



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](#)

김미영 교수 지도
석사학위 청구논문

R. 슈만의 《민속풍으로 작곡된
첼로와 피아노를 위한 5개의
모음곡》

(*Fünf Stücke im Volkston für
Violoncello und Klavier,*
Op. 102)에 담긴 음악적 진보성

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
한 수 진

R. 슈만의 《민속풍으로 작곡된
첼로와 피아노를 위한 5개의
모음곡》

(*Fünf Stücke im Volkston für
Violoncello und Klavier,*
Op. 102)에 담긴 음악적 진보성

김미영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원
반주학과
한 수 진

인 준 서

한수진의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 지 형 주 (인)

심 사 위 원 신 인 선 (인)

심 사 위 원 김 미 영 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》(*Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op. 102)에 대한 분석연구이다.

이 작품은 1848년 드레스덴 혁명이 일어난 시기에 작곡된 작품이며 최초의 첼로 작품이다. 이 작품은 초기의 실내악 작품과 비교했을 때 단순한 형식을 사용했지만 단순함 속에서 불규칙을 이루는 변형된 형식과 같은 '진보성'을 보이는 것이 큰 특징이다.

본 논문에서는 표면적으로 단순해 보이는 슈만의 작품이 내재적으로 어떠한 진보성을 이루는지에 대해 세밀한 분석연구를 통해 살펴보았다. 이를 위해 우선 적으로 슈만의 작품 경향을 통해 슈만이 추구하는 음악이 무엇인지를 알아보고 초기 작품과 후기 작품에서 어떻게 양식의 변화를 보이는지를 알아보았다. 이어서 이전 작품에 잘 사용하지 않았던 '민족'(Volk)이라는 소재에 대해 알아보려고 시대적 배경을 살펴보았다. 또한 제1곡의 지시어 '모든 것이 헛되다'(Vanitas vanitatum)의 의미를 괴테의 시 <헛되다! 모든 것이 헛되다!>(Vanitas Vanitatum Vanitas)와 연관하여 고찰하였다.

이러한 해석적 관점을 가지고 연구한 결과, 1848년 이후 정착되지 않는 사회의 변화 속에서 현실적이고 일상적인 기존의 가치를 추구하는 모든 세속적인 것들이 '부질없고 헛되다'는 생각을 하게 되었고, 이러한 상황을 실내악 작품에 반영한 것으로 보인다. 그러한 생각은 기존의 양식에서 벗어나는 불규칙한 구조를 통해 통상적인 형식을 깨뜨리는 새로운 양식으로 표현된다. 그 진보성이 또한 '민속풍'으로 작곡된 단순한 형식으로 이루어진 이중주 작품을 통해 표현되었다는 점이 흥미롭다.

정리하자면, 이 작품은 전체적으로 단순한 형식으로 구성되지만, 불규칙한 구조를 보이며, 당대의 통상적인 형식에서 벗어난 변형된 형식을 특징으로 하며, 이러한 특징은 민속풍에서 새로움을 이끌어낸 슈만의 ‘진보성’을 알 수 있게 한다. 슈만의 진보성은 또한 그가 추구한 ‘시적인 것’이기도 하다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 슈만의 작품 경향	3
III. 작품에 대한 해석적 관점과 분석	10
1. 작품의 성립배경 및 해석적 관점	10
2. 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》의 작품분석	16
1) 제1곡	17
2) 제2곡	32
3) 제3곡	41
4) 제4곡	50
5) 제5곡	56
IV. 결론	68

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표1> 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》의 전체 구성	16
<표2> 제1곡 구성	17
<표3> 제1곡의 a악절과 b악절 구분	20
<표4> 제2곡 구성	32
<표5> 제3곡 구성	41
<표6> 제4곡 구성	50
<표7> 제5곡 구성	56
<표8> 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》 형식·구조 비교	66

악 보 목 차

<악보1> 제1곡, 마디1-8	18
<악보2> 제1곡, 마디1-4	19
<악보3> 제1곡, 마디9-16	20
<악보4> 제1곡, 마디25-32	21
<악보5> 제1곡, 마디33-40	22
<악보6> 제1곡, 마디1-4	22
<악보7> 제1곡, 마디41-44	23
<악보8> 제1곡, 마디61-64	23
<악보9> 제1곡, 마디65-72	24
<악보10> 제1곡, 마디79-88	24
<악보11> 제1곡, 마디89-96	25
<악보12> 제1곡, 마디97-100	26
<악보13> 제1곡, 악보105-112	27
<악보14> 제1곡, 마디113-116	27
<악보15> 제1곡, 마디121-124	28
<악보16> 제1곡, 마디125-128	29
<악보17> 제1곡, 마디134-141	29
<악보18> 제1곡, 마디142-148	30
<악보19> 제2곡, 마디1-7	33
<악보20> 제2곡, 마디8-14	34
<악보21> 제2곡, 마디22-24	35
<악보22> 제2곡, 마디25-28	35

<악보23> 제2곡, 마디29-35	36
<악보24> 제2곡, 마디12-14	36
<악보25> 제2곡, 마디36-49	37
<악보26> 제2곡, 마디57-63	38
<악보27> 제2곡, 마디64-80	39
<악보28> 제3곡, 마디1-6	42
<악보29> 제3곡, 마디7-11	43
<악보30> 제3곡, 마디17-27	44
<악보31> 제3곡, 마디28-31	45
<악보32> 제3곡, 마디36-39	46
<악보33> 제3곡, 마디40-45	46
<악보34> 제3곡, 마디46-48	47
<악보35> 제3곡, 마디62-65	48
<악보36> 제3곡, 마디66-69	48
<악보37> 제3곡, 마디72-75	49
<악보38> 제4곡, 마디1-2	51
<악보39> 《환상소품집, op.73 》, 마디1-2	51
<악보40> 제4곡, 마디3-16	52
<악보41> 제4곡, 마디17-20	53
<악보42> 제4곡, 마디33-36	53
<악보43> 《환상소품집, op.73 》, 마디1-3	53
<악보44> 제4곡, 마디64-68	54
<악보45> 제4곡, 마디69-76	55
<악보46> 제5곡, 마디1-5	57
<악보47> 제5곡, 마디16-19	57

<악보48> 제5곡, 마디20-24	58
<악보49> 제1곡, 마디1-3	58
<악보50> 제5곡, 마디49-64	59
<악보51> 제5곡, 마디1-19	59
<악보52> 제5곡, 마디65-72	60
<악보53> 제5곡, 마디77-88	61
<악보54> 제5곡, 마디75-76	61
<악보55> 제5곡, 마디89-104	62
<악보56> 제5곡, 마디105-108	63
<악보57> 제5곡, 마디157-163	64
<악보58> 제5곡, 마디167-177	65

I. 서론

본 논문은 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》(*Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op.102)에 대한 고찰이다. 이 곡이 작곡되었던 시기는 슈만이 드레스덴에 머물던 시기로 1849년 드레스덴 혁명이 일어난 시기이다. 이 시기에 작곡된 슈만의 작품은 대부분 단순하고 자유로운 형식으로 작곡되었으며, 초기의 전통적인 형식에 기반을 두고 작곡한 실내악과는 달리 새로운 시도를 위해 규칙적인 형식에서 벗어난 양식 변화를 보인다. 이 시기의 실내악 작품들이 성격소품들이며, 다양한 악기편성을 갖는다는 것 또한 특징적이다.

1849년에 작곡된 후기 실내악 작품은 독주 악기와 피아노를 위한 2중주 위주로 작곡되었다.¹⁾ 대부분 표면적으로 단순한 형식의 소품이다 보니 작품에 관한 구체적인 연구가 부족하여 연주자들이 자칫 잘못된 해석을 범할 수 있으므로 슈만 후기 작품에 관한 연구가 필요하다고 생각된다. 특히 1849년에 작곡된 슈만의 첫 첼로 작품인 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡》은 이전의 작품에서 잘 나타나지 않던 ‘민속풍’(Volkston)이라는 주제를 사용하였고, 음악적으로도 독특한 특징을 보인다.

본 연구자는 슈만이 왜 이 ‘민속풍’이라는 제목을 사용하였는지에 대한 의문점이 들었고, 당대의 시대적 배경 및 제1곡에 제시된 문학적 지시어인 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas vanitatum)의 의미적 연관성에 대해 알아보고 싶은 생각이 들었다.

1) 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》(*Adagio und Allegro für Klavier und Horn*, Op.70); 《클라리넷과 피아노를 위한 환상 소곡집》(*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette*, Op. 73); 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op. 94); 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》(*Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op.102).

국내에서 본 논문의 주제로 연구된 선행논문²⁾은 네 개가 있다. 네 개의 논문은 모두 현악기의 주법, 소품곡의 형식, 시대적 배경과 연결하여 분석으로 이어졌으나, 시대적 배경과 관련된 ‘민속풍’이라는 소재에 대한 세밀한 해석은 이루어지지 않았고, 단순한 형식 안에서 보이는 불규칙한 점에 관한 연구 또한 부족해 보인다.

이러한 점을 바탕으로 본 논문에서는 시대적 배경과 문학적 지시어를 바탕으로 좀 더 심도 있는 연구를 하고자 한다. 이를 통해 슈만의 후기 작품에 대한 양식변화를 깨닫고, 단순한 소품곡에 대한 잘못된 생각을 바로잡아 보다 나은 해석으로 올바른 연주를 할 수 있도록 도움이 되고자 하는 것이 본 연구의 목적이다.

연구방법은 다음과 같다. 먼저 슈만의 작품 경향을 통해 초기작품이 후기 작품에서 어떠한 양식변화를 이루었는지에 대하여 살펴본 후, 후기 실내악 작품이 작곡된 시대적 배경을 통해 ‘민속풍’과 ‘민족’의 의미를 알아보고자 한다. 이러한 이론적 배경을 바탕으로 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡》이 내포하고 있는 의미와 양식적 특징을 분석을 통해 알아볼 것이다.

이러한 세밀한 연구를 통해 연주자들이 슈만의 후기 작품을 연주할 때, 기교 위주의 연주가 아닌 올바른 해석적 관점을 가지고 내면적으로 깊은 생각과 해석이 담긴 연주를 할 수 있도록 도움이 되고자 한다.

2) 홍정희, “R. Schumann Five Piece in Folk Style Op.102 분석연구,” (이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2001); 조아람, “슈만의 더블베이스와 피아노를 위한 민요풍의 5개 소품 op.102에 관한 연구,” (인제대학교 대학원 석사학위 논문, 2011); 유정현, “R. Schumann의 Violincello를 위한 세 개의 소품 분석 및 연구,” (중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2011); 정희선, “R. Schumann Cello를 위한 Five pieces In Folk Style op.102의 연구분석,” (성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1998).

II. 슈만의 작품 경향

슈만은 독일 19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가로서 이상적인 세계를 음악 안에 나타내기 위해 노력하였고, 자유로운 상상력과 새로움의 추구, 주관성과 독창성 그리고 절대성을 암시하는 것 등은 그의 음악에서 중요한 특징으로 볼 수 있다.³⁾ 슈만은 음악이나 문학 모두 본질적인 ‘시적인 것(Poesie, das poetische)’을 추구한다고 생각하여 문학작품에 많은 관심을 보였다. ‘시적인 것’이란 “본래 창조하는 행위를 뜻하는 ‘포이에시스’(Poiesis)에서 파생된”⁴⁾ 의미로 ‘낭만적’⁵⁾이라는 개념과 유사하다고 볼 수 있다.⁶⁾

말로 표현할 수 없는 이상적인 세계를 추구한 슈만은 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805), 장 파울(Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), E.T.A 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)에게 영향을 받아 음악과 문학이 밀접하게 연관되어 있다는 것을 그의 작품을 통해 볼 수 있고, 문필활동을 통해 확고한 지위를 갖게 되었다.⁷⁾ 1834년에는 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)를 창간하였고, 슈만의 내면에 존재하는 허구적 인물로 구성된 ‘다비드 동맹(Davidbund)’이라는 구성원들의 이름으로 글을 발표하였으며,⁸⁾ 구성원들의 성격을 이용해 다수의 작품들을 남기게 되었다.

3) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 11(2006), 6.

4) 최문규, “초기낭만주의에서의 포에지 개념 연구,” 『독일언어문학』 17(2002), 273.

5) ‘낭만적(Romantic)’이라는 것은 현실에서는 볼 수 없고, 일상과는 거리가 먼 전설적이고 환상적인 상상력을 통한 이상적인 세계를 암시한다. J. Grout Donald, V. Palisca, J. Prter Burkholder, 『그라우트의 서양 음악사』 제7권(하). 민은기 외 5인 옮김, (서울: 이앤비플러스, 2007), 55.

6) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” (성신여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2016), 8.

7) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』, (경기: 쉰나남, 2016), 166.

8) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 위의 책, 166.

슈만의 창작활동 시기는 크게 지역별로 라이프치히 시기(1830-1844), 드레스덴 시기(1844-1850), 뒤셀도르프 시기(1850-1854)로 나눌 수 있다.⁹⁾ 이는 다시 세분화하여 피아노곡 작곡 시대(1830-1839), 가곡의 해(1840), 교향곡·실내악·오라토리오 작곡 시대(1841-1843), 드레스덴에서의 새로운 방식의 작곡 시대(1844-1849), 뒤셀도르프 시대(1850-1854) 등으로 설명할 수 있다.¹⁰⁾

각 시기별로 작품 경향을 살펴보겠다. 슈만은 앞서 말했듯이 일찍이 시적인 측면을 추구하였으며 특히 장 파울의 영향을 받았다. 《나비》(*Papillon*, Op. 2), 《사육제》(*Carnival*, Op. 9), 《다비드동맹 무곡》(*Davidsbündler tänze*, Op. 6)을 장 파울의 소설 『개구쟁이 시절』(*Flegeljahre*)의 장면들에 근거하여 ‘성격소품’¹¹⁾으로 작곡하였고, 장 파울의 또 다른 소설인 『가난한 변호사, 지벤카스』(*Sibenkas*)의 영향으로 《꽃 노래》(*Blumen stück*, Op. 19)를 작곡하였다. 또한, E.T.A. 호프만의 단편소설 속 등장인물을 묘사하여 《크라이슬리아나》(*Kreisleriana*, Op.16), 《환상소곡집》(*Fantasiestücke*, Op. 12), 《야상곡집》(*Nachtstücke*, Op. 23)을 작곡하였고, 괴테의 『동방시집』과 연관된 《노벨레텐》(*Nov-elletten*, Op. 21)의 두 번째 곡이 있다.¹²⁾ 이러한 문학적인 측면은 슈만의 피아노곡뿐만 아니라 가곡에서도 나타난다.

1840년은 슈만이 클라라(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)와 결혼을 한 해로 120곡 이상의 가곡이 작곡된 ‘가곡의 해’라고 불리며 당시 아이헨도르프(Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 샬미소(Adelbert von Chamisso, 1781-1838), 괴테 등 여러 시인의 문학작품에 의해 많은 가곡을 작곡하였다.

9) 신지예, “R.슈만의 《오보예와 피아노를 위한 3개의 로망스》(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op.94)에 대한 연구,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2018), 7.

10) John Daverio, Eric Sams, “Schumann Robert”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* second edition, (London: Macmillan Publishers, 2001), 22: 760.

11) 짧은 표제가 붙은 곡 또는 소나타처럼 악장마다 연관된 순환구조를 사용하여 각각의 소품이 유기적으로 얽혀있는 것. 홍세원, 『낭만과 음악』, (서울: 연세대출판부, 2002), 148.

12) 홍세원, 위의 책, 146-148.

이 해에 슈만은 《리더크라이스》(*Liderkreis*, Op. 24, Op. 39), 《미르테의 꽃》(*Myrten*, Op. 25), 《여인의 사랑과 생애》(*Frauenliebe und Leben*, Op. 42), 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, Op.48)과 같은 대표적인 연가곡집들을 작곡한다.¹³⁾ 이러한 서정적인 가곡들 이외에도 《두 사람의 척탄병》(*Die beiden Grenadier*, Op. 49-1)과 같이 조국에 대한 충성심을 내용으로 하는 작품도 있다. 이 밖에 슈만의 유절가곡들은 대체로 단순하고 민속적인 경향이 있다.¹⁴⁾

가곡의 해 이후인 1841년부터 1843년까지는 교향곡·실내악·오라토리오가 차례로 작곡된 해다. 1841년은 교향곡에 집중한 시기이다.

교향곡을 시작으로 관현악곡에 대한 관심은 더욱 높아져 실내악으로 이어지게 되었고 1842년에는 실내악 작품이 연이어 나오기 시작했다. 슈만은 1829년에 이미 피아노 4중주와 1839년에 현악 4중주를 연구하려 했으나 작품을 완성하지 못하고, 슈만에게 ‘실내악의 해’라고 불리는 1842년부터 10년 동안 꾸준히 실내악을 작곡하게 되었다.¹⁵⁾ 1842년에 작곡된 실내악은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 현악 4중주를 연구한 이후의 작품들이다.¹⁶⁾ 특히 《3개의 현악 4중주》(*3 String quartets*, Op. 41)는 베토벤 후기 4중주의 영향을 받아 고전적 전통에 기초를 두었지만, 슈만의 서정성과 대위법, 순환구조를 잘 나타냈다.¹⁷⁾ 또한, 피아노의 역할을 강조한 전통적인 소나타형식의 《피아노 5중주》(*Piano Quintet in E b Major*, Op. 44), 《피아노 4중주》(*Piano quartet in E b Major*, Op. 47)와 자유로운 형식과 성격소품의 특징이 잘 드러나는 《판타지모음곡》(*Phantasie*

13) 허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양 음악사 본문2』, (서울: 심설당, 2009), 124.

14) 홍세원, 『낭만과 음악』, 153.

15) 홍세원, 위의 책, 151.

16) 차호성, 오희숙, 『실내악2』, (서울: 심설당, 2003), 98.

17) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』, 300.

stücke Op. 88)을 작곡하였다.¹⁸⁾

관현악 음악에 꾸준한 관심을 보인 슈만은 1843년 가곡과 실내악에 이어 합창을 위한 최대 규모의 오라토리오 《낙원과 페리》(*Das Paradies und die Peri*, Op.50)를 작곡하였다.¹⁹⁾

1844년 슈만은 클라라와 러시아로 여행을 떠나 2월부터 5월까지 연주를 통해 클라라는 연주자로서 명성을 이어나갔지만, 슈만은 작품활동이 거의 없었고 다음 작품에 대한 부담을 느꼈다.²⁰⁾ 슈만은 이러한 불안감을 해소하고자 괴테의 『파우스트』(Faust)를 읽고 오페라 작곡을 시작하게 된다. 러시아 여행이 끝날 무렵 육체적 정신적으로 불안정한 상태로 병이 심해진 슈만은 1844년 5월 말 라이프치히로 되돌아갔으나 증세가 더욱 악화되어 1844년 10월에 드레스덴으로 이주했고, 1850년 8월까지 드레스덴에 거주하면서 새로운 방식의 작곡 능력을 펼치게 되었다.²¹⁾ 이 시기는 드레스덴에서의 새로운 방식의 작곡 시대(1844-1849)로 평가된다.

슈만은 1845년 1월 우울증이 회복되기 시작하면서 클라라와 함께 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 대위법을 공부하기 시작하였다.²²⁾ 바흐의 《평균율》을 자신의 문법이라고 표현할 정도로 반복적으로 공부하여 바흐의 전주곡과 푸가를 주제로 인용한 《4개의 푸가》(*Vier Fugen*, Op. 72)를 작곡하였다.²³⁾ 또한 오르간의 기초를 익히기 위해 베이스 페달이 붙은 피아노에 흥미를 갖게 되어 《오르간 또는 페달 피아노를 위한 바흐에 의한 6개의 푸가》(*6 Fugues on B - A - C - H for organ or pedal piano*,

18) 차호성, 오희숙, 『실내악2』, 64.

19) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑭ 슈만』, 음악세계 옮김, (서울: 음악세계, 2002), 15.

20) 음악지우사, 위의 책, 16.

21) John Daverio, Eric Sams, "Schumann Robert", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* second edition, 22: 777.

22) John Daverio, Eric Sams, 위의 책, 22: 777.

23) 이미배, "슈만의 바흐 탐구: 바흐의 《평균율 클라비어》 1권중 B♭ 단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 Op. 72 중 NO. 2 비교," 『음악이론연구』 11(2006), 120.

Op. 60)를 작곡하였다.²⁴⁾ 이러한 바흐의 대위법은 새로운 방식의 토대가 되었다.

슈만은 1841년에 작곡된 《피아노와 관현악을 위한 판타지》를 출판에 실패한 이후 관현악을 보완하여 2악장과 3악장을 추가한 《피아노협주곡 a단조, Op. 54》를 완성하여 가치 있는 작품으로 알리게 되었다. 또한 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 C장조 교향곡(*Symphony No. 9 'The Great', D.944*)을 듣고 네 악장의 형식을 확대한 것에 대해 “신성한 길이”²⁵⁾라고 극찬하면서 슈베르트와 멘델스존의 교향곡과 협주곡 작품 속 주제가 발전부 형식과 어떻게 연관되어 나타날 수 있는지에 대한 연속성을 생각하게 되었다. 이 영향으로 네 악장의 순환구조를 특징으로 한 《교향곡 제2번, Op. 61》을 작곡하였고, ‘교향곡 d단조’를 보완하여 《교향곡 제4번, Op. 120》으로 개정함으로써 슈만의 창작능력을 회복하였다.²⁶⁾

슈만은 1847년부터 합창단의 지휘자로 일하면서 오페라 작곡에 대해 몰입하게 되었다. 이후 헤벨(Christian Friedrich Hebbel, 1813-1863)의 희곡에 의한 가극 《게노베바》(*Genoveva*, Op. 81), 바이런(George Gordon Byron, 1788-1824)의 서사시에 의한 《만프레드 서곡》(*Overture and incidental music, Manfred*, Op.115), 괴테의 《파우스트》 제1부의 주된 부분을 완성하였다.²⁷⁾ 위의 내용으로 미루어 볼 때 슈만은 해마다 하나의 장르를 집중적으로 작곡해왔으나 1849년의 슈만은 하나의 장르에 치우치지 않고 자유롭게 다양한 작품을 작곡하였다.

청소년 시절부터 민중성에 관한 관심을 가졌던 슈만은 1848년에 일어난 드레스덴 혁명의 영향을 받아 새로운 양식변화를 보인다. 이 변화는 민중성

24) John Daverio, Eric Sams, “Schumann Robert”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* second edition, 22: 777.

25) J. Grout Donald, V. Palisca, J. Prter Burkholder, 『그라우트의 서양 음악사』 제7판(하), 88 재인용.

26) J. Grout Donald, V. Palisca, J. Prter Burkholder, 위의 책, 95.

27) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑭ 슈만』, 16.

과 시적인 것에 대한 결합으로 나타난다.²⁸⁾ 시의 내용은 더욱 심오하고 깊어졌고 작곡 기법은 바흐의 대위법을 공부한 이후 논리적이고 구조적인 질서를 선호하는 양식으로 변화되었다.²⁹⁾

이 시기의 가곡은 심오함과 철학적인 슈만의 원숙함을 작품에 반영하여 피테의 《빌헬름 마이스터》(*Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, Op. 98)를 작곡하여 높은 수준의 작품을 완성하였다.³⁰⁾ 실내악에서도 이러한 양식변화는 1847년부터 나타나기 시작하였는데, 소나타형식보다 자유로운 형식의 소품곡으로 구성된 새로운 구성의 실내악인 독주 악기와 피아노를 위한 이중주 작품을 많이 작곡하였다. 특히 벤틸(Ventil)³¹⁾의 도입으로 호른의 테크닉과 풍부한 표현이 가능해졌다는 사실을 바탕으로 호른이라는 새로운 악기편성을 시도하여 독주 악기로서의 가능성을 실험하고자 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》를 작곡하고, 그 외에 관악기를 위한 작품으로 《클라리넷과 피아노를 위한 환상소품집》, 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》를 작곡하였다.³²⁾ 또한 본 논문의 주제인 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》을 작곡함으로써 시대적 배경과 맞물려 민중성과 시적인 것의 결합을 보여준다. 이러한 다양한 악기와 양식을 제시한 시기가 1849년 이후에 이루어졌다는 것은 새로움을 추구하는 슈만의 진보성을 나타낸다.³³⁾

슈만은 드레스덴 혁명의 영향으로 거처를 옮기던 중 1850년에 힐러(Ferdinand von Hiller, 1811-1885)의 제안으로 뒤셀도르프의 음악 감독이

28) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 15-16.

29) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡Op. 90연구,” 29-30.

30) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑭ 슈만』, 17.

31) 관악기의 밸브(Valve).

32) 김한결, “슈만의 《환상소품집》(Fantasiestücke op.73),” (성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2018), 9.

33) 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰-『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』Op.94를 중심으로-,” (한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2009), 8-9.

되었고 라인강 주변으로 이주하여 새로운 창작활동을 통해 《교향곡 제3번》, 《첼로 협주곡 a단조 op.129》을 작곡하였다.³⁴⁾ 슈만은 이 작품들의 완성으로 작품활동에 희망을 보았으나 1853년에 정신착란이 악화하여 뒤셀도르프의 음악 감독을 사임하였고, 그 이후 바이올리니스트인 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만나게 되어 《바이올린 협주곡》(d단조, WoO1)를 작곡한다.³⁵⁾ 또한 『음악신보』에 “새로운 길”이라는 글을 통해 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 천재성을 소개하면서 마지막 생을 마감하기 전까지 음악사에 있어 중요한 역할을 하였다.³⁶⁾ 1854년 라인강에 투신하여 자살시도를 하였으나 구조된 이후 정신병원으로 이송되어 2년 후 1856년에 생을 마감하였다.

34) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ④ 슈만』, 18.

35) 김용환, “슈만의 《d단조 바이올린협주곡 WoO 1》은 실패인가?,” 『서양음악학』 16(2013), 66.

36) 김용환, 위의 글, 68.

Ⅲ. 작품에 대한 해석적 관점과 분석

1. 작품의 성립배경 및 해석적 관점

슈만의 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》은 그의 작품 활동이 다양하게 변화되어 나타나는 시기인 1849년 4월에 작곡되었다. 이 시기는 드레스덴 혁명의 시기로서 슈만이 당대의 정치 사회적 환경으로부터 받은 영향을 유추할 수 있다. 드레스덴 혁명³⁷⁾으로 인해 시민들은 절망감과 상실감에 빠지게 되었고 자유라는 열망에 더욱 고조되어 자유로운 사고와 불합리성에 대한 저항을 인식하게 되었는데, 이는 인간의 존엄성을 중요하게 생각하는 계기가 되었다.³⁸⁾ 이러한 현실은 또한 ‘민족(Volk)’³⁹⁾이라는 개념을 일깨우게 해주었다. 슈만은 이러한 시대적 상황을 반영해 이 소품곡의 주제로 사용하였다고 볼 수 있다. ‘민족적’, ‘민속풍’(Volkston)이라

37) 1848년 2월 22일부터 파리에서 시작된 프랑스 2월 혁명을 발화점으로 하여 독일어권 및 헝가리, 체코, 이탈리아로 확산되는 민족적인 성격을 지닌 광범위한 반봉건적 혁명. 2월 27일 바덴 대공국 만하임에서의 대중집회를 필두로 남서독일에서 시작된 각 영방국가 정부에 대한 반대투쟁이 3월이 되어 독일연방의 주요 대국인 오스트리아 제국, 프로이센 왕국으로 확대되어 각국에서 민주화 요구가 일시적으로 실현된다. 그러나 같은 해 가을 이래로 반혁명이 힘을 회복하고, 1849년 5월부터 7월에 바덴에서의 최후의 대규모 무력충돌에 따른 혁명군의 스위스 패주(7월 12일)와 라슈타트 요새의 함락(7월 23일)으로 인해 이 혁명은 최종적으로 패배로 끝난다. 이와 같이 3월 혁명이란 1848년 3월부터 시작되는 1년 여의 반봉건운동이라고 한다면 1848/49년 혁명이라고 칭하는 편이 더 적절할 것이다. [네이버 지식백과] 3월 혁명 [三月革命, Märzrevolution] (맑스사전, 2011. 10. 28, 도서출판 b) <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691007&cid=41908&categoryId=41930> 2018년 10월 17일 접속.

38) 홍세원, 『낭만과 음악』, 4.

39) 일반적으로 ‘민족’이라고 번역되는 Volk라는 말을 맑스는 주로 정치적 주체로서의 ‘인민/민중’이라는 의미로 사용하고 있으며, 고유의 언어·문화·역사·전통 등을 공유하는 민족적인(ethnic) 공동체라는 의미로는 거의 사용하지 않았다. 다른 한편으로 그는 민족적인 공동체로서의 ‘민족’이 아니라 오로지 근대국가를 형성한 ‘국민’을 지시하는 것으로서 Nation이라는 말을 많이 사용하며, 국민 간의 구별을 강조하는 경우에는 ‘국민성(Nationalität)’이라는 표현을 사용하고 있다.

[네이버 지식백과] 민족 [民族, Nation; Volk, nation] (맑스사전, 2011. 10. 28, 도서출판 b) <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1690908&cid=41908&categoryId=41930> 2018년 10월 17일 접속.

는 의미는 변화하는 현실과 그 가치 세계와는 달리 과거의 순수한 인간성을 상징하는 것이기도 하다.

슈만의 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》은 첼리스트인 요한 안드레아스 그라바우(Johann Andreas Grabau, 1808-1884)에게 헌정한 곡이며, 《게노베바》를 초연하기 위해 라이프치히에 머물던 중 1850년 6월 8일 슈만의 생일을 축하하는 자리에서 그라바우의 첼로와 클라라 슈만의 피아노로 초연되었다.⁴⁰⁾ 초연 당시에는 냉정한 평가를 받았지만, 카셀의 출판자 칼 루크하르트(Carl Luckhard)를 통해 1851년 9월에 출판되었고, 《음악신보》의 평론가 엠마누엘 클리취(Emmanuel Klisch)는 ‘민속풍’이라는 표현을 해석하면서 다음과 같이 긍정적인 글을 썼다. “물론 생각 없는 연주자들에게는 해당 사항이 없을 것이다. 제1곡은 첫 부분에서부터 유머, 그리고 모든 것을 뛰어넘는 대담함을 동시에 알아차리게 된다.”⁴¹⁾

슈만은 제1곡에 ‘모든 것이 헛되다(Vanitas vanitatum)’⁴²⁾와 ‘유머를 가지고(Mit Humor)’라는 제시어로 시대적 상황에 대한 본인의 생각을 드러내고 있다. ‘헛되다’라는 말은 성경 속 히브리어의 헤벨(hebel)에서 나온 말로서 하나의 의미로 단정 지을 수 있는 단순한 용어가 아니며 ‘의미 없음’, ‘헛수고’, ‘덧없이 지나가 버리는’, ‘불합리’, ‘이해할 수 없는’ 등 수십 개의 뜻으로 해석될 수 있다.⁴³⁾ ‘모든 것은 헛되다’라고 말하는 전도자의 의미는 그 시대

40) Robert Schumann, *Fünf Stücke im Volkston* Op. 102, Preface, G. Henle Verlag.

41) Robert Schumann, 위의 책에서 재인용.

42) 바니타스(Vanitas)는 16-17세기의 네덜란드와 플랑드르 지역에서 정물화에 특히 관련있는 상징과 관련된 예술작품의 한 종류로, 그 이외의 장소들과 다른 시기에서도 인기가 있었다. 특히 중세 유럽은 흑사병과 30년 전쟁이 휩쓸고 간 역사적 시기에도 무관하지 않다. 바니타스는 라틴어로 “바니티”를 뜻하고 대략적으로 해석하면 세속적인 삶과 모든 세속적인 추구, 물질의 무의미함과 일치한다. 성경의 전도서 제1장 제2절에서 이 단어와 함께 자주 인용된다. [위키백과] 바니타스화. (위키백과, 2018년 7월 23일), <https://ko.wikipedia.org/w/index.php?title=%EB%B0%94%EB%8B%88%ED%83%80%EC%8A%A4%ED%99%94&oldid=21841390> 2018년 10월 17일에 접속.

43) 김미영, “브람스의 네 개의 엄숙한 노래, op. 121에 나타난 동기적 연관성: 제1곡을 중심으로,” 『서양음악학』 9-3호(2006), 66.

의 부조리한 사회현실과 인간의 틀에 박힌 생각으로는 깨달을 수 없고 이러한 현실을 모두 부질없다고 보며 결국 주님의 능력과 지식은 인간의 능력으로는 이해할 수 없고 그의 뜻에 따를 수밖에 없다는 것을 깨닫게 하려는 것이다.⁴⁴⁾

또한 슈만의 음악은 문학과도 밀접한 관련이 있는 것을 미루어 봤을 때 ‘모든 것이 헛되다’라는 말은 괴테의 시 <헛되다! 모든 것이 헛되다!>(Vanitas Vanitatum Vanitas)에서 인용된 것으로 추정된다.⁴⁵⁾ 괴테의 시 <헛되다! 모든 것이 헛되다!>는 라이히하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814), 켈터(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832), 그리고 슈포어(Louis Spohr, 1784-1859)에 의해 가곡으로 작곡되기도 하였다. 괴테 시의 전문은 다음과 같다.

Vanitas, Vanitatum Vanitas⁴⁶⁾

Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt. juchhe!	모든 것은 헛되니 만세!
Drum ist so wohl mir in der Welt. juchhe!	그러니 세상은 즐거워라. 만세!
Und wer will meine Kamerade sein, Der stoße mit an, der stimme mit ein Bei dieser Neige Wein.	나와 친구가 되고자 하는 자는 함께 잔을 나누며, 함께 노래 부르세 남아 있는 이 포도주로.
Ich stellt' meine Sach' auf Geld und Gut. juchhe!	모든 것은 돈과 재물이니라. 만세!
Darüber verlor ich Freud' und Mut. o weh!	그러니 기쁨과 용기는 사라진다. 오호!
Die Münze rollte hier und dort,	동전은 여기저기 뒹굴고 있다.

44) 김미영, 위의 글, 67.

45) Robert Schumann, *Fünf Stücke im Volkston* Op. 102 Comments, G. Henle Verlag.

46) 김희보, 장하구, 『괴테 명시선』, (서울: 종로서적, 1988), 72-75.

Nun hab' ich meine Sach' auf nichts gestellt.	모든 것은 헛되니라.
juchhe!	만세!
Und mein gehört die ganze Welt.	온 세계가 내 것이다.
juchhe!	만세!
Zu Ende geht nun Sang und Schmaus.	이제 노래도 잔치도 끝난다.
Nur trinkt mir alle Neigen aus;	나머지 포도주를 모두 마시자.
Die letzte muß heraus!	마지막 한 방울까지 모두 마시자!

이 시는 7연으로 구성되어 있고 각 연의 내용은 다음과 같다. 1연은 세상 만사에 대한 관심대신 술을 마시며 즐기는 단순한 인생관을 표현하고 있다. 2연은 돈과 재물 때문에 기쁨과 용기를 잃어버렸다는 허무함을 표현하고 있다. 3연은 자신이 원하는 여자는 어차피 만날 수 없다는 헛수고를 표현하고 있다. 4연은 인생은 덧없이 지나가 버리기에 고향을 떠나 여행을 즐긴다는 내용을 담고 있다. 5연은 나를 드러낼 수도 드러내지 않을 수도 없는 현실에 대한 불합리를 표현하고 있다. 6연은 전쟁에서 여러 번 승리를 차지했어도 또 다른 전쟁에서 어떠한 일이 벌어질지 전혀 알 수 없다는 내용이다. 7연은 그러니 앞의 모든 것은 헛되고 무의미하다는 것을 한 번 더 강조하면서 시를 마무리 짓고 있다.

이 시의 내용처럼 슈만은 변화되어가는 사회 속에서 현실적이고 일상적인 기존의 가치가 헛되다는 생각을 작품 속에 반영하고 있다. 또한 슈만은 제1곡의 또 다른 제시어로 ‘유머를 가지고’라는 용어를 표기하였다. 이 곡에 제시된 ‘유머’는 일반적인 웃음의 의미인 밝고 유쾌함을 표현한다기보다는 부조리한 상황을 인식하는 높은 차원의 정신을 의미한다.⁴⁷⁾ 보편적인 현실에서 벗어나 무한한 세계를 꿈꾸는 낭만주의자는 예술가의 자유로운 상상력과 주관적인 표현으로 새롭고 독창적인 것에 관심을 가졌고, 현실과 이상세계

47) 김미영, “웃음과 희극적인 것 그리고 음악적 희극성,” 『음악이론연구』 13(2008), 10.

의 상반된 것들을 ‘희극적’인 것으로 인지하였는데, ‘유머’는 이를 표현하는 낭만주의 표현 수단이다.⁴⁸⁾

슈만은 ‘유머’란 “고귀하고 비밀스러운 신성한 영혼의 상태(Gemütlich)와 위트적인 것(Witzig)이 결합된 것”⁴⁹⁾이라고 표현하였다. 즉, 통상적인 것과 규칙으로부터 새로운 것을 도출하여 분명하지 않은 어떤 이상적인 무한한 세계를 시적으로 표현하는 것이 슈만의 ‘유머’라 할 수 있다.⁵⁰⁾ 슈만의 음악에서 유머는 표면적으로는 단순하고 규칙적으로 보이지만, 내재적으로 불규칙을 이루는 음악적 작법을 통해 그 의미를 드러낸다. 다시 말해 일반적인 형식의 틀을 변형시켜 새로운 시도를 보이는 것이 슈만의 유머라 할 수 있다.

그러므로 제1곡에 표기된 ‘모든 것이 헛되다’와 ‘유머를 가지고’라는 제시어는 표면적으로 대립적인 의미로 보이나, 위에 내용에서 밝혀진 바와 같이 사회적 현실에 대한 불안함, 상실감을 거부하고 새로운 세계를 추구하는 ‘진보성’의 표현이라고 볼 수 있다. 이러한 내용을 작품분석을 통해 밝혀보기로 하겠다.

48) 이훈진, “Robert Schumann의 <유모레스크>(Humoreske Op. 20)에 나타난 유머 연구,” (단국대학교 대학원 박사학위 논문, 2009), 8.

49) 이훈진, 위의 글, 15, 재인용.

50) 이훈진, 위의 글, 19.

2. 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》의 작품분석

5곡으로 이루어진 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op. 102》에서는 각각의 곡마다 변형된 형식이 나타난다. 전체적인 구성은 다음과 같다.

<표1> 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡》의 전체 구성

	박자	조성	형식	연주 지시어 및 빠르기
제1곡	2/4	a 단조	단순론도형식	Mit Humor 유머를 가지고
제2곡	2/4	F 장조	복합3부형식	Langsam 느리게
제3곡	6/8	a 단조	변형된 3부형식	Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen 빠르지 않게 풍부한 음으로
제4곡	4/4	D 장조	3부형식	Nicht zu rasch 너무 서두르지 말고
제5곡	2/4	a 단조	변형된 론도형식	Stark und markiert 힘차고 확실하게

<표 1>의 구성을 살펴보면 이 곡의 형식은 3부형식과 론도형식으로 단순한 형식을 이루고 있다. 표면적으로 단순한 형식이지만 내재적으로 불규칙한 형식을 보이며 고전주의의 규칙적인 형식과는 차이를 두고 있다. 분석을 통해 제1곡부터 자세히 살펴보도록 하겠다.

1) 제1곡

제1곡은 A-B-A'-C-A''-코다로 구성된 단순론도형식이며, 총 148마디로 이루어져 있다. 조성은 a단조이고 2/4박자이며, 연주 지시어는 ‘유머를 가지고’(Mit Humor, ♩=126)이다. 흥미로운 것은 이미 앞에서도 설명했듯이 또 다른 지시어 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas Vanitatum)의 사용으로 곡의 분위기를 암시하고 있다는 것이다. 우선 세부적 구조를 제시하자면 다음과 같다.

<표2>

형식	마디	부분구성	조성
A	1-24	a 1-8	a 단조
		b 9-16	
		a' 17-24	
B	25-40	25-32	a 단조
		33-40	
A'	41-64	a 41-48	a 단조
		b 49-56	
		a' 57-64	
C	65-96	c 65-80	F 장조
		c' 81-96	
A''	97-120	a 97-104	C 장조
		b 105-112	a 단조
		a' 113-120	a 단조
코다	121-148		a 단조

제1곡의 A는 반복 주제인 르프랭(refrain)이고 B, C는 변화되는 주제인 쿠플레(couplet)이다. A부분(마디1-24)은 다시 a-b-a의 세 악절로 나뉘는 3부 형식이다. 각각 8+8+8마디로 이루어진 단순한 독일민요풍의 악절구조로서 민속춤적인 익살스러운 곡이다. 각 부분을 좀 더 자세히 살펴보도록 하겠다.

a악절(마디1-8)은 4+4의 악구구조를 가진다. 피아노 반주의 왼손에서는 A

음이 옥타브로 8마디 동안 각 마디의 첫 박에서 연주되면서 으뜸 지속음적인 효과를 준다. 반주의 오른손은 처음 세 마디 동안 왼손의 A음과 교대하며 악박에서 아르페지오로 3화음을 연주한다. 하지만 이렇게 규칙적인 왼손에 비해 다른 성부들은 매우 불규칙하며 유동적이다. 주선율인 첼로성부도 외형적으로 4+4의 악구구조를 가진다. 각 4마디 악구가 반복되는 형태이다. 하지만 2/4박자로 이루어진 4마디 악구는 내재적으로는 3+3+2박의 불규칙한 리듬구조를 갖는다. 4마디 악구는 일반적인 2+2마디의 소악구로 분절되는 것이 아니고, 반복적인 세 개의 리듬그룹으로 나뉜다. 첫 번째 리듬(♩♩♩♩)이 두 번째 마디의 두 번째 박에서 변형 반복되고 마디4에서 다시 축소된 리듬형태(♩♩♩)로 나타난다. 흥미롭게도 세 개의 리듬그룹은 마지막 박에 같은 단단장(♩♩) 리듬꼴로 각운을 이룬다. 또한 마디4에서 단단장(♩♩)리듬의 짧은 시작 음인 첫 번째 16분음표(♩)에 악센트가 붙으면서 악구의 구분을 명확하게 강조된다<악보1>.

<악보1> 제1곡, 마디1-8

☆ 단단장 리듬

4마디 4마디

3 + 3 + 2 3 + 3 + 2 : 각운을 이룬다

주선율

Cello

P

Piano

P

단단장 리듬꼴

a : i

즉 각운을 이루는 단단장(♩ ♩) 리듬꼴이 마디2의 첫 번째 박, 마디3의 두 번째 박, 마디4의 두 번째 박에서 울림으로써 8박으로 구성된 네 마디가 4+4박의 일반적인 분절 대신 3+3+2박의 불규칙 박을 이루고 있다는 것을 증명한다<악보2>.

<악보2> 제1곡, 마디1-4



이러한 불규칙 박은 바르톡과 같은 현대음악에서 많이 나타나는 현대적인 박의 형태이다. 마디5-8까지는 마디1-4의 반복이다.

b악절(마디9-16)은 a악절이 선율적·화성적으로 변형된 형태이다. 선율적으로 a악절은 처음 두음을 상행 이후 하행하면서 단단장(♩ ♩) 리듬꼴이 나오지만, b악절은 처음 세 박이 선율적으로 상행하고 이후 세 박은 하행하는 선율선으로 이루어져 있으며 각 마지막 박에 단단장(♩ ♩) 리듬꼴이 나온다. a악절의 4마디 악구가 3+3+2박으로 짧게 분절된다면, b악절은 리듬적으로 a악절과 같은 리듬그룹을 이루지만 선율적으로 앞의 두 리듬그룹(♩ ♩ ♩ ♩)이 상행하고 하행하는 프레이즈로 합쳐짐으로써 6+2박으로 나뉘는 긴 호흡으로 구성되어 있다. 화성적으로도 딸림화음(V)으로 변화된다. 피아노 반주 왼손은 E음을 사용하여 딸림지속음효과를 가진다. 같은 음으로 유지하는 것이 아닌 E-A-E음으로 변화되어 나타난다<악보3>.

<악보3> 제1곡, 마디9-16

a악절과 b악절의 유사점과 다른점을 선율적·화성적·리듬적으로 구분하여 아래의 도표에 정리한다.

<표3>

악절	a	b
선율		
박절	3 : 3 : 2	6 : 2
지속음효과	A	E-A-E
화성	I	V
리듬		

b악절이 반중지로 끝나고 이어지는 A부분의 마지막 a'악절(마디17-24)은 a악절과 유사한 반복이다.

이렇듯, A부분은 단순3부형식으로 이루어진 민속풍의 익살스러운 음악이지만, 불규칙한 리듬과 강세 그리고 내재적인 3+3+2박의 리듬구조와 같은

규칙에서 벗어나는 음악을 통해 연주 지시어인 ‘유머’의 의미를 드러내고 있다.

제1쿠플레인 B부분(마디25-40)은 8+8마디 반복 악절로 이루어진다. A가 불규칙한 박절이 특징이라면 쿠플레인 B부분은 표면적·내재적으로도 규칙적인 악절구조로써 르프랭인A와 대조된다. A부분의 주선율이 첼로에 의해 연주되었다면 B부분의 주선율은 피아노의 오른손에서 3도 병진행으로 연주된다. 조성은 A부분과 마찬가지로 a단조를 유지한다. 피아노의 중간 성부에서 딸림음인 E음이 지속음으로 나타나며 왼손에서는 A부분에서 지속음효과로 사용된 A음과 E음이 붓점리듬(♩ ♩)으로 지속된다. B부분은 피아노와 첼로가 서로 음형 중복을 하는 것이 특징으로서 첼로는 반주의 역할이지만 피아노의 주선율 음형을 유지하면서 16분음표 펼침화음으로 연주된다<악보4>.

<악보4> 제1곡, 마디25-32

☆ 단단장 리듬

펼침화음 반주

25 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

25 음형 중복

3도 병진행 주선율

지속음
A음 E음 A음 E음

a :

각 8마디 악절을 마치는 마디32와 마디40의 피아노 반주에서 울리는 리듬꼴 (♩ ♩)은 A부분의 주요 리듬인 단단장(♩ ♩)리듬과 같은 형태로써 A부분과 마찬가지로 각 악절을 구분할 때 사용된다<악보5>.

<악보5> 제1곡, 33-40

펼침화음 반주 ☆ 단단장 리듬

A부분
단단장 리듬과
유사함

A'부분(마디41-64)은 르프랭인 A부분(마디1-24)의 반복이지만 반주형태에서 변화가 나타난다. 반주의 오른손이 3화음 아르페지오에서 8분음표 리듬 폴(♩)로 변화된다<악보6><악보7>.

<악보6> 제1곡, 마디1-4

<악보7> 제1곡, 마디41-44

A부분은 A음을 지속음효과로 유지하면서 B부분을 시작했지만, A'부분은 IV-V-I(마디62-64)로 기능화성을 사용하여 명확한 종지를 통해 C부분을 시작한다. 앞서 자주 등장한 단단장(♩♪)리듬은 A'부분에서 또한 악절의 구분에 사용되고 있다<악보8>.

<악보8> 제1곡, 마디61-64

제2쿠플레인 C부분(마디65-96)은 제1곡에서 처음으로 조성이 F장조로 바뀌는 부분이다. 규칙적인 16+16마디로 이루어져 있으며 c악절(마디65-80)과 c'악절(마디81-96)로 나뉜다. c악절(마디65-80)에서는 B부분(마디25-40)의 첼로와 피아노에서 사용했던 리듬형태를 서로 교환하여 연주한다. c악절의

주선율은 피아노가 주도하면서 반복되는 8+8마디 악절로 되어있다<악보9>.

<악보9> 제1곡, 마디65-72

65 B부분 주선율 리듬형태가 반주형태로 교환됨

fp *fp* *fp* *fp*

65 B부분 펼침화음 반주형태가 주선율로 교환됨

주선율 *f*

F :

<악보10> 제1곡, 마디79-88

☆ 단단장 리듬

펼침화음 반주

79 역할 교환

펼침화음 주선율

주선율

84

c'악절(마디81-96)은 c악절과 같은 8+8마디 악절로 나눌 수 있지만, 리듬

형태에서 변화를 보인다. c악절의 첼로와 피아노에서 사용했던 리듬형태는 c'악절에서 다시 교환된다. 주선율은 피아노에 의해 연주되고 첼로는 8마디(마디81-88) 동안 펼침화음을 사용하여 연주한다<악보10>.

다음 8마디(마디89-86) 또한 계속해서 피아노에 의해 주선율을 주도적으로 연주하지만, 또다시 리듬형태가 교환되어 8마디(마디89-86) 동안 피아노의 오른손에서 펼침화음으로 주선율을 연주하고 피아노의 왼손과 첼로는 같은 붓점리듬(♩ ♩)을 사용하여 반주한다. 흥미롭게도 C부분 또한 앞서 제시한 단단장(♩ ♩ / ♩ ♩)리듬을 사용하여 각 악구의 끝맺음을 구분하고 있다는 것이다. C부분의 마지막 부분(마디95-96)은 G장조로 전조 되어 마무리된다. 마디95-96에서 G장조의 V-I로 종지함으로써 C장조로 전조 되어 A"부분(마디97-110)을 시작한다<악보11>.

<악보11> 제1곡, 마디89-96

☆ 단단장 리듬

같은 붓점 반주

펼침화음 주선율

G : V I
C : V

이 곡의 특이한 점은 론도임에도 불구하고 르프랭이 원조(a단조)가 아닌 나란한조(C장조)로 시작한다는 것이다. 론도에서 가장 중요한 법칙 중 하나는 르프랭이 원조를 유지해야 한다는 것인데, 르프랭이 나란한조로 전조 되는 이 현상은 낭만주의 론도에서 나타나는 특징 중 하나이다⁵¹⁾<악보12>

<악보12> 제1곡, 마디97-100

르프랭인 A'부분(마디97-110)의 조성은 C장조로 시작하며 A부분과 같은 구조인 a-b-a'악절로 나뉜다. a악절(마디97-104)은 A부분(마디1-24)과 마찬가지로 첼로에 의해 주선율이 연주되고 피아노는 반주역할을 한다. 피아노 왼손은 C음으로 지속음효과를 사용하고 피아노 오른손에서는 A부분에 사용된 3화음 아르페지오가 아닌 양손 아르페지오로 확장되어 연주한다. a악절(마디97-104)의 조성은 마디105에서 다시 자연스럽게 a단조로 돌아와 b악절(마디105-112)을 이어 연주한다<악보13>.

51) 홍청의 선생님의 자문에 의함.

<악보13> 제1곡, 마디105-112

A부분 반주형태

b악절(마디105-112)은 A부분(마디1-24)과 마찬가지로 반주인 피아노 왼손에서 A음을 지속음효과로 사용하고, 피아노 오른손은 약박에서 3화음이 아닌 양손으로 확장된 화음을 연주한다.

a'악절(마디113-120)은 a악절(마디97-104)과 유사한 반복이지만, 반주형태가 변화된다. 변화된 반주의 리듬형태는 b악절의 마지막 마디인 마디112에서 미리 제시하면서 a'악절로 이어진다. a'악절의 반주에 사용된 리듬은 A'부분(마디41-64)의 반주형태를 모방한 것으로 보이며, 약박에 강세를 사용하여 불규칙한 박절을 더욱 강조한다<악보14>.

<악보14> 제1곡, 마디113-116

A'부분 반주형태 모방

흥미로운 점은 A부분(마디1-24)과 A'부분(마디41-64)의 피아노 반주에서 나온 리듬형태들이 A''부분의 피아노 반주에서 재현된다는 것이다. 악절을 나누는 것 또한 악절 끝에 단단장(♩ ♩/♩ ♩)리듬을 사용하여 구분한다.

즉 A''부분(마디97-110)은 A부분(마디1-24)과 같은 리듬구조와 악절구조 그리고 내재적인 박절을 통해 르프랭이라는 것을 알 수 있지만, 조성이 변하는 변형된 론도형식이라는 것을 알 수 있다.

제1곡의 론도형식은 긴 코다(마디121-148)로 마무리된다. 코다에서는 앞서 분석한 동기들이 축소된 형태로 나타난다. 그러므로 코다는 제1곡 전체를 압축한 형태이다.

코다(마디121-148)는 크게 두 개의 악절로 구분되며, 각각 13마디(마디121-133)와 15마디(마디134-148)로 이루어진다. 조성은 처음 제시했던 a단조로 시작한다. 피아노의 오른손은 마디121에서 6도로 도약하는 첼로의 주선율을 이어받아 마디122에서 펼침화음으로 연주한다. 이 펼침화음은 B부분(마디25-40)의 첼로에서 사용된 반주형태를 모방하여 마디122와 마디124에서 짧게 재현된다<악보15>.

<악보15> 제1곡, 마디121-124

a :

마디125부터는 제1곡의 조성인 a단조를 펼침화음으로 상승시키면서, 마디 127에서 C부분의 피아노 주선율을 짧게 변형·재현한다. 또한 불규칙한 악센트의 출현으로 긴장감을 고조하며 곡의 분위기를 전환한다<악보16>.

<악보16> 제1곡, 마디125-128

이러한 분위기는 제1곡을 마무리하는 듯하지만 마디134부터 A부분을 재현하면서 종지가 확대된다는 것을 알 수 있다<악보17>.

<악보17> 제1곡, 마디134-141

마디134-141까지는 A부분이 축소되어 재현되는 부분이다. A부분의 주선율은 마디134에서 첼로에 의해 재현되는데 E음이 아닌 A음(으뜸음)을 시작음으로 연주한다. A부분의 주선율을 재현하면서 불규칙적이고 내재적인 3+3+2박의 리듬구조를 다시 드러낸다. 반주인 피아노 왼손은 A음을 지속음 효과로 유지하고 피아노 오른손은 약박에 강세를 붙여 당김음을 강조한다. 반주는 전형적인 화성진행이 아닌 I 화음 안에서 $V^9/IV-IV_4-N_6-vii^{\circ}_7-I$ 화성진행을 통해 코다의 변화된 화성진행을 보인다. 마디138-141에서는 피아노의 오른손이 주선율을 이어받아 연주되고 첼로와 함께 내재적인 3+3+2박의 리듬구조를 다시 한번 더 강조함으로써 규칙에서 벗어나는 점을 명확하게 드러내고 있다<악보17>.

마디142-148까지는 종지를 위한 부분으로 마디122-133을 축소하여 재현된다. 피아노의 오른손은 마디122를 모방하여 반대방향으로 상승시켜 연주하고, 마디146-마디148은 첼로에서 a단조 음계를 상행하면서 제1곡을 마무리한다<악보18>.

<악보18> 제1곡, 마디142-148

The musical score for measures 142-148 consists of two systems. The top system is for the cello, and the bottom system is for the piano. Measure 142 starts with a piano *fp* dynamic. The piano part has a right-hand melody that is noted as imitating measure 122 (*마디122를 모방*). The piano part also includes a left-hand accompaniment with a sustained A note. The cello part features a melodic line with a *cresc.* marking and a *pizz.* marking at the end. The piano part ends with a *sf* dynamic.

이렇듯 코다는 A부분과 B부분 그리고 C부분을 짧게 재현하면서 제1곡 전체를 하나의 축소한 형태로 나타낸다.

정리하자면, 제1곡은 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas Vanitatum)에 근거하여 복잡한 것에서 벗어나 단순한 론도형식 안에 단순한 화성을 통해 소박함을 강조한 민요풍을 드러내고 있다. 한편으로는 단순한 형식 안에 내재하여있는 불규칙한 리듬과 조성변화를 통해 기존의 론도형식과 차이를 보이며 ‘유머(Humor)’라는 연주 지시어의 의미를 담아내고 있다.

2) 제2곡

제2곡은 A-B-A-코다로 구성된 복합3부형식이며, 총 80마디로 이루어져 있다. 조성은 F장조이고 2/4박자이며, 빠르기는 ‘느리게(Langsam)’로 민속춤 풍의 경쾌한 느낌의 제1곡과 대조되는 분위기이다. 곡의 분위기에 따라 조성의 변화가 자주 나타난다. 하지만 제1곡의 악구와 악절 끝에서 사용된 단단장(♩ ♩) 리듬꼴이 제2곡에서도 나타나면서 제1곡과 유기적으로 연결된다. 단순한 형식 안에 불규칙적인 악구구조를 보이는 것 또한 제1곡과 유사하다. 이 곡의 세부적인 구조를 제시하자면 다음과 같다.

<표4>

형식	마디	부분구성	조성
A	1-21	a(1-7)	F장조
		b(8-14)	F장조-C장조
		a(15-21)	F장조
B	22-35	c(22-28)	f단조-A b 장조
		d(29-35)	A b 장조-f단조
A'	36-63	a'(36-49)	F장조
		b'(50-56)	
		a''(57-63)	
코다	64-80		F장조

A부분(마디1-21)은 다시 a-b-a 세 악구로 나뉘는 3부형식이다. 흥미로운 것은 고전주의의 3부형식에서 기본적인 악절구조인 8+8+8마디 구조와는 다르게 각각 7+7+7마디로 이루어진 독특한 형식을 보인다. 불규칙한 구조로 이루어진 각 악구를 자세히 살펴보도록 하겠다.

a악구(마디1-7)에서 주선율은 첼로에 의해 연주된다. 피아노 반주는 단순한 형태로 이루어져 있다. 피아노 왼손에서 F음이 옥타브로 으뜸지속음을 유지하고, 오른손은 단순한 리듬구조를 펼침화음으로 연주한다. 7마디로 이

루어진 a악구는 첼로의 반복적인 주선율을 기준으로 3+3+1마디의 악구구조로 세분화된다. 이 불규칙한 악구구조는 제1곡의 A부분에서 나온 내재적인 3+3+2박의 리듬구조와 유사한 특징을 보인다<악보19>.

<악보19> 제2곡, 마디1-7

☆ 단단장 리듬
제1곡 A부분 3+3+2박 리듬구조와 유사함

Langsam ♩ = 74

오뜸지속음 유지

F : I

b악구(마디8-14)는 a악구와 마찬가지로 7마디로 구성되었지만 4+3마디의 악구구조로 나뉘면서 a악구와 구별된다. 주선율은 계속해서 첼로에 의해 연주되고, 반주인 피아노 왼손은 F음을 으뜸지속음으로 유지하다가 마디11에서 F장조의 V 화음인 C장조로 새로운 조성변화가 나타난다. 마디12-14에서 변화하는 것은 조성뿐만이 아니고 새로운 동기의 주선율과 반주의 박절에서도 나타난다. 지금까지 사용된 두 박 단위의 규칙적인 반주의 단순한 리듬이 피아노 왼손 베이스의 붙임줄과 이음줄을 통해 1+2+3박(마디12-14)으로 나뉜다<악보20>.

<악보20> 제2곡, 마디8-14

☆ 단단장 리듬

a악구와 구분 ↓

F : V
C : I

1 + 2 + 3

이 불규칙한 박질의 반주형태는 제1곡의 A부분에서 사용된 반주형태가 재현됨으로써 제1곡과 제2곡은 유기적으로 연결된다. 마디12-14의 첼로는 새로운 동기의 주선율을 연주하지만, 단단장(♩ ♩) 리듬꼴로 악구를 구분하지 않는다. 마디12-14의 주선율은 세 마디에 걸쳐 연주하면서 b악구를 구분지을 뿐, 뒤이어서 같은 선율을 반복하지 않는다. 하지만 이 선율은 단단장(♩ ♩)리듬처럼 계속해서 각 부분의 악구를 구분할 때 동기로 사용된다. a악구(마디15-21)는 C장조에서 원조(F장조)로 조성이 다시 돌아오고 a악구(마디1-7)의 반복이다.

B부분(마디22-35)은 같은 으뜸음조인 f단조로 조성이 변화된다. B부분은 제2곡에서 조성변화가 자주 나타나는 부분으로 f단조-A♭장조-f단조로 진조 된다. B부분은 7+7마디로 이루어진 불규칙한 악구로 나뉜다. 각 악구를 c악구(마디22-28)와 d악구(마디29-35)로 구분하겠다.

c악구(마디22-28)는 반복적인 첼로의 주선율을 기준으로 3+4마디 악구구조로 세분화된다. 피아노와 첼로가 서로 대화를 나누듯 모방기법이 나타난

d악구(마디29-35)는 단단장(♩ ♩) 리듬꼴에 의해 4+3마디 악구구조로 세분화된다. 주선율은 계속해서 첼로에 의해 연주되고, 피아노 오른손은 주선율인 첼로와 함께 호모포니로 유니즌을 이루며 반주한다. 조성이 마디31에서 f단조로 돌아오면서 곡의 분위기는 급격히 전환된다. 마디33-35의 첼로 주선율은 마디12-14의 첼로 주선율을 변형·재현하면서 반중지(V)로 B부분을 마무리한다<악보23><악보24>.

<악보23> 제2곡, 마디29-35

<악보24> 제2곡, 마디12-14

A'부분(마디36-63)의 조성은 원조(F장조)로 돌아온다. A부분(마디1-21)과 같은 a'-b'-a''악구로 나뉘는 3부형식이다. 하지만 A부분의 a악구가 확대된 14+7+7마디로 불규칙한 마디구조를 보인다. 흥미로운 것은 14마디로 이루어진 a'악구(마디36-49)에서 나타나는 대위법적인 반복구조이다.

a'악구(마디36-49)는 세분하여 7+7마디의 악구로 나뉜다.⁵²⁾ 구분하기 쉽게 7¹마디(마디36-42)와 7²마디(마디43-49)로 구분 지어 설명하겠다. 7¹마디의 주선율과 반주형태는 A부분의 a악구를 반복하는 것이지만, 확대된 7²마디는 7¹마디의 폴리포니적인 반복이라는 것이다. 7¹마디의 첼로 주선율은 7²마디에서 피아노의 오른손에 의해 연주되고, 첼로는 대선율을 연주한다. 이때 피아노 왼손은 F음을 으뜸지속음효과로 유지하면서 양손으로 연주되었던 반주형태를 한 손으로 연주한다<악보25>.

<악보25> 제2곡, 마디36-49

[7¹마디] A부분 a악구를 반복 ☆ 단단장 리듬

주선율

F :

[7²마디]

대선율

주선율

폴리포니

반주

52) a'악구를 나눌 때 각각 7¹마디와 7²마디로 표기하겠다.

즉 a'악구(마디36-49)는 7마디로 구성된 a악구(마디1-7)가 확장·변형된 형태를 보임으로써 악구의 통일성은 없지만, 주선율의 반복과 반주형태 그리고 지속음효과 통해 a악구에서 완전히 벗어난 형식으로 볼 수는 없다. a'악구에서 나타난 주선율과 대선율의 관계는 b'악구(마디50-56)에서도 유지된다.

a''악구(마디57-63)는 a'악구의 7'마디를 반복하지만, 앞서 연주되었던 b'악구의 주선율과 대선율의 역할을 교환하여 연주한다. 첼로는 주선율을 연주하고 피아노의 오른손은 대선율을 연주한다. 이때 피아노 왼손은 7²의 반주형태와 유사하다<악보26>.

<악보26> 제2곡, 마디57-63

The musical score consists of two systems. The top system is for the cello, labeled '주선율' (Main Melody), and the bottom system is for the piano, labeled '대선율' (Counter-melody). Both systems start at measure 57. The piano part features a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment of chords and eighth notes. A key signature change to one sharp (F#) is indicated in the piano part. A star symbol (☆) is placed above the final measure of the cello part.

A'부분은 A부분과 같은 선율을 이루지만, 확대된 새로운 악구구조를 보인다. 또한 여기서도 주선율과 대선율을 사용함으로써 대위법이 드러난다. 이렇듯, 단순한 형식 안에서 규칙성 없는 새로운 시도를 통해 기존의 형식에서 탈피하고 자유로운 형식을 드러낸다.

마지막 코다(마디64-80)는 B부분과 유사하게 보이지만, 본 논문에서는 마디64-80을 코다로 구분한다. 세 개의 선행논문에 의하면, 코다를 A'부분(마

디36-63)의 b'악구로 구분하여, 제2곡 전체를 A-A'의 2부형식으로 나누지만, 본 논문에서는 A와 B의 동기가 결합하여 나타나는 코다로 구분한다.

<악보27> 제2곡, 마디64-80

☆ 단단장 리듬

B부분 (마디22-35) 재현

A부분 (마디1-21)

A부분 (마디12-14) 축소

유니즌 호모포니

모방

tr

tr

pizz.

코다(마디64-80)의 주선율은 B부분(마디22-35)의 첼로 주선율을 재현하고 있지만, 피아노 반주는 A부분(마디1-21)에서 사용한 두 박 단위의 규칙적인 반주형태를 보인다. 또한 마디71-72의 첼로선율은 A부분의 마디12-14에서 연주된 첼로 주선율을 동기로 사용하여 축소된 형태로 나온다. 마디71-74의

피아노 오른손은 주선율인 첼로와 함께 호모포니로 유니즌을 이룬다. 마디 75-76의 피아노 오른손과 마디77-78의 피아노 왼손에서 마디71-72의 주선율을 모방하면서 제2곡을 마무리한다. 즉 코다는 A부분의 반주형태와 B부분의 주선율이 결합한 형태이다<악보27>.

정리하자면, 제2곡은 제1곡의 익살스러운 분위기와는 대조되는 분위기이다. 리듬보다 선율 위주이며 첼로의 따뜻한 음색을 들려줄 수 있는 곡이다. 이렇게 제1곡과 분위기는 대조되지만, 제1곡의 내재적인 3+3+2박의 불규칙한 리듬구조가 제2곡에서는 3+3+1마디의 악구구조로 유사하게 나타난다. 또한 제1곡과 마찬가지로 악구의 끝에 단단장(♩♪)리듬을 사용하여 악구를 나누었고, 제1곡의 A부분에서 사용한 반주형태가 세 마디(마디12-14)에 걸쳐 짧게 재현되었다. 그러므로 제2곡에서 제1곡의 동기들이 변형·재현되어 연주됨으로 제1곡과 제2곡의 연속성을 알 수 있다.

3) 제3곡

제3곡은 A-B-경과구적 단락-A'-코다로 이루어진 변형된 3부형식이다. 앞서 분석한 제1곡과 제2곡은 단순한 형식 안에서 복잡한 변화를 보이지만, 제3곡은 A'부분이 나오기전에 긴 경과구적 단락을 삽입하여 3부형식 자체를 변화시켰다. 조성은 제1곡과 같은 a단조이고 6/8박자이며, 총 75마디로 이루어져 있다. 연주 지시어 및 빠르기는 '빠르지 않게 풍부한 음으로'이다. 곡 전체의 주선율을 첼로가 주도하여 첼로의 음색을 돋보일 수 있는 곡이다. 흥미로운 것은 제3곡에서 제1곡과 제2곡의 동기가 결합하여 나타나는 것이다. 제1곡의 첼로 주선율에서 각운·악절을 구분하던 단단장(♩ ♪) 리듬꼴이 제3곡의 반주에서 나타나고, 제2곡의 첼로 주선율은 제3곡의 첼로 주선율에서 변형된 리듬으로 연주된다. 다시 말해, 서정적인 첼로선율은 제2곡과 유사하고, 피아노 반주형태가 제1곡의 리듬을 재현한다는 점에서 제3곡은 제1곡과 제2곡의 특성을 결합한 곡으로 보이며, 제1곡-제2곡-제3곡의 연속성을 알 수 있다. 세밀한 분석에 앞서 우선 제3곡의 세부적 구조를 제시하자면 다음과 같다.

<표5>

형식	마디	부분구성	조성
A	1-16	a(1-6)	a단조-C장조
		b(7-10)	a단조
		a'(11-16)	a단조
B	17-27	17-20	A장조
		21-27	
경과구적 단락	28-45		A장조-F장조
A'	46-61	a''(46-51)	a단조
		b(52-55)	
		a(56-61)	
코다	62-75		A장조

A부분(마디1-16)은 다시 a-b-a' 세 부분으로 나뉘는 3부형식이다. 앞서 분석한 제1곡과 제2곡에 이어 제3곡 또한 A부분 자체를 세 부분으로 나누고 있다. 각 곡의 A부분 구조를 살펴보면 제1곡은 8+8+8마디이지만 내재적으로 불규칙한 박절을 이루고, 제2곡은 7+7+7마디 그리고 제3곡은 6+4+6으로 계속 변화되는 불규칙한 박절구조를 보인다.

a악절(마디1-6)의 조성은 a단조이고, 못갓춘마디로 시작한다. 주선율은 피아노 반주 없이 첼로에 의해 연주된다. 첼로 주선율의 음형은 제2곡(마디 12-14)의 주선율과 유사한 음형으로써 리듬이 변화된 형태이다. 무반주 주선율에 이어 마디2부터 피아노 반주가 나타나는데, 앞서 제시했듯이 제1곡의 첼로 주선율에서 각운을 이루던 단단장(♩ ♩) 리듬꼴이 피아노의 반주형태로 사용되고 있다. 첼로의 주선율에 화답하듯 피아노는 스타카토 화현으로 반주한다. 반복적으로 나타나던 단단장(♩ ♩) 리듬꼴의 스타카토 화현은 마디5에서 다른 반주형태로 변화된다<악보28>.

<악보28> 제3곡, 마디1-6

마디5에서 피아노 반주의 위에 성부가 첼로 주선율과 유니즌을 이루며 호모포니 화성 반주로 바뀐다. 이때 첼로 주선율은 제2곡(마디12-14)의 음형을

동기로 주선율을 변형·재현하고 있다. 마디5에서 a단조의 나란한조인 C장조로 정격중지 하면서 a악절을 마무리한다. 이렇듯 a악절은 제1곡과 제2곡의 동기가 결합하여 연주되면서 연속성을 보인다<악보28>.

b(마디7-10)는 경과적인 악구로써 4마디의 짧은 악구로 이루어져 있고, 조성은 a단조로 돌아온다. 첼로와 피아노의 음악적 형태는 a악절과 같다. 피아노 반주는 유니즌 화성반주와 단단장(♩ ♩) 리듬꼴의 스타카토 화현이 번갈아 가며 불규칙하게 나타난다<악보29>.

<악보29> 제3곡, 마디7-11

a'악절(마디11-16)에서는 단단장(♩ ♩) 리듬꼴의 스타카토 화현의 반주 형태가 a악절보다 더욱 강조되면서, 곡의 긴장감을 조성한다.

연주자들에게 당부할 점은 A부분에서 마디1의 주선율 라-시-도 음형이 피아노 반주인 단단장(♩ ♩) 리듬에서 자주 등장함으로 피아노 반주자들은 연주할 때 이 음형을 주의해야 한다<악보28><악보29>.

다시 정리하자면, A부분에서는 제1곡의 첼로 주선율에서 나온 단단장(♩ ♩)리듬꼴이 반주형태로 나오고, 제2곡의 마디12-14에서 연주된 첼로 주선

율을 변형·재현함으로써, 제1곡과 제2곡의 동기는 결합하여 제3곡에서 나타난다. 이러한 점은 제1곡-제2곡-제3곡의 연속성을 알 수 있다. 제3곡의 A부분은 악절의 구조뿐만 아니라 단단장(♩ ♩) 리듬꼴의 스타카토 화현과 유니즌을 이루는 호모포니 화성 반주형태 또한 규칙성이 없어 보인다. 이렇듯, 전체적인 구조는 단순한 소품곡으로 느껴지지만, 세부적으로는 복잡한 구조를 이루고 있다.

<악보30> 제3곡, 마디17-27

6도 병진행 주선율

A :

헤미올라 리듬 (박질 변화)

V I

새로운 주선율이 나오는 B부분(마디17-27)은 11마디로 이루어져 있고, 4+7마디로 나뉘는 불규칙한 구조를 이룬다. 조성은 a단조와 같은 으뜸음조인 A장조로 전조된다. 주선율인 첼로는 6도 병진행으로 연주되고 A부분의 단

선율과 다른 무게감을 주고 있다. 피아노는 첼로 주선율과 유니즌을 이루는 호모포니 화성 반주를 하면서 선율의 무게감을 한층 더 강조하고 있다. 반주의 리듬형태 또한 A부분에 비해서 규칙적이다. 그러나 마디26에서 헤미올라 리듬이 나오면서 규칙적이었던 박절은 변화를 보이고 정격종지(V-I)를 통해 B부분을 마무리한다<악보30>.

마디28-45는 경과구적 단락으로써 B부분과 A'부분을 연결해주는 경과구 역할을 한다. 경과구적 단락(마디28-45)의 조성은 B부분과 같은 A장조이다. 주선율인 첼로에서 새로운 동기의 단선율이 나오고, 피아노에서도 새로운 반주형태가 나온다. 피아노 왼손에서 8마디 동안 A음을 지속음으로 유지하고, 피아노의 오른손은 펼침화음을 연주한다<악보31>.

<악보31> 제3곡, 마디28-31

<경과구적 단락>

새로운 주선율

새로운 주선율

새로운 반주 형태

펼침화음 반주

지속음 A음 유지

A :

마디36-39의 피아노는 첼로 주선율과 같은 음형을 유지하면서 선율선이 하행한다. 이 부분은 A장조의 V로 반중지하면서 마디40의 F장조로 자연스럽게 조성이 바뀐다. 경과구적 단락에서 중요한 변화 중 하나가 조성변화인데, 마디28에서 A장조로 전조되었던 조성은 마디40에서 F장조로 전조되면서 곡의 분위기도 전환된다<악보32>.

<악보32> 제3곡, 마디36-39

36
cresc.
 같은 음형 유지
p
 선을 하행
cresc.
p
 V

<악보33> 제3곡, 마디40-45

40
pp ↑ 주선음 (마디28-35와 유사)
 ↓ 반주형태
pp
 지속음 F
 a : VI
 F : I
cresc.
cresc.
p

마디40-45의 F장조는 원조(a단조)로 돌아가기 위한 또 다른 경과구 역할을 한다. 주선율과 반주형태는 마디28-35와 유사하지만, 마디45에서 F장조의 I 화음으로 마무리 이후 A'부분(마디46-61)을 시작한다. 다시 말하면, F장조의 I 화음은 a단조의 VI화음으로 화성 분석된다. 경과구적 단락인 마디40-45는 a단조의 VI화음으로 화성 분석되어 A'부분(마디46-61)은 a단조의 V 화음으로 자연스럽게 화성 진행된다<악보33>.

A'부분(마디46-61)의 조성은 F장조에서 a단조로 전조 된다. 마디46의 화성분석은 본 논문에서 I 화음으로 분석하지만 앞서 제시한 바와 같이 a단조의 V 화음으로도 볼 수 있으며, 자연스러운 A'부분의 시작을 의미한다. A'부분은 A부분의 반복이지만, A'부분의 a''악절(마디46-51)이 주선율인 첼로와 피아노가 동시에 유니즌을 이루는 호모포니로 시작한다<악보34>.

<악보34> 제3곡, 마디46-48

☆ 단단장 리듬

주선율

유니즌

유니즌 화성반주

☆ pp

☆

F : a : i₄

그 외에 b(마디52-55)와 a'악절(마디56-61)은 A부분의 구조와 모두 같다. 코다(마디62-75)는 경과구적 단락을 동기로 사용한다. 조성은 A장조이고, 첼로와 피아노의 역할은 경과구적단락과 같다. 첼로가 주선율을 연주하고,

피아노 반주의 왼손은 A음을 지속음으로 유지한다. 피아노 오른손은 펼침화음을 연주한다<악보35>.

<악보35> 제3곡, 마디62-65

주선율 (경과구적 단락을 동기로 사용)

A :

마디66-69에서는 캐논기법이 나타난다. 첼로의 주선율을 피아노가 이어받아 피아노의 오른손에 의해 캐논(canon)으로 연주된다<악보36>.

<악보36> 제3곡, 마디66-69

이 곡의 흥미로운 점은 바로 종지에서 나타난다. 마디72는 I 화음이지만 반주인 피아노 오른손의 펼침화음에 전타음(D음)을 2마디 동안 사용하여 비

화성을 유지한다. 이 전타음은 마지막 종지를 위해 긴장감을 주고 있다. 전타음(D음)은 마디74에서 C#음으로 돌아오면서 명확한 A장조의 I 화음으로 돌아온다. 이때 원조(a단조)가 아닌 A장조로 끝나는 피카르디 종지를 사용하여 제3곡을 마무리한다<악보37>.

<악보37> 제3곡, 마디72-75

72

72

pp

전타음

해결

피카르디 종지 시작하는 조성: a 끝나는 조성: A

a : i

#

앞서 여러 번 언급했듯이 제3곡은 A부분에서 제1곡의 단단장(♩ ♪) 리듬 풀이 반주형태로 나오고, 제2곡의 첼로 주선율이 변형·재현됨으로써, 제1곡과 제2곡의 동기가 결합하여 나타나는 곡이다. 그러므로 제1곡-제2곡-제3곡은 유기적으로 연결되었으며 연속성을 알 수 있다. 하지만 기본적인 형식 안에서 불규칙한 악구구조를 보이는 제1곡과 제2곡과는 달리 제3곡에서는 표면적인 형식 자체에 경과구적 단락을 삽입하여 변형된 3부형식을 구성한다. 기본적인 A-B-A'-코다로 이루어진 3부형식이 아니라 A-B-경과구적 단락-A'-코다로 이루어진 변형된 3부형식이므로, B부분과 A부분 사이에 긴 악절의 경과구적 단락을 나타낸다.

4) 제4곡

제4곡은 A-B-A'-코다로 구성된 3부형식이며, 총 76마디로 이루어져 있다. 조성은 D장조이고 4/4박자이며, 연주 지시어는 '너무 서두르지 말고'이다. 제4곡은 표면적으로 보았을 때 앞의 제3곡과 연속성이 없어 보인다. 하지만 자세히 고찰해보면 앞서 분석 연구한 제1곡, 제2곡, 제3곡과의 연속성이 있음을 알 수 있다. 제1곡과 제3곡의 단단장(♩ ♪) 리듬꼴과 제2곡의 단단장(♩ ♪) 리듬꼴이 변형되어 제4곡에서는 길이가 확대된 단단장(♩ ♪ ♩) 리듬꼴로 나타난다. 이 음가가 확대된 단단장(♩ ♪ ♩) 리듬꼴이 A부분의 각 악구 마지막에서 각운을 이루는 점은 제1곡과 제2곡과 유사하다. 또한 이 곡에서 흥미로운 점은 곡의 도입 부분과 중간에 연주되는 피아노의 대선을 슈만 자신의 작품인 《환상소품집》을 인용한 것으로 보인다. 자세한 분석에 앞서 세부적인 구조는 다음과 같다.

<표6>

형식	마디	부분구성	조성
A	1-16	a(1-6)	D장조
		b(7-12)	
		b'(13-16)	
B	17-48	c(17-32)	b단조
		c'(33-48)	
A'	49-63	a'(49-54)	D장조
		b(55-60)	
		b''(61-64)	
코다	64-76		D장조

A부분(마디1-16)은 세 부분으로 다시 나눌 수 있는데 6+6+4마디의 불규칙한 악구구조로 나뉜다. 조성은 D장조이고, 못갓춘마디로 시작된다. 앞서

설명한 바와 같이 첫 도입부의 주선율은 《환상소품집》을 인용한 것으로 보인다<악보38><악보39>.

<악보38> 제4곡, 마디1-2

<악보39> 《환상소품집, op.73 》, 마디1-2

Rasch und mit Feuer. (♩ = 160)

마디1-2에서 첼로와 피아노가 유니즌을 이루며 주선율을 연주한다. 마디3부터 첼로가 주선율을 주도하고, 피아노는 호모포니 반주를 한다. 각 악구로 나뉘는 마디6과 마디12는 iii 화음으로 구분된다. 이때 각 악구의 끝에 쓰이는 리듬(♩ ♩ ♩)은 앞서 분석한 제1곡, 제2곡, 제3곡에서 사용된 리듬꼴과 유사하다. 리듬의 길이는 다르지만, 제1곡과 제2곡처럼 악구를 구분하는 동

기로 사용한다. 이 리듬(♩ ♩/♩ ♩)은 변형·확장된 단단장(♩ ♩ ♩) 리듬꼴로 제4곡의 A부분에서 각 악구의 끝맺음에 나타난다. 마디16은 I로 중지 되고, 나란한조인 b단조로 B부분(마디17-48)을 시작한다<악보40>.

<악보40> 제4곡, 마디3-16

☆ 단단장리듬

B부분(마디17-48)은 조성에서 알 수 있듯이 A부분과 대조되는 분위기의 선율이 연주된다. 피아노반주는 A부분의 마디1-2의 주선율 음형의 동기화 이루어진다. B부분은 반복되는 주선율을 기준으로 크게 16+16마디의 규칙적인 c'악절(마디17-32)과 c'악절(마디33-48)로 나뉜다<악보41>.

<악보41> 제4곡, 마디17-20

주선율

17 *p*

17 *p*

A부분 마디 1-2를 동기로 사용

b :

c악절(마디17-32)의 주선율은 첼로이고, 반주역할인 피아노 왼손은 화성적인 베이스를 유지한다. 피아노 오른손은 제4곡의 도입부를 동기로 사용하여 펼침화음으로 반주한다.

<악보42> 제4곡, 마디33-36

주선율

33 *p*

33 *p*

A부분 마디 1-2

대선율: 《환상소품집, op.73》마디2 인용

<악보43> 《환상소품집, op.73》, 마디1-3

Zart und mit Ausdruck. (♩=80)

Cello

p

c'악절(마디33-48)은 c'악절의 반복이지만, 마디35-36, 마디39-40에서 첼로의 주선율과 반진행을 이루는 대선율이 피아노의 오른손에 의해 연주된다. 이때 연주하는 대선율은 슈만의 《환상소품집》 마디12-13의 주선율을 인용하고 있다. A'부분(마디49-63)은 A부분(마디1-16)과 같은 구조이고, 반복되는 부분이다<악보42><악보43>.

코다(마디64-76)는 주선율과 반주형태에서 급격한 변화를 보이며, 분위기가 전환된다. 마디64-68은 A부분의 마디1-2를 변형·재현한다. 마디64의 첼로 주선율은 A부분의 도입부 음형을 동기로 사용하여 첼로와 피아노의 오른손에서 유니즌으로 연주한다. 마디64-68에서 피아노 오른손의 중간 성부는 대선율을 연주하고, 피아노 왼손 반주는 8분음표로 이루어진 으뜸음(D음)과 딸림음(A음)을 오스티나토 주법으로 연주한다<악보44>.

<악보44> 제4곡, 마디64-68

A부분 마디 1-2를 변형, 재현

오스티나토 주법으로 반주

마디69-74는 첼로와 피아노의 역할을 교환하여 대선율이었던 피아노 오른손의 중간 성부는 주선율로 연주되고, 첼로는 펼침화음으로 반주한다. 마지막 두 마디(마디75-76)는 A부분의 마디3-4를 재현하면서 으뜸화음으로 종

지한다<악보45>.

<악보45> 제4곡, 마디69-76

69

69

주선율

주선율

A부분 마디 3-4 재현

제4곡은 앞서 다른 곡들에서 사용되었던 단단장(♩ ♩ / ♩ ♩) 리듬꼴이 변형·확장된 단단장(♩ ♩ ♩) 리듬꼴로 나타나면서 제1곡부터 제4곡까지의 연속성을 증명할 수 있다. 이 곡의 또 다른 중요한 점은 슈만이 자신의 다른 작품을 인용하였다는 것이다. 자신의 작품을 동기로 사용하는 이러한 새로운 시도는 슈만의 작품에서 주목해야 할 점이다.

5) 제5곡

제5곡은 A-B-A'-C-A-B-코다로 구성된 변형된 론도형식이며, 총 177마디로 이루어져 있다. 조성은 제1곡과 같은 a단조이고 2/4박자이다. 제5곡의 구조를 살펴보면 제1곡과 같은 형식, 조성, 박자를 이루지만, 단순한 론도형식에 새로운 변화를 시도하여 변형된 론도형식으로 구성된다. 지시어는 ‘힘차고 확실하게’로 곡의 분위기 또한 처음부터 끝까지 휘몰아치는 듯하다. 세부적인 구조는 다음과 같다.

<표7>

형식	마디	부분구성	조성
A	1-19	a(1-5)	a단조
		a'(6-11)	
		b(12-19)	
B	20-49	c(20-36)	a단조
		c'(37-49)	
A'	50-64	a(50-52)	a단조
		a(53-56)	
		b(57-64)	
C	65-108	d(65-76)	F장조
		e(77-88)	E b 장조
		f(89-108)	E장조-A장조
A	109-127	a(109-113)	a단조
		b(114-120)	
		a(121-127)	
B	128-157	c(128-144)	a단조
		c'(145-157)	
코다	158-177		a단조

제5곡의 A는 반복주제인 르프랭이고 B, C는 변화되는 주제인 쿠플레이다. A부분(마디1-19)의 조성은 a단조이고, 다시 세분화하여 a, a', b 세 부분으로 나뉜다. 첼로선율은 변형 반복되는데, 각각 5(a)+6(a')+8(b)마디의 불규칙

한 악구구조를 이룬다. 첼로는 주선율을 연주하고 피아노는 화음으로 반주한다. 주선율에 사용되는 리듬형태는 크게 8분음표(♩) 리듬과 셋잇단음표(♩♩♩) 리듬으로 나뉜다. 이 리듬은 단순한 피아노 반주에 비해 불규칙하게 나타난다<악보46>.

<악보46> 제5곡, 마디1-5

Stark und markiert (♩ = 144)
주선율
f sf
불규칙한 리듬

Cello
Piano

a :

<악보47> 제5곡, 마디16-19

주선율
B부분 반주형태 예시
sf
p sf

마디16-19에서 단순한 두 박 단위였던 반주형태는 변화를 보인다. 주선율에서 사용된 셋잇단음표(♩♩♩) 리듬을 동기화 한 새로운 반주형태가 나오는데, 이 리듬은 B부분(마디20-49)의 반주형태를 예시한다<악보47>.

제1쿠플레인 B부분(마디20-49) 또한 변형 반복되는 선율을 기준으로 c와 c' 단락으로 나뉘며, 17+13마디의 불규칙한 구조를 이룬다. 첼로는 계속해서 주선율을 연주하고 피아노는 마디16-19의 반주형태로 연주한다. 피아노 왼손은 제1곡 A부분의 반주 리듬형태와 유사하고, 피아노 오른손은 제5곡의 마디16-19에서 제시한 셋잇단음표 리듬을 변형·재현한다<악보48><악보49>.

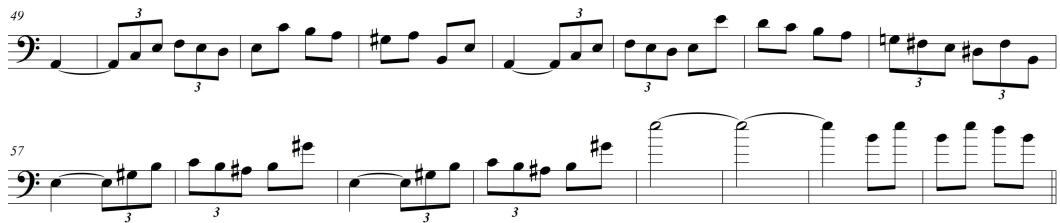
<악보48> 제5곡, 마디20-24

<악보49> 제1곡, 마디1-3

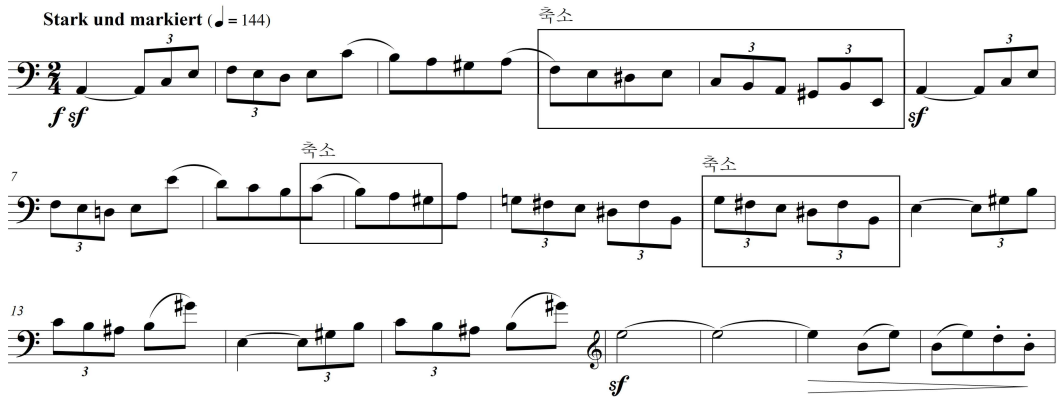
마디22-23에서 피아노는 단순한 반주역할에서 벗어나 첼로의 대위적인 음악을 연주한다. 마디16-18에서 선행적으로 올렸던 피아노 오른손의 셋잇단음표로 이루어진 진행은 B부분에서 첼로선율에 대위되는 음악이다. 주선율과 대선율의 관계는 앞서 분석한 제2곡과 제3곡에서도 나타나는 연주기법으

로써 슈만이 대위법에 많은 관심을 가졌다는 것을 알 수 있다<악보48>.

<악보50> 제5곡, 마디49-64



<악보51> 제5곡, 마디1-19



A'부분(마디50-64)은 르프랭으로써 A부분의 반복이다. 그러나 A부분과 달리 못갓춘마디로 시작한다. 이를 통해 약박의 스포르찬도가 울리며 박절의 변화가 생긴다. 또한 A부분에서 강박으로 시작되었던 주선율이 A'부분에서 약박으로 시작하여 박이 하나씩 뒤로 밀리게 되면서, 선율이 축소된다. 악구구조를 보면 선율이 축소되었다는 것을 확인할 수 있다. A부분은 5+6+8마디의 악구구조로 나뉘지만, A'부분은 3+4+8마디의 악구구조로 나뉜다. 이러한 차이를 미루어 봤을 때 마디가 단축되는 것을 알 수 있다<악보50><악보51>.

제2쿠플레인 C부분(마디65-108)은 조성과 주선율이 자주 변화되는 부분이다. 주선율의 변화를 통해 세 부분으로 나눌 수 있는데, 12+12+20마디의 세 단락으로 나뉜다. 각 단락을 d, e, f로 구분하여 자세히 살펴보도록 하겠다.

d단락(마디65-76)의 조성은 F장조로 전조된다. 피아노는 3도병진행으로 주선율을 연주하고, 첼로는 5마디 동안 F음을 지속음으로 유지한다. 피아노 주선율에 사용된 셋잇단음표는 약박에서 연주되면서 제1곡의 민속풍적인 익살스러운 분위기를 드러내고 있다<악보52>.

<악보52> 제5곡, 마디65-72

↑
민속풍적인 익살스러움

F :

e단락(마디77-88)은 조성이 E \flat 장조로 전조된다. 주선율은 A부분의 첼로 주선율을 모방하여 피아노 왼손을 시작으로 피아노와 첼로가 주고받으면서 연주한다. 마디83에서 E장조의 vi은 a단조의 III으로 전조되면서 원조(a단조)로 돌아온다. e단락이 마무리될 때 4마디(마디85-88) 동안 반복되는 피아노의 리듬형태는 d단락의 끝부분인 마디75-76 리듬형태를 변형·확장시켜 나타낸 것이다. 이 리듬변형을 통해 단락이 명확히 구분된다는 것을 알 수 있다<악보53><악보54>.

<악보53> 제5곡, 마디77-88

77 sul C corda

A부분 첼로 주선율을 모방

주선율

주선율

E♭: VI
a: III

V/iv

iv d악절 마디 75-76의 리듬을 변형, 확장

<악보54> 제5곡, 마디75-76

75

C부분에서 가장 긴 구간인 f단락(마디89-108)은 a단조의 V/V로 조성을 유지한다. 딸림화음(V)이 유지되는 이 부분은 A부분으로 돌아가기 전 급격한 긴장감을 주는 부분으로써 점점 휘몰아치는 분위기가 느껴진다. 마디

89-92에서 피아노 왼손은 a단조의 V의 속화음인 V/V로 B음을 지속음효과로 유지하고, 주선율은 셋잇단음표로 이루어진 첼로의 음형을 피아노가 모방하여 서로 주고받으며 연주한다. 마디93에서는 A장조로 전조되어 음색에 변화를 주지만, 피아노 왼손은 여전히 딸림화음(V)의 E음을 지속음효과로 한다. 마디93-100의 주선율은 마디89-92의 주선율을 변형·재현하고, 피아노 왼손 반주는 B부분의 반주형태가 재현된다<악보55>.

<악보55> 제5곡, 마디89-104

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 89-92 and 93-100. In measures 89-92, the piano part has a bass line with a sustained B note and a melodic line with triplets. The melodic line is labeled '주선율' and '모방'. The piano part is labeled 'B음 유지'. In measures 93-100, the piano part has a bass line with a sustained E note and a melodic line with triplets. The melodic line is labeled '주선율' and 'B부분 반주형태'. The piano part is labeled 'E음 유지'. The score includes annotations such as 'V/V', 'A: V', 'B부분 반주형태', and 'cresc.'.

마디100은 A장조의 V/IV인 동시에 a단조로 전조되어 원조로 돌아오게 된다. 마디101-104는 딸림화음(V)을 유지하다가 마디104에서 I도 돌아온다

<악보55>.

마디105-108의 피아노 베이스는 으뜸음(A음)으로 변화되어 V 되는데, 이것은 A부분으로 돌아가기 위한 변화로써 특이하게 원조(a단조)의 으뜸음이 C부분의 마지막에 미리 제시된다. 이때 피아노 오른손은 제3곡의 마디72-75처럼 전타음을 사용하여 곡의 긴장감을 드러낸다. 전타음(A음)은 G#음으로 돌아오면서 명확하게 V으로 반중지하여 C부분을 마무리한다<악보56>.

<악보56> 제5곡, 105-108

The image shows a musical score for measures 105-108. The top staff is the bass line, featuring four measures of triplets of eighth notes, each marked with a forte (sf) dynamic. The bottom staff is the piano accompaniment, showing chords and a fermata over the A major chord. Labels include '105' at the start of each staff, 'sf' and '3' under the bass line triplets, '(전타음) A음' above the first chord, 'G#음' above the second chord, and 'V' below the final chord. The piano part starts with a chord labeled '으뜸음(A)' and ends with another '으뜸음(A)' chord.

A부분(마디109-127)은 a단조의 르프랭이다. A부분(마디109-127)과 B부분(마디128-157)은 앞서 제시한 A부분(마디1-19)과 B부분(마디20-49)의 반복이다. 제5곡은 앞서 제시했듯이 형식에서 새로운 시도가 나타난다. B부분에 이은 르프랭인 A부분이 생략되고, B부분에 이어서 바로 코다가 나온다. 즉, 일반적인 론도형식은 코다전에 반복주제인 르프랭으로 돌아와야 하는데 이 곡에서는 르프랭인 A부분이 생략되고 바로 코다(마디158-177)로 이어진다. 이 형식(A-B-A-C-A-B-코다)를 통해 제5곡은 변형된 론도형식이라는 것을 알 수 있다<악보57>.

<악보57> 제5곡, 마디157-163

A부분 주선율을 동기로 사용

B부분 반주형태

(A부분이 생략됨)

코다(마디158-177)에서는 A부분, B부분의 동기가 변형·재현된다. 코다 전체에 사용된 반주형태는 A부분과 B부분의 반주형태가 결합하여 나온다. 마디158-166의 첼로 주선율은 A부분의 첼로 주선율을 동기로 하였고, 마디167-177의 첼로선율은 A부분이 마무리되기 전 두 마디에 걸쳐 사용한 첼로 주선율을 동기로 변형·확장하여 연주한다. 피아노 반주는 B부분의 반주형태를 변형·재현한다. 마디175-176에서 당김음을 사용하여 민속풍의 익살스러운 분위기를 드러내면서 원조인 a단조로 제5곡을 마무리한다<악보58>.

<악보58> 제5곡, 마디167-177

A부분 마디 16-19 변형·확장

B부분 반주형태 변형·재현




이렇듯, 제5곡은 제1곡의 조성, 박자, 형식과 같지만 새로운 변화를 주고자 기본적인 형식에서 벗어나고 있다는 것은 분석을 통해 알 수 있다. 제1곡은 표면적인 단순한 형식 안에서 내재적으로 불규칙을 보이지만, 제5곡은 표면적인 형식에 새로운 시도를 통해 변형된 형식을 드러낸다. 기본적인 론도 형식은 A-B-A-C-A-B-A-코다로 구성되지만, 제5곡은 변형된 론도형식으로 써 A-B-A-C-A-B-코다로 구성한 것이 이 곡의 가장 큰 특징이다.

지금까지 분석한 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》은 단순한 형식으로 구성된 5개의 짧은 모음곡으로 이루어져 있지만, 내재적으로 불규칙한 구조와 새로운 시도를 통해 형식의 변화를 보인다. 또한 단단장(♩ ♩/♩ ♩/♩ ♩ ♩) 리듬꼴을 통해 제1곡부터 제4곡까지의 연속성을 알 수 있고, 제5곡은 제1곡의 조성과 박자로 돌아온다는 점을 통해 연관성을 드러내고 있다. 이러한 이 곡의 특징을 다음과 같이 정리하였다.

<표8>

	형식	A 부분 구조	리듬	조성	박자
제 1 곡	단순론도형식 A-B-A'-C-A''-코다	8+8+8 마디 a악구 (3+3+2박) 내재적 박절	♩ ♩/♩ ♩ 각운·악절· 악구 끝에 나타남	a	2/4
제 2 곡	복합3부형식 A-B-A'-코다	7+7+7 마디 a악구 (3+3+1 마디) 불규칙 악구	♩ ♩ 악구 끝에 나타남	F	2/4

제 3 곡	변형된 3부형식 A-B-경과구적단락-A'-코다 (경과구적단락 추가)	6+4+6 마디	 반주형태에 나타남	a	6/8
제 4 곡	3부형식 A-B-A-코다	6+6+4 마디	 악구(변형· 확장) 끝에 나타남	D	4/4
제 5 곡	변형된 론도형식 A-B-A'-C-A-B-코다 (A부분 생략)	5+6+8 마디	×	a	2/4

이처럼, 《민속풍으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 5개의 모음곡》은 처음에 제시한 대로 표면적으로는 단순한 형식을 이루지만, 내재적인 불규칙한 구조와 변형된 형식을 통해 ‘변칙적’이라는 것을 알 수 있다. 이는 통상적인 관행을 벗어나 새로운 것을 추구한 슈만의 진보적 작법이라고 할 수 있다. 또한 제1곡에서 사용된 단단장(/) 리듬꼴이 제2곡, 제3곡에서 재현되고, 제4곡에서 변형·재현()되는 것을 통해 곡의 연속성을 알 수 있다. 제5곡은 단단장 리듬을 공유하지 않지만, 조성과 박자가 제1곡과 같고, 제1곡의 반주형태를 드러냄으로써 곡 전체의 연관성을 알 수 있다.

IV. 결론

본 논문에서는 슈만의 후기 실내악 작품인 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》에 대해 고찰하였다. 이 곡은 드레스덴 혁명이 일어나던 시기인 1849년에 작곡된 후기 실내악 작품으로서 초기의 작품과 비교했을 때 양식변화를 보이는 것을 알 수 있다. 또한 이전의 작품에서 잘 나타나지 않던 ‘민속풍’(Volkston)이라는 주제를 사용한 것에 대한 의문점과 제1곡에서 제시된 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas vanitatum)와 ‘유머를 가지고’(Mit Humor)라는 대조되는 지시어가 의미하는 바에 대한 것을 토대로 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》을 분석·연구하였다.

연구방법으로 우선 슈만의 작품 경향을 통해 초기작품이 후기 작품에서 어떠한 양식변화를 이루었는지에 대하여 알아본 후, 후기 실내악 작품이 성립된 시대적 배경을 통해 ‘민속풍’의 의미를 알아보았다. 또한 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡》의 제1곡에서 대조되는 두 지시어인 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas vanitatum)와 ‘유머를 가지고(Mit Humor)’를 제시한 이유가 무엇인지에 대해 알아보고자 괴테의 <헛되다! 모든 것이 헛되다!>(Vanitas Vanitatum Vanitas)라는 시의 내용을 살펴보고, 슈만의 유머가 무엇인지에 대해 분석·연구하였다. 연구 결과 다음과 같은 것을 알 수 있었다.

첫째, 슈만의 작품 경향을 통해 슈만의 초기 실내악 작품과 후기 실내악 작품의 양식변화를 알 수 있었다. 초기 실내악 작품은 주로 전통적인 형식에 기초하여 소나타형식을 이루는 4중주, 5중주 위주의 작품이 작곡되었지만, 후기 실내악 작품은 악기편성에서도 변화를 보이며 규칙적인 형식에서 벗어난 변형된 형식의 2중주, 3중주 작품을 작곡하였다. 1849년에 작곡된 네 곡의 실내악 작품은 주로 소품곡 형태이며, 모두 독주 악기와 피아노를 위한 2중주 작품이다. 이처럼 기존의 양식에서 벗어나는 악기편성과 불규칙하

고 통상적인 형식을 깨뜨리는 새로운 양식을 통해 음악적인 진보성을 알 수 있다.

둘째, 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》이 작곡되었던 1849년의 시대적 배경을 알아본 결과, 이 시기는 1848년 프랑스 2월 혁명이 독일로 이어진 드레스덴 혁명의 시기이다. 이러한 혁명적인 사회적 분위기는 슈만의 작품창작에도 영향을 미친 것으로 보인다. 작품의 제목에 사용된 ‘민속풍’은 혁명을 불러일으킬 정도로 타락한 사회적 현실과 대조되는 과거의 순수한 인간성을 상징한다고 볼 수 있다.

흥미로운 점은 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》의 제1곡에 사용된 두 지시어이다. 즉 슈만은 표면적으로 대조되는 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas vanitatum)와 ‘유머를 가지고(Mit Humor)’를 제1곡에 제시한다. 현실적이고 일상적인 기존의 가치를 추구하는 모든 세속적인 것들이 부질없고 헛되다는 생각을 ‘모든 것이 헛되다’(Vanitas vanitatum)라는 라틴어를 통해 드러내고 있고, 괴테의 시 <헛되다! 모든 것이 헛되다!>(Vanitas Vanitatum Vanitas)를 인용하였다는 사실을 통해 그 의미를 더욱 드러내고 있다. 또한 ‘유머를 가지고(Mit Humor)’라는 지시어는 현실을 거부하고 이상의 세계를 음악적으로 추구하는 것이다. 즉 슈만에게서 유머란 일반적인 형식의 틀을 깨뜨리며, 새로운 시도를 보이는 것이다.

마지막으로 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》의 분석결과는 다음과 같다. 각 곡의 분위기는 모두 다르지만, 제1곡의 리듬꼴이 제2곡, 제3곡, 제4곡에서 재현 또는 변형·확장되어 나타나는 것을 통해 곡의 연속성이 나타난다. 제5곡에서 앞서 공통적으로 제시되었던 리듬꼴이 재현되지는 않지만, 제1곡의 조성·박자·형식으로 다시 돌아오는 것을 통해 다섯 곡 전체가 서로 연관성을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. 또한 본문에서 밝혔듯이 규칙에서 벗어난 형식, 불규칙한 악구 구조, 부속 화음, 피카르디 종지를 통

해 통상적인 형식을 깨뜨리고 새로움을 끌어내는 슈만의 진보성을 엿볼 수 있다.

즉, 《민속풍으로 작곡된 5개의 모음곡, Op.102》 다섯 곡 모두 일반적인 형식으로 이루어지지 않고 변형을 이루며, 이러한 곡의 특징은 일상적인 것을 깨뜨리고 새로운 것을 추구하는 슈만의 음악적인 ‘진보성’을 드러내는 것이다. 이는 다시 말해 슈만이 말하는 ‘시적인 것’을 나타내는 것이기도 하다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김희보, 장하구. 『괴테 명시선』. 서울: 종로서적, 1988.
- 음악지우사, 음악세계 옮김. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑭ 슈만』. 서울: 음악세계, 2002.
- 차호성, 오희숙. 『실내악2』. 서울: 심설당, 2003.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양 음악사 본문2』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍세원. 『낭만과 음악』. 서울: 연세대출판부, 2002.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2』. 경기: (주)나남, 2016.

2. 번역된 단행본

- Grout, Donald J, V. Palisca, J. Prter Burkholder. 『그라우트의 서양 음악사』 제7판(하). 민은기. 오지희. 이희경. 전정임. 정경영. 차지원 옮김. 서울: 이앤비플러스, 2007.

3. 논문

- 김한결. “슈만의 《환상소품집》(Fantasiestücke op.73)분석연구.” 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2018.
- 박은정. “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구.” 성신여자대학교 대학원 박사학위 논문, 2016.
- 신지예. “R.슈만의 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》(Drei Romanzen für Oboe und Klavier, Op.94)에 대한 연구.” 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2018.

- 유정현. “R. Schumann의 Violincello를 위한 세 개의 소품 분석 및 연구.”
중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2011.
- 이지원. “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰- 『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op.94를 중심으로-.”
한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2009.
- 이훈진. “Robert Schumann의 <유모레스크>(Humoreske Op. 20)에 나타난 유머 연구.” 단국대학교 대학원 박사학위 논문, 2009.
- 정희선. “R. Schumann Cello를 위한 Five pieces In Folk Style op.102의 연구분석.” 성신여자대학교 대학원 석사학위 논문, 1998.
- 조아람. “슈만의 더블베이스와 피아노를 위한 민요풍의 5개 소품 op.102에 관한 연구.” 인제대학교 대학원 석사학위 논문, 2011.
- 홍정희. “R. Schumann Five Piece in Folk Style Op.102 분석연구.” 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2001.

4. 학술지

- 김미영. “새로운 시적 시대의 추구 슈만의 음악관.” 『음악이론연구』
11(2006): 5-19.
- _____. “브람스의 네 개의 엄숙한 노래, op. 121에 나타난 동기적 연관성:
제1곡을 중심으로.” 『서양음악학』 9(2006): 63-84.
- _____. “웃음과 희극적인 것 그리고 음악적 희극성.” 『음악이론연구』
13(2008): 9-30.
- 김용환. “슈만의 《d단조 바이올린협주곡 WoO 1》은 실패인가?.” 『서양
음악학』 16(2013): 63-100.
- 이미배. “슈만의 바흐 탐구 바흐의 《평균율 클라비어》 1권중 B♭ 단조
푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 Op. 72 중 NO. 2 비교.” 『음악이

론연구』 11(2006): 119-131.

최문규. “초기낭만주의에서의 포에지 개념 연구.” 『독일언어문학』
17(2002): 273-304.

5. 사전

Daverio John and Sams Eric. “Schumann Robert.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 22, edited by Stanley Sadie, 760-786. second edition. London: Macmillan Publishers, 2001.

6. 악보

Schumann Robert, *Fünf Stücke im Volkston Op. 102 für Violonello und Klavier*. G. Henle Verlag.

Schumann Robert, *Phantasiestücke Op.73 für Pianoforte und Clarinette*. Breitkopf & Härtel.

7. 인터넷자료

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691007&cid=41908&categoryId=41930> [2018년 10월 17일 접속.]

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1690908&cid=41908&categoryId=41930> [2018년 10월 17일 접속.]

<https://ko.wikipedia.org/w/index.php?title=%EB%B0%94%EB%8B%88%ED%83%80%EC%8A%A4%ED%99%94&oldid=21841390> [2018년 10월 17일 접속.]

ABSTRACT

Musical Progressiveness in R. Schumann's 《Five Pieces in Folk Style for Cello and Piano》 (*Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op. 102)

Sujin. Han

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This thesis is an analysis of 《Five Pieces in Folk Style for Cello and Piano》 (*Fünf Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op. 102) by Robert A. Schumann (1810–1856). This work was composed during the May Uprising in Dresden in 1849 at the end of the series of events known as the Revolution of 1848 and was the first cello composition by Schumann. Compared to Schumann's early chamber music, the pieces are simpler in form. However, they are characterized by 'progressiveness' such as varied forms highlighting irregularity within simplicity.

The purpose of this study was to examine through detailed analysis what progressiveness internally forms the work which appears simple on the surface. To this end, the tendency of Schumann's music was first investigated to determine what kind of music Schumann pursued and how his style changed from his early works to later works.

Subsequently, to understand the material of 'Volk' rarely used in his previous works, the historical backdrop of this work was examined. In addition, this study investigated the meaning of *Vanitas vanitatum*, a direction in the first piece, in connection to Goethe's poem, *Vanitas Vanitatum Vanitas*.

As a result of analyzing the work with this interpretive approach, it was judged that Schumann regarded all secular things that pursue realistic and ordinary existing values amidst the unsettling social changes since 1848 to be vain and futile and reflected such thoughts and situations in the works of his chamber music. Such thoughts of Schumann are expressed through irregular structures departing from existing forms and a new form that breaks conventional forms. What is interesting about such progressiveness is that it is expressed through a simple form of duet composed in 'folk style.'

To sum up, this work is composed in a simple form, but shows the use of irregular structure. It is characterized by a modified form that departs from the conventional form at the time. This characteristic demonstrates Schumann's progressiveness of deriving novelty from folk style music. Schumann's progressiveness is also found in the 'poetic things' he pursued in his music.