

쇼팽의 발라드에 나타나는 혁신적 구조

김 태 정

1. 들어가면서
2. 발라드의 역사적 배경과 쇼팽의 발라드
3. 쇼팽의 발라드1번 Op. 23 g단조 (1835년)
4. 쇼팽의 발라드 2번 Op. 38 F장조/a단조 (1836-1839년)
5. 쇼팽의 발라드 3번 Op. 47 A b 장조 (1841년)
6. 쇼팽의 발라드 4번 Op. 52 f단조 (1842년)
7. 나가면서

개 요

발라드는 중세 시대부터 문학적인 요소와 음악적인 요소가 접목된 광범위한 대중 장르로서 유럽 전역에 걸쳐 전승되어 왔다. 낭만시대에 들어서면서 발라드는 서사적, 네러티브적인 스타일과 민족적인 주제를 포함하게 되었고, 악기의 발달을 통해 쇼팽의 손에서 화려한 연주회용 피아노 독주곡 장르로 재탄생되었다. 표제를 붙이기를 싫어하는 쇼팽의 성향은, 폴란드의 민족정신을 음악과 연관시킬 수 있는 아담 미키에비츠(Adam Mickiewicz, 1798-1855)의 시 발라드에서 착안한 제목을 장르 제목으로 선택함으로써, 해결점을 찾았다. 또한 이전에는 존재하지 않던 기악 장르를 창조함으로써, 고전시대의 견고한 전통인 소나타 형식에서 자유로울 수 있었고, 자신의 음악적 창작력을 새 장르 안에서 극대화한 것으로 간주된다.

네 곡의 발라드는 형식적, 조성적 측면에서 매우 독창적이다. 각 곡은 6박자로 작곡되었다는 것 외에는, 형식적, 조성적인 연관성이 없다.

〈발라드 1번 Op. 23 g단조〉에서는 소나타 알레그로 형식을 쇼팽 자신만의 형식적 감각으로 변형하려는 시도가 드러난다. 쇼팽이 소나타 형식을 변형하는 방식은 초기부터 그의 피아노 소나타에서 발견할 수 있는데, 재현부에서 2주제를 먼저 재현시키고, 2주제의 조성이 원조로 돌아가지 않는 대칭 구조를 구상하였다. 이러한 방식이 〈발라드 1번〉의 큰 구조 속에 나타나 있으며, 네아폴리탄 조성의 서주가 있는 점, 네아폴리탄 조성에서 2주제 조성을 연결시키고 있는 점, 발전부 중앙에, g단조 악곡에서 A장조가 절정부를 이루는 점은 고전 형식으로 설명할 수 없는 새로운 요소들이다. 발전부 중앙의 A장조 부분이 전체 악곡의 조성적 중심축을 이루면서 독창적인 구조가 탄생하였다.

〈발라드 2번〉 Op. 38 F장조/a단조에서는 A-B-A-B형식으로, 극심한 대조를 이루는 두 부분이 교대되는 구조로 작곡되었다. 이는 당시 쇼팽과 교류가 잦았던 슈만의 작품과 관련 있어 보이는데, 슈만의 이중자아를 대입한 대조적 형식, 문학과 음악을 접목하는 방식에서 아이디어를 얻은 것으로 보인다. 〈발

라드 2번)은 슈만의 서평에서 기록된 것과 같이 아담 미키에비츠의 시에서 영감을 받았다고 전해지는데, 그의 발라드 중, 호수와 관계된 〈스비테치안카〉와 연관되었다고 여겨진다. 네 개의 발라드 중, 유일한 문학적인 연관성을 가진 발라드로서, 주제와 조성의 짜임새가 시의 내용과 연관되어 있다.

〈발라드 3번〉 Op. 47 A b 장조는 쇼팽이 소나타 형식에서 벗어나 완전한 아치 구조(Arch form)를 완성한 작품으로, 이명 동음 전조를 포함하고 있음에도, 가장 단순하고 명확한 A-B-C-B-A의 5부 형식과 조성구조를 보여준다.

〈발라드 4번〉 Op. 52 f 단조는 소나타 형식을 근간으로 하지만, 짧은 발전부를 제외한다면 거대한 2부 형식으로 보인다. 또한 1주제부의 F-A b-C음을 주음으로 하는 축과 2주제부의 G b-B b-D b음을 주음으로 하는 축이 겹치지 않는다. 이러한 조성 구조는, 1주제부와 2주제부가 소나타 형식 안에서 관계조로 구성되어 하나의 유기체를 이루는 고전 시대의 개념에는 상반된 이원론적 구조를 보여 준다. 주제의 발전 방식은 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957)의 “목적론적 생성”(Teleological genesis)과 유사한 방식을 보여줌으로써, 앞으로 진화해 갈 새로운 음악의 구성 방식을 예시하고 있다.

본 논문에서는 쇼팽 발라드가 가지는 혁신적인 구조를 형식면과 조성면에서 분석하였고, 이를 통해 발라드가 고전 시대의 형식에서 진화하여 새로운 기악곡 형식으로 확립될 수 있는 가능성을 조명하였다.

주제어: 발라드, 쇼팽, 독창적 구조, 아치 구조, 목적론적 생성, 미키에비츠

1. 들어가면서

쇼팽의 발라드는 대중에게 잘 알려져 있으며, 현재 연주자나 청중에게 가장 사랑받고 있는 예술 작품 중 하나일 것이다. 청중에게 친숙한 작품이면서, 피아노 연주자를 꿈꾸는 학생들이라면 누구나 네 곡의 발라드 중 하나는 필수로 공부하는 기초적 레퍼토리이지만, 쇼팽의 발라드가 가진 독창성과 혁신성에 주목하지 못한다. 쇼팽은 낭만주의 작곡가이지만, 19세기의 표제 음악을 주류로 본다면, 여기에 속하지 않는 소수 중의 하나이며 어느 악파에도 속하지 않는 독창성을 보인다. J. S. 바흐의 대위법을 사랑하였으며, 자신의 작품에 표제를 붙이는 것을 피하였던 쇼팽은, 소나타(Sonata), 스케르초(Scherzo)와 같은 고전 형식을 이용한 작품도 썼지만, 발라드(Ballade)와 마주르카(Mazurka), 폴로네이즈(Polonaise)와 같은 새로운 낭만시대의 피아노 독주곡 장르도 창시하였다.

발라드는, 피아노 독주곡으로는 처음 쇼팽에 의해 창시된 장르이다. 발라드는 중세 시대부터 전승되는 문학적 측면이 중시되는 형태의 발라드(Ballad)와 시와 음악이 결합된 성악곡 형태의 발라드(Ballade)로 크게 나눌 수 있으며, 광범위한 유럽 전역에 걸쳐 존재하였다. 19세기에 들어, 폴란드의 미키에비츠의 발라드처럼, 민족적이고 서사적인 경향을 띤 시 형태의 발라드가 출현함에 따라, 이에 영감을 받은 쇼팽이 네러티브적인 방식의 서사적 분위기의 새로운 피아노 독주곡을 구상하게 된다.

쇼팽의 발라드가 생겨나기 이전, 발라드의 역사적 배경 또한 길고도 다양하며 광범위하다. 먼저, 발라드의 역사적인 배경을 살펴보고, 쇼팽의 발라드가 역사적으로 어떤 위치를 차지하는지를 살펴보아야 한다. 쇼팽은 발라드라는 새 장르를 창시함으로써, 조성이나 형식면에서 고전 시대의 형식에서 자유로울 수 있었으며, 환상적이고 서사적인 음악적 상상력을 마음껏 작품에 쏟아 넣었을 것으로 간주된다. 쇼팽이 가진 형식미에 대한 예리한 감각은 고전 형식을 자신만의 어법으로 다루는 발라드에서 잘 나타난다.

본문에서는 발라드가 가진 역사적 배경과 쇼팽의 발라드가 피아노 독주 곡으로 창시되기까지의 연관성을 살펴보고, 발라드 각 곡이 구조면에서 조성적, 형식적으로 어떤 점이 고전시대의 소나타 형식에서 벗어나 자신만의 독자적 어법인지를 살펴볼 것이다. 이로써 고전 형식의 변형된 구조로만 인식되는 발라드가 독창적인 위치를 차지하고 있었음을 드러내고자 한다.

2. 발라드의 역사적 배경과 쇼팽의 발라드

발라드의 기원을 정확히 찾는다는 것은 불가능하다. 그로브 음악 사전(The New Grove Dictionary of Music and Musicians)에서의 기원은 13세기 후반 경, 민요와 관련된 유럽의 문학적 전통 속에 나타난다고 밝히고 있지만¹⁾, 이미 12세기의 중세 시대의 프로방스 지방의 춤을 위한 노래가 중세 프로방스어의 *balada*라고 불렸다는 의견도 있다.²⁾ 영어로는 발라드(Ballad)라고 표기되며, 서사적인 내용을 갖는 노래로서, 사전적 의미를 찾아보면, 짧은 네러티브적인 민요 (Short narrative folk song)라는 의미가 가장 먼저 등장한다.³⁾ 발라드는 문학적인 요소와 음악적인 요소가 융합된 장르로서 유럽 전역에 걸쳐 광범위하게 구전되었으며, 민간 구전 문학적 측면이 중시되는 발라드는 Ballad라 표기하고, 시와 음악이 결합된 음악 장르의 발라드는 Ballade라고 표기한다. 이 두 가지 측면에서 나누어 역사적인 배경과 특징을 살펴 본 후, 쇼팽의 발라드 장르의 의미를 재조명 해 보기로 한다.

1) James Porter, "Ballad," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 542.

2) 권재일, "이르지 볼케르의 발라드 문학," 『동유럽발칸학』 제8권 2호 (2006), 79.

3) Albert B. Friedman, "Ballad," *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com>, 검색일: 2017.06.22.

① 전통 문학적 측면이 중시되는 발라드(Ballad)

민간 구전 문학 면의 발라드는 내러티브적 장르로서 극적인(Dramatic) 줄거리를 가지고 있으며, 프랑스와 네덜란드, 벨기에(Low countries)를 중심으로 시작되어 유럽 전역으로 퍼져나간 것으로 추정된다.⁴⁾ 16-17세기에 민간에서는 발라드(Ballad)가 각 지역 전통과 결부되어 절정기를 맞이하게 되었고, 이 시기에는 발라드 가수가 유럽의 각 대도시와 시골 마을을 돌아다니며 노래하였으며, 이들의 발라드는 민중들의 중요 유흥거리의 역할을 하였다.⁵⁾

발라드의 한 유형으로서, 브로드사이드 발라드(Broadside ballad)는 16세기부터 기원을 찾을 수 있다.⁶⁾ ‘브로드사이드’란 이름은 영어 가사가 커다란 종이에 인쇄되어 판매되었기 때문에 붙여진 이름이다. 이런 커다란 종이(Broadsheet)는 새로운 이야기 거리를 대중들에게 보급하는 의미를 담고 있어서 프랑스, 독일, 네덜란드, 벨기에 등지에서 다양한 다른 이름으로 불렸다. 유럽 거리의 발라드 가수들은 가판대에서, 충격적인 사건, 감상적인 이야기, 사회적인 중요 문제를 다룬 가사가 인쇄된 브로드사이드 발라드를 판매했다. 이 발라드에는 악보가 거의 인쇄되지 않아서 음악적인 가치는 없으므로, 브로드사이드 발라드의 음악적 내용은 구전된 것으로 보인다.⁷⁾ 이로써 많은 발라드 선율이 구전으로 전승되었고, 발라드 작곡가는 익숙한 선율에 가사의 절과 행을 맞춰 다양한 이야기를 붙이는 관습을 확립하면서 비슷한 가락과 리듬에 조금씩 다른 내용이 담긴 변형 발라드들이 생겨났다. 일부 선율은 기악 변주곡에 기보되어 전해지기도 하였고, 또 다른 선율들은 1651년 출판된 플레이포드(John Playford, 1623-1686/87)의

4) Porter, “Ballad,” 542.

5) Porter, “Ballad,” 542.

6) James Porter·Jeremy Barlow, “Broadside Ballads,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 545.

7) James Porter·Jeremy Barlow, “Broadside Ballads,” 545.

《영국의 춤 마스터》(English Dancing Master)와 같은 춤 교본에 단선율로 수록되기도 하였다. 듀르피(Thomas D'Urfey, 1653-1723)의 《위트와 즐거움》(Wit and Mirth, 1719-1720)은 6권에 달하는 발라드 선곡집으로서, 가사와 선율이 같이 실린 1000여곡의 노래가 실려 있으며, 이 중 다수가 브로드사이드 발라드로 인쇄되어 유통되었다.

1827년, 스코틀랜드 시인, 마더웰(William Motherwell, 1797-1835)은 구전되는 전통 문학을 수집하는 것이 취미였는데, 민간에서 전해오는 전통 발라드에서 내러티브의 비인격적인 면, 증가하는 반복, 혼란 이야기의 재등장 등의 공통점이 있다는 것을 발견하였다. 이 연구는 덴마크의 전통 음악 연구가인 그룬트비히(Svend Hersleb Grundvig, 1824-1883)에게 직접적인 영향을 주게 되고, 이러한 연구 주제에 대해 그룬트비히는 미국의 민속학자 차일드(Francis James Child, 1825-1896)와 교신을 주고받게 된다. 차일드의 선곡으로 편집된 305개의 영국과 스코틀랜드의 발라드는 《영국과 스코틀랜드의 대중적 발라드》(The English and Scottish Popular Ballads)라는 제목으로, 1882년에서 1898년 사이에 5권으로 나뉘어 출판되었다.⁸⁾ 차일드가 편집한 발라드의 내용은, 아내가 죽자 재혼하는 남편, 아내를 악마에게 보내는 남편, 부정한 아내 골라내기, 죽어서 찾아온 남편의 영혼, 자식을 죽인 엄마, 계모로 인해 죽는 자식, 여동생을 죽인 오빠, 아버지를 죽인 아들, 아우를 죽인 형 등 가족관계에서 일어나는 충격적인 사건을 가사의 내용으로 하는 경우가 대부분이다.⁹⁾ 차일드는 단순히 브로드사이드 발라드를 수집한 것이 아니고, 발라드를 내용별로 분류하고, 같은 내용이라도 줄거리가 조금씩 달라지는 변형을 시간의 순서에 따라 분류하여, 원작 발라드의 기원을 추적할 수 있게 함으로써, 영어권의 구전 민속 문학 분야의 발라드를 학문적 가치를 지닌 연구 주제로 승격시켰다.

19세기 독일의 발라드는 리트와 유사한 섬세한 형식을 가지고 작곡되었

8) James Porter, "Ballad," 542.

차일드의 <영국과 스코틀랜드의 대중적 발라드>의 마지막 권은 사후에 출판되었다.

9) 서영숙, "한국 서사민요와 영미 발라드의 전승양상과 향유 의식 비교 - 가족 관계 유형을 중심으로-," 『한국민요학회』 전국학술발표대회(전북대학교, 2015.2.27-28)

다. 이는 시의 구조와 관련되는데, 단순한 반주가 있는 독일의 네러티브적 짧은 전통 노래, 뱅켈장(Bänkelsang)에서 기원을 찾을 수 있다.¹⁰⁾ 뱅켈장은 거리에서 대중들 앞에서 불렀고, 가사는 범죄나 재난에 관한 내용을 운율을 따라 만들었으며, 가사를 인쇄한 종이를 대중들에게 팔았다. 이때의 가사 내용은 저속했지만, 18세기 중반에 들어서면서 요한 글라임(Johann Gleim, 1719-1803), 루드비히 홀티(Ludwig Hölty, 1748-1776)와 같은 독일 시인들이 자신의 시를 발라드의 가사로 쓰기 시작했고, 발라드의 가사는 세속적이지만 전설적, 민족적 주제를 띠기 시작하고 종종 비극적 톤으로 노래 되었다. 영국의 시와 발라드 전통이 독일의 발라드 발전에 중요한 역할을 하기 시작하였는데, 영국 시인 퍼시(Thomas Percy, 1729-1811)의 발라드 모음곡집, 《고대 영국 시의 유물》(Reliques of Ancient English Poetry, 1765)은 독일에 알려지자 큰 반향을 일으켰으며, 헤더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)는 이 시집의 영향을 받아 1779년까지, 두 권으로 된 《대중의 목소리》(Stimmen der Völker)를 출판하였으며, 이 발라드 집에는 퍼시의 24개 발라드가 독일어로 번역되어 있다. 이후 헤더의 <에드워드 발라드>(Edward Ballad)는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 피아노 독주곡 <발라드> Op. 10 No. 1 d단조의 재료로 쓰이기도 하였다.

슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)의 리트(Lied)에 큰 영향을 끼친 작곡가로써는 춤쉬티크(Johann Rudolf Zumsteeg, 1760-1802)를 들 수 있는데¹¹⁾, 그의 주요 작품으로 7권의 《작은 발라드와 리트》(Kleine Balladen und Lieder, 1800-1805)가 있다. 이 작품에서 춤쉬티크는 극적인 효과를 높이기 위해 레시타티브와 멜로디를 번갈아 사용하여 청중을 사로잡았다. 보헤미아의 토마쎅(V. Tomášek, 1774-1850)은 많은 수의 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 시를 발라드 가사로 썼고, 그의 발라드 <레오노레>(Leonore, 1805)는 210마디 길이를 가진 긴 피아노 독주와 같은 서주로

10) Nicholas Temperley, "The 19th-and 20th-century art form: German song," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 548.

11) Nicholas Temperley, "The 19th-and 20th-century art form: German song," 549.

시작한다. 이러한 독일의 발라드 전통은 슈베르트의 독창적 리트에 흡수되어 낭만 독일 리트의 탄생까지 이어졌다.

18세기 후반에 들어서면서, 영국작곡가들은 특정한 노래를 ‘발라드’라고 규정하기 시작하였는데, 그 특징은 유편형식이며 향수를 불러일으키는 분위기와 내러티브적인 성격을 지닌 것이었다. 이를 영국의 감상적 발라드(The English Sentimental Ballad)로 분류한다. 감상적 발라드는 영국 오페라의 특성을 반영하기도 하는데,¹²⁾ 영국의 발라드는 오페라 속에 종종 삽입되었기 때문이다. 영국의 발라드는 판매를 위해서 작곡되기도 하였다. 빅토리아 시대에는, 발라드가 감상적인 대중 노래라는 매우 큰 범위의 용어가 되면서, 영국과 미국에서 상업적으로 크게 발전하였다. 현재의 감상적이고 서정적인 대중가요 장르를 발라드라고 부르는 기원이라 할 것이다.

② 음악 작품으로서의 발라드(Ballade)

14세기 아르스 노바(Ars Nova) 음악에서부터 발라드(Ballade)는 예술 작품으로서 음악사에서 중요하게 다루어지기 시작하였다. 아르스 노바 운동에서 기욤 드 마쇼(Guillaume de Machaux, ca.1300-1377)는 절이 있는 가사에 형식을 만들어 음악을 붙임으로 세 가지 고정형식(Formes fixes) 중 한 종류로 발라드(Ballade)를 작곡하였다.¹³⁾ 마쇼의 발라드에는 군주를 칭송하는 내용도 들어가 있었으나 전반적으로 사랑의 이야기, 전설, 영웅, 역사적 사건을

12) Nicholas Temperley, “The 19th-and 20th-century art form: German song,” 550.

13) J. Peter Burkholder·Donald J. Grout·Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 8th ed. (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2010), 127.

마쇼의 세속 노래의 세 가지 고정 형식(Formes fixes)은 발라드(Ballade), 비렐레(Virelai), 룽도(Rondeau) 중 하나가 발라드이다. 고정 형식이란 절이 있는 가사에 음악을 붙이는 형식이 정해진 것으로 후렴구에 해당하는 부분은 항상 같은 가사에 같은 음악이 붙는 특징이 있다. 발라드는 총 3연으로 된 시 가사를 가진다. 각 연은 2절이 있는 노래였는데, 동일한 음악으로 각 절을 부르고 그 뒤를 대조되는 음악이 붙여서 하나의 연은 aab의 구조를 가진다. 총 3연이므로 aab, aab, aab의 구조가 된다.

주제로 한 노래였다. 고정 형식 세 개 중 하나인 발라드는 14-15세기까지 프랑스 노래에서 주요 위치를 차지하였다. 마쇼의 발라드 전통은 15세기의 부르그뉴 악파(Burgundian School)의 작곡가들에 의해서 이어진다. 부르그뉴 악파의 샹송(Chanson)은 론도와 발라드 형식으로 많이 작곡되었고, 순수 기악적인 서주가 연주된 뒤 노래가 시작되는 특징을 보인다.¹⁴⁾ 대표적 작곡가 뱅수아(Binchois, ca.1400-1460)는 샹송으로 유명했는데, 그의 론도 <점점 더>(De plus en plus)는 칸투스의 부드러운 선율과 조금 느리게 움직이는 테노르가 3-6화음을 이루면서 듣기 좋은 음정을 이루는 부르그뉴 샹송을 대표한다. 뒤페 (Guillaume Du Fay, ca.1397-1474) 역시 부르그뉴 대표 작곡가로서, 그의 대표적 샹송 <깨어 나세요>(Resvellies vous)는 발라드 형식으로 작곡되었으며, 이후 약 10년 후 작곡된 발라드 <만약 얼굴이 창백하다면>(Se la face pale)에서는 3-6화음, 명확하게 악절이 나누어지는 영국적 특징과 음절적(Syllabic)이고 순차적인 이탈리아의 선율적 특징이 잘 나타난다. 이후 샹송은 더 이상 고정 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 작곡되었다.¹⁵⁾ 이후 음악사에 중요하게 다루어지는 또 다른 종류의 예술 작품으로서의 발라드는, 19세기 쇼팽의 피아노 독주곡으로서의 발라드라고 할 수 있다.

③ 쇼팽의 발라드(Ballade)

1836년 쇼팽은 그의 피아노 독주곡 <발라드 1번> Op. 23 g단조에서 네러티브 스타일의 기악곡에 ‘발라드’란 용어를 처음 사용하였다.¹⁶⁾ 쇼팽의 발

14) Nigel Wilkins, “Ballade (i),” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 553.

15) Burkholder·Grout·Palisca, *A History of Western Music*, 181.

16) Mourice J. E. Brown, “Ballade (ii),” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 554. 브라운은 처음 발라드란 용어를 쓴 해를 1836년이라고 기술하고 있는데, 헨레판 악보의 <발라드 1번>의 작곡년도는 1835년으로 되어 있어, 본 논문의 분석 부분에서는 1835년으로 기재하였다.

라드가 문학 작품과 연관이 있다는 견해는 아직 의견이 분분한데, 여러 의견 중 쇼팽의 발라드와 당시 유럽의 발라드 연관성을 연구한 학자, 제임스 파라킬라스(James Parakilas)는 쇼팽의 발라드가 폴란드의 민족적인 이야기가 담겨 있는 무언가에 해당한다고 표현하였다.¹⁷⁾ 폴란드의 망명 시인, 아담 미키에비츠(Adam Mickiewicz, 1798-1855)는 시집 『발라디와 로만스』(Ballady i Romanse, 1822)에서 추방된 망명객의 무력감, 향수, 순례의 개념을 표현하였는데, 쇼팽은 아담 미키에비츠의 이 시집에서 영감을 얻은 것으로 보인다.¹⁸⁾ 쇼팽이 미키에비츠의 시집을 사랑했고, 파리에서 미키에비츠와 몇 번의 만남이 있었다는 것으로 유추해 보면, 유럽의 다른 전통적 발라드에서 영향을 받았다기 보다는 미키에비츠의 특정 시에서 영감을 얻었다는 것이 더 설득력이 있다. 쇼팽이 발라드라는 제목을 피아노 독주곡에 붙인 의미가 폴란드 민족의 정체성을 나타내고자 하는 목적이 있었다는 것은 논란의 여지가 없어 보인다. 표제를 붙이기 싫어했던 쇼팽의 성향으로 보아, 표제를 붙이지 않고도 발라드란 장르가 연상시키는 폴란드의 민족정신을 배경으로 하고자 했던 의도가 드러난다. 또 다른 한가지의 의미는, 쇼팽이 발라드를 처음으로 피아노 독주곡이라는 기악 장르로 택하여 창조했다는 것에서 찾을 수 있다. 이것은 과거의 음악적 전통에서 자유로울 수 있음을 의미한다. 특히 고전시대의 형식과 조성진행에서 벗어나 자유로운 창조성을 마음껏 펼칠 기회였음을 알 수 있다.¹⁹⁾ 실제로, 총 네 곡의 쇼팽 발라드는 어떤 기악곡 장르의 형식과도 유사성이 없다. 음악학자

17) James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992), 22-23.

18) Dorota Zakrewska, "Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades," *Polish music journal online*, Vol. 2, Nos. 1-2 (1999). <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/2.1.99/zakrewska.html>, 검색일: 2017.2.4.

19) Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature*, (New York: Schirmer Books, 1996), 289.

고든은 발라드의 형식에 대해 언급하면서, 쇼팽이 성악 장르인 발라드를 채택함으로써, 소나타 알레그로 형식을 기반으로 작곡해야 할 역사적인 이유(no historical reason)가 없다고 서술하고 있다.

찰스 로젠(Charles Rosen, 1927-)은 쇼팽의 발라드를 내러티브 형식(Narrative form)이라 칭하면서, 이미 18세기의 고전 형식인 3부 형식에 적용하는 것은 이치에 맞지 않는 일이라고 서술하였다.²⁰⁾

또한, 네 곡의 발라드 사이에서도 형식적인 연관성은 찾아 볼 수 없다. 단 6박자를 근간으로 하고 있다는 것이 유일한 공통점이다. 발라드와 비슷한 시기에 4곡으로 작곡된 스케르초(Scherzo)의 경우는 독창적이기는 하나 스케르초-트리오(Scherzo-Trio) 형식을 근간으로 한다는 점에서 전통적 형식에 기반을 둔 것이 확실하다. 마주르카(Mazurka)의 경우는 피아노 독주 장르를 독창적으로 만들었다고 할 수 있으나 낭만 성격 소품에 해당하는 작품들이고 발라드처럼 큰 규모의 독주곡 형태는 아니다. 사실 쇼팽이, 소품이 아닌 대규모 기악곡의 경우 고전 형식에서 벗어난 악곡 구조 때문에 성공적이지 않다는 평을 받아오기도 하였다. 그러므로 성격소품이 아닌 연주회용 대규모 피아노 독주곡의 경우, 고전 시대의 소나타 형식에서 벗어나 어떤 구조를 모색하였는지를 분석해보는 것은 매우 흥미로운 일이다. 그러므로 발라드 네 곡의 구조 분석은 쇼팽이 큰 규모의 악곡을 구성하는 방식, 고전 소나타 형식과의 차이점, 이후 기악 음악 형식에 끼친 영향을 살펴본다는 데 의미가 있다.

3. 쇼팽의 발라드1번 Op. 23 g단조 (1835년)

1935년에 작곡된 <발라드 1번> Op. 23 g단조는 쇼팽의 망명객 신분이던 시기에 파리에서 완성한 작품이다. 이 작품은 1831년 빈에서부터 쇼팽이 구상하기 시작하여, 4년이란 긴 시간을 지나 출판되었다.²¹⁾ 브라운이 밝힌

20) Charles Rosen, *The Romantic Generation*, 6th ed. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003), 284.

21) 제레미 니콜라스/임희근 옮김, 『쇼팽, 그 삶과 음악, Chopin His Life and Music』 (PHOTONET, 2010), 283.

대로, 네러티브 스타일의 기악곡에 ‘발라드’란 용어를 처음 사용한 매우 독창적인 작품이다. 이 작품의 서사적이고 네러티브적인 기조에 대하여, 쇼팽 연구학자 베르거는, 쇼팽의 네러티브적 작품 <발라드 1번>²²⁾이, 1830년대 고립감, 무력감, 불안과 같은 폴란드 망명객들의 정서를 대변한 아담 미키에비츠의 시와 연관되었다고 주장하였다.²³⁾ <발라드 1번>이 미키에비츠의 서사시와 관련되어 있는지, 다른 문학적 전통의 발라드와 관련되어 있는지는 정확치 않으나, 쇼팽은 처음으로 피아노 독주곡에 서사적이고 문학적 측면이 중시되었던 발라드의 개념을 접목시키는데 오랜 시간 구상을 하였고, 그 결과 이전에는 존재하지 않았던 독창적인 장르가 탄생하였다는 것은 명백하다. <발라드 1번>은 소나타 형식을 바탕으로 하였으나, 조성, 형식의 구조상 고전 형식에서 진화한 혁신적인 면모를 보여주고 있다. 다음 표를 보면, 형식적, 조성적으로 고전 소나타 형식에서 벗어난 새로운 구조를 이루고 있다는 것을 알 수 있다. (표 1)

〈표 1〉 쇼팽의 〈발라드 1번〉 Op.23 g 단조의 구조

*표에서 조성을 표기할 때에 조성 란에서 대문자는 장조를, 소문자는 단조를 의미하며, 하나의 음을 표기할 때에는, ‘E음’과 같은 ‘음’을 붙여 표기한다.

| 1-7마디 서주 - Ab장조 6화음 시작. 네이플리탄 화성 | | | | | | | | |
|----------------------------------|------|-------|--------|------------|---------------------|---------|---------|---------|
| 마디 | 8-67 | 67-94 | 94-105 | 106-125 | 126-165 | 166-193 | 194-207 | 208-264 |
| 구분 | 제시부 | | 발전부 | | | 재현부 | | 코다 |
| 요소 | 1주제 | 2주제 | 1주제 | 2주제 절정부 | 1주제와 관련된 새 주제 | 2주제 | 1주제 | |
| 조성 | g | E b | E(V/a) | E(V/A) | E b | E b | g | g |
| 박자 | 4/4 | 6/4 | E음강조 | E음강조 | | | | |

22) 이후 본문에서 <발라드 1번>으로 생략해서 언급한다.

23) Karol Berger, “Chopin’s Ballade Op. 23 and the Revolution of the Intellectuals,” *Chopin Studies* 2, edited by John Rink and Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 72-83.

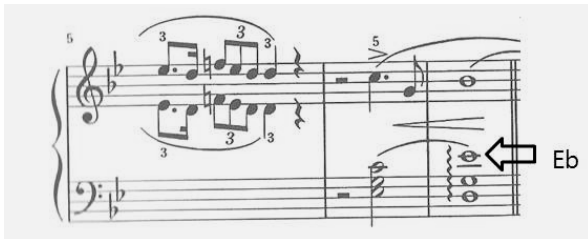
먼저 1-7마디에 걸친 서주 부분이 A b 장조의 3-6화음으로 시작된다는 것이다. 주조인 g단조에서 보면 네아폴리탄 조성으로서 곡의 시작으로는 매우 이례적인 선택이라 할 수 있다. 주조인 g단조와 서주 A b 장조, 2주제인 E b 장조의 관계를 분석해 보면 다음과 같은 복합 화음이 도출된다. (악보 1)

<악보 1> 쇼팽의 <발라드 1번> Op. 23 g단조의 조성 구조²⁴⁾



서주의 마지막 마디인 7마디의 화음은 g단조 4-6화음에 E b 이 왼손 가장 윗성부에 첨가되어 있다. 이 또한 g단조의 화성에 서주 A b 장조의 화음을 혼합한 것으로, 뒤에 등장하게 될 2주제의 조성을 암시하기도 한다. g단조 4-6화음 위의 E b 음은 19세기에는 이해될 수 없는 음이었으므로 1878년 브라이트코프 운트 헤르텔 (Breitkopf und Härtel) 판에서는 E b 음을 실수로 여겨 D음으로 표기하였다. (악보 2-1, 2-2)

<악보 2-1> 쇼팽의 <발라드 1번> Op. 23 g단조, 5-7마디, 1976년 헨레(Henle)판



24) 이후 예시된 악보 중, 출처가 인용되지 않은 악보는 저자가 제작한 악보이다.

〈악보 2-2〉 쇼팽의 〈발라드 1번〉 Op. 23 g단조, 5-7마디, 1878년
브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf und Härtel)판



7마디의 E \flat 음은 2주제부의 중요한 조성이기도 하다. 쇼팽은 서주의 끝 음에서 A \flat 장조의 V음(E \flat 음)으로 주조인 g단조와 조성을 혼합하였을 뿐 아니라, 앞으로 등장할 조성의 계획을 미리 보여주고 있다. 서주가, 소나타에서 악장 전체를 구성하는 중요한 모티브를 제공하고 그 요소가 악장 전체를 구성하는데 사용되는 예는 베토벤의 <피아노 소나타> Op. 13 c단조 1악장이나 <피아노 소나타> Op. 31 No. 2 d단조 1악장의 서주에서도 찾아볼 수 있다. 쇼팽의 경우는 모티브의 연관성이 아니라 <발라드 1번> Op. 23 g단조 전체의 조성의 계획을 A \flat 장조의 서주와, 7마디의 g단조 화음과 E \flat 장조 화음이 겹친 이중 화음을 통해 제시한다. 이 겹침 화음은 <악보 1>에서 설명하였다.

67마디부터 나타나는 2주제는 g단조에서 장3도 아래인 E \flat 장조로 등장한다. 3도 관계에 있는 조성은 낭만시대 음악 작품에 자주 출현하는 조성이므로 1, 2주제의 관계로는 특이점이 없으나 E \flat 음에서 서주의 A \flat 장조를 도출해 내었다는 것은 매우 혁신적이다.

발전부는 고전시대의 소나타에서도 조성의 틀에서 자유로울 수 있는 부분이기도 하다. 쇼팽의 <발라드 1번>에서도 역시, 발전부에 해당하는 가운데 부분에서 가장 획기적인 조성이 등장한다. 먼저 발전부의 시작으로 볼 수 있는 94마디부터는 E음(V/a)을 지속음으로 강조한 a단조의 1주제부가 등장한다. 2주제의 조성인 E \flat 장조에서 보면, 증4도의 조성이지만, 실제 강조되는 음은 a단조의 V도인 E음이 강조되어 들림으로써, 반음이 올라간

느낌을 준다.

전체 곡의 정 중앙 부분인 106-125마디 부분은 2주제를 두꺼운 화음 진행으로 만들어 A장조로 등장하며, 2주제를 주제 변형기법을 통하여 제시한 부분이다. 이 부분이 곡 전체의 절정부를 이루며 조성은 A장조이다. 하지만 A음이 베이스 성부에서 해결되어 들리는 것은 107마디와 115마디 두 번 뿐이고 나머지는 E음(V/A)이 베이스 성부에서 압도적으로 많이 울린다. 조성은 1주제의 발전부인 94마디부터 a단조와 106마디부터의 2주제 변형 부분 A장조이지만 실제적인 소리는 단조나 장조에서 같은 V도 음인 E음이 계속하여 들리게끔 고안되었음을 알 수 있다. 이는 직전의 E \flat 장조 2주제 부에서 증4도가 아닌, E조성으로 반음 올라간 느낌을 갖게 함으로써, 연결된 느낌을 주고, 감정을 고조시켜 절정부의 역할을 하는 효과가 있다. 96마디부터의 a단조와 106마디부터의 A장조는 위의 <악보 1>의 조성 구조에 없는 조성으로써, 서주와 2주제의 A \flat -E \flat 음 5도 축에서 또 다시 반음 올라간 A-E음 5도 축을 구성한다. 소나타 형식에서는 발전부에 해당하고, 아치 구조에서 보면 정 중앙에 해당한다.

126마디부터는 E \flat 장조로 돌아와 새로운 스케르찬도(Scherzando) 부분이 등장하는데, 오른손의 화려한 악구는 장식적이고, 왼손의 내성에서 1주제의 요소가 등장한다. (악보 3-1, 3-2)

<악보 3-1> 쇼팽의 <발라드 1번> Op. 23 g단조, 8-12마디, 오른손 윗 성부



〈악보 3-2〉 쇼팽의 〈발라드 1번〉 Op. 23 g단조, 137-138마디,
1976년 헨레(Henle)판

166마디부터는 2주제가 재현부에서 1주제보다 먼저 E \flat 장조로 재현되는데, 이는 소나타 형식과 다르게 앞선 제시부의 조성 그대로 재현됨으로서 좌우 대칭형인 아치구조를 이룬다. 이와 같이 2주제의 재현으로 시작하는 재현부는 쇼팽의 피아노 소나타에서도 찾아 볼 수 있다. 바르샤바 음악원 시절 작곡한 <피아노 소나타 1번> Op. 4 c 단조의 1악장에서는 재현부에서 1주제가 주조로 재현되지 않고 단조 v도(g단조)로 재현되므로 완전하지 않고, 2주제에 가서야 완전한 주조로 재현되어 쇼팽이 구상하는 아치구조의 초기 단계를 보여준다. 다음 <피아노 소나타 2번> Op. 35 b \flat 단조와 <피아노 소나타 3번> Op. 58 b단조의 1악장에서는 2주제가 먼저 재현된다. 발전부에서 1주제의 재료가 충분히 쓰인 후, 2주제가 먼저 재현되는 부분에서 겹세로줄을 써서 조성을 주조로 되돌리며 재현부의 시작임을 분명히 하고 있다. <발라드 1번>은 <피아노 소나타 2, 3번> 이전에 작곡된 작품으로, 2주제가 주조로 돌아오지 않고 처음 67마디 2주제의 조성 E \flat 장조를 유지함으로써 조성면에서도 아치 구조를 이룰 뿐 아니라 고전 소나타 형식에서도 벗어나 있음을 알 수 있다.

쇼팽의 <발라드 1번>의 구조는 <표1>에서 볼 수 있듯이, 발전부의 중앙 부분 106-125마디를 중심으로 좌우 대칭형인 아치구조로 볼 수도 있으며, 주제 면에서 분석하면 1주제와 2주제가 번갈아 등장하는 서주-1주제-2주

제/ 1주제-2주제-1주제/2주제-1주제-코다의 두 개의 아이디어가 교대하는 구조로도 볼 수 있다. 조성면에서 본다면 고전 소나타 형식을 근간으로 하고는 있지만, 발전부 중앙의 106-125마디는 A장조로서 원조에서 2도 위의 조이다. g단조인 원조에서 볼 때, 3도나 5도 관계의 조성에 속하지 않는 독창적인 부분이 삽입되었고, 이 부분은 <발라드 1번> 전체에서 절정부를 이룬다. 또한 발전부의 마지막 부분인 126-165마디 부분은 1주제의 재료가 2주제의 조성인 E♭ 장조로 작곡된 새로운 부분으로, 1주제와 2주제 요소가 결합된 유일한 부분이라는 측면에서 고전 소나타에서는 발견할 수 없는 독창적인 부분이다. 이 외에도, 2주제가 원조로 돌아오지 않고 E♭ 장조를 유지하고 있는 점, 재현부를 2주제로 시작하는 점 등이 고전 형식에서 벗어난 새로운 부분이라고 할 수 있다.

슈만은 1841년 쇼팽의 <발라드 2번 Op. 38 F장조/a단조>를 언급하는 서평에서, ‘<발라드 1번>은 쇼팽의 가장 거칠고 독창적인 (One of wildest and the most original) 작품 중 하나’라는 표현을 사용하였다.²⁵⁾ 그러므로, <발라드 1번>이 고전 시대의 소나타 형식의 변형이라고만 분석되는 관점을 넘어 19세기의 서사적인 발라드와 연관된 새로운 기악 형식과 조성 구조의 면모를 조명해 보고자한다.

4. 쇼팽의 발라드 2번 Op. 38 F장조/a단조 (1836-1839년)

<발라드 2번> Op. 38 F장조/a단조는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)에게 헌정된 작품이며, 1838년, 슈만이 쇼팽에게 <크라이슬러리아나>(Kreisleriana) Op. 16을 헌정한 데 대한 답 헌정으로 보인다. <발라드 2번>에는, 슈만이 피아노 작품을 구성하는 형식, 즉, 슈만의 이중적 자아, 플로레스탄

25) Robert Schumann, *On Music and Musicians*, translated by Paul Rosenfeld (New York: Pantheon Books, 1952), 143. 서평의 한글번역과 영어번역이 <발라드 2번>에 실려 있다. 각주 27참조.

(Florestan)과 오이제비우스(Eusebius)를 대입함으로 한 곡 안에 극심하게 대조되는 부분들이 교대하는 형식을 이용한 특징이 나타난다. 이렇게 보는 이유는, 쇼팽의 작품에서는 드물게 나타나는 극심한 대조를 보이는 두 부분, A와 B부분이 교대로 나타나는 형식 구조로 구성되었으며, 조성 또한 슈만의 <크라이슬러리아나> Op. 16에서 이중 자아를 나타낼 때 사용하는 이중 조성 구조로 이루어져 있고, 1836년부터 쇼팽과 교류가 많아졌던 시기이기 때문이다. 또한 슈만은 문학과 음악을 접목한 낭만 대표 작곡가로서 평가받는데, 평소에 문학 작품을 악곡에 연관시키지 않았던 쇼팽이 이례적인 악곡 구조와 함께, 미키에비츠의 발라드를 언급한 것을 보면, 슈만의 영향이 나타나는 작품으로 간주하는 데 무리가 없어 보인다. 1841년, 슈만은 자신의 서평에서 쇼팽의 <발라드 2번>에 대하여 언급하고 있는데, 다음과 같다.²⁶⁾

“우리는 뛰어난 작품으로서 발라드에 주목해야 한다. 쇼팽은 이미 같은 제목으로 한 곡을 작곡하였으며, - 그의 작품 중에서 가장 거칠고 독창적인 작품이다. - 이번 작곡한 발라드는 첫 작품과 비교했을 때, 예술적 측면에서는 못하지만, 똑같이 환상적이고 혁신적이다. 열정적인 에피소드들(Episodes)은 나중에 삽입된 듯하다. 내가 정확히 기억하기로는 쇼팽이 여기에서 그 발라드를 연주해 주었을 때 F장조로 끝을 맺었었다. 하지만 지금은 a단조로 끝을 맺고 있다. 쇼팽이 방문했을 당시, 그는 미키에비츠의 특징 시가 그의 발라드를 작곡하는데 영감을 주었다고 언급했었다. 다른 한편으로

26) Robert Schumann, *On Music and Musicians*, 143. “We must direct attention to the ballade as a most remarkable work. Chopin has already written one composition of the same name - one of his wildest and most original compositions; the new one is different, as a work of art inferior to the first, but equally fantastic and inventive. Its impassioned episodes seem to have been inserted afterwards. I recollect very well that when Chopin played the ballade here, it ended in F major; now it closes in A minor. At that time he also mentioned that certain poems of Mickiewicz had suggested his ballade to him. On the other hand, a poet might easily be inspired to find words to his music; it stirs one profoundly.”

생각하면, 시인이 쇼팽의 음악을 들으면 적합한 시어를 쉽게 찾는데 영감을 얻을 지도 모른다. 그 곡은 듣는 사람을 심오하게 뒤흔든다.”

쇼팽은 라이프치히(Leipzig)에 있는 슈만을 방문했을 때, 슈만에게 <발라드 2번>의 초안을 들려주었고, 아담 미키에비츠(Adam Mickiewicz, 1798-1855)의 특정 시가 이 발라드를 작곡하는데 영감을 주었다고(suggest) 언급한 바 있다.²⁷⁾ 이 작품은 폴란드의 스비테츠 호수의 물의 요정 스비테치안카(Świtezianka)와 관련이 있다고 알려졌다.²⁸⁾ 쇼팽을 연구한 차크레브스카는, 쇼팽이 미키에비츠의 『발라디와 로만스』 시집을 청소년 시기부터 흠모해왔고, 이 시들은 폴란드의 낭만주의를 잘 나타낸 시집으로 평가받는다고 주장하였다. 미키에비츠의 『발라디와 로만스』는 1830년 11월 폴란드 혁명 이전에 출판되기는 했지만, 두 가지 측면에서 쇼팽과 관련되는 정서를 보여준다. 첫 번째는 미키에비츠의 발라드의 세계가 낭만주의 철학에 근거를 두고 있어 소외, 향수, 무력감, 고립, 순례자, 운명과 같은 주제를 다루고 있다는 것이며, 두 번째는 쇼팽의 상황과 비슷한 1822년의 국가적 역경 속에 쓰였기 때문에, 비록 쇼팽이 처한 1830년대의 폴란드 망명객의 입장을 대변한 것은 아니지만, 시집을 쓸 당시의 미키에비츠도 망명객과 같은 신세에 있었으므로 정서적으로 쇼팽의 발라드와 연관이 있다고 본 것이다.²⁹⁾ 1830년대 외로운 쇼팽의 조국에 대한 향수는 그의 편지들에 절절하게 기록되어 있고, 미키에비츠의 발라드는 폴란드의 아름다운 과거, 전원생활로 향하는 심리적인 귀향을 만족시켜 주고 있다. 이러한 측면에서 본다면, 쇼팽의 향수는 더 새롭고 심오한 음악을 창조하고자 하는 그의 목적과 결합하

27) 슈만이 이 글을 쓴 시점은 쇼팽이 1841년이고 쇼팽이 라이프치히를 방문한 시점은 1836년이므로 발라드 3, 4번은 아직 작곡되지 않았다.

28) Zakrewska, “Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades.”

29) Zakrewska, “Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades.”

여, 나레이티브적인 특징, 서사적 성격, 서정적 요소가 가장 이상적으로 배합된 미키에비츠의 발라드를 자신의 새로운 음악적 장르로 탄생시켰을 것이라는 추정이 가능하다. <발라드 1번>은 특정한 시와 연관되지는 않지만, 나레이티브적, 서사적, 서정적 요소를 충족시키고, <발라드 2번>의 경우는 특정 시가 언급 된 일은 없지만, 처음 시작하는 바르카롤 풍의 시작 주제 때문에 호수와 연관되었다고 추정할 뿐이다. 이 때문에 그의 『발라드와 로만스』의 시 중에서 호수와 관련된, “스비테츠 호수(Świtez)”나 호수의 요정 “스비테치안카(Świtezianka)”와 관련되었다고 간주되었다. 두 시 모두 음악적으로 적용시킬 수는 있으나 스비테치안카의 내용이 극심하게 대조되는 A, B 부분을 설명하는데 더 적합하고, 나중에 다름 종지의 이중 조성 문제도 설명하는데 적합하다. 본문에서는 스비테치안카의 내용과 관련된 차크레브스카의 주장을 근거로 시의 내용과 형식을 접목시켜 보았다.

슈만의 피아노 작품 속에는, 슈만의 이중 자아가 대입되어 한 악장, 혹은 한 작품 속에서 대조적인 부분이 교대된다. <발라드 2번>의 A와 B부분에는, 슈만과 같은 캐릭터가 대입되지는 않지만, 스비테치안카의 시의 내용에 나타나는, 극심하게 변하는 호수의 분위기를 대입해 볼 수 있다.

시의 내용은 다음과 같다. 스비테치안카가 고고한 달빛이 흐르는 호숫가에서 나무꾼을 흘려 영원한 사랑의 맹세를 하게 한 다음 갑자기 사라진다. 나무꾼은 사라진 요정을 찾게 되는데, 이 때, 호수 속에서 나타난 다른 모습의 요정이 나무꾼을 흘려, 호수 속으로 들어오라고 꼬인다. 사랑을 배신하면 지옥에 영혼이 떨어지리라는 사랑의 맹세는 금방 깨어지고, 고고한 달빛 비치는 호수가 광풍이 몰아치는 사나운 호수로 변한다. 나무꾼은 뒤늦게 자신이 맹세를 어긴 것을 알고 후회하지만, 끔찍한 결말을 맞는다. 나무꾼을 삼켜버린 후, 호수에는 아무 일도 없었던 것처럼, 다시 달빛이 비치고 고요해지는 것이 시의 결말이다.³⁰⁾ 구조 분석에는, 대조적인 주제

30) Adam Mickiewicz, *Romantyczność, in Selected Poetry and Prose*, edited by Stanisaw Helsztyski, translated by George Rapall Noyes and Jewell Parish (Warsaw: Polonia Publishing House, 1955), 31-32.

를 구분하는 편의를 위하여 A부분은 바르카롤 주제, B부분은 폭풍우 주제라고 명명하기로 한다. 다음은 <발라드 2번>의 구조를 형식과 조성을 기반으로 나눈 표이다. (표 2)

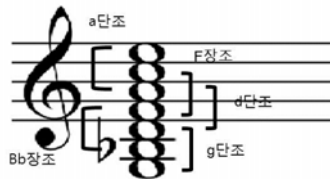
〈표 2〉 쇼팽의 〈발라드 2번〉 Op. 38 F장조/a단조의 구조

*표에서 조성을 표기할 때에 조성 란에서 대문자는 장조를, 소문자는 단조를 의미한다.

| | | | | | | | |
|-----|-----------|------------------|---------------|------------------|-------------|---------|------------|
| 마디 | 1-45 | 46-81 | 82-139 | 140-167 | 156-167 | 168-196 | 196-203 |
| 부분 | A | B | A2 | B2 | | Coda-A3 | |
| 주제 | 바르카롤 주제 | 폭풍우 주제 | 바르카롤주제와 주제 발전 | 폭풍우 주제 | 바르카롤 주제-연결구 | 격렬한 코다 | 바르카롤 주제 종결 |
| 조성 | F | a | F-B b-g | d | a | | |
| 지시어 | Andantino | Presto con fuoco | Tempo I | Presto con fuoco | | Agitato | Tempo I |

<발라드 1번>과 마찬가지로 전체 곡의 조성은 3도 관계조로 구성되어 있으며 곡 전체의 조성의 관계를 복합화음으로 나타내면 다음과 같다. (악보 4)

〈악보 4〉 쇼팽 〈발라드 2번〉 Op.38 F장조/a단조의 조성 구조



처음 시작하는 바르카롤 주제는 호모포닉한 짜임새로 일관된다. F장조로 매우 안정적이며 소토 보체 (sotto voce)로 악상도 *p*에서 크게 벗어나지

얇아 잔잔한 호수의 평화로운 장면을 연상시킨다. 이 주제 때문에, 미키에 비츠의 발라드, “스비테치안카”와 연관되었다. 바르카롤 주제로 명명한 F장조의 A부분은 45마디 페르마타(Fermata)를 동반한 F장조의 아르페지오(Arpeggio)를 통해 갑자기 격변하는 B부분으로 곧장 연결된다. 이 F장조의 아르페지오는 끝부분에서 3음인 A음을 6번 반복하며 사라짐으로, F장조에서 a단조의 B부분으로 자연스럽게 연결하는 기능을 한다. (악보 5)

〈악보 5〉 쇼팽의 〈발라드 2번〉 Op. 38 F장조/a단조, 41-48마디, 1976년
헨레(Henle)판

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 2, Op. 38, measures 41-48. The score is in F major/A minor. Measures 41-45 are marked 'smorzando' and feature a fermata over the final chord. Measures 46-48 are marked 'Presto con fuoco' and feature a triplet of A notes in the right hand. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'p'.

82마디부터 돌아오는 바르카롤 주제의 A2부분은 역시 A음을 매개로 하여 F장조로 돌아온다. A2 부분이 아치 구조 중 중심 부분으로서 58마디에 달하는 가장 긴 부분이며 바르카롤 주제의 발전부에 해당한다. 고요하고 안정적인 F장조의 바르카롤 주제는 110마디부터 시작하는 B \flat 장조와 135마디 시작하는 g단조의 장대한 *ff* 코랄로 발전하는 모습을 보여준다.

140마디부터 돌아오는 B2의 폭풍우 주제는 시작음은 A음이나 d단조의 4-6화음으로 시작한다. 이 주제는 148마디에서 반복될 때 처음 폭풍우 주제와 마찬가지로 a단조로 돌아온다. 156마디부터는 같은 a단조이나 주제의

사용면에서 부분을 나누었다. 왼손의 옥타브로 나타나는 바르카롤 주제의 등장 때문이다. <발라드 2번>에서는 소나타의 발전부와 달리, 바르카롤 주제와 폭풍우 주제는 A와 B부분에서 섞이지 않고 대조적으로 사용되었다. 그러나 156마디부터는 이 곡 전체에서 유일하게 바르카롤 주제가 폭풍우 주제와 같은 a단조의 격렬한 움직임으로 나타나, 주목해 볼 만 하다. 아치 구조의 양 끝을 이루기에는 연결구이므로 절정부로 보기에는 불완전하다. 하지만 바르카롤 주제를 a단조로 처음 제시하였고, 격렬한 코다를 B부분의 분위기로 끌고 가는 역할을 하며, 곡의 마지막, 196마디에 도달해서는 곡의 맨 처음 등장했던 모습과 똑같은 음향으로 바르카롤 주제를 a단조로 끝낼 수 있도록 하는 매개체 역할을 수행한다.

이와 같이 F장조로 시작한 바르카롤 주제는 같은 모습으로 곡의 마지막에서 a단조로 조용히 종지하는데, 슈만의 기록에 따르면 쇼팽이 라이프치히에 방문했을 때, 쇼팽이 <발라드 2번>의 미완성 초안을 연주할 때, F장조로 곡을 끝맺었다고 기록하고 있다.³¹⁾ 쇼팽은 이 연주 이후에 a단조의 코다와 종지를 덧붙여 F장조로 시작해 a단조로 마치는 혁신적 이중 조성 구조로 수정한 것으로 보인다.

a단조 바르카롤 주제의 끝맺음은, 주제의 재료면만 보았을 때는 A-B-A-B-A의 대칭적 구조를 완성한다는 측면이 있다. 하지만 조성적인 면에서는 F장조로 끝맺지 않고, 마지막 A의 바르카롤 주제가 8마디만 등장하여 비율상 맞지 않기 때문에 대칭형 혹은 5부 형식이라 할 수 없다. 쇼팽이 처음의 계획을 수정하여 F장조로 종지 하지 않고 a단조로 처음의 단순한 바르카롤 주제를 등장시킨 것은 표제적인 측면이 있지 않을까 추정해 본다. 처음의 호수와는 다르지만, 커다란 광풍이 지나가고 잔잔해진 호수를 묘사하기 위해 F장조가 아닌, a단조의 바르카롤 주제를 사용하여 종지하는 것은 시의 결말과 일치한다. <발라드 2번>은 4곡 중 유일하게 문학적 연관성을 나타내는 구조를 보여주고 있으나 시의 내용 전개에 따라 곡의 구성된 것은 아니다. 시의 내용과 연관 지을 수 있는 부분은 고요한 바르카롤

31) Schumann, *On Music and Musicians*, 143.

주제와 어둡고 열정적인 폭풍우 주제, 나무꾼을 호수가 삼켜버리는 장면에 대입되는 156-167마디의 바르카롤 주제 연결구, A3부분의 a단조 바르카롤 주제이다.

네 곡의 발라드 중 유일하게 소나타 형식과 관계가 없으며 슈만의 피아노 작품에 나타나는 대조되는 부분의 교대라는 형식적 영향이 나타나는 작품이다. 82-139마디 A2부분에서 바르카롤 주제가 자유롭게 발전된다는 점에서 소나타의 발전부와 유사한 점이 있으나, B부분의 폭풍우 주제와의 연관성이 없고 조성적으로 자유로우므로 고전 소나타 형식과 관련짓기는 어려워 보인다. A-B-A-B라는 대조되는 두 개의 아이디어가 교대되는 기본적인 구조를 볼 때, 슈만의 작품에서 나타나는 것과 같은 표제적 연관성이 강하고 고전 소나타 형식보다는 조성적으로 3도 관계로 정교히 짜여진 낭만 캐릭터피스에 더 가깝다.

5. 쇼팽의 발라드 3번 Op. 47 A b 장조 (1841년)

<발라드 3번> Op. 47 A b 장조는 앞선 두 발라드와 비교했을 때, 조성 구조면에서 A b 장조가 더 안정적으로 중심조의 역할을 하고 있으며, 각 부분의 주제의 재료 면이나 조성의 구조를 보았을 때 가장 완벽한 아치 구조를 형성하고 있음을 볼 수 있다. 음악학자 롱이어(Rey M. Longyear, 1930-)는 <발라드 3번>³²⁾이 쇼팽의 건축학적 천재성을 가장 잘 나타내는 작품이라고 평하면서 소나타 론도 형식 구성에 가까운 조성의 구성과 더불어 형식에서는 독창적인 변형이 일어난다고 서술하였다.³³⁾ 이러한 견해에서 보다시피, 이 작품을 소나타 형식이나 론도 형식을 기본으로 분석하려면 많은 예외와 변형을 설명해야 하지만, 아치 구조로 분석한 <발라드 3번>은 훨씬 설득력이 있다. <발라드 3번>의 전체적인 구조는 다음과 같다. (표 3)

32) 이후 본문에서 <발라드 3번>으로 생략해서 언급한다.

33) 레이 M. 롱이어/ 김혜선 옮김, 『19세기 낭만주의 음악』 (도서출판 다리, 2001), 158.

〈표 3〉 쇼팽의 〈발라드 3번〉 Op. 47 A b 장조의 구조

*표에서 조성을 표기할 때에 조성 란에서 대문자는 장조를, 소문자는 단조를 의미한다.

| 마디 | 1-52 | 52-115 | | | 116-144 | 144-212 | | | 213-230 | 231-241 |
|----|------|-----------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| 부분 | A | B | | | C | B2 | | | A2 | coda-C |
| | | 52-80 | 80-103 | 103-115 | | 144-157 | 157-183 | 183-212 | | |
| 조성 | A b | C | f | C | A b | A b | c# | 연결구 | A b | A b |
| | | V - i - V | | | | V - i - | | | V | |

이 구조에서는 B부분이 흥미로운데, 첫 번째 B부분은 C장조-f단조-C장조로 다시 소부분으로 나누어지며, 마치 f단조를 중심으로 V-i-V도의 조성을 구축한 것으로 보인다. f단조는 A b 장조의 관계 단조로서, 마치 소나타 형식에서 2주제가 관계조로 제시되는 역할을 한다. 그리고 재현에 해당되는 B2 부분에서는 183마디부터의 연결구가 삽입되어 다소 복잡한 듯이 보이지만 연결구는 A b 으로 귀결되고 이 또한 B2 부분만 따로 떼어 놓고 보면 A b 장조-c#단조(d b 단조)-A b 장조의 V-i-V도의 앞 B부분과 같은 구조로 조성되었다. 소나타 알레그로 형식의 재현부처럼 주조인 A b 장조 중심축으로 돌아온 모양을 보여준다. 이러한 중첩된 V도 관계를 다시 복합 화음 형태로 보여주면 다음과 같다. (악보 6)

〈악보 6〉 쇼팽 〈발라드 3번〉 Op.47 A b 장조 조성 구조

The diagram illustrates the relationship between A-flat major and D-flat major through voice leading. It shows the following components:

- Left side (A-flat major):** Labeled "이명동음조 c#단조" (Enharmonic equivalent of C# minor). It shows the chord structure for A-flat major.
- Right side (D-flat major):** Labeled "Ab장조 f단조" (A-flat major / F minor). It shows the chord structure for D-flat major.
- Top label:** "Db장조의 3음 플랫으로 단조 사용" (Use of the 3rd degree of D-flat major as a flat in the minor mode).
- Bottom label:** "c#단조의 3음 올림으로 장조 사용" (Use of the 3rd degree of C# minor as a sharp in the major mode).
- Arrows:** A right-pointing arrow indicates the transition from A-flat major to D-flat major, and a left-pointing arrow indicates the transition from D-flat major back to A-flat major.

A b 장조는 가장 외곽에 위치한 A부분과 가장 가운데 위치한 C부분에서 나타나서 안정된 주조의 위치를 차지하고 있으나, 곡 전체의 중앙 부분인 C부분의 길이가 29마디에 그치고 곡 전체의 절정부가 위치하지 않음으로 중요성이 낮아진다고 할 수 있다. 곡의 흐름면에서 살펴보면, 절정부는 B2에서 긴장을 쌓아가서 A2부분에 이르러 A주제가 두꺼운 코드로 변형되어 나타나고 그대로 화려하게 에너지를 방출하며 곡을 마치게 된다. 아치 구조가 끝난 이후 코다에서 C의 재료를 이용하여 A b 장조로 화려하게 종결 지음으로 C부분의 중요성을 보장하고 있다.

위에서 살펴본 바와 같이 <발라드 3번>은 앞선 두 발라드와 달리, 처음부터 완벽한 아치 구조로 작곡되었으며 조성의 배치 또한 대칭형을 이루어 구조상 가장 독창적이면서 정교한 형식을 보여준다고 할 수 있다. 또한 각 부분의 시작음을 따로 떼어 정리해 보면 A b 장조의 3화음이 도출된다. (표 4)

〈표 4〉 쇼팽의 〈발라드 3번〉 Op.47 A b 장조, 각 부분의 시작음

| 부분 | A | B | C | B2 | A2 | Coda | 종지음 |
|-----|--------|------|--------|--------|--------|--------|--------|
| 시작음 | E b 음 | C 음 | C 음 | A b 음 | E b 음 | C 음 | A b 음 |
| 조성 | A b 장조 | C 장조 | A b 장조 | A b 장조 | A b 장조 | A b 장조 | A b 장조 |

조성은 3도 관계조로 구성되어 있으나, <악보 6>의 관계에서 드러나는 것처럼 3도 관계조의 장조와 단조의 모드를 바꾸어 아치 구조의 가장 외곽에 위치시키고 있다. <발라드 1번>이 소나타 형식에 기본을 둔 변형이라면, <발라드 3번>은 더 나아가 3도 관계와 아치 구조를 처음부터 엄두에 두고 작곡하였음이 드러난다. 쇼팽의 아치 구조에 대한 관심은 앞서 발라드 1번에서 밝힌 것처럼 그의 바르샤바 음악원 시절까지 거슬러 올라간다. 학창 시절 작곡한 <피아노 소나타 1번> Op. 4 c 단조, 1악장에 재현부에서 1주제가 주조로 재현되지 않고 단조 v도(g단조)로 재현되므로 완전하지 않고 2주제에 가서야 완전한 주조로 재현되고, <피아노 소나타 2번> Op. 35

b b 단조와 <피아노 소나타 3번> Op. 58 b 단조의 1악장에서는 2주제가 먼저 재현된다. 소나타 알레그로 형식에서 2주제가 먼저 재현된다는 것은, 1주제-2주제-발전부-2주제-1주제의 구성을 뜻하며, 이는 발전부를 중심으로 주제의 재료 면에서 본다면 대칭형을 이루게 된다. 소나타라고 이름 붙은 작품에서는 조성관계와 형식에서 완전히 자유로울 수는 없다. 하지만 발라드라는 장르는 쇼팽이 피아노 독주곡으로 새로 창시한 장르이고, <발라드 1번>과 <발라드 2번>에서도 2주제나 B주제가 발전부에 해당하는 부분 이후에 먼저 등장하는 측면을 찾아 볼 수 있다. <발라드 1번>과 <발라드 2번>과는 달리, 이 곡은 아치 구조를 완성한 좋은 예이며, 고전 소나타 알레그로 형식을 기반으로 변형한 것이 아니고 처음 악곡의 구상부터 아치 형식을 염두에 두고 치밀하게 구조를 짜 나갔음을 알 수 있다.

롱이어가 <발라드 3번>이 건축학적 천재성을 나타낸 다고 한 것처럼, 건축물이나 미술품에서 아치 구조는 시각적으로 가장 단순하면서도 견고한 아름다움을 선사한다. 고전시대의 음악 형식은 조성과 형식구조가 맞물려 한 세기 동안 발전해 온 정교한 음악 형식이지만, 쇼팽은 가장 단순한 아치 구조를 음악의 형식에서 다시 고려함으로써 A-B-C-B-A 라는 5부 형식을 완성하였다. 또한 아치 구조 중 B부분 속에 다시 i-V-i라는 조그만 대칭 구조를 삽입함으로써, 아치의 복합 구조를 선보이고 있다. 조성 구조도 낭만 3도를 근간으로 한 조성으로 짜여 있는데, 이 3도 관계 조성이 복잡하게 얽혀 있는 것이 아니라 3화음의 울림 같이 명확하게 움직이고 있어, D b 음과 C#음을 이용한 이명 동음 전조가 이루어짐에도 불구하고, 발라드 네 곡 중 가장 명확한 형식과 조성의 움직임을 들려주고 있다. <발라드 3번>은 발라드 네 곡 중 가장 듣기에 단순하고 이해하기 쉬우므로, 쇼팽을 발라드를 처음 연주하는 학생들에게 가장 먼저 권해주는 악곡이기도 하다. 그러므로 고전 소나타 형식이나 론도 형식에서 벗어난 예외적인 구조임에도 불구하고, 이론적 설명을 떠나 사람들에게 감각적으로 쉽게 인지되는 이유이다.

쇼팽 이후, 20세기 초 작곡가들 중, 형식미를 중요하게 생각한 작곡가들을 꼽으라면, 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)과 스트라빈스키(Igor Stravinsky,

1882-1971)를 들 수 있다. 라벨의 피아노 독주곡이나 스트라빈스키의 신고전주의 작품에도 아치 구조가 유독 많이 나타나는 것은 우연이 아닐 것이다. 당시 쇼팽은 자신의 대규모 악곡 형식면에 있어서는 슈만이 거칠다고 평한 것처럼, 베토벤이나 모차르트처럼 완벽한 감각을 가졌다는 극찬을 듣지 못했다. 마주르카나 왈츠에서는 극찬을 들었지만 이는 낭만적 캐릭터 피스에 해당하는 소품이었고 큰 규모의 형식이 필요한 장르가 아니었다. 쇼팽은 대규모 악곡에서는 형식적인 견고함이 부족하다는 견해를 불식시키듯 <발라드 3번>은 쇼팽의 전 작품 중 아름답고 독창적인 형식미와 쇼팽 특유의 낭만 피아노 어법이 가장 잘 접목된 작품이라고 생각한다.

6 . 쇼팽의 발라드 4번 Op. 52 f단조 (1842년)

<발라드 4번> Op. 52 f단조는 발라드란 제목을 가진 피아노 독주곡의 마지막 작품이고, 이후의 다른 대규모 피아노 독주곡들, <스케르초 4번> Op. 54 E장조 (1842-43) 이나 <피아노 소나타 3번> Op. 58 b단조(1844-45) 등과 마찬가지로 음악적 깊이는 심오하고, 구조 또한 복잡하다. 형식은 소나타 형식을 기반으로 하고 있으나 여기서 출발한 새로운 형식을 추구하고 있으며, 조성의 구조 또한 반음계적 진행을 기반으로 난해하여 비교적 단순하게 구성 되었던 <발라드 3번>과 좋은 대조를 보인다. 곡 전체의 구조는 1주제와 2주제를 가진 소나타 형식과 유사하게 분석할 수 있다. 그러나 조성관계가 소나타 형식과 같이 주조로 돌아오지 않고 각 부분의 길이의 균형이 잡히지 않아 3부 형식인 소나타 알레그로 형식이라기보다 발전부의 비중이 줄어 “발전부 없는 소나타 형식”(Sonata form without development)³⁴⁾ 혹은

34) 웹스터는 소나타 형식의 정의에서 예외적인 소나타 형식으로서, “발전부가 없는 소나타 형식”을 정의하고 있는데, 발전부가 완전히 없는 2부 형식이거나, 연결구와 발전부의 구분이 모호한 짧은 발전부가 있는 형식을 이와 같이 정의하였다. 하이든, 모차르트, 베토벤의 고전 소나타의 느린 악장에 자주 등장하는 형식이다. James Webster, “Sonata Form”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001). 697.

대규모 2부 형식에 가깝다. 축약된 발전부의 A b 장조를 중심으로 보면, 가장 외곽 부분에 C장조-f단조가 위치하여 조성적으로는 대칭 구조가 형성된다. <발라드 4번>³⁵⁾의 구조는 다음의 표와 같다. (표 5)

〈표 5〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조의 구조

*표에서 조성을 표기할 때에 조성 란에서 대문자는 장조를, 소문자는 단조를 의미한다.

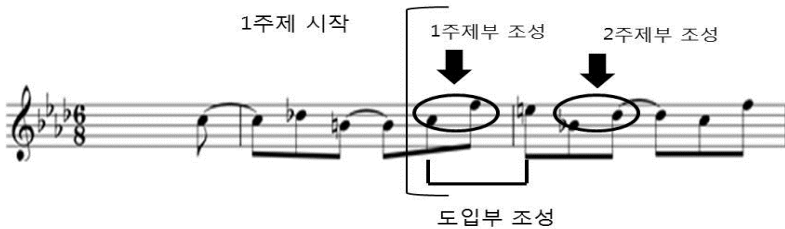
| 부분 | 소부분 | 마디 | 주제 및 요소 | 조성 | |
|-----|-----|---------|-----------|--------------------|-----------------|
| 제시부 | 도입부 | 1-7 | | C | C-f 진행 |
| | 1주제 | 7-22 | 1주제 | f-A b-b b-G b-b b | |
| | | 22-37 | | f-A b-b b-G b-b b | 1주제 반복 |
| | 연결구 | 37-45 | 2주제 요소 | G b | 2주제 암시 |
| | | 46-57 | 1주제 요소 | B b-b b | 1주제 발전 |
| | 1주제 | 58-71 | 1주제 | f | 1주제 변형 |
| | 연결구 | 72-80 | 새로운 요소 | G b | |
| | 2주제 | 80-99 | 2주제 | B b | 코랄 양식의 호모포닉 짜임새 |
| 발전부 | | 99-121 | 새로운 요소 | g | |
| 축약 | | 121-128 | 1주제 요소 | A b | 1주제 발전, 절정부 |
| 재현부 | 도입부 | 129-134 | | A | |
| | 1주제 | 135-151 | 1주제 | F-A b-G b-f | |
| | | 152-168 | 1주제 | f | 1주제 변형 |
| | 2주제 | 169-191 | 2주제 | D b | 2주제 변형 |
| | | 191-210 | D b 아르페지오 | D b-C (도입부/연결구) | D b 조성 확보 |
| 코다 | | 211-239 | | f | C-f 진행 |

35) 이후 본문에서 <발라드 4번>으로 생략해서 언급한다.

또 다른 주목할 만한 <발라드 4번>의 특징으로는, 이미 1주제 속에 곡 전체의 조성의 계획이 들어 있고 2주제는 부분적 요소가 먼저 출현한 후 제시부의 끝에 가서 완전한 모습이 등장하는 점이다. 이것은 20세기에 등장하는 장 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957)의 “목적론적 생성 (Teleological genesis)” 기법을 예상할 수 있는 요소가 포함되어 있다. 이는 2주제 부분에서 비교해 보도록 하겠다.

1주제가 처음 제시되는 형태에서부터 매우 독특한 음정관계를 찾아볼 수 있는데, 도입부의 C장조, 1주제부의 f단조의 주음과 2주제부의 B b 장조, D b 장조의 주음을 모두 포함하는 모습을 보여준다. 이 음정관계가 1주제부의 조성관계와 밀접하게 관련되며 곡 전체의 조성 계획을 예시한다. 1주제부의 조성 진행 속에는 이미 1주제부의 f단조-A b 장조의 축과 2주제를 구축하는 G b 장조-B b 장조-D b 장조의 축이 내포되어 있다. (악보 7) (표 6)

〈악보 7〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조, 1주제



〈표 6〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op. 52 f단조, 1주제부 내의 조성 변화

| | | | | | |
|----|---------|--------|---------|-------------|--------|
| 마디 | 8 | 12 | 16 | 17 | 22 |
| 조성 | f단조 | A b 장조 | b b 단조 | G b -D b 장조 | b b 단조 |
| 비교 | 1주제부 조성 | | 2주제부 조성 | | |

2주제는 제시부의 37-45마디에서 완전한 모양이 아닌 일부 요소만 G b 장조로 먼저 등장하며, 이후 제시부가 끝난 시점인 80마디에 가서 완전한

모양을 갖춘 주제의 모습으로 나타난다. 이러한 모습은 시벨리우스의 <교향곡 4번> a단조(1910-1911년) 3악장에서 “목적론적 생성” 기법³⁶⁾을 이용해, 주제가 점점 발전하여 최종 제시에서 완전한 모습을 갖추는 단계³⁷⁾를 연상시킨다. 다음은 시벨리우스의 <교향곡 4번> Op. 63 a단조(1910-1911년)의 3악장에서 주제 선율이 발전하여 완전한 주제로 자라나는 과정이다. 처음 3악장의 주제가 제시되는 모습은 다음과 같다. (악보 8)

〈악보 8〉 시벨리우스의 교향곡 4번 Op. 63 a단조 3악장, 9-11마디, 주제의 첫 제시



다음의 단계는 조금 더 발전하여 최종 모습에 가까워진다. (악보 9)

〈악보 9〉 시벨리우스의 교향곡 4번 Op. 63 a단조 3악장, 39-46마디, 주제의 중간단계

36) James Hepokoski, “Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius),” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001). 332. 목적론적 생성은 장 시벨리우스의 <교향곡 4번> Op.63 a단조(1910-1911)의 3악장에서 나타나는 주제 순환 기법의 하나로, 모티브의 단편에서 시작하여, 하나의 주제를 생성하는 기법을 말한다.

37) Burkholder·Grout·Palisca, *A History of Western Music*, 800.

다음은 3악장 주제의 최종 모습이다. 이 부분은 제1바이올린, 제2바이올린, 비올라, 첼로의 현악 파트가 유니슨으로 함께 최종 완성된 주제를 연주한다. <악보 10>에서는 첼로의 파트만 제시하였다. (악보 10)

<악보 10> 시벨리우스의 교향곡 4번 Op. 63 a단조 3악장, 89-94마디, 완전한 주제



다음은 쇼팽의 <발라드 4번>의 2주제가 제시되는 방식이다. <악보 11>에서는 2주제의 단편이 처음 제시된다.

<악보 11> 쇼팽의 <발라드 4번> Op.52 f단조, 37-46마디, 2주제의 예시, 1976년 헨레(Henle)판



다음은 <발라드 4번>의 2주제가 완전한 모습으로 등장하는 부분이다. 시벨리우스는 고전 소나타 형식을 다룰 때, 새로운 기법으로서 순환형식 (Rotational form)과 목적론적 생성이란 장치를 이용하였다.³⁸⁾ 순환 형식이

38) Burkholder·Grout·Palisca, *A History of Western Music*, 800.

란 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 주제변형기법(Thematic transformation)과 매우 흡사하다. 그라우트는 시벨리우스의 순환형식을 “일련의 주제적 요소들을 되풀이하되 매번 조금씩 변화를 주는 방법”이라고 정의하고 있다.³⁹⁾ 쇼팽도 <발라드 4번>에서 시벨리우스의 새로운 두 가지 방법 모두를 활용하고 있다는 것을 찾아 볼 수 있다. 2주제가 주제변형을 거치는 것과 목적론적 생성과 유사하게 완성된 모습으로 자라가는 등의 두 가지 모두를 보여준다. (악보 12)

〈악보 12〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조, 79-82마디, 완전한 2주제의 등장, 1976년 헨레(Henle)판

완전한 2주제 등장 Bb장조

다음은 2주제가 80마디부터 완전한 형태를 갖추고 난 후, 재현부 169마디부터는 84마디부터의 부분이 주제변형기법의 과정을 거쳐 확장되고 낭만적인 모습으로 등장한다. 177마디부터는 재현된 2주제가 반복되면서 열정적인 모습으로 다시 나타나 낭만적인 절정부를 이루는 과정을 보여준다. (악보 13-1, 13-2)

39) Burkholder·Grout·Palisca, *A History of Western Music*, 800.

〈악보 13-1〉 쇼팽의 발라드(발라드 4번) Op.52 f단조, 169-174마디,
2주제의 재현, 1976년 헨레(Henle)판

2주제의 재현, 확장된 변형

〈악보 13-2〉 쇼팽의 발라드(발라드 4번) Op.52 f단조, 177-180마디,
2주제가 절정부를 이루는 모습, 1976년 헨레(Henle)판

격정적으로 변형, 발전된 2주제의 모습

1주제와 2주제의 균형 면에서 보면 1주제 위주로 변형, 발전된 부분이 많고, 2주제는 많이 변형되지 않고 제시부에서 한 번, 재현부에서 한 번씩 등장한다. 1주제는 f단조의 주조에서 다양하게 변형되는데 비해 2주제는

제시부에서는 G b 장조-B b 장조로, 재현부에서는 D b 장조로 나타난다. 제시부는 매우 확장되어 곡의 거의 절반에 이른다. 1주제가 주제변형기법 (Thematic transformation)⁴⁰⁾으로 58마디와 152마디에 두 번 등장하며, 2주제 역시 제시부의 80마디 B b 장조의 모습이 재현부의 169마디 D b 장조로 주제 변형기법을 통해 등장한다.

전체 조성 계획에서 벗어난 이례적인 부분이 99-134마디, 발전부에서 재현부 직전의 도입부까지의 부분이다. 발전부에서는 g단조-A b 장조를 거쳐 완전한 도입부의 모습이 A 장조로 나타난다. 위의 <표 5>에서 보면, 1주제의 발전을 이루는 부분인 121-128마디의 A b 장조 부분이 <발라드 4번>의 중심축을 이루게 된다. 발전부로는 단 8마디의 짧은 A b 장조 부분이 앞, 뒤의 커다란 부분을 이어주는 모양을 그리는 것을 볼 수 있다. A b 장조 부분은 바로 직전과 직후에 반음관계인 g단조와 A 장조로 둘러싸여 있다. 조성적으로 본다면 발전부에 해당하는 g단조-A b 장조-A 장조의 부분이 전체 조성 구조의 중심을 이루고 시작과 곡의 종지 맨 끝에 C 장조-f단조의 5도 축이 위치하는 골격이 구성된다.⁴¹⁾ 하지만 주제의 재료 면에서는 조성의 대칭 구조와는 어긋난다. 주제의 재료 면에서 본다면 재현부로 여겨질 만한 부분이 129마디의 A 장조부터이다. 처음의 서주가 같은 모습으로 등장하기 때문인데, 이는 고전적 재현부의 의미에서 완전히 벗어난다. f단조가 돌아오는 부분은, 1주제가 처음 재현되고 나서 불안정한 조성을 지난 후인 152마디부터이다. 또 다른 측면에서 A 장조의 의미를 찾아보면, 조성의 주축에서 반음 올라간 획기적인 조성이 등장하는 것은 <발라드 1번>에서도 나타난다. <발라드 1번>에서는 발전부에 해당하는 부분, 아치 구조의 가장 중심점에 g단조와 E b 장조를 축으로 하는 전체 조성 계획에서 벗어

40) 위커는 주제 변형 기법의 예로, 리스트의 <피아노 콘체르토 2번> S. 125 A 장조, 스케르초 악장의 주제를 들어 설명한다. 주제 변형 과정은 쇼팽의 <발라드 4번>의 1주제가 58마디 변형되는 것처럼 성부가 더해져 대위법적인 짜임새를 가진 주제로 변형되었다. Allan Walker, *Franz Liszt, The Weimar Years, 1848-1861*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989), 310.

41) <표 5>의 짙은 색 부분을 참조.

난 a단조-A장조가 등장한다. 특히 A장조는 곡의 절정부를 이루는 곡 한 중간에 위치한다. <발라드 2번>의 아치 구조에서도 마찬가지로 현상이 나타나는데, F장조와 a단조 축에서 벗어난 B b 장조-g단조 축이 곡의 한 가운데를 차지하고 있다. <발라드 3번>에서는 이와 같은 반음관계의 조성이 중앙에 나타나지 않지만, A b 장조 주조에서 5도관계인 D b 조가 이명동음으로 바뀌어, 장조가 아닌 c#단조로 나오는 부분이 후반부에 등장한다. <발라드 4번>의 경우, f단조와 A b 장조를 주축으로 하는 조성에서 A장조가 도입부 주제의 모습으로 재현되는 것은 유사한 맥락으로 이해된다. 여기서 A장조 부분은 도입부의 재현의 모습을 하고 있으나, 134마디의 카덴차로 A장조 불완전 정격 종지하여, 1주제의 재현을 이끄는 재연결구(Retransition)로서의 역할이 더 중요해 보인다. (악보14)

<악보 14> 쇼팽의 <발라드 4번> Op.52 f단조, 129-134마디, 도입부의 재현과 카덴차를 통한 불완전 정격 종지, 1976년 헨레(Henle)판

The image displays a musical score for Chopin's Ballade No. 4, Op. 52, measures 129-134. The score is in F major and 3/4 time. It shows the re-entrance of the A major theme at measure 129, followed by a cadenza leading to an incomplete cadence at measure 134. The score includes dynamic markings like 'pp', 'dolciss.', and 'rallent.', and performance instructions like 'A장조 도입부의 재현' and 'A장조 불완전 정격종지'. The score is annotated with 'A장조' and '도입부의 재현' at measure 129, and 'A장조 불완전 정격종지' at measure 134. The score is in F major and 3/4 time. The score is annotated with 'A장조' and '도입부의 재현' at measure 129, and 'A장조 불완전 정격종지' at measure 134. The score is in F major and 3/4 time.

연이은 135마디에서부터, 1주제의 재현이 조성이 안정되지 않은 상태에서 대위법적인 모방 기법을 이용해 재현된다. 재현부의 처음은 f단조로 돌아가기 위한 연결구의 모습을 하고 있다. f단조의 입장에서는 A장조는 먼 거리의 조이므로, 1주제가 재현되는 135마디를 f단조가 아닌 F장조로 1주제를 시작하고, 139마디부터 제시부의 주제 모습과 일치 시키나, 139마디의 1주제는 선율의 모습만 비슷할 뿐 오른손과 왼손이 모방 기법으로 대위법적 진행을 하여 조성은 모호하다. (악보 15-1, 15-2)

〈악보 15-1〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조, 7-12마디, 제시부의 1주제, 1976년 헨레(Henle)판

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 4, Op. 52, measures 7-12. The score is in F major and 2/2 time. It shows the first theme of the exposition. The right hand has a melody with triplets and a fermata. The left hand has a bass line with triplets and a fermata. The tempo is marked 'in tempo' and the dynamics are 'mezza voce'. The score is labeled '제시부 1주제' and 'f단조'. A circled area in the right hand at measure 11 is labeled 'Ab장조'.

〈악보15-2〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조, 135-145마디, 재현부의 1주제, 1976년 헨레(Henle)판

The image shows a musical score for Chopin's Ballade No. 4, Op. 52, measures 135-145. The score is in F major and 4/4 time. It shows the first theme of the recapitulation. Annotations include 'a tempo', 'p legato', '1주제 F장조', '모방기법으로 조성이 모호함', 'f단조, 1주제 제시부와 일치부분', 'Ab장조', '모방기법 계속', '조성확실', and 'Bb단조'. Circled areas highlight specific harmonic changes and melodic motifs.

재현부의 191마디부터 마지막 등장하는 2주제부는 D \flat 장조인데, 스트레토(stretto)로 몰아치는 반음계적 코드 진행이 201마디에서 갑자기 멈추어 서고 다음 마디 페르마타에서 절정부로 치닫던 흐름이 끊긴다. 이후 급격한 분위기 전환이 일어나는데, 203마디부터 *pp*의 C장조의 명상적인 코드 진행이 재현부의 끝을 알림과 동시에 걱정적 코다의 도입부 역할을 겸한다. 이는 D \flat 장조의 2주제 재현에서 f단조 원조의 코드 조성으로 돌아가기 위한 방법으로 매우 혁신적이고 급진적인 방법이 아닐 수 없다. 203마디부터 8마디 동안의 고요한 C장조의 진행은, 열정적인 직전의 분위기와 이후에 이어질 어둡고 휘몰아치는 코다 중간에 위치하여 마치 폭풍의 눈속에 있는 듯한 극적인 효과를 담당한다. (악보 16)

〈악보 16〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조, 202-212마디, 코다
 도입부/연결구, 1976년 헨레(Henle)판

코다 도입부/연결구

202

pp

C(M)/f *

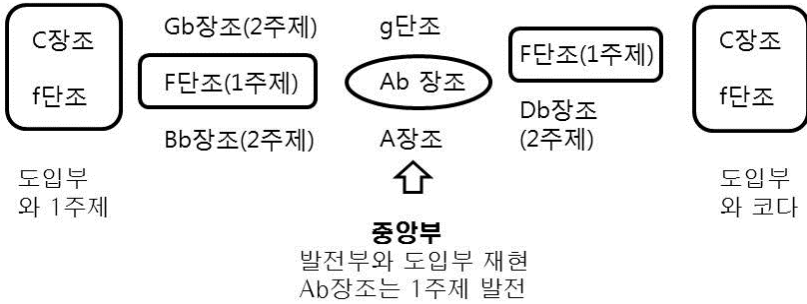
211

코다

f

위 <악보 11>의 203-210마디 C장조 부분은 조성적으로 볼 때, V-i 진행으로, 뒤이어 올 f단조의 코다의 도입부 기능을 담당할 수도 있다. 이 관계는 <발라드 4번>의 첫 도입부 C장조에서 1주제 f단조로 이어진 것과 연관이 있으며, 재현부를 시작할 때 A장조로 도입부를 시작하고, 1주제를 F장조로 시작한 11마디의 불완전한 조성을 보상하는 측면이 있다. F-A b-C의 축과 G b-B b-D b의 축 어느 곳에도 속하지 않는 발전부의 99마디 g단조 부분과 129마디 도입부의 재현 A장조는 발전부의 두 번째 부분, 121마디의 A b 장조를 중심으로 반음 아래와 위에 위치해 있다. 이로서 조성적 진행으로 보면 아치 구조가 완성된다. 조성의 구조가 매우 복잡하고 이례적인데 거시적으로 보면 f-A b-C의 조성을 중심으로 한 1주제부 사이에 G b를 중심으로 한 2주제부가 삽입되어 있는 모양이다. 두 축이 되는 1주제부와 2주제부, 중앙의 부분의 조성 관계를 단순화 시키면 다음과 같다. (표 7)

〈표 7〉 쇼팽의 〈발라드 4번〉 Op.52 f단조의 조성 구조



이와 같이 <발라드 4번>은 소나타 형식을 기반으로 한 도입부와 1,2 주제, 발전부의 형태를 갖추고는 있지만 각 부분의 비율상 소나타 형식의 3부 형식에 부합하지 않고 2부 형식에 가깝다. 조성면에서는 고전시대의 소나타 형식을 따르고 있지 않다. 조성의 구조는 앞선 세 곡의 발라드와 같이 가운데와 양 끝을 대칭적으로 배치한 구조를 구축하고 있으며, 대위법적 짜임새로 조성이 모호한 부분도 등장한다. 반음 관계인 F-A b-C 축과 G b-B b-D b 축이 전체 곡의 구조에 골격 역할을 하게 되는데, 이 두 조성 축은 고전소나타에서 1,2 주제가 관계조로 구성되어 다른 주제임에도 하나의 유기체 속에 속하던 전통에서 벗어난 것이다. 1,2주제의 조성이 서로에게 영향을 주지 않는 완전한 이원론 위에 구축됨으로써, 고전 소나타의 전통적 화성 구조에서 벗어난 새로운 조성 구조의 개념을 확립하는 것이다. 주제의 발전 양상은 “목적론적 생성”과 같은 현대의 진화론적인 구조 개념까지 갖추었다. 네 개의 발라드 중 마지막 곡인 <발라드 4번>은 형식, 조성의 구조나 주제 발전, 변형시키는 측면에서 이제까지 쇼팽이 발라드에서 실험해 보았던 새 음악적 구조를 총 집약한 결과를 보여주고 있다.

7. 나가면서

쇼팽의 네 곡의 피아노 발라드는 고전 형식만으로는 해석할 수 없는 독창적인 구조로 작곡되었음을 살펴보았다. 쇼팽은 소나타나 스케르초처럼 고전 형식의 장르를 빌지 않고 새로운 피아노 독주곡 장르를 개척함으로써 과거의 전통에서 벗어나 자신의 상상력을 마음껏 발휘할 수 있었다. 발라드는 중세시대부터 유럽 전역에서 전해 내려오는 대중 장르로서 문학적 측면과 음악적 측면이 공존하는 광범위한 장르이다. 발라드가 중세시대부터 변천을 거쳐 쇼팽의 시대에 와서는 낭만 정신을 표현하고, 서사적인 성격, 민족적인 내용을 포함하게 된다. 표제를 자신의 음악에 붙이기를 싫어하는 쇼팽의 성향은, 폴란드의 민족정신을 음악과 연관시킬 수 있는 미키에비츠의 시 형태인 발라드에서 착안하여 발라드라는 용어를 장르 제목으로 선택함으로써 해결점을 찾았다. 낭만시대의 많은 악곡들처럼 구체적인 표제가 붙지 않았지만, 내러티브적인 스타일의 악곡은 피아노 독주곡으로서 독창적인 장르를 확립하였다.

<발라드 1번>은 아직 고전 소나타 알레그로 형식의 근간을 탈피하고 있지 못하지만, 네아폴리탄 조성의 서주가 있는 점, 네아폴리탄 조성에서 2주제 조성을 연결시키고 있는 점, g단조 악곡에서 발전부 중앙에 A장조가 절정부를 이루는 점 등은 고전 형식으로 설명할 수 없는 새로운 요소들이다. 또한 2주제가 먼저 재현되게 배치하여 중앙의 A장조 부분을 중심으로 조성면에서 좌우 대칭형을 이룬다. 주제 면에서는 1주제와 2주제가 교대되는 형식이지만 재현부가 시작되기 직전 1주제의 재료를 이루어진 새로운 부분이 삽입되어 있어 특징적이다.

<발라드 2번>은 A-B-A-B의 극심한 대조를 이루는 부분이 교대되는 구조로 작곡되었다. 이러한 예는 쇼팽의 다른 피아노 작품에서도 예를 찾아보기 힘든데 당시 슈만과 교류 하면서 받은 영향으로 보인다. 이 작품은 슈만의 <크라이슬러리아나> Op. 16에 대한 헌정곡으로, 슈만이 자신의 이중 자아를 이용하여 극심한 대조를 보이는 부분을 교대로 대비시키는 악곡

구성 방식과 문학을 음악에 접목시키는 아이디어에 착안하였다고 추정할 수 있다. 쇼팽의 <발라드 2번>은 슈만의 서평에서 기록한 것과 같이 아담 미키에비츠의 시에서 영감을 받았다고 전해지는데, 그의 발라드 중 호수와 관계된 <스비테치안카>의 내용이 가장 문학적 연관성을 많이 가지고 있다고 간주된다. 표제를 붙이기 싫어했던 쇼팽은 시의 내용을 <발라드 2번>을 구상하는데 연관 지었을지라도 이에 대해 아무런 기록도 남기지 않았다. 그러므로 <발라드 2번>이 문학적 연관성이 있다는 것은 논란의 여지가 있지만, 쇼팽의 이례적인 곡의 구성으로 볼 때 시와의 연관성이 구성에 관계되었다는 가능성이 높다. <발라드 2번>의 구성은 단순히 대조되는 A와 B의 교대가 아니라 주제면, 조성적으로도 다중적인 의미를 가지며 정교하게 연관이 되어 있다.

<발라드 3번>은 쇼팽이 아치 구조를 완성한 작품으로써, 쇼팽이 바르샤바 학창 시절부터 관심을 가져온 소나타 알레그로 형식의 변형을 완성한 곡이다. 쇼팽은 학창 시절 <피아노 소나타 1번> Op. 4 c 단조에서부터 2주제를 먼저 재현시키는 방식을 고민한 것으로 보인다. 소나타 알레그로 형식에서 2주제가 먼저 재현되면서 원조로 재현되지 않고 원래의 2주제 조성을 유지하면 발전부를 중심으로 아치 구조를 형성하게 된다. 이명동음을 이용한 전조를 포함하고 있으면서도 조성면에서나 형식면에서 단순 명확하게 들리는 <발라드 3번>은 쇼팽이 완성한 A-B-C-B-A의 5부 아치 구조를 가장 명확하고 아름답게 보여주는 예이다.

<발라드 4번>은 네 곡의 발라드 중 마지막 작품답게 심오하고 가장 복잡한 구조를 가지고 있다. 소나타 형식을 근간으로 하고 있지만 대위법을 자주 사용하였고 짧은 발전부를 떼어 놓고 본다면 거대한 2부 구조에 가깝다. 주제의 발전, 변형 방식이 매우 독창적인데, 1주제의 요소에 앞으로 제시될 조성적 구조가 포함되어 있고, 2주제는 처음 제시에 단편만 제시되고 후반부에 완성된 모습을 보여주는 시벨리우스의 “목적론적 생성”과 유사한 방식을 보여주고 있다. 1주제부는 F-A b-C음을 주음으로 하는 조성이고, 2주제부는 G b-B b-D b음을 주음으로 하는 조성이어서 이 두 기둥은

겹쳐지지 않는다. 1주제부와 2주제부가 소나타 형식 안에서 관계조로 구성되어 하나의 유기체를 이루는 개념에는 상반된 이원론적 개념을 품고 있다. <발라드 4번>은 단순히 소나타 형식의 변형으로 해석될 작품이 아니며, 쇼팽이 이 작품을 구상할 때 얼마나 혁신적인 아이디어로 주제와 조성, 형식을 정교하게 구축하였나를 재조명해야 하는 작품이다.

쇼팽의 발라드는 이와 같이 고전 시대의 형식에서 벗어나 쇼팽의 독자적인 형식을 구현한

정교한 작품이다. 각 발라드의 새로운 구조 속에는 주제와 조성, 형식이 독창적인 아이디어로 구축되어 있는 것을 알 수 있다. 이번 연구에서, 발라드를 자유로운 형식의 낭만 피아노 작품으로 분류하기 보다는 쇼팽이 가지고 있었던 섬세한 형식미를 비추어 볼 수 있는 좋은 기회가 될 뿐 아니라 쇼팽이 품었던 음악적 사고가 시대를 뛰어넘는 위대한 정신임을 다시 한번 자각하게 된다.

참고문헌

- 권재일. “이르지 볼케르의 발라드 문학.” 『동유럽발칸학』 8/2 (2006), 75-107.
- 길레스피, 존/김경임 옮김. 『피아노 음악』 제2개정 수정판. 계명대학교 출판부, 2007.
- 롱이어, 레이 M./ 김혜선 옮김. 『19세기 낭만주의 음악』. 도서출판 다리, 2001.
- 서영숙. “한국 서사민요와 영미 발라드의 전승양상과 향유 의식 비교 - 가족 관계 유형을 중심으로.” 『한국민요학회』 전국학술발표대회 (전북대학교, 2015.2.27.-28)
- 제레미 니콜라스/ 임희근 옮김. 『쇼팽, 그 삶과 음악, Chopin His Life and Music』. PHOTONET, 2010.
- 컬비, F. E.(Kirby, F. E.)/ 김혜선 옮김. 『피아노 음악사: 20세기 말까지』. 도서출판다리, 2007.
- Berger, Karol. “Chopin’s Ballade Op. 23 and the Revolution of the Intellectuals.” *Chopin Studies 2*, ed. John Rink and Jim Samson, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 74-83.
- Brown, Mourice J. E. “Ballade (ii).” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nded. New York: Macmillan, 2001, 554.
- Burkholder, J. Peter· Grout, Donald Jay· Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 8thed. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2010.
- Friedman, Albert B. “Ballad.” *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com>, 검색일: 2017.06.21.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Hepokoski, James. “Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius).” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, edited by Stanley Sadie,

- 2nded. New York: Macmillan, 2001, 319-347.
- Mickiewicz, Adam. *Romantyczność, in Selected Poetry and Prose*, edited by Stanisaw Helsztyski, translated by George Rapall Noyes and Jewell Parish. Warsaw: Polonia Publishing House, 1955.
- Parakilas, James. *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.
- Porter, James. "Ballad." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nded. New York: Macmillan, 2001, 541-551.
- Porter James·Barlow, Jeremy. "Broadside Ballads." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 545-546.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*, 6thed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- Schumann, Robert. *On Music and Musicians*, translated by Paul Rosenfeld. New York: Pantheon Books, 1952.
- Temperley, Nicholas. "The 19th-and 20th-century art form: German song." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nded. New York: Macmillan, 2001, 548-550.
- Walker, Allan. *Franz Liszt, The Weimar Years, 1848-1861*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989.
- Webster, James. "Sonata Form." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 2nded. New York: Macmillan, 2001, 687-701.
- Wilkins, Nigel. "Ballade (i)." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 2nded. New York: Macmillan, 2001, 551-554.
- Zakrewska, Dorota. "Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades." *Polish music journal online*, Vol. 2,

Nos. 1-2 (1999), <http://pmc.usc.edu//PMJ/issue/2.1.99/zakrzewska.html>,
검색일: 2017.02.04.

약보

Chopin, F. “Ballade No. 1.” *Friderich Chopin's Werke Band I*, edited by Ernst Rudolff. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.

Chopin, F. “Ballade No. 1.” *Chopin Balladen*, edited by E. Zimmermann. München: G. Henle Verlag, 1976.

Abstract**The Innovative Structures of Chopin's Ballades**

Kim, Tae Jung

The ballad, combining literary and musical elements, was a popular, wide-ranging genre since medieval times. From the Romantic era, the ballade began to include epic narrative styles, as well as elements related to the Volksgeist; concurrent with the development of instruments, the ballade was reborn as a brilliant genre for piano concert pieces in Chopin's hands. Chopin disliked giving his compositions programmatic titles; he settled on the name of his new genre through the ballads of Adam Mickiewicz (1798-1855), known for connecting the Polish Volksgeist with music. Also, by creating a previously non-existent genre, Chopin was able to liberate himself from the traditional features of the Classical sonata allegro form, and he is considered to have fully maximized his creativity and originality inside this new genre.

The four ballades are extremely original in their formal and tonal aspects. There are no formal or tonal links between any of the ballades except for being composed in 6 beats in a measure.

<Ballade No. 1> Op. 23 in g minor is indicative of Chopin's efforts to modify the sonata allegro form according to his own structural senses. Chopin's method of modifying the sonata form can be seen in his piano sonatas, where the second theme is appears first in the recapitulation, and the key of the second theme does not return to the tonic key, forming a symmetry. These features are present in the broader structure of the Ballade No. 1 as well; the presence of an introduction in the Neapolitan key, A b major, the connection of the Neapolitan key to the key of the 2nd theme,

E ♭ major and the mid-development climax in A major within a piece in a g minor tonic. These are all new elements not present in the Classical sonata form. The A major section in the middle of the development section forms the tonal center of the entire piece, creating a unique structure.

<Ballade No. 2> Op. 38 in F major/a minor was dedicated to Robert Schumann (1810-1856). It was composed in an A-B-A-B form, with extreme contrast between the two alternating parts. The influence of Schumann's music on this work is apparent especially in shifting the two extreme mood as Schumann expressed his musical and emotional thoughts by using his two extremely opposite, divided egos, Florestan and Eusebius. Also, according to Schumann's review of this work, Chopin's second ballade was inspired by the poems of Adam Mickiewicz, and in particular, supposed to related to the ballad, "Świtezianka" about the undine of the lake, Świtez. Of the four ballades, it is the only one with a literary influence; the theme and tonal structures are related to the content of the poem. Chopin's use of an alternating, contrasting parts and the use of a literary connection in his second ballade are thought to be influenced by Schumann's works.

Chopin escaped the sonata form with <Ballade No. 3> Op. 47 in A ♭ major and created a perfect arch form; despite including enharmonic transposition, the work has the simplest and clearest structure in A-B-C-B-A form and tonal structure of the four ballades.

<Ballade No. 4> Op. 52 in f minor appears to be based on the sonata form, but except its short development section, it is in a large scale binary form. Also, the harmonic axis of the first theme sections, which consist of F-A ♭ -C as the tonic notes triad, does not overlap with the axis of the second theme sections, with tonic notes G ♭ -B ♭ -D ♭ triad. This kind of structure with two tonal axes is innovative and it is in contrast to the typical sonata form, where the two themes are formed in related keys and creates a unified, organic work. Chopin's process for developing themes is similar to that of Sibelius's compositional technique of "teleological genesis,"

foreshadowing the structural concepts used later in the early 20th century.

This paper analyses the innovative structures of Chopin's ballades from the formal and tonal aspects, and highlights the potential for the ballade to be cemented as a new instrumental form evolved from its Classical roots.

Keywords: Ballad, Ballade, Chopin, Innovative structure, Arch structure, Teleological genesis, Mickiewicz

| 투고일 | 심사일 | 게재 확정일 |
|--------------|-----------------------|--------------|
| 2017년 4월 30일 | 2017년 5월 20일 - 6월 20일 | 2017년 6월 21일 |