



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김 경 은 교수지도  
석사학위 청구논문

F. Chopin 발라드 제 1번 g단조  
Op.23 연구

2012

성신여자대학교 대학원  
음악학과 기악전공  
이 은 순

F. Chopin 발라드 제 1번 g단조  
Op.23 연구

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 은 순

# 인 준 서

이은순의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 발라드라는 명칭의 피아노곡을 처음으로 발표한 작곡가이다. 1831년부터 1842년 사이에 네 곡의 발라드를 작곡한 쇼팽은 1836년에 출판한 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>에 ‘가사가 없는 발라드(Balade onhe Worte)’라는 제목을 붙여 서사시 발라드의 특징을 음악으로 옮긴다는 의도를 시사함으로써 주목을 받았다. 실제로 쇼팽의 발라드라는 모두 폴란드의 시인 아담 미키에비치(Adam Mickiewicz, 1798-1855)의 시와 관련이 있다. 즉, <제 1번>은 <콘라드 발렌로드>에서, <제 2번>은 <빌리스 호수>에서, <제 3번>은 <물의 요정>에서, <제 4번>은 <버드리스 삼형제>에서 영감을 받아 작곡된 것으로 알려져 있다. 그러나 시의 내용을 구체적으로 묘사한 것은 아니며 시에서 받은 인상을 자유로이 표현하였다.

이 논문에서는 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>에 관하여 연구하였다. 이 작품은 네 곡의 발라드 중 소나타 형식과 가장 가까운 형식을 취하고 있다. 그러나 재현부에서 제2주제가 먼저 나타나고, 각 부분의 마디수의 길이도 일정하지 않음으로 변형된 소나타 형식이라 할 수 있다.

선율적 특징은 반음계적 선율진행과 꾸밈음의 사용, 즉흥 음악적 요소가 많이 사용되고 있다는 것이다. 또한 쇼팽은 주 선율로 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835) 오페라 아리아의 벨칸토 창법과 유사적인 아름답고 서정적 선율을 사용하고 장식적인 선율도 자주 사용하고 있다. 또한 12음계의 반음계적 진행이 선율적·화성적으로 나타난다. 화성적 특징은 7, 9화음을 포함하는 폭넓은 화음의 사용, 불협화음, 경과적인 반음계의 사용, 이명동음의 사용 등이다.

리듬은 엄격한 템포나 리듬에 변화를 주는 아고직 악센트를 사용하고 있으며, 복합리듬을 사용하여 리듬의 다양화를 주었다. 또한 쉼표를 통하여 긴장감을 주고 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 쇼팽의 피아노 음악 .....	3
1. 쇼팽의 작품세계 .....	3
2. 쇼팽의 피아노 음악의 유형 .....	6
3. 쇼팽 피아노 음악의 특징 .....	13
III. 피아노 음악으로서의 발라드 .....	24
1. 낭만시대 발라드 .....	24
2. 발라드의 역사 .....	28
3. 쇼팽의 발라드 .....	32
IV. <발라드 제 1번 g단조, Op.23>의 분석 .....	37
V. 결론 .....	74

## 참고문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

프레드릭 프랑수아 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 19세기 낭만주의 음악의 발달에 많은 영향을 끼친 대표적인 작곡가이자 피아니스트이다. 자신만의 독창적인 기법으로 낭만 피아노 음악을 최고의 경지에 이르게 한 쇼팽을 사람들은 흔히 피아노의 시인이라고 부른다. 이는 200여 곡에 달하는 쇼팽의 작품들 대부분이 피아노 연주용으로 작곡되었으며, 쇼팽이 자신의 감정을 피아노라는 악기를 통해 잘 표현한 작곡가이기 때문이다.

쇼팽이 활동하던 시기는 산업혁명의 여파로 사회 전반에 걸쳐 큰 변화가 있었고 또한 예술전반에 걸쳐 자연주의와 신비주의 및 개인주의 경향이 나타났다. 이에 따라 주관적 내면세계를 음악을 통해 표현하고자 하는 낭만주의 음악이 탄생하였고 악기의 개량이 본격적으로 이루어졌다.

피아노 악기의 발전 덕분에 피아노가 음악의 중요한 매체가 되던 시대에 그는 발라드, 즉흥곡, 야상곡, 전주곡 등 새로운 장르의 성격소품(character piece)<sup>1)</sup> 작곡에 비중을 많이 두었으며, 이밖에도 녹턴(nocturne), 즉흥곡(impromptus), 발라드(ballade) 등의 다양한 춤곡들과 연습곡을 포함하여 평생 동안 피아노를 위한 음악을 작곡하는데 심혈을 기울였다.<sup>2)</sup>

쇼팽은 여러 가지 유형의 피아노 음악양식을 개발하였고 피아노의 섬세한 음색을 성악적인 효과로 사용하였으며, 그 중 발라드는 그의 대표적인 성격소품으로 모두 4곡이다. 그의 작곡 활동이 가장 왕성했던 시기인 1831년부터 1842년에 걸쳐 작곡된 발라드에는 낭만적인 특징을 잘 나타나고 있으며, 쇼팽의 작곡기법이 함축되어 있는 뛰어난 작품으로 평가받는다.

---

1) 성격소품(character piece) : 일반적으로 피아노 독주를 위한 것으로서 하나의 감정을 나타내거나 제목에 의해 정해진 표제적인 이념을 표현하는 작품을 말한다.

2) John Gillespie, 「피아노 음악」, 김 경임(역) (대구: 개명대학교 출판부, 1996), p.286.

본 논문에서는 쇼팽의 생애와 피아노 음악의 특징을 살펴보고 발라드의 유래와 그의 작품인 4개의 발라드에 대하여 알아본다. 쇼팽의 <발라드 제 1번 g단조 Op.23>의 분석에 앞서 여러 가지 자료와 참고 문헌을 바탕으로 쇼팽의 피아노음악과 작품세계의 해석 및 발라드의 역사와 낭만시대의 발라드에 대하여 살펴보았으며, 또한 그의 독창적인 기법이 돋보이는 <발라드 제 1번 g단조 Op.23>을 분석해 봄으로써 그의 음악양식과 특징을 분석을 통하여 연구하고자 한다. 곡의 형태를 세부적으로 분석하기 위해 서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 나누어서 각각 형식, 선율, 리듬, 화성 등을 분석하였다.

## II. 쇼팽의 피아노 음악

### 1. 쇼팽의 작품세계

폴란드의 작곡가이자 피아니스트인 쇼팽은 1810년 3월 1일 폴란드의 바르샤바 서쪽의 젤라조라볼라 에서 태어났다. 바이올린과 플룻을 잘 연주하는 프랑스인 아버지와 노래와 피아노에 능숙한 폴란드인 어머니 덕분에 쇼팽은 자라면서 음악을 쉽게 접할 수 있었다. 어려서부터 음악적 재능을 보인 쇼팽은 4살 때 피아노 초보교습을 받았고, 6세 때는 바이올리니스트이자 피아니스트, 또한 작곡가인 보이체흐 지브니(Wojciech Zywny 1756-1842)에게서 피아노를 정식으로 배우기 시작하였다.

지브니는 악보를 읽지 못하는 어린 쇼팽에게 음악을 들려주고 그것을 외우게 하는 방법과 자유롭게 즉흥연주를 하도록 하는 방법을 통하여 자연스럽게 음악에 익숙해지도록 하였다. 또한 요한 세바스찬 바흐 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 볼프강 아마데우스 모차르트 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 등의 고전작품들을 함께 병행하여 가르쳤다. 그의 자유로운 교수법으로 인해 쇼팽은 7세 무렵부터 작곡에 흥미를 느껴 민속무곡이나 론도 등 피아노곡을 작곡하였으며 1817년에는 작품이 출판되기도 하였다.

1822년 바르샤바음악원, 즉 지금의 쇼팽음악원에 입학한 쇼팽은 음악원의 창립자이며 원장인 유제프 엘스너(Josep Xaver Elsner, 1768-1854)로부터 화성학과 대위법 등 작곡에 관한 수업을 받았고, 빈을 비롯한 당시 유럽 여러 나라의 다양한 음악을 알게 되었다. 엘스너는 형식적인 교육의 틀에 박힌 지도방법에서 벗어나 쇼팽의 재능을 발휘할 수 있게, 일반적인 교수법을 피하고 자유로이 작곡할 수 있도록 도와주었다.<sup>3)</sup>

1828년과 1829년에는 <2대의 피아노를 위한 론도>, <서주와 화려한 폴로

네이즈 C장조 Op.3>, <피아노3중주 g단조, Op.8>과 같은 많은 작품을 완성한 쇼팽은 흠멜 (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)과 파가니니 (Niccolo Paganini, 1782-1840)의 바르샤바 연주에 감명을 받아 연주가의 길을 결심하게 되었다. 쇼팽은 1829년 빈에서 성공적인 연주를 계기로 1830년 고국을 떠나 세계를 향한 순회의 연주길에 올랐으나 바르샤바의 동란으로 인해 그는 뜻하지 않게 파리로의 망명길에 오르게 되었다.

1831년 파리에 정착한 쇼팽은 처음에는 경제적인 어려움 때문에 힘들게 생활을 했지만, 프란츠 리스트 (Franz Liszt, 1811-1896)나 프리드리히 칼크브레너(Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849), 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835), 멘델스존(Felix Mendelsshon, 1809-1847), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)등 유명한 음악가 및 문인들과 교우관계를 맺었고 이로 인해 그의 예술과 세계는 더욱 빛나게 되었다.

1836년에는 리스트의 소개로 조르즈 상드(George Sand, 1804-1876)<sup>4)</sup>를 만나게 된다. 그녀는 사회주의적 성향의 여류 작가로 프랑스 사회를 통렬하게 비판하고 여권신장론을 주장하는 등 활발한 활동을 하고 있었다. 쇼팽은 1836년부터 1846년 가을까지 상드와 함께 지내면서 많은 작품을 남기게 된다. 그의 작곡기간 중 가장 중요한 시기로 원숙한 작품들을 작곡한 시기이기도 하다. 폭넓은 구성법, 동기발전 서법에 따른 논리성, 한층 자유롭고 대담한 화성 어법, 폴리포니적 서법의 사용, 환상적 분위기 등이 결합되는 후기의 작품세계가 추구되어갔다.

이 시기는 그의 작곡기간 중 가장 중요한 시기로 <24개의 전주곡>, <피아노소나타 제 2번 Op.35>, <피아노소나타 제 3번 Op.58>, <발라드 제 2번 Op.38> <발라드 제 3번 Op.47>, <발라드 제 4번 Op.52>, <스케르초 제 2

---

3) Ernest Hutcheson, *The literature of the piano*, 3rd ed (New York: Alfred. A. Konopf, 1964), p. 210.

4) 사회주의적 성향의 프랑스 여류작가, 소설, 극 등 다수의 작품발표, 대표작은 <사랑의 요정 (La Petite Fadette)> 등이 있다.

번 Op.31>, <스케르초 제 3번 Op.39>, <스케르초 제 4번 Op.54>, <바르카롤 Op.60>, <환상의 폴로네이즈 Op.61> 등의 원숙한 작품들을 작곡한 시기이다.

1846년 상드의 전남편 사이에서 태어난 자녀들의 양육문제에 대한 의견차이로 두 사람은 헤어지게 되고, 그 이후 쇼팽의 건강은 점점 악화되어갔고, 그의 창작의욕도 눈에 띄는 정도로 시들어 갔다.

1848년 프랑스의 2월 혁명이 일어나자 쇼팽은 전쟁을 피하여 낯선 영국으로 가게 된다. 영국의 생활에 적응하지 못한 쇼팽은 결국 같은 해 11월말에 파리로 돌아오는데, 병세가 계속 악화되어 마침내 1849년에 10월 17일 39세의 나이로 삶을 마감했다.<sup>5)</sup>

---

5) John Gillespie, 「피아노 음악」, p.265.

## 2. 쇼팽의 피아노 음악의 유형

쇼팽 작품의 전통성은 그가 유년시절부터 접하였던 작곡가들인 바흐와 모차르트로부터 찾아 볼 수 있다. 그는 절대적이고 순수한 음만을 통하여 자신만의 음악언어를 완성한 바흐의 천재적인 기질을 누구보다도 존경하였고, 아울러 그의 이상적인 음악 이념은 모차르트의 예술관에서 비롯되었다고 볼 수 있다.<sup>6)</sup> 이처럼 그의 음악은 고전적 전통위에 낭만음악의 특징인 자유로운 형식과 서정적 선율 그리고 고국인 폴란드의 민속음악적인 리듬과 화성이 잘 어우러진 음악을 작곡하였다.

그의 작품 대부분은 피아노곡인데 쇼팽은 피아노 작품에만 전념하여 관현악곡은 거의 없고 몇 곡의 실내악 곡만을 남기고 있다. 쇼팽의 작품성은 고전적 장르를 계승한 곡들이 아닌 독창적인 소품들에서 인정을 받았으며 그의 피아노 작품은 다음과 같이 여러 개의 장르로 나눌 수 있다.

### 1) 전주곡 (Prelude)

연습곡이나 녹턴등과 같이 쇼팽의 아름다운 시정, 강한 열정, 영롱한 정서가 담긴 곡이다. 1836년 작곡 당시 쇼팽은 바흐의 수난곡을 공연하여 대단한 평판을 얻었고, 파문혀 있었던 바흐의 명성이 널리 알려진 시대인 만큼, 쇼팽도 바흐의 작품을 연구했으리라고 본다. 쇼팽의 24개의 전주곡을 남겼는데 그의 전주곡은 두 가지 특성을 가진다. 첫째는 바흐의 프렐류드와 같이 각 장도와 단조로 하나씩 24개의 전주곡을 작곡했으며, 그의 전통적 대위법 기법뿐만 아니라 반음계적 화성과 전조는 전주곡에서 가장 두드러지게 나타나고 있다. 둘째는 이전에 푸가와 짝을 이루거나 춤곡 모음곡에서 서주의 역할을 하던 것이 독립곡으로 쓰였다는 것이다. 그 밖에 판타지, 자장가, 뱃노래, 타란텔라 등 기타 소품들도 작곡하였다. 각 곡의 규모는 크지 않으나 그의 정서와 정열, 시정이 잘 드러나는 곡이다.

---

6) 박은희, 「쇼팽의 예술과 생애」 (서울: 음악춘추사, 1992), p.10.

## 2) 연습곡(Etude)

연습곡은 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)로부터 시작하여 많은 사람들이 작곡하였지만 그들은 단지 연습에만 목표를 둔, 예술적 가치가 없는 것이었다. 그러나 쇼팽의 연습곡은 대부분 연주용 작품으로도 훌륭한 예술 작품으로 승화시켰다. 또한 이 연습곡은 피아노 음악에 있어서 조성의 확장과 새로운 수법으로 손가락 테크닉의 연마에 일대 혁명을 일으켰다 해도 과언이 아니다. 이 작품을 작곡할 당시 그는 피아노 음악에 있어서 자신의 시적인 음악 표현에 파가니니의 영향을 받은 화려한 연주기교를 활용하여 음악적 통일성 및 교육적 목적도 성취하였다. 당시의 보수적인 음악가들은 이를 가리켜 ‘예술의 파괴’라 비난하기도 하였으나 리스트와 같은 작곡가들에게는 환영받았다.<sup>7)</sup> 이 곡들이 작곡된 연대는 확실하지 않으나 <연습곡 Op.10>은 1829년에서 1836년 사이에, <연습곡 Op.25>는 1832년에서 1836년 사이에 작곡되었다고 한다. 각 연습곡마다 12곡의 작품이 들어 있고, 그 밖에도 작품 번호 없는 3곡까지 해서 모두 27곡이다.

## 3) 녹턴 (Nocturne)

쇼팽의 작품 중 야상곡이라 불리는 녹턴은 가장 내성적이고 순수하며 주관적인 악곡이다. 녹턴이라는 이름과 내용은 그가 창시한 것이 아니고 아일랜드 작곡가인 존 필드(John Field 1782-1837)<sup>8)</sup>가 이를 처음으로 사용하였다. 쇼팽의 녹턴은 필드의 녹턴에 영향을 받았지만 필드의 작품에서 느껴지는 향수적인 분위기의 요소를 더욱 자유롭게 표현하였으며, 거기에 장식적인 아름다움, 섬세한 감정, 고요한 걱정 등을 담아 자신의 전혀 새로운 녹턴 형식을 만들어 낸다. 그의 녹턴은 베이스선의 물결치는 듯한 분산화음 음형에 의해 오른손 멜로디의 고음부가 꿈꾸는 듯한 밤의 서정을 노래하고 있어

7) 이성삼, 「서양음악사」 (정음사, 1978), p.170~172.

8) 존 필드 (John Field, 1782-1837): 영국의 작곡가이자 피아니스트로 클레멘티에서 사사하면서 파리에 나가 활동하였고 이후 러시아 페테르부르크에 정주하여 피아노를 교수하였다. 그의 20곡이 넘는 녹턴은 쇼팽의 선구적 작품으로서 피아노 음악사상 중요하다.

살롱의 번잡함에서 탈피하여 밤에 몽상하는 음악의 시인 쇼팽의 정감을 잘 드러내준다.

#### 4) 즉흥곡(Impromptus)

즉흥곡이란 낭만과 시대의 특징적 장르 가운데 하나로, 자유롭고 즉흥적인 느낌을 가지는 작품을 일컫는 것이지만 쇼팽의 즉흥곡은 상당히 자유로우면서도 논리적인 구성에 의한 하나의 명확한 형태를 취한다. 그의 즉흥곡 4곡은 슈베르트의 영향을 받아 작곡되었다. 교향곡이나 소나타처럼 3부 형식(밝고 빠르게 - 느리고 차분하게 - 다시 밝게)을 취하고 있으며, 특히 왼손과 오른손의 리듬이 달라 연주하기 까다롭지만 음형이 교차하는 가운데 생기는 일종의 환각이 이 곡의 핵심이다. 즉흥곡은 그의 최대 걸작이 되지는 못하나 알베르티 베이스<sup>9)</sup> 확장이나 불협화음, 장식음 등이 효과적으로 사용되는데 이 기법은 후에 인상주의를 예컨케 한다. 즉흥곡은 가벼운 기분의 세련된 곡으로 두 개의 주제를 가지며 네 개의 즉흥곡 중 <즉흥환상곡 Op.66>이 유명하다.

#### 5) 폴로네이즈(Polonaise)

폴로네이즈의 탄생배경을 살펴보면, 16세기 후반 프랑스의 앙리 3세가 폴란드의 왕위에 있었을 때 궁정에서 폴란드의 귀족이 신왕 앞에 줄지어 행진했는데, 그 때 폴로네이즈가 등장하여 의식용으로 사용되었고 거기에 노래가 붙여졌다고 한다. 그 이후부터 궁중에서는 폴로네이즈가 종종 흘러 나왔고, 여기에 민족적 풍취를 더해 서민의 곡으로 바뀌어갔다. 폴로네이즈에는 점차 애국심이나 민족정신이 담겨지고, 그 결과 점차 폴란드의 대표적인 무곡으로 자리매김하게 되었다. 그는 이러한 무곡에 자신만의 새로운 활기를 불어넣었으며 자신의 조국을 사랑하는 마음을 더해 자신만의 폴로네이즈를 완성하여 모두 15곡의 폴로네이즈를 작곡하였다. 그의 폴로네이즈에는 웅장

9) 알베르티 베이스 : 고전시대의 분산화음 반주. 이를 자주 사용했던 작곡가 도메니코 알베르티 (1910-1940)의 이름을 따서 붙여진 명칭

하고 화려하며 조국의 지난날의 영광을 연상케 하는 스타일로 작곡되었으며 민족적인 음악의 특성이 반영된 것은 그의 작품이 처음이다. 쇼팽은 벨벳 양복이 어울리는 섬세한 미남 청년이었지만 애국심은 남보다 두 배나 강한 일면을 지녔으며 겉은 부드럽고 순한 듯 하나 내면은 강했다. 널리 알려진 폴로네이즈는 첫 출판 작품인 1817년 작곡된 <폴로네이즈 11번 g단조, Op.posth>, <폴로네이즈 3번 A장조, Op.40-1 “군대”> 및 <폴로네이즈 6번 A<sup>b</sup>장조, Op.53 “영웅”>이 있다.

#### 6) 마주르카 (Mazurka)

마주르카는 폴란드 ‘마조프셰’ 지방에서 유래되었으며 여성을 의미하는 폴란드어이다. 그의 조국인 폴란드의 3박자 계통의 민속 무곡으로 폴로네이즈와 비교한다면 폴로네이즈는 남성적이라 할 수 있고 마주르카는 여성적이라 할 수 있다. 서민적인 향토 민요를 바탕으로 해서 피아노 예술품을 만들었다. 슈만은 “마주르카 또한 쇼팽이 작은 예술로 다듬어낸 분야이며 아무리 곡을 써도 점점 변화가 깊어진다. 각 곡마다 언제나 어딘가에 시가 향기를 풍기고 있으며 형식과 표현에 어떤 새로운 것이 포함되어 있다”라고 평했다.<sup>10)</sup> 쇼팽이 만든 마주르카는 55여곡이 있으며 그 중 6곡에는 작품번호가 없다. 다수의 곡에는 화성의 혁신가 이었음을 분명히 보여주고 있으며 각각의 마주르카는 서로 다르기 때문에 이들에 대해 일반적인 법칙을 세운다는 것은 극히 어렵다. 선율 또한 폴란드 민요에서 직접 빌려 오지는 않았으나, 그것에서부터 영감을 얻었다. 쇼팽의 마주르카는 장단조가 아닌 교회선법적 음계로 되어 있는 경우도 종종 있으며, 사용된 리듬이 너무나 다양해서 총괄적인 분류가 불가능할 정도이다.

---

10) Harold C. Schonberg, 「위대한 피아니스트」, 윤미재(역) (나남출판, 2003), p.187.

## 7) 왈츠 (Waltz)

쇼팽은 모두 20곡의 왈츠를 썼고 또 작품번호가 붙어 있지 않은 것이 7곡 있다. 왈츠는 무곡으로 18세기 말경에 오스트리아에서 처음 시작되었으며, 쇼팽이 음악 활동을 하던 당시 오스트리아의 빈을 중심으로 하는 귀족들 사이에서 성행했던 음악형식이다. 당시에는 요한 스트라우스의 왈츠가 사랑을 받았으며 쇼팽 또한 이 왈츠 형식을 애호하여 이를 바탕으로 빈 풍과는 달리 슬라브인 특유의 우수 어린 정서를 감동케 하는 서정적인 14곡의 왈츠를 작곡하였다. 쇼팽은 양친에게 써 보낸 편지 속에서 ‘나는 빈에서 왈츠를 칠 수 없습니다.’<sup>11)</sup> 라고 말했는데 당시 일세를 풍미했던 요한 스트라우스와 경쟁을 피하려 했던 것이었다. 그의 왈츠는 상류사회 사람들이 춤추기에 어울리는 당시의 화려한 분위기를 반영한 곡이며 춤을 위한 무용음악이라는 성격보다는 서정적이고, 우아하며 때로는 화려하고 경쾌한 순수한 예술성의 성격이 뚜렷하였다. 그는 왈츠 또한 양식화 했으나, 폴로네이즈나 마주르카만큼 성공적이지는 못했다. 왈츠는 가곡형식을 취하고 있으나 폴로네이즈에 사용된 것에 비하면 축소된 가곡 형식으로, 쇼팽의 왈츠에서는 대부분 왼손이 치는 반주가 매우 화성적이며 단순하게 반복되고 있다.

## 8) 소나타(Sonata)

쇼팽의 소나타는 모두 세 곡인데, <소나타 제 1번 c단조 Op.4>, <소나타 제 2번 b<sup>b</sup> 단조 Op.35>, 그리고 <소나타 제 3번 b단조 Op.58>이다. 그 중 소나타로서의 전통적인 구성 형식을 가지고 있는 것은 <소나타 제 1번 c단조 Op.4>뿐이고 오늘날 이곡은 거의 연주되고 있지 않고 있다. 다른 두 곡은 각 악장을 아무 연결 없이 만든 후 나중에 정리한 듯 하여 각 악장을 독립 곡으로 보면 훌륭하지만, 소나타 형식에서 보면 불완전한 악곡이라는 평을 받고 있는데 이로 보아 쇼팽은 소나타형식에서 자유롭게 표현하지 못했음을 알 수 있다. 쇼팽의 음악적 상상은 제시부, 발전부, 재현부로 짜인 구

11) 박수정, “쇼팽의 발라드 No.1 Op.23 G minor에 관한 연구 분석”, 국제신학대학교 석사학위논문. 2011. p.21.

성 법칙과 잘 부합되지 않았으나 풍부한 표현을 지닌 그 내용은 우리를 압도하여 이것이 아주 훌륭한 음악임은 너무나도 분명하다.

#### 9) 발라드(Ballade)

발라드는 자유로운 형식을 짙막한 서술적 내용을 가진 노래이다. 약 14-15세기경의 춤곡 형식으로 18세기에 이르러서는 일종의 서사적인 성격을 지닌 시에 발라드라는 이름을 붙였는데 이것이 독창, 합창 등을 위해 작곡되고 다시금 순수한 기악곡에도 발라드라는 이름이 붙게 되었다. 특히 쇼팽을 ‘피아노의 시인’ 이라고 부른다면 그가 남긴 네 곡의 발라드는 대표적인 ‘시’라고 할 수 있다. 음악 자체가 한편의 시로서, 듣는 이의 가슴 속에 시심을 불러일으킨다. 발라드는 원래 ‘이야기를 담은 성악곡’을 가리키는 말이었는데 쇼팽에 의해 기악곡으로 자리 잡아갔다. 이 작품들은 기법적으로나 내용적으로 가장 충실했던 1831년부터 1842년에 걸쳐 완성된 곡들로 네 곡 모두 대표적 걸작으로 꼽히고 있다.

#### 10) 스케르초 (Scherzo)

이탈리아 단어 스케르초는 재치 있는 성격 혹은 농담, 장난, 익살 등을 의미한다. 스케르초는 바흐 이전에 이미 조곡의 한 악장으로 미뉴에트 대신 작곡되어졌다. 이러한 단순한 성격의 악곡이 베토벤의 소나타나 교향곡에서 하나의 악장으로서, 음악적으로도 중요한 위치를 차지하게 되었고 쇼팽에 이르러 스케르초는 독립된 작품으로 탄생된 것이다. 베토벤은 미뉴에트 대신 주로 소나타나 교향곡의 제3악장을 썼다면 멘델스존은 다악장 소나타 형식으로 썼으며 그 가운데 가볍고 우아한 감정을 투입하였다. 하지만 쇼팽은 곡 안에서 웃음과 농담 풍자적인 요소를 전혀 찾아볼 수 없다. 그는 4곡의 스케르초 <스케르초 제 1번 b단조, Op.20>, <스케르초 제 2번 b<sup>b</sup> 단조, Op.31>, <스케르초 제 3번 c<sup>#</sup> 단조, Op.39>, <스케르초 제 4번 E장조, Op.54>를 남겼는데 모두 템포가 빠르고 3/4박자로 되어 있으며, 중간의 트

리오는 매우 서정적이어서 훌륭한 대조를 이룬다.

#### 11) 변주곡 (Variation)과 협주곡 (Concerto)

쇼팽은 변주곡을 브람스 (Johannes Brahms, 1833-1897)나 베토벤처럼 악상의 본격적인 발전과 확대로 다루지 않았으며 자신만의 독특한 화려한 기교를 부리지도 않았다. 따라서 쇼팽의 다른 작품들에 비해 연주가 많이 되는 작품은 아니다. 두 개의 피아노 협주곡은 구성력이 약한 관현악 반주와 간주로 그 작품성을 인정받고 있지 않지만 서정적인 선율과 낭만적인 분위기로 피아니스트에게 사랑을 받고 있다.

### 3. 쇼팽 피아노 음악의 특징

쇼팽은 고전적 낭만주의자로 동시대 낭만주의 음악가들의 음악보다 바흐와 모차르트, 그리고 베히리의 것을 좋아했다.<sup>12)</sup> 이러한 특성 때문에 그의 음악이 자유로운 형식의 낭만음악이면서도 고전주의적 음악 요소를 포함하고 있으며 쇼팽 특유의 서정적인 선율과 폴란드 민속 음악적인 리듬, 화성이 어우러져 더욱 독창적인 피아노 음악으로 발전되었다.

그의 독창적인 작품을 표현함에 있어 피아노는 독특한 소품으로 사용되었는데 어느 작곡가보다도 피아노를 낭만주의의 대표적인 악기로 부각시키는데 결정적 역할을 했으며 표현적 가능성을 최대한으로 개발한 작곡가였다. 이러한 증거는 그의 작품 <첼로 소나타 Op.65>와 <17곡의 폴란드 노래>를 제외한 모든 곡이 피아노를 위해 작곡한 것을 보면 알 수 있다. 쇼팽은 당시에 만들어져 사용되어진 피아노의 기능과 가능성을 충분히 이해하였으며 피아노를 독주악기로 여겨 아주 특별하고 감정적인 작품을 쓴 것이다. 이러한 그의 음악은 우하하며 세심하고 낭만적이어서 뛰어난 기술과 터치가 뒷받침 되어야 바른 연주가 가능하다.

쇼팽의 피아노 음악은 매우 독특하고 모든 작품에는 고유한 속성과 매력이 잘 드러나 있다. 음악적 상상력과 세련미로 사람들을 매료시켰던 쇼팽은 자신의 조국인 폴란드의 민족정신에서 영향 받은 음악적 특징을 바탕으로 섬세한 감정표현, 풍부한 음향과 다양한 음색을 결합시켜 독특한 낭만적 세계를 표현하였다. 이러한 특징으로 이루어진 그의 마주르카들은 민족적인 어법에서 영향을 받은 낭만주의 음악의 최초의 훌륭한 예이며, 특히 폴란드 민속음악의 특징인 ‘리디아 선법’은 최초의 작품에서부터 나타난다. 쇼팽의 피아노의 음악적 특징은 다음과 같이 요약된다.

---

12) John Gillespie, 「피아노 음악」, p.266.

### 1) 형식(form)

쇼팽은 큰 규모의 일정한 형식이 요구되는 작품보다 일반적으로 규모가 작고 작곡가의 주관적인 감정을 자유로운 형식 속에 표현할 수 있는 성격 소품을 많이 작곡하였다. 그리하여 쇼팽의 작품 대부분이 작은 규모로 크게 발전시키는 능력이 부족하다는 과소평가를 받게 되었는데 이는 그가 엄격한 형식의 소나타를 많이 작곡하지 않은 것과 3부분 형식의 곡을 많이 작곡한 것에 기인한다.

그의 작품은 대부분 3부분 형식이었으며 과거의 형식을 기본 골격으로 하였는데 첫 번째 형식은 A-B-A구조로 된 춤곡형식으로 때로는 론도로 확장되기도 하는 것으로<sup>13)</sup> 마주르카, 폴로네이즈, 왈츠 등에 사용되었으며, 두 번째는 소나타 형식의 기본 원리를 바탕으로 하는 자유로운 것으로, 발라드, 스케르초 등 주로 규모가 큰 작품에 사용되었다. 규모가 큰 작품 중 소나타와 협주곡은 고전적 장르를 계승한 것으로 소나타 형식의 틀 안에서 자유롭게 작곡되었으나 이와 같은 엄격한 고전적 장르의 작품은 그 당시 사람들에게 많은 비판을 받았다.<sup>14)</sup> 바흐 평균율의 영향을 받은 24개의 조성으로 된 전주곡, 피아노 기교에 있어서 기술적 문제를 해결하기 위한 연습곡, 자장가, 뱃노래, 그리고 야상곡 등은 형식에 구애됨 없이 작곡된 자유로운 형식의 작품이다.

앞서 언급한 것과 같이 그의 피아노 작품 대부분은 낭만시대의 성격소품에 속하는 것인데 이런 소품 형식 속에 새로운 내용을 담고 있다. 예를 들어 민속음악인 마주르카와 폴로네이즈는 바로크 시대의 춤곡으로 출발하여 민족정신의 표현을 위한 예술적 악곡으로 양식화하였고 스케르초, 연습곡, 전주곡 등에 있어 고전적인 전통을 변화시켜서 자유로운 어법으로 새로운 낭만 음악적 형식을 만들어 내었다. 또한 살롱음악으로서의 왈츠에 시적 정

---

13) Rey M. Longyear, *Nineteenth-century Romanticism in Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p.143.

14) Leon Plantinga, *Romantic Music: A history of musical style in nineteenth-century Europe*, (New Haven Yale Uni. Press, 1984), p.193.

취를 부여했으며 발라드라는 새로운 장르를 창조하는 등 그의 소품은 어느 장르 할 것 없이 종래에는 없었던 독창성이 나타나 있다.<sup>15)</sup>

## 2) 선율(melody)

쇼팽 피아노 음악의 특징이 가장 잘 나타나는 것은 서정적이고 아름다운 선율이라고 할 수 있다. 그의 선율들은 근본적으로 기악적이기보다 성악적인데 춤곡이나 노래로부터 유래한다고 볼 수 있다. 이 선율들은 화성 변화, 전조, 리듬 변형, 그리고 장식 기법에 의한 발전이 가능하다. 선율의 반주는 폴리포니적인 것이 아닌 화성적인 것으로 풍부하고 정교한 움직임으로 진행된다. 그는 장식, 폭넓은 분산 화음 등에 <악보1> 의하여 음악에 다양성을 부여하였고, 고전적인 형식이 그의 사상적 방향을 허용하기에는 너무 좁았으므로, 선율의 흐름을 조금도 다치지 않게 여러 가지로 변용시켰다.<sup>16)</sup> 또 다른 특성으로는 반음계주의<sup>17)</sup>가 있는데, 쇼팽은 이 방법을 사용해서 주제를 변화 혹은 발전시킨다.

### <악보1> 쇼팽 소나타 No.3 Op.58 중 마디41-43 (분산화음)

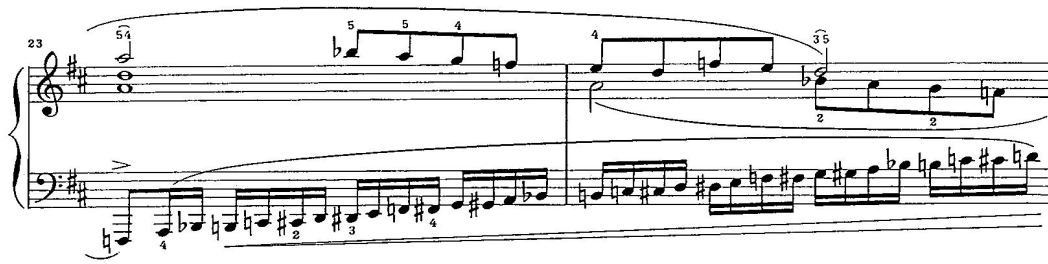
15) 최정은, “쇼팽 24 preludes Op.28의 분석 연구”, 단국대학교 석사학위논문. 2006. p.8.

16) 윤양석, 「음악의 이해」 (서울: 숙명여자대학교 출판부, 1994), p.234.

17) 반음계주의(chromaticism): 온음계에 속하지 않는 반음계적 변화에 의하여 얻어지는 음의 사용을 말한다. 낭만파는 반음계적의 사용을 보다 중요시 했으며, 특히 바그너가 반음계적 화성을 많이 씀으로써 온음계적 기능 화성의 붕괴를 초래하기에 이르렀다.

그의 선율은 19세기 오페라 아리아에서 영향을 받아<sup>18)</sup> 다분히 성악적이며 아름다운 성격을 지녔다. 하지만 종종 <악보2>와 같이 대담한 반음계가 주제 선율을 변화, 발전시키기 위해 사용되었다.

<악보2> 쇼팽 소나타 No.3 Op.58 중 마디23-24 (반음계)



또한 여러 가지의 장식음을 추가시킴으로 화려하고 풍부한 선율을 만들어 내는 특징도 가지고 있다. 특히, 서정적 선율과 화려한 장식음은 성악적 기법의 영향으로 볼 수 있는데 서정적 선율은 벨리니 오페라 아리아의 벨칸토 (belcanto)<sup>19)</sup>적인 성격을 보여주며 화려한 장식음은 이태리 오페라 가수의 즉흥 연주에서 영향을 받은 것으로 단순한 선율에 꾸밈음이나 트릴을 더해 더욱 다양하며 풍부한 선율로 변화시켰다고 볼 수 있다. 선율은 서정적이며 규칙적인 긴 절과 구를 형성하고 있고 위에서 나온 것처럼 즉흥성에서 연유된 장식음을 동반하고 있다. 이들 선율은 쇼팽 특유의 방식으로 표현된다.<sup>20)</sup>

18) Nigel Wilkins. "Ballad," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed, Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), Vol, 2 p.718.

19) 18세기에 성립된 이태리식 발성법의 일종으로 극적인 표현이나 낭만적 서정보다도 음의 아름다움과 균등한 공명, 매끈한 창법에 중점을 두고 있다.

20) 김난희, "쇼팽 발라드의 형식에 관한 연구", 『예술문화』, 제15집, 2003 p.98-99.

### 3) 템포 루바토(Tempo Rubato)

쇼팽의 음악에서 가장 큰 특징이라면 <악보4>에서의 템포 루바토(Tempo Rubato)<sup>21)</sup>의 사용을 들 수 있다. 템포 루바토의 본래 뜻은 프레이즈안의 템포를 자유롭게 조절하여 연주하라는 뜻이지만 쇼팽의 템포 루바토는 저음부의 왼손이 일정한 박자를 지켜주는 가운데에 오른손이 자유롭게 연주하는 방법으로 일정한 균형을 지킨다. 그는 선율을 템포 루바토로 연주하는데 있어 조화와 균형의 중요성을 강조하였는데, 이는 연주할 때 전체의 기본 템포는 변화시키지 않고 한 프레이즈 중에서 각 음표의 길이를 적절히 조절하여 연주하는 방법을 뜻하는 것으로 올바른 템포 루바토 사용법에 대한 실마리를 제공해 준다.<sup>22)</sup> <악보3>과 같이 루바토를 사용하지 않으면 쇼팽 음악의 매력과 감정적인 효과는 많이 떨어지게 되지만, 반면에 무절제하게 루바토를 사용하면 작곡자의 본래 의도를 완전히 왜곡시키는 것이 된다.

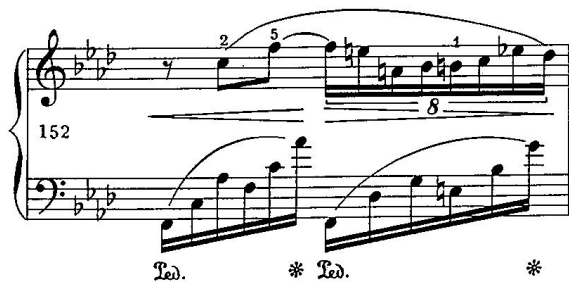
#### <악보3> 쇼팽 녹턴 No.2, Op.9 중 마디26-27 (루바토)

The musical score for Chopin's Nocturne No. 2, Op. 9, measures 26-27, is presented in two staves. The right-hand staff (RH) features a melodic line with various ornaments and fingerings, including a 34-1 ornament. The left-hand staff (LH) provides a steady accompaniment with chords and single notes. Performance markings include *pp*, *poco rubato*, *sempre pp*, and *dolciss.*. There are also *Ped.* markings with asterisks in the left hand.

21) 잃어버린 시간이란 뜻으로 엄격한 템포를 완화시키는 것을 말하며 쇼팽은 선율이 템포 루바토로 연주될 때 반주는 리듬을 엄격하게 지켜야한다고 말했는데 이는 올바른 루바토 사용법에 대한 실마리를 제공해준다.

22) Harld, C. Schonberg, 「위대한 피아니스트」, p.171-172.

<악보4> 발라드 Op.52 No.4 마디152 (템포 루바토 적용)



4) 리듬(rhythm)

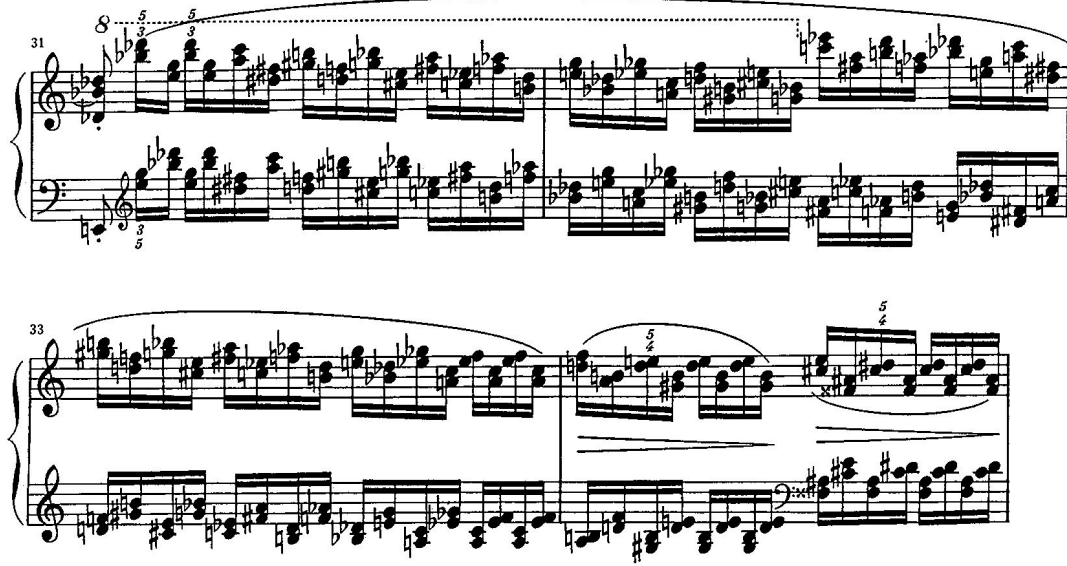
쇼팽의 피아노 음악 중 리듬적인 특성으로는 아고기 악센트(agogic accent)가 있다. 이것은 템포나 리듬에 변화를 주어 다양한 색채감을 내는 것으로 쇼팽은 주로 3/4박자 곡이 4/4박자처럼 들리도록 마디의 세 번째 박자 혹은 두 번째 박자에 당김음 악센트를 주는 것을 즐겨 사용했으며 이는 폴란드 민속 춤곡의 독특한 특성에서 나온 것으로 폴로네이즈나 마주르카 등에 주로 적용하였다. 쇼팽은 아름다운 선율과 함께 리듬과 악센트의 변화 및 미묘한 음색으로 섬세한 표정을 만들어냈다. 그리하여 피아노를 무한한 음악적 언어의 표현수단으로 삼았으며 19세기 낭만주의에 이상적으로 들어맞는 피아노 양식을 창출해 낸 것이다.

5) 화성(harmony)

화성적인 면에서 쇼팽의 피아노 음악은 혁신적이라고 할 수 있는데 <악보5>와 같이 급박한 전조와 반음계적 불협화음의 잦은 사용, 과도한 경과음과 비화성음의 사용으로 인한 조성적 불분명함이 특징이다. 동시대 사람들은 쇼팽 음악을 ‘귀청이 떨어질 듯한 불협화음으로 가득 찬 괴상한 음악’이라 평하였다.<sup>23)</sup>

23) Harld, C. Schonberg, 「위대한 피아니스트」, p.160~161.

<악보5> 쇼팽 연습곡 No.6, Op.25 중 마디31-34 (불협화음)



그러나 그의 작품은 바로크나 고전 시대의 엄격한 폴리포니(polyphony)<sup>24)</sup> 대위법적인 면에 결코 뒤지지 않았고, 반음계 화성과 변화음을 교묘히 사함으로써 묘하고 독특한 쇼팽만의 화성적 색감을 창조해 냈는데, 그의 화성 사용 기법의 몇 가지 특징을 열거하면 다음과 같다.

첫째, 쇼팽은 조바꿈을 여러 가지 방식으로 사용하였는데, 그 중 가장 특징적인 것은 이명동음(enharmonic)<sup>25)</sup> 방식으로 새로운 조성으로 옮겨가는 방법이다.

둘째, 쇼팽의 작품에서는 쇼팽이 사용한 화성 자체가 선율을 만들어내는 경우를 자주 볼 수 있으며, 때로는 주된 저음 없이 연속적인 반음계적 진행을 하여 화성의 기능을 모호하게 하는 경우도 있다. 화성적 어법에 있어서

24) 폴리포니(polyphony) : 독립된 선율을 가지는 둘 이상의 성부로 이루어진 다성 음악을 일컫는다.

25) 이명동음(enharmonic) : 음이나 기보법은 다르지만 12 평균율상 같은 음이 되는 것을 뜻한다. (예: B<sub>b</sub>=A#)

쇼팽의 위치는 20세기 문턱에 있는 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 위치와 비슷하다고 할 수 있다. 바그너만큼이나 쇼팽은 화성 면에서 혁신자로 손꼽힐 수 있기 때문이다. 쇼팽은 음악극을 비롯하여 뒤에 나오게 되는 많은 장르의 음악에 깊은 영향을 주었다. 그 외에 감7화음(diminished 7th), 네아폴리탄 6화음(neapolitan 6th)의 사용과 그 화음들의 불규칙한 해결, 병행5도와 병행8도진행과 같은 자유로운 화성진행을 사용하였는데 이런 대담한 불협화음의 사용은 인상주의 악파인 드뷔시 이전에는 볼 수 없었던 <악보6>과 같은 화성적 색채를 만들어 냈다.

<악보6> 쇼팽 연습곡 No.1, Op.25 중 마디1-2 (화성을 이용한 선율)



#### 6) 페달링 (Pedalling)

댐퍼 페달의 발명으로 인해 쇼팽은 새로운 페달 기술을 끊임없이 연구하였는데, 페달은 소리를 차단하거나 소리가 공기 중에서 진동하게끔 해주어 음악적 짜임새를 명료하게 해주는 동시에 색채감을 느끼게 하기 위한 목적으로 사용되었다. 페달은 음과 음 사이를 지속시키기도 하고 음질의 변화를 나타내기도 하며 음량의 변화에도 도움을 준다. 효과적인 페달의 사용은 연주자의 예민한 음감과 이에 따른 민첩한 발바꿈, 건반을 누르는 손가락의 높이, 속도, 음량 등에 결정된다.<sup>26)</sup>

26) 송정이, 「피아노 연주와 교수법」 (서울: 음악춘추사, 1986), p.44.

쇼팽은 연주 시 페달을 자주 사용하였는데, 자신의 타고난 천재적 직감으로 소스테누토 페달(sostenuto pedal)<sup>27)</sup>을 사용하여 <악보8> 선율선을 지속시키고 자신만의 확산된 반주음형을 조화롭고 풍부하게 표현하는 등 페달 사용에 있어서도 그 이전의 피아니스트들보다도 숙련된 기술을 보여 주었다.

<악보8> 쇼팽 스케르초 No.2, Op.31 중 마디1-8 (소스테누토 페달)



이외에도 쇼팽은 댐퍼 페달의 사용으로 선율선을 지속시키고 자신 특유의 넓은 음역에 걸쳐 왼손 반주음형을 조화롭게 다룸으로 음색과 음향을 다양하게 하였으며 피아니시모(pianissimo)의 사용을 중요시 하여 부드럽고 섬세한 표현을 추구하였다. 특히 그의 연주 기교 중 가장 중요하게 취급되는 것은 페달이다. 그는 소스테누토페달로 인한 울림을 사용하여 같은 화음내의 아르페지오를 틀에 박힌 음형으로 확대하여 사용하는 것을 가능하게 하였다.

27) 소스테누토 페달(sostenuto pedal) : 그랜드 피아노의 가운데에 위치한 페달로 건반에서 손을 떼기 전에 이 페달을 밟으면 누른 음만 길게 울리게 하고 다른 음은 또렷한 스타카토를 치는 효과를 어느 특정한 음만 지속시키는 기능을 한다.

### 7) 악상 (Dynamics)

쇼팽의 음악은 그 섬세함 표현을 특징으로 한다. 그는 다른 작곡가와와는 달리 피아니시모 사용을 매우 중요시하여 그의 음악은 대부분 조용하게 연주되며 강렬한 포르티시모와의 대조는 피하였다. 그의 음악에서 포르테는 절대적인 소리가 아닌 상대적인 소리로 점차적인 크레센도에 의해 포르테가 표현되며 다시 순차적으로 디미누엔도에 의해 포르테가 표현되며 다시 순차적으로 디미누엔도 된다. 따라서 그의 선율은 파도와 같은 선율선으로 표현되며 이러한 음악적 표현은 섬세한 피아노 터치를 필요로 한다.

### 8) 운지법 (Fingering)

쇼팽의 작품을 연주할 때 악보를 잘 살펴보면 운지법이 기재되어 있는 걸 종종 볼 수 있다. 이는 어느 음에 어느 손가락을 사용하느냐에 따라 음의 도나 느낌, 테크닉 등이 달라지기 때문이다.

그러나 개개인의 차이가 있을 수 있으므로 누구에게나 정확하게 적용되는 운지법은 없다. 단지 잘못된 운지법으로 프레이즈나 다른 음악적 표현에 방해를 받아서는 안 된다는 것이 다수의 결론이다.

쇼팽은 운지법에 관해서도 독특하게 표현했는데 <악보9> 손가락 1, 2, 3, 4, 5의 모양을 기본으로 하는 연습법이다. 이전에는 상행음일 때 엄지의 번호를 바꾸어 붙였지만 쇼팽은 이와 같이 선율을 레가토로 처리하기 위해 생겨난 자연스러운 결과로 운지법의 획기적인 발전을 야기했다.

### <악보9> 쇼팽 연습곡 Op.10, No.2 마디1 (운지법)



이러한 쇼팽의 운지법은 피아노 테크닉과 밀접한 관계가 있는 것으로 그는 무한한 테크닉을 얻기 위해 손가락 사용에 있어서 특별한 위치를 강조하여 3가지로 구분하였다. 첫째는 음계, 반음계, 온음계의 인접 음들의 연주, 둘째는 감7 아르페지오, 분산화음, 아르페지오 3도 간격의 분할 옥타브 연주, 그리고 셋째는 3도, 6도, 옥타브의 이중음 연주가 바로 그것이다.

위에서와 같이 쇼팽의 곡은 전체적인 성격이나 분위기에 상관없이 극적인 리듬구상력을 지니고 있을 뿐 아니라 음악의 서정적인 효과를 위해 리듬을 운영하고 있다. 더욱이 그는 그의 특유한 템포, 루바토, 풍부한 강약기호와 속도기호, 스포르잔도, 불규칙하고 극적인 악센트, 당김음, 크레센도와 데크레센도, 피아니시모등 다양한 연주기호를 사용하여 한없이 변화하는 낭만적인 명암상을 표현하고 있다.<sup>28)</sup>

---

28) H .Leichtentritt, 「음악의 역사와 사상」 김진균(역) (서울: 형설출판사, 1975), p.268.

### Ⅲ. 피아노 음악으로서의 발라드

#### 1. 낭만시대 발라드

낭만이라는 용어의 어원은 프랑스의 'Le Roman(소설, 이야기)'에서 유래한다. 이것은 중세 프랑스의 기사 이야기를 내용으로 하는 서사시(Romance)이다.

1810년경부터 '낭만'이라는 용어가 음악에 등장하였고, 베토벤 음악을 시작으로 낭만주의 음악(Romance Music)의 조짐이 나타났다. 그러나 낭만주의 음악은 18세기 고전주의 음악의 거부가 아니라, 확장, 변화를 통한 고전주의 음악의 계승으로 보는 것이 설득력이 있다.<sup>29)</sup>

19세기에 이르러 이성적인 계몽주의의 막다른 곳에 다다르게 되자 사람들은 미적인 생활과 풍부한 감정이 생활을 흡모하게 되었다. 이에 따라 문학과 예술의 낭만주의는 19세기 초에 나타나기 시작하여 20세기 초까지 거의 한 세기를 풍미하였다. 이 기간 동안 세계는 정치, 경제, 사회면에서 많은 사건과 변화를 가져왔으며, 또한 인간성의 회복은 자유로운 사고, 불합리성에 대한 저항으로 이어졌고 이성과 감정의 표현방식은 개인에 따라 차이가 더욱 뚜렷해졌다.

개인주의적 경향과 함께 낭만과 음악의 바탕이 된 또 하나의 사조는 국민주의이다. 국민주의가 가장 강렬했던 나라는 독일인데, 그것은 나폴레옹의 압박에 대한 반항에서 일어났다. 즉, 나폴레옹의 세계 정복에 대한 반발에서 국민성에 눈뜨고 국민주의를 강화 하게 되었다. 이 국민주의는 유럽 각국으로 확산되고 19세기 후반 러시아의 국민주의는 범슬라브 민족운동에 뿌리를 박은 강렬한 것으로서, 그 음악은 전 세계에 큰 영향을 미쳤다. 또 프로이센

---

29) 홍세원, 「서양음악사」 (서울: 연세대학교 출판부, 2002), p.429.

-프랑스전쟁의 패배로 프랑스에서도 새로운 국민음악운동이 일어났으며, 이에 의해서 프랑스는 근대 음악에서의 지도권을 장악하게 되었다. 국민주의의 발전과 함께 세계 각국에는 국민음악이 새로 생겨나 화려한 음악의 꽃을 피웠다. 음악사에 나타난 국민주의는 먼저 모국어의 존중이라는 형태로 나타났다. 이것은 낭만파 음악에 대한 결정적인 방향을 제시하여, 특히 모국어에 의한 문헌과의 결합은 음악에서 다시없는 큰 힘이 되었다.

음악에 있어서 낭만주의는 빈 고전파<sup>30)</sup> 이후로 볼 수 있다. 이는 베토벤의 후기 소나타 작품에서 고전주의의 소나타 규모의 전통적 형태를 바탕으로 하고 있지만 형식면에서 보다 자유로운 확대와 서정성을 보이고 있다는 점에서 낭만주의적 요소를 가지고 있다고 볼 수 있다.

낭만주의가 추구한 가장 중요한 가치 중의 하나는 고전주의 형식적 명료성과 합리성으로부터의 탈피였다. 따라서 형식적 느슨함, 악곡구조, 종지의 예측가능성에서 벗어나 구조적 윤곽을 의도적으로 흐리게 하려는 경향을 보여준다. 따라서 고전주의 시대에서 전형적인 특징인 선율, 화성, 리듬, 박자 등의 다양한 음악 요소들 사이의 균형 잡힌 조화를 의도적으로 깨뜨리려는 시도를 하였다고 할 수 있다. 이러한 현상들로 문학과 예술가들의 창조적인 사고방식에도 큰 변화를 가져왔다. 초기 낭만파 작곡가로는 독일 국민 오페라를 확립한 베버와 수많은 리트를 남긴 슈베르트에 이어 19세기 중엽 슈만, 멘델스존, 쇼팽, 그리고 19세기말의 고전주의적인 브람스가 있다.<sup>31)</sup> 이러한 낭만주의는 음악외의 로맨틱 리얼리즘과 대립되어, 베를리오즈, 리스트, 바그너에 의해서 신 낭만파 음악이라 불리는 표제악파가 생겨났다. 고전주의 작곡가들이 형식 안에서 그들의 음악을 찾았다면 낭만주의 작곡가들은 자신의 주관적인 음악을 위해 형식을 찾았다. 형식뿐만 아니라 음악, 화성, 리듬에서도 낭만주의 작곡가들은 개성적인 표현을 시도 하였다. 그 결과 지

30) 18세기 후반부터 19세기 전반까지 빈을 중심으로 활동한 하이든, 모차르트, 슈베르트 등의 독일 고전음악을 대성시킨 작곡가들의 총칭으로 쓰인다. 넓은 의미에서는 브루크너, 말러, 볼프, 20세기의 쇤베르크, 베베른, 베르크 등 12음악파의 작곡가들도 통한다.

31) 편집부. 「음악 대사전」 (서울: 세광음악출판사, 1990), p.97.

나친 개성의 편중을 초래하여 갖가지 분열을 일으키게 되었다.

낭만주의 시대에는 고전시대에 비해 새로운 악기들이 추가 되었고, 규모가 커지면서 음역이 넓어지게 되었다. 모차르트 시대에는 5옥타브가 7옥타브로 넓어지고, 이전에는 가볍고 투명한 톤의 나무로 만들어진 프레임에 비교적 얇고 긴장이 덜된 줄과 가죽으로 덮인 작은 해머로 된 얇은 터치에 포르테피아노가 사용되었고, 19세기 중반까지는 전체가 철골로 된 프레임, 고탄력 줄과 넓은 펠트로 덮인 해머를 가지도 비교적 깊은 터치를 만들어 냈으므로 이전의 악기보다 강하고 덜 투명한 음색을 내는 피아노포르테가 사용되어 오늘날과 같은 명랑하고 큰 음색을 가진 피아노를 만들 수 있게 되었다. 또한 페달의 발명으로 인해 다양한 음색의 발견을 가져다주었다. 음향면에서 19세기는 음의 풍부함이 증대되었다. 이는 기존악기의 개량과 발전을 꾀하게 되었으며 이는 낭만주의 음악사의 중요한 특징 중 하나이다. 특히 쇼팽이 사용한 피아노 페달의 뛰어난 효과적인 구사력으로 우아한 분위기를 연출해내었다. 이는 음악의 색채를 중시하는 인상주의 음악에 영향을 주었다.

작품의 길이는 극단화되면서 교향곡이나, 협주곡, 변주곡, 환상곡과 같은 큰 작품이나 슈베르트의 가곡, 멘델스존, 슈만, 쇼팽의 작품에서 보이는 성격소품과 같은 짧은 형식으로 구분된다. 이는 음악의 형식이외의 어떤 것도 근원으로 삼지 않았던 고전시대의 절대음악에서 벗어나 작곡가는 시, 문학, 미술은 음악의 외적인 분야에 관심을 가지면서 특히 시와 직접 결부시켜 곡의 내용을 암시하는 제목과 대략의 줄거리가 설명되어 내용을 암시하는 표제음악이 선호된 것이다.

낭만주의 음악의 음악적 특징들을 간단히 알아보면, 선율은 인간적인 온화함과 유연한 선율선, 서정적인 멜로디, 고전시대보다 길어진 프레이즈, 리듬 변형의 다양함, 화려한 트릴 등의 장식법이 돋보인다. 또한 풍요로우며 깊이 있고 넓은 폭을 가졌으며 화성은 이러한 선율에 보다 큰 긴장감을 더해 줌으로써 이 긴장감이 해소된 순간에는 상당한 안도감을 제공해준다.

형식은 다양하며 자유로워졌고 단순 명쾌한 방법으로 짧은 악곡을 다루었다. 화성에 있어서는 반음계적인 화성, 불확실한 조성, 원조로의 전조등 크게 발전을 보였다. 반음계의 전도의 사용은 고전시대의 선율 진행과는 다른 성격을 보이고 있는데 후기에 갈수록 그 길이가 확대되거나 비화성음의 장식을 길게 나타난다. 이런 발전은 19세기 작곡가들이 작품을 표현하는 중요한 수단이 되었다.<sup>32)</sup>

전체적으로 낭만주의 음악은 외향적 구조나 형식보다는 순수한 음악의 감성적 요소인 음색, 화성, 리듬 등이 이 시기는 청중에게 더욱 감정적으로 다가갈 수 있었다.

---

32) D. J. Grout 「서양음악사」 김진균 외 2명 공역. (서울: 세광출판사, 1980), p.619.

## 2. 발라드의 역사

발라드(Ballade)란 용어는 음악 보다 먼저 문학에서 사용되어 온 것으로서, 짧은 시를 사용하여 낭송하는 형태의 노래, 혹은 서사시라고 할 수 있는데, 중세 시대부터 19세기 낭만 초기까지 그 형태와 의미가 조금씩 다르게 발전되어왔다. 발라드란 말은 원래 “춤추다”라는 뜻의 라틴어인 “발라레”(Ballare)에서 온 것이다. 발라드에는 설화적이며 극적인 대화와 서정적인 요소들이 결합되어 있으며<sup>33)</sup>, 주로 이야기의 요소를 포함하는 대중적인 짧은 노래를 칭하는 말로 사용되었다.

13세기경 이태리에서 춤추는 사람 자신이 노래하는 몇 개의 연으로 이루어진 짧은 노래를 “발라타”(Ballata)라고 불렀으며, 프랑스에서는 세 개의 연과 하나의 후렴(Three stanzas and a refrain)에 있는 서정시 형식을 “발레트”(Ballette)라고 불렀다. 이것은 트루바드루(troubadour)와 트루베르(trouveres)<sup>34)</sup>들과 같은 음유시인들에 의해 불러 지기 시작하였으며 13세기까지 특정한 시적인 구조나 음악적 구조 없이 자유롭고 다양한 형식이었다가 즉흥적인 기악반주가 붙는 예술적인 춤곡이 되었다. 이때의 시는 주로 모두 같은 운율과 운이 있는 3절로 구성되었으며 각 절은 7행 혹은 8행으로 되어있고 종종 1행 혹은 경우에 따라 2행으로 구성된 후렴구 (Refrain)를 가진다.

14-15세기의 발라드는 단선율에 반주가 붙는 곡이 되어 론도(Rondeau)<sup>35)</sup>, 마드리갈(Madrigal)<sup>36)</sup>과 비틀레(Vireai)와 함께 3개의 정해진 형식으로써의 프랑스 예술 서정시와 음악을 의미하였고 혹은 캐롤(carole)로 더 잘 알려진 춤을 추기 위한 노래를 나타냈다. 15세기 영국에서 로만 계통의 발라드의

33) 세광출판사 사전편찬위원회, 음악대사전, (서울: 음악춘추사, 1986), p.185.

34) Troubadour : 음유시인, 남부 프랑스를 중심으로 활동한 중세의 시인겸, 음악가.  
Trouveres : 12세기 후반에서 13세기까지 북부프랑스에 활약한 음악가들.

35) Rondeau : 중세 르네상스 프랑스가곡의 한 형식, 후에 Rondo 바탕이 됨.

36) Madrigal : 14-16세기에 성형했던 이태리 세속 성악곡.

의미와는 다른 발라드가 생성되었는데 소박한 용어와 짧은 절이나 연(Stanz)으로 설화나 전설을 노래한 시나 기괴한 사건을 다루는 민중적이고 서사적인 노래가 “발라드”(Ballad 혹은 켈트어 표기로 Balade)라고 불리어지게 되었던 것이다. 정형시 적인 발라드 대신에 서사적인 민요로서의 발라드가 점점 더 보편화되었다.

발라드는 16세기 후반까지 대중적 노래 혹은 서정적인 시와 약간 연관된 성악곡을 나타내는 말이었으며 18세기까지 이 의미가 지속되다가 18세기말, 19세기에 들어서면서 역사나 설화를 주제로 한 이야기풍의 노래와 처음으로 연관되어 구전된 전통적 이야기풍의 독창곡에 적용되기 시작했는데<sup>37)</sup> 그 당시는 프랑스 혁명의 성공으로 영국뿐만 아니라 유럽 전체에 민족주의, 국민주의의 움직임에 중요한 수단으로 사용되었다. 그 후, 고전파시기에는 발라드라는 이름이 작품에 나타나지 않았고 낭만파시기에 이르러 발라드가 성악과 기악의 형태로 나누어져 나타났다. 19세기에 중기에 이르러서는 혼성 합창곡과 독창자들을 포함하여 관현악 반주로 된 합창 발라드라는 새로운 장르가 나타났다. 이처럼 성악작품에 있어서 발라드 형태가 계속되어 왔는데 비하여 기악작품에 이용되어 확립된 것은 쇼팽에 의해서이다. 쇼팽은 고전 시대에 많이 사용되었던 다 악장 형식의 소나타나 교향곡을 만들기보다는 단 악장 형식의 곡을 많이 작곡하였고 특히 피아노 작품에 주력했다. 그 중에서 발라드는 쇼팽의 작품 중 대단히 중요한 위치를 차지하고 있다. 쇼팽 이후에도 낭만과 많은 작곡가들이 모든 작품에 발라드라는 제목을 사용하고 있으나, 이 제목만이 가지는 특정한 형식이 있는 것은 아니며, 다만 작곡가들이 낭만적·주관적인 음악을 표현하려는 의도에서 발라드라는 제목을 붙인 것이다.

음악 작품의 경우에 발라드는 피아노 반주가 있는 독창곡에 쓰이며 가사는 전통 민요 발라드처럼 유절 형식으로 또는 변형된 유절 가곡, 통절 가곡 형식으로 작곡되었다. 민속 발라드의 시인으로 유명한 자로는 피테(Johann

37) John E. Housman, *British Popular Ballads*, (London: George G. Harrap & Co. Ltd, 1952), p.50.

Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 샤미소(Adelbert von Charnisso, 1781-1838)가 있다.<sup>38)</sup>

이렇게 19세기 이전에 발라드가 음악에 적용된 이후 다른 여러 작곡가들이 영향을 받아 피아노 작품으로 낭만작곡가들은 발라드를 작곡하기 시작했다. 대표적인 작곡가로는 리스트, 브람스, 그리그, 포레와 드뷔시, 마틴, 브리튼을 들 수 있으며 이들의 발라드 작품을 표로 정리하여 보면 다음과 같다.

<표1> 쇼팽 이외의 작곡가들의 발라드 작품들

작곡가	작품명	곡수
리스트 (Franz Liszt, 1811-1886)	발라드 1번 D <sup>b</sup> 장조 발라드 2번 b단조	2
브람스 (Johannes Brahms, 1833-1897)	발라드 Op.10 (4곡 소품) 인터메초 Op.118 중 발라드 3번	2
그리그 (Edvard Hagerup Grieg, 1843-1907)	발라드 g단조 Op.24 (테마와 9개의 변주곡)	1
포레 (Gabriel Faure, 1845-1924)	피아노와 오케스트라를 위한 발라드 F <sup>#</sup> 장조 Op.19	1
드뷔시 (Achille Claude Debussy, 1862-1918)	발라드 F장조(1890년 작)	1
마틴 (Frank Martin, 1890-1974)	두 대의 피아노를 위한 발라드	1
브리튼 (Benjamin Britten, 1913-1976)	두 대의 피아노를 위한 발라드 에코세즈 Op.26	1

38) Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), p.69.

그밖에 민속발라드 시인으로는 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803), 뷔르거 (Gottfried August Bürger, 1744-1794), 울란트(Johann Ludwig Uhland, 1797-1862), 폰타네(Theodor Fontane, 1819-1898), 프라일리그라트 (Hermann Ferdinand Freiligrath, 1810-1876), 류키르트 (Friedrich Rükert, 1789-1866), 플라텐(August Platen, 1796-1835) 등이 있다.

쇼팽의 발라드는 모두 4곡이 있는데, 이 곡들은 1831-1842년 사이에 작곡된 것으로 이 시기는 쇼팽이 음악의 기법이나 내용면에서 가장 충실했던 때이다. 따라서 이 작품들은 모두 그의 작품 중에서 대표적인 걸작으로 꼽힌다.

### 3. 쇼팽의 발라드

쇼팽은 기악곡으로서는 처음으로 발라드라는 새로운 명칭의 피아노곡을 작곡하였다. 1836년 첫 번째 발라드는 ‘글이 없는 발라드(Ballade ohne Worte)’라는 이름으로 출판되었으며 이 제목은 기악작품으로는 신기한 것이었다.<sup>39)</sup> 발라드는 쇼팽 이전에는 성악곡에서 발전되었다가 그의 피아노 작품에서 처음으로 기악곡에 사용되었기 때문이다.

그는 4개의 발라드를 작곡하였는데, <제 1번 g단조, 1831-1835>, <제 2번 F장조, 1836-1839>, <제 3번 A<sup>b</sup>장조, 1840-1841>, <제 4번 f단조, 1842>로 마지막 곡을 빼고는 모두 몇 년씩 걸려서 작곡되었다. 이 작품들은 1831-1842년까지 그가 자신만의 고유한 기법을 확립하고 예술적으로 활발한 활동을 하던 시기에 만들어진 곡들이다.

쇼팽의 발라드는 폴란드의 시인인 미키에비츠의 시에서 영감을 받아 작곡된 것으로 알려져 있으나, 그의 곡에서 사실적 묘사를 한 것은 아니다. 그 시에서 영감을 받아 쇼팽 자신의 자유로운 이미지에 의해 발라드를 작곡했다고 보는 것이 올바른 견해이다. 또한 그는 특정한 발라드 시를 염두해 두고 그 느낌이나 장면을 묘사하는 대신 서사시 발라드 자체의 일반적 특징을 그대로 자신의 발라드 음악에 옮겨 놓았다.

#### 1) <발라드 제 1번 g단조, Op.23>

쇼팽의 첫 번째 발라드는 1831-1835년 사이에 작곡하여 1836년 출판되었고 미키에비츠의 시 콘라드 발렌로드(Konrad Valenrod)의 내용에서 영감을 받아 작곡되었으며 스톡하우젠(Stockhausen) 남작에게 헌정되었다. 서주부와 종결부가 첨가된 소나타 형식으로 보여지며 전체적 조성은 g단조이며 대위법적 요소는 거의 없다. 서주부는 레치타티브 풍의 유니즌 악구로 시작되며 주제는 g단조의 딸림 7화음으로, 2주제는 E<sup>b</sup>장조로 아름답게 노래된다.

---

39) James Parakils, *Ballades without Words*, (Portland: Amadeus Press, 1992), p.19.

곡은 점차 고조되어 코다에 이르러 굉장한 템포로 단숨에 종결로 돌진하는 움직임이 특징이다. 서주부와 코다가 있고, 부주제와 재현부에서 가장 먼저 나타나기 때문에 자유로운 소나타 형식으로 보여 진다. 낮은 C음에서 시작하여 차례로 상행하는 낭만적인 음의 움직임이 인상적이다. 제 1번은 쇼팽의 전통적인 장식음인 트릴과 전과음이 주로 사용되었는데 그는 음악적인 구조로 인해 장식음을 생략하는 일은 절대로 없었다.

### 2) <발라드 제 2번 F장조, Op.38>

쇼팽의 두 번째 발라드는 미키에비츠의 ‘빌리스 호수(The Lake of the Wills)’에서 영감을 받아 작곡되었다. 이 곡은 슈만에서 헌정되었으며 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>가 발표된 것과 같은 해인 1836년에 쓰기 시작하여 1840년에 출판되었다. 쇼팽의 발라드 중 가장 짧은 곡으로 A-B-A-B-코다(종결부) 형식을 취하면서 코다가 붙은 극히 이해하기 쉽게 되어있다. 조금 느린 템포의 가곡 같은 A와 폭풍우 같은 부분 B가 서로 교대로 나타나다가 종결부에서 아지타토(agitato)의 코다가 붙는다. 안톤 루빈스타인(Anton Grigoryevich, Rubinstein, 1829-1894)은 A와 B의 대조를 “꽃과 폭풍우”<sup>40)</sup>로 비유하고 있으나, 이 2개의 대조성은 발라드의 커다란 특징이라고 해도 좋을 것이다. C음을 유니즌으로 시작하여 곧 4성체가 되는데 계속되는 동일한 리듬 패턴은 평범하지만 아름답고, 이른바 발라드적인 발단을 생각하게 된다.

### 3) <발라드 제 3번 A<sup>b</sup>장조, Op.47>

쇼팽의 세 번째 발라드는 1840-1841년에 걸쳐 작곡되어 1842년 출판되었고 노아이유(Mlle Pauline de Noailles)양에게 헌정되었다. 이 작품은 미키에비츠의 시 ‘물의 요정(L'Ondine)’에서 영감을 얻었고 이 곡은 프랑스풍의 세련되고 고귀하며 쾌활하고 화려한 귀족적 정취를 느끼게 하기 때문에 그 무

---

40) 한은정, “쇼팽의 「발라드 Op.23 NO.1」 연구 분석”, 군산대학교 석사학위논문. 2010. p.12.

럽 프랑스키족 사회에서 많은 인기를 얻었다.

곡의 형식은 A-B-C-발전부-코다로 이루어져 있으며 박자는 제 2번과 같이 6/8박자로 변박 없이 진행되고 있다. 소나타 형식으로 ‘발전부’가 주로 자유로운 음형으로 되어있고, 거의 끝에 도달해서야 작품에 합당한 주제적 소재를 가지고 전개 된다.

#### 4) <발라드 제 4번 f단조, Op.52>

쇼팽의 네 번째 발라드는 1842년에 작곡되어 그 다음해인 1843년에 출판된 것으로 미키에비츠의 시 ‘버드리스 삼형제(The Three Brothers Budrys)’로부터 영감을 얻어 작곡된 것으로 알려져 있다. 이 해에는 A<sup>b</sup>장조의 폴로네즈, E장조의 스케르초 등이 작곡되었으며 쇼팽의 원숙기의 마지막을 장식하는 걸작이 되었다. 곡의 형식은 서주부-A-B-A-B-코다로 이어지며 소나타 형식, 변주곡 형식, 론도 형식의 요소를 혼합함으로써 4개의 발라드 중 가장 이론적인 짜임새를 갖고 있다. 옥타브에 의한 G음의 3개로 시작되는 서주가 아름답고 정서적으로 노래되며, 변주적 전개가 되풀이 되고 전조와 음형적 변화가 더해져서 더욱 아름다운 분위기를 표현한다. 가장 정교하고 불규칙적인 3개의 독자적인 에피소드가 있고, 자유로운 소나타형식, 론도 형식 등의 요소를 포함하는 작품이며 이러한 발라드의 형식을 정리하여 보면 다음<표2>과 같다.

<표2> 쇼팽의 발라드<sup>41)</sup>

번호	조성	박자	형식	작곡 연도	출판 연도	헌정
제 1번 (Op.23)	g단조	6/4	서주부-제시부 재현부-코다	1831-1835	1836	Stock Hausen 남작
제 2번 (Op.38)	F장조	6/8	A-B-A-B- 코다	1836-1839	1840	Schumann
제 3번 (Op.47)	A <sup>b</sup> 장조	6/8	A-B-C- 발전부-코다	1840-1841	1842	Pauline de Noailles
제 4번 (Op.52)	f단조	6/8	서주부-A-B- A-B-코다	1842	1843	Rotrschild 남작부인

쇼팽의 발라드는 음악적인 구성, 내용, 형식면에서 주요한 공통점을 지니고 있다.

첫째, 형식면에 있어서 소나타 자유롭게 발전시켰는데, 소나타 형식의 기본원리인 제 1주제와 제 2주제의 성격적 대립, 조성적 관계, 주제의 동기를 발전시켜 나가는 것 등이 쇼팽 발라드에서도 나타난다. 그러나 그는 고전적 소나타의 틀에서 벗어나 여러 다른 형식을 복합시킨 자유로운 형식으로 발전시켰다.

둘째, 네 곡 모두 화려하고 극적인 코다를 가지고 있는데, 이것은 낭만 음악의 특징으로 고전 소나타의 코다가 가지는 역할보다 확장되었다. 발라드에서 보여 지는 코다들은 주요 주제부와는 동떨어진 다른 주제로 이루어져 있으며 모두 고난도의 음악적 기술을 요구하는 것이 특징이다.

41) 황연숙, “F. Chopin의 Ballade No.1 in g minor, op.23 연구”, 숙명여자대학교 석사학위논문. 2000 p.14.

셋째, 쇼팽의 발라드는 6/4 혹은 6/8의 겹박자로 되어 있는데 이는 발라드라 명명하는 네 곡에 통일성을 부여한다.

이처럼 쇼팽의 발라드는 모두 문학의 발라드에서 영향을 받았으며 각각 독특한 개성을 보인다. 낭만주의의 시대적, 역사적, 음악적 특징들 모두 함축되어 있는 작품들이며 특히 제 1번은 전통적 소나타 형식을 취하면서도 조성이나 화성에 얽매이지 않고 논리적이며 자유로운 음악에 기초를 두고 있어 그 의미가 크다.

#### IV. <발라드 제 1번 g단조, Op.23>의 분석

쇼팽의 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>은 미키에비츠의 시 중 ‘콘라드 와 렌로드(Konrad Wallenrod)’의 내용을 주제로 하여 작곡되었다.<sup>42)</sup> 이 곡은 1835년에 완성되었으며 시의 내용과 일치된 비극적 분위기를 g단조로 시작부터 표현하였다. 이러한 비극적인 서정성과 상반되는 극적인 흥분이 여러 번 반복됨으로 발라드로서 곡의 완성도를 더욱 높인 곡으로 이 시기의 일반 인뿐만 아니라 슈만, 리스트의 사랑을 받았다고 한다.<sup>43)</sup>

이 곡은 모두 264마디이며, 느린 서주부(7마디)와 마지막의 격렬한 코다(56마디)가 포함되어 있는 변형된 소나타 형식을 갖춘 곡으로 도입부-제시부-발전부-재현부-코다의 형식으로 나누어 분석하였으며, 각 단락의 형식구조는 다음<표3>과 같이 정리된다.

발라드라는 장르 자체가 엄격한 형식을 요하는 장르가 아니기 때문에 론도 혹은 소나타 또는 A-B-A'의 가요풍과 같은 여러 가지 형태로 분석될 수 있다. 하지만 형식적으로 설득력 있는 분석은 자유로운 소나타형식으로 보는 것이며, 이러한 이유는 다음과 같다.

첫째, 론도로 보기에 조성의 통일성이 없다는 점이다. 예를 들어, 론도의 A부분이라고 분석한 파트는 계속해서 같은 조성으로 나와야만 한다. 하지만 이 쇼팽의 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>은 동일한 멜로디와 화성, 심지어 리듬까지 똑같더라도 조성은 다르게 나온다. 소나타의 제 2주제가 재현부에서 제시부와는 달리 원조로 나오는 것처럼 말이다.

---

42) 콘라드 발렌로드(Konrad Wallenrod)는 리투아니아(Lithuania)의 왕자로 이 시는 십자군에게 패하여 잃어버린 조국을 구했으나 자신은 처형당하는 내용을 그린 비극적인 시다.

<표3> 발라드 제 1번 작품의 형식

구조		마디	조성	박자	템포변화
도입부	서주부	1-7	g minor	4/4	Largo
	제1주제(a)	8-35	g minor	6/4	Moderato
제시부	경과구1(b)	36-67	g minor		
	제2주제(c)	67-81	E <sup>b</sup> Major		Meno mosso
	경과구2(d)	82-94	E <sup>b</sup> Major		
발전부	제1주제적 요소(a')	94-106	a minor		a tempo
	제2주제적 요소(c')	106-125	A Major		
	연결구	126-137	E <sup>b</sup> Major		
	경과구1 요소(b')	138-165	E <sup>b</sup> Major		
재현부	제2주제(c'')	166-180	E <sup>b</sup> Major		
	경과구2(d'')	180-194	E <sup>b</sup> Major		
	제1주제(a')	194-207	g minor		Meno Mosso
코다	Coda	208-264	g minor	2/2	Presto con fuoco

둘째, 3부 가요 형식으로 보기에는 중간에 긴 연결구와 그 연결구가 발전부나 재현부의 중요한 요소로 쓰임을 딱히 설명할 수 없다. 가요 형식은 소나타 이전부터 존재한 가장 기본적인 형식으로, 각 요소 마다 역할이 딱히 구분되어져 있지 않고 그 중요성 또한 크지 않다. 게다가 가요형식으로 보기에 부적합한 더 큰 이유는 B부분 곡의 성격이 A부분과는 반대되는 경우와 새로운 요소의 등장으로 확인 할 수 있다. 하지만 소나타의 발전부와 같이 B부분은 A부분에 나온 요소만 가지고 발전이 된다. 바로 이 점이 쇼팽

의 발라드를 소나타 형식으로 보는 가장 큰 이유이다.

또한 고전 소나타에서 가장 중요하게 취급하는 형식적인 측면, 바로 재현부에서의 제 2주제가 원조로 회귀된다는 점이다. 물론 이 곡은 재현부에서 제2주제가 먼저 나오고, 제 1주제가 반대로 원래의 제2주제가 뒤에 나오는 특이한 구성을 취하지만 재현부에서 원조로 회귀될 수 있도록 g단조로 돌아온다는 규칙은 정확히 지키고 있음을 알 수 있다.

이러한 몇 가지 근거만을 보더라도 이 곡은 소나타 형식으로 규정하고 분석에 들어감이 타당함을 알 수 있다. 물론 예외적인 부분이 상당히 있는 자유로운 소나타 형식이기에 본문에서 예외적인 특성과 효과에 대해 자세히 논의해 보기로 한다.

## 1. 서주 (마디1-7)

원곡은 쇼팽의 발라드 4곡이 모두 그렇듯 6/4박자로 이루어졌으나, 이 서주는 4/4박자로 시작한다. 서주에 대한 간략한 정리는 <표4>와 같다.

<표4> 서주부의 구성 (마디1-7)

구분	마디	조성	곡의 구성
서주부.	마디1-7	gm	g단조의 N6(나폴리6화음)의 펼친화음 유니즌으로 신비한 느낌을 주며 곡을 시작함. 첫 도입 부분부터 다이내믹의 대조를 주며 전곡에 깔린 드라마틱한 효과에 대한 암시를 준다.

서주는 4/4박자로 앞으로 펼쳐질 6/4박자 부분과는 독립적으로 자유롭게 표현되어 있다. 이 부분은 이제 전개되는 비교적 긴 악곡의 시작부분임을 나타내는 극적인 효과를 가지고 있다. *f*의 저음 유니즌으로 시작하여, 고음에 가서는 *p*의 유니즌이 나오므로 극적인 대비 효과를 주고, 그로 인해 자연스럽게 듣는 이로 하여금 집중할 수 있도록 유도한다.

화성은 <악보10>과 같이 원조인 g단조의 나폴리 6화음을 사용하여 아직 이 곡의 조성이 g단조임을 분명히 하지 않고 있으나, 바로 마디4에 F<sup>#</sup>음과 E<sup>b</sup>음이 나오고, A<sup>b</sup> 대신 A음이 등장함으로써 g단조의 다음 조성을 명확히 해준다.

<악보10> 마디1-5

이 서주에서 한 가지 더 주목할 부분은 양손의 유니즌 간격이 8도라는 점이다. 보통 8도는 두 옥타브에 비해 배음을 많이 공유하지 않고, 보통 8도위의 파트가 8도 아래 파트를 이끄는 주종관계로 들리기 때문에, 불안정하고 조화롭지 않게 들리곤 한다.

## 2. 제시부 (마디 8-94)

g단조의 도미넌트 7화음으로 시작함으로써 조성을 정확히 확립해주며 시작하는 제1주제는, 마디8-10의 단순한 8개음을 동기로 한다. 제시부는 2개의 주제와 2개의 경과구로 구성되어 있으며, <표5>과 같이 요약될 수 있다.

<표5> 제시부의 구성 (마디8-94)

구분	마디	조성	곡의 구성
제1주제 (a)	마디8-35	gm	못갓춘마디로 시작하며 마디8-16의 제1주제가 마디16-23까지 거의 동일하게 반복되며, 끝의 2마디가 강조된 후 서서히 발전하면서 마디35까지 이른다.
경과구1 (b)	마디36-67	gm	마디36-39의 싱크페이션 패턴의 선율적인 부분이 마디40-43 반복해서 나온 후에, 마디44-66은 선율적인 부분 없이 화려한 아르페지오 음형의 변형이다.
제2주제 (c)	마디67-81	E <sup>b</sup> M	제2주제답게 아름다운 선율주제가 마디67-75까지 나오며, 마디76부터 재차 주제가 반복해서 나오다가 마디82의 경과구로 연결된다.
경과구2 (d)	마디82-94	E <sup>b</sup> M	마디82-86의 이 경과구 주제 악구가 두 번 반복하며, 마디90부터는 베이스가 3도씩 상승하면서 발전부로 곧장 이어진다.

동기는 <악보11>과 같이 첫 네 음이 이루는 7도 음정이 주요 특징이다. 경과구1(마디36-67)에서도 왼손에 7도 음정이 나오고 있고, 제1주제 요소가 나올 때마다 7도 음정을 계속해서 보게 된다.

<악보11>

a)마디8-10

Musical score for measures 8-10, marked Moderato. The score shows a piano introduction with a 7-degree interval in the left hand. The right hand has a melodic line with a 5-5 fingering. The left hand has a bass line with a 7-degree interval marked with an asterisk.

b)마디36-37

Musical score for measures 36-37. The score shows a piano introduction with a 7-degree interval in the left hand. The right hand has a melodic line with a piano (p) dynamic. The left hand has a bass line with a 7-degree interval marked with an asterisk.

제1주제는 <악보12>와 같이 동기를 철저히 반복, 변형으로서 이루어지는데, 마디16까지 동기가 4번 변형이 되면서 한 악절을 이룬다. 마디12에서 반중지를 가지며, 마디16에서는 중지 없이 바로 다음 반복악절로 자연스럽게 연결된다.

<악보12> 마디8-16

Musical score for measures 8-16, marked *Moderato*. The score is in 6/4 time and features complex rhythmic patterns with various articulations and fingerings. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) above the notes. A double bar line is present at the end of measure 16, with an asterisk (\*) below the bass staff.

마디16-21까지는 정확하게 반복이 되고, 마디22부터 변형이 이루어진다. 마디22-23이 다시 한번 마디24-25에서 왼손의 변형과 함께 반복이 되고, 마디27부터는 새로운 4분음표의 선율적인 부분이 등장한다. 마디32에서는 g단조의 1도화음이 아닌 5도화음의 부속화음이 나온다.

<악보13> 마디30-32

Musical score for measures 30-32, marked *riten.* The score shows a deceleration and features a 5th degree chord substitution in the final measure. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (e.g., 5, 4, 3) above the notes. A double bar line is present at the end of measure 32, with an asterisk (\*) below the bass staff.

마디33의 카덴차와 같은 빠른 패시지 후에 제1주제는 경과구로 연결된다. 제1주제에서 계속해서 연장되었던 정격종지는 바로 이 부분에서 등장한다. <악보14>에서 종지부분의 멜로디는 바로 서주 끝부분과 제1주제의 첫 부분의 연결고리의 음들에서 따움을 알 수 있다. 또한 <악보14>의 마디5 끝 음부터 마디9 첫 음인 D-C-G-B<sup>b</sup>-F<sup>#</sup>-G가 바로 이 제1주제의 종지부분 멜로디 라인이다.

<악보14>

a)마디34-36

b)마디5-9

<악보15>과 같이 마디36부터는 새로운 패시지가 등장하는 데, 이 부분은 제2주제로 넘어가는 경과구이다. 하지만 단순한 변환이 아닌 또 하나의 주제적인 성격을 갖는다. 싱크페이션 리듬의 소프라노 선율과 파사칼리아 풍의 베이스 선율이 대위적인 형태를 띠며 4마디 단위로 반복해서 주제적인 특징을 강조하고 있으며, 같은 패턴의 반복이라 할지라도 다이내믹의 차이 (*p*와 *f*)와 템포의 변화(40마디부터의 아지타토)로 긴장감을 고조시킨다.

<악보15> 마디36-43

마디44-67까지는 전형적인 전이적 역할을 한다. 선율적인 요소는 없고 변형된 아르페지오 음형이 반복적으로 화려하게 펼쳐진다. <악보16>에서의 마디46-50과 마디56-59에서 보이듯 지속적으로 나오는 베이스의 G음으로 인해 페달 포인트의 효과 또한 얻을 수 있다.

<악보16>

a)마디46-50

Musical score for measures 46-50. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 46-48, and the second system covers measures 49-50. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (f) marking. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *f* is present in measure 48. A fermata is placed over the final note of measure 50.

b)마디56-59

Musical score for measures 56-59. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 56-58, and the second system covers measure 59. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (f) marking. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking of *f* is present in measure 58. A fermata is placed over the final note of measure 59.

이 경과구는 제2주제로의 전조과정이 특이한데, <악보17>에서와 같이 마디60부터 마디64까지 베이스의 반음계적 하행진행으로 조성의 변화를 준다는 점이다. 또한 F음에서 멈추는 것으로 보아 제2주제가 F음을 도미넌트로 하는 B<sup>b</sup>장조라고 생각하기 쉬운데, 원조가 g단조이므로 관계조인 B<sup>b</sup>장조가 제2주제에 더 적합한 것으로 보이지만 실제로는 E<sup>b</sup>장조가 제2주제의 조성이다. 그리고 마디68의 첫 화음을 도미넌트 7도로 보고 마디69에서는 E<sup>b</sup>장조가 확립되는 것을 볼 수 있다.

<악보17> 마디60-69

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The key signature is one flat (B-flat major or G minor). Measure 60 features a piano melody with a triplet and an eighth-note pattern, and a bass line with a descending chromatic scale. Performance instructions include *calando* and *smorz.* (smorzando). Measure 63 continues the piano melody with fingering (1, 4, 1, 3) and the bass line with a descending chromatic scale. Measure 66 includes the instruction *riten.* (ritardando) and *Meno mosso sotto voce* (softer and slower). The score ends with a piano melody and a bass line with a descending chromatic scale. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*) are present throughout.

제2주제는 반복악구로 되어있으며, <악보18>에서와 같이 마디67-75와 마디76-82로 구분된다. 제2주제답게 서정적이며 아름다운 선율주제가 나오는데, 이 단순한 부분에서 쇼팽의 타고난 멜로디 작법을 볼 수 있다.

<악보18> 마디67-82

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 67-70) includes the marking 'rilen.' and 'meno mosso sotto voce'. The second system (measures 71-74) continues the melodic and accompaniment lines. The third system (measures 75-78) shows further development of the themes. The fourth system (measures 79-82) concludes with the marking 'sempre pp'. The score includes various musical notations such as grace notes, slurs, and fingerings.

마디72-75의 규칙적인 왼손 시퀀스 위에, 오른손 선율에 살짝 변화를 준 것을 확인할 수 있는데, 바로 여기서 동형진행에서조차 멜로디의 단순성 피하고 아름다운 선율을 뽑아내는 그만의 타고난 능력을 엿볼 수 있다.

마디80부터는 변형이 되어 종지를 맺고, <악보19>과 같이 마디82부터의 두번째 경과구로 연결된다. 마디82-86이 다시 마디87-90에 반복이 되며, 베이스의 E<sup>b</sup>음이 페달 포인트 역할을 담당한다.

<악보19> 마디82-89

The image shows a musical score for measures 82-89. It consists of three systems of piano and bass staves. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). Measure 82 starts with a piano dynamic and the instruction 'sempre pp'. The bass line features a consistent E-flat pedal point. The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3'), slurs, and articulation marks (asterisks and accents). The piece concludes in measure 89 with the instruction 'ritardando'.

<악보20>의 마디90부터는 베이스가 3도씩 상행하는 동안 조성이 계속해서 변하면서(E<sup>b</sup>장조-g단조-B<sup>b</sup>장조-d단조) 소중결구 없이 발전부로 곧장 이어진다.

<악보20> 마디90-93

The image displays a musical score for measures 90 to 93. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system, starting at measure 90, features a piano staff with a melodic line and a bass staff with a descending bass line. Performance markings include *sempre* and *dim.*. The second system, starting at measure 93, continues the piano staff with a more complex melodic line and the bass staff with a steady bass line. Performance markings include *rallentando*. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

### 3. 발전부 (마디94-165)

발전부의 마디94부터 다시 제1주제적 요소가 등장한다. 단, a단조로 출현하며 제시부의 제1주제와는 달리 베이스가 E음 페달 포인트로, 마디106의 제2주제가 등장할 때까지 지속된다. 발전부의 구성은 <표6>과 같이 요약될 수 있다.

<표6> 발전부의 구성 (마디94-165)

구분	마디	조성	곡의 구성
제1주제적 요소(a')	마디94-106	am	a단조의 도미넌트음인 E음을 페달 포인트로 지속하면서 제1주제가 나오며, 마디 98부터는 호흡이 짧아지면서 곧장 제2주제로 이어진다.
제2주제적 요소(c')	마디106-125	AM	조성만 다를 뿐 선율은 제2주제 거의 그대로 나온다. 하지만 텍스처어나 다이내믹, 음역대 등 나머지 요소는 제2주제와는 성격이 전혀 다르다.
연결구	마디126-137	E <sup>b</sup> M	다음 섹션에 오는 E <sup>b</sup> M을 향해가는 연결구로, 도미넌트인 B <sup>b</sup> 7화음이 지속된다.
경과구 1요소(b')	마디138-165	E <sup>b</sup> M	제시부의 주제음형의 발전이 아닌 새로운 파트가 나오는 부분으로 반음계 진행이 지배하고 있고 템포 또한 매우 빠른 부분이라 가장 역동적이고 긴장감을 주는 부분이라 할 수 있다.

<악보21>에서와 같이 마디98부터는 호흡이 짧아지면서 제1주제적 요소가 처음 4마디에서 2마디로, 다시 2마디에서 1마디로 축소되면서 점차 고조해 나간다. 동시에 멜로디 라인은 마디99 E음에서 마디106의 B음까지 점차적으로 크레센도와 함께 상승한다.

<악보21> 마디94-106

The musical score consists of four systems of piano and melodic lines. The piano part is in the bass clef, and the melodic part is in the treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *cresc.*, *fz*, and *ff*. There are also articulation marks like asterisks and slurs. The melodic line starts at measure 94 with a *pp* dynamic and an *a tempo* marking. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score ends at measure 106 with a *ff* dynamic and a final chord.

<악보22>와 같이 마디106부터는 제2주제적 요소가 등장한다. 역시 조성은 A장조로 바뀌어서 출현한다. 마디110-112만 살짝 선율과 화성이 바뀔 뿐, 선율은 제2주제 그대로 나온다. 하지만 제시부의 제2주제와는 성격이 전혀 달라서 실제로 연주를 들을 때는 이 부분이 앞에 나왔었던 주제요소인지 모르는 경우가 많다. 일단 다이내믹이 정반대인 *ff*이고, 단선율이었던 선율라인이 두터운 텍스처의 화음으로 나오기 때문에 전혀 새로운 요소로 느껴지기 때문이다.

<악보22> 마디106-109

제시부의 제2주제와는 조금 다른 <악보23>마디110-112의 변주는 사실 제시부의 마디75에서 선율의 변화를 줄 때 사용한 셋 잇단 리듬을 이용한 것이고, 3번의 동일 리듬 반복을 피하기 위해 마디112에서는 넷 잇단 리듬으로 한 번 더 변주한 것이다.

<악보23>

a)마디110-112

b)마디75

마디118부터는 선율이 변하면서 옥타브 패시지로 나오며, <악보24>와 같이 마디117부터 시작된 베이스의 E음 페달 포인트와 함께 점차 고조해나가서 마디124의 B음 클라이맥스까지 이른다.

<악보24> 마디117-124

Musical score for measures 117-119. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 117 features a complex melodic line in the treble with an 8-measure rest and a fermata. The bass line has a steady accompaniment with asterisks under some notes. Measure 118 continues the melodic development with a fermata. Measure 119 shows a more active treble line with triplets and a fermata. The bass line continues with asterisks under notes.

Musical score for measures 120-121. Measure 120 has a treble line with a fermata and a bass line with a steady accompaniment. Measure 121 features a complex melodic line in the treble with triplets and a fermata. The bass line continues with asterisks under notes.

Musical score for measures 122-123. Measure 122 has a treble line with a fermata and a bass line with a steady accompaniment. Measure 123 features a complex melodic line in the treble with triplets and a fermata. The bass line continues with asterisks under notes.

Musical score for measure 124. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*fff*) dynamic marking and a complex melodic line. The bass staff has a steady accompaniment.

마디124의 클라이맥스에서 단 두 마디 동안 오른손 하행 아르페지오 패시지가 나오면서 급격히 디미누엔도를 한 후, <악보25>과 같이 마디126-137의 연결구로 이어진다.

마디126-137은 크게 하나의 B<sup>b</sup>7화음으로 되어 있으며, 뒤에 오는 새 섹션 E<sup>b</sup>조의 자연스런 도미넌트 7도의 역할을 해준다. 이 부분은 반복적인 음형으로, 처음에서부터 시작되어서 점차 고음으로 올라가며, 템포 역시 *piu animato*에서 *piu vivo*까지 점차적으로 빨라진다. 이 부분은 선율적인 면이나 어떠한 성격적 요소 없이 트랜지션으로서의 역할을 확실히 해나가는 부분이지만, 자세히 보면 선율음형에서 끊임없이 반음계가 사용됨을 알 수 있다. 마디126의 답선율은 B<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>의 반음계이고, 마디130-131의 내성을 보면, B<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>, C<sup>#</sup>-D, E-F, G-A<sup>b</sup>의 반음 진행이 계속해서 마디133까지 시퀀스 형태로 나온다. 또한 <악보26>의 마디134-136을 보면, 오른손의 주 멜로디가 B<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>-C-C<sup>#</sup>-D-E<sup>b</sup>-E-F로 반음계적 상승함을 알 수 있다. 내려올 때도 마찬가지로 마디136-137의 반음 진행이 층을 이루며 나옴을 확인할 수 있다.

<악보25> 마디126-135

126 *sempre più animato*

129

132

*ora più*

135

The musical score consists of four systems. The first system (measures 126-128) is in bass clef and features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 129-131) includes a violin part in the right hand with fingering numbers (2, 1 3, 1 4 1 3, 2, 1 4, 2 1) and a piano part in the left hand. The third system (measures 132-134) is in treble clef and features a violin part in the right hand with a fermata over measure 133 and a piano part in the left hand. The fourth system (measures 135) is in treble clef and features a violin part in the right hand and a piano part in the left hand. Performance instructions include 'sempre più animato' at the beginning and 'ora più' above the final system.

<악보26> 마디134-137

The image shows a musical score for two measures, 134 and 137. Measure 134 is marked with a treble clef, a key signature of two flats, and the tempo marking 'piu vivo'. The right hand part features a melodic line with eighth notes, some of which are circled. The left hand part consists of a bass line with chords and a few notes. Measure 137 continues the melodic line in the right hand, with fingerings (4, 2, 3, 1, 4) indicated above the notes. The left hand part is mostly empty, with a few notes in the bass line.

이처럼 쇼팽은 주선율부분은 물론이고, 단순한 기계적인 연결구조 조차 긴장감과 진행감을 보다 강력하게 하기 위하여, 반음계적 진행을 즐겨 사용했음을 알 수 있다.

<악보27>의 138마디부터는 제시부의 주제음형의 발전이 아닌 새로운 파트가 나오는 부분이다. 분위기역시 이전과는 다르게 스케르찬도로 제시했다. 하지만, 완전히 새로운 요소가 쓰이는 것은 아니고 마디138-145의 경우, 제시부의 첫 번째 경과구의 왼손 음형을 차용했다. 마디141에는 내성에서 헤미올라 리듬이 사용된 것도 볼 수 있다.

<악보27> 마디138-141

The image shows a musical score for measures 138-141. Measure 138 is marked 'scherzando'. The score is written for piano, with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 138 features a complex melodic line in the treble clef with fingerings 2, 1, 5, and a bass line with chords and single notes. Measure 141 continues the piece with similar notation, including a fermata over the final note.

마디142-145는 앞선 4마디 프레이즈의 반복이다. <악보28>에서의 마디 146-149를 보면 화성구조가 한 마디씩 끊기는 것을 볼 수 있는데, 이는 마디138부터 마디145까지의 화성구조가 네 마디 단위로 끊기는 것에 비해 호흡이 짧아졌음을 알 수 있고, 이를 통해서 또다시 몰아간다는 느낌을 전해 준다. 발전부 부분은 이렇게 끊임없이 긴장과 이완의 반복으로 이루어져 있다. 마디146-148은 반음계적 상행 진행이 복합적으로 진행되는데, 오른손의 전체라인이 반음계의 시퀀스로 되어 있고, 각 마디의 강박만 따로 떼어놓고 보면 G-A<sup>b</sup>-A-B<sup>b</sup>-B-C의 진행으로 되어 있음을 알 수 있다. 마디149는 반대로 반음계 하행 진행을 양손에서 보여준다.

<악보28> 마디146-149

146

1 3 5 3 1 1 2 1 3 5 3 1 1 1 4 1

2 2 2

149

3 2 3 4 5 2 3 1 2 2 1

2 2 2

*cresc.*

<악보29>의 마디150-153은 오른손 내성의 반음계적 진행과, 왼손과 8분 음표의 시간차를 두고 3도 병진행으로 나오는 외성의 시퀀스적인 진행이, 왼손의 싱코페이션 리듬과 적절히 섞여서 곡의 긴장감을 고조시킨다.

<악보29> 마디150-153

<악보30>의 마디154-157은 화성적으로 긴장감을 고조시키는데, 마디154의 단3화음에서 마디156 감7화음을 거쳐 마디158의 증6화음(Ger.6)이 나오므로, 불협화도가 점차 증가함을 알 수 있다. 이와 동시에 마디155-158의 베이스에서 다시 반음계적 하행 진행  $C^\#-B^\#(C)-C^b-B^b$ 이 나타난다.

<악보30> 마디154-158

<악보31>과 같이 마디158-161은 음역의 변화만을 준 반복구조로 되어 있으며, 마디162-165의 베이스가 오른손의 하행하는 스케일과 함께 B<sup>b</sup>음을 향해가는 것을 볼 수 있다. <악보32>에서의 B<sup>b</sup>은 재현부의 시작음이다.

<악보31> 마디158-166

이 곡 자체가 반음계 진행을 많이 사용하지만, 특히 발전부에서도 이 새로운 부분(마디138-165)은 전체적으로 반음계 진행이 지배하고 있고 템포 또한 매우 빠른 부분이라 가장 역동적이고 긴장감을 주는 부분이라 할 수 있다.

#### 4. 재현부 (마디166-207)

재현부의 마디166부터 제시부의 제2주제가 나온다. 보통 재현부는 제1주제부터 나오는 것이 원칙이나, 이 발라드에서는 예외적으로 제2주제가 먼저 나온다. 예외적인 재현부를 갖는 곡들에는 대표적으로 제2주제만 재현되는 쇼팽 자신의 소나타 2번과 생상 첼로 협주곡 제 1번등이 있고, 제1주제만 재현되는 곡에는 라흐마니노프 피아노 협주곡 제 3번이나 프로코피에프 바이올린 협주곡 제 1번 등이 있다. 하지만 이 곡처럼 두 주제가 위치를 바꾸어서 나온 경우는 극히 드물기 때문에, 이 곡을 온전한 형식의 소나타라고 분석하지는 못하고, 자유로운 형식의 소나타라고 분석을 해야 한다. 재현부로 구분되어지는 제2주제, 경과구2, 제1주제를 간략히 요약하여 보면 <표7>과 같다.

<표7> 재현부의 구성 (마디166-207)

구분	마디	조성	곡의 구성
제2주제 (c'')	마디166-180	E <sup>b</sup> M	바로 제2주제부터 시작하는 이 재현부는 제시부의 제2주제가 확대된 형태로 재현된다.
경과구2 (d'')	마디180-194	E <sup>b</sup> M	거의 충실하게 제시부의 경과구2를 재현하고 있으며, 뒤이어 올 제1주제의 조성을 위해 전조를 위한 움직임을 갖지 않는다.
제1주제 (a')	마디194-207	gm	제1주제 재현 부분은 사실 제시부의 제1주제 재현이기도 하지만 발전부의 제1주제 변형 부분과 똑같다. 조성만 원조로 돌아왔을 뿐이다.

<악보32>의 마디166-171은 주제가 연결구 스케일패시지에서 곧장 등장하는 바람에 첫 음 F음은 생략되어 있다. 재현부이기에 조성은 제2주제의 원조인 E<sup>b</sup>조로 그대로 재현이 된다. 하지만 여러 부분에서 제시부의 제2주제와는 많이 다르다.

첫 번째로 멜로디의 텍스처가 한층 두꺼워졌다는 점이다. 원래는 단선율이었는데, 여기서는 3성부 화성으로 나오고 있다. 두 번째로 왼손 음형이 4분 음표 6개에서 8분 음표 12개로 구성되어 2배로 잘게 쪼개어져서 나온다는 점이다. 세 번째로는 다이내믹의 차이이다. 원래는 서정적인 특징을 살려 *pp*로 나왔는데, 여기서는 *ff*로 나오고 있다.

<악보32> 마디166-171

The musical score for measures 166-171 is presented in two systems. The first system covers measures 166 and 167, and the second system covers measures 168 and 169. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic. The right hand (RH) part consists of chords and melodic lines, with some notes marked with accents (>) and slurs. The left hand (LH) part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with various fingerings (1-5) and articulation marks (asterisks) indicated. The score includes a variety of musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

마디180부터는 제시부의 두 번째 경과구의 재현이다. 이 부분은 거의 그대로 재현되고 있다. 다만 <악보33>에서 원조인 g단조 제1주제가 재현되므로, 앞선 제시부의 전조의 과정(3도씩 상행하면서 전조)이 나타나지 않는다. E<sup>b</sup>장조와 g단조는 서로의 으뜸화음을 공통으로 공유하기 때문이다.

<악보33> 마디188-191

<악보34>와 같이 마디194부터는 제1주제가 재현이 된다. 사실 발전부에 쓰였던 제1주제의 변형된 패턴이 조성만 원조로 바뀐 채 그대로 나온다. 따라서 역시 베이스는 D음의 페달 포인트가 계속 해서 나오는 것을 볼 수 있다.

<악보34> 마디194-199

Meno mosso

194

*pp sempre sotto voce*

197

*cresc. f*

계속되는 베이스 페달 포인트 위에 <악보35>의 마디206-207은 긴 코다를 예비하는 듯, 고전적인 종지인  $I_4^6$  화음 →  $V_7$  화음을 써서 g단조의 종지를 확실하게 해주고 있다.

<악보35> 마디206-207

*appassionato*

*poco ritenuto*

206

*il più forte possibile*

## 5. 코다 (마디208-264)

2/2박자인 이 격렬한 코다는 거대한 발라드를 마무리하기에 아주 적당한 특징들을 모두 내포하고 있다. 우선적으로 템포가 프레스토로서 몰아치는 마무리의 진수를 보여주고, 다이내믹은 시종일관 *ff*로 연주하게 되어있어서 사운드로 압도하며, 겹음의 화성을 계속 짚도록 작곡이 되어 있어 고난도의 화려한 테크닉까지 다 보여주고 있다. 또한 곡의 구성은 다음 <표8>와 같다.

<표8> 코다의 구성 (마디208-264)

구분	마디	조성	곡의 구성
Coda	마디208-264	gm	2/2박자인 코다는 크게 마디208-241과 마디 242-264 두 부분으로 나눌 수 있는데, 전반부는 멜로디적인 부분이고, 후반부는 카덴차적으로 빠른 스케일로 이루어져 있다. 곡 전반적으로 즐기치게 나온 반음계적 진행으로 곡을 마무리한다.

마디208-215와 마디216-229는 각각 두 개의 반복악구로 이루어져 있는데, 먼저 <악보36>의 마디208-211은 약박에 붙은 악센트가 멜로디 역할을 해주면서 싱크레이션의 효과를 주고 있고, 오른손 내성에는 반음계 진행이 쓰여 있다.

<악보36> 마디208-211

Presto con fuoco

<악보37>에서의 마디216-223은 싱크페이션 리듬과 정상 리듬이 섞여서 등장하지만 첫 음 악센트가 있는 관계로 앞선 마디208-215만큼 당김음 리듬 효과가 크지는 않다. 대신 오른손에서 멜로디 선율이 다른 음보다 음가를 길게 연주하게 되어있어서 보다 선율이 잘 드러난다.

<악보37> 마디216-219

<악보38>을 살펴보면 마디230-233은 동형진행을 하면서 베이스가 반음계적으로 상승하고 있으며, 마디234-237은 멜로디의 패턴만 살짝 바뀌어서 반복을 한다. 이후 마디242까지는 한숨에 양손을 교차하며 화성을 연주해나가면서 마디242의 베이스 D음을 향해 간다.

<악보38> 마디230-233

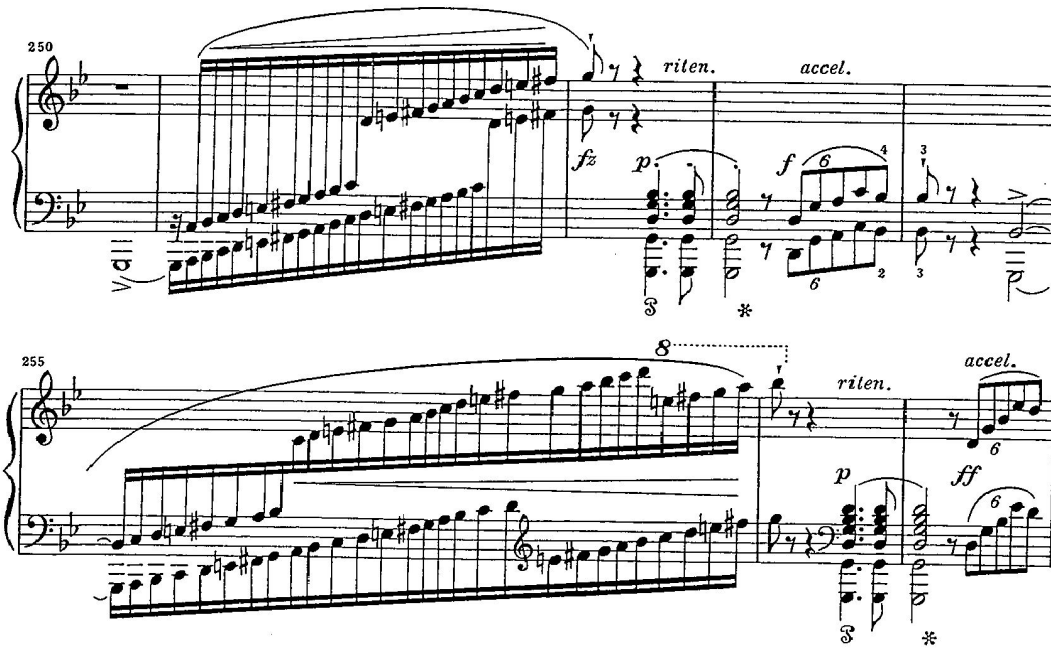
<악보39>의 마디242-249는 4마디의 오른손 반음계 상행진행이 으뜸음인 G음의 페달 포인트 위에서 나타나며, 이어 4마디의 온음계 하행진행이 도미넌트인 D음의 페달 포인트 위에 나타난다. 멜로디는 왼손 최상성부에 있다.

<악보39> 마디242-249



<악보40>의 마디250-253은 8도스케일과 코드, 아르페지오로 구성된 패시지가 다이내믹(*f-p-f*)의 대조를 띄며 나오고, 아르페지오 부분은 바로 제1주제의 동기 요소이다. 마디254에서 다시 같은 패시지가 반복할 때 오른손이 3도 위에서 나와서, 10도의 스케일로 한층 확대된 느낌을 준다.

<악보40> 마디250-257



마지막으로 <악보41>의 마디258-264는 *fff*의 거대한 양손 옥타브의 반음계적 반진행으로 시작하여 점점 빨라지면서 마디260부터 반음계적 옥타브 하행진행으로 곡을 마무리한다.

<악보41> 마디258-264

The musical score for measures 258-264 is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins at measure 258. The right hand plays octaves (indicated by an '8' above the staff) with triplets (indicated by a '3' below the staff). The left hand also plays octaves with triplets. The dynamics are marked as *fff* (fortissimo) with *poco ritenuto* (slightly ritardando) and *accelerando* (accelerando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

## V. 결 론

19세기 낭만주의 시대에는 고전주의의 엄격한 형식이나 명료함보다는 개인의 주관적인 표현이나 창작력이 중요시 되었던 시기이다. 따라서 소나타 형식의 작품보다는 성격소품과 같이 작곡가의 주관적인 감정이 잘 표현될 수 있는 작품이 선호 되었다. 쇼팽의 피아노 성격소품은 이러한 낭만주의 정신을 가장 잘 표현한 장르 중 하나라고 할 수 있다.

그는 스케르초, 마주르카, 소나타, 발라드 등의 많은 장르의 곡을 작곡하였으며 이 중 발라드는 원래 성악을 위한 장르였으나 쇼팽에 의해 처음으로 기악곡에 적용한 것으로 이는 동시대 작곡가뿐만 아니라 후대의 작곡가들에게까지 많은 영향을 주었다.

본 논문에서 연구한 쇼팽의 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>을 분석한 결과는 다음과 같다.

첫째, 형식은 제시부, 발전부, 재현부를 가지는 고전적 소나타 형식을 취하고 있지만, 내용적으로는 각 부분의 마디수의 길이도 일정하지 않고 자유로우며 즉흥적인 경향을 찾을 수 있다.

둘째, 조성의 변화는 이명동음적 전조와 반음계적 전조등을 통해 이루어지고, 제시부의 제1주제와 제2주제의 조성관계는 제1주제의 g단조와 관계조가 아닌 장3도 아랫조인 E<sup>b</sup> 장조로 되어있다.

셋째, 화성에서는 비화성음과 경과음 등의 불협화음이 자주 쓰였으며, 이러한 과감한 비화성음의 사용으로 인해 조성의 흐려짐 또한 볼 수 있다.

넷째, 선율적 특징은 주 선율이 다분히 성악적이고 반음계적 선율 진행과 꾸밈음이 많이 사용되었다. 제 1주제와 제 2주제의 주선율은 계속, 변형 발전되는 형태를 취하며, 각 부분의 불균형적인 진행, 주제의 반복과 생략 등에서 자유스런 경향을 찾을 수 있다.

작품을 연구한 결과로 <발라드 제 1번 g단조, Op.23>은 고전 소나타형식

을 고수하면서도 조성이나 화성에 얽매이지 않고, 논리적이면서도 자유로운 낭만음악에 기초를 두고 있어 그 의미가 매우 크다고 생각한다. 종합적으로 살펴볼 때 쇼팽의 발라드는 특정 형식에 얽매이지 않고 자신만의 작곡의도를 표현하기 위해 기존의 형식에 얽매이지 않고 자유로운 창작 활동을 보여준 작곡가로서 쇼팽의 독창적이고 낭만적인 피아노음악을 파악할 수 있게 해주는 곡이라 할 수 있다.

## 참 고 문 헌

<단행본>

김난희. “쇼팽 발라드의 형식에 관한 연구,” 『예술문화』 제15집, 2003.

박은희. 『쇼팽의 예술과 생애』. 서울: 음악춘추사, 1992.

송정이. 『피아노 연주와 교수법』. 서울: 음악춘추사, 1986.

이성삼. 『서양음악사』. 정음사, 1978.

윤양석. 『음악의 이해』. 서울: 숙명여자대학교 출판부, 1994.

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2002.

Hutcheson, Ernest. *The literature of the piano*, 3rd ed. New York: Alfred A. Konopf, 1964.

Gillespie, J. 『피아노 음악』. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1996

Grout, Donald J. 『서양음악사』. 김진균 외 2명 공역. 서울: 세광출판사, 1980.

Schonberg, Harld, C. 『위대한 피아니스트』. 윤미재 역. 서울: 나남, 1986.

Housman, John E. *British Popular Ballads*, London: George G. Harrap & Co, 1952.

Parakils, James. *Ballades without Words*, Portland: Amadeus Press, 1992.

Leichtentritt, H. 『음악의 역사와 사상』. 김진균 역. 서울: 형설출판사, 1975.

Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in nineteenth-century Europe*. New Haven: Yale University Press, 1984.

Longyear, Rey M. *Nineteenth-century Romanticism in Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1973.

Wilkins, Nigel. “Ballad.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, Vol. 4.

<사전류>

세광출판사 사전편찬위원회. 『음악대사전』. 서울: 음악춘추사, 1986.

Randel, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed.  
Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

<학위논문>

박수정. “쇼팽의 발라드 No.1 Op.23 G minor에 관한 연구 분석,” 국제신학대학교 석사학위논문. 2011.

최정은. “쇼팽 24 Preludes Op.28의 분석,” 단국대학교 석사학위논문. 2006.

한은정. “쇼팽의 「발라드 Op.23 N0.1」 연구 분석,” 군산대학교 석사학위논문. 2010.

황연숙. “F. Chopin의 Ballade No.1 in g minor, op.23 연구,” 숙명여자대학교 석사학위논문. 2000.

# ABSTRACT

A Study on the *Ballade No.1 in g Minor* by F. Chopin.

Lee, Eun Soon

Major in Piano

Graduate School of

Sungshin Woman's University

F. Chopin(1810-1849) is the first composer to write ballades for piano. From 1831 to 1842, Chopin wrote four ballades inspired by four poems of a Polish poet, Adam Mickiewicz(1798-1855): no.1 was influenced by *Konrad Valenrod*, no.2 was by *The Lake of the Wills*, no.3 was by *L'Ondine*, no.4 was by *The Three Brothers Burdryns*. When *Ballade No. 1*, published in 1836, was titled as *Ballade ohne Worte*, Chopin implied his intention to transfer the characteristics of the poem to piano music, and it attracted the attention of the musical circle. However, the detailed programatic description was not the goal of the composition, and the general impression of the poem is freely expressed in music.

This thesis is concentraed on the study of *Ballade No. 1, Op.23*. Although *Ballade No1. in g minor, Op.23* is the most similar form of sonatas, the second theme comes first in the recapitulation with irregular phrase lengths, so it is called 'Variations on a sonata'.

The characteristics of melody are the chromatic-scale of tuneful progress, ornaments, progression and impromptu music elements.

In addition, Chopin often uses beautiful and lyrical melodies from bel canto Opera, with decorative melodies for main melody.

A feature of the harmony is that the 7th & 9th chords turned into the form of arpeggio on melody. Also, they use discord, progressing chromatic scale, enharmonic and chromatic-scale progressing of the 12 scales. In the rhythm, he uses an agogic accent, which is providing a change with a strict tempo or rhythm, it also diversifies with complex rhythm and give a sense of tension by using commas.