『음악논단』 제43집
2020년 4월, 1-33쪽
ⓒ 2020 한양대학교 음악연구소
https://doi.org/10.36944/JSPM.2020.04.43.1

하이든의 대위법:
후기 교향곡의 경우*

나 주 리
(동덕여자대학교 부교수)

Ⅰ. 들어가는 말

갈랑양식 풍의 선율적 호모포니와 바로크의 대위법적 작법의 합(合)이 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 특별한 공적 중 하나라는 점은 이미 오래전부터 꾸준히 지적되어 왔다. 그 하이든의 공적에 대해 학계의 관심을 환기시키기 시작한 이는 산트베르거(Adolf Sandberger)였다. 산트베르거는 1900년에 출판된 논문 "하이든 현악4중주의 역사에 대하여"(Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts)[1]에서 대위법과 호모포니 작법의 합이 하이든의 현악4중주 op. 33을 통해 처음으로 실현되었으며, 이 두 요소가 하이든의 음악에서 새로운 '그릇', 즉 동기주제작업(motivisch-thematische Arbeit)의 틀 안에 담겼음을 "대위법과 자유라 일컬어지는 부부 사이에서 태어난 자식이 바로 동기주제가공작법이다. 아버지는 대위법이다"[2]라는 말로 주장했다. 실제로 하이든의 작품을 대체적으로 들여다보노라면, 대위법이 그의 초기와 중기,

* 이 논문은 2018년도 동덕여자대학교 학술연구비 지원에 의하여 수행된 것임(This study was supported by the Dongduk Women's University grant).
1) Adolf Sandberger, "Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts," *Altbayerische Monatsschrift* 2 (1900), 41-64.
2) Adolf Sandberger, "Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts," in *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* Bd. I (München: Drei Masken Verlag, 1921), 260.

후기 작품들에서 줄곧 중요한 짜임의 도구로 쓰이며, 특히 후기 작품들에서는 보다 유기적, 생산적으로 전체적인, 새로운 소나타적 맥락에 강력히 스며있음이 감지된다. 그리고 무엇보다 호모포니와 옛 폴리포니의 뚜렷한 경계를 무너뜨려 새로운 양식의 폴리포니를 조직해내는 하이든의 손길이 뚜렷하다.

고전주의를 연 작곡가에 의해 성취된 '전근대적' 작법의 '근대적' 재탄생이라는 점에서 흥미로운 현상임에도 하이든의 기악작품들에 배어있는 대위법, 대위법적 구조는 산트베르거 이후 체계적이거나 진지한 분석의 대상이 된 바가 거의 없다. 하이든의 소나타를 분석하는 글들에서 발전부의 일부나 특정 패시지가 "대위법적으로 작업되었다"는 언급은 흔히 읽히지만, 그것을 넘어서는, 그 대위법적 작업의 실체나 특징, 근본적인 구조로까지 파고드는 분석적 연구는 찾아보기 어렵다는 것이다. 이에 본 논문은 대위법이 하이든의 기악에서, 특히 그의 후기 기악작품들에서 당연하고도 거의 필수적으로 취해지고 있는 구성적 언어라는 점을 인식하며 우선 비교적 빈번히 나타나는 구조적, 작곡기법적 현상에 주목하고, 그 현상들을 이해 및 형식적 맥락 안에서 해석해 보고자 한다.

하이든의 독특한 대위법적 언어는 벌써 그의 동시대인들에 의해 읽혀내졌으니, 게르버(Ernst Ludwig Gerber, 1746-1819)는 1790년 그의 『작곡가 사전』(*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*)에서 다음과 같이 적고 있다.

> "다른 작곡가들의 작품에서 중요하지 않은 채움 성부 하나하나가 하이든의 작품에서는 결정적인 주요성부가 되는 경우가 잦다. 하이든은 옛 대위법 작곡가들이 살았던 고딕시대의 화성적 기교들마저 모두 사용하고 있다. 그러나 그 화성적 기교들은 당대의 뻣뻣함이 아닌 유연함의 본성을 띤다. [...] 대위법은 교묘하게도 하이든의 악장들에서 친숙하게 모습을 드러내곤 한다. 그렇게 하이든의 대위법은 온갖 기술과 기교들에도 불구하고 대중적이며 모든 애호가들의 호감을 산다."[3)]

---

3) Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* Teil I (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790), 610.

또 하이든 전문가 라르센(Jens Peter Larsen)은 다음과 같이 말한다.

> "빈에서 서서히 사멸되어 가던, 푹스-칼다라 전통으로 대표되었던 후기 바로크 양식은 하이든이 젊은 시절을 보내는 동안 바겐자일과 로이터 같은 작곡가들에 의해 애호된, 보다 '현대적인' 호모포니 양식에 자리를 내어주었다. 하이든은 다소 고립된 환경에서 이 두 대비되는 양식의 합을 이루어 낼 수 있었다. 새 시대의 장르들, 즉 교향곡, 현악4중주, 소나타에 그는 바로크가 창안해낸 것의 정신을 불어 넣었다. 그리고는 마침내 소나타형식의 더 강력해진 통일체적 유형을 만들어냈다. 바로크시대의 모방적 대위법으로부터 그 유명한 업적들 중 하나인 주제적 발전이 자라난 것이다. 주제적 발전은 소나타악장의 중간부분에서 특히 화려하게 펼쳐진다."[4]

하이든의 대위법에 대한 연구는 하이든과 푹스(Johann Joseph Fux, c.1660-1741)의 관계, 그러니까 하이든과 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』(*Gradus ad Parnassum*)의 관계에 방점을 놓아왔다. 하이든이 성장하는 작곡가로서 『파르나수스로 오르는 계단』을 학습하고 이후 그것을 자신의 대위법 이론 및 작품으로 수용하는 과정, 그 결과 등을 고찰하는 작업이 큰 흐름을 이루어왔다는 말이다.[5] 물론 하이든의 교향곡, 현악4중주에 자리 잡고 있는 푸가와 푸가토에 대한 논의도 활발했다.[6] 이러한 탐구들과는 거리를 두고 이

---

4) Jens Peter Larsen, Georg Feder, *Haydn* (Stuttgart: Metzler, 1994), 128-129.

5) Alfred Mann, "Haydn as student and critic of Fux," in *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. Howard C. Robbins Landon (London: George Allen & Unwin, 1970), 323-332; Alfred Mann, "Zur Kontrapunktlehre Haydns und Mozarts," *Mozart-Jahrbuch* (1978/79), 195-199; Nicole Schwindt, "Haydn, Fux und das Kaiserlied als cantus-firmus-Variation," *Musiktheorie* 3 (2002), 231-243; Denis Arnold, "Haydn's Counterpoint and Fux's Gradus," *The Monthly Musical Report* 87 (1957), 52-58 등.

6) Wolfgang Marggraf, "Kontrapunktische Strukturen in den Schlußsätzen von Haydns frühen Symphonien," in *Musik in allen Dingen. Festschrift für Günther Weiß zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Gernot Gruber, Birgit Lodes, Günter Dippold, Ulrich Wirz (Tutzing: Hans Schneider, 2003), 49-60; Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik* (Tutzing: Hans Schneider, 1966); Günther von Noé, *Die Fuge bei Joseph Haydn* (Ph. D. Diss., Universität Wien, 1954);

글이 주목하고자 하는 것은 하이든의 기악, 특히 정점에 이른 그의 창작력이 낳은 산물들 중 하나인 후기 교향곡에, 게르버와 라르센이 가리키고 있듯이, 자연스럽고 유연하며 다채롭게 쓰이는, 그리고 호모포니와 한 데로 녹아들면서 동기주제가공작법의 본질적 도구로 쓰이는 대위법의 기법과 구조이다. 따라서 이 글은 후기 교향곡 테두리 악장들의 발전부를 분석대상으로 삼을 것이며, 앞서 밝혔듯이, 계통적인 관찰을 위해 반복되는 구조적 모델 및 작곡기법에 집중하게 될 것이다. 그것들이 형식적 맥락 안에서 지니고 산출하는 의미와 기능을 짚는 일도 소홀히 다루어지지 않을 것이다.

II. 하이든의 대위법 학습과 이해, 수용

주지하다시피 하이든의 음악공부는 빈 성 슈테판 성당 카펠하우스(Capell-Hauß) 소속의 소년성가대원 시기에 본격적으로 시작된다. 다만 그곳에서 행해진 음악교육은 이론보다 실제에 집중되어 있는 것이었다. 그러했기에 대위법이라는 '현상'을 하이든이 처음으로 접한 것은 이론서가 아닌, 합창 작품들의 '(노래)체험'을 통해서였다. 다시 말해서, 1739년 빈 성당의 카펠마이스터 로이터(Georg Reutter, 1708-1772)가 하인부르크에서 하이든의 노래를 듣고 그 일곱 살짜리 하이든을 빈 성 슈테판 성당의 카펠하우스로 받아들이겠다는 결정을 한 뒤, 1740년부터 하이든은 그곳에서 "라틴어와 종교, 산수, 쓰기 같은 필수과목"[7] 외에 "매우 훌륭한 대가들로부터 성악, 피아노, 바이올린 등을 배웠다."[8] 그러나 음악이론이나 작곡 수업은 카펠하우스에서 실시되지 않았기에[9] 소년합창단원으로서 하이든은 푹스나 칼다라(Antonio Caldara, 1670-1736)의 음악을 노래하며 대위법을 처음 접했던 것으로 보인다. 다른

E. Larry Grossman, *Fugal Procedures in the Symphonies of Joseph Haydn* (Ph. D. Diss., Northwestern University, 1993) 등.

7) Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810), 9.

8) Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha (Kassel: Bärenreiter, 1965), 76-77.

9) Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, 9.

한편으로 하이든은 이때, 이른 시기부터 작곡에 관심을 두고 있었던 터라, 대위법 이론을 거의 독학으로 습득했다.[10)]

개인적으로 하이든과 친분이 깊어 그가 직접 전한 말과 진술, 회고 등을 토대로 전기를 쓴 것으로 보이는 그리징어(Georg August Griesinger, 1769-1845)에 따르면,[11)] 하이든은 이미 슈테판 성당의 소년합창단원 시절부터 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)의 『완벽한 카펠마이스터』(*Der vollkommene Kapellmeister*)와 특히 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』을 부지런히 공부하고 익혔다.

> "하이든은 끊임없이 푹스의 이론을 이해하고자 노력했다. 그는 푹스의 책을 통독했고 과제들을 풀면서 곡을 만들었다. 또 그 곡을 몇 주 동안 놓아두었다가 다시 들여다보고는 틀린 것이 없다고 생각될 때까지 다듬고 또 다듬었다."[12)]

뿐만 아니라, 그리징어도, 그리징어처럼 하이든과의 개인적 친분을 바탕으로 (하이든과 저자 사이의) 대화식 전기를 쓴 디에스(Albert Christoph Dies)도 각각 하이든이 일찍이 6성부,[13)] 12성부짜리 곡을 썼다고 기록하고 있다.[14)] 이것은 하이든의 초기 창작이 대위법적 언어를 취했음을, 하이든의 창작적 사고가 애초 상당히 다성부적이었음을 말해준다.

1749년에 소년합창단원을 그만두고 작곡가로서의 삶을 힘겹게 시작하고 나서도 하이든은 그의 유일한, 그에게 "작곡의 올바른 기초를 가르쳐준"[15)] 유일한 스승인 포르포라(Nicola Porpora, 1686-1768)를 만나기 전까지 독학을 계속했다. 그런데 1753년에서 1757년까지 빈에 머문 포르포라를 사사하면서

---

10) 하이든은 로이터에게 두 차례 정도 이론 레슨을 받은 적이 있다고 증언했다. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, 10.

11) 그리징어는 당시 빈에 거주하는 작센 대사 집안의 교사로 일했으며, 브라이트코프와 헤르텔 출판사의 부탁으로 작품전집 출판에 대한 하이든의 동의를 얻어주기도 했다.

12) Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, 10.

13) Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, 10.

14) Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (Wien: Camesina, 1810), 24.

15) Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, 77.

도 하이든이 어떤 공부를 어떻게 했는지 알 길이 없다. 디에스와 그리징어의 하이든 전기에도 하이든의 자전적 글에도[16] 이에 관한 기록은 없다. 하지만 전통적이고 규범적인 대위법 이론 독학에 매진하고 대위법적 언어로 창작의 시작을 꾀했던 하이든이 "작곡의 올바른 기초를 가르쳐준" 스승으로 포르포라를 기억했다면, 이 이탈리아 작곡가의 레슨에 대위법이 비중 있게 포함되었을 것이라는 추정이 충분히 가능하다.

1759년 모르친(Morzin) 백작 가문의 카펠마이스터로 고용되고, 이듬해에 곧 에스터하치 (Eszterházy) 후작 가문의 부카펠마이스터로 재직하게 되면서 협의의 작곡 공부, 대위법 공부는 끝난 것으로 보아야 할 것이다. 적어도 하이든의 자전적 기술들, 그리징어와 디에스의 전기들 어디에서도 첫 직장을 잡은 후에 어떤 방식으로든 대위법 공부를 했다는 말은 눈에 띄지 않는다. 그렇다면 이때부터 하이든이 대위법을 어떻게 계속 익히고 이해해나갔으며 또 썼는지에 대한 의문은 그의 작품들을 통해 풀어볼 수밖에 없다.

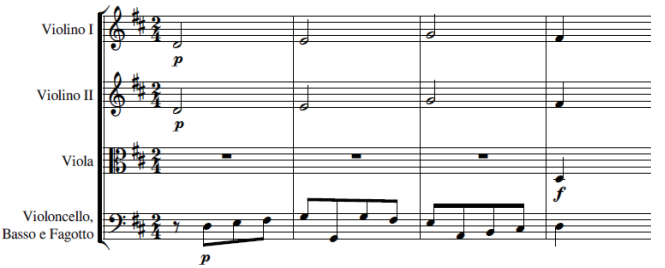
그러한 의미에서 하이든의 1760년대 초기 기악 작품들을 들여다보면, 아놀드(Denis Arnold)가 규명해낸 바대로, 우선 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』이 강한 영향력을 미치고 있음이 확인된다.[17] 예컨대 『파르나수스로 오르는 계단』의 연습과제에서 쓰이는 긴 음가의 정선율(cantus firmus)과 유사한 선율의 등장이, 이러한 '정선율'이 하나 혹은 그 이상의 대선율들과 결합되곤 하는 양상이 그 영향력의 결과로 읽힌다. 1763년에 작곡된 교향곡 Hob. I: 13의 마지막 악장을 여는 마디들에서 한 예가 눈에 띈다.

---

16) 1776년 7월 6일 하이든은 이그나츠 데 루카(Ignaz de Luca, 1746-1799)의 『오스트리아의 지성인들』(*Das gelehrte Österreich*)에도 수록되어 있는 편지 형식의 '자전적 스케치'(Skizze zu einer Autobiographie)를 썼다. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, 76-82.

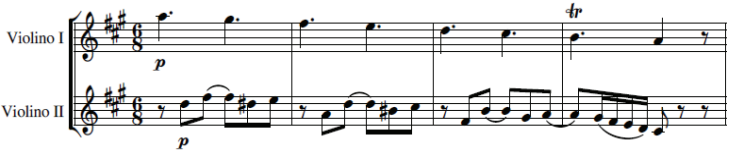
17) Denis Arnold, "Haydn's Counterpoint and Fux's Gradus," *The Monthly Musical Record* 87 (1957), 52-58.

〈악보 1〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 13, 4악장, 마디 1-4



위의 예는 『파르나수스로 오르는 계단』에서 다루어지는 온음표 대 4개 4분음표의 작법, 즉 3종 대위법을 강하게 연상시킨다.[18] 2도 계류음에서 3도로 해결되는 당김음의 연속도 푹스를 상기시킨다. Hob. I: 13과 거의 같은 시기에 작곡된 교향곡 Hob. I: 14 마지막 알레그로 악장을 시작하는 바이올린 성부들이 그 예이다(〈악보 2〉 참조). 이렇게 동일한 진행이 여러 차례 반복되는 경우는 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594)의 음악에서 매우 낯선 것이지만 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』에서는 한 선율 양식 혹은 작법으로 다루어지고 있기에 (사실 푹스는 이 계류음의 반복을 실제적인 작법의 일종으로서가 아니라 계류음 자체를 효과적으로 설명하기 위해 다루고 있는 것으로 보인다), 여기에서 하이든은 푹스의 이론서에 기대고 있음이 분명하다.

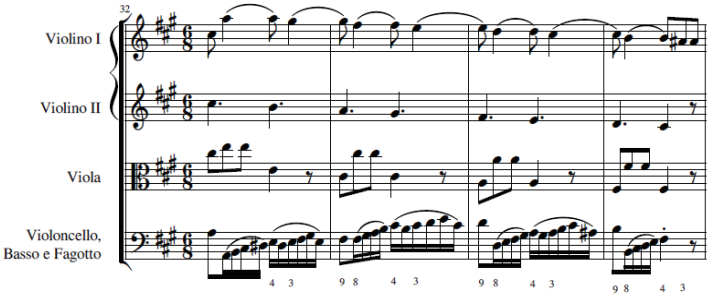
〈악보 2〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 14, 4악장, 마디 1-4



18) Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (Leipzig: Mizler, 1742), 77-78.

하지만 다른 한편으로 이러한 계류와 해결의 연속은 여러 모양새의 동형진행이 중요한 구성적 역할을 하는 후기 바로크의 기악에 비추어보면 다르게 이해될 수 있다. 반복되는 2-3도의 계류음과 해결음을 구사하는 동형진행은 후기 바로크의 기악에서 흔하고도 요긴한 구성요소로 출현하는 것이고, 하이든은 예를 들어 Hob. I: 14에서 2-3도 계류음과 해결음의 연속으로써 바로크 음악에서, 바흐의 ≪평균율 클라비어곡집 제1권≫(*Das Wohltemperierte Kavier* I)의 여러 푸가들('b♭단조 푸가'의 마디 7-12 등)에서도 자주 마주치게 되는 형태의 동형진행을 만들어내는 것이다.

〈악보 3〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 14, 4악장, 마디 32-35



위의 예에서 두 바이올린 성부가 형성하는 7-6도 계류, 해결음의 연속은 2-3도 계류, 해결음의 연속의 변화된 형태로, 그러니까 성부의 옥타브 전치로 인한 변형으로 읽힐 수 있다. 동시에 흥미롭게도 제1바이올린과 첼로/베이스 성부가 4-3도 및 9-8도 계류, 해결음의 교대를 연속해나간다. 이러한 작법들은 하이든의 초기 기악에서 (다시 강조하건대, 하이든의 창작적 사고는 이른 시기부터 다성부적 성향을 띠었던 것으로 추측된다) 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』이 중요한, 하지만 유일하지는 않았던 대위법 모델이었다는 사실을 말해준다. 그렇다면 하이든의 대위법 학습 및 작업은 두 갈래로 나뉘었을 수 있다. 『파르나수스로 오르는 계단』을 비롯한 전범적 이론서들에 의지한 한 갈래와 바로크 작곡가들의 실제적 전범들에 의거한 다른 한 갈래가 그것이다. 여하튼 분명한 사실은 하이든의 초기 작품들에서 다루어지는 대위법적 성부진

행의 근간적 원리나 조직으로 미루어보건대, 『파르나수스로 오르는 계단』이 그에게 대위법적 수단을 이용한 다양한 동형진행의 구사, 대위법적 작곡기법의 다양한 가능성에 눈을 뜨게 해준 이론적 예비지식의 입문서였다는 점이다.

하이든은 작곡선생으로서도 엄격한 대위법적 작법의 철저한 학습이 창작의 중요한 전제라고 여겼던 것 같다. 그가 제자들을 위해 손수 집필하고 그들로 하여금 베끼게 한 『기초이론서』(*Elementarbuch*)에서 그러한 소신이 엿보인다. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)도 그 교본을 베꼈을 것으로 추정되지만 현재 남아 있지 않고, 하이든의 제자였던 마그누스(F. C. Magnus)가 1789년에 필사한 것의 일부가 전해지고 있어 (부분적으로나마) 내용이 들여다보아지는데, 『기초이론서』는, 책의 전체 제목 "카펠마이스터 푹스의 대작에서 하이든이 발췌해 모은, 대위법의 다양한 종에 대한 기초이론서"(*Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapunkts, aus dem größeren Werke des Kapellmeister Fux, von Joseph Haydn zusammengezogen*)가 말해주듯이, 푹스의 『파르나수스로 오르는 계단』에 뚜렷이 기대고 있다. 즉 남아 있는 『기초이론서』의 단편[19]은 푹스의 '종(種) 체계'를 따르고 있으며, 2성 3종(4개의 4분음표 대 온음표)에 대한 설명에서 끝나는 그 내용은 근본적으로 푹스의 이론들에서 벗어나 있지 않다. 이렇게 하이든은 제자들에게도 『파르나수스로 오르는 계단』의 이론적 가르침들을 '필수적인' 예비지식으로 전달하고 익히게 했다는 것이다. 또 1790년대 전반기에 두 차례 영국을 다녀온 뒤 어린 제자 칼크브렌너(Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849)가 "엄격한 작업[대위법적 작법]의 규칙들에 아직 능하지 못하다고 생각되자 그를 친구인 요한 게오르그 알브레히츠베르거에게 보냈고 [...] 자신은 이후에 자유로운 작법을 가르쳤다"[20]면, 하이든은 말년까지도 여전히 엄격한 대위법적 작법의 충실한 학습이 작곡의 중요한 기반이라고 믿었다는 의미이다.

마지막으로 대위법을 배우고 쓰며 가르친 작곡가로서 하이든이 푹스의 『파르

---

19) 마그누스가 전해주고 있는 『기초음악론』의 일부는 다음의 문헌에 옮겨져 있다. Alfred Mann, "Haydn's Elementarbuch: A Document of Classical Counterpoint Instruction," *The Music Forum* 3 (1973), 197-237.

20) Horst Walter, "Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn," *Haydn-Studien* 5/1 (1982), 32-33.

나수스로 오르는 계단』과 마테존의 『완벽한 카펠마이스터』[21] 외에 어느 대위법 이론서들을 접했는지에 대한 정보는 그의 장서들이 제공해준다. 두 가지로 정리되어 있는 하이든의 장서 목록[22]을 들여다보면, 우선 마푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 이름이 곳곳에 눈에 띈다. 그런데 『지속저음과 작곡 편람』(*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*), 『기초 음악이론』(*Anfangsgründe der theoretischen Musik*), 『신구 음악이론의 역사에 대한 비판적 입문서』(*Kritische Einleitung in die Geschichte der Lehrsätze der alten und neuen Musik*) 등의 사이에서 특이하게도 마푸르크의 대표저작인 『푸가론』(*Die Abhandlung von der Fuge*)은 보이지 않는다. 『순수 작법론』(*Die Kunst des reinen Satzes*)과 같은 키른베르거(Johann Kirnberger, 1721-1783)의 저작들이 목록에 들어 있지 않은 것 또한 의아하다. 그러나 하이든이 키른베르거의 저술들을 외면하거나 간과하지는 않은 것 같다. 디에스가 전해주고 있는 키른베르거의 저술들에 대한 하이든의 평이 그 증거이다. 디에스에 따르면 하이든은 키른베르거의 글들, 특히 대위법에 대해 논한 글들에 대해 "대단히 엄격하게 쓰여진 작품인데, 지나치게 꼼꼼하고 지나치게 강압적이며 자유로운 정신에 한 없이 소소한 족쇄들을 채운다"[23]고 평했다. 이것은 곧 하이든이 (1770년대에 출판된) 키른베르거의 이론서들을 세세히 읽었음을, 동시에 능숙한 작곡가의 경지에 이르러서도 지속적으로 대위법, 대위법 이론에 관심을 두고 '연구'했음을 뜻한다. 결론적으로 하

---

21) 하이든이 마테존의 『완벽한 카펠마이스터』를 얼마나, 어떻게 공부했는지에 대해서는 거의 알려져 있는 것이 없으나, 그 저작의 영향이 하이든의 작품에 미친 것은 분명하다. 본 논문의 18쪽 참조.

22) 하이든의 장서 목록은 두 가지로 전해지는데, 그 중 하나는 하이든의 카피스트인 엘슬러(Johann Elßler)가 1804-1805년에 작성한 『일부는 자신, 일부는 타인의 것으로 이루어진 하이든 소유 음악작품 목록』(*J. Haydn's Verzeichniss musicalischer Werke theils eigner, theils fremder Composition*)이며, 나머지 하나는 하이든의 유물 목록인 『경매입찰자에게 매도된 요세프 하이든의 예술품 카탈로그』(*Catalog der hinterbliebenen Joseph Haydnischen Kunstsachen welche lizitando verkauft werden*)에 포함되어 있는 것이다. 두 목록은 다음의 문헌에서 찾아볼 수 있다. Howard C. Robbins Landon, *Haydn. The late Years 1801-1809* (London: Thames and Hudson, 1977), 299-320, 392-404.

23) Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, 39.

이든의 장서 혹은 유물 목록이 그가 접하고 읽고 수용한 저작들을 빠짐없이 담아내고 있지 못해 의아한 틈새들이 눈에 띄지만, 하이든이 "작곡학"(Compositionswissenschaft)[24]에, "작곡학"의 정수 중 하나인 대위법에 지대하고도 지속적인, 그리고 분명히 생산적이었을 열의를 가졌음은 다른 증거들을 통해 충분히 증명된다.

키른베르거의 저서들에 대해 하이든이 평한 말은 다른 관점에서 또 매우 흥미롭다. 이 말에서 음악가의 자유로운 정신이 결코 엄격한 작법의 규칙에 얽매여서는 안 된다는 하이든의 신념이 드러나기 때문이다. 디에스가 전하는 하이든의 한 경험담에서도 그 창작관이 묻어난다.

> "몇 차례인가 나는 일반적인 이론서들의 규칙을 어기는 자유를 누린 적이 있다. [...] 사람들은 '오류'라고 소리 질렀고, 푹스의 이론에 의거해 그것이 오류라는 것을 증명하려고 했다. 이에 나는 그 적대자들에게 당신들의 귀가 그것을 오류로 듣느냐고 물었다. 그들은 아니라고 답했다. 내 귀도 여기에서 오류를 듣지 못하고 심지어 아름다운 것을 듣는다고 말했다. 그렇게 나는 규칙들을 어길 수 있는 허락을 구했다."[25]

하이든은 엄격한 대위법을 비롯해 그 이론적 규칙이나 질서에 대한 학습, 이해, 수용 외에도 심미안과 자유로운 상상력이 중요하다는 것, 나아가 가차없이 엄격한 대위법적 원칙보다 작곡가의 자유롭고 창조적인 정신이 우위에 있음을 강조하고 있는 것이다. 실제로 하이든은 대위법적 작법 및 기교에 능통, 능란했음에도 그것을 목적으로 삼지 않고 특별하거나 "아름다운" 음악적 표현을 위한 수단으로 여겼으며, 그러한 그의 대위법적 작법 및 기교의 면면들은 특히 후기 소나타 악장들의 발전부에서 명료히 드러난다.

---

24) "작곡학"은 하이든이 직접 사용한 개념이기도 한데, 예를 들어서 레오폴드 모차르트(Leopold Mozart, 1719-1787)에게 보낸 편지에 하이든은 "당신의 아들은 위대한 작곡가입니다. 훌륭한 미적 감각을 지니고 있고, 작곡학에도 매우 능합니다"라고 적고 있다. Stanley Sadie, *Mozart* (Stuttgart: Metzler, 1994), 104.

25) Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, 43.

Ⅲ. 하이든의 대위법: 후기 교향곡의 발전부의 경우

위의 장에서 Hob. I: 14 마지막 악장을 통해 살펴본 대위법적 짜임 내의 동형진행, 달리 말하자면 동형진행이 (어떤 형태로든, 어떤 비중으로든) 들여져 있는 대위법적 짜임은 기악과 성악을 막론하고 하이든의 작품들에 지속적인 현상으로 자리 잡고 있다. 즉 이 바로크의 유산은 1766년에서 1768년 사이에 작곡된 소위 '불교향곡'(*Feuersymphonie*) Hob. I: 59의 마지막 네 번째 악장(마디 64-77)과 같은 그의 초기 음악들에서 시작해 후기 작품들에 이르기까지 거의 부단히 등장한다. 그러한 가운데 후기 작품들, 특히 후기 교향곡들에서 이것은 전형적인 고전주의 양식의 작품의 틀로 다채롭게 스며들면서 소나타형식의 발전부를 인상적으로 엮어나가곤 한다. 꽤 오랫동안 특정 유형의 동형진행을 전조 없이 고수하는 일이 흔한 초중기, 특히 질풍노도 시기의 교향곡 및 현악4중주의 발전부(Hob. I: 39, 35, 49의 첫 악장 등)에 비해 후기 교향곡들의 발전부는 형태나 유형이 무척 다양하고 유동적인 대위법적 조직 속 동형진행을 펼쳐나가는 것이다. 가령 특정 형태의 동형진행 단락이 대부분 짧고, 아울러 이것이 다른 유형을 띠는 동형진행, 대위법적 조직도 새로 짜인 동형진행과 결합되기도, 다른 대위법적 작곡기법으로 구성된 단락에 의해 길거나 짧게 중단되기도 하는 식이다. 그렇게 발전부가 긴 시간 동안 대위법적으로 전개될 수 있는 가능성이 주어지고, 또 그렇게 동형진행이 기계적이거나 단조로운 인상을 유발할 수 있는 위험을 피한다. 더 중요한 것은 그러한 동형진행을 동반하는 대위법적 구조가 어느 때보다 집중적이고 밀도 높은 동기주제가공작법의 도구가 되는 일이 빈번하다는 점이다.

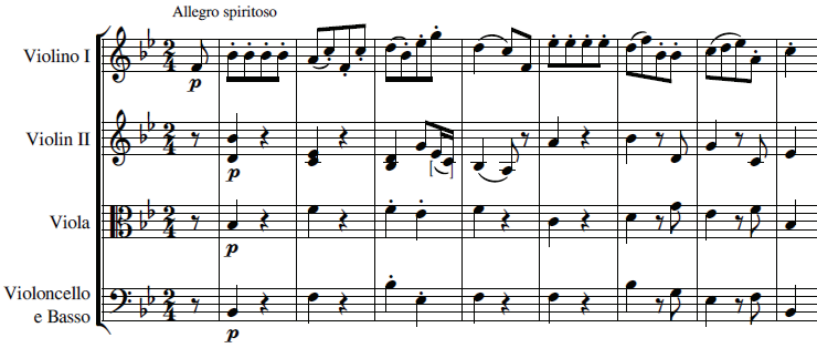
상술한 양상들을 보여주는 한 예는 우선 1782년에 작곡된 교향곡 Hob. I: 77의 마지막 악장에 놓여 있다.[26] 소나타형식을 취하는 이 B♭장조 악장의 발전부(마디 99-130)는 빠르고도 지속적인 16분음표의 무궁동(perpetuum mobile)으로 흐르는데, 그 조직은 무척 대위법적이다. 첫 주제의 머리동기(〈악보 4-1〉 참조)를 거의 끊임없이 조직의 주재료로 삼아 모방을, 동형진행을, 스트레토를 한다. 또 그 동기의 변형으로 대선율을 구성하고, 제시부의 종

26) 제한된 지면으로 인해 작품분석의 내용을 모두 악보예로 확인시킬 수 없음을 미리 밝혀둔다.

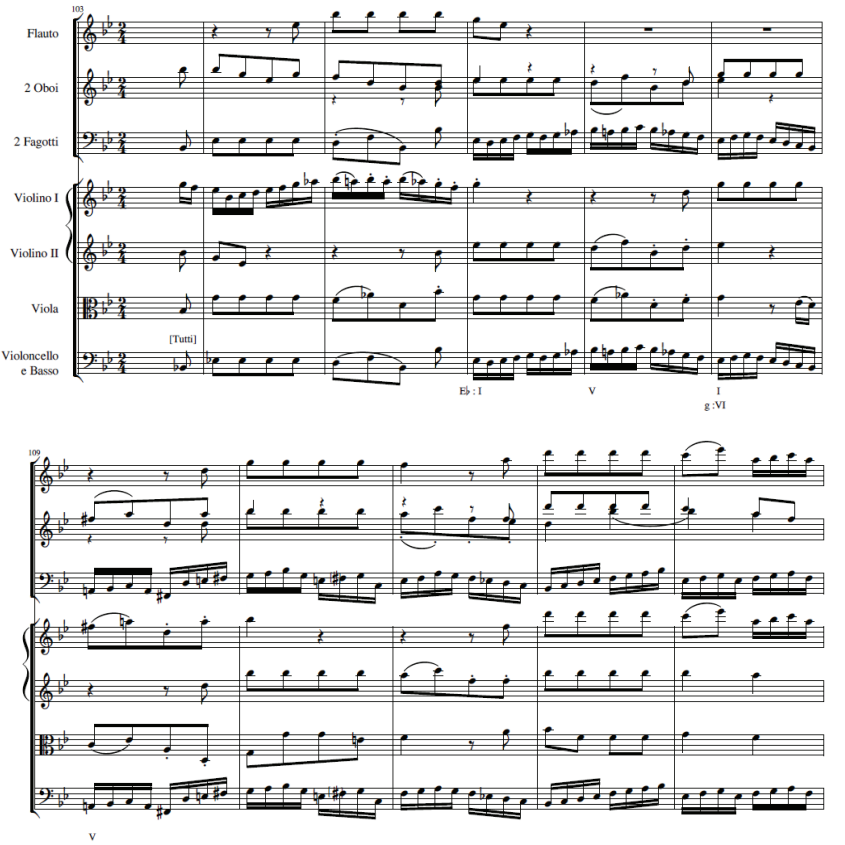
결단락(마디 76-90)에서 16분음표 음형들을 가져와 그것들로 대선율 및 동형진행을 자아나간다. 이렇게 만들어진 대위법적 얼개는 복합적일뿐 아니라 일견 혼란스럽고 불규칙적인 것으로 비치는데, 그 내부를 가까이 들여다보면 섬세하게 설계된 다양성과 유연성의 조직체와 마주하게 된다.

발전부는 첫 주제의 머리동기로 시작한다. 우선 f단조의 으뜸화음과 딸림화음을 오가면서 그 동기를 제시, 모방하고 화음화한다(마디 99-103, 플루트/제1바이올린[유니슨]→오보에/바순[3도 병행]&제2바이올린/비올라/첼로, 베이스[3도 병행]). 그리고는 저음 악기들의 E♭장조 머리동기로 동형진행을 꾀한다(마디 104-105, 바순/비올라/첼로, 베이스). 하지만 (비올라의) 동형진행의 반복과 함께 곧 (제2오보에와 제2바이올린에 의한) 모방이 뒤따르고(마디 106-107), 이후 확장된 모방(제1오보에, 제1, 2바이올린, 플루트)이 g단조와 B♭장조를 차례로 거치며(마디 108-113) 고음 악기들에게 맡겨진다. 연속 16분음표들로 흐르는 대선율이 모방과 동형진행의 결합과 더불어 위(제1바이올린)에서 아래성부들(바순/첼로, 베이스)로 이동하는 모습도 대위법적 조직의 짜임을 변화하는 요소가 된다.

〈악보 4-1〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 77, 4악장, 마디 1-8(제1주제)



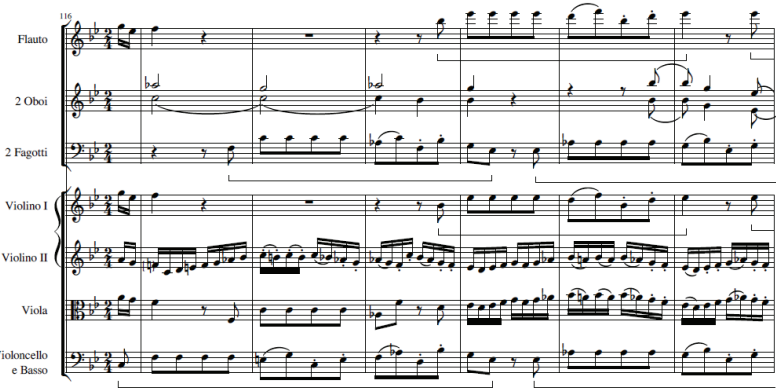
〈악보 4-2〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 77, 4악장, 마디 104-113

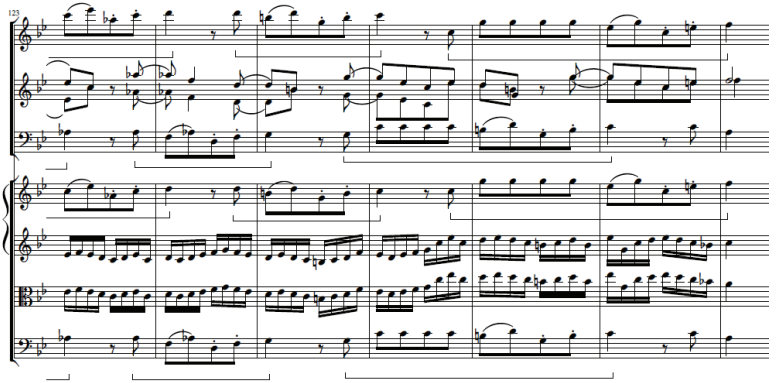


첫 주제의 머리동기를 수평, 수직적으로 부단히 반복하는 긴 동형진행 및 모방의 과정을 마무리하는 것은 16분음표 음형군의 동형진행들이다(마디 114-117). 하이든은 앞서 쓰인(마디 106-113) 순차하행과 작은 아치형 16분음표 음형의 동형진행을 위 성부들(플루트, 제1바이올린)에 주고, 동시에 그 두 음형을 앞뒤로 전치해 아래 성부들(바순, 첼로, 베이스)로 하여금 동형진행케 함으로써 대위법적 짜임을 이룬다. 나아가 곧 첼로, 베이스의 동형진행을 비올라로 모방해 대위법적 짜임의 밀도를 높인다. 이때 B♭장조에서 g단조, f단조로 급히 움직이는 조성이 자칫 경직적으로 들릴 수 있는 동형진행에 활기의 색채를 입힌다.

발전부의 이 첫 단락은 주제 머리동기의 새로운 '발전' 단락(마디 117-129)으로 이어진다. 그리고 거기에서 대위법적 짜임은 한층 더 촘촘해진다. 동형진행과 함께 무엇보다 스트레토가 그 요인이다. 바순과 첼로, 베이스의 두 저음 성부가 먼저 한 마디 간격으로 스트레토를 꾀한 후 (이때 바순은 현악기들의 '주제'에 대한 조성응답처럼 비쳐져 잠시 푸가를 연상케 한다), 플루트/제1바이올린, 바순/첼로, 베이스가 유니슨으로 짝을 이루어 연속 스트레토를 전개시켜나가는 것이다. 그 과정에서 주목을 끄는 것은 두 번째 스트레토(마디 120-123)의 꼬리를 물고 이어지는 스트레토들(마디 123-126)이 주제 머리동기의 3화음적 후반부만 취해 시간적 전진감을 야기한다는 점이다. 또 이 연속 스트레토와 높은 성부들에 의한 머리동기 후반부의 순차하행 동형진행, 낮은 성부들에 의한 머리동기의 3도 상행 동형진행이 결합된다. 정리하면, 발전부의 두 번째 단락에서는 E♭장조(마디 120-123)와 c단조(마디 123-128)를 지나 재현부를 위해 B♭장조(마디 128-130)에 도달하는 조성의 흐름을 타며 주제의 머리동기와 특히 그것의 후반부가 집중적으로 스트레토의 작곡기법을 거친다. 여기에서 머리동기 후반부의 스트레토를 머리동기의 스트레토가 앞뒤로 감싸고, 그러한 가운데 연속 16분음표 음형으로 달리고 머리동기 후반부로 당김음적 움직임을 구사하는 대선율들을 동반하는 동형진행들이 긴밀한 대위법적 조직에 힘을 보태니, 그렇게 Hob. I: 77, 4악장 발전부 전체는 온전히 대위법적으로 직조된 유기체를 나타내게 된다.

〈악보 5〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 77, 4악장, 마디 117-129



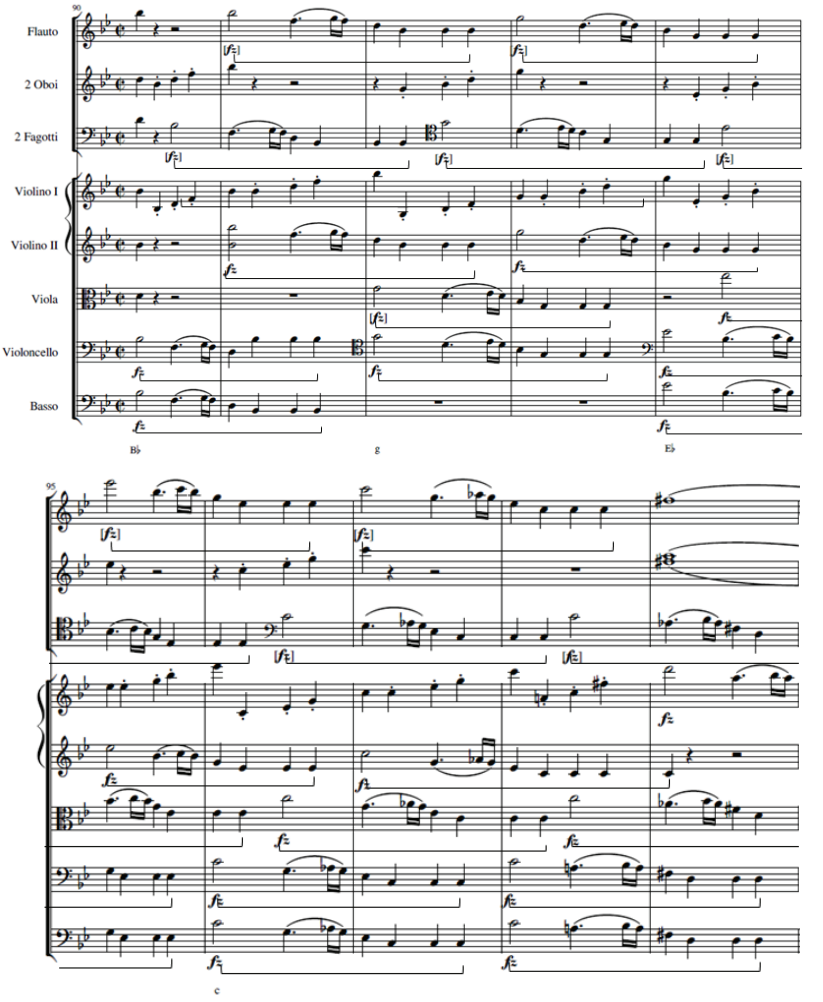


결론적으로 이 소나타 악장의 발전부는 바로크적 무궁동을 바탕에 두고는 모방과 동형진행, 모방을 차례로 거쳐 그 둘의 합에 이르는 동시에 동형진행의 형태적 다양성을 더하며 그 단조로울 수 있는 진행에 활기를 주고, 결국 스트레토, 심지어 시간적 전진을 유발하는 스트레토까지 시도하면서, 그러나 동형진행을 놓치지 않으며 대위법적 얼개를 다채롭고 유연하면서도 조직적으로, 궁극적으로는 점차 조밀하게 엮는다. 그러한 대위법적 얼개는 발전부 전체를 덮고 있으며, 제시부의 특정 동기들, 무엇보다 첫 주제의 머리동기를 밀도 높게 '발전'시키는 결과를 얻어낸다.

Hob. I: 77 피날레 악장 발전부의 후반을 강도 높아진 폴리포니로 진행시키는데 결정적으로 기여하는 스트레토의 대위법은 첫 악장의 발전부에 이미 쓰인 적이 있다. 하이든은 그곳에서 첫 주제의 첫 하행 3화음적 동기(제1바이올린, 마디 1-2)를 따와 우선 여러 반음계적 전조 및 거짓종지들을 내포하는 대위법적 기법으로써 다가올 밀집적인 스트레토 대위법 단락을 위해 '예열'을 시도한다(마디 74-90). 여덟 차례 끊임없이 반복하는 제1바이올린의 그 동기를 오보에 성부로 하여금 두 번째 마디의 동음반복 음형 없이 부단하게 모방케 하는 것이다. 이러한 흐름을 이루면서 조성적으로 먼 길을 돌아 마침내 제시부를 마무리한 B♭장조에 다다르고, 그 '본래' 조성으로 출발하는 스트레토 단락을 하이든은 계속해서 제1주제 처음 두 마디의 동기로 촘촘히 엮어 나간다(마디 90-105). 동기는 첼로와 베이스 쌍, 바순, 플루트와 제2바이올린 쌍

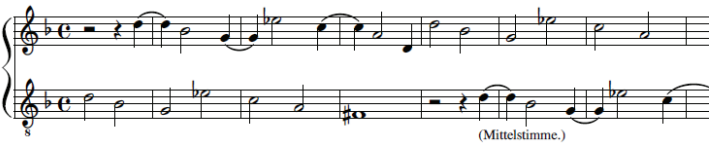
의 세 주요 '성부'를 반 마디 간격으로 옮겨 다니며 두텁게 겹쳐지며, 비올라는 우선 첼로를, 그 다음에는 바순을 도와 대위법적 짜임에 기여한다. B♭장조에서 g단조, E♭장조를 거쳐 c단조로 이동하는, 그러니까 3도씩 내려가는 화성의 움직임도 눈길을 끈다.

〈악보 6〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 77, 1악장, 마디 90-99



하이든의 이 스트레토 단락은 마테존의 이론을 상기시키기도 한다. 마테존은 『완전한 카펠마이스터』의 '이중대위법에 대하여'(Vom doppelten Contrapunct) 장에서 이중대위법이 적용될 수 있는 2성대위법의 여러 유형들에 대해 설명하면서 '당김음과 모방의 대위법'(Contrapunte in sincopazione ed imitatione)을 한 예로 든다. 그리고 그것을 "한 성부가 다른 성부를 캐논 식으로 유니슨이나 옥타브로, 그러나 뒤로 밀린 움직임으로 따라야하는 것"[27]이라고 정의하면서 다음의 악보 예를 제시한다.

〈악보 7〉 마테존, 『완전한 카펠마이스터』,
'당김음과 모방의 대위법'의 예[28]



마테존의 예에서처럼 하이든은 하행하는 3화음적 선율선을 통해, 아울러 3도 간격으로 하강하는 화성적 진행을 통해 불협화음 없이 스트레토를 엮어나간다. 물론 스트레토가 동기주제가공작법과 연결되고 그 성부수가 늘어남으로써 이 대위법적 기법은 하이든의 교향곡에서 현저히 풍성해진다. 첨언으로써 분명히 해야 할 것은, 이 첫 악장에서도 연속 모방으로 인해 동형진행이 이어지는데, 4악장의 경우에 동형진행의 '토양'에서 스트레토가 얻어진다면, 이 악장의 경우에는 반대로 스트레토의 '토양'에서 동형진행이 얻어진다는 점이다. 1악장 발전부의 긴 스트레토는 그동안 스트레토에 동참하는 대신 스트레토의 화성적 전개를 명료하게 그려나간 제1바이올린의 동형진행으로 끝을 맺는다.

매우 밀집적이면서도 정교한 대위법적 조직에 긴요한 구성요소로 스며들어 있는 동형진행의 예는 1789년에 작곡된 교향곡 Hob I: 92 마지막 악장의 발전부에서도 발견된다. 하이든이 옥스퍼드대학의 명예박사학위를 받게 된 자

27) Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von Friederike Ramm, 2. Auflage (Kassel: Bärenreiter, 2008), 568.
28) Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 568.

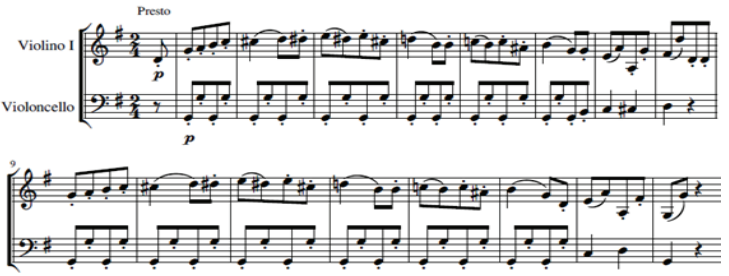
리, 그러니까 1791년 7월 7일 옥스퍼드대학 학위수여식이 거행된 쉘도니언 극장(Sheldonian Theatre)에서 하이든의 지휘로 연주되어 흔히 '옥스퍼드' 교향곡이라 불리는 이 교향곡은 '작곡학'의 걸작으로 간주될 수 있을 정도로 마지막 악장뿐 아니라 첫 악장의 발전부에도 정교한 대위법을 풍부히 담아낸다. 하이든이 명예박사의 칭호에 걸맞은 '학자적' 작품으로 이 교향곡을 선택, 연주했을 것이라는 추측이 가능한 이유다.

'옥스퍼드' 교향곡 마지막 악장의 주제가 드러내는 모양새는 그러나 꽤 소박하다. 8+8마디의 규칙적인 악구 구성, 두 마디 단위로 반복되는 단조로운 리듬을 타며 흐르는 무난한 아치형의 선율선이 그러하며, 그것들을 받치고 있는 페달포인트와 한결같은 피아노(p)의 다이내믹도 가볍게만 느껴진다(〈악보 8-1〉 참조). 하지만 하이든은 이미 제시부에서 주제를 재료로 삼아 대위법적 조직을 자아냄으로써 '작곡학적인' 발전부를 예고한다. 딸림조로의 이동을 마친 후 두 번째 주제로 향하는 연결구의 패시지(마디 55-61)에서 그리 하는데, 주제의 두 번째 마디에서 따온 음형으로 정박자의 움직임을 꾀하는 제1바이올린과 당김음으로 서서히 순차하행하는 제2오보에/제2바이올린, 그리고 마지막 마디가 생략된 주제의 첫 악구를 연주하는 바순/비올라/첼로/더블베이스가 서로에게 대선율로 기능하며 대위법적 짜임새를 이루어나가게 하는 것이다.

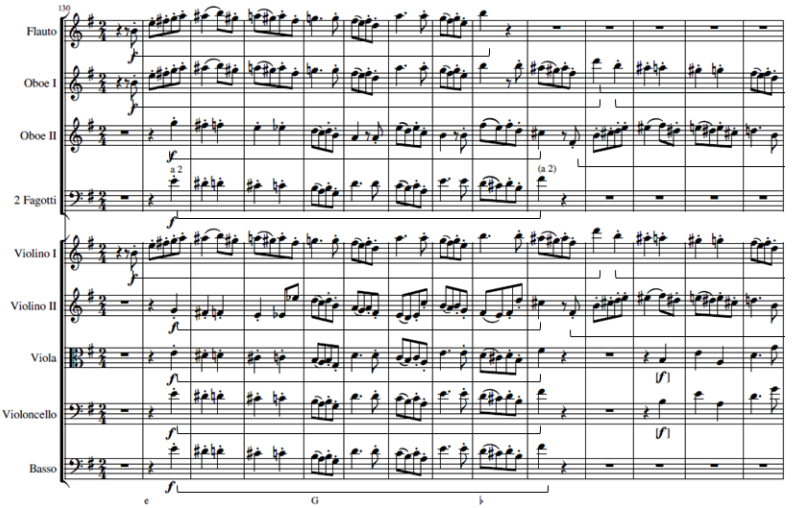
대위법적 조직은 발전부에 이르러 조밀해진다. 여기에서 바흐의 푸가를 연상시키는 조밀한 조직의 대위법적 단락은 두 차례(마디 131-168, 179-204)에 거쳐 자리를 잡는다. 그것은 느슨하게 엮인 대위법적 마디들(마디 168-178)을 사이에 두고 긴장을 내려놓기도 하지만, 결국에는 호모포니의 강렬한 음향(마디 204-221)으로 끝을 맺는다. 흥미로운 것은 하이든 특유의 '유머' 혹은 '장난'을 지나서 조밀하고 두터운 대위법의 '구역'으로 들어선다는 점이다. 하행의 선율적 '해결'을 보지 못하는 주제의 처음 두 마디, 그리고 무엇보다 그 사이와 앞뒤로 놓이는 긴 휴지들로 인해 더듬거리는 듯한, 혹은 예기치 않게 움직임의 정체를 유발하는 '도입마디들'(마디 123-130)이 하이든 특유의 유머적 장치로 비쳐지기에 충분하다. 이것에 뒤이어 강력하게(f) 시작되는 투티로 밀도 높은 대위법적 흐름이 출발한다. 그 기습적으로 시작되는 대위법적 흐름은 주제 전악구의 가벼운 변형들을 취하는, 또 4분음표의 반음계적 하행에 이어서 주제의 8분음표 음형들을 유연하게 취하는 대선율들이 각각

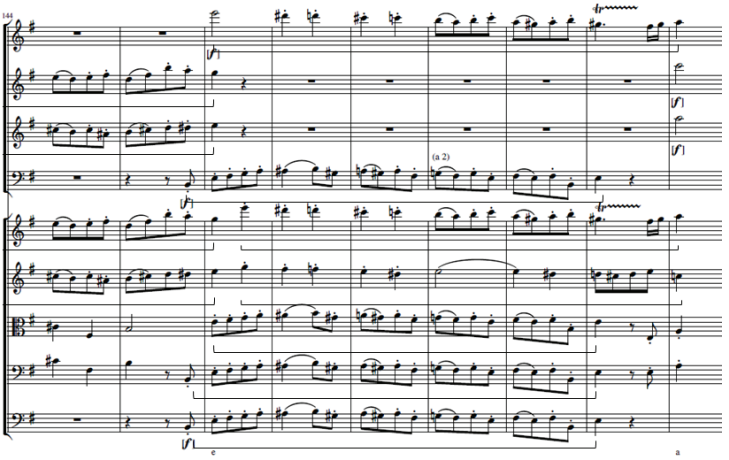
‘주제’와 ‘대주제’처럼 유니슨이나 3도 혹은 6도 병행으로 여러 성부들을 오가면서, 더 정확하게는 ‘주제’는 위성부에서 아래성부로 하강하는, ‘대주제’는 반대로 상승하는 추세를 보이면서 다채롭게 결합되는 조직으로 이끌어져나간다. 그 조직을 더 가까이 들여다보면, 각 성부 내에는 동형진행이, 선율들 간에는 긴밀한 모방 및 이중대위법 등이 형성되어 있어 더 높은 밀도가 확인된다(마디 131-152). 조성의 움직임도 활발하여 음악적 색채 변화도 무쌍하다.

〈악보 8-1〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 92, 4악장, 마디 1-16
(제1주제)



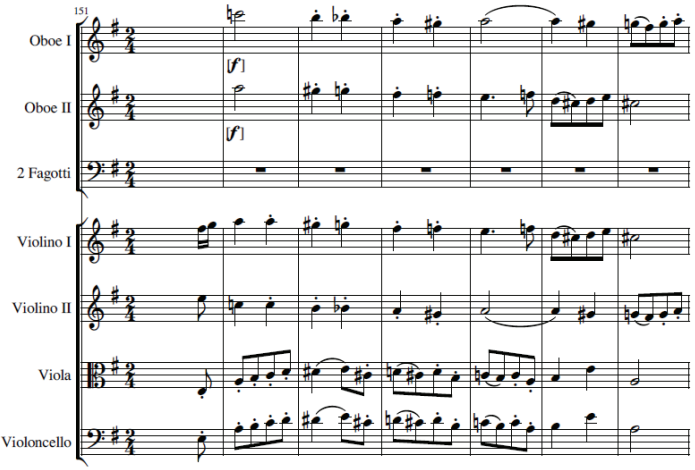
〈악보 8-2〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 92, 4악장, 마디 131-152



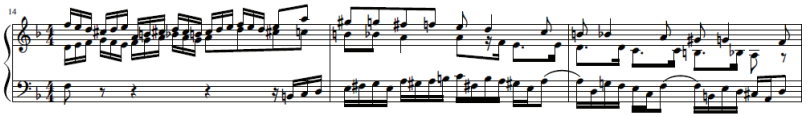


다음 단락에서는 베이스를 제외한 현악기들이 동형진행하면서, 즉 두 바이올린 성부가 오보에 성부들의 지원을 받으며 선행하는 '대주제'를, 비올라와 첼로는 선행하는 '주제'를 동형진행하면서 서로 대립한다(마디 152-157). 동형진행은 곧 '대주제'의 꼬리음형(플루트, 제1바이올린)과 '주제'의 머리음형(바순, 비올라, 첼로, 베이스)으로 계속되며, 그러는 사이에 다시금 성부들 간의 대립이 이루어지는 동시에 재빠른 조성변화, 부속화음들 및 불협의 당김음들로 인해 화성적 역동성과 자극성이 고조된다(마디 159-164). 이 단락에서 특별히 눈길을 끄는 것은 바흐의 ≪평균율클라비어곡집 제2권≫ 'd단조 푸가'의 한 패시지와 흡사한 구조를 띠는 '주제'와 '대주제'의 동형진행 마디들(마디 152-157)이다. 그 바흐의 패시지는 푸가의 정 가운데에서 원조로 새로운 전개부를 여는 주제가 다소 변형된 후반부를 달고 중간성부에 자리하는 지점이다(마디 14-16).

〈악보 9-1〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 92, 4악장,
마디 152-157



〈악보 9-2〉 바흐의 ≪평균율클라비어곡집 제2권≫, 'd단조 푸가',
마디 14-16

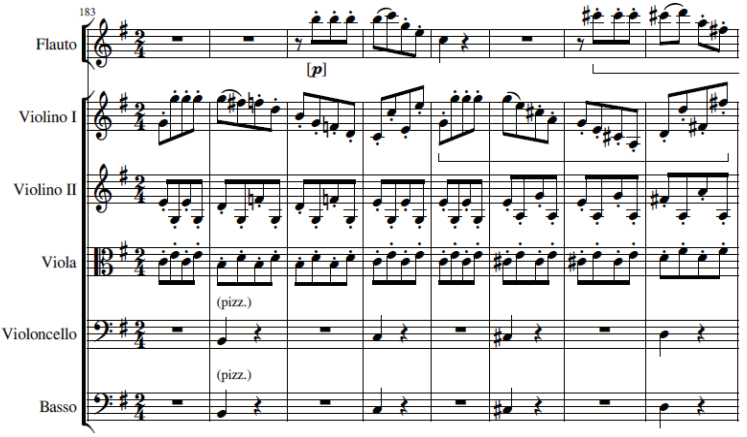


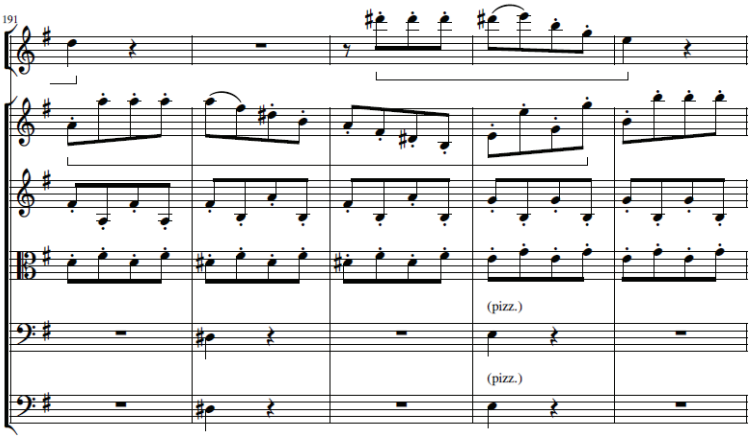
위의 악보 예들이 보여주듯이 하이든의 반음계적 6도 병행, 그 반음계적 하행을 앞뒤로 감싸는 a단조의 두 번째 자리바꿈 화음, 그리고 아래 선율선의 방향성이 바흐의 것과 유사하고, 무엇보다 이 악장에서 대위법적 짜임 가운데 도드라지는 반음계적 진행 역시 바흐를 금방 연상케 하므로 바흐의 영향이 여기에 미치고 있음을 완전히 배제하기 어렵다. 그렇다면 하이든의 유물 목록이 확인해주듯이 그가 바흐 ≪b단조 미사≫(*h-moll Messe*)의 '키리에'(Kyrie)와 '글로리아'(Gloria) 필사본을 비롯해 여러 모테트들, ≪평균율클라비어곡집≫ 두 권을 모두 소장하고 있었다는 점을 진지하게 되새겨볼 필요가 있다.[29)]

29) Landon, *Haydn. The late Years 1801-1809*, 392-404.

대위법적 얼개의 일부를 구성하는 동형진행은 관악기들의 4분음표 음형군과 고음 현악기들의 16분음표 음형군, 저음 현악기들의 8분음표 음형군이 매 박마다 음의 위치를 바꾸며 각자의 방향을 모색하는 느슨한 대위법적 단락(마디 168-178)을 지난 후 다시 시도된다. 제시부의 종결 패시지(마디 80-93)를 거의 그대로 따오는 마디들, 즉 주제의 세 8분음표 음형(마디 1, 3, 7)의 변형들로 짜진 서로 다른 악구들을 플루트와 제1바이올린이 엇갈리게 반복하는 마디들을 거의 그대로 따오는 마디들(마디 179-191)에 이어서 그 악구들이 동형진행되는 것이다(마디 191-195). 나아가 한마디 간격으로 반음계의 카펫을 펼치는 성부들 위에서 플루트와 제1오보에, 제1바이올린이 주제의 8분음표 음형들을 변형, 반복, 동형진행하면서 발전부의 마지막 대위법적 조직을 자아나간다(마디 196-204).

〈악보 10〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 92, 4악장, 마디 183-195





‘옥스퍼드’ 교향곡 마지막 악장의 발전부를 종합적으로 바라보자면, 하이든은 여기에서 바흐의 푸가를, 바흐의 대위법을 직접적 혹은 간접적으로 연상시키는 대위법적 구조를 특징적으로 취하며, 그 구조 내에서 모방, 이중대위법, 여러 재료와 유형의 동형진행 등의 작곡기법을 강도 높게 이용해 대위법적 밀집성을 소나타의 틀에 가득 차도록 끌어올리곤 한다. 그러한 팽팽한 긴장 사이에 이완의 순간을 두어 ‘밀고 당기기’의 균형감 및 유연성도 구현한다. 하이든은 또 길고 우세한 대위법의 구간을 특유의 유머와 당대 고유의 호모포니적 강렬함으로 감싸 자신의, 시대의 정체성을 잃지 않는 한편 음악적 언어들의 대비적 균형을 인상적으로 이루어낸다. 궁극적으로 이 하이든의 발전부를 지배하는 대위법적 구조 및 기법들은 그러나 주제적 동기들의 긴밀하고 다채로운 발전의 터전 및 도구를 의미한다.

‘옥스퍼드’ 교향곡 마지막 악장의 대위법적 발전부는 첫 악장의 발전부에서 예견된 것이기도 하다. 첫 악장은 대체적으로 호모포니적 전개에 집중하지만, 발전부가 동기 및 음형적으로 제시부 종결의 연속인 듯 시작한 후(마디 83-94) 얼마 지나지 않아 돌연히 Hob. I: 77 첫 악장의 것을 상기시키는 촘촘한 스트레토가 펼쳐진다. 그 스트레토의 재료는 첫 주제 머리동기의 변형들인데, 이것들이 10마디(마디 99-108) 동안 다섯 현악기 성부에 의해 반 박자, 한 박자, 두 박자, 두 박자 반 등의 다양하고 복합적인 시간 간격으로 스트레

토 되는 것이다. Hob. I: 77 첫 악장의 경우처럼 연속 스트레토가 연속 동형 진행을 만들어내는 것은 물론이다. 이후 하이든은 느슨한 호모포니적 패시지로 넘어가고, 결국 지나간 밀집적 스트레토의 대위법적 단락은 놀람과 낯설음의 순간으로 각인, 기억된다. 그리고는 마지막 악장에 이르러 그 놀람과 낯설음의 순간은 악곡의 중심부를 주도적으로 이끌어가는 요체로 변모한다.

하이든의 첫 런던교향곡 시리즈 중에서 가장 인상적인 대위법의 발전부를 내포하고 있는 것은 1792년에 작곡된 교향곡 Hob. I: 97의 첫 악장이다. 앞서 살펴본 발전부들과 비교해볼 때 이 발전부의 대위법적 짜임새(마디 124-143)는 '아름답기'까지 하다. 독창적인 '노래들'로 흐르는 모습이 그러하며, 호모포니의 전개들 사이에서 독특한 대위법의 '빛'을 발한다는 점에서 또 그러하다. 이때 대위법적으로 다루어지는 부분과 그것을 둘러싸고 있는 호모포니적 진행이 야기하는 대비효과는 목관악기 솔로들(플루트, 제1오보에, 제2오보에)의 3성부 대위법을 엮는 동기들이 완전히 자유로움으로써, 즉 그 3성부 대위법이 동기적으로 악장의 어디에도 묶여있지 않음으로써 한층 더 강해진다.

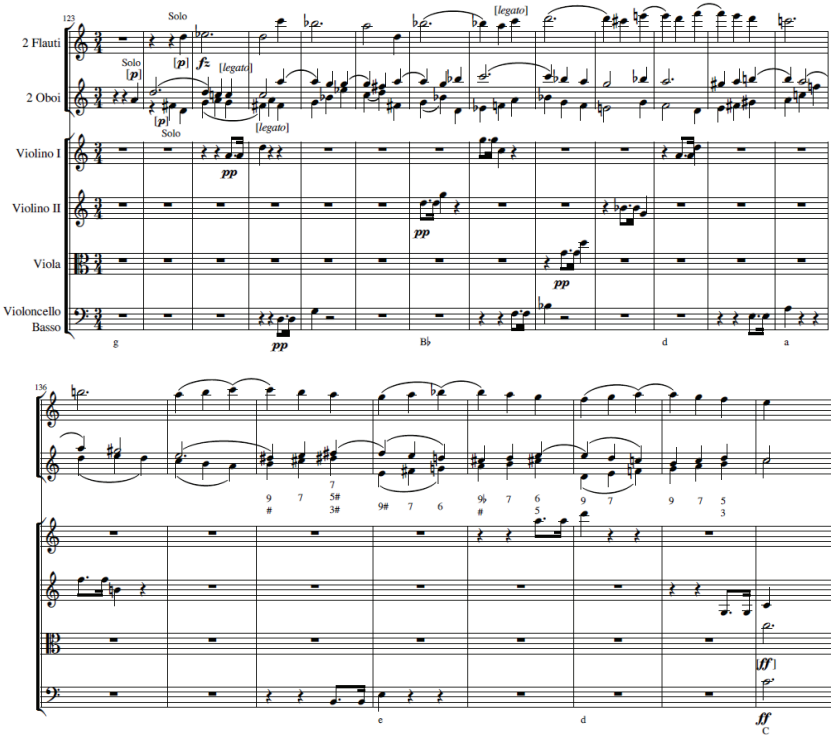
Hob. I: 97의 첫 악장은 느린 도입부(마디 1-13)로 시작해 오케스트라 투티의 유니슨으로 연주되는 첫 주제로 이어진다. C장조의 하행 분산화음과 더불어 점리듬을 발판으로 삼는 4도 도약이 특징적인 그 제1주제로 출발하는 제시부는 순수한 호모포니로써 비대위법적인 영역을 나타내고 민속음악적인 단순함마저 풍긴다. 그리고 민속음악적 단순함은 랜들러(Ländler)를 연상시키는 제2주제에 이르러 한층 더 짙어진다. 발전부에 들어서서 곧 대위법의 단락을 마주하게 되면, 위에서 열거한 여러 요인들로 인해 완전히 다른 차원의 세계로 맞아진다는 느낌을 받는다. 제시부의 주제들이 대위법적 구성에 기여하지 못하고 현악기들에 작은 조각으로 놓여 어렴풋하게 기억되는 정도에 그치니 더욱 그러하다. 아울러 이 지점은 "모차르트의 양식은 ≪마술피리≫에서, 하이든의 양식은 파리교향곡과 런던교향곡에서 민족적인 성향을 더욱 짙게 띠는 만큼 학자적인 성향도 강해졌다"[30]라고 한 찰스 로젠(Charles Rosen)의 지적을 상기시키는 순간이기도 하다.

---

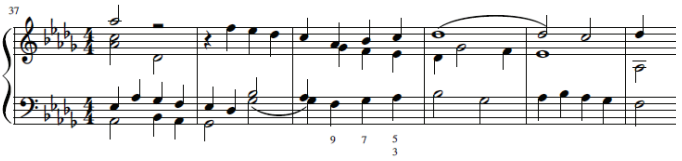
30) Charles Rosen, *Der klassische Stil* (Kassel: Bärenreiter, 1999), 377.

발전부가 품고 있는 '완전히 다른 차원의 세계'로서의 대위법적 현상을 더 가까이 들여다보면, G장조로 제시부가 마친 뒤 예기치 않게 등장하는 E♭장조로 제1주제의 전반부가, 그리고 곧 D장조로 제1주제의 머리동기가 울리고 나서(마디 108-123) 대위법적 '노래'가 시작된다. 투티의 포르테에서 피아노로의 갑작스러운 다이내믹 변화까지 동반하는 이 대위법의 고요한 '노래'는, 앞에서 말했듯이, 플루트와 두 오보에의 3성부로 '불려지며', 동기적으로 이전의 어느 것과도 연관되어 있지 않다. 제시부와 주제적, 혹은 동기적으로 관계를 맺고 있는 것은 아련한 기억의 조각처럼 여리게(p) 현악기들에 놓이는 도약음형들뿐이다. 그 위에서 세 목관악기가 자유롭게 움직이면서 마치 고요한 코랄과도 같은 흐름을 자아내는 것이다. 그러한 가운데 처음 여섯 마디(마디 124-129)에서 당김음들의 불협화음이 자극성을 띠고, 이후에는 연속 동형진행이 선율선을 서서히 이 단락의 최고음으로 끌어올린다. g단조에서 시작해 급히 B♭장조와 d단조를 거쳐 a단조로 향하는 조성은 조성적 운동감을 상승시킨다. 목관악기들의 3성 대위법은 결국 3중 동형진행으로 마무리되는데(마디 137-143), 그 3중 동형진행의 내부에는 성부들 간의 모방관계, 즉 제1오보에가 플루트의 음형을, 제2오보에가 플루트 음형의 첫 마디를 모방하는 관계가 형성되어 있어 대위법적 동형진행의 밀도가 상당히 높다. 여기에서 또 간과하기 어려운 것은 경과음적인 7도로 해결되는 계류음 9도를 한 마디 간격으로 번갈아가며 만들어내는 플루트/제2오보에, 제1/제2오보에 성부이다. 이 7도의 뒤를 감5도가 잇는다면(마디 138, 140, 142), 불협화음이 불협화음으로 해결되는 진행이 연속되는 것이니 특별한 주의를 끌기에 충분하다. 그런데 경과음적인 7도로 해결되는 9도는, 그러니까 불협화음으로 해결되는 불협화음은 바흐의 음악에서도 낯설지 않은 것이다. ≪평균율클라비어곡집 1권≫의 b♭단조 푸가가 한 예인데, 물론 바흐는 여기에서 7도를 감5도가 아닌 완전5도로 이어지게 한다.

〈악보 11-1〉 하이든의 교향곡 Hob. I: 97, 1악장, 마디 123-143



〈악보 11-2〉 바흐의 ≪평균율클라비어곡집 제1권≫, ‘b♭단조 푸가’, 마디 37-42



하이든의 교향곡 Hob. I: 97 첫 악장의 발전부는 근대 소나타 악장의 발전부에서 좀처럼 찾아보기 어려운 대위법적 얼개를 시도하고 있다. 대위법이 동기주제가공작법과 분리되어 쓰이고, 심지어 그 패시지가 동기적으로 온전히

독립되어 있다는 점에서, 아울러 그것이 기악의 호모포니 지대에서 성악적 폴리포니의 감각을 띠며 흐른다는 점에서 독특하다. 그러나 그러한 흐름 가운데에서 선율과 화성은 고조되고 자극적이며, 대위법은 동형진행 및 모방관계로써 밀집성을 높인다. 자유와 구속, 긴장과 이완의 두 상반된 순간들이 한 얼개에 담기는 것이다.

Ⅳ. 나가는 말

고전주의 소나타형식의 완성자 하이든, 고전주의 교향곡의 창시자이자 완성자 하이든, 갈랑양식 풍의 호모포니와 바로크의 대위법적 폴리포니의 합을 이루어낸 하이든이라는 주지의 역사적 '사실'에 기대어 그의 후기, 즉 그의 완숙기 교향곡들의 소나타형식, 특히 그것의 중심부인 발전부에서 자아져나가는 대위법적 현상을 살피면, 하이든이 독학으로 습득하고 이후로도 부단히 각별한 열의로 연구해나간 '평생 언어'로서 대위법이 풍성하고 다채로우면서도 체계적이고 정교하게, 또 새로운 기능의 도구로 쓰이고 있음을 인지하게 된다. 무엇보다 소나타의 형식적 맥락 안에서 대위법이 동기주제가공작법의 유용한, 심지어 필수적인 도구로 작용하며, 그리해서 그 옛 작법이 자연스럽게 하이든 음악의 구조와 양식으로 배어든다는 점이 특기할만하다. 드물지 않게 발전부 전체를 관통하곤 하는 하이든의 대위법은 그런데 팔레스트리나의 엄격한 작법, 더 정확하게는 그것에 관한 전범적인 이론을 정립한 푹스의 가르침에 뿌리를 두고 있다. 하이든의 대위법은 또한 푹스의 가르침을 기반에 두고 바로크의 유산들, 다시 말해서 바로크의 이론서들과 당대의, 바흐의 실제적 폴리포니 및 푸가에 주어져 있는 대위법적 작법들을 탐구, 수용한 결과이다.

이렇게 근대성과 전통성이 한데 녹아들어 있는 하이든의 대위법으로 구사되는 발전부에서 반복적이고 지속적으로 등장하는 짜임은 동형진행을 품고 있는 것인데, 사실 동형진행을 유의미하게 내포하는 대위법적 조직은 하이든의 후기 교향곡의 경우 거의 발전부에만 놓여 있다. 그리고 단발적인 동형진행만 짧게 사용하는 초기 교향곡들과 달리 후기 교향곡들에서는 유형 및 주변 성부들의 구성이 다양한 동형진행들이 서로 만나고, 연쇄적인 스트레토에 의해 자

연히 생겨나는 동형진행, 작곡기법이 다른 대위법적 전개에 의해 중단되기도, 긴 대위법적 단락을 종결하기도 하는 동형진행 등이 각양각색으로 유연하게 모습을 드러낸다. 물론 이때 동형진행은 대위법적 조직체를 이끌어가는 것이 아닌 은근히 스며있는 요소로 작동한다. 여기에서 조성은 활발한 이동을 꾀하고, 음악은 다이내믹한 드라마를 펼쳐나간다.

다이내믹한 드라마에는 동형진행 외에 모방과 스트레토도 여러 모양새로, 그러나 계획적으로 기여한다. 바흐의 푸가를 직간접적으로 상기시키는 대위법적 구조, 그것과 맞물리는 모방, 이중대위법, 동형진행 등의 작곡기법들 역시 그 드라마의 주역으로 등장하곤 한다. 심지어 노래 같은 폴리포니도 여기에 동참한다. 후기 교향곡의 발전부에서 펼쳐지는 다이내믹한 대위법의 드라마에서 하이든은 그러나 긴장과 이완의 순간을 두어 균형감을 잃지 않는 '내러티브'를 구현한다. 아울러 강도 높은 발전부의 대위법을 앞서 예견해주어 구조적 균형감과 함께 작품의 유기성을 구축한다. 하지만 하이든 후기 교향곡의 발전부를 주도적으로 엮어가는 대위법의 구조와 기법들은 궁극적으로 특정 동기, 특히 악장이 시작하자마자 인상적으로 각인되는 첫 주제의 머리동기를 발전시키는데 가장 큰 의미를 둔다. 그리하여 그것들은 소나타의 발전부에 이질체가 아닌 유기적 일부로 자리하게 된다.

다른 한편으로 하이든은 대위법을 동기주제가공작법과 분리하고 동기적으로 독립시키는 등의 특이한 시도를 마다하지 않으니, 이는 작곡가의 자유로운 창조적 정신, 자유로운 상상력이 절대적 가치라는 그의 창작관과 맞닿아 있다. 그 창작관은 엄격한 대위법적, 작곡기법적 규칙이나 관습으로부터의 해방으로도 귀결되어 불협화음으로 해결되는 불협화음의 연속, 기악에서 노래와도 같이 흐르는 대위법적 선율들을 가능케 한다. 후자의 것은 청자가 심지어 대위법의 언어로 말해지고 있다는 사실조차 인지하지 못할 수 있다. 이러한 의미에서 우리는 첼터(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832)가 1802년 『일반음악신문』(*Allgemeine musikalische Zeitung*)에 쓴 글을 다시금 돌이켜볼 필요가 있다.

> "[하이든의] 대위법적 기법들을 다루는 자신감과 노련함, 결코 마르지 않는 아이디어들을 기반으로 하는 그 자신감과 노련함은 우리의 귀를 뜻밖의 혼

란과 심오함으로 이끈다. [...] 모든 작곡기법적 수단들을 복종케 하는 그 가벼운 상상력의 유희는 창조력의 작은 날개에 대담함과 무모함을 선사한다. 대담함과 무모함은 [...] 손상이나 두려움을 야기하지 않으면서 미적 예술의 활동범위를 한없이 넓힌다. [하이든의] 창조력은 새로운 산물을 만들어내는 자연과도 같다."[31]

한글검색어: 하이든, 대위법, 후기 교향곡, 발전부, 동형진행, 모방, 스트레토, 푹스, 바흐, 파르나수스로 오르는 계단

영문검색어: Haydn, Counterpoint, Late Symphonies, Development, Sequence, Imitation, Fux, Bach, Gradus ad Parnassum

31) Carl Friedrich Zelter, "Recension," *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1801/02), 387.

참고문헌

Arnold, Denis. "Haydn's Counterpoint and Fux's Gradus." *The Monthly Musical Record* 87 (1957): 52-58.

Dies, Albert Christoph. *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesina, 1810.

Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Leipzig: Mizler, 1742.

Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* Teil I. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790.

Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810.

Haydn, Joseph. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Dénes Bartha. Kassel: Bärenreiter, 1965.

Landon, Howard C. Robbins. *Haydn. The late Years 1801-1809*. London: Thames and Hudson, 1977.

Larsen, Jens Peter, Georg Feder. *Haydn*. Stuttgart: Metzler, 1994.

Mann, Alfred. "Haydn's Elementarbuch: A Document of Classical Counterpoint Instruction." *The Music Forum* 3 (1973): 197-237.

Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Herausgegeben von Friederike Ramm. 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2008.

Rosen, Charles. *Der klassische Stil*. Kassel: Bärenreiter, 1999.

Sadie, Stanley. *Mozart*. Stuttgart: Metzler, 1994.

Sandberger, Adolf. "Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts." In *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* Bd. I, 224-265. München: Drei Masken Verlag, 1921.

Walter, Horst. "Kalkbrenners Lehrjahre und sein Unterricht bei Haydn." *Haydn-Studien* 5/1 (1982), 23-41.

Zelter, Carl Friedrich. "Recension." In *Allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1801/02), 385-396.

국문초록

하이든의 대위법: 후기 교향곡의 경우

나 주 리

본 논문은 하이든 후기 교향곡의 발전부에서 거의 필수적으로 취해지는 대위법을 이해하고 형식적 맥락 안에서 해석하고자 한다. 여기에서 대위법은 동기 주제가공작법의 도구로 쓰이면서 하이든 음악의 구조와 양식으로 스며든다. 발전부 전체를 관통하곤 하는 하이든의 대위법은 그런데 푹스의 가르침을 기반에 두고 바로크의 유산들을 수용한 결과이다. 발전부에서 반복적으로 등장하는 대위법적 짜임은 동형진행을 품고 있는 것인데, 이때 동형진행은 다채롭고 유연하게 다이내믹한 드라마를 펼쳐나간다. 그 드라마에는 다양한 모방과 스트레토도 계획적으로 기여한다. 바흐의 푸가를 상기시키는 대위법적 구조, 그것과 맞물리는 모방, 이중대위법 등의 작곡기법들 역시 드라마의 주역으로 등장하곤 한다. 하이든은 긴장과 이완의 균형을 잃지 않으며, 대위법을 동기적으로 독립시키는 등의 특이한 시도도 한다. 이 시도를 비롯해 불협화음으로 해결되는 불협화음의 연속, 노래처럼 흐르는 대위법적 선율 등은 작곡가의 자유로운 상상력이 절대적 가치라는 그의 창작관이 낳은 결실이다.

Abstract

Haydn's Counterpoint: Case of the Late Symphonies

Ra, Julie

This study tries to understand the counterpoint which was taken almost requisitely at the developments of Haydn's later days' symphonies and interpret them in the context of formality. In those developments, counterpoint is used as a 'motivisch-thematische Arbeit' and permeates into the structure and style of Haydn's music. Haydn's counterpoint, by the way, is the result of accepting the legacy of the baroque style based on the teaching of J. Fux. Those counterpoint structures that are repeatedly found at the developments contain sequences, where the sequences are developing a dynamic drama with a variety. A variety of imitation and stretto contributes to the drama as well. Counterpoint structure that reminds a Bach's fugue, and the composition techniques such as imitation and double counterpoint are also the main players of the drama usually. Haydn keeps the balance between the tension and the relaxation while also attempts to make an independent movement of counterpoint. Along with this attempt, the continued discord that is solved by another discord, the melody of counterpoint that flows like a song, etc. are the fruit of his belief on composition that free imagination of a composer is the absolute value.

[논문투고일: 2020. 02. 28]
[논문심사일: 2020. 03. 19]
[게재확정일: 2020. 03. 27]