creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

음악학 석사 학위논문

W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K. 332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》 연주 및 연구

2023년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노 전공

방 정 현

W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K. 332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》 의 연주 및 연구

지도교수 Aviram Reichert

이 논문을 음악학 석사 학위논문으로 제출함

2023년 5월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

방 정 현

방정현의 음악학 석사 학위논문을 인준함

2023년 6월

위 원 장	최희연	(인)
부위원장	주희성	(인)
위 원	Aviram Reichert	(인)

국문초록

W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K. 332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》 의 연주 및 연구

서울대학교 음악대학원

음악과 피아노전공

방 정 현

본 논문은 본인의 석사과정 졸업 연주 프로그램인 W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K. 332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》에 대한 연구이다.

볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 오스트리아 태생의 고전시대를 대표하는 작곡가로 짧은 생애 동안 18개의 피아노 소나타를 작곡하였다. 그중 《피아노 소나타 K.332》는 파리 여행을 하던 당시에 작곡된 곡으로 모차르트의 이전 피아노 소

나타와 비교해 전체적으로 곡의 규모가 확대되었고, 포르테의 강조를 통한 다이나믹의 급격한 대조와 관현악적 색채가 드러나는 등 만하임 악파의 영향이 두드러진다. 또한 단조의 삽입구가 많이 사용되었고 여러 꾸밈음과 함께 다양한 리듬의 반주가 사용되었다.

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 독일 낭만주의를 대표하는 작곡가로 뛰어난 문학적 소양을 바탕으로 문학에서의 영감을 음악에 접목시켜 깊은 내면세계를 표현하였다. 슈만의 대표적 작품 중 하나인 《교향적 연습곡, Op. 13》은 1834년에 작곡된 곡으로 독주 악기인 피아노를 통해 관현악의 색채와 장대한 규모를 표현하고자 하였다. 또한 다양한 기교를 통해 연습곡의 특징을 담아내는 동시에 주제의 주요 음형이 여러 변주에 걸쳐 등장하는 변주곡의 형태를 취하고 있다. 대부분의 변주에 부점 리듬과 당김음이 사용되었고 대위적인 양식을 사용하여 성부를 구분함으로써 여러 악기의 음색 가능성과 폭 넓은 다이내믹, 그리고 두꺼운 텍스처를 통해 관현악적 음향을 만들어 내었다.

클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 세기 전환기의 새로운 음악 사조인 인상주의 음악을 대표하는 프랑스의 작곡가이다. 다수의 피아노 작품을 남긴 드뷔시의 초기 작품 중 하나인《베르가마스크 모음곡》은 드뷔시의 첫 모음곡으로 바로크시대에 서주적 성격을 띠는 전주곡과 전통적인 춤곡들, 그리고 성격 소품이 결합된 근대적 모음곡이다. 바로크 시대 이후 소나타의 장르가 성행한 고전시대와 주로 성격 소품을 묶어 모음곡을 작곡하였던 낭만시대에는 춤곡에 의한 전통적인 모음곡을 수용하는 작곡가가 드물었다. 이 작품은 드뷔시의 작품 중 옛 양식을 의미하는 '조곡'(Suite)으로 신고전주의적 성격을 띠는 동시에 교회선법, 4

도, 5도, 8도의 병행진행, 글리산도, 5음음계 등 다양한 음악적 기법이 드러난다.

주요어 : 모차르트, 소나타, 슈만, 드뷔시, 모음곡

학 번 : 2020-29843

목 차

제 1 장 서 론 8

제 2 장 본 론 10

1. W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K.332》

1.1 작품 배경 10
1.2 작품 연구 14

2. R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》

2.1 작품 배경 29
2.2 작품 연구 34

3. C. Debussy 《Suite Bergamasque》

3.1 작품 배경 59
3.2 작품 연구 64

제 3 장 결 론 96

참고문헌 99

Abstract 101

표 목차

[표 1]《피아노 소나타 K.332》의 전체 구조.....14
[표 2]《피아노 소나타 K.332》제1악장의 형식 구조.....15
[표 3]《피아노 소나타 K.332》제2악장의 형식 구조.....20
[표 4]《피아노 소나타 K.332》제3악장의 형식 구조.....24
[표 5]《교향적 연습곡 Op. 13》의 전체 구조 34
[표 6]《베르가마스크 모음곡》의 전체 구조.....65
[표 7]《베르가마스크 모음곡》’전주곡’의 구성.....66
[표 8]《베르가마스크 모음곡》’미뉴에트’의 구성.....72
[표 9]《베르가마스크 모음곡》’달빛’의 구성.....81
[표 10]《베르가마스크 모음곡》’파스피에’의 구성.....88

악보 목차

[악보 1] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 1-12 16
[악보 2] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 18-31 16
[악보 3] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 37-48 17
[악보 4] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 54-65 18
[악보 5] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 93-118 19
[악보 6] 《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 1-4 21
[악보 7] 《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 7-10 22
[악보 8] 《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 17-20 23
[악보 9] 《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 1-11 25
[악보 10] 《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 48-58 26
[악보 11] 《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 91-107 27
[악보 12] 《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 112-117 28
[악보 13] 《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 185-201 28
[악보 14] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Thema, 마디 1-4 35
[악보 15] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Thema, 마디 9-16 36
[악보 16] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅰ, 마디 1-5 37
[악보 17] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅰ, 마디 9-14 38
[악보 18] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅱ, 마디 1-4 39
[악보 19] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅱ, 마디 11-13 40
[악보 20] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Etude Ⅲ, 마디 1-8 41
[악보 21] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Etude Ⅲ, 마디 9-14 42
[악보 22] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅲ, 마디 1-8 43
[악보 23] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅳ, 마디 1-5 44
[악보 24] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅳ, 마디 9-16 45
[악보 25] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅴ, 마디 1-8 46
[악보 26] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅴ, 마디 9-16 47
[악보 27] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅵ, 마디 1-4 48
[악보 28] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅵ, 마디 13-17 48
[악보 29] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅵ, 마디 22-30 49
[악보 30] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅶ, 마디 1-2 50
[악보 31] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅶ, 마디 5-10 50
[악보 32] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Etude Ⅸ, 마디 1-8 51
[악보 33] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Etude Ⅸ, 마디 65-79 52
[악보 34] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅷ, 마디 1-5 52
[악보 35] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅸ, 마디 1-3 53
[악보 36] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅸ, 마디 5-8 54
[악보 37] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 1-7 55

[악보 38] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 17-21 56
[악보 39] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 25-30 56
[악보 40] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 49-60 57
[악보 41] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 175-184 ...58
[악보 42] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 189-195 ...58
[악보 43] 《베르가마스크 모음곡》 중 전주곡, 마디 1-6 67
[악보 44] 《베르가마스크 모음곡》 중 전주곡, 마디 9-17 68
[악보 45] 《베르가마스크 모음곡》 중 전주곡, 마디 19-24 69
[악보 46] 《베르가마스크 모음곡》 중 전주곡, 마디 52-59 70
[악보 47] 《베르가마스크 모음곡》 중 전주곡, 마디 79-89 71
[악보 48] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 1-3 73
[악보 49] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 16-21.74
[악보 50] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 25-29.75
[악보 51] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 42-47.76
[악보 52] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 50-72.77
[악보 53] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 58-64.78
[악보 54] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 73-82.79
[악보 55] 《베르가마스크 모음곡》 중 미뉴에트, 마디 95-10480
[악보 56] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 1-11.....82
[악보 57] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 15-26.....83
[악보 58] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 27-30.....84
[악보 59] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 43-48.....85
[악보 60] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 51-54.....86
[악보 61] 《베르가마스크 모음곡》 중 달빛, 마디 66-72.....87
[악보 62] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 1-11 ...89
[악보 63] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 24-31.90
[악보 64] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 36-47.91
[악보 65] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 56-67.92
[악보 66] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 76-83.93
[악보 67] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 88-95.93
[악보 68] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 104-11594
[악보 69] 《베르가마스크 모음곡》 중 파스피에, 마디 144-15695

제 1 장. 서 론

본 논문은 본인의 석사과정 졸업 연주 프로그램인 W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K. 332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes》, Op. 13, C. Debussy 《Suite Bergamasque》에 대한 연구이다. 작곡가들의 전반적인 이해와 각 작품의 작곡 배경, 그리고 악보를 통해 작품의 특징과 구조를 분석함으로써 작품에 대한 이해를 통해 실제 연주에 도움이 되는 것에 목적이 있다.

볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 고전시대의 대표적인 작곡가로서 짧은 생애 동안 18개의 소나타를 남겼다. 일찍이 건반악기에 큰 재능을 보였던 모차르트는 여러 유럽의 도시를 여행하면서 피아노 소나타를 작곡하였고 그중 《피아노 소나타 K.332》는 파리에서 작곡되었다. 3악장으로 구성된 이 작품은 잘츠부르크에서 작곡된 이전 피아노 소나타와 비교해 곡의 규모가 확대되고 다이내믹의 급격한 대조가 드러나는 등 만하임 악파의 영향이 드러난다. 또한 각 악장에서 단조의 삽입구가 자주 등장한다. 본 논문에서는 곡의 전개에 중심적으로 드러나는 섬세한 표현과 악상의 대조, 다양한 리듬 등 음악적 요소들을 분석해 보고자 한다.

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 19세기의 낭만주의를 대표하는 독일 태생의 작곡가이다. 그는 뛰어난 문학적 소양을 바탕으로 문학에서의 영감을 음악에 접목시켜 표제적 성격의 곡들을 주로 작곡하였다. 슈만이 라이프치히에 머문 시기인 1834년에 작곡된 《교향적 연습곡, Op. 13》은 연습곡의 표제를 가지고 있지만 변주곡의

성격을 동시에 나타냄으로써 복합적 작곡기법이 드러나는 작품이다. 또한 작품 제목에서 알 수 있듯이 피아노의 독주 악기로 오케스트라(orchestra)의 다채로운 음향과 장대한 규모를 표현하고자 하였다. 본 논문에서는 곡에 대한 배경 과 작품 분석을 통해 슈만이 교향적 효과를 추구하기 위한 다양한 시도들을 알아보고 곡에 대한 이해도를 높이고자 한다.

클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 세기 전환기의 새로운 음악 사조로 떠오른 프랑스 인상주의 음악을 대표하는 인물로 다양한 음악적 경험을 통하여 자신만의 음악적 기법을 구축한 작곡가이다. 드뷔시의 초기 작품 중 하나인 《베르가마스크 모음곡》은 그의 첫 모음곡으로서 옛 양식에 영향을 받아 신 고전주의적 성격을 띠고 있다. 본 논문에서는 베르가마스크 모음곡의 작곡 배경을 먼저 알아보고 서주적 성격을 띠는 전주곡과 전통적 춤곡인 미뉴에트와 파스피에, 그리고 성격소품인 달빛으로 구성된 이 작품을 통해 드뷔시가 옛 양식에 영향을 받은 모음곡의 형식에서 자신의 음악적 기법을 어떠한 식으로 표현하였는지 연구하고자 한다.

제 2 장. 본 론

1. W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K.332》

1.1 작품 배경

모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 오스트리아 잘츠부르크에서 7남매 중 막내로 태어났다. 어린 시절부터 음악에 천재적 재능이 나타나 모차르트는 그의 열성적인 바이올리니스트 아버지 레오폴트 모차르트(Johann Georg Leopold Mozart, 1719-1787)는 어린 모차르트를 데리고 유럽의 여러 도시들을 돌아다니면서 연주여행을 다녔다. 그는 연주 활동 과정 속에 유럽의 많은 작곡가들을 만나고 어울리면서 자연스럽게 그들의 음악적 영향을 받게 된다. 예를 들어 빈에서는 전고전주의[1]의 거장 중 한 명이었던 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715-1777)의 음악을 접하였고, 파리에서는 쇼베르트(Johann Schobert, 1735-1767)의 클라비어 양식에 영향을 받았으며 런던에서는 요한 크리스찬 바흐(Johann Christian Bach, 1735-1782)의 오페라와 교향곡 등에서

[1] 전고전주의: 대략 1730-1770년대 바로크와 고전을 잇는 과도기 시대를 말한다. 이 시기의 작곡가들은 바로크 양식에 비해 단순하고 대중적인 양식을 추구했으며 갈랑양식, 장식음, 알베르티 베이스 등의 사용이 나타난다. 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』(서울: 나남, 2006), 20-22.

영향을 받았다[2]. 이러한 경험들은 오페라, 교향곡, 건반악기 등의 여러 장르의 음악들을 공부함에 있어서 당시 유행하던 음악 양식을 받아들이는 동시에 자신만의 음악으로 재창조 할 수 있는 중요한 밑거름이 되었다. 따라서 그의 음악은 어느 한 국가나 지역의 음악적 특성을 반영하는 것이 아닌 작곡 시기와 장소에 따라 국제적인 음악 양식의 특징이 드러난다.

모차르트는 그의 짧은 생애 동안 모든 장르를 통틀어서 600여 곡 이상을 작곡하였는데, 피아노 음악에는 소나타, 판타지, 론도, 변주곡 등 다양한 장르에서 작품을 남겼다. 그 중 악보가 분실되어 존재하지 않는 네 곡의 습작 소나타를 제외하고 총 18곡의 피아노 소나타를 남겼다. 모차르트는 뛰어난 즉흥 연주가이자 비르투오조 건반 주자였는데, 그는 자신의 연주와 학생들의 교육을 위해 피아노 소나타를 작곡하였다.[3] 파리에서 작곡된 《피아노 소나타 K. 310》과 빈에서 작곡된 《피아노 소나타 K. 457》을 제외하고 모든 곡들은 장조로 작곡 되었으며, 대부분 '빠름-느림-빠름'의 일반적인 고전 소나타의 배열을 따르고 있다. 또한 18곡 모두 3악장 구성으로 되어있는데, 1악장에서는 변주곡 형식의 《피아노 소나타 K. 311》을 제외하고 모두 소나타 형식으로 쓰였으며 2악장에서는 주로 느린 템포의 서정적 성격의 곡이 배치되었고, 소나타 형식을 비롯해 3부 형식과 론도 형식이 사용되었다. 또한 3악장은 대체적으로 론도 형

---

[2] 홍세원, 『서양음악사』(서울: 연세대학교 출판부, 2001), 396.

[3] 위의 책, 404.

식이나 론도 소나타 형식이 사용되었다.[4]

모차르트의 소나타는 일반적으로 작곡의 시기에 따라 초기, 중기, 후기 소나타로 분류된다.[5] 초기 소나타는 1774년과 1775년에 작곡된 《피아노 소나타 K. 279》부터 《피아노 소나타 K. 284》까지 6곡으로 뮌헨에서 작곡된 마지막 곡을 제외하고 모두 잘츠부르크에서 작곡되었다. 건반악기 연주자로도 유명했던 모차르트가 비교적 늦은 나이에 건반악기의 독주 소나타를 쓰게 된 것은 그의 연주가 대부분 즉흥적이었던 데다가 연주여행을 다녔던 어린 시절에는 피아노 독주보다는 바이올린이 포함된 소나타가 크게 유행했기 때문이었다.[6] 이 시기에는 주로 알베르티 베이스와 같은 단순한 반주 위에 선율적이고 짧은 호흡의 프레이즈들이 자주 드러난다. J.C. 바흐의 영향으로 갈랑 양식[7]이 드러나며 꾸밈음과 트릴 등으로 장식적인 효과를 내었고 서정적 선율이 나타난다. 또한 '빠름-느림-빠름'의 3악장 구성으로 전형적인 고전시대의 소나타의 구조를 가지고 있다.

중기 소나타는 《피아노 소나타 K. 309》부터 《피아노 소나타 K. 333》까지 7곡으로 1777년에서 1783년 사이에 만하임과 파리

---

4 히사모토 유코, 박선영 역, 『모차르트』 (서울: 음악세계, 2017), 56.

5 김경임, 『피아노 소나타』(대구: 경북대학교 출판부, 2002), 85-121.

6 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사2』(서울: 음악세계, 2014), 39.

7 갈랑 양식은 바로크적인 '엄격한' 양식과 대조되는 의미로 선율이 보다 분명하게 끊기고 쉼이 많으며 지나치게 복잡하지 않은 화성과, 주된 성부가 노래하고 나머지 성부들은 반주역할을 하는 요소를 특징으로 한다. 박유미, 『피아노 문헌』(서울: 음악춘추사, 2014), 52-53.

에서 작곡되었다. 이 시기의 피아노 소나타에서는 당시 대규모 오케스트라를 가지고 있던 만하임 악파의 영향을 주로 받아 규모가 큰 교향곡과 더불어 극적인 음향에 관심을 가지게 된다. 모차르트가 만하임에 방문하면서 경험한 음악적 양식들은 그의 소나타에 다양한 방식으로 나타났는데 특히 곡의 규모가 전체적으로 확대되었으며 다이내믹의 표현에 있어서도 포르테와 피아노가 짧은 시간 동안 극적으로 대조되면서 관현악적인 효과를 나타난다. 또한 형식 면으로도 새로운 시도가 나타나는데 《피아노 소나타 K. 331》에서 그 예를 찾을 수 있다. 1악장에서 일반적으로 사용되었던 소나타 형식 대신 변주곡 형식이 사용되었고, 3악장 역시 일반적인 론도가 아닌 A-B-C-B-A-B-코다로 작곡되었으며, 동시에 터키풍 행진곡의 국제적인 음악 양식이 드러난다.[8]

후기 소나타는 《피아노 소나타 K. 457》부터 《피아노 소나타 K. 576》까지의 작품으로 빈에서 쓰였다. 중기 소나타의 마지막 작품인 《피아노 소나타 K. 333》의 긴 공백 이후 1786년에서 1789년까지 작곡된 이 시기 소나타의 특징으로는 대위법적인 요소가 많이 사용됨과 동시에 초기 시기의 갈랑 양식의 요소는 줄어들게 된다. 또한 곡의 규모가 확대됨과 동시에 넓은 음역의 풍부한 화성의 사용과 다이내믹의 대조가 잘 드러난다.

---

[8] 김미옥, 차호성, 오희숙, 『피아노 문헌 연구1』(서울: 심설당, 2012), 186-188.

1.2 작품 연구

본 논문에서 다루게 될 모차르트의 《피아노 소나타 K.332》는 총 3악장 구성으로 파리에서 작곡되었다. 초기 시기의 피아노 소나타에 비해 규모가 커진 이 작품은 *fp*의 악상기호로 다이내믹이 극적으로 표현되거나 넓은 음역을 빠르게 상승하는 음형이 사용되었고 관현악적 색채가 드러나는 등 작품의 전반적으로 만하임악파의 영향을 받은 요소들이 나타난다. 또한 단조의 삽입구가 자주 드러나고 여러 꾸밈음과 다양한 리듬의 반주를 사용하였다. 《피아노 소나타 K.332》의 악장별 구조는 [표 1]과 같다.

[표 1] 《피아노 소나타 K.332》의 전체 구조

악장	형식	조성	박자	마디
1악장	소나타 형식	F장조	3/4	229
2악장	변형된 소나타 형식	b♭단조	3/4	40
3악장	소나타 형식	F장조	6/8	245

(1) 1악장

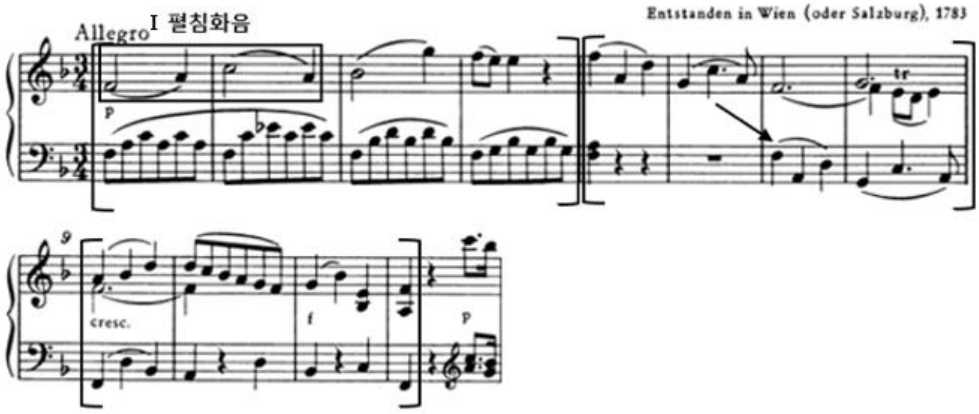
1악장은 Allegro, 3/4박자, 소나타 형식으로 조성은 F장조이다. 1악장의 형식은 아래 [표 2]와 같다.

[표 2] 《피아노 소나타 K.332》 제1악장의 형식 구조

형식	부분	조성	마디
제시부	제1주제	F장조	1-12
	경과구	d단조-c단조	12-40
	제2주제	C장조	41-56
	경과구	c단조-C장조	56-85
	코다	C장조	86-93
발전부		C장조-g단조-d단조-F장조	94-132
재현부	제1주제	FM	133-144
	경과구	d단조-c단조-f단조	144-176
	제2주제	F장조	177-184
	종결주제	F장조	185-221
	코다	F장조	222-229

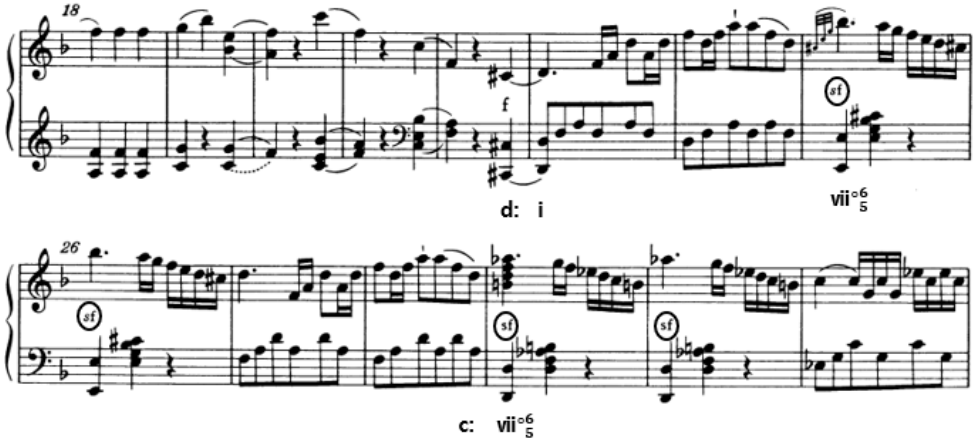
제시부의 제1주제는 1-12 마디로 이루어져 있으며 마디 1-2에서는 F장조의 으뜸화음이 펼쳐져 선율적으로 진행을 하고 있다. 세부적으로 제1주제는 3개의 작은 악구로 이루어져 있는데 오른손이 주제 선율을 진행하고 있는 1-4마디 오른손과 왼손이 주고받는 5-8마디, 그리고 주제를 마무리 지으면서 끝맺는 9-12마디로 이루어져 있다. [악보 1]

[악보 1] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 1-12



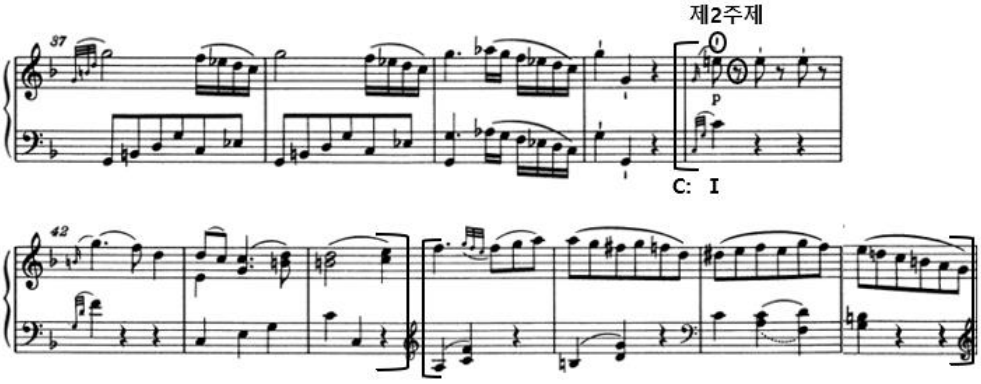
제1주제가 끝나고 경과구가 12-40마디에 걸쳐 나타난다. d단조와 c단조의 감 7화음이 스포르찬도와 함께 나타나면서 곡의 긴장감을 드러내고 있다. [악보 2]

[악보 2] 《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 18-31



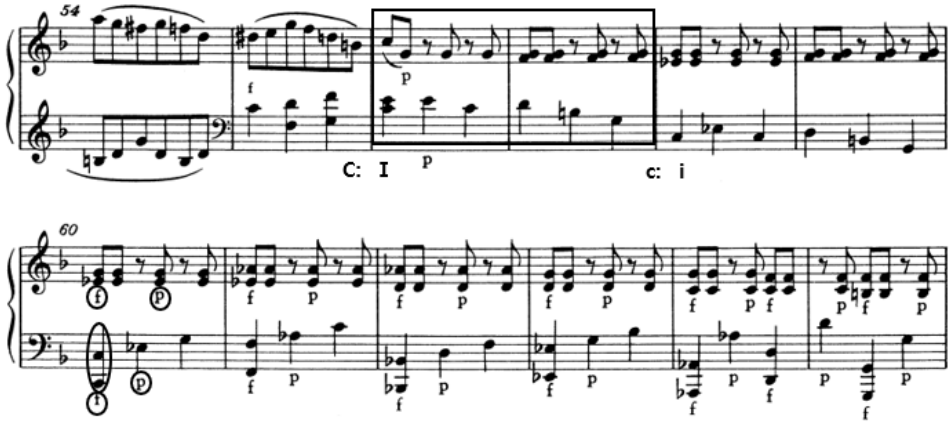
제2주제는 제1주제 F장조의 딸림화음인 C장조에서 8마디에 걸쳐 나타난다. 제1주제의 선율적 진행과는 대조적으로 스타카토와 쉼표를 통해 간결하게 시작되며 4마디씩 문답의 구조로 나타나고 있다. [악보 3]

[악보 3]《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 37-48



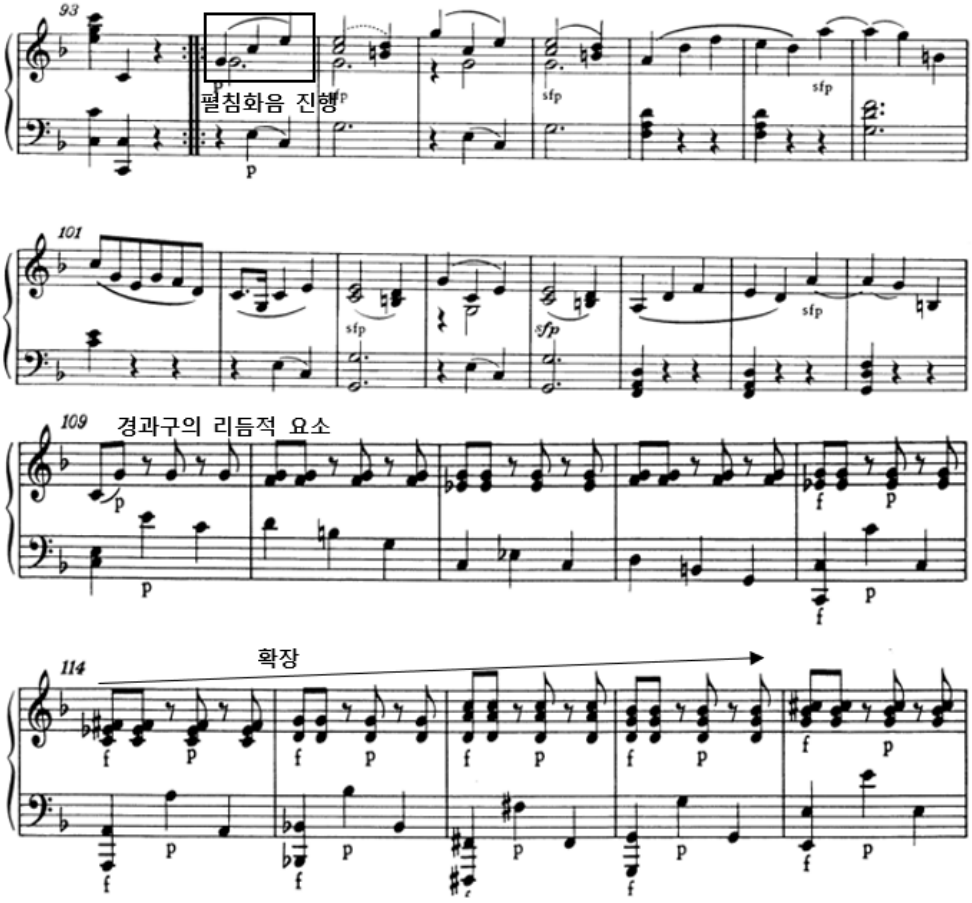
마디 56부터는 제2주제의 경과구로 C장조로 시작해 c단조로 전조된다. 왼손의 4분음표와 오른손의 8분음표, 8분쉼표를 이용해서 양손이 교차하면서 이끌어 가고 있고, 특히 마디 60에서는 한 마디 안에서 f와 p를 반복적으로 사용되며 왼손의 옥타브와 함께 곡의 긴장감을 불어넣고 있다. [악보 4]

[악보 4]《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 54-65



발전부는 C장조로 시작하며 두 부분으로 나누어 지며 제시부에 비해 길이가 짧아진 형태이다. 발전부의 첫 번째 부분은 제1주제와 같이 으뜸화음의 펼침 화음으로 시작되며 마디 109는 발전부의 두 번째 부분으로 제시부의 경과구와 같은 리듬의 진행을 하고 있다. 이렇듯 발전부는 제시부의 두 가지 요소를 통해 진행되며 마디 113부터 점차적으로 확장되고 발전되어 재현부로 이어진다. [악보 5]

[악보 5]《피아노 소나타 K.332》 1악장, 마디 93-118



(2) 2악장

2악장은 Adagio의 4/4박자로 조성은 B♭이다. 2악장은 발전부가 생략된 변형된 소나타 형식으로 독특한 구성을 가지고 있다.[9] 발전부가 생

[9] 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑧-모차르트Ⅱ』(서울: 음악지우사, 2001),

략되었지만 제시부의 제2주제가 관계 조인 F장조로 전조 되었고 재현부에서는 제1주제와 2주제에서 다시 원조로 돌아오는 것을 보아 소나타 형식을 띠고 있다. 2악장의 형식은 다음 [표 3]과 같다.

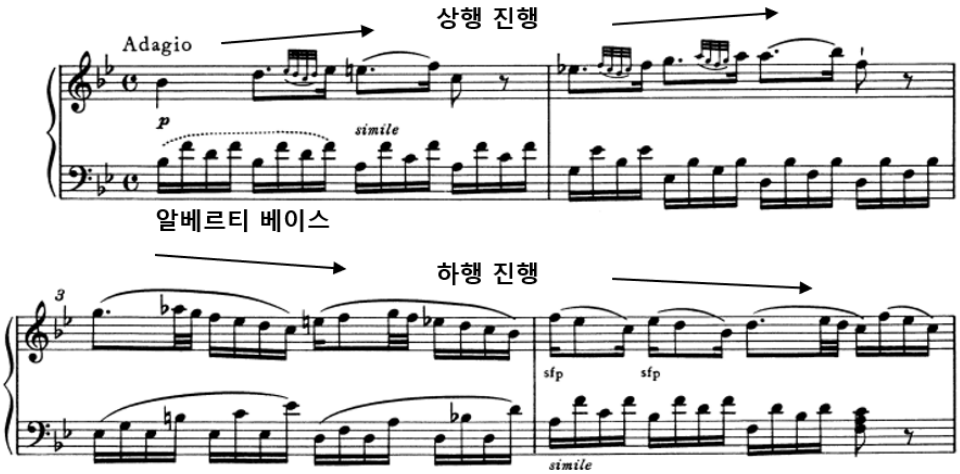
[표 3] 《피아노 소나타 K.332》 제2악장의 형식 구조

형식	부분	조성	마디
제시부	제1주제	B♭장조	1-4
	제1주제 반복	b♭단조	5-8
	제2주제	F장조	9-12
	제2주제 반복	F장조	13-16
	코다	F장조	17-20
재현부	제1주제	B♭장조	21-24
	제1주제 반복	b♭단조	25-28
	제2주제	B♭장조	29-32
	제2주제 반복	B♭장조	33-36
	코다	B♭장조	37-40

제1주제는 오른손의 서정적인 주제 선율이 왼손의 알베르티 베이스와 함께 나타난다. 마디 1-2에서는 주제 선율이 꾸밈음과 함께 상행 진행하고 있고 마디 3-4에서는 다시 하행의 진행으로 표현된다. [악보 6]

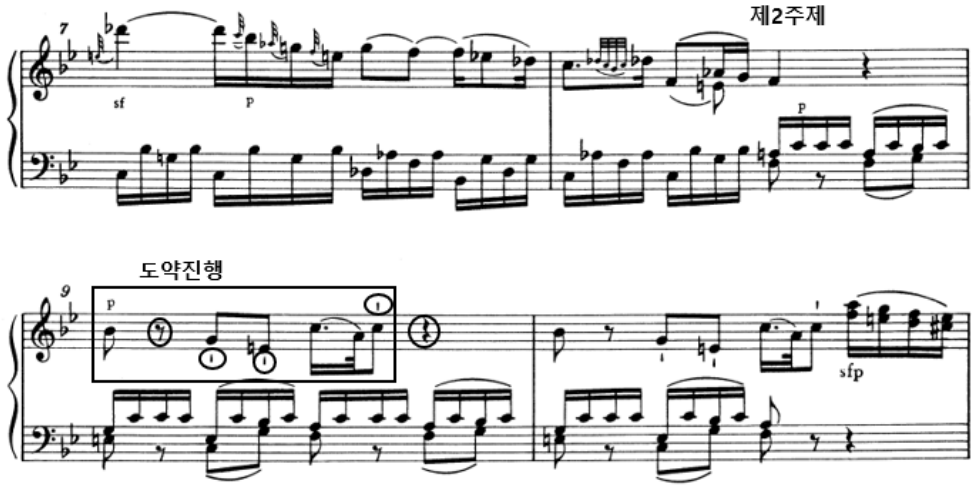
251.

[악보 6]《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 1-4



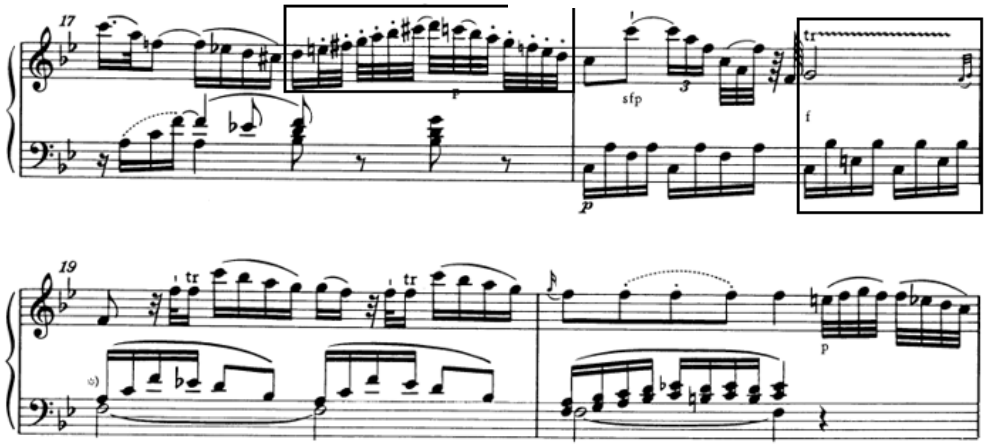
제2주제는 F장조로 전조 되어 나타나는데 오른손의 주제 선율이 주로 순차진행으로 이루어졌던 1주제와는 다르게 도약 진행이 나타나며 스타카토와 쉼표의 사용을 통해 주제가 표현되고 있어 레가토 진행의 1주제와 대조를 이룬다. 왼손에서도 알베르티 베이스와 다른 반주 형태를 띠고 있다. [악보 7]

[악보 7]《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 7-10



소종결구는 32분음표의 순차 상행, 순차 하행의 장식적 선율이 이음줄, 스타카토를 사용해서 부드럽고 서정적인 분위기를 표현하고 있고 트릴이 알베르티 베이스와 함께 나타나고 있다. 이러한 장식적 선율은 당시 오페라의 기교적이고 장식음이 첨가된 우아한 성악적 성율의 영향을 받은 것이다. [악보 8]

[악보 8]《피아노 소나타 K.332》 2악장, 마디 17-20



(3) 3악장

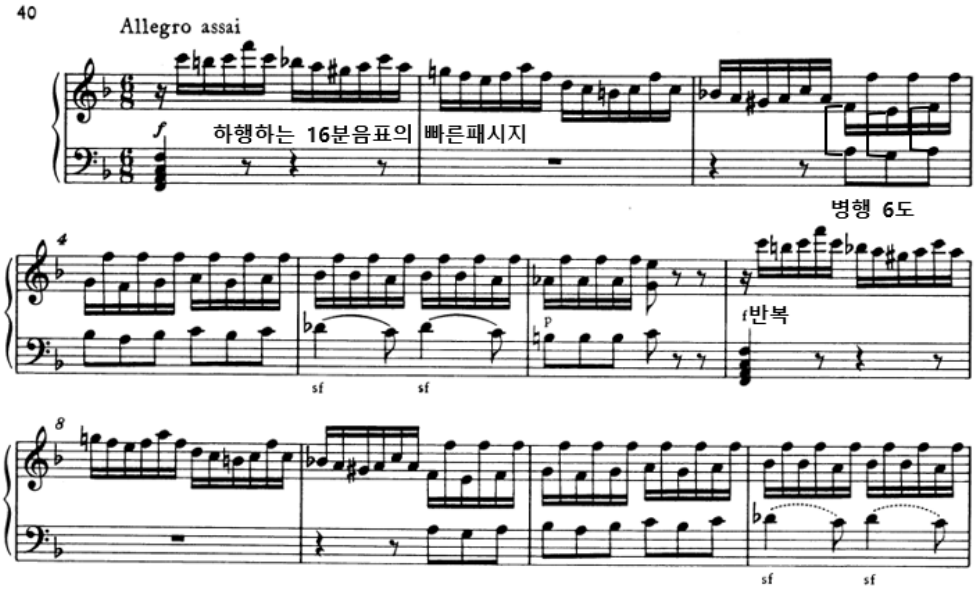
3악장은 Allegro assai, 6/8박자로 조성은 F장조이다. 소나타 형식으로 구성되어 있는 3악장은 리듬적으로 생동감 있고 자유롭고 활기찬 느낌의 악장이다. 주제 안에서 전조가 자유롭게 이루어지고 발전부가 제시부의 변주적 성격을 가지고 있다. 또한 재현부에서는 제2주제에서 바로 원조로 돌아오지 않는 등 모차르트의 기존 피아노 소나타의 성격에서 벗어나 다양한 시도를 하고 있는 모습을 보여준다. 3악장의 형식은 다음의 [표 4]와 같다.

[표 4] 《피아노 소나타 K.332》 제3악장의 형식 구조

형식	구분	조성	마디
제시부	제1주제	F장조	1-6
	경과구	F장조-d단조-G장조	7-49
	제2주제	C단조	50-65
	코다	C장조	65-90
발전부	제1발전	c단조-G장조-C장조-F장조	91-111
	제2발전	B♭장조	112-147
재현부	제1주제	F장조	148-153
	경과구	F장조-G장조-F장조-	154-184
	제2주제	F단조	185-199
	경과구	F장조	200-231
	코다	F장조	232-245

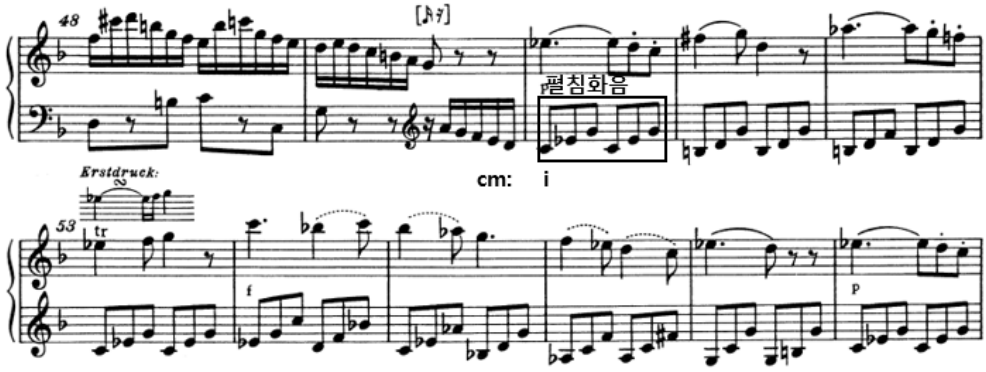
제시부의 제1주제는 왼손의 으뜸화음 위에 오른손의 하강하는 16분음표 음형, 그리고 왼손과 오른손의 6도 병행 선율로 이루어져 있다. 마디 7에서는 제1주제를 한 번 더 반복한 뒤 제1주제의 경과구로 넘어간다. [악보 9]

[악보 9]《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 1-11



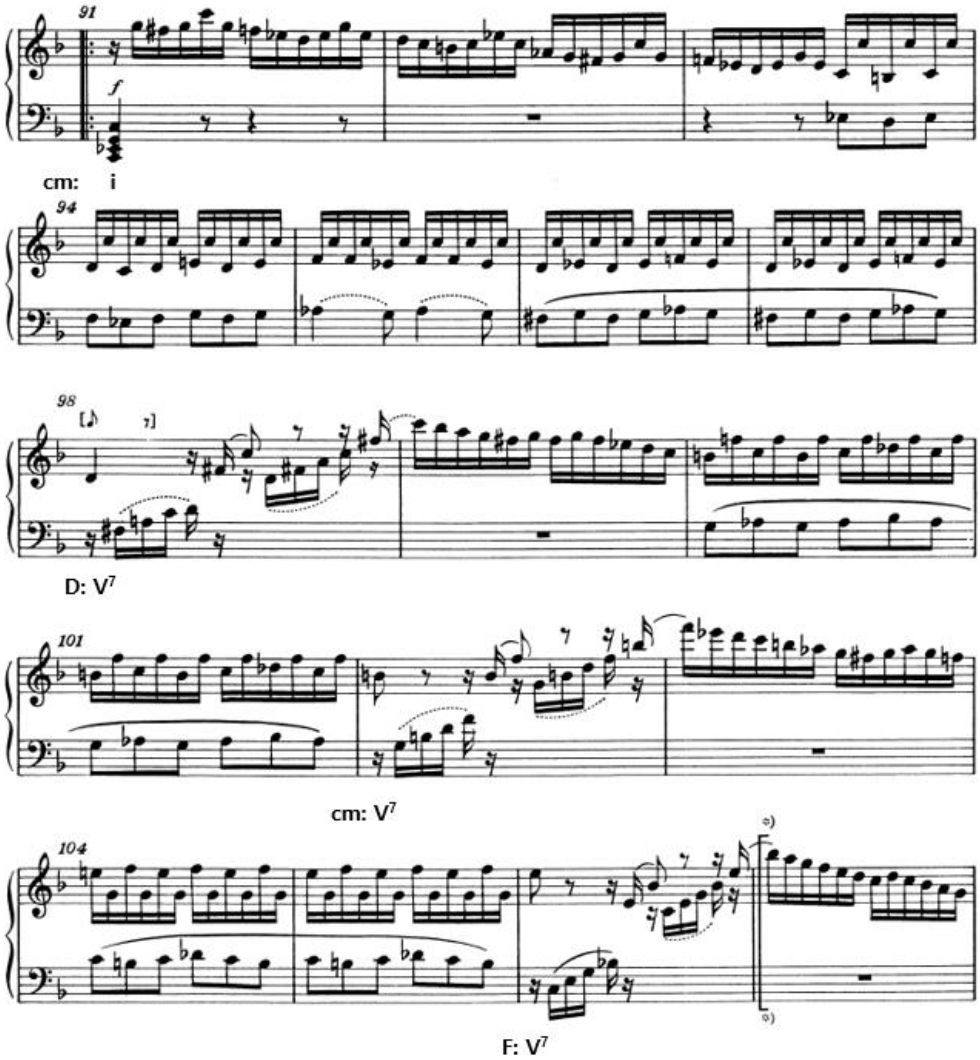
제시부의 제2주제는 c단조로 전조 되어 나타나는데 제1주제와 달리 왼손 3화음의 펼쳐진 반주와 함께 오른손의 서정적 선율이 나타난다. [악보 10]

[악보 10]《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 48-58



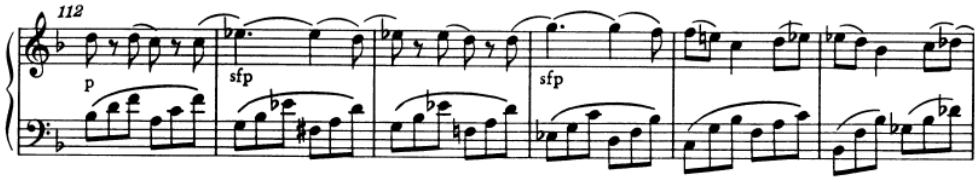
발전부는 제시부의 제1주제의 선율이 전조 되어 c단조에서 나타나고 있다. 발전부에서는 상행하는 아르페지오가 V^7화음을 이용해서 여러 번의 전조가 이루어지는데 마디 98에서는 D장조로 마디 102은 c단조, 마디 106은 F장조, 그리고 마디 110에서 B♭장조의 5도권 진행으로 전조 된다. [악보 11]

[악보 11]《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 91-107



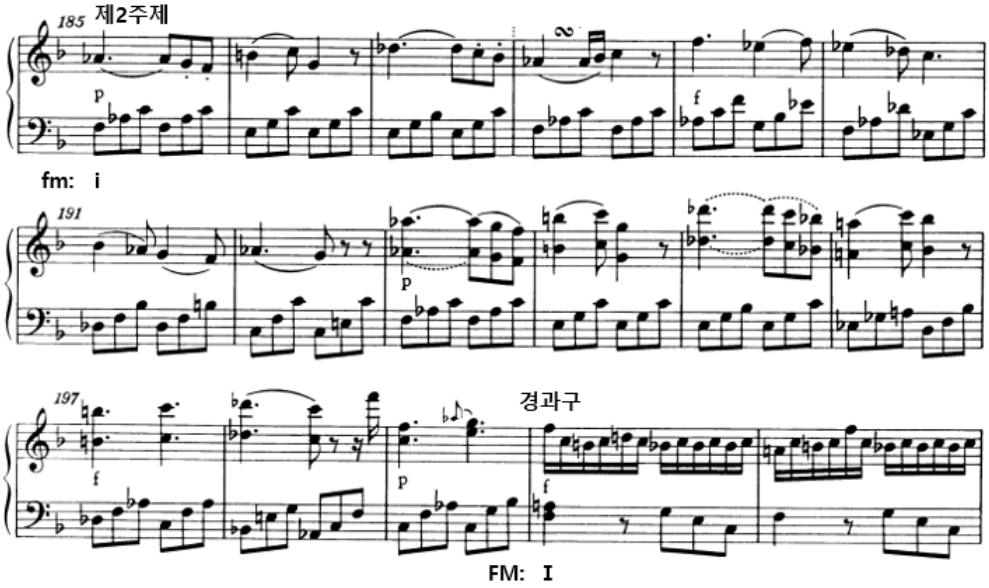
마디 112부터 발전부의 2부분이 시작되는데 제시부의 제2주제의 반주와 같이 왼손 3화음의 분산화음 위에 춤곡 리듬의 서정적인 오른손 선율이 드러난다. [악보 12]

[악보 12]《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 112-117



재현부는 제시부와 동일하게 진행되지만 제2주제에서 원조인 F장조가 아닌 같은 으뜸음 조인 f단조로 나타난다. 이는 마디 200에서 원조인 F장조로 다시 나타난다. 이렇듯 모차르트는 이 소나타를 통해서 일반적인 조성 진행이 아닌 같은 으뜸음 조의 f단조를 거쳐 F장조로 나타나는 유연한 조성의 사용과 함께 분위기의 변화를 보여주고 있다. [악보 13]

[악보 13]《피아노 소나타 K.332》 3악장, 마디 185-201



2. R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》

2.1 작품배경

로버트 알렉산더 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 낭만주의를 대표하는 독일 태생의 작곡가로 작곡과 더불어 문필 활동으로 음악계에 많은 영향을 끼쳤던 작곡가이다. 슈만은 서점을 운영하던 아버지의 영향으로 어린 시기부터 문학 작품들을 자주 접할 수 있었고, 아버지를 도와 출판하는 잡지에 짧은 글을 기고하는 등[10] 여러 방면에서 문학적 소양을 기를 수 있었다. 이를 통해 슈만의 피아노 작품에서 문학과 음악의 밀접한 연관성을 보여주게 되는데 그는 예술의 본질을 시적인 것으로 보고 음악이나 문학 모두 다른 표현 수단을 통해 본질적으로 시적인 것을 추구한다는 음악관 아래 작곡 활동을 하였다.[11] 그의 대부분의 피아노 작품은 1840년 이전에 작곡되었는데 소나타와 변주곡, 연습곡 등도 작곡하였지만 대부분 표제적 성격 소품[12](Character Piece)으로

---

[10] Daverio John. "Robert Schumann." in *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. vol. 22 (New York: Grove, 2001), 760.

[11] 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』(서울: 나남, 2006), 226.

[12] 성격 소품: 길지 않은 악곡에 개성을 강하게 부각시키는 작품으로 낭만시대에 가장 뚜렷하게 발전하였다. 프랑스의 쿠프랭과 라모의 소품들이 제목이 붙은 소품의 원조들로 슈만은 어떠한 상황이나 인물, 감정등을 보다 구체적으로 표현하면서 낭만 시대의 산물로 발전시키는데 큰 역할을 하였다. 박유미, 『피아노 문헌』(서울: 음악춘추사, 2014),

이루어져 있다. 슈만은 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822), 바이런(George Gordon Noel Byron, 1788-1824), 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 등의 문학가들에게 영향을 받아 문학적 내용을 바탕으로 짧은 표제적 성격 소품을 작곡하였는데 이 소품들을 묶어 순환적인 연곡으로 구성하면서 그의 상상력과 내면세계를 표출하였다.

슈만의 평론 활동은 자신이 1834년에 설립한 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik)[13]로부터 드러난다. 슈만은 가상의 인물들을 내세워 다윗 동맹원이라는 집단을 만들고 오이제비우스(Eusebius), 플로레스탄(Florestan), 라로(Raro) 등의 다양한 필명으로 글을 발표하였다. 이는 각각 다양한 성격을 지니고 있는데 플로레스탄은 정열적이고 충동적인 성격을 오이제비우스는 내면적이고 차분한 성격을 지니고 있다. 그리고 라로는 이 둘을 중재하는 사려 깊고 현명한 인물을 뜻한다. 슈만은 특히 상반된 가상의 두 인물 플로레스탄과 오이제비우스를 평론뿐만 아니라 그의 성격 소품에도 등장시키는데 《다비드 동맹 무곡집(davidbündlertänze) Op. 6》에서 이 가상의 인물들이 처음으로 직접적으로 드러났으며 이후 《카니발(Carnaval) Op. 9》이나 《크라이슬레리아나(Kreisleriana) Op. 16》 등 그의 다양한 작품에서 이 인물들이 직·

52-53.

[13] 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik): 슈만에 의해 창설된 음악 전문지로 슈만은 10년간 이 음악지의 편집장을 맡아 새로 등장한 예술가들을 소개하고, 당대 음악가들의 작품들을 비평하였다. 현재까지도 발간되고 있으며, 음반, 음악회등 음악계의 정보를 전하고 있다.

간접적으로 드러난다.[14] 슈만은 주로 음악 신보에서 그의 음악평을 실었는데 화려하고 기교만 우선시되는 음악을 날카롭게 비판하는 동시에 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, 1809-1847), 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등 많은 작곡가를 알리는데 기여하였다.[15]

슈만이 활동한 19세기의 낭만주의 시대에는 고전주의의 이성과 감정의 균형이 어긋나는 동시에 예술가의 개성과 감정 그리고 주관이 강하게 작용했다.[16] 이는 당시 시대적 배경과 관련이 있는데 정치적 상황과 산업화로 인해 정신적인 풍요로움을 잃어가는 사람들은 현실로부터의 도피를 갈망했고 낭만주의 예술은 이러한 욕구를 실현시켜줄 수 있었다. 고전주의의 절제되고 균형 잡힌 객관적인 아름다움의 소재는 낭만주의의 현실과 동떨어진 신비롭고 환상의 소재로 옮겨갔고 자연스럽게 표현의 방식도 바뀌게 되었다.[17] 이는 자연스럽게 소나타와 같이 형식적 구성이 뚜렷하고 정형화된 작품보다는 성격 소품이나 예술 가곡과 같이 짧고 감정을 섬세하게 표현될 수 있는 장르가 선호되었다. 이러한 상황 속에서 성악과 기악의 미학적 의미가 바뀌게 되는데 19세기 이전에는 전통적으로 성악이 진정한 음악으로 받아들여졌고 기악 음악은 부수적인 예술로서 이해되었다. 하지만 19세기 낭만주의 미학에 의해서 가사가 없는 기

---

14 하애자, 『슈만: 피아노 문헌 – 독주곡 편』(서울: 음악춘추사, 1991), 183.

15 임혜정, 『피아노 문헌개요』(서울: 수문당, 1998), 96.

16 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』(서울: 나남, 2006), 144.

17 권송택 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』(서울: 심설당, 2009), 116.

악 음악이 음악의 본질을 순수하게 표현된다고 믿었고 자연스럽게 기악 음악이 최고의 음악으로 평가받았다. 그중 산업혁명으로 인해 피아노가 개량되고 대중화되면서 특히 중요한 악기로 부상하였다. 19세기의 피아노는 건반의 개수가 늘어나고 현수의 증가에 따라 나무 대신 금속제의 프레임이 사용되는 등 많은 발전을 이루었다. 이러한 발전 아래 표현할 수 있는 다이내믹의 폭이 넓어지고 세부적인 음향의 표현이 가능해지며 풍부한 음색을 낼 수 있게 되는 등 다양한 변화가 일어났고 피아노를 위한 작품이 더욱 유행하게 되었다.

슈만은 이러한 피아노의 기능적 발전 속에서 1834년 《교향적 연습곡 Op. 13》을 작곡하게 된다. 이 작품은 독주 피아노의 한계를 넘어 오케스트라의 효과를 추구한 작품으로서 관현악의 다채로운 음색과 폭넓은 다이나믹의 효과를 드러냄과 동시에 화려한 기교의 연습곡적 성격을 나타내고 있다. 《교향적 연습곡 Op. 13》의 주제 선율은 슈만의 연인이었던 에르네스티네 폰 프라겐(Ernestine Von Fricken, 1816-1844)의 아버지이자 독일의 한 아마추어 플루리스트(flautist) 바론 폰 프라켄(Baron Von Fricken)남작이 작곡한 플룻의 선율을 주제로 완성한 작품으로[18] 주제와 변주곡, 그리고 연습곡으로 구성된다. 이 작품은 각각 다른 형태로 출판이 여러 번 되었는데 초판은 1837년 빈의 하슬링거(Tobias Haslinger, 1773-1838)사에서 《12개의 교향적 연습곡(XII Etudes Symphoniques) 》라는 제목으로 출판되었으며 주제와 12개의 연습곡의 형태를 취하고 있다. 1852년 라이프치히에서 출판된 제2판에

---

[18] Daverio John. "Robert Schumann." in *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. vol. 22 (New York: Grove, 2001), 767.

서는 《변주곡 형식의 연습곡(Etudes en forme de variation)》라는 표제가 붙어있는데 이는 슈만이 연습곡과 변주곡의 장르를 하나로 묶어 표현하려고 하였음을 알 수 있다. 또한 제2판에서는 각 곡마다 '연습곡(Etude)'가 아닌 '변주곡 (Variations)'으로 표기되었고 초판에서의 주제와 관련이 없는 '연습곡 Ⅲ'과 '연습곡 Ⅸ'이 빠지게 되었으며 '연습곡 XII' 은 Finale로 수정되었다. 이는 슈만 사후 브람스의 감수를 통해 1862년 빈에서 다시 출판되었는데, 이때 제외되었던 '연습곡 Ⅲ'과 'Etude Ⅸ'이 다시 포함되었고, 전집에서는 발표되지 않았던 5곡의 변주곡(Anhang)까지 유작으로서 추가되었다.[19]

[19] 하애자, 『슈만: 피아노 문헌 – 독주곡 편』(서울: 음악춘추사, 1991), 239.

2.2 작품연구

이 작품은 주제와 9개의 변주, 2개의 연습곡, 그리고 피날레로 구성되어 있고 주제의 리듬, 선율, 화성이 변화되어 진행되는 성격 변주곡의 형태를 취한다. 론도 형식의 피날레와 3부 형식으로 구성된 Etude Ⅲ, Variation Ⅵ을 제외한 나머지 곡들은 전부 2부 형식으로 이루어져 있으며 곡 대부분은 주제의 조성과 같이 c#단조이다. 하지만 Variation Ⅵ과 Variation Ⅸ 그리고 피날레는 각각 E장조, g#단조, D♭장조의 조성을 가지고 있는데 이는 주제 조성의 나란한 조와 딸림 조, 그리고 같은 으뜸음 조로 주제의 조성과 연관을 보여준다. 전체 구조는 다음 [표 5]와 같다.

[표 5] 《교향적 연습곡》 Op. 13 전체 구조

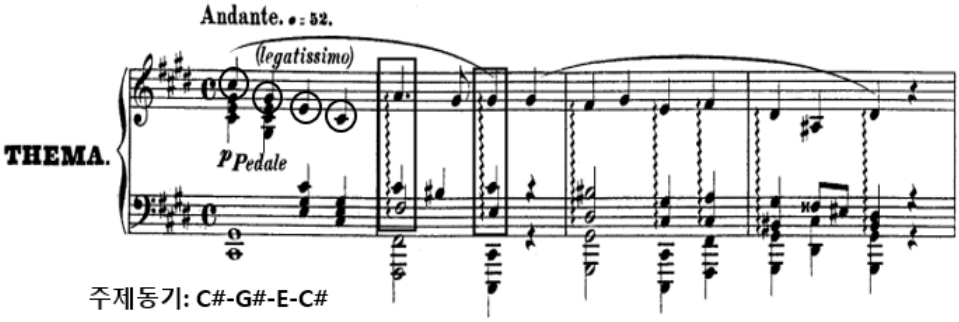
곡	빠르기	박자	조성
Thema	Andante	4/4	c#단조
Variation Ⅰ	Un poco più vivo	4/4	c#단조
Variation Ⅱ	Marcate il canto	4/4	c#단조
Etude Ⅲ	Vivace	2/4	c#단조
Variation Ⅲ	Vivace	4/4	c#단조
Variation Ⅳ	Vivace	12/8	c#단조
Variation Ⅴ	Agitato	2/4	c#단조

Variation Ⅵ	Allegro molto	2/4	E장조
Variation Ⅶ	Allegro molto	4/4	c#단조
Etude Ⅸ	Presto possible	3/16	c#단조
Variation Ⅷ	Con energia sempre	4/4	c#단조
Variation Ⅸ	Con espressione	4/4	g# 단조
Finale	Allegro brillante	4/4	D♭ 장조

(1) Thema

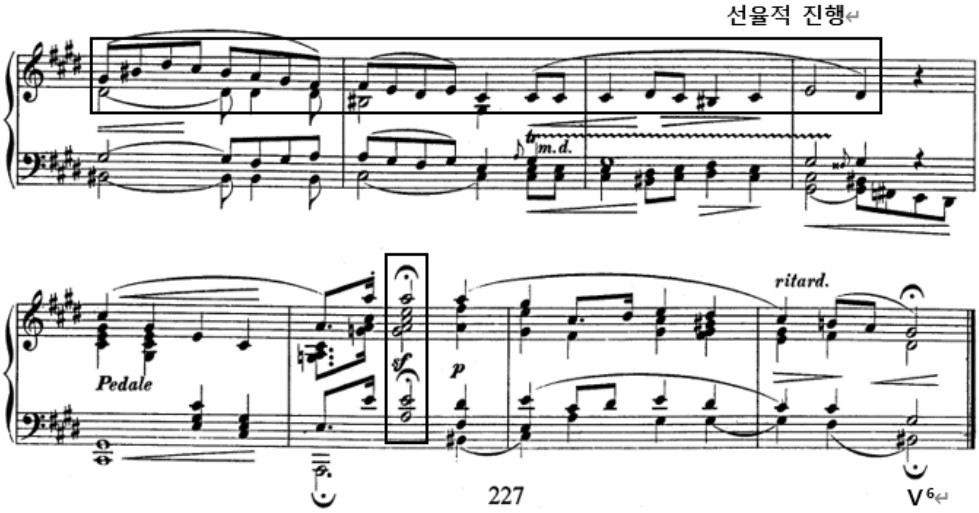
테마는 4/4박자, c#단조의 조성으로 A(a−a′)−B(b−a″)로 구성된 2부 형식이며 이는 4마디 단위로 나누어진다. 마디 1에 등장하는 넓고 두터운 화음으로 으뜸화음의 하강하는 C#−G#−E−C#로 구성된 음형은 중요한 주제 동기로서 곡 전반에 걸쳐 등장한다. 마디 2−4에서는 아르페지오를 사용하여 풍부하고 폭넓은 화음을 표현하고 있다. [악보 14]

[악보 14] 《교향적 연습곡 Op. 13》중 Thema, 마디 1−4



마디 9-12는 b 부분으로 4분음표의 긴 호흡으로 진행되던 a 부분과 달리 8분음표의 보다 선율적인 진행을 하고 있으며 각 성부가 독립적으로 움직이고 있다. 마디 13-14에서 다시 주제의 동기가 등장한 뒤 마디 14에서 갑작스러운 급격한 도약과 함께 스포르찬도와 페르마타가 같이 쓰임으로 테마의 절정에 이른다. 그 이후 반종지의 불완전한 마무리로 테마가 끝이 난다. [악보 15]

[악보 15] 《교향적 연습곡 Op. 13》중 Thema, 마디 9-16

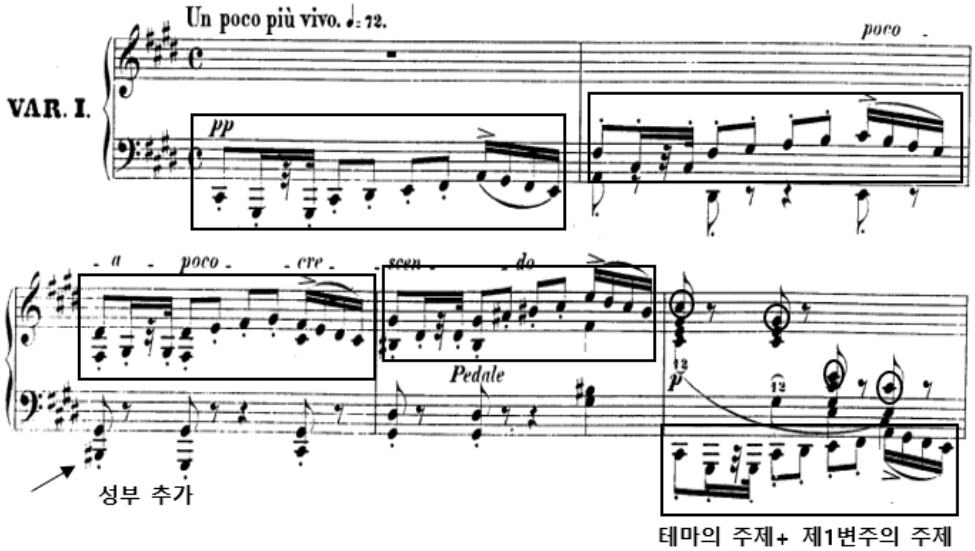


(2) Variation Ⅰ

제1변주는 전반적으로 주제의 동기가 모방을 통해 대위법적으로 나타나며 테마와 달리 스타카토와 부점 리듬이 두드러진다. 마디 1에서의 주제 동기는 마디 2에서 완전 4도 위로 모방하고 있으며 이는 마디 4까지 계속 모방되는데 베이스 성부에서 단선율로 이루어진 마디

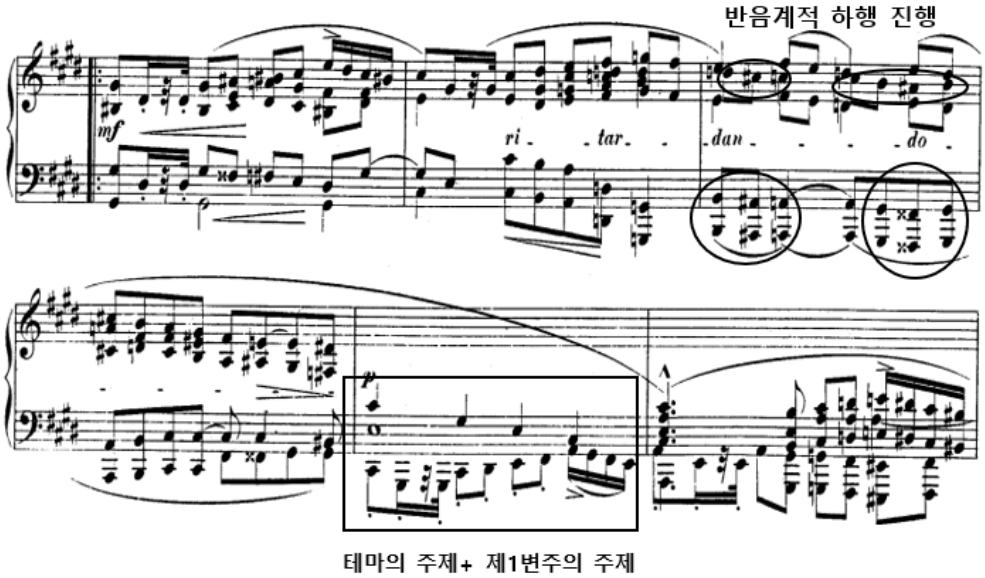
1과는 달리 성부가 추가되어 진행되어진다. 마디 5에서는 제1변주의 주제 선율과 테마의 주제가 동시에 드러나고 있다. [악보 16]

[악보 16] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅰ, 마디 1-5



마디 9-10은 주제 동기가 4성부로 두터워진 텍스처와 함께 상승되며 고조된 분위기는 이는 마디 11-12에서 반음계적 하행진행과 함께 다시 사그라진다. 마디 13에서는 다시 c#단조 으뜸화음 안에서 제1변주의 주제 동기와 테마의 주제가 동시에 나타난다. [악보 17]

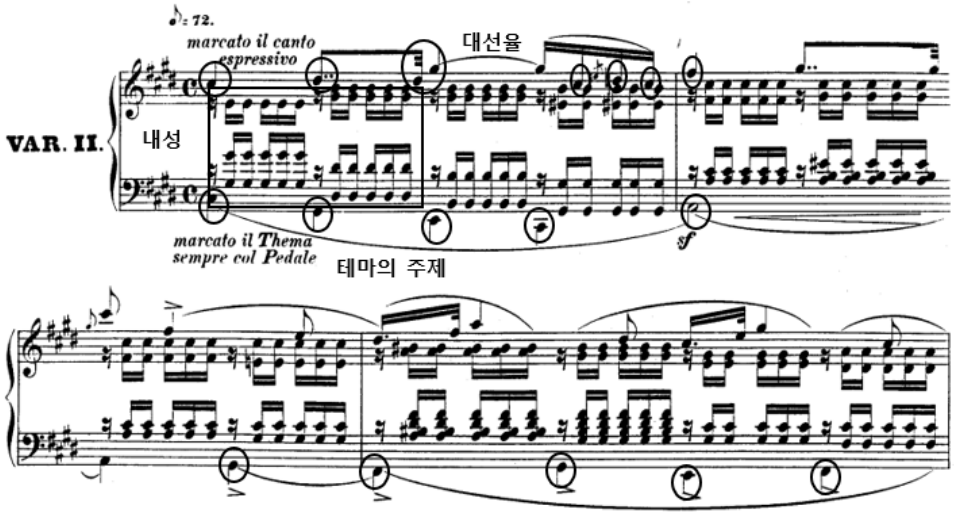
[악보 17] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅰ, 마디 9-14



(3) Variation Ⅱ

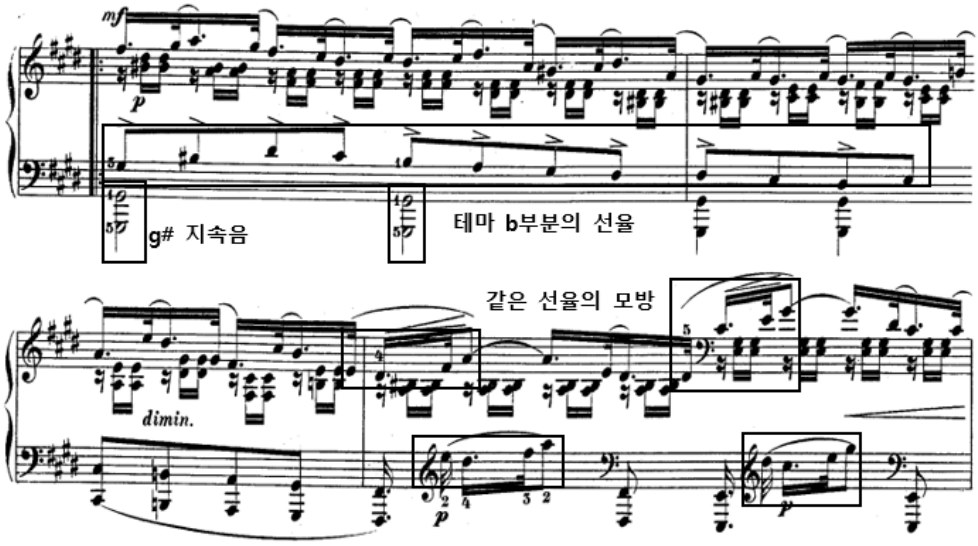
제2변주는 테마의 주제 선율이 베이스에서 나타나고 동시에 주제 선율의 대선율이 소프라노 성부에서 드러난다. 또한 내성에서는 16분음표 구조의 폭넓은 화음이 지속적으로 나타나면서 곡이 진행되고, 전반적으로 풍부한 관현악적 색채를 보인다. [악보 18]

[악보 18] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅱ, 마디 1-4



마디 11-12에서는 테마 b 부분의 선율을 왼손 테너 성부에서 그대로 드러남으로써 테마의 주요 주제 선율이 제2변주에서 모두 재현되고 있다. 베이스 성부에서는 g#음의 페달 포인트가 지속적으로 등장한다. 또한 마디 11에서는 오른손과 왼손이 같은 멜로디를 모방함으로써 대위적 특징이 나타난다. [악보 19]

[악보 19] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅱ, 마디 11-13



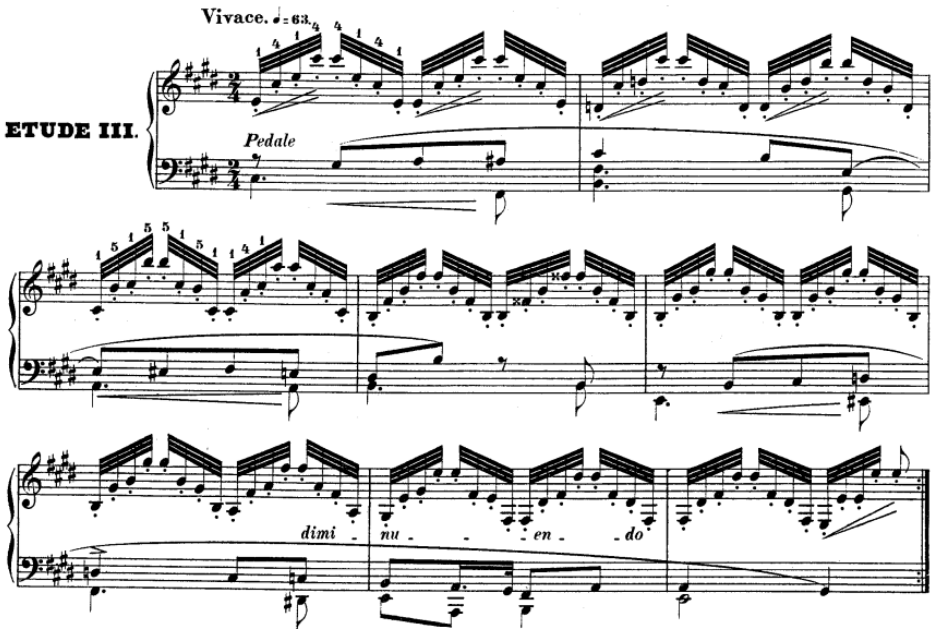
(4) Etude Ⅲ

이 곡은 앞서 나온 변주들과 달리 테마의 주제 선율과 직접적인 관련이 없으며 기교적 특징을 보이는 연습곡의 모습을 보이고 있다. 마디 1-8에서의 오른손 선율은 32분음표들이 펼침 화음을 스타카토로 상·하행을 반복하는데, 이는 화려한 바이올린의 피치카토 주법을 느끼게 한다.[20] 그와 반대로 왼손에서는 주요 선율이 레가토로 서정적 진행이 나타난다. [악보 20]

---

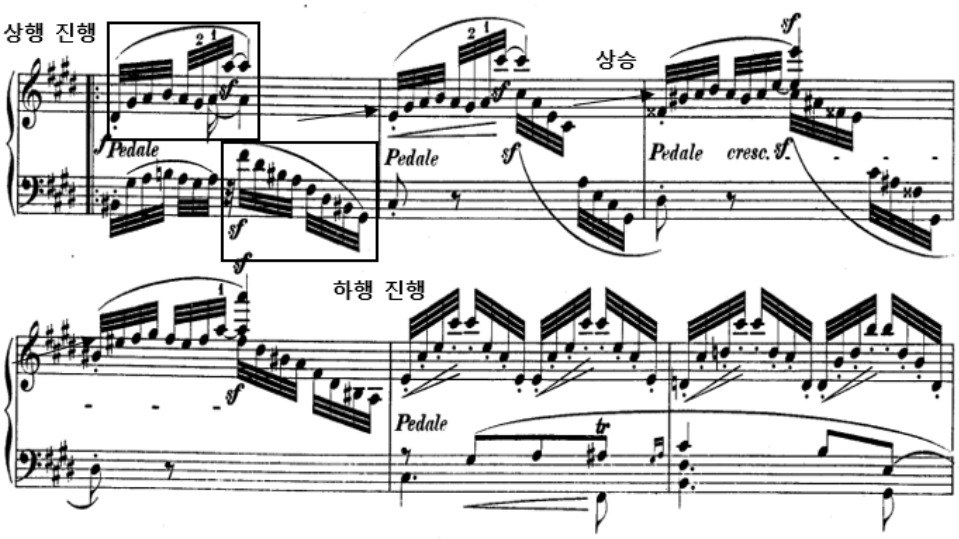
20 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2001, p. 184.

[악보 20] 《교향적 연습곡 Op. 13》Etude Ⅲ, 마디 1-8



마디 9-12에서는 상행 진행하는 상성부와 펼침화음으로 하행 진행하는 하성부가 문답하듯 나타나는데 이는 음형이 4마디에 걸쳐 상승하고 있다. [악보 21]

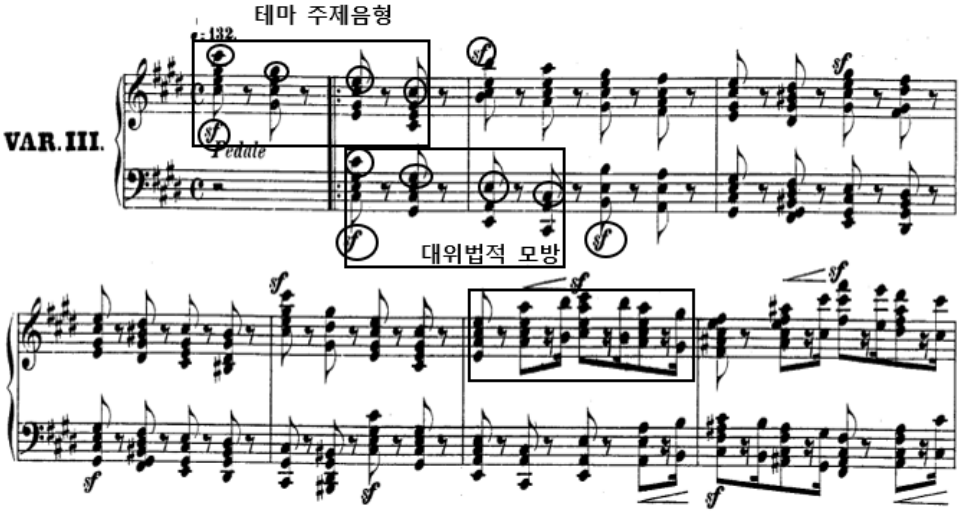
[악보 21] 《교향적 연습곡 Op. 13》Etude Ⅲ, 마디 9-14



(5) Variation Ⅲ

주제와 직접적인 연관이 없는 연습곡을 지나 제3변주에서는 다시 테마의 주제 동기가 나타난다. 마디 1-4에서는 캐논 형식으로 진행되는데 오른손에서 먼저 주제 선율이 포함된 화음이 나타나고 두 박의 간격을 두고 왼손에서 뒤이어 등장하는 모방 대위법적 특징을 보여주고 있다. 또한 첫 코드에 스포르찬도를 사용해 이러한 모방의 구조를 확실히 보여주고 있다. 마디 6에선 리듬의 변화가 일어난다. [악보 22]

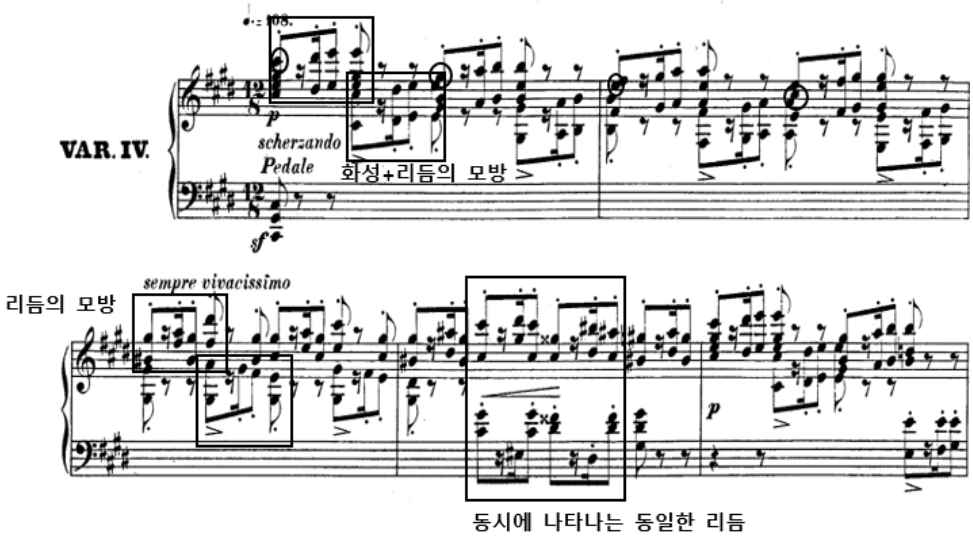
[악보 22] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅲ, 마디 1-8



(6) Variation Ⅳ

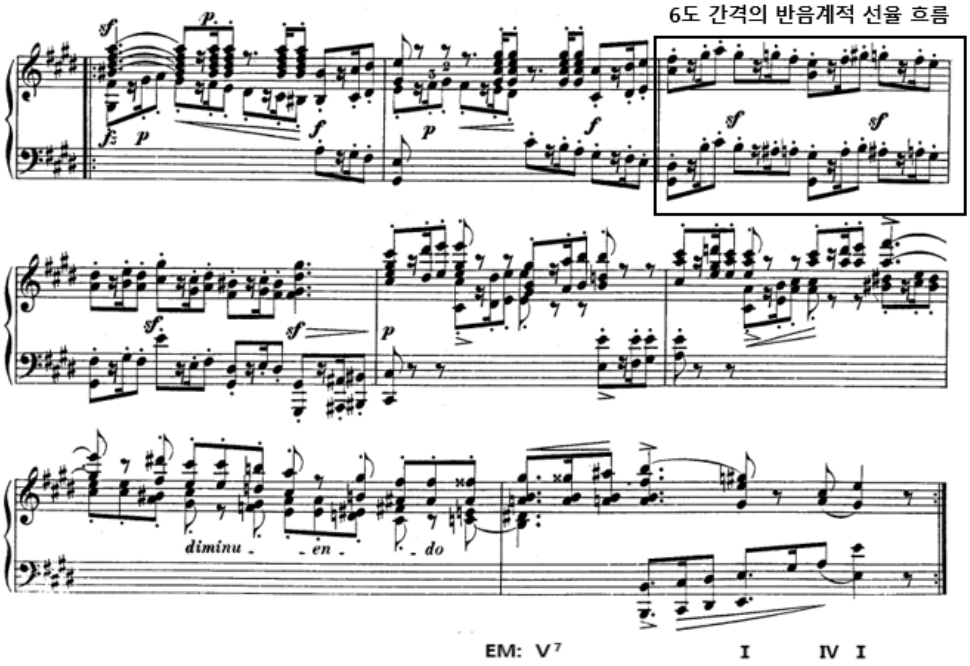
제4변주 역시 제3변주와 마찬가지로 오른손과 왼손의 코드의 진행이 캐논 형식으로 이루어져 있다. 이때 테마의 주제 동기는 오른손 화음의 윗 음과 내성에서 드러나고 있고, 부점 리듬이 곡의 전체에 걸쳐 사용되고 있다. 마디 3은 앞선 두 마디와 달리 화성 진행이 아닌 리듬만 모방되며 마디 4에서 동일한 부점 리듬이 동시에 나타난다. [악보 23]

[악보 23] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅳ, 마디 1-5



마디 11-12에서도 동일한 부점 리듬이 양손과 오른손에 동시에 나타나는데 이때 6도 간격으로 반음계적 선율 진행의 흐름을 보여준다. 이후 마디 13에서는 첫 시작과 동일하게 진행하지만 마디 16에서 C# 단조의 관계장조인 E장조로 끝맺는다. [악보 24]

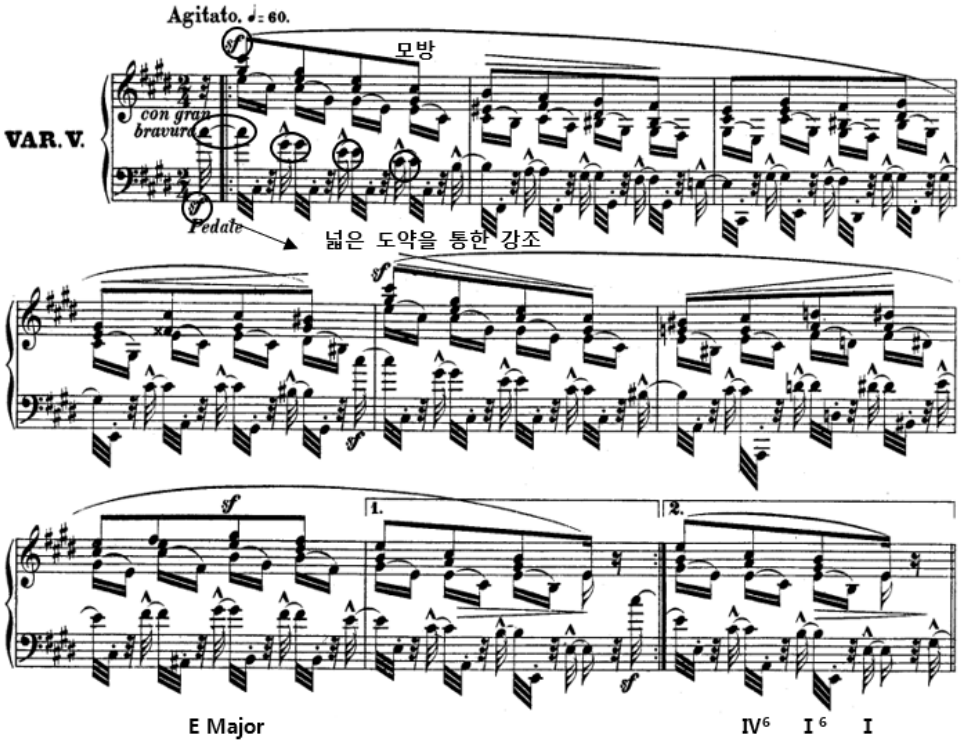
[악보 24] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅳ, 마디 9-16



(7) Variation Ⅴ

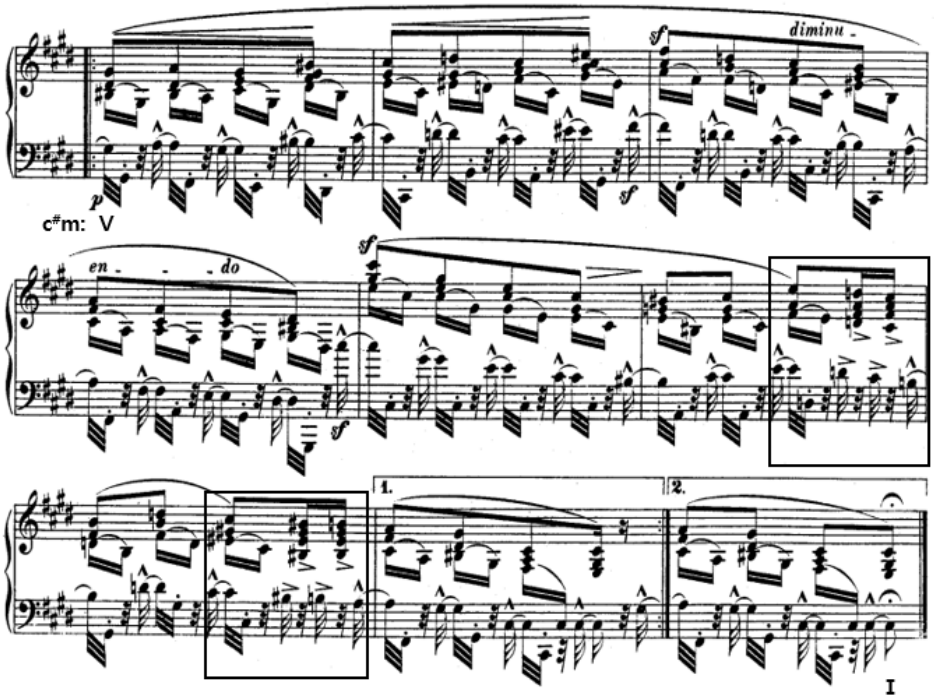
제5변주는 곡 전체에 걸쳐 당김음이 사용되었는데 첫 시작음들의 약 박에 의도적으로 스포르찬도와 악센트를 사용하여 멜로디를 더욱더 강조하고 있다. 왼손에서 시작된 테마의 주제 동기가 포함된 멜로디 라인을 오른손이 그대로 모방하고 있으며 넓은 도약을 통해 주제 선율을 더욱더 강조하고 있다. [악보 25]

[악보 25] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅴ, 마디1-8



마디 7에서는 E장조로 잠깐 전조가 일어난 뒤 B 부분인 마디 9에서 다시 c#단조의 Ⅴ로 시작된다. 또한 마디 14-15에서는 8분음표의 리듬이 16분음표로 분할되며 리듬의 변화가 일어난 뒤 Ⅰ로 끝이 난다. [악보 26]

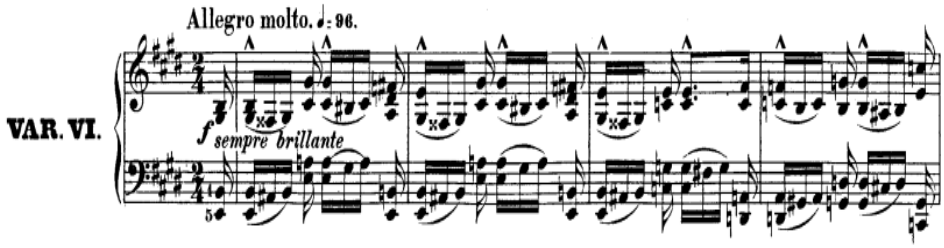
[악보 26] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅴ, 마디 9-16



(8) Variation Ⅵ

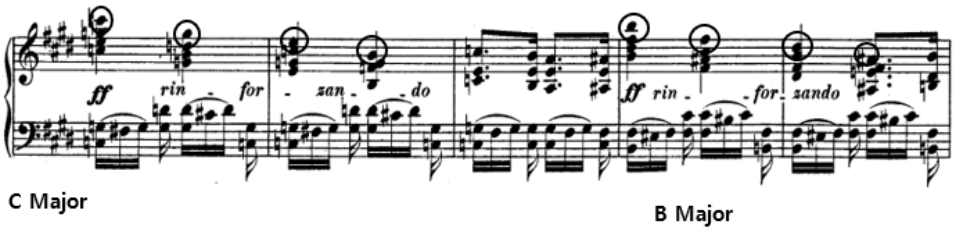
제6변주는 앞선 테마와 변주들과 달리 c#단조의 관계 조성인 E장조로 조성적으로 변화가 일어났으며 형식에 있어서도 A-B-A-코다의 3부 형식을 사용하였다. 또한 16분음표에 의한 동일한 리듬 패턴이 곡의 전체에 걸쳐 나타나는 무궁동적 성격이 드러난다. [악보 27]

[악보 27]《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅵ, 마디1-4



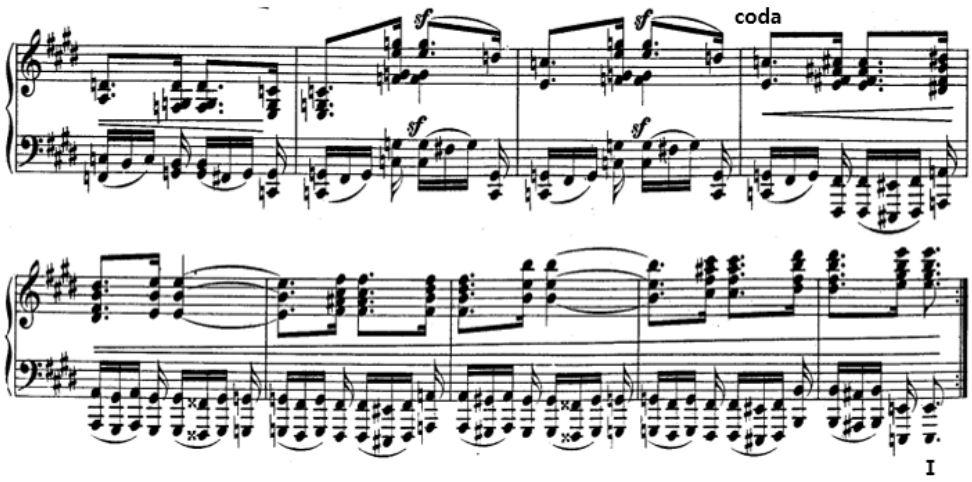
마디 13-15에서는 테마의 주제가 C장조로 전조 되어 나타나며 마디 16-18에서는 B장조로 전조 되어 나타나는데 앞서 변주 들에서 $c^{\#}$ 단조의 조성으로 나타났던 테마의 주제 동기가 각 조성에 따라 변형되어 나타난다. [악보 28]

[악보 28]《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅵ, 마디 13-17



마디 25-30은 코다로 오른손의 코드가 순차적으로 상행하고 왼손은 옥타브의 반음계 하행진행을 통해 음역대가 점차 넓어지며 정격 종지로 제6변주가 끝이 난다. [악보 29]

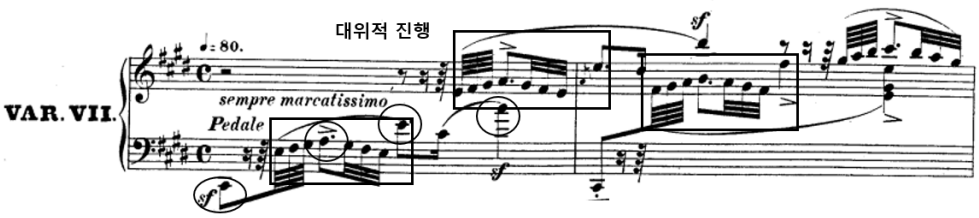
[악보 29] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅵ, 마디 22-30



(9) Variation Ⅶ

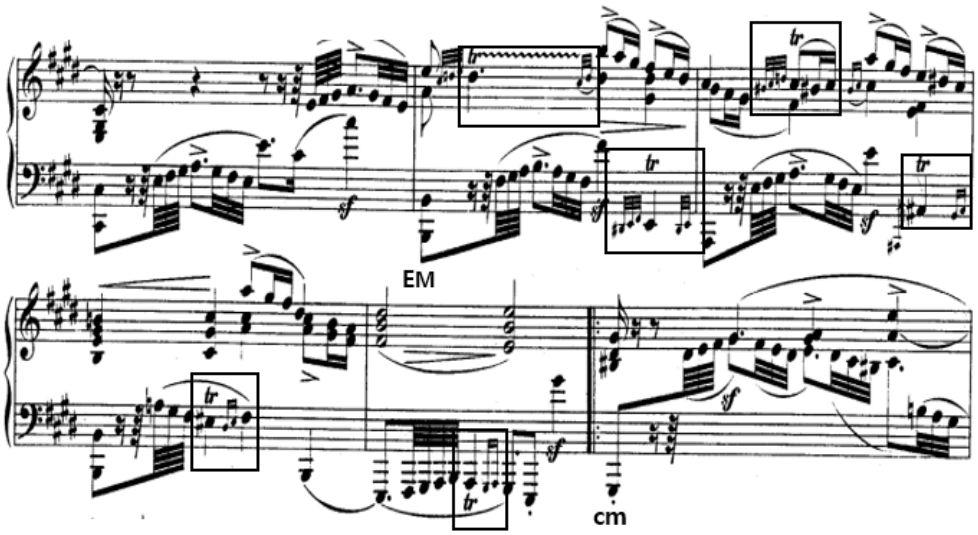
제7변주는 테마 이후 처음으로 나오는 느린 변주로 앞선 E장조의 조성 이후 다시 $c^{\#}$단조로 돌아왔다. 또한 전반적으로 양손에서 모방이 일어나는 대위법적 진행이 나타나며 이는 긴 음표의 엑센트와 함께 32분음표와 64분음표로 장식음에 가까운 효과를 주었다. 또한 마디 각 강조되는 음들이 넓은 도약에 의해 진행된다.[악보 30]

[악보 30]《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅶ, 마디 1-2



마디 6부터는 E장조로 전조 되며 이때 트릴이 양손에서 번갈아가며 등장하며 변화를 주고 있다. 마디 9부터는 다시 c#단조로 전조 되며 대위법적인 진행으로 곡이 전개된다. [악보 31]

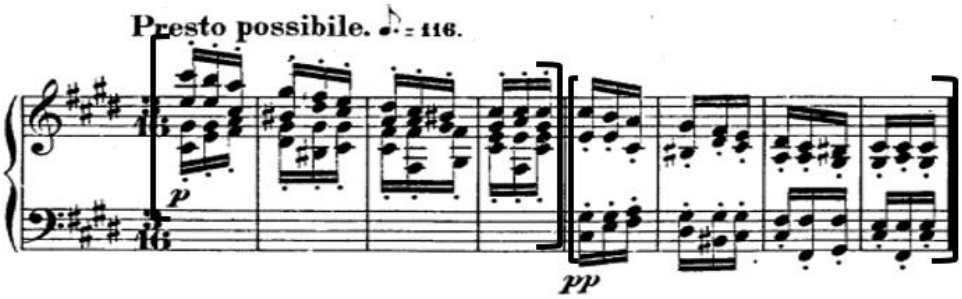
[악보 31] 《교향적 연습곡 Op. 13》Var. Ⅶ, 마디 5-10



(10) Etude Ⅸ

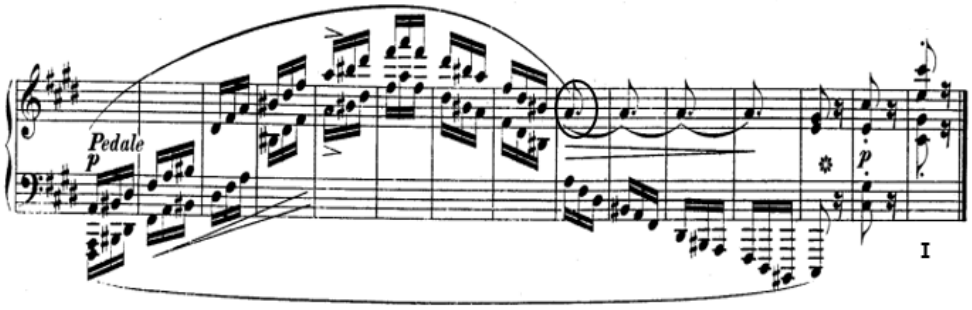
이 곡은 c#단조의 조성을 가지고 있지만 Etude Ⅲ처럼 테마의 주제와 직접적인 연관은 없으며 3/16박자의 빠르고 기교적인 면을 강조하는 연습곡의 성격을 지니고 있다. 특히 가볍고 여린 다이내믹과 빠르고 연속되는 화음진행은 멘델스존 스케르초의 성격과 유사하다. 대부분 스타카토로 진행되며 선율은 4마디 단위로 프레이즈를 이루고 있다. 마디 1-4의 주제는 마디 5-8에서 한 옥타브 하행 되어 반복된다. [악보 32]

[악보 32] 《교향적 연습곡 Op. 13》Etude Ⅸ, 마디 1-8



마디 65에서는 스타카토가 주를 이뤘던 연습곡에 처음으로 레가토 선율이 드러난다. 이는 감 7화음의 아르페지오의 상·하행 음형이 8마디에 걸쳐 유니즌으로 드러난다. 또한 마디 73부터는 오른손의 고정된 음과 함께 왼손만 아르페지오 하행진행을 하고 Ⅰ로 끝이 난다. [악보 33]

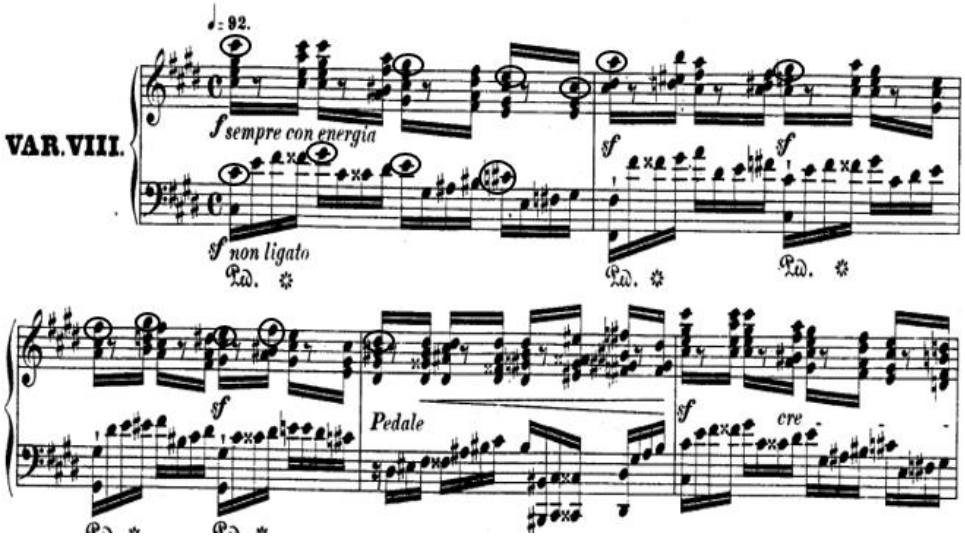
[악보 33] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Etude Ⅸ, 마디 65-79



(11) Variation Ⅷ

제8변주는 부점 리듬의 오른손의 화음 진행과 16분음표로 이루어진 왼손의 규칙적인 리듬을 통해 토카타적 성격이 나타나는 곡으로 테마의 주제 선율이 상성부와 하성부에 동시에 나타나고 있다. 왼손은 논레가토로 표현되어 토카타적 성격이 한층 강화된다. [악보 34]

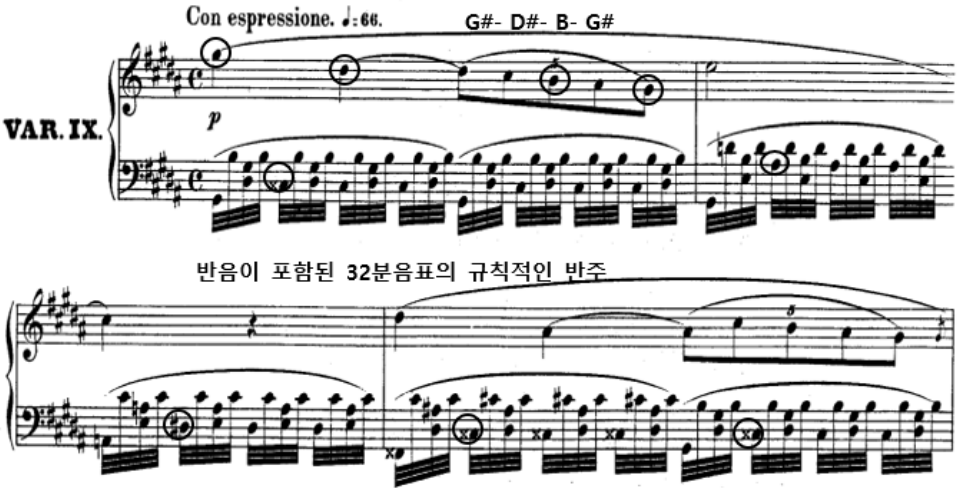
[악보 34] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅷ, 마디 1-5



(12) Variation Ⅸ

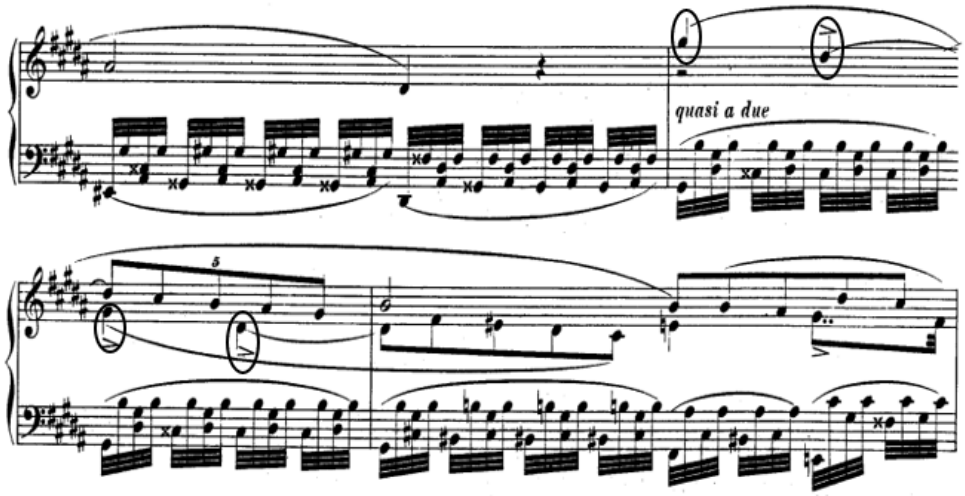
이 곡은 g#단조로 테마의 조성과는 딸림조 관계에 있으며 전체적으로 반음이 포함된 32분음표의 규칙적인 반주와 오른손의 자유롭고 서정적인 선율이 어우러져 명상적, 우수적 분위기를 자아낸다. 오른손의 선율 진행은 테마의 주제 동기가 g#단조로 전조 되어 G#-D#-B-G#으로 나타난다. [악보 35]

[악보 35] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅸ, 마디 1-3



마디 6에서는 오른손의 선율에 성부가 추가되어 소프라노의 선율이 알토에서 모방되며 선율이 강조된다. [악보 36]

[악보 36] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Var. Ⅸ, 마디 5-8



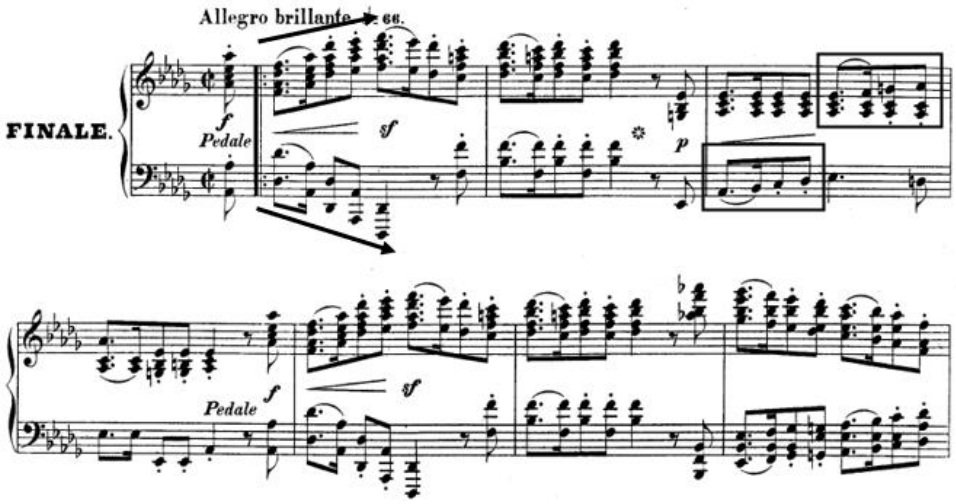
(13) Finale

마지막 곡 피날레는 c#단조의 이명동음 조인 D♭장조의 조성으로 이 곡의 제목처럼 오케스트라의 웅장한 음향을 연상시키는 넓은 음역대의 두터운 화성의 진행이 두드러진다. 전반적으로 부점 리듬이 사용되어 곡을 이끌어 가는 이 곡의 주제는 하인리히 마르시너(Heinrich Marschnner, 1795-1861)의 오페라 《성당기사와 유대 여자》의 선율을 기초로 하고 있으며,[21] 테마의 짙은 우울함의 분위기와 달리 환희와 희망을 노래한다. 형식은 론도 소나타 형식(A-B-A-B′-코다)으로 앞선 변주곡과 연습곡들보다 규모가 커졌다. D♭의 V로 시작하는 코드는 오른손은 상행 도약이, 왼손은 하행 도약 진행이

[21] 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』(서울: 음악지우사, 2001), 186.

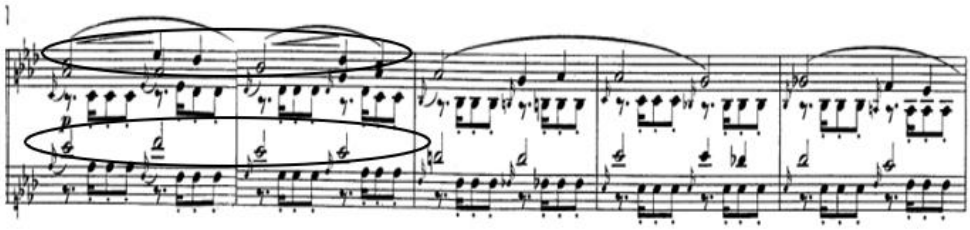
일어나며 반진행하며 마디 2의 베이스에서 시작하는 선율은 소프라노에서 이어받아 노래된다. [악보 37]

[악보 37] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 1-7



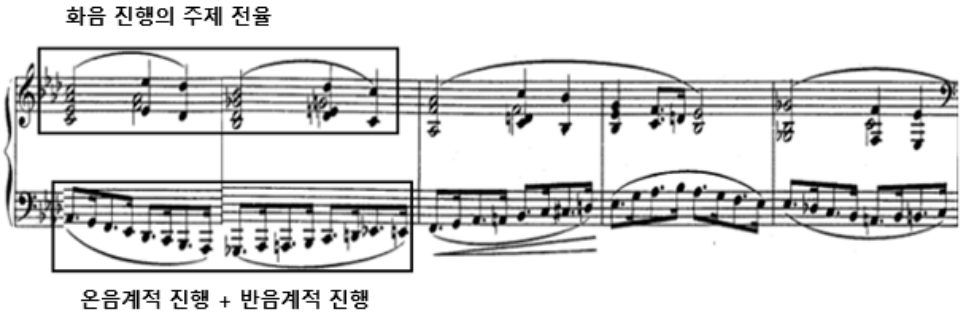
마디 17부터는 B 부분으로 D♭장조의 딸림 조인 A♭장조의 조성으로 나타나며 소프라노와 테너가 2중창으로 주제 선율을 이끌어 나가며 알토와 베이스는 부점 리듬 형태로 반주 역할을 담당한다. 큰 도약이 주가 되었던 제1주제와는 다르게 비교적 좁은 음역대에서 선율적으로 노래한다. [악보 38]

[악보 38] 《교향적 연습곡 Op. 13》Finale, 마디 17-21



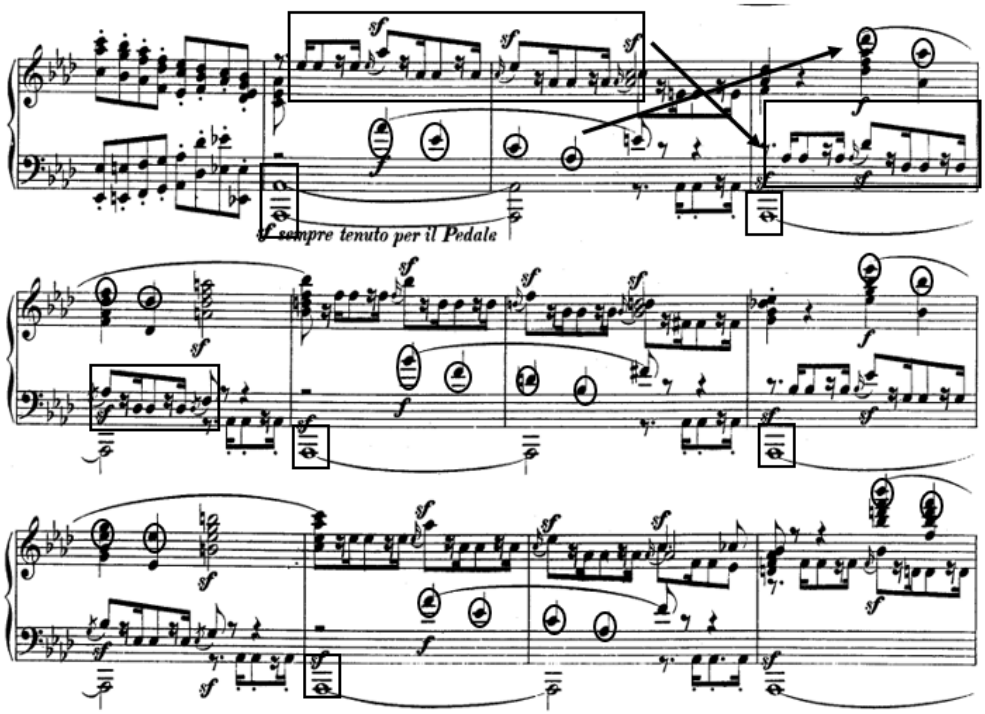
마디 25에서는 B 부분의 제2주제 선율이 다른 방식으로 표현되는데 소프라노와 테너에서 표현되었던 주제는 두터운 화음의 진행으로 나타나며 이는 왼손의 반음계가 섞인 순차진행하는 연속 부점 리듬과 함께 나타난다. [악보 39]

[악보 39]《교향적 연습곡 Op. 13》Finale, 마디 25-30



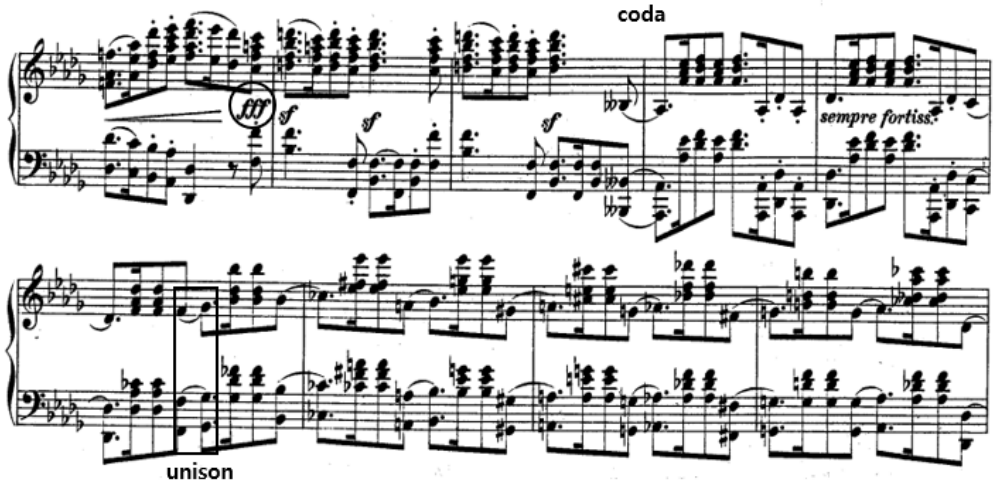
마디 50에서는 테마의 주제 선율이 다양한 조성에서 테너와 소프라노 성부에서 제시되며 이때 주제 선율과 부점 리듬의 반주가 서로 대화하듯 교차되며 드러난다. 또한 A♭의 페달포인트가 2마디에 걸쳐 지속적으로 등장한다. [악보 40]

[악보 40] 《교향적 연습곡 Op. 13》 Finale, 마디 49-60



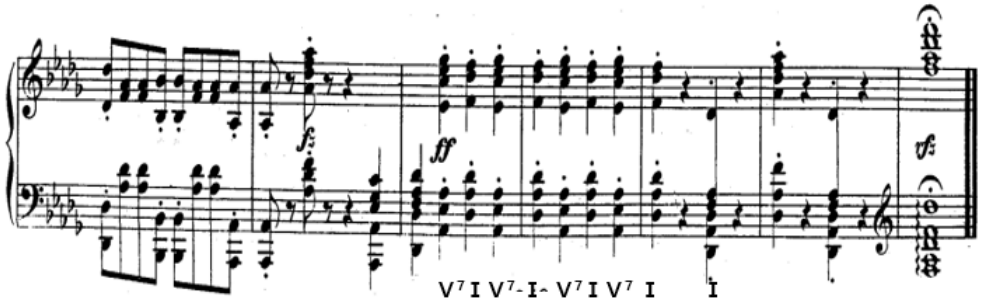
마디 178부터는 피날레의 코다로 앞서 마디 175부터 *fff*를 통해 오케스트라적 웅장한 음향을 표현하며 코다에서는 양손의 코드와 유니즌의 넓은 도약진행이 나타난다. [악보 41]

[악보 41]《교향적 연습곡 Op. 13》Finale, 마디 175-184



이후 마디 190마디에서 마지막까지 Ⅰ와 V^7화성이 반복되며 긴장감을 고조시킨 뒤 마디 195에서 린포르잔도(rinforzando)로 끝이 난다. [악보 42]

[악보 42] 《교향적 연습곡 Op. 13》Finale, 마디 189-195



3. C. Debussy 《Suite Bergamasque》

3.1 작품배경

클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 세기 전환기의 새로운 음악 사조인 인상주의 음악을 대표하는 프랑스 출신 작곡가이다. 19세기 말 유럽은 극단적인 반음계의 확장과 미해결 종지를 사용하면서 조성을 모호하게 하는 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 화성 어법의 영향 아래 점차적으로 전통적 낭만주의에서 벗어나 새로운 음악에 대한 움직임이 드러나기 시작했다. 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)와 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 바그너적 화성을 확장하고 오케스트라와 작품의 규모를 확대해 더욱 극적인 표현을 만들어 내었으며 또 다른 방향으로 20세기 초 무조성을 중심으로 쇤베르크(Arnold Schonberg, 1874-1951), 베베른(Anton von Webern, 1883-1945), 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 제2의 비엔나 악파로 이어지게 된다. 이러한 과도기 가운데에서 프랑스에서는 독일의 낭만주의 음악에 반하는 독자적인 변화가 일어나는데 바그너 주의에서 벗어나기 위해 이국적인 재료들을 받아들이고 문학이나 회화와 같은 장르에 영향을 받아 새로운 음악의 경향이 보이게 되는데, 이를 인상주의(Impressionism) 음악이라 한다.[22]

---

[22] 권송택 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』(서울: 심설당, 2009), 226.

인상주의의 용어는 회화에서 가장 먼저 사용되었으며 이는 모네의 작품 《인상: 해돋이(Impression: soleil levant, 1872)》에서 비롯되었다. 부정적인 평가에 의해 시작된 이 용어는 하나의 사조로서 자리매김하게 되며 문학과 음악에까지 영향을 주게 된다. 인상주의 미술은 고정된 회화 형식이었던 사물을 정확하게 묘사하는 아틀리에 미술을 거부하였고 선명한 색채나 명확한 선 대신 순간의 느낌을 화폭에 담아 표현하려 하였다.[23] 따라서 그림의 소재는 움직이지 않는 고정된 물체가 아닌 빛에 따라 변화가 일어나는 자연으로 관심이 옮겨 가게 되었다. 이에 영향을 받아 문학에서는 상징주의 문학이 떠오르게 되는데, 상징주의 문학 역시 기존의 논리적이고 지적인 문학에서 벗어나 시적인 정서를 추구 한 사조로 단어의 뜻보다 단어 속에 내포된 운율이나 음감이 더 중요시되었다. 이 사조는 드뷔시와 직접 교류했던 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867), 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898), 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)에 의해 대표되었다.[24] 음악에서의 인상주의의 용어 역시 회화와 마찬가지로 부정적인 평가로 시작되었는데 드뷔시의 관현악 작품인 《봄(Printemps, 1887)》이 발표된 이후 '경계해야 할 모호한 인상주의'라는 비평이 나왔지만 이는 곧 긍정적 의미의 음악 사조로 전이되었다.[25] 하지만 드뷔시는 자신의 작품이 회화의 인상주의라는 개념 하에 이해되어지는 것을 거부하였고, 자신의 작품세계는

---

23 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』(서울: 나남, 2006), 346.

24 서혜영, 『20세기의 피아노 음악』(서울: 도서출판, 2004), 4.

25 위의 책, 20.

상상력과 스쳐 지나가는 상징적 단어를 통해 표현하는 상징주의 문학에 보다 더 가깝다고 생각하였다.[26] 인상주의 회화보단 조금 늦은 시기에, 상징주의와는 보조를 같이 하며 일어난 인상주의 음악은 프랑스의 예술 영역에서 꽃을 피웠다.

드뷔시 음악이 독일 낭만주의 음악과 구별되는 가장 큰 특징은 조성 체계와의 관계이다. 그는 장·단조의 음계를 대신해서 중세 교회선법이나 온음 음계와 5음 음계 등을 사용하였는데, 특히 온음 음계나 5음 음계는 반음이 없기 때문에 이끈음과 딸림음의 기능이 없어지면서 기존의 조성 화성의 관계에서 벗어날 수 있었다. 이러한 선율은 모호한 분위기를 연출하였고 인상주의적인 새로운 음향을 내기에도 아주 적합하였다. 또한 화성에서는 그리고 오르가눔과 유사한 1도, 4도, 5도, 8도의 병진행을 많이 사용하였고 이 또한 기존 기능화성의 원리에서 벗어난 진행을 함으로써 낭만주의 음향과 차별이 나타나게 된다.[27] 또한 이미 확립된 조성과는 관련이 없는 화음들을 아무런 예비나 해결 없이 사용함으로써 조성감을 약화시켰고, 각 화음들이 유기적으로 연결되어 있는 것이 아닌 독립적으로 사용함으로써 으뜸음으로의 응집력이 약화되어 조성감이 흐려지게 되었다. 또한 리듬적으로 드뷔시는 붙임줄, 잇단음표, 당김음 등을 사용하여 마디를 불규칙적으로 분할하면서 박절을 흐리게 하였고 5박, 7박, 11박의 혼합 박자를 사용하거나, 변박을 자주 사용하였다. 드뷔시 역시 표제를 가진 작품을 작곡을 하였다. 하지만 그는 주관적인 감정

---

[26] 위의 책, 21.

[27] 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사2』(서울: 음악세계, 2014), 323

이나 사상의 표현이 아닌 순간적인 느낌이나 감각을 표현하고자 하였다. 예를 들어 《눈 위의 발자국》, 《안개》, 《황폐한 사원에 걸린 달》, 《잎새를 스치는 종소리》 등 이러한 곡의 제목들은 순간적으로 지나가는 느낌이나 감각을 드러내려고 하였던 드뷔시의 의도를 볼 수 있다.[28]

드뷔시의 《베르가마스크 모음곡》은 바로크 시대의 양식에 영향을 받은 모음곡으로서 의미를 가진다. 바로크 시대 이후 고전시대로 넘어가게 되면서 소나타라는 장르가 발전되고 성행하면서 전통적 피아노 모음곡의 관심이 줄어들었고 낭만시대 역시 성격 소곡을 묶어 모음곡을 작곡하였기 때문에 춤곡에 의한 전통적인 바로크 모음곡을 그대로 수용하는 모습을 보이는 작곡가는 거의 없었다. 19세기 말 전환기를 맞이하면서 피아노 모음곡에서도 옛 양식을 바탕으로 한 작품들이 등장하였는데 이삭 알베니즈(Isaac Albeniz, 1860-1909)의 《Suite ancieene No, 2, Op.64(1887) 》와 뱅상 댕디(Vincent, D ' Indy, 1851~1931)의 《Suite dans le style ancient Op.24(1886)》이 그 예이다.[29] 드뷔시의 피아노 곡 중 전통적인 춤곡을 수용한 작품은 《피아노를 위하여(Pour le piano)》와 《베르가마스크 모음곡》의 두 작품이 있는데, 이를 통해 드뷔시 역시 옛 양식에 대한 관심이 있었던 것을 알 수 있으며 이를 그만의 새로운 음악 어법으로 표현하였다. 또한 베르가마스크 모음곡은 그의 작품 중 제목에 옛 양식을 의미하는 '모음곡(Suite)'이 붙은 유일한 곡으로써 바로크 시대의 모음곡에서 영향을 받아 작곡한 것임을 알 수

---

[28] 김미옥, 차호성, 오희숙, 『피아노 문헌 연구 2』(서울: 심설당, 2012), 132

[29] 차호성, "20세기 초 피아노모음곡의 수용.", 한양대학교 음악연구소, (2013), 56.

있다. 전체적으로 18세기 클라브생 전통의 영향이 나타나는 이 작품에서 바로크 모음곡의 첫 도입곡으로 흔히 사용되는 프렐류드가 처음에 배치되고, '미뉴에트'와 '파스피에'와 같이 전통적인 춤곡의 악장을 삽입하였다. 또한 '달빛'이라는 표제적 곡을 가운데 배치함으로써 바로크 전통의 모음곡과는 다른 구성의 모음곡으로 만들었다. 또한 전통적 프랑스 모음곡에서는 모든 곡들이 동일한 조성을 가졌던 반면 이 작품에서는 조성의 통일을 시도하지 않았다는 점에서 기존과 대비된다.[30]

---

[30] 차호성, "20세기 초 피아노모음곡의 수용.", 한양대학교 음악연구소, (2013), 61.

3.2 작품연구

베르가마스크 모음곡은 1890년에 작곡한 뒤 여러 수정 작업을 거치고 프로몽(Fromont) 출판사에서 출판되었다.[31] 드뷔시가 곡의 제목을 베르가마스크 모음곡이라고 붙인 이유는 크게 두 가지가 있다. 첫째로는 드뷔시의 유학시절에 이탈리아의 지역 중 베르가모(Bergamo)를 다녀온 뒤 이 지역에서 받은 깊은 인상으로 베르가마스크 모음곡을 작곡하였다.[32] 베르가마스크(Bergamasque)의 의미는 '베르가모(Bergamo)의' 라는 뜻으로서 16세기 이탈리아 지방의 무용곡을 일컫는다. 두 번째로는 폴 베를렌의 시 《달빛(Clair de lune)》에 나오는 구절 중 2번째 행에 '마스크와 베르가마스크(Masque et bergamasque)'에 영감을 받아 작곡된 것으로 알려진다.[33] 폴 베를렌의 시는 곡 전체의 제목인 베르가마스크 뿐만 아니라 세 번째 곡 달빛과도 연관이 있다.

이 작품은 '전주곡', '미뉴에트', '달빛', '파스피에'의 4곡으로 이루어져 있으며 전체적인 구성은 다음과 같다. [표 6]

---

31 음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리18-드뷔시』(서울: 음악지우사, 2002), 106.

32 위의 책, 106.

33 서혜영, 『20세기의 피아노 음악』(서울: 도서출판, 2004), 11.

[표 6] 《베르가마스크 모음곡》의 전체구조

제목	조성	박자	형식	빠르기
전주곡 (Prélude)	F장조	4/4	3부형식	Moderato (tempo rubato)
미뉴에트 (Menuet)	a단조	3/4	3부형식	Andantino
달빛 (Clair de lune)	D♭장조	9/8	3부형식	Andante très expressif
파스피에 (Passepied)	f#단조	4/4	3부형식	Allegretto ma non troppo

1. 전주곡 Prelude

《베르가마스크 모음곡》의 첫 곡 프렐류드는 서주적인 성격을 띠는 동시에 독립적인 악곡의 형태의 곡으로 4/4박자, A-B-A′의 3부 형식으로 구성된다. F장조의 조성을 가지고 있지만 교회 선법이 혼합되어 사용되어 음색을 변화시키면서 분위기를 이끌어 낸다. 또한 당김음의 사용과 약 박에 악센트를 사용함으로써 박의 세기를 모호하게 하였고, 16분음표와 32분음표가 장식적으로 사용된다. 전체적으로 짧은 주제들의 반복과 변형을 통해 긴 선율이 이루어지기도 하고 반복되는 선율 속 화성 진행에 변화를 주기도 한다. 프렐류드의 구성은 다음과 같다. [표 7]

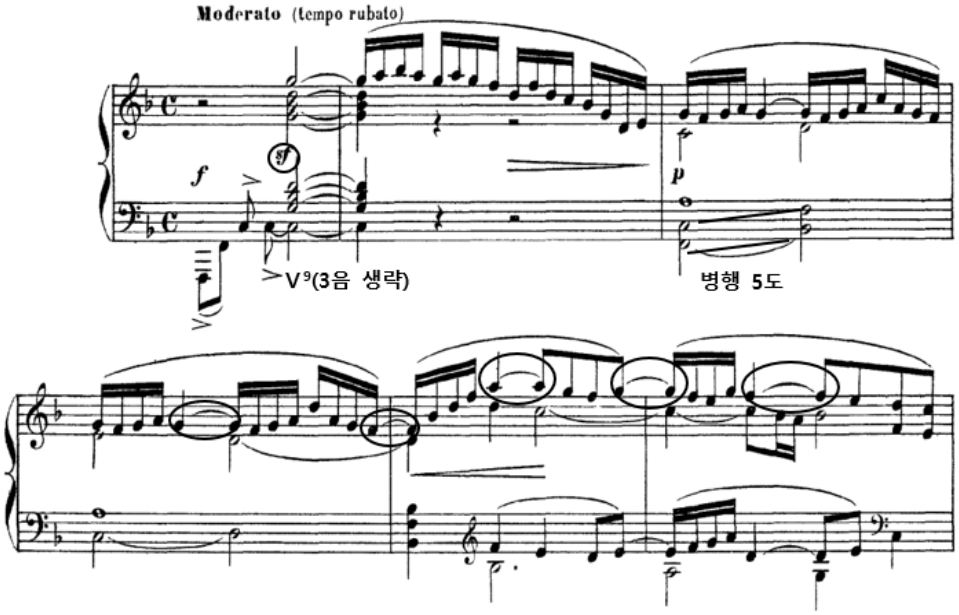
[표 7] 《베르가마스크 모음곡》전주곡의 구성

부분	마디	단락
A	1-19	a (1-10)
		b (11-19)
B	20-65	c (20-25)
		d (26-35)
		c′ (36-43)
		경과구 (44-65)
A’	66-89	a′ (66-80)
		코다 (81-89)

(1) A 부분

A 부분은 a와 b로 나뉘어지는데 그중 a는 마디 1-10으로 주로 선율적 짜임새로 이루어져 있다. 저음부의 F장조의 으뜸음의 넓은 도약 상행 진행이 이루어진 후 마디 1의 세 번째 박에서 sf와 함께 3음이 생략된 Ⅴ의 9화음이 나타난다. 이후 16분음표의 하행진행이 나타나는데 왼손에서는 병행 5도의 진행이 나타남으로써 일반적 화성 진행에서 벗어난 것을 알 수 있다. 또한 마디 5와 6에서는 붙임줄에 의한 당김음으로 박절에 얽매이지 않고 자유로운 리듬을 표현하고 있다. [악보 43]

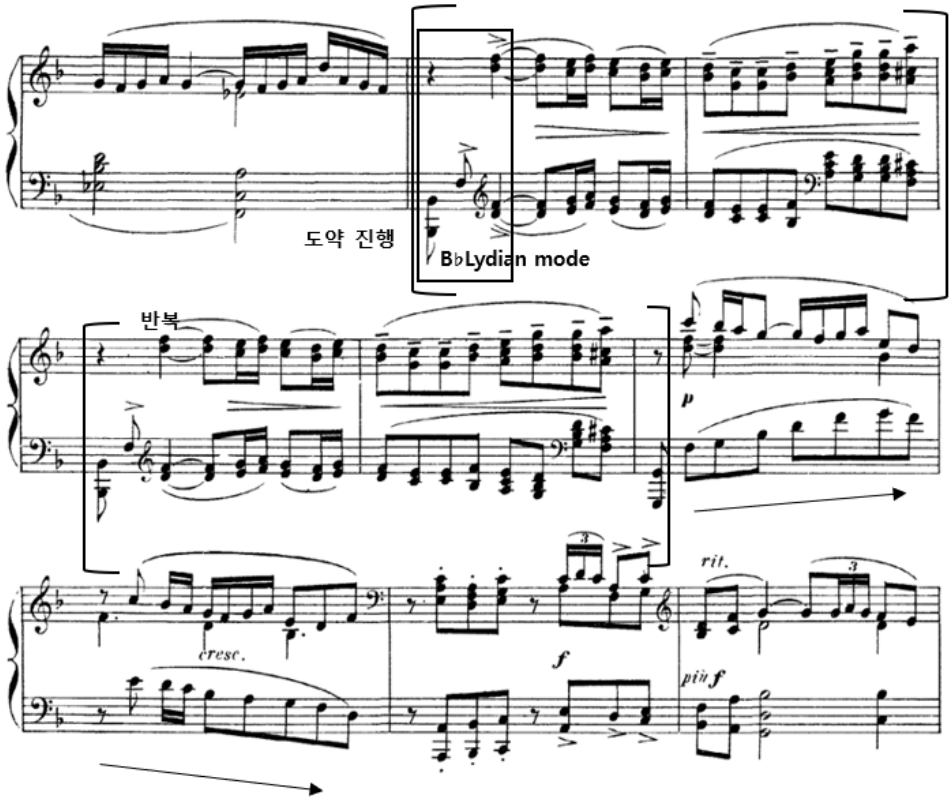
[악보 43] 《베르가마스크 모음곡》중 전주곡, 마디 1-6



A 부분의 b는 마디 10-19로서 A 부분과 비교해 화성적인 짜임새를 이루고 있다. b의 첫 시작 역시 도약으로 시작되며 B♭리디안(Lydian)[34] 선법이 사용되었다. 마디 11-12는 변화 없이 마디 13-14에서 반복되고 마디 15의 오른손은 마디 16에서 한 옥타브 아래에서 노래하는 동시에 왼손은 각 옥타브에 따라 상·하행 진행으로 나타난다 [악보 44]

[34] B♭리디안(Lydian): B♭-C-D-E-F-G-A-B♭

[악보 44] 《베르가마스크 모음곡》중 전주곡, 마디 9-17



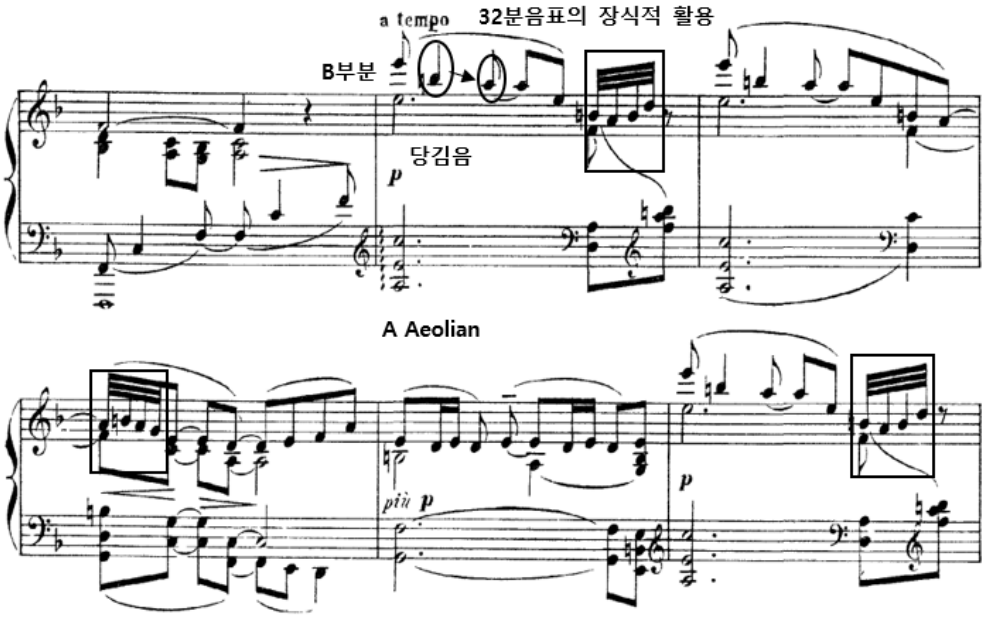
(2) B 부분

B 부분의 첫 시작은 포르테로 표현되었던 A 부분과는 달리 여린 피아노로 시작된다. 마디 20의 주제 선율은 A 에올리안(Aeolian)[35] 선법이 나타나며 당김음을 통해 B음을 강조한 뒤 A음으로 해결하는 모습을 보여준다. 또한 32분음표를 장식적인 역할로서 활용하는데, 이는

[35] A 에올리안(Aeolian) : A-B-C-D-E-F-G-A

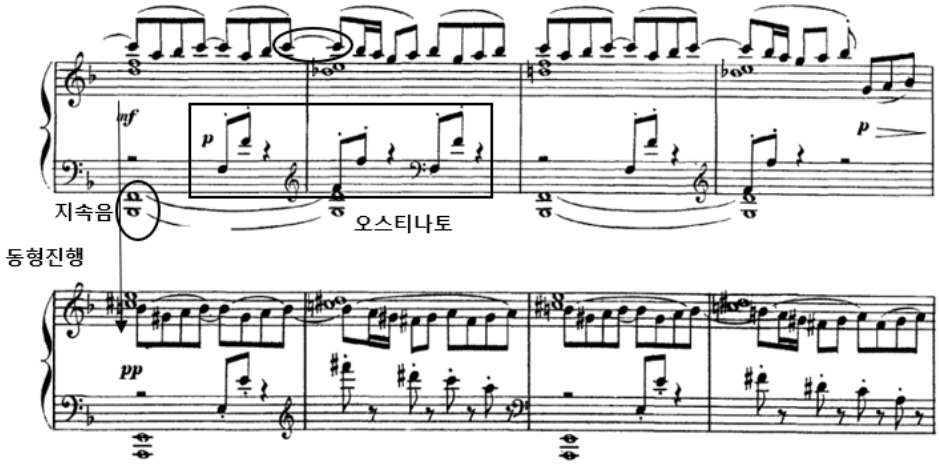
18세기 전통적인 클라브생 음악에서 영향을 받은 것임을 알 수 있다. [악보 45]

[악보 45] 《베르가마스크 모음곡》중 전주곡, 마디 19-24



마디 52-55에서는 베이스 성부에 3음이 생략된 5도 화음이 지속음으로 나타나고 왼손의 윗 성부에서는 8분음표의 F음이 오스티나토를 만들고 있다. 또한 오른손의 선율에서는 붙임줄을 사용하여 당김음이 나타나고 있다. 이는 2마디씩 반복된 후 마디 56에서 단 2도 하행하여 동형 진행한다. [악보 46]

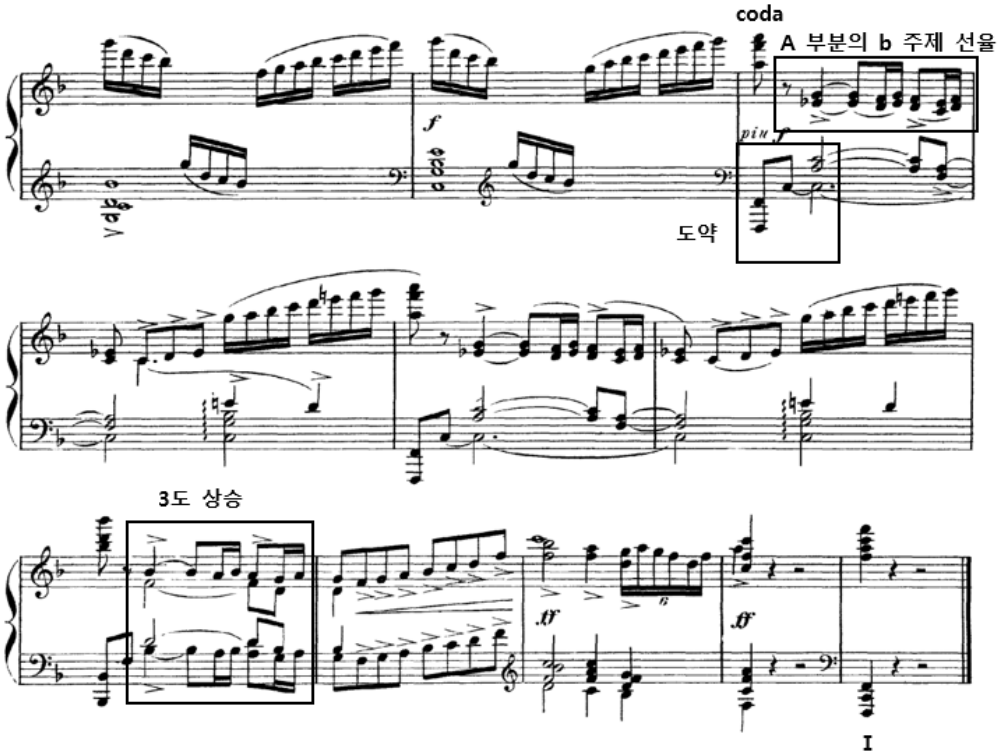
[악보 46] 《베르가마스크 모음곡》중 전주곡, 마디 52-59



(3) A′ 부분

A′ 부분은 A 부분의 첫 주제 선율이 다시 등장하여 동일하게 진행되지만 반주 화성에 변화를 주면서 색채감 있게 표현된다. 이후 마디 81은 코다로 A 부분의 b의 주제 선율의 리듬이 변형되어 나타나는데, 이는 곡에 전반적으로 등장했던 왼손의 도약진행과 함께 나타난다. 이는 두 마디씩 반복되며 이후 오른손 선율에서 3도 상행 되어 다시 한번 표현된다. 이후 Ⅰ도 화음과 함께 *ff*로 곡을 끝마친다. [악보 47]

[악보 47] 《베르가마스크 모음곡》중 전주곡, 마디 79-89



2. 미뉴에트 Menuet

두 번째 곡 미뉴에트는 a단조의 A-B-A′의 3부 형식으로 3/4 박자이다. 일반적으로 미뉴에트는 Moderato의 빠르기를 갖는데, 드뷔시는 Andantino의 보다 느린 템포로 작곡하였다. 이 작품의 시작 부분에 매우 여리고 섬세하게(*pp et trés délicatement*)라고 표기를 함으로써 섬세한 분위기의 변화를 통해 곡이 진행된다. 이 곡은 다양한 아티큘레이션과 꾸밈음, 아르페지오, 셋잇단음표 등이 효과적으로 사용되었으며 헤미

올라로 리듬에 변화를 주기도 하고 붙임줄이 연속적으로 사용되면서 마디를 모호하게 만들기도 한다. 또한 전반적으로 다양한 교회선법과 5음음계가 나타나면서 풍부한 음악적 색채감을 형성하였고 병진행과 동형진행이 빈번하게 나타난다. 또한 주제의 동기를 자유롭게 반복하고 변형시키면서 곡이 전개된다. 전체 구성은 다음과 같다. [표 8]

[표 8] 《베르가마스크 모음곡》 미뉴에트의 구성

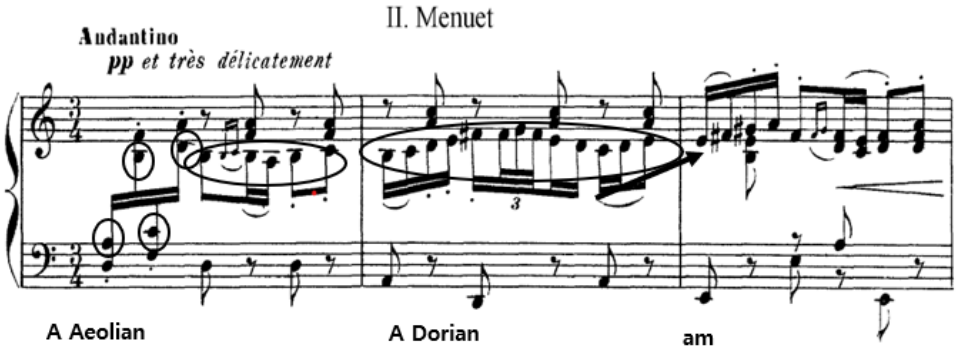
부분	마디	단락
A	1-49	a (1-17)
		b (18-41)
		a′ (42-49)
B	50-72	c (50-57)
		d (58-72)
A’	73-104	a″ (73-81)
		경과구 (82-96)
		코다 (97-104)

(1) A 부분

A 부분은 a, b, a′의 세 부분으로 나누어 지는데, a는 마디 1-17로 제1주제의 제시와 변형을 이루고 있다. 마디 1-2는 제1주제로 베이스 성부의 단순한 3박자의 흐름을 유지하는 동안 오른손에서 이음줄과 스타카토, 꾸밈음이 나타난다. 주제 선율은 내성에서 나타나고 있으며 이

는 8분음표, 16분음표, 그리고 셋잇단음표로 표현된다. A 에올리안 선법과 A 도리안(Dorian)[36] 선법이 마디 1,2에서 사용되고 마디 3에서 주제 선율이 오른손의 상성부로 옮겨가며 a melodic minor로 진행된다. [악보 48]

[악보 48] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 1-3



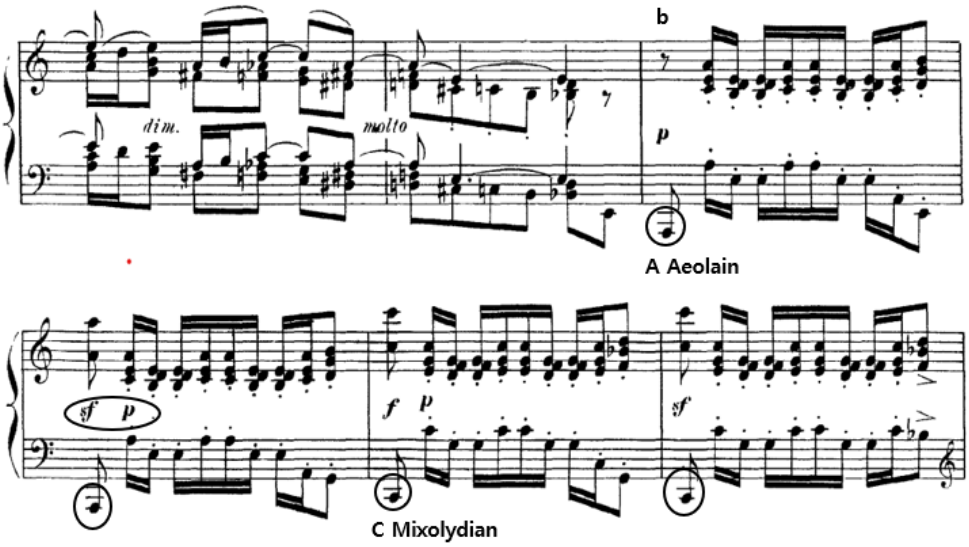
A 부분의 b는 마디 18에서 시작되며 선율적인 a와 달리 보다 더 화음 중심으로 이루어져 있다. 마디 18-19는 A 에올리안 선법을 사용하였고, 마디 20-21은 C 믹솔리디안(Mixolydian)[37] 선법을 사용해 동형 진행으로 나타난다. 각 베이스의 첫 음은 선법의 종지음을 사용하였는데 이는 *sf*로 강조되고 곧바로 *p*가 나옴으로써 셈여림이 대조된다. [악보 49]

---

[36] A 도리안(Dorian): A-B-C-D-E-F#-G-A

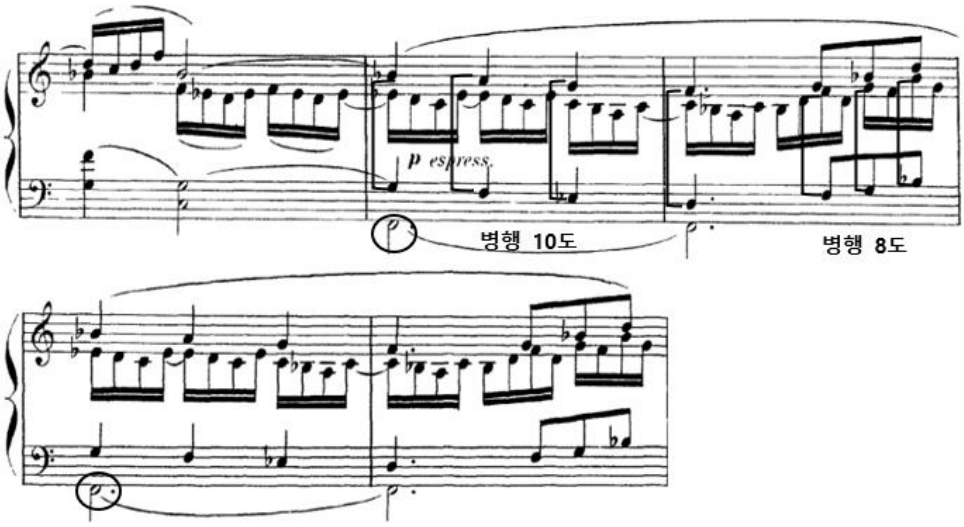
[37] C 믹솔리디안(Mixolydian) : C-D-E-F-G-A-B♭-C

[악보 49] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 16-21



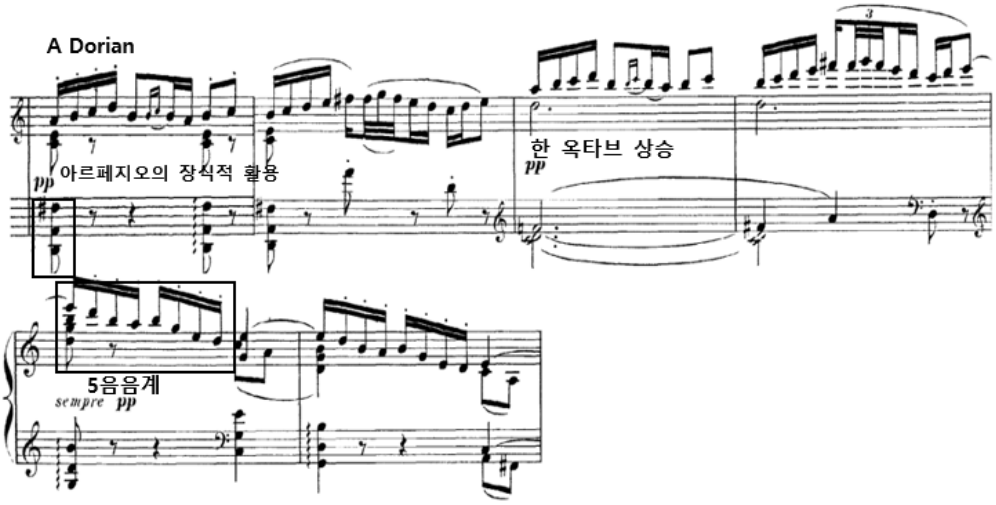
마디 26에서는 제2주제가 나타나는 부분으로 소프라노의 주선율이 레가토로 이어지는 동시에 소프라노 성부와 테너 성부가 10도로 병행 진행된다 동시에 왼손 베이스의 F음은 지속음으로 나타나며 오른손 내성부의 16분음표 선율은 반주의 역할을 한다. 또한 마디 27의 제2박부터 내성부에서 병행 8도가 나타나며 이는 2마디 간격으로 반복된다. [악보 50]

[악보 50] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 25-29



A 부분의 a′ 부분은 마디 42부터 47까지로 제1주제의 선율이 반복 및 변형되어 나오는데, 왼손에서는 단선율의 a 부분과 달리 아르페지오가 장식적으로 사용되어 음향적인 효과를 준다. A 도리안 선법이 사용된 마디 42-43은 44-45에서 한 옥타브 상승하여 반복되며 마디 46-47에서는 하행선율에 5음음계가 나타난다. [악보 51]

[악보 51] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 42-47



(2) B 부분

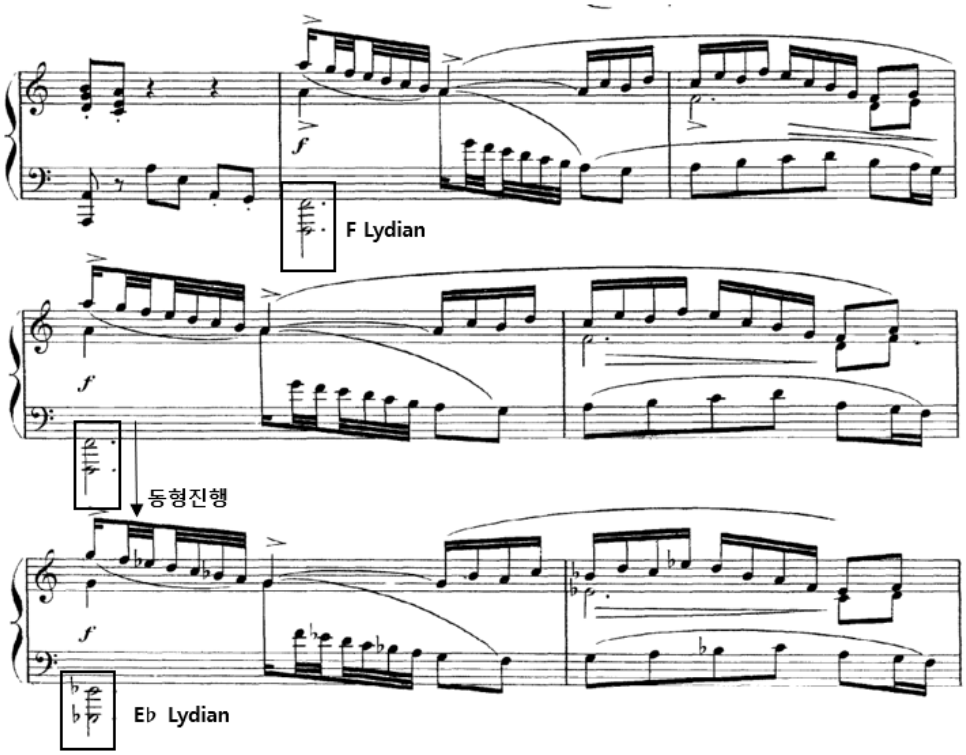
B 부분의 c는 마디 50-57로 반복 및 동형 진행이 일어나는데, 마디 50-53은 F 리디안[38] 선법이 사용된다. 베이스의 점 2분음표의 지속음 위 하행하는 스케일이 나타나며 이는 마디 54에서 E♭ 리디안[39] 선법으로 동형 진행된다. [악보 52]

---

[38] F 리디안: F-G-A-B-C-D-E-F

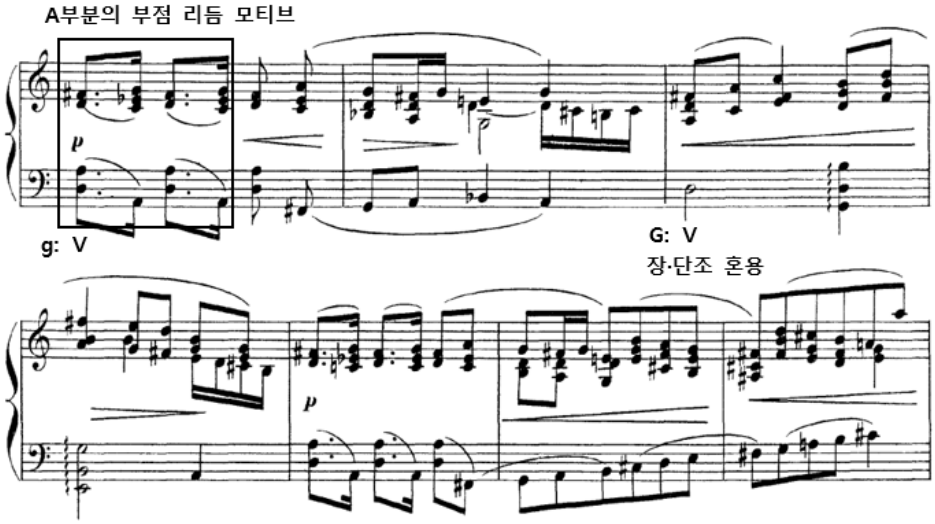
[39] E♭리디안: E♭-F-G-A-B♭-C-D-E♭

[악보 52] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 49-55



마디 58은 A 부분의 마디 4의 하성부에서 나온 부점 리듬의 모티브가 다시 재현되어 양손으로 발전되며 g단조로 시작된 마디 58은 마디 60에서 G장조로 나타나면서 장 · 단조 혼용이 사용되었다. [악보 53]

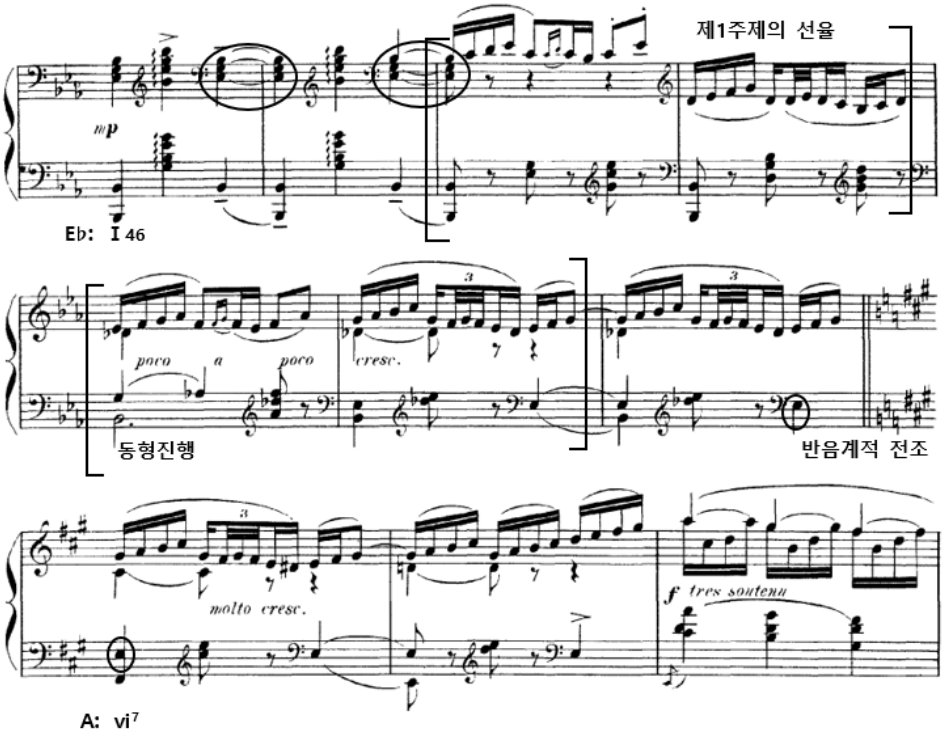
[악보 53] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 58-64



(3) A′ 부분

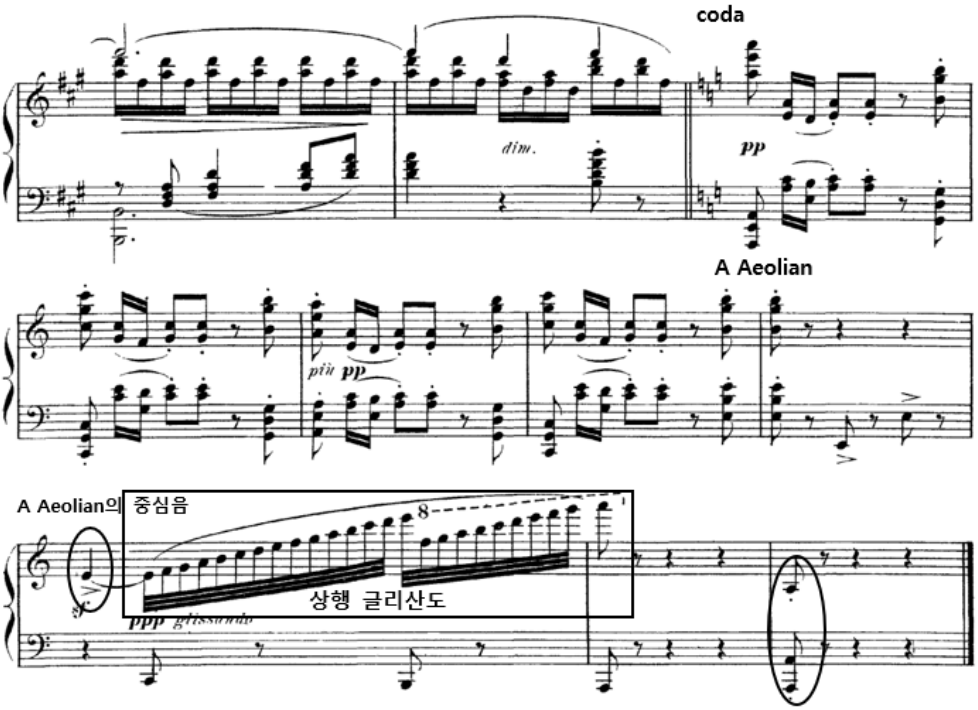
마디 73-74에는 제1주제의 선율을 가기 위한 연결구로 갑작스러운 E♭장조 화음이 등장하는데, 이는 붙임줄의 사용으로 강박이 약화되며 박절이 모호해진다. 이후 마디 75부터 제1주제의 선율이 등장하며 이는 E♭장조의 조성 안에서 동형 진행된다. 마디 80에서는 반음계적 전조를 통해 A장조로 전조 되어 동형 진행이 나타난다. [악보 54]

[악보 54] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 73-82



마디 97-104는 코다로 마디 97-98은 A 에올리안 선법이 사용되며, 마디 18-19의 모티브를 가져와 변형시켜 사용된다. 이는 *pp*의 셈여림과 함께 나타나며 2마디 단위로 반복된다. 이후 마디 102에서 A 에올리안의 중심음인 E음이 악센트로 강하게 강조되고 상행 글리산도(Glissando)가 나타난 뒤 A 에올리안의 종지음인 A음에서 종지한다. [악보 55]

[악보 55] 《베르가마스크 모음곡》중 미뉴에트, 마디 95-104



3. 달빛 Clair de lune

베르가마스크 모음곡의 세 번째 곡 달빛은 네 개의 곡 중 표제를 가지고 있는 유일한 곡으로서 다른 전통적인 모음곡의 형태를 벗어나 낭만시대 성격 소품의 성격을 띤다. A-B-A′의 3부 형식으로 구성되며 3박자 계통의 느린 9/8박자의 달빛은 마디 41의 *f*을 제외하고 전반적으로 섬세하고 작은 울림으로 표현된다. 이 곡은 주제의 동기가 자유롭게 반복 및 변형되며 곡이 진행되고 강박에 붙임줄이 사용됨으로써 마디가 불규칙하게 분할되기도 한다. 또한 잦은 동형 진행, 변성 화음의 사용, 템포의 지시가 여러 번 바뀌면서 다양한 음악적 변화를 느낄 수 있다. 전

체 구성은 다음과 같다. [표 9]

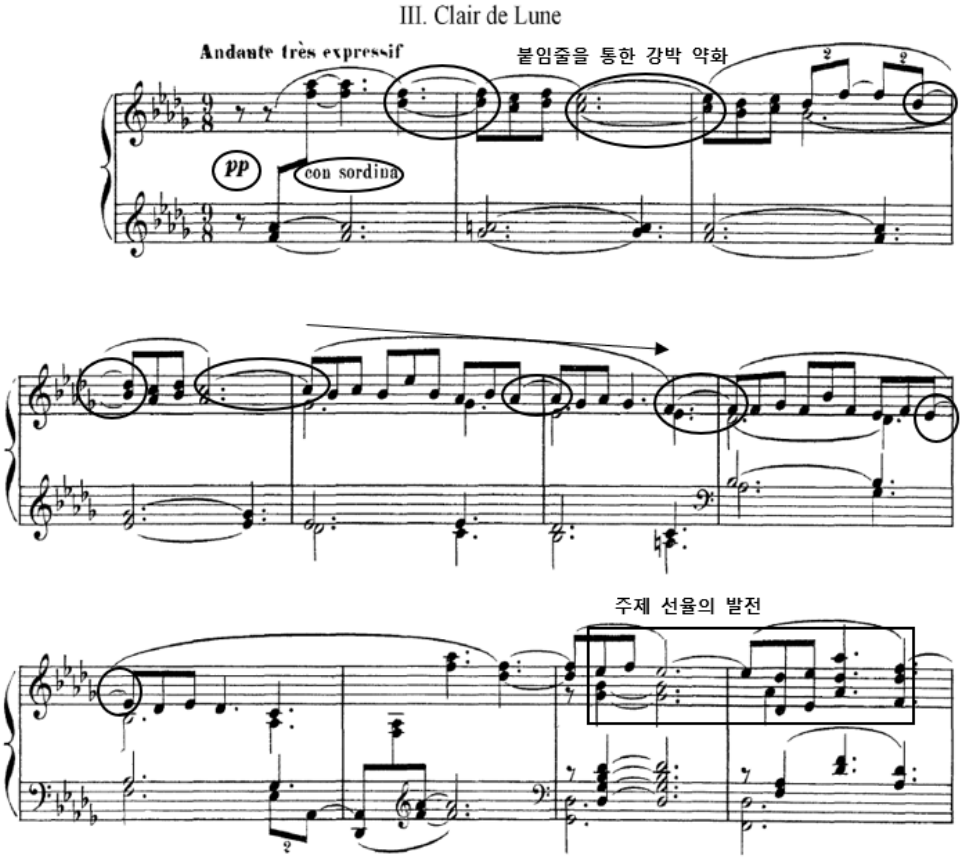
[표 9] 《베르가마스크 모음곡》 달빛의 구성

부분	마디	단락
A	1-26	a (1-14)
		b (15-26)
B	27-50	c (27-42)
		d (43-50)
A'	51-72	a' (51-65)
		코다 (66-72)

(1) A부분

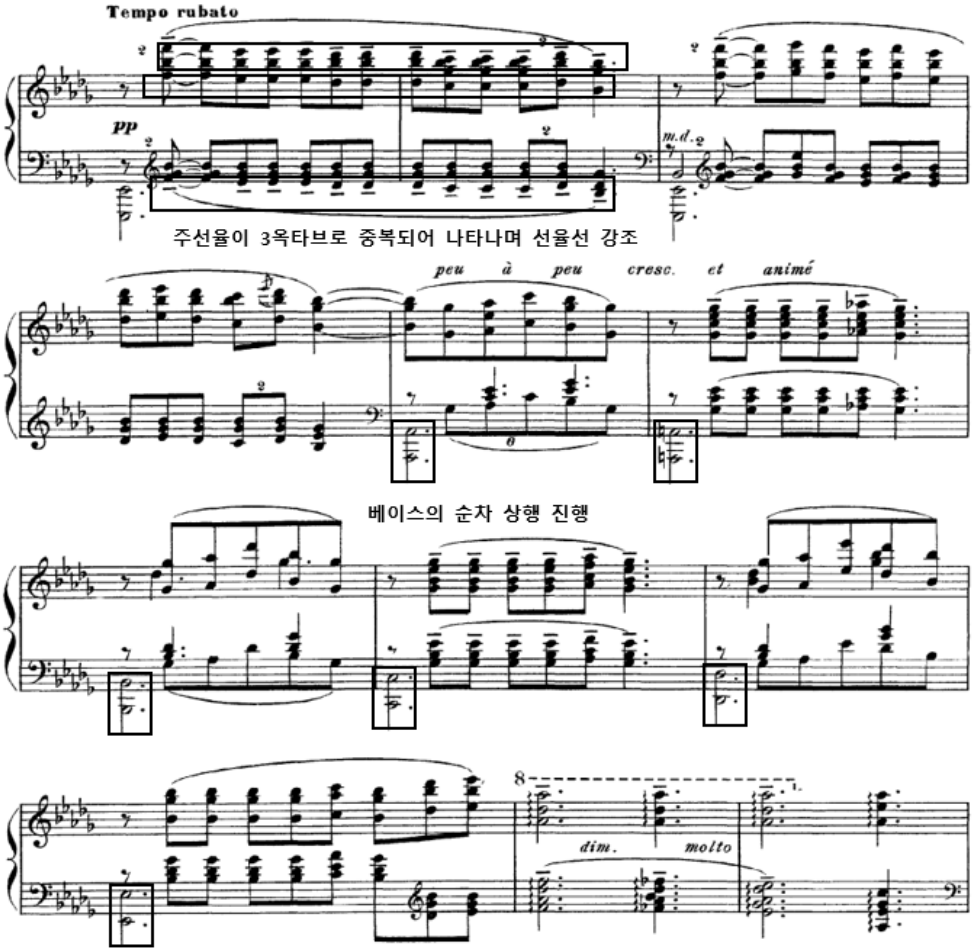
마디 1-8는 제1주제 선율이 등장하는데 마디 1의 A♭음부터 마디 8의 C음까지 상성부 선율이 순차 하행한다. 첫 시작에 *pp*의 셈여림과 약음기를 달고서(*con sordina*)의 페달 지시어가 등장하는데 이는 작은 울림 안에서 섬세한 음악적 표현이 요구된다. 또한 드뷔시는 이 주제 선율의 진행 중 각 마디의 끝에 붙임줄을 사용함으로써 강박을 약화시키며 박자감을 모호하게 하였다. 마디 9부터 다시 제1주제 선율의 반복 및 변형이 나타나고 있다. 하성부는 낮은 음역대로 내려가고 상성부는 옥타브로 발전됨으로써 음악적 표현이 풍부해진다. [악보 56]

[악보 56] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 1-11



마디 15-26은 A 부분의 b로 템포를 자유롭게 (*Tempo rubato*)로 연주한다. 이 부분은 상성부 선율과 하성부 선율까지 주선율이 3옥타브로 중복됨으로써 선율선이 강조된다. 마디 19-25은 A♭음에서 F음까지 점 2분음표로 나타나는 베이스 라인에서 순차 상행으로 진행되고 있다. 또한 b 부분에서는 붙임줄, 두잇단음표, 여섯잇단음표가 사용됨으로써 *Tempo rubato*와 함께 리듬적으로 자유롭게 연주된다. [악보 57]

[악보 57] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 15-26

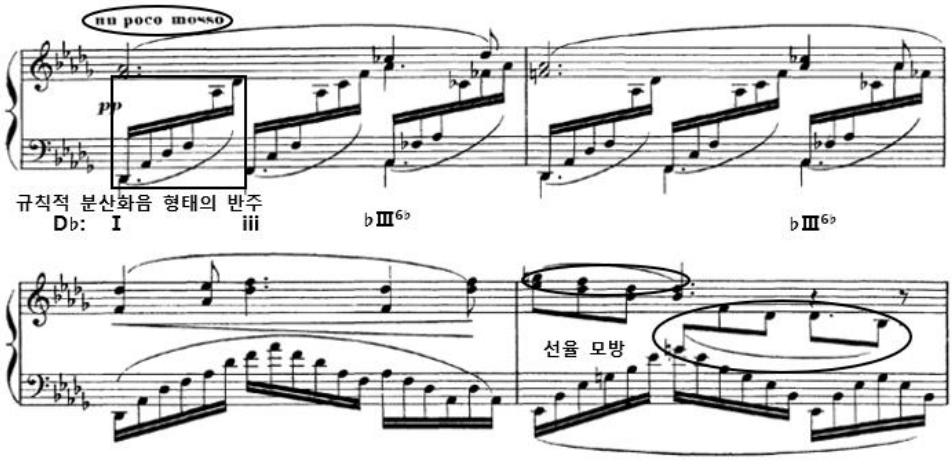


(2) B 부분

B 부분 또한 마디 27-42의 c 부분과 마디 43-50의 d 부분의 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 27에서 조금 더 활발하게 (*Un poco mosso*)의 템포 지시어와 함께 제2주제가 나타난다. 이 부분은 왼손의 규칙적인 분산화음 위에 오른손의 선율형태가 다양하게 발전한다. 마디

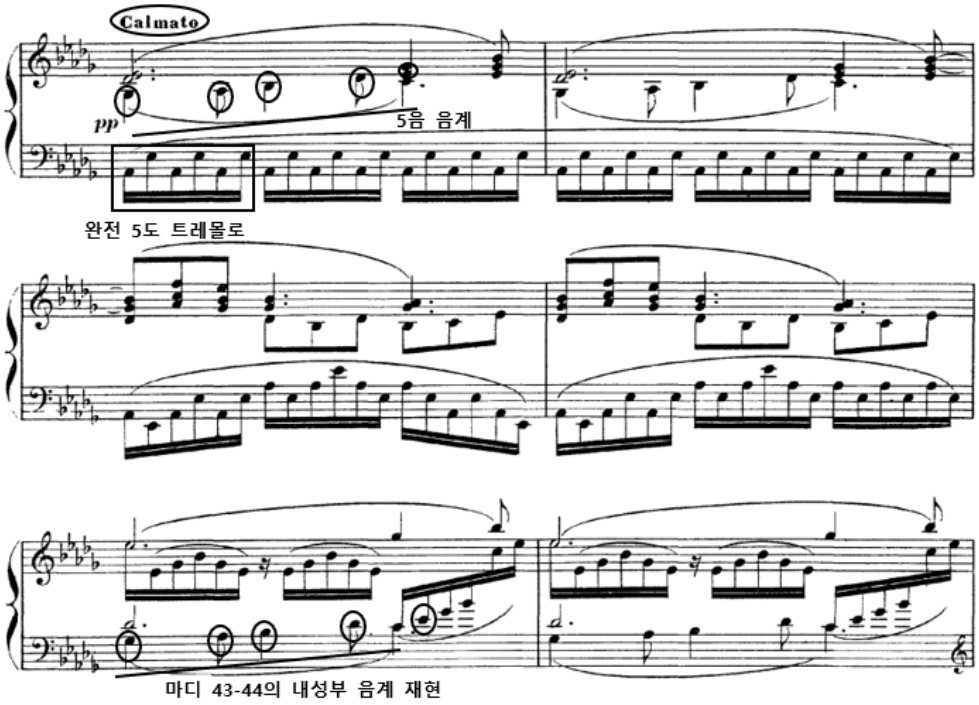
27과 28의 제3박에는 iii의 변성 화음인 ♭Ⅲ$^{6♭}$ 화음이 사용됨으로써 색채감에 변화를 주고 있다. 또한 마디 30에서 상성부 선율이 중성부에서 모방이 일어난다. [악보 58]

[악보 58] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 27-30



마디 43의 d 부분은 c 부분과 대조적으로 고요하게 (*Calmanto*)로 연주된다. 왼손에서는 A♭과 E♭의 완전 5도 구성의 트레몰로 음형이 나오는데 이는 오른손의 선율을 뒷받침한다. 또한 마디 43-44에서 오른손의 내성부에 5음 음계가 등장하며, 이는 마디 47-48의 왼손 하성부에 그대로 재현된다. [악보 59]

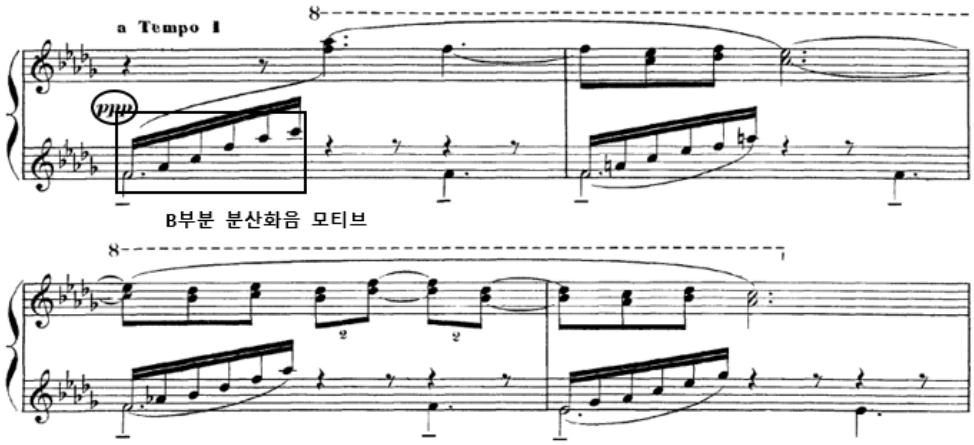
[악보 59] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 43-48



(3) A′ 부분

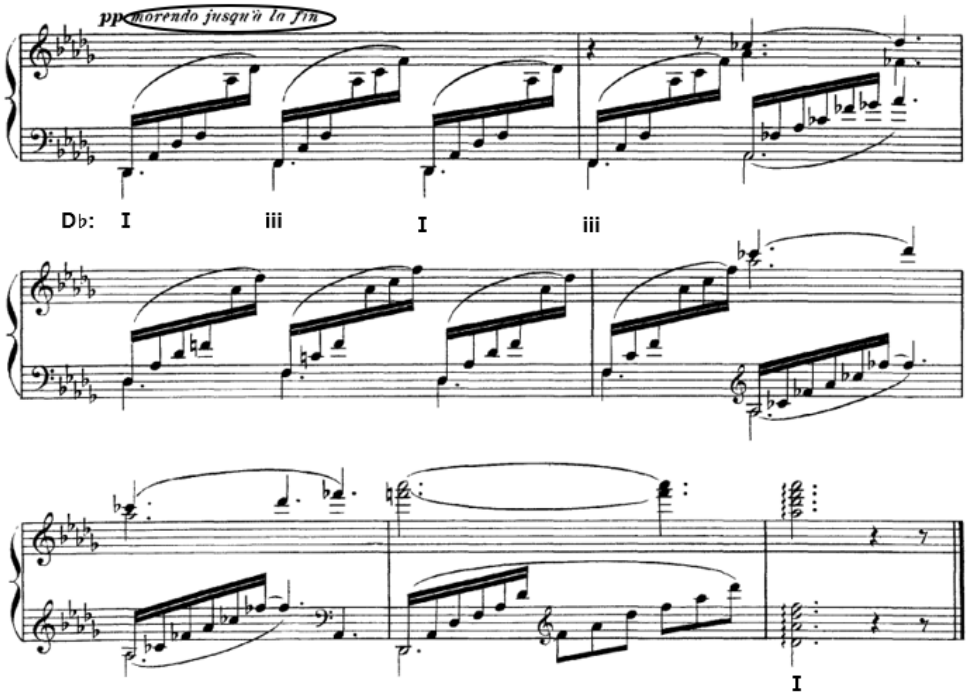
마디 51은 a′ 부분으로 원래의 템포로 돌아가는 동시에 A 부분의 선율과 거의 유사하게 진행된다. A 부분과 비교해 다른 부분은 *ppp* 셈여림으로 보다 더 섬세하고 작은 분위기를 나타내고 있고 선율은 한 옥타브 위에서 재현된다. 또한 B 부분 제2주제의 분산화음의 모티브를 사용함으로써 A 부분과 B 부분의 요소가 동시에 나타난다. [악보 60]

[악보 60] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 51-54



마디 66-72은 C코다로 앞머리에 끝날 때까지 점점 여리게 (*morendo jusqu'à la fin*)의 지시어가 표기되어 있다. 이 부분은 마디 71까지 분산화음의 음형이 반복되고 있고 D♭장조의 조성 속 지속적인 I-iii 화음의 사용이 사용됨으로써 곡의 마무리를 예견한다. 이후 마디 71-72에서 D♭의 I 화음으로 곡을 끝맺는다. [악보 61]

[악보 61] 《베르가마스크 모음곡》중 달빛, 마디 66-72



4. 파스피에 Passpied

제4곡 파스피에는 파반느(Pavane)라는 제목으로 먼저 작곡되었다가 최종적으로 파스피에가 되었다. 본래 파스피에는 프랑스 부르타뉴 지방에서 비롯된 활발한 성격을 가진 무곡으로 3/8박자 또는 6/8박자를 가진다. 드뷔시는 3박자 계열의 파스피에의 박자를 2/2박자로 변화시킴으로써 기존 무곡의 특징에 변화를 주었다. 이 곡은 전반적으로 왼손의 규칙적인 8분음표의 사용이 두드러지며 오른손에서는 당김음에 의한 리듬이 생동감을 더해준다. 또한 레가토와 스타카토, 테누토, 논레가토 등 다양하고 대조적인 아티큘레이션이 사용됨으로써 역동적인 분위기를 이

끌어 낸다. 전반적으로 교회 선법의 사용이 잦으며 짧은 선율이 여러 번에 걸쳐 반복과 변형되며 진행된다. 전체 구성은 다음과 같다. [표 10]

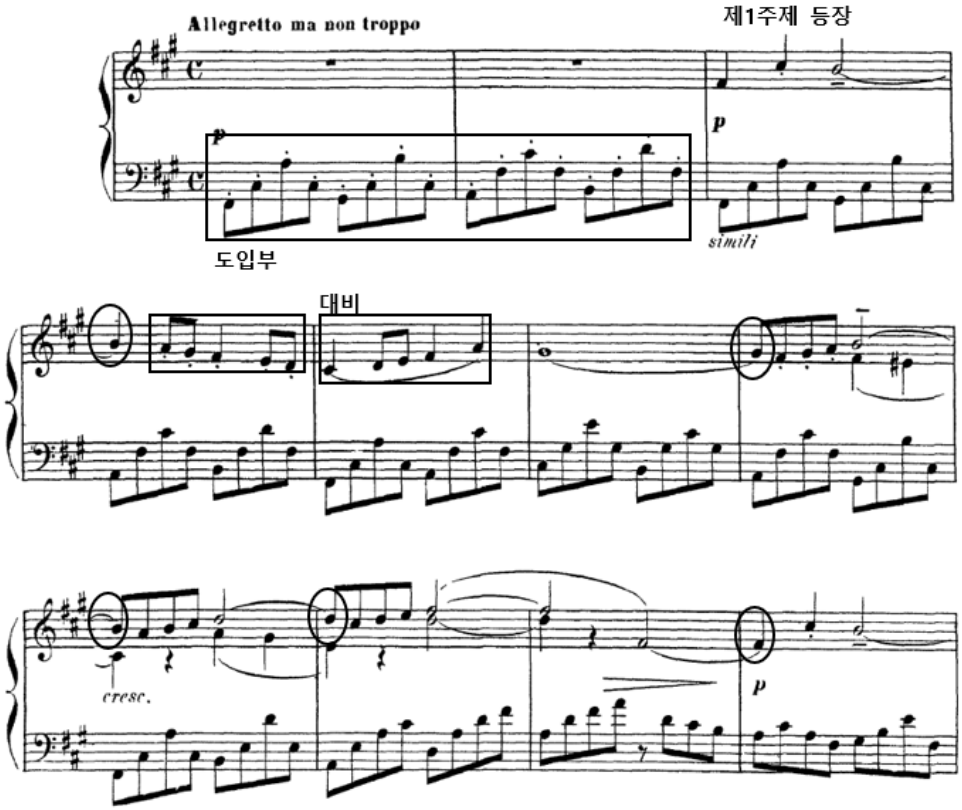
[표 10] 《베르가마스크 모음곡》 파스피에의 구성

부분	마디	단락
A	1-58	a (1-29)
		a′ (30-38)
		a″(39-58)
B	59-105	b (59-75)
		c (76-87)
		b′ (88-105)
A’	106-156	a‴ (106-124)
		b″ (125-137)
		a⁗ (138-146)
		코다 (147-156)

(1) A부분

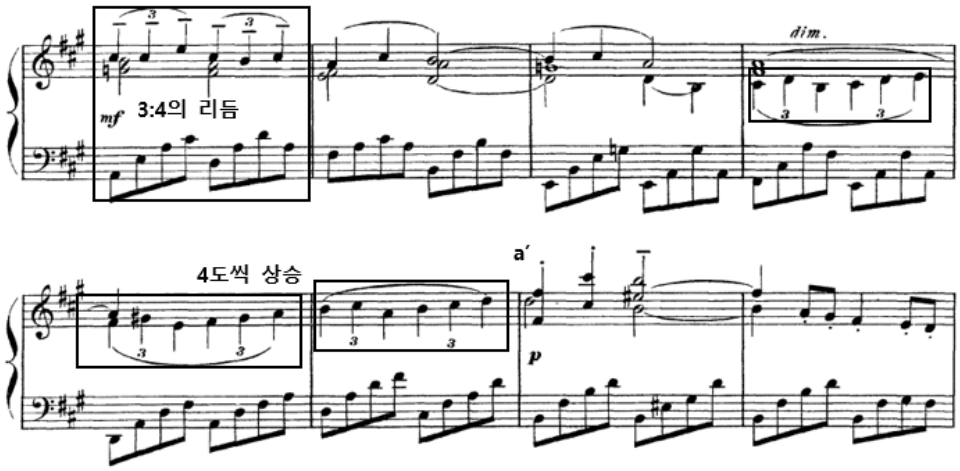
마디 1-2는 이 곡의 도입부로서 8분음표로 구성된 왼손의 반주 음형이 드러난다. 마디 3-10에서 제1주제가 등장하며 스타카토와 레가토의 대비가 드러난다. 테누토의 사용으로 셋째 박이 강조되고, 붙임줄로 인해 첫 박이 약화된다. 마디 7-9에서는 3도씩 상승하는 동형 진행이 나타난다. [악보 62]

[악보 62] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 1-11



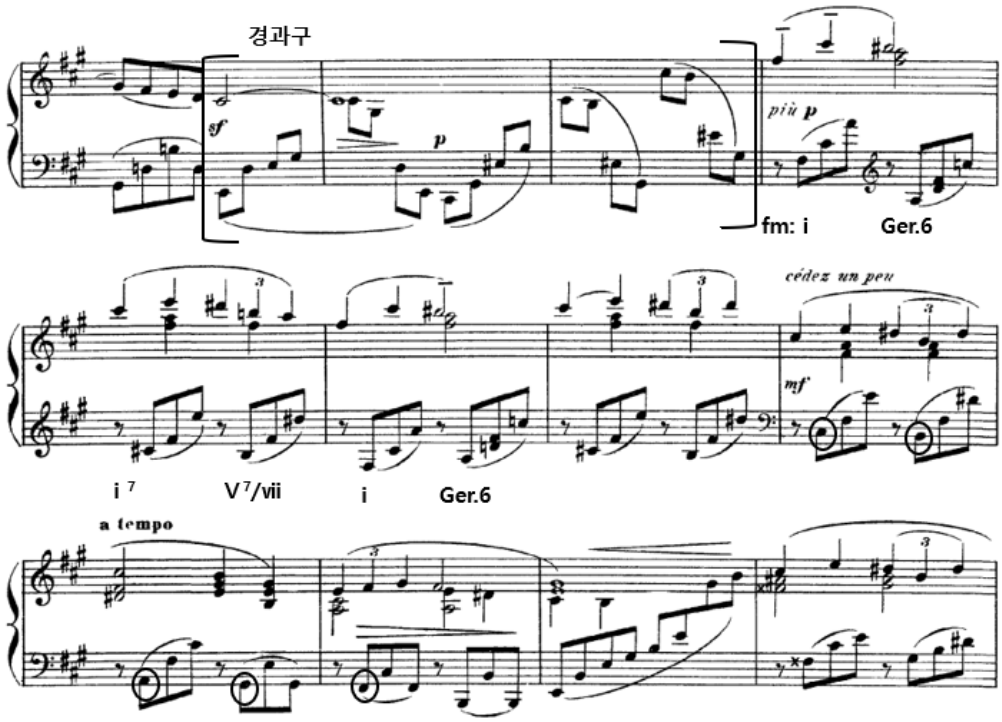
마디 24는 셋잇단음표 리듬이 상성부에 처음으로 드러나는데 왼손의 8분음표와 함께 3:4의 리듬 비율이 드러난다. 셋잇단음표는 각각 테누토가 사용됨으로써 선율선이 강조되고 이 리듬은 마디 27-29의 오른손 내성부에서 4도씩 상승하며 동형진행 한다. 마디 30는 A 부분의 a′로 주제 선율이 다시 등장한다. 이때 주제 선율의 첫 머리는 옥타브로 출현하고 다음 마디부터 단선율로 재현된다. [악보 63]

[악보 63] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 24-31



마디 36의 두 번째 박부터 마디 38 까지는 a″ 로 가기 위한 경과구이다. 마디 39는 A 부분의 a″로 제1주제 선율의 변형이 드러난다. 오른손은 레가토, 테누토와 함께 마디 24에서 등장했던 셋잇단음표가 혼합되어 나타나며 선율이 반복된다. 왼손은 첫 박에 8분쉼표의 사용과 상승하는 분산화음으로 바뀌었다. 마디 39와 41에서는 Ger.6 화음이 사용되었고 마디 43-46은 왼손의 베이스 선율이 하행하고 있고 이는 마디 47-50에서 반복한다. [악보 64]

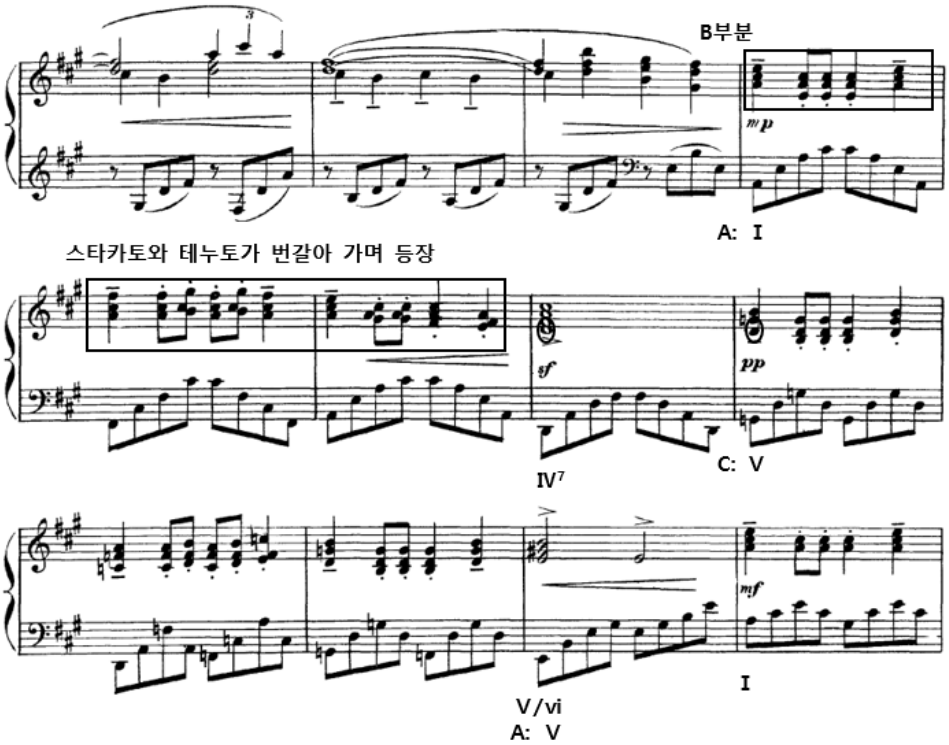
[악보 64] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 36-47



(2) B 부분

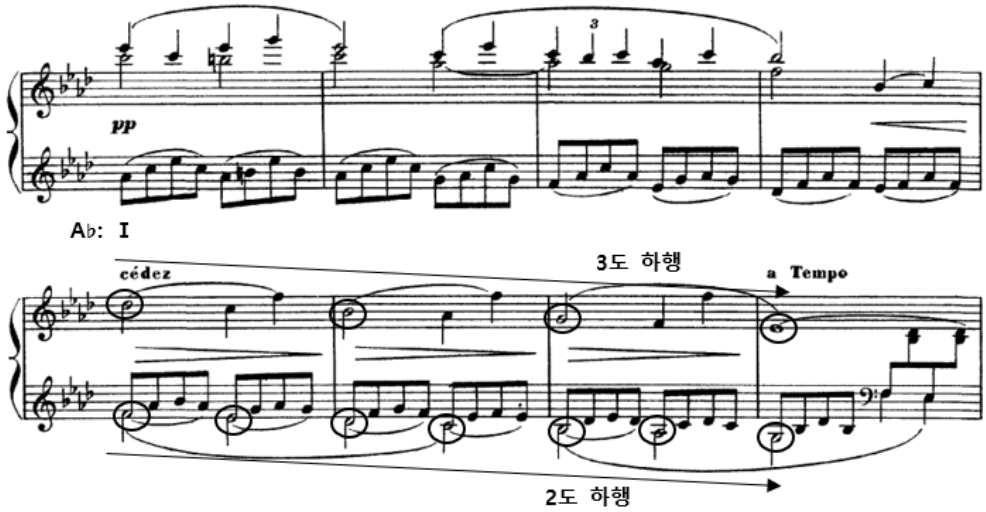
마디 59는 B 부분의 b로 A장조로 진행되는데, 왼손의 상·하행 아르페지오 음형 위 제2주제의 선율이 스타카토와 테누토로 번갈아가며 등장한다. 마디 59-62의 주제 선율이 동일한 리듬 패턴으로 3번 등장하는데, 이때 마디 62-63에서는 D음을 공통음으로 하는 전조가 이루어지며 마디 66에서는 온음계적 전조가 나타난다. [악보 65]

[악보 65] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 56-67



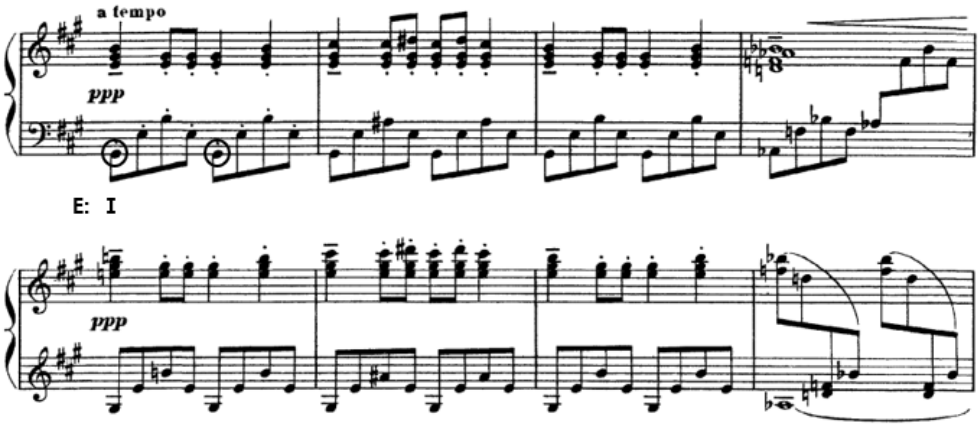
마디 76은 c 부분으로 A♭장조로 시작되며 b와 대조적으로 레가토의 선율이 드러난다. 마디 80-83의 오른손의 첫 번째 박에 등장하는 2분음표는 A♭의 V^7의 구성음들이 사용되면서 3도씩 하행되었고 왼손의 2분음표 역시 2도씩 순차적으로 하행하였다. [악보 66]

[악보 66] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 76-83



마디 88은 b′ 부분으로 b의 딸림 조인 E장조로 시작된다. 마디 88-94에서 왼손의 G#음은 페달포인트의 효과를 주고 있으며 마디 92-94는 한 옥타브 위에서 반복되었다. [악보 67]

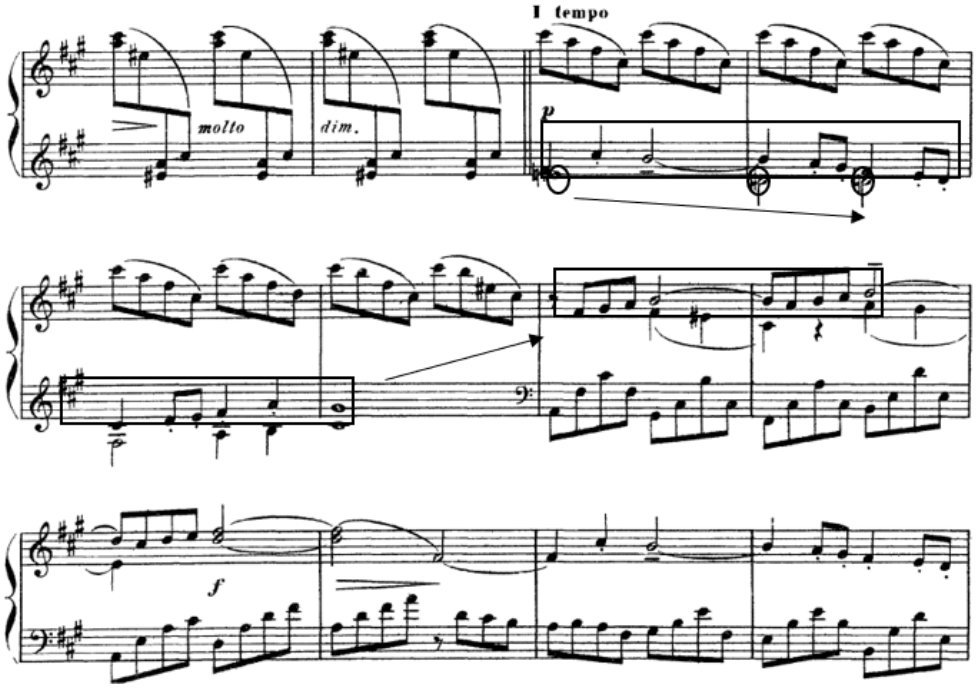
[악보 67] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 88-95



(3) A’ 부분

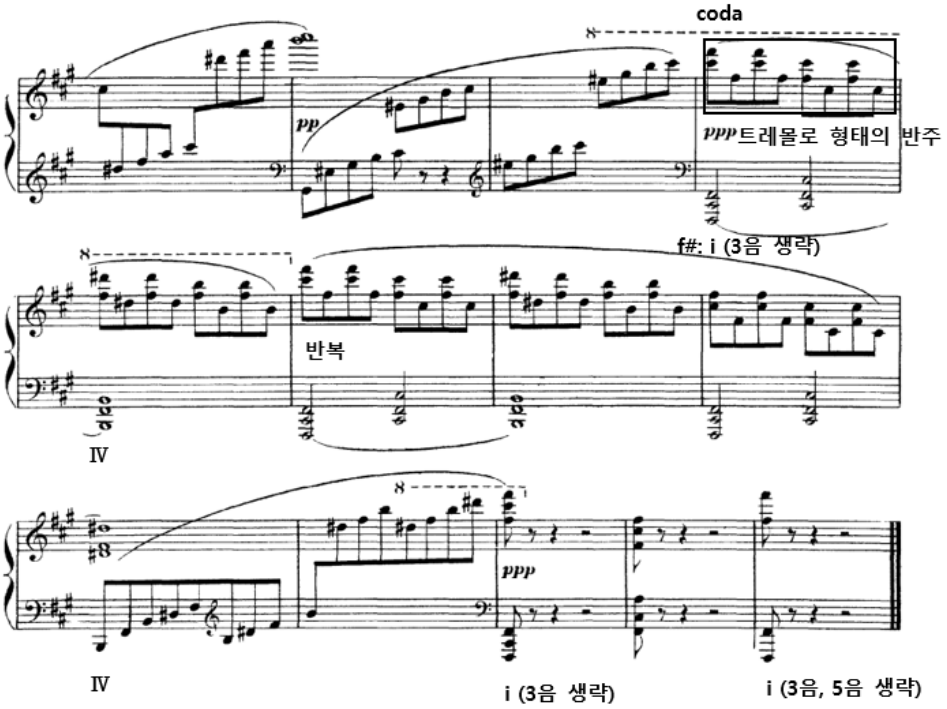
마디 106-109는 제1주제 선율이 왼손의 테너 성부에서 드러나는데 이는 왼손 베이스의 반음계적 진행과 함께 나타난다. 오른손은 분산화음의 형태로 반주의 역할을 하고 있고 이는 마디 110마디부터 다시 주제 선율이 오른손에서 드러난다. [악보 68]

[악보 68] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 104-115



마디 147-156은 코다로 *ppp*로 진행된다. 마디 147-148은 오른손의 트레몰로의 형태와 f#단조의 3음이 생략된 왼손의 i 화음, f#단조의 차용화음인 F#장조의 Ⅳ화음이 함께 연주된다. 이는 마디 149-150에서 옥타브 아래에서 반복된 후 마디 154-155에서 3음이 생략된 i 화음이 2번 반복되고 마지막 마디는 3음, 5음이 모두 생략된 으뜸음으로 끝이 난다. [악보 69]

[악보 69] 《베르가마스크 모음곡》중 파스피에, 마디 104-115



제 3 장. 결　론

지금까지 본인의 석사과정 졸업 연주 프로그램인 W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major》, K.332, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》의 작곡 배경을 알아보고 각 곡의 구조를 분석하였다.

모차르트의 《피아노 소나타, K.332》은 그가 1778년 파리에서 체류할 때 작곡한 곡으로 3악장으로 구성되어 있다. 그는 파리에서 체류하기 전 만하임에서 머물렀는데, 당시 유서 깊은 만하임의 교향에 영향을 받게 되어 그의 피아노 소나타에도 이러한 특징이 잘 나타난다. 이전 소나타와 비교해 전체적으로 규모가 확대되었고, 포르테와 피아노를 한 마디 안에서 사용함으로써 다이나믹의 급격한 대조가 나타난다. 또한 관현악적 색채의 표현과 합주, 독주부분이 대조되고 여러 꾸밈음과 다양한 리듬의 반주가 사용되어 곡을 구성한다. 전체적으로 단조의 삽입구가 자주 삽입되었고, 제1주제와 2주제가 짧게 나타나는 반면 경과구가 비교적 길게 나타난다.

슈만의 《교향적 연습곡, Op. 13》은 1834년에 작곡된 곡으로 주제와 9개의 변주, 2개의 연습곡 그리고 피날래로 구성된 작품으로 슈만의 피아노 작품 중 가장 규모가 큰 곡 중 하나로서 독주 악기인 피아노를 통해 오케스트라의 색채와 규모를 표현하고자 하였다. 따라서 두꺼운 텍스처의 화음들과 모방 기법같은 대위법적 진행, 당김음, 그리고 부점 리듬 등의 다양한 시도를 통해 피아노의 한계를 벗어나 교향곡의 장르에

다가가려 하였다. 또한 이 작품은 기교적인 연습곡의 장르 안에서 변주곡의 특성을 동시에 담고 있는 획기적인 작품으로, 다양한 기교들과 함께 테마의 주제 동기를 여러 변주안에서 다양한 방식으로 표현하였다. 형식적으로는 론도 형식의 피날레와 3부 형식으로 구성된 연습곡 3번과 변주곡 6번을 제외한 나머지 곡들은 전부 2부 형식으로 구성되어 있다. 조성 역시 대부분 주제 조성과 같은 C#단조로 구성되지만, 변주곡 6번은 E장조, 변주곡 9번은 G#단조 그리고 피날레는 D♭장조의 조성을 가지고 있다. 이는 주제 조성의 나란한조와 딸림조 그리고 같은 으뜸음조를 사용함으로써 주제 조성과 연관성을 보여준다.

드뷔시의 《베르가마스크 모음곡》은 1890년에 작곡된 곡으로 전통적 모음곡 구성의 세 곡과 한 곡의 표제적 성격소품으로 이루어진 곡으로 옛 양식에 영향을 받은 그의 첫 모음곡이다. 바로크 시대 이후 고전시대에는 소나타가 발전하고 성행하였고, 낭만시대에는 성격 소곡을 묶어 모음곡을 작곡했기 때문에 전통적 춤곡을 수용하는 작곡가는 드물었다. 드뷔시는 전통적 춤곡의 양식의 틀을 사용하면서도 이를 재해석 하여 작곡하였는데, 모데라토의 미뉴엣을 안단티노의 빠르기로 변화시킴으로써 전통적 미뉴엣보다 느리게 표현하였다. 이와 동시에 곡 시작 부분에 '매우 여리고 섬세하게'라고 표기함으로써 섬세한 분위기의 변화를 통해 미뉴엣을 표현하였다. 또한 3박 계열의 춤곡인 파스피에를 2/4박자로 변화시켜 기존 무곡의 리듬에 변화를 주는 등 춤곡의 양식을 재해석하여 작곡하였다. 또한 4곡 모두 일반적으로 짧은 선율이 여러 번에 걸쳐 반복, 동형진행 하면서 곡이 진행되고 헤미올라, 당김음, 글리산도 그리고 다양한 아티큘레이션 등으로 곡에 생동감을 더했다. 이와 동시에

교회선법과, 4도, 5도, 8도의 병진행, 그리고 5음음계 등 근대적 음악기법을 사용하면서도 신고전주의적 요소를 같이 담았다.

참고 문헌

김경임, 『피아노 소나타』, 대구: 경북대학교 출판부, 2002.

김미옥, 차호성, 오희숙, 『피아노 문헌 연구1』, 서울: 심설당, 2012.

김미옥, 차호성, 오희숙, 『피아노 문헌 연구 2』, 서울: 심설당, 2012.

권송택 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 서울: 심설당, 2009.

민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사2』, 서울: 음악세계, 2014.

박유미, 『피아노 문헌』, 서울: 음악춘추사, 2014.

서혜영, 『20세기의 피아노 음악』, 서울: 도서출판, 2004.

음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑧-모차르트Ⅱ』, 서울: 음악지우사, 2001.

음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭-슈만』, 서울: 음악지우사, 2001.

음악세계, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리18-드뷔시』, 서울: 음악지우사, 2002.

임혜정, 『피아노 문헌개요』, 서울: 수문당, 1998.

차호성, "20세기 초 피아노모음곡의 수용", 한양대학교 음악연구소, 2013: 51-76

하애자, 『슈만: 피아노 문헌 - 독주곡 편』, 서울: 음악춘추사, 1991.

홍세원, 『서양음악사』, 서울: 연세대학교 출판부, 2001.

홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』, 서울: 나남, 2006.

히사모토 유코, 박선영 역, 『모차르트』, 서울: 음악세계, 2017.

Daverio John, "Robert Schumann." in *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. by Sadie, Stanley New York: Grove, 2001

Abstract

Performance and Study of W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K.332》 R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》

Jeonghyun Bang

Department of Music

The Graduate School

Seoul National University

This thesis is based on my master's degree recital program, which included W. A. Mozart 《Piano Sonata in F Major, K.332》, R. Schumann 《Symphonic Etudes, Op. 13》, C. Debussy 《Suite Bergamasque》. The purpose of this study is to analyze the structure and understand historical background of each work to enhance understanding of the pieces.

Wolfgang Amadeus Mozart is an Austrian composer who is considered one of the most significant figures of the Classical period.

His work, 《Piano Sonata in F Major, K.332》, was composed during his stay in Paris and composed. Influenced by the Mannheim School, this sonata employs dramatic dynamic contrast, orchestral colors and expansion of scales compared to his previous sonatas.

Robert Schumann is a German composer who represented the Romantic period of 19th Century in Europe. 《Symphonic Etudes, Op. 13》 was composed in 1834 to transcend the instrumental limitation of the piano and expressed the colorful sound and grand scale of an orchestra with thick textures, syncopations, contrapuntal techniques, and wide range of dynamics.

Claude Debussy is a representative French composer of the impressionism in music, a new musical genre that emerged at the turn of the 20th century. One of Debussy's early work, 《Suite Bergamasque》, consisting of four pieces, Prelude, Menuet, Clair de lune and Passpied which include traditional dance movements and character pieces. This piece was influenced by Baroque Suites, and Debussy used the word 'Suite' in this piece while also combaining modern harmony expression and compositional techniques such as pentatonic scales, church mode, glissando and parallel progress of 4th, 5th, and 8th degrees.

Keywords : Mozart, Sonata, Schumann, Debussy, Suite

Student Number : 2020-29843