



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

음악학 석사 학위 논문

J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV 829  
Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43  
Robert Schumann *Humoreske* Op. 20 연구

2013년 12월

서울대학교 음악대학원  
피아노 전공  
김 에스더

## 국문 초록

J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV 829  
Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43  
Robert Schumann *Humoreske* Op. 20 연구

서울대학교 음악대학원  
음악과 피아노전공  
김 에스더

본 논문은 본인의 졸업 연주 프로그램인 J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV 829, Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43, Robert Schumann *Humoreske* Op. 20 의 세 작품에 대한 배경과 특징을 알아보고, 작품을 분석함으로써 이를 정확히 이해하고 연주하는 것을 목적으로 한다.

J. S. Bach (1685-1750) Partita No. 5 in G Major BWV 829에서 바흐는 새로운 양식을 창조하기 보다는 그 시대의 양식을 완성하려고 노력하였는데, 파르티타 제 5번은 이러한 그의 의도를 잘 나타내는 동시에

모음곡이라는 하나의 확실한 양식을 절정으로 이끈 대표적인 작품이라고 볼 수 있다. Bach의 파르티타 제 5번을 중심으로 조곡의 이론적 배경과 특성, 그리고 Bach의 장식음에 대한 개요 및 장식음을 살펴보고자 한다. 또한 파르티타 제 5번에 나오는 장식음에 적용시킴으로써 Bach 작품을 연주하는데 도움이 되고자 한다.

Haydn (1732-1809) Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43은 하이든의 중기 소나타에 해당하는 시기로서 많은 실험적 작품을 작곡하였고 C. P. E Bach의 영향을 받아 대단히 낭만적, 표현적인 스타일을 재현해 내고 있다. 초기 소나타에 비해 규모가 커지고 세 부분의 (제시부-발전부-재현부) 길이가 차츰 조화를 이룬다. 셈여림의 표현이 강해지고 형식은 전자와 같은 형식을 유지하면서 확장된 모습을 볼 수 있으며, 특히 변주악장의 사용이나 변주 기법의 사용이 두드러지게 나타나는 것을 볼 수 있다. 하이든의 해학적인 요소와 함께 하이든이 음악에서 표현할 수 있는 유머를 느끼고 찾는 즐거움은 본 연구의 또 하나의 목적이라 할 수 있다. 유머의 요소들을 하이든의 음악을 통해 찾아보고 이를 통해 소나타 형식을 어떻게 실험적이고 도전적으로 구축해 나갔는지를 연구해 보고자 한다.

Robert Schumann(1810-1856) *Humoreske* Op. 20은 슈만의 여러 작품 중 가장 마지막에 연주된 곡인 동시에 가장 찬미스러운 곡이라 할 수 있다. 형식적인 구조의 불완전성이라는 결핍을 지녔음에도 불구하고 여러 가지의 아름다움으로 인해 다수의 연주가들로 하여금 만족감을 선사하였다는 평가를 받는다. 유모레스크가 지닌 가치는 멜로디, 색채감과 풍부한 화성, 매료시키는 리듬 그리고 얽혀있는 다성 음악의 모습은 대중과 연주자 모두를 매료 시킨다는 것이다. 이러한 지점에서 유모레스크는 슈만의 특별한 음악적 양상을 중심으로 활발한 연구가 이루어지고

있는 대상이라 할 수 있다. 그러므로 유모레스크의 내용을 분석하는 것  
뿐만 아니라 슈만에 의해 묘사되고 있는 그의 음악적 요소를 이해하는  
것을 본 연구의 목적으로 삼는다.

주요어: 바흐, 파르티타, 하이든, 피아노 소나타, 슈만, 유모레스크

학 번: 2011-217891

## 목 차

I. 서 론 .....	1
II. 본 론	
1. J. S. Bach Partita No.5 in G Major, BWV 829	
1) 작품 배경 .....	2
2) 작품의 구성과 특징 .....	3
2. Haydn Piano Sonata in A-flat Major, Hob. XVI:43	
1) 작품 배경 .....	16
2) 작품의 구성과 특징	
(1) 1악장 Moderato .....	21
(2) 2악장 Menuet .....	27
(3) 3악장 Rondo .....	29
3. Robert Schumann <i>Humoreske</i> , Op.20	
1) 작품 배경 .....	35
2) 작품의 구성과 특징 .....	35
III. 결 론 .....	70
IV. 참고문헌 .....	71

## I. 서론

본 논문은 본인의 석사 과정 졸업 연주 프로그램인 J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV 829, Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43, Robert Schumann *Humoreske Op. 20* 에 대한 연구이다. 본 연구에서는 작품이 작곡된 시기와 배경을 연구하고 작품의 구조와 형식을 분석하여 졸업 연주 곡목에 대한 이해를 증진시키는 것을 목적으로 한다.

바흐의 파르티타 5번 G 장조 작품 분석을 통해 음악적 특성과 작곡 기법의 양식을 조사함으로써 파르티타에서 각각의 주제에 해당하는 음악적 요소와 내용을 알아보고 이해를 돕고자 한다.

이와 더불어 하이든의 피아노 소나타 A $\flat$  작품 분석을 통해서도 중기 소나타의 특징을 살펴보고 해당 시기에 하이든의 피아노 소나타에 나타난 작곡요소를 알아보고자 한다. 각 악장마다 나타나는 음악적인 특징을 분석하는 것을 목표로 삼는다.

슈만의 《유모레스크》에서는 곡에 나타난 성격적 요소들과 특성에 대해 조사하기로 한다.

## II. 본론

### 1. J. S. Bach Partita No. 5 in G Major, BWV 829

#### 1) 작품 배경

##### ① 파르티타의 개념

파르티타란 이탈리아로서 본래 프랑스 어휘인 “Paertie”에서 유래되었다. 라틴어의 “Pars”, 영어의 “Part”와 같은 의미로 한 조 (Team)를 이룬 악곡 집단의 의미로 통용된다. 이러한 의미를 가진 파르티타는 시대의 변천에 따라 그 용어의 쓰임이 변주곡, 소품 또는 일종의 변주곡 형식 및 조곡 그리고 많은 악장의 장르 등으로의 변화가 있었다. 1) 17세기, 18세기에는 주로 ‘변주’라는 의미로 쓰였는데 이것은 하나의 주제에 의해 작곡된 후 일종의 변주곡 형식으로 발전되어 조곡에 이르게 되었다. 이러한 관계는 점차 파르티타가 변주곡 형식의 조곡, 더 나아가서는 변주곡 형식이 아닌 조곡에도 파르티타의 명칭이 붙게 되었다.

일반적으로 파르티타가 독일조곡을 의미하게 된 것은 17세기 후기의 일이다.

이미 그 전 프랑스에서는 쿠프랭이 그의 모음곡에 ‘Order’ 2)라는 용어를 사용하였음을 알 수 있고, 영국에서는 각 악장들의 배합이나 공통성이 고려되어 ‘Lesson’ 혹은 ‘Lesson of Suite’로 사용한 바 있다.

---

1) Stanley Sadie::The New Grove Dictionary of Music and Musician, 2nd ed. Vol XVI, p.225.

2) 공상적인 표제를 가진 몇 개의 조곡들이 모인 춤곡 뿐 아니라 rondo형식에 의한 악장들도 많이 포함이 되어있다.



## ② 바흐의 파르티타

파르티타는 바흐의 라이프지히(Leipzig)시기(1728-1750)의 작품으로 1731년에 6개를 묶어 《Klavier-Ubung》 제 1권으로 파르티타를 출간하였다. 파르티타의 일반적인 형식을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 예비악장을 갖는다. 15세기의 예비악장(Prelude)은 음악의 시작을 인상적으로 장식하는 기교적인 성격의 음악이었다. 16세기에서는 10-20마디 정도의 프레이즈와 화음이 교체하는 자유로운 음악양식이었으나 17세기 중반부터 모음곡 첫머리에 놓여 도입역할을 했다. 예를 들어 유일한 도입부 역할의 Prelude는 첫번째 도입 악장 Praeludinm, 두번째는 Sinfonia, 세 번째는 Fantasia, 네번째는 Overture, 다섯번째는 Praeambulum, 그리고 마지막은 Toccata에서 Praeludinm과 같은 도입부 역할을 하고 있는 것이다.

둘째, 조곡과 다른 점 중 하나는 파르티타는 기본 악장을 중심으로 다양한 부수적 무곡을 지니는데 이 무곡들은 사라방드와 지그 사이에 존재한다. 예를 들어 Menuet- Rondeaux Cpriccio-Burlesca Scherzo - Aria Menuet -Tempo di Menuet Passepied - Air Tempo di Gavotte에서 가벼운 춤곡의 론도와 빠른 템포의 3박자 스케르초는 기본 악장 미뉴엣과는 대조적인 모습을 보이고 있는데, 바로 이러한 대조적인 효과가 다양한 음악적 효과를 나타낸다.

## 2) 작품 구성

### (1) Praeambulum

Praeambulum은 독일어로 영어의 Prelude와 동일한 의미로 쓰이는데

라틴어의 Prae( ‘앞’ 의 뜻)과 ambulum( ‘간다’ 의 뜻)의 복합어이다. 3) 프렐류드는 16세기 류트(Lute) 연주자들이 악기의 음을 조절하기 위해서 연주했던 즉흥적인 악곡에서 유래하였는데 일반적으로 전주곡을 지칭한다. 1650년경부터는 푸가나 조곡의 첫머리에 도입부 역할을 하게 되었으며 바흐에 이르러서 더욱 발전된 형태를 갖추게 되었다. 바흐의 ‘프레암블름’ 이라는 이름은 이 파르티타 5번의 도입악장 이외 〈빌헬름 프리테만을 위한 클라비어 소곡집(Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach)〉의 인벤션 〈Invention〉에도 발견할 수 있다. 현재 인벤션은 초기에는 ‘프레암블름’, 신포니아는 ‘판타지아’ 라는 이름이 붙어 있으나, 시간을 거치면서 현재의 이름에 이르게 되었다.

프레암블름은 형식적 측면으로는 매우 자유롭고, 즉흥적인 것이 특징으로 한다.

여기서는 Fantasia풍의 빠른 곡으로서 2부 형식으로 구성되어 있다.

#### <표 1> Praeambulum의 구성

A		B	
a	1~16(G-D)	b	41~64(e-c)
a'	17~40(D-e)	b'	65~95(c-d-G)

이 곡의 프레암블름은 베이스 라인의 긴 호흡을 가진 프레이징을 가지고 연주하는 것이 도움이 될 수 있겠다.

#### <악보 1> Praeambulum의 주요 선율

3) D. Fuller, 'Partita', The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Vol 14, pp. 254-255.

주제 선율, 1-4마디



(2) Allemande

Allemande는 앞서 살펴 본 Praeambulum과 대조적으로 비교적 가벼운 대위법적 기교로 이루어진다. 약박으로 시작되며 4/4 박자로 구성되고 전체가 8분음표 또는 16분음표의 진행으로 이루어진다. 주된 동기는 3연음부의 음형과 부점리듬을 주로 사용하고 있음을 알 수 있는데, 장식음 사용을 통한 다성 음악의 작곡기법은 무곡의 분위기를 자아낸다.

이 곡 역시 2부 형식( ||:A: || ||:B: ||)을 취하며 동일한 주제를 사용한다. G장조로 시작하여 D장조로 전조 한 후 제 1부분을 끝맺음하고 있다. 제 2부분도 아우프탁트(Auftakt)<sup>4)</sup>로 시작하여 원조로 돌아가 끝난다.

<표 2> Allemande 구성

A		B	
a	1~3(G)	b	13~14(G)
a'	4~12(D)	b'	15~27(e-G)

4) 음악의 한 마디에 안에서 쉼 박 다음의 여린 박자.

<악보 2> Allamande의 주요 선율들

a) A부분의 주요 선율



b) B부분의 주요 선율



연주자가 고려해야 할 점은 각 성부별로 나뉘지는 선율들은 교차되는 지점에서 소리의 균등함과 절제미 속에서 흘러가야 한다. 이를 위해서는 선율 속에 나타나는 부점리듬이 전체적인 균형을 깨트리지 말아야 하고, 더불어 연주 시 트릴의 주법도 중요하다. 프랄트릴(Prall trill)은 슬러가 있고 악센트가 없는 것으로 위쪽의 보조음에서 시작하는 4음의 트릴로 생각해서 Prallen(충돌하다)이라는 말대로 매우 빠르게 연주된다. 주법을 살펴보면, 트릴 앞의 슬러는 타이로 다루어지고 Appogiture가 16분음표의 음가로 연주되면서 주음표의 길이가 4분음표의 길이보다 짧아짐을 알 수 있다. 5)

(3) Corrente

Allemande와 마찬가지로 Corrente도 동일한 구성의 2부 형식을 취하는데, 제 1부에서는 상성부에서 끊임없는 16분음표의 진행이 유지되고 제 2부분은 제 1부분의 동기의 속조인 D장조에서 반행 모방을 하며 전개된다. 그러나 제 2부분에서는 상성부에 선율이 확연히 나타나며 하성부는 제1부분의 상성부와 같은 16분음표의 진행이 전개된다.

<표 3> Corrente의 구성

	A		B
a	1~13(G)	b	33~36(D-G)
a'	1~32(D)	b'	37~64(e-G)

<악보 3> Corrente의 주요 선율

a) A부분의 주요 선율



b) B부분의 주요 선율

5) Will, Apel <Harvard Dictionary of Music> Heinemann Eduvatioanl Books Ltd, p.540.



16분음표의 선율은 8분음표의 반주부와 함께 단순한 듯 하지만, 경쾌한 박자감으로 인해 코렌테의 성격이 드러난다. 이와 같은 단순한 구성은 B부분에서는 상성부의 선율이 뚜렷하게 나타나지만 하성부는 상성부를 모방하여 16분음표의 진행으로 전개 된다.

주선율의 흐름 속에 나타나야 하는 상성부의 소리들과 반주부의 8분음표의 3박자 리듬이 묘하게 조화를 이룸으로써 코렌테만의 느낌이 살아남을 알 수 있다. 또한 소프라노 성부의 이음줄과 베이스 성부의 붙임줄이 서로 당겨주는 긴장감을 조성하면서 3박자의 느낌을 하나로 표현하고 있다. 또한 이 곡에서 볼 수 있는 것으로는 코렌테의 경쾌함을 배가시키는 요소로서 모르텐트(Mordent)<sup>6</sup>를 들 수 있다.

<악보 4>

Mordent



(4) Sarabande

6) 주음에서 2도 아래음을 거쳐 다시 주음으로 되돌아가는 주법을 빨리 연주하는 3음으로 된 장식음.

이 곡은 전통적인 사라방드와는 상이함을 보인다. 일반적인 사라방드와 마찬가지로 화성적이지만 강박이 아닌 약박에서 시작하는 주제는 곡 전체에 걸쳐 시작하는데 항상 2번째 박의 뒤에서 16분음표 혹은 8분음표로 되어 있으며, 2번째 박의 엑센트가 없는 것이 이 곡의 큰 특징이라고 할 수 있다.<sup>7)</sup>

하성부는 단선율로서 상성부와 함께 화성적이고 리듬적인 요소를 복합하여 대위법적으로 진행한다. 약박으로 시작된 주제 선율은 부점음표를 중심으로 선율적인 진행을 보인다.

<표 4> Sarabande의 구성

A		B	
a	1~9(G)	b	17~27(D-G)
a'	10~16(D)	b'	28~40(e-G)

<악보 4> Sarabande A부분의 주요 선율



이 곡의 또 다른 특징은 주제 선율의 3도와 6도의 병진행이다. 또한 주제 선율에는 항상 앞꾸밈음의 장식음이 포함되어 있다는 것이다.

사라방드의 분위기는 쉼표의 여유와 미세한 페달링에 기인한다. 즉, 화

7) Dolmetsch, Arnold The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Nevello and Co, Ltd. London(1972). p.212.

음에서 나오는 시간적인 교차에서 비롯되는 것인데, 다시 말해서 시간적인 교차는 아포지투라(Appogiture)<sup>8)</sup>를 통해 음악적으로 잘 이해 될 수 있는 이 곡 사라방드의 특징이라 할 수 있겠다. 위 악보의 모든 Appogiture는 주음표의 음가를 나눠 갖게 되며, B-A/G-F#의 부분은 앞서 설명한 Appogiture가 적용되어 주음표인 점 4분음표의 2/3의 음가를 갖게 되면서 4분음표로 연주 된다.

<악보 5>



다른 꾸밈음의 종류로서 음표 앞에 위치하는 조그만 고리 표시는 ‘오름 엑센트’ (rising accent)를 의미하는데, 이는 밑에서부터의 전음계적인 엑센트가 달린 꾸밈음을 말한다.<sup>9)</sup>

(5) Tempo di Menuet

이 곡의 Tempo di Menuet는 춤곡 형식의 미뉴엣을 의미하는 것이 아니라 템포의 측면에서 미뉴엣과 동일하다는 것으로 보통 빠르기로 간주 된다. 이 곡의 특징으로는 리듬의 복합적인 형태로써 대조적인 리듬이 2성부 이상 사용되는 것이다.

8) 멜로디라인에서 강박의 2 또는 9음을 치고 다시 화성음으로 돌아오는 것.

9) “Das halbkreisförmige Hachen vor der Note fordert einen ‘steigenden Akzent’, das hei Bt einen betonten.



이와는 대조적으로 제 11, 12마디와 제 21, 33마디에서는 미뉴엣의 3박자 요소를 잘 나타내는 형태를 취하고 있음을 알 수 있고, 제 41마디부터는 하성부가 3박자의 리듬으로 나타나는데 앞의 2박자의 느낌과 혼동을 발생시킨다는 점에서 그 특징을 갖는다. 바로 이러한 지점에서 이 곡의 특징인 ‘헤미올라 리듬’을 사용하고 있음을 알 수 있다.<sup>10)</sup>

<표 5> Tempo di Menuet의 구성

	A		B
a	1~3(G)	b	13~32(D-G)
a'	4~12(D)	b'	33~36(D)
			37~52(c-G)

<악보 6> Tempo do Menuet의 주요 선율



위의 <악보 6>의 주된 선율은 오른손과 왼손의 교차 속에서 흐름을

10) 두 개로 나누어야 하는 길이를 세 개의 음표로 나눈 리듬.

이루고 있다. 기보에는 3박자의 기본 리듬이지만 연주 시 2박의 느낌으로 진행하여야 박자의 교차를 통한 미묘한 음악적 느낌을 준다.

<표 6>

구 성	마 디	조 성
A	1-3	G
	4-12	D
B	13-14	D
	15-32	e
	33-36	D
	37-40	C
	41-52	G

(6) Passepied

Passepied는 3/8박자로 8분음표의 아우프타트(Auftakt)로 시작하며 2-4마디의 규칙적인 프레이즈로 이루어져 있다. 또한 대위법의 사용과 함께 A부분의 첫머리에 나왔던 주제가 9마디에서 D장조로 전조된다. B부분의 주제는 A부분에서 나온 주제의 반진행형으로 진행된다.

<표 7> Passepied의 구성

A		B	
a	1~8(G)	b	17~29(G)
a'	9~16(D)	b'	30~40(a-G)
			41~48(c-G)

<악보 7> Passpied

a) A부분의 주요 선율, 1-3마디, 9-11마디



b) B부분의 주요 선율, 16-19마디



<악보 7>의 이 곡은 첫 박의 무게 중심을 트릴로 삼아 하나씩 진행시키며 3박자를 하나로 보는 시야가 요구된다. 또한 반복적인 패시지를 다양한 소리로 표현하는 것이 다음 지그(Gigue)로 가기 위한 분위기를 이끈다.

### (7) Gigue

Gigue의 주제는 A부분의 첫 머리에 등장하고 B부분에서 제 1부분의 주제의 리듬적 변형으로 나타난다. 또한 프랑스풍의 Gigue로 3성 푸가 구조를 지닌다.

형식적 측면에서는 2부 형식을 취하고 조성은 G장조에서 시작하여 제 2마디에부터 주제가 나타나면서 D장조로 전조된다. 지속적으로 주제가 진행되면서 전조가 되풀이되고 D장조의 I도로 A부분이 끝난다.

### <표 8> Gigue의 구성

A		B	
a	1~(G-D)	b	17~29(G)
a'	5~19(G-D)	b'	43~50(A-G)
	20~31(G-D)		51~63(D-G)

### <악보 8> Gigue의 주요 선율

a) A부분의 주요 선율, 1-3마디



b) B부분의 주요 선율



A부분은 2개의 동기로 이루어진 주제-응답-주제-응답형으로 이루어져 있으며 동기를 변형 반복으로 진행하고 있음을 알 수 있다.<sup>11)</sup> 또한, B부분은 A부분의 변형된 주제로 새로운 주제가 등장한다. 다시 말해서, 주제와 또 다른 변형된 주제의 형태가 동시에 존재하는 더블 테마(Double Theme)인 것이다.

지그를 이해하기 위해서는 주제와 응답이 나타나는 전체적 Fuge의 형식과 4성으로 이루어진 주제를 명확하게 하는 것이 필수적이다. 또한 연주 시에는 각 라인의 독립적인 요소를 고려하고 긴 프레이징의 조화를 이루는 것을 염두 해 두어야 한다. 이와 더불어 다소 복잡할 수 있는 구조이지만 라인을 나누어 프레이징의 호흡을 길게 하는 것이 또 하나의 지침이 될 수 있을 것이다.

11) Douglass, M. Green Form in Tonal Music, New York:Holt Rinehart and Winstone, 1979.

## 2. Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob XVI:43

### 1) 작품 배경

하이든 소나타의 작곡 배경의 밑바탕에는, 지역적인 경향성이 존재함을 알 수 있다. 첫째로 북 독일을 중심으로 형성된 경향성을 살펴보면 칼 필립 임마누엘 바흐(C. P. E Bach)와 빌헬름 프리드만 바흐(W. F. Bach)의 영향력이 지배적이었다고 할 수 있다. 이들 소나타의 유형은 빠름-느림-빠름의 3악장으로 이루어지고, 제 1악장에서 2개의 주제가 제시되고 발전된 후 재현되는 형식을 취한다. 이러한 영향을 받아 하이든은 앞서 언급한 작곡기법을 사용하여 극적이며 대위법적인 소나타를 작곡하게 된다. 두 번째 경향성은 남쪽에서 비엔나를 중심으로 발달한 것으로 주로 세 개 악장에 국한되지만, 이 소나타 구조는 미뉴엣의 다른 악장과 같은 중요성을 지니고, 처음부터 끝까지 동일조성을 유지한다.

하이든은 80년이라는 생애동안 꾸준한 창작 활동을 하였는데, 그의 긴 생애에서 건반 음악을 본격적으로 작곡한 기간은 약 20-30년간의 기간이었다. 그 결과물 중 하나인 <3곡의 건반 소나타(Hob. XVI: 50,51,52)>는 그의 두 번째 런던 방문기간인 1794년에 탄생한 것인 동시에 그의 마지막 건반 소나타이다.

하이든의 초기 소나타는 ‘하프시코드를 위한 디베르멘토<sup>12)</sup>’ 라는 명명하에 작곡된 것이 주를 이룬다. 이들 대부분은 1780년과 1788년 사이(Hob. XVI:35-39, 20, 43, 33, 34, 40-42)에 시험적으로 포르테피아노(fortepiano)를 위한 것으로서 하프시코드에서 포르테피아노로 진행되는 과도기적 성향을 갖는다.<sup>13)</sup> 이후, 1789년부터 1794년까지 쓰여진 마지막 5

12) 18세기에 오스트리아를 중심으로 가벼움과 유희를 위한 기악곡을 말한다. 보통 작은 규모의 앙상블(3-8명의 현악, 관악, 혼합된 그룹으로 이루어진다.)3-10개의 악장으로 구성된다. Apel (1969) p.238.

개의 소나타(Hob. XVI:48,49,50-52)는 피아노포르테의 성숙한 기교를 반영하는 곡으로 Hob. XVI:49는 ‘피아노포르테를 위한 소나타(Sonata per il Fortepiano)’라고 명시되어 있다. 그 외에 대부분의 소규모 소나타는 F, C, D, G 등으로 되어 있는 데 반해, 규모가 크고 복잡한 곡들은 B $\flat$ , E $\flat$ , A, E의 조로 구성되어 있다.<sup>14)</sup> 그리고 그의 성숙한 시기의 소나타에서는 두 개의 조인 E $\flat$ , D를 선호하는 경향을 엿볼 수 있으며 이와 더불어 E, A, G도 적절하게 사용하고 있음을 알 수 있다. <sup>15)</sup>

일반적인 소나타의 형식에 있어 1악장에서의 2개의 주제는 서로 대조를 이루는데, 하이든의 원숙한 소나타를 살펴보면 제 1악장의 2개의 주제는 뚜렷하게 대비를 이루고 있지 않음을 알 수 있다. 주제의 전개 방식에 있어 하이든은 고전주의 시대의 규칙적인 악곡구조에서 벗어나 있으며, 또한 제 2주제가 새로운 경향이 아닌 제 1주제의 반복 혹은 변형의 형식을 취하고 있다. 이러한 지점에서 고전주의 시대의 다른 작곡가들의 작품과의 차별성을 갖는다.

지금까지 살펴 본 하이든의 건반 소나타는 실제로 전부 몇 곡인지 또한 정확한 작곡연대가 언제인지 등 많은 과제를 남기고 있다. 대표적으로 통용되는 ‘호보켄 목록(Hoboken’s thematic catalogue)’ <sup>16)</sup>을 바탕으로 Universal Edition이 출판한 ‘The Winer Urtext Ausgabe (WU)’는 호보켄 목록에서 누락된 것을 보완하고 연대를 수정한 62곡 목록으로 이루어져 있다. <sup>17)</sup> 또한 The New Grove Dictionary (2001)에서는 하이든의 작품 중 47곡만을 선별하여 목록으로 만든 바 있다. 그 후, 1957년

13) Laszlo Somfai (1995). The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn (Chicago and London: The University of Chicago Press). pp.23-26.

14) Philip. G. Downs (1992). Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven,(New York: W. W. Norton. Co. Inc), p.204.

15) Somfai 1995, p.202-203.

16) 하이든의 건반 작품 번호는 1918년 퍼슬러(Karl Pö sler)가 편집하여 브라이트코프윌트 헤르텔 출판사에서 출판한 것을 1957년에 호보켄이 연대순으로 주제 목록 그룹 16(Group XVI of Anthony von Hoboken’s thematic catalogue) 에 포함시켰다. Pö sler의 번호와 Hoboken의 번호는 동일하다. 김경임 (1995) p. 33-36.

17) 김경임, (1995), p. 34.

에 Anthony van Hoboken은 하이든의 작품 목록을 작성하면서 피아노 소나타 곡을 ‘그룹 16 (Hobken XVI, 혹은 약자 Hob. XVI)’ 으로 분류하여 소나타의 형식을 완성시켰으며 결과적으로 Hoboken 목록에 따라 총 52개로 분류된다. 따라서 호보켄 번호를 중심으로 하이든의 번호 그리고 (WC) Grove의 비교가 가능하게 되었다.

이와 같은 하이든의 피아노 소나타는 초기, 중기, 후기로 분류될 수 있다. 초기 소나타는 1766년 이전의 작품으로서 Hob. XVI 1-14, 18, 45, 47 에 속한다. 중기소나타는 다시 두 시기로 나눌 수 있는데 전반부(1767-1774)에는 Hob. XVI 19, 26, 33-34, 46로 후반부(1766-1784)는 Hob. XVI 27-32, 34-42로 나누어진다. 후기 소나타는 1788년 이후의 작품으로서 Hob. XVI 48-52가 이 범주에 속한다. 일반적으로 많이 쓰이는 호보켄 번호를 중심으로 하이든이 건반 소나타를 다루었던 시기를 나누어 보면 총 4그룹으로 나눌 수 있다. 18)

- A.1765년 이전
- B.1765-1773
- C.1773-1784
- D.1789-1794

## 2) 중기 소나타(1773-1784)

- 중기에 작곡된 소나타들은 6개가 하나로 묶인 것이 3세트, 3개가 하나로 묶여 2세트로 되어 있고 그 중 ‘A b Major Hob. XVI:43’ 이 3세트의 하나로 묶인 것에 속한다.

---

18) The New Grove Dictionary of Music and Musicians(2001)의 "Haydn",의 keyboard sonatas 목록에 있는 연대를 기준으로 나누었다.



<표 1>

Hob. XVI	제목/사용악기	1악장	2악장	3악장	작곡 년도
21	6sonatas/harps chord	Allegro Moderato(C)	Adagio(F)	Final Presto(C)	1773
22		Allegro Moderato(E)	Andante(e)	Final Tempo di Menuet(E)	1773
23		Allegro Moderato(F)	Larghetto Adagio(f)	Final Presto(F)	1773
24		Allegro(D)	Larghrtto Adagio(d)	Final Presto(D)	1773?
25		Moderato(Eb)	Tempo di menuetto(Eb)	*	1773?
26		Allegro Moderato(A)	Menuetto al Rovescio(A)	Final Presto(A)	1773
27	6sonatas/harps chord	Allegro con brio(G)	Menuet(G)	Final Presto(G)	1774
28		Allegro Moderato(Eb)	Menuet(Eb)	Final Presto(Eb)	1774
29		Moderato(F)	Adagio(Bb)	Tempo di Menuetto(F)	1774
30		Allegro(A)	Adagio(e)	Tempo di menuetto, con variazioni(A)	1774
31		Moderato(E)	Allegrotto(e)	Tempo di menuetto(E)	1774
32		Allegro Moderato(b)	Tempo di menuetto(B)	Final Presto(b)	1774
35	6sonatas /harpschord&p ianoforte	Allegro con brio(C)	Adagio(F)	Final Presto(C)	1780
36		Moderato(c#)	Schrzando Allegro con brio(E)	Menuetto Moderato(c#)	1780?

37		Allegro con brio(D)	Largo e sostenuto(D)	Final Presto(D)	1780
38		Allegro Moderato(Eb)	Adagio(Eb)	Finale Presto(Eb)	1780
39		Allegro con brio(G)	Adagio(C)	Pretissimo(G)	1780
20		Moderato(c)	Andante con moto(Ab)	Finale Allegro(c)	1771
43	3sonatas/harp chord(&piano forte)	Moderato(Ab)	Menuetto(Ab)	Rondo Presto(Ab)	1783
33		Allegro(D)	Adagio(d)	Tempo di Menuet(D)	1783
34		Presto(e)	Adagio(G)	Finale Molto vivace(e)	1784
40	3sonatas/piano forte	Allegretto innocente(c)	Presto(G)	*	1784
41		Allegro(Bb)	Allegro di Molto(Bb)	*	1784
42		Andante con espresone(D)	Vivace assai(D)	*	1784

위의 <표 1>을 보면, 하이든 소나타의 구분이 명확하지는 않지만 중기 소나타는 1761년부터 1788년 사이에 작곡한 것으로 <Hob. XVI 20-47> 또한 이 시기에 해당한다. 중기 소나타들은 초기 소나타에 비해 차츰 규모가 커지고 각 부분(제시부, 발전부, 재현부)간의 길이가 점점 조화를 이룬다. 이 시기에는 셈여림의 표현이 강해지고 이전과 같은 맥락을 유지하면서 확장된 것을 볼 수 있으며, 특히 변주악장과 변주기법의 사용이 두드러지게 나타나는 것을 볼 수 있다.

### 3) Haydn Piano Sonata A b major Hob. XVI:43

Hob. XVI:43은 33과 마찬가지로 중기 소나타의 시기에 해당하는데 이 두곡은 유사한 스타일을 갖는다. 이 시기의 소나타 Hob. XVI:43은 ‘Esterhazy’ 소나타(1774)<sup>19)</sup>와 ‘Auenbrugger’ 소나타(1780)<sup>20)</sup>의 중간시기로서, 1760년대의 점진적인 소나타와 다소 전통적인 소나타 ‘Esterhazy’ 사이에서 절충적인 면을 보여준다. 이러한 특성은 전 악장 또는 한 악장 내에서 나타난다.<sup>21)</sup>

하이든의 소나타에서는 우수성이 고르지 않고 악장 구성에서 순서상의 무질서함이 보이기도 한다.

그러나 그 와중에도 하이든의 작곡 세계가 점차 원숙해지고 있으며 소나타를 보다 독창적이고 세련되게 다루고 있음을 알 수 있다. 알레그로·소나타 형식을 발전된 기법들로 구사하는 그의 특유한 기법이 이를 대변하는 것이라고 하겠다.

#### 1악장 Moderato

이 악장은 A b major로서 주된 멜로디 선율과 부점리듬을 자주 사용한다. 1악장의 전체적인 멜로디 라인은 재현부까지 반복되어 전반적으로 큰 주제를 형성한다. 이 곡에서 부점은 리듬적인 측면보다는 선율에 따른 자연스러움으로 표현하는 것이 이해하는데 도움이 될 것이라 판단된다.

---

19) 에스테르하치 다문의 음악 감독으로 재직 할 당시로서 음악적 양식이 표현적이고 극적인 특징이 나타난다.

20) 프란치스카와 마리안네 아우엔브루거 음악가의 자매에게 이 곡을 포함하여 5곡을 헌정하였다.

21) Haydn His Life and Music, David Wyn Jones, Thames and Hudson, London and Bloomington(1976), p.285.

<악보 1>



위의 <악보 1>에서 볼 수 있듯이, 선율을 진행함에 있어 부점리듬은 주제를 형성시키는데 도움을 준다. 또한, 부점리듬의 역량을 확충하고 다양성을 주기 위해서 트릴을 삽입하고 있음을 알 수 있다.

주제 제시와 응답은 초기 소나타의 특징이자 이 악장에서는 확장된 모습으로 보여 진다.

<악보 2>





위의 <악보 2>의 부분은 부점리듬이 없고 부드러운 선율이 서정적인 느낌을 준다. <악보 2>의 선율을 뒷받침하는 셋잇단음표에서 나타나는 분산화음 유형은 소나타 형식의 답습의 결과로서 형식을 만들어 가는데 적합한 요소라 할 수 있다. 셋잇단음표의 평형을 유지하는 것이 멜로디 라인을 형성하고 연주 시 토대를 형성할 수 있다.

<악보 3>에서 하이든은 선율적인 흐름이 지속되는 가운데 발전부로 가는 전 과정 속에 쉬어가는 공간을 마련하고 있다. 즉, 쉼표나 중복되는 화음들을 통해 발전부로 가는 방향성을 제시해 준다.

<악보 3>



<악보 4>의 부분에서 하이든의 재치와 유머를 엿 볼 수 있는데 음악에 대한 그의 해학과 풍자를 표현할 수 있는 음악을 구축하고 있음을 볼 수 있다. 기본적으로 인간이 느낄 수 있는 유희 혹은 단순함 속에서 변화를 피하면서 이를 자신의 음악에 투영시키고 있다.<sup>22)</sup> 멜로디 라인에서의 변화, 휴지 부분에서의 급작스런 템포의 변화, 더 나아가 아티큘레이션(Articulation)은 해학의 요소로 구성되어진다. 이 부분에서는 우리가 생각하지 못한 익살스러움을 셈여림의 대조와 스타카토의 사용을 통해 표현한다. 이와 더불어 대부분 발전부로 가기 위한 종결을 보면, 하이든은 셈여림의 변화로 피아니시모를 선택하고 있는데, 이는 음악의 흐름 속에 마무리하는 단계로서 궁금증을 자아낸다.

<악보 4>



22) Haydn A Creative Life in Music by Karl Geiringer, 'University of California Press, London(1899),p.255.

<악보 4>의 발전부를 시작하기 전의 이 부분에서 하이든의 또 다른 장치 중 하나는 슬러(Slur)와 스타카토의 결합이다. 단순한 선율의 진행을 벗어나 슬러와 스타카토를 통해서 <악보 5>의 발전부 시작을 알리는 새로운 느낌을 전달하고 있다.

<악보 5>



<악보 6> 스타카토와 슬러



<악보 6>에서 하이든은 선율의 진행에 따라 같은 리듬 패턴의 반복을 볼 수 있다.

또한 하이든의 초기 소나타에서는 다양한 다이내믹 기호를 찾아 볼 수가 없는데 이는 하프시코드를 위한 작품임을 감안한다면 당연한 것이다. <악보 6>을 통해 이와는 대조적으로 하이든의 중기 소나타는 비교적 많아진 다이내믹으로 피아노를 염두에 두고 썼다는 것을 읽어낼 수

있다. 이 곡의 다이내믹도 처음에는 명시되어 있지 않는데 자세히 살펴 보면, 발전부 전의 피아노와 그 후에 갑작스런 포르테의 등장이 이를 반영하고 있다. 여기서 유추해낼 수 있는 하이든의 의도는 피아노와 포르테의 명시가 그것을 고수하라는 의미의 지시라기보다는 명시 속에 있는 숨겨진 의도를 찾아내는 것이다. 또한 발전부의 강조적인 측면으로서 다이내믹의 차등을 두어 표현하는 것을 의미한다. (p-pp-f-p-pp) 이렇듯 하이든의 다이내믹에 대한 차등은 작곡자의 의도를 파악하는 요소 중 하나이다.

<악보 7> 발전부와 재현부



마지막으로 살펴 볼 1악장의 마지막 특징은 빈번한 트릴의 사용이다. 하이든의 트릴은 바흐의 위보조음에서 시작한 것과는 다르게 융통성 있는 구조를 지닌다. 이 곡의 1악장에서 트릴의 위치나 역할은 선율의 윤곽의 측면에서 주음에서 시작하는 트릴이 주를 이루게 된다. 선율이 이어져 하나의 주제를 형성함에 있어 트릴은 가교적 역할을 함에 충분하



기 때문이다.

<악보 8>

2악장 Menuet



하이든의 미뉴엣 형식은 남쪽 비엔나를 중심으로 발전한 소나타 형식을 바탕으로 형성되어 왔다. 미뉴엣의 확장된 형식으로서 2악장은 I 그리고 II 이렇게 두 부분으로 구성된다. 작은 트리오의 집합체와 뒤에 나타나는 선율적인 부분의 구성으로서 다시 되돌아가 마무리를 짓게 된다. Menuet I을 논하자면 부점리듬과 스타카토를 언급하지 않을 수 없는데, 하이든은 현악기 소리의 특성을 아티큘레이션을 통해 나타내고자 하였다. 더 나아가 부점리듬 속에 스타카토 또는 메조 스타카토를 통해서 화음이 가지는 둔탁함에서 나오는 한계를 극복하고자 하였다.

<악보 9>



이 악장에서는 하이든의 프레이징과 구절법에 대한 이해가 요구된다. 하이든의 프레이징은 매우 자유로운 것이 특징이다. 따라서 구절의 길이를 명확하게 구분하지 않은 것이 많은데 프레이즈 기호를 명확하지 않게 제시하는 경우는 노래의 선율로서 구분을 짓는다. 구절법은 17-18 세기에 템포와 다이내믹의 표현과 함께 사용되기 시작했다. 템포와 다이내믹은 음악의 전체적인 부분에서 사용되는 방법이지만 구절법은 선율에서만 사용되는 방법이다. 모차르트는 소나타의 미세한 부분까지 그 뜻을 명확하게 하기 위해 구절법을 사용하였는데 하이든 역시 그에 못지않은 구사 능력을 보였다. 하이든의 피아노 음악에서는 Phrasing과 Articulation이 자세히 명시되어 있지 않은데 이로 인해 하이든의 음악에서는 거창한 표현보다 부분 부분의 뉘앙스를 잘 살려내는 Phrasing과 Articulation의 올바른 이해가 요구된다. 또한 이 소나타에서도 페달링이 사용되지 않은 점도 구절법을 해석하는데 도움이 된다.

<악보 10> Menuet I, II



Menuet I





### Menuet II

미뉴엣은 화음의 소리를 통해 작은 실내악곡을 연상시킨다. 다시 말해서, 이 곡은 소규모의 실내악곡을 연상시키게 하는 것이 특징이라 할 수 있다. 미뉴엣 II는 다소 모차르트의 감성을 볼 수 있는 선율적인 모습과도 닮아있다. <sup>23)</sup>그러나 모차르트와 다른 점은 이 곡에서 하이든은 선율에 슬러(Slur)를 입혀 감정적인 표현의 방향성을 제시하고 있다.

미시적인 관점에서 미뉴엣 I과 II를 보자면, 슬러와 스타카토 그리고 쉼표는 하나의 프레이징을 구축한다. 왜냐하면 하이든의 곡은 다이내믹의 표기가 많지 않기 때문에 악보에 표기된 음표 그리고 쉼표와 아티큘레이션들로 곡의 진정성을 찾아가야 하는 작업이기 때문이다.

### 3악장 Rondo-Presto

하이든의 마지막 악장인 론도 3악장은 론도와 변주곡 형식의 특징도 같이 엮 볼 수 있다. 주제가 변주되면서 다시 그 주제가 되돌아오는 론도 형식이기도 하지만 변주곡이기도 하다. 마지막에 돌아오는 주제는 변화된 경과구를 거치면서 코다처럼 강조되는데 3악장의 전체적인 주제는 아래와 같다.

23) The Master Musicians Haydn.by Rosemary Hughes, J. M. Dent & Sons Ltd, London,(1950). p.146.

<악보 11>



위의 <악보 11>를 보면 주제의 흐름은 각기 다른 성부에 나타나고 그 사이에는 경과구의 부분들에 의해 진행된다. 대체적으로 론도 형식은 5 부분으로 되어 있는 A-B-A-B-A 혹은 A-B-A-C-A를 취하고 있다. 이와 같은 론도 구조형식에서 A는 주요 주제(Main theme)라 하며 B와 C는 A의 주제와 대조적인 성격을 가지는 에피소드( Episode) 또는 디그레션(Digression)이라고 한다. 이와 같이 소나타-론도 형식은 고전주의 시기에 나타난 형식으로서 소나타 형식과 론도 형식이 복합된 형식이다. 즉, 소나타 형식의 특징이라 할 수 있는 조성의 배열이 론도 형식에서 처음의 론도 주제로 되돌아오는 반복의 원칙과 결합한 것이다. 이와 같은 소나타-론도 형식을 살펴보면 다음과 같다.

<표 2>

구조	A	B	A	C	A	B'	A
조성	I	V	I	상관조	I	I	I

위의 <표 2>에서 볼 수 있듯이 소나타-론도 형식은 외관상의 구조가 7부분으로 구성되어 있다는 점과 소나타 형식의 발전부와 형식적 유사성을 가지고 있지만 선율 구성 면에서는 상이함을 나타낸다. 이러한 경향은 특히 제 2에피소드 C에서 명확히 드러난다. 이와 같은 소나타-론

도 형식에서 A는 론도 주제로서 4회 반복되고 B, C는 론도 주제 A와 대조적인 성격을 지니는 에피소드로서 3회 정도 나오는데, 세 개의 에피소드 중에서 B와 B'는 같은 선율이며 나머지 C는 조성의 형성 양상이 B와는 다르다. 이러한 론도 주제와 에피소드 관계로서 소나타-론도 형식을 표현하자면 다음과 같다. 즉, 론도 주제-제1에피소드-론도 주제-제2에피소드-론도 주제-제3에피소드-론도 주제이다. 다음으로 소나타-론도 형식의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

소나타-론도 형식인 A B A C A B' A에서 제일 처음 나오는 론도 주제인 A는 반복되는 주제적인 선율로서 'Tonic(I)' 으로 등장한다. 다음에 나오는 제 1에피소드인 B는 제일 처음으로 론도 주제 A와 대조적인 선율을 지니는 부분으로 조성은 론도 주제의 'Dominant(V)' 로서 소나타 형식에서 나오는 제1부의 제 2주제의 역할을 한다. 세 번째 부분인 A는 론도 주제의 제 1반복으로 선율적인 부분들이 그대로 재현되거나 축소 또는 확장되기도 하며 조성은 역시 'Tonic(I)' 이다.

제 2에피소드 C는 소나타 형식의 발전부 역할을 함으로써 소나타-론도 형식의 특징을 결정짓는 중요한 부분으로 이전에 나왔던 A, B 또는 경과구의 선율을 발전시킨다. C에서 형성되는 조성은 상관조(Relative key)로서 흔히 'Subdominant(IV)' 또는 '동주음조(Parellel key)' 등으로 나온다. 24)

이 곡은 이전의 악장들과 달리 론도의 특징상 템포가 빨라지고 16분음표들의 출현으로 한층 긴장감이 고조되고 역동적인 선율로서 진행된다. 대체로 상성부가 주를 이루기 때문에 하성부의 화음이나 쉼표의 휴지공간이 간과될 수 있다. 또한 주 멜로디로 가는 경과구들의 다양한 변화가 진행되는데, 전체적으로 밝고 경쾌한 이미지가 단면적으로 비춰지지 않도록 하이든의 슬러와 분산화음의 적절한 활용이 연주자의 기량을 고취시키는데 적극적인 역할을 할 것으로 간주된다. 또한 전체적으로

---

24) Rosen, Charles (1980), Sonata Forms, New York, W. W. Norton & Co. Inc p.204.

가벼운 분위기를 몰아가지 않도록 화음의 음가를 지키는 것도 간접적인 페달링의 효과를 보여주는 데 일조할 것이다.

<악보 12>

①A에서의 주제 a2

②C에서의 주제 a2

③C에서 나오는 새로운 선율 c1



위의 <악보 12>에서 볼 수 있듯이, 제 2에피소드 C에서 사용된 선율은 새로운 선율 c1과 앞의 A에서 나오는 선율 a2의 복합형이라 할 수 있다. 론도 형식 내에서 나타났던 다양한 주제 변형은 하이든의 소나타를 확장시키는데 밑바탕이 되었다. 또한 3악장에서 나타난 하이든의 음악적 양식은 유머와 해학의 요소라고 할 수 있는데 스키르초 풍의 해학적 특징인 마지막 악장과 주제 선율의 반복적인 부분을 하이든의 아티클레이션으로 반복의 지루함을 피하고 있다. 이전 악장에서도 언급한 바와 같이 주제 선율의 강조를 위한 하이든의 요소 가운데, 선율의 진행 중 갑자기 템포가 느려지는 지시와 함께 슬러로 마무리 짓는 듯하다가 다시 원래 템포를 맞이하는 것이 론도에서 보여진다. 이 곡의 론도 악장에서 다이내믹과 쉼표는 예상치 않은 곳에서 하이든이 제시함으로써 유머를 음악적으로 표현 해 준다.

<악보 13>



1악장

2악장

3악장



### 3. R. Schumann Humoreske Op. 20

#### 1) 작품 배경

이 곡은 슈만이 빈에 머물러 있었을 때 작곡되었으며, 빈의 부인들을 위한 곡으로 특히 올리에 폰 베베나우(Julie von Webbenau, 1813-1887) 부인에게 헌정되었다. 유모레스크라는 용어는 19세기 처음 독일에서 나타나기 시작했고, 라틴어인 ‘humor’ 에서 유래되었으며 그 시대에는 현대적 의미인 ‘익살스러움’ 보다는 ‘인간의 본질’ 을 의미하는 것으로 쓰였다.<sup>25)</sup> 즉, ‘유머’를 단순한 의미가 아니라 진지하게 다룬 것인데, 이것이 가능한 기저에는 독일 특유의 국민성이 자리 잡고 있기 때문이다. 슈만은 『음악 신보(Neue Zeitschrift für Musik)』<sup>26)</sup>를 통해 정형화된 교육을 접할 수 있었고, 더 나아가 음악 작업을 완성시킬 수 있었다. 슈만은 자신의 삶을 통해서 특별히 바흐와 베토벤의 곡에 대한 분석을 멈추지 않았는데, 만일 이러한 훈련이 보다 체계적이었다면 실제로 그가 작곡한 곡들보다 더 많은 작업이 가능했을 것이다. 슈만은 이러한 토대를 바탕으로 그만의 아이디어로 독창적인 유모레스크를 탄생시켰다.

#### 2) 작품 구성

유모레스크는 크게 5개의 대조를 이루는 부분으로 이루어져 있으며, 작계는 성격상 다른 부분들이 동일한 낭만적 감성을 바탕으로 통일성을 유지하고 있다. 이 곡은 다양한 감성들이 대조를 이루며 자유롭게 진행

---

25) Maurice J. E. Brown. “Humoreske.” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed. Stanley Sadie, (New York: Macmillan, 2001), Vol. 8, p. 836

26) 1834년부터 10년간 주2회 발행된 잡지로 슈만의 문학적 활동의 중요한 부분을 차지하고 있다. 작품에 대한 비평이나 당시 작곡가와 작품에 대한 다양한 내용을 다루었다.

된다. 이 곡은 ‘독립적 성격 소품(character piece)’ 으로 순수한 자신의 감정을 소리에 이입시킨 슈만의 독특한 어법을 보여주는 곡으로서 6개의 소품 안에서 각각 선율, 화성, 그리고 리듬적으로 다른 요소들로 구성되어 있다.

### 1. 제 1부

제 1부는 A-B-A-B'-A'의 확장된 3부 형식으로 조성은 Bb 장조이고, 박자는 4/4-3/4-4/4로 바뀐다. 제 1부 형식의 구조는 아래와 같다.

#### <표 1> 형식 구조

구분	박자	빠르기	조성	마디
A(a-b-a')	4/4	Einfach(♩=80)	Bb-gb-Bb	1-36
B	2/4	Schr rascher und leicht(♩=138)	Bb-Db-Bb	37-80
C		Noch rascher	g-F-Bb-g	80-190
B'		Erstes Tempo	Bb-Db-Bb	191-238
A'	4/4	Wie im Anfang	Bb	239-250

## A- Einfach

Einfach und Zart 는 간단한 세 파트(I-II-I) 의 형식을 지닌다. 섹션 I, II, I 은 적절한 조성관계 (g- B b -g) 에 있는데 Zum Beschluss 형식 내부와는 대조적인 모습을 보인다. 예를 들어, 섹션 I- Free fantasia- 섹션 I- Free fantasia- Coda.가 이에 해당한다. 이렇듯 자유로운 형식의 판타지아는 전 섹션으로부터 얻게 되는 요소들을 발전부의 한 부분을 알리기 위해 사용한다. 그러나 프레이징은 전형적인 발전부 섹션으로 간주되는 멜로디 부분의 사용과 쉬는 부분에 의해 각기 다른 부분들로부터 분리가 된다. 이 섹션의 조성은 B b , B b , F, c-F, B b , Coda-B b 다른 네 부분들은 Zum Beschluss 와 같이 자유로운 형식이 아닌 동시에 Einfach und Zart 와 같이 전통적이라 할 수도 없다.

즉, Einfach, Hastig, 그리고 Innig 는 ‘왜곡된’ 론도 형식이라 할 수 있다. Einfach는 섹션 I, II, I II, II ,I을 B b , B b , g, B b , B b 의 조성들과 함께 구성된다. 다시 말해 A-B-A-C-A-B-A의 론도 형식과 다소 유사한 것으로서 Einfach의 조성관계와 음악적 요소들의 사용에서 알 수 있듯이 론도 형식과는 완전히 다르다.

이 섹션은 다른 섹션에 반해 선율적, 조성적, 그리고 리듬의 측면에서 대조적인 모습을 보이고 경과구로서의 기능도 하지 않는다. 조성변화는 일반적이지 않고 섹션들과 종지에서 가끔 발생한다. 또한 분산화음이나 반음계적 진행도 많고 못갓춘마디인 동시에 비화성음으로 시작한다.

<악보 1>



B - Sehr rasch und leicht

‘B - Sehr rasch und leicht’ 는 매우 빠른 템포의 16분음표들이 도입부의 Einfach 와 대조를 이룬다. 리듬패턴이 반복되며 갑작스러운 f와 p의 대조로 다이내믹에 급격한 변화를 줌으로써 경쾌한 분위기를 이끈다. 여기서 장 파울의 유머를 볼 수 있는데 여기서 Polka 리듬(빠른 2박자 리듬 형태) 을 볼 수 있다. 27) 또한, 이 부분의 리듬이자 이 곡 전체를 대표하는 리듬으로는 균일한 16분음표를 꼽을 수 있다.

<악보 2>



27) Fenny Davies, "Robert Schumann." The Musical Times. Vol. 51, 493.

### C- Noch rascher

<C- Noch rascher>는 못갓춘마디 pp로 시작하여 상성부에는 앞서 나온 리듬이 계속되어 급박함을 연출하며 더욱 빠른 템포로 진행된다. 또한 부점 리듬과 페달 포인트로 음악을 뒷받침한다.

<악보 3> 부점리듬과 페달 포인트의 사용



### B'-Erster Tempo



Sehr rascher und leicht 와 같은 부분으로 다시 익살스러운 멜로디로 노래한다.

## A'-Wie im Anfang

<A'-Wie im Anfang>에서는 마지막 5마디에 새로운 선율이 첨가되고 마디 247-248에 걸쳐 화성이 나타나면서 제 1부를 마무리한다. 페달링의 복합적인 울림과 베이스선율은 분산화음이 아닌 하나의 화음으로 종결된다.

### <악보 4>



## 2. 제 2부

A-B-C-A'-Codetta의 확장된 3부 형식으로 1부와 동일한 형식이며 조는 G단조로 전조하였고, 박자는 2/4로 유지된다. 제2부의 형식구도는 다음과 같다.

### <표 2> 형식 구도

구분	박자	빠르기	조성	마디
A	2/4	Hastig(♩=80)	g-c-g	251-288
B		Wie auβer Tempo	c-f-Bb	289-357
C		Nach und nach immer lebhafter und stärker	d-g-a-e-D-g	358-482
A'		Wie vorher	g-Bb	483-504
Codetta		Adagio	Bb	505-513

### A-Hastig

Hastig에서 섹션들은 I, II, II, I 그리고 g, g-Bb, d-g, c-Bb의 조성  
과 함께 한다. 이러한 구조는 중간 부분의 부재와 함께 론도 형식  
(A-B-A-C-A)과 관련이 있는데 간주곡은 오직 긴 8마디이지만 휴지와  
함께 마디에 의해서 고립되어 있다. Coda의 시작도 아닌 동시에  
Einfach und Zart의 도입부도 아닌 것으로 간주 될 수 있는 슈만의 새  
로운 시도인 것이다. Hastig의 각 부분에서 Einfach은 대조적인 론도로  
서 간주되어 왔다. 예를 들어, 섹션 I은 노래의 부분을 가지고 있지만  
화려한 소재와 함께 베이스 선율과 상성부에 대응하는 선율베이스로 진  
행된다.

이 곡에서 페달링은 양 성부를 뒷받침 해주는 역할을 한다.

### <악보 5>



<악보 6>



<악보 6>은 앞서 진행된 프레이징과는 달리 큰 규모를 지니고 있다. 옥타브 진행과 화음이 구조를 잡아주고 소리의 울림을 지탱해 주는 역할을 한다.

<악보 7>





위의 <악보 7>에서의 박자는 슈만에 의해 표기되었고 <악보 5>와는 대조적으로 빠른 템포로 변화하였다. 이와 더불어 섹션 사이에서 조성의 변화는 Einfach 에서 다시 원래로 돌아오고 전통적인 론도의 모습과도 다른 양상을 보인다. 한 조성과 끝맺음 안에서 시작되는 섹션 속에서 알 수 있는 슈만 작곡의 특징이 다른 섹션 안에서도 드러난다. 즉, g minor 안에서 시작하고 B♭ 에서 마치는 것인데 이것은 B♭ 안에서도 가능하다는 것을 직접적으로 보여준다.

B- *Wie außer Tempo*

여기서는 약박에 엑센트를 주어 당김음의 효과를 나타낸다. 이것은 슈만의 독특한 특징으로 리듬이 계속 반복되며 오른손과 왼손의 어긋난 리듬의 형태가 진행된다.

<악보 8>



C- *Nach und nach immer lebhafter und stärker*

부점과 스타카토를 통해 리듬이 반복되고 조성은 D단조로 시작하지만 다양한 전조를 보여주고 화성 또한 계속 변하며 불협화음, 특히 감화음이 많이 사용된 부분이다.

A'- Wie vorher

Hastig의 주제 선율이 반복되는 부분으로서 제 2부의 마지막으로 가기 위해 여러 번의 페르마타(Fermata)<sup>28)</sup>를 사용한다.

<악보 9> 페르마타와 겹세로줄의 사용



Codetta-Adagio

슈만은 각 부분의 구분이 모호한 곳에 겹세로줄을 사용하고 있는데 이로써 템포나 조성을 바꾸어 다른 분위기를 전환하는데 그 목적이 있다. 이와 더불어 종결부에서 앞부분과 상반된 템포와 분위기의 선율로 확실한 끝맺음을 보여준다.

### 3. 제 3부

제 3부는 A-B-A'의 3부 형식으로 구성되어 조성은 G단조와 B $\flat$ 장조가 반복되며 박자는 4/4-2/4-4/4로 바뀐다. 제 3부의 형식구조는 다음과 같다.

28) 곡의 중간이나 마지막에서 음악적 변화를 위해 잠시 멈추는 것.

<표 3>

구분	박자	빠르기	조성	마디
A	4/4	Einfach und Zart( J =100)	g-Bb-g-c-g	514-549
B	2/4	Intermezzo ( J =126)	Bb-d-f-Bb	549-614
A'	4/4	( J =100)	g-bB-c-g	615-642

A-Einfach und Zart

G단조로 시작한 첫 음에 비화성음을 둔 못갓춘마디로 시작하여 6도 병진행과 옥타브 선율을 많이 사용하고 있다. 각 성부들은 모방적이고 대위법적이며 화성진행은 반음계적이다.

<악보 10> 비화성음 사용과 6도 병진행



<악보 11> 반음계적 진행과 옥타브



### B- Intermezzo

빠른 템포 속에서 코드 진행, 아르페지오, 옥타브스케일, 양손 교차를 볼 수 있다. 모방적이며 스포르찬도(sf)를 사용하는 동시에 B♭의 페달 포인트를 강조하고 있다.

<악보 12> 병진행, 반진행



### A- (J=100)

이전에 등장했던 선율이 일부 생략되어 반복되면서 마지막 3마디에서는 끝맺음을 알리는 Adagio의 짧은 Codetta가 나타난다.

#### 4. 제 4부

제 4부는 A-B-C-C'-D의 변형된 3부 형식으로 박자는 4/4-2/4-4/4로 바뀐다. 제4부의 형식구조는 다음과 같다.

#### <표 4>

구분	박자	빠르기	조성	마디
A	4/4	Innig( J =116)	Bb-g-Bb	643-692
B	2/4	Sehr lebhaft( J =76)	g-d-c-Bb	693-788
C		Immer lebhaft	Bb	789-810
C'		Stretta		811-832
D	4/4	Mit einigem Pomp( J =92)	e-Eb-G-C-A b-F	833-860

#### A- Innig

Bb 장조로 주제 선율이 옥타브를 옮겨가면서 반복되며 상성과 하성은 동일한 형태의 리듬으로 이어진다. 4마디의 선율을 구분하는데 짧은 경과구와 리타르단도를 주어 그 주제를 명확하게 하고 있으며 작은 부분으로 보면 확장된 론도 형식을 지니고 있다. Innig는 론도 형식과 관련되어 있다. 이러한 공통점은 Einfach 나 Hastig 보다 더 두드러진다. 마디의 통합이기 때문에 위에서 언급한 것보다 더 짧은 작곡은 한 섹션 보다는 하나의 악절이다. 이러한 섹션들과 같은 악절은 다른 악장 속에

서 론도 형식으로 간주되지 않는다. <A- Innig> 의 조성변화는 특이성을 보인다. 예) B $\flat$ , g, B $\flat$ , G $\flat$ , B $\flat$ , Coda B $\flat$ .

<악보 13> 리타르단도를 둔 주제 구분

<악보 13> 의 슈만 음악에서는 특유의 부드러움을 강조하는데 ‘진심에서 우러나오듯이’ 를 의미하는 Innig가 슈만의 다른 곡 「다비드 동맹무곡」 중 제2곡에서도 사용되는 것을 볼 수 있다.

B- Sehr lebhaft

16분음표의 빠른 진행 그리고 짧은 주제적 동기를 응용한 형태로서, 빠른 음형들과 부점리듬의 반복, 동형 진행 형태로 나타난다.

<악보 14> 동형 진행의 사용



C- Immer lebhafter

앞부분의 종결 fff에서 갑작스럽게 p로 분위기를 전환하면서 급진적 진행을 보인다. 다른 부분과 달리 겹세로줄이 없이 이어진다.

<악보 15> 급격한 다이내믹의 변화



위의 <악보 15>를 보면, 2마디를 기준으로 동형 진행이 되고 있고 그 다음은 4마디씩 점점 발전하여 f로 발전하는 다이내믹의 극을 보여준다. 또한 약박의 엑센트 사용을 볼 수 있다.

<악보 16> 동형 진행과 약박에서의 엑센트

C- Stretta



<C- Stretta>에서는 순차적인 상행 구조를 지닌 동형 진행과 반복도 나타나는데 하성부에서는 반대로 하행 구조를 갖고 있다. 또한 슈만의 특징 중 하나인 약박에서의 엑센트 사용도 두드러진다.

<악보 17> 엑센트의 사용



D- Mit einigem Pomp

팡파르(Fanfare)의 느낌을 가지고 코드와 옥타브의 화성을 가지고 4부 종결을 알린다. 하성부의 옥타브를 강조하고 약박에 모두 엑센트를 주고 있으며 동일한 리듬이 계속 반복된다. 끝으로 pp로 다음 5부를 위한 종결을 짓는다.



<악보 18> 약박에서의 엑센트의 사용



5. 제 5부

제 5부는 A-Coda의 2부 형식으로 조성은 B $\flat$ 을 중심으로 박자는 4/4으로 구성되어 있다. 제5부의 구조는 다음과 같다.

<표 5>

구분	박자	빠르기	조성	마디
A(a-a')	4/4	Zum Beschlu $\beta$	B $\flat$	861-951
Coda		Allegro		952-963

A- Zum Beschlu $\beta$

지시어가 마지막을 알려주는 것처럼 반음계적 옥타브 선율과 엑센트가 붙은 코드 나온다. 또한 첫 음에 비화성음이 사용되었다.

<악보 19> 비화성음의 사용



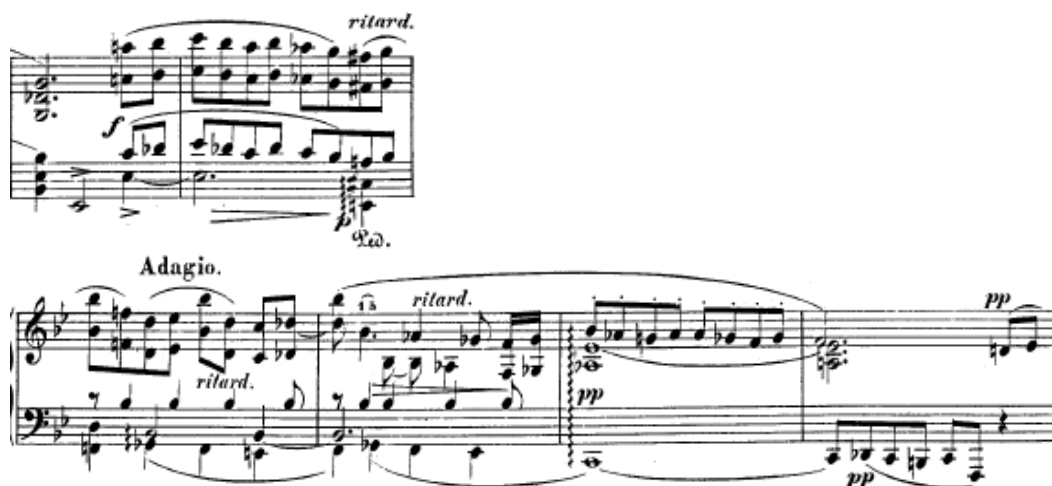
지금까지 살펴본 바와 같이 엑센트는 약박에서의 사용보다는 상승하는 구조의 동형 진행의 시작을 알리는 역할인 동시에 윗 성부의 울림을 보여주고 있다.

<악보 20> 음형 구분적 엑센트의 사용



리타르단도와 아다지오를 사용함으로써 느린 연주의 의미와 프레이즈의 구분을 위한 두 가지 의미로 기능한다. 화성 변화와 이어져 온 주제에서 다른 주제로 가는 역할을 한다.

<악보 21> 프레이즈 구분을 위한 프레이즈의 사용



Coda-Allegro

마지막을 장식하는 Coda 부분으로서 제 2부에서 일종의 Codetta인 Adagio 부분을 마지막에 둔 것과 마찬가지로 제 5부에서도 새로운 주제인 Allegro로 이 곡의 끝을 맺는다. 급작스런 다이내믹의 변화를 보임으로써 Zum Beschluß 의 마지막을 pp로 끝낸 것과는 달리 첫 음을 스포르찬도(sfz)로 시작한다.

<악보 22> 계속된 엑센트의 사용





슈만의 음악적 특징 중 화성, 리듬, 피아노 기법에 대해 살펴보기로 한다.

a. 화성

슈만은 비화성음을 사용하는 몇몇 마디를 위한 중지나 반복구를 사용했다. *Hastig* 안에서 캄비아타 형태 (*Cambiata*-주요음에서 도약 진행하여 다음의 주요 음으로 차례로 진행하는 선율적인 장식음)를 통해 자주 보여줬던 재도입부를 사용하고 있다.

<악보 23> 이웃음과 경과음



하나로 진행되는 악절은 전체 섹션 II와 65마디의 기반을 위해 이웃음과 경과음으로 구성되어 있다.

<악보 24> 경과음



강조된 비화성음들은 대부분 유모레스크에서 나타나는 보편적인 특징으로서 특히 강조된 경과음과 유사하다. 이러한 모습은 Zum Beschless에서 경과음과 강조된 윗 이웃음으로 구성된 기본적인 동기라고 할 수 있다.

<악보 25> 아파지투라



<악보 25>는 아파지투라(Appogitura)로 구성되고 작은 형태 속에서 종종 사용된다.

<악보 26> 당김음과 계류음



계류음(Suspension)은 유모레스크에서 빈번하게 나타난다. 7-6 계류음은 종종 슈만이 사용한 당김음과 간혹 등장하는 계류음 5-4도를 사용한다.

<악보 27> 계류음



또 다른 형태는 계류음 6-5 이다.

<악보 28> 비화성음



b. 리듬

슈만의 리듬에 대한 분석을 위해서는 그의 작품들 속에서 구축된 정교한 흐름에 대한 깊은 이해가 필요하다. 화성의 풍요로움, 내성의 미, 그리고 대위법적인 악절의 라인들은 리듬의 무제한적인 다양성을 통해서 명확히 드러난다.

리듬은 슈만의 기본이자 결합적인 부분 중 하나로서 대개 전체적인 섹션과 작곡 속에서 볼 수 있다. 마지막 두 작곡과 분리된 간주곡은 서로 다르지만 기본적인 패턴은 유모레스크에 있다. 기본적인 리듬 패턴은 *Sehr lebhaft*에서 볼 수 있다.

<악보 29> 도입부의 리듬



*Sehr lebhaft*에서는 기본적인 리듬을 사용하는 단조로움을 피하고 있

는데 이는 다양한 방법들을 다루기 때문이다. 긴 경과구 속에서 그 형태는 4번 나타나고 빠른 변화와 8마디동안 새로운 방식이 나타날 때 시작한다.

<악보 30> 확장된 리듬



<악보 30>에서 슈만은 오직 기본적인 형태의 리듬만을 사용하고 때로는 전체 섹션을 통해 보여주기도 한다. Sehr labhaft 에서 리듬 동기의 첫 번째 마디는 그 다음 부분의 기본이 된다.

<악보 31> 새로운 리듬 패턴-1



<악보 31>에서 첫 마디의 형식이 53마디동안 반복되지만 지루함을 피하기 위해 다양한 방식으로 변화를 꾀한다.



<악보 32>-2



<악보 33>-3



<악보 34>-4



리듬의 기본적인 형태들은 마디의 연합과 각각 새로운 분할을 지니고 있는 Innig를 제외하고 각각 소품 속에서 다양한 방식으로 변화한다.

슈만은 선율의 리듬적인 패턴을 베이스 위에서 사용했다. 베이스의 규칙적이거나 혹은 불규칙적인 박자를 그 자체로 사용한 것이다.

<악보 35> 불규칙한 양손 리듬



<악보 36> 통일적인 내성



슈만은 때때로 통일적인 패턴으로 이루어진 내성을 사용했다. Einfach und Zart 의 섹션 I 을 통해서 알 수 있듯이 패턴의 양상은 각각 다른 분할과 함께 변화한다.

<악보 37> 테 마



<악보 38> 테마의 변주



슈만으로 하여금 리듬의 복합은 익숙한 것이다. Innig의 시작에 소프라노, 내성 그리고 베이스의 부분의 분리된 패턴들을 보면 알 수 있다.

<악보 39> 리듬의 분할



Einfach에서 61마디의 전체 분할 비율은 2:3 이다. 그러나 베이스 안에서 두 비트는 8분음표의 분할에 의해 더욱 복잡하게 되어있다.

<악보 40> 당김음



슈만은 당김음의 체계를 선호했다. 유모레스크에서 당김음은 규칙적인 리듬과 함께 긴 악절의 한 부분 속에서 나타난다. *Hastig*에서 당김음의 리듬은 15마디동안 지속된다.

<악보 41> 당김음의 결합



슈만은 두 당김음을 동시에 결합한다. 앞서 언급한 바와 같이 내성은 둘 다 당김음 형식으로 되어있다.

<악보 42> 리듬의 변화



<악보 43> 당김음



슈만의 리듬은 엑센트의 사용에 의해 강한 영향을 받는다. Sehr lebhaft의 코다에서 리듬은 당김음을 강조한다.

<악보 44> 엑센트의 형태



슈만의 엑센트는 때때로 대위법의 형태를 명확하게 만든다.

<악보 45> 리듬의 연계



리듬의 다양성으로 인해 슈만 음악의 부분들은 단조로워지거나 개별적인 특성이 동시에 나타난다. 그러므로 정확한 리듬의 중요성은 반드시 논의되어야 하는 지점이다.

### C. 피아노 기법

슈만의 정교한 작업들을 논함에 있어 클라라 슈만을 배제할 수 없다. 클라라의 삶은 그녀의 남편과 깊은 관련이 있다. 슈만의 작곡 세계에 대한 이해는 클라라의 언급을 통해서 드러난다.

“슈만이 작곡한 음 그리고 첩표 중에는 중요하지 않은 것이 없다. 각각의 음표는 반드시 사랑으로 연주되어야 하며 죽은 음표는 존재 할 수 없다. 쓰여 지고 있는 그대로 연주되어야 한다. 그곳에 모든 것이 있다.”<sup>29)</sup> 언급한 바와 같이 슈만의 음악에서 피아노 기법에 대한 ‘쓰여진 것’의 대한 중요성은 강조하지 않을 수 없다. 슈만의 선천적인 낭만적 경향 때문에 ‘쓰여진 것’이 감성적으로 연주되는 경향을 보인다.

슈만의 피아노 작곡 기법에서 슈만이 기본적으로 화성을 작곡할 때 명료한 연주가 동반된다면 내성의 선율은 발견될 수 있다. 가장 적합한 예시 중 하나는 Einfach의 도입부이다. 여기서 슈만은 8분음표들 위에 쓰여진 세미 스타카토에 의한 내성의 중요성을 강조한다. 이러한 악절의 기본은 주로 분산된 화음이지만 그 음들은 아름다운 내성의 라인을 형성하는 데 큰 도움을 준다. 이러한 선율은 아래의 <악보 46>을 보면 알 수 있다.

#### <악보 46> 내성의 선율



29) Fenny Davis, "On Schumann-and Reading Between the Lines." Music and Letters (July 1925). Vol. VI, p.215.

위와 같은 내성들은 슈만이 대개 대위법적으로 소프라노와 베이스를 다룬 두 성부 속에서 지속된다. 유모레스크를 통한 대위법적인 움직임은 바깥 성부들에서 선율을 발견할 수 있다. 때때로 베이스 성부는 화성들의 베이스음을 구성하고 있지만 대개 그 자체로 노래하는 선율을 형성한다. 이것은 ‘쉬지 않는 느낌의 언어’ 라고 일컬어진다. 베이스 성부의 밑바탕에는 음악을 향한 베이스 선율의 흐름을 나타내준다.<sup>30)</sup>

각각 두 성부를 나타내기 위해서 하나의 선율로서 다루는 방법은 *Sehr lebhaft*에 존재한다. 아래의 <악보 47>을 보면 주된 선율을 볼 수 있다.

<악보 47> 베이스의 흐름



그러나 이 성부들은 화성 속에서 구성되어 있고, 음표들은 두 성부들의 대위법적인 모습으로 나타난다. 슈만의 대위법은 종종 모호한 방식임에도 불구하고 전체적으로 뚜렷하게 나타난다. 슈만의 자유로운 모방의 모습들은 유모레스크를 통해 알 수 있다. *Einfach*의 섹션 I Division B는 자유스러운 대위법의 적합한 예라 할 수 있다.

<악보 48> 대위법의 모방

30) A. Reissmann. *The Life and works of Robert Schumann* (London: George Bell and Sons, 1908), p.51.



슈만은 모방의 기법을 자유스러운 모방 속에서 엄격하게 시작하여 끝내는 것으로 나타냈다. 이러한 엄격한 모방 기법은 대개 한 마디에서 두 마디 정도로 지속된다. 길게 지속되는 엄격 모방기법의 경우는 Innig의 코다에서 발견할 수 있다.

<악보 49> 엄격 모방 기법



<악보 50> 내성



Hastig. ♩ = 126.

*p*

*Innere Stimme*

*p*

*rit.*

*p*

Op.

Hastig에서 슈만의 다성적인 흐름에 대한 예찬과 새로운 시도로서 그의 작곡은 전체적인 방식과 결합한다. ‘Innere Stimme’는 24마디로 구성된 Hastig의 섹션 A를 통해서 계속된다. Clara Schumann (Breitkopf and Hartel) 과 Max Vogrich (Schirmer)의 에디션에서 기인한 방향성은 중간에서 음표들이 연상이 되지만 연주가 이루어지지 않는다는 것이다. 그러나 Bischoff 에디션(Steingraber)에서는 주어진 손가락 번호들에 의해서 내성이 연주되는 것을 지시하고 있음을 알 수 있는데 이것은 슈만의 의도와는 대조적인 것이다. 왜냐하면 그는 ‘Innere Stimme’를 상성부에서 연주되어야 한다고 생각했기 때문이다. 하나의 계속되는 흐름으로서 특정한 선율의 장치를 연상케 하지만 실제로 슈만의 공상 속에만 존재할 뿐이었다.

슈만의 피아노 기법 중 하나는 음표 옆에 사용되는 점이다. 예를 들어, Bischoff는 하나의 계속적인 점을 묶어 또 다른 음표에 하나의 점으로 사용했다. 독특한 작곡을 위한 후자의 이러한 기법은 슈만을 이해하

는데 도움을 준다.

또한 슈만의 가장 피아니스틱한 장치 중 하나는 교차연주라는 것이다. 이러한 특징은 유모레스크의 다른 부분들에서 볼 수 있는데 때때로 교차연주는 다성 음악의 작곡에 의해 나타난다. 이것은 유모레스크에서 가장 어려운 부분 중 하나로 일컬어지기도 한다. Einfach und Zart 의 섹션 II의 왼손 교차 부분과 함께 오른손의 빠른 옥타브와 같은 것이 그 예라고 할 수 있다. Einfach und Zart에는 세 가지 방법에 의한 연주 방식이 존재하는데 Clara Schumann과 Bischoff의 두 에디션에는 이러한 옥타브들의 진행이 상성부를 통해서 계속된다. 이것은 어려운 연주 방법이지만 하성부 선율을 강조할 수 있는 유일한 방법이기도 하다.

<악보 51> 분산 화음



전체적으로 작곡된 분산 화음의 새로운 기법은 Hastig의 부분과 귀결 사이에 다리 역할을 하는 실험적인 장치이다.

<악보 52> 화성의 내성



슈만의 내성에 대한 필요성은 이미 각인되어 있지만 명확한 화성 속에서 내성 표현은 중요한 음악적 표현 중 하나이다. 그러나 Fanny Davies<sup>31)</sup>은 “화성적 측면에서 슈만의 화성의 중요성을 청중들에게 전달하는 것은 중요하나 지나치게 강조할 수는 없다.” 라고 언급하고 있다.

슈만 작품의 피아노 주법 중 페달 사용은 연주자에게 중요한 부분을 차지한다. 페달의 능숙한 사용은 내성의 미를 채우지만 페달을 너무 사용하지 않는 것은 무미건조함을 야기한다. 유모레스크에서 1/2 그리고 1/4 페달링은 흔들리는 페달링을 위한 장치로서 기능한다.<sup>32)</sup> 즉, 페달링의 올바른 사용과 특정 부분 안에서 페달을 사용하지 않는 것이 도움을 준다. 적절한 페달링은 베이스 음과 페달 포인트를 레가토와 스타카토 사이의 명확한 구분과 간접적 프레이징에서 다성적 효과를 위해 사용해야 한다. 또한 페달링은 음악적 색채의 건조함을 피하거나 엑센트를 강조하기 위해 주로 사용된다.

슈만의 새로운 피아노 테크닉의 요소들은 매우 다양하다. 불필요하게 실험적으로 작곡된 양식으로 인해 유용하지 않은 요소들도 간혹 존재한다.

그러나 슈만은 새로운 시도들을 멈추지 않았고 그로 인해 작곡가들로 하여금 기초적인 테크닉을 위한 피아노 기법을 제공하였다.

---

31) Fenny Davies, "Robert Schumann." The Musical Times(Auguest 1910), Vol.51,p.493.

32) 흔들리는 페달링은 화성의 지속성을 계속적으로 가능케 하기 위해서 발을 올렸다, 내리기를 많은 시간 속에서 반복하는 방법 중 하나이다.

## II. 결 론

지금까지 본인의 석사과정 졸업 연주 프로그램인 바흐의 파르티타 G 장조 BWV 829, 하이든 피아노 소나타 A b 장조 Hob. XVI:43, 슈만의 《유모레스크》 작품 20의 작곡 배경과 각 곡의 구조와 특성을 악보와 도표를 통해 알아보았다.

바흐의 시대적 양식인 파르티타는 모음곡이라는 동시에 그만의 확고한 양식을 구축했다는 점에서 시사점을 갖는다. 즉, 바흐는 당대에 시대적 흐름으로서 새로운 것에 대한 환상을 쫓기보다는 그 시대의 양식을 답습하고 구축하려 하였다. 이러한 지점에서 바흐의 파르티타 5번은 확실한 시대의 양식을 구축한 곡이라 할 수 있다.

하이든의 피아노 소나타 A b 장조 Hob. XVI:43 은 하이든의 중기 작곡 양식이 잘 나타난 작품이다. 하이든은 과도기적인 시기였던 중기에 이르러 초기의 악곡적인 구조를 극대화하기도 하였고 또한 초기와 후기의 점이적인 성격으로 많은 곡을 작곡하기도 하였다. 이 작품은 3악장으로 구성되어 있고 미뉴엣이 확장된 형태로서 3악장까지 이어진 형태의 구조로 되어 있다. 하이든은 소나타 형식을 고수하면서도 변형적인 형식을 답습함으로써 자신만의 독창적인 음악양식을 보여주고 있다.

슈만의 《유모레스크》 작품 20은 그의 성격을 드러내는 소품곡인 동시에 그의 주관성이 잘 나타난 곡이다. 슈만의 다양한 5가지의 기분을 나타내는 곡으로 스케르초와 비슷한 면을 지니지만, 풍부한 유머와 선율적이고 몽상적인 소곡을 《유모레스크》라고 명명하였다. 이 곡은 5부를 구성하고 다양한 조의 변화와 슈만의 기분과 심리가 잘 묘사된 곡이다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

최동선 역(Leichtentritt, Hogo 저). 《음악형식론》. 서울: 현대음악출판사, 2003.

홍정수, 김미옥, 오희숙. 《두길 서양음악사 1》. 서울: 나남출판사, 2010.

Badura- Skoda, Paul. 김경임 역. 《바흐 건반악기 음악의 연주와 해석》.  
서울: 음악춘추사, 2007.

Blom, Eric *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Co, 1966.

Dolmetsch, Arnold 《The Interpretation of the Music of the  
Seventeenth and Eighteenth Centuries》, Nevello and Co, Ltd. London,  
1972.

Douglass, M. Green 《Form in Tonal Music》, New York; Holt,  
Rinehart and Winston, 1979.

Emery, Welter Bach's Ornaments, 권기택(역), 음악춘추사, 1982.

Brown, Maurice J. E. "Humoreske" *The New Grove Dictionary of  
Music and Musicians*, 2nd ed. ed. Stanley Sadie, London: Macmillan,  
2001.

Dubal, David. "Reobert Schumann's Piano Music." *The Piano  
Quarterly* Vol.33 No.131 (1985): 59-63.

하애자 《슈만 피아노 문헌-독주곡편》 (음악춘추사 2000)

Donald H. van Ess, 《서양음악사-음악양식의 유산》, 안정모 역 (다리출판사 1995)

Rey M. Longyear, 《19세기 낭만주의 음악》, 김혜건 역(도서출판 다리 2001)

Schumann, Robert. "Humoreske" ed. Hax Vogrich. New York. G. Schirmer. 1901.

Storch, K. 《The Letters of Robert Schumann》. Trans. by Hannah Bryant. New York. B.P. Dutton and Co. 1907.

Schumann, Robert. Humoreske. ed. by Max Vogrich. New York. G. Schirmer, 1991.

Brown, A. Peter (1986), 《Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style》, Bloomington, Indiana Univ. Press.

Rosen, Charles. Sonata Form, New York: W. W. Norton & Company, 1988.

Landon, H.C. Robbins (1976-80), 《Haydn Chronicle and Works》, Vol. 5, London: Thames and Hudson  
Haydn : his life and music . H.C. Robbins Landon and David Wyn Jones  
Indiana University Press , 1988.

Haydn : a creative life in music . by Karl Geiringer ; in  
collaboration with Irene Geiringer University of California Press ,  
1982.

Haydn : by Rosemary Hughes Dent , 1974.

하이든 : Franz Joseph Haydn / [音樂之友社 編] ; 음악세계 옮김 音樂世界, 2002.

Haydn: The Cambridge Companion to Haydn. by Carl Clark.  
Cambridge University Press, 2005.

## 2. 학위논문

조영문. “J. S. Bach의 Clavier를 위한 Partitas에 관한 小考.” 석사학위  
논문. 서울대학교 대학원, 1974.

송미희. Joseph Haydn의 Piano Sonata 分析 研究. 국외 석사 학위  
논문. 中央大學校大學院. 1978.

논문 《하이든 피아노 음악의 특성과 영향에 관한 연구》 (1995, 카톨릭대, 김혜자)

## 3. 사전류

사전편찬위원회. 《음악용어사전》, 서울: 일신서적출판사, 1999.

세광음악대사전편찬위원회 편. 《음악대사전》. 서울: 세광출판사, 1992.

Apel, Willi. Havard Dictionary of Music, 2nd ed. London: Heiman  
Educatioanl Book Ltd, 1970.

## 4. 정기 간행물

Schumann, Clara. Early Letters of Robert Schumann. Trans. by May

Herbert. London: George Bell and Sons, 1888.



## Abstract

A Study of J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV 829

Haydn Piano Sonata in A-flat Major Hob. XVI:43

Robert Schumann *Humoreske* Op. 20

For Piano

Seoul National University

Piano Department

Esther Kim

The purpose of this thesis is to understand the different backgrounds, properties and analysis of the above mentioned three pieces which were performed in my graduate recital.

J. S. Bach Partita No. 5 in G Major BWV829: Bach left many masterpieces for the Keyboard instrument and compiled suites in which he is applying his musical language and characteristics of counterpoint. Partita No. 5 is composed of Praeambulum, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Menuetta, Passepied and Gigue. Most of the dances have a two-part structure. The two-parts of the suites have the same melodic elements but the second part is often expanded.

Bach wrote out in his "Klavierbuchlein" for his eldest son Wilhelm Friedmann the "Explication", which was the only ornaments that Bach wrote out. Based on this fact the author hope that this study of J. S. Bach's Partita No. 5 and the ornaments will be helpful to the pianists' rendering and understanding this work.

The Humoreske is one of the loveliest but least performed of Schumann's piano compositions. Although it may have "weaknesses", such as imperfection of formal construction, the manifold beauties in its pages will be satisfying to any ear. It certainly deserves more frequent presentations, for its singing melodies, its colorful, rich harmonies, its fascinating rhythms, and its interweaving polyphony which can be a delight to both the listener and the performer.

Since the Humoreske is a work particularly typical of Schumann's style, this study has been undertaken from that angle. Therefore, the attempt has been made not only to analyze the contents of the Humoreske but also to try to understand the element of Schumann's style as depicted by it.

Haydn(1732-1809) Piano Sonata in A-flat Major Hob XVI:43 was experimentally composed by C. P. E Bach with the most romantic and impressive style as a represent work of the middle age. The work becomes larger than the beginning sonata and is gradually in harmony with the length of each section (exposition- development- recapitulation). Expression of dynamic becomes stronger and form has been expanded Most notably the use of variation-movement or thematic variation.

Moreover, the humor of Haydn is evident, for we can expressed and feel the joy of finding the humor in the music. The author is not only going to study Haydn sonata form in order to build experimental and challenging research but also look for various elements of the humor in Haydn's music.

**Keywords:** Bach, Partita, Piano Sonata, Schumann, Humoreske

**Student Number:** 2011-21791