



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](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의
악곡 분석 및 내러티브 연구

2017

성신여자대학교 대학원
반주학과
신 보 람

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의
악곡 분석 및 내러티브 연구

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

신 보 람

인 준 서

신보람의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장 이 성 루 인

심 사 위 원 신 인 선 인

심 사 위 원 지 형 주 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡을 분석하고 작품 안에 숨겨진 내러티브적 요소를 찾는 연구이다. 음악에서의 내러티브는 작품 안에서 일어나는 일들을 시간적이고 역동적인 것으로 받아들여져, 청자가 그 음악 안에 인간의 감정과 또 삶에서 일어나는 현상·행위와 같은 것이 담겨져 있음을 알아차리도록, 소통하고자 하는 것이다. 슈만의 《바이올린 소나타 Op. 105》는 1851년에 작곡된 후기 작품으로, 이 시기는 슈만이 정신질환으로 고통 받던 때이나, 작품에서 그의 내적 감수성과 서정성, 정열적인 힘이 느껴진다. 슈만의 삶과 감정이 담겨져 있는 작품 안에서 내러티브적 요소를 발견 할 수 있다.

작품 안의 내러티브적 요소를 찾기에 앞서 먼저, 일반적인 악곡분석을 통하여 악곡의 구조, 형식, 조성, 선율, 리듬, 화성 등의 요소를 분석해 음악적 특징을 파악하였다. 이를 토대로 하여서 작품 안에 숨겨진 내러티브적 요소를 찾기 위해 해튼(Robert Hatten)이 제시한 분석요소들을 사용하였다.

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》는 전체 3악장으로 이루어져있다. 제1악장은 소나타 형식으로 a단조, 6/8박자이며 'Mit leidenschaftlichem Ausdruck'로 감정을 담아서 정열적으로 연주한다. 제2악장은 A-B-A-C-A'-코데타의 론도 형식이며 F장조, 2/4박자, 빠르기는 알레그레토이다. 서정적이면서도 생동감 있는 표현요소들로 이루어져 있다. 제3악장은 소나타 형식이며 a단조, 2/4박자, 'Lebhaft'로 활발하고 생기 있는 분위기이다. 1·2·3악장 전체에서 아티클레이션이 세밀하게 많이 붙어있고, 바이올린 성부와 피아노 성부 사이의 주고받기가 자주 나타나는 특징을 보인다.

제1악장의 내러티브적 분석요소로는 제1주제 모티브 음형이 ‘주제적으로 발 전하는 분석요소’로서 곡 전체에서 지속적으로 나타나서, 작품의 표현적 톤과 성격을 압축하고 있다. 친밀한 사람들이 마주앉아 대화하는 분위기의 제2악장에서는 ‘수사적 분석요소’가 자주 등장하여 곡의 분위기를 전환시키고 대화의 장면을 바꿔준다. 제3악장에서는 토카타풍의 제1주제가 피아노 성부와 바이올 린 성부 사이의 모방으로 계속해서 나타난다. ‘대화적 주고받기’가 계속해서 전개되면서 전체적으로 긴박한 분위기를 형성한다.

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》를 분석한 결과, 작품 안에서 내러티브적 요소를 찾아내고 표현적인 면을 살펴보아 기존 음악분석에 의미적인 해석을 더 할 수 있음을 알 수 있었다. 연구를 통하여 연주자들이 작품을 좀 더 새롭게 이해하고 표현하여서 작품 속에 담겨진 슈만의 삶과 감정들이 청자에게 전해지는 좋은 연주를 할 수 있기를 바란다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	2
II. 슈만의 음악과 내러티브	4
1. 슈만의 생애 및 음악적 특징	4
2. 음악적 내러티브	10
III. 슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡분석	14
1. 악장별 분석 및 음악적 특징	14
1) 제1악장	14
2) 제2악장	28
3) 제3악장	38
2. 악곡에 숨겨진 내러티브적 요소	51
1) 제1악장의 내러티브	51
2) 제2악장의 내러티브	55
3) 제3악장의 내러티브	58
IV. 결론	62
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

<표 목차>

<표 1> 제1악장의 형식 및 구조	15
<표 2> 제2악장의 형식 및 구조	28
<표 3> 제3악장의 형식 및 구조	39
<표 4> 제3악장 발전부의 구조 및 특징	44
<표 5> 제3악장 코다의 구조 및 특징	48

<악보 목차>

<악보 1> 제1악장 제1주제 선율과 모티브, 마디 1-9	16
<악보 2> 제1악장 제시부 제1주제 경과구, 마디 27-34	18
<악보 3> 제1악장 제시부 제2주제, 마디 35-43	19
<악보 4> 제1악장 발전부의 도입, 마디 65-74	21
<악보 5> 제1악장 발전부의 새로운 음형, 마디 75-81	22
<악보 6> 제1악장 발전부의 후반부, 마디 104-107	23
<악보 7> 제1악장 제시부 제1주제와 재현부 제1주제의 선율 비교	24
<악보 8> 제1악장 코다, 마디 185-188	25
<악보 9> 제1악장 코다, 마디 195-198	26
<악보 10> 제1악장 종지, 마디 206-209	27
<악보 11> 제2악장의 주요 선율 a, b, c, d, e	29
<악보 12> 제2악장 부분 A의 선율 a와 a', 마디 1-8	31
<악보 13> 제2악장 부분 A의 선율 b, 마디 8-12	32
<악보 14> 제2악장 부분 B의 선율 c와 c', 마디 16-25	33
<악보 15> 제2악장 부분 C, 마디 41-48	35
<악보 16> 제2악장 부분 A'의 선율 a 변형, 마디 68-74	36
<악보 17> 제2악장 코데타, 마디 75-79	37
<악보 18> 제3악장 토카타풍의 제1주제, 마디 1-8	41
<악보 19> 제3악장 제시부의 경과구, 마디 25-29	42
<악보 20> 제3악장 제2주제, 마디 29-33	43
<악보 21> 제3악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 63-67	45
<악보 22> 제3악장 발전부 두 번째 부분, 마디 78-83	46
<악보 23> 제3악장 코다 첫 번째 부분, 마디 168-171	49
<악보 24> 제3악장 코다 네 번째 부분, 마디 206-213	50

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가로 후기에 바이올린 소나타 세 곡을 작곡하였다. 《바이올린 소나타 제1번 Op. 105》과 《바이올린 소나타 제2번 Op. 121》은 1851년에, 《바이올린 소나타 제3번 WoO27》은 1853년에 쓰여 졌는데, 이 세 소나타의 창작은 슈만이 정신질환으로 고통 받던 시기에 이루어졌다. 하지만 거장답게 피아노와 바이올린에 활력을 불어넣었고, 낭만적인 정서, 시적인 서정성, 그리고 열정적인 감정을 잘 표현하고 있다.¹⁾ 그 중 《바이올린 소나타 제1번 Op. 105》는 피아노와 바이올린의 연주적 기능이 한껏 고려되었으며, 간결하면서도 정열적 힘이 느껴져서 세 소나타 중 가장 많이 연주되고 있다.

슈만의 《바이올린 소나타 Op. 105》는 연주의 양과 연구 가치에 비하여 국내의 선행 연구들이 그리 많지 않은 편이다. 거의가 작품 분석 위주로, 슈만의 낭만주의 문학성, 19세기 양식의 측면에서 연구되어졌다.²⁾ 이에 필자는 이 작품의 이해를 위해 새로운 접근의 연구방법의 필요성을 절감하게 되었고, 《바이올린 소나타 Op. 105》에 녹아있는 슈만의 삶과 감정, 그의 문학성과 낭만성을 ‘내러티브(narrative)’와 연결시켜 새로운 각도에서 작품을 연구하게

-
- 1) 음악지우사 편 · 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 14 슈만』 (파주: 음악세계, 2002), p.119.
 - 2) 이러한 예의 최근 논문은 다음과 같다: 김한나, “로베르트 슈만(Robert Schumann)의 바이올린 소나타에 관한 연구 -Violin Sonata No.1 in a minor Op.105에 대하여-,” (연세대학교 석사학위논문, 2011). 변지혜, “Robert Alexander Schumann의 「Violin Sonata No.1 in a minor, Op.105」에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2016). 최진아, “R. Schumann 의 「Violin Sonata No. 1 Op.105」의 분석 연구,” (단국대학교 석사학위논문, 2012). 홍성미, “슈만 《바이올린 소나타 제1번 Op. 105》에 관한 연구,” (건국대학교 석사학위논문, 2015).

되었다.

이에 본 논문에서는 기존의 음악 분석 때문에 인간의 경험적 측면을 제대로 반영하고 있지 못하는 한계를 극복하고,³⁾ 기본적으로 악곡을 분석하고 내러티브적으로 접근하여, 음악의 형식적 요소들이 어떠한 표현적인 의미를 갖고 있는지 밝혀 청자로 하여금 음악을 역동적으로 경험하게 할 수 있는 계기를 마련하겠다.

일반적인 음악분석 뿐 아니라 음악적 내러티브를 통해 슈만의 《바이올린 소나타 Op. 105》에 숨겨진 작곡가의 심상이 밝혀지고 보다 심층적으로 작품의 이해를 돕는 것이 본 연구의 궁극적인 목적이다. 이를 통해 작품 속에 반영되어진 슈만의 삶과 감정을 청자에게 감동으로 전하는 좋은 연주, 소통하는 연주가 많아지기를 기대한다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡을 분석하고 악곡에 숨겨진 내러티브적 요소를 찾아서 음악을 해석하는 것이다. 이를 위하여 먼저, 슈만의 생애와 음악적 특징을 알아보고, 음악적 내러티브를 이해하며, 어떻게 슈만의 음악에 적용되었는지 살펴본다.

Ⅲ장에서는 세 악장을 각각 악장별로 나누어서 악곡을 분석하는데, 먼저 일반적인 악곡분석으로서 구조, 형식, 조성, 선율, 리듬, 화성 등의 요소들을 중심으로 살펴본다.⁴⁾ 일반적 악곡분석을 바탕으로 하여 내러티브적 분석에서는 해튼(Robert Hatten)이 제시한 ‘음악적 제스처의 전략적 기능’을 필자가 ‘표

3) 박유미, “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처,” 『음악이론연구』 제23집 (2014), p.145.

4) 소나타 형식의 분석을 위해서는 다음 이론서를 참조하였다: 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』 (서울: 예솔, 2005), pp.208-214.

현적 분석요소'로 이름을 바꾸어서 적용하고 악곡에 숨겨진 내러티브적 요소를 찾아내고자 한다.⁵⁾

본 연구에서는 분석을 위해서 1994년도 판 헨레 출판사의 Schumann 《Sonata for Piano and Violin in a minor Op. 105》의 악보를 사용한다.⁶⁾ 음반은 바이올리니스트 크레머(Gidon Kremer)와 피아니스트 아르게리치(Martha Argerich)가 연주한 그라마폰 음반사의 'Schumann Violin Sonata Nos. 1&2'를 이용한다.⁷⁾

5) 박유미, “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처,” pp.153-154.

6) Robert Schumann, *Sonata for Piano and Violin in a minor op. 105*, ed. Wiltrud Haug-Freienstein, (Munich: G. Henle Verlag, 1994).

7) Robert Schumann, *Violin Sonata Nos. 1&2*, Gidon Kremer(Violin), Martha Argerich(Piano), DG, 1994.

II. 슈만의 음악과 내러티브

1. 슈만의 생애 및 음악적 특징

슈만의 생애는 주요 활동지를 따라 네 개의 시기로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째는 츠비카우 시기(1810-1828)이고, 두 번째는 라이프치히 시기(1828-1844), 세 번째는 드레스덴 시기(1845-1849)이며 그리고 네 번째는 뒤셀도르프 시기(1850-1856)이다.⁸⁾

19세기 독일의 작곡가인 슈만은 1810년 6월 8일 독일 작센의 츠비카우(Zwickau)에서 태어났다. 문학적 소양이 뛰어난 출판업자인 아버지와 높은 수준의 교양을 가진 어머니 사이에서 태어나 문학에 대한 관심과 자질, 예술적 재능과 감수성을 부모님에게서 자연스럽게 물려받았다. 슈만은 7세경부터 음악적 두각을 나타내었다. 츠비카우의 오르간 연주자 쿤취(Johann Gottfried Kuntsh, 1755-1855)에게서 초보적인 지도를 받았으며, 시나 음악을 발표하기도 했다. 이 즈음 첫 작품을 작곡하였는데, 12세에 만든 오라토리오 《시편 제150편 Op. 1》이 남아 있다. 13세 무렵에는 츠비카우에 극장이 세워져서 연극, 오페라, 서곡 등에 관심을 갖을 수 있었고, 문학적인 면에서는 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805), 장 파울(Jean Paul, 1763-1825) 등에 열중하였다. 중학교를 졸업할 즈음에는 낭만주의 문학에 많은 관심이 있었으며, 아버지가 간행하는 출판물에 짧은 글을 쓸 정도로 문학에도 재능을 보였다. 고등학교 시절에는 초기의 여러 가곡을 작곡하고 자작 서정시를 많이 썼

8) 다음의 참고문헌을 중심으로 네 시기를 나누어 정리하였다: 음악지우사 편 · 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 14 슈만』(파주: 음악세계, 2002), pp.10-18.

다.

두 번째는 라이프치히 시기(1828-1844)로 1826년 아버지가 돌아가시자 아들을 걱정하는 어머니의 뜻을 따라서 라이프치히(Leipzig) 법과 대학에 진학한다. 공부에 흥미를 붙이지 못하고 음악에 더욱 집착하며 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 영향을 받은 습작들을 시도하였다. 1829년에는 하이델베르크 대학으로 옮기는데, 그곳의 법학교수가 음악책의 저자이며 음악 서클도 지도하였기 때문이었다. 잠시 동안의 하이델베르크 대학시절 슈만은 방황의 시기를 겪고 음악에 전념하기로 결심한다. 그 계기는 프랑크푸르트에서 열린 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)의 연주를 듣고서이다.

1830년 본격적으로 음악에 매진하기 위하여 라이프치히로 돌아와 그 당시 유명했던 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)에게 피아니스트가 되기 위한 수업을 받는다. 그러나 피아노 기교를 익히는 일에 열중하여 맹훈련을 하던 슈만은 손을 다치게 된다. 손가락을 다친 후 피아노를 멀리하게 되고, 작곡, 평론, 지휘 등에 집중하였다. 이후의 10년 동안은 그의 피아니스트로서의 꿈을 작곡으로 승화하며 슈만의 생애 가운데 아주 중요한 작품들을 작곡했다. 주요 작품으로는 《아베크 변주곡》(Abegg Variations in F Major Op. 1), 《나비들》(Papillons), 《사육제》(Carnaval)와 같은 한결 색다른 표제가 붙어있는 성격 소품(Character piece)이다.⁹⁾ 1833년에는 그를 평생 시달리게 한 질병인 우울증과 신경쇠약에 걸렸다. 그렇게 그의 생애에는 행복함과 우울함이 번갈아 찾아왔다.

1834년 슈만은 『음악신보』(Neue Zeitschrift für Musik)를 창간하고 편집하는 일을 한다. 그의 논문과 평론은 낭만파 음악 운동의 중요한 추진력이 되었으며, 거의 10년간 이 잡지를 독자적으로 발간하면서 음악 저널리즘을 참신

9) Donald H. van Ess, 『서양음악사』, 안정모 번역 (서울: 도서출판 다라, 1994), p.273.

한 방향으로 이끌었다. 그러나 여기에서도 슈만의 이중적이고 공상에 차있는 성격이 나타난다. 예를 들어 슈만은 ‘오이제비우스(Eusebius)’라는 필명으로 자신의 내성적, 몽환적인 성격을 표현하였고, ‘플로레스탄(Florestan)’이라는 이름으로는 외향적이고 힘차며, 저돌적인 모습을 보여주었다. 이러한 이중적 모습은 피아노곡인 《사육제》와 《다윗 동맹 무곡집》(Davidsbündlertänze Op. 6)에서도 드러난다.

1836년 26세의 슈만은 스승 비크의 딸이고 일류 피아니스트인 클라라(Clara Wieck Schumann, 1819-1896)와 사랑하여 정식으로 청혼한다. 그러나 비크는 둘 사이를 강력하게 반대하였고 결국 법정싸움까지 간 재판에서 이겨 슈만은 기나긴 구애 끝에 결혼에 성공한다.

클라라와 결혼식을 올린 1840년은 ‘가곡의 해’로 슈만의 생애 중 가장 행복했던 시기로 알려져 있다. 슈만은 사랑의 승리와 행복감을 가곡을 통하여 표현하였고, 일 년 동안에 120곡 이상의 가곡을 탄생시켰다. 그의 가곡 중에 걸작이라고 평가받는 대부분의 작품들이 이 시기에 작곡되었다. 연가곡인 《여인의 사랑과 생애》(Frauenliebe und Leben), 《시인의 사랑》(Dichterliebe), 그리고 《가곡집》(Liederkreis)의 수많은 가곡들이 작곡되었다.¹⁰⁾

1841년은 ‘교향곡의 해’로 슈만은 《교향곡 제1번 ‘봄’》을 작곡한다. 《교향곡 제1번》에서 ‘봄’은 사랑의 봄, 그의 행복한 결혼생활을 의미하는 것이었다. 슈만 최초의 이 교향곡은 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)의 지휘로 게반트하우스 관현악단이 초연하여 성공을 이루고, 그 후 슈만은 계속해서 관현악 작품을 작곡해나간다. 1842년에는 뛰어난 실내악 작품들을 완성 하는데, 현악 4중주, 피아노 4중주, 피아노 5중주 등이 그것이다.

1843년 멘델스존은 라이프치히 음악학교(Leipzig Conservatory)를 설립하

10) 김미애, 『독일가곡의 이해』 (파주: 삼호뮤직, 1998), pp.84-86.

였고 슈만은 여기서 교편을 잡았다. 두 사람의 관계는 매우 돈독하였지만 서로의 음악관이 달라서 1년 후에 그만두게 된다. 1844년 1월에서 5월까지의 러시아 연주여행 가운데 우울증이 심해진 슈만은 드레스덴으로의 이사를 결정한다.

세 번째는 드레스덴 시기(1845-1849)로 드레스덴(Dresden)에서 합창 지휘자를 역임하며, 창작에만 몰두한 왕성한 창작 시기이다. 1845년 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 작품과 푸가 대위법을 연구한 결과 페달 플뤼겔(Pedal Flügel)을 위한 《연습곡 Op. 56》, 《스케르초 Op. 58》, 오르간이나 페달 플뤼겔을 위한 《BACH의 이름에 의한 6개의 푸가 Op. 60》 등이 작곡되었다. 걸작인 《피아노 협주곡 Op. 54》이 완성되었으며, 《제2교향곡 Op. 61》을 작곡하기 시작하였다. 슈만은 우울증을 이기고 창작력을 회복하였다.

슈만 자신 스스로 1848년을 “나의 가장 풍요로웠던 한 해”라고 표현하였다. 이 시기 가곡 《게노베바》의 대부분이 완성되었고, 극음악 《만프레트》를 작곡하기 시작하였으며, 슈만이 아버지가 되어 자녀들을 위해서 쓴 《어린이를 위한 앨범 Op. 68》을 작곡하였다. 드레스덴 시기 슈만의 음악은 원숙한 경지에 이르는데, 가곡인 괴테의 《빌헬름 마이스터 가곡 Op. 98》, 《레나우 가곡집 Op. 90》, 《바이런 가곡집 Op. 95》 등의 높은 수준의 작품에서 잘 보여준다. ‘가곡의 해’인 1840년의 것과는 달리, 심오하며 철학적인 것이 특징이다.

마지막인 네 번째 뒤셀도르프 시기(1850-1856)에는 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)에게 후임이 되어달라는 권유를 받고 고민 끝에 받아들여 뒤셀도르프(Düsseldorf)의 합창단과 오케스트라의 지휘자이며 음악감독으로 부임하여 활동했다. 1850년 사람들의 환영과 새 희망 속에 이주한 슈만은 또 다시 창작에 몰두한다. 평생의 대작이라고 할 수 있는 괴테의 《파우스트에서의 정경》도 작곡되고 있었으며, 종교악곡인 《미사 사크라 Op. 147》, 《레퀴엠 Op. 148》도 깊이 있는 작품으로 이어가고 있었다. 기악곡으로는 바이올린을 위한

작품인 《판타지 Op. 131》, 《협주곡》, 《바이올린 소나타 3곡 Op. 105, Op. 121, WoO27》과, 《피아노 3중주곡 제3번 Op. 110》, 《제4교향곡 Op. 120》 등이 작곡되었다.

1852년 즈음에는 슈만의 내향적 성격과 악단과의 마찰로 인하여 뒤셀도르프의 지휘자이자 음악감독으로서 자신의 임무를 제대로 수행하지 못했고 인기가 곧 떨어지게 된다. 거기에 정신질환이 더욱 악화되면서 1852년 말에는 뒤셀도르프의 지휘자 직을 사임하게 된다. 이 시기 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와의 만남은 슈만에게 기쁨이었고, 『음악신보』에 글을 보내어 브람스의 작품을 세상에 알렸다. 1854년 클라라와 함께 하노버 연주여행을 하였으나 우울증과 신경쇠약은 더욱 심해졌고, 2월 끝내 라인 강에 투신한다. 어부에게 구출되어 본에 위치한 정신병원에 수용된 슈만은 2년 넘게 요양생활을 하고, 1856년 여름 46세로 생을 마감했다.

문학에 대한 관심이 특별했던 슈만은 같은 시대의 독일 낭만 문인들의 작품을 마음으로 읽어 자신의 음악을 '시적'으로 만들고자했다. 슈만에게서 '시적'이라는 것은 '음악적'이라는 것과 같은 의미이며, 그에게 있어서 음악의 본질, 그 예술적 개화는 반드시 '시적'이어야 했다.¹¹⁾ 이러한 슈만의 음악관은 낭만주의 문학가인 장 파울, 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822) 등에게 영향을 받은 것이다. 시적인 세계는 높은 차원의 세계로, 단순하며 감정이 명확하고 자연스럽게 나타나는 예술 작품을 통해 드러난다고 보았다.¹²⁾

슈만은 자신의 삶의 수많은 감정과 주된 관심사 등을 음악에서 다양한 형식과 기법으로 표현했다. 이는 자서전적인 요소로, 클라라와 사랑하면서 받은 영감 또한 슈만의 음악 작곡에 큰 영향을 주었다고 볼 수 있다. 음악적 감정의 풍부함, 환상, 그리고 기발함에서 슈만은 진정한 낭만주의자라고 말할 수

11) Hugo Leichtentritt, 『음악의 역사와 사상』, 편집부 번역 (서울: 삼호출판사, 1987), p.343.

12) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』 (파주: (주)나남, 2016), p.166.

있다.13)

13) Joseph Machlis and Kristine Forney, 『음악의 즐거움 상』, 신금선 번역 (서울: 이화여자 대학교 출판부, 1997), p.103.

2. 음악적 내러티브

‘내러티브(narrative)’는 실제나 허구적 사건을 설명하는 것 또는 기술(writing)이라는 행위 안에 들어있는 이야기적인 성격을 가리키는 말로, ‘말하다’라는 뜻을 가진 라틴어 동사 narrare에서 유래하였다.¹⁴⁾ 내러티브는 시공간에서 생겨나는 인과관계에 의해 만들어진 실제나 허구적인 사건들의 연결을 뜻한다. 예술 텍스트인 문학, 연극, 영화 등에서 내러티브는 이야기를 조직하고 전개하기 위해 사용되는 여러 가지 전략, 관습, 형식, 코드 등을 포괄하는 개념을 가진다. 내러티브는 관객에게 펼쳐지는 내용에 대하여 합리적 설명을 함으로써 이를 기초로 하여 관객들이 앞으로 어떤 사건이 벌어질지 예측할 수 있게 해준다. 즉 어떤 사건 또는 감정의 발생이 어떻게 일어났는지에 대한 그 전개과정을 보여주는 것이다.¹⁵⁾

1980년대 이후의 영미권 음악이론 학자들은 화성과 구조를 중심으로 하는 기존 분석의 한계를 인식하면서, 음악의 표현성의 영역을 탐구한다. 이는 청자의 직접적인 음악 경험과 연관된 것으로 음악적 사건들의 시간적, 역동적인 면에 관련되어 있다. 음악은 악보가 아닌 소리를 통해 완성된다는 의미를 생각하였을 때, 음악은 듣는 우리 안에서 계속적으로 ‘형태화’, ‘형식화’ 되어가고, 그 과정 가운데 우리는 아주 다양한 종류의 느낌을 경험하게 된다. 그 느낌들이 맥락으로 소통되어 의미를 가질 때, 그 음악은 그 만의 고유한 내러티브를 전하고 있는 것으로 볼 수 있을 것이다.¹⁶⁾

음악의 한 작품 전체에서 음악적 분석요소들이 어떻게 서로 관계를 맺고 있는지 살펴보는 것은 흥미로운 일이 될 것이다. 이것이 바로 내러티브이며

14) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1943410&cid=43667&categoryId=43667> [2016년 9월 16일 접속].

15) <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=348872&cid=42617&categoryId=42617> [2016년 9월 16일 접속].

16) 박유미, “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처,” p.143.

서사의 단계라고 할 수 있다. 음악이 내러티브로 읽히기 위해서는 음악 안에서 각각의 사건들이 단순히 소리의 구조일 뿐만 아니라, 시간 속에서 움직이는 역동적인 것으로 받아들여야 한다. 즉 음악 안에는 인간의 감정, 삶의 어떠한 행위들 또 현상들과 유사한 점이 있음을 알아차려야 한다. 각각의 개별적인 사건, 정보가 아닌 친숙하고 원형적인 맥락 안에서 이야기적으로 풀어나가는 것은 꼭 소설에서만 일어나는 것이 아니다. 이는 소통이 일어나는 많은 다른 현장에서도 적용 가능한 접근 방식인 것이다.¹⁷⁾

음악의 표현성을 전제로 하면서, 음악 안의 특정 음형, 리듬, 스타일, 장르가 음악 외적인 어떠한 토픽을 지시 또는 상징한다고 보는 것이 ‘토픽 이론’(topic theory)이다. 토픽 이론의 분석에서는, 음악 속에서 각 토픽들이 어떻게 나타나고 있는지 탐구하여 음악 작품이 의미하고 이야기하고자 하는 것을 찾는다. 토픽 이론은 래너드 래트너(Leonard Ratner)에 의해 개척되었고, 이후 앨런브룩(Wye Allanbrook), 아가우(Kofi Agawu), 해튼(Robert Hatten), 모넬(Raymond Monelle) 등이 이어가고 있다.¹⁸⁾

토픽이론가들 중 해튼은 『베토벤에서 음악적 의미: 유표성, 상관관계, 해석』(Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation)에서 ‘유표성’(markedness), ‘트로프’(trope), 그리고 ‘표현적 장르’(expressive genre)라는 개념들을 중심으로 자신의 이론을 설명하였다.¹⁹⁾ 먼저, 유표성은 어떤 단어가 상대적으로 구분되는 특징을 더 띠고 있음을 뜻하는 것으로, 이를 음악에 적용해보면 장조에 비하여 단조가 더 유표성을 띤다고 볼 수 있다. 단조가 수반하는 정조와의 연결성이 장조가 주는 그것에 비해 훨씬 더 분명하게 드러나기 때문이다. 트로프는 여러 가지 토픽들이

17) 박유미, “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처,” p.144.

18) 이지연, “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판,” 『이화음악논집』 13권1호 (2009), p.38.

19) Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven* (Bloomington: Indiana University Press, 1994)

서로 결합되어 점차적으로 전경(foreground)을 형성해 가는 것을 말하며, 표현적 장르는 트로프의 과정을 거치면서 결과적으로 음악 전체가 가지는 음악 외적인 의미나 이야기를 뜻한다.²⁰⁾

해튼은 언어학 이론을 기반으로 하여, 개별적으로 나열된 각각의 토픽이 한 악곡이나 전체 악장들을 아울러서 보다 치밀하게 엮어진 하나의 이야기를 이루게 된다고 주장한다. 토픽들 중에서도 다른 토픽에 비하여 어떤 한 토픽은 더 큰 비중을 가지며, 이런 관계 설정을 통하여서 악곡 전체를 통틀을 수 있는 큰 이야기 주제가 만들어진다는 것이다. 이러한 점에서 해튼의 이론은 해석학적 접근을 시도한, 즉 토픽 이론에 주관적 해석의 개입을 받아들인 첫 번째 이론으로 볼 수 있다.²¹⁾

음악을 내러티브적으로 접근하기 위한 방법으로 본 논문에서는 표현적인 분석에 집중하여서, 해튼이 제시한 ‘음악적 제스처의 전략적 기능’을 ‘표현적 분석요소’로 용어를 바꾸어 적용한다. ‘표현적 분석요소’로는 독창적 표현들, 대화적 주고받기, 주제적으로 발전하는 분석요소, 수사적 분석요소, 트로핑의 다섯 가지가 있다.²²⁾ 이를 자세히 살펴보면 다음과 같다.

① 독창적 표현들: 작곡가마다 독특하게 사용하는 표현적 분석요소를 말한다. 미술에서도 마찬가지로 똑같은 대상을 그려도 그리는 사람마다 다르게 독특한, 개성적 성격이 나타나기 마련이다. 표현성의 지점은 설득력 있는 악곡 전체의 설계 안에서 찾아진다. 같은 화음은 수없이 많지만 곡 전체의 구조 안에서 의미를 갖게 되는 그러한 표현적 분석요소들이 있다.

② 대화적 주고받기: 악곡에서 많이 볼 수 있는 대화하는 형태의 성부 간의 주고받기 또한 표현적 분석요소의 하나이다. 이는 콘체르탄테 양식에서 시작

20) 이지연, “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판,” p.53.

21) 이지연, “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판,” pp.52-53.

22) Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press. 2004. 박유미, “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처,” 『음악이론연구』 제23집 (2014), pp.153-154.에서 재인용하여 필자에 의해 용어를 바꾸어 음악적 내러티브의 분석요소로 가져왔다.

되어 현악4중주 등의 실내악에서 많이 나타나지만 독주곡에서도 보여지고, 양손으로 연주하는 피아노 독주곡에서 특히 나타난다.

③ 주제적으로 발전하는 분석요소: 음악의 내러티브적 접근에서 분석요소가 동기적 아이디어로서 주제화되는 것은 중요하다. 하나의 분석요소는 a) 주제로서 작용할 수 있는 정체성을 얻고, b) 이것이 음악적 담론의 주제로서 계속적으로 사용될 때, 주제적이 된다. 주제적 분석요소는 보통 그 작품의 성격이나 표현적 톤을 압축하도록 만들어져서 청자들이 높은 단계의 의미까지 알 수 있도록 돕는다.

④ 수사적 분석요소: 느린 악장에서 표현적으로 사용되는 페르마타, 협주곡에서 나타나는 종지적 46화음 등이 그 예이지만, 좀 더 넓게 보면 어떠한 종류이던지 음악 담론 안에서 반전, 단절과 같은 흐름을 분열시키는 사건이라도 수사적 분석요소가 될 수 있다.

⑤ 트로핑(troping): 서로 다른 여러 분석요소들 또는 토픽들이 결합하면서 새롭게 생겨나는 의미로 볼 수 있다.

실제적으로 표현적 분석요소의 범위로는 셈여림, 아티큘레이션, 악센트, 템포, 타이밍 등의 연주 상에서 나타나는 모든 것들을 포함한다. 음악을 내러티브적으로 접근하는 것은 기존의 일반적 분석과 완전히 다른 것이 아니라, 그에 더하여서 인간의 심리적인 면과 음악적 경험의 시간적인 면을 반영하여 음악의 표현적인 속성을 분석하는 것이다. 그럼으로써 일반적 분석에서 중요시 되지 않았던 요소들이 전경으로 떠오르기도 하고, 이에 따라 서술이나 해석의 관점이 달라질 수도 있다. 음악적 내러티브는 음악의 실제적 경험과 연주, 또 음악적 직관에 한 발짝 더 다가가는 하나의 방법이다.

Ⅲ. 슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡분석

1. 악장별 분석 및 음악적 특징

1) 제1악장

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 제1악장은 소나타 형식으로 이루어져 있다. 제시부는 마디 1-64(64), 발전부는 마디 65-113(49), 재현부는 마디 113-177(65), 코다는 마디 177-209(33)이며, 조성은 a단조이다. 6/8박자이고 나타냄 말 'Mit leidenschaftlichem Ausdruck'로 감정을 담아서 정열적으로 연주한다.

전형적인 18세기 소나타 형식에서 원 조성과 대립하는 새 조성은 주로 딸림조이다. 원 조성이 단조인 경우, 나란한조인 가온음 조성이 제2의 조성으로 나온다.²³⁾ 이 소나타의 제1악장은 제시부의 제1주제가 a단조로 제시되고, 제2주제가 나란한조인 C장조로 나타나 전형적인 소나타 형식의 조성구조를 보여준다.

소나타 형식의 중요한 조성구조 원칙은, 제시부에서 일어난 전조가 재현부에서는 이루어지지 않고 제1주제와 제2주제 요소들이 모두 다 원 조성으로 펼쳐진다는 것이다.²⁴⁾ 하지만 이 소나타의 제1악장 재현부에서는 제1주제가 a단조로 원 조성을 재현하고, 제2주제는 같은 으뜸음조인 A장조로 나타나서 예외적인 모습이다. 제3악장의 재현부에서도 제2주제가 같은 으뜸음조로 나온다. 제1악장의 전체적인 형식과 구조, 조성은 <표 1>과 같이 정리할 수 있다.

23) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』 (서울: 예솔, 2005), p.209.

24) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, p.211.

<표 1> 제1악장의 형식 및 구조

소나타 형식	구분	마디(마디 수)	조성
제시부	제1주제	1-27(27)	a단조
	경과구	27-34(8)	a단조
	제2주제	35-59(25)	C장조
	종결구	59-64(6)	C장조
발전부	첫 번째 부분	65-74(10)	a단조
	두 번째 부분	75-87(13)	g단조
	세 번째 부분	88-113(26)	d단조
재현부	제1주제	113-141(29)	a단조
	경과구	141-148(8)	a단조
	제2주제	149-173(25)	A장조
	종결구	173-177(5)	A장조
코다		177-209(33)	a단조

(1) 제시부

제1주제는 마디 1-9로 마디 9의 첫 박까지 제시되며 모티브는 마디 1-3에서 나타난다. 제1주제의 선율과 모티브는 곡 전체에 걸쳐서 등장하며 곡을 이끌어 간다. 조성은 a단조로 제시되며, 바이올린 성부에서 선율을 노래하고 피아노 성부는 분산화음으로 반주하면서 바이올린 성부를 화성적으로 뒷받침 한

다<악보 1>.

<악보 1> 제1악장 제1주제 선율과 모티브, 마디 1-9

제1주제
1 Mit leidenschaftlichem Ausdruck ♩ = 68

Vln. *p* *sf*

Pn. *p* *cresc.*

a : i VI[♯] Ger₆ Ger₆ V[♯]/V

4 *fp*

V[♯] i iv

7

i[♯] V iv i[♯] V V[♯] i₆

마디 1-9의 제1주제 선율이 바이올린 성부에서 제시되어 다 마무리되기 전에 마디 6-11의 피아노 오른손 상성부에서 제1주제가 모방되어 나타난다. 또 이어서 마디 11-18에서 바이올린 성부가 제1주제 선율을 5도 위의 g^1 음에서부터 시작하여 나온다. 이 때 마디 11에서 조성이 F장조로 전조되었다가 마디 14에서 다시 a단조로 돌아온다. 그리고 마디 16-18의 피아노 왼손 베이스 성부에서 제1주제 모티브 선율을 전조하지 않고 그대로 다시 한 번 노래한다. 이렇게 마디 1-9에서 제1주제 선율을 제시한 뒤, 연달아 3번 긴밀하게 모방하여 제1주제 선율을 강조하고 있다.

제1주제의 경과구에서는 마디 27-29의 피아노 성부에서 먼저 제시된 제1주제 모티브를 변형한 선율을 마디 29-31의 바이올린 성부가 모방하고, 이어서 마디 31-34에서 피아노와 바이올린 성부가 계속적으로 주고받으며 모방해 나간다<악보 2>.

<악보 2> 제1악장 제시부 제1주제 경과구, 마디 27-34

27 경과구

Vln.

Pn.

31

제시부의 제2주제 선율은 마디 35-39에서 원조의 나란한조인 C장조로 제시된다. 제2주제의 리듬은 4분음표와 8분음표를 주로 사용하여 제1주제의 리듬과 비슷한 리듬으로 나타난다. 바이올린 성부와 피아노 성부가 함께 유니즌으로 멜로디를 노래하며, 이 때 피아노 성부는 멜로디를 포함한 분산화음 형태로 연주하며 화성적 반주역할도 수행한다. 제2주제는 마디 39-43의 피아노 오른손 상성부에서 다시 한 번 나타나고, 이 때 바이올린 성부는 저음부로 대

선율을 연주한다<악보 3>.

<악보 3> 제1악장 제시부 제2주제, 마디 35-43

제2주제

Vin. *f* *sf*

Pn. *f* *sf*

C : ii -6 V₇ ii[♯] V₇ -2 I₆ V[♯]/V

39

V ii[♯]

제2주제의 종결구인 마디 59-64는 앞서 나온 제1주제 경과구 마디 27-29를 변형하고 모방, 확장했다. 마디 59-61의 선율은 한 옥타브 내려와서 반복하여 나타나고 확장된 뒤 발전부로 이어진다.

(2) 발전부

발전부는 마디 65부터 시작된다. 먼저 마디 65-68의 바이올린 성부에서 제1주제 선율의 모습이 나타나고, 연이어 마디 68-71의 피아노 오른손 상성부에서 제1주제가 변형되어 등장한다. 마디 71의 바이올린 성부에서부터 시작된 선율은 마디 72-74에서 바이올린 성부와 피아노 성부가 모두 동형진행으로 상승하며 크레센도 되면서 제1주제의 길이가 확장된다<악보 4>.

<악보 4> 제1악장 발전부의 도입, 마디 65-74

65 발전부
제1주제 선을 나타남

Vln. *Im Tempo*
p sf

Pn. *Im Tempo*
p

68
제1주제 변형

71 제1주제 확장 동형진행

cresc.

마디 71의 바이올린 성부에서부터 길이가 확장되어 발전되어온 제1주제에 근거하여 마디 75-87에 걸쳐 발전부에서 새로운 음형이 출현한다. 마디 75의 피아노 성부가 먼저 시작하여 마디 78에서 바이올린 성부가 이를 모방하고, 이어 피아노 성부와 바이올린 성부에서 계속 주고받으며 연주한다. 이 새로운 음형은 하강하는 16분음표 리듬과 동음을 반복하며 위아래로 움직이는 선율로 이루어져 있고 악센트, 스타카토, 두 음 슬러를 통해 역동적 모습을 보여 준다<악보 5>.

<악보 5> 제1악장 발전부의 새로운 음형, 마디 75-81

75 새로운 음형

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '75 새로운 음형', shows measures 75-77. The Violin (Vln.) part is in the upper staff, and the Piano (Pn.) part is in the lower staff. The piano part features a circled section in measure 75 and a boxed section in measure 76. The second system, labeled '78', shows measures 78-81. The Violin part has a circled section in measure 78 and a boxed section in measure 79. The piano part has a circled section in measure 78. Dynamics markings include *f*, *fp*, and *sfz*.

마디 104에서부터 재현부가 시작되는 마디 113까지를 보면 바이올린 성부에서 변형된 제1주제 음형이 계속 나타나고, 피아노는 상성부에서 이를 유니즌으로 노래하며 동시에 분산화음 형태로 화성을 채운다. 마디 106-107의 바이올린 성부에서는 제1주제 음형을 헤미올라 리듬으로 변형시킨 것이 특징적이다. 마디 110-113에서는 제1주제의 리듬의 길이를 확장시켜 보여주고 재현부로 이어간다<악보 6>.

<악보 6> 제1악장 발전부의 후반부, 마디 104-107

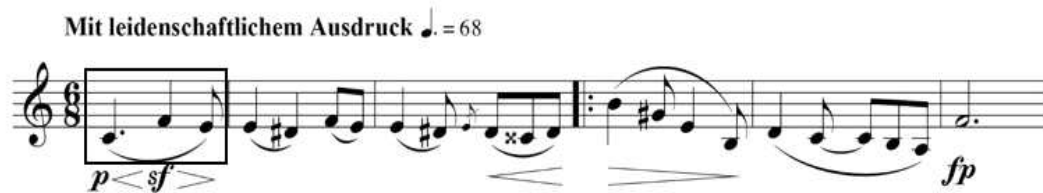
The image shows a musical score for measures 104-107. It consists of two systems. The first system covers measures 104, 105, and 106. The second system covers measures 107 and 108. The Violin (Vln.) part is in the upper staff, and the Piano (Pn.) part is in the lower staff. In measure 104, the Vln. part has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and a half note. The Pn. part has a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A box in measure 106 highlights a hemiola rhythm in the Vln. part. Dynamics include *p* and *cresc.*.

(3) 재현부

마디 113에서 시작되는 재현부의 제1주제는 원조인 a단조로 다시 나타나고 제시부의 제1주제와 같은 화성으로 진행한다. 이 때 바이올린 성부에서는 제시부의 마디 1의 선율을 재현부의 마디 113-115의 3마디로 길게 확장시키고 이후 나머지 8마디는 똑같이 재현한다<악보 7>.

<악보 7> 제1악장 제시부 제1주제와 재현부 제1주제의 선율 비교

제시부 제1주제 바이올린 선율, 마디 1-6



재현부의 확장된 제1주제 바이올린 선율, 마디 113-120



재현부의 제2주제는 원조의 같은 으뜸음조인 A장조로 전조되어 나타난다. 이는 전형적인 소나타 형식의 재현부에서 제2주제가 원조로 나타나는 것과는 다른 예외적인 이 곡의 특징이다. 제3악장의 재현부에서도 제2주제가 같은 으뜸음조로 나타난다.

뜸음조로 나온다.

(4) 코다

마디 177부터 시작되는 코다는 다시 원조인 a단조로 돌아와서 제1주제 선율의 단편을 반복하여 노래한다. 이는 마디 179-180, 마디 183-184와 마디 185-186, 마디 187-188에서 나타나며 제1주제 선율을 강조한다. 이 때 피아노 성부는 앞에서 주로 분산화음 형태로 진행했던 것이 바뀌어, 연속되는 16분음표가 옥타브 간격으로 위 아래로 움직이며 a¹음과 a음을 반복한다. 마디 185-188의 피아노 오른손 성부의 내성에서는 제1주제 선율의 일부분을 바이올린 성부와 함께 유니즌으로 연주하여 또 한 번 제1주제 선율을 강조한다 <악보 8>.

<악보 8> 제1악장 코다, 마디 185-188

185 제1주제 선율의 단편 반복

Vln.

Pn.

마디 195-198에서는 제1주제 모티브의 '완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)' 음형이 '감4도-단2도, 단6도-단2도'로 바뀌어 바이올린 성부와 피아노 오른손 성부에서 유니즌으로 나타난다. 이후 바로 뒤 이어 한 옥타브 위에서 같은 음형을 반복한다<악보 9>.

<악보 9> 제1악장 코다, 마디 195-198

195

감4도 단2도 단6도 단2도

Vln.

Pn.

sf *p* *sf* *p* *cresc.*

sf *cresc.*

A A A A A

제1악장을 마무리 짓는 마디 206-208에서 제1주제 모티브 음형 '완전4도-단2도(c'-f'-e')'가 다시 한 번 등장한다. 바이올린 성부와 피아노 성부에서 모두 유니즌에 옥타브로 제시되고 한마디를 채우는 점2분음표의 긴 음가에 스포르찬도까지 붙어서 제1주제 모티브 음형을 크게 강조하며 종지로 향해간다. 이어 마디 208-209는 V-i 화성에서 스타카티시모와 스포르찬도로 강렬하게 종지한다<악보 10>.

<악보 10> 제1악장 종지, 마디 206-209

The musical score for measures 206-209 consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pn.).

- Measure 206:** The Violin part plays a half note chord (C5-F5-E5) marked *sf*. The Piano part plays a half note chord (C4-F4-E4) marked *sf*.
- Measure 207:** The Violin part plays a half note chord (D5-A5-G5) marked *sf*. The Piano part plays a half note chord (D4-A4-G4) marked *sf*.
- Measure 208:** The Violin part plays a half note chord (F#5-C#5-B5) marked *sf*. The Piano part plays a half note chord (F#4-C#4-B4) marked *sf*.
- Measure 209:** The Violin part plays a half note chord (G5-D5) marked *sf*. The Piano part plays a half note chord (G4-D4) marked *sf*.

Below the staves, the chord symbols are indicated as: a : i, ii $\frac{6}{4}$, V, i.

2) 제2악장

제2악장은 알레그레토 빠르기에 조성은 F장조이며 2/4박자이다. A-B-A-C-A'-코데타의 론도 형식으로 이루어져있으며, 서정적이면서도 생동감 있는 표현요소들로 채워져 친밀한 사람들이 가까이 앉아 소곤소곤 대화하는 듯 한 분위기를 준다. 제2악장의 전체적인 형식과 구조, 조성을 정리하면 다음과 같다<표 2>.

<표 2> 제2악장의 형식 및 구조

부분	마디(마디 수)	조성	주요 선율
A	1-15(15)	F장조	a, b
B	16-25(10)	f단조	c
A	25-40(16)	F장조	a, b
C	41-56(16)	d단조	d, e
A'	56-74(19)	F장조	a, b의 변형
코데타	75-79(5)	F장조	b, e의 단편

제2악장의 주요한 구성요소인 A-B-C는 다음과 같은 선율 a, b, c, d, e로 이루어져 있다<악보 11>.

<악보 11> 제2악장의 주요 선율 a, b, c, d, e

선율 a, 마디 1-3
Allegretto ♩ = 96
p *rit.* *Im Tempo* *fp*

선율 b, 마디 8-12
Im Tempo *tr*

선율 c, 마디 16-19
Im Tempo *pp*

선율 d, 마디 41-44
Bewegter *p* *f* *tr*

선율 e, 마디 45-48
f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

(1) 부분 A 분석

부분 A는 F장조의 조성으로 주제인 a와 조금 변형된 a', 스타카토로 도입하며 새로이 등장하는 b, 다시 원래의 주제로 돌아오는 a"의 네 개 악구로 이루어진 a-a'-b-a"의 두도막 형식이다. 각 악구의 실제 길이 마디 수가 3-5-4-3으로 나타나는 불규칙한 구조를 갖고 있다.

선율 a는 마디 1-3에 걸쳐 바이올린 성부에서 주로 16분음표를 사용하며 서정적이고 레가토로 제시된다. 마디 2의 마지막 약박인 d²음에는 악센트가 붙어서 이 음을 강조한다. 바이올린 성부와 피아노 성부에서 함께 강조되며 이러한 진행은 선율 a가 반복하여 나올 때 마다 계속 동일하게 나타난다. 이는 제1악장의 제1주제에서도 나타나는 이 작품의 큰 특징이다.

선율 a'의 리듬은 주로 16분음표의 연속으로 선율 a의 리듬과 비슷하지만, 3마디로 이루어진 선율 a에 비해 선율 a'는 5마디로 길이가 길어졌고 주로 순차 진행하는 a와 다르게 도약하는 음정으로 진행하며 선율 a를 변화, 발전 시킨다<악보 12>.

<악보 12> 제2악장 부분 A의 선율 a와 a', 마디 1-8

A *Allegretto* ♩ = 96
선율 a

Vln. *p* *rit.* *fp* *Im Tempo*

Pn. *p* *rit.* *fp* *fp* *Im Tempo*

F : I V₆ I V₄ V/V V₇ vii[♭]/vii V V₇ I₆ vii[♭]/V

5

Vln. *p* *rit.* *fp* *Im Tempo*

Pn. *p* *rit.* *fp* *Im Tempo*

V IV I₄ V₇ I₄ I V/vi

선율 b는 마디 8에서 d단조로 전조되어서 나타난다. 선율 a가 서정적이고 레가토로 제시된 것과 대조적으로 선율 b는 주요 리듬이 32분음표로 빠르게 진행하고 스타카토로 이루어진 것이 특징이다.

다시 원래의 주제로 돌아와 마디 12에서 a"가 나오고, 마디 15는 부분 A를 마무리한다. 바이올린 성부와 피아노 성부가 함께 유니즌으로 반음계 하행 선율을 연주하며 이어서 제시되는 부분 B의 f단조를 예비한다<악보 13>.

<악보 13> 제2악장 부분 A의 선율 b, 마디 8-12

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pn.) for measures 8 through 12. The key signature changes to D minor (one flat) at measure 8. The violin part features a rapid 32nd-note rhythmic pattern, marked with a trill (tr) and tenuto (ten.) markings. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, with a piano (p) dynamic marking at the end of measure 12. The tempo is marked as 'Allegro'.

(2) 부분 B 분석

부분 B는 마디 16에서 f단조로 전조되어 등장하며, 바이올린 성부에서 선율 c가 새롭게 제시되고 이를 변형시켜 확대하는 c'로 이루어져있다. 부분 A의 주선율이 16분음표와 32분음표가 주로 나타났던 것과 달리 부분 B는 4분음표와 8분음표가 주로 나타나며 여유롭고 느린 선율이 펼쳐진다.

B의 피아노 성부는 앞서 제시된 A와 다르게 많은 변화가 있다. 부분 A의 피아노 성부가 주로 호모포니적으로 진행했다면 부분 B의 피아노 성부는 폴

리포니적으로 진행한다. 오른손 성부는 16분음표의 연음으로 노래하며, 왼손 성부는 8분음표와 4분음표로 베이스 라인을 만들며 바이올린 성부의 주선율과 함께 외성을 진행시킨다<악보 14>.

<악보 14> 제2악장 부분 B의 선율 c와 c', 마디 16-25

16 B 선율 c
pp *In Tempo*

선율 c'

Pn. *pp* *In Tempo*

f : i iv V i V i V i iv₆

21 *p*

(3) 부분 C 분석

반복되는 A를 지나 마디 41에서 C부분이 시작된다. 부분 C는 나타냄 말 'Bewegter'로 d단조로 전조되어 나오고, 새로운 선율과 선율 b의 변형된 단편이 합쳐진 선율 d와, 또 새로운 선율인 e로 구성되어 있다. 같은 선율의 반복, 같은 리듬의 반복, 동형진행 등이 많이 보이며, 피아노, 피아니시모, 포르테, 스포르찬도, 악센트, 크레센도, 디미누엔도, 리타르단도 등의 아티큘레이션이 세세하게 붙어서 더욱 움직이고 생기 있는 표현을 보여준다.

이 때 피아노 성부는 마디 41-42의 오른손 성부에서 선율 b를 변형시킨 단편으로 약박에 스포르찬도를 붙여 바이올린 성부를 모방하고, 왼손 성부는 반복되는 8분음표 리듬을 스타카티시모로 연주하며 화성적 뒷받침을 한다. 마디 49-50에서는 피아노, 피아니시모로 조용해지며 바이올린 성부가 옥타브로 a¹음을 계속 올려주는 가운데, 피아노 오른손 성부가 엷박의 당김음 리듬으로 조용히 읊조리는 듯한 선율을 노래한다. 이어 마디 51의 피아노 오른손 성부에서 선율 d가 변형되어 먼저 등장하고, 이 때 바이올린 성부는 트릴로 a¹음을 연주하며 다음 마디에서 선율 d를 이어 받아 반복한다.

마디 45-48에서는 약박에 스포르찬도로 강조하는 것이 반복적으로 나타난다. 이는 제2악장의 선율 a와 제1악장 제1주제 선율에서 나타나는 특징이다 <악보 15>.

<악보 15> 제2악장 부분 C, 마디 41-48

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is for the Violin (Vln.) and the bottom system is for the Piano (Pn.). The score is in C major and 4/4 time. The tempo is marked 'Bewegter'. The Violin part starts at measure 41 with a '선율 d' (Melody d) and includes trills. The Piano part has a '선율 e' (Melody e) starting at measure 45. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sf).

(4) 부분 A' 분석

A'부분의 선율 a는 거의 변화 없이 나타나고, 선율 b'는 마디 64에서 선율 b의 특징적인 16분음표와 32분음표의 빠른 리듬을 가지고 변형, 발전되어 나타난다. 마디 68-70의 피아노 오른손 성부에서는 선율 a의 모티브가 변형되

어 나타나는데, 이는 마디 70의 피아노 왼손 성부로 이어지며 또 마디 71의 피아노 내성으로 이어진다. 연달아 같은 마디 바이올린 성부에서 선율 a를 4도 위로 올려 노래하고 나타냄 말 'Etwas zurückhaltend'를 가지고 약간 느려지며 마무리한다<악보 16>.

<악보 16> 제2악장 부분 A'의 선율 a 변형, 마디 68-74

선율 a를 4도 올려 나타남

68

Vln. *tr* *fp*

Pn. *fp* *fp* *fp*

선율 a의 모티브 변형

72

fp *fp*

(5) 코데타 분석

코데타는 총 5마디로 마디 75-79에서 짧게 나타난다. 마디 75-77에서는 선율 b의 단편과 선율 e의 변형된 단편이 피아노 성부와 바이올린 성부에서 교대로 등장한다. 이어 바이올린 성부에서 피치카토로 종지한다. F장조의 조성을 가지고 장조에서의 차용화음을 사용하여 f단조의 iv화음과 F장조의 I 화음을 번갈아 사용한 후 F장조의 I 화음으로 제2악장을 끝맺는다<악보 17>.

<악보 17> 제2악장 코데타, 마디 75-79

F : I I iv I iv I iv I iv[♯] I iv[♯] I iv[♯] I iv[♯] I - -
 (B.C) (B.C) (B.C) (B.C) (B.C) (B.C) (B.C) (B.C)

3) 제3악장

제3악장은 제1악장과 마찬가지로 소나타 형식으로 이루어져 있으며, 나타냄 말 'Lebhaft'로 활발하고 생기 있는 분위기의 악장이다. 조성은 a단조이고 2/4박자이다.

제1악장 제시부의 제1주제는 a단조로 나오고, 제2주제는 나란한조 관계인 C장조로 제시되며 전형적인 소나타 형식의 조성관계를 보인다(표 1 참조). 이와 달리 제3악장에서는 제1주제가 a단조로 나타나고, 제2주제는 버금가온음 조인 F장조로 등장하여 독특한 조성구조를 만든다. 이것은 19세기 낭만주의 소나타 형식에서 나타나는 다양한 조성계획 중 하나로서, 딸림 조성 대신에 가온음 관계의 조성을 이용하여 독특한 조성구조를 형성하는 경우이다.²⁵⁾

또한, 재현부의 제1주제는 원조로 돌아와 a단조로 재현되지만 제2주제는 원조로 귀환하지 않고 같은 으뜸음조인 A장조로 나타나서 일반적인 소나타 형식과 다른 양상을 보인다. 이는 제1악장의 재현부에서도 나타나는 이 곡의 특징이다. 슈베르트, 슈만, 브람스 같은 작곡가의 19세기 작품들은 18세기의 전형적인 조성구조를 자주 벗어난다.²⁶⁾ 제3악장의 전체적인 형식과 구조, 조성을 정리하면 다음과 같다<표 3>.

25) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, p.209.

26) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』, p.214.

<표 3> 제3악장의 형식 및 구조

소나타 형식	구분	마디(마디 수)	구성
제시부	제1주제	1-24(24)	a단조
	경과구	25-29(5)	a단조
	제2주제	29-48(20)	F장조
	종결구	48-57(10)	F장조, a단조
발전부	첫 번째 부분	58-77(20)	a단조, e단조
	두 번째 부분	78-101(24)	E장조
	세 번째 부분	101-116(16)	E장조
재현부	제1주제	117-140(24)	a단조
	경과구	141-145(5)	C장조
	제2주제	145-164(20)	A장조
	종결구	164-167(4)	A장조
코다	첫 번째 부분	168-175(8)	a단조
	두 번째 부분	175-192(18)	
	세 번째 부분	192-206(15)	
	네 번째 부분	206-213(8)	

(1) 제시부

3악장의 제1주제 선율은 마디 1-8의 바이올린 성부에서 a단조의 조성으로 나타난다. 토카타풍의 16분음표 리듬의 선율이 논 레가토 주법으로 빠르게 움직이며 펼쳐진다. 이는 먼저 피아노 오른손 성부에서 시작되고 곧이어 바이올린 성부에서 모방되어 나온다. 피아노 오른손 성부는 바이올린 성부와 대위법적인 캐논기법으로 움직이고, 왼손 성부는 으뜸음을 옥타브 간격으로 상하행하며 지속저음으로 연주한다. 마디 1-8의 바이올린 성부에서 제시된 제1주제 선율은 이후 경과구가 나오기 전까지 음정변화, 축소, 확대 등을 하며 반복하여 나타나 제1주제 선율을 강조한다.

1·2악장과 마찬가지로 3악장에서도 전체에 걸쳐 아티큘레이션이 아주 세밀하게 붙어있다. 3악장에서는 특히 스타카티시모, 스타카토, 악센트, 스포르찬도, 트릴 등이 특징적으로 나타나고, 그 중 제1주제 부분에서는 스타카티시모, 스타카토, 악센트, 스포르찬도가 자주 등장한다<악보 18>.

<악보 18> 제3악장 토카타풍의 제1주제, 마디 1-8

Lebhaft ♩ = 94
1

Vln. 제1주제

Pn. *Nicht gebunden*

p

으뜸음 지속저음

a : i

5

sfp

V₇

경과구는 마디 25-29에서 5마디로 짧게 나타난다. a단조 조성에서 a음이 강조되는 것이 특징인데, 포르테로 피아노 성부에는 스타카티시모가 붙고 바이올린 성부에는 악센트가 붙어서 한 박 간격으로 피아노 성부와 바이올린 성부가 서로 주고받는다<악보 19>.

<악보 19> 제3악장 제시부의 경과구, 마디 25-29

The musical score consists of two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pn.).

- Violin (Vln.):** Measures 25-29. Measure 25 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato (stacc.) marking. Measure 26 has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 27 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 28 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 29 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking.
- Piano (Pn.):** Measures 25-29. Measure 25 has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 26 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 27 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 28 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking. Measure 29 has a quarter note G4 with an accent (^) and a staccato marking.

Below the piano staff, the fingering for the left hand is indicated: a : i - V -7 - i.

제2주제는 일반적으로 소나타 형식의 제2주제가 딸림음조나 나란한조(단조에서)로 나타나는 것과 다르게 원조인 a단조의 버금가온음조인 F장조로 나타난다. 제1주제가 토카타풍의 대위법적 캐논기법으로 펼쳐진 것과 달리, 제2주제는 긴 음가를 가지고 부드러운 선율이 흐르며 화성적 진행이 두드러진다. 그러나 자주 나타나는 트릴과 악센트, 화음에 붙어있는 포르테와 스타카티시모, 또 스타카토와 작게 많이 나오는 슬러 때문에 제2주제의 선율은 긴 음가인데 비해 움직임이 많이 느껴진다. 마디 29-33에서 제시된 제2주제 선율은 이후 변형, 확장되거나 그대로 재현시켜서 제2주제 부분 전체에 반복되어 나온다<악보 20>.

<악보 20> 제3악장 제2주제, 마디 29-33

종결구는 F장조의 조성으로 제1주제 토카타풍의 선율을 사용하여 16분음표의 2도 하행 음형을 스타카토로 연주하며 제시된다. 먼저 피아노 오른손 성부에서 시작하여 바이올린 성부가 한 마디 간격으로 모방하고, 계속하여 주고받는다. 마디 52-55의 피아노 왼손 성부에서는 F음이 지속저음으로 나타난다.

(2) 발전부

발전부는 크게 세 개의 부분으로 구분 할 수 있다. 발전부의 전체적인 구조, 조성, 특징은 다음과 같다<표 4>.

<표 4> 제3악장 발전부의 구조 및 특징

구분	마디(마디 수)	조성	특징
첫 번째 부분	58-77(20)	a단조- e단조	제1주제 단편으로 시작, 제2악장 선율 b의 리듬 사용
두 번째 부분	78-101(24)	E장조	제1악장 제1주제 모티브 음형 출현, 제1주제·제2주제 모습 나타남
세 번째 부분	101-116(16)	E장조	제1주제의 변형, 발전

발전부의 시작은 57마디 피아노 성부 끝 박에서부터 시작하여 마디 58에서부터 본격적으로 나온다. 조성은 a단조로 피아노 오른손 성부에서 제시부 제1주제 선율이 단편화 되어 나오면서 시작되고 곧바로 바이올린 성부가 모방한다. 이 후 e단조로 전조 되어서 마디 63에서 새로운 선율이 시작되는데 새로운 선율은 제2악장의 선율 b의 리듬을 가져와서 변형하여 나타난다. 정박을 악센트로 강조하면서 같은 리듬을 반복하는 이 새로운 선율은 바이올린

성부의 마디 63-66에서 처음 나온 뒤 변형되어서 반복되는데, 바이올린 성부에서 먼저 시작하여 한 박 뒤 피아노 성부가 곧장 뒤쫓아 오듯 모방하여 등장하는 것이 특징이다<악보 21>.

<악보 21> 제3악장 발전부 첫 번째 부분, 마디 63-67

제2악장 선율 b의 리듬 변형

e : V

두 번째 발전부 부분은 E장조로 전조되어 마디 78에서 시작된다. 첫 번째 부분에 비해 긴 음가를 가진 낭만적 느낌의 선율이 바이올린 성부에서 나타난다. 이 때 피아노 내성에서 화음을 채워 화성적 뒷받침을 하는데, 셋잇단 리듬으로 나와서 2/4박자의 곡에서 6/8박자의 느낌을 갖게 한다. 피아노 외성은 순차적으로 진행하면서 오른손 성부는 바이올린 선율과 같은 선율을 노래하고, 왼손 성부는 화음을 이루며 베이스 라인을 형성한다.

마디 80-82의 바이올린 성부에서는 제1악장 제1주제 모티브 음형이 드러나고, 마디 82-83의 피아노 왼손 성부에서는 제3악장 제1주제의 토카타풍 선율이 짧게 잠깐 나타난다. 이 후 마디 87부터 피아노 내성에서 제1주제 토카타

발전부의 세 번째 부분은 E장조에서 제1주제의 변형된 형태가 마디 101-116 전체에서 계속하여 제시된다. 피아노 성부에서부터 시작되어 바이올린 성부가 모방하여 서로 주고받으며 토카타풍의 16분음표 리듬의 선율을 대위법적 캐논기법으로 펼친다. 피아노와 피아니시모의 셈여림 안에서 스타카토, 스타카티시모, 악센트, 크레센도와 데크레센도가 자주 나타나며, 이러한 발전부의 마지막 부분 진행은 재현부의 제1주제로 자연스럽게 흘러간다.

(3) 재현부

마디 117에서 시작되는 재현부의 제1주제 부분은 다시 원조로 돌아와 a단조 조성에서 제시부의 제1주제부와 같은 형태 그대로 재현한다. 이어지는 재현부의 경과구는 C장조 조성으로, 앞서 나온 a단조인 제시부의 경과구와 선율은 같지만 조성은 변화한다.

재현부의 제2주제는 원조인 a단조의 같은 으뜸음조인 A장조 조성으로 재현된다. 이는 일반적인 소나타 형식에서 재현부의 제2주제가 원조로 귀환하는 것과는 다른 양상이다. 제1악장의 재현부에서도 이러한 조성구조가 나타나는데 이 곡의 특징이다.

(4) 코다

제3악장의 코다는 특징에 따라 네 개의 부분으로 나눌 수 있다. 코다의 각 부분을 통해 1·2·3악장의 음형이 나오면서 전체악장의 종결구적 역할을 한다. 첫 번째 부분은 1악장의 제1주제와 3악장의 제1주제 음형이 결합하여 나오 고, 두 번째 부분은 3악장의 제1주제 음형이 변화되고 발전되어 나타난다. 세 번째 부분은 2악장 선율 b의 단편이 변형되어 나오고, 네 번째 부분에서는 3 악장의 제1주제 음형이 나타난다. 코다의 전체적인 구조, 조성, 특징은 다음과 같다<표 5>.

<표 5> 제3악장 코다의 구조 및 특징

구분	마디(마디 수)	조성	특징
첫 번째 부분	168-175(8)	a단조	제1악장과 제3악장의 제1주제 음형이 나타남
두 번째 부분	175-192(18)		제3악장의 제1주제 음형이 변화·발전하여 나타남
세 번째 부분	192-206(15)		제2악장의 선율 b의 단편이 변형되어 나타남
네 번째 부분	206-213(8)		제3악장의 제1주제 음형이 나타남

제3악장 코다의 첫 번째 부분은 마디 168-175로 바이올린 성부에서 제1악장 제1주제의 모티브 선율이 나타나고, 이는 피아니시모로 다시 한 번 반복된다. 그 때 마디 169의 피아노 오른손 성부에서 제3악장 제1주제의 16분음표 리듬의 음형이 등장하며 한 옥타브 위에서 한 번 더 반복한다<악보 23>.

<악보 23> 제3악장 코다 첫 번째 부분, 마디 168-171

코다의 두 번째 부분은 마디 175-192로, 코다 첫 번째 부분의 피아노 성부에서 이미 등장한 제3악장 제1주제 16분음표 음형이 변화하고 발전하여 나타난다. 피아노 성부에서 먼저 시작하여 바이올린 성부가 모방하며 서로 주고받기를 계속한다.

세 번째 부분은 마디 192-206으로 제2악장 선율 b의 리듬을 사용한 음형이 펼쳐진다. 이는 제3악장 발전부 첫 번째 부분의 마디 63부터 시작되는 새로운 선율에서도 나타난다.

2. 악곡에 숨겨진 내러티브적 요소

1) 제1악장의 내러티브

정열적으로 감정을 담아서 연주하는 제1악장은 슈만의 내면의 감정의 흐름을 따라 작곡한 것으로 보여진다. 마디 1의 제1주제 모티브 음형 ‘완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)’는 표현적 분석요소 중 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로서 곡 전체에서 지속적으로 나타나 이야기의 주제로서 사용되며, 작품의 성격과 표현적 톤을 가지고 있다. 이를 ‘감정의 모티브’라 명명하고, ‘완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)’가 작품 전체에서 어떻게 나타나는지 살펴보도록 한다.

‘감정의 모티브’로 이루어진 제1주제 선율은 마디 1-9의 바이올린 성부에서 제시된 뒤, 피아노 오른손 성부, 바이올린 성부, 피아노 왼손 성부에서 3번 긴밀하게 모방하여 강조된다. 이 때 제1주제 선율은 바이올린과 피아노가 꼬리를 물고 연달아 모방하면서 ‘대화적 주고받기’를 하는데, 이는 마디 1-18에서 넓게 나타나면서 ‘열정을 품고 있는 감정’이 일상적으로 흘러가는 모습을 보여준다. 마디 11에서는 F장조로 전조 되었다가 마디 14에서 다시 a단조로 돌아온다. F장조로 잠시 전조 되었을 때는 밝아진 분위기를 줌으로써 아주 잠깐 동안의 좋은 기분을 표현한다.

마디 7의 바이올린 성부에서 약박인 f¹음에 악센트가 붙어서 이 음을 강조하며 이때 피아노 왼손 성부에서도 함께 악센트로 강조한다. 이러한 약박에 붙는 악센트는 표현적 분석요소 중 ‘독창적 표현들’로서 이 작품의 큰 특징이며 곡 전체에서 많이 나타난다. 제1악장의 제시부 마디 7, 마디 17, 마디 59-64, 발전부의 마디 69, 재현부의 마디 121, 마디 173-176, 코다의 마디

177-182, 마디 203-204에서 찾아 볼 수 있다. 약박에 악센트를 줌으로써 흐름에 변화를 주고 움직임의 더하고 있다. ‘열정을 품고 있는 감정’인 제1주제 선율이 흘러가는 가운데, 감정이 꿈틀댈을 표현하고 있다.

마디 19-26을 지나며 상승·고조 되었던 감정은 마디 27의 경과구에 오면서 이성으로 제어하듯 잠깐 고조됨을 멈춘다. 제1주제의 경과구에서는 마디 27-29의 피아노 성부에서 ‘감정의 모티브’인 제1주제 모티브를 변형한 선율이 먼저 제시된다. 이 선율은 ‘마음속에서 감정이 끓어올랐다 내려가는 음형’을 연주하고, 이것을 마디 29-31에서 바이올린이 모방하여 ‘대화적 주고받기’를 한다. 이어서 마디 31-34에서 피아노와 바이올린 성부가 계속적으로 주고받으며 모방해 나간다.

마디 75-87에 걸쳐 발전부에서 출현하는 새로운 음형은, 마디 71-74의 바이올린 성부에서 보여 지는 제1주제 모티브가 변형·확장되어 발전한 것에 근거한다. 이 새로운 음형은 하강하는 16분음표 리듬과 동음을 반복하며 위아래로 움직이는 선율로 이루어져 있고, 악센트, 스타카토, 두음 슬러와 같은 아티큘레이션을 통해 역동적인 모습으로 내면의 감정이 고군분투 하고 있는 표현을 보여준다. 다양한 아티큘레이션이 아주 세밀하게 붙어있는 것은 이 곡 전체에서 나타나는 작곡가의 표현적 특징으로서 ‘독창적 표현들’로 볼 수 있으며, 이 부분에서 계속적으로 나타나는 피아노와 바이올린의 ‘대화적 주고받기’와 결합하여 감정이 대립하고 갈등하는 모습을 나타내고 있다. 이러한 분석요소들의 결합은 표현적 분석요소 중 ‘트로핑’으로 볼 수 있다.

마디 104부터 재현부가 시작되는 마디 113에서는 바이올린 성부에서 변형된 제1주제 음형이 계속 나타나고, 피아노는 상성부에서 이를 유니즌으로 노

래하며 동시에 분산화음 형태로 화성을 채운다. 마디 106-107의 바이올린 성부에서는 제1주제 음형을 헤미올라 리듬으로 변형시킨 것이 특징적이다. 마디 110-113에서는 제1주제의 리듬의 길이를 확장시켜 보여주고 재현부로 이어간다.

제1주제 모티브 음형 '감정의 모티브'는 '주제적으로 발전하는 분석요소'로서 곡 전체에서 변형·발전되어 나타나면서 감정의 변화를 표현한다. 마디 104부터 나타나는 변형된 '감정의 모티브'는 펼친 화음을 연주하는 피아노 성부와 함께 수비토 피아노로 시작하여 점점 크레센도 되면서 점차적으로 감정이 벽차오르는 환희에 찬 분위기를 준다. 그러나 마디 113에 이르러 재현부가 시작되면서 '감정의 모티브'는 길이가 확장되어 제자리를 찾아가고 감정은 가라앉게 된다.

코다가 시작되는 마디 177에서는 피아노 성부에서 연속되는 16분음표가 옥타브 간격으로 위 아래로 움직이며 a¹음과 a음을 반복하는데, 마디 177-178과 마디 181-182의 마지막 약박에서는 반복되던 a음이 g#음으로 바뀌고 악센트가 붙는다. 피아노의 섬여림으로 여리고 잔잔하게 흐르는 가운데 음정이 변하고 악센트가 붙음으로써, 내면의 감정이 소멸한 속에서 아주 약간씩 흔들리고 있는 것을 표현하였다. 이러한 약박의 악센트는 이 곡 전체에서 독특하게 나타나는 특징으로 표현적 분석요소 중 '독창적 표현들'로 볼 수 있다.

제1악장의 코다에서는 제1주제 선율의 단편을 반복하여 노래하며 이를 강조한다. 마디 195-198에서는 제1주제 모티브의 '완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)' 음형이 '감4도-단2도, 단6도-단2도'로 변형되어 바이올린과 피아노 오른손 성부에서 유니즌으로 나타난다. 제1악장을 마무리 하는 마디 206-208에서도 제1주제 모티브 음형 '완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)'가 변형하여 등장하며 크게 강조

되고 종지로 이어진다.

제1주제 모티브 음형은 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로서 작품 전체에서 주제화되어 나타난다. 이를 ‘감정의 모티브’라 명명하였으며, 코다의 시작 부분에서 가라앉은 채 꿈틀대었던 감정은 제1주제 모티브 음형을 변형·반복하며 점점 고조되고 격렬해진다. 이후 마지막까지 ‘감정의 모티브’를 보여주며 강렬하고 단호한 표현으로 제1악장을 끝맺는다.

2) 제2악장의 내러티브

제2악장은 마디 1-3에 걸쳐 서정적이고 레가토로 제시되는 선율 a를 통해 연인이나 친구가 가까이 앉아서 소곤소곤 대화하는 분위기를 주며 시작된다. 제2악장의 주요 선율인 a, b, c, d, e 중 선율 a는 이러한 분위기를 대표적으로 보여주고 있으며, A-B-A-C-A'-코데타의 론도 형식에서 부분 A가 반복될 때 마다 선율 a가 등장하여서 이는 '주제적으로 발전하는 분석요소'로 볼 수 있다.

제2악장 마디 2의 마지막 약박인 d²음을 보면 악센트가 붙어서 바이올린 성부와 피아노 성부에서 함께 이 음을 강조한다. 이는 선율 a가 반복하여 나올 때 마다 계속 동일하게 나타난다. 부분 A의 마디 2, 7, 14와 반복되는 부분 A의 마디 27, 32, 39에서, 그리고 부분 A'의 마디 58, 63, 73에서 찾아볼 수 있다. 선율 a의 마디 2에 나타나는 약박의 악센트는 표현적 분석요소 중 '독창적 표현들'로서 서로 다정히 대화를 나누다가 생겨난 작은 감정의 변화로 '설렘'을 표현하고 있다.

부분 A의 선율 a' 끝부분인 마디 7-8에서는 바이올린 선율이 순차진행으로 상행하다가 완전4도 도약하여 악센트를 붙여 강조하고 반음 하행하는 진행을 보여준다. 이 때 피아노 왼손 성부에서는 바이올린 성부와 반진행하는 베이스 선율을 노래하고, 오른손 성부는 마디 7의 끝 박에서 바이올린 성부와 함께 악센트를 붙여 강조하며 화성을 채워 색채감을 부여한다. 또한 마디 7의 중반에서 리타르단도가 나타나고 마디 8의 선율 a' 마지막 음에서는 늘임표가 붙어 잠시 머무르는 모습을 보인다. 이러한 요소들은 '수사적 분석요소'로서 선율 a'를 마무리 하여 선율 b로 이어가게하며, '그런데' 라고 이야기 하면서

대화의 분위기를 전환시키는 역할을 한다.

마디 8-12의 선율 b는 주요 리듬이 32분음표로 빠르게 진행하고 스타카토로 이루어진 것이 특징이며 악센트, 트릴, 꾸밈음 등으로 활발하고 다이내믹한 표현을 보여준다. 이 때 피아노 성부는 스타카토로 화음을 연주하고, 마디 9나 마디 12에서는 바이올린 성부에서 나타나는 모양의 리듬으로 움직이며 생기를 더한다. 이러한 표현요소들은 곡의 흐름을 변화시키는 '수사적 분석요소'로 볼 수 있다. 연인이나 친구가 가까이 앉아서 소곤소곤 대화하는 느낌을 주는 제2악장에서, 선율 b 부분은 대화 중에 흥미로운 사건을 이야기 나누며 심장 박동이 약간 빨라짐을 표현한다.

마디 16-25의 부분 B는 부분 A의 주선율이 주로 16분음표와 32분음표로 나타났던 것과 다르게 상대적으로 긴 4분음표와 8분음표가 주로 나타나며 여유롭고 느린 선율이 펼쳐진다. 이는 '수사적 분석요소'로 기능하여, 부분 B는 친밀한 사람들 간의 대화가 더 차분하고 깊어지면서 내면의 감정으로 들어가는 분위기를 형성한다.

부분 B의 피아노 성부를 보면 폴리포니적으로 진행하면서 바이올린 성부의 서정적인 선율 아래 내면의 감정이 흐르듯 펼쳐지고 있다. 오른손 성부는 16분음표의 연음으로 노래하며 메조스타카토, 슬러, 두음 슬러 등으로 약간씩 변화를 주어 섬세하게 내면의 흐름을 표현하고 있다. 피아노 왼손 성부는 8분음표와 4분음표로 베이스 라인을 만들며 바이올린 성부와 함께 외성을 노래하고, 내면의 감정을 흐르듯 표현하는 오른손 성부를 받쳐준다.

마디 41-56의 부분 C는 나타냄말 'Bewegter'로 더 활기찬 부분이며, d단조로 전조되어 나타나고, 같은 선율의 반복, 같은 리듬의 반복, 동형진행 등

이 많이 보인다. 또 다양한 아티클레이션이 세세하게 붙어서 더욱 움직이는 표현을 보인다. 이런 요소들은 ‘수사적 분석요소’로 대화의 장면을 바꿔주어, 부분 C의 음악은 대화를 하다가 감정이 고조되어 ‘언쟁’을 하는 분위기로 전환된다.

부분 C의 시작인 마디 41-42의 피아노 오른손 성부는 바이올린이 먼저 시작한 선을 d를 모방하는데, 앞서 나온 선을 b의 모습과 유사하며 스포르찬도를 붙여 모방한다. 이는 마디 41에서 나타나고 다음 마디에서 바로 반복된다. 바이올린과 피아노가 서로 먼저 이야기 하려는 듯 주고받는 이 부분은, 대화를 하다가 감정이 고조되어 ‘언쟁’하는 분위기인 부분 C를 잘 표현해 준다. 피아노 왼손성부는 반복되는 8분음표 리듬을 스타카티시모로 연주하며 화성적 뒷받침을 하는데, 더욱 짧은 음길어로 생동감을 더해 고조된 심장박동을 표현한다.

마디 49-50에 오면 두 마디 정도 잠시 피아노, 피아니시모로 잠잠해 지면서 대화 중에 잠깐 흥분을 가라앉히는 분위기를 보인다. 이어 마디 51에서는 피아노 오른손 성부에서 선을 d가 변형되어 먼저 등장하고, 다음 마디에서 바이올린 성부가 선을 d를 이어 받아 반복하며 또다시 언쟁하는 분위기의 ‘대화적 주고받기’를 한다.

부분 C를 지나, 다시 부분 A'에서 선을 a가 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로 등장하여 친밀한 사람들이 소곤소곤 대화하는 분위기의 첫 번째 장면을 보여준다. 이후 코데타인 마디 75-77에서는 선을 b의 단편과 선을 e의 변형된 단편이 피아노 성부와 바이올린 성부에서 ‘대화적 주고받기’로 등장하며 가벼운 대화를 나누는 표현을 한다. 이어 피아니시모 셈여림에서 피치카토 주법으로 종지하여 간결한 인사를 표현하면서 제2악장을 마친다.

3) 제3악장의 내러티브

제3악장의 제1주제는 토카타풍의 16분음표 리듬의 선율을 논 레가토 주법으로 빠르고 생기 있게 움직이며 연주한다. 이는 '주제적으로 발전하는 분석요소'로서 제3악장 전체에서 여러 가지 모습으로 변형·발전되어 지속적으로 나타난다.

마디 1-24의 제1주제 부분에서 계속하여 나타나는 피아노 성부와 바이올린 성부 사이의 모방, 대위법적 캐논기법은 표현적 분석요소 중 '대화적 주고받기'로 이는 '쫓기고 쫓아가는' 분위기를 만든다. 그리고 피아노 왼손 성부의 16분음표 리듬, 옥타브 상하행, 지속저음 요소로 이루어진 반주는 빠르게 뛰는 심장박동같이 그 긴박한 분위기를 더 고조시킨다.

경과구는 마디 25-29의 5마디로 짧게 나타나며 a단조 조성에서 a음이 강조되는 것이 특징이다. 이 a음은 포르테의 셈여림에서 피아노 성부에는 스타카티시모가 붙고 바이올린 성부에는 악센트가 붙어서 강조된다. 이렇게 a음을 강조하며 피아노와 바이올린 성부가 한 박자 간격으로 '대화적 주고받기'를 하는 경과구는 짧고 명확하게 마음속의 결단을 '선포'하는 인상을 준다. 제1주제와 제2주제 사이에서 등장하면서 선포하는 표현을 하여 새로운 막을 열어주는 '수사적 분석요소'의 역할을 한다.

제2주제는 일반적인 소나타 형식에서 제시부의 제2주제가 딸림음조나 나란한조(단조에서)로 나타나는 것과 달리 버금가온음조인 F장조로 나타난다. 제2주제는 제1주제에 비해 선율이 긴 음가로 부드럽게 표현되며 화성적 진행이 두드러진다. 그 가운데 마디 30-31, 마디 34-35, 마디 42-43의 스타카티시모와 포르테 셈여림이 붙어있는 F장조의 V-I 화음이 특징적으로 강조된다.

이 화음들은 제2주제를 통해 등장한 새로운 F장조의 조성감을 확실하게 해준다. 그리고 쫓기고 쫓아가는 긴박한 느낌의 제1주제와는 달리, 약간은 차분해진 제2주제 선율의 사이사이에서 갑작스럽게 튀어 오르듯 등장하여 ‘놀람’의 표현을 한다. 이는 표현적 분석요소 중 ‘독창적 표현들’로 볼 수 있다.

발전부의 첫 번째 부분 마디 63의 끝 밖에서는 e단조로 전조 되어서 새로운 선율이 시작된다. 이것은 제2악장의 선율 b의 리듬을 사용하여 변형한 것으로, 제3악장에서 제2악장의 요소를 사용하여 발전시킴으로 전체악장이 한 작품으로서 순환됨을 보여주고 있다.

정박에 악센트를 붙여 강조하면서 같은 리듬을 반복하는 새로운 선율은 바이올린 성부에서 먼저 시작하여 바로 한 박 뒤에 피아노 성부가 곧장 뒤쫓아 오듯 모방하는 것이 특징이다. 이러한 바이올린과 피아노의 모방은 변형된 형태로 계속 반복되어서, 마디 70에 이르러서는 바이올린 성부에서 시작하여 피아노 왼손 성부로, 또 오른손 성부로 이동하며 계속 세 성부에서 선율의 앞머리만을 한 박 간격으로 뒤쫓듯 모방한다. 이러한 성부간의 모방은 표현적 분석요소 중 ‘대화적 주고받기’로, 갈등이 심화되어 크게 다투는 모습을 표현하는데, 굉장히 ‘격렬’하게 다투는 분위기를 보여준다.

마디 78에서 시작되는 발전부의 두 번째 부분은 E장조로 전조되어 바이올린 성부에서 낭만적 느낌의 긴 음가를 가진 선율이 나타나고, 피아노 내성에서는 셋잇단음표 리듬으로 화음을 연주하여 화성을 채워준다. 이러한 셋잇단 리듬은 원래 2/4박자의 곡에서 6/8박자의 느낌을 갖게 하면서 심장 박동이 달라진 것을 표현하는데, 이는 감정의 변화로 해석 할 수 있다. 제3악장 전체에서 가장 서정적이고 낭만적 분위기를 보여주는 부분으로서, 직전의 발전부 첫 번째 부분에서는 성부간의 모방을 통해 ‘격렬’하게 다투는 표현을 하였다

면, 대조적으로 두 번째 부분에서는 ‘잠시 마음을 가라앉히고 행복한 생각에 잠기는’ 분위기를 준다. 이는 표현적 분석요소 중 ‘수사적 분석요소’로 볼 수 있다.

발전부의 두 번째 부분 마디 80-82의 바이올린 성부에서는 제1악장의 제1주제 모티브 음형인 ‘감정의 모티브’가 변형된 형태로 나타난다. ‘감정의 모티브’는 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로서 이와 같이 제3악장의 발전부에서도 출현하여 작품 전체에서 주제화된다.

코다가 시작되는 마디 168의 피아노 성부를 보면, 낮은 음역에서 오른손 성부는 A음과 a음을 옥타브로 누르며 긴 음가로 지속하고, 왼손 성부는 F₁음과 F음을 옥타브로 상하행하며 지속저음을 올려준다. 그 가운데 마디 168의 바이올린 성부에서 ‘감정의 모티브’인 제1악장 제1주제 모티브 음형 ‘완전4도-단2도(c¹-f¹-e¹)’가 등장하고, 그 때 마디 169의 피아노 오른손 성부에서 제3악장 제1주제 음형이 나타난다. 이 요소들은 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로서 곡 전체를 마무리 짓는 제3악장 코다의 시작에서 등장하여 작품의 표현적 성격과 톤을 보여주며 마음 속 아주 깊은 곳에서부터 낮고 은근하게 깔려 오는 감정의 움직임을 표현하고 있다.

이후 이어지는 마디 175부터의 코다의 두 번째 부분에서는 제3악장 제1주제 음형이 피아노 오른손 성부에서부터 시작하여 바이올린 성부에서 모방하며 ‘대화적 주고받기’를 반복한다. 주고받기의 반복이 거듭 되면서 점점 선율의 길이가 짧아지는 것을 볼 수 있는데, 가슴속 아주 낮은 곳에서부터 깔려온 감정이 점차적으로 상승하여 고조되어 감을 확실하게 보여주고 있다.

마디 178-179, 마디 182-183에서 나타나는 피아노 왼손 성부의 악센트가 붙은 음형은 새롭게 등장한 요소로, 코다의 두 번째 부분에서 감정이 점점 고

조되어가는 가운데 가슴 속 깊은 곳에서부터 솟구쳐 올라오는 ‘감정의 돌출’을 표현한 것이다. 이는 표현적 분석요소 중 ‘독창적 표현들’에 해당된다.

전체악장을 종결하는 제3악장 코다를 시작하며 가슴 속 깊은 곳에서부터 점점 상승하고 고조되어온 감정은 마디 205에서 바이올린 성부의 스포르찬도가 붙은 e²음과 e³음을 옥타브로 길게 연주하며 ‘폭발’한다. 이 때 피아노 성부는 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’인 제3악장 제1주제 선율을 연주하기 시작하고, 이어 마디 206에서부터 바이올린이 트레몰로로 제3악장 제1주제 선율을 피아노와 유니즌으로 연주하면서 크레센도하여 마디 209에 이르러 a²음으로 다시 한 번 감정의 ‘정점’을 찍는다. 이는 ‘독창적 표현들’로서 바이올린의 트레몰로 연주기법은 들끓어 오르는 불타는 감정을 표현 하고, 피아노와 함께 유니즌으로 크레센도하며 연주함으로써 더욱 감정을 극대화 한다. 이후 바이올린과 피아노가 함께 a단조 으뜸화음을 스포르찬도로 강하게 연주하며 감정의 경주를 끝맺는다.

IV. 결론

본 논문에서는 슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡을 분석하고 이를 토대로 하여 작품 속에 나타난 내러티브적 요소를 연구하였다. 슈만의 《바이올린 소나타 Op. 105》는 1851년 작곡된 후기작품으로, 그의 정신질환이 심해지던 시기에 작곡된 세 개의 소나타 중 가장 주목받고 있는 곡이다. 슈만의 삶과 내면의 감정이 깊게 담겨져 표현되어 있어 악곡 분석을 통해 음악적 내러티브의 분석요소를 찾아내는 것이 논문의 목적이었다.

《바이올린 소나타 Op. 105》는 총 3악장으로 구성되어 있다. 제1악장은 소나타 형식으로 조성은 a단조이며 6/8박자이고 나타냄 말 ‘Mit leidenschaftlichem Ausdruck’와 같이 감정을 담아서 정열적으로 연주하도록 지시하고 있다. 제시부는 전형적인 소나타 형식의 조성구조로 작곡되었으나 재현부에서는 제2주제가 같은 으뜸음조인 A장조로 나타나 예외적인 모습이다. 제3악장의 재현부에서도 제2주제가 같은 으뜸음조로 나오는 특징을 보여준다. 제1주제 선율은 곡 전체에 걸쳐 변화·발전하여 등장하며 곡을 이끌어 가는데, 제1주제 모티브 음형이 표현적 분석요소 중 ‘주제적으로 발전하는 분석요소’로서 곡 전체에서 지속적으로 나타나며, 작품의 표현적인 톤과 성격을 압축하여 표현하고 있다. 정열적인 감정을 담아서 연주하는 제1악장은 슈만 내면의 감정의 흐름을 따라 작곡한 것으로 해석된다.

제2악장은 F장조에 2/4박자이다. A-B-A-C-A'-코데타의 론도 형식으로 이루어져있으며, 이는 제2악장의 주요선율인 a, b, c, d, e를 통해 분석된다. 2악장은 서정적인 가운데 생동감 있는 다양한 표현요소들로 채워져 있다. 연인이나 친구가 가까이 앉아서 서로 소곤소곤 대화하는 분위기인 2악장에서는 리듬, 선율, 화성, 아티큘레이션 등의 다양한 음악적 요소들을 사용한 ‘수사적

분석요소'가 자주 나타난다. 이를 통하여 곡의 분위기와 대화의 장면이 전환된다.

제3악장은 제1악장과 마찬가지로 소나타 형식으로 이루어져 있으며, 조성은 a단조이고 2/4박자이다. 나타냄 말 'Lebhaft'는 활발하고 생기 있게 연주할 것을 요구한다. 제1악장 제시부의 전형적인 소나타 형식의 조성관계와는 달리, 제3악장에서는 제1주제가 a단조로 나타나고, 제2주제는 버금가온음조인 F장조로 등장하여 19세기 낭만소나타의 독특한 조성구조를 만든다. 재현부의 제2주제는 원조로 귀환하지 않고 같은 으뜸음조인 A장조로 나타나서 일반적인 소나타 형식과 다른 모습을 보인다. 토카타풍의 제1주제는 대위법적 캐논 기법을 사용하여 피아노 성부와 바이올린 성부 사이에서 계속적으로 서로 주고받으며 나타난다. 표현적 분석요소 중 '대화적 주고받기'가 계속 진행되면서 악장 전체적으로 쫓기고 쫓아가는 느낌의 긴박한 분위기를 만든다.

곡 전체에서 다양한 아티큘레이션이 아주 세밀하게 붙어있는 특징을 보이며, 바이올린 성부와 피아노 성부가 동등한 입장에서 연주되어 동시에 같은 선율을 연주하거나 서로 모방하는 모습을 많이 볼 수 있다. 이러한 음악적 요소들은 그 표현에 의미를 부여하여 내러티브적으로 해석이 가능하다.

슈만 《바이올린 소나타 Op. 105》의 악곡을 분석하고 내러티브적 요소들을 살펴본 결과, 슈만의 말년에 나타난 인간의 심리적, 시간적인 면이 반영됨을 알 수 있었고, 이에 의미적인 해석을 더 할 수 있었다. 본 연구를 통하여 작품 속에 내재되어있는 슈만의 삶과 세밀한 내적 감정들이 청자들에게 전달되고 공감되는 연주에 도움이 되기를 기대해본다.

참고문헌

1. 단행본

- 국민음악 연구회 편. 『세계 명곡 해설 대사전 Vol.13』 . 서울: 국민음악연구회, 1981.
- 김강희, 공누이, 형희전. 『연주자를 위한 음악용어사전』 . 서울: 도서출판 뮤직트리, 2009.
- 김미애. 『독일가곡의 이해』 . 파주: 삼호뮤직, 1998.
- 김홍인. 『개정증보판 음악의 기초이론』 . 서울: 도서출판 수문당, 2005.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』 . 서울: 예솔, 2005.
- 음악지우사 편 · 음악세계 옮김. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 14 슈만』 . 파주: 음악세계, 2002.
- 하애자. 『슈만 피아노 문헌』 . 서울: 음악춘추사, 1991.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『개정판 두길 서양음악사 2』 . 파주: (주)나남, 2016.
- Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Kristine, Forney and Joseph, Machlis. 신금선역. 『음악의 즐거움 상』 . 서울: 이화여자대학교 출판부, 1997.
- Leichtentritt, Hugo. 편집부역. 『음악의 역사와 사상』 . 서울: 삼호출판사, 1987.
- Van Ess, Donald H. 안정모역. 『서양음악사』 . 서울: 도서출판 다라, 1994.

2. 학술논문 및 학위논문

- 김경은. “19세기 내러티브 협주곡에 관한 연구 - 존 필드의 피아노 협주곡 제5번을 중심으로.” 『음악이론연구』 제24집 (2015), pp.138-171.
- 김한나. “로베르트 슈만(Robert Schumann)의 바이올린 소나타에 관한 연구 -Violin Sonata No.1 in a minor Op.105에 대하여-.” 연세대학교 석사학위논문, 2011.
- 김한아. “‘낭만적 아이러니’의 음악적 적용 -슈만(R. Schumann)의 피아노 작품을 중심으로-.” 서울대학교 석사학위논문, 2012.
- 김효정. “쇤베르크의《Verklärte Nacht, Op.4》에 나타나는 내러티브적 요소 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 박유미. “내러티브의 단초로서의 음악적 제스처.” 『음악이론연구』 제23집 (2014), pp.142-177.
- 변지혜. “Robert Alexander Schumann의 「Violin Sonata No.1 in a minor, Op.105」에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2016.
- 송무경. “‘베토벤적인 것’에 대한 두 가지 담론 -베토벤 피아노 소나타 Op. 81a 《고별》 제1악장을 중심으로-.” 『서양음악학』 제15-1호 (2011), pp.37-63.
- 이지연. “기호로서의 음악: 토픽 이론의 개념, 적용 그리고 비판.” 『이화음악 논집』 13권1호 (2009), pp.37-65.
- 정혜윤. “음악적 제스처 - 영상도식에 의한 해명의 시도.” 『서양음악학』 제 15-3호 (2012), pp.133-167.
- 지형주. “구월의 신부를 위한 노래 《미르텐 Myrt(h)en》에 담겨있는 슈만의 낭만성.” 『음악이론연구』 제11집 (2006), pp.21-39.
- 최진아. “R. Schumann 의 「Violin Sonata No. 1 Op.105」의 분석 연구.”

단국대학교 석사학위논문, 2012.

홍성미. “슈만 《바이올린 소나타 제1번 Op. 105》에 관한 연구.” 건국대학교 석사학위논문, 2015.

Hatten, Robert S. “Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes.” Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Newcomb, Anthony. “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies.” *19th-Century Music* Vol. 11, No. 2 (1987), pp.164-174.

3. 악보·음반 및 인터넷 자료

Schumann, Robert. *Sonata for Piano and Violin in a minor op. 105*. Edited by Wiltrud Haug-Freienstein. Munich: G. Henle Verlag, 1994.

Schumann, Robert. *Violin Sonata Nos. 1&2*. Gidon Kremer(Violin), Martha Argerich(Piano). DG. 1994.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1943410&cid=43667&categoryId=43667>. 시사상식사전. 네러티브. [2016년 9월 16일 접속].

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=348872&cid=42617&categoryId=42617>. 영화사전. 네러티브. [2016년 9월 16일 접속].

<http://www.oxfordmusiconline.com.access.yonsei.ac.kr:8080/subscriber/article/grove/music/40704pg18>. Grove Music Online. Oxford Music Online. Schumann. [2016년 9월 23일 접속].

ABSTRACT

An Analysis of Schumann's «Violin Sonata Op. 105» and Study of the Narrative

Boram Shin

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper is a study to analyze the music of Schumann's «Violin Sonata Op. 105» and to find the hidden narrative elements in the work. The narrative in music recognizes the events in the work as timely and dynamic and communicates so that the audience can understand that human emotion and life's phenomenon and actions are contained in the music. Schumann's «Violin Sonata Op. 105» is a latter work composed in 1851, while Schumann suffered from mental illness in this period, his inner sensitivity, lyricism and

power of enthusiasm is felt in the works. The narrative elements can be found in the pieces that contain Schumann's life and emotions.

Before looking into the narrative elements in the work, the study analyzes the general music to understand the musical characteristics by analyzing the structure, form, composition, melody, rhythm, chord and other elements. Based on this, the element of analysis suggested by Robert Hatten is used to find the hidden narratives in the work.

Schumann's *«Violin Sonata Op. 105»* is composed of three movements in total. The first movement is a sonata form, A minor, six-eight time, including emotions with 'Mit leidenschaftlichem Ausdruck' playing passionately. The second movement is a rondo form of A-B-A-C-A'-codetta, F major, two-fourth time, *allegretto tempo*. It consists of lyrical and lively expressive elements. The third movement is a sonata form, A minor, two-fourth time, in a lively and active atmosphere with a 'Lebhaft'. The first, second and third movement includes many articulations in detail with characteristics of the violin and piano part going back and forth.

The narrative analytical element of the first movement is the motif of the first theme motive that is an 'analytical element that develops theoretically' which continuously appears in the whole song compressing the expressive tone and character of the piece.

The second movement in an atmosphere of close people sitting across from each other in a conversation frequently appears 'rhetorical analytical element' that changes the mood of the song and the scene of the conversation. In the third movement the first theme of the toccata style continues to appear as an imitation between the piano and violin part. As the 'dialogic exchange' continues to evolve it creates an urgent atmosphere.

As a result in analyzing Schumann's «Violin Sonata Op. 105», the paper finds that looking into the narrative elements in the piece and the expressional aspect adds a semantic interpretation to the existing music analysis. Through the research the paper expects the performers to newly understand the work and be able to perform well to express the life and emotions of Schumann within the piece to the audience.