

김 성 혜 교수지도
석사학위 청구논문

R. Schumann Symphonische Etüden
Op.13에 관한 연구

2005

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 미 선

R. Schumann Symphonische Etüden
Op.13에 관한 연구

김 성 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2004년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 미 선

논문 개요

19세기 피아노의 개량과 구조 변경은 다양한 작곡법과 연주법을 가능케 하였고, 이로 인해 많은 낭만 시대의 작곡가들은 자신만의 독창적이고 주관적인 음악성을 표현하고자 피아노 작품에 주력하였다.

낭만주의 이념을 음악으로 승화시킨 로버트 알렉산더 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810~1856)은 시적인 영감, 서정적인 멜로디, 불규칙한 리듬과 화성 그리고 피아노 음향 효과의 극대화를 시도한 작곡가이다.

슈만의 대표적인 작품인 《Symphonische Etüden Op. 13》은 낭만주의 피아노 문헌의 특징을 잘 보여주는 작품으로 피아노라는 악기가 표현할 수 있는 모든 가능성을 드러낸 변주곡 형식의 연습곡이다. 또한 낭만주의의 새로운 흐름을 이끌었던 곡으로 음악사적으로 중요한 의미를 갖는다. 이 논문에서는 《Symphonische Etüden Op. 13》의 분석을 중심으로 슈만의 피아노 음악의 전반적인 특징과 연주법을 알아보려고 한다.

이 곡은 주제, 주제에 대한 변주 형식의 9개의 연습곡, 주제와는 상관없는 순수 연습곡 3개로 구성되어 있다. 각각의 연습곡은 창의적인 기교를 한 가지씩 다루고 있고, 피아노의 장점을 잘 살려 오케스트라와 같은 풍부한 음량을 이끌어내고 있다. 연습곡 형태를 띠고 있지만 변주곡 형식을 차용함으로 주제 동기를 이용해 곡 전체에 통일감이 부여되고 있고, 피날레에서는 곡의 제목이 암시하듯이 교향곡적 효과가 잘 그려지고 있다. 이 작품의 주된 형식은 2부 형식이고, 주제 동기를 중심으로 선율, 화성, 리듬이 모방, 축소, 확대되는 변주곡 형태를 보인다. 중심 조성은 주제에서 쓰인 c[#]단조이고, 관계조인 E장조

와 딸림음조인 $g^{\#}$ 단조가 자주 등장함으로 기본적인 조성 골격을 유지하고 있다. 예외로는 마지막 변주곡인 피날레에서는 이명동음조인 D^b 장조로 끝맺음한다는 것이다. 불규칙한 악센트, sf, 당김음, 붓점 리듬, 셋잇단음표, 교차 리듬, 극단적인 셈여림, 모호한 화성, 반음계적 전조 그리고 페달 포인트의 사용 등과 같은 파격적이고 대담한 시도를 통해 자신만의 독특한 음악관을 확립하였다. 슈만은 낭만주의라는 특정 시기와 이념에 얽매이지 않고 자기가 속한 시대를 초월해 고전과 낭만을 자기의 고유한 음악언어로 소화시키고 통합하였을 뿐 아니라 조성의 해체와 붕괴로 이어지는 후대의 음악관을 형성하는데 많은 기여를 하였다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 슈만의 피아노 음악의 특징	
1) 낭만주의 음악의 특징	3
2) 슈만의 피아노 음악의 일반적 특징	5
2. Symphonische Etüden Op. 13의 분석	
1) 작품 배경	12
2) Symphonische Etüden Op.13의 분석 및 연주법	15
III. 결론	80

참고 문헌

ABSTRACT

I. 서론

독일 작센(Saxony)의 츠비카우(Zwickau)에서 태어난 로버트 알렉산더 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810~1856)은 19세기 전반에 걸쳐서 활약한 대표적인 낭만주의 작곡가이다. 그는 시적인 영감을 음악으로 표현한 작곡가로서 주로 피아노곡과 예술가곡 분야에서 그의 음악성이 빛을 발하고 있다.

슈만의 피아노 작품은 대부분이 1829~39년 사이에 작곡되었는데, 이 시기의 작품들은 독창성이 두드러질 뿐만 아니라 작곡가가 갖는 창작의 기본 정신을 잘 담고 있다. 그는 이 시기에 오로지 피아노 작품에만 전념하였고, 1840년 클라라 비크 슈만(Clara Wieck Schumann, 1819~1896)과의 결혼을 계기로 예술가곡을 작곡하게 되었다.

본 논문에서 연구하고자 하는 《교향적 연습곡(Symphonische Etüden Op. 13)》은 낭만주의 피아노 음악의 특징을 잘 보여주면서 동시에 피아노의 모든 가능성을 보여주는 연주회용 연습곡이다. 대부분이 표제 음악이었던 슈만의 다른 작품들과는 달리 변주곡의 형태를 보여주는 이 곡은 각 연습곡마다 자유롭게 창의적인 기교를 한 가지씩 다루고 있어 피아노 문헌 사상 걸작 중의 하나로 꼽히고 있다.

슈만의 곡들은 일상생활에서 체험한 평범한 느낌을 음악의 소재로 삼았기 때문에 주로 소품 위주의 곡들이 많고 규모가 큰 작품은 대개 모음곡 형식을 갖는다. 《Symphonische Etüden Op. 13》에서 보여주는 다양한 특징들과 피아노의 음악적 효과를 극대화시키기 위한 방법들을 고찰하고 작곡가의 감성이 구체화된 표현을 관찰함으로써 슈만의 음악세계를 이해하는 것이 본 논문의 궁

극적인 목표이다.

연주는 단순히 악보에 기록된 음표를 소리로 재생해내는 작업이 아니다. 이는 어떤 한 작품이 탄생하게 된 시대적 배경에 대한 충분한 이해를 바탕으로 작곡가의 독특한 음악적 표현과 의도가 파악되고 과거에 만들어진 작품이 역사적, 음악적으로 재구성되는 것이다. 따라서 낭만주의 시대의 음악과 슈만의 피아노 음악의 전반적인 특징을 살펴봄으로 이 논문에서 연구하고자 하는 《Symphonische Etüden Op. 13》에 대한 이해를 돕고자 한다. 또한 주제와 상관없는 연습곡 3개와 9개의 변주로 이루어진 12개의 각각의 연습곡을 주제, 화성, 리듬, 악상, 조성 등으로 세분화시켜 분석 한 뒤 작곡가의 의도에 근접한 연주를 위해 유의할 점과 기법들의 특징에 대해 연구해 보도록 하겠다.

II. 본 론

1. 슈만의 피아노 음악의 특징

1) 낭만주의 음악의 특징

낭만주의(Romanticism)¹⁾는 일반적으로 문학, 미술, 음악 등 예술 전반에 걸쳐서 등장했던 19세기를 지배하는 기본적인 이념으로 알려져 있는데 이는 19세기라는 특정 시기에 발생한 일시적이고 특정한 예술 사조가 아니고 다양한 형태로 여러 시기에 반복적으로 나타났다.²⁾ 특히 기계화, 공업 기술의 발달로 인해 산업혁명이 일어났을 즈음에 이성과 법칙을 강조하던 계몽주의(Enlightenment), 고전주의(Classicism)와 대립하며 발생했다. 18세기를 대표하는 고전주의 음악은 객관성과 형식의 명료성을 중시하고 감정 표현을 자제하도록 요구하였는데, 이런 특징은 소나타 형식의 기악곡에서 잘 드러나고 있다. 이 시기의 음악적 특징으로는 소나타 형식과 기악 음악을 발전시키고, 조성을 공통관습언어로 정착, 발전시킴으로 낭만에 영향을 미친 것 그리고 바로크 음악을 대표하던 통주저음과 즉흥 연주를 줄임으로 연주와 작곡을 분리시킨 것이 있다. 특히 작곡가가 프레이즈(phrase), 화성(harmony), 셈여림(dynamic) 등을 일일이 지시해 자신의 의도한 바를 그대로 연주를 하도록 요구한 점이

1) 이 용어는 고대 불어인 romance로부터 유래한다. 문학과 음악의 두 분야에 도입되고 프랑스나 독일에서는 시적, 기악 작품의 표제로도 사용되었다.

2) Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music*, New York: Norton, (1970): 4쪽.

바로크와의 큰 차이점이다.³⁾

고전주의가 절정을 이루었던 18세기를 지나 19세기 초반이 되면서 산업혁명과 자유주의의 영향으로 철학, 문학, 미술, 음악 등 예술 전반에 새로운 움직임이 발생하게 된다. 이런 시기에 태동한 낭만주의 음악은 19세기를 대표하는 국민주의와 개인주의를 바탕으로 두고 현실을 초월한 이상에 대한 동경, 꿈과 환상, 무제한적인 주관주의와 감정 지상주의를 추구하게 된다.⁴⁾

이를 위해 형식과 절제를 지향하던 고전음악과는 달리 표제음악(Program music)⁵⁾을 주로 애호하게 된다. 표제음악이란 묘사적인 표제를 가지면서 자유롭게 유동적인 형식을 갖는 작품을 말한다. 교향곡, 협주곡, 오페라와 같이 방대한 규모의 대곡과 예술가곡, 피아노 소품과 같은 짧은 곡들이 유행한다.

고전음악의 소나타 형식 보다 ABA의 3부분으로 이루어진 소곡 형식이 많이 쓰였는데 작곡가 개개인의 음악적 상상력과 영감을 자유롭게 표현하기 위해 많은 작곡가들이 3부 형식의 기본 틀에 변형을 주었다. 야상곡(Nocturne), 전주곡(Prelude), 연습곡(Etüde), 환상곡(Fantasies), 폴로네이즈(Polonaise), 마주르카(Mazurka) 등이 이런 부류에 속한다. 선율은 마디수가 배수로 구성되는 규칙적인 형태 보다는 불규칙적인 것이 늘어났고 개인적이고 주관적인 감정을 담은 서정적 악구를 가지게 되었다. 당김음과 잇단음표 사용이 늘면서 리듬의 복잡함과 정교함이 더해졌다.

급격한 다이내믹의 변화를 통해 다채로운 음색과 표현법을 추구하였는데, 특히 감정 표현을 위해 사용한 극단적인 다이내믹은 19세기의 음악이 고전주

3) Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, (1971): 19-29쪽.

4) Willi Apel, 『피아노 음악사』, 서울: 삼호출판사, (1990): 266쪽.

5) Program music : 작곡가가 어떤 움직임, 정경 또는 이야기를 의도적으로 묘사하고 있는 기악. 그리고 묘사적인 표제가 붙은 곡.

의에 비해 음량이 커졌기에 가능해진 것으로 이로 인해 피아노곡이 관현악 편성을 압도하는 강한 음향을 추구할 수 있게 되었다. 음역의 범위도 넓어졌고, 불협화음과 7화음, 9화음의 잦은 사용과 반음계, 빈번한 조바꿈 등으로 조성어법이 약화되는 경향이 두드러졌다.

또한 객실(salon)이나 연주무대(concert hall)에 모두 잘 어울리는 피아노 음악이 대중적인 인기를 얻게 되었는데, 이는 피아노가 모든 음역을 자유롭게 이동함으로써 다양한 감정을 표현해낼 뿐 아니라 작곡가의 생생하며 가장 내면적인 감정까지도 전달할 수 있었기 때문이었다.⁶⁾ 낭만주의 작곡가들이 고전적인 기법이나 내용을 버리고 음악의 형식적 특성보다는 감정의 표현에 치중했다는 점은 서정적인 선율, 모호한 화성, 급격한 다이내믹, 자유로운 악절 구조 등에서 잘 드러나고 있다. 피아노 작품에 주력했던 낭만주의 작곡가로는 베버(Carl Maria Weber, 1786~1826), 슈베르트(Franz Schubert, 1797~1828), 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809~1847), 슈만(Robert Schumann, 1810~1856), 쇼팽(Frédéric Francois Chopin, 1810~1849), 리스트(Franz Liszt, 1811~1886), 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897) 등이 있다.

2) 슈만의 피아노 음악의 일반적 특징

형식이나 법칙을 중시하던 고전주의와는 달리 낭만주의는 개인의 감정을 음악 표현의 중심에 두었는데, 슈만의 '성격적 소품(character piece)'과 '예술 가곡(Lied)'은 낭만주의 이념을 음악적으로 가장 잘 그려낸 것으로 평가받고 있다. 규모가 크고 웅장한 소나타 형식의 교향곡 보다 성격적 소품에 주력함으

6) John Gillespie, 김경임 역, *Five Centuries of Keyboard Music*, 대구: 계명대학교 출판부, 241쪽.

로 슈만은 자신의 독특한 음악관과 감정을 낭만주의적 표현으로 승화시켰고, 문학이나 비음악적 요소들을 음악과 접목시킴으로 낭만주의의 표제 음악적 특성에 충실했다.⁷⁾

슈만과 동시대의 많은 작곡가들이 피아노가 낭만주의 이념을 음악적으로 가장 잘 표현해주는 매체라고 선택했던 이유는 악기 개량과 밀접하게 연관되어 있다. 19세기에 개량된 피아노는 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)가 피아노곡을 작곡했던 18세기 중엽과는 완전히 다른 기능, 음향, 형태를 가진 악기로 변모하게 되었다. 19세기 피아노의 위상은 외부구조와 세부 장치의 기능적 발달로 보다 풍부한 음향과 다양한 음색을 구사하는 이상적 악기로 변하였다. 특히 금속 프레임은 현의 강도를 강하게 함으로 다양하고 극단적인 다이내믹 표현을 가능하게 해주었으며 이중 이탈 장치(double escapement action)의 도입은 빠른 음의 반복을 가능하게 함으로써 기교적인 연주의 범위를 크게 확장시켜 주었다. 또한 개량된 건반과 댐퍼 페달(damper pedal)이 손가락으로 지속시킬 수 없던 음들을 부드럽게 연결시켜줌으로 차갑고 딱딱한 느낌을 주던 기존의 음색에 부드럽고 따뜻한 음색이 더해졌다. 이로 인해 작곡가와 연주자는 내면의 섬세한 감정에서부터 화려하고 외향적인 감정을 무난하게 표현해 낼 수 있게 되었다.⁸⁾ 독립된 피아노곡은 아니지만 예술가곡의 반주를 담당하는 피아노 부분은 성격적 소품과 더불어 슈만의 음악적 어법과 정신을 담고 있다고 알려져 있다. 피아노의 개량 작업이 활발했던 19세기 초부터 예술가곡은 낭만주의 정신을 표현해주는 장르로 많은 작곡가들의 관심을 끌었다. 페달에 의해 더욱 풍부해진 피아노의 음색과 강약은 서정

7) F. E. Kirby, 김혜선 역, *Music For Piano : A Short History*, 서울: 도서출판다리, (2003): 203쪽.

8) Hugh M. Miller, 최동선 역, *History Of Music*, 서울: 현대음악출판사, (1996): 189쪽.

적인 노래와 조화를 이루면서 제한된 음역만을 소화해내는 인성(人聲)을 보강해줌으로 이상적인 반주로 인식되어졌다. 문학과 음악 두 가지 모두를 중요하게 생각했던 슈만은 예술가곡의 가사, 즉 시에 담겨있는 감정을 표출하고자 멜로디와 가사를 담당하는 성악 파트와 피아노 파트를 분리되지 않은 하나의 선율로 만들고자 시적인 표현과 서정성을 극대화하였다. 예술가곡에서 드러나는 시적인 표현과 서정성은 《어린이의 정경(Kinderscenen Op. 15)》 《크라이슬레리아나(Kreisleriana Op. 16)》 《환상소곡집(Fantasiestücke Op. 12)》과 같은 피아노곡에서 잘 담겨있다.

슈만의 피아노 음악에서 두드러지는 몇 가지의 특징들을 열거함으로 슈만의 피아노 작품이 낭만주의 시대에 차지하는 중요성과 영향력을 살펴보고자 한다.⁹⁾

첫째, 슈만의 피아노 작품은 성격적 소품(character piece)이 주를 이루고 있다. 피아노의 표현을 극대화하기 위한 작곡가의 다양한 시도가 드러나는 장르로, 표제적인 착상에 근거하는 ABA의 3부분 형식으로 이루어진 짧고 서정적인 작품이 주를 이룬다. 성격적 소품은 엄격한 형식의 틀에서 벗어나 시적인 내용을 자유롭게 표현할 수 있다는 장점 때문에 많은 작곡가들에게 애용되었고 19세기 피아노 음악에서 가장 중요한 형식이 되었다. 《크레이슬레리아나(Kreisleriana)》 《야상곡집(Nachstücke)》 《나비(Papillons)》 《사육제(Carnaval)》 《노벨레테(Novelletten)》 《환상소곡집(Fantasiestücke)》 《어린이 정경(Kinderscenen)》 《빈 사육제의 광대(Faschingsschwank aus Wien)》 등이 성격적 소품의 대표적인 작품이다. 이 작품들은 피아노곡들을 시리즈(series)로 묶어 묘사적인 명칭과 함께 하나의 이야기(narration)로 자유롭게 구성한 것이다. 그의 성격적 소품은 모음곡이나 소품들로 사용된 주제적 소재

9) Gillespie, 앞의 글, 255~63쪽.

나. 음악적 주제들이 서로 관련되어 있는 곡과 개별적으로 관련되지 않은 곡 그리고 규모가 크고 독자적인 곡들로 분류된다.

둘째, 슈만의 피아노곡은 문학과 밀접한 관계가 있다. 1834년도에 『음악신보(Neue Zeitschrift für Musik)』를 창간하고 1844년까지 편집자로서 활동한 사례는 슈만이 문학을 얼마나 중요시했는지 그리고 문학적인 사고와 표현이 슈만의 음악어법을 완성시키는데 많은 영향을 미쳤음을 잘 알려주고 있다. 슈만은 슈케(Ludwig Schunke)와 장인인 비크(Friedrich Wieck, 1785~1873)와 더불어 결성한 음악가 모임을 ‘다비드 동맹(Davidbünd)’이라 이름 짓고, ‘F.(플로레스탄, Florestan), E.(에우제비우스, Eusebius), R.(라로, Raro)’ 등의 다양한 필명으로 『음악신보』에 신곡 소개와 음악 평론을 기재하였다. 플로레스탄은 외향적 성격을 가진 충동적인 혁명가, 에우제비우스는 내향적 성격을 가진 짧은 몽상가, 라로는 현명하고 원숙한 대가를 가리키는데 슈만은 자신의 심리 상태에 맞는 필명을 통해 자신의 감정과 생각을 구체적으로 표현하고자 하였다. 그의 평론의 주된 내용은 낭만 음악의 자유로움과 새로운 형식에 대한 옹호와 낭만주의의 리스트와 같은 작곡가에게서 나타나는 또 다른 특성인 기교 중시 경향에 대한 공격으로 나누어졌다. 소리의 추상적인 특성에 구체적으로 감정과 사물을 묘사하는 문학적 표현을 연결시킴으로 시나 다른 문학 장르에 내재된 섬세하고 정교한 감정을 음악으로 승화시키고자 했던 슈만의 노력은 풍부한 감수성과 상상력을 담고 있는 성격적 소품의 표제와 소제목에서 특히 잘 드러난다.

셋째, 슈만의 작곡 기법과 화성, 선율은 애매함(ambiguity)과 복잡함을 주된 특징으로 한다.¹⁰⁾ 《Album für die Jugend, Op. 68》 중 Nordische Lied의 처음 4마디에서 보여주는 급격하고 빈번한 조바꿈(d minor, C Major, F Major,

10) F. E. Kirby, 앞의 글, 204~5쪽.

g minor, d minor)은 화성감을 약화시키기 위해 작곡가가 사용한 중요 기법이다. 또한 조성적 애매함을 증가시키기 위해 슈만은 화음의 1전위 형태를 선호했고, 불협화음과 비화성음을 자주 사용하였다. 반음계에 의한 전조와 장조와 단조 사이를 끊임없이 오가면서 곡의 분위기를 바꾸는 방식은 선율의 서정성을 살리는 데는 도움을 주었지만 상대적으로 조성적인 기반은 약화시켰다. 짧은 주제의 반복, 반음계적 화성, 특수한 페달링 효과, 비화성음과 불협화음, 피규레이션(figuration)¹¹⁾등은 규칙성, 주기성, 명료성을 벗어난 기법들로 그의 작곡 기법에서 중추적 역할을 하고 있다.

넷째, 규칙성, 주기성, 명료성을 벗어난 리듬의 교차(cross-rhythm)와 박을 모호하게 만들기 위한 당김음의 반복적 사용 그리고 토카타적 기법이 슈만 음악의 리듬적 특성을 대표한다. 붓점(dot) 리듬과 당김음은 선율에 긴장감과 생동감을 더해주고 불규칙으로 등장하는 스포르찬도(sf)는 박자감을 모호하게 만들어주거나 변박되는 느낌을 만들어준다.

다섯째, 슈만은 누구보다도 피아노라는 악기의 강점과 약점에 대해 잘 알고 있었기 때문에 텍스처(texture)의 가능성에 대해서도 누구보다도 잘 알고 있었다.¹²⁾ 피아노곡의 규모를 확대함으로써 오케스트라 같은 풍부한 음향(full-sound) 효과를 연출하고자 했던 슈만은 내성과 외성, 각각의 성부가 각기 다른 선율과 리듬, 셈여림을 연주하도록 함으로 피아노 한대가 아니라 오케스트라에서처럼 여러 악기가 동시에 연주하는 음향 효과를 이루어냈다. 무한한 상상력을 가졌던 슈만은 자유로운 루바토(rubato)와 페달 포인트(pedal

11) figuration: 17~18세기 음악의 틀에 박힌 양식의 음형(figural) 또는 동기가 사용되어 주제의 변주에서 음이나 선율, 저음부를 수식하는 데 쓰이는 것.

12) texture: 음을 음악적으로 짜맞출 때의 기본 개념으로 예를 들어 하모니(harmony), 대위법(counterpoint), 병행(parallel motion) 그리고 저음을 지속시켜 선율적인 다른 성부를 받쳐주는 드론(drone)등이 있다.

point)를 적절하게 융합시켜 새로운 음향 효과와 표현법을 만들어내기도 하였다.

여섯째, 낭만 이전의 작곡가 중 특히 베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770~1827)과 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)의 음악을 높이 평가하였던 슈만은 이 두 작곡가의 고유한 음악세계를 연구하였고, 그 영향으로 대위적인 작법이나 모방기법을 종종 사용하였다. 『Symphonische Etüden Op. 13』의 1번과 7번 연습곡에 나타나는 모방기법을 그 좋은 예라고 하겠다. 낭만주의 정신을 음악으로 구현한 대표적 작곡가 슈만은 과거의 음악 전통을 반(反)낭만주의적 경향이라고 무조건 배격하지 않고 과거의 음악적 전통과 낭만을 통합하고자 노력하였을 뿐 아니라 기존의 화성, 리듬, 음향 등에 대한 대담한 도전과 실험을 통해 미래의 음악에도 많은 영향을 미쳤다.

R. Schumann 피아노 작품의 연대별 목록을 살펴보면 다음 < 표 1 >과 같다.¹³⁾

< 표 1 >

Op.	작곡년도	곡 명
—	1829 ~ 30	6개의 왈츠
1	1829 ~ 30	아베그 주제에 의한 변주곡
—	1831	베버 주제에 의한 변주곡
—	1831 ~ 2	소나타 1, 2악장 (A ^b Major)
—	1831 ~ 2	안단테가 딸린 변주곡 (G Major)
—	1832	전주곡과 푸가
—	1829 ~ 31	나비
3	1832	파가니니의 카프리스에 의한 6개의 연습곡
4	1832	6개의 인테르메조
—	1832	판당고(Fandango) (f [#] minor)

13) Staley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, (1980): 865-66쪽.

-	1832	12개의 부를레스크(Burlesken)
-	1832 ?	푸가 (d minor)
-	1832 ?	푸가 No. 3
-	1832 ~ 3	동경의 왈츠 변주곡
5	1833	10개의 클라라 주제에 의한 즉흥곡
-	1833	베토벤 주제에 의한 자유로운 변주 형식에 의한 연습곡
-	1834	쇼팽의 야상곡에 의한 변주곡
6	1837	18개의 다비드동맹의 춤
7	1829 ~ 32	토카타 (C Major)
8	1831	알레그로 (b minor)
9	1833 ~ 35	사육제
10	1833	파가니니의 카프리스에 의한 6개의 연주회용 연습곡
11	1832 ~ 5	소나타 No. 1 (f [#] minor)
12	1837	환상 소곡집
13	1834 ~ 7	교향적 연습곡
14	1835 ~ 6	소나타 No. 3 (f minor)
15	1838	어린이 정경
16	1838	크라이슬레리아나
17	1836 ~ 8	환상곡 (C Major)
18	1838	아라베스크 (C Major)
19	1839	꽃소곡집 (D ^b Major)
20	1838	유모레스크
21	1838	8개의 노벨렛
22	1833 ~ 8	소나타 No. 2 (g minor)
23	1839	야상곡
26	1839 ~ 40	비엔나 사육제
28	1839	3개의 로망스
32	1838 ~ 9	4개의 건반소곡 : 스케르쑤, 지그, 로망스, 푸가
56	1845	6개의 페달 피아노를 위한 연습곡
58	1845	4개의 페달 피아노를 위한 연습곡
60	1845	B - A - C - H 주제에 의한 6개의 푸가
68	1848	어린이 앨범
72	1845	4개의 푸가 (d minor, d minor, f minor, F Major)
76	1849	4개의 행진곡 (E ^b Major, G Major, B ^b Major, E ^b Major)
82	1848 ~ 9	숲 속의 정경
99	1838 ~ 49	여러 색깔의 피아노 연주곡집
111	1851	3개의 환상 소곡
118	1851	어린이를 위한 3개의 소나타
124	1853	연주앨범
126	1853	7개의 푸케타 형식의 곡
133	1853	아침의 노래
-	?	< To Alexis >에 의한 카논 (A ^b Major)
-	1854	변주곡 (A ^b Major)

2. Symphonische Etüden Op. 13의 분석

1) 작품 배경

《Symphonische Etüden Op. 13》은 슈만이 손가락을 다쳐서 연주자의 길을 완전히 포기한 후 특별히 피아노 작품을 중심으로 작곡에 몰두하기 시작하던 1832년 이후에 쓰여진 작품 중 초기에 해당하는 곡이다. 1834년부터 1837년까지 3년이라는 비교적 긴 기간에 걸쳐 작곡된 이 곡의 원래 제목은 《변주곡 형식에 의한 연습곡(Etüden in form von Variationen)》이었고, 그의 제자인 젊은 작곡가 베넷(William Sterndale Bennet)에게 헌정되었다. 원제목이 암시하듯이 이 곡은 주제(Thema)와 12개의 연습곡(Etüden)들로 이루어져있는데, 각각의 변주곡은 연습곡 형태를 띠지만 전체적으로 하나의 주제를 기본 동기로 삼아 선율, 화성, 리듬, 조성 등을 발전, 변형한다는 점에서 특이한 형태의 변주곡이라고 할 수 있다. 또한 연습곡과 변주곡을 접목시켰다는 점에서 음악사적으로도 획기적인 작품으로 평가받는다.¹⁴⁾

이 작품의 형식에 대한 이해를 돕기 위해 변주곡 형식이나 변주 양식에 대해서 간략하게 살펴보도록 하겠다. ‘변주’는 기본 주제나 동기(motive) 또는 음형(figuration)은 유지하면서 동시에 선율의 모양을 바꾸거나 리듬, 화성을 변화시키는 등 다양한 형태로 변형된 형태나 기법을 가리키는 말이다.¹⁵⁾ 변주곡은 중심소재와 변형된 형태를 가지고 악곡을 질서 있게 배열한 것을 말하는데 크게 ‘장식적 변주곡(ornamental variation)’과 ‘성격적 변주곡(characteristic variation)’ 두 가지로 나뉘어진다. 우선 장식적 변주곡은 주제의 화성과 선율 윤곽의 기본형을 지키면서 선율 음형, 리듬을 화려하고 빠른 악구인 패시지

14) 하에자, 『슈만 피아노 문헌-독주곡 편』, 서울: 음악춘추사, (1991): 231쪽.

15) 백병동, 『대한 음악이론』, 서울: 현대음악출판사, (1993): 225쪽.

(passage)로, 혹은 아라비아 건축의 장식을 가리키는 말로 장식적인 성격의 곡에 표제로도 사용되었던 아라베스크(Arabesque)풍으로 바꾸어줌으로 단순한 주제에 대해 여러 가지 다른 종류의 음악적 장식이 더해진 것을 말하는 데 주로 고전 시대의 변주곡이 이에 해당된다. 반면 성격적 변주곡에서 각각의 변주들은 주제를 완전히 새로운 것으로 변형하여 전체적으로 주제와 다른 성격을 갖는다.¹⁶⁾ 낭만시대에 많이 쓰였던 성격적 변주곡은 비록 주제와의 직접적인 관계성을 찾아내기는 어렵지만, 음악적인 분위기와 감성에서 주제와 변주를 결합시켜주고 각각의 변주를 유기적으로 연결시켜줌으로 개별적인 변주곡들 사이에 통일감(unity)과 일치감(integrity)을 부여해준다.

장식적 변주곡이 주제의 화성과 선을 골격을 유지하기 위해서 비교적 변화가 적으면서 일정한 패턴 안에서의 변형을 요구했던 것과 달리, 낭만 시대에 들어서면서 화려하고 과감한 변화를 시도하는 성격적 변주곡들이 많이 작곡되었다. 슈만은 이 형식을 확립, 발전시키는데 기여함으로써 성격적 변주곡 장르에서 중요한 작곡가로 인정받고 있다. 슈만이 사용했던 다양한 방식의 변주 기법은 개개의 변주가 독립적인 연주나 혹은 순환 연주 안에 리듬으로 포함되는 형태로 나타나는데 《사육제(Carnival)》와 《나비(Papillons)》에서 볼 수 있듯이 전통적인 관점에서 변주곡이라 보기 힘든 곡에서도 성격적 변주곡 형식을 사용하였다. 또한 문학 특히 시에 심취해있던 슈만은 연가곡 작곡에서 중요시 하던 ‘시적 통일성’을 독립된 개개의 변주곡을 결합시켜주는 중요한 요소로 생각했다. 각각의 변주곡들은 주제 전체를 가져와 변주를 시도하는 것이 아니라 일부분만을 차용해 사용함으로써 주제를 환기시켜주는 ‘연상기법(association of idea)’을 사용하였다. 예를 들어서 슈만의 대표적인 연가곡집인 《시인의 사랑(Dichterliebe)》은 ‘사랑’, ‘이별’, ‘죽음’을 주제로 한 16개의 독립된 가곡으로 이루어져 있는데, 각각의 가곡들은 사랑, 이별과 같은 주제를 직접적으로 묘사

16) Hugo Leichtentritt, 최동선 역, *Musical Form*, 서울: 현대음악출판사, (1998): 118쪽.

하기보다 상징과 은유를 통해서 사랑과 이별을 노래하고 있고 시인의 죽음이라는 결말을 첫 곡에서부터 음악적으로, 시적으로 지속적으로 암시해주고 있다. 연가곡에서 쓰였던 은유적, 문학적 암시가 슈만의 변주곡에서는 연상기법이라는 독특한 형식의 변주 방식으로 전환된 것이고, 《Symphonische Etüden Op. 13》은 슈만 고유의 음악관을 보여주는 연상기법으로 쓰인 대표작이다. 연상기법이 이 작품에 쓰인 예로는 연습곡 II, IX가 주제 동기(Thema motive)의 짧은 인용을 사용한 것과 연습곡 XI가 동기에서 벗어난 자유로운 형태를 보이고 있다.

《Symphonische Etüden Op. 13》의 주제는 장엄하고 느리게 진행되며 창의적인 기교를 한 가지씩 다룬 12개의 연습곡들과 구조적 치밀성을 가진 자유로운 변주곡들이 결합되어 있다.¹⁷⁾ 전통적인 변주곡보다 주제와의 관련성이 엄격하지 않은 이 곡은 대체적으로 2부 형식을 갖는 12개의 연습곡으로 이루어져 있다. 9개의 연습곡은 주제에 의한 변주(I, II, IV, V, VI, VII, VIII, X, XI)이고 3개는 주제와는 관련이 없는 순수 연습곡(III, IX, XII)이다. 특히 피날레에서 c[#]단조의 조성이 갑자기 이명동음조인 D^b장조로 바뀌면서 음악적, 극적인 반전을 만들어 냄으로 매우 인상적인 끝맺음을 한다.

슈만은 이 곡의 표제를 정하면서 ‘연습곡’이라는 단어 앞에 ‘교향적’이라는 형용사를 덧붙이는데, 이는 이 곡이 교향곡과 관련이 있어서가 아니라 오케스트라와 같이 풍부하고 화려한 음향 효과를 내기 곡이란 뜻이다. 오케스트라의 여러 파트가 내는 두텁고 웅축된 음향을 모방하기 위해 슈만은 3화음/7화음의 구성 음들이 여러 성부에 겹쳐져 나오게 하고 있는데, 피아노의 구조적 개량과 연주자들의 기교 향상이 이 모든 것을 가능하게 하는데 중요한 역할을 하였다.

17) 원래 이 곡의 주제는 아마추어 플루트 연주자였던 프리켄(Baron von Fricken)이 슈만에게 비평을 의뢰하기 위해 보냈던 곡에서 따온 것이다. (하에자, 앞의 글, 231쪽.)

1834년 초판¹⁸⁾이 발행되고 18년 후인 1852년 슈만은 이 곡에서 3, 9번 변주곡을 없애고 마지막 곡을 개작하여 '피날레(Finale)'라는 제목을 붙였다. 때때로 곡에 넣으려다 포기한 5개의 다른 변주를 같이 연주하는 경우도 있지만 현재는 대부분 3, 9번 변주곡이 다시 포함된 1862년의 사후 출판본을 사용하여 연주되고 있다

2) Symphonische Etüden Op. 13의 분석 및 연주법

(1) 주제(Thema)

Andante($J = 52$), $c^\#$ minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 2 >

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	$c^\#$	$c^\#$	$c^\#$	$c^\#$

프리퀀의 곡을 기초로 만들어진 주제(mm. 1-4)는 수직적이고 화성적인 코드(chord)로 이루어져있고 i 도→ V 도의 화성 진행을 갖는다. 반증지로 주제 전체를 끝맺고 *attacca*로 다음 변주곡으로 바로 연결되는데 이는 슈만이 곡의 흐름상 긴장감을 유발하기 위해 자주 사용한 기법이다. 낭만 시대의 안단테(Andante)는 '느린 듯하지만 절도 있게'를 의미하므로 연주할 때 가능한 건반

18) 이전 해에 출판된 쇼팽 연습곡의 영향으로 『12개의 다비드동맹 연습곡(12 Davidbündler Etüden)』이란 제목을 붙이기도 하였고 후에는 『플로레스탄과 오이제비우스에 의한 교향적 성격의 연습곡(Etüden in Orchestra Character, von Florestan und Eusebius)』라고 출판하기도 하였다가 출판업자 하슬링(Hasling)의 의견대로 개정하여 출판하게 된다.

을 천천히 깊게 눌러주면 작곡가가 요구한대로 주제 동기에 내재된 긴장감과 절제된 느낌을 살리기에 좋을 것이다. 주제 전체에 흐르는 중심 리듬은 $\downarrow \downarrow \downarrow$ 이다.

a 부분(1~4마디) : 제1마디의 하행 선율 $c^\# - g^\# - e - c^\#$ 은 곡 전체를 지배하는 가장 중요한 동기(motive)이다. 이 마디에서 수직화음을 연주할 때 건반을 밀고 당기는 주법을 이용해 레가토(legato)로 연주하면 주제 동기의 웅장하고 비장한 느낌 전달에 도움이 될 것이다. 제1~2마디는 i 도, 제3~4마디는 V 도로 이루어짐으로 $c^\#$ 단조의 조성을 제시해주고 있다. 제2~4마디에 걸쳐서 나타나는 펼침 화음에서 맨 위의 선율(melodic line)을 살려주면서 연주하면 주제 선율이 보다 더 잘 들릴 것이다. 제4마디 중간 성부의 음들이 커져서 위 성부의 선율을 방해하지 않도록 주의해야 할 필요가 있다. (악보 1)

<악보 1>

Andante $\text{♩} = 52$

THEMA

p

Pedal

$c^\#$ minor ; i iv i V i iv V V/V V

a' 부분(5~8마디) : 제6마디 왼손의 a음은 소스테누토 페달(sostenuto pedal)을 이용해 음을 지속시켜 화성적인 변화를 주는데 a 부분과 달리 i 도 화음에 이어서 iv 도 화음 대신 VI 도 화음이 등장함으로써 일시적이지만 조성적으로

모호한 느낌을 주고 A 장조와 c[#]단조가 중복되는 느낌을 준다. 최저음인 a음은 A장조의 근음으로 기능하기 때문에 경과적인 기능을 하는 vii^o도 화음이 등장하기 전까지 지속시켜주어야 할 것이다. 특히 A장조 화음의 상행 진행과 *f*(세게)라는 다이내믹 표시는 이 마디의 조성적 모호함을 극대화시켜주므로 연주 시 건반을 바닥까지 깊숙이 터치(touch)함으로써 풍부하고 깊은 소리를 내도록 하는 것이 좋을 것이다. 제7마디에서 A장조의 V도 화음인 E장조 화음의 등장으로 A장조로 전조되는 느낌이 만들어진다. 그러나 바로 이어지는 제8마디에서 E장조의 관계조인 c[#]단조가 등장함으로써 주도성인 c[#]단조는 유지되고 마지막 박의 당김음(syncopation)으로 다음 부분과 연결된다. (악보 2)

<악보 2>

$C^{\#} \text{ minors}$ i VI vii° i $V_{7/6}$ $V_{7/E}$ i V i

b 부분(9~12마디) : V도 화음이 주를 이루는 이 부분은 제9마디의 반진행과 제10마디의 6도 병진행으로 조성적으로 안정된 느낌을 준다. 제9마디에서 g[#], b[#], d[#]을 *tenuto*로 연주해주고 경과음(passing tone)들은 약간 가볍고 부드럽게 연주해주면 V도 화음이 확실하게 들리는데 도움이 될 것이다. 제10~12마디에 걸쳐 나타나는 주선율과 트릴(trill)을 함께 치는 부분은 별도의 기교 연습이 필요하다. 이 때 트릴은 *p*로 다른 선율의 보조적인 역할에 국한될 뿐

주선율을 방해하지 않도록 연주 시 주의를 기울일 필요가 있을 것이다. 마지막 부분의 하행 경과음은 반중지로 마친 g^\sharp 음과 제13마디의 주제의 첫 음인 c^\sharp 음을 자연스럽게 연결해주는 역할을 한다. 이 때 프레이즈(phrase)가 끝나는 부분에서 숨을 쉬어준다면 주화음의 등장을 기대하는 듯한 극적인 효과가 잘 연출될 것으로 보인다. (악보 3)

<악보 3>

$c^\sharp_{minor} i \quad V_6 \quad vii_7 \quad i \quad V_6 i \quad V_3 i \quad i_6 \quad V$

a" 부분(13~16마디) : 제13~14마디에서는 동기가 거의 동일한 형태로 재등장한다. 제14마디는 a-g(a-f double \sharp)음이 보여주는 German 6th의 증6도(단 7도) 불협화음의 등장으로 슈만이 의도한 조성적 긴장감이 극대화된다. 제14마디의 증6화음의 해결은 다음 마디의 4번째 박까지 지연된다. 따라서 이 부분에서 페달 포인트(pedal point)와 *fermata*(\frown)를 효과적으로 표현해내는 게 매우 중요해 보인다. 제16마디는 반중지로 끝맺으면서 아타카로 숨 없이 연습곡 I로 바로 이어진다. 다음 변주곡과의 자연스러운 선율적, 조성적 연결을 위해 제16마디의 마지막 음으로 c^\sharp 단조의 이끔음(leading tone)을 사용한 것으로 보인다. (악보 4)

<악보 4>

13 14 15 16

p *ritardando*

Pedal *allacca*

C#minor) i V/D vii°7 i iv₆ i₄ V₇ i₄ iv V₆

(2) 연습곡 I (Etüde I)

Un poco più vivo(J = 72), c# minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 3 >

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c#	c#	c#	c#

제 1번 변주곡은 주제에서 제시된 조성 골격을 유지하면서 주제 동기의 음형과 순서, 리듬에 변화를 주고 있다. 첫째 마디에 등장하는 짧은 붓집과 스타카토로 이루어진 리듬 형은 제1변주곡 전체에 계속해서 등장한다. 대위법적인 선율이 흐르고 i도 화음으로 시작해 V→i도로 끝나는 불완전 정격종지(imperfect authentic cadence)로 마친다. 전체적으로 등장하는 화음들이 전위된 형태를 보여주고 있어서 주제에 비해 조성감이 약화되는 듯한 느낌을 주고 있다. 레가토 느낌의 오른손 화음 동기(chord motive)와 왼손

의 스타카토(*staccato*) 선율의 조화가 주제에서 제시된 주제 동기(Thema motive)와 다른 느낌을 준다. 제1변주곡에서 특징적인 면은 강박에 비화성음을 등장함으로 조성적 모호함(ambiguity)이 강화되고 있다는 점이다.

a 부분(1~4마디) : 주제가 화성 구조는 같지만 주제에서 주제 동기가 단순한 화음형으로 제시된 것과 달리 스타카토로 진행되는 토카타풍의 선율 형태로 변형되어 나타난다. 이 부분에서 슈만은 주제의 주제 동기 중 일부분을 차용, 변형시키는 ‘연상기법’을 사용하고 있다. 경과음(*passing tone*)과 전과음(*appoggiatura*) 같은 비화성음이 자주 등장하는데 특히 강박에 등장하는 전과음에 악센트(*accent*, >) 부호를 더해줌으로써 이 부분에서 비화성음이 화성음보다 중요한 역할을 하면서 조성적 모호함을 강화하고 있다. 예를 들어 제1마디 4번째 박의 경우, c[#]단조 화음의 5음인 g[#]이 전과음, 경과음으로 이루어진 비화성음들 사이에 놓임으로 비화성음이 더욱 강조되는 느낌이 난다. 연주 시 아주 여린 소리(*pp*)를 잘 살리기 위해 *una corda*를 사용하는 것도 한 방법이 될 것이다. 제1마디의 베이스(*bass*) 선율을 제2마디 테너(*tenor*) 성부에서 완전 4도 위로 모방, 제3마디의 알토(*alto*) 선율을 제4마디 소프라노(*soprano*) 선율에서 완전 4도 위로 모방하는 대위법적인 기법이 사용되고 있다. (악보 5)

<악보 5>

Un poco più vivo ♩ = 72 *poco a poco cresc.*

C# minor; i p.t. iv₆ ii° i₆ V₅ V₇ i

V V₇ i VI iv

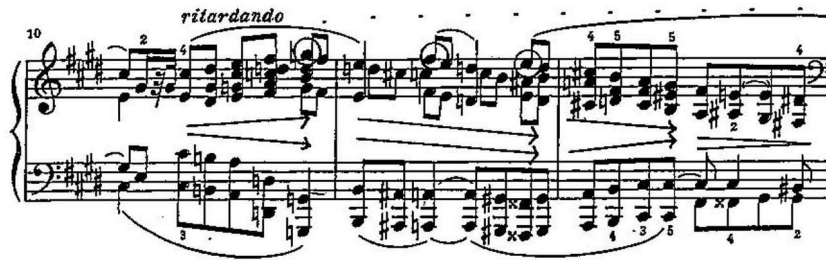
a' 부분(5~8마디) : 제5마디의 오른손에는 동기가 레가토로 이어지고 왼손에는 변형된 주제 선율이 나오는데 주요 동기와 리듬이 조화를 이루어 동시에 나타난다. 전위 화음이 연속해서 나타나는 제7마디에는 당김음이 사용되었는데 오른손 화음의 깨끗한 터치와 왼손에 나오는 짧은 리듬을 정확하게 연주하기 위해서는 손을 건반 가까이에서 움직이면 도움이 될 것이다. (악보 6)

<악보 6>

C# minor; VI₃ ii₆ i₆ ii₆ i₄ V₇ i V₁₂ V₁₂ V V i₄ V₇

b 부분(9~12마디) : 주제에서처럼 이 부분의 화성은 V도 화음이 중심이 된다. 제11마디의 오른손 내성과 하성부의 반음계적 병진행(parallel motion)이 나타난다. 제9~10마디에서는 슈만 음악에서 특징적인 스타카토 붓점 리듬이 쓰이고 있다. (악보 7)

<악보 7>



a" 부분(13~16마디) : 제13마디에는 윗 성부에 동기가 나타나고 제6~8마디가 똑같이 반복되는데 제14마디의 첫 음에 나타나는 악센트는 특히 강조한다. 박자마다 바꿔 주어야 하는 페달링(pedaling)에 세심한 주의를 기울여 레가토 하고, 마지막은 불완전 정격종지로 끝맺음한다.



(3) 연습곡 II (Etüde II)

Marcato il canto(♩ = 72), c[#] minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 4 >

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c [#]	c [#] - E	c [#]	c [#]

피아노의 표현 가능성을 오케스트라적으로 확대함으로 텍스처의 다양성을 보여주는 연습곡이다. 베이스에서 제시되는 주제 선율은 원형과 유사한 순차적으로 하강 진행하는 c[#]단조의 3화음이다. 베이스에서 주제가 제시되는 동안 상성부에서는 새로운 대 선율이 제시된다. 오케스트라를 구성하는 다양한 음색, 음역의 악기 군이 만들어내는 풍부하고 밀도 높은 울림을 표현하기 위해 내성을 채우고 있는 16분음표의 화음들을 지속적으로 사용하는 슈만 특유의 작곡기법이 사용되고 있다. 특히 이 연습곡에서 다이내믹과 음역의 변화를 잘 이끌어내기 위해서는 섬세한 페달링과 함께 레가토 주법에 대한 집중적인 연습이 필요할 것이다. 주요 리듬은 내성을 채우는  리듬과 선율에 등장하는  이다.

a 부분(1~4마디) : 연주 시 주제를 제시해주는 베이스 성부와 새로운 대위 선율을 제시해주는 소프라노 성부는 *f*로 표현해주고 3음과 5음으로 이루어진 내성부를 *pp*로 표현해주면 외성의 선율들이 잘 들릴 뿐 아니라 텍스처와 음향의 풍부함이 잘 표현될 것이다. 특히 제2마디에서는 하프 페달(half-pedal)을

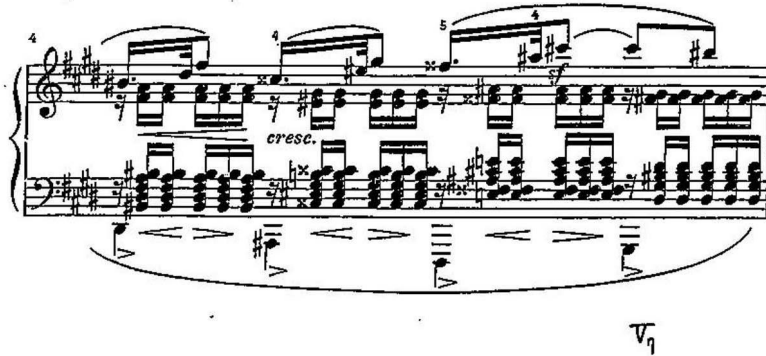
사용하면 페달 포인트처럼 사용되는 베이스의 a음이 다른 성부의 화성 음들과 부딪히는 불협화감을 줄이는데 도움이 될 것이다. 제3~4마디는 음악적 긴장감을 더해주기 위해 관혁악적 효과를 사용하고 있다. 이 부분은 마치 관현악에서 트럼본(trombone)이 저음부에서 주제를 제시하고 동시에 호른(horn)이 내성을 채워주고 목관 악기군이 상성을 연주하는 효과를 나타내주는 듯 하다. (악보 8)19)

<악보 8>

The image displays a musical score for a piano and voice. The piano part is in the lower register, marked 'espressivo' and 'marcato il thema sempre col Ped.'. The vocal part is marked 'marcato il canto' and begins at measure 72. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'sf'. Below the piano part, a series of Roman numeral chord symbols are provided for the key of C# minor: i, V, III, V₇/IV, iV₆, i₄, vii₃^o, V₇, i₆, and ii₆^o.

19) Peter Ostwald, *Schumann the Inner Voices of a Musical Genus*, Boston: Northeastern University Press, (1985): 112쪽.

<악보 8계속>



a' 부분(5~8마디) : 제1-2마디의 최상성부에서 새로 등장한 대위선율이 a' 부분에서는 알토와 베이스 성부로 옮겨져 제시된다. 제6마디에서 c#단조의 VI도 화음인 A장조의 V7도 화음과 I도 화음이 등장함으로 부분적으로 전조된 느낌을 주지만 곧 바로 c#단조로 돌아온다. 제6마디의 약박과 강박에 불규칙적으로 등장하는 sf는 일시적이지만 박자감을 모호하게 만들어주고 있다. 제7~8마디에서 관계 장조인 E장조로 전조한다. 연주 시 반복되는 화음 진행이 서정적인 주선율의 흐름을 방해하지 않도록 주의할 필요가 있을 것이다. 제7마디에서 내성과 외성의 극단적인 다이내믹의 대비-내성은 pp, 외성은 f는 대위선율을 강조하려는 작곡가의 의도를 엿볼 수 있다. (악보 9)

<악보 9>

5

6 *#minor* *i*

7 *A Major* *ff* *1.* *2.* *#minor* *V7* *I*

ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

i6 *i4* *I* *I6* *I4* *V7* *I*

E Major

b 부분(9~12마디) : 전체적으로 c[#]단조 V도 화음의 연장인 b부분은 관현악법을 사용한 듯한 음향 효과를 만들어주고 있다. 전체적으로 4성부 구성을 갖추고 있는 b 부분은 4성부가 각각 독특한 리듬과 음색, 다이내믹을 표현한다는 점에서, 그리고 소리 층이 겹쳐진다는 점에서 오케스트라의 파트가 구분되는 것 같은 음향과 텍스처 효과를 내주고 있다. 알토 성부의 16분음표가 템포(tempo)에 영향을 미치지 않도록 정확한 음길기로 연주하도록 주의하면서

왼손의 선율이 명확하게 들리도록 강조해주면 슈만이 의도했던 관현악 음향 효과가 잘 표현될 것으로 보인다. 제11마디에서 성부 교차를 통해 곡의 분위기를 고조시키는 듯 하다. 이 부분에서는 붓점 리듬과 이음줄을 이용한 당김음 사용, 7화음의 전위형의 반복 사용이 특징적이다. (악보 10)

<악보 10>

9

p

mf

dim.

p

crescendo

C# minor

V_5 i_6 ii_5 i_3 iv_6 V_5/V_{ii} V_5

a" 부분(13~16마디) : 제1마디 최상성에 나왔던 대위선율이 소프라노와 테너 성부에서 옥타브 병진행으로 다시 등장하고 V-i 도 화음의 불완전 정격종지로 끝맺는다. 특별히 대위선율이 깊고 풍부한 소리로 연주하기 위해서는 내성부 화음들이 균등한 소리를 내도록 주의할 필요가 있을 것이다. (악보 11)

<악보 11>

Chord progression: C# minor; i i6 i4 V5 i



(4) 연습곡 III(Etüde III)

Vivace(J = 63), c[#] minor, 2/4

3부 형식: A - B - A

< 표 5 >

형식	A	B	A
마디	m.1 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.20
조성	c [#] - E	c [#]	c [#] - E

연습곡 III은 주제에 대한 변주곡 형태를 띠지 않는 곡이다. 주제 선율의 리듬, 조성과는 직접적인 관련이 없는 독립된 연습곡 형태를 띠지만 연상기법을 이용해서 주제 동기를 차용하고 있다. 주로 왼손에 멜로디가 흐르고 오른손은 현악기, 특히 바이올린의 피치카토(*pizzicato*)와 같은 효과를 내는 32분음표의 짧은 스타카토로 계속되는 반주로 이루어져 있다. 이 연습곡은 파가니니(Nicolò Paganini, 1782~1840)의 영향을 받은 것으로 알려져 있는데 다른 변주곡들과 직접적인 연관성은 없지만 파가니니의 연습곡에서처럼 음악적인 화려함과 기교가 돋보인다.²⁰⁾ 리듬은 끊이지 않고 계속되는 오른손의 짧은 스타카토의 와 선율선을 가지고 있는 왼손의 가 주를 이룬다.

a 부분(1~8마디): 조성은 주제와 앞의 두 변주곡과 같이 c[#]단조이다. 멜로디를 연주하는 왼손의 서정적 선율과는 대조적으로 오른손은 빠른 스타카토반주로 이루어져 있다. 기교를 연마하기 위한 연습곡으로 자주 사용되는 이 곡은 오른손의 6도-3도-6도로 벌어지는 스타카토의 분산화음을 정확하고 고르게 연주하는 것이 이 연습곡에서 요구하는 기교일 것이다. 슈만이 표시한대로

20) Kirby, 앞의 글, 223쪽.

오른손 스타카토를 잘 연결시켜주기 위해서 상행하는 선율은 *crescendo*로, 하행하는 선율은 *decrescendo*로 연주해주면 단순한 리듬의 반복이 주는 단조로움이 완화될 것으로 보인다. 제1마디 첫 박의 베이스(c[#]), 둘째박의 테너(g[#]), 오른손 셋째박(e), 넷째박(c[#])에 등장하는 c[#]단조 화음은 주제 동기를 뒤집은 전위형(inversion)으로 슈만이 즐겨 사용한 연상기법의 예가 될 것이다. 제4마디에서 B장조 화음이 등장함으로 제7마디 E장조로의 전조를 예시하지만 이 화음의 등장을 3마디 이상 지연함으로써 화성적인 긴장감과 기대감을 극대화하고 있다. (악보 12)

<악보 12>

Vivace (♩. 68)

Etude III²⁾

c[#] minor; i VI

VI iv₆ I/B

<악보 12 계속>

b 부분(9~12마디) : 조성은 E장조에서 다시 G[#]장조를 거쳐 c[#]단조로 되돌아온다. 바이올린 연습곡에서 영향을 받은 탓인지 왼손과 오른손이 무반주로 오직 하나의 주선율을 연주하는 느낌을 준다. 제12마디의 vii^o 도 화음 위에 등장하는 이 곡의 최고음(highest tone)인 f[#]과 sf를 강조해주기 위해서는 제9마디를 너무 크지 않은 조금 세게(mp)로 시작해서 점점 커지는 것이 좋을 것이다. (악보 13)

<악보 13>

<악보 13 계속>

a 부분(13~20마디) : 제13마디 왼손에 나오는 트릴을 제외하고는 제1~8마디와 같다. 시작 부분의 다이내믹 표시가 *pp*인 것이 제1~8마디와 조금 다른 점이다. E장조의 정격 종지(authentic cadence)로 끝맺는다. (악보 14)

<악보 14>

<악보 14 계속>

(5) 연습곡 IV(Etüde IV)

(♩ = 132), c# minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 6 >

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c#	c#	c#	c#

제3번 변주곡은 박자마다 첫 음에 *sf*를 주어 주제 동기를 확연하게 보여주고 있다. 왼손이 두 박자 늦게 모방하는 형식을 보이는 이 곡의 양손은 모두 화음으로 항상 같이 연주되기 때문에 음향적 full-sound를 표현할 수 있다. 제 9~12마디에 나오는 왼손 옥타브 꾸밈은 기교적으로 어렵기 때문에 많은 노력을 필요로 한다. 화음 구성은 전위된 형태의 i도, V도가 주를 이루며 그 중 특히 7화음의 전위가 가장 두드러지는 모습을 보인다. 이 곡에서는 중심 리듬인 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩가 곡 전체를 이끌어가고 있다.

a 부분(1~4마디) : 제1마디는 주제 동기를 그대로 사용하고 있다. 왼손이 2박 늦게 오른손을 모방하는 카논(canon) 형식으로 왼손과 오른손의 음악적 역할이나 중요성에 별다른 차이가 없다. 이로 인해 two piano를 연주하는 듯한 음향적 효과가 연출된다. 왼손이 오른손에 종속되지 않은 독립된 성부임을 분명히 하기 위해서는 왼손의 1번과 5번 손가락으로 연주하는 외성들을 좀 더 강하게 눌러 중요성을 부각시켜야 할 것이다. 왼손과 오른손의 *sf*를 잘 살려서 연주함으로써 두 성부에서 동기가 모두 잘 들리도록 연주해야 한다. 또한 모든 음에 약간의 *tenuto*로 선율을 더욱 강조하고 8분 음표와 번갈아 나오는 8분 쉼표를 지키기 위해 페달도 박자마다 바꿔 주어야 할 것이다.

a' 부분(5~8마디) : 이 부분에서는 단조로운 리듬에 붓점을 사용하여 변화를 주었고 제7~8마디에 이르러서는 부속화음(secondary dominant)이 나와 화음을 수식, 강조하는 역할을 수행하고 있다. *sf*가 있는 곳에서는 건반을 더욱 힘 있게 눌러 그 부분을 강조하고 페달은 강조된 화음들을 위해 좀 더 길게 밟아야 한다. (악보 15)

<악보 15>

The musical score consists of three systems of piano accompaniment in C# minor. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and a *Pedal* instruction. The second system includes a *Pedal* instruction and Roman numerals: i , i_4^6 , VI_4^6 , i_2 , IV_6^6 , i_4^6 , V_2 , i_6 , V_3 . The third system includes Roman numerals: i_4^6 , V_2 , i_6 , VI_4^6 , i , V_6 , i , VI_4^6 , V_6 , V_7^6/vi_9^6 , V_7^6/vii_9^6 , IV , VI_4^6/V . Dynamic markings include *sf* and *f*. The score is marked with first and second endings.

b 부분(9~12마디) : 오른손이 순차적인 하행의 형식으로 시작하는 이 부분은 i , V 도 화음이 주를 이루는데 7화음의 형태로 선율의 첫 음으로 *sf*가 있는 곳에 꾸밈음이 계속 사용되는 것을 볼 수 있다. (악보 16)

<악보 16>

$V_1 i \quad VII_2 i_4 \quad VII_2 i_4 \quad V_3 i \quad V_5 i \quad V_3 i \quad V_3 i \quad i_4 \quad V$

a" 부분(13~16마디) : 제13마디의 두 번째 박을 i도 화음 대신 V₆을 등장시킴으로써 처음 두 박은 제12마디 V도 화음의 연장선상에 놓여 있음을 보여주고 있다. 제13마디에서는 왼손에만 주제 선율이 완벽하게 재현되었기 때문에 a 부분에 에피소드적인 변화를 주고 있으며 단지 화음 하나에 변화를 주어 a 부분의 단순한 반복을 기대했던 이들에게 보다 원활한 선율의 흐름을 느끼게 한다. 이 화음을 제외하고는 a 부분이 똑같이 재현되는데 번갈아 나오는 악센트의 효과를 위해 건반을 누르고 올라오는 반동을 이용한 탄력적인 연주가 오른손, 왼손의 균형을 맞추는 데 도움을 줄 수 있을 것이다. 마지막은 i-V도 화음으로 끝나는 반중지의 형태를 보이며 *attacca*로 다음 연습곡으로 바로 연결된다. (악보 17)

<악보 17>

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, marked with a forte dynamic (*sf*) and a Roman numeral *i V₆*. The second system also has two staves, with a first ending and a second ending. It includes a first ending bracket, a key signature change to two sharps (F# and C#), and a second ending bracket. Dynamics include *sf* and *attacca*. The system concludes with the Roman numeral *i V₄*.

(6) 연습곡 V (Etüde V)

(♩ = 108), c[#] minor, 12/8

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

<표 7>

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c [#]	c [#]	c [#]	c [#]

제4번 변주곡은 첫 머리의 스케르찬도(Scherzando)의 의미에 맞게 빠른 템포에 발랄한 분위기를 가진 곡으로써 스타카토로 이루어진 양손의 옥타브 진행이 꾸밈음과 같은 느낌을 주고 있다. 이러한 모방하는 형태를 가진 짧은 음

형의 옥타브 진행은 연주 시 양손이 매우 근접하게 움직이기 때문에 기교적인 어려움을 수반하고 있다. 이 곡에서는 전반적으로 *p*로 조용하게 흐르는 선율 안에 포함된 *sf*를 효과적으로 표현하는 것이 필요하다. 곡 전반에 나타나는 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 리듬 안에서 선율의 모방과 변형의 과정이 이루어진다.

a 부분(1~4마디) : 앞의 변주곡과 유사하게 아래 성부에서 윗 성부를 모방하는 기법이 사용되었는데 아래 성부가 윗 성부를 1박자 간격으로 모방함으로써 곡 진행 속도가 빨라진 듯한 느낌을 갖게 하고 있다. 8분음표로 이루어진 첫 음들은 더욱 길게 하고 짧은 음들은 좀 더 짧게 연주해서 꾸밈음과 같은 느낌을 극대화시킨다. 이러한 리듬은 슈만이 즐겨 쓰던 것으로 악센트 후에 나오는 16분 음표에는 경과음을 사용하였다. 제4마디에 나오는 넓은 도약 후의 짧은 16분 음표를 표현하기 위해 각 박의 첫 음을 *tenuto*로 연주하는 방식을 사용하는 것이 도움이 될 것이다. (악보 18)

<악보 18>

The image shows a musical score for a piece titled "Scherzando" (Op. 108). The score is written for piano and includes both a treble clef (upper staff) and a bass clef (lower staff). The tempo is marked "♩ = 108". The key signature is C# minor (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/8. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). There are also fingering numbers (7) and a "Pedal" marking. The word "Scherzando" is written below the piano part. Below the bass staff, there are harmonic annotations: "C# minor", "i", "E Major", "I", "V₁", and "C# minor".

<악보 18 계속>

a' 부분(5~8마디) : 다시 주제 선율이 모방되며 제6마디의 마지막 박에서 시작되는 6도 병행의 반음계적 선율의 최고음은 5번 손가락 끝을 세워 연주하는 것이 분명한 소리를 표현하는 데 도움이 될 것이다. 제7마디의 시작 부분은 조금 늦추었다가 약간의 아첼레란도(*accelerando*)로 몰아서 마지막엔 다시 풀어주는 주법을 통해 반음계를 통한 전조의 과정을 매끄럽게 보여줄 수 있다. 제8마디는 관계 장조인 E장조로 전조되어 아멘 종지(*amen cadence*)라고 불리기도 하는 변격 종지(*plagal cadence*) 형태로 끝맺는다. (악보 19)

<악보 19>

<악보 19 계속>

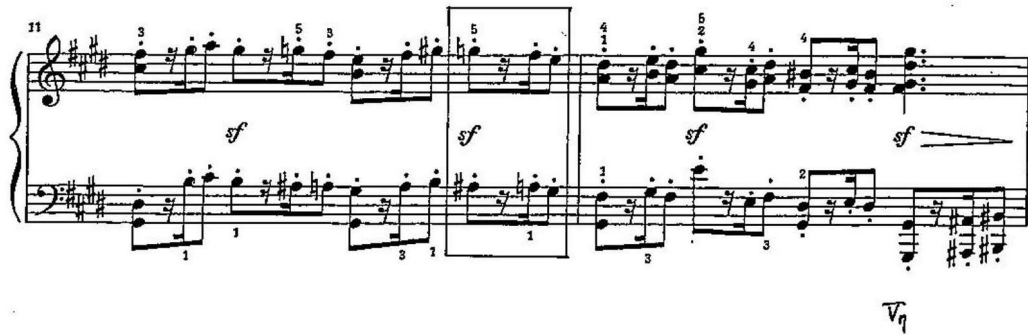
i $Vii_2^6 i_4^6$ V_4^6 $E_{Major}; V_7$ I IV I

b 부분(9~12마디) : *sf*로 시작하는 c^\sharp 단조 V도 화음과 이어지는 선율은 왼손과 오른손이 반진행(contrary motion) 혹은 한성부는 음을 지속하고 다른 성부는 움직이는 선율이 나타나는 사진행(oblique motion)의 형태를 보인다. 각각 별개의 선율을 연주하는 대위적인 구조의 제9~10마디와, 6도 병진행의 완벽한 화성적 구조의 제11마디는 매우 다르게 진행된다. 제11마디의 마지막 박의 선율은 귀로 들었을 때는 6도 병진행이지만 악보에는 감7도($a^\sharp-g$)를 사용해 반음계적 진행을 보여주고 있으며 그것은 i_4^6 화음의 해결을 지연시켜주는 역할을 하고 있다. (악보 20)

<악보 20>

$c^\sharp minor; V$ i_4^6

<악보 20 계속>



a'' 부분(13~16마디) : a' 부분이 약간 변형되어 나타나는데 제5~6마디와는 달리 제13~14마디의 아래 성부가 윗 성부와 같이 높은음자리표에 기보되어 있다는 특징이 있다. a' 부분과 마찬가지로 변격 종지의 형태로 마무리 하는 이 부분의 모든 음을 동등하게 연주하는 기법이 필요할 것으로 보인다.

(7) 연습곡 VI(Etüde VI)


Agitato(J = 60), c# minor, 2/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 8 >

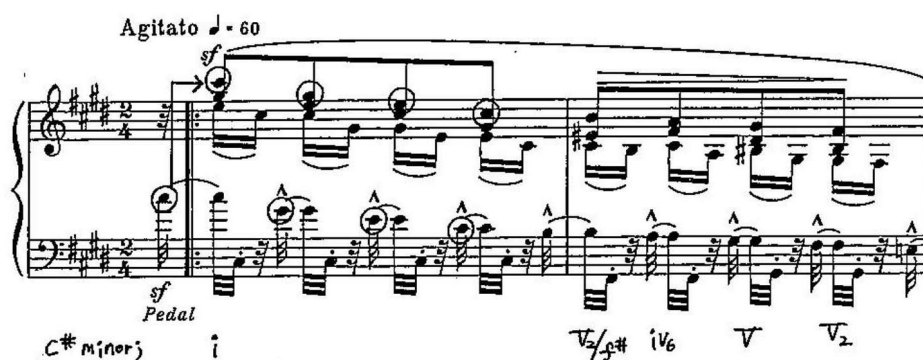
형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c#	c# - E	c#	c#

주제 선율이 끊임없이 나오는 제5번 변주곡은 슈만이 즐겨 쓰던 당김음 리듬에 의한 연습곡이다. 이 곡은 양손이 엇갈리며 진행되고 악센트와 sf의 사용이 빈번하게 나타나고 있다. 화성은 i, V도 화음이 번갈아가며 나오고 오른손

의 레가토와 왼손의 스타카토를 동반한 끊어지는 형태의 음형들이 대조를 이루며 곡이 진행된다. 또한 이 변주곡을 연주함에 있어 상행하는 선율은 *cresc.* 하행하는 선율은 *decresc.* 해주어 긴 프레이즈 안에서 음향적 볼륨감을 이끌어내는 것이 주제 동기를 선명하게 표현하는 데 도움이 될 것이다. 왼손은 약박에서 시작하여 넓은 도약과 스타카토 형태로 이루어지고 오른손은 화음의 윗 성부에 주제가 나타나고 있는데 엇갈리는 양손의 리듬과 템포의 균형 있는 연주에 주의해야 할 것이다. 주요리듬은  로 구성되어 있고 불임줄을 포함한 8분 음표에 주제 동기와 선율이 나타난다.

a 부분(1~4마디) : 이 곡은 윗 박(up beat)로 시작되어 윗 성부가 아래 성부보다 32분 음표 늦게 계속 모방되는 형태를 보여주고 있다. 알토 성부에 나타나는 두 번째 16분 음표에 선율 음을 다시 보여주어 강조하고 있다. 페달은 오른손의 주제 음에만 짧게 밟아서 왼손의 도약된 저음과 섞이지 않도록 한다. 또한 각각의 프레이즈가 끝날 때 선율을 다소 늦추어 주는 것이 다음에 등장하는 선율을 더욱 돋보이게 한다. (악보 21)

<악보 21>



Agitato ♩ = 60

sf

sf Pedal

C# minor) i V_{2/5#} iV₆ V V₂

<악보 21 계속>

a' 부분(5~8마디) : 제6마디는 상행하는 반음계적 선율을 보이며 제7마디의 g[#]에 이르러 절정을 이루는데 이 과정을 통해 관계 장조인 E장조로 전조된다. 왼손의 도약은 똑같은 음역으로 이루어지는 것이 아니라 불규칙하게 일어나므로 연주 시 완벽한 암보와 주의를 기울이는 터치가 필요할 것이다. (악보 22)

<악보 22>

b 부분(9~12마디) : 본래의 조성인 c#단조의 V도 화음으로 여리게 시작하는 이 부분은 급격한 다이내믹의 변화를 보인다. p에서 시작하여 상행하는 선율이 커지고 하행하는 선율이 작아지는 정도가 급격하므로 이 부분을 연주할 때는 긴 호흡으로 한번에 격렬하게 몰아가는 주법의 사용이 좋을 것으로 보인다.

a" 부분(13~16마디) : a 부분을 약간 변형시켜 곡을 마무리 하는데 제14~15마디의 마지막 박에서 양손에 강렬한 악센트로 곡에 화려함을 더해주고 이어서 변격 종지의 형태로 끝맺음한다.(악보 23)

<악보 23>

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 9-12, and the second system covers measures 10-16. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as dynamics (p, sf, dim.), accents (^), and chord symbols (I, IV, I, c#minor, V, ii°4, I4, V5). The key signature is C# minor, and the time signature is 4/4.

<악보 23 계속>

(8) 연습곡 VII (Etüde VII)

Allegro molto(J = 96), E Major, 2/4

3부 형식: A - B - A' - Coda

< 표 9 >

형식	A	B	A'	Coda
마디	m.1 - m.8	m.9 - m.18	m.19 - m.24	m.25 - m.30
조성	E - C	C - E	E - C	E

제6번 변주곡은 장조로 이루어진 첫 번째 변주곡으로, 곡의 형식 역시 앞의 곡들과 많은 차이점이 있다. 전체적으로 4부분으로 구성되어 있고 대부분의 다른 곡들이 취하고 있는 2부 형식이 아니라 각각의 부분별 마디 분포가 고르지 않은 작은 3부 형식이다. 전체 변주곡들의 중점에 놓여있는 곡으로 첫 부분은 기교적인 어려움이 따르는 강렬한 반복 화음으로 이루어져 있다. 비화성음인 보조음(neighbouring tone)이 빈번하게 나오고 도약하는 화음, 빠른 반복 코드, *f-p*의 대비를 통한 다이내믹의 표현을 위한 많은 연습이 필요할 것으로 보인다. 곡 전체를 이끌어가는 ♩ 리듬 형이 반복해서 등장한다.

a 부분(1~8마디) : 화음 안에 주제 동기가 포함되어 있고 변화가 많은 화음은 E장조의 I, V도 화음을 중심으로 대부분 7화음의 형태를 보인다. *sempre brillante*라고 주어진 것처럼 더욱 빠르고 화려한 표현을 위해 많은 연습이 필요로 한다. 최고음을 좀 더 두드러지게 하는 동시에 손목의 업 앤 다운(up and down)으로 첫 음에서 손목을 들었다가 레가토의 첫 음인 동일 화음 부분에서 다운(down)시켜 연주 하는 것이 빠르고 정확한 연주에 도움을 줄 수 있을 것이다. 주제 음은 화음 안에 아래 성부 첫 음인 E를 시작으로 윗 성부의 $b - g^\# - e$ 로 옮겨져 나오고 제3마디에는 C장조로 전조된다. (악보 24)

<악보 24>

Allegro molto ♩ = 96

f sempre brillante n.t.

E Major; I IV_{3/4} V₁ I IV_{3/4} V₁ I I ii₁ C Major;

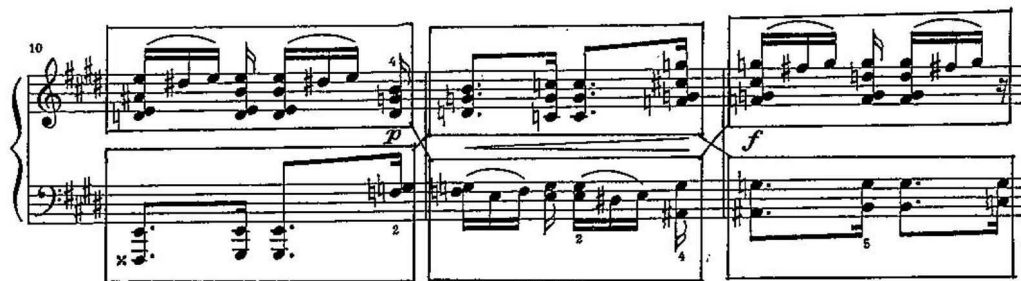
V I I₇ I

I I₇ V

b 부분(9~18마디) : 이 부분에서는 제8마디의 B장조 화음에 이어 E장조의 2전위 형태의 화음이 등장하는데, 보조음이었던 c double #의 이명동음인 d음이 강박에 등장함으로써 E장조 화음이 경과적인 기능을 수행하게 된다. 제10~12마디에서는 베이스의 f double #이 이명동음인 g음으로 바뀌면서 미약하지만 G장조 화음권이 형성되고, 베이스 성부의 g# - a# - b - c로 반음계 진행을 통해 13마디에서 C장조로 전조된다. 제9마디와 제11마디의 한 마디 안에

서 나타나는 *p*에서 *f*로의 급격한 다이내믹의 변화는 6도 도약 진행을 보다 강조하고 있다. 제10~12마디에서는 오른손과 왼손의 리듬이 교차해서 등장하며 제13마디에서는 주제 동기가 C장조 조성에서 제시된다. 제13~14마디에서는 주제의 안단테 분위기를 살려 4분 음표를 충분히 길게 연주함으로써 조성 변화나 왼손 리듬형은 유지하고 최고음에 주제 동기를 가진 오른손 화음을 잘 나타낼 수 있다. 제16마디에서는 B장조로 주제 동기가 제시되고 내성에서 $f^{\#} - f^{\times} - g^{\#} - a - b - b^{\#} - c^{\#}$ 으로 반음계적 진행을 보이다가 제19마디에 E장조가 확립되면서 a부분이 반복된다. (악보 25)

<악보 25>



<악보 25 계속>

B Major V

a' 부분(19~24마디) : a 부분의 반복으로 *pp*의 세기로 아주 여리게 연주해 다음에 나오는 C장조의 I도 화음을 준비한다. 제21마디에서는 다시 C장조로 전조되고 제23~24마디에서는 오른손 화음의 절정을 이루는 상성의 g^{\flat} 음이 나올 수 있도록 5번 손가락에 유의해야 할 것이다. (악보 26)

<악보 26>

Coda 부분(25~30마디) : E장조로 시작해서 V-V/V-V-I로 완전 정중지로 끝맺는다. 제25마디부터 제30마디까지 음향이 차츰 커지면서 마지막의 I도 화음은 *tenuto*를 이용하여 종지의 느낌을 살려 분명하게 마무리한다. 이 코다(Coda) 부분에서는 여리게 시작하여 마지막까지 점점 커지는 왼손의 옥타브를 레가토로 연결하여 연주하는 기법이 매우 까다로운데 이 때 손목을 이완(relax)시키는 동시에 건반에 최대한 가까이 대고 움직이는 것이 많은 도움이 되리라 여겨진다. (악보 27)

<악보 27>

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts at measure 25 and the second at measure 28. Both systems feature a treble clef with chords and a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols are placed below the bass line: I, E Major, V₇/V, V₇, I₆, V₇/V in the first system; V₂, I₆, V₇/V, V, I in the second system.

(9) 연습곡 VIII (Etüde VIII)


(♩ = 80), c[#] minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 10 >

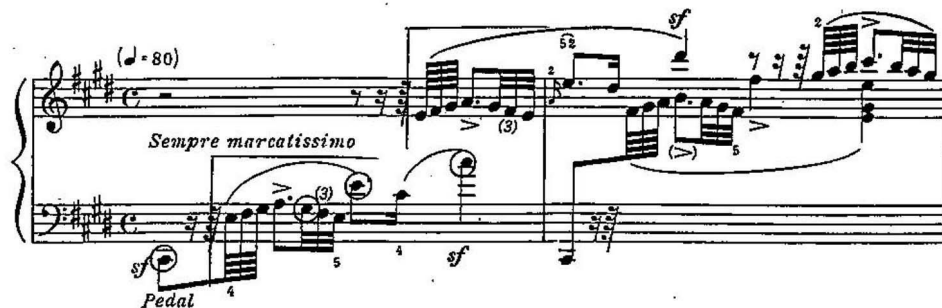
형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.9	m.10 - m.14	m.15 - m.18
조성	c [#]	c [#]	c [#] - f [#]	c [#]

제 7번 변주곡은 매우 짧은 길이의 64분 음표와 32분 음표를 사용하여 장식적인 효과를 보여주는 변주로서 ♩와 ♩로 이루어진 음들은 강하게 터치하고 이어지는 순차적인 짧은 음가들을 몰아치듯 연주함으로 전체적으로 추진력을

느낄 수 있게 하는 곡이다. 주제 동기가 지금까지와는 다르게 상행 선율로 나와 다른 느낌을 주고 곡 전체가 왼손에서 나온 선율이 오른손에서 모방되는 기법을 사용하고 있다. 메트로놈표(Metronomic marks)를 근거로 하여 모데라토(Moderato)가 적당하고 독립적인 각각의 성부가 균형을 잃지 말아야 할 것이다. 이를 위해 정확한 리듬과 도약, 마르카토(*marcato*) 주법의 연구를 통해 음 하나하나를 힘주어 연주하고 템포를 유지해야 한다. 쉬지 않고 계속 나타나는 주요리듬인  를 사용해 주제 선율을 장식하는 효과를 나타내고 있다.

a 부분(1~4마디) : 작곡가가 원하는 연주를 위해 *Sempre marcatisimo*라는 표시에 맞도록 첫 음을 시작으로 상행하는 선율 속에 숨어있는 주제를 자유로운 *rubato*를 통해 급진적인 느낌을 살려 더욱 분명하게 표현해야 할 것이다. 한 프레이즈가 끝나기 전에 모방하는 선율이 겹쳐지게 되는데 주제 선율이 세 번째 박 오른손 선율에 모방되고 다시 오른손 선율 세 번째 박에서 다음 선율이 나타난다. 이 때 긴 선율선율 몰아치듯 연주하게 되는데 템포가 흔들리지 않도록 유의해야 한다. 대부분이 i도 화음으로 진행하다가 제4마디 세 번째 박에서 V도 화음으로 늦추어 줌으로써 제5마디에 다시 시작되는 주제 선율을 준비한다. (악보 28)

<악보 28>



C# minor; i VI i i6

<악보 28 계속>

a' 부분(5~9마디) : 제1마디가 제5마디에 다시 한 번 반복되고 제6마디는 E장조의 V도 화음으로 전조되는데 음에 트릴을 사용함으로써 화려함을 더하고 있다. 화성은 주요 3화음인 I,IV,V도 화음이 번갈아 나온다. 마지막은 I도 화음으로 마무리하고 왼손이 교차되는 c#화음의 5음인 g#음을 분명하게 표현하기 위해 선행하는 E - C음은 *p*로 여리게 연주해야 할 것이다. (악보 29)

<악보 29>

<악보 29 계속>

b 부분(10~14마디) : 제10마디는 원래 조성인 c[#]단조로 돌아와 중심 리듬의 순차적인 하행과 반진행하는 상행선율로 시작하고 있다. 시작 부분의 64분 음표는 하행하는 선율의 첫 음인 g[#]음을 돋보이게 하는 보조적인 역할을 하고 역시 끊이지 않고 번갈아 나오는 리듬의 매끄러운 연주를 위해 많은 노력이 있어야 할 것이다. 중심 리듬의 반복과 더불어 7화음의 지속적인 사용과 점점 커지는 셈여림으로 긴장감을 더해간다. (악보 30)

<악보 30>

<악보 30 계속>

a" 부분(15~18마디) : vii°_7 도 화음의 영향으로 긴장감을 가지고 진행되는 선율의 왼손에는 페달 포인트를 사용하고 오른손에 지속되는 B음을 놓치지 않도록 유의해야 한다. 화음의 근음과 5음을 유지하며 선율이 진행하게 되고 음역이 순차적으로 아래로 이동하여 vii°_7 도에서 i 도 화음으로 끝나는 불완전 정격중지의 형태를 보인다. 특히 왼손에 나오는 마지막 i 도 화음의 개별적 음은 감7화음의 해결과 분명한 종지의 느낌을 위해 하나씩 좀 더 여유를 가지는 신중한 연주를 필요로 한다. (악보 31)

<악보 31>

(10) 연습곡 IX(Etüde IX)

Presto possibile(♩ = 116), c# minor, 3/16

2부 형식: A - B

< 표 11 >

형식	A	B
마디	m.1 - m.40	m.41 - m.79
구성	c# - E - c# - E - c#	c#

연습곡 IX은 주제와 관계없이 나오는 두 번째 연습곡으로 스타카토로 이루어진 코드들로 이루어져 있다. 쉬지 않고 이어지는 매우 빠르고 짧은 코드는 긴장감을 더해주고 마지막까지 단시간에 연주하도록 한다. 이 곡은 주제 동기

를 포함하고 있는 최고음을 잘 들리게 하고 *pp~ff*까지 나타나는 폭 넓은 다이내믹을 좀 더 자유롭게 표현하는 기교를 필요로 하는 연습곡이다. 이를 위해 어깨와 팔에는 힘이 들어가지 않도록 하고 빠른 패시지의 정확한 연주를 위해 손가락만을 사용하는 주법을 사용하는 것이 도움이 될 것이다. 또한 프레이즈가 끝날 때마다 짧은 숨으로 다음 프레이즈를 준비한 후 연주하면 빠른 템포임에도 안정적인 진행을 할 수 있다. 선율은 짧은 셋잇단음표로 이루어진 卍리듬 안에 끊임없이 나오고, 3/16박자의 한 마디를 한 박자로 카운트해 네 마디를 한 프레이즈로 연주한다.

a 부분(1~40마디) : 제1~8마디는 페달 없이 최상 성부의 짧은 음가에 귀를 기울여 어떤 음도 놓치지 않도록 연주해야 하는데 주제 동기가 코드 진행 속에 포함되어 있다. 개개의 음마다 화음이 변하고 시퀀스(sequence)의 형태를 보이는 이 연습곡은 *p*로 시작하는 첫 부분과 끝이어 반복되는 *pp*의 부분에 섬세한 연주를 필요로 하는데, 손가락을 이용한 최소한의 움직임으로 가장 빠르고 경쾌한 소리를 만들어내야 할 것이다. 제1~4마디의 음형이 제5~8마디에는 원형 그대로 반복되고 제33~36마디, 제37~40마디에는 화성적으로 커진 형태의 변주가 반복된다. (악보 32)

<악보 32>

Presto possibile (♩.116)

Etude IX*)

senza Pedale

c# minor, i III iv V7 V7/2 i ii2 iv V7 i IV1 i

제9마디에는 E장조로 전조되어 반진행의 형태를 보이고 제11~13마디가 제14~16마디에 다시 한번 반복되며 제17마디에는 다시 c#단조 V도 화음으로 돌아온다. 제17~24마디는 한 성부가 불임줄(tie)로 연결되어 순차적인 레가토 진행을 하고 다른 성부는 반음계적인 스타카토로 대조적인 선율을 보인다. 제22마디에 나오는 증6도를 포함한 화음은 점점 커지며 상행하는 선율이 궁극적으로 향하는 E장조 I 화음으로 가는 진행에 긴장감을 더해주고 있다. 제21~24마디의 음형이 제25~32마디까지 다시 한 번 반복되고 점진적인 음역의 확대와 *cresc.*로서 최고조에 이르게 된다. (악보 33)

<악보 33>

E Major, vi I₆ vi I IV I V₃ I V₅ Red V * I ii Red V *

제33마디는 제1~4마디에 나왔던 음형이 다시 반복되고 E장조의 I 화음으로 6 옥타브(octave)의 넓은 음역에서 가장 강하게 시작해서 음역이 좁아지며 반 진행하는 형태로 제33~36마디가 제37~40마디에 한 옥타브 아래서 반복된다. 옥타브 안을 채운 화음과 *ff*로 빠르게 진행하는 부분은 기교상 매우 어려운 부분이다. 이 때 역이 벌어진 만큼 더욱 체중을 실어 건반을 누르고 손목을 이완시킴으로 왼손의 도약하는 옥타브의 빠른 스타카토를 연주하는데 도움이 될 것이다. 또한 오른손 화음의 최고음이 명확하게 들리도록 하기 위해 5번 손가락을 세워 날카로운 터치로 연주하는 것도 좋은 방법이 될 수 있다. 제39마디에는 c# 단조로 돌아와 V-I 도 화음의 진행을 보인다.(악보 34)

<악보 34>

E Major: I V IV I , C# minor: V I

b 부분(41~79마디) : 보통 V도 화음으로 시작되는 다른 연습곡들과 달리 c# 단조의 iv도 화음으로 시작한다. 제41~56마디의 윗 성부는 수직 화음으로 아래 성부는 경과음(Passing tone)을 가진 빠른 스타카토 리듬으로 이루어져 있는데 전조 없이 마지막까지 이어진다. 네 마디 단위였던 악구가 여기서 8마디 단위의 악구로 바뀌어 나타나게 되고, 제41~48마디는 주제 동기와는 관계 없는 선율로 제49~56마디까지 한 옥타브 위에서 다시 반복된다. (악보 35)

<악보 35>

47

f *p.t.* *Pedal*

f *f* *f* *f* *f* *f*

c#minor; iv i iv

49

f *f* *f* *f* *f* *f*

제57~60마디는 펼침 화음 형태의 꾸밈음을 가진 오른손의 빠른 리듬과 왼손의 옥타브 스타카토 화음인데 오른손의 꾸밈음은 아주 빠르게 연주해야 하는 부분으로 어떤 음도 놓치지 않도록 주의해야 할 것이다. 꾸밈음 후에 나오는 첫 음에는 악센트를 주어 iv-i 도 화음의 반복되는 움직임 속에 각 화음의 3음을 강조함으로써 화성을 구분 짓고 제61~64마디까지 다시 한 번 옥타브 아래에서 반복된다(악보 36).

<악보 37>

65

p

pp

Pedal

72

p

i

C# minor; Vii°

(11) 연습곡 X (Etüde X)

(J = 92), c# minor, 4/4

2부 형식: A [a - a'] B [b - a'']

< 표 12 >

형식	A		B	
구분	a	a'	b	a''
마디	m.1 - m.4	m.5 - m.8	m.9 - m.12	m.13 - m.16
조성	c#	c# - E	c#	c#

주제 동기를 분명하게 보여주고 있는 제 8번 변주곡은 한 성부는 밧집 효과

를 보여주는 짧은 코드로 다른 성부는 변화와 굴곡이 많은 선율로 되어 있다. 템포는 너무 빠르지 않게 하여 분명하게 화음과 동기를 표현하는 것이 좋으며 제11, 12마디를 제외하고는 모두 스타카토로 연주한다. 전체적으로 힘이 넘치는 진행을 하는 이 변주의 페달은 화음이 바뀔 때마다 짧게 밟아 줌으로써 *non legato*로 진행되는 곡의 흐름에 영향을 미치지 않도록 해야 할 것이다. 특히, 깨끗한 코드 연주와 옥타브의 레가토, 고른 스타카토와 다이내믹의 급격한 변화에 유의해야 한다. 주요리듬은 ♩ 와 ♩♩♩ 로서 서로 다른 성부에 계속적으로 나타나 대비를 이룬다.

a 부분(1~4마디) : 이 곡 역시 곡 전체를 지배하는 c#단조의 i도 화음으로 시작해 V도 화음으로 가는 화성을 보여주고 있다. 제1~4마디는 두 성부 모두에 주제 동기가 나오는데 아래 성부에 보다 확실하게 나온다. 윗 성부는 어깨를 이용함으로써 정확하고 힘 있는 코드를 연주하고 아래 성부는 손가락을 이용하는 주법을 사용하면 좀 더 짧고 가벼운 연주를 할 수 있을 것이다. 프레이즈가 끝나고 화음이 바뀔 때마다 약간의 숨으로 다음을 준비하고 제4마디는 여리게 시작해 급격하게 커져 다음 부분으로 넘어간다. (악보 38)

<악보 38>

The musical score for '악보 38' is written for piano and bass. The tempo is marked as quarter note = 92. The key signature is C# minor. The score consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a tempo marking of quarter note = 92 and a dynamic marking of *f con energia sempre*. The lower staff (bass clef) has a dynamic marking of *sf non legato*. The score includes various performance markings such as *sf*, *sf*, and *sf*. The bass staff also includes fingering numbers (4, 5, 3, 4) and pedal markings (ped. *). The chord symbols below the bass staff are C# minor, i, iv, and i.

<악보 38 계속>

a' 부분(5~8마디) : 제5마디는 제1마디를 다시 반복하고 이어서 계속 하강하는 화음들을 보여준다. 제5~6마디의 하행하는 선율은 *cresc.*하여 한 호흡으로 연주하고 제7마디에 *subito p*로 다시 상행한다. 제7마디는 관계 장조인 E 장조로 전조되고 알토 성부를 제외한 모든 성부는 쉼표를 이용한 붓점 느낌의 리듬 형태를 보인다. 또한 선율의 소리를 분명하게 하기 위해 알토 성부의 1번 손가락으로 연주하는 세 번째 음들이 너무 커지지 않도록 유의해야 할 것이다.(악보 39)

<악보 39>

<악보 39 계속>

13

E Major; I V IV V I IV I

b 부분(9~12마디) : 본래의 c[#]단조 V도 화음으로 돌아와 제11, 12마디에는 유일하게 레가토적 화음 선율이 나타난다. 제12마디의 옥타브 선율은 cresc.로 몰아치는 듯한 기분을 주어 제13마디로 연결한다. 이 부분은 기교적으로 까다로워 개개의 연주자에게 맞는 운지법을 연구해 좀 더 매끄럽게 연주해야 할 것이다. (악보 40)

<악보 40>

c[#] minor; V i



(12) 연습곡 XI(Etüde XI)

(J = 66), g[#] minor, 4/4

2부 형식: Introduction - A - B - Coda

< 표 13 >

형식	Introduction	A	B	Coda
마디	m.1	m.2 - m.10	m.11 - m.15	m.16 - m.21
조성	g [#]	g [#] - B	g [#]	g [#]

제 9번 변주곡은 왼손의 32분음표 반주와 오른손의 아름다운 선율 변주가 조화를 이룬 곡으로서 이 곡에서 유일하게 매우 감상적이다. 왼손에 나타나는 화음의 변화를 정확하게 표현하고 오른손의 5잇단음표, 넓은 도약, 섬세한 페달링, 긴 선율선의 연주에 유의해야 한다. 윗 성부에서 선율을 나타내는 5잇단음표 리듬인  와 그에 맞는 변주의 형태를 보이는  리듬이 화음을 구분 짓는 반주로서 끊임없이 계속된다.

Introduction(1마디) : 전체적인 반주형을 보여주는 서주부는 g[#]단조의 i 도 화음으로서 건반의 1/4을 터치하여 표면에서 동일하게 움직이며 표현한다. 동시에 페달은 얇게 하여 빠르게 물결치듯 밝아 줌으로써 비화성음이 화성에 영향을 주지 않도록 해야 하는데 이러한 페달링은 많은 연습이 필요할 것이다. 또한 베이스 성부에 전과음(Changing note)이 번갈아 나오면서 단순한 화음 반주의 형태를 벗어난 새로운 음향을 만들어낸다. (악보 42)

<악보 42>

a 부분(2~10마디) : 제2~5마디, 제6~10마디의 두 부분으로 나눌 수 있는데 주제 동기가 제2~3마디에 걸쳐 $g^\# - d^\# - b - g^\#$ 으로 나타난다. 왼손 반주에 1번 손가락 b음은 좀 더 얇은 1/5의 깊이로 눌러 드러나지 않게 하고 상성부의 선율선을 살리는데 주력하기 위해서 프레이즈마다 *cresc.*와 *decresc.*를 사용하여 선율에 볼륨감을 주는 것이 하나의 방법이 될 수 있다. 완전 4도 아래에서 나타나는 제4마디부터의 선율은 V도 화음이 주를 이루며 *f*로 대조적인 진행을 보여준다. (악보 43)

<악보 43>

<악보 43 계속>

제6~10마디 윗 성부는 소프라노, 알토성부에 각각의 선율을 가지고 있어 5잇단음표와 다른 리듬간의 조화를 잘 이루어야 하고, *quasi a due*라는 표시에 맞추어 *two piano*로 연주하듯이 두 성부 모두를 동등하게 표현해야 한다. 제6마디 소프라노 선율은 두 박자 뒤에 알토 성부에 모방되어 나타나고, 제7마디 윗 성부의 B음을 두 박자동안 유지하기 위해 5번 손가락에 세심한 주의를 기울여야 할 것이다. 제8마디는 관계조인 B장조 I도 화음으로 전조되며 첫 부분은 더욱 작은 소리를 내기 위해 *una corda*를 사용하고 넓은 도약의 최고음에 나오는 근음을 두드러지게 한다.(악보 44)

〈악보 44〉

quasi a due

sempre p

sempre pp

sempre col Ped.

B Major; I

pp

pp

V

i

IV

V7

I

1.

2.

b 부분(11~15마디) : 다시 g[#]단조의 V 화음으로 시작해 pp로부터 점점 커져 제14마디에는 옥타브로 나오는 주제 동기의 음 모두를 깊게 눌러주어 다시 한번 강조한다.(악보 45)

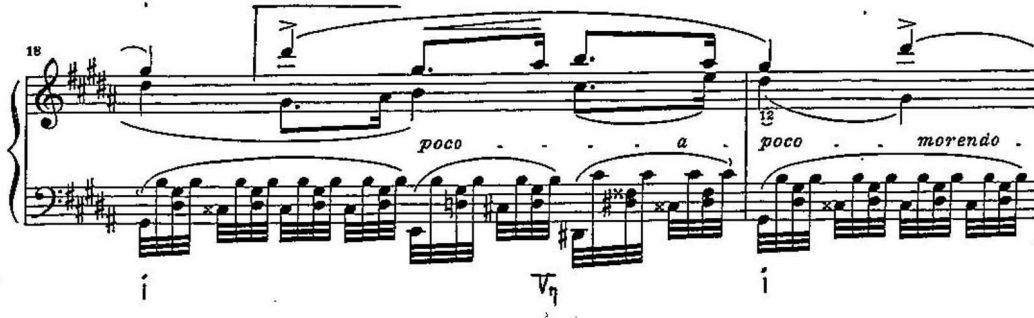
<악보 45>

The musical score for measures 11-15 is written in G# minor. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef).
 - Measure 11: Treble clef has a melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A#4, B4, and C5. Bass clef has a complex rhythmic pattern of eighth notes. Chord: I (G# minor V).
 - Measure 12: Treble clef has a melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A#4, B4, and C5. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords: iv, i.
 - Measure 13: Treble clef has a melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A#4, B4, and C5. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords: i, iv.
 - Measure 14: Treble clef has a melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A#4, B4, and C5. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chords: V, i.
 - Measure 15: Treble clef has a melodic line starting with a half note G#4, followed by quarter notes A#4, B4, and C5. Bass clef has a complex rhythmic pattern. Chord: V.
 Dynamics: pp (pianissimo) at the start, increasing to ff (fortissimo) by measure 14. Articulation includes accents and slurs.

Coda(16~21마디) : 제16마디의 음형이 제17, 18마디에 2도 아래서 반복
 되는데 점점 느려지고 작아지면서 V₇→I 화음으로 진행되는 완전 정격종지로
 끝맺는다. 다시 반복할 때는 변화를 주기 위해 페달의 깊이 조절, 터치와 강
 도와 울림의 조절이 함께 이루어져야 할 것이다. 또한 오른손이 작은 소리로
 노래하기 때문에 더욱 작은 소리로 고르게 연주해야 하는 왼손의 기교연습이
 필요하다. 마지막의 최고음이 5음에서 근음으로 가는 g[#] 화음은 불완전한 마
 디 형태를 보이며 피날레(Finale)로 이어진다.(악보 46)

<악보 46>

<악보 46 계속>



(13) 연습곡 XII(Etüde XII)

Allegro brillante(J = 66), D^b Major, 4/4

론도 소나타 형식: A - B - A - B' - A' - Coda

< 표 14 >

형식	A	B	A	B'	A'	Coda
마디	m.1-m.16	m.17-m.81	m.82-m.97	m.98-m.162	m.163-m.177	m.177- m.195
조성	D ^b	A ^b	D ^b	G ^b	D ^b	D ^b

장대하고 비극이 느껴지는 주제로 시작하는 피날레(Finale)는 확대된 론도 소나타 형식(Rondo Sonata Form, A-B-A-B-A)이다. 앞의 변주곡들과는 달리 규모가 큰 이 곡은 관현악적 음색의 화려함이 돋보이는 곡이다. 피날레의 주제는 독일 낭만파 오페라 작곡가인 하인리히 마르시너(Heinrich Marschner, 1795~1861)의 Opera 《수사(修史)와 유대 여인(Der Templer und die Judin)》중 일부분을 인용한 것이다.²¹⁾ b부분에서는 대위적인 기법을 사용해 주제 선율이 모

21) 하에자, 앞의 글, 238쪽.

든 성부에서 번갈아가며 나타난다. 피날레의 조성은 이 곡 전체의 중심 조성인 c^\sharp 단조의 이명동음조인 D^b 장조 화음이다. 이는 고전 시대의 장식적 변주곡에서 주제의 조성이 변주곡 전체의 중심 조성으로 기능하고 주제와 같은 조성으로 곡을 끝맺는 것과 매우 다른 점이다. 중심 리듬은 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 이다.

a 부분(1~16마디) : 여린내기로 시작하는 피날레는 D^b 장조의 V로 시작해서 V-I와 V/VI-VI의 반복이 뒤따른다. 제7마디에는 딸림조(A^b Major)로 전조되지만 제15마디에서 D^b 장조로 되 돌아온다. (악보 47)

<악보 47>

Allegro brillante $\text{♩} = 66$

f *sf* *p*

Pedal

D^b Major: V I V I V I V VI VI V VI VI V I

A^b Major: I V I V

<악보 47 계속>

I V₇ I

D Major: I W I V₇ I

b 부분(17~81마디): b 부분의 조성은 D^b장조의 딸림음조인 A^b장조이다. 제 17~24마디에서 소프라노 성부에 새로운 멜로디가 등장한다. 테너 성부의 e^b-d-d^b-c과 알토 성부의 c-b-b^b-a-a^b-g-g^b-f의 반음계적 하행 진행이 소프라노의 선율과 대비를 이룬다. 소프라노와 테너의 서정적인 흐름과는 대조적으로 알토와 베이스에서 반복되는 스타카토 붓점 리듬은 강한 리듬감을 주고 있다. 제21-23마디는 5도권(F-B^b-E^b-A^b-D^b-A^b)을 중심으로 V7이 반복해서 등장한다. V도 간격의 화성 진행으로 조성적으로 안정된 느낌

을 주지만 리듬에서 불안정한 느낌을 조성함으로 관현악곡에서처럼 다양한 악기들이 사용되는 듯한 느낌이 만들어진다. 또한 내성과 외성이 각각 다른 선율과 리듬을 연주하도록 함으로 피아노 한대가 아니라 오케스트라에서처럼 여러 악기가 동시에 연주하는 효과를 이루어내고 있다. (악보 48)

<악보 48>

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system starts at measure 17 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 24. Below the notation, harmonic analysis is provided for each measure. The first system's analysis is: A^b Major I, IV₆, V₅, I, V₇/V, I, V₇. The second system's analysis is: V₇, V₇/B^b, V₇/E^b, V₇/A^b, V₇/D^b, IV, V. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols like dynamics (p, dim.) and articulation marks.

b' 부분(98~162) : b' 부분은 제17~81마디가 재현되고 있는데 b 부분이 D^b 장조의 팔림음조인 A^b 장조로 제시되었던 것과는 달리 제98~145마디까지는 버금팔림음조인 G^b 장조로 재현되고 있다. (악보 49)

〈악보 49〉

98

p

G^b Major: I IV⁵ V⁵ I

102

a' 부분(163~177마디) : a 부분이 재현된다.

Coda 부분(178~195마디): Coda 부분은 교향곡의 피날레에서 모든 악기가 동시에 큰 음량으로 연주하는 것처럼 고전과 초기 낭만 작곡가들이 사용하지 않던 극단적인 다이내믹(*fff*) 표현(제175마디)까지 등장하고 있다. 개량된 피아노의 새로운 표현 가능성, 음량 및 음역의 확대를 최대한으로 이용하여 피아노의 관현악적인 음향 효과를 내고자 했던 슈만의 의도가 특히 이 부분에서 명확하게 드러난다. 템포 역시 곡의 막바지에 이르면서 *accelerando*로 점점 고조되고 있다. 제191-192마디에서 I-V가 반복되다가 제193마디부터 마지막 제195마디까지는 I도 화음만이 등장한다. 오케스트라의 피날레처럼 마지막 음은 *rfz*로 강렬하게 끝맺는다. (악보 50)

<악보 50>

175 *fff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* Coda

179 *sempre fortissimo*

183

187

Harmonic analysis symbols: $D^b Major$, V , IV , IV , IV , IV , V , I , V_7/c , V_7/cb , V_7/A^b , V_7/D , V_7/A^b , V_7/c , V_7/cb , IV , V_7/V , I , V_7

<악보 50 계속>

191

ff

rff

I V₇ I V₇ I V₇ I V₇ I I₆

Ⅲ. 결 론

19세기 초 나타난 낭만주의는 산업혁명으로 인해 사회적, 경제적으로 많은 변화와 발전이 일어나게 되면서 예술분야에까지도 영향을 미치게 된다. 동시에 피아노라는 악기의 발전과 개량으로 풍부한 표현력과 예술적 기교가 가능하게 되면서 낭만주의 음악에서 피아노 음악이 차지하는 비중은 커지게 되었다.

낭만주의를 대표하는 작곡가인 슈만에게 피아노는 작곡을 하는 데 있어 중심이 되는 악기였으며 문학과 연관되어 나타나는 서정적인 선율, 대담한 화성, 변화가 많은 리듬 등을 통해 자신의 감정을 작품에 나타내었다. 그 중 가장 대표적인 작품으로 손꼽히는 《Symphonische Etüden Op.13》은 변주곡 형식으로 주제와 12개의 연습곡으로 구성되어 있으며 독주 악기로서 가지는 피아노의 장점과 연습곡적인 특징, 그것으로 나타낼 수 있는 관현악적 음향 효과를 잘 보여주는 곡임을 알 수 있다.

이 곡은 주제를 중심으로 선율, 화성, 리듬의 변화를 통해 변주가 이루어지고 대부분 2부 형식을 취하고 있는 짧은 연습곡들로 이루어져 있다. 박자도 2박자 계통이 지배적이며 부속화음, 감7화음, 비화성음 등이 많이 사용되어 화성의 모호함과 함께 풍부한 음향을 추구하게 된다. 선율은 주제 동기를 기초로 하여 모방기법의 사용도 빈번하게 나타나고 도약진행, 반진행, 병진행, 반음계적 진행을 많이 사용하였는데 그것을 통해 폭넓은 다이내믹을 보여주고 있다.

또한 리듬은 당김음, 교차리듬, 붓점리듬, 불규칙하게 나타나는 악센트와

*sf*를 사용해 변화를 주었고 넓은 도약음과 섬세한 페달링, 레가토와 스타카토의 대조적 표현, 잦은 전조를 통해 그의 독창적 작곡기법을 잘 나타내고 있다.

변주곡 형식으로 작곡한 것에 맞추어 곡 전체를 하나의 주제를 중심으로 통일감을 주려는 작곡가의 의도가 엿보이며 피날레는 교향곡적인 효과를 가장 잘 보여주는 곡으로서 이명동음조인 D^b 장조로 전체 악곡의 종지감을 잘 보여주고 있다.

이와 같이 슈만의 《Symphonische Etüden Op.13》에서 보여주는 각각의 변주곡에 다르게 나타나는 기교와 표현의 다양성에서 그의 개성을 볼 수 있으며 그의 피아노 음악에는 낭만주의 음악의 특징들이 잘 스며들어 있음을 알 수 있다. 이 곡은 곡의 규모의 확대와 형식, 음향 효과에 있어서 획기적인 발전이 있는 곡으로서 이러한 음악적 특징은 슈만 뿐 아니라 낭만주의 음악 전체에 있어서 중요한 의의를 갖는다고 할 수 있다.

참 고 문 헌

- 김동환·김정길 공저. 『 변주곡의 이론과 실제 』. 서울: 학문사, 1996.
- 김문자·노영해·박미경·이석원·허영한 공저. 『 들으며 배우는 서양음악사 』. 중
판 서울: 심설당, 2001.
- 김혜정. “피아노 연습곡과 변주곡을 중심으로.” 『 서양음악학 』. 제4호, 2001.
- 송정아. 『 피아노 연주와 교수법 』. 서울: 음악춘추사, 1999.
- 윤민경. “R. Schumann Symphonische Etüden Op. 13의 작품 분석과 연주법에 관한
고찰.” 대구효성카톨릭대학교 대학원 석사학위논문, 2000.
- 이명순. “R. Schumann의 피아노 작품 분석 연구.” 건국대학교 대학원 석사학위논문,
1982.
- 하에자. 『 슈만 피아노 문헌-독주곡 편 』. 서울: 음악 춘추사, 1991.
- 홍정수·김미옥·오희숙 공저. 『 두길 서양음악사 』. 서울: 나남, 1997.
- Apel, Willi. 『 피아노 음악사 』. 서울: 삼호출판사, 1990.
- Banowetz, Joseph. 노영해 역. 『 페달링의 원리 』. 서울: 음악춘추사, 1996.
- Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music*. New York: Norton, 1970.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, trans. by J. Bradford Robinson.
Berkeley: University of California Press, 1989.
- Ferguson, Howard. 현제희 역. *Keyboard Interpretation*. 서울: 음악춘추사, 1998.
- Friskin, James & Irwin Freundlich. 전영혜, 김혜선 옮김. *Music for the Piano*. 서
울: 음악춘추사, 1996.
- Gát, Joef. 노신옥 역. *The Technique of Piano Playing*. 서울: 음악춘추사, 1979.
- Gillispie, John. 김경임 역. *Five Centuries of keyboard Music*. 대구: 계명대학교 출
판부, 1997.

- Grout, Donald J. *A History of Western Music*. 서울: 세광음악출판사, 1991.
- Kaminsky, Peter. "Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles." *Music Theory Spectrum* 11, 1989, 207-25.
- Kirby, F. E. 김혜선 역. *Music for Piano : A Short History*. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- , *Music and Poetry: The Nineteenth-Century and After*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- McHose, A. I. 조치노 역. 『18세기 대위적 화성법』. 서울: 음악춘추사, 1996.
- Michels, Ulrich. 홍정수 · 조선우 편역. *dtv-Atlas Musik*. 서울: 음악춘추사, 2002.
- Miller, Hugh M. 최동선 역. *History of Music*. 서울: 현대음악출판사, 1999.
- Newcomb, Anthony. "Once More between Absolute and Program Music." *Nineteenth-Century Music* 7, 1984, 233-50.
- Ostwald, Peter. *Schumann the Inner Voices of a Musical Genus*. Boston : Northeastern University Press, 1985.
- Rosen, Charles. *The Classical Style; Haydon, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.
- Sadie, Staley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980.

ABSTRACT

An Analysis of Robert Schumann Symphonische Etüden Op. 13

Kim, Mi Sun
Department of Music
Graduate School of
Sung Shin Women's University

The improvement and rebuilding of piano in the nineteenth century made various ways of stylistic and formal experiments possible. As a result, many composers of the Romantic period were so concentrative on piano music to express their own musical originality and subjectivity. Among them, Robert Alexander Schumann (1810-1856), known to have sublimated the idea of romanticism into music, is a composer who attempted to maximize poetic inspiration, lyric melody, irregular rhythm and harmony, and the sound effect of piano.

Schumann's representative piece, Symphonische Etüden Op. 13 is both a piece that demonstrates the characteristics of piano repertory of Romantic era and an etude of variation form that exposes all the possibilities and potentials piano can express. It is also significant in the history of music in that it advocated a new tide in romanticism. In this thesis, I attempt to inquire into the overall traits and styles of Schumann's piano music on the

ground of the analysis of Symphonische Etüden Op. 13.

Symphonische Etüden Op. 13 consists of a theme, nine etudes of variation form on the theme, and three etudes purely for practice. These etudes deal with their original techniques one for each and produce rich sound like in orchestra by making best use of merits of piano. Although it is written in etude form, Schumann give it a unity by introducing variation form and using theme motive. The finale, symphonic effect is well expressed as the title of the piece implies.

While the main form of this piece is two parts form, it also adapts variation form in which melody, harmony, and rhythm are imitated, abridged, and magnified in and around the theme motive. The main tonality is c[#] minor used in the theme, while the basic tonality frame is maintained with frequent appearance of relative keys such as E Major and dominant key such as g[#] minor. An exception is that in the finale which is the last variation it adapts D^b Major, an enharmonic modulation.

Schumann established the uniqueness of his music by the most imaginative and unpredictable experiments with irregular accent, sforzando, syncopation, dotted rhythm, triplet, cross rhythm, dynamic, vague harmony, chromatic modulation, and pedal point. Without being bound to a certain period such as romanticism, he integrated and balanced both classic and the romantic ideas in his own music. Transcending the age in which he lived, he also greatly contributed to the musical ideas of later ages that lead to the collapse of tonality.