



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](#)

음악석사 학위논문

프레데릭 쇼팽의
<4개의 마주르카, 작품번호 24번>에
나타나는 유기적 연관성에 관한
연구

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악과 기악전공

조대인

프레데릭 쇼팽의
<4개의 마주르카, 작품번호 24번>에
나타나는 유기적 연관성에 관한
연구

지도교수 주 희 성

이 논문을 음악석사 학위논문으로 제출함
2022년 12월

서울대학교 대학원
음악과 기악전공
조 대 인

조대인의 석사 학위논문을 인준함
2023년 1월

위 원 장 이 민 정 (인)

부위원장 김 규 연 (인)

위 원 주 희 성 (인)

국문초록

본 논문은 프레데릭 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)의 <4개의 마주르카, Op. 24>에 대한 연구로, 각 곡의 유기적 연관성을 밝히는 데 목적이 있다. 이를 위하여 쇼팽 음악의 가장 중요한 특징인 성악과 민속음악의 영향을 살펴보았다.

이를 바탕으로 하여 <4개의 마주르카, Op. 24>를 다양한 관점에서 분석한 결과, 구조, 반주 패턴, 악센트 패턴, 페달 기법, 선율동기의 형태, 음계의 사용 등에서 각 곡들은 유사성과 차이점을 보였다.

1, 2번과 3, 4번은 페달의 사용과 반주패턴, 선율동기의 사용에 있어서 유사성과 차이점을 보인다. 1번과 2번은 전통적 페달 기법 사용과 반주패턴에서 첫 번째 박에 강한 베이스 음이 생략된 모습을 보이며, 연속적인 3도 하행도약의 특징을 갖는 선율동기를 사용하였다. 이에 반해 3번과 4번은 실험적인 페달 기법으로 다양한 음향적 효과를 유도하고, 춤곡의 전형적인 반주패턴과 전위된 3도 도약의 특징을 갖는 선율동기를 사용한다.

1번과 3번은 각각 후행하는 곡에서 나타나는 음계와 페달 기법을 예비하는 성격을 가지며, 2번과 4번은 선행한 곡들에서 예비된 요소가 확장되어, 조성에서 벗어난 음계가 나타나거나 론도형식이 사용된다. 이는 1, 2번과 3, 4번이 특징상 병렬구조를 이루고 있으며, 곡의 규모가 1번에서 4번으로 갈수록 확대된다는 점, 곡의 종결을 의미하는 거대한 코다가 4번의 끝에 배치되었다는 점은 곡 전체의 유기성을 강화한다.

<4개의 마주르카, Op. 24>는 이와 같은 특징들이 유사, 대비, 확대의 관계를 가지며 긴밀하게 연결되고 있다. 이는 4개의 곡이 독립적인 작품이 아니라 서로 유기적인 연관성을 지닌 일련의 작품으로 이해되어야 함을 시사한다.

주요어 : 마주르카, 프레데릭 쇼팽, 유기적 연관성, <4개의 마주르카, Op. 24>

학 번 : 2017-20875

목 차

I. 서론	1
II. 쇼팽의 음악적 경향	3
1. 성악의 영향	3
2. 민속음악의 영향	8
III. <4개의 마주르카, Op. 24> 개관 및 특징	13
1. 1번	13
2. 2번	19
3. 3번	26
4. 4번	30
IV. 유기적 연관성 및 구조	36
1. 1번과 2번의 연관성	36
2. 3번과 4번의 연관성	41
3. 1번과 3번의 연관성	48
4. 2번과 4번의 연관성	50
5. 전 4곡의 연관성	52
V. 결론	56
참고문헌	59
Abstract	63

악 보 목 차

[악보 II-1-1] 모차르트, 《돈 지오반니 KV 527》 Act 1 이중창에 나타나는 3도 음정관계	4
[악보 II-1-2] 쇼팽 <뱃노래, Op. 60> 마디 8-10의 선율에 나타난 3, 6도 음정관계	5
[악보 II-1-3] 쇼팽 <야상곡, Op. 15, No. 2> 마디 1-3, 10-11 비교	6
[악보 II-1-4] 쇼팽 <안단테 스피아나토와 폴로네이즈, Op. 22> 폴로네이즈, 마디 37-40.	7
[악보 II-2-1] 폴로네이즈 리듬패턴	9
[악보 II-2-2] 쇼팽 마주르카의 여러 가지 리듬	11
[악보 III-1-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 1-4.	15
[악보 III-1-2] Oskar Kolberg, <i>Piesni Ludu</i> , No. 313 “Pioscenka od Czerska.”	15
[악보 III-1-3] Oskar Kolberg, <i>Lud</i> , Volume IV, No. 451.	15
[악보 III-1-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 17-20.	16
[악보 III-1-5] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 33-40.	17
[악보 III-1-6] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 47-64.	18
[악보 III-2-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 1-20.	21

[악보 III-2-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 21-29.	23
[악보 III-2-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 62-77.	24
[악보 III-2-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 85-89.	25
[악보 III-3-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 1-12.	27
[악보 III-3-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 13-24.	28
[악보 III-3-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 39-43.	29
[악보 III-4-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 1-20.	31
[악보 III-4-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 34-38.	32
[악보 III-4-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 53-60.	33
[악보 III-4-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 69-84.	34
[악보 III-4-5] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 115-146.	35
[악보 IV-1-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번의 연결	37
[악보 IV-1-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번에 나타난 반주음형 비교	38

[악보 IV-1-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번에 나타난 선율동기의 유사성	40
[악보 IV-2-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 3번과 4번의 연결	41
[악보 IV-2-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 자필악보에 나타난 코데타의 페달표기	44
[악보 IV-2-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 자필악보에 나타난 코다의 페달표기	45
[악보 IV-2-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 3번과 4번에 사용된 전위된 선율동기	46
[악보 IV-3-1] 1번과 3번의 주요한 리듬형태	49

표 목 차

[표 III-1] 1번의 구조	14
[표 III-2] 2번의 구조	19
[표 III-3] 3번의 구조	26
[표 III-4] 4번의 구조	30
[표 IV-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>의 코데타 및 코다에 사용된 나타냄말 비교	47
[표 IV-2] 악센트 패턴에 따른 춤곡의 분류	50
[표 IV-3] 전 4곡의 구조 및 춤곡의 종류	52
[표 IV-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에 나타난 페달의 사용과 반주패턴, 선율동기의 특징	54

그림 목 차

[그림 IV-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에서 보이는 병렬구조	53
[그림 IV-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에서 보이는 규모의 확장	55

I. 서론

프레데릭 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)은 낭만주의 시대에 화성적 색채를 가미한 선율의 서정성을 극대화시켜 피아노의 역량을 확장 시킨 뛰어난 피아니스트이자 작곡가였다. 또한 그는 폴란드 민속음악에 많은 관심을 보였고, 이와 관련한 장르를 작곡함으로써 조국 폴란드에 대한 뜨거운 애국심을 표현하였다. 특히 그가 20세 전후로 겪게 된 바르샤바 전쟁은 그의 애국심을 고취시킨 계기가 되었으며, 이후 그는 음악 활동을 통하여 폴란드 문화와 민족정신을 계승하고 발전시키고자 하였다.

쇼팽의 폴란드 민속음악에 대한 관심을 엿볼 수 있는 대표적인 장르로 폴로네이즈(Polonaise)와 마주르카(Mazurka)를 꼽을 수 있다. 특히 마주르카는 쇼팽이 일생에 걸쳐 작곡하였으며, 그가 남긴 작품 중 작품의 수가 가장 많은 장르이다. 쇼팽은 마주르카를 출판할 때, 여러 곡의 마주르카를 묶어서 출판하였는데, 이때 많은 작품에서 나타나는 곡 사이의 조성관계는 딸림 조, 버금딸림 조, 나란한 조 등 밀접한 조성관계인 1차 관계조와 거리가 있다. 따라서 조성관계가 명확하게 드러난 <24개의 전주곡, Op. 28>과는 다르게 마주르카는 발췌되어 연주되는 경우가 흔하다. 쇼팽은 한 작품번호를 공유하는 곡 사이의 유기적 연관성에 대한 글을 거의 남기지 않았으나, 이에 대한 주제는 많은 음악학자들의 관심사였다. 이들은 마주르카 뿐 아니라, 여러 곡으로 구성된 폴로네이즈, 녹턴, 왈츠 등 다른 장르까지 연구 범위를 확장하였다. 또한 이를 다양한 측면에서 분석하였고, 작품에 사용된 연주기법, 음악적 요소에 따른 유기적 연관성을 밝히고자 하였다.

이러한 관점에 착안하여 <4개의 마주르카, Op. 24>를 구성하는 네 곡의 연관성을 연구하는 것에 본 논문의 목적이 있다. 분석에 앞서, 쇼팽의 음악적 경향에서 두드러지는 성악의 영향과 민속음악의 영

향을 살펴보고, <4개의 마주르카, Op. 24>에서 각 곡의 특징을 정리한 뒤, 이를 토대로 각 곡의 유사성 및 차이점 등의 연관성에 관하여 분석해보고자 한다.

II. 쇼팽의 음악적 경향

1. 성악의 영향

쇼팽은 유년기 시절부터 부모의 영향으로 음악에 대한 노출이 많았다. 그의 어머니였던 유스티나 크지자노브스카(Justyna Krzyżanowska, 1782-1861)는 피아노와 성악에 능숙했고, 그의 아버지인 니콜라스 쇼팽(Nicolas Chopin, 1771-1844)은 바이올린과 플룻에 능통했다. 비록 그의 부모는 전문적인 음악가가 아니었지만, 그를 양육하면서 직접 민요를 들려주거나, 악기를 접할 수 있게 하는 등 쇼팽에게 지속적으로 음악에 대한 경험을 제공해주었다.

특히, 쇼팽의 즉흥연주에 탁월한 재능을 발견한 부모는 그를 보이체흐 지브니(Wojciech Żywny, 1756-1842)에게 보내 본격적으로 전문적인 음악교육을 받게 하였다. 이후 쇼팽은 1823년 리체움에 입학하고, 1826년 바르샤바 음악원 입학하여 음악을 배웠으며 이때 유제프 안토니 프란치셰크 엘스너(Józef Antoni Franciszek Elsner, 1769-1854)를 사사하였다. 그는 리체움과 바르샤바 음악원 시절부터 다양한 장르의 음악에 관심을 보였는데, 그중에서도 성악, 특히 오페라에 상당한 관심을 보였다. 이는 쇼팽의 작곡활동에 큰 영향을 주었다. 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 오페라 《돈 지오반니》(Don Giovanni, 1787)에 나오는 선율을 <라 치 다렘 변주곡, Op. 2>(Variations on 'Là ci darem la mano')에 차용하거나, 성악적 테크닉을 사용하여 피아노 작품에 나타나는 선율 꾸미는 등 그의 작품 전반에서 성악의 영향을 쉽게 찾아볼 수 있다.

쇼팽 음악 연구로 저명한 음악학자 짐 샘슨(Jim Samson,

1946-)은 쇼팽의 선율에서 사용된 3도와 6도 병행, 피오리투라 (Fioritura), 카덴차(Cadenza) 등의 성악적 기법을 근거로 그의 음악과 성악의 연관성을 강조하였다.¹⁾

오페라의 이중창 선율에 빈번히 나타나는 3도, 6도 병행은 쇼팽의 작품에서도 흔히 찾아볼 수 있다. 모차르트의 오페라 《돈 지오반니》의 돈 지오반니와 체를리나의 이중창 ‘그곳에서 우리 손을 잡고’에서 돈 지오반니의 선율과 체를리나의 선율이 3도의 음정 관계를 가지며 진행되는 것을 볼 수 있다. [악보 II-1-1]

[악보 II-1-1] 모차르트, 《돈 지오반니 KV 527》 Act 1 이중창에 나타나는 3도 음정관계

쇼팽의 <뱃노래, Op. 60> (Barcarolle)의 오른손 선율에서 나타

1) Jim Samson, “Chopin, Fryderyk Franciszek,” Grove Music Online [2022년 11월 13일 접속]. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51099>.

난 3도, 6도 병진행은 [악보 II-1-1]에 나타난 오페라의 이중창과 유사성을 보인다. [악보 II-1-2]

[악보 II-1-2] 쇼팽 <바르카롤, Op. 60> 마디 8-10의 선율에 나타난 3, 6도 음정관계

The image shows a musical score for Chopin's 'Barkarol, Op. 60'. The treble clef staff contains the melody, with measures 8, 9, and 10 highlighted by a red box. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of quarter notes, with asterisks and '9w.' markings below the notes.

연주자의 기교적인 면모를 보여주거나, 반음계를 유려하게 사용함으로써 섬세한 음향적 분위기를 유도하는 피오리투라는 연주자의 즉흥이나 작곡가의 기보를 통해 이루어지는 선율의 장식 기법 중 하나이다.²⁾ 쇼팽은 피오리투라를 선율이 반복될 때 활용하여 자신만의 독창적인 음악적 어법으로 발전시키며, 그가 가진 낭만주의적인 면모를 극대화시켰다. 이 기법은 그의 다양한 장르에서 찾아볼 수 있으며, 그의 선율을 특징짓는 대표적인 요소로 자리매김하고 있다. 그의 <야상곡, Op. 15, No. 2> (Nocturne)은 이에 대한 대표적인 예시로, 첫 마디에 나오는 선율이 마디 10에서 반복될 때 피오리투라 기법에 의해 장식되고 있다. [악보 II-1-3]

2) Owen Jander, "Fioritura (It.: 'flourish', 'flowering')," Grove Music Online [2022년 11월 11일 접속], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09704>.

[악보 II-1-3] 쇼팽 <야상곡, Op. 15, No. 2> 마디 1-3, 10-11 비교

카덴차는 협주곡이나 아리아에 나타나는 기교적인 부분으로, 2 전위된 으뜸화음에 기보된 페르마타로 카덴차의 출현을 의미하는 것이 일반적이다.³⁾ 성악에서 사용하는 카덴차는 기악에서의 카덴차보다 길이가 짧은 경향이 있다. 쇼팽의 음악에서 사용되는 카덴차는 길이가 짧은 경과구적인 아인강(Eingang)과 비슷한 규모를 가질 때가 많으며, 이는 성악 작품에 비교하여도 규모적인 차이가 크지 않다. 이를 통해 쇼팽의 카덴차는 성악의 영향을 받았음을 알 수 있다.

[악보 II-1-4]의 마디 38-39에 나타나는 카덴차는 피오리투라와 비교했을 때 더욱 넓은 음역대와 다양한 음정관계를 보여주며 연주자

3) Eva Badura-Skoda, Andrew V. Jones and William Drabkin, “Cadenza (from It.: ‘cadence’),” Grove Music Online [2022년 11월 11일 접속], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023>.

의 대가적이고 기교적인 역량이 극대화되는 효과를 보인다.

[악보 II-1-4] 쇼팽 <안단테 스피아나토와 폴로네이즈, Op. 22> 폴로네이즈, 마디 37-40.

The image shows a page of a musical score for Chopin's Polonaise in F major, Op. 22, measures 37-40. The score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there is a part for Cor Anglais (labeled 'Cor. I'). Below it is the Piano part (labeled 'Pfte'), which is the main focus of the highlighted section. The piano part features a complex texture with trills, grace notes, and delicate phrasing. Performance markings include 'p' (piano), 'delicatiss.' (delicately), and 'dolce' (sweetly). The bottom of the page shows parts for Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass, which are mostly sustained notes during this section.

지금까지 쇼팽의 음악에 많은 영향을 끼친 성악적 요소에 대하여 알아보았다. 예시에서 다루지 못한 다른 작품에서도 3도나 6도 병행, 피오리투라, 카덴차 등 다양한 성악적 요소가 적극적으로 활용되며 선율을 장식한다. 이러한 성악의 영향은 쇼팽 피아노 음악에 나타난 선율의 서정성을 극대화 시키며, 선율악기로서의 지위를 공고히 하는데 지대한 영향을 미쳤다.

2. 민속음악의 영향

쇼팽의 작품은 10대가 되기 전부터 출판되었는데, 이때 출판된 작품의 장르는 민속음악의 하나인 폴로네이즈였다. 그가 7-8세에 작곡한 폴로네이즈는 바르샤바 출판사의 찬사를 받으며 출판되었다는 기록이 있다. 또한 11세가 되던 해에, 그가 직접 작곡한 A♭장조 폴로네이즈를 스승인 보이체흐 지브니에게 헌정하는 등, 민속음악은 쇼팽의 어린 날부터 중요한 의미를 가졌다. 그는 리체움과 바르샤바 음악원에서 음악을 수학하던 청소년기에 방학을 활용하여 시골 지역인 샤파르니아(Szafarnia)를 직접 찾아가 다양한 민속음악을 체험하였다. 이후, 성인 시절에 작곡된 수많은 작품에서 민속음악의 영향을 받은 것으로 분석되는 리듬이나 음계의 사용이 보이고, 특히 마주르카나 폴로네이즈에서 민요가 직접적으로 차용되는 등 민속음악에 대한 그의 관심은 어린 시절부터 성인 시절까지 작품활동 전반에 걸쳐 큰 영향을 끼친다.

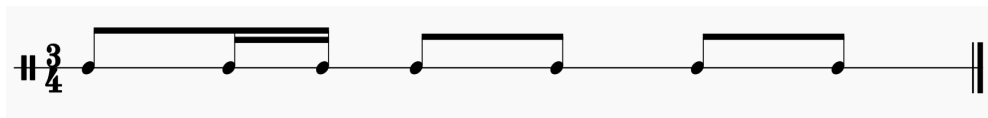
하지만 그의 주변 환경은 민속음악을 연구하기에 적합하지 않았다. 그는 학생 신분에서 벗어나 전문 음악가로서의 경력을 쌓아야 할 때 바르샤바 전쟁으로 인해 망명자 신분이 되며 프랑스 파리로 가기 전인 1831년까지 음악인으로서의 활동은 불가능에 가까웠다. 1831년 7월 그가 파리에 간 이후 상황이 많이 나아졌지만, 그의 경제적 상황은 여전히 어려웠기 때문에 돈을 벌기 위해서 음악활동을 지속한다. 시간이 지날수록 쇼팽은 정신적, 육체적으로 쇠약해졌고, 결국 건강이 나빠져 1849년에 생을 마감한다.

이러한 상황을 고려하면, 그가 민속음악을 온전히 접하고 배울 수 있던 기간은 조국을 떠나기 이전인 20대 이전으로 시기적으로 매우 짧다. 하지만 그가 민속음악 장르인 마주르카와 폴로네이즈를 활발히 작곡한 시기는 20대가 되던 1830년 이후였다. 이를 근거로 쇼팽의 민속음악적 요소가 반영된 작품은 민속음악에 관한 깊은 연구가 결여되었다고 보는 평가가 존재한다. 작곡가 겸 민속음악 학자로 높은 평가를

받는 벨라 버르토크(Bartók Béla, 1881-1945)는 쇼팽의 마주르카나 폴로네이즈와 같은 민속음악 작품이 전통적인 민속음악의 특징과는 거리가 있음을 언급한 바 있다.⁴⁾

이런 어려움 속에서 그는 일생에 걸쳐 민속음악을 작곡하였는데, 그중 폴로네이즈와 마주르카가 대표적이다. [악보 II-2-1]의 리듬을 갖는 폴로네이즈는 위엄있고 우아하며, 행진곡풍의 성격을 띠기도 하는 3박자 춤곡이다. 이 민속춤은 단순한 리듬과 선율 구조를 갖는 폴란드 민속춤에서 기원하였고, 기능과 성격이 다양하여 여러 지역의 결혼식과 축제에서 사용되었다. 그리고 17세기 폴란드 귀족에 의하여 궁정에서 쓰이기에 적합하도록 세련되고 교양있게 변형되기도 하였다.⁵⁾

[악보 II-2-1] 폴로네이즈 리듬패턴



피아노를 위한 폴로네이즈는 쇼팽과 그의 스승인 지브니와 엘스너에 의해 더욱 발전하였다.⁶⁾ 특히 쇼팽은 폴로네이즈를 여러 측면에서 더욱 복잡한 춤곡으로 발전시켰는데, 그의 <폴로네이즈 F#단조, Op. 44>에서 수사학적, 시적인 측면에서 대담하게 음악을 풀어나갔으

4) Béla Bartók, *Béla Bartók Essays*, edited by Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976; Lincoln and London: University of Nebraska Press), 1992, 322-323. Barbara Milewski, "The Search for folk in Chopin's Mazurkas," *The Polish Review*, 2000, Vol. 45, No. 1(2000):

9. 에서 재인용

5) Stephen Downes, "Polonaise (Fr.)," Grove Music Online [2022년 11월 16일 접속], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22035>.

6) Józef W. Reiss and Maurice J. E. Brown, "Polonaise," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, edited by Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers), 1980, 49-52.

며, 이를 피아노의 기교와 결합하여 영웅적이고 군사적인 면모와 규모의 확장을 보여줬다. 특히, 이 곡의 트리오 부분에서 서정적인 ‘템포 디 마주르카’ (tempo di mazurka)를 사용하여 장르를 혼합하여 사용하는 쇼팽의 음악적 경향을 보여준다. 이러한 경향성은 <환상 폴로네이즈, Op. 61>에서 더욱 두드러진다. 이에 따라 그는 당대의 다른 작곡가보다 더욱 민속적, 국가적 차원에서 폴로네이즈에 접근하였다고 평가받는다.⁷⁾

폴로네이즈와 함께 쇼팽의 음악에 많은 영향을 미치는 민속음악은 마주르카다. 이는 폴란드 마조비아(Mazovia) 지역의 민속춤으로, 강세를 약박에 놓는 것을 특징으로 하는 3박자 춤곡이다. 이러한 강박의 이동은 끝에서 두 번째 음절에 강세를 두는 폴란드어의 특징에서 유래된 것으로 보인다. 이 춤곡은 매우 즉흥적인 성격을 가지고 있으며, 춤의 동작이 다양하고, 상황에 따라 변동되지만 주로 4쌍, 8쌍 또는 12쌍의 사람으로 구성되어 추는 춤으로 자유로운 성격이 돋보인다. 또한 춤에 수반하는 음악은 대개 2, 4개의 부분으로 구성되어있고, 각 부분은 마디 6에서 마디 8로 이루어진다. AAAB, AABB, AABC, ABBB와 같은 선율적 구조에 의해 계획되기도 한다.⁸⁾ 마주르카는 [악보 II-2-2]에 나타난 리듬을 비롯하여 다양한 리듬 패턴을 특징적으로 갖는다.

7) Jim Samson, 위의 글.

8) Czesław R. Halski, Maurice J. E. Brown, “Mazurka(Pol. Mazur)”, *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, Vol. 11, edited by Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers), 1980, 865-866.

[악보 II-2-2] 쇼팽 마주르카의 여러 가지 리듬⁹⁾



마주르카는 템포와 악센트 패턴 등 다양한 기준에 의해 ‘오베렉’ (Oberek), ‘마주르’ (Mazur), ‘쿠야비아’ (Kujawiak)으로 나뉜다.¹⁰⁾ 이 중 가장 빠른 빠르기를 갖는 오베렉은 아담 코르친스키(Adam Korczyński)에 의해 오베르타스(obertas)로 처음 기록되었다. 이 춤은 두 명씩 짝지어진 한 쌍이 발을 구르고 무릎을 구부리며 도는 춤으로, 춤의 동작은 음악으로 지시되며, 이때 루바토가 더 과해지기도 하고, 강박의 위치가 자유로워지기도 한다.¹¹⁾

마주르는 이보다 약간 느리지만 충분히 생기있는 특징을 가진다. 음악평론가이자 음악역사가였던 알렉산더 폴린스키(Aleksander Poliński, 1845-1916)의 연구에 의하면, 마주르의 강박은 마디의 어느 박에나 올 수 있으며, 한마디 안에 두 개 이상의 강박이 나타나기도 한다.¹²⁾

9) Czesław R. Halski, Maurice J. E. Brown, 위의 글, 865.

10) Stephen Downes, “Mazurka (Pol. Mazur),” Grove Music Online [2022년 10월 8일 접속],

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18193>.

11) Stephen Downes, “Oberek”, Grove Music Online [2022년 11월 7일 접속], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20205>.

쿠야비악은 세 춤곡 중 가장 느리고, 긴 프레이즈와 정교한 장식음이 두드러지며, 성악적인 표현법이 강조된다는 점에서 오베렉, 마주르와 차이점을 갖는다. 이 춤곡은 주로 세도막 형식으로 구성되어있고, 곡의 종지를 향해 템포가 빨라지며 극적인 변화에 대한 집착을 보여주기도 한다. 오베렉과 다르게 쿠야비악은 2명씩 짝지어진 사람들이 손을 잡거나, 잡지 않은 상태로 원 안에서 걷고, 방향을 틀거나 서로에게 기대며 원안에서 빙글빙글 돌며 추는 춤이다.¹³⁾ 이 춤은 종종 4음을 반음 올리고 7음을 반음 내린 단조가 쓰이기도 한다.¹⁴⁾

마주르카와 폴로네이즈에서 사용된 음계, 리듬 등의 민속음악적 요소는 그의 작품 전반에 빈번히 발견된다. 또한 쇼팽은 작품활동을 할 때 때때로 기존의 민속음악 선율을 차용하며 민속음악적 요소를 적극적으로 활용한다. 동시에 그는 여러 장르의 민속음악의 특징을 혼합하여 사용하며 독창적인 음악어법을 심화시킨다. 이로 인해 쇼팽의 민속음악은 같은 작품이라 할지라도 다른 종류의 민속음악으로 분류되기도 한다.¹⁵⁾ 이처럼 쇼팽의 음악에서 성악의 영향과 더불어 민속음악의 영향 또한 그의 음악을 특징짓는 중요한 요소로 볼 수 있다.

12) Aleksander Poliński, *Chopin*, Kijow: L. Idzikowski, 1914, 101. Anne Swartz, "Folk Dance Elements in Chopin's Mazurkas," *The Journal of Musicological Research* 4, No. 3-4 (1983): 418. 에서 재인용.

13) Stephen Downes, "Kujawiak", Grove Music Online [2022년 11월 7일 접속], <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15651>.

14) F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History*, Amadeus Press, 김혜선 역, 『피아노 음악사: 20세기 말까지,』 서울시: 도서출판 다리, 2011, 246.

15) Halina Goldberg, "Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas," *19th Century Music*, Vol. 39. No. 3 (2016): 225.

III. <4개의 마주르카, Op. 24> 개관 및 특징

이 논문에서 다룰 쇼팽의 <4개의 마주르카, Op. 24>는 다양한 성격의 마주르카로 구성되어 있다. 이 작품은 쇼팽이 망명자 신분에서 벗어나 파리에서 본격적인 음악가 활동을 시작하는 시기에 작곡되었으며, 음악적인 성숙함과 독창성을 보여준다는 점에서 매우 의미 있다. 이 곡은 페르튀 백작(Monsieur le Comte de Perthuis)에게 헌정되었으며, 1833년에 작곡되어 라이프치히(Breitkopf & Härtel, 1835/12), 파리(Maurice Schlesinger, 1836/1), 런던(Wessel & Co., 1836/4)에서 출판되었다.

1. 1번

<4개의 마주르카, Op. 24>의 1번은 구조적으로 단순한 모습을 보인다. 곡의 빠르기는 Lento의 빠르기말을 가지지만, 메트로놈 지시를 고려했을 때($J=108$), 후술할 2번, 3번, 4번보다 느리고, 일반적인 Lento보다는 빠를 것으로 보인다. 이 곡의 형식은 ABCA'로 나눌 수 있으며, 악보에 기재된 반복까지 고려할 경우, ABABCA'로 론도와 매우 흡사하다. 조성적인 측면에서 A 부분과 B 부분은 나란한 조인 G단조와 B \flat 장조, B 부분과 C 부분은 딸림조의 관계인 B \flat 장조와 E \flat 장조를 사용하며, 서로 1차 관계조의 밀접한 조성적인 연관성을 갖는다. 각 부분의 조성과 나타냄말은 다음 [표 III-1]과 같다.

[표 III-1] 1번의 구조

형식	마디	조성	빠르기말	나타냄말
A	1-16	G단조	Lento	rubato
B	17-32	B \flat 장조		·
C	33-48	E \flat 장조		Con anima
A'	49-64	G단조		·

A 부분은 4+4마디로 구성된 여덟 마디가 두 번 반복된 열여섯 마디로 이루어진다. [악보 III-1-1]과 같이 1번은 못갓춘마디로 시작하며, 첫 네 마디에서 딸림화음, 으뜸화음, 버금딸림화음만 사용함으로써 G단조의 조성감을 확립한다. 강박의 위치는 당김음으로 인해 첫마디에서 첫 박이 아닌 박으로 이동하였으며, 첫 박에 베이스음을 생략하는 마디 3-4의 반주음형, 마디 3의 선율에 나타나는 증2도(F#) 음정관계를 통한 음향적 강조로 강박의 위치가 지속적으로 변화하고 있다. 반주의 형태에서 첫 두 마디에 베이스음을 배치하고 바로 뒤의 두 마디는 첫 박의 베이스음이 생략하며, 이를 교차하는 형태를 취하고 있다. A 부분을 구성하는 선율동기는 [악보 III-1-2]와 [악보 III-1-3]의 폴란드 전통민요를 차용한 것으로 추측된다.¹⁶⁾

16) Krystian Tkaczewski, "Polish National Dance: A Key to the Performance Practice of Fryderyk Chopin's Mazurkas", 박사학위논문, University of Hartford, 2014, 60.

[악보 III-1-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 1-4.

[악보 III-1-2] Oskar Kolberg, *Piesni Ludu*, No. 313 “Pioscienka od Czarska.”¹⁷⁾

[악보 III-1-3] Oskar Kolberg, *Lud*, Volume IV, No. 451.¹⁸⁾

17) Helena Windakiewiczowa, *Wzory Ludowej Muzyki Polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina: Studium Muzykologiczne*. (Karków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności), 1926, 26. Krystian Tkaczewski, 위의 글, 40. 에서 재인용.

18) Windakiewiczowa, 39. Krystian Tkaczewski, 위의 글, 40. 에서 재인용.

B 부분은 G단조의 나란한 조 관계인 B♭ 장조로 시작된다. 이 부분은 4+4마디로 구성된 여덟 마디가 두 번 반복된 열여섯 마디로 구성된다. 셋잇단음표의 동형진행이 두드러지며, 헤미올라 기법을 통해 잦은 강박의 위치 변화를 유도한다. 또한 셋잇단음표에 나타나는 음형은 춤의 동작과 밀접한 연관이 있는 것으로, 앞서 나온 A 부분보다 동적인 모습이 드러난다. 별도의 빠르기 변화에 대한 지시는 없지만, 춤의 동작과 연관된 셋잇단음표에 의해 B 부분은 A 부분과 다른 템포를 가질 수 있다. [악보 III-1-4]

[악보 III-1-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 17-20.

헤미올라

동형진행

C 부분에서 사용된 조성은 E♭ 장조이며, B 부분의 조성(B♭ 장조)과 버금팔림조 관계에 있다. 두 마디를 기준으로 aa'ba로 나눌 수 있는 여덟 마디를 마디 33부터 마디 48에 걸쳐 두 번 사용한다. 이 부분에서 마디 앞부분에 동일한 붓점 리듬의 사용과 나타냄말 'con anima'(생기를 가지고)를 통해 1번에서 가장 빠르기를 보여준다. [악보 III-1-5]

[악보 III-1-5] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 33-40.

C(a)부분
con anima 동일한 붓점 리듬

이후 C 부분은 마디 48에서 베이스(E \flat - D)와 알토(C \sharp - C) 성부의 반음계적 하행을 통해 G단조의 A' 부분으로 진행한다. 쇼팽은 반복되는 A 부분의 단조로움을 피하고자 마디 57에 비화성적 꾸밈음을 삽입하여 변화를 주었다. G단조의 조성에서 벗어난 마디 62의 F \sharp 음(반음 내린 7음)과 마디 63의 C \sharp 음(반음 올린 4음)을 곡의 마지막 부분에서 사용하여 독특한 분위기를 자아내며 곡을 마무리한다. 특히, C \sharp 음은 마디 48에서 세 번째 박, 마디 57에서 두 번째 박, 마디 63에서 첫 번째 박에 위치하며, 그 중요도를 높이고 있다. [악보 III-1-6]

[악보 III-1-6] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 1> 마디 47-64.

A'

47 *riten.* *dim.* *a tempo*

비화성적 꾸밈음

53 *sempre piu p.*

59 *riten.* *pp*

2. 2번

<4개의 마주르카, Op. 24>의 두 번째 곡은 Allegro non tanto의 빠르기를 가지며, 앞선 1번보다 더욱 빠른 템포를 가진다. 구조적인 측면에서 1번의 구조가 확장되어 서주-ABACA-코데타의 구조를 취하며 다소 복합적인 양상을 보인다. 또한 음계의 사용에 있어 더욱 대담하고, 동시에 모호한 모습을 보이기도 한다. 2번의 구조는 [표 III-2]와 같다.

[표 III-2] 2번의 구조

형식	마디	구성	빠르기말	나타냄말
서주	1-4	C장조	Allegro non troppo	·
A	5-20	C장조		·
B	21-36	F 리디안		rubato
A	37-52	C장조		·
T	53-56	C장조		·
C	57-88	D \flat 장조		·
		E \flat 단조		
A	89-104	C장조 (A단조)		·
		C장조		
Codetta	105-120	C장조	·	

이 곡은 네 마디의 짧은 서주를 갖는다. 3/4박자를 갖고 있지만 강박을 명확히 나타내지 않고, 셈여림은 sotto voce를 사용하며 청자로 하여금 3/4박자의 인식을 지연시키고 있다. 구성적으로 C장조의 으뜸화음과 딸림화음으로 진행되는 강진행만을 반복하며, C장조의 색채를 강하게 인식시키려 하지만, C장조(I-V)와 G장조(IV-I)의 이중적인 화성적 기능으로 인해 이 부분을 C장조의 조성감 확립으로 보기에는

다소 어려움이 있다. 이는 마디 5에서 F#의 출현으로 C장조가 확립된다.

A 부분은 마디 5부터 마디 20까지 열여섯 마디에 걸쳐 진행된다. 여덟 마디씩 A(a) 부분과 A(b) 부분으로 나눌 수 있는데, A(a) 부분과 A(b) 부분 모두 2+2마디로 구성된 네 마디가 두 번 반복된다. 다만, 음계의 사용에서 두 부분은 차이를 보이는데, A(a) 부분에서 C장조의 음계와 A단조의 자연단음계가 동시에 사용되는 모습을 보이며 조성감을 지연시키고, A(b) 부분에서 C장조의 V7-I의 진행을 보여주며 A 부분 전체의 조성감을 확립하고 있다.

A(b) 부분에서 마주르카의 춤 동작과 연관된 음형이 나타난다. 이는 기초 리듬에서 같은 화성을 세 번 반복하는 음형으로, 허우비엣(Hołubiec) 동작이 나올 때 사용된다. 이 동작은 빠른 템포의 춤곡인 오베렉 등에 사용되며, 춤추는 사람이 발굽으로 땅을 치며, 춤의 시작 또는 끝을 알리는 동작이다.¹⁹⁾ 또한 이 음형은 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2>의 연결구와 C 부분에서도 자주 출현하며 프레이즈의 시작과 끝을 알리는 역할을 한다. [악보 III-2-1]

19) Barbara Milewski, "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk," *19th Century Music*, Vol. 23, No. 2 (1999): 119.

[악보 III-2-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 1-20.

서주 A(a)

Allegro non troppo (♩ = 108)
legato
sotto voce

A(b)

하우비엣

C: V IV V7

A(b) 부분에서 C장조가 확립되고 난 후, 마디 21부터 시작하는 B 부분에서 열여섯 마디에 걸쳐 네 마디 프레이즈가 조금씩 변화하며 네 번 반복된다. A 부분에서 B 부분으로 넘어가는 마디 20에서 C장조의 으뜸화음이 F장조의 딸림화음으로 사용되며, 공통화음을 통한 온음계적 전조의 모습을 보여준다. 하지만 마디 22의 베이스 음에서 B♭음이 나오며 딸림화음의 부속7화음이 사용되는데, 이후 마디 26에도 같

은 모습을 반복하며 F장조가 아닌 F 리디안(Lydian) 음계가 사용되었음을 암시한다. 이후 B♭음은 마디 27의 선율에서도 나타나며, C음으로 상행하지 않고 장2도 하행하여 A음으로 진행되는 모습을 보인다. 이로써 B♭음은 F 리디안의 특징음으로, B 부분에 사용된 음계는 F장조가 아닌 F 리디안 음계임을 알 수 있다.²⁰⁾ 여기에 사용된 *ritenuto*, *rubato*와 같은 나타냄말은 단순히 리듬이나 템포의 자유로움 뿐 아니라 섬세한 조성적 이탈을 강조한 것으로 볼 수 있다. 또한, 리디안 선법은 아서 헤들리(Arthur Hedley 1905-1969), 찰스 로젠(Charles Rosen, 1927-2012) 등의 많은 음악가들로부터 폴란드의 민속선율과의 연관성이 확인된다.²¹⁾²²⁾ 이는 B 부분에 나타나는 F 리디안 선법의 사용이 폴란드의 민속음악적 요소를 드러내는 하나의 음악적 장치임을 방증한다. [악보 III-2-2]

20) Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, New York: Cambridge University Press, 1992, 158.에서도 이 부분을 F 리디안 선법의 사용으로 보는 시각을 찾아볼 수 있다.

21) Arthur Hedley, *Chopin*, London: Dent, 1966, 167-168. 서정은, "쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성," 『음악논단』 35권 (2016): 124.에서 재인용.

22) Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, 417-419. 서정은, 위의 글, 124. 에서 재인용.

[악보 III-2-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 21-29.

네 마디로 구성된 짧은 연결구 이후에 두 가지 조성이 C부분에 사용되고, 이에 따라 C(a) 부분과 C(b) 부분으로 나눌 수 있다. C(a) 부분은 D \flat 장조, C(b) 부분은 E \flat 단조를 사용하며, 각 부분은 네 마디 프레이즈를 네 번 반복하여 열여섯 마디씩, 총 서른두 마디에 걸쳐 진행된다. 선율이 나타나는 음역대는 두 부분이 차이를 보인다. C(a) 부분은 고음역이 선율을 담당하고, C(b) 부분은 저음역이 담당한다. 이를 자연스럽게 연결하기 위해서 C(a)의 마지막 반복에서 선율을 저음역으로 옮기며 C(b) 부분으로 진행된다. 또한 C(a) 부분에서 허우비엣을 연상시키는 음형이 지속적으로 나오고, 이를 C(b) 부분에서 상성부의 반주음형으로 사용하고 있다. [악보 III-2-3]

[악보 III-2-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 62-77.

쇼팽은 마디 87에서 이명동음(C \flat \cong B \natural)을 통한 반음계적 전조를 활용하여 A 부분으로 진행한다. 이때 사용된 화음은 E \flat 단조의 이끈7화음과 C장조의 이끈7화음이며, 마디 88-89에서 C장조의 버금가온음의 부속7화음을 통하여 A단조의 정중지의 모습을 보여주며 조성적 모호함을 더하고 있다. [악보 III-2-4]

[악보 III-2-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 2> 마디 85-89.

poco ritenuto

85

3

$E_b; ii_7$ vii_2^4 $C; vii_7$ V_7/vi $vi IV_6$
 (C_b≡B_b) (a; V₇) (i)

이후 A 부분으로 다시 돌아가고 난 후, 마디 105부터 마디 120까지 짧은 코데타가 나타난다. 이 코데타는 서주에 나왔던 모티브를 축소·반복한다. 앞선 A 부분에서 나타난 조성적 모호함과 대비하여 C장조의 I-IV, I-V의 화성진행만을 보여주며 C장조의 조성감을 확고히 하며 곡을 마무리한다.

3. 3번

3번은 <4개의 마주르카, Op. 24>를 이루는 네 곡 중 가장 짧고, 구조가 단순한 곡이다. Moderato의 빠르기를 가지지만, 나타냄말 'con anima'를 표기함으로써 활기를 떨 것을 요구한다. [표 III-3]은 ABA' - 코데타 형태를 가지고 있는 3번의 구조를 도식화한 것이다.

[표 III-3] 3번의 구조

형식	마디	구성	빠르기말	나타냄말
A	1-12	A b 장조	Moderato	con anima
B	13-24	A b 장조/F단조		·
A'	25-35	A b 장조		·
Codetta	36-43	A b 장조		·

A 부분은 A b 장조로 4+4+4마디의 구성이 열두 마디에 걸쳐 나타난다. A 부분은 으뜸화음과 버금딸림화음, 딸림화음만을 사용하여 단조로운 화성 진행을 보여준다. 특히, 으뜸음인 A b 음을 못갖춘마디에 배치하고, 마디 1에서 딸림화음으로 시작하여 마디 2의 으뜸화음으로 해결하며, 딸림화음의 역할을 하는 제2전위된 으뜸화음을 마디 6와 마디 10에서 페르마타와 스포르잔도를 통해 강조한 후 으뜸화음으로 해결하는 화성 진행은 A b 장조의 조성감을 강화한다. [악보 III-3-1]

[악보 III-3-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 1-12.

Moderato, con anima (♩ = 126)

Ab: V7 I V7 I

IV I V7 I IV

I V7 I I

주3화음을 통한
조성감 확립

B 부분은 반복된 부감7화음의 사용과 해결을 통해 진행된다. 마디 18마디에서 F단조로 전조되어, 팔림화음과 증6화음의 해결을 통해 확실한 F단조의 조성감을 부여한다. 하지만 마디 20에 나타나는 F단조의 팔림화음은 반복되는 C음과 긴 페달의 사용으로 3음과 5음은 사라지며 1음의 잔향만을 남기는데, 이때 으뜸화음으로 진행하지 않고, 장3화음의 울림을 오래 지속하여 F단조의 색채를 지우고 있다. 이러한 음향적인 효과를 통해 A♭장조로 전조되는 모습은 쇼팽의 낭만주의적인 면모를 보여준다.

A' 부분이 환기되는 마디 20-25에 사용된 페달 표기는 쇼팽의

자필본과 초판을 포함한 여러 판본에서 다양한 차이를 보인다. [악보 III-3-2]에 나타나는 마디 20-24의 페달 표기는 자필본과 초판악보에는 마디 25까지 지속된다. (브라이트코프 앤 해르텔, 모리스 슬레진저, 베셀사의 초판악보 모두 해당한다.)

[악보 III-3-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 13-24.

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka Op. 24, No. 3, measures 13-24. The score is in G minor and 3/4 time. It shows the piano part with fingering and dynamics. Chord symbols are provided below the staff. A red oval highlights the pedal markings in measures 20-24.

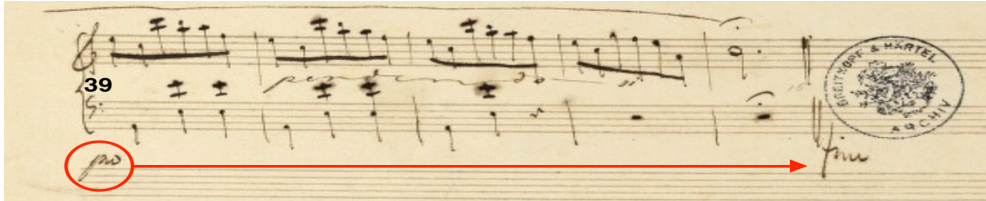
Chord symbols for measures 13-24:

- Measure 13: Ab: vii^o/_{iii} iii vii^o/_{ii} ii vii^{o7}/₇ | vii^o/_{iii} iii vii^o/_{ii} ii vii^{o7}/₇ | vii^{o7}/₇ | vii^o/_V f: ii -
- Measure 19: V⁵/₆ i Fr.³/₄ V
- Measures 20-24: * (circled in red)

A' 부분 이후 이어지는 코데타에 나타난 춤곡은 분류 기준에 따라 한 장르의 춤곡으로 정의하기 어려우며 다양한 춤곡으로 분류된다. 마디 39부터 나오는 페달은 그 끝을 표기하지 않음으로써 몽환적인 음향적 효과와 함께 곡을 마무리한다.

[악보 III-3-3]

[악보 III-3-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 마디 39-43.23)



23) 이 부분 또한 마디 24-25와 마찬가지로 마디 43의 페달 표기가 판본별로 차이를 보인다.

4. 4번

4번은 <4개의 마주르카, Op. 24> 중 구조적으로 가장 큰 규모를 자랑하는데, 그 규모만큼이나 사용된 음계의 다양성이나 페달의 기능에 대한 실험 등 내용적으로 다채로운 시도가 돋보이는 작품이다. 특히 딸림화음에 9음 또는 13음을 더한 확장된 3화음을 사용하는데, 이는 쇼팽의 진보적인 화성적 음악어휘를 보여준다.

이 곡 또한 2번과 마찬가지로 서주-ABACA-코다의 구조를 갖는다. 이를 도식화하면 [표 III-4]와 같다.

[표 III-4] 4번의 구조

형식	마디	조성	빠르기말	나타냄말
서주	1-4	·	Moderato	·
A	5-20	B \flat 단조		·
B	21-36	D \flat 단조		Scherzando
A'	37-52	B \flat 단조		più agitato e stretto
T	53-60	F장조		·
C	61-98	D \flat 장조		Con Anima
A'	99-114	B \flat 단조		più agitato e stretto
Coda	115-146	(B \flat 장조)		·

[악보 III-4-1]에 나타난 마디 1-4는 짧은 서주로, 소프라노와 알토 성부가 반음계적으로 상, 하행하고, 각 성부는 다중박자 (polymer)의 형태를 가지며 조성과 리듬을 모호하게 만든다. 이후 A(a+a') 부분에서는 2+2+2+2마디로 구성된 여덟 마디가 두 번에 걸쳐 나타난다. A(a) 부분에서 세 번에 걸친 두 마디 단위의 동형진행은 B \flat 단조의 조성감 확립을 지연시키며, 마지막 두 마디에서 V-I의 강진행을

보여주어 조성감을 확립한다. B♭ 단조가 A(a) 부분의 마지막에 확립된 후, A(a') 부분에 대선율이 추가되어 보다 풍부한 음색으로 모티브를 반복하고 있다. 이때, 상성부의 두 선율은 3, 4, 6도 등의 음정을 이루며 진행하며, 두 성부의 관계가 더욱 긴밀해지고 있다.

[악보 III-4-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 1-20.

서주 **A(a)**

Moderato (♩ = 132)

A(a')

B 부분에서 4+4마디로 구성된 여덟 마디가 마디 21-36에 걸쳐 두 번 반복되고 있다. 조성적인 측면에서 B 부분의 조성은 D \flat 장조로 A 부분의 조성과는 나란한 조 관계에 있다. 또한 V-I의 강진행을 반복하여 조성적으로 안정된 모습을 보여준다. 하지만 마디 35부터 나타나는 딸림화음은 으뜸화음으로 진행하지 않고, 선율의 반음계적인 진행을 통하여 B \flat 단조로 전조한다. 이로써 조성적으로 안정된 B 부분과 모호한 조성감을 가진 A 부분이 단절되지 않고 매끄럽게 연결되며, 반음계 사용을 통한 독창적인 전조 형태를 보여준다.

[악보 III-4-2]

[악보 III-4-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 34-38.

이후 A 부분이 반복된 후, 마디 53-60에 걸쳐 4+4마디 구성으로 된 여덟 마디의 짧은 연결구가 나온다. 앞의 네 마디인 마디 53-56에서 조성이 아닌 음계를 사용한다. 당시 폴란드의 민속음악에는 교회 선법과 민속음계 등 여러 요소가 섞여서 새로운 음계가 나타나곤 했다.²⁴⁾ 여기서 나타난 반음 올린 4음(E \natural)을 포함하는 B \flat 단조의 음계는 집시 음계와 유사한 형태로, 당시 여러 요소가 혼합되는 폴란드 민속음악의 영향을 볼 수 있다. 이때 사용된 음은 B \flat , C, D \flat , E \natural , F, G \flat ,

24) 민지애, "Fryderyk Chopin의 Mazurka에 나타나는 민족주의 음악적 성격 연구," 『피아노음악연구』 9권 (2015): 203.

A b 로, 코다 선을 모티브의 재료가 되며, 코다의 독특한 분위기를 만들어내는 데에 큰 역할을 하게 된다. 이후 마디 57-60에서 F장조의 조성을 찾아가며, 앞선 네 마디와 대비되는 조성감을 보여준다.

[악보 III-4-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 53-60.

짧은 연결구가 지나고 마디 61-98에 C 부분이 나타난다. C 부분의 조성은 D b 장조로, 첫 네 마디에 나온 음형이 여덟 번 반복된 후, 열 마디에 걸쳐 A' 부분으로 진행한다. 이때 B 부분에서 A 부분으로 연결하는 모습이(마디 35-36) C 부분의 마지막(마디 95-98)에 확장되어 나타난다. 첫 네 마디가 반복될 때, 쇼팽은 꾸밈음을 삽입하여 선율에 변화를 주거나, 셈여림을 교차하여 장조와 단조의 대비를 나타내고, 페달의 사용에 차이를 둬서 음향적인 차이를 보인다. 이 부분에서 특징적인 부분은 페달의 과감한 사용인데, 이를 단적으로 보여주는 예는 마디 77-79에서 찾을 수 있는 세 마디에 걸친 페달 표기이다. 이전까지 여린 셈여림에서 페달을 길게 사용하여 몽환적인 분위기를 이끌어낸 것과는 다르게, 포르테시모에서 긴 페달을 사용함으로써 인접한 음들의 불협화를 통해 음악적 효과가 극대화되고 있다. [악보 III-4-4]

[악보 III-4-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 69-84.

마디 114부터 <4개의 마주르카, Op. 24>의 가장 긴 코다가 나온다. 진보적인 화성어법과 조성적 음계와 민속음악적 음계의 혼용으로 음악적 색채의 극치를 보여준다. 특히, 선율에 사용된 음계는 연결구(마디 53-56)에서 사용된 음계와 일치한다. 이전까지 특정 조성과 다른 음계를 교차하여 사용하거나, 조성감이 확립되지 않은 모습으로 조성적인 모호함을 보였다면, 이 코다에는 장, 단조를 포함해 민속음악의 음계를 혼합하여 사용함으로써 조성적 모호함을 표현한다. 마디 144마디에서 B♭장조의 반주와 민속음계로 구성된 선율이 나오고, 곡의 마지막 두마디인 마디 146-147에서 페달에 의해 잔향만 남은 B♭장조의 으뜸화음 위에 민속음계가 사용된 선율만 등장하여 이 곡의 마지막 조성이 무엇인지에 대해 의문을 남기며 마무리한다.

[악보 III-4-5]

[악보 III-4-5] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 마디 115-146.25)

코다

115 *p* 민속음계 + bb단조

121 민속음계 + Bb장조

129 *calando* *dim.* *pp* *pp*

137 *mancando* *sempre rallent.* *smorzando* 모호한 조성감

25) 마디 144에 나타난 페달의 표기는 자필본에서 나타나지 않는다. 자필본에 나타난 페달의 표기는 마디 143에 나타난 페달의 끝을 표기하지 않고 있다.

IV. 유기적 연관성 및 구조

1. 1번과 2번의 연관성

<4개의 마주르카, Op. 24>의 1번과 2번에서 나타나는 연관성은 크게 네 가지 면에서 살펴볼 수 있다. 첫 번째 연관성은 두 곡의 연결에 있다. 1번의 끝부분과 2번의 시작부분은 음악적으로 연결되어 있음을 볼 수 있다. [악보 IV-1-1]은 1번의 끝부분과 2번의 시작부분에 사용된 음을 나타낸다. 1번의 A' 부분에 사용된 베이스음은 D음과 G음으로 구성되는데, 이는 2번의 조성인 C장조의 윗으뜸화음과 딸림화음의 근음으로 볼 수 있다. 또한 1번과 2번에 쓰인 베이스음을 연결하면 D - G - C의 완전5도 하행이 나오며 두 곡의 연결성이 나타난다. A' 부분의 마지막인 마디 64의 마지막 음에서 화성음을 모두 사용하지 않고 근음(G)만 사용함으로 이러한 연결성은 강화된다.

1번의 마지막 마디에서 왼손의 B \flat 음이 2번의 첫 번째 마디의 알토성부가 B \natural -C로 이어지는 모습에서도 두 곡의 연결성을 찾을 수 있다. B \flat -B \natural -C의 반음계적 상행이 같은 음역에서 나타나 두 곡의 연결을 더욱 자연스럽게 만든다. 이뿐만 아니라 1번의 마지막 마디와 2번의 첫 마디에 사용된 셈여림은 pp와 '여리게'(sotto voce)로, 비슷한 음량과 분위기를 요구한다. 이처럼 쇼팽은 두 곡의 연결에 있어서 자연스러움을 줄 수 있는 여러 가지 요소를 사용함으로 두 곡의 연관성을 만들었다.

[악보 IV-1-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번의 연결

두 번째로, 두 곡의 반주패턴에서 유사한 점을 발견할 수 있다. 대체로 3박자의 춤곡은 첫 박에 베이스음을 사용하고 두 번째와 세 번째 박자에 화성을 채워 넣는 움파파 베이스(Oom pah pah bass)를 사용한다. 이에 반해 1번과 2번은 연속적 화음진행의 반주패턴을 사용하기도 한다. 이는 유연한 강박의 위치변화를 가능하게 하고, 청중으로 하여금 화음의 수평적 성부진행을 통해 대선율의 출현을 기대를 하게 한다. [악보 IV-1-2]는 이러한 반주패턴의 유사성을 보여준다.

[악보 IV-1-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번에 나타난 반주음형 비교

1번에 나타난 반주음형



2번에 나타난 반주음형



세 번째로는 리디안 선법과 관련된 반음 올린 4음의 사용에서 연관성을 보인다. 1번에서 사용된 반음 올린 4음은 G단조를 기준으로 C#음으로, A 부분과 A' 부분의 오른손 선율과 왼손 화음반주에서 지속적으로 출현하고 있다. A 부분 마디 6-7의 선율에 나타나는 C#음은 B♭음과 증2도 음정관계를 보이며 집시음계의 선율진행을 보이고, A' 부분의 마디 57과 마디 63의 C#음은 D음으로 해결하기 위한 장식적인 목적으로 쓰이며 특정 음계에 대한 강조의 의미보다 선율장식적, 비화성음적 성격이 부각된다. ([악보 III-1-6] 참조) 이에 반해, 2번의 B 부분에 나타나는 B♭음은 리디안 음계의 성격을 뚜렷이 강조한다. ([악보 III-2-2] 참조) 따라서 1번에서 출현하는 반음 올린 4음은 2번에 나

타날 조성에서의 탈피를 비화성음으로써 지속적으로 예비하는 것이며, 더 나아가 반음 올린 4음을 특징으로 하는 리디안 선법을 예고하는 것으로 볼 수 있다.

네 번째 유사성은 곡 전반에 걸쳐 나타나는 연속된 3도 하행 도약진행과 순차진행 위주의 선율동기에서 찾아볼 수 있다. 1번의 선율동기는 연속된 3도 도약진행 후(A - F# - D), 순차 상행하고, 2번의 선율동기는 순차하행하는 연속된 음계 사이에 3도 하행 도약진행하는 양상을 보인다. (A - F - D) 이는 3번과 4번에서도 유사하게 발견되지만, 변형되지 않은 하행하는 도약진행의 형태는 1번과 2번에서만 나타난다. [악보 IV-1-3]

[악보 IV-1-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 1번과 2번에 나타난 선율동기의 유사성

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff (piano and treble clef) in 3/4 time, marked *rubato*. The middle staff is a bass clef staff with a *leg.* marking and asterisks under specific notes. The bottom staff is a treble clef staff with a *leg.* marking and the annotation '순차진행' (sequential progression) above it. A bracket under the bottom staff is labeled '연속적인 3도 하행 도약진행' (continuous 3rd degree descending leap progression).

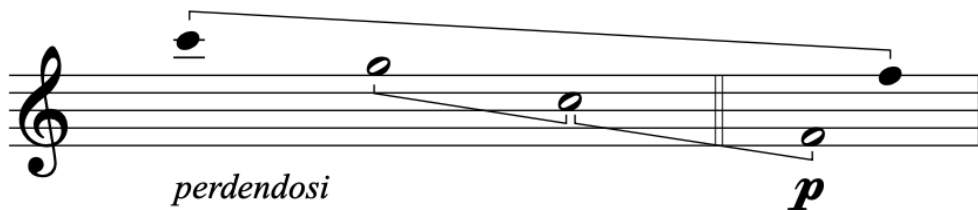
The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff (piano and treble clef) in 3/4 time, featuring a triplet of eighth notes in the piano part. The middle staff is a bass clef staff with the annotation 'il basso sempre legato' (the bass is always legato) and '순차진행' (sequential progression) above it. The bottom staff is a treble clef staff with '연속적인 3도 하행 도약진행' (continuous 3rd degree descending leap progression) below it.

2. 3번과 4번의 연관성

3번과 4번에서 보이는 연관성은 1번, 2번과 유사하게 음악적으로 단락구분을 명확히 하지 않고 연결하는 모습에서 찾을 수 있다.

[악보 IV-2-1]은 3번의 코데타에 나타난 아르페지오의 윗음과 4번의 못갓춘마디와 마디 1의 첫음을 나타낸 것이다. 3번의 마지막 아르페지오의 첫 음(G)은 3번의 마지막 음(C)으로 완전5도 하행하고 이는 4번의 못갓춘마디에 나타난 F음으로 완전5도 하행하는 모습을 보인다. 또한 3번의 마디 36-41의 아르페지오 패턴에서 가장 윗음인 C음은 4번의 첫 마디 F음으로 완전5도 하행하는 모습을 보이며 두 곡 사이에서 완전5도 하행이 두 성부에서 입체적으로 나타난다. 이뿐 아니라 3번에 기보된 '점점 사라지듯이' (*perdendosi*)는 이후 4번에 기보된 *p*를 향해 가는데 어울리는 분위기를 만들어주고 있다.

[악보 IV-2-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 3번과 4번의 연결



또 다른 연관성은 페달의 기보에서 찾을 수 있다. 3, 4번에 사용된 페달의 기보는 1, 2번과 달리 한 마디를 넘어가기도 한다. 이러한 페달의 표기는 쇼팽 음악에 있어서 굉장히 특징적인 요소이다. 이와 관련하여 피아노 음악분야의 권위있는 참고문헌들을 집필한 것으로 유명

한 모리스 힌슨(Maurice Hinson)은 쇼팽의 페달 기법에 관한 여러 사람의 감상평과 함께 쇼팽의 페달에 관한 글을 남겼다. 이 글에 소개된 감상평 중 하나는 앙뜨와느 프랑소와 마르몽떼(Antonine Francois Marmontel)의 글으로 다음과 같다.

“... 쇼팽이 페달을 밟는 것을 보면 그의 발이 꼭 진동하는 것 같이 보인다. 그 이전의 어느 피아니스트도 쇼팽처럼 노련한 기교로써 페달을 교대로 또는 동시에 사용했던 사람은 없었다.”²⁶⁾

또 다른 평은 브로드우드 피아노사(社)의 알프레드 힙킨스(Alfred Hipkins)가 1848년 런던에서 쇼팽의 연주를 듣고 남긴 평으로 다음과 같다.

“... 쇼팽은 페달을 많이 사용하였으며, 특히 왼손의 아르페지오 패시지에서 소리는 마치 거대한 바다의 파도처럼 밀려왔다 또 밀려나가는 것 같았다.”²⁷⁾

힌슨은 이 글에서 쇼팽이 실제로 사용했던 피아노에 대해서도 설명하고 있다. 1831년 쇼팽은 파리에 도착한 뒤 플라이엘(Pleyel) 피아노를 접했다. 그가 경험한 플라이엘 사의 피아노는 소리가 청아하며, 매우 민감한 악기였고, 큰소리의 패시지에서 거친 소리를 내지 않았으며, 쇼팽이 의도한 음색을 낼 수 있는 예민한 피아노였다고 한다. 따라서 그는 플라이엘 사에서 제작한 업라이트 피아노와 그랜드 피아노를 최상의 악기로 간주하며 선호하였다 기술한다. 또한 힙킨스는 쇼팽의

26) Antonie Francois Marmontel, *Les pianistes célèbres*, (Paris: A. Chaix et Cie.), 1888, 67. Joseph Banowetz, *The Pianist's Guide to Pedaling*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, 노영해 역, 『페달링의 원리,』 서울: 음악춘추사, 2005, 211. 에서 재인용.

27) Edith J. Hipkins, *How Chopin Played*, from contemporary impressions collected from the diaries and notebooks of the late A. J. Hipkins, F. S. A. (London: J. M. Dent and Sons), 1937, 7. Joseph Banowetz, 위의 책, 211.에서 재인용.

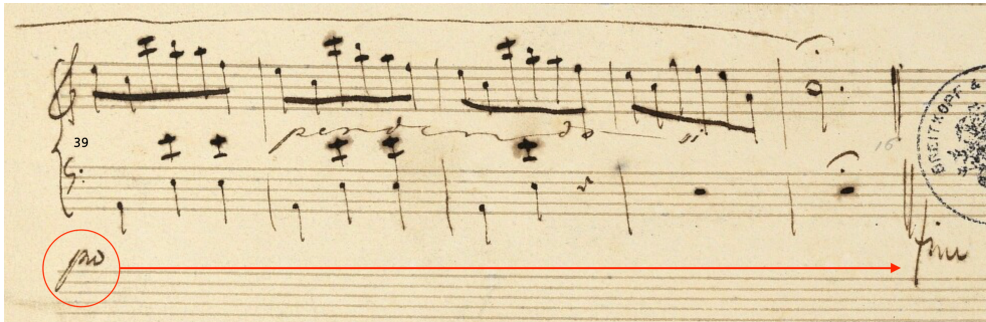
페달 표기가 플라이엘 그랜드 피아노에서 연주될 때 가장 잘 어울리고, 이러한 쇼팽의 페달 표기는 그의 음악을 더욱 다채롭고 변화무쌍하게 만들었으며, 인상주의적으로까지 들리게끔 만든다고 하였다. 이 자료를 볼 때, 쇼팽이 실제 연주에 있어서 페달의 사용을 얼마나 중요하고 효과적으로 다루었는지 알 수 있으며, 본인이 원하는 소리를 위하여 페달 표기를 얼마나 세심하게 하였는지를 짐작할 수 있다.²⁸⁾ 이를 근거로 하여, 1, 2번에서 보이는 페달 표기와 3, 4번에서 보이는 페달 표기의 차이는 그가 의도적으로 만들어놓은 음향적 장치로 볼 수 있다.

[악보 IV-2-2]와 [악보 IV-2-3]은 쇼팽의 자필 악보에서 보이는 두 마디 이상 넘어가는 페달 표기를 보여준다. 3번의 마디 20에서 마디 23까지 왼손의 화음이 길게 연장되고 있으며, 동시에 오른손에 나타나는 C음은 페달의 사용으로 인해 중첩되고 있다. ([악보 III-3-2] 참조) 한편, 3번의 코데타(마디 39-43)에서 같은 음형이 네 번 반복되며 곡이 마무리되는데, 이때 긴 페달의 사용으로 사용된 모든 음이 동시에 울리고 있다. 이와 비슷하게 4번의 코다(마디 143-146)에서도 같은 화음이 길게 지속될 때 긴 페달을 사용하였고, 이후 왼손의 휴지부까지 페달을 연장하여 그 미세한 울림이 오른손의 선율에 수반하여 몽환적인 음향효과를 나타내고 있다. ([악보 III-4-5] 참조)²⁹⁾ 또한 4번의 C 부분 마디 77-79에서 강하고 격정적인 부분에서 긴 페달을 사용함으로써, 오른손 선율에 사용된 모든 음이 혼합되어 거친 음향을 만든다. ([악보 III-4-4] 참조)

28) Joseph Banowetz, 위의 책, 211-230.

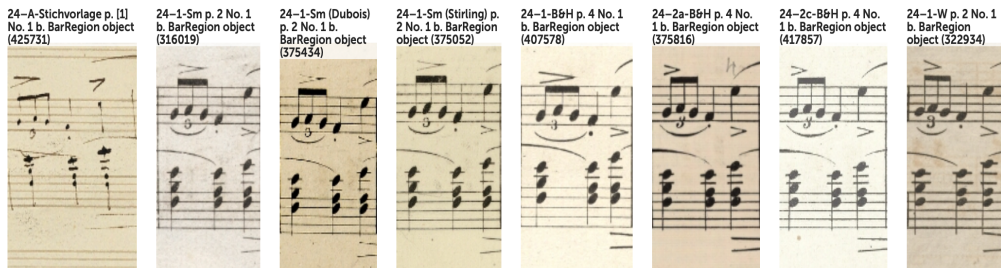
29) [악보 III-4-5]에 나타난 페달표기와 자필본의 페달표기는 차이를 보이고 있다. 본 논문은 자필본에 나타난 페달표기를 중심으로 연구하였음을 밝힌다.

[악보 IV-2-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 3> 자필악보에 나타난 코데타의 페달표기³⁰⁾



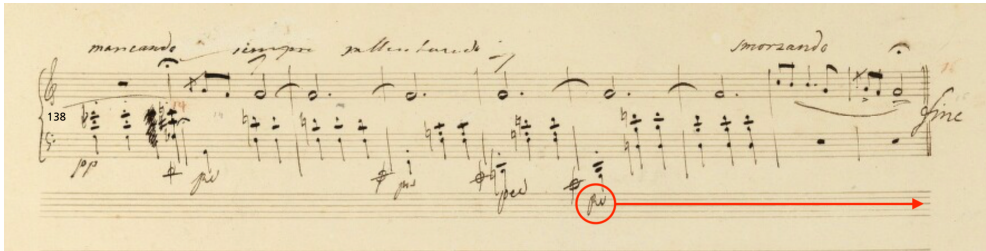
30) 필자가 논문에 자필악보를 첨부하는 이유는 페달의 표기가 판본별로 상이하기 때문이다. 본 논문에서 쇼팽이 페달 표기를 섬세하게 했다는 것을 근거로 하여, 그의 의도가 가장 잘 보이는 그의 자필본을 첨부하였다. 페달의 표기 이외에도 악센트와 데크레센도 등의 표기에 대해서도 판본별로 매우 상이하게 나타난다. 다음은

<https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/barview?workid=6351&pageimageid=71080&barid=22> 에서 쇼팽의 자필본과 초판본 등을 비교해놓은 악보이다.



이처럼 쇼팽의 표기는 페달뿐 아니라 나타냄말에서도 판본별로 매우 다른 입장을 보이기 때문에 자필악보를 꼭 확인해보길 바란다.

[악보 IV-2-3] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24, No. 4> 자필악보에 나타난 코다의 페달표기



선율동기의 특징에서도 3, 4번은 공통점을 보인다. 1, 2번은 순차적인 3도하행이 선율동기의 소재가 되었다면, 3, 4번은 이 요소가 변형되어 나타난다. 3번의 마디 2에서 C - A \flat - F의 마지막 두 음이 6도 상행진행으로 전위되어 나타나고, 마디 6의 E \flat - C - A \flat 는 모든 음이 6도 상행진행으로 전위되어 나타난다. 4번의 마디 5부터 마디 10에 이르기까지 상성부에서 D \flat - F - A \flat 의 진행이 나타는데, 이는 3도하행이 아닌 상행으로 나타난다. 이와 같이 3번과 4번은 하행하는 3도도약을 전위함으로써 연관성을 보인다. [악보 IV-2-4]

[악보 IV-2-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24> 3번과 4번에 사용된 전위된 선율동기

con anima

순차진행

연속적인 3도 하행 도약진행
(6도 상행으로 전위)

poco a poco cresc. ff

연속적인 3도 상행 도약진행

순차진행

또한 3번과 4번의 코데타 및 코다는 사라지는 듯한 인상을 남긴다. 쇼팽의 <4개의 마주르카, Op. 24>에서 1번을 제외한 2번, 3번과 4번에는 코다 또는 코데타가 쓰였는데, 2번의 코데타는 *pp*와 *sotto voce*만 표기하여 섬여림만 지시한다. 이에 반해 3, 4번은 다양한 지시어를 표기한다. 특히 4번의 마디 115부터 마디 146에 걸친 코다는 섬세한 악상의 표현을 위하여, 템포와 섬여림의 변화뿐 아니라, 음색의 변화까지 아우를 수 있는 다채로운 지시어를 사용한다. 또한 두 곡의

끝부분에 유사한 페달 표기를 사용해 비슷한 음향적 효과를 보인다. 이를 위해 사용된 나타냄말은 아래의 [표 IV-1]과 같다.

[표 IV-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>의 코데타 및 코다에 사용된 나타냄말 비교

번호	코데타 또는 코다의 유무	지시어
1번	없음	
2번	코데타	pp sotto voce fermata 페달표기 없음
3번	코데타	dolciss. perdendosi fermata 페달표기 존재
4번	코다	ritenuto dim pp calando mancando sempre rallentando smorzando fermata 페달표기 존재

3. 1번과 3번의 연관성

1번과 3번은 각각 2번과 4번을 향하여 강한 연결성을 나타낸다. (각각 [악보 IV-1-1], [악보 IV-2-1] 참조) 또한 1번의 끝부분에서 반음 올린 4음을 비화성음으로 사용하며 2번에 나올 F 리디안 음계의 암시하고, ([악보 III-1-6], [악보 III-2-2] 참조) 3번에서 여린 다이내믹과 함께 한 마디를 넘어가는 긴 페달의 사용을 미리 선보임으로써 4번에 나타나는 긴 페달을 예고하며 후행하는 곡에 나타난 새로운 시도를 예비한다. ([악보 III-3-2], [악보 III-3-3], [악보 III-4-4] 참조)

조성적인 측면에서 봤을 때, 1, 3번은 2, 4번과 차이를 보이며 유사성을 갖는다. 2, 4번의 시작 부분에서 조성감을 확립시키는 명확한 화성 진행을 보여주지 않음으로써, 조성의 확립을 지연시키는 반면, 1번은 G단조, 3번은 A \flat 장조를 곡의 시작부분에서 명확히 보여주며 뚜렷한 조성감의 확립을 보인다. 1번은 잦은 V-I의 강진행을, 3번은 뚜렷한 완전중지를 빈번히 출현시킨다. 이렇듯 곡의 시작부분에 나타나는 명확한 조성감은 2, 4번과 대조적이다. ([악보 III-1-1]), [악보 III-3-1] 참조)

세 번째 연관성으로 곡을 구성하고 있는 춤곡의 종류를 들 수 있다. 음악학자 비아체슬라프 파샤로프(Wiaczesław Paschałow)는 쇼팽의 마주르카를 악센트와 리듬 패턴으로 분류하였는데, 이에 따르면 1번은 마주르, 3번은 마주르와 쿠야비악, 왈츠로 구성되어있다.³¹⁾ 여기서 3번을 구성하는 ABA-코데타 중 A 부분이 마주르에 해당하므로, 곡 전체의 절반 이상을 마주르가 차지하고 있다. 따라서 1, 3번에서 나타나는 춤곡은 마주르가 주를 이루고, 이는 리듬에도 영향을 주어 두 곡 모두 마주르에 사용되는 리듬패턴을 보이는 유사성을 갖는다. 각 곡의

31) Wiaczesław Paschałow, *Chopin a Polska Muzyka Ludowa - Chopin and Polish Folk Music*, (Cracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1916; reprinted, 1951), 13. 권수미, “조곡(suite)으로 본 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 관한 연구,” 『음악 연구』 33호 (2004): 54. 에서 재인용.

A부분에서 마주르와 연관된 리듬이 나타나며, ([악보 III-1-1], [악보 III-3-1] 참조) 특히 1번의 C 부분에서 이 리듬이 더욱 두드러진다. ([악보 III-1-5] 참조) [악보 IV-3-1]

[악보 IV-3-1] 1번과 3번의 주요한 리듬형태



4. 2번과 4번의 연관성

2번과 4번에서 보이는 첫 번째 연관성은 구조적 유사성이다. 2번은 서주-A(a+b)BA(t)CA-코데타, 4번은 서주-ABA(t)CA-코다로 구성되어 두 곡 모두 서주와 코다 또는 코데타를 갖는 론도형식이 사용됐다는 공통점을 갖는다. ([표 III-2], [표 III-4] 참조)

또한 곡의 구조와 연관되어 나타나는 춤곡의 사용에서도 두 곡의 유사성을 찾을 수 있다. 파살로프의 악센트 패턴에 따른 춤곡 분류에 따르면, 두 곡 모두 오베렉, 마주르, 쿠야비악이 쓰였고, 각 춤곡이 나오는 순서 또한 동일하여 두 곡 사이의 연관성을 강화시킨다.³²⁾

[표 IV-2] 악센트 패턴에 따른 춤곡의 분류³³⁾

번호	춤곡의 분류
2번	A(a)-오베렉 A(b)-마주르 C-쿠야비악
4번	A-오베렉 B-마주르 t- 쿠야비악

두 번째 연관성으로 허우비엣과 관련된 음형이 1, 3번보다 적극적으로 이용되는 것을 들 수 있다. 특히, 이 음형이 곡 안에서 프레이즈의 시작과 끝을 알리는 역할을 하여 음악적으로 명확한 목적을 갖는다는 점에서 두 곡의 연관성이 강화된다. 또한 이 음형은 2번의 연결구를 전후로 하여 두드러지고, 4번의 연결구에서 나타난다. 이는 두 곡에서 나타나는 허우비엣 음형이 연결구와 밀접하다는 공통점을 나타

32) 권수미, 54.

33) 권수미, 54.

낸다. ([악보 III-2-1]³⁴), [악보 III-2-3], [악보 III-4-3] 참고)

세 번째 연관성은 음계의 사용에서 나타난다. 2, 4번 모두 모호한 조성의 사용이 나타난다. 특히 이 현상은 론도의 구조상 가장 많이 반복되는 A 부분에서 두드러진다. 2번은 2마디 단위로 C장조와 A단조의 종지를 번갈아 보여줌으로써 모호한 조성감을 보여주고 ([악보 III-2-1] 참조), 4번은 2마디 단위의 동형진행과 부속7화음의 빈번한 사용을 통해 B \flat 단조의 확립을 지연시킨다. ([악보 III-4-1] 참조) 또한 2번의 B 부분에서 반음 올린 4음(B \natural)을 사용한 F 리디안 선법을 통해 조성에서 벗어나고([악보 III-2-2] 참조), 4번의 코다는 장·단조와 민속 음계가 혼용되어 조성감을 명확히 하지 않는 독특한 음향적 효과를 유도한다. ([악보 III-4-5] 참조)

위의 세 가지 연관성을 근거로 2번과 4번은 쇼팽의 독창적인 음악어법을 발전시키기 위한 실험의 장으로 볼 수 있다. 그는 2번과 4번을 통해 음계 및 작곡기법 등에 있어서 새로운 시도를 하며 민속춤곡인 마주르카를 감상을 위한 예술작품으로 승화시키고 있다. 이러한 내용을 근거로 2번과 4번은 역할적 측면에서 유사하다는 연관성을 보인다.

34) 2번의 서주-A(a+b)BA(t)CA-코데타 중 연결구 전에 나오는 두 번째 A 부분도 [악보 III-2-1]과 일치한다.

5. 전 4곡의 연관성

1번과 3번은 AB(C)A, 2번과 4번은 서주-ABACA-코다(코데타)의 구조 갖고 있다. 또한 파살로프의 악센트 패턴에 따른 분류에 의하면, 1번과 3번은 주로 마주르 패턴의 춤곡이 보이고, 2번과 4번에는 오베렉 - 마주르 - 쿠야비악의 순서로 춤곡이 나타난다.³⁵⁾ [표 IV-3]은 네 곡의 구조와 사용된 춤곡 종류와 역할을 정리한 것이다.

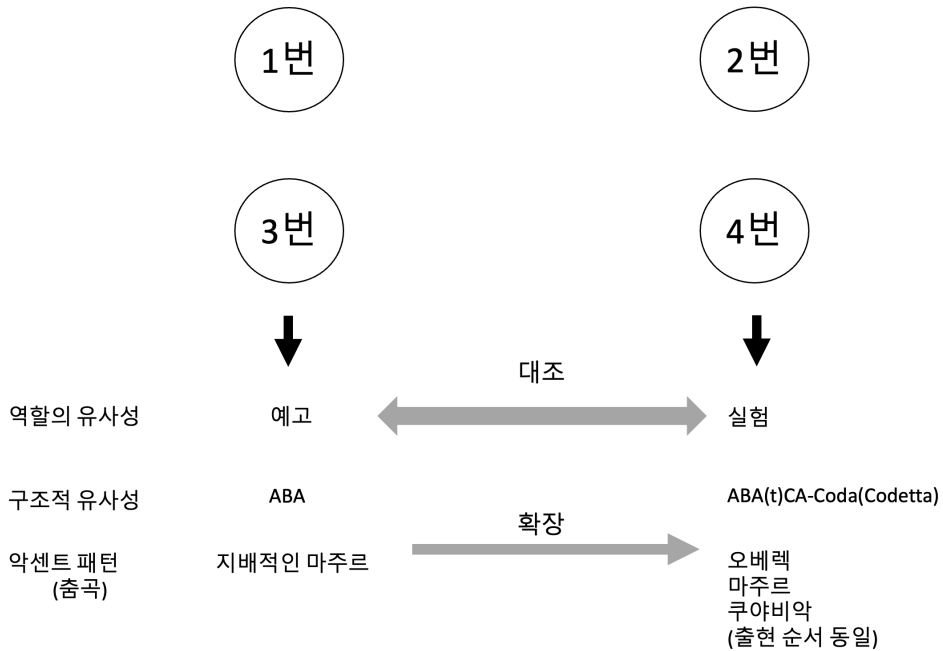
[표 IV-3] 전 4곡의 구조 및 춤곡의 종류

	1번	2번	3번	4번
구조	ABCA	서주 ABA(t)CA 코데타	ABA 코데타	서주 ABA(t)CA 코다
종류	마주르	A(a)-오베렉 A(b)-마주르 C-쿠야비악	A-마주르 B-쿠야비악 코데타-왈츠	A-오베렉 B-마주르 t- 쿠야비악
역할	예고	실험	예고	실험

위의 표를 보면 1번과 3번, 2번과 4번이 곡의 구조와 사용된 춤곡에서 유사성을 보인다. 또한 분석에서 나타난 네 곡의 역할은 예고-실험-예고-실험의 전개 양상을 보여, <4개의 마주르카, Op. 24>는 일종의 병렬구조로 구성된 하나의 큰 작품으로 볼 수 있다.

35) 권수미, 54.

[그림 IV-1] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에서 보이는 병렬구조



네 곡은 선율동기 소재의 특징에서 연속적인 3도 도약진행이라는 공통점을 갖는다. 다만, 1번과 2번은 연속적인 3도 하행 도약진행을 선율의 소재로 삼고 있는 것에 반해, 3번은 3도 하행 도약진행을 6도 상행진행으로 전위하고, 4번은 3도 상행 도약진행으로 변화시킨다. ([악보 IV-1-3], [악보 IV-2-4] 참조) 또한 페달 사용에 있어 1, 2번은 전통적인 방식을 따르고, 3, 4번은 쇼팽의 대담한 시도를 보인다. 반주 패턴도 1, 2번은 첫 박에서 베이스를 생략한 것이 보이고, 3, 4번은 전통적인 음과파 베이스를 사용하였다.

[표 IV-4] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에 나타난 페달의 사용과 반주패턴, 선율동기의 특징

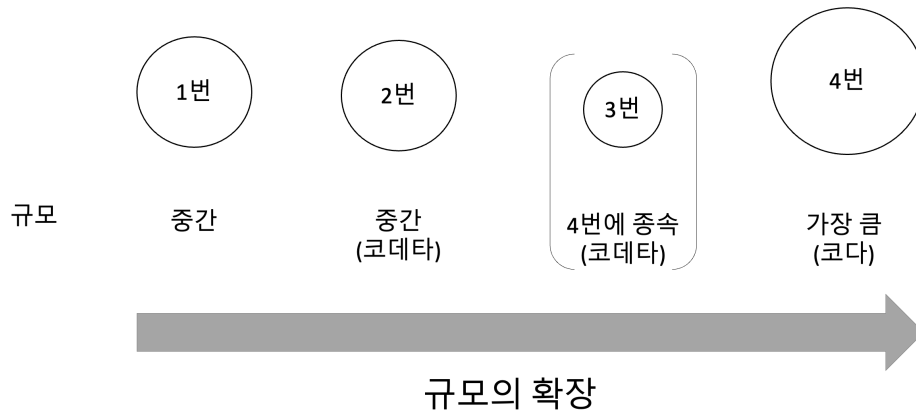
	1 & 2번	3 & 4번
페달의 사용	기존의 방식	대담한 시도
반주패턴(베이스)	첫 박에서 베이스의 부재	움파파 베이스
선율동기	연속적 3도 하행도약	변형된 3도 도약

전체 네 곡의 배치에서 3번은 네 곡 중 규모가 가장 작고, 비교적 적은 음악적 내용으로 이루어져 있다. 이 곡을 가장 실험적인 2번과 4번 사이에 배치함으로써, 음악적인 호흡에 있어서 완급조절의 효과를 가져오고 있다. 또한 이를 통해 곡의 규모가 1번에서 4번으로 진행하면서 확장되는 모습을 보인다.

4번의 코다는 2번 및 3번의 코데타에 비해 규모적으로 매우 크고, 음계의 사용 면에서도 복잡한 모습을 보인다. 제프리 칼베르그(Jeffrey Kallberg)는 쇼팽의 <4개의 마주르카, Op. 24>의 코다와 같이 마주르카 한 시리즈의 마지막 곡에 가장 큰 코다를 두는 것은 종결을 의미하는 코다의 역할을 더욱 강화하고, 작품의 균형을 맞추는 역할을 하고 있다고 표현하였다.³⁶⁾ 이 시각에서 4번의 코다는 네 곡 전체를 하나의 유기적인 곡으로 파악할 때, 종결의 의미를 더욱 강화하고자 쇼팽이 의도적으로 삽입했다고 볼 수 있다.

36) Jeffrey Kallberg, "Compatibility in Chopin's Multipartite Publications," *The Journal of Musicology* 2, no. 4 (Fall 1983): 405-407. 권수미, 66.에서 재인용.

[그림 IV-2] 쇼팽 <4개의 마주르카, Op. 24>에서 보이는 규모의 확장



지금까지의 연구 결과, <4개의 마주르카, Op. 24>를 구성하는 네 곡에서 병렬구조와 종결을 의미하는 코다의 사용, 곡의 순서에 따른 규모의 확장 등 다양한 음악적 요소를 발견하였다. 이는 각 곡들이 단순히 나열된 것이 아니라, 유기적 연관성을 지니도록 쇼팽에 의해 계획적으로 구상된 것임을 방증한다.

V. 결 론

본론에서 쇼팽의 <4개의 마주르카, Op. 24>를 구성하는 곡들 사이의 연관성을 분석하기 위해 전 네 곡 각각의 특징을 탐구하였다. 이를 토대로, <4개의 마주르카, Op. 24>는 그 규모가 크지 않음에도 불구하고 곡을 구성하고 있는 전 네 곡 사이에 다양한 연관성이 존재함을 확인하였다.

1번과 2번에서 보이는 첫 번째 연관성은 두 곡의 자연스러운 연결관계에서 찾을 수 있다. 두 곡의 연결은 베이스의 완전5도 하행진행을 암시하는 D - G - C의 사용과, 내성의 B \flat - B \natural - C의 반음계적인 진행, 여린 다이내믹으로 나타나는 연속적인 셈여림의 연결, 1번의 마지막 음인 G음이 2번의 C장조 조성의 딸림음을 암시하는 등의 장치를 통해 강화된다. 두 번째는 두 곡에 사용된 반주음형과 페달사용, 선율동기의 유사성이다. 1번과 2번은 일반적인 3박자 춤곡에서 사용되는 움파파 베이스를 사용하지 않고, 첫 박에 베이스음을 생략하는 반주패턴을 공통적으로 보여주며 대선율의 출현에 대한 기대를 환기한다. 페달은 춤곡에서 나타나는 전통적인 페달 기법을 사용하였고, 연속적인 3도 하행 도약진행이 선율동기에서 발견된다. 세 번째는 반음 올린 4음의 특징적 사용으로, 2번에서 이를 응용한 F 리디안이 조성에서의 탈피를 보여주기도 하였다.

3번과 4번에서 보이는 연관성 또한 두 곡의 자연스러운 연결관계에서 시작한다. 3번의 마지막 음 C와 4번의 첫 음 F가 완전5도 하행의 관계를 보인다. 이때 셈여림에서도 3번에서 사용된 *perdendosi*가 4번 시작부분의 셈여림인 *p*에 자연스럽게 연결되는 모습을 보인다. 두 번째는 두 곡 모두 한마디를 넘어가는 긴 페달을 사용함으로써 인접한 음들이 섞이는 음향적인 효과를 보여준다. 세 번째는 선율동기의 특징에서 나타난다. 3번과 4번에서 연속되는 3도 하행 도약진행이 6도 상행 또는 3도 상행으로 전위되어 나타난다.

1번과 3번은 2번과 4번에서 선보이는 다양한 음계의 사용, 새로운 페달의 사용 등 실험적인 시도에 대한 예비의 역할을 한다. 1번에서 G단조의 반음 올린 4음인 C#음을 꾸밈음으로 사용함으로써 2번에서 나타나는 F 리디안의 반음 올린 4음의 사용을 예비하고, 3번에서 긴 페달의 사용을 작은 음량과 함께 사용함으로써 4번에 나타나는 긴 페달의 사용으로 인한 거친 음향을 예비한다. 그리고 1번과 3번은 2번과 4번에 비해 안정적인 조성감을 보여준다는 특징을 공유한다. 마지막으로 두 곡은 비슷한 리듬패턴을 사용함으로써 마주르의 특징이 주를 이루고 있다는 연관성을 갖는다.

2번과 4번은 서주와 코데타 또는 코다를 포함하는 론도형식이며, 조성에서 탈피된 음계 사용과 페달 기법에서 대담한 시도를 하였다. 허우비엣을 의미하는 음형을 사용하였으며, 오베렉-마주르-쿠야비아순으로 춤곡이 나타난다. 또한 선법과 민속음계 사용이 부분적으로 보여 모호한 조성감을 형성한다.

전 네 곡의 배열에서 1번과 2번, 3번과 4번은 서로 병렬구조로 되어있다. 또한 네 곡의 규모로 보았을 때, 3번이 4번에 종속적으로 연결되는 점을 근거로 하여, 1번부터 4번까지 점차 규모가 커지고 있음을 알 수 있다. 이 밖에 가장 거대한 규모의 코다를 4번의 마지막에 배치하여 종결을 강조함으로써 전체 네 곡이 하나의 큰 작품으로써의 균형을 이루게 한다.

동일 작품번호를 가진 일련의 곡을 하나의 큰 작품으로 다루어야 한다는 쇼팽 자신의 설명은 찾아보기 힘들다. 하지만 <4개의 마주르카, Op. 24>는 각 곡의 미시적 수준에서 나타나는 유기적인 관계를 바탕으로 하나의 큰 작품으로써의 거시적 구조를 향하여 작곡되었음을 알 수 있다. 본 논문은 작품을 구성하는 각 곡의 연관성에 주목하는 관점이 쇼팽의 작품을 보다 깊이 있게 이해하는 방법이 됨을 재확인하였다는 의의를 갖는다. 본 논문에서 다루지 못한 쇼팽의 작품에서도 이와 같은 관점에서의 후속 연구가 진행되어, 작품번호를 공유하지만, 개별 작품으로 인식되고 있는 곡들이 유기적으로 연결된 일련의 작품으로

이해될 수 있기를 기대한다.

참 고 문 헌

- 권수미. “조곡(suite)으로 본 쇼팽 마주르카의 작곡기법에 관한 연구.” 『음악 연구』 33호 (2004): 43-73.
- 민지애. "Fryderyk Chopin의 Mazurka에 나타나는 민족주의 음악적 성격 연구." 『피아노음악연구』 9권 (2015): 193-223.
- 서정은. “쇼팽 마주르카 Op. 17, No. 4에 나타나는 화성어휘의 중의성.” 『음악논단』 35권 (2016): 97-141.
- 최연해. “쇼팽 마주르카 연주템포 분석을 통한 음악해석 비교 연구.” 한세대학교 대학원 박사 학위논문, 2014.
- Banowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 노영해 번역. 『페달링의 원리』. 서울: 음악춘추사, 1991.
- Goldberg, Halina. “Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's mazurkas.” *19th Century Music*, Vol. 39, No. 3 (2016): 223-247.
- Kirby, Frank Eugene. *Music For Piano - A Short History*. Amadeus Press, 1995. 김혜선 번역. 『피아노 음악사: 20세기 말까지.』 서울: 도서출판 다리, 2011.
- Milewski, Barbara. "Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk." *19th Century Music*, Vol. 23, no. 2 (1999): 113-135.
- Milewski, Barbara. “The Search For Folk Souces in Chopin's Mazurkas.” *The Polish Review*, Vol. 45, No. 1 (2000): 3-27.
- Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Swartz, Anne. "Folk Dance Elements in Chopin's Mazurkas." *The Journal of Musicological Research* 4, no. 3-4 (1983):

417-425.

Tkaczewski, Krystian. "Polish National Dance: A Key to the Performance Practice of Fryderyk Chopin's Mazurkas." Phd diss. University of Hartford, 2014.

사전 항목

- Badura-Skoda, Eva and Andrew V. Jones and William Drabkin. "Cadenza (From It.: 'cadence'.) Last Revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 11일 접속].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43023>.
- Downes, Stephen. "Kujawiak." Last revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 7일 접속].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15651>.
- Downes, Stephen. "Mazurka." Last revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 10월 8일 접속].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20205>.
- Downes, Stephen. "Oberek." Last revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 7일 접속].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20205>.
- Downes, Stephen. "Polonaise (Fr.)." Last revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 16일 접속].
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22035>.
- Halski, Czesław R. and Maurice J. E. Brown. "Mazurka (Pol. Mazur)." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. 1980. Vol. 11: 865-866.
- Jander, Owen. "Fioritura (It.: 'flourish', 'flowering'.) Last revised

January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 11일 접속].

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09704>.

Reiss, Józef W. and Maurice J. E. Brown. "Polonaise (Fr.)." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. 1980. Vol. 15: 49-52.

Samson, Jim. "Chopin, Fryderyk Franciszek." Last revised January 20, 2001. Grove Music Online. [2022년 11월 13일 접속].

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51099>.

Temperley, Nicholas and Kornel Michałowski. "Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan. 1980. Vol. 4: 292-312.

악보

Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Autoraph: Stichvorlage (A). [2022년 11월 12일 접속].

<https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/>.

Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Edited by Jan Ekier and Paweł Kamiński. Kobyłka: PMW, 2013.

Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Edited by Rafael Joseffy. New York: G. Schirmer. 1915. [2022년 11월 16일 접속].

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/111840/xe11>.

Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Edited by Scholtz Herrman. Leipzig: C.F. Peters. 1905. [2022년 11월 16일 접속].

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/54944/xe11>.

- Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1835. [2022년 11월 16일 접속].
<https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/64717/>.
- Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. London: Wessel & Co. 1836. [2022년 11월 16일 접속].
<https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/64750/>.
- Chopin, Frédéric. *4 Mazurkas, Op. 24*. Paris: Schlesinger, Maurice. 1836. [2022년 11월 16일 접속].
<https://chopinonline.ac.uk/ocve/browse/pageview/64735/>.
- Chopin, Frédéric. *Andante spianato et Grande polonaise brillante, Op. 22*. Edited by Kazimierz Sikorski. Warsaw: PMW. 1961. [2022년 11월 19일 접속].
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/55552/xe11>.
- Chopin, Frédéric. *Barcarolle, Op. 60*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1879. [2022년 11월 20일 접속].
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/115175/xe11>.
- Chopin, Frédéric. *Nocturnes, Op. 15*. Edited by Herrmann Scholtz. Leipzig: C.F. Peters. 1905. [2022년 11월 18일 접속].
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/112736/xe11>.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*. Edited by Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 1968. [2022년 11월 19일 접속].
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/599374/xe11>.

Abstract

A Study on Organic Correlations in <4 Mazurkas, Op. 24>

by Fryderyk Franciszek Chopin

Daein CHO

Department of Music (Piano)

The Graduate School

Seoul National University

This study aims to reveal the organic association of each piece in *Four Mazurkas, Op. 24*, by Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849). Based on the influences of folk music and vocal music on Chopin's music, this analysis shows similarities and differences in structure, accompaniment figures, rhythm, pedaling, melodic motives, and use of scales among 4 mazurkas.

No. 1 and 2 employ traditional pedal techniques, an accompaniment figure without a strong bass note on the first beat, and a melodic motive that consists of continuous descending thirds. On the other hand, No. 3 and 4 feature experimental pedal techniques which arouse various acoustic effects, a typical dance-like accompaniment figure, and a melodic

motive with inverted thirds.

No. 1 and No. 3 anticipate the scales and pedal techniques that appear in the following pieces, while No. 2 and No. 4 elaborate on the elements introduced in the preceding works, by escaping tonality and using a rondo form. This shows the parallel structural relationship between the first two and the last two pieces. The correlation of the complete set of Mazurkas, Op. 24, is strengthened by the expanding structures towards the later pieces of the set and by his placement of an expansive coda, which indicates the end of the piece.

The relationship among the four pieces in Op. 24 is demonstrated by similarities, contrasts, and expansions. This implies that the four pieces should be understood as a whole, structurally correlated with each other, not as independent works.

**keywords : Mazurka, Fryderyk Franciszek Chopin, Organic
Correlation, 4 Mazurkas, Op. 24
Student Number : 2017-20875**