



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

음악박사 학위논문

모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)  
<플루트 협주곡 제1번, K.313>의  
작품 및 연주 분석 연구

2023년 2월

서울대학교 대학원  
음악과 관악(플루트)전공  
한 지 희

모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)  
<플루트 협주곡 제1번, K.313>의  
작품 및 연주 분석 연구

지도교수 서 정 은

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함  
2022년 12월

서울대학교 대학원  
음악과 관악(플루트)전공  
한 지 희

한지희의 박사 학위논문을 인준함  
2023년 1월

위 원 장                      성 재 창                      (인)

부위원장                      김 형 찬                      (인)

위        원                      윤 혜 리                      (인)

위        원                      서 정 은                      (인)

위        원                      이 현 주                      (인)

## 국 문 초 록

본고는 볼프강 아마데우스 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)의 <플루트 협주곡 제1번(K.313)>에 대한 악곡 분석과 다양한 출판본 비교, 동시대 대가들의 연주 분석, 이를 근거로 한 본 연구의 연주 제언으로 이루어진다.

모차르트의 플루트 협주곡은 총 4곡으로, 이 작품들은 모두 1778년에 작곡되었다. 이 중 플루트 협주곡 1번은 솔로 플루트를 위한 첫 번째 협주곡이면서도, 사실상 유일하게 완성된 곡이다. 이 작품은 대표적인 고전주의 플루트 문헌으로서, 플루티스트들에게 가장 빈번하게 연주되는 곡에 속한다. 특히 각종 오디션과 대회에서 거의 빠지지 않고 과제곡으로 선정될 정도로 연주자의 기량과 작품에 대한 음악적 이해 능력을 판가름할 수 있는 작품으로 여겨진다.

본고에서는 이 작품을 ‘악곡 구조’, ‘판본’, ‘연주’라는 세 가지 영역 안에서 다각도로 분석한다. 먼저 제2장에서는 악곡의 구조를 파악하고 주제 모티프의 전개 과정에 대해 고찰한다. 그리고 제3장에서는 이 작품의 주요 출판본에 해당하는 6개 판본들을 선택하여 각각의 편집 방식과 내용들을 비교 분석한다. 원전판인 NMA판(Bärenreiter-Verlag), 헨레판(G. Henle), 브라이트코프판(Breitkopf&Härtel)과, 비원전판인 인터내셔널판(International Music Co.), 피터스판(C. F. Peters), 르뉉판(Éditions Alphonse Leduc)을 연구대상으로 한다. 마지막 제4장에서는 악곡 및 악보 분석 내용을 토대로 연주 해석에 대한 논의를 전개한다. 이를 위해 현 시대의 대표적인 플루티스트로 꼽히는 장-피에르 랑팔(Jean-Pierre Rampal, 1922-2000), 파트릭 갈루아(Patrick Gallois, 1956-), 에마누엘 파위(Emmanuel Pahud, 1970-)의 레코딩을 비교 분석하고 여기에 본 연구의 제언을 제시한다.

이러한 연구를 통해 파악할 수 있는 이 작품의 특징은 다음과 같다. 먼저 구조적인 측면에서 볼 때, 1악장은 형식적인 면에서는 리토르넬로 형식을, 내용적인 면에서는 소나타 형식을 공유한다. 즉 솔로와 투티의 배치라는 틀은 리토르넬로의 형식을 따르고 있으며, 주제 모티프의 활용이라는 내용적 측면에서는 소나타 형식으로 볼 수 있다. 이는 바로크 협주곡 형식을 토대로 소나타 형식을 완성해나가는 모차르트 협주곡 양식의 발전 과정에 유의미한 사례로 간주된다. 이에 비해 2악장과 3악장은 각각 3부 형식과 론도 형식의 전통적인 구조를 따르며, 두 악장 모두 1악장과 마찬가지로 주제 모티프가 유기적으로 활용되는 양상을 확인할 수 있다. 한편 이 악곡의 주요 모티프들의 제시와 전개에 있어서도 각 모티프의 캐릭터를 명확하게 확립하고, 이들을 대조시키면서도 동시에 조화를 이루며 전개하는 과정들이 분명하게 제시된다. 순차 상·하행이나 아르페지오 등 모티프 형태 자체는 매우 단순하고 이를 단지 반복하는 것처럼 보인다. 하지만 이러한 모티프로 이루어진 선율 내부에는 숨겨진 심층 구조가 존재하며 이는 악곡 진행에 통일된 체계로서의 역할을 한다는 점에서 매우 중요하다.

이 작품은 자필본이 남아 있지 않기 때문에, 출판본별 각각의 편집자들에 의한 편집 작업은 작품을 완성시키는 결과물이라는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 6개의 출판본들을 비교 분석한 결과, 각 부분들의 편집상의 차이점들은 선율형, 선율선의 방향, 심층 구조, 화성 진행, 조성의 변화, 그리고 오케스트라 파트와의 관계 등 다양한 요소들에 의해 결정된다는 사실을 확인할 수 있다. 각 판본들의 카덴차 역시 원곡과 밀접하게 연결되어 있는 부분이 있는가 하면, 이와 반대로 연주자의 기교를 보여주기 위해 원곡과 거리가 먼 부분도 있다. 이러한 상반된 부분들 간의 조화는 해당 악장 전체에 중요한 영향을 끼친다.

마지막으로 세 명의 플루티스트들의 연주 분석 결과, 랑팔의 연주는 비교적 고전적인 스타일이나, 자신이 편집한 인터내셔널판에 의거하여 개성을 보여준다. 파위는 원전판에 가장 가까운 연주로서, 스탠다드한

해석을 보여주는 것이 특징이다. 이에 비해 갈루아는 기보된 내용들과는 매우 상이한, 개성 강한 연주 스타일을 보여준다. 특히 꾸밈음을 기보된 위치 정박에 제시하지 않고 지연시키거나, 카덴차가 아님에도 불구하고 느린 악장의 긴 음가에 변주 선율을 첨가하는 것, 그리고 극단적인 다이내믹의 변화를 보여주는 부분 등은 즉흥적이고 과장된 바로크 연주 스타일을 연상시킨다.

그동안 모차르트 플루트 협주곡 1번에 대한 선행연구는 주로 악곡 분석에만 집중되어 있었으며, 연주에 대한 구체적인 논의를 포함하는 연구는 미비했던 것이 사실이다. 이러한 상황에서 많은 음악학자와 연주자들의 연구를 통해 만들어진 출판본들을 비교하고, 더불어 동시대 최고 전문 연주자들의 음원을 분석하는 것은 모차르트 플루트 작품 연구를 위한 새로운 접근 방법이라는 점에서 특별한 의미를 지닌다.

본고의 이러한 논의들은 이 작품에 대한 깊은 이해를 토대로, 합리적이면서도 개성 있는 해석을 더하여 궁극적으로 “작품에 충실한 연주”(Werktreue)를 지향하기 위한 여러 단서들을 제공한다. 본 연구가 발판이 되어 이 작품이 연주자의 기량을 보여주는 작품에 그치지 않고, 새롭고 다양한 해석의 가능성을 여는 작품으로 연구되고 연주되기를 기대한다.

주요어 : <플루트 협주곡 제1번(K. 313)>, 페르난트 데이안, NMA,  
장-피에르 랑팔, 에마뉘엘 파위, 파트릭 갈루아  
학 번 : 2010-30487

# 목 차

I. 서론 .....	1
II. <플루트 협주곡 제1번, K.313> .....	6
1. 작품 배경 .....	6
1.1. 모차르트의 전기적 배경 .....	6
1.2. <협주곡 제1번>의 작곡 배경 .....	9
2. 작품의 구조와 양식 .....	13
2.1. 악장별 구조 .....	13
2.2. 주제를 구성하는 모티프의 활용 .....	29
III. 주요 출판본 비교 분석 .....	43
1. 출판본별 특징 .....	45
1.1. 원전판(Urtext) .....	45
1.2. 비원전판: 연주자를 위한 편집 .....	52
2. 음악 요소별 특징 .....	57
2.1. 슬러 .....	57
2.2. 스타카토 .....	65
2.3. 장식음 .....	76
2.3.1. 앞꾸밈음 .....	76

2.3.2. 트릴 .....	79
2.4. 그 밖의 요소들 .....	82
3. 출판본별 카덴차 비교 .....	89
IV. 연주 분석 .....	110
1. 슬러를 통한 아티큘레이션 및 프레이징에 대한 해석 .....	114
2. 장식음에 대한 해석 .....	129
2.1. 기보된 장식음의 처리 .....	129
2.2. 기보되지 않은 장식음의 첨가 .....	143
3. 스타카토와 다이내믹에 대한 해석 .....	148
3.1. 스타카토 .....	149
3.2. 다이내믹 .....	156
3.3. 그 밖의 독특한 요소 .....	162
V. 결 론 .....	166
참고문헌 .....	169
Abstract .....	175
부    록	
1) 필자의 카덴차 .....	179
2) 필자의 연주 프로그램 노트 (2022. 9. 3. 예술의전당 IBK홀) .....	182



## 표 목 차

[표 1-1] 모차르트의 관악기를 위한 협주곡 작품 목록 .....	2
[표 2-1] 악장별 구조 .....	13
[표 2-2] 1악장의 구조 .....	14
[표 2-3] 6개의 유닛으로 구성된 1악장의 구조 .....	23
[표 2-4] 2악장의 구조 .....	25
[표 2-5] 3악장의 구조 .....	28
[표 3-1] NMA판(1981년): Kritischer Bericht 중 Quellen .....	46
[표 3-2] NMA판(1981년): Kritischer Bericht 중 ‘목차’ 부분 발췌 .....	47
[표 3-3] 6개 출판본의 주요 특징 .....	56
[표 3-4] 동음 반복 음형에서의 스타카토 및 슬러 스타카토 표기 .....	67
[표 3-5] 3악장 리프레인 섹션의 스타카토 .....	71
[표 3-6] 출판본별 앞꾸밈음의 형태 .....	78
[표 3-7] 출판본별 카덴차 구성 .....	90
[표 4-1] 연주 음원 목록 .....	111

## 악 보 목 차

[악보 2-1] 네 개의 리토르넬로의 도입 부분 .....	15
[악보 2-2] 오프닝 리토르넬로 .....	18
[악보 2-3] 첫 번째 솔로 .....	19
[악보 2-4] 중간 리토르넬로 .....	19
[악보 2-5] 자유로운 전개부 .....	20
[악보 2-6] 재현부 중 제1주제와 제2주제의 전환 부분 ...	21
[악보 2-7] 종결 리토르넬로 .....	22
[악보 2-8] 2악장 섹션 A와 섹션 B .....	24
[악보 2-9] 3악장 주제선율의 변주 .....	26
[악보 2-10] 3악장 동형진행 .....	27
[악보 2-11] 3악장 투티와 솔로의 교대 .....	27
[악보 2-12] 1악장 제1주제 .....	30
[악보 2-13] 1악장 제2주제와 변주 .....	31
[악보 2-14] 1악장 3도 도약 모티프 .....	32
[악보 2-15] 1악장 도약 음형 .....	33
[악보 2-16] 1악장 첫 번째 동형진행 .....	34
[악보 2-17] 1악장 두 번째 동형진행 .....	34
[악보 2-18] 1악장 세 번째 동형진행 .....	35
[악보 2-19] 2악장 제1주제 .....	36
[악보 2-20] 2악장 제2주제 .....	36
[악보 2-21] 2악장 섹션 B .....	37
[악보 2-22] 3악장 섹션 A .....	38
[악보 2-23] 3악장 경과구 A .....	38

[악보 2-24] 3악장 섹션 B .....	39
[악보 2-25] 3악장 경과구 B .....	39
[악보 2-26] 3악장 경과구 A' .....	40
[악보 2-27] 3악장 섹션 C .....	40
[악보 2-28] 3악장 섹션 C 당김음의 확장 .....	41
[악보 2-29] 1악장 및 3악장의 경과구 비교 .....	42
[악보 3-1] NMA판: 점선 슬러 표기 .....	49
[악보 3-2] NMA판: 각쇠 괄호 표기 .....	49
[악보 3-3] NMA판: 긴 앞꾸밈음의 기보와 실제 연주 형태 .....	49
[악보 3-4] 헨레판: 둥근 괄호 표기 .....	50
[악보 3-5] 1악장 마디 46 비교 .....	52
[악보 3-6] 브라이트코프판: G#2에 대한 편집자 해설 ...	52
[악보 3-7] 원전판과 비원전판의 1악장 마디 43-44 비교 .....	54
[악보 3-8] 르뉘판 편집의 예시 .....	54
[악보 3-9] 르뉘판: 주음으로 변형된 앞꾸밈음 .....	54
[악보 3-10] 인터내셔널판: '선택적 선율' .....	55
[악보 3-11] 피터스판: 반복되는 동음에 스타카토 첨가 ..	55
[악보 3-12] 1악장 마디 55의 비교 .....	58
[악보 3-13] 1악장 마디 173의 비교 .....	59
[악보 3-14] 3악장 마디 154-161의 비교 .....	60
[악보 3-15] NMA판(총보): 3악장 마디 154-161 .....	61
[악보 3-16] 3악장 마디 241-244의 비교 .....	62
[악보 3-17] 1악장 마디 202-203의 비교 .....	64
[악보 3-18] NMA판: 1악장 마디 202-203 .....	65

[악보 3-19] NMA판: 2악장 동음 반복 음형의 스타카토 .....	66
[악보 3-20] 르둡판: 2악장 마디 16-18 .....	68
[악보 3-21] 피터스판: 2악장 마디 28-30 .....	68
[악보 3-22] 3악장 리프레인 도입 비교 .....	70
[악보 3-23] 인터내셔널판: 3악장 마디 164-165 .....	72
[악보 3-24] 피터스판: 3악장 마디 164-165 .....	72
[악보 3-25] 르둡판: 3악장 카덴차와 리프레인 .....	73
[악보 3-26] 인터내셔널판: 3악장 마디 240-241 .....	73
[악보 3-27] 3악장 원전판과 비원전판의 비교 .....	74
[악보 3-28] NMA판과 브라이트코프판의 꾸밈음 비교 ...	77
[악보 3-29] 앞꾸밈음이 주음으로 전환된 예시 .....	77
[악보 3-30] 트릴의 형태 비교 .....	80
[악보 3-31] 피터스판: 3악장 마디 57, 마디 205 .....	81
[악보 3-32] 트릴 표기의 오류 .....	81
[악보 3-33] 인터내셔널판: 1악장 마디 204-207 .....	82
[악보 3-34] 인터내셔널판: 3악장 마디 53-57 .....	83
[악보 3-35] 피터스판: 1악장 마디 72-75 .....	83
[악보 3-36] 인터내셔널판: 3악장 마디 287-291 .....	83
[악보 3-37] 3악장 마디 135-138의 비교 .....	84
[악보 3-38] 브라이트코프판(총보): 3악장 마디 134-136 .	85
[악보 3-39] NMA판(총보): 3악장 마디 132-138 .....	86
[악보 3-40] C와 C#의 비교 .....	86
[악보 3-41] C와 C#에 대한 해석 .....	88
[악보 3-42] NMA판: 카덴차 1악장 A 버전 .....	92
[악보 3-43] NMA판: 카덴차 1악장 C 버전 .....	92
[악보 3-44] NMA판: 카덴차 2악장 B 버전 .....	93

[악보 3-45] NMA판: 카덴차 1악장 D 버전 .....	93
[악보 3-46] NMA판: 카덴차 1악장 E 버전 .....	94
[악보 3-47] NMA판: 카덴차 2악장 E 버전 .....	95
[악보 3-48] NMA판: 카덴차 3악장 A 버전 .....	95
[악보 3-49] NMA판: 카덴차 3악장 B 버전 .....	96
[악보 3-50] 브라이트코프판: 카덴차 1악장 A 버전 .....	98
[악보 3-51] 브라이트코프판: 카덴차 1악장 B 버전 .....	99
[악보 3-52] 브라이트코프판: 카덴차 2악장 A 버전 .....	99
[악보 3-53] 브라이트코프판: 카덴차 3악장 A, B, C 버전 .....	100
[악보 3-54] 헨레판: 카덴차 1악장 B 버전 .....	100
[악보 3-55] 헨레판: 카덴차 1악장 A 버전 .....	101
[악보 3-56] 헨레판: 카덴차 1악장 B 버전 .....	101
[악보 3-57] 헨레판: 카덴차 2악장 B 버전 .....	102
[악보 3-58] 인터내셔널판: 1악장 카덴차 .....	103
[악보 3-59] 인터내셔널판: 2악장 카덴차 .....	103
[악보 3-60] 인터내셔널판: 3악장 카덴차 .....	104
[악보 3-61] 피터스판: 1악장 카덴차 .....	105
[악보 3-62] 피터스판: 2악장 카덴차 .....	105
[악보 3-63] 피터스판: 3악장 카덴차 .....	106
[악보 3-64] 르둡판: 1악장 카덴차 타파넬-고베르 버전 ..	107
[악보 3-65] 르둡판: 1악장 카덴차 보짜 버전 .....	107
[악보 3-66] 르둡판: 2악장 카덴차 타파넬-고베르 버전 ..	108
[악보 3-67] 르둡판: 3악장 카덴차 보짜 버전 .....	108
[악보 4-1] 1악장 마디 55의 비교 .....	115
[악보 4-2] 2악장 마디 26의 비교 .....	116
[악보 4-3] 1악장 마디 55-57의 해석 .....	117

[악보 4-4] 1악장 마디 65의 비교 .....	118
[악보 4-5] 1악장 마디 64-66의 해석 .....	119
[악보 4-6] 1악장 마디 147-149의 해석 .....	119
[악보 4-7] 1악장 마디 182-183의 비교 .....	120
[악보 4-8] 1악장 마디 182-183의 해석 .....	121
[악보 4-9] 2악장 마디 10-11 .....	121
[악보 4-10] 2악장 마디 11의 비교 .....	122
[악보 4-11] 2악장 마디 11의 해석 .....	123
[악보 4-12] 2악장 마디 62의 비교 .....	124
[악보 4-13] 2악장 마디 62의 해석 .....	124
[악보 4-14] 3악장 마디 139-142 .....	125
[악보 4-15] 3악장 마디 139-142의 비교 .....	126
[악보 4-16] 3악장 마디 139-143의 해석 .....	127
[악보 4-17] 1악장 마디 61 .....	129
[악보 4-18] 1악장 마디 38-40의 비교 .....	130
[악보 4-19] 1악장 마디 50의 비교 .....	131
[악보 4-20] 1악장 마디 50의 비교 .....	132
[악보 4-21] 1악장 마디 70-71의 비교 .....	134
[악보 4-22] 1악장 마디 46의 비교 .....	135
[악보 4-23] 1악장 마디 46-47의 해석 .....	136
[악보 4-24] 1악장 마디 268의 비교 .....	136
[악보 4-25] 1악장 마디 266-269의 해석 .....	137
[악보 4-26] 1악장 마디 33-34의 비교 .....	138
[악보 4-27] 1악장 마디 42-43의 비교 .....	139
[악보 4-28] 1악장 마디 71-72의 비교 .....	139
[악보 4-29] 1악장 마디 89-91의 비교 .....	140
[악보 4-30] 2악장 마디 26-27의 해석 .....	141

[악보 4-31] 1악장 마디 66-68의 비교 .....	142
[악보 4-32] 1악장 마디 135-138의 비교 .....	142
[악보 4-33] 1악장 마디 118-119의 비교 .....	143
[악보 4-34] 1악장 마디 154-155의 비교 .....	144
[악보 4-35] 2악장 마디 31-32의 해석 .....	144
[악보 4-36] 2악장 마디 52-53의 비교 .....	145
[악보 4-37] 3악장 마디 35-36의 해석 .....	146
[악보 4-38] 3악장 마디 93-94의 해석 .....	146
[악보 4-39] 1악장 마디 72-73의 비교 .....	150
[악보 4-40] 1악장 마디 77의 비교 .....	151
[악보 4-41] 2악장 마디 10-11의 비교 .....	153
[악보 4-42] 1악장 마디 84의 비교 .....	155
[악보 4-43] 1악장 마디 52-54의 비교 .....	157
[악보 4-44] 1악장 마디 107-108의 비교 .....	158
[악보 4-45] 2악장 마디 42-44의 해석 .....	158
[악보 4-46] 1악장 마디 123-124의 해석 .....	159
[악보 4-47] 2악장 마디 23의 해석 .....	160
[악보 4-48] 1악장 마디 202-203의 비교 .....	161
[악보 4-49] 3악장 마디 119-124의 비교 .....	163
[악보 4-50] 3악장 마디 154-162의 해석 .....	164

# I. 서론

“아버지께서 아시는 것처럼 전 이 악기(플루트)를 위해 이렇게나 많은 작품을 써야한다는 사실 앞에 참을 수 없는 깊은 무력감을 느낍니다. 상황이 달라진다면, 지금과는 다른 작업들을 하고 싶어요. 바이올린과 피아노를 위한 듀엣이나 미사 작품들 말이에요.”

만하임, 1778년 2월 14일<sup>1)</sup>

위 인용구는 모차르트가 아버지에게 보낸 편지 중의 한 구절이다. 이러한 내용에서 확인할 수 있듯 그는 당시 플루트에 대해 큰 호감을 가지고 있지 않았다. 그럼에도 불구하고 모차르트의 플루트 작품, 그 중 플루트 협주곡<sup>2)</sup>은 서양음악사에 중요한 위치를 차지하고 있고, 또 연주자에게는 필수 레퍼토리 중 하나라는 점은 매우 역설적이다.<sup>3)</sup>

---

1) W. A. Mozart and R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life*, ed. and trans. R. Spaethling (New York: W. W. Norton, 2005), p.130.

2) 모차르트는 방대한 레퍼토리를 통해 양식사적으로 협주곡 장르 발전에 큰 역할을 한 인물이다. 이탈리아 콘체르토에 사용되었던 리토르넬로 양식에 소나타 형식을 결합하여 새로운 구조적 패턴을 확립하였고, 더불어 오케스트라가 단지 반주 역할에만 머무는 것이 아니라 솔로와의 ‘대화’ 또는 ‘협력’을 위한 독립적인 지위를 가지게 되었다는 점에서 의미가 있다; A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, and P. Griffiths, “Concerto,” *Grove Music Online*. 2001, 2022년 3월 18일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>.

3) 모차르트의 관악기를 위한 협주곡은 다음 표와 같이 총 11곡에 해당한다; C. Eisen and S. Sadie, “Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus,” *Grove Music Online*, 2001, 2022년 5월 10일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>.



플루트 협주곡은 총 4곡으로, 이 작품들이 모두 1778년에 작곡되었다는 것은 매우 흥미로운 사실이다. 즉 모차르트의 플루트 협주곡은 그의 생애 전체가 아닌 단 한 해에 해당하는 매우 짧은 기간 동안 집중적으로 작곡되었고, 이는 이 작품들을 통해 그의 작품 경향의 한 단면을 집중적으로 파악할 수 있다는 점에서 주목할 만하다.

이 중 <플루트 협주곡 제1번>은 솔로 플루트를 위한 첫 번째 협주곡이면서, 본래부터 플루트를 위해 작곡된 유일한 곡이기도 하다.<sup>4)</sup> 이 작품은 대표적인 고전 시대 레퍼토리로서 플루티스트들에게 가장 빈번하게 연주된 곡 중 하나이다. 특히 각종 오디션과 대회에서 거의 빠지지 않고 과제곡으로 선정될 만큼 연주자의 기량과 작품에 대한 음악적 이해 능력을 평가할 수 있는 작품으로 여겨진다.

필자 역시 오랜 기간 이 작품을 학습하고 연주하였지만, 필자를 비롯한 많은 플루트 연주자들이 비슷한 스타일로 이 작품을 연주하는 것이 대부분이다. 과연 그 이유는 무엇일까? 아마도 동일한 악보, 동일한

[표 1-1] 모차르트의 관악기를 위한 협주곡 작품 목록

연 도	작 품	연 대
1768	트럼펫 협주곡(K.47c)	초기
1774	바순 협주곡(K.191)	잘츠부르크
1777	오보에 협주곡(K.271k)	
1778	플루트 협주곡 No.1(K.313) 플루트 협주곡 No.2(K.314) 플루트를 위한 안단테 C장조(K.315)	만하임
	플루트와 하프를 위한 협주곡(K.299)	파리
1783	호른 협주곡 No.2(K.417)	비엔나
1784	호른 협주곡 No.3(K.447)	
1786	호른 협주곡 No.4(K.495)	
1791	호른 협주곡 No.1(K.412)	후기
	클라리넷 협주곡(K.622)	

4) 플루트 협주곡 2번(K.314)은 오보에 협주곡 1번(K.314, 1777년)을 편곡한 작품이다. 협주곡 1번과 2번의 의뢰인인 페르디난트 데이안(Ferdinand Dejean, 1731 - 1797)은 모차르트가 이 편곡 작품을 내어놓자 협주곡 2번에 대해서는 보수를 제공하지 않았다는 일화가 있다; G. T. Riordan, "The History of the Mozart Concerto K. 314 Based on the Letters of the Mozart Family, a Review of Literature and Some Observations on the Work," *International Double Reed Society journal*, 1995, p.5.

연주자의 스타일로 오랜 기간 같은 방법으로 학습해왔기 때문일 것이다. 물론 18세기 작품의 연주는 이후 시대의 작품을 연주하는 것보다는 해석에 있어 방법이나 범위가 매우 제한적이기 마련이다. 연주자의 개성보다는 균형과 절제라는 18세기 음악이 지닌 미학적 기준의 테두리 안에서 작품을 이해하고 표현하는 것이 자연스러운 것으로 여겨지기 때문이다. 그럼에도 불구하고 좋은 연주를 위해서는 “악보”에 기보된 내용을 그대로 실현하는 것(Texttreue)보다는 작품의 역사적 배경, 작곡가의 작곡 경향, 시대적 관습 등 작품에 대한 종합적 이해를 토대로 한 “작품”에 충실한 연주(Werktreue)<sup>5)</sup>를 지향해야 하며, 이는 연주자에게 주어지는 필연적인 과제이다. 본 연구는 이러한 문제의식에서 출발하여 “작품”에 충실한 연주라는 연주자의 현실적 필요를 충족시키는 것을 염두에 둔다. 이를 위하여 가장 대표적인 플루트 레퍼토리 중 하나인 모차르트 <플루트 협주곡 1번>에 대한 합리적이면서도 개성 있는 연주 해석을 시도한다.

본론은 크게 세 부분으로 나뉜다. 2장에서는 작품에 대한 포괄적 이해를 위해 역사적 배경과 작품 분석을 다룬다. 2장 1절에서는 1770년대 중반에서 1780년대까지의 모차르트의 유럽 여행 시기의 삶과 이 작품의 작곡 배경에 대해 살펴보고, 2절에서는 각 악장별 구조와 주제 모티프의 특징 등을 중심으로 악곡을 분석할 것이다.

3장에서는 이 작품의 주요 출판본을 비교 분석한다. 작곡가가 악보로 남기는 작품은 연주자의 음악 활동의 발원점이자 끝없이 들여다보고 해석해야 할 탐구의 대상이었다. 그러므로 악보를 읽는 과정부터 연주를 정교하게 완성하기까지 일련의 과정은 기보를 이해하는 것에서 출발하는 것이다.<sup>6)</sup> 즉, 하나의 작품이 연주로 완성되기까지의 과정에 있

5) “Texttreue”와 “Werktreue” 개념은 고어(Lydia Goehr)의 이상적 연주에 대한 논의로부터 만들어진 것으로, 전자는 작곡가가 기본한 ‘악보’의 재현을 의미하며, 후자는 작품에 대한 이해를 토대로 연주자의 해석적 관여가 포함된 ‘작품’에 충실한 연주(being true to the work)를 의미한다; 서정은, “불확정적 요소를 띤 20세기 음악에서의 연주자의 해석적 관여,” 『예술논집』 Vol.10, 전남대학교 예술연구소, 2010, p.207.

6) 서정은, “소리와 기보체계 간의 경계 또는 관계에 대하여: 음악의 문자학을 위한

어 악보는 첫 번째 단계이자 연주를 위한 매개체가 된다. 그런 의미에서 작품에 대한 깊은 이해, 올바른 해석을 위해서는 단지 악곡 분석에만 그치는 것이 아니라, 해당 작품의 출판본들에 대한 분석과 심도 있는 고찰이 반드시 수반되어야 한다. 이를 위해 3장에서는 원전판 3개(Bärenreiter-Verlag, G. Henle, Breitkopf&Härtel), 비원전판 3개(International Music Co., C. F. Peters, Éditions Alphonse Leduc), 총 6개의 출판본을 선택하여, 각 판본들의 특징을 고찰한다. 어느 한 판본이 다른 판본들과 다른 점이 있다면 편집자는 왜 그러한 선택을 했는지 분석하고 논의하는 것이 주요 내용이 될 것이다. 더불어 이 출판본들에 실린 여러 카덴차들을 비교하여 각각의 버전이 해당 판본의 특징과 어떠한 연관성이 있는지에 대한 논의도 이루어진다.

마지막으로 4장에서는 2장과 3장의 내용을 토대로 연주 해석을 위한 논의를 할 것이다. 앞 장에서 중요하게 다루어진 부분들을 위주로 3명의 연주자, 장-피에르 랑팔(Jean-Pierre Rampal), 에마누엘 파위(Emmanuel Pahud), 파트릭 갈루아(Patrick Gallois)<sup>7)</sup>의 음원을 비교 분석하고, 여기에 본 연구의 제언을 함께 제시하고자 한다. 이러한 논의들을 종합하여 필자의 편집본을 만들어 보는 것이 본 연구의 최종 목표라 할 수 있다.

모차르트 <플루트 협주곡 1번>에 대한 선행연구는 주로 악곡 분석에만 집중되어 있으며, 연주에 대한 구체적인 논의를 포함하는 연구는 미비한 것이 현황이다.<sup>8)</sup> 앞서 언급한 것처럼 레슨이나 대가들의 음반을 답습하는 과정에서 고착화된 연주 방식, 그리고 18세기 작품의 특성상 연주 해석을 위한 여지가 부족하다는 점에서 그동안 시도되지 않았을 수 있다. 이러한 여러 제한적인 상황 안에서 출판본에 대한 접근 및 연주 음원 비교라는 연구 방법은 모차르트 플루트 작품을 새로운 관점에서

기초적 고찰,” 『서양음악학』 Vol.24 No.2, 2021, p.159.

7) 본고에서 선택한 세 연주자의 정보에 대해서는 4장에서 구체적으로 논의한다.

8) 본 작품에 대한 선행연구로 국내 석사논문 18편, 해외 박사논문 2편이 출판되어 있다.

바라보게 된다는 점에서 특별한 의미를 지닌다. 본 연구를 통하여 이 작품이 연주자의 기량을 보여주는 작품에 그치지 않고, 새롭고 다양한 해석의 가능성을 여는 작품으로 연구되고 연주되기를 기대한다.

## Ⅱ. <플루트 협주곡 제1번, K.313>

### 1. 작품 배경

이 장에서는 <플루트 협주곡 제1번>을 둘러싼 배경에 대해 간략하게 살펴본다. 먼저 이 작품이 탄생한 시기, 모차르트가 처한 삶의 상황과 환경을 살펴보고, 어떠한 배경 하에 작품이 완성되었는지 확인할 것이다. 더불어 이것이 그의 전체 작품 경향에서 어떠한 위치를 차지하는지에 대한 고찰이 이루어질 것이다.

#### 1.1. 모차르트의 전기적 배경: 1770년대 후반-1780년 초반의 삶<sup>9)</sup>

모차르트가 1781년 경 오스트리아 빈에 정착하기까지 그의 생애는 유럽 전역을 여행하는 삶의 연속이었다. 아버지인 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1719 - 1787)와 1763년부터 약 12년 간 파리와 런던, 빈, 이탈리아 등지로 이동하며 연주 여행을 마친 후, 그는 1773년 고향인 잘츠부르크로 다시 돌아오게 된다. 당시 잘츠부르크의 통치자였던 콜로레도 대주교(Prince-Archbishop Hieronymus Colloredo, 1732-1812)에 의해 그는 잘

---

9) 본 절에서 다루는 모차르트의 생애에 대한 내용은 C. Eisen and S. Sadie, "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus(3. Salzburg, 1773 - 80.)," *Grove Music Online*, 2001, 2022년 1월 18일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>; S. Sadie, "Wolfgang Amadeus Mozart(Mannheim and Paris)," *Encyclopedia Britannica*, 2022, 2022년 11월 13일 접속, <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>; "Wolfgang Amadeus Mozart" *wikipedia*, 2022년 1월 20일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Amadeus\\_Mozart](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart); S. Sadie, *The New Grove Mozart*, (London: Papermac MacMillan, 1982) 등을 참고하여 작성하였다.

츠부르크 왕실 음악가로 고용되면서 이곳에 정착하게 되었으며, 이곳에서 교향곡과 소나타, 현악사중주, 미사, 세레나데, 그리고 몇몇 오페라 등 많은 장르의 작품들을 작업하면서 음악적으로 더 성숙해지는 기회를 갖게 된다.

그럼에도 불구하고 왕실 음악가로서의 그의 삶은 그다지 만족스럽지 못했다. 그 이유 중 하나는 낮은 봉급 때문이었고, 또 다른 이유는 원하는 장르를 마음껏 작곡하지 못했기 때문이었다. 모든 잘츠부르크 작곡가들에게 주어진 첫 번째 의무는 미사를 작곡하는 것이었다. 그러나 미사는 모차르트에게 큰 관심거리가 아니었다. 대신 그는 세속음악(secular music), 그 중에서도 특히 성악음악과 오페라를 작곡하고 싶어했다. 당시 오페라는 잘츠부르크에서 흔하게 공연되는 장르가 아니었는데, 설상가상으로 1775년에는 왕실 극장까지 완전히 문을 닫게 되었다. 이러한 이유들로 인해 그의 잘츠부르크 생활을 그리 오래가지 못했고, 그는 결국 새로운 일자리를 찾아 다시 아버지와 함께 여행을 떠나게 된다. 유년시절 모차르트의 첫 번째 여행이 연주를 위한 것이었다면, 이렇게 시작된 모차르트 생애의 두 번째 여행은 원하는 일자리를 찾아 떠나는 여정이 된 것이다.

1777년에 들어서 모차르트는 다시 한 번 잘츠부르크의 궁정 음악가 직을 제안 받았지만 이를 거절하고, 다른 일자리를 찾기 위해 아우구스부르크를 지나 만하임에 이르게 된다. 당시 만하임은 유럽에서 가장 성공적이고 진보된 음악 문화를 꽃피웠던 지역으로, 그는 이곳에서 지낸 수개월 간 만하임의 음악가들과 친분을 쌓으며 음악적으로 깊은 영향을 받게 된다.

모차르트 전기를 집필한 영국의 음악학자 세이디(S. Sadie, 1930-2005)는 만하임이 그의 작품 경향에 미친 영향력을 다음의 두 가지 양상으로 설명하였다.<sup>10)</sup> 첫 번째는 바로 피아노 소나타 작품으로, 1악장과 2악장 사이의 급격한 다이내믹 대조와 2악장에서 발견되는 극대화된

---

10) S. Sadie, *The New Grove Mozart*, pp. 62-64.

감정 표현은 이 시기 그의 소나타에서 볼 수 있는 대표적인 특징에 해당한다. 세이디가 제시한 모차르트 만하임 시기의 또 다른 결과물은 바로 그의 플루트 작품들이다. 이 곳에서 만난 여러 음악가들 중 한 사람인 당대 최고 플루티스트이자 작곡가인 벤틀링(Johann Baptist Wendling, 1723-1797)은 외과의사이자 아마추어 플루티스트였던 데이안(Ferdinand Dejean, 1731-1797)<sup>11)</sup>을 소개하였는데, 데이안은 모차르트에게 3개의 플루트 협주곡과 2개의 플루트 사중주를 의뢰하게 된다. 비록 데이안이 의뢰한 작품 수를 제때 모두 완성하지 못했지만, 데이안의 작품 의뢰는 모차르트가 특별히 플루트 작품을 이 시기(1777-1778)에 집중적으로 작곡하는 계기가 되었다. 만하임에서 모차르트는 꽤 높은 인지도를 얻으며 활동했지만 기대와는 달리 적당한 일자리를 구하지 못했고, 이로 인해 1778년 다시 파리로 이동한다.

파리에서는 베르사유의 오르가니스트 자리를 제안 받았으나 그마저도 거절하여, 빚으로 인한 생활고는 더욱 깊어졌다. 게다가 파리에 함께 왔던 어머니까지 병을 얻었고, 생활고로 인해 적절한 시기에 치료를 받지 못한 탓에 결국 그는 어머니를 여의며 큰 슬픔에 빠지게 되었다. 그가 파리에 머무는 동안에도, 그의 아버지는 잘츠부르크에서 일자리를 알아보기 위해 애썼고, 덕분에 봉급이 높은 궁정 오르가니스트 겸 콘서트마스터 자리를 제안 받았으나, 그는 재차 거절하였다. 한편 파리에서 함께 지내던 그림(Friedrich Melchior, Baron von Grimm, 1723-1807)과 사이가 소원해지면서, 마침내 파리를 떠나 1778년 9월 스트라스부르에 도착한다. 이후 그는 만하임과 뮌헨에서 일자리를 얻기를 원했지만 실패했고, 1779년 결국 잘츠부르크에 돌아와 새로운 자리에 다시 고용되었지만 여전히 그 곳에서의 생활이 만족스럽지 않았다.

---

11) O. Bleker, "Ferdinand Dejean(1731-97): Surgeon of the Dutch East India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart," *The Historian* Vol. 78, 2016, 2022년 11월 10일 접속, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/hisn.12081>.

## 1.2. <협주곡 제1번>의 작곡 배경<sup>12)</sup>

앞서 모차르트의 생애를 통해 확인했던 것처럼 <협주곡 제1번>은 1777년 만하임에서 플루티스트 벤틀링과의 만남을 통해 탄생하였다. 모차르트는 벤틀링의 주선으로 데이안의 작품 의뢰를 수락하였고, 이 때 데이안이 요구한 3개의 짧은 플루트 협주곡, 2개의 플루트 사중주 중 하나가 <협주곡 제1번>에 해당하는 것이다. 하지만 모차르트는 데이안에게 의뢰받은 작품들 모두를 제때 완성하지 못했고, 1778년 초 <협주곡 제1번(K.313/285c)>을 포함하여 <협주곡 제2번(K.314/285d)>, 그리고 3개의 사중주(K.285, K.285c, k Anh.171/285d)만 데이안에게 전해졌다.<sup>13)</sup> 이러한 상황은 모차르트가 아버지에게 보낸 편지에서 구체적으로 파악할 수 있다. 모차르트는 데이안과의 약속을 지키지 못하여 보수를 제대로 받지 못한 것에 대한 실망감, 플루트에 대한 부정적인 인식을 이 편지에 고스란히 담았다.<sup>14)</sup>

---

12) 본 절에서 다룬 작품에 대한 역사적 배경은 W. A. Mozart and R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life : Selected Letters*, ed. and trans. R. Spaethling (New York: Norton, c2000); J. Bowers, "Mozart and the Flute," *Early Music* Vol. 20 No.1, Oxford University Press, 1992 등을 참고하여 작성하였다.

13) 작품이 데이안에게 전해진 이후 이 작품에 대한 초연 정보는 남아있지 않다. 현재 남아 있는 자료를 통해 확인되는 가장 오래된 연주 기록은 1908년 11월 15일, 미국 카네기홀에서의 공연이다. 프랑스 플루티스트인 배레레(Georges Barrère, 1876-1944)의 협연과 미국의 지휘자이자 작곡가인 담로쉬(Walter Damrosch, 1862-1950)의 지휘, 뉴욕 심포니 오케스트라의 연주로 1악장과 2악장만 공연되었다; P. Huscher, "Program Notes Archived 2007-09-26 at the Wayback Machine, Chicago Symphony Orchestra, Carnegie Hall," 2022년 11월 20일 접속, <https://web.archive.org/web/20070926231504>.

14) W. A. Mozart and R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life : Selected Letters*, ed. and trans. R. Spaethling, pp.129-130.



데이안 역시 내일 파리로 떠날 겁니다. 내가 협주곡 2개, 사중주 3개밖에 끝내지 못했기 때문에, 그는 약속된 200굴덴(gulden)의 절반도 안 되는 96굴덴만 주었어요. 하지만 벤틀링과 약속한 대로, 그는 (약속된) 보수를 전부 지불해야 할 거예요. 제가 조만간 나머지 작품들도 완성해서 보낼 거니까요. ... (그렇지만) 아버지께서 아시는 것처럼 전 이 악기(플루트)를 위한 작품을 쓸 때마다 참을 수 없는 무력감을 느끼게 됩니다. (차라리) 바이올린과 피아노를 위한 듀엣이나 미사를 쓰고 싶어요.

만하임, 1778년 2월 14일

당시 그가 플루트라는 악기에 대해 그다지 큰 열정이 없었던 것은 이전의 여러 경험적인 이유에서 비롯된 것으로 추측된다. 그가 만하임에 오기 전에 잠시 들렀던 아우구스부르크에서 플루티스트이자 작곡가, 그리고 카펠마이스터였던 그라프(Friedrich Hartmann Graf, 1727-1795)의 집을 방문할 기회가 있었는데, 이때 모차르트는 두 개의 플루트를 위한 협주곡의 제1바이올린 파트를 함께 연주하게 된다. 그의 아버지에게 보내는 편지에서<sup>15)</sup> 모차르트는 이 연주를 신랄하게 비판하며 불편했던 감정을 노골적으로 드러낸다.

그 연주는 듣기에 정말 좋지 않았어요. 자연스럽지도 않았고요. 플루트 주자는 종종 너무 과하게 자기 소리를 내더라고요. 아주 무겁게요. ... 연주가 끝나고 전 그 자리에서 악평을 쏟아냈어요. 그럴 만 했으니까요.<sup>16)</sup>

아우구스부르크, 1777년 10월 14일

---

15) 위의 책, p.73.

16) 모차르트의 자필 편지들을 번역하고 편집한 스페슬링(R. Spaethling)은 이 편지가 모차르트 자신의 음악적 취향에 대해 최초로 표현한 글이라고 설명하면서, 본문에서 언급된 ‘자연스러움(natural)’이라는 말이 곧 그가 생각하는 좋은 음악 또는 좋은 음악을 만드는 기준으로 표현한 것으로 보았다. 즉, 그에게 ‘자연스러운 음악’이란 과장되지 않은 소리, 분명한 형식, 단순한 선율선, 그리고 노래할 수 있는 칸타빌레에 해당하는 것이다; 위의 책, p.73.

사실 모차르트가 플루트에 대해 처음부터 좋지 않은 인상을 가지고 있었던 것은 아니다. 오히려 그는 어린 시절부터 아버지를 통해 플루트를 꽤 많이 접해 왔었고, 또 플루트 작품을 직접 작곡하기도 했었다. 8세 때는 하프시코드 소나타의 반주로 플루트를 넣기도 했고, 10세 때는 플루트 솔로를 위한 작품을 쓰기도 했다. 이후 그는 차츰 대규모 앙상블에 플루트를 편성하였는데, 주로 오보에와 더블링으로 연주하는 방식이었다.<sup>17)</sup> 그러나 그가 성인이 된 이후에는 사정이 다소 다르다. 1778년 파리에서 작곡한 <심포니 콘체르탄테(*Symphonie Concertante*)>를 제외하고는, 전문 플루티스트를 위한 작품을 단 한 번도 쓰지 않았으며, 생계를 위해 아마추어를 위해 작곡해야 하는 현실 자체가 악기에 대한 흥미를 떨어트린 원인 중 하나였을 것으로 추측한다.<sup>18)</sup>

이후 모차르트는 같은 해에 <플루트를 위한 안단테 C장조 K.315/285e(*Andante in C Major*)>를 작곡하지만, 이 작품은 사실상 미완성 작품으로, 데이안이 <협주곡 제1번>의 2악장에 대해 만족하지 않아 이를 대체하기 위하여 작곡한 것으로 알려져 있다. 이러한 추측에 대한 사실 여부를 정확하게 알 수 없지만, 당시 모차르트가 위촉 없이는 플루트 작품을 작곡하지 않았고, 이 작품의 오케스트라 편성이 <협주곡 제1번>과 일치하며, 약속된 보수 중 나머지 금액을 데이안에게 받은 기록이 없다는 사실을 미루어 볼 때, 이 작품이 데이안과 연결되어 있다고 추측할 수 있다.<sup>19)</sup> 결국 모차르트는, 표면적으로는 데이안의 의뢰대로 플루트를 위한 협주곡 세 곡을 완성하지만 실제로는 한 곡만을 작곡한 셈이 되는데, 이는 1778년 10월 파리에서 그가 아버지에게 보낸 편지 중 데이안에게 의뢰받아 작곡한 플루트 협주곡은 한 곡이라고 기록한 부분<sup>20)</sup>에서 그 근거를 찾을 수 있다.

17) J. Bowers, "Mozart and the Flute," *Early Music* Vol. 20 No.1, p.32.

18) 위의 글, p.33.

19) 위의 글, p.33; "Andante in C for Flute and Orchestra(Mozart)," *wikipedia*, 2022년 11월 1일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Andante\\_in\\_C\\_for\\_Flute\\_and\\_Orchestra\\_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Andante_in_C_for_Flute_and_Orchestra_(Mozart)).

20) W. A. Mozart and R. Spaethling, *Mozart's Letters, Mozart's Life : Selected*

이와 같이 모차르트의 <플루트 협주곡 제1번>을 둘러싼 그의 생애와 작곡 배경을 고려해보았을 때, 이 작품은 사실 모차르트가 그리 긍정적인 상황과 감정에서 만들어진 곡이라고 볼 수는 없다. 그 시기에 그는 자신이 원하는 장르와 취향과 음악적 양식이 분명히 정립되어 있었고, 이는 아버지에게 보내는 편지에서 충분히 확인된다. 하지만 가족을 부양하고 경제적으로 독립해야 하는 현실적인 상황 속에서 그는 더 나은 일자리를 찾아 여러 지역으로 이동해야 했고, 그 과정에서 여느 작곡가들처럼 보수가 주어지는 위촉 작품들을 작곡해야만 했다. 그 외에도 아마추어 연주자에 대한 불신, 또 한편으로는 연주자의 능력과는 별개로 깨끗하고 명료한 소리를 원했던 그에게, 개량되기 전의 플루트가 가지는 악기 자체의 메커니즘의 한계는 모차르트에게 플루트에 대한 흥미와 열정을 사그라들게 했을 것이다.

그럼에도 불구하고 그의 플루트 작품은 매우 표현적이고 유려하며, 그가 플루트 연주자가 아님에도 불구하고 인토네이션(intonation)이나 톤(tone) 등의 기술적인 부분에 있어서도 뛰어나다는 평가를 지금까지도 받고 있다. 상황과 한계를 뛰어넘는 이러한 작품성이야말로 이 작품을 현재까지도 하나의 고전(classic)으로 평가받게 하는 이유일 것이다.

---

*Letters*, ed. and trans. R. Spaethling, p.190.

## 2. 작품의 구조와 양식

이 장에서는 작품에 대한 본격적인 분석이 이루어진다. 먼저 악장별로 어떠한 구조 및 형식을 채택하였는지 살펴보고, 각 악장에서 사용된 모티프가 주제를 구성하는 과정에서 어떻게 제시되고 활용되는지 그 전개 양상을 분석할 것이다.

### 2.1. 악장별 구조

이 작품은 총 3악장으로 구성되어 있으며 각 악장의 형식은 소나타 형식(또는 리토르넬로 형식)<sup>21)</sup>, 3부 형식, 론도 형식으로 전형적인 고전주의 구조를 따르고 있다. 템포 역시 빠름-느림-빠름의 형태로 진행되고, 조성은 으뜸조(Tonic)인 G장조에서 시작하여 딸림조(Dominant)인 D장조로 이동하였다가 다시 원조로 돌아오는 형태이다.

[표 2-1] 악장별 구조

악장	형식	템포	조성	박자	마디수
1악장	소나타 형식/ 리토르넬로 형식	Allegro maestoso	G장조	4/4	219
2악장	3부 형식	Adagio ma non troppo	D장조	4/4	62
3악장	론도 형식	Tempo di Menuetto	G장조	3/4	290

21) 1악장의 구조는 관점에 따라 소나타 형식, 리토르넬로 형식 등 다양한 형태로 설명될 수 있다. 이는 이후 1악장 구조를 다루는 절에서 구체적으로 논의하도록 하겠다.

## 1) 1악장

1악장의 구조는 관점에 따라 다양한 형태로 설명될 수 있다. 구체적인 논의에 앞서 각 섹션별 세부사항을 요약하면 다음 표와 같다.

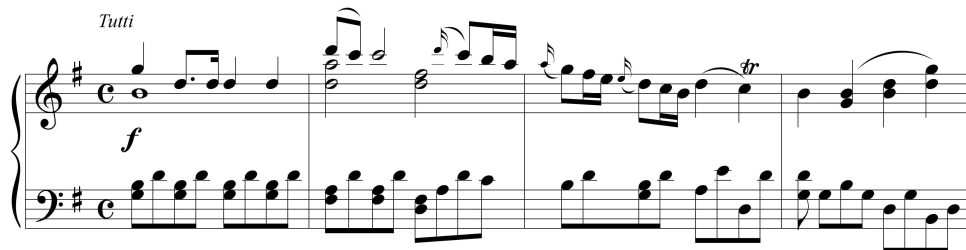
[표 2-2] 1악장의 구조

섹션	주제	편성		마디	조성
도입부	도입	Tutti	리토르넬로①	1-30	G장조
제시부	제1주제	Solo	에피소드①	31-43	G장조
	경과	Tutti		44-45	G장조
	제2주제	Solo		46-79	e단조- D장조
	코데타	Tutti-Solo		79-91	D장조
전개부	도입	Tutti	리토르넬로②	91-106	D장조
	동형진행 1	Solo-Tutti	에피소드②	107-125	a단조- e단조
	동형진행 2	Solo		126-134	e단조- a단조- D장조- G장조
	동형진행 3	Solo		135-142	a단조- G장조
	코데타	Solo-Tutti 교대		143-148	g단조- G장조
재현부	제1주제	Tutti-Solo		리토르넬로③	149-162
	경과	Tutti	에피소드③	162-163	G장조
	제2주제	Solo		164-195	C장조- G장조
	코데타	Solo-Tutti		196-208	G장조
코다	(cadenza) 종지	(solo) Tutti		리토르넬로④	(215) 209-219

1악장의 구조를 ‘주제의 제시와 전개’라는 측면에서 본다면 위의 표에서 요약한 것처럼 악장의 형식은 소나타 형식(Sonata form)으로 설명된다. 제시부에서 두 가지 주제(제1주제, 제2주제)가 제시되고, 이들이 전개부 안에서 빈번한 전조와 반복을 통해 전개되었다가, 마침내 원조로 회귀하여 재현하는 진행을 보여주기 때문이다. 그러나 다른 한편으로, ‘오케스트라와 솔로 파트의 편성’에 대한 관점에서 본다면, 투티에 해당하는 리토르넬로와 솔로에 해당하는 에피소드가 교대로 제시된다는 점에서 1악장은 바로크 협주곡 양식인 리토르넬로 형식(Ritornello form)으로도 설명될 수 있다.<sup>22)</sup> 이러한 투티와 솔로의 교대는 모차르트 협주곡의 가장 큰 특징인 ‘대립(debate)’, 또는 ‘대화(dialogue)’를 보여주는 출발점이라 할 수 있다. 투티 부분 중에서도 도입부(마디 1), 전개부(마디 91), 재현부(마디 149), 코다(마디 209)에 해당하는 4개의 리토르넬로는 주제 선율을 투티 형태로 반복하여 섹션을 분할하는 역할을 한다.

[악보 2-1] 네 개의 리토르넬로(①~④)의 도입 부분(NMA판<sup>23)</sup>)

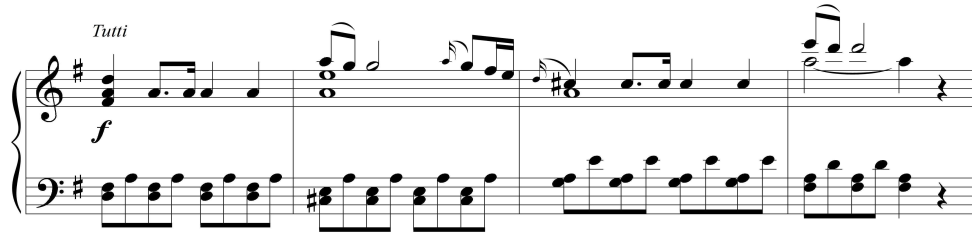
- 리토르넬로①(Intro 마디 1-4) / 리토르넬로③(재현부, 마디 149-152)



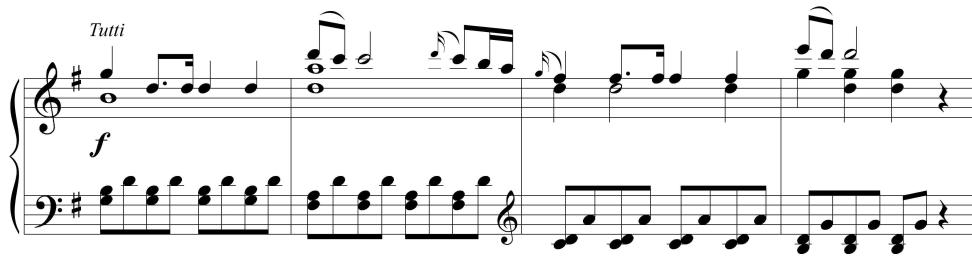
22) 리토르넬로 형식이 협주곡 형식에 본격 적용된 것은 1700년대 이후이며, 이는 모차르트 시대까지 지속되어왔다. 특히 이 시기에는 리토르넬로 형식이 소나타 형식에 흡수되었다는 점에서 주목할 만하다; M. Talbot, “Ritornello,” *Grove Music Online*. 2001, 2022년 10월 19일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.lib.proxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.

23) ‘NMA판’은 모차르트 작품의 대표적인 원전판 악보이다. 이 판본에 대한 구체적인 사항은 III. 출판본 비교 분석에서 자세히 다루도록 하겠다.

- 리토르넬로②(전개부, 마디 91-94)



- 리토르넬로④(Coda, 마디 209-212)



이렇듯 1악장의 구조는 여러 형식이 공존해 있어서, 단 하나의 정형화된 형식만으로 설명하기 어렵다. 이러한 점에서 모차르트 협주곡의 형식, 특히 1악장의 구조는 그동안 수많은 학자들 사이에서 논쟁거리 중 하나였다.<sup>24)</sup> 음악학자 허칭스 등(A. Hutchings et al.)은 「그로브 사전」(*Grove Music Dictionary*)의 “협주곡(Concerto)” 항목에서 이러한 논쟁의 과정을 설명하였다. 이를 요약하여 인용하자면, 먼저 모차르트 형식에 대한 몇몇 권위자들은 모차르트의 협주곡 1악장 형식을 바로크 전통과 고전주의의 새로운 양식(4개의 투티와 3개의 솔로)이 결합된 전고전주의(pre-classical) 협주곡의 리토르넬로 형식으로, 또 다른 학자들은 오페라 아리아를 모방한 구조로 설명하기도 했다. 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816) 역시 모차르트의 1악장을 리토르넬로 형식과 오페라 아리아 구조, 또 소나타 형식으로 각각 설명하였는데, 그에 따르면 특히 3개의 솔로를 포함하는 4개의 투티 형태는 바로크 협주곡과

24) 모차르트 협주곡 1악장 구조에 대한 학자들(코흐, 토베이 등)의 다양한 시각은 다음 글을 참고하여 작성하였다; A. Hutchings et al., “Concerto,” *Grove Music Online*.

고전주의 협주곡의 과도기에 해당하는 C.P.E. 바흐(C. P. E. Bach)의 모델에 따른 것으로 설명된다. 1악장 형식의 가장 전통적인 형태는 토베이(Donald Tovey, 1875-1940)의 소나타 형식이다. 토베이는 투티가 그 자체로서 특별한 구조적 기능을 하기 보다는 솔로와 대조적인 음색을 제공하고, 원조의 시작과 끝을 보여주며, 주제선율과 조성을 확립하는 등의 보조적 역할을 담당한다고 보았다.

모차르트 협주곡 1악장 형식에 대한 이러한 다양한 관점과 함께 허칭스 등은 특별히 1악장 구조 분석에 적용할 수 있는 방법으로 6가지 유닛(unit)으로 구성된 패턴을 함께 제시하였는데<sup>25)</sup>, 이를 <플루트 협주곡 1번>에 적용하면 다음과 같은 구조 분석 결과가 도출된다.

첫 번째 유닛은 ‘오프닝 리토르넬로(opening ritornello)’로, 위의 표에서 도입부와 리토르넬로①에 속한다. 이 부분에서는 투티가 제1주제(마디 1-15)와 제2주제(마디 16-26)를 차례로 제시하고 두 마디 단위의 선율을 반복하여 결론 부분(‘concluding group’, 마디 27-30)을 만들면서 섹션을 마무리한다. 조성적으로는 원조인 G장조를 강하게 확립한다.

---

25) 위의 글, p.20.



[악보 2-2] 오프닝 리토르넬로(마디1-30, NMA판)

**Allegro maestoso**

*Tutti*

*f* [제1주제]

5

9

13

*f* [제2주제] *p*

17

22

27

[종결구]

두 번째 유닛은 ‘첫 번째 솔로’ 부분으로 마디 31에서 마디 91까지이다. 이 부분에서는 솔로가 앞에 제시된 주제선율을 다시 한 번 제시하고(제1주제, 마디 31-43), 경과구를 통해 전조하여(마디 44-45) 새로운 주제선율을 제시한다(제2주제, 마디 46-79).

[악보 2-3] 첫 번째 솔로(NMA판)

- 제1주제(솔로, 마디 31-34)



- 경과구(마디 44-45)



- 제2주제(솔로, 마디 46-49)



세 번째 유닛은 ‘중간 리토르넬로’로, 오프닝 리토르넬로가 주로 *f*로 반복되며 전개부의 도입(마디 91-102), 리토르넬로②에 해당된다.

[악보 2-4] 중간 리토르넬로(마디 91-102, NMA판)



네 번째 유닛인 ‘자유로운 전개부’에서는 제시부에 등장했던 주 제선율을 변형하여 동형진행으로 전조하며 악곡을 진행시킨다. 이 부분은 원조에서 먼 조성으로 이동하는 부분과 다시 원조로 회귀하는 두 부분으로 나눌 수 있다. 이 곡에서는 원조의 나란한조인 e단조에서 5도권으로 계속 전조하는 부분(동형진행1-3, 마디 107-142)과 G장조(원조) 으 뜸화음(Tonic triad)의 같은 으뜸음화음인 g단3화음과 딸림화음(Dominant chord)인 D장3화음이 교대하면서 원조의 회귀를 알리는 코데타(codetta, 마디 143-152)로 적용할 수 있다.

[악보 2-5] 자유로운 전개부

- 원조에서 멀어지는 부분(동형진행 1-3, 마디 107-142, NMA판)

The musical score is divided into three parallel progressions, each starting with a key signature change:

- [동형진행1] (Blue boxes):** Starts at measure 107 with a key signature change to a minor key (indicated by a flat sign). It features a melodic line with a trill and a bass line with a double bass clef and a 2-measure rest.
- [동형진행2] (Orange boxes):** Starts at measure 127 with a key signature change to e minor. It features a melodic line with a trill and a bass line with a double bass clef and a 2-measure rest.
- [동형진행3] (Green boxes):** Starts at measure 135 with a key signature change to G major. It features a melodic line with a trill and a bass line with a double bass clef and a 2-measure rest.

Additional annotations include:

- Measure 118: [e단조]
- Measure 127: [e단조]
- Measure 131: [D장조]
- Measure 135: [G장조]
- Measure 139: [a단조]
- Measure 143: [G장조]

- 원조로 회귀하는 부분(마디 143-149, NMA 판)

[D(DM)] -- [t(gm)]                      [D(DM)] -- [t(gm)]

143                      147

[D(DM)]                      [T(GM)]

다섯 번째 유닛은 ‘재현부’(마디 149-208)이며, 리토르넬로③을 시작으로 제1주제와 제2주제가 전조를 생략한 채로 재현된다.

[악보 2-6] 재현부 중 제1주제와 제2주제의 전환 부분(마디 153-170, NMA 판)

153                      [제1주제-G장조(원조)]

157

161                      [제2주제-(C장조: 일시적인 전조)]

166                      [제2주제(계속)-G장조(원조)]

마지막 유닛은 ‘종결 리토르넬로’로, 코다(Coda)이자 리토르넬로④(마디 209-219)에 해당하며, 이는 카덴차(마디 215)로 인해 중단되기도 한다.

[악보 2-7] 종결 리토르넬로(마디 209-219, NMA판)

209 *Tutti*

213 [카덴차: 악곡의 중단]

217

이처럼 6개의 유닛을 통한 분석 패턴을 아래와 같이 표로 요약하면 소나타 형식과 리토르넬로 형식이 결합된 구조임을 확인할 수 있다.

[표 2-3] 6개의 유닛으로 구성된 1악장의 구조

연번	유닛(unit)	편성	마디	조성	소나타 형식
1	오프닝 리토르넬로 (an opening ritornello)	Tutti (리토르넬로①)	1-30	G장조	도입부
2	첫 번째 솔로 (the first solo)	Solo (에피소드①)	31-91	G장조- D장조	제시부
3	중간 리토르넬로 (a medial ritornello)	Tutti (리토르넬로②)	91-106	D장조	전개부 (도입)
4	자유로운 전개부 (a free development - like section)	Solo (에피소드②)	107-148	전조	전개부
5	재현부 (a recapitulation)	Tutti (리토르넬로③) + Solo (에피소드③)	149-208	G장조	재현부
6	종결 리토르넬로 (a concluding ritornello)	Tutti (리토르넬로④)	209-219	G장조	코다

## 2) 2악장

이 시기 협주곡의 2악장과 3악장의 형식적 패턴은 1악장에 비해 유동적인 경향이 강하다. 모차르트는 2악장 형식을 2부 형식이나 론도, 변주곡 등을 사용했는데,<sup>26)</sup> 이 곡의 2악장에는 3부 형식을 사용했다.

섹션은 크게 도입부(Intro)와 A-B-A', 코다(Coda)로 나뉘나, 섹션 A에 두 가지 주제가 제시되고 이 두 주제의 조성은 원조(D장조)와 딸림조(A장조) 관계라는 점, 그리고 섹션 B에서 기존 모티프를 활용하여

26) 위의 글, p.20.

5도권으로 전조하는 점에서 2악장에서 소나타 형식을 연상시키기도 한다.

[악보 2-8] 2악장 섹션 A와 섹션 B

- 섹션 A(마디 10-27, NMA판)

10 [제1주제]

13

15 [제2주제]

18

21

24

26

- 섹션B(마디 28-37, NMA판)

2악장 구조의 전반적인 흐름은 다음 표와 같다.

[표 2-4] 2악장의 구조

섹션	기능	편성	마디	조성
도입부	도입	Tutti	1-10	D장조
A	제1주제	Tutti-Solo	10-16	D장조
	제2주제	Solo	16-27	A장조
	경과	Tutti	27-28	A장조
B	모티프 활용	Solo	28-37	A장조- e단조- b단조
A'	제1주제	Tutti-Solo 교대	37-44	D장조
	제2주제	Solo	44-56	D장조
	cadenza	Solo	56	V/D장조
코다	종지	Tutti-Solo	57-62	D장조



### 3) 3악장

론도 형식에 해당하는 3악장은 주제선율이 여러 형태로 변주하면서 곡 전체에서 반복 등장한다. 이때 이 선율이 곡 전체에서 순환(round)된다는 점에서 이를 리프레인(refrain)으로 볼 수도 있다.

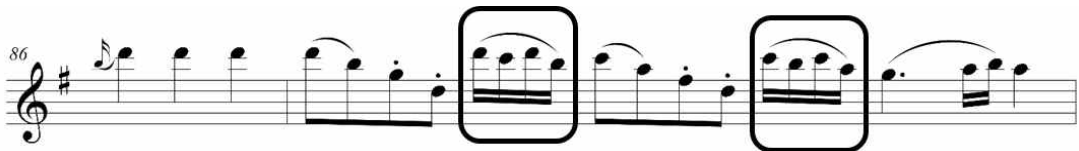
한편 모차르트의 3악장 형식은 변주곡, 소나타 형식 등이 많이 사용되었는데 가장 일반적인 형태는 소나타 론도 형식이다.<sup>27)</sup> 그러나 주제 선율이 다양하게 변주된 형태로 반복된다는 점에서 변주곡 형식의 흔적(악보 2-9)을, 이 주제선율이 동형진행을 통해 전조한다는 점에서 소나타의 흔적(악보 2-10)도 발견할 수 있다.

[악보 2-9] 3악장 주제선율의 변주(NMA판)

- 주제선율 (마디 1-4)



- 변주1 (마디 86-89)



- 변주2 (마디 165-168)



- 변주3 (마디 241-244)



27) 위의 글, p.20.

[악보 2-10] 3악장 동형진행(마디 139-150, NMA판)

3악장의 편성은 투티와 솔로의 교대가 매우 빈번하게 이루어진다는 특징을 보인다. 선율의 모양이나 텍스처, 또한 곡의 전체적인 분위기를 고려했을 때 이는 협주곡의 ‘대립’보다는 마치 Q&A와 같은 ‘대화’의 특성을 더 강하게 보여주는 부분이라 할 수 있다.

[악보 2-11] 3악장 투티와 솔로의 교대(마디 45-53, NMA판)

3악장 구조의 전체 흐름은 다음 표와 같다.

[표 2-5] 3악장의 구조

섹션	기능	편성	마디	조성
A	a	Solo-Tutti	1-35	G장조
	경과	Solo	36-45	G장조-D장조
	b	Tutti-Solo 교대	45-57	D장조
	경과	Tutti-Solo 교대	57-82	D장조
	a'	Tutti-Solo 교대	82-101	G장조
	경과	Tutti	101-106	G장조-e단조
B	c	Solo	107-122	e단조
	c'	Solo	123-138	C장조
	동형진행	Tutti-Solo 교대	138-153	C장조-a단조 -G장조
	경과	Solo	154-164	g단조
	카덴차	Solo	164	V/G장조
A'	a''	Solo-Tutti	165-179	G장조
	b'	Solo-Tutti 교대	180-205	G장조
	경과	Tutti-Solo 교대	205-239	G장조
	a'''	Tutti-Solo 교대	239-256	G장조
코다	종지	Solo-Tutti	256-290	G장조

## 2.2. 주제를 구성하는 모티프의 활용

앞 절에서 분석한 것처럼 각 악장별 악곡의 구조는 크게 편성의 변화(투티와 솔로의 교대), 또는 조성의 변화(원조와 그 관계조성들로의 이동)를 통해 구분되었다. 이러한 외적인 기준들과 더불어 각 섹션을 구분하는 내적 기준은 바로 섹션 안에서 진행되는 주제적 요소들을 담은 모티프이다. 이 모티프들은 각 악장에서 서로 다른 조성과 음악적 맥락을 토대로 제시되면서 곡에 다양성을 부여한다. 이와 동시에 곡 전체가 진행되는 과정에서 변형되고 결합하는 등 다양한 방식으로 활용되면서 일관성 있는 흐름을 만들기도 한다. 본 절에서는 이러한 주제 모티프들이 구체적으로 악곡에서 어떻게 제시되고 활용되는지 악장별 분석을 통해 고찰할 것이다.<sup>28)</sup>

### 1) 1악장

구조적으로 1악장은 투티와 솔로의 교대라는 측면에서는 리토르넬로 형식에 견주어 설명되기도 하였으나, 주제의 제시, 전개 그리고 재현이라는 내용적인 측면에서 볼 때 소나타 악장으로 분석된다. 이러한 관점에서 먼저 제시부에서 등장하는 두 가지 주제들을 하나씩 살펴보자.

#### (1) 제1주제: 도약 + 순차하행

먼저 제1주제 섹션은 솔로가 가장 처음 시작되는 마디 31-43에 해당한다. 제1주제 선율은 4도(또는 5도)와 옥타브로 도약 후 순차 하행하는 형태로 되어 있으며, 리토르넬로에 해당하는 투티가 반복될 때 이 선율이 항상 등장한다. 도약 진행과 부점 리듬은 위엄 있는 느낌을, 트릴을 통한

---

28) 본고에서 개별 음고는 아라비아 숫자로 표기된다. 예를 들어 가온 다(middle C)는 C1로, 이 음의 한 옥타브 위의 C는 C2로 표기될 것이다.

장식적인 순차하행 선율은 밝은 분위기를 연출한다. 제1주제 섹션 전체는 이 악구의 반복(2회)과 아르페지오로 된 종결구로 구성되어 있으며, 종결구를 통해 원조인 G장조를 강하게 확립한다.

[악보 2-12] 1악장 제1주제(마디 31-44, NMA판)

(2) 제2주제: 중심음의 반복 + (중심음을 기준으로 한) 장식적 보조음  
 제2주제 섹션은 원조의 관계조인 e단조로 시작한다. 제2주제의 선율형은 중심음인 B2의 반복을 중심으로 하며, 이 음은 상·하행 보조음(A#2, C3)의 장식을 받는다. 이는 도약과 빠른 음가가 주를 이루는 제1주제의 분위기와는 상반된다. 이 선율형은 마디 66-69, 마디 72-73에서 변형되며 이 때 중심음은 F#2와 D3/B2로 반복된다. 이와는 별개로 변형된 선율은 5도 아래로 도약하는 음형을 포함하고 있는데, 이는 제1주제 선율의 4도(또는 5도) 도약 음형을 활용한 것으로 보인다.

[악보 2-13] 1악장 제2주제와 변주(NMA판)

- 제2주제 (마디 46-48)

- 변주1 (마디 66-69)

- 변주2 (마디 71-75)

한편 마디 60과 마디 70에서 선율 상행 시 3도 도약을 반복하는 양상을 띠는데 이 역시 제2주제의 주목할 만한 특징이다. 아래 악보 마디 3도 도약 예시에서 볼 수 있듯이 이 도약 선율들은 심층 구조에서 볼 때는 순차선율이 된다. 따라서 마디 60-61은 순차상행과 순차하행이 연이어 제시되는 형태로 볼 수 있다. 또한 마디 70에 등장하는 3도 앞꾸밈음은 실제 연주에서는 모두 16분음표의 음가로 연주되어 사실상 앞의 3도 도약 선율과 동일한 선율형으로 파악할 수 있다. 이 역시 실제 연주되는 음가는 모두 16분음표가 되므로 기존 3도 도약 선율과 사실상 동일한 선율형을 이루는 것으로 볼 수 있다. 3도 도약은 제2주제가 끝나고

제시부의 마지막인 코데타(codetta)에서도 활용된다.

[악보 2-14] 1악장 3도 도약 모티프(NMA판)

-제2주제 마디 60-65

-제2주제 마디 70-71

-코데타 (마디 86-89)

다음으로 살펴볼 부분은 넓은 음역대 안에서 도약하는 음형이다. 이러한 음형은 음역대의 빠른 전환으로, 음향과 음량의 변화를 초래하여 선율이 단절되는 듯한 효과를 낸다. 이로써 주의를 환기하며 색다른 분위기를 창출한다. 이러한 폭이 넓은 음정으로의 도약 진행은 이 곡 전체에서 지속적으로 등장하는 중요한 요소 중 하나이다.

[악보 2-15] 1악장 도약 음형(마디 35-36/42-43/47-48/51-53, NMA판)

[제1주제]

[제2주제]

(3) 전개부: 세 번의 동형진행

전개부에서는 총 3개의 동형진행 선율이 발견된다. 첫 번째 선율은 마디 107-125에 해당되며 a단조에서 e단조로 전조할 때 출현한다. 이 선율은 앞서 언급한 폭이 넓은 도약진행과 여기에 이어지는 순차하행 음형으로 구성되어 있다. 여기서 도약진행은 최소 10도에서 최대 18도에 이르는 음역 내에서 이루어지는데, 각 음들을 한 옥타브 내에 모아보면 사실상 순차 진행하는 형태를 보인다. 뒤이어 등장하는 순차진행 선율의 주요 음들을 추출해보면 딸림7화음(Dominant 7<sup>th</sup> chord)의 아르페지오 형태가 되며 이는 제1주제의 종결구에서 제시되었던 요소와 유사하다.. 또한 화성적으로는 도약 부분이 버금딸림화음(subdominant chord), 순차진행 부분이 딸림7화음으로 진행하며, 이는 다음 마디(투티)에서 으뜸화음으로 해결된다.

이처럼 악곡의 주요 선율들은 순차진행 또는 펼침화음 진행 등의 매우 단순한 형태로 구조화되어 있음을 알 수 있다. 이러한 심층 구조는 주제 모티프 활용 방안 및 선율의 흐름을 이해하는 단서를 제공할 뿐 아니라 연주 해석의 중요한 기준으로 작용하기도 한다.



[악보 2-16] 1악장 첫 번째 동형진행(마디 107-111, NMA판)

[원곡]

[축소]

am: s ----- D7 ----- t

두 번째 동형진행은 마디 126-134에서 제시되며, 상·하행으로 교대되는 펼침화음에 해당한다. e단조에서 a단조, D장조, G장조로 전조되면서 총 4회 반복된다. 각 펼침화음 음형들의 주요 음들을 추출하면 첫 번째 동형진행과 같이 해당 조성의 으뜸화음을 펼쳐놓은 형태가 되며, 이 역시 제1주제에서 제시된 펼침화음 모티프와 연결되어 있다.

[악보 2-17] 1악장 두 번째 동형진행(마디 127-134, NMA판)

[원곡]

[축소]

e단조 아르페지오

a단조 아르페지오

[원곡]

[축소]

D장조 아르페지오

G장조 아르페지오

세 번째 동형진행은 마디 135-138에서 제시되며, 이전 동형진행과는 다르게 선율진행은 순차적인 선율진행을 보인다. 반음관계의 윗 보조음에 긴 트릴을 더하고 이후 다시 제자리로 돌아와 한 옥타브 사이를

음계(scale)로 채운다. 중심음을 기준으로 윗 보조음을 더한 선율형태는 제2주제 마디 66을 활용한 것이며 이제까지 폭넓은 도약과 아르페지오 요소들과는 다르게 마디 138부터는 긴 반음계적 악구까지 더하여 상당히 이질적인 분위기를 연출한다.

[악보 2-18] 1악장 세 번째 동형진행(마디 135-142, NMA판)

위 세 가지 동형진행에서도 확인되는 바와 같이 전개부가 진행될수록 반복되는 선율 패턴의 길이는 점점 짧아진다. 첫 번째 동형진행은 네 마디 패턴 안에서 s-D-t를 모두 포함하여 조성을 확립시켰다면 두 번째와 세 번째 동형진행은 두 마디 패턴 안에서 해당 조성의 으뜸화음(t)만을 제시하면서 계속 이동한다. 두 번째 동형진행에서는 전조가 4회 일어났다면, 세 번째 동형진행에서는 전조가 2회로 축소된다. 이는 경과구와 재현부를 향한 추진력을 촉발한다.

## 2) 2악장

3부 형식에 해당하는 2악장은 섹션 A에서 두 가지 주제를 조성을 달리 하여 제시하고 섹션 B에서는 이를 활용하며, 섹션 A'에는 섹션 A를 원조 안에서 재현하는 구성이다.

(1) 제1주제: 짧은 음가(16분음표) 위주의 순차 선율

제1주제는 16분음표의 짧은 음가 위주의 서정적인 순차선율이 주를 이룬다.

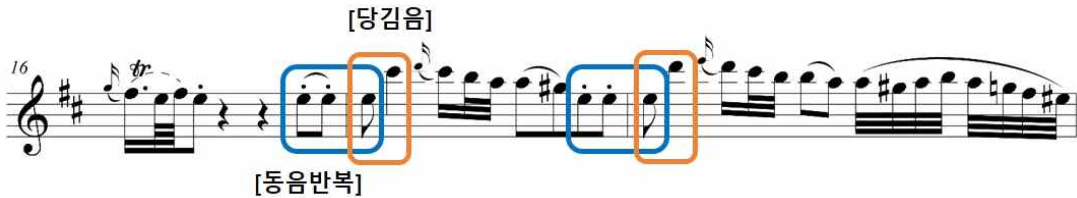
[악보 2-19] 2악장 제1주제(마디 10-12, NMA판)



(2) 제2주제: 긴 음가(8분음표) 위주의 도약 선율 + 당김음

제2주제는 8분음표와 4분음표의 긴 음가 위주로 구성된 도약선율이 특징이며, 조성은 팔림조인 A장조로 이동하였다. 제1주제에서 제시된 당김음 리듬이 규칙적으로 등장하고 여기에 동음(E2)이 지속적으로 반복되는 부분은 제2주제의 주요 특징이라 할 수 있다.

[악보 2-20] 2악장 제2주제(마디 16-18, NMA판)



(3) 섹션 B

섹션 B의 시작부분인 마디 29는 제2주제 선율형과 매우 유사하다. 즉 3도(=6도) 도약에서 4개 음의 순차하행, 2도 하행 후 동음을 반복하는 모티프가 비록 리듬은 다르지만 동일하게 유지된다. 한편 제1주제 모티프의 활용형인 마디 31은 당김음이 특징이고, 제2주제에서 활용된 마디 32는 동음반복이라는 특성을 지닌다. 이러한 리듬적 요소(당김음)와 선율적 요소(동음반복)는 마디 34와 마디 35에서 결합형으로 활용되는 것을 볼 수 있다. 그리고 조성은 A장조에서 e단조, b단조로 5도권으로 이동한다.

[악보 2-21] 2악장 섹션 B(마디 28-37, NMA판)

섹션 B의 주제 선율을 섹션 A의 주제 선율과 대등하게 놓고, 각각을 제1주제와 제2주제로 분석하는 것도 가능하다. 그러나 각 섹션의 성격이 독립적이기보다는 섹션 B의 선율이 섹션 A의 두 번째 선율과 매우 흡사하고, 섹션 A에서 제시된 동음반복과 당김음을 활용하여 전조를 통해 이를 지속적으로 반복하고 있기 때문에, 섹션 A와 대등하게 보기 보다는 거기서 파생된 것으로 보는 것이 합리적인 접근이라고 여겨진다. 결국, 섹션 B는 섹션 A에 대한 이해 없이는 온전하게 설명하기 어렵기 때문이다.

### 3) 3악장

론도 형식인 3악장은 반복되는 섹션 A와 섹션 A와 연관된 섹션 B, 그리고 섹션 A와 상반된 분위기인 섹션 C를 주축으로 진행되고, 각 섹션 사이에 짧은 경과구가 있다.. 섹션 C 이후에 다시 반복되는 섹션 A' 등 기타 나머지 부분들에 대한 설명은 주제 요소와 활용 양상이 동일하므로 본 절에서는 논의하지 않는다.<sup>29)</sup>

먼저 섹션 A는 크게 동음반복과 펼침화음, 두 음씩 슬러로 묶인 아티큘레이션, 스타카토가 붙은 순차하행 모티프로 구성된다. 그 중 펼침화음의 첫째 박과 셋째 박에서 반복되는 3도 모티프는 특히 슬러로 묶여 강조된다.

[악보 2-22] 3악장 섹션 A(마디 1-8, NMA판)

첫 번째 경과구는 두 번째 솔로에 해당하는 부분(마디 36-45)으로 순차상행의 반복을 통해 높은 음역대로 이동함과 동시에 섹션 B의 조성인 D장조(팔림조)로의 전조가 이루어진다.

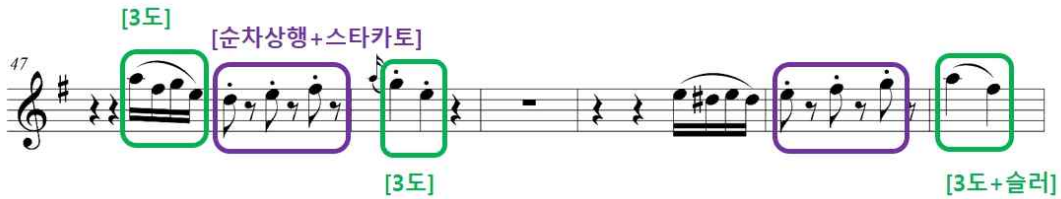
[악보 2-23] 3악장 경과구 A(마디 36-39, NMA판)

섹션 B 선율은 3도씩 하행한 후에 스타카토로 상행한 후 다시 3도로 하행하는 형태로 되어 있다. 이 때 3도 모티프는 섹션 A의 슬러로 강조된 부분(마디 2)을 활용한 것으로 해석되며, 이와 더불어 투티와 슬

29) 특히 섹션 A가 악곡 전체에서 반복될 때 변형되는 양상에 대해서는 앞 절의 ‘3악장의 구조’에서 언급하였으므로 본 절에서는 생략하기로 한다.

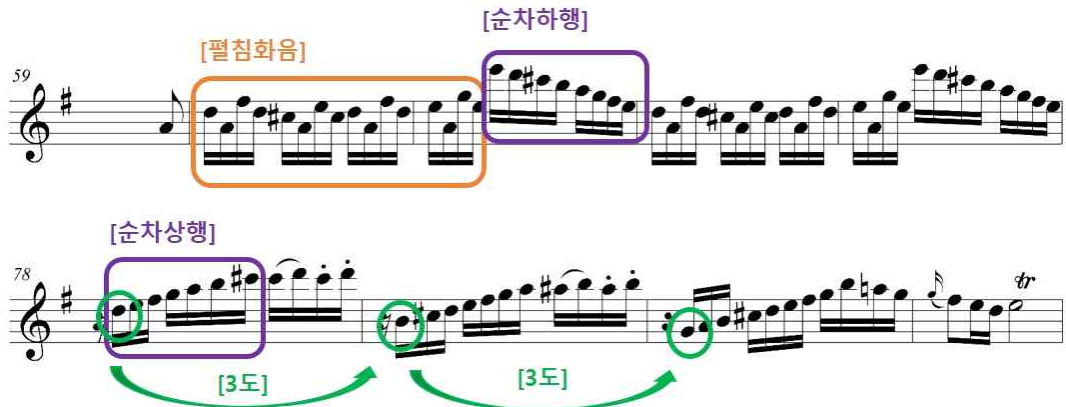
로가 짧은 악구를 주고받으면서 섹션 A의 서정적인 분위기와 대조적으로 밝고 경쾌한 분위기를 연출한다.

[악보 2-24] 3악장 섹션 B(마디 47-53, NMA판)



두 번째 경과구는 펼침화음과 순차진행의 두 가지 선율형으로 구성된다. 먼저 마디 59-65는 펼침화음과 순차하행 모티프로 이루어져 있으며, I(T)와 V(D)가 번갈아 반복 출현한다. 마디 74-82는 순차상행의 반복으로 구성되어 있으며, 각 모티프의 첫 음이 규칙적인 3도 하행을 보인다.

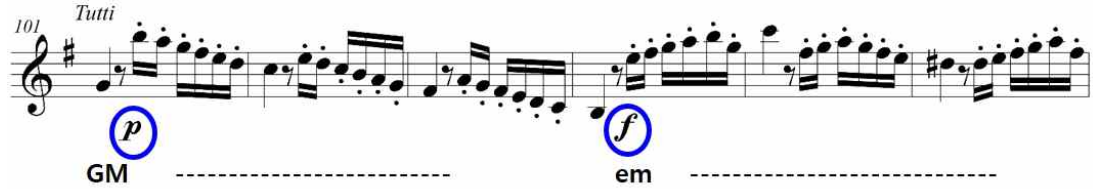
[악보 2-25] 3악장 경과구 B (마디 59-62 / 마디 78-81, NMA판)



세 번째 경과구는 섹션 C를 향해 가는 과정에 위치하며(마디 101-106), 섹션 C의 조성인 e단조로 전조한다. 전조 이전에는 순차하행 패턴이 *p*로 반복되다가, 전조가 되면서 선율의 방향이 순차하행에서 순

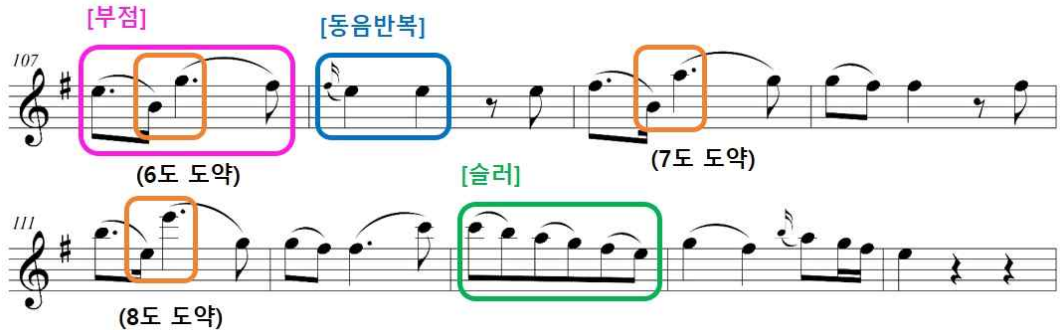
차상행으로, 음량은 *p*에서 *f*로 전환되어 앞부분과 대조를 이룬다.

[악보 2-26] 3악장 경과구 A' (마디 101-106, NMA판)



섹션 C에서는 이전 부분과 대조적인 분위기를 보인다. 장조 위주의 조성으로 지속되다가 단조(e단조)로 전환되고, 부점 리듬과 동음 반복, 선율의 도약 범위가 점차 넓어지면서 좀 더 극적인 분위기를 조성한다.

[악보 2-27] 3악장 섹션 C(마디 107-115, NMA판)



마디 107-108의 선율은 중심음(E2) 위주의 완만한 선율형을 보인다. 이 두 악구의 주요음들을 추출해 보면 'E2-F2-E2'와 'F#2-A2-G2'로 진행하는데, 이는 마디 127-128에서 축약된 형태로 한 번 더 제시된다. 주목할 만한 부분은 마디 107-108에서는 음정의 도약과 상대적으로 긴 음가를 통해 둘째 박에 당김음이 생겼다면, 마디 127-128에서는 음량의 갑작스러운 변화(*f*→*p*)를 통해 둘째 박에 당김음이 온다는 점이다. 약 박에 당김음이 생성되는 이 두 가지 요소는 마디 150-151에서 결합된 형태로 제시된다. 즉, 둘째 박에 세 가지 요소(옥타브 도약, 긴 음가(2분

음표), 음량 변화(*fp*)가 종합적으로 작용하여 더 강한 당김음 효과를 만들게 되는 것이다.

[악보 2-28] 3악장 섹션 C 당김음의 확장(마디 107-110/127-128/150-151, NMA판)

(마디 107-110) [도약 + 지속] (강)

(마디 127-128) (강) *f* *p* [음량 대조] *f* *p*

(마디 150-151) (강) *fp* [도약 + 지속] + [음량 대조] *fp*

이렇게 확장된 당김음을 통해 고조된 분위기는 네 번째 경과구에서 제시되는 솔로의 화려한 테크닉으로 더욱 절정에 이른다. 큰 도약 선율이 반복되는 가운데 V(D)와 i(t)가 아르페지오 형태로 아래층을 이루고, 위층에는 원조(G장조)의 딸림음인 D3를 페달포인트로 지속한다. 이로써 악기 구조상 기술적으로는 마치 현악기의 개방현을 연주하는 것처럼 페달포인트가 되는 D3를 손쉽게 연주하면서도 동시에 큰 도약 음정의 반복 진행을 통해 심층 구조에 해당하는 2성부 구조를 명확히 보여준다는 점에서 의미가 있다. 특히 이러한 비르투오소적인 음형은 섹션 A의 재현을 직전에 둔 부분에서 사용되는데, 1악장에서도 재현부 직전 경과구에서 이와 동일한 선율 패턴이 활용된 바 있다.



[악보 2-29] 1악장 및 3악장의 경과구 비교  
 - 3악장 경과구 C (마디 154-162, NMA 판)

[페달포인트(원조의 딸림음)]

[아르페지오(D장3화음과 g단3화음의 교대)]

- 1악장 경과구(마디 143-146, NMA 판)

[페달포인트(원조의 딸림음)]

[아르페지오(D장3화음과 g단3화음의 교대)]

### Ⅲ. 주요 출판본 비교 분석

본 장에서는 <플루트 협주곡 1번>의 여러 출판본들 중 가장 대표적인 판본 6개를 소개하고 분석하고자 한다. 6개의 판본들은 모차르트 자필본과의 유사성의 정도에 따라, 달리 말해 편집자에 의한 편집(editing)이 가미된 정도에 따라 크게 두 가지 유형, 즉 원전판(Urtext)과 비원전판으로 분류된다. 필자는 원전판으로 베렌라이터판(Bärenreiter -Verlag, 2006년)과 헨레판(G. Henle Verlag, 2000년), 브라이트코프판(Breitkopf&Härtel, 2000년)을, 비원전판으로는 인터내셔널판(International Music Co.), 피터스판(Edition Peters), 르뉉판(Éditions Alphonse Leduc)을 선택했다. 수많은 출판사의 판본들 중에서 이 6개 출판본을 채택한 이유는 이 출판사들이 지닌 전통과 명성에 따른 신뢰감과 더불어 이들 출판사들이 모차르트 작품에 대해 오랜 기간 권위 있는 학자들의 연구를 진행해 왔기 때문이다. 또한 어린 학생에서부터 전문 연주자에 이르기까지 많은 플루티스트들이 실제 연주를 위해 대부분 이 판본들을 사용하기 때문이다.<sup>30)</sup>

이렇게 채택된 6개의 출판본을 본 장에서는 <협주곡 1번>에 대한 편집상의 특징들에 대해 개괄할 것이다. 슬러와 스타카토, 장식음 등의 음악적 요소들을 중심으로 각 판본들에서 이 작품이 구체적으로 어떻게 편집되어 있는지 비교하고, 차이가 나타나는 부분 또는 독특한 부분에 대해 그 원인을 분석할 것이다.<sup>31)</sup> 후반부에는 6개의 판본에 실린 카덴차들을 소개하고, 각 카덴차별 특징이 해당 버전이 실린 판본에서 발견되는 편집상의 특징과 어떠한 연관성을 갖는지 살펴보겠다.

---

30) 특히 국내에서는 한국음악사관이 수요가 높은 악보인데, 이 판본의 카덴차는 르뉉판과 동일한 타파넬-고베르 버전이 수록되어 있다.

31) 6개 출판본의 편집 상의 차이점이 시각적으로도 쉽게 구분되도록 본 장의 1절과 2절에서 제시되는 악보마다 6가지 다른 색으로 표시된다. NMA판은 검정색, 헨레판은 파란색, 브라이트코프판은 분홍색, 인터내셔널판은 초록색, 피터스판은 주황색, 르뉉판은 보라색으로 구분하여 표시하였다.

한편 우리나라 1세대 플루티스트인 김창국은 1803년 브라이트코프의 초판을 기준으로 이 작품에 대한 자신의 비평적 출판본을 완성하였는데<sup>32)</sup>, 본 장에서는 이를 부분적으로 소개하고 참고하여 논의를 전개하도록 하겠다.

---

32) 김창국 편, 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』  
(서울: 예진기획, 2012).

# 1. 출판본별 특징

## 1.1. 원전판(Urtext)

현재 상용되고 있는 모차르트 <플루트 협주곡 1번>의 대표적인 원전판은 베렌라이터판, 헨레판, 브라이트코프판이다. 이 중 베렌라이터판과 헨레판은 2000년, 브라이트코프판은 2006년에 출판되어, 모두 21세기 초반에 작업이 이루어졌다는 공통점을 지닌다. 여기서 주목할 만한 점은 세 판본 모두 약 200년 전에 출판된 1803년 브라이트코프 판본을 출처로 하였다는 점이다. 같은 악보를 가지고 세 편집자들이 어떻게 각기 다른 편집을 보여주었는지 본 절에서 하나씩 살펴보도록 하겠다.

첫 번째로 다룰 베렌라이터판은 NMA(Neue Mozart-Ausgabe [독], New Mozart Edition[영])라는 현존 최대 규모의 모차르트 전집을 출판한 출판사라는 점에서 중요한 의미가 있다.<sup>33)</sup>

기본적으로 NMA판은 작곡가의 자필본을 포함한 기존의 여러 (옛)출판본들에서 발견되는 오류 등을 수정하는 것으로부터 편집이 시작된다. 이러한 사실은 NMA에 실린 개별 작품들의 가장 첫 페이지에 있는 ‘Kritischer Bericht’(영: critical report)<sup>34)</sup>라는 글을 통해서 확인된다. 이 글에는 해당 작품의 악보, 즉 NMA판의 ‘Quellen’(영: Source), 즉 출처가 되는 출판본들을 먼저 제시하고, 더불어 이 판본들 안에서 수정된

---

33) NMA 프로젝트는 1956년부터 2007년까지 약 50여 년간 진행되었는데, 이를 통해 10개의 시리즈 및 132권, 총 25,000쪽에 달하는 전집을 결과물로 내놓았다. 이 전집은 출판된 이후로 현재까지 연주자 및 음악학자들에게 모차르트 작품에 대한 대체 불가능한 문헌으로서 자리 잡게 된다. 이 프로젝트의 대표 에디터로 독일의 음악학자 볼프강 레름(Wolfgang Rehm, 1929-2017)을 들 수 있으며, 오늘날 NMA 프로젝트의 모든 결과물들은 DME웹사이트(<https://dme.mozarteum.at/nmaonline>)를 통해 열람할 수 있다; “Neue Mozart-Ausgabe,” wikipedia, 2022년 7월 8일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Mozart-Ausgabe](https://en.wikipedia.org/wiki/Neue_Mozart-Ausgabe).

34) F. Giegling, NMA, ‘Kritischer Bericht,’ *Konzert in G für Flöte und Orchester* 중 I. Quellen, Bärenreiter-Verlag, 1986.

부분에 대해, 그 부분이 수정되기 이전에는 어떤 모양이었던지를 구체적으로 제시하였다.

<협주곡 제1번>의 경우, NMA 초판은 1981년 스위스 음악학자인 프란츠 기글링(Franz Giegling, 1921-2007)<sup>35)</sup>에 의해 총보 형태로 출판되었는데, 기글링은 이 ‘Kritischer Bericht’를 통해 아래 5개의 판본을 자신의 판본의 출처로 삼았음을 밝혔다.

[표 3-1] NMA판(1981년): Kritischer Bericht 중 Quellen(출처)

유형	출판본	설명
A	자필본, 원본	- 소실됨
B	최초 출판본(파트보 포함)	- 1803년 출판 - 곡명이 불어로 기재됨 - 빈 국립도서관 호보켄(Hoboken) 소장
C	콤포헬(L. R. von Köchel) 총보 사본	- 콤포헬이 초판(1803년)을 근거로 편집한 것으로 추측 - 곡명이 독어로 기재됨 - 빈 무지크페라인(Wien Gesellschaft der Musikfreunde) 소장
D	최초 출판본의 총보 사본	- 베를린 국립도서관 소장
E	리츠(J. Rietz) <sup>36)</sup> 총보 사본	- 작센 주립 도서관 소장

35) 기글링은 이탈리아 바로크 음악과 모차르트 전문가로, 1954년부터 NMA 컬렉션에 참여하였고, 콤포헬 카탈로그 6번째 개정판의 공동 편집자이기도 했다. 1969년에는 잘츠부르크 모차르테움의 Zentralinstitut für Mozartforschung에서 활동한 바 있다; J. Stenzl, “Franz Giegling,” *Grove Music Online*, 2001, 2022년 6월 14일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011108>.

36) Julius Rietz(1812-1877): 독일의 작곡가이자 지휘자, 첼리스트, 음악 교사로서 멘델스존(F. Mendelssohn) 작품의 판본을 다수 출판하였다. “Julius Rietz,” *wikipedia*, 2022년 6월 10일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Julius\\_Rietz](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Rietz).

위 다섯 가지 출판본 중 자필본에 해당하는 유형 A(1778년)를 제외하고는, 쇠헬(1800-1877)이나 리츠(1812-1877)의 생몰년도를 미루어 볼 때 유형 B, C, D, E는 모두 1800년대에 출판된 것으로 추측되며, 특히 유형 B는 베렌라이터판(2000년), 헨레판(2000년), 브라이트코프판(2006년)이 출처로 삼고 있는 1803년 최초 출판본에 해당된다.

이어서 이러한 5개의 판본들을 NMA판에서 어떻게 수정·편집되었는지를 구체적으로 제시하는데, 플루트 솔로뿐만 아니라 오케스트라 각 파트의 수정사항들도 각 마디별로 세부적으로 표기하였다. 이러한 내용 중에서 플루트 솔로 파트에 해당하는 부분만을 살펴보면 다음과 같다.

[표 3-2] NMA판(1981년): Kritischer Bericht 중 ‘목차’(Lesartenverzeichnis)  
 부분 발췌: 1악장 플루트 솔로 파트의 마디별 수정사항

마디	출처	수정 <sup>37)</sup>
21	유형 B: 8분음표 4개=하나의 슬러	NMA: 8분음표 5개=하나의 슬러
55	유형 C: 슬러 없음	NMA: 16분음표 4개=하나의 슬러
194	유형 C: 둘째 박에 위치한 2개의 8분음표(B-A)에 스타카토	NMA: 스타카토 삭제
199-200	유형 B: 두 마디에 걸쳐 나오는 4분음표 3개(C-B-A)=하나의 슬러	NMA: 4분음표 2개(C-B)만 슬러 처리

베렌라이터판에서는 이렇게 만들어진 1981년 NMA 초판을 출처로 하여 2000년 NMA의 두 번째 판본을 만든다. 이 2000년 판본이 본

37) 실제로 이 챕터에서는 편집자(기글링)가 편집 또는 수정한 부분에 대한 출처가 되는 출판본의 원래 형태만 제시되어 있다. 이에 대한 좀 더 정확한 이해를 돕기 위해 위 표에서는 이 부분이 NMA판에서 어떻게 편집(수정)되어 있는지를 필자가 직접 확인하고, 이를 추가하였음을 밝힌다; F. Giegling, NMA, ‘Kritischer Bericht,’ *Konzert in G für Flöte und Orchester* 중 II. Lesartenverzeichnis.

절에서 다룰 베렌라이터의 가장 최신 판본이다. 이 판본은 영국 플루티스트 레이첼 브라운(Rachel Brown)과 독일 플루티스트 콘라드 힌틀러(Konrad Hünteler, 1947-2020), 그리고 스위스 피아니스트 칼 엥겔(Karl Engel, 1923-2006)에 의해 공동 편집되었다.<sup>38)</sup>

세 사람은 편집자 노트(editorial note)에서 기글링의 최초 NMA 판을 출처로 하였음을 밝히면서<sup>39)</sup>, 기글링의 서문을 번역하여 그대로 옮겨 이를 작품 설명으로 대신하였다. 오케스트라 반주를 피아노로 편곡(Martin Schelhaas)한 것을 제외하면 플루트 솔로 파트는 기본적으로 최초 NMA 판과 비교할 때 변경된 부분이 없으며<sup>40)</sup>, 음표 외에는 슬러, 스타카토, 장식음(앞꾸밈음과 트릴)으로만 한정되어 기보되어 있다. 단지 편집자가 악보에 일부 첨가한 부분에 대해서는 슬러는 점선으로, 임시표나 꾸밈음의 경우 꺾쇠 괄호(☞[ ]) 로 표시하였는데, 이는 편집자의 첨가 사항을 채택할지 여부에 대한 선택을 연주자의 재량에 맡긴다는 의도를 보여주는 일종의 표식(sign)이다. 특히 아래 [악보 3-2]의 꺾쇠 괄호의 경우 연주자의 선택에 따라 느린 악장에서의 앞꾸밈음 음가가 달라질 수 있다는 점에서 편집자의 관여가 의미 있는 부분이라 할 수 있다.<sup>41)</sup>

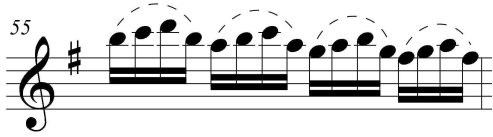
38) 바로크 음악 전문가인 브라운은 현재 런던 RCM(Royal College of Music)에 바로크 플루트 교수로 재직 중이며, 힌틀러 역시 역사적 정격연주 및 바로크 플루트에 전문가이다. 그는 뮌스터 무지크호크슐레(the Musikhochschule Münster)에 교수로 재직할 바 있다. 엥겔은 모차르트 전문가로 하노버(the Hochschule für Musik und Theater Hannover)에서 활동하였다; “Rachel Brown,” 레이첼 브라운 공식 웹사이트, 2022년 6월 28일 접속, <https://www.rachelbrownflute.com>; “Konrad Hünteler,” *wikipedia*, 2022년 6월 28일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Konrad\\_H%C3%BCnteler](https://en.wikipedia.org/wiki/Konrad_H%C3%BCnteler); “Karl Engel,” *wikipedia*, 2022년 6월 28일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Engel](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Engel).

39) 기글링의 최초 NMA 판의 출처가 되는 판본에 1803년 최초 출판본이 포함되어 있다는 점에서 2000년 NMA 판 역시 1803년 판본과 연결된다.

40) 세 편집자 모두 곡 자체에 대한 편집보다는 주로 카덴차를 새롭게 만들어 주석과 함께 삽입한 작업에 주력하였다. 브라운은 1, 2악장, 힌틀러는 3악장을 맡았다.

41) 앞꾸밈음의 음가가 달라진다는 것은 앞꾸밈음을 ‘아포지아투라’(Appoggiatura, 긴 앞꾸밈음) 또는 ‘아치아카투라’(Acciaccatura, 짧은 앞꾸밈음) 중 하나를 선택한 결과이다. 두 유형의 앞꾸밈음에 대한 자세한 설명은 III-2-1. 슬러 부분에서 하도록 하겠다.

[악보 3-1] NMA판: 점선 슬러 표기(1악장 마디 55)



[악보 3-2] NMA판: 꺾쇠 괄호 표기(2악장 마디 1-2)

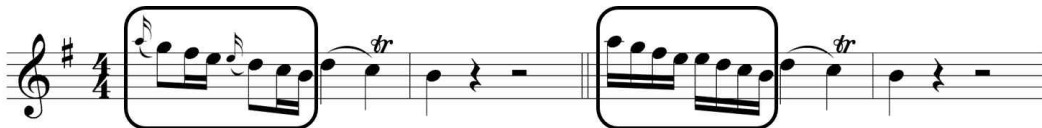


특히 앞꾸밈음의 경우 전 악장에서 모두 음표 기둥에 사선이 없는 긴 앞꾸밈음(Appoggiatura)을 채택하였는데<sup>42)</sup>, 이 유형은 꾸밈을 받는 주음의 음가를 정확하게 반으로 나누어 정식 음가로 연주된다는 점에서 비교적 꾸밈음의 길이를 표현하는 데 대한 모호함이 적다.

[악보 3-3] NMA판: 긴 앞꾸밈음의 기보와 실제 연주 형태(1악장 마디 33-34)

- 기보

- 연주



두 번째로 다룰 원전판은 2000년 출판된 헨레 출판본이다. 이 판본의 편집자는 헝가리 플루티스트 안드라스 아도르얀(András Adorján, 1944-)으로, 주로 뮌헨에서 활동한 연주자이다.<sup>43)</sup> 아도르얀은 서문

42) 베렌라이터판과 브라이트코프판의 ‘편집자 노트’에는 실제로 모차르트가 긴 앞꾸밈음과 짧은 앞꾸밈음을 구분하여 사용하지 않았다고 언급되어 있다.

43) 그는 연주활동은 물론이고 다양한 저술활동도 펼쳤으며, *Lexicon der Flöte*라는 백과사전의 편집자이기도 했다; “András Adorján,” G. Henle Verlag, 2022년 6월 13일 접속, <https://www.henle.de/kr>.

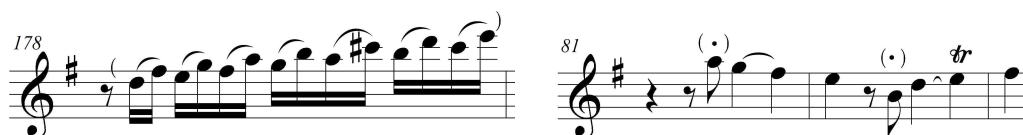


(Preface)에서 1803년 최초 출판본(빈 국립도서관 호보켄 소장본)을 출처로 하였음을 명시하였다.<sup>44)</sup> 헨레 판본 역시 베렌라이터판과 마찬가지로 슬러와 스타카토, 장식음에 한해 기보하였고, 꾸밈음 또한 긴 앞꾸밈음을 채택하였다. 단지 베렌라이터판과의 차이점은 편집자 첨가 부분 중 점선 슬러와 꺾쇠 괄호 대신 모두 둥근 괄호( )로 처리하였다는 점이다.

[악보 3-4] 헨레판: 둥근 괄호 표기(1악장 마디 178, 81)

- 슬러

- 스타카토



마지막으로 다룰 원전판은 가장 최근에 출판된 2006년 브라이트코프 출판본으로, 최초 출판된 1803년 판본을 재출판한 것이다. 브라이트코프 출판사(1719년 창립)는 그 역사가 오래된 만큼 그동안 출판되어 온 <협주곡 1번>의 몇몇 판본들이 현재까지도 남아 있는데,<sup>45)</sup> 그 중 가장 오래된 판본은 이 작품의 최초 출판본인 1803년 판본이다. 이 판본은 앞서 언급한 것처럼 베렌라이터의 첫 NMA판, 헨레판의 출처였고 또한

44) A. Adorján, *W. A. Mozart Flute Concerto no.1 in G major K.313(Piano Reduction)*, G. Henle Verlag, 2000, p.III(Preface).

45) 브라이트코프 판본들 중에서 역사적으로 의미 있는 것 중 하나는 1877-1883년(1910년까지 보완)에 출판된 AMA(Alte Mozart-Ausgabe, Old Mozart Edition)판본으로, 이 판본은 모차르트 작품의 첫 번째 완전판에 해당한다. 대표 편집자는 쾨헬(L. R. von Köchel, 1800-1877) 등이 있으며, 두 번째 판인 베렌라이터판의 NMA가 출판되기 전까지 가장 권위있는 출판본이었다 (AMA라는 명칭은 NMA가 생기고 난 후 이것이 상대적으로 구버전이라는 의미에서 붙여진 것이다.) “Alte Mozart-Ausgabe” *wikipedia*, 2022년 7월 13일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Alte\\_Mozart-Ausgabe](https://en.wikipedia.org/wiki/Alte_Mozart-Ausgabe); AMA 플루트 협주곡 1번 악보에는 편집자의 작품에 대한 해설(주해)이 별도로 앞부분에 실려 있으며, 이 해설에는 앞꾸밈음이나 다이내믹 표기에 대한 보충설명, 불분명한 기보된 부분의 설명 등이 포함되어 있다 E. Rudorff, “Concerte für Blasinstrument mit Orchester, Bd.2, No.13, Allgemeine Bemerkungen,” *Mozarts Werke, Serie XIII*, Leipzig : Breitkopf&Härtel, 1881.

2006년 출판된 브라이트코프판의 출처이기도 하다.<sup>46)</sup>

2006년 브라이트코프판의 편집자는 독일의 플루티스트 헨릭 비제(Henrik Wiese, 1971-)로, 역시 앞서 다루었던 두 원전판과 매우 유사하다. 편집자의 첨가 사항은 점선 슬러, 꺾쇠 괄호(⌋[ ])로 표기하였고 앞꾸밈음은 긴 앞꾸밈음을 채택하였다. 이 판본을 초판에 해당되는 브라이트코프 1803년 판본과 비교해보면, 스타카토를 뾰족한 선 모양(stroke)으로 표기하였다는 점은<sup>47)</sup> 동일하나, 앞꾸밈음의 경우 1803년판은 아치 아카투라를 사용한 반면 2006년판은 아포지아투라로 표기하였다는 점에서 다르다. 또한 2006년판은 앞꾸밈음과 주음 사이에 슬러가 생략된 점도 차이점 중 하나이다.<sup>48)</sup>

또한 편집자가 첨가 또는 수정한 부분을 최초 출판본과 비교하면서 편집자 노트에서 비교적 구체적으로 설명(‘The major editing issues’)하고 있다는 점도 독특하다. 예컨대 1악장 마디 60의 G#2에 대해 서문에서는 “마디 59의 반주 선율이 마디 60과 동일하게 먼저 제시될 때 G2로 되어 있으나, 첫 번째 판본(1803년판)에서 G#2로 썼기 때문에 본 판본에서도 G#2를 선택하였다.”<sup>49)</sup>고 설명한다.

---

46) 2006년 브라이트코프판 파트보에 ‘최초 출판본’의 파트보가 함께 실려 있다. 이 최초 파트보가 2006년판의 서문에서는 1804년 출판으로 기재되어 있으나, 베렌라이터 NMA판(1981년)의 출처 판본 중 B유형과 같이 곡명이 붙어인 점, ‘최초 에디션’(1st edition)이라는 말이 세 원전판 모두에 공통적으로 들어가 있다는 점에서, 이 파트보는 앞서 언급해왔던 1803년 출판본과 동일한 것으로 짐작된다.

47) 모차르트 자필본(또는 초판)에는 둥근 점 모양의 스타카토(dot)와 뾰족한 선 모양의 스타카토(stroke), 세모를 거꾸로 세운 모양의 스타카토(wedge), 총 세 가지 유형이 사용된 바 있다. 편집자의 구체적인 설명은 없으나, 브라이트코프판은 이중 짧은 스타카토를 취하여 편집한 것으로 추측되며, 스타카토의 유형에 대한 자세한 설명은 III-2-2. 스타카토 부분에서 후술하도록 하겠다.

48) 앞서 언급한 바와 같이 김창국의 비평적 판본 연구 역시 브라이트코프 초판(1803년)을 기준으로 하고 있으며, 초판의 스타카토(stroke 유형)와 앞꾸밈음(짧은 앞꾸밈음, Acciaccatura) 표기 형태를 그대로 따른다; 김창국 편, 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』(서울: 예진기획, 2012).

49) H. Wiese, ‘preface,’ *W. A. Mozart, Concerto for Flute and Orchestra in G major KV313(285c)*, Breitkopf&Härtel, 2006.

[악보 3-5] 1악장 마디 46 비교: 앞꾸밈음 슬러 생략 및 스타카토 형태

- 브라이트코프판

- NMA판

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures. The first measure has two notes circled in pink. The second measure has two notes circled in pink. The third measure has two notes circled in pink. The fourth measure has two notes circled in pink.

[악보 3-6] 브라이트코프판: G#2에 대한 편집자 해설(1악장 마디 60)

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures. The first note of the first measure is marked with an asterisk (\*) above it.

\* 마디 60의 g2 또는 g#2에 관해 서문\*을 참조할 것

\* 서문: 이전 마디에서 유추해보자면 10번째 음은 g<sub>♭</sub>2로, 13번째 음은 g#2가 되겠지만, 첫 번째 판본(1803년 초판)에서는 10번째와 13번째 음 모두 g#2로 기보되어 있음을 확인할 수 있다.

## 1.2. 비원전판: 연주자를 위한 편집

앞서 살펴본 원전판들과 비교했을 때 원전판에 해당하지 않는 나머지 세 개의 판본들, 인터내셔널판(International Music Co.), 피터스판(C. F. Peter), 르뉓판(A. Leduc)은 시각적인 측면에서 훨씬 더 화려하다. 이 세 판본들 모두 작곡가가 최초로 기보한 슬러와 스타카토, 앞꾸밈음 및 트릴 외에도 다이내믹, 뒤꾸밈음, 나타냄말 등 연주에 있어 좀 더 풍부한 표현이 가능하도록 각종 지시사항들을 매우 구체적으로 첨가하여 편집자의 음악적 아이디어를 악보에 분명하게 제시하고 있다. 이러한 악보상의 여러 지시들은 그 자체로 편집자 개인의 개성을 보여주는 것뿐만 아니라, 악보를 읽고 악곡을 이해하는 데 있어 하나의 가이드라인의 역할을 하여 연주자에게 편의를 제공한다는 점에서 의미가 있다.

세 판본 중 가장 먼저 출판된 판본은 1956년경으로 추정되는<sup>50)</sup> 르뤽판으로, 이 판본은 프랑스 플루티스트인 페르난드 까하제(Fernand Caratgé, 1902-1991)가<sup>51)</sup> 편집하였다. 두 번째 판본 역시 프랑스 플루티스트인 장 피에르 랑팔(Jean-Pierre Rampal, 1922-2000)이<sup>52)</sup> 1960년 편집한 인터내셔널판이다. 마지막 판본은 독일 플루티스트인 에리히 리스트(Erich List, 1907-?)가<sup>53)</sup> 편집한 피터스판이다. 세 판본 모두 서문이나 편집자 주석은 따로 기재되어 있지 않으며, 또한 출처가 되는 판본에 대한 정보도 알 수 없는 것이 공통점이다.

이 세 명의 편집자들이 각 판본들에서 공통적으로 첨가한 사항은 바로 뒤꾸밈음이다. 앞꾸밈음으로 사용되고 있는 긴 앞꾸밈음은 음가가 주음과 동일하게 연주되어야 하기 때문에 장식적인 기능이 다소 축소되어 있다면, 긴 트릴 뒤에 붙는 뒤꾸밈음은 보다 짧고 빠르게 처리되므로 악곡의 장식적 성격이 더욱 강화되는 효과를 보여준다.

50) B. Duplaix, “Fernand Caratgé,” Robert Bigio Flute Pages, 2022년 5월 14일 접속, <https://robertbigio.com/caratge.htm>.

51) 프랑스 플루티스트 페르난드 까하제(F. Caratgé, 1902-1991)는 파리음악원에서 필립 고베르(Philippe Gaubert)와 함께 수학하였으며, 이후 이곳에서 랑팔(J. P. Rampal)을 가르쳤다. 그는 바흐 연주에 전문가로, 파리 에꼴 노르말(École Normale de Musique de Paris)에서 후학 양성에 힘썼다. 레퍼토리에 대한 그의 전문성은 많은 학생들에게 영향을 주었으며, 알퐁스 르뤽(Éditions Alphonse Leduc) 출판사를 만들어 *flute method of Henry Altès* 개정판을 출판하여 교수로서 중요한 역할을 하였다; 위의 글.

52) 대표적인 프랑스 플루티스트인 장 피에르 랑팔(J. P. Rampal, 1922-2000)은 18세기 이후 점차 사라져버린 플루트의 대중성을 다시 되찾아 온 연주자로 평가받는다. 그의 주요 레퍼토리는 18세기 음악이며, 그는 특별히 이 시대 작품들의 정격 연주에 큰 흥미를 보였다. 연주 활동 외에도 종종 잘 알려지지 않은 작곡가들의 작품들을 편집하기도 하였으며, 플루트를 위한 새로운 레퍼토리 발굴하고 이를 출판하는 데 힘썼다; “Jean-Pierre Rampal,” *wikipedia*, 2022년 5월 10일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre\\_Rampal](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Rampal); N. O’Loughlin and D. Verroust, “Rampal, Jean-Pierre,” *Grove Music Online* 2001, 2022년 5월 10일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022850>.

53) 독일 플루티스트 에리히 리스트(E. List, 1907-?)는 1938-1960년까지 라이프치히 게반트하우스 오케스트라의 최초의 플루트 주자로 활동하였다; “Erich List” 2022년 5월 11일 접속, <https://www.discogs.com/artist/1707228-Erich-List>.

[악보 3-7] 원전판과 비원전판의 1악장 마디 43-44 비교: 뒤꾸밈음 첨가  
 - 원전판    - 비원전판



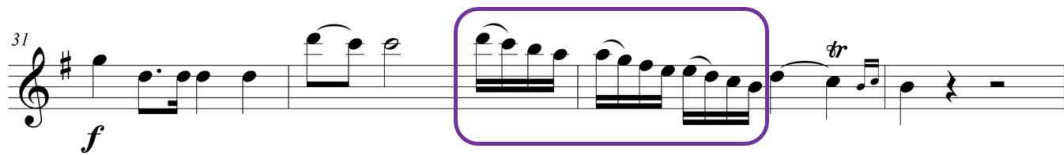
인터내셔널판과 피터스판은 이러한 뒤꾸밈음과 함께 다이내믹까지 추가된 반면, 르둡판은 여기에 각종 나타냄말까지 첨가되어 본고에서 선택한 6개의 판본 중 가장 다양하고 자세한 편집본이라고 할 수 있다.

[악보 3-8] 르둡판 편집의 예시(1악장 마디 70-71)



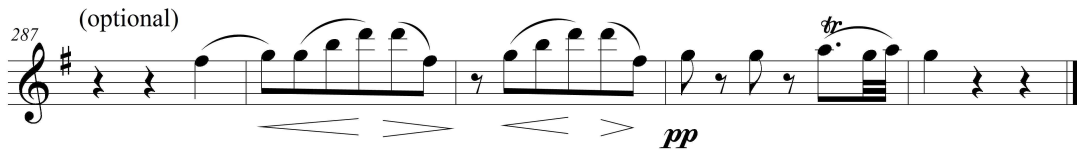
이외에도 르둡판은 전 악장에 걸쳐 앞꾸밈음을 사용할 자리에 이를 대부분 주음들로 처리하여, 결국 긴 앞꾸밈음을 실제 연주되는 음가대로 모두 기보하였다는 점이 독특하다.

[악보 3-9] 르둡판: 주음으로 변형된 앞꾸밈음(1악장 마디 31-34)



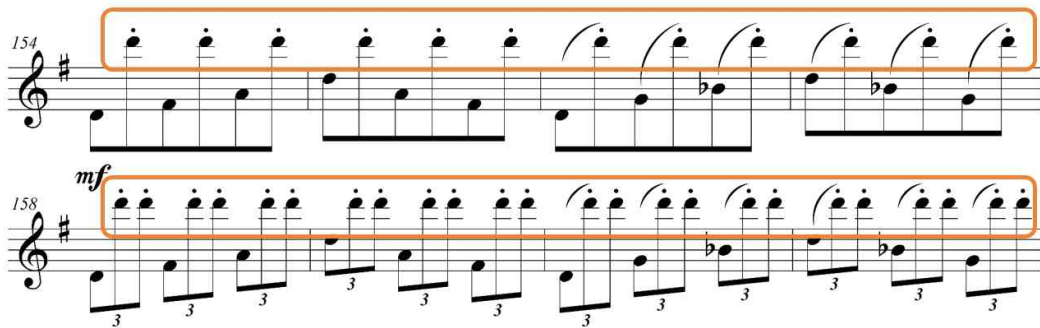
인터내셔널판은 전반적으로 다른 판본들에 비해 스타카토가 비교적 자주 사용된 편이고, 16분음표 2개를 하나의 슬러로 그루핑하는 경향이 강하다. 그리고 3악장 코다에서는 ‘선택적 선율’(optional passage)을 추가하여 플루트 솔로가 오케스트라 투티와 함께 중지하도록 하고 있다.

[악보 3-10] 인터내셔널판: '선택적 선율'(3악장 마디287-291)



마지막으로 피터스판의 경우, 1·2악장은 슬러가 비교적 길고 많아 전체적으로 부드러운 느낌을 주는 반면, 3악장에는 동음이 반복되는 부분마다 스타카토를 붙여 역동적인 느낌을 강조하였다.

[악보 3-11] 피터스판: 반복되는 동음에 스타카토 첨가(3악장 마디154-161)



지금까지 살펴본 6개의 판본들의 주요 특징들을 요약하면 아래 표와 같다.

[표 3-3] 6개 출판본의 주요 특징

	원전판			비원전판		
	NMA판	헨레판	브라이트코프판	르뒤판	인터내셔널판	피터스판
출판년도	2000년	2000년	2006년	1956년(추정)	1960년	1966년
편집자	R. Brown(?) K. Hünteler(1947-2020) K. Engel(1923-2006)	A. Adorján (1944-)	H. Wiese (1971-)	F. Caratgé (1902-1991)	J. P. Rampal (1922-2000)	E. List (1907-?)
프레이징 및 아티큘레이션	슬러, 스타카토, 트릴			슬러, 스타카토, 트릴 + 다이내믹 + 지시어	슬러, 스타카토, 트릴 + 다이내믹	
꾸밈음의 형태	아포지아투라		아포지아투라 (슬러 생략)	앞꾸밈음 미사용 + 뒤꾸밈음	아포지아투라 + 뒤꾸밈음	
특이사항	-점선슬러 -격쇠괄호	-동근괄호	-점선슬러 -격쇠괄호	-첨가 가장 많음	- 스타카토 많음 - 주로 16분음표 2개씩 슬러 - ‘선택적 선율’ (optional passage)	- 슬러 길고 많음 - 동음반복 부분 스타카토 처리

## 2. 음악 요소별 특징

앞서 살펴본 것처럼 6개의 출판본들의 차이점은 프레이징과 아티큘레이션, 꾸밈음의 처리에서부터 시작된다. 즉, 프레이징을 형성하는 슬러, 아티큘레이션을 결정하는 스타카토나 액센트, 그리고 주선율을 장식하는 꾸밈음과 트릴을 어떻게 처리하고 있는지에 따라 서로 다른 편집의 결과로 나타나게 되는 것이다. 6개의 출판본 각각을 구체적으로 분석하기 위해 슬러, 장식음, 스타카토 이렇게 세 가지 요소들을 중심으로 기타 특징적인 부분들을 함께 분석해 보고자 한다.

### 2.1. 슬러

슬러(slur)는 하나의 프레이징의 시작과 끝을 표시하는 동시에, 연주에 있어서도 한 텅잉의 기점을 표시한다는 점에서 중요한 역할을 한다.

이 곡은 전 악장에 걸쳐 4개의 16분음표(또는 32분음표)로 구성된 순차적 음형이 짧은 동형진행(sequence)의 형태로 반복 등장하는 것이 특징이다. 이 음형들은 슬러를 통해 일정한 단위로 묶이게 되는데, 이러한 선율의 그루핑은 규칙적인 선율 진행으로 인해 듣는 사람에게 안정감을 줄 뿐만 아니라, 이렇게 그루핑된 음들의 첫 음들을 연결하면 한 단계 상위층(upper layer) 선율의 방향성이 결정된다는 점에서도 중요하다.

1악장 마디 55의 16분음표 시퀀스는 한 박을 단위로 반복하면서 하행하고 있다. 이 마디를 NMA판에서는 16분음표 4개를 점선 슬러로 묶어 표시하고 있는 반면, 헨레판과 브라이트코프판은 아예 슬러를 표시하지 않았다. 한편 피터스판은 16분음표 3개를 하나로 묶은 반면, 인터내셔널판과 르뉘판은 첫 3개의 16분음표를 슬러로 묶고 마지막 음표를 스



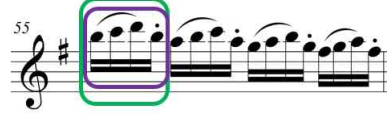
타카토로 처리하였다.

[악보 3-12] 1악장 마디 55의 비교

- NMA판



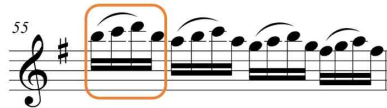
- 인터내셔널판 / 르뉓판



- 헨레판 / 브라이트코프판



- 피터스판



이 부분이 재현부인 마디 173에서 제시될 때에는 리듬이 “(앞꾸밈음)+8분음표+16분음표 2개”로 변형되는데, 이 때 앞꾸밈음이 16분음표 정상 음가에 해당한다는 것을 고려한다면 사실상 마디 55의 “16분음표 4개” 리듬과 동일하다. 이는 NMA판, 헨레판, 브라이트코프판, 피터스판에 해당되며, 인터내셔널판과 르뉓판은 “16분음표 4개” 리듬을 사용하되, 위의 마디 55와는 전혀 다르게 그루핑 하였다. 결국 마디 55와 마디 173은 상응하는 부분이지만, 피터스판을 포함한 비원전판들은 마디 173에서 슬러의 범위를 앞과 다르게 하여 상이한 프레이즈를 형성하였음을 확인할 수 있다.

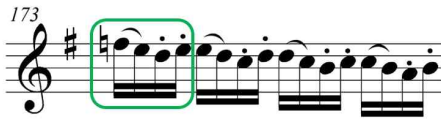
[악보 3-13] 1악장 마디 173의 비교

- NMA판 / 헨레판 / 브라이트코프판 / 피터스판



- 인터내셔널판

- 르뉘판



위의 순차진행 예시와는 다르게, 큰 음정으로 도약하는 선율의 경우, 슬러의 유무에 따라 특정음이 강조되는 결과를 낳기도 한다. 3악장 마디 154-161를 보면, 솔로가 1옥타브에서 최대 두 옥타브까지 벌어진 도약 선율을 반복하는데, 이때 D3를 마치 페달 포인트처럼 반복하면서 D장조와 g단조 화음을 번갈아 제시한다. 대부분의 판본들은 여기에 슬러를 사용하지 않는 반면, 인터내셔널판은 첫 두 개의 8분음표를, 3연음부로 리듬이 변화되는 곳에서도 첫 두 개의 8분음표를 슬러 처리하고 있다. 한편 피터스판은 모든 음에 스타카토를 붙인 상태에서, D장조 화음에서는 슬러를 사용하지 않는 반면, g단조 화음에서는 3연음부 중 앞의 두 음을 슬러로 묶어 대조를 보인다.

[악보 3-14] 3악장 마디 154-161의 비교

- NMA관 / 헨레관 / 브라이트코프관 / 르뉅관

- 인터내셔널관

- 피터스관

인터내셔널관과 피터스관에서 슬러를 붙인 이유는 첫 두 개의 음을 묶어줌으로써, 이 중 각 마디의 첫 음끼리 연결되는 아르페지오 베이스 라인(D-F#-A-D-A-F#, D-G-B<sup>b</sup>-D-B<sup>b</sup>-G)을 강조하기 위함으로 추측된다. 그러나 본 연구에서는 슬러를 사용하지 않아야 베이스 라인이 강조될 수 있다고 본다. 슬러로 두 음을 붙인다면 두 음의 연결을 위해 템포가 느려질 위험이 있으며 이로 인해 오케스트라 반주의 당김음

리듬을 살리게 되지 못할 위험이 있기 때문이다. 특히 3연음부의 앞 두 음을 슬러로 처리할 경우 오케스트라 베이스 파트의 피치카토 효과를 감소시킬 수 있다는 점 역시 슬러 사용을 지양해야 하는 이유가 될 것이다. 반면 슬러 없이 개별 음들을 모두 각각 텅잉을 하게 되면 오히려 베이스라인 각 음에 힘이 실리게 되어 자연스럽게 테누토(또는 액센트) 효과를 얻을 수 있다.

[악보 3-15] NMA판(총보): 3악장 마디 153-164

The image displays a musical score for measures 153-164. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 153-159, and the second system covers measures 160-164. In the first system, the bass line (Cello/Double Bass) is marked 'pizzicato' and is circled in blue. In the second system, the bass line is marked 'coll'arco' and is also circled in blue. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, f).

3악장 론도의 경우 리프레인이 반복될 때마다 주제선율이 변형되어 등장하는데, 각 판본들은 슬러를 사용하여 변형된 주제 선율이 다

양하게 표현될 수 있게 하였다. 3악장에서 마디 242와 243의 순차 선율은 아르페지오로 구성된 기존 리프라인 주제 선율의 변형에 해당된다. 대부분의 출판본들은 이 부분을 슬러로 처리하지 않은 반면, 르뉘판은 16분음표 8개, 즉 하행 선율 전체를 한 슬러로 묶었고 인터내셔널판은 첫 두 개 16분음표를 슬러로, 나머지는 스타카토 처리하여 주제 선율에 변화를 주었다.

[악보 3-16] 3악장 마디 241-244의 비교

- NMA판 / 헨레판 / 브라이트코프판 / 피터스판



- 인터내셔널판



- 르뉘판



본 연구에서는 이 부분에 대하여 첫 두 음(D3-C3)을 슬러로 묶는 것에 대해서는 인터내셔널판과 견해를 같이한다. 원전판에 따르면 마디 242의 선율이 마디 243에서 반복될 때 첫 두 음이 앞꾸밈음으로 처리되어 있는데, 이는 이 두 음이 하나의 단위인 것으로 추측할 수 있는 단서가 된다. 그러므로 각 마디의 첫 두 음은 슬러로 처리한다면 곡에 통일성을 부여할 수 있다. 한편 인터내셔널판에서는 스타카토 이후의 순차 하행 선율을 스타카토로 처리하였다. 이는 한 마디 안에서 순차하행 스타카토와 부점 선율의 레가토를 함께 두어 대비시키려는 의도로 분석된다. 그러나 슬러 이후 순차하행 선율을 스타카토로 처리하는 것에 대해

서는 견해를 달리한다. 스타카토로 처리할 경우 다소 거칠게 표현될 위험이 있기 때문에 본 연구에서는 스타카토를 생략하는 것이 바람직하다고 본다.

슬러를 통한 프레이징 형성은 오케스트라의 화성진행에 의해 결정되기도 한다. 1악장 마디 202와 마디 203을 보면, 각 마디 첫 두 박에 걸쳐 있는 슬러의 길이, 즉 슬러가 끝나는 지점의 음이 판본마다 다르게 설정되어 있다. 먼저 원전판들은 모두 총 9개의 16분음표를 하나의 슬러로 묶어서 3박의 첫 음인 G2에서 프레이즈가 종결된다. 비원전판은 출판본마다 다르게 표기되어 있다. 르뵈판에서는 16분음표 8개를 하나의 슬러로 묶어 F#2에서 프레이즈가 끝난다. 인터내셔널판은 첫 박과 셋째 박에 첫 두 음을 슬러로 묶고 나머지를 스타카토 처리하였다. 피터스판에서는 16분음표 5개를 슬러로 묶어서 C3와 D3를 각 프레이즈의 끝 음으로 하였다.

[악보 3-17] 1악장 마디 202-203의 비교

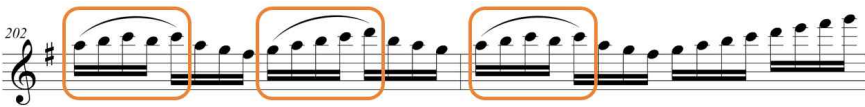
- NMA판 / 헨레판 / 브라이트코프판<sup>54)</sup>



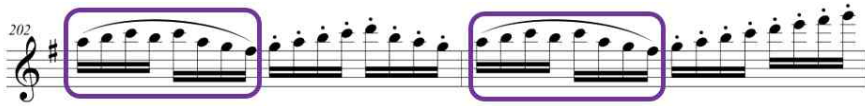
- 인터내셔널판



- 피터스판



- 르둡판



이 부분의 프레이징을 어디에서 끝낼 것인가에 대한 단서는 오케스트라의 화성진행에서 찾을 수 있다. 오케스트라 반주의 화성 진행을 살펴보면 ii-V7-I, 즉 버금딸림화음-딸림화음-으뜸화음의 화성진행이 한 마디에서 이루어지고 있으며, 이 진행 단위를 완성하는 으뜸화음은 셋째 박에서 등장한다. 이러한 화성적 배경을 고려한다면 솔로 선율의 프레이즈는 셋째 박 첫 음까지 지속될 필요가 있고, 결국 원전판들과 같이 16분음표 9개를 한 프레이즈로, 프레이즈의 마지막 음을 G2로 설정하는 것이 타당하다고 보인다.

54) 브라이트코프판의 경우 마디 202의 첫 번째 스타카토인 A2의 스타카토를 괄호([ ]) 처리해 두었다.

[악보 3-18] NMA판: 1악장 마디 202-203

## 2.2. 스타카토

스타카토(Staccato)는 악곡의 분위기를 형성하는 중요한 요소 중 하나이다. 빠른 악장에서는 선율의 역동성을 더욱 강조할 수 있다는 점에서, 그리고 느린 악장에서는 스타카토가 붙은 음의 길이를 섬세하게 조정할 수 있다는 점에서 연주자들에게 중요한 논점이 될 수 있다. 뿐만 아니라 반복되는 선율을 스타카토를 통해 다양하게 변형하여 표현할 수 있다는 점에서도 특별한 의미가 있다.

모차르트 스타카토 연구에 따르면, 모차르트의 자필본이나 초판 악보의 스타카토 기보 방식은 둥근 점 모양의 스타카토(dot)와 뾰족한 선 모양의 스타카토(stroke), 세모를 거꾸로 세운 모양의 스타카토(wedge)로 나뉜다. 이 스타카토 유형들은 모두 매우 모호한 형태로 기보되어 있기 때문에 이들을 명확하게 구분하는 것은 쉬운 일이 아니다. 그럼에도 불구하고 많은 음악학자들은 스타카토가 붙은 음의 음가를 설정하는 데 있어 뉘앙스의 차이를 두는 것은 필요하다고 말한다.<sup>55)</sup> 이러한

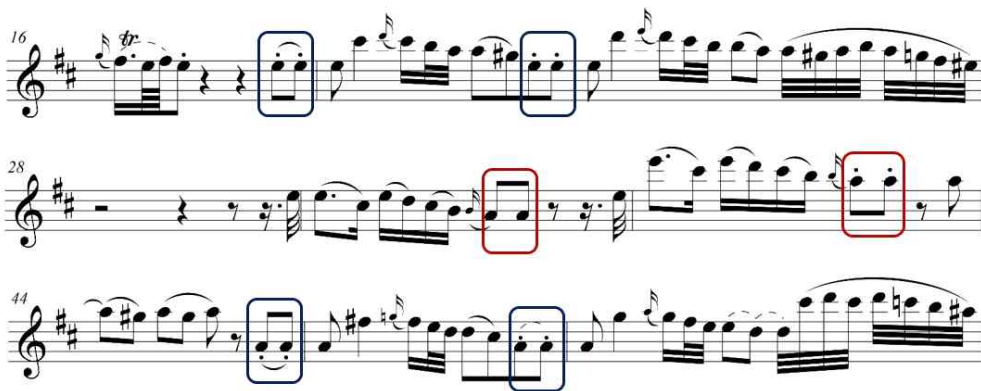
55) 위 내용은 모차르트 자필본(또는 초판)의 스타카토 기보방식을 어떻게 이해할 것인지에 대한 연구 대회에서 입상한 발제들을 요약한 내용이다. 이 발제는 이러한 ‘모차르트의 스타카토 문제’에 대해 ‘스타카토의 뉘앙스’라는 개념을 제시했다. 이 때 뉘앙스란 연주자에 의한 ‘이원론적(dualistic)해석’으로 연결되는데, 예를 들면 스트로크(stroke)는 어떤 상황(뉘앙스)에서는 도트(dot)보다 더 짧게 처리하고,



맥락에서 모차르트 작품의 스타카토를 다루는 것은 그 뉘앙스의 차이를 표현해야 하는 연주자뿐만 아니라 이를 적절하게 구별하여 악보 상에 표시해야 하는 편집자들에게도 큰 과제라고 할 수 있다.

본 절에서 분석할 스타카토 표기에 대한 논점은 주로 2, 3악장에 포함되어 있다.<sup>56)</sup> 먼저 느린 2악장의 주제 선율은 E2와 A1에 해당하는 동음반복 음형이 주요 모티프로 활용되는 것이 특징이다. 이 음형에는 스타카토 또는 슬러 스타카토가 붙어있는데, 이는 출판본마다 각기 상이하다는 점에서 의미가 있다. 먼저 NMA판을 통해 2악장 마디 16-17, 마디 29-30, 마디 44-45를 살펴보자.

[악보 3-19] NMA판: 2악장 동음 반복 음형의 스타카토 (마디 16-18/28-30/44-46)



마디 44-45 역시 마디 16-17과 동일한 선율이 이조된 형태로 반복된다. 이들 선율에 포함된 동음 반복 음형의 주요 특징은 6도 상행 도약을 위한 예비로서, 일종의 도움닫기 역할을 한다는 점이다. 반면 마디 29-30에서는 동음반복이 순차하행 선율의 끝에 위치하여 선율을 마무리

또 다른 맥락(뉘앙스)에서는 도트(dot)보다 더 액센트를 주거나 무겁게 처리하라는 것이다. 이러한 차이는 현대 에디터들에 의해 악보에 기보되도록 편집 정책으로 만들어졌고, 이후 NMA에 적용되었다; R. Riggs, "Mozart's notation of staccato Articulation: A New Appraisal," *The Journal of Musicology* Vol.15 No.2, 1997, pp.231-232.

56) 1악장의 경우 언급할 만한 특별한 예시가 없으므로 본 절에서는 1악장에 대한 분석을 생략하도록 하겠다.

하는 역할을 한다. 결국 이 세 가지 예시는 두 가지 유형, 첫째 상행 도약을 위한 예비를 위한 반복, 둘째 순차하행 선율의 종지로 볼 수 있다. 이 예시들에서 동음 반복되는 부분의 스타카토 유무, 그리고 스타카토와 슬러 스타카토의 사용 양상이 각 판본들에서 어떻게 다르게 설정되어 있는지 아래 표를 통해 확인할 수 있다.

[표 3-4] 동음 반복 음형에서의 스타카토 및 슬러 스타카토의 표기

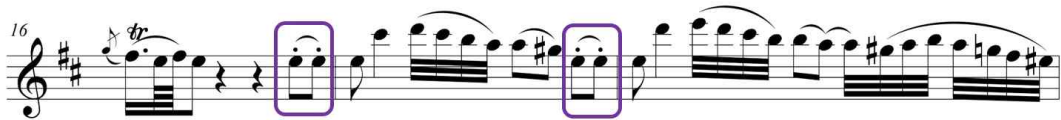
	마디 16	마디 17	마디 29*	마디 30	마디 44	마디 45**
	도약을 위한 예비		하행선율의 종지		도약을 위한 예비	
NMA판			-			
헨레판						
브라이트코프판			-			
인터내셔널판	-					
피터스판						-
르뉘판				-		

※ 헨레판의 마디 29(\*)는 슬러 스타카토가 괄호 안에 표기되었고, NMA판의 마디 45(\*\*)는 슬러 스타카토의 슬러 부분을 점선으로 표기하여 두 부분 모두 연주자의 선택에 맡김.

위 표에서 파란색으로 표시한 첫째 ‘도약을 위한 예비’에 해당하는 두 부분(마디 16-17/마디 44-45)을 비교해보면, 헨레판, 브라이트코프판(슬러 스타카토-스타카토)과 르뉘판(슬러 스타카토-슬러 스타카토)은 서로 동일한 기보인 반면, NMA판(슬러 스타카토-스타카토 vs 슬러 스타카토-스타카토)은

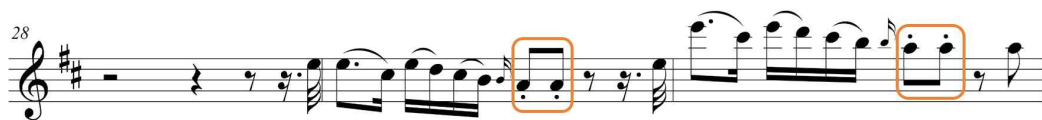
타카토-슬러 스타카토)과 피터스판(슬러 스타카토-스타카토 vs 스타카토-없음)은 서로 다른 표기를 한 것을 알 수 있다. 그러나 마디 16-17에서와 마디 44-45에서는 스타카토의 역할, 즉 도약을 위한 예비라는 동일한 기능을 하기 때문에 헨레판, 브라이트코프판, 르뵅판과 같이 스타카토 사용 유형을 통일시키는 것이 바람직할 것이라고 본다. 특히 아래 [악보 3-20]을 보면 마디 16-17에서 반복되는 E2는 총 3회 반복된 후 도약한다. 그러므로 이 부분을 하나로 연결된 것처럼 부드럽게 잇기 위해서는 르뵅판처럼 스타카토 보다는 모두 슬러 스타카토로 처리하는 것이 더 자연스러울 것이다.

[악보 3-20] 르뵅판: 2악장 마디 16-18



둘째, 위 표에서 붉은색으로 표시한 순차하행 선율의 종지에 해당하는 마디 29-30에서는 각 마디의 2박에 순차 하행하는 16분음표가 2개씩 슬러로 묶여있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이렇게 짧은 슬러로 이루어진 프레이즈의 특성을 감안한다면 아래 악보의 피터스판과 같이 동음 반복하는 모든 A1, 즉 마디 29와 30의 A1에 동일하게 스타카토를 붙여 이 프레이즈 전체를 가볍게 처리하면서, 이 부분을 *dim.*로 마무리해주는 것이 바람직할 것으로 보인다.

[악보 3-21] 피터스판: 2악장 마디 28-30



마지막으로 론도 형식을 취하는 3악장에서는 리프레인인 섹션 A가 악장 전체에 걸쳐 총 4회 반복된다. 이 선율의 첫 소절 또한 동음 반복 음형을 포함하는데, 이 음형은 4회에 걸쳐 출현할 때마다 스타카토와 앞꾸밈음을 활용한 변형을 거친다. 이러한 변화는 첫째 오케스트라 반주의 텍스처, 둘째 각 리프레인 첫 마디로 진입하기 직전 마디의 상황에 의해 결정된다. 출판본별 리프레인 도입부의 상황을 비교하기 전에, 변화를 결정짓는 이러한 두 가지 요소에 대해 먼저 살펴보겠다.

비교할 부분은 총 네 부분으로 마디 1(섹션 A), 마디 86(섹션 A의 첫 번째 반복), 마디 165(섹션 A의 두 번째 반복), 마디 241(섹션 A의 세 번째 반복)이다. 먼저 첫 번째 마디 1의 반주형은 으뜸화음인 G장 3화음을 명확하게 드러내는 아르페지오의 선율형을 보인다. 마디 86의 반주형은 마디 1과 유사하고, 직전 마디의 형태는 3도씩 상행하는 선율에 따라 마디 86으로 진입하는 모습이다. 세 번째 마디 165 역시 반주형은 유사하고, 직전 마디는 카덴차가 종료되는 상황에 해당한다. 마지막으로 마디 241의 반주형은 8분음표로 리듬이 분할되어 있고 스타카토가 붙어 가벼운 텍스처를 보여준다. 직전 마디는 두 번째 경우와 같이 3도씩 상행하는 선율로 채워져 있다.

[악보 3-22] 3악장 리프레인 도입 비교

마디 1	마디 85-87
	
마디 163-166	마디 240-242
	

이러한 각 부분들에서 플루트는 첫 번째 주제 선율의 도입부 모티프, 즉 리프레인의 첫 소절을 시작한다. 이 첫 소절의 아티큘레이션 형태는 위의 분석에서 밝혔듯 각각 상이하게 제시된다. 구체적인 내용은 아래 표와 같다.

[표 3-5] 3악장 리프레인 섹션의 스타카토

	마디 1	마디 86	마디 165	마디 241
구조	제시	제시 반복	카덴차 후 재현	재현 반복
NMA판	스타카토	3도 앞꾸밈음	-	3도 앞꾸밈음 +스타카토
헨레판	스타카토	3도 앞꾸밈음 +스타카토(괄호)	스타카토(괄호)	3도 앞꾸밈음 +스타카토(괄호)
브라이트코프판	스타카토	3도 앞꾸밈음	-	3도 앞꾸밈음 +스타카토
인터내셔널판	스타카토	3도 앞꾸밈음 +스타카토	반음 앞꾸밈음	3도 앞꾸밈음 (스타카토 없음)
피터스판	스타카토	3도 앞꾸밈음 +스타카토	스타카토	3도 앞꾸밈음 +스타카토
르뵝판	스타카토	3도 앞꾸밈음 +스타카토	카덴차별로 다름	3도 앞꾸밈음 +스타카토

위 표에서 제시된 것처럼 모든 출판본들의 공통된 사항들을 정리하면 다음과 같다. 첫째, 모든 출판본의 마디 1에서 스타카토가 사용되었다. 둘째, 마디 86에서는 3도 앞꾸밈음이 첨가되었다. 단, 원전판과 비원전판은 스타카토의 처리에 있어서 차이를 보인다. 즉 원전판의 경우 스타카토를 제거하였으나<sup>57)</sup> 비원전판에서는 스타카토를 모두 유지하여 주제 원형과 동일한 텍스처로 유사한 분위기를 연출하였다. 마디 86에서 3도 앞꾸밈음을 첨가한 것은 직전 마디에서 반주 선율이 3도씩 상행하는 흐름을 이어가기 위한 의도로 볼 수 있다.

57) 헨레판의 경우 스타카토를 첨가하였으나 이의 채택 여부를 연주자가 선택할 수 있도록 모두 괄호 처리하였다.

각 판본별 차이점 중 주목할 만한 사항은 다음과 같다. 우선 섹션 A가 재현되는 부분인 마디 165에서 인터내셔널판은 반음 앞꾸밈음을 추가하였는데, 카덴차의 마지막이 반음으로 상행하는 선율이므로 이 반음계를 섹션 A에서도 지속하고자 반음으로 된 앞꾸밈음을 첨가한 것으로 분석된다.

[악보 3-23] 인터내셔널판: 3악장 마디 164-165

반음계 지속

반대로 피터스판의 카덴차는 순차 하행하며 *rit.*로 종결되는데, 이때 마디 165에서 스타카토를 첨가한 것은 이전 마디와의 연결성보다는 분위기 전환을 위한 것으로 분석된다.

[악보 3-24] 피터스판: 3악장 마디 164-165

분위기 반전

한편 르뉘판의 경우 두 개의 카덴차가 제시되어 있는데, 첫 번째 카덴차(A)의 경우 반음계 상행 스타카토로 종료되는 부분을 스타카토로 지속하여 섹션 A까지 이어가는 반면, 두 번째 카덴차(B)는 비교적 긴 음가인 8분음표의 3연음부를 테누토로 상행했다가 마디 165에서 슬러 스타카토로 이어간다. 즉 마디 156에서 나타나는 섹션 A의 재현은 각 판본별로 카덴차가 마무리되는 부분의 선율형에 따라 결정된다고 볼 수 있다.

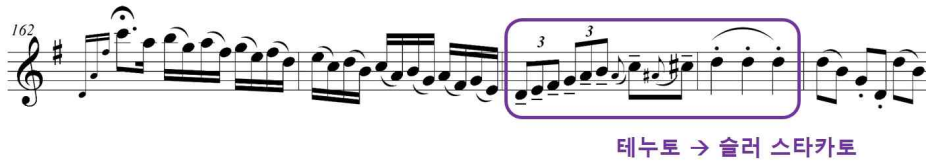
[악보 3-25] 르되판: 3악장 카덴차와 리프레인

-카덴차 A (3악장 마디 161-166)



스타카토 지속

-카덴차 B (3악장 마디 162-166)



테누토 -> 슬러 스타카토

마지막으로 모든 판본 중 유일하게 인터내셔널판의 마디 241에서 스타카토가 생략되었다. 이 역시 마디 240의 3도 상행선율이 스타카토가 아닌 슬러 처리되었다는 점에서 직전 마디와의 연결성을 고려한 결과로 볼 수 있다.

[악보 3-26] 인터내셔널판: 3악장 마디 240-241



3도 진행 지속

한편, 이 곡에서 보이는 빠른 패시지의 연속적인 반복은 솔리스트의 기량을 드러낼 수 있기 때문에 협주곡에서 흔히 볼 수 있는 특징이다. 다음 두 부분의 예시를 통해 이러한 양상들을 고찰해보겠다.

첫 번째 예시는 아래 악보와 같이 3도 음정으로 구성되어 있는 3악장 마디 60-65이고, 두 번째 예시는 상행하는 스케일이 반복되는 3악



장 마디 74-82이다. 원전판들에서는 두 부분에 대해 아티큘레이션을 특  
정하지 않고 선율로만 기보한 반면, 비원전판들에서는 슬러와 스타카토  
를 통해 선율에 다양한 변화를 주었다.

[악보 3-27] 3악장 원전판과 비원전판의 비교

1) 3도 음정으로 구성된 패시지(3악장 마디 60-65)

- NMA판 / 헨레판 / 브라이트코프판

- 인터내셔널판

- 피터스판 / 르뉘판

2) 반복되는 상행 스케일(3악장 마디 74-82)

- NMA관 / 헨레관 / 브라이트코프관 / 피터스관

Musical notation for NMA관 instrument, measures 74-82. Measures 74-77 are circled in black.

Musical notation for NMA관 instrument, measures 78-82. Measure 78 is circled in black.

- 인터내셔널관

Musical notation for 인터내셔널관 instrument, measures 74-82. Measures 74-77 are circled in green.

Musical notation for 인터내셔널관 instrument, measures 78-82.

- 르딕관

Musical notation for 르딕관 instrument, measures 74-82. Measures 78-79 are circled in purple. A *p* dynamic marking is present at the start of measure 74.

Musical notation for 르딕관 instrument, measures 78-82. Measure 78 is circled in purple.

## 2.3. 장식음

### 2.3.1. 앞꾸밈음

이 곡에서는 장식음(Ornament) 중 앞꾸밈음의 사용이 두드러진다. 앞꾸밈음은 꾸밈음을 주음의 절반의 음가로 길게 처리하는 아포지아투라(Appoggiatura)와 꾸밈음을 주음의 절반보다 더 짧은 음가로 빠르게 처리하는 아치아카투라(Acciaccatura)로 분류된다. 현대 기보법에서는 일반적으로 꾸밈음 기둥에 그려진 사선(slash)의 유무를 통해 이 둘을 구분한다. 그래서 사선이 그려진 아치아카투라는 보통 빠르고 강하게 구르듯이 꾸밈음을 처리하기 때문에 ‘충돌하는 음’(crushed note)의 뜻을 갖는다. 반면 사선이 그려지지 않은 긴 앞꾸밈음 아포지아투라는 꾸밈음이 주음과 동일한 음가를 가지고 꾸밈음이 주음에 종속되어 해결되는, 주음을 의지하는 보조적 역할을 한다는 의미에서 ‘기대는 음’(leaning note)이라고 설명되기도 한다.<sup>58)</sup> 일반적으로 모차르트는 자필본에서 꾸밈음을 쓸 때 모든 앞꾸밈음 기둥에 주로 사선을 넣어 표시했기 때문에, 표면적으로는 아치아카투라로 보이지만, 사실상 각각의 꾸밈음을 정확한 분류하기가 어렵다. 이러한 사유로, NMA 초판의 편집자인 기글링은 앞꾸밈음 전체를 사선이 없는 아포지아투라로 표기하고 만약 그 음이 아치아카투라일 경우 별도로 표시하겠다는 설명을 덧붙였다.<sup>59)</sup>

각 악장별로 장식음이 사용된 형태를 개괄하면, 1악장과 2악장에서는 순차 하행하는 음형 앞에, 2도 간격의 순차적 앞꾸밈음을 넣어 앞의 음형과 유사하게 처리하는 경우가 대부분이다. 이와 달리 3악장에서

---

58) R. E. Seletsky, “Acciaccatura,” *Grove Music Online*, 2001, 2022년 11월 29일 접속, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00101>; “Appoggiatura,” *Grove Music Online*, 2001, 2022년 11월 29일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000001118>.

59) F. Giegling, ‘Editorial Principles,’ NMA V/14/3, Bärenreiter-Verlag, 1981, p.VII.

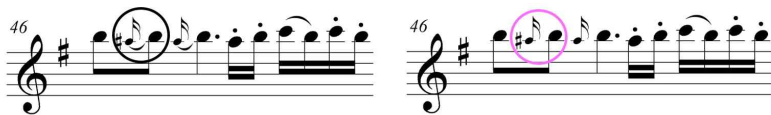
는 앞서 언급한 것처럼 3도 간격의 짧은 앞꾸밈음으로 주음을 장식하는 역할을 하는 경우가 많다. 이러한 앞꾸밈음 외에도 긴 음가를 트릴로 지속하거나, 트릴의 마지막 부분에 뒷꾸밈음이 첨가되기도 한다.

1악장에 출현하는 아포지아투라 형태의 앞꾸밈음은 출판본에 따라 다른 형태로 변형되어 있다. 브라이트코프의 경우 앞꾸밈음과 주음 사이의 슬러가 삭제되어 있는데, 슬러로 묶이지 않았다 해서 이 두 음을 연결하지 않고 각각 텅잉해야 하는 것은 아니다. 만약 각각 텅잉했을 경우에는 두 음에 동일한 어택이 가해지고, 이로써 주음을 장식해주는 장식음의 역할이 무의미해지는 결과를 낳기 때문이다. 그러므로 이 판본에서는 꾸밈음과 주음이 슬러로 연결된 것을 전제로, 단지 그 표기만 생략한 것으로 추측된다.

[악보 3-28] NMA판과 브라이트코프판의 꾸밈음 비교(1악장 마디 46)

- NMA판

- 브라이트코프판

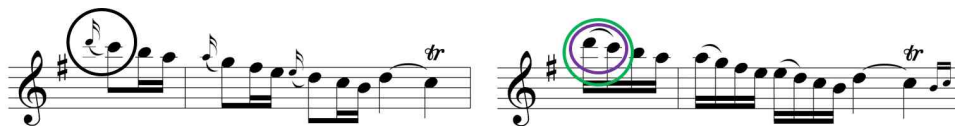


한편 인터내셔널판과 르뉘판은 선율이 하행하는 경우에 앞꾸밈음이 포함되는 경우에는, 앞꾸밈음을 없애고 이를 주음으로 전환하여 기보하였는데, 인터내셔널판은 이것이 부분적으로만 나타나지만 르뉘판은 전 악장에서 전환한 것이 차이점이다.

[악보 3-29] 앞꾸밈음이 주음으로 전환된 예시(1악장 마디 32-33)

- NMA판

- 인터내셔널판<sup>60</sup>, 르뉘판



60) 인터내셔널판에는 슬러에 해당되지 않는 16분음표 음들(B-A, F#-E, C-B)에 스타카토가 붙어있다.

이렇듯 주음으로 전환된 앞꾸밈음은 실제 연주되는 음가가 그대로 기보됨으로써 초보 연주자가 악보를 빠르게 읽을 수 있도록 도움을 줄 수 있다. 그러나 특히 르되관처럼 악곡 전체에서 이러한 앞꾸밈음을 모두 주음처럼 기보하는 것은, 장식음의 음가를 일률적으로 고정하여 연주자의 해석에 의한 개별음들의 융통성 있는 처리를 제한한다는 단점이 있다.

다음 표는 전 악장에서 사용된 순차 하행하는 선율에 포함된 앞꾸밈음의 형태를 각 출판본별로 요약한 것이다. 표에서 알 수 있듯이 6개의 출판본들 중 앞꾸밈음의 표기가 동일한 편집본은 단 한 개도 없다.

[표 3-6] 출판본별 앞꾸밈음의 형태

	1악장	2악장	3악장
NMA판	16분음표+슬러		
헨레판	주음= J: 8분음표+슬러 주음= ♩: 16분음표+슬러	16분음표+슬러	
브라이트코프판	16분음표(슬러 생략)		
인터내셔널판	상행 시 ┌주음= J: 8분음표+슬러 └주음= ♩: 16분음표+슬러 하행 시: 주음	32분음표+슬러 	1악장과 동일
피터스판	16분음표+슬러	32분음표 (슬러 생략) 	1악장과 동일
르되판	주음 (2악장:  )		

이렇게 앞꾸밈음을 주음으로 전환한 일부 판본들을 제외하면, 대부분의 판본들은 모두 아포지아투라 형태를 채택한 것을 확인할 수 있다. 이는 아포지아투라와 아치아카투라의 구분을 어렵게 만들고 대부분의 경우 결국 연주자가 선택하여 해석할 수밖에 없는 상황을 야기한다. 특히 헨레판과 같이 1악장은 주음과 앞꾸밈음의 음가 비율을 2:1(예를 들어, 주음이 8분음표일 경우 꾸밈음은 16분음표)로 두지만 2악장과 3악장에서는 주음의 음가와 상관없이 모두 16분음표 처리하는 경우, 이 앞꾸밈음의 음가처리에 대한 연주자의 판단이 더욱 중요해지게 된다.<sup>61)</sup>

### 2.3.2. 트릴

이번에는 트릴에 대한 예시를 살펴보자. 긴 음가에 붙은 트릴을 뒤꾸밈음 없이 빠르게 종지음으로 안착시키는 것은 테크닉적으로 그리 쉬운 것은 아니다. 그렇기 때문에 실제 연주에서는 주로 뒤꾸밈음을 첨가하여 좀 더 수월하게 종지음에 이르게 만드는 경우가 많다. 이 곡에서는 긴 트릴이 나올 때, 원전판들에서는 뒤꾸밈음 없이 종지하는 반면, 비원전판들에서는 모두 연주자의 편의를 고려하여 뒤꾸밈음을 첨가하였다.

---

61) 한편 김창국의 비평판에서는 전 악장에 모두 8분음표에 사선을 그은 아치아카투라를 기본 형태로 사용하였는데, 이는 그의 비평판의 출처가 되는 1803년 브라이트코프 초판의 형태를 그대로 채택한 것이다; 김창국 편, 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』 p.6.

[악보 3-30] 트릴의 형태 비교(1악장 마디 89-91)

- 원전판



- 비원전판



이러한 뒤꾸밈음은 악보에 기보되지 않았다 해도 사실 자연스럽게 첨가되는 경우가 대부분이다. 위 예시 중 원전판의 경우 E3 트릴이 점점 가속되는 상황에서 다음 마디의 첫 음 D3를 정확한 박자에, 정확한 음가로 소리 내는 것은 연주자에게 고도의 집중력을 요구한다. D3를 정확 박에 소리 내기 위해서는 트릴의 마지막 음인 E3(또는 F#3)와 D3 사이에서 (음가로 표시할 수 없는) 약간의 휴지(pause)를 표현해야 할 때도 있는 것이다. 이러한 연주 테크닉 상의 이유 외에도 뒤꾸밈음은 최종 종지음(D3)을 짧게나마 꾸밈음을 통해 미리 제시('D3'-E3)해줌으로써 선율적으로, 화성적으로 안정감을 부여하는 역할도 한다고 볼 수 있다.

이처럼 뒤꾸밈음은 연주자에게 테크닉적인 부담감을 덜어주고, 또 뒤꾸밈음을 통해 프레이즈의 종지음의 음가나 박자를 정확하게 지킬 수 있게 해준다는 점에서 나름의 존재 가치를 지닌다. 그럼에도 불구하고 본 연구에서는 원전판에서 제시한 대로 뒤꾸밈음은 사용하지 않는 것이 바람직한 보인다. 왜냐하면 이 곡이 전반적으로 장식적인 경향을 강하게 보이는 곡인데, 여기에 뒤꾸밈음까지 첨가될 경우 장식이 지나치게 과해질 수 있기 때문이다. 이 시대의 연주 관습을 고려할 때 과도한 장식보다는 간결한 선율 진행을 고수하는 것이 더 적합하다고 보인다.

한편 6개의 출판본 중 몇 개의 판본에서는 트릴이 삭제되거나

추가되기도 하는데, 이는 전적으로 편집자의 재량에 의해 자유롭게 편집된 부분으로 볼 수 있겠다.

피터스판의 경우 3악장 마디 57에서 D2에 짧은 트릴을 붙여 프레이즈의 종지를 장식하였다. 이와 동일한 선율로 이조된 부분에 해당하는 마디 205에서도 G2에 트릴을 추가하였다. 그러나 마디 57의 D2의 트릴은 G2의 트릴과 다르게 플루트 악기 구조를 고려했을 때 쉽지 않은 운지법이기 때문에 이 부분에 굳이 트릴을 추가할 이유는 없어 보인다.

[악보 3-31] 피터스판: 3악장 마디 57, 마디 205

⇒ 불필요

⇒ 자연스러움

한편 브라이트코프판은 1악장의 마디 68에서 C#2의 트릴을 다른 판본들과 달리 유일하게 삭제하였다. 그러나 이후 마디 186에서 이 부분이 원조로 전조된 상태에서 재현될 때는 해당음(F#2)에 트릴이 첨가되어 있다. 이로 볼 때 마디 68에서 C#2의 트릴이 삭제된 것은 편집상의 오류로 추측할 수 있다.

[악보 3-32] 트릴 표기의 오류(브라이트코프판 1악장 마디 68)

- 트릴 삭제
- 비교: 마디 186

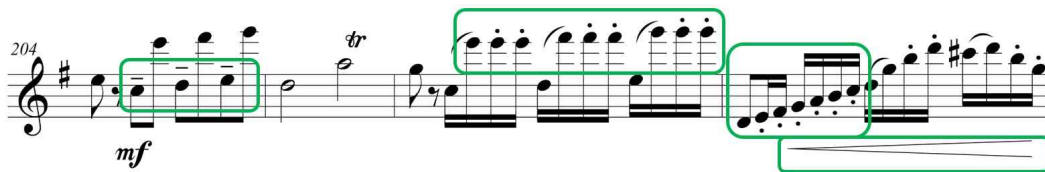


## 2.4. 그 밖의 요소들

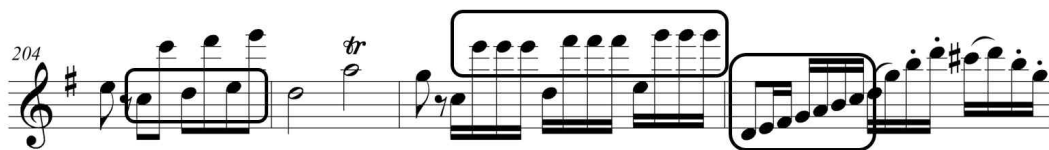
본 절에서는 슬러와 스타카토 외에도 테누토나 액센트의 사용, 다이내믹의 문제, 그 밖에 오류로 추측되는 상황들 등 몇몇 출판본들에서 부분적으로 나타나는 기타 요소들에 대해 논의해보도록 하겠다.

먼저 특정음을 강조하고자 사용된 테누토와 액센트에 관한 예시이다. 이 예시들은 주로 연주자에 의해 편집된 판본들과, 비원전판에서 주로 나타난다. 인터내셔널판 1악장의 마디 204에서는 도약 선율의 저음층에 테누토를 사용하여 C-D-E로 이어지는 선율선을 강조한다. 이는 뒤 이어 나오는 마디 206에서는 이 선율이 분할된 음가로 변주되어 출현한다. 이 때 변주된 부분을 스타카토로 가볍게 처리하였는데, 이는 앞부분의 테누토와 대비시키려는 의도로 볼 수 있다.

[악보 3-33] 인터내셔널판: 1악장 마디 204-207



- 비교: NMA판



인터내셔널판의 3악장 마디 54-55의 각 마디 첫 음은 전타음에 해당하는데, 이 음들은 모두 액센트 처리하여 불협화를 더욱 강조하고 있다. 그러나 액센트의 사용은 그 음과 해당 화음의 성질에 대한 강조라기보다는, 순간적으로 강한 어택을 줌으로써 자칫 음향적(사운드적)인 효과만을 부각시킬 수도 있다는 점에서 이 부분의 분위기나 맥락과는 다소

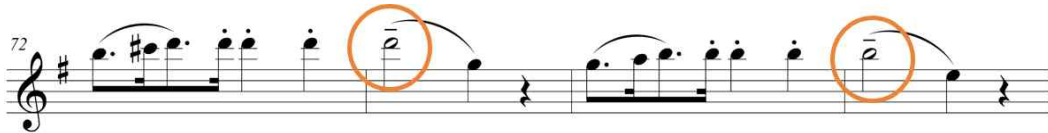
어울리지 않는다고 본다. 그러므로 액센트보다는 테누토가 적당할 것으로 판단되며, 혹은 액센트나 테누토 없이도 해당 음이 전타음인 것만으로도 음의 강조 효과를 충분히 낼 수 있을 것으로 보인다.

[악보 3-34] 인터내셔널판: 3악장 마디 53-57



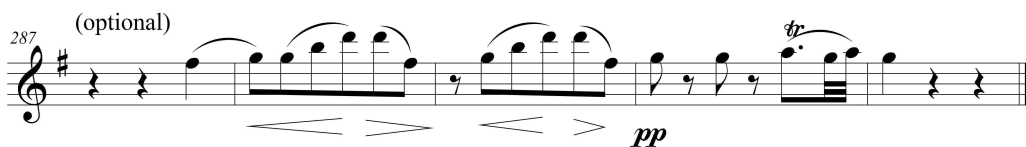
한편 피터스판에서는 고음역에서 음가가 긴 음을 지속하는 경우, 이 고음들을 강조하기 위한 장치로 테누토를 활용하였다.

[악보 3-35] 피터스판: 1악장 마디 72-75



인터내셔널판은 3악장 코다 투티 부분에 ‘선택적 선율(optional passage)’을 첨가하여 악곡의 최종 종지를 투티와 솔로가 함께 마무리할 수 있도록 편집해 놓은 것이 특징이다. 이는 솔로가 마지막 종지 순간까지 솔리스트의 존재를 보여줌으로써 솔리스트의 비중을 한층 더 강화하고자 한 의도로 해석할 수 있겠다.

[악보 3-36] 인터내셔널판: 3악장 마디 287-291



다이내믹에 대한 지시는 이 곡 전체에서 비중 있게 다루어진 영역이라 할 수 없다. 원전판에서는 아예 표기하지 않았을 뿐만 아니라, 비원전판에서도 아주 드물게 표기되어 있기 때문이다. 그러나 예외적으로 모든 출판본이 공통적으로 지시하고 있는 부분이 있는데, 이는 바로 3악장 마디 127-128, 그리고 마디 136이다. 이 부분에서는 한 마디 내에 *f*와 *p*가 연속적으로 나오며 급격한 다이내믹의 변화를 보인다. 이 대조적인 다이내믹의 연속이 마디 127-128에서는 모든 출판본들이 동일하게 약박인 2박에서 *f*가 시작되도록 표기한 반면, 마디 136의 경우 3개의 비원전판에서 강박인 1박에서 *f*가 시작되도록 표기하였다.

[악보 3-37] 3악장 마디 135-138의 비교

- NMA판 / 헨레판



- 브라이트코프판



- 인터내셔널판 / 피터스판 / 르뉘판



세 가지 비원전판 모두 첫 박에 *f*를 둔 것은 1803년 브라이트코프 초판의 형태와 동일하다. 1803년 판에는 첫 박에 *fp*가 사용되었는데, 위 악보에서와 같이 2006년 판은 같은 다이내믹을 둘째 박으로 이동한

것으로 보아 편집자가 이 부분을 1803년판의 오류사항으로 판단한 것으로 보인다. 반면 김창국은 마디 135와 136의 오케스트라 파트에서도 *fp*가 첫 박에 위치하고 있으므로 강박은 첫 박에 두는 것이 옳다고 주장한다.<sup>62)</sup> 아래 [악보 3-38] 브라이트코프판 총보에서처럼 마디 135와 136의 첫 박에 *f*가 온 것은, 마디 134의 첫 박이 *f*이고 첫 박을 강조하는 다이내믹 패턴을 계속해서 유지하려는 의도로 보인다.

[악보 3-38] 브라이트코프판(총보): 3악장 마디 134-136



그러나 본 연구에서는 마디 135의 강박의 위치는 이전부터 길게 이어져 온 선율의 흐름에 따라 설정해야 한다고 본다. 아래 [악보 3-39]를 보면 마디 132 이전부터 이어져 온 선율은 마디 134에서 종지에 이르게 된다. 그리고 마디 135에서 선율과 리듬이 바뀌며 분위기가 전환된다. 그런 의미에서 NMA판(총보)은 마디 135의 오케스트라 파트 약박에 *f*를 두어 이 마디를 기점으로 다이내믹 패턴을 전환하여, 분위기의 반전을 꾀하고자 한 것으로 보인다. 마디 136은 마디 135의 반복에 해당하므

62) 위의 책, p.33.

로, 결국 원전판본들과 동일하게 둘째 박, 즉 약박에 강박을 두어 이전의 흐름과는 확연한 대조를 만드는 것이 타당하다고 보인다.

[악보 3-39] NMA판(충보): 3악장 마디 132-138

다이내믹 처리의 전환

The image shows a musical score for measures 132-138. It features five staves: two vocal staves at the top and three piano accompaniment staves below. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *fp*, *f*, and *p*. A blue arrow points to a dynamic change in the first vocal staff. A red box highlights a section of the piano accompaniment in the second and third staves, showing alternating *f* and *p* markings. A black box highlights a section in the third and fourth staves, also showing alternating *f* and *p* markings.

지금까지 6개의 출판본들을 비교 분석해 본 과정에서 대부분의 논점들은 슬러나 스타카토 등의 설정과 관련된 것들이었다. 그러나 개별 음과 관련된, 오류로 간주되는 유일한 부분이 있는데, 바로 NMA판 1악장의 마디 178이다.<sup>63)</sup> 이 마디는 3도씩 상행하는 선율 패시지로 이루어져 있는데 이 때 C3이 최초로 나오는 10번째 16분음표를 NMA판에서는 C로, 나머지 모든 출판본에서는 C#으로 표기하였다.

[악보 3-40] C와 C#의 비교(1악장 마디 178)

- NMA판

- 나머지 판본들

The image shows two musical staves for measure 178. The left staff is labeled '178' and shows a sequence of notes with a circled C note. The right staff is also labeled '178' and shows the same sequence of notes, but with a circled C# note. Both staves are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

63) 마디 178은 마디 60의 재현에 해당하는 부분이며, 마디 60에서는 G 대 G#, 마디 178에서는 C 대 C#으로 대응된다. 본고에서는 마디 178을 예시로 삼아 논의하기로 한다.

이 부분은 직전 마디에서 제시된 오케스트라의 선율을 솔로가 그대로 받아서 연주하는 패시지이다. 모든 출판본의 마디 177의 오케스트라 파트에서는 10번째 16분음표가 C2로 기보되어 있지만, 다음 마디의 솔로에서는 NMA판을 제외하고는 모두 C3 대신 C#3로 기보하였다. 이는 오케스트라 파트의 마디 177에서는 C2를 사용하여 G장조 상의 화성 진행, 또는 C2 다음에 나오는 B2(11번째 16분음표)와의 반음 관계를 강조한 반면, 솔로의 마디 178에서 C#3는 화성적 측면보다는 다음 마디 첫 음인 D3와의 이끔음 관계로서의 역할에 더 주목한 결과로 해석할 수 있다. 즉 오케스트라 선율(마디 177)와 솔로 선율(마디 178) 모두 C를 택한 NMA판은 ‘조성 또는 화성’을 위한 선택이었다면, C#을 택한 나머지 판본들은 최종 목적지인 마디 179의 D3에 이르는 ‘선율선’을 위한 선택이었다고 볼 수 있을 것이다.<sup>64)</sup>

한편 이 부분에 대한 김창국의 해석은 구역별로 조성을 설정하는 것에서부터 시작한다. 아래 악보에서 표시한 것과 같이 마디 178에서 C#3가 나오기 전까지의 구역은 (C가 ♮이므로) G장조, C#3가 시작되는 부분부터 마디 179의 둘째 박까지는 D장조, 그리고 마디 179의 셋째 박부터는 (다시 C가 ♮되므로) G장조로 보는 것이다.<sup>65)</sup> 즉 김창국은 C의 음고 변화에 따라 조성이 이동한다는 관점으로 이 부분을 이해한 것이다.

64) 마디 60과 마디 178에 대한 브라이트코프판의 편집자 설명에 대해서는 III장 1.1. 원전판 부분에서 언급한 바 있다.

65) 김창국 편, 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』 p.31.

[악보 3-41] C와 C#에 대한 해석(1악장 마디 177-179)

-NMA판(C 선택)

Musical score for measures 177-179, NMA edition (C selection). The score is in G major (one sharp). Measure 177 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A circled note in measure 178 indicates a C# in the right hand and a C in the left hand.

-NMA판을 제외한 모든 출판본(C# 선택)

Musical score for measures 177-179, showing alternative editions and annotations. The score is in G major. Measure 177 is annotated with [G장조]. Measure 178 is annotated with [D장조] and (C# → D), with a circled note in the right hand. Measure 179 is annotated with [G장조]. The entire score is enclosed in a blue rounded rectangle.

(김창국의 해석)

### 3. 출판본별 카덴차 비교

본고에서 다루고 있는 6개의 출판본의 편집자들의 역할은 모차르트 원곡 편집에만 한정되어 있지 않다. 특히 카덴차의 작곡에서 편집자의 역할이 두드러진다. 모차르트가 직접 작곡한 카덴차는 주로 자신이 직접 연주하기 위한 목적으로 만든 것이기 때문에<sup>66)</sup> 원전으로 남아 있지 않다. 따라서 이 곡의 카덴차는 연주자들이 즉흥적으로 연주하거나 후대 작곡가들이 작곡하였다. 이러한 맥락에서 카덴차는 편집자들에게는 편집상 자유의 영역이자, 원곡 작품에 대해서는 별도의 창작물이기도 하기에, 본 연구에서는 카덴차의 ‘작곡’이라는 용어를 사용한다. 이러한 맥락에서 본 작품의 편집자들은 자신들이 직접 카덴차를 작곡하기도 하였고 다른 작곡가들이 작곡한 카덴차를 출판본에 삽입하기도 하였다.

그럼에도 불구하고 각 카덴차들은 원곡의 주제적 요소를 기초로 만들어졌고 무엇보다도 편집자의 편집 작업의 연장선이라는 측면에서 각 출판본들을 더 깊이 이해하는 데 도움을 줄 수 있다고 본다. 그리하여 이 장에서는 본고에서 다루는 6개 출판본들의 카덴차들이 각각 어떻게 구성되어 있고, 어떤 특징을 가지고 있는지 비교하면서 논의를 전개하겠다.

---

66) 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810),” 『음악논단』 제24호, 2010, pp.120-121.



[표 3-7] 출판본별 카덴차 구성

구 분	출판본	작곡가(편집자 일치 여부)	악장별 카덴차 개수 (카덴차 넘버 <sup>67)</sup> )		
			1악장	2악장	3악장
원전판	NMA판	R. Brown (O)	3개 (A, B, C)	3개 (A, B, C)	10개 (A)
		K. Hünteler (O)	1개 (D)	1개 (D)	1개 (B)
		K. Enger (O)	1개 (E)	1개 (E)	1개 (C)
	브라이트코프판	H. Wiese (O)	2개 (A, B)	2개 (B, C)	3개 (A, B, C)
		M. Fürstenau (X)	-	1개 (A)	-
	헨레판	R. D. Levin (X)	2개 (A, B)	2개 (A, B)	3개 (A, B, C)
비원전판	인터내셔널판	J. P. Rampal (O)	1개	1개	1개
	피터스판	E. List (O)	1개	1개	1개
	르뉘판	P. Taffanel & P. Gaubert (X)	1개	1개	1개
		E. Bozza(X)	1개	1개	1개

67) 악장별로 여러 개의 카덴차가 포함되어 있는 원전판들의 경우, 악보에 카덴차 넘버가 알파벳으로 표와 같이 기재되어 있으나, 비원전판의 경우 각 악장별로 카덴차가 1개씩 구성되어 있기 때문에 별도의 넘버링이 없다.

위의 표에서 확인할 수 있듯이 NMA판과 브라이트코프판, 르딕판은 2명 이상의 작곡가가 작업한 카덴차들을 수록하였다. 비원전판들은 작가별로 카덴차를 1개씩 수록한 반면, 원전판은 한 작곡가가 여러 개의 카덴차를 작업하여 실었다는 점에서 차이가 있다.

먼저 NMA판(베렌라이터)의 카덴차를 살펴보자. NMA판은 본 출판본의 편집자인 3명의 플루트 연주자가 악장별로 각각 카덴차를 작곡하였다. 먼저 레이첼 브라운은 가장 많은 버전의 카덴차를 판본에 실었는데 특히 3악장의 경우 총 10개의 카덴차 버전을 작곡하였다. 브라운 카덴차는 임시표나 반음계를 빈번하게 사용하여 NMA판의 카덴차들 중 가장 화려하며, 원곡의 선율선을 희미하게 만들었다는 특징을 지닌다.

브라운의 1악장 A버전 전 마디를 보면, 시작 부분에서 두 차례 원곡 모티프가 반복되다가,  $B\flat \rightarrow B\natural \rightarrow C \rightarrow C\sharp \rightarrow D$ 에 이르는 반음계적 선율 흐름으로 곡이 진행된다.

[악보 3-42] NMA판: 카덴차 1악장 A 버전

반음계적 선율은 1악장 C 버전에서도 볼 수 있는데, 여기서는 G장3화음을 펼쳐놓은 각 8분음표에 반음계 앞꾸밈음을 붙여 선율을 장식하는 방식을 사용한다.

[악보 3-43] NMA판: 카덴차 1악장 C 버전

이러한 반음계적 진행은 브라운의 2악장 B 버전에서 더욱 심화된다. D#2에서 시작하여 D $\flat$ 2와 C#2로 하행하다가, 결국 모든 층(layer)에서 반음계 하행 진행이 만들어지면서 궁극적으로 A1에 도달한다.

[악보 3-44] NMA판: 카덴차 2악장 B 버전

두 번째 작곡가인 콘라드 훔틀러의 카덴차는 넓은 음역대를 아르페지오나 빠른 음가의 선율들로 채우는 것이 특징이다. 훔틀러의 1악장 D 버전을 보면 원곡의 선율 사이에 아르페지오 및 순차적인 선율을 삽입하여 원곡을 변형시켰다.

[악보 3-45] NMA판: 카덴차 1악장 D 버전

세 번째 작곡가 칼 앵겔의 카덴차 선율은 원곡의 각종 모티프들을 고루 활용하였기 때문에 비교적 원곡에 가장 근접하다. 1악장 E 버전의 여러 부분들에서 원곡의 선율형이 거의 그대로 사용된 것을 확인할 수 있다. 아래 예시들 중 원곡의 세 가지 모티프들이 연속적으로 병치되어 있는 세 번째 예시는 특히 더 흥미롭다.

[악보 3-46] NMA판: 카덴차 1악장 E 버전

1) 마디 4-10

중지음(B)을 앞꾸밈음 처리, 바로 선을 이어서 진행

2) 마디 18-20

3) 마디 23-26

1) 1악장 마디46    2) 1악장 마디179    3) 1악장 마디160    3) 1악장 마디182

4) 1악장 마디202

앵겔의 2악장 카덴차도 원곡의 주제선율이 그대로 보존되어 있다. 아래 예시에서 트릴로 이루어진 한 마디가 중간에 장식적으로 삽입되어 있는 것을 볼 수 있다.

[악보 3-47] NMA판: 카덴차 2악장 E 버전

**트릴 삽입**

3악장 카덴차의 경우 오직 딸림화음인 D장3화음으로만 짧게 구성되는데, 첫 번째 편집자인 브라운의 A 버전은 3악장 마지막 코다 부분의 오케스트라 후주를 그대로 차용한 점이 독특하다.

[악보 3-48] NMA판: 카덴차 3악장 A 버전

**3악장 후주 선율 차용**

훔틀러의 3악장 카덴차의 경우, D3에서 시작하여 D1에 이르기까지 트릴로 이루어진 동일한 선율형을 원조(G장조)의 딸림7화음인 D7화

음의 구성음(D-F#-A-C)을 중심으로 이동하는 방식을 사용한다.

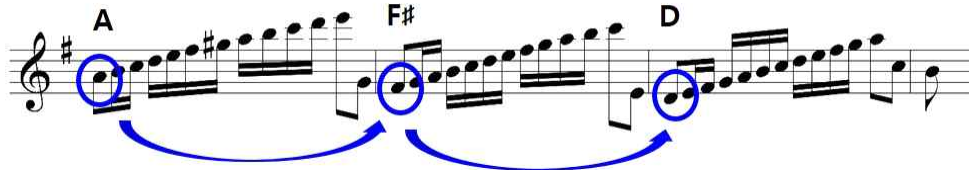
[악보 3-49] NMA판: 카덴차 3악장 B 버전

다음은 브라이트코프판의 카덴차이다. 브라이트코프판은 편집자인 헨릭 비제(H. Wiese)가 악장별로 카덴차를 만들었는데, 2악장의 경우 모리츠 뤼어슈테나우(M. Fürstenau)의 카덴차가 추가되어 있다.

비제의 카덴차는 NMA판에 비해 비교적 단순하다. 비제 카덴차의 가장 큰 특징은 유사한 선율형을 다양한 형태로 이조하면서 2-3번씩 반복한다는 점이다. 1악장 A 버전을 살펴보면, 첫 번째 예시는 상행하는 선율을 3도 아래로 세 번 반복하고, 두 번째 예시에서는 역시 원곡 선율을 C장3화음, c단3화음, c#감7화음으로 화음에 변화를 주면서 반복한다. 마지막 예시는 옥타브 위로 동일한 선율을 반복하는 형태이다.

[악보 3-50] 브라이트코프판: 카덴차 1악장 A 버전

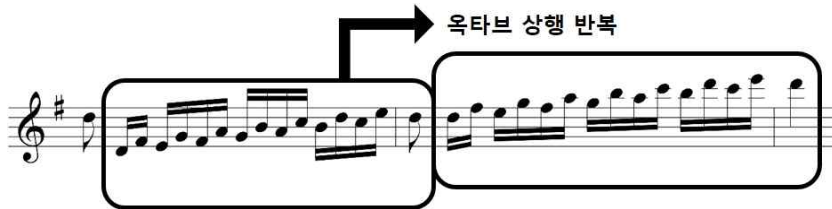
1) 마디 3-5



2) 마디 8-13



3) 마디 19-21



1악장 B 버전에서도 각 선율의 첫 음을 순차하행 하거나(1번 예시), 순차상행 했다가 다시 반음씩 순차하행 하기도 하며(2번 예시), 3도씩 상행(3번 예시), 반복과 변주하는 형태(4번 예시)로 다양하게 구성하였음을 확인할 수 있다.



[악보 3-51] 브라이트코프판: 카덴차 1악장 B 버전

1) 마디 1-3

Chord progression: E → D → C → B

2) 마디 6-12

Chord progression: C → D → E<sup>b</sup> → F

Chord progression: E<sup>b</sup> → D → C<sup>#</sup>

Chord progression: C<sup>#</sup>

3) 마디 13-14

Chord progression: D → F<sup>#</sup> → A

4) 마디 15-17

단순 반복 (Simple Repetition)

변주 (Variation)

2악장 A 버전을 작곡한 뷔어슈테나우도 비제와 유사한 방식을 사용한다. 1번 예시는 F#3-F#3-E3으로 각 첫 음이 반음 하행하고, 2번 예시는 각 첫 음이 단3도씩 상행하는 패턴을 사용하였다.

[악보 3-52] 브라이트코프판: 카덴차 2악장 A 버전

1) 마디 1-3

2) 마디 6

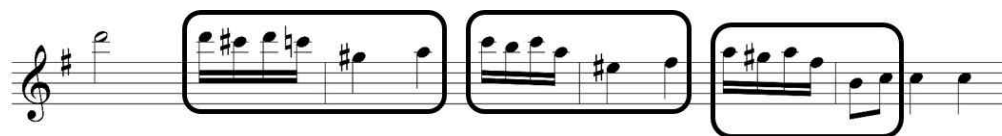
비제의 3악장 카덴차에서도 짧은 모티프를 반복하는 방식을 사용한다. A버전의 경우 16분음표의 반복으로 트릴과 유사한 장식 음형의 느낌을 준다. B와 C버전은 기존 원곡의 모티프를 활용하여 반복하는 형태이다.

[악보 3-53] 브라이트코프판: 카덴차 3악장 A, B, C 버전

1) A



2) B

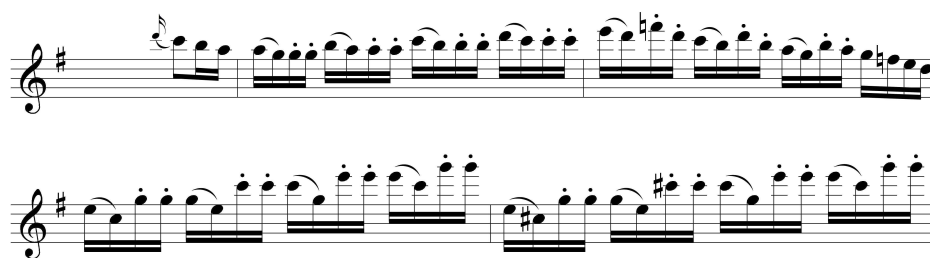


3) C



다음으로 헨레판을 살펴보자. 헨레판 카덴차는 편집자가 아닌 로버트 레빈(Robert D. Levin)이 만든 버전으로 전반적으로 스타카토의 사용이 두드러진다.

[악보 3-54] 헨레판: 카덴차 1악장 B 버전



레빈은 선율을 구성하는 방법으로, 브라이트코프판의 비제 카덴차처럼 원곡의 선율을 동형진행의 형태로 이조하면서 반복하거나, NMA 판의 앙겔 카덴차처럼 원곡 선율을 연속적으로 병치시키는 방식을 주로 사용하였다.

[악보 3-55] 헨레판: 카덴차 1악장 A 버전

1) 1악장 마디111(반주)




2) 1악장 마디104-105



3) 1악장 마디126-128




4) 1악장 마디135-136

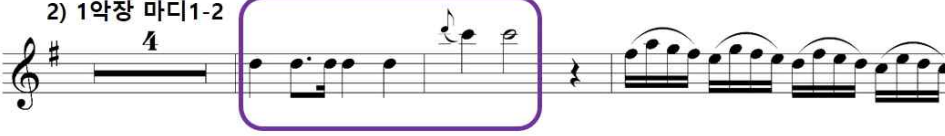


[악보 3-56] 헨레판: 카덴차 1악장 B 버전


1) 1악장 마디72-75




2) 1악장 마디1-2



3) 1악장 마디66

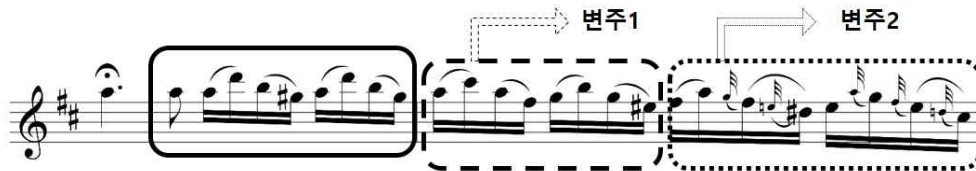


4) 1악장 마디46



2악장의 경우 원곡의 모티프 일부를 선율의 앞머리에 배치 후 이를 계속해서 변형 반복하는 방식을 보여준다.

[악보 3-57] 헨레판: 카덴차 2악장 B 버전

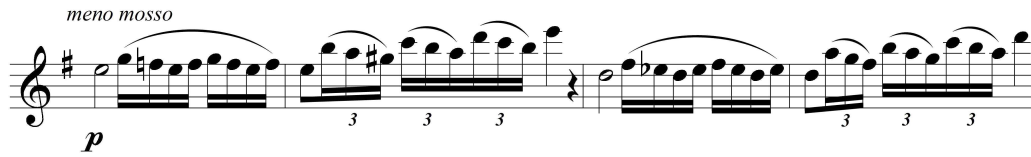


지금까지 분석한 원전판의 카덴차들은 하나의 출판본 안에 여러 버전이 존재한 반면, 비원전판의 카덴차들은 에디터가 악장별로 하나씩 카덴차를 직접 만들어 실어놓았다는 점에서 차이를 보인다.

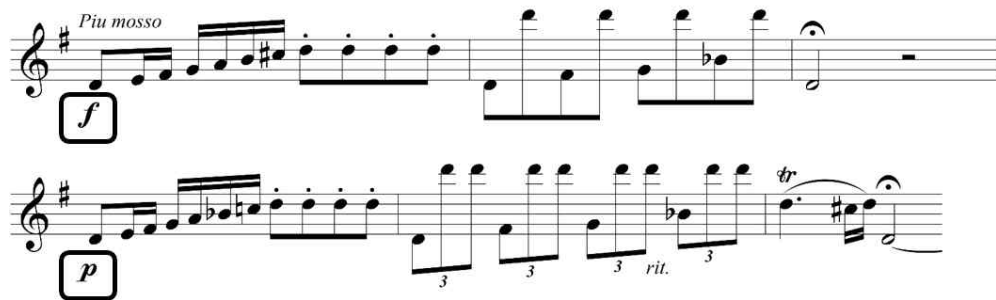
랑팔(Jean P. Rampal)이 편집하고 작곡한 인터내셔널판의 카덴차는 원전판의 카덴차보다 오히려 더 단순하고, 변형된 선율 역시 원곡의 선율형에서 크게 벗어나지 않는다. 1악장 첫 번째 예시는 원곡의 선율이 변형된 형태이나, 선율의 방향성이나 뉘앙스와 같은 중요한 골자에서 벗어나지 않는 것을 볼 수 있다. 또한 두 번째 예시처럼 단순한 선율을 제시하고 다시 반복할 때에는 선율의 모양을 바꾸는 대신 음량을 대비시켜 곡의 진행에 흥미를 더해준다.

[악보 3-58] 인터내셔널판: 1악장 카덴차

1) 마디 16-19

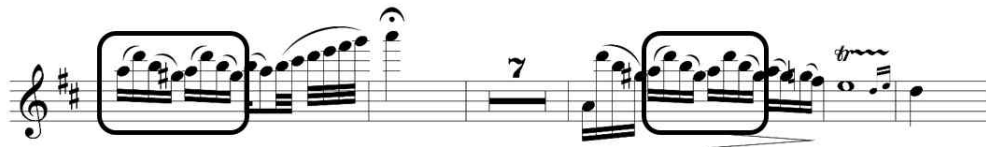


2) 마디 24-29



2악장 카덴차의 경우 원곡 주제선율의 첫 모티프 반복을 카덴차의 시작과 끝부분에 배치하였다.

[악보 3-59] 인터내셔널판: 2악장 카덴차



3악장 카덴차는 아르페지오 음들을 동음 스타카토로 강하게 반복하는 형태로 시작하는데, 이는 카덴차 진입 직전 선율의 특징을 그대로 이어받은 것으로, 이로써 카덴차 이전에 제시된 클라이맥스가 카덴차에서 더욱 강하게 고조되며, 카덴차에서 보여주어야 할 솔로의 기교를 거침없이 펼칠 수 있는 구성으로 분석된다.

[악보 3-60] 인터내셔널판: 3악장 카덴차

The musical score is written for a single melodic line in G major. It begins with a series of eighth-note patterns, some of which are grouped as triplets. The first two staves end with a dynamic marking of *f*. The third and fourth staves are labeled *cadenza* and consist of rapid sixteenth-note passages. The third staff starts with *f* and the fourth with *p*. The final staff concludes with a melodic phrase and a dynamic marking of *f*.

피터스판의 카덴차 역시 편집자인 에리히 리스트(E. List)가 직접 작곡한 버전이다. 리스트의 카덴차는 랑팔이 활용한 원곡의 선율보다는 더 작은 모티프를 반복하면서 곡에 통일성을 준다. 아래 예시를 보면 1악장 주제선율의 뒷부분을 반음계적으로 변형시켜 반복하는데, 이때 테누토를 붙여 이 변형된 모티프 조각을 강조한다.

[악보 3-61] 피터스판: 1악장 카덴차

2악장 카덴차에서도 주제 모티프의 일부를 반복하되, B♯2를 B♭1으로 변형시켜 도미넌트인 A1을 향한 방향성을 강조한다.

[악보 3-62] 피터스판: 2악장 카덴차

3악장 카덴차는 아르페지오와 반음계로 구성되어 있다고 볼 수 있는데, 아르페지오 역시 고음들 간에 반음 하행 연결선을 만들어가면서 긴 선율선을 채워간다. 또한 두 음형 모두, D로 시작하고 D로 끝나는 카덴차의 화성적 구조를 따르고 있음도 확인할 수 있다.



[악보 3-63] 피터스판: 3악장 카덴차

The musical score for Peter Span's 3rd movement cadenza is presented in three staves. The first two staves feature blue circles around specific notes and blue arrows above them, indicating a sequence of chords: F#4, E, Eb, D, C#, C#4, B, Bb. The second staff continues with A, G#, G#4, F#, F#4, E, D. The third staff has orange circles around notes and an orange arrow below it, indicating a sequence from D to D.

인터내셔널판 및 피터스판과 다르게 르뵈프판의 카덴차는 폴 타파넬(Paul Taffanel)과 필립 고베르(Philippe Gaubert)가 함께 만든 버전과 외젠 보짜(Eugène Joseph Bozza)가 만든, 두 가지 버전으로 구성되어 있다. 타파넬-고베르 버전은 지금까지 살펴본 모든 카덴차 중에 가장 화려하고 높은 연주 테크닉을 요하는 반면, 보짜 버전은 비교적 단순하고 평이하다. 아래 1악장 타파넬-고베르 버전의 예시는 주선율을 채우는 장식적 선율이 얼마나 복잡하고 다채로운지를 여실히 드러낸다.

[악보 3-64] 르되판: 1악장 카덴차 타파넬-고베르 버전

1악장 보짜 버전은 종지를 향해 가면서 꾸밈음을 통해서 보다 극적인 전개를 보이는데, 앞꾸밈음 개수가 증가하고 꾸밈음들이 넓은 음역을 아우르는 양상을 아래 예시를 통해 확인할 수 있다.

[악보 3-65] 르되판: 1악장 카덴차 보짜 버전

타파넬-고베르 버전 역시 다른 버전들처럼 주제 선율의 모티프를 반복하는데, 특히 2악장에서는 모티프의 과도한 반복으로 인해 원래의 주제 선율이 점차 희미해지는 현상을 느낄 수 있다.

[악보 3-66] 르되관: 2악장 카덴차 타파넬-고베르 버전

1) 반복

2) 변주      3) 변주      4) 변주      5) 변주

6) 변주

3악장 보짜 버전의 첫 부분은 주제 선율 일부의 음가를 절반으로 줄이고 이조시켰다. 이는 주제의 흔적을 유지하면서도 선율의 인지를 모호하게 하는 효과를 가져다준다.

[악보 3-67] 르되관: 3악장 카덴차 보짜 버전

1/2 음가 축소

지금까지 여러 카덴차들을 분석한 결과를 토대로 크게 원전판과 비원전판의 차이를 비교해보면, 원전판 카덴차의 특징은 우선 다양한 버전을 수록하고 있다는 점이다. 각 버전들은 독립적이고 각각의 개성이 분명하며, 이 중에서 어떤 것을 선택하더라도 원곡과 잘 어울릴 정도로 이질적이지 않다. 원전판의 편집 스타일이 단순한 편이기 때문에, 카덴차들이 이와 대비되어 오히려 화려하게 느껴질 수도 있다는 점 역시 흥미로운 부분이다. 반면 비원전판 카덴차는 악장별로 한 가지 버전으로만 수록되어 있고 여기에 에디터, 즉 연주자 자신만의 개성이 뚜렷하게 담고 있다는 인상을 준다. 전반적으로 간결한 편이지만 르되판의 경우 원곡과 최대한 떨어진 과감한 구성이 돋보인다는 점에서 매력적이기도 하다.

카덴차 분석을 통해 발견한 중요한 사항은 모든 카덴차들이 오로지 기교 과시를 목적으로 하기보다는, 원곡의 주제 모티프나 주요 패시지를 인용하고 이를 이조하면서 동형 진행하는 패턴을 기초로 하고 있다는 점이다. 즉 편집자들이 카덴차를 별개의 것이 아니라 악곡의 주요 부분으로 여기고 있다는 흔적을 곳곳에서 발견할 수 있으며,<sup>68)</sup> 결국 각 카덴차들의 개성은 모두 제각각이지만 이 모든 것들이 모차르트 작품과 관습 안에서 생동하고 있음을 보여준다.

---

68) 카덴차를 악곡의 통합 요소로 간주하여 섬세하게 다루고자 하는 의도는 모차르트 스스로가 카덴차를 연주자에게 일임하지 않고, 매우 '숙고'하여 직접 작곡했던 사실에서 비롯된 것이다; 김용환, “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810),” p.126.

## IV. 연주 분석

본 장에서는 앞 장에서의 작품 분석과 출판본 분석을 토대로 작품의 연주 해석을 위한 논의를 진행한다. 모차르트 플루트 협주곡 1번은 고전시대를 대표하는 레퍼토리인 만큼 오랜 기간 수많은 연주자들에 의해 연주되어 왔고, 이에 따라 발매된 음반도 수십 가지에 이른다. 이러한 연주 음원들 중에서 본고에서는 20세기를 대표하는 3명의 플루티스트, 장-피에르 랑팔(Jean-Pierre Rampal, 1922-2000)<sup>69)</sup>, 파트릭 갈루아(Patrick Gallois, 1956-)<sup>70)</sup>, 에마누엘 파위(Emmanuel Pahud, 1970-)<sup>71)</sup>의 연주를

---

69) 프랑스의 플루티스트인 랑팔은 파리를 시작으로 유럽, 아프리카, 미국, 동아시아까지 세계적인 명성을 얻은 연주자이다. 그는 특별히 실내악에 흥미를 가져 프랑스 5중주단(Quintette à Vent Française, 1946)과 파리 바로크 앙상블(Ensemble Baroque de Paris, 1952)를 창립하였으며, 30년이 넘는 오랜 기간 동안 피아니스트이자 하프시코디스트인 로베르 베이롱 라크루아(Robert Veyron-Lacroix)와 듀오를 결성하여 활동하였다. 그는 18세기 작품뿐 아니라 20세기 작품도 다수 연주했으며, 잘 알려지지 않은 플루트 레퍼토리를 발굴하여 출판하기도 했다; N. O'Loughlin and D. Verroust, "Rampal, Jean-Pierre," *Grove Music Online*, 2001, 2022년 7월 2일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022850>.

70) 프랑스 플루티스트 갈루아는 19세에 파리 콘서바토리 대상(Premier prix)을 받은 후, 곧바로 프랑스 릴 오케스트라(Orchestre de Lille)의 수석이 되었고 이후 약 7년간 국립 프랑스 관현악단의 수석으로 활동하였다. 1990년부터는 아카데미 드 파리(Académie de Paris)라는 체임버 오케스트라를 창설하여 솔리스트로 국제적인 커리어를 쌓아나갔다. 여러 음원들을 통해 솔로 악기로서의 플루트의 다양한 가능성들을 제시하였고, 이러한 그의 열정과 독창적인 해석이 연주를 통해서 뚜렷하게 드러난다; E. Blakeman, "Gallois, Patrick," *Grove Music Online*, 2001, 2022년 7월 2일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusical/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044127>.

71) 스위스에서 태어난 플루티스트 파위는, 20세에 파리 콘서바토리에서 대상(Premier prix)을 받은 후 22세에 베를린 필하모닉 오케스트라와 데뷔하면서 세계적인 명성을 얻기 시작하였다; R. Wigmore, "Pahud, Emmanuel," *Grove Music Online*, 2002, 2022년 7월 2일 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/>

비교하고, 이들에 대한 비판적 분석을 통해 필자의 해석을 제시하고자 한다. 세 연주자들의 음원정보는 다음 표에서 발매연도 순으로 제시하였다.

[표 4-1] 연주 음원 목록

연 번	연주자		레이블	발매연도 (녹음당시 나이) <sup>72)</sup>
1	솔리스트	장-피에르 랑팔 (Jean-Pierre Rampal, 1922-2000)	Sony Music	1989 (67세)
	지휘자	주빈 메타 (Zubin Mehta, 1936-)		
	오케스트라	이스라엘 필하모닉 오케스트라 (Israel Philharmonic Orchestra)		
2	솔리스트	엠마누엘 파위 (Emmanuel Pahud, 1970-)	Warner Classics	1997 (27세)
	지휘자	클라우디오 아바도 (Claudio Abbado, 1933-2014)		
	오케스트라	베를린 필하모닉 오케스트라 (Berlin Philharmonic Orchestra)		
3	솔리스트	파트릭 갈루아 (Patrick Gallois, 1956-)	Naxos	2003 (47세)
	지휘자	카타리나 안드레송 (Katarina Andreasson, 1963-)		
	오케스트라	스웨덴 체임버 오케스트라 (Swedish Chamber Orchestra)		

세 명의 연주자들 각각의 연주 스타일을 개괄적으로 살펴보면, 먼저 랑팔은 비교적 간결하고 18세기 고전주의 양식을 기초로 한 연주

[grovemusic/view/10.1093/gmo/978561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053963](https://www.grovemusic.com/view/10.1093/gmo/978561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053963).

72) 세 가지 음원들이 발매된 시기는 20년이 채 되지 않은 기간 안에 있지만, 녹음 당시 솔리스트들의 나이는 20대 후반에서 60대 초반까지 매우 다양하다. 이러한 연주자 연령대의 차이는 연주자의 의도가 반영된 해석과는 별개로, 신체 조건의 차이에 따른 서로 다른 연주 결과를 만들 수도 있기 때문에 앞으로의 논의는 이 점을 전제로 함을 사전에 밝혀둔다.

스타일을 보여준다. 『그로브 음악사전』에 의하면 그가 18세기 작품들을 주로 선호하였고, 이 시대 ‘정격연주 양식’(performance in authentic style)을 추구해 왔다고 기술하고 있는데<sup>73)</sup>, 이러한 특징은 위 음원에서 도 잘 나타난다. 한편으로는 앞서 III장에서 다룬 것처럼, 랑팔은 인터내셔널 출판본의 편집자로서 악곡의 세부적인 부분들에서는 모차르트 원전과는 다른, 자기 해석을 가미하고 있음을 확인할 수 있고, 우리는 이러한 그의 연주 스타일을 그가 스스로 편집한 악보를 통해 보다 구체적이고 정확하게 이해할 수 있다는 점이 흥미롭다. 다음으로 파위의 연주 스타일은 랑팔보다 더 고전주의적이다. 프레이즈나 아티큘레이션 등 음이나 선을 처리에 있어 전 악장이 전반적으로 사실상 원전에 가까운 형태로 진행되며, 음색에 있어서도 군더더기 없이 깔끔하고 섬세한 인상을 준다. 마지막으로, 갈루아는 연주는 두 연주자와 달리 매우 화려하고 개성이 강한 연주 해석을 보인다. 특히 갈루아의 음원에는 하프시코드가 추가로 편성되어 있으며 이에 따라 전반적인 분위기도 바로크 시대의 연주 양식을 떠올리게 하는 부분들이 많다.

이처럼 세 연주자의 연주 스타일은 서로 다른 개성을 나타낸다. 이러한 차이가 작품 내 구체적인 부분들에 있어서 어떠한 해석으로부터 비롯된 것인지, 그리고 이 해석이 과연 타당한 근거를 토대로 하고 있는지 밝혀보는 것이 본 장의 과제라 할 수 있다. 앞으로 논의될 예시들은 다음과 같이 세 가지 영역 안에서 살펴보겠다. 첫째, 슬러를 통해 생성되는 아티큘레이션이다. 동일한 모티프(또는 짧은 선율)가 반복되어 패턴을 이루는 선율 구성 방식은 모차르트의 작품 전반에서 많이 발견되는데, 특히 이 작품에서 빈번하게 드러나는 방식 중 하나이다. 이렇게 패턴으로 구성된 선율을 처리할 때에 슬러(slur)의 유무나 길이는, 좁게는 호흡

---

73) N. O’Loughlin and D. Verroust, “Rampal, Jean-Pierre,” *Grove Music Online*, 2001; 2022년 7월 2일 접속, <http://lps3.wwwoxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000022850>.

이나 텅잉 등의 연주 테크닉을, 넓게는 프레이징의 방향성을 결정한다는 점에서 연주 해석에 중요한 부분을 차지한다. 둘째, 장식음(꾸밈음, 트릴)에 대한 해석이다. 다양한 형태의 장식음 역시 모차르트 작품에서 흔하게 찾아볼 수 있는 요소이며, 기보된 꾸밈음을 섬세하게 처리하는 것과 기보되지 않은 꾸밈음을 적절하게 첨가하는 것 모두 흥미롭게 다룰 만한 내용이다. 슬러와 장식음 모두 비원전판은 물론, 원전판에도 기보된 요소들인 반면, 마지막 영역에 해당하는 아티큘레이션과 다이내믹은 원전판에는 대부분 기보되지 않은 요소이다. 스타카토 음의 음가에 대한 설정, 테누토를 통한 특정 음에 대한 강조, 다이내믹의 대비에 따른 분위기의 전환은 악곡을 풍성하게 표현하기 위한 필수적인 수단으로 활용된다. 본 장에서는 이러한 세 가지 영역에 대한 세 명의 연주자의 해석과 본 연구의 견해를 중심으로 논의를 전개할 것이다.<sup>74)</sup>

---

74) 필자를 포함한 4명의 연주자의 연주 분석 양상이 각각 분명하게 구분될 수 있도록 본장에서 제시되는 악보마다 4가지 다른 색으로 표시할 것이다. 량팔은 초록색, 파위는 보라색, 갈루아는 파란색, 본 연구의 견해는 주황색으로 표기된다.



## 1. 슬러를 통한 아티큘레이션과 프레이징에 대한 해석

II장 악곡 분석에서 다루었던 바와 같이, 이 작품의 선율들은 대부분 순차하행 또는 펼침화음에 해당하는 심층 구조를 가지고 있다. 이러한 심층 구조를 장식하는 (기보된)본래의 선율들은 주로 짧은 음가로 이루어진 모티프가 반복되며 패턴을 이루는 방식으로 진행된다. 1악장에서 이 패턴은 16분음표 4개를 한 단위로 하며, 이 단위가 한 마디 안에서 총 4회 반복되는데, 특히 심층 구조가 되는 선율이 순차 하행하는 경우에는 패턴의 반복으로 인해 하나의 모티프가 슬러를 통해 자연스럽게 하나의 프레이즈가 된다. 첫 번째 예시인 NMA판의<sup>75)</sup> 1악장 마디 55에는, 점선으로 한 박씩 슬러를 기보하였다.<sup>76)</sup>

여기서 랑팔은 자신이 편집한 인터내셔널 판본에 따라 3개 음을 하나의 슬러로 묶고 마지막 음은 스타카토로 처리하였다(3+1). 반면 과위와 갈루아는 NMA판대로 4개 음을 슬러로 묶어 총 4회 텅잉하는 것을 선택하였다. 단, 과위는 4개씩 분리하지만 마디 전체 선율선이 부드럽게 이어지도록 처리하였고, 갈루아는 각 프레이즈의 첫 음을 가볍게 강조하여 숨어있는 하행 선율이 두드러지게 연출한 점에서 차이가 있다.

---

75) 논의의 대상이 될 부분들에 대한 악보는 NMA판을 기본으로 사용하고, 필요시 타 출판본을 함께 제시하여 비교할 것임을 밝혀둔다. 그래서 본 장의 예시 악보들에 출판본을 따로 명시한 것은 해당 출판본의 악보를 그대로 보여주는 것이고, 출판본을 따로 명시하지 않은 악보의 경우 악보 상에 기보된 슬러, 스타카토 등은 실제로 출판본(악보)에 기보된 사항이 아니라 연주자들의 연주(해석) 결과(또는 필자의 해석 결과)를 표시한 것임을 밝혀둔다.

76) NMA판은 편집자가 슬러를 추가하는 경우, 이를 점선(broken line)으로 기보하는 것을 원칙으로 한다는 사실은 III-1-1. 원전판(Urtext) 부분에서 언급한 바 있다. 이는 본고에서 사용하는 NMA의 두 번째 출판본(2006년)의 편집자 노트(Editorial Principal, p.IV)뿐만 아니라 이것의 출처가 되는 NMA 첫 번째 출판본(1981년)의 편집자 노트(Editorial Principal, p.VII)에서도 명시되어 있다.

[악보 4-1] 1악장 마디 55의 비교

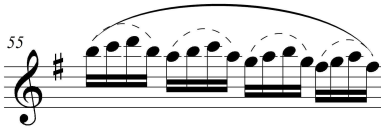
- NMA판



- 랑팔



- 파워



- 갈루아



랑팔의 해석은 모티프의 선율형과 깊은 관련이 있는 것으로 분석된다. 위 악보에 표시한 것처럼 모티프 내의 구조를 보면 첫 3개 음은 상행하고 마지막 음은 3도 하행하면서 앞과는 분리되어 있다. 이렇게 방향의 전환이 되는 경우 보통은 이를 분리하여 텅잉하는 것이 자연스러운데, 랑팔의 선택은 이러한 관악기의 일반적인 연주 방식을 고려한 것으로 보인다.

한편 선율선이 방향을 전환하는 시점에서 슬러를 마무리하는 랑팔의 해석을 보여주는 또 다른 예시가 있는데, 바로 2악장의 마디 26이다. 아래 악보에서 볼 수 있듯이 선율선이 다소 길게 이어져 있는 부분에서도 랑팔은 선율선의 방향을 고려하여 마지막 3개 음을 프레이즈에서 분리하는 방식을 취한다.<sup>77)</sup> 한편 파워와 갈루아는 모두 이 부분을 하나의 슬러로 처리하는데, 특히 갈루아의 경우 선율이 상행하는 동안 약간의 크레센도를 유지하다가 최고음인 E3에 이르러서는 이 음을 약간 눌러 강조해준다는 점에서 다르다. 랑팔은 이 최고음 E3을 오히려 가볍게 흘려버리듯 처리하는데, 그 이유는 이 음이 슬러의 마지막 음이기 때문이다.

77) 이러한 아티큘레이션 방식은 본문에서 다루는 예시 외에도 랑팔의 해석에서 다수 찾아볼 수 있으며, 연주 테크닉적으로 봤을 때 텅잉이 수월하다는 점에서 이러한 긴 선율선의 예시는 더욱 주목할 만하다.

[악보 4-2] 2악장 마디 26의 비교

-과워, 한지희(NMA판)



-랑팔(인터내셔널판)



-갈루아



다시 마디 55로 돌아가 보자. 본 연구는 이 부분에서 모티프 자체의 형태나 선율선의 방향보다는 마디 전체의 흐름에 근거하여 해석하고자 한다. 즉, B-A-G-F#으로 순차 하행하여 E2까지 도달하는 진행이 중요하다라고 보는 것이다. 이는 오케스트라 파트의 화성이 한 박씩 진행하고 있다는 점과도 상통한다. 그러므로 갈루아처럼 첫 음을 강조하기보다는 슬러 사이사이에 약간의 휴지(pause)를 두어 순차 하행하는 내부 선율을 가능한 한 가볍게 처리해줌으로써 다음 마디에서 지속되는 빠른 선율에 진행감을 주는 것이 바람직하다고 보인다.

[악보 4-3] 1악장 마디 55-57의 해석

-한지희

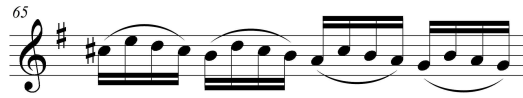
진행감(추진력) →

(G장조:) I vii7 /vi vi vii7 /vi vi - -

다음으로 마디 65를 살펴보자. 이 마디 역시 마디 55와 동일한 선율 구조로 되어 있으며, NMA판에는 한 박씩 실선으로 슬러 처리되어 있다. 이 부분은 세 연주자 모두 악보대로 프레이징하고 있으나, 랑팔은 전체 선율선을 부드럽게 하나로 잇듯 연주하며, 파위는 각 첫 음에 약간의 테누토를 주어 연주한다. 반면 갈루아는 마디 55와 유사한 방식으로 첫 음을 스타카토로 가볍게 처리한다.

[악보 4-4] 1악장 마디 65의 비교<sup>78)</sup>

- NMA 관

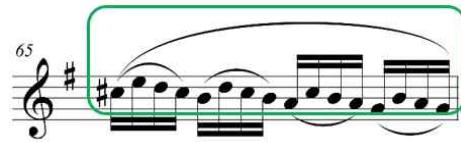


- 파워



- 랑팔

전체를 하나로 잇듯이



- 갈루아



본 연구에서는 이 부분의 앞뒤 마디의 맥락은 마디 55와는 다르다고 본다. 아래 악보에서 볼 수 있듯이 마디 64에서는 16분음표가 2개씩(1/2박) 슬러로 묶여 한 단위를 이룬다. 마디 65에서는 단위가 증가하여 16분음표 4개(1박)가 한 단위를 이룬다. 이후 마디 66에서는 더 긴 음가(2박)로 늘어난다. 즉 새로운 주제 선율로 진입하며 전체적으로 단위가 팽창하는 양상을 보인다. 그러므로 마디 64와 65는 F#1을 향해 하행하는 내부 선율의 윤곽을 점차 강조해주는 것이 필요하며, 이를 위해 파워처럼 각 음들을 점점 테누토하며 진행하는 방식이 바람직할 것이다. 단, 이 부분이 너무 늘어지지 않도록 박절감을 잃지 않도록 주의해야 한다.

78) 연주 방식을 악보에 표현하기 위해, 전체 선율을 부드럽게 잇는 것(랑팔)은 슬러로, 각 첫 음을 약간씩 미는 것(파워)은 테누토로, 첫 음을 가볍게 처리하는 것(갈루아)은 스타카토로 임의로 표시하였다.

[악보 4-5] 1악장 마디 64-66의 해석

-한지희

다음으로, 재현부로 향하는 마디 148은 위와 같은 구조이지만 각 모티프의 두 번째 음이 내부 선율에 해당한다는 점에서 다르다. 이 부분은 세 연주자들 모두 각 첫 음을 강조하는 공통된 해석을 보여준다. 이는 이 음들이 전타음의 역할을 하기 때문이며, 이는 선율에 긴장감(tension)을 주기 위해 의도된 비화성음이므로 강조해주는 것이 바람직하다고 보인다.

[악보 4-6] 1악장 147-149의 해석

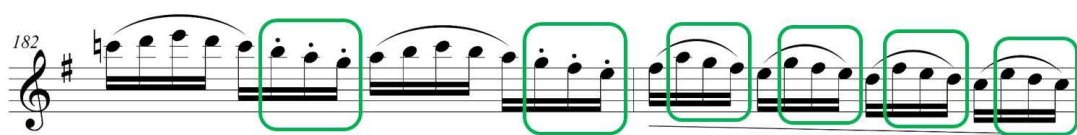
-한지희

모티프가 패턴화 되어 있는 마디 182-183 역시 두 박과 한 박의 프레이즈가 자연스럽게 생성되어 있다. 파워와 갈루아는 마디 182에서는 두 박씩, 마디 183에서는 한 박씩 슬러로 처리하고 각 첫 음을 밀면서 강조하는 반면에, 랑팔은 마디 182에서 각 패턴의 마지막 3개 음을 슬러로 연결하지 않고 분리하여 스타카토 처리한 것을 볼 수 있다. 이는 선

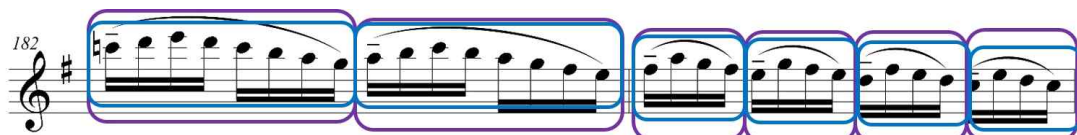
울 방향의 전환에 해당하는 이전의 예시들과는 다른 맥락으로 해석되는 부분이다. 즉 마디 183에서 지속되는 모티프는 뒤 3개 음들(2, 3, 4번째 음)이 순차 하행하는 형태로 되어 있는데, 이 형태를 마디 182부터 프레이징을 통해 만들어주어 통일감을 유도한 것으로 보인다. 그러나 마디 183도 이 순차하행 부분을 따로 슬러로 묶거나 스타카토 처리하여 마디 182의 아티큘레이션과 유사하게 만드는 것은 선율 형태상 불가능하고 부자연스럽기 때문에 다른 두 연주자와 마찬가지로 한 박 단위로 슬러 처리하는 것으로 변환한 것으로 보인다.

[악보 4-7] 1악장 마디 182-183의 비교

-랑팔



-파워, 갈루아



이 부분은 표면적으로는 패턴에 의한 프레이징으로 볼 수 있지만, 두 마디 모두 딸림7화음(Dominant 7<sup>th</sup> chord)이 지속되고 있다는 점에서 화성적인 배경을 고려하여 논의하는 것이 필요하다. 즉 화성진행이 중지된 두 마디를 하나의 화음, 즉 딸림7화음 안에서 패턴에 따른 프레이징을 통해 부드럽게 선율을 이어가는 것이 자연스럽다고 본다. 더불어 마디 183의 내부 선율이 오케스트라 파트와 유니즌으로 진행하고 있으므로 마디 183에서는 유니즌 선율을 살려 각 첫 음들을 강조하고, 마디 182는 비교적 열린 소리로 스케일을 펼치듯 처리하면 해당 화음의 음색이 명료하게 드러날 수 있을 것이다.

[악보 4-8] 1악장 마디 182-183의 해석

-한지희

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 182 and 183. In measure 182, there is a continuous melodic line of eighth notes. In measure 183, the melodic line continues, but four groups of notes are circled in orange. Vertical dotted lines connect these circled notes to the piano accompaniment in the bottom staff. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It shows a V7 chord in measure 183, indicated by a thick black arrow pointing to the right below the staff.

오케스트라 파트와의 관계를 고려해야 하는 부분은 2악장에서도 찾을 수 있다. 솔로가 최초로 제시되는 마디 11에서, A2에서 시작되어 D3까지 하행하는 선율들 중 첫째 박은 16분음표를 2개씩 슬러로 묶었으나 둘째 박에 해당되는 순차하행 모티프는 2개 또는 4개로 프레이징이 다르기 때문에 해석상의 논점을 제공한다. 아래 NMA판 악보를 보면, 이 부분의 형태는 기본적으로 16분음표 앞꾸밈음과 16분음표 주음으로 구성되어 있으며, 앞꾸밈음에 사선(slash)이 없기 때문에 긴 앞꾸밈음, 즉 아포지아투라로 간주하여 4개 음 모두 32분음표로 음가를 균등 분할하는 것이 원칙적으로 적절하다.<sup>79)</sup>

[악보 4-9] 2악장 마디 10-11(NMA판)

The image shows a musical score for a single staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains measures 10 and 11. Measure 10 starts with a whole rest. Measure 11 begins with a quarter note, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes.

79) 이 부분을 출판본별로 비교해보면 NMA판, 인터내셔널판, 르뉘판은 2개씩, 헨레판, 피터스판은 4개씩 슬러로 묶었고, 브라이트코프판은 슬러 처리하지 않았다. 각각의 악보 상의 표기는 III-2-3. 장식음 부분에서 자세히 다루었으며, 아포지아투라 등 앞꾸밈음에 대한 논의는 다음 절(2. 장식음에 대한 해석)에서 진행하겠다.



이 부분을 세 연주자 모두 악보에 기보된 대로 아포지아투라로 처리한다. 단, 랑팔과 갈루아는 2개씩, 파위는 4개를 하나로 아티클레이션 한다는 점이 다르다. 2개씩 묶은 랑팔과 갈루아는, 이 모티프의 형태가 기본적으로 ‘앞꾸밈음-주음’으로 구성되어 있고, 또한 첫째 박의 “A-D-B-G#” 모티프가 2개씩 묶여있으므로 이를 둘째 박까지 연결하여 2개씩 묶은 것으로 추측된다. 반면 4개씩 묶은 파위의 해석은 아래 악보와 같이 마디 12와 13의 둘째 박(“A-G#-G#-E”)이 4개로 묶여있기 때문에 이와 통일시키기 위해 이 음들을 모두 하나의 슬러로 처리한 것으로 보인다. 특히 헨레 판본의 경우 두 개의 주음(G-E)을 슬러로 묶어 두었는데, 이는 결국 앞꾸밈음과 주음 모두 하나로 묶이게 되면서 자연스럽게 32분음표 4개가 하나의 아티클레이션으로 처리되는 결과를 가져온다.<sup>80)</sup>

[악보 4-10] 2악장 마디 11의 비교

-2개 아티클레이션: 랑팔, 갈루아<sup>81)</sup>, 한지희

-기보(NMA판)

-연주

-4개 아티클레이션: 파위

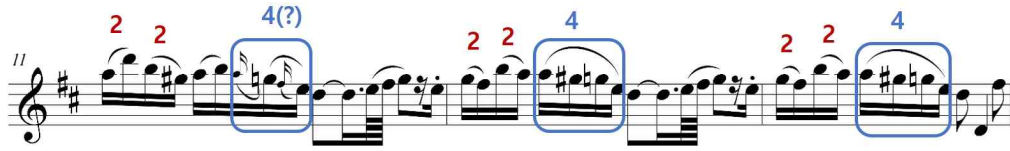
-기보(헨레판)

-연주

80) 김창국은 4개 음을 균등하게 한 아티클레이션으로 묶는 방식은 당시 연주관습과 일치하지 않으므로, 이러한 방식은 옳바르지 않다고 주장한다. 그는 2개씩 아티클레이션하되, 각 음들을 32분음표로(즉, 아포지아투라로) 처리하고 여기에 데크레센도를 추가하는 방식을 채택한다; 김창국 편, 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』 p.31.

81) 갈루아의 경우, 랑팔보다는 앞꾸밈음 음가가 미묘하게 짧아, 다소 아치아카투라 처럼 느껴지기도 한다.

-마디 11-13에서 볼 수 있는 지속되는 2-2-4의 규칙적인 프레이징



이 부분에 대한 본 연구의 견해는 기본적으로 마디 11와 마디 12(또는 13)에 통일성을 줄 필요가 없다는 것에서 출발한다. 우선 마디 12과 13의 둘째 박은 오케스트라 파트와 함께 유니즌으로 진행하기 때문에 오케스트라 파트에 명시된 프레이징도 고려해야만 한다. 그러나 마디 11에서는 오케스트라 파트가 쉬고 있고 오직 플루트 솔로만 나오는 부분이다. 또한 무엇보다 중요한 것은 이 솔로 선율의 최종 종착지는 셋째 박에 해당하는 D2이기 때문에, 이 음에 힘을 실어 풍성하고 열린 소리를 내면서 진입하기 위해서는 이전 선율은 마치 약박(upbeat)처럼 가볍게 처리할 필요가 있는 것이다. 이때 만약 4개를 하나의 슬러로 묶으면 자칫 이 모티프에 힘이 실리고 느슨해질 수 있으므로 2개씩 묶어 처리하되, 다만 2개씩 묶었을 때 1번 음(A2)과 3번 음(F#2)에 강세가 생길 수 있으므로 하행선율이 자연스럽게 흐를 수 있도록 여유를 두면서 진행하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 4-11] 2악장 마디 11-12의 해석

-한지희

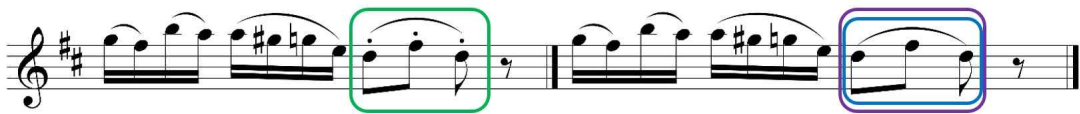


다음으로, 2악장의 마지막 마디 역시 오케스트라 파트와 유니즌으로 최종 종지하는 부분이다. 마디 62의 종지음 “D-F#-D”는 악보상으로는 슬러로 묶여있지만,<sup>82)</sup> 랑팔의 경우 슬러에 스타카토를 추가로 첨가하여 결과적으로 슬러 스타카토로 처리한다.

[악보 4-12] 2악장 마디 62의 비교

-랑팔

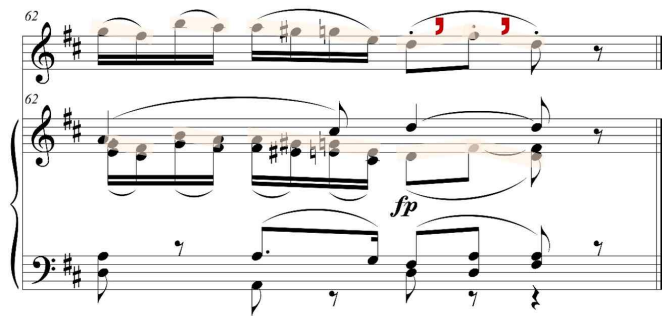
-파워, 갈루아(NMA판)



오케스트라 파트 역시 슬러 처리하여 3개 음을 이어서 한 프레임으로 연주하게 되어 있으나 이 부분은 최종 종지이기 때문에 레가토로 이어가기보다는 각 음이 선명하게 들릴 수 있도록 가볍게 처리해야 한다고 본다.<sup>83)</sup> 또한 이 세 음은 오케스트라 파트 유니즌과 한 치의 오차도 없이 정확하게 맞추어 진행해야 하므로 오히려 랑팔이 제시한 슬러 스타카토 정도로 각 음을 가볍게 끊어주는 것이 연주하기 용이하다.

[악보 4-13] 2악장 마디 62의 해석

-한지희

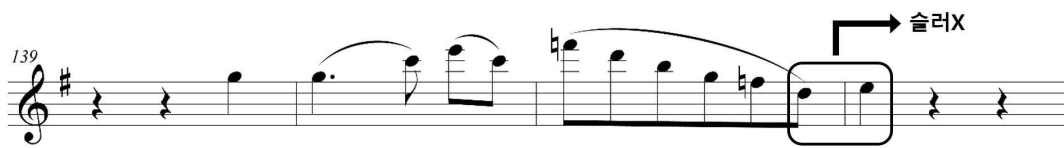


82) 르뵈판만 슬러 처리되어 있지 않다.

83) 이를 위해 오케스트라 파트의 현악기(바이올린과 비올라) 역시 한 음 당 각 활을 쓰거나 또는 한 활을 3등분하여 논레가토(non legato) 처리할 필요가 있다.

다음으로 3악장의 경우, 마디 141-142에 걸쳐 이어지는 긴 프레이즈의 종지음에 대한 처리는 오케스트라 파트에 대한 고려, 화성적인 고려가 동시에 필요한 부분이다. 마디 142의 첫 음 E2는 마디 141에서 시작된 선율의 종지음에 해당하지만 슬러로 연결되어 있지 않다는 점이 독특하다.

[악보 4-14] 3악장 마디 139-142(NMA판)



여기서 과위는 마디 141과 142가 슬러로 이어져 있지 않음<sup>84)</sup>에도 불구하고 이 두 음을 이어서 연주(즉, E2까지 프레이징)하는 한편, 랑팔의 경우 마디 139-142까지 한 프레이즈로 이어가는 방식을 사용한다. 두 연주자 모두 E2를 직전 선율에 속하는 종지음으로 보았기 때문에 E2까지 슬러로 연결한 것으로 보인다. 그러나 갈루아는 프레이즈를 분명하게 끊어 처리하고, E2를 종지음으로 보기보다는 그 마디(마디 142)의 시작음으로 간주한 것으로 해석된다. 즉 E2는 마디 142에서 변화되는 화성 진행(C장3화음)을 위한 오케스트라 파트의 시작점이 되는 것이다.

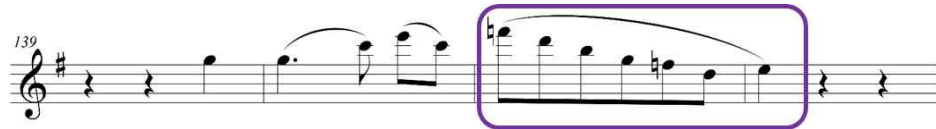
84) 마디 141-142 사이의 이러한 프레이징(D음과 E음의 분리)은 NMA판을 포함한 6개의 출판본 모두 같은 형태로 편집되어 있다.

[악보 4-15] 3악장 마디 139-142의 비교

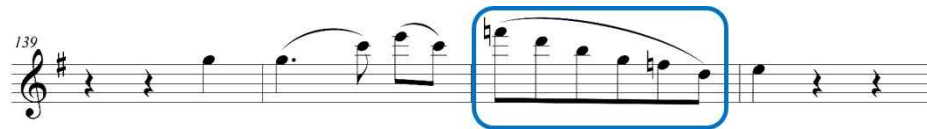
-랑팔



-파위



-갈루아



갈루아의 이러한 해석은 기본적으로 NMA판의 편집 그대로를 따른 것이기도 하지만, 다른 연주자와는 다른 독특한 처리 방식이라는 점에서 상당히 매력적이다. 사실 솔로 선율의 생김새 자체만 놓고 보았을 때, 마디 141의 7화음은 마디 142에서 으뜸화음으로 해결된다. (즉, F $\sharp$ -E 선율 진행) 그러나 아래 악보에서 볼 수 있듯이, 마디 140-141과 142-143은 각각 I-V7와 I-vii/vi로, 두 마디씩 화성 진행하는 단위가 형성되어 있다. 그러므로 선율의 진행으로만 놓고 보았을 때는 7화음과 그것의 해결음까지 하나의 슬러로 묶이는 것이 자연스러우나<sup>85)</sup>, 화성 배경을 고려했을 때는 해결음 E2가 새로운 화성 진행의 시작음으로서 이전 마디와 분리될 수 있는 것이다. 이러한 새로운 출발점으로서의 E2를 더욱 효과적으로 제시하고자 한다면, 필자는 갈루아의 방식처럼 E2를 이전 마디 프레이즈와 분리함과 동시에, 더불어 이 음의 음가를 충분히 여유 있게 둘 것을 제안한다.

85) 이는 오케스트라 파트의 현악기(바이올린1)가 마디 141-142에서 B-C를 슬러로 연결 처리하였다는 점에서 설득력을 가진다.

[악보 4-16] 3악장 마디 139-143의 해석

-한지희

두 마디 화성 진행 단위의 시작점

V7 [ I ----- V7 ----- ] [ I ----- vii/vi ----- ]  
(upbeat)

지금까지 슬러를 통해 아티큘레이션과 프레이즈를 생성하는 여러 사례들을 살펴보고, 이를 어떻게 처리할 것인지를 다양한 각도에서 논의해보았다. 이 곡에서 슬러가 가장 많이 사용된 음형이 있다면 바로 16분음표 4개로 이루어진 모티프이다. 이 모티프는 반복을 통해 패턴을 이루며 하나의 큰 선율선을 생성하며 악곡을 이끌어간다. 출판본에 표시된 대로, 필자를 포함한 모든 연주자들이 대부분의 경우 16분음표 4개를 하나의 슬러로 묶어 처리하였다. 그러나 랑팔은 하나의 슬러 안에서 선율선이 방향을 전환하는 지점에서는 슬러를 중단하여 3+1 또는 1+3의 방식으로 아티큘레이션을 만들기도 하였다. 각 슬러들의 첫 번째 16분음표는 많은 경우 심층 구조로서 내부 선율선을 만드는 음에 해당하며, 이를 표시하기 위해 파위는 각 첫 음을 약간 테누토하며 강조하였고, 반대로 갈루아는 가볍게 처리하여 서로 대조적인 방식으로 심층 구조를 드러내는 것을 확인할 수 있었다. 본 연구에서 각각의 첫 음을 강조하면서도, 동시에 빠른 템포로 진행되는 선율에 보다 가벼운 진행감이 느껴질 수 있도록 각 슬러 사이에 약간의 휴지(pause)를 두는 것을 제안한 바 있다. 그 밖에도 화성의 진행 및 오케스트라와의 조화를 고려한 프레이징, 앞

꾸밈음을 아포지아투라 또는 아치아카투라로 정함에 따라 달라지는 아티쿨레이션 등 다양한 측면에서 연주자들의 해석이 달라지는 것을 분석을 통해 밝혀 보았다. 이처럼 슬러를 통한 아티쿨레이션 또는 프레이징에 대한 분석과 연구는 선율의 구조와 흐름을 이해하기 위한 기초가 된다는 점에서 의미가 있다. 또한 연주의 테크닉에 있어 효율성과 편의성을 확보하기 위한 필수 작업이기에 더욱 중요성을 띤다.

## 2. 장식음에 대한 해석

본 절에서는 장식음들에 대한 연주자들의 해석을 두 가지 유형으로 분류하여 논의를 전개할 것이다. 첫 번째는 악보에 기보된 장식음들의 연주를 분석하는 것이고, 두 번째는 악보에 기보되지 않은, 연주자에 의해 추가된 장식음들 중 의미 있는 예시들을 분석하는 것이다.

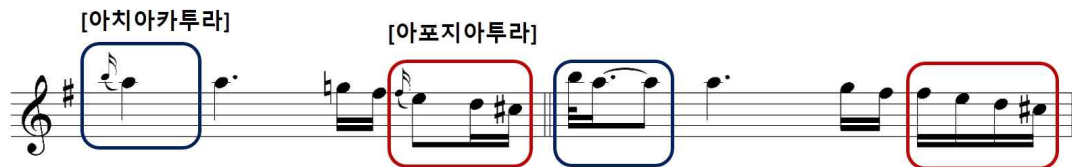
### 2.1. 기보된 장식음의 처리

이 작품에서 악보에 직접 기보된 장식음은 사실상 앞꾸밈음과 트릴, 이 두 가지로 한정되어 있다. 이 중 앞꾸밈음은 아포지아투라(긴 앞꾸밈음)와 아치아카투라(짧은 앞꾸밈음)로 분류되며, 아포지아투라는 주음의 절반 음가로, 아치아카투라는 주음의 절반보다 더 짧은 음가로 기보하여 구별한다는 사실을 앞서 3장에서 설명한 바 있다.<sup>86)</sup> 아래 악보는 이 두 앞꾸밈음의 차이점을 한 마디 안에서 동시에 보여주는 예시이다.

[악보 4-17] 1악장 마디 61(NMA판)

- 기보

- 연주



두 가지 앞꾸밈음 중에서도 특히 아포지아투라는 사실상 꾸밈음의 음가가 주음의 절반으로 정해져 있음에도 불구하고, 이에 대한 연주

86) NMA판의 편집자 기글링은 편집자 노트에서 주음 상단에 사선을 그은 앞꾸밈음을 괄호 안에 표시하여 구별하겠다고 밝힌 바 있으나, 실제로 이 작품에서 그러한 예시는 찾아볼 수 없다; F. Giegling, 'Editorial Note,' NMA V/14/3, p.IV.



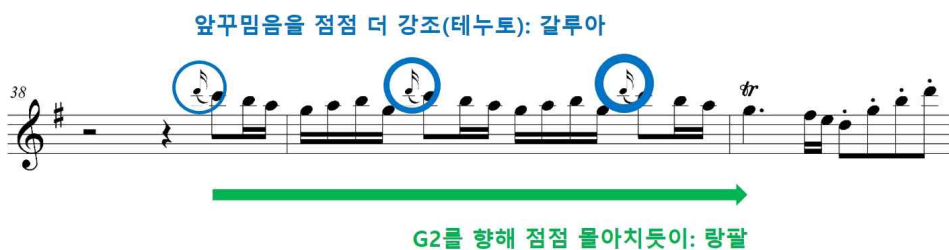
자들의 표현 방법에서 차이를 보인다. 그 첫 번째 예시로 1악장 마디 38-40을 살펴보자. 아래 악보에서처럼 이 부분은 두 박에 해당하는 짧은 프레이즈가 같은 형태로 반복되는 것이 특징이며, 이 때 D3에 해당하는 아포지아투라는 총 3번 반복된다. 이 부분을 파워는 악보 상에 기보된 그대로 16분음표 음가로 균일하게 반복하는 한편, 랑팔의 경우 16분음표 음가로 균일하게 반복하되 점점 몰아치면서 마디 40의 G2 트릴까지 빠르게 진행한다는 점에서 다소 차이가 있다. 갈루아의 경우 꾸밈음 D3이 반복될수록 더 길게 테누토하면서 강조하여 점차 음가가 길어지는 듯한 효과를 준다. 갈루아의 이러한 해석은 반복되는 동일한 프레이즈에 변화를 주기 위한 의도로 해석할 수 있다. 그러나 이 부분은 선율이 한창 펼쳐지는 지점이기 때문에 이러한 해석은 다소 과장된 것으로 볼 수 있다. 반대로 오히려 점점 더 몰아치는 전개를 보여주는 랑팔의 해석은 마디 40을 목표지점으로 두고, 이를 향해 가는 과정을 극적으로 연출하고자 한 의도로 파악된다. 그러나 본 연구의 견해는 이 부분의 전체 구조(형식)적 위치는 제시부에 해당하기 때문에, 특정 음을 목표 지점으로 두고 선율에 추진력을 두는 것보다는, 파워와 같이 정해진 템포 안에서 균일하게 진행하는 것이 바람직할 것으로 본다.

[악보 4-18] 1악장 마디 38-40의 비교

- NMA판

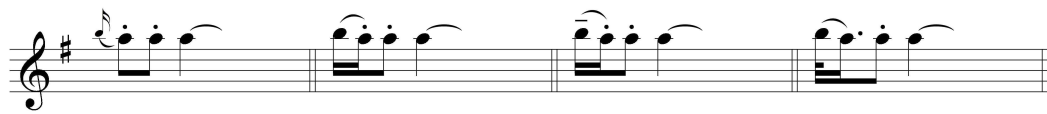


- 랑팔, 갈루아



다음 예시인 1악장 마디 50의 아포지아투라 B2 역시, 주음과 음가를 등분하여 표현되는 부분이다. 랑팔은 이를 악보 그대로 B2를 16분음표로 처리한다. 파위도 이 부분을 16분음표 처리하지만 B2를 약간의 테누토로 표현하는 것이 다르다. 반면 갈루아는 이를 아치아카투라로 짧게 처리한다.

[악보 4-19] 1악장 마디 50의 비교



- 기보(NMA판)      - 랑팔, 한지희      - 파위                      - 갈루아

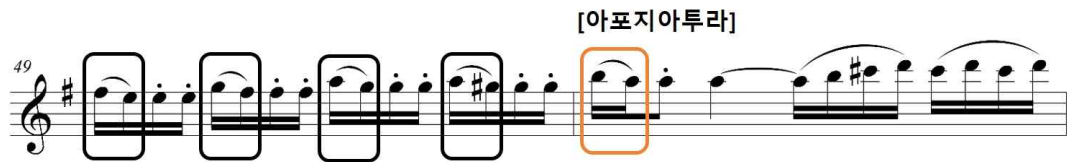
랑팔과 파위 모두 이를 아포지아투라로 처리한 것은 이전 마디인 마디 49와도 연관이 있다. 마디 49에서 2도 하행 음형의 모티프 조각이 동형진행을 통해 반복하며 상행하다가 마디 50에서 앞과 동일하게 2도 하행의 앞꾸밈음으로 이어진다. 이는 모티브와 아포지아투라가 음형뿐 아니라 리듬에 있어서도 통일감을 지녀야 함을 의미한다. 즉, 마디 49의 모티프 음형과, 16분음표 2개로 구성되어 있는 모티프의 리듬형은 마디 50의 앞꾸밈음을 아포지아투라로 결정해주는 근거가 되는 셈이다.

반면 아치아카투라로 연주한 갈루아의 해석은 마디 50을 기준으로 뒤에 이어지는 선율의 맥락에서 이해되어야 한다. 마디 49는 2도 하행 진행으로 인해 강박이 첫 번째 16분음표에 자연스럽게 위치하게 되지만 마디 50에서 이 모티프 반복이 중단되면서, 강박의 위치가 당김음, 즉 두 번째 박에 위치하게 된다.(둘째 박에 강박이 오는 당김음 패턴은 마디 53까지 이어진다.) 이 때 당김음 효과가 강조되려면 B2가 주음과 음가를 등분하기 보다는, 매우 짧고 빠르게 처리되어 둘째 박 A2음에 힘이 실리도록 하는 것이 좋다. 그러므로 갈루아의 해석은 마디 50의 첫째 박과 둘째 박의 선율을 결과적으로 “라-라-라”로 연주하게 만들고, 랑팔

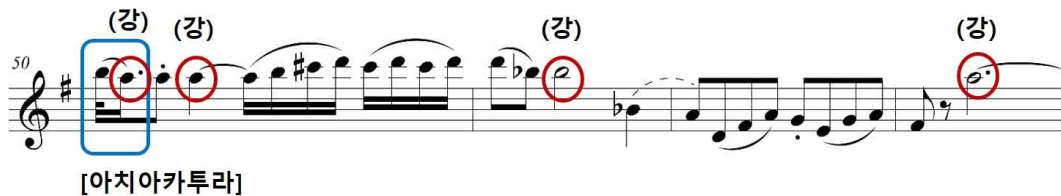
와 파위, 그리고 본 연구의 해석은 이 선율을 “시-라-라-라”로 연주하게 한다. 즉, 여기서 ‘시(B2)’는 아포지아투라에서는 주음을 향해 (2도 아래로) 기대는 음(leaning note)으로, 아치아카투라에서는 ‘라(A2)’와 충돌(crushed)하며 사라지는 음이 된다는 점에서, 이 예시는 두 가지 앞꾸밈음의 서로 다른 개념과 효과를 잘 보여주는 예시라 할 수 있다.

[악보 4-20] 1악장 마디 50의 비교

-랑팔, 파위, 한지희(마디 49-50)



-갈루아(마디 50-53)



다음으로, 1악장 마디 70-71은 앞꾸밈음이 연속적으로 등장하는 구간이다. 앞서 살펴본 예시까지는 앞꾸밈음이 주음을 장식하는 보조적 역할을 했다면, 이 부분에서는 장식음 자체가 주된 역할을 한다.

이 앞꾸밈음 역시 기보 상으로 아포지아투라에 해당하며, 파위는 악보에 기보된 대로 이 앞꾸밈음의 음가를 주음과 균등하게 분할하여 연주한다. 하지만 랑팔은 이보다 약간 짧게 아치아카투라에 가까운 형태로 연주하는데, 이러한 랑팔의 해석은 각 앞꾸밈음들을 장식적 역할로 간주하고, 대신 A1에서 A2까지 한 옥타브 내에서 균등한 음가로 상승하는 주음들의 선율선에 집중한 결과로 분석된다. 한편 갈루아는 마디 70의 첫 꾸밈음 F#1과 주음 A1은 루바토로 연주했다가 상행하면서 차츰 원

래 템포를 회복하고, 마디 71의 첫 꾸밈음 F#2과 주음 A2에서 다시 루바토 하면서 템포에 변화를 준다. 이러한 갈루아의 해석은 이전 마디인 마디 69의 오케스트라 파트에서 근거를 찾을 수 있다. 마디 70의 솔로 선율은 마디 69의 오케스트라 파트에서 미리 제시된 것으로, 이는 제시-응답의 관계로 간주될 수 있다. 반복을 통해 ‘응답’한 솔로는, 오케스트라가 휴지하는 동안 단독으로 등장하기 때문에 앞서 ‘제시’된 선율과 구별되는 자기만의 개성을 보여줄 수 있는 기회를 얻게 된다. 즉, ‘응답’하는 선율에서 이러한 템포의 유연성을 드러내며 변화를 주었다고 추측할 수 있다.

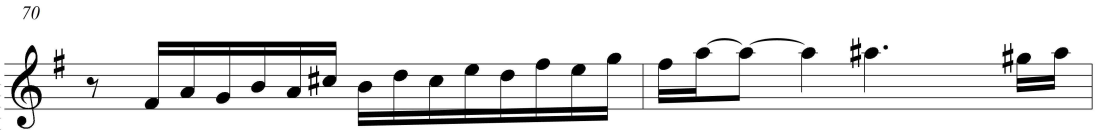
하지만 본 연구의 의견은 파위의 해석처럼 오케스트라가 먼저 제시한 선율을 솔로가 똑같이 이어받았고, 또 마디 71 이후의 선율이 서정적인 분위기로 펼쳐지기 때문에 꾸밈음과 주음을 균등한 음가로 연주하여 통일성을 주는 것이 자연스러울 것으로 생각한다. 마디 71의 경우, 이 앞꾸밈음은 아치아카투라에 해당하기 때문에 이를 빠르게 처리하는 것이 원칙이지만, 여기서는 마디 70과의 자연스러운 연결을 위해 좀 더 여유를 두며 진행하는 것이 바람직하다.

[악보 4-21] 1악장 마디 70-71의 비교

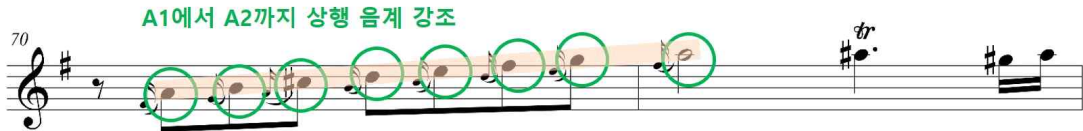
-NMA판



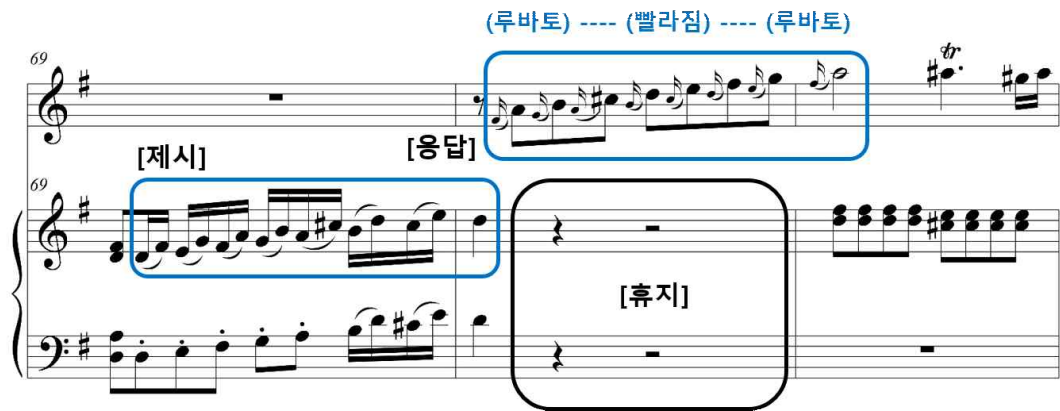
-파워, 한지희: 아포지아투라



-랑팔: 아치아카투라



-갈루아(마디 69-71)



다음으로, 아포지아투라를 세 연주자 모두 아치아카투라로 처리한 부분이 있는데, 바로 마디 46이다. 이 부분은 제시부의 제2주제가 시작되는 곳으로, G장조에서 e단조로 조성이 바뀌며 분위기가 전환되는 곳이기도 하다.

이 부분을 랑팔과 파워는 아치아카투라로 짧게 처리한다. 이를 통해 마디 46에서 총 세 번 반복되는 “A#2-B2” 음형은 첫 번째와 두 번째

반복은 아치아카투라로, 세 번째 반복은 주음으로 분리되는 결과를 만든다. 만약 이 앞꾸밈음을 둘 다 아포지아투라로 처리하였다면, “A # 2-B2” 음형은 세 번의 반복 모두 동일한 리듬형(16분음표 2개)이 만들어졌겠지만, 이를 아치아카투라로 처리함으로 인해 장식음(①)과 주음(②)으로 성격이 달라지는 것이다. 한편 갈루아는 두 번째 앞꾸밈음의 음가를 아래 악보와 같이 매우 긴 음가로 연장하였는데, 이로 인해 주음 B2보다 앞꾸밈음 A # 2의 음가가 더 길어지게 된다. 결과적으로 “A # 2-B2” 음형은 갈루아의 해석에 의하면 세 가지 리듬형(①, ②, ③)으로 분류되는 것이다. 이렇게 앞꾸밈음의 음가를 연장하는 것은 꾸밈음을 과장되게 표현하려는 바로크 스타일에 가까운, 매우 독특한 해석으로 보인다.

[악보 4-22] 1악장 마디 46의 비교

-NMA판

-랑팔, 파위

①  
②  
[아치아카투라] [주음]

-갈루아

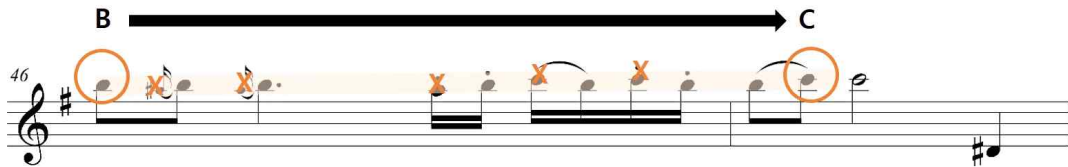
①  
③  
②  
[아치아카투라] [꾸밈음 변형] [주음]

이 부분에 대한 본 연구의 입장은 B2가 중심음이라는 점에서 출발한다. 이 음은 마디 47에서 C3으로 진행하면서 중심음 역시 이동하게 된다. 이 때 반음관계의 음인, A # 2 아포지아투라와 C3 보조음은 B2 중심음의 장식음으로서의 역할을 하게 되는 것이다. 그러므로 장식음 역할

을 하는 A#2과 C3에 집중하기보다는, 숨겨져 있는 중심음의 이동이 명확하게 드러날 수 있도록 두 음을 최대한 연결하여 이어지도록 해야 한다고 본다. 이를 위해 두 장식음의 다이내믹을 줄이고, 비브라토를 최소화하여 중심음 B에서 C음으로 향하는 선율선을 매우 편평(flat)하게 소리 내는 것이 도움이 된다.

[악보 4-23] 1악장 마디 46-47의 해석

-한지희



갈루아와 같이 앞꾸밈음의 음가를 과장되게 길게 늘여 변형시킨 또 다른 예시로 3악장 마디 268을 살펴보자. 8분음표로 되어 있는 앞꾸밈음 D#3는 주음 음가의 절반보다도 훨씬 짧기 때문에 당연히 아치아 카투라로 처리해야 하지만, 8분음표의 음가를 감안할 때 이를 아주 짧고 빠르게 처리하기에는 무리가 있어 보인다. 실제로 랑팔과 파위는 D#3를 꾸밈음으로 기보된 음가(8분음표) 그 자체로 처리한 반면 갈루아는 D#3를 꾸밈음이 아닌 주음으로, 그리고 E3을 뒤꾸밈음으로 리듬의 형태를 과감하게 변형시켰다.

[악보 4-24] 1악장 마디 268의 비교



-기보(NMA판)

-랑팔, 파위, 한지희  
(짧은 아포지아투라)

-갈루아  
(긴 아포지아투라)

다음 [악보 4-25]를 보면, 이 앞꾸밈음의 음가를 비교적 길게 처리할 수 있는 근거가 마디 266에서부터 시작된다는 사실을 알 수 있다. 16분음표로 반복되는 한 박 모티프에서 각 세 번째 음은 비화성음에 해당한다. 이 음들은 2도 상행하여 화성음(네 번째 음)으로 해결되고, 이것이 패턴화되어 마디 268까지 이르는 진행을 보인다. 이러한 선율 구성을 토대로 분석해 보면, 마디 268의 앞꾸밈음 D#3 역시 동일하게 비화성음이며, 2도 상행하여 화성음으로 해결된다. 갈루아의 경우 이러한 ‘비화성음-화성음’ 패턴이 마지막으로 반복되는 지점(마디 268)에서 음가를 길게 연장하여 비화성음 자체를 강조하고, 이는 곧 화성적 긴장감을 높이기 위한 수단으로 사용된다. 그리고 이러한 긴장감은 마디 269의 긴 트릴(A2)을 통해 해소된다.

[악보 4-25] 1악장 마디 266-269의 해석: 비화성음의 규칙적인 배치  
-한지희

**셋째 박마다 배치되는 규칙적인 비화성음 → 앞꾸밈음에도 연속적으로 적용**

[G장조: V7/ii ii    vii7/ii    vii7/V    vii7    I    V7/ V    V7    ]

앞꾸밈음(특히 아포지아투라)에 대한 분석에 이어, 이제 악보에 기보된 트릴 예시들을 살펴보자. 트릴의 일반적인 연주기법은 주음과 주음의 윗 보조음을 빠르게, 그리고 수차례 반복하는 것을 의미한다. 그러나 세 연주자들의 연주를 비교해보면 각자의 개성을 보여주는 변형된 연



주 결과들을 곳곳에서 찾아볼 수 있다.

1악장 마디 33에서 갈루아는 바로크적 ‘트릴’ 연주기법을 선보인다. 랑팔과 파위는 넷째 박 정박에 C2 트릴을 시작하지만, 갈루아의 경우 셋째 박에 있던 D2를 넷째 박까지 밀어 C2 트릴을 반 박 정도 늦게 시작한다. 이는 아래 악보에서 볼 수 있듯이, C2는 화성적으로 7음에 해당하기 때문에 이 7음을 뒤로 미루어 불협화를 약박에서 트릴을 통해 해결하면서 보다 편안하고 부드러운 사운드를 만든다.

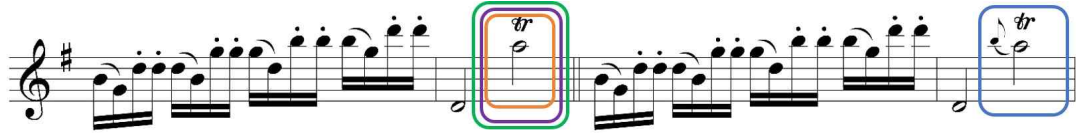
[악보 4-26] 1악장 마디 33-34의 비교

- 랑팔, 파위, 한지희(NMA판)      - 갈루아

다음으로 1악장 마디 43의 경우, A2의 트릴에서 랑팔과 파위는 모두 정박에 A2로부터 트릴을 시작하지만, 갈루아는 기보되지 않은 앞 꾸밈음 B2를 첨가하고 이 음을 특히 강조하면서 트릴을 시작한다. 이 B2는 주음의 윗 보조음인 전타음에 해당하며, 이 비화성음을 강박에 첨가함으로써 인해 긴장감을 더욱 고조시킨다.

[악보 4-27] 1악장 마디 42-43의 비교

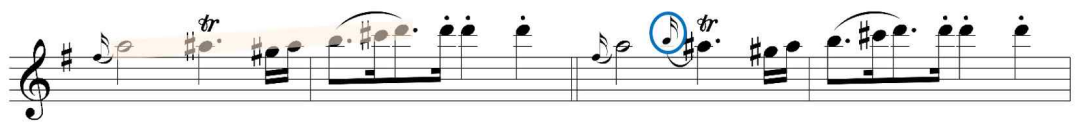
- 랑팔, 파워, 한지희(NMA판)                      - 갈루아



그러나 이와 달리 1악장 마디 71에서처럼 선율선이 한 방향으로 유지되고 있는 부분에서는, A#2에 앞꾸밈음을 첨가하지 않는 것이 바람직하다. 아래 갈루아의 예시처럼 이 마디 71에서 B음을 첨가하면 A-A#-B-C#-D로 이어지는 순차 선율을 해치는 결과를 초래하기 때문이다.

[악보 4-28] 1악장 마디 71-72의 비교

- 랑팔, 파워, 한지희(NMA판)                      - 갈루아



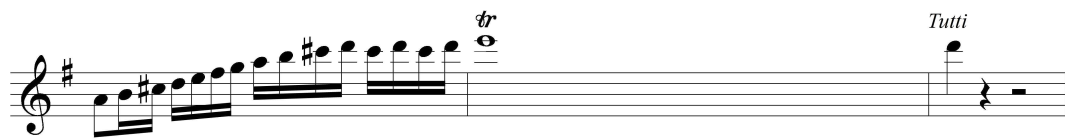
그렇다면 투티로 향하는 클라이맥스 부분에서 한 마디 전체를 지속하는 긴 음가의 트릴은 어떻게 처리해야 할까? 앞서 분석한 마디 43처럼 극적인 분위기를 더욱 고조시키기 위해 아포지아투라를 반드시 첨가해야 할까?

1악장 마디 90은 전개부로 가기 위한 투티 진입 전 솔로에 의해 제시부가 완전히 종지되는 지점이다. 한 마디 전체가 고음역의 트릴로 지속되며 이 때 강한 다이내믹과 빠른 트릴로 분위기를 고조시켜야 하는 부분이다. 파워와 갈루아는 여기서 아포지아투라, 즉 F#3을 첨가하여 트릴 처리하지만, 이는 적절하지 않다고 본다. 왜냐하면 마디 89의 넷째 박에 해당되는 마지막 모티프를 보면 C#-D가 16분음표로 반복되고,

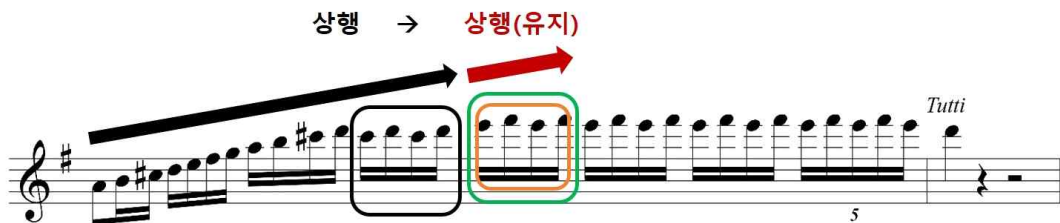
이것이 마디 90에서 E3으로 종착하며, E3으로 진입하는 순간 E-F#의 트릴로 이어지기 때문이다. 그러므로 F#3을 트릴 전에 첨가하는 것은 F#-E의 진행으로 트릴의 진행 방향을 바꾸기 때문에, 선율 진행의 일관성을 해친다고 볼 수 있다.

[악보 4-29] 1악장 마디 89-91의 비교

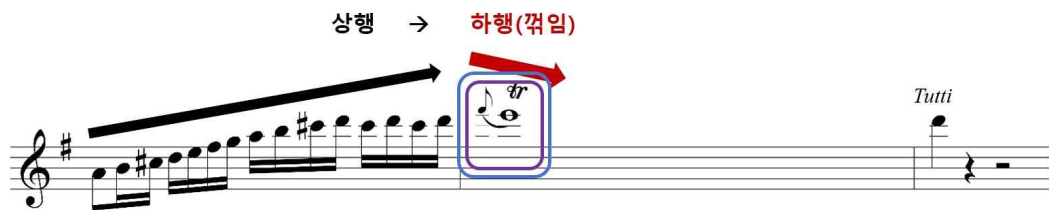
-NMA판



-랑팔, 한지희87)



-파워, 갈루아



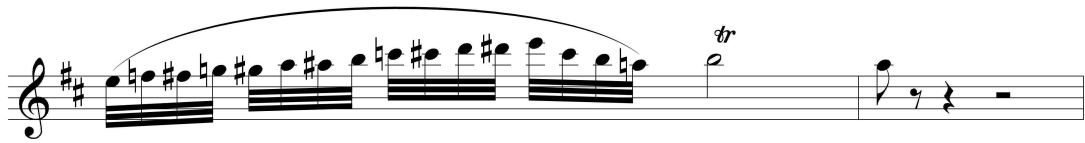
하지만 마디 26에 출현하는 2악장 제시부를 종결하는 마지막 긴 트릴에서의 상황은 이와 다르다. 2악장 마디 26에서는 B2 트릴 전에 마지막 4개의 32분음표가 기존의 상행 선율을 E-C#-B-A라는 모티프를

87) 이 악보 예시의 경우 NMA판에는 E3에 트릴이 붙어있는 형태로 기보되어 있으나, 이전 마디(마디 89)의 음형과 유사한 모양을 보여주기 위해 트릴이 실제 연주되는 선율형태로 나타내었다.

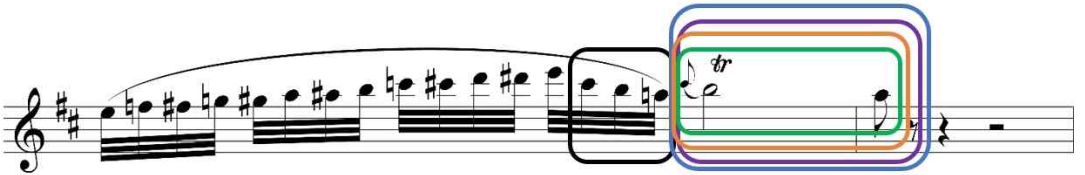
통해 하행으로 방향을 전환한다. 이때는 B2 트릴에 아포지아투라 C#3를 첨가하면 이전 모티프 중 C#-B-A를 다시 반복하는 결과를 만들기 때문에 오히려 자연스러울 수 있다. 이는 세 연주자 모두의 공통된 해석의 결과이다.

[악보 4-30] 2악장 마디 26-27의 해석

-NMA관



-랑팔, 파위, 갈루아, 한지희



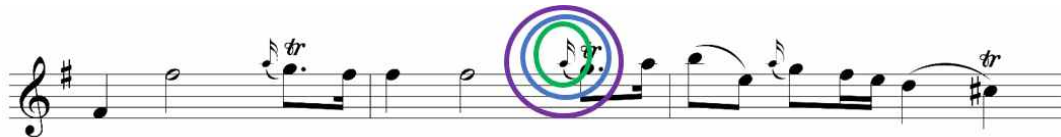
이러한 선율의 방향 전환에 대한 이슈는 1악장 마디 66-67에서도 유사하게 적용된다. 양쪽 마디 모두 G2에 트릴이 붙어있는데 마디 66에서는 악보 상에 A2가 아포지아투라로 기보되어 있고 마디 67에는 기보되어 있지 않다. 그러나 세 연주자 모두 마디 67에 A2를 첨가하여 연주한다. 마디 66은 G2를 시작으로 하행 방향을, 마디 67은 G2를 시작으로 상승하고 있다는 점에서 차이가 있고, 이러한 대조를 분명하게 두고자 한다면 마디 67에는 아포지아투라를 생략하여 진행하는 것도 자연스러운 해석이라고 보인다.

[악보 4-31] 1악장 마디 66-68의 비교

-한지희(NMA판)



-랑팔, 파위, 갈루아



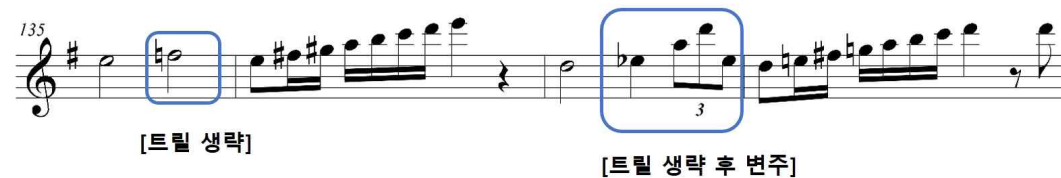
마지막으로, 악보에 기보된 장식음을 실제 연주에서는 생략하는 사례도 있다. [악보 4-32]에서처럼 마디 135와 마디 137은 동형진행으로 셋째 박에 각각 트릴이 붙어있지만, 갈루아는 이를 생략하여 연주한다. 대신 마디 135에서는 트릴이 생략된 F♯2에 비브라토 없이 매우 건조한 소리를 내면서, 트릴을 통해 만들어지는 선율의 화려함과는 대조적인 분위기를 형성한다. 마디 137에서는 E♭2에 트릴을 생략한 대신 이 부분을 변주하여 흥미로운 선율 진행을 만들었다.

[악보 4-32] 1악장 마디 135-138의 비교

-랑팔, 파위, 한지희(NMA판)



-갈루아



## 2.2. 기보되지 않은 장식음의 첨가

지금까지는 기보된 장식음들의 변형과 처리 방식에 대해 분석해 보았다면, 본 절에서는 악보에 기보되지 않은 장식음들이 연주자들에 의해 첨가된 예시들을 살펴보고, 이에 대해 논의해보고자 한다.

첫 번째 예시는 1악장 마디 118이다. 이 부분에서는 마디 107에서 나오는 전개부의 시작 모티프가 전조되어 반복된다. 갈루아는 반복되는 부분을 변주하기 위해 턴(turn)꾸밈음을 첨가하였다. 이 턴 꾸밈음의 음형은 뒤이어 나오는 오케스트라 파트 현악기 선율을 미리 제시한 것으로 볼 수 있다.

[악보 4-33] 1악장 마디 118-119의 비교

- 랑팔, 파위, 한지희(NMA판) - 갈루아

The image displays a comparison of musical notation for measures 118 and 119. On the left, the original score is shown with a treble clef staff and a grand staff. On the right, the same measures are shown with blue boxes highlighting added ornaments in the treble clef staff and the right-hand part of the grand staff.

한편 턴 꾸밈음은 마디 155에도 첨가되었는데, 이를 통해 갈루아가 긴 음가로 상행 도약하는 부분에 주로 이 장식음을 첨가했다는 것을 알 수 있다.

[악보 4-34] 1악장 마디 154-155의 비교

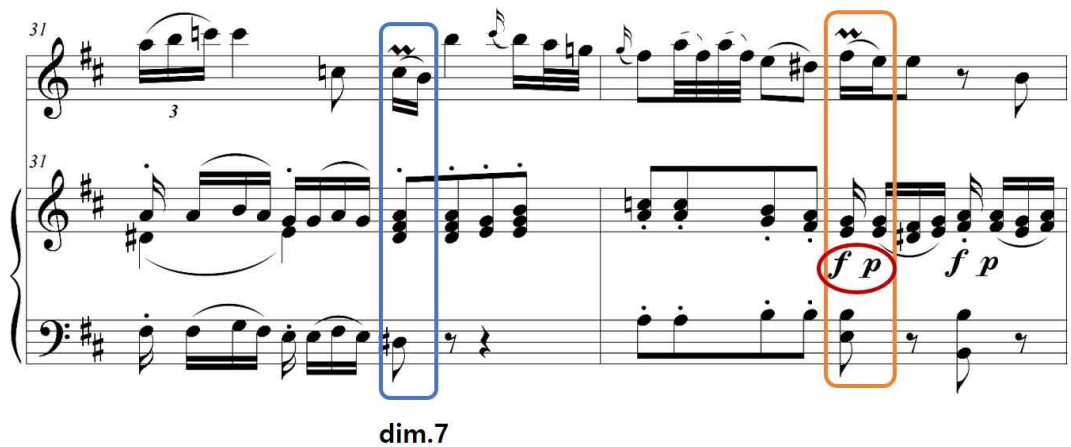
- 랑팔, 파위, 한지희(NMA판) - 갈루아



다음으로 2악장의 예시를 살펴보자. 2악장은 느린 악장이기 때문에 장식음의 첨가뿐만 아니라 선율의 변주가 시도된 부분들이 다수 존재한다. 먼저 파위는 2악장 마디 31-32에서 각 마디의 셋째 박인 C2와 F#2에 모르텐트(윗 모르텐트, upper mordent) 꾸밈음을 첨가하였다. 마디 31 셋째 박의 C2는 감7화음(dim.7th chord)의 7음에 해당하여 화성적 긴장도가 높은 곳이다. 또한 마디 32는 셋째 박의 F#음에 *f*를, 그 다음 음에 *p*를 붙여 다이내믹이 극단적으로 대조되는 부분이다. 이러한 사실을 고려해보았을 때 파위는 이 두 음들을 강조하기 위해 각각 모르텐트를 첨가한 것으로 보인다.

[악보 4-35] 2악장 마디 31-32의 해석

-파위



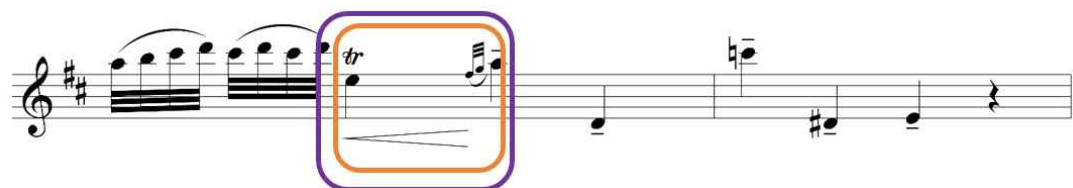
장식음을 첨가한 파위의 또 다른 예시는 2악장 마디 52에서 볼 수 있다. 파위는 둘째 박의 E2 트릴 이후에 셋째 박 A2로 향하는 뒤꾸밈음(F#-G)을 첨가하였다. 본 연구 역시 이 뒤꾸밈음을 반드시 필요한 요소라고 본다. 왜냐하면 셋째 박의 A2를 시작으로 마디 53까지, 큰 음정으로 도약 진행하는 각 음들을 밀도 있게 소리 내어야 하는데, 이 중에서도 특히 저음역에 있는 음들(D1, D#1, E1)이 깊고 풍성한 소리를 내려면 마디 52의 A2에 에너지가 비축되어야 하기 때문이다. 이를 위해서는 A2에 이르기까지 다이내믹이 고조되어야 하고, 이는 파위와 같이 순차적인 뒤꾸밈음의 첨가를 통해 자연스럽게 실현될 수 있다. 한편 갈루아는 이 도약 진행 사이를 화려한 변주 선율로 채워 기교를 보여주어, 주로 느린 악장에서 즉흥 선율을 삽입하는 바로크 연주 관습과 유사한 패턴을 보여준다.

[악보 4-36] 2악장 마디 52-53의 비교

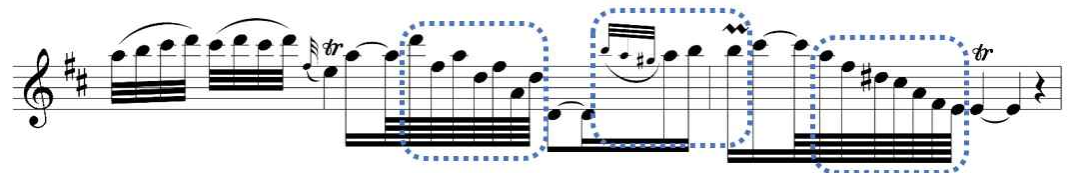
-NMA판



-파위, 한지희



-갈루아





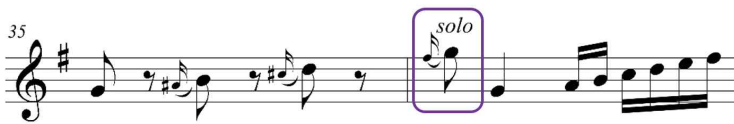
다음으로 3악장 예시들을 살펴보자. 파위는 3악장 마디 36에서는 마디 35 앞꾸밈음과의 통일성을 위해 첫 음 G2에 앞꾸밈음 F#2를 첨가하였고, 랑팔과 갈루아는 마디 93의 첫 번째, 세 번째 8분음표에 모르덴트를 첨가하여 선율에 변화를 줌과 동시에 연주자의 기교를 보여 줄 수 있는 장치를 마련하였다.

[악보 4-37] 3악장 마디 35-36의 해석

-NMA판



-파위



[악보 4-38] 3악장 마디 93-94의 해석

-랑팔, 갈루아



지금까지 장식음 처리에 관한 여러 사례 분석을 통해 각 연주자들의 개성이 녹아든 다양한 연주 해석 결과들을 파악할 수 있었다. 장식음 해석은 악보에 기보된 앞꾸밈음을 아포지아투라로 할 것인지 아치아카투라로 할 것인지를 선택하는 데서 출발한다고 볼 수 있다. 이는 둘 중에 어떤 것을 선택하느냐에 따라 꾸밈음을 제거한 주선율의 형태와 리듬감이 달라질 수 있기 때문이다. 특히 갈루아는 특히 이 부분에 대해 자신

만의 개성을 강하게 드러내었는데, 아포지아투라로 기보된 것을 아치아카투라로 처리하면서 일정하게 진행되던 선율의 흐름을 중단시키기도 하였다. 또 앞꾸밈음이 마치 주음이 된 것처럼 길게 연장하여 꾸밈음의 형태를 완전히 변형시키기도 하고, 트릴에 아치아카투라를 첨가하여 화성적으로 충돌시켜 선율에 긴장감을 주기도 하였다.

한편 기보되지 않은 장식음을 첨가하여 연주자의 개성과 기교를 보여주는 부분도 발견된다. 갈루아는 긴 음가에 턴 꾸밈음을 첨가하였고, 파위는 모르덴트로, 특정음에 액센트를 부여하여 반전을 주기도 하였다. 편집자가 악보에 기보하지 않은 것들을 임의로 첨가하는 것에 대해, 랑팔과 본 연구는 비교적 보수적인 입장을 취한다. 파위는 부분적으로 장식음을 활용하나 파위 역시 정해진 범위 안에서만 시도하는 경향을 보였다. 반대로 갈루아는 예상치 못한 과감한 시도를 보여줌으로써, 때때로 과장된 바로크 연주 관습을 연상시킨다는 점에서 그의 해석이 더욱 신선하고 흥미롭게 여겨진다.

### 3. 스타카토와 다이내믹에 대한 해석

앞 절에서 분석한 슬러와 장식음은 악보(특히 원전판)에 기보되어 있는 주요 편집 요소들이었다. 본 절에서는 위 두 요소를 제외한 나머지 요소인 스타카토와 다이내믹에 대한 연주 분석을 진행하고자 한다.

스타카토는 템포가 빠른 악장의 아르페지오나 스케일 모티프에서 주로 사용되며, 특히 하나의 모티프(또는 프레이즈)가 패턴을 이루며 반복될 때 슬러와 함께 부분적으로 첨가되는 경우가 많다. 3장에서 살펴본 것처럼 출판본들마다 스타카토가 사용된 빈도나 위치 등은 각각 차이가 있고, 원전판의 경우 스타카토가 사용된 부분들은 대부분 일치하지만 헨레판과 같이 괄호 안에 스타카토를 표시하여 연주자의 해석에 맡기는 경우도 있다. 또한 스타카토 기호가 붙은 음에 대하여 이를 짧은 스타카토(stroke)와 일반 스타카토(dot)으로 구분하는 것 역시 연주자의 해석에 따라 달라질 수 있는 영역이다.

한편 다이내믹의 경우, 고전시대 양식의 레퍼토리가 모두 그러하듯 악곡 전체에서 다이내믹의 변화 폭이 그리 넓지 않다. 따라서 원전판에서는 다이내믹을 지시하는 기호들을 찾아보기 힘들며, 대신 오케스트라 파트에 부분적으로 표시된 기호가 대략적인 가이드로서의 역할을 한다. 물론 르둡판의 경우 플루트 파트에도 다이내믹 지시가 매우 상세하게 되어 있으나, 본 절에서는 다이내믹 기호를 통해 직접적으로 지시된 부분보다는 긴 음가로 선율선이 정지된 부분, 그리고 특정음을 강조하여 음량변화를 시도해 볼 만한 예시들을 선택하여 논의하고자 한다.

마지막으로 이상으로 논의되는 요소들에 해당하지 않는, 그 밖의 흥미로운 부분들을 소개하고 본 연구의 적절한 제언들을 제시할 것이다.

### 3.1. 스타카토

18세기 스타카토 개념은 스타카토와 레가토의 중간 정도에 해당하는 것으로, 논레가토(non legato)와 구분이 분명하지 않았다.<sup>88)</sup> 또한 앞서 언급한 것처럼 모차르트는 자필본에 짧은 스타카토와 일반 스타카토 두 가지를 동시에 구분하여 사용했기 때문에, 비록 이 작품은 자필본을 확인할 수 없다 할지라도 스타카토 주법을 한 가지 방식에 일률적으로 적용할 수 없고, 상황과 맥락에 따라 다양한 관점에서 다루어질 필요가 있는 것이다.

먼저 1악장 마디 72의 셋째 박과 넷째 박에 해당하는 D3를 살펴보자. 이 두 박은 각각 4분음표에 스타카토가 붙어있는 형태로 마디 74에서도 동형진행으로 반복된다. 이 부분을 파워는 악보대로 1/2정도의 음가로 처리한 데 반해, 갈루아는 파워보다는 좀 더 가볍고 경쾌한 스타카토로 처리하는 경향을 보인다. 그리고 랑팔은 비교적 긴 스타카토, 마치 슬러 스타카토와 유사한 주법으로 연주하며, 부점 리듬에 해당하는 둘째 박의 D3에서부터 마지막 넷째 박의 D3까지 점진적으로 미세하게 음가가 늘어나서 종국에는 테누토까지 이른 것 같은 느낌을 준다.

갈루아의 경우 마지막 넷째 박 D3까지 짧은 스타카토로 처리함으로써, 이후 전개되는 마디 73의 2분음표 D3 사이에 자연스럽게 약간의 휴지(pause)가 발생하게 되고 이로 인해 2분음표 D3에 힘이 실려 이 음을 강조하는 결과를 낳는다. 방법은 다르지만 랑팔의 해석 역시 사실상 마디 73의 2분음표 D3를 고려한 것이다. 랑팔과 같이 반복되는 동일한 음고들이 각각의 음가를 점진적으로 길게 하면, 결국 마디 72의 둘째 박에서 시작되는 D3의 음가가 짧은 것에서 긴 것으로 자연스럽게 연결되기 때문이다. 하지만 이전 마디인 마디 70에서부터 솔로 선율은 순차적으로

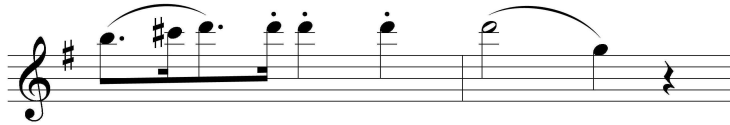
---

88) G. Chew and C. Brown, "Staccato," *Grove Music Online*, 2022. 11. 13. 접속, <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498>.

계속 이어져 왔기 때문에 마디 72의 4분음표들까지 음가를 너무 길게 두게 된다면 자칫 지루해질 위험이 있다. 또한 마디 72-73의 프레이즈에서 마디 73의 선율은 주된 요소가 아니기 때문에 이 부분을 위해 갈루아처럼 4분음표 음가를 과도하게 줄이는 것도 무리가 있다. 그러므로 마디 70에서 시작된 순차상행 선율의 종착지가 마디 72의 B음이므로 오히려 이 음이 강박이 되고<sup>89)</sup>, 이후의 음들은 악보 상의 스타카토 음가들로 진행되는 것이 적절할 것이다.

[악보 4-39] 1악장 마디 72-73의 비교

-NMA관



-랑팔



-갈루아, 한지희



다음으로, [악보 4-40]처럼 마디 77은 투티로 전환되기 전 마지막 마무리이자 클라이맥스이다. 이 마디의 셋째 박과 넷째 박의 “B2-C#3-D3”

89) 마디 72의 첫 음이 강박이 되어야 한다는 주장의 근거는, B음이 마디 70에서 시작된 순차상행 선율의 종착지이기도 하고, 동시에 이 음은 마디 72-73에서 진행되는 새로운 선율형의 시작음이기 때문이기도 하다. 더불어 이 새로운 선율형은 마디 74에서 동형진행으로 또 한 번 반복된다는 점에서도 그러하다.

에 해당하는 선율은 고음에서 순차 상행하면서 스타카토가 붙어있는 형태이다. 파위는 이 부분 역시 정박에 해당하는 음가로 처리하는 반면, 갈루아는 각 음들이 명확하게 끊어지기는 하지만 스타카토에 마치 테누토를 더한 것처럼 각 음들을 눌러서 강조하는 경향을 보인다. 랑팔의 경우 “B2-C#3”을 슬러 처리하여 편집한 악보와 전혀 다른 주법으로 처리하였다.<sup>90)</sup>

갈루아가 이 세 음들을 눌러서 강조한 것은 마디 77 전체가 순차 상행하고 있고, 여기서 모은 강한 에너지를 다음 마디 투티에 그대로 전달하고자 하는 의도였을 것으로 추측된다. 게다가 이 순차 선율이 마디 78의 투티에서 계속 이어져 더욱 높은 고음으로 끝나는 것이 아니라 반대 방향(아래)으로 떨어지기 때문에 마디 77의 마지막 D3까지 에너지를 최대한 끌어모으는 것이 필요하다. 다만 이 세 음을 테누토하면 마디 77의 앞쪽 슬러(E2-F#2-G2-G#2-A2)를 통한 아티큘레이션이 효력을 상실하게 된다는 점에서 무리가 있다. 랑팔 역시 중간에 슬러를 삼입한 것은 B2에 더 강한 힘이 실리게 하여 이 부분의 크레센도 효과를 한층 살리게 한 것으로 보인다. 하지만 이 부분에 슬러를 넣어 아티큘레이션 하면 약박인 B2가 힘을 받으면서 당김음(syncopation)이 되기 때문에 마디 77의 마지막까지 에너지를 모으지 못하고 마디 중간에 중단되는 결과가 만들어진다는 점에서 한계가 있다.

[악보 4-40] 1악장 마디 77의 비교

-파위, 한지희(NMA판) -랑팔 -갈루아



90) 랑팔이 편집한 인터내셔널 판본에는 이 마디에 슬러가 없고, 크레센도 기호를 제외하면 원전판과 동일한 형태로 기보되어 있다.

한편 느린 악장에 해당하는 2악장에서 가장 첫 음에 붙어 있는 첫 스타카토의 음가 처리는 매우 중요하다. 솔로(주제)선율의 첫 시작인 마디 10의 마지막 음 A2는 사실상 여린 박(upbeat)에 속하며, 뒷부분이 오케스트라 파트 없이 단독 선율로 진행한다. 따라서 이 음을 어떻게 소리 내는가에 따라 마디 11과 분리될 수도, 또는 하나의 프레이즈로 연결될 수도 있다.<sup>91)</sup>

량팔과 파위는 이 음을 스타카토하지 않는 반면, 갈루아는 악보에 기보된 대로 스타카토하여 이 음을 다음 마디의 레가토 선율과 명확하게 분리시킨다. 갈루아와 같이 이 음을 스타카토 하게 되면, 문제는 이로 인해 이 음이 이미 베이스에서 진행 중인 투티(A 옥타브)와 연결되지 못하고 투티와 솔로가 분리되어 버린다는 점이다. 물론 이 음은 원칙적으로 솔로 선율에 포함되며, 그러므로 투티보다는 솔로 선율에 종속되어 처리되는 것이 좋다. 그러나 2악장의 경우 투티, 특히 베이스 선율이 A를 반복함으로써 솔로와의 연결성을 강하게 드러낸다는 점이 중요하다. 그러므로 이 음은 베이스의 슬러 스타카토를 받아 그 음가(아래 악보에서는 ‘테누토 된 스타카토’로 표시하였다.)를 유지한 채로 충분히 여유 있는 소리를 내야 하며, 더불어 이 음이 울린 후 마디 11 전에 약간의 휴지(pause)를 두어 이 음의 잔향을 살릴 수 있다면 보다 극적으로 솔로 선율을 시작할 수 있을 것이다.

---

91) 각 출판본별 A2에 대한 스타카토 사용 여부는 III장 2.2. 스타카토 부분에서 비교 논의한 바 있다.

[악보 4-41] 2악장 마디 10-11의 비교

- 랑팔, 파위

[스타카토 X]

- 갈루아(NMA판)

[스타카토]

solo

(분리)

[슬러 스타카토]

- 한지희

solo

[(테누토 된) 스타카토]

(연결)

(연결)

[휴지]

[슬러 스타카토]

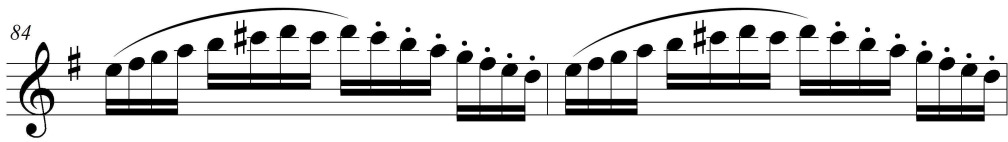
위의 예시들은 스타카토의 처리 유무 또는 스타카토 처리된 음의 음가 설정에 관한 것이었다면, 다음 예시들은 스타카토의 표현에 대



한 부분에 해당한다. 1악장 마디 84와 마디 85에서 반복되는 프레이즈는 슬러로 묶인 아티큘레이션 및 순차하행하는 스타카토로 이루어져있다. 슬러로 묶인 선율의 첫 음인 E2와 마지막 음 D3을 랑팔과 갈루아는 각각 테누토하면서 강조하였다. 이는 아마도 구조상 오케스트라 파트의 첫째 박과 셋째 박의 상성부 선율이 강조되기 때문에 이와 일치시키고자 한 것으로 보인다. 하지만 셋째 박 D3까지 눌러서 소리 내면 뒤에 이어지는 스타카토를 가볍게 처리하는 것이 쉽지 않다. 그러므로 각 음을 눌러 강조하기 보다는 슬러 부분은 부드럽게 이어주고, 대신 셋째 박의 D3은 가볍게 던지듯이 처리하면 다음에 이어지는 하행 스타카토 선율을 보다 경쾌하게 진행하는 데 도움이 될 것이다.

[악보 4-42] 1악장 마디 84의 비교

- NMA판



- 랑팔, 갈루아

- 한지희

위의 예시들에서 알 수 있듯이, 스타카토 자체의 유무뿐만 아니라 스타카토가 붙은 음의 음가를 섬세하게 조절함으로써 좀 더 다양하고 매력적인 연주를 이끌어낼 수 있다는 점에서, 스타카토의 역할은 중대하다. 특별히 이 곡에서는 스타카토가 붙은 동일한 음이 여러 번 반복될 때, 이를 어떠한 방식으로 표현하는가에 따라 악곡 진행의 흐름이 다르게 결정되는 경우들을 분석을 통해 밝힐 수 있었다. 랑팔은 반복되는 음들의 음가를 차츰 길게 하여 중착음까지 연결한 반면, 갈루아는 스타카토를

매우 짧게 두어(마치 stroke인 것처럼) 종착음의 긴 음가와 대비를 주는 대조적 해석을 보였다. 한편 오케스트라가 반복하던 음을 솔로가 받아 연결하는 2악장의 경우, 본 연구에서는 악보에 기보된 스타카토를 오히려 삭제하고 오케스트라의 슬러스타카토를 이어가는 방식을 제안하였는데, 이는 모차르트 협주곡 양식의 특징인 오케스트라와 솔로의 ‘대화’와 ‘협력’을 꾀할 수 있는 부분이라는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

### 3.2. 다이내믹

본 절에서는 이 작품에서 자주 등장하지 않는 긴 음가, 특히 트릴이 붙어있지 않은 정지된 음들에 대한 다이내믹 처리에 대해 분석하고, 그 밖에 특정음을 강조하여 다이내믹의 변화를 만들어 내는 부분과 선율이 상하행으로 교대로 제시될 때의 다이내믹 처리 방식에 대해서도 논의하고자 한다.

1악장에서 가장 먼저 등장하는 긴 음가는 마디 53의 A2이다. 이 음을 길게 지속하는 동안, 파위와 갈루아는 크레센도를 사용하는 반면 랑팔은 다이내믹을 일정하게 유지한다. 파위와 갈루아가 이 음을 크레센도 한 이유는 아마도 마디 52의 주선율을 마디 54에서는 한 옥타브 위에서 반복하기 때문에 마디 53에서 음량의 변화를 주어 양쪽 마디의 연결 고리의 역할을 하고자 한 것으로 추측된다.

하지만 마디 53에서 오케스트라 파트는 마디 52의 솔로 선율을 반복 제시하고 있다. 즉 현악기가 주선율을 반복하는 동안 솔로는 이 선율의 음향적(화성적)인 배경의 역할을 할 뿐이다. 또한 솔로 선율 자체만을 놓고 보았을 때에도 이 A2 이후에 등장하는 마디 54는 마디 52이 변형 반복되는 부분이다. 따라서 마디 52-54는 선율형을 제시한 이후 단지 음역만 올라간 상태에서 유사한 선율이 단순 반복하는 흐름으로 이어지기 때문에, 마디 53에서 솔로가 다이내믹을 고조시키면서 선율진행에 변

화를 줄 충분한 이유가 없다. 그러므로 마디 53에서는 오케스트라 파트의 현악기 선율이 전면에서 드러날 수 있도록, A2의 음량을 일정하게 유지하는 것이 바람직할 것이다.

[악보 4-43] 1악장 마디 52-54의 비교

-파워, 갈루아

(크레센도)

-랑팔, 한지희(NMA판)

(다이내믹 변화 없이) [변형]

다음으로, 1악장 마디 107-108은 두 마디 전체가 긴 음가로 연속되는 부분이다. 이를 랑팔과 파워는 음량 변화 없이 진행하고, 갈루아는 마디 107에 크레센도, 마디 108에 데크레센도하여 변화를 주었다.

이 부분은 오케스트라 파트의 관악기가 핵심 요소가 된다고 본다. 왜냐하면 호른이 두 마디를 D1만으로 지속하는데, 이 음의 풍부한 울림과 금관악기의 부드러운 음색이, 동일한 화음, 즉 으뜸화음(tonic) 내에서 움직이는 솔로 선율과 적절하게 어우러지기 때문이다. 특히 파워의 경우 D1에서 F#3으로 이어지는 큰 도약 진행을 마치 슬러하듯이 연결하여, 호

른과 더욱 부드럽게 조화를 이루도록 표현한 것이 매우 인상적이다.

[악보 4-44] 1악장 마디 107-108의 비교

-갈루아

-랑팔, 파위, 한지희(NMA판)

(호른 음색과 어우러지게)

107

107

[호른]

2악장의 예시를 살펴보자. 2악장은 템포가 매우 느리기 때문에 마디 43과 같이 한 마디 전체가 한 음으로 지속될 때에는 이를 위한 적절한 기술적 처리가 요구되기도 한다. 랑팔과 파위는 이 부분의 다이내믹을 일정하게 유지하는 반면, 갈루아는 셋째 박부터 비브라토하면서 점점 크레센도 시킨다. 이렇게 긴 음가의 중간 지점부터 변화를 주면 호흡이 편해지고, 음고도 정확하게 유지된다는 점에서 연주자에게 유리하다. 무엇보다도 비브라토를 통해 음량이 더욱 풍성해진다는 점에서 장점이 크다.

[악보 4-45] 2악장 마디 42-44의 해석

-갈루아

42

tr

tr

vibrato

긴 음가에 대한 다이내믹 처리에 이어, 다이내믹 기호를 사용하지 않고 특정음을 강조하는 방법을 통해 다이내믹을 조절하는 방식에 대해 살펴보자. 1악장 마디 123은 두 박 기준의 16분음표 음형이 동형진행으로 반복된다. 이를 랑팔과 갈루아는 둘째 박과 넷째 박의 첫 음을 각각 테누토하듯 강조하여 자연스러운 크레센도 효과를 준다. 이는 마디 121부터 이어진 정박 위주의 리듬 진행에 색다른 변화를 주기 위해 강박의 위치를 약박으로 옮긴 것으로 분석된다. 그러나 둘째 박과 넷째 박이 2도씩 움직이는 음형이기 때문에 이 부분에 강세를 주다가 자칫 리듬감이 무너질 수도 있기 때문에 주의를 기울여야 할 필요가 있다. 또한 둘째 박과 넷째 박이 강박이 됨에 따라 첫째 박과 셋째 박은 약박이 되는데, 이를 위해 특히 오케스트라 파트의 첫째 박은 스타카토로 음가를 짧게 두거나 *p*로 음량을 일시적으로 줄여 오케스트라 파트 역시 강박과 약박의 교환을 솔로와 함께 적절히 맞추어야 한다.

[악보 4-46] 1악장 마디 123-124의 해석

- 랑팔, 갈루아

한편 2악장 마디 23의 셋째 박은 8분음표 2개가 슬러로 아티큘레이션을 형성하며 짧은 음가 내에서 음량의 변화를 주는 예시에 해당한다. 특히 이 부분은 오케스트라와 유니즌으로 제시되고, 화성적으로는 감 7화음에서 으뜸화음으로 진행(해결)한다는 특징이 있다. 랑팔은 이 부분

에 특별한 해석을 가하지 않는다. 파위의 경우 첫 8분음표(A#2)를 강조하면서 자연스럽게 데크레센도 한다. 갈루아의 경우 더 극적인 데크레센도를 위해 둘째 박의 B2 트릴과 셋째 박을 완전히 분리하여 A#2의 강세가 두드러지도록 처리한 점이 주목할 만하다. 본 연구에서는 이 부분은 기본적으로 데크레센도될 수 밖에 없는 부분으로, A#2 또는 해당 화음인 A#감7화음이 아포지아투라의 역할을 하기 때문에 A#2에서 B2로 갈 때 데크레센도가 필연적이라고 본다. 그러므로 A#2에서는 적절한 강세가 필요하다. 또한 솔로와 유니즌으로 진행되는 오케스트라 파트와 정확한 타이밍으로 맞추어 연주하도록 주의를 기울여야 한다. 이는 한 옥타브 아래에서 반복되는 마디 24에도 동일하게 적용된다.

[악보 4-47] 2악장 마디 23의 해석

- 갈루아, 한지희

[a단조: vii7/ii ii]

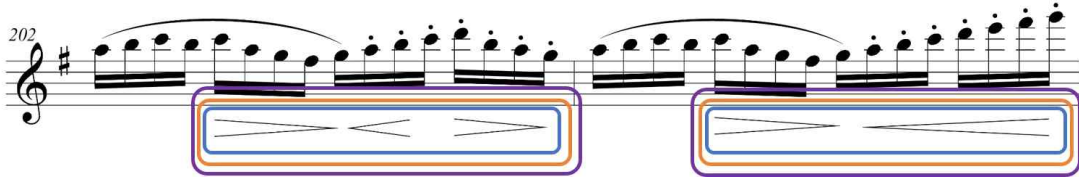
화성진행에 의한 아포지아투라

다이내믹에 관한 마지막 예시로, 1악장 마디 202는 상행 선율과 하행 선율이 번갈아 출현하는데, 이것이 처음에는 하나의 슬러 내에서, 두 번째는 스타카토로 반복되는 점이 독특하다. 이때 슬러 선율이 하행할 때는 다음에 이어질 스타카토 상행을 준비하기 위해 약간의 데크레센도가 필요하다. 왜냐하면 이 부분을 데크레센도 함을 통해 상·하행으로

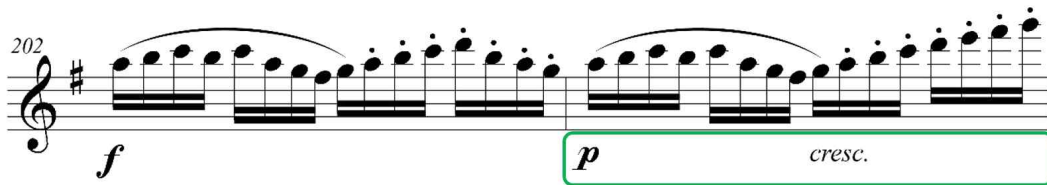
반복되는 선율의 굴곡이 더 잘 드러나게 되고, 특히 스타카토를 통해 상행하는 부분이 더욱 탄력을 받아 아티클레이션을 분명하게 표현할 수 있기 때문이다. 한편 랑팔은 마디 202와 이의 반복인 마디 203에 다이내믹의 변화를 주는 방식으로 처리한다. 즉, 마디 202는 *f* 였다면 마디 203은 *subito p* 로 음량을 줄였다가 점점 크레센도 하며 긴장도를 높여가는 것이다. 이는 더불어 마디 203이 202에 대한 마치 에코처럼 들리는 연출도 가능해진다.

[악보 4-48] 1악장 마디 202-203의 비교

- 파위, 갈루아, 한지희



- 랑팔



지금까지 다이내믹 해석에 대한 논의는 크게 긴 음가가 지속될 때 다이내믹을 조절하는 부분, 그리고 반대로 짧은 모티프 패턴들이 반복될 때 다이내믹에 변화를 주어 곡에 흥미를 더하는 부분으로 나누어 진행하였다. 먼저 한 음이 긴 음가로 지속되는 상황에서 파위와 갈루아는 크레센도로 변화를 준 반면, 랑팔과 본 연구는 반대로 다이내믹의 변화 없이 유지시키는 방식을 택하였다. 이 부분에서 다이내믹의 변화를 주지 않는 본 연구의 근거로는, 오케스트라 파트의 역할과 관련한 현악기의 주제 선율 제시, 관악기 음향과의 조화를 들었다. 또한 짧은 음가로



구성된 모티프 패턴이 반복적으로 제시되는 구간에서는 랑팔과 갈루아의 해석처럼 약박에 테누토를 삽입하여 크레센도 효과를 줌으로써 선율의 추진력을 더하는 독특한 방식도 살펴볼 수 있었다.

### 3.3. 그 밖의 독특한 요소

3악장의 마디 122에서는 첫 박에서 솔로의 프레이즈가 끝나고, 둘째 박과 셋째 박에서는 오케스트라의 갑작스러운 화음 진행으로 흐름이 중단된다. 이 부분의 다이내믹 역시 *f*였다가 다음 마디에서 *p*로 급격한 변화를 겪으며 이에 따라 솔로 선율의 움직임도 달라진다. 즉 이 부분은 일종의 장면 전환이 일어나는 곳이다.

이러한 급진적인 전환을 표현하기 위해 랑팔은 화음이 제시되는 오케스트라 둘째 박에 *sf*를 두어 둘째 박의 강세를 강조하였다. 한편 갈루아는 둘째 박과 셋째 박에 액센트를 두어 아티큘레이션을 통한 큰 변화를 보여주고자 했다. 파워는 둘째 박과 셋째 박의 각 음을 루바토하고 이후 마디 123에서 솔로 선율이 빠르게 치고 나가는 방식으로 템포의 변화를 꾀하였다. 이처럼 세 연주자가 각각 다른, 다양한 요소들을 통해 이 부분의 전환을 효과적으로 표현하고자 한 것은, 선율, 구조, 조성 등 많은 부분의 변화들을 배경으로 한다. 즉, 마디 122까지의 선율은 e단조의 서정적인 성격의 선율이었다면 마디 123부터는 C장조의 빠르고 경쾌한 성격의 선율로 바뀌면서 분위기를 바꾸게 된다. 구조적으로는 두 부분 모두 섹션 C에 속하는데 그 안에서도 *c*와 *c'*로 분류될 만큼 각 부분의 차이가 극명하다.

그러므로 세 연주자의 해석과 같이 마디 122의 오케스트라의 강세, 그리고 마디 123부터 솔로가 추진력 있게 선율을 진행해 나가는 것은 필수적이다. 이에 더하여, 우선 마디 122에서는 오케스트라 현악기의 경우 각 음마다 한 활씩 길게 써서 음들이 단지 강한 소리만으로 끝나지

않고 각각의 화음이 풍성하게 울릴 수 있도록 처리해야 한다. 또한 솔로는 조성이 단조에서 장조로 바뀌었다는 점을 염두에 두어 마디 123의 선율을 빠르게 처리하는 것 이상으로, 변화된 조성의 음색 변화를 풍부하게 표현할 수 있어야 한다.

[악보 4-49] 3악장 마디 119-124의 비교

(부점 리듬 위주)

(섹션 c / e단조)

(스케일 위주)

★ 장면 전환 (섹션 c' / C장조)

다음으로 3악장 마디 158-161은 론도 형식의 섹션 A가 재현되기 전 마지막 코데타(codetta)에 해당되는 부분으로, 마디 154-157의 리듬을 변형시켜 솔로의 기교를 보여주는 대표적인 구간이다. 악보상으로는 8분음표 2개 리듬에서 8분음표 3개 리듬으로 바뀌었지만, 갈루아는 8분음표

1개+16분음표 2개 리듬으로 변주하여 고난도의 테크닉을 보여준다. 이러한 변주는 D3을 더 빠르게 반복하며 진행하기 때문에 감상 시에 마치 건반을 연타로 두들기거나, 타악기를 두드리는 것과 같은 효과를 준다. 랑팔은 이 부분을 비교적 가볍게, 파워는 아래 층의 아르페지오 음들을 약간씩 테누토하면서 전반적으로 차분한 분위기를 유지한다.

[악보 4-50] 3악장 마디 154-162의 해석

-NMA판

-갈루아(마디 158-162)

지금까지 스타카토가 붙은 음들에 대한 음가 처리, 그리고 반복적인 패시지 내에서 스타카토를 통해 다양하게 표현할 수 있는 방법에 대해 분석해 보았다. 유사한 음형(프레이즈)이지만 선율의 흐름, 투티와 솔로의 구조적 위치, 주제선율과의 관계 등을 통해 스타카토에 대한 해석이 달라질 수 있음을 확인하였다. 또한 비교적 긴 음가로 지속되는 부분에서의 다이내믹의 세밀한 처리의 필요성, 그리고 다이내믹 기호가 아닌, 음을 다루는 방식을 통해 다이내믹을 조절하는 방식에 대해서도 여러 예시를 통해 유의미한 분석 결과들을 얻을 수 있었다. 더불어 스타카

토나 다이내믹 등의 아티큘레이션을 연주에 적용할 때, 무엇보다도 오케스트라와의 관계와 합주를 위한 고민들이 선행되어야 한다는 사실은 연주자가 늘 염두에 두어야 할 사항이다. 솔로의 아티큘레이션이 오케스트라와 조화를 이루지 못한다면, 많은 경우 그 효과가 충분히 발휘될 수 없기 때문이다.

## V. 결 론

본 연구는 모차르트 <플루트 협주곡 제1번>의 작품 배경과 악곡 분석을 토대로, 수많은 연주자들에게 사용되고 있는 각기 다른 출판본들을 비교하고, 이와 함께 동시대를 대표하는 대가들의 연주 분석을 근거로, 필자의 연주 제언들을 제시하였다.

이 작품은 우리에게 알려져 있는 모차르트의 천재 음악가로서의 화려한 모습과는 다른, 오히려 매우 현실적인 삶의 단면에서 만들어진 작품이라는 점에서 독특하다. 모차르트 역시 경제적 독립을 통해 안정적인 삶을 유지하기 위한 일자리가 필요했고, 경제적 안정을 찾아 여행하는 과정에서 아마추어 플루티스트 데이안의 의뢰를 받아 탄생한 곡 중 하나가 바로 <협주곡 제1번>이기 때문이다. 데이안에게 약속된 보수의 절반도 못 받은 상황이었던 점, 또한 플루트라는 악기에 대한 부정적 인식이 있었다는 점을 아버지에게 보냈던 여러 편지들을 통해 알 수 있었으며, 이러한 여러 자료와 정황들로 미루어 보아 이 작품이 모차르트에게 큰 애정을 받지 못했을 것이라 추측된다. 그럼에도 불구하고 이 작품이 지닌 작품성과 미적 가치는 수 백 년이 지난 지금까지도 많은 사람들에게 고전으로 평가되며, 사랑을 받는 근본 이유가 된다. 또한 이 작품의 연구 필요성에 대한 근거를 제공한다.

본고에서는 이러한 사실을 배경으로, 이 작품을 ‘악곡 구조’, ‘출판본’, ‘연주’라는 세 가지 영역 안에서 다각도로 분석하였다. 먼저 악곡 구조에 대한 분석을 통해 얻을 수 있는 결론은 다음과 같다. 먼저 구조적인 측면에서 1악장은 투티와 솔로가 교대로 배치되는 리토르넬로 형식을, 주제 모티프의 활용과 관련된 내용적인 면에서는 소나타 형식을 공유하고 있으며, 이는 바로크 협주곡 형식을 토대로 소나타 형식을 완성해나가는 모차르트 협주곡 양식의 발전 과정에 유의미한 사례로 간주될 수

있다. 이에 비해 2악장과 3악장은 각각 3부 형식과 론도 형식으로 전통적인 형태의 구조에 해당하며, 두 악장 모두 주제 모티프가 각 섹션에서 유기적으로 활용되는 양상을 확인할 수 있었다. 한편 주제 모티프들을 운용해가는 과정에서도 각 주제들의 성격을 명확하게 확립하고, 이들을 대조시키면서도 동시에 조화를 이루며 전개하는 과정들을 확인하였다. 이 곡에서의 선율은 순차 상·하행이나 펼침 화음 등의 단순한 유형이며 이를 지속적으로 반복하는 것처럼 보인다. 그러나 분석을 통하여 3도 구성, 5도권 등 선율 내부의 심층 구조가 존재하며 이것이 악곡의 진행에서 통일된 체계를 만든다는 사실을 발견하였다. 또한 동일한 프레이즈를 반복할 때 다이내믹을 급격하게 대조시키거나 장·단조를 교대로 배치하는 극적인 연출도 찾을 수 있었는데, 이러한 과장된 표현은 바로크적 분위기를 암시한다고 볼 수 있다.

두 번째로 이 작품의 악보 분석을 위해 6개의 출판본을 선정하고 이를 비교 분석하였다. 이 곡은 자필본이 남아 있지 않기 때문에 악보에 남아있는 최소한의 요소들을 가지고 연구와 고증을 통해 편집한 각각의 판본들은, 숨겨진 작곡가의 의도를 밝혀내고 해석한 결과라는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 본문에서 다룬 3개의 원전판인 NMA판과 헨레판, 브라이트코프판의 편집 범위는 음표 외에 슬러, 장식음(앞꾸밈음, 트릴), 그리고 스타카토에 대부분 한정되어 있고, 불명확한 부분에 대해서는 괄호나 주석을 달아 표시하였다. 이는 해당 악보를 읽는 연주자에게 판단과 선택의 기회를 제공하는 동시에, 편집자와 연주자가 함께 해석하는 결과를 만든다. 반대로 비원전판으로 살펴본 인터내셔널판, 피터스판, 르뉘판은 슬러와 장식음, 스타카토 외에도 뒤꾸밈음, 다이내믹 등 각종 지시어들을 자세하고 구체적으로 기보하였다. 이는 편집자의 개성을 보여줌과 동시에 연주자들에게 연주를 위한 가이드를 제공한다.

이러한 6개의 출판본들을 비교 분석한 결과 각 부분들의 편집상의 차이점들은 선율형, 선율선의 방향, 심층 구조, 화성 진행, 조성의 변화, 그리고 오케스트라 파트와의 관계 등 다양한 요소들에 의해 결정된

다는 사실을 확인할 수 있다. 동일한 맥락에서 카덴차 역시 원곡과의 관련성, 구체적으로는 연주자의 기교를 보여주기 위해 허용되는 부분과 통일된 전체 안에서 진행되어야 하는 부분이 명확하게 나뉘고, 이들의 조화가 카덴차 자체뿐만 아니라 해당 악장 전체에 영향을 끼친다는 사실 역시 중요하다.

마지막으로 악곡 분석 및 출판본 분석으로 얻은 작품의 특징들을 어떻게 연주로 구현해야 할 것인지를 3명의 연주자의 음원 분석과 여기에 본 연구의 제언을 덧붙여 논의하였다. 랑팔은 비교적 고전적인 스타일이나, 자신이 편집한 인터내셔널판에 의거하여 자기 개성을 보여준다. 파위는 원전판에 가장 가까운 연주로서, 스탠다드한 해석을 보여주는 것이 특징이다. 이에 비해 갈루아는 기보된 내용들과는 상이한, 어떠한 출판본에도 찾아볼 수 없는 매우 개성 강한 연주 스타일을 보여주었다. 특히 꾸밈음을 기보된 위치 정박에 제시하지 않고 지연시킨다거나, 카덴차가 아님에도 불구하고 느린 악장의 긴 음가에 변주 선율을 첨가하는 것, 그리고 훨씬 넓은 스펙트럼 안에서 극단적인 다이내믹의 변화 양상을 보여주는 부분 등은 마치 즉흥적이고 과장된 바로크 연주 스타일을 연상시킨다. 이러한 갈루아의 바로크 연주 스타일은 오케스트라 편성에 첼발로를 추가한 것과도 일맥상통하는 부분이다.

지금까지의 논의를 통해, 본 연구의 출발점이 되는 ‘모차르트 플루트 작품에 대한 연주 해석이 가능한가?’에 대한 문제에 유의미한 단서들을 얻을 수 있었다. 결국 완성도 있는 연주를 위해서는 단지 악보에 기보된 내용 그대로를 읽어내는 것이 아니라, 기보된 것 이면에 숨겨져 있는 것들을 밝히고 이를 비판적으로 판단·수용하는 작업이 전제되어야 하고, 더불어 이는 합리적이고 개성 있는 연주의 출발이 된다는 사실이 무엇보다 중요하다고 볼 수 있다.

그동안 학술적으로 깊이 있게 다루어지지 못했던 모차르트 플루트 작품이, 앞으로 본 연구를 통해 새로운 심층 연구 과제로도 활발하게 연구되길 바라며, 본고가 이를 위한 출발점이 되기를 기대한다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 김창국 편. 『W. A. Mozart 원판 플루트 협주곡 사장조 플루트 협주곡 라장조』. 서울: 예진기획, 2012.
- Giegling, Franz. “Editorial Principles.” *NMA V/14/3*. Bärenreiter-Verlag, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Kritischer Bericht.” *Konzert in G für Flöte und Orchester*, Bärenreiter-Verlag, 1986.
- Mozart, Wolfgang Amadeus and Robert Spaethling. *Mozart's Letters, Mozart's Life : Selected Letters*. Edited and Translated by Robert Spaethling. New York: Norton, c2000.
- Neumann, Frederick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Rudorff, Ernst. “Concerte für Blasinstrument mit Orchester, Bd.2, No.13, Allgemeine Bemerkungen,” *Mozarts Werke, Serie XII*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1881.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Mozart*. London: Papermac MacMillan, 1982 (1989 printing).

### 학술논문

- 김용환. “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810).” 『음악논단』 제24호, 한양대학교 음악연구소, 2010.



- 서정은. “불확정적 요소를 띤 20세기 음악에서의 연주자의 해석적 관여.”  
『예술논집』 Vol.10, 전남대학교 예술연구소, 2010.
- \_\_\_\_\_. “소리와 기보체계 간의 경계 또는 관계에 대하여: 음악의 문자학을 위한 기초적 고찰.” 『서양음악학』 Vol.24 No.2, 한국서양음악학회, 2021.
- Bleker, Otto. “Ferdinand Dejean(1731-97): Surgeon of the Dutch East-India Company, Man of the Enlightenment, and Patron of Mozart.” *Historian*, Volume 78, Issue 1, 2016.
- Bowers, Jane. “Mozart and the Flute.” *Early Music*, Vol.20 No.1, Oxford University Press, 1992.
- Riggs, Robert. “Mozart’s notation of staccato Articulation: A New Appraisal,” *The Journal of Musicology* Vol.15 No.2, 1997.
- Riordan, George T. “The History of the Mozart Concerto K. 314 Based on the Letters of the Mozart Family, a Review of Literature and Some Observations on the Work.” *International Double Reed Society journal*, 1995.

## 학위논문

- Campbell, Carey Lynn. “To play or not to play: The Soloist’s expected contribution during tutti sections of Mozart’s concertos for strings and winds.” Ph. D. Diss. University of Minnesota. 2008.
- Worthen, Douglas E. “A Semiotic View of the Flute Concerto Genre from Vivaldi to Mozart.” DMA Diss. University of Hartford. 2007.

## 사전

Blakeman, Edward. "Gallois, Patrick." *Grove Music Online*. 2001. 2022년 7월 2일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044127>.

Chew, Geoffrey and Clive Brown, "Staccato." *Grove Music Online*. 2001. 2022년 11월 13일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026498>.

Cliff, Eisen and Stanley Sadie. "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus." *Grove Music Online*. 2001. 2022년 5월 10일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.

Hutchings, Arthur. Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein, and Paul Griffiths. "Concerto." *Grove Music Online*. 2001. 2022년 3월 18일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>.

O'Loughlin, Niall and Dennis Verroust. "Rampal, Jean-Pierre." *Grove Music Online*. 2001. 2022년 5월 10일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022850>.

Sadie, Stanley. "Wolfgang Amadeus Mozart." *Encyclopedia Britannica*. 2022년 11월 13일 접속. <https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>.

- Seletsky, Robert E. “Acciaccatura.” *Grove Music Online*. 2001. 2022년 11월 29일 접속. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00101>.
- Stenzl, Jürg. “Franz Giegling.” *Grove Music Online*. 2001. 2022년 6월 14일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011108>.
- Talbot, Michael. “Ritornello.” *Grove Music Online*. 2001. 2022년 10월 19일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023526>.
- Wigmore, Richard. “Pahud, Emmanuel.” *Grove Music Online*. 2002. 2022년 7월 2일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/978561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053963>.
- “Appoggiatura.” *Grove Music Online*. 2001. 2022년 11월 29일 접속. <http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001118>.

## 웹사이트

- Duplaix, Bernard. “Fernand Caratgé.” Robert Bigio Flute Pages. 2022년 5월 14일 접속. <https://robertbigio.com>.
- Huscher, Phillip. “Program Notes Archived 2007-09-26 at the Wayback Machine, Chicago Symphony Orchestra, Carnegie Hall.” 2022년 11월 20일 접속. <https://web.archive.org/web/20070926231504>.

- “Andante in C for Flute and Orchestra(Mozart).” wikipedia. 2022년 11월 1일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Andante\\_in\\_C\\_for\\_Flute\\_and\\_Orchestra\\_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Andante_in_C_for_Flute_and_Orchestra_(Mozart)).
- “András Adorján.” G. Henle Verlag. 2022년 6월 13일 접속. <https://www.henle.de/kr>.
- “Alte Mozart-Ausgabe.” wikipedia. 2022년 7월 13일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Alte\\_Mozart-Ausgabe](https://en.wikipedia.org/wiki/Alte_Mozart-Ausgabe).
- “Erich List.” 2022년 5월 11일 접속. <https://www.discogs.com/artist/1707228-Erich-List>.
- “Jean-Pierre Rampal.” wikipedia. 2022년 5월 10일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre\\_Rampal](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Rampal).
- “Julius Rietz.” wikipedia. 2022년 6월 10일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Julius\\_Rietz](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Rietz).
- “Karl Engel.” wikipedia. 2022년 6월 28일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Engel](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Engel).
- “Konrad Hünteler.” wikipedia. 2022년 6월 28일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Konrad\\_H%C3%BCnteler](https://en.wikipedia.org/wiki/Konrad_H%C3%BCnteler).
- “Neue Mozart-Ausgabe.” wikipedia. 2022년 7월 8일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Mozart-Ausgabe](https://en.wikipedia.org/wiki/Neue_Mozart-Ausgabe).
- “Oboe Concerto (Mozart).” wikipedia. 2022년 7월 15일 접속. [https://en.wikipedia.org/wiki/Oboe\\_Concerto\\_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Oboe_Concerto_(Mozart)).
- “Rachel Brown.” 레이첼 브라운 공식 웹사이트. 2022년 6월 28일 접속. <https://www.rachelbrownflute.com>.

## 악보

Mozart, W. A. *Concerto in G Major for Flute and Orchestra : KV*

*313 (285C) / Urtext Edition with Cadenzas and "Eingänge"*  
by Rachel Brown, Karl Engel, Konrad Hünteler, *Piano Re-*  
*duction Based on the Urtext of the New Mozart Edition*  
by Martin Schelhaas. Kassel: Bärenreiter, 2003.

\_\_\_\_\_. *W. A. Mozart Flute Concerto no.1 in G major K.313*. Edited  
by A. Adorján. München: G. Henle Verlag, 2000.

\_\_\_\_\_. *W. A. Mozart, Concerto for Flute and Orchestra in G major*  
*KV313(285c)* Edited by H. Wiese. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel,  
2006.

\_\_\_\_\_. *Concerto No.1 in G major K.313 for Flute and Piano*. Edited  
by J. P. Rampal. New York: International Music Co., 1960.

\_\_\_\_\_. *Concerto no.1 in G major KV 313 edition for Flute and*  
*Piano*. Edited by E. List. Frankfurt: C. F. Peters, 1966.

\_\_\_\_\_. *Concerto en Sol pour flûte et Piano*. Edited by F. Caratgé.  
A. Leduc.

## 음반

Mozart, W. A. *Flute Concerto No.1 K. 313*. Recorded by Jean-Pierre  
Rampal, Zubin Mehta, Israel Philharmonic Orchestra. Sony  
Music, 1989.

\_\_\_\_\_. *Flötenkonzerte Nr.1*. Recorded by Emmanuel Pahud, Claudio  
Abbado, Berliner Philharmoniker. Warner Classics, 1997.

\_\_\_\_\_. *Flute Concerto No.1* Recorded by Patrick Gallois, Katarina  
Andreasson, Swedish Chamber Orchestra. Naxos, 2003.

# Abstract

## Musical Composition and Performance

### Analysis on W. A. Mozart's

### <*Flute Concerto No.1, K.313*>

Jeehee Han

Department of Instrumental Music (Flute Major)

The Graduate School

Seoul National University

Based on the analysis of background and musical composition, this study compares various editions of Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)'s Flute Concerto No.1, K.313, which have been performed by numerous performers. By analyzing how contemporary maestros perform this work, I present my suggestions for performance of the concerto.

Mozart has four Flute Concertos, all of which were composed in 1778. Among these, Flute Concerto No. 1, the first concerto for solo flute, is virtually the only completed piece. It is representative of classic flute literature and is performed most frequently by flutists. It

is also regarded as a significant work to identify a musician's skill and understanding, thus not missing as an assignment in various auditions and competitions.

I analyze this piece from various angles in the following three areas: composition structure, editions, and performance. First, Chapter 2 identifies the musical structure and examines the development process of the motif. Chapter 3 selects six significant editions of this work and investigates and compares their editing methods and contents. The Urtext of NMA (Bärenreiter-Verlag), G. Henle, Breitkopf & Härtel, and the non-Urtext of International Music Co., C. F. Peters, and Éditions Alphonse Leduc are considered and examined in this study.

Finally, Chapter 4 discusses the performance interpretation based on an analysis of the editions. Recordings of the three leading contemporary flutists, Jean-Pierre Rampal (1922-2000), Patrick Gallois (1956-), and Emmanuel Pahud (1970-), are compared and analyzed, after which I present my interpretations.

Through these analyses, we can consider the characteristics of this work as follows: First, in terms of structure, the first movement takes the ritornello form in the formal element and the sonata form in the content element. In other words, the arrangement of solo and tutti follows the ritornello form, whereas the content element related to using the theme follows the sonata form. This is a meaningful example of Mozart's concerto style development, in which he constructs the sonata form based on the baroque concerto form. By contrast, the second and third movements have a traditional structure of ternary and rondo forms, respectively, and motifs are used organically in both movements, as in the first movement.

Meanwhile, in the presentation and development of motifs in this piece, we can see how Mozart establishes the characters of each motif, contrasts them, and simultaneously develops them in harmony. The motifs seem simple and repetitive, using devices such as sequential ascending and descending or arpeggio. However, a hidden structure exists within the melody, which is significant as it creates a unified system for the progression of the music.

As there is no autograph manuscript of this work, each editor's published edition is crucial in that it is the result of completing the piece. By implementing a comparative analysis of the six editions, I discover that the differences in editing each part are determined by various factors, such as melodic formula, melodic direction, hidden structure, harmonic progression, modulation, and relationship with the orchestra. Similarly, the cadenzas of each edition are clearly divided into parts that are deeply connected to the original and far from the original, to show the performer's skill. Their balance influences the entire movement.

Finally, an analysis of the three flutists' performances reveals that Rampal's is relatively classical, but shows his individuality based on his edited version (International Music Co.). A standard interpretation characterizes Pahud as the closest performer to the Urtext. However, Gallois has a highly distinctive performance style that differs from the score content; specifically, delaying ornaments instead of playing them on the beat, adding variations on some long notes in slow movements despite not being cadenzas, and showing extreme changes in dynamics remind us of improvisational and exaggerated baroque performance style.

Previous studies on Mozart's Flute Concerto No. 1 have



focused on analyzing the music, while detailed discussions on performance are rather insufficient. This study uses a new approach to studying Mozart's flute pieces, comparing editions that have been made through the research of musicologists and performers and by analyzing the sound sources by contemporary maestros.

These discussions provide a unique and reasonable interpretation based on a deep understanding of this piece, ultimately providing clues to achieve "Werktreue" i.e., performance faithful to the piece. Therefore, I expect this research to serve as a basis for this work to go beyond showing the musician's technique only and to be studied and performed as a work that opens diverse interpretations.

**keywords :** <*Flute Concerto No.1, K.313*>, Fernand Dejean, NMA,  
Jean-Pierre Rampal, Emmanuel Pahud, Patrick Gallois  
***Student Number :*** 2010-30487

부록 1) 필자의 카덴차

- 1악장

Concerto in G

I. Allegro maestoso

for solo Flute cadenza

W.A.Mozart  
(1756-1791)

Flute

*mp*

3

5 *mp*

8 *p* *mf* *mp*

11 *f* *mp* *p* *mf*

14 *sub. p*

16 *mf* *sub. p* *mf* *mp*

20 *mp* *cresc.*

22 *f*

24 *mp* *mf*

26 *mp* *p*

28 *f*

The musical score consists of five staves of music in a single system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a treble clef. The first staff (measures 20-21) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff (measures 22-23) features a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 24-25) starts with mezzo-piano (*mp*) and moves to mezzo-forte (*mf*). The fourth staff (measures 26-27) begins with mezzo-piano (*mp*) and then piano (*p*). The fifth staff (measures 28-29) starts with forte (*f*) and concludes with a fermata over the final note. Various articulation marks, including slurs and accents, are present throughout the piece.

- 2악장

Concerto in G  
II. Adagio ma non troppo

for solo Flute cadenza

W.A.Mozart  
(1756-1791)

Flute

*mp*

*mf* *rit.* *a tempo* *p* *cresc.*

*mf*

- 3악장

Concerto in G  
III. Rondo : Tempo di menuetto

for solo Flute cadenza

W.A.Mozart  
(1756-1791)

Flute

*mf*

## 부록 2) 필자의 연주 프로그램 노트(2022. 9. 3. 예술의전당 IBK홀)

### Introduction

안녕하세요. 플루티스트 한지희입니다.

이 자리에 오신 모든 분들을 환영합니다.

연주를 시작하기에 앞서 오늘 여러분이 감상하게 되실 작품에 대해 글로 이야기해보려 합니다.

1부에서 준비한 작품들은 많은 분들에게 익숙한 모차르트의 작품들입니다. 특별히 <모차르트 플루트 협주곡 1번 G장조, K.313>은 수백 년 동안 많은 플루티스트들에게 연주되어 온 만큼 그 어떤 작품들보다 대중적인 작품 중 하나라고 할 수 있는데요, 하지만 이 작품이 오늘 이 자리에서만큼은 굉장히 의미 있는 작품이 될 것입니다.

이 곡은 현재 제가 서울대학교에서 박사학위 논문 작성을 위해 연구 중인 작품입니다. 저는 이 작품이 오랜 기간 수많은 연주자들에게 연주되어 왔음에도 불구하고, 왜 대부분의 연주자들의 연주 결과 즉, 프레임이나 템포 등의 표현은 그토록 유사할까라는 의문을 가지고 연구를 시작하게 되었습니다. 현재는 고전주의 연주 양식이라는 미학적 테두리 안에서 좀 더 논리적이고 비판적인 분석을 토대로 한 개성 있는 연주 해석을 이끌어내고자 먼저 원전판과 비원전판에 해당하는 출판본들을 비교하고, 그 결과를 토대로 대표적인 연주자(E.Pahud, J. P. Rampal, P. Gallois)들의 레코딩을 분석하여 이 작품에 대한 저만의 해석을 완성해 나가고 있습니다. 그래서 오늘 모차르트 1번 협주곡 연주는 지금까지 저의 연구들 연주로 실현해 내는 자리이고, 특별히 각 악장의 카덴차는 이러한 연구를 바탕으로 새롭게 만든 초연작이라는 점에서 지금까지 저의 연주 경력에 있어서도, 또 지금까지 진행해 온 저의 연구에 있어서도 중요한 의미가 될 것이라 믿습니다.

이처럼 저를 포함한 많은 플루티스트들에게, 그리고 수많은 클래식 애호가에게 오랫동안 사랑받아온 이 작품은 사실 모차르트의 애정을 깊게 받은 작품은 아니었습니다. 모차르트가 플루트 작품을 중점적으로 썼던 1788년은 모차르트의 인생에서 정말 불행한 해였으니까요, 당시 그는 파리 여행 중이었는데,

어머니의 병환으로 인해 슬픔과 절망 중에 있었고, 또 의뢰받아서 썼던 플루트 작품들에 대한 페이도 정당하게 받지 못해서 연애했다는 기록들이 존재하거든요. 이러한 이유들로 인해 모차르트에게 플루트라는 악기와 작품에 대한 애정은 그다지 높지 않았다고 합니다. 지금 우리가 그의 작품에 대해 가지고 있는 인식과 어떻게 보면 정반대라는 점에서 굉장히 아이러니한 부분이지요.

2부에서 들리드립 찬송가 작품들을 준비하면서도 저는 이러한 아이러니함을 발견했습니다. 찬송의 주인공이신 예수님이라는 분의 존재가 온통 모순이니까요. 가장 낮은 곳에서 태어나셨고, 큰 고통과 수치를 당하면서 죽으신 그분은 지금 이 시대를 살고 있는 저에게, 또 우리 모두에게 가장 고귀하시고 크신 영광스러운 주님이시니까요. 그래서 2부 연주는 이렇듯 낮으면서도 더없이 높으신 주님에 대한 저의 고백이 될 것입니다.

그래서 저는 오늘 연주회의 제목을 '낮고 천함에서 귀하고 숭고함'이라는 의미를 지닌 'Humble to Noble'로 지었습니다. 작곡된 당시에는 작곡가에게 팔시되었던 작품이 지금은 영원한 고전(Classic)이 된 것처럼, 낮은 자리에 오셨지만 온 세상 만물의 왕이 되신 예수님 또한 지금 저에게 가장 존귀하신 분이시기 때문입니다. 학위는문을 준비하면서, 또 이 연주를 기획하고 만들어 온 과정에서, 매일매일의 제 삶에 힘과 등불이 되어 주신 주님을 향한 노래가 저와 오늘 여기 함께해 주신 모든 분들께 아름다운 감사와 기쁨의 멜로디로 기억되길 소망합니다.

바쁘신 중에도 이 자리를 찾아주시는 여러분께 진심으로 감사드립니다.

오늘 무대로 인하여 다가오는 여러분의 가을날이 행복으로 여물어가기를 기원합니다.

2022년 9월 3일, 한지희 드림