, 변주곡, 론도 등 피아노 소품과 65개의 바이올린과 피아노를 위한 소나타, 그리고 몇몇의 바이올린과 하프를 위한 소나타, 플룻과 피아노를 위한 소나타, 하프 소나타, 하프 소나티네로 구성되어 있으며 나머지는 협주곡, 실내악곡, 성악곡들이다. 편집자마다 일정치 않았던 듀섹의 작품번호는 크러(H. A. Crow)의 박사학위논문 “A Biography and Thematic Catalog of the Works of J. L. Dussek(1760-1812)” (Ph. D. diss., University of Southern California, 1964)에서 정리되어 연대 순으로 번호가 붙여졌다. 그러나 크러의 번호가 현재 널리 사용되지는 않는다.

듀섹의 작품은 그의 생전에는 매우 인기가 높아서 대부분 적어도 한번, 많게는 10판까지 재출간되었다. 이 악보들 중에서 1800년 이전에 출판된 것은 음표, 리듬, 장식음, 마디줄, 음표의 꼬리 등이 빠지거나 틀리게 표기되는 등 잘못된 경우가 많으며 1800년 이후부터 좀 더 정확한 악보가 출간되었다. 1813년부터 1817년까지 Breitkopf & Härtel에서 출판한 <Oeuvres Completes Pour le Pianoforte>는 듀섹의 피아노 작품집 중 가장 일반적으로 채택된 것으로 모두 12권으로 구성되었다. 또한 이를

바탕으로 체코에서는 4권으로 구성된 <Musica Antiqua Bohemica>가 1960년에 출판되었다.¹⁴⁾ 1978년에 Da Capo Press에서는 <Collected Works of Jan Ladislaus Dussek>이란 제목으로 6권의 악보를 출판했는데 이것은 Breitkopf & Härtel의 악보를 재인쇄한 것이다.

2. 피아노 소나타의 특징

듀섹의 소나타는 소나타의 구성과 각 악장의 형식면에서는 당시에 널리 쓰여졌던 고전주의적 양식에 바탕하고 있으나 화성의 쓰임새나 구조적 짜임새는 19세기 낭만적 성향을 예시하고 있다. 특히 후기로 갈수록 그러한 경향은 더욱 두드러지며 그의 작품에서는 베토벤을 비롯하여 슈베르트, 베버, 롯시니(Gioacchino Rossini: 1792-1868), 멘델스존, 쇼팽, 슈만(Robert Schumann: 1810-1856) 뿐만 아니라 브람스(Johannes Brahms: 1833-1897), 리스트, 드보르작(Antonon Dvořak: 1841-1904)의 작품과 같은 19세기말 낭만주의 양식까지도 엿볼 수 있다.¹⁵⁾

듀섹의 32개 독주 피아노 소나타의 구성과 템포를 악장별로 구분하여 연대순으로 정리하면 <표1>과 같다.

14) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 8.

15) Howard A. Craw, "Jan Ladislav Dussek", 763.

<표1> 듀섹의 독주 피아노 소나타¹⁶⁾

시 기	Craw 번호	작품번호 ¹⁷⁾	출판 연도	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장
초 기	C.43	Op.5 No.3	1788	A b (Fast*)	A b (Rondo*)		
	C.57	Op.9 No.1	1789	B b (Allegro)	B b (Rondo)		
	C.58	Op.9 No.2	"	C (Allegro)	a(Largetto)	C(Presto)	
	C.59	Op.9 No.3	"	D(Allegro)	D(Prestissimo)		
	C.60	Op.10 No.1	"	A(Allegro)	E(Adagio)	A(Rondo)	
	C.61	Op.10 No.2	"	g(Adagio)	g(Vivace)		
	C.62	Op.10 No.3	"	E(Allegro)	e(Presto)		
	C.71	Op.14 No.1	1791	C(Fast*)	F(Slow*)	C(Rondo*)	
	C.72	Op.14 No.2	"	G(Moderate*)	G(Fast*)		
	C.73	Op.14 No.3	"	F(Fast*)	F(Rondo*)		
	C.80	Op.18 No.2	1792	a(Fast*)	a(Rondo*)		
	C.96	Op.23	1793	B b (Allegro)	B b (Allegretto)		
	C.127	Op.25 No.2	1795	D(Slow*)	G(Very Fast -Slow*)	D(Rondo*)	
C.133	Op.31 No.2	1795	D(Fast*)	A(Slow*)	D(Fast*)		
중 기	C.149	Op.35 No.1	1797	B b (Allegro)	B b (Allegro)		
	C.150	Op.35 No.2	"	G(Allegro)	G(Rondo)		
	C.151	Op.35 No.3	"	c(Allegro)	E b (Adagio- Presto)	c/C(Allegro molto)	

16) 이 목록은 Grossman, "The Piano Sonatas of Jan Ludislav Dussek", 14-16을 참고하였다. Howard A. Craw, "Jan Ladislav Dussek", *New Grove Dictionary*, 764의 피아노 소나타 목록에는 피아노와 하프시코드 연주용으로 작곡된 것(c.40)과 다수의 피아노 듀엣곡까지 포함되어 있으나 Grossman의 목록에는 이러한 작품들은 제외되고 32곡의 피아노 소나타만이 수록되었다. 그러나 각 악장의 템포는 very fast, fast, moderate, slow, very slow의 5가지로 개략적인 소개를 하고있어 구체적인 템포를 보충하고자 J. L. Dussek, *Collected Works of J. L. Dussek*. (New York: Da Capo Press, 1978)을 참고하였다. 이 악보집에는 독주 피아노 소나타가 22곡만이 수록되어 있으므로 이 악보집에 없는 것은 Grossman의 표기를 따르고 *표시를 하였다.

	C.166	Op.39 No.1	1799	G(Allegro)	G(Moderato)		
	C.167	Op.39 No.2	"	C(Allegro)	F(Andantino)	C(Rondo)	
	C.168	Op.39 No.3	"	B b (Allegro)	B b (Rondo)		
말 기	C.177	Op.43	1800	A(Allegro)	A(Rondo)		
	C.178	Op.44	"	e b /E b (Grave/Allegro)	B(Adagio)	g # /A b (Minuet)	E b (Rondo)
	C.179	Op.45 No.1	"	B b (Allegro)	E b (Adagio)	B b (Rondo)	
	C.180	Op.45 No.2	"	G(Larghetto -Allegro)	G(Rondo)		
	C.181	Op.45 No.3	"	D(Allegro)	G(Largetto)	D(Rondo)	
	C.184	Op.47 No.1	"	D(Allegro)	G(Adagio)	D(Rondo)	
	C.185	Op.47 No.2	"	G(Allegro)	G(Rondo)		
	C.211	Op.61	1807	f # (Slow - Fast*)	f # (Very Fast*)		
	C.221	Op.64;70;71 ;77	"	A b (Allegro)	E(Adagio)	A b (Minuet)	A b (Scherzo)
	C.242	Op.69 No.3 ;Op.72 No.3	1811	D(Fast*)	G(Slow*)	D(Fast*)	
	C.247	Op.75	"	E b (Allegro)	B b (Moderato)	E b (Rondo)	
C.259	Op.77	1812	f(Fast*)	f(Minuet*)	D b (Scherzo*)	f(Rondo*)	

1795년 이전에 작곡되었던 초기 소나타들은 고전주의 양식으로 씌어졌으며 길이도 짧고 가볍고 쉽게 구성되었다. 1797년에 씌여진 세 개의 소나타를 기점으로 이것이 좀 더 큰 규모로 확대되고 진지한 소나타로 발전되었으며 말기 소나타들은 그의 작품 중 테크닉적으로 가장 어렵고 복잡한 작품들로서 화성과 표현기법에서 낭만주의적인 요소가 많이 나타난

17) 이 작품번호는 Breitkopf & Härtel판에서 사용된 번호이다.

다.

32개의 피아노 소나타의 각 작품의 조성은 플랫이 6개 붙은 e b minor의 서주부를 가진 Op.44를 제외하고는 모두 샵이나 플랫이 4개 이하로 사용되고 있으며 장조로 된 곡이 27개, 단조로 된 곡이 5개로 구성되어 있다.

각 작품의 악장 수와 악장간의 조성을 살펴보면 2악장으로 이루어진 17개의 소나타 중 Op.10, No.3만 같은 으뜸음조로 되어있고 나머지는 두 악장이 서로 같은 조성으로 되어있으며 말기의 대규모 작품인 Op.61 “Elegie harmonique”를 제외하고는 가볍고 밝으며 쉬운 구성을 하고 있다. 3악장으로 된 12개의 소나타에서는 가운데 악장의 조성이 좀더 다양해지는데 7개는 버금딸림조, 3개는 딸림조 관계이고 나머지 2개의 소나타 중 Op.9, No.2는 관계단조, Op.35, No.3은 관계장조로 되어있다. 4악장의 소나타는 Op.44, Op.70, Op.77의 3개로 조의 구성이 다소 불규칙적이고 복잡하다. 1800년 이후에 작곡된 이 세 개의 소나타의 조성구조는 모두 6도, 혹은 반음낮춘 6도(The Lowered Sixth Scale-Step)관계¹⁸⁾에 있다. 특히 Op.44는 E b 장조-B장조(C b)-A b 단조(G #)-E b 장조로 가장 특이한 조 구성을 보여주는데 제 2악장의 조성은 제 1악장과 제 4악장의 반음낮춘 6도 관계이고 제 2악장과 제 3악장은 관계조, 제 3악장과 제 4악장은 딸림조 관계로서 다시 보수적인 전조 관계를 보인다.

18) 이 용어는 Grossman이 그의 논문 “The Piano Sonatas of Jan Ludislav Dussek”에서 사용한 것으로 좀 더 일반적으로는 ‘플랫6도(b VI)’라는 용어가 쓰이고 있다. 반음낮춘 6도 관계는 C-A b의 경우와 같이 역으로는 3도 관계가 되며 이는 낭만시대 조성 어법에서 중요해지는 3도 관계 조성을 예고한다.

1) 형식

듀섹은 낭만적인 화성과 피아노 작법을 사용한 것과는 달리 형식에 있어서는 고전적인 틀을 채택하고 있음을 보여준다. 듀섹의 독주 소나타의 제 1악장은 거의 제시부-발전부-재현부로 된 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다.

Op.25 No.2, Op.44, Op.45 No.2, Op.61은 제 1악장의 앞에 서주부를 가지고 있는데 듀섹의 서주부는 13마디부터 52마디에 이르는 것까지 그 길이가 긴 편이며 특히 Op.25, No.2의 경우 듀섹의 느린 악장과 비슷한 비중을 가질 정도이다. Op.44의 서주 부분의 조성은 제 1악장과 같은 으뜸음단조인 e \flat 단조이고 Grave의 느린 템포를 하고 있어 대조적이며 나머지 Op.25 No.2, Op.45 No.2, Op.61 세 곡은 제 1악장과 같은 조인 D장조, G장조, f \sharp 단조이며 제 1악장과는 다른 템포로 이루어져 있다.

듀섹은 특히 고전적인 소나타 형식의 화성 중심적인 구조를 주제의 배치와 특징이 중요해지는 선율 중심 구조로 변환시키고 이를 형식적 구조를 결정하는 요인으로까지 끌어올렸다는 점이 특이하다. 이로 인해 전통적 화성의 대비에 의한 긴장의 고조와 해결의 틀이 약화되고 대신 선율적인 대조를 통하여 주제를 대비시킴으로써 선율의 중요성이 더욱 부각된다. 듀섹 소나타는 거의 대부분 제시부에서 주제의 선율적인 대조가 두드러지며 이는 19세기 낭만 소나타의 특징이기도 하다.

Op.9, No.1의 제 1악장은 B \flat 장조로 8마디의 도입부 이후에 제 1주제가 제시된다. 이후 제 36마디에서 갑작스럽게 F장조로 전조되는데 화성 중심 구조로 본다면 이 부분을 제 2주제로 볼 수 있으나 선율 중심 구조

로 본다면 제 55마디에서 나오는 제 1주제와 대비되는 선율을 제 2주제로 볼 수 있는 것이다(악보3).¹⁹⁾

<악보3> Op.9 No.1 제 1악장

a. 제 9- 15마디

b. 제 36-40마디

19) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 87.

c. 제 55-59마디



이외에도 듀섹은 제 1주제와 제 2주제를 같은 모티브에서 취하고 양식과 분위기를 대조시키기도 하였는데 이는 베토벤도 자주 사용하는 방법이었다.

제시부의 악절은 4마디 단위로 구성되어 있으며 대부분 이중악절로 되어 있다. 전조는 장조로 시작한 경우 딸림조, 단조로 시작된 경우는 관계장조로 하고 있으며 발전부에서는 더욱 먼 관계의 조성으로 전조하며 동기를 발전시킨다.

듀섹은 발전부에서 화성적으로 긴장을 일으키고 유지시키는 고전적인 방법에서 벗어나 발전부에서부터 으뜸조로 돌아가려는 경향을 보인다. 이로 인해 발전부가 어느정도 재현부의 역할을 하고 재현부를 축약시키는 결과를 가져온다. 이러한 예는 주로 복잡한 대규모의 작품에서 자주 보이는데 이러한 기법은 하이든의 작품에서도 가끔 찾아볼 수 있지만 듀섹은 보다 더 일반적으로 사용했다. 그러나 이것은 발전부에서 기대되는 ‘긴장을 통한 극적인 효과’를 약하게 하는 것이었기 때문에 언제나 신중

하고 계획성있게 시도되었고 전체 구조를 거스르지 않고 강화시키는 방법으로 사용되었다.

발전부에서 으뜸조로 돌아가는 방법으로 듀섹은 딸림화음의 페달을 사용하였는데 이로써 불안정한 화음의 균형을 잡고 으뜸화음을 준비하였다. Op.10, No.2의 제 2악장(g단조) 발전부에서는 제 88마디에서 제 99마디까지 12마디 동안 지속되는 딸림음 페달을 볼 수 있는데 이 딸림화음 페달의 흥미로운 점은 하행하는 반음계적 진행을 함께 한다는 것이다. 이것은 모짜르트도 종종 사용하였던 방법으로 화성적으로는 딸림화음을 유지시키는 동안 외견상으로는 반음계적 진행을 계속한다. 이러한 반음계 사용은 보다 복잡하고 정교하게 구상되었다(악보4).

<악보4> Op.10, No.2 제 2악장 제 87-91마디

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 87 to 91. Measure 87 starts with a treble clef and a bass clef. The treble line has a series of chords and a melodic line. The bass line has a descending chromatic line. A forte (ff) dynamic marking is present in measure 88. The second system covers measures 90 and 91, continuing the chromatic bass line and chordal accompaniment.

듀섹의 소나타에서 재현부는 대개 제시부를 축약하는데 제시부의 어떤

한 부분이 완전히 생략되거나 축소된다. 특히 발전부에서 강조된 부분은 재현부에서 다루어지지 않는다. 듀섹은 주로 제시부의 첫 부분을 주제만 남겨놓고 생략하는 방법을 사용했는데 이러한 방법은 쇼팽의 작품에서도 찾아볼 수 있다.²⁰⁾ 재현부를 과감하게 축소시킨 대표적인 작품은 Op.35 No.2의 제 1악장으로 첫 4마디를 제외하고는 모두 생략되었다. 그리고 Op.61의 제 1악장에서는 60마디의 제시부가 31마디로 거의 반이 축소되어 재현된다. Op.70에서는 103마디의 제시부가 64마디로 재현되어 거의 5분의 2가 축소되었다.

듀섹은 제 1악장에서는 긴 코다를 사용한 예가 없다. 그러나 Op.35, No.1의 제 2악장과 Op.44의 제 3악장에서 유일하게 코다를 찾아볼 수 있다. Op.35, No.1의 제 2악장의 코다는 계속하여 원조인 B b 장조에서 진행하는데 반해 Op.44 제 3악장의 코다는 미뉴에트의 동기가 재현되는데 미뉴에트의 조성인 g# 단조로 끝나지 않고 트리오의 조성인 A b 장조로 전조되어 끝남으로써 E b 장조인 마지막 악장과 부드럽게 연결되게 하였다.

제 2악장의 형식은 몇가지 유형이 나타나나 대부분 A-B-A' 형식이다. 여기에서 듀섹은 주로 B부분의 조성을 같은 으뜸음조나 나란한조로, 혹은 가까운 관계조로 하며 A' 부분에서는 A를 축소시키거나 변주하며 변화시키는 형태로 재현하였다. 이 외에 몇몇 느린 악장은 짝막한 2부분 형식이거나 일반적으로 발전부가 없는 소나타 형식으로 되어 있다. 템포는 두악장으로 구성된 소나타의 경우 대부분 느리지 않은 론도 형식이거나 매우 빠른 템포로 되어있고 3악장이나 4악장으로 구성된 소나타의 경

20) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 99.

우 느리거나 보통빠르기 정도였다.

4악장으로 구성된 소나타의 제 3악장에는 모두 “Tempo di minuetto”라는 표시가 있는 미뉴엣과 트리오가 오는데 Op.44와 Op.70은 거의 스케르쵸에 가깝다. 모두 전형적인 A-B-A의 구성이며 트리오 부분의 조성은 나란한조이거나(Op.44, Op.77) 반음낮춘 6도의 조성(Op.70)으로 쓰였다.

듀섹의 마지막 악장에 가장 많이 사용된 형식은 론도이다. 보통 가볍고 민속풍이며 반복되는 간단한 후렴구를 가지고 있다. 가장 흔한 형식은 A-B-A-C-A이며, 여기서 C부분은 단조인 경우가 많다. 또 소나타-론도 형식인 A-B-A-C-A-B'-A-Coda도 있으며, 여기서의 C악절은 발전부로서의 역할을 하고 B'는 으뜸조로 되어 있다. Op.44의 제 4악장이 소나타-론도 형식이며 매우 길고 복잡한 화성과 짜임새를 하고 있다.

2) 화성 및 조성

19세기 화성은 고전 소나타의 양대 축인 으뜸음과 딸림음의 구조가 약화되어 가는 양상을 보인다. 슈만과 쇼팽의 작품에서 이러한 점을 두드러지게 찾아볼 수 있고 특히 리스트의 B단조 소나타는 고전 소나타의 주기적인 화성구조에 전면적으로 도전하는 시도로서 화성적으로 새로운 영역을 개척했다. 슈베르트는 주제의 한 프레이즈를 반복해서 진행하는 토대로 조바꿈을 하였는데 종종 놀라운 양식으로 기대하지 않은 곳에서 사용하였다. 이렇듯 소나타에서 있어서 화성은 더욱 다양해졌으며 색채적으로 변화시키는 양상이 지배적인 위치를 차지하게 되었다. 또한 반음계적

화성의 사용이 빈번해졌으며 장·단 화성의 조합을 통하여 더욱 먼 관계로의 전조가 가능하게 되었다.

19세기 화성에 미친 듀섹의 가장 중요한 공헌은 18세기 후반의 화성적 특징을 벗어나 하나의 화음 자체를 구조적인 차원으로 발전, 확장시킨 점이다.²¹⁾ 듀섹은 반음계적 화성과 조성영역을 개발하였고 특히 반음낮춘 6도와 반음낮춘 2도음계와 음정(The Lowered Second Scale-Step)²²⁾을 사용하여 표현 영역을 넓혔다.

이외에도 반음계적 진행을 확대하여 사용하고 장·단음 화성의 조합을 강약의 변화와 함께 강조하거나 폭넓게 사용한 점, 비금딸림화음을 강조한 점, 허위중지를 통하여 새로운 조성으로 전조한 점 등 듀섹의 진보적인 화성어법은 다양하다. 이러한 화성어법은 그의 낭만적 성향을 예시하는 것이다.

Op.9, No.3의 제 1악장(D장조)에서는 딸림화음의 반음낮춘 6도 화음(f-a-c)이 마치 딸림화음처럼 쓰인다. 이어서 제 50마디에서 D#음이 단독으로 나타나고 제 51마디에서는 딸림화음으로 가는 중지적 6-4화음이 딸림화음을 준비하는 기능을 한다(악보5).

21) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 139.

22) Grossman은 "The Piano Sonatas of Jan Ludislav Dussek"에서 듀섹이 나폴리 6도 화음, 즉 반음낮춘 2도화음을 사용함으로써 비화성음과 반음계적 화성을 확대해 가는 과정을 설명하고 있다.

<악보5> Op.9, No.3 제 1악장 제 47-51마디

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 47-48) begins with a piano introduction, marked with a *cresc.* (crescendo) and a *ff* (fortissimo) dynamic. The second system (measures 49-50) continues the piece, marked with a *pp sf* (pianissimo sforzando) dynamic. The third system (measure 51) concludes the excerpt, marked with a *pp* (pianissimo) dynamic.

듀섹의 초기 소나타에서는 반음낮춘 6도의 사용이 <악보5>의 예에서 보는 것처럼 일시적인 화성의 진행으로 사용하는 등 고전적인 양식을 보여주고 있는데 비해 말기의 대규모 소나타, 특히 Op.44와 Op.70에서는 보다 확대되어 구조적인 차원으로 쓰였다. 반음낮춘 6도 화음은 전조의 수단으로 사용되었으며 조의 구성과 악장간의 구조에 중요한 역할을 하기에 이른다.

Op.70의 악장 구조를 보면 A \flat 장조-E장조(A \flat 장음계의 반음낮춘 6도음인 F \flat 의 이명동음음)-A \flat 장조-A \flat 장조로 구성되어 있는데 이것은 반음낮춘 6도음 관계를 중심으로 짜여진 것이다. 제 3악장에서는 스케르

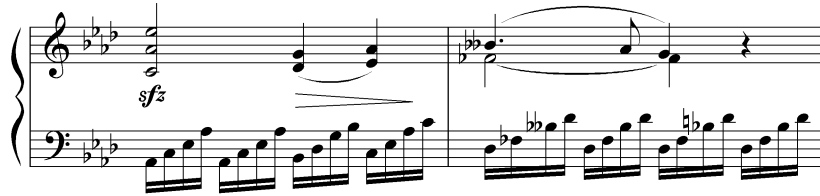
쫄가 A b 장조, 트리오는 E 장조로 시작해 제 97마디부터 반음낮춘 6도인 C 장조로 전조하며(악보6) 이후 연속적인 화음의 반복진행 후에 E 장조로 돌아간다.

<악보6> Op.70 제 3악장 제 97-109마디

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 97-100) begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system (measures 101-104) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 105-109) includes a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*sf*) markings, indicating a build-up in intensity.

반음낮춘 2도 음의 사용 예는 Op.70 제 1악장의 제 3-4마디에서 보인다. 제 4마디에 나폴리 6도화음이 있는 곳에 겹내림된 B음이 나오는데 이러한 비화성음의 사용은 예상치 못한 곳에서 쓰임으로써 더욱 큰 효과를 나타낸다(악보7).

<악보7> Op.70 제 1악장 제 3-4마디



<악보8> Op.44 제 4악장 E♭ 장조 제 90-95마디

3) 짜임새와 피아노 테크닉

듀섹은 빠르게 변화하는 피아노의 가능성을 가장 먼저 인식하고 연구하였다. 연주자로서의 그의 능력과 풍부하고 화려한 음향은 새로운 피아노 테크닉의 사용과 피아노 짜임새의 혁신으로 나타났으며 이는 훗날 작곡가들에 의해 일반적으로 받아들여졌다. 이것은 새롭게 발전하는 영국의 피아노와도 연관이 있는 것으로 듀섹은 당시 피아노 제작회사였던 브로드우드사로 하여금 피아노의 음역을 확장하도록 하기도 했다.

듀섹의 소나타에서는 전형적인 18세기의 양식으로부터 19세기 피아노 음악의 새로운 반주 패턴, 음형의 특징, 확대된 음향과 기교적으로 어려

운 테크닉으로 발전해 가는 모습을 찾아볼 수 있다. 초기 소나타는 듀섹과 친밀했던 클레멘티와 유사하게 알베르티 베이스, 복잡하지 않은 스케일, 아르페지오 음형, 상대적으로 단순한 짜임새와 테크닉을 보여주고 있다. 그러나 대규모 후기 소나타에서는 많은 변화가 있었다. 넓은 영역에서 근음과 코드를 번갈아 연주하는 음-파(om-pah)패턴의 베이스코드 반주와 더욱 넓어진 코드의 아르페지오, 두터워진 짜임새와 복잡해진 음형들이 사용되었다.

Op.39에서 나타나는 음-파 패턴의 베이스코드 반주는 듀섹이 사용한 중요하고 새로운 반주패턴으로 오페라 반주나 피아노 연탄곡(four-hand piano music)에서 나온 것으로 추측하고 있다.²³⁾ 이 패턴은 알베르티 반주를 대체하여 19세기 피아노 음악에서 매우 널리 사용되었다(악보9).

<악보9> Op.39, No.3 Rondo 제 93-99마디

23) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 203.

Op.70의 제 1악장 제 62마디부터 나오는 제 2주제는 선율이 3도, 6도 병진행으로 나오고 왼손에서는 10도에 걸친 아르페지오 코드로 반주하고 있다(악보10a). 뒤이어 제 2주제의 변주가 오는데 반주패턴은 10도 이상의 분산화음 형태로 되었다가 제 79마디부터는 음-파 패턴의 베이스코드 반주로 바뀌었다(악보10b).

<악보10> Op.70 제 1악장

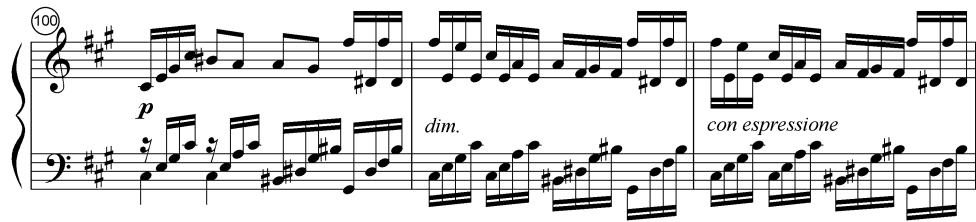
a. 제 62-66마디

b. 제 78-79마디

듀섹의 소나타의 짜임새는 그가 피아노 연주자로서 기교가 뛰어났음을 증명하는 테크닉적으로 어려운 악절들을 보여주고 있다. 넓은 음역의 분산화음, 10도의 아르페지오, 빠른 베이스 코드 반주, 왼손과 오른손의 빠른 교차 등은 이런 기교적 어려움을 보여주는 기법들이다.

Op.61은 듀섹이 선호한 넓은 음역으로 인해 발생하는 기교적 어려움을 나타낸다. 10도의 아르페지오는 그의 작품에서 흔하게 찾아 볼 수 있는데 여기서는 양손에서 동시에 연주하도록 하고 있다(악보11).

<악보11> Op.61 제 1악장 제 100-102마디



Op.45, No.3의 1악장에서는 오른손이 분산화음을 연주하는 동안 왼손이 오른손을 넘어 교차하면서 연주하는 방법을 사용한다(악보12).

<악보12> Op.45, No.3 제 1악장 제 43-47마디



Op.77의 제 2악장의 트리오에서 미뉴엣으로 가는 부분의 선율의 아름다움과 양식에서 브람스적인 분위기를 느낄 수 있다. 이것은 제 59마디에서 시작되는 왼손의 10도 화음과 3도와 6도의 진행으로 이루어진 선율의 짜임새를 비롯해 왈츠 리듬, 선율을 풍부하게 해주는 비화성음에 의해 더욱 명백해진다. 제 63마디에서 버금딸림화음으로의 전조를 준비하며 제 67-69마디에서는 낭만적인 성향이 짙게 나타나는 동형진행을 볼 수 있다. 이러한 악절은 듀섹의 피아노 양식의 혁신적인 면을 보여주는 좋은 예이다(악보13).

<악보13> Op.77 Minuet 제 54-69마디

4) 낭만주의 피아노 음악에 미친 영향

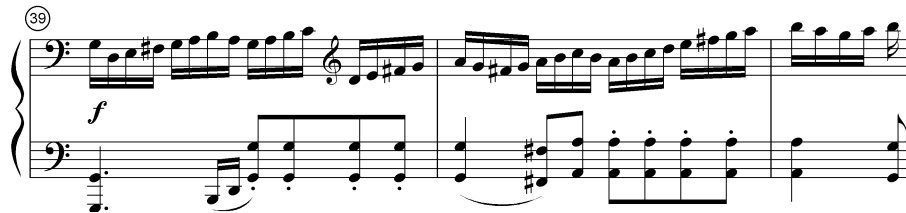
소수의 음악학자들의 듀섹에 대한 연구를 통해 그의 음악이 슈베르트, 슈만, 쇼팽, 베토벤 등 낭만파 작곡가들과 특히 베토벤에게 큰 영향을 미치

고 있음을 인식하게 되었고 대부분의 평론가들은 듀섹의 작품에 나타나는 양식적 조속함에 주목하였다. 이러한 면모는 특히 듀섹의 피아노 소나타에서 보이는 짜임새와 구조, 음형의 패턴 등을 낭만 작품과 비교해 볼때 뚜렷하게 나타난다.

베토벤의 피아노 소나타 Op.27, No.1은 <악보14>에서 보는 것처럼 주제의 요소와 장식적 음형이 양손간에 교차되어 사용되고 있는 점 등 듀섹의 피아노 소나타 Op.9, No.2와 유사한 면을 많이 보여준다. 이는 곧 베토벤이 듀섹으로부터 직접적으로 동기와 짜임새의 처리방식을 가져왔음을 보여준다.²⁴⁾ 또한 듀섹과 베토벤은 맨 윗성부의 선율을 내성으로 받쳐주어 짜임새를 두텁게 하는데 선율을 8도, 혹은 6도로 병행하여 사용하고 있다. 이는 초기 고전주의 양식을 벗어나 낭만주의의 두터운 짜임새를 예시하는 것이다(악보14).

<악보14> a. 듀섹 Op.9, No.2 1악장

a-1. 제 39-41마디



24) Alexander L. Ringer, "Beethoven and the London Pianoforte School," *Musical Quarterly*, Vol.8, LVI(1970), 752.

a-2. 제 43-45마디

b. 베토벤 Op.27, No.1 3악장

b-1. 제 106-109마디

b-2. 제 112-115마디

Op.44와 같은 부제를 가진 베토벤의 Op.81a “고별”에 대하여 블롬(E. Blom), 그라우트(D. J. Grout), 링어(A. Ringer)등 여러 학자들은 두 소나타의 유사성에 대해 언급하고 있다. 두 곡은 같은 E♭ 장조로 되어 있으

며 특히 듀섹의 제 1악장과 베토벤의 제 3악장은 모두 6/8박자로 되어 있고 주제 선율도 오른손으로 시작하여 왼손으로 옮겨져 나오는 점, 8분음표였던 선율이 16분음표로 바뀌어 진행되는 점 등이 베토벤과 매우 유사하다. 또한 각각의 제 2주제가 딸림 장조인 B♭ 장조로 씌어졌고 짜임새면에서도 내성을 16분음표를 처리하여 가볍고 밝은 분위기를 내고 있다는 공통점을 지니고 있다(악보15).

<악보15> a. 듀섹 Op.44 제 1악장 제 2주제 제 68-71마디

b. 베토벤 Op.81a 제 3악장 제 2주제 제 53-56마디

또 Op.44의 제 2악장은 선율을 구성하는 음형과 연속적인 32분음표의 반주부가 특색있게 나타나고 계속되는 전조와 빠르게 변화하는 다이내믹스, 그리고 두터운 짜임새로 특징을 이루는데 이는 베토벤의 제 2악장에

서도 찾아볼 수 있다(악보16).

<악보16> a. 듀섹, Op.44 제 2악장 제 38-40마디

Musical score for example 16a, showing piano and bass staves. The piano part features a melodic line with dynamic markings *pp*, *pp*, and *cresc.*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

b. 베토벤, Op.81a 제 2악장 제 15-17마디

Musical score for example 16b, showing piano and bass staves. The piano part features a melodic line with dynamic markings *cantabile*, *cresc.*, and *p*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

듀섹의 말기 소나타에서는 음역의 확대와 두터운 화음의 짜임새가 흔하게 사용되었다. Op.43의 예에서도 보이는 오른손 선율의 음형과 음-파 패턴의 베이스코드 반주는 베버와 비교해 볼 수 있다(악보17).

<악보17> a. 듀섹 Op.43 제1악장 제 17-19마디

Musical score for example 17a, showing piano and bass staves. The piano part features a melodic line with dynamic marking *ff*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

b. 베토벤 Op.24 제 1악장 제 127-129마디

듀섹은 반주패턴에 있어서도 19세기 피아노 음악의 특징이 된 패턴을 사용하였다. 반음계로 하행하며 선율선을 받쳐주는 코드 반주는 쇼팽을 연상케 한다(악보18).

<악보18> a. 슈베르트 Op.61 Introduction 제 44-48마디

b. 쇼팽 Prelude Op.28, No.4 제 1-4마디

Op.70의 예는 느리게 진행되는 베이스와 선율사이에서 빠르게 움직이는 내성으로 인해 짜임새가 확장되는 경우를 보여준다. 슈베르트의 즉흥곡에서도 이와 유사한 짜임새를 볼 수 있다(악보19).²⁵⁾

<악보19> a. 듀섹 Op.70 Finale, Scherzo 제 229-234마디

b. 슈베르트 Impromptu Op.90, No.3 제 1-4마디

25) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 202, 219, 221.

Op.77의 제 2악장 트리오에서 보이는 주제의 진행과 리듬의 특징은 브람스의 환타지 카프리치오에서 보이는 형태와 매우 흡사하다(악보20).²⁶⁾

<악보20> a. 듀섹 Op.77 제 2악장 제 1-8마디

b. 브람스 Fantasies Capriccio Op.116, No.1 제 21-32마디

26) E. Blom, "The Prophecies of Dussek," *Classics: Major and Minor* (London: J. M. Dent, 1958), 114.

Op.77의 제 4악장의 예는 분산화음 패턴의 맨 윗음을 연결함으로써 선 울선을 만들어 내고 있는데 이것은 하프의 소리와 같은 효과를 내고 있다. 이것은 슈만의 피아노 음악에서도 찾아볼 수 있는 특징적인 짜임새로 슈만은 이러한 기법을 이용하여 조용하면서도 아름다운 소리를 만들어냈다(악보21).²⁷⁾

<악보21> a. 듀섹 Op.77 Rondo 제 169-176마디

27) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 215.

b. 슈만 Blumenstück Op.19 제 1-8마디

The image shows the first eight measures of the piece 'Blumenstück' by Robert Schumann, Op. 19, No. 1. The score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The music features a delicate texture with a flowing eighth-note melody in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and tenuto (*ten.*) markings. A circled number '4' is placed above the first measure of the second system.

IV. 피아노 소나타 Op.43, Op.44 분석

뉘쾨의 피아노 소나타 중 1795년 이전에 작곡된 초기 소나타들은 고전적인 작곡양식의 틀을 크게 벗어나지 않고 있다. 그러나 1797년 부터 작곡된 작품들은 악장의 규모도 2악장으로 구성된 것부터 3악장, 4악장으로까지 확대되고 악장들 간의 조성관계는 4도 관계, 5도 관계, 관계 장·단조, 반음낮춘 6도 관계 등 다양하게 나타난다. 1790년대 후반부 작품으로 갈수록 뉘쾨의 독창적 양식이 더욱 드러나며 진보적인 화성의 진행과 19세기 피아노 음악에서 나타나는 다양한 피아노 작법 등 풍부한 표현기법을 보여준다.

뉘쾨는 1797년 세 개의 소나타 Op.35를 발표하고 1799년에도 역시 세 개의 소나타 Op.39를 발표한 이후 1800년에 소나타 Op.43과 Op.44를 각각 출판하였다. 이 소나타들의 맨 앞장에는 두 곡 모두 <Grand Sonata>라고 표기되어 있다. 뉘쾨의 32곡의 소나타는 이 두 개의 소나타를 시작으로 말기 소나타로 구분되며 각 악장은 규모가 더욱 확대되었다.

Op.43은 2악장, Op.44는 4악장으로 구성되어 있으며 총 마디수가 각각 423, 868마디로 되어 있다. 이전의 소나타들이 주로 2악장에 마디수가 100-300여 마디인 것에 비해 길이가 눈에 띄게 길어졌음을 알 수 있다.

런던을 떠난 1800년 이후에 뉘쾨는 유럽의 각국을 여행하며 작품 활동을 하였고 작품의 수는 그다지 많지 않으나 런던시대 중산층의 기호에 맞게 작곡되었던 작품들보다 질적으로 뛰어나고 낭만주의 경향을 많이 띤다. Op.43과 Op.44는 이러한 작품 경향의 출발점이 된 작품으로서 새

로운 낭만적인 기법과 함께 표현이 풍부한 듀섹의 음악적 양식이 잘 나타난다.

1. Op.43의 분석

Op.43은 대략 1799년-1800년에 작곡되었으며 1800년에 출판되었다. 이 작품은 이태리의 화가였던 바르탈로찌(Mam Bartalozzi)에게 헌정된 곡이다. 2악장으로 구성된 이 곡은 다른 2악장 소나타와 마찬가지로 두 악장이 A장조로 같은 조성으로 쓰였으며 제 1악장은 소나타 알레그로 형식, 제 2악장은 론도 형식으로 되어 있다.

Op.43은 장식음으로 꾸며진 듀섹 특유의 노래하는 듯한 선율이 돋보이는 작품이다. 3도, 6도의 겹음과 옥타브 진행이 자주 사용되며 테크닉적인 기교가 요구되는 피아노 작법과 부분적으로 나타나는 폴리포니적인 진행은 클레멘티의 영향으로 보여진다. 또한 반음계 진행, 반음낮춘 6도의 사용, 장·단음 화성의 조합 등의 화성기법과 코드와 옥타브 진행으로 인한 두터운 짜임새, 10도가 넘는 분산화음의 반주 패턴에서 낭만적인 요소도 찾아 볼 수 있다.

1) 제 1악장 (*Allegro moderato con espressione*, 4/4박자, A장조, 총 175마디)

소나타 알레그로 형식으로 된 제 1악장은 빠르기말에 부가된 con

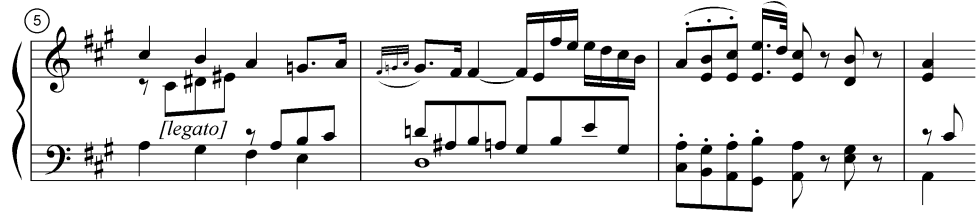
espressione라는 표시에서도 알 수 있듯이 표현이 풍부하고 아름다운 주제 선율이 돋보이는 악장이다. 제 1악장의 제시부는 크게 3부분(제 1-22마디, 제 23-45마디, 제 46-83마디)으로 나누어 볼 수 있다. 각 부분에서는 주제의 선율적 요소가 강하게 나타나고 있는데 조성이 같은 두 번째 세 번째를 묶어 제 2주제 I, II로 구분하였다.

A장조에서 제 1주제(제 1-8마디)가 시작되는데 음의 도약과 붓점리듬이 특징적이다(악보22). 제 6마디에서는 앞꾸밈음과 함께 딸림화음에서 버금딸림화음으로 진행하는 모습을 볼 수 있는데 이는 고전시대에는 잘 사용되지 않던 화성진행으로 낭만적인 음향을 연출하고 있다. 제 8마디에서 15마디까지는 제 1주제에 딸린 코데타로 구분되는데 제 12마디에서 왼손에서 10도 음역으로 확장된 알베르티 베이스의 반주를 볼 수 있다. 제 14마디에서 정격종지한 후 이어지는 경과구의 제 15마디부터는 반주 형태가 옥타브와 코드 진행으로 바뀌고 오른손은 16분음표로 6도와 3도의 병진행이 계속되어 풍부한 음량을 나타낸다. 제 21마디에서 딸림조인 E장조로 전조되며 종지한다.

<악보22> 제 1악장 제 1주제 제 1-8마디



(악보계속)

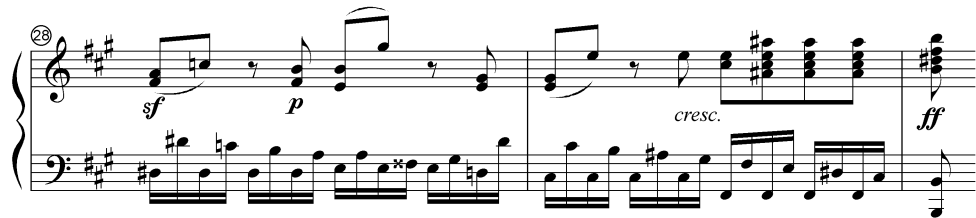


제 23마디부터 제 2주제 I 로 구분되며 E장조로 노래하는 듯한 새로운 선율이 나타난다(악보23). 이 선율은 제 30마디에서 반중지후 E장조의 딸림음인 B음 위에서 길고 기교적인 연장의 악구가 제 44마디까지 이어진다. 셋잇단음표로 된 빠른 반음계 스케일, 아르페지오, 글리산도가 연이어 나오고 제 45마디에서 다시 반중지한다.

<악보23> 제 1악장 제 2주제 I 제 22-27마디



(악보 계속)



제 46마디부터 나오는 제 2주제Ⅱ는 4마디로 된 도입부 후에 제 50마디에서 주제선율이 나온다. 이처럼 딸림화음이 강조되는 도입부가 제 2주제부에서 사용되는 것도 고전 양식에서는 흔하지 않은 경우이다(악보 24). 알베르티 베이스 반주에 오른손 선율로 진행되는 점에서 제 2주제 I 과 연관성을 가지는 이 선율은 E장조로 제 55마디에서 정격종지한 후 제 56마디부터는 다시 오른손의 6도와 3도 진행, 왼손의 옥타브와 코드 진행에 의한 화려하고 풍부한 음량의 기교적인 연결구가 제 78마디까지 길게 이어진다. 제 78마디에서 종결주제가 등장하는데 이것은 제 2주제 I (제 23마디)에서 보였던 선율적 요소가 다시 나타난 것이다. 제시부의 끝에는 도돌이표가 있어 형식면에서는 고전적 양식을 취하고 있음을 볼 수 있다.

<악보24> 제 1악장 제 2주제 II 제 45-56마디

발전부의 시작에서 듀섹은 제시부의 마지막 마디의 모티브를 사용하여 계속 진행함으로써 제시부와 발전부의 구분을 모호하게 했다(악보25). 이 모티브는 제시부의 제 2주제 I의 선율에서 후행악구(제 27마디 이하)에 나오는 모티브로서 동형진행으로 f# 단조에서 G# 장조로 2도 상행하여 진행한 뒤 이후 F# 장조-e단조-D장조로 연속적인 2도 하행진행으로 나타난다. 제 91마디에서 다시 A장조로 전조되어 정격종지한다. 제 92마디

부터는 제시부의 제 15마디에서 나타났던 소재가 역시 다양한 화성적 변화를 일으키며 반복된다. A장조-F#장조-E장조-A장조-D장조-c#단조-C#장조로 16마디동안 6번이나 전조되는데 전조의 진행은 3도 또는 6도 관계이거나 하행 5도, 반음낮춘 2도, 같은 으뜸음 장조로 전조하고 있다. 제 108마디에서는 제 2주제 I 에서 쓰였던 선율의 선형악구가 f#단조에서 다시 나오는데 표현력 있는 연주를 위한 다이내믹 표시와 연주 지시어가 함께 표기되어 있다. 제 114마디에서 반중지 후 제 2주제 I 에서 사용된 셋잇단음표의 반음계 스케일과 음형들이 8마디동안 지속되어 나타나는데 마치 화려한 협주곡의 카덴짜를 연상시킨다.²⁸⁾

<악보25> 제 1악장 발전부 제 85-88마디

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system starts at measure 85. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include sf and p. The second system starts at measure 87 and continues the same texture and dynamics.

재현부는 제시부의 제 2주제 I 이 완전히 생략된 모습을 하고 있다. 생략된 제 2주제 I 은 발전부에서 이미 반복된 요소이다. 따라서 85마디였

28) 오윤록, “듀섹의 런던시대의 작곡양식-피아노 독주곡을 중심으로,” <음악과 민족> 제 28호, 민족음악학회 (2003): 271.

던 제시부가 54마디로 단축되었다. A장조에서 제 1주제의 재현후에 제 129마디부터 경과구가 같은 으뜸음 단조인 a단조에서 재현되는데 이는 장·단화성의 조합으로 듀섹이 딸림음으로의 전조가 아닌 보다 효과적인 방법을 사용하였음을 보여준다(악보26).

<악보26> 제 1악장 재현부 제 127-131마디

제 137마디에서 A장조로 돌아가기 위한 딸림화음이 4마디동안 강조된 후 제 141마디에서 으뜸화음인 A장조로 반복되는 제 2주제Ⅱ는 4마디의 도입부가 생략된 채 주제선율이 재현된다. 제 170마디부터 나오는 종결 주제는 제시부에서와 마찬가지로 제시부의 제 2주제 I에서 나온 선율을 모티브로 A장조에서 반복되며 종지한다.

다음은 Op.43의 제 1악장의 구조를 표로 나타낸 것이다.

<표2> Op.43 제 1악장 구조

제 1 악장							
제시부	제1주제	코데타	경과구	제2주제 I	달림화음 연장	제2주제 II	종결주제
마디	1-8	8-15	15-22	23-30	30-45	46-79	79-84
구성	A	A	A-E	E	V/E	E	E
발전부	제2주제 I 발전		경과구 발전	제2주제 I 응용	달림화음 연장응용		
마디	85-91		92-107	108-113	114-121		
구성	f#-G#-F#- e-D		A-F#- E-A-D- c#-C#	f#	f#-A		
재현부	제 1주제 재현		경과구	제 2주제 II 재현		종결주제	
마디	122-129		129-140	141-170		170-175	
구성	A		a	A		A	

2) 제 2악장 (Rondo Allegro, 2/4박자, A장조, 총 248마디)

제 2악장은 A-B-A'-C-A-Coda의 론도 구조로 되어있으며 각 에피소드는 론도 주제의 모티브에서 따온 음형에 선율과 짜임새, 조성의 변화를 주고 있는 방식으로 작곡되었다. 체코의 민속 춤곡의 느낌이 나는 2/4박자의 빠르고 경쾌한 곡으로 전체적으로 16분음표가 지배적이고 제 1악장과 마찬가지로 3도, 6도의 진행과 옥타브 진행이 두드러진다.

A부분의 론도 주제는 3부 구조로 되어있다. a(제 1-28마디), b(제 29-48마디), a'(제 49-64마디)로 나누어지는데 처음에 제시되는 론도주제가 선율과 반주패턴 등이 변주되어 자주 반복되는 형태로 나타난다. 제 28마디에서 정격종지 후 b부분이 시작된다. b부분의 제 33마디에서 e 단조로 전조하고 있으며 제 39마디부터 다시 A장조를 예비하는 딸림화음이 제 48마디까지 이어진다. 이후 제 49마디에서 다시 론도주제 a가 반복된다(악보27).

<악보27> 제 2악장 론도 A부분

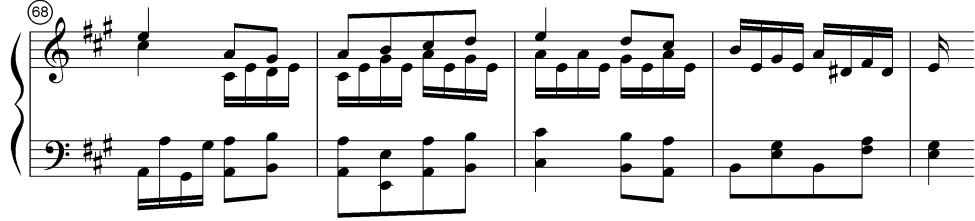
a. 제 1-12마디

b. 제 28-33마디

에피소드 B부분은 한마디로 된 선율이 질의와 응답식으로 두마디씩 짝을 이루어 22마디동안 계속되는데(악보28) 이 동안에 많은 화성적 변화가 일어난다. A장조에서 시작하여 제 76마디에서 관계단조인 f# 단조로 전조된 후 제 80마디에서는 7도 관계인 E장조로, 제 83마디부터는 같은 으뜸음단조인 e단조로 전조되고 있다.

<악보28> 제 2악장 B부분 제 64-71마디

(악보 계속)



A장조에서 시작된 론도주제는 다음에 반복될 A' 부분에서 딸림조인 E장조로 전조되기 전에 제 87마디부터는 E음의 반음낮춘 6도음인 C장조로 갑자기 바뀌어 C장조가 거의 으뜸조인 것처럼 강조되는 하나의 조성 영역으로 쓰이다가 제 92마디에서 B장조로 다시 전조된다. 이렇게 빈번한 전조는 호모포니적 짜임새와 함께 슈베르트적 면모를 예시하는 것이다(악보29).²⁹⁾

<악보29> 제 2악장 제 85-94마디



29) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 151.

(악보 계속)

다음에 반복되는 론도주제 A'는 딸림조인 E장조로 전조되었으며 63마디였던 A부분이 33마디로 축소되었다.

에피소드 C는 오른손에서 6도의 병진행이 연속적으로 나타나고 왼손에서 선율이 이루어지는것이 특징적이다(악보30). 6도의 병진행은 다시 3도와 6도를 번갈아 연주하는 방식으로 바뀌었으며 왼손에서의 선율진행은 오른손을 넘나들며 연주하도록 되어 음역의 대비를 주고 있다. 화성적으로는 E장조에서 시작하여 제 136마디에서 f# 단조를 거쳐 제 147마디에서는 f# 단조의 딸림화음인 C# 장조로 전조하고 있다. 론도주제와 대비되는 풍부한 소리의 울림과 강약의 대비를 통한 표현에서 A부분과 대조를 이룬다.

<악보30> 제 2악장 C부분 제 129-137마디

제 163마디부터 A가 다시 재현되고 제 237마디에서 론도주제를 응용한 코다가 12마디 동안 나온 후 종지한다.

Op.43의 제 2악장의 구조를 표로 나타내면 다음과 같다.

<표3> Op.43의 제 2악장 구조

	제 2 악장					
형식	A	B	A'	C	A	Coda
마디	1-63	64-95	96-128	129-162	163-236	237-248
구성	A	A-f#-E- e-C-B	E	E-f#-C#	A	A

2. Op.44 분석

1800년에 출판된 피아노 소나타 Op.44는 듀섹의 친구였던 클레멘티에게 헌정되었다. "그랜드 소나타"(Grand Sonate)라는 제목과 함께 "고별"이라는 부제가 붙어 있다. "고별"이라는 제목은 듀섹이 붙인 것이지만 듀섹을 비롯한 당시 피아노 소나타의 부제들은 낭만시대의 표제음악처럼 작품의 내용을 묘사한다기 보다는 출판을 위해 작곡자나 편집자가 붙인 것이 대부분이었다. 1799년 후반 런던에서의 사업의 파산으로 인해 급하게 도주하듯 영국을 떠나며 붙인 이 곡의 제목은 1806년 듀섹의 후원자였던 루이스 페르디난트가 죽고난 후 파리로 돌아와서 쓴 그의 자서전적인 문헌의 내용과도 유사하다. Op.44의 제목은 당시 듀섹의 상황과 어느 정도 관계는 있지만 작품의 내용과는 그다지 관련이 없다. 서주만이 템포 Grave로 어두운 분위기를 조성하고 있고 전체적으로는 E♭ 장조의 밝은 분위기이다.

이 곡은 듀섹의 피아노 소나타 중 처음으로 작곡된 4악장 구조의 소나타로 제 1악장의 앞에 단조로 된 느린 서주부가 있으며 각 악장의 조성은 E♭ 장조, B장조, g♯ 단조, E♭ 장조로 되어있는데 E♭ 장조와 B(C♭)장조는 반음낮춘 6도 관계로 구성되어 있다. 다양한 화성 기법과 짜임새, 연주기법에서 보이는 낭만적인 요소들과 더불어 표현이 풍부한 그의 음악적 양식이 돋보이는 곡이다. 전 악장에 나타나고 있는 모티브의 연관성과 폴리포니적인 진행, 효과적인 연주기법 등은 클레멘티로부터 영향을 받았음을 알 수 있다.

Op.44는 "고별"이라는 같은 제목을 가진 베토벤의 피아노 소나타 Op.81a의 모델이 되었을 것으로 추측되곤 한다. 베토벤의 소나타는 10년 뒤인 1810년에 작곡되었다. 그러나 듀섹이 베토벤에게 끼친 영향에 대해서는 아직도 여러 가지 다른 이론들이 있으며 두 작곡가의 상호 연관성을 뒷받침할 만한 명확한 물적 증거가 없어 학자들 간의 논란의 대상이 되고 있다.

1) 제 1악장 (Grave-Allegro moderato, 4/4-6/8박자, e b 단조 -E b 장조, 총 235마디)

제 1악장은 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다. e b 단조의 느린 서주로 시작하는데 서주의 조성은 원조인 E b 장조에 비해 플랫이 세 개나 더 붙어 반음내림 방향(flat side)이 강조되는 낭만적인 특성을 엿볼 수 있다.³⁰⁾ 서주는 붓점 리듬으로 된 선율이 특징적이며 두터운 짜임새와 Grave로 표기된 느린 템포는 장중한 분위기를 낸다(악보31). 울림이 큰 코드 진행과 어두운 분위기의 반복되는 하향 모티브는 쇼팽의 b단조 피아노 소나타의 제 2악장 "장송 행진곡"을 연상케 한다. 제 10마디부터 딸림화음이 강조되어 E b 장조로 가기 위한 예비를 한다. 이어지는 알레그로 악장은 조성과 템포, 분위기면에서 서주와 대조가 된다.

30) Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 180.

<악보31> 서주 제 1-6마디

INTRODUZIONE
Grave

제 14마디부터 시작되는 제 1주제(제 14-25마디, 악보32)는 밝고 가벼운 분위기의 E \flat 장조, 6/8박자로 시작되며 25마디에서 이루어진 종지는 예외적으로 정격종지가 아닌 IV-I의 변격종지로 되어있다. 조성은 플랫 세 개가 붙은 E \flat 장조이지만 전체적으로 나타나는 D \flat 음으로 인해 A \flat 장조로 시작되어 반중지한 느낌을 준다. 여기서도 듀섹의 버금딸림화음을 선호한 면을 볼 수 있다. 이렇게 제 1주제에서 으뜸조가 아닌 버금딸림조성이 강하게 부각되는 면도 낭만적인 특성으로 볼 수 있다. 제 1주제

는 4마디로 구성된 주제 선율이 세 번 반복되는데 오른손에서 단선율로 시작된 주제 선율이 두 번째 반복될 때는 3도로 겹쳐지고 세 번째는 주제가 왼손으로 옮겨져 옥타브로 병행되면서 음역의 변화와 함께 짜임새가 점차 두터워지는 모습을 보인다.

<악보32> 제 1악장 제 1주제 제 14-25마디


Allegro moderato

⑭ *p con estressione* *poco a poco cresc.*

⑱ *f*

㉒ *rall.* *sf* *dim.*

이후 올림이 크고 기교적인 테크닉을 필요로 하는 긴 경과구(제 26-59마디)가 으뜸화음에서 시작해 딸림화음인 B♭ 장조(제 35마디 이후), B♭ 장조의 관계단조인 g단조(제 43마디 이후), B♭ 장조의 같은 으뜸음단조인 b♭ 단조(제 48마디 이후)로 많은 화성적 변화를 보이며 나타나는데 제 2주제의 조영역으로 가기 위한 장·단 화성의 조합을 찾아볼 수 있는 부분이다. 듀섹은 생전에 평론가로부터 그의 화성적 기법에 대하여 뛰어난 독창성을 인정받았으나 때로는 부정확하고 목적없이 표류하는 길고 복잡한 악절이라고 비판받기도 했는데³¹⁾ 이러한 기법이 듀섹의 당시에는 생소하고 어려운 것이었으나 점차 낭만시대 음악으로 갈수록 보편화된 것이었다. 듀섹은 긴 경과구 곳곳에 페달표시를 해놓았으며 다이내믹한 강약의 변화도 주목할 만하다.

딸림 조인 B♭ 장조로 시작하는 제 2주제(60-75마디, 악보33)는 제 1주제와 같은 리듬적 모티브()에서 만들어졌다. 4마디씩의 프레이즈로 된 8마디의 주제선율은 반주부가 16분음표로 변화되어 두 번 반복된다. 제 75마디에서 정격중지한 후 아르페지오와 분산화음 등에 의한 기교적인 악구가 이어진다. 제 94마디부터 제 1, 2주제와 같은 모티브지만 새로운 선율의 느낌을 주며 종결주제가 등장한다. 이 선율은 여러 음역에서 반복되다가 피아니시모로 조용히 끝맺는다.

31) Allgemeine Musikalische Zeitung, XIII (August, 1811), 558 : Orin L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 56-57에서 재인용.

<악보33> 제 1악장 제 2주제 제 60-71마디

발전부는 B \flat 장조에서 종지한 제시부에서 갑자기 E장조로 원조에서 반음계적으로 전조되어 시작된다. 이것은 원조인 E \flat 장조의 반음낮춘 2도 관계에 있는 F \flat 장조의 이명동음조로도 볼 수 있다. 제 1주제의 선율적인 요소와 제 1, 2주제의 리듬적 요소로 만들어진 5마디의 프레이즈가 E장조, f \sharp 단조, a \flat 단조에서 세 번 반복되는데 모두 왼손의 딸림음 페달 위에서 진행되며 주제 선율은 양손에서 교대로 나타난다. 세 번째 반복

되는 제 117마디에서 조성의 표기가 원조와 같은 플랫 세 개로 다시 바뀌었다(악보34). 이후 제 121마디부터 화성적으로 많은 변화를 한다. 전조 과정을 살펴보면 C \flat 장조(제 121마디), G \flat 장조(제 123마디), e \flat 단조(제 126마디), D \flat 장조(제 128마디), b \flat 단조(제 133마디), A \flat 장조(제 136마디), E \flat 장조(제 140마디), g단조(제 143마디)로 변화하고 있는데 관계는 딸림조나 버금딸림조 혹은 관계 장·단조로 하고 있으며 마지막 E \flat 장조, g단조의 관계는 3도 관계조이다. 이렇게 동일한 프레이즈가 여러 성부에서 음역의 변화를 주면서 거의 재현부가 나올 때까지 발전하는데 이는 긴 경과구와 마찬가지로 조성의 목적없는 듯한 움직임의 변화가 계속되면서 낭만적인 화성적 특징을 보여주고 있다. 이후 제 152마디부터는 E \flat 장조의 관계단조인 c단조의 딸림음 페달(G음)이 베이스에서 지속되다가 G음의 삼화음에서 끝난다.

<악보34> 제 1악장 발전부 제 107-121마디

The image shows a musical score for two systems of piano music. The first system starts at measure 107 and ends at measure 110. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music is marked *mf* and *con passione*. The second system starts at measure 111 and ends at measure 121. It also features a treble and bass clef with the same key signature. The music is marked *p* and *sf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(악보계속)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 115 and ends at measure 118. The second system starts at measure 119 and ends at measure 122. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Dynamics include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *sf*, and *p* (piano). The second system continues the melodic and supporting lines, with dynamics including *sf*, *dim.*, and *sotto voce* (softly).

G음의 삼화음에서 페르마타로 길게 늘이며 끝난 발전부를 뒤이어 재현부는 준비없이 다시 E \flat 장조로 시작한다. 재현부는 총 76마디로 106마디로 된 제시부에 비해 30마디가 축소되었다. 제시부의 경과구의 일부가 생략된 채 으뜸조인 E \flat 에서 큰 변화없이 재현되며 종지한다.

다음은 제 1악장 분석을 표로 나타낸 것이다.

<표4> Op.44의 제 1악장 구조

제 1 악장					
제시부	서주	제 1주제	경과구	제 2주제	종결주제
마디	1-13	14-25	25-59	60-93	94-106
조성	e b	E b	E b -B b - g-b b	B b	B b
발전부	제1주제발전	경과구모티브발전		경과구응용	
마디	107-120	121-149		150-159	
조성	E-f# -a b	C b -G b -e b -D b - b b -A b -E b -g		c	
재현부	제1주제재현	경과구	제2주제재현	종결주제재현	
마디	160-171	172-191	192-221	222-235	
조성	E b	E b -e b	E b	E b	

2)제 2악장 (Molto adagio e sostenuto, 2/4박자, B장조, 총 96 마디)

제 2악장은 A-B-A'의 느린 3부분 형식이다. E b 장조의 제 1악장과는 반음 낮춰진 6도 화성관계인 B(C b)장조로 되어 있다. 반복적으로 나타나는 붓점 리듬은 제 1악장의 도입부분과 연관성을 가지고 있다. 왼손의 옥타브 진행과 오른손의 코드진행이 두터운 짜임새를 이루고 있고 섬세한 연주지시가 있는 듀섹 특유의 표현이 풍부한 악장이다.

A부분(제 1-37마디)의 시작 선율은 제 1악장의 서주에서 지속적으로

나타나던 점음표를 모티브로 만들어졌다(악보35). B장조로 시작되어 제 14마디에서 딸림화음인 F# 장조로 전조된다.

<악보35> 제 2악장 A부분 제 1-8마디

Molto adagio e sostenuto

The first system of the musical score is titled "Molto adagio e sostenuto". It is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with dotted rhythms and slurs. The second staff (bass clef) provides harmonic support with chords and some eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *sf*, *f*, *p*, and *p dolce*.

제 9마디부터 베이스에서 보이는 반음계 진행, 제 12마디에서 나타나는 반음낮춘 6도(G음) 화음에서의 진행(악보36), 제 23마디부터 f# 단조로 전조됨으로써 보이는 장·단음 화성의 조합 등 듀섹의 특색있는 화성적 기법이 두드러진 악구들이 이어지고 제 26마디에서는 F# 장조로 다시 전조된다. 제 34마디부터 이어지는 F#의 페달포인트 위에서 내성에서의 선율진행이 이루어지다가 중지한다.

<악보36> 제 2악장 제 9-12마디

B부분(제 38-67마디)은 1마디로 이루어진 짧은 선율이 F# 장조로 시작해 여러번 전조되며 강약과 음역의 변화와 함께 반복된다(악보37). 전조의 과정은 제 42마디에서 같은 으뜸음단조인 f# 단조로, 제 44마디에서 딸림단조인 c# 단조, 제 46마디에서 c# 단조의 딸림단조인 g# 단조, 제 48마디에서 g# 단조의 딸림단조이자 F# 장조의 관계단조인 d# 단조로 이동하고 있어 주로 상행 5도권의 조성 진행을 보인다.

<악보37> 제 2악장 B부분 제 38-41마디

다음은 듀섹의 특별한 화성의 사용을 볼 수 있는데 제 42마디에서 f# 단조에서 시작되어 제 43마디에서는 딸림화음에 대한 VII⁷화음이 제 44마디에서 딸림화음으로 해결된다. 계속되는 동형진행은 제 45마디에서 버금 딸림화음의 VII⁷화음으로 시작되고 다음 마디에서 버금딸림화음이 아닌 II 화음에 대한 V⁷화음으로 진행된다. 이러한 화성 진행은 다이내믹한 강약의 변화와 함께 더욱 효과적으로 나타나며 이러한 화성기법과 오케스트라의 음향을 추구한 복합적인 짜임새가 더해지면서 19세기 피아노 양식을 보여준다(악보38).

<악보38> 제 2악장 B부분 제 42-46마디

제 57마디 부터는 딸림음 페달을 강조하는 기법을 볼 수 있다. 왼손에서 지속되는 F#음은 제 68마디의 재현부까지 계속된다. 제 60마디에서는 G음상의 7도 화음이 나오는데 이 G음은 B장조의 반음낮춘 6도음으로서 딸림음 페달인 F#을 단2도 위에서 강조함으로써 A'부분의 B장조를 예비한다(악보39). 이후 계속되는 F#의 페달 위에서 오른손은 반음계로 하강하는 선율이 6마디 동안 지속된다.

<악보39> 제 2악장 제 57-60마디

57 *ff* *p* *sf*

58 *sf* *sf*

59 *sempre più f*

60 *dim.*

마지막 A' 부분(제 68-96마디)은 A부분이 순서가 조금 바뀌어 B장조로 반복된다

<표5>는 제 2악장 구조를 축약해서 보여주고 있다.

<표5> Op.44의 제 2악장 구조

	제 2 악장		
형식	A	B	A'
마디	1-37	38-67	68-96
구성	B-F# -f# -F#	F# -f# - c# -g# -d#	B

3) 제 3악장 (Tempo di Menuetto piu tosto Allegro, 3/4박자, g# 단조, 총 146마디)

제 3악장은 크게 미뉴에트와 트리오로 되어 있는데 미뉴에트로 표기되어 있는 부분은 스케르쪼에 더 가깝다. 미뉴에트와 트리오는 각각 두 부분으로 나뉘어 반복되고 미뉴에트와 트리오는 모두 으뜸조에서 정격중지를 갖는 닫힌 구조로 되어있다. 미뉴에트가 두 번째 재현될 때에는 반복이 생략된다. 미뉴에트의 시작은 제 2악장(B장조)의 관계단조인 g# 단조로 하고 있고 상성부의 주선율에 대한 화성적 반주의 구조를 갖는데 주로 4분음표와 당김음으로 이루어져 있다(악보40).

<악보40> 제 3악장 미뉴에트 제 1-8마디

Tempo di Menuetto più tosto Allegro

트리오는 미뉴에트의 이명동음 장조인 A b 장조로 전조되었는데 이것은 원조인 E b 장조와 버금딸림 관계에 있는 것으로서 두색의 악장간 조성관계의 다양성을 볼 수 있다. 미뉴에트의 첫부분과 유사한 선율과 구조로 되어있으나 8분음표가 많이 쓰여 좀더 움직임이 있는 리듬을 하고 있다(악보41). 화성적으로는 단일조성으로 되어있는 미뉴에트에 비해 많은 전조를 하고 있는데 A b 장조로 시작해서 제 51마디에서는 버금딸림조인 D b 장조로 전조되고 제 61마디에서는 A b 장조의 딸림조인 E b 장조, 제 67마디에서 다시 원조인 A b 장조로 돌아왔다가 제 76마디에서 II도 관계에 있는 b b 단조로 전조되고 제 82마디에서 정격종지한 후 미뉴에트가 반복된다.

<악보41> 제 3악장 트리오 제 34-41마디

TRIO con molta espressione

제 3악장의 끝 부분에 등장하는 30마디의 코다에서는 미뉴에트의 동기가 재현되면서 전조된다. g# 단조인 미뉴에트로 악장이 종지하지 않고 트리오에서 사용한 같은 으뜸음장조인 A b 장조로 전조하여 끝난다.

다음은 제 3악장의 분석을 표로 나타낸 것이다.

<표6> Op.44의 제 3악장 구조

제 3악장							
형 식	미뉴에트		트리오		미뉴에트		코다
	전반부	후반부	전반부	후반부	전반부	후반부	
마 디	1-8	9-34	35-50	51-82	83-90	91-126	116-146
조 성	g #		A b - D b - E b - A b - b b		g #		g # - A b

4) 제 4악장 (Rondo Allegro moderato ed espressivo, 2/4박자, E b 장조, 총 391마디)

제 4악장은 소나타 론도 형식으로 작곡되었는데 A-B-A' -C-A'' - B' -A'''의 형태를 하고 있다. 그러나 Op.44의 론도는 고전시대 론도악장에서 주로 볼 수 있는 주제와 에피소드간의 대조가 아니라 동일한 론도주제를 선율이나 조성, 반주형태 등에 변화를 주면서 변주하는 형식으로 쓰여 낭만적인 성향을 보인다. 즉 B부분은 A에 대하여 선율의 장식

과 음형의 변화, C부분은 조성과 짜임새, 반주 형태에서 변화를 보인다. 론도주제는 다시 3부분으로 나누어 볼 수 있는데 a(제-20마디), b(제 20-43마디), a(제 45-63마디)로 나뉘며 8분음표가 지배적이고 인상적인 당김음 리듬으로 되어 있으며 효과적으로 사용된 비화성음도 볼 수 있다 (악보42).

<악보42> 제 4악장 A부분 제 1-20마디

RONDO
Allegro moderato ed espressivo

⑧

⑮

제 64마디부터 111마디까지는 경과구로 구분되는데 4분음표와 8분음표가 지배적인 주제 선율에 비해 16분음표로 된 스케일과 도약진행으로 이

루어져있어 A부분에 비해 동적인 진행으로 변화되었으며(악보43) 제 84마디에서 B♭ 장조로 전조된다. 특히 앞장에서 설명하였듯이(p.33-34) 제 90-95마디에 나타나는 베이스의 반음계 하행과 연속적인 감7화음의 진행은 낭만적인 화성의 쓰임새를 보여준다(악보8 참조). 이후 제 100마디부터는 B♭ 장조를 예비하는 F음의 페달이 지속된다.

<악보43> 제 4악장 경과구 제 63-71마디

The image shows a musical score for measures 63-71. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 63 and ends at measure 67. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns. The bass part provides harmonic support with chords and moving lines. A *dim.* (diminuendo) marking appears in the piano part at measure 65. The second system starts at measure 68 and ends at measure 71. The piano part begins with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a forte (*f*) dynamic. The bass part continues with rhythmic accompaniment. A *dim.* marking appears in the piano part at measure 70.

B부분은 B♭ 장조로 전조되어 시작된다. A부분의 선율의 변주로 이루어지는데 코드진행과 옥타브반주로 짜임새가 두터워진 모습을 하고 있다(악보44).

<악보44> 제 4악장 B부분 제 111-119마디

Musical score for Example 44, measures 111-119. The score is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 111-115) features a piano part with a 'con espress.' marking. The second system (measures 116-119) features a piano part with dynamic markings of 'f', 'sf', 'p', and 'pp'.

제 144-145마디에서는 허위중지의 극적인 사용을 볼 수 있다. 제 145마디에서 B \flat 을 예비하는 V⁷화음이 나오는데 제 146마디에서 B \flat 로 중지하는대신 VI을 대체한 IV의 V₃⁴화음이 나타난다. 이것은 ff로 강조되어 더욱 효과적으로 사용되었다(악보45).

<악보45> 제 4악장 B부분 제 144-146마디

Musical score for Example 45, measures 144-146. The score is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of one system. The piano part features dynamic markings of '[dim.]', 'p', and 'ff'.

다시 론도주제를 반복한 후 에피소드 C가 이어지는데 장조의 성향이 두드러진 A, B부분과 달리 c단조로 전조되고 이후에도 조성의 확립없이 동형진행에 의한 전조가 계속된다. 그러나 이 역시 새로운 음악적 소재가 아닌 동일한 론도주제를 올림이 큰 코드진행과 16분음표로 된 분산화음 반주로 변화를 주고 있다(악보46). 전조의 과정을 살펴보면 c단조, g단조(제 202마디), c단조(제 220마디), f단조(제 224마디), A b 장조(제 232마디), b b 단조(제 236마디), B b 장조(제 242마디)로 전조하고 제 253마디에서 E b 장조의 V⁷화음이 나온후 A" 부분의 E b 장조로 연결된다.

<악보46> 제 4악장 C부분 제 195-203마디

The image shows a musical score for measures 195-203. It consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system starts at measure 195, marked with a circled '195'. The piano part begins with a forte (ff) dynamic and features a series of chords and moving lines. The treble part has a melodic line with some grace notes. The second system starts at measure 200, marked with a circled '200'. The piano part continues with a steady accompaniment, and the treble part has a more active melodic line. Dynamics like 'dim.' (diminuendo) are indicated in both systems.

마지막에 A가 반복된 후 코다부분에서는 론도주제가 다양한 반주에 의해 반복되면서 다이내믹스의 변화를 주고 있고 많은 연주지시어가 있다.

다음은 제 4악장 형식의 분석을 표로 나타낸 것이다.

<표7> Op.44의 제 4악장 구조

제 4악장								
형 식	A	경과구	B	A'	C	A''	B'	A'''
마 디	1-63	64-111	112-175	176-195	196-253	254-310	311-346	347-391
조 성	E b	E b - B b	B b	E b	c-g- c-f- A b -b b -B b	E b	E b	E b

3. 낭만적 피아노 작법

19세기에 들어 전성기를 맞은 피아노 음악에서는 그동안의 형식과 선율, 리듬, 화성으로만 설명될 수 없는 피아노 고유의 악기특성을 살린 연주기법과 테크닉이 중요하게 된다. 베스트랄(Kurt Westphal)은 18세기 피아노 음악은 악보만을 통해서도 의미전달이 가능했지만 19세기 피아노 음악은 그것이 실제로 울려져야 소리 특유의 아름다움을 발휘할 수 있다고 하면서 그동안 단순히 기술적인 효과로만 간과되어왔던 피아노 작법에 대해 중요성을 이야기하고 있다.³²⁾

32) Kurt Westphal, *Der romantsiche Klavierstil*, Die Musik 22, 1929/30, vol. 1, 112. 오윤록, “런던 피아노 악파에 관한 연구,” <음악과 민족> 제 26호, 민족음악학회(2003): 347에서 재인용.

19세기 낭만주의에 미친 듀섹의 영향중에서 가장 두드러진 것이 그의 소나타에 나타나는 발전된 피아노 연주기법일 것이다. 듀섹의 연주기법은 초기 피아노 소나타에서 말기 소나타까지의 작곡양식의 발달과정에 따라 더욱 다양해짐을 볼 수 있다. 말기 소나타에 속하는 피아노 소나타 Op.43과 Op.44에서도 듀섹의 혁신적인 연주기법을 쉽게 찾아볼 수 있다. 특히 그라우트(D. J. Grout)는 베토벤의 피아노 소나타의 작법에 영향을 준 작품의 예로 Op.44를 들면서 이 곡에서 사용된 효과적이고 피아니스틱한 짜임새에 대해 설명하고 있다.³³⁾

19세기의 전형적인 반주패턴의 특징중 하나는 닫힌 공간에서의 반주가 열린 공간으로 확대된 것이다. 즉 10도를 넘나드는 코드 아르페지오 반주는 알베르티 베이스의 닫힌 반주패턴을 대체하였다. 듀섹은 이러한 열린 반주패턴을 계속해서 사용한 최초의 작곡가 중 한 사람이었다. 이로써 풍부한 음색을 만들어내게 되었는데 초기에는 고전적인 알베르티 베이스의 반주패턴을 간단하게 10도로 확장시키는 방법을 사용하였다. 이러한 예를 Op.43에서 찾아볼 수 있다. 또한 짜임새를 두텁게하고 큰 울림을 만드는데 효과적인 음-파 패턴의 베이스 코드 반주도 볼 수 있다 (악보47).

33) D. J. Grout & C. Palisca, <서양음악사>, 개정4판, 한국교재음악연구회 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 624.

<악보47> Op.43 제 1악장 제 12-18마디

Op.43의 전악장에 걸쳐 지배적으로 등장하는 3도, 6도의 빠른 병진행은 화려하고 풍부한 음량을 만들어내는데 특히 론도악장에서는 에피소드 C부분에서 지속적인 6도의 병진행과 3도와 옥타브를 번갈아 연주하는 기법이 무려 27마디나 이어진다(악보48). 이는 클레멘티의 양식에서 영향을 받은 것으로 보이며 모짜르트가 그의 누나에게 조용하고 고른 터치를 위하여 피하라고 조언한 연주법이였다.³⁴⁾

34) Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (2nd ed.; New York, 1966), II, 850; O. L. Grossman, "Jan Ludislav Dussek", 224에서 재인용.

<악보48> Op.43 제 2악장 C부분 제 140-147마디

<악보49>는 분산화음의 음형 속에서 특정한 음표들이 선율선을 만들어 내는 기법을 보여주고 있다. 이러한 기법은 당시 새로 나온 피아노 포르테 이외의 다른 건반악기들에서는 불가능한 것이었다.³⁵⁾

<악보49> Op.44 제 1악장 제 35-37마디

35) D. J. Grout & C. Palisca, <서양음악사>, 624.

듀섹은 피아노의 넓은 음역을 훑어 내려가는 아르페지오를 선호하였는데 이것은 하프의 음색에서 영향을 받은 것이었다. 듀섹의 부인은 유명한 성악가이자 하프연주자였고 그는 영국에서 알게된 동향인 하피스트 크롬폴츠(Johann Krumpholtz)에게는 6곡의 하프 소나티네를 헌정하기도 했다. Op.44에서도 이러한 아르페지오 주법을 여러 군데에서 찾아볼 수 있다(악보50).

<악보50> Op.44 제 1악장 제 76-80마디



Op.44의 제 1악장의 발전부에서는 풍부한 색채를 강조하는 페달 포인트, 이중 계류음(double suspension), 훑앞꾸밈음, 혹은 겹앞꾸밈음을 사용하여 표현력을 넓혔다. 발전부의 시작은 주제가 되는 프레이즈가 각각 E장조, f# 단조, a b 단조의 딸림음 페달 위에서 세 번 반복되고 제 115마디에서는 이중계류음과 앞꾸밈음으로 긴장이 최고조에 달한다(악보51).³⁶⁾

<악보51> Op.44 제 1악장 제 111-116마디

듀섹의 소나타에는 오케스트라적인 음색을 표현하는 어렵고 복잡한 짜임새가 자주 나타나는데 이것은 듀섹이 독주 피아노 소나타를 처음 발표하기 시작한 1780년대 이전에 수많은 콘체르토를 작곡했던 것과도 연관이 있다. <악보52>에 나타나는 3도, 6도의 병행, 두터운 짜임새의 왼손 반주 등은 더욱 크고 풍성한 음향을 가능하게 했다.

<악보52> Op.44 제 2악장 제 40-42마디

36) D. J. Grout & C. Palisca, <서양음악사>, 625.

(악보계속)

④②

sf *cresc.*

듀섹의 소나타는 말기 작품으로 갈수록 연주하는데 있어서 기교적으로 어려운 악절들이 많이 나타난다. 제 4악장은 빠른 템포에서의 코드 진행과 음-파 패턴의 베이스 코드 반주로 인한 테크닉적인 어려움을 보여준다(악보53).

<악보53> Op.44 제 4악장 제 118-127마디

①①⑥

p *pp* *f* *con amore* *dim.* *sf*

①②③

sf *dim.* *pp*

V. 결 론

18세기말 영국에서 활동한 런던 피아노 악파의 의미는 이들이 피아노 음악에 남긴 중요한 역할에서 찾아볼 수 있다. 당시 영국산 피아노의 발달과 더불어 나타나는 악기 고유의 특성을 살린 기법들을 이들의 작품에서 공통적으로 찾아볼 수 있다. 이렇게 피아노의 가능성을 발전시켜간 연주기법과 다양한 표현은 19세기 피아노 음악 양식을 예시하는 것이었다. 이러한 특징은 당시 런던의 사회, 문화적 배경과 밀접한 연관이 있었다. 또 런던에서 빈번하게 열렸던 대규모 연주회와 산업의 발달에 따른 출판업, 악기 제조업의 발달은 이들 작곡가들이 활발하게 연주활동 및 작품활동을 하게 되는 밑거름이 되었다.

런던 피아노 악파의 일원이었던 듀섹은 연주가로서 유럽 곳곳을 순회하면서 연주활동을 하였고 대중들에게 큰 인기를 끌었다. 특히 노래하는 듯한 선율의 흐름과 표현이 풍부한 연주에서 탁월했던 듀섹은 당대의 평론가들에게도 최고의 평가를 받았으며 이러한 면모는 그의 피아노 작품에 잘 나타나 있다.

듀섹의 피아노 작품에서는 피아니스트 특유의 연주기법, 독특한 짜임새, 다양한 화성어법에서 낭만주의적 성향을 볼 수 있다. 뉴먼(William Newman)은 *The Sonata Since Beethoven*. 3rd ed. (New York: W. W. Norton & Co., 1983)에서 베토벤보다 15년 전에 죽은 듀섹에 대하여 논의하는데 이렇게 늦게 듀섹을 소개하는 이유에 대해 듀섹의 음악적 양식과 피아노 작품에 나타나는 주목할 만한 전 낭만주의(Pre-Romanticism)

때문이라고 했다. 뉴먼 뿐만이 아니라 대부분의 평론가들도 듀섹의 음악에 나타나는 시대를 앞선 음악적 양식에 주목하였다.

듀섹이 사용한 화성적인 특징으로는 반음낮춘 6도와 반음낮춘 2도의 사용, 반음계 화성, 장·단음 화성의 조합, 버금딸림화음의 강조, 허위중지를 통한 전조 등을 들 수 있다. 듀섹은 이러한 기법을 단순히 일시적인 화성의 진행으로서만이 아니라 전조를 위한 수단이나 악곡의 전체적인 조성관계로까지 확대하여 사용하고 있으며 이를 통해 듀섹이 화성기법을 매우 진보적으로 사용하였음을 알 수 있다.

듀섹은 또한 단순하고 빈약한 고전주의 피아노 작품의 짜임새를 두텁고 풍부하게 확대시켰다. 초기에는 주로 선율을 옥타브로 병행하는 방법을 사용하였으나 점차 3도, 6도로 병행하였고 선율적인 코드 진행과 피아노 음역을 폭넓게 사용하는 등 표현이 풍부한 낭만주의적 음향을 만들어내고 있다. 이 외에도 그의 작품에서 나타나는 여러 형태의 반주 패턴, 장식음을 동반한 선율, 많은 연주 지시어 등은 말기 작품으로 갈수록 잘 드러나 19세기의 음악양식을 예견하고 있으며 베토벤을 비롯하여 슈베르트, 슈만, 베버, 브람스에 이르는 낭만파 작곡가들에게 영향을 미치고 있음을 그들의 작품을 비교해 볼 때 알 수 있다.

듀섹의 32곡의 피아노 소나타 중 같은 시기인 1800년에 출판된 피아노 소나타 Op.43과 Op.44 “고별”은 고전적인 소나타 형식을 취하고 있으나 확대된 규모에 낭만적인 화성기법과 새로운 피아노 작법이 잘 나타난 작품이다.

Op.43은 2악장 소나타로서 제 1악장에서는 발전부에서 재현부의 요소를 미리 사용함으로써 재현부를 축약시키는 듀섹의 형식구조의 특징이

잘 드러난 작품이다. 제 1악장의 제시부에서 주제로서 제시되는 선율이 세부분으로 나오는 점도 주목할 만하고 주제에서 나타나는 노래하는 듯한 선율과 지속적인 3도, 6도, 옥타브진행 등 발전적인 피아노 작법이 잘 나타나 있다. 잦은 전조, 반음계 사용, 반음낮춘 6도 화성에서의 진행, 장·단음 화성의 조합 등의 화성기법과 코드와 옥타브 진행으로 인한 두터운 짜임새, 그리고 넓어진 음역의 반주 패턴에서 낭만적인 요소도 찾아볼 수 있었다.

Op.44는 처음으로 작곡된 4악장 소나타로 이 곡에서 사용된 악장간의 조성구조는 고전주의의 틀을 벗어난 새로운 시도였다. 제 1주제에서 버금딸림화성을 강조한 점, 론도 주제에서는 대담한 비화성음을 사용한 점, 준비없이 진행되는 반음계 전조 등도 그가 사용한 진보적인 화성기법으로 들 수 있고 긴 경과구와 발전부에서는 계속되는 전조를 통하여 길고 복잡한 화성기법을 선보였다. 또한 하프의 음색에서 비롯된 연주기법이라든지 오케스트라적인 음향의 추구는 그가 단지 과거의 어법에 안주하지 않고 도전적인 시도로 피아노의 가능성을 개척해 갔음을 보여준다.

듀섹의 사후 양적, 질적으로 급속히 발전된 낭만시대 피아노 음악에 가려 그의 업적이 빛을 발하지는 못하였으나 듀섹의 작품에 나타나는 발전된 화성어법과 피아노 작법, 풍부한 표현력이 새로운 연주 양식의 발전에 기여했음은 분명하고 여러 낭만주의 작곡가들의 작품양식을 예시하고 있다는 점에서 그의 음악적 가치에 대한 의의를 찾을 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

- Blom, Eric. *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed*. New York: Da Capo Press, 1968.
- _____. "The Prophecies of Dussek." *Classics: Major and Minor*. London: J. M. Dent, 1958.
- Craw, Howard Allan. "A Biography and Thematic Catalog of the Works of Dussek (1760-1812)." Ph. D. diss., University of Southern California, 1964.
- Dale, Kathleen. *Nineteenth-Century Piano Music: a Handbook for Pianists*. London: Oxford University Press, 1953.
- Dussek, J. L. *Collected Works of J. L. Dussek*. Edited by Bea Friedland. New York: Da Capo Press, 1978.
- Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1965.
- Green, Douglass M. <조성음악의 형식>. 박경중 역. 서울: 삼호출판사, 1993.
- Grossman, Orin Louis. "The Piano sonatas of Jan Ludislav Dussek (1760-1812)." Ph. D. diss., Yale University, 1975.
- Grout, D. J. & C. Palisca. <서양음악사>. 한국교재음악연구회 역. 개정4판. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Jerald, Curtis G. "Muzio Clementi and The Development of Pianoforte Music in Industrial England." Ph. D. diss., University of Illinois, 1971.

- Kirby, F. E. *A Short History of Keyboard Music*. New York: Macmillan Publishing, 1966.
- Klima, Stanislas V. "Dussek in England." *Music and Letters*, XLI April, 1960, 146-149.
- Newmann, William S. *The Sonata in the Classic Era*. 2nd ed., New York: W. W. Norton & Co., 1972.
- _____. *The Sonata Since Beethoven*. 3rd ed., New York: W. W. Norton & Co., 1983.
- Machlis, Joseph with Kristine Forney. <음악의 즐거움>. 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1997.
- Pauly, Reinhard. <고전시대의 음악>. 김혜선 역. 서울: 다리, 2000.
- Radcliff, Phillip. "Piano Music", in *The New Oxford History of Music*, Vol. 8, ed., G. Abraham, New York: Oxford University Press, 1982.
- Randel, Don Michael. *The New Harvard Dictionary*. 3rd ed. The Belknap press of Harvard University press, 1996
- Ringer, Alexander. "Beethoven and the London Pianoforte School." *Musical Quarterly*, 56, October, 1970. 742-758.
- Rosen, Charles. <다양한 소나타 형식>. 강순희 역. 서울: 수문당. 1995.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Muicians*. 2nd ed. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Schönberg, Arnold. "The Sonata Allegro." *Fundamentals of musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967.
- Schönberg, Harold C. <위대한 피아니스트>. 윤미재 역. 서울: 나남출판, 2003.

Temperly, Nicholas. "The London Pianoforte School." *Musical Times* cxxvi/1703, January 1985: 25-27.

_____. "London and the Piano, 1760-1860." *Musical Times* cxxix/1744, June 1988: 289-893.

오윤록. "런던 피아노 악파에 관한 연구." <음악과 민족>. 제 26호. 민족음악학회 (2003): 339-363.

_____. "듀섹의 런던시대의 작곡양식-피아노 독주곡을 중심으로" <음악과 민족>. 제 28호. 민족음악학회 (2003): 253-281.

윤연경. "J. L. Dussek의 Piano Sonata 연구." <한국문화연구원 논총>. 제 47권 (1985): 169-198.

이승경. "Jan Ludislav Dussek의 피아노 소나타 연구: Op.44를 중심으로." 서울대학교 석사학위논문, 1999.

홍은숙. "J. L. Dussek의 피아노 소나타 Op.70에 관한 연구." 이화여자대학교 석사학위 논문, 1986.

ABSTRACT

A Study on Jan Ladislav Dussek's Piano Sonatas Opp. 43 & 44

**Park, Sung Won
Dept. of Music
(Composition)
Graduate School of
Sungshin Women's University**

Muzio Clementi(1752-1832), Jan Ladislav Dussek(1760-1812), Johann Baptist Cramer(1771-1858), John Field(1782-1837), George Frederick Pinto(1785-1806), who originated from different countries, had various musical activities in the second half of the 18th and the beginning of the 19th centuries in London. The development of the piano texture of "London Pianoforte School" creates the bases for the piano techniques of the 19th century and affects the piano style of numerous contemporaries and the following generation.

The Bohemian composer Jan Ladislav Dussek was a member of

"London Pianoforte School", and he was a very important pianist and composer in his day. He was one of the first keyboard virtuosos to undertake extensive tours performing in public concerts, and it contributed to his reputation as a keyboard virtuoso throughout Europe during his lifetime.

Nearly 300 works written by Dussek are mostly for piano. Especially 32 piano sonatas show representative characteristics of his composition style. His early sonatas show few elaborations of typical late 18th century pianistic texture. Gradually the texture is enriched by a variety of practices -extensive doubling, widely spaced accompaniment figures, thicker harmonies- which foreshadow 19th-century developments. In his later works are found a tonal and textural syntax that is quite at home in the 19th century.

Dussek can be seen as the one who influenced first Ludwig van Beethoven(1770-1827), followed by Franz Peter Schubert(1797-1828), Robert Schumann(1810-1856) and even Johannes Brahms(1833-1897), as far as romantic thought and expression are concerned, particularly with respect to his treatment of sonata form, harmony and texture.

The present author examined Dussek's characteristics reflected in his piano sonatas in general; especially pianistic writing was featured through the analysis of his large-scaled and serious piano sonatas, Opp. 43 and 44.