creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

[UCI]I804:24011-200000263332

2012년 8월
석사학위 논문

W. A. Mozart의 Violin Sonata in C Major K.296에 관한 연구

조선대학교 대학원

음 악 학 과

이 연 주

W. A. Mozart의 Violin Sonata in C Major K.296에 관한 연구

A Study on Violin Sonata in
C Major of K.296 W. A. Mozart

2012년 8월 24일

조선대학교 대학원

음 악 학 과

이 연 주

W. A. Mozart의 Violin Sonata in C Major K.296에 관한 연구

지도교수 서 영 화

이 논문을 음악학 석사학위 논문으로 제출함.

2012년 4월

조선대학교 대학원

음 악 학 과

이 연 주

이연주의 석사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교 교 수	이 한 나 (인)
위 원	조선대학교 조교수	김 지 현 (인)
위 원	조선대학교 교 수	서 영 화 (인)

2012년 5월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

제1장 서 론 ····· 1

제1절 연구의 필요성 및 목적 ····· 1

제2절 연구의 방법 및 범위 ····· 2

제3절 선행연구 고찰 ····· 2

제2장 이론적 배경 ····· 4

제1절 고전주의 음악의 특징 ····· 4

제2절 고전주의 소나타 ····· 4

제3절 모차르트 바이올린 소나타 ····· 7

제3장 모차르트 바이올린 소나타 K.296 분석 및 주법 연구 ····· 10

제1절 바이올린 소나타 K.296의 작곡 배경 ····· 10

제2절 작품 분석 ····· 11

1. 제 1악장 ····· 11
2. 제 2악장 ····· 20
3. 제 3악장 ····· 25

제3절 주법 연구 ····· 31

1. 제 1악장 ····· 32
2. 제 2악장 ····· 36
3. 제 3악장 ····· 37

제4장 결 론 ····· 42

참고문헌 ····· 44

표 목차

<표 1> 모차르트 바이올린 소나타 전곡에 대한 개관 ····· 8
<표 2> 소나타 K.296의 구성 ····· 11
<표 3> 1악장의 구성 ····· 11
<표 4> 2악장의 구성 ····· 20
<표 5> 3악장의 구성 ····· 26

악보 목차

[악보 1] 1악장 마디 1-8 ····· 12
[악보 2] 1악장 마디 9-14 ····· 13
[악보 3] 1악장 마디 18-42 ····· 13
[악보 4] 1악장 마디 43-51 ····· 14
[악보 5] 1악장 마디 52-59 ····· 15
[악보 6] 1악장 마디 60-68 ····· 16
[악보 7] 1악장 마디 69-75 ····· 17
[악보 8] 1악장 마디 79-86 ····· 17
[악보 9] 1악장 마디 87-89 ····· 18
[악보 10] 1악장 마디 92-95 ····· 18
[악보 11] 1악장 마디 104-111 ····· 19
[악보 12] 1악장 마디 125-129 ····· 19
[악보 13] 1악장 마디 144-153 ····· 20
[악보 14] 2악장 마디 1-8 ····· 21
[악보 15] 2악장 마디 9-16 ····· 21
[악보 16] 2악장 마디 17-22 ····· 22
[악보 17] 2악장 마디 23-34 ····· 22
[악보 18] 2악장 마디 35-42 ····· 23
[악보 19] 2악장 마디 50-62 ····· 23
[악보 20] 2악장 마디 63-71 ····· 24
[악보 21] 3악장 마디 1-16 ····· 26
[악보 22] 3악장 마디 17-24 ····· 26
[악보 23] 3악장 마디 25-32 ····· 27
[악보 24] 3악장 마디 33-48 ····· 27
[악보 25] 3악장 마디 48-53 ····· 28
[악보 26] 3악장 마디 70-77 ····· 28
[악보 27] 3악장 마디 78-85 ····· 29
[악보 28] 3악장 마디 86-91 ····· 29

[악보 29] 3악장 마디 92-99 ····· 30
[악보 30] 3악장 마디 160-167 ····· 30
[악보 31] 1악장 마디 1-4 ····· 31
[악보 32] 1악장 마디 9-14 ····· 32
[악보 33] 1악장 마디 15-18 ····· 33
[악보 34] 1악장 마디 43-46 ····· 33
[악보 35] 1악장 마디 52-55 ····· 34
[악보 36] 1악장 마디 69-83 ····· 34
[악보 37] 1악장 마디 123-124 ····· 34
[악보 38] 2악장 마디 1-8 ····· 35
[악보 39] 2악장 마디 23-28 ····· 36
[악보 40] 2악장 마디 62-71 ····· 37
[악보 41] 3악장 마디 1-8 ····· 38
[악보 42] 3악장 마디 29-36 ····· 39
[악보 43] 3악장 마디 41-44 ····· 39
[악보 44] 3악장 마디 92-99 ····· 40
[악보 45] 3악장 마디 157-167 ····· 40

ABSTRACT

A Study on Violin Sonata in C Major of K.296 W. A. Mozart

Lee, Yeun-Ju
Advisor: Prof. Seo ,Young-Hwa
Department of Music,
Graduate School of Chosun University

The dates of the Classical Period in Western music are generally accepted as being between about 1750 and 1820. W. A. Mozart(1756-1791) is regarded as the most represented composer in the Classical era with Franz Joseph Haydn(1732-1809) and Ludwig van Beethoven(1770-1827).

Of his numberous works, sonatas for keyboard and violin accounted for about 37 pieces which fall into three groups according to the important role of violin.

In his early period, violin was regarded as a supplemental instrument to the piano that has the dominant role as it was inserted intermittently or used to repeat the main melody of the piano. However, in the mid and late of Mozart, violin's role became more weight. With the equal ascension in the position of the violin and piano, it requires great techniques from the violin's part.

Violin Sonata in C Major K. 296 belongs to his mid period work, having been composed in Mannheim in the spring of 1778. Mozart gave some equality between piano and violin. It expresses the common style of Classicism, with Mozart's individual style of manifestation prevailing as the classical style.

This study is focused on the background of composing, formal structure and playing technique of each movement. There are three movements: Allegro Vivace, Andante sostenuto, and Rondeau.

제1장 서 론

제1절 연구의 필요성 및 목적

흔히 '바이올린 소나타'라 하면, 바이올린이 악곡에서 중심 역할을 하고 피아노는 반주 역할을 하는 악곡을 지칭한다. 그러나 고전주의 시대 바이올린 소나타는 바이올린의 역할이 독주악기보다는 반주악기로 간주되었으며, 피아노와의 2중주적인 성격이 강했다.[1)]

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)과 더불어 고전시대 음악양식을 확립시킨 작곡가로 고전주의 시대에 중요한 비중을 차지하지 못했던 바이올린 소나타를 발전시켜 바이올린과 피아노가 대등한 위치가 되도록 하였다.

그가 작곡한 37개의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 살펴보면 초기 바이올린 작품은 18세기 관습에 따른 피아노 소나타에 바이올린 반주를 붙인 형태에서 중기로 들어가면서 점차 바이올린 성부에 비중을 두게 되었으며 후기에 이르러서는 바이올린과 피아노의 역할이 동등한 듀오(Duo) 소나타의 면모를 보여준다.[2)]

Violin Sonata in C Major K. 296은 1778년에 작곡된 중기의 바이올린 소나타 7개 중 하나로 반주에 머물던 바이올린의 역할이 비로소 중요해지기 시작한 곡이다. 역시 중기에 작곡된 K.301-306에서는 피아노와 바이올린의 대등한 역할로 내용적으로 훨씬 진보하고 있지만 2악장만으로 짜여 있다.

본 논문은 이러한 Violin Sonata in C Major K. 296의 음악적 의의와 시대적 특징을 알아보고, 연주에 있어서 필수요건이 되는 악곡 형식과 구조를 파악하여 올바른 악곡 분석과 이해를 고찰하는데 그 목적이 있다. 더불어 곡의 표현에 있어 효과적인 주법들을 살펴보고 이 작품을 연주하는데 도움이 되고자 한다.

---

1) 실제로 고전주의 음악의 거장 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1890)은 바이올린 소나타를 남기지 않았고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 작곡한 10개의 바이올린 소나타도 바이올린을 위한 독립적인 소나타는 아니다.

2) H. C. Robbins Landon, *The Mozart compendium: A guide to Mozart's life and music* (Schirmer Books, 1990). pp. 289-290.

제2절 연구의 방법 및 범위

본 논문은 먼저 고전주의 음악에 관한 시대적 구분과 음악적 특징을 검토하고, 모차르트 생애와 음악 및 모차르트 바이올린 소나타 전곡에 대한 개관과 더불어 시기별 음악적 특징을 고찰한다.

Violin Sonata in C maior, K.296의 분석연구에 있어 이 곡의 작곡 배경을 알아본 후 작품분석과 함께 효과적인 연주를 위한 연주기법에 대해 분석한다.

악곡 분석의 범위는 1악장부터 3악장까지 전 악장으로 하였고, 작품을 분석함에 있어서는 각 악장별로 가장 기본적인 구조와 형식 및 조성을 알아보고 그 기초를 토대로 주제의 발전과정 및 곡 안에서의 바이올린과 피아노의 역할 등을 살펴본다. 연주기법적 분석으로 실제 연주에 있어 곡의 특징과 표현에 효과적인 주법들을 알아보고 작곡가의 의도에 맞는 적절한 연주 해석법을 얻고자 한다.

분석을 위해 본 논문에 사용한 악보는 <Wolfgang Amadeus Mozarts 19 Sonatas for Violin and Piano, Editied by Carl Fresch and Artur Schnabel, Leipzig: C. F. Peters, 1912>, <Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XVIII: Sonaten und Variationen für Pianoforte und Violine. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879>이다.[3]

제3절 선행연구 고찰

모차르트 바이올린 소나타에 관한 연구는 1984년부터 2011년까지 검색한 결과 약 30개의 논문에서 다루어졌다. 주로 바이올린 소나타 K.454와 K.378에 대한 분석 연구가 많았다.[4] 대부분의 논문은 곡 분석을 중심으로 각 악장별 주제의 선율, 화성과 리듬을 통해 작품의 구조를 파악하는 연구가 주를 이루었고, 바이올린 소나타 K.296에 관해 선행된 연구논문은 4개에 불과하다. 김농학[5]은 이 곡에 대한 연구에서 작품의 연주법을 중심으로 모차르트의 다른 바이올린 작품에서 나타나는 기법

---

3) http://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_C_major,_K.296_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus) [2012년 4월 2일 접속]
4) 'mozart violin sonata' http://www.riss.kr/ 학위논문 상세검색. [2012년 4월 5일 접속]
5) 김농학, "W. A. Mozart의 Violin Sonata K.296에 대한 고찰" 연세대학교 대학원, 1984.

들과 비교 연구하였다. 승현주[6]는 K.304와 효과적인 비교분석을 위해 K.296의 곡 분석의 범위를 1악장에 제한시켰다. 최은주[7]와 황정아[8]는 K.296 각 악장의 기본적인 악곡 분석에 그치고 있다.

이에 본 연구자는 K.296의 악곡 분석의 기초를 토대로 더 나아가 바이올린 소나타로서 작곡된 피아노와 바이올린의 역할을 살펴보고, 악곡에 사용된 모차르트식의 표현 방법과 이에 따른 효과적인 연주기법을 고찰하고자 한다.

---

6) 승현주, “W. A. Mozart의 Violin sonata C장조 K.296과 E단조 K.304의 제1악장 비교연구” 한양대학교 대학원, 1985.

7) 최은주, “W. A. Mozart Violin Sonata K.296과 S. Prokofiev Violin Sonata op.94a에 관한 연구” 이화여자대학교 대학원, 1994.

8) 황정아, “W. A. Mozart Violin Sonata K.296과 S. Prokofiev Violin Sonata op.94a에 관한 연구” 이화여자대학교 대학원, 1996.

제2장 이론적 배경

제1절 고전주의 음악의 특징

고전주의 시대는 음악사에서 약 1750-1810년 사이의 기간을 말한다.[9] 예술과 문학이 보다 대중화되고, 휴머니즘 내지는 인도주의 이념이 작곡가들의 작품을 통해 나타나기 시작했다. 음악은 지나친 기교를 요구하고 복잡한 대위법적인 것이기 보다는 간결하고 선명한 선율로서 듣는 이에게 이해되기 쉬운 '화성적인 반주로 뒷받침하는 단성음악(Homophony)[10]'으로 전환하게 된다.

고전주의 양식의 기초를 다진 이들은 크리스티안 바흐(Christian Bach, 1735-1781)와 요한 슈타미츠(Johann Anton Stamitz, 1717-1757)로 대표되는 독일 만하임 악파의 작곡가들이며 객관성, 단순성, 명확한 양식과 균형미 등의 고전시대 음악의 전통위에 자신의 감정표현과 독창적인 음악 요소들을 더해 이를 더욱 발전시킨 대표적인 작곡가로 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)과 하이든, 모차르트, 베토벤 등 이른바 '비엔나 악파'가 있다.

고전주의 시대의 작곡가들은 바로크 시대와 달리 자신의 작품에 강약(dynamics), 박자(tempo). 프레이즈(phrase) 등의 해석적인 문제가 발생할 수 있는 것에 대해 명확하고 상세한 지시를 하였다.[11] 즉흥적 기분과 템포의 변화가 점점 더 강조 되었고, 대비와 긴장감이 의도적으로 곡에 배치되었다. 주제도 단순히 형태만 바뀌면서 반복, 변주되기 보다는 기복이 있고 대조를 이루는 간헐적 악상과 단편에 점점 더 의지하게 되었다.[12] 대비의 개념은 한 악장에서 부분과 부분사이, 주제와 주제 사이에서 적용되었고 규칙적이고 분명한 길이(2마디 또는 4마디)를 가진 선율의 악구가 사용됨으로서 주기적 구조(periodic structure)가 생겨나게 되었다.[13]

---

9) 고전주의(Classicism)의 개념과 정의를 밝힐 때 역사속의 한 시기로 보려는 견해와 양식적 면모를 강조한 견해 등으로 여러 유형의 견해가 있듯 고전주의와 낭만주의(Romanticism)의 경계 역시 명확하지 않다. 1810년은 낭만음악의 거장인 쇼팽과 슈만이 태어났기 때문에 고전주의를 이 시점까지라고 보는 견해와 베토벤이 죽은 1827년까지를 고전주의 시대로 보자는 견해 등이 있다.

10) 화음에 기초한 음악 짜임새 혹은 그 악곡, 독립적 성격이 강한 선율들이 한데 어울린 결과인 다성음악과 대조된다. 동성음악에서는 한 성부(대게 맨 위의 성부)가 다른 성부들보다 두드러지고 다른 성부들과의 리듬적인 차이가 거의 없는 반면에 다성음악에서는 각성부가 선율적으로 독자성을 갖고 움직인다.

11) Reinhard G. Pauly, *Music in the Classic Period, 3rd ed.* (Prentice-Hall, 1988) p. 5.

12) Paul McGarr,『모차르트-혁명의 서곡』정병선 역 (서울: 도서출판 책갈피, 2002) p. 109.

13) 김문자 외,『들으며 배우는 서양음악사 Ⅱ』(서울: 심설당, 1990) p. 404.

고전주의 음악은 악구 구조가 선율을 분명히 드러내기 때문에 다양한 리듬이 생겨나게 된다. 바로크 시대의 대위적인 음악에서 각각의 성부들은 리듬적 충돌을 불러 일으켰으나 고전주의 음악에서는 리듬의 변화가 자유로우며 보다 규칙적인 반주에 의해 뒷받침되는 선율선을 듣게 된다. 선율의 리듬은 보다 일관성 있는 박자로 된 반주에 영향을 주었다.[14]

18세기에 근대적 의미의 화성이론이 최초로 확립되었다. 프랑스 음악가 장-필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)가 1722년에 『화성론(Treatise on Harmony)』을 저술했다.[15] 베이스와 화성의 역할이 선율에 완전히 종속되면서 18세기 전반의 건반음악에서 보편화 되었던 '알베르티 베이스(Alberti bass)'[16]가 생겨나게 되었다.

고전주의 음악의 발전 과정에서 등장한 제일 중요한 요소는, 극적 진장을 유지하고 곡 전체에 일관된 구조를 부여하기 위해 서로 다른 조성의 교대와 상이한 주제부를 대비하는 것이다. 이러한 대표적인 것이 바로 소나타 형식이다. 모든 형식이 어떤 일정한 주제를 설정하고 통일을 유지하는 범주에서 규칙적인 형식미를 추구하면서 변화 발전시켜갔다.

음악의 중심이 독일로 옮겨진 가운데 이 당시의 음악가들은 장, 단음계 체계의 가능성을 폭넓게 탐색했고, 절대음악적인 기악 작품을 위한 대규모 형식을 확립, 발전시켰으며, 반복 형태의 이상적인 소나타 형식을 발견하는 한편, 여러 가지 실내악곡, 협주곡, 교향곡 등의 갖가지 연주 형태를 확립했다.

제2절 고전주의 소나타

소나타(sonata)는 '울리다, 연주하다'를 의미하는 이탈리어의 동사 sonare에서 연유되어 16세기 전반부터 기악곡을 의미하는 명칭으로 사용되다 바로크에서 현대에 이르기까지 여러 변천을 거쳐 독주곡과 실내악의 중심 장르로 되었다.[17]

---

14) 김문자 외, 위의 책. p. 405.

15) Jean-Philippe Rameau, ***Traité de l'harmonie*** *réduite* à *ses principes naturels* (Paris, 1722)

16) 이태리 작곡가(Domenico Alberti c. 1710-40)를 따서 부르게 된 화음형태. 각각의 화음을 단순한 분산화음 형태로 만들어 끊임없이 반복함으로써 분명한 선율선에 부드러운 음향적 배경을 제공해 주는 것.

17) Don Michael Randel(ed.), *The Harvard Dictionary of Music*. (Belknap Press of Harvard University Press. 4th ed. 2003), pp. 795-798.

고전 소나타의 각 악장은 조성, 템포, 박자, 형식, 표현의 성격 등이 대조적이면서 조성관계와 동기 결합에 의하여 조화를 이루고, 몇 개의 악장 중에서 하나의 악장이 소나타 형식(Sonata Form)으로 이루어졌다. 소나타를 구성하는 몇 개의 악장 중에서 가장 특징 있는 부분을 소나타 형식이라 하고, 소나타라는 용어는 첫째 악장이 소나타 형식의 성격인 곡을 지칭하게 되었다.[18]

소나타에 관한 현대의 대표적 연구가인 William S. Newman(1912-2000)은 여러 가지 예외도 인정하면서 개괄적으로 다음과 같은 정의를 내리고 있다.[19] '소나타는 절대음악에 있어서도 비교적 대규모로 설계되어 여러 가지 대조적인 악장으로 구성된 미적 감상, 또는 오락을 목적으로 한 다악장의 독주곡 또는 실내악곡이다.'

소나타 형식은 1720년대부터 18세기 중엽에 걸쳐서 유럽 각지에서 활약했던, 일반적으로 전고전파라고 불리는 수많은 작곡가들에 의해서 서서히 구축되어 간 형식으로, 1780년대 이후의 하이든, 모차르트의 원숙기 및 베토벤의 작품에서 완숙되게 되었다. 소나타 형식의 윤곽은 소나타 형식이 지닌 조성체계와 선율적, 주제적 요소들에만 특별히 중점을 둔 추상적인 개념이나 원칙적으로 소나타 형식은 제시부(Exposition)·전개부(Development)·재현부(Recapitulation)의 세 부분으로 구성된다. 제시부 앞에는 느린 템포의 서주(Introduction)가 놓이기도 하고 재현부 뒤에 코다(Coda)라 불리는 종결부가 이어진다.

고전 소나타에서 가장 많이 볼 수 있는 악장 구성과 형식은 동시대의 콘체르토와 공통되는 빠르게(소나타형식)-느리게(리트형식 또는 자유로운 소나타형식)-빠르게(론도형식 또는 소나타형식)의 3악장 구성, 또는 심포니와 공통되는 빠르게-느리게-미뉴에트(또는 스케르초)-빠르게의 4악장 구성이다.

3악장 형태의 소나타는 18세기 이탈리아 오페라의 서곡인 신포니아(sinfonia)에서 볼 수 있는 빠른 악장, 짧고 느린 악장, 그리고 미뉴에트와 같은 무곡적 악장의 3악장 구조에서 유래된 것으로, 흔히 하이든과 모차르트 등의 피아노 소나타, 바이올린 소나타, 피아노 3중주곡에 사용되었다. 4악장 형태의 소나타 구조인 경우는 중간악장이 서정적인 제 2악장과 무곡정인 제 3악장으로 되는 것이 많고, 악곡에 따라서는 제 2악장과 제 3악장의 위치가 바뀌어 성립된 것도 있다.[20]

---

18) 소나타란 다악장으로 된 기악곡이다. 4악장으로 이루어진 예가 많으며 제1악장은 소나타 형식으로 되어 있다. 서울대학교서양음악연구소 편, Dictionary of Music. (서울: 도서출판 음악세계 2002) p. 396.

19) William S. Newman, *The Sonata Since Beethoven -History of the Sonata Idea,* (W. W. Norton & Company 2 edition 1972)

20) 윤양석, 『음악형식론』(서울: 세광음악출판사, 1986), p. 232.

하인리히 크리스토프 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 그의 『작곡입문(*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1787)』에서, 소나타 형식(sonata form), 소나타-알레그로 형식(sonata allegro form), 혹은 1악장 형식(first movement form)으로 알려져 있는 첫 악장의 형식을 각각 반복이 가능한 두 부분으로 이루어지는 형식으로 규정했다.[21] 전반부는 하나의 중심이 되는 악절(period)을 갖고 후반부는 2개의 악절을 갖는다.

소나타 형식은 제시부가 제1부분이고 발전부가 제2부분인 바로크 시대의 2부분 형식으로부터 발전되었다. 고전 소타나의 전반부는 하나의 중심 되는 악절을 갖고 후반부는 2개의 악절을 갖는데, 첫 번째 주 악절에서 주조는 딸림조(Dominant key)에서 휴지부를 갖게 된다. 첫 악절의 나머지 부분은 새로운 조로 되어있다. 두 번째의 악절은 종종 제1주제가 딸림조로 시작한다. 경우에 따라서는 또 다른 악상이나 조로 시작하기도 하며, 다른 선율 악상에 의해 으뜸조로 다시 전조된다. 마지막 악절은 흔히 그 악장의 조에서 제1주제로 시작한다. 첫 악절에서의 선율 악상이 다시 나오는데, 종종 버금딸림조(Sub-Dominant key)로 이동한다. 이때 버금딸림조로 종지하는 일은 없다. 마지막으로 딸림조 내지는 관계조(Related keys)로 되어있던 첫 악절의 종결부는 으뜸조(Tonic key)로 반복된다.

이러한 형식을 지닌 소나타는 주제의 조성적 관계, 주제의 성격적 대비에서 균형미를 완벽하게 표현하고 있다.

제3절 모차르트 바이올린 소나타

모차르트가 바이올린과 피아노를 위해 작곡한 소나타는 미완성의 것까지 포함하면 총 37곡이 있다. 이를 작곡연대에 따라 3기로 나누어 보면 전기 작품으로는 K.6-31, 중기 작품은 K.301-402, 후기 작품은 K.454-547이 있다. 이를 연대별로 정리해보면 다음 <표 1>과 같다.[22]

---

21) Heinrich Cristoph Koch. *Introductory Essay on Composition: The mechanical rules of melody, Sections 3 and 4* Nancy Kovaleff Baker ed. and trans. (New Haven: Yale University Press, 1983) pp. 197-206.

22) Stanley Sadie(Ed.) 'Mozart', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12 (Macmillan Publishers, 1980) p. 743.

<표 1> 모차르트 바이올린 소나타 전곡에 대한 개관

	K	Key	작곡 장소	작곡 연대	특징
초 기	6-7	C, D Major	Salzburg, Paris	1762-1764	피아노 성부에 비해 바이올린성부가 반주 성격을 띤다.
	8-9	$B^{b,}$ G Major	Paris	1763-1764	
	26-31	E^{b}, G, C, D, F, B^{b} Major	Hague	1766 2월	
중 기	301	G Major	Mannheim	1778 초	바이올린의 역할이 커지며 바이올린 성부와 피아노 성부가 점점 대등해진다.
	302	E^{b} Major	Mannheim	1778 초	
	303	C Major	Mannheim	1778 초	
	305	A Major	Mannheim	1778 초	
	296	C Major	Mannheim	1778 3월	
	304	e minor	Paris	1778 여름	
	306	D Major	Paris	1778 여름	
	378	B^{b} Major	Salzburg	1779 초	
	372	B^{b} Major	Vienna	1781 3월	
	379	G Major	Vienna	1781 4월	
	376	F Major	Vienna	1781 여름	
	377	F Major	Vienna	1781	
	380	E^{b} Major	Vienna	1781	
	403	C Major	Vienna	1782	
	404	C Major	Vienna	1782	
	402	A Major	Vienna	1782	
	396	c minor	Vienna	1782	
후 기	454	B^{b} Major	Vienna	1784. 4. 21	바이올린성부와 피아노 성부가 대등하다.
	481	E^{b} Major	Vienna	1785. 12. 12	
	526	A Major	Vienna	1787. 8. 24	
	547	F Major	Vienna	1788. 7. 10	

모차르트의 초기(1762-1766) 작품은 피아노의 유행으로 바이올린 위주의 소나타는 거의 사라졌다고 볼 수 있다. 건반악기를 위한 소나타에 바이올린은 반주 유형 정도 혹은 리듬을 강조해 주는 형태였고, 기술적인 면에 있어서도 바이올린 주자에게 피아노 성부보다 뛰어난 기술을 요구하거나, 빠른 악절을 맡기는 경우가 거의 드물었다.

1778년 2월 14일 모차르트가 만하임에서 아버지에게 보낸 편지에서 자신의 작품을 '바이올린을 동반한 키보드 듀엣'이라고 표현한 것을 보면 '동반되는 존재로서의 바이올린'의 개념은 상당히 오래 지속된 것이다. 1787년 파리에서 출판된 모차르트 바이올린 소나타에 '바이올린 반주에 의한 피아노 또는 피아노포르테를 위한 여섯

개의 소나타'란 표제가 붙어 있는 것도 그런 예에 속한다. 바이올린 성부는 'ad-libitum[23]'으로 표기되어 경시되었음을 알 수 있으나 <K.296>부터 중기에 이르러서는 바이올린 성부에서도 비중을 두기 시작했다.

모차르트의 중기(1778-1782) 작품 중 <K.296-305>의 작품은 슈스터(J. Schuster, 1748-1812)의 영향으로 바이올린의 역할이 초기보다 강화되어 바이올린과 피아노가 동등하게 취급되었으며 매우 다양한 형식과 내용을 가진 모차르트의 가장 전형적인 곡들이다.[24] 새로운 형식과 스타일의 변화를 가져왔으며, 이때 비로소 두 악기간의 대화가 생겨나기 시작하며, 이는 모차르트가 처음 시도한 것으로 보인다. <K.301-306>은 2악장으로만 짜여있고 대체로 낙천적인 작품 경향을 볼 수 있다. 또한 <K.296>, <K.376-380>에 와서는 바이올린과 피아노가 동등한 동반자가 되어, 두 악기간의 화음을 이루고 3악장 형식을 갖추게 된다.

모차르트 후기(1784-1788)에는 <K.455, K.481, K.526, K.547>이 작곡되었는데 이 소나타들을 보면 피아노와 바이올린의 역할이 완전히 대등해질 뿐만 아니라 바이올린 성부의 탁월성이 두드러지면서 고도의 테크닉이 요구됨을 알 수 있다.[25] 특히 <K.454>를 보면 바이올린 역할이 피아노 보다 두드러지며, <K.526>에서는 바이올린과 피아노 사이의 3성부 서법이 보다 명료해지며 선율 진행에 있어서도 대조, 모방 등의 기법이 피아노와 바이올린 파트 사이에서 자유롭게 나타난다.[26] 또한 느린 악장인 2악장은 길이가 보다 길어지고 표현적이고 감정이 풍부해짐을 알 수 있다.

---

23) 라틴어 ad libitum에서 유래한 용어로, '자유롭게', '즉흥적으로'라는 의미지만 코드 진행이나 모드를 기본으로 자유롭게 즉흥 연주하는 것을 말한다.

24) D. J. Graut, *A History of Western Music*(3rd ed.) (NY: W. W. Norton & Company, 1980) p. 507.

25) Konrad Kuter, *Mozart-A Musical Biography* (Oxford, Clarendon Press, 1996) p. 145.

26) Alfred Einstein, *Mozart: His Character, His Work* (Oxford University Press, 1962) p. 256.

제3장 바이올린 소나타 K.296 분석 및 주법 연구

제1절 바이올린 소나타 K.296의 작곡 배경

1777년 12월부터 이듬해 3월까지 모차르트는 만하임의 궁정 고문관 젤라리우스(Serrarius)의 집에서 어머니와 함께 머무르는데, 이때 15살이었던 그의 딸 테레제 피에론(Therese Pierron)에게 피아노를 가르치게 된다. 만하임 악파의 대표적 작곡가 칸나비히(C. Cannabich, 1731-1798)의 집에서 열린 아카데미에서 모차르트의 작품이 연주되었을 때 그녀도 연주자로 참여한다. 모차르트가 만하임을 떠나기 직전 피에론을 위해 쓴 작품이 바로 K.296이다.

그 당시 만하임에는 파르츠 선거후 카를 테오도어(Karl Theodor)의 궁정이 있고, 이 궁정에 근무하는 음악가들에 의해 만하임 악파가 형성되고 있었다. 이때 모차르트는 라프(Anton Raff, 1712-1797)등과 친교를 맺고 4개월가량 체재하면서 바이올린 소나타 K.296, K.301, K.302, K.303, K.305를 작곡했다. 이 작품들은 슈스터의 영향으로 바이올린 역할이 조금 중시되는데 슈스터의 바이올린 소나타를 듣고 2개의 악기가 역할을 분담하는 흐름 속에서 신선한 매력을 느꼈기 때문이다. 모차르트는 1778년 3월 중순에 만하임을 떠나 파리에 도착하고 기대했던 만큼의 적극적인 후원은 받지 못했으나 작곡활동은 상당히 활발해 지면서 그해 여름 파리에서 K.304와 K.306을 더 작곡하게 된다.

1778년에 작곡된 모차르트의 Mannheim과 Paris 소나타는 일명 'Romantic Sonata'라고 불리는데 이는 바이올린 파트에 더 많은 비중을 두고 실질적으로 바이올린을 포함하는 첫 번째 작품이다. 이 시기의 소나타 7곡(K.301-306, K.296) 가운데 여섯 편의 작품(K.301-306)을 정리하여 출판해 많은 보수를 받을 예정이었으나 모차르트가 원했던 돈을 지불해 줄 출판사는 없었으며, 결국 타협하지 않을 수 없었는데 이에 대해서는 그의 편지(1778년 7월 20일자)에 나타나 있다. 이 6곡의 소나타는 푸파르츠 선제후 부인 마리아 엘리자벳에게 헌정된다.

여섯 편의 작품(K.301-306)은 <Op.1>로 출판되고 일곱 번째의 K.296은 여섯 편의 Set와 별도로 1781년에 Op.2로 출판된다.

제2절 작품분석

Violin Sonata in C Major K.296은 총 3개 악장으로 구성되어 있다. 각 악장의 형식과 마디, 조성 및 빠르기를 표로 나타내면 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> Sonata K.296의 구성

	형식	빠르기	박자	조성	마디
1악장	sonata form	Allegro vivace	4/4 박자	C Major	153
2악장	ternary form	Andante sostenuto	3/4 박자	F Major	71
3악장	rondo form	Allegro	4/4 박자	C Major	167

1. 제 1악장

1악장은 전형적인 소나타 형식으로 제시부, 발전부, 재현부로 구성되어 있다. 각각의 구성에 대해 마디에 따른 조성변화는 다음 <표 3>과 같다.

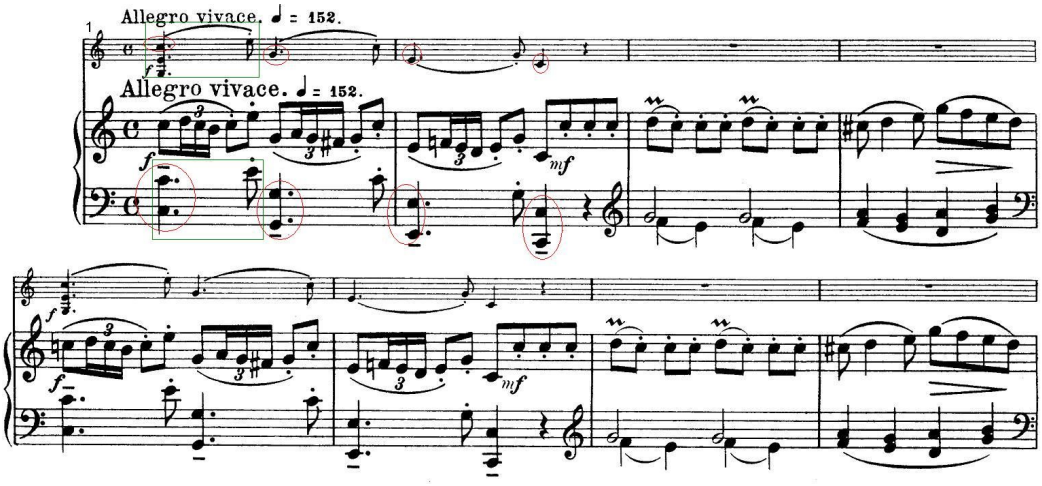
<표 3> 1악장의 구성

형 식	구 분	마 디	조성의 변화
제 시 부	제 1주제부	1-22의 첫 박	C Major
	연결구	22-42	C Major - G Major
	제 2주제부	43-59	G Major
	Codetta	60-68	G Major
발 전 부	제 1부분	69-78	G Major
	제 2부분	79-92의 첫 박	dm-am-em-bm-G Major
	연결구	92-95	G Major
재 현 부	제 1주제부	96-117	C Major
	연결구	118-124	C Major
	제 2주제부	125-144	C Major
	Codetta	145-153	C Major

가. 제시부

마디 1-8은 제 1주제부의 시작으로 도입부 없이 피아노와 바이올린이 동시에 연주되며 4마디 단위로 그대로 반복된다. 마디 1, 2에서 피아노 주제와 함께 바이올린의 선율과 피아노의 저음 선율은 ♩. ♪의 리듬형으로 세 번 연속되는 시퀀스

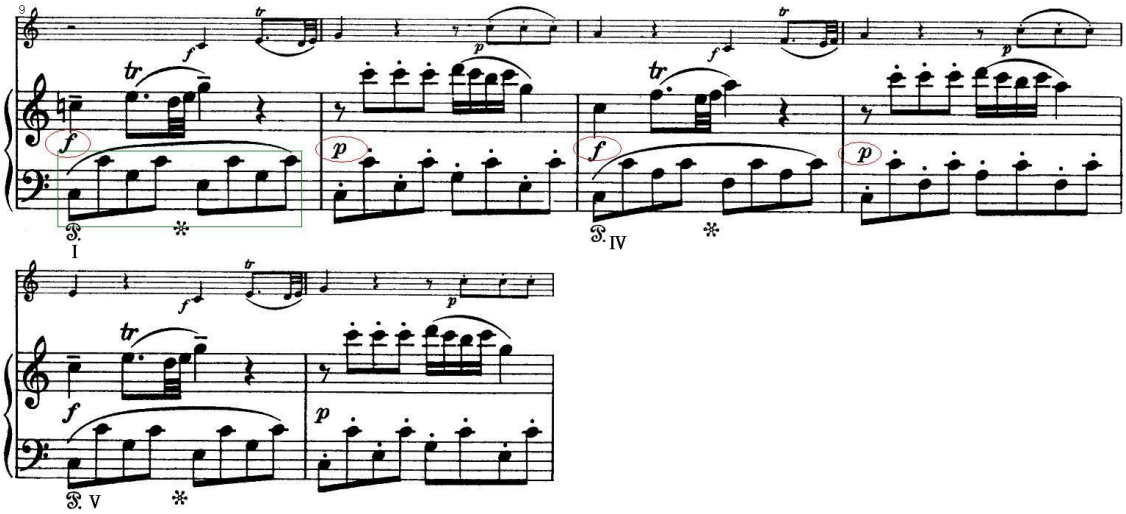
(Sequence)[27] 형태로 동시에 제시된다. 이 음형의 첫 머리는 C-G-E로 2마디 3박의 C음으로 전체적인 선율이 C Major 토닉(Tonic)으로써 하행되는 형태를 보인다(악보 1).



[악보 1] 1악장 마디 1-8

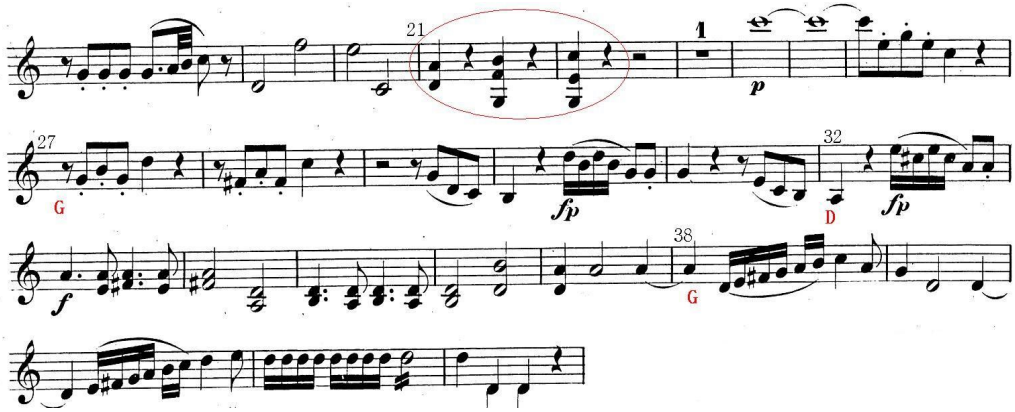
마디 9-14는 바이올린과 피아노가 선율을 주고받으며 진행되는데 9마디부터 피아노의 상성부가 주제로 제시되며 반 마디 후 바이올린이 이 선율을 한 옥타브 아래로 받아 연주된다. 이때 피아노의 왼손 진행은 알베르티 베이스로 14마디까지 계속되며 Ⅰ-Ⅳ-Ⅰ의 화성진행을 보인다. 곡의 표현에 있어 한 마디 단위로 다이나믹(Dynamic)이 f와 p로 바뀌며, 마디 9, 11, 13의 선율은 피아노의 페달과 함께 이음줄(Slur)로 레가토이나 마디 10, 12, 14에서는 선율의 각 음들이 스타카토로 연주되며 대조를 이룬다(악보 2).

27) 동형진행. 하나의 짧은 프레이즈를 그 음형을 바꾸지 않고 그대로 다른 높이(주로 2도 또는 3도 위나 아래)로 두 번 이상 되풀이하는 것을 말한다.



[악보 2] 1악장 마디 9-14

제1주제부는 마디 21, 22에서 '완전 정격 종지(Perfect Authentic Cadence)'[28] 후 연결구(마디 22-42)에서 전조 과정을 거치게 되는데 27마디에서 G Major, 32마디에서 D Major, 다시 38마디에 G Major로 돌아오게 되는데 이는 제2주제부의 조성을 확립시켜주기 위함이다(악보 3).



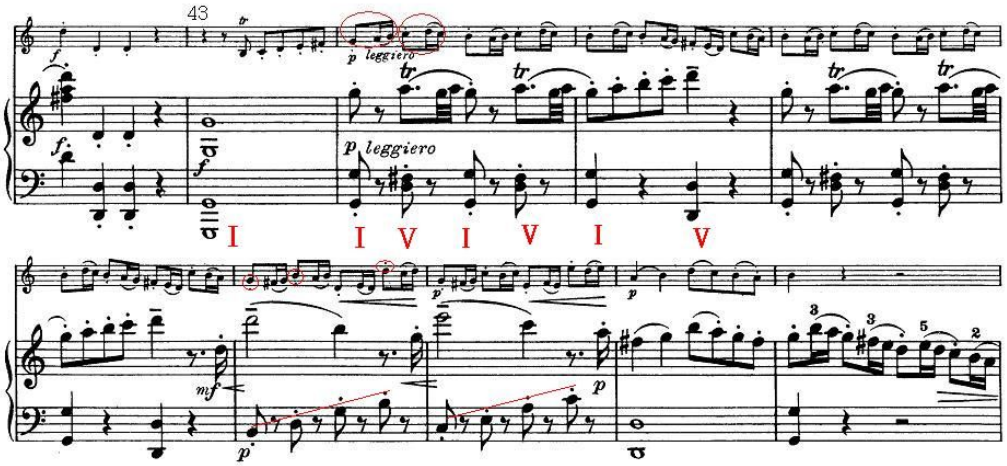
[악보 3] 1악장 마디 18-42

28) V화음과 I화음은 기본위치로 되어 있으며 I화음의 상성부(소프라노)에는 토닉(Tonic)이 오는 종지이다.

43마디에서 바이올린의 상행하는 선율은 제2주제부로 들어가는 간주(Interlude) 역할을 하게 된다. 제2주제부 역시 제1주제부에서와 같이 44마디에서 먼저 피아노로 연주되며 8마디 후 성부의 역할이 바뀌어 주제가 연주될 때 각각 반주는 ♫ 의 리듬으로 반복 진행된다.

제2주제부의 트릴(Trill)과 음계형의 악구로 된 주제음형은 제1주제부의 마디 9-10에서 변형 된 것으로 보인다. 셈여림은 *f*로 시작됐던 제1주제와 대조적으로 *p*로 변화된다. 리듬형도 제 1주제는 두 박자를 한 단위로 하지만 (♩. ♪) 제 2주제는 한 박자(♫)를 단위로 하며, 제 1주제가 두 마디 마다 하나의 화성을 갖는 반면 제 2주제는 한 박자를 한단위로 하여 화성변화가 제 1주제에 비해 빠르다.

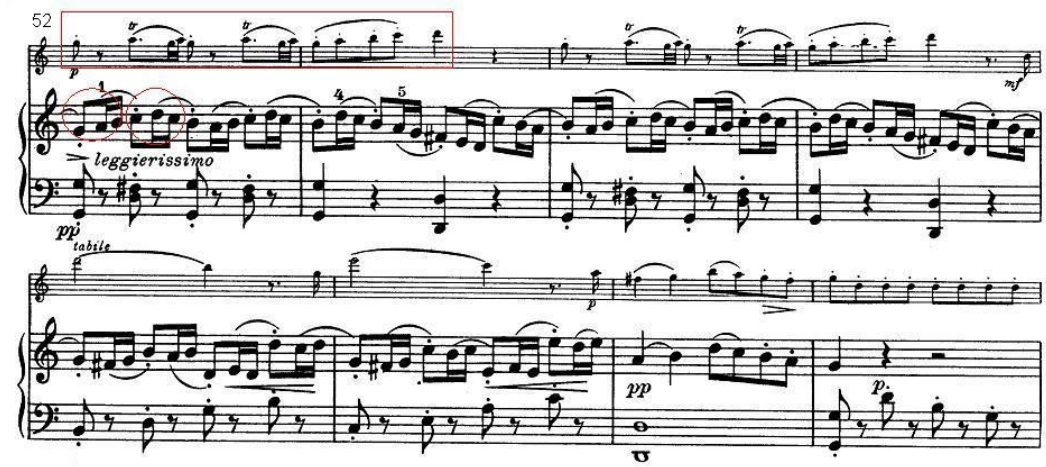
마디 44, 45는 마디 46, 47에서 바이올린의 46마디 첫 음(B)만 제외하고 2마디 단위로 그대로 반복하고 있다. 마디 48, 49는 1마디 단위의 동형진행으로 51마디를 향해 2도 상승하는 형태를 보인다. 피아노 저음부분은 스타카토로 된 8분음표가 분산화음적 상행구조를 보이며 바이올린 선율 역시 첫째, 둘째, 넷째박자의 첫 음들(G-B-D)을 보아 전체적으로 상행하고 있다. 반면 피아노의 상성부는 전 마디에서 도약한 음이 3도씩 하행되며 대조를 이룬다(악보 4).



[악보 4] 1악장 마디 43-51

마디 52-59에서 바이올린이 피아노 상성부의 선율을 그대로 받아 반복되고 있으

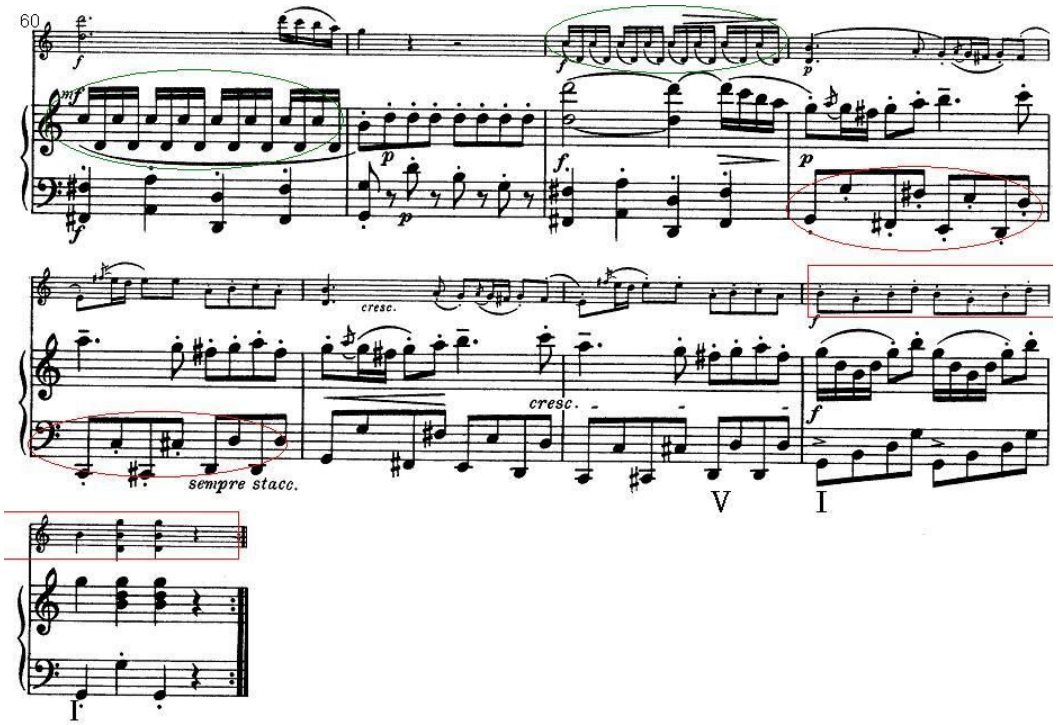
며 성부교환으로 인한 음색변화로 주제를 돋보이게 한다. 역할을 바꾸어 피아노가 ♩♩♩ 의 리듬으로 되풀이되며 반주된다(악보 5).



[악보 5] 1악장 마디 52-59

코데타의 첫마디인 60마디는 62마디에서 바이올린과 피아노의 상성부가 서로 교대되어 반복된다.[29] 마디 63, 64는 마디 65, 66에서 그대로 반복되며 ♩. ♪의 리듬형은 제시부(마디1, 2)의 처음에 나온 바이올린 선율과 피아노의 저음부 음형을 사용하였고, 피아노 상성부 8분음표와 꾸밈음과 같이 나오는 16분음표의 리듬형은 8분음표와 셋잇단음표의 음형의 변형으로 보인다. 그리고 이 변형된 음형들은 2박 단위로 성부가 교차되어 서로를 꾸며준다. 피아노의 왼손 저음부는 옥타브로 도약하여 순차 진행되는 새로운 반주형태가 나타난다. 67마디부터 바이올린의 스타카토 선율과 함께 G Major의 토닉으로 종결로 유도된다(악보 6).

29) 61마디는 제 2주제부의 마지막 마디인 59마디를 재현하여 실질적인 코데타의 시작은 63마디라고 볼 수 있다.



[악보 6] 1악장 마디 60-68

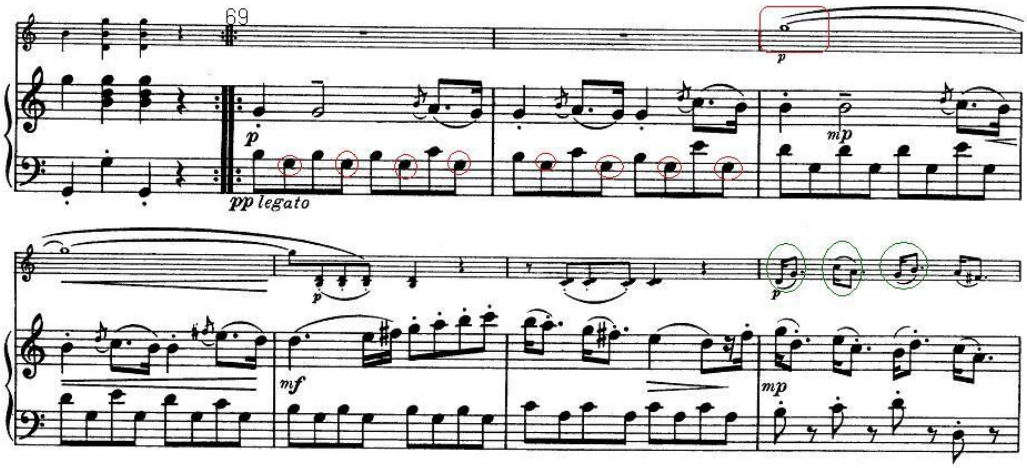
나. 발전부

발전부에서는 소나타 형식의 특징에 따라 제시부의 동기나 주제들이 새로운 양상과 조합을 이루며 나타나고, 폭넓은 조바꿈을 통해 화성적 긴장감을 준다.

1악장에서의 발전부는 조성의 변화에 따라 다시 3부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분은 마디 69-78로써 G Major이고 두 번째 부분은 전조적 악구(Phrase modulation)로써 마디 79-92로 dm에서 시작하여 G Major로 세 번째 부분인 연결구 마디 92-95의 조성으로 돌아온다.

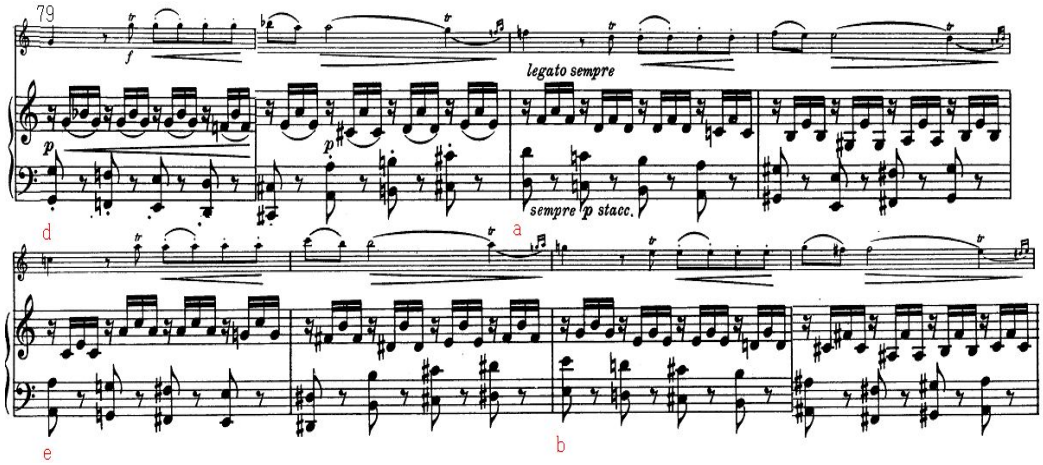
69마디부터 피아노 왼손 반주의 최하성은 G Major의 페달 포인트(pedal point)[30] 역할을 하고 있으며 바이올린 성부는 2마디(마디 71-72)동안 Tonic음을 지속시킴으로써 조성을 확립하고 있다. 제시부의 ♬ 리듬이 ♫. 리듬으로 역행되어 사용되고 있다(악보 7).

30) 보통 최저음(베이스노트)에 배치된 긴 지속음을 가리키며, 보속음(保續音)이라고 한다. 또한 오르간의 페달 건반을 통한 지속음으로부터 유래한다는 점에서 오르간 포인트라고도 한다.



[악보 7] 1악장 마디 69-75

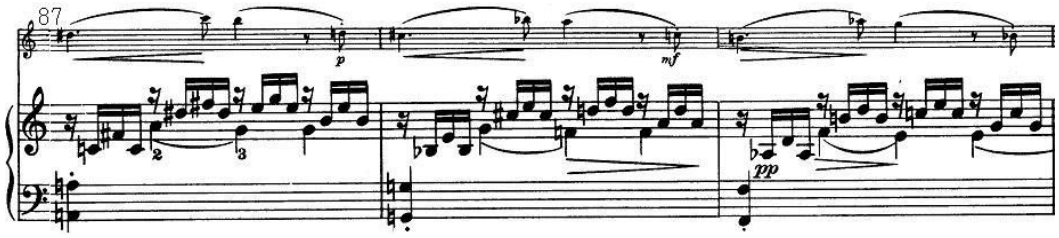
마디 79, 80은 2마디 간격의 동형진행으로 조성이 d minor, 마디 81,82는 a minor, 마디 83,84는 e minor, 마디85, 86은 b minor로 모두 딸림음조로 전조된다.[31] (악보 8)



[악보 8] 1악장 마디 79-86

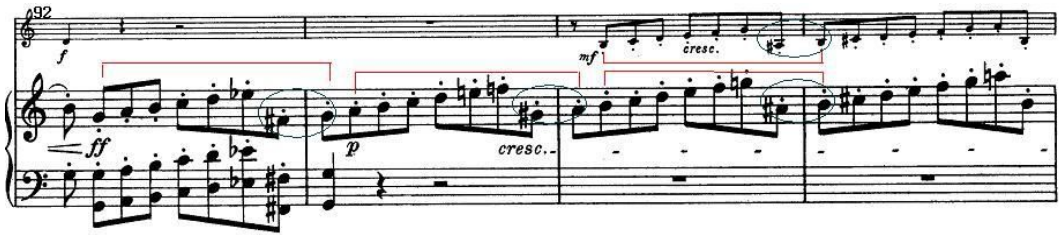
31) 캐플린(William E. Caplin)은 동형진행의 목적에 관하여 특정 화성의 기능이나 조중심에서 벗어나거나 돌아오것으로, 주어진 조성에서 화성적 움직임을 둔화시키거나 전조하는데 적합하다고 설명한다. William E. Caplin. *Classical Form* (Oxford: Oxford University Press. 1998). p. 29.

마디 87-89에서는 한마디 간격으로 피아노와 바이올린 성부의 선율이 장2도 하행한다(악보 9).



[악보 9] 1악장 마디 87-89

92마디에서 95마디는 재현부로 들어가기 위한 연결구로 8분음표 여덟 개를 묶어보면, 이 리듬형의 7음과 8음을 옥타브 전위시켰을 때 모두 순차 상행하는 시퀀스 구조로 볼 수 있다(악보 10).



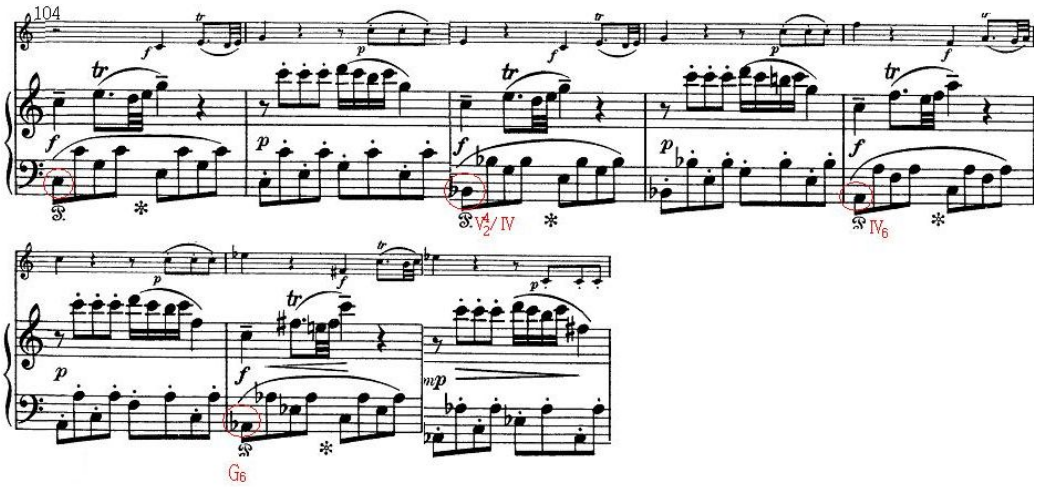
[악보 10] 1악장 마디 92-95

다. 재현부

재현부에서는 제시부의 소재가 원래의 순서대로 나타나는데, 모든 주제들이 으뜸조로 재등장한다. 이 곡에서 재현부의 제 1주제부와 그 연결부는 마디96-124까지 29마디로 제시부의 42마디보다 축소되었다.

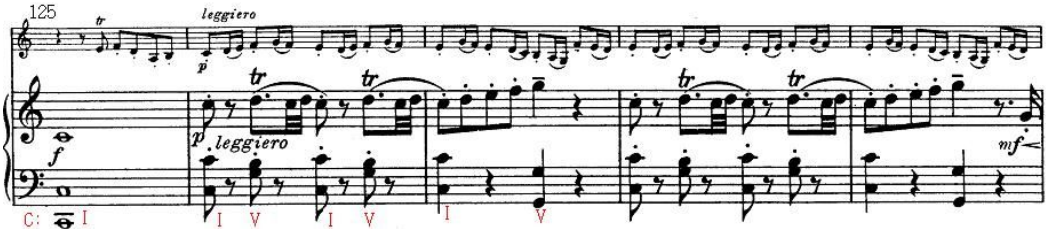
제시부의 시작처럼 처음 10마디는 똑같이 재현되고, 마디 104, 105의 2마디를 변형하여 마디 106-111까지 이 음형은 세 번 더 연속된다. 피아노의 저음부를 살펴보면 104마디부터 2마디 간격으로 저음부가 C-B^b-A-A^b-G로 반음계적으로 하행진행함을 알 수 있다. 마디 106, 107의 화성은 secondary dominant 7th[32]화음을 마디 110, 111는 German 6th[33]를 사용하였다(악보 11).

32) 어떤 조의 딸림음을 으뜸음으로 만들어진 조의 딸림 7화음.
33) 7화음의 제1 전위형에서 베이스와 상성 사이에 증6도가 포함되는 변화화음.



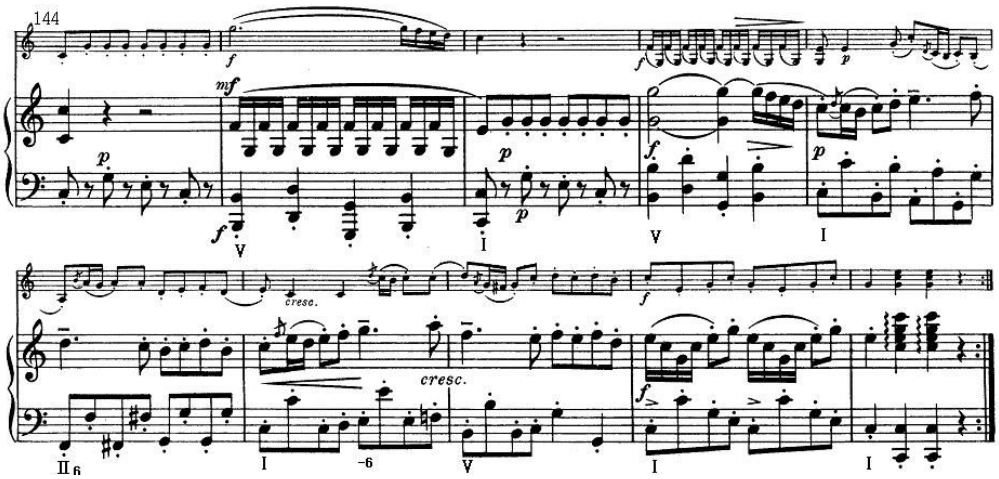
[악보 11] 1악장 마디 104-111

제시부의 연결구는 제 2주제부를 위한 전조 기능을 담당하고 있으나 재현부에서는 제 2주제부와 같이 C Major로 진행한다(악보 12).



[악보 12] 1악장 마디 125-129

1악장을 마감하는 재현부의 코데타(마디 145-153)도 마찬가지로 조성만 바뀐 채 재시부의 코데타(마디 60-68)가 그대로 재현된다. 제시부에서 제1주제부의 연결구를 거쳐 2주제부의 조성인 딸림조(G Major)로 종지한 코데타가 여기에서는 으뜸조, 즉 제시부의 1주제부의 조성인 C Major로 V, I 중심의 간결한 화성으로 그대로 재현된다. 마지막 153마디의 4옥타브에 걸친 C Major Tonic으로 arpeggio되며 종지된다(악보 13).



[악보 13] 1악장 마디144-153

2. 제 2악장

고전 소나타에서 일반적으로 3악장 형태의 소나타 구조인 경우 중간 악장은 흔히 서정적인 느린 악장이 되어 전후의 악장과 대조를 이룬다. 첫 악장과 마지막 악장에 비해 중간 악장은 그 규모가 작으며, 조성 구조는 으뜸음 조를 벗어나 버금딸림음권의 조로 바뀌어 안정된 악장이 되는 것이 일반적이다.[34]

이 곡의 2악장은 C Major의 버금딸림조(F Major)로 일관되고, A+B+A′구조의 복합 3부 형식[35]으로 전체적인 구성은 <표 4>와 같다.

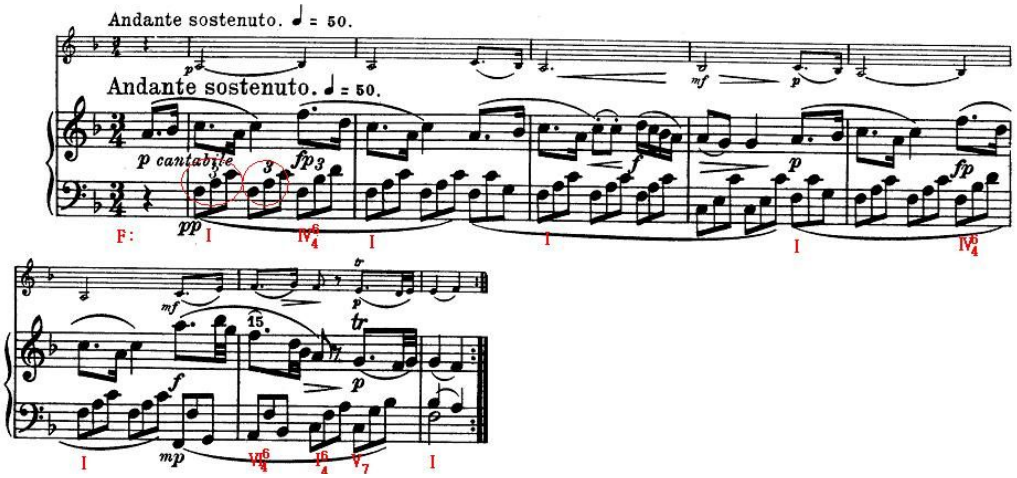
<표 4> 2악장의 구성

형 식	구 분	마 디	조 성
A	Phrase a	1-8	F Major
	Phrase a'	9-16의 2박	
	Phrase a"	16의 3박-22	
B	Phrase b	23-34의 2박	
	Phrase a	34의 3박-42의 2박	
	Phrase a"	42의 3박-50의 2박	
A'	Phrase a"'	50의 3박-62	
Coda	Phrase c	63의 2박-71	

34) 윤양석, 앞의 책. p. 233.
35) 두도막형식 또는 세도막형식이 세 개가 결합된 것을 말하는 것으로, 겹세도막형식이라고도 한다. 기본 형식으로서의 세도막형식과 마찬가지로 보통 2개의 같은 부분과 그에 대조되는 한 부분으로 이루어지며, 두도막형식이나 세도막형식에 의하여 작성된 A–B–A형을 이룬다.

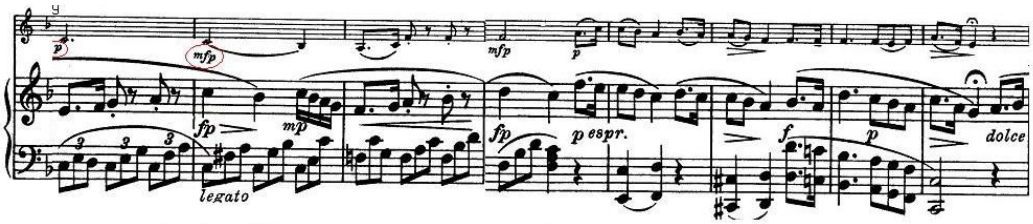
가. Part A

3개의 Phrase(a+a′+a″)로 구성된 Part A의 시작은 피아노가 선율을 노래한다. 8마디로 이루어진 Phrase a는 3도 도약진행과 순차진행의 선율이 조화를 이루며 화성은 비교적 단순한 형태로 진행된다. 피아노 저음부의 셋잇단음표로 된 알베르티 베이스위에 주제가 되는 상성부의 ♬와 ♩의 음형으로 이루어진 작은 프레이즈가 반복되면서 약간 변형되어 확장되거나 축소된다. 바이올린은 오블리가토(obligato[36])의 형태를 취한다(악보 14).



[악보 14] 2악장 마디 1-8

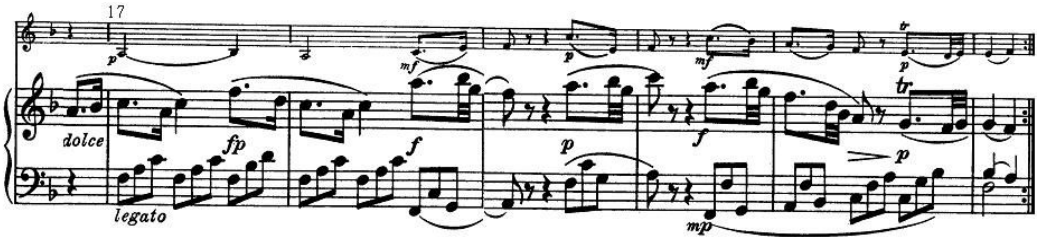
Phrase a′(마디 9-16)는 Phrase a의 음형이 계속 변형되어 연장선상에 있으면서 마디 12-16에서 바이올린과 같은 음형으로 같이 진행된다. 선율은 순차진행위주로 부드러우나 Dynamics이 *p*에서 *fp*혹은 *mfp*등으로 대조가 급격하다(악보 15).



[악보 15] 2악장 마디 9-16

36) 악곡에 있어서 반드시 필요한 파트(성부)로 생략할 수 없는 것, 또는 멜로디 라인을 돋보이게 하기 위해 멜로디와 동시에 연주하는 멜로딕한 파트를 가리킨다.

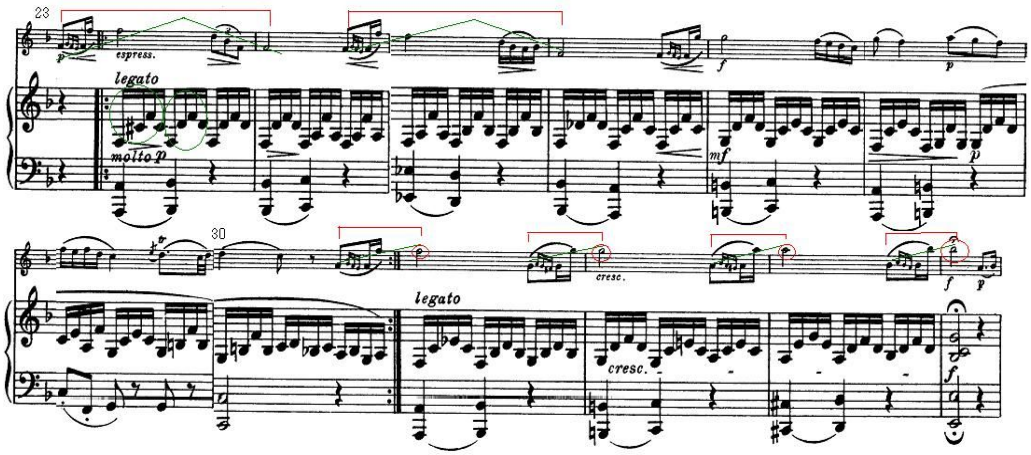
Phrase a″은 16마디의 3박부터 22마디까지로 Phrase a의 마디1-2의 2박까지 똑같이 재현되다 후반부(마디 6의 3박-8)가 확대된 형태로 피아노의 상성부와 바이올린의 선율이 같은 음형으로 진행되며 마무리된다(악보 16).



[악보 16] 2악장 마디 17-22

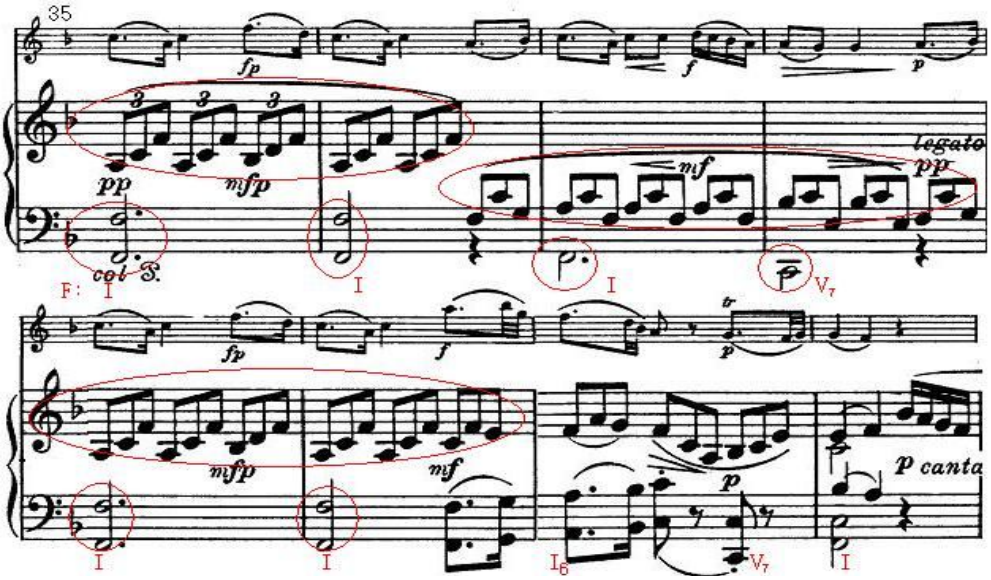
나. Part B

Part A에서 저음부의 셋잇단음표 알베르티 베이스였던 피아노 반주부가 Part B에서는 16분음표의 상성부로 옮겨갔으며 저음부는 2도 순차 상행하거나 하행하여 전체적인 선율의 방향감을 제시한다. 주선율은 바이올린 선율로 피아노의 분산화음 위에서 노래하게 된다. 23마디부터 옥타브 도약해서 다음마디 첫 박에서 원음(F)으로 돌아오던 바이올린 선율이 30마디 3박부터 한 옥타브 도약해서 34마디의 B^b음을 향해 순차적으로 상행하는 동형진행을 보인다(악보 17).



[악보 17] 2악장 마디 23-34

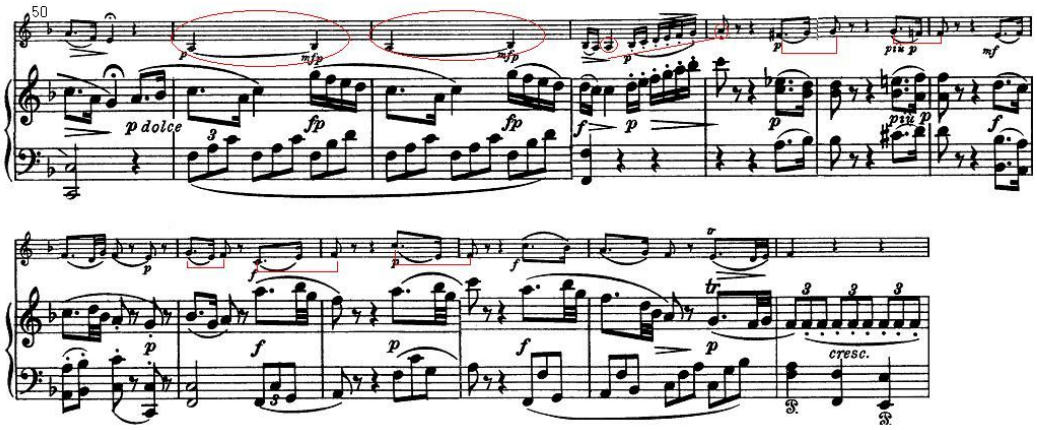
Part B의 두 번째 부분인 마디 34의 3박-42의 2박에서는 Part A의 Phrase a부분이 바이올린과 피아노 선율의 두 성부가 교환되어 재현된다. Phrase a의 피아노 상성부 선율이 그대로 바이올린 선율로 연주되며 저음부의 셋잇단음표의 반주가 35마디부터는 피아노의 상성부로 올라와 오른손으로 연주되게 된다. 왼손은 F Major의 Tonic과 Dominant로 Pedal Point 역할을 한다(악보 18).



[악보 18] 2악장 마디 35-42

다. Part A′

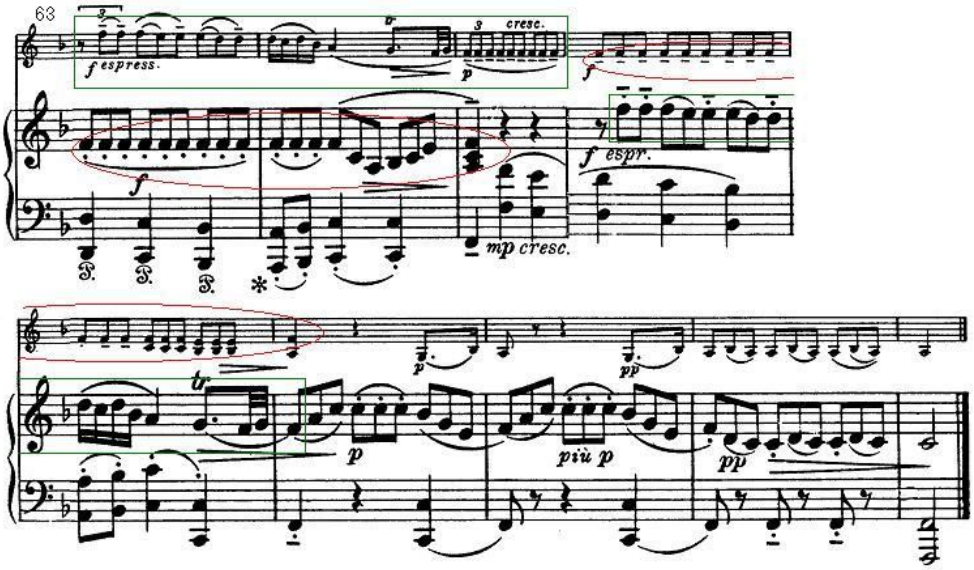
Part A′는 마디 50의 3박-62까지 Part A의 Phrase a에 쓰인 음형들이 변형되어 재현되고 있다. 51마디의 바이올린 선율은 2악장 첫마디가 그대로 쓰여 두 번 반복되고, 53마디의 2박에서 하행되어 돌아온 A음이 스타카토로 순차 상행하여 한 옥타브까지 올라가면서 긴장감을 준 후 ♬♪ 음형이 마디 54의 3박부터 61마디 2박까지 음정을 바꿔가며 재현되다 62마디에서 마무리 되며 Coda를 향해 간다(악보 19).



[악보 19] 2악장 마디 50-62

라. Coda

이미 62마디부터 지속적으로 강조되는 F음이 셋잇단음표로 F Major의 Tonic으로써 Pedal Point 역할을 하며 마디 63-65는 피아노와 바이올린의 성부가 바뀌어 마디 66-68에서 반복되며 2악장의 지배적인 음형인 ♬♪과 셋잇단음표가 재현되며 종지된다(악보 20).



[악보 20] 2악장 마디 63-71

3. 제 3악장

론도 소나타 형식(Rondo Sonata)[37]에 있어서는 <A^1+B^1+A^2>가 제시부에 해당되고, <C>가 발전부에 해당되며, <B^2+A^3>가 재현부에 해당된다. 그리고 A^1, A^2, A^3는 제1주제에 해당되고, B^1, B^2는 제2주제에 해당되며 C는 소나타 형식 때와 같이 제시부에 대한 발전부의 구실을 하거나 또는 론도 형식 때와 같이 다만 삽입구의 구실을 하기도 한다.[38]

이 곡의 3악장은 $\underline{A^1+B^1+A^2}+\underline{C}+\underline{B^2+A^3}$구조의 론도 소나타 형식이다. 3악장의 전체적인 구성은 <표 5>와 같다.

<표 5> 3악장의 구성

형 식	구 분	마 디	조 성
제 시 부	A^1	1-16	C Major
	B^1	17-53	G Major
	A^2	54-69	C Major
발 전 부	C	70-99	a minor - F Major
재 현 부	B^2	100-136	C Major
	A^3	137-152	C Major
Coda	Coda	153-167	C Major

가. 제시부

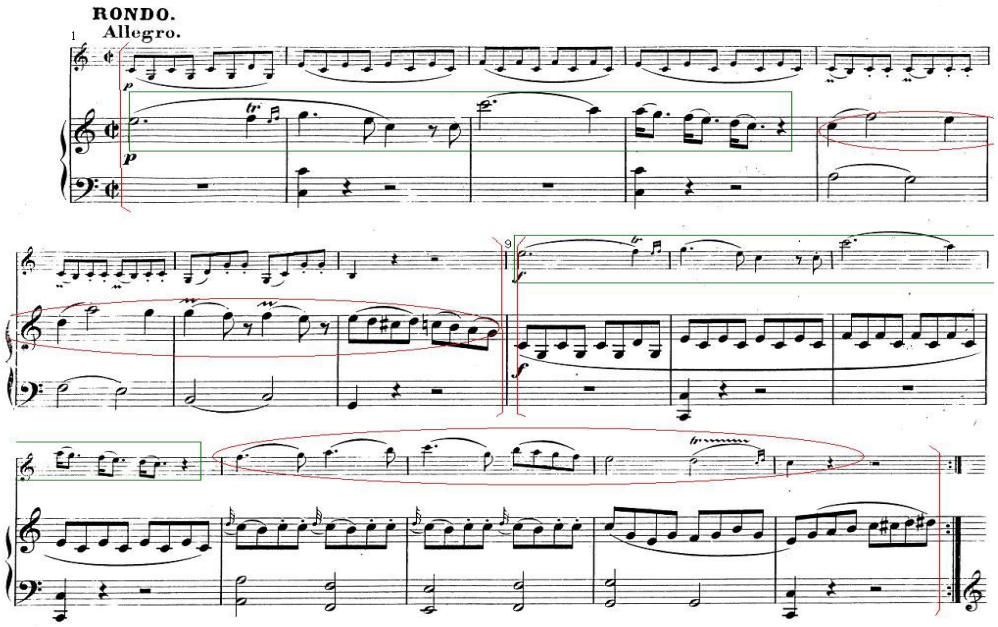
Part A^1은 제시부의 제1주제로 마디 1-16에서 8마디 단위로 피아노와 바이올린 성부의 역할이 서로 바뀌며 주제를 반복하게 된다.

마디 1-4의 피아노 상성부 선율은 마디 9-12에서 바이올린 선율로 그대로 재현되며 마디 5-8에서 피아노 선율은 4분음표와 2분음표로 선율이 상승 후 4분음표와 8분음표로 하행한 반면, 마디 13-16의 바이올린 선율은 점4분음표와 8분음표의 음형이 마디 13,14에 걸쳐 3번 반복 후 상승하다 8분음표와 2분음표로 하행하여 주제 반복에 있어 약간의 변형을 준다(악보 21).

---

37) 론도 형식과 소나타 형식이 결합된 것으로서, < A^1+B^1+A^2+C+A^3+B^2+A^4 >에 있어서 B의 조성이 소나타형식의 제2주제의 조성 관계와 같은 것을 말한다. 론도 소나타형식에 있어서는 서주나 확보(A, B의 반복), 작은 종결 등이 생략될 때가 많다.

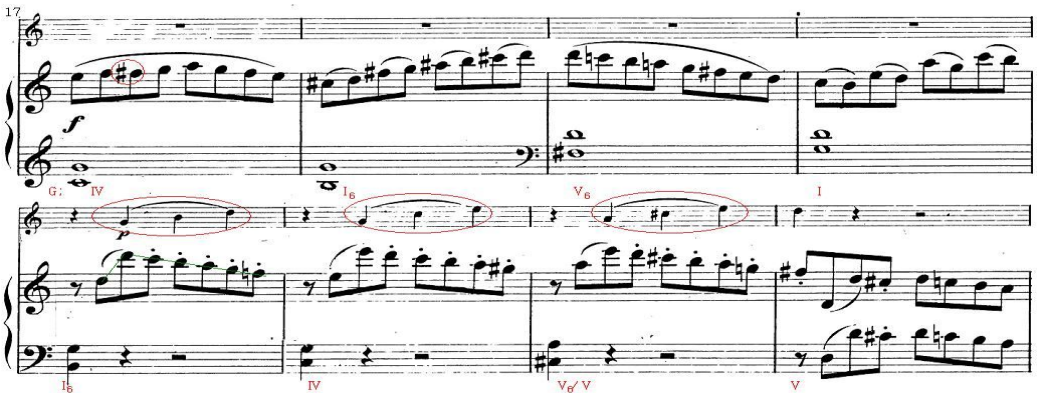
38) 나운영, 『악식론』(세광음악출판사, 1994) p. 145.



[악보 21] 3악장 마디 1-16

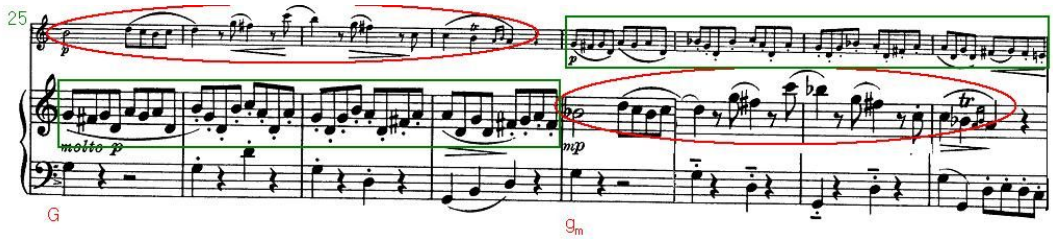
Part B[1]는 제1주제에서 C Major였던 조성이 딸림음조인 G Major로 변한다.

마디 17-20은 제1주제부에서 제2주제부로 들어가는 도입부 역할로 피아노 상성부가 반음계적으로 상행했다 순차하행하며 조성을 확립해 주며 마디 21-24에서 옥타브 도약 후 하행하는 피아노 선율과 함께 바이올린은 3화음의 아르페지오 형태를 보인다(악보 22).



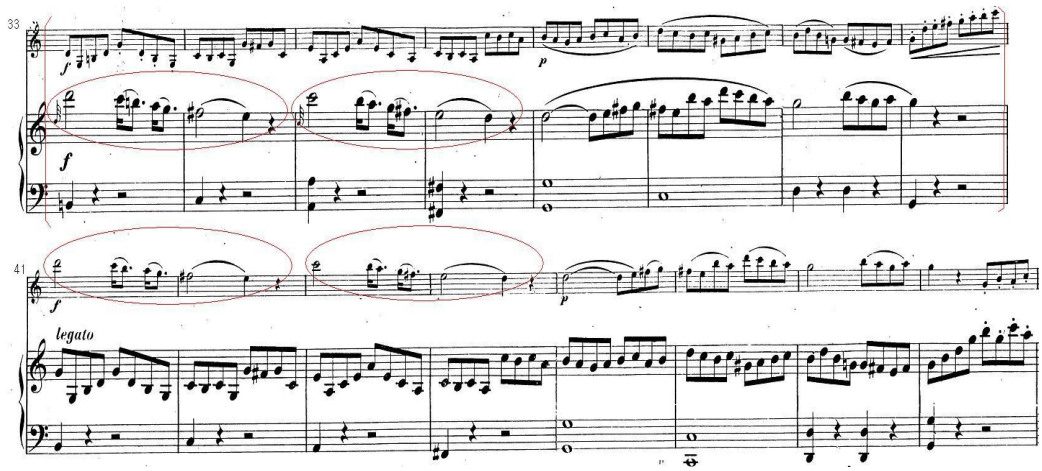
[악보 22] 3악장 마디 17-24

마디 25-32에서는 4마디 단위로 성부의 교환이 일어나며, 마디 29-32에서 주제가 반복 될 때 관계조인 g minor로 전조되어 진행된다(악보 23).



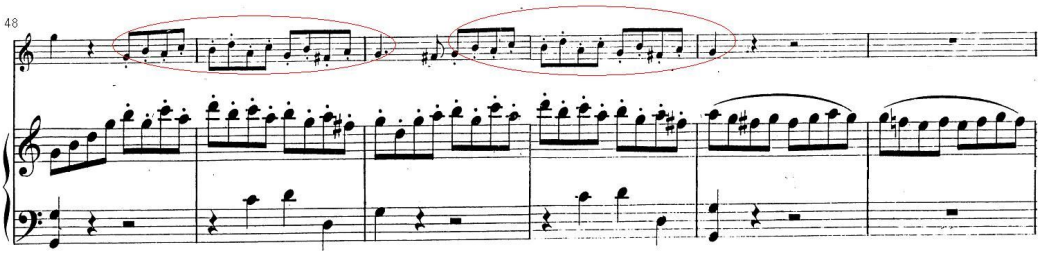
[악보 23] 3악장 마디 25-32

마디 33-48에서는 8마디 단위로 피아노와 바이올린의 성부 교환이 일어난다. 마디 33-40의 피아노 선율을 그대로 바이올린이 마디 41-48에서 받아 재현하게 되는데 마디 33, 34의 음형은 Part A의 마디 11, 12의 동기적 소재를 사용하여 다음 35, 36마디에서 1도 하행시켜 반복시키고 있다(악보 24).



[악보24] 3악장 마디 33-48

마디 48의 3박-52에서는 바이올린과 피아노가 8분음표음형의 스타카토로 동시에 연주되며 마디 48의 3박-50의 2박과 마디 50의 3박-52의 1박은 시퀀스를 이루며 53마디에서 Part B는 마무리 된다(악보 25).



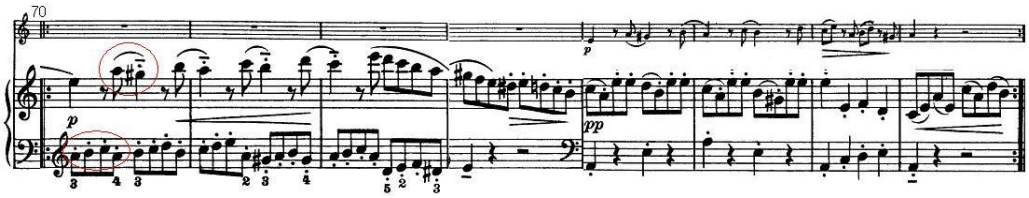
[악보 25] 3악장 마디 48-53

Part A²는 마디 54-69까지로 Part A가 그대로 재현되며 제시부가 마무리된다.

나. 발전부

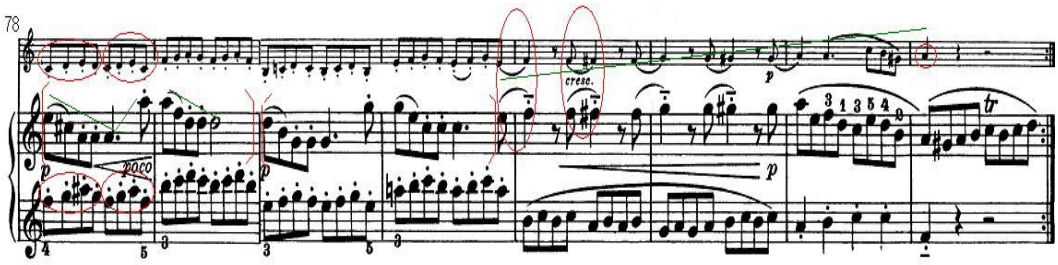
Part C는 론도 소나타 형식에 있어서 발전부의 역할로 마디 70-99에 걸쳐 Part A와 B에서 나왔던 동기나 주제들이 새로운 양상으로 발전해 조합을 이룬다.

마디 70-77에서는 4마디 단위로 주제가 반복되는데 마디 70-73의 피아노 상성부가 마디 74-77에서 한 옥타브 하행되어 바이올린 선율로 발전되며, 스타카토 된 8분음표 음형과 슬러로 처리 된 ♪ ♩ 음형은 제시부 마디 25-28에 나왔던 피아노와 바이올린 선율에 쓰인 음형이 사용된 것으로 보인다(악보 26).



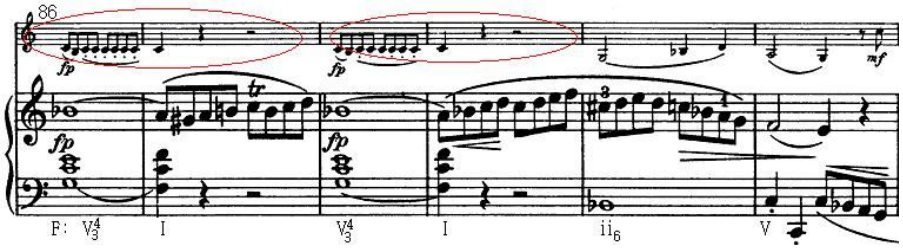
[악보26] 3악장 마디 70-77

마디 78-81에서는 반마디 단위로 피아노의 하성부와 바이올린 성부가 반복되며, 피아노의 상성부는 2마디 단위로 3도 하행 후, 한 옥타브위로 도약하며 다시 3도 하행되는 구조로 동형진행을 보인다. 이어서 마디 82-85에서 피아노의 상성부 선율이 한 옥타브 하행된 바이올린과 함께 다시 ♪ ♩ 음형으로 A음까지 순차상행하며 긴장감을 준다(악보 27).



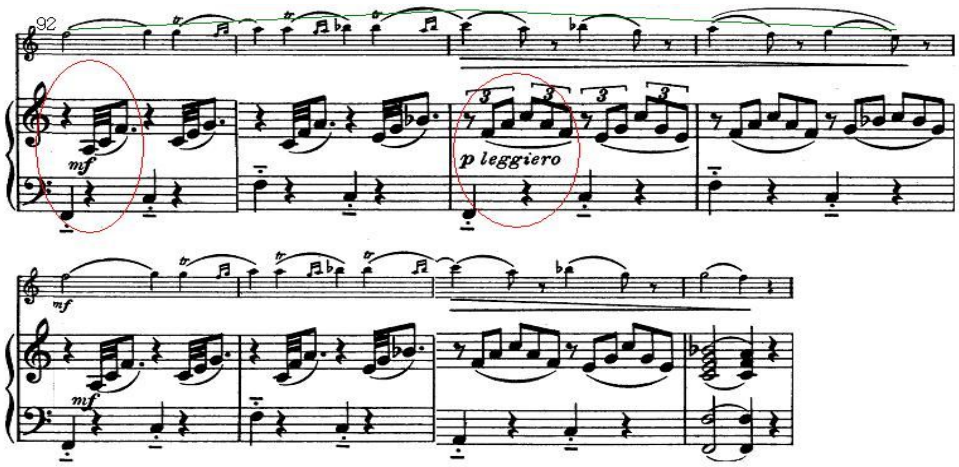
[악보 27] 3악장 마디 78-85

마디 86-91은 a minor로 시작했던 Part C가 F Major로 전조되며 새로운 주제를 맞는 연결구 역할이다. 마디 86, 87의 선율이 마디 88, 89에서 바이올린은 그대로 재현되며 피아노는 2마디 단위 동형진행으로 음형은 같으나 90마디까지 프레이즈가 이어지며 91마디에서 연결구가 정리된다(악보 28).



[악보 28] 3악장 마디 86-91

마디 92-99는 Part A, B에 비해 새로운 동기적 소재를 사용하여 주제가 형성되며, 4마디 단위의 반복구조를 보인다. 마디 92, 93에서 바이올린 선율은 트릴을 동반한 순차상행을 보이며 피아노는 화성으로서 32분음표와 점8분음표의 새로운 리듬형이 아르페지오 되면서 반마디 단위로 동형진행된다. 마디 94, 96에서는 앞에서 상행되었던 바이올린 선율이 하행되며 긴장을 풀어주며 피아노는 셋잇단음표 음형으로 역시 반마디 단위의 동형진행을 보인다(악보 29).



[악보 29] 3악장 마디 92-99

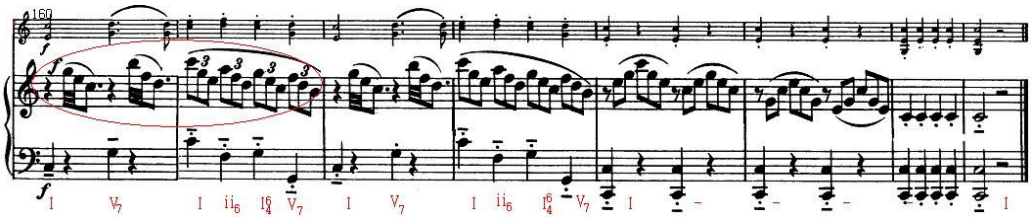
다. 재현부

이 곡은 일반적인 론도 소나타 형식 <A^1+B^1+A^2+C+A^3+B^2+A^4 >에 있어서 재현부가 되는 <A^3+B^2+A^4 >에서 A^3이 생략된 형태로 <B^2+A^3>로 재현부가 구성된다.

마디 100-136의 Part B^2는 제시부의 Part B^1(마디 17-53)가 C Major로 전조되어 재현된다. 마디 137-152의 Part A^3 역시 제시부의 Part A^1이 동일한 조로 그대로 재현된다.

라. Coda

마디 153-167의 Coda는 곡의 종결로서 바이올린 선율에 의해 Tonic음인 C음이 계속 강조 되어 160마디부터 중음으로 double stop되며, 피아노는 Part C의 마디 92-99에 나왔던 32분음표와 점8분음표의 음형과 연이은 셋잇단음표가 다시 등장하며 역시 C Major Tonic을 연속해서 강조하며 곡이 마무리 된다. ([악보30]참조)



[악보 30] 3악장 마디 160-167

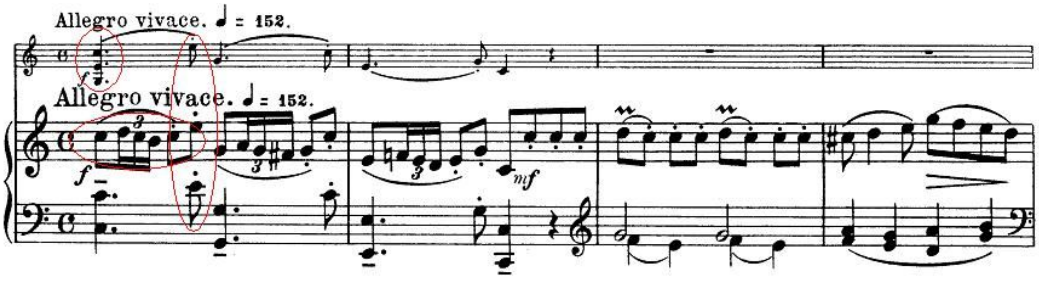
제3절 주법 연구

모차르트는 기악곡에 성악곡의 서정성을 불어넣었으며 단순해 보이나 기교를 숨기고 있으므로 곡에 맞는 적절한 운궁법과 운지법으로 음 하나하나의 표현에 주의해야 한다.[39]

모차르트의 소나타는 주제적 아이디어는 길지 않으며 여러 개의 짧은 동기적 아이디어를 넣어 하나의 긴 악구를 만드는 모차르트 음악의 특징을 살려 같은 음이 반복되어 종종 나타나는 부분은 이야기하듯이 표현하고 너무 짧지 않게 연주한다. 모차르트 특유의 깨끗하고 밝은 톤을 추구해야 하며 선율은 서정적으로 연주하되 정확한 억양으로 표현되어야 한다.

1. 제 1악장

1악장의 처음 시작 4마디는 피아노와 바이올린이 Tutti로써 연주하게 된다. 피아노의 선율이 주제가 되므로 바이올린은 피아노의 상성부 선율을 침해하지 않는 범위 내에서 연주가 되어야 한다. 즉 바이올린은 피아노의 8분음표와 32분음표의 셋잇단음표로 된 음형이 분명히 들리도록 처음 점4분음표를 정확한 음가로 지속시키고 8분음표가 피아노와 만날 수 있게 한다(악보 31).

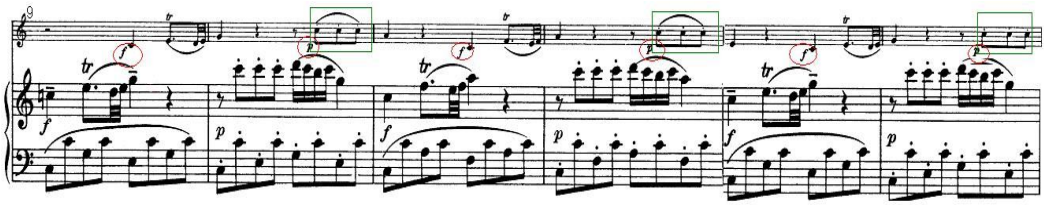


[악보 31] 1악장 마디 1-4

처음 시작에 나오는 화음(Chord)은 *f*의 악상 효과를 충분히 살리기 위해 활의 시작을 바이올린 브릿지(Bridge)쪽 가까이로 하여 3음이 박자의 머리에서(On the beat) 거의 동시에 울리게 특별히 주의하여 연주되어야 한다. 코드의 연주는 왼손

39) Joseph Machlis. *The Enjoyment of Music* 신금선 역 (이화여자대학교 출판부, 1982) p. 388.

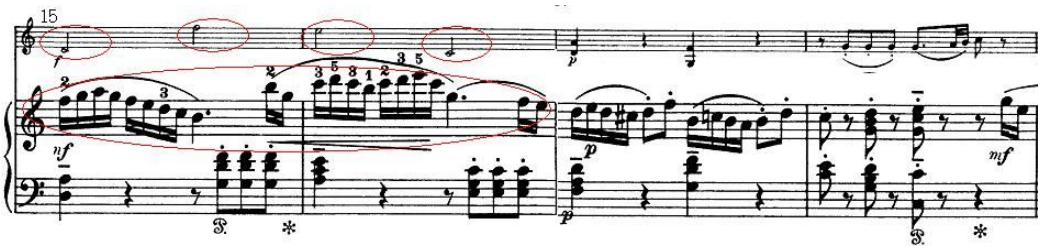
의 정확한 음정과 코드의 구성 그리고 오른손 보잉의 종합에 의해서 이루어진다. 중앙의 현에 약간 압력을 가하면서 켜는 것이 좋다. 그로 인하여 낮은 쪽의 두 현에서 높은 쪽의 두 현으로 옮기는 활의 각도가 적어도 되기 때문이다[40](악보 31).



[악보 32] 1악장 마디 9-14

마디 9-14는 바이올린이 2박자 단위로 피아노의 음형을 받아서 연주된다. 마디마다 바뀌는 *f*와 *p*의 Dynamics의 변화에 주의하여 대조적인 악상을 생각하며 연주하도록 한다. 마디 9, 11, 13의 연주에 있어서 바이올린의 활은 내린활로 밑 부분(Nut)보다는 중간(Middle)에서 연주하는 것이 효과적인 *f*를 끄집어 낼 수 있다. 트릴(Trill)은 악센트(Accent)를 넣어 활을 순간 잡아당기듯 연주하면 트릴부분을 더 화려하고 명확하게 연주 할 수 있다. 피아노는 마디 9, 11, 13의 3박에서 바이올린이 피아노의 선율을 받아서 노래하는 첫 음이기 때문에 바이올린 선율이 분명히 들리도록 음량을 바이올린보다 줄여서 연주할 필요가 있다. 반면, 마디 10, 12, 14의 *p*의 연주에 있어서는 Middle 보다 약간 위를 사용한다. 이때 슬러 스타카토(Slur Staccato) 된 음들을 올린 활로 연주되게 되는데 곤란을 느낀다면 팔을 몸 쪽으로 붙이듯이 하며 올려 긋는다면 편하게 될 것이다. 팔꿈치는 더 들어 올리면서 활대는 지판 쪽으로 기울게 하면 좋다.[41] 모차르트 특유의 운동감과 발랄함을 살리기 위해 현의 마찰되는 활의 길이를 짧게 하면서 오른쪽 손목과 손가락의 탄력을 이용하여 가볍게 연주한다(악보 32).

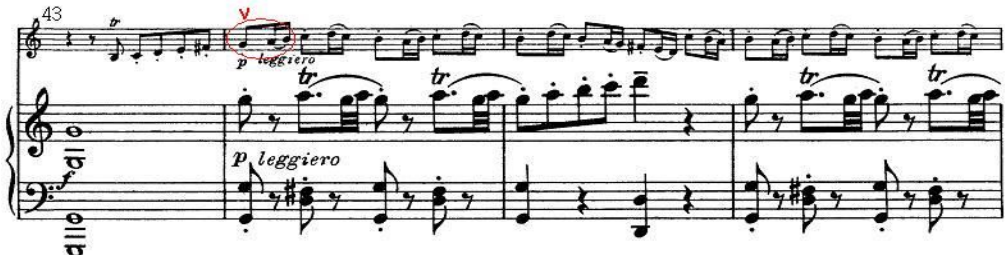
40) 양내수. “바이올린의 연주법에 있어서 일반적 원리와 특수의 문제” (경희대학교 대학원, 1987) p. 72.
41) Ivan Galamian. *Principles of Violin Playing and Teaching* 심상호 역 (음악춘추사, 1983) p. 73.



[악보 33] 1악장 마디 15-18

마디 15-16의 2분음표들은 주선율인 피아노을 들으면서 음들을 너무 오래 지속시키지 않도록 하며 음마다 분명한 아티큘레이션으로 활과 활 사이에 짧은 쉼표가 들어가는 것처럼 연주되어야 한다. 이 활을 사용하기 위해서는 미리 활을 꼭 누르고 준비하는 Pinching을 필요로 한다. 음의 시작에 필요한 악센트가 붙여질 만큼의 압력을 수반한 동작으로 만약 이 예비적인 압력이 늦춰진다면 악센트는 안 붙게 될 것이며 너무 늦으면 할퀴는 듯한 음이 되어버린다(악보 33).

44마디부터는 피아노 선율 위에서 바이올린이 대선율을 노래하게 되는데 각각의 16분음표에 슬러를 붙여서 가운데 활로 활을 들어 연주하는 방법이 있다. 그렇게 되면 각 8분음표을 올린활로 하고 16분음표는 내린활이 되도록 해야 한다. 여기서의 8분음표는 약간 짧게 연주되어야 하고 음색이 날카롭고 강한 악센트를 피하고 둥글고 부드러운 음색을 갖기 위해서 활은 한 음표를 켤 때마다 공중에서 떨어뜨릴 때 수직요소보다는 수평요소 쪽을 강조하여 U형태의 호형운동으로 무게 중심을 잘 잡아 leggiero[42]로 반복된 음형을 일정하게 연주한다(악보 34).



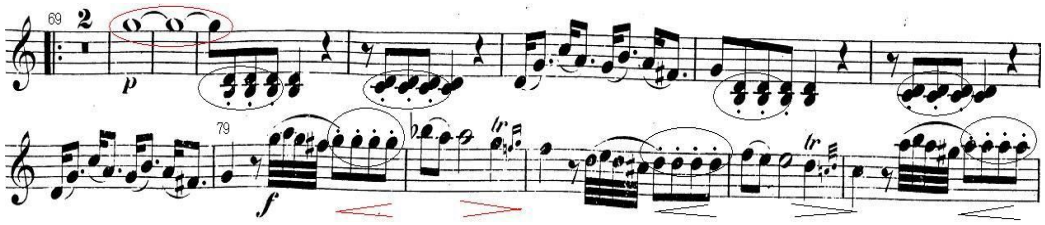
[악보 34] 1악장 마디 43-46

42) 가볍고 우아하게, 부드럽게, 상쾌하게.

마디 52-55에 나오는 트릴(Trill)은 왼손 손가락과 보잉의 탄력을 요구하는 곳으로 너무 무겁게 해서는 곤란하다. 왼손의 탄력 있고 순발력 있는 터치와 오른손의 가볍고 짧은 악센트가 들어가는 보잉의 결합으로 생동감을 주어야 한다. 8분음표의 스타카토는 약간 길게 끊는 느낌으로 거칠지 않게 손가락과 손목으로 가볍게 연주한다(악보 35).

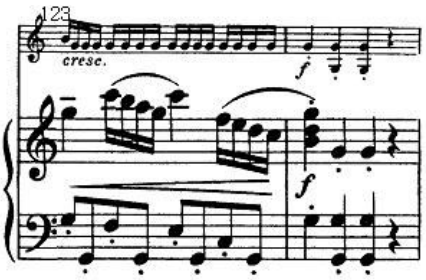
[악보 35] 1악장 마디 52-55

마디 69-78에서 바이올린은 피아노 선율에 대한 오블리가토 형식을 취하고 있으므로 *p*로 연주된다. 처음 3마디를 한 활로 연주해야하기 때문에 충분히 활을 끝까지 밀착시켜 활의 사용이 부족하지 않게 주의해야한다. 즉 활이 현에 가하는 압력과 활을 긋는 속도, 현에 닿는 위치 등을 조화롭게 컨트롤해야 한다. 특히 73마디의 연속 스타카토는 활 밑을 사용하기 때문에 음이 거칠어지거나 리듬이 흔들리지 않도록 주의해야 한다(악보 36).



[악보36] 1악장 마디 69-83

79마디부터는 바이올린 선율이 주제로 2마디 단위의 프레이즈를 느끼면서 선율이 상승할 때는 크레센도(Crescendo)시키고 하행할 때는 데크레센도(Decrescendo)해서 주제를 효과적으로 표현하도록 한다. 스타카토로 된 8분음표은 활사용에 있어서 전체적인 활 길이가 조금씩 길어지게 하여, 탄력에 의한 움직임이 아닌 활을 현에서 한음씩 분리해 크레센도 시킨다(악보 36).



[악보 37] 1악장 마디 123-124

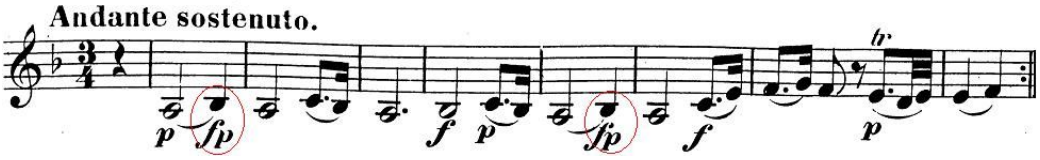
123마디의 연속적인 16분음표는 단순한 데타쉐(Détache) 보다는 가벼운 소티예(Sautillé)로 연주하는 것이 좋다. 스피카토(Spiccato)처럼 각각의 음표마다 일일이 활을 올리거나 내리지 않으며 튀어 오르는 힘은 원칙적으로 활대의 탄력성에 맡겨야 한다. 이때 활 털의 분량은 적게 사용할수록 좋고 오른손은 손목과 손가락에 의해 이뤄져야 하고 활과 현의 접촉점의 위치는 브릿지와 지판의 중간 지점에 자리해야 한다(악보 37).

2. 제 2악장

Andante Sostenuto의 2악장은 맑고 쾌활한 성격의 1악장에서와는 달리 서정적이면서 깊고 폭넓은 톤으로써 연주하는 것이 적절하다. 그러한 표현의 한 방법으로 비브라토(Vibrato)가 중요한 역할을 하게 된다. Vibrato는 소리를 만드는 모양에 따라 팔 비브라토(Arm Vibrato), 손 비브라토(Hand Vibrato), 손가락 비브라토(Finger Vibrato)의 세 가지가 있는데, 이 곡의 2악장에서는 음의 깊고 두꺼우며 폭넓은 소리를 끄집어내기가 용이한 Arm Vibrato를 사용해서 연주하는 것이 가장 효과적이다.[43]

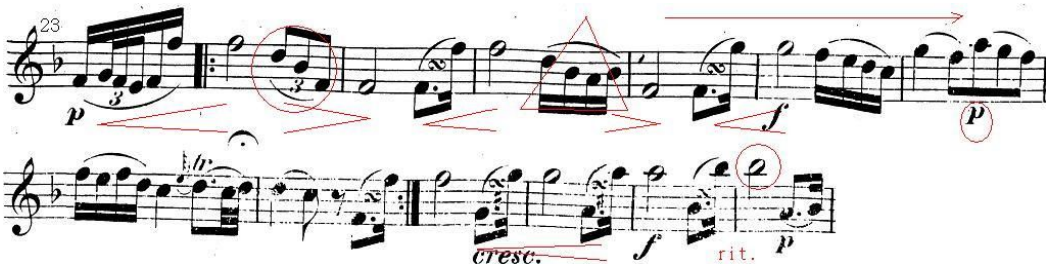
Part A의 Phrase a는 바이올린이 피아노에 대한 오블리가토로써 주제선율을 침범하지 않도록 음량조절에 신경을 써야한다. 마디 1은 *p*와 *fp*를 효과적으로 표현하기 위해 올림활로 시작한다. 그러나 B음에 *fp*는 너무 강한 악센트는 피하고 p에서 약간의 악센트를 주는 정도만으로 연주되는 것이 전체적인 조용한 흐름에 방해되지 않는다(악보 38).

43) 김농학. 앞의 논문. (연세대학교, 1984) pp. 32-33.



[악보 38] 2악장 마디 1-8

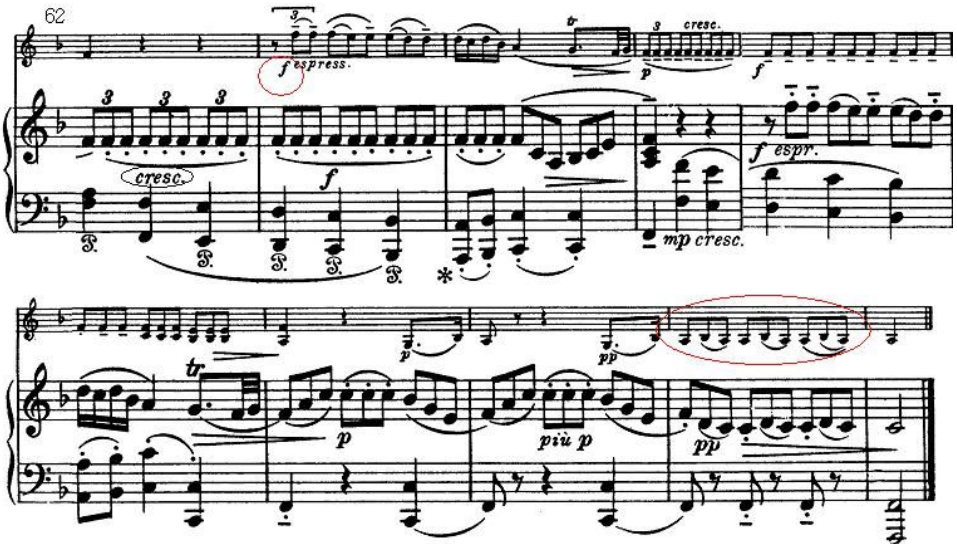
Part B의 Phrase b는 2악장에 있어서 클라이막스(climax)로 가장 고조되는 부분이다. 바이올린이 주제가 되므로 비브라토와 함께 Dynamic에 유념하며 피아노보다 뒤쳐지지 않도록 약간 앞서는 기분으로 연주한다. 25마디의 16분음표는 23마디의 셋잇단음표에 대한 변형을 나타내기 위해 약간 강조되어야 한다. 마디 23-28은 옥타브 도약해서 다음마디 첫 박에서 원음(F)으로 돌아오는 선율을 크레센도와 데크레센도로 표현 해줘야한다. 27마디의 2분음표 G음은 28마디의 A-G-F로 이어지는 8분음표의 이완이 있을 때까지는 소리가 줄어들지 않고 계속 밀고 나가야 하는 것이다. 31마디부터 34마디의 B^b음을 향해가는 1마디 단위의 시퀀스는 B^b음이 연주되기 전에 약간의 Ritardando와 함께 한두 마디 전에 크레센도 시켜주면 분위기를 고조시키는데 도움을 주게 된다(악보 39).



[악보 39] 2악장 마디 23-28

피아노는 62마디부터 셋잇단음표로 크레센도 되면서 3마디에서 바이올린 선율과 유니즌(Unison)되므로 바이올린 선율은 처음부터 *f* 로 강하게 밀고 나가 성부의 교환이 확실히 표현될 수 있게 하며 64마디의 16분음표가 피아노 셋잇단음표에 리듬이 불안하지 않도록 1박자 안에서 빠르게 처리한다. 67마디의 2중음은 활을 현에 지긋이 댄 채 두 음을 동시에 울려주는 느낌으로 비브라토와 함께 활의 속도를 일정하게 유지하며 데크레센도 한다. 70마디의 셋잇단음표는 pp로 엔딩을 향해가는

부분으로 리듬의 앞부분에 악센트가 들어가지 않게 활을 살짝만 들어서 부드럽고 가벼운 소리로 표현되게 한다(악보 40).



[악보 40] 2악장 마디 62-71

3. 제 3악장

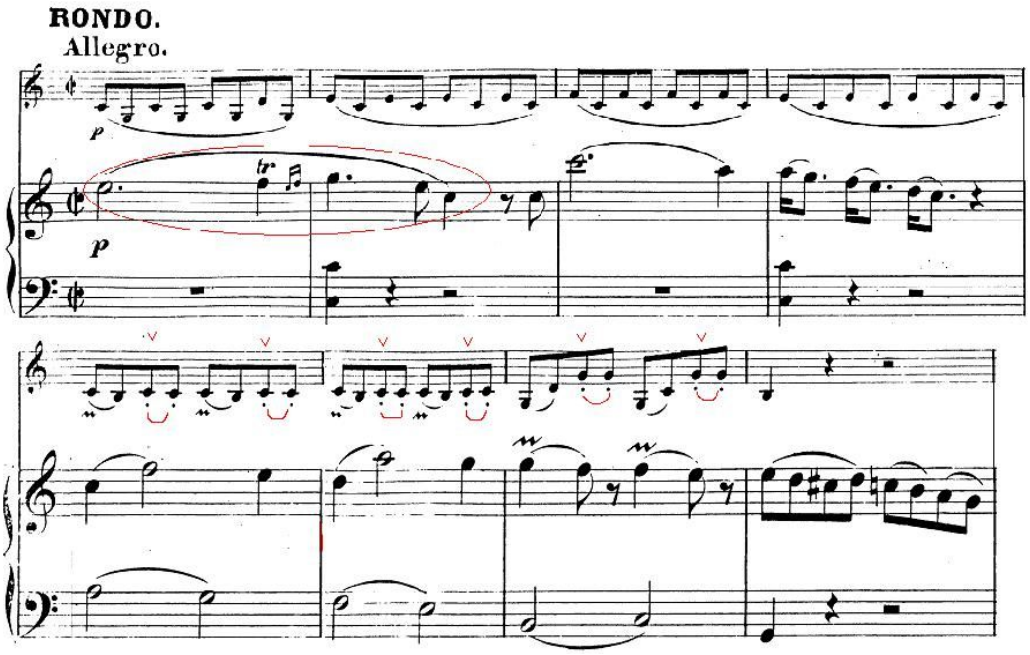
3악장 역시 1, 2악장의 시작처럼 피아노가 주제를 노래한다. 이렇게 각 악장의 시작의 주제는 피아노가 담당하고 있는데 이것은 모차르트 소나타의 일반적인 특징이다.(K.301, 306, 376, 377, 378, 379 등)[44]

론도형식의 밝고 경쾌한 Allegro 악장으로 4/4박자의 빠른 3악장은 연주 편의상, 2/2박자로 연주할 수 있을 것 같지만 이는 잘못이다. 2/2박자로 해석하여 연주할 시 강박이 약박처럼 되어 생동감이 사라진다.

마디 1-8은 바이올린은 반주로서 테마를 머릿속에 그리면서 Allegro로 느려지지 않게 생동감을 살려 연주한다. 마디 1-4에서 활 끝부분을 사용할 경우에는 다음 5마디부터의 연주가 불편하게 되므로 활의 사용 범위는 Middle부분이 좋다. 마디 5-7은 꾸밈음 뒤의 스타카토 된 8분음표의 활 쓰기는 각 활로 하게 되면 실제 연

44) 김농학, 앞의 논문. p. 35.

주로는 불편하므로 이것을 슬러를 붙여 올린활로 연주하는 것이 적절하다(악보 41).

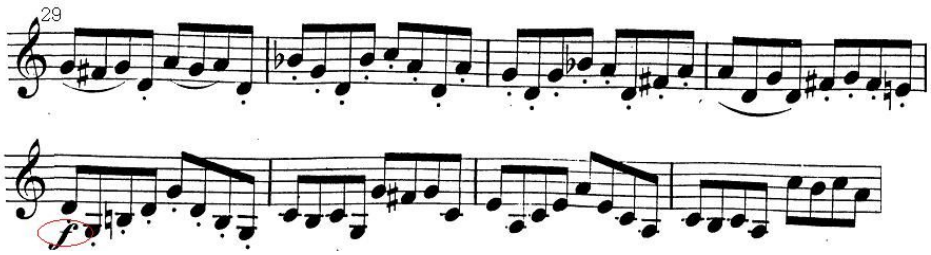


[악보 41] 3악장 마디 1-8

스피카토를 연주하기 위한 가장 중요한 것은 활을 잡는 손가락에 압력을 풀고 느슨하게 잡아야 한다는 것이다. 과다한 힘을 주게 되면 활대가 불규칙적으로 튀겨 밖으로 튕겨 나가기 때문에 손목의 유연한 운동으로 짧은 데타쉐 스트로크(stroke)를 구사하도록 한다. 톤(tone)을 더 풍부하게 하기 위하여 손목의 위치를 바꾸지 않고서 활 털의 3/4정도의 분량이 현위에서 튀겨질 수 있도록 한다. 활을 바꿀 때는 보다 많은 양의 활 털이 현위에 머무를 수 있도록 하지 않으면 소리가 낭랑함이 사라지며 연약한 톤이 나오게 된다.

마디 29-36은 가벼운 데타쉐(Détache)가 활의 탄력에 의해서 가볍게 튀겨져서 맑은 소리를 낼 수 있게 스피카토(Spiccato)로 연주되는 것이 좋다. 연속되는 8분음표로 빨라지지 않게 주의하면서, 처음 4마디는 가벼운 스피카토로 활의 중간 부분을 사용해서 너무 활을 내려쳐서 거칠거나 찌그러진 소리가 나지 않도록 주의한다. 그 다음 4마디는 앞 부분과 대조적으로 *f*로써 활은 중간에서 더 밑 부분을 사용하

되 둥글고 부드러운 소리를 낼 수 있게 한다(악보 42).

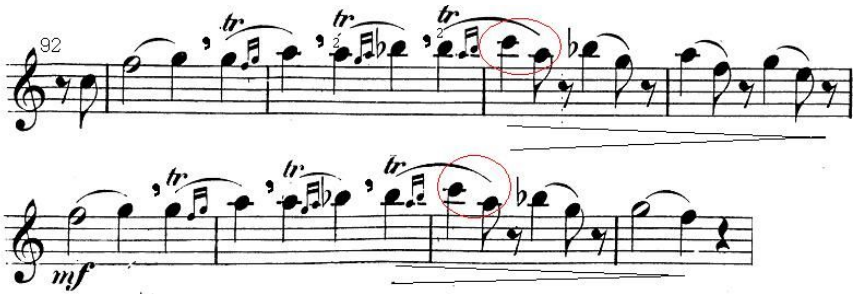


[악보 42] 3악장 마디 29-36

마디 41, 43의 16분음표와 점8분음표의 리듬형은 강박은 짧게 약박은 길게 연주되어야 한다. 즉 첫 음인 16분음표는 짧지만 강하게 다음 음인 점8분음표는 약하지만 길게 연주하며 활을 중단하지 않고 리듬 사이를 이어 소리가 끊기지 않도록 조심하여야 한다(악보 43).

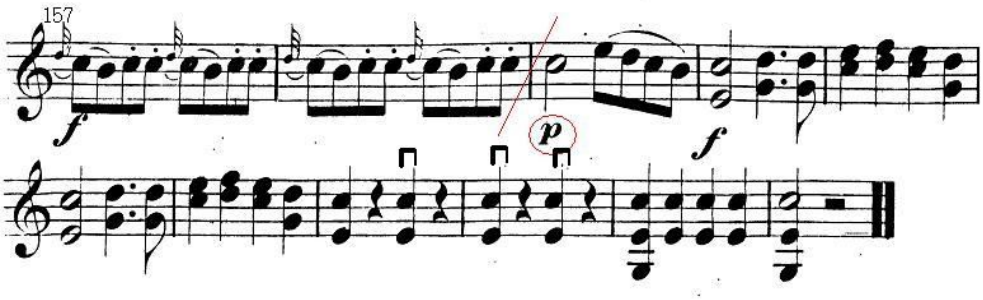
[악보 43] 3악장 마디 41-44

마디 92-99는 4마디 단위의 시퀀스로 마디92, 93과 마디 96, 97에서 왼손의 쉬프팅(Shifting)을 겸하는 계속적인 트릴(Trill)로 선율이 상승하며 긴장감을 조성한 후 마디94, 95와 마디 98, 99의 3도씩 하행한다. 이 부분의 트릴 연주는 바로 앞 음에 짧은 쉼표가 들어가게 하여 트릴에 분명한 아티큘레이션이 되도록 하며 3도씩 하행하는 ♩♪연주는 4분음표가 중심이 되게 하여 데크레센도 시킨다(악보 44).



[악보 44] 3악장 마디 92-99

마디 157-160은 *f*와 *p*의 Dynamics 변화에 주의하여 연주해야 한다. 모차르트는 이러한 절정에, 대비에 의한 클라이막스를 강조하기 위하여 *p*를 신중히 요구한다는 것을 기억해야 한다.[45] 159마디에서의 갑작스런 *p*는 160마디부터의 힘찬 Coda로 향한 준비 단계로 *f*사이에서 새롭고 신선한 뉘앙스를 주는 역할을 한다. 158마디의 *f*가 끝난 직후 *p*로 시작하는 159마디에 들어가기 직전 순간적으로 곡을 멈추었다가 다시 시작하는 느낌으로 연주하게 되면 *p*의 효과가 더욱 극적으로 살아나게 된다 (악보 45).



[악보 45] 3악장 마디 157-167

마디 160-167은 종지를 향한 강한 Coda로 활 폭을 되도록 넓게 사용하면서 음 하나하나에 악센트를 붙여서 밝고 울림이 있는 소리로 힘차게 연주되어야 한다. 특히 마디 160-160의 계속적인 2중음(Double stops)은 손가락의 과다한 압력으로

45) Abram Loft, *Violin and Keyboard: The Duo Repertoire: VolumeI* (Grossman Publishers, 1973) p. 266.

누르기보다 중력을 이용하여 지판에 손을 거는 것처럼 해서 음정을 집도록 한다. 마디 164, 165에서는 더욱 울림이 있는 소리를 위해서 각활 보다는 긴 타원형의 운동으로 계속되는 내린 활(Down Bow)을 사용하여 연주하는 것이 좋다(악보 45).

제4장 결 론

지금까지 W. A. Mozart의 Violin Sonata in C Major K.296의 이론적 배경 및 구조, 형식, 조성 등의 악곡분석과 함께 곡 안에서 피아노와 바이올린 성부의 역할과 곡에 사용된 표현 방법, 이에 따른 연주기법에 대해 알아보았다.

고전주의 시대의 바이올린 소나타의 대부분에서 바이올린은 피아노의 주선율을 반복하거나 드러나지 않게 곡 중간을 메워주는 종속적인 악기로 간주되었다. 모차르트의 초기 바이올린 작품도 18세기 관습에 따른 피아노 소나타에 바이올린 반주를 붙인 형태로 나타난다. 이러한 경향이 중기로 들어가면서 점차적으로 바이올린 성부에 비중을 두게 되었으며 후기에 이르러서는 바이올린과 피아노가 동등한 입장을 취하는 작품들이 작곡되었다.

Violin Sonata in C Major K.296은 1778년에 작곡된 모차르트의 중기 작품으로 새로운 형식과 결정적인 스타일의 변화를 가져왔다. 전체적으로 바이올린 파트가 멜로디보다는 화성과 리듬의 기능만이 주어져서 아직도 멜로디가 지배적으로 피아노 파트에 놓여 있음을 보여주지만, 바이올린의 칸타빌레 프레이즈와 약간의 모방이 주어지면서 피아노와 좀 더 동등한 관계임을 시사해 준다. 특히 3악장의 밝은 론도 피날레에서 모차르트는 바이올린이 주제의 대부분을 제시하도록 하였다.

K.296은 고전주의 시대의 전형적 음악어법을 지닌 곡으로 빠르기가 다른 악장이 대조적으로 배열되고 조성적으로는 각 악장이 친근성을 유지하고 있으며 첫 악장과 마지막 악장은 중간 악장보다도 그 규모가 크다. Allegro vivace의 1악장은 소나타 형식으로 구성되었으며 Andante sostenuto의 2악장은 3부 형식으로 조성은 1악장의 버금딸림조인 F Major로 되어있으며, 마디는 1악장과 3악장에 비해 축소되었고 Allegro의 3악장은 론도 소나타 형식으로 이루어져 있다.

악곡 분석을 통해 얻은 모차르트식 연주법을 살펴보면, 곡에 나타난 레가토의 표현에 있어서 아티큘레이션은 각 음형을 더욱 분명하게 구분지어 또렷이 울려주어야 한다. 즉 모든 악장에서 자주 등장하는 셋잇단음표와 8분음표 또는 16분음표로 반복되는 음형은 모차르트 특유의 밝고 가벼운 느낌을 살려 정확하게 연주되어야 하는데 그러기 위해서는 현과 마찰되는 활의 길이와 빠르기, 손가락 또는 손목의 사용 등 적절한 주법을 익혀 음이 무겁거나 거칠어지지 않도록 조심해야하며 빠르거나 느려지지 않게 피아노성부와 맞춰서 확고한 리듬이 될 수 있게 음가를 분명

히 하여야 한다.

전체적으로 각 악장마다 8마디 또는 4마디 단위로 피아노와 주고받는 테마를 유념하여 *p*와 *f*의 대조적인 악상이 잘 표현 될 수 있게 하며 특히 바이올린이 테마를 연주할 때는 왼손의 풍부한 비브라토 사용은 적절한 Dynamic과 함께 곡을 더욱 아름답게 할 수 있다.

참고문헌

김농학. “W. A. Mozart의 Violin Sonata k.296에 대한 고찰.” 미간행 석사학위논문, 연세대학교 대학원, 1984.

김문자 외 4인.『들으며 배우는 서양음악사 Ⅱ』, 서울: 심설당, 1990.

나운영.『악식론』, 서울: 세광음악출판사, 1994.

러시아 국립 글린카 콘서바토레. 바이올린 주법과 지도원리 22.(비디오 녹화자료). Violin Sonata in C major K.296, 부산: 크레모나 뮤직미디어, 1997.

세광음악출판사 사전편찬위원회(편). 음악대사전, 서울: 세광출판사, 1987.

양내수. “바이올린의 연주법에 있어서 일반적 원리와 특수의 문제.” 미간행 석사학위논문 경희대학교 대학원, 1987.

윤양석.『음악형식론』, 서울: 세광음악출판사, 1986.

음악세계편집부(편). 작곡가별 명곡해석 라이브러리(9)-모차르트 Ⅱ, 김방현 역. 서울: 음악세계, 2001.

홍세원.『고전파 음악』, 서울: 연세대학교 출판부, 2005.

Einstein, Alfred. *Mozart: His Character, His Work.* NY: Oxford University Press, 1962.

Grout, D. J. *A History of Western Music.*『서양음악사』, 편집국역, 서울: 세광음악출판사, 1996.

Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching.* Ann Arbor: Shar Products Co. 1999. 심상호 역,『바이올린 주법과 지도원리』. 음악춘추사, 2000.

Koch, Heinrich Christoph. *Introductory Essay on Composition: The mechanical rules of melody, Sections 3 and 4.* Nancy Kovaleff Baker ed. and trans. New Haven: Yale University Press, 1983.

Küster, Konrad. *Mozart-A Musical Biography*, Mary Whittal trans., Oxford: Clarendon Press, 1996.

Loft, Abram. *Violin and Keyboard: The Duo Repertoire: Volume I*, NY: Grossman Publishers, 1973.

Machlis, Joseph. *The Enjoyment of Music*, NY: W. W. Norton & Co; 3rd ed. 1970 신금선 역,『음악의 즐거움』. 이화여자대학교 출판부, 1982.

McGarr, Paul. *Mozart - Overture to Revolution*. London: Redwords, 2001. 정병선 역, 『모차르트-혁명의 서곡』. 서울: 책갈피, 2002.

Pauly, Reinhard G. *Music in the Classic Period*, 3rd ed., NY: Prentice-Hall, 1988. 김혜선 역, 『고전시대의 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2000.

Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. 4th ed. 2003.

Robbins Landon, H. C. *The Mozart compendium: A guide to Mozart's life and music*, NY: Schirmer Books, 1990.

_____. "Wolfgang Amadeus Mozart" *In The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol.12*, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980. p. 743.