

---

## 협주곡의 카덴차 연구 II (1830-1950)\*

- 베토벤 이후부터 20세기 전반기까지 -

---

김 용 환

(한세대학교 교수)

### I. 머리말

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 기악 협주곡의 3악장 체계의 “고전적 틀”을 완성하고 이와 함께 “카덴차”(Cadenza)와 “아인강”(Eingang)을 차별화하며 각각의 특성을 정형화시켰다. 이어서 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 이러한 모차르트의 업적을 고스란히 계승하는 한편, 여러 주제적 동기들을 소재로 활용하면서 마치 “제2의 발전부”처럼 거대하게 확대·발전시켰다. 이러한 모습은 베토벤이 특히 1809년에 행한 일련의 작업에서 선명하게 드러난다. 즉 베토벤은 그 이전에 작곡한 피아노 협주곡의 1번부터 4번까지의 카덴차를, 그리고 1806년에 작곡한 바이올린 협주곡의 피아노 협주곡용 편곡(1807년)의 1·3악장의 카덴차를 1809년에 새롭게 작곡하였고, 다른 한편으로는 역시 이 해에 작곡한 자신의 마지막 기악 협주곡인 <피아노 협주곡 제5번>(Konzert Nr. 5 für Klavier Es-dur op. 73) 1악장에서 코다 직전의 카덴차가 ‘기대되는 곳’에 지시어(“카덴차를 연주하지 말고, 즉시 다음으로 넘어가시오 Non si fa una Cadenza, ma s’attacca subito il sequente”)를 기입함으로써 카덴차를 생략하는 획기적 발상을 선보이면서 마치 카덴차의 (요즘 유행어에 빗대자면) “종결자”같은 모습을 보여준 것이다.<sup>2</sup>

---

\* 본 논문은 2011년도 한세대학교 교내연구비 지원을 받아 연구되었음

1 <피아노협주곡 1번> 1악장의 3개의 카덴차, <피아노 협주곡 234번> 1악장의 카덴차 및 <피아노 협주곡 4번> 3악장의 카덴차.

2 이에 관한 내용은 필자의 줄고 “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810),” 『음악논단』 24 (2010), 115-141 참고.

한편, 기악협주곡의 전통적인 3악장 체계의 협주곡은 베토벤 이후에 다양한 외형적 변화를 보인다. 즉 19세기가 진행되는 동안, 그리고 20세기 전반기를 거쳐 현재에 이르기까지 전통적인 3악장(빠름-느림-빠름)체계가 여전히 유지되는 반면, 19세기 중엽 이후부터는 여기에 스케르초가 가미되어 교향곡처럼 4악장으로 확대된다. 그리고 드물지만 5악장 구성의 협주곡도 등장한다.<sup>3</sup> 뿐만 아니라 19세기 초에 들어서면서 단일악장으로 구성되는 “콘체르트슈탁”(Konzer-tstück)<sup>4</sup>도 독자적인 전통을 확립해간다.

본 논문은 이와 같이 다양화된 협주곡에서 카덴차는 어떻게 구성되었을까라는 의문에서 비롯되었다. 특히 협주곡이라는 장르의 발달에 있어서 베토벤이 차지하는 비중과 절대적 영향을 고려할 때<sup>5</sup>, 베토벤 이후 협주곡의 카덴차 구성에서도 베토벤의 영향이 어떤 방식으로 나타났을까?라는 궁금증이 제기된 것이다. 과연 후세 작곡가들은 베토벤이 <피아노 협주곡 5번> 1악장에서 시도한 카덴차의 생략을 답습했을까? 또는 베토벤이 이 작품에서 선보인 “선취된 카덴차”의 방식을 채용했을까? 아니면 베토벤의 이러한 ‘시도’와 상관없이 ‘전통적인 모습’을 고수했을까? 만약 그렇다면 그 모습은 어떠한가? 전통적인 방식대로 악장의 코다 직전에 I도의  $\frac{6}{4}$  화음으로 준비되어 오케스트라가 쉬는 동안 솔리스트가 화려한 명기성을 과시하는 것일까? 아니면 어떠한 또 다른 방식으로 카덴차 구성을 하는 것일까?

본 논문에서는 이러한 의문점을 가지고 베토벤 이후 작곡된 협주곡 내에서 구사되는 ‘카덴차 유형의 지도’를 그려보기로 한다. 본 논문 작성을 위해 검토된 작품은 협주곡이라는 장르에서 주요 업적을 남긴 작곡가의 주요 작품이 되며, 협연악기별로 보자면 (모차르트-베토벤 시대에도 그러했지만) 피아노 협주곡이 단연 우위를 점한다. 그 뒤를 이어 바이올린 협주곡과 (19세기 후반기부터의) 첼로 협주곡이 차지하고, 그 외에 일부 목관악기(클라리넷, 오보에 등) 협주곡과 하프 혹은 오르간 협주곡도 고려되었다.<sup>6</sup>

3 예를 들어 알로(Edouard Lalo, 1823-1892)의 <바이올린과 오케스트라를 위한 스페인 교향곡>(1893).

4 이탈리아어: concertino, 영어: concerto piece.

5 이에 관한 내용은 필자의 저서, 「서양음악사 19세기 음악」(서울: 음악세계, 2005), 106쪽 이하 참고.

6 본 논문에서의 악보 예는 지면 관계상 카덴차의 분류에 따른 가장 전형적인 사례(그것도 카덴차의 일부)만을 제시했으며, 논문 내용의 관련 악보를 원하는 독자들은 무료로 다운로드가 가능한 다음의 홈페이지([http://imslp.org/wiki/Dae\\_Moon](http://imslp.org/wiki/Dae_Moon))를 참고하길 바란다.

## II. 베토벤 이후의 협주곡에서 나타난 카덴차의 분류

베토벤 이후에 작곡된 협주곡을 일별할 때, 우선적으로 눈에 띄는 점은 카덴차가 생략된 협주곡이 상당히 많이 양산되었다는 점이다. 이러한 현상은 베토벤이 마지막으로 협주곡을 작곡한 1809년 이후에 작곡된 일부 베토벤의 동시대 작품에서 이미 관찰되고, 베토벤 이후의 작품에서는 보다 빈번하게 나타난다. 협주곡이라는 장르의 발전에 기여한 주요 작곡가의 작품을 살펴보면 이러한 현상은 곧바로 확인된다. (이들 작품들은 여러 협주곡 문헌에서 주요 작품으로 거론되고, 연주자들의 주요 레퍼토리로서 여전히 자주 연주되는 곡으로서 ‘카덴차 생략’의 사례를 좀 더 뚜렷하게 각인시킬 수 있기 때문에 다소 장황하지만 열거하기로 한다.) 예를 들자면, 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 <피아노 협주곡 1번>(Konzert Nr. 1 für Klavier C-dur op. 11, 1810), <클라리넷 협주곡 1번 f단조>(Konzert Nr. 1 für Klarinette f-moll op. 73, 1811), <파곳 협주곡 F장조>(Konzert für Fagott F-dur op. 75, 1811), 쇼팽의 <피아노 협주곡 1번 e단조>(Konzert Nr. 1 für Klavier e-moll op. 11, 1830), <피아노 협주곡 2번 f단조>(Konzert Nr. 2 für Klavier f-moll op. 21, 1830), 멘델스존의 <피아노 협주곡 1번 g단조>(Konzert Nr. 1 für Klavier g-moll op. 25, 1831) <피아노 협주곡 2번 d단조>(Konzert Nr. 2 für Klavier d-moll op. 40, 1837), 슈포르(Louis Spohr, 1784-1859)의 <클라리넷 협주곡 1번 c단조>(Konzert Nr. 1 für Klavier c-moll op. 26, 1809), <바이올린 협주곡 15번 e단조>(Konzert Nr. 15 für Klavier e-moll op. 128, 1844), 슈만(Robert Schumann, 1810-1857)의 <바이올린 협주곡 d단조>(Konzert für Violine d-moll WoO 23, 1853), 생상스(Cammille Saint-Saëns, 1835-1921)의 <첼로 협주곡 a단조>(Konzert für Violoncello a-moll op. 33 1873), 드보르작(Antonin Dvorak, 1841-1904)의 <바이올린 협주곡 a단조>(Konzert für Violine a-moll op. 53, 1877), <첼로 협주곡 b단조>(Konzert für Violoncello h-moll op. 104, 1895), 탈로(Edouard Lalo, 1823-1892)의 5악장 구성의 <바이올린과 오케스트라를 위한 스페인 교향곡 d단조>(Symphonie espagnole für Violine, d-moll op. 21, 1873)과 3악장 구성의 <첼로 협주곡 d단조>(Konzert für Violoncello d-moll, 1877), 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 3악장의 구성의 <바이올린 협주곡 d단조>(Konzert für Violine d-moll op. 8, 1911), <발트호른 협주곡 1번 E<sup>b</sup>장조>(Konzert Nr. 1 für Waldhorn Es-dur op. 11, 1883), <발트호른 협주곡 2번 E<sup>b</sup>장조>(Konzert Nr. 2 für Waldhorn Es-dur, 1942), 두 편의 단일악장으로 구성된(왼손을 위한) 피아노협주곡, 즉 <가정 교향곡 부속소품>(Parergon zur Sinfonia Domestica op. 73, 1925)과 <아테네의 대제. 피아노와 오케스트라를 위한 파사칼리아 형식의 교향악적 연습곡>(Panathenäenzug. Sinfonische Etuden

einer Passacaglia für Klavier und Orchester op. 74, 1927), 프랑크(César Frank, 1822-1890)의 <피아노와 오케스트라를 위한 교향악적 변주곡>(Symphonische Variationen für Klavier und Orchester, 1885), 스크리아빈(A. Skrjabin, 1872-1915)의 3악장 구성의 <피아노 협주곡 f<sup>#</sup>단조>(Konzert für Klavier fis-moll op. 20, 1897), 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)의 단일악장으로 구성된 <피아노소 협주곡>(Concertstück für Klavier op. 31a, 1892), <바이올린 협주곡 D장조>(Konzert für Violine D-dur op. 35a 1897), <피아노 소협주곡 II>(Concertino II für Klavier op. 54, 1921) 및 <클라리넷 소협주곡>(Concertino für Klarinette op. 48, 1919), 피츠너(Hans Pfitzner, 1869-1949)의 단일악장 구성의 <바이올린 협주곡 b단조 op. 34>(Konzert für Violine h-moll, 1923)와 <첼로 협주곡 G장조>(Konzert für Violoncello g-moll op. 42, 1935), 레거(Max Reger, 1873-1916)의 3악장 구성의 <피아노 협주곡 f단조>(Konzert für Klavier f-moll op. 114, 1910), 라흐마니노프(Sergej Rachmaninow, 1873-1943), <피아노 협주곡 2번 c단조>(Konzert Nr. 2 für Klavier c-moll op. 18, 1900), 드 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)의 “3개의 녹턴”으로 이루어진 피아노협주곡 <스페인 정원의 밤>(Nächte in Spaniens Gärten für Klavier, 1905), 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)의 두개 악장으로 구성된 <바이올린 협주곡 1번>(Konzert Nr. 1 für Violine, 1908), 3악장 구성의 <피아노 협주곡 1번>(Konzert Nr. 1 für Klavier, 1926), <피아노 협주곡 3번>(Konzert Nr. 3 für Klavier, 1945), 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 각각 3악장으로 구성된 <피아노와 관악오케스트라를 위한 협주곡>(Konzert für Klavier und Blasorchester, 1924), <피아노와 오케스트라를 위한 카프리치오>(Capriccio für Klavier und Orchester, 1929/1949), <바이올린 협주곡>(Konzert für Violine, 1931), 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 유일한 협주곡으로서 2악장으로 구성된 <바이올린 협주곡>(Konzert für Violine, 1935)<sup>7</sup>, 프로코피예프(Sergej Prokofjew, 1891-1953)의 <피아노 협주곡 2번 g단조>(Konzert Nr. 2 für Klavier g-moll op. 16, 1913), <피아노협주곡 3번 C장조>(Konzert Nr. 3 für Klavier C-dur op. 26, 1921), (왼손을 위한) <피아노협주곡 4번 B<sup>b</sup>장조>(Konzert Nr. 4 für Klavier B-dur op. 53, 1931), <피아노 협주곡 5번 G장조>(Konzert Nr. 5 für Klavier G-dur op. 55, 1932), <바이올린 협주곡 1번 D장조>(Konzert Nr.

7 작곡가는 2악장의 서두에 “알레그로. 언제나 자유롭게. 카덴차처럼 자유롭게”(Allegro.  $\text{♩} = 69$ , ma sempre rubato, frei wie eine Kadenz)라는 지시어를 기입하였다. 그러나 이것은 자유로운 연주방식을 지시한 것으로서 (선택된) 카덴차를 의미하지 않는다. Volker Scherliess, “Konzert,” MGG(=Die Musik in Geschichte und Gegenwart). Sachteil. hrsg. von Ludwig Finscher. vol. 5 (Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1996). 675.

1 für Violine D-dur op. 19, 1915), <바이올린 협주곡 2번 g단조>(Konzert Nr. 2 für Violine g-moll op. 63, 1935), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)<sup>8</sup>의 3악장 구성의 <피아노 협주곡>(Konzert für Klavier op. 49, 1930) 등이다.

주의할 점은 이상의 협주곡에서도 “기대되는 곳”에서 카덴차가 생략되어 있지만, 그 외의 장소에서 (외견상으로는 카덴차가 아니지만) 카덴차(대부분은 연결구로서의 ‘아인강’ Eingang)적 기능을 하는 솔로 패시지가 아무런 표기 없이 혹은 “연주자 마음대로”(a piacere) 또는 “솔로. 임의대로”(Solo. ad lib.) 등과 같은 별도의 지시어와 함께 나타나곤 한다는 점이다. 이와 관련하여 두 번째로 언급할 사항은 베토벤 이후 작곡된 협주곡에서는 (모차르트와 베토벤이 차별적으로 표기·사용했던) 카덴차와 아인강의 구별이 더 이상 존재하지 않는다는 점이다. 물론 그 준비 화성과 내용에 있어서 전통적인 ‘아인강’으로 간주할 수 있는, 즉 후행 악구로의 연결 기능을 수행하는 경과적 패시지가 출현하지만, 그것은 연주자에게 일임하는 ‘즉흥연주’를 의도한 것이 아니라, 철저하게 작곡가에 의해 작곡되었다. 이 경과적 패시지는 “카덴차”(Cadenza)라는 표기를 지니기도 하지만, 많은 경우에 아무런 표기 없이 출현하곤 한다(때문에 작품 전체에 카덴차가 없는 것처럼 보인다). 그리고 이러한 경과적 기능의 카덴차는 박자의 제한이 있기도 하고, 박자 제한 없이 자유롭게 전개되기도 한다. 또한 우리가 일반적으로 지칭하는 카덴차 역시 관습적으로 “Cadenza ad lib.”이라고 표기되지만, 이 또한 작곡가에 의해 세심하고 치밀하게 기록됨으로써 즉흥연주나 임의적인 상황을 철저히 배제하고 있다. 물론 드물지만 카덴차가 연주자에게 일임되거나, 총보에 기록되지 않은 경우(파가니니의 <바이올린 협주곡>, 브람스의 <바이올린 협주곡>)도 있긴 하지만, 이는 아주 예외적인 경우이다.

셋째, 카덴차는 그 배치에 따라 “전통적인 카덴차”와 “비전통적인 카덴차”로 구분된다. 여기에서 “전통적”이라 함은 베토벤 시대까지 카덴차가 거의 예외 없이 출현하던 협주곡 1악장의 기본 진행, 즉 ‘오케스트라 제시부(Tutti I)-솔로 제시부(Solo I)-발전부-재현부-카덴차-코다’의 진행에서처럼 코다 직전<sup>9</sup>에 삽입된 경우이다<sup>10</sup>. 그러나 “전통적인 카덴차”라 해도 그 배치에 있어서만이 그러할 뿐이고, 카덴차의 구성과 진행은 상당히 변화된 모습이 대부분이다. 또한 카덴차

8 힌데미트는 “실내악”(Kammernmusik)이라는 제목으로 7편의 기악 협주곡을 작곡하였는데, 바이올린 협주곡인 <실내악 4번>의 3번만이 5악장으로 구성되어 있고, 그 외의 작품은 모두 4악장 구성이다. 이들 작품에는 모두 카덴차가 생략되어 있다.

9 이상과 같은 1악장의 구성 외에 2·3악장에서 주로 구사되는 3부 형식 혹은 소나타-론도 형식 등에서 악곡이 끝나기 전에, 즉 코다 직전에 페르마타와 함께 1도의  $\frac{6}{4}$  화음으로 준비되어 카덴차가 삽입되어 있는 형태를 의미한다.

10 Paul Mies, *Das Konzert im 19. Jahrhundert. Studien zu Formen und Kadenzen* (Bonn: Bouvier Verlag, 1972), 41.

의 준비에 있어서도 I의 ♯ 화음이 출현하기도 하지만 그 외의 화음으로 준비되는 경우도 매우 빈번하다. 이때 ‘페르마타’ 및 ‘카덴차’ 표기가 없는 경우도 종종 있다.

“비전통적인 카덴차”의 경우에도 카덴차가 출현하는 장소 및 그 구성 등은 작곡가마다, 그리고 작품별로 상이한 모습을 보여준다. 우선적인 형태는 베토벤의 <피아노 협주곡 5번> 1악장에서처럼 작품의 서두에 출현함으로써 “선취된 카덴차”의 양상을 띠는 것이다. 두 번째는 악곡이 진행되는 동안 제3의 장소에서 출현하는 것인데, 상당수의 작품에서 발전부와 재현부 사이에 카덴차가 등장하거나, 소수이긴 하지만 아주 의외의 장소에서 카덴차가 출현하기도 한다(이에 관해서는 뒤에 다시 언급할 것이다).

그런데, 전체적으로 보자면 베토벤 이후의 협주곡에서는 “전통적 카덴차”가 크게 후퇴하는 모습을 보인다. 1악장이 전통적인 협주곡의 형식을 가졌음에도 그러하다. 이에 반해 “비전통적인 카덴차”는 상대적으로 훨씬 그 빈도가 많다. 그리고 많은 작곡가들이 “카덴차”(Cadenza), “판타지”(Fantasia), “레치타티보”(Rezitativo)와 같은 지시어를 거의 구별 없이 사용하고 있는 점도 강조해야 할 대목이다. 뿐만 아니라 여기에 추가적으로 “콜라 파트테”(colla parte: 독주자에 맞도록 반주를 함), “아 피아체레”(a piacere: 연주자 마음대로, 자유롭게), “콰시”(quasi: 마치) 등의 지시어가 병행 사용됨으로써 그 다양함을 더하고 있다. 예를 들자면, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 <피아노 협주곡 1번>(Konzert Nr. 1 für Klavier d-moll op. 15, 1857) 3악장에서의 “마치 판타지 같은 카덴차”(Cadenza quasi Fantasia), 폴크만(Robert Volkmann, 1815-1899)의 단일악장 구성의 <첼로 협주곡 a단조>(Konzert für Violoncello a-moll op. 15) 또는 엘가(Edward Elgar, 1857-1934)의 <첼로협주곡 e단조>(Konzert für Violoncello e-moll op. 85, 1919) 등에 기입된 “솔로 임의대로, 독주자에 맞추어 반주함”(Solo ad lib., colla parte), “마치 레치타티보처럼”(quasi Recit.), “마치 즉흥연주처럼”(quasi improvisando)” 등이 그러하다.

## 1. “전통적인 카덴차”

베토벤 이후 작곡된 19세기 피아노 협주곡 중에서 “전통적인 카덴차”의 모범적인 사례로는 우선 슈만의 <피아노 협주곡 a단조>를 꼽을 수 있다. 슈만은 3악장 구성의 이 곡에서 유일하게 1악장에만 카덴차를 삽입하였으며, 총보에 직접 기입함으로써 작품의 주요 요소임을 강조하고 있다. 솔로 카덴차는 코다 전(마디402)에 배치되어 있으며, 이로써 모차르트에 의해 정립된 “고전적”

방식을 따르고 있기는 하다. 그러나 그 준비는 전통적인 I도의  $\frac{6}{4}$  화음이 아니라, 마디389부터 A장조-F장조-B<sup>b</sup>장조-E장조의 순환이 3차례 반복됨으로써 오케스트라가 그 분위기를 조성한다. 이때 F음은 3차례(마디390, 394, 398) 스포르잔도(sf)로 강조되고(이것은 2악장의 조성인 F장조를 예시하고 있다고 할 수 있다), 결국 으뜸조의 3도 아래 조성인 F장조의 감7화음이 연주되면서 솔로 카덴차로 이어진다. 마디402부터 시작되는 카덴차는 박자를 지켜가며 진행된다. 게다가 메트로놈 수까지 명시되어 있다. 자유로운 템포 혹은 즉흥적 요소는 철저히 배제된 셈이다. 카덴차는 3개 단락으로 세분되며, 독자적인 모티브(마디402-403)를 가지는 점에서 아주 독특한 특징을 가진다(물론 ‘활모양’의 선율적 윤곽에서 1주제의 머리 모티브의 전위 형태를 가진다). 그리고 이 모티브에서 제2단락(마디420 이하)의 모티브가 파생·확대된다. 악곡의 이전에 출현했던 (제1)주제적 소재는 “Un poco andante”로 템포가 느려진 제3단락(마디434 이하)에서 비로소 다루어진다. 즉 제1주제의 머리 모티브가 I의  $\frac{6}{4}$  화음에서 모습을 보이면서(왼손) 단락의 시작을 장식하지만, 오른손은 제5음을 트릴로 연주함으로써 이미 카덴차의 종결을 예시한다. 슈만의 카덴차는 이처럼 (전통적인 카덴차와 다르게) 비르투오소적 요소가 과시되는 장이 아니라 악곡과 동기적으로 결합된 단락의 모습을 보인다.

<악보 1> 슈만의 <피아노 협주곡 a단조> 1악장 카덴차 중 발췌

마디402-409, 마디418-425, 마디434-456



슈만은 훗날 작곡된 단일악장 구성의 피아노협주곡 <서주가 있는 콘체르트 알레그로>(Konzert-Allegro mit Introduction für Klavier d-moll, op. 134)에서 다시 한번 카덴차를 등장시켰지만, 이 카덴차는 V<sup>7</sup>화음의 분산화음에서 시작된다. 그리고 이보다 더 흥미로운 카덴차는 <첼로 협주곡 a단조>(Konzert für Violoncello a minor op. 129, 1850)에서 나타나는데, 3악장으로 구성된 -하지만 중단없이 연결되는- 이 곡의 유일한 카덴차는 마지막 악장에서 나타난다. 이것은 작품의 전체 구성이 피날레에서 극적 절정에 이르는 작품의 통일적 구성에 의한 것이다. 카덴차(마디684-689)는 오케스트라 총주의 나폴리 6화음에 의해 준비되는데, 카덴차 도중에 오케스트라 반주가 등장하는 것이 특징적이다.<sup>11</sup>

그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 <피아노 협주곡>(Konzert für Klavier a-moll op. 16, 1868)에서는 카덴차가 1악장에서 출현하는데, 전통적인 장소인 코다 직전(마디176-205)에 배치되어 있다. 으뜸조의 버금딸림화음의 제1전위 형태로 준비된 이 카덴차는 부분적으로 거의 마디 없이 진행되며, 전반부에서는 빈번하게 템포가 변한다(Adagio, ritardando, Presto, piu moderato, Andante). 이후 마디180부터는 “원래의 템포”(Tempo I)로 진행되며 마디 구분이 철저히 지켜진다. 전체적으로는 화려한 장인성을 과시할 수 있는 패시지의 연속이며, 특히 후반부에서는 제1주제의 머리모티브를 소재를 활용하고 있다. 론도 형식의 3악장에서도 별도의 표기 없이 아인강적 패시지가 여러 차례 등장한다. 악곡의 도입부(마디5-8), 그리고 주제의 (변화된) 재출현을 유도하는 패시지의 도중에 “Prestissimo” 지시어와 함께 마디 구분 없이 진행되는 동기적 음형(마디191), 그리고 코다(“quasi Presto”)에서 마지막으로 주제가 재출현하기 전에 나타나는,

11 파브로 카잘스(Pablo Casals), 엠마누엘 포이어만(Emmanuel Feuermann)와 같은 몇몇 첼리스트들은 여기에 독자적인 카덴차를 추가하여 연주하기도 한다.



주제와 동기적 연관이 있는 상당히 규모가 큰 카덴차(물론 이 표기는 없지만)가 바로 그러하다.

전통적 카덴차의 또 다른 흥미로운 사례는 브람스가 제공한다. 그의 <피아노 협주곡 1번 d단조, op. 15>의 1악장은 카덴차를 생략하고 있는 반면, 2·3악장에서는 각각 코다 직전에 카덴차가 등장한다. 즉 2악장 마디93-94에서는 피아노 파트의 베이스 성부가 반음계적으로 하행 진행 한 후 목적지인 으뜸조의 V도인 A음에 도달하고, 마디95에서는 전통적 관습에 상응하는, “마치 즉흥연주인 것처럼” 박자에 구속되지 않는(=“extemporiert”) 카덴차(“Cadenza ad lib”)가 전개된다. 카덴차는 두 단락으로 구분되는데, 제1단락은 V<sup>7</sup>화성 위에서 전개되는 트릴의 연속이며, 제2단락은 제1주제의 하행 모티브를 소재로 활용하고 있다. 주목할 점은 이 카덴차가 전혀 비르투오소적 모습을 보이지 않고 주제가 재출현하는 코다(마디96-103)로 연결하는 경과적 임무를 수행한다는 점이다. 즉 ‘아인강’적 성격의 카덴차인 것이다. 이와 유사한 성격의 솔로 패시지는 3악장에서도 나타난다. 물론 작곡가의 “카덴차” 표기는 없지만 마디133-143의 피아노 솔로 패시지가 그러하다. 다만 이 패시지는 정확한 마디 구분이 있으며, 그 이전 단락과 동기적 연관성도 있다. 이와 동일한 성격을 가진 솔로 패시지는 마디286-296에서도 등장한다. 이에 반해 코다 직전에 출현하는 카덴차는 전통적인 모습을 갖추고 있다. 우선 마디375에서 I의  $\frac{4}{4}$  화음과 페르마타로 카덴차의 시작을 알린다. 카덴차는 “마치 판타지같은 카덴차”라는 지시어로 표기되어 있되, 철저하게 마디 구분이 되어 있다. 카덴차는 두 단락으로 세분되는데, 제1단락(마디376-394)은 움직임이 많은 음형의 패시지이고, 제2단락(마디395-409)은 상대적으로 정적이다. 그러나 두 단락 모두 악곡의 이전 진행과 동기적으로 연관되어 있다. 즉 제1단락의 처음 부분(마디376-394)은 론도 주제의 분산화음으로부터 유래되었으며, 이어지는 부분의 왼손에서 출현하는 반음계적 하행진행(마디386-389)은 카덴차 전에 전개된 오케스트라 총주(마디355-359)에서 비롯된 것이다. 또한 마디397-401은 마디197-201과 연관되어 있다. 마디410에서 시작되는 코다는 제3주제, 즉 제2쿠플레(마디181-296)의 주제로 진행되는데, 기이하게도 이 코다(마디410-536)의 말미에 다시 한번 카덴차가 “카덴차 임의대로. 점점 빠르게”(Cadenza ad lib. accelerando) 및 페르마타 표기와 함께 등장한다. 준비화음은 으뜸조의 V도 화음이다. 그 진행은 마디 구분이 되어 있으며, 이전의 “판타지와 같은 카덴차”와 동기적 연관이 있다. 이 일련의 패시지는 론도 주제의 재출현으로 구성되는 코다 에필로그(마디518-536)로 안내한다는 점에서 아인강의 기능을 수행하고 있으며, 매우 명기적인 모습을 보인다.

카덴차가 전통적인 장소에서 출현하면서 그 준비과정이 독특한 양상을 보이

는 사례로는 슈트라우스의 <부를레스케>(Burleske für Klavier und Orchester d-moll, 1886)를 들 수 있다. 즉 재현부(마디500-874)의 마지막 즈음의 마디812부터 오케스트라 총주가 시작되고, 이 진행은 피아노 파트의 상행 아르페지오에 의해 세 차례 중단된다. 그리고 마디856부터는 피아노 파트가 다시 상행 아르페지오의 시퀀스와 형태로 반복되고 반음계적 하행 스케일로 이어진다. 이때 오케스트라는 마디870-874에서 I의  $\frac{6}{4}$  화음의 지속을 통해서 카덴차를 준비하며, 마디875부터 “마치 카덴차처럼”(quasi Cadenza)이라는 지시어와 함께 솔로 카덴차가 시작된다. 그리고 이 솔로 에피소드에서 출현하는 유니즌(Unisono)의 상행 음계는 오케스트라로 연주되는 7화음에 의해 두 차례 중단된다(마디883-887, 891-893).

<악보 2> 리하르트 슈트라우스의 <부를레스케> 마디869-877, 883-901

The image shows a musical score for Richard Strauss's 'Burleske' (Op. 11). It is divided into three systems. The first system (measures 869-877) features a piano part with a 'quasi Cadenza' section marked 'stringendo e cres.' and an orchestral part with 'Coral w. Flut.'. The second system (measures 883-901) features a piano part with 'Voll. Orsk.' and an orchestral part with 'sempre quasi Cadenza'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

전통적인 카덴차가 진행되는 동안 오케스트라 (혹은 그 일부 악기)가 동반 연주하는 경우는 피츠너의 <첼로 협주곡 a단조 op. 52>(1943)에서도 확인되는데, 4악장으로 구성된 이 작품에서 카덴차는 1악장의 재현부(마디161-280)와 코다(마디334-350) 사이에 위치하며(마디281-334), 제1클라리넷이 솔로 카

덴차를 동반·연주하는 점이 특징적이다.

그 외에 베토벤 이후 작곡된 협주곡 문헌의 주요 작품 중에서 위와 같이 전통적인 장소(재현부와 코다 사이)에 카덴차가 등장하는 몇몇 대표적인 사례는 다음과 같다.

작곡가(출생순)	작 품	카덴차 출현악장 및 마디
파가니니(N. Paganini, 1782-1840)	<바이올린 협주곡 1번 E <sup>b</sup> 장조 op. 6, 1830>	1악장(마디371-400)
베버(C. M. v. Weber, 1786-1826)	<피아노 협주곡 2번 E <sup>b</sup> 장조 op. 32, 1811>	1악장(마디200)
슈만(R. Schumann, 1810-1857)	<첼로 협주곡 d단조, 1853>	3악장(마디684-689)
폴크만(Robert Volkmann, 1815-1899)	<첼로 협주곡 a단조 op. 33, 1855>	1악장(마디400-408)
브람스(J. Brahms, 1833-1897)	<바이올린 협주곡 D장조 op. 77, 1878>	1악장(마디526) <sup>12</sup>
생상스(C. Saint-Saëns, 1835-1921)	<피아노 협주곡 2번 g단조 op. 22, 1868>	1악장(마디68-91)
드보르작(A. Dvorak, 1841-1904)	<피아노 협주곡 g단조 op. 33, 1876>	1악장(마디483-511)
그리그(E. Grieg, 1843-1907)	<피아노 협주곡 a단조 op. 16, 1868>	1악장(마디176-205)
		3악장(마디348-352)
글라주노프(A. Glasunow, 1865-1936)	<바이올린 협주곡 a단조 op. 82, 1904>	1악장(마디233-266) <sup>13</sup>
피츠너(H. Pfitzner, 1869-1949)	<피아노 협주곡 E <sup>b</sup> 장조 op. 31, 1922>	4악장(마디275-343)
	<첼로 협주곡 a단조 op. 52, 1943>	1악장(마디281-334)
레거(M. Reger, 1873-1916)	<바이올린 협주곡 A장조 op. 101, 1908>	1악장(마디547-602)
라벨(M. Ravel, 1875-1937)	<피아노 협주곡 G장조, 1931>	1악장(마디230-254)
바르톡(B. Bartok, 1881-1945)	<피아노 협주곡 2번, 1931>	1악장(마디222-253) <sup>14</sup>
	<바이올린 협주곡 2번, 1938>	3악장(마디207-234) <sup>15</sup>
다비드(J. N. David, 1895-1977)	<플루트 협주곡, 1934>	1악장(마디309-354)
	<바이올린 협주곡 1번 op. 45, 1952>	1악장(마디349-388)
		3악장(마디329-388)

12 브람스는 이 곡에서 카덴차를 아주 전통적인 방식으로 I의  $\frac{6}{4}$  화음 및 페르마타 표기로 준비하였을 뿐만 아니라 카덴차를 직접 작곡하지 않고 동료이자 명 바이올리니스트인 요셉 요아힘(Joseph Joachim)에 일임하였는데, 이것은 요아힘과의 협동작업에 의한 것으로서 브람스의 협주곡 작품 중에서 아주 예외적인 경우에 해당한다.

13 이 곡은 3악장으로 구성되어 있는데, 3부 형식의 2악장(마디86-151)이 1악장의 발전

## 2. 비전통적 카덴차

비전통적인 카덴차 구성 중에서 두드러진 양상의 하나는 베토벤이 <피아노 협주곡 5번 op. 73> 1악장에서 전통적인 장소에서의 카덴차 생략 대신에 선보인 “선취된 카덴차”가 눈에 띄게 증가한 사실이다. 예를 들어 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)는 자신의 <피아노 협주곡 1번 E<sup>b</sup> 장조>(1849/1853)에서 오케스트라와 피아노의 응답식 전개(마디1-9)에 이어 솔로 패시지를 “카덴차”(Cadenza)라는 지시어와 함께 기입하였다(마디10-27). 카덴차에서는 양손의 옥타브 진행, 화현의 교차 진행 등과 같은 화려한 명기성이 과시되고 있다. 카덴차의 마지막 부분(마디25-26)에서는 팀파니와 트라이앵글이 피아노의 솔로 패시지를 리듬적으로 뒷받침한다.

“선취된 카덴차”의 또 다른 사례는 브람스의 <피아노 협주곡 2번 B<sup>b</sup>장조 op. 83>(1881)에서 관찰된다. 우선 1악장의 시작부분에서는 호른 솔로와 피아노에 의해 마치 “메아리처럼” 주고받으며 제1주제가 제시된 후 곧 바로 피아노 솔로 에피소드가 전개된다(마디11-28). V<sup>7</sup>화음 위에서 진행되는 카덴차는 3부분으로 구성되며, 모든 부분이 악곡과 동기적 연관이 있다 첫 번째 단락(마디11-18)은 이 곡의 “모토(Motto) 모티브”가 되는 단2도가 전면부 부각되는 명기적 패시지이다. 4마디의 두 번째 단락은 경과적 기능을 수행하며, 3번째 단락(마디23-28)에서는 주제의 머리 모티브가 출현하고 베이스와 디스칸트 성부에서 지속음으로서의 팔림음 F가 지속되고, 마디29부터 본격적인 오케스트라 제시부가 으뜸조의 I도로 시작된다. 이 카덴차는 화성적 배치와 이어지는 주제의 출현이라는 점에서 아인강적 성격을 가지고 있지만, 다른 한편으로는 악곡의 서두에 솔로 에피소드를 배치한 방식에 있어서 바로 베토벤 <피아노 협주곡 5번> 1악장의 “선취된 카덴차”를 연상시킨다. 이러한 전개 방식은 브람스의 <바이올린과 첼로를 위한 이중협주곡 a단조 op. 102>(1887)에서도 다시 한번 나타나는데, 이때 눈에 띄는 점은 브람스의 “항상 템포를 유지하며 레치타티보 방식으로”(in modo d'un recitativo ma sempre in tempo)라는 지시어이다. 이 솔로 패시지는 도중에 오케스트라(마디26-30)에 의해 잠시 중단된 후 다시 이어지는데, 처음 단락(마디5-25)은 첼로에 의해, 그리고 두 번째 단락(마디31-56)은 바이올린과 첼로의

부(마디82-185) 안에 삽입되어 있는 아주 독특한 형태로 구성되어 있다. 솔로 카덴차는 2악장이 끝나고 1악장의 발진부가 계속된 후(마디152-185) 재현부(마디186-232) 이후의 마디233-266에서 전개되며, 이어서 경과적 삽입구(마디267-283)가 연주된 후 3악장(마디284-592)으로 이어진다.

14 “카덴차”라는 표기 없음.

15 “카덴차”라는 표기 없음.

듀엣으로 연주된다. “레치타티보 방식”으로 전개되는 이 단락들에서 동기적 발전이 구사되는 것도 특징적이며, 이 점에서 베토벤의 방식과 구별된다. 또한 베토벤이 이 “선취된 카덴차”를 재현부 전에 -축소된 형태로- 다시 한번 등장시키는 데 반해, 브람스는 그러지 않은 점 역시 강조해야 할 대목이다.

악곡의 서두에 카덴차와 같은 솔로 패시지가 배치된 또 다른 사례로는 차이콥스키(Peter Tschaikowsky, 1840-1893)의 <피아노 협주곡 1번 b<sup>b</sup>단조 op. 23>(1875)을 언급할 수 있다. 이 곡은 107마디의 방대한 도입부를 가지는데, 도입부 주제가 피아노의 화성적 반주와 함께 오케스트라에 의해 선보여지고, 이 주제를 바로 피아노가 이어받은 후 솔로 패시지가 진행된다(마디36-47). 그리고 나서 마디48에서는 템포의 제한에서 벗어난 자유로운 3열음부의 하행 패시지가 “카덴차”(Cadenza)라는 지시어와 함께 전개된다. 또한 코다 직전에는 G<sup>b</sup>장조의 으뜸화음이 여러 차례 반복된 후 대규모의 “카덴차 불규칙한 템포로”(Cadenza a tempo rubato)가 시작·삽입되어 있는데(마디540-612), 지시어에서 이미 암시되어 있듯이 진행 도중에 잦은 템포의 변화(“Meno mosso”, “accelerando”, “a tempo”, “ritenuto e pesante”, “quasi Adagio”, “Molto moderato”)가 이루어진다. 이 카덴차는 동기적으로 악곡과 연관된 동시에 부분적으로 매우 자유로운 명기적 패시지가 혼합되어 있다. 도입부의 카덴차가 아인강적 성격을 지녔다면, 이 카덴차는 전통적 의미에 더 가깝다.

협연 악기의 솔로 카덴차로 악곡을 시작하는 예로는 생상스의 <피아노 협주곡 2번 g단조 op. 22>(1868)에서도 확인되는데, 3부 형식으로 구성된 이 곡의 1악장은 솔로 카덴차(마디1-3)로 시작하고, 마디1은 “언제나 임의대로”(ad libitum sempre)라는 지시어처럼 박자 제한 없이 자유롭게 전개된다(이 곡의 1악장 코다 직전에는 전통적인 카덴차도 배치되어 있다). 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)이 1924년에 작곡한 <치간느. 바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 랩소디>(Tzigane. Konzert-Rhapsodie für Violine und Orchester)도 솔로 카덴차로 악곡이 인도된다. 이 솔로 카덴차는 “렌토. 마치 카덴차처럼”(Lento. quasi cadenza)이라는 지시어와 함께 아주 방대하게 구성되어 있는데, 박자 제한이 있다(마디1-59). 이 솔로 카덴차에 이어 오케스트라의 현악기군과 하프가 솔로 바이올린을 동반하는데, 하프 성부에 “마치 카덴차처럼”(quasi Cadenza)이라는 지시어가 다시 한번 기입되어 있는 점이 특이하다. 솔로 카덴차로 악곡을 개봉하는 것은 헨데미트의 <비올라 협주곡>(Der Schwanendreher für Bratsche, 1935)<sup>16</sup>에서도 나타난다. 3부 형식 구성된 이 곡의 1악장은 도입부(마디 1-33)를 가

16 “슈반덴드레허”(Schwanendreher) 라는 용어는 중세시대에 마을을 돌아다니며 연주하는 피들러(Fiedler)를 일컬으며, 영어로는 “hurdy-gurdy-player”라 한다.

지는데, 솔로 카덴차(마디1-10)로 악곡이 시작되는 것이다.

비전통적인 카덴차 구성 중에서 두드러지는 두 번째 양상은 악곡이 진행되는 동안 '임의의 장소'에 카덴차를 배치시킨 경우이다. 이러한 시도를 처음 한 작곡가는 멘델스존이다. 전통적인 협주곡이 갖는 두개의 제시부를 한 개의 제시부로 통합하여 "개혁" 조치를 취한 멘델스존은 카덴차 분야에서도 아주 획기적인 발상을 선보이는데, <바이올린 협주곡 e단조 op. 64>(1844) 1악장에서 카덴차를 발전부와 재현부의 사이에 배치한 것이다.

<악보 3> 멘델스존 <바이올린 협주곡 e단조>

1악장 마디296-309

The image shows a musical score for Mendelssohn's Violin Concerto in E minor, Op. 64, measures 296-309. The score is in E minor and 2/2 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part includes a cadenza section marked 'Cadenza' and 'ff', followed by a section marked 'In tempo' with 'v' and 'tr' markings. The piano part includes a section marked 'ff'.

(이하 중략)

마디332-337(재현부: 마디335부터)

음악학자 로더(Michael Thomas Roeder)는 자신의 저서 「협주곡의 역사」(A History of the Concerto)에서 멘델스존의 이러한 조치를 “이 작품 내에서 가장 신비한 것 중의 하나이지만 놀랍게도 카덴차의 [발전부와 재현부 사이에 놓인] 특이한 위치는 그 다음의 작곡가들에 의해 거의 모방되지 않았다”<sup>17</sup>라고 했지만, 이러한 사례는 의외로 많이 발견된다. 즉 멘델스존의 조치가 일회성에 그친 것이 아니라 후세 작곡가들에게 영향을 끼친 “하나의 역사”를 만든 것이다. 예를 들어 라흐마니노프의 <피아노 협주곡 3번 d단조 op. 30>(1909) 1악장에서는 발전부(마디181-303)에 이어 장대한 규모의 카덴차(마디303-395)가 오케스트라의 (페르마타 표시 없는) I의  $\frac{6}{4}$  화음에 이어 전개된 후 매우 축소된 재현부(마디395-421)로 이어진다. 카덴차가 진행되는 동안에는 후반부에 플루트, 오보에 클라리넷 및 호른이 제1주제의 단편을 연주하며 동행한다. 발전부와 재현부 사이에 카덴차가 등장하는 경우는 차이콥스키(Peter Tchaikowsky, 1840-1893)의 <바이올린 협주곡 D장조 op. 35> 1악장에서도 확인되는데, 발전부(마디127-211)에 이어 작곡가에 의해 총보에 기입(작곡)된 솔로 카덴차가 마디212에서 박자 제한 없이 상당히 대규모로 전개된다. 이러한 카덴차 구성은 20세기에 작곡된 협주곡에서도 나타난다. 예를 들어 힌데미트가 1939년에 작곡한 <바이올린 협주곡>은 3악장 구성의 “고전적 형식”을 갖추고 있으며, 작곡가는 소나타형식의 3악장에서 발전부(마디174-317)와 재현부(마디 419-529) 사이에 솔로 카덴차(마디317-418)를 배치하였다.

17 Michael Thomas Roeder, 「협주곡의 역사」(A History of the Concerto), 김남희 역 (서울: 음악춘추사, 1997), 232.

더욱 흥미로운 카덴차 배치는 차이콥스키의 <피아노 협주곡 2번 G장조 op. 44>에서 보인다. 이 작품의 1악장 발전부(마디247-502)가 카덴차로 마무리(마디 369-502)된 후 재현부(마디503-630) 및 코다(마디631-670)가 전개되기 때문이다. 즉 카덴차를 발전부의 일부 단락으로 활용한 것이다. 이러한 방식은 바르톡의 <비올라 협주곡>(1945) 1악장에서도 나타나는데, 발전부(마디81-146)의 마지막 을 솔로 카덴차(마디127-146)로 장식하면서 재현부로 넘어가도록 한 것이다. 프로코피에프의 <첼로와 오케스트라를 위한 소협주곡 g단조>(Concertino für Violoncello und Orchester g-moll op. 132, 1953)의 1악장에서도 발전부(마디 49-125)와 축소된 재현부(마디143-165) 사이에 카덴차(마디126-142)가 위치하고 있다.

차이콥스키의 2악장으로 구성된 <피아노 협주곡>(Konzert-Phantasie für Pianoforte mit Orchester, 1884)에서는 더욱 대담한 카덴차 배치가 선보인다. 3부 형식으로 구성된 1악장의 중간부(마디62-221)를 아예 확장된 명기적 성격의 솔로 카덴차로 대체한 후 재현부가 이어지도록 한 것이다. 물론 이 단락의 처음(마디62)에는 “카덴차”라는 표기 대신에 “솔로”(Solo)라는 표기가 기입되어 있다. 이처럼 악곡의 주요 형식 단락을 카덴차로 대체하는 수법은 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957)의 <마이올린 협주곡 d단조 op. 47>(1903)에서도 볼 수 있다. 제시부의 소중결부(마디147-221)에 이어 솔로 카덴차가 등장하고(마디 222-270) 이어서 재현부(마디271-468)가 전개된다. 이것은 ‘발전부 없는 소나타 형식’에서 카덴차가 발전부의 자리를 대신하면서 제시부와 재현부를 연결하는 기능을 수행하기도 한다. 프로코피에프는 <피아노 협주곡 1번 D<sup>b</sup>장조 op. 10>(1912)의 1악장의 재현부(마디346-461)의 대부분을 솔로 카덴차(마디 368-409)로 구성하고, <피아노 협주곡 2번 g단조 op. 16>(1913)에서는 1악장 재현부를 아예 솔로 카덴차로 대체하는 방식을 구사하기도 하였다.

악장의 코다에 카덴차가 등장하는 경우도 있다. 부조니의 가장 중요한 협주곡이자 가장 규모가 큰, 5악장 구성의 <남성합창이 있는 피아노 협주곡>(Concerto für Pianoforte mit Männerchor op. 39, 1904)<sup>18</sup>이 바로 그러한데, ‘자유로운 스케르초 형식의 4악장(=All’Italiana)에서 코다(마디700-893)가 진행되는 동안 “프레스토, 마치 카덴차처럼”(Presto, quasi Cadenza)의 지시어와 함께 솔로 카덴차(마디806-885)가 삽입되어 있는 것이다. 피아노 솔로로 진행되는 카덴차가 도중(마디834-849)에 오케스트라와 응답식 진행을 두 차례 하다가 다시 솔로 패시지로 진행·마무리되는 점도 특징적이다(부조니는 이 솔로 카덴차를

18 대규모 3부 형식으로 구성된 1악장(Prolog et Introito: 마디1-490)에서는 전통적인 카덴차가 마디413에서 막자 제한 없이 전개된다.



1909년도 새롭게 확대·작곡하여 현재는 두개의 카덴차가 존재한다) 한편, 명기적 요소를 심분 살리면서 악곡의 단락 내지는 악장 사이를 연결하는 수단으로써 카덴차를 아주 유효적절하게 사용한 인물로는 리스트를 손꼽을 수 있다. 리스트는 <피아노 협주곡 1번 E<sup>b</sup>장조>(1849/1853/1856)에서 어떤 때는 “Cadenza”(1악장: 마디10-26, 2악장: 마디181-191)를, 다른 기회에는 “점점 느린 템포로 자유롭게”(slargando il tempo a piacere)(1악장: 마디97-100)라는 표기를 사용하면서 장인성을 과시함과 동시에 단락의 연결을 시도한 것이다.<sup>19</sup> 리스트는 그 외에도 별도의 표기 없이 이러한 종류의 카덴차적 패시지를 다수 사용하고 있다. <피아노 협주곡 제2번 A장조>(1839-1861)<sup>20</sup>에서는 카덴차(적 패시지)를 이용한 악장간의 연결이 더욱 빈번하게 구사되고 있다. 여섯 부분<sup>21</sup>으로 구성되어 있는 이 곡의 각 부분은 ‘카덴차’ 혹은 ‘카덴차처럼 구성된 경과구’를 이용하여 쉴 틈 없이 연결되는데, 리스트는 이곡에서는 “피아노의 카덴차”(Cadenza del Pianoforte)라는 지시어를 사용하였다(마디64-72, 289, 511-512). 이들 카덴차들은 거의 마디 제한 없이 자유롭게 전개된다.

악장 간을 연결하는 카덴차를 보다 적극적으로 활용한 또 다른 예로는 리스트의 변주곡 형식의 협주곡, <죽음의 무도>(Totentanz, 1849/1853/1859)에서 관찰된다. 즉, 전통적인 변주곡이 악장(변주곡)들 간의 단절된 모양을 취하고 있다면, 리스트는 이 방식을 답습하지 않고 악장간의 일관된 연속성을 만들기 위하여 악장들을 상호 연결시키는 새로운 방식을 선보였는데<sup>22</sup>, 이 과정에서 악장(혹은 각 개별 부분)들을 연결하는 역할을 그 사이에 삽입된 피아노 솔로 카덴차가 담당하게 한 것이다.

19 Paul Mies, *Das Konzert im 19. Jahrhundert. Studien zu Formen und Kadenzen*, 50.

20 이 곡은 1839년에 완성된 후 1849년, 1853년, 1857년, 1861년에 수정작업을 하게 된다.

21 K. W. Niemöller, “Werkkonzeption im Schnittpunkt von Gattung und Formtradition zu Liszts 2. Klavierkonzert,” *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold und N. Miller (Laaber: Laaber Verlag, 1988), 536, 542.

22 이에 관한 보다 상세한 내용은 필자의 줄고, “변주곡의 새로운 유형: 리스트의 죽음의 무도,” 『음악과 민족』 21 (2001), 310-336 참고.

<악보 4> 리스트의 <죽음의 무도> 마디5-10

Musical score for Liszt's 'Danse Macabre' measures 5-10. The score includes parts for Flute (fte.), Violin I (Vi.), Violin II (Vla.), Viola (Ve.), and Oboe (Ob.). The flute part is marked 'rit. for.' and 'Presto.' with a 'Cadenza' section. The strings are marked 'marcato'.

(이하 중략)

마디15-18

Musical score for Liszt's 'Danse Macabre' measures 15-18. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (P), Trumpet (Trbi.), and Piano/Forte (Pfte.). The section is marked 'A Allegro' and 'sempre marcátissimo'.

변주곡과 변주곡 사이에 삽입된 솔로 카덴차<sup>23</sup>는 주제적 소재를 근거로 하여 형성되지만(마디41 이하, 마디142 이하, 마디167이하, 마디547 및 마디590), 단순히 에튀드같은 빠른 패시지 형태로 출현하기도 한다(마디11 이하, 마디15 이하, 마디393 이하). 또한 변주 4의 마디142-150에서도 카덴차가 등장하는데, 작곡가는 “임의대로”(Cadenza ad lib.)라고 지시하고 있지만 박자가 정해져 있으며, 주제가 최상성부에 위치한 분산화음의 진행을 한다. 마디393에 삽입된 카덴차는 d단조의 으뜸화음의 제5음으로 인도되고, 마디 구분 없이 자유롭게 전개되는 음악적 진행은 왼손과 오른손이 교대로 출현하는 화현기둥, 양손의 중음주법(Doppelgriff), 옥타브의 연타, 양손에서의 대담한 옥타브 도약 등과 같이 아주 까다롭고 화려한 기교를 과시한다. 그리고 카덴차가 진행되는 동안<sup>24</sup>에는 몇 차례의 전조도 시도된다(E<sup>b</sup>장조: 마디418, A장조: 마디446, d단조: 마디454). 이윽고 이 곡의 최고조로 상승된 음악적 분위기가 마디590에 삽입된 카덴차에서 드디어 폭발하는데, 이 카덴차는 “포르티시시모”(fff)로 다섯 옥타브의 음역을 폭넓게 사용하는 음계로 특징지어진다. 리스트가 <피아노협주곡 1·2번>에서 카덴차를 아인강처럼 혹은 페르마타 위에서 전개되는 명기적 삽입구로만 활용한 반면, 이 곡에서는 이러한 도입 및 연결 기능은 물론이고 장인성 과시의 마지막 절정으로 사용했다는 점에서 주목할만하다.

변주곡 형식의 협주곡에서 카덴차에 의해 악장이 연결되는 사례는 차이콥스키의 첼로협주곡, <로코코 주제에 의한 변주곡 op. 33>에서도 관찰된다. 이 작품의 5번째 변주곡의 말미(마디276)에 “연주자 마음대로”(a piacere)라는 지시어와 함께 첼로 솔로 패시지가 등장하고, 이어서 마디280에는 “카덴차”(Cadenza)라는 지시어가 등장하면서 박자 제한없이 자유롭게 명기적 패시지가 진행된다 즉 장인성을 과시하면서 템포와 성격이 전혀 다른 두 악곡(=변주곡 V & VI)을 연결하는 기능도 수행하고 있는 것이다.

또한 카덴차의 “전통적” 기능의 하나였던 화려한 명기성 과시와는 동떨어진 음형의 나열로 카덴차를 구성하고, 이 카덴차를 다음 악장 (혹은 단락)으로 넘어가는 경과적 패시지로 이용하는 경우도 다수 있다. 이것은 예를 들어 리하르트 슈트라우스의 <오보에 협주곡 D장조>(Konzert für Oboe und kleines Orchester D-dur, 1945)의 2악장에서 볼 수 있다. 즉 2악장은 3부형식으로 구성되어 있는

23 솔로 카덴차는 각 변주곡 내에서도 출현한다.

24 카덴차가 진행되는 동안 작곡가는 두 차례에 걸쳐, 즉 마디410과 마디444에서 “작품의 길이를 줄이기 위해 마디590(에 삽입된 카덴차)으로 진행할 수 있다(Zur Kürzung weiter Cadenza, Takt 590)”라는 지시를 하고 있다.

데, 주요부의 재현(마디62-123)이 끝난 다음 경과적 기능을 수행하는 솔로 카덴차가 레지타티브 스타일로 출현(마디124-147)하면서 3악장으로 이어지는 것이다. 또한 3악장의 코다 전에 삽입되어 있는 솔로 카덴차(마디236-259) 역시 명기성 과시보다는 코다로의 연결구의 역할을 수행한다. 그리고 본 논문의 서두에서 언급한 바와 같이 많은 작품에서는 “카덴차”라는 표기 없는, 하지만 카덴차적 기능을 수행하는 솔로 패시지를 볼 수 있다. 예를 들어 멘델스존은 <피아노 협주곡 1번 g단조 op. 25> 1악장 말미(마디254)에 e단조로 전조된 후, 마디266에서 페르마타 표기와 함께  $V^7$ 화음이 제시되고 그 분산화음이 “점점 느리게”(rallentando) 전개되면서 2악장으로 중단 없이 이어지는 연결구적 기능을 수행하는 솔로 패시지를 선보였다. 멘델스존은 이러한 전개방식을 <피아노 협주곡 2번 d단조 op. 40> 1악장 말미에서도 다시 한번 사용한다. 이러한 패시지는 비록 “Cadenza”라는 별도의 표기가 없지만 베토벤이 <바이올린 협주곡 op. 61> 2악장에서 선보인 카덴차와 성격과 기능이 동일하다고 할 수 있다.

### III. 맺음말

이상의 논의에서 우리는 베토벤 이후, 그리고 20세기 전반기까지 작곡된 협주곡의 카덴차 유형에 대한 고찰을 하였다. 그리고 본 논문의 서두에서 가정(Hypothese)한 바와 같이 베토벤이 협주곡에서 행한 카덴차의 형식과 위치, 내용 등이 이후의 작곡가들에게 직·간접적 영향을 끼치고, 그 영향권 내에서 각 작곡가들은 나름대로 자신들 특유의 방안을 모색하고 있었음을 확인할 수 있었다. 즉 19세기 전반기에 성행한 이른바 “비르투오소적 협주곡”과 그 이후 협주곡의 정통성을 계승·발전하는 “교향악적 협주곡” 모두가 베토벤 협주곡에 그 근거를 두고 있듯이, 베토벤 이후에 작곡된 일련의 협주곡에서는 전통적 카덴차이건 비전통적 카덴차이건 간에 베토벤의 다양한 시도, 특히 <피아노 협주곡 5번 op. 73>에서 선보인 관습화된 장소에서의 카덴차 생략<sup>25</sup>, 혹은 “선취된 형태”를 답습하거나, 혹은 <바이올린 협주곡 op. 61>에서 처럼 악장(단락)의 “연결기능”으로 사용하곤 한 것이다. 이때 카덴차와 אין강의 차별적 표기는 이제 더 이상 존재하지 않으며, 카덴차 표기 대신에 카덴차적 성격을 암시하는 다양한 지시어(예: “a piacere”, “solo ad lib.”, “quasi fantasia”)가 표기되고, 카덴차의 내용 역시 솔리스트의 화려한 기교성을 과시하는 장으로 구성되기도 하지만, 그렇지 않은 경우도 다수 있음으로써 그 다양함을 더하고 있다. 특히 경과적 기능의 카덴차가 많이 구사된 점

25 이에 관한 이유는 필자의 줄고, “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810),” 135 참고.

이 눈에 띄는데, 이것은 다악장으로 구성된 협주곡의 단일악장화, 즉 악장의 순환적 연결이라는 시대적 조류와 상관이 있다.

물론 코다 직전에 삽입된 전통적인 카덴차도 여전히 공존하고 있었다. 주목할 점은 이때 페르마타와 함께 카덴차 준비화성으로서의 “관습적인” I의 4 화음이 매우 드물게 사용된 점이다. 그러니까 칼 필립 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)부터 본격적으로 시작되어 모차르트에 이르러 정형화된, 그리고 베토벤에 의해 계승된 카덴차의 “지연”(Aufhaltung)<sup>26</sup>의 의미가 19세기가 진행되는 동안 퇴색해 버린 것이다. 그 배경에는 카덴차가 전통적인 기능을 벗어나 자유롭게 변화된 점을 주요 요인으로 꼽을 수 있다. 또한 19세기 말 그리고 20세기 들어서서 기능화성이 더 이상 역할을 수행하지 않는 작품에서 “지연”적 화성은 의미가 없다는 점도 언급할 수 있겠다. 또한 파가니니의 바이올린 협주곡과 같은 극소수의 작품을 제외하곤, 대부분의 작품에서 카덴차는 연주자의 “임의”(ad lib.) 혹은 “즉흥”에 맡겨지지 않고, 작곡가에 의해 철저하게 ‘작곡’되어 총보에 기입되어 있으며, 카덴차가 진행되는 동안 (부분적으로) 오케스트라(혹은 그 일부 악기)가 동반 연주되는 경우도 다수 있었다. 박자의 속박에서 벗어나 협연자 단독으로 자신의 기량을 과시하는 관습과는 다른 모습인 것이다.

한편, 멘델스존이 <바이올린 협주곡 op. 64>에서 선보인 발전부와 재현부 사이에 삽입된 카덴차 배치가 “카덴차 역사에서 볼 수 있는 거의 유일한 시도”라는 기존의 주장과 달리 상당히 많은 작품에서 답습되고 있음을 확인한 것 역시 본 연구의 수확이라 강조할 수 있다. 그리고 일부 작품에서는 이보다 한 걸음 더 나아가 카덴차를 발전부의 일부로 구성하거나 혹은 발전부 자체로 대체하거나 혹은 악장 코다의 진행 중에 삽입하는 등의 다양한 방식이 시도된 점 역시 주목해야 할 대목이다.

한글검색어: 카덴차, 아인강, 카덴차의 생략, 전통적 카덴차, 비전통적 카덴차, 협주곡, 베토벤, 멘델스존, 슈만, 리스트, 브람스, 차이콥스키, 라흐마니노프, 바르톡, 힌데미트

영문검색어: Cadenza, Eingang, ellipsis of cadenza, traditional cadenza, nontraditional cadenza, concerto, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Tchaikowsky, Rachmaninov, Bartok, Hindemith

26 필자의 줄고, “협주곡의 카덴차 연구 I(1770-1810),” 117-118 참고.

## 참고문헌

- 김용환. “변주곡의 새로운 유형: 리스트의 죽음의 무도.” 「음악과 민족」 21 (2001), 310-336.
- 김용환. “R. Strauss의 Burleske는 실패작인가?” 「음악논단」 11 (1997), 1-28.
- 김용환. 「서양음악사 19세기음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 김용환. “로베르트 슈만의 <피아노 협주곡 a단조 op. 54>.” 「음악논단」 21 (2007), 75-104.
- Amster, Isabella. *Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Wolfenbüttel und Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1931.
- Badura-Skoda, Eva./Jones, Andrew V./Drabkin, William. “Cadenza.” *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2nd ed. vol. 4. Stanley Sadie ed. London: Macmillan Publishers, 2001. 783-790.
- Bingemann, Anke. “Zur formalen Konzeption in Liszts Klavierkonzerten.” *Studien zur Instrumentalmusik. Lathar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Anke Bingemann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch. Tutzing: Hans Schneider, 1988, 437-455.
- Braun, Werner. “Symphonie mit obligattem Klavier. Zur Rolle des Topos im Schrifttum.” *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung*, Herausgegeben von Christoph-Hellmut Mahling. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1979. 41-52.
- Engel, Hans. *Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung*, 2 Bde. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel Verlag, 1971/1974.
- Dahlhaus, Carl. *Johannes Brahms Klavierkonzert Nr. 1 op. 15 d-moll*. München: Fink Verlag, 1965.
- Gerstmeier, Augustin. *Robert Schumann. Klavierkonzert a-moll op. 54* (=Meisterwerke der Musik, Heft 42). München: Fink Verlag, 1986.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar. “Das Klavierkonzert.” *Gattungen der Musik. Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. Erste Folge. Bern und München: Francke Verlag, 744-784.
- Kloiber, Rudolf. *Handbuch des Instrumentalkonzerts*. 2 Bde. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel Verlag, 1983.
- Konold, Wulf(Hrsg.). *Lexikon Orchestermusik Romantik*. 3 Bde. München: Piper · Schott Verlag, 1989.

- Krummacher, Friedhelm. "Virtuosität und Komposition im Violinkonzert. Problem der Gattung zwischen Beethoven und Brahms." *Neue Zeitschrift für Musik*, 1974/10, 604-613.
- Loss, Helmut. "Klavierkonzert im 19. Jahrhundert. Franz Liszt und Felix Draeseke." *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch. Tutzing: Hans Schneider, 1988, 303-318.
- Mies, Paul. *Das Konzert im 19. Jahrhundert: Studien zu Formen und Kadenzen*. Bonn: Bouvier Verlag, 1972.
- Niemöller, Klaus W. "Werkkonzeption im Schnittpunkt von Gattung- und Formtraditionen zu Liszts 2. Klavierkonzert." *Das Musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie, Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold und N. Miller. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 527-545.
- Roeder, Michael Thomas. 「협주곡의 역사」 (*A History of the Concerto*), 김난희 역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Scherliess, Volker. "Konzert." *MGG(=Die Musik in Geschichte und Gegenwart). Sachteil*. Herausgegeben von Ludwig Finscher. vol. 5. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1996, 628-686.
- Schmalzried, Siegfried. "Kadenz." *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Herausgegeben von H. H. Eggebrecht. Wiesbaden, 1974.
- Stengel, Teophil. *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart*. Dissertation. Berlin: Graphisches Institut Paul Funk Verlag, 1931.
- Voss, Egon. *Robert Schumann. Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 54. Einführung und Analyse*. Mainz: Schott Verlag, 1979.

국문초록 :

**협주곡의 카덴차 연구 II(1830-1950)**  
- 베토벤 이후부터 20세기 전반기까지 -

김 용 환

본 논문은 베토벤 이후부터 20세기 전반기까지 작곡된 협주곡의 카덴차 유형을 고찰한 연구이다. 특히 베토벤이 1809년도에 마지막으로 작곡한 <피아노 협주곡 제5번 op. 73>에서 선보인 “기대된 곳”(즉 악장이 끝나는 코다 직전에 페르마타와 함께 I의  $\frac{6}{4}$  화음으로 준비되는 곳)에서의 “카덴차 생략”과 그 대신에 악곡의 서두에 등장하는 일명 “선취(先取)된 카덴차”, 그리고 그의 <바이올린 협주곡 op. 61>의 2악장 말미에 선보인 3악장으로의 연결구로 구사되는 카덴차의 기능 변화가 그 이후 작곡가들에게는 어떻게 나타났는가를 살펴보았다. 이와 함께 멘델스존이 <바이올린 협주곡 op. 64> 1악장에서 새롭게 선보인 발전부와 재현부 사이에 삽입된 획기적인 카덴차의 위치 변경 및 그 영향으로 여겨지는 상당수의 작품들을 확인·서술하였다.

필자는 이 일련의 과정을 카덴차 생략, 전통적 카덴차 및 비전통적 카덴차로 그룹짓고 고찰함으로써 18세기 후반기에 정립된 전통적 의미의 카덴차가 19세기가 진행되는 동안, 그리고 20세기 전반기에 이르기까지 그 형식과 위치, 내용에 있어서 어떻게 변화되었는가에 대한 개괄적인 지도를 그려보고자 시도하였다.



Abstract:

**The Study on the Cadenza in Concertos II (1830-1950)**  
**- After Beethoven through the First Half of 20th Century -**

Yong Hwan Kim

This paper examined about the pattern of cadenzas in concertos after Beethoven's time until the first half of the twentieth century. Especially in Beethoven's last *Piano concerto No. 5, op. 73* composed in 1809, the cadenza, generally prepared tonic six-four chord with fermata right before coda at the end of movement, takes on the new aspects, 'ellipsis of cadenza' and so-called 'anticipated cadenza' appeared at the introduction of the movement. In addition to this, The cadenza as a transition in the end of second movement to third movement through *Violin concerto op. 61* has been studied respect to change of cadenza's function and how composers had dealt with cadenza since then.

The shift of cadenza's location inserted between the development and recapitulation is also new and notable in *Violin concerto op. 64* composed by Mendelssohn. These kinds of cadenza were verified and addressed in considerable number of pieces at that time.

Cadenza after Beethoven's time can be classified as three types of cadenza, ellipsis of cadenza, traditional cadenza and nontraditional cadenza as a result of this study. I tried to generalize how the traditional cadenza established in the late eighteenth century varies during the nineteenth century and until the first half of the twentieth century in terms of form, location and contents in this paper.

[논문투고일: 2011. 08. 31]

[논문심사일: 2011. 09. 22]

[게재확정일: 2011. 09. 29]