

모차르트의 《음악적 농담》 (*Ein musikalischer Spaß*, K.522)에 담긴 해학적(諧謔的) 요소

김경은(경북대학교, 강사)

1. 들어가는 글

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 《음악적 농담》(*Ein musikalischer Spaß*, K.522)은 1787년에 완성된 디베르티멘토로, 모차르트가 자신의 작품 목록에 직접 포함시킨 것으로 알려져 있다. 이 곡의 제목이 영어로는 음악적 농담(A Musical Joke)으로 표기되지만, 사실 원제목에 담긴 의미는 음악적 농담이라기보다는 음악적 재미에 가깝다고 볼 수 있겠다. 사전에 나오는 Spaß의 뜻에는 재미와 농담 둘 다 포함되어있으며 어떻게 해석하느냐는 각자의 판단에 따라 달라질 수 있기 때문이다.¹⁾ 이 작품에서 모차르트는 일부러 적절하지 못한 작곡기법들을 사용하고 전통 형식에서 벗어나는 요소들을 통해 음악적 풍자를 한 것으로 알려져 있다. 교향곡이나 협주곡과 같은 장르 대신 디베르티멘토에서 이런 시도를 한 이유는 디베르티멘토가 갖는 보다 가벼운 성격 때문일 것이다. 고전시대의 디베르티멘토는 기념일과 같이 특별한 경우를 축하하기 위해 작곡되는 경우가 많았으며 청중들과 연주자들의 즐거움을 위한 장르였다. 모차르트의 작품은 현악 4중주와 호른을 위한 편성이며 모두 네 개의 악장으로 구성되어 있다. 첫 번째 악장은 빠른 알레그로(Allegro)이며, 두 번째 악장은 미뉴에트-트리오(Menuetto-Trio), 그리고 세 번째 악장은 느린 아다지오 칸타빌레(Adagio cantabile)이고 마지막 악장은 빠른 프레스토(Presto)이다.

이 작품은 재능 없는 작곡가의 실력을 의도적인 작곡기법의 잘못된 사용을 통해서 그리

1) <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/spass> [2023년 12월 5일 접속].

고 연주 능력이 부족한 연주자의 실수를 일부러 잘못 표기된 음들로 나타내어 웃음거리로 만드는 음악적 풍자를 위한 작품이라고 보는 견해가 많다.²⁾ 그렇지만 모차르트 자신이 이 곡을 작곡한 목적에 대해서 명확하게 밝힌 적은 없다. 이 작품에서 나타나는 의도적인 실수로 보이는 것은 호른의 불협화음, 바이올린의 온음음계, 부속 화음의 미해결, 병행 5도와 빈약한 선율에 대해 무겁고 단조로운 반주 같은 관현악 편성 오류 등을 들 수 있는데, 이 작품을 언급하고 있는 연구 논문은 주로 이런 유형의 음악적 풍자에 관해 이야기하고 있다.³⁾ 음악학자 달몬트(Rossana Dalmonte)는 이 작품에 대한 다양한 의견들을 정리하면서 이러한 요소들이 양식적 풍자에서 사용된 도구로 보고 있다.⁴⁾ 그리고 악곡 전체에 대한 간략한 분석을 포함하고 있는 고트(Irving Godt, 1923-2006)의 논문에서는 라루(Jan LaRue, 1918-2004)의 표기법을 사용한 악장 분석을 제시하면서 소나타 형식에서의 특징적인 면모들과 선율과 화성적 요소들에 대한 묘사를 중심으로 설명하고 있다.⁵⁾ 본 논문에서는 고트와는 다른 새로운 분석 도구를 사용하여 악구 구조와 형식 기능 측면에서 이 작품의 이례적인 점들을 살펴보고 화성적인 특징도 연구해본다. 이를 위하여 고전 기악곡들의 형식을 기능과 연관해서 설명하고 있는 캐플린의 이론과 그가 제시한 유형들을 분석 모델로 삼는다.

2. 분석에 적용되는 이론 및 선행연구 논문들

2.1. 캐플린의 형식 기능 이론(A Theory of Formal Function)

음악이론가 캐플린(William E. Caplin)은 자신의 『고전 형식』(Classical Form)이라는 책에서 하이든, 모차르트, 베토벤의 기악음악에서 나타나는 형식 기능에 관한 이론을 서술하고 있다. 그는 서문에서 고전 양식의 작품들의 형식을 묘사하는 데 사용되고 있는 오래된 용어들은 그 개념이 모호한 경우가 많아서 이를 대체할 분명한 개념을 제시하고 그 용어를 통하여 형식을 설명한다고 하였다.⁶⁾ 그가 주장하는 것은 어떤 형식 구조가 완성되기 위해서는 꼭 필요한 기능들이 있다는 것으

2) Audrey V. Denisov, "The Parody Principle in Musical Art," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46/1 (2015), 57.

3) Volker Kalisch, "Mozart und Kitsch: *Ein musikalischer Spaß*," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23/1 (1992), 55-56

4) Rossana Dalmonte, "Towards a Semiology of Humour in Music," *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26/2 (1995), 178-180.

5) Irving Godt, "Mozart's Real Joke," *College Music Symposium* 26 (1986), 27-41.

로, 악곡의 거의 모든 부분이 형식 구조 안에서 일정 기능을 하고 있으며, 각각의 기능에 따른 표기 역시 가능하다는 것이다. 본 논문에서는 주제의 형식, 그중에서도 센텐스와 악절에 관한 부분과 소나타 형식, 3부 구조에 관한 내용에 기초하여 악곡의 첫 번째 악장과 세 번째 악장을 분석하고, 캐플린이 주장하는 형식 기능적인 측면이 얼마만큼 실현되었는지 그 여부를 살펴보고자 한다. 그리고 작곡가가 작품의 제목에서 표현한 음악적 해학과의 연관성 여부도 고려해 본다.

캐플린이 설명하는 주제 형식 중 첫 번째인 센텐스는 기본적으로 여덟 마디로 구성되며 다시 네 마디의 악구 두 개로 구분해 볼 수 있다. 첫 번째 악구는 분명한 모티브 요소를 가지고 있는 두 마디의 악상(basic idea)으로 시작하며 주제의 근본적인 선율적 요소를 보여준다. 이 악상은 화성을 달리하여 곧바로 반복되는데 보통은 진술-응답의 형태를 보여주면서 전체적으로 첫 번째 악구에서는 으뜸화음의 연장이 나온다. 캐플린은 센텐스의 첫 번째 악구를 진술구(presentation)라고 칭한다. 두 번째 악구인 전개구(continuation)에서는 선율의 단편화(fragmentation)와 화성 리듬의 가속화(acceleration of harmonic rhythm)와 같은 특징을 활용한 화성진행이 나오며, 주요 선율 요소의 정리(liquidation)를 통해 종지로 자연스럽게 유도된다.⁷⁾ 그가 제시한 모차르트 작품에서 센텐스의 예는 다음과 같다.

<악보 1> 모차르트 《피아노 소나타, K.332》 2악장 센텐스 구조의 예⁸⁾

그리고 악절 또한 여덟 마디의 구조로, 네 마디의 선행구(antecedent)는 두 마디 악상과 대조 악상으로 구성되며, 네 마디의 후속구(consequent)는 선행구와 유사하게 진행된다. 센텐스와

6) 고트의 논문에서 그가 사용한 라투의 표기법은 오래된 용어로 개념이 명확하지 않은 예에 해당된다.
 7) 센텐스 구조에 관한 보다 상세한 설명은 다음을 참고하십시오. William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 35-48.
 8) Caplin, 위의 책, 36. 이 밖에도 위의 부분에 모차르트 작품에서 센텐스 구조의 예가 8개 나와 있다.

차별되는 점은 악상의 반복 대신 대조가 나온다는 것과 선행구와 후속구 모두 종지를 갖는 점이다. 그렇지만 동일한 종지형은 아니며, 선행구의 종지는 후속구의 종지보다 약한 형태로 나온다.⁹⁾ 다음은 모차르트 작품에서 나타나는 악절의 예이다.

Antecedent consequent

basic idea contrasting idea b.i. c.i.

A: I V6 vi7 V6 I ii6 V(6-5) I... ii6 V(6-5) I

[HC] 4-3 4-3 [PAC]

<악보 2> 모차르트 《피아노 소나타, K.331》 1악장 악절 구조의 예¹⁰⁾

주제의 형식에 대한 설명에는 이 밖에도 선텐스와 악절의 특징이 혼합되는 변종유형(Hybrid Themes)과 전체적으로 길이가 늘어나는 복합유형(Compound Themes) 그리고 작은 3부(Small Ternary)와 작은 2부(Small Binary) 구조까지 포함된다. 이러한 유대가 긴밀한(Tight-Knit) 주제의 구조 다음에는 느슨한 형식 구역 (Loose Formal Regions)에 대한 내용이 나오는데, 이 부분에서는 소나타 형식의 제2주제, 경과구, 발전부와 재현부 및 코다에 대한 설명이 다루어진다. 제2주제에서 형식을 느슨하게 하는 방법으로는 선텐스의 진술구에서 악상을 추가적으로 반복하거나 화성의 연장을 약화시키는 방법, 그리고 종지적 화성진행이 연장과 허위 종지나 회피된 종지 등의 사용이 있으며, 아예 시작 기능을 생략하거나 전개구 기능으로 시작하는 방식도 발견된다.¹¹⁾ 제시부에서 제1주제와 제2주제를 연결해주는 경과구는 일반적으로는 전조 기능이 필수인 것으로 알려져 있으나 실제 고전시대의 기악음악에서는 전조적 경과구와 비전조적 경과구 두 종류가 나타난다. 전조적 경과구의 경우 제2주제 조성의 딸림화음이 목표 화음이 되지만, 비전조적 경과구는 으뜸조의 딸림화음으로 진행하며, 이외에도 드물게 이 두 종류의 특징을 포함하고 있는 두 부분으로 이루어진 경과구도 나타난다.¹²⁾ 캐플린이 설명하고 있는 이러한 형식 기능적 특징들은 화성적인 요소들과 결합해서 형식의 구분점을 형성하게 된다. 이제 제1악장과 제3악장의 분석을 통하여 이러한 형식 기능이 얼마만큼 충족되고 있는지 살펴보겠다.

9) 캐플린 책에서 악절에 대한 자세한 설명이 실려 있는 부분이다. Caplin, 위의 책, 49-58.

10) Caplin, 위의 책, 52. 이 외에도 모차르트 작품에서 나타나는 악절 구조의 예가 7개 실려 있다.

11) Caplin, 위의 책, 97-123.

12) Caplin, 위의 책, 125-138.

2.2. 선행연구 논문들에 관한 논의

모차르트의 《음악적 농담, K.522》의 경우, 작품의 제목 때문에 풍자와 유머에 관한 음악학자들의 논문에서 주로 언급되었다. 그중에서도 음악학자 달몬트는 음악 유머의 기호학을 다루는 논문에서 이전에 서술된 다양한 정의와 의견들을 정리하고 있다. 즉, 아베르트(Hermann Abert, 1871-1927)는 이 작품을 “고급스러운 패러디”라고 하였고 힐테스하이머(Wolfgang Hildesheimer, 1916-1991)는 한 걸음 더 나아가 “웅장한 패러디”로 규정하였으며 랜던(Robbins Landon, 1926-2009)은 “양식적 패러디”라고 보았다. 그렇지만 이들은 패러디에 대하여 정확히 명시하지는 못하였다. 이 작품과 관련되어 나오는 또 다른 용어는 풍자(satire)인데, 아인슈타인(Alfred Einstein, 1880-1952)은 이 작품에 대한 설명을 멋진 풍자라고 시작하면서 준비가 부족한 능력 없는 작곡가의 서투른 작곡 양식을 풍자한 것이라고 하였다. 블롬(Eric Blom, 1888-1959)은 작품의 부제를 문자 그대로 해석하여 시골에서 온 작곡가와 연주자에 관한 풍자라고 봤으며, 킹(Alexander Hyatt King, 1911-1994)은 그 범위를 확장하여 당시 전형적인 작곡기법에 대한 대중들의 나태한 기대치를 낮히려는 목적이 있다고 보았다. 그리고 원칙을 위반하는 여러 경우가 이러한 가설을 가능하게 했다고 설명한다.¹³⁾ 그렇지만 구체적으로 어떤 요소들이 무슨 풍자적 역할을 하는지에 대한 부연 설명은 없다. 이에 비교하여 고트의 논문은 악곡 분석을 통하여 이 작품에 관해 설명하고 있는데, 그가 분석의 도구로 사용한 것은 위에 서술한 바와 같이 라투의 표기법을 사용한다. 그는 명확한 형식적 기능에 대한 설명 없이 첫 번째 악장의 선율만을 제시하여 소나타 형식으로 분석하고 있는데 제시부(1-32)는 첫 번째 1주제(1P), 두 번째 1주제(2P), 경과구(T), 첫 번째 2주제(1S), 두 번째 2주제(2S), 첫 번째 종결구(1K)와 두 번째 종결구(2K)로 구분된다.¹⁴⁾ 악구의 마디 수가 불규칙한 홀수라는 점이나 선율 없이 반주형만 나오는 유형(AWOM)¹⁵⁾이라는 묘사적인 설명만 수반될 뿐 왜 1주제와 2주제를 둘로 나누어야 하는지 혹은 종결구는 왜 두 부분으로 구분되는지 구체적으로 설명하지 않는다. 이런 식의 묘사적인 설명은 발전부와 재현부까지 지속된다. 그리고 나머지 악장들에 대한 분석은 더 간략하고 묘사적이다. 결국, 고트의 논문은 악보 분석을 제시했을 뿐, 어떤 점이 풍자나 패러디의 요소가 되는지에 대한 설명이 부족하다. 본 논문에서 캐플린의 형식 기능 이론을 적용하여 악곡을 분석하게 되면 모차르트가 사용한 음악적 풍자에 대하여 보다 상세한 답변이 가능할 것으로 보인다.

13) Dalmonte, “Towards a Semiology of Humour in Music,” 178-179.

14) Godt, “Mozart’s Real Joke,” 29.

15) AWOM = accompaniment without melody

3. 모차르트 작품의 분석

F 장조로 시작하는 제1악장은 3부분으로 나누어 볼 수 있는데 조금 더 구체적으로 살펴보면 소나타 형식과의 연관성을 찾아볼 수 있다.¹⁶⁾ 제시부에 해당되는 첫 번째 부분(마디1-32)의 제1주제는 일곱 마디로 되어있으며, 작품의 시작부터 홀수 단위의 악구를 통한 불규칙성이 나타나고 있다. 고전 기악곡의 특징 중 하나는 짝수단위의 악구 구성, 즉 2+2, 4+4, 8+8 등의 진행이 주로 사용되는 것인데, 홀수 단위의 악구가 등장한다는 것은 짝수단위의 악구 구성에서 마디가 생략되었음을 암시한다고 볼 수 있다. 고전음악에서 이러한 마디의 생략은 대개 악곡의 종결구에서 나타나는 경우가 많으며 악곡을 시작하는 첫 번째 주제와 같이 중요한 부분에서는 드물게 나타난다.

Allegro.

<악보 3> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 1악장 마디 1-7

제1주제는 악절 형식의 선행구와 후속구의 구성으로 분석해 볼 수 있으나 전형적인 악절 형태에서 나타나는 중지 강도의 차이는 나타나지 않는다. 즉 후속구가 선행구보다 강한 중지를 갖는 것이 일반적인데 여기서는 선행구와 후속구의 화성진행이 동일하게 나타난다. 즉, 선행구를 마디 1에서 4까지로, 후속구를 마디 4에서 마디 7까지로 보면 V-I 진행의 같은 중지형이 나오는 것을 알 수 있다. 이 경우, 마디 4는 선행구의 마지막 마디이면서 후속구의 첫 번째 마디가 되면서 일곱 마디의 구조를 완성하게 된다. 마디 4가 반복되는 형태로 재구성해 보면 다음과 같은 4+4의 규칙적인 악구 구조가 완성된다.

16) Godt는 그의 논문에서 제1악장을 소나타 형식으로 설명한다. Godt, "Mozart's Real Joke," 28-30.

F : V7/V I V - I

<악보 5> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 1악장 마디 8-15

따라서 우리는 악곡이 시작되고 마디 15까지 음악이 진행되는 동안 F 장조에서 V-I 종지형을 네 번이나 듣게 되는 것이다. 이는 상당히 예외적인 경우로 보통 제1주제는 으뜸조에서 정격종지로 끝나고, 이후 경과구에서는 딸림조로의 전조가 이루어지면서 딸림조의 딸림화음으로 진행되는 것이 일반적이기 때문이다. 혹시 비전조적인 경과구라 하더라도 그 목표화성은 으뜸조의 딸림화음이 되어야 한다. 따라서 마디 12에서 15까지의 기능은 경과구라고 볼 수 없으며, 으뜸조에서 종지를 갖는 소종결의 화성진행으로 봐야 한다. 제1악장의 제시부에서는 제1주제에서 제2주제로 연결해주는 경과구가 나오지 않는 셈이다.

마디 16에서 시작하는 제2주제는 딸림조인 C 장조에서 바로 등장한다. 제2주제는 두 마디의 악상이 곧바로 반복되기 때문에 이 네 마디는 센텐스의 진술구로 생각해 볼 수 있다. 그러나 진술구의 특징인 으뜸화음의 연장 대신 으뜸화음에서 딸림화음으로의 화성진행이 나온다. 진술구 이후에는 전개구가 나오며, 전개구의 특징은 주제선율의 단편화를 통한 화성 리듬의 가속화라고 할 수 있다. 그렇지만 전개구의 첫 번째 부분인 마디 20에서 23까지의 네 마디는 딸림음 페달이 트릴로 지속되는 동안 딸림화음과 으뜸화음이 분산화음 형태로 번갈아 나타나고 있다. 그리고 마디 24에서 딸림음 페달은 호른으로 연주되면서 이전 네 마디와 동일한 화성 패턴이 반복된다. 즉, 전개구에 해당하는 이 부분에서 주제선율의 단편화나 화성 리듬의 가속화는 나오지 않으며, 전위된 딸림화음이 으뜸화음으로 진행하기 때문에 마디 27에서 종지도 안 나온다. 마디 27은 전개구의 마지막 마디이자 종결구의 첫 번째 마디가 되면서 생략(elision) 종지와 유사한 모습을 보이지만 우리가 기대하는 정격종지는 마디 30에서야 등장한다. 따라서 제2주제의 구조는 확장된 센텐스로 볼 수

있는데 네 마디 진술구와 여덟 마디 전개구 그리고 네 마디 종결구로 구분할 수 있다. 하지만 생략중지 형으로 인하여 제2주제 역시 총 15마디의 홀수 구조를 보이는데, 일반적으로는 8+8의 16마디 구조에서 마디가 생략된 형태로 나타나겠지만 여기에서는 4+8+3이라는 불규칙한 악구 구조를 보인다.

<악보 6> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 1악장 마디 16-30

두 번째 부분(마디 33-50)은 3부 구조의 대조적 중간부(contrasting middle) 혹은 소나타 형식의 발전부에 해당되는데 시작 부분은 제1주제를 연상시키는 리듬과 선율로 되어있다. 그리고 네 마디 길이의 악구에서 C 장조의 딸림화음과 으뜸화음이 반복되는 것도 제1주제와 유사하다. 마디 37과 38은 Bb 조성에서 중지를 이루면서 다음번 동형진행이 Bb 조에서 나올 것을 암시한다. 이후 네 마디의 악구가 Bb 장조에서 딸림화음과 으뜸화음을 번갈아 연주하고, 마디 43과 44는 a 단조에서 종지를 갖는다. 그렇지만 동형진행은 계속되지 않고 마디 45부터는 으뜸조인 F 장조의 버금딸림화음과 딸림화음이 번갈아 나오면서 으뜸조로의 복귀를 확인시켜준다. a 단조에서의 동형

진행이 지속되는 대신 F 장조로의 이동은 자연스러운 연결로 들리지 않는데, 2도 하행 진행이 축약된 형태로라도 등장했다면 좀 더 부드러운 연결이 되었을 것이다.

마디 51에서 시작하는 재현부는 제1주제의 첫 번째 악구만 등장시키면서 동일한 선율과 화성진행을 보여주는 악구의 반복을 생략한다. 즉, 주제의 두 번째 악구를 생략하여 반복되는 종지형을 없애고 소중결의 화성진행을 바꿔서 경과구의 기능을 수행하도록 만든다. 이제 경과구는 으뜸조의 딸림화음을 목표 화음으로 하여 제2주제가 자연스럽게 으뜸조에서 재현될 수 있도록 한다. 또한, 제1주제의 축약된 재현 덕분에 4+4+4라는 짝수 악구의 구성으로 진행되고 있다. 제2주제는 으뜸조로 이조된 점 이외에는 변화되는 것이 없이 그대로 재현된다. 마디 78부터는 악장을 마무리하는 코다가 시작되는데 으뜸조에서의 종지가 마디 84에서 나오고 으뜸화음을 반복해서 강조하면서 곡을 끝맺는다. 마지막 코다에서는 마디84에서의 생략 종지 때문에 전체 마디가 홀수가 되는 상황으로 이해할 수 있다.

제1악장에서 나타나는 특징적인 요소들은 불규칙한 악구 진행과 급작스러운 화성 및 조성적 변화를 들 수 있다. 또한, 형식 기능 측면에서도 주요한 구조 형식에서 기능을 제대로 수행하지 못하는 악구의 화성진행이 눈에 띈다. 제시부 제1주제의 악절 구조에서 선행구와 후속구의 종지강도의 차이가 나타나지 않으며, 3+4으로 구분되는 홀수 마디의 구조 역시 일반적이지 않다. 또한, 제2주제로의 전조를 유도하는 경과구 대신 으뜸조에서의 종지형을 반복하는 소중결구가 나오는 것과 제2주제의 센텐스 구조에서 진술구와 전개구의 특징이 나타나지 않는 점도 그러하다. 즉 센텐스 구조에서 진술구의 으뜸화음 연장이나 전개구의 선율 단편화와 화성 리듬의 가속화라는 특징이 안 나타나며, 센텐스 구조가 확장되면서 홀수 악구 구조를 이루는 것도 특별한 전개이다. 이러한 불규칙한 악구와 예상하지 못한 화성진행들을 통해 어색하고 부자연스러운 음악을 만들어내고 있으며, 이것이 재능이 부족한 작곡가의 작품을 풍자하는 요소로 사용되고 있다고 볼 수 있다. 제시부의 예외적인 요소들은 재현부에서의 짝수 악구 진행과 경과구 기능의 회복을 통하여 다소 만회되고 있다. 하지만 발전부 동형진행에서의 급격한 조성변화는 음악적 흐름을 끊는 요소로 음악을 감상하는 사람들을 불편하게 만들고 있다. 연주자와 청중 모두 즐거움을 느껴야 하는 디베르티멘토의 유쾌한 성격이 사라지는 순간이다.

제3악장은 딸림조인 C 장조에서 시작하는 느린 악장으로, 제1악장과 마찬가지로 3부의 구조를 보인다. 첫 번째 제시부(마디 1-23)의 제1주제는 비교적 규칙적인 짝수 악구 진행을 보인다. 주제의 구조는 센텐스에 가까우며, 네 마디의 진술구 다음에 확대된 여섯 마디의 전개구가 등장하고 마디 이후 네 마디의 종결구에서 정격종지를 이루게 된다. 진술구에서 두 마디 악상의 반복, 그

리고 전개구에서 주제선율의 단편화와 리듬 활동의 증가 및 악상의 특징이 사라지는 선율의 정리와 같은 현상은 나타난다.



<악보 7> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 3악장 마디 1-4

하지만 화성적인 측면에서는 예외적인 점이 많다. 먼저 으뜸화음의 연장이 주요 화성적 기능인 진술구의 경우, 악곡을 시작하는 두 마디는 으뜸조가 아닌 딸림조에서 종지를 이루는 것처럼 시작하여 악상이 반복될 때 으뜸조로 나오며, 두 마디 단위로 종지를 이루기 때문에 으뜸화음의 연장은 나타나지 않는다. 또한, 전개구는 전조를 통해 딸림조에서 반종지를 이루고, 뒤이어 나오는 종결구는 딸림조의 정격종지로 끝맺는다. 따라서 딸림조의 전조를 유도하는 경과구의 등장 없이 곧바로 제2주제가 시작한다. 주제가 전조 되어 딸림조에서 종지를 이루게 되면서 주제와 경과구의 기능이 하나의 구조에서 다 나타나는 특별한 유형이 된다.

제2주제는 여덟 마디 악절 구조로 볼 수 있다. 네 마디의 선행구는 반종지를, 네 마디의 후속구는 정격종지를 이루면서 악절의 선율적 화성적 기능을 완성하고 있다. 제1주제보다 제2주제는 유대가 긴밀한 구조로 두 주제의 형식 구조적 특징이 바뀌어서 나타나는 양상을 보인다. 악절 구조의 끝에는 딸림조의 으뜸화음을 강조해주는 한 마디가 등장한다.

선행구 후속구

Violin I
Violin II
Viola
Basso

<악보 8> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 3악장 마디 14-22

두 번째 대조적 중간부(마디 24-36)는 제1주제의 악상으로 D 장조에서 시작한 다음 곧바로 2도 아래로 동형진행되면서 C 장조로 진행한다. 이후 두 마디 단위의 선율이 또 다른 형태의 동형진행으로 나오는데 마디 28-29는 새로운 동형진행 단위로 넘어가는 연결의 역할을 한다. 이 부분의 화성은 a 단3화음과 B 장3화음을 거쳐 마디 30에서 e 단조에 도달한다. 마디 30부터는 두 마디 단위의 동형진행이 등장하는데 선율적으로는 명확한 형태가 나타나지 않지만, 화성적으로는 비교적 일관성 있는 움직임이 확인된다. 즉, 딸림화음을 통해 확립된 조성에서 i-iv-V-i의 화성진행이 나오며 e 단조에서 a 단조로 다시 D 장조로 움직인다. 모차르트가 음악적 풍자를 위해 사용한 방법은 베이스의 진행을 동일하게 사용하지 않고 내성으로 옮겨가는 방식을 택한 것인데 그럼에도 화성은 상당히 일관되게 나오면서, 마디 30부터 마디 36에 이르기까지 두 마디 단위로 E-A-D-G의 하행 5도 베이스 진행을 지속한다. 마디 33에서 D 장조에 도달하지만, 화성패턴의 마지막 화음이 d 단3화음의 형태로 나오면서 으뜸조인 C 장조로 돌아가기 위한 공통화음의 역할을 하고 있다. 그리고 마디 36에서 C 장조의 딸림화음에 도착하면서 재현부의 시작을 준비해준다.

재현부(마디 37-82)는 으뜸조인 C 장조가 아니라 Eb 장조에서 시작하면서 거짓 재현과

같은 효과를 준다. 이후 으뜸조에서 같은 주제가 다시 나오지 않기 때문에 우리는 마디 37이 제1 주제의 재현이었다는 것을 알게 된다. 재현부의 제1주제는 센텐스의 구조가 유지되지만, 삼입구가 나오면서 그 길이가 늘어난다. 네 마디의 진술구 경우 Eb 장조에서 vi - V⁶ - V7 - I의 화성진행을 이루면서 두 마디 단위로 종지형이 나왔던 제시부와는 다른 진행을 보여준다.



<악보 9> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 3악장 마디 36-40

네 마디 진술구 다음에 나오는 전개부는 이제 여덟 마디의 길이로 확대되는데 제시부에서와 같은 주제선율의 단편화가 나오고 나서 새로운 내용이 마디 43-44에 삽입된다. 계속되는 전개구는 이제 으뜸조인 C 장조로 돌아와 마디 48에서 반종지를 갖는다. 다음에 나오는 종결구는 으뜸조에서 정격종지를 이루면서 제2주제가 으뜸조에서 자연스럽게 재현되도록 해 준다. 그리고 제2주제는 여덟 마디 악절의 구조가 유지되면서 선율적인 변주만 나타난다. 재현부의 마디 63에서는 바이올린의 카덴차가 등장하는데 그 이전의 세 마디는 제2주제와 카덴차 사이를 연결해주는 역할을 한다. 제3악장의 바이올린 카덴차는 모차르트가 직접 작곡한 것으로 알려져 있으며, 주로 분산화음의 형태에 의존하고 있는 독주자의 부족한 상상력과 이로 인하여 부드럽게 연결되지 못하는 선율이 특징이다.



<악보 10> 모차르트 《음악적 농담, K.522》 3악장 마디 64-75 바이올린 카덴차

모차르트는 독주자의 기량을 잘 보여줄 수 있는 카덴차에서 많은 아쉬운 면들을 여실히 보여주면서 또 다른 음악적 풍자를 하고 있다. 특히 마지막 부분의 온음음계는 운지법이 틀린 연주자의 부족한 실력을 나타내기 위함으로 생각해 볼 수 있다. 카덴차 뒤에 나오는 네 마디의 종결부는 으뜸화음을 강조하면서 악장을 끝맺는다.

제3악장은 제1악장에 비하여 규칙적인 짝수 악구 진행이 주로 나오면서 불규칙한 악구 진행은 많이 나오지 않는다. 제시부 끝에 화성 반복을 위해 추가된 한 마디나 대조적 중간부 마지막 막에 딸림화음에 도달하는 한 마디가 각 부분의 길이를 홀수로 만들고 있는 정도이다. 악구 진행을 규칙적인 형태로 사용하는 대신 모차르트는 화성진행의 예외적인 면들을 더 많이 활용하여 음악적인 풍자를 이어나가고 있다. 제1주제의 시작 으뜸화음을 딸림조의 버금딸림화음으로 만들면서 두 마디 단위로 종지형을 보여주는 것과 센텐스처럼 전개되는 주제가 으뜸조의 정격종지를 먼저 이루고 나서 딸림조로 전조 되어 반종지와 정격종지를 차례로 갖는 점이 그러하다. 관계조에서 정격종지를 갖는 주제도 찾아볼 수 있지만, 종지가 한 번만 나오는 센텐스 구조에서 그러한 화성진행을 갖는 예는 찾아보기 힘들다. 또한, 주제의 이러한 전조적 성격 때문에 경과구 없이 제2주제로 바로 들어가는 것도 예외적인 요소이다. 반면 제2주제는 보다 규칙적인 악구 진행의 악절로 구성되며 전조도 나타나지 않는다. 일반적으로 제시부에서 두 개의 주제가 나올 때, 제2주제의 구조와 짜임새가 제1주제보다 느슨한 경우가 많은데 이 곡은 그와 반대인 셈이다. 대조적 중간부를 시작하는 조

성도 으뜸조와 가까운 조성이 아닌 점이 예외적이나 주제선율을 활용하여 동형진행 위주로 움직이는 흐름은 발전부적인 성격을 보여준다. 그렇지만 명확한 선율적 동형진행 패턴 대신 화성진행만 일관되게 사용하는 것도 특징이라 할 수 있다. 재현부에서 제1주제를 으뜸조가 아닌 Eb 장조에서 시작하여 거짓 재현의 느낌을 주는 것과 새로운 소재의 삽입구를 활용하여 주제의 길이를 늘이는 것도 이례적이다. 협주곡에서나 기대할 만한 카덴차를 세 번째 느린 악장에서 소개하는 것도 일반적이지 않으며 모차르트가 직접 작곡한 카덴차의 내용 또한 상당히 단순해서 카덴차의 좋지 못한 예를 보여주기 위한 작곡가의 숨은 의도가 엿보인다. 제1악장에 비하여 음악적 흐름은 부드러운 편이나 여전히 발견되는 예상치 못한 조성의 변화와 화성진행 등과 같은 부자연스러운 점들은 풍자적인 요소가 되면서 디베르티멘토 특유의 음악적 즐거움을 제공하지는 못한다.

4. 나가는 글

모차르트의 디베르티멘토 《음악적 농담》(Ein musikalischer Spaß, K.522)에서는 기존에 알려진 선율이나 화성에서 나타나는 예외적인 요소 이외에도, 형식 구성의 기능적인 부분이 상당히 부족하다는 것을 분석을 통하여 발견할 수 있었다. 케플린의 책에 실린 형식 기능을 충족하는 모차르트 작품의 많은 예를 고려한다면, 이러한 점은 다분히 의도적이라 볼 수 있다. 비록 제1악장과 제3악장의 분석에 국한되어 있기는 하지만 이 작품에서는 형식 기능적 요소가 결여되고 연결성이 부족한 형식 구조가 나타나고 있다. 이러한 문제점에 기여하고 있는 요소들로는 과도한 종지형의 사용을 포함하여 방향성이 모호한 전조와 화성진행, 그리고 주요한 선율 리듬적 요소와 상관없는 기계적인 반주부도 포함된다. 또한, 고전시대 기악 작품에서 기대되는 논리적인 조성의 연속이나 전조를 통해 긴장감을 조성한 다음 으뜸조로 진행하여 긴장을 해소해주는 익숙한 방식들이 나타나지 않고 있다. 음악적 악상이 자연스럽게 전개되고 발전되는 주제 형식의 기능적인 면들이 충족되지 않으면서 예외적인 진행이 가져다주는 부자연스러움이 음악을 감상하는 사람들을 불편하게 만드는 경우도 많다. 결국, 이러한 이유로 연주자와 청중의 즐거움을 위한 유희 음악이라고 하는 디베르티멘토의 근본적인 성격조차 모호해진다. 물론 이러한 점들 때문에 모차르트의 작곡 능력을 의심하는 사람은 없을 것이다. 너무도 명확하게 형식 기능적인 측면을 충족시키면서 확실한 주제의 형식을 보여준 그의 기악 작품들이 많기 때문이다. 특히 악절이나 센텐스는 케플린이 설명한 각 부분의 특징이 정확하게 나타나는 예들을 모차르트의 기악 작품에서 상당히 많이 찾아볼 수 있다.

작곡의 기초에 대해 다루고 있는 책 『작곡기법』(Fundamentals of Musical Composition)에서 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)는 “이해할 수 있는 형식을 완성하는 데 가장 필요한 요건은 논리와 일관성이다. 음악 아이디어의 진술과 발전 그리고 상호작용은 그들 간의 관계에 기초해야 한다. 아이디어는 그 중요성과 기능에 의해 차별화되어야 한다”고 서술하였다.¹⁷⁾ 이러한 기능적인 요건과 연관성 그리고 차별화는 모차르트가 음악적인 풍자를 위해서 이 작품에서 희생시킨 예술적인 요소 중에서도 특히 중요한 것들이다. 모차르트가 이렇게 불편한 음악을 작곡한 이유는 음악학자들이 주장하는 대로 풍자일 수 있다. 하지만 어쩌면 이 또한 모차르트가 의도한 음악적 재미는 아닐까 다시 한번 생각해보게 되었다. 기대되는 모든 요소가 충족되는 듣기 좋은 교과서적인 작품들 틈에서 예외적인 요소들로 충만한 이 작품은 듣는 이에게 새로운 즐거움을 줄 수도 있기 때문이다.

검색어

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart), 음악적 농담(*Ein musikalischer Spaß*, K.522), 풍자(parody), 주제(theme), 형식 기능 이론(theory of formal function), 센텐스(sentence), 악절(period), 작은 3부(small ternary), 대조적 중간부(contrasting middle), 소나타 형식(sonata form), 제시부(exposition), 발전부(development), 재현부(recapitulation), 경과구(transition)

17) Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (London: Faber and Faber, 1967), 1.

참고문헌

- Batt, Robert. "Function and Structure of Transition in Sonata-Form Music of Mozart." *Canadian University Music Review* 9 (1988): 157-201.
- Beach, David. "Phrase Expansion: Three Analytical Studies." *Music Analysis* 14 (1995), 27-47.
- Barry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Dalmonte, Rossana. "Towards a Semiology of Humour in Music." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26/2 (1995): 178-180.
- Danuser, Hermann. "Vers- oder Prosaprinzip? Mozarts Streichquartett in d-Moll (KV 421) in der Deutung Jérôme-Joseph de Momignys und Arnold Schönbergs." *Musiktheorie* 7 (1992): 245-263.
- Denisov, Audrey V. "The Parody Principle in Musical Art." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46/1 (2015): 57.
- Godt, Irving. "Mozart's Real Joke." *College Music Symposium* 26 (1986): 27-41.
- Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Kalisch, Volker. "Mozart und Kitsch: Ein musikalischer Spaß?" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23/1 (1992): 43-60.
- LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970
- Milenković, Marko S. and Marko P. Janković. "Harmonic Language and Its Function of Musical Humour in the Sextet K. 522 (A Musical Joke) of W. A. Mozart." *Facta Universitatis, Visual Arts and Music* 7/2 (2021): 107-122.
- Ratz, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Vienna: Universal Edition, 2003.
- Schachter, Carl. "20th-Century Analysis and Mozart Performance." *Early Music* 19/4 (1991): 620-626.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967.

Winter, Robert S. "The Bifocal Close and the Evolution of the Viennese Classical Style."

Journal of American Musicological Society 42 (1989): 275-337.

The Parody Elements in Mozart's *Ein musikalischer Spaß*, K.522

Kyung Eun Kim

Mozart's divertimento *Ein musikalischer Spaß*, K.522 was composed in 1787. In this work, For musical satire, Mozart is known to have deliberately employed inappropriate composition techniques and elements that deviate from traditional forms. What appears to be Mozart's deliberate mistakes include the horn's dissonance, the violin's whole tone scale, the unresolved secondary dominant chords, and parallel 5th in voice-leading. Most of the research papers dealing with this work talk about these superficial musical satire, but it is hard to find an explanation through examples of sophisticate formal analysis. In this paper, Caplin's theory explaining the form of classical instrumental music in relation to function and the types he presented were used as analysis models. Through the analyses of first and third movements, the unusual aspects of this work in terms of phrase structure and formal function are examined in connection with musical satire.

모차르트의 《음악적 농담》(*Ein musikalischer Spaß*, K.522)에 담긴 해학적(諧謔的) 요소

김정은

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)의 《음악적 농담》(*Ein musikalischer Spaß*, K.522)은 1787년에 완성된 디베르티멘토이다. 이 작품에서 모차르트는 일부러 적절하지 못한 작곡기법들을 사용하고 전통 형식에서 벗어나는 요소들을 통해 음악적인 풍자를 한 것으로 알려져 있다. 모차르트의 의도적인 실수로 보이는 것은 호른의 불협화음, 바이올린의 온음음계, 부속 화음의 미해결, 병행 5도 진행과 같은 것들을 들 수 있다. 이 작품을 언급하고 있는 연구 논문들은 대부분 이런 표면적인 음악적 풍자에 관해 이야기하고 있지만, 구체적인 분석의 예를 통해서 설명하는 경우는 찾아보기 힘들다. 본 논문에서는 고전 기악곡들의 형식을 기능과 연관해서 설명하고 있는 캐플린의 이론과 그가 제시한 유형들을 분석 모델로 삼아 모차르트 작품의 제1악장과 제3악장의 악곡 분석을 통하여 악구 구조와 형식 측면에서 이 작품의 이례적인 점들을 음악적 풍자와 연관 지어 살펴본다.

논문투고일자: 2023년 11월 01일

심사일자: 2023년 11월 20일

게재확정일자: 2023년 12월 04일