



저작자표시-비영리 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.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 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](#) 

홍 청 의 교수지도
석사학위 청구논문

슈만의 다성작법 연구

-피아노 4중주 Op.47 4악장을 중심으로-

2010

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
이 미 연

슈만의 다성작법 연구

-피아노 4중주 Op.47 4악장을 중심으로-

홍 청 의 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2010년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

이 미 연

인 준 서

이미연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 이 은 영 인

심사위원 홍 청 의 인

성신여자대학교 대학원

표 목 차

<표1> 소나타 형식으로 본 4악장	21
<표2> 론도 형식으로 본 4악장	22
<표3> 4중주 4악장의 다성작법	68

<악보 29> -	"	113-119마디	40
<악보 30> -	"	120-125마디	41
<악보 31> -	"	125-132마디	42
<악보 32> -	"	133-143마디	43
<악보 33> -	"	144-155마디	44
<악보 34> -	Schumann, Piano Quartet in E♭ Op.47, mov.1	14-17마디	44
<악보 35> -	Schumann, Piano Quartet in E♭ Op.47, 4.finale	156-166마디	45
<악보 36> -	"	143-146마디	45
<악보 37> -	"	167-178마디	46
<악보 38> -	"	179-191마디	47
<악보 39> -	"	191-197마디	48
<악보 40> -	"	198-205마디	49
<악보 41> -	"	206-215마디	50
<악보 42> -	"	216-223마디	51
<악보 43> -	"	223-235마디	52
<악보 44> -	"	236-241마디	53
<악보 45> -	"	242-251마디	54
<악보 46> -	"	252-261마디	55
<악보 47> -	"	262-267마디	56
<악보 48> -	"	268-274마디	57
<악보 49> -	"	275-282마디	58
<악보 50> -	"	282-288마디	59
<악보 51> -	"	289-292마디	60
<악보 52> -	"	293-299마디	61
<악보 53> -	"	300-307마디	62
<악보 54> -	"	308-313마디	63
<악보 55> -	"	314-321마디	64
<악보 56> -	"	322-329마디	65
<악보 57> -	"	330-337마디	66
<악보 58> -	"	338-340마디	67

악 보 목 차

<악보1> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2, no.2 Fugue 1-3마디	15
<악보2> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.21 Fugue 1-9마디	15
<악보3> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.7 Fugue 1-12마디	16
<악보4> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.2 Fugue 1-4마디	16
<악보5> - Beethoven, String quartet op.131 no.14 1악장 1-16마디	17
<악보6> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.2 Fugue 16-17마디	17
<악보7> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.7 Fugue 30-35마디	18
<악보8> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.12 Fugue 1-10마디	18
<악보9> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2, no.2 Fugue 14-17마디	19
<악보10> - " Fugue 21-28마디	19
<악보 11> - Schumann, Piano Quartet in E \flat op.47, 4.finale 1-4마디	23
<악보 12> - " 22-28마디	23
<악보 13> - " 39-44마디	23
<악보 14> - " 1-4마디	24
<악보 15> - " 4-11마디	25
<악보 16> - " 12-15마디	26
<악보 17> - " 16-22마디	27
<악보 18> - " 22-29마디	28
<악보 19> - " 30-38마디	29
<악보 20> - " 38-45마디	30
<악보 21> - " 46-53마디	31
<악보 22> - " 54-62마디	32
<악보 23> - " 62-72마디	34
<악보 24> - " 73-81마디	35
<악보 25> - " 81-88마디	36
<악보 26> - " 89-96마디	37
<악보 27> - " 97-104마디	38
<악보 28> - " 105-112마디	39

목 차

논문개요

I. 서론	1
-------------	---

II. 본론

1. 슈만의 음악관	3
2. 슈만의 다성적 작곡기법 학습	5
3. 『피아노 4중주(Piano Quartet) Op.47 4악장』 분석	
(1) 작품배경 및 연구의의	
1) 19세기 실내악의 일반적인 특징	9
2) 슈만의 실내악	11
(2) 4악장에 나타난 슈만의 다성적 작곡기법	
1) 4악장에 나타난 다성적 작곡기법 용어 설명	14
2) 4악장의 형식과 작곡기법 분석	20

III. 결론	68
---------------	----

참고문헌

ABSTRACT

논문 개요

본 논문은 낭만주의 음악의 대표적 작곡가 중 한사람인 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 실내악 작품 중 ‘피아노 4중주’ Op.47의 다성작법에 관하여 연구한다.

슈만은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 푸가기법을 공부하여 자신의 작품에 다양하게 활용하였고 ‘6 Fugues on B-A-C-H’ Op.60에서 바흐에 대한 존경의 뜻으로 그의 이름을 음형화하여 사용 하였으며 평소에도 바흐의 평균율과 푸가를 일용양식 처럼 삼았던 바흐의 영향을 크게 받은 작곡가이다.

그는 바흐의 작품들을 집중적으로 학습함에 이어 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 실내악곡에 대해 연구했다. 그 학습들이 이루어진 후 1842년에 슈만의 실내악의 해로 불리울만큼 집중적으로 실내악곡들이 작곡되었다. 그 중 카논이나 모방기법 등 대위법 사용이 특징적으로 나타난 피아노 4중주 4악장 중심으로 슈만의 곡에 나타나는 다성작법을 살펴보고 이전의 작곡가들로 부터 영향을 받고 발전시켜나간 슈만의 다성작법에 관하여 알아본다.

I. 서론

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 우리에게 낭만주의 음악의 대표적인 작곡가 중 한사람으로 알려져있으며 일반적으로 엄격한 형식과 규칙에서 벗어나 주관적 감정을 자유롭게 표현하며, 19세기의 지배적인 음악관인 주관적인 감정을 음악으로 표현하고 감정만이 무한성으로의 길을 열어준다고 여기던 낭만주의적 무한성(Unendlichkeit)을 추구한 전형적인 낭만주의 작곡자이다.

하지만 오늘날까지 이렇게 알려진 관점들은 후기 낭만주의 음악에 대한 보편적인 기대에 따른것이며 슈만 음악의 다른 면을 고려하지 않은 것이다.¹⁾ 슈만은 다른 한 편으로는 ‘고전주의자’로 평가될 정도로 자신의 작품에 통일성을 갖춘 형식과 보편적이고 완성도를 갖춘 형상, 엄격한 구성력을 부여하는데 각고의 노력을 했다.²⁾

슈만은 초기에는 음악이 이론적 규칙이나 숙고를 통해서가 아니라 영감을 통해 자연스럽게 표출되어야한다 믿었으나 시간이 흐를수록 영감을 형상화 하기 위해 논리적 작업의 필요성을 인정하게 된다. 즉 이전의 문학적적이고 도취적인 시각에서 벗어나 음악을 만드는데 있어 그 실제적인 면을 인식하게 된 것이다.³⁾ 이런 인식에 이어 슈만은 떠오르는 발상들을 표현해내는 능력의 부족을 느끼고 작곡이론에 대한 공부를 하기 시작했으며 그 중 가장 집중적으로 공부한 것이 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 푸가와 대위법이다.⁴⁾ 1837년에서 1841년까지 슈만은 다시금 바흐의 작품들을 집중적으로 공부했고 뒤이어 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 하이든

1) 나주리, 2008. 로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage a Bach) - 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60, 낭만음악 통권79호, 서울 : 낭만음악사, 2008, p.78

2) Ibid p.78~79

3) 김미영, 2006. "새로운 시적 시대"의 추구: 슈만의 음악관. 음악이론연구 11집. 서울대학교 서양음악연구소 p.11

4) Victor Basch. 1931. Schumann a life of suffering, New York : Tudor, p.50

(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 실내악곡에 대한 연구를 했다. 그 연구 이후 1842년에 슈만의 실내악의 해로 불리울만큼 한꺼번에 많은 실내악곡에 쏟아져나왔으며 그중 피아노 5중주곡 op.44, 피아노 4중주곡 op.47은 슈만의 가장 뛰어난 실내악 작품으로 꼽힌다. 슈만의 실내악곡들에서는 슈만의 작곡이론에 대한 학습이 반영되어 풍부한 대위법적 기술이 잘 나타나있다.⁵⁾

슈만이 이전시대의 음악가들로부터 배우고 자신의 곡에 사용, 자신만의 어법으로 재탄생시킨 슈만의 다성작법에 관하여, 그의 실내악곡 중 대위법 기술이 가장 풍부하게 사용된 피아노 4중주곡 op.47의 4악장을 통해 본 논문에서 연구 한다.

5) 차호성, 오희숙. 2003. (들으며 배우는 관현악 문헌)실내악1,2. 서울 : 도서출판 심설당. p.78~102

II. 본론

1. 슈만의 음악관

청소년기의 슈만은 보여지는 기교를 중요시하는 당시의 음악 흐름을 비난하며 무한한 상상력과 내면의 표현을 추구했다.⁶⁾ 슈만은 음악적 이론에 대해서 심한 혐오감을 가졌는데 위대한 음악가에 대한 세밀한 연구는 그 음악가들의 표현방식을 알아야하고 화성, 대위법, 작곡 기법에 대해서는 그 후에 알아도 된다고 생각했다.⁷⁾ 1827년 12월에 슈만이 쓴 일기를 보면 내면의 표현을 방해하는 이론, 규칙을 비판하고 있다.

“많은 규칙이 담긴 예술 이론서, 극작가를 위한 책 등이 있는데도, 미흡한 구상과 잘못된 연출의 비극은 왜 이렇게 많은가? 규칙에 얽매이지 않고 자연스럽게 쓰글이 훨씬 더 잘되어있는데, 이것은 그때엔 아직 규칙과 이론들이 부재했기 때문이다.”⁸⁾

이 시기의 슈만은 모든 규칙으로부터 벗어나 자유로운 표현을 하는 것이 미적으로 더 아름답다고 생각했으며 장 파울(Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825)과 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)의 영향을 받아 그들의 문학을 읽고 떠오르는 영감들을 자유롭게 작품으로 표현하기도 했다.

하지만 1828년에 비데바인(Gottlob Wiedebein, 1779-1954), 1829년에 비크(Friedrich Wieck, 1785-1875)에게 쓴 편지와 1832년 5월의 일기장을 보면 슈만의 음악관에 대한 변화와 고민을 볼 수 있다. “나는 화성론, 통주저음, 대위법등에 대한 지식이 없다. 단지 본능에 따라 얽매이지 않고 체면대로 자유로움만 따르는 모자라는 인물이다.” “내가 떠오른 것을 적을 수만

6) 김미영, 2006. "새로운 시적 시대"의 추구 : 슈만의 음악관. 서울대학교 서양음악 연구소 p.7

7) Victor Basch. 1931. *Schumann a life of suffering*. New York : Tudor. P.29

8) Robert Schumann. 1971. *Tagebücher*. Basel/Frankfurt am Main. P.81

있었다면, 나의 심포니들은 Op.100 까지 되었을 것이다.” , “많은 발상들이 있지만 그것을 조합시키는 능력의 부재”⁹⁾

이것은 슈만이 형식과 규칙은 영감의 표출에 방해가 된다고 여겼던 이분법적인 생각에서 벗어나 내적인 것을 표현하는데 있어 논리적인 작업이 필요하다는 것을 인정하기 시작한 것을 볼 수 있다.

처음에 슈만은 가장 좋은 작곡을 하기 위한 실제적인 가장 좋은 방법은 위대한 음악가를 연구하는 것이라고 믿었다. 그래서 음악가에 대한 연구를 했지만 작품에 대한 연구를 하지 않았다. 그러나 그후에 그는 심한 절망과 더불어 매우 심각하게 공부를 시작했다. 그는 기초부터 시작해야 한다는 필요성을 느꼈고 성실하게 열중한 끝에 이중대위법에 있는 캐논에 이르게되었다. 그러나 이정도로 그는 공부를 중단하지 않았으며 스스로 거만했던 자기 자신을 깨닫고 공부에 더욱 매진했다. 그는 마푸르그(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 푸가 논문(Marpurg Abhandlung von der Fuge, 1753)을 지침으로 삼아 공부했으며 바흐에 대한 연구에 폭 빠졌다.¹⁰⁾

이 푸가 논문은 바흐의 열렬한 추종자였던 마푸르그가 바흐 평균율의 주제를 주로 사용하여 글을 썼으며 1831년 7월 슈만에게 대위법을 지도했던 도른의 레슨 교재이기도 했다.

푸가와 대위법을 집중적으로 공부하여 그 작법을 충분히 습득한 슈만은 푸가를 ‘기술’이 아닌 ‘예술’로 받아들이게 되었다.

규칙과 형식, 이론이 판타지를 방해한다고 여겼던 이전의 생각으로부터의 변화는 슈만의 예술관에 변화를 가져왔다. 즉 진정한 아름다움은 내면의 자연스러운 표출이라는 생각에서 벗어나 영감과 표현의 통합을 이론 전체가 강조되어야 한다는것에 도달했다.

9) 김미영, 2006. "새로운 시적 시대"의 추구: 슈만의 음악관. 서울대학교 서양음악 연구소 p.9

10) Victor Basch, 1931. *Schumann a life of suffering*. New York : Tudor. p.50

2. 슈만의 다성적 작곡기법 학습

1829년 초 슈만은 이제서야 바흐를 접하게 되었다고 고백하고 있다.¹¹⁾

그 이전까지의 슈만은 장파울과 여러나라의 주요 시인에 심취해있었다.

1830년 음악가로서의 길을 걷겠다고 결심한 후 비크 교수에게 피아노를 배우면서 슈만은 바흐의 평균율을 가장 이상적인 음악으로 여기고 바흐의 『평균율 클라비어 곡집』을 매일 연습했다. 1831년 손을 다치고 작곡가로서의 길을 걷게된 그는 라이프치히 극장의 젊은 음악감독이던 도른(Heinrich Ludwig Egmont Dorn, 1804-1892)에게 화성학, 대위법, 2성부 3성부의 푸가를 쓰는 연습 등의 작곡수업을 받으며 기초를 다져나갔다. 그 수업은 불과 1831년 7월에 시작하여 1832년 부활절에 끝이났는데 슈만은 도른과는 성격이 잘 맞지 않았고 도른의 음악에 대한 슈만의 견해는 이성적인 부분만을 강조한다고 생각했으며 음악에 있어서의 의식적인 이성은 지적인면이 없기 때문에 죽은것과 같다고 생각했다. 그러나 훗날 슈만은 도른을 회고하며 자신이 작곡에 있어 받은 좋은영향들을 인정했다.¹²⁾

도른과의 수업이 끝이났지만 그 스스로 작곡기법에 대한 공부가 필요한 것을 인식한 후 1832년, 1837년, 1842년, 1845년 여러차례에 걸쳐 다성작법 학습을 하며 푸가 형식을 철저히 공부하였다.¹³⁾ 1832년 슈만은 평균율 클라비어곡집과 마푸르그의 『푸가에대한 논서(Abhandlung von der Fuge)』를 지침으로 삼아 푸가를 열정적으로 공부했으며 푸가를 극소부분까지 분석하며 얻은 지식으로 무장했다.¹⁴⁾ 계속적으로 혼자 대위법을 연습하고 푸가를 썼으며 베토벤의 사례를 모델로 해서 공부를 하기도했다.¹⁵⁾ 또한 바흐의 피아노 평균율과 푸가를 대부분 글록(Glock)이나 클라라 (Clara Josephine

11) 나주리. 2008. 로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage a Bach) - 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60. 낭만음악 통권79호, 서울 : 낭만음악사. p.80

12) Barbara Meier. 2004. Robert Schumann. London : Haus. p.29

13) 이미배. 2009. 슈만의 다성작법 학습, 서양음악학회. p.79

14) Victor Basch. 1931. Schumann a life of suffering. New York : Tudor. p.50

15) Barbara Meier. 2004. Robert Schumann. London : Haus. p.29

Schumann 1819-1896)와 함께 듀엣으로 연주했는데 하나하나 분석하고 깊이있게 연구하길 즐겼다.¹⁶⁾

그렇게 슈만은 그들을 자신의 작곡모델로 삼았으며 1840년 이후 슈만은 폴리포니 기법 연구에 한층 정열을 쏟는데 바하의 폴리포니 기법은 슈만의 작품에서 주로 중간 성부에서 쓰여지면서, 낭만주의의 표현주의적 예술로 다시 활발하게 피어난다.

1842년에는 슈만은 클라라와 함께 대위법 공부를 했는데 이 무렵 클라라의 글에서 슈만과 함께 대위법 학습을한 기록을 찾아볼 수 있다.

“우리는 바흐의 푸가부터 시작했다. 푸가를 공부하는 것은 매우 재미있고 즐거운 일이였다. 로버트는 나를 지도하며 틀린것에 대해 매우 신랄하게 나무랐다. 여러날이 지나도 우리의 푸가공부는 계속되었고 재미도 점점 더해갔다. 푸가는 무척 자연스러운 흐름을 가진 위대한 예술이다. 누구든지 푸가에 대해서 안다면 이러한것을 느낄 것이다.”¹⁷⁾

같은 해에 슈만은 모차르트의 교향곡이나 현악4중주곡, 하이든이나 베토벤의 실내악곡 악보를 연구하고 대위법의 연습 등을 한 결과로 3곡의 현악 4중주곡 op.41을 작곡했고 연이어 피아노 5중주곡 op.44, 피아노 4중주곡 op.47을 작곡했는데 특히 피아노 4중주곡에는 당시의 악보연구로부터 가장 많은 영향을 받은 것으로 알려져있으며 고전과형식과 푸가기법을 잘 활용하고 있다.¹⁸⁾

슈만은 1843년 그의 음악신문 <음악신보>에서 바흐는 어떤 작곡가보다 음악가들에게 항상 새로운 원천을 제공하는 작곡가라 극찬했으며 “바흐의 음악은 고갈되지 않는다. 우리들이 후대에 정말 멋진 음의 직물을 발견했다 해도 그것의 실은 바흐 안에서 뽑아낸 것이다. 바흐의 음악은 들을수록 깊이가 있고 다른 모든 음악은 바흐와 견주어서는 불완전하다.” 라는 말을 했다. 또

16) Barbara Meier. 2004. **Robert Schumann**. London : Haus. p.29

17) Schumann, Robert and Schumann, Clara. 1993. **The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann**. Edited by Gerd Nauhaus. Translated, with a preface, by Peter Ostwald, Boston : Northeastern University Press. p.8~11

18) 중앙일보 편집부 저. 1986. **Heritage of Music (5. 낭만과 음악)**. 서울 : 중앙일보사. p.143

한 바흐에 대해 그의 동시대인들에게 평가하기를 “옛 음악적 장인 중에는 베토벤이 있고 그는 근대에 속하는 음악인이다. 바흐야 말로 독일음악의 아버지이며 아주 훌륭한 음악을 창작했다. 그 오래된 장인은 모든 음악가들중 가장 현대적인 사람이며 베토벤보다도 오히려 더 낭만적인 음악을 보다 깊게 실험했다고 볼 수 있다.”라고 했다.¹⁹⁾

그의 작곡중 다성음악과 바로크장르는 바흐를 존경하는 표현이었다.²⁰⁾ 슈만은 바흐를 신격화 하다시피해 “매일 나의 죄에 대해 전능한 바하께 고백하고 그를 통해 나 자신을 순결화하고 강하게 만들기위해 노력한다.”라고 까지 했다.²¹⁾ 슈만의 음악은 그 자신의 바흐에 대한 이해가 반영되어있고 그의 작품의 푸가토에 그것이 잘 표현되어있다.²²⁾

1844년말 드레스덴으로 이주 후 대위법에 더욱 깊은 관심을 갖고 아내 클라라에게 바흐의 평균율곡집과 푸가를 공부하도록 했으며 함께 대위법 연구에 많은 시간을 보냈다.²³⁾ 그리고 엄격한 대위법의 규칙들을 작품에 적용시키면서 바흐 음악의 영향을 더욱 확실하게 드러낸다. 그는 바흐에 대한 공부에 완전히 몰입하여 그 영감으로 1845년 『바흐 이름에 의한 6개의 푸가 op.60』, 『4개의 푸가 op.72』, 『폐달 피아노를 위한 연습곡 op.76(카논 형식의 6개의 소품)』 등의 곡을 작곡했고 케루비니(Luigi Cherubini, 1760-1842)의 대위법과 푸가논문(Cours de contrepoint et de fugue, 1835)도 클라라와 함께 공부하였으며 대위법에 대해서 그 스스로 마스터를 하였다.²⁴⁾ 1847년에는 슈만이 카를 리터(Karl Ritter)를 가르치며 스스로 정리한 책인 『대위법 레슨책(Lerhbuch vom Kontrapunkt)』 과 푸가를 위한 레슨책(Lerhbuch von der

19) Victor Basch. 1931. *Schumann a life of suffering*. New York : Tudor. P.79

20) Barbara Meier, *Robert Schumann*. London : Haus, 2004 p.34

21) 이미배. 2007. 슈만의 바흐 탐구: 바흐의 《평균율 클라비어》 1권중 b단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 Op. 72 중 No. 2 비교. 서울대학교 서양음악연구소. p.120

22) Barbara Meier, *Robert Schumann*. London : Haus, 2004 p.64

23) Victor Basch. 1931. *Schumann a life of suffering*. New York : Tudor. P.178

24) Ibid P.178

Fuge)』이 있고²⁵⁾ 1850년에는 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)의 바흐 B단조 미사 초연과 함께 바흐를 세상에 알리는 큰 계기를 만든 바흐협회(Bach-Gesellschaft) 설립을 주도 하기도 했다.²⁶⁾ 1853년에는 바흐의 작품과 푸가에 대한 학습과 재창조의 열의가 정점에 달했으며²⁷⁾ 『푸게토 형식의 7개의 피아노곡 op.126』을 작곡했는데 다성적인 성부의 사용이 특징이다.²⁸⁾

25) 이미배, 2009. **슈만의 다성작법 학습**. 서양음악학회. p.77

26) 박준용, **세상의 모든 클래식** 마고북스, 2004 p.57

27) 나주리, **낭만음악** 통권79호 서울: 낭만음악사, 2008, p.79

28) 변복순 **군산대학교 논문집 Robert Alexander Schumann의 푸가 소곡형식으로 된 피아노 곡집 OP 126에 관한 분석** p.198

3. 『피아노 4중주(Piano Quartet) Op.47 4악장』 분석

(1) 작품배경 및 연구의의

1) 19세기 실내악의 일반적인 특징

19세기에는 산업발달과 중산층의 성장으로 인해 대형홀에서의 연주가 본격적으로 이루어지고 교향곡을 많은 연주 프로그램에서 중심으로 다루게 되면서 연주회의 규모가 계속적으로 커지고 오페라, 협주곡 같은 장르가 인기를 얻고 있었다.

이런때에 내향적이고 적은 규모로 이루어진 실내악은 어느정도 관심밖에 밀려나 있었다. 특히 19세기 중반 이후 독일어권에서는 ‘신독일파’가 실내악을 구시대적 유물이고 시대에 부합되지 않는다 라는 이유로 외면하였기 때문에 실내악은 그와 대립하고 있던 ‘보수주의파’에 의해 계승되어 갔고 그들에 의해 독자적인 장르로 비중을 가지고 발전해갈 수 있었다.²⁹⁾

실내악의 연주장소는 귀족들에게 속해 있던 악단이 해체됨에 따라 이전의 살롱에서 공공연주홀로 연주장소가 옮겨지기 시작했으며 여흥적인 사교의 음악의 성격을 탈피하기 시작했다. 즉 하이든 후기 현악4중주에서 귀족에게 속하여 그들이 원하는 음악을 쓰는 것이 아니라 작곡자가 쓰고 싶은 음악을 쓰는 ‘자율적인 음악’으로 바뀌기 시작해 베토벤에 이르러는 본격적으로 그 성격이 정착되었다. 작품의 기교와 난이도도 높아져 많은 실내악 작품들이 전문연주자에 의해서만 연주가 가능해지게 되었다.

실내악의 여러 유형 중에서도 ‘현악4중주’가 가장 큰 비중을 차지 하였으며 작곡가들은 실내악에서 다른 분야 보다도 현악4중주에서 자신의 기량을 나타내야했다. 베토벤의 현악4중주는 그의 작품들 중 아주 큰 비중을 차지하는데

29) 김용환. 2005. 서양음악사 19세기 음악. 서울: 음악세계. p.182

자신의 가장 심오한 음악적 아이디어를 표현하기 위한 실험적 매체로 이장르를 활용하였다. 또한 그의 후기 현악 4중주는 슈만의 실내악에도 큰 영향을 미쳤으며 전통과 혁신의 대립을 크게 볼 수 있다.

그 다음으로 중요한 편성은 피아노가 동반된 실내악으로 피아노가 음향적으로 주도적인 역할을 맡았다. 이 중 가장 많이 쓰인 것은 현악기 그룹에 피아노가 추가된 편성이었다.

베토벤의 작품번호 1번에서 보여지는 것처럼 피아노 트리오는 19세기에 많은 작곡가들이 선호한 실내악 편성이었고 트리오로 작곡된 작품외에도 많은 관현악 작품들이 피아노 트리오로 편곡되어 나왔다.

또한 피아노 트리오에 비올라와 제2바이올린을 추가하여 피아노4중주, 피아노5중주로도 작곡가들이 많이 작곡했다.

피아노가 독주악기를 반주하는 형태의 2중주는 베토벤에 이르러서야 두악기가 동등한 역할을 가진 파트너로 인식을 받았으며 후대의 작곡가들에 이르러 더욱 발전하였다.

2) 슈만의 실내악

1840년 가곡의해에 이어서 1842년은 슈만의 실내악의해로 불리운다.³⁰⁾

이 때에 슈만이 실내악곡을 다수 작곡하게 된 것은 슈만의 집에서 자주 현악 4중주를 중심으로 각종 실내악이 연주되었고 하이든, 모차르트, 멘델스존 등의 작품이 연주되어 이들에 자극받은 슈만 또한 실내악에 대한 의욕을 불태웠기 때문이라고 한다. 슈만은 몇 번에 걸쳐 거듭된 바흐의 대위법 연구와 베토벤 후기 현악4중주를 집중적으로 공부한 이후 다수의 실내악곡을 작곡했는데 현악4중주 op.41의 3곡, 피아노5중주 op.44, 피아노4중주 op.47과 같은 슈만의 중요한 실내악 작품들이 모두 이 해에 작곡되었다.

특히 슈만의 현악4중주는 실내악을 꽃피운 브람스로 넘어가기전의 가장 중요한 작품으로 꼽히고³¹⁾ 피아노4중주 또한 모차르트와 브람스 사이를 잇는 중요한 작품으로 구분짓는데³²⁾ 후기 베토벤의 작품의 많은 캐논적인 모방과 대위법적 성부 진행이 이 곡들에 잘 나타나있다.

3개의 현악4중주는 베토벤에대한 존경심을 나타낸 것이다.

현악4중주의 두 번째 곡 마지막악장에는 “이 노래들을 받아주십시오” 라는 내용이 들어있고 첫 번째 4중주의 느린악장의 시작은 베토벤의 9번째 심포니처럼 시작되었다.

슈만은 베토벤의 후기현악4중주를 인간의 예술과 발명의 극치라고 생각했다.³³⁾

1880년 뮌헨에서 태어나 음악학자, 비평가, 잡지 편집자, 교수로 활약하며 당대의 가장 위대한 음악학자로서 유럽과 미국 음악사상에 큰 영향을 끼친 인물로 쇠헬의 모차르트 작품 목록을 완전히 재구성한 것으로 유명한 알프레드 아인슈타인(Alfred Einstein, 1880-1952)은 『Music in the

30) Rey M. longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 김혜선 역, 서울 : 도서출판 다리, 2001, P.114

31) 김용환. 2005. *서양음악사 19세기 음악*. 서울: 음악세계. p.195

32) Gerald Abraham. 1952. *Schumann a symposium*, London : Oxford University press. p.141

33) Barbara Meier. 2004. *Robert Schumann*. London : Haus. p.94

Romantic Era』에서 “슈만의 현악4중주는 전체적인 부분에서 세부에 이르기까지 어느정도 베토벤의 영향을 보여준다. 1번의 느린악장은 베토벤의 교향곡9번 Adagio의 직접적 반사이고, 2번의 Andante quasi variazioni는 베토벤 현악4중주 op.127의 Adagio ma non troppo의 주제와 변주와 같다.”라고 서술하고 있다.³⁴⁾

1830년대와 1840년대 초에 쓰인 그의 작품들에서 그는 상당한 정도로 형식적 구성과 조성 구성에 대한 실험을 하였었는데 그것은 실내악 작품들에서도 잘 나타나있다.

피아노 5중주 op.47에서도 그가 이색적인 시도를 한점을 엿볼수 있는데 전체 악장간의 조성구조는 고전 소나타 악장의 조성구조와 같은데 4악장이 단조에서 장조로 바뀌어 끝난다는 것에서 낭만적인 특색이 드러난다. 이 점은 이시대의 작곡가들이 마지막 악장을 장조로 끝내려 하는면을 보여준다. 낭만주의 작곡가들은 1악장이 단조 일때도 4악장의 코다를 장조로 전조시켜 끝내는 경우가 많았다.

슈만은 그의 후기 작품들에서 형식을 처리하는 데 있어서 더욱 보수적이 되었으나 주제 그룹이나 부분들 사이에 통상적인 명료도가 흐리게 된 일종의 이음새가 없는 형식을 추구하였는데 이것은 베토벤이 많은 그의 후기 소나타 형식 악장들에서 실습하였던 기법이다. 슈만의 실내악곡을 살펴보면 고전적인 4악장 체계를 계승하고 있지만 악장별로 상당히 자유롭게 구성이 되어있는데 1악장은 모두 소나타 형식을 2,3악장은 인터메쵸,스케르초,변주곡 형식을 4악장은 소나타, 론도 소나타 형식을 채택하였다. 슈만이 피아노 작품에서 사용한 비대칭적인 악절구조와 복잡한 리듬등이 나타나며 슈만의 피아노5중주와 피아노4중주에서는 피아노의 주도적인 역할이 부각된다. 또한 전체적으로 반음계적 화성, 조성적 모호성, 빈번한 전조, 비화성음의 자

34) 송상미. 1985. R. Schumann의 “피아노 5중주곡” OP.44에 관한 분석적 연구, 이화여대 교육대학원. P.2-3

유로운 사용등이 나타나며 바흐 연구의 성과에 의해 대위기법을 풍부하게 구사하는 것이 특징이다.

앞으로 살펴보고자하는 피아노4중주는 바이올린, 비올라, 첼로, 피아노 편성으로 피아노5중주에 이어서 작곡되었으며 슈만 자신이 출판업자인 위스트링(Whistling)에게 “아주 풍부한 악상을 가지고 있고 5중주곡 보다 효과적이라고 생각하지 않을수 없다”라고 했다.

마뉘 빌홀스키(Mathieu Jurjewitsch Wielhorsky, 1787-1863) 백작에게 헌정되었는데 슈만과 음악적으로 친밀한 사이였으며 스스로 설립한 페테르부르크 음악협회의 지휘자이기도 했던 실력있는 아마추어 첼리스트였다. 이 곡에서 첼로가 중요하게 다뤄지는 것도 이와 관계된 것으로 볼 수 있다.

원래 피아노에 강한 애착을 가지고 있었고 발상적으로도 피아노와 관련된 경향을 가지고 있었던 슈만이 작곡한 실내악곡들 중 피아노적인 서법을 풍부하게 사용한 곡으로 특히 4악장에서는 바흐와 베토벤등 이전 작곡가들의 영향과 더불어 슈만이 가지고 있는 낭만적 서법도 함께 잘 나타나 있다.

(2) 피아노 4중주 op.47 4악장에 나타나는 슈만의 다성적 작곡기법

1) 4악장에 나타나는 다성적 작곡기법 용어 설명

1. 대위(Counterpoint)

대위는 ‘음 : 음’, ‘선율 : 선율’, ‘주제선율 : 대위선율’ 같은 의미로 두 개 이상의 독립된 가락이 동시에 어울려 있는 것 같은 음악은 대위법적인 음악이라 할 수 있으며 어떤 직물을 할 하는 가로와 세로의 실을 두고 보았을 때 세로의 실을 화성법으로, 가로의 실을 대위법으로 보아 음이 옆으로 흐르는 것이 주된 음악은 폴리포닉(polyphonic)한 음악이며 대위법적 음악이고, 성부셀 슈가 많더라도 세로의 관계가 주되게 이루어진 음악은 호모포닉(homophonic)한 음악이라고 여겨진다.³⁵⁾

대위는 크게 교회선법(church modes)을 기본 음계 소재로 삼고 성악곡적인 대위로 16세기 양식의 음의 진행과 울림은 음정을 바탕으로 하는 선법적 대위(Modal counterpoint)와 장음계(major scale), 단음계(minor scale)를 음계 소재로 삼는 바흐(J. S. Bach) 스타일의 기악적 대위법으로 음의 진행과 울림은 화음 진행을 바탕으로 하는 조성적 대위(Tonal counterpoint)로 나뉘는데 슈만의 피아노 4중주 4악장은 조성적 대위로 볼 수 있다.

2. 푸가(Fugue)

푸가는 2성,3성... 등의 정해진 수의 성부를 지닌 대위법 양식으로 주제 성부와 다른성부들이 차례로 주제를 모방하는 것이 악곡 구성의 기초이다.

주제에 응답이라는 용어로 쓰이며 주로 5도 위로 모방되며 교대로 나타난다. 주제의 모방으로 이루어진 부분을 제시부라고 하며 이 제시부 사이와 사이에는 처음 등장하는 주제와는 별개의 대위법에 의한 에피소드(Episode)가 등장하고 푸가는 이 제시부와 에피소드로 악곡을 구성한다.

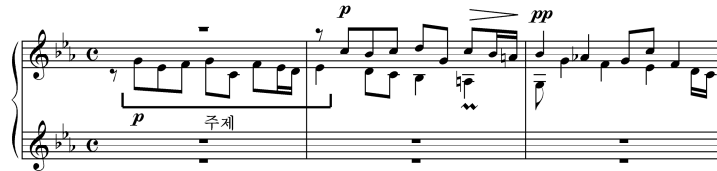
35) 김홍인. 2006. 대위-제2판, 서울 : 현대음악출판사. p.2

푸가의 요소

①주제 (Subject)

푸가를 구성하는 가장 중심이 되며 ‘주선율(A선율)’ 이라고 한다.

<악보1> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2, no.2 Fugue 1-3마디



②응답 (Answer)

한 성부에서 주선율이 제시된 다음, 이 주제가 다른 성부에서 완전5도 위로 모방되는 것을 응답이라한다. 주선율이 정확하게 완전5도 위로 모방되는 것을 진정응답(real answer) 이라고 하며 주선율의 처음부분이 완전4도로 응답되고 나머지 부분이 완전5도 위로 응답되어 선율음정의 변화가 생기는것을 조적응답(tonal answer)이라고 한다.

<악보2> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.21 Fugue 1-9 마디



③대주제(Counter subject)

주제나 응답에 대조와 보완을 하며 새로 등장하는 또 다른 주제적인 선율을 대주제 혹은 ‘대선율(B선율)’ 이라고 한다.

<악보3> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.7 Fugue 1-12마디

대주제

④주제의 코다(Coda), 링크(Link), 연결구(Transition)

주제의 끝에서 대주제의 도입 사이, 응답의 끝에서 원조 주제의 도입 사이를 채워 주는 부분을 말하며 모방, 동형 진행등이 응용된다. 링크나 연결구가 없는 푸가들도 많다.³⁶⁾

<악보4> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.2 Fugue 1-4마디

링크

36) 김홍인. 2006. 대위-제2판, 서울 : 현대음악출판사. p.2

⑤모방 기법-모방(Imitation), 카논(Canon), 반행(Inversion), 전위(Invertible Counterpoint), 스트레토(Stretto)

모방, 반행, 리듬과 선율의 길이 확대 및 축소, 카논 등 모방 기법은 다양하게 나타난다.

모방의 예 (바이올린1, 바이올린2, 비올라, 첼로 순서로 선율을 모방한다.)

<악보5> - Beethoven, String quartet op.131 no.14 1악장 1-16마디

반행(반진행)의 예 (알토 선율에 소프라노 선율이 반대로 움직여 진행된다.)

<악보6> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.2 Fugue 16-17마디

카논의 예 (테너 선율이 진행중에 베이스 선율이 겹쳐져서 모방 진행한다.)

<악보7> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2 no.7 Fugue 30-35마디



전위의 예 (A선율과 B선율의 위치가 서로 교차되는 것을 볼 수 있다.)

<악보8> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.1 no.12 Fugue 1-10마디



스트레토의 예 (주로 주선율이 여러 형태의 근접모방으로 나타난다.)

<악보9> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2, no.2 Fugue 14-17마디



⑥종결부(Final section)의 코다(Coda)

강한 종지의 종결부가 끝나면 푸가 전 곡을 정리하는 코다가 등장하기도 한다.

<악보10> - Bach, Well-Tempered Clavier vol.2, no.2 Fugue 21-28마디



2) 4악장의 형식과 작곡기법 분석

슈만의 피아노 4중주 4악장은 그의 피아노 5중주와 같이 슈만이 선호하던 E♭ 장조로 쓰여졌으며³⁷⁾ 론도 소나타 형식(Rondo Sonata form)으로 작곡되었다. 이 형식은 소나타와 론도 형식이 합쳐진 형태로 소나타 형식처럼 도식적으로는 보이더라도 론도의 주제와 삽입부와의 대조성은 소나타의 두 주제 사이의 대립성만큼 두드러지지 못하며, 전체의 성격도 소나타에서 종종 볼 수 있는 목직함과 극적인 긴장감과는 거리가 먼 것이 보통이다. 론도 형식의 최대의 흥미는 주제가 회귀할 때의 즐거움에 있는 것이므로, 이러한 점이 소나타와 론도의 본질적인 상이점이라 하겠다.

먼저 론도형식(Rondo form)은 하나의 중심 주제부가 경과적인 삽입부를 사이에 두고, 여러 번 반복되는 순환적 구조의 주제부인 르프랭(refrain) 중간에 에피소드(episode)를 삽입하면서 주제가 여러 번 반복되는 구성이다. 르네상스 시대(14~16세기)부터 이 형식으로 사용되었으며 노래에서 르프랭으로 불리는 후렴구(론도 형식에선 A로 구분)사용이 크게 유행하였고 17세기 후반부터는 노래뿐만 아니라 기악에서도 쓰여졌다. 하이든, 모차르트, 베토벤에 의해 소나타 형식(Sonata form)과 함께 대표적 기악 형식이 되었으며 경쾌하고 단순한 주제를 가진 론도 형식은 베토벤이나 모차르트의 피아노 소나타나 교향곡의 마지막 악장에서 흔히 사용된다. 주요 주제 A는 거의 대부분 으뜸조로 나오지만, 에피소드나 부주제 B,C는 대개 대비적인 조성으로 나온다.

가장 단순한 론도 형식은 두 개의 주제 A, B가 A-B-A-B 와 같이 차례로 주고 받는 형식이며 일반적인 론도 형식은 주요 주제 A와 두 개의 부주제 B, C가 A-B-A-C-A 와 같이 번갈아 나오는 형식이다.

고전 론도 형식에서는 제1주제가 3회 이상 나타나고, 그 사이에 접속구나 다른 주제를 삽입하고, 마지막에 코다를 붙인다.

37) 음악지우사 편. 2002. 작곡가 별 명곡해설 라이브러리-슈만, 서울 : 도서출판 음악세계 P. 78

현대 론도 형식은 베토벤이 소나타 곡에서 확립한 것으로 순수한 론도 형식이 아니라 소나타 형식과 절충한 형식이며 론도 소나타 형식이라고 불린다. A-B-A-C-A-B'-A의 론도 형식에서 C를 소나타 형식의 전개부로 보고, 그 앞뒤의 A-B-A를 각각 제시부와 재현부로 보는 형식이다.

소나타와 론도, 론도소나타에 대한 이해와 더불어 슈만의 피아노4중주 4악장의 도식을 살펴보면 소나타와 론도가 결합된 론도 소나타 형식을 취하고 있음을 볼 수 있다. (ABACBA)⇒원래 ABAC(A)B인데 이곡에선(A)가 생략 제시부, 발전부, 재현부로 나뉘고 사이사이 르프랭이 존재하며 제시부의 끝에 140마디에서 A의 재등장과 함께 원조인 E^b 장조로 끝나고(여기서 르프랭 A가 원조인 E^b이 아닌 전조가 되면 소나타이다.) 제시부의 38마디 2주제(B)가 재현부에서 199마디 2주제의 재등장에서 원조인 E^b 장조로 돌아오는 것으로 보아 론도 소나타로 볼 수 있다.³⁸⁾

<표1> 소나타 형식으로 본 4악장

제시부	1주제군	1마디 ~ 22마디 첫 번째 박까지
	경과구	22마디 ~ 38마디 첫 번째 박까지
	2주제군	38마디 ~ 62마디
	종결군	63마디 ~ 143마디 두 번째 박까지
발전부	발전부	143마디 세 번째 박 ~ 191마디 두 번째 박까지
재현부	경과구	191마디 세 번째 박 ~ 199마디 첫 번째 박까지
	2주제군	199마디 두 번째 박 ~ 223마디
	종결군	224마디 ~ 293마디 두 번째 박까지
코다	코다	293마디 세 번째 박 ~ 340마디

38) Charles Rosen. 1995. **다양한 소나타 형식**, 강순희 역, 서울:수문당. p.125

<표2> 론도 형식으로 본 4악장

A	1마디 ~ 22마디 첫 번째 박까지
B	22마디 ~ 140마디 첫 번째 박까지
A	140마디 두 번째 박 ~ 143마디 두 번째 박까지
C	143마디 세 번째 박 ~ 191마디 두 번째 박까지
B'	191마디 세 번째 박 ~ 282마디 첫 번째 박까지
A'	282마디 두 번째 박 ~ 293마디 두 번째 박까지
코다	293마디 세 번째 박 ~ 340마디

이렇게 소나타와 론도가 결합한 것으로 보아 본 논문에서는 이 악장의 형식을 론도 소나타로 보았다.

슈만의 피아노 4중주 4악장을 여러 문헌에서 살펴보면 론도 소나타 형식과 소나타 형식으로 서로 다르게 형식을 정리한다.

참고로 그 예를 들어 먼저 본 논문과 같이 론도 소나타로 형식으로 본 문헌을 살펴보면 <Barbara Meier, Robert Schumann London : Haus, 2004 p.97>에서는 이곡의 마지막 악장은 푸가의 표현력과 소나타 론도를 통합하는 바흐의 영향을 분명히 보여준다고 서술했으며 <김용환, 서양음악사 19세기 음악 : 음악세계, 2005> 또한 대위기법이 풍부하게 구사되는 소나타 론도 형식의 4악장이라고 서술했다. <Gerald Abraham Schumann a symposium London : Oxford University press. 1952 p.157>에서는 1주제가 끝나고 첼로가 경과구 멜로디를 관계단조로 시작하나 곧 곡의 첫(중심) 조성인 E♭조에 곧 이르기 때문에 론도 소나타로 제안한다고 서술했다.

소나타 형식으로 본 문헌을 살펴보면 <(최신 명곡해설 전집, 일본 :음악지우사, 1979) 음악세계 편집, 슈만(명곡해설 라이브러리) : 음악세계 2002>이 있는데 대위법을 풍부하게 쓴 소나타 형식의 활기찬 악장이라 서술하고 있다.

이곡의 4악장을 소나타 형식으로 다음과 같이 분석하는데 1주제를 첫머리의 피아노, 바이올린, 비올라의 유니즌으로 보고 이후 푸가토가 펼쳐진다.

<악보 11> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 1-4마디



푸가토가 끝나고 주제가 다시 강렬하게 제시된 후 C단조로 첼로의 멜로디가 등장하는 것을 2주제로 보고 있다.

<악보 12> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 22-28 마디



제시부가 B \flat 장조로 끝난후 그 후 발전부를 비올라의 2주제(코데타의 주제) 제시로 시작되는 것으로 본다.

<악보 13> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 39-44마디



그리고 63마디 스타카토의 피아노 위에 현이 1주제 첫머리를 내놓고 피아노 왼손에 급속한 악구가 이어지고 그것이 긴박해져서 1주제에 의한 스트레토와 2주제(코데타의 주제)가 서로 얽혀 140마디에 힘차게 1주제가 재현되며 재현부가 등장하는 것으로 본다.

이 1주제가 재현된 다음에는 제시부처럼 푸가토는 없고 대신 144마디에 반음계 진행의 피아노를 활약시킨 새로운 경과부로 본다. 그리고 192마디에서 첼로로 2주제를 재현하고 비올라의 코데타 주제 등장 후 첼로에서 다시 2주제가 나온 후 곡은 코다에 들어간다.

본 논문에서는 론도 소나타 형식으로 작곡한 것으로 보고 4악장 전체분석을 한다.

곡의 도입부 4마디는 이곡의 르프랭으로 2개의 대조적인 모티브 구성으로 되어있다.

화성적 반주로 이루어진 x와 유니즌으로 이루어진 y의 이 대조적인 두 개의 모티브가 대위법적으로 계속 발전해나간다.

1주제군인 첫 번째 A(1마디-22마디 첫 번째 박)는 두 개의 르프랭 사이에 푸가토가 존재하는 3부분 구성으로 되어있는데 이는 론도의 첫 번째 A구성 방식의 일반적인 형태 중 하나이다.

<악보 14> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 1-4마디

1주제군 **A (refrain + fugato + refrain)**

Refrain - x,y로 이루어진 모티브가 곡 전체 분위기를 제시
 x - 악기 전체의 강렬한 세번의 코드
 y - Vn. Va. Pn 유니즌

르프랭 다음에는 동형진행으로 구성된 모티브y를 이용한 주제의 푸가가 시작되는데 비올라가 먼저 주제를 8마디 첫음까지 제시하고 링크가 있는 후 비올라는 대주제를 연주하고 피아노가 12마디 첫음까지 유니즌으로 응답한다.

피아노가 응답할 동안 비올라가 대주제를 연주하는데 보통 주제를 연주했던 파트가 응답이 진행될 때 대주제를 연주한다.

<악보 15> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 4-11마디

4

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

8

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

12

① 푸가의 주제 → 모티브y를 이용한 푸가가 시작됨

sempref

동형진행

링크

① C.S 대주제

① A 응답 - 5도↑ 모방

동형진행

피아노의 응답이 끝나면 바이올린이 12마디에서 16마디 첫음까지 다시 주제를 연주하고 피아노의 오른손이 대주제를 연주한다.

<악보 16> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 12-15마디

대주제가 끝나고 바이올린의 주제에 대한 응답을 16마디에서 20마디 첫음까지 한다. 응답이 진행될 때 유니즌으로 대주제를 바이올린과 비올라가 연주하는데 도입부의 르프랭의 재등장에 의해 중간에 끊긴다.

16마디에서 피아노가 5도가 아닌 4도로 변형응답을 하고 원래 4성푸가로 보자면 피아노가 아닌 첼로가 나올 자리인데 피아노가 나오는 것은 전통 푸가에서 벗어난다. 3성으로 푸가는 마무리가 된 것으로 보아야 하고 16마디에서 시작되는 피아노의 4도 모방은 추가 도입부라고 할 수 있다.

3성푸가의 제시부 형태를 가지고 있고 피아노의 양손이 같이 움직이고 있다는 점이 특이한데 이 중 주제는 양손이 함께 연주하고 대주제는 오른손 혼자만 나오고 있다.

주제 - 응답 - 주제 - 완전4도 위 모방의 형태로 3성푸가에 추가 도입부의 의미를 찾는다면 서주로 1주제를 마무리 짓기위해 A \flat (버금딸림조)으로 맞물리게 해놓은 것이다.

주제 - 응답 - 주제 - 응답(5도 위)로 가는데 바흐의 전형적인 구성인데 슈만이 다르게 발전시켜 구성한 것이며 주제가 끝나기 전에 현악기들이 르프랭을 시작하기 때문에 20마디의 코드를 일치시키기 위해 4도 모방인 추가 도입부를 쓴 것으로 볼 수 있다.

<악보 17> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 16-22마디

The image shows a musical score for Schumann's Piano Quartet in E-flat, Op. 47, 4th movement, measures 16-22. The score is arranged in two systems. The first system (measures 16-19) features Vln. I, Vla., Vc., and Pno. with dynamics ranging from f to ff. A circled 'C.S.' is marked in the Viola part. The second system (measures 20-22) features Vln. I, Vla., Vc., and Pno. with a dynamic of mf. A circled 'A' with the text '4도 모방' is marked in the Piano part. A note in the Violin I part says '대주제 도중 겹쳐서 refrain이 다시 등장'.

르프랭이 다시 등장한 다음엔 c단조로 전조가 되면서 소나타의 경과구, 론도(ABACADA..)의 르프랭 A 사이에 놓이는 각기 별개의 주제인 B,C,D를 이르는 쿠플레가 시작되는데 첼로가 이 주제를 연주한다.

첼로가 이 전 까지 역할이 별로 없는 것이 이 쿠플레의 주제를 더욱 부각 시키기 위함으로 보인다.

첼로의 멜로디 아래에서 피아노의 반주형이 왼손 화성적 베이스위에 오른손 펼침화음으로 앞의 푸가와 대조되게 화성적으로 진행한다. 이와 같은 방식으로는 소나타 형식으로 된 모차르트 현악사중주(String Quartet) K.387로 4악장에서 푸가로된 1주제 연주후 경과구가 화성적 텍스처로 나타남으로써 강한 대조를 보여준다.

<악보 18> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 22-29마디

경과구 B **couplet**
A와 완전 대조적으로 대위법이 없어지고 화성적으로 바뀜

C 단조로 전조

p

첼로가 주제를 연주

mf

mf

피아노가 왼손 화성적 베이스에 오른손 펼친 화음 연주

첼로독주에 피아노 반주의 느낌이 강하며 그 전까지는 주요한 역할을 맡지 못했던 첼로가 갑자기 부각된다. 이때 바이올린엔 대선율이 들어가고 30마디 부터는 나란한 조인 E \flat 조로 전조된 후 첼로가 연주했던 주제를 바이올린과 비올라가 받아서 연주한다. 31마디부터 바이올린과 비올라의 주제에 첼로가 베이스라인을 2성부 대위로 진행하며 이때도 피아노는 계속 화성적인 반주를 담당한다.

<악보 19> - schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 30-38마디

첼로의 주제를 바이올린과 비올라가 받아서 연주

30

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

2성부 대위

cresc.

cresc.

→ 화성반주 안에서도 첼로 대위적 움직임

E \flat ; V I

34

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

말림조인 B \flat 장조로 전조

con anima

2성부 대위가 끝나면서 E \flat 장조의 딸림조인 B \flat 장조로 조옮김이 된다.
 2주제군의 주제가 피아노 오른손에서 처음나오고 왼손은 화성적 반주를 담당한다. 39마디의 중간에 비올라가 캐논으로 들어와 피아노 오른손과 대위적으로 움직인다.

<악보 20> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 38-45마디

2 주제군

38

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

38

42

42

원손은 화성적 반주

비올라가 중간에 캐논으로 들어옴

피아노 오른손 성부간 대위법 모방

주제

42마디에선 피아노 성부간 모티브 모방이 이루어지며 44마디 피아노에서 다시 주제가 등장한다음 46마디 첼로에서 주제가 나오고 바이올린이 캐논으로 쫓아나온다. 이때 피아노는 화성적인 반주형으로 이루어져있고 51마디에서 다시 피아노 성부간 모티브 모방이 이루어진다.

<악보 21> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 46-53마디

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 46 to 50, and the second system covers measures 50 to 53. The instruments are Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Measure 46:** Violin I enters with a melodic line marked 'con anima'. The Viola plays a pizzicato accompaniment. The Cello plays the main theme, also marked 'con anima'. The Piano provides a harmonic accompaniment.
- Measures 47-50:** The Violin I continues its melodic line, while the Cello maintains the theme. The Piano accompaniment remains.
- Measure 50:** The Violin I plays an arco passage. The Cello plays a piano (*p*) passage. The Piano accompaniment continues.
- Measures 51-53:** The Violin I and Cello play a chromatic harmonic progression, marked 'rit.'. The Piano accompaniment also features chromatic movement.

대위법적인 진행 중에도 피아노는 화성적인 반주를 담당하며 52마디에선 슈만의 전형적인 특징인 반음계의 화성진행이 등장한다. 54마디에서 피아노가 주제를 연주하고 56마디에서 바이올린이 더해지며 2주제를 마무리한다.

<악보 22> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 54-62마디

54 *a tempo* cresc. 주제

Vln. I

Vla. cresc.

Vc. cresc.

Pno. *a tempo* 주제

58 *p* 경과구 주제 연주 →첼로와 바이올린 6도 병진행

Vln. I

Vla. *p*

Vc. *p*

피아노가 주제를 마무리

Pno. *p* 경과구의 반주형 *sf*

지속음

55마디부터 사용된 대위법을 찾아보면 피아노를 상,중,하 3성으로 볼 때 첼로가 피아노의 베이스라인, 바이올린이 피아노의 주제라인, 비올라가 피아노의 중성라인과 똑같이 움직이는 것을 볼 수 있다.

피아노가 주제를 마무리 한 후에는 58마디에서 피아노는 페달톤 지속음에 경과구의 반주형이 등장하며 그 위에 비올라가 경과구의 주제를 연주한다.

비올라에 뒤이어 첼로와 비올라가 6도 병진행으로 경과구의 주제를 마무리 짓는다.

62마디부터는 제시부의 종결군으로 처음 제시된 모티브 x의 연속적인 모방이 바이올린, 비올라, 피아노 오른손에서 르프랭을 회상하는 듯한 모티브 y가 피아노 왼손에서 연주된다.

<악보 23> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 62-72마디

종결군

Musical score for measures 62-72 of Schumann's Piano Quartet in E \flat , Op. 47, 4th movement. The score is for Violin I, Viola, Violoncello, and Piano. It shows the 'concluding group' (종결군) starting at measure 62. Motive X is marked in the Violin I, Viola, and Cello parts, while Motive Y is marked in the Piano part. Dynamics include p and sfz.

Continuation of the musical score for measures 68-72 of Schumann's Piano Quartet in E \flat , Op. 47, 4th movement. The score is for Violin I, Viola, Violoncello, and Piano. It shows the continuation of the 'concluding group' (종결군) starting at measure 68. Motive X is marked in the Violin I, Viola, and Cello parts, while Motive Y is marked in the Piano part. Dynamics include p and pizz.

73마디에서는 르프랭을 이용한 주제변형이 스트레토로 나오는데 바이올린과 피아노가 먼저 시작하고 한박뒤 비올라 또 한박뒤 피아노 왼손이 따라 나온다. 첼로는 모티브 y를 이용한 반주를하고 다른파트는 같은순서로 번갈아가며 계속적으로 스트레토를 진행한다.

<악보 24> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 73-81마디

스트레토 순차적으로 오버랩되며 진행

73 모방 시작

Vln. I *f* ①

Vla. *f* 바이올린 4도 위 ②

Vc. *f* ④ 첼로는 모티브 Y 이용한 반주

Pno. *f* ③ 바이올린 8도 모방 ⑥ *sf*

스트레토처럼 보이지만 바이올린 멜로디 유니즌으로 합쳐지면서 81마디 첫박까지 진행

78

Vln. I *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *ff* ⑨ *sf*

79마디에서 바이올린과 피아노가 10번째로 나오며 스트레토가 진행되는 듯 보이지만 멜로디가 합쳐지며 81마디까지 진행한다. 여기서부터 갑자기 화성진행으로 B-C-D#-e-F-C-F 순서로 계속 변화하고 87마디에선 C장조로 전조된 제시부의 르프랭이 피아노 오른손에서 등장한다.

피아노의 오른손이 르프랭을 연주하는동안 바이올린과 첼로가 모티브 X만을 이용하여 스트레토를 진행한다.(피아노 - 바이올린 - 첼로4도위)

<악보 25> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 81-88마디

화성적으로 갑자기 변화 →

81

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

85

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

89마디에서 2주제 동기가 피아노에서 다시 등장하고 비올라가 연이어 따라 나온다. 93마디에서 피아노 왼손과 첼로가 2주제의 리듬형을 취해서 새로운 멜로디로 등장한다. 94마디는 비올라와 피아노 오른손이 오버랩되며 5도 밑 음정에서 똑같이 따라나오고 95마디 중간에서 피아노 왼손과 첼로가 96마디에선 비올라와 피아노 오른손이 다시 따라나온다.

<악보 26> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 89-96마디

89

Vln. I

Vla. *fp*

Vc. *sf*

Pno. *p*

2주제 동기

dim

sf

피아노 오른손의 2주제 동기를 비올라가 받음

93

Vln. I *p*

Vla. *marcato*

Vc. *marcato*

Pno. *p*

악기 계속 겹치며 근접모방

93

97마디에선 첼로와 피아노왼손이 나오고 98마디에선 비올라와 피아노 오른손이, 99마디에선 피아노와 첼로가 아닌 바이올린이 16분음형으로 바뀌어 등장한다. 100마디에선 피아노 왼손과 첼로가 5도 밑으로 따라나오는데 첼로는 16분음형으로 바뀌어 등장한다. 101마디에서 16분음형으로 바이올린이 다시 같은 음형 오버랩되고 다음 같은식으로 102마디에서 첼로, 피아노 등장 103마디 다시 바이올린 104마디에서 첼로와 피아노가 나온다.

<악보 27> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 97-104마디

♪ → 리듬 분할

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 97-100) shows the Violin I, Viola, Violoncello, and Piano parts. The Violin I part features a rhythmic change at the beginning, marked with a note and an arrow, and the text '리듬 분할'. The Viola and Violoncello parts also show rhythmic changes and dynamic markings. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures. The second system (measures 101-104) continues the instrumental textures, with the Violin I part playing a more active role and the Piano part providing harmonic support.

106마디에서 바이올린과 피아노 오른손이 조가 바뀐 르프랭을 다시 연주하고 비올라와 첼로가 뒤따라 들어오며 받아 연주하면 108마디 바이올린과, 피아노 오른손이 그사이에 다시 시작 또 다시 비올라, 첼로순으로 멜로디를 받아서 연주한다. 그사이 110마디 중반에 바이올린과 피아노가 르프랭을 또다시 시작 하고 이번엔 피아노 왼손도 같이 연주하여 르프랭 멜로디를 스트레토 진행중 에 마무리 짓는다.

<악보 28> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 105-112마디

르프랭이 조가 바뀌어 다시 등장

→ 스트레토 진행

스트레토 진행중에 끝이 남

마무리 ff

112마디에서 93마디에 나왔던 2주제의 리듬형 취한 모티브가 첼로와 피아노 왼손에서 다시 등장하고 비올라와 피아노 오른손에서 113마디 중간에 오버랩 된다. 그 다음 첼로와 피아노 왼손이 오버랩되고 나오고 연이어 115마디에서 비올라와 피아노 오른손이 오버랩되며 나온다.

<악보 29> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 113-119마디

The image displays a musical score for Schumann's Piano Quartet in E-flat, Op. 47, 4th movement, measures 113-119. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 113-116, and the second system covers measures 117-119. The instruments are Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo), and performance instructions like 'p marcato'. Brackets are used to indicate overlapping passages between different instruments. The first system shows the Viola and Piano right hand overlapping in measure 113, and the Cello and Piano left hand overlapping in measure 115. The second system shows the Viola and Piano right hand overlapping again in measure 117.

116마디 중반에서 다시 첼로와 피아노 왼손이 오버랩되고 다음 117마디에서 비올라와 피아노 오른손이 오버랩된다. 다음 118마디에선 첼로와 피아노 왼손이 오버랩되며 나올 차례인데 첼로와 피아노가 빠지고 바이올린이 오버랩되며 나오는 119마디 중반에서 첼로와 피아노 왼손이 오버랩되어 바이올린 선율을 받는다. 다음 120마디에서 다시 바이올린이 오버랩되고 그다음 첼로와 피아노 왼손이 오버랩되며 122마디에서 다시 바이올린 오버랩되고 123마디에서 첼로와 피아노 왼손 오버랩된다.

<악보 30> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 120-125마디

131마디부터 한박자 씩 뒤로 순차적으로 바이올린 비올라 첼로가 3중개논으로 진행되며 르프랭의 x모티브를 연주하고 그동안 피아노는 화성적인 반주와 함께 B \flat 베이스음을 계속 올려준다.

140마디에서 르프랭이 다시 등장해서 143 마디에서 마무리되어 제시부는 원조로 끝나고 A \flat 장조로 전조된 발전부의 새로운 섹션이 등장한다. 소나타의 발전부는 반드시 그 악장이나 1악장의 주제와 관련성을 갖고 진행한다.

<악보 32> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 133-143마디

A 원조의 르프랭으로 제시부를 마칩 **발전부 C**

A \flat 로 전조

A \flat 장조로 전조된 다음 140마디 세 번째 박 부터 피아노에서 이 곡의 1악장 모티브 리듬형과(악보 34) 8마디 비올라 대주제 리듬형을 취해서 나타나며 악

기의 역할을 계속적으로 교차시키며 발전부를 진행하는데 첫 번째로 바이올린,비올라와 피아노 오른손과 왼손의 역할이 (위치가) 전위 대위(invertible counterpoint)되어 151마디 중반부에서 완전히 바뀐다.

<악보 33> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 144-155마디

크게 ♩와 ♪의 대조를 이루며 악기들의 역할이 계속적으로 교차됨

대주제 리듬형

바이올린, 비올라와 피아노 양손의 역할이 교차됨

<악보 34> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, mov.1 14-17마디

espressivo *mf*

159마디 마지막 음부터는 바이올린,비올라와 피아노 오른손이 첼로와 피아노 왼손이 역할을 바꾸어 똑같이 움직인다. 167마디 끝 음 부터는 바이올린,피아노 오른손과 첼로, 피아노 왼손이 리듬형을 서로 바꾸어 연주한다. 비올라는 그전까진 바이올린과 같이 움직였으나 여기서부터 첼로와 같은 리듬형으로 바뀐다. 동시에 143마디에서 146마디의 피아노 음형이 163마디에서 166마디의 첼로와 피아노 왼손에서 반행(inversion)된다.

<악보 35> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 156-166마디

다시 바이올린, 비올라, 피아노 오른손과
첼로, 피아노 왼손으로 역할 교차

↑ Cello & Piano 음정 전위

<악보 36> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 143-146마디

175마디에서 바이올린과 피아노 오른손이 원래의 4분음표 음형으로 돌아가고
 첼로와 피아노 왼손이 8분음표의 앞의 음형으로 바뀌면서 앞의 159마디부터
 175마디 중간과 다시 175마디 중간부터 190마디까지의 진행이 거의 같다.

<악보 37> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 167-178마디

바이올린, 피아노 오른손과
 비올라, 첼로, 피아노 왼손으로 역할 교차

바이올린, 비올라, 피아노 오른손과
 첼로, 피아노 왼손으로 역할 교차

<159-174마디의 진행과
 175-190마디의 진행이
 완전히 똑같음>

<악보 38> - Schumann, Piano Quartet in E♭ Op.47, 4.finale 179-191마디

179

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

185

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

발전부가 마무리 된 다음 르프랭이 들어있는 1주제군 A가 생략되고 경과구의 쿠플레 멜로디가 재등장하며 재현부가 시작된다.

피아노의 화성 아르페지오의 반주위에 첼로가 앞과 거의 동일하게 독주를 한다.

<악보 39> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 191-197마디

재현부 B' 경과구 피아노 화성 아르페지오 반주 위에 첼로 독주 (앞과 거의 동일)

191

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

1주제는 생략되고 22마디의 경과구 멜로디가 재등장

p

mf

p Vivace

194

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

이어서 2주제군이 재현되는데 199마디 끝에 피아노가 2주제 연주하는데 음은 다르지만 제시부의 원조인 E♭ 조로 돌아온다. 비올라가 스트레토로 따라나오며 작곡기법이 199마디부터 273마디처음까지가 앞의 38마디부터 112마디와 거의 동일하다고 볼 수 있다.

<악보 40> - Schumann, Piano Quartet in E♭ Op.47, 4.finale 198-205마디

2주제군

Eb : V7

202

<악보 41> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 206-215마디

바이올린이 캐논으로 들어옴
con anima

pizz.
sf

주제
con anima

206

Pno. p

211

Vln. I rit. a tempo arco

Vla.

Vc.

피아노 오른손 성부간 대위법적 모방

슈만의 특징인 반음계 화성진행
rit. a tempo

Pno. rit. a tempo

<악보 42> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 216-223마디

주제

Vln. I

Vla.

Vc.

피아노가 주제를 마무리

Pno.

경과구의 반주형

220

Vln. I

Vla.

Vc.

첼로와 바이올린 6도 병진행

경과구 주제 연주

Pno.

지속음

2주제 끝

dim.

<악보 43> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 223-235마디

종결군

2주제가 원조인 E \flat 으로 전조되었기 때문에
종결군이 앞과 작곡기법은 동일 하지만 조성에는 차이를 보임

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

223

223

p

p

pizz.

p

sf *dim.* *p*

X

X

X

Y

스트레토 순차적으로
오버랩되며 진행

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

229

229

f

f

pizz.

f

sf *dim.* *p*

X

X

X

Y

모방 시작

바이올린 4도 위

비올라 8도 모방

1

2

3

<악보 44> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 236-241마디

236

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

4

5

6

7

8

sf

sf

스트레토처럼 보이지만 바이올린 멜로디 유니즌으로 합쳐지면서
242마디 첫박까지 진행

239

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

9

sf

sf

<악보 45> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 242-251마디

화성적으로 갑자기 변화 →

242 E F G#dim7 Am7 Bb7

Vln. I *ff* *sf*

Vla. *ff* *sf*

Vc. *ff* *sf*

Pno. *ff*

모티브 X만 이용한 스트레토

247 F X

Vln. I *sf* *sf*

Vla. *sf* *fp* *sf*

Vc. *sf*

Pno. 전조된 르프랭 FM *sf* 2주제 동기 *sf*

<악보 46> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 252-261마디

252

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

피아노 오른손의 2주제 동기를 비올라가 받음

sf *p*

sf *p* *marcato*

sf *p* *marcato*

dim. *sf* *p* *marcato*

리듬 분할

258

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

<악보 47> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 262-267마디

262

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

265

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

르프랭이 조가 바뀌어
다시 등장

f

f

f

<악보 48> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 268-274마디

268

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

8^{va}

268

271

마무리

스트레토가 진행중에 끝이남

르프랭 모티브
X 리듬형

marcato

바이올린 → 비올라 → 첼로
3중 캐논

회음 반주

p-p (B)

<악보 49> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 275-282마디

275

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

132~140마디 첫음까지와
완전히 똑같음

279

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

ff

ff

ff

ff

처음의 르프랭이 마지막으로 다시 등장하는 부분으로 리듬형이 셋잇단으로 바뀌고 길이가 확대되는 변형이 있다. 바이올린, 비올라, 피아노는 같은 음으로 진행하지만 첼로는 4도 위의 음에서 따라나온다.

288마디부터 모든 악기가 합쳐지기 시작해 종지를 향해 나아간다.

<악보 50> - Schumann, Piano Quartet in E b Op.47, 4.finale 282-288마디

A' A 변형 및 길이 확대

캐논처럼 한박자 뒤에서 계속 따라나옴

The score consists of two systems. The first system covers measures 282 to 285. The second system covers measures 285 to 288. The key signature changes from B-flat major to A-flat major at measure 285. The score includes dynamic markings like *ff* and *sf*, and performance instructions such as "셋잇단으로 리듬형 바뀜" and "첼로는 4도 위". The piece concludes with a fermata on a G chord in the violin and piano parts.

<악보 51> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 289-292마디

The musical score consists of two systems. The first system contains three staves: Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system contains two staves for the Piano (Pno.). The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 3/4. The score features triplet patterns in the strings and piano accompaniment. Dynamics include sf (sforzando) and markings for ritardando (rit.).

음이 점점 고조되며 스포르잔도(sforzando)의 세 코드로 강하게 종지를 맺는다.

282마디에서 293마디의 늘임표(fermata)까지 르프랭 변형이 등장하여 정점에 이르러 마무리 된 후 코다가 등장하는데 코다는 1주제, 경과구, 2주제 동기를 모두 이용해서 나온다. 여기에서는 도입부 모티브 x음형의 모방과 오버랩을 중심으로 대주제 역할을 하는 음형과 푸가의 모티브인 y음형이 서로 얽히며 진행한다. 모티브 x음형이 베토벤이 즐겨쓴 주제의 작은 요소를 계속 반복하는 기법처럼 계속적으로 나오며 코다 전체를 이끈다.

<악보 52> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 293-299마디

코다

The musical score for the Coda section (measures 293-299) is presented in four systems. The first system (measures 293-296) includes annotations for the '코다 주 모티브' (Coda main motif) in the Viola part, '르프랭 모티브 X 음형 (주선음)' (Rouffange motif X sound form) in the Violoncello part, and '르프랭 모티브 Y 음형 (대선음)' (Rouffange motif Y sound form) in the Piano part. The second system (measures 297-299) shows the continuation of the Coda, with a key signature change to E-flat major indicated by 'Eb' above the staff. The score includes dynamics such as *sempref* and *f*.

<악보 53> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 300-307마디

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 300-303) features:

- Vln. I:** Melodic line starting at measure 300.
- Vla.:** Accompanying line with articulation marks (>).
- Vc.:** Bass line with a dynamic marking of *sf* and a performance instruction '오버랩' (overlap) pointing to the piano part.
- Pno.:** Piano part with a dynamic marking of *sf* and a **B \flat** marking.

The second system (measures 304-307) features:

- Vln. I:** Melodic line with a dynamic marking of *sf* and a **G** marking.
- Vla.:** Accompanying line with a **G** marking.
- Vc.:** Bass line with a dynamic marking of *sf*.
- Pno.:** Piano part with a dynamic marking of *sf* and a **G** marking.

<악보 54> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 308-313마디

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 308 to 310. It includes staves for Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Violin I part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *sf*. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics. The Piano part has a complex accompaniment with many sixteenth notes. The second system covers measures 311 to 313. The Violin I part has a dynamic marking of *sf* and a breath mark (C). The Viola and Violoncello parts continue their rhythmic patterns. The Piano part also continues its accompaniment. The key signature is E-flat major, and the time signature is 3/4.

대위법적으로 진행하는 중에 비올라가 318마디에서 펼친 화음으로 화성 텍스처로 변하고 이어서 322마디에서는 바이올린이 아르페지오가 등장한다.

<악보 55> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 314-321마디

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 314-321) shows the following details:

- Vln. I:** Measures 314-321. Starts with a melodic line in measure 314.
- Vla.:** Measures 314-321. Features a continuous sixteenth-note arpeggiated texture.
- Vc.:** Measures 314-321. Includes a B \flat note in measure 314 and dynamic markings *ff* and *sf*.
- Pno.:** Measures 314-321. Provides harmonic support with chords and bass lines, including a B \flat note in the right hand.

The second system (measures 318-321) shows the following details:

- Vln. I:** Measures 318-321. Features a melodic line with accents (>) and dynamic markings *ff* and *sf*.
- Vla.:** Measures 318-321. The arpeggiated texture continues. A section from measure 318 to 321 is circled and labeled "아르페지오 등장".
- Vc.:** Measures 318-321. Continues with a melodic line and dynamic markings *sf*.
- Pno.:** Measures 318-321. Continues with harmonic support, including dynamic markings *ff* and *sf*.

<악보 56> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 322-329마디

322

아르페지오 등장

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

sf

sf

sf

326

Vln. I

Vla.

Vc.

Pno.

sf

sf

sf

화성적인 텍스처가 계속적으로 조를 바꾸어 330마디에서 E \flat 조에 이르면 2주제군의 끝부분이 들어옴으로써 코다가 끝날 것을 예상하게 한다.

<악보 57> - Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 330-337마디

경과구의 멜로디가 잠깐 등장 후 2주제군이 끝나는 부분이 들어오며
코다가 끝날 것을 예상하게 함

Vln. I *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Pno. *mf*

Eb 지속음

Vn & Vc
6도 병진행

증대하는 느낌 → 종지로 향해감

Vln. I *accel.*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

8va

334마디에서부터 점점 빨라지고 음이 고조, 증대 하며 진행한 다음 I 화음을 반복하여 강하게 끝을 맺는다.

<악보 58> Schumann, Piano Quartet in E \flat Op.47, 4.finale 338-340마디

The musical score consists of four staves: Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is E-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins at measure 338, marked with a first inversion chord (8va) and a forte (f) dynamic. The music features a crescendo and acceleration, leading to a strong conclusion with a first inversion chord (8va) in the final measure.

III. 결 론

슈만의 피아노 4중주 4악장을 면밀히 살펴보면 곡 전반에 걸쳐 사용된 슈만의 다성작법 기법을 살펴볼 수 있다.

론도 소나타의 형식안에 푸가를 결합시켜 제시부의 1주제군에서 르프랭 A의 x,y로 이루어진 모티브를 소재로 삼아 푸가로 전개되며 이 A는 화성적인 텍스처를 가진 경과구 B와 대조를 이룬다. 2주제군에선 대위법적인 진행과 슈만의 특징인 반음계 화성, 페달포인트를 사용한 화성의 변화들이 서로 얽혀나오고 종결군에서는 르프랭의 x,y 모티브를 다양한 다성적 기법으로 진행시키고 A로 돌아온다. 그 후 발전부에서는 1악장과, 대주제 모티브의 리듬형을 소재로하여 다성적 기법을 사용해 발전시키고 1주제인 A가 생략된채 재현부가 나온다. 2주제가 원조인 E^b 조로 재등장하고 A가 변형, 확대되어 다시 나온 다음 종지를 맺은 후 코다로 들어간다. 코다에서 르프랭의 모티브를 다성적 텍스처로 끌어가다 화성적 텍스처가 어우러지며 2주제의 끝부분이 나오고 점점 고조시켜 강하게 끝맺는다.

모든 주제 요소들이 각 악기간 다양한 모방 기법으로 발전되어 곡 전체적으로는 다성적 텍스처와 화성적 텍스처의 대조성을 볼 수 있다.

각 부분별로 쓰인 다성작법을 정리해보면 다음과 같다.

<표3> 4중주 4악장의 다성작법

제시부	1주제군	푸그의 요소인 주제, 응답, 대주제
	경과구	2성부 대위, 대선율
	2주제군	캐논, 모방, 6도병진행
	종결군	스트레토, 리듬분할 모방, 3중캐논
발전부	리듬(♪-♪)의 대비, 전위(성부교차), 반진행	

재현부	경과구	2성부 대위, 대선율
	2주제군	캐논, 모방, 6도병진행
	종결군	스트레토, 리듬분할, 3중캐논
코다	모방(주선율, 대선율, 대주제), 6도병진행	

지금까지의 연구를 통해 슈만은 바흐, 모차르트, 하이든, 베토벤의 영향을 받아 어떠한 다성기법들을 철저하게 활용했으며 이것을 고전적 형식인 론도 소나타 안에서 어떻게 발전시켰는지를 살펴 보았다.

낭만주의의 대표적 작곡가 중 하나로 볼 수 있는 슈만이지만 그도 피아노 4중주 4악장을 통해 엄격히 다성작법을 연구, 사용하여 곡을 작곡한 것을 볼 수 있고 다른 한편으로는 고전주의자로 불리는 슈만의 면모를 확인할 수 있는 하나의 증거가 될 수 있다.

참고문헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김미영. 2006. "새로운 시적 시대"의 추구 : 슈만의 음악관. 음악이론 연구 11집. 서울대학교 서양음악 연구소.
- 김순란, 주성희. 2001. 음악 형식 분석의 이론과 실제. 서울 : 세광음악출판사.
- 김용환. 2005. 서양음악사 19세기 음악. 서울 : 음악세계.
- 김홍인. 2006. 대위-제2판. 서울 : 현대음악출판사.
- 민은기. 2007. 서양음악사. 서울 : 도서출판 예경.
- 박준용. 2004. 세상의 모든 클래식. 서울 : 마고북스.
- 이미배. 2009. 슈만의 다성작법 학습. 서양음악학회.
- 이미배. 2007. 슈만의 바흐 탐구 : 바흐의 《평균율 클라비어》 1권 중 B(b)단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 Op. 72 중 No. 2 비교. 서울대학교 서양음악연구소.
- 차호성, 오희숙. 2003. (들으며 배우는 관현악 문헌)실내악1,2. 서울 : 도서출판 심설당.
- 음악지우사 편. 2002. 작곡가 별 명곡해설 라이브러리-슈만. 서울 : 도서출판 음악세계.
- 중앙일보 편집부 저. 1986. Heritage of Music (5. 낭만파 음악). 서울 : 중앙일보사.
- Charles Rosen. 1995. 다양한 소나타 형식. 강순희 역, 서울 : 수문당.
- Rey M. longyear. 2001. Nineteenth-Century Romanticism in Music. 김혜선 역, 서울 : 도서출판 다리.

한스보그트. 2002. **요한 제바스티안 바흐의 실내악:배경, 분석, 개별 작품 연구**. 윤진영 역, 서울 : 음악춘추사.

2. 외국 서적

Barbara Meier. 2004. **Robert Schumann**. London : Haus.

Gerald Abraham. 1952. **Schumann a symposium**. London : Oxford University press.

Robert Schumann. 1971. **Tagebücher**. Basel/Frankfurt am Main.

Robert Schumann and Clara Schumann. 1993. **The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann**. Edited by Gerd Nauhaus. Translated, with a preface, by Peter Ostwald, Boston : Northeastern University Press.

Victor Basch. 1931. **Schumann a life of suffering**. New York : Tudor.

3. 논문

변복순. 1996. 군산대학교 논문집 **Robert Alexander Schumann의 푸가 소곡형식으로 된 피아노 곡집 OP 126에 관한 분석**. 군산대학교.

송상미. 1985. R. Schumann의 “피아노 5중주곡” OP.44에 관한 분석적 연구. 이화여대 교육대학원.

나주리. 2008. 로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage a Bach) - 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op.60. 낭만음악 통권 79호, 서울 : 낭만음악사.

ABSTRACT

A Study on Schumann's Compositional Technique of Polyphony Music in Piano Quartet op.47

Lee, Mi Youn

Department of accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

This paper examines compositional technique of polyphony music in Piano Quartet op.47, which is known as one of outstanding chamber works by Robert Schumann(1810-1856), the famous composer of the Romantic period.

Schumann was strongly influenced by Bach to the extent that he applied Bach's fugue to his own works in various ways, used the figure of Bach's name as a means of expressing respect for him in '6 Fugues on B-A-C-H' op.60, and considered Bach's The Well-Tempered Clavier and fugues.

After Schumann focused on Bach's music, he studied chamber music of Mozart, Haydn, and Beethoven. Also, he composed a number of chamber works in 1842 — it is sometimes called the year of

chamber music. Among chamber works composed in the year, this paper mainly discusses the fourth movement of Piano Quartet which features counterpoint such as canon and imitative techniques and deals with his compositional method of polyphony music, which was based on previous composer's influence and developed by him.