

임 경 원교수지도
석사학위 청구논문

쇼팽음악에
나타난 폴란드 음악의 특징
-첼로소나타 Op. 65를 중심으로-

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 첼로전공
장은실

쇼팽음악에
나타난 폴란드 음악의 특징

-첼로소나타 Op. 65를 중심으로-

임 경 원 교수지도

이 論文을 碩士學位論文으로 提出함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 첼로전공

장 은 실

인 준 서

장은실의 碩士學位 論文을 認准함

審査委員 印

審査委員 印

審査委員 印

성신여자대학교 대학원

논문개요

Frederic Chopin은 1810년 프랑스인 아버지와 폴란드인 어머니 사이에서 태어났으며, 초기 20년은 폴란드에서, 나머지 20년은 프랑스에서 생활하였고 1849년에 그의 생애를 마감하였다. 그는 프랑스에서의 생활 속에서도 폴란드 시절을 그리워했는데 쇼팽 당시 폴란드의 시대적 상황으로 인해 폴란드로 돌아 갈 수 없었기 때문에 그 그리움은 깊어 갈 수 밖에 없었다. 그러하기에 그의 음악 안에는 폴란드 민속음악의 영향이 깊이 배어 있다.

폴란드 민속 음악은 자유로운 템포의 변화와 춤과의 결합이 강한 *Tempo rubato* 를 사용하고 있으며, 주로 짧은 동기의 음악이다. 그리고 3박자가 많으며 악센트가 둘째 혹은 셋째 박에 온다. 이러한 폴란드 민속 음악의 특징을 바탕으로 쇼팽음악 안에서도 *Tempo rubato* 가 사용 되는데 이는 *poco accelerando* 를 하고 다이내믹의 최고점에는 *poco ritardando* 가 이루어진 후에 이 최고조가 해소 되는 식의 연주 방법이다. 폴란드 민요에서 짧은 동기가 사용되었듯이 쇼팽음악 안에서는 이 짧은 동기단위의 음악이 더 큰 주제로 확장 되고 단일한 부분 안에서 하나의 주제나 선율이상을 자주 연결시키며, 그 주제 선율이 반복적으로 제시됨으로써 폴란드 음악의 특징을 드러내고 있다.

폴란드 음악적 특징이 잘 드러난 쇼팽의 작품 예로 본 논문에서는 첼로 소나타 Op. 65 를 연구 하였다. 첼로 소나타 Op. 65의 1악장에서는 두 개의 주제가 나타나는데 제 1주제와 제 2주제의 주제를 중심으로 템포 루바토 되어 나타나는 것으로 폴란드 음악의 특징이 드러남을 볼 수 있고, 2악장에서는 스케르초로 둘째 박과 셋째 박에 악센트가 있는 리듬이 많이

나타남과 당김음의 사용으로 폴란드의 민속음악인 폴로네이즈와 마주르카의 영향을 받음을 알 수 있었다. 3악장에서는 1악장과 마찬가지로 템포 루바토의 사용으로 폴란드 민속음악이 드러남을 알 수 있었고 4악장에서는 첼로파트와 피아노 파트에서의 셋잇단음표와 붓점 리듬의 동시 사용으로 폴란드 민속음악이 드러남을 알 수 있다.

목 차

논문개요-----	i
약보목차-----	iv

I. 서 론-----	1
-------------	---

II. 본 론

1. 폴란드 민속음악의 배경-----	2
2. 폴란드 민속음악의 특징-----	4
3. 쇼팽의 춤곡에 미친 폴란드 민속음악의 영향-----	7
4. 쇼팽 첼로 소나타 g minor op.65에 나타난 폴란드음악의 특징-	12
5. 폴란드 민속음악을 바탕으로 작곡되어진 쇼팽의 곡들-----	31

III. 결 론-----	38
---------------	----

참 고 문 헌

ABSTRACT

부록 A: 쇼팽 연대기

부록 B: 쇼팽 폴로네이즈 목록

부록 C: 쇼팽 마주르카 목록

악보목차

악보 1) Sala dziweczka	5
악보 2-a) Oj Magdalino	10
악보 2-b) Mazurca in F Major Op. 68 No. 3	10
악보 3) 폴로네이즈 리듬	11
악보 4) 마디 8-12	13
악보 5) 마디 24-30	13
악보 6) 마디 133-157	14
악보 7) 마디 1-12	16
악보 8) 마디 43-45	17
악보 9) 마디 48-50	17
악보10) 마디 60-68	18
악보11) 마디 77-80	18
악보12) 마디 92-98	19
악보13) 민속 마주르카 리듬	20
악보14) 마디 13-16	21
악보15) 마디 1-5	21
악보16) 마디 1-4	22
악보17) 마디 12-13	22
악보18) 마디 1-7	23
악보19) 마디 35-38	24
악보20) 마디 100-103	25
악보21) 2악장에서의 악센트 연주 방법	26
악보22) 마디 1-5	26
악보23) 마디 69-72	27
악보24) 마디 13-17	27
악보25-a) 첼로소나타 2악장 Scherzo 마디 93-99	28
악보25-b) 첼로와 피아노를 위한 화려한 폴로네이즈 Op.3 마디 27-28	28
악보26) 마디 26-27	29

악보27) 마디 57-65	30
악보28) 마디 1-4	32
악보32) 마디 1-5.....	34
악보33) 마디 1-2.....	35
악보34) 마디 8-9.....	35
악보35) 마디10-12.....	36
악보36) 마디 39-44.....	37

I. 서론

쇼팽은 19세기 초반 폴란드가 낳은 최고의 음악가라 할 수 있으며, 피아노의 시인이자 불리울 만큼 피아노의 작품을 많이 작곡 했다. 그러한 쇼팽도 실내악 작품을 작곡 했는데 그가 작곡한 실내악 작품으로는 4곡이 있다. 1828년에 피아노 3중주곡 g minor Op.8을 쓰고 1829년 첼로와 피아노를 위한 화려한 폴로네이즈 Op.3, 1832년 마이어베어의 오페라 악마 로베르의 선율에 의한 그랜드 듀오 콘체르탄토를 첼로와 피아노의 2중주를 위해 작곡 했으며 마지막으로 1845년에 작곡을 시작해 1846년에 완성된 첼로소나타 Op.65가 있다.

폴란드 음악의 특징이 드러나 있는 첼로소나타 Op.65에서 폴란드를 향한 쇼팽의 그리움을 발견할 수 있다. 본 논문에서는 쇼팽이 유일하게 남긴 첼로 소나타 Op. 65에 폴란드의 색채가 어떻게 묻어나는지를 연구함에 있어서 특히 템포 루바토와 주제의 반복적 제시와 변형이 있으며, 폴란드 민속음악인 폴로네이즈와 마주르카 리듬의 영향을 구체적으로 살펴 보고자 한다.

II. 본 론

1. 폴란드 민속음악의 배경

4세기까지의 선주 주민인 폴란드인과 4세기의 민족 대이동 이후 이주해 온 슬라브 민족과의 혼합으로 이루어진 서부 슬라브계 민족이 오늘날의 폴란드인이다. 폴란드인은 10세기경이 되어서야 비로써 부강한 국가의 형태를 조성하며 대 발전의 발판을 마련하게 된다.

폴란드 음악 역사의 시작은 폴란드 역사의 시발점으로 인정받는 AD 968년 피아스토 왕조의 미에슈코프가 크리스티교를 받아들였던 때로 보았다. 우리나라의 현대음악이 기독교의 찬송가로부터 기원하는 것처럼 폴란드의 음악은 보헤미아 같은 이웃국가들을 거쳐 들어온 라틴교회의 예배용 성가들로부터 시작되었다. 국가형성 후 10세기 후반에는 크리스티교의 전래로 교회음악을 중심으로 궁정음악으로써 다성적인 기악, 그리고 농민들 간의 간단한 가곡 등으로 구분되었다. 또한 폴란드 음악의 특징이 다른 슬라브계통의 나라, 특히 러시아 등과 다르게 된 것은 르네상스 음악의 변영이 그 원인이라 하겠다.

중세의 폴란드 음악가들은 그 당시 사용된 모든 악기들은 마음대로 잘 다룰수 있었다. 13세기에 오르간이 도입될 시 단 기간 내에 오르간이라는 악기는 상당한 인기를 얻었으며 14세기에 가서는 오르간을 직접 생산해 내기에 이르렀다. 폴란드의 다성음악은 13세기경에 알려지기 시작되었다.

16,7세기로부터 교회의 다성음악을 주로 하는 반 개혁파의 대립이 일어나게 되고 이 양자의 대립은 결국 폴란드에 특유한 음악을 낳게 하는 원인이 되었다. 세속음악에서는 마주르카, 크라크, 비아크, 오베레크, 폴

로네이즈 등 무곡 이 생기게 되었다. 그 때 당시 폴란드는 문화의 황금기를 맞이하게 되는데 그 배경으로 폴란드 리투아니아 연합¹⁾의 형성을 들 수 있다. 이 후 폴란드는 유럽의 강국으로 부상하면서 얻어진 경제적 번영과 평화로 인하여 문화가 비약적으로 발전할 수 있게 되었다.

18세기 이후에는 폴란드에 위기가 닥친 비극시대이다. 1772년, 1793년, 1795년의 러시아, 오스트리아, 독일(당시 프로이센)에 의한 국가분할 멸망으로 인해 폴란드는 지도상에서 사라 졌으며 음악도 역시 퇴행할 수 밖에 없었다. 하지만 그런 시대적 상황들이 폴란드인의 독립의식을 강화시켜 폴로네이즈나 그 밖에 민속무곡에 바탕을 둔 작품이 만들어 졌다.

19세기에 들어와 낭만주의 사상과 함께 민족의식이 더욱 고조되었다. 쇼팽의 스승 요세프 엘스너 (Jozef Elsner 1769-1854)나 카롤 쿠르핀스키(Karol Kurpinski 1785-1857), 마리아 시마노프스카 (Maria Szymanowska, 1790-1831) 등은 이 시기 민족악파의 선구자이며, 쇼팽은 이 분위기에서 태어난 낭만주의적 민족파의 거장이었다. 18세기와 19세기의 전환기는 쇼팽의 출현과 함께 많은 작곡가들이 탄생하여 음악에 있어서 매우 수확이 큰 시기였으나, 이들 작곡가들은 쇼팽의 천재성에 가려져 빛을 잃게 되었다.

1) 폴란드 리투아니아 연합-폴란드는 피아스토 왕조와 야기에우워 왕조 시대로 나눌 수 있는데 야기에우워 왕조 시대 때 왕위계승과 몽골의 침입 및 독일 키예프 러시아와의 전쟁등으로 국력이 쇠퇴하여 14세기 까지 지속되는 봉건 분열시대가 시작 되었다. 그러다가 블라디슬라브 1세 때 봉건분열 상태가 해소되었고 헝가리 라요시 2세의 딸 야드비가와 리투아니아 대공 블라디슬라프 야기에우워의 결혼에 의해 폴란드 리투아니아 연합이 이루어 졌다.

2. 폴란드 민속음악의 특징

폴란드의 민속음악은 대부분 교회 선법으로 분류 할 수가 있는 7음의 음계를 사용해서 만들어져 있다. 이 선법은 제 6번째와 제 7번째 또는 제 3번째의 음을 내린 단선법에 가까운 것이 가장 일반적이다. 일반적으로 폴란드민요에는 폴리포닉한 민속 음악이 거의 없다. 이들 민요의 특징에 대해서 말한다면 곡의 마지막음을 오랫동안 늘려서 노래하는 것, 또는 마지막에 글리산도 해서 끝듯이 마치는 것이다.²⁾

아래의 악보 1을 통해 제시해 준 폴란드의 민요 중 우리나라에도 잘 알려진 Sala dziewczka (숲으로 갑시다) 에서도 드러나듯이 폴란드의 민요의 특색을 한 마디로 말하면 자유로운 템포의 변화와 춤과의 결합이 강하다는 점이다. 템포 루바토라 불리우는 템포의 변화는 쇼팽의 곡 등에서도 충분히 발휘되고 있으며, 유명한 폴란드의 민족음악 연구가 A.E.Chibinski (히비니스키)는 “폴란드의 민요는 마디마다 템포가 바뀐다” 라고 말하고 있다.³⁾ 한편 노래와 춤이 결부되어 있는 것은 폴란드 뿐만 아니라 동유럽 여러 나라 전체에도 그러한 경향이 강하다고 할 수 있는데 폴란드의 경우 특히 3박자가 많다. Sala dziewczka (숲으로 갑시다) 는 본고장인 슐론스크 의 연주에서 매우 경쾌하게 템포 루바토를 살려서 불리어 지고 있다.

2) Bruno Nettl, 『서양의 민족 음악』 (서울: 삼호출판사, 1988), p 155.

3) 에바토 아키라. "유럽편," 『세계의 민요를 찾아서』 (서울: 세광음악출판사, 1989.) p 193.

악보 1> Sala dziewczka

폴란드 민요

mp B^b E^b B^b 폴란드 민요
 Sza dzie - we - czka, do la - se - czka, do zie - lo - ne - go, -
 산 새 들 이 노 래 한 다 수 풀 속 에 서 -

Cm F7 B^b
 do zie - lo - ne - go, - do zie - lo - ne - go, -
 아 가 씨 들 아 - 숲 으 로 가 자 -

mf D7 E^b B^b
 Na - po - tka fa myś - li - we - czka bar - dzo śwar - ne - go, -
 우 리 들 은 아 름 드 리 나 무 를 찌 꼬 -

Cm Cm7 F7 B^b F7 B^b
 bar - dzo śwar - ne - go, - bar - dzo śwar - ne - go, -
 아 가 씨 들 은 - 풀 을 베 어 라 -

f G7 Cm F7 B^b
 La la la la la la la la la la, la la la la la la la la la la,
 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략

G7 Cm *f* F7 B^b
 La la la la la la la la la la, la la la la la la la la la la,
 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략 트 략 략 략 략

폴란드의 민속악기는 플루트, 피들, 백파이프에 대해 많은 종류가 존재한다. 예를 들어 현을 쳐서 연주하는 악기 가운데는 1개의 현을 갖는 Diabie Skrzypce (악마의 피들), 3개의 현을 갖는 궁주악기, Gensle의 몇몇 종류(4, 5개의 현을 갖고, 어떤 것은 무릎 위에 올려놓고, 또 어떤 것은 턱에 대고 연주하는 여러 종류의 피들), 각각 5도의 간격으로 조현되어있는 4현의 Suka, 5도의 간격으로 조현되는 3현의 작은 피들인 Mazanka, 거기에다 중세 서유럽에서 사용된 Tromba Marina 의 종류로써 이것도 또 5도의 간격으로 조현되는 3현의 커다란 피들이 있다.

수많은 악기의 종류가 태어나는 것에서 폴란드의 민속음악은 그와 같은 악기를 사용할 수 있는 기악곡이 지배적이라고는 할 수 있지만, 이 같은 것은 민속 무용에 사용되는 것이다. 이들 악기 가운데 몇몇은 민속무용 뿐만 아니라 쇼팽과 같은 작곡가들에 의해 예술 음악 폴로네이

즈, 마주르카, 폴카, 크라코비아크 등의 리듬을 표현하는데 사용하였다.⁴⁾

4) Bruno Nettl, Op.cit, P 157.

3. 쇼팽의 춤곡에 미친 폴란드 민속음악의 영향

프레데릭 쇼팽은 1810년 2월 10일 폴란드계 어머니 에스티나 크르치아노스카와 프랑스계 아버지 니콜라우스 쇼팽 사이에서 태어났다. 쇼팽은 어린시절 스짜파르니아에 가서 큰 자극을 받았다. 당시의 폴란드에서는 오늘날 보다 민중적 향토적인 음악을 훨씬 많이 들을 수 있었다. 폴란드 농민은 그때 수확제나 축제일, 혹은 무도회, 결혼식, 또는 온갖 종류의 모임 때마다 음악에 대한 그들의 사랑을 열정을 가지고서 보여주었다. 농민이 만든 예술성이 없는 음악일지라도 거기에는 활기가 있었다. 쇼팽은 깊은 관심으로 이 가락에 귀를 기울였다. 이곳에서의 예술적 체험은 후일 쇼팽 자신의 예술을 성장시키고 풍요롭게 하는데 필요한 온상이 되었던 것이다.⁵⁾

1830년 11월 그는 자신의 장래를 위해 폴란드를 떠났는데, 두 번 다시 조국을 볼 수 없는 운명이 되리라고는 전혀 알 길이 없었다. 그는 항상 폴란드에 대해 그리움을 가지고 있었는데, 그곳은 그에게 어린 시절의 가족과의 행복한 추억을 떠올리게 하기 때문이었다. 1831년 이후로 그는 폴란드로 돌아 갈 수 없었다. 만약 그가 망명하지 않고 자진해서 조국으로 돌아가거나, 자유로이 왕래를 했더라면 그의 애국심은 그처럼 강해지지지는 않았을 것이다.⁶⁾ 그의 폴란드에 대한 사랑은 자신의 음악을 통해 드러내고 있다. 폴란드인은 오랫동안 서구 음악에 의해 지배되던 세계에서 돌파구를 찾길 원했고, 그것은 쇼팽이 바르샤바를 떠날 때 문인인 비트비츠키가 가슴에 안겨준 것으로 시작된다. “폴란드 민요를 찾으십시오. 마치 광물학자가 산과 계곡에서 돌과 흙을 탐사하듯이.” 지난시절이나 민요는 예술가에게 기이한 마력과 같이 작용한다.

5) 라이흐 텐트리트, 『쇼팽』 (서울: 신구문화사, 1974), p 22.

6) 권순용, 『음악의 유산 제 5권 낭만과 음악』 (서울: 중앙일보사, 1996), p 79-80.

오스카 콜베르크(Oska Kolberg)는 22년간 연구한 끝에 폴란드의 민요를 10,000곡 이상 발굴 해 냈다. 이 민요들은 크라카우의 음악학 연구소에서 모두 스물 두 권으로 나뉘어 출판 되었다. 이런 풍부한 민요 자원은 이미 17~18세기 경부터 알려져 있었다. 쿠프랭, 라모, 요한 제바스티안 바흐 그리고 빌헬름 프리데만 바흐 등의 작품에서 우리는 폴란드식 아리아의 영향을 발견 한다. 텔레만도 이 곳의 민요에 대한 가치를 높이 생각하여 작곡 할 때 사용했다. 텔레만이 농부들의 음악에서 따온 즉흥성을 본받아 솔리스트들의 즉흥 연주를 강조하긴 했지만, 그의 흥미는 소극적인 범위에 국한되어 있었다. 즉 테마로 선택하거나, 또는 춤추는 데 적합한지의 여부와 오락의 매개으로써 이용하려는 것 등이 고작이었다. 그 뒤 20세기에 들어서면서 민요가 곧장 종교적인 숭상을 받게 되면서 국가적인 차원으로 권장받게 된 경향은 텔레만식 기준과는 무척 차이가 난다. 전해 내려오는 민족적인 요소는 클래식 전통으로부터 자유롭다는 의미를 내포한다. 쇼팽의 작품에는 폴란드 정신이 깊숙이 뿌리 박혀 있으며, 민요를 음악적으로 어떻게 이용할 수 있는가에 대한 가능성과 한계를 시사해 준다.

진정한 민속음악은 어떤 국민을 높이거나, 특권을 가진 전통을 높이거나, 또는 옛 것이나 원시주의로 돌아가는 데 있지 않고 그와 정반대로 새로운 음악자료를 훌륭하게 받아들여려는 데 있다. 민요가 화성적 구조를 얻게 되는 즉시, 그리고 마디들 사이에 집어넣어지는 즉시 그 본원적인 신선함과 운치는 사라져 버린다. 즉흥성과 같은 본연의 법칙이 없어짐으로써 매력이 사라져 버리는 것이다. 이것으로써 우리는 민요의 한계를 깨닫게 되었다. 민요에 대한 향수를 느끼기 시작한 때, 그러니까 베토벤이 사망하고 난 뒤 몇 해 지나지 않은 때 새로운 세대 음악가 들은 노쇠해 가는 전통음악에 대해 민요를 사용함으로써 새로운

길을 모색하려 하였다.⁷⁾

쇼팽은 폴란드의 민속춤곡을 클래식 예술 음악으로 발전 시켰는데, 그는 자기 자신을 폴란드 음악의 대표자로 생각하지 않았고, 다만 폴란드의 음악의 세레자 요한 이 출현하는 것을 볼 수 있기만 바랐다. 그는 진정한 폴란드 음악의 기초를 남겨 놓을 수 있기를 바랐고 사람들에게 진정한 폴란드 음악을 구별해 낼 수 있는 방법을 가르치고 자 했다. 폴란드 음악의 메시아를 기다린 그 자신이 바로 그의 수많은 마주르카와 폴로네이즈를 통해 폴란드 적인 많은 명곡을 작곡했다는 것은 참으로 역설 적으로 보인다. 일생동안 그는 자신만의 혁신적인 방식으로 폴란드 민속 마주르카를 새로운 예술 마주르카로 변모시키는데 성공했다. 그는 민속적 성격이 많이 확장되는 방향으로 민속적 요소를 변형 시켰다. 예를 들어 민속 마주르카에서는 단일한 동기 단위가 주로 쓰인다. 쇼팽은 이런 짧은 동기들을 더 큰 주제로 확장 시키고 단일한 부분 안에서 하나의 주제나 선율 이상을 자주 연결시켰다. 쇼팽 마주르카의 초기 작품은 민속음악을 많이 닮아 있는데 그 중 특히 많이 닮아 있는 작품은 Mazurca in F Major Op.68 No.3 이다. 이것은 1829년에 작곡 되었고, 이 작품의 Poco più vivo 악장에서 악보 2-a에 나타난 "Oj Magdalino"의 민속 선율을 그대로 옮겨 놓았음을 악보 2-b를 통해 알 수 있다. 악보 2-b의 Tempo I 부분 에서 볼 수 있는 바와 같이 쇼팽은 주제와의 대조를 보여주기 위해 단순한 지속저음의 투박한 느낌이 들어있는 민요를 사용하였다. 그는 이러한 선율들의 완고함에서 한계를 느꼈고 다른 한편으로는 그것의 특징들로부터 자연스럽게 영감을 받았다.

7) Camille Barmiquel, 『쇼팽』 (서울: 삼호 출판사), 1993, p.155-159

악보 2-a> Oj Magdalino



악보 2-b> Mazurca in F Major Op.68 No.3



마주르카는 결코 폴란드 춤곡을 직접 편곡한 것이 아니다. 쇼팽의 마주르카는 정교하고 피아노에 어울리게끔 변형되었다. 또한 마주르카는 소수만이 이해 할 수 있는 리듬과 페달링의 비밀을 가지고 있었다. 이 마주르카 작품들에 나오는 템포루바토는 학습 할 수 있는 것이 아니라 느껴야 하는 것이다.⁸⁾

쇼팽은 여덟 살이라는 나이에 대모인 스카르베크 백작 부인에게 첫

8) Maurice Hinson, 『쇼팽의 춤곡』 (서울: 상지원), 2005, p.5-6

4. 첼로소나타 g minor op.65에 나타난 폴란드음악의 특징

템포 루바토

쇼팽의 첼로소나타 g minor op.65에서 폴란드 음악의 특징을 찾아볼 수가 있다. 템포 루바토라 불리우는 자유로운 템포의 변화는 폴란드 민요의 특색임과 동시에 쇼팽음악의 특징이다. 템포 루바토는 엄격한 템포를 완화 시키는데 선율이 템포 루바토로 연주 될 때에 반주는 리듬을 엄격히 지켜야 한다. 루바토를 사용하지 않으면 그의 음악의 매력과 감정 효과는 많이 상실 되는 반면 무절제하게 사용하면 과도한 감상성을 낳게 되어 쇼팽의 본래 의도를 왜곡시키게 된다. 그러기에 반주 부분의 리듬을 지키는 것이 매우 중요한 것이다. 또한 템포 루바토는 음악적인 긴장과 이완, 성장과 쇠퇴, 수축과 확장 같은 것으로 음악적 표현 요구에 의해 가벼운 *accelerando* 와 *ritardando*를 오가는 탄력성 있고 유연한 템포이다. 이러한 템포 루바토 연주 시 그 변화가 아주 적어서 청중으로 하여금 거의 의식하지 못하도록 해야 한다.

다음 악보 4는 1악장의 제 1주제 첼로파트이며 템포 루바토로 연주되어 있는데 그 방법은 첫 번째 마디에서는 약간 *accelerando* 되며, 두 번째 마디에서 *ritardando* 되고, 세 번째 마디에서 다시 *accelerando* 되고, 네 번째 마디에서 다시 *ritardando* 하는 방법이다.

악보 4> 마디 8-12



악보 5도 템포 루바토로 연주되어 지는데 단선율에 반주가 붙은 형태로 피아노 파트에서 리듬을 엄격히 지키는 것이 중요하다. 마디 26의 G음부터 마디 27의 E \flat 음까지 ritardando로 표현되어지며, 마디 29의 B음부터 마디 30의 A \flat 음까지 accelerando로 표현되어진다.

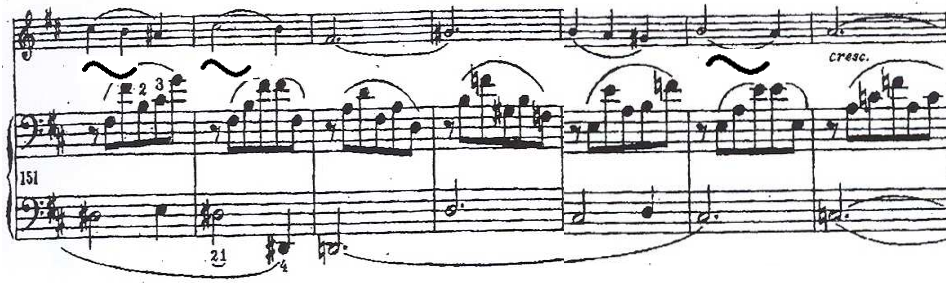
악보 5> 마디 24-30



2악장은 ABA'형식으로 3부형식이다. 트리오 부분인 B부분에서 템포루바토로 연주 되어 지는데 그 방법은 악보 6과 같다. 템포루바토는 가벼운 accelerando와 ritardando를 오가는데 악보6을 통해 accelerando는 →로, ritardando는 ~로 표시해 보았다.

악보 6> 마디 133-157

The image displays three systems of musical notation for measures 133-157. The top system (measures 133-138) includes a piano part with the instruction *pp legato* and a violin part with the instruction *stabile*. The middle system (measures 139-144) continues the piano and violin parts. The bottom system (measures 145-157) concludes the section. The score is annotated with various performance directions: wavy lines (~) for ritardando and arrow lines (→) for accelerando. These annotations are placed above the violin staff and below the piano staff. Additionally, there are several triplets (marked with '3') and slurs throughout the piece.



주제의 반복적 제시와 변형

같은 선율이 반복적으로 제시 되는 것 또한 폴란드민요의 특색임과 동시에 쇼팽 음악의 특징이기도 한데 첼로소나타 1악장에서 나타내고 있는 것은 특히 주제가 반복적으로 제시 된다. 이것은 약간의 변형을 통해서 나타나기도 하며 같은 리듬으로 나타나기도 한다. 먼저 1악장 Allegro moderato를 통해 주제가 어떻게 나타나며 어떻게 변형되어 반복 되는지 살펴해보도록 하겠다.

악보 7은 1악장의 도입부인데 피아노파트에서 제 1주제를 시작하며 카덴차 풍의 화려한 피아노에 이어 첼로가 제 1주제를 받아 발전 시켜 나간다

악보 7> 마디 1-12

Allegro moderato Op. 65

Violoncelle

Piano

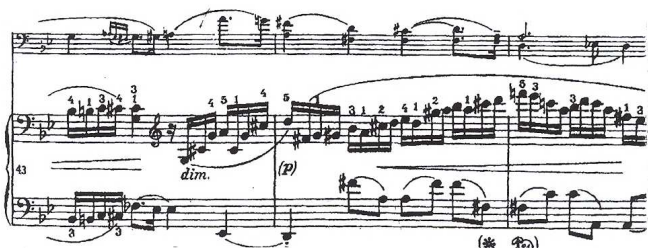
(mf) sostenuto

p *(cresc.)* *(decrec.)*

f *dolce, espressivo* *(cresc.)* *p*

악보 8에서는 제 1주제의 변형이 첼로파트를 통해 나타나는 것을 볼 수 있다.

악보 8> 마디 43-45



악보 9에서는 그 변형된 주제를 피아노 파트에서 다시 받으며, 제 1주제의 선율이 반복되어 나타난다.

악보 9> 마디 48-50



악보 8과 악보 9에서는 제 1주제가 변형되어 첼로파트와 피아노파

트 에서 반복 적으로 나타나는 것을 볼 수 있다. 제 2주제는 악보 10을 통해 나타내 지고 있는데, 이것은 피아노파트가 먼저 나오고 같은 선율을 첼로파트가 반복하는 형식이다. 쇼팽음악의 특징인 칸타빌레로 아름답게 노래하듯이 연주되어 지며 p로 연주한다.

악보 10> 마디 60-68



악보 11에서는 주제 선율은 아니지만 하나의 첼로의 선율을 장 2도 간격으로 반복해 나타내고 있다. 이것은 같은 선율이 반복적으로 제시 되는 폴란드 민요의 특색과 쇼팽음악의 특징을 동시에 드러내는 것이다.

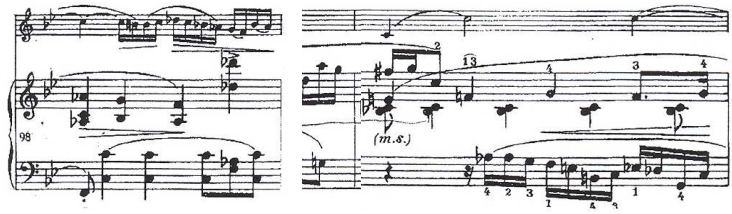
악보 11> 마디 77-80

Musical score for piano and cello, measures 79-98. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the cello part has a simpler, more melodic line. The score includes fingerings and articulation marks.

악보 12에서는 피아노파트의 오른손과 왼손이 같은 리듬을 반복하며, 교대로 나타내고 마디 98에서는 첼로파트가 그 리듬을 받아 반복해 나타낸다.

악보 12> 마디 93-98

Musical score for piano and cello, measures 93-98. This section shows the piano part playing a rhythmic pattern that the cello part then takes over in the final measure. The piano part has a dense texture of sixteenth notes.



악보 7-12까지 1악장 제시부를 통해 주제의 반복적 제시와 변형이 어떻게 나타나는지에 대해 살펴보았다. 발전부에서는 제 1주제를 통해, 재현부에서는 제 2주제를 통해 앞서 나타난 주제의 반복적 제시와 변형이 동일하게 나타나고 있다. 쇼팽은 단일한 동기 단위로 주로 쓰였던 민속 마주르카의 그 짧은 동기들을 더 큰 주제로 확장 시키고 단일한 부분 안에서 하나의 주제나 선율 이상을 자주 연결 시켰는데 이것은 2악장을 통해 확인 해 볼 수 있다. 먼저 악보 13에서 마주르카의 리듬을 제시한 다음 악보 14에서 큰 주제로 확장되기 전 반복해 나오는 짧은 동기를 나타내 보았다. 이는 첼로파트의 리듬에서 드러나는데 악보 13의 ④ 첫 번째 마디 리듬형이 확장 된 것임을 알 수 있다..

악보 13> 민속 마주르카 리듬



악보 14> 마디 13-16



악보 14에서 나오는 이 리듬은 여기에서 제시한 마디 13-16에서 뿐만 아니라, 마디 49-52는 첼로파트에서 마디 53-56, 마디 69-72 는 피아노 파트의 오른손에서 나타내고 있으며 마디 101-105, 마디 209-212, 마디 225-228 은 첼로파트에서 나타나는데 이것은 악보 14와 동일 한 리듬이며 주제의 변형이기도 한다.

악보 15에서는 악보 14에서 제시한 동기를 바탕으로 확장된 주제를 나타낸다.

악보 15> 마디 1-5



악보 14-15에서는 2악장에서의 주제 동기의 변형과 확장을 나타내었다. 3악장에서는 어떻게 주제가 반복 되고 변형되어 지는지 살펴보도록 하겠다. 첼로 소나타 3악장 Largo에서는 첼로파트와 피아노파트가 주제를 교

첼로 소나타 4 악장 Finale, Allegro에서는 제 1주제와 제 2주제가 반복되어 나타나며 폴란드음악의 특징을 드러내고 있다. 제 1주제는 마디 1-8에 나타나는데 먼저 피아노파트에서 나타나고 그것을 첼로 파트에서 이어 받고 있다. 마디 19-20은 피아노파트에서, 마디 23-24는 첼로 파트에서, 마디 73-75는 첼로파트가 먼저 나오고 다음 피아노파트가 나와 돌림노래 형식으로 주제가 반복되고 있다. 악보 18에서는 4악장의 서주 부분이 반복되고 있는 제 1주제를 나타내었다.

악보 18> 마디 1-7



제 2주제는 마디 35-38에 첼로파트에서 먼저 나타나며 피아노파트의 오른손에서 마디 39-40으로 이어 가고 있다. 마디 45-50은 첼로파트에서 Double stop 으로 주제를 반복하는데 이는 주제를 더 강조하기 위함이다. 마디 114-119는 첼로파트에서, 마디 124-129는 피아노파트의 오른손에서 주제를 반복 하고 있다. 악보 19에서 제 2주제의 첫 부분인 마디 35-38을 나타내었다.

악보 19> 마디 35-38



악보 18과 19에서는 4악장 주제의 리듬이 변형 없이 그대로 반복 되어지는 것에 대한 악보를 제시하였다. 악보 7-19까지 주제의 반복적 제시와 변형이 첼로소나타 Op. 65에서 어떻게 나타나는지 연구해 보았다. 이제 마지막으로 첼로소나타 Op.65에 민속춤곡 및 민요의 영향이 어떻게 나타나는지 살펴보도록 하겠다.

민속 춤곡 및 민요의 영향

먼저 1악장에서 민속 춤곡 및 민요의 영향을 받은 것을 살펴보도록 하겠다. 악보 20에서는 민속춤곡의 영향이 나타나는데, 첼로파트의 빠른 16분음표 음형과 피아노파트의 반주 음형이 반복적으로 나타나 동유럽의 민속 춤곡 의 느낌을 준다.

악보 20> 마디 100-103



2악장 Scherzo, Allegro con brio 에서는 폴란드의 민속 춤곡을 바탕으로 작곡 되어진 쇼팽의 폴로네이즈나 마주르카와 비슷하게 음악이 구성되어 있는데, 폴로네이즈나 마주르카는 3/4박자가 많고 악센트가 둘째 혹은 셋째 박에 놓이는 일이 많다. 2악장 역시 3/4박자이다. 그러면 먼저 악보 21을 통해 2악장 안에서 악센트가 어떤 방법으로 연주 되어지는 지 살펴보도록 하겠다.

악보 23> 마디 69-72



악보 24에서는 악보21의 ③에서 제시한 것을 바탕으로 연주 시 첫째 박에 악센트를 넣어 연주 하는 것을 나타내었다.

악보 24> 마디 13-17



악보 22-24까지 2악장을 통해 악센트가 어떠한 방법으로 연주되어지는 지 비교해서 알아보았다. 악보 21의 ①과 악보 21의 ②는 폴로네이즈와 마주르카에서 주로 사용되는 악센트로 쇼팽 첼로소나타 Op.65 2악장에서 도 그 영향을 받음을 알 수 있었다.

당김음의 사용은 스키르쨈과 폴로네이즈의 공통된 특징이다. 다음 악보 25에서 첼로소나타 2악장의 당김음 사용과 쇼팽의 『첼로와 피아노를 위한 화려한 폴로네이즈 Op.3』에서의 당김음 사용을 비교해 보

왔다.

악보 25-a> 첼로소나타 2악장 Scherzo 마디 93-99

The image shows two systems of musical notation for a Scherzo movement. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a cello part. The second system continues the piano accompaniment and cello part. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings such as *p* and *f*, and some performance instructions like *rit.* and *tr.*. The score includes repeat signs and asterisks indicating specific measures.

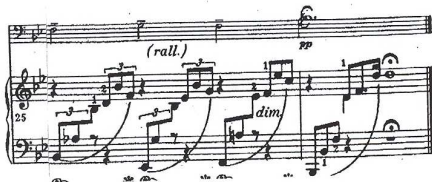
악보 25-b> 첼로와 피아노를 위한 화려한 폴로네이즈 Op.3 마디 27-28

The image shows a musical score for a Polonaise, Op. 3, measures 27-28. It features a grand staff with piano accompaniment and a cello part. The piano part has a complex texture with many chords and moving lines. The cello part has a more melodic line. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings such as *sf*, *p*, *f*, and *cresc.*. The score includes performance instructions like *sempre cresc.* and *tr.*. The score includes repeat signs and asterisks indicating specific measures.

2악장은 스케르초 악장이다. 스케르초는 폴로네이즈와 비슷한데 폴로네이즈의 음악적 특성을 살펴보면 리듬은 3박자이며 중간 중간에 트리오가 자주 등장한다. 이러한 폴로네이즈의 특성과 비교해 볼 때 2악장

은 3/4박자이며 ABA'형식으로 3부형식이다. B부분에 트리오가 들어가는 것으로 보아 폴로네이즈의 특성과 비슷하다는 것을 확인해 볼 수 있다. 폴란드 민요는 주로 마지막을 글리산도 하거나 마지막 음을 길게 끌어서 마치는데 첼로소나타 3악장에서 악보 26을 통해 동일하게 적용 되고 있다.

악보 26> 마디 26-27



첼로소나타 4악장에서는 민속 춤곡 적 요소가 나타나는 것을 볼 수 있는데, 마디 57-68 과 마디 138-143에서 나타난다. 악보 27을 보면 마디 57에서 피아노파트에서 먼저 나타난 선율이 61마디에서 첼로로 옮겨 오는 것을 볼 수 있다. 여기서 나타나는 붓 점 리듬의 반복적인 선율은 민속 춤곡 적 요소로 볼 수 있다. 또한 마디 61에서부터 첼로파트가 붓 점 리듬을 연주 할 때 피아노파트의 반주는 셋잇단음표로 기보되어 있는데, 16분 음표와 셋잇단음표의 셋째 음의 처리가 모호하다. 이러한 셋잇단음표와 붓 점 리듬의 동시사용은 쇼팽음악 리듬의 큰 특징 중 하나이다.

악보 27> 마디 57-65

Musical score for measures 57-59. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 1, 3). A *dolce* marking is present in measure 59. A double bar line with a repeat sign and an asterisk is at the end of measure 59.

Musical score for measures 60-62. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3). A *p espress.* marking is present in measure 61. A double bar line with a repeat sign and an asterisk is at the end of measure 62.

Musical score for measures 63-65. The score is written for piano in G major, 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 4, 3). A *rit.* marking is present in measure 64, and a *pp a tempo* marking is present in measure 65. A double bar line with a repeat sign and an asterisk is at the end of measure 65.

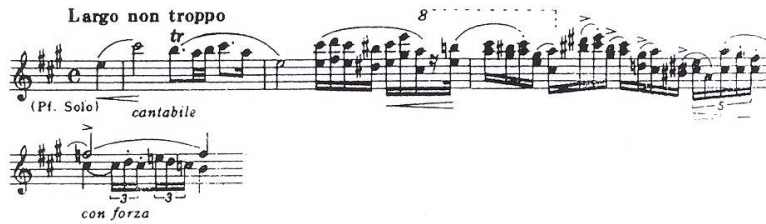
5. 폴란드 민속음악을 바탕으로 작곡 되어진 쇼팽의 곡들

1828년 가을경부터 쇼팽은 피아노와 관현악이라는 편성에 의한 2개의 협주곡 작품 『연주회용 론도 크라코비아크 F Major Op.14』와 『폴란드 민요에 의한 대환상곡 A Major Op.13』을 작곡하였다. 쇼팽다운 화려한 피아니즘을 살린 이 두 작품은 모두 폴란드의 민속 음악과 연관되어 있다. 어릴 때부터 폴로네이즈와 마주르카를 시도했고, 1827년 『라치 다렘』 변주곡 에서도 마지막 곡에 알 라 폴라카를 넣은 그는 이 두 작품에서 더욱 자유롭고 대규모의 형식 속에 폴란드의 민족색을 전면에서 드러내고 있다. 그런 의미에서 이 두 작품은 쇼팽의 민족주의적 방향을 엿볼 수 있는 초기 작품이라고 하겠다.

『폴란드 민요에 의한 대환상곡 A Major Op.13』은 폴란드의 선율 3개를 주제로 하여 각 선율을 변주해 가는 형태의 곡으로, 그 자유로운 구성 속에 청년 쇼팽의 개성이 충분히 발휘된 작품이다. 완성된 것은 1829년 3월경으로 추측되는데, 이듬해인 1830년 3월 초에 쇼팽의 집에서 피아노 협주곡 제2번과 함께 자신이 직접 독주한 것이 처음인 듯하다. 이어서 3월17일 바르샤바 국립극장에서 이루어진 쇼팽의 공개연주회에서 역시 협주곡 제2번과 함께 연주된다.

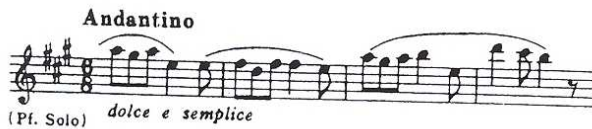
곡은 서주와 3개의 부분으로 구성되어 있다. 서주는 라르고 논 트로포, A Major, 4/4 박자. 오케스트라에 의한 도입에 이어 피아노가 악보 28과 같이 칸타빌레의 선율을 녹턴 풍으로 연주하며 섬세한 음형으로 진행해 간다.

악보 28> 마디 1-4



제 1부는 폴란드 민요 『달은 이미 지고』를 주제로 하고 있다. 안단티노, A Major, 6/8박자. 피아니시모의 현의 반주에 피아노가 주제 악보 29를 연주한 뒤 관현악이 그 주제를 이어 받으면, 피아노가 셋잇단음을 중심으로 그것을 장식한다. 그 이후의 부분도 피아노의 셋잇단음으로 자유롭게 발전해 간다.

악보 29> 마디



제 2부는 쿠르빈스키의 주제에 의한 곡. 먼저 알레그레토 f# minor, 2/4박자로 현의 반주 위에 플루트와 클라리넷이 악보 30과 같이 주제를 제시 한다. 피아노의 16분음표의 격렬한 움직임으로 한 짧은 패시지를 거친후 렌토 콰지 아다지오, 2/4박자가 되어 피아노가 주제를 연주한다. 후반부는 몰토 피우 모소가 되어 움직임을 더하며 극적인 전개가 펼쳐진다.

악보 30> 마디



제 3부는 마주르카의 일종인 쿠야비아크에 의한 곡으로 비바체 A Major, 3/4 박자이다. 피아노가 연주하는 주제 악보 31은 너무나도 분명한 민속 무용적인 성격을 지니고 있는데, 이 주제를 중심으로 피아니스트의 다양한 테크닉을 구사하며 생동감 있게 진행된다.

악보 31> 마디

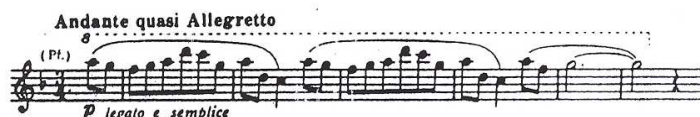


『연주회용 론도 크라코비아크 F Major Op. 14』의 관현악 파트는 쇼팽의 관현악 중에서는 가장 잘 쓰여진 편이다. 곡명인 크라코비아크는 폴란드 남부의 유서 깊은 도시 크라쿠프를 중심으로 한 그 지방의 경쾌한 민속 무용이다. 2/4박자의 춤으로 그 음악은 싱코페이션을 많이 사용하며 통상적으로 약박자에 악센트를 둔다. 이 곡은 1828년에 완성되었다. 초연은 1829년 8월18일 빈 방문 중에 이루어진 두 번째 연주회에서 쇼팽 자신의 피아노 연주로 이루어 졌다.

안단티노 과지 알레그레토, F Major, 3/4박자의 서주로 시작되는데 이 부분은 마주르카의 일종으로 볼 수 있다. 피아노가 2중 옥타브로 유

니즌의 패시지 악보32를 연주하는 가운데, 배후에서 호른이 한가롭게 연주하며 상쾌한 분위기를 감돌게 한 후, 몰토 알레그로의 카덴차풍 패시지를 거쳐 크라코비아크 론도로 진행된다.

악보 32> 마디 1-5



이 서주에 대해서는 그의 친구 티투스 보이체호프스키에게 보낸 편지에서 쇼팽은 “도입부는 독창적이야. 프록코트 정장을 한 벌 걸친 나보다 훨씬 더!” 라고 적고 있다. 피아니스트인 코르토(Alfred Cortot, 1877-1962)는 그의 저서 『쇼팽의 모습들 Aspects de Chopin』에서 당시 18세이던 쇼팽의 독창성에 대한 솔직한 감각을 이 문장에서 찾아내어 프록코트 정장 운운하는 것을 값싼 형식주의의 한 예라고 하면서, 거기에서 벗어나 민족주의적 작품으로 향하려 했던 쇼팽의 첫 번째 시도중의 하나가 바로 이 작품이었다고 말하고 있다.

실내악 곡 중에서는 『첼로와 피아노를 위한 화려한 폴로네이즈 Op. 3』을 들 수 있는데 모두 197마디로 이루어진 소품이며 크게 두 부분으로 나뉘어 있다. 제 1부 서주는 38마디로 구성되며 제 2부 알라 폴라카는 폴로네이즈를 뜻 하는데 폴로네즈 리듬인 ♩ ♪ ♪ ♪ 을 바탕으로 작곡되어 있어 첼로파트와 피아노 파트에서 번갈아 가며 ♩ ♪ ♪ ♪ 리듬이 반복되어 나타나고 있다.

먼저 서주는 4/4박자이며 악보 30처럼 피아노가 저음역의 C음을 8분음표로 강하게 치고, 곧이어 32분음표에 의한 지그재그 음형으로 4옥타

브를 디미누엔도 하면서 단번에 상승하는 도입 악구로 시작된다.

악보 33> 마디 1-2



이 정점에서 첼로파트가 짧은 리듬을 다는데 어느새 이것이 악보 34에서처럼 첼로파트의 선율 속에 변형되어 나타나는 주요 동기가 되어 있다. 이 리듬 패턴이 장 2도 높아져 되풀이된 다음 느긋한 첼로의 선율이 악보 35에서 처럼 피아노파트의 펼침화음 위에 제시되면서 녹턴풍의 서주부를 이루어 간다.

악보 34> 마디 8-9



악보 35> 마디 10-12



이 선율은 처음부터 끝까지 첼로파트에 유지 되는데, 반주부의 피아노도 셋잇단음표, 다섯 잇단 음표, 또는 여섯 잇단 음표를 넣으면서 화려함을 점점 더해 간다. 셋잇단음표와 넷잇단음표의 동시 사용은 쇼팽 음악의 특징을 보여 준다. 서주부의 끝부분은 첼로 파트의 카덴차로 이루어지며 제 2부로 이어진다.

제 2부 알 라 폴라카는 Allegro con spirito 로 3/4박자이다. 악보 36에서처럼 두 마디의 도입구에 이어 명쾌하고 생동감있는 폴로네이즈 리듬을 피아노파트에서 나타내며 첼로파트에서 발랄한 주제를 표현하기 시작한다.

악보 36 > 마디 39-44

Allegro
Allegro con spirito (♩ = 96) *con spirito*
f *sf*

This musical score shows measures 39-44. It consists of two staves: a piano part on the top staff and a cello part on the bottom staff. The tempo is marked 'Allegro con spirito' with a metronome marking of ♩ = 96. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The cello part also features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a sforzando (sf) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

This musical score shows measures 39-44. It consists of two staves: a piano part on the top staff and a cello part on the bottom staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The cello part also features a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

악보 36의 피아노파트 오른손과 왼손에 나타나는 리듬은 제 2부에서 피아노파트와 첼로파트가 번갈아 가며 지속적으로 나타내며 폴로네이즈의 리듬을 드러내고 있다. 마지막은 화려하게 곡을 끝맺는다.

Ⅲ. 결 론

쇼팽은 1810년-1849년으로 약 40년의 짧은 생애를 살았는데 그 중 어린 시절과 청년시절의 20년은 폴란드에서, 나머지 생은 프랑스에서 보냈다. 어린 시절 그가 들었던 폴란드의 민요들은 그의 음악적 아이디어에 큰 영향을 주었다. 폴란드의 폴로네이즈나 마주르카와 같은 민속 춤곡들은 그의 손에 거쳐 클래식화 되었는데, 그는 15곡의 폴로네이즈와 51곡의 마주르카를 남기고 있다. 이러한 짙막한 춤곡들에서도 주요 주제는 부차적인 주제들과 교대 되면서 몇 번씩 반복 되는데 이러한 주제의 반복이 일어 날 때는 다양하게 주제가 변주됨으로써 더욱 더 심화된다. 『폴란드 민요에 의한 대환상곡 A장조 Op.13』에서는 폴란드의 선율 3개를 주제로 하여 음악이 전개되는데 민요의 특성을 그대로 드러내고 있으며 『연주회용 론도 크라코비아크 F Major Op.14』 그리고 『첼로와 피아노를 위한 서주와 화려한 폴로네이즈 C Major Op.3』에서도 폴란드음악의 리듬이 사용됨을 알 수 있었다. 쇼팽의 음악에 드러난 셋잇단음표와 붓점리듬의 동시 사용, 같은 선율의 잦은 반복, 템포루바토의 사용, 스케르쪼에서 둘째, 셋째박의 악센트사용의 연주는 이런 민속음악의 영향을 받은 것이다.

쇼팽의 첼로 소나타 Op.65에서는 폴란드 민속음악의 특징인 템포 루바토와 주제의 반복적 제시와 변형, 그리고 민속춤 및 민요의 영향을 받은 리듬으로 나누어 연구해 보았다. 그 중 특히 1악장에서는 두 개의 주제가 나타나는데, 제 1주제와 제 2주제를 중심으로 템포 루바토 되어 나타나는 것으로 폴란드 음악의 특징이 드러남을 볼 수 있고, 2악장은 스케르초로 둘째박과 셋째박에 악센트가 있는 리듬이 많이 나타남과 당김음의 사용으로 폴로네이즈와 마주르카의 영향을 받음을 알 수 있었고 3

악장에서는 템포 루바토의 사용으로 4악장에서는 첼로파트와 피아노 파트에서의 셋잇단음표와 붓점 리듬의 동시 사용으로 폴란드 민속음악이 드러남을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

단행본

- Baurmiquel Camille. 김미애 역, 『쇼팽』 서울: 삼호출판사, 1993.
- Hinson Maurice. 상지원 역, 『쇼팽의 춤곡』 서울: 상지원, 2005.
- J.Groust Donald. 『서양음악사(하)』 서울: 세광음악출판사, 1991.
- Nettl Bruno. 대한 음악 저작연구회 역, 『서양의 민족음악』 서울: 삼호출판사, 1988.
- Schoenberg Arnol. 윤미재 역, 『위대한 피아니스트 1 모차르트에서 리스트까지』 서울: 나남출판(주), 1991.
- 노정희, 이재선, 김재경, 정신자 공편저, 『서양음악의 이해』
서울: 건국대학교출판부, 1999.
- 라이흐텐트리트. 『쇼팽』 서울: 신구문화사, 1974.
- 에바토 아키라. 『세계의 민요를 찾아서』 서울: 세광음악출판사, 1989.

학술지와 학위 논문

- 김미자. 『Chopin의 cello sonata in g minor Op. 65에 관한 연구』
석사학위 논문, 배제대학교 대학원, 2002.
- 박혜숙. 『F. Chopin의 cello sonata in g minor op.65에 대한 연구』
석사학위 논문, 이화여자 대학교 대학원, 1995.
- 이승선. "폴란드 음악의 발달사, " 『예술문화』 13, 대구: 계명대학교,
2001, p 99-120.
- 이연희. "쇼팽과 슈만의 피아노 음악 연구, " 『한국 초등 교육』 서울: 서
울 교육대학교 출판, 2000, p 171-215.
- 최운선. 『Chopin의 cello곡에 관한 연구』
석사 학위 논문, 연세대학교 대학원, 2001.
- 탁규석. 『민족음악의 당위성-바로크 오페라의 특성과 슬라브계통의 민족
음악을 중심으로』 석사학위 논문, 경희대학교 대학원, 1980.

CD

Wispelwey Pieter.(cello) Paolo Wispelwey.(piano) Giacometti.
Chopin-Faure-Poulenc. by Channel Classics, CCS 10797, 1997.

악보

Milij Balakirew. 『Frederin Chopin Sonata in g minor Op.65 for
cello and piano』 서울: 한국음악사. 2002.

ABSTRACT

Polish musical characteristics shown in the music of Chopin

–Study on Cello Sonata Op.65–

Jang, eun sil

Dept. of Music(cello Major)

Graduate School of Sungshin Woman's University

Frederic Chopin was born in 1810, the son of a French father and Polish mother. He grew up in Poland spending 20 years of his life there and then he went to France and lived there for the next years and passed away in 1849. Due to the difficult period Poland was facing then, Chopin couldn't go back to his country as his longing for Poland and missing of his days in his country grew more and more while he was living in France. What he felt then has effected his music a lot that we can see it was influenced by Polish folk music.

Polish folk music is a short motive music that contains strong Tempo rubato where the changes of fast tempo and dance are combined together. The principal meters in Polish folk music are triple meters where the accent usually appears at second or third beat. Under this characteristic of Polish folk music, Tempo rubato also emerges in Chopin's music and this particular music is done when the levels of poco accelerando was played as poco ritardando reaches the

peak of dynamic point.

As short motives were used in Polish folk music, music made of short motives are extended to a bigger theme in Chopin's music. Within this same part, more themes or notes are often connected and repetitively played, reflecting the characteristics of Polish music. In this thesis, I researched how Polish folk music was mainly presented and described in Cello Sonata Op.65.

부 록

A: 쇼팽 연대기

1810년	폴란드의 쾨에라쯔아보라에서 출생, 6세 때부터 피아노를 치고, 8세 때 폴로네이즈의 작곡 및 공연을 가짐.
1825년	작품 제 1번 C 론도 출판
1826년	라이네르쯔에서 온천 요양. 이 해에 바르샤바의 음악학교에 들어감
1827년	론도 아 라 크라코비아크(작품14)의 악보 완성.
1828년	2주일 동안 베를린 여행.
1829년	7월 친구 시린스키와 후배 그리고 프란쯔 마쇼프스키와 함께 비엔나 여행, 많은 사람들의 권유로 두 번에 걸쳐 콘서트 개최하여 절찬을 받음. 바르샤바 오페라의 젊은 가수 콘스탄티아 그라드 코프스카야에게 첫 사랑을 느낌.
1830년	바르샤바에서 두 차례의 콘서트를 열. 제2차 비엔나 연주 여행.
1831년	8월 뮌헨의 필하모니협회 회당에서 콘서트를 열어 자신의 <E단조 협주곡> 및 <민요에 의한 판타지> 등을 연주. 파리로 건너가 많은 예술인들과 교류함. 협주곡 작품 11 및 22 작곡. 마주르카 작품 6,7,17 녹턴 작품 9,15 왈츠 작품 18 B단조 스케르췌 작품 20, 최초의 발라드 작품 23과 일련의 에튀드 두 세 개의 프렐류드와 그 밖의 것도 20세 이전에 이미 작곡하였음.
1832년	1월과 3월, 두 차례에 걸쳐 콘서트를 열어 일약 파리 사교계의 총아가 됨.
1833년	트로아 녹턴 작품 9, 프레미에르 트리오 작품 8, 되즈 그랑 에튀드 작품 10, E단조 그랑 콩세르 작품 11, 리양 바리에이션 B플랫 장조 작품 12 등 작곡.
1834년	3녹턴 작품 15, 론도 작품 16, 4마주르카 작품 17, 그라코비아크 그랑 론도 드 콩세르 작품 18, 보레로 작품 19, 작곡. 페르디난드 히라와 함께 라인 하류의 음악제에 참석코자 아헨으로 떠남(봄).

	또한 이 해 12월 파리 음악회에서 베를리오즈의 제 3회 콘서트에서 오케스트라와의 협주로 안단테 연주.
1835년	4월 이탈리아 오페라의 콘서트에서 자신의 F단조 협주곡과 히라의 <두 대의 피아노를 위한 작품>을 리스트와 공연
1837년	파리의 여류 문필가 조르주 상드와 함께 폐결핵 요양 차 마조르카 섬으로 떠남. 이곳에서 작곡 된 것이 프렐류드 작품 28, 발라드 작품 38, 스케르쵸 작품 39, 폴로네이즈 작품 40, 마주르카 작품 41-2 e minor 등.
1839년	노양 에서 상드와 함께 지내며 <B플랫 단조 소나타> <G장조 녹턴 (작품 37)> <세 개의 새로운 마주르카> 작곡. 파리로 돌아옴.
1841년	노양 에서 상드와 함께 지내며 <C#단조 프렐류드> 작곡.
1842년	파리의 프레이엘 교회에서 제2회 콘서트 옴.
1844년	아버지 별세.
1845년	본가의 베토벤 기념비 제막식에 초대받았으나 가지 않음.
1847년	조르주 상드와 헤어짐
1848년	쇼팽 최후의 콘서트가 파리에서 열림. 이 해 4월 영국 여행, 여러 곳에서 자작의 곡을 연주.
1849년	파리에서 죽음

B: 쇼팽 폴로네이즈 목록

작품 번호	곡 명	작품 완성 시기	출판 시기
Op.26-1	폴로네이즈 제 1번 c# minor	1835	1836
Op.26-2	폴로네이즈 제 2번	1835	1836
Op.40-1	폴로네이즈 제 3번 A Major <군대>	1839	1840
Op.40-2	폴로네이즈 제 4번 c minor	1839	1840
Op.44	폴로네이즈 제 5번 f# minor	1841	1841
Op.53	폴로네이즈 제 6번 A b Major <영웅>	1842	1843
Op.61	환상의 폴로네이즈 (폴로네이즈 제 7번) A b Major	1846	1846
Op.71-1	폴로네이즈 제 8번 d minor	1825	1855
Op.71-2	폴로네이즈 제 9번 B b Major	1828	1855
Op.71-3	폴로네이즈 제 10번 f minor	1828	1855
II a-1	폴로네이즈 제 11번 g minor (생전에 작 품번호 없이 출판된 작품)	1817	1817
IV a-1	폴로네이즈 제 12번 B b Major (사후 발 견작품)	1817	1934
IV a-2	폴로네이즈 제 13번 A b Major (사후 발	1821	1902

	건 작품)		
IVa-3	폴로네이즈 제 14번 g# minor (사후 발 건 작품)	1822	1864
IVa-5	폴로네이즈 제 15번 b b minor (사후 발 건 작품)	1826	1879

C: 쇼팽 마주르카 목록

작품 번호	곡 명	작품 완성 시기	출판 시기
Op.6-1	마주르카 제 1번 f# minor	1831	1832
Op.6-2	마주르카 제 2번 c# minor	1831	1832
Op.6-3	마주르카 제 3번 E Major	1831	1832
Op.6-4	마주르카 제 4번 e b minor	1831	1832
Op.7-1	마주르카 제 5번 B b Major	1831	1832
Op.7-2	마주르카 제 6번 a minor	1831	1832
Op.7-3	마주르카 제 7번 f minor	1831	1832
Op.7-4	마주르카 제 8번 A b Major	1831	1832
Op.7-5	마주르카 제 9번 C Major	1831	1832
Op.17-1	마주르카 제 10번 B b minor	1833	1834

Op.17-2	마주르카 제 11번 e minor	1833	1834
Op.17-3	마주르카 제 12번 A b Major	1833	1834
Op.17-4	마주르카 제 13번 a minor	1833	1834
Op.24-1	마주르카 제 14번 g minor	1835	1836
Op.24-2	마주르카 제 15번 C Major	1835	1836
Op.24-3	마주르카 제 16번 A b Major	1835	1836
Op.24-4	마주르카 제 17번 b b minor	1835	1836
Op.30-1	마주르카 제 18번 c minor	1837	1837
Op.30-2	마주르카 제 19번 b minor	1837	1837
Op.30-3	마주르카 제 20번 D b Major	1837	1837
Op.30-4	마주르카 제 21번 c# minor	1837	1837
Op.33-1	마주르카 제 22번 g# minor	1838	1838
Op.33-2	마주르카 제 23번 D Major	1838	1838
Op.33-3	마주르카 제 24번 C Major	1838	1838
Op.33-4	마주르카 제 25번 b minor	1838	1838
Op.41-1	마주르카 제 26번 e minor	1839	1840
Op.41-2	마주르카 제 27번 B Major	1839	1840
Op.41-3	마주르카 제 28번	1839	1840

	A b Major		
Op.41-4	마주르카 제 29번 c# minor	1839	1840
Op.50-1	마주르카 제 30번 G Major	1842	1842
Op.50-2	마주르카 제 31번 A b Major	1842	1842
Op.50-3	마주르카 제 32번 c# minor	1842	1842
Op.56-1	마주르카 제 33번 B Major	1843	1844
Op.56-2	마주르카 제 34번 C Major	1843	1844
Op.56-3	마주르카 제 35번 c minor	1843	1844
Op.59-1	마주르카 제 36번 a minor	1845	1845
Op.59-2	마주르카 제 37번 A b Major	1845	1845
Op.59-3	마주르카 제 38번 f# minor	1845	1845
Op.63-1	마주르카 제 39번 B Major	1846	1846
Op.63-2	마주르카 제 40번 f minor	1846	1846
Op.63-3	마주르카 제 41번 c# minor	1846	1846
Op.67-1	마주르카 제 42번 G Major	1835	1855
Op.67-2	마주르카 제 43번 g minor	1849	1855
Op.67-3	마주르카 제 44번 C Major	1835	1855
Op.67-4	마주르카 제 45번 a minor	1846	1855

Op.68-1	마주르카 제 46번 C Major	1829	1855
Op.68-2	마주르카 제 47번 a minor	1827	1855
Op.68-3	마주르카 제 48번 F Major	1829	1855
Op.68-4	마주르카 제 49번 f minor	1849	1855
II a-2	마주르카 제 50번 G Major (생전에 작품번호 없이 출판 된 작품)	1826	1826
II a-3	마주르카 제 51번 B b Major (생전에 작품번호 없이 출판 된 작품)	1826	1826

