이 승 윤 교수 지도

석사학위 청구논문

# 칼 마리아 폰 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48> 분석 연구

2015

성신여자대학교 대학원

반주학과

최 연 재

# 칼 마리아 폰 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48> 분석 연구

이 승 윤 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

최 연 재

# 인 준 서

최연재의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 11월

심사위원장 한방원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 송영규 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이승윤 (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

# 논문개요

칼 마리아 폰 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1826)의 <그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand duo concertant, Op.48)>는 클라리넷과 피아노를 위한 실내악곡으로 클라리넷에 대한 깊이 있는 이해를 바탕으로 작곡되었다. 또한 클라리넷과 피아노의 특색을 살릴 수 있는 기법과 기교적인 모습이 두드러져 콘체르탄테의 특성이 잘 나타난다.

콘체르탄테는 18세기 후반부터 19세기 중반에 걸쳐 파리를 중심으로 유행하던 음악장르로 바로크시대의 콘체르토 그로소(concerto grosso)에서 기원되었다. 콘체르탄테는 2대의 독주악기에서 많게는 9대의 독주악기를 가지며 독주악기 각각의 기교적이고 화려한 모습이 나타난다. 슈타미츠(Karl Philipp Stamitz, 1745~1801), 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809) 등 여러 작곡가들이 이 장르를 다루었고 특별히 슈타미츠는 클라리넷 콘체르탄테 발전에 많은 영향을 주었다.

콘체르탄테가 유행했던 19세기 초에는 악기의 개량에 따른 연주기술의 발달로 다양한 음향이 나타났고 자연의 소리와 가깝다고 여겨지는 목관악기들이 인기가 있었다. 베버 또한 목관악기에 관심을 두었으며 목관악기를 위한 다수의 곡을 작곡하였다. 이 중 클라리넷을 위한 곡은 1811년부터 1816년까지 작곡되었으며 이는 당대의 클라리넷 명연주자였던 베어만(Heinrich Joseph Baermann, 1784~1847)과도 연관이 있다.

베버는 베어만과의 만남을 통해 클라리넷에 관심을 갖게 되었고 베어만과 친분을 갖고 지내던 시기에 그의 모든 클라리넷 작품을 완성하였으며 클라리넷을 위한 작품의 대부분을 베어만에게 헌정하였다. 베버와 베어만은 함께 음악활동을 하며 서로에게 영향을 주고 받았는데, 이는 1815년에 작곡된

베버의 <클라리넷 5중주(Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello in B-flat Major, Op.34)>와 3년 후인 1818년에 작곡된 베어만의 <클라리넷 5중주(Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello with 2 bassoons, 2 horns and contrabass *ad libitum* in E-flat Major, Op.19)>의 비교를 통해서도 알 수 있다.

베버의 클라리넷 작품에는 클라리넷의 깊이 있는 이해를 바탕으로 한 악기의 특색이 잘 드러나는 패시지들이 많이 보이며 이를 효과적으로 표현하기 위한 숙련된 기술을 요한다. 그의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>에서도 이러한 전문성이 필요하며 클라리넷 뿐만 아니라 피아노 연주자의 숙련된 연주기술도 요구된다.

<그랜드 듀오 콘체르탄테>의 모든 악장의 주선율들은 클라리넷과 피아노 각 악기의 특색이 잘 나타나는 기교적이고 효과적인 표현으로 구성된다. 이러한 주선율은 모방, 대립, 결합 등의 관계를 통해 클라리넷과 피아노에서 변형되고 확대되는데, 어느 한 성부에 치우치지 않고 자유롭게 이동하는 모습을 통해 두 악기의 대등한 관계를 볼 수 있다.

# 목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ·····1

Ⅱ. 칼 마리아 폰 베버 ·····3

1. 생애 ·····3
2. 베버와 베어만 ·····6
1) 베버와 베어만 ·····6
2) 베버와 베어만의 클라리넷 5중주 ·····7

Ⅲ. 베버의 악기 ·····15

1. 클라리넷 ·····15
2. 피아노 ·····19

Ⅳ. 콘체르탄테 ·····22

1. 기원과 발달 ·····22
2. 대표적 작품 ·····25
3. 클라리넷 콘체르탄테 ·····28

Ⅴ. <그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48> ·····30

1. 제 1악장 ·····30
2. 제 2악장 ·····57
3. 제 3악장 ·····67

Ⅵ. 결론 ·····93

참고문헌

ABSTRACT

# 표 목차


<표1> 베버의 클라리넷 작품 목록 ·····17
<표2> 제 1악장의 구조와 특징 ·····31
<표3> 선율1: 주제동기a, b의 리듬적 요소의 활용 ·····49
<표4> 선율2: 마디13-14의 클라리넷 선율의 활용 ·····49
<표5> 제 2악장의 구조와 특징 ·····57
<표6> 제 3악장의 구조와 특징 ·····67
<표7> $A_1$, $A_2$, $A_3$부분 반주형태의 변화 ·····85

# 악보 목차


<악보1> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디248-256 ·····8
<악보2> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 2악장, 마디39 ·····9
<악보3> 베버의 <클라리넷 협주곡 제 2번> 제 1악장, 마디133-134 ·····10
<악보4> 모차르트의 <클라리넷 협주곡 제 2번> 제 1악장, 마디267-269 ···10
<악보5> 브람스의 <클라리넷 트리오> 제 2악장, 마디7-10 ·····10
<악보6> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디48-52 ·····10
<악보7> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디348-353 ·····11
<악보8> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 1악장, 마디65-66 ·····12
<악보9> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 1악장, 마디14-18 ·····13
<악보10> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디161-163 ·····14
<악보11> 베버의 <피아노 소나타 제 2번> 제 2악장 마디3-12 ·····20
<악보12> 베버의 <피아노 소나타 제 1번> 제 1악장 마디1-4 ·····21
<악보13> 제 1악장, 마디1-12 ·····33
<악보14> 제 1악장, 마디12-24 ·····34
<악보15> 제 1악장, 마디24-32 ·····35
<악보16> 제 1악장, 마디32-38 ·····36
<악보17> 제 1악장, 마디38-46 ·····37
<악보18> 제 1악장, 마디46-50 ·····38
<악보19> 제 1악장, 마디50-57 ·····38
<악보20> 제 1악장, 마디57-63 ·····39
<악보21> 제 1악장, 마디63-69 ·····40
<악보22> 제 1악장, 마디69-87 ·····41
<악보23> 제 1악장, 마디87-104 ·····42
<악보24> 제 1악장, 마디105-113 ·····43
<악보25> 제 1악장, 마디113-124 ·····44
<악보26> 제 1악장, 마디125-129 ·····45
<악보27> 제 1악장, 마디129-142 ·····46
<악보28> 제 1악장, 마디143-160 ·····47

<악보29> 제 1악장, 마디161-173 ·····48
<악보30> 제 1악장, 마디173-196 ·····50
<악보31> 제 1악장, 마디196-206 ·····51
<악보32> 제 1악장, 마디206-221 ·····52
<악보33> 제 1악장, 마디222-240 ·····53
<악보34> 제 1악장, 마디240-277 ·····54
<악보35> 제 1악장, 마디278-308 ·····55
<악보36> 제 2악장, 마디1-24 ·····58
<악보37> 제 2악장, 마디24-36 ·····60
<악보38> 제 2악장, 마디37-40 ·····61
<악보39> 제 2악장, 마디41-53 ·····62
<악보40> 제 2악장, 마디53-62 ·····63
<악보41> 제 2악장, 마디63-67 ·····64
<악보42> 제 2악장, 마디67-85 ·····65
<악보43> 제 2악장, 마디85-90 ·····66
<악보44> 제 3악장, 마디1-8 ·····68
<악보45> 제 3악장, 마디9-26 ·····69
<악보46> 제 3악장, 마디26-41 ·····71
<악보47> 제 3악장, 마디42-53 ·····72
<악보48> 제 3악장, 마디54-64 ·····73
<악보49> 제 3악장, 마디64-82 ·····74
<악보50> 제 3악장, 마디83-89 ·····75
<악보51> 제 3악장, 마디89-111 ·····77
<악보52> 제 3악장, 마디111-125 ·····78
<악보53> 제 3악장, 마디125-175 ·····80
<악보54> 제 3악장, 마디176-204 ·····83
<악보55> 제 3악장, 마디205-208 ·····86
<악보56> 제 3악장, 마디209-225 ·····87
<악보57> 제 3악장, 마디225-241 ·····89
<악보58> 제 3악장, 마디242-254 ·····91
<악보59> 제 3악장, 마디254-267 ·····92

# Ⅰ. 서론

콘체르탄테는 다양한 독주악기를 가진 교향곡으로 독주악기의 비르투오소적 연주가 돋보이는 음악장르이다. 1780년까지 2대의 독주 바이올린을 위한 형태가 많았으나 갈수록 사용되는 악기가 다양해지면서 1785년부터는 오보에, 호른, 바순, 클라리넷 등의 목관악기의 사용이 대중화되었다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732~1809), 깜비니(Giuseppe Maria Cambini, 1746~1825) 등의 작곡가들이 목관악기를 포함한 콘체르탄테를 작곡했으며 특별히 클라리넷을 위한 작품은 슈타미츠(Karl Philipp Stamitz, 1745~1801), 드비엥(Francois Devienne, 1759~1803), 베버(Carl Maria von Weber, 1786~1826) 등의 작곡가들에 의해 50여곡이 넘는 수의 작품이 작곡되었다.

1815년에 작곡된 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand Duo Concertant, Op.48)>는 클라리넷과 피아노를 위한 실내악 작품 중 하나이다. 베버는 클라리넷과 피아노의 관계를 모방, 대립, 결합 등의 방법으로 표현하였고 이를 통해 각 악기의 특색에 맞는 화려한 기술을 볼 수 있다.

<그랜드 듀오 콘체르탄테>를 통해 볼 수 있는 클리리넷과 피아노의 연주기술에 관한 내용은 요하킴의 저술에서도 언급된다. 2005년 12월 5일 독일의 데트몰트(Detmold) 야외극장에서 베가(WeGa)[1]의 새로운 클라리넷 실내악 악보집 발표를 위한 음악회가 있었다. 이 악보집에는 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>, <클라리넷 5중주(Quintet for clarinet 2 violin, viola and cello, Op.34)> 등이 포함되어 있고 음악회는 클라리넷 연주자 포머(Andrea Pommer)와 피아노 연주자 아리모토(Hiroko Arimoto)가 연주하는 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>로 시작되었다. 요아킴에 의하면 갑작스럽고 섬

1) 베가(WeGA: Carl Maria von Weber Gesamtausgabe): 베버의 일기, 편지 등 베버에 관한 문헌을 연구하는 기관.

세하게 바뀌는 화성의 움직임을 군더더기 없이 깔끔하고 완벽하게 표현하여 굉장히 어려운 패시지임에도 불구하고 가볍고 쉽게 하는 것처럼 들리게 하는 매우 기교적인 연주기술을 감상할 수 있었다고 한다.[2)]

베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>에서 보이는 수준 높은 기술을 요하는 패시지들은 악기에 대한 심도있는 이해를 바탕으로 작곡되었으며 특별히 클라리넷에 관한 이해와 관심은 베버와 가깝게 지냈던 클라리넷 명연주자 베어만(Heinrich Joseph Baermann, 1784~1847)과의 친분관계로부터 비롯되었다.

필자가 조사한 바에 의하면 베버의 클라리넷 작품을 다룬 국내에 있는 기존 문헌은 대략 10개이며 그중 <그랜드 듀오 콘체르탄테>를 주제로 한 논문은 3개정도이다. 이들 논문은 베버의 음악양식과 작품의 특징 클라리넷 악기의 기법에 관한 내용이 중심이며 클라리넷 연주자의 입장에서 연주상의 효과와 해석에 도움을 주는 목적으로 연구되었다.[3)]

필자는 본 논문에서 클라리넷과 피아노의 효과적인 2중주를 위해 두 악기의 관계속에 나타난 주선율의 이동과정을 중심으로 이 곡을 분석하고자 한다. 또한 베버의 <클라리넷 5중주>와 베어만의 <클라리넷 5중주(Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello with 2 bassoon, 2 horns and contrabass ad libitum), Op.19)>를 비교하여 베버와 베어만과의 관계가 서로의 작품에 준 영향을 살펴 볼 것 이다. 이를 위한 이론적 배경으로 19세기 초 클라리넷과 피아노의 개량에 따른 연주기술의 발달과 콘체르탄테의 기원과 발달과정, 클라리넷 콘체르탄테에 대해 알아보고자 한다.

---

2) http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050034, “Faszinierende Lebendigkeit: Praesentation des Kklarinettenkammermusik-Bandes” (2014년 11월 8일 접속).

3) 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>를 다룬 국내에 있는 기존 연구자료는 다음과 같다. 이동신, “C.M.von Weber의 그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48에 관한 분석연구” (안동대학교 석사학위논문, 2006), 오자은, “C.M.von Weber의 그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48에 관한 분석연구” (대구카톨릭대학교 석사학위논문, 2000), 임헌식, “Carl Maria von Weber의 그랜드 듀오 콘체르탄테 Op.48의 분석연구” (서울대학교 석사학위논문, 1973).

# Ⅱ. 칼 마리아 폰 베버

칼 마리아 폰 베버는 19세기 독일 낭만주의 운동의 주요 인물이며 작곡가, 지휘자, 피아니스트 겸 비평가로 활동하였고 특히 오페라 <마탄의 사수(Der Freischuetz)>의 작곡가로 가장 잘 알려져 있다. 그는 오페라, 가곡, 기악음악 등 모든 분야에 걸쳐 작품을 남겼으며 피아노곡에서 나타나는 창의적인 건반 사용법은 멘델스존(Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809～1847), 쇼팽(Fryderyk Franciszek Choipin, 1810～1849), 슈만(Robert Schumann, 1810～1856), 리스트(Franz Liszt, 1811～1886)에게 영향을 주었고 오페라에서 나타나는 음악기법은 바그너(Rihard Wagner, 1811～1883)와 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803～1869)에게 영향을 주었다.[4] 또한 클라리넷 작품에도 많은 관심을 보여 연주를 위한 여러 개의 레퍼토리를 남겼다.

## 1. 생애

베버는 독일의 첫 낭만파 작곡가로 1786년 독일의 오이틴(Eutin)에서 태어났다.[5] 그는 어린 시절부터 극단을 만들어 순회하는 아버지의 영향으로 오페라에 관한 요소들을 쉽게 접할 수 있었다. 이는 오페라 작곡가, 감독으로 활동할 수 있는 좋은 토대가 되었으며 그의 오페라 작품들은 바그너에 의해 확립된 독자적인 독일 오페라 형성의 기틀을 마련하였다.[6]

---

4) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §14: Piano music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20 (London: Macmillan Publishers, 1980), 258.
5) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §1: Youth and first appointments," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 241.
6) Rey M. Longyear, 「19세기 음악」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2001), 194.

베버의 아버지 프란츠 안톤 베버(Franz Anton Weber, 1734~1812)는 관현악단의 바이올리니스트, 작곡가, 지휘자, 극장 감독 등 다양한 분야에서 활동 하였고 가수이며 배우였던 두 번째 부인 브렌너(Genovefa Brenner, 1764~1798) 사이에서 베버를 얻었다.[7]

베버는 4세까지 음악적인 재능을 보이지 않았으나 점차 그 두각을 나타냈다. 그는 아버지의 극단이 힐트부르크하우젠(Hildburghausen)에 머물렀을 때 호이슈켈(Johann Peter Heuschkel)에게 처음으로 체계적인 음악수업을 받았고 잘츠부르크(Salzburg)에서 프란츠 요제프 하이든의 동생 요한 미하엘 하이든(Johann Michael Haydn, 1737~1806)에게 가창법과 작곡법을 배웠다. 그 후 1798년부터 3년간 뮌헨에서 오르간 연주자이며 작곡가인 칼허(Johann Nepomuk Kalcher, 1764~1827)에게 음악 수업을 받았고 이 무렵 그의 첫 오페라 <숲 속의 벙어리 처녀(Das Waldmaedchen)>를 작곡하였다.[8]

1803년에는 그를 성공으로 이끄는데 큰 기여를 한 포글러(Georg Joseph Vogler, 1749~1814)를 만났다. 포글러는 베버에게 작곡 기법을 사사하였고 1804년 포글러의 추천으로 베버는 2년간 브레슐라우(Breschulau)극장의 악장으로 일했다.[9] 베버는 사직 후 유럽지역을 돌아다니며 자작오페라를 발표하고 창작과 지휘활동을 하지만 큰 성과를 거두지 못하였다. 그는 1810년 방랑생활을 끝내고 작곡과 연주에 전념하였다.

베버는 1811년 뮌헨에서 클라리넷 연주자 베어만(Heinrich Joseph Baermann, 1784~1847)을 만나 친분을 갖고 함께 음악활동을 하였다. 베어만과 함께 순

---

7) Stanley Sadie, "Weber, (1) Franz Anton Weber," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 240.

8) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §1: Youth and first appointments," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 242.

9) Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, "Weber, Carl maria Friedrich Ernst von," in *The Oxford Dictionary,* sixth edition, ed. Tim Rutherford-Johnson (New York: Oxford University Press, 2012), 908.

회연주를 하는 동안 베버는 여러 개의 클라리넷 작품을 작곡하였고 이들은 대부분 베어만에게 헌정되었다.

베버는 1814년 프라하(Prague) 가극장의 지휘자가 되었으나 1817년 드레스덴(Dresden)으로 발길을 돌렸다. 그는 이곳에서 결혼생활을 통해 안정을 얻었고 더욱 활발한 음악활동을 했다.[10] 베버는 방랑생활을 하던 시절 만하임(Manheim)에서 중단했던 오페라 <마탄의 사수>를 완성하였고 1821년 베를린(Berlin)에서 성공적으로 연주하였다. 이 오페라에서 나타나는 독일의 시골생활을 배경으로 한 민속적인 요소들은 공감대의 주된 원인이었으며 이로 인하여 베버는 독일 뿐 아니라 유럽 전 지역에 걸쳐 큰 인기를 얻었다.[11]

베버는 생애의 대부분을 지휘자로 살았고 1826년 영국 런던 코벤트 가든(Covent Garden)에서 초연한 자신의 오페라 <오베른>의 지휘를 끝으로 모든 음악활동을 마쳤다. 그는 결핵의 증세가 악화되어 같은 해 6월 5일 런던에서 숨을 거두었다.[12]

베버는 여러 개의 미사곡과 합창곡, 가곡, 실내음악 등 여러 장르의 작품을 작곡하였으나 주로 오페라와 피아노곡을 다루었다.[13] 주요 오페라 작품으로는 <아부 하산(Abu Hasan)>, <마탄의 사수>, <오베른(Obern)>, <오이뤼안테(Euryanthe)>, 피아노 작품으로는 <무도에의 권유(Aufforderung zum Tanz)>, <화려한 폴로네이즈(Polonaise Brilliant)>가 대표적이다.

---

10) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §3: Prague," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 244.
11) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §3: Dresden," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 247.
12) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §3: London and last illness," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 248.
13) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역, 82.

## 2. 베버와 베어만

### 1) 베버와 베어만

베버는 피아노 작품과 오페라를 주로 다루었으나 클라리넷 작품에도 많은 관심을 가졌다. 그는 동시대의 작곡과들과 다르게 목관악기를 창의적으로 분위기에 맞추어 잘 사용하였고 이러한 특징은 그의 오페라 <마탄의 사수> 제 2막 피날레에서 잘 나타난다.[14)]

그의 클라리넷에 대한 관심과 표현은 1811년 뮌헨에서 베어만을 만난 후 본격적으로 시작되었다. 베어만의 연주에 심취한 베버는 특별히 1815년 <클라리넷 5중주>의 첫 공연을 마친 다음날 아내 브란트(Caloline Brandt, 1796~1852)에게 보낸 편지에서 “베어만은 마치 천사와 같이 연주하였다.”라고 말하였다.[15)]

베버는 베어만과 함께 연주여행을 하며 오스트리아와 독일 각지를 순회하였고 그의 클라리넷 작품 중 <클라리넷 콘체르티노(Clarinet Concertino Op.26)>, <클라리넷 콘체르토 제 1번(Clarinet Concerto No.1, Op.73)>, <클라리넷 콘체르토 제 2번(Clarinet Concerto No.2, Op.74)>, <클라리넷 5중주>, <오페라 실바나 주제에 의한 변주곡 (Variations on a Theme from the Opera "Silvana" for clarinet and piano in B-flat Major, Op.33)> 등을 베어만에게 헌정하였다.

베버의 클라리넷을 위한 실내악 작품은 모두 베어만과 매우 가까운 친구

---

14) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역, 82.

15) Weber's Diary as quoted from Gerhard Allroggen, Knut Holtstraeter, and Joachim Veit, eds., *Kammermusik mit Klarinette*, Serie 6, Band 3, *Carl Maria von Weber Saemtliche Werke* (Mainz: Schott, 2005), 127, Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann" (Degree Doctor Musical Arts, Graduate School of the Ohio State University, 2009), v 에서 재인용.

로 지내던 1811년부터 1816년 사이에 작곡되었다.[16] 베버의 클라리넷 작품 속 악기 고유의 특색이 나타나는 패시지들은 클라리넷 명연주자인 베어만의 기량이 발휘될 수 있도록 작곡되었고 이는 1815년에 작곡된 그의 작품 <클라리넷 5중주>에도 잘 나타난다. 베버가 <클라리넷 5중주>를 작곡할 당시 그는 베어만의 집에 머물렀으며 요아킴(Joakim Veit)의 저술에 따르면 3악장으로 구성된 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>는 거주에 따른 보상이라고 한다.[17]

베어만은 클라리넷 연주자이며 동시에 작곡가로도 활동하였다. 그는 베버의 <오페라 실바나 주제에 의한 변주곡> 작곡에 도움을 주었으며[18] 1818년에는 베버의 <클라리넷 5중주>와 음악적 특징이 비슷하고 반주악기부에 관악기가 추가된 형태의 <클라리넷 5중주>를 작곡하였다. 이 곡 역시 클라리넷 고유의 특색을 바탕으로 베어만의 연주기술이 드러나도록 작곡되었고 19세기 초 낭만음악의 특징이 잘 나타난다.[19]

2) 베버와 베어만의 클라리넷 5중주

베버의 <클라리넷 5중주>는 1815년에 완성되었으며 베어만의 생일선물로 헌정되었다.[20] 이 곡은 $B^{b}$ 독주 클라리넷과 현악 4중주를 위한 곡이며 독주부와 현악 그룹의 대화를 통하여 음악이 진행된다. 독주 클라리넷 음역대의

---

16) Pamela Weston, *Clarinet Virtuosi of the Past* (London: Robert Hale, 1971), Der 8: 114~153, Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann," iv 에서 재인용.

17) http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050097, "Zu WebersFreundschaft mit dem Klarinettisten Heinrich Joseph" (2014년 11월 8일 접속).

18) http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050097, "Zu WebersFreundschaft mit dem Klarinettisten Heinrich Joseph" (2014년 11월 8일 접속).

19) Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann," iii.

20) http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050097, "Zu WebersFreundschaft mit dem Klarinettisten Heinrich Joseph" (2014년 11월 8일 접속).

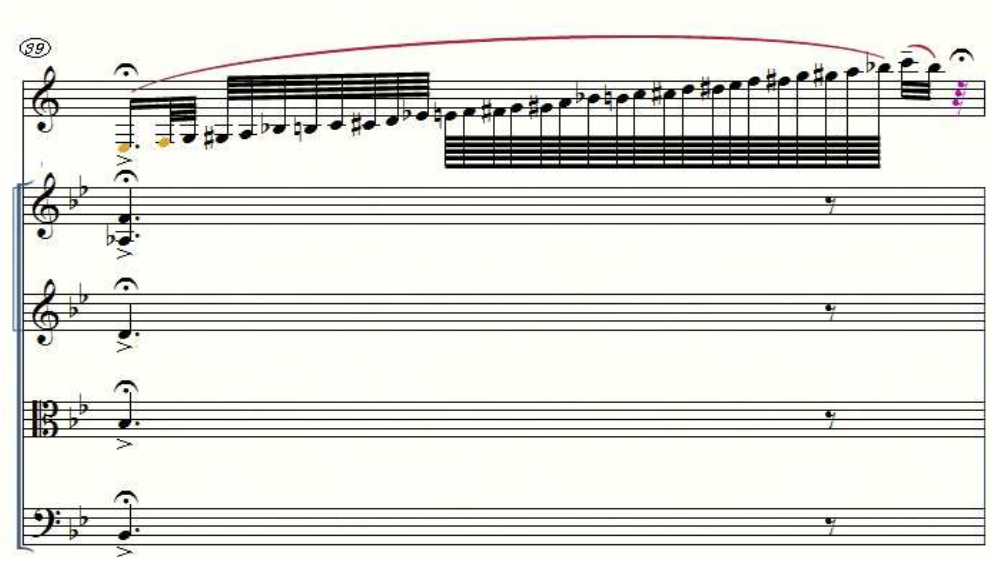
범위는 g음을 기준으로 3옥타브 위의 g음까지 확장되어 나타난다(악보1).[21]

<악보1> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디248-256

21) 악보1-4의 출처: http://imslp.org/wiki/Clarinet_Quintet,_Op.34_(Weber,_Carl_Maria_von), 2014년 11월 2일 접속.

클라리넷 독주부의 선율은 주로 도약적인 진행을 보이며 최저음을 시작으로 반음계적이고 넓은 음역대의 스케일이 나타난다(악보2). 이는 베버가 최초로 시도하였으며 베버의 <클라리넷 협주곡 제 2번(Concerto for clarinet and orchestra No.2)>에서도 이러한 패시지가 보이고 이들에서의 최저음은 바셋 클라리넷과 연관이 있다(악보3).[22] 이전까지의 작품에서 이와 비슷한 형태가 보이는데 모차르트의 <클라리넷 협주곡(Concerto for clarinet and orchestra K.622)>에서도 나타난다(악보4). 클라리넷의 넓은 음역대의 활용은 브람스의 <클라리넷 트리오(Clarinet Trio Op.114)> 제 2악장에서도 찾아볼 수 있으며 이는 베버의 영향을 받았다(악보5).

<악보2> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 2악장, 마디39




22) 바셋 클라리넷: 클라리넷이 개량되는 과정에서 등장하였으며 클라리넷보다 2개의 반음이 더 내려가 최대 d음까지 연주가 가능한 악기이다. 이는 1788년 모차르트에게 소개되었으며 이후 그의 작품에서 이전보다 낮아진 클라리넷의 음역대를 볼 수 있다. 정명희, "모차르트 협주곡 가장조 K.622의 연주기법에 관한 연구" (동아대학교 대학원 석사학위논문, 2011), 10.

<악보3> 베버의 <클라리넷 협주곡 제 2번> 제 1악장, 마디133-134

<악보4> 모차르트의 <클라리넷 협주곡 제 2번> 제 1악장, 마디267-269

<악보5> 브람스의 <클라리넷 트리오> 제 2악장, 마디7-10

2연음과 3연음을 적절히 혼합한 패시지들도 보인다(악보6, 7). 현악 그룹은 주요 선율을 모방하거나 변형하여 나타나기도 하지만 주로 독주 클라리넷을 지지하는 반주역할을 한다.[23]

<악보6> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디48-52

23) Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann," 2: 8.

<악보7> 베버의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디348-353

베어만의 <클라리넷 5중주>는 베버의 <클라리넷 5중주>보다 3년 후인 1818년에 작곡되었다. 베버의 <클라리넷 5중주>와 마찬가지로 $B^b$ 독주 클라리넷을 위한 곡이며 음역대는 3옥타브 위의 g음까지이다(악보8).[24] 이 곡

24) 악보5-7의 출처: Heinrich Joseph Baermann: *Clarinet Quintet Op.24*, ed. Christoph Wnadinger (Holzkirchen: Accolade Musikverlag, 1988).

역시 베버의 <클라리넷 5중주>와 같이 반음계적이고 넓은 음역대를 활용한 선율이 나타난다(악보9). 또한 2연음과 3연음을 적절하게 혼합한 패시지들이 독주 클라리넷 선율에서 보이며(악보10) 현악그룹은 주요동기를 발전시키며 반주역할을 수행한다.[25]

<악보8> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 1악장, 마디65-66

25) Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann," 10: 141, 163.

<악보9> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 1악장, 마디14-18

<악보10> 베어만의 <클라리넷 5중주> 제 4악장, 마디161-163

베버와 베어만의 <클라리넷 5중주>에서 보이는 클라리넷 성부의 확장된 음역대, 도약적인 선율진행, 반음계적이며 넓은 음역대를 오가는 스케일은 클라리넷의 특색이 잘 나타나는 표현기법이다. 베어만의 뛰어난 연주기량을 염두한 이 두 작품은 19세기 초 클라리넷의 작곡경향을 잘 나타낸다.[26]

26) Alisha Leighanne Miller, "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann," iii.

# Ⅲ. 베버의 악기

19세기 초의 음악작품은 악기의 개선과 연주기법의 발달로 다양한 음향이 나타난다. 목관악기가 인기 있었으며 악기마다의 특유한 음색이 잘 활용되고 악기의 특성이 드러나는 섬세한 기법들이 사용되었다.[27]

베버의 클라리넷 작품을 보면 클라리넷에 적합한 방법으로 쓰인 패시지들이 많고 자신만의 독특하고 창의적인 기법이 작품을 통해 나타난다. 또한 베버의 <피아노 소나타(Piano Sonata in A-flat Major, Op.39)>를 포함하여 다른 피아노 작품들에서 쉽게 볼 수 있는 음정의 넓은 도약과 극적인 크레센도 등의 기법은 베버의 독창적인 표현방법과 낭만주의적 요소들을 잘 나타낸다.[28]

필자는 베버의 작품 <그랜드 듀오 콘체르탄테>의 분석 연구를 위해 그가 다루었던 여러 악기들 중 클라리넷과 피아노에 관한 내용을 언급하고자 한다.

## 1. 클라리넷

클라리넷은 짧은 역사를 가지고 있지만 연주할 수 있는 음역대가 넓어 표현 가능한 색채가 다양하고 복합적인 표현이 가능한 악기이다.

유럽지역의 목동들이 사용하던 두 옥타브의 살뤼모(Chalumeau)는 클라리넷의 첫 모습이며 17세기 독일 누렘베르크(Nuremberg)에서 데너(Johann Christoph Denner, 1655~1707)는 이를 2개의 키를 가진 악기로 발전 시켰다.[29] 이는 18세기동안 여러 사람들에 의해 개발되었고 19세기 초에는 클라

27) 홍정수 외, 「두길 서양음악사 2」, (경기: (주)나남출판, 2006), 162.
28) John Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2005), 244, 267.
29) Tim Rutherford-Johnson, "Clarinet," in *The Oxford Dictionary,* sixth edition, 170.

리넷 키의 수가 계속적으로 증가하여 뮐러(Iwan Mueller, 1787~1854)가 개발한 13개의 키를 가진 클라리넷이 19세기 유럽에서 사용된 클라리넷의 표본이 되었다.[30]

작곡가들도 클라리넷의 발전에 기여한 바가 크다. 클라리넷은 고전시대 만하임악파 이후로 인기를 얻기 시작하였고[31] 모차르트(Wolfgang amadeus Mozrt, 1756~1791)에 의해 처음으로 심포니에 등장하였다. 모차르트는 <클라리넷 5중주(clarinet quintet in A Major K.581)>, <클라리넷 콘체르토(clarinet concerto K.662)> 등의 클라리넷을 위한 작품을 남겼고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 모든 심포니에는 클라리넷이 필수 악기로 편성되었으며 베를리오즈와 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)의 교향곡에서도 클라리넷은 중요한 역할을 하였다.[32]

베버는 다수의 클라리넷 독주곡을 작곡하였고(표1) 자신의 작품을 클라리넷 곡으로 편곡하기도 하였다. 사후에 발견된 그의 <서주, 주제와 변주(Introduction, theme and variation, Op.posth)>는 현재 피아노뿐만 아니라 4중주 혹은 오케스트라 반주에 의해 연주되기도 한다. 베버의 클라리넷 작품 중 가장 마지막으로 작곡된 피아노와 클라리넷을 위한 <그랜드 듀오 콘체르탄테>는 그의 솔로악기와 피아노를 위한 작품 중 가장 중요한 위치를 차지하며 클라리넷의 특색이 잘 나타나 있고 클라리넷과 피아노 모두의 숙련된 연주기술을 요한다.[33]

---

30) Stanley Sadie, "Clarinet, §4: Organological history," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 432.

31) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte, Manfred Ernst, 「음악의 역사」, 이수영 역(서울: 도서출판 예경, 2014), 285.

32) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역, 82.

33) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §13: Chamber music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 258.

<표1> 베버의 클라리넷 작품목록

| No. | 작품명 | 연도 | 비고 |
|---|---|---|---|
| 1 | Concertino for clarinet and orchestra in E-flat Major, Op.26 | 1811 | |
| 2 | Concerto for clarinet and orchestra No.1 in f-minor, Op.73 | 1811 | |
| 3 | Concerto for clarinet and orchestra No.2 in E-flat Major, Op.74 | 1811 | |
| 4 | Variations on a Theme from the Opera "Silvana" for clarinet and piano in B-flat Major, Op.33 | 1811 | |
| 5 | Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello in B-flat Major, Op.34 | 1815 | |
| 6 | Grand duo Concertant for clarinet and piano in E-flat Major, Op.48 | 1816 | |
| 7 | Melody in F Major for solo clarinet, J.119 | 1811 | |
| 8 | Waltz in E flat Major, J.149 | 1812 | |
| 9 | Clarinet Concerto, J. Anh. 57 (for S. Hermstedt) | 1815 | 편곡 |
| 10 | Adagio and Rondo in B flat Major, J. Anh. 31 (Harmonie) | 1808 | 편곡 |
| 11 | Divertimento for clarinet and orchestra (Spurious.) | | 1985년 출판 |
| 12 | Introduction, Theme and Variations for clarinet, Op.posth | | |

베버의 음악적 특징을 보면 오페라에서 나타난 낭만적인 성격이 기악음악에서도 보이며 리듬이 명확하고 기교상 화려한 특징을 지닌다.[34] 그는 성악음악과 기악음악의 구분을 두지 않고 곡을 다루었으며 헤미올라(hemiola), 감7화음, 붓점 리듬과 강박에 위치한 비화성음을 사용하였고 빠른 템포에서 오는 화려한 효과를 이용하였으며[35] 이는 그의 클라리넷 작품에서도 잘 나타난다.

베버는 클라리넷 음색의 효과와 민첩함을 잘 이용하고 매우 낮은 음역을 의도적으로 배치하는 등 악기에 대한 이해와 지식을 바탕으로 한 그의 음악기법을 작품속에서 잘 표현하였다.[36] 그의 작품 속 클라리넷 성부는 넓은 음역과 옥타브를 넘나드는 도약이 자주 나타나며 온음계적 선율의 토대위에 반음계적 상행선율이 조화를 이루고 연속적인 3연음, 5연음, 6연음과 장식음이 효과적으로 사용되었다.[37]

---

34) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, 「서양음악사」, 세광음악출판사 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 891.
35) Rey M. Longyear, 「19세기 음악」, 김혜선 역, 81.
36) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte and Manfred Ernst, 「음악의 역사」, 이수영 역, 285.
37) 김주연, “칼 마리아 폰 베버(Carl Maria von Weber)의 클라리넷 작품에 대한 음악양식 및 문헌연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2013), 78~79.

## 2. 피아노

19세기는 피아노의 시대라 할 수 있다. 1770년부터 1830년까지 집중적으로 이루어진 악기의 발달은 음향의 변화를 가져왔고 오케스트라에 버금가는 힘과 폭발력, 폭넓고 다양한 음색을 갖게 되었다. 이로 인해 전문적인 연주자를 육성하고자 하는 움직임이 일어났으며 음악작품에서의 피아노의 위치는 높아졌다.[38]

슈베르트(Franz Schubert, 1797~1828)를 비롯한 슈만, 쇼팽 등의 여러 작곡가들은 수많은 피아노 작품을 출품하였고[39] 베버 역시 시대에 흐름에 맞게 직접 명 피아니스트의 위치에서 고도의 기술을 요하는 화려한 피아노 작품을 작곡하였다.[40]

베버는 클레멘티(Muzio Clementi, 1752~1832)와 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778~1837), 두섹(Jan Ladislav Dussek, 1760~1812)의 전통의 토대로 한 자신만의 독특하고 화려한 기법으로 피아노 작품을 다루었다.[41] 그의 기법은 고전주의의 틀을 많이 벗어나지 않는 범위 내에서의 다양성을 보이며[42] 주요 특징은 피아노를 오케스트라에 모방한 듯 관현악적 색채로 나타낸 것이며 이는 <피아노 소나타 제 2번(Piano Sonata No.2 in A-flat Major, Op.39)> 제 2악장의 팀파니를 연상케 하는 두드림과 <피아노 소나타 제 1번(Piano Sonata No.1 in C Major, Op.24>의 호른과 같은 아르페지오에서 찾아 볼 수 있다.[43]

베버의 <피아노 소나타 제 2번> 제 2악장의 마디4와 마디12에 나타난 연

---

38) 김용환, 「19세기 음악」 (서울: 음악세계, 2005), 144.
39) Frank Eugene Kirby, 「피아노 음악사: 20세기 말까지」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2003), 174.
40) 김용환, 「19세기 음악」158.
41) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.20, 258.
42) John Gillespie, 「피아노 음악」 , 김경임 역, 263.
43) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역, 78.

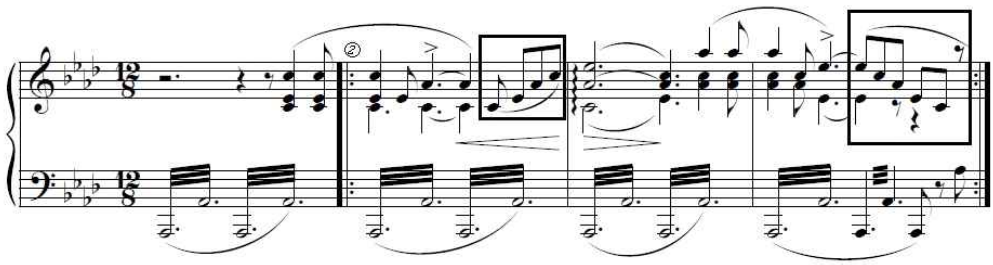
속적인 8도로 이루어진 왼손의 음형은 팀파니의 두드림을 연상시킨다(악보 11).[44]

<악보 11> 베버의 <피아노 소나타 제 2번> 제 2악장, 마디3-12

그의 <피아노 소나타 제 1번> 제 1악장의 서두에서는 8분음표의 연속으로 이루어진 마디1의 오른손 상행선율과 마디3에 나타난 오른손 하행 선율이 호른의 아르페지오 연상케 한다(악보12).

44) 악보11-12의 출처: Carl Maria von Weber, *Piano Sonata No.2, Op.39* in *Saemtliche Werke fuer Pianoforte, vol.I, Sonaten*, ed. Louis Koehler and Adolf Ruthardt, Edition Peters.

<악보 12> 베버의 <피아노 소나타 제 1번> 제 1악장, 마디1-4



이 외에도 트레몰로, 폭넓은 아르페지오와 도약, 극적인 크레센도와 디미뉴엔도, 글리산도, 10도의 꽉 찬 화음, 3도, 6도, 8도로 된 빠른 패시지 등이 그의 피아노 작품에서 많이 나타난다.[45]

45) John Gillespie, 『피아노 음악』 , 김경임 역, 264~265.

# Ⅳ. 콘체르탄테

콘체르탄테는 18세기 후반과 19세기에 유행한 음악장르로 독주악기와 오케스트라를 위한 작품이며 길이가 긴 독주부를 포함한 교향곡을 지칭한다.[46] 콘체르탄테의 정의와 악곡에 관한 내용은 18세기 후반의 여러 이론가들에 의해 정리되었지만 명확하지 않으며 구체적인 설명도 부족하다. 19세기 후반 멘델(Hermann Mendel, 1834~1876)에 의해 콘체르탄테에 대한 설명이 보다 명확해졌는데 그는 다음과 같이 콘체르탄테를 정의하였다.

> 다양한 연주(독주)악기를 가진 교향곡이다. 전체 관현악 합주로부터 특정한 악기가 모습을 드러내어 교향악적 아이디어를 보다 비르투오소적 명연주로 표현하며 곡을 풍요롭고 활기찬 형식으로 만든다.[47]

## 1. 기원과 발달

콘체르탄테는 심포니 콘체르탄테(symphonie concertante)라고도 하며 복수 악기의 대립적인 사용을 의미한다.[48] 이렇게 복수 악기의 대립적인 사용을 통해 음색을 만드는 기법을 콘체르타토(concertato)라고도 하며 이는 음악 역사의 아주 초기에 그 형태가 등장하고 16세기 다성음악에서도 그 특징

---

46) Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, "Concertante," in *The Oxford Dictionary,* sixth edition, ed.Tim Rutherford-Johnson, 180.

47) Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon 2* (Leipzig: List & Franke, 1872), 536, “eine Sinfonie mit einzelnen concertirenden Instrumenten. Aus dem tutti desgesamten Orchesters heben sich einzelne Instumente ab, welche den sinfonischen Gedanken in mehr virtousen Weise aus füuhren und so der Form eine reiche belebte Ausstattung verleihen,” 김경은, “18세기 프랑스 ‘심포니 콘체르탄테’의 역사적 배경 및 어원 연구,” 「음악논단」, 28(2012), 79에서 재인용.

48) 세광음악 출판사 사전편찬위원회, “Concertante,” 「음악용어사전」 (서울: 세광음악출판사, 1986), 158.

이 나타난다.[49] 또한 바로크 시대의 음악양식에서도 보이며 콘체르탄테의 기원이라 할 수 있는 콘체르토 그로소(concerto grosso)에서도 잘 나타난다.[50]

콘체르토 그로소란 2대 이상의 다양한 악기가 독주부에 위치한 형태이며 작은 그룹과 대조되는 큰 그룹을 가진 기악음악을 말한다.[51] 바로크 초기에 콘체르토 심포니, 콘체르토 리피에노(ripieno)와 함께 등장하였다. 콘체르토 심포니는 몇 개의 악장으로 구성된 오케스트라를 위한 곡이며 콘체르토 리피에노는 독주악기를 포함한 현악합주를 의미한다. 바로크 시대 후기에는 합주 콘체르토와 독주 콘체르토가 나타났으며 현악 합주를 위한 콘체르토가 주를 이루었다.

고전시대에는 2대 이상의 독주악기를 갖는 콘체르탄테가 등장하였다. 콘체르탄테라는 명칭은 18세기동안 여러 방식으로 사용되었지만 18세기 후반에 심포니와 콘체르토의 특징을 모두 지닌 복합적인 명사로 활성화된 음악양식을 의미했다. 콘체르탄테는 초반에는 2대의 독주 바이올린을 위한 형태가 많았으나 바이올린과 플룻, 오보에와 플룻, 오보에와 호른을 위한 형태 등 악기의 사용이 다양해졌고 특히 관악기의 사용이 현저하게 증가하였으며 이는 파리를 중심으로 발달하였다.[52]

18세기 후반 파리는 다양한 음악회 문화의 중심지였으며 르네상스까지 성악음악에 종속되어있던 기악음악이 이곳을 중심으로 발달되었다. 기악음악이 주를 이루는 사적연주는 물론 대중적인 공연장과 오케스트라의 확대로

---

49) 김경은, “18세기 프랑스 ‘심포니 콘체르탄테’의 역사적 배경 및 어원 연구,” 「음악논단」 28 (2012), 74.

50) Don Michael Randel, ed., "Concerto grosso," The New Harvard Dictionary of Music (Cambridge: The Beldnap Press of Harvard University Press, 1986), 191.

51) 세광음악 출판사 사전편찬위원회, “Concerto grosso,” 「음악용어사전」, 161.

52) Barry S. Brook, “The Symphonie Concertante: An Interim Report,” *The Musical Quarterly* 47, no.4 (October 1961), 503, Gail S. Lehto, “A Selected study of Symphonies concertantes for multiple clarinet soloists, 1770~1850, including works by Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann," (Degree Doctor of Musical Arts, Ohio State University, 2002), Der 1: 12에서 재인용.

공공연주도 많이 개최되었다. 당시 청중들은 공공연주에 등장하는 교향곡에서 독주자의 기교를 감상하길 원하였는데 그들이 원하는 비르투오소적 연주에 부응하기 위해 만들어진 작품이 콘체르탄테라고 할 수 있다. 콘체르탄테는 1725년부터 1790년까지 파리에서 활발하게 다루어졌고 실제로 브룩(Barry S. Brook)이 언급한 내용에 따르면 1770년대와 1780년대 프랑스 편집자의 글에서 많은 작곡가들이 심포니보다 콘체르탄테를 더 많이 작곡하였으며 공공적인 연주 일정을 보면 심포니보다는 콘체르토가 몇 년 동안 더 많이 공연되었다는 것을 알 수 있다.[53]

콘체르탄테는 18세기 후반 파리뿐만 아니라 만하임, 라이프치히, 빈, 다름슈타트, 런던, 베를린 등 유럽 각 지역에 확산되었다. 19세기에 와서는 판타지, 바리에이션, 론도 등의 장르에 그 인기가 밀려 작품의 수가 현저하게 감소되었고 브룩의 글에 따르면 1830년까지 그 양식이 존재하였으나 이후에는 역사가 지속되지 않았다고 한다. 그러나 1830년과 1840년대에 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)의 <바이올린과 피아노를 위한 듀오 콘체르탄테(Duo Concertante for violin and piano)>처럼 듀오 콘체르탄테라는 명칭을 사용한 작품이 존재할 뿐만 아니라 맥크레디(Andrew McCredie)의 조사에 의한 학문적인 증거에 따라 콘체르탄테의 역사를 1850년까지로 보고 있다.[54]

---

53) Barry S. Brook, "Symphonia Concertante," *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* second edition, ed.Stanley Sadie (New York: Grove's Dictionaries, 2001), vol.24, 808~809, Gail S. Lehto, "A Selected study of Symphonies concertantes for multiple clarinet soloists, 1770~1850, including works by Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann," 1: 7에서 재인용.

54) Barry S. Brook, "Symphonie Concertante," *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol.24, second edition, ed.Stanley Sadie, 807~811, and Andrew D.McCredie, "Multiple Concerto in Germany(1780~1850), Some Problems and Perspectives for a Source-Repertory Study," *Miscellanea Musicologica: Adelaide Studies in Musicology* 8(1975), 115~147, Gail S. Lehto, "A Selected study of Symphonies concertantes for multiple clarinet soloists, 1770~1850, including works by Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann," 1: 2에서 재인용.

## 2. 대표적인 작품

콘체르탄테는 18세기 후반부터 19세기 초반까지 슈타미츠, 하이든 등의 여러 작곡가들에 의해 다루어졌다. 모차르트도 파리에 머물던 1778년과 1779년에 네 개의 작품을 시도하였다. 콘체르탄테는 1780년대까지 2대의 바이올린을 위한 작품이 일반적이었으나 1785년부터 목관악기를 위한 작품이 대중화되고 시간이 지날수록 현악기를 위한 작품보다 목관악기를 위한 작품이 더 인기를 얻게 되었다.[55]

콘체르탄테의 특성을 지닌 작품으로는 먼저 하이든의 <콘체르탄테(Symphonie Concertante in B-flat Major, Hob.I:105)>가 있다. 이 작품은 오보에, 바순, 바이올린, 첼로와 오케스트라를 위한 작품이며 독주 바이올린부가 화려하고 기교적이다.[56] 하이든의 작품은 전반적으로 악기의 음역대 사용이 넓으며 밝고 혼합적인 음색이 특징적이다.[57]

모차르트의 <바이올린, 비올라와 관현악을 위한 콘체르탄테(Symphonie Concertante for violin, viola and orchestra E-flat Major, K.364)>는 이 음악장르의 형태를 가진 작품 중 가장 뛰어난 곡으로 꼽힌다.[58] 만하임 악파의 파리양식의 영향을 많이 받은[59] 이 곡의 제 1악장의 첫 주제는 슈타미츠 작품의 주제와 비슷하며 크레센도의 사용이 두드러진다. 또한 관악기가 적극 활용되고 관현악 반주부의 역할이 확대되는 등 모차르트만의 음악어법도 나타난다.[60]

---

55) 김경은, "18세기 프랑스 '심포니 콘체르탄테'의 역사적 배경 및 어원 연구," 「음악논단」 28 (2012), 89.
56) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리10 하이든」, 음악세계 역 (경기: 음악세계, 2003), 182.
57) 홍정수, 조선우, 「음악은이」 (서울: 음악춘추사, 2010), 383.
58) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte, Manfred Ernst, 「음악의 역사」, 이수영 역, 174.
59) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리8 모차르트1」, 김방현 역 (경기: 음악세계, 2014), 337.

쇼팽의 <마이어베어의 악마 로베르 주제에 의한 첼로와 피아노를 위한 그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand Duo Concertante in E Major, Meyerbeer's Robert le diable for cello and piano, Op.posth)>는 쇼팽과 그의 오랜 친구이자 뛰어난 첼리스트였던 프랑숌(Auguste Joseph Franchomme, 1808~1884)이 함께 작곡하였고 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791~1864)의 오페라 <악마 로베르(Robert le diable)>의 선율이 사용되었다.[61]

스트라빈스키의 <바이올린과 피아노를 위한 듀오 콘체르탄테>는 바이올리니스트 뒤시킨(Samuel Dushkin, 1891~1976)에게 헌정된 곡이며 낭만주의를 배제한 객관적, 비감상적 특성을 지닌다.[62]

이 외에도 콘체르탄테의 특성을 지닌 곡으로 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)의 <바이올린과 첼로를 위한 이중 콘체르토(Double Concerto for violin and cello in a minor, Op.48)>, 슈만의 <네 대의 호른을 위한 콘체르토(Concerto for four horns and orchestra, Op.86)> 등이 있다. 20세기에 와서는 악기가 균일하게 주고받는 형태이면 콘체르탄테라는 명칭을 사용하였는데 마르티뉴(Bohoslav Martinu, 1890~1959)의 <바이올린을 위한 모음곡 콘체르탄테(Suite Concertante for violin and orchestra in D Major)>, 프로코피에프(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891~1953)의 <첼로와 관현악을 위한 콘체르탄테(Sinfonia Concertante for cello and orchestra)>, 월턴(William Waltan, 1902~1983)의 <첼로와 관현악을 위한 콘체르탄테(Sinfonia Concertante for cello and orchestra)>등이 대표적이다.

베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>와 같은 이름을 지닌 작품으로는 줄리아니(Mauro Jiuliani, 1780~1840)의 <그랜드 듀오 콘체르탄테(Grnad Duo

60) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리8 모차르트1」, 김방현 역 (경기: 음악세계, 2014), 338.
61) Jeremi Nicholas, 「우리가 사랑하는 음악가 시리즈5 쇼팽, 그 삶과 음악」, 임희근 역 (서울: 포노, 2012), 275.
62) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리24 스트라빈스키」, 음악세계 역 (경기: 음악세계, 2014), 170.

Concertante)>, 생루빈(Leon de Saint-Lubin, 1805~1850)의 <루치아 주제에 의한 판타지 그랜드 듀오 콘체르탄테(Fantasie sur un theme de Lucia di Lammermoor Grand Duo Concertante)>, 알칸(Charles-Valentin Alkan, 1813~1888)의 <그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand Duo Concertante)>, 보테시니(Giovanni Bottesini, 1821~1889)의 <바이올린과 콘트라베이스를 위한 그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand Duo Concertante for violin and contrabass)>, 쇼팽의 <마이어베어의 악마 로베르 주제에 의한 첼로와 피아노를 위한 그랜드 듀오 콘체르탄테, Op.posth>, 리스트의 <바이올린과 피아노를 위한 그랜드 듀오 콘체르탄테(Grands Duo Concertante sur la romance de la marin for violin and piano) s.128> 등이 있다.

## 3. 클라리넷 콘체르탄테

콘체르탄테는 18세기 후반부터 19세기까지 연주회의 클라리넷 독주곡으로 중요하게 다루어졌다. 50여곡이 넘는 작품이 슈타미츠 등의 작곡가들에 의해 작곡되었으며 특별히 슈타미츠는 콘체르탄테라는 장르에 있어 여러 작곡가들에게 영향을 끼치는 등 중요한 역할을 한 사람이다.[63]

클라리넷을 위한 콘체르탄테의 주요 작품으로는 슈타미츠의 <2대의 클라리넷을 위한 콘체르트(Concert for 2 clarinets in B-Major)>, 드비엥의 <콘체르탄테(Symphonie Concertante, in B-flat Major, Op.25)>, 크롬머(Franz Krommer, 1759~1831)의 <2대의 클라리넷을 위한 콘체르토(Concerto for 2 clarinets in E-flat Major, Op.35)>, 타우쉬(Franz Tausch, 1762~1817)의 콘체트탄테<(Concertante in B-flat Major No.2, Op.26)>, 이반 뮐러의 콘체르탄테(Symphonie Concertante in E-flat Major, Op.23)>, 쉰델마이써(Louis Schindelmeisser, 1811~1864)의 <콘체르탄테(Concertante in E-flat Major, Op.2)>, 베어만(Carl Baermann, 1810~1885)의 <듀오 콘체르탄테(Duo Concertante in B-flat Major, Op.33)> 등이 있다.

각각의 곡들을 살펴보면 악기의 구성, 화성의 구조, 클라리넷 음역대의 범위, 요구되는 기술적인 능력, 악기간의 협력관계 등이 보이며 이를 통해서 콘체르탄테의 변화과정을 볼 수 있다. 먼저 시간이 지날수록 오케스트라의 편성과 관악기의 규모가 점차 확대되었다는 것을 알 수 있다. 악기의 개선에 따라 클라리넷 음정의 넓은 도약과 연주가능한 모든 음역대의 사용 등 더욱 유연하고 민첩한 표현이 가능하게 되었다. 독주 악기부의 길이와 범위의 확장은 1820년대까지 계속적으로 이루어지며 그 이후부터는 악기간의 소

63) Gail S. Lehto, "A selected study of symphonies concertantes for multiple soloists, 1770~1850, including works by Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann," chapter 1: 15, 152.

통에 중점을 두었으며 그 관계가 더욱 복잡해졌다. 64)

64) Gail S. Lehto, “A selected study of symphonies concertantes for multiple soloists, 1770~1850, including works by Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann,” chapter 11: 152~156.

# Ⅴ. <그랜드 듀오 콘체르탄테>

베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>는 그의 솔로악기와 피아노를 위한 곡 중 가장 중요하게 꼽히는 작품이다. 클라리넷과 피아노에 대한 이해를 바탕으로 악기의 특색이 잘 나타나도록 작곡된 곡이며 베버는 작품 안에서 각 악기마다 동등한 위치를 부여했고 두 악기의 관계 속에서 보이는 극적인 요소들은 베버의 음악기법을 잘 보여준다. 이 곡은 두 명의 명연주자를 위한 콘체르탄테 작품이며 두 악기 모두에게서 고도의 기술을 요한다.[65]

## 1. 제 1악장

<그랜드 듀오 콘체르탄테>의 제 1악장은 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어진 소나타 형식이다. 제 1악장 제시부의 제 1주제는 E$^{b}$장조, 제 2주제는 제 1주제의 딸림조인 완전5도위의 조성 B$^{b}$장조로 진행된다. 발전부는 제시부에 등장했던 요소들의 활용방식에 따라 크게 4부분으로 나뉜다. 재현부의 제 1주제와 제 2주제는 동일하게 E$^{b}$장조로 진행되며 제 1주제와 제 2주제 사이의 경과구는 생략된다(표2).

65) Stanley Sadie, "Weber, (9) Carl Maria von, §13: Chamber music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20, 258.

<표2> 제 1악장의 구조와 특징

| 구성 | | 마디 | 조성 | 비고 |
|---|---|---|---|---|
| 제시부 | 제 1주제 | 1-23 | E♭ 장조 | |
| | 경과구 | 24-37 | E♭ 장조 | |
| | | 38-68 | g 단조 | |
| | 제 2주제 | 69-86 | B♭ 장조 | |
| | 종결군 | 87-124 | B♭ 장조 | |
| | 코데타 | 125-128 | B♭ 장조 | |
| 발전부 | 제 1부분 | 129-130 | B 장조 | 발전부는 동기의 활용방식에 따라 구분되며 제 3부분의 조성인 c단조는 실제로 제 2부분의 마디159부터이다. |
| | | 131-134 | b 단조 | |
| | | 135-142 | g 단조 | |
| | 제 2부분 | 143-160 | G 장조 | |
| | 제 3부분 | 161-172 | c 단조 | |
| | 제 4부분 | 173-206 | f 단조 | |
| 재현부 | 제 1주제 | 207-221 | E♭ 장조 | 제시부와는 다르게 제 1주제부와 제 2주제부 사이의 경과구가 생략된다. |
| | 제 2주제 | 222-239 | E♭ 장조 | |
| | 종결군 | 240-277 | E♭ 장조 | |
| 코다 | | 278-308 | E♭ 장조 | |

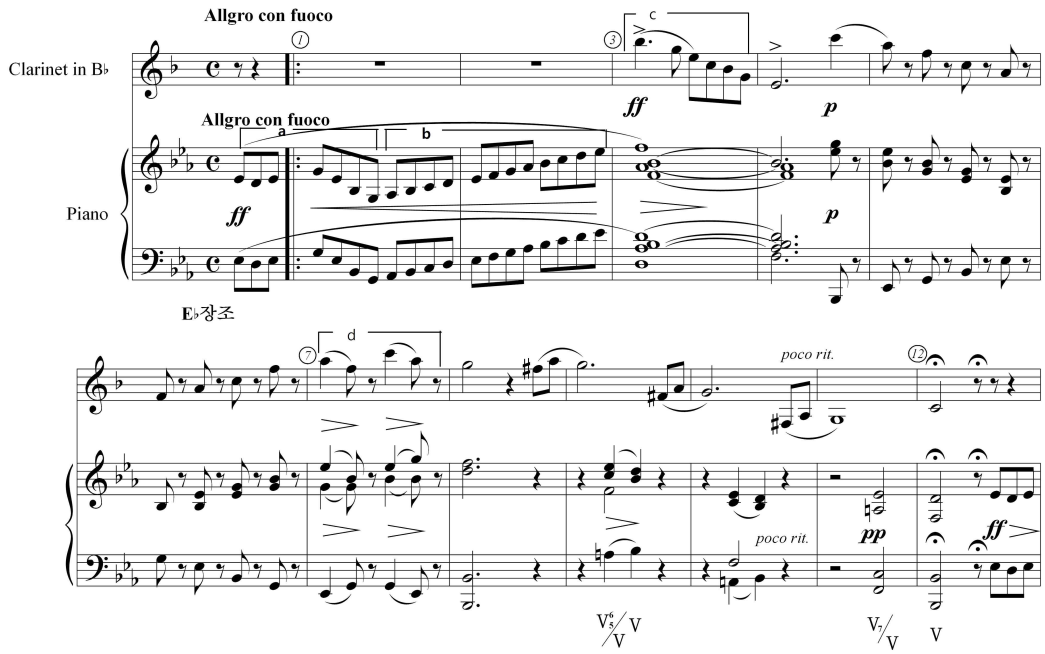
1) 제시부(마디1-128)

제 1악장의 제시부는 제 1주제부, 경과구, 제 2주제부, 종결군, 코데타로 나뉘며 제 1주제부의 주제동기가 활용된 선율이 클라리넷 성부, 피아노의 오른손 성부, 왼손 성부에서 모방, 병진행, 반진행 등의 기법을 통해 제시부 전체에 걸쳐 나타난다.

제 1주제부의 주제동기는 a, b, c, d의 4개의 형태이다. 제 1주제부는 피아노 오른손 성부와 왼손 성부의 강한 유니즌으로 시작되는데 Ⅰ도화음의 선율 후 상행하는 선율이 특징이며 이는 주제동기a, b라 할 수 있다. 마디3에서 클라리넷이 이 선율을 받아 노래하고 마디5부터 두 악기의 일치된 리듬형태가 나타나며 피아노는 화성적 반주 역할을 한다. 이때 마디3과 마디7의 클라리넷 선율을 주제동기c, d라 할 수 있다. 마디8부터는 한마디 단위로 클라리넷이 노래하면 피아노가 받는 형태를 세 번 반복하고 페르마타에 의한 반종지가 이루어진다(악보13).[66]

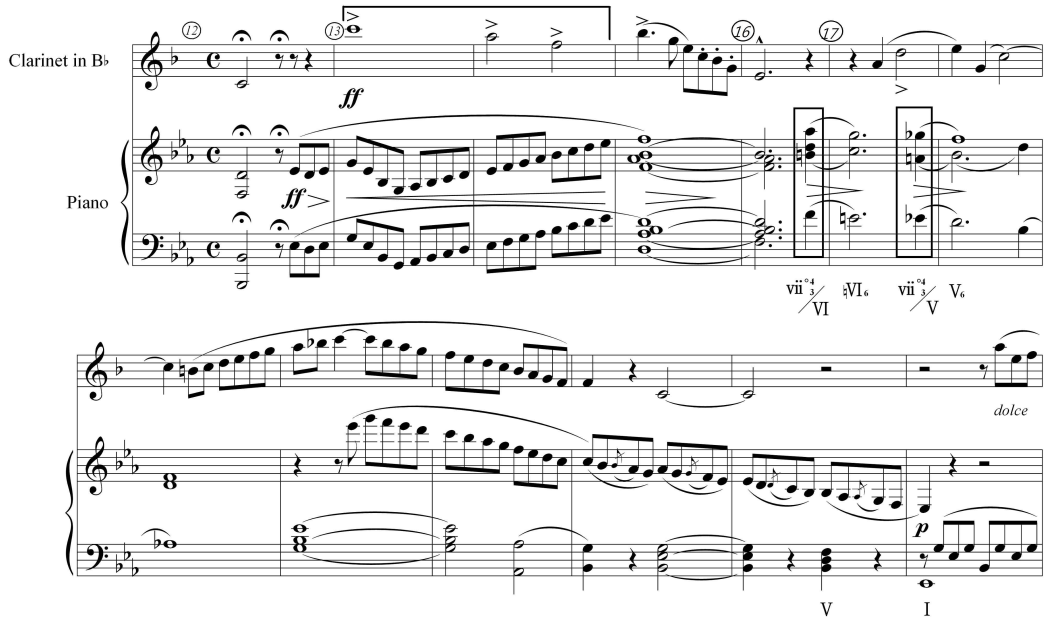
66) 악보13-59의 출처: Carl Maria von Weber, *Grand Duo Concertant, Op.48.* ed. Richard Hoffmann, Edition Peters.

<악보13> 제 1악장, 마디1-12



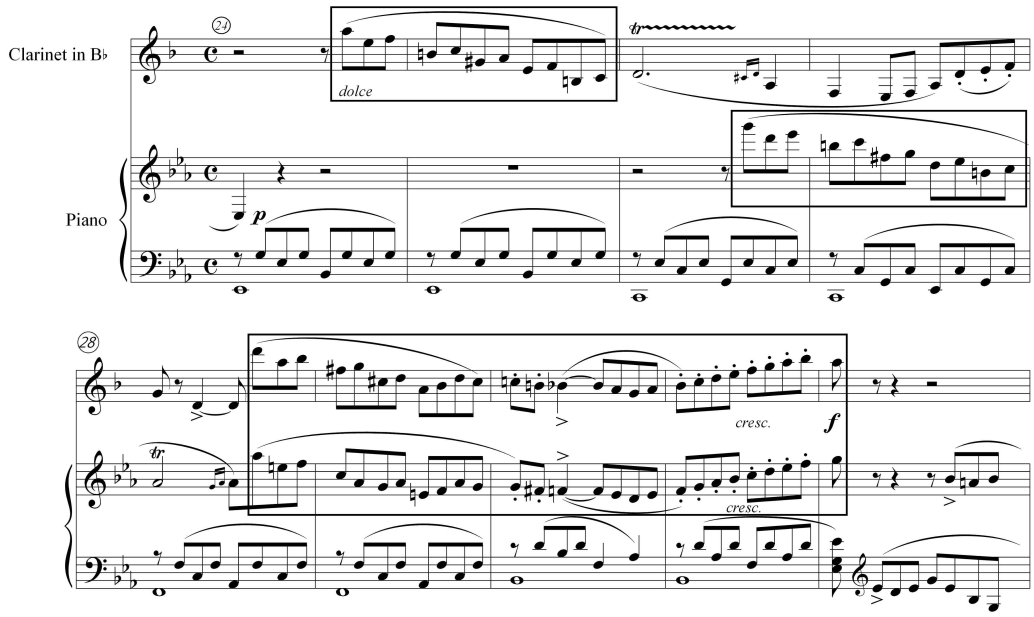

마디13부터 반종지 후 곡의 처음에 제시되었던 마디1-3의 주제동기가 다시 나타난다. 피아노 단독으로 진행되었던 첫 부분과는 다르게 클라리넷 성부에서 대선율이 제시된다. 마디16, 17의 감7화음의 사용으로 변화된 색채를 보이며 마디23-24에서 정격종지로 제 1주제부가 마무리된다(악보14).

<악보14> 제 1악장, 마디12-24




경과구는 제 1주제부의 재료들이 모방과 스트레토 등의 기법을 통해 활용되며 다양한 형태로 구성되어있다. 경과구는 피아노의 알베르티 베이스위에 클라리넷이 주도적으로 새로운 선율을 연주하며 시작된다. 새롭게 등장한 클라리넷 선율은 주제동기a, b의 리듬적 요소를 활용한 것이다. 이 선율은 클라리넷이 노래한 후 피아노 오른손에서 모방되고 마디28의 두 성부에서 3도 관계로 함께 노래하다가 상행하는 선율로 마무리 된다(악보15).

<악보15> 제 1악장, 마디24-32




마디32-37은 주제동기a, b가 활용된 선율이 피아노 오른손과 왼손 성부에 계속적으로 나타난다. 이는 스트레토기법처럼 보이지만 선율을 완전히 모방하지 않았기 때문에 명확하게 스트레토라고 할 수 없으며 그 효과만을 이용한 것이다(악보16).

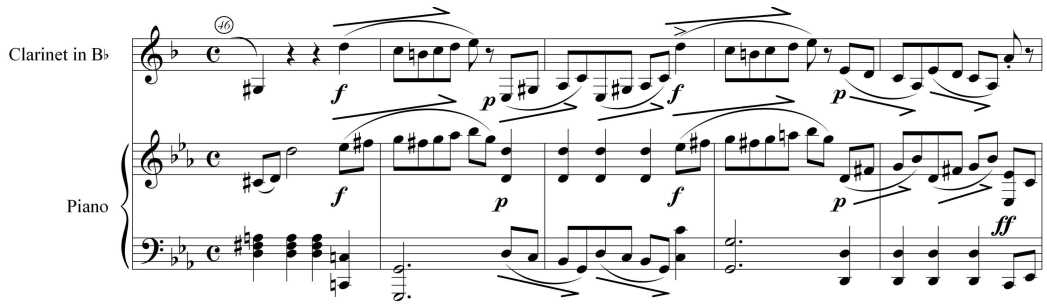
<악보16> 제 1악장, 마디32-38

마디38에서는 조성적 변화가 나타난다. g단조로 전조되며 마디 첫박의 F# 음으로 전조를 통한 색채변화의 효과가 더해진다. 피아노 오른손 성부에 의해 선율이 주도적으로 진행되며 피아노의 왼손 성부는 화성적인 반주 역할을 한다. 이 부분의 피아노 오른손 성부의 선율은 새로운 형태이며 이는 제 1주제부의 리듬적 요소를 활용한 것으로 장식음은 마디7의 주제동기d의 (악보13 참고) 형태를 가져왔다. 마디42부터 클라리넷 성부의 선율이 도입되어 자연스럽게 피아노 오른손 성부와 2중주를 이룬다. 피아노 왼손성부는 계속적으로 화성적 반주역할을 한다(악보17).

<악보17> 제 1악장, 마디38-46

마디46부터 클라리넷, 피아노 오른손 성부, 피아노 왼손 성부가 반진행과 병진행의 관계로 나타난다. 먼저 클라리넷 성부와 피아노 오른손 성부의 선율이 병진행 되며 이 후 클라리넷 성부와 왼손 성부의 선율이 반진행 된다. 이는 한번 더 반복되며 이러한 세 성부의 복합적인 관계는 전 악장에 걸쳐 자주 보이며 서로 동등한 위치를 차지한다(악보18).

<악보18> 제 1악장, 마디46-50




마디51부터 보이는 클라리넷 성부의 첫 두박자는 주제동기c에서 왔으며 마디51-57의 피아노 성부는 주제동기b의 리듬적인 요소가 활용된 것이다(악보19).

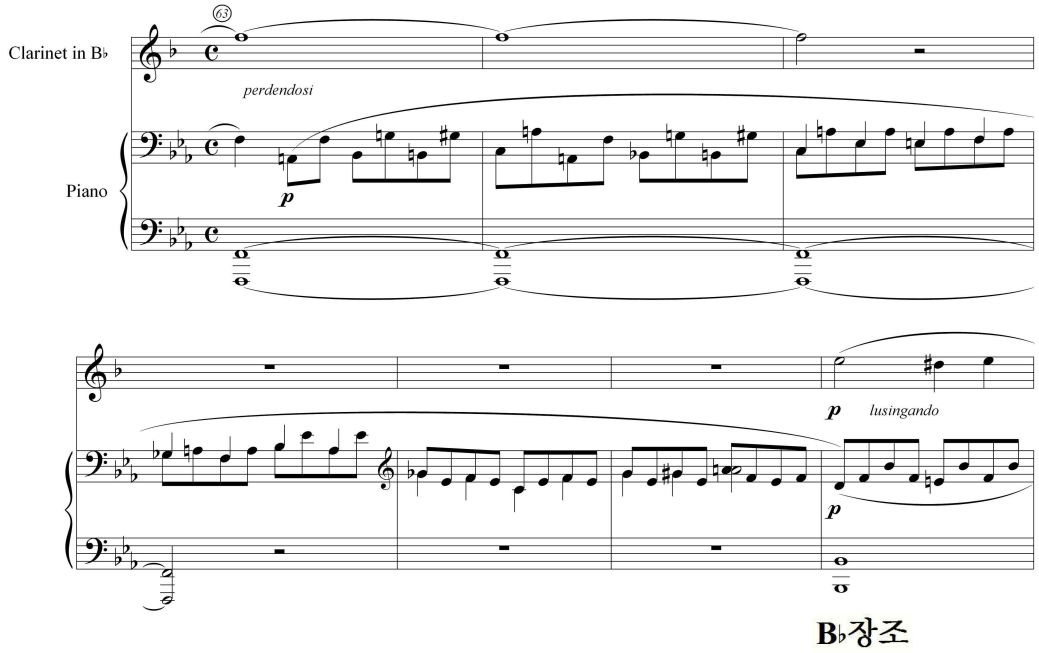
<악보19> 제 1악장, 마디51-57

마디58-62에서는 피아노의 반음계적 진행을 통해 자연스럽게 B♭장조의 딸림음으로 가기위한 준비를 한다(악보20).

<악보20> 제 1악장, 마디57-63

마디63-68은 반음계적인 피아노 오른손 성부와 페달포인트의 클라리넷 성부와 피아노 왼손 성부가 특징적이다. 피아노 왼손 성부에서 지속되는 F음은 B♭장조의 딸림음으로 B♭장조로 가기위한 준비이며 피아노의 반음계적 진행을 통해 자연스럽게 제 2주제의 조성인 B♭장조로 바뀐다(악보21).

<악보21> 제 1악장, 마디63-69




제 2주제부는 피아노가 단독으로 시작하는 제 1주제부와는 다르게 피아노의 분산화음 반주위에 클라리넷이 주도적으로 선율을 연주하며 시작한다, 악상도 제 1주제부의 시작은 포르테시모지만 제 2주제부의 시작은 피아노로 그 차이를 보인다(악보22).

<악보22> 제 1악장, 마디69-87

마디87부터 종결군이 시작된다. 종결군에서는 주제동기d가 활용되며 나타나는 방식이 다양하다. 이 주제동기는 먼저 오른손 성부에서 단선율로 나타나는데 이때 왼손 성부는 마디90까지 F음을 지속적으로 연주하는 반주역할을 한다. 이 후 마디89에서 오른손 성부에는 옥타브로 나타나며 클라리넷 성부에서 이를 받아 단선율로 연주한다. 마디95-97은 클라리넷 성부와 피아노 오른손 성부가 함께 노래하는 형태로 진행된다. 이 후 피아노가 단독으로 주제동기d를 확장시키는데 악상이 피아노, 포르테, 포르테시모의 순서로 나타나다가 마디103에서 피아노로 급격하게 바뀌며 주제동기d의 리듬을 클라리넷과 함께 노래한다(악보23).

<악보23> 제 1악장, 마디87-104

주제동기d의 재현은 계속적으로 이어진다. 마디105부터 클라리넷이 주체가 되어 독자적인 선율로 동기를 재현하고 피아노는 반주의 역할을 한다.(악보24).

<악보24> 제 1악장, 마디105-113

마디113-118은 피아노 성부에서 단독으로 새로운 형태가 등장한다. 마디113-114의 피아노 오른손 성부의 선율은 제 1주제부 마디17의 클라리넷 성부의 리듬적 요소와 주제동기b의 리듬적 요소가 활용되어 나타난 것이며 115-118은 마디13-14의 클라리넷 성부에서 사용된 리듬적 요소와 주제동기d의 리듬적 요소가 활용된 것이다. 마디113-114의 선율은 마디119부터 클라리넷 성부와 피아노 오른손 성부의 3도관계로 다시 노래된다(악보25).

<악보25> 제 1악장, 마디113-124

마디125부터 발전부의 시작 전까지 짧은 코데타가 등장하는데 이는 경과구의 마지막 부분을 활용한 것이다(악보26).

<악보26> 제 1악장, 마디125-129

2) 발전부(마디129-206)

발전부는 제시부의 요소들이 다양한 방식으로 활용된다. 클라리넷 성부, 피아노의 오른손 성부, 왼손 성부의 관계는 독자적이거나 대화 혹은 결합의 방식으로 나타나며 활용방법에 따라 크게 4부분으로 나뉜다.

발전부 제 1부분은 종결군의 마지막 부분에서 이어오는 피아노 오른손 성부의 반음계적 선율을 통해 갑자기 B장조로 전조되며 시작한다. 마디131에서 같은 5도를 갖는 b단조로 변하며 마디135에서 다시 g단조로 전조된다. 발전부 첫마디의 피아노 오른손 성부의 선율은 종결군의 마디13-14의 리듬 형태를 그대로 가져온 것이며 이는 피아노 왼손 성부와 클라리넷 성부에서 번갈아가며 노래하다가 마디137-139의 피아노 오른손 성부에서 단독적으로

3도관계의 병진행 선율로 나타난다. 마디139-142의 피아노 선율은 제 1주제부의 마디13, 마디14, 마디7의 클라리넷 리듬을 차례대로 결합한 것으로 종결군의 마디115-118을 모방한 것이다(악보27).

<악보27> 제 1악장, 마디129-142

마디143부터 발전부의 제 2부분이 시작된다. 마디143-146의 피아노 선율은 마디13-14에서 클라리넷의 리듬적 요소를 활용한 것으로 그 주체가 바뀌

었다. 마디146에 나타난 클라리넷 선율은 제시부 제 1주제부의 주제동기a, b의 리듬적 요소가 활용된 것이다. 마디150-154에서는 제시부 제 1주제부의 피아노에 의한 주제동기a, b와 클라리넷에 의해 제시된 주제동기c를 피아노 오른손 성부가 노래하고 클라리넷 성부는 마디13-14가 변형된 새로운 선율을 노래한다. 같은 형태가 반복된 후 마디159에서 c단조로 바뀌어 발전부 제 1부분에서 지배적으로 등장했던 선율을 강하게 노래하며 발전부의 제 3부분으로 향한다(악보28).

<악보28> 제 1악장, 마디143-160

발전부 제 3부분은 제시부 제 1주제부의 요소를 활용한 선율이 독립적인 세 개의 성부에서 복잡한 관계로 나타난다. 이 부분에 나타난 선율은 두가지 형태로 제시부 제1주제부의 주제동기a, b의 리듬적 요소와 마디11-13의 클라리넷 선율이 활용되었다. 클라리넷, 피아노 오른손 성부, 피아노 왼손 성부에서 번갈아가며 노래하고 어느 한 성부가 주도적이라 할 수 없으며 각각의 성부가 중요한 위치를 차지한다(악보29, 표3, 4).

<악보29> 제 1악장, 마디161-173

<표3> 선율1: 주제동기a, b의 리듬적 요소의 활용

| 마디 | 선율의 이동 | 관계 |
|---|---|---|
| 161-162 | 피아노 왼손 ⇒ 피아노 오른손 | 모방 |
| 163-164 | 클라리넷 ⇒ 피아노 오른손 | |
| 165-166 | 피아노 왼손 ⇒ 피아노 오른손 | |
| 167-168 | 클라리넷 ⇒ 피아노 왼손 | |
| 169-170 | 피아노 오른손 ⇒ 피아노 왼손 | |
| 171-172 | 피아노 왼손 ⇒ 클라리넷 | |
| ※ 마디161-168은 선율의 첫 세음을 그대로 모방하나<br>마디171부터는 리듬적 요소만 모방 | | |

<표4> 선율2: 마디13-14의 클라리넷 선율의 활용

| 마디 | 성부 | 비고 |
|---|---|---|
| 161-162 | 클라리넷 | |
| 164 | 피아노 왼손 성부 | 축소된 형태 |
| 165-166 | 클라리넷 | |
| 167-168 | 피아노 오른손 성부 | |
| 171-172 | 피아노 오른손 성부 | |

발전부 제 4부분의 시작은 마디173부터이며 경과구의 마디38-54의 형태가 마디189까지 그대로 활용되었다. 마디190부터는 다른 형태가 나타나는데 클라리넷 성부와 피아노 성부가 리듬적으로 일치하며 선율이 병진행한다(악보 30).

<악보30> 제 1악장, 마디173-196

마디196-206은 원조인 E♭장조의 5도의 성격이 계속되며 제 1주제부의 주제동기a의 리듬적 요소가 피아노 오른손 성부와 클라리넷 성부에서 스트레토 기법을 통해 나타난다. 피아노 왼손 성부는 클라리넷과 피아노 오른손 성부의 앞부분만을 노래하기 때문에 완전한 스트레토 기법은 아니며 그 효과만을 준다(악보31).

<악보31> 제 1악장, 마디196-206

3) 재현부(마디207-277)

마디206에서 시작되는 재현부의 제 1주제부와 동일한 E♭장조로 그 형태는 제시부의 시작과는 다르게 피아노와 클라리넷 두 악기가 함께 노래한다. 피아노는 제시부의 주제동기a, b와 주제동기c가 연결되어 나타나며 클라리넷은 발전부 제 2부분 마디151-165의 선율이 재현된다(악보32).

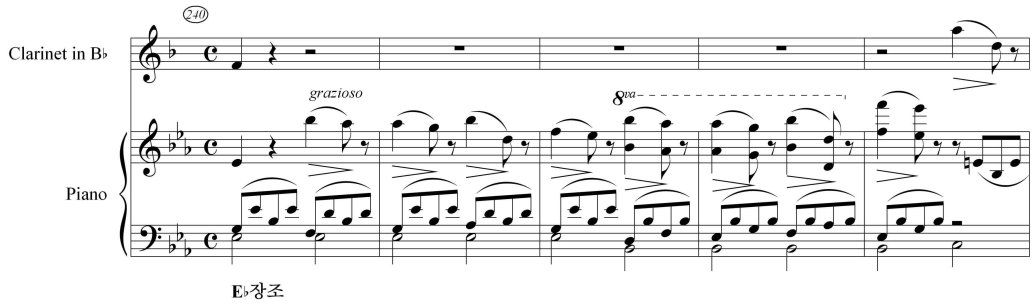
<악보32> 제 1악장, 마디206-221

마디222부터는 재현부의 제 2주제부가 시작된다. 제시부와는 다르게 제 1주제부와 제 2주제부 사이의 경과구가 생략되고 조성은 제시부 제 1주제부와 같은 E$^{b}$장조로 제시부의 형태가 그대로 재현된다(악보33).

<악보33> 제 1악장, 마디222-240

종결군인 마디240-277은 제시부 경과구의 마디87-124에 나타났던 형태가 그대로 재현되는데 제시부 제 2주제부의 B♭장조가 아닌 E♭장조로 나타난다(악보34).

<악보34> 제 1악장, 마디240-277




4) 코다(마디278-308)

코다는 마디278부터 시작되며 마디278-285까지 제시부 경과구의 마디24-31이 그대로 재현되고 마디291부터 발전부 제 4부분의 마디186-206의 형태가 활용된다. 발전부 제 4부분에서는 성부간의 병진행, 반진행의 관계가 분위기를 고조시켜 마디186의 분위기를 형성했지만 재현부에서는 마디291의 분위기 형성을 위해 피아노의 스케일을 활용한다. 마디288-293은 악상이 메조포르테, 포르테, 포르테시모의 순서로 고조되어 마디293부터는 포르테시모가 유지되고 마디297부터 스트레토와 캐논기법의 활용으로 끊이지 않는 긴장감이 지속된다. 마디303부터 클라리넷, 피아노 오른손 성부, 피아노 왼손 성부가 리듬적으로 모두 일치하는 선율을 강하게 노래하며 제 1악장이 마무리된다(악보35).

<악보35> 제 1악장, 마디278-308

303
sf
ff
sf
ff

## 2. 제 2악장

제 2악장은 A, B, A´, 코다로 구성되어있으며 B에서 피아노의 단독적인 간주부가 나온다(표5).

<표5> 제 2악장의 구조와 특징

| 구성 | 마디 | 조성 |
|---|---|---|
| A | 1-23 | c 단조 |
| B | 24-36 | c 단조 |
| | 37-54 | G 장조 |
| | 55-56 | f 단조 |
| | 57-66 | $e^{\flat}$ 단조 |
| A´ | 67-85 | c 단조 |
| 코다 | 85-90 | c 단조 |

1) A(1-23)

제 2악장의 A부분은 클라리넷 선율이 흐름의 주체이며 피아노가 화성적 반주를 통해 이를 뒷받침한다. 마디1-12까지 클라리넷이 순차와 도약이 적절하게 결합된 잔잔한 선율을 노래한다. 피아노의 반주형태는 마디1-4까지 클라리넷 선율을 함께 노래하다가 마디5-12에서 화성적 형태로 클라리넷 선율을 뒷받침한다. 반종지 후 마디13-23까지 클라리넷의 활발한 움직임이 나타나는데 클라리넷은 마디13-16까지 도약적인 선율로 음역을 확장시키다가 마디17에서 클라리넷의 넓은 음역대를 활용한 32분음표의 스케일이 강하게 노래된다. 이때 피아노는 마디5-12와는 다르게 양손 모두 8분음표로 이루어진 꽉 찬 화성을 연주함으로 화려한 클라리넷 선율을 더욱 효과적으로 노래

할 수 있도록 뒷받침한다(악보36).

<악보36> 제 2악장, 마디1-24

2) B(마디24-66)

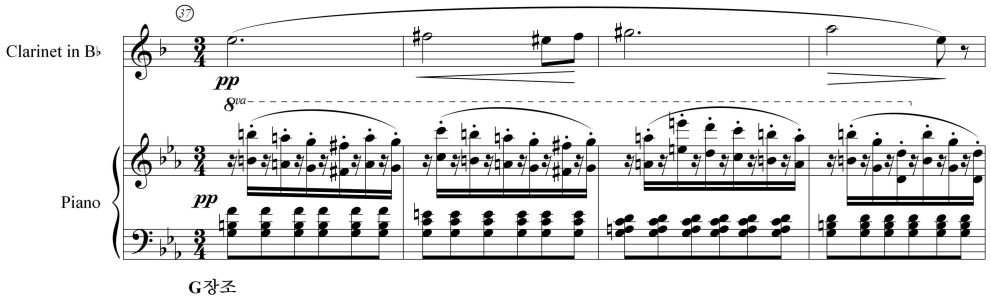
마디24부터는 B부분이 시작된다. B부분은 A부분과는 다르게 피아노의 역할이 확장되며 클라리넷과 피아노의 2중주적인 요소가 많이 보인다. A부분에서 클라리넷 선율을 뒷받침하던 피아노는 B부분의 마디24-36에서 흐름의 주체가 되어 단독으로 노래한다. 이 부분은 피아노의 넓은 음역대가 활용되었으며 8도로 이루어진 선율을 피아노 오른손 성부가 노래하고 왼손 성부는 꽉 찬 화음의 반주로 뒷받침한다. 마디26, 27 등과 같은 8도가 연속적으로 쓰인 패시지는 베버가 피아노 작품을 작곡할 때 즐겨 사용하던 기법이며 그의 작품에서는 8도 뿐만 아니라 3도, 6도가 연속되는 패시지도 자주 보인다.[67] 마디34-36까지 G장조의 5도의 성격이 연속되며 마디37에서 자연스럽게 G장조로 전조된다(악보37, 38).

67) John Gillespie, 『피아노 음악』 , 김경임 역, 264~265.

<악보37> 제 2악장, 마디24-36

마디37부터는 G장조이며 피아노의 역할이 세분화된다. 피아노는 A부분에서는 클라리넷 선율을 뒷받침하고 B부분의 마디24-36에서는 독자적으로 노래하였으나 마디37부터는 이 두 가지 역할을 동시에 한다. 피아노 오른손 성부는 마디37부터 등장한 클라리넷 선율의 대선율을 가지며 클라리넷과 함께 노래하고 피아노 왼손 성부는 화성적으로 뒷받침 해주는 역할을 한다. 이때 피아노 오른손 성부와 피아노 왼손 성부는 리듬적으로 서로 교차하는 형태를 만들어 A부분의 반주형태보다 생동감 있는 느낌을 준다(악보38).

<악보38> 제 2악장, 마디37-40




마디41-44는 클라리넷이 노래하고 피아노 오른손 성부가 응답하는 형태가 두 번 반복되며 마디45-52는 클라리넷이 피아노의 화성적 반주위에 독자적인 선율을 노래하는데 G장조의 성격이 강하게 나타난다(악보39).

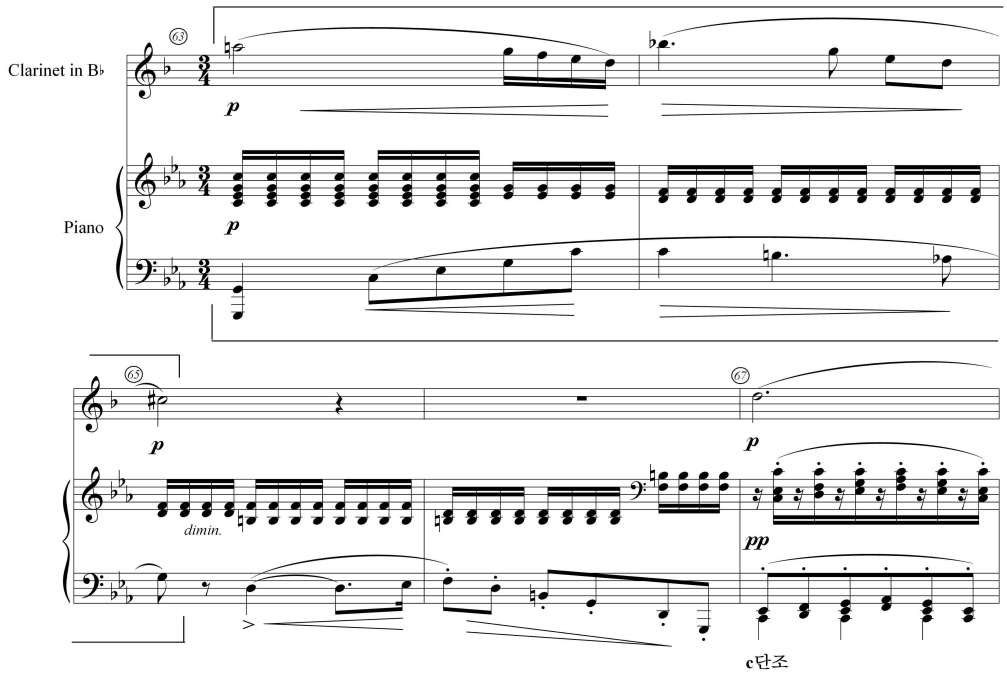
<악보39> 제 2악장, 마디41-52

마디53부터는 B부분의 시작에 등장했던 피아노의 단독적인 간주부에 클라리넷 선율이 추가되어 나타난다. 이때 피아노 왼손 성부는 주로 화성적인 반주역할과 함께 곡의 흐름을 자연스럽게 연결해주는 역할을 한다(악보40).

<악보40> 제 2악장, 마디53-62

마디63-65는 클라리넷과 피아노 왼손 성부의 2중주 형태로 곡이 진행된다. 마디65에서 c단조의 5도 성격이 나타나며 피아노 왼손 성부의 선율을 통해 마디67에서 자연스럽게 c단조로 전조된다(악보41).

<악보41> 제 2악장, 마디63-67




3) A´(67-85)

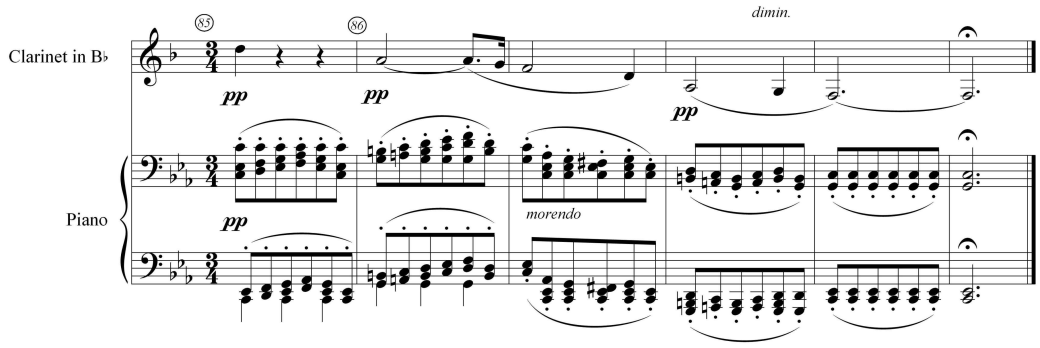
마디67-85는 A´부분으로 마디67-70까지 마디1-4의 클라리넷 선율이 그대로 재현되지만 피아노는 B부분의 마디37-40의 반주형태를 가져왔다. 마디71부터는 A부분의 마디5-7의 반주형태이며 마디75에서 피아노 왼손 성부에 대선율이 추가되어 A부분과는 다른 모습을 보인다. 마디75-85까지 A부분의 마디9-24가 생략, 축약된 형태로 재현되며 클라리넷 선율이 끝남과 동시에 마디85부터 코다가 시작된다(악보42).

<악보42> 제 2악장, 마디67-85

4) 코다(85-90)

마디85부터 5마디로 이루어진 코다가 시작된다. 피아노의 형태는 제 2악장 첫 부분과 동일하며 피아노의 선율이 한마디 먼저 등장하고 마디86부터 클라리넷 선율이 함께 노래하며 피아니시모의 악상으로 제 2악장을 마무리한다(악보43).

<악보43> 제 2악장, 마디85-90



## 3. 제 3악장

제 3악장은 $A_1$ B, $A_2$ C, $A_3$, 코다의 론도 형식이며 긴 코다가 특징적이다 (표6).

<표6> 제 3악장의 구조와 특징

| 구성 | 마디 | 조성 |
|---|---|---|
| $A_1$ | 1-25 | E♭ 장조 |
| B | 26-41 | E♭ 장조 |
| | 42-88 | B♭ 장조 |
| $A_2$ | 89-110 | E♭ 장조 |
| | 111-115 | b♭ 단조 |
| | 116-120 | e♭ 단조 |
| | 121-124 | D♭ 장조 |
| C | 125-143 | D♭ 장조 |
| | 147-153 | d♭ 단조 |
| | 154-158 | C♭ 장조 |
| | 159-167 | D♭ 장조 |
| | 168-170 | d♭ 단조 |
| | 171-175 | d 단조 |
| $A_3$ | 176-204 | E♭ 장조 |
| 코다 | 205-267 | E♭ 장조 |

1) $A_1$(마디1-25)

제 3악장 $A_1$부분의 주제선율은 클라리넷에 의해 제시되는 마디1-4의 선율이며 마디5-8에서 한번 더 반복된다. 마디1-8의 선율의 주체는 클라리넷이며 피아노는 이를 화성적으로 뒷받침하는 반주역할을 한다(악보44).

<악보44> 제 3악장 마디1-8

마디9-23에서는 클라리넷과 피아노 두 성부간의 대화가 보인다. 마디9-14까지 클라리넷이 노래하면 피아노가 받는 형태가 반복되며 마디15-16에서 피아노의 단독적인 스케일이 등장한다. 마디17부터 다시 클라리넷이 주 선율을 노래하며 마디21-22에서 클라리넷과 피아노 오른손 성부가 병진행한다. 마디23-25에서 클라리넷이 마디17-20이 축소된 형태의 선율을 노래하며 $A_1$부분이 마무리 된다(악보45).

<악보45> 제 3악장, 마디9-26

2) B(마디26-88)

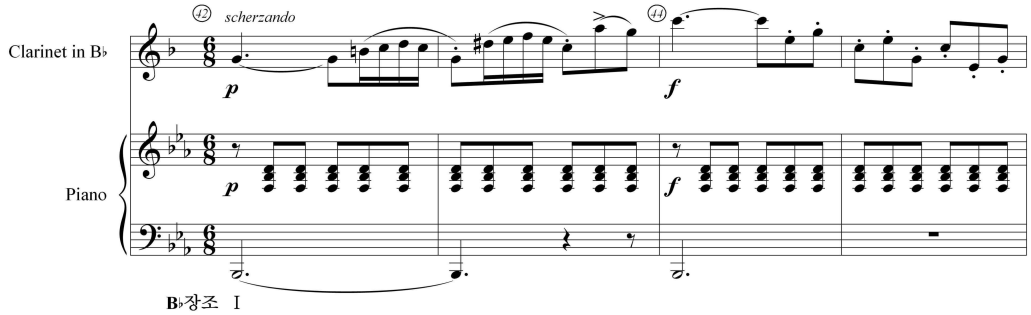
B부분의 시작은 아르페지오와 스케일로 이루어진 피아노의 단독적인 노래 부분으로 피아노는 넓은 음역대를 이용하며 B♭장조로 가기위한 간주적인 역할을 한다. 마디34부터 B♭장조의 5도 성격이 강하게 나타나는데 이는 마디42의 B♭장조로 가기위한 준비이다(악보46, 47).

<악보46> 제 3악장, 마디26-41

마디42부터 클라리넷에 의한 B부분의 주제선율이 등장한다. B부분의 마디 42-45는 $A_1$부분의 첫 4마디와 비슷해 보이나 클라리넷 선율을 뒷받침하는 피

아노의 반주형태가 다르며 마디44-45의 클라리넷 성부가 스타카토로 된 I도 화음의 도약적인 선율로 구성되어 $A_1$부분과는 다른 특성을 지닌다(악보47).

<악보47> 제 3악장, 마디42-45

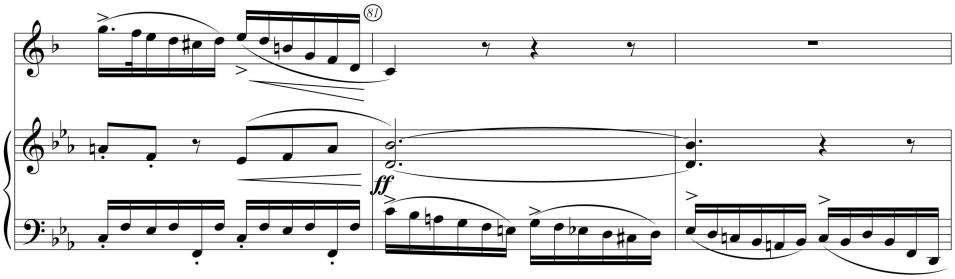



마디54-64는 B부분의 요소들이 재현된다. 먼저 마디54-55에서 주제선율의 리듬적 요소가 축약되어 나타나고 이는 마디56-57에서 반복된다. 마디63의 클라리넷 성부에서는 마디30-33의 피아노 성부에서 나타난 리듬적 요소가 보인다(악보48).

<악보48> 제 3악장, 마디54-64

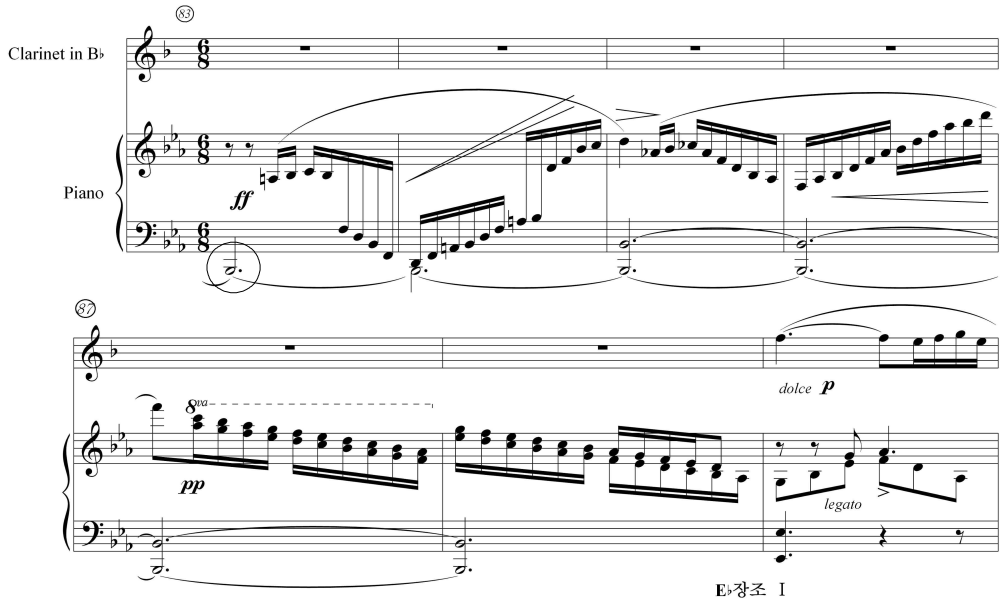
마디66-80에서는 클라리넷과 피아노의 관계가 2중주, 모방의 형태로 나타난다. 먼저 마디65-69까지 클라리넷과 피아노 오른손 성부는 반음계적 특성을 지닌 선율을 2중주로 노래한다. 그 후 3마디동안 클라리넷이 주도적으로 노래하고 피아노는 반주역할을 한다. 마디73부터는 두 악기의 모방의 관계가 보인다. 피아노에서 2마디동안 선율을 노래하면 클라리넷이 그 선율을 모방하고 이를 다시 반복하며 마디81에서는 피아노 왼손에서 그 선율을 모방한다(악보49).

<악보49> 제 3악장, 마디64-82



마디83부터 피아노 왼손 성부에서 지속되는 B♭음으로 인해 E♭장조의 5도의 성격이 계속되어 E♭장조로 자연스럽게 전조된다(악보50).

<악보50> 제 3악장, 마디83-89



3) $A_2$(마디89-124)

마디89부터는 $A_2$부분이 시작된다. $A_1$부분의 마디1-4의 클라리넷에 의한 주제선율은 그대로 재현되지만 피아노 성부에서 변화된 모습이 보인다. 마디89-96의 피아노 성부의 화성은 $A_1$부분과 동일하지만 리듬은 8분음표의 연속으로 그 형태가 달라진다(악보51).

<악보51> 제 3악장, 마디 89-111

마디111-124에서는 $A_1$부분의 마디17-25에 등장한 재료의 변형과 확대를 통해 자연스러운 전조가 가능하게 되고 이는 C부분의 D♭장조로 연결된다. 이

부분은 피아노가 단독으로 흐름을 주도하며 피아노의 단독적인 연결은 제 3악장에서 여러번 나타난다. 감7화음은 마디111, 116에서 사용되고 이를 통해 각각 b♭단조와 e♭단조로 전조되며 마디121-124에서 D♭장조의 5도가 지속되다가 C부분의 시작인 마디125에서 완벽하게 D♭장조의 으뜸화음으로 연결된다(악보52).

<악보52> 제 3악장, 마디111-125

4) C(125-175)

C부분에서는 완전하게 다른 형태가 등장하는데 트레몰로로 이루어진 피아노반주가 가장 큰 변화이다. 클라리넷이 주도적으로 새로운 선율을 이끌어가지만 피아노의 역할도 중요하다. 피아노는 주로 반주의 역할을 하지만 클라리넷 선율이 나오지 않는 마디136-137, 145-146, 164-165, 168-170, 173-175에서는 왼손 성부에 의해 $A_1$부분의 마디1의 리듬적 요소가 반복적으로 나타난다. 또한 자연스러운 전조를 가능하게 하는데 마디147에서 d♭단조, 마디153에서 C♭장조, 마디159에서 D♭장조, 마디168에서 d♭단조, 마디170에서는 이명동음을 통하여 d단조로 전조하고 마디175에서 E♭장조의 5도로 연결하여 마디176에서 $A_1$부분의 마디1의 조성 E♭장조가 된다. 피아노는 변화하는 조성을 통해 화성의 다양한 색채변화를 보여준다(악보53, 54).

<악보53> 제 3악장, 마디 125-175

153
f
p
cresc.
f
pp
cresc.
C♭장조
159
ff
decresc.
pp
ff
decresc.
pp
D♭장조
164
168
pp
d♭단조
170
175
V
d단조
E♭장조 V

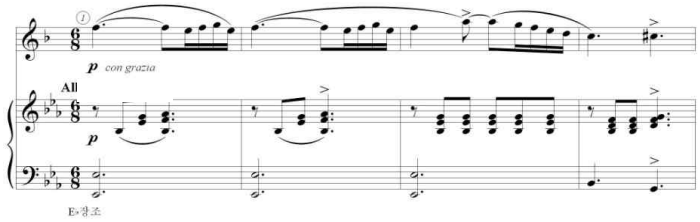
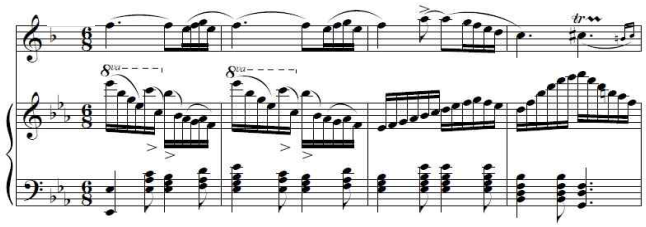
5) $A_3$(마디176-204)

마디176부터 $A_3$부분이 시작된다. $A_1$부분의 주제가 반복되는 특징이 있으며 마디194부터 B부분의 주제가 축약되어 나타나기도 한다. 반주부는 화려하고 복잡해졌으며 피아노 오른손 성부에서 베버가 즐겨 사용하던 3도의 연속으로 이루어진 패시지가 마디196-197, 200-201에서 나타난다(악보54).

<악보54> 제 3악장, 마디176-204

$A_1$부분의 클라리넷에 의한 주제선율은 $A_2$, $A_3$부분에서 그대로 재현되는데 갈수록 피아노 반주 형태가 화려하고 복잡하게 변한다(표7)

<표7> $A_1$, $A_2$, $A_3$부분 반주형태의 변화

| 구성 | 마디 | 형태 |
|---|---|---|
| $A_1$ | 1-4 |  |
| $A_2$ | 89-92 | |
| $A_3$ | 186-189 |  |

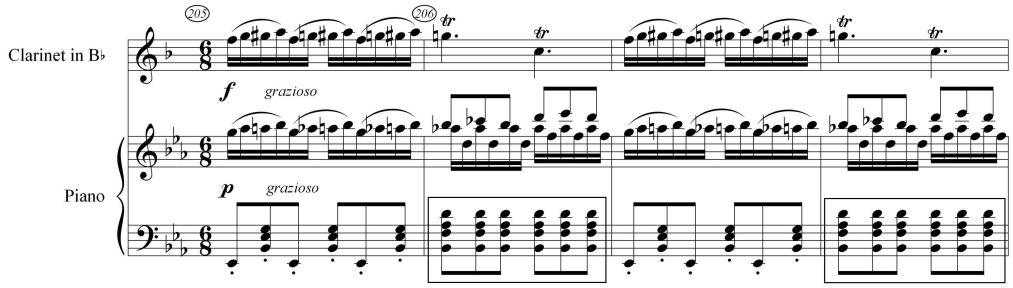
6) 코다(205-267)

제 3악장은 긴 코다를 갖는다. B부분의 처음에 등장한 피아노 단독으로 이루어진 패시지가 많이 활용되며 16분음표로 이루어진 선율이 클라리넷과 피아노 오른손 성부에서 주고 받거나 함께 연주하는 형태로 계속적으로 나타난다.

마디205에서 나타난 클라리넷 선율은 마디66의 클라리넷 선율이 재현된 것이다. 마디205부터 클라리넷과 피아노 오른손 성부가 병진행하며 선율을 노래하고 피아노 왼손 성부는 화성적 반주역할을 한다. 마디206, 208의 왼손 성부

에 나타난 10도로 이루어진 꽉 찬 화음의 형태는 베버가 자주 사용하던 기법이다(악보55).[68]

<악보55> 제 3악장, 마디205-208




마디209부터 제 3악장의 마지막 마디까지 클라리넷과 피아노 오른손 성부간의 관계는 B부분의 요소들을 이용한 대화, 모방, 2중주의 형태이다. 마디217-224는 B부분의 마디73-74의 피아노 오른손 성부와 클라리넷의 선율에서 온 것으로 B부분에서는 피아노 오른손 성부에서 먼저 선율이 제시되었지만 마디217에서는 클라리넷이 먼저 선율을 제시하면 피아노 오른손 성부에서 모방하는 형태를 취한다(악보56).

68) John Gillespie, 『피아노 음악』 , 김경임 역, 265.

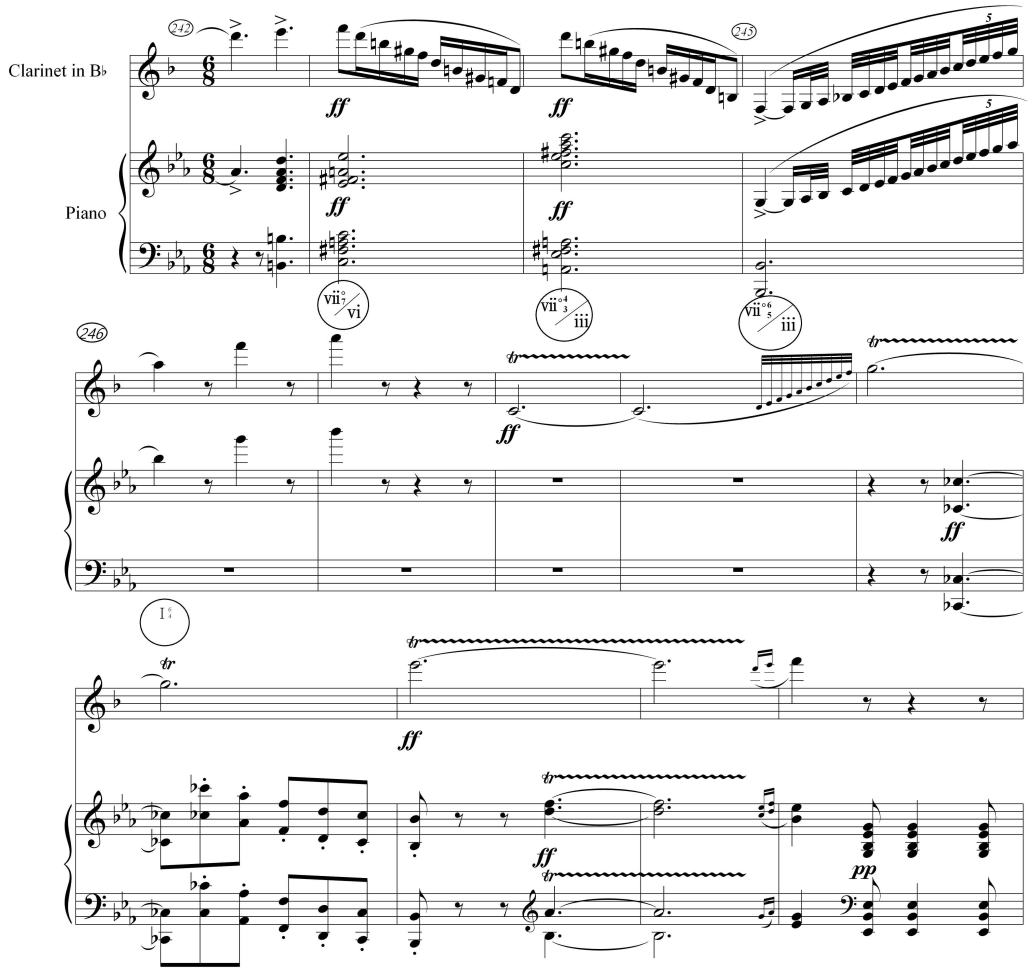
<악보56> 제 3악장, 마디209-225

마디225-230은 반음계적 스케일이 주된 특징이다. 피아노 오른손 성부가 2마디의 반음계적 하행스케일을 제시하면 클라리넷에서 상행 스케일로 답하고 다시 상행하는 반음계적 스케일로 두 성부가 2중주를 이룬다. 이후 코다의 시작부분이 마디231-235까지 모방되어 나타나며 마디235부터 클라리넷과 피아노 오른손 성부가 16분음표의 연속으로 된 선율로 2중주를 이룬다(악보57).

<악보57> 제 3악장, 마디225-241

마디242에서 감7화음이 등장하며 색채의 변화를 주고 마디246의 으뜸화음으로 연결된다(악보58).

<악보58> 제 3악장, 마디242-254




마디254부터 피아노 단독의 화성적 반주가 2마디동안 나타난다. 마디256부터는 클라리넷과 피아노 오른손 성부에서 16분음표의 연속으로 이루어진 선율을 주고 받으며 노래하고 피아노 왼손 성부는 화성적인 반주의 역할을 한다. 마디254부터 마지막 마디까지 악상이 피아니시모에서 포르테시모로 점차 변하며 마디266부터 클라리넷의 도약적인 선율과 리듬이 일치하는 피아노의 화성

적인 반주로 강하게 제 3악장이 마무리된다(악보59).

<악보59> 제 3악장, 마디254-267

# Ⅵ. 결론

베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테(Grand duo concertante, Op.48)>는 전 악장에 걸쳐 클라리넷, 피아노 성부에서 주선율이 자유롭게 이동하는 모습이 보이며 이러한 선율의 이동에서 보이는 모방, 대립, 결합의 방법은 악기의 동등한 관계를 의미한다. 클라리넷과 피아노는 주선율을 모방, 병진행, 반진행 등의 관계를 통해 서로 대화하며 노래하는데 이는 단순한 반복이 아닌 각 악기의 특색에 맞는 변형과 확대로 악기마다의 기교적인 요소를 드러나게 한다.

19세기 초에는 악기의 개량과 연주기법의 발전으로 인해 다양한 음향의 표현이 가능하게 되었고 목관악기들이 인기가 있었다. 베버는 베어만과의 관계를 통해 클라리넷에 관심을 갖게 되었고 베어만의 영향으로 클라리넷에 대해 더 잘 이해할 수 있었다. 이는 베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>에 나타난 클라리넷 선율의 특징을 통해서도 잘 알 수 있다. 클라리넷 성부와 마찬가지로 피아노 성부 또한 악기의 특성을 잘 살린 패시지들로 되어있으며 넓은 음역대를 이용한 아르페지오, 10도의 꽉 찬 화음, 3도의 연속으로 이루어진 패시지 등 베버의 피아노곡에서 자주 등장하는 표현기법이 나타난다.

<그랜드 듀오 콘체르탄테>의 제 1악장은 소나타형식으로 제시부에 사용된 클라리넷과 피아노의 선율은 변형되고 확대되어 제 1악장 전체에 나타나며 특히 발전부에서 주선율의 활용이 두드러진다. 제 1악장의 성부는 크게 클라리넷, 피아노 오른손 성부, 왼손 성부의 세 가지로 구분 할 수 있으며 제 1악장의 흐름을 이끌어가는 선율들은 어느 한 성부에 치우치지 않고 계속적으로 세 성부를 오가거나 함께 나타나는 특성을 보이며 이를 통해 클라

리넷과 피아노의 동등한 관계를 볼 수 있다.

제 2악장은 A, B, A´, 코다로 구성되며 제 1악장과는 다르게 클라리넷이 주선율을 노래하고 피아노는 대부분 화성적 반주의 역할을 한다. 그러나 피아노는 화려한 간주부를 가지며 곡의 흐름이 변화할 때 이를 자연스럽게 연결하는 역할을 하기도 한다. 피아노가 단독으로 노래하는 부분에서 보이는 8도의 연속으로 이루어진 패시지와 넓은 음역대를 활용한 아르페지오 등의 표현방법은 베버가 즐겨 사용하던 피아노 기법이다.

제 3악장은 론도 형식으로 각 악기들의 특색이 살아 움직인다. 클라리넷 선율에는 반음계적 요소와 도약적인 패시지, 아르페지오와 낮은 음역의 사용이 보이며 피아노 선율에는 3도 연속의 패시지, 꽉 찬 10도 화음, 넓은 음역대가 활용된 아르페지오, 오케스트라적 효과를 주는 트레몰로가 사용된다. 두 악기의 관계는 제 1악장에서와 마찬가지로 동등하며 주선율은 클라리넷과 피아노를 자유롭게 오가며 모방, 병진행, 반진행, 스트레토 기법 등을 통해 나타난다.

전 악장에서 나타나는 클라리넷과 피아노의 특색이 살아있는 기교적인 패시지는 19세기 초 교향곡 안에서 독주악기의 기교를 감상하기 원하던 청중들의 기대를 반영한 것으로 콘체르탄테의 주요 특징이라 할 수 있다.

베버의 <그랜드 듀오 콘체르탄테>는 클라리넷과 피아노 성부간의 유기적인 관계를 통해 클라리넷과 피아노 연주자의 연주기술을 잘 보여줄 수 있는 콘체르탄테의 중요한 레퍼토리이다.

# 참 고 문 헌


김경은. 「음악논단 vol.28」. 서울: 한양대학교 음악연구소, 2012.

김용환. 「19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.

음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 베토벤」. 김방현 역. 경기: 음악세계, 2012.

_____. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 4 바흐」. 음악세계 역. 경기: 음악세계, 2012.

_____. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 8 모차르트 1」. 김방현 역. 경기: 음악세계, 2014.

_____. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 10 하이든」. 음악세계 역. 경기: 음악세계, 2003.

_____. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 24 스트라빈스키」. 음악세계 역. 경기: 음악세계, 2012.

전화영. “모차르트의 바이올린, 비올라와 오케스트라를 위한 신포니아 콘체르탄테 K. 364에 관한 분석연구.” 국민대학교대학원 석사학위논문, 2012.

정명희. “모차르트 협주곡 가장조 K.622의 연주기법에 관한 연구.″ 동아대학교대학원 석사학위논문, 2011.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 「새 들으며 배우는 서양음악사 본문 1, 2」. 서울: 도서출판 심설당, 2014.

홍성수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사 1, 2」. 경기: 나남출판, 2012.

Baermann, Heinrich Joseph. *Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello with 2 bassoons, 2 horns and contrabass ad libitum in*

*E-flat major, Op.19.* ed. Christoph Wandinger. Holzirchen: Accolade Musikverlag, 1998.

Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.

Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca. 「서양음악사」. 세광음악 출판사 역. 서울: 세광음악 출판사, 1996.

Lehto, S. Gail. "A selected study of *Symphonies concertantes* for multiple soloists, 1770~1850, including works by Syamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Mueller, Schindelmeisser and Baermann." Degree Doctor of Musical Arts, Ohio State University, 2002.

Longyear, M. Rey. 「19세기 낭만주의 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.

Miller, Alisha Leighanne. "Three Quintets by and for Heinrich Joseph Baermann." Degree Doctor of Musical Arts, Ohio State University, 2009.

Nicholas, Jeremi. 「우리가 사랑하는 음악가 시리즈 5 쇼팽, 그 삶과 음악」. 임희근 역. 서울: 포노, 2012.

Raeburn, Michael, Alan Kendall. *Heritage of Music*, Vol.2. New York: Oxford University Press, 1990.

Rutherford-Johnson, Tim. *The Oxford Dictionary, sixth edition.* New York: Oxford University Press, 2012.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol.20. London: Macmillan Publishers, 1980.

Weber, Carl Maria von. *Grand Duo Concertant, Op.48.* ed. Richard

Hoffmann. Edition Peters.

Weber, Carl Maria von. *Piano Sonata No.1, 2* in *Saemtliche Werke fuer Pianoforte, Vol. I. Sonaten.* ed. Louis Koehler and Adolf Ruthardt. Edition Peters.

Werner-Jensen, Arnold, Franz Josef Ratte and Manfred Ernst. 「음악의 역사」. 이수영 역. 서울: 도서출판 예경, 2014.

http://imslp.org/wiki/Clarinet_Quintet,_Op.34_(Weber,_Carl_Maria_von). 2014년 11월 2일 접속.

http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050097. 2014년 11월 8일 접속.

http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009000/Aktuelles/A050034. 2014년 11월 8일 접속.

# ABSTRACT

## A Study on *Grand Duo Concerto Op.48* by Carl Maria von Weber

Choi, Yeon-Jae
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin Women's University

Carl Maria von Weber's(1786~1826) composition *Grand Duo Concertant Op.48*, is a chamber piece written for clarinet and piano based on the composer's comprehensive knowledge of clarinet's sound and its technique. Furthermore, von Weber's compositional style in this piece clearly defines the style of '*concertante*' by accentuating the highest virtuosic technique of clarinet and piano in 'conversation.'

The style of '*concertante*' originated from the form of '*concerto grosso*' in the Baroque period, was a popular genre in Paris from the late Eighteenth-Century to the mid Nineteenth-Century. '*Concertante*' consists of two to nine solo instruments; although it is chamber music, each member in a group plays as a soloist with virtuosic technique. Famous

composers at the time, such as Karl Philipp Stamitz(1745～1801) and Franz Joseph Haydn(1732～1809) had written many compositions in this style; Stamitz especially was an influential figure of '*concertante*'s musical and structural development.

The beginning of the Nineteenth-Century was the time of "discovery" in new esthetic in sounds from restructure of the instruments and advancement of techniques. The sound of the wind(reed) instruments especially was in demand because it was perceived as the closest sound to the nature. In this period, von Weber had written this *concertante* from 1811 to 1816. One of the most important reasons of creating this composition is Heinrich Joseph Baermann(1784～1847), who was the clarinet virtuoso of this period.

Carl Maria von Weber started to take an interest in clarinet after meeting Baermann. Von Weber had completed all of his clarinet compositions while they were in close contact; and most of his compositions were dedicated to Baermann. Von Weber and Baermann had influenced each other musically while they collaborated: most evidently in stylistic comparisons of *Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello in B-flat Major Op.34* from 1815 and *Quintet for clarinet, 2 violins, viola and cello with 2 bassoons, 2 horns and contrabass ad libitum in E-flat Major Op.19* in 1818.

Von Weber's clarinet compositions in dedication to Baermann requires highly virtuosic technique in order to express difficult passages written from deep understanding and knowledge of the instrument and the

soloist. Therefore, the same technical requirements apply to *Grand Duo Concertant* for the clarinetist and the pianist.

The melodic theme of each movement in *Grand Duo Concertant* consists of accentuating the virtuosic quality of clarinet and piano in an efficient manner by the composer. These melodic themes are expanded in variation throughout the movements by these two instruments' relationship of musical languages such as imitating, contrasting and uniting one other. The reason historians call this composition "*duo concertante*" is because von Weber had weighed the importance of parts equally in such a fluid manner and created 'chamber' music rather than a 'solo concerto.'