

이 영 민 교수지도
석사학위 청구논문

코렐리의 교회 소나타 연구

2013

성신여자대학교 대학원

음악학과 작곡전공

한 수 진

코렐리의 교회 소나타 연구

이영민 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 작곡전공

한 수 진

인 준 서

한수진의 석사학위 논문을 인준함.

심사위원 이인식 인

심사위원 이영민 인

심사위원 김경은 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)는 바로크 소나타의 형식 정립에 기여한 작곡가들 중에서도 그 업적이 두드러진다. 그는 트리오 소나타(trio sonata)와 솔로 소나타(solo sonata)를 통하여 교회 소나타(sonata da chiesa)와 실내 소나타(sonata da camera)의 악장 배열을 체계화하고 통일성 확립에 기여하였다.

본 논문에서는 코렐리의 교회 소나타인 Op.1과 Op.3을 연구함으로써 바로크 소나타 유형의 정립 과정에 기여한 코렐리의 중요성을 고찰하였다. 먼저 바로크 소나타의 기능과 발달과정을 전반적으로 알아보고 코렐리의 트리오 소나타의 특징을 살펴본 후, 그의 교회 소나타 전 24곡을 분석하였다.

전 곡에 나타나는 악장간의 상호연결과 통합성도 살펴보았는데 이 과정에서 느린 도입부 악장의 개시악구(gambit phrase)와 각 악장에서 보이는 종결악구(close phrase)의 연관성을 대칭적인 구조의 특징으로 파악한 점은 본 연구의 중요한 성과이다. 세부적인 분석 결과는 빠르기와 짜임새(texture), 그리고 화성 진행 등 각 작품의 악장별 특징을 체계적으로 분류하고 도표화했다.

코렐리의 교회 소나타는 전 곡에서 구조적인 통일성과 악장간의 유기적인 연결성이 나타난다. 또한 빠르기 순서에 의한 거의 일관된 악장 배열은 코렐리의 업적 가운데 하나이며 이는 “악장”의 개념을 확립하는 데 크게 기여했다. 그의 교회 소나타에서 나타나는 악장간의 템포에 따른 명확한 대조는 역시 템포로 나누어지는 고전 소나타의 악장 개념과 유사성을 지닌다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 바로크 소나타	4
1. 바로크 소나타의 기능	4
2. 바로크 소나타의 기원과 초기 양상	6
3. 1650년 이후의 바로크 소나타	9
4. 바로크 소나타의 유형	13
1) 성부 수에 따른 유형	13
2) 교회 소나타와 실내 소나타	15
III. 코렐리의 트리오 소나타	20
1. 코렐리의 트리오 소나타의 음악적 양식	21
2. 코렐리의 교회 소나타와 실내 소나타	24
IV. 코렐리의 소나타 Op.1과 Op.3 분석	32
1. Op.1의 악장별 분석	32
1) 제1악장	33
2) 제2악장	43
3) 제3악장	48
4) 제4악장	53
2. Op.3의 악장별 분석	57

1) 제1악장	62
2) 제2악장	70
3) 제3악장	77
4) 제4악장	83
V. 결론	90

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

〈표1〉 1656-1680 년 이탈리아 소나타 악장 배열의 예	11
〈표2〉 바로크 소나타 유형과 사용된 악기	14
〈표3〉 코렐리의 트리오 소나타의 출판	21
〈표4〉 코렐리 소나타의 조성	22
〈표5〉 코렐리의 트리오 소나타, Op.1-Op.4의 악장 배열	28
a. Op.1, 교회 소나타	28
b. Op.2, 실내 소나타	29
c. Op.3, 교회 소나타	30
d. Op.4, 실내 소나타	30
〈표6〉 Op.1, 제1악장의 개시악구와 종결악구의 화성진행	35
〈표7〉 Op.1, 제1번-12번, 제1악장의 전체적 구성	41
〈표8〉 Op.1, 제1번-12번, 제2악장의 전체적 구성	44
〈표9〉 Op.1, 제2악장의 종결악구 구성과 화성진행	47
〈표10〉 Op.1, 제1번-12번, 제3악장의 전체적 구성	50
〈표11〉 Op.1, 제3악장의 종결악구 구성	52
〈표12〉 Op.1, 제1번-12번, 제4악장의 전체적 구성	54
〈표13〉 Op.1, 제4악장의 종결악구 구성	56
〈표14〉 Op.3, 제1번-12번, 제1악장의 전체적 구성	62
〈표15〉 Op.3, 제1악장의 개시악구와 종결악구의 화성진행	69
〈표16〉 Op.3, 제1번-12번, 제2악장의 전체적 구성	74
〈표17〉 Op.3, 제2악장의 종결악구 구성	76
〈표18〉 Op.3, 소나타 제1번-12번, 제3악장의 전체적 구성	81
〈표19〉 Op.3, 제3악장의 종결악구 구성	82
〈표20〉 Op.3, 소나타 제1번-12번, 제4악장의 전체적 구성	86
〈표21〉 Op.3, 제4악장의 종결악구 구성	88

악보 목차

〈악보1〉 Op.1, 제1번, 제1악장, 마디1-2	36
〈악보2〉 Op.1, 제2번, 제1악장, 마디1-7	36
〈악보3〉 Op.1, 제9번, 제1악장, 마디1-9	37
〈악보4〉 Op.1, 제3번, 제1악장, 마디1-3	38
〈악보5〉 Op.1, 제12번, 제1악장, 마디1-5	38
〈악보6〉 Op.1, 제4번, 제1악장, 마디1-2	39
〈악보7〉 Op.1, 제8번, 제1악장, 마디1-4	39
〈악보8〉 Op.1, 제10번, 제1악장, 마디1-4, 개시악구	40
〈악보9〉 Op.1, 제4번, 제1악장, 마디1-5	40
〈악보10〉 Op.1, 제10번	43
a. 제2악장, 마디1-2	43
b. 제3악장, 마디1-2	43
〈악보11〉 Op.1, 제4번, 제2악장, 마디1-4	44
〈악보12〉 Op.1, 제2번, 제2악장	46
a. 마디1-4, 제시부	46
b. 마디33-36, 종결악구	46
〈악보13〉 Op.1, 제2번, 제3악장, 마디1-4	48
〈악보14〉 Op.1, 제5번, 제3악장, 마디1-9	49
〈악보15〉 Op.1, 제2번, 제3악장, 마디24-29	51
〈악보16〉 Op.1, 제3번, 제4악장, 마디1-7	53
〈악보17〉 Op.1, 제2번, 제4악장, 마디1-10	54
〈악보18〉 Op.1, 제7번, 제4악장, 마디48-51	55
〈악보19〉 Op.3, 제12번	58
a. 제1악장, 전악장	58

b. 제2악장, 마디1-2	59
c. 제2악장, 마디42-43 와 제3악장, 마디1-2	60
d. 제4악장, 마디1-2	60
e. 제4악장, 마디20-25, 종결악구	60
f. 제5악장, 마디1-2	61
g. 제5악장, 마디36-38, 종결악구	61
h. 제6악장, 마디1-2	61
〈악보20〉 Op.3, 제1번, 제1악장, 마디1-4	64
〈악보21〉 Op.3, 제10번, 제1악장, 마디1-4	65
〈악보22〉 Op.3, 제2번, 제1악장, 마디1-4	65
〈악보23〉 Op.3, 제7번	66
a. 제1악장, 마디19-20	66
b. 제2악장, 마디34-35	67
c. 제3악장, 마디36-38	67
d. 제4악장, 마디27-28	67
〈악보24〉 Op.3, 제4번	68
a. 제1악장, 마디1-3, 개시악구	68
b. 제1악장, 마디21-23, 종결악구	68
〈악보25〉 Op.3, 제4번, 제2악장, 마디1-6	70
〈악보26〉 Op.3, 제1번, 9번	71
a. 제1번, 제2악장, 마디1-5, 제시부	71
b. 제9번, 제2악장, 마디1-8, 제시부	71
〈악보27〉 Op.3, 제6번, 제12번	72
a. 제6번, 제2악장, 마디1-4	72
b. 제12번, 제2악장, 마디1-10	73
〈악보28〉 Op.3, 제4번, 제2악장, 마디1-8	73
〈악보29〉 Op.3, 제11번, 제3악장, 마디1-12	78
〈악보30〉 Op.3, 제1번, 제3악장, 마디1-4	78
〈악보31〉 Op.3, 제8번, 제3악장, 마디1-10	79

〈악보32〉 Op.3, 제3번, 제3악장, 마디1-4	79
〈악보33〉 Op.3, 제8번	80
a. 제3악장, 마디29-31	80
b. 제4악장, 마디1-3	80
〈악보34〉 Op.3, 제2번, 제4악장, 마디1-20	83
〈악보35〉 Op.3, 제1번	85
a. 제4악장, 마디1-2	85
b. 제4악장, 마디17-20	85
〈악보36〉 Op.3, 제12번, 제6악장, 마디1-5	86

I. 서론

소나타(sonata)는 기악연주나 기악곡을 지칭하는 용어로서 13세기 말 프랑스의 문학 자료에 나타나는 소나데(sonnade)라는 표현을 그 기원으로 볼 수 있다. 음악작품으로는 1536년 루이스 데 밀란(Luis de Milán, 1500-1561)의 류트곡집 <대가>(El maestro)에 소나다(sonada)라는 용어가 등장한 것이 초기의 예이며 소나타라는 철자의 제목은 1561년 베네치아에서 출판된 고르자니스(Giacomo Gorzanis, 1520-1577)의 류트곡집에서 처음 사용되었다.¹⁾ 고르자니스의 <류트를 위한 소나타>(Sonata per liuto)는 2부형식의 파사메조(Pass'e mezo)와 이를 변주한 파반느(Padoano)로 구성된 곡이었는데, 이를 선두로 16세기 말 이탈리아의 류트곡에 소나타라는 제목이 많이 사용되었다. 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 이러한 초기 단계의 소나타는 단순히 “기악곡”(sound piece)이라는 의미만을 가졌다고 확인한다.²⁾ 하지만 세기 전환기에 G. 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, 1557-1612)가 작곡한 <약과 강의 소나타>(Sonata pian' e forte, 1597), 치마(Giovanni Paolo Cima, 1570경-1630)의 <교회협주곡>(Concerti ecclesiastici, 1610)에 포함된 6곡의 소나타 등은 소나타 역사의 주요 흐름을 이끌어 준 선두적인 작품들이다.

그러나 17세기 중에도 악보집 표지에 종종 등장한 소나타라는 용어는 그 곡집에 사용된 모든 기악곡을 총칭할 뿐, 소나타라는 제목이 붙은 개별적인 작품이 거기에 포함되지 않는 경우도 많았다. 한 예로서, 1629년 베네치아에서 출간된 부오나멘테(Giovanni Battista Buonamente, 1595-1642)의 <다양한 소나타, 시포니아, 갈리아드, 쿠랑트, 그리고 아리에타 제5권>(Il quinto libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e ariette)에는 소나타라는 제목의 악곡은 전혀 없다.³⁾ 뿐만 아니라, 소나타라는 독자적인 장르에 대한 개념이 정립되지

1) William. S. Newman. *The Sonata in the Baroque Era*, 4th ed. (New York: W. W. Norton, 1983), 18.

2) Newman. *The Sonata in the Baroque Era*, 18.

않은 17세기 중반까지 칸초네(canzone), 시포니아(sinfonia), 리체르카(ricercar), 콘체르토(concerto) 등의 다른 기악곡 명칭과 소나타라는 명칭은 뚜렷한 구분 없이 혼용되었다.

이러한 초기 바로크 소나타는 단악장 형태의 기악 합주곡이 대부분이었으나 1650년에 이르러 다악장 구성의 실내 소나타(sonata da camera)와 교회 소나타(sonata da chiesa)의 체계를 갖추게 되었고⁴⁾ 바로크 말기에는 교회 소나타가 중심이 되어 고전 소나타로 연결되는 기초를 확립하였다. 교회 소나타의 기본 틀은 느림-빠름-느림-빠름의 4악장이다.

이탈리아 이외에도 독일과 오스트리아, 영국, 프랑스, 네덜란드 등 유럽 전역에서 소나타가 작곡되었는데 바로크 소나타의 형식 정립에 가장 크게 기여한 작곡가들은 이탈리아 출신이다. 이탈리아 여러 지역의 작곡가들이 이러한 발전에 기여하였는데 1700년 이전에는 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 업적이 단연 으뜸이다.⁵⁾

코렐리는 바이올린의 대가로서 볼로냐에서 태어났으나 로마를 중심으로 활약했다. 그는 성악곡은 전혀 쓰지 않고 기악 작품만으로 국제적인 명성을 누린 작곡가라는 점에서 더욱 주목을 받는다. 그의 음악은 가톨릭 선교사들에 의해 중국황실에까지 전해졌다.⁶⁾

코렐리는 바이올린 독주 소나타, 트리오 소나타, 합주 협주곡 등을 남겼는데 12곡씩으로 구성된 6개의 작품집으로 대표된다. Op.1(1681), Op.2(1685), Op.3(1689), Op.4(1695)는 트리오 소나타이며 Op.5(1700)는 바이올린 독주 소나타 11곡과 1곡의 변주곡으로 구성되어 있다. 사후에 출판된 Op.6은(1714)은 합

3) Sandra Mangsen, "Sonata," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 23: 671.

4) *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: Harvard University Press, 2003), s.v. "Sonata."

5) Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata* (New York: Oxford University Press, 1992), 3.

6) Joyce Lindorff, "Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing courts," *Early Music* XXXII, 2004, 403.

주 협주곡이다. 그밖에도 여기에 포함되지 않은 트리오 소나타 6곡, 그리고 3개의 악기와 통주저음을 위한 4중주곡 3곡을 남겼다.

작품 수는 많지 않으나 코렐리의 기악작품은 많은 음악가들이 따르게 되는 양식적 규범이 되었으며 그의 생전에는 물론 그의 사후 약 한 세기동안 출판되어 널리 보급되었다. 코렐리는 현악기를 위한 실내악과 오케스트라 음악 분야에서 당대의 독창적인 ‘고전’이었고 장르와 실제연주를 표준화하고 기악음악의 발전에 커다란 영향을 주었다.⁷⁾ 그는 합주 협주곡을 두 개의 양식으로 제시했으며, 교회 소나타와 실내 소나타라는 형식적 틀 안에서 트리오 소나타와 솔로 소나타의 통일성 있는 독보적인 양식을 보여주었다.

본 논문에서는 코렐리의 트리오 소나타를 연구함으로써 소나타 유형의 발달 과정에서 차지하는 코렐리의 위상을 조명하고자 한다. 코렐리의 트리오 소나타 Op.1과 Op.3은 교회 소나타이며 Op.2와 Op.4는 실내 소나타인데 이 중 Op.1과 Op.3을 분석함으로써 코렐리가 확립한 바로크 교회 소나타의 정형에 대하여 보다 깊은 이해를 도모하고자 한다. 분석에 앞서 코렐리의 트리오 소나타를 전체적으로 고찰함으로써 교회 소나타의 비중을 점검할 것이며, 이에 대한 배경 연구로서 바로크 소나타의 특징에 관하여 다각적인 측면에서 연구할 것이다.

코렐리는 장·단조 조성으로 작곡한 최초의 중요한 음악가로서 그의 음악은 장·단조 조성 체계가 이론적으로 확립되기 이전에 작곡되었으나 선법적인 경향이 배제된 분명한 조성음악으로 인정된다.⁸⁾ 그럼에도 발견되는 비체계적인 조성적 진행을 교회 조(church key)의 양상이라고 주장하는 학자도 있지만 교회조에 의한 분석의 근거는 아직 세부적으로 정립되지 않은 상태이므로 필자는 코렐리 소나타의 분석에 조성음악의 분석 방법을 적용하였음을 밝힌다.

7) Machael Talbot. "Corelli, Arcangelo," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 457.

8) K. Marie Stolba, *The Development of Western Music: A History*, 3rd ed. (Boston: McGraw Hill, 1998), 292.

II. 바로크 소나타

1. 바로크 소나타의 기능

브로싸르(Sébastien de Brossard, 1655-1730)는 자신의 <음악사전>(Dictionnaire de musique, 1703)에서 칸타타는 목소리를 위한 것이고 소나타는 모든 기악 분야를 위한 것으로서 춤, 가사 또는 대위적인 규칙과 연관이 없는 것이라고 정의했다.⁹⁾ 17세기에 사용된 ‘소나타’라는 용어는 일반적으로 모든 기악작품을 지칭했으나 궁극적으로 교회 소나타와 실내 소나타라는 두 가지 유형으로 확립되었다.

이러한 바로크 소나타의 기능과 관련된 다양한 논의는 바로크 시대 음악 전체를 기능적으로 분류하고자 했던 당대의 저서에서 종종 나타났다. 1640년 델라 발레(Pietro della Valle, 1586-1652)는 음악의 기능을 열거했는데 교회의 음악, 극장의 음악, 또는 거리의 음악, 그리고 행렬, 가면무도회, 연회, 또는 장례식의 음악으로 분류했다. 1701년 무파트(Georg Muffat, 1653-1704)는 <합주 협주곡>(Concerti Grossi)의 서문에서 자신의 협주곡의 특징과 용도를 설명했는데 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 이를 바로크 음악에 자주 적용되는 세 가지 기능, 즉 ①교회에서 예배를 강화시키는 음악, ②극장에서 극적인 긴장감을 높이는 음악, 그리고 ③궁정의 여흥을 제공하기 위한 음악으로 요약했다.¹⁰⁾ 궁정에서 사용되는 음악은 ‘실내 양식’으로 분류되는 음악으로 이러한 음악은 교회나 춤을 위한 것이 아니고 왕족이나 귀족들에 의해 개최된 행사나 여흥에서 사용되었다. 1739년 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)은 <완전한 악장>(Der vollkommene Capellmeister)에서 교회, 극장, 실내 양식에 관해 길게 설명했지만 소나타의 특별한 기능에 관해서는 거의 언급하지 않았다.¹¹⁾

9) Mangsen, "Sonata," 671.

10) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 33.

11) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 34.

교회와 궁정의 구분은 성악곡의 제목에서 처음 나타났다. 발렌티니(Giovanni Valentini, 1582-1649)의 <실내의 음악>(Musiche di camera, 1621)이 그 대표적인 예이다.

1637년에는 메룰라(Tarquinio Merula, 1595-1665)가 <교회 및 실내를 위한 칸초나 또는 협주적 소나타>(Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera)라는 제목에서 처음으로 두 용어를 함께 제시했다. 메룰라의 의도는 교회와 실내의 유형간의 구분이 아니고 이 곡집에 수록된 모든 음악은 교회와 실내에서 모두 사용 가능하다는 것을 나타낸다.¹²⁾ 소나타 유형에 대한 실제적인 구분이 처음 나타난 것은 1655년 마리니(Biagio Marini, 1594-1663)의 <교회, 그리고 실내 소나타의 다양한 장르>(Diverse generi di sonate, da Chiesa, e da Camera), Op.22이다.

그러나 두 유형은 독립적으로, 그리고 복합적으로도 사용되었으며 1700년 이후 이러한 두 양식의 구분이 사라지면서 '소나타 다 카메라'라는 용어는 '발레토 다 카메라'(balletto da camera)나 다른 용어로 흡수되었고 '다 키에사'라는 용어는 소나타에서 사용되지 않게 되었다. 따라서 바로크 말기에 소나타라는 제목으로 쓰여진 작품들은 양식과 형식은 근본적으로 옛날 교회 소나타에서 유래된 것이며, 기능면에서는 옛날 궁정 소나타에 가깝다고 할 수 있다. 즉, 바로크 소나타는 양식과 형식은 교회 소나타, 기능은 궁정 소나타에 근원을 두고 있다.¹³⁾

12) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 34.

13) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 34-35.

2. 바로크 소나타의 기원과 초기 양상

13세기 이후 ‘소나데’(sonnade)라는 단어는 단순히 기악 작품을 표시하는 용어로 문학 자료에서 사용되었다. 엘리자베스 1세 여왕(Queen Elizabeth I, 1558 - 1603) 재위 시대의 연극에서 등장한 ‘세네트’(sennet) 역시 유사한 용도로 사용되었으며 ‘소나다’(sonada)라는 용어가 트럼펫 콜과 광파레를 위해 사용된 기록이 같은 시대의 독일 필사본에서 나타난다.¹⁴⁾

그러나 바로크 소나타의 직접적인 모체는 앙상블 칸초나이다. 1600년 이전 이탈리아에서는 상송같은 다성부 성악곡을 건반악기, 류트 또는 기악 앙상블용으로 작곡했는데 이러한 작품들을 ‘칸초나’라고 불렀다.¹⁵⁾ 이탈리아어로 상송을 의미하는 칸초나는 상송의 기악편곡으로 출발했으므로 초기 칸초나는 상송의 특징을 가지고 있었다. 이러한 칸초나는 대위법적 양식과 화성적 양식이 서로 교차되고 구별되는 여러 부분들로 구성되었으며 칸초나의 대부분 구조는 독립적인 기악곡으로 발전하기에 적합했다.

성악곡과 직접적으로 관련이 없는 독자적인 칸초나는 기악 앙상블곡에서 먼저 발달했고 칸초나 다 소나레(canzon da sonare, 악기로 연주하는 상송)라고 지칭된 르네상스 앙상블 칸초나는 바로크 시대에 다악장 형식의 교회 소나타로 발전하였다. 그러나 과도기적인 시기에는 ‘다 키에사’라는 용어는 확정된 형식을 의미하지 않았고 단지 작품의 기능만을 시사했다.

프레토리우스(Michael Praetorius, 1571-1621)는 그의 저서 <음악대전>(Syntagma musicum, 1618)에서 ‘소나타는 모테트와 같은 위엄있고 장엄한 방식으로 작곡된 반면, 칸초나는 다수의 검은 음표와 함께 활기차고 유쾌하고 빠르게 움직이는 작품이다’라고 강조했다. 이렇게 두 장르 사이를 구별하려는 많은 시도에도 불구하고 작곡가들과 출판업자들은 용어를 혼합 사용하였고 오

14) Mangsen, “Sonata,” 671.

15) Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, 8th ed. (New York: W. W. Norton, 2010), 350.

르간주자들은 칸초나를 선호한 반면 코넛의 거장 연주자들과 바이올린주자들은 소나타를 선호하는 경향을 보였다.¹⁶⁾

그러나 1620년 이후 빠른 모방적인 악장을 가진 소나타에 칸초나의 양식적인 영향이 남아있음에도 불구하고 칸초나라는 용어의 사용은 감소되었다. 이러한 작품들은 5개 또는 그 이상의 대조되는 짧은 부분으로 나뉘고 이것은 호모포니 구조와 느린 템포를 가진 모방적 양식의 상당히 긴 부분과 교대된다. 즉, 초기 소나타와 동시대의 칸초나 간의 명백한 유사성은 대조되는 박자와 빠르기에 의한 부분적 구조, 모방적 대위법적 구성과 반복 또는 마지막 재현부에서의 첫 개시부분 등장 등의 특징에서 나타난다.¹⁷⁾

초기의 소나타는 악장이라기보다 길이가 다양한 여러 개의 단락으로 이루어져 있었다. 1635년경 이러한 단락의 수가 줄어들고 그 길이는 길어지게 되면서 악장의 형태를 갖추게 되었다.

1637년 발표된 메를라의 <교회 및 실내를 위한 칸초나 또는 협주곡 소나타>는 소나타와 칸초나 사이의 구분을 명시한 예이다. 카차티(Maurizio Cazzati, 1620-1677)는 1642년 두 권의 기악곡 <칸초니>(Canzoni, 1642)와 <통주 저음을 가진 2개의 바이올린과 비올로네를 위한 3성 칸초나>(Canzoni a 3: doi violini é violone, col suo basso continuo)를 발표했다. 그가 1648년 발표한 <소나타 제2권>(Il secondo libro delle sonate)이라는 제목은 카차티가 칸초나와 소나타라는 두 용어를 명확히 구분하지 않았음을 나타낸다.¹⁸⁾

G. 가브리엘리는 칸초나와 소나타를 썼는데 보통 2개 이상의 앙상블 그룹을 위한 것으로 편성은 3-22성부였다. 가브리엘리의 소나타에서 나타나는 베네치아의 다중합창 양식의 영향은 1620년 발표된 리치오(Giovanni Battista Riccio, 16세기 후반-1621이후)의 <4성부 소나타>(Sonata a 4)에서도 발견되며 리치오

16) Mangsen, "Sonata," 672.

17) Mangsen, "Sonata," 672.

18) Mangsen, "Sonata," 672.

는 트레몰로나 기교적인 서법으로 보강한 발전된 모습을 보인다.

카스텔로(Dario Castello, 1590-1658)는 스틸레 모데르노 기법을 사용한 소나타를 작곡했다. 1621년에 베네치아에서 발표한 <스틸레 모데르노 양식의 소나타... 제1권>(Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spineta con diversi instrumenti libro primo)에는 통주저음을 수반하는 1-4성부의 곡이 수록되어 있는데, 앙상블 칸초나의 영향을 보이며 다중합창 양식, 모노디 양식, 그리고 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)풍의 스틸레 콘치타토 양식도 나타난다. 리만(Hugo Rieman, 1849-1919)은 카스텔로 소나타의 대부분 구조를 4악장으로 나누었지만¹⁹⁾ 올숍(Peter Allsop, 1946-)은 스틸레 모데르노의 성향이 전체를 지배하므로 분리할 수 없다고 주장하였다.²⁰⁾

초기 소나타에 영향을 준 또 다른 중요한 요소로 디미뉴션(diminution)기법을 들 수 있는데 주어진 선율이나 베이스 성부를 반복, 변주하는 형태로 나타난다. 로씨(Salamone Rossi, 1570-1630)의 <루지예로의 아리아에 의한 소나타, 다양한 소나타 제3권>(Sonata sopra l'aria di Ruggiero, Il terzo libro de varie sonate, 1613)이 대표적인 예이다. 이러한 유형의 작품을 우첼리니(Marco Uccellini, 1603-1680)는 단순히 '아리아'라 칭했다.²¹⁾

로씨는 규모가 큰 곡의 서주 역할을 하는 짧은 2부분 형식의 곡에도 소나타란 제목을 붙였으며, 그의 동시대에는 실포니아라는 명칭이 같은 기능으로 사용되었다. 이러한 작품은 트리오 편성인 경우가 많았고 1620년 이후에는 2성 소나타(sonata a due, 2개의 독주 악기와 통주저음 편성)와 3성 소나타(3개의 독주 악기와 통주저음 편성)가 소나타 문헌의 대부분을 차지했다.²²⁾ 이와 함께 다양한 독주 악기 편성은 17세기 중엽 두 대의 상성부 악기와 통주저음의 편성으로 압축되었고 초기 소나타에서 사용되었던 코르넛, 바순, 트롬본 등은 대부

19) Mangsen, "Sonata," 672.

20) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*. 86. Mangsen, "Sonata," 672에서 재인용.

21) Mangsen, "Sonata," 672.

22) Mangsen, "Sonata," 673

분 바이올린으로 대체되었다. 1652년경에 이르기까지 독주 소나타에 주력하여 전집을 출간한 작곡가는 베르톨리(Giovanni Antonio Bertoli, 1598-1645), 우첼리니(Marco Uccellini, 1603-1680) 그리고 G. A. 레오니(Giovanni Antonio-Leoni, 1600-1651)뿐이다.

소나타의 기원과 발전과정은 바로크 시대의 독립적인 기악음악의 성장과 분리시킬 수 없는 현상이었고, 서서히 소나타는 바로크 실내음악으로 확고한 위치를 차지하게 되었다. 하지만 17세기에 ‘소나타’라는 용어는 카프리치오, 콘체르토, 환타지아, 리체르카레, 토카타뿐만 아니라 특히 칸초나와 실포니아 등의 다른 용어들과 혼용되었는데 마침내는 17세기 중반 이후에 이러한 모든 용어들을 대신해서 기악 작품에 사용되었다.²³⁾

3. 1650년 이후의 바로크 소나타

1650년 이후 소나타는 지속저음을 포함한 작은 기악합주곡을 의미하게 되었다. 이 시기의 소나타는 베네치아의 레그렌치(Giovanni Legrenzi, 1626-90)에 의해 악장을 갖춘 구조로 발전했다. 제1악장은 푸가 양식의 빠른 악장이고 제2악장은 3박자의 춤곡 형태의 화성적인 악장이며 마지막 악장은 제1악장과 유사했다.²⁴⁾ 브로싸르가 1703년에 ‘소나타는 1성부 또는 7, 8성부로 되어 있지만 보통 소나타는 하나의 바이올린 또는 두 대의 바이올린과 통주저음 즉, 하프시코드와 그리고 빈번하게 베이스 바이올린으로 된 숫자저음에 의해 연주된다’고 언급한 것은 소나타의 다양성에 대한 인식을 말해 준다.²⁵⁾

1650년경 이탈리아에서 가장 중요한 양식은 기악 실내음악이었다. 특히, 북이탈리아, 모데나, 베니스를 중심으로 그 중요성이 강조되었고 대위적인 구조의

23) Mangsen, "Sonata," 671.

24) *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. s.v. "Sonata."

25) Mangsen, "Sonata," 673.

발전과 춤곡과 실내음악 사이의 구별성이 작품에서 나타났다. 소나타 다 카메라와 소나타 다 키에사의 구별이 그것인데 이 구별은 레치타티보와 벨칸토 양식의 차이점만큼 형식적인 중요성을 가져왔다.²⁶⁾ 교회 소나타는 매우 다성적이고 장중한 느낌이며 각 악장은 뚜렷하게 대조되는 박자, 리듬, 구조, 조성을 보여줌으로 칸초나에서 발전된 것을 알게 해준다.

1670년경부터 4악장이나 5악장 작품이 베네치아와 볼로냐에서 유행했고, 몇몇 소나타는 칸초나처럼 개시주제의 요소가 종결부에서 다시 나타나는 형태를 보였다.²⁷⁾ 카차티와 레그렌치는 3악장과 4악장 구조를 선호했는데 널리 보급된 카차티의 소나타의 제4악장은 2박자의 모방, 그라베, 빠른 3박자, 그리고 빠른 모방적 피날레로 구성되어있고 메를라도 유사한 순서로 푸가적인 개시악장, 빠른 3박자 악장, 느린 악장, 그리고 활기찬 피날레 구성의 소나타를 작곡했다. 또한 우첼리니는 단순한 칸초나 구조를 벗어나 대개는 박자와 빠르기의 변화에 의해 3, 4개의 부분으로 나누어지는 좀 더 길고 규모가 큰 소나타를 선호하였다.²⁸⁾

중기 바로크의 소나타 작곡가로서는 이탈리아에서는 레그렌치, 스트라델라 (Alessandro Stradella, 1642-1682, 베네치아), G. B. 비탈리(Giovanni Battista-Vitali, 1632-1692), 토렐리(Giuseppe Torelli, 1658-1709, 볼로냐), 보논치니 (Giovanni Maria Bononcini, 1642-1678), T. A. 비탈리(Tomaso Antonio Vitali, 1663-1745, 모데나) 등을 들 수 있는데, 주로 레그렌치에 의해 베네치아에서 완전히 표준적인 구조로 발전했고, 그 발전의 정점은 코렐리이다. 1675년에 코렐리가 도착한 로마에서는 콜리스타(Lelio Colista, 1629-1680), 스트라델라, 그리고 로나티(Carlo Ambrogio Lonati, 1645-1710)가 활동했으며 대개 두 개의 바이올린, 류트 그리고 통주저음의 소나타와 같은 실포니아를 작곡하고 있었다.

26) M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton, 1947), 137.

27) Newman, *The Sonata of the Baroque Era*, 67.

28) Mangsen, "Sonata," 673.

코렐리는 느린 도입부 악장을 많이 사용했는데, 이러한 느린 도입악장은 1680년경에는 드물었다.²⁹⁾ 코렐리는 엄격한 푸가적인 악장과 3박자의 피날레를 선택했고 그의 교회 소나타들은 대개 느림-빠름-느림-빠름의 4악장 구조를 보인다.

코렐리 이전, 1656년부터 1680년까지 북 이탈리아의 에밀리아와 로마의 소나타에서 나타나는 일반적인 악장 배열은 <표1>과 같다.

<표1> 1656-1680년 이탈리아 소나타 악장 배열의 예³⁰⁾

작곡가, 작품번호	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	제5악장
Cazzati, Op.18	F (모방적)	S	F (3박자)	F (모방적)	
Vitali, Op.2	F (푸가적)	S	F (3박자)	S	F
Bononcini, Op.6	F	S/F (3박자)	S	F (모방적)	
Corelli, Op.1	S	F (푸가적)	S (3박자)	F (푸가적)	
Colista	다양함	F (3박자)	F 다양함	F (푸가적)	F (3박자)
Stradella	다양함	F (3박자)	S	F (푸가적)	F(2부분)
Mannelli, Op.2	다양함	F (3박자)	S	F (3박자)	

볼로냐 악파의 작곡가들은 실내 음악분야에서 중요한 위치를 자리 잡았다. 코렐리 다음으로 바싸니(Giovanni Battista Bassani, 1657-1716)는 소나타의 선두 작곡가로서 두드러졌다.

18세기 전반의 말기 바로크 시대에는 콘체르토의 빠름-느림-빠름의 악장 배치와 그 빠른 악장의 리토르넬로 형식이나 론도 형식이 소나타에도 영향을 주기 시작하였다. 또 실내 소나타와 교회 소나타의 중간형인 느림-빠름-빠름의 3악장 배치도 나타났다.³¹⁾

J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)를 정점으로 하는 독일에서는

29) Mangsen, "Sonata," 673.

30) Allsop, *New Orpheus of Our Times*. 79. S는 slow, F는 fast 의 약자이다.

31) 김인일, "1600-1750년경의 Keyboard Sonata의 변화 과정," 『예술논문집』 13 (1998), 21.

바로크의 전통에 따르면서 소나타의 내용을 심화시키고 실내악 특유의 정밀한 악상으로 나아갔고, 이탈리아에서는 바이올린 연주기법의 비약적인 발전과 더불어 선율도 점점 부드럽게 되어, 소나타 형식을 예고하는 이중 주제에 의한 악장도 나타났다. 초기, 중기에 비해 곡의 규모가 커지고, 평균 350마디 정도의 길이를 가지게 되었다.³²⁾ 소나타는 다양한 악장 수 가운데 4악장 형식이 우세하게 되었고 트리오 소나타보다는 솔로 소나타가 많이 나타났다. 교회 소나타의 특징은 사라지고 18세기 중기에 화성의 체계가 확립되면서 1760년경 통주저음의 사용은 감소되었고 1775년까지 트리오 소나타는 대부분 사라졌다.³³⁾

바로크 소나타는 통주저음을 포함한 주요 성부들의 숫자에 따라 2성 소나타(sonata due), 3성 소나타(sonata a tre), 4성 소나타(sonata a quattro)로 구분되었는데, 2성 소나타는 솔로 소나타로 불려, 오늘날 용어에서 그 의미에 혼란을 가져오기도 한다. 실내 음악에서는 한 성부를 한 명의 연주자가 담당하는 것이 일반적이다.

두 개의 높은 선율 악기와 통주저음을 위한 소나타는 트리오 소나타 또는 3성 소나타로 알려졌는데 실제 연주에서는 통주저음을 2개의 악기가 담당하여 4개의 악기로 연주되는 경우가 많았다. 바로크 시대에는 트리오 소나타가 인기를 누렸으며 이 정점의 시기는 코렐리와 스트라디바리(Antonio Stradivarius, 1644-1737) 바이올린의 출현과 일치한다.³⁴⁾

소나타는 하나 또는 그 이상의 선율악기와 통주저음 악기를 위해 작곡되었고 17세기 말부터 작곡가들은 선율 저음과 통주저음이 없거나 덜 독립적인 두 개의 선율 악기를 위한 구성인 독주 소나타를 선호하게 되었다. 독주 소나타는 보통 바이올린과 통주저음으로 구성되었는데 카스텔로(Dario Castello, 1590-1658)와 마리니는 독주 소나타를 처음으로 출판했다.³⁵⁾ 이러한 면모는 고

32) Newman, *The Sonata of Baroque Era*, 84.

33) *The New Harvard Dictionary of Music*, s.v. "Trio sonata."

34) Newman, *The Sonata in The Baroque Era*, 52.

35) Mangsen, "Solo sonata," 656.

전 시대로 연결되었다.³⁶⁾

교회. 실내의 구분이 더 이상 강조되지 않은 18세기에 텔레만, J. S. 바흐, 헨델(George Frideric Handel 1685-1759), 르클레르(Jean-Marie Leclair, 1697-1764)는 코렐리의 교회 소나타 형식을 사용한 트리오 소나타와 독주 소나타를 작곡했는데 이들은 바이올린 대신 리코더, 플룻, 또는 오보에를 사용하기도 했다. 텔레만의 <4중주곡>(Quadri, 1730)과 <새로운 4중주>(Nouveau quatuors, 파리, 1738)는 대표적인 예이다. 이 시기 이탈리아 소나타에서는 다양한 악장 구성을 볼 수 있다. 베라치니(Francesco Veracini, 1690-1768)의 소나타는 5-8악장으로 구성되었으며 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770)와 로카텔리(Pietro Locatelli, 1695-1764)는 3악장 구성을 선호하여 고전주의 형식을 예고했다.³⁷⁾

그 밖에 바로크 소나타에서 중요한 것은 하나의 악기로 연주하는 무반주 소나타, 그리고 독일의 탑 소나타(Turmsionate, tower sonata)이다.³⁸⁾

4. 바로크 소나타의 유형

1) 성부 수에 따른 유형

바로크 소나타는 주로 바이올린족의 현악기가 활약하는 실내악으로 한 성부를 한 명의 연주자가 담당하는 곡이다. 통주저음을 포함한 성부수에 따라 2성 소나타, 3성 소나타, 4성 소나타 등으로 구분되었다. 소나타라고 표기된 작품들 중에서 '4성부용'(a quattro)과 '5성부용'(a cinque)이라고 표기된 것은 기본적으로 오케스트라를 위한 곡이다.³⁹⁾ 두 개의 선율 악기와 통주저음을 위한 3성 소

36) Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, 234.

37) *The New Harvard Dictionary of Music*, s.v. "Sonata." 796

38) *The New Harvard Dictionary of Music*, s.v. "Sonata." 796

39) Walter Kolneder, "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700," in *The New Oxford*

나타는 일반적으로 트리오 소나타라고 불렸는데 최초의 가장 중요한 실내음악이며, 바로크 시대에 가장 인기를 누린 소나타 유형이었다.⁴⁰⁾ 그 밖에 바이올린을 위한 J. S. 바흐의 작품에서 정점을 이룬 무반주 소나타는 성부 수로 본다면 단성 소나타이다. 이러한 바로크 소나타에 사용된 악기는 <표2>와 같다.

<표2> 바로크 소나타 유형과 사용된 악기⁴¹⁾

소나타 유형	악기 편성
독주 소나타	바이올린과 통주저음 ① 독주 바이올린 (또는 플룻, 오보에, 첼로) ② 자유성부의 선율적인 베이스 악기 (첼로, 비올로네, 베이스 비올 또는 바순 또는 트롬본) ③ 화성적 악기 1개 (스피넷, 하프시코드, 오르간, 테오르보, 기타로네) ※ 화성적 악기없이 즉 윗성부 파트와 베이스 만으로 연주가 가능함.
3성 소나타	1. 2개의 바이올린과 통주저음 ① 제2바이올린은 코르넷이나 다른 악기로 대체 가능 ② 통주저음 악기는 독주 소나타와 같음. ③ 화성적 악기는 독주 소나타의 경우보다 덜 필요함 2. 똑같지만 2개의 상성부는 각기 2개 이상의 악기로 연주됨.
4성 소나타 (신포니아 등등)	보통 2개의 바이올린, 비올라, 베이스(즉 첼로와 비올로네) 1. 화성적 악기(종종 오르간)를 수반하는 현악 오케스트라 2. 4개 또는 5개의 현악기와 화성적 악기 화성적 악기는 생략 가능 그러나 큰 장소에서는 2개 또는 그 이상의 하프시코드 사용

History of Music, Vol. VI: Concert Music 1630-1750, ed Gerald Abraham (Oxford: Oxford University Press, 1986), 196.

40) Kolneder, "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700," 196.

41) Kolneder, "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700," 196.

5성 소나타 (신포니아 등등)	2개의 바이올린, 2개의 비올라, 베이스 화성적 악기를 가진 현악오케스트라 (5, 6개의 독주 현악기는 드물었음)
---------------------	---

2) 교회 소나타와 실내 소나타

작품 구성의 형식에 따라 바로크 소나타를 분류한다면 교회 소나타와 실내 소나타로 나눌 수 있다. 이 두 유형은 바로크 음악을 연주 장소에 따라 교회, 실내, 극장의 세 가지 양식으로 구분한 일반적인 관습에 따른 분류이다. 18세기 초에는 코렐리의 소나타가 이미 표준적인 지위를 획득했다. 브로싸르는 그의 1703년 <음악사전>에서 소나타는 두 가지 유형이 있다고 했다. 즉, ‘진정한 소나타(proper sonata) 또는 교회 소나타 그리고 실내 소나타로서 실내 소나타는 실제적으로는 모음곡으로 춤추기에 적합한 몇 개의 소곡으로 구성되었으며 모두 같은 선법이나 조(key)로 구성되었고 보통 프렐류드나 도입부 역할을 하는 작은 소나타 악장으로 시작한다’ 고 설명했다.⁴²⁾ 이러한 개념은 후대의 학자들이 생각하는 실내 소나타의 정의와 일치한다. 브로싸르는 이 사전의 제2판(1710)과 제3판(1715)에서 코렐리의 소나타를 대표적인 예로서 추천하였다.

그러나 최근의 연구는 코렐리의 <소나타 다 카메라, Op.2>(1865)의 출판 이전에는 용어도 표준화되지 않았고 이탈리아의 춤곡집의 내용도 표준화되지 않았다는 의견이 유력하다.⁴³⁾ 즉 코렐리의 Op.2가 최초의 실내 소나타이며 표준

42) Mangsen, “Sonata,” 675.

43) J. Daverio, “In Search of the sonata da camera Before Corelli”, *Acta musicologica*, lvii, 1985), pp.195-214, 그리고 S. J. Mangsen, “The Sonata “da camera” before Corelli: a Renewed Search,” *Music and Letter*, lxxvi(1995), pp.19-31, 두 문헌 모두 모음곡의 기원과 발전을 논하고 있다. Peter Allsop, “Da camera e da ballo-alla francese et all’italiana:

의 시작으로 간주된다.

이탈리아 밖에서는 영국의 환상 조곡(fantasy suite)과 이에 상응하는 독일유형이 오랫동안 확립되었으나, 1660년대 이전에는 춤곡 유형이나 악기편성에 따라서 곡들을 단순히 그룹짓는 것이 이탈리아보다 더 일반적이었다. 그럼에도 모음곡의 전신들이 부오나멘테의 <다양한 소나타 제5권>(Quinto libro devarie sonate, 베네치아, 1629)과 같은 곡집에서 발견된다. 여기에서는 신포니아, 갈리아드, 그리고 코렌테의 배열이 나타난다.

17세기 후반에는 비버, 베커(Dietrich Becker, 1623-1679), 발터(J. J. Walter, 1684-1748), 쉐크(Johannes Schenck, 1660-1712) 등의 오스트리아와 독일의 작곡가들이 이태리 작곡가들보다 더 많은 수의 소나타를 작곡하였다.⁴⁴⁾ 실제로 로젠뮐러(Johann Rosenmüller, 1619-1684)의 <실내 소나타>(Sonata da Camera, 베네치아, 1667)는 이탈리아의 영향이 없는 순수한 독일 전통을 보여준다는 평을 받는다.

이탈리아 작곡가들은 코렐리의 Op.2(1685) 이후로 춤곡의 모음에 ‘실내 소나타’라는 용어를 자주 사용했는데 레그렌치의 Op.4(1656)에 수록된 6개의 실내 소나타는 2부형식을 갖는 다악장으로 구성된 반면 보논치니는 단악장의 곡에 실내 소나타라는 제목을 붙였다. 또한 코렐리의 실내 소나타는 3-5개의 악장 구성을 보이는 등, 악장 수에 일률적인 체계는 없었다.

코렐리 이전 세대에서 기악 앙상블 모음곡은 보통 발레토-코렌테의 구성인데, 점차적으로 사라방다나 지가를 추가해서 확대될 수 있었다. 1666년 G. M. 보논치니(Giovanni Battista Bononcini, 1670-1747)와 G. B. 비탈리는 각기의 첫 인쇄곡집에서 아직도 춤곡유형에 따라 배열했지만, 곧 두 곡씩 짝으로 바뀌었고, 마침내 3개 또는 그 이상의 요소로 묶여져서 G. B. 비탈리의 <5개의 악기

Functional and National Distinctions in Corelli's sonate da camera.” *Early Music* 26/1 (1998):87-89에서 재인용.

44) Mangsen, “Sonata da camera,” 687.

를 위한 프랑스 양식의 춤곡, Op.12>(Balli in stile francese a cinquemostromenti, 1685)는 3곡 또는 그 이상으로 구성된 9개의 모음곡으로 구성되었다.

피아찌(Carlo Piazzzi, 1645-1709)의 <발레티>(1681)에 수록된 6개의 모음곡도 발레토-코렌테-지가-사라방다의 순으로 배열되었으므로 코렐리의 Op.2가 출판된 1685년 무렵에는 춤곡들을 그룹지어 배열하는 것은 새로운 바가 전혀 없었다. 일반적으로 통용되는 바와는 달리 코렐리의 소나타 악장구성은 전적으로 독창적인 것은 아니었으나, 당대에 예외적인 관습을 선택한 경향이 있다. 서주적인 프렐류드조차도 1685년에는 매우 드물었고, 그 당시 양상블 음악의 인쇄본에서 전적으로 알르망드를 취하고 발레토를 거부한 것은 독보적인 것이었다. 물론 기타 컬렉션에서는 일반적이었다.⁴⁵⁾

다베리오(John Joseph Daverio, 1954-2003)는 ‘다 카메라’라는 용어가 춤곡들의 그룹보다는 개별적인 곡이나 단독적인 춤곡에 더 많이 적용되었다고 지적했다.⁴⁶⁾ 코렐리가 여기에 많은 중요성을 부여했다고 보기는 어렵다. 왜냐하면 그는 이 용어를 Op.2에만 적용했기 때문이다. Op.4는 단순히 소나타(Sonata)라고 제목을 붙였다. 따라서 아무 표기가 없을 때에는 그 곡집은 ‘교회 소나타’라는 오래된 통념을 뒤집었다.⁴⁷⁾ 코렐리가 Op.5에서 <제2부, 프렐류드, 알르망드, 코렌티, 지그, 사라방드, 가보트 그리고 폴리아>(Parte seconda, Preludii, Allemande, Correnti, Gigue, Sarabande, Gavotte e Follia)라고 했듯이 전체적인 제목 없이 춤곡 이름만 나열하는 것이 보다 일반적이었다.

45) R. Hudson, *The Allemande, the balleteo, and the Tanz*, 2 vols, (Cambridge, 1986), I, .xi 에서는 알르망드와 발레토, 두 춤곡이 사실은 동일하다고 주장한다. 이 견해는 이탈리아 작곡가들에게는 공감되지 않는데, 그들은 하나의 컬렉션에서 두 가지 춤을 다 포함시켰으며, 폴스카리니(Giovanni Paolo Foscarini, 1600 - 1647)의 <스페인 기타의 제5권>(Li cinque libri della chitarra alla spagnuola, Rome, 1640)에서는 둘을 짝을 만들기도 했다. Gary R. Boye, "Giovanni Paolo Foscarini," R. Hudson, *The Allemande, the balleteo, and the Tanz*, 2 vol. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 98-99에서 재인용.

46) J. J. Daverio, "In Search of the Sonata da camera Before Corelli," *Acta Musicologica* 57/2 (1985), 200.

47) Daverio, 'In Search of the Sonata da camera,' 200.

볼로냐와 로마의 코렐리 주변에서는 각 모음곡을 그 첫 악장 이름으로 제목 붙이는 것이 일반적이었다. 안토니(Giovanni Battista degli Antonii, 1636-1696)의 <발레티>(Balletti, 1677)와 마젤라(Salvatore Mazzella, 1650-1706)의 <발리>(Balli, 1689)가 그러한 예이다. 안토니의 작품은 제1 발레토, 코렌테, 제1지가, 사라방다, 가보타(Balletto primo, corrente prima, giga prima, sarrabanda, gavotta)등으로 구성되었고 마젤라의 <발리>는 제1발로, 코렌테, 제1지가, 사라방드, 가보타(Ballo primo, corrente, giga, sarabanda, gavotta)로 구성되었다.⁴⁸⁾

반면에 소나타 다 카메라에 반드시 춤곡이 포함되어야 하는 것도 아니었다. 메를라의 <기악 칸초나 제4권>(Il quarto libro delle canzoni da suonare, Op. 17)과 G. M. 보논치니의 Op.3(1669)은 둘 다 ‘소나타 다 카메라’라는 제목의 작품들을 포함하지만 춤곡은 전혀 없다. 이러한 제목의 정확한 중요성에 대해 아마도 너무 많은 관심이 기울여졌던 것 같다.

그러나 교회 소나타와 실내 소나타의 구분은 코렐리 생전에 사라졌다.⁴⁹⁾ 춤곡이 교회 소나타에 포함되었으며 느린 아다지오 악장이 실내 소나타에 포함되었다. 또한 베이스에는 하나의 악기를 지정하게 되었고 교회 소나타의 푸가 악장은 2부분 형식의 악장으로 대체되기도 했다. 춤곡 모음곡은 파르티타, 모음곡, 오르드르(ordre), 서곡, 아리아(air) 등의 다른 이름으로 통용되기도 했는데, 실제로 영국에서는 코렐리의 실내 소나타를 아리아라는 제목으로 출판하였다.⁵⁰⁾ 그러므로 1732년 발터(J. G. Walther, 1684-1748)가 <음악사전>(Musicalisches Lexicon)에서 소나타를 ‘아다지오와 알레그로가 교대하는 진지한 작품’이라고 정의했을 때 교회와 실내의 구분은 거의 의미가 없었다.⁵¹⁾

교회 소나타는 궁극적으로 느림-빠름-느림-빠름의 4악장 체계로 완성된 다악

48) Michael Robertson, *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650-1706*, (Farmham: Ashgate Publishing Limited, 2009), 47에서 재인용.

49) Mangsen, “Sonata da chiesa,” 687.

50) Mangsen, “Sonata da camera,” 687.

51) Mangsen, “Sonata da chiesa,” 687.

장 기악 소나타이다. 17세기에 양상블 소나타는 양상블 칸초나와 마찬가지로 교회 전례에서 연주되었는데 주로 미사의 고유문 부분이나 성무일도 중의 저녁 기도 일부를 대체하던 오르간 독주 대신에 사용되었다.⁵²⁾ 이와 같이 교회에서 사용된 증거가 많이 남아 있음에도 1650년부터 1685년 사이에 인쇄된 추상적 기악곡 작품집의 약 20% 정도에만 ‘교회의’(da chiesa) 라는 용어가 명기되었다.⁵³⁾ 코렐리의 Op.1(1681) 과 Op.3(1689) 표지에도 단순히 ‘소나타’ 라고만 표기되었다는 것은 잘 알려진 사실이다. ‘교회의’ 라는 수식어가 필요하지 않았던 또 다른 이유는 음량이 교회에서 사용되기에 적합한지는 악기 편성과 악보를 보면 알 수 있기 때문이었다.⁵⁴⁾

17세기 중엽까지 교회 소나타의 표준 형식은 정립되지 않았지만 교회 소나타는 대개 빠른 모방적 악장으로 시작하며 3박자 부분과 표현력있는 아다지오를 포함한다. 음악가들은 필요시에는 한 악장만 발췌하여 연주할 수 있도록 악장들의 독립성을 고려하며 작곡하였을 것으로 보인다.⁵⁵⁾ 18세기 초에 확립된 4악장 체계는 코렐리의 교회 소나타 대부분에서 쓰였다. 즉 느린 도입 악장, 푸가 양식의 악장, 표현적인 느린 악장과 모방적인 피날레의 구성이다. 때로 느린 제 3악장은 경과구적 역할을 하는 짧은 길이일 수도 있다.

예외적으로, <목주기도 소나타>(Rosary Sonata)라고도 불리는 비버(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704)의 <신비 소나타>(Mystery Sonatas, 1676경)는 바이올린과 콘티누오를 위한 독주 소나타 시리즈로서 교회 소나타에 극적이며 기교적인 특징을 부여한 특별한 예로 학자들이 즐겨 인용한다. 비버의 후원자였던 막스 간돌프(Max Gandolf, 1622-1687)에게 헌정한⁵⁶⁾ 이 소나타 시리즈는

52) 미사 중에 사용된 기악곡의 종류와 기능에 관해서는 Stephen Bonta, "The Uses of the "Sonata da chiesa"," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 22, No. 1 (Spring, 1969), pp. 54-84를 참조하라.

53) Mangsen, "Sonata da chiesa," 687.

54) Mnagsen, "Sonata da chiesa," 687.

55) Mangsen, "Sonata da chiesa," 687.

56) 이남재, 『17세기 음악』, (서울: 음악세계, 2006), 89-90.

1-4악장으로 구성된 15개의 소나타와 한 곡의 파사칼리아로 구성되었으며 목주기도에서 목상되는, 그리스도의 일생과 관련된 15가지 신비를 표현했다. 그러나 느림-빠름-느림-빠름의 체계로 작곡된 작품은 아니며 종교적 주제를 다루었으므로 기능상 교회 소나타에서 언급된다. <신비 소나타>에서 소나타는 제 2, 3, 8곡 등의 첫 악장 제목으로 중복 사용되기도 했다.

교회 소나타는 교회가 아닌 곳에서도 연주되었다. 또한 세속적인 곡이라고 인식되는 춤곡도 교회 소나타의 악장으로 채택되었다. 예를 들어 게리에리(Agostino Guerrieri, 1630-1684)의 <1, 2, 3, 4성 비올리노 교회 소나타와 실내 소나타>(Sonate di violino a 1, 2, 3, 4. per chiesa, & anco aggiunta per camera, 1673)는 그 제목에서 교회 양식과 실내 양식이 혼합된 양상을 보여준다.⁵⁷⁾ 오르간 콘티누오와는 별개로 베이스 선율을 위한 독립적인 파트보가 존재한다면 교회 소나타라고 짐작할 수 있는 반면, 베이스 성부에 하나의 악기만 지정되었다면 세속적인 작품, 즉 실내 소나타로 볼 수 있다. 부오나멘테로부터 코렐리에 이르는 이탈리아 작곡가들의 소나타 유형은 이러한 베이스의 편성만으로도 구별할 수 있다.⁵⁸⁾

III. 코렐리의 트리오 소나타

코렐리의 트리오 소나타와 솔로 소나타는 17세기 후반 이탈리아 실내음악에서 확고한 위치를 차지하고 있다. 코렐리의 음악과 소나타는 이탈리아를 넘어 국제적인 명성을 남기면서 18세기 초 이후에는 중국에까지 영향을 끼쳤다.⁵⁹⁾

57) Mangsen, "Sonata da chiesa," 687.

58) Mangsen, "Sonata da chiesa," 687.

59) Joyce Lindorff, "Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing courts," *Early Music* XXXII (2004), 403.

코렐리의 소나타는 Opp.1-4의 48개의 트리오 소나타, 그리고 1개의 변주곡과 함께 Op.5에 수록된 바이올린과 통주저음을 위한 11개의 독주 소나타로 구성된다. 코렐리의 소나타 대부분이 당시 로마에서 가장 유행했던 트리오 소나타로 작곡된 것은 매우 주목할 만한 일이다.

모두 로마에서 작곡된 코렐리의 48개 트리오 소나타는 12개가 한 세트로, Op.1 과 Op.3 은 교회 소나타이고 Op.2 와 Op.4 는 실내 소나타이다. 코렐리가 자신의 소나타에 트리오 편성을 선호했던 것은 당시 트리오가 가장 대중적인 로마의 기악 편성법이었기 때문에 상업적인 고려로 인한 가능성이 있다.⁶⁰⁾ 코렐리의 트리오 소나타의 출판연대와 헌정자는 <표3>과 같다.

<표3> 코렐리의 트리오 소나타의 출판

작품	출판시기	헌정자
Op.1 교회소나타	1681	스웨덴 여왕 크리스티나
Op.2 실내소나타	1685	추기경 베네데토 팜필리
Op.3 교회소나타	1689	모데나의 프란체스코 2세
Op.4 실내소나타	1694	추기경 피에트로 오토보니

1. 코렐리의 트리오 소나타의 음악 양식

코렐리의 뛰어난 음악적 업적은 교회 소나타와 실내 소나타 체계를 구분하고 교회 소나타의 규범으로 4악장제를 확립한 것으로 대표할 수 있다.⁶¹⁾ 작법적인 특징으로는 연속적인 계류진행, ‘워킹’ 또는 ‘러닝’ 베이스 리듬의 사용, 2대의 바이올린의 ‘폴짝 뛰기’(leap - frogging)기법 등이 있다.⁶²⁾

60) Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 75.

61) Michael Talbot, *Italian Baroque Masters* (New York: W. W. Norton, 1984), 196.

코렐리의 트리오 소나타에서 같은 음역대에서 대등한 두 개의 윗 성부는 항상 서로 근접해서 움직이고 넓은 음역을 가진 베이스 성부와는 독립적으로 진행한다. 통주저음 악기로 건반악기를 포함할 때 베이스 성부는 화성적으로 채워지게 되지만 바이올린과 첼로 사이의 여백은 남아 있다. 두 대의 바이올린은 서로 교차하면서 모방적으로 움직이고 호모포니 구성에서는 3도 병진행으로 진행한다. 또한 제한된 음역대에서 대개 두 옥타브내에서 움직인다. 바이올린은 기교적으로 사용되는 경우는 드물었으며 전곡을 제1포지션만으로 연주할 수도 있었고 제3포지션을 넘는 경우는 없었다.⁶³⁾

장조와 단조는 거의 같은 비율로 쓰였지만, 장조 작품의 수가 약간 더 많으며 7개의 작품을 제외한 41개의 소나타는 전 악장이 같은 조성으로 쓰였다. 각 소나타의 조성은 <표4>와 같다.

<표4> 코렐리 소나타의 조성⁶⁴⁾

	Op.1	Op.2	Op.3	Op.4
제1번	F 장조	D 장조	F 장조	C 장조
제2번	e 단조	d 단조	D 장조	g 단조
제3번	A 장조	C 장조	B \flat 장조	A 장조
제4번	a 단조	e 단조	b 단조	D 장조
제5번	B \flat 장조	B \flat 장조	d 단조	a 단조
제6번	b 단조	g 단조	G 장조	E 장조
제7번	C 장조	F 장조	e 단조	F 장조
제8번	c 단조	b 단조	C 장조	d 단조
제9번	G 장조	f \sharp 단조	f 단조	B \flat 장조
제10번	g 단조	E 장조	a 단조	G 장조
제11번	d 단조	E \flat 장조	g 단조	c 단조
제12번	D 장조	G 장조	A 장조	b 단조

62) Talbot, "Corelli, Arcangelo,," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 3: 460.

63) Stolba, *The Development of Western Music A History*, 292.

64) 전 악장이 같은 조성으로 쓰이지 않은 작품과 악장은 다음과 같다. 교회 소나타인 Op.1, 제3번은 제3악장에 f \sharp 단조, Op.1, 제5번은 제3악장에서 g단조, Op.1, 제7번은 제2악장에 a단조, Op.3, 제2번은 제3악장에서 b단조가 사용되었다. 실내 소나타인 Op.2, 제3번은 제3악장에 a단조, Op.4, 제4번은 제3악장에 b단조, Op.4, 제10번은 제2악장에 e단조를 사용하였다. 모두 관계

코렐리의 소나타의 모든 양식과 조성적 계획에는 일관성이 있고, 악장의 유형에 상관없이 이미 예정된 종지 구조의 기본적인 형태를 유지한다. 이러한 구조적인 통일성은 그의 동시대뿐만 아니라 다음 세대에게도 인정되었다. 코렐리의 조성적 특징은 특정한 선법의 관습을 배제하는 비탈리의 경향을 따르고 있는데 코렐리는 모든 장조 소나타에서 딸림조로의 진행을 선호했고 종종 관계단조로 진행한다. 이 외에 다른 조성이 나타난다면 그것은 버금딸림조나 웃으뜸음조였다.⁶⁵⁾ 때때로 나타나는 감7화음 또는 나폴리 6화음을 위한 반음계적인 변화를 제외하면 코렐리의 음악은 온음계적이다.⁶⁶⁾ 그러나 악장 내에서의 조성은 근접조로의 잦은 전조와 동형진행을 통한 전조를 보여주고 있으며 단조에서의 종지는 선법적인 프리지안종지를 자주 사용한다.

소나타 각 악장들의 주제는 독립적이며 시작부분에서의 하나의 주제를 발전시키는 방식이다. 동형진행, 연속되는 계류음의 특징이 나타난다. 수학자, 철학자이며 음악학자이기도 했던 성직자 엑시메노(Antonio Eximeno, 1729-1808)는 1774년 코렐리의 양식에 대해 ‘기본적 베이스의 자연적인 진행, 선법의 명료함, 화성의 성실성, 선법적 이동의 정확함, 그리고 불협음의 완벽한 해결’⁶⁷⁾이라고 표현했다.

코렐리의 화성적 어법은 볼로냐 관습에서 유래한다.⁶⁸⁾ 그는 표준적인 베이스 패턴 위에 연속적인 화성적 형태를 사용했다. 이와 유사한 체계는 코렐리 이후 기본적인 것이 되었고 그의 제자인 가스파리니(Francesco Gasparini, 1668 - 1727)가 이어받았다. 이 구성의 공통점은 베이스 위에서 하강하거나 상승하는

단조이다.

65) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 234.

66) Stolba, *The Development of Western Music A History*, 292.

67) J. Hawkins, *A General History of Science and Practice of Music* (London, 1776), repr. ed. C. Cudworth (New York, 1963), 923-3, Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 105에서 재인용.

68) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 227. 코렐리는 Op.1과 Op.3의 출판시 “볼로냐 사람이라고 불리는 푸지나노 출신 아르칸젤로 코렐리”(Arcangelo Corelli da Fusignano, detto il Bolognese)라고 표기할 정도로 스스로를 볼로냐 악파라고 생각했다. Stolba, *The Development of Western Music A History*, 291.

음 진행을 이루었고 5/3-6/3화음의 연속과 가끔 6/3의 연결이 나타나는 것이다. 불협화적인 결합은 7-6계류음의 연속과 9-8 화음의 연속을 포함한다. 가장 빈번하게 사용되었던 것은 7-6계류음의 연속이다. 이 계류음은 비탈리의 작품에서도 자주 나타났다.⁶⁹⁾

종지적 7-6 계류진행은 코렐리의 종결악구에서 빈번히 사용되었다. 또한 반음계적인 진행의 화음어법을 덧붙였다. 반음계적 색채의 5/3 화음의 연결은 '5도의 순환'의 베이스에서 가장 빈번하게 나타난다. 6/5-5/3 연결은 3도하강의 교대로 도약하는 베이스에 사용되었다.⁷⁰⁾

코렐리의 소나타는 각 악장의 종결부분에서 짧은 단위로 빠르기표가 바뀌는 것을 종종 볼 수 있는데 아디지오는 점점 느리게, 피아노는 점점 여리게로 해석할 수 있다. 코렐리는 감정의 표현을 이러한 빠르기표와 셈여림의 대조를 통한 다이내믹의 효과를 이용해서 나타냈다. 또 다른 대조의 효과는 '포르테'와 '피아노'를 사용해서 반복과 대비를 강조하는 종지적 반복(cadential echo)에서 나타난다. 코렐리는 이러한 셈여림의 대조를 종결악구에 사용함으로 종지를 강화시켰다.⁷¹⁾

2. 교회 소나타와 실내 소나타

코렐리의 교회 소나타 Op.1과 Op.3은 단순히 '소나타'라고 불렀다. 코렐리 자신은 '다 키에사'라는 용어를 사용한 적이 없었으며 단순히 3성 소나타(sonata a tre)라고 표기하였다.⁷²⁾

69) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

70) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

71) 바로크 시대에는 빠르기말과 속도의 변화에 관한 확실한 개념이 정립되지 않은 시기였는데 빠르기 용어들은 감정 표현을 지시하기 위한 목적으로 사용되기도 했다. 바로크 시대의 악보에서 나타나는 연속적인 셈여림 지시는 '점점'의 변화를 나타내는 점차적인 의미를 가지고 있다. 민은기, 『바로크 음악의 역사적 해석』, 205.

코렐리의 교회소나타 Op.1(1681)과 Op.3(1689)은 일반적으로 볼로냐 기법의 전형으로 작곡되었다고 간주된다. 이러한 볼로냐 양식은 코렐리가 볼로냐에서 수학하던 시기에 형성된 것으로 여겨진다. 그러나 가장 특징적인 요소는 8분음표 베이스를 사용하는 점인데 이러한 요소는 볼로냐적인 관습이었다.⁷²⁾ 하지만 코렐리는 비올로네와 교대할 수 있는 악기로 테오르보보다는 아르치류트를 사용했고 이것은 로마적 관습이다.⁷⁴⁾

교회 소나타 악장들의 느림-빠름-느림-빠름 순서의 확립은 코렐리 소나타의 주요 업적이다. 이러한 교회 소나타의 빠르기 순서는 코렐리의 Op.1보다 Op.3에서 더 지켜지고 있다. 첫 악장에서 느린 템포로 시작하는 공통적인 패턴은 코렐리의 작품에서 자주 나타나고 있지만 S-F-S-F 패턴이 당시에는 일반적이지 않은 순서였음을 알 수 있다.⁷⁵⁾ 물론 코렐리의 작품도 모두 이 순서를 따르고 있지는 않다.

코렐리의 교회 소나타는 주로 4박자의 장중한 분위기로 시작하며 대개 안정적인 규칙적인 베이스에 두 개의 모방적 성부 구성의 그라베와 부점리듬으로 이루어진 경우도 있다. 밝고 빠른 분위기의 두 번째 악장은 푸가 주제로 시작하고 빈번하게 이중 대위법 안에서 간결한 대주제를 결합시켰다. 역시 4박자가 많다. 나머지 마지막 두 악장은 각각 춤곡의 경향을 가지고 있다. 제3악장은 대개 양식화된 사라방드의 3박자의 광범위하고 화성적인 아디지오 악장이며 마지막 악장은 활기찬 지그 악장이다. 또한 빠른 알라망드, 가보트, 발레토의 양식을 보이기도 한다.⁷⁶⁾

72) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 55. Allsop이 <*The Italian 'Trio' Sonata*>에서 교회 소나타라는 용어 대신 자유 소나타(*free sonata*)라고 지칭하는 이유가 여기에 있다.

73) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

74) Allsop, *New Orpheus of Our Time*, 75.

75) 일반적으로 4악장구성이 흔했지만 아레스티(Floriano Arresi, 1667-1717)와 콜롬비(Giuseppe Colombi, 1635-1694)같은 작곡가들은 종종 3악장을 선택했고 플라쿠치의 대부분의 소나타들은 5악장과 7악장사이였다. 카자티는 F-S-F-S의 순서는 1681년 이전에는 매우 드문 형태였다. 그는 빠름-느림-빠름-빠름의 규범적인 순서를 개척한 작곡가이다. Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 78.

76) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

첫 악장을 시작하는 그라베는 빠르기를 나타낼 뿐만 아니라 음악의 경건함과 진지함의 특성을 보여준다. 이 진지함은 워킹 베이스와 강박에서의 계류적 불협화음에 진행으로 표현되었는데, 코렐리의 시대에는 16세기 대위법의 규칙에 의거하여 계류음, 경과음, 보조음, 그리고 유사한 불협화음 등은 화성적 근거에 반하는 비화성음으로 이해되었던 것에 비한다면 코렐리의 작곡기법은 진보적인 경향을 보이는 것이다. 코렐리 교회 소나타의 첫 악장 대부분은 푸가적이고 모방적으로 움직이는 통주저음이 활약하는 경우가 많다.

코렐리의 음악적 발전의 방향은 푸가양식의 악장에서 가장 잘 나타난다는 평을 받는데 코렐리 교회 소나타의 전형적인 제2악장은 베이스도 같이 참여하는 푸가양식의 악장이다. 제2악장은 교회 소나타의 중심이라고 할 수 있으며 모방을 사용하거나 리듬이 특이한 주제를 사용하고 주제가 재현될 때 변주되어 나오는 칸초나와 비슷한 특징을 가진다.⁷⁷⁾

코렐리의 교회 소나타는 '악장'개념의 명확성을 강조하고 악장간의 빠르기 순서를 통해 대조와 구조적 짜임새의 구분을 특징화했다. 또한, G. B. 비탈리와 콜리스타처럼 코렐리는 종종 전체적 구조 안에서 좀 더 큰 통일성을 추구하고 일관된 화성적 골격에 조성적 주제 제시를 통해 곡 전체의 통합을 시도했다.

실내 소나타 Op.2(1685)와 Op.4(1694)는 일반적으로 3-5개의 악장으로 구성되며 보통 느린 프렐류드 악장 후에 알르망드 또는 코렌테와 가보트, 사라방드, 지그 등 춤곡이 이어진다.

전 24개의 실내 소나타에서 20개의 소나타가 프렐류드 악장으로 시작된다. 프렐류드로 시작하는 19개의 악장이 4/4 박자로 시작한다. 프렐류드 악장은 교회 소나타에서의 도입악장과 유사한 기능을 가지며 개시악구의 특징도 나타난다. 개시악구는 호모포니 구성과 부점 리듬의 프랑스 서곡의 양식을 보인다.

77) Donald J. Grout, *A History of Western Music*, 393.

처음 도입악장은 푸가양식의 알레그로인 경우가 많으며 거의 2부분형식으로 되어있는데 각 부분을 반복한다. 첫 부분은 딸림조나 관계조에서, 두 번째는 다시 으뜸조로 돌아와 종지를 이룬다.

코렐리 실내 소나타에서 가장 흔한 4/4박자의 알르망드로 그 빠르기는 작품의 순서와 관련이 있다. 처음에 나오는 알르망드는 느린 반면, 피날레 악장과 두 번째 악장의 알르망드는 빠른 템포이다. 코렐리의 코렌테는 대표적인 이탈리아 유형으로 3/2박자가 아닌 3/4박자의 빠른 템포의 곡이며 호모포니 텍스처가 지배적이다. 사라방드는 6개의 소나타에서만 사용되었으며 일반적으로 4마디 악구를 단위로 진행된다. 코렐리는 느린 사라방드를 선호했지만 비바체나 알레그로 템포의 사라방드도 있다(Op.4, 제7번, 제8번).

지그는 3/8, 6/8 또는 12/8박자 안에서 특징적인 연속적인 8분음표나 4분음표+8분음표의 진행을 보여주며, 예외적으로 Op.2의 제9번에서는 4/4박자에서 셋잇단음표를 사용하여 지그 특유의 리듬을 표현한다. 2박자의 빠른 춤곡인 가보트 또는 템포 디 가보타(Tempo di Gavotta)는 7개의 소나타에 사용되었으며 단순한 리듬을 보인다.⁷⁸⁾

코렐리는 교회와 실내 소나타를 외형적으로 분명히 구분하였지만 두 유형의 소나타 양식은 상호의존적이었다. 교회 소나타에 나타나는 춤곡 양식의 특성을 가진 악장들과 실내 소나타의 그라베 또는 아다지오 악장들은 두 양식의 연관성을 나타낸다.

전 48곡에서 교회 소나타 전 악장의 길이는 94마디에서 207마디로 평균 150마디이며 실내 소나타는 55마디에서 165마디로 평균 100마디로 교회 소나타보다는 곡의 규모가 작다. 각 악장의 구분이 항상 정확하지 않으며 조성은 장조와 단조가 같은 비율로 작곡되었다. 전 작품에서 첫 악장은 느린 빠르기로 시작하는 경우가 많고 보통 S-F-S-F의 순서가 나타난다.

78) Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 112.

코렐리의 트리오 소나타 Opp.1-4의 악장배열은 <표5>와 같다.

<표5> 코렐리의 트리오 소나타, Op.1-Op.4의 악장 배열⁷⁹⁾

a. Op.1, 교회 소나타

작품	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	빠르기 순서
제1번	Grave	Allegro	Adagio	Allegro ⁸⁰⁾	S-F-S-F
제2번	Grave	Vivace	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제3번	Grave	Vivace	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제4번	Vivace ⁸¹⁾	Adagio	Allegro	Presto ⁸²⁾	F-S-F-F
제5번	Grave	Allegro	Adagio ⁸³⁾ Allegro	Allegro	S-F-S-F
제6번	Vivace	Largo	Adagio	Allegro ⁸⁴⁾	F-S-S-F
제7번	Allegro	Grave	Allegro		F-S-F
제8번	Grave	Allegro	Largo ⁸⁵⁾	Vivace	S-F-S-F
제9번	Allegro	Allegro ⁸⁶⁾	Adagio	Allegro ⁸⁷⁾	F-F-S-F
제10번	Grave	Allegro ⁸⁸⁾ Allegro	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제11번	Grave	Allegro	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제12번	Grave	Largo, e puntato	Grave	Allegro	S-S-S-F

79) Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 77에 제시된 악장 배열을 소개하고, 빠르기 순서를 필자가 요약, 추가했다. 그러나 Arcangelo, Corelli, *Complete Violin Sonatas and Trio Sonatas* (New York: Dover Publications, 1992), a republication of Livres I, II and III of *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli*, ed. Joachim and Friedrich Chrysander, and Originally Published by Augener & Co., London, n.d. (1988-90)에서 발견되는 다양한 빠르기말의 변화와 그 효과에 관해서는 후속 각주에서 설명할 것이다.

80) Allegro(72마디)-Adagio(14마디)-Allegro(12마디). 제4악장 종결부에서 나타나는 이러한 빠르기 표시는 곡의 종결을 강화하기 위한 표현적인 기능으로 사용된 것으로 보인다. 각 부분을 악장으로 보지 않는 이유는 짧은 마디 수에 기인한 것이 아니고 코렐리가 악장을 분류할 때 사용한 도돌이표나 겹세로줄이 없기 때문이다.

81) Vivace(18마디)-Adagio(1마디). Adagio는 점점 느리게(rit)의 효과를 나타낸다.

82) Presto(37마디)-Adagio(2마디). Adagio는 점점 느리게(rit)의 효과를 나타낸다.

83) Adagio(4마디)-Allegro(3마디)-Adagio(2마디)-Allegro(3마디)-Adagio(2마디)-Adagio(6마디)-Allegro(5마디)-Adagio(2마디)-Adagio, e piano(3마디). Adagio, e piano는 점점 느리게, 그리고 점점 여러개의 효과를 나타낸다.

84) Allegro(66마디)-Adagio(3마디). Adagio는 점점 느리게(rit)의 효과를 나타낸다.

85) Largo(25마디)-Adagio(2마디). Adagio는 점점 느리게(rit)의 효과를 나타낸다.

b. Op.2, 실내 소나타⁸⁹⁾

작품	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	빠르기순서
제1번	Preludio (Largo)	Allemanda (Largo)	Corrente (Allegro)	Gavota (Allegro)	S-S-F-F
제2번	Allemanda (Adagio)	Corrente (Allegro)	Giga (Allegro)		S-F-F
제3번	Preludio (Largo)	Allemanda (Allegro)	Adagio	Allemanda (Presto)	S-F-S-F
제4번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Presto)	Grave ⁹⁰⁾ Adagio	Giga (Allegro)	S-F-S-F
제5번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Allegro)	Sarabanda (Adagio)	Tempo di Gavotta (Allegro)	S-F-S-F
제6번	Allemanda (Largo)	Corrente (Allegro)	Giga (Allegro)		S-F-F
제7번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Allegro)	Corrente (Allegro)	Giga (Allegro)	S-F-F-F
제8번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Largo)	Tempo di Sarabanda (Adagio)	Tempo di Gavotta (Allegro)	S-S-S-F
제9번	Allemanda (Largo)	Tempo di Sarabanda (Largo)	Giga (Allegro)		S-S-F
제10번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Allegro)	Sarabanda (Largo)	Corrente (Allegro)	S-F-S-F
제11번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Presto)	Giga (Allegro)		S-F-F
제12번	Ciaccona (Largo-Allegro) ⁹¹⁾				

86) Allegro(19마디)-Adagio, e piano(3마디)-Allegro(9마디)-Adagio(4마디)-Allegro(34마디).

87) Allegro(31마디)-Adagio(3마디)-Allegro(16마디)-Adagio(4마디). 두 번의 Adagio는 점점 느리게의 효과를 나타낸다.

88) Allegro(27마디)-Adagio(2마디). Adagio는 점점 느리게(rit)의 효과를 나타낸다.

89) 올썩은 악장의 제목으로 빠르기만을 기재했다. 필자는 악보에 부제처럼 표기된 빠르기말을 괄호 안에 표시했다.

90) Grave(4마디)-Adagio(18마디). 4마디의 Grave는 교회 소나타 개시 악구의 기능을 가진다.

91) Largo(16마디)-Allegro(111마디). 빠르기가 바뀌는 부분이 겹세로줄로 구분되어 있으나 악장 구분이라기보다는 빠르기와 짜임새의 변화를 나타낸다.

c. Op.3, 교회 소나타

작품	제1악장	제2악장 ⁹²⁾	제3악장	제4악장	빠르기 순서
제1번	Grave	Allegro *	Vivace	Allegro	S-F-F-F
제2번	Grave	Allegro *	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제3번	Grave	Vivace	Largo	Allegro	S-F-S-F
제4번	Largo	Vivace *	Adagio	Presto *	S-F-S-F
제5번	Grave Andante	Allegro *	Largo	Allegro *	S-F-S-F
제6번	Vivace	Grave	Allegro *	Allegro	F-S-F-F
제7번	Grave	Allegro *	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제8번	Largo	Allegro *	Largo	Allegro	S-F-S-F
제9번	Grave	Vivace	Largo	Allegro	S-F-S-F
제10번	Vivace	Allegro	Adagio	Allegro	F-F-S-F
제11번	Grave	Presto *	Adagio	Allegro	S-F-S-F
제12번	Grave-(Allegro-Adagio) Allegro-(Adagio) Vivace Allegro-(Adagio) Allegro-(Adagio) Allegro				S-F-F-F-F-F

d. Op.4, 실내 소나타

작품	제1악장	제2악장	제3악장	제4악장	빠르기 순서
제1번	Preludio (Largo)	Corrente (Largo)	Adagio (Allegro)	Allemanda (Allegro)	S-S-F-F
제2번	Preludio	Allemanda	Grave ⁹³⁾		S-F-F

92) *표를 한 제1번, 2번, 4번, 5번, 7번, 8번에서 점점 느리게(rit)의 효과를 나타내는 2마디 또는 3마디의 Adagio부분이 종결부분의 마지막에 추가되었다.

	(Grave)	(Allegro)	Corrente (Vivace)		
제3번	Preludio (Largo)	Corrente (Allegro)	Sarabanda (Largo)	Tempo di Gavotta (Allegro)	S-F-S-F
제4번	Preludio (Grave)	Corrente (Allegro)	Adagio	Giga (Allegro)	S-F-S-F
제5번	Preludio (Adagio)	Allemanda (Allegro)	Corrente (Vivace)	Gavotta (Vivace)	S-F-F-F
제6번	Preludio ⁹⁴⁾ (Adagio)	Allemanda (Allegro)	Giga (Allegro)		S-F-F
제7번	Preludio (Largo)	Corrente ⁹⁵⁾ (Allegro)	(Grave) Sarabanda (Vivace)	Giga (Allegro)	S-S-F-F
제8번	Preludio (Grave)	Allemanda (Allegro)	Sarabanda (Allegro)		S-F-F
제9번	Preludio (Largo)	Corrente (Allegro)	Grave ⁹⁶⁾	Tempo di Gavotta (Allegro)	S-F-S-F
제10번	Preludio ⁹⁷⁾ (Adagio) (Allegro)	Grave	Tempo di Gavotta (Presto)		F-S-F
제11번	Preludio (Largo)	Corrente (Allegro)	Allemanda (Allegro)		S-F-F
제12번	Preludio (Largo)	Allemanda (Presto)	Giga (Allegro)		S-F-F

93) 5마디의 Grave 악구를 올숨은 제3악장의 개시적인 악구로 보았지만(Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 107) 이 악구는 끝세로줄로 종결하고 있다. 필자는 코렐리 악보의 특성상 프리지안 중지로 종결된 이 악구를 제2악장의 종결 악구로 보았다.

94) Adagio(6마디)-Allegro(23마디)-Adagio(7마디)-Allegro(28마디)-Adagio(10마디). 첫 번째 Adagio는 개시악구, 두 번째 Adagio는 전조 기능의 경과적인 종결악구로 볼 수 있다. 세 번째 Adagio는 악장의 종결악구이다. 3개의 Adagio가 각기 다른 기능을 가지고 있다.

95) Allegro(46마디)-Adagio(6마디). 프리지안 중지로 종결된 6마디의 Adagio 악구는 다음 제3악장의 서주적인 역할을 한다.

96) 춤곡 제목 표시가 없이 프리지안 중지로 종결되는 이 Grave 악장(12마디)을 올숨은 악장으로 분류했지만 앞에 나오는 소나타들의 경우처럼 종결악구의 역할로 볼 수 있다.

97) Adagio(2마디)-Allegro(33마디)-Adagio(4마디). 두 개의 Adagio 악구는 교회 소나타에 나오는 개시악구와 종결악구와 유사하다.

IV. 코렐리의 소나타 Op.1과 Op.3 분석

1. Op.1의 악장별 분석

1681년에 작곡된 Op.1은 이 작품을 헌정받은 스웨덴의 크리스티나 여왕(Queen Christina Alexandra, 1626-1689)이 설립한 아르카디아 아카데미를 위한 연주회용 음악으로 작곡되었으리라 추정된다.⁹⁸⁾ 당대의 교회 소나타는 교회 밖에서도 많이 연주되었는데 이 작품도 그러한 예에 속한다. 특히 코렐리가 Op.1에 ‘다 키에자’라는 단어를 사용하지 않았다는 사실, 그리고 코렐리는 크리스티나 여왕의 실내음악가(musico da camera)로서 그녀의 아카데미를 위해 소나타를 작곡했으리라는 사실이 이를 뒷받침한다.⁹⁹⁾

Op.1의 소나타는 규모가 크다. 독립적이면서 상호 보완적인 구성 요소들로 이루어져 있으며 각 악장은 고유한 특징들, 빠르기와 양식 등이 예측가능한 순서로 진행된다. 따라서 소나타의 구조적인 균일성과 함께 악장에 기초한 소나타의 확립을 보여준다.

Op.1의 형식적인 구조를 명시해 주는 하강하는 선율은 분명 북 이탈리아 양식이다.¹⁰⁰⁾ 또한 Op.1에서 나타나는 가장 일관성 있는 로마적인 요소는 종결 악장에서 볼 수 있는데 1660년경의 볼로냐의 소나타에서 피날레 악장은 20마디를 넘는 것이 드물었는데 코렐리의 Op.1은 18마디의 피날레를 갖는 제11번을 제외하고는 모두 20마디 이상의 피날레를 갖는다. 제2번의 피날레는 117마디나 된다.

코렐리의 Op.1에서 4악장의 S-F-S-F 순서는 정확히 6개의 소나타에서 지켜지고 느린 도입부는 9개의 소나타에서 나타난다(표5). 5개의 빠르기로 구성된 소나타 제10번은 두 번째 부분(Allegro, 17마디)과 세 번째 부분(Allegro, 29마

98) Allsop, *New Orpheus of Ours Times*, 73.

99) Allsop, *New Orpheus of Ours Times*, 73.

100) Allsop, *New Orpheus of Ours Times*, 77.

디)을 제2악장으로 보면 전체를 4악장으로 나타낼 수 있다. 이 두 부분을 한 악장으로 볼 수 있는 이유는 같은 빠르기와 조성, 그리고 주제로 모방적인 발전을 보여주고 두 악장은 프리지안종지로 연결되어 있기 때문이다.

Op.1은 전체적으로 빠른 도약과 아르페지오, 그리고 마디를 걸쳐서 나타나는 계류음의 연속 등을 특징으로 한다. 또한 빠르기말을 감정 표현에 사용한 바로크 관습도 볼 수 있는데 제5번의 아다지오 악장에서 한 예를 볼 수 있다. 아다지오-알레그로-아다지오-알레그로-아다지오-알레그로의 변화는 메사 디 보체(messa di voce)와 유사한 다이내믹한 기능을 갖는다.¹⁰¹⁾

1) 제1악장

코렐리의 교회 소나타의 느린 첫 악장은 선율적이며 풍부한 화성으로 이루어졌다. 제1악장의 역할은 제2악장의 주제적 성격을 미리 예시하는 경우가 많으며 제2악장과 유기적 연관성을 가지고 있다. 초기 볼로냐 악파에서 유래된 도입부적인 악장은 1681년 이전의 볼로냐에서는 일반적인 것이 아니었는데¹⁰²⁾ 코렐리는 이와 같이 시대적인 경향과는 다른 도입부에 관한 개념을 가지고 있었던 것으로 보인다. 코렐리의 제1악장은 다음의 악장을 준비하거나 예시하는 보조적인 기능에 그치지 않고 감정의 절정을 나타내는 독립적인 악장으로의 특징을 보인다. 이러한 특징은 볼로냐의 중간의 느린 악장과 밀접한 유사성을 보인다.

코렐리의 교회 소나타 제1악장의 주요 특징 중의 하나인 찬송가적인 개시악구(hymnic gambit phrase)와 종결악구의 대칭적인 배치는 첫 악장의 균형적인

101) 단일음에서 점차적인 크레센도와 디미누엔도를 나타내는 음악적 기교.

102) 스트라벨라, 로나티 그리고 만넬리(Carlo Mannelli, 1640-1697)에 의해 발전된 서주부 기능을 가진 토카타의 영향을 받은 것으로 보인다. 카자티, G. B. 비탈리, 그리고 보논치니의 83개의 트리오 소나타는 18개의 소나타만이 느린 도입부를 포함하며 나머지 대다수의 소나타가 푸가로 시작한다. Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 229-130.

구조를 나타내는 동시에 전곡에 통일성을 준다.¹⁰³⁾ 코렐리의 소나타 제1악장에 서만 찾아볼 수 있는 개시악구(gambit phrase)는 코렐리의 교회 소나타의 특징 중 하나이다.¹⁰⁴⁾ 코렐리 Op.1의 전 12곡 중 9개의 느린 빠르기 그라베 악장은 두 마디이상의 개시악구를 포함하고 있다. 이 개시악구는 정격중지 또는 프리지안중지, 반중지로 종결된다.

개시악구의 짜임새는 보통 호모포니 구조로 시작되는 경우가 빈번하고 주제와 대조되는 리듬과 선율적 요소로 이루어진 경우가 많다(악보1). 이러한 호모포니 짜임새는 교회 소나타의 특징인 경건함을 강조하기에 알맞다. 개시악구는 주제적인 기능을 가지고 개시악구에 대한 동형진행을 통해 전체적으로 발전되기도 한다(악보2). 이러한 동형진행적인 발전기법은 코렐리의 작곡기법적인 특징이다.

종결악구도 정격중지가 주를 이루며 프리지안중지가 보이기도 하는데 이는 다음 악장과의 연결성을 내포하고 있다(표5). 코렐리의 작품에서 종지적 재료의 사용은 악장간의 상호연관성을 나타내주는 중요한 매개체인데 종결악구는 종지적 기능을 가지면서 단순히 종결의 역할이외에도 다음 악장으로의 연결 기능을 가지는 경과구적인 역할도 담당한다. 제1악장의 종결악구는 악장 종결부분에서 2마디 이상으로 나타나는데 개시악구와 유사한 양상을 보이거나 대조되는 특징을 보인다. 종결악구는 대부분이 정격중지로 끝맺음하지만 프리지안 중지를 사용해서 다음의 제2악장으로 연결하기도 한다(표6).

103) 찬송가적인 개시악구(hymnic gambit phrase)는 Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, p.229;에서 코렐리 교회 소나타 제1악장의 처음 2-8마디 악구를 지칭하는 용어로 사용했다. 필자는 코렐리 소나타의 모든 제1악장에서 개시악구의 특징이 나타난다고 보았다. 개시악구의 구성에 따라서 곡의 마지막 부분에서 종결악구의 특징을 찾아냈으며 이 처음과 마지막 두 개의 악구의 관계를 대칭적인 구조로 분석했다.

104) Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 81.

<표6> Op.1, 제1악장의 개시악구와 종결악구의 화성진행

	개시악구	종결악구
제1번	F: I -vii- I -IV-V - I (2마디)	F: V -vi-IV-V - I (2마디)
제2번	e: i -V - i -iv - i -iv -V iv ₆ -V(4마디)	e: i -iv -V - i (2마디)
제3번	A: I -vii- I -V - I -ii -V - I (3마디)	A: I -IV-V - I -V - I (2마디)
제4번	a: i -e; i -a; V -iv ₆ -V (5마디)	a: iv ₆ -V (1마디)
제5번	B ^b : I -IV-V - I (4마디)	g: VI ₆ -iv ₆ -V (2마디)
제6번	b: i -V - i -ii ₇ - i -vii-V iv ₆ -V(4마디)	b: iv -ii - i -V - i (3마디)
제7번	C: I (4마디)	C: I -V -IV-V - I (3마디)
제8번	C: i -V - i -V - i -V ₆ -VI ₇ iv ₆ -V(4마디)	C: i ₆ -III-iv -ii ₆ -V - i -V - i (3마디)
제9번	G: I (9마디)	D: I (9마디)
제10번	g: i -iv -vii-V -V -ii V -iv -V ₇ -VI -ii -V - i (4마디)	g: iv -iv ₆ -V ₇ - i ₄ ⁶ -V - i (2마디)
제11번	d: i -V -iv ₆ -V (3마디)	d: V ₆ -iv ₆ -V ₇ - i ₄ ⁶ -V - i (3마디)
제12번	D: I -V - I -V -IV ₆ -ii ₇ V - I (4마디)	D: I -IV-V ₇ -ii -V - I (2마디)

<악보1> Op.1, 소나타 제1번, 제1악장, 마디1-2.105)

Grave

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

6 6 5
 4 3

unis.

<악보2> Op.1, 제2번, 제1악장, 마디1-7

Grave

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

5 6 4 2 6 ♭ # 6 6 # 7 6 #

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

5 6 4 2+ 6 ♭ # 6 6 # 7 6

105) Arcangelo Corelli, *Complete Violin Sonatas and Trio Sonatas*, p. 3. 이후로 인용된 코렐리 악보의 출처는 모두 동일하며, 이후 각주를 생략한다.

Op.1에서 두 마디의 개시악구는 소나타 제1번에서만 나타나고 소나타 제3번, 5번, 11번은 3마디의 개시악구로 시작한다. 소나타 제9번은 악장 전체를 펼침화음으로 구성된 하나의 개시악구로 간주할 수 있다(악보3). 이 펼침화음 전개는 지속저음 위에서 단 한 개의 화성으로 이루어져 독특한 개시악구의 한 예를 보여준다.

<악보3> Op.1, 제9번, 제1악장, 마디1-9

1 Allegro

Violino I.

Violino II.

Violone,
o Arcileuto.

Organo.

6

Violino I.

Violino II.

Violone,
o Arcileuto.

Organo.

나머지 7개의 소나타는 모두 4마디의 개시악구를 가지므로 4마디가 가장 많이 사용되었다. 개시악구의 짜임새가 호모포니 구성으로 되어 있는 소나타는 제1번, 2번, 3번, 5번, 6번, 11번의 6개의 곡이다(악보4) 이러한 호모포니 구성의 개시악구가 가장 많이 나타나고 있으며 경건성을 표현하기에 적합하다. 반면, 소나타 제12번의 경우 선율성부는 호모포니 구성이지만 베이스는 폴리포니적인 진행을 하는 경우도 나타난다(악보5).

<악보4> Op.1, 제3번, 제1악장, 마디1-3

1 **Grave.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

unis.

6 6 # 6 7 # 5

<악보5> Op.1, 제12번, 제1악장, 마디1-5

1 **Grave.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

6 6 7 5 5 4 3 6 7 6 7 7 6 7 5 7 # 5 5 #

다른 소나타로는 모방적인 캐논의 형식을 따르고 있는 소나타 제4번, 7번(악보5)과 폴리포니 구성의 소나타 제8번, 9번, 10번이 있다(악보6, 7, 8). 일반적인 찬송가적인 호모포니 구성의 개시악구는 아니지만 모방적인 빠른 음형은 코렐리의 또 다른 개시악구의 특징을 보여준다.

<악보6> Op.1, 소나타 제4번, 제1악장, 마디1-2

1 **Vivace.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
o Arcileuto.

Organo.

6 6 6#

<악보7> Op.1, 제8번, 제1악장, 마디1-4

1 **Grave.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
o Arcileuto.
Organo.

5/4 6 5/4 6 7 6

<악보8> Op.1, 제10번, 제1악장, 마디1-4

1 **Grave**

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

6/5 6/5 6/5 # 7 6 7 5 6/5 #

특히 볼로냐 소나타에서는 드물었던 활발한 도입부와 2부분형식이 제4번에서 나타나는데 이는 로마적인 신포니아의 영향으로 보인다¹⁰⁶⁾(악보9). 제4번에는 전 악장을 통해 하강하는 스케일 음형의 유사한 주제적 요소가 반복되는 특징도 나타난다.

<악보9> Op.1, 제4번, 제1악장, 마디1-5

1 **Vivace**

Violino I.

Violino II.

Violone,
o Arcileuto.

Organo.

6 6 6 # # 6 # # 6 6 #

106) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 229.

느린 제1악장은 일반적으로 그라베 빠르기로 많은 제1악장이 4/4 박자이며 연속적인 8분음표 음형의 러닝 베이스와 계류음과 그에 대한 해결음으로 진행되는 선율의 2성부 구성이 특징이다. 도입부는 거의 볼로냐 악파의 느린 2박자 양식 영향을 보이며 느린 알라망드와 프랑스서곡의 부점리듬 영향을 보인다.¹⁰⁷⁾ 이는 많은 다른 바로크 기악곡 개시 부분의 특징이기도 하다. Op.1의 12개 소나타의 조성은 장조와 단조의 조성이 똑같은 개수로 이루어져 있으며 시작 악구의 조성은 항상 원조에서 시작되고 주요화음 중심으로 구성되어 있다.

제1악장은 대략 20마디 정도로 전체의 4악장 중에서 가장 짧은 길이로 되어 있는데 이는 전체작품에서 도입부적인 기능의 악장으로 볼 수 있는 이유이며 곡의 필수적인 특징들을 요약한다고 할 수 있다. 전체의 12개의 소나타에서 제7번을 제외하고 모두 도입부적인 악장의 특징이 나타나고 소나타 제4번, 9번은 느린 도입부가 아닌 빠른 템포로 시작한다(표7).

<표7> Op.1, 제1번-12번, 제1악장의 전체적 구성

	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Grave, 4/4	14마디	1. 개시악구(1-2마디): 호모포니 2. 폴리포니 진행, 발전	F-C-d-F
제2번	Grave, 4/4	19마디	1. 개시악구(1-4마디): 호모포니, 2. 캐논 양식 프리지안 종지	e-b-G-e
제3번	Grave, 4/4	17마디	개시악구(1-3마디): 호모포니	A-D-A-f#-A
제4번	Vivace, 4/4	19마디	1. a: 개시부분(1-5마디) 프리지안 종지 b: 프리지안 종지	a: a-e-a b: C-a

107) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 231-230.

			2. 로마 심포니아 특징 2부분구조	
제5번	Grave, 3/2	42마디	1. 개시악구(1-4마디): 호모포니 2. 1-16마디: 호모포니 3. 17-42마디: 캐논적	B \flat -g-B \flat -g
제6번	Grave, 4/4	11마디	개시악구(1-4마디): 폴리포니	b-f \sharp -b
제7번	Allegro, 4/4	40마디	1. 개시악구(1-4마디): 단선율 2. 3성 캐논구조 3. 동형진행 발전.	C-G-C-G-C-a G-C-F-C-G-C
제8번	Grave, 4/4	16마디	1. 개시악구(1-4마디): 폴리포니 2. 동형진행 발전	c-g-c-g-c
제9번	Allegro, 4/4 Allegro, 3/4 Adagio, e piano Allegro, 4/4	39마디 Allegro: 9마디 Allegro: 21마디 Allegro: 9마디	1. 개시악구: 9마디 2. 종결악구: 9마디 (개시악구 전위)	G-D
제10번	Grave, 4/4	12마디	개시악구(1-4마디): 폴리포니	g
제11번	Grave, 4/4	18마디	개시악구(1-3마디): 호모포니	d-a-d
제12번	Grave, 4/4	19마디	개시악구(1-5마디): 호모포니-폴리포니	D-A-b-D

2) 제2악장

코렐리의 전형적인 교회 소나타에서 제2악장은 잘 구성된 모방적인 푸가양식이다. 주제적 요소를 다루는 코렐리의 기법은 완전히 개별적이고 다양하고 폭넓은 기교를 함께 보여준다. 또한, 코렐리는 2성 소나타와 유사한 에피소드의 접근방법을 선호했고 제시부와 대조되는 에피소드가 교대하는 일반적인 관습을 사용한 모데나의 작곡가들과 같은 접근은 거의 하지 않았다.¹⁰⁸⁾

12개의 소나타 중 제2번의 제2악장은 다른 박자와 같은 조성으로 이루어진 완전히 다른 2개 부분으로 구성되어 있지만 2부분형식은 아니다. 3/4박자의 두 번째 부분은 춤곡형식의 제3악장적인 특징을 가지고 있다. 또한, 제2악장과 제3악장의 주제 요소가 밀접한 소나타 제10번은 악장간의 유기적인 연결을 보여준다(악보10).

<악보10> Op.1, 소나타 제10번

a. 제2악장, 마디1-2



b. 제3악장, 마디1-2



108) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 231.

제2악장의 전형적인 형태는 두 개의 베이스 성부는 유니즌으로 나타나고 두 선율성부는 모방적 발전구조를 가지는 경우이다. 소나타 제4번의 경우, 모방적인 푸가양식으로 하행 진행되는 선율과 베이스성부가 나타난다(악보11). 전 성부에서 하행음계적인 주제가 모방되고 있는 형태는 코렐리의 특징 중 하나이다.

<악보11> Op.1, 제4번, 제2악장, 마디1-4

1 Adagio.

Violino I.
Violino II.
Violone, o Arcileuto.
Organo.

6

제2악장은 8개의 소나타가 빠른 빠르기로 시작하고 대부분 4성구조의 모방적인 푸가양식으로 발전한다(표8).

<표8> Op.1. 제1번-12번. 제2악장의 전체적 구성

	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Allegro, 4/4	4/4 38마디	푸가 양식	F-C-d-F
제2번	Vivace, 4/4	36마디	폴리포니 구성	e-G-e-D-b-e

제3번	Allegro, 4/4	17마디	푸가 양식 호모포니 베이스	A-e-A
제4번	Adagio, 4/4	12마디	4성 구조 푸가 양식 호모포니 베이스	a
제5번	Allegro, 4/4	39마디	푸가 양식 유니즌 베이스	B ^b -g-B ^b
제6번	Largo, 4/4	40마디	푸가 양식 유니즌 베이스	b-D-b-e-b-D-b
제7번	Grave, 4/4	14마디	호모포니 시작 폴리포니 발전 유니즌 베이스	a-C
제8번	Allegro, 4/4	20마디	2부분 형식 a: 호모포니 (프리지안종지) b: 폴리포니 (정격종지)	a; c b; E ^b -c
제9번	Allegro, 3/4 Adagio, e piano Allegro, 4/4	30마디	푸가 양식 종결악구 (1악장주제 요소)	G-D
제10번	Allegro, 4/4	17마디	푸가 양식 (프리지안종지)	g-d-g
	Allegro, 6/8	29마디	푸가 양식 (프리지안종지)	g-c-d-g
제11번	Allegro, 4/4	34마디	푸가 양식 반음계적 주제진행	d-a-d
제12번	Largo, e puntato	36마디	푸가 양식	D-A-D-A-D

종결악구에서는 주제와 유사한 요소가 나오는 경우가 많은데 이러한 기법은 전체적인 악장의 통일성을 나타내 준다. 또한, 하행적인 계류진행으로 종지감을 강화시키기도 하지만 제시부에 유사한 하행 계류진행이 이미 나타나 있는 것을 볼 수 있다(악보12).

<악보12> Op.1, 제2번, 제2악장

a. 마디1-4, 제시부

1 **Vivace.**

Violino I.

Violino II.

Violone.

Organo.

5 4 # 6 6 # 6

b. 마디33-36, 종결악구

33

Violino I.

Violino II.

Violone.

Organo.

5 4 # 6 5 6 7 # 6 4 5 #

제2악장의 종결악구는 대부분 정격종지를 가지고 단조에서는 프리지안 종지를 사용하여 다음의 제3악장과 연결의 기능을 나타낸다. 종결악구 구성은 다음과 같다(표9).

<표9> Op.1, 제2악장의 종결악구 구성과 화성진행

작품	마디수	구성	화성진행
제1번	5마디	푸가 양식 하행 베이스	F: I - vi ₆ - vii ₇ V ₆ - vi ₇ IV ₆ - V ₇ iii ₆ - IV ₇ ii ₆ - iii ₇ I ₆ - ii ₇ - vii ₆ - I
제2번	4마디	폴리포니 구성 호모포니 베이스	e: V - i ₆ - iv - V ₇ - i ₄ ⁶ - V - i
제3번	4마디	폴리포니 구성 호모포니 베이스	A: vii ₇ V ₆ - vi ₇ IV ₆ - V ₇ I ₆ - IV ₇ ii ₆ - V - IV ₇ - V - I
제4번	4마디	폴리포니 구성	a: i - iv - ii ₆ - vii ₄ ⁶ - i ₆ - V - i
제5번	4마디	폴리포니 구성	B _b : IV - V ₇ - IV ₇ - I - IV - V - I - ii ₇ - V - I
제6번	7마디	폴리포니 구성	D: I - IV ₇ - I - ii _b ; i - V
제7번	3마디	호모포니 구성	C: V ₆ - IV ₆ - III ₆ - ii ₆ - iii ₇ I ₆ - ii - vii ₆ - I ₆ - V - I
제8번	4마디	폴리포니 구성	c: i - V ₆ - ii - vii - i - V - i iv - V - i
제9번	9마디	제1악장의 역행	G: I
제10번	3마디	폴리포니 구성	g: V - i - iv - V ₇ - i - V ₆ - iv ₇ - iv ₆ - V
제11번	8마디	호모포니 구성 폴리포니 구성	d: i - V - ii ₇ vii ₆ - i - V - I
제12번	2마디	폴리포니 구성	D: iv ₆ - V

3) 제3악장

제3악장은 3박자 계열의 호모포니 구성으로 된 느린 춤곡 양식으로 쓰였다. 볼로냐 악파의 초기 소나타에서는 제3악장은 푸가악장 뒤에 나오는 빠른 악장이고 주제적으로 관계가 있는 악장이었다. 또한 G. B. 비탈리의 작품에서 나타나는 것과 같이 점차 느려지는 템포의 경향을 보인다.¹⁰⁹⁾ 코렐리의 느린 도입 악장이 생략된 Op.1의 제7번을 제외한 모든 제3악장은 3/2 또는 3/4 박자의 느린(Adagio)악장이고 명확한 호모포니 악구로 시작한다(악보13).

<악보13> Op.1, 제2번, 제3악장, 마디1-4

제3악장도 첫 악장과 같은 관계조성에서의 반복, 상호보완적인 악구, 연속적인 계류진행, 그리고 전타음 음형과 모방 발전양식을 보여준다. 감상적인 연속적인 불협화음은 볼로냐 기법의 지속적인 영향이라는 평을 받고 있으며 서정적인 벨칸토 선율과 헤미올라종지¹¹⁰⁾ 그리고 모방적인 반복의 기법 등은 볼로냐

109) Allsop. *The Italian 'Trio' Sonata*, 232.

110) 헤미올라 종지는 올습(*Italian Trio Sonata*, p. 232), J. 바우어(악곡분석을 통한 음악이론사 1, p. 257) 등이 코렐리 소나타 설명에서 언급하였다. 바로크 시대 작곡가들은 3박자 곡의 종지에서 3/4박자의 두 마디를 3/2박자의 한 마디처럼 리듬을 처리하여 3박자에서 2박자 리듬이 나타나는 헤미올라를 종종 사용했다. 이와 같이 3:2의 리듬변화가 종지에 나타나는 경우 헤미

와 로마 양식 사이의 특징을 나타낸다.¹¹¹⁾ 특히 제5번의 경우는 대부분적인 형태로 대조되는 빠르기, 짜임새, 섬여림의 대비를 통해 메싸 디 보체의 효과와 함께 다이내믹한 대비를 보여준다(악보14).

<악보14> Op.1, 제5번, 제3악장, 마디1-7

1 **Adagio.** **Allegro.**

Violino I.

Violino II.

Violone.

Organo.

6 6 7 6 # 6

6

Violino I.

Violino II.

Violone.

Organo.

(6) (6)

올라 중지라고 부른다. Carl Parrish and John F. Ohl, 『바하까지의 음악사』, 서우석·성의정 번역 (서울: 수문당, 1982), 160.
111) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 232.

제3악장은 10개의 소나타가 느린 빠르기로 시작한다. 춤곡의 특성을 가진 제3악장은 푸가양식과 혼합된 기법이 나타나기도 하고 호모포니와 폴리포니의 교대를 통해 짜임새가 대조되는 양상이 나타나는 악장이다(표10).

<표10> Op.1. 제1번1-12번, 제3악장의 전체적 구성

작품	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Adagio, 3/4	37마디	호모포니 구성 헤미올라종지	F-d-F
제2번	Adagio, 3/4	29마디	호모포니 구성 연속계류음 헤미올라종지	e-b-e
제3번	Adagio, 3/2	35마디	개시악구: 프리지안종지 호모포니 양식	f#-A-f#-A
제4번	Allegro, 4/4	28마디	전악장 유기적 주제 푸가 양식 독립적 4성부 구성	a-C-a
제5번	Adagio. 3/2 Allegro. 4/4 Allegro. 4/4 Adagio. 3/2 Allegro. 4/4 Adagio, e piano	30마디	다부분 양식 호모포니(Adagio)와 폴리포니(Allegro)의 교대 춤곡과 푸가의 혼합	g-F-g-F B b (다음악장 예비)
제6번	Adagio. 3/4	38마디	호모포니 구성 헤미올라종지 프리지안종지	b-D-b-f#-b f#
제7번	Allegro. 6/8	51마디	호모포니 구성 4성부 구성	C-a-C-G-F a-G-C
제8번	Largo. 4/4	27마디	독립적인 4성부 구성 폴리포니 구성	c-g-E b -c
제9번	Adagio. 3/2	36마디	호모포니 구성 4마디 주제의 동일리듬 발전	e-G-D-G-e-G

제10번	Adagio. 3/2	24마디	호모포니 구성	g-B \flat -g
제11번	Adagio. 3/2	33마디	호모포니 구성 프리지안종지 종결	d-a-d
제12번	Grave. 4/4	13마디	호모포니 구성: (개시악구) 폴리포니 구성 프리지안종지 종결	b-D-b

제3악장의 종결악구의 특징은 계류음의 연속진행과 헤미올라종지이다. 헤미올라종지는 리듬의 변화를 통한 리타르단도 효과를 나타내며 종지감을 강화한다. 제3악장에서 빈번하게 나타나는 연속계류 진행은 종지를 향해가면서 하강하는 선율을 보이고 3박자계열의 특징은 헤미올라 리듬으로 종결한다(악보15). 또한 곡의 조성이 단조인 경우 프리지안 종지로 종결되면서 다음의 마지막 악장으로 연결되는 경우가 제6번, 11번, 12번에서 나타난다(표11).

<악보15> Op.1, 제2번, 제3악장, 마디24-29

Violino I. 24

Violino II.

Violone. Organo.

5 6 6 7 6 6 7 6 6 7 # 5 4 #

<표11> Op.1, 제3악장의 종결악구 구성

작품	마디수	특징	화성진행
제1번	9마디	a: 4마디 a': 반복, 동형진행 (p) 셈여림 (디미누엔도효과)	F: I - IV - V ₇ - ii - V - I
제2번	6마디	연속계류 진행 헤미올라종지	e: iv - vii ₇ V ₆ - III ₆ - VI ₇ iv ₆ - V ₇ - i - V - i
제3번	6마디	연속계류 진행 헤미올라종지	A: ii ₉ - III ₇ i ₆ - ii ₇ - V - i - iv - V - i
제4번	4마디	연속 계류진행	a: i - iv - VI ₇ - ii - V ₇ - i - iv - V - i
제5번	4마디 (4/4) 3마디 (3/4)	연속계류 진행 헤미올라종지	B b: vii ₆ - I
제6번	8마디	연속하강계류 진행 헤미올라종지 프리지안종지	b: vii ₆ iv ₆ - vii ₇ V ₆ - III ₆ - VI ₇ iv ₆ - ii ₆ - V ₇ i ₆ - ii ₇ - V - i - iv ₆ - V
제7번	4마디	호모포니 구성 2마디의 반복 (p) 셈여림	C: I - vii ₆ - I ₆ - IV ₇ - V - I
제8번	4마디	폴리포니 구성 계류음 진행	c: i - V ₆ - ii - vii - i - V - i iv - V - i
제9번	8마디	호모포니 구성 4마디의 반복 (p) 셈여림	G: I - IV ₆ - iii ₆ - IV ₇ - IV - V ₆ - IV ₇ - V - I
제10번	7마디	호모포니 구성 연속계류 진행 성부간 반복 (p) 셈여림	g: III - vii - i ₉ - ii ₇ - V - ii ₇ - V - i
제11번	7마디	호모포니 구성 헤미올라종지 프리지안종지	d: V - iv ₆ - i ₄ ⁶ - V ₇ - i - V - iv ₆ - V
제12번	2마디	폴리포니 구성 프리지안종지	b: i - V ₆ - VI ₇ - iv ₆ - V

4) 제4악장

코렐리의 교회 소나타 제4악장은 전체 소나타에서 가장 긴 악장이며 주제적 요소를 다시 표현하는 특징을 다시 재현하는 특징도 나타난다. 피날레 악장인 제4악장은 완전한 로마적인 관습을 보여주고 있다. 당시 볼로냐 소나타들은 대부분 빠른 2박자의 간결한 모방적인 악장을 포함하고 있는 반면 로마적인 피날레는 매우 감정적으로 풍부한 악장으로 단순하거나 결합된 3박자이고 가끔 춤곡(지그)을 연상시키기도 한다¹¹²⁾(악보16). 콜리스타와 스트라텔라에 의해 선호된 전형적인 로마적 3/4 벨칸토 기법은 피날레 악장에서 명백히 나타난다¹¹³⁾(악보17).

<악보16> Op.1, 제3번, 제4악장, 마디1-7

112) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 232.

113) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

<악보17> Op.1, 제2번, 제4악장, 마디1-10

모든 제4악장은 빠른 빠르기이며 대부분 전체 악장 중에서 가장 많은 마디수를 갖는다(표12).

<표12> Op.1, 제1번-12번, 제4악장의 전체적 구성

작품	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Allegro, 3/4	98마디	푸가 양식 호모포니 발전	F-C-d-F-C-F-d-F
제2번	Allegro, 3/8	117마디	대위적 구성	e-b-e-G-d-G-e
제3번	Allegro, 3/4	97마디	대위적 구성	A-e-A
제4번	Presto, 4/4	39마디	대위적 구성 개시악구	a-e-a 프리지안종지
제5번	Allegro, 6/8	59마디	푸가 양식	B b -g-B b -g-B b
제6번	Allegro, 4/4	69마디	푸가 양식	b-f#-D-b
제7번				
제8번	Vivace, 3/4	39마디	대위적 구성 카논적 개시악구	c-E b -c

제9번	Allegro, 3/4	54마디	대위적 구성	G-D-G(중지적악절)
제10번	Allegro. 3/8	84마디	대위적 구성	g-d-g-d-g
제11번	Allegro, 4/4	18마디	호모포니 구성 워킹 베이스	d-g-d
제12번	Allegro, 6/8	62마디	푸가 양식	D-A-D

제4악장의 종결악구는 전체의 소나타를 종결하는 기능을 포함하기도 하며 주제적 요소를 다시 차용하거나 첫 악장의 개시악구의 요소를 사용하여 주제적 연결성을 나타내기도 한다. 이는 전 악장간의 통합성을 보여주는 코렐리의 구조적 특성이라 할 수 있다. 특히 코렐리의 종결악구에서 다시 종결악구를 반복하는 기법이 나타나는데 반복악구는 여린 다이내믹(*p*)으로 표현되어 디미누엔도의 효과를 나타낸다. 반복에 의한 섬여림의 대비를 사용해서 종결을 나타내는 이러한 기법은 중지적인 반복(cadential echo)으로 코렐리의 종결악구에서 빈번하게 나타나며 중지감을 강화한다¹¹⁴⁾(악보18).

<악보18> Op.1, 제7번, 제4악장, 마디48-51

The musical score shows four staves: Violino I, Violino II, Violone (o Arcileuto.), and Organo. The music is in 3/4 time. Measures 48-51 are shown. The first two measures (48-49) feature a rhythmic pattern of eighth notes. The last two measures (50-51) repeat this pattern but with a dynamic marking of *p* (piano), indicating a cadential echo. The bass line includes figured bass notation: (6) 6, 7/5, 5/4, 3, 6, 7/5, 5/4, 3.

114) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 229.

제4악장의 종결악구는 피날레 악장의 특성상 정격종지로 끝맺음을 하는데 종결악구에서 주제적 요소의 재현이 나타나는 경우가 많다(표13). 특히 셋여림의 대조를 통한 종지적 반복의 효과는 빈번하게 사용된다.

<표13> Op.1, 제4악장의 종결악구 구성

작품	마디수	특징	화성진행
제1번	8마디	폴리포니 양식 4마디의 반복(p) 종지적 반복	F: I - ₆ -IV- ₆ -V - I ⁶ ₄ - V - I
제2번	9마디	캐논 양식 주제의 동형진행	e: ii ₇ - i - V - ii ₇ - i ₆ - V - i - V - i
제3번	6마디	호모포니 양식 주제재현 종결 <i>p - f</i>	A: vi-IV-V-vi-IV ₆ - I V - I - V - I
제4번	4마디	호모포니 양식 프리지안종지 종결 주제요소 재현	a: i - V - i ₆ -V ₆ - i -iv ₆ -V
제5번	7마디	폴리포니 양식 하행 계류진행 지속저음	B b: IV-V-vii ₇ /V - I
제6번	6마디	호모포니 양식 2마디 반복	b: V - I
제7번			
제8번	4마디	호모포니 양식 2마디 반복 <i>f - p</i>	c: V - ii - V - i
제9번	4마디	폴리포니 양식 하행 연속 계류진행	G: I -IV-V - I -IV ₇ - I -IV -V - I
제10번	4마디	호모포니 종결 2마디 반복 <i>f</i> 셋여림	g: i - V - i i - V - i (반복, <i>f</i>)
제11번	4마디	호모포니 양식 러닝 베이스 2마디 반복	d: iv ₇ -V-VI- i -iv- i - V - i (<i>p</i>)반복

		<i>p</i> 셈여림	
제12번	4마디	폴리포니 양식 2마디 반복 <i>p</i> 셈여림	D: I - IV ₇ - ii ₆ - ii ₇ - V i (<i>p</i>)반복

2. Op.3의 악장별 분석

코렐리의 Op.3은 1689년에 로마에서 출판된 후 즉각 볼로냐에서 재출판되었으며 1691년에는 모데나, 베네치아, 안트워프에서도 출판되었다. Op.3의 새로운 컬렉션은 한동안 인기를 누리며 Op.1을 대체했는데 Op.1의 다음 출판까지 9년의 공백이 있었기 때문이었다. 이 작품은 모데나의 공작에게 헌정되었다.¹¹⁵⁾ 또한 Op.1처럼 이 작품도 특별히 교회에서 사용하기 위해 출판된 것은 아니었다.¹¹⁶⁾

Op.3에서 코렐리 작법의 발전을 나타내는 것은 Op.1보다 전체적인 구조에서 통일성이 증대된 점이다. Op.3은 전체적으로 악장간에 통합성의 절묘함이 나타나고 주제제시와 주제발전의 방법에서 통일성을 보인다. 또한, 코렐리는 Op.1과 같이 제1악장의 시작과 종결악구 그리고 각 악장의 양식적인 특징을 통해 악장내에서 일관된 기법을 나타냄으로써 자신만의 기법적인 특징을 보인다.

특히, 소나타 제12번은 코렐리의 24개의 교회 소나타의 모든 특징과 작법을 나타내는 역작으로 대조되는 짜임새와 빠르기로 구분되는 대부분적인 특징은 소나타 제12번이 양식적으로 로마적인 관습과 깊은 연관이 있음에도 불구하고 두드러진다. 당시로서는 어디에도 나타나지 않은 특징이었고 코렐리의 모든 역량을 보여주는 거장적인 작품이라 할 수 있다. 소나타 제12번의 제1악장은 2마디의 호모포니 개시악구가 나타난 후 지속음(pedal-point)위에 두 선을 성부는

115) 코렐리는 1689부터 1690까지 모데나에 머물렀다. 이 시기에 모데나의 공작의 후원을 받았다.

116) Allsop, *New Orpheus of Our Times*, 92.

펼침화음으로 진행한다. 마디13부터는 긴 음표를 사용해서 느리게 진행함으로써 종결적인 효과를 준다(악보19, a-h).

<악보19> Op.3, 제12번

a. 제1악장, 전악장

1 **Crave** **Allegro**

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

4 6
2 5
6 5 Tasto solo.

5

8

11

15 **Adagio**

4+ 2 6 7 7# 9# 8 7# 7^b 5 4 # #

b. 제2악장, 마디1-2

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

Tasto solo.

c. 제2악장, 마디42-43 와 제3악장, 마디1-2

Adagio

Violino I. *1*

Violino II.

Violone, e Organo.

6 4+ 6 7 # 9 # 8 # #

Vivace

1

6 # 6 6 5+ #

d. 제4악장, 마디1-2

Allegro

1

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

e. 제4악장, 마디20-25, 종결악구

Adagio

20

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

6 6 5 6 6 6 # 9 8 6 6 9 6 7 7# 5 4 #

f. 제5악장, 마디1-2

1 Allegro.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

6 6 5 6 7 7 7 7 # 6 7 6

g. 제5악장, 마디36-38

36 Adagio.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

9 8 6 7 # 7 # 5 4 #

h. 제6악장, 마디1-2

1 Allegro.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

Op.3은 대부분적인 소나타 제12번을 제외한 나머지 11개의 소나타에서 모두 4악장 구성이 지켜졌으며 이 소나타 중 9개의 소나타에서 S-F-S-F의 순서와 느린 도입부가 나타나는 일관성을 가진다. 코렐리의 당대에는 이러한 빠르기 배열이 보편적이지 않았다.

1) 제1악장

Op.3의 제1악장은 개시악구와 종결악구의 배치, 동형진행 반복과 계류적인 선율발전 등의 특징과 정격중지로 종결하는 독립적인 첫 악장으로서의 기능을 가지고 있다. 개시악구는 정격중지가 주를 이루며 단조에서는 프리지안중지로 끝맺음을 한다(표14).

<표14> Op.3, 제1번-12번, 제1악장의 전체적 구성

	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Grave, 4/4	19마디	개시악구(1-4마디) V - I 하행 연속 계류진행	F-C-d-F
제2번	Grave, 4/4	19마디	개시악구(1-4마디) vii - I 동형적주제발전(5-8) 연속계류 진행	D-A-D-b-D
제3번	Grave, 4/4	16마디	개시악구(1-2마디) V - I 계류진행 발전	B b -F-g-E b -B b
제4번	Largo, 4/4	23마디	개시악구(1-3마디) 프리지안중지 계류진행 발전	b-D-b-f# -e-b
제5번	Grave, 4/4	21마디	개시악구(1-6마디) 프리지안중지 계류진행 발전	d-a-F-d
제6번	Vivace, 4/4	33마디	개시악구(1-4마디)	G-D-G

			V- I 2부분 형식	e-D-G
제7번	Grave, 4/4	20마디	개시악구(1-4) 프리지안중지 카논적 양식	e-b-e
제8번	Largo, 4/4	20마디	개시악구(1-2) 호모포니적 V- I 카논적주제 발전	C-G-e-C
제9번	Grave, 3/2	30마디	개시악구(1-8) 프리지안중지 연속적인 모방 모테트 성격	f-c-f
제10번	Vivace, 4/4	14마디	개시악구(1-4) 프리지안중지 프랑스양식 영향	a-e-a
제11번	Grave, 4/4	17마디	개시악구(1-3) 프리지안중지 계류연속 진행 반중지	g-c-g
제12번	Grave, 4/4	19마디	개시악구(1-2) V- I Adagio(17-19) 중지적 악구	A-E

바로크 초기 작곡가들이 제1악장을 다음의 푸가악장을 준비하는 10마디 내지 15마디의 간결한 도입부적인 기능으로 보았던 관점과는 상당한 차이를 보이는 것이 코렐리의 느린 첫 악장의 구성이다. 코렐리의 첫 악장은 단순히 도입부에 그치지 않고 극적인 감정이 응축되어 나타나기도 한다.¹¹⁷⁾ 이러한 느린 악장은 초기 볼로냐 악파에서 유래한 것으로 보이고 코렐리의 소나타의 제1악장은 개시악구로 시작되는 특징을 보인다. 개시악구는 보통 1-8마디의 길이를 가지며,

117) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 229.

단조 조성을 가진 악장에서는 반드시 프리지안종지로 종결된다. 또한 독립적인 첫 악장에서의 도입적인 악구의 역할을 하고 있다. 개시악구는 짜임새와 화성 진행 그리고 종지에서 특징적인 기능을 가지고 있다. 이러한 관점에서 Op.3의 12개의 소나타는 모두 개시악구를 가지고 있다고 볼 수 있으며 길이와 종지, 그리고 짜임새에서 일관적인 특징을 보여준다.

소나타 제3번, 8번과 12번의 제1악장에서는 두 마디 길이의 개시악구가 나타나며, 소나타 제4번과 11번의 경우 세 마디 길이의 개시악구로 시작한다. 네 마디 길이의 개시악구는 가장 많은 다섯 개의 소나타에서 등장하는데 이들 소나타는 제1번, 2번, 6번, 7번 그리고 10번이다. 장조의 조성을 가진 소나타의 경우 제2번을 제외하고는 모든 개시악구가 정격종지의 형태를 가지며 단조에서는 모두 프리지안종지의 종결형태를 보인다. 개시악구의 짜임새는 호모포니와 캐논적인 모방이 나오는 두 가지 양식으로 구분된다. 첫 마디가 호모포니 구조로 시작하는 소나타는 제1번, 3번, 4번, 8번, 10번, 12번과 캐논적 구조로 시작하는 소나타는 제2번, 6번, 7번, 9번, 11번이다. 호모포니적인 악구는 장엄하고 종교적인 엄숙함을 나타내는 경건한 개시악구의 모습을 보인다(악보20).

<악보20> Op.3, 제1번, 제1악장, 마디1-4

The musical score consists of three staves: Violino I (top), Violino II (middle), and Violone e Organo (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first measure is marked with a '1' above the first note of Violino I. The notes and fingerings for the first four measures are as follows:

Measure	Violino I	Violino II	Violone e Organo
1	G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4)	G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4)	B3 (1), C4 (2), D4 (3), E4 (4)
2	D5 (1), C5 (2), B4 (3), A4 (4)	D5 (1), C5 (2), B4 (3), A4 (4)	F3 (1), G3 (2), A3 (3), B3 (4)
3	G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4)	G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4)	B3 (1), C4 (2), D4 (3), E4 (4)
4	D5 (1), C5 (2), B4 (3), A4 (4)	D5 (1), C5 (2), B4 (3), A4 (4)	F3 (1), G3 (2), A3 (3), B3 (4)

특히 힘있는 부점 리듬은 프랑스 서곡의 영향을 보이는 특징으로 제10번에서 나타나는데 개시악구의 특징으로 많이 사용되었고 이는 서주적인 기능을 보여주는 콜리스타의 신포니아 영향을 시사한다¹¹⁸⁾(악보21).

<악보21> Op.3, 제10번, 제1악장, 마디1-4

1 **Vivace.**

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

6 7 7 6 7 6 #

반면, 모방으로 시작하는 악구는 두 개의 선율성부가 캐논적인 형태로 나오고 베이스 성부는 빠른 음형의 스케일 패턴 또는 긴 음형의 순차진행으로 나타난다(악보22).

<악보22> Op.3, 제2번, 제1악장. 마디1-4

1 **Grave.**

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

6/5 5/3 6 5/4 6 4/2 5

118) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 230.

개시악구는 악장의 주요 리듬과 주제발전의 양상에서 주제의 요소를 동형 진행적인 반복과 곡의 특징을 미리 예시하면서 악장의 특징적인 요소 등을 강조하는데 기능적인 특징을 가지고 있다고 볼 수 있다.

제1악장의 마침은 반종지로 이루어진 소나타 제10번, 12번을 제외한 모든 곡에서 정격종지로 나타난다. 곡의 후반에서 종지를 향해 가는 특징들이 나타나는 부분을 종결악구로 구분 지을 수 있는데 헤미올라 리듬, 하강하는 계류음, 종지를 향한 간결한 리듬과 긴 음가를 가진 박자의 사용으로 인한 템포의 변화 등은 종지감을 강화시키는 코렐리의 기법이라 할 수 있다¹¹⁹⁾ 종결악구에서의 주선율은 한 작품의 전 악장을 통해 서로 다른 성부에서 동일하거나 유사하게 사용됨으로써 각 악장간의 통일성과 전체 작품의 통합성을 보여준다. 제1악장 최상성부 바이올린의 선율은 제2악장에서도 같은 성부에서 나타난다. 그리고 다시 제3, 4악장의 제2바이올린 성부에서 변용된 형태로 나타난다(악보23, a-d).

<악보23> Op.3, 제7번

a. 제1악장, 마디19-20

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo

9 8 7 6 5 4 #

119) 종결악구의 특징은 제1악장이외에도 전 악장을 통해 나타난다.

b. 제2악장, 마디34-35

34 **Adagio.**

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo

9 8 7 6 5 4 4 #

c. 제3악장, 마디36-38

36

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo

6 5 4 #

d. 제4악장, 마디27-28

27

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo

7 # 6 6 #

종결악구가 개시악구나 주제 발전과는 전혀 다른 리듬으로 나타나는 경우도 있지만 중심음의 진행은 동일한 구성으로 진행한다(악보24).

<악보24> Op.3, 제4번

a. 제1악장, 마디1-3, 개시악구

b. 제1악장, 마디21-23, 종결악구

제1악장에서의 개시악구와 종결악구는 악장내의 대칭적인 구조발전의 형태를 보여준다. 시작과 종결을 구성하는 두 악구의 화성진행은 단조작품을 제외하고 모두 정격중지로 종결하고 프리지안 중지를 제외하고는 동음(unison)으로 종결함으로써 중지감을 강화시킨다(표15).

<표15> Op.3, 제1악장의 개시악구와 종결악구의 화성 진행

	개시 악구	종결 악구
제1번 F	F: I - V - IV - V - ii - V - I (4마디)	F: I - IV - V - I (3마디)
제2번 D	D: I - ii - V - I - V ii - I (4마디)	D: I - IV - V I V - I (3마디)
제3번 B \flat	B \flat : I - V - I (2마디)	B \flat : IV V - I (2마디)
제4번 b	b: i - V - i - V - i - iv6 - V (3마디)	b: i - iv - V - i (3마디)
제5번 d	d: i - iv - V - ii - i - V - iv6 - V (6마디)	d: i - iv - V - i (2마디)
제6번 G	G: I - V - IV - V - I - IV - V - I (4마디)	G: I - IV - V - I (3마디)
제7번 e	e: i - iv - V - iv6 - V (4마디)	e: iv - V - i (2마디)
제8번 C	C: I - V - I - IV - I G; V - I (7마디)	C: I - V - IV - I - V - I (3마디)
제9번 f	f: i - V - ii - i - V - i - iv - V - iv6 - V (8마디)	f: i - iv - V - i (3마디)
제10번 a	a: i - V - i - iv - V - iv6 - V (4마디)	a: i - iv - V - VI - iv6 - V (3마디)
제11번 g	g: i - vii - V - i - iv - V - iv6 - V (3마디)	g: i - ii - iv - i - V - i (2마디)
제12번 A	A: I - ii - V - I (2마디)	E: V - I - ii - V - I - IV - V - I (3마디)

제1악장은 도입부적인 악장 기능 이전에 주제 발전과 형식에 있어서 독립적인 형태를 보인다. 첫 악장의 전체적 형식의 특징에서 호모포니적인 개시악구는 동형진행에 의한 반복을 거치고 대위적인 리듬확대와 연속 계류음 진행의 호모포니적인 발전 양상을 보이는데 이러한 형태는 주제제시와 전조에 의한 발전, 그리고 원조로의 복귀와 함께 정격종지로 종결하는 3부 형식을 보이기도 한다.

또한, 폴리포니적인 개시악구의 주제 전위, 동형진행 반복과 새로운 주제의 케논적 진행은 2부분형식을 보여준다. 이러한 관점으로 제1악장의 형식을 구분하자면 3부 형식은 소나타 제1번, 3번, 4번, 8번, 12번에서 볼 수 있고 2부분 형식이 나타난 소나타는 제2번, 5번, 6번, 7번, 9번, 11번으로 구분할 수 있다. 제

10번의 경우 2부분형식으로 볼 수 있으나 도돌이표나 겹세로줄로 분리되어 대칭적인 구조를 이루는 것은 아니다. 제1악장의 조성적 관계는 딸림조와 관계조로의 이동으로 코렐리의 확실한 조성개념을 나타낸다. 특히 동형진행을 사용한 조성변화는 코렐리의 특징 중 하나라고 할 수 있다.

2) 제2악장

제2악장은 코렐리의 음악적인 발전 방향이 가장 뚜렷하게 나타난 푸가악장이다. 볼로냐적인 특징이 현저한 Op.1에 비해 Op.3은 분명하게 로마적 양식의 특징을 보인다.¹²⁰⁾ 코렐리의 주제 요소의 취급방법은 완전히 개별적이고 주제적 변용은 주제 발전의 원리가 된다.

통주저음으로 반주되는 제시부는 중요한 의미를 가지고 있다. 코렐리의 푸가는 엄격한 3성 푸가 양식은 아니었다. 좀 더 짧아지고 덜 선율적인 주제로 된 로마적인 칸초나 양식의 영향은 혼합된 대조되는 두 개의 주제에서 찾아 볼 수 있다. 특히, 소나타 제4번 같은 간결하고 집약적인 작법은 Op.1에서는 발견되지 않았던 기법이였다(악보25).

<악보25> Op.3, 제4번, 제2악장, 마디1-6

120) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 230.

Op.3의 제2악장에서 3성부가 케논적인 형태로 되어 있는 소나타 제1번, 8번, 9번, 10번은 주제와 응답이 정확하게 3성부 전체에서 나타난다. 소나타 제1번은 주제의 완전한 반복에 의해 주제와 같은 음정에서 응답이 나타나고 소나타 제8번, 9번, 10번의 한 성부는 주제와 같은 음정에서, 다른 성부는 주제의 5도 위 음정 또는 5도 아래 음정에서 나타난다(악보26).

<악보26> Op.3, 제1번, 9번

a. 제1번, 제2악장, 마디1-5, 제시부

1 Allegro.

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

5 4 3 5 4 3 6

5 6 7 5 4 6 5

b. 소나타 제9번, 제2악장, 마디1-8, 제시부

1 Vivace.

Violino I.

Violino II.

Violone, e Organo.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

5 4 6 6 7 b 4 6 5

제시부의 주제성부이외에 다른 성부에서 모방과 주제와는 짜임새나 구성이 다른 요소가 나타나는 작품은 소나타 제2번, 5번, 6번, 7번, 11번, 12번이고 소나타 제12번은 선율성부가 서로 교대로 주제를 모방할 때 베이스는 지속저음으로만 나타난다(악보27).

<악보27> Op.3, 제6번, 소나타 제12번

a. 소나타 제6번, 제2악장, 마디1-4

1 **Grave.**

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

Org. 6 # 6 # 9 4 2 # 7 6 6 4 5 6 6 5 3 4+ 2 6 5 4

b. 소나타 제12번, 제2악장, 마디1-10

1 **Allegro.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

Tasto solo.

6

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

다른 작품과 구별되는 기법으로 제시부의 두 개의 동일한 주제와 전혀 다른 주제가 대주제로 나타나는 소나타 제4번은 다른 작품과는 차별성을 가진다(악보28).

<악보28> Op.3, 제4번, 제2악장, 마디1-8

1 **Vivace.**

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

(tr)

Violino I.

Violino II.

Violone.
Organo.

5 4 # 6 7 7 6 7 6 7

전체 12개의 소나타에서 푸가양식이 11개의 작품에서 나타나고 소나타 제3번은 2성의 춤곡적인 요소를 보이며 베이스에서 주제적인 선율 요소가 나타나지 않고 헤미올라종지를 가지는 점이 특징이다. Op.3의 제2악장에서는 12개의 소나타중 11개의 소나타가 빠른 빠르기로 되어있고 전반적으로 모방적인 주제 발전의 특징이 나타난다(표16).

<표16> Op.3, 제1번-12번. 제2악장의 전체적 구성

	빠르기, 박자	마디수	특징	조성진행
제1번	Allegro, 4/4	36마디	모방적 진행 a(1-20), V-I b(21-36)	F-C-F
제2번	Allegro, 4/4	31마디	전위적 모방진행	D-A-D
제3번	Vivace, 3/8	32마디	2성 구성 비주제적 호모포니적(1-7) 카논적(8-21) 대위적(22-32)	B \flat -F-B \flat
제4번	Vivace, 4/4	39마디	복합주제 상호 교대, 성부진행	b-f \sharp -b
제5번	Allegro, 4/4	49마디	모방적 성부진행	d-a-d-a-d-F-d

제6번	Grave, 4/4	14마디	대위적	e
제7번	Allegro, 2/2	35마디	주제의 동형적 모방	e-b-e-b-e-a-e
제8번	Allegro, 4/4	39마디	동형적 모방진행	C-G-C-a-e-C
제9번	Vivace, 4/4	28마디	모방적 성부	f-c-f
제10번	Allegro,	38마디	푸가 양식 반중지마침	a-e-a-C-e-a
제11번	Presto,	39마디	모방적인 푸가 양식 러닝베이스 a(1-20) b(21-39): a의 모방발전	g-d-g
제12번	Allegro 3/4 6/8	34마디 8마디	Allegro 3/4, 6/8 모방적 푸가 양식 베이스 지속저음 Adagio 4/4 대위적 독립성부	A (탈립화음지속)
	Adagio 4/4	9마디	1악장의 종결 Adagio 와 연관	E (V - I)

제2악장의 종결악구는 푸가악장의 특성상 폴리포니 구조로 종결하는 경우가 많으며 거의 하강하는 계류진행종지로 이루어져 있다. 베이스 성부에 주제가 등장하는 경우가 있으며 대부분 정격종지로 끝맺지만 프리지안 종지와 반중지로 종결을 하기도 한다(표17). 종결부는 종지를 향해 가는 리듬적인 경향을 보이는데 거의 하강하는 계류진행의 특징을 보여준다.

<표17> Op.3, 제2악장의 종결악구 구성

	마디수	구조	화성진행
제1번	4마디	폴리포니 계류진행중지 베이스: 주제선율 재현	F: I - V - IV ₆ - V - I ⁶ ₄ - V - I
제2번	4마디	폴리포니 계류진행 중지	D: I - vii ₇ - V ₆ - IV ₇ - ii ₆ - V ₇ - I ⁶ ₄ - V - I
제3번	3마디	호모포니 헤미올라중지 프리지안중지	B ^b : I - V ₆ - IV ₆ - V
제4번	5마디	호모포니 베이스: 주제	b: I - V ₆ - vi ₇ - IV ₆ - V ₇ - I ⁶ ₄ - V - IV ₇ - V - I
제5번	4마디	모방적폴리포니 계류진행중지 Vn: 주제 선율	d: i - V - VI - III - iv - V ₇ - i ⁶ ₄ - V - i
제6번	4마디	폴리포니 계류진행 중지 프리지안중지	e: iv - V iv - V i - V ₆ - iv ₆ - V
제7번	2마디	폴리포니 계류진행	e: i - iv - V ₇ - i ⁶ ₄ - V - i
제8번	4마디	폴리포니 계류진행중지	C: V - vi - iii - ii - V ₇ - I ⁶ ₄ - V - I
제9번	4마디	호모포니 지속저음 베이스	f: V ₇ - i ⁶ ₄ (×3) - V - iv ₇ - V - i
제10번	5마디	호모포니-폴리포니 전 성부: 주제적 요소 계류진행 반중지	a: V - VI ₇ - iv ₆ - V - i - V ₆ - VI ₇ - iv ₆ - V ₇ - i - V ₇ - i
제11번	5마디	폴리포니 하행계류진행 중지	g: i - ii ₇ - i ₇ - vii ₇ - VI ₇ - V ₇ - i iv ₇ - V ₇ - i ⁶ ₄ - V - i
제12번	6마디	폴리포니 하행계류진행 중지	E: i - iv - i - ii - i iv - V - i V 6 - iv ₆ - i ⁶ ₄ - V ₆ - V - i

3) 제3악장

전반적으로 춤곡양식을 보여주는 제3악장의 특징은 로마적 관습의 영향을 받은 것으로 보인다.¹²¹⁾ 소나타형식에 춤곡양식을 혼합하는 것과 3박자계통의 제3악장은 당시 로마적인 관습이었는데 이러한 악장은 빠른 푸가악장 뒤에 나오며 종종 주제적으로 연관되어 변용되었다. 초기 블로냐악파의 소나타에서 제3악장은 가끔 빠른 악장인 경우가 있었으며 비탈리의 작품에서와 같이 점점 느린 템포의 경향을 띄었는데, 코렐리의 소나타는 이러한 블로냐소나타의 느린 악장을 이어받았고 이전 악장과 조성적으로 대조되는 경향을 보인다.

제3악장은 명확하게 호모포니 프레이즈로 시작하고 관계조 안에서 제1악장과 같은 방법의 발전진행을 사용하기도 한다. 또한, 주제의 발전기법은 관계조성에서의 반복과 상호보완적인 악구, 연속 계류진행, 전타음형의 모방, 선율적인 벨칸토 양식과 헤미올라종지, 그리고 모방적인 반복을 그 특징으로 한다. 2부분 형식의 빈번한 사용은 로마 양식의 영향 중 하나이다.

제3악장에서 4마디 내지 6마디의 호모포니 프레이즈로 시작해서 폴리포니적인 발전을 보이는 특성은 소나타 제1번, 4번, 5번, 9번, 11번, 12번에서 찾을 수 있다. 소나타 제11번의 제3악장 경우 마디1-6에서 호모포니로 시작하고 마디7-12는 폴리포니 발전을 한다(악보29).

121) Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 232.

<악보29> Op.3, 제11번, 제3악장. 마디1-12

1 Adagio.

Violino I.
Violino II.
Violone.
Organo.

5 b 6 5 6 6

7
7 5 5 4 3 b 7 5 5 4 b 6

호모포니 구조는 제1악장의 개시악구와 비슷한 양상을 보여주고 제1악장과 짜임새가 유사한 춤곡적인 리듬을 보인다(악보30). 제1번의 제3악장은 2부분형 식이며 베이스성부는 실내 소나타의 코렌테 양식과 유사한 형태를 보인다.

<악보30> Op.3, 제1번, 제3악장, 마디1-4

1 Vivace.

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

6 6 6 6

소나타 제2번, 8번의 시작은 폴리포니 구성에서 호모포니 구성의 발전으로 이어지고(악보31), 전형적인 3박자의 춤곡양식 대신 푸가적인 형태를 보이는 소나타는 제3번, 6번, 7번, 10번이다(악보32).

<악보31> Op.3, 제8번, 제3악장, 마디1-10

1 Largo.

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

6 6 5 # 6 6 5 4 # 6 6 5 3

7

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

6 6 5 4 3 9 8 5 6

<악보32> Op.3, 제3번, 제3악장, 마디1-4

1 Largo.

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

6 7 6^b 7^b 6 7 6 7 6 6 5 5 4 3 6 7 6^b 7^b 6 7 6 7 6 6 5 5 4 3

코렐리의 특징적인 기법 중 하나인 헤미올라중지의 종결은 춤곡양식으로 된 3박자 계열의 제3악장에서는 정확히 나타난다.¹²²⁾ 헤미올라중지는 소나타 제3번, 6번, 12번을 제외하고 모든 곡의 종결악구에서 나타난다. 코렐리는 악장과 구조와는 무관하게 3박자계열의 곡에서는 거의 정확하게 헤미올라중지를 사용하고 있다. 또한, 프리지안중지의 소나타 제2번, 4번, 8번은 종결 후에 관계장조의 다음 악장으로 연결되는데 이는 코렐리의 악장간 유기적인 연결을 보여주는 한 형태이다(악보33).

<악보33> Op.3, 소나타 제8번

a. 소나타 제8번, 제3악장, 마디29-31.

Musical score for Violino I, Violino II, and Violone, e Organo, measures 29-31. The score shows a hemiola ending in measure 31 with a sharp sign.

b. 제4악장, 마디1-3

Musical score for Violino I, Violino II, and Violone, e Organo, measures 1-3. The score is marked "Allegro" and shows a hemiola pattern.

122) 바로크 음악에서 헤미올라 중지는 프랑스 미뉴에트의 끝에 나오는 일반적인 관습이었다. Julian Rushton, "Hemiola," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Op.3의 제3악장은 9개의 소나타가 느린 빠르기로 시작하고 제1악장과 같이 호모포니적인 주제가 나타난다. 춤곡의 특징을 가지고 있는 제3악장에서는 헤미올라종지가 빈번하게 보인다(표18).

<표18> Op.3, 제1번-12번. 제3악장의 전체적 구성

작품	빠르기, 박자	마디수	특징	구성진행
제1번	Vivace, 3/4	61마디	2부분 형식 주제 대조발전 동형진행 호모포니 구성 헤미올라종지	d-F-d-F
제2번	Adagio, 3/2	40마디	모방적성부 진행 헤미올라 종지 프리지안 종지	b-D-b-f#-D-b
제3번	Largo, 4/4	23마디	대위적 구조	B b -g-B b
제4번	Adagio, 3/8	55마디	호모포니 주제 모방적 발전 헤미올라종지 프리지안종지	b-E-b
제5번	Largo, 3/4	36마디	호모포니 구성 동형적 주제 모방적 발전 헤미올라종지 경격종지	d-F-d
제6번	Allegro, 4/4	38마디	대위적 구성 푸가형식	G-D-G
제7번	Adagio, 3/2	38마디	푸가적 진행 헤미올라종지	e-G-a-e
제8번	Largo, 3/2	31마디	카논적 프리지안종지 헤미올라종지	a-C-a
제9번	Largo, 3/2	38마디	호모포니 양식 벨칸토양식 프리지안 종지	f-c

			헤미올라중지	
제10번	Adagio, 3/2	11마디	카논적 진행	a
제11번	Adagio, 3/2	29마디	호모포니 구성	g-B ^b -g
제12번	Vivace, 4/4	29마디	호모포니 구성	A-D-A

종결악구는 대부분 정격중지로 종결되고 단조에서는 프리지안중지로 이루어진 경우가 많다. 모방적인 폴리포니 구조가 나타나기도 하고 호모포니가 대조적으로 등장하기도 한다(표19).

<표19> Op.3, 제3악장의 종결악구 구성

	마디 수	구조	화성 진행
제1번	7마디	2부분 구성 모방적 폴리포니	F: V - I V - I
제2번	5마디	호모포니 중지적 에코(p) 프리지안중지	b: i ⁶ -iv ⁶ -V-i-V ⁶ - iv ⁶ -V
제3번	5마디	폴리포니 구성 동일주제 베이스	B ^b : I-vii ⁷ -V-ii ⁷ -V-I -vi ⁷ -i ⁶ ₄ -IV-I ⁶ -ii ⁷ - V-I
제4번	10마디	폴리포니 구성 주제(호모포니)를 재현 프리지안중지	b: V-ii ⁶ -III ⁶ -iv ⁶ -V ⁶ -i- iv ⁶ -V ⁷ -i-V ⁶ -iv ⁶ -V
제5번	5마디	호모포니 헤미올라중지	d: i-V ⁶ -VI ⁷ -iv ⁶ -V ⁷ - iv ⁷ -V-i
제6번	6마디	모방적 폴리포니 구성 주제선율 재현	e: I-ii-vi-vii-I-vi- V ⁷ -IV-V ⁷ I ⁶ ₄ - V-I
제7번	6마디	폴리포니-호모포니 구성 지속음 진행 헤미올라중지	e: i-III ⁶ ₄ -iv ⁶ -iv-i ⁶ - vii ⁶ -i-V-i
제8번	5마디	호모포니 양식	a: i-V-i-V ⁶ -iv ⁶ -V

		헤미올라종지 프리지안종지	
제9번	7마디	폴리포니, 호모포니 양식 하행계류 진행종지 프리지안종지	f: i 6-VI 7 ii-III-iv 7-V 7- i-V-i 6 iv 7-V-i-V 6- iv 6-V
제10번	3마디	호모포니 양식 헤미올라종지	a: iv 7-V-i
제11번	4마디	호모포니 양식	g: iv-V 7-i 6-ii 7-V-i
제12번	3마디	폴리포니 (주제와 대비)	a: V-i V 7-ii 7-V-i

4) 제4악장

Op.3의 피날레 악장은 푸가 양식과 모방적인 특징을 가지고 있다. 또한, 2부분으로 구성된 악장의 형식은 로마 양식을 반영한다.

Op.3의 반 정도의 소나타에서 제4악장이 2부분형식이고 겹세로줄 또는 도돌이표로 나누어진 후 주제적 요소를 전위하는 기법을 사용하는데 이는 콜리스트타의 영향을 보여주는 부분이다¹²³⁾(악보34).

<악보34> Op.3, 제2번, 제4악장. 마디1-20

Allegro.

123) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 233.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

Org. 6 6 6 6 7 6 7 7#

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

6 6 6

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

4 6 6 5 #

그러나 소나타 제1번은 2부분형식이지만 도돌이표의 구분 없이 경과구적인 새로운 리듬의 음형으로 나뉜다(악보35). 소나타 제1번에서 2부분형식은 첫 부분과 두 번째 부분의 종지가 모두 정격종지를 이루고 있는데 이는 단락적 2부분형식의 형태이다.¹²⁴⁾

124) Douglass M. Green, 『조성 음악의 형식』, 박경중 번역(서울:삼호뮤직, 1998), 101-102.

〈악보35〉 Op.3, 소나타 제1번

a. 제4악장, 마디1-2

1 **Allegro.**

b. 제4악장, 마디17-20

대부분의 볼로냐 소나타는 2박자의 간결한 모방적 악장을 포함하고 있었는데 로마적 피날레는 거의 간단하거나 복잡한 3박자이며 가끔 춤곡 양식인 지그를 연상시킨다. 전체 작품에서 가장 확대된 길이를 가지고 있기도 하다. 코렐리의 피날레 악장에서는 거의 모든 작품에서 푸가적 지그 양식이 나타나고 있다 (악보36). 대부분의 피날레는 만넬리와 스트라델라의 간단한 푸가토 기법을 사용했다. 푸가적인 피날레 악장은 주제발전기법으로 주제의 반복보다는 동형적

확장을 사용하고 있다.

<악보36> Op.3, 제12번, 제6악장, 마디1-5

The musical score shows three staves: Violino I, Violino II, and Violone, e Organo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a first-measure rest for all instruments. In the second measure, Violino I plays a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Violino II and Violone e Organo have rests. In the third measure, Violino I plays a quarter note D5, followed by eighth notes C5, B4, and A4. Violino II and Violone e Organo have rests. In the fourth measure, Violino I plays a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, and D4. Violino II and Violone e Organo have rests. In the fifth measure, Violino I plays a quarter note C4, followed by eighth notes B3, A3, and G3. Violino II and Violone e Organo have rests.

이러한 지그양식과 푸가적인 구조는 소나타 제4번, 9번을 제외한 나머지 곡에서 나타나고, 2부분 형식은 소나타 제1번, 2번, 7번, 10번, 11번에서 나타나고 있다. 유일하게 소나타 제9번은 호모포니 구성에 2부분 형식으로 되어있다.

제4악장의 주제 발전은 동형진행에 의한 확대와 반복으로 진행되면서 전체의 소나타에서 가장 긴 악장이 되는 요인이 되기도 한다. 제4악장은 다른 악장보다 마디 수가 가장 많고 2부분 형식이 많이 나타난다(표20).

<표20> Op.3, 제1번-12번, 제4악장의 전체적 구성

	빠르기, 박자	마디 수	특징	구성진행
제1번	Allegro. 6/8	40마디	대위적 구성 2부분 형식 지그 양식	F-d-C-F
제2번	Allegro. 6/8	43마디	2부분 형식 지그 양식	D-A-D

			a: 대위적 구성 b: 모티브 전위	
제3번	Allegro. 6/4	60마디	대위적 구성 지그 양식	B b -g-B b
제4번	Presto, 2/2	52마디	대위적 구성 동형적인 베이스반복진행	b-f# -b-D-b
제5번	Allegro. 12/8	33마디	대위적 구성 지그 양식	d-a-d
제6번	Allegro. 6/8	41마디	대위적, 3성 진행 지그 양식	G-D-e-D-G
제7번	Allegro. 3/4	28마디	대위적 구성 2부분 형식 a: 프리지안중지 b: 정격중지	e-D-e
제8번	Allegro. 4/4	40마디	a: 대위적 b: 동형진행 발전	C-a-d-e-C
제9번	Allegro. 4/4	28마디	2부분 형식 a: 호모포니 구성 대위적 구성 프리지안중지 b: 동형발전	f-c-f
제10번	Allegro. 12/8	31마디	대위적 구성 2부분형식 a: 프리지안중지 b: 동형발전	a-e-C-d-a
제11번	Allegro. 3/4	45마디	대위적 2부분형식 a: 반중지 b: 주제역행	g-B b -g
제12번	제4악장; Allegro. 4/4	25마디	대위적 구성	A-D-A
	제5악장; Allegro. 4/4	38마디	대위적 구성	A-D
	제6악장; Allegro. 6/8	46마디	대위적 3성부 구성	A-E-A

피날레 악장의 종결악구는 정격종지로 끝맺으며 Op.1에서의 기법과 같이 주
 제요소를 재현하거나 종지적 반복효과를 사용함으로 종지감을 강화한다(표21).

<표21> Op.3, 제4악장의 종결악구 구성

	마디 수	구조	화성진행
제1번	5마디	2부분 형식 폴리포니 연속하강 계류 주제 재현	F: V - I V - I
제2번	3마디	2부분 구조 폴리포니	D: I - IV - V - I
제3번	5마디	호모포니 종지 반복(P)	B b: I - IV ₇ - V ₇ - IV ₇ - V - I (반복)
제4번	4마디	모방 폴리포니 계류진행	b: i ₆ - IV - V ₇ - i - V - i - iv - V - i ₆ - V - i
제5번	4마디	폴리포니 하행계류 종지	d: V - i - V ₇ / V - i
제6번	4마디	폴리포니 하행계류 종지 종지 반복(P)	G: I ₆ - IV - V ₇ - ii ₇ - I ₆ - V - I (반복)
제7번	5마디	2부분 구조 캐논적 폴리포니 종지 반복(P)	e: i ₆ - V - i - V - i
제8번	2마디	호모포니 주제종결 요소 반복	C: I - ₆ - IV - ₆ - I ₆ - ii ₆ - V - I
제9번	4마디	2부분 구조 a: 호모포니 계류적 종지 b: 폴리포니 반복종지	f: i - iv - V - i - iv - V - i
제10번	4마디	2부분 구조 a: 호모포니 b: 폴리포니	a: i - iv - V - i

제11번	5마디	2부분 구조 a: 모방적 푸가 b: 폴리포니	g: i - iv - V - i
제12번	제4악장 5마디	폴리포니 하행계류 종지	A: I ⁶ ₄ - V ₆ IV - I ₆ - ii ₇ - V - I - IV ₇ - V ₇ - I ₆ - IV - V - I
	Allegro 3마디	모방적 푸가	A: I - ₆ - IV - ii ₆ - V - IV ₇ - V I
	Allegro 5마디	폴리포니 하행계류 종지	A: I - ₆ - IV - V - IV ₇ - vii - I - ₆ - ii ₇ - V - I ₆ - ii ₇ - V - I

IV. 결 론

주제의 독창적인 발전기법과 악장간의 개별적인 특징을 통해 바로크 소나타 구조의 준거를 제시한 코렐리의 트리오 소나타는 바로크 음악, 특히 실내 기악 음악에서 독보적인 위치를 차지하며 코렐리의 음악적 위상을 드높여 주었다. 코렐리가 확립한 교회 소나타와 실내 소나타의 구분은 서로 상호보완적인 유기적인 특징을 가지고 있다. 두 양식은 형식과 구성에서도 밀접한 공통점을 가지고 있는데 본 논문에서 코렐리의 교회 소나타 특징 중에 하나로 본 개시악구는 실내 소나타에서도 유사한 특징을 가지고 나타난다. 단지 실내 소나타는 각 악장에 춤곡 제목이 붙여지고 춤곡의 특징들이 좀 더 두드러지며 곡의 규모가 교회 소나타보다는 작을 뿐이다.

트리오 소나타인 Op.1과 Op.3의 24곡의 교회 소나타는 대개는 일관성 있는 빠르기 순서를 가지며 각 악장은 고유의 양식과 짜임새로 악장별 특징을 나타낸다. 그러나 각 소나타는 주제의 연결과 주제 발전양식에서 악장간의 연관성도 보인다. 간혹, 2성 구조의 요소도 존재하는데 이것은 특히 베이스가 비주제적인 몇몇의 피날레 악장에서 나타나기도 한다.

특히 코렐리는 느린 도입부악장에서 나타나는 개시악구의 사용으로 자신만의 악장구조를 구축한 점으로 주목된다. 이러한 개시악구는 교회 소나타의 용도에 알맞는 종교적인 경건함을 담고 있는 찬송가적인 특징을 나타내고 있지만 느리고 장엄한 시작으로 인한 빠르기와 짜임새의 대비효과를 통해 도입악장의 특성과 역할을 강화한다. 교회 소나타 분석과정에서 24개의 모든 소나타가 도입악장인 제1악장은 개시악구를 구성하고 있으며 그에 따른 종결악구를 수반함으로써 곡의 균형성과 통일성을 구성하고 있음을 발견했다. 이러한 개시악구와 종결악구의 관계는 대칭적인 구조를 지니며 코렐리의 주제발전 기법과 종지적 특징으로 볼 수 있다.

Op.1과 Op.3은 상호 연관성과 유기적인 통일성을 가지며 볼로냐와 로마적인

특성을 나타내고 있다. 코렐리의 작품은 초기 볼로냐 악파에서 유래한 느린 악장의 사용으로 볼로냐 소나타에 근거하고 있지만 또한 로마적 신포니아의 영향도 받고 있다. 코렐리가 앙상블 음악에 2성보다 3성을 선호한 것은 볼로냐 경향보다 로마의 관습을 나타낸다. 또한 코렐리는 악기구성에서 비올로네와 교대하는 악기로 테오르보보다 아르치류트를 선호했는데 이러한 것은 로마적 관습과 일치한다.¹²⁵⁾

코렐리가 확립한 느림-빠름-느림-빠름의 악장빠르기 순서는 당대에 보편적인 배열은 아니었지만 코렐리의 24개의 교회 소나타 중 15개의 작품에서 나타난다. 다수의 작곡가들이 느린 도입악장보다는 빠른 모방적인 악장을 사용했는데 이러한 구성에 코렐리는 느린 도입악장을 사용하면서 빠르기에 의한 악장간의 대조 효과를 강조했다.

코렐리가 악장의 빠르기 순서를 고정화시켰다는 것은 고전 시대의 소나타 악장개념에도 영향을 준 것으로 볼 수 있다. 바로크 소나타가 ‘교회’와 ‘실내’의 두 가지 양식으로 구분된 후 1700년 이후 교회 소나타양식은 고전 소나타로 이어지고 실내 소나타는 모음곡으로 흡수되었는데 빠르기와 짜임새로 구분된 교회 소나타의 악장이 고전 소나타 악장 구성 요건과 어느 정도 기본적인 유사성을 가진다고 볼 수 있다.

본 논문에서는 바로크 소나타의 기능, 기원과 초기양상, 1650년 이후의 바로크 소나타와 유형, 그리고 코렐리 트리오 소나타의 특징을 알아본 후 코렐리의 교회 소나타 Op.1과 Op.3을 악장별 분류해서 분석함으로써 코렐리의 교회 소나타의 특성과 음악사적 위상을 알아보았다. 교회 소나타 Op.1과 Op.3는 단순히 교회 소나타의 기악적인 형식을 넘어서 악장의 근본적인 개념의 구축과 함께 빠르기와 짜임새, 그리고 명확한 조성과 화성의 진행을 통한 음악의 구조적 확립을 보여준다.

125) Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata*, 227.

또한 코렐리의 교회 소나타 24개의 전곡 분석을 통해 나타난 딸림조와 관계조를 통한 진조와 베이스의 5도 진행 등은 코렐리의 소나타가 완전한 조성음악인 것을 증명하였다.

코렐리의 창조성은 이전 양식의 재창조 및 나중 것과의 독특한 조합에 있다고 할 수 있다. 코렐리의 주제 발전의 기법, 조성적 진행의 구성, 구조 발전 등에 대한 접근 방식 등은 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741), 헨델(George Frideric Handel, 1685-1759), J. S. 바흐, 그리고 이탈리아, 영국, 독일의 후대 작곡가들에게 영향을 주었고 기악음악이 더욱 발전할 수 있는 원동력이 되었다.

참고문헌

- 김규태, 문성희. 『음악 분석』. 서울: 음악춘추사, 2006.
- 민은기. 『바로크 음악의 역사적 해석』. 서울: 음악세계, 2008.
- 이남재. 『17세기 음악』. 서울: 음악세계, 2008.
- 이영민. 『르네상스 음악』. 서울: 음악세계, 2007.
- Cyr, Mary, 양승열 번역. 『바로크 음악연주하기』. 서울: 상지원, 2007.
- Green, Douglass M. 박경중 번역. 『조성음악의 형식』. 서울: 삼호뮤직, 1998.
- Harnoncourt, Nikolaus. 강해근 번역. 『바로크음악은 '말'한다』. 서울: 음악세계, 2009.
- Allsop, Peter. *The Italian 'Trio' Sonata*. New York: Oxford University Press, 1992.
- _____. *New Orpheus of Our Times*. New York: Oxford University Press, 1999.
- _____. "Da camera e da ballo-alla francese et all'italiana: Functional and National Distinctions in Corelli's sonate da camera." *Early Music* 26/1 (1998):87-89.
- Baur, J. *Music Theory Through Literature*, Volume 1. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1985. 박미경 번역 『악곡분석을 통한 음악이론사 I』. 서울: 계명대학교 출판부, 2007.
- Benjamin, Thomas. *Counterpoint*. 박재성 번역. 『대위법』. 서울: 수문당, 2000.
- Bukofzer, M. F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Co., 1947.
- Burkholder, J. Peter, Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, Sixth Edition. New York: W. W. Norton & Co., 2006.
- Grout, Donald Jay, J. Burkholder and Claude V. Palisca. *A History of*

Western Music, Eighth Edition. New York: W. W. Norton & Co.,
2010.

Caplin, William E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.

Caldwell, John. "Canzona." In *The New Grove of Music and Musicians*. Vol. 5, edited by Stanley Sadie, 75-78. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Daverio, John. "In Search of the Sonata da Camera before Corelli." *Acta Musicologica* 57/2 (1985): 195-214.

Kolneder, Walter. "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700," In *The New Oxford History of Music*, Vol. 6: *Cocert Music: 1630-1750*, Edited by Gerald Abraham. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Lindorff, Joyce. "Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Quin Courts," *Early Music* XXXII, 2004, 403-414.

Mangsen, Sandra. "Sonata." In *The New Grove of Music and Musicians*. Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 671-685. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

_____. "Sonata da camera." In *The New Grove of Music and Musicians*. Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 687. Second Edition. Grove's Dictionaries Inc., 2001.

_____. "Sonata da chiesa." In *The New Grove of Music and Musicians*. Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 687. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

_____. "Solo sonata." In *The New Grove of Music and Musicians*. Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 656. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

_____. "Trio sonata." In *The New Grove of Music and*

- Musicians*. Vol. 25, edited by Stanley Sadie, 744. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- Motte, Diether de la. *Harmonie lehre: 2002*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1976. 서정은 번역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.
- _____. *Musikalische Analyse: 2002*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1968. 김은하 번역. 『음악적 분석』. 서울: 음악춘추사, 2007.
- Newman, William. S. *The Sonata in the Baroque Era*, Fourth Edition. New York: W. W. Norton & Co., 1983.
- Palisca, Claude V. *Baroque Music*. Third Edition. Upper Saddle: Prentice-Hall, 1994.
- Parrish, C and John F. Ohl. *Masterpieces of Music before 1750: An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J. S. Bach*. New York, 1951. 서우석·성의정 공역. 『바하까지의 음악사』. 서울: 수문당, 1982.
- Pauly, Reinhard G. *Music in the Classic Period*, Third Edition. New York: Prentice-Hall, 1988. 김혜선 번역. 『고전 시대의 음악』, 서울: 다리 2003.
- Rosen, Charles. *The Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Co., 1988.
- Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1988.
- Stolba, K Marie. *The Development of Western Music*, Third Edition. Boston: McGraw Hill, 1998
- Talbot, Michael. *Italian Baroque Masters*. New York: W. W. Norton & Co., 1984.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press, 2005.

Kolneder, Walter. "Music for Instrumental Ensemble: 1630-1700." in *The New Oxford History of Music*, Vol. 6: *Concert Music 1630-1750*. Edited by Gerald Abraham, Oxford: Oxford University Press, 1986.

The Harvard Dictionary of Music, Edited by Don Randel. Fourth Edition. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Corelli, Arcangelo. *Complete Violin Sonatas and Trio Sonatas*. Edited by Joseph Jochim, Friedrich Chrysander. New York: Dover Publications, 1992. Republication of Livres I, II and III of *Les Oeuvres de Arcangelo Corelli*, Edited by Joachim and Friedrich Chrysander, and Originally Published by Augener & Co., London, 1988-90.

_____. Trio Sonatas, Op.1. First edition. Rome: Gio. Angelo Mutij, 1681. http://imslp.org/wiki/Trio_Sonatas,_Op.1__

(Corelli, Arcangelo). 2013년 5월 15일 접속.

_____. Trio Sonatas, Op.3. First edition. Rome: Gio. Giacomo Komarek, 1689. http://imslp.org/wiki/Trio_Sonatas,_Op.3__

(Corelli, Arcangelo). 2013년 5월 15일 접속.

_____. Trio Sonatas, Op.1, Op.3. Edited by John Christopher Pepusch. London: John Johnson, 1740. <http://imslp.org/wiki/>

Category:Corelli, Arcangelo. 2013년 5월 15일 접속.

ABSTRACT

A Study on Arcangelo Corelli's Church sonata

Soo-Jin Han

Composition Major

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

The achievements of Corelli(Arcangelo Corelli, 1653-1713)outstand among many contributors to the foundation of Baroque Sonata forms. He formalized the sequences of movements of sonata da chiesa and sonata da camera. He also contributed to the formation of the unity of sonata forms throughout his trio sonata and solo sonata.

The dissertation attempted to draw an argument on the contributions made by Corelli to the establishment of Baroque Sonata based on the analysis on sonata da chiesa Op.1 and Op.3. The analytic works has done on the whole 24 works of Corelli's sonata da chiesa in the context of historical backgrounds of Baroque Sonata. As a result of this study, symmetric patterns are found between gambit phrases and close phrases in slow introductory movements. The relations and unity among the movements in all of the sonatas are to be formalized.

The sonatas are examined in tempos, texture and harmonic flows that

constitute each chapter. The harmonic progresses are classified and are displayed in visual patterns.

The temporal patterns and clear contrasts between movements of sonata da chiesa in his works are similar to the temporal differences that distinguish movements in modern sonatas. The structural unity among whole movements in the Corelli's works is clearly established and also tightly related movements form an organic structure.

Particularly the tempo scheme among movements is one of his achievements that lay foundation to the concept of movements.