



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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 성 혜 교수지도  
석사학위 청구논문

쇼팽의 〈판타지 Op.49 f단조〉 연구

2012

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

한 정 은

# 쇼팽의 〈판타지 Op.49 f단조〉 연구

김 성 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

한 정 은

# 인 준 서

한정은의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

심사위원 \_\_\_\_\_ (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

폴란드를 대표하는 작곡가 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)과 함께 낭만사조를 대표하는 작곡가이자 피아니스트이다. 본 논문의 목표는 쇼팽의 <판타지 Op.49>의 분석을 통해 쇼팽의 작품 경향을 연구하고 그의 음악이 낭만 시대 피아노 문헌에서 차지하는 음악사적 의의를 재인식하는 것이다.

1841년에 작곡된 쇼팽의 <판타지 Op.49>는 ‘소나타-알레그로 형식과 3부 형식’이 결합된 곡으로 행진곡풍의 서주로 시작하여 제시부, 발전부, 재현부, 종결부(코다)의 구조를 갖는다. 그러나 고전 소나타-알레그로 양식과 달리 이 곡의 제시부에는 짧은 7개의 주제들이 제시되고 각 각의 주제 사이에는 연결구가 등장한다. 또한 발전부와 재현부에서도 조성만 변할 뿐 제시부의 변주로 나타난다.

이 곡의 선율은 잦은 불협화음과 경과음, 옥타브 도약, 아르페지오 진행을 통해 반음계적 진행을 보여준다. 또한 셋잇단음표, 당김음, 2:3 리듬을 자주 사용함으로써 불규칙적인 강세를 만들어내고 있으며 쇼팽 특유의 템포 루바토를 사용하여 곡의 템포와 리듬, 박자에서의 규칙성을 모호하게 만들고 있다. 화성에서는 감 7화음의 사용과 종결부 마지막 부분에서 곡을 마칠 때 차용화음을 사용한다. 또한 이명동음적 전조 등을 이용한 반음계적 전조를 통해 조성을 모호하게 함으로써 낭만 시대 화성 어법을 따르고 있다. 무엇보다 이 곡에서 쇼팽은 제시부(f-A b -c-E b)와 재현부(b b -D b -f-A b)에서 3도권 전조를 사용하고 기존의 소나타-알레그로 형식과 달리 재현부를 으뜸조(f단조)가 아닌 관계장조(A b 장조)로 마무리함으로써 형식과 조성의 관계를 모호하게 하는 시도를 보여주고 있다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 낭만시대 피아노 음악 .....	3
1. 낭만시대 음악의 일반적 특징 .....	3
2. 낭만시대 피아노 음악의 특징 .....	4
III. 쇼팽의 피아노 음악 .....	8
1. 쇼팽 피아노 음악의 특징 .....	8
2. 쇼팽 피아노 작품 장르 .....	14
IV. 쇼팽의 <판타지 Op. 49> 분석 .....	21
1. 쇼팽 <판타지 Op. 49>의 구성 .....	21
2. 쇼팽 <판타지 Op. 49>의 분석 .....	23
V. 결론 .....	42
부    록 .....	43
참 고 문 헌 .....	54
ABSTRACT .....	56

## 표 목 차

<표 1> <관타지 Op. 49>의 형식 구조 .....	22
---------------------------------	----

## 악 보 목 차

악보 1) <마주르카 Op. 17, No. 4>, 제1-26마디 .....	9
악보 2) <마주르카 Op. 6, No. 3>, 제38-47마디 .....	10
악보 3) <마주르카 Op. 24, No. 1>, 제1-8마디 .....	12
악보 4) <발라드 Op. 52, No. 4>, 제135-139마디 .....	13
악보 5) <판타지 Op. 49>, 제1-8마디 .....	23
악보 6) <판타지 Op. 49>, 제21-26마디 .....	24
악보 7) <판타지 Op. 49>, 제43-49마디 .....	25
악보 8) <판타지 Op. 49>, 제68-71마디 .....	26
악보 9) <판타지 Op. 49>, 제77-80마디 .....	27
악보 10) <판타지 Op. 49>, 제85-92마디 .....	28
악보 11) <판타지 Op. 49>, 제93-100마디 .....	29
악보 12) <판타지 Op. 49>, 제101-108마디 .....	30
악보 13) <판타지 Op. 49>, 제109-112마디 .....	31
악보 14) <판타지 Op. 49>, 제127-129마디 .....	32
악보 15) <판타지 Op. 49>, 제143-147마디 .....	32
악보 16) <판타지 Op. 49>, 제155-157마디 .....	34
악보 17) <판타지 Op. 49>, 제180-198마디 .....	35
악보 18) <판타지 Op. 49>, 제199-202마디 .....	36
악보 19) <판타지 Op. 49>, 제223-227마디 .....	37
악보 20) <판타지 Op. 49>, 제235-244마디 .....	38
악보 21) <판타지 Op. 49>, 제316-319마디 .....	39
악보 22) <판타지 Op. 49>, 제320-321마디 .....	40
악보 23) <판타지 Op. 49>, 제322-332마디 .....	40

# I. 서론

폴란드 작곡가 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)은 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 슈만(Robert Alexander Schumann 1810-1856)과 함께 낭만주의 피아노 어법을 발전시킨 대표적인 작곡가이다. 그는 동시대의 다른 작곡가들이 교향곡, 교향시 등 대규모의 작품에 관심을 가졌던 것과 달리 피아노를 위한 작품을 주로 작곡함으로써 피아노를 통해 낭만 고유의 음악어법을 발전시킨 작곡가로서 잘 알려져 있다. 쇼팽이 서양음악사에 미친 영향은 피아노로 표현할 수 있는 모든 음악적 가능성을 실현하고 낭만시대 확립된 다양한 피아노 음악 형식을 만듦으로써 독주악기로서 피아노의 독자성을 확립한 것이다.

본 논문의 주제인 <판타지 Op.49>는 쇼팽이 1841년에 작곡한 작품으로 슈베르트와 슈만의 환상곡과 함께 낭만시대를 대표하는 환상곡 중의 하나이다. 본 논문에서는 <판타지 Op.49>의 악곡 분석을 토대로 쇼팽 피아노 음악에 나타나는 형식, 선율, 화성, 리듬, 템포 등에 대한 낭만적 해석과 실험을 고찰하고자 한다. 또한 이 작품에 나타나는 낭만적 특성을 살펴봄으로써 이 작품이 갖는 음악사적 의의, 피아노 문헌상의 의의를 파악하고자 한다.

이를 위해 본 논문은 크게 다섯 부분으로 나누어 논의를 전개하고자 한다. 우선 제 I장에서는 본 연구의 목적과 내용을 간략하게 정리할 것이다. 제 II장에서는 낭만시대 피아노 음악에 대한 이해를 통해 쇼팽 음악의 음악사적 의의와 동시대 작품에 나타나는 전반적인 특징을 살펴볼 것이다. 제 III장에서는 쇼팽의 피아노 음악 장르와 특징을 고찰함으로써 작곡가이자 피아니스트였던 쇼팽이 낭만주의 사조를 피아노라는 악기로 구체화시킨 방법에 대해 알아보도록 것이다. 제 IV장에서는 쇼팽 피아노 음악에 나타나는 낭만주의적 특징들을

좀 더 자세히 살펴보고자 <Fantasie Op.49>의 악곡을 분석할 것이다. 이를 위해 이 곡의 형식과 화성, 선율, 리듬에 대한 쇼팽의 다양한 실험과 새로운 시도들을 고찰, 분석하고자 한다. 마지막으로 제 V장에서는 지금까지의 논의를 바탕으로 서양음악사, 특히 피아노라는 악기만의 고유한 음악적 표현과 기법을 발전시킨 피아노 문헌사에서의 쇼팽의 의의와 기여도를 언급함으로써 본 연구를 마무리할 것이다.

## Ⅱ. 낭만시대의 피아노 음악

### 1. 낭만시대 음악의 일반적 특징

일반적으로 서양음악사에서 19세기를 낭만주의 시대로 분류한다. 그러나 낭만시대는 길게는 프랑스 혁명이 발발한 1789년에서부터 제1차 세계대전이 시작된 1914년까지, 짧게는 나폴레옹이 패망한 1815년부터 독일과 이탈리아의 통일이 이루어진 1871년까지로 학자들마다 시대구분에서 차이를 보인다.<sup>1)</sup>

19세기에 등장한 낭만주의는 형식을 중시했던 18세기 고전주의와 음악어법에서 많은 차이를 갖는다. 19세기 낭만주의 작곡가들은 음 자체에서 음악의 의미와 구조를 파악하고자 했던 ‘절대음악(absolute music)’ 이념 대신 음악의 적인 대상과 재료를 통해 음악적 내용과 형식을 만들어내하고자 했다. 19세기 낭만주의 작곡가들은 음 이외의 것, 즉 문학이나 미술 등 음악 외의 것에서 자료를 찾는 ‘표제음악(program music)’을 추구하게 되었다. 표제음악이란, 절대음악에 대립되는 개념으로서, 이야기하거나 여러 가지를 묘사하는 음악을 말하며 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797년~1828), 슈만에 의해 발달한 리트(Lied), 리스트에 의해 창시된 교향시(symphonic poem) 등이 이에 속한다. 문학과 미술에 대한 낭만주의 작곡가들의 관심이 반영된 한 예로 슈만은 하인리히 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)와 교제하며 하이네의 연작시에 곡을 붙여 연가곡 <시인의 사랑>을 작곡하였다. 그 외에 리스트는 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 <파우스트>의 내용을 토대로 <메피스토펠트 왈츠>를 작곡하였다.

이처럼 낭만주의 작곡가들은 자신들이 보고 느낀 것들은 무엇이든지 음악의 재료로 사용하였으며 전설, 신화 등 초자연적인 요소들과 사랑, 자연, 달빛,

---

1) 홍세원, <낭만과 음악> (서울: 연세대학교 출판부, 2010), 3.

꿈, 밤 등 낭만적인 요소들을 음악 재료로 많이 사용하였다. 그리고 그것들은 주관적인 창작기법에 사용되었고 낭만주의 작곡가들은 주관적인 음악을 위해서 그들의 음악 속에 보다 자유로운 구조와 형식을 사용하였다. 또한 다양한 표현을 위해서 형식을 이탈하기도 하고 수정하기도 하였으며, 자기 표출에 중점을 두고자 자기감정의 표현에 더 큰 관심을 가졌다.

형식을 중요시하고 음 자체에서 음악의 의미를 파악했던 고전주의와 달리 낭만주의는 표제음악을 추구했으며 주관적인 표현을 중요시했다.

## 2. 낭만시대의 피아노 음악

낭만시대 피아노 음악이 발전하게 된 요인 중 하나인 피아노의 개량은 낭만어법에 적합한 표현의 가능성을 열어주었다. 낭만시대에 와서 피아노는 튼튼한 구조로 건반의 수가 늘어나고, 줄의 장력이 더 강해지고, 햄머는 펠트(felt)로 싸여졌다. 그리고 프레임(frame)은 나무 대신 금속으로 만들어져서 현의 강도를 높여주게 되었으며, 피아노의 줄을 비스듬히 교차시켜 놓는 방법을 사용하였다. 이렇게 피아노가 변화되어 낭만주의 시대에 피아노 음악이 발전하게 되었고 낭만시대 피아노 음악은 화려하고 표현적이며 피아노 독주를 위한 낭만주의 레퍼토리를 만들어 내고, 다양한 음색과 풍부한 음향을 만들며 넓은 음역도 가능하게 하는 특징을 갖게 되었다. 이러한 피아노의 변화로 작곡가 쇼팽은 약음 페달의 사용과 루바토로 감정 표현과 색채적 분위기를 냈으며, 작곡가 리스트는 우아하고 시적인 작품들 이 외에도 화려하고 기교적인 작품들을 작곡하였다.

피아노의 개량으로 인해 낭만 피아노 음악에서 작곡가들은 선율, 화성, 리듬, 음색, 페달 등에서 다양한 시도를 하였다.

첫째로, 고전시대 음악의 선율은 4마디, 8마디 등의 길이로 되어 있고, 낭

만시대 음악의 선율은 더욱 길어지며, 7마디나 9마디 길이의 선율도 있다. 예를 들어서 작곡가 슈베르트는 <소나타 D. 960 No. 21 제1악장> 첫 부분에서 노래하는 듯한 긴 선율을 사용하였다. 그리고 낭만시대 음악의 선율에는 서정적이며 아름다운 선율과 6도, 7도, 감음정과 증음정을 포함하는 도약진행을 대비시키는 경우가 많았다.

둘째로, 낭만시대 음악에서는 루바토(rubato), 아첼레란도(accelerando)가 자주 나타났고, 당김음(syncopation), 교차리듬(cross rhythm) 등 불규칙적인 리듬을 통해 박자감을 모호하게 하는 시도가 빈번하였다. 특히 낭만 작곡가들이 즐겨 사용하였던 교차리듬은 3가지 유형으로 나누어지는데 첫 번째는 들잇단음 대 셋잇단음, 혹은 한 성부는 2박이고 다른 성부는 3박이 교차되는 것이다. 예를 들어서 작곡가 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, 1809-1847)은 <무언가 Op. 85, No. 1>에서 마이크로리듬(microrhythm)<sup>2)</sup>을 사용하였다. 두 번째는 규칙적인 왼손의 박과 달리 불규칙적인 오른손의 박으로 구성되는 교차리듬이다. 예를 들어서 작곡가 슈만은 <그랜드 소나타 Op. 14>에서 매크로리듬(macrorhythm)<sup>3)</sup>을 사용하였다. 세 번째는 2개 이상의 리듬이 서로 교차하는 가장 복잡한 유형으로 보통 박절된 마이크로리듬과 달리 당김음으로 강약이 바뀐 매크로리듬이다. 예를 들어 작곡가 차이코프스키(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)는 <주제와 변주 Op. 19, No. 6>에서 이 리듬을 사용하였다. 이 외에도, 겹박자(compound meter)와 지속적으로 바뀌는 변박자(shifting meter)가 자주 나타난다.<sup>4)</sup>

셋째로, 낭만시대 음악은 고전시대에는 불협화음으로 취급되었던 비화성음을 과감하게 사용하였다. 이전의 3화음에 비해 7화음과 9화음, 13화음 등이 자주 사용되고, 온음계 이외에도 반음계, 비화성적 음계의 사용이 점차 많아졌

2) 마이크로리듬(microrhythm): 들잇단음 대 셋잇단음, 혹은 한 성부는 2박이고 다른 성부는 3박이 교차되는 것을 말한다. 홍세원, <낭만과 음악>, 27.

3) 매크로리듬(macrorhythm): 규칙적인 왼손의 박과 달리 불규칙적인 오른손의 박으로 인해 교차되는 것을 말한다. 홍세원, <낭만과 음악>, 27.

4) 홍세원, <낭만과 음악>, 27.

다. 또한, 낭만시대 작곡가들은 화성의 색채감을 위해서 감7화음과 변화화음을 자주 사용하였다. 변화화음에는 장3화음의 5음을 반음 올린 증3화음과 단7화음의 이명동음 화음인 증6화음(독일 6화음, 프랑스 6화음 등)이 있다. 고전시대와 초기 낭만시대의 작곡가들이 으뜸화음에서 버금딸림화음으로의 경과화음으로 사용했던 증3화음은 낭만시대의 중기 이후부터는 색채적 효과를 위해 사용되었다. 그리고 증6화음 역시 이전에는 딸림화음을 보강하기 위하여 사용했으나, 낭만시대에는 예비나 해결 없이 또는 불규칙적으로 자주 사용되었다.

넷째로, 낭만시대 음악의 조성은 이전시대보다 더 자유로워졌다. 감7도나 증6도의 이명동음, 차용화음의 사용과 딸림화음에서 버금가온화음으로 끝맺는 허위종지는 새로운 전조 개념을 가져오고, 갑작스런 전조를 허용하게 했다. 또한, 증가된 반음계는 화성의 기능적 특성을 보다 강화시켰다. 그리고 낭만시대 후기에 들어서면서부터 조성의 의미는 점차 모호해지며 조성의 이탈이 잦아졌고, 전조는 더욱 흔하였다. 예를 들어서 작곡가 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 작품 <트리스탄과 이졸데> 제 1막 서곡에서 사용된 ‘트리스탄 화성’은 조성을 흐릿하게 한다. 낭만시대에는 다양한 방법으로 조성을 확장하고 있다. 첫 번째로 넓은 범위의 관계조들이 전조의 과정에서 나타나고 5도권 대신에 3도권을 사용하기도 한다. 두 번째는 연장된 도입부를 사용하여, 원조로 곡을 시작하는 것이 아니라 원조 외의 조에서 시작하여 딸림화음으로 진행하는 기법을 사용한다. 세 번째로 조의 으뜸화음을 명확하게 제시하지 않으며, 그 조의 딸림화음을 강조함으로 암시적으로서 조성을 결정하게 하기도 한다. 끝으로, 24개 조성 내에 장조와 단조가 서로 교환되기도 한다.

마지막으로, 낭만시대 음악의 형식은 짧고 개성적인 작품 형식이 자주 사용되고 고전시대의 소나타가 계속 쓰였다. 왈츠, 마주르카, 폴로네즈는 민속 춤곡 형태이고, 아라베스크, 발라드, 인테르메초, 녹턴, 로망스, 즉흥곡, 랩소디 등은 분위기에 의한 성격소품(character piece)이다. 성격소품은 하나의 감정을

표현하는 작품이나 표제를 통해 곡의 성격을 암시하는 작품이다.

이 장르는 쇼팽이 음악적으로 완성도를 높여 기악곡으로 만들면서 예술작품으로 인정받는데 기여하였다. 쇼팽의 성격소품 가운데 발라드는 폴란드 시인 미키에비치(Adam Bernard Mickiewicz, 1798-1855)의 시에 영감을 얻은 쇼팽이 기악곡으로 발전시킨 것이며, 쇼팽의 녹턴은 장식적인 선율과 이탈리아 오페라의 정서가 나타난다. 쇼팽의 음악에는 아름다움, 화려함, 현란함 등이 나타나며, 그의 독창성은 후세 음악가들에게 영향을 미쳤고, 특히 변화무쌍한 화성의 차용과 변용은 생상스(Camille Saint-Sans, 1835-1921), 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937) 등 인상주의 음악에 영향을 주었으며, 바그너의 반음계적인 음악에도 영향을 주었다.

### Ⅲ. 쇼팽의 피아노 음악

#### 1. 쇼팽 피아노 음악의 특징

쇼팽은 폴란드와 프랑스 음악의 영향을 받았고, 그의 음악에서도 두 나라의 음악적 영향이 드러나는데 폴란드의 음악적 작품에는 민족적인 아픔과 회한의 정서가 나타나고, 프랑스의 음악적 작품에는 우아하고 세련된 분위기가 나타난다.<sup>5)</sup> 또한, 악곡 형식에서도 폴란드의 영향으로 폴란드 민속무곡들을 빌려 쓰고 슬라브 특유의 동양적 기질을 나타내며, 프랑스의 영향으로 화려한 장식과 대위법적인 기법을 나타낸다.

쇼팽 피아노 음악에 대한 이해를 돕기 위해 쇼팽 음악에 나타나는 선율, 선법, 화성, 템포, 리듬, 대위법에 대해서 살펴보도록 하겠다.

첫째로, 쇼팽의 선율에서는 장식음과 경과음의 사용, 반음계진행과 화성변화, 다양한 리듬 등이 나타나고, 기본적으로는 온음계적 이지만 반음계를 통해 변형되거나 발전된다. 그는 그의 음악에서 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 풍의 기악적인 선율이 아니라 슈베르트 풍의 성악 선율을 주로 사용하였으며, 특히 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)의 벨칸토 오페라를 좋아하고 그 영향으로 인해 그의 작품에는 이탈리아 오페라 아리아적인 분위기가 나타나며, 4마디와 8마디의 프레이즈로 이루어진 성악적이며 전통적인 악절이 나타나고, 성악적 선율의 흐름을 위해 레가토가 중요시된다. 레가토를 위해 선율의 연결을 위한 페달의 사용과 팔과 손목의 사용, 운지법 등이 중요시되었으며, 그의 피아노 음악은 칸타빌레적 성격으로 인해 종종 '시적'이라는 평가를 들었다.<sup>6)</sup>

둘째로, 쇼팽은 민요적인 특성이 나타나는 선법을 사용하였으며<sup>7)</sup> 그 중

5) 박유미, <피아노 문헌> (서울: 음악 춘추사, 2010), 197.

6) 박유미, <피아노 문헌>, 211.

리디아선법(Lydian mode)을 가장 많이 사용하였다. 이러한 특징은 <마주르카 Op. 17, No. 4>에 잘 나타나는데 이 곡에서 쇼팽은 리디아선법을 사용해 이국적인 색채를 더해 주고 있다(악보 1). 또한 <마주르카 Op. 6, No. 3>에서도 4도 음정을 반음 올린 증4도를 사용하고 있다(악보 2).

<악보 1> <마주르카 Op. 17, No. 4>, 제1-26마디<sup>8)</sup>

*Lento ma non troppo* ♩=152 *espressivo*

*pp*  
*sotto voce*

7 *ten.*  
*p*

13 *delicatissimo*  
*ten.*

7) F. E. Kirby, <피아노 음악사: 20세기 말까지>, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2003), 246.

8) Frédéric Chopin, *Mazurken* (München: G. Henle Verlag, 1975), 30.

<악보 1> 계속

Musical score for the continuation of the first exercise, measures 18-23. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 18 starts with a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass clef accompaniment. Measure 19 has a trill in the right hand. Measure 20 has a tenuto mark above the right hand. Measure 21 has a trill in the right hand. Measure 22 has a tenuto mark above the right hand. Measure 23 has a trill in the right hand. Performance markings include *ped.* and *\* ped.* in the bass line.

<악보 2> <마주르카 Op. 6, No. 3>, 제38-47마디<sup>9)</sup>

Musical score for Mazurka Op. 6, No. 3, measures 38-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. Measure 38 has a trill in the right hand. Measure 39 has a piano (*p*) marking. Measure 40 has a trill in the right hand. Measure 41 has a piano (*p*) marking. Measure 42 has a trill in the right hand. Measure 43 has a trill in the right hand. Measure 44 has a trill in the right hand. Measure 45 has a trill in the right hand. Measure 46 has a trill in the right hand. Measure 47 has a trill in the right hand. Performance markings include *ped.* and *\* ped.* in the bass line, and *cresc.* and *f* in the right hand.

9) Frédéric Chopin, *Mazurken*, 11.

셋째로, 쇼팽은 거의 대부분의 곡에서 루바토를 사용함으로써 박자감을 모호하게 하였는데 쇼팽과 13년간이나 가깝게 지냈던 할레(Charles Halle, 1819-1895)는 쇼팽의 마주르카 연주를 토대로 쇼팽의 루바토가 만들어내는 음악적 효과를 다음과 같이 표현한다. 할레에 의하면,

쇼팽 연주의 특색은, 그가 리듬을 아주 자연스럽게 다루는 데 있다. 그러나 그 방법이 너무나 자연스러워 수 년 간 한 번도 나의 귀를 거슬린 적이 없다. 1845년이나 1846년이었던 것 같다. 한 번은 내가 쇼팽이 연주하는 대부분의 마주르카들이 악보에 쓰인 3/4 박자가 아닌 4/4로 들리는 이유를 분석하려고 마음먹은 적이 있었다. 분석 결과 나는 그가 소절의 첫 음마다 음가(音價)를 훨씬 더 길게 잡고 있다는 것을 알아냈다. 그는 완강히 부정했지만 내가 그에게 직접 마주르카 중의 하나를 한 소절에 네 박자씩 큰소리로 세면서 치게 하자, 그것은 완벽한 4/4 박자곡이 되었다. 그러자 쇼팽은 웃으며 설명하기를 “마주르카는 민속적인 춤으로 그런 기이한 특성이 생길 수 있다”고 했다. 더욱 기이한 현상은, 4/4 박자로 들리면서도 3/4 박자의 느낌이 온다는 것이다. 물론 모든 마주르카가 다 그런 것은 아니고, 많은 마주르카가 그렇게 씌었다.<sup>10)</sup>

루바토는 큰 템포의 변경 없이 이루어지는 악절 내의 자유를 의미하며, 특히 쇼팽의 루바토는 왼손의 엄격한 리듬에 오른손이 자유롭게 리타르단도를 하는 것이다. 쇼팽의 마주르카에서는 민속춤의 액센트와 리듬을 나타내다 보니 그가 기보한 박자표와 달리 3박자로 들리지 않고 4박자로 들리는 경우가 있어 쇼팽의 대부분의 루바토는 마주르카에서 찾아 볼 수 있다. 그 예로 <마주르카 Op. 24, No. 1>에서 제시하는 루바토는 약간 더 느리게, 더 자유롭게, 더 표현적인 연주를 의미한다(악보 3).

---

10) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 윤미재 역 (서울: 나남출판, 2003), 200.

<악보 3> <마주르카 Op. 24, No. 1>, 제1-8마디<sup>11)</sup>

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka Op. 24, No. 1, measures 1-8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano accompaniment with chords and a melody in the right hand. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 108. The word 'rubato' is written above the first few measures. There are 'Ped.' and '\*' markings below the bass line.

쇼팽은 국민적 요소가 없는 자신의 음악을 연주할 때는 루바토를 훨씬 더 적게 사용하였으며 그의 루바토는 항상 일정한 방식으로 연주되었지 제멋대로 연주되지 않았다.<sup>12)</sup> 리스트는 “쇼팽의 루바토는 속도의 흐름에 유연성이 있으며 그의 모든 작품은 일정한 흔들림과 균형을 갖추고 연주하여야 한다.”고 하며, “그는 박자를 지키는 것에 관해 엄격하였고, 피아노 위에는 항상 메트로놈이 있었다.<sup>13)</sup>”고 전한다.

또한, 쇼팽 음악의 리듬에서 그는 리듬을 통하여 극적인 표현을 한다. 강박, 약박의 위치 감각을 흐리게 하여 정형적인 패턴에서 벗어나고, 약박에 악센트를 넣어 당김음 느낌을 더한다. 빠른 악구에서의 당김음들은 곡에 긴장감을 더한다.

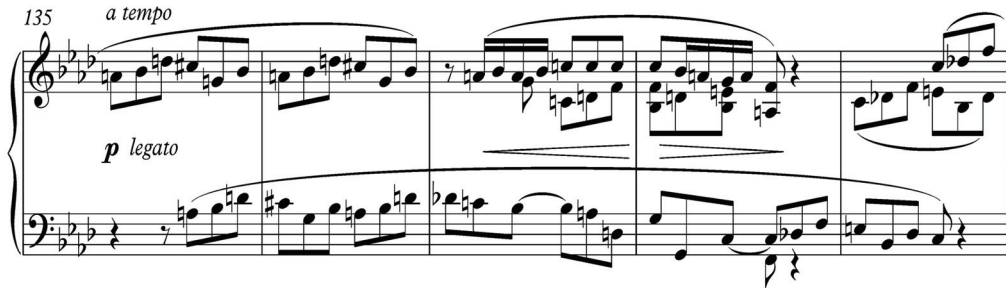
11) Frédéric Chopin, *Mazurken*, 34.

12) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 200-1.

13) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 201.

넷째로, 낭만주의자인 쇼팽은 고전주의적인 요소를 항상 갖고 있었고, 바흐와 모차르트의 음악은 쇼팽에게 영감을 주었다한다.<sup>14)</sup> 그 예로 모차르트의 <피아노 삼중주 K.542>는 쇼팽의 연주 프로그램에 계속 나타났고, 쇼팽의 모든 장, 단조로 씌어진 프렐류드는 조성에서 바흐의 평균율로 부터 영감을 얻었다고 할 수 있다.<sup>15)</sup> 쇼팽은 바흐와 모차르트의 음악을 충실하게 공부했으며, 그들의 이상적 작곡기법을 자신의 음악과 피아노 연주에 사용하였다. 자유로운 형식인 듯 보이는 그의 작품 뒤에 구조적 통일성과 탄탄한 발전기법은 고전파 음악의 영향을 받은 것이다. 또한, 그의 음악에는 성부 진행에 대한 관심이 나타나 있는데, 그의 음악이 엄격한 대위법 음악으로 느껴지지 않는 이유는 성부들이 항상 선의 형태여서 유연한 흐름을 가지기 때문이다. 즉, 대위법은 강조되는 것이 아니라 반주부 등에 감추어져 있는 성부 진행인 경우가 많다. <발라드 Op. 52, No. 4 >는 이러한 특징을 잘 드러낸다(악보 4).

<악보 4> <발라드 Op. 52, No. 4>, 제135-139마디<sup>16)</sup>



다섯째로, 쇼팽의 화성을 보면 딸림화음에서 딸림화음으로의 반응계적 선을 진행을 사용하고, 화성 자체가 선율을 만들어 내거나 화성 안에서 선율이 연결되는 방식을 즐겨 사용하였다. 또한 불협화음을 자유롭게 사용하였으며,

14) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 202-3.

15) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 202-3.

16) Frédéric Chopin, *Balladen* (München: G. Henle Verlag, 1976), 51.

불협화음의 잦은 사용은 곡 전체의 화성을 모호하게 만들며, 쇼팽 이전의 음악과는 다른 쇼팽만의 독특한 분위기를 창출한다. 독일의 평론가 뢰스탐(Ludwig Rellstab, 1799-1850)은 쇼팽 음악을 “귀청이 떨어질 듯한 불협화음으로 가득 찬 괴상한 음악”이라고 언급했으며, 리스트도 쇼팽 음악을 “대담한 불협화음과 이상한 화음들”이라고 평하였다.<sup>17)</sup> 또한, 그는 조바꿈도 자유롭게 사용하였으며, 예비화음을 사용하지 않고 갑작스런 조바꿈을 하거나, 이명동음(enharmonic)을 사용한 조바꿈을 하였다.

## 2. 쇼팽 피아노 작품 장르

쇼팽은 몇 곡의 실내악곡과 성악곡을 제외하고는 거의 피아노곡만을 작곡하였으며 그 중에서도 단악장의 피아노곡 작곡에 치중하였다. 그는 피아노로 표현할 수 있는 모든 섬세함으로 정서적 풍부함을 나타냈으며 레가토, 리듬과 악센트의 정교한 처리, 템포루바토와 페달 등 쇼팽 특유의 기법들이 그의 피아노 음악에 잘 나타나 있다.

### 1) 마주르카

마주르카는 쇼팽에 의해 예술음악으로 발전된 악곡으로 쇼팽은 61곡의 마주르카를 작곡하였다. 마주르카는 바르샤바 지역에 정착한 마주르(Mazur)족의 음악에서 유래된 것으로 강세가 마디의 두 번째 혹은 세 번째 박에 오고 주로 3박자 곡이다. 특히 마주르카는 쌍쌍이 돌아가며 추는 춤을 일컫는 오보레크(oborek) 라는 몇 개의 춤을 묶어 놓은 것으로 쿠자비아크(kujawiak), 마주르(mazur), 오보레크(oborek) 등 3종류로 나누어진다. 이 가운데 쿠자비아크는 느린 무곡으로 느린 템포에서 루바토와 많은 장식음들의 사용을 볼 수 있다.

---

17) Harold C. Schonberg, <위대한 피아니스트>, 189.

또한, 올린 제 4음과 내린 제 7음을 사용한 단조가 많이 있다. 마주르는 빠른 템포의 춤이며, 오보레크는 가장 빠른 춤곡인데 마주르와 오보레크는 부점 리듬과 도약진행이 특징적이다. 쇼팽의 마주르카 대부분은 보통 템포의 마주르 유형이다. 하지만 a단조로 된 3개의 마주르카(Op. 17, No. 2와 No. 4, Op. 68, No. 2)의 경우, 쿠자비아크의 특징을 보여주고, Op. 6, No. 4(e b 단조/Presto)와 Op. 7, No. 3(A b 장조/Presto), 그리고 F장조의 Allegro ma non troppo 는 오보레크의 특징을 보여주고 있다.<sup>18)</sup>

쇼팽의 마주르카는 폴란드의 리듬, 선율, 화성으로 다양한 분의기의 작품들로 구성되며, 마주르카 선율은 완전4도와 증4도의 사용, 리디아 선법을 사용하는 폴란드의 민속 음악의 특징을 갖는다. <마주르카 Op. 7, No. 2>에서 볼 수 있듯이 마주르카의 특정 강세는 주로 셋째 박에 오는데, 강세보다는 약간 강조한다.

## 2) 폴로네즈

마주르카가 내면적인 민족성을 표현한다면 폴로네즈는 보다 강한 서사시적인 민족성을 표현하는 음악이다. 폴란드 민속춤곡인 폴로네즈는 농민들 사이에서 유행했으나 점차 상류계층으로 확산되면서 기악 음악형식으로 발전되었다.<sup>19)</sup>

다양한 리듬을 갖는 폴로네즈는 루바토의 선율과 처음 리듬을 밀어주는 부점 리듬이 자주 나타나는데 대개 중간 빠르기의 3박자 계통의 악곡이다. 쇼팽의 16개의 폴로네즈 중 잘 알려진 곡으로는 비르투오조적인 <Op. 53>, <Op. 44>, <Op. 40>, <Op. 26>와 <Op. 26>, 그리고 자유로운 형식을 사용한 <환상 폴로네즈 Op. 61> 등이 있다. 그 중 <폴로네즈 Op. 44>의 선율은 단음, 3도, 6도, 8도 등이 나타나고, 빈번한 트릴은 극적인 내용을 강조한다.

18) F. E. Kirby, <피아노 음악사: 20세기 말까지>, 246.

19) 홍세원, <낭만파 음악>, 210.

### 3) 녹턴

마주르카, 폴로네이즈와 함께 쇼팽에 의해 독립된 악곡으로 발전된 녹턴은 아일랜드의 작곡가인 필드(John Field, 1782-1837)와 폴란드 작곡가 마노프스카(Maria Szymanowska, 1789-1831)에 의해 확립된 장르이다.<sup>20)</sup>

쇼팽 녹턴의 특징은 곡 중간에 새로운 주제적 소재와 새로운 조의 사용, 그리고 경과적 패시지와 코다의 등장이다. 또 다른 특징으로는 주선율을 병행 3도·6도·옥타브로 제시하는 것과 기교적이고 화려한 선율, 장식 음형, 수식 음을 멜로디에 사용하는 것을 꼽을 수 있다. 이러한 특징을 잘 보여주는 대표 작으로는 <녹턴 Op. 48, No. 1>이다. 이 곡의 첫 부분은 명상적이며 중간 부분에 화려한 클라이맥스로 발전하여, 코드들이 나온 후 양손 옥타브 패시지로 이어지면서 셋째 부분에서는 첫 부분의 성격으로 되돌아간다.

### 4) 연습곡

쇼팽은 24개의 장·단조 조성을 모두 사용하여 27개의 연습곡을 작곡하였다. 1829-1832년에 12개의 연습곡 <Op. 10>을, 1832-1836년에 12개의 연습곡 <Op. 25>를, 1839년에 작품번호 없이 3개의 연습곡을 작곡하였다.<sup>21)</sup>

쇼팽의 연습곡은 연주용 작품으로 선율과 화성, 리듬, 악상이 잘 표현되고 기교를 요하는 비르투오조적인 작품이며, 쇼팽은 대부분의 연습곡에서 종종 코다가 있는 3부 형식을 사용하였다. 그는 대조를 소개하지 않고 중간부분에 주요부분에서 사용한 같은 주제적 소재를 활용하며, 원격조로 조바꿈하여 주제가 원래의 조로 다시 제시될 때 마치 재현부가 나오는 느낌이다.

20) F. E. Kirby, <피아노 음악사: 20세기 말까지>, 233.

21) Maurice John Edwin Brown, *Maurice Brown's definitive INDEX of Chopin's works* (revised 1972, London 1960); Alan. Walker, *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician* (New York: W. W. Norton, & Co., 1973), 293-299에서 재인용.

쇼팽 <연습곡 Op. 10, No. 3>은 비르투오조적인 작품 중의 하나로 이 곡의 처음과 마지막 부분의 서정적 선율은 극적인 중간 부분과 대조를 이루고, 중간 부분에서는 증음정과 감음정들이 양손에서 나타난다.

## 5) 즉흥곡

쇼팽은 4개의 즉흥곡을 작곡하였다. 1837년에 <Op. 29>를, 1839년에 <Op. 36>을, 1842년에 <Op. 51>의 즉흥곡 3곡과 1835년에 <즉흥환상곡 Op. 66>을 작곡하였다.

즉흥곡들은 3부분으로 이루어져 있고 중간 부분의 새로운 주제는 첫 주제와 대조된다. 그리고 즉흥곡에서는 불협화음과 장식음의 사용, 알베르티 베이스의 확장이 나타나며, <Op. 29>에서는 양손의 3연음부가 나타난다. <즉흥환상곡 Op. 66>에서는 격정적인 환상곡에 의한 칸타빌레의 선율이 즉흥곡의 특징을 잘 나타내준다.

## 6) 프렐류드

24개의 프렐류드는 각기 다른 조성으로 작곡되었으며, J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 예를 본떠서 단순한 조성 구도에 따라 한 쌍으로 C장조에서 시작하여 각 장조로 된 프렐류드에는 나란한 단조로 된 다른 프렐류드가 뒤따라 나오고, 5도 순환의 순서로 배열한다. 즉, C장조-A단조, G장조-E단조, D장조-B단조 등으로 배열된다.

쇼팽의 프렐류드는 전통적인 대위법과 전조, 반음계 화성을 사용하였다. 특히 <Op. 28의 No. 2, No. 4, No. 8, No. 14, No. 24>의 중간 부분에서 이러한 특징이 잘 나타나며, 프렐류드 각 곡의 규모는 크지 않다.

## 7) 왈츠

14개의 왈츠는 쇼팽에 의해 춤음악이 아니라 감상용 기악음악, 즉 예술음악으로 편입된 장르이며, 왈츠의 리듬이나 마주르카적인 리듬과 악센트를 사용하여 만들어진 작품이다. 쇼팽은 그의 왈츠에서 하나의 형식적인 구도에 집착하지 않으며, 첫 부분을 고유의 왈츠인 여러 부분들로 구성하고, 끝부분에서 반복되며, 중간부분에 그 자체들이 별도의 왈츠인 여러 개의 짧고 대조적인 왈츠로 제시한다.

왈츠에는 서정적인 작품이 있는가 하면 화려하고 경쾌한 작품들도 있다. 서정적인 작품에는 <Op. 64, No. 2>와 <Op. 69, No. 1>이 있고, 무용곡을 생각나게 하는 작품에는 <화려한 대왈츠 Op. 18>와 <화려한 왈츠 Op. 34>가 있다.

## 8) 발라드

시적인 내용을 음악으로 표현한 쇼팽의 4개의 발라드는 폴란드의 시인 미키에비츠(Adam Bernard Mickiewicz, 1798-1855)의 시에서 영감을 받고<sup>22)</sup> 1831년-42년 동안에 작곡한 작품들이다. 쇼팽은 1831-5년에 <Op. 23, No. 1>을, 1836년에 <Op. 38, No. 2>를, 1840-1년에 <Op. 47, No. 3>을, 1842년에 <Op. 52, No. 4>를 작곡하였다.

쇼팽의 발라드는 모두 3박자 계통이고 대규모의 단악장 곡들이며, 4곡 모두 대조 다음에 반복이 나타나고 시적인 분위기로 조용히 시작하여 점점 극적으로 발전한다.

발라드<Op. 23, No. 1>에서 서정적인 부주제는 영웅적인 것으로 전개부에서 변하며, <Op. 38, No. 2>에서는 주요주제가 다른 반주를 사용하여 변형된

---

22) 홍세원, <낭만파 음악>, 212.

다. 또한 <Op. 52, No. 4>에서 주요주제 자체는 나올 때마다 변하며, <Op. 47, No. 3>에서는 주요주제 자체가 서정적인 것에서 영웅적인 것으로 변한다.

## 9) 스케르초

쇼팽은 4개의 스케르초를 작곡하였다. 1831-2년에 <Op. 20, No. 1>을, 1837년에 <Op. 31, No. 2>를, 1839년에 <Op. 39, No. 3>을, 1842년에 <Op. 54, No. 4>를 작곡하였다.

4개의 스케르초들은 처음 부분에 스케르초 자체, 중간 부분에 트리오, 마지막 부분에 스케르초의 반복으로 구성된다. 스케르초 부분과 대조를 이루는 트리오 부분들은 좀 더 느리고, 서정적인 성격을 나타낸다.

각 곡들의 트리오 부분을 보면 <Op. 20, No. 1>의 트리오에는 잘 알려진 폴란드의 크리스마스 노래인 <룰라지즈 제저니어> (Lulajze Jezuniu)를 사용하고, <Op. 39, No. 3>의 트리오에는 서로 다른 프레이즈들 사이에 펼침 화음 음형으로 되어 있으며, <Op. 54, No. 4>의 트리오에는 펼침 화음 패턴으로 반주되는 칸타빌레 멜로디가 나타난다.

## 10) 소나타

쇼팽은 1828년에 소나타 <Op. 4, No. 1>을 작곡하였고, 1839년에 두 번째 소나타 <Op. 35, No. 2>를, 1844년에 마지막 피아노 소나타 <Op. 58, No. 3>을 작곡하였다.

쇼팽 소나타의 첫 악장을 살펴보면 제시부에서 대조적인 주제들이 제시되어 첫 주제는 힘차고 동기적이며, 두 번째 주제는 딸림조나 나란한 단조로 되어 있고 서정적인 성격을 나타낸다. 이 3개의 소나타의 전개부에서는 동기적 주요주제가 사용되고, 재현부는 주요주제로 시작하지 않고 부주제로 시작되며,

끝 부분에 주요주제가 나타난다.

스케르초 악장은 확장된 라운드 2부형식이고 트리오는 단순한 반복 구도를 갖는다. b단조 소나타의 스케르초는 레지예로(leggiero) 음형으로 된 주제가 나타나고, 트리오에는 불협화음 계류음이 있는 화음으로 반주되며 중간부분에 서정적인 멜로디가 나타난다.

느린 악장 중 가장 유명한 것은 <b b 단조 소나타>의 <장송 행진곡>이며, 이 행진곡에서는 밀집된 화음으로 베이스에 반주되고 멜로디가 점 리듬으로 반복되는 음들로 나타난다.

그리고 <c단조 소나타>는 피날레가 론도로 되어 있고, <b단조 소나타>는 소나타-론도로 되어있으며, <b b 단조 소나타>의 피날레는 짧은 곡으로(75마디) 양손이 1옥타브 벌어져서 끝까지 소토 보체(sotto voce)로 연주하는 빠른 스케일 패시지들이 나타난다.

## 11) 변주곡

쇼팽은 5곡의 변주곡을 작곡하였다. 모차르트의 <돈 조반니(Don Giovanni) 주제에 의한 피아노와 관현악을 위한 변주곡>, <독일의 민요인 스위스 목동 주제에 의한 변주곡>, <파가니니의 추억이란 별명을 가진 A장조 변주곡>, <헤롤드(Herold)의 오페라 루도빅의 론도에 의한 서주와 변주곡>, <벨리니의 청교도들의 행진곡 주제에 의한 변주곡>이 있다.

쇼팽의 피아노 작품 목록은 부록에 정리하였다.

## IV. 쇼팽 <판타지 Op. 49> 분석

### 1. 쇼팽 <판타지 Op. 49>의 구성

쇼팽 <판타지 Op. 49>는 ‘소나타-알레그로 형식과 3부 형식의 결합’에 자유로움을 더욱 강화시킨 실험적인 작품으로 다양한 음악적 장르와 요소들이 판타지적 특징을 위해 혼합된 대규모 작품이다. 이 작품의 구성을 살펴보면 서주에서의 행진곡 풍의 분위기에 이어, 제시부에서 7가지 대조적인 짧은 주제들의 제시가 나온다. 모든 부분이 연결구로 이어지는 데 이것은 발라드처럼 어떤 이야기를 전개하는 듯한 느낌도 준다. 또한 변주 기법이 강조되어 발전부와 재현부는 제시부의 변주로 나타난다. 그러나 중간부분(Lento sostenuto)에서는 앞의 템포보다 느리게 안정된 음악이 나오기도 한다. 조성에서는 제시부(f단조-A b 장조-c단조-E b 장조)와 재현부(b b 단조-D b 장조-f단조-A b 장조)에서 각각 3도로 연속 상승하는 특징을 보여주며, 끝부분에서도 으뜸조 f단조의 3도 위인 A b 장조에서 끝난다.<sup>23)</sup>

특히 이 곡에 찾아볼 수 있는 쇼팽 음악의 특징 중 하나는 조성의 모호함이다. 쇼팽은 이 곡에서 이명동음을 이용한 전조, 감7화음과 불협화음과 경과음의 빈번한 사용, 옥타브 도약진행, 반음계 진행을 선호할 뿐 아니라 차용화음으로 곡을 마무리함으로써 조성을 모호하게 하고 있다. 또한 템포, 박자표, 조표의 변화를 통해 쇼팽 특유의 템포 루바토를 잘 보여주고 있다.

다음의 <표 1>은 <판타지 Op. 49>의 형식적 구조를 정리한 것이다.

23) 김미옥, “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들,” <음악이론 연구> 제 15집 (2010): 88-9.

<표 1> <판타지 Op. 49>의 형식 구조<sup>24)</sup>

부분	구성	마디		조성
서주부	Tempo di marcia	1-42	1-67	f - F
	연결구	43-67		F
제시부	a	68-76	68-154	f - A b - c - E b
	b	77-84		
	c	85-92		
	d	93-100		
	e	101-108		
	f	109-126		
	g	127-142		
	연결구'	143-154		
발전부	a'	155-163	155-234	c - e b - G b - B
	b'	164-171		
	c'	172-179		
	연결구''	180-198		
	Lento sostenuto	199-222		
	연결구'''	223-234		
재현부	a''	235-243	235-319	b b - D b - f - A b
	b''	244-251		
	c''	252-259		
	d''	260-267		
	e''	268-275		
	f''	276-293		
	g''	294-309		
	연결구''''	310-319		
종결부	Adagio sostenuto	320-321	320-332	A b
	Assai allegro	322-332		

24) 김미옥, “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들,” <음악이론 연구>, 88.

## 2. 쇼팽 <판타지 Op. 49>의 분석

### (1) 서주부 (제1-67마디)

서주부(제1-67마디)는 행진곡풍의 제1-42마디와 연결구 역할을 하는 제 43-67마디의 두 부분으로 나누어진다. 이 곡의 서주부는 f단조로 시작하다가 제21마디에서 F장조로 전조된 후, 연결구(제43-67마디) 내내 F장조 조성을 유지한다. 제1-20마디에서는 동형진행과 부점리듬을 볼 수 있다. 제1-2마디는 같은 선율을 f단조로 4번 반복하는 반면 제3-4마디는 같은 선율을 f단조-A b 장조 -f단조-E장조로 조를 바꾸어 가며 4번 반복한다. 제1-2마디를 3번째와 4번째에 반복할 때는 베이스의 음역을 옥타브로 확대한다. <악보 5>에 표기된 a와 a', b와 b'는 각각 동형진행을 나타내고 있다(악보 5).

#### <악보 5> 제1-8마디<sup>25)</sup>

**Marcia**  
**Grave**

The musical score shows the piano part for the first 8 measures. The first two measures are marked 'a' and the next six measures are marked 'b'. The bass line in the first two measures is marked 'fm;' and in the next six measures is marked 'fm;'.

25) Frédéric Chopin, *Fantasia* (München: G. Henle Verlag, 1978), 60-79. 이후로 나오는 쇼팽의 <판타지> 악보의 출처는 모두 동일하며 이후 각주를 생략한다.

<악보5> 계속

5 a' fm; AbM; b'

제21-42마디에서도 제1-20마디에서의 마찬가지로 동형진행과 부점리듬이 등장한다. 제21-26마디에서는 선율, 리듬은 동일하고 조성이 F장조에서 Eb장조, Db장조로 바뀌면서 3번 반복해서 등장한다(악보 6).

<악보 6> 제21-26마디

21 FM; V<sub>3</sub>/V V<sub>7</sub> vi<sub>7</sub> V<sub>7</sub>/V V EbM; V<sub>3</sub>/V V<sub>7</sub>

24 vi<sub>7</sub> V<sub>7</sub>/V V DbM; I V<sub>7</sub> I V -7

제43마디부터는 서주부와 제시부를 잇는 연결부분이 시작되면서 4/4에서 2/2박자로 바뀌면서 곡의 템포와 분위기의 변화를 이끌어낸다. 오른손은 셋잇단음표의 리듬을 사용하며, 왼손은 f단조- A♭장조- c단조- E♭장조- g단조의 3도 관계의 상행하는 전조와 동형진행을 볼 수 있다. 장조와 단조가 번갈아 가며 나오고 경과음의 사용으로 조성이 뚜렷하지 않으며 화성의 색채감을 주는 이것은 쇼팽의 특징적인 전개 방식이다(악보 7).

<악보 7> 제43-49마디

The musical score consists of two systems, measures 43-46 and 47-49. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature changes from 4/4 to 2/2 at measure 43. The score includes dynamic markings such as *poco*, *p*, and *f*. There are also articulation marks like accents and slurs. Pedal points are indicated by 'Ped.' with asterisks. The bass line features a sequence of chords: f minor, A-flat major, c minor, E-flat major, and g minor, connected by a 3rd-degree ascending progression.

## (2) 제시부 (제68-154마디)

제시부에서는 7가지의 대조적인 짙막한 주제 그룹들이 제시된다. 7개의 주제 중 처음 등장하는 a주제는 제68마디부터 *agitato*로 f단조의 딸림화음으로 제시된다. 왼손은 셋잇단음표의 리듬으로 2도씩 순차적으로 상행진행하며 오른손은 당김음 리듬과 옥타브 도약 및 순차진행의 선율이 나온다. 여기서 왼손의 셋잇단음표의 리듬과 오른손의 당김음 리듬이 서로 엇갈리게 되면서 템포 루바토가 이루어진다(악보 8).

### <악보 8> 제68-71마디, a 주제

68 *agitato* 순차진행  
 옥타브 도약 *cresc.*  
*fz* *p* 3 3  
 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*  
 fm; V<sub>6</sub> i VI vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/V V<sub>6</sub> I  
 AbM;IV ↗

제77마디부터 시작되는 b주제는 a주제의 f단조의 관계조인 A b 장조로 진행된다. b주제에서도 a주제와 동일하게 왼손에서는 셋잇단음표리듬이 나온다. 반면, a주제에서 단선율로 나오던 오른손은 b주제에서는 화성으로 채워져서 등장한다(악보 9).

<악보 9> 제77-80마디, b주제

77

8<sup>me</sup>

3

3

℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \*

AbM; I V<sub>3</sub><sup>♯</sup> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/vi vi V<sub>7</sub>/V

79

℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \* ℞<sub>ed</sub> \*

V V<sub>7</sub>/IV IV ii I<sub>4</sub><sup>♯</sup> V<sub>7</sub>

a주제와 b주제에서 왼손에 등장하였던 셋잇단음표 리듬은 제85마디부터 시작하는 c주제에서는 오른손에 나온다. 제85-86마디와 제89-90마디에서는 왼손에서 감 7화음이 나타나며, 베이스음은 반음계적으로 순차 상행한다.

c주제는 제85-86마디와 제89-90마디, 제87-88마디와 제91-92마디에 걸쳐서 동형진행을 보여준다. 또한 제92마디에서 다음에 등장할 d주제로 진행을 준비하기 위해 d주제(c단조)의 딸림음인 G장조 화성이 제시된다(악보 10).

<악보10> 제85-92마디, c주제

85

$\text{AbM}; \text{vii}^\circ_7/\text{V}$       \*       $\text{V}$        $\text{BbM}; \text{vii}^\circ_7/\text{V}$       \*       $\text{V}$

87

$\text{V}$       \*

89

$\text{bbm}; \text{vii}^\circ_7/\text{V}$       \*       $\text{V}$        $\text{cm}; \text{vii}^\circ_7/\text{V}$       \*       $\text{V}$

91

$\text{V}$        $\text{GM};$       \*

네 번째로 등장하는 d주제는 f단조의 딸림조인 c단조로 시작하고, 제97마디에서 c단조의 나란한 조인 Eb장조로 바뀐다. 여기에서도 제93-96마디와 제97-100마디의 동형진행을 볼 수 있다. c주제에서 왼손에 반음계적 순차 상행이 d주제에서는 오른손에서 옥타브로 반음 순차 하행진행을 한다. <악보 11>에 표기된 a와 a', b와 b'는 각각 동형진행을 나타내고 있다. 왼손은 셋잇단음표의 리듬이 나오고 오른손과 왼손은 2:3의 리듬 형태를 띤다(악보 11).

<악보 11> 제93-100마디, d주제

a

반음계적 옥타브 순차 하행 진행

b

93

f

3

cm;

a'

96

EbM;

<악보 11> 계속

d주제의 c단조와 나란한 관계조인 E $\flat$  장조로 시작하는 e주제에서는 왼손의 4분음표 리듬과 오른손의 8분음표 리듬을 볼 수 있다. 또한, 오른손의 반음계적 상행과 왼손의 반음계적 하행도 볼 수 있다. 즉, d주제에서 2:3의 리듬이 e주제에서는 1:2의 리듬으로 나타나고, d주제에서 오른손에서만 나오던 반음계 진행이 e주제에서는 양손에서 나타난다. 반음계적 진행은 쇼팽의 특징으로 자주 볼 수 있다. 그리고 제108마디의 상성부에서는 반음상승 진행으로 f주제로 연결된다(악보 12).

<악보 12> 제101-108마디, e주제

<악보 12> 계속

104

107

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

f주제는 e주제와 같은 조성인 E $\flat$  장조이고, 양손이 같은 리듬을 보인다. f 주제는 *ff* 로 시작하며 양손의 옥타브 반 진행을 보인다(악보 13).

<악보 13> 제109-112마디, f주제

109

*ff*

Ped. \* Ped. \*

E $\flat$ M $_3$  I I $_6$

E♭ 장조로 계속 이어지는 g주제는 온음계 진행으로 4분음표에 의한 리듬 진행이 이루어진다. 또한, 수직화음들 위에 상성부의 선율이 노래한다고 볼 수 있다(악보14).

<악보 14> 제127-129마디, g주제

127

*p*

E♭M; I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> IV<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> IV<sub>6</sub> V V<sub>2</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I IV<sub>5</sub><sup>6</sup>

제143-154마디는 발전부로의 원활한 연결구라 할 수 있다. 여기서도 오른손에서 셋잇단음표 리듬이 나오고 제143마디의 첫 화음은 E장조의 딸림화음으로 시작하며 제147마디의 첫 화음에서는 감7화음이 나온다(악보 15).

<악보 15> 제143-147마디

143

*f*

EM; V<sub>2</sub><sup>4</sup>

<악보 15> 계속

제시부의 7개 주제(a-g주제)를 조성, 박자, 선율, 리듬으로 나누어 살펴볼러 한다. 먼저 조성을 보면, a주제는 f단조로 시작하여 b주제에서 f단조의 3도 관계인 A b 장조로 전조되고, c주제는 b주제의 A b 장조와 3관계인 c단조로 전조되어 d주제까지 계속되다가 e주제에서 c단조의 3도 위인 E b 장조로 전조되고 f주제와 g주제까지 계속된다. 위와 같이 조성은 f단조-A b 장조-c단조-E b 장조로 상행 3도의 전조를 나타낸다. 조성이 계속 변하는 반면, 박자는 2/2박자로 7개의 주제가 동일하다. 선율을 보면, a주제의 왼손은 2도씩 순차진행을 하며, 오른손은 단선율로 멜로디를 노래하는데, b주제에서는 단선율의 멜로디를 화성으로 노래한다. c주제는 왼손에서 반음계적으로 순차 상행을 하고 d주제는 오른손에서 반음계 순차하행을 하며, e주제에서는 오른손의 반음계 상행 진행과 왼손의 반음계 하행 진행을 동시에 나타낸다. g주제에서는 앞의 주제들과 달리 온음계 진행을 나타낸다. 리듬을 보면, 당김음이 나타나는 a주제의 왼손에서 셋잇단음표의 리듬이 나오며 b주제에서도 왼손에서 셋잇단음표의 리듬이 나오고, c주제에서는 셋잇단음표의 리듬이 오른손에 나타난다. d주제에서는 다시 왼손에서 셋잇단음표의 리듬과 2:3의 리듬이 나타난다. 이 외에도 감 7화음과 동형진행이 나타난다.

### (3) 발전부 (제155-234마디)

발전부는 제시부의 변주로 제시부에서 등장했던 여러 주제들이 전조되어서 등장한다. 우선 제155-157마디에서는 제시부에서 등장했던 a주제가 변형되어 등장한다. 여기서 a' 주제는 제시부(f단조)의 딸림조인 c단조로 변형되어 등장한다. b' 주제와 c' 주제도 제시부와 조성만 다르고 전개는 동일하다(악보 16).

<악보 16> 제155-157마디

155

순차진행

옥타브 도약

*p*

*cresc..*

cm; *Led.* V<sub>6</sub> \* *Led.* i \* *Led.* IV<sub>6</sub> \* *Led.* V<sub>6</sub> \* *Led.* \*

E<sub>b</sub>M; vi →

제180-198마디는 Lento sostenuto로 가기 위한 연결구 역할을 하고 있다. 제180-189마디는 E<sub>b</sub> 장조이며, 제190-198마디는 3도 관계인 G<sub>b</sub> 장조이다. 제198마디의 G<sub>b</sub>은 다음에 등장하는 B장조의 딸림음인 F<sub>#</sub>과 이명동음이며, 제199마디에 B장조로 전조되는 이명동음적 전조이다. 이 부분에서 나타나는 이명동음적 전조는 쇼팽과 많은 낭만주의 작곡가들이 즐겨 사용했던 반음계적 기법의 하나이다(악보 17).

<악보 17> 제180-198마디

180

*Ped.* \* *Ped.*

E♭M;

184

*slentando.*

\* *Ped.* \* *Ped.*

188

\* *Ped.* *acceler.*

G♭M;

191

*dim.* *8va*

G♭M;

<악보 17> 계속

194 (8) *calando* *rallent.* *pp*

제199마디부터 시작하는 Lento sostenuto는 8마디 단위로 이루어진 세도막 형식이다. 이 부분에서는 4박 계열의 박자가 3박 계열의 박자로 바뀌고 템포도 변한다. 또, 수직적 화성들 사이에 새로운 선율이 나온다(악보 18).

<악보 18> 제199-202마디

199 **Lento, sostenuto**

Red. \*

BM; I IV I IV ii7 V7

이어지는 제223-234마디는 재현부로 가기 위한 연결구이다. 이 부분에서는 박자가 3/4에서 2/2로 박자가 바뀌고 Tempo I으로 템포가 빨라진다. 그리고 조성도 B장조에서 b b 단조로 변하며 셋잇단음표의 리듬이 오른손에서 나온다(악보 19).

<악보 19> 제223-227마디

223 **Tempo primo.**  
*fz* *f* 3 8<sup>va</sup>  
 bbm; 2ed.

226 8<sup>va</sup>  
 \*

(4) 재현부 (제235-319마디)

고전 소나타 형식과 달리 이 곡의 재현부는 제시부의 재현이라기 보다는 발전부와 마찬가지로 제시부의 변주로 볼 수 있다. 재현부에 나타나는 a<sup>〃</sup>주제는 제시부 a주제 (f단조)의 버금딸림조 관계인 bb 단조의 딸림화음을 유지하며 딸림음인 F음을 강조한다. 제244마디 피아노 상성부에서는 멜로디 F음을 받게 되고, 제243마디 왼손 끝음 C를 제244마디가 Db으로 받으면서 Db 장조로 전조한다. a<sup>〃</sup>주제의 오른손은 a주제의 단선율과 달리 옥타브로 나타나며, 2:3의 리듬과 당김음 리듬은 a주제와 동일하게 나타난다(악보 20).

<악보 20> 제235-244마디

235

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

bm; V<sub>6</sub> i V<sub>5</sub>/III

238

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

III V<sub>5</sub>/V V<sub>7</sub>

241

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

b'' 주제, c'' 주제, d' 주제, e' 주제, f' 주제, g' 주제도 제시부 b주제, c 주제, d주제, e주제, f주제, g주제의 변주라 볼 수 있다. b'' 주제와 c'' 주제는 Db 장조, d' 주제는 f단조, e' 주제, f' 주제, g' 주제, 연결구는 Ab 장조이다.

이 부분에서도 제235-243마디에서와 마찬가지로 3도 관계의 전조가 나타난다. 연결구에서는 양손의 반음계 하행을 하며 종결구로 향하고 있다(악보 21).

<악보 21> 제316-319마디

(5) 종결구 (제320-332마디)

종결구의 조성은 이 곡의 원조인 f단조의 3도 위의 A $\flat$  장조로 끝난다. 3/4박자의 Adagio sostenuto 로 템포도 변한다(악보 22).

<악보 22> 제320-321마디

320 **Adagio sostenuto**

*ff* *pp* *cresc.* *smorzando*

1. ed.

AbM;

제322마디부터는 박자가 2/2 로 바뀌고 Allegro assai로 템포가 빨라진다. 그리고 셋잇단음표의 리듬이 계속되어지며, 오른손은 계속해서 상행하고, 왼손은 아르페지오 음형을 계속 반복한다. 제331마디에서는 차용화음이 사용되어지고, 변격 종지를 통해 마지막 Ab 장조 화음으로 끝난다(악보 23).

<악보 23> 제322-332마디

**Allegro assai.**

322

*cresc.* *dimin.*

1. ed.

AbM;

325

*sw*

<악보 23> 계속

328 (8)

*ff*

\* Ped. \* Ped.  
iv<sup>b</sup> I

## V. 결 론

본 논문에서 살펴 본 쇼팽의 <판타지 Op.49>는 쇼팽의 중요한 피아노작품 중 하나로 낭만시대의 피아노 어법과 쇼팽의 음악적 특징이 잘 나타난 곡이다. 이 곡은 자유로운 소나타-알레그로 형식으로 고전형식에 기초하고 있으나 서정적인 선율, 색채감 넘치는 화성, 조성진행, 리듬, 템포 등 음악 구성 요소들은 낭만적인 특징을 갖는다.

서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 종결부(코다)로 이루어진 이 작품은 '소나타-알레그로 형식과 3부 형식의 결합'에 자유로움을 더한 곡이다. 제시부에서는 7가지 대조적인 짧은 주제들이 제시되고, 발전부와 재현부에서는 제시부의 변주가 나타난다.

이 곡에서는 3도권의 전조를 사용하여 제시부(f-A b -c-E b)와 재현부(b b -D b -f-A b)에서 각각 3도로 연속 상행하는 특징을 나타내며, 이 곡의 조성 또한 으뜸조인 f단조에서 시작하여 3도 위인 A b 장조에서 끝나고, Lento sostenuto로 가는 부분에서는 이명동음적 전조가 나타난다. 이 곡의 선율에서는 불협화음과 경과음의 사용, 옥타브 도약 등이 나타나고, 온음계 진행 뿐 아니라 반음계 진행도 나타나며, 화성에서는 감 7화음과 곡을 마칠 때에 차용화음이 사용된다. 이러한 특징들로 곡의 조성을 모호하게 만든다. 또한 셋잇단음표의 리듬, 당김음의 리듬, 2:3의 리듬이 나타나고, 박자표, 조표, 템포, 분위기의 변화가 많이 나타남으로 인해 템포루바토를 잘 보여주고 있다.

이 곡은 쇼팽의 특징이 잘 드러나 있고, 낭만주의 피아노 어법이 잘 나타난 작품으로 낭만시대를 대표하는 곡이라 해도 과언이 아니다.

## 부 록

### 쇼팽의 피아노 작품 목록<sup>26)</sup>

#### 1. 마주르카

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.7, No.4	A b	1824	1955	초판
번호 없음	G	1826	1826	
번호 없음	B b	1826	1826	
68. 2.	a	1827	1855	
번호 없음	D	1829	1875	
68. 3.	F	1829	1855	초판
68. 1	C	1829	1855	
번호 없음	G	1829	1879	
70. 2.	a	1829	1902	
Op.6, No.1	f #	1830	1832	초판
Op.6, No.2	c #	1830	1832	Countess Plater에게 헌정
Op.6, No.3	E	1830	1832	
Op.6, No.4	e b	1830	1832	
Op.7. No.1	B b	1830-1	1832	
Op.7. No.2	a(제2판)	1830-1	1832	
Op.7. No.3	f	1830-1	1832	M. Johns에게 헌정
Op.7. No.4	A b (제2판)	1830-1	1832	

26) Maurice John Edwin Brown, *Maurice Brown's definitive INDEX of Chopin's works* (revised 1972, London 1960); Alan. Walker, *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician* (New York: W. W. Norton, & Co., 1973), 293-299에서 재인용.

마주르카 계속

작품번호	구성	작곡연도	출판연도	비고
Op.7. No.5	C	1830-1	1832	M. Johns에게 헌정
번호 없음	D(제2판)	1832	1880	
Op.17, No.1	B b	1832-3	1834	Mme L. Freppa에게 헌정
Op.17, No.2	e	1832-3	1834	
Op.17, No.3	A b	1832-3	1834	
Op.17, No.4	a	1832-3	1834	
Op.50, No.1	G	1841-2	1842	Leon Szmitowski에게 헌정
Op.50, No.2	A b	1841-2	1842	
Op.50, No.3	c #	1841-2	1842	
Op.56, No.1	B	1843	1844	Catherine Maberly에게 헌정
Op.56, No.2	C	1843	1844	
Op.56, No.3	c	1843	1844	
Op.59, No.1	a	1845	1845	
Op.59, No.2	A b	1845	1845	
Op.59, No.3	f #	1845	1845	
Op.63, No.1	B	1846	1847	Countess Czosnowska 에게 헌정
Op.63, No.2	f	1846	1847	
Op.63, No.3	c #	1846	1847	
Op.67, No.4.	a	1846	1855	
Op.67, No.2.	g	1849	1855	
Op.68, No.4.	f	1849	1855	

## 2. 녹턴

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.72. No.1	e	1827	1855	
번호 없음	c #	1830	1875	
Op.9. No.1	b b	1830-1	1832	Marie Pleyel에게 헌정
Op.9. No.2	E b	1830-1	1832	
Op.9. No.3	B	1830-1	1832	
Op.15, No.1	F	1830-1	1833	Ferdinand Hiller에게 헌정
Op.15, No.2	F #	1830-1	1833	
Op.15, No.3.	g	1833	1833	
Op.27, No.1	c #	1835	1836	Countess d'Apponyi에게 헌정
Op.27, No.2	D b	1835	1836	
Op.32, No.1	B	1836-7	1837	Baroness Billing에게 헌정
Op.32, No.2	A b	1836-7	1837	
번호 없음	c	1837	1838	
Op.37, No.1.	g	1838	1840	
Op.37, No.2.	G	1839	1840	
Op.48, No.1	c	1841	1842	Laura Duperré에게 헌정
Op.48, No.2	f #	1841	1842	
Op.55, No.1	f	1843	1844	Jane Stirling에게 헌정
Op.55, No.2	E b	1843	1844	
Op.62, No.1	B	1846	1846	Mlle R. Könnertitz에게 헌정
Op.62, No.1	E	1846	1846	

### 3. 폴로네즈

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
번호 없음	g	1817	1817	Countess Skarbek에게 헌정
번호 없음	B b	1817	1934	
번호 없음	A b	1821	1902	Wojciech Zywny에게 헌정
번호 없음	g #	1822	1864	Mme Dupont에게 헌정
Op.71, No.1.	d	1825	1855	Count Skarbek에게 헌정
번호 없음	b b	1826	1826	Wilhelm Kolberg에게 헌정
Op.71, No.2.	B b	1828	1855	
Op.71, No.3.	f	1828	1855	
번호 없음	G b	1829	1870	
Op.26, No.1	c #	1834-5	1836	Josef Dessauer에게 헌정
Op.26, No.2	e b	1834-5	1836	
Op.40, No.1	A	1838	1840	Julian Fontana에게 헌정
Op.40, No.2	c	1838-9	1840	
Op.44	f #	1840-1	1841	Princess Beauvau에게 헌정
Op.53	A b	1842	1843	Auguste Léo에게 헌정

#### 4. 왈츠

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.69, No.2	b	1829	1852	
Op.70, No.3	D b	1829	1855	
번호 없음	E	1829	1871	
번호 없음	E b	1829-30	1902	
번호 없음	e	1830	1868	
Op.18	E b	1831	1834	Laura Horsford에게 헌정
Op.34, No.2	a	1831	1838	Baroness d'Ivry에게 헌정
Op.70, No.1	G b	1833	1855	
Op.34, No.1	A b	1835	1838	Mlle Thun-Hohenstein에게 헌정
Op.69, No.1	A b	1835	1855	Maria Wodzinska에게 헌정
Op.34, No.3	F	1838	1838	Mlle A. d'Eichtal에게 헌정
Op.42	A b	1840	1840	
번호 없음	E b	1840	1955	
Op.70, No.2	f	1841	1855	
Op.64, No.1	D b	1846-7	1847	Countess Potocka Baroness Rothschild Countess Branicka에게 헌정
Op.64, No.1	c #	1846-7	1847	
Op.64, No.1	A b	1846-7	1847	

## 5. 연습곡

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.10, No.1	C	1829-32	1833	Franz Liszt에게 헌정
Op.10, No.2	a	1829-32	1833	
Op.10, No.3	E	1829-32	1833	
Op.10, No.4	c #	1829-32	1833	
Op.10, No.5	G b	1829-32	1833	
Op.10, No.6	e b	1829-32	1833	
Op.10, No.7	C	1829-32	1833	
Op.10, No.8	F	1829-32	1833	
Op.10, No.9	f	1829-32	1833	
Op.10, No.10	A b	1829-32	1833	
Op.10, No.11	E b	1829-32	1833	
Op.10, No.12	c	1829-32	1833	
Op.25, No.1	A b	1832-6	1837	Countess d'Agoult에게 헌정
Op.25, No.2	f	1832-6	1837	
Op.25, No.3	F	1832-6	1837	
Op.25, No.4	a	1832-6	1837	
Op.25, No.5	e	1832-6	1837	
Op.25, No.6	g #	1832-6	1837	
Op.25, No.7	c #	1832-6	1837	
Op.25, No.8	D b	1832-6	1837	
Op.25, No.9	G b	1832-6	1837	
Op.25, No.10	b	1832-6	1837	
Op.25, No.11	a	1832-6	1837	

## 연습곡 계속

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.25, No.12	c	1832-6	1837	Countess d'Agoult에게 헌정
번호 없음	f	1839	1840	Trois Nouvelles Etude
번호 없음	A b	1839	1840	
번호 없음	D b	1839	1840	

## 6. 스케르초

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.20, No.1	b	1831-2	1835	M.Thomas Albrecht에게 헌정
Op.31, No.2	b b	1837	1838	Countess Adele de Fürstenstein에게 헌정
Op.39, No.3	c #	1839	1840	Adolf Gutman에게 헌정
Op.54, No.4	E	1842	1843	Mlle Jeanne Caraman (Ger. Edition), Mlle Clothilde Caraman (Fr. Edition)에게 헌정

## 7. 즉흥곡

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
Op.29	A b	1837	1838	Countess Caroline de Lobau에게 헌정
Op.36	F #	1839	1840	
Op.51	G b	1842	1843	Countess Esterházy에게 헌정

## 8. 프렐류드

작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
번호 없음	A b	1834	1918	Pierre Wolff에게 헌정
Op.28. No.1	C	1836-9	1839	Camille Pleyel (Fr. Edition) J. c. Kessler (Ger. Edition) 에게 헌정
Op.28. No.2	a	1836-9	1839	
Op.28. No.3	G	1836-9	1839	
Op.28. No.4	e	1836-9	1839	
Op.28. No.5	D	1836-9	1839	
Op.28. No.6	b	1836-9	1839	
Op.28. No.7	A	1836-9	1839	
Op.28. No.8	f #	1836-9	1839	
Op.28. No.9	E	1836-9	1839	
Op.28. No.10	c #	1836-9	1839	
Op.28. No.11	B	1836-9	1839	
Op.28. No.12	g #	1836-9	1839	
Op.28. No.13	F #	1836-9	1839	
Op.28. No.14	e b	1836-9	1839	
Op.28. No.15	D b	1836-9	1839	
Op.28. No.16	b b	1836-9	1839	
Op.28. No.17	A b	1836-9	1839	
Op.28. No.18	f	1836-9	1839	
Op.28. No.19	E b	1836-9	1839	
Op.28. No.20	c	1836-9	1839	
Op.28. No.21	B b	1836-9	1839	
Op.28. No.22	g	1836-9	1839	
Op.28. No.23	F	1836-9	1839	
Op.28. No.24	d	1836-9	1839	Princess Czernicheff에게 헌정
Op.45	c #	1841	1841	

### 9. 발라드

작품번호	구성	작곡연도	출판연도	비고
Op.23, No.1	g	1831-5	1836	Baron Stockhausen에게 헌정
Op.38, No.2	F	1836	1840	Robert Schumann에게 헌정 개정판(1839)
Op.47, No.3	A b	1840-1	1842	Mlle Pauline Noailles에게 헌정
Op.52, No.4	f	1842	1843	Baroness Rothschild에게 헌정

### 10. 소나타

작품번호	구성	작곡연도	출판연도	비고
Op.4	c	1828	1851	Josef Elsner에게 헌정
Op.35	b b	1839	1840	
Op.58	b	1844	1845	Countess Perthuis에게 헌정

### 11. 론도

작품번호	구성	작곡연도	출판연도	비고
Op.1	c	1825	1825	Mme Linde에게 헌정
		1833	1834	작곡연도 불확실 피아노 듀엣을 위한 론도
마주르카에 의한 론도	F	1826	1828	Countess de Moriollles에게 헌정
Op.73	C	1828	1954	M. Fuchs에게 헌정
			1855	2대의 피아노를 위한 론도

## 12. 그 밖의 작품 목록

작품명	작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
에코세즈	Op.72, No.3	D G D $\flat$	1826	1855	
독일민요 스위스목동에 의한 변주곡	번호 없음	E	1826	1851	Katarina Sowinska에게 헌정
장송 행진곡	Op.72, No.2	c	1827	1855	
모차르트의 오페라 돈 조반니 주제에 의한 변주곡	Op.2	B $\flat$	1827	1830	Titus Woy ciechowski에게 헌정
변주곡 (파가니니의 추억)	번호 없음	A	1829	1881	
서주와 론도	Op.16	E $\flat$	1832	1834	Mme C. Hartmann에게 헌정
해롤드의 오페라 루도빅의 론도에 의한 서주와 변주곡	Op.12	B $\flat$	1833	1833	Mme Emma Horsford에게 헌정

그 밖의 작품 목록 계속

작품명	작품번호	조성	작곡연도	출판연도	비고
서주와 볼레로	Op.19	a/A	1833	1834	Countess de Flahault에게 헌정
칸타빌레	번호 없음	B b	1834	1931	
즉흥 환상곡	Op.66	c #	1835	1855	Mme d'Este에게 헌정
벨리니의 청교도들의 행진곡 주제에 의한 변주곡	번호 없음		1837	1839	Princess Belgiojoso에게 헌정
판타지	Op.49	f	1841	1842	Princess Souzzo에게 헌정
타란텔라	Op.43	A b	1841	1841	
푸가	번호 없음	a	1841-2	1898	
모데라토 (소곡)	번호 없음	E	1843	1910	
자장가 (개정판 1844)	Op.57	D b	1843	1845	
벧노래	Op.60	F #	1845-6	1846	Baroness Stockhausen에게 헌정
폴로네이즈 환상곡	Op.61	A b	1845-6	1846	Mme A. Veyret에게 헌정

## 참 고 문 헌

- 김경임. <낭만과 피아노 음악>. 대구: 경북대학교 출판부, 2010.
- 김경임. “쇼팽 수용관의 시대적 변천.” <음악과 문화> 제 23집 (2010): 5-33.
- 김난희. “쇼팽 발라드의 형식에 관한 연구.” <예술문화> 제 15집 (2003): 97-100.
- 김미옥. “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들.” <음악이론연구> 제 15집 (2010): 88-90.
- 김승일. <문화사로부터 접근하는 서양음악사>. 서울: 예일 출판사, 2004.
- 김재희. <연주하며 밝혀 본 작품해석과 표현법>. 서울: 작은 우리, 2007.
- 박영수. <명 피아니스트의 숨은 연주법: 쇼팽으로부터 베로프까지 82명의 연주 미학>. 서울: 태림출판사, 1980.
- 박유미. <피아노 문헌>. 서울: 음악 춘추사, 2010.
- 음악지우사. <작곡가별 명곡해설 라이브러리-쇼팽>. 신계창 역. 서울: 음악세계, 2000.
- 이지희. “쇼팽의 Fantasie(Fantasie) Op.49 에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사 학위논문, 2003.
- 이흥진. “F. Chopin 피아노 음악의 특징 및 Fantasie Op.49 분석.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 황지희. “F. Chopin의 Fantasie Op.49, 바단조에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2008.
- 홍세원. <낭만과 음악>. 서울: 연세대학교 출판부, 2010.
- \_\_\_\_\_. <서양음악사(개정판)>. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

- Chopin, Frédéric. Mazurken. München: G. Henle Verlag, 1975.
- . Balladen. München: G. Henle Verlag, 1976.
- . Fantasie. München: G. Henle Verlag, 1978.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca, and Peter Burkholder. <그라우트의 서양음악사>. 제 7판. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Kirby, F. E. <피아노음악사: 20세기말까지>. 김혜선 역. 서울: 도서출판다리, 2003.
- Poultney, David. <서양음악사>. 이복남 역. 서울: 예당 출판사, 2006.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Schonberg, Harold C. <위대한 피아니스트>. 윤미재 역. 서울: 나남출판, 2003.
- Walker, Alan. *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. New York: W. W. Norton & Co., 1973.

# ABSTRACT

## Study of Chopin's *Fantaisie Op.49 in f minor*

Han, Jung Eun

Department of Music

Sungshin Women's University

Frédéric François Chopin (1810-1849), a Polish representative musician, is a composer and pianist; together with Franz Liszt (1811-1886) and Robert Schuman (1810-1856) he was called one of the great masters of Romantic music.

The purpose of this study is to analyze Chopin's *Fantaisie in f minor, Op. 49* to help understanding the style of his works and establish the position of his works in the literature of the Romantic period.

*Fantaisie in f minor, Op. 49*, composed by Chopin in 1841, was written in the combination of the 'sonata-allegro form' and 'ternary form'. It is consisted of five sections: introduction (starting like a march), exposition, development, recapitulation, and coda. But unlike classic sonata-allegro form, there are seven short subject groups in the exposition section of this piece and transitions exist between each subject group. Development and recapitulation also show variations of the exposition, with changing mode from major to minor, or vice versa.

This piece shows chromatic progressions using many dissonances, passing notes, octave jumps, and arpeggios. Also, it places rhythmic stresses where they wouldn't normally occur by often using triplets, syncopations and 2:3 cross-rhythms, and Chopin's unique tempo rubato makes the piece's regularity of tempo, rhythm, and meter ambiguous. As for the harmony, Chopin uses diminished seventh chords music and uses a borrow chord in the final part of the coda. It follows the harmonic language of the Romantic period by making its tonality ambiguous through chromatic modulations like enharmonic modulations. Especially, Chopin blurred the relationship between the form and the tonality of the piece by using chromatic mediant relationship in the exposition (f- A b - c- E b ) and the recapitulation (b b - D b - f- A b ) and finishing the recapitulation with a relative major (A b major), not with the tonic key(f minor).

The analytic research of Chopin's *Fantaisie in f minor, Op. 49* and the harmonic language of the Romantic period shown in his piano works will help further understand and better play his music by leading to broader knowledge of his music as well as overall piano works in the Romantic period.