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

음악박사 학위 논문

하모니음악에 관한 연구

-하모니음악의 의의, 형성 및 구성을 중심으로-

2014 년 6 월

서울대학교 대학원

오보에

박 혜 진

하모니음악에 관한 연구

-하모니음악의 의의, 형성 및 구성을 중심으로-

지도교수 김 영 률

이 논문을 음악박사 학위 논문으로 제출함

2014 년 **6** 월

서울대학교 대학원

오보에

박 혜 진

박혜진의 박사 학위 논문을 인준함

2014 년 **6** 월

위 원 장 _____ 정 태 봉 _____ (인)

부위원장 _____ 최 경 환 _____ (인)

위 원 _____ 김 덕 기 _____ (인)

위 원 _____ 박 기 범 _____ (인)

위 원 _____ 김 영 률 _____ (인)

국문 초록

하모니음악(Harmoniemusik)은 18세기 중반부터 19세기 초반까지, 즉 고전주의 시기에 유행했던 목관악기의 합주와 그 음악을 가리킨다. 일반적으로 하모니음악은 한 쌍의 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진 8중주로 구성됐으며, 여기에 잉글리쉬 호른과 플루트, 더블 베이스 등의 악기가 더해지기도 하였다.

하모니음악은 고전주의 시대 귀족문화와 그 궤를 같이 했다. 고전주의 시대 귀족의 궁정에서 사용되던 음악은 대부분 심미적 감상의 목적이 아닌 실용적인 기능음악의 형태를 띠었다. 하모니음악 역시 이러한 기능을 수행하였다. 즉, 하모니음악의 주된 기능은 귀족들의 만찬이나 행사에서 여흥과 배경음악을 제공하는 것이었다.

하모니음악은 18세기 중반부터 형성되기 시작하여 18세기 후반에 그 전성기를 맞는다. 그러나 19세기 들어 귀족문화가 쇠퇴하면서 하모니음악도 점차 사라졌다. 1830년대에 들어 하모니음악은 완전히 막을 내리지만, 하모니음악의 편성과 기능은 목관5중주와 대규모의 관악 합주에 의하여 계승된다.

이렇듯 하모니음악은 고전주의 시대 귀족문화와 그 음악을 대표하는 장르였으며, 이 시대의 여러 음악 양상을 입체적으로 담고 있다. 하지만 하모니음악이라는 용어 자체가 대다수의 음악인들에게 생소한 실정이다. 하모니음악에 대한 연구는 한국뿐 아니라 해외에서도 상당히 미흡한 상태이며, 이에 대한 자료 또한 많지 않다. 필자는 본 논문에서 하모니음악의 형성 과정과 그 배경, 그리고 쇠퇴에 이르기까지의 역사적 측면과 함께 하모니음악의 편성, 양식 등을 연구하였다.

주요어 : Harmoniemusik, 하모니음악, 관악 합주, 목관 5중주.

학 번 : 2009-30482

목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 1 절 연구목표-미학, 역사서술, 그리고 하모니음악 ···· 1

제 2 절 연구범위-용어, 시대, 편성의 범위와 정의 ····· 4

제 2 장 본론 ····· 7

제 1 절 하모니음악의 형성 ····· 7

1. 앙상블 음악의 형성과 형태: 관악 앙상블을 중심으로 ·· 7

2. 18세기의 귀족문화와 음악: 하모니음악 형성의 토대 ··· 11

3. 하모니음악의 형성과 쇠퇴: 바로크부터 낭만주의까지 ·· 16

1) 군악대의 영향 ····· 16

2) 중부 유럽에서 하모니음악의 형성과 발전 ····· 18

3) 하모니음악의 쇠퇴와 그 이후 ····· 22

제 2 절 하모니음악의 구성과 형태 ····· 25

1. 하모니음악의 편성 ····· 25

2. 하모니음악의 음악양식과 주요 레퍼토리 ····· 32

3. 하모니음악의 주요 작곡·편곡가들 ····· 40

제 3 장 결론 ····· 58

부록 1. (참고악보) ····· 63

부록 2. (작품목록) ····· 107

참고문헌 ····· 113

Abstract ····· 117

그 림 목 차

[그림 1] ····· 13
[그림 2] ····· 27
[그림 3] ····· 42
[그림 4] ····· 52

악 보 목 차

[악보 1] ····· 34
[악보 2] ····· 44
[악보 3] ····· 45
[악보 4] ····· 46
[악보 5] ····· 46
[악보 6] ····· 47
[악보 7] ····· 50
[악보 8] ····· 54

표 목 차

[표 1] ····· 31
[표 2] ····· 36
[표 3] ····· 49

제 1 장: 서론

제 1 절: 연구목표-미학, 역사서술, 그리고 하모니음악

하모니음악이란 고전주의 시대에 유행했던 앙상블의 유형을 가리키는 용어이다.[1] 하모니음악은 고전주의 시대 각종 사교모임이나 행사 등에서 유희적, 기능적 음악으로 폭넓게 사용되었다. 그러나 이 용어 자체가 대다수의 음악인들에게 생소할 정도로 해당 연구는 우리뿐 아니라 해외에서도 상당히 미흡한 상태이며, 이에 대한 자료 또한 그다지 광범위하지 못하다.[2] 하모니음악이 고전주의 시대의 궁정·귀족 문화를 대표하는 음악임에도 불구하고 이에 대한 연구가 부족한 데에는 여러 가지의 이유가 있을 것이다.

하모니음악이라는 장르를 위하여 작곡된 오리지널 음악들도 존재하지만, 이 레퍼토리 중 상당수는 다른 장르의 곡들을 편곡한 것이다. 물론 편곡이라는 음악활동의 가치를 폄훼하는 것은 아니지만, '자율성 미학'과 '형식주의'(formalism)[3]적 관점에 의하면 편곡은 작곡에 비하여 소홀하게 취급될 수밖에 없다. 평론가이자 미학자였던 에두아르트 한슬리크(Eduard Hanslick, 1825-1904)로 대표되는 이 미학에 따르면 음악의 내용이란 곧 음과 음 사이의 관계다. 즉, 음악의 각종 요소들이 유기적으로 서로 연결되

---

1) Gregory James Wolynec, "The Original Compositions for Harmonie Ensemble of Johann Nepomuk Went", (Ann Arbor: Ph. D. thesis Department of Music at Michigan State University, 2002), 1쪽.

2) 연상춘, "하모니음악", 『음악이론연구』 제6집 (서울: 서울대학교 서양음악연구소, 2001), 7-8쪽.

3) 19세기 이후 지배적인 음악미학으로 자리 잡은 '음악적 자율성'(musical autonomy) 개념에 입각한 형식주의 미학은, 음악이 제의(ritual)로서의 기능에서 해방되고 가사의 의미가 음악의 의미라는 생각에서 벗어나며 시작되었다. David Clake, "Musical Autonomy Revisited", *The Cultural Study of Music: a critical introduction* (London: Routledge, 2003), 161쪽.

어 음악을 이루어나가는 그 과정 자체가 곧 음악의 내용인 것이다.[4] 형식주의 미학에 따르면 그러한 세계를 창조해내는 작곡 활동이야말로 진정한 음악적 미학적 가치가 있는 활동이며, 다른 사람이 창조한 세계를 편곡하는 작업은 아무래도 그 중요도가 낮게 취급될 수밖에 없다.

또한 하모니음악을 작곡·편곡했던 대부분의 작곡가들이 음악사에서 큰 비중을 차지하는 작곡가가 아니라는 점도 하모니음악이 중요하게 다루어지지 않는 또 하나의 이유가 될 것이다. 물론 하모니음악의 작곡가 중에는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 같은 유명 작곡가도 존재하지만, 대다수의 하모니음악은 악기 연주자에 의하여 작곡되거나 편곡되었다. 요한 벤트(Johann Went, 1745-1801), 게오르그 드루세츠키(Georg Druschetzky, 1745-1819), 그리고 게오르그 트리벤제(Georg Triebensee, 1746-1813) 등 하모니음악의 주요 작곡가로 언급되는 이들은 모두 작곡가라기보다는 연주자에 가까웠다. 거의 대부분의 음악사 서적에서 이들의 이름은 등장하지 않는다.

이는 역사 서술의 방법론과 밀접한 관련이 있다. 역사란 과거에 있었던 일 그 자체가 아니다. 역사란 사료를 토대로 역사관에 의해 재구성 된 기록이다. 과거가 없으면 역사도 있을 수 없다. 하지만 역사는 과거가 아니다. 과거가 죽은 시체라면 역사는 살아 있는 생명체다.[5] 이는 같은 과거의 사실을 놓고도 그것을 어떻게 해석하고 서술하느냐에 따라서 역사는 달라질 수 있다는 것을 의미한다. 역사는 그냥 지나간 과거가 아니라 현재화된 과거이고, 이런 의미에서 에드워드 카(Edward Hallet Carr)는 역사를 “현재와 과거의 대화”라고 정의했다.[6] 즉, ‘과거’가 ‘역사’가 되기 위해서는 어떻게든지 역사가의 주관이 개입 될 수밖에 없다. 역사가는 그 자신의 관점에 따라서 과거에 대한 사실들 가운데 의미 있다고 여기는 것

---

4) 에두아르트 한슬리크 저, 이미경 역, 『음악적 아름다움에 대하여』(서울: 책세상, 2004), 177-191쪽.
5) 김기봉, “포스트모던 시대에서 역사란 무엇인가”, 『포스트모더니즘과 역사학』(서울: 푸른역사, 2002), 30쪽.
6) 같은 글, 12쪽.

을 판단해 자신의 관점에 따라 해석하여 역사로 서술하기 때문이다.

서양음악사의 서술 역시 이러한 역사가들의 관점으로부터 자유로울 수 없다. 서양에서 '음악사'라는 명칭을 분명하게 붙인 저서들은 1690년경이 되어서야 비로소 나타나기 시작했다.[7] 17세기 말에 들어서 서서히 시작된 유럽 각국의 근대적인 음악사의 서술은 18세기 중엽 당시 유럽사회를 휩쓸었던 계몽사상의 영향을 받았다. 계몽시대는 진보 개념과 밀접한 관련이 있었기에 당시 사람들은 음악사는 완전을 향한 계속된 전진이었고 인간과 예술이 완전함에 도달할 수 있다고 믿었다.[8] 그러나 19세기 들어 반계몽적인 경향과 낭만주의 경향이 나타남에 따라 음악사 서술도 낭만주의 사상의 영향을 받게 되었다. 따라서 천재 음악가들에 의해 한 시대가 대표된다는 '위인 중심의 역사관'이 생겨났으며 위대한 대가들의 작품집과 전기가 속속 출판되었다. 이러한 역사관에 따르면 아무래도 '천재 작곡가'보다는 악기 연주자에 가까웠던 하모니음악의 많은 작곡·편곡가들은 음악사에서 소홀히 다루어질 수밖에 없을 것이다.

마지막으로, 하모니음악의 현존하는 자료가 많지 않은 것도 하모니음악이 제대로 연구되지 않는 이유 중 하나이다. 대부분의 하모니음악 악보에는 작곡가나 편곡자에 대한 정보, 그리고 언제 만들어졌는지에 대한 정보가 담겨 있지 않다. 또한 하모니음악 악보의 상당수가 전부 또는 그 일부분이 소실되었으며, 연주를 위한 악보는 1800년 이후부터 출판됐다. 하모니음악이 당시 유럽에서 널리 퍼진 음악 양식이었음에도 불구하고 하모니음악의 작곡가나 편곡자에 대한 전기(biographical) 연구나 남아 있는 몇몇 문헌들을 통하여 하모니음악의 실체에 접근할 수밖에 없다.[9]

---

7) 김원명, "음악역사철학의 이해", 『음악과 민족』 제9호 (부산: 민족음악학회, 1995), 146쪽.

8) 이미경, "음악편사학(Historiography, 音樂編史學)", 『낭만음악』 2003년 여름호 (서울: 예솔출판사, 2003), 133쪽.

9) Bastiaan Blomhert, "The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition", (Hauge: Ph. D. thesis, University of Utrech, 1987), 25쪽.

이러한 현실 속에서, 하모니음악에 대한 연구는 고전주의 시대의 앙상블 음악에 대한 이해를 한 걸음 증진시킨다는 측면과 아직도 많은 가치를 지닌 수많은 실내악적 관악문헌들에 다가간다는 의미가 있다. 또한 하모니음악의 연구를 통하여 고전주의 시대 음악의 '본 모습'에 한 걸음 가까이 다가갈 수 있을 것이다. 앞서 이야기 했듯이 기존의 음악사는 이른바 천재 작곡가와 그들의 음악양식 위주로 서술되어 있다. 그러나 고전주의 시대의 궁정·귀족 문화를 대표하는 하모니음악을 음악사에서 소홀하게 다뤄야 하는지는 다시 생각해 볼 문제다. 18세기 중반부터 19세기 초반까지의 음악은 대부분 기능적인 면을 수행하였으며 고전주의 시대의 음악 감상과 연주는 지금과 달랐다. 당시 음악은 무대에서 연주되는 순수한 감상용 음악이 아니라 만찬이나 행사의 여흥 및 배경음악이었다. 음악사라는 것이 그저 시대별로 작곡가와 양식을 나열하는 것이 아니라 그 시대의 사람들이 어떤 음악활동을 했는지를 설명해 주는 것이라면 하모니음악이야말로 19세기 초반까지 음악사 서술에서 중요하게 다뤄져야 할 음악이 아닐까? 즉, 하모니음악의 연구를 통하여 고전주의 시대의 음악상을 보다 사실적으로 살펴볼 수 있을 것이며, 나아가 천재 음악가들에 의해 한 시대가 대표된다는 '위인 중심의 역사관'과 형식주의 미학의 관점을 벗어난 음악사 서술을 모색해 볼 수 있을 것이다. 따라서 본 논문은 하모니음악의 의의, 정의 및 범위, 역사적 형성 과정, 구성 형태 등을 탐구하는 것을 목표로 한다.

제 2 절: 연구범위- 용어, 시대, 편성의 범위와 정의

가장 넓은 의미의 하모니음악은 관악기를 위한 음악을 가리킨다.[10] 따라서 넓은 의미의 하모니음악은 상당히 다양한 장르의 음악을 의미한다. 그러나 좁은 의미의 하모니음악은 18세기 중엽부터 1830년대에 이르기까지, 유

10) Roger Hellyer, "Harmoniemusik", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 10, 856쪽.

럽의 귀족사회를 위한 관악앙상블과 그러한 편성을 위하여 작곡된 음악을 의미한다.[11] 귀족사회에서 사용된 음악뿐 아니라 금관악기나 타악기를 제외한 작은 규모의 군악대 음악 또한 하모니음악의 범주에 들어갈 수 있다. 따라서 독일어의 'Harmoniemusik'을 단순히 '관악 합주'로 번역하는 것은 매우 모호하며, '군악대 음악'으로 번역하는 것은 잘못된 것이다. '관악 앙상블'과 같은 표현도 마찬가지다. 과거엔 'Harmoniemusik'이 주로 '관악 합주'나 '군악대 음악'으로 번역되곤 했으나, 이는 독일어 단어의 뜻을 제대로 나타내기 힘든 번역이다.[12] 본 논문에서는 독일어의 본래 뜻에 가장 가까운 단어인 '하모니음악'을 사용하기로 한다.

중부 유럽에서 관악 앙상블을 사용하는 전통은 적어도 18세기 초에 시작되었다. 따라서 하모니음악의 시작은 18세기부터라 할 수 있다. 1705년 프러시아의 궁정에는 오보에와 호른으로 이루어진 합주단이 있었으며, 오보에, 테너 오보에, 그리고 바순으로 이루어진 합주단은 그 이전부터 존재했다.[13] 8중주로 이루어진 '완전한 형태의 하모니 음악'은 1776년에 슈바르첸베르크(Karl Philipp, Prince of Schwarzenberg, 1771-1820) 왕자에 의하여 중부 유럽에 소개되었으며[14], 18세기 말에 그 절정을 이루었다. 이후 낭만주의 시대에 접어들어 차츰 소멸되기 시작하여 다른 관악음악 유형들로 전환되어 갔으며[15] 1835년 이후 하모니음악과 관련된 문헌은 자취를 감춘다.[16] 본 논문의 시대적 범위는 18세기부터 19세기 초까지, 그 중에서도 특히 고전주의 시대에 초점을 맞추기로 한다.

마지막으로, 하모니음악의 편성은 여러 가지 이유에서 단 한 번도 고정적인 편성에 머무르지 않았다. 일반적으로 하모니음악의 표준적 구성은 각각

---

11) 같은 글, 같은 곳.
12) Hellyer, "Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early nineteenth Centuries", (Oxford: Ph. D. thesis, Oxford University, 1973), 2쪽.
13) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
14) 같은 글,
15) 연상춘, 위의 글, 7쪽.
16) Hellyer, 위의 글, 858쪽.

한 쌍의 오보에, 잉글리쉬 호른이나 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진 8중주라고 이야기한다.[17] 그러나 이 구성은 시대에 따라, 그리고 지역에 따라 조금씩 차이가 있었다. 플루트나 바셋 호른이 첨가되는 경우도 있었고, 현악기인 더블 베이스가 저음을 보강하기 위하여 더해지는 경우도 있었다. 따라서 8명보다 많은 수의 인원이 연주에 참여하기도 하였다. 그러나 하모니음악에 금관악기와 타악기가 추가되는 경우는 매우 드물었으며, 이는 1800년대 이후 나타난 관악 합주와 하모니음악의 차이 중 하나이다. 따라서 본 논문에서는 하모니음악의 범위를 '프렌치 호른을 제외한 금관악기와 타악기를 포함하지 않는 관악 앙상블의 형태'로 설정하였다.

17) Wolynec, 위의 글, 1쪽.

제 2 장: 본론

제 1 절: 하모니음악의 형성

1. 앙상블 음악의 형성과 형태: 관악 앙상블을 중심으로

하모니음악은 관악 앙상블의 한 형태이다. 하모니음악의 형성 배경과 과정을 살펴보기에 앞서 관악 앙상블의 형성 과정 및 특성을 살펴보도록 한다. 바로크시대부터 형성된 근대적인 목관악기들의 앙상블은 하모니음악의 형성과 밀접한 관련이 있다.

앙상블(Ensemble)이란 여럿의 음악가들이 함께 연주하는 연주 형태로, 구성에 따라 다양한 종류의 앙상블 음악이 존재한다.[18] 악기의 역사를 거슬러 올라가면 타악기와 관악기의 역사가 현악기의 역사보다 훨씬 먼저 시작되었을 것으로 추정된다. 사물을 그대로 두드리거나 가죽을 이용하여 소리를 내는 타악기나 새의 뼈, 동물의 뿔, 또는 대나무 등을 이용하여 만들 수 있는 관악기는 현악기에 비하여 긴 역사를 지니고 있다. 그러나 서양음악사에서 앙상블 음악의 역사, 그 중에서도 특히 실내악 앙상블의 역사는 현악기를 중심으로 이루어져 있다. 여기에는 여러 가지 이유 중 바로크 시대들어 급속하게 발전한 바이올린 족(族)의 발달 그리고, 악기간 음색의 동질성을 가장 큰 이유로 꼽을 수 있을 것이다.

> 학문적으로 코르도폰(Chordophones)이라고 불리는 이 현악기군(바이올린, 비올라, 첼로, 더블베이스)은 오케스트라에서 가장 먼저 완전하게 사용된 부분이다. [중략] 모든 악기들 중에서 현악기들은

18) Willi Apel, “Ensemble”, *The Harvard Dictionary of Music* 2nd Ed., (Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 1982), 294쪽.

> 가장 많은 공통적 특성을 갖는다. 그리고 우리가 가끔 쓰는 말로 바이올린족은 그 구조에 있어 지금 상태와 같은 기술적 완성이 이미 1700년에 이루어진 것이다. [중략] 현악기들은 음역이 가장 높은 악기에서 가장 낮은 악기까지 매우 유사한 음색을 갖는다. 각기 다른 음역에서의 음색 변화가 목관이나 금관에서보다 훨씬 더 적다.[19]

그 밖에 현악기군은 악기 자체의 음역이 넓다는 점, 넓은 셈여림의 변화폭을 갖는다는 점, 활로 긋거나 손가락으로 튕기거나 혹은 두드리는 등 다양한 연주 기법이 가능하다는 점, 그리고 쉼표가 없는 어떤 음악도 지속적으로 연주할 수 있다는 점 등 앙상블 음악에 유리한 측면을 갖고 있다.[20] 따라서 바이올린족을 중심으로 한 앙상블의 형태는 바로크 시대에 이미 표준적인 형태를 갖추기 시작하였으며, 륄리(Jean Baptiste Lülly, 1632-1687)의 유명한 현악 앙상블인 '왕을 위한 24대의 비올'(24 violons du roy)은 현대적인 오케스트라의 시초로 여겨진다.[21]

반면 관악기의 앙상블은 현악기의 앙상블에 비하여 여러 모로 어려움이 많다.

> 목관 파트는 아마도 오케스트라 내에서 가장 분쟁이 심한 부분일 것이다. 그 이유는 목관 악기족이 대체적으로 이질적인 악기들로 구성되어 있기 때문이다. 목관 악기들은 서로 음정을 맞추는 일조차도 무척 어려울 것이며, 이렇게 특색있고 각기 다른 악기들간에 균형이나 조화를 이루어 낸다는 것은 최상의 연주자들에게나 가능한 일일 것이다. 심지어 '목관'(woodwinds)이란 단어는 이 악기족을 정확히 묘사하기 때문이라기보다는 단순히 편리하기 때문에 사용하는 용어이다.[22]

---

19) 사무엘 아들러 저, 윤성현 역, 『관현악기법연구』 (서울: 수문당, 1995), 8쪽.
20) 위의 책, 9쪽.
21) Jérôm de la Gorce, "Lully: Jean-Baptiste Lully", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 15, 292쪽.
22) 아들러, 위의 책, 152쪽.

이러한 목관악기 앙상블의 특징은 현대뿐 아니라 바로크 시대 및 고전주의 시대에도 똑같이 적용된다. 고전주의 시대에도 목관악기들은 각기 다른 리드를 사용하거나 혹은 리드가 없는, 서로 이질적인 악기들이었다. 따라서 서로 음정을 맞추거나 악기들 간의 균형을 이루기가 어려웠다. 또한 악기의 표준화가 현대에 들어와서야 이루어졌다는 점도 관악기를 위한 앙상블 음악 발전의 걸림돌이었다. 금관악기들의 표준화는 최근에 와서야 이루어진 것이라 할 수 있으며, 어떤 면에서는 아직도 유동적이다. 목관악기도 금관악기와 크게 다르지 않다. 모차르트가 살았던 시대만 해도 플루트는 현대와 같은 뵘(Theobald Böhm, 1794-1881)식 키 시스템[23]이 완성되지 않았기 때문에 정확한 음정을 연주하기 힘들었으며 연주 불가능한 음형도 많았다. 심지어 그는 플루트 협주곡을 작곡하며 "싫어하는 악기를 위해 곡을 써야만 할 때 저는 극도로 무력해집니다."라고 아버지에게 보낸 편지에 적었을 정도였다.[24]

이러한 이유로 관악기를 위한 앙상블은 서로 다른 악기들을 결합한 형태가 아닌, 주로 같은 족(族)의 악기를 음역별로 조합한 형태로 이루어졌다. "르네상스 시대에는 대부분 같은 종류의 악기들이 작은 것에서부터 큰 것까지 차례로 만들어져 3~8개가 '한 벌'의 악기(consort of instruments)를 이루었다. 이렇게 구성된 한 벌의 악기들은 소프라노에서부터 베이스 성부까지 모든 음역을 같은 종류의 악기로 연주할 수 있으므로 통일된 음색으로 기악곡을 연주할 수 있었다."[25] 르네상스 시대의 악기들이 물러나

---

23) 뵘식 키 시스템이란 뮌헨의 테오발드 뵘(Theobald Böhm, 1794-1881)에 의해 1830년대부터 시도된 목관악기를 위한 운지 체계를 말한다. 뵘의 개선 사항은 첫째, 소리 구멍(tone hole)의 합리적인 배열 둘째, 소리 구멍을 막기 위해 발전된 기계적인 키 시스템 이렇게 두 가지를 들 수 있다. 뵘의 개선으로 인해 악기의 모든 음들이 동일한 음질을 가질 수 있게 되었고 멀리 떨어진 소리 구멍들의 운지 역시 간편해졌다. 뵘 자신은 자신의 키 시스템을 플루트에 일차적으로 적용하였지만 뵘식 키 시스템의 아이디어는 클라리넷, 오보에, 바순 등 다른 악기에 성공적으로 적용되었다. Don Michael Randel, "Boehm system", *The Harvard Dictionary of Music 4th* Ed., (Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 2003), 105-106쪽.

24) 음악세계 편집부 저, 김방현 역, 『명곡해설 라이브러리: 모차르트 1』(서울: 음악세계, 2001), 376쪽.

고 근대적인 오보에, 바순, 플루트가 이들을 대체하기 시작한 것은 17세기 말이었다.[26] 17세기 말 근대적인 목관악기들이 사용되며 이들을 위한 앙상블의 형태도 변하였다. 과거처럼 같은 족(族)의 악기를 음역별로 조합하는 것이 아니라, 각기 다른 목관악기들의 조합으로 앙상블이 구성되기 시작하였다. 바로크 시대의 오보에 악단(Hautboisten band)이 등장한 것도 이 무렵이며, 이는 하모니음악의 형성에 직접적인 영향을 주었다.[27] 이후 1800년경 현대처럼 서로 다른 목관악기들, 즉 플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 그리고 금관악기인 호른을 조합한 앙상블, 이른바 목관5중주가 형성되었다.[28] 이러한 형태의 목관5중주 구성은 비엔나 궁정의 하모니음악에서 영향을 받은 것이기도 하다.[29]

한편, 관악기를 위한 앙상블은 전통적으로 야외음악이나 군악대와도 관련이 있었다. 관악기는 현악기에 비하여 상대적으로 큰 음량을 지녔기에 과거부터 실내악보다는 야외 음악에서 주로 사용되었다. 이는 관악 앙상블을 가리키는 용어에서도 나타난다. 관악기와 타악기로 이루어진 앙상블의 형태를 '밴드'라고도 한다.[30] 영어 단어 'band'의 어원이 되는 이탈리아어 'banda'는 오케스트라에서 금관악기와 타악기의 조합을 가리키는 말이다. 따라서 '밴드'라는 명칭은 전통적으로 야외음악이나 군악대와 밀접한 관련이 있었다. 오보에 악단과 군악대가 하모니음악의 형성에 끼친 영향은 다음 항에서 자세히 살펴보도록 한다.

관악기를 위한 앙상블 음악은 여러 가지 이유로 인하여 현악기 앙상블에 비하여 그 형성이 더디었으며, 전통적으로 실내악보다는 야외음악에서 주로 사용되었다. 하모니음악은 이러한 관악기 앙상블이 표준적인 구성으로 자

---

25) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 편저, 『들으며 배우는 서양음악사』 (서울: 심설당, 1993), 158쪽.
26) David Whitwell, *A Concise History of the Wind Band* (Austin: Whitwell publishing, 2010), 149쪽.
27) 같은 글, 149-150쪽.
28) Wolfgang Suppan, "Wind quintet", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 27, 434쪽.
29) 같은 글, 같은 곳.
30) Apel, "Band", 위의 책, 77쪽.

리를 잡는 데, 그리고 야외음악에서 실내음악으로 전환되는 데 중요한 역할을 하였다. 이제 18세기 들어 하모니음악이 형성된 원인과 과정을 알아보도록 한다.

2. 18세기의 귀족문화와 음악: 하모니음악 형성의 토대

하모니음악의 형성과정을 살펴보기 위해선 그 토대가 되었던 18세기의 귀족문화와 음악과의 관계부터 알아보아야 한다.

"시대적으로 새로운 악기 편성 형태의 정착은 음악 양식·장르적 발달 및 사회 전반적인 환경과 밀접한 관계를 유지하며 발전하게 된다. 즉 문화·사회적 분위기는 음악 장르적 변화를 유발시키고 이와 밀접한 연관관계 속에서 악기 편성 또한 그 틀을 잡게 되는 것이다."[31]

18세기 초 음악은 대부분 기능적인 면을 수행하였다. "귀족과 부유 계층의 저택에서는 저녁식사와 파티가 열리는 동안 필요한 연주를 위해 음악가들이 고용되었다. [중략] 상층부를 위해 작곡된 관현악에서부터 구전으로 농민에게 전해지는 민속 가락에 이르기까지 모든 수준의 사회 구성원들이 춤을 추려는 목적으로 음악을 즐겼다."[32] 즉, 18세기의 음악관은 음악작품을 심미적인 감상의 대상으로 여기는 19세기 이후의 음악관과 현저히 달랐다.

> 우선 이 음악["유희음악"]은 "연주회용" 음악과는 확실히 구분된다. 연주회용 음악이란 그 자체가 주가 되는 것으로서 사람들은 이 음악을 감상하기 위해 별도의 장소로 모이는 것이다. 반면에 유희음악이란 별도의(음악 외적) 목적에 부합하는 일종의 "음악적 꾸임"과 같은 것이다. 여러 종류의 음악이 있을 수 있는데,

---

31) 연상춘, "바로크 오케스트라에서 고전 오케스트라로", 『서양음악학』 Vol. 2 (서울: 한국서양음악학회, 1999), 118쪽.

32) Donald J. Grout, Claud V. Palisca, J. Peter Burkholder 공저, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 전경영, 차지원 공역, 『그라우트의 서양 음악사(상)』 (서울: 이앤비플러스, 2007), 546쪽.

18세기 역시 그 종류의 풍부함에 있어서는 예외가 아니었다(오히려 더 풍부했다고도 할 수 있다).[33]

음악작품을 기능적인 목적을 지니지 않는, 단지 감상의 존재로 여기는 음악관은 앞서 서론에서 언급했던 형식주의 미학과 깊은 관련이 있다. 그러나 형식주의 미학은 낭만주의 시대에 들어 자리 잡은 미학관이며, 고전주의 시대는 음악에 대한 개념, 그리고 연주 형태도 현재와 사뭇 달랐다. 이는 특히 기악음악에서 더욱 두드러졌다.

현대의 공연장에는 이른바 '에티켓'으로 알려진 몇 가지 암묵적인 규칙이 있다. 청중들은 연주 도중 환호성을 지르거나 무대에 올라갈 수 없다. 물론 아무 때나 박수를 치는 것도, 지정된 좌석을 벗어나는 것도 제한한다. 청중들에게 허락된 것은 객석에 앉아 한 마디 말도 하지 않은 채 오로지 연주자가 무대에서 전해주는 연주를 감상하는 것뿐이다. 연주자에게도 암묵적인 규칙이 존재한다. 이는 한 번 시작한 연주를 멈춰서는 안 되며 연주 외에 다른 행동을 해선 안 된다. 해설이 있는 연주회가 아닌 한 자신의 연주에 대한 안내나 해석을 언급하는 것도 금기시 하고 있다. 연주자는 무대에서 오로지 연주를 통해 주어진 '음악작품'을 청중들에게 전달할 뿐이다.

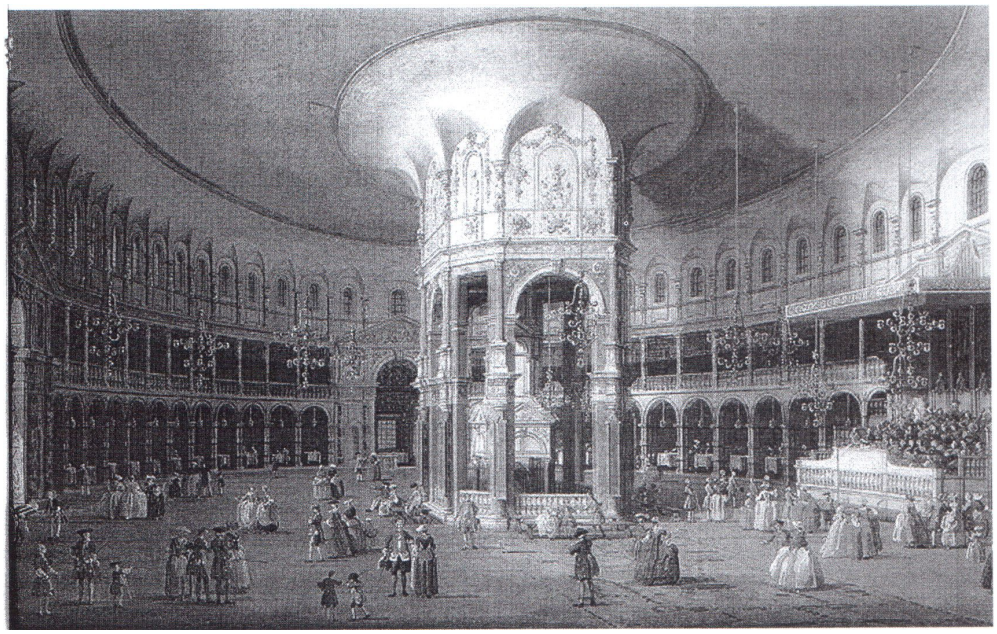
그러나 이렇듯 음악만을 경청하는 청취 태도는 18세기 이전에는 사회적으로 '잘못된' 행동이었다. 앞서 언급했듯이 당시의 음악은 대부분 기능적인 면을 수행하였기 때문이다. 이러한 음악의 청중은 대부분 부와 권력을 겸비한 궁정의 귀족들이었다. 당시의 청중들에겐 음악회장에서 배회하고, 이야기하고, 늦게 도착하고, 일찍 떠나는 것이 당연한 일이었다.[34] 즉, 궁정의 음악회에서 음악작품 자체는 집중 받지 못하였다. 다음의 그림은 모차르트 시대 음악회의 모습을 잘 보여준다(그림 1).

---

33) 연상춘, "18세기의 유희음악: 디베르티멘토", 『이화음악논집』 Vol. 5 (서울: 이화음악연구소, 2001), 120-121쪽.

34) 이경희 저, 『음악청중의 사회사: 궁정 극장 살롱 공공 음악회』 (서울: 한양대학교 출판부, 2006), 126쪽.

[그림 1] 18세기 런던의 음악공연 모습



위 그림은 18세기 런던의 라넬라그 플레저 가든(Ranelagh Pleasure Gardens)에 있는 원형 건물에서 열린 음악공연의 모습을 보여준다. 이 건물은 18세기 런던에 200여 개가 있던 플레저 가든 가운데 가장 큰 음악실이었다.[35]

> 이 그림에서 사람들이 하고 있는 일은 오늘날의 청중들과 다르다. 그들은 서 있거나 거닐고 있으며, 쌍으로 혹은 무리지어 이야기하거나 그저 이리저리 오간다. 현대식 연주회장의 로비에서 사람들이 행동하는 것처럼 말이다. 이 건물은 현대식 연주회장과 달리 사교하는 것과 음악을 즐기는 것을 분리된 활동으로 나누려 하지 않는 듯하다. 그리고 청중들은 두 가지 일을 동시에 완벽하게 해내는 것 같다. [중략] 참석한 사람들 대부분은(적어도 우리 눈에는) 공연을 자신의

35) 크리스토퍼 스몰 저, 조선우 역, 『뮤지킹 음악하기』(서울: 효형출판, 2004), 63쪽.

다른 사회적 활동들-앞쪽에는 꼬마 둘이서 주먹싸움을 한 판 벌이는 모습까지도 보인다-의 배경으로 여기는 듯하다. [중략] 벽감 안쪽 공간을 보면 식탁 앞에 앉은 만찬객을 볼 수 있다. 한 벽감에서는 웨이터 한 명이 굽실거리며 주문을 받는 모습도 보이는 것 같다.[36]

음악회장에서 사람들이 삼삼오오 모여 이야기를 주고받고 한쪽에선 만찬이 펼쳐지는 가운데 다른 한쪽의 무대에서 음악이 연주되는 것, 이것이 18세기의 일반적인 음악 공연의 형태였다. 하모니음악의 형성도 이러한 18세기의 사회상 및 음악관과 깊은 관련이 있다.

"18세기의 하모니음악은 전통적인 음악 후원자였던 귀족층의 관심과 후원 아래 고유의 형태와 위치를 부여받았으며 또한 육성되었다."[37] 바로크 시대 전제주의 체제 아래, 문화와 예술의 중심지는 단연 절대 권력을 지닌 영주나 왕실이었다. 18세기 들어서는 왕실 이외에도 일부 귀족 계층 소유의 궁정이 문화와 예술의 주요한 중심지로 부상한다. 특히 오스트리아 비엔나에서는 계몽주의의 영향 아래 궁정 정책이 간소화되면서 문화 주도의 역할이 수많은 크고 작은 귀족들로 분산되는 양상이 나타난다.[38] "이것은 제왕이 주도하던 중앙 궁정들이 '계몽주의'라는 정신 아래 실리 추구와 긴축재정을 위해 문화적 주도 역할을 '포기' 내지는 '축소'했기 때문이다."[39] 그 결과, 중앙집권식의 궁정 문화는 귀족 소유의 수많은 크고 작은 궁정으로 분산, 이전되는 현상이 나타났다. 이러한 귀족 사회의 주요 과시형태 중 하나가 곧 음악이었다.

귀족사회에서 음악을 과시의 목적으로 사용한 역사는 르네상스 시대까지 거슬러 올라간다. 르네상스 시대, 이탈리아의 통치자들은 미술과 마찬가지로 음악도 후원하였고, 최고의 작곡가들과 연주자들을 고용하기 위해 경쟁하였다. 그 이유는 뛰어난 음악이 자신들의 부와 권력을 과시할 수 있는 하

36) 같은 책, 64-66쪽.
37) 연상춘, "하모니음악", 8쪽.
38) 연상춘, "18세기의 유희음악: 디베르티멘토", 124쪽.
39) 연상춘, "하모니음악", 9쪽.

나의 수단이었기 때문이다.[40] 르네상스 시대 음악의 후원자들은 자신들의 가문의 행사에 궁정악단을 동원하였다.[41] 가문의 행사는 정치적 영향력을 과시하고자 마련되었고[42] 거기에 음악은 그것을 뒷받침해주는 과시적 용도로 중요한 역할을 했다.

르네상스 시대 음악 후원의 중심지는 이탈리아 귀족의 궁정이었고, 이후 바로크 시대 음악 후원의 중심지가 프랑스 왕실이었다면, 고전주의 시대 주요한 음악 후원의 중심지는 독일과 오스트리아의 궁정들이었다. 바로크 시대에서 고전주의 시대로 넘어가며 왕실 중심의 궁정 문화가 귀족 소유의 크고 작은 궁정으로 넘어갔는데, 이러한 현상은 전통적으로 지역별 자치주의가 강했던 독일과 오스트리아 지역을 중심으로 두드러지게 나타났다.[43] 빈 궁정의 음악전통은 다른 궁정보다 더 오래되고 강력하였기에 뛰어난 역량을 갖춘 군주들을 만족시킬 수 있도록 음악의 수준도 당대 최고여야 했다.[44]

당시 음악 환경을 대표하는 음악 장르가 '디베르티멘토', 또는 '세레나데'이며, '식탁음악'(Tafelmusik)이라는 표현은 당시 음악의 기능을 잘 보여준다. 디베르티멘토란 18세기 오스트리아에서 유행했던 음악 장르로, 유흥을 위한 목적으로 작곡된 기악 작품을 가리킨다. 흔히 3~8명의 현악 연주자와 관악 연주자로 구성된 작은 앙상블에 의하여 연주되며, 짧은 3~10악장의 구성으로 이루어진다.[45] 세레나데란 본래 기악 또는 성악으로 남성이 사랑하는 여성의 집 앞, 창가 아래에서 부르는 노래를 의미했다. 그러나 18세기에 이르러 기악 세레나데는 이러한 '실용적'인 의미가 사라졌으며, 디베르티멘토와 유사한 음악으로 발전했다. 그 구성 역시 디베르티멘토와 마찬가지로 현악기와 관악기 연주자로 이루어진 작은 앙상블에 의하여 연주되며, 행진곡, 미뉴에트, 그리고 소나타를 비롯한 여러

40) Grout 외, 위의 책, 184쪽.
41) 베로니카 베치 저, 노승림 역, 『음악과 권력』 (서울: 컬쳐북스, 2009), 67쪽.
42) 같은 책, 67쪽.
43) 연상춘, 위의 글, 9쪽.
44) 이경희, 위의 책, 26쪽.
45) Apel, "Divertimento", 위의 책, 238쪽.

모음곡 형태의 구성을 지닌다.[46] 독일어의 'Tafelmusik'은 영어로 번역하면 'Table-Music'이 되는데, 식사 시 또는 그 이후 연주되는 음악을 가리키는 용어이다.[47] 그 기원은 16세기까지 거슬러 올라가지만, 18세기 들어 이 용어는 디베르티멘토의 성격을 지니는, 가볍고 경쾌한 분위기의 유흥을 위한 음악을 가리키는 용어로 사용되었다.[48]

하모니음악 역시 이러한 음악들과 유사한 기능을 지녔다. 하모니음악의 주된 기능은 궁정의 귀족들에게 만찬이나 행사에서 배경음악을 제공하기 위한 것이었다.[49] 다만 디베르티멘토나 세레나데와 달리 하모니음악은 전적으로 관악기 앙상블을 위한 음악이었으며, 주로 편곡에 의한 레퍼토리가 많았다는 것이 이들 장르와 차별되는 점이다. 간혹 예외적으로 하모니음악이 공공장소에서 대중들을 위하여 연주되는 때도 있었는데, 이때는 독주 연주자를 포함하기도 하였다.[50]

3. 하모니음악의 형성과 쇠퇴: 바로크부터 낭만주의까지

1) 군악대의 영향

"하모니음악은 비엔나 고전주의 시기인 1780~1800년경에 전성기를 맞이하였으며, 이후 19세기에 그 규모가 점차 확대되다 1840년경에 이르러서는 관악합주단 형태로 전환되어 간다."[51] 이러한 하모니 음악이 언제부터 어떠한 과정을 거쳐 형성되었는지 보다 구체적으로 알아보자.

하모니음악은 바로크 시대 오보에 악단(Hautboisten band) 전통에서 부

---

46) 같은 책, "Serenade", 766쪽.
47) Michael Kennedy, "Tafelmusik", *The Concise Oxford Dictionary of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 721쪽.
48) Hubert Unverricht, "Tafelmusik", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 24, 921-922쪽.
49) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.
50) 같은 글, 같은 곳.
51) 연상춘, 위의 글, 16쪽.

터 발달했다고 할 수 있다. 이것은 하모니음악의 많은 레퍼토리에 잉글리쉬 호른이 포함되어 있다는 사실에서도 알 수 있는데, 잉글리쉬 호른은 보헤미아 지역에서 클라리넷 연주자가 부족했기에 포함된 것이었다.[52] 앞서 살펴보았듯이 관악 앙상블은 전통적으로 군악대와 깊은 관련이 있었는데, 바로크 시대의 오보에 악단과 초기 하모니음악 또한 군악대로부터 영향을 받은 것으로 보인다. 17세기부터 오보에 악단은 군악대에서 뿐만 아니라 궁정의 각종 야외 축제나 실내 행사를 위하여 연주하였다.[53]

> [프랑스 왕실 최고의 예술적 악대인 Les Grands Hautbois가] 유럽 관악 악대의 역사를 바꾼 것은 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715)의 통치 기간이었다. 새로운 모던 오보에를 사용한 Les Grands Hautbois는 프랑스 오보에 연주자들과 함께 독일에 도입되었고, "Les Grands Hautbois"란 이름은 프랑스어와 독일어가 반반씩 섞인 새로운 용어인 "Hautboisten"이 되었다. [중략] 1750년대에는 관악 악대의 이름도 "Hautboisten"에서 "Harmoniemusik"으로 바뀌게 된다. Hautboisten과 이들의 레퍼토리는 르네상스 합주단과 모차르트, 하이든, 베토벤, 슈베르트의 Harmoniemusik 사이의 가교 역할을 했다. [중략] 루이 14세 시대, 12명의 오보에와 바순으로 이루어진 Les Grands Hautbois의 성공으로 유럽의 왕실들은 이 악대를 모방했다.[54]

'Hautboisten'은 독일에서 오랫동안 군악대원을 의미했다. 따라서 전통적인 연구들은 'Hautboisten'을 오로지 군악대로만 다룬다. 그러나 'Hautboisten'이 오로지 군대에만 존재했던 것은 아니다. 같은 악기 편성의 악대가 왕실에도 존재했으며, 이 악대의 이름 또한 'Hautboisten'이었다.[55]

---

52) Wolynec, 위의 글, 1쪽.
53) Janet K. Page, "Band", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 2, 626-628쪽.
54) Whitwell, 위의 책, 149-150쪽.

또한 고전주의 시대 하모니음악 앙상블 단원으로 활동하던 연주자들은 필요에 따라 군악대에서도 활동하며 자신의 수입을 증대시키는 기회로 삼기도 하였고,[56] 에스테르하지 궁정은 1761년에 관악기 연주자들로 하여금 군악대와 궁정의 행사 모두에서 연주하도록 지시하기도 했다.[57] 독일 지역에서 1700년대부터 1900년대를 넘어서까지 군악대 자체를 '오보에단'(Hautboistenkorps), 그리고 연주 악기를 불문하고 군악대원을 '오보에주자'(Hautboist)라 지칭하는 데에서도 바로크 시대의 오보에 악단 및 군악대와의 연관성을 확인할 수 있다.[58]

2) 중부 유럽에서 하모니음악의 형성과 발전

중부 유럽에서 관악 합주를 사용하는 전통은 18세기 초까지 거슬러 올라간다. 프러시아의 궁정에는 1705년에 오보에와 호른으로 이루어진 합주단이 있었으며, 오보에, 테너 오보에, 그리고 바순으로 이루어진 합주단은 그보다 이전부터 존재했다.[59] 다양한 목관악기를 각각 두 대씩 한 쌍으로 묶어서 앙상블 음악에 사용하는 관습은 프라하를 중심으로 한 보헤미아 지역에서 출발했다. 프란츠 스포르크 공작(Count Franz Anton Špork, 1662-1738)은 프렌치 호른의 사용에 큰 관심을 갖고 있었으며, 오케스트라와 실내악 편성에서 다양한 악기의 사용을 장려했다.[60] 그의 영향 덕분에 그의 궁정과 예배당에선 프렌치 호른과 다른 목관악기의 구성으로 이루어진 앙상블이 사용되었다.[61] 에스테르하지(Paul Anton Esterházy, 1711-1762) 공은 1761년부터 6중주로 이루어진 야외음악(Feldmusik) 앙상블을 거느리

55) 같은 책, 150쪽.
56) 연상춘, 위의 글, 26쪽.
57) Page, 위의 글, 같은 곳.
58) 연상춘, 위의 글, 18쪽.
59) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
60) Wolynec, 위의 글, 1-2쪽.
61) Christopher Hogwood, Jan Smaczny, "The Bohemian Lands", *Man and Music: The Classical Era* (London: The MacMillan Press, 1989). 195쪽.

고 있었다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 각각 한 쌍으로 이루어진 오보에, 프렌치 호른, 그리고 바순을 위한 음악을 작곡하기도 하였는데, 이는 이 6중주단을 위한 레퍼토리였던 것으로 추정된다.[62]

8중주로 이루어진 '완전한 형태의 하모니음악'은 슈바르첸베르크 왕자에 의하여 중부 유럽에 소개되었다. 그는 1776년경에 각각 한 쌍의 오보에, 잉글리쉬 호른, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 구성된 앙상블을 조직했다.[63] 그런가 하면 오스트라의 황제 요제프 2세(Joseph Benedikt Anton Michael Adam, 1741-1790)도 하모니음악의 형성에서 매우 중요한 역할을 하였다. 1730년까지 비엔나의 궁정에는 다섯 대의 오보에와 바순, 한 대의 프렌치 호른, 네 대의 트럼본, 그리고 열 세대의 트럼펫으로 구성된 관악대가 있었다.[64] 그러나 1782년에 이르러 요제프 2세는 정상급의 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순 연주자로 구성된 별도의 하모니음악 앙상블을 구성하도록 지시하였다.[65] 당시의 한 음악잡지(*Magazin der Musik*)는 요제프 2세의 하모니악단에 대하여 다음과 같이 기록하고 있다.

> 나와 관련한 모든 음악 소식들 중 가장 주목할 만한 것은 황제에 의하여 구성된 한 악단이다. 목관악기로 구성된 이 악단은 한 차원 높은, 새로운 수준의 완벽한 소리를 달성했다. 비엔나에서 이 악단은 "황제의 하모니"라고 알려져 있다. 이 악단은 여덟 명으로 구성되었는데, 그 자체로 완전하고 풍부한 앙상블을 이룬다. 이들은 각각 유명한 오페라에서 발췌한 합창, 듀엣, 트리오, 또는 아리아의 한 성부씩 담당하는데, 주선율은 주로 오보에와 클라리넷이 맡는다.[66]

---

62) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
63) 같은 글, 같은 쪽.
64) David Whitwell, "The Incredible Vienna Octet School-Part 1", *The Instrumentalist* Vol. 24, No. 3 (Evanston: The Instrumentalist Co., 1969), 33쪽.
65) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
66) Hellyer, "Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early

이후 오스트리아의 많은 궁정에서는 요제프 2세의 하모니음악 앙상블의 구성을 따랐다. 요제프 2세의 형제였던 막시밀리안(Maximilian I Joseph of Babaria, 1756-1825)은 요제프 2세에 이어 자신의 하모니음악단을 만들었고, 그 밖에 툰(Thun), 디트리히슈타인(Dittrichstein), 리히텐슈타인(Liechtenstein) 등의 궁정에도 하모니음악단이 나타났다.[67] 막대한 경비를 요구하는 오페라와 같은 장르를 그렇게 쉽게 실행할 수 없었던 지역에서는 비엔나와 유사하게 주로 소규모 편성의 기악음악이 활성화 되었는데[68], 하모니음악이 오스트리아의 궁정들에 급속하게 전파된 것은 바로 이 때문이었을 것이다.

프랑스의 관악 앙상블 역시 하모니음악의 형성에 많은 영향을 미친 것으로 추정된다. 프랑스에는 1760년에 이르기까지 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진 관악 앙상블이 존재했으며, 심지어 클라리넷과 프렌치 호른만으로 이루어진 관악 앙상블은 그 이전부터 존재했다. 오를레앙(Orléans), 콩데(Condé), 그리고 모나코의 공작은 1760~1770년대에 각각 이러한 관악 앙상블을 거느리고 있었다.[69] 이후 프랑스에서는 두 대의 프렌치 호른, 두 대의 바순이 두 대의 오보에, 혹은 두 대의 클라리넷과 연주하거나, 또는 각각 두 대의 프렌치 호른, 바순, 오보에, 클라리넷이 모두 합쳐진 조합이 보편적으로 이루어졌다.[70] 또한 프랑스의 군악대도 궁정의 이러한 하모니음악 앙상블을 모델로 하여 6중주 규모의 앙상블 구성을 이루었으며, 이러한 구성은 심지어 프랑스 혁명 이후까지도 유지되었다.[71]

18세기 후반엔 영국과 미국에도 하모니음악이 전해졌다. 웨일스(Wales)의 왕자는 1780년대에 '타펠무지크'(Tafelmusik)라는 악단을 유

---

nineteenth Centuries", 121쪽.
67) Wolynec, 위의 글, 3쪽.
68) 연상춘, "18세기의 유희음악: 디베르티멘토", 125쪽.
69) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.
70) Grout 외, 위의 책, 548쪽.
71) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.

지하였다. 1790년대엔 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진 작은 규모의 군악대의 공공연주회가 높은 인기를 끌었으며 라넬라그 플레저 가든(앞서 "그림 1"에서 살펴본 장소)에서 연주되었다.[72] 또한 보헤미아 지방의 모라비아교도들이 미국으로 이주함에 따라 대략 19세기에 이르기까지 미국에도 하모니음악이 존재하였다. 펜실베니아(Pennsylvania)의 Single Brethren's House at Bethlehem의 옥상에서 저녁마다 하모니음악을 연주하는 것이 하나의 관례로 자리 잡기도 했다는 기록에서 이를 확인할 수 있다.[73]

일반적인 것은 아니었지만, 하모니음악은 궁정을 벗어나 시민 사회 내에서 연주되기도 했다. 18세기 영국의 음악이론가 찰스 버니(Charles Burney, 1726-1814)는 자신의 여행일지에서 1772년 비엔나 체류 시의 경험을 다음과 같이 이야기 했다.

> 내가 묵던 숙소 "황금 소"(Goldner Ochs)에서는 매일 점심과 저녁식사 시간마다 음악이 연주되곤 하였다. 연주의 질은 전반적으로 높지 않았는데, 특히 이곳으로 거의 계속해서 찾아오다시피 하던 관악 앙상블 팀이 그랬다. 2관 편성의 호른, 클라리넷, 오보에, 파곳으로 이루어진 이 앙상블 팀은 서로 너무나도 음정이 맞지 않아, 나는 그저 어서 이들이 수백 킬로 밖으로 가주기만을 바랄 뿐이었다.[74]

악기의 편성을 보면 여기서 버니가 이야기하는 음악이 하모니음악임을 단번에 알 수 있다. 또한 하이든은 그의 동생이 1789년에 그를 방문하자 점심식사 시간에 맞추어 하모니음악을 연주하게 했다는 기록도 있다.[75] 그

---

72) 같은 글, 856-857쪽.
73) 같은 글, 858쪽.
74) Herber Seifert, "Zu den Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert", *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jarhunderts*. Tutzing: Schneider, 1992, 54쪽, 연상춘, "18세기의 유희음악: 디베르티멘토", 129쪽에서 재인용.
75) 같은 글, 같은 곳.

러나 귀족의 궁정을 벗어나서 하모니음악이 연주되는 것은 매우 예외적인 일이었으며, 버니의 기록에서도 알 수 있듯이 그 수준은 매우 낮았던 것으로 보인다.

3) 하모니음악의 쇠퇴와 그 이후

그러나 프랑스 혁명 이후 나폴레옹과 전 유럽 사이 오랜 전쟁이 지속되면서, 비엔나의 귀족 궁정들은 더 이상 그들의 하모니음악 앙상블을 후원하기 힘들게 되었다. 그러나 리히텐슈타인(Liechtenstein)의 황제와 왕자는 1830년대까지 하모니음악 앙상블을 유지하고 있었고, 독일에서는 존더스하우젠(Sondershausen)의 공작이 1835년에 이르기까지 하모니음악 앙상블을 유지하였다. 그러나 이후 하모니음악과 관련된 문헌은 자취를 감춘다.[76]

이렇듯 19세기 중반으로 접어들면서 급속하게 하모니음악이 자취를 감춘 이유 중 하나는 프랑스 혁명 이후 낭만주의 시대로 접어들며 귀족 중심의 후원 체계가 약해진 것이 가장 큰 원인일 것이다. 지금까지 살펴보았듯 하모니음악의 주요 소비층은 유럽 귀족들의 궁정이었으며, 하모니음악은 이들의 만찬이나 파티를 비롯한 각종 행사에서 배경음악을 주로 담당했다. 그러나 프랑스 혁명으로 프랑스의 왕실과 귀족의 궁정들이 몰락하면서, 또 잇따른 전쟁으로 인하여 독일과 오스트리아의 궁정들이 재정적인 어려움을 겪으면서 하모니음악의 시대도 막을 내리게 되었다. 즉, 하모니음악의 흥망성쇠는 곧 궁정문화의 흥망성쇠와 궤를 같이 한 것이다. 19세기 이후 중산계층의 부상과 함께 시민계급이 문화와 예술의 주체로 등장하게 되는데, 이는 하모니음악의 종말을 가속화했다. 낭만주의 시대에 들어 음악가들은 왕과 귀족의 종속적인 후원 체계를 벗어나 악보 출판과 연주회 등을 통하여 자립을 모색해 나갔고, 시민계급을 중심으로 음악의 주 소비층이 변화하며 이들을 위한 음악을 작곡해 나갔다. 이러한 이유로 낭만주의 시대에는 시

76) Hellyer, “Harmoniemusik”, 858쪽.

민계급의 가정을 겨냥한 가볍고 쉽고 짧은 소품이나 가곡, 또는 공공연주회를 겨냥한 대규모의 관현악 음악이 성행하였다. 흔히 낭만주의의 음악을 '소품 경향'과 '웅장하고 거대한 경향'의 두 갈래로 설명하는 것[77]은 이 때문이다. 이러한 음악사의 흐름 속에서 특정 계층을 위한 하모니음악은 설 자리를 잃을 수밖에 없었다.

그러나 하모니음악의 영향은 이후의 음악에 남아 있다. 낭만주의의 음악이 '소품 경향'과 '웅장하고 거대한 경향'의 두 갈래로 나뉘어 흘러갔듯이, 하모니음악 또한 두 갈래의 모습으로 변하였다. 앞서 설명하였듯이 각각 한 대의 플루트, 오보에, 클라리넷, 바순, 그리고 호른으로 이루어진 현대적인 목관5중주의 구성은 비엔나 궁정의 하모니음악에서 영향을 받은 것이다.[78] 즉, 고전주의 시대의 하모니음악이 19세기 들어 보다 작은 형태의 앙상블로 거듭난 것이 현대적인 목관5중주인 것이다. 영국의 음악가 엘가(Edward Elgar, 1857-1934)는 목관5중주를 위한 음악을 작곡하며 그 제목을 <하모니 음악>(*Harmony Music*)이라 붙였는데, 이는 다분히 목관5중주와 하모니음악 간의 연관성을 보여준다.[79]

반면 하모니음악은 편성이 보다 거대화되어 관악합주단(관악합주단은 다양한 이름으로 불린다. 윈드 밴드, 심포닉 밴드, 콘서트 밴드, 윈드 오케스트라, 윈드 앙상블 등은 모두 관악합주단을 가리키는 용어이다)이 형성되는 데에도 영향을 주었다. 미국의 음악학자 자넷 페이지(Janet K. Page)는 관악합주단의 기원으로 군악대, 교회 밴드와 함께 하모니음악을 꼽는다.[80] 현대적인 관악합주단의 기원은 18세기 중엽으로 거슬러 올라간다. 1763년경 프레데릭 대제(Frederick the Great, 1712-1786)에 의해 조직된 프러시아의 군악대는 각각 한 쌍의 오보에, 클라리넷, 호른, 그리고 바순으로 이루어져 있었는데[81], 이는 전형적인 하모니음악의 편성과 일치한

77) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 편저, 『들으며 배우는 서양음악사 (개정증보판)』 (서울: 심설당, 1998), 524쪽.
78) Suppan, "Wind quintet", 434쪽.
79) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.
80) Page, "Band", 626-628쪽.
81) Apel, "Symphonic Band", 위의 책, 821쪽.

다. 당시 표준적인 관악 앙상블의 구성에 터키 음악의 영향으로 베이스 드럼, 심벌즈, 그리고 트라이앵글을 비롯한 타악기가 더해지고, 클라리넷의 숫자가 점차 늘어남과 동시에 금관악기들이 추가된 것이 바로 관악합주단이다.[82] 나라 별로 악기 구성에는 차이가 있었으나, 현재와 같은 규모의 관악합주단이 완성된 것은 1810년경의 일이었다. 이것은 하모니음악이 쇠퇴하기 시작하는 시점과도 일치한다.

이렇듯 목관5중주와 관악합주는 각각 하모니음악의 편성과 기능을 계승했다고 할 수 있다. 하모니음악은 각각 한 쌍의 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진 반면, 약 1800년경 형성된 목관5중주는 하나의 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순을 사용하며 여기에 플루트가 더해진 편성을 이룬다. 각각 한 쌍의 악기를 사용하던 것에서 하나씩의 악기를 사용하게 된 것은 목관악기의 개량과 기술적인 발전에서 비롯된 자연스러운 변화였다.[83] 18세기 말의 하모니음악에서도 플루트가 더해지는 일이 잦았던 것을 생각해 본다면[84], 하모니음악의 편성과 목관5중주의 편성은 각각의 악기를 한 쌍으로 사용하느냐, 아니면 하나씩 사용하느냐의 차이일 뿐이다. 그러나 19세기 이후 목관5중주 음악이 지니는 기능과 의미는 18세기의 하모니음악과 달랐다. 앞서 살펴본 것처럼 하모니음악이 주로 귀족의 궁정에서 각종 행사, 파티, 축제 등을 위하여 사용된 '기능음악'이라면, 대부분의 목관5중주 음악은 심미적으로 감상하기 위한 '순수음악'의 성격을 띤다. 또한 하모니음악이 야외와 실내 양쪽 모두에서 연주되었던 반면 목관5중주는 주로 실내에서 연주된다. 이 변화는 19세기 들어 귀족 중심의 후원 체계가 약해진 것은 물론, 형식주의 미학이 자리 잡으며 음악관이 변화된 결과였다.

관악합주는 금관악기와 타악기로 구성된다는 점에서 하모니음악과 차이를 보인다. 본 논문에서 다루는 하모니음악의 범위를 '프렌치 호른을 제외하고 금관악기와 타악기를 포함하지 않는 관악 앙상블의 형태'로 설정

82) Wikipedia, "Concert Band", 2014년 5월 29일 접속.
83) Suppan, "Wind quintet", 434쪽.
84) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.

한 것을 생각해본다면, 관악합주의 편성은 하모니음악의 편성과 본질적인 차이가 있음을 알 수 있다. 그러나 관악합주의 음악이 심미적인 감상을 위해 연주되기도 하지만, 많은 경우 각종 궐기 대회나 운동 경기 등에서 사용되는 점,[85] 그리고 이들의 레퍼토리 또한 마칭 밴드의 레퍼토리를 포함하며 주로 가볍고 경쾌한 음악들이 많다는 것은 관악합주가 18세기 하모니음악의 기능을 이어받았음을 시사한다.

하모니음악은 18세기 초부터 형성되기 시작하여 18세기 말 그 전성기를 맞았고, 19세기 들어 급속하게 쇠퇴하였다. 이는 하모니음악의 형성과 쇠퇴는 고전주의 시대의 궁정 문화와 그 궤를 같이 했다는 것을 보여준다. 비록 19세기 초에 종말을 맞았으나, 그 편성과 기능은 19세기 들어 나타난 목관5중주와 관악합주에 영향을 주었다.

제 2 절: 하모니음악의 구성과 형태

1. 하모니음악의 편성

전형적인 하모니음악의 편성은 각각 한 쌍의 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순으로 이루어진다. 이러한 8중주의 편성은 요제프 2세에 의하여 완성되었다. 그러나 하모니음악의 편성은 여러 가지 이유에서 단 한 번도 고정적인 형태에 머무르지 않았다.[86] 보헤미아 지역에선 클라리넷을 대신하여 잉글리쉬 호른이 주로 쓰였다. 이 점은 오랫동안 학자들에게 의문의 대상이었으나, 그 이유는 사실 단순히 보헤미아 지역에 클라리넷 연주자가 부족했기 때문이었다.[87] 앞서 언급했듯이 1776년에 슈바르첸베르크 왕자가 클라리넷이 아닌 잉글리쉬 호른을 포함한 8중주 하모니음악을 도입한 것도 바로 이러한 이유에서였다.

---

85) Apel, “Symphonic Band”, 821쪽.
86) Wolynec, 위의 글, 1쪽.
87) 같은 글, 같은 곳.

두 대의 프렌치 호른은 고음역을 담당하는 한 쌍의 오보에와 클라리넷 아래에 위치하며, 저음을 담당하는 바순 위에 위치한다[88]는 점을 들어 영국의 음악학자로서 하모니음악 연구의 대가인 헬리어(Roger Hellyer)는 한 쌍의 프렌치 호른을 하모니음악 편성의 핵심으로 꼽는다. 금관악기인 프렌치 호른이 하모니음악의 편성에 핵심인 이유는 하모니음악의 편성이 시대와 지역에 따라 차이가 있었음에도, 한 쌍의 프렌치 호른만큼은 반드시 포함되었기 때문이다.[89] 또한 프렌치 호른은 그 부드러운 음색이 서로 다른 목관악기의 음색을 서로 어울리게 도와줄 뿐 아니라 다른 악기의 선율을 중복하는 데에도 훌륭하게 사용될 수 있다.

> 호른은 훌륭한 독주 악기임과 동시에 다른 악기를 중복하는데도 성공적으로 사용되는 악기다. 트럼펫보다 부드러운 소리를 갖지만 어떤 악기의 조합이라도 압도할 수 있는 충분한 빛깔과 표현력을 갖고 있다. 다른 한편으로는 그 비단과 같은 음질(특히 중간음역)로 인해 호른은 어떤 독주악기를 위해서도 훌륭하게 반주하는 역할을 할 수 있다. [중략] 많은 작곡가들이 호른을 때에 따라서 목관악기로, 혹은 금관악기로 취급했다. 전통적으로 실내악에서 목관5중주의 멤버였음과 동시에 금관5중주에 속하기도 했다.[90]

독일에서 프렌치 호른의 사용은 18세기 전부터 있었으나 주로 사냥을 비롯한 야외음악에서 연주되었으며, 실내에서 앙상블의 구성으로 사용되지는 않았다.[91] 프렌치 호른을 실내악 연주에 도입한 것은 보헤미아 지역의 귀족들, 그 중에서도 스포르크 공작의 공적이었다.[92] 그는 프렌치 호른의 사용에 큰 관심을 갖고 있었으며, 다양한 오케스트라와 앙상블에

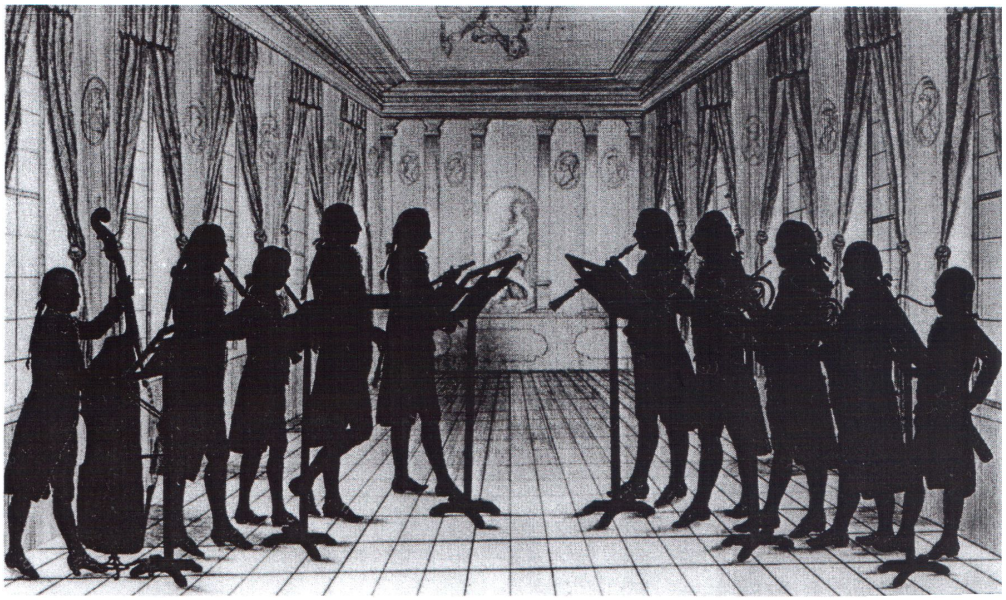
---

88) Hellyer, “Harmoniemusik”, 856쪽.
89) Hellyer, “Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early nineteenth Centuries”, 5쪽.
90) 아들러, 위의 책, 295-296쪽.
91) Whitwell, 위의 책, 150쪽.
92) 같은 책, 같은 곳.

서 이 악기의 사용을 장려했다.

한편 플루트나 바셋 호른 등이 다른 악기를 대신하여 사용되거나, 또는 8중주의 편성에 추가로 더해지기도 하였다. 뿐만 아니라 트럼본, 서펜트(serpent, 저음역을 담당하는 목관악기. 코르넷으로부터 유래된 악기이다), 더블 베이스, 그리고 더블 바순이 보다 풍부한 음색을 위하여 사용되기도 하였다. 이러한 악기들의 사용은 필수적인 것이 아니라 선택적인 것이었으며, 해당 악기의 사용 가능 여부에 달려있었다.[93] 따라서 하모니음악은 일반적으로 8명의 연주자에 의하여 연주되었으나, 그 이상의 연주자가 참여할 때도 많았다. 다음의 그림은 이러한 상황을 잘 보여준다(그림 2).

[그림 2] 외팅겐-발러스타인 왕자의 궁정의 하모니음악 연주 모습



1791년에 만들어진 이 동판화는 그보다 8년 전인 1783년경, 외팅겐-발러스타인 왕자(Kraft Ernst, Prince of Oettingen-Wallerstein,

93) Hellyer, “Harmoniemusik”, 856쪽.

1774-1802)의 궁정의 하모니음악 연주 모습을 담고 있다.[94] 실루엣 형태의 그림이라 정확한 악기를 확인하기는 힘들지만, 그림의 오른편에선 위에서부터 두 명의 오보에 연주자, 두 명의 프렌치 호른 연주자, 그리고 한 명의 바순 연주자를 확인할 수 있다. 그림의 왼편에선 아래에서부터 한 명의 더블 베이스 연주자, 두 명의 클라리넷 연주자를 확인할 수 있다. 마지막 두 명의 연주자는 악기를 연주하고 있지 않아 정확한 악기를 알기 힘든데, 왼손에 들고 있는 악기가 다른 악기들에 비하여 다소 가늘게 그려져 있는 것으로 보아 플루트로 추정된다. 오보에와 클라리넷은 악기를 입에 물고 있는 모습을 통해 각각 어느 악기인지 구분될 수 있다. 오른편의 오보에 연주자는 악기를 입에 물고 있는 부분이 얇은 반면, 왼편의 클라리넷 연주자는 그에 비하여 다소 두툼한 것을 알 수 있다.

한편, 목관악기들 사이에 홀로 자리 잡은 더블 베이스가 이채로운데, 저음을 담당하는 목관악기인 바순 연주자가 한 명 밖에 없으므로 이를 보강하기 위하여 연주에 참여한 것으로 보인다. 또한 이 그림의 더블 베이스 연주자는 당시 발러스타인 궁정의 작곡가였던 안토니오 로제티(Antonio Rosetti, 1750-1792)인 것으로 추정된다. 물론 더블 베이스는 두 대의 바순이 참여한 상태에서도 제9의 연주자로 하모니음악의 편성에 더해지기도 했다. 일반적으로 더블 베이스를 위한 파트는 따로 작곡되지 않았으며, 주로 제2바순의 음표들을 중복하는 형태로 앙상블의 음향을 보강하였다. 현대 관악합주단에서와 같은 이유로 현악기인 더블 베이스가 사용 된다.

하모니음악에서 사용되는 악기들이 모두 현대의 악기가 아니라 18세기의 악기들이란 점도 반드시 짚고 넘어가야 할 점이다. 당시의 목관악기들은 현대와 같은 뵘식 키 시스템이 완성되지 않았기 때문에 정확한 음정을 연주하기 힘들었으며 연주 불가능한 음형도 많았다. 플루트뿐 아니라 오보에, 클라리넷 등 목관악기에 두루 쓰이는 뵘식 키 시스템이 발명된 것은 1830년경이었다.[95] 프렌치 호른의 경우도 현대와 같은 밸브식 호른이 아

94) 그림 출처, 위의 글, 857쪽.
95) Apel, “Böhm system”, 위의 책, 99쪽.

니라 자연적인 호른이 사용되었다. 18세기에 이르기까지 자연적 호른은 단순히 감겨 있는 놋쇠관이었으며, 배음렬에 존재하는 음만 소리를 낼 수 있었다. 프렌치 호른이 다양한 소리를 낼 수 있게 된 것은 18세기 중반으로 접어들면서였다.

> 하이든의 시대에 트럼펫과 호른에서 단일 배음렬을 넘어설 수 있는 장치가 개발되었다. 기음(基音)이 관(tube)의 길이에 따라 결정된다는 사실을 이용하여 악기에 또 하나의 다른 관을 덧붙인다면 같은 악기에서 또 다른 배음렬을 얻을 수 있다는 것이다. 이렇게 첨가된 크룩(crook)이라는 파이프는 U모양을 하고 있었으며 원래의 관에 삽입되어 있다. 이렇게 해서 작곡가는 악기가 어느 배음렬로 시작할 것인가를 결정할 수 있게 되었고, 연주자는 주어진 시간 안에 곡 중의 어디서든지 크룩을 삽입하여 배음렬을 바꿔 다른 조로 연주할 수 있게 되었다. 물론 아직도 길이가 새롭게 조절된 관의 배음렬에 제한받고 있다.[96]

현대와 같은 피스톤이 출현한 것은 19세기 초의 일이었으며, 이것이 완성되어 받아들여진 것은 19세기 중반에 이르러서였다.[97] 따라서 악기의 구조와 한계에서 비롯되는 어쩔 수 없는 호른의 이상한 음질과 부정확한 음정은 그 당시엔 당연하게 여겨진 현상이었다. 또한 19세기 중반까지 음악의 성격과 형태가 악기들이 갖는 이러한 제한적 요소에 지배되었다는 사실도 반드시 명심해야 한다.[98]

하모니음악에서 주선율을 담당한 악기는 오보에였다. 18세기 초, 독일의 새로운 프랑스식 오보에는 프랑스 연주자들이 전달한 것이었다.[99] 오보에가 주선율을 담당한 것은 오보에가 모든 목관 악기 중 가장 독특한 소리를 갖기 때문일 것이다. “오보에는 이중 리드를 가진 악기이며 서서히 끝이 가늘

96) 아들러, 위의 책, 271쪽.
97) 같은 책, 272쪽.
98) 같은 책, 266쪽.
99) Whitwell, 위의 책, 150쪽.

어지는 원뿔형의 관을 갖는다. 많은 사람들이 이 악기를 목관 악기군의 프리마 돈나(prima donna)로 묘사해왔다."[100] 클라리넷과, 클라리넷 대신 사용되던 잉글리쉬 호른은 하모니음악에서 주로 내성의 화성음을 채우거나, 오보에와 대조를 이루며 주선율을 연주하기도 했다. 앞서 언급하였듯이 프렌치 호른은 그 부드러운 음색으로 인하여 서로 다른 목관악기들의 조합에 핵심적인 역할을 했으며, 저음을 담당하는 바순은 종종 더블 베이스에 의하여 중복되곤 했다. 초기 하모니음악에서 바순은 두 대가 모두 같은 성부를 유니슨으로 연주했다.[101] 그런가 하면 고음역을 담당하는 플루트가 추가될 경우 플루트는 주로 주선율을 연주하기보다는 다른 악기를 중복하여 음색을 더하는 역할을 담당하였다. 이는 플루트가 목관 악기 중 유일하게 리드가 없는 악기로, 다른 목관악기들과의 음색적인 차이가 크기 때문이었다. 하모니음악에 사용되는 악기들과 그 역할을 표로 정리하면 다음과 같다(표 1).

100) 아들러, 위의 책, 182쪽.
101) Hellyer, "Harmoniemusik", 856쪽.

[표 1] 하모니음악에 쓰이는 각 악기의 역할과 특징

악기	음역	역할	비고
오보에	고음역	주선율을 담당	
클라리넷	고음역과 중음역	내성의 화성음을 채우거나 오보에와 대조를 이루며 주선율을 연주	잉글리쉬 호른으로 대체되기도 함
프렌치 호른	중음역	특유의 음색으로 각 악기들의 조합에 중요한 역할을 함	하모니음악의 편성에 반드시 포함됨
바순	저음역	저음을 담당	초기의 하모니음악에선 두 대의 바순이 유니슨 연주
잉글리쉬 호른	중음역	내성의 화성음을 채우거나 오보에와 대조를 이루며 주선율을 연주	클라리넷을 대신하여 편성되기도 함
더블 베이스	저음역	바순을 중복하여 저음 보강	정규 편성은 아니며 때에 따라 참여
플루트, 바셋 호른, 서펜트		주선율을 중복하거나 내성을 담당	상동

당시의 관악기는 현대의 악기에 비하여 여러 가지의 제약이 있었으나, 하모니음악의 연주자들은 당대 최고의 연주자들이었다. 이들은 당시 많은 실내악 연주자들이 하인의 제복을 입었던 것과 달리 그러한 제복을 입지 않았다.[102] 즉, 이들은 하인의 대우를 받던 당시의 일반적인 연주자들과 달리

그보다 높은 대접을 받았던 것이다. 일례로, 요제프 황제의 하모니악단은 트리벤제(Georg Triebensee, 1746-1813)와 벤트가 오보에를 담당했고 안톤 슈타틀러(Anton Paul Stadler, 1753-1812)와 요한 슈타틀러(Johann Nepomuk Stadler, 1755-1804) 형제가 클라리넷을, 럽(Martin Rupp)과 아이젠(Jakob Eisen)이 호른을 연주하였으며 카우즈너(Wenzel Kauzner)와 드롭나이(Ignaz Drobney)가 바순을 담당했다. 이들은 모두 수준 높은 연주자들로서, 비엔나 황실 브루크 극장 오케스트라의 단원이기도 했다.[103] 또한 하모니악단의 소속 연주자들이 종종 필요에 따라 군악대에도 편입돼 연주하는 경우는 있었으나, 반대로 군악대 소속 연주자들이 하모니음악 연주에 참여하는 경우는 거의 없었다. 이는 통상적으로 군악대 소속 연주자들이 하모니악단의 연주자들에 비하여 실력이 낮아 그들과 같이 궁정의 행사에 참여하기 힘들었기 때문이다.[104]

2. 하모니음악의 음악양식과 주요 레퍼토리

하모니음악이 형성되기 시작하던 18세기 초반은 바로크 시대에서 고전주의로 넘어가는 전환기였으며, 이후 하모니음악이 전성기를 맞은 18세기 후반은 고전주의 음악 역시 전성기를 구가했다. 따라서 하모니음악의 음악양식은 고전주의의 음악양식을 전형적으로 보여준다.

“후기 바로크의 화려하고 장대한 다성음악이 그 절정에 이르렀던 18세기 초반에 이탈리아와 프랑스를 중심으로 새로운 기운이 일기 시작했다. 1720년경부터 바로크 음악에 반발하여 쉽고 귀에 즐거운 음악을 선호하는 경향이 나타나게 되었는데 이러한 양식을 ‘갈랑 양식’(style galant)이나 ‘로코코’(rococo)양식이라고 부른다.”[105] 갈랑 양식은 18세기 초 건반악기를 위한 춤곡에 자주 적용되었으며 뚜렷한 선율에 단순한 화성반주가 붙은 가

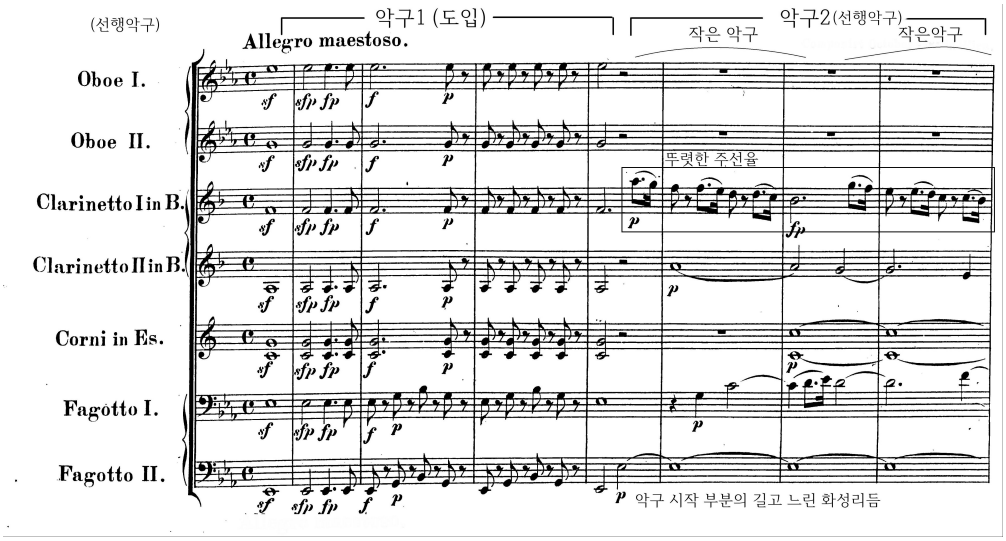
102) Hellyer, “Harmoniemusik”, 857쪽.
103) 같은 글, 856쪽.
104) 연상춘, “하모니음악”, 26쪽.
105) 김문자 외 공저, 위의 책, 400쪽.

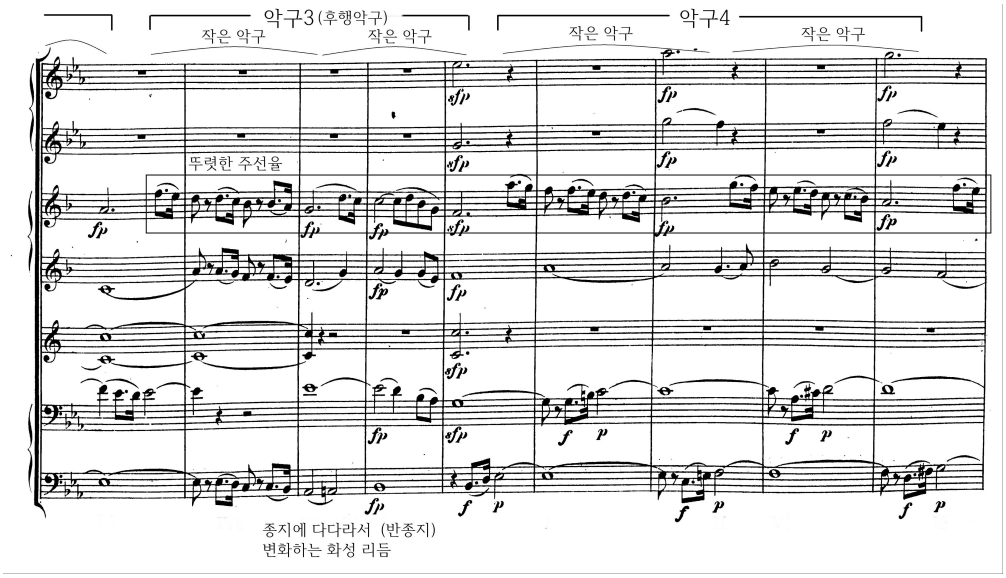
벼운 호모포니 짜임새로 되어 있다.[106] 또한 짧은 악구와 바로크 음악보다 느린 화성리듬 역시 특징이다. 이러한 갈랑 양식 음악의 특징은 귀족 궁정의 각종 행사에서 유희적인 성격의 음악을 제공했던 하모니음악의 기능과 잘 부합한다는 것이다.

모차르트의 대표적인 하모니음악인 세레나데 K.375는 제1악장의 첫 시작부터 이러한 갈랑양식을 잘 보여준다(악보 1).[107]

106) 김연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006), 239쪽.
107) 악보 출처. Breitkopf & Härtel, 1880년 출판.

[악보 1] 모차르트의 세레나데 K.375(1 악장)의 갈랑양식 특징





위의 악보에서 알 수 있듯이, 첫 악구를 제외하면 나머지 악구는 모두 네 마디의 규칙적인 악구를 이루고 있으며, 각각의 악구는 두 마디의 작은 악구로 구성되어 균형적인 악구를 형성한다. 네 마디의 악구는 각각 선행악구와 후행악구의 대칭관계로 되어 있으며, 이 둘이 합쳐져 하나의 균형적인 악절을 이룬다. 또한 클라리넷이 담당하는 주선율이 뚜렷하게

드러나며 다른 악기들은 이를 받쳐준다. 즉, 하나의 악기가 주요 선율을 담당하고 나머지는 이를 화성적으로 뒷받침하는 호모포니 짜임새(texture)의 전형을 보여준다. 그런가 하면 화성 리듬은 매우 느려 하나의 화성이 길게 지속되며 화성의 변화가 많지 않다. 이렇듯 모차르트의 세레나데 K.375는 시작부터 앞서 설명한 갈랑양식이 잘 나타난다.

하모니음악에 주로 사용된 레퍼토리는 국가별로 차이는 없었다. 특히 중부 유럽지방의 하모니음악은 국가별 차이를 찾아보기 힘들다. 다만 약간의 차이가 주로 중부 유럽(프랑스·오스트리아)과 영국 사이에서 발견된다. 1760~1770년대 프랑스의 하모니음악은 일반적으로 오페라에서 사용된 음악을 여섯 개 정도 짧게 모아놓은 형태로 이루어졌으며, 이를 '하모니음악'(*Pièces d'harmonie*)이라고 하였다. 비엔나의 하모니음악은 1760~1770년대 프랑스의 '하모니음악'으로부터 강한 영향을 받았다. 비엔나의 하모니 음악은 오페라와 발레 음악을 편곡한 작품들로 이루어져 있었으며, 일반적으로 12개 또는 그보다 많은 수의 악장으로 구성되었다. 또한 간혹 레치타티브가 포함되는 경우도 있었다.[108]

반면 영국에서는 군악대를 위한 디베르티멘토가 하모니음악에 주로 사용되었다. 이는 짧은 악장을 여럿 모아놓은 형태로, 하모니음악을 위하여 작곡된 오리지널 음악은 물론 춤곡, 군악대 음악 등이 섞여 있는 구성을 이루었다. 종종 각각의 악장별로 서로 다른 작곡가들의 작품을 사용하는 경우도 있었다.[109] 당시 영국에서 완전한 형태의 관악 합주단은 오직 군악대뿐이었으며, 비엔나의 궁정과 같은 개인적인 관악 합주단은 없었던 것으로 추정된다.[110] 따라서 영국에서의 관악 앙상블은 거의 대부분 실외에서 연주되었으며, 이는 실내와 실외 양쪽 모두에서 연주되었던 중부 유럽의 하모니음악과의 차이점이기도 하다.[111] 소나타 형식이 하모니음악에

108) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
109) 같은 글, 같은 곳.
110) Stanley Sadie, "The Wind Music of J. C. Bach", *Music & Letters*, Vol. 37, No. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1956), 107쪽.
111) 같은 글, 108쪽.

사용되는 경우는 드물었지만, 이른바 런던 바흐로 알려진 J. C. 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)의 경우 여섯 개의 신포니아와 군악대를 위한 네 개의 5중주를 하모니음악으로 사용하기도 했다.[112] 중부 유럽(프랑스·오스트리아)와 영국 간의 하모니음악의 레퍼토리의 차이를 표로 정리하면 다음과 같다(표 2).

[표 2] 중부 유럽(프랑스·오스트리아)과 영국 간의 하모니음악의 차이

지역	레퍼토리	악장 수	합주단 형태	연주 장소
중부 유럽 (프랑스·오스트리아)	오페라와 발레음악의 편곡 작품들	12개나 그 이상	귀족 소유의 개인적인 관악 합주단	궁정(실내와 실외 모두)
영국	오리지널 음악은 물론 춤곡, 군악대 음악 등의 혼재	6악장 내외	군악대	실외 및 공공 연주회장

프랑스·오스트리아와 영국에서 각각 선호하는 하모니음악의 레퍼토리와 구성이 달랐던 것은 하모니음악이 연주되는 장소에 기인하는 것으로 추정된다. 프랑스와 오스트리아에선 주로 궁정에서 하모니음악이 연주되었다. 반면 영국에서는 웨일즈의 왕자가 1780년대에 하모니음악단을 거느리고 있기도 하였으나 1790년대에 영국의 하모니음악은 대중들 사이에서 높은 인기를 얻었으며, 라넬라그 플레저 가든을 비롯하여 공공 연주회장에서 연주되기도 하였다.[113] 프랑스와 오스트리아에선 주로 귀족층의 취향에 적합했던 오페라와 발레의 음악들을 발췌하여 하모니음악의 레퍼토리로 사용하였다. 반면, 영국에서는 보다 대중적인 취향에 부합하는 춤음악이나 군악대 음악을 하모니음악으로 사용한 것으로 생각할 수 있다. 프랑스

112) Hellyer, “Harmoniemusik”, 857쪽.
113) 같은 글, 856-857쪽.

나 오스트리아에 비하여 다소 약했던 영국의 극음악 전통도 주로 춤음악이나 군악대 음악을 레퍼토리로 삼았던 것과 관련이 있을 것이다.

> 강한 연극적인 전통은 음악의 역할을 장식적이고 부차적인 지위로 떨어뜨렸다. 영국의 궁정 발레에 해당하는 궁정과 사회적인 가면극(masque)은 극적인 성악을 희생시키면서 춤과 호화로운 구경거리에 역점을 두었다. 영국에는 이탈리아 오페라를 장려했던 마자랭(Mazarin)과 같은 인물이 없었으며, 이탈리아 오페라가 처음 그 움직임을 조금씩 보이기 시작한 것은 18세기에 이르러서였다. 이러한 예술적인 요인들 외에도 찰스 1세와 의회와의 분쟁(1642-46, 1648-52) 시절과 독립전쟁과 왕정이 폐지되었던 영국 공화국(1649-1660) 시절은 극장이 실질적으로 없어졌던 상황이었다.[114]

이처럼 하모니음악의 많은 레퍼토리들은 하모니음악을 위한 오리지널 작품도 일부 존재하였으나, 그보다는 오페라, 발레, 군악대 음악 등을 편곡한 작품이 주류를 이루었다. 이들 레퍼토리들은 원곡의 작곡가 본인에 의하여 편곡되는 경우는 드물었다. 모차르트는 자신의 오페라인 <후궁으로부터의 탈출>(*Die Entführung aus dem Serail*) 중 일부 음악을 발췌하여 직접 하모니음악으로 편곡하기도 하였으나, 이것은 예외적인 일이었으며 작품의 편곡은 주로 하모니음악단의 연주자나 음악감독이 담당했다.[115] 따라서 오보에를 연주했던 벤트와 트리벤제는 하모니음악을 위한 여러 편곡작품을 남겼는데, 하모니음악의 주요 작곡·편곡가들에 대해서는 다음 항에서 살펴볼 것이다.

편곡문화는 당시로선 매우 일반적인 것이었다. “고전, 낭만 초기의 유명 작곡가, 오페라 작품치고 당시에 편곡 안 되는 경우가 없을 정도였다고 할 수 있을”[116] 정도였다. “심지어는 편곡된 작품이 오리지널 작품으로 둔갑하

---

114) Claude V. Palisca 저, 김혜선 역, 『바로크 음악』(서울: 도서출판 다리, 2003), 303쪽.
115) 같은 글, 857쪽.
116) 연상춘, 위의 글, 26쪽.

여 또 다른 편곡을 유발시키기까지 하였다."[117] 편곡문화는 중세시대부터 고전주의에 이르기까지, 오랜 역사와 전통을 지니고 있다. 바로크 시대 중기에 들어 본격적인 기악음악, 즉 특정한 악기를 위하여 음악작품이 창작되기 이전까지, 대부분의 기악음악은 편곡작품이었다고 해도 과언이 아니다. 그러나 낭만주의 시대에 이르러 "작품으로서의 음악" 개념이 자리 잡으며 편곡문화가 쇠퇴하고, 편곡된 작품들이 창작된 작품에 비하여 주목을 덜 받게 된다. 이것이 서론에서 언급하였듯이 하모니음악이 미학적, 학술적으로 큰 주목을 받지 못했던 이유이기도 하다.

고전주의 시대의 편곡문화는 다른 악기를 위한 작품보다 관악기를 위한 작품에서 더욱 보편적이었다. 미국의 음악학자 위트웰(David Whitwell)이 편집한 광범위한 관악작품 목록집을 보면 이러한 편곡작품들로 가득 차 있음을 확인할 수 있다.[118] 현대에 이르러서도 많은 관악기 연주자들은 편곡된 작품을 연주하는 데 주저하지 않는다. 이것은 건반악기나 현악기를 위한 레퍼토리에 비해 관악기를 위한 레퍼토리가 상대적으로 적었기 때문일 것이다. 관악기는 현악기에 비하여 악기의 발달이 더디었으며, 19세기에 이르기까지 많은 구조적인 한계를 지니고 있었다. 따라서 작곡가들은 현악기나 건반악기를 위한 곡에 비하여 관악기를 위한 독주곡이나 합주곡에 상대적으로 소홀할 수밖에 없었다. 하지만 하모니음악의 주요 레퍼토리였던 오페라 음악을 편곡하는 데에는 현악기보다 관악기가 더욱 적합했다.

> 관악 세레나데 연주 후에 설령 앵콜곡으로 유명 오페라 선율이라도 연주될라하면 청중은 '행복감에 싸여 졸도'라도 할 것 같았다. 다시 말해 유명 아리아 편곡이 대단한 인기를 누렸는데, 이는 현악기와는 달리 노래 선율이 관악기에게는 손쉽고 '적절하게' 옮겨질 수 있기 때문이었다. [중략] 반면에 본래 현악기를 위한 음악을 관악기가 옮겨 연주하기란 아리아에서와는 달리 언제나 어렵기만 한

117) 같은 글, 24쪽.
118) 같은 글, 같은 곳.

것이었다.[119]

그러나 19세기 들어 하모니음악이 쇠퇴함으로 하모니음악을 위한 오페라 편곡도 1820년경에 이르러서는 점차적으로 인기를 잃어갔다. 그 대신 왈츠나 폴로네이즈, 행진곡 등의 작품이 관악음악의 대표적인 유형으로서 자리를 잡았는데[120], 이것은 하모니음악의 영향을 받아 탄생한 대규모의 관악 합주단의 주요 레퍼토리가 된다.

1782년에 비엔나의 요제프 2세가 최고 수준의 연주자로 구성된 하모니음악단을 만들도록 지시한 이후, 하모니음악의 레퍼토리들은 이전에 비하여 기술적 음악적으로 한층 높은 수준을 이루었다.[121] 모차르트의 두 개의 세레나데, K.375와 K.388/384a, 그리고 크롬머(František Krommer, 1759-1831)의 13개의 하모니음악은 이러한 최정상 연주자들로 구성된 비엔나의 하모니음악단을 위하여 작곡된 것이었다.[122]

중부 유럽(프랑스·오스트리아) 지역과 영국이 각각 선호했던 하모니음악의 레퍼토리는 다소 차이가 있었으나, "하모니음악에 있어 지역에 따른 음악 양식적 특징을 확인하기는 어렵다. 즉 민족적 특성은 다른 장르의 음악에서보다 훨씬 덜 작용한다는 의미이다."[123] 특히 영국을 제외한 유럽 대륙, 즉 프랑스, 오스트리아, 독일, 체코, 헝가리 등의 중부 유럽지방의 하모니음악은 지역에 따른 양식적 차이를 거의 찾아보기 힘들다. "당시 음악가들 사이에서 다반사로 이루어진 이주의 문화는 특히 관악음악가들에 있어 더욱 두드러졌던 현상으로, 연주 레퍼토리, 연주 형태 등이 여러 국가에 있어 같은 모습을 띠게 하는데 큰 몫을 하였다."[124] 따라서 국가별, 지역별로 하모니음악가를 살펴보기보다는 각각 개별적인 음악가들로서 하모니음악의 주요 작곡·편곡가들을 중심으로 살펴보기로 한다.

---

119) 같은 글, 같은 곳.
120) 같은 글, 25쪽.
121) Hellyer, "Harmoniemusik", 857쪽.
122) 같은 글, 같은 곳.
123) 연상춘, 위의 글, 23쪽.
124) 같은 글, 23-24쪽.

3. 하모니음악의 주요 작곡·편곡가들

하모니음악의 레퍼토리는 대부분 편곡된 작품들이었으며, 이러한 편곡은 주로 하모니음악단의 연주자와 음악감독에 의하여 이루어졌다. 이러한 편곡가들은 사실상 작곡가라기보다는 연주가라고 보는 것이 옳으며, 이러한 이유로 음악사에서 그 기록을 확인하기란 쉽지 않다. 심지어 실제로 많은 수의 하모니음악 필사본들은 누구에 의하여 편곡·필사된 것인지 명시되어 있지 않다.[125] 또한 많은 수의 하모니음악은 작곡·편곡된 날짜를 광고나 공연 안내문, 또는 공연 영수증 등을 통하여 추정할 수밖에 없는데, 불행하게도 이러한 방법은 정확도가 떨어진다.[126] 하모니음악의 편곡이 꼭 연주자에 의해서 이루어진 것만은 아니었다. 비엔나 고전주의의 대표적인 작곡가인 하이든, 모차르트, 그리고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 또한 직접 하모니 음악을 위한 편곡을 남겼기 때문이다.

하모니음악은 젊은 작곡가들이 작곡 활동을 시작하는 방법으로 이용했던 것으로 추정된다. 많은 작곡가들이 하모니음악을 위한 악보를 주로 활동 초기에 남기곤 했는데, 하이든도 이러한 경우에 해당한다.[127] 하이든이 에스테르하지 가문에 부임한 1761년부터 에스테르하지 공은 6중주로 이루어진 '야외음악'(*Feldmusik*)단을 거느렸으며, 이 악단을 위하여 디베르티멘토들이 작곡되었다. 이 곡들 중 상당수를 하이든이 작곡했을 것으로 추측 가능하다.[128] 또한 하이든은 보헤미아의 칼 폰 모르친(Karl von Morzin) 백작의 궁정에서 일할 때에도 다수의 하모니음악을 남겼을 것으로 추정된다. 당시 보헤미아 지역엔 많은 수의 뛰어난 목관악기 연주자들이 존재했으며, 하이든은 이 궁정에서 만찬을 비롯한 여흥을 위한 음악을

---

125) Hellyer, "The Transcriptions for Harmonie of Die Entführung aus dem Serail", Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 102 (1975-1976), 53쪽.
126) Bastiaan Blomhert, 위의 글, 29쪽.
127) 같은 글, 같은 곳.
128) Hellyer,"Harmoniemusik", 857쪽.

작곡했다. 그러나 하이든이 하모니음악을 위하여 남긴 작품은 1950년대 후반, 보헤미아의 문서보관소가 열리기 전까지 제대로 알려지지 않았다. 또한 하이든이 살아있던 당시, 하이든이 작곡·편곡한 많은 수의 하모니음악이 출판되지 않았기에 그가 남긴 하모니음악에 대하여 제대로 파악하는 것은 불가능하다.[129]

반면 모차르트의 하모니음악과의 연관성은 하이든에 비해 보다 구체적으로 기록으로 남아 있다. 앞서 살펴보았듯이 그는 자신의 오페라 '후궁으로부터의 탈출'을 직접 하모니음악으로 편곡하기도 하였으며, 요제프 2세의 하모니악단을 위하여 세레나데 두 곡을 작곡하기도 하였다. 하지만 모차르트가 직접 편곡한 '후궁으로부터의 탈출'은 현재 소실된 것으로 보인다. 1954년, 보헤미아 남부 지방에 있는 슈바르첸베르크 왕자의 문서보관서에서 '후궁으로부터의 탈출'의 하모니음악 악보가 발견되었다.[130] 그러나 이는 아래 사진에서 확인할 수 있듯이 악보에는 편곡자가 누구인지는 명시되어 있지 않다. 하단에 적혀 있는 모차르트의 이름은 편곡자가 아니라 작곡가로서 명시된 것이다(그림 3).[131]

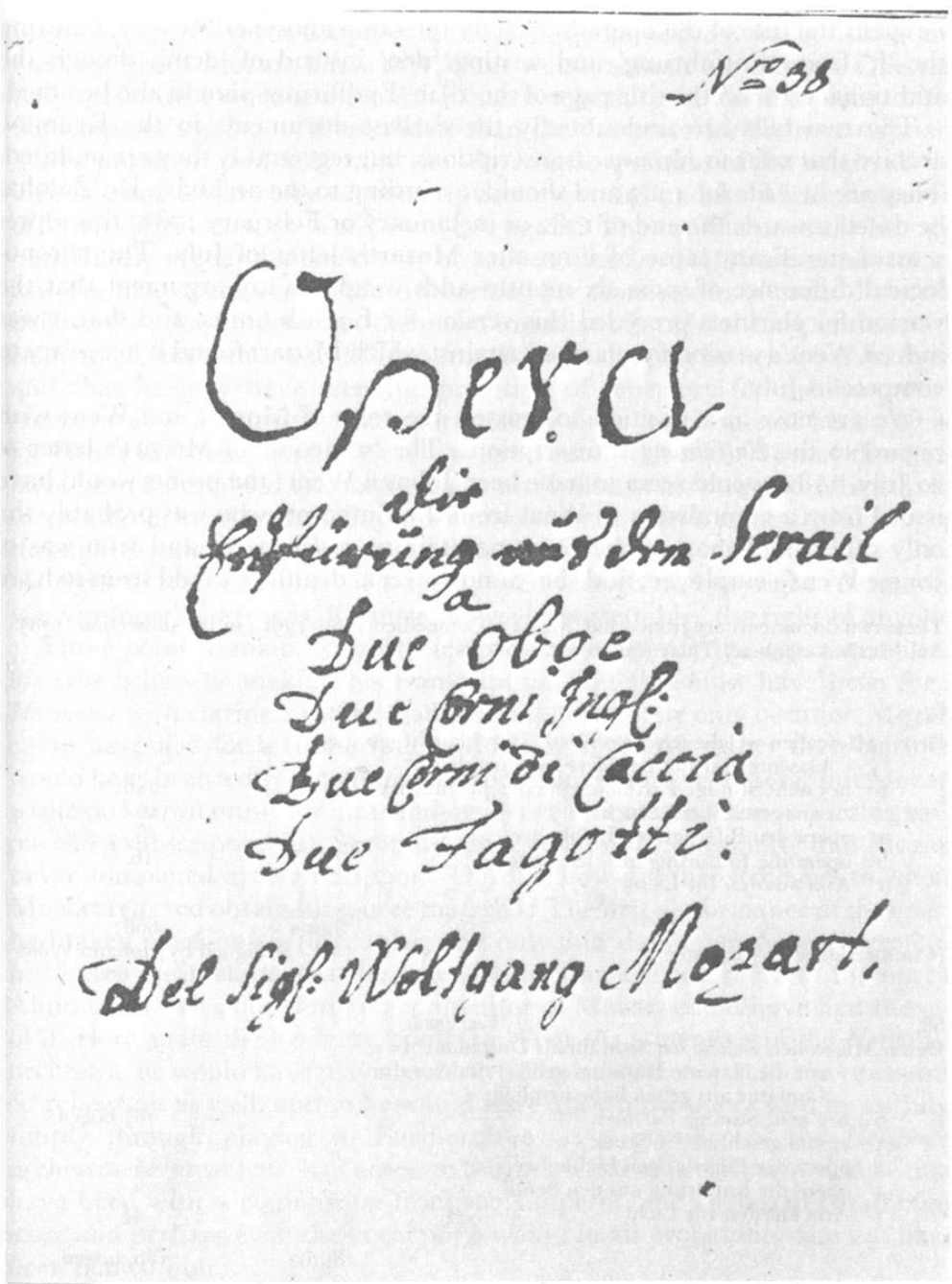
---

129) Dieter Klöcher, "Program Notes for the album Divertimenti für Bläser Vol. I" (Hamburg: Teldec "Telefunken-Decca", No. 6.35473, 1980), 9쪽.

130) Hellyer, "The Transcriptions for Harmonie of Die Entführung aus dem Serail", 53쪽.

131) 그림 출처, 위의 글, 63쪽.

[그림 3] <후궁으로부터의 탈출>의 하모니음악 편곡본 표지



이 악보의 편곡자가 누군인지에 대하여는 많은 논란이 있었으나, 모차르트

가 아닌 벤트가 편곡한 것으로 추정된다.[132] 그러나 1782년 1월 23일, 모차르트가 아버지에게 보낸 편지에서 “리히텐슈타인의 젊은 왕자는 목관악기 밴드(하모니음악)를 구성하고 싶어 합니다. 저는 이를 위하여 음악을 작곡해야 합니다”[133] 라고 밝히거나, 같은 해 7월 20일 아버지에게 보낸 편지에서 “저는 일요일까지 제 오페라를 하모니음악을 위하여 편곡해야 하며, 이 일에 몰두하고 있습니다. [중략] 아버지는 이 작업이 얼마나 어려운지 짐작하기 힘들 것입니다. [중략] 저는 오로지 밤을 새워 작업하는 것밖에는 방법이 없습니다”라고 적고 있는 것을 보면 그가 자신의 오페라를 직접 하모니음악을 위하여 편곡했음은 확실하다.

반면 그가 남긴 세 개의 세레나데 K.375, K.388/384a, 그리고 K.361은 작곡과 편곡 모두 모차르트에 의하여 이루어진 것이 확실하며, 하모니음악 레퍼토리의 주요 작품으로 꼽힌다. 모차르트의 세레나데 K.375는 본래 1781년, 관악6중주(각각 두 대의 클라리넷, 프렌치 호른, 바순)를 위하여 작곡한 것이었다. 그러나 1782년 4월, 요제프 2세의 하모니악단이 설립된 이후 모차르트는 이를 위하여 두 대의 오보에를 추가하여 8중주의 편성으로 직접 편곡하였다.[134] 다음의 모차르트의 자필 악보는 오보에가 생략된 6중주의 형태로 되어 있다(악보 2).[135]

---

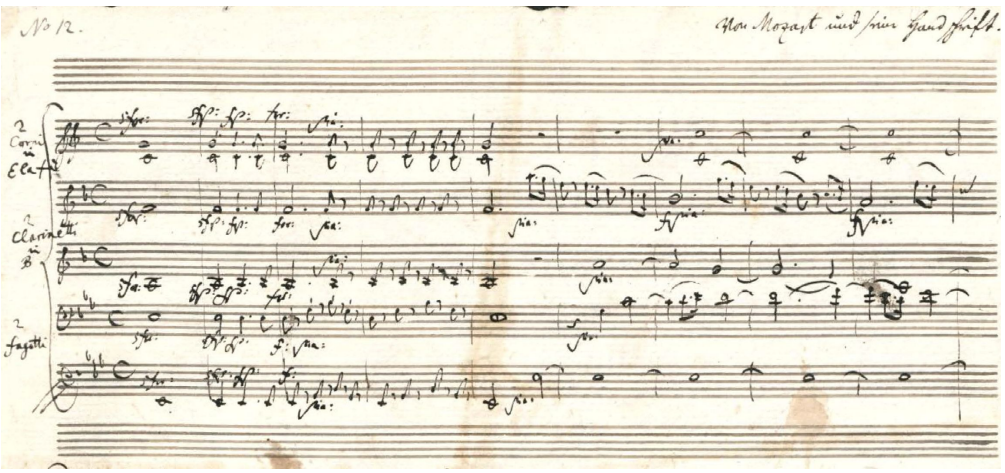
132) 같은 글, 66쪽.

133) Emily Anderson, *The letters of Mozart and His Family*, second edition. (London and New York, 1966), 794쪽.

134) 홍세원, “모차르트의 목관 합주곡에 대한 고찰”, 『연세음악연구 Vol. 3』 (서울: 연세대학교 음악연구소, 1995), 115쪽.

135) 악보 출처, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP292800-PMLP40434-Mozart_-_Serenade_in_Eb_K375_-autograph-.pdf, 2014년 6월 4일 접속.

[악보 2] 모차르트의 세레나데 K.375(6중주 편성)의 자필 악보



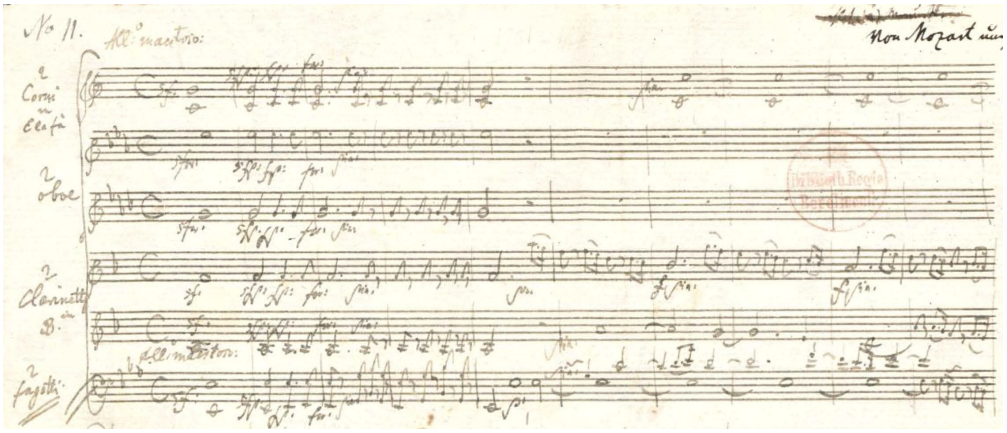
위에서부터 각각 “2 Corni in Es”(E♭조 호른 둘), “2 Clarinetti in B”(B♭조의 클라리넷 둘), 그리고 “2 fagotti”(파곳 둘)이라고 명시되어 있는 것을 볼 수 있다. “Corni”는 프렌치 호른의 이탈리아식 이름이고 “Clarinetti”는 클라리넷의 이탈리아식 명칭이며, “Fagotti”는 바순의 이탈리아식 이름이다. 모차르트는 오스트리아의 작곡가였지만 빠르기말이나 악상기호에서도 알 수 있듯이 당시 음악용어에선 이탈리아어가 마치 표준어처럼 자리 잡고 있었다. 모차르트는 이에 따라 악기 이름들을 이탈리아어로 표기한 것으로 보인다. 다만 독일과 오스트리아 지역에서는 B♭음을 “B”라고 표기하며 B음을 “H”라고 표기하기 때문에 클라리넷의 조성이 “in B”로 적혀 있다. 내성을 담당하는 프렌치 호른이 가장 위의 단에 위치한 것이 특이한데, 자세한 이유는 알 수 없다. 다만 오케스트라나 앙상블 악보의 기보에서 프렌치 호른은 항상 금관악기 군 중 가장 위의 단에 위치하였으며,[136] 이러한 전통을 따라 프렌치 호른이 가장 위의 단에 위치한 것으로 추정된다.

반면 1년 뒤에 요제프 2세의 하모니음악단을 위하여 같은 작품을 편곡하며 오보에가 추가되었다. 위에서 두 번째 단에(프렌치 호른과 클라리넷 사

136) 아들러, 위의 책, 281쪽.

이) 오보에가 위치하고 있다. 또한 앞서 각각 하나씩 나누어 기보되었던 바순은 하나의 단에 합쳐져 기보되었다(악보 3).

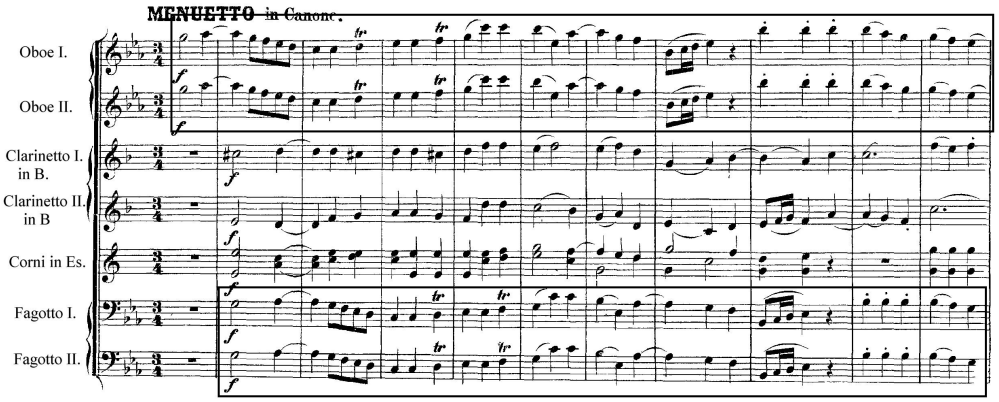
[악보 3] 모차르트의 세레나데 K.375(8중주 편성)의 자필 악보



이 작품에서 오보에보다 클라리넷이 주로 선율이 담당하는 이유는 이처럼 오보에가 나중에 편곡되며 추가되었기 때문일 것이다. 모두 다섯 개의 악장으로 이루어져 있는 이 작품은 디베르티멘토의 전형적인 특성을 잘 보여준다.

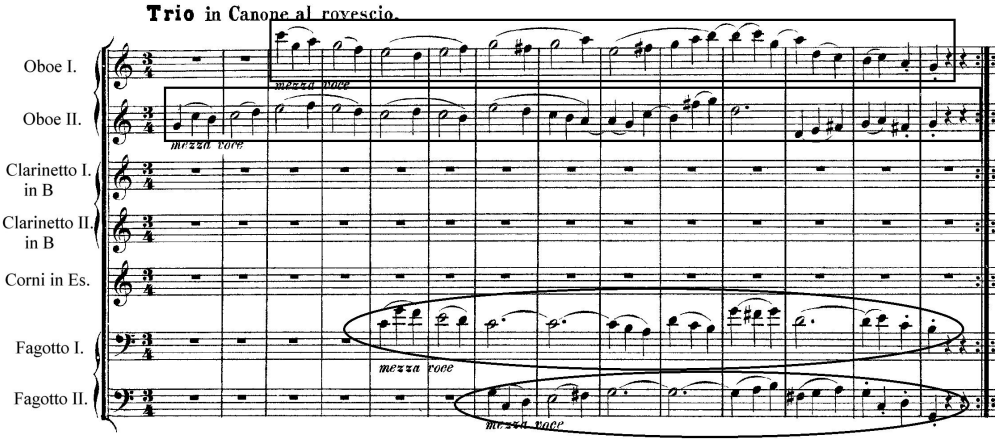
모차르트의 또 다른 세레나데인 K.388은 같은 해 7월에 작곡되었으며, 네 개의 악장으로 이루어져 있다. 성격 또한 보다 진지해서, 세레나데라기보다는 교향곡적인 느낌을 준다. 이 작품에서 가장 특징적인 악장은 제3악장인 미뉴에트인데, 첫 부분은 오보에와 바순의 카논(돌림노래)이 눈에 띈다(악보 4).

[악보 4] 모차르트의 세레나데 K.388의 3악장에서 쓰인 카논



트리오는 한층 더 복잡한 2중 카논으로 이루어져 있다. 제2오보에의 선율을 제1오보에가 두 마디 뒤에서 전위(inversion)된 형태로 카논을 이루는 한편, 제1바순의 선율을 두 마디 뒤에서 제2바순이 역시 전위된 형태로 카논을 이룬다(악보 5).

[악보 5] 모차르트의 세레나데 K.388의 3악장에서 쓰인 이중 카논

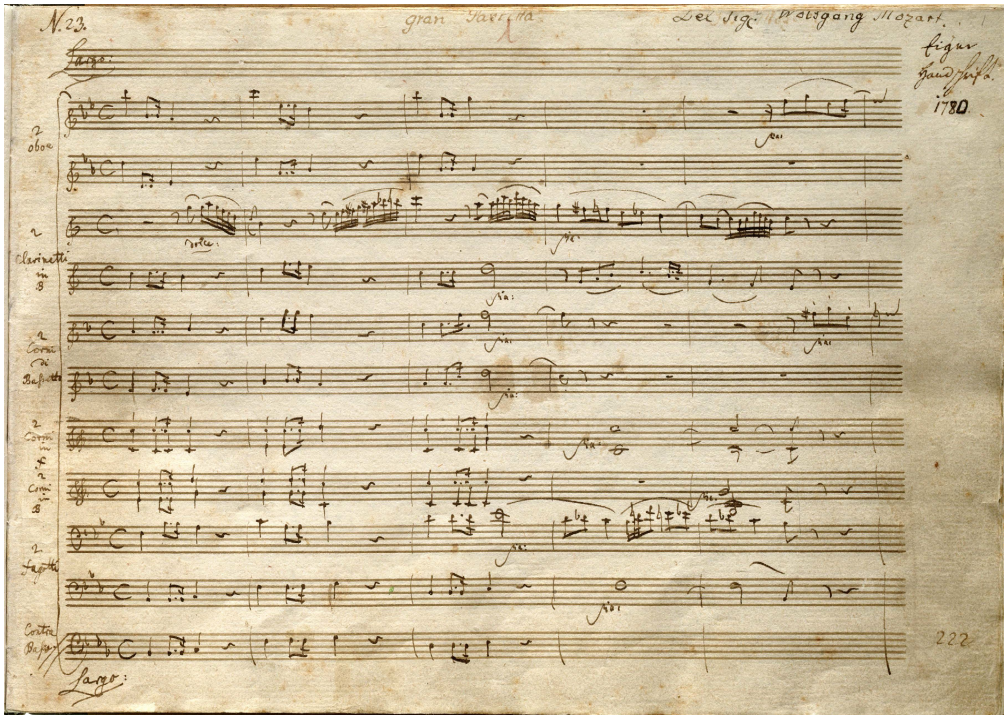


이렇듯 모방 대위법을 가볍고 유희적인 성격을 지니는 하모니음악에 사용한 것은 매우 이례적이다. 뿐만 아니라 이 작품은 제1악장의 제1주제 선

율이 바로크 양식을 닮아 있는 등 전체적으로 바로크적인 인상이 곳곳에서 나타난다. “그러나 이와 같은 바로크적인 양식에도 불구하고 고전적인 균형감은 항상 유지된다.”[137]

그런가 하면 K.361은 “그랑 파르티타”(Gran Partita)라는 부제가 붙어 있으며 길이와 편성, 그리고 작품의 수준까지 모두 제목에 부합한다. 모두 일곱 개의 악장으로 이루어진 이 곡은 선율 악기로 각각 한 쌍의 오보에, 클라리넷, 바셋 호른을 사용하며 두 대의 바순, F조와 B♭조의 프렌치 호른을 각각 베이스와 내성을 담당하는 악기로 사용한다. 또한 여기에 더블 베이스까지 덧붙여져 있다. 이러한 편성으로 미루어 이 작품은 위의 두 작품과 다르게 요제프 2세의 하모니악단을 위하여 작곡된 것이 아님을 알 수 있다(악보 6).

[악보 6] 모차르트의 세레나데 K.361, “그랑 파르티타”의 자필 악보



137) 홍세원, 위의 글, 117쪽.

위의 악보는 모차르트 세레나데 K.361의 자필 악보 중 첫 장이다.[138] 우측 상단에 적힌 1780이라는 년도는 모차르트의 부인인 콘스탄체 모차르트(Constanze Mozart, 1762-1842)로부터 모차르트의 악보들을 넘겨받아 출판했던 안톤 안드레(Johann André, 1775-1842)가 기록한 것이다. 그는 1799년에 3150굴덴에 약 250개 이상의 모차르트의 자필악보를 콘스탄체로부터 넘겨받았는데, 그 중엔 모차르트의 하모니음악도 포함되어 있었다.[139] 하지만 이 곡은 이보다 늦은 1781~1783년경 작곡된 것으로 추정된다. 특히 모차르트가 바셋 호른을 사용하여 쓴 작품들은 모두 1783년 이후의 작품이라는 점이 이를 뒷받침한다.[140] 또한 표지의 상단에 적힌 "Gran Partitta"라는 글씨는 모차르트의 필체가 아니며, 잉크의 색도 필사본의 다른 부분들과 다른 점으로 보아 이 제목은 모차르트가 아닌 다른 사람에 의하여 붙여진 것임을 알 수 있다. 그 밖에 모차르트가 남긴 것으로 추정되는 관악8중주 음악이 몇 개 더 있지만, 그 진위 여부에 대해서는 많은 논쟁이 있다.[141] 지금까지 살펴본 모차르트의 하모니음악을 표로 정리하면 다음과 같다(표 3).

---

138) 악보 출처, http://imslp.org/wiki/Serenade_in_B-flat_major,_K.361/370a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus), 2014년 6월 2일 접속.

139) Hellyer, "Mozart's Harmoniemusik and its Publishers", The Musical Times, Vol. 122, No. 1661, 468쪽.

140) 홍세원, 위의 글, 113쪽.

141) Daniel N. Leeson, David Whitwell, "Mozart's 'Spurious' Wind Octets", *Music & Letters,* Vol. 53, No. 4 (Oxford: Oxford University Press, 1972), 377-399쪽.

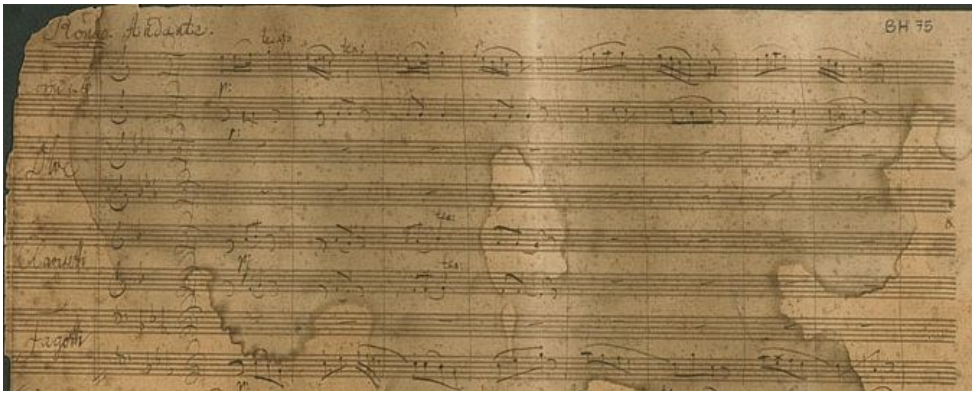
[표 3] 모차르트의 하모니음악

작품명	작곡(편곡) 년도	악장 수	편성	비고
‘후궁으로부터의 탈출’ 발췌곡 모음	1782	16	8중주	모차르트 본인의 편곡 본은 유실됨
세레나데 K.375	1781(작곡) 1782(편곡)	4	6중주 (8중주 편곡)	1781년에 작곡한 6중주를 요제프2세의 하모니음악단에 맞추어 8중주로 변경
세레나데 K.388/384a	1782	4	8중주	3악장에서 카논의 사용
세레나데 K.361 ‘그랑 파르티타’(Gran Partita)	1781~1783경	7	13중주	11개의 악기 편성과 7악장의 구성으로 이루어진 대규모 작품

비엔나 고전주의를 대표하는 마지막 작곡가인 베토벤 또한 하이든처럼 작곡가로서 경력을 시작하던 초기에 관악기를 위한 작품을 남겼는데[142], 그 중 두 곡이 8중주로서 하모니음악에 해당한다. 관악8중주 Op.103과 *Rondino* WoO.25가 그것인데, 두 곡 모두 1792년에 작곡한 것으로 추정된다. *Rondino* WoO.25의 자필 악보는 그리 상태가 좋지 않으나, 좌측의 악기명과 조표 등을 통하여 각각 위에서부터 E♭조의 프렌치 호른, 오보에, B♭조의 클라리넷, 그리고 바순이 사용되었음을 확인할 수 있다(악보 7).

142) Bastiaan Blomhert, 위의 글, 29쪽.

[악보 7] 베토벤의 *Rondino* WoO.25의 자필 악보



멘델스존(Jokob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)은 1824년, '하모니음악'(*Harmoniemusik*), Op.24라는 작품을 남겼다. 그러나 이 작품은 23개의 관악기와 타악기를 위한 작품으로, 제목만 하모니음악이라 되어있을 뿐 사실상 하모니음악이라 볼 수 없다. 오히려 이 작품은 앞서 설명한 1800년대 초, 하모니음악이 관악 합주단의 형성에 끼친 영향을 보여주는 작품이라 할 수 있다. 영국의 작곡가 엘가 또한 1878년에 '하모니 음악'(*Harmony Music*)이라는 제목의 목관5중주곡을 작곡하였는데, 이 역시 편성에서 알 수 있듯이 사실상 하모니음악이 아니다. 이 곡은 목관5중주와 하모니음악 간의 연관성을 보여준다.

이렇듯 하이든, 모차르트, 베토벤과 같은 비엔나 고전주의의 대가들 또한 직접 하모니음악을 위한 작품을 작곡·편곡하기도 하였으나, 대부분의 편곡은 하모니음악을 연주하는 연주자들에 의해 이루어졌다. 다음에 소개할 사람들은 모두 작곡가로서보다 연주자로서의 업적과 명성이 보다 높은 사람들이다.

요한 벤트(Went, 또는 Vent, Wend, Wendt)는 보헤미아의 오보에 연주자이자 작곡가로서, 고전주의 시대 하모니음악을 개척하는 데 큰 역할을 했다.[143] 뿐만 아니라, 동시대의 동료들은 물론 후대에 이르기까지 그 업적

143) Hellyer, "Went", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 17, 284쪽.

을 높게 평가했다.[144] 그는 1745년에 보헤미아에서 태어난 그는 젊은 시절에 프라하에서 교육을 받았을 것으로 추정된다. 보헤미아의 음악교육의 전통은 그가 그 지역 내에서 교육을 받았을 것이라는 것을 보여준다.[145] 그는 오보에와 잉글리쉬 호른을 공부했으며, 작곡도 공부했을 것으로 추정되나 구체적으로 누구에게 어떤 과목을 배웠는지는 알려지지 않았다.

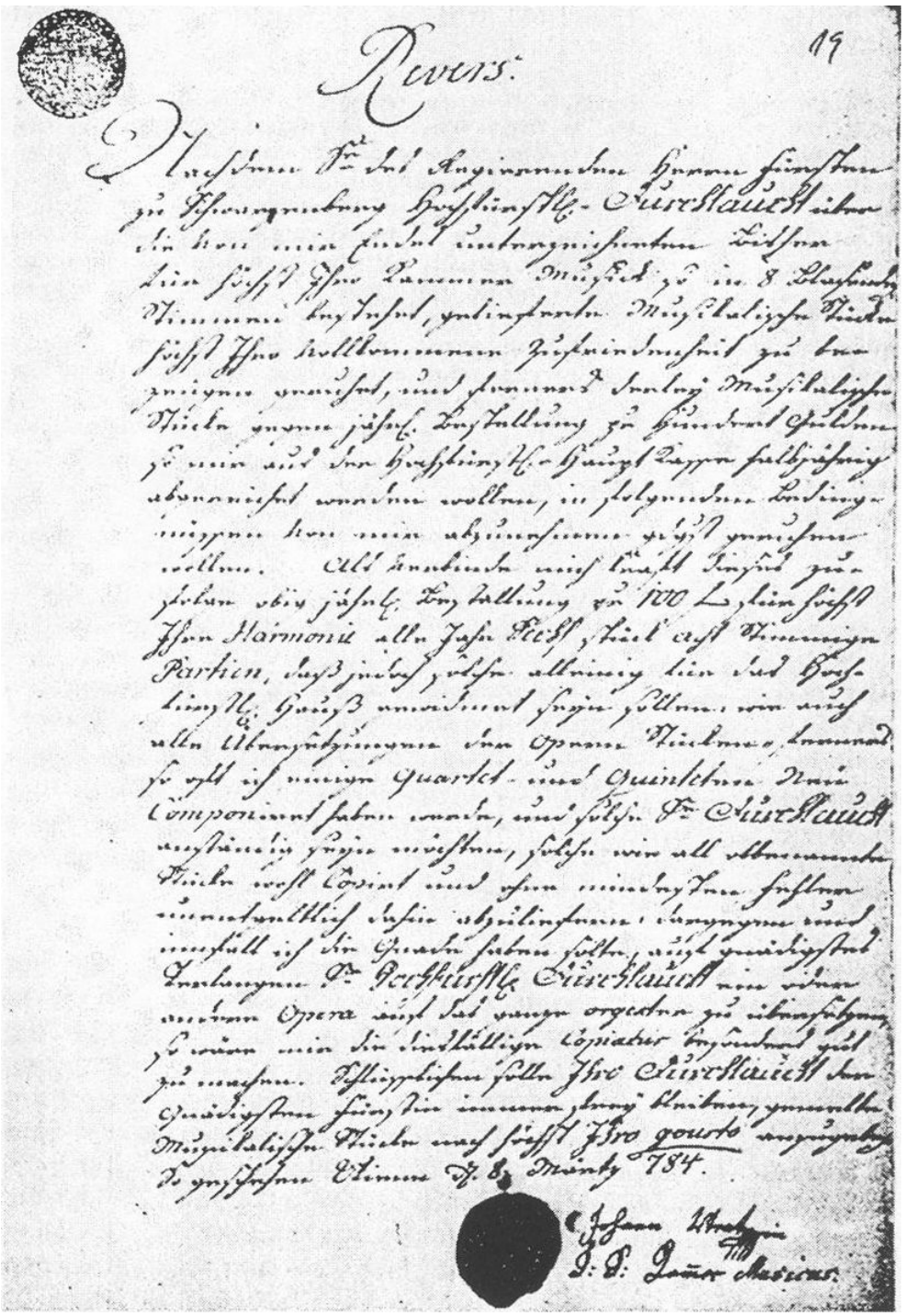
1771년에 벤트는 슈바르첸베르크 왕자의 하모니악단의 잉글리쉬 호른 연주자가 되었다. 벤트가 자신의 터전을 벗어나 슈바르첸베르크 왕자의 궁정으로 간 까닭은 페르시아와 오스트리아 사이에 있었던 전쟁과 엄청난 기근으로 인하여 보헤미아 지역에서의 생활이 힘들었기 때문으로 추정된다.[146] 여기에서 그는 착실히 명성을 쌓아나갔으며, 다음에 살펴볼 하모니음악의 또 다른 주요 음악가 중 한 명인 트리벤제를 만나기도 했다.

그러나 그는 1782년에 이 직책을 떠나 비엔나의 요제프 2세가 만든 하모니악단의 오보에 연주자가 되었으며, 죽을 때까지 이 직책을 지켰다. 또한 비엔나 황실 브루크 극장 오케스트라의 단원을 역임했으며, 이 두 직책에서 받는 연봉은 1년에 900굴덴이었다. 이는 모차르트가 황실에서 받던 연봉보다 100굴덴 많은 것이었다.[147] 물론 그렇다고 하여 그가 슈바르첸베르크 왕자의 궁정과 완전히 관계를 끊은 것은 아니었다. 다음의 사진은 벤트와 슈바르젠베르크 공 사이에 맺은 하모니음악에 관한 계약서로, 아래에서 두 번째 줄에 “Johann Went”라는 서명이 보인다(그림 4).[148]

---

144) Wolynec, 위의 글, 20쪽.
145) 같은 글, 11쪽.
146) 같은 글, 13쪽.
147) Hellyer, “Went”, 위의 글, 같은 곳.
148) 그림 출처, Hellyer, “The Transcriptions for Harmonie of Die Entführung aus dem Serail”, 59쪽.

[그림 4] 벤트와 슈바르젠베르크 공의 하모니음악 계약서



Revers.

19

Nachdem Sr. des Regierenden Herrn Fürsten zu Schwarzenberg Hochfürstl. Durchlaucht über die von mir Endes unterzeichneten Bitten für höchst Ihro Kammer Musick so in 8 Blasenden Stimmen bestehet, gelieferte Musikalische Stücke höchst Ihro vollkommene Zufriedenheit zu bezeugen geruhet, und ferners derley Musikalische Stücke gegen jährl. Bestellung pr. hundert Gulden so mir aus der Hochfürstl. Haupt Kasse halbjährig abgereichet werden wollen, in folgenden Bedingnüssen von mir abzunehmen gdgst geruhen wollen. Als verbinde mich kraft dieses zufolge obig jährl. Bestellung pr. 100 fl. für höchst Ihre Harmonie alle Jahr Sechs stück acht Stimmige Partien, daß jedoch solche alleinig für das Hochfürstl. Hauß gewidmet seyn sollen: wie auch alle Übersetzungen der Opern Stücken, ferners so oft ich einige Quartet- und Quinteten Neu Componiret haben werde, und solche Sr. Durchlaucht anständig seyn möchten, solche wie all obbenannte Stücke wohl Copirt und ohne mindesten Fehler unentgeltlich dahin abzuliefern: dargegen und im Fall ich die Gnade haben solte, auf gnädigstes Verlangen Sr. Hochfürstl. Durchlaucht ein oder andere Opera auf das ganze orgester zu übersetzen, so wäre mir die diesfällige Copiatur besonders gut zu machen. Schlüsslichen solle Ihro Durchlaucht der Gnädigsten Fürstin immer frey bleiben, gemelte Musikalische Stücke nach höchst Ihro gouste anzugeben. So geschehen Wienn d. 8. Märtz 784.

Johann Wentzin
J. S. Lamer Musicus.

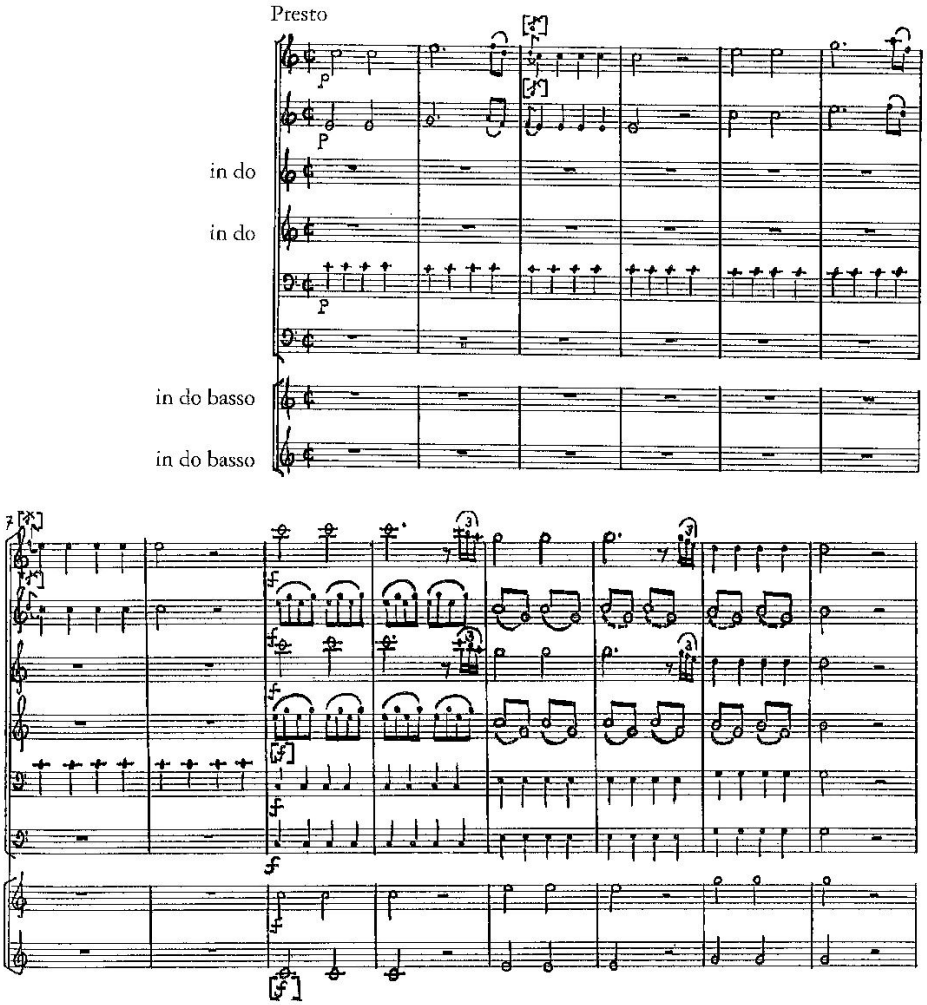
이 계약서는 1784년 3월 8일에 작성된 것으로, 그가 이미 요제프 2세의 하모니음악단에서 일하고 있을 때 슈바르첸베르크 왕자의 궁정과 계약을 맺었음을 보여준다. 즉, 그는 연주자로서 요제프 2세의 궁정에 소속되어 있으면서도, 편곡자로서 꾸준히 슈바르첸베르크 왕자의 궁정에 하모니음악을 공급했던 것이다.[149] 또한 그는 모차르트의 오페라 '후궁으로부터의 탈출'을 하모니음악을 위해 편곡한 것으로 추정된다. 아래의 악보는 하모니음악으로 편곡된 '후궁으로부터의 탈출'의 서곡 중 일부이다(악보 8).[150]

149) Wolynec, 위의 글, 15쪽.

150) 악보 출처, Bastiaan Blomhert, 위의 글, 211쪽. 비록 악보가 손으로 사보되어 있으나, 이는 벤트의 자필악보가 아니라 이를 정리하고 현대 악보로 옮긴 블롬허트(Blomhert)의 것이다.

[악보 8] 하모니음악으로 편곡된 <후궁으로부터의 탈출>의 서곡

OVERTURA



이외에도 그는 약 50여 개의 오페라와 발레 음악을 하모니음악을 위하여 편곡하였으며, 80곡이 넘는 수의 하모니음악을 위한 오리지널 작품을 작곡하였다.[151)]

151) Hellyer, “Went”, 284쪽.

그러나 벤트의 하모니음악은 제대로 출판된 적이 없다. 21세기 들어서 미국의 음악학자 올리넥(Gregory James Wolynec)에 의하여 유럽의 여러 문서보관서에 잠들어 있던 그의 자필악보들이 정리되어 현대식 악보로 옮겨졌으나, 이 역시 아직 출판이 이루어지지 않았다.[152]

트리벤제 역시 오보에 연주자였으며 벤트의 동료였다. 또한 벤트의 큰 딸인 말시밀리안네 벤트(Maximilliane)와 결혼하여 벤트의 사위가 되기도 하였다. 그는 그의 아버지인 게오르그 트리벤제(Georg Triebensee, 1746-1813)에게 오보에를 배웠으며 알브레흐츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게 작곡을 배웠다.[153] 알브레흐츠베르거는 베토벤에게 대위법을 가르치기도 했던 당대 최고의 대위법 작곡가였으며, 이러한 점으로 미루어 트리벤제는 벤트에 비하여 보다 체계적으로 작곡을 배운 것으로 추정된다. 그 역시 벤트와 마찬가지로 슈바르첸베르그 왕자의 궁정에 오보에 연주자로 고용되었으며 그곳에서 벤트를 만났다. 트리벤제는 1782년 벤트와 함께 비엔나의 요제프 2세의 하모니악단으로 자리를 옮긴다. 이후 리히텐슈타인 왕자의 하모니음악단에서 오보에 연주자와 음악감독을 겸하기도 하였으며, 1816년에는 칼 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 뒤를 이어 프라하 오페라의 음악감독을 맡았다.[154]

작곡가로서의 트리벤제는 많은 작품을 남긴 작곡가였다. 그가 남긴 작품 중 가장 중요한 작품은 단연 하모니음악을 위한 오리지널 작품과 편곡 작품들로, 모두 두 권의 악보집으로 정리되어 출판되었다. 뿐만 아니라 그는 비엔나와 프라하의 극장들을 위하여 12개의 코믹 오페라를 작곡하기도 했고, 그 밖에 몇몇 성악 작품과 오케스트라, 실내악 작품들을 남기기도 했다.[155]

그밖에 드루세츠키와 슈타틀러 형제 모두 모두 하모니악단에서 각각 오

---

152) 하모니음악에 있어 많은 업적을 남긴 벤트의 악보들이 아직까지 한 번도 출판된 적이 없다는 사실은 하모니음악의 연구에 대한 현 주소를 잘 보여준다.
153) Hellyer, “Triebensee”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 25, 729-730쪽.
154) 같은 글, 같은 곳.
155) 같은 글, 같은 곳.

보에와 클라리넷을 연주하던 음악가들이었다. 보헤미아에서 태어난 드루세츠키는 중부 유럽의 다양한 도시에서 연주자 겸 음악감독과 작곡가로서 활동했다. 그의 작품 중 상당수는 하모니음악을 위한 작품으로, 그의 음악어법에선 전고전주의적 경향이 다소 나타난다. 즉, 단순한 화성과 선율이 주를 이루며 악구의 확장이 거의 없다.[156] 그런가하면 오스트리아에서 태어난 안톤 슈타틀러와 요한 슈타틀러 형제는 둘 모두 클라리넷 연주자였으며, 형인 안톤 슈타틀러가 주로 제2클라리넷을 담당했는데 이는 그가 저음역에 관심이 많았기 때문이다.[157] 그는 경제적·심리적으로 많은 어려움을 겪었던 말년의 모차르트를 물심양면으로 도와주었으며, 모차르트는 그런 슈타틀러에게 클라리넷 5중주 K. 581과 클라리넷 협주곡 K. 622을 헌정하기도 했다. 그는 악기 연주자일 뿐 아니라 베이스 클라리넷을 발명한 것으로도 유명하다.[158]

한편 보헤미아 출신인 요제프 피알라(Joseph Fiala, 1748-1816)는 오보에 연주자인 동시에 현악기인 비올라 다 감바와 첼로 연주자로서도 명성을 얻은 독특한 이력을 지니고 있다. 그는 뮌헨(Munich)의 선제후 막시밀리안 3세(maximilian III joseph elector of bavaria, 1727-1777)의 궁정에서 오보에 연주자로 근무하던 시절 다수의 관악 세레나데 작품을 남겼다.[159] 이 무렵 그는 모차르트를 만났으며 실내악 작품의 작곡에 있어서 그의 영향을 강하게 받기도 했다. 그 덕분인지, 그의 관악 세레나데에 대하여 모차르트의 아버지인 레오폴트 모차르트(Johan Georg Leopold Mozart, 1719-1787)는 “매우 훌륭한 악상을 지닌 매력적인 곡”이라 평하기도 하였다.[160] 그 밖의 주요 하모니음악가로 꼽을 수 있는 칼 안드레아스 굅페

156) Alexander Weinmann, Damian A. Frame, “Druschetzky”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 7, 617-618쪽.
157) Pamela L. Poulin, “Stadler”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 24, 249-251쪽.
158) 같은 글, 같은 곳.
159) Claus Reinländer, “Fiala, Joseph”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 8, 757-758쪽.
160) 연상춘, 위의 글, 32쪽.

르트(Carl Andrea Göpfert, 1768-1818)나 요제프 퀴프너(Joseph Küffner, 1777-1856) 역시 관악기 연주자로서 하모니음악의 연주에 참여하는 동시에 하모니음악을 위한 작품을 남겼다.[161]

지금까지 살펴본 것처럼 하모니음악의 주된 레퍼토리는 당대의 연주자들에 의해 편곡되었다. 그러나 이들이 남긴 악보는 거의 대부분 출판이 이루어지지 않거나 현대 악보로 옮겨지지 않은 것은 물론, 제대로 정리도 되지 않은 채 유럽 여러 곳의 도서관, 궁정, 문서보관소 등에 잠들어 있다. 이들의 작품을 정리하고 현대 악보로 옮기는 작업은 차후의 음악적 연구과제 일 것이다.

161) 같은 글, 32-33쪽.

제 3 장: 결론

하모니음악이란 18세기 중반부터 19세기 초반까지, 즉 고전주의에 유행했던 목관악기의 합주와 그 음악을 가리키는 용어이다. 그 역사가 길지 않은 만큼, 사전적인 정의는 단순하다.

> [독일어의] "하모니"(Harmonie)란 말은 관악기 또는 관악기로 구성된 악단을 가리킨다. 또한 "하모니"란 말은 "하모니음악"(Harmoniemusik)을 의미하기도 하는데, "하모니음악"은 관악 앙상블을 위한 다 악장의 작품을 의미한다. 대개 "하모니", 또는 "하모니음악"이라는 말은 18세기 후반에서 19세기 초반의 관악 앙상블과 그 음악을 가리키는 말로 사용된다. 이 시기의 하모니음악의 편성은 2~12개의 관악기로 이루어졌으며 1780년 이후에는 대개 오보에, 클라리넷, 호른, 바순 2관 편성의 8중주로 이루어졌다. 이들 악단은 주로 귀족들에 의하여 유지되었으며, 레퍼토리는 오페라를 비롯한 다른 유형의 음악들의 편곡뿐 아니라 하모니음악을 위한 오리지널 작품도 있었다.[162]

그러나 하모니음악을 둘러싼 음악적, 역사적 논의는 단순치 않다. 우선, 하모니음악은 고전주의 시대의 여러 음악양상을 입체적으로 담고 있다. 그것은 하모니음악이 고전주의의 태동부터 쇠퇴까지를 온전히 함께 했기 때문이다.

작곡가 중에는 어느 한 시기와 다음 시기를 연결해주는 역할을 하는 작곡가가 있는가 하면, 반대로 어느 한 시기의 형성부터 완성까지를 대표하는 작곡가가 있다. 전자에 속하는 작곡가로는 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)와 베토벤 등을, 후자에 속하는 작곡가로는 모차르트와 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901) 등을 들 수 있을 것이다.

162) Randel, "Harmonie", 위의 책, 378쪽.

음악 양식도 마찬가지다. 어느 한 시기에서 다음 시기로의 전환을 보여주는 음악양식이 있는가 하면, 반대로 어느 한 시기의 형성부터 완성까지를 보여주는 음악 양식도 있다. 하모니음악은 후자에 속한다.

관악기를 위한 앙상블은 현악기의 앙상블에 비하여 여러모로 어려움이 많다. 악기별로 음색이 상이한 점, 그리고 악기의 발달과 표준화가 현대에 들어와서야 이루어졌다는 점이 관악기를 위한 앙상블의 난점으로 꼽힌다. 따라서 관악기를 위한 앙상블은 전통적으로 실내악보다는 야외음악이나 군악대와 관련이 있었다. 하모니음악은 이러한 관악 앙상블의 전통과 18세기의 귀족문화가 만나며 형성되었다.

바로크 시대의 전제주의 체제 아래에서, 문화와 예술의 중심지는 주로 강력한 권력을 지닌 왕실이었다. 그러나 18세기 들어 왕실 이외에도, 일부 귀족 계층 소유의 궁정이 문화와 예술의 주요한 중심지로 부상했다. 이들 귀족들은 자신들의 부와 권력을 과시하기 위한 수단으로 음악가들을 후원했으며, 뛰어난 음악가와 단체를 고용하고 유지하기 위하여 서로 경쟁하기도 하였다. 이러한 궁정에서 사용되는 음악은 대부분 심미적 감상의 목적이 아닌, 실용적인 기능음악의 형태를 띠었다. 하모니음악 역시 이러한 기능을 수행하였으며, 주된 기능은 궁정의 귀족들의 만찬이나 행사에서 여흥 및 배경음악을 제공하는 것이었다.

하모니음악의 편성은 시대와 지역에 따라 다소 차이가 있었으나 각각 한 쌍으로 이루어진 오보에, 클라리넷, 프렌치 호른, 그리고 바순의 8중주가 가장 보편적인 편성이었다. 잉글리쉬 호른이 클라리넷을 대신하여 사용되는 경우도 많았고, 플루트나 더블 베이스가 보다 풍부한 음색을 위하여 더해질 때도 있었다. 이러한 편성은 1782년, 비엔나의 황제 요제프 2세가 당시 최고 수준의 관악기 연주자들로 이루어진 하모니음악단을 창설하면서부터 하모니음악의 표준적인 편성으로 자리 잡았으며, 이후 중부 유럽의 많은 궁정들이 이를 본보기 삼아 하모니음악단을 만들었다. 하모니음악의 주된 레퍼토리는 주로 오페라나 발레 음악 등을 편곡한 작품들로 이루어졌다. 이러한 편곡은 작곡가 본인에 의하여 이루어진 경우도 있었지만, 대부분은 하모니

음악단의 음악감독이나 연주자에 의하여 이루어졌다. 주요 음악가로는 연주자이자 작곡가였던 벤트, 트리벤제, 드루세츠키와 슈타틀러 형제 등이 있으며, 비엔나 고전주의를 대표하는 작곡가인 하이든과 모차르트 역시 하모니음악을 위한 오리지널 작품과 편곡 작품을 남겼다.

그러나 19세기 들어 귀족문화가 쇠퇴하기 시작하면서 하모니음악도 점차 사라지기에 이른다. 특히 프랑스 혁명 이후 나폴레옹과 전 유럽 사이에 오랜 전쟁이 지속되면서, 비엔나의 귀족 궁정들은 더 이상 그들의 하모니음악 앙상블을 후원하기 힘들게 되었다. 이후 낭만주의 시대로 접어들며 귀족계층의 후원은 줄어든 반면, 중산계층과 시민계급이 새로운 음악의 주 수요층으로 자리 잡으며 하모니음악은 1830년경 막을 내린다. 즉, 하모니음악은 고전주의 귀족문화의 흥망성쇠와 그 궤를 같이했던 것이다. 이후 하모니음악의 편성과 기능은 각각 목관5중주와 대규모의 관악 합주에 의하여 계승된다.

본 논문에서는 하모니음악의 형성 과정과 그 배경, 그리고 쇠퇴에 이르기까지의 역사적 측면과 함께 하모니음악의 편성, 주요 음악양식과 레퍼토리, 그리고 주요 하모니음악가 등의 체계적 측면을 살펴보았다. 그 결과 하모니음악을 통하여 고전주의 시대의 여러 음악양상을 다각도로 살펴볼 수 있었다. 하지만 하모니음악이라는 용어 자체가 대다수의 음악인들에게 생소한 실정이다. 하모니음악에 대한 연구는 한국뿐 아니라 해외에서도 상당히 미흡한 상태이며, 자료 또한 많지 않다. 하모니음악의 많은 필사본들이 유럽의 주요 도서관, 궁정, 문서보관소 등에 보존되어 있으며, 이 중 상당수가 아직도 제대로 연구되지 않은 상태로 먼지 속에 쌓여 있다.[163] 이렇듯 하모니음악에 대한 연구가 미흡한 것은 서론에서 지적하였듯 편곡 작업의 역사적, 미학적 가치를 소홀히 여길 수밖에 없는 형식주의 미학관과 천재 음악가들에 의해 한 시대가 대표된다는 '위인 중심의 역사관' 때문일 것이다.

그러나 고전주의 시대의 궁정·귀족 문화를 대표하는 하모니음악을 이와

163) 연상춘, 위의 글, 35쪽.

같은 이유로 인하여 음악사에서 소홀하게 다뤄야 하는지는 다시 생각해 봐야한다. 18세기 중반부터 19세기 초반까지의 음악은 대부분 기능적인 면을 수행하였으며 고전주의 시대의 음악 감상과 연주는 지금과 달랐다. 당시의 많은 음악은 무대에서 연주되는 순수한 감상용 음악이 아니라 만찬이나 행사의 여흥과 배경음악이었다. 음악사라는 것이 그저 시대별로 작곡가와 양식을 나열하는 것이 아니라 그 시대의 사람들이 어떤 음악활동을 했는지를 설명해 주는 것이라면 하모니음악이야말로 18세기의 음악사 서술에서 중요하게 다뤄져야 할 영역일 것이다. 이러한 의미에서 하모니음악의 연구를 통하여 고전주의 시대의 음악상을 보다 사실적으로 살펴볼 수 있었으며, 나아가 천재 음악가들에 의해 한 시대가 대표된다는 '위인 중심의 역사관'과 형식주의 미학의 관점을 벗어난 음악사 서술을 모색할 수 있었다.

하모니음악은 고전주의 시대를 대표하는 관악음악이다. 곧 하모니음악에 대한 연구는 고전주의 시대의 앙상블 음악에 대한 이해를 한 걸음 증진시킨다는 측면에서 가치가 있다. 또한 하모니음악은 바로크 시대의 관악앙상블 전통과 현대의 목관 5중주와 관악합주를 잇는 가교의 역할을 한 음악이다. 다시 말해 하모니음악에 대한 연구는 현대의 관악음악 전통을 이해하기 위해서도 매우 중요한 일이라 할 수 있다. 특히 관악음악에 대한 연구가 현악음악이나 건반음악에 비해 연구가 덜 된 현실을 감안할 때 고전주의 시대 관악앙상블 전통인 하모니음악에 대한 연구는 매우 중요한 가치가 있다고 할 수 있을 것이다. 그리고 이는 아직도 많은 가치를 지닌 수많은 실내악적 관악문헌들에 다가간다는 의미 또한 있을 것이다.

마지막으로 앞으로의 과제에 대하여 언급하면서 논문을 마치도록 하겠다. 필자의 연구가 국내 및 국외에서 입수할 수 있는 하모니음악에 대한 출판된 대부분의 자료를 바탕으로 작성되었지만 하모니음악에 대한 자료는 상당히 빈약한 편이며 특히 악보의 경우가 더욱 그렇다. 본 논문에서 언급되었듯이 하모니음악의 악보 중에 유실된 것이 많고 남아 있는 악보들도 유럽의 주요 도서관, 궁정, 문서보관소 등에 보관만 되어 있는 상태로 연구가

되지 않은 것이 주요 이유이다. 현재 현대악보로 편집되어 제시된 하모니음악의 악보들은 본문에서 언급된 헬리어, 블롬허트, 올리넥과 같은 하모니음악 전문 학자들에 의해 간헐적으로 제시된 것들이 거의 대부분이며 이들이 제시한 악보 역시 방대한 하모니음악의 악보들 중 극히 일부만을 편집하여 제시했다는 한계를 갖는다. 따라서 하모니음악에 대한 심도 깊은 연구를 위해서는 하모니음악의 필사본들에 대한 연구 및 현대악보로의 편집 등의 작업이 이루어져야 할 것이며, 이를 위해 유럽의 주요 도서관이나 문서보관소 등을 대상으로 정밀한 문헌학적 작업이 필요할 것이다. 그리고 현대악보로의 편집 작업을 바탕으로 개별 작품에 대한 분석 등 역시 차후 연구해야 할 과제일 것이다.

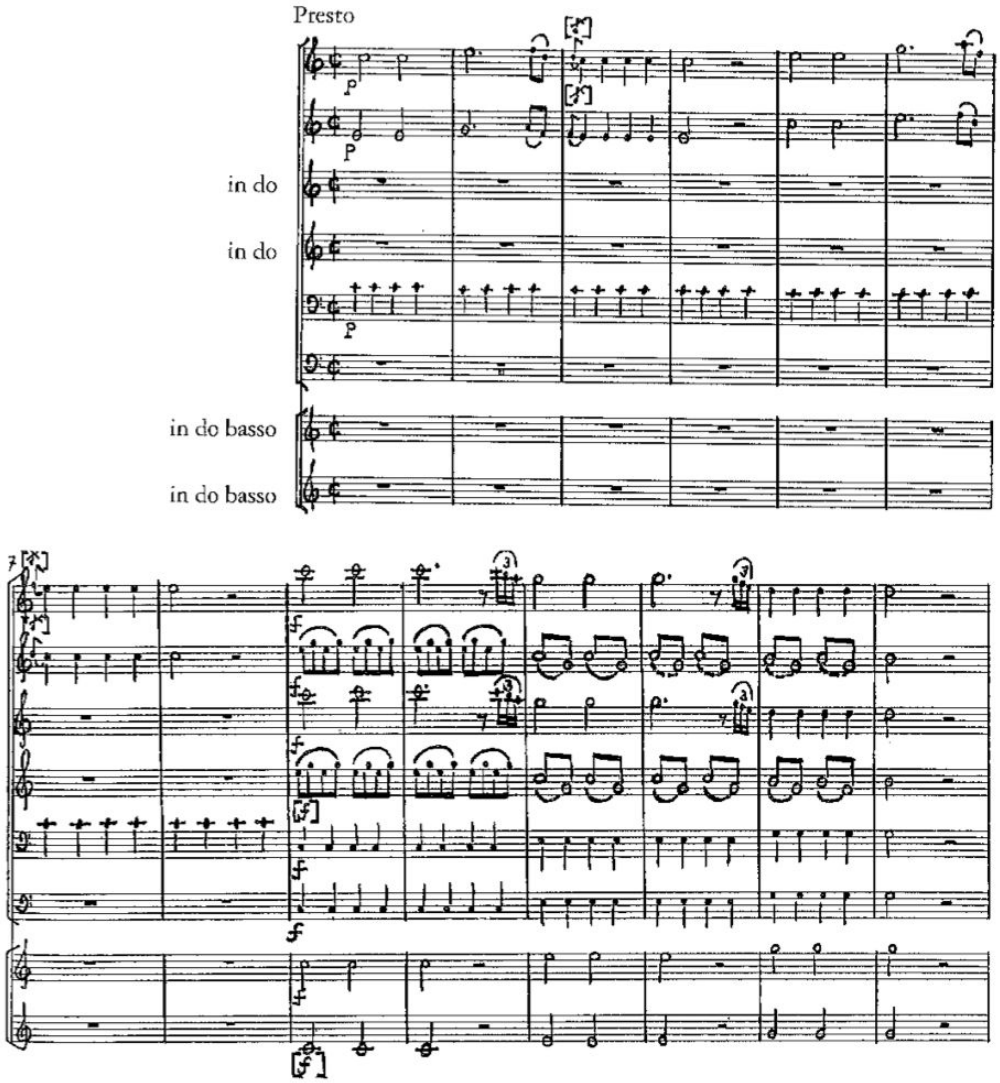
부록 1. (참고악보)

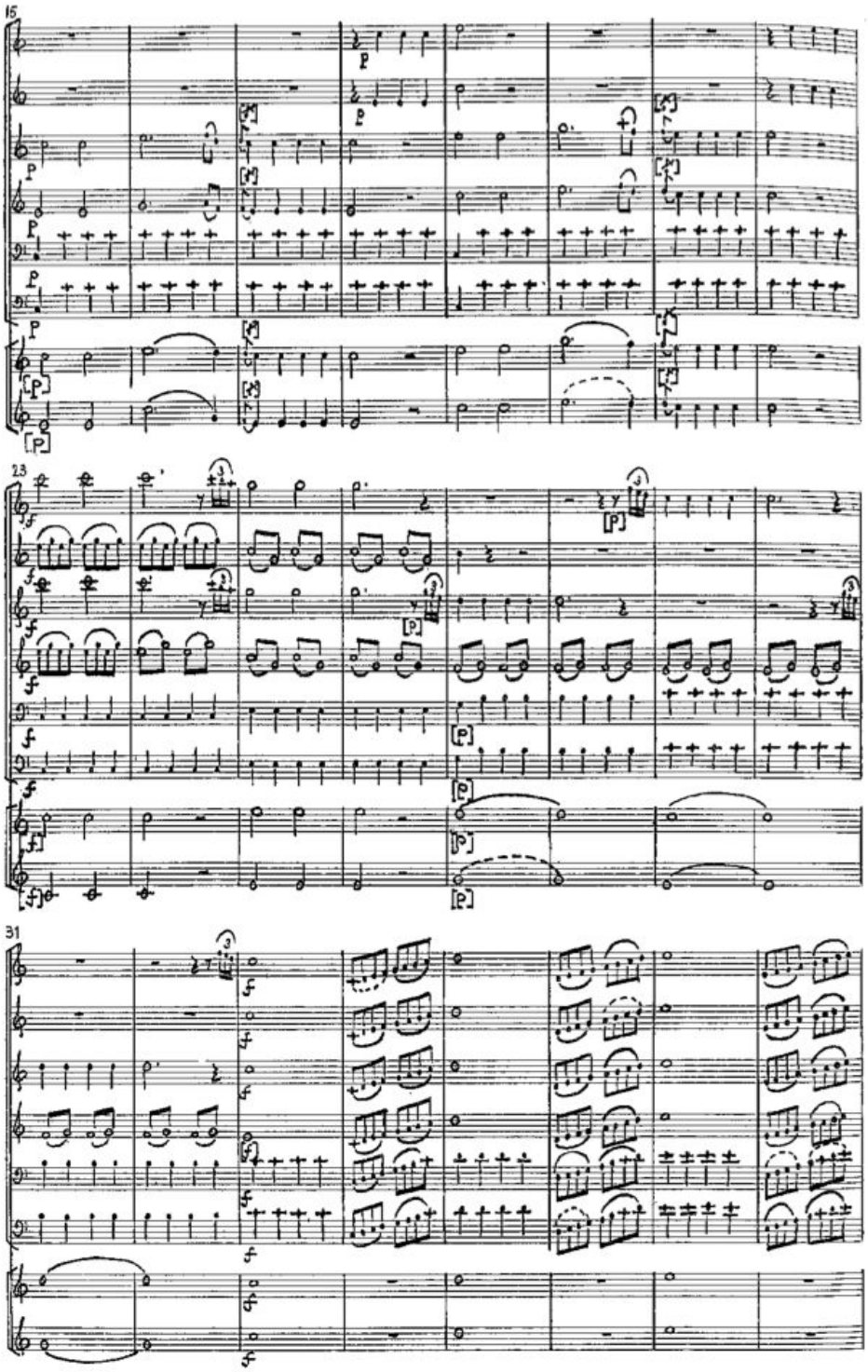
하모니음악의 악보는 현대 악보로 출판이 이루어진 것이 거의 없으나 박사학위 논문을 중심으로 간헐적으로 몇몇 악보가 제시되어왔다. 여기에서는 '후궁으로부터의 탈출'(*Die Entführung aus dem Serail*) 서곡 부분을 하모니음악으로 편곡한 악보와 요한 벤트의 '파르티타 내림 마 장조'(Parthia in Dis) 중 알레그로(Allegro) 부분을 제시할 것이다. '후궁으로부터의 탈출'은 본문에서 언급되었듯 벤트의 편곡으로 추정되고 있으며 제시된 악보는 블롬허트(Bastiaan Blomhert)에 의해 현대 악보로 편집된 것이다.[164] 벤트의 '파르티타 내림 마 장조'는 올리넥에 의해 현대 악보로 편집된 것이다.[165]

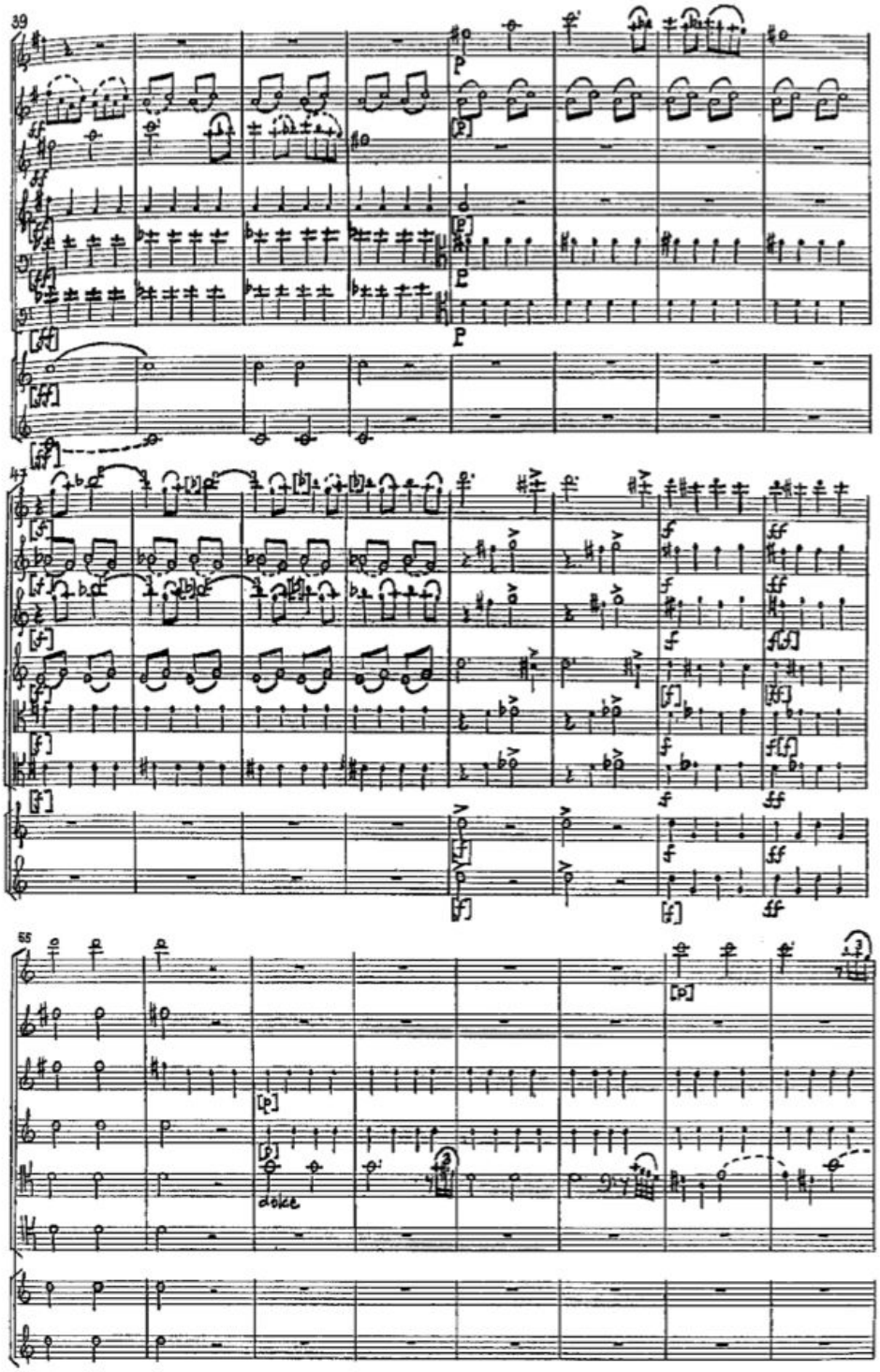
164) Blomhert, 위의 글, 211-220쪽.
165) wolynec, 위의 글, 63-95쪽.

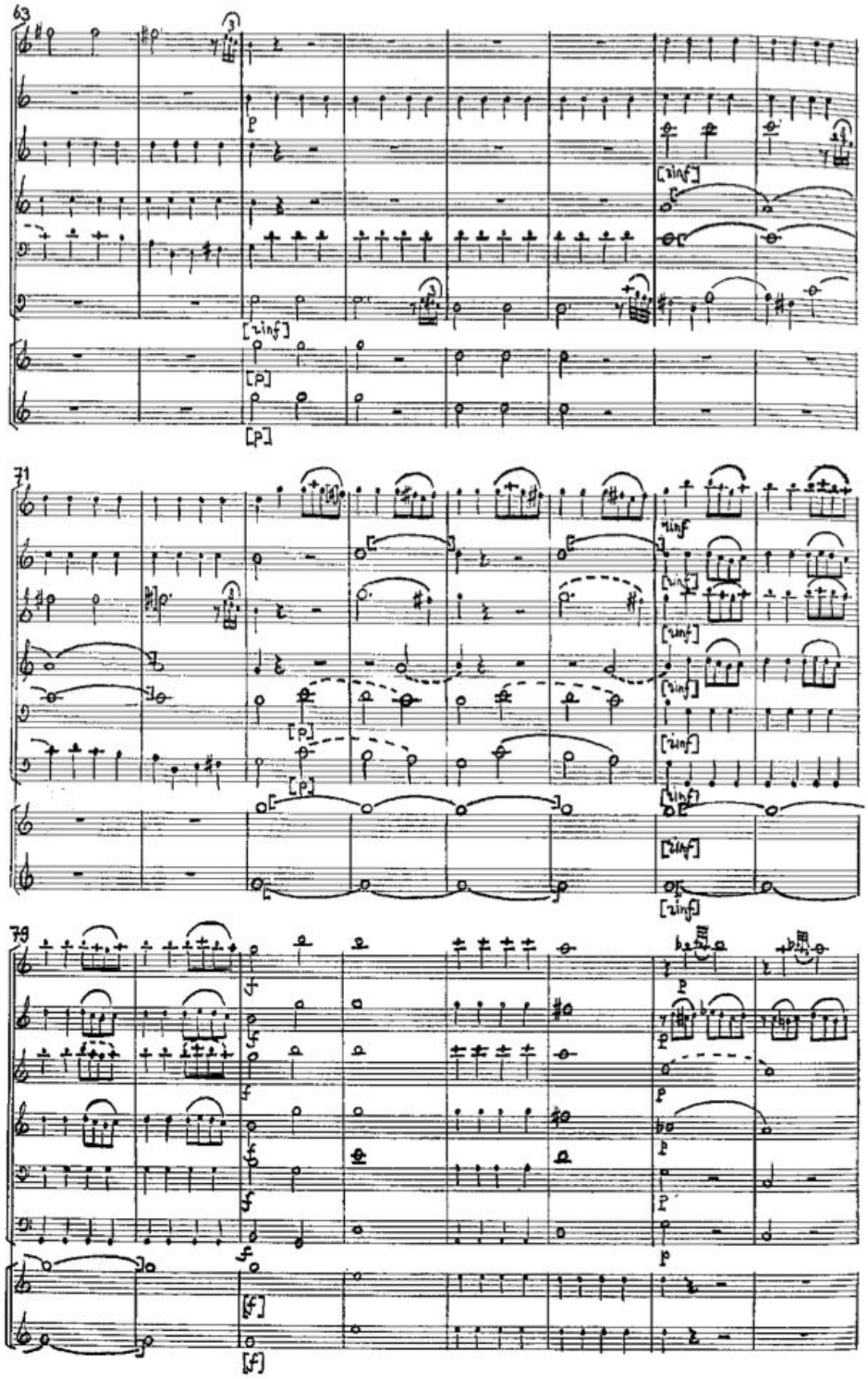
‘후궁으로부터의 탈출’(*Die Entführung aus dem Serail*) 중 서곡 (overtura)

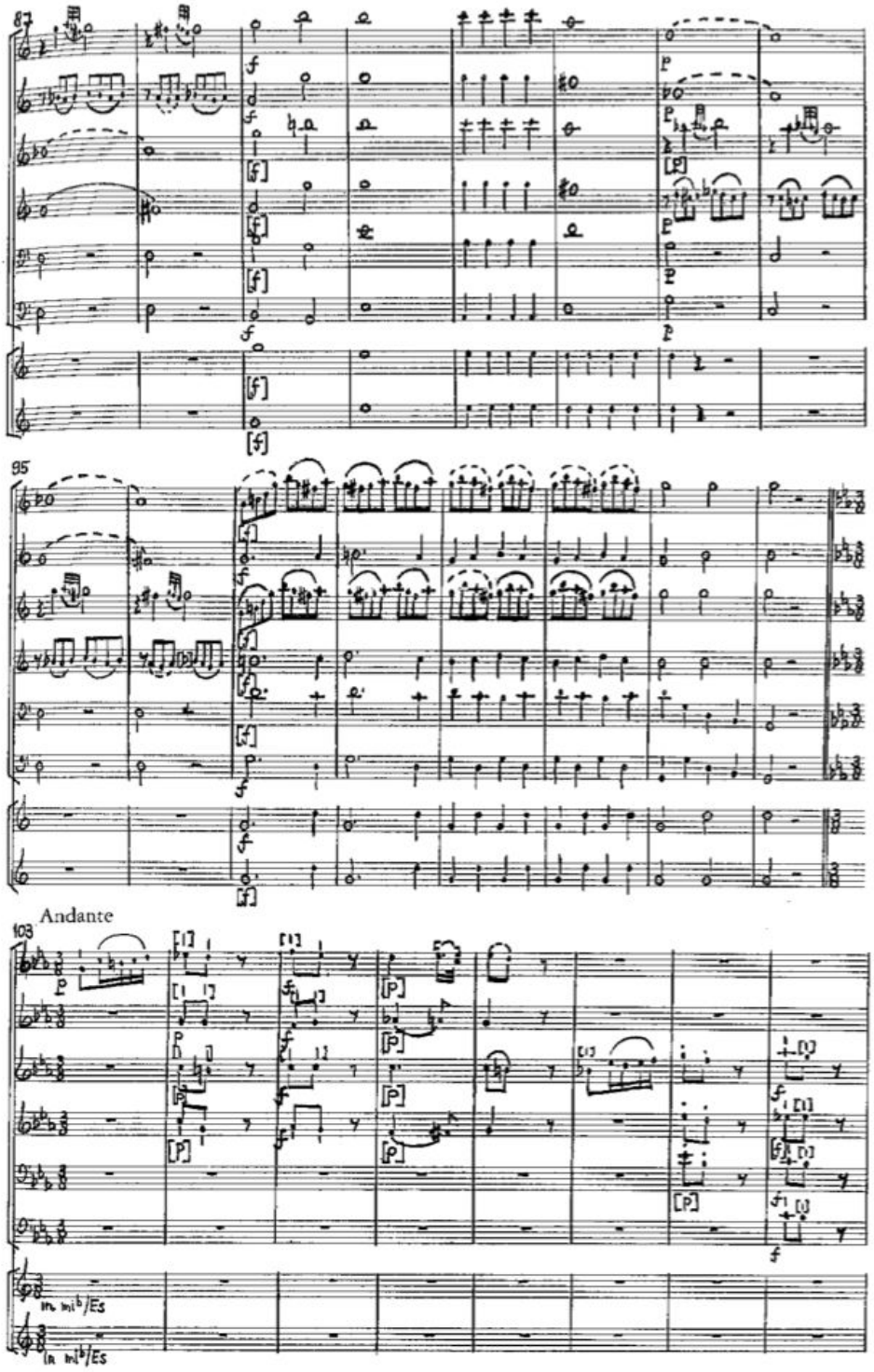
OVERTURA

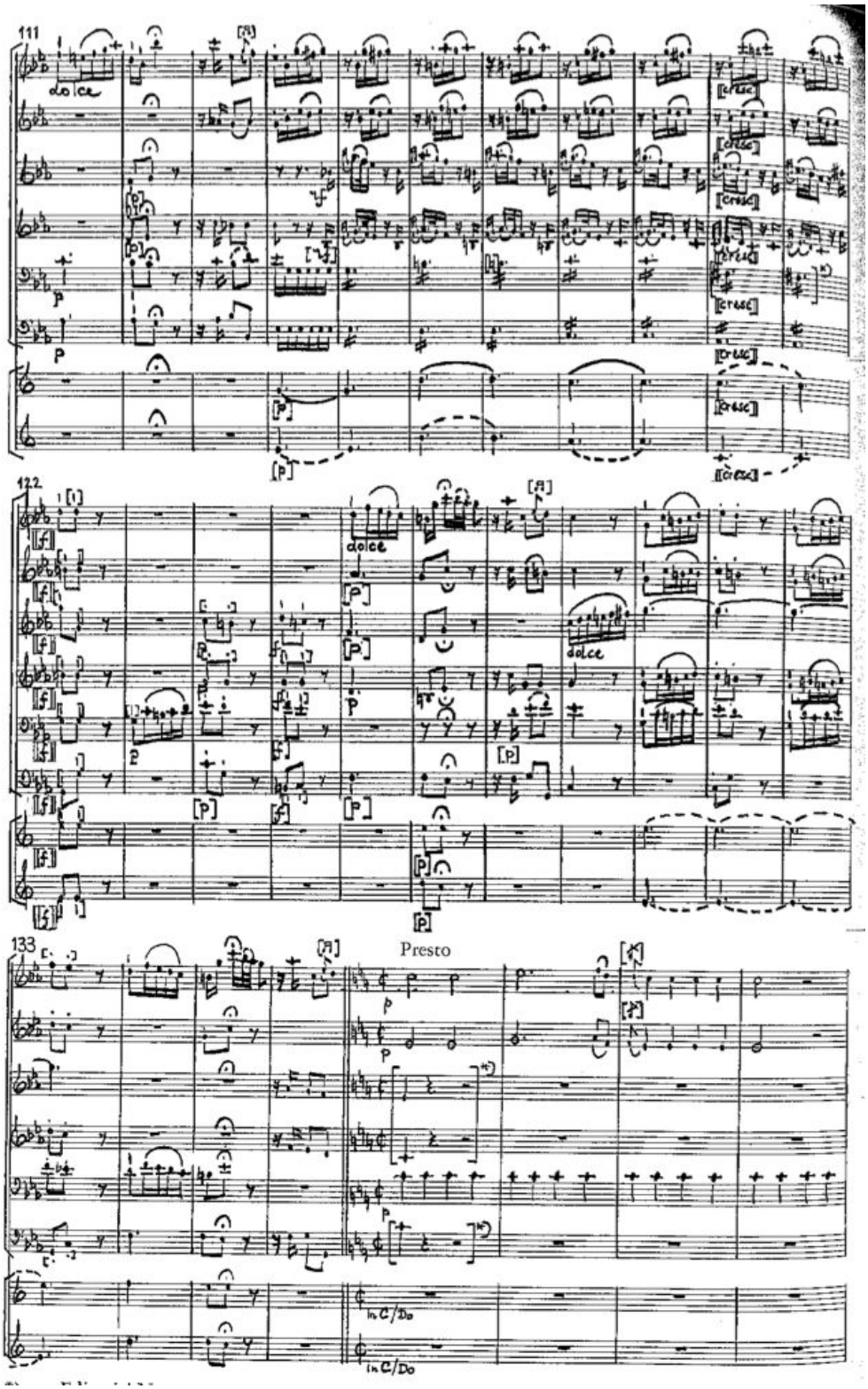


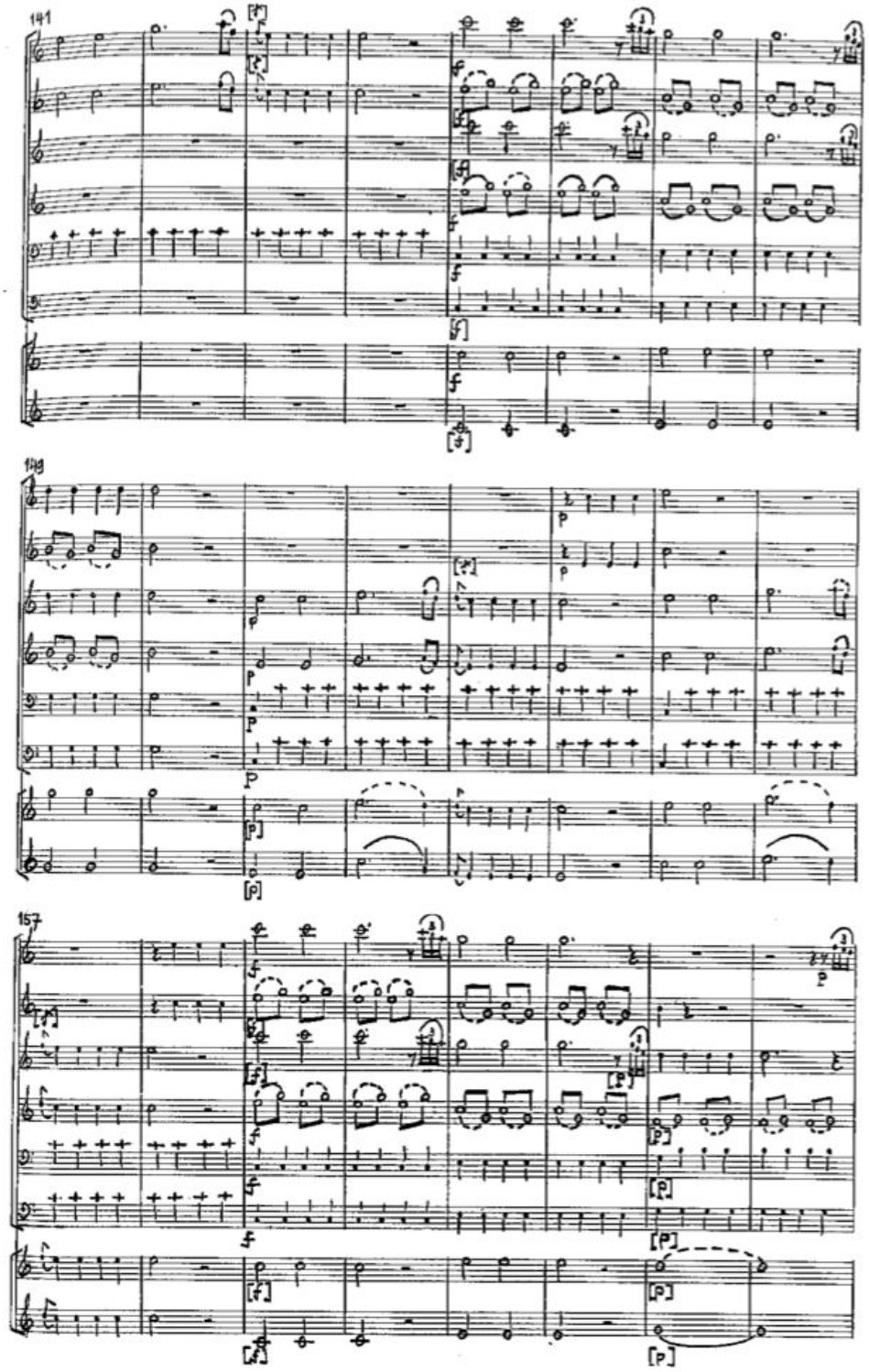

15
23
31

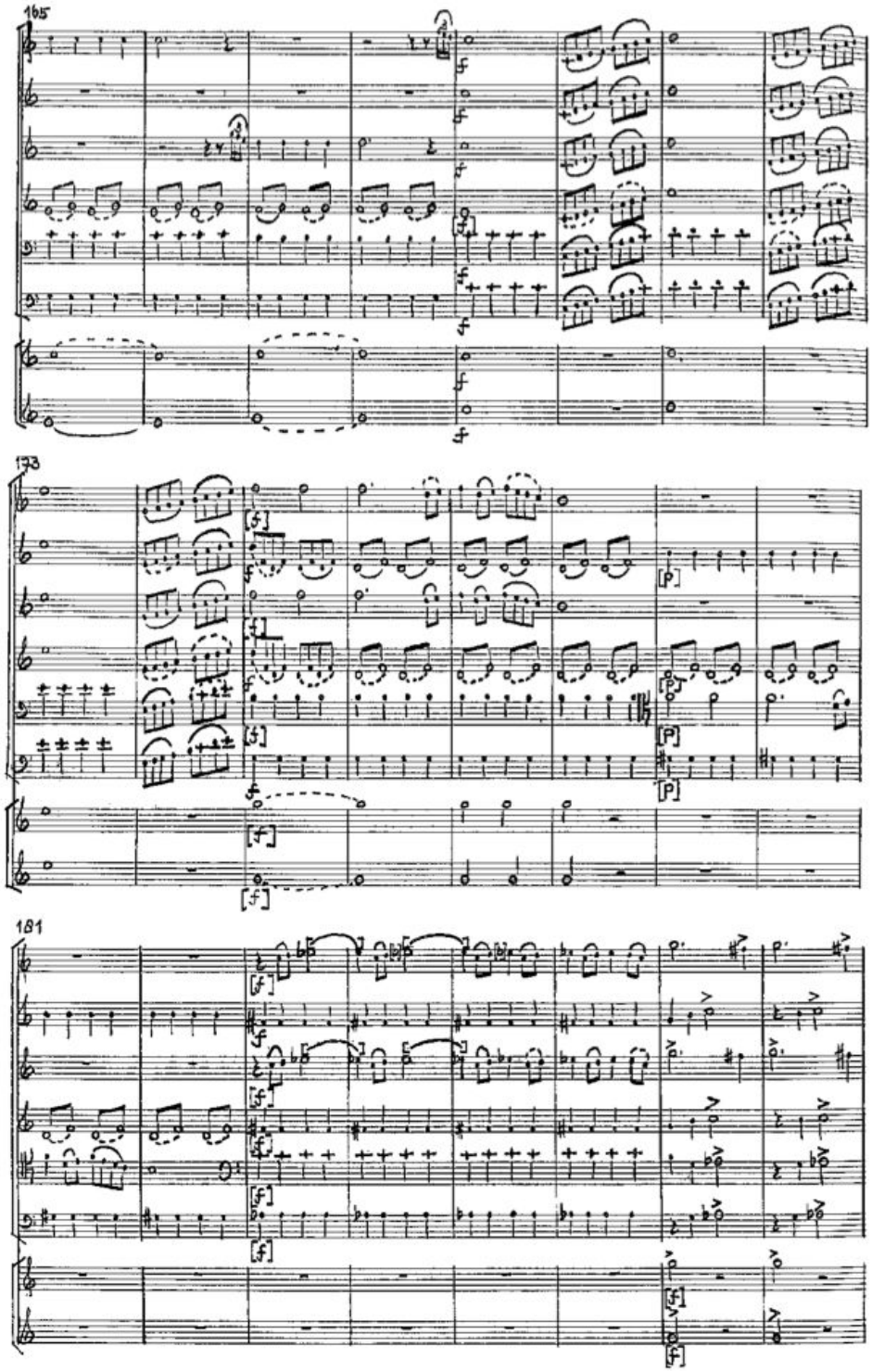

39
47
55
dolce

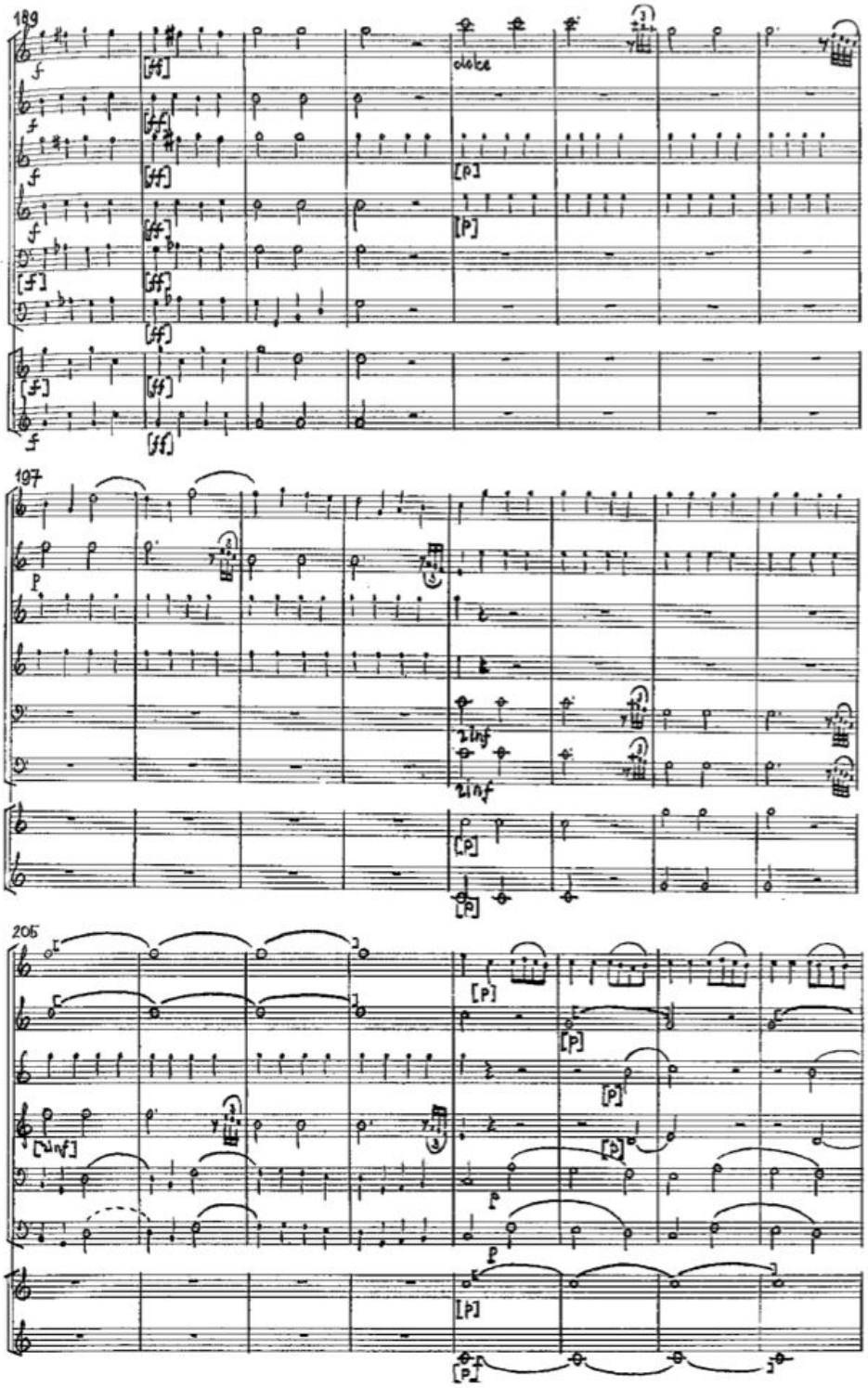

63
[zinf]
[p]
71
[zinf]
79
[f]

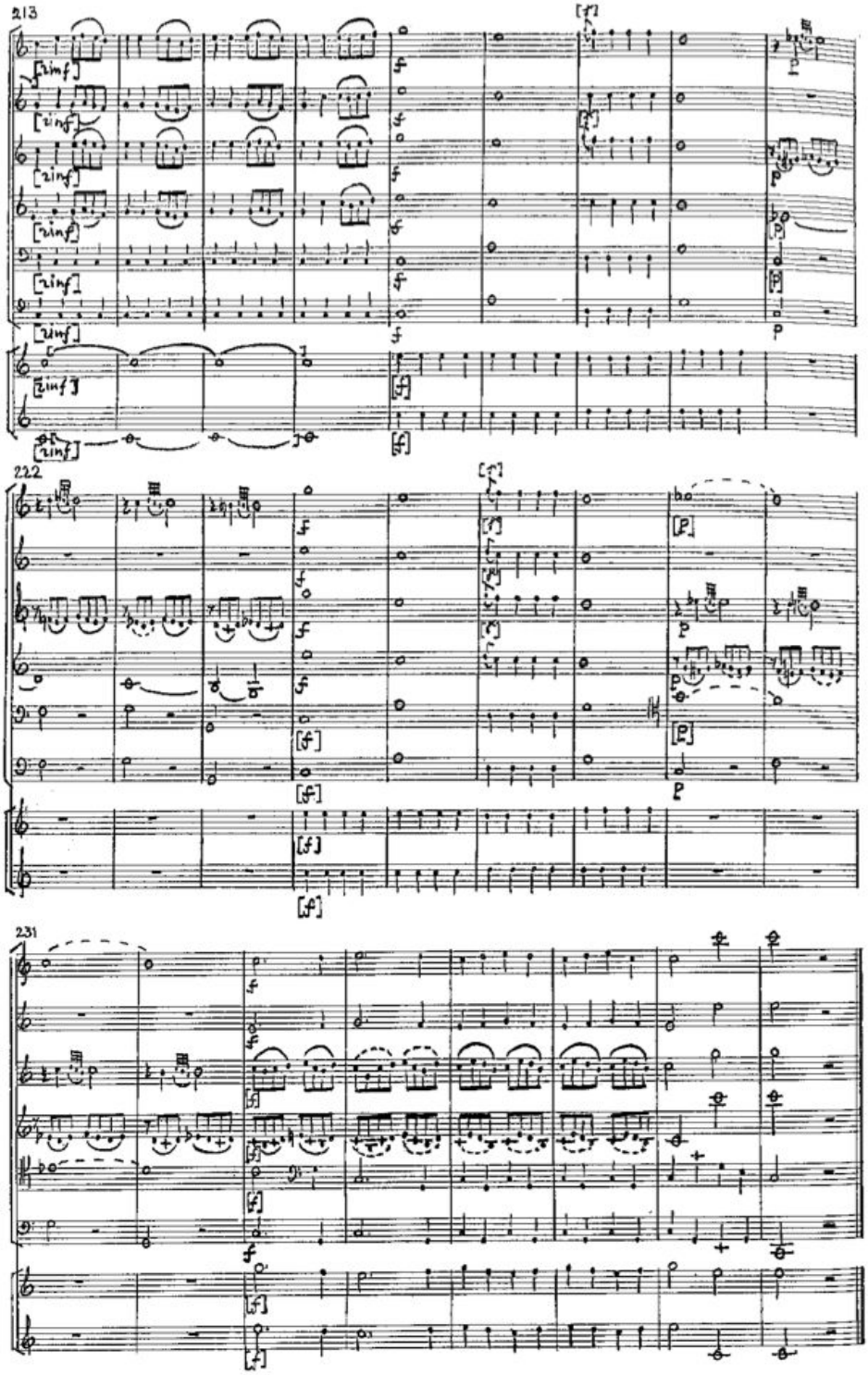

87
95
Andante
103
in mi♭/Es
in mi♭/Es


111
dolce
122
dolce
133
Presto
in C/Do
in C/Do

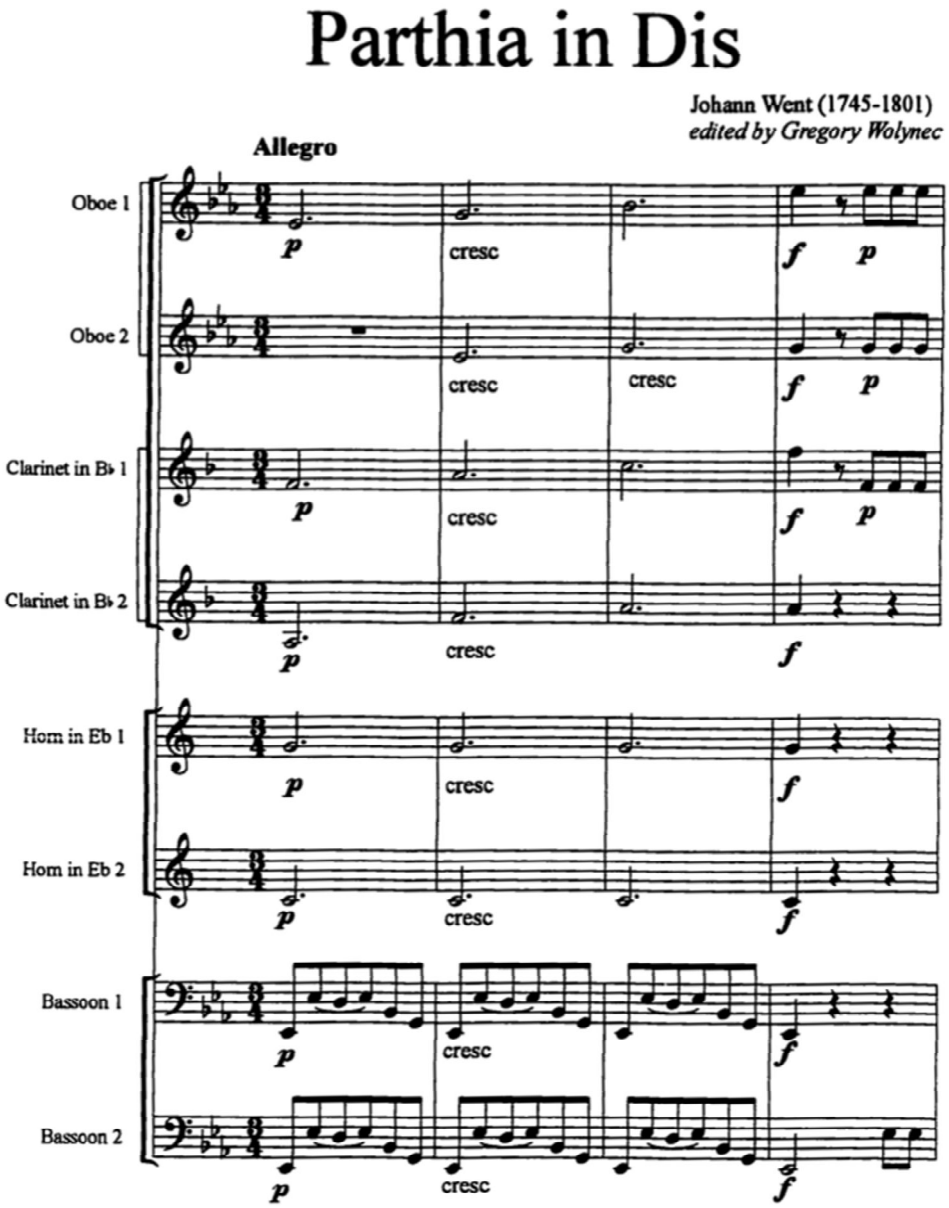

141
149
157

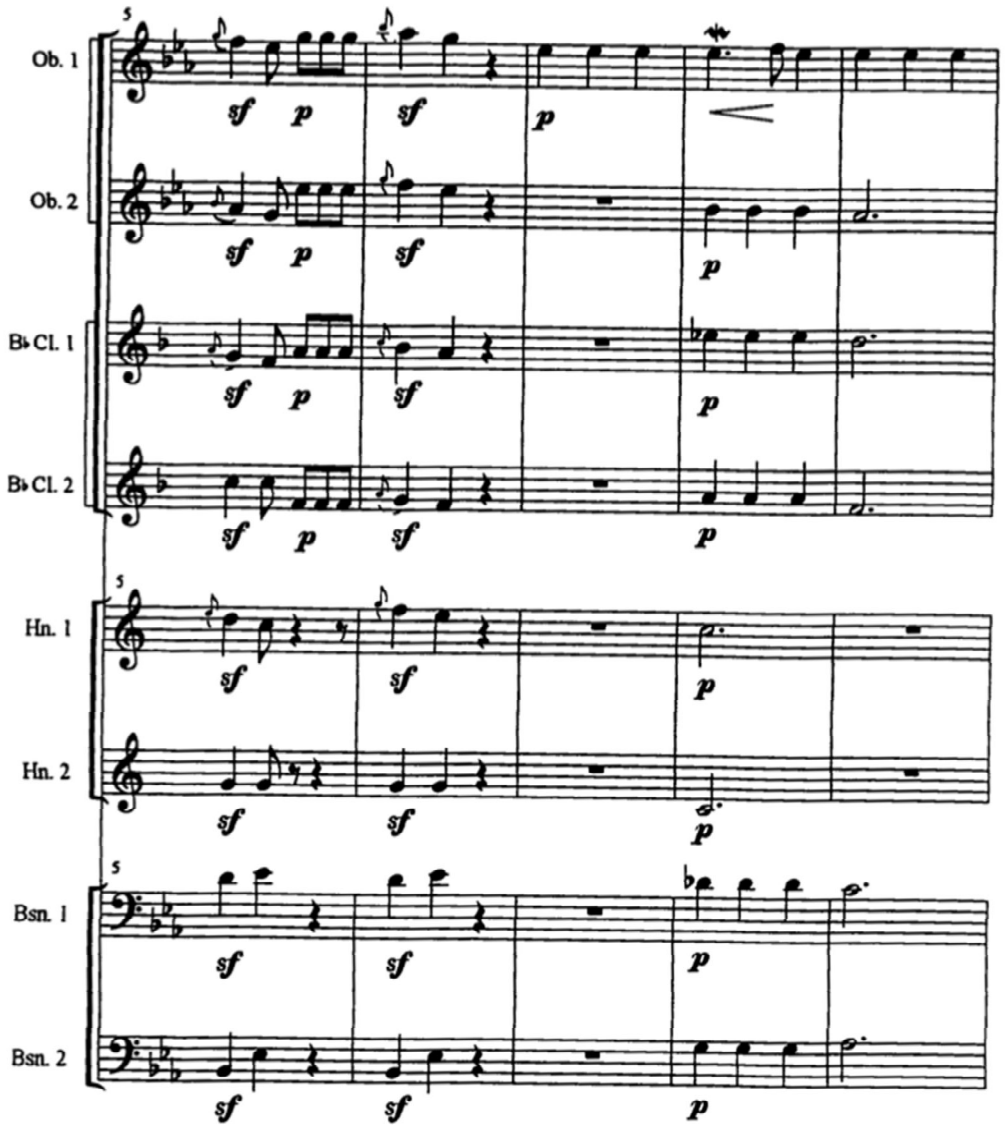

165
173
181

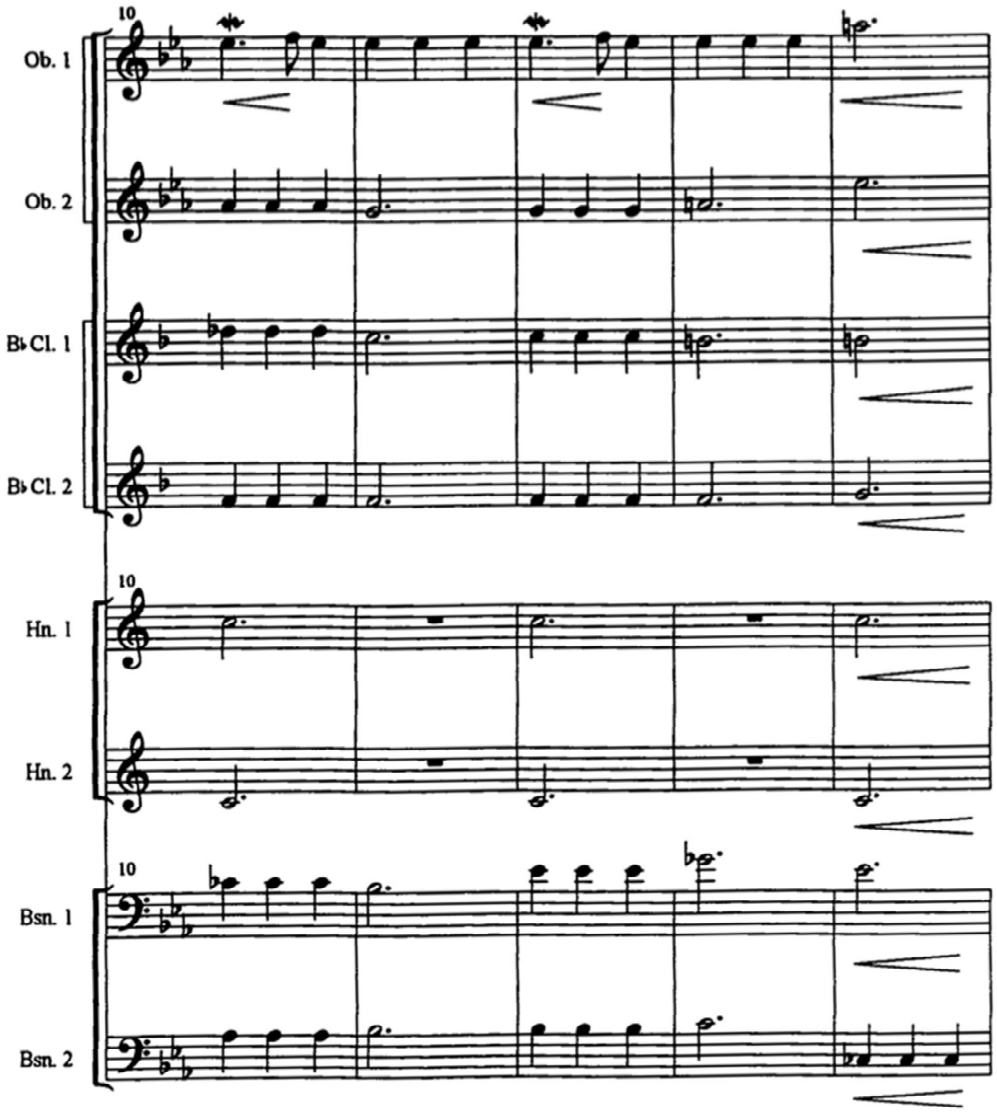

189
dolce
197
205

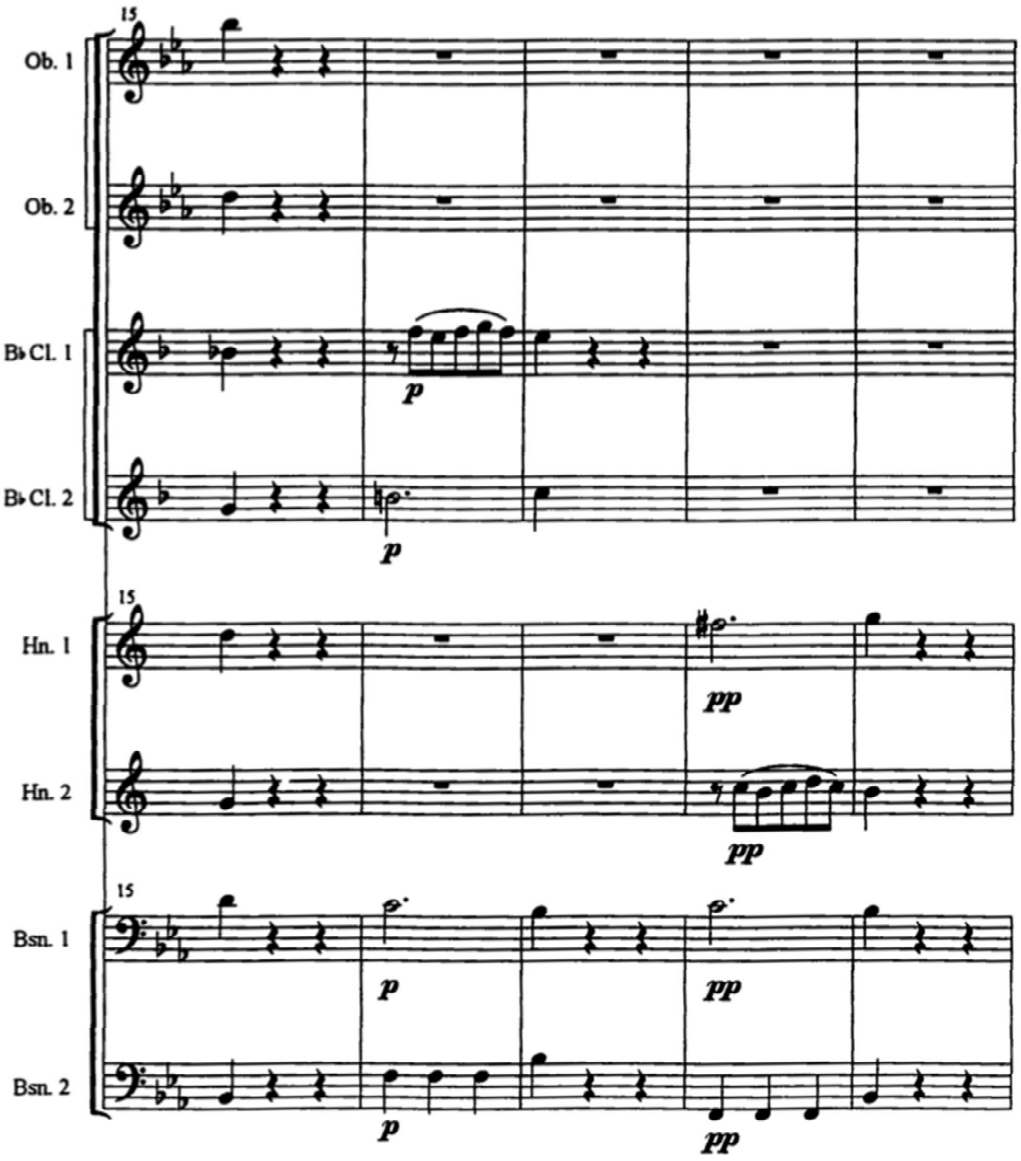

213
222
231

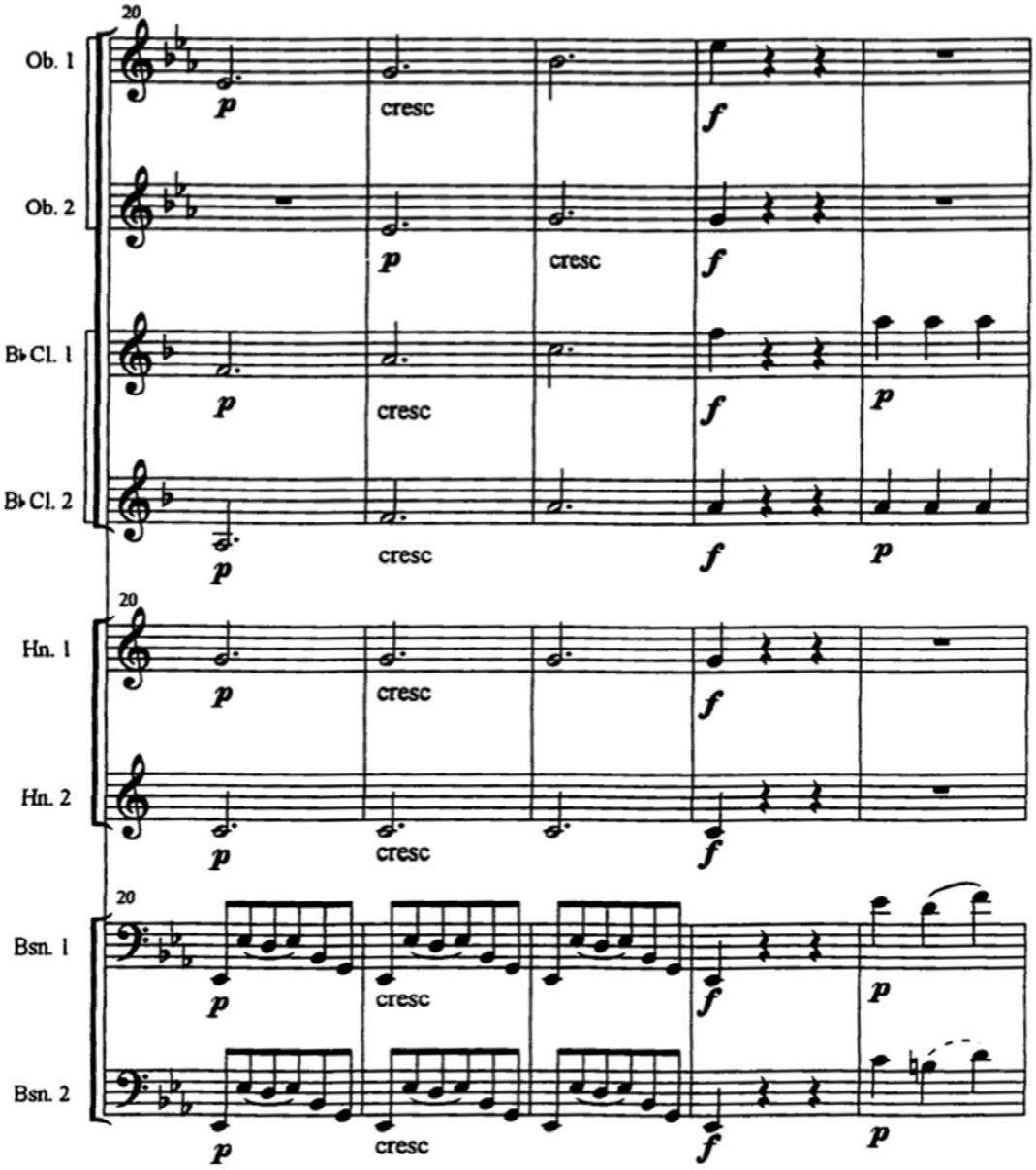
‘파르티타 내림 마 장조’(Parthia in Dis) 중 알레그로(Allegro)

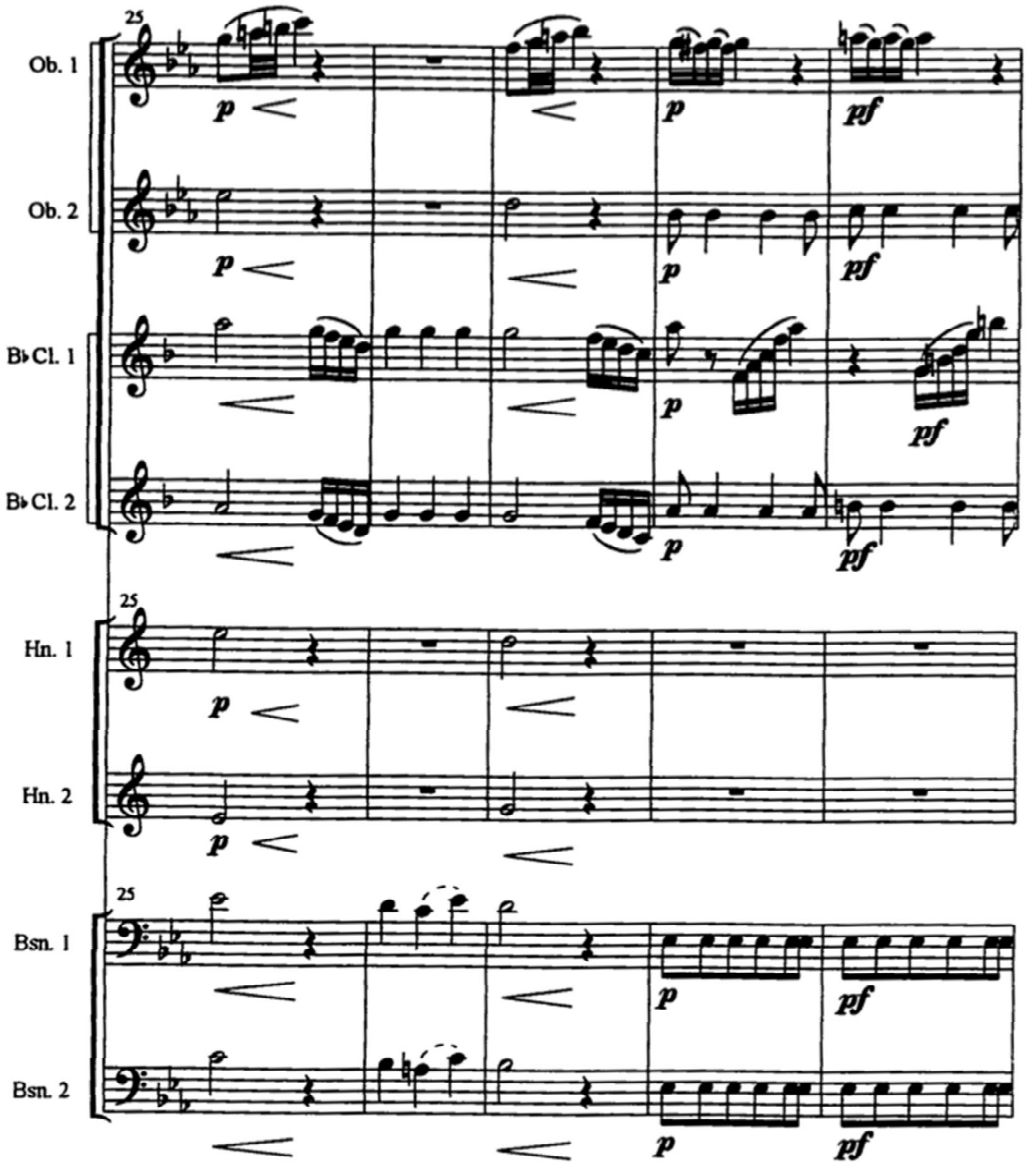


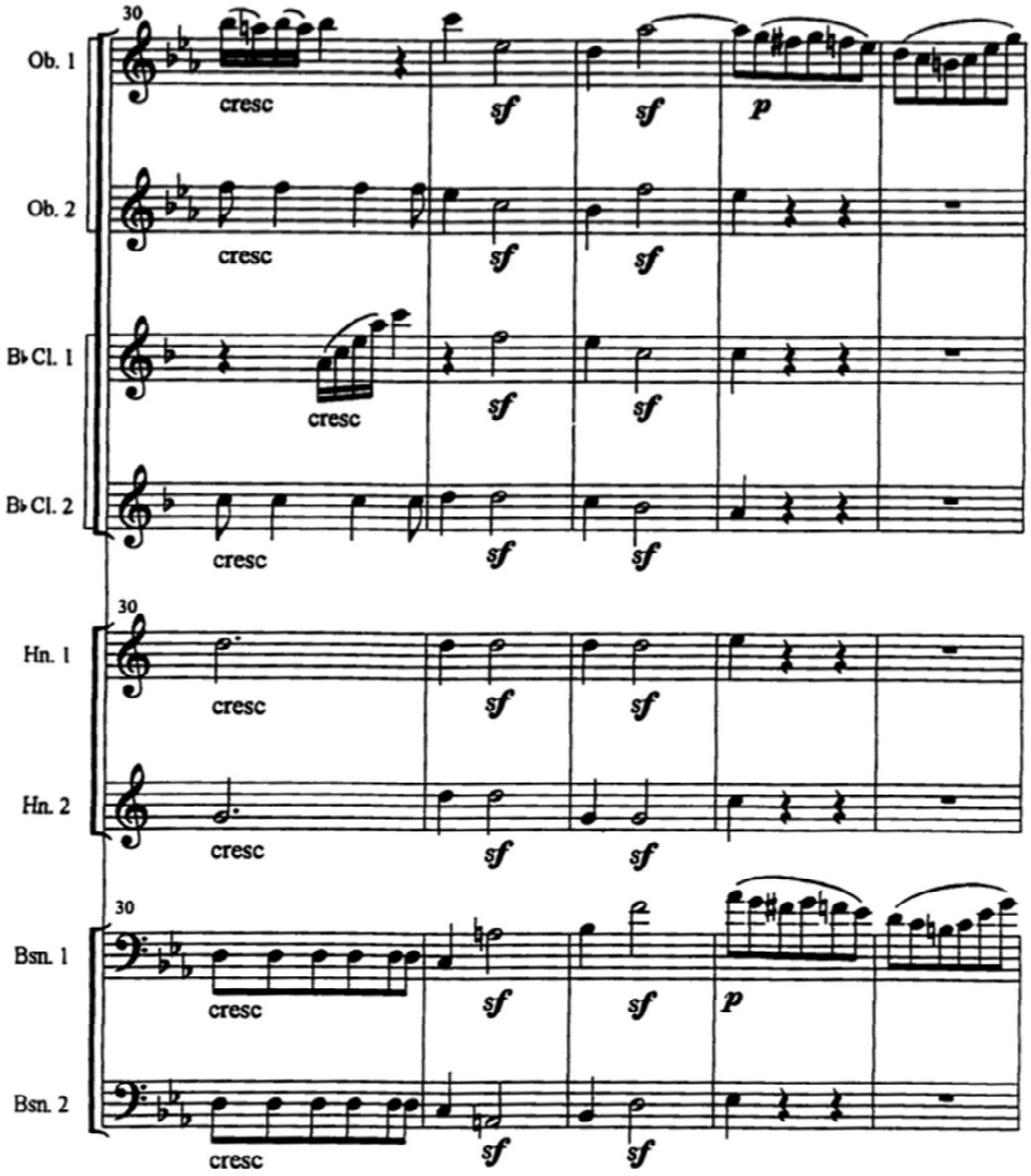

5
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
sf
p

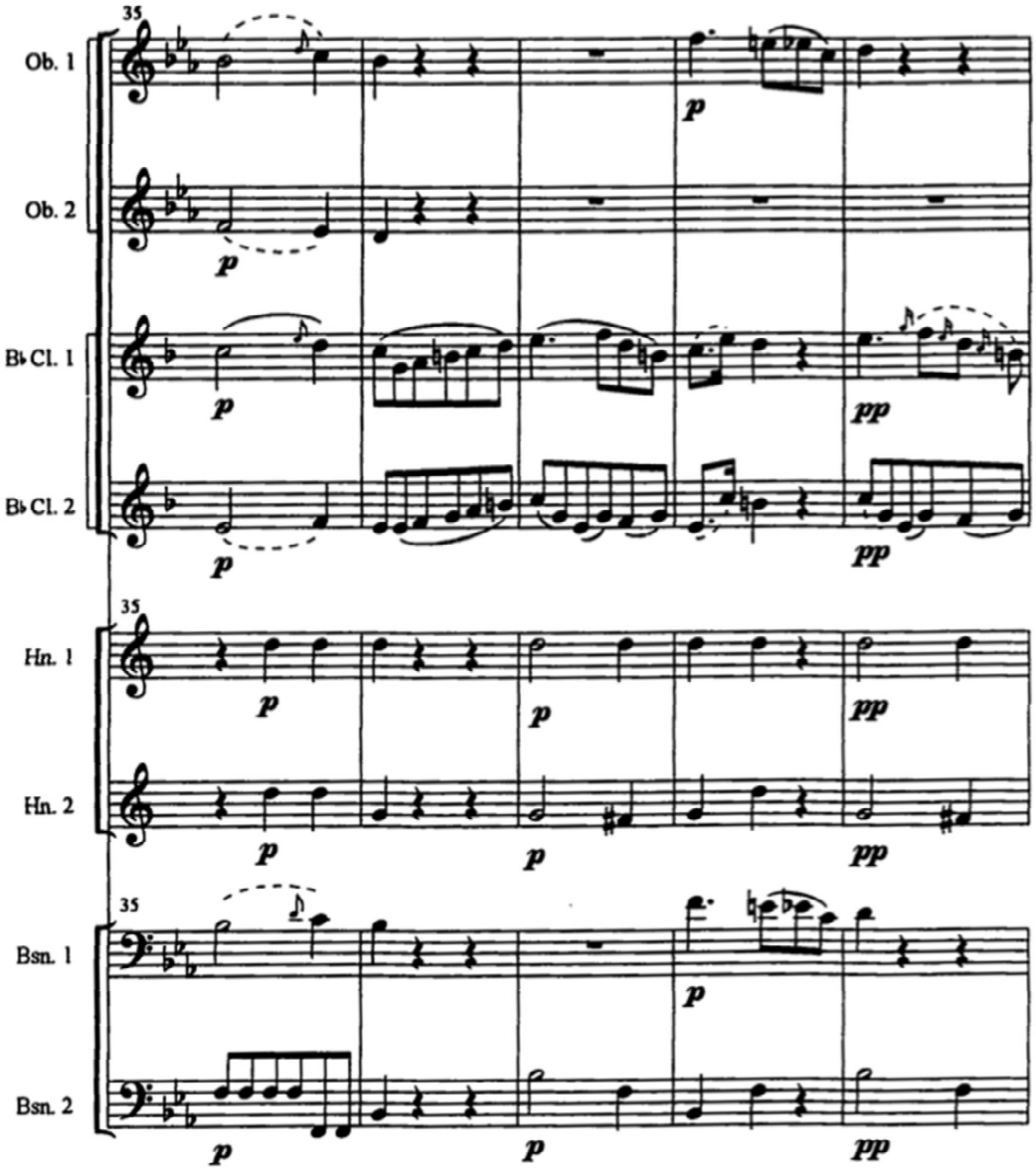

10
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
10
Hn. 1
Hn. 2
10
Bsn. 1
Bsn. 2

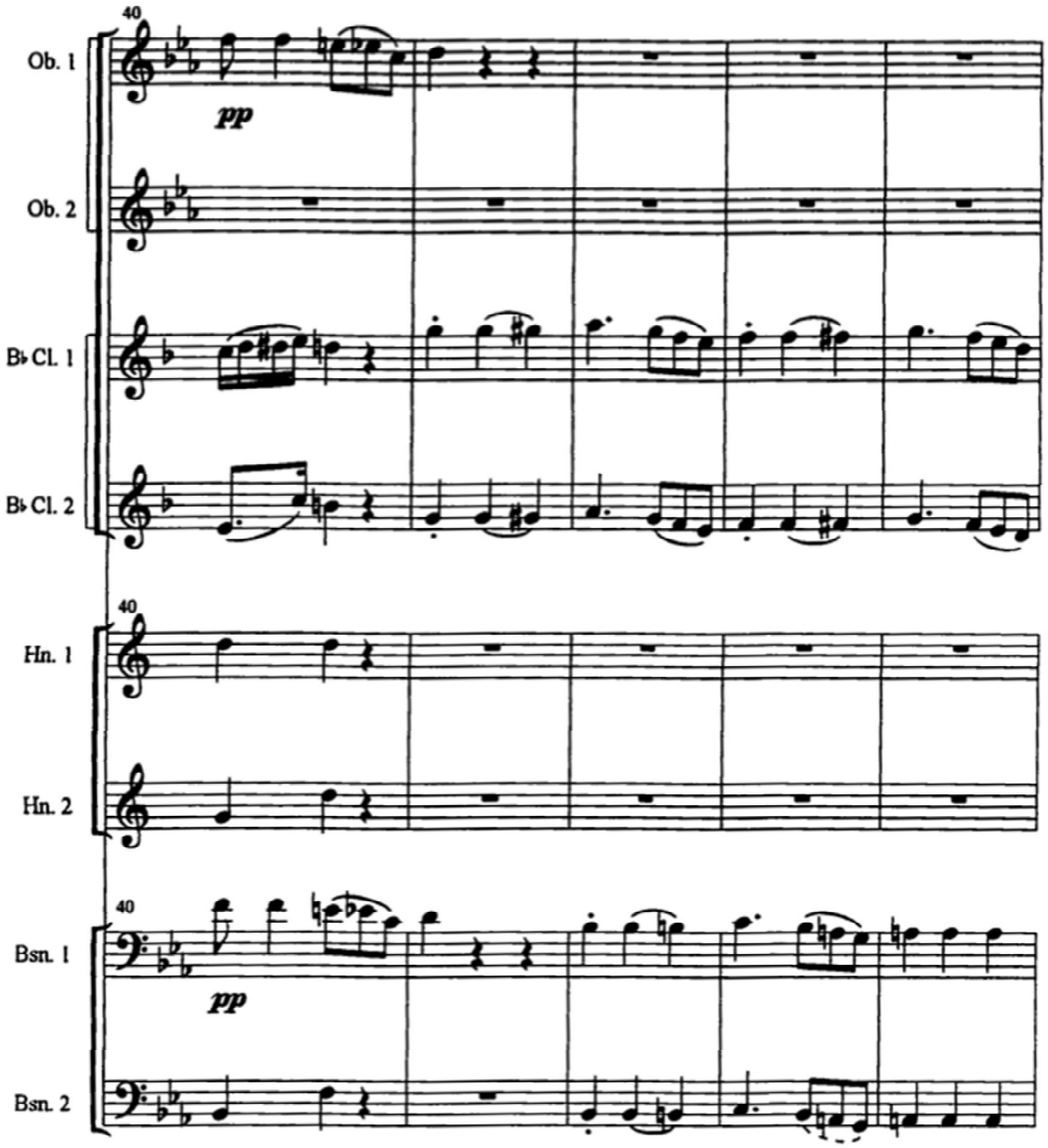

15
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
p
p
15
Hn. 1
Hn. 2
pp
pp
15
Bsn. 1
Bsn. 2
p
pp
p
pp

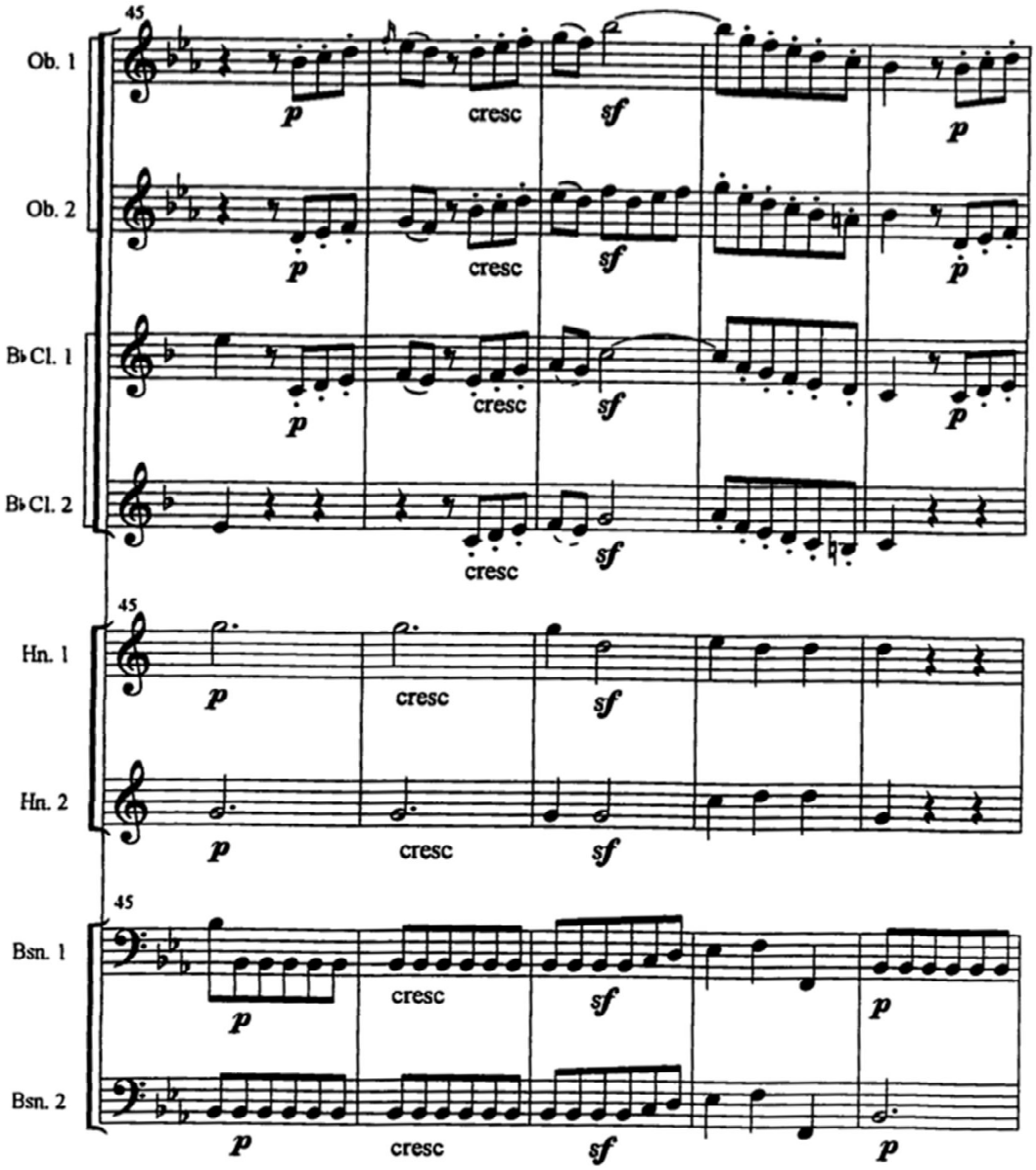

20
Ob. 1
p
cresc
f
Ob. 2
p
cresc
f
B♭ Cl. 1
p
cresc
f
p
B♭ Cl. 2
p
cresc
f
p
20
Hn. 1
p
cresc
f
Hn. 2
p
cresc
f
20
Bsn. 1
p
cresc
f
p
Bsn. 2
p
cresc
f
p

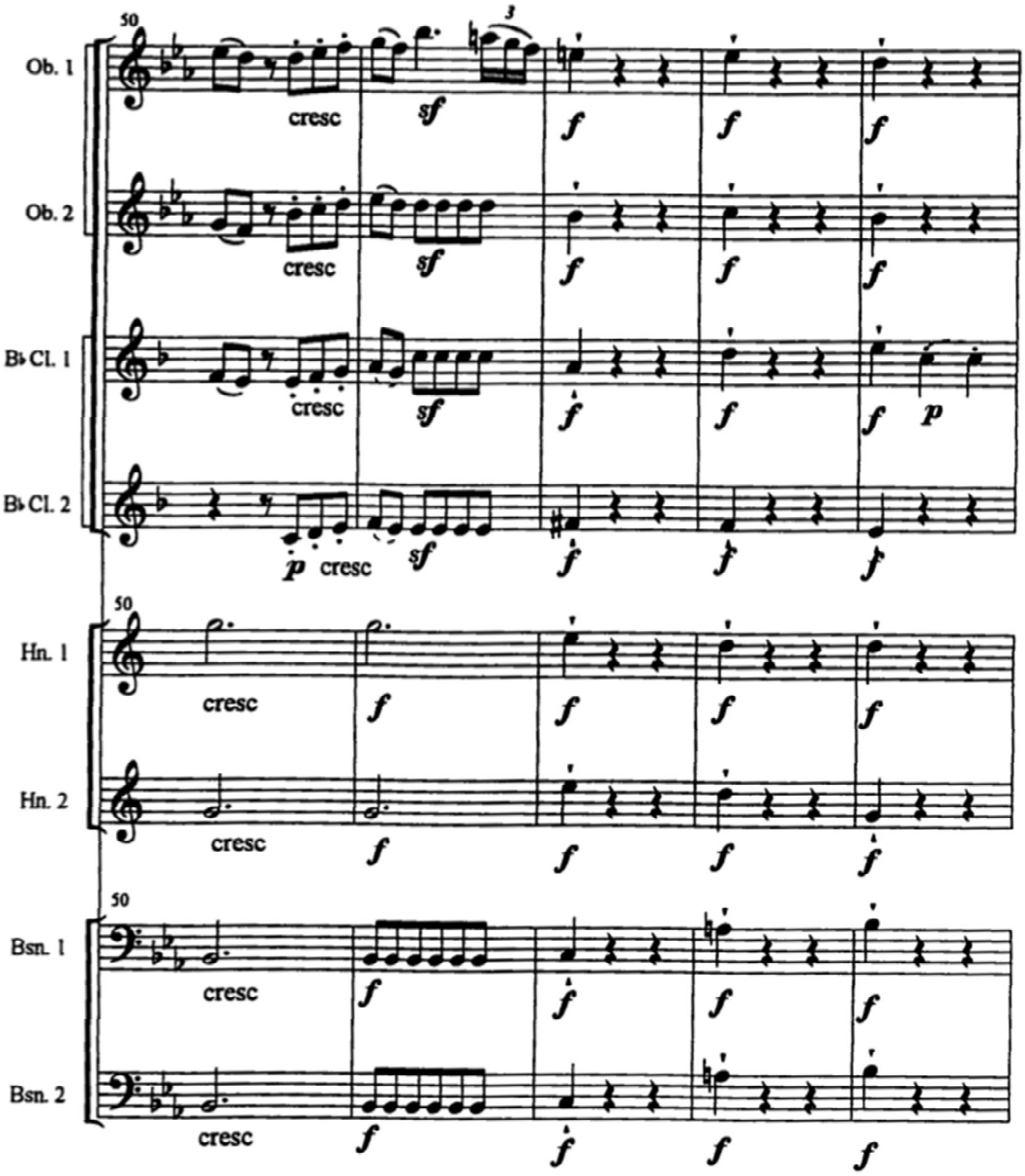

25
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
pf

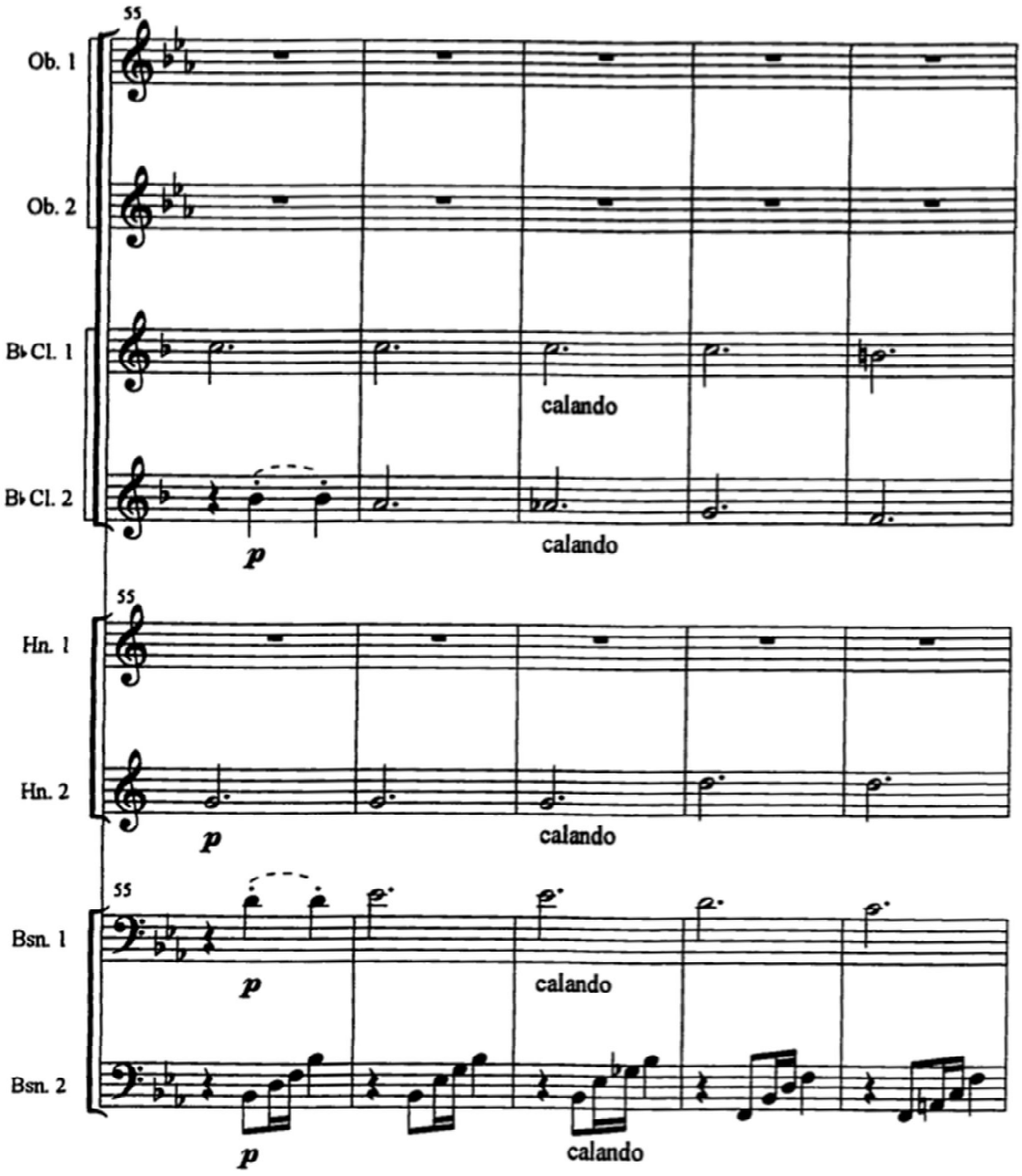

30
Ob. 1
cresc
sf
sf
p
Ob. 2
cresc
sf
sf
B♭Cl. 1
cresc
sf
sf
B♭Cl. 2
cresc
sf
sf
30
Hn. 1
cresc
sf
sf
Hn. 2
cresc
sf
sf
30
Bsn. 1
cresc
sf
sf
p
Bsn. 2
cresc
sf
sf

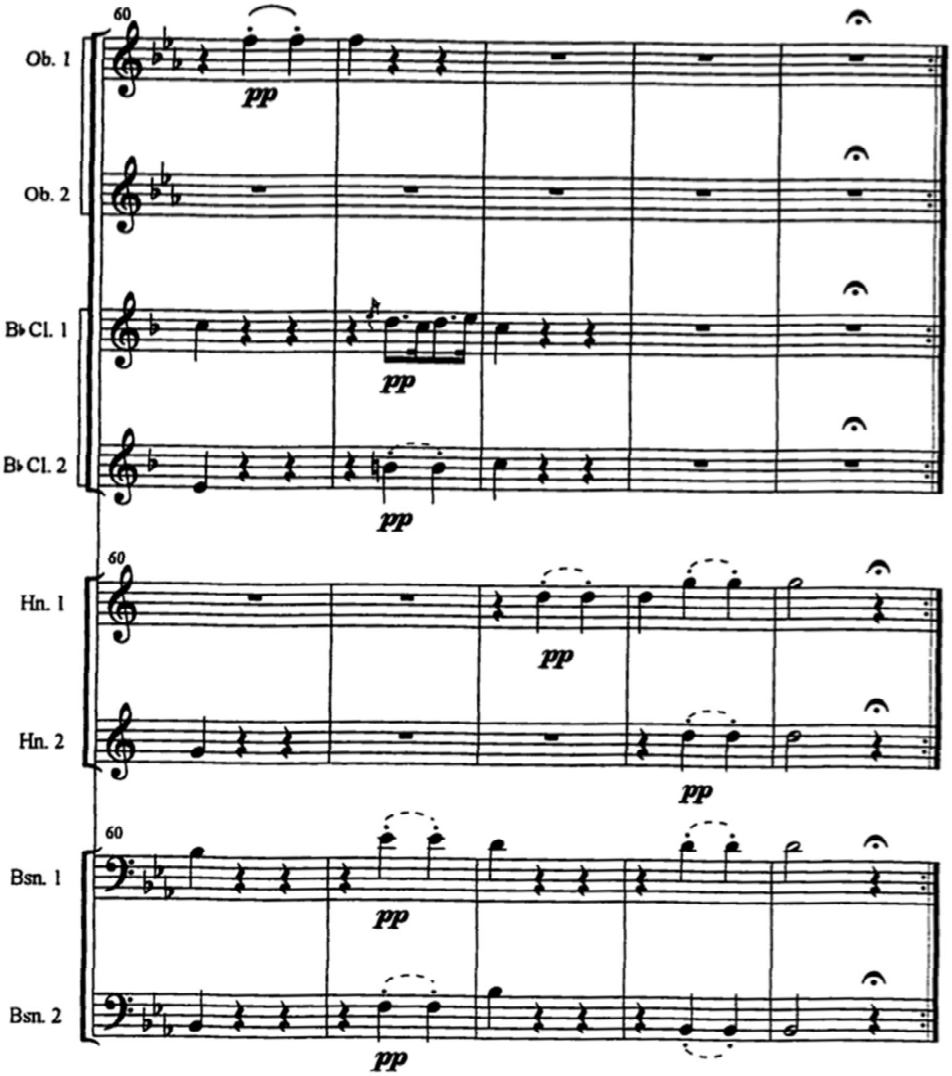

35
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
pp

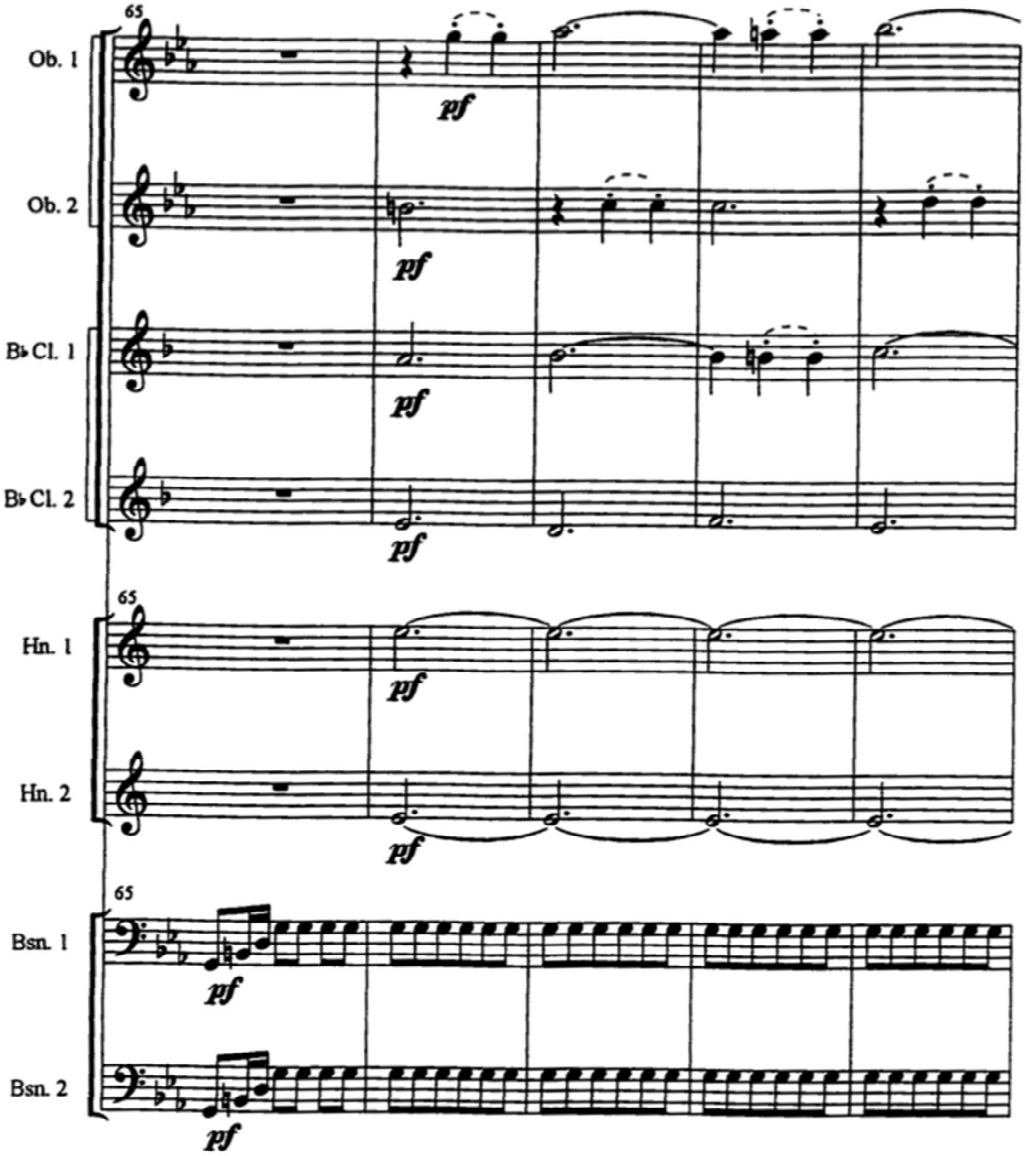

40
Ob. 1
pp
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
40
Hn. 1
Hn. 2
40
Bsn. 1
pp
Bsn. 2

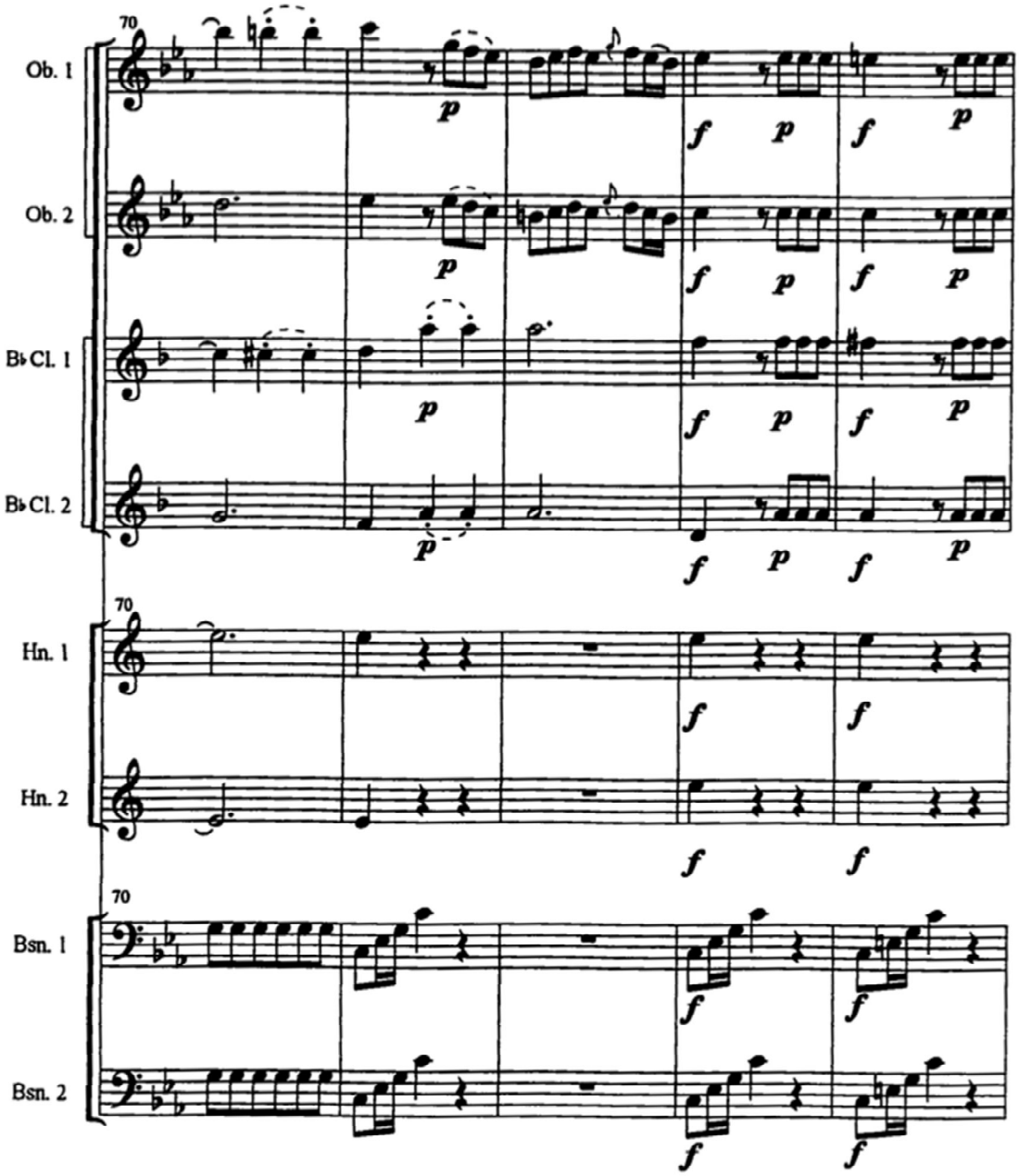

45
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
cresc
sf

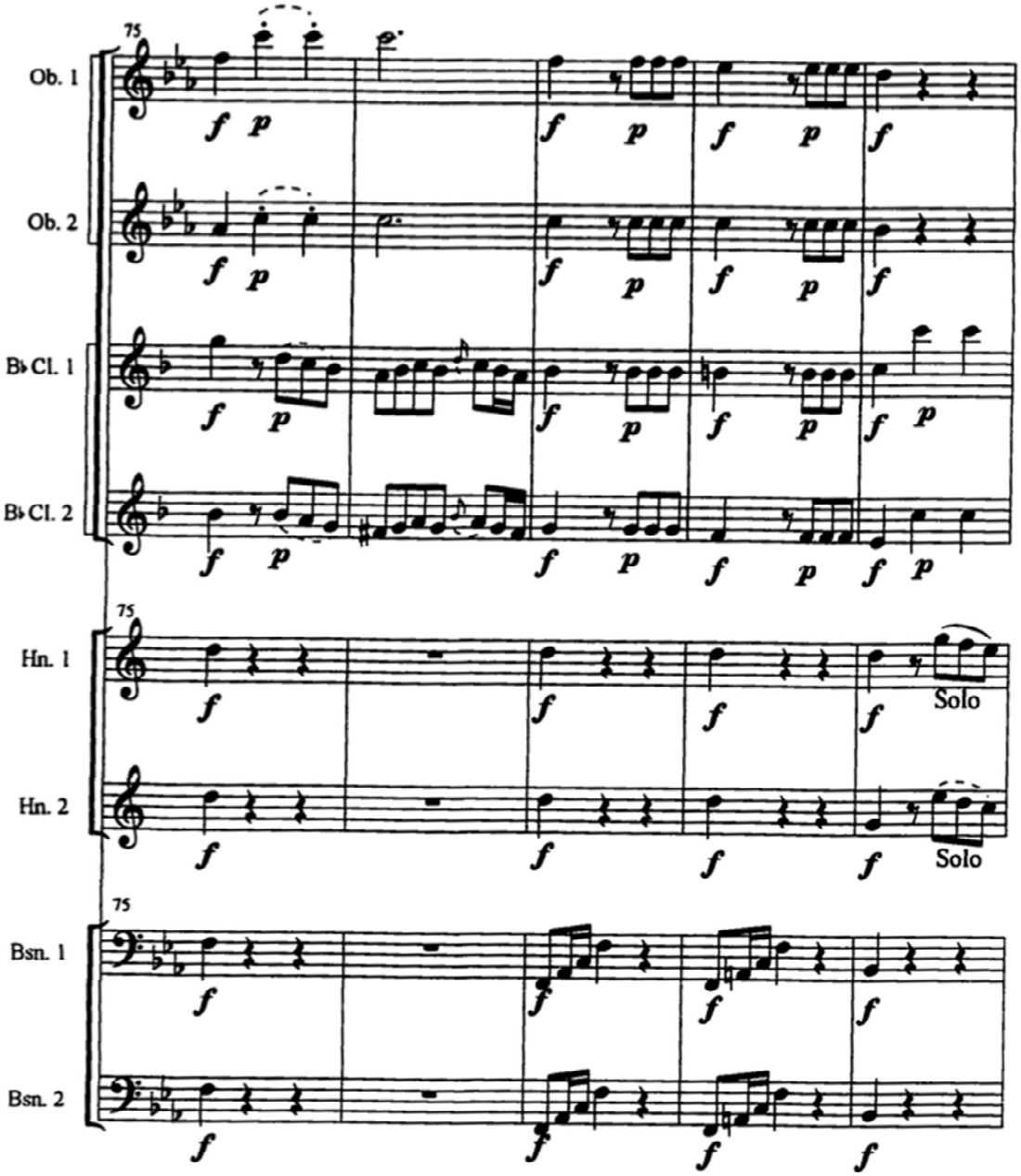

50
Ob. 1
cresc
sf
f
Ob. 2
cresc
sf
f
B♭ Cl. 1
cresc
sf
f
p
B♭ Cl. 2
p cresc
sf
f
50
Hn. 1
cresc
f
Hn. 2
cresc
f
50
Bsn. 1
cresc
f
Bsn. 2
cresc
f

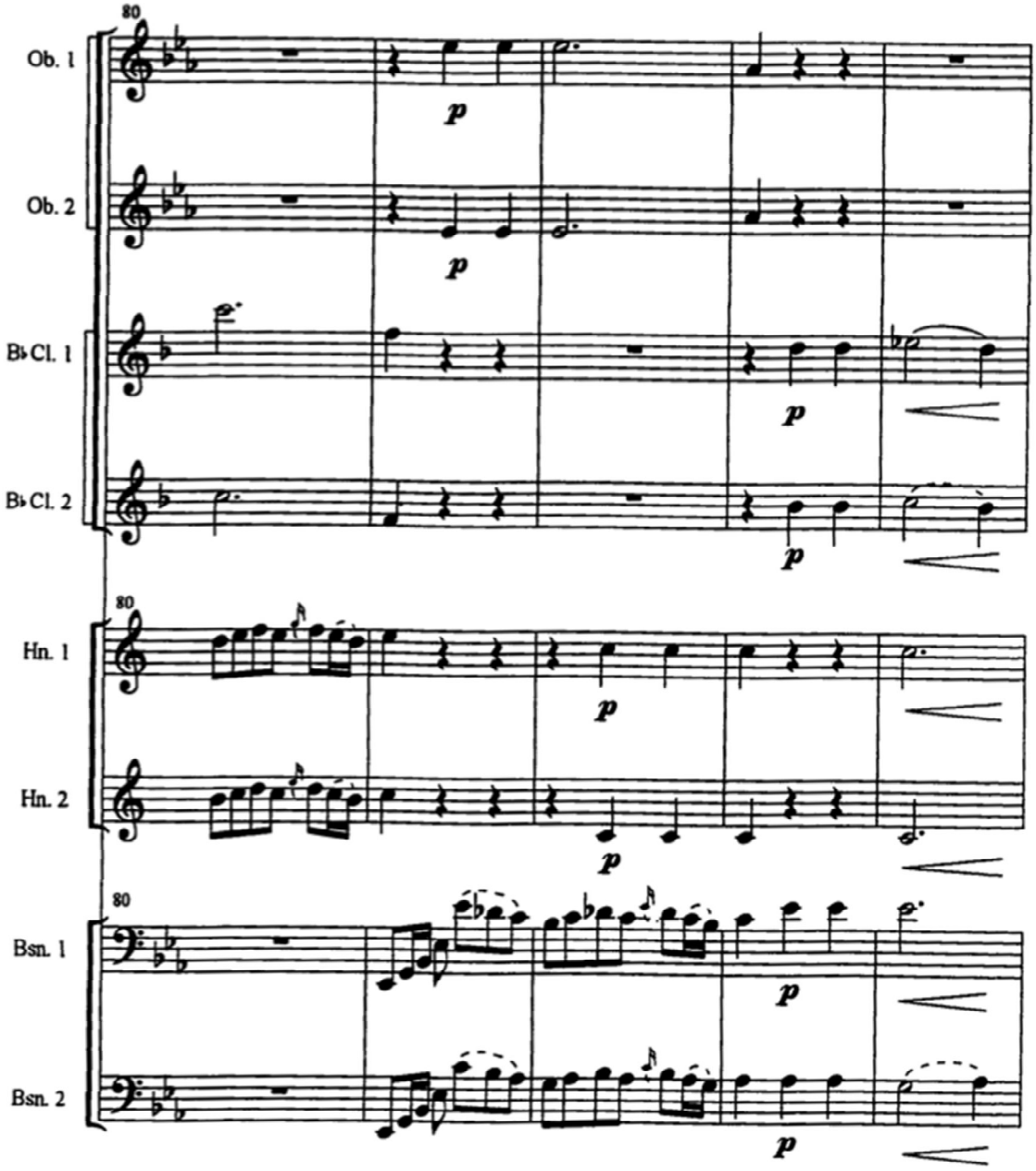

55
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
calando
B♭Cl. 2
p
calando
55
Hn. 1
Hn. 2
p
calando
55
Bsn. 1
p
calando
Bsn. 2
p
calando

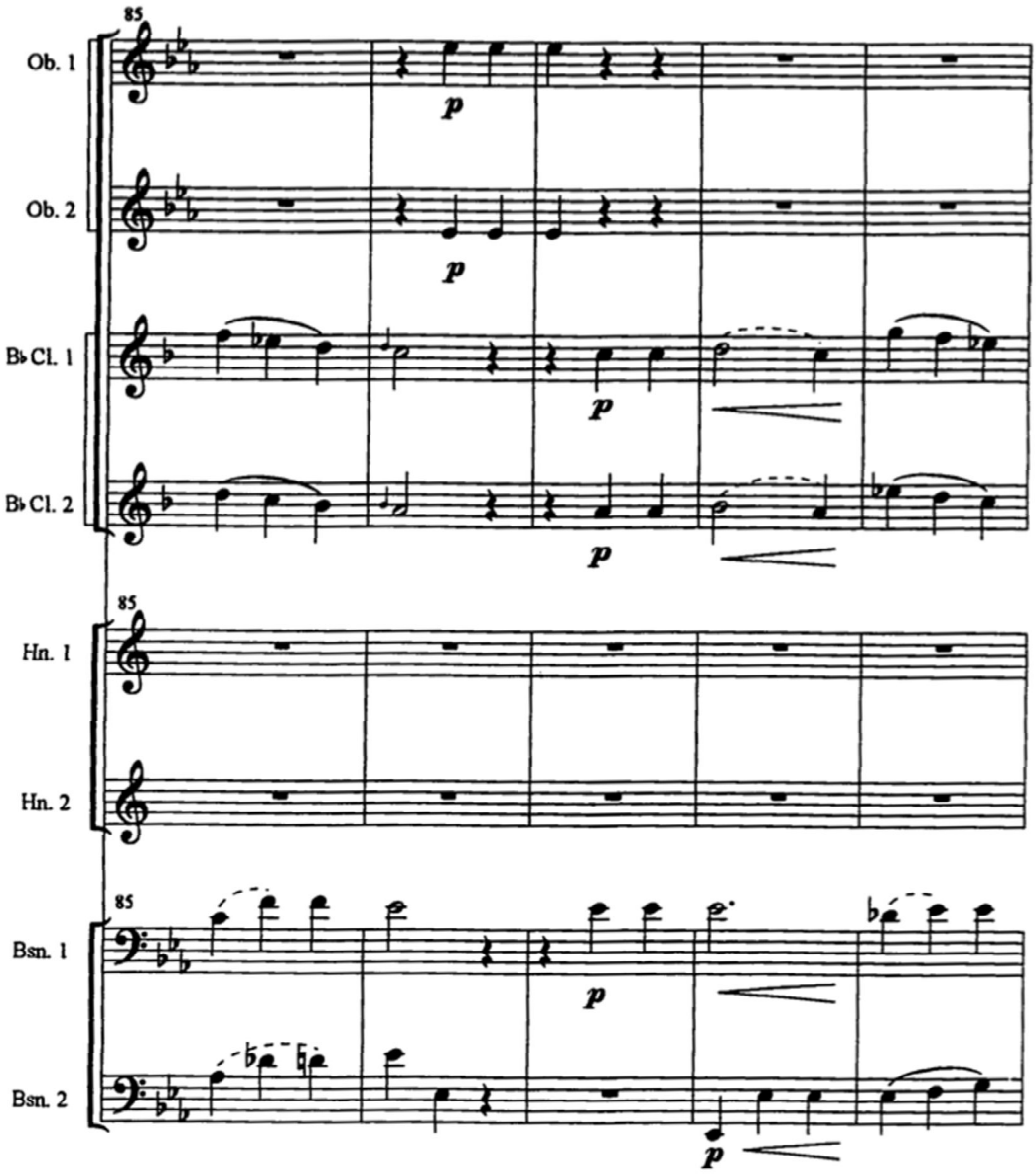

60
Ob. 1
pp
Ob. 2
B♭Cl. 1
pp
B♭Cl. 2
pp
60
Hn. 1
pp
Hn. 2
pp
60
Bsn. 1
pp
Bsn. 2
pp

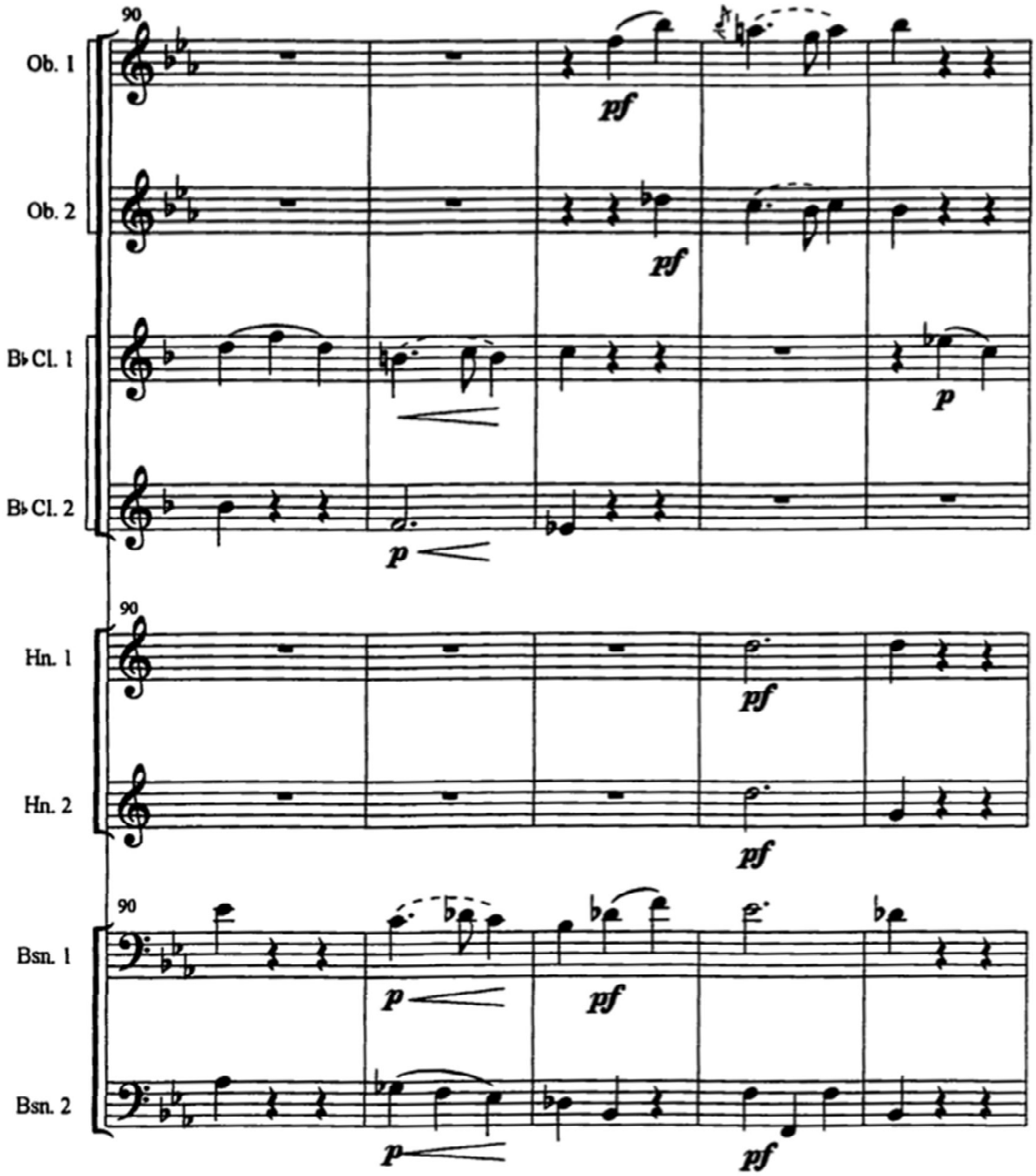

65
Ob. 1
pf
Ob. 2
pf
B♭ Cl. 1
pf
B♭ Cl. 2
pf
65
Hn. 1
pf
Hn. 2
pf
65
Bsn. 1
pf
Bsn. 2
pf

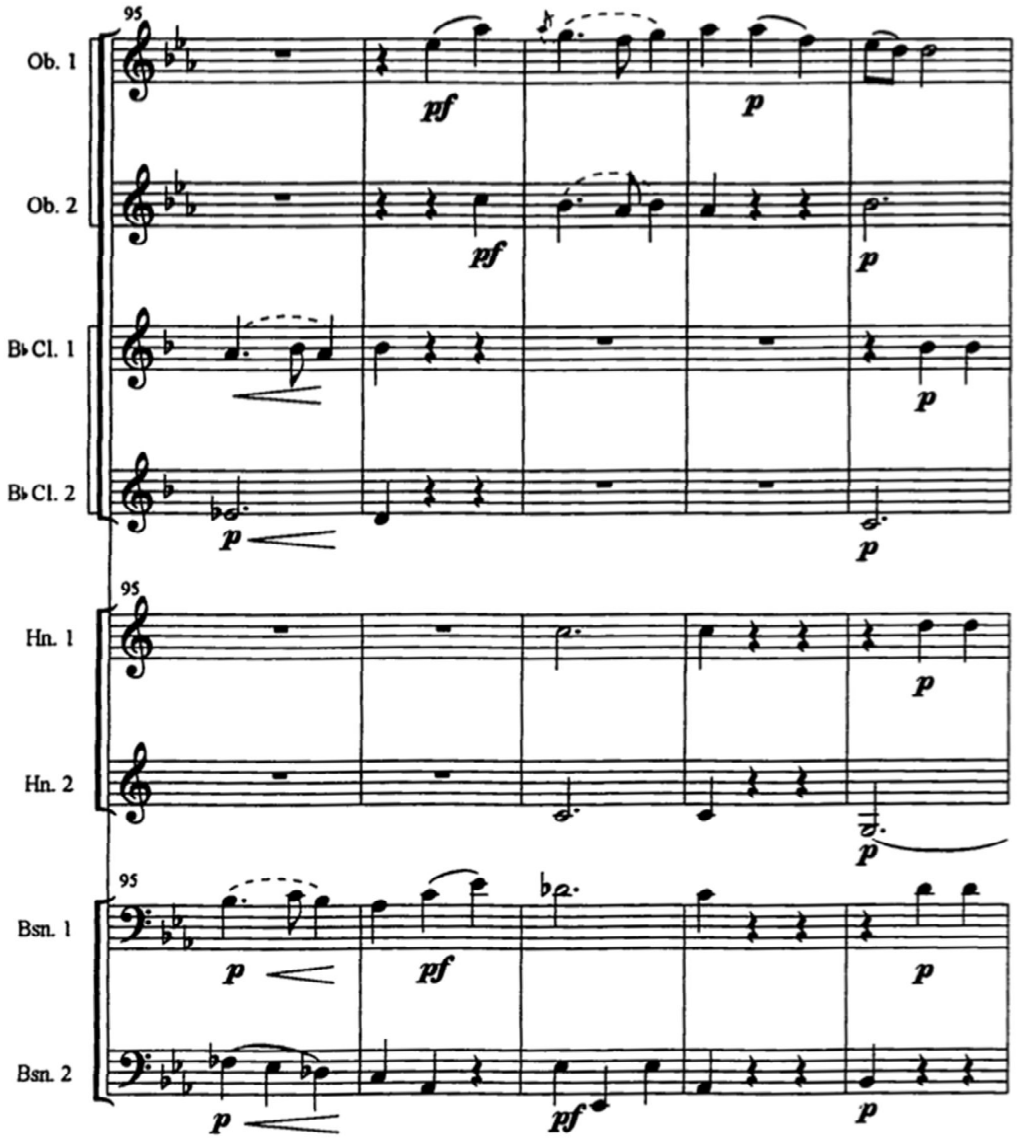

70
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2

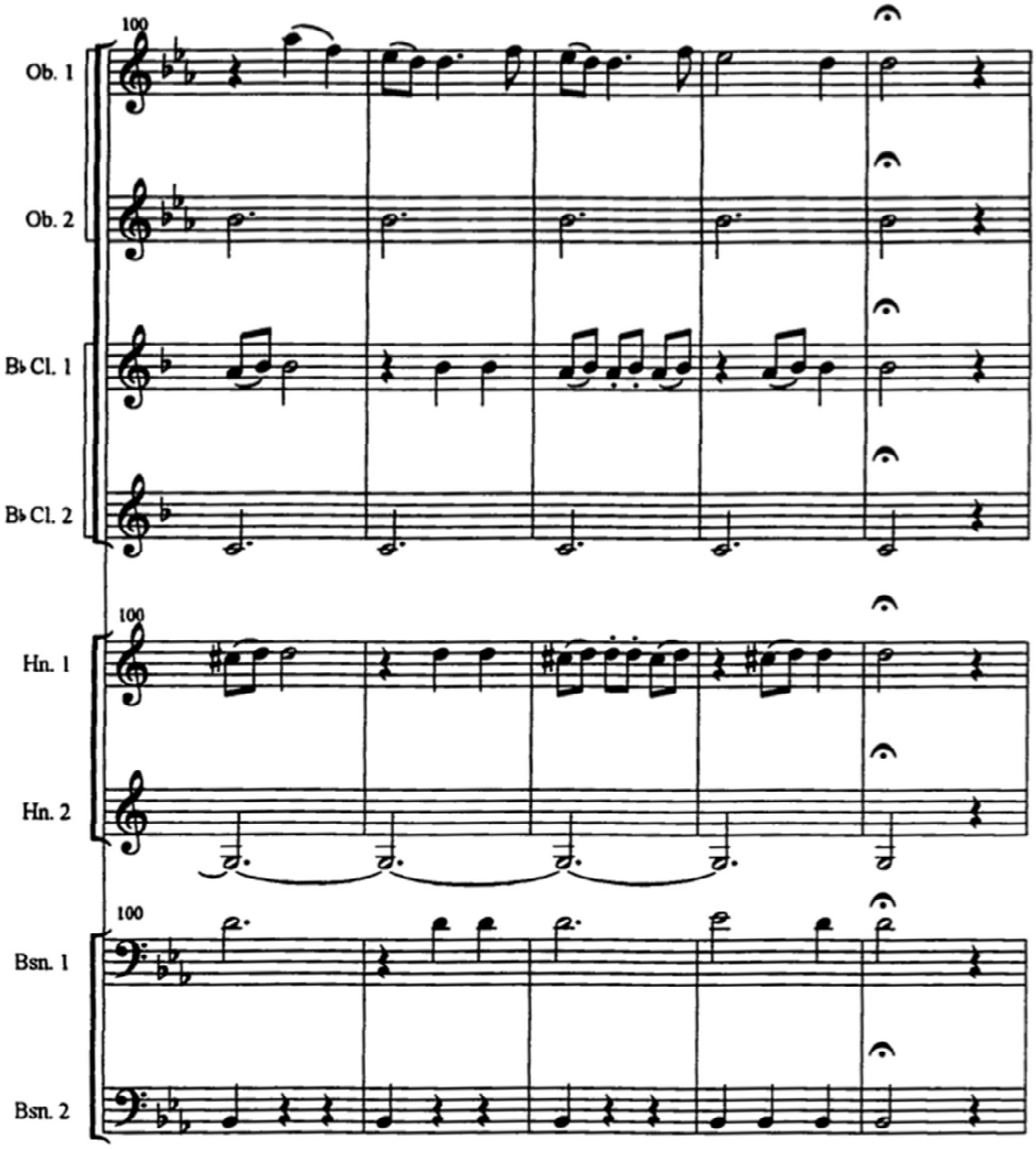

75
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Solo
Solo
Bsn. 1
Bsn. 2

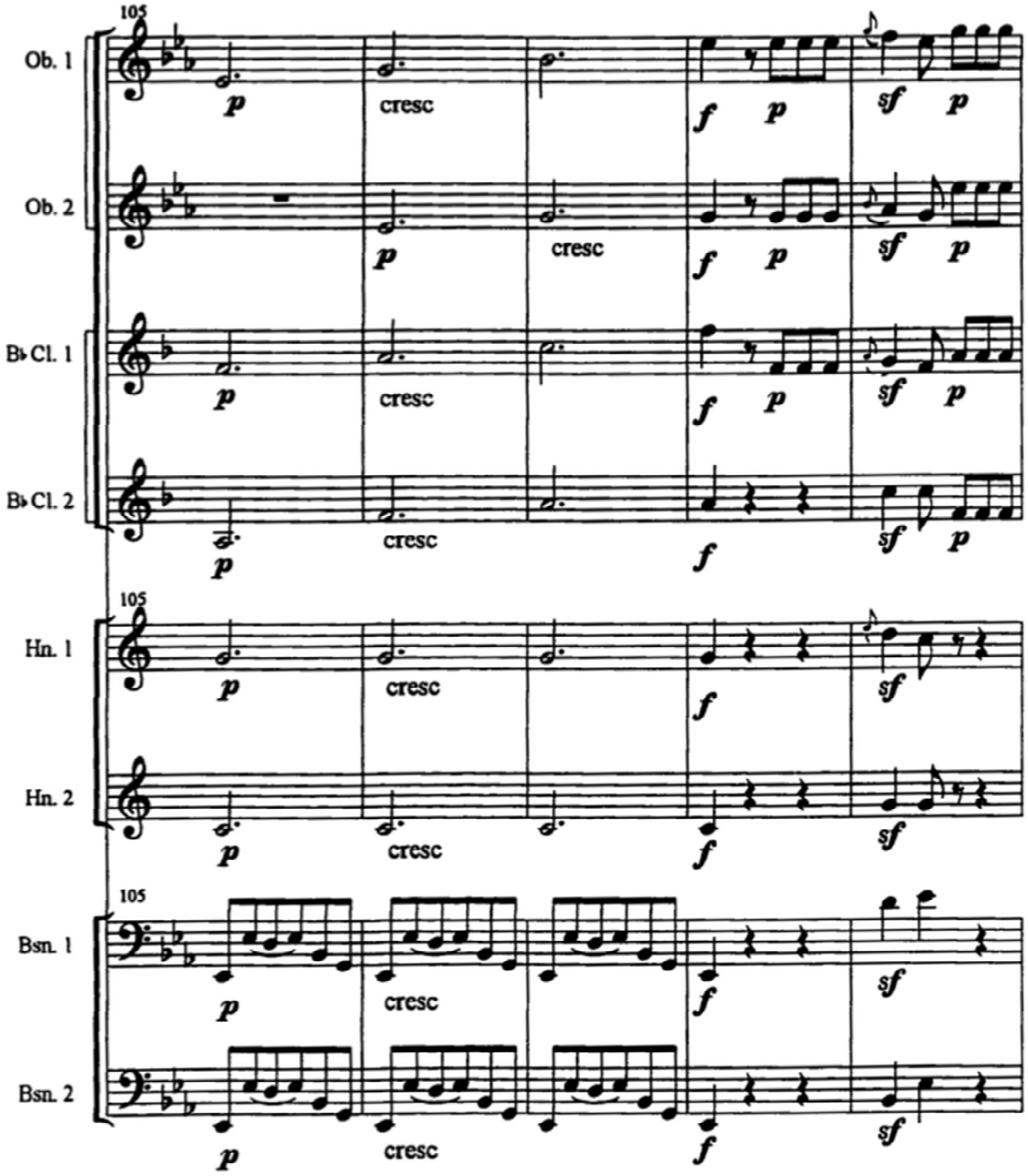

80
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p

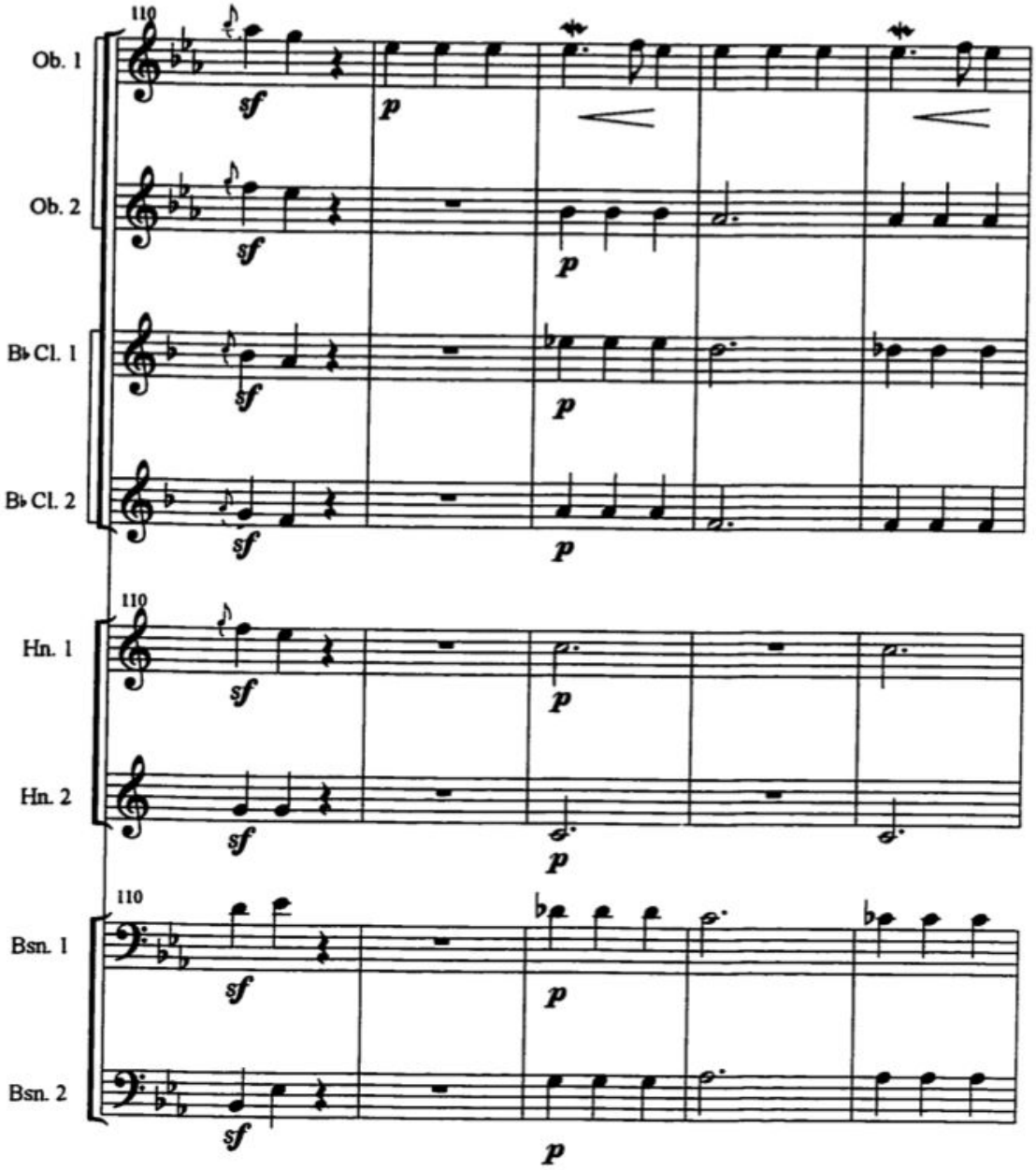

85
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p

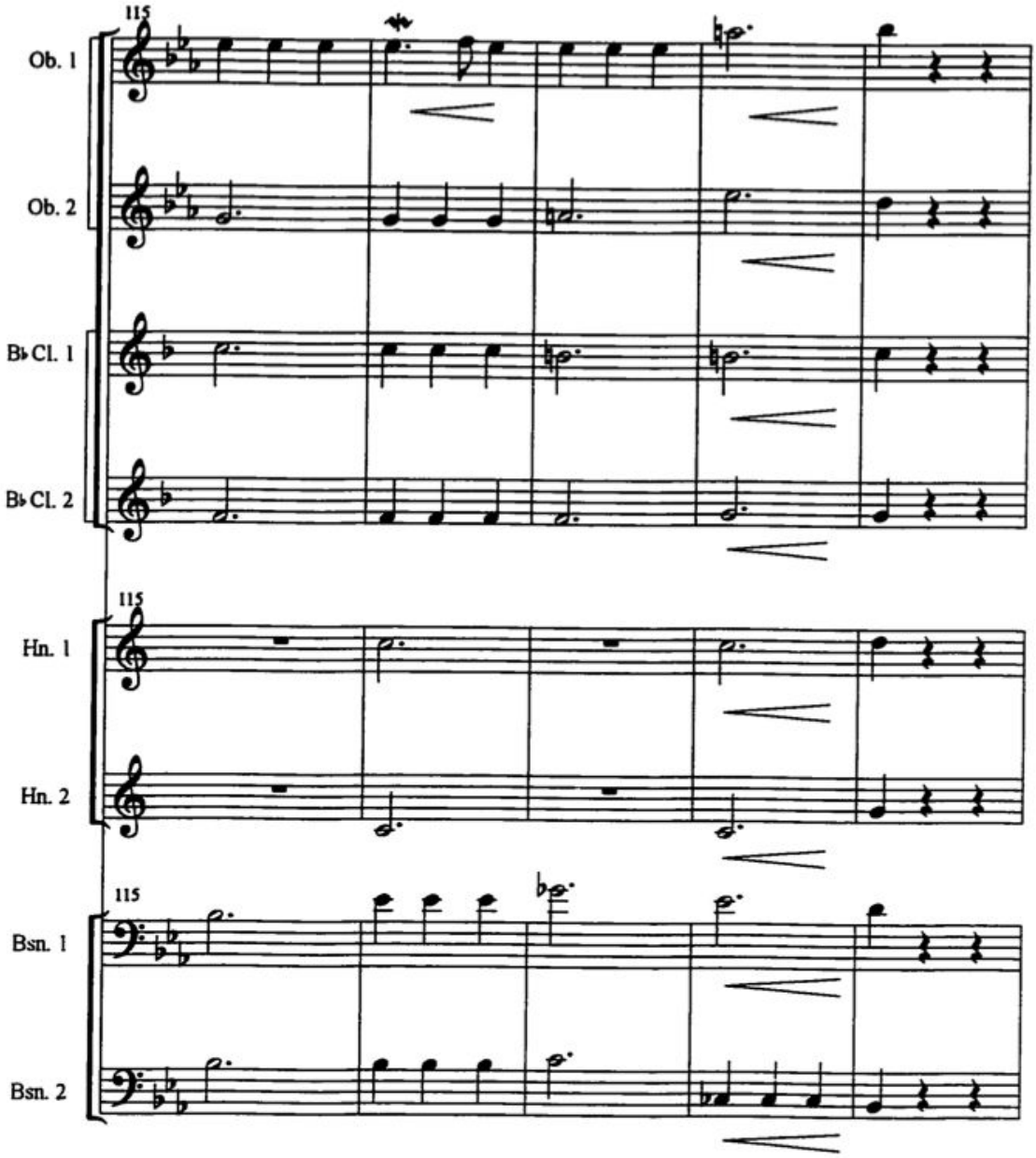

90
Ob. 1
pf
Ob. 2
pf
B♭ Cl. 1
p
B♭ Cl. 2
p
90
Hn. 1
pf
Hn. 2
pf
90
Bsn. 1
p
pf
Bsn. 2
p
pf

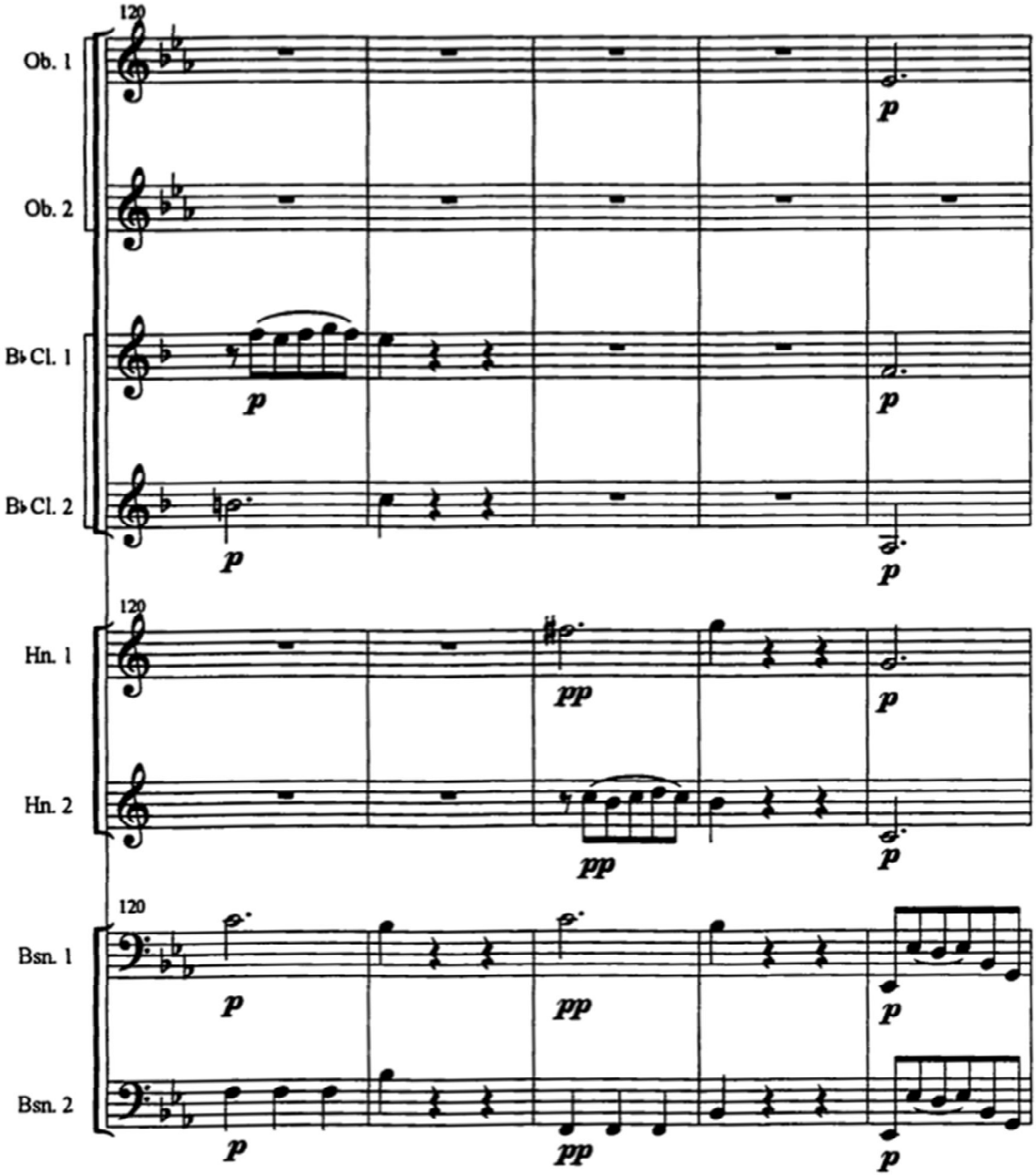

95
Ob. 1
pf
p
Ob. 2
pf
p
B♭Cl. 1
p
B♭Cl. 2
p
p
95
Hn. 1
p
Hn. 2
p
95
Bsn. 1
p
pf
p
Bsn. 2
p
pf
p

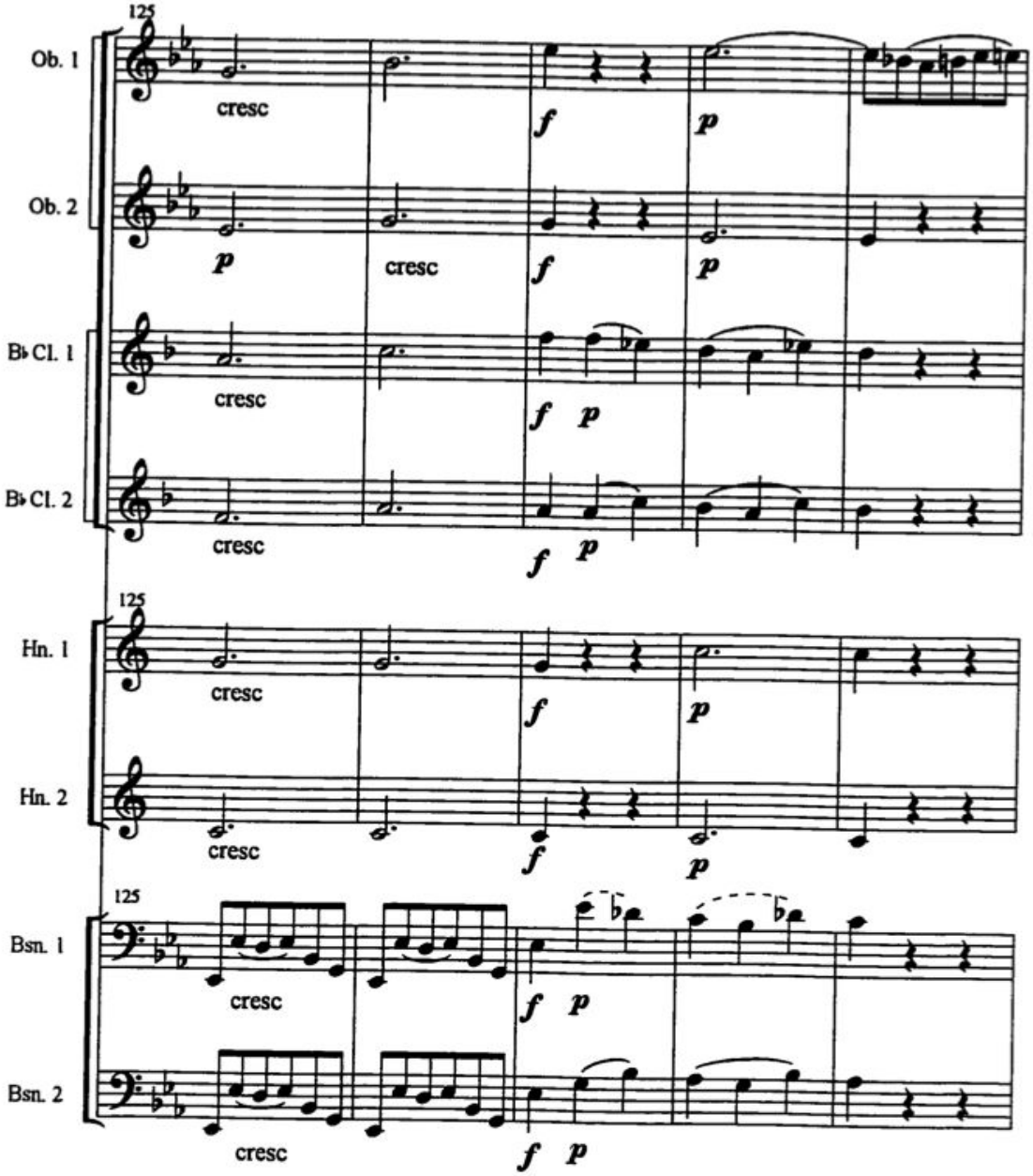

100
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
100
Hn. 1
Hn. 2
100
Bsn. 1
Bsn. 2

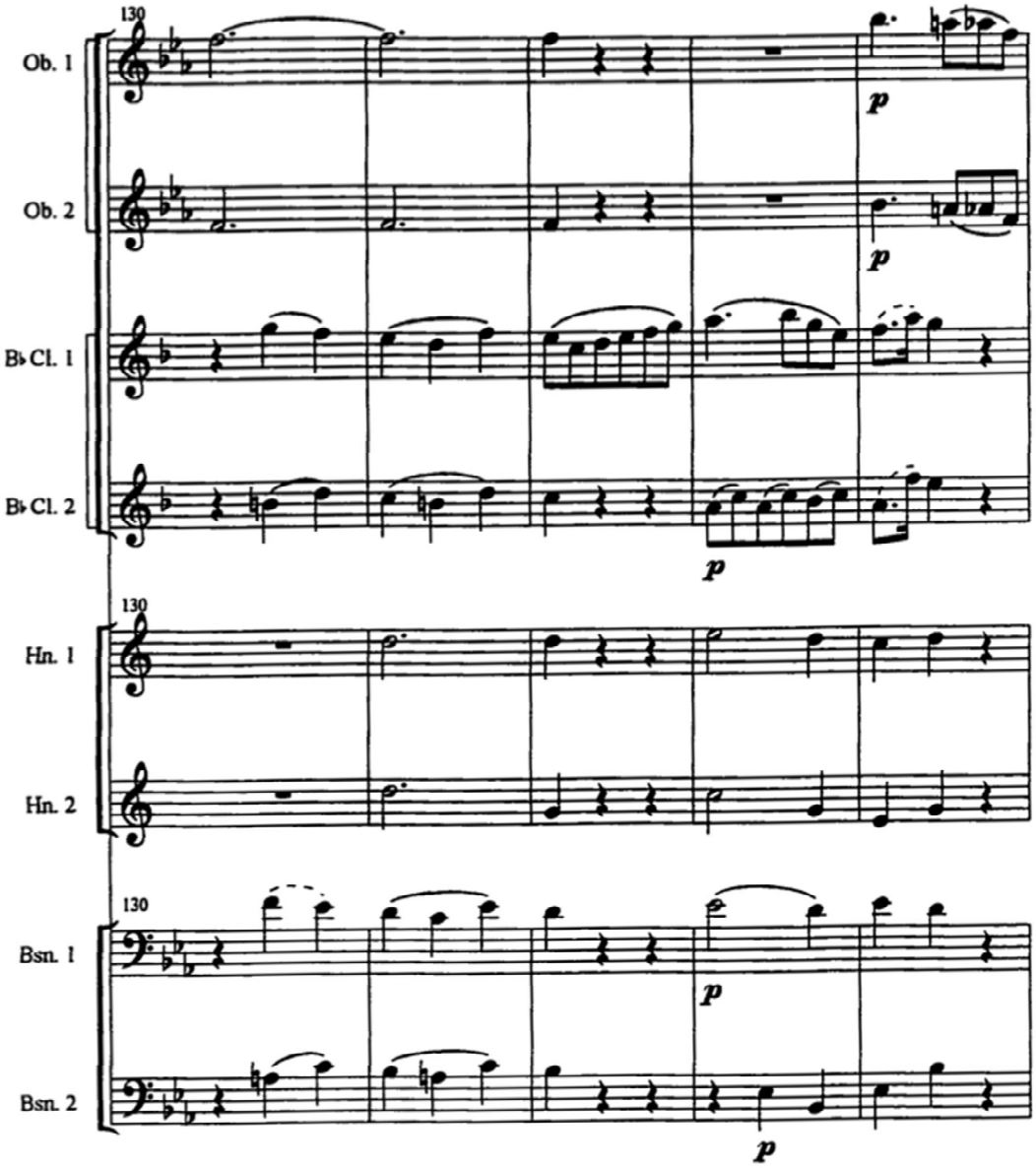

105
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
cresc
f
sf

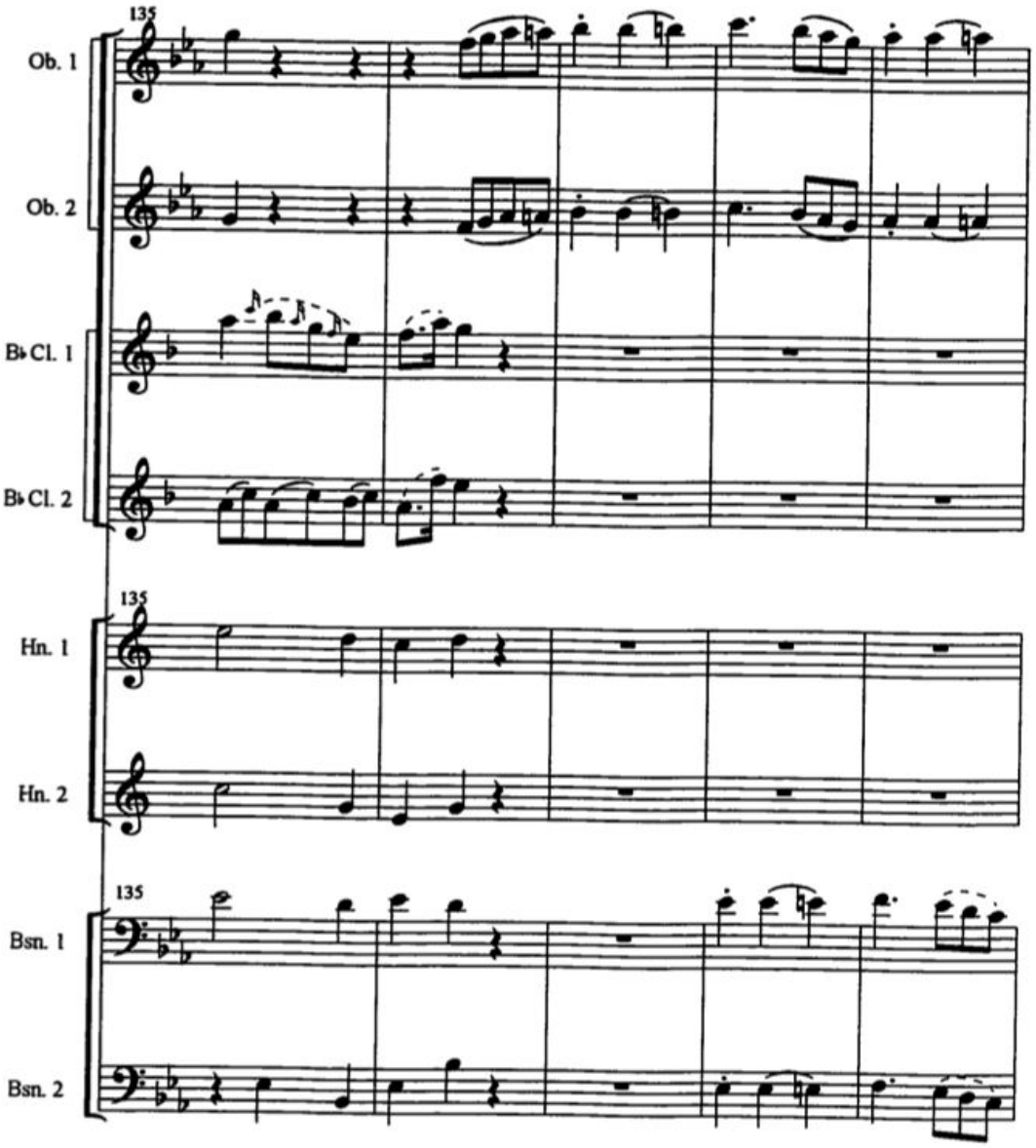

110
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
sf
p

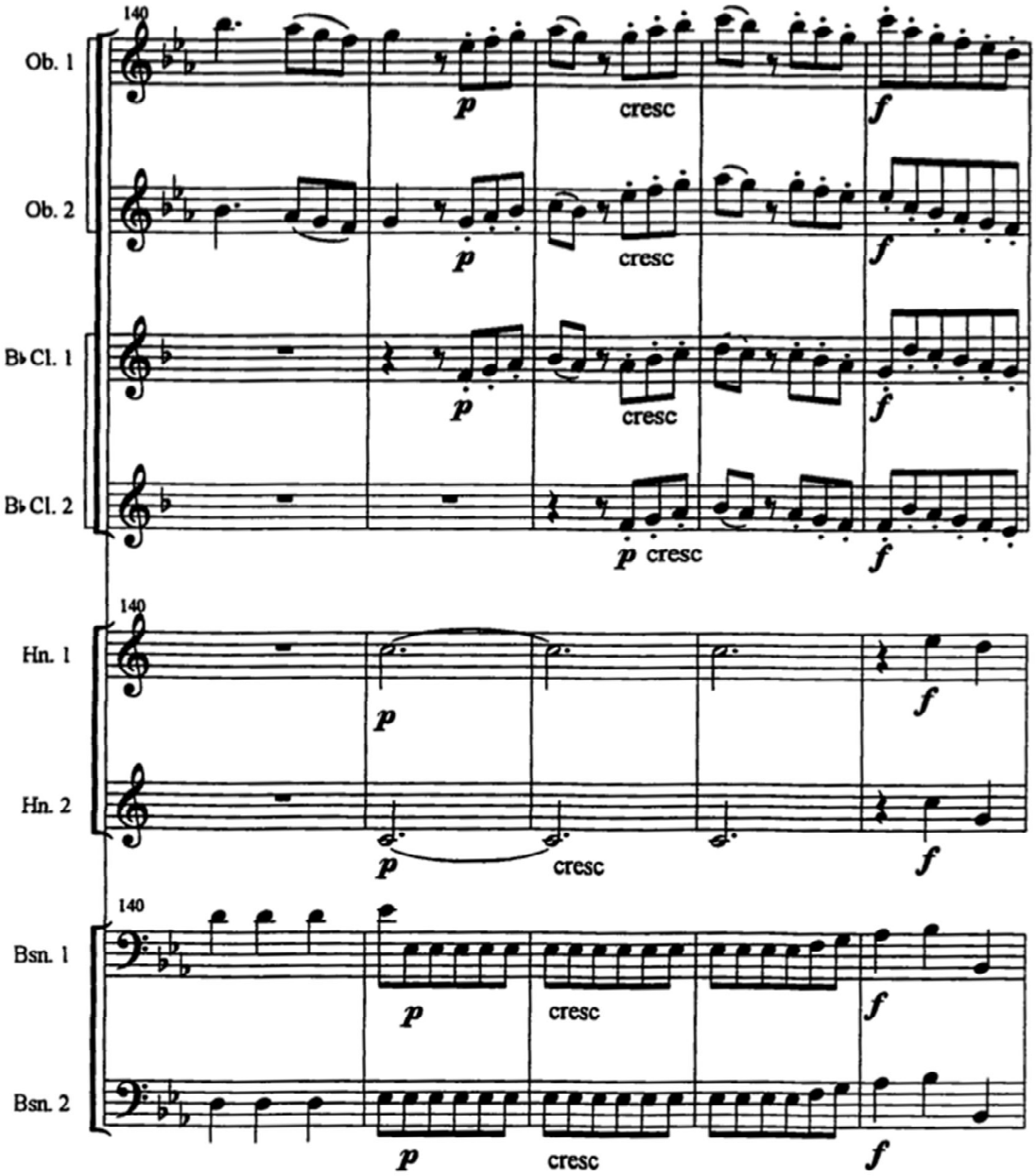

115
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
115
Hn. 1
Hn. 2
115
Bsn. 1
Bsn. 2

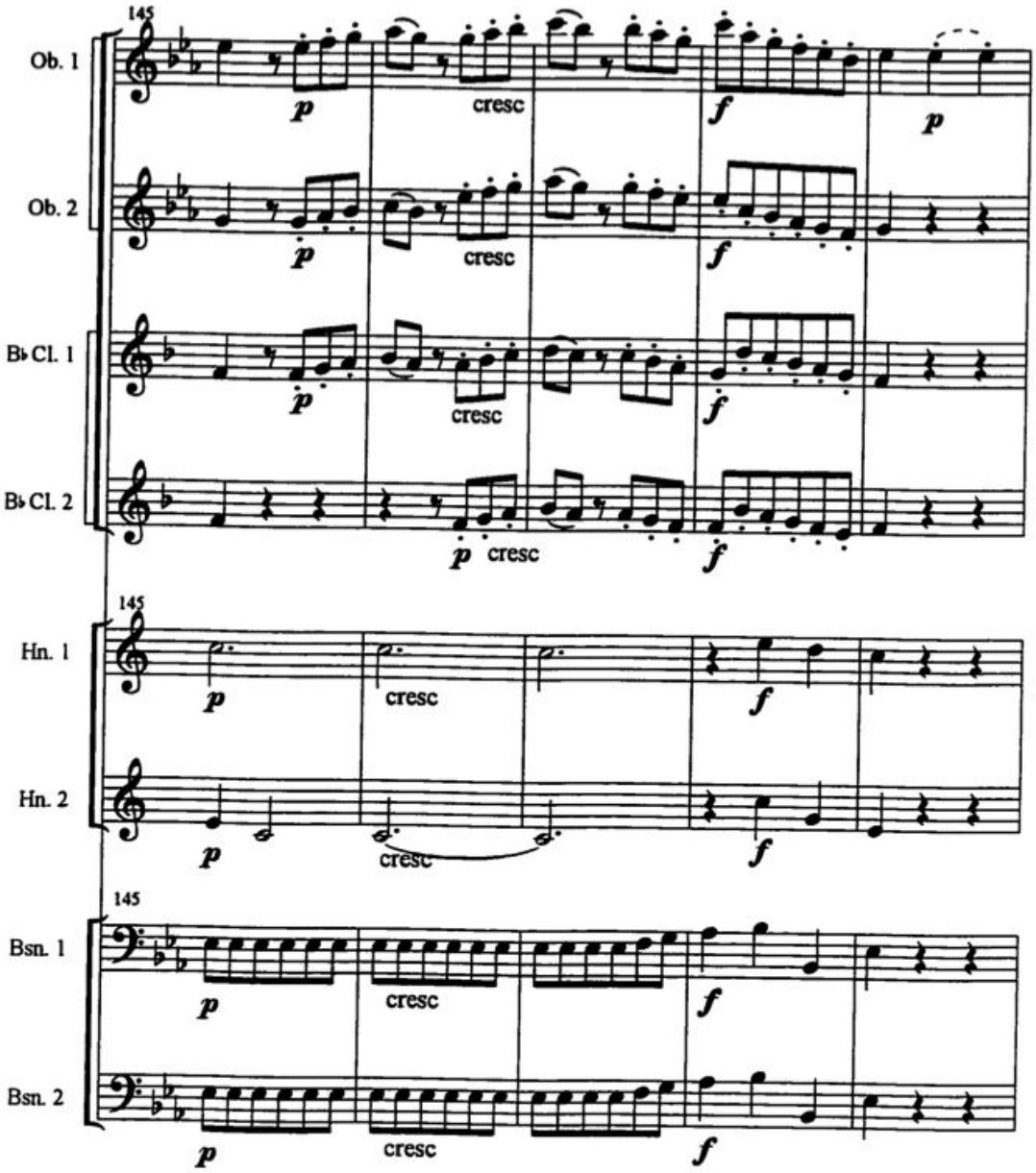

120
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
pp

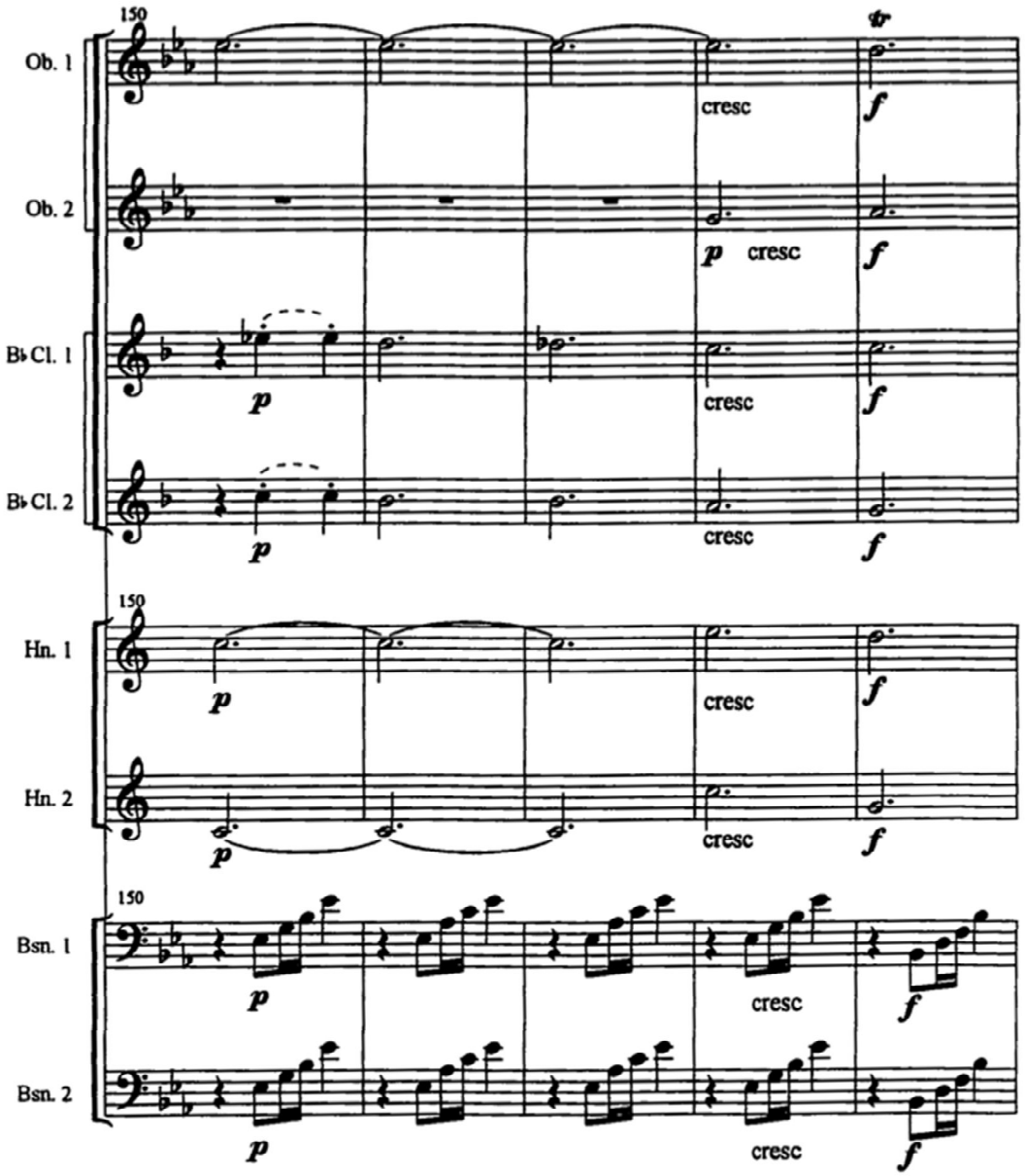

125
Ob. 1
cresc
f
p
Ob. 2
p
cresc
f
p
B♭ Cl. 1
cresc
f p
B♭ Cl. 2
cresc
f p
125
Hn. 1
cresc
f
p
Hn. 2
cresc
f
p
125
Bsn. 1
cresc
f p
Bsn. 2
cresc
f p

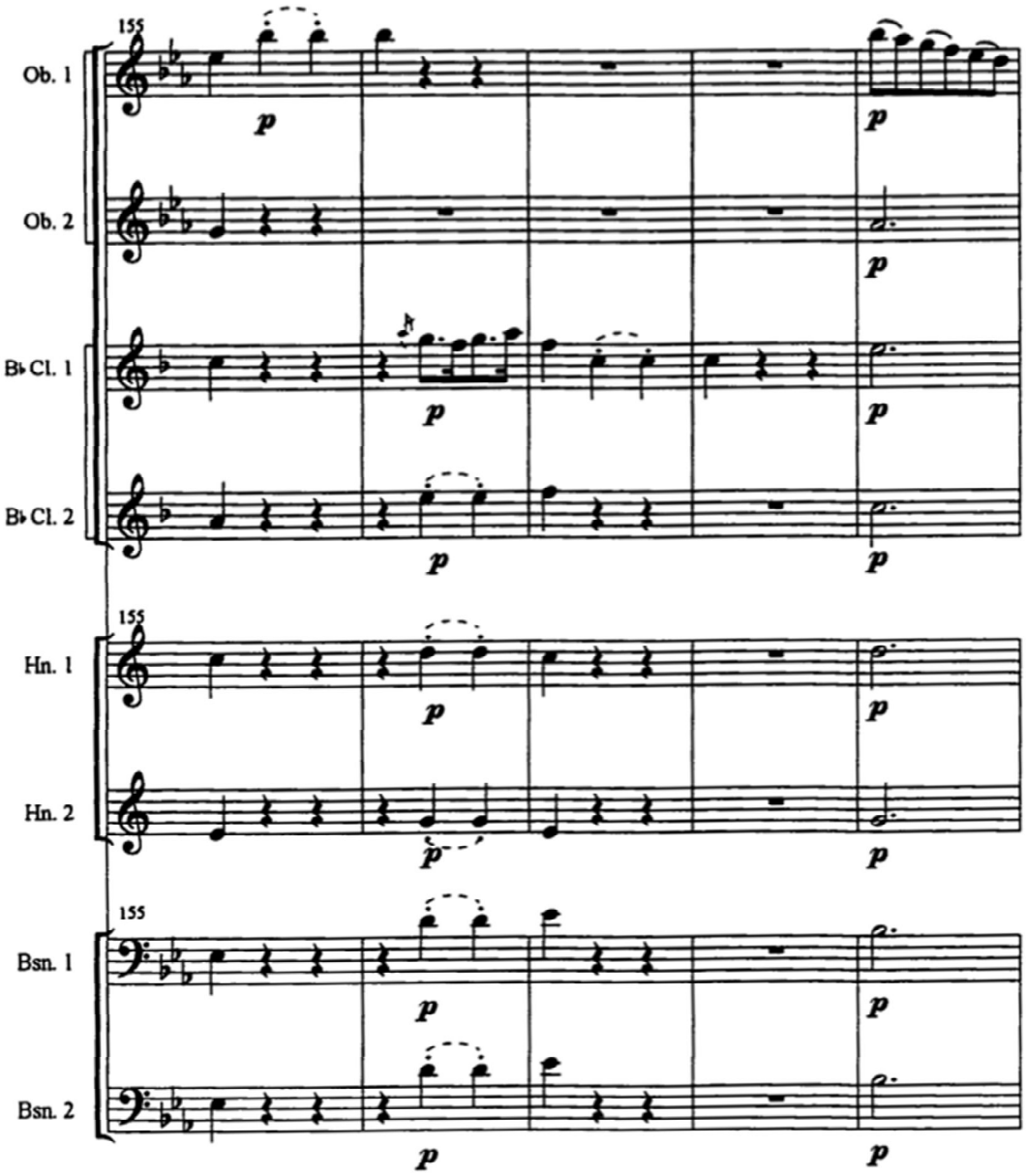

130
Ob. 1
Ob. 2
B♭Cl. 1
B♭Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p

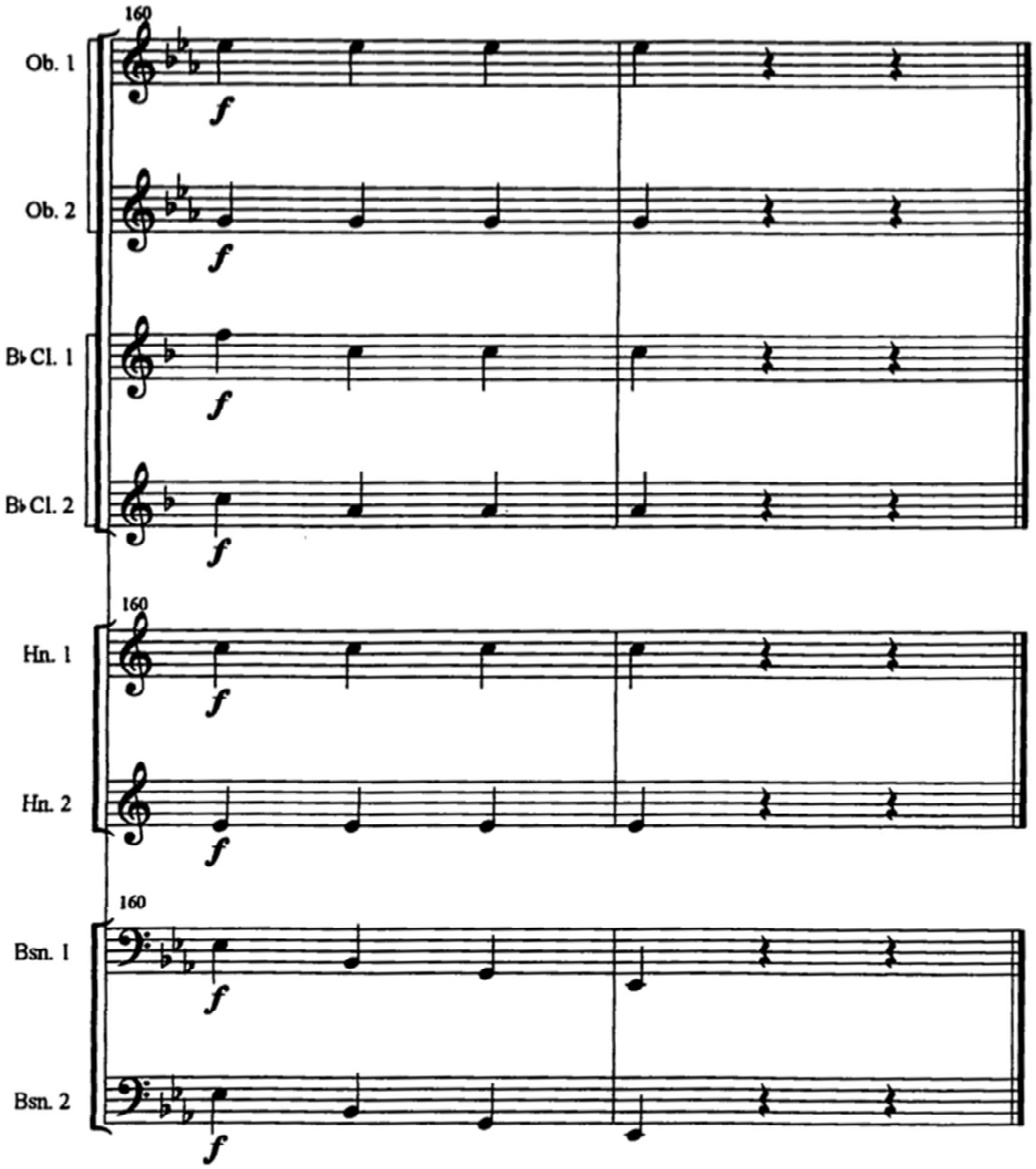

135
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
135
Hn. 1
Hn. 2
135
Bsn. 1
Bsn. 2


140
Ob. 1
p
cresc
f
Ob. 2
p
cresc
f
B♭ Cl. 1
p
cresc
f
B♭ Cl. 2
p cresc
f
140
Hn. 1
p
f
Hn. 2
p
cresc
f
140
Bsn. 1
p
cresc
f
Bsn. 2
p
cresc
f


145
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn. 1
Hn. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
p
cresc
f


150
Ob. 1
cresc
f
Ob. 2
p
cresc
f
B♭Cl. 1
p
cresc
f
B♭Cl. 2
p
cresc
f
150
Hn. 1
p
cresc
f
Hn. 2
p
cresc
f
150
Bsn. 1
p
cresc
f
Bsn. 2
p
cresc
f


155
Ob. 1
Ob. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
155
Hn. 1
Hn. 2
155
Bsn. 1
Bsn. 2
p


160
Ob. 1
f
Ob. 2
f
B♭ Cl. 1
f
B♭ Cl. 2
f
160
Hn. 1
f
Hn. 2
f
160
Bsn. 1
f
Bsn. 2
f

부록 2. (작품목록)

Harmoniemusic Lists in 18C ~ 19C

(악기편성 Fl,Ob,Cl,Bn-Hn,Tp,Tb,Tu)

Bach, C. P. E.	Six Kleine Märsche, Wq 185	0221-2000
(1714-1788)	Six Sonatas, Wq 184	2021-2000
Bach, J. C.	Symphony No. 1 in E flat	0022-2000
(1735-1782)	Symphony No. 2 in B flat	0022-2000
	Symphony No. 3 in E flat	0022-2000
	Symphony No. 4 in B flat	0022-2000
	Symphony No. 5 in E flat	0022-2000
Bach, Wilhelm F. E.	Marches and Parade Pieces	0222-2100
(1759-1845)		
Beethoven, L. v.	Ecossaise in D, WoO 22	
(1770-1827)		3(picc)23(Eb)2-2200+cbsn, perc(3)
	Fidelio (arr. Sedlak)	0222-2000
	March No. 1 in F, WoO 18	
		3(picc)23(Eb)2-2200+cbsn, perc(3)
	March No. 2 in F, WoO 19	
		3(picc)23(Eb)2-2200+cbsn, perc(3)
	March in B flat, WoO 29	0022-2000
	Octet in E flat, Opus 103	0222-2000
	Polonaise in D, WoO 21	
		3(picc)23(Eb)2-2200+cbsn/perc(3)
	Rondino in E flat, Opus Posthumous	0222-2000
	Septour, Opus 20 (arr. Druzecky)	0223-2000
	Sextet in E flat, Opus 71	0022-2000
	Symphony No. 7	0223-2000
	Zapfenstreich No. 1 in F, WoO 20	
		3(picc)23(Eb)2-2200+cbsn,perc(3)

Blasius, M.-F.	Suite d'harmonie No. 1 in B flat	0022-2000
(1758-1829)	Suite d'harmonie No. 2 in E flat	0022-2000
	Suite d'harmonie No. 3 in E flat	0022-2000
Castil-Blaze, F. H. J.	Sextet in E flat, Opus 18, No.1	0022-2000
(1784-1857)		
Cherubini, M. L.	Marcia in F	0222-2000,cbsn
(1706-1842)		
Danzi, F.	Sextet in E flat	0022-2000
(1763-1826)		
Devienne, F.	Ouverture für Bläsinstrumente	
(1759-1803)		2(picc)222-2210, Serp, timp
Donizetti, G.	Sinfonia for Winds	1222-2000
(1797-1848)		
Gluck, C. W.	Iphigénie en Tauride	0222-2000
(1714-1787)		
Gossec, F. J.	La Chasse de Chantilly	0022-2000
(1734-1829)	Marche lugubre	2022-2231,perc
	Symphonie Militaire	
		2(picc)222-2200 timp, perc(1), cbsn/db
Gounod, C.	Hymne a Sainte Cecile	
(1818-1893)		2122-4200 db, timp, solo violin
	Petite Symphonie	1222-2000
Haydn, F. J.	Divertimento in G, Hob. 2/3	0202-2000
(1732-1809)	Divertimento in C, Hob. 2/7	0202-2000
	Divertimento in F, Hob. 2/15	0202-2000
	Divertimento in F, Hob. 2/23	0202-2000
	Divertimento in E flat, Hob. 2/13	0222-2000
	Hungarian National March in E flat Hob. 8/4	0222-2000
	Marche Regimento de Marshall	0202-2000
	March for the Prince of Wales in E flat, Hob. 8/3	0022-2100serp, perc
	Marcia in E flat, Hob 8/6	0022-2000

	Octet in F	0222-2000
	Partita in E flat, Hob 2, No. 12	0222-2000
	Two Marches for "Derbyshire" Hob. 8/1 and Hob. 8/2	0022-2100serp,perc
Haydn, J. M. (1737-1806)	Divertimento in D, P95	0202-2000
	Turkish March	2222-2221, perc(3)
Hoffmeister, F. A. (1754-1812)	Echo-Partita in E flat	0022-2000
	Serenade No. 1 in E flat	0222-2000 cbsn/db
Humel, J. N. (1778-1837)	Die Eselshaut	0223(cbsn)-2000
Kozeluch, L. (1747-1818)	Bläsersinfonie in D	2222-2000
	Octet Concertante : Partita in B flat	1122-2000 db, solo oboe
	Octet-Partita in F	0222-2000+db
	Parthia a la Camera	0221-2000solo oboe, solo bassoon
	Sextet No. 3 in E flat	0022-2000+db
Krommer, F. (1759-1831)	Octet-Partita in F, Opus 57	0222-2000
	Octet-Partita in B flat, Opus 67	0222-2000
	Octet-Partita in E flat, Opus 69	0222-2000
	Octet-Partita in E flat, Opus 71	0222-2000
	Octet-Partita in F, Opus 73	0222-2000
	Octet-Partita in F, Opus 76	0222-2000
	Octet-Partita in F, Opus 77	0222-2000
	Octet-Partita in B flat, Opus 78	0222-2000
	Octet-Partita in E flat, Opus 79	0222-2000
	Partita in C minor	0022-2000+db
	Partita in E flat, FVK 2d	0222-2000+cbsn with two solo horns
	Partita in B flat, Opus 45, No. 1	0222-2100+cbsn

	Partita in E flat, Opus 45, No. 2	0222-2100+cbsn
	Partita in B flat, Opus 45, No. 3	0222-2100+cbsn
	Six Marches, Opus 31	0222-2100+cbsn
Lachner, F. (1803-1890)	Octet	1122-2000
Mendelssohn, F. (1809-1847)	Konzertstück in D minor, Opus 114	1202-2000+solo clarinet, solo basset horn
	Notturno in C, Opus 24	1222-2100+cbsn
Mozart, W. A. (1756-1791)	Abduction from the Seraglio (trans. Wendt)	0222-2000
	Cosi Fan Tutti, Vols. 1&2 (trans. Wendt)	0222-2000
	Divertimento in E flat, K. 166	04(2eh)22-2000
	Divertimento in B flat, K. 186	04(2eh)22-2000
	Divertimento in C, K. 188	2000-0500+timp.
	Divertimento in F, K. 213	0202-2000
	Divertimento in B flat, K. 240	0202-2000
	Divertimento in E flat, K. 252	0202-2000
	Divertimento in B flat, K. 270	0202-2000
	Don Giovanni, Vols. 1&2 (trans. Triebensee)	0222-2000
	La Clemenza di Tito, Vols.1&2 (trans. Triebensee)	0222-2000
	Magic Flute, the (trans. Sheen) "Alles fühlt der Liebe Freuden"	1(picc)122-2000
	Marriage of Figaro, Vols.1&2 (trans. Wendt)	0222-2000
	Serenade No. 10 in B flat, K. 370a (K. 361) "Gran Partita"	024(2bsthn)2-4000+db
	Serenade in E flat, K. 375	0222-2000
	Serenade No. 11 in E flat, K. 375	0222-2000

	Serenade No. 12 in c minor, K. 388/384A	0222-2000
Pleyel, Ignaz (1757-1831)	Sextet in E flat	0022-2000
Reicha, J. (1746-1795)	Parthia in D	0222-2000+solo flute
	Parthia in F	2222-2000
Rosetti, A. (1750-1792)	Parthia in F, K.2/13	2222-3000,db/cbsn
	Parthia in F,(K.2/16)	0301-2000,vlne(db)
	Parthia 3 in D (K.2/10)	0221-2000
	Partita/Sextetto in B flat(K.2/2)	0121-2000
Rossini, G. (1792-1868)	L'Italiana in Algeri (trans. Sedlak)	0222-2200+cbsn(opt.)
	Overture to "The Barber of Seville"(trans. Sedlak)	0222-2200+cbsn(opt.)
	Overture to "Guillaume Tell"	0222-2200
	Overture to "Semiramis"(trans. Flach)	0222-2200
	Overture to "Tancredi"(trans. Flach)	1122-2000
Rousseau, J.-J. (1712-1778)	Air pour le fifre avec les tambours	1221-2000
Salieri, A. (1750-1825)	Armonia per un Tempio della Notte	0222-2000
	Tre Serenate	2202-2000
Schubert, F. (1797-1828)	Eine Kleine Trauermusik, D. 79	0022-2020,cbsn
	Little Symphony for Winds (arr. V. Reynolds)	2222-2000
Stamitz, C. P. (1745-1801)	Divertimento No. 1 in E flat	0022-2000
	Divertimento No. 2 in E flat	0022-2000
	Divertimento No. 3 in E flat	0022-2000
	Divertimento No. 4 in E flat	0022-2000
	Octet No. 1 in B flat	0222-2000+db
	Octet No. 2 in E flat	0222-2000+db
	Octet No. 2 in B flat	0222-2000+db
	Parthia in E flat	0222-2000

	Parthia No. 1 in E flat	0022-2000+db
Telemann, G. P. (1681-1767)	Overture/Suite for winds in F,"La Joie", TWV55:F5	0201(2)-2000
Wagenseil, G. C (1715-1777)	Divertimento in F	4(2eh)02-2000

참 고 문 헌

<단행본>

김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 편저. 『들으며 배우는 서양음악사』 서울: 심설당, 1993.

김연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.

음악세계 편집부 저·김방현 역. 『명곡해설 라이브러리: 모차르트 1』. 서울: 음악세계, 2001.

이경희. 『음악청중의 사회사: 궁정 극장 살롱 공공 음악회』. 서울: 한양대학교 출판부, 2006.

Adler, Samuel 저·윤성현 역. 『관현악기법연구』. 서울: 수문당, 1995.

Anderson, Amily. *The letters of Mozart and His Family*, second edition. London and New York: 1966.

Beci, Veronika 저·노승림 역. 『음악과 권력』. 서울: 컬쳐북스, 2009.

Grout, Donald J. Palisca, Claud V. Burkholder, J. Peter 공저·민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 전경영, 차지원 공역. 『그라우트의 서양음악사(상)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Hanslick, Eduard 저·이미경 역. 『음악적 아름다움에 대하여』. 서울: 책세상, 2004.

Palisca, Claude V. 저·김혜선 역. 『바로크 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2003.

Small, Christopher 저·조선우 역. 『뮤지킹 음악하기』. 서울: 효형출판, 2004.

Whitwell, David. *A Concise History of the Wind Band.* Austin: Whitwell publishing, 2010.

<논문>

김기봉. “포스트모던 시대에서 역사란 무엇인가.”『포스트모더니즘과 역사학』. 서울: 푸른역사, 2002.

김원명. “음악역사철학의 이해.”『음악과 민족』제9호. 부산: 민족음악학회, 1995.

연상춘. “바로크 오케스트라에서 고전 오케스트라로.”『서양음악학』Vol. 2. 서울: 한국서양음악학회, 1999.

_____. “하모니음악.”『음악이론연구』제6집. 서울: 서울대학교 서양음악연구소, 2001.

_____. “18세기의 유희음악: 디베르티멘토.”『이화음악논집』Vol. 5 서울: 이화음악연구소, 2001.

이미경. “음악편사학(Historiography, 音樂編史學).”『낭만음악』 2003년 여름호. 서울: 예솔출판사, 2003.

홍세원. “모차르트의 목관 합주곡에 대한 고찰.”『연세음악연구 Vol. 3』서울: 연세대학교 음악연구소, 1995.

Blomhert, Bastiaan. “The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition.” Hauge: Ph. D. thesis, University of Utrech, 1987.

Clake, David. "Musical Autonomy Revisited." *The Cultural Study of Music: a critical introduction.* London: Routledge, 2003.

Hellyer, Roger. “Music for Small Wind Band in the Late Eighteenth and Early nineteenth Centuries.” Oxford: Ph. D. thesis, Oxford University, 1973.

_____. “The Transcriptions for Harmonie of Die Entführung aus dem Serail.” Proceedings of the Royal Musical Association,

Vol. 102, 1975-1976.

_____. “Mozart’s Harmoniemusik and its Publishers.” The Musical Times, Vol. 122, No. 1661.

Hogwood, Christopher. Smaczny, Jan. “The Bohemian Lands.” *Man and Music: The Classical Era.* London: The MacMillan Press, 1989.

Leeson, Daniel N. Whitwell, David. “Mozart’s ‘Spurious’ Wind Octets.” *Music & Letters,* Vol. 53, No. 4 Oxford: Oxford University Press, 1972.

Sadie, Stanley. “The Wind Music of J. C. Bach.” *Music & Letters*, Vol. 37, No. 2. Oxford: Oxford University Press, 1956.

Whitwell, David. “The Incredible Vienna Octet School-Part 1.” *The Instrumentalist* Vol. 24, No. 3. Evanston: The Instrumentalist Co., 1969.

Wolynec, Gregory James. “The Original Compositions for Harmonie Ensemble of Johann Nepomuk Went.” Ann Arbor: Ph. D. thesis, Department of Music at Michigan State University, 2002.

<사전>

Apel, Willi. *The Harvard Dictionary of Music* 2nd Ed., Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 1982.

Gorce, Jérôm de la. “Lully: Jean-Baptiste Lully.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 15.

Hellyer, Roger. “Harmoniemusik.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 10.

_____. “Triebensee”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 25.

_____. “Went.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 27.

Kennedy, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

Page, Janet K. “Band.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 2.

Poulin, Pamela L. “Stadler.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 24.

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

Reinländer, Claus. “Fiala, Joseph.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 8.

Suppan, Wolfgang. “Wind quintet.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 27.

Unverricht, Hubert. “Tafelmusik.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 24.

Weinmann, Alexander·Frame, Damian A. “Druschetzky.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed., Volume 7.

Abstract

A Study on Harmoniemusik

- Focusing on the meaning, formation, and composition of harmoniemusik -

Hye-Jin Park

Oboe

The Graduate School

Seoul National University

Harmoniemusik refers to the ensemble of woodwind instruments and its music popular in the classic period from the mid 18th century to the early 19th century. In general, harmoniemusik is an octet consisting of a pair of Oboes, Clarinets, French Horns, and Bassoons, and sometimes other instruments such as English Horn and Double Bass are added.

Harmoniemusik developed together with the aristocratic culture in the classic period. Music used at aristocrats' courts during the classic period was mostly practical functional music rather than one for aesthetic appreciation. Harmoniemusik also was performed such functions. That is, the main function of harmoniemusik was providing entertainment and background music at feasts or events.

Harmoniemusik began to be formed from the mid 18th century and reached the height of its popularity in the late 18th century. Entering the 19th century, however, harmoniemusik disappeared gradually along with the recession of aristocratic culture. Harmoniemusik came to an end completely in the 1830s, but the formation and function of harmoniemusik were inherited by wind quintet and large-scale wind ensembles.

In this way, harmoniemusik was a genre representing the aristocratic culture and its music during the classic period, and contained different styles of music in those days multi-dimensionally. However, the term harmoniemusik itself is foreign to most of musicians. Relevant research has been quite scanty not only in Korea but also in overseas, and not many materials are available. In this study, the researcher explored the development process and background of harmoniemusik, its history to the recession, and its formation.

keywords : Harmoniemusik, Harmony Music, Wind Ensemble, Woodwind Ensemble, Wind Octet.

Student Number : 2009-30482