

# 볼프강 아마데우스 모차르트의 《호칭기도》, K. 109, K. 125에 나타난 작곡 방식 연구: 레오폴트 모차르트와의 관계를 중심으로\*

강용식(국립안동대학교, 조교수)

## 1. 들어가며

『모차르트 신전집』(*Neue Mozart Ausgabe*)에서 《호칭기도》(*Litany*)를 편집한 헬무트 페더호퍼(Hellmut Federhofer, 1911-2014)는 1968년 “음악학은 지금까지 호칭기도 연구를 소홀히 하였다”고 지적하였다.<sup>1)</sup> 페더호퍼의 언급 이후 50년 이상이 지났지만 상황은 크게 달라지지 않았다. 사실 이런 연구의 부진함은 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 종교음악 전반에 적용할 수 있는데, 기존의 종교음악 연구들은 빈 시기에 작곡된 《c단조 미사》 K. 427과 《레퀴엠》 K. 626을 중심으로 이루어진 경우가 많았다.<sup>2)</sup> 이것은 모차르트가 빈 시기 이전에 작곡한 종교음악들은 현실적인 이유로 인해 마지못해 작곡한 곡이라는 견해와, 다른 한편으로는 이 시기 모차르트의 작품들은 아직은 미성숙하다고 보는 관점 때문일 수 있다. 이

\* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 신진연구자지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2022S1A5A8055723).

1) Hellmut Federhofer, “Foreword,” in *Neue Mozart Ausgabe* I/2/1 (Kassel: Bärenreiter, 1968), VII.

2) David Black, “Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-91,” (Ph.D. diss., Harvard University, 2007); Simon P. Keefe, ““Die Ochsen am Berge”: Franz Xaver Süssmayr and the Orchestration of Mozart’s Requiem, K. 626,” *Journal of the American Musicological Society* 61 (Spring 2008), 1-65; Susan L. Rice, “Mozart’s Late Liturgical Compositional Method: The Mass in C minor, K. 427 and the Mass Movement Fragments, 1779-1791,” (Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011).

당시 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787, 이하 레오폴트)는 아들 모차르트에게 다른 작곡가들의 작품을 모델로 하여 작곡을 하도록 요구한 적이 있었는데 이것은 일반적으로 교육적인 목적이었던 것으로 여겨진다.<sup>3)</sup> 본 연구에서 살펴볼 두 곡의 《호칭기도》 K. 109와 K. 125는 레오폴트의 작품에 기반하고 있다. 따라서 기존의 연구들은 대부분 아버지와 아들의 작품 간의 관계를 간단히 언급하고 넘어가는 경우가 많았고, 그 결과 이 작품들의 관계가 아직 충분히 논의되지 않았다. 즉 모차르트가 아버지로부터 영향을 받은 것은 잘 알려진 사실이지만 그가 아버지의 작품을 어떻게 수용하였는지에 대한 구체적인 논의는 거의 이루어지지 않았다. 본 연구에서는 이런 점을 살펴보기 위해 “차용”(borrowing)이라는 관점에서 모차르트의 작품을 살펴보겠다.

피터 버크홀더(J. Peter Burkholder)는 차용을 “이전의 작품에서 재료를 빌려오는 것”이라고 정의하며 “서양음악에서 차용의 역사는 아직 쓰여지지 않았고 차용의 과정과 의의는 레퍼토리와 시대 따라 다양하게 나타난다”고 적었다.<sup>4)</sup> 찰스 로젠(Charles Rosen, 1927-2012) 역시 “한 예술가가 다른 예술가에게 미치는 영향은 표절, 차용, 인용에서부터 모방이나 심오하고 거의 알아볼 수 없을 정도의 형태까지 다양한 형태를 띤다”고 주장하였다.<sup>5)</sup> 즉 두 작품이 영향을 주고받았다고 할지라도 그것은 시대와 장르에 따라 다르게 나타날 수 있으며, 영향을 받은 결과물도 그것을 어떻게 해석할 수 있는지에 대해 다양한 논의가 가능하다는 것이다. 동일한 맥락에서 레너드 마이어(Leonard Meyer, 1918-2007)는 “영향이라는 개념은 [...] 혼동되어 왔는데 왜냐하면 영향의 출처가 지나치게 강조되어서 작곡에서 선택이라는 행위가 사실상 무시되었기 때문이다”라고 주장하였다.<sup>6)</sup> 본 연구는 이런 관점에서 모차르트의 작품을 레오폴트의 것과 비교하여 모차르트가 어떤 선택을 하였는지에 대하여 살펴보겠다. 이를 위해 모차르트의 작품을 그 곡에 직접적인 영향을 준 아버지 작품과 꼼꼼하게 비교하여 논의할 것이며 아버지의 영향이 가장 구체적인 경우에서부터 추상적인 경우까지 세 단계로 나누어 제시하겠다. 이에 앞서 《호칭기도》에 대한 기본적인 설명이 선행될 것이다.

3) 대표적인 예로 모차르트가 1767년에 작곡한 4개의 피아노협주곡(K. 37, 39, 40, 41)과 1772년에 작곡한 3개의 피아노 협주곡(K. 107)을 들 수 있다. 1767년 협주곡은 헤르만 라우파흐(Hermann Raupach, 1728-1778), 레온치 호나우어(Leontzi Honauer, 1730-1790) 등의 작품에 기반하고 있으며, 1772년 협주곡은 요한 크리스티안 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)의 피아노 소나타를 편곡한 것이다.

4) J. Peter Burkholder, “Borrowing,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2023년 10월 27일 접속].

5) Charles Rosen, “Influence: Plagiarism and Inspiration,” *19th-Century Music* 4, no. 2 (1980), 88.

6) Leonard Meyer, “Innovation, Choice, and the History of Music,” *Critical Inquiry* 9, no. 3 (1993), 530.

## 2. 《호칭기도》와 모차르트

《호칭기도》는 라틴어로 리타니(Litany)인데, 리타니는 한국 가톨릭교회에서 “호칭기도”로 번역하고 있으며, “일련의 탄원기도”를 가리킨다. “사제나 부제, 성가대 등이 선창하고 신자들이 응답하는 형태를 띠고 있으며”, “예수여, 우리의 기도를 들어주소서” 혹은 “우리를 불쌍히 여기소서” 같은 탄원하는 구절이 반복된다.<sup>7)</sup> 또한 탄원의 대상에 따라 여러 가지 종류의 리타니가 존재한다. 모차르트가 살았던 18세기 잘츠부르크에서는 리타니가 자주 연주되었으며, 특히 고난주간 시기에 불려진 것으로 알려져 있다. 모차르트는 두 종류의 리타니, 즉 성모호칭기도와 성체호칭기도를 작곡하였는데, 성모호칭기도는 “성모께 대한 여러 호칭을 부르며 공경을 드리는 일련의 탄원 기도”이며,<sup>8)</sup> 성체호칭기도는 성체, 즉 예수님의 몸과 피를 비유하는 성스러운 빵과 포도주를 찬양하며, “우리를 불쌍히 여기소서”라고 탄원하는 기도문이다. 모차르트는 각각의 호칭기도에 두 번씩 곡을 붙였으며, 총 4개의 호칭기도를 남겼다.

	괴헬번호	작곡연도	조성	악장수
Litaniae Lauretanae	109	1771년 5월	B♭장조	5
Litaniae de venerabili altaris sacramento	125	1772년 3월	B♭장조	9
Litaniae Lauretanae	195	1774년	D장조	9
Litaniae de venerabili altaris sacramento	243	1776년 3월	E♭장조	6

〈표 1〉 모차르트의 《호칭기도》 목록

본 논문에서 살펴볼 호칭기도는 K. 109와 K. 125, 즉 성모호칭기도와 성체호칭기도이다. 앞에서 언급한 것처럼, 이 두 곡은 모두 아버지 레오폴트의 영향을 받은 것으로 알려져 있다. K. 109의 모델인 LMV II:F1은 1756년 이후에 작곡된 것으로 추정되며, K. 125의 모델로 알려진 LMV II:D1은 1762년 4월에 작곡되었다.

7) “호칭기도,” 가톨릭 사전, [http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term\\_view.asp?ctxIdNum=6428&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02](http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term_view.asp?ctxIdNum=6428&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02) [2023년 10월 27일 접속].

8) “성모호칭기도,” 가톨릭 사전, [http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term\\_view.asp?ctxIdNum=5764&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02](http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term_view.asp?ctxIdNum=5764&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02) [2023년 10월 27일 접속].

모차르트의 작품명	작곡연도	모델이 되는 레오폴트의 작품명	작곡연도
《성모호칭기도》 K. 109	1771년 5월	《성모호칭기도》 LMV II:F1	1756년 이후
《성체호칭기도》 K. 125	1772년 3월	《성체호칭기도》 LMV II:D1	1762년 4월

〈표 2〉 모차르트 《호칭기도》의 작곡연도와 모델 곡의 작곡연도

아버지와 아들의 호칭기도는 가사만 똑같은 것이 아니라 곡 전체의 구성에서 매우 유사하다. 즉 큰 규모에서 모차르트가 레오폴트의 곡을 참고했다는 것은 분명하다. 그러나 구체적인 수준으로 들어가면 모차르트와 레오폴트의 곡에는 많은 차이가 있다. 여기서는 먼저 큰 규모에서의 유사점을 살펴보겠다.

### 3. 큰 규모에서의 유사성

#### 3.1. LMV II:F1와 K. 109의 비교

LMV II:F1와 K. 109을 비교하면 악장 구성, 조성, 박자 등에서 거의 일치하는 것을 쉽게 확인할 수 있다. 스탠리 새디(Stanley Sadie, 1930-2005)는 K. 109와 아버지 작품과의 관계에 대하여 구체적인 언급 없이 “각각의 악장의 빠르기와 박자에서 레오폴트의 F장조 호칭기도에 기반하고 있다”고만 적었다.<sup>9)</sup>

	LMV II:F1		K. 109	
	편성	마디수	편성	마디수
Kyrie	합창	43	합창	33
Sancta Maria	독창, 합창, 독창	152	독창, 합창, 독창	102
Salus Infirmorum	합창	7	합창	5
Auxilium Christianorum	합창	14	합창	9
Regina Angelorum	독창	47	독창	68
Agnus Dei	합창, 독창	41	합창, 독창	55
	합창	9		

〈표 3〉 LMV II:F1과 K. 109의 악장 구성 및 마디수

9) Stanley Sadie, *Mozart: The Early Years, 1756-1781* (New York: W. W. Norton, 2006), 236.

	LMV II:F1			K. 109		
	조성	박자	빠르기말	조성	박자	빠르기말
Kyrie	F	4/4	Allegro	B b	4/4	Allegro
Sancta Maria	dm	3/4		F	3/4	Andante
Salus Infirmorum	gm→F	4/4	Adagio	dm→gm	4/4	Adagio
Auxilium Christianorum	F	4/4	Allegro	gm→B b	4/4	Allegro moderato
Regina Angelorum	C	2/4		E b	3/4	Vivace
Agnus Dei	F	3/4	Un poco Andante	B b	3/4	Andante
	F	4/4	Allegro			

〈표 4〉 LMV II:F1과 K. 109의 조성, 박자, 빠르기말

이런 기본적인 구성에서의 유사함은 다음 곡에서도 나타난다.

### 3.2. LMV II:D1과 K. 125의 비교

이 곡들에 대하여 발터 쟈(Walter Senn, 1904-1981)은 “두 작품에서 가사는 모두 9개의 부분으로 나누어져 있고, 키리에를 제외하고 합창과 독창을 배치한 방식도 동일하다”고 언급하였다.<sup>10)</sup>

	LMV II:D1		K. 125	
	편성	마디수	편성	마디수
Kyrie	합창	73	합창과 독창	116
Panis Vivus	소프라노 독창	92	소프라노 독창	107
Verbum Caro Factum	합창 [attacca]	7	합창 [attacca]	9
Hostia Sancta	합창과 독창 [attacca]	98	합창과 독창 [attacca]	101
Tremendum	합창	19	합창	19
Panis Omnipotentia	테너 독창	106	테너 독창	112
Viaticum	합창	8	합창	14
Pignus	합창	145	합창	180
Agnus Dei	합창과 독창	51	합창과 독창	67

〈표 5〉 LMV II:D1과 K. 125의 악장 구성 및 마디수

10) Walter Senn, “Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart” *Mozart-Jahrbuch*, 1971/72 (January 1973), 197-216.

	LMV II:D1			K, 125		
	조성	박자	빠르기말	조성	박자	빠르기말
Kyrie	D	4/4	Adagio Allegro	B b	4/4	Allegro-Adagio-Allegro
Panis Vivus	G	3/4	Allegro moderato	F	3/4	Andante
Verbum Caro Factum	e→A [attacca]	4/4	Adagio	d→F [attacca]	4/4	Adagio
Hostia Sancta	D [attacca]	2/2	Un poco Adagio	B b [attacca]	4/4	Molto Allegro
Tremendum	d→(D) D	4/4 4/4	Adagio Allegro	g g→B b	4/4 4/4	Adagio Allegro
Panis Omnipotentia	G	3/4	Moderato	E b	3/4	Andante
Viaticum	d→D	4/4	Adagio	b b →F	4/4	Adagio
Pignus	D	4/4	Allegro	B b	2/2	
Agnus Dei	A D	4/4 4/4	Andante Andante	F B b	4/4 4/4	Un poco Allegro

〈표 6〉 LMV II:D1과 K, 125의 조성, 박자, 빠르기말

한편 새디는 “이 두 곡들의 유사점과 차이점은 볼프강이 그의 아버지보다 더 독창적이었으며 구조를 더욱 뛰어나게 통제하고 있다는 사실을 보여준다”고 평가하였다.<sup>11)</sup> 이제 이들의 차이점에 대하여 살펴보겠다.

## 4. LMV II: F1과 K, 109의 상호 관계

### 4.1. 모델로 사용한 경우

위 두 곡에서 가장 유사한 부분은 2악장 ‘산타 마리아’(Sancta Maria)에 찾아볼 수 있다. 레오폴트의 2악장 마디 72-29와 모차르트의 마디 43-52를 비교하면, 조성(F장조), 박자(3/4), 리듬 단위(2마디) 등이 매우 흡사하다. 특히 두 곡의 소프라노는 모두 B b→B→C→C#→D로 진행되는 선율을 가지고 있다.

11) Sadie, *Mozart: The Early Years*, 266.

72

Soprano: Vir - go po - tens, Vir - go ele - mens, Vir - go po - tens, Vir - go ele - mens,

Alto

Tenor

Bass

gm: i V<sub>2</sub><sup>4</sup>/iv am: V<sup>7</sup> i dm: V<sub>2</sub><sup>4</sup> i<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i

<예 1> LMV II:F1, 2악장 ‘산타 마리아’, 마디 72-79

45

Soprano: Vir - go po - tens, vir - go ele - mens, vir - go po - tens, vir - go ele - mens,

Alto

Tenor

Bass

E<sub>b</sub>: I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I cm: V<sub>3</sub><sup>4</sup> i V<sub>2</sub><sup>4</sup>/iv

dm: V vii<sup>0</sup><sub>3</sub> i<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> i

<예 2> K. 109, 2악장 ‘산타 마리아’, 마디 45-52

그러나 자세히 살펴보면 두 악절 간의 차이는 명백한데, 여기서는 세 가지 점만 언급하겠다. 첫째, 조성의 차이이다. 레오폴트의 경우 마디 71-72를 통해 g단조에서 완전정격종지(Perfect Authentic Cadence, 이하 PAC)를 만드는데, 마디 72에서 g단조를 그대로 사용한다. 이후 a단조를 거쳐 마디 79에서 d단조로 불완전정격종지(Imperfect Authentic Cadence, 이하 IAC)를 만든다. 모차르트 역시 레오폴트와 마찬가지로 마디 44-45에서 g단조로 PAC를 한다. 그러나 모차르트는 g단조를 사용하지 않고, 마디 45의 두 번째 박자에서부터 조성을 E<sub>b</sub>장조로 바꾸어서 악절을 시작한

다. Eb장조는 이 곡에서 전혀 예상할 수 없었던 조성이고, 어떤 준비과정도 없이 갑자기 들어온다. 이후 Eb장조는 c단조를 거쳐 d단조에서 IAC를 한다. 정리하면 모차르트는 이 악절을 의도적으로 아버지와 다른 조성에서 시작하였다. 이런 모습은 모차르트가 아버지의 구조를 따르면서도 끊임없이 새로운 시도를 하고 있는 것으로 보인다.

둘째, 이 악절에서 중요한 것은 사용되는 화음의 길이의 차이이다. <예 1>에서 처음 등장하는 Bb음(마디 72)을 제외하고, 나머지 음들은 모두 두 마디 길이로 연주된다. 즉 B음은 마디 73-74, C음은 마디 75-76, C#음은 마디 77-78를 차지한다. 반면 <예 2>에서 모차르트는 Bb음을 세 마디(마디 45-47)로, B음(마디 48), C음(마디 49), C#음(마디 50)은 각각 한 마디 길이로만 연주한다. 다른 말로 하면 모차르트가 악절의 뒤로 갈수록 음악적 긴장감을 증가시키고 있다는 것이다. 이런 점은 화음 변화의 속도에서도 확인할 수 있다. 특히 악절의 마지막 네 마디(마디 76-79와 마디 49-52)를 비교하면 레오폴트는 마디 78을 제외하고는 한 마디에 하나의 화음만 사용하는 반면, 모차르트는 매 박마다 다른 화음을 사용하고 있다.

마지막으로, 이런 화음의 변화를 통해 모차르트는 레오폴트에 비해 훨씬 더 큰 규모의 하강하는 베이스 선율을 만들어 낸다. 레오폴트의 경우 베이스는 G→F→E, A→G→F→D로 진행되는 것으로 보인다. 즉 전체적으로 G→F→E→D의 진행이다. 그러나 모차르트는 다양한 조성과 화음을 사용하여 G→F→Eb→D→C→Bb→A→G→F→D로 하행하는 긴 베이스 선율을 만들어낸다. 이런 차이점들은 비슷해 보이는 두 악절이 실제로는 전혀 다른 음악으로 들리게 만든다.

## 4.2. 음악적 재료를 참고한 경우

한편 이렇게 직접적인 모델까지는 아니더라도 아버지 레오폴트의 작품이 모차르트에 영감을 준 예도 있다. 레오폴트는 5악장 ‘아뉴스 데이’(Agnus Dei) 마디 14-15의 바이올린 선율에서 갑자기 반음계로 D부터 A까지(D→Eb→E→F→F#→G→G#→A) 진행한다. 이 악장에서 지금까지 특별하게 반음계 사용되지 않았다는 점을 고려하면 마디 14-15의 반음계 진행은 매우 뜬금없어 보인다. 이런 반음계 진행은 ‘아뉴스 데이’ 전체에서 다시 등장하지 않을 뿐만 아니라 비슷한 정도의 반음계 사용을 다른 악장에서도 찾아볼 수 없다는 점을 고려하면, 이 부분은 곡 전체에서 매우 특이한 위상을 차지한다.





<예 3> LMV II:F1, 5악장 ‘아뉴스 데이’, 마디 14-17

모차르트는 5악장 ‘아뉴스 데이’ 마디 13-18에서 이와 유사하게 반음계 진행을 갑작스럽게 사용한다. 모차르트는 마디 13의 F음에서 시작하여 마디 18의 G음에 이를 때까지 반음으로 진행(F→E→E♭→D→C♯→C→B→B♭→A→G)하는데, 특히 이 선율은 F♯과 A♭을 제외한 모든 반음계 음을 차례대로 보여준다. 전체적인 구조의 관점에서 보면 제2주제인 이 부분은 딸림조(F장조)를 확립해야 하지만, 이렇게 많은 반음계들로 인해 그 기능을 적절히 수행하지 못한다. 따라서 모차르트의 이런 극단적인 반음계 진행은 아버지의 영향을 받은 것으로 보인다.

F: I      V<sup>7</sup>/V V      V<sup>7</sup>/IV IV      V<sup>6</sup>/<sub>iii</sub> V/vi      V<sup>6</sup>/<sub>ii</sub> V/V V<sup>6</sup> I vii<sup>o</sup>/V V

<예 4> 모차르트, 5악장 ‘아뉴스 데이’, 마디 13-18

그러나 실제 음악에서 레오폴트와 모차르트의 차이점은 명백하다. 레오폴트는 한 마디 동안 바이올린에서 상행하는 반음계 선율을 사용한 반면, 모차르트는 여섯 마디에 걸쳐서 소프라노에서 하행하는 반음계 선율을 사용하고 있다. 이런 차이점은 화성이나 구조적인 면에서도 중요하다. 레오폴트의 반음계음들은 모두 비화성음으로 생각할 수 있지만, 모차르트의 반음계음들은 구조적

인 음들로서 전체적인 화음이 훨씬 풍부해진다.

한편 흥미롭게도 이 곡의 3악장에서는 이와 반대되는 경우를 찾을 수 있다. 즉 아버지는 길게 반음계를 사용했지만 모차르트는 매우 짧게 반음계를 사용하였다. 레오폴트는 3악장 ‘살루스 인피르모룸’(Salus Infirmorum) 마디 1-4의 베이스에서 G→F#→F→E♭→D로 진행하고 있다.

Soprano  
Sa - lus in - fir - mo - rum, in - fir - mo - rum, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

Alto  
Sa - lus in - fir - mo - - - - rum, Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum,

Tenor

Bass

gm: i V<sup>6</sup> V<sup>2</sup>/<sub>iv</sub> iv<sup>6</sup> V<sup>2</sup>/<sub>III</sub> III<sup>6</sup> dm: vii<sup>07</sup> i

<예 5> LMV II:F1, 3악장 ‘살루스 인피르모룸’, 마디 1-4

이것은 “고난의 길”(passus duriusculus)이라고 불리는 전통적인 반음계 4도 하행 진행을 떠올리게 하는데, 레오폴트의 경우 F와 E♭ 사이에 E가 생략되어 있어 전통적인 사용법과는 다소 차이가 있다.

한편 모차르트는 3악장 ‘살루스 인피르모룸’의 마디 3-4에서 반음계 4도 하행 진행을 아주 짧게 사용한다.

Soprano  
Sa - lus in - fir - mo - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, con - so - la - trix af - fli - cto - rum, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Alto

Tenor

Bass

dm: i iv dm: i vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/V i<sup>4</sup><sub>4</sub> vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/V i<sup>4</sup><sub>4</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V  
gm: i V<sup>4</sup><sub>3</sub> i<sup>6</sup> V<sup>6</sup><sub>5</sub> i V gm: V<sup>4</sup><sub>3</sub> i V

<예 6> K. 109, 3악장 ‘살루스 인피르모룸’, 마디 1-5

레오폴트와 모차르트의 3악장은 반음계 하행 진행이라는 점에서 연관이 있지만, 사실 차이가 더 크다. 특히 텍스트의 차이는 명확하다. 레오폴트는 대위법 텍스트를 사용하는 반면 모차르트는 호모포닉 텍스트를 사용하고 있다. 또한 여러 마디에 걸쳐 하행하는 반음계 선율을 생각해보면 레오폴트의 <예 5>는 모차르트의 <예 6>보다는 <예 4>와 비슷해 보이기도 한다. 이런 점들을 고려하면 모차르트가 레오폴트의 어떤 부분에서 영감을 받았는지 정확히 판단하기 힘들다. 오히려 모차르트가 레오폴트의 여러 악장에서 영감을 받아 자유롭게 자신의 작품을 창조하였다고 보는 것이 더욱 설득력 있어 보인다.

### 4.3. 추상적인 아이디어를 빌려온 경우

한편 모차르트는 아버지의 작품으로부터 추상적인 아이디어를 빌려오기도 한다. LMV II:F1과 K. 109의 또 다른 공통점은 악장들 간의 연관성이 있다는 사실이다. 레오폴트는 1악장에 사용된 재료를 3악장과 5악장에서 거의 동일하게 사용한다. 즉 1악장 ‘키리에’(Kyrie)의 마디 9-17과 3악장 ‘살루스’의 마디 10-17, 5악장 ‘아뉴스 데이’의 마디 42-50은 기본적으로 동일한 음악이다.

9

Soprano

Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Ky - ri - e

Bass

13

Soprano

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Bass

<예 7> LMV II:F1, 1악장 ‘키리에’, 마디 9-17

10

Soprano

o - ra\_ pro no - bis, o - ra\_ pro no - bis, o - ra,

Bass

13

Soprano

o - ra pro no - bis, ora - ra pro no - bis, pro no - bis.

Bass

<예 8> LMV II:F1, 3악장 ‘살루스 인피르모룸’, 마디 10-17

42  
Soprano  
mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re,  
Bass

46  
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

<예 9> LMV II:F1, 5악장 ‘아뉴스 데이’, 마디 42-50

이렇게 레오폴트가 1, 3, 5악장에서 동일한 음악을 사용한 것은 악장들 간의 연관성을 증가시키기 위한 것으로 보인다. 물론 이렇게 여러 악장에서 동일한 음악을 반복하는 것이 단조롭게 느껴질 수 있지만 곡 전체의 통일성은 분명히 높아진다.

반면 모차르트는 악장들 간의 연관성을 증가시키기 위하여 보다 세련된 방법을 고안하였다. 필자의 관찰에 따르면 모차르트는 1악장과 5악장을 연관 짓기 위해 b 단조를 사용한다. 모차르트는 1악장의 재현부 바로 직전에 b 단조를 이용하여 딸림조(F장조)를 강조한다. 이 곡의 발전부는 마디 12에서 F장조로 시작을 하는데, 이후 마디 17에서 d단조로 PAC를 하고 이후 마디 20에서 c단조를 거쳐 마디 23에서는 Bb장조가 나타난다. 그리고 F장조가 들어오기 바로 전인 마디 24-25에서 b 단조를 사용한다.

20  
Soprano  
mi - se-re - re no - bis. Spi - ri-tus San-cte De - us, mi - se-re - re no - bis.  
Alto  
Tenor  
Bass

cm: V Ger<sup>6</sup> V i Bb: V<sup>7</sup> I bb: N<sup>6</sup> VI vii<sup>07</sup>/V V

<예 10> K. 109, 1악장 ‘키리에’, 마디 20-25

이렇게 곡의 중간에  $b b$  단조를 사용하는 것은 5악장 ‘아뉴스 데이’에서도 찾아볼 수 있다.  $B b$  장조로 시작하는 5악장은 총 55마디인데, 악장의 가운데 부분(마디 31-52)이  $b b$  단조이다. 이 중  $b b$  단조가 끝나는 부분인 마디 45-52의 진행은 1악장 마디 20-25의 그것과 매우 유사하다.

45

Soprano  
mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re

Alto

Tenor

Bass  
b b: V<sup>7</sup> Ger<sup>6</sup> V i N vii<sup>07</sup> I

<예 11> K. 109, 5악장 ‘아뉴스 데이’, 마디 45-52

특히  $Ger^6 \rightarrow V \rightarrow i$ 과  $N^6 \rightarrow vii^{07} \rightarrow i$ 의 진행은 1악장과 5악장에서 공통적으로 나온다. 이렇게 자주 사용되지 않는 진행이 1악장과 5악장에서 등장한다는 것은 모차르트의 의도적인 선택인 것으로 보인다. 즉 모차르트는 아버지의 작품에서 얻은 아이디어를 본인의 방식으로 재해석하였다.

## 5. LMV II: D1과 K. 125의 상호 관계

### 5.1. 모델로 사용한 경우

LMV II: D1과 K. 125에서도 모차르트가 레오폴트로부터 다양한 영향을 받았음을 알 수 있다. 3악장 ‘베뵘 카로 팩툼’(Verbum Caro Factum)을 보면 두 곡 사이의 유사성은 명확하다. 두 곡 모두 네 개의 8분음표와 두 개의 4분음표로 시작한다(마디 1-2). 마디 3의 첫 두 박 역시 동일한 리듬이다. 그러나 세 번째 박자에서 모차르트는 4분음표를 두 개의 8분음표로 바꾸고, 네 번째 박자에서 새로운 선율을 소프라노가 시작한다. 여기서부터 레오폴트와 모차르트의 곡이 달라진다. 즉 모차르트는 마디 4에 새로운 재료를 삽입하였다.

Soprano  
Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, ver-bum ca-ro fa-ctum,

Alto

Tenor

Bass

5  
S  
ha-bi-tans in no-bis. mi-se-re-re no-bis.

A  
mi-se-re-re no-bis.

T  
mi-se-re-re no-bis.

B  
mi-se-re-re, mi-se-re-re no-bis.

<예 12> LMV II:D1, 3악장 ‘베뵘 카로 팩툼’, 마디 1-7

Soprano  
Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, ver-bum ca-ro fa-ctum ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-

Alto  
Ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum, ha-bi-tans in no-bis, ver-bum ca-ro fa-ctum, ver-bum ca-ro fa-ctum,

Tenor

Bass

<예 13> K. 125, 3악장 ‘베뵘 카로 팩툼’, 마디 1-9

이렇게 삽입된 재료는 마디 5와 마디 6에서 동형진행을 거치면서 하나씩 낮은 음에서 들어오는데, 이 동형진행은 음악이 어디로 진행할지 모호하게 만든다. 한편 마디 6에서 베이스에 Cb 대신에 B<sub>4</sub>이 이명동음으로 사용되면서 동형진행은 끝맺게 된다. 이렇게 달라진 음악은 모차르트의 마디 7에서 레오폴트의 마디 6의 텍스처가 돌아옴으로써 다시 비슷해진다. 그러나 이 선율 역시 모차르트는 레오폴트와 다르게, 마디 8에서 한 음 위로 다시 한 번 더 연주함으로써 마무리한다. 즉 모차르트는 레오폴트의 곡을 모델로 삼았지만 새로운 재료를 삽입함으로써 곡의 다양성을 획기적으로 증가시켰다.

## 5.2. 구조를 개량한 경우

뒤이어 이어지는 4악장 ‘호스티아 산타’(Hostia Sancta)는 구조에서 많은 차이점을 보여준다. 모차르트는 아버지의 곡에서 대략 100마디 정도의 리듬을 그대로 빌려왔다.<sup>12)</sup> 그러나 구조를 보면 두 곡의 차이가 분명하게 드러난다. 레오폴트와 모차르트의 ‘호스티아 산타’는 간주로 인해 크게 세 부분으로 나누어지는데, 조성의 관점에서 볼 때 레오폴트의 곡에서 이 세 부분의 기능이 명확하지 않다.

12) Senn, “Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei,” 197-216.



첫 번째 부분

마디	1-10	11-23	23-27	28-34	34-37
편성	전주	소프라노 솔로	합창	합창	간주
조성	D	IAC in D		수렴종지 in A	IAC in A

두 번째 부분

마디	37-46	47-60	61-67	68-73	73-75
편성	테너 솔로	베이스 솔로	합창	합창	간주
조성	수렴종지 in E	PAC in A		PAC in D	

세 번째 부분

마디	75-85	85-96	96-98
편성	소프라노/알토 솔로	테너/베이스 솔로	후주
조성	IAC in A	PAC in D	

<표 7> LMV II:D1, 4악장 ‘호스티아 산타’의 조성 구조

D장조인 곡에서 첫 번째 부분은 마디 37에서 5도인 A장조에서 IAC로 끝맺는다. 새로운 조인 A장조에서의 PAC는 마디 60에서 즉, 두 번째 부분의 중간 지점에서 나타난다. 그 이후 두 번째 부분은 다시 원조로 돌아와서 마디 73에서 D장조의 PAC로 마무리한다. 그러나 세 번째 부분의 마디 85에서 다시 A장조로 IAC를 하고, 그 이후 마디 96에서 원조인 D장조에서 PAC를 한다. 즉 곡 전체에서 D장조와 A장조가 번갈아 가며 나오고 있다.

이와 달리 모차르트는 여러 조성에서 종지를 분명한 의도를 가지고 사용한다.

첫 번째 부분

마디	1-4	5-15	16-22	23-33	33-40
편성	전주	소프라노 솔로	합창	합창	간주
조성	Bb	수렴종지 in F		PAC in F	

두 번째 부분

마디	40-53	54-64	65-70	71-75	75-77
편성	알토 솔로	베이스 솔로	합창	합창	간주
조성	PAC in gm	PAC in Eb		PAC in dm	

세 번째 부분

마디	77-87	87-98	98-101
편성	소프라노/테너 솔로	알토/베이스 솔로	후주
조성	IAC in Bb	PAC in Bb	

<표 8> K. 125, 4악장 ‘호스티아 산타’의 조성 구조

모차르트는 첫 번째 부분의 중간인 마디 15에서 수렴종지(Converging Cadence)를 사용하고, 마지막인 마디 33에서 원조의 5도인 F장조에서 PAC를 한다. 그 이후 두 번째 부분에서는 gm, Eb, dm 같은 여러 조성을 차례대로 거치면서 PAC를 사용한다. 그리고 마지막 세 번째 부분은 마디 87의 IAC와 마디 98의 PAC를 통해 원조인 Bb 장조에서 분명하게 머무른다. 즉 모차르트는 첫 번째 부분에서는 딸림조로의 전조, 두 번째 부분에서는 다양한 조성의 변화, 세 번째 부분에서는 원조의 안정적인 확립이라는 형식의 틀에서 구조적으로 움직이는 것을 확인할 수 있다.

또한 이런 차이점은 반주음형을 사용하는 방식에서도 분명하게 드러난다. 레오폴트는 세 부분을 구별하지 않고 곡 전체에서 16분음표를 일관되게 사용한다.

첫 번째 부분(마디 11-14)



두 번째 부분(마디 37-40)



세 번째 부분(마디 75-78)



<예 14> LMV II:D1, 4악장 ‘호스티아 산타’의 반주 음형

그러나 모차르트는 세 부분에서 각기 다른 리듬을 반주로 사용한다. 첫 번째 부분에서는 8분음표를 일관되게 사용하며, 두 번째 부분에서는 당김음을 이용한 알라 조파(alla zoppa) 리듬을 사용한다. 마지막 세 번째 부분(마디 82-86)에서는 8분음표와 16분음표를 보다 높은 음역에서 화려하게 사용하는데, 이런 변화된 반주 음형들은 세 부분이 가지고 있는 형식적인 기능과도 잘 어울린다.

첫 번째 부분(마디 5-8)



두 번째 부분(마디 46-49)



세 번째 부분(마디 81-84)



<예 15> K. 125, 4악장 ‘호스티아 산타’의 반주 음형

지금까지 K. 125에 대해 논의한 것을 정리하면 새로운 재료의 삽입과 구조적인 기능의 명확함이라고 얘기할 수 있다. 이런 두 가지 특징은 지금 살펴볼 8악장 ‘피뉴스’(Pignus)에서 종합적으로 사용된다.

### 5.3. 거시적인 계획을 빌려온 경우

‘피뉴스’에서는 푸가가 사용되는데, 교회음악에서 푸카라는 장르가 차지하는 위상을 고려하면 이 악장은 곡 전체에서 제일 중요하다고 이야기할 수 있다. 레오폴트와 모차르트의 곡은 얼핏 봐서는 많이 달라 보이지만, 앞에서 언급한 것과 비슷한 특징들이 발견된다. 먼저 주제를 보면, 레오폴트는 9마디, 모차르트는 10마디 주제로 시작한다. 흥미롭게도 주제만 본다면, 레오폴트의 주제가 모차르트의 것보다 더 다채로워 보인다. 레오폴트 주제의 마디 1-3에서는 운음표가 나오고 뒤로 갈수록 리듬이 더 잘게 분할된다. 또한 마디 1-4의 선율만 봐도 쉽게 I-IV-V-I의 화성진행을 떠올릴 수 있다.



<예 16> LMV II:D1, 8악장 ‘피뉴스’, 마디 1-9

그러나 이런 레오폴트의 주제에 비해 모차르트의 주제는 매우 단조로워 보인다. 리듬적으

로 봤을 때 주제의 시작 부분과 마지막 부분에 큰 차이가 없으며, 가장 놀라운 점은 첫 번째 마디부터 다섯 번째 마디까지의 음들이 모두 Bb으로만 이루어져 있다는 것이다.



Pi-gnus fu - tu - rae, fu-tu-rae glo-ri - ae, fu-tu-rae glo - - - ri-ae, mi-sc - re-re, mi-sc - re

<예 17> K. 125, 8악장 ‘피뉴스’, 마디 1-10

필자의 관찰에 따르면, 모차르트는 이런 주제의 부족함을 구조적인 방법을 동원하여 보충한다. 거꾸로 말하면 구조적인 장치들을 미리 염두에 두고 의도적으로 다소 부족해 보이는 주제를 사용한 것으로 보인다. 이 점을 설명하기 위해 레오폴트와 모차르트의 푸가의 제시부와 중간부분을 중심으로 살펴보겠다.

먼저 푸가의 제시부에서는 레오폴트와 모차르트의 큰 차이점을 발견할 수 없다. 둘 다 주제를 베이스, 테너, 알토, 소프라노의 순서로 차례대로 제시하고 있으며, 조성도 원조와 딸림조를 교대로 사용하고 있다.

마디	1-8	9-16	17-24	25-32	32-38
주제	베이스	테너	알토	소프라노	
조성	D	A	D	A	A→D

<표 9> LMV II:D1, 8악장 ‘피뉴스’, 첫 번째 부분의 구조

마디	1-9	10-18	19-27	28-36	37-43
주제	베이스	테너	알토	소프라노	
조성	Bb	F	Bb	F	Bb → gm

<표 10> K. 125, 8악장 ‘피뉴스’, 첫 번째 부분의 구조

그러나 중간 부분부터 레오폴트와 모차르트는 구조적인 차이를 보이기 시작한다. 두 번째 부분에서 레오폴트는 주제를 여러 성부에서 제시하지만, 조성적으로 여전히 원조와 딸림조에 머무르고 있으며, 마디 74에서만 관계단조인 b단조로 주제가 나온다.

마디	39-46	46-49	49-56	56-59	59-66	66-73	73-74	74-81	81-83
주제	베이스		테너		알토	소프라노		테너	
조성	D	D→A	A	A→D	D	A		bm	

〈표 11〉 LMV II:D1, 8악장 ‘피뉴스’, 두 번째 부분의 구조

반면, 모차르트는 중간부분의 처음부터 g단조, D장조, E b 장조 등 다양한 조성에서 주제를 제시한다. 이 부분은 4악장 ‘호스티아 신타’에서 보았던 것 같은 중간 부분의 구조적인 기능과 일치한다.

마디	44-52	53-62	63-65	66-75	75-77	77-86	86-95
주제	베이스	테너		소프라노		알토	테너
조성	gm	D		E b		B b	F

〈표 12〉 K. 125, 8악장 ‘피뉴스’, 두 번째 부분의 구조

이어지는 에피소드 부분에서도 레오폴트와 모차르트는 또 다른 분명한 차이점을 보여준다. 레오폴트는 주제의 첫 4마디를 이용한 에피소드를 동형진행을 통하여 D장조, e단조, f#단조를 차례로 거치면서 보여준다.

마디	84-87	87-89	89-92	92-94	94-97	97-100	100-105
	에피소드		에피소드		에피소드		
조성	D		em		f#m		Fonte

〈표 13〉 LMV II:D1, 8악장 ‘피뉴스’, 에피소드의 구조

모차르트 역시 동일한 방식으로 에피소드1을 시작한다. 그런데 여기서 중요한 것은 모차르트가 에피소드1을 만드는 방법이다.

마디	95-100	101-106	107-112	112-119	119-123	123-125	125-129	129-133
	에피소드1	에피소드1	에피소드1		에피소드2		에피소드2	
조성	B b	C	D	IAC in F	F→cm		gm→dm	IAC in B b

〈표 14〉 K. 125, 8악장 ‘피뉴스’, 에피소드의 구조

에피소드1의 베이스 선율은 주제의 마디 1-4와 동일하게 시작한다. 그러나 베이스의 주제 외에도 소프라노와 테너가 동시에 나오는데, 흥미로운 점은 소프라노와 테너에서 사용되는 선율의 재료이다. 이 선율은 주제의 마디 5-6에 나오는 음악적 재료들을 활용한 것으로, 즉 모차르트는 원래 주제를 두 개로 나누어 동시에 사용함으로써 에피소드1에서 대위법적인 텍스처를 강조하고 있다.

<예 18> K. 125, 8악장 ‘피뉴스’, 주제와 에피소드1의 관계

이런 대위법적인 텍스처는 한 마디 뒤에 알토에서 주제가 끝이어서 나오므로써 더욱 대위법적이 된다. 이런 점들을 고려하면 에피소드1은 모차르트의 푸가 중에서 가장 대위법적인 부분이다. 한편 이 시점에서 앞에서 언급했던 모차르트의 주제가 단조롭다는 점에 대하여 생각해볼 필요가 있다. 에피소드1을 보면, 모차르트는 이렇게 대위법적으로 뻑뻑한 에피소드를 만들기 위해 처음부터 주제를 의도적으로 단순하게 작곡한 것으로 보인다. 왜냐하면, 대위법적으로 복잡한 에피소드를 만들기 위해서는 주제의 화성진행이 단순해야 하기 때문이다.

이렇게 대위법적으로 복잡한 에피소드1은 뒤이어 나오는 에피소드2와 극명한 대조를 이룬다.

119

S bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -

A Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -

T bis. Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae, mi - se -

B Pi - gnus fu - tu - rae, fu - tu - rae glo - ri - ae,

F: I cm: vii<sup>O4</sup><sub>3</sub> vii<sup>O7</sup>/V V i

<예 19> K. 125, 8악장 ‘피누스’, 에피소드2

에피소드1이 곡 전체에서 가장 대위법적인 부분이라면, 에피소드2는 가장 호모포니적인 부분이다. 또한 모차르트는 에피소드2에서 갑자기 감화음을 사용하는데, 사실 감화음은 이 곡의 다른 악장들에서 많이 사용되었다. 그러나 ‘피누스’ 푸가에서는 에피소드2가 등장하기 전까지 감화음을 전혀 찾아볼 수 없었는데, 모차르트가 이렇게 에피소드2에서 감화음을 사용하는 것은 곡 전체의 통일성을 높이는 데 크게 기여한다. 또한 폴리포니인 에피소드1 다음에 호모포니적인 에피소드2를 삽입함으로써 곡 전체에서의 긴장감을 극대화한다.

이런 점들을 고려할 때 ‘피누스’ 푸가에서 모차르트는 앞에서 언급한 세 가지 작곡 기법, 즉 새로운 재료의 삽입, 구조의 명확한 기능, 거시적인 계획을 통해 강력한 음악적 효과를 거두고 있다.

## 6. 나오며

지금까지 모차르트의 《호칭기도》를 레오폴트의 작품과 비교를 통해 살펴보았다. 모차르트는 아버지 작품에 다양하게 반응하였는데, 한편으로 직접적인 모델로 삼았을 뿐만 아니라 다른 한편으로는 추상적인 영감을 받기도 하였다. K. 125에 대하여 새디는 다음과 같이 이야기하였다.

왜 모차르트가 이런 식으로 아버지의 작품에 의존했는지는 명확하지 않다. 모차르트의 다른 작품에서 이 정도로 모델을 분명하게 따라 작곡한 경우는 없다. 이것은 아마 시간을 절약하기 위한 것이었을 수도 있고, 아니면 그의 창의력을 시험해보기 위한 것이었을 수도 있다. 즉 유사한 틀 안에서 보다 최선의 기법을 사용해보기 위한 것이었을 수도 있다.<sup>13)</sup>

필자 역시 이 질문에 명확한 답을 제시할 수는 없지만, 레오폴트의 곡을 바탕으로 모차르트가 독창적인 곡을 만들었다는 점은 부인할 수 없다. 만약 레오폴트의 작품이 없었다면 모차르트의 곡은 지금 우리가 알고 있는 것과는 매우 다른 형태를 띠게 되었을 것이다. 버크홀더는 “차용”과 관련하여 세 가지 단계의 질문, 즉 분석적 질문, 해석적/비판적 질문, 역사적 질문을 제시한다. 그에 따르면 분석적 질문은 한 작품이 출처가 되는 작품에서 무엇을 빌려와서 어떻게 사용했는지를 다루고, 해석적/비판적 질문은 작곡가들이 왜 이 재료들을 빌려왔고 이런 식으로 사용하였는지를 논한다. 마지막 역사적 질문은 작곡가들이 재료들을 빌려오고 사용하는 방식에서 발전의 흐름을 추적할 수 있는지에 대한 것이다.<sup>14)</sup> 필자는 본 논문을 계기로 모차르트의 《호칭기도》에 대한 연구가 분석적 질문에서 다음 단계의 질문들로 나아갈 수 있기를 희망한다.

마지막으로 덧붙이고 싶은 점은 모차르트가 레오폴트의 작품을 열등하거나 가치 없는 작품으로 생각하지 않았다는 사실이다. 1783년 3월 29일 빈에서 보낸 편지에서 모차르트는 레오폴트에게 고프트리트 반 슈비텐(Gottfried van Swieten, 1733-1803) 남작의 집에서 연주하기 위해 레오폴트의 교회음악들을 보내달라고 요청하였다. 모차르트는 아버지에게 “사랑하는 아버지, 아버지가 작곡하신 최고의 작품들 중에 몇 개를 보내주시면 좋을 것 같아요. 왜냐하면 우리는 오래되었든, 현대적이든 가능한 모든 거장들과 함께 즐기는 것을 좋아하기 때문입니다”라고 적었다. 아버지가 망설이자 모차르트는 4월 12일 다시 편지를 보내서 “부끄러워하실 필요 없습니다. 반 슈비텐 남작, 슈타처(Josef Starzer, 1726-1787)도 아버지와 저처럼 취향은 항상 변한다는 사실을 잘 알고 있습니다”라고 이야기하였다.<sup>15)</sup> 모차르트의 말처럼 취향은 변하는 것이고 레오폴트와 모차르트의 작품 역시 다른 세대의 취향을 보여주는 뛰어난 작품들이다. 이 작품들에 대한 객관적 논의를 통해 레오폴트와 모차르트뿐만 아니라 18세기 종교음악 전반에 대한 새로운 이해가 생겨나기를 기대한다.

13) Sadie, *Mozart: The Early Years*, 267.

14) J. Peter Burkholder, “The Use of Existing Music: Musical Borrowing as a Field,” *Notes* 50 (March 1994), 864.

15) Walter Senn, “Foreword,” in *Neue Mozart Ausgabe* X/28/3-5/1 (Kassel: Bärenreiter, 1973), VIII.



**검색어**

볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 레오폴트 모차르트(Leopold Mozart), 호칭기도(Litany), 차용(Borrowing), 푸가(Fugue)

## 참고문헌

- Black, David. "Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-91." Ph.D. diss., Harvard University, 2007.
- Burkholder, J. Peter. "The Use of Existing Music: Musical Borrowing as a Field." *Notes* 50 (March 1994): 851-870.
- \_\_\_\_\_. "Borrowing." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> 2023년 10월 27일 접속.
- Federhofer, Hellmut. "Foreword." In *Neue Mozart Ausgabe* I/2/1, VII-XVIII. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Keefe, Simon P. "'Die Ochsen am Berge': Franz Xaver Süssmayr and the Orchestration of Mozart's Requiem, K. 626." *Journal of the American Musicological Society* 61 (Spring 2008): 1-65.
- Meyer, Leonard. "Innovation, Choice, and the History of Music." *Critical Inquiry* 9, no. 3 (1993): 517-544.
- Rice, Susan L. "Mozart's Late Liturgical Compositional Method: The Mass in C minor, K. 427 and the Mass Movement Fragments, 1779-1791." Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011.
- Rosen, Charles. "Influence: Plagiarism and Inspiration." *19th-Century Music* 4, no. 2 (1980): 87-100.
- Sadie, Stanley. *Mozart: The Early Years, 1756-1781*. New York: W. W. Norton, 2006.
- Senn, Walter. "Das wiederaufgefundene Autograph der Sakramentslitanei in D von Leopold Mozart." *Mozart-Jahrbuch*, 1971/72 (January 1973): 197-216.
- \_\_\_\_\_. "Foreword." In *Neue Mozart Ausgabe* X/28/3-5/1, VII-XII. Kassel: Bärenreiter, 1973.

## 인터넷 자료

- "호칭기도," 가톨릭 사전, [http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term\\_view.asp?ctxtIdNum=6428&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02](http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term_view.asp?ctxtIdNum=6428&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02) 2023

년 10월 27일 접속.

“성모호칭기도,” 가톨릭 사전, [http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term\\_view.asp?txtIdNum=5764&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02](http://qainfo.catholic.or.kr/dictionary/term/term_view.asp?txtIdNum=5764&keyword=%ED%98%B8%EC%B9%AD%EA%B8%B0%EB%8F%84&gubun=02)

2023년 10월 27일 접속.

**A Study of the Compositional Procedures in Wolfgang  
Amadeus Mozart's *Litanies*, K. 109 and K. 125:  
Focusing on the Relationship with Leopold Mozart**

Yongsik Kang

This study examines Wolfgang Amadeus Mozart's *Litany* K. 109 and K. 125 from the perspective of borrowing. These two pieces were composed in Salzburg in May 1771 and March 1772 respectively, and are widely known to have been influenced by his father, Leopold Mozart. The specific extent of the impact, however, has not been discussed. In this study, I will meticulously compare Mozart's pieces with his father's works and explain his father's influence in three stages, from the most concrete to the most abstract. By examining how Mozart created independent pieces modeled on the works of his father Leopold, this study aims to arouse academic interest not only in Mozart's *Litany* but also in his religious music.

## 볼프강 아마데우스 모차르트의 《호칭기도》, K. 109, K. 125에 나타난 작곡 방식 연구: 레오폴트 모차르트와의 관계를 중심으로

강용식

본 연구는 볼프강 아마데우스 모차르트의 초기 종교음악 중 《호칭기도》 K. 109와 K. 125를 차용이라는 관점에서 고찰한다. 이 두 곡은 각각 1771년 5월, 1772년 3월에 잘츠부르크에서 작곡 되었는데, 아버지 레오폴트 모차르트의 영향을 받은 것으로 널리 알려져 있다. 하지만 구체적으로 그 영향이 어느 정도인지는 지금까지 논의되지 않았다. 본 연구에서는 모차르트의 곡들을 아버지의 작품과 꼼꼼하게 비교하여 아버지의 영향이 가장 구체적인 경우에서부터 추상적인 경우까지 세 단계로 나누어 설명할 것이다. 모차르트가 아버지 레오폴트의 작품을 모델로 하여 어떻게 독립적인 곡들을 만들어나갔는지 살펴보고, 이를 통해 모차르트의 《호칭기도》 뿐만 아니라 종교 음악 전반에 관한 학문적 관심을 불러일으키고자 한다.

논문투고일자: 2023년 10월 30일

심사일자: 2023년 11월 20일

게재확정일자: 2023년 11월 21일