



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 미 영 교수 지도
석사학위 청구논문

R.슈만의
《피아노5중주 Op.44 in E \flat 장조》에
대한 분석 연구

-제1악장과 제4악장을 중심으로-

2018

성신여자대학교 대학원
반주학과
손 세 명

R. 슈만의
《피아노5중주 Op.44 in E \flat 장조》에
대한 분석 연구

-제1악장과 제4악장을 중심으로-

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

손 세 명

인 준 서

손세명의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》를 분석한 연구로서, 제1악장과 제4악장을 중심으로 고찰하였다. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 작법에 많은 관심을 가졌던 슈만은, ‘실내악의 해’인 1842년에 이러한 기법들을 바탕으로 3개의 현악4중주를 작곡하였으며, 이 편성을 피아노와 결합시킨 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》를 발표하여 피아노5중주라는 장르의 전형을 이룬다. 본 논문에서는 슈만이 이 실내악 작품에서 바흐의 대위법과 푸가 등의 작법과 베토벤의 테마모티브 작법을 어떻게 사용하고 있으며, 피아노와 현악4중주의 악기들을 어떻게 효과적인 짜임새와 구조를 통하여 결합하였는지에 대하여 고찰하였다.

연구의 결과, 이 곡은 바흐와 베토벤의 작법을 바탕으로 순환기법을 사용하는 집중적이고 통일적인 곡이라는 것을 알 수 있었다. 제1악장의 제1주제를 형성하는 동기a와 b가 전 악장에 걸쳐 모방·변형되며 전개되는 구조로서, 무엇보다도 이 동기들은 론도형식인 제4악장에서 결합하여 집대성된다. 특히 제4악장의 코다부분에서 제시되는 이중푸가의 주제선율이 제1악장의 주제와 제4악장의 르프랭A선율을 결합한 것이라는 점에서 제1악장과 제4악장의 유기적인 연관성을 알 수 있었다.

또한 슈만은 이 실내악 작품에서 현4성부와 피아노라는 서로 다른 음색을 대립·화합시키는 콘체르토적인 양식을 효과적으로 구사하고 있다. 대체적으로 피아노가 주를 이루는 가운데에서도 다른 악기들은 반주를 하거나 모방적으로 대위하는 등 끊임없이 서로 화합하고 대립하며 주도권이 적절히 분배되어 있다.

다채롭게 변화하는 조성의 변화 역시 특징적이다. 원칙적으로 론도형식의

르프랭A에서는 조성이 변할 수 없지만 자유롭게 변화하는 조성을 통하여 낭만주의적 요소를 보여주고 있다. 즉 슈만은 바흐와 베토벤의 작법을 바탕으로 이를 자신의 낭만성과 결합한 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》를 통해 피아노5중주라는 장르사의 한 획을 그었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 피아노를 포함한 슈만의 실내악 작품	4
III. 《피아노5중주 Op.44》에 대한 분석	10
1. 제1악장	12
2. 제2악장과 제3악장	27
3. 제4악장	34
IV. 결론	52
참고문헌	56
ABSTRACT	57

표 목 차

<표 1>	슈만의 피아노를 포함한 3중주·4중주·5중주 실내악곡	·5
<표 2>	《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》의 전체구조	·····11
<표 3>	제1악장 전체구조	·····12
<표 4>	제1악장 제시부	·····13
<표 5>	제4악장 전체구조	·····35-36
<표 6>	제4악장 코다의 구조	·····44

악 보 목 차

<악보 1>	제1악장 제시부 중 마디1-16	14
<악보 2>	제1악장 제2주제 중 마디51-65	17
<악보 3>	제1악장 제2주제 중 마디95-105	19
<악보 4>	제1악장 발전부 중 마디117-129	23
<악보 5>	제1악장 발전부 중 마디131-136	24
<악보 6>	제2악장 르프랭A2 중 마디86-93	29
<악보 7>	제4악장 르프랭A1 중 마디1-5	37
<악보 8>	제4악장 쿠플레B1 중 마디21-25	39
<악보 9>	제4악장 C부분 중 마디95-100	41
<악보 10>	제4악장 코다1 중 마디223-231	45
<악보 11>	제4악장 코다2 중 마디247-265	47
<악보 12>	제4악장 코다3 중 마디273-280	48
<악보 13>	제4악장 코다4 중 마디318-341	50

I. 서론

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 독일 낭만주의의 대표적인 작곡가로서 피아노곡 이외에도 많은 실내악곡을 작곡하였다. 슈만은 일명 ‘실내악의 해’라고 불리는 1842년에 그의 유일한 피아노5중주곡인 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》를 포함하여 3개의 현악4중주곡으로 이루어진 Op. 41과 《피아노4중주 Op.47 in E b 장조》, 그리고 《피아노와 바이올린, 첼로를 위한 환상 소곡집》(*Fantasiestücke*, Op.88) 등을 작곡하였다. 무엇보다도 피아노와 현악4중주의 편성을 결합한 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》는 실내악 역사에서 새로운 장르의 전형을 만든 곡이라는 점에서 중요하다.

슈만 이전에도 피아노를 포함한 5중주는 연주되었다. 현악4중주의 구성(1Vln·2Vln·Vla·Vc)과 피아노로 이루어진 슈만의 악기편성 외에 피아노·바이올린·비올라·첼로·더블베이스로 구성된 피아노5중주가 먼저 나타났다. 이 편성의 피아노5중주를 작곡한 대표적인 작품으로는 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 《피아노5중주 Op.114, D.667 ‘송어’》(*Die Forelle*, 1819)가 있다.¹⁾

슈만과 같은 편성의 5중주로는 슈만 이전에 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)에게서 먼저 나타난다. 보케리니는 이 구성으로 12곡의 5중주곡을 작곡하였다. 하지만 이 곡들은 보케리니 자신에 의해 “2대의 비올라가 포함된 현악5중주로 편곡되었고, 12곡 가운데 3곡은 또한 현악4중주와 기타를 위한 5

1) 슈베르트 이전에 체코의 작곡가 두섹(Jan Ladislav Dussek, 1760-1812)은 피아노·바이올린·비올라·첼로·더블베이스로 편성된 《피아노5중주 Op.41 in F단조》(1799)를 작곡하였는데, 이는 슈베르트의 《피아노5중주 Op.114, D.667 ‘송어’》(*Die Forelle*, 1819)의 전신이라고 볼 수 있다. 슈베르트 이후에도 리스(Ferdinand Ries, 1784-1838), 림머(Franz Limmer, 1808-1857), 온슬로우(George Onslow, 1731-1792), 크라머(Johann Baptist Cramer, 1706-1772), 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837), 단치(Franz Danzi, 1763-1826), 슈포어(Louis Spohr, 1784-1859), 그리고 20세기 이후 피커(Tobias Picker, 1954~) 등이 이러한 편성으로 피아노5중주를 작곡하였다.

중주로 편곡되”²⁾는 등 피아노를 중심으로 하는 실내악곡이라기보다는 현악을 중심으로 하는 실내악곡으로 바뀌었다. 그러하기에 보케리니의 피아노5중주곡은 피아노5중주곡의 전형으로 이후의 작곡가들에게 계승되지 않았다.³⁾

피아노5중주 장르는 고전시대에 성립되지 않은 유일한 실내음악의 장르로서 슈만에 의하여 비로소 장르의 전형을 이루게 된다.⁴⁾ 그렇다면 현악4중주와 피아노의 결합으로 이루어진 슈만의 피아노5중주의 특성은 무엇일까?

실내악을 작곡하기에 앞서 슈만은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 실내악 작품, 특히 현악4중주를 집중적으로 연구하였다.⁵⁾ 그리하여 3곡의 현악4중주를 작곡한 후 이를 피아노와 결합하는 새로운 시도를 한 것이다. 이 곡을 연주한 경험이 있는 필자는 작품에 대한 호기심을 갖고 연구의 필요성을 느꼈다.

작품에 대한 선행연구를 찾아 본 바, 단 하나의 논문만을 발견할 수 있었다.⁶⁾ 하지만 이 선행논문이 전체적인 개괄정도에 그치는 연구 자료의 한계를 가지고 있다고 판단하여 이것에 대해 좀 더 구체적으로 심도 있게 고찰해 보고자 한다.

본 연구는 다음과 같은 목적을 가진다. 첫째, 피아노5중주의 전형이 된 이 곡의 작곡기법을 알아보고자 한다. 앞서 설명했다시피, 슈만은 피아노5중주를 작곡하기 전에 바흐와 베토벤 등 여러 시대의 작품을 공부하였다. 이러한 학습이 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》에서 어떠한 형식과 작곡기법으로 나타

2) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』 (서울: 심설당, 2003), 156.

3) 슈만의 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》와 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《피아노5중주 Op.34 in f단조》를 이 장르의 전형으로 보는 이유는, 이 작품들이 19세기 중·후반에 작곡된 작품들이기는 하지만 고전주의 어법을 토대로 작곡되었다는 것이 커다란 이유 중에 하나이다. 차호성 오희숙, 위의 책, 152.

4) 차호성, 오희숙, 위의 책, 152.

5) 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』 (경기: 음악세계, 2002), 79.

6) 송상미, “R. A. Schumann의 ‘피아노5중주곡’ op.44에 관한 분석적 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 1984).

나고 있는지 알아보고자 한다. 둘째, 슈만이 이러한 작곡기법을 통해 어떻게 피아노와 현악4중주를 유기적으로 결합하고 있는지, 또한 건반악기와 현악기라는 서로 다른 음색이 어떻게 조화롭게 어우러지고 있는지에 대해서 알아보고자 한다. 그리하여 연주자들이 이 곡의 구조를 파악하여 보다 나은 해석을 하고, 이를 통해 올바른 연주로 나아갈 수 있도록 그 방향성을 제시하고자 한다.

연구방법으로는 우선, 피아노를 포함한 슈만의 다른 실내악곡들의 작품과 그 특징에 대해서 알아볼 것이다. 이어서 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》에 대한 집중분석을 할 것이며, 특히 순환구조로 중요하게 연결되어 있는 제1악장과 제4악장을 중점적으로 살펴볼 것이다. 이러한 심층적인 고찰 이외에도 전체적인 곡의 특성을 파악하기 위하여 제2악장과 제3악장도 분석에 포함하였다.

II. 피아노를 포함한 슈만의 실내악 작품

피아노를 포함한 슈만의 실내악 작품은 총 23곡이다. 이 중 피아노와 독주 악기를 위한 이중주곡은 13곡이며⁷⁾, 삼중주 이상의 실내악 작품은 미완성을 포함하여 총 10곡이다. 미완성을 제외한 9개의 피아노를 포함한 삼중주 이상의 실내악곡 중 작품번호가 붙은 것은 7곡, 붙지 않은 것은 2곡이다. 이를 악 기편성에 따른 도표로 제시하면 다음과 같다<표 1>.

7) 피아노와 호른(바이올린/첼로 가능)의 《아다지오와 알레그로 Op.70 in A b 장조》(*Adagio and Allegro*, 1849), 피아노와 클라리넷(바이올린/첼로 가능)의 《환상소곡집, Op.73》(*Phantasiestücke*, 1849), 피아노와 오보에(바이올린/클라리넷 가능)의 《3개의 로망스, Op.94》(3 *Romanzen*, 1849), 피아노와 첼로(바이올린 가능)의 《5개의 민요풍 소품, Op.102》(5 *Stücke im Volkston*, 1849), 《바이올린 소나타 Op.105, No.1 in A단조》(1851), 피아노와 비올라(바이올린 가능)의 《동화 그림책, Op.113》(*Märchenbilder*, 1851), 《바이올린 소나타 Op.121, No.2 in D단조》(1851), 《바흐주제에 의한 6개의 바이올린 소나타》(Pf acc. to 6 vn sonatas by Bach, 1853), 《바흐주제에 의한 6개의 첼로 소나타》(Pf acc. to 6 vc sonatas by Bach, 1853), 《바이올린 소나타 'F.A.E.'》(1853): 제2악장과 제4악장만 있고 제1악장과 제3악장은 디트리히(Albert Dietrich, 1829-1908)와 브람스에 의해 쓰여짐, 《바이올린 소나타 No.3 in A단조》(1853), 피아노와 첼로의 《5개의 로망스》(5 *Romanzen*, 1853): 분실, 피아노와 바이올린의 《파가니니의 카프리치오 주제에 의한 편곡집》(Pf acc. to Paganini's vn capriccios, 1853-1855) 이상의 총 13곡이다.

<표 1> 슈만의 피아노를 포함한 3중주·4중주·5중주 실내악곡

	작품 번호	곡명	악기구성	형식	작곡 년도	출판
피아노 3중주	Op.63	피아노3중주 1번 in D단조	Pno., Vln., Vc.	소나타 형식	1847	브라이트코프 프루트헤르 텔(1848)
	Op.80	피아노3중주 2번 in F장조	Pno., Vln., Vc..	소나타 형식	1847	페터스 (1849)
	Op.110	피아노3중주 3번 in G단조	Pno., Vln., Vc..	소나타 형식	1851	브라이트코프 프루트헤르 텔(1852)
	Op.88	환상 소곡집	Pno., Vln., Vc.	성격소품	1842	페터스 (1850)
	Op.132	동화 이야기	Pno., Cl.(or Vln.)Vla.	성격소품	1853	브라이트코프 프루트헤르 텔(1854)
피아노 4중주	Op.47	피아노 4중주 in E b 장조	Pno., Vln., Vla., Vc.	소나타 형식	1842	1845
	WoO 32	피아노 4중주 in C단조	Pno., Vln., Vla., Vc.	소나타 형식	1828- 1830	
피아노 5중주	WoO 10	안단테와 변주곡	Pno.2, Vc.2, Hn.	성격소품	1843	브라이트코프 프루트헤르 텔(1893)
	Op.44	피아노 5중주 in E b 장조	Pno., 1Vln., 2Vln., Vla., Vc.	소나타 형식	1842	브라이트코프 프루트헤르 텔(1843)

먼저, 3중주곡은 5곡이 있는데 이 중 소나타형식의 곡이 3곡 있고 성격소품의 곡이 2곡 있다. 슈만의 4중주곡은 2곡⁸⁾이 있는데, 이들은 모두 소나타형식

8) 《피아노4중주 Op.47 in E b 장조》이외에 슈만의 또 다른 4중주곡인 《피아노4중주 in C단조, WoO 32》는 슈만의 청소년기인 1828-1830년에 작곡되었다. 전체 4악장으로 이루어져 있으며 제1악장은 빠르고 더욱 감정적으로(Allegro molto affettuoso), 제2악장은 미뉴엣:매우 빠르게(Menuetto:Presto)이다. 제3악장은 느리게(Andante), 제4악장은 빠르고 정확히, 매우 빠르게(Allegro giusto, Presto)로 되어 있다.

으로 이루어져 있다. 5중주곡으로는 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》와 두 대의 피아노와 관악기가 함께하는 《안단테와 변주곡, Op.46》(*Andante and Variations*)⁹⁾이 있다. 그 외에 미완성 작품으로는 피아노4중주곡이 1개 있다.

‘실내악의 해’인 1842년, 슈만은 피아노를 포함한 실내악곡을 작곡하기에 앞서 현악4중주¹⁰⁾를 먼저 작곡하였다. 그러나 피아노4중주보다 피아노5중주를 먼저 작곡하였고, 피아노3중주는 성격소품인 《환상소곡집, Op.88》(*Phantasiestücke*)을 제외하고는 그로부터 5년 후에 작곡하였다.

이렇게 현악4중주를 먼저 작곡하여 충분히 오케스트라적인 감각을 익힌 후 이를 바탕으로 피아노를 더해서 확장된 표현기법을 사용하여 만든 곡이 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》이다. 본 논문의 주제인 이 곡은 장르의 전형을 이룬 역사적인 곡으로 다음 장의 분석을 통해 좀 더 자세히 살펴보도록 하겠다.

피아노5중주 다음으로 작곡한 《피아노4중주 Op.47 in E b 장조》는 1845년에 출판되었다. 이 곡은 슈만 자신이 “매우 매력적이며, 5중주곡보다 더 감동적”¹¹⁾이라고 평하기도 하였다. 이 곡은 4악장으로 구성되어 있으며 소나타 형식의 제1악장, 스케르초인 제2악장과 3부 형식의 느린 3악장, 론도소나타 형식의 제4악장으로 이루어져 있다.

슈만 ‘실내악의 해’의 마지막에 작곡된 《환상소곡집, Op.88》(*Phantasiestücke*)은 서정적인 소품이지만 곡의 구조는 전통적인 양식을 따르고 있어서 일반적인 트리오 장르와는 구별된다.¹²⁾ 4개의 곡은 각각 “로만체(*Romanze*)”, “유모레스크(*Humoreske*)”, “듀엣(*Duett*)”, “피날레(*Finale*)”로 되

9) 두 대의 피아노, 두 대의 첼로, 호른이 함께 연주하는 곡으로 슈만 본인의 원곡인 두 대의 피아노를 위한 《안단테와 변주곡 Op.46 in B b 장조》에서 가져왔다. 이는 1843년 작곡되었고 1893년에 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf&Härtel)에서 출판되었다. 1868년에 클라라에 의해 초연되었다.

10) 1842년 6월에서 7월에 완성되었다. 총 세 곡으로 각각 제1번 a단조, 제2번 F장조, 제3번 A장조이다. 이 곡들은 모두 후기 베토벤의 4중주곡에서 영향을 받았다. 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 86-87.

11) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』, 238에서 재인용.

12) 차호성, 오희숙, 위의 책, 37, 64.

어있다.¹³⁾

정리하자면, ‘실내악의 해’인 1842년에 슈만은 세 곡의 현악4중주 이외에 피아노를 포함한 실내악곡을 세 곡 작곡하였다. 작곡순서대로 말하자면, 《피아노 5중주 Op.44 in E b 장조》, 《피아노4중주 Op.47 in E b 장조》 그리고 트리오로 구성된 《환상소곡집, Op.88》(Phantasiestücke)이다. 그 이후에 작곡된 슈만의 피아노가 포함된 실내악 작품을 작곡년도에 따라 간략히 설명하면 다음과 같다.

《피아노3중주 Op.63, No.1 in D단조》(1847)는 드레스덴에서 작곡되었고, 1848년 브라이트코프 운트 헤르텔에서 출판되었다. 1847년 클라라(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)의 생일에 슈만의 집에서 초연되었고 같은 해 12월에 화가인 벤데만(Eduard Bendemann, 1811-1889)의 집에서 클라라의 피아노로 다시 한 번 공개 초연 되었다.¹⁴⁾ 오늘날 슈만의 3중주 중 가장 많이 연주되고 잘 알려진 이 곡은 작곡가 스스로 “우울한 시기에 작곡하였다”¹⁵⁾라고 했을 만큼 영욕적으로 건강이 좋지 않은 시기에 완성되었다.¹⁶⁾ 《피아노3중주 Op.80, No.2 in F장조》(1847)는 1849년에 페터스(Peters)에서 출판되었다. 슈만에 의하면 이 곡은 “피아노 3중주 1번과는 성격이 완전히 다른

13) 제1곡은 빠르지 않게, 내면적 표현력으로(Nicht schnell, mit innegem Ausdruck) 피아노의 선율 위의 두 대의 현악기가 화성적인 뒷받침을 함으로서 멘델스존의 《무언가, Op.67》(1825-1845, *Lieder ohne Worte*)를 연상시키는 분위기의 악장이다. 제2곡은 리듬적인 특징 때문에 베토벤의 《유령 트리오 Op.70-1, No.1, in D장조》(‘Geister’)의 도입 부분을 떠올리게 한다. 제3곡에서 피아노의 역할은 축소되고, 현악기의 노래가 주를 이룬다. 제4곡은 슈만 본인의 피아노 성격소품곡인 《카니발, Op.9》(1833-1835, *Carnaval*) 중 《다비드 동맹의 춤곡》을 축소한 음형을 제시하였다. 차호성, 오희숙, 위의 책, 64.

14) 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 105.

15) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』, 64에서 재인용.

16) 제1악장은 소나타형식의 4분의 4박자이다. 에너지를 가지고 열정적으로(Mit Energie und Leidenschaft)의 빠르기말을 제시하고 있다. 춤곡악장인 제2악장은 F장조의 조성으로 4분의 3박자이다. 형식은 ABA의 3부 형식을 사용하였다. 활발하지만 빠르지 않게(Lebhaft, doch nicht zu rasch)의 지시어가 쓰여 있다. 제3악장은 느린 악장으로서, 3부 형식을 가지고 있으며 활발한 조성의 변화가 특징적이다. 또한 첫 번째 테마는 제1악장 도입부에서의 바이올린 테마와 비슷한 형태를 띠고 있다. Attacca로 이어지는 제4악장은 소나타형식으로서 제1, 2, 3악장의 요소들을 결합 및 변형하여 발전시켰다. 세광음악출판사 편집부, 『명곡해설전집』(서울: 세광출판사, 1982), 13:127. / 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 109.

곡으로, 발랄하고 쾌활하며 친근한 곡이다.”¹⁷⁾ 이 곡은 《피아노3중주 Op.63, No.1 in D단조》와 같이 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)으로 부터 강한 영향을 받아 작곡되었다.¹⁸⁾

《피아노3중주 Op.110, No.3 in G단조》는 슈만의 말년기에 해당하는 1851의 작품이고,¹⁹⁾ 뒤셀도르프에서 작곡하였으며 1852년 브라이트코프 운트 헤르텔에서 출판되었다. 이 곡은 같은 해인 1852년 라이프치히에서 초연되었다.²⁰⁾ 피아노3중주 3번은 원래 3개의 악장으로 작곡되었다가 후에 수정을 거쳐 4악장이 첨가되어 최종적으로 4악장 형식이 되었다.²¹⁾

피아노를 포함한 슈만의 3중주곡 중 성격소품인 《동화 이야기, Op.132》(Märchenerzählungen)는 클라리넷(또는 바이올린), 비올라, 피아노의 악기구성으로 이루어져 있으며 1854년 브라이트코프 운트 헤르텔에서 출판되었다.²²⁾ 《동화 이야기, Op.132》는 그 성격에 있어서 피아노와 비올라의 2중주곡인

17) 음악지우사 편찬, 위의 책, 105.

18) 하지만 이 곡은 《피아노3중주 Op.63, No.1 in D단조》보다 더 개성을 강조하려고 했기 때문에 제1번만큼은 성공하지 못했다. 제1악장은 매우 생기있게(Sehr Lebhaft)로, 3개의 주제를 가진 소나타형식이다. 활동성 있는 1주제와 그와 대비되는 아름다운 선율의 2주제에 이어 제3주제는 슈만 본인의 아이헨도르프(Eichendorff) 가곡 《너의 아름다운 모습》(Dein Bildnis wunderselig, 1840)의 음형을 리듬과 박자를 변형하여 바이올린의 멜로디로 표현하였다. 제2악장은 내면적 표현력으로(Mit innigem Ausdruck)의 지시어처럼 내면적인 표현성이 강조되는 악장이다. 제3악장은 적당한 움직임으로(In mässiger Bewegung)의 느린 3부분 형식이고, 제4악장은 원조인 F장조의 소나타형식으로 너무 빠르지 않게(Nicht zu rasch)의 지시어가 쓰여 있다. 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 105. / 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』, 66.

19) 이 작품은 덴마크의 작곡가인 가데(Niels Wilhelm Gade, 1817-1890)에게 헌정되었다. 또한 이 곡은 단 일주일만에 작곡되었다.

20) 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 110.

21) 제1악장은 움직임이며, 하지만 너무 빠르지 않게(Bewegt, doch nicht zu rasch)로 전형적인 소나타형식이며 발전부에서 이중푸가가 나타난다. 제2악장은 3부 형식으로, 느린 악장이다. 아주 느리게(Ziemlich langsam)의 템포지시어가 적혀 있다. 제3악장은 빠르게(Rasch)의 스케르초악장으로, 주제가 제1악장 제1주제와 비슷한 맥락을 띠고 있다는 점과 2개의 트리오를 사용한다는 점에서 흥미롭다. 제4악장에서는 힘차게, 유머를 가지고(Kräftig, mit Humor)의 빠르기말로 제1악장과 마찬가지로 대위법적인 요소들을 엮을 수 있다. 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』, 66. / 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 113.

22) 이 작품은 독일의 작곡가이자 지휘자이며 슈만의 제자인 디트리히(Albert Dietrich, 1829-1908)에게 헌정되었다.

《동화 그림책, Op.113》(*Märchenbilder*)과 유사한 작품이다.²³⁾ ‘동화(Märchen)’는 인간존재의 본질을 추구하였던 독일 낭만주의 문학에 있어 중요한 소재였다.²⁴⁾ 《동화 이야기, Op.132》는 총 4곡으로 구성된 성격소품이다.²⁵⁾

이처럼 슈만은 ‘실내악의 해’인 1842년에 현악4중주를 필두로 작곡 기법을 연구하여 이를 피아노와 결합하여 피아노를 포함한 새로운 실내악 작품으로 확대하였다. 특히 현악기와 건반악기라는 서로 다른 음색을 대립·화합시키는 콘체르토양식과 그가 학습한 여러 시대의 작곡기법을 사용함으로써 이후 피아노5중주의 전형을 이루게 된다.

피아노를 포함한 실내악 장르에서 슈만의 중요성은 무엇보다도 피아노5중주에서 나타난다. 다음 장에서 심층 분석을 통해 슈만의 피아노5중주의 중요성을 살펴보기로 하겠다.

23) 음악지우사 편찬, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』, 115.

24) 음악지우사 편찬, 위의 책, 115.

25) 제1곡은 생기 있게, 너무 빠르지 않게(*Lebhaft, nicht zu schnell*)로 3부 형식으로 쓰였다. 제2곡은 생기 있게, 그리고 아주 선명하게(*Lebhaft und sehr markiert*)로 제1곡과 같은 3부 형식이다. 제3곡은 안정된 템포, 섬세한 표현으로(*Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck*) 주선율과 반주음형이 서로 끊임없이 반복된다. 제3곡의 형식은 2부 형식이다. 제4곡은 생기 있게, 아주 선명하게(*Lebhaft und sehr markiert*)의 제1곡과 같은 빠르기말로 3부 형식으로 구성되어 있다.

III. 《피아노5중주 Op.44》에 대한 분석

슈만의 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》는 전체 4악장으로 이루어져 있고, 고전적인 소나타양식으로 작곡되었다. 이 곡은 ‘실내악의 해’인 1842년에 작곡된 곡으로 9월 23일부터 작곡에 착수하여 약 한 달만인 10월 16일에 완성되었다. 슈만은 같은 해인 6월부터 7월까지 먼저 3곡의 현악4중주를 작곡하였다. 흥미로운 것은, 피아노가 포함된 실내악곡으로서는 습작을 제외하고 이 곡이 처음으로 작곡된 곡이라는 것이다. 그러므로 슈만이 이전에 작곡한 현악4중주의 구성과 피아노를 결합하는 방법을 이 곡에서 실험하였다는 것을 알 수 있다. 뿐만 아니라 같은 곡을 작곡하기 전 슈만은 바흐의 대위법과 푸가, 하이든과 베토벤의 현악4중주를 연구하여 그의 실내악 작곡에 기틀을 마련하였다. 이러한 작품의 배경을 토대로 곡을 고찰할 것이며, 슈만이 어떻게 전통적인 실내악 작법을 흡수하여 새로운 편성인 피아노5중주에서 독자적인 어법과 표현을 이루는지를 알아보고자 한다.

이 곡의 초연은 작곡한 다음 해인 1843년 1월 8일, 슈만의 아내인 클라라의 피아노와 다비드(Ferdinand David, 1810-1873)의 바이올린으로 라이프치히의 게반트하우스에서 이루어졌다. 이 작품은 클라라의 생일인 1843년 9월 13일에 브라이트코프 운트 헤르텔에서 출판되었고 클라라에게 헌정되었다. 작품의 구조와 의미를 각 악장별로 자세히 살펴보기 전에 전체적인 특징을 간단하게 표로 제시하였다<표 2>.

<표 2> 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》의 전체구조

악장	형식	특징
1악장	소나타 형식	-전 악장에 걸쳐 전개되는 동기 a, b가 처음으로 제시됨 -악기간 주제선율의 변화에 따라 발생하는 콘체르토적 특징
2악장	론도 형식	-장송행진곡의 리듬이 사용됨 -두 번째 르프랭의 마지막 부분에서 제1악장의 코데타 선율이 삽입됨
3악장	복합 3부 형식	캐논과 스트레토 등 옛 양식이 사용됨
4악장	론도 형식	-제1악장의 동기 a와 b를 모방·변형한 주제선율의 전개 -제1악장의 주제와 제4악장의 르프랭 주제로 이루어진 이중 푸가 -지금까지 사용된 모든 동기를 결합·연결시키는 순환형식

1. 제1악장

제1악장은 소나타형식의 곡이며 제시부(마디1-108), 발전부(마디109-208), 재현부(마디209-324), 코다(마디325-340)로 이루어져 있다. 주 조성은 E♭ 장조이며 빠르기는 알레그로 브릴란테(Allegro brillante)이고, 2분의 2박자이다. 제1악장의 전체구조를 도표로 제시하면 다음과 같다<표 3>.

<표 3> 제1악장 전체 구조

악장	형식	구조	마디수	조성	주도악기	특징
1악장	소나타 형식	제시부	1-117	E♭ → G♭ → B♭	Pno., →1Vln.→ Vla.	콘체르토적인 악기간 주도권의 변화 (제1주제: Pno., 경과구: 1Vln., 제2주제: Vc.)
		발전부	117-208	B♭ → f _m	Pno.	계속해서 제1주제의 요소를 사용하여 전개 (현악기군: 동기a의 변형 선율 피아노: 동기b의 변형선율)
		재현부	209-325	E♭ → G♭ → E♭	Pno.→ 1Vln.→ Vc.	피아노의 텍스처 변화 (서정적인 반주선율)
		코다	325-340	E♭	Pno.	당김음 리듬으로 긴장감 조성 현악기군은 동기a, 피아노는 동기b의 요소를 연주

먼저, 제시부의 구조를 도표로 작성하였다<표 4>.

<표 4> 제1악장 제시부

제시부(마디1-108)					
	마디수	조성	악절구조	주도악기	특징
제1주제	1-26	E b 장조 → B b 장조	8+8+8+2	모든악기	동기a(단7도, 단6도로 진행되는 행진풍의 상행적인 화음)와 동기b(4분음표의 하행적인 빠른 리듬)가 제시됨
경과구	27-50	G b 장조 → F장조	4+4+4+4+ 4+4	1Vln.	-그리움과 동경을 표현하는 듯한 4마디 악구가 모방·반복됨 -피아노는 처음으로 화성적 반주 역할을 함
제2주제	51-108	B b 장조	6+16+6+1 6+4+9	Pno.→Vc. 와 Vla.가 모방·변형	-저음악기인 비올라와 첼로의 대화 -제2주제의 마지막 부분은 제1주제의 요소를 사용하여 마무리 됨
코데타	109-117	B b 장조	8	모든악기	-피아노가 제1주제의 변형을 연주할 때 현악기군이 외성과 내성으로 나누어 보조함

(1) 제시부(마디1-108)

제시부는 제1주제(마디1-26), 경과구(마디27-50), 제2주제(마디51-108), 코데타(마디109-117)로 이루어져 있다. 제1주제의 악절구조는 8+8+8+2이다. 첫 8마디악구(마디1-8)와 마지막 8마디악구(마디17-24)는 호모포니적이며 가운데 8마디악구(마디9-16)에서는 대위법적인 요소가 나타난다. 제1주제의 첫 악구(마

디1-8)에서는 슈만 화성의 특징인 부속7화음의 사용이 빈번하게 나타난다. 제1주제는 2개의 동기의 변형으로 이루어져 있다. 동기a, b는 첫 4마디에서 모두 제시된다[악보 1].

[악보 1] 제1악장 제시부 중 마디1-16

제시부
 <제1주제> Allegro brillante (♩ = 108)

호모포니적 구조

폴리포니적 짜임새

모방적

화성이 활발하게 전조됨 →

Chord analysis: I B♭: cm: dm: B♭:

마디1-2의 동기a, 마디3-4에서 동기b가 제시부를 이루는 핵심적인 모티브이다. 슈만은 이 두 동기를 전 악장을 통하여 테마모티브적으로 변형시키고 있다. 동기a(마디1-2)는 2분음표의 화현들을 단7도의 도약 상행과 반음 하행, 그리고 단6도의 도약으로 연주하는 형태이다. 이에 이어지는 동기b(마디3-4)는 음가가 4분음표로 변한 화현들로 이루어지며, 4도하행 후 순차상행하는 동기가 동형진행된 형태이다. 동기b는 음정 도약도 동기a처럼 크지 않다. 첫 4마디(마디1-4)는 이어지는 4마디(마디5-8)에서 변형·반복된다. 마디1-8까지가 호모포니적인 구조인 반면, 마디9-16까지는 폴리포니적인 짜임새를 통해 각 악기들이 모티브를 모방하는 대화풍의 구조이다. 폴리포니적인 두 번째 부분에서는 동기a, b의 모티브작업이 각 성부에서 대화풍으로 활발하게 제시된다. 피아노성부는 레가토와 붓점 리듬, 8분음표의 진행 등을 통해 마디1-4가 변형된 서정적인 선율을 연주하는 반면, 제1, 2바이올린과 비올라, 첼로는 동기a에서 파생된 짧은 음형들을 주고받으며 이에 대위된다.

피아노가 서정적인 선율을 연주하는 두 번째 악구(마디9-16)에서는 피아노를 중심으로 리듬적인 모방 안에서 다른 악기들의 7도 동기 모방이 나타난다. 즉 7도 도약으로 이루어진 시작모티브의 동기a가 두 번째 악구(마디9-16)에서 스트레토적인 효과로 발전한다. 이 부분(마디9-16)에서 화성은 Bb-cm-d-Bb으로 활발하게 전조된다[악보 1].

Bb 장조로 바뀐 조성에서 시작하는 마지막 8마디악구(마디17-24)는 처음부분의 화성적인 텍스처로 돌아오며 전조된 채 끝을 맺는다. 그러므로 제1주제는 주조성인 Eb 장조에서 시작하여 딸림조인 Bb 장조에서 종지한다. 이렇게 제1주제가 전조하여 끝나는 것은 낭만주의 시대의 특징이기도 하다. 정리하자면, 제시부의 제1주제는 전 악장에 걸쳐 모방·변형되는 동기인 a와 b가 모두 제시되는 부분으로 호모포니와 폴리포니적인 모습이 모두 나타난다.

(2) 경과구(마디27-50)

경과구(마디27-50)는 G b 장조에서 시작하며 4마디악구가 동형진행적으로 6번의 반복을 통해 전개되는 형태이다. 제1주제의 선율적 부분(마디9-16)이 변형되어 나타나는 4마디악구의 주제선율을 피아노가 3도 아래에서 동형진행적으로 반복한 후, 마디35부터 제1바이올린이 이를 모방한다. 그리고 피아노와 마찬가지로 3도 위에서 동형진행적으로 전개시킨다.

4마디악구가 점차적으로 3도 위로 진행하며 그리움과 동경의 낭만적인 감정이 고조된다. 마디35부터 경과구를 마치는 마디50까지는 이렇게 제1바이올린이 주도권을 가지며 연주한다. 이 때 피아노는 처음으로 보조적인 반주에 머무른다. 피아노에서 나타난 반주는 단순 화성 반주형태이다. 이 외의 나머지 악기들은 내성에서 화성적인 보조를 맞추고 있다. 피아노에서 시작하여 바이올린에서 동형진행적으로 변형하며 강조되는 음악적 전개는 멜랑콜리적인 감정과 함께하는 동경을 더욱 고조시키며 제2주제로 이어진다.

(3) 제2주제(마디51-108)

제2주제(마디51-108)의 조성은 원조 E b 장조의 딸림조인 B b 장조이며 반감 7화음으로 시작한다. 전체적으로는 제1주제의 동기a와 b가 화성적·선율적으로 변화된 형태이다. 피아노에 의해 도입된 서주풍의 선율은 두 마디 그룹을 세 번 반복하며 전개된다[악보 2]. 이 때 왼손과 오른손은 호모포니적이고(마디 51-56), 나머지 악기들 또한 단순한 화성 반주를 하고 있다(마디52-55).

[악보 2] 제1악장 제2주제 중 마디51-65

<제2주제> : 제1주제의 동기 a, b의 변형

un poco ritard. a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

서주풍의 피아노 악구가 세 번 반복됨

mf espress.

dolce

p

a tempo

[Bb]: $vii^{\flat}7$ (V_5^{\flat}) $vii^{\flat}7$ (V_5^{\flat}) $vii^{\flat}7$ (V_5^{\flat}) I

$vii^{\flat}7$

espress.

mf

피아노에서 시작된 제2주제는 선율을 좀 더 서정적으로 바꾼 첼로에서 연주된다. 즉 첼로는 처음으로 주제선율을 연주한다. 이 때 피아노는 당김음 리듬을 가진 화현적 반주로 바뀐다(마디57-72). 피아노의 16도 아래, 즉 2옥타브+2도 아래에서 첼로가 두 마디악구를 연주한 후, 비올라가 전위 음형으로 이에 응답한다(마디57-65). 2대의 저음악기(첼로와 비올라)의 대화가 계속되다가 마디68부터 비올라는 다시 화성적 반주역할로 돌입한다.

제2바이올린은 F장조의 근음인 F음을 두 마디에 걸쳐 유지하면서 비올라와 함께 화성을 보조해준다. 마디69에서 전조가 일어나는데, 조성은 F장조로 바뀌며 점점 느리게(un poco rit.)의 템포지시 안에서 F장조의 V7화음으로 화성을 마무리 짓는다.

마디73부터는 제2주제의 반복부분으로 조성은 다시 Bb 장조이다. 피아노가 다시 한번 선율을 세 번 반복하는 동안, 제2바이올린과 비올라는 동일하게 화성반주로 채워준다(마디74-75, 76-77). 이 때 정박에서 화성반주 역할을 해주던 첼로는 사라진다. 이는 마디79부터 재등장하는 첼로의 주선율을 위한 준비과정이라 여겨진다. 다시 첼로와 비올라의 대화가 시작되면, 제1, 2바이올린은 대선율을 연주한다(마디80-83, 84-86). 제1바이올린이 1도씩 상승하는 대선율로 첼로를 뒷받침해주다가 갑자기 rit.는 없어지고(마디92), 첼로가 가지고 있던 주선율이 제1바이올린과 비올라로 옮겨진다. 제1바이올린과 비올라는 주선율을 8도의 병행선율로 연주한다(마디92-95). 이로써 비올라는 짧지만 처음으로 주선율을 연주하게 된다.

[악보 3] 제1악장 제2주제 중 마디95-105

팡파레적 요소로 분위기 반전. 제1주제를 회상시키는 듯함

95 **un poco ritard.** **a tempo con fuoco**

Vln. I *p* *sf* *con fuoco* *sf*

Vln. II *p* *sf*

Vla. *p*

Vc. *p*

95 **un poco ritard.** **a tempo**

Pno. *cresc.* *con fuoco* *sf* *sf*

[Bb: vii°7] i

서주풍의 피아노 악구가 2번으로 축소됨

101

Vln. I *sf* *sf* *sf*

Vln. II *sf* *sf* *sf*

Vla. *sf* *sf* *sf*

Vc. *f* *sf* *sf*

동기 b 축소음형

101

Pno. *sf* *sf* *sf*

Vl6 Ger.6 V₃⁴/V V₃⁴ V7/vi

동기 a 요소

Bb 장조로 돌아온 마디95부터는 제2주제의 세 번째 반복처럼 느껴진다[악보 3]. 그러나 제2주제부분의 시작부분에서 서주풍으로 세 번 올렸던 피아노 악구(마디51-56)는 제2주제의 마지막 부분(마디95-98)에서 두 번으로 축소되고, 분위기가 급변하는 새로운 부분으로 바뀐다.

마디99부터 시작되는 새로운 부분은 팡파레적 요소로 제2주제의 서정적인 선율을 급격하게 단절시킨다. 이는 제1주제적인 부분으로 연결시켜주는 연결구적 역할을 하며 흡사 제1주제를 회상시키는 듯하다. 모든 악기가 sf(스포르찬도)로 격렬하게 상행하며 느려졌던 템포가 원래 빠르기(a tempo)로 강조된다. 화성 또한 단조적 차용화음으로서 이는 마치 허위중지처럼 느껴지게 한다.²⁶⁾ 슈만은 이러한 반전효과를 가지는 예상치 못한 진행을 통해 새로운 느낌을 불러일으키고 곡의 집중도를 향상시키고 있다(마디99-102). 마디104-105에서 연주하는 약박의 8분음표 리듬 또한 제1주제의 동기b를 축소한 음형이다. 이처럼 제2주제가 서정적인 선율로 진행되다가 갑자기 제1주제를 상기시키며 마무리 된다는 것이 흥미롭다.

마디106부터 등장하는 부속7화음들은 모두 종지를 준비하는 코드들로서 마디109에서 정격중지인 I화음으로 끝맺으며 코데타로 넘어간다. 이 부분에서는 계속해서 동기b의 모티브가 변형되어 사용되고 있다. 이렇게 슈만은 제1주제에서 나왔던 동기 a, b를 여러 성부에 걸쳐 끊임없이 나눠 사용함으로써 제1주제의 요소로 제2주제 부분을 마무리 짓고 있다.

즉 지금까지의 음악적 구조를 정리하면 다음과 같다. 제1주제는 폴리포니적 구조 내에서 독주악기처럼 부각되는 피아노를 통해 연주된다. 이는 흡사 독주 콘체르토의 독주악기와 같은 모습이다. 제1주제부에서 피아노의 역할이 부각되었다면 경과구에서는 제1바이올린이 이를 이어 받는다. 이 때 피아노는 반주악기처럼 역할이 약해진다. 피아노의 이러한 역할은 제2주제에서도 계속된

26) 몇몇 연구에서는 이 부분을 코데타로 보기도 했으나, 반드시 정격중지로 마쳐야 하는 화성적인 특징을 근거로 필자는 Bb 장조의 정격중지로 끝나는 마디109부터 코데타로 보았다.

다. 반면 지금까지 드러나지 않았던 저음악기인 첼로가 제2주제에서는 주요 악기로 연주된다. 이처럼 슈만은 현4성부와 피아노의 악기편성을 통해, 피아노, 고음 현악기, 그리고 저음 현악기로의 음향의 주도권을 적절히 분배하여 콘체르토적인 양식을 잘 구사하고 있으며 이를 모방·대위적인 짜임새로 결합시키고 있다.

코데타(마디109-117)는 제1주제의 첫8마디 악구적인 모습(동기a, b)을 보이며 정격종지로 끝을 맺는다. 코데타 역시 음악적인 주도권은 피아노에게 있으며 현4성부는 역할을 바뀌가며 주제를 보조·반주한다. 피아노가 제1주제적인 동기a와 b를 변형·반복하며 연주하면, 현악부에서는 이를 다채로운 조합으로 보좌한다. 처음 4마디(마디109-112)에서 외성의 두 악기(제1바이올린, 첼로)가 제1주제의 주제선율을 연주하고 내성 악기인 제2바이올린과 비올라는 이를 화성적으로 보조한다. 두 번째 4마디악구(마디113-117)에서는 역할을 바꾸어 외성악기, 즉 제1바이올린과 첼로가 화성반주의 역할이며, 제2바이올린이 7도 모티브를 가진 주제선율을 연주한다. 이때 음역대가 옥타브 아래로 낮아지면서 7도 도약상행이 4도 하행선율로 바뀐다. 비올라는 처음 두 마디(마디113-114)는 같은 리듬으로 제2바이올린을 받쳐주다가 곧 마디115부터 화성반주로 돌입한다. 이렇게 두 번째 4마디악구(마디113-117)는 제2바이올린의 주선율로 코데타를 활기차게 마무리 짓는다.

(4) 발전부(마디117-208)

117마디부터 시작되는 발전부는 짧은 도입부(마디117-128)와 전반부(마디 129-167), 후반부(마디168-208)로 구성된다. 현악기군에서는 동기a적인 요소들이 계속해서 사용되고 있으며, 피아노는 동기b의 요소를 끊임없이 변형·발전시키고 있다. 후반부는 전반부와 동일한 요소의 변형된 반복이다. 117마디 두 번째 음에서 피아노 왼손의 옥타브 하행 멜로디로 고요한 분위기 속에서 시작된다. 보통의 다른 곡들은 발전부의 도입부분에서 코데타의 요소들을 가져오는데, 이 곡에서는 코데타의 영향을 전혀 받지 않았다. 처음 4마디(마디 117-120)는 왼손이 연주한다. 첼로는 왼손과 같은 유니즌의 선율을 연주하며 울림을 보조해준다. 그 다음 4마디는 오른손이 연주하며(마디121-124) 비올라와 함께 최상성부 음을 더블링시킨다. 마지막 4마디(마디125-128)에서는 양손의 유니즌으로 크레센도 된다. 제2바이올린도 함께 한 옥타브 아래에서 피아노를 받쳐준다. 이렇게 도입부는 저음악기부터 고음악기로 선율이 모방되며 예상치 못한 긴장감을 고조시키는 역할을 한다[악보 4].

[악보 4] 제1악장 발전부 중 마디117-129

<발전부>

117 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

117 2.

하행선율

하행선율

짧은 도입부 [코데타 영향 X
저음악기->고음악기로 선율 모방]

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

125

하행선율

cresc.

f

이어 시작되는 전반부(마디129-167)에서는 제1주제(동기a, b)의 변형이 전 성부에서 한 번 나타난다(마디129-132). 마디133부터는 피아노와 현악부에서 동기a, b가 각각 분리되어 발전된다. 피아노 성부에서는 동기b의 요소가, 현악기군에서는 동기a의 요소가 각각 변형·발전된다. 우선 피아노성부부터 살펴보겠다. 주제성부 음형(동기b)의 음가가 스타카토로 연주된 후 135마디부터 음가가 1/2로 축소된 8분음표 음형들이 그대로 반주형이 되어 동형진행하며 반복된다. 이 때 첼로와 비올라의 저음악기 두 파트는 단7도의 상행음정이 완전5도로 변형되어서 성부에서 모방하고 있다. 모방음형은 동기a에서 유도되어 변형·발전된 음형으로, 동기a적 요소를 음정 변화시켜 피아노 성부에 대위하여 전개시킨다[악보 5].

[악보 5] 제1악장 발전부 중 마디131-136

The musical score for measures 131-136 features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes several annotations:

- An arrow labeled '현재 동기 a 요소' points to a melodic fragment in the Viola part.
- An arrow labeled '피아노: 동기 b 요소' points to a rhythmic pattern in the Piano part.
- An arrow labeled '음가 짧아짐' (shortening of note value) points from the Piano part to the Viola part.
- An arrow labeled '음형 축소' (reduction of motif) points from the Piano part to the Viola part.
- The word 'dim.' is written above the Piano part in measure 135.
- A dynamic marking 'p' is present in the Viola part in measure 135.

마디137의 두 번째 음에 이르러 모든 음들이 화성적으로 받쳐주면 이어서 4도 아래 음정에서 시작하는 첼로와 비올라의 모방이 다시 나타난다(마디139-140). 피아노의 주제적인 반주형 안에서 제2바이올린과 제1바이올린의 모방(마디143-144)이 나타나게 되며, 마디151에서 각각 제2바이올린은 제1바이올린에게, 비올라는 첼로에게 모방된다. 마디155부터 현악기는 모두 동일한 음을 연주하며 피아노의 리듬적인 보조역할에 머무른다. 이는 4마디 단위로 두 번 반복되는데, 반복 시 피아노 베이스음이 고조됨에 따라 현악기군도 함께 4도 위로 음정을 도약시킴으로써 분위기를 함께 상승시킨다. 경과구적 악구인 마디162-167은 32분음표의 셋잇단음표, 붓점리듬과 꾸밈음, 스포르잔도와 악센트 등의 사용으로 발전부의 전반부와 후반부를 이어주며 급박한 느낌을 준다. 이는 마치 푸가의 주제와 응답부분을 연상시키는 부분으로서, 현악기군과 피아노의 대립부분처럼 보인다. 서로 대립한 피아노와 현악기군은 마디167의 세 번째 박에서 서로 만나 유니즌으로 종결시키며 곡을 발전부의 후반부로 이끈다.

발전부의 후반부(마디168-208)는 앞서 제시되었던 음악의 전개가 변형·반복되어 나타난다. 마디168은 전과 다르게 피아노가 먼저 주제선율을 연주하고, 다음 마디인 마디169에서 다른 악기들이 끼어들면서 음폭이 확장된다. 여전히 제1주제의 요소들이 사용되었다. 하지만 전반부 2마디에서 끝난 주제성부 음형의 축소는 후반부에서 4마디로 연장된다(마디172-175). 마디197-198은 현악기군의 대화로서 첼로와 비올라가 먼저 질문하면 제1, 2바이올린이 응답하는 형식이다. 첼로와 비올라에서 첨가된 8분음표의 리듬으로 더 강렬하게 바이올린군과 주제를 주고받으며 긴장감을 극대화시킨다(마디199-204). 원조인 Eb 장조로 회귀하려는 모습이 화성의 변화를 통해 나타나고 있으며(마디205-206), 마디207-208는 V의 화음 안에서 대립하는 발전부를 마무리짓고 다가올 재현부를 준비하고 있다.

(5) 재현부(마디209-325)

재현부는 제시부와 주제선율은 같지만 비올라에서 일어났던 리듬적 보충을 제2바이올린과 첼로가 함께 도와주고 있다(마디211-212, 215-216). 217마디에 매우 차분히(Più tranquillo)의 지시어에 따라 피아노가 새로운 반주형에 맞춰 제시부의 제1주제 두 번째 8마디악구를 솔로로 노래한다. 피아노가 제1주제의 멜로디를 분산 화음적으로 수식하여 좀 더 서정적으로 이끈다. 이때 비올라는 피아노의 멜로디를 같이 연주한다(마디221-224). 마디223에서 제2바이올린이 7도모티브를 시작하면 다음 마디인 마디224에서 제1바이올린이 이어받으며 모방한다. 하지만 2도 아래 선율이 아닌 7도모티브로서 이어받는다.

마디235부터 시작하는 경과구는 4마디단위로 구성은 이전과 같다. 4마디악구의 마지막 마디인 마디238에서 첼로가 피아노의 마디237과 같은 음형을 조성을 바꾸어 연주한다. 마디239부터 전조가 시작된다. 이번에는 첼로도 제1바이올린과 같이 멜로디연주에 동참한다(마디247-250). 제2주제가 시작되는 259마디는 원조인 E♭ 장조로 전조된 반감7화음에서 시작된다.

(6) 코다(마디326-334)

마디326부터 시작된 코다(coda)는 당김음의 사용으로 리듬의 변화를 주고 있다. 모든 악기들이 딸림7화음의 화음을 계속적으로 반복하며 곡을 진행한다. 마디334부터 피아노가 스케일풍의 8분 음표 상행 음계로 3옥타브에 걸쳐 확장시키면 모든 악기들이 함께 화성적으로 뒷받침해주며 확대된다. 딸림7화음의 V안에 머물러있던 화성은 E♭ 장조의 I화음으로 해결되며 종결된다. 마지막으로 I화음의 반복을 통해 확실하게 중지하며 장대한 제1악장이 끝난다.

2. 제2악장과 제3악장

<제2악장>

일명 “장송행진곡”이라 일컫는 제2악장은 변형된 론도 형식이다. 이 곡은 장송곡적인 붓점 리듬의 특징 때문에 장송행진곡이라 불리게 되었다. 전체 구조는 A1B1A2CA3B2A4이다.

론도형식인 2악장은, 르프랭(refrain)²⁷⁾인 A부분에서 장송행진곡 리듬이 지속해서 나타나는데, 반복되는 A2의 연결구인 마디86-93에서 제1악장의 코데타 선율이 삽입됨으로서 다시 제1악장으로 돌아간 것과 같은 효과를 낸다. 여기에서 순환형식이 사용됨을 알 수 있다. 빠르기말은 행진곡풍으로, 다소 느리게(In mota duna marcia, un poco largamente)이며, 2분의 2박자의 느린 악장이다.

A1부분은 3부형식이며, 제1악장의 조성의 관계조인 C단조로 시작한다. 악절 구조는 a(마디3-10), b(마디11-17), a(마디18-25)와 연결구(마디26-29)로 구성되어 있다. 처음2마디는 서주적인 선율을 피아노가 제시하고 마디3부터 제1바이올린에 의해 주제선율이 나온다. 피아노와 비올라, 첼로는 호모포닉한 반주 패턴으로 제1바이올린을 보조한다. 제2바이올린은 연주되지 않는데, 그 이유는 b(마디11-17)부분의 처음 5마디(마디10-14)에서 제2바이올린이 주제선율을 연주하기 때문이다. 다시 제1바이올린이 주선율을 받고(마디15-18) b부분을 마무리하는 도중에 비올라가 멜로디를 진행하며 b의 마지막과 a의 시작이 겹쳐진다(마디18). 마디22부터 제1바이올린과 비올라가 유니즌으로 주제를 연주한다. a와 b를 연결하는 짧은 연결구(마디26-29)에서 2악장을 시작하며 울렸던 서주적인 선율을 피아노가 다시 한 번 연주한다(마디27-29).

27) 론도 형식에서 주제부를 일컫는 말. 순환주제로서 언제나 원조로 유지되어야 한다. 형식, 악절, 선율, 반주형 등의 변형은 가능하나 원조의 정격중지로 끝나쳐야 한다. -홍청의선생님의 자문에 의한 것이다.

B1부분(마디30-63)은 2부 형식으로 조성은 C장조이다. 르프랭인 A1(마디 1-29)부분에 비해 쿠플레(couplet)²⁸⁾인 B(마디30-63)는 약기간에 주선율의 이동이 없이 계속해서 제1바이올린이 주제선율을 연주하는 것이 특징이다. A부분에서 화성적인 보조에 머물렀던 피아노는 4분음표의 셋잇단음표 반주형으로 변화되며 현악기군과 리듬을 달리한다. 제2바이올린과 비올라는 같은 리듬으로 피아노의 내성부를 반주한다. 마디48-54에서 조성은 잠시 E단조로 바뀌었다가 마디55에서 다시 C단조로 돌아오며 조용히 B부분을 마무리 짓는다.

반복되는 A2(마디64-93)에서 피아노의 서주 선율은 생략되고 곧바로 제1바이올린의 멜로디가 나온다. 모든 부분은 이전 A와 같으나, A2를 마무리하는 마디86-93에서 제1악장의 코데타 선율이 삽입되었다. 여기에서 순환기법이 쓰였음을 알 수 있다. 이 부분은 또한 다가올 C부분의 분위기를 암시해주는 연결구적인 역할을 한다[악보 6].

28) 론도 형식에서 르프랭 사이의 삽입부를 일컫는 말. 원조 및 전조 모두 가능하다. 연결구와 주제, V권 악구로 구성되어 있으며 V화음을 통해 르프랭으로 연결된다. -홍청의선생님의 자문에 의한 것이다.

[악보 6] 제2악장 르프랭A2 중 마디86-93

86 <2악장>

1악장 코데타 선율: 순환기법

C부분(마디94-111)의 연주 지시어는 격하게(agitato)이며, 조성은 F단조이다. 피아노 오른손에서 르프랭A의 동기a의 음형이 발전되어 셋잇단음표로 나타난다. 피아노가 주된 역할을 하며 현악기들은 리듬적으로 보조한다. 마디107에 제2바이올린이 르프랭A의 동기a의 변화된 선율을 연주하고 나머지 악기는 화성적 반주역할을 한다.

A3부분(마디112-134)에서는 비올라가 제2악장의 주요 선율인 장송곡풍의 선율을 연주하며, 비올라를 제외한 모든 악기들이 C부분의 음형에서 파생된 셋잇단리듬을 연주한다. 그러므로 A3부분은 A부분과 C부분의 동기의 결합이라

할 수 있다. 비올라에서 울렸던 장송곡풍의 선율은 마디127에서 피아노 왼손의 내성으로 옮겨진다. 이때 제1바이올린과 첼로는 C부분의 음형인 셋잇단음표 리듬을 함께 연주한다(마디128). 마디131부터는 피아노의 내성과 비올라가 장송곡 주제를 함께 연주하며 점점 느려지면서 조용히 A부분을 마무리 짓는다.

쿠플레인 B2(마디135-168)의 조성은 F장조이다. 조성만 바뀐 채, 현악기의 역할은 이전과 같이 동등하다. 다만 피아노는 셋잇단음표에서 아르페지오의 반주패턴으로 변화한다. B2(마디135-168)동안에 첼로는 화성적인 베이스 역할이지만, 주선율인 제1바이올린과 같은 음가인 2분음표로 리듬을 함께한다.

마지막 르프랭인 A4는 원조(C단조)의 버금딸림조인 F단조로 시작한다. 원칙적으로 르프랭이 조성의 변화가 불가하다는 점을 고려해보면, 이러한 조성의 변화는 낭만주의의 특징으로 여겨진다. 피아노가 장송곡풍의 서주선율을 제시하면(마디176), 제2바이올린이 F단조로 전조하여 같은 선율을 연주한다. 이를 마디180에서 제1바이올린이 받고, 마디184에서 비올라가 이어받으며 모방대위적으로 전개된다. 마디191-197은 악절을 연장시킨 부분이라 볼 수 있는데, 피아노가 양손의 유니즌으로 주제 선율을 연주하며 곡을 마친다. pp로 울리는 피아노의 음향이 장송곡의 여운을 남긴다.

<제3악장>

제3악장은 스케르초-트리오(복합3부) 형식이다. 두 개의 스케르초와 트리오로 구성되어 있는데, 두 번째 트리오에서 활발하게 전조되는 조성이 특징이다. 8분의 6박자의 더욱 빠르게(Molto vivace)로, 피아노의 끊임없는 스케일로 스케르초 주제가 나타난다.

스케르초인 A1은 a(마디1-16)+b(마디17-32)+a'(마디33-43)로 구성되어 있다. 먼저 a는, E b 장조에서 시작된 순차 상행하는 모티브가 4도의 음정으로 동형 진행하는 형태이다(마디2, 4, 6, 8). 마디9부터 정점을 찍은 피아노가 순차 하행하면 현악기군은 약박에 강세를 주며 보조한다. 마디11-12와 마디15-16은 비올라와 첼로의 상행진행과 피아노의 하행진행이 서로 반진행을 이룬다.

b는 엄격하지 않은 캐논 기법이 나타나는 부분으로, 조성은 A b 장조이다. 마디19-20에서 비올라와 첼로는 a부분(마디1-16)의 모습이, 제1바이올린과 피아노는 새로운 b부분의 모습이 보인다. 즉 전체 A부분에서 a, b의 결합이 나타난다. 마디30에서는 원조(E b 장조)의 딸림조인 B b 장조로 조성이 바뀌는데 이때 제1바이올린은 a'의 변형된 선율을 축소하여 연주한다. 마디33부터 조성은 다시 E b 장조로 돌아오며 원조로 b부분을 마무리 짓는다.

트리오I은 3부 형식으로서 c(마디44-60)+d(마디61-68)+c(마디69-76)로 구성된다. 8마디 단위 캐논이 서로 다른 악기에서 맞물리면서 프레이즈 끝의 경계가 사라지는 것이 특징적이다. 먼저 제1바이올린이 주선율을 노래하면(마디45-48), 비올라가 끼어들어 주제를 연주한다(마디47-54). 다시 제1바이올린이 축소된 선율을 진행하고(마디49-52), 이것이 계속 반복되어 거대한 하나의 캐논을 만든다. 이 때 피아노는 양손 유니즌에 의한 셋잇단음표 반주의 역할이다. 마디61부터 시작되는 d부분은 제1바이올린에 의해 재현된다. 그러나 이는 거짓주제이다. 마디63에서 비올라가 끼어들어와 주제를 받고, 다시 마디65에서 제2바이올린이 받는다. 마지막으로 마디67에서 첼로가 받아서 마무리하며 거

깃주체를 종결짓는다. 이는 4성부 스트레토의 모습이라 할 수 있으며 각 악기로 스트레토되어 짧은 8마디 길이로만 재현된다. 반복되는 c부분(마디69-76)은 길이가 축소되어 8마디만 연주된 채 끝을 맺는다.

A2부분(마디77-122)은 a(마디77-94), b(마디95-110), a'(마디111-202)로 구성되어있다. 리듬적인 베이스역할의 제2바이올린이 한 마디를 먼저 연주하면, 피아노와 나머지 현악기군이 그 다음마디인 마디77에서 함께 시작한다. 이 때 비올라와 첼로는 피아노와 유니즌의 멜로디를 연주한다(마디77-80).

트리오II(마디122-196)는 일종의 론도 형식으로서, 구조는 A1(ab-E-ab)B1A2(e-f#)B2A3(d b -a b)+coda로 되어 있다. 르프랭의 조성이 계속해서 변화하는 것이 특징이다. 처음의 르프랭A는 8+8+8마디로 되어 있다. 처음 8마디 악구인 a에서 제1바이올린과 첼로는 급박한 분위기의 멜로디를 유니즌으로 연주하고, 피아노는 화성적 반주역할을 한다. 제2바이올린과 비올라는 나타나지 않는다(마디122-130). 두 번째 악구인 b는 E장조로 바뀐 조성 안에서 악기의 역할을 바꾸어 제2바이올린과 비올라가 멜로디를 연주하고 피아노와 제1바이올린, 첼로는 화성적인 보조 역할만 한다(마디130-134). 마디134에 이르러 다시 멜로디는 제1바이올린으로 옮겨지며 피아노 오른손이 처음으로 함께 주선율을 연주한다(마디134-138). 돌아온 a(마디138-146)에서는 제1바이올린, 비올라, 피아노 오른손의 세 성부가 함께 더욱 화려하게 곡을 진행시킨다. 즉 Trio II의 A부분(마디122-146)에서 현4성부가 역할을 바꾸어 주선율을 연주하면 피아노는 반주로서 받쳐준다. A의 마지막 부분인 마디138에 이르러서야 피아노는 함께 멜로디를 연주하게 되는데 이처럼 슈만은 현4성부와 피아노를 대립하여 사용하다가도 결합시켜 놓음으로서, 음색의 변화를 통한 콘체르토적 특징을 실험하기도 하였다.

B부분(마디146-154)은 제2바이올린의 피치카토로 시작하며 익살맞은 분위기를 연출하며 8마디로 짧게 마무리된다. 피아노의 왼손도 스타카토로 제2바이

올린의 피치카토를 함께 연주한다.

A3부분(마디154-170)은 E단조의 조성에서 피아노의 주도로 시작된다. 제1, 2바이올린의 레가토 선율은 앞의 B부분(마디148-149)에서 유도되었다. 이는 F#단조로 전조되어 반복된다(마디162-170).

B'(마디170-178)는 조성만 바뀐 채 구성은 앞과 동일하다.

마디178부터 시작되는 A는 마디190까지이다. 마디182부터 첼로를 제외한 모든 악기들이 유니즌으로 더 강력하게 노래한다. 이 때 피아노 왼손반주의 리듬은 붓점 리듬으로 변화하였다. 이는 코다를 향해 점점 몰아치며 코다가 시작되는 마디190부터 모든 악기들이 만나 하행스케일을 연주한다.

이어 반복되는 A(마디197-240)가 지나면, 코다(마디241-265)가 시작된다. 코다의 악절구조는 6+4+4+5+6이다. 피아노는 양손 유니즌 반주로 바뀌고 제1바이올린과 첼로가 차례로 주제선율을 연주한다(마디243-250). 곡이 진행될수록 E \flat 장조를 향해 가려는 움직임이 보이며 하행선율로서 활발하게 끝을 맺는다.

3. 제4악장

제4악장은 자유로운 론도 형식이다. 구조는 A1B1A2CA3B2A4+코다(Coda)인데, 코다는 이례적으로 매우 긴 길이를 가진다. 제4악장을 자유로운 론도 형식이라고 하는 것은 르프랭의 조성이 계속해서 바뀌는 등 일반적인 론도 형식과는 다르기 때문이다.²⁹⁾ 빠르기말은 Allegro ma non troppo(빠르게 그러나 너무 지나치지 않게)이고 박자는 2분의 2박자이다. 론도 형식의 제4악장은 흥미로운 특징을 가진다.

첫째, 론도의 마지막 부분인 코다(마디223-426)는 200마디가 넘는 긴 길이로써 마치 독립적인 악장과 같이 총 6부분으로 구성되어 있는데, 그 중 두 번째와 네 번째 부분이 푸가의 형식을 갖는다.

둘째, 제4악장에서는 제1악장의 동기적 요소가 사용되는 순환형식이 사용되었다. 론도형식으로 이루어진 제4악장에서 반복되는 르프랭A에서는 제1악장의 동기b가 지속적으로 변형되어 울린다.

셋째, 순환형식에서 무엇보다 흥미로운 것은 마지막 코다의 네 번째 부분에서 나타나는 이중푸가의 주제선율이 제1악장의 제1주제 선율과 제4악장의 르프랭 선율이 결합된 형태라는 것이다.

넷째, 르프랭인 A부분의 조성이 계속해서 변화한다. 이는 낭만주의의 변형된 론도 형식의 특징이라 할 수 있다.³⁰⁾ 반복되는 A부분에서 조성이 변한다는 것은 바로크 콘체르토의 리토르넬로형식³¹⁾을 연상시키기도 한다. 따라서, 제4

29) 이 곡이 론도 소나타가 아닌 이유는 1쿠플레인 B1과 2쿠플레인 C사이에 소나타형식에서의 경과구와 제2주제, 종결군의 요소를 찾을 수 없었기 때문이다.

30) 홍청의 선생님의 자문에 의한 것이다.

31) 리토르넬로형식이란 바로크 시대 콘체르토의 대표적인 형식으로, 전체악기(tutti)에 의해 리토르넬로가 시작되어 독주 악기(군)이 새로운 특성의 에피소드를 제시한다. 그 후 뚜띠가 리토르넬로의 전체 또는 일부를 재현한다. 이 때, 리토르넬로의 조성은 계속해서 변화한다. 악장에 마지막에서는 처음 리토르넬로와 거의 동일한 원래의 조성으로 끝마친다. 전지호, 허영한, 이석원, 『들으며 배우는 음악분석 I』 (서울:심설당 2001), 78.

악장은 바로크적인 옛 양식이 많이 사용되었음을 알 수 있다. 제4악장의 음악적 내용을 우선적으로 도표로 제시한 후, 각 부분별로 자세히 분석해 보도록 하겠다<표 5>.

<표 5> 제4악장 전체구조

	마디수	구성	악절구조	주도악기	특징
A1	1-21	cm→g →Eb→ cm→g	8+4+4	Pno., Vla.와 1Vln.	-파사칼리아 형식 -제1악장의 제1주제 동기b 선율에서 유도된 모티브
B1	21-77	Eb→g →Bb→ G→ (유동적) →G	8+8+4+8+ 14+4+8	Pno., 1Vln.	-르프랭의 멜로디를 재현시킴 -피아노가 주도권을 가지고 전개하고 현4성부는 이를 모방·확장시킴
A2	77-95	e→b→E	4+4+8+2	Pno., 1Vln.	-A1에서 다섯 번이던 주제선율이 두 번으로 축소 -르프랭의 구성이 원조 cm의 딸림조인 e로 전조됨 -C로 가기 위한 연결구적 요소 삽입
C	95-135	B→c#→ F#→B	6+4+3+3+ 4+8+8+6	Vla.,Vc., 1Vln., 모든악기	쿠플레B동기에서 유도된 선율을 사용
A3	135- 155	c#→g# →E→ g#→ d#	8+4+8	Pno., 1Vln.	4번째 주제 반복 시 딸림조인 g#로 전조됨
B2	155- 211	B→eb →Gb→ Eb→ (유동적) →Eb	8+8+4+2+ 8+14+4+8	Pno., 1Vln.	B1과 같음
A4	211- 223	cm→ g→cm →Eb	8+4	Pno., 모든악기	-주제선율을 두 번만 반복 -4마디의 짧은 연결구적 악구 삽입
코다 1	223- 247	Eb	8+8+9	Pno.	-제1악장의 제1주제에서 유도된 음형이 변형된 채

					모방·반복되어 전개됨 -마디239-247은 비올라와 첼로가 르프랭A의 주제선율을 변형하여 모방함 *제1악장+제4악장요소
코 다 2	246- 273	cm→ gm	4+4+2+4+ 4+4+8	모든악기	-르프랭 선율을 주제로 하는 푸가 -슈만 대위법의 특징인 진정 응답과 조적 응답을 모두 사용
코 다 3	273- 317	E b	8+4+6+8+ 8+4+4+3	모든악기	쿠플레B에서 유도된 선율과 제1악장 제1주제의 동기a, b에서 유도된 선율의 결합
코 다 4	318- 377	E b	12+6+6+8 +4+4+4+4 +4+8	모든악기	-제1악장의 1주제 선율과 제4악장의 르프랭 주제를 결합시킨 이중푸가 -악기간의 선율 모방과 성부간의 스트레토
코 다 5	377- 401	E b	8+8+9	Pno.	코다1과 동일
코 다 6	401- 426	E b	8+10+6	모든악기	-코다 속의 코다적인 부분 -제1악장 제1주제의 동기b에서 유도된 선율을 반복하며 곡을 마무리 함

(1) A1(마디1-21)

A1부분(마디1-21)의 조성은 C단조로 시작하여 딸림조인 G단조로 마친다. 음악적으로 세 단락으로 나뉘는데 9+4+8의 마디그룹으로 이루어져 있다. A1부분에서는 파사칼리아 형식이 나타난다. 피아노에서 8도 유니즌의 주제선율이 4마디 간격으로 반복되고 있고, 그 위에서 현4성부가 변화하며 연주된다. 즉, 주제가 반복되는 피아노성부는 바로크의 바소 오스티나토의 베이스선율처럼 중요한 역할을 하고 있다. 또한 피아노에서 반복되는 주제선율은 제시부의 제1주제로부터 유도되어 있다[악보 7].

[악보 7] 제4악장의 르프랭A1 중 마디1-5

Allegro, ma non troppo ♩ = 126

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Piano

크프랭 (A)

cm:

gm:

제1악장 제시부의 제1주제 동기 b의 변형

파사칼리아 주제선율

주제선율은 피아노에서 5번 반복된다. 주제는 C단조로 시작하여 G단조로 전조하여 끝맺는다. 피아노에서 반복되는 주제는 제1악장의 제1주제 동기b(마디 3-4)의 모티브가 변형된 형태이다. 피아노가 처음 주제선율을 연주할 때(마디 1-5), 위의 현4성부는 화성적으로 보좌하는 역할을 한다. 피아노에 의해 주제선율이 반복될 때(마디5-8), 비올라가 함께 피아노의 주제선율을 리듬적으로 분할시켜 연주한다. 주제선율이 세 번째 출현하는 마디9-13에서는 조성이 E♭장조로 전조되고 주제선율도 약간의 변화를 보인다. 피아노에서 주제가 네 번

째 출현하는 마디13-17에서 조성은 다시 C단조로 돌아온다.

(2) B1(마디21-77)

새로운 요소가 나오는 B1부분(마디21-77)은 E \flat 장조로 시작한다. B1부분은 크게 전반부(마디21-51)와 후반부(마디51-77)로 나뉜다. 그동안의 선행연구를 살펴보자면, 많은 논문에서 마디21-43을 연속되는 르프랭A로 보고 있다. 그 이유는 피아노에서 울렸던 주제선율이 G단조로 전조되어 바이올린 성부에서 울리고(마디29-37), 다른 성부들이 이를 변형하여 모방하는 듯 A의 주제요소가 이 부분에서 사용되고 있기 때문이다. 하지만 필자가 보기에는 마디21부터 피아노성부에서 새로운 선율이 나타나기 때문에 마디21부터를 B라고 보는 것이 타당할 듯하다. 즉 마디21의 피아노성부에서 새로운 주제선율이 나타나고 마디 43부터는 이를 축소한 형태가 제시된다. 다시 말해 쿠플레B1의 전반부(마디21-51)에서는 A1부분과 B1부분의 요소가 혼용되어 사용되고 있다[악보 8].

[악보 8] 제4악장 쿠플레B1 중 마디21-25

[B] 쿠플레(B)

B1의 전반부(마디21-51)도 여전히 피아노성부가 주도적인 역할을 하며, 마디29에서 제1바이올린에 의해 A1부분의 르프랭 선율이 재현되고 있는 것 이외에, 현악기군은 단순화성반주로 피아노성부를 보조해주고 있다. 이렇게 쿠플레인B1부분에서 A1부분의 선율이 확대되어 인용된 것은 일반적인 론도와는 구별되는 특징적인 부분이라 할 수 있다.³²⁾

마디44부터 조성은 유동적이다. 마디44-51까지는 피아노성부에서 주제선율이 축소된 음가인 8분 음표 음가로 변형되어 반복된다. 현4성부는 화성적으로 울림을 보조해주고 있다. B1의 후반부인 마디52부터는 피아노 왼손 베이스와

32) 이러한 이유로 많은 분석에서 제4악장의 형식을 론도소나타 형식으로 설명하고 있기도 하다. 그러나 필자가 보기에 론도소나타적인 성격보다 론도적인 성격이 더 특징적으로 나타나기 때문에 변형이 많은 론도형식으로 결론지었다.

비올라가 유니즌으로 먼저 새로운 주제선율을 제시하면, 나머지 악기들이 독자적으로 혹은 더블링되며 확장된다. 이 때 음폭 또한 상승하며 셈여림 역시 p에서 f로 확대된다. 마디69-77은 반음계적 상행스케일로 모든 악기가 함께 G장조의 종지를 향해 달려간다.

(3) A2(마디77-94)

르프랭A2(마디77-94)의 조성은 B단조이다. 이 부분은 3부분으로 구성되어있던 기존의 A부분과는 달리 1부분으로 축소되어 주제선율을 두 번만 반복한다(마디77-85). 마디85-94는 C부분으로 가기위한 연결구적인 역할로서 여기에서 조성은 E장조로 바뀐다. 마치 호모포니적인 찬송가 선율이 연상되는 듯하다.

(4) C(마디95-135)

C부분(마디95-135)은 독자적인 선율이 아닌 B부분의 동기를 이용하여 전개된다. 피아노가 반주형 선율을 고요한 분위기 속에 제시해주면 비올라가 마르카토로 B부분의 동기를 마지막 두 음 없이 연주한다(마디97-98). 이어서 피아노가 사라지고(마디100)[악보 9], 현4성부는 동시에 화음을 연주한다(마디100-102).

[악보 9] 제4악장 C부분 중 마디95-100

C : B의 동기를 이용하여 전개

95

Vln. I

Vln. II

Vla. *marcato* B동기에서 파생

Vc.

Pno. *pp* *cresc.*

마디114에서 제1바이올린이 새로운 주제선율을 연주하면 비올라가 B부분의 동기에서 유도된 멜로디를 변형한다(마디113-121). 이 때 피아노와 첼로, 제2바이올린은 단순 화성적 반주이다. 마디121부터는 첼로가 비올라의 역할을 이어 변형된 B동기를 연주하고, 제2바이올린과 비올라가 유니즌으로 주제선율을 연주한다. 피아노와 제1바이올린은 화성적으로 울림을 채워주고 있다. 이어서 외성부인 제1바이올린이 첼로와 함께 B동기를 이어받고, 내성부인 제2바이올린과 비올라는 계속해서 유니즌으로 멜로디를 연주한다. 이때 피아노는 화성적으로 받쳐준다(마디125-129). 마디129부터는 모든 악기가 유니즌으로 B동기에서 유도된 선율을 세 번 반복한다.

(5) A3(마디135-155)

A3부분(마디135-155)의 조성은 C#단조로, 그 구성은 이전의 르프랭A1, A2와 같다. 하지만 바소오스티나토 주제가 세 번째 반복하는 마디147-151은 C#단조의 딸림조인 G#단조로 전조되어 전개된다. 이는 한 옥타브 아래로 반복된 후 D#단조로 마무리된다(마디151-155).³³⁾

(6) B2(마디155-211)

B2부분(마디155-211)의 조성은 B장조이다. 르프랭A의 요소가 삽입되어있는 마디163-171까지 다른 성부들은 이전과 동일하며, 비올라는 같은 음형을 두 번 반복한다. 첼로는 기존의 2분 음표에서 비올라와 같은 음형을 옥타브 간격으로 반복한다. 마디171-175에서 화성적 받침역할을 하는 제1, 2바이올린에서 꾸밈음이 없어진 것을 제외하고는 전과 구성은 같다. 이와 같이 반복되는 쿠플레 B2에서 별다른 특이점은 없다.

(7) A4(마디211-223)

마지막 르프랭인 A4부분(마디211-223)에 이르러서야 조성은 비로소 원조인 C단조로 돌아오게 된다. 주제선율은 두 번만 반복되고, 이어질 코다의 조성인 E \flat 장조로 가기 위한 4마디의 짧은 연결구적 악구가 삽입되어 있다(마디 219-223).

33) A1부분에서의 조성은 C단조로 시작하여 G단조로 끝맺는다. 바소오스티나토 주제가 세 번째 반복되는 구간의 조성은 E \flat 장조이다.

지금까지 설명한 구조적 특징을 정리하면 다음과 같다. 르프랭A는 피아노가 바소오스티나토의 역할을 하는 중요한 주제선율로서 콘체르토의 독주악기와 같은 역할을 하며 현4성부는 화성적 반주에 머문다. 쿠플레B 또한 계속해서 피아노의 주제선율에 의해 음악이 전개되는데, 쿠플레B의 후반부에 와서야 모든 악기들이 함께 주제를 연주하기 시작한다. 이로서 음폭이 확장되며 음악이 하나로 모아지는 느낌을 준다. C부분은 악기의 역할이 뒤바뀌는 부분으로 리듬적으로도 달라지는데, 피아노는 8분음표의 스케일풍의 선율이며 현4성부는 2분음표와 4분음표로 이루어진 긴 음가의 선율이다. 이윽고 marcato로 시작되는 8분음표의 선율은 또 다른 주제이다. 즉 C부분은 여러 악기를 사용하여 각자 다른 멜로디를 연주하며 각자의 역할을 부여해주는 곳이다. 이처럼 슈만은 다양한 악기를 사용하여 음색 변화를 피하는 것은 물론 이를 적절히 활용하여 화합과 대립의 과정을 통해 지루하지 않고 다양하게 곡을 이끌고 있다.

마디223부터 시작되는 긴 코다는 6부분으로 나뉜다. 그 중 2부분과 4부분이 푸가로 구성되어 특징적인 형식을 보인다. 그러므로 코다부분을 좀 더 자세히 살펴보기로 하겠다.

(8) 코다

6부분으로 이루어진 코다의 구조를 도표를 통해 우선적으로 제시한다<표 6>.

<표 6> 제4악장 코다의 구조

	마디수	조성	주도악기	특징
1 부분	223- 246	E b	Pno., String, Vla.와 Vc.	-제1악장과 제4악장의 모든 동기들의 결합부분 -피아노는 제1악장의 제1주제 동기b에서 유도된 모방된 선율 -현4성부는 제1악장의 제1주제 동기a의 리듬이 변형됨 -비올라와 첼로에서 8마디동안 나타나는 제4악장의 변형된 르프랭선율
2 부분	247- 273	cm	모든악기	-제4악장의 르프랭A선율로 만든 대위법에 의한 푸가 주제와 쿠플레B에서 파생된 대주제 -조적응답과 진정응답을 모두 사용
3 부분	273- 317	E b	모든악기	제1악장의 제1주제적인 요소와 제4악장의 주제적인 요소들이 모두 결합되어 나타나는 부분
4 부분	318- 377	E b	모든악기	전반부: 제1악장 1주제와 제4악장 르프랭A주제로 만든 이중푸가 형식을 사용(2부분으로 이루어짐) 후반부: 푸가주제가 합쳐져서 모방하며 스트레토로 전개
5 부분	377- 401	E b	Pno., String, Vla.와 Vc.	코다의 1부분과 동일
6 부분	401- 426	E b	모든악기	-르프랭A에서 유도된 선율의 반복 -종지를 준비하는 거대한 딸림화음 섹션

코다의 각 부분을 상세히 살펴보자면 이렇다.

코다의 1부분(마디223-246)은 제1악장의 제1주제요소와 제4악장의 요소들이 모두 사용된다. 피아노성부는 제1악장의 동기a와 b에서 유도된 음형이 변형된 채 반복되어 전개된다. 현4성부는 당김음을 통한 리듬적 변형으로 피아노를 받쳐준다. 8+8+8의 마디그룹으로서, 피아노의 주선을 위에 현4성부는 화성적으로 보충해주는 역할을 한다. 다만 반복되는 악구인 마디231-239에서 제1바이올린은 단선율에서 화음으로 바뀌며 피아노의 멜로디를 더욱 풍성하게 받쳐주고 있다. 마디239-247은 비올라와 첼로가 제4악장의 르프랭A의 주제선율을 변형하여 모방한다. 이로써 코다의 첫 번째 부분(마디223-246)은 제1악장과 제4악장의 모든 동기들의 결합부분이라 할 수 있다[악보 10].

[악보 10] 제4악장 코다1 중 마디223-231

<코다 ①>: 제1악장의 동기a, b가 모두 사용됨

현 4성부:
화성적으로
보충해줌

피아노:
제1악장
동기a, b음형
변형·반복

코다의 두 번째 부분인 마디247-273은 대위법에 의한 푸가가 나타난다. 푸가의 주제는 제4악장의 르프랭 주제로 만들어졌으며, 주제의 시작과 동시에 제2바이올린에서 대주제를 함께 연주한다. 이 대주제는 쿠플레B에서 파생되어 있다. 피아노가 주제를 연주하면(마디247-251), 제1바이올린이 진정 응답(real answer)³⁴⁾으로서 주제를 받는다(마디251-255). 제1바이올린이 응답하는 동안 피아노에서 연주하는 선율은 대주제이다(마디251-255). 마디255부터는 제1바이올린과 비올라가 대주제를 연주하고, 첼로는 조적 응답(tonal answer)³⁵⁾으로서 화답한다.³⁶⁾ 마디258부터 피아노는 양손 유니즌으로 주제를 확대시켜 반복하고, 마디261-265는 제1바이올린이 더해져 피아노와 함께 주제선율을 마무리 짓는다[악보 11]. 마디265-273까지는 대위적이라기보다는 호모포니적인 부분으로, 푸가 단락인 두 번째 부분을 마무리 짓는 역할을 한다.

34) 진정응답이란 푸가에서 주제를 그대로 5도 위(또는 4도 아래)로 조옮김 하는 것을 말한다. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=521423&cid=42605&categoryId=42605>. 2017년 11월 24일 접속.

35) 조적응답이란 대부분 주제를 모방하지만 음정 등의 몇 가지 세부적인 점이 달라지는 것을 말한다. <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=521423&cid=42605&categoryId=42605>. 2017년 11월 24일 접속.

36) 이렇게 진정 응답과 조적 응답을 번갈아 사용하는 것은 슈만 대위법의 특징으로, 슈만의 독창성과 새로운 양식을 엿볼 수 있는 부분이다. (홍청의 선생님의 자문에 의한 것이다.)

[악보 11] 제4악장 코다2 중 마디247-265

<코다 ②>

247 Vln. I *p* (A)

Vln. II

Vla. 대주제: 쿨레 B에서 파생

Vc.

247 Pno. *p* (C.S.)

푸가주제: 제4악장 르프랑 선율

253 Vln. I *cresc.* (C.S.)

Vln. II

Vla. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

253 Pno. (A) *cresc.* (S)

259 Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f sf*

260 Pno. *f*

코다의 3부분(마디273-317)은 제1악장의 제1주제적인 요소와 제4악장의 주제적인 요소들이 모두 결합되어 나타나는 부분이다. 피아노성부에서는 제1악장 제1주제의 동기a와 b가 변형된 형태로 반복된다. 제1바이올린과 비올라는 제4악장의 쿠플레B에서 유도된 선율을 리듬적으로 변화하여 사용한다(마디 273-285)[악보 12].

[악보 12] 제4악장 코다3 중 마디273-280

<코다 ③> : 제1악장 제1주제 요소 + 제4악장 주제적 요소

쿠플레 B에서 유도된 선율

피아노: 제1악장 제1주제 동기 a, b 적 요소

비올라는 첼로와 함께 피아노의 화성적 보조역할을 하다가 제1바이올린의 역할을 이어받아 마디281-285까지 쿠플레B의 선율을 제2바이올린과 함께 연주한다. 마디282부터 제1바이올린은 피아노와 함께 제1악장의 1주제적인 요소

를 보인다. 이와 동시에 피아노의 왼손에서는 제4악장적인 요소도 함께 나타난다. 즉, 이 부분(마디282-291)은 제1악장과 제4악장의 선율이 혼합되어 사용된 부분으로 이중푸가가 제시되는 코다의 네 번째 부분을 향하여 음악을 점점 고조시키는 역할을 한다. 마디291-317까지는 쿠플레B부분(마디21-77)의 변형이다. 피아노에서 화현이 반음계적으로 상승한 후(마디291-299), 마디299-307까지 오른손과 왼손이 유니즌으로 제1악장 동기a의 전위형에서 파생된 도약음을 통해 하강한다.

코다의 4부분(마디318-377)은 크게 두 부분으로 나뉜다. 이중푸가가 제시되는 첫 번째 부분과, 그 두 개의 푸가주제가 합쳐져서 모방하며 스트레토로 전개되는 두 번째 부분이 이것이다. 첫 번째 부분에 나오는 이중푸가는 제1악장의 제1주제 선율로 만든 주제1과, 제4악장의 르프랭A로 만든 주제2로 구성되어 있다. 이 두 개의 주제는 동등한 역할이다. 코다의 후반부인 두 번째 부분에서 주제1과 주제2가 결합되어 스트레토로 연결된다.

[악보 13] 제4악장 코다4 중 마디318-341

<코다 ④>
a tempo

318

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

주제2

sempre *f*

A1

sf

sf

주제1: 제1악장 제1주제

주제2: 제4악장 르 프랑 선율

sempre *f*

sf

326

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

sf

sf

sempre *f*

S1

sf

sf

sf

sf

326

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

sempre *f*

A1

sf

sf

sf

sf

sempre *f*

334

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

sf

sf

sf

sf

sf

A2

sf

sf

sf

sf

S2

sf

sf

sf

먼저, 마디318-326까지 피아노의 오른손은 제1악장의 제1주제 선율인 주제1을 연주한다. 피아노의 내성과 제2바이올린은 제4악장의 르프랭에서 파생된 주제2를 연주하고, 마디324-331까지 제1바이올린이 주제1을 응답한다. 마디325-331은 첼로와 피아노 왼손이 주제2를 응답하는 부분이다. 마디330부터 비올라가 끼어들며 주제1을 연주하면, 다음 마디331에서 피아노의 왼손이 주제2를 시작한다. 마지막으로 마디336-341까지 첼로가 주제1을 응답하면 마디337-341까지 피아노의 오른손과 비올라가 주제2를 응답한다[악보 13].

마디342-370까지는 주제1과 주제2가 결합한 선율들이 서로 스트레토되는 코다4의 후반부 부분이다. 제1바이올린이 주제1의 변형된 형태를 먼저 제시하면(마디342-349), 중간에 제2바이올린이 끼어들며 모방한다(마디346-354). 다시 제1바이올린이 축소된 주제선율을 연주하면(마디350-354), 이번에는 첼로가 받는다(마디354-357). 여기서부터는 스트레토가 계속해서 이어지는 부분으로, 첼로에서 제2바이올린, 다시 첼로에서 비올라-첼로-제1바이올린-제2바이올린 순으로 각각 이어지며 끊임없이 맞물린다. 마디370-377은 경과구적인 역할로서 두 번 반복된다. 반복 시, G음정에 임시표(b)를 사용함으로써 일시적인 전조효과가 일어나게끔 느끼게 한다.

코다의 5부분(마디377-401)은 코다의 1부분(마디223-247)의 반복으로서 음악적 구조와 내용은 동일하다.

코다의 마지막 부분인 6부분(마디401-426)은 코다 속의 코다적인 부분으로, Eb장조의 종지를 준비하는 딸림화음 섹션이 계속해서 진행된다. 멜로디는 제4악장의 르프랭A에서 유도된 선율이 두 번 반복된 후 변형되어 전개된다(마디401-420). 곧이어 모든 악기가 유니즌 되는데, 8분음표로 음가가 축소된 현성부가 음악을 고조시킨다(마디411-419). 마지막 7마디인 마디420-426은 모든 악기가 제1악장의 조성인 Eb장조의 I화음으로 종지를 한 번 맺은 후, 한 번 더 울리며 지속적인 I화음 안에서 활기차게 막을 내린다.

IV. 결 론

슈만의 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》는 피아노5중주라는 장르사의 전형을 이룬 작품이다. 이 곡을 작곡하기 전 슈만은 바흐와 베토벤 등 여러 시대의 작품을 학습한 후 ‘실내악의 해’인 1842년에 3개의 현악4중주를 먼저 작곡하였다. 이러한 현악4중주의 작곡기법을 토대로 가장 먼저 피아노와 결합하여 실험한 곡이 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》이다.

본 논문에서는 이 곡의 구조와 작법, 음악적인 짜임새, 현악기와 피아노간의 유기적 연결 관계를 연구하는 것을 목적으로 하였다. 우선 이 작품의 배경지식을 이해하기 위해, 제2장에서 슈만의 피아노를 포함한 다른 실내악작품과 그 특징을 살펴보았다. 그 결과 슈만은 먼저 현악4중주를 작곡하여 충분히 실내악적인 감각을 익힌 후 이를 바탕으로 피아노와 결합하여 《피아노5중주 Op.44 in E b 장조》를 작곡하였고, 이후 차례대로 피아노4중주, 피아노3중주 등 다른 편성으로 작곡기법을 넓혀갔음을 알아낼 수 있었다. 이후 제3장에서는 분석을 통해 이를 심도 있게 고찰하였다. 그리하여 다음과 같은 결론을 도출하였다.

제1악장은 전형적인 소나타형식악장으로서 전 악장에 걸쳐 나타나는 동기a와 b가 제1주제에서 모두 제시된다. 동기a는 단7도와 단6도의 큰 도약음정으로 울리는 행진풍의 상행적인 화음이고, 동기b는 4분음표로 이루어진 리듬의 빠르게 하행하는 선율인데, 전 악장에 나타나는 새로운 선율들은 모두 제1악장의 처음에 제시되는 동기a와 b로부터 유도된 것이다. 제1주제는 원조인 E b 장조의 딸림조인 B b 장조로 전조되어 종지를 맺는데, 이렇게 조성이 변하여 끝나는 것은 낭만주의의 특징이다. 슈만은 각 부분에 악기의 역할을 다양하게 배분하는데, 제시부의 제1주제에서는 모든 악기가, 경과구에서는 제1바이올린, 제2주제에서는 첼로, 코데타에서는 피아노로 각각 이어진다. 주제선율을 연주

하지 않는 다른 악기들은 반주의 역할을 하거나 모방적으로 대위한다.

발전부에서는 피아노가 동기b에서 유도된 8분음표 음형을 지속적으로 변형·반복하는 반면, 현악부가 동기a에서 유도된 2분음표 리듬을 일관모방적으로 진행하며 재현부로 이끈다. 코다 또한 긴 딸림화음 안에서 동기a와 b의 요소를 사용하여 마무리 한다.

장송행진곡인 제2악장은 변형된 론도 형식으로, A1B1A2CA3B2A4의 구조로 구성된다. 르프랭A2에서는 제1악장의 코데타 선율을 삽입하는 순환형식이 나타난다. 르프랭A3에서는 A부분과 C부분의 동기가 결합된 새로운 선율이 사용되면서 《피아노5중주 Op.44 in E♭ 장조》의 유기적인 연결성과 집중성을 강화한다. 또한 원칙적으로 르프랭의 조성은 변할 수 없지만 자유롭게 변화하는 조성을 통해 낭만주의 시대의 특징적인 점을 살펴볼 수 있었다.

제3악장은 복합3부형식으로 스케르초인 A부분(a+b+a')에서 a와 b가 결합되어 나타난다. 제3악장은 전반적으로 엄격하지 않은 캐논과 4성부 스트레토의 대위적인 작법으로 작곡되어 J. S. 바흐의 영향을 알 수 있다. 트리오II는 일종의 론도 형식으로, 구조는 A1B1A2B2A3와 코다로 이루어져 있으며 이 부분에서 르프랭의 조성은 계속해서 바뀐다.

피날레인 제4악장은 장대하며 자유로운 론도 형식을 가진다. 구조는 A1B1A2CA3B2A4+코다이다. 제2악장과 제3악장의 트리오II에서와 마찬가지로 제4악장에서도 론도형식에서 르프랭의 조성이 계속해서 바뀌는 특징을 가지고 있는데 이는 바로크 콘체르토의 리토르넬로형식과 유사하다. 르프랭의 주제선율은 제1악장의 동기b의 변형이다.

피날레 악장의 코다는 흡사 독립적인 악장처럼 방대한 규모를 가진다. 코다는 여섯 부분으로 이루어졌으며 부분적으로 제1악장의 동기a와 b가 모방·변형되어 사용되었다. 흥미로운 것은, 코다의 두 번째와 네 번째 부분에서 푸가가 등장한다는 것이다. 특히 네 번째 부분에서 나타나는 푸가에서는 재료의 집중

성이 돋보인다. 네 번째 부분 푸가의 주제는 제1악장의 제1주제선율과 이 선율의 동기b로부터 유도된 제4악장의 르프랭 선율을 결합한 것이다. 제4악장은 형식과 기법이 방대하므로, 부분별로 좀 더 자세히 살펴보겠다.

A1부분은 파사칼리아형식으로서 피아노성부가 바소오스티나토의 베이스선율처럼 반복되는데, 이 선율은 제1악장의 동기b로부터 유도된 것이다. B부분은 동기b의 변형으로 이루어져 있다. C부분은 이 B부분에서 유도된 선율들을 사용한다. 이렇듯 각 부분은 서로 유기적으로 연관되어 있다. 길이가 길어진 코다는 크게 6부분으로 나뉘는데, 각 부분에서는 앞에 사용된 재료들이 여러 방식으로 결합되어 있는 매우 복잡적이고 통일적인 구조를 보인다. 각 부분의 특징적인 점들은 다음과 같다.

코다의 1부분은 제1악장의 동기 a와 b가 사용되는 부분으로서, 현악기는 동기a, 피아노는 동기b의 변형을 연주한다. 또한 부분적으로 제4악장의 르프랭A의 주제선율의 변형이 나타나기도 한다. 즉 제1악장의 주제선율적 요소와 제4악장의 주제선율적 요소가 코다의 첫 부분에서 결합하여 등장한다.

푸가형식을 가지는 코다의 2부분에서는 제4악장의 르프랭A가 주제선율로 사용되어 있다. 대주제 또한 쿠플레B에서 파생된 것이다.

코다의 3부분 또한 첫 번째 부분과 마찬가지로 제1악장과 제4악장의 주제적 요소들이 전부 결합되어 나타난다. 피아노성부에서 제1악장의 동기a와 b의 요소들이 나타나며, 제1바이올린과 비올라는 제4악장 쿠플레B에서 유도된 선율을 연주한다.

코다의 4부분은 코다에서 가장 핵심적인 부분이다. 크게 두 부분으로 나뉘는데, 전반부에서는 이중푸가가 나타난다. 이중푸가의 주제는 제1악장의 제1주제선율로 만든 주제1과 제4악장의 르프랭A선율로 만든 주제2로 구성되어 있다. 이 두 개의 주제는 동등한 역할이다. 네 번째 부분의 후반부에서는 푸가주제1의 변형이 스트레토로 진행된다.

코다의 5부분은 코다의 첫 번째 부분의 반복이다. 6부분은 긴 딸림화음 섹션이 계속되는데, 제4악장의 르프랭A에서 유도된 선율로 이루어져 있다.

지금까지 사용한 것들을 재정리하자면 다음과 같다. 첫째, 이 곡은 모든 악장이 제1악장의 동기a와 b를 이용한 집중적이고 통일적인 구조의 곡이라고 할 수 있다. 동기a와 b는 모든 악장에서 꾸준히 변형·반복되어 나타나는데, 특히 제1악장의 요소가 제4악장에서 추가적으로 사용되었다. 또한 슈만은 새로운 주제들을 표현할 때에도 새로운 선율들을 제시하기보다는 이미 사용된 요소들을 변형하여 음악을 전개시키고 있다. 이는 모두 다양한 방법으로 사용되는 순환형식이라 할 수 있다.

둘째, 전반적으로 피아노가 주를 이루는 가운데서도 슈만은 곡의 각 부분에서 악기의 주도권을 골고루 분배하고 있다. 이를 통해 피아노와 현악부가 다양한 방식으로 서로 대립하면서도 융화하는 양식인 콘체르토적인 모습이 보인다.

셋째, 이 곡은 지속적으로 변화하는 구성이 특징적이다. 제1악장의 제1주제가 전조되어 끝나고 론도형식을 가지는 악장이나 부분에서(예: 제2악장, 제3악장의 TrioII부분, 제4악장) 르프랭의 구성이 계속적으로 바뀌는 것은 낭만주의의 특징이라고 할 수 있다.

즉 슈만은 그의 피아노5중주에서 소나타형식과 테마모티브작법과 같은 고전주의적인 기악작법과 푸가·대위법·캐논·리토르넬로·파사칼리아 등의 바로크적 작법을 결합한 음악건축적 구조를 이루었으며, 이를 낭만적 서정성과 화합하여 피아노와 현악4중주가 결합된 새로운 실내악 장르를 구축하였다.

끝으로, 피아노를 포함한 실내악 곡들이 올바른 해석을 통해 연주될 수 있도록 본 논문이 이에 도움이 되기를 바란다. 또한 많은 후행연구들이 계속해서 이어지길 기대한다.

참 고 문 헌

1. 국내 저서

세광음악출판사 편집부. 『명곡해설전집』. 서울: 세광출판사, 1982.

음악지우사 편찬. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』. 서울: 음악세계, 2002.

전지호, 허영한, 이석원. 『들으며 배우는 음악 분석 I』. 서울: 심설당, 2001.

차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악 I』. 서울: 심설당, 2003.

2. 학위논문

송상미. “R. A. Schumann의 ‘피아노5중주곡’ op.44에 관한 분석적 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1984.

3. 인터넷 자료

[https://en.wikipedia.org/wiki/Quintet_for_Piano_and_Winds_\(Mozart\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Quintet_for_Piano_and_Winds_(Mozart)).

[2017년 10월 12일 접속.]

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=521423&cid=42605&categoryId=42605>.

[2017년 11월 24일 접속.]

ABSTRACT

Analysis of Schumann's

《Piano Quintet Op.44 in E ♭ Major》

-focusing on the first and fourth movements-

Son, Se myung

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper is an analysis of Schuman's(1810-1856) 《Piano Quintet Op.44 in E ♭ Major》 focusing on the first and fourth movements. Schumann, who had great interest in the works of Johann Sebastian Bach(1685-1750) and Ludwig van Beethoven(1770-1827), composed three string quartets based on these techniques in 1842, 'the year of chamber music', and released 《Piano Quintet Op.44 in E ♭ Major》, which combines this arrangement with the piano, and presents the typical genre of the piano quintet. This paper looks into how Schumann used Bach's techniques such as counterpoint, fugue, and Beethoven's theme motifs in this chamber music piece, and examined how the piano and string quartet instruments were combined through effective organization and structure.

As a result of the study, this song is an intensive and unified piece using circulation method based on the techniques of Bach and Beethoven. The motifs a and b that form the first theme of the first movement are imitated and transformed over all the movements, and above all that these motifs are combined in the fourth movement, which is the Rondo type, achieving a synthesis. In particular, we could find an organic link between the first and the fourth movements in that the theme melody of the double fuga presented in the coda part of the fourth movement combines the theme of the first movement with the refrain A melody of the fourth movement.

In addition, Schumann has effectively used a concerto style that confronts and harmonizes the different tones of the string quartet and the piano in this chamber music. In general while the piano is the main instrument, other instruments play the accompaniment or imitates counterpoint, constantly in harmony and confrontation with one another, appropriately distributing the initiative.

Another characteristic is the various changes in the varying tonality. In principle, the tonality in rondo style refrain A can not change, however shows a romantic element through its freely changing tonality. In other words, based on Bach and Beethoven's techniques and combining his own romanticism, Schumann paints a genre of the piano quintet, through «Piano Quintet Op.44 in E b Major» .