



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

김 미 영 교수 지도

석사학위 청구논문

R. 슈만의 《오보에와 피아노를
위한 3개의 로망스》

(*Drei Romanzen für Oboe und
Klavier, Op. 94*)에 대한 연구

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

신지예

R. 슈만의 《오보에와 피아노를
위한 3개의 로망스》
(*Drei Romanzen für Oboe und
Klavier*, Op. 94)에 대한 연구

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

신 지 예

인 준 서

신지예의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장 신 인 선 (인)

심 사 위 원 지 형 주 (인)

심 사 위 원 김 미 영 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op. 94)에 대한 분석 연구이다. 슈만의 《3개의 로망스, Op. 94》는 ‘다작의 해’라 일컬어지는 1849년에 클라라에게 크리스마스 선물로 헌정한 작품이며, 슈만의 유일한 오보에를 위한 작품으로 그의 이전 실내악 작품과 비교할 때 ‘단순성’이 특징적으로 나타난다.

본 논문에서는 외면적으로 단순해 보이는 슈만의 《3개의 로망스, Op. 94》가 어떠한 구조로 되어있는지 세밀한 분석 연구를 통하여 살펴보았다. 이를 위해 먼저 슈만이 추구했던 예술관과 음악적 특징을 알아보고, 그 영향이 작품세계에서 어떻게 나타나는지 시기별로 작품을 고찰하였다. 이어서 슈만의 실내악 양식의 변화를 알아보기 위하여 실내악 특징을 전기와 후기로 나누어 비교해본 후, 작품을 분석 연구하였다.

연구 결과, 슈만은 드레스덴 혁명이 발생한 1848년 이후 혼란스러운 사회 상황에서 오보에를 사용한 단순하고 서정적인 이중주 작품을 통해 그가 추구하는 동경의 세계인 시적 세계를 드러내고 있다는 것을 알 수 있었다. 본 논문에서는 이러한 곡의 외면적인 단순함이 치밀한 내재적 구조를 통해 이루어져 있다는 것을 분석을 통해 증명하였다. 제1곡의 주제선율을 구성하는 3개의 핵심동기가 변형되어 곡 전체에서 사용되었으며, 이 음악적 재료들은 그대로 사용되기도 하지만 새로운 선율과 음형으로 변형되어 쉽게 파악할 수 없을 정도의 형태로 나타나기도 한다. 지속적으로 변형되어 울리는 3개의 핵심동기는 음악에 통일성을 부여하고, 주제선율과 변형된 음형들이 폴리포니적인 기법을 통해 오보에와 피아노의 각 성부에 유기적으로 스며들어 있어, 음들이 풍부한 관계성으로 얽혀있다는 것을 알 수 있었다. 즉 《3개의 로망스, Op. 94》는 외

면적으로 단순해 보이는 구조와 달리 내재적인 짜임새에서 풍부한 관계성을 가지고 있다. 이는 슈만이 중요하게 여겼던 단순성의 표현이라고 할 수 있다. 또한 이러한 분석 결과를 통해 《3개의 로망스, Op. 94》는 연곡 형태의 성격 소품이라는 것을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 슈만의 예술관과 작품세계.....	3
1. 슈만의 예술관과 음악적 특징.....	3
2. 슈만의 시기별 작품특성.....	7
3. 슈만의 실내악 특징.....	14
III. 《3개의 로망스, Op. 94》에 대한 분석적 고찰.....	22
1. 작품배경.....	22
1) 슈만의 로망스 작품.....	22
2) 《3개의 로망스, Op. 94》의 작곡배경.....	23
2. 《3개의 로망스, Op. 94》 작품분석.....	25
1) 제1곡.....	25
2) 제2곡.....	36
3) 제3곡.....	43
IV. 결론.....	51

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 슈만의 전기 실내악 작품목록 (1842-1847)	14
<표 2> 슈만의 후기 실내악 작품목록 (1849-1853)	18
<표 3> 《3개의 로망스, Op. 94》의 전체 구성	25
<표 4> 제1곡 구성	26
<표 5> 제2곡 구성	36
<표 6> 제3곡 구성	44

악 보 목 차

<악보 1> 제1곡, A1부분, 마디1-10·····	27
<악보 2> 제1곡, A2부분, 마디11-25·····	28
<악보 3> 제1곡, B부분 중 마디25-30·····	29
<악보 4> 제1곡, B부분 중 마디29-33·····	30
<악보 5> 제1곡, B부분 중 마디33-43·····	31
<악보 6> 제1곡, 연결구 중 마디51-54·····	32
<악보 7> 제1곡, 연결구 중 마디55-59·····	33
<악보 8> 제1곡, 코다부분 중 마디68-75·····	34
<악보 9> 제1곡, 코다부분 중 마디76-87·····	35
<악보 10> 제2곡, A부분 중 a단락, 마디1-8·····	37
<악보 11> 제2곡, A부분 중 b단락, 마디8-15·····	38
<악보 12> 제2곡, A부분 중 a'단락, 마디16-18·····	39
<악보 13> 제2곡, B부분 중 c단락, 마디26-31·····	40
<악보 14> 제2곡, 코다부분, 마디68-79·····	42
<악보 15> 제2곡의 마지막 음형, 마디78-79·····	45
<악보 16> 제1곡의 마지막 음형, 마디84-87·····	45
<악보 17> 제1곡과 제2곡의 마지막 음형이 결합된 제3곡의 시작부분, 마디1-2·····	45
<악보 18> 제3곡, A부분 중 a단락, 마디1-9·····	46
<악보 19> 제3곡, B부분 중 b단락, 마디25-28·····	47
<악보 20> 제3곡, B부분 중 c단락, 마디33-36·····	48
<악보 21> 제3곡, B부분 중 연결구, 마디41-43·····	49
<악보 22> 제3곡, 코다부분, 마디68-76·····	50

I. 서론

본 논문은 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op. 94)에 대한 연구이다. 슈만의 실내악 창작시기는 1842년부터 1847년까지의 시기와 1849년 이후의 시기로 나눌 수 있는데, 이 두 시기의 실내악 작품 양식은 확연하게 다른 모습으로 나타난다. 1842년의 실내악 작품들이 대체로 전통적인 양식과 편성으로 작곡된 반면, 1849년 이후의 후기 실내악 작품들은 짧은 성격소곡의 자유로운 형식을 가진 작품이 많으며, 다양한 악기편성으로 구성되어있다. 이렇듯 슈만의 실내악 작품이 다양한 특성을 가지고 있는 것에 반해, 이에 대한 연구는 1842년의 실내악 작품들이 주로 주목받아 왔고, 후기의 실내악 작품들은 학문적 연구가 부족하여 자료도 찾기 힘들다.

본 연구자는 오보에와 피아노를 위한 유일한 작품으로 1849년에 작곡된 《3개의 로망스, Op. 94》를 연주하면서 슈만이 왜 현악기와 같은 당시의 일반적인 실내악 악기가 아닌 관악기를 사용한 이중주 작품을 작곡하였는지에 대해 의문점이 들었다. 또한 단순하고 자유로운 성격소곡의 형태를 지니고 있지만 단순해 보이는 형식 안에서 복잡하게 얽혀있는 구조적 짜임새를 느낄 수 있었고, 그로 인해 과연 이 작품이 단순한 작품인지에 대해서 알아볼 필요성을 느꼈다.

그리하여 찾아본 《3개의 로망스, Op. 94》의 선행연구¹⁾는 총 다섯 개가 있

1) 이미경, “R. Schumann의 Piano와 Oboe를 위한 3곡의 Romance Op. 94에 대한 분석 연구,” (상명대학교 대학원 석사학위논문, 2001); 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰-『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-,” (한양대학교 대학원 석사학위논문, 2009); 박지혜, “Robert Alexander Schumann의 Three romances op. 94에 관한 연구,” (부산대학교 대학원 석사학위논문, 2018); 이다현, “슈만의 Three Romances for Flute and Piano Op.94 에 나타나는 음악적 특징,” (가톨릭관동대학교 일반대학원 석사학위논문, 2017); 김미진, “Robert Alexander Schumann의 Oboe를 위한 Drei romanzen op. 94 분석 연구,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995).

다. 오보에 연주자의 논문이 세 개, 플루트 연주자의 논문이 한 개, 클라리넷 연주자의 논문이 한 개였다. 대체로 관악기의 주법과 연주방법에 대한 내용이었고, 주로 참고하였던 이지원의 논문은 솔로악기와 피아노 이중주를 설명하였으나, 악기편성에 따른 차이점을 더 자세히 다루었다. 또한 다섯 개의 선행 논문만으로는 슈만의 실내악 양식이 어떤 이유에서 변화하였는지, 후기의 실내악 작품들이 왜 초기 작품들과 비교해 볼 때 더 단순하고 소박한 형태로 변화하였는지에 대한 의문을 풀어주기에는 충분하지 않았다. 작품 분석에 있어서도 특징적인 음형만을 가지고 분석하였기 때문에 더 자세한 분석이 필요하다고 생각되었다.

그러하기에 본 연구에서는 슈만 후기의 실내악 특성을 알아보고, 외면적으로 단순해 보이는 슈만의 《3개의 로망스, Op. 94》가 어떠한 구조로 되어있는지 세밀한 분석을 통하여 살펴볼 것이다. 이러한 구조와 악곡의 짜임새에서 오보에와 피아노 연주자들이 올바른 해석을 할 수 있도록 도움을 주고자 하는 것이 본 논문의 목적이다.

연구방법은 다음과 같다. 먼저 슈만이 추구했던 예술관과 음악적 특징을 알아보고, 그 영향이 작품세계에서 어떻게 나타나는지 시기별로 작품을 살펴보고자 한다. 또한 슈만의 실내악 양식의 변화를 알아보기 위하여 1842년의 실내악 작품과 1849년 이후 실내악 작품의 특징을 비교해보고자 한다. 그리고 이러한 이론을 배경으로 《3개의 로망스, Op. 94》를 분석하고자 한다.

본 연구를 통해 초기 작품에 비하여 연구가 많이 이루어지지 않은 슈만의 후기 실내악 작품이 올바른 해석으로 평가되기를 기대하며, 연주자들의 보다 나은 연주에 도움이 되기를 바란다.

II. 슈만의 예술관과 작품세계

1. 슈만의 예술관과 음악적 특징

슈만의 음악은 새로움의 추구, 주관성과 독창성, 절대성을 암시하는 예술가의 자유로운 상상력 등으로 특징지을 수 있다. 이러한 개념을 이루어내기 위하여 슈만은 1834년에 ‘다비드 동맹’(Davidsbund)과 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)를 만들었다.²⁾ 다비드 동맹이란, 슈만이 자신의 글에서 자신의 의견을 생동감 있게 표현하기 위해 만든 허구의 동맹단체로서 ‘필리스틴’(Philistines)에게 대항하는 모임을 뜻한다. 필리스틴이라는 용어는 시대마다 다른 뜻으로 사용되었는데, 슈만 당시에는 진보적인 낭만주의를 꿈꾸는 예술가들이 자신들과 다르게 창의성이 결여된 사람들을 비하하여 부르던 말이었다. 당시 독일음악계는 이렇게 창의성이 결여된 사람들이 주도권을 잡고 있었기에 슈만은 그들을 비판하기 위하여 다비드 동맹을 만들었고, 이어 음악신보를 창간하였다.³⁾ 음악신보를 통해 기악음악에서 나타나는 화려하고 기교적인 테크닉만을 선호하는 음악을 비판하였고, 음악의 본질은 시적인 것이라는 자신의 음악관을 진정한 예술로 정의하였다.⁴⁾ 이 당시 시적인 것, 시적 세계란 존재는 산문, 일상세계와 대립되는 개념으로, 단순하고 명확한 감정의 자연스러움을 잘 표현하는 것이었다. 또한 현실, 즉 일상세계에서 한 차원 승화된 것이며, 환상적이고 초감각적이며 감정표현에서 자유로움을 가지는 것이었다.⁵⁾ 그리하여 예술가의 창조적 상상력이 보이지 않는 초월적인 세계를 지시할 수

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

3) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” (성신여자대학교 대학원 박사학위논문, 2016), 17.

4) 박은정, 위의 글, 8.

5) 김서립, “CARNAVAL, Op. 9를 통해 본 Robert Schumann의 시적 음악세계,” (이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2014), 13.

있다고 믿었던 낭만주의자들은 정치사회적 현실에서 이루지 못한 자유를 시적 현실에서 구현하려 하였다. 즉 심미적 혁명을 통해 예술과 삶의 통합을 기대했던 것이다. 슈만은 이러한 독일 낭만주의를 형상화하는 대표적 작곡가로서 널리 알려져 있다.⁶⁾

일반적으로 슈만은 형식적 규칙에 얽매이지 않고 주관적인 감정과 자유로운 형상을 지향한 낭만주의자로 각인되어있다. 하지만 다른 한편으로는 자신의 작품이 통일성과 엄격한 구성력을 갖추게 하려는 노력을 기울였다. 이러한 노력은 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 음악연구를 통해 이루어졌다. 바흐의 작품에 대한 애착과 연구는 슈만의 전 생애에 걸쳐 계속되었고, 작품 창작시기가 전환 될 때마다 작업의 중심을 이루었다. 그중에서도 슈만의 푸가에 대한 열정은 삶에 결정적인 변화가 일어나는 순간에 예외 없이 나타났다. 작곡가의 길을 선택한 해인 1830년과 정신질환으로 인해 작곡 의지가 감소하였던 1845년, 그리고 병세 회복의 기미를 보인 1853년에 바흐의 작품과 푸가에 대한 슈만의 열의는 정점에 달하였다.⁷⁾

슈만은 푸가와 대위법을 그의 음악 양식의 작곡원리로 적용하면서 변형을 통한 반복을 중요한 요소로 사용하였다. 특히 주제와 응답, 진술과 재진술 등의 형태로 반복되는 기법이 자주 나타난다. 이러한 반복의 작곡원리는 슈만의 모든 작품에서 적용되는데, 모티브의 변형·반복뿐만 아니라 섹션의 구조적 반복에 이르기까지 슈만 작품의 주요한 특징으로 나타난다.⁸⁾ 슈만은 이러한 반복 요소를 사용함으로써 작품에 통일성을 부여하게 되는데, 정확한 재현보다는 암시나 은유, 유사한 분위기를 불러일으키는 고차원적인 기법으로 점점 발전한다. 예를 들어 주제의 변형은 단순한 주제의 변주라기보다는 시간의 간격을 두고 나타나는 것으로 각 악장이나 악장 내에서 주제를 변형시켜 보여주는 방

6) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 6.

7) 나주리, “로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage à Bach): 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60,” 『낭만음악』 20(2008), 78-79.

8) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 12.

법이다. 종종 이 주제들은 주제 안의 짧은 동기나 몇 음만을 사용하여 변형되어 처음의 형태를 알아보기 어려울 때도 있다.⁹⁾ 결국 슈만의 작품에서는 반복되고 변형되며 끊임없이 등장하는 주제로 악곡의 성격이 정해지는 것이다. 푸가를 최고의 성격소곡이라고 언급한 슈만은 그의 작품에서 주제 혹은 모티브의 반복을 통해 작품마다 독특한 특성을 부여하고 있다.¹⁰⁾

청소년기 슈만은 시적 정신이 영감을 통해 표출된다고 믿었다.¹¹⁾ 하지만 슈만의 영감은 표현의 한계를 느끼게 되고 음악적인 언어로 나타내기 위해 논리적이고 수공예적인 작업이 필요함을 인식하게 된다.¹²⁾ 슈만은 유년시절 첫 선생님이었던 쿤취(Johann Gottfried Kuntsch, 1775-1855)가 오르가니스트였음에도 불구하고 바흐의 작품을 거의 접하지 못했고, 이후 1830년에 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)를 사사하면서 본격적으로 바흐의 음악을 배울 수 있었다. 그 학습이 심화된 것은 1831년 오른손의 마비로 인해 피아니스트로서의 삶을 포기하고 작곡가의 길을 선택한 그에게 정식 작곡 수업을 제공해 준 작곡가 도른(Heinrich Dorn, 1804-1892)을 통해서였다.¹³⁾ 도른을 통해 학습한 이론을 토대로 슈만은 하나의 동기를 고수하고, 악곡의 짜임새가 폴리포닉적¹⁴⁾인 《크라이슬리아나》(*Kreisleriana*, Op. 16)를 작곡하였다. 이와 관련하여 1838년 클라라에게 쓴 편지에서 다음과 같이 언급하고 있다.

“내 음악은 지금 그 자체로 단순하면서도 놀랍게 잘 얽혀져 있소, 그렇게도 단순하고, 그렇게도 잘 짜여져 있어, 마음으로부터 많은 것을 이야기 할 수 있고, 내가 이 곡을 연주할 때 듣는 이 모두가 또한 그렇게 느낄 수 있는 것이오.”¹⁵⁾

9) 허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2011), 125.

10) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 21.

11) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 8.

12) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 16.

13) 나주리, “로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage à Bach): 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60,” 80-81.

14) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 14.

이 편지에서 알 수 있듯이 슈만은 이 작품을 통해 자신이 추구하는 시적 음악의 경지가 더욱 높게 완성되었다고 느끼게 된다.¹⁶⁾ 또한 슈만이 추구했던 예술의 특징인 단순성을 강조하고 있음을 알 수 있다. 대위법 학습을 통해 이들의 다양한 결합 방식을 익힌 슈만은 “음악적 규칙들 속에 내재되어 있는 단순성은 믿을 수 없을 정도”¹⁷⁾ 라고 언급하고 있다. 이렇게 더욱 본질적인 예술을 표현하기 위해서는 과장되게 기교적이고, 복잡한 것은 단순하고 질서정연한 형식의 방향으로 전환 되어야 한다는 것이다. 이러한 형식으로부터 비로소 복잡한 것이 전개될 수 있다고 생각하였다.¹⁸⁾ 또한 단순성에 대한 강조뿐만 아니라 듣는 이들의 느낌까지 염두에 두고 있음을 볼 수 있다. 슈만은 “시인은 이상적 세계에 살면서 현실을 위해 일한다.”¹⁹⁾ 라고 언급하며 현실을 외면하지 않아야 하는 시인의 도리를 지키려 노력하였다. 1827년의 일기에서도 “원래 시적시대란, 시인과 민중의 관심이 밀접히 결합”²⁰⁾되는 것이라고 언급했듯이 슈만은 민중성과 예술의 관계를 더욱 중요하게 생각하였다. 그리하여 1848년 독일 시민혁명이 실패한 이후에 비록 표면적으로 나서지는 못하였으나 슈만은 후기 작품을 통해 대중이 이해하는, 민중성이 결합된 예술을 더욱 추구하는 양상²¹⁾을 보였다. 그 결과, 후기 작품들은 어렵지 않고 쉽게 파악되어 사교적인 가정음악에 맞는 것으로 민중성을 추구하는 슈만의 의지를 나타내고 있다.²²⁾

15) 김미영, 위의 글, 14, 재인용.

16) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 18.

17) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 13, 재인용.

18) 김미영, 위의 글, 13.

19) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 15, 재인용.

20) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 15, 재인용.

21) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 18.

22) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관,” 16.

2. 슈만의 시기별 작품특성

슈만의 창작시기를 구분함에는 여러 가지 견해가 제시되는데 표면적으로는 라이프치히 시기(1831-1844), 드레스덴 시기(1844-1850), 뒤셀도르프 시기(1850-1856)로 나눌 수 있다.²³⁾

라이프치히 시기 (1831-1844)

라이프치히 시기는 슈만이 본격적으로 음악을 시작하게 된 시기이다. 첫 출판작품인 《아베크변주곡》 (*Abegg Variationen*, Op. 1)을 시작으로 1839년까지 약 10년 동안 피아노 작품을 주로 작곡하였다. 하지만 다음 해인 1840년부터 1년마다 새로운 장르의 작곡을 시도하였는데, 1840년은 가곡, 1841년은 교향곡, 1842년은 실내악, 1843년은 오라토리오 등 한 가지 장르에 집중하여 작곡하였다.

슈만의 피아노 작품들은 소나타와 변주곡처럼 전통적인 장르뿐만 아니라 표제음악적 성격의 장르들도 작곡하였다. 또한 모음곡 유형의 작품을 상당히 많이 작곡했는데, 3개에서 많게는 40개까지 넘는 소곡들이 묶여 구성되어 있다.²⁴⁾ 이러한 모음곡 유형의 성격소곡 작품들은 문학적인 요소를 수용한 것과 자연을 묘사하는 작품들이 대표적인데, 문학적인 요소를 가진 작품에는 《나비》 (*Papillons*, Op. 2), 《카니발》 (*Carnaval*, Op. 9), 《다비드동맹무곡》 (*Davidsbündlertänze*, Op. 6), 《크라이슬리아나》 (*Kreisleriana*, Op. 16), 《유모레스크》 (*Humoreske*, Op. 20) 등이 해당된다. 문학적 연계성을 가진 작품의 예로 《나비》는 장 파울(Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825)의 소설 마지막 부분인 가면무도회 장면과 관계된 것이고, 《크라이슬리아나》

23) Gerald Abraham, Eric Sams, "Schumann, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London: MacMillan Publishers, 1980), 16: 833-849.

24) 차호성, 오희숙, 김미옥, 『피아노문헌 연구 II』 (서울: 심설당, 2012), 56.

는 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776 - 1822)의 소설에서 영감을 받아 작곡된 것이다.²⁵⁾ 자연을 묘사하는 작품에는 《환상소곡집》(*Fantasiestücke*, Op. 12), 《어린이정경》(*Kinderszenen*, Op. 15) 등이 있다. 이처럼 슈만의 피아노 작품에는 자신의 음악적 사고와 표현의 다양성을 위한 폭넓은 시도가 담겨져 있다.²⁶⁾ 슈만은 이러한 시적 생각을 작품 속에 보이면서 한편으로는 당시의 보편적인 음악 경향을 떨쳐 버리려 시도하였다. 슈만이 사용한 화성은 변화가 많고, 반음계적 전조나 단2도에 의한 전개방법 등이 그러하다. 또한 리듬에서는 일정 부분에서 지속적으로 리듬과 박자를 유지하였고, 여기에 싱크페이션의 사용을 통해 효과를 높이는 경우가 많다. 그리고 악곡 구성면에서도 슈만은 각각의 선율이 독자적인 모습을 가지는 다성음악적 구성을 보이는데, 각 선율이 거의 그 모습을 파악할 수 없을 정도까지 발전하기도 한다. 이러한 면은 슈만이 바흐 음악을 스스로 해석하고 응용하였다는 예로도 평가된다.²⁷⁾

1840년은 클라라와 결혼하게 된 해이자 ‘노래의 해’라고 불린다. 슈만은 이 시기에 120곡 이상의 가곡을 작곡하였다. 슈만은 가곡 작곡에 있어 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 영향을 받았지만 슈베르트에게서 보이던 엄격한 고전형식에서 벗어나 자유로운 낭만성을 드러냈다.²⁸⁾ 문학적 소양이 뛰어났던 슈만은 시를 까다롭게 선택하였는데, 당시 유명한 시인뿐만 아니라 무명 시인들의 작품에도 음악을 붙였다.²⁹⁾ 슈만은 가곡에서도 피아노 작품처럼 곡에 통일성을 주려는 모습을 보였다. 특히 연가곡 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, Op. 48)이나 《여인의 사랑과 생애》(*Frauenliebe und Leben*, Op. 42)에서 시가 표현하는 감정의 굴곡뿐만 아니라 계획적인 조성구조로 개

25) 임소정, “R. 슈만의 「카니발(Carnaval), Op. 9」에 관한 연구,” (이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003), 6.

26) 차호성, 오희숙, 김미옥, 『피아노문헌 연구 II』, 56.

27) 차호성, 오희숙, 김미옥, 위의 책, 42.

28) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 26.

29) 홍세원, 『낭만과 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2010), 152.

별 곡들을 유기적으로 묶어 따로 분리할 수 없는 하나의 큰 작품으로 작곡하였다.³⁰⁾ 또한 슈만 가곡의 특징으로 피아노의 역할이 더욱 부각되었다는 점을 들 수 있다. 10년 동안 주로 피아노곡을 작곡했던 슈만은 피아노 반주에 많은 비중을 두었고, 슈만이 생각한 피아노 역할의 중요성은 “사람들이 나에게 줄 수 없는 것을 음악예술이 주고, 내가 말로 표현할 수 없는 모든 고상한 감정들을 피아노가 말한다.”³¹⁾라는 슈만의 편지에서 확인해 볼 수 있다. 가곡에서 피아노는 전주, 후주의 길이를 늘려 노래에서 미처 다 표현하지 못한 시의 내용을 이어받아 전체적인 안정감을 형성해 주었고, 이러한 피아노와 노래의 조화가 슈만의 가곡을 ‘목소리와 피아노를 위한 이중주’로 만들었다.³²⁾

‘가곡의 해’ 이듬해인 1841년은 ‘교향곡의 해’, 또는 ‘관현악의 해’라고 불린다. 이 해에 작곡된 작품으로는 《교향곡 제1번, Op. 38》, 《교향곡 제4번, Op. 120》³³⁾, 《서곡, 스키르초와 피날레, Op. 52》, 《피아노와 관현악을 위한 환상곡》³⁴⁾이 있다. 슈만의 교향곡 주제들은 하나의 주제 안에서 대조적인 요소들을 사용하는 대신 주제를 끊임없이 다르게 등장시킴으로써 다양성을 만들어내어 새롭고 독창적인 모습을 보여준다.³⁵⁾ 또한 슈만은 《교향곡 제4번》에 새로운 형식을 시도하였다. 《교향곡 제4번》의 각 악장은 쉼 없이 이어서 연주하도록 구상되어 있는데, 이러한 형식 때문에 슈만은 이 작품을 ‘교향적 판타

30) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 124.

31) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 27, 재인용.

32) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길서양음악사 2』 (경기: ㈜나남, 2016), 174.

33) 《제4번 교향곡》은 1841년에 작곡되었다. 라이프치히 게만트하우스에서 《서곡, 스키르초와 피날레, Op. 52》와 《제2번 교향곡》으로 초연되었지만 기대와는 다르게 성공적이지 않았기 때문에 슈만은 이 곡의 출판을 보류했다. 1846년에 작곡한 Op. 61이 《제2번 교향곡》으로 되었고, 출판이 보류되었던 《제4번 교향곡》은 1851년 12월과 1853년에 개작되어 그 해 3월 3일에 초연된 후, 《제4번 교향곡》으로 출판되었다. 김한결, “슈만의 《환상소품집》(Fantasiestücke op. 73) 분석 연구,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2018), 6.

34) 이 작품은 《피아노 협주곡 a단조, Op. 54》의 1악장으로, 슈만이 1845년에 2개의 악장을 작곡하였다. Gerald Abraham, Eric Sams, “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 839.

35) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사』 제7판 (하), 민은기 외 5인 옮김 (서울: 이앤비플러스, 2007), 96.

지'라고 불렀다. 이렇게 악장의 구분 없이 연달아 연주하는 형식은 고전주의 형식처럼 명확하게 악장이 구분되는 것이 아니라 낭만주의 특징인 음악의 연속성을 가지며, 순환형식을 통한 악장 간의 연계성을 강조하기 위해 시도된 것이다.³⁶⁾

관현악 음악에 집중했던 슈만은 1842년에 실내악을 집중적으로 작곡한다. '실내악의 해'라고 불리는 이 시기에 슈만의 우울증은 심각해져 작곡에 몰두할 수 없었고, 작곡 대신에 대위법과 푸가를 연구했고, 건강이 회복될 조짐을 보이자 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 현악 4중주를 연구하기 시작하였다. 특히 베토벤의 후기 현악4중주를 깊게 학습한 슈만은 실내악의 해 첫 작품으로 《3개의 현악4중주》(3 *String Quartets*, Op. 41)를 작곡하였다. 그 이후로 피아노가 포함된 실내악만을 작곡한 슈만은 《피아노 5중주》(*Piano Quintet in E b Major*, Op. 44), 《피아노 4중주》(*Piano Quartet in E b Major*, Op. 47), 2개의 《피아노 트리오》(*Piano Trio*, Op. 63, op. 80)를 작곡하였다.³⁷⁾

성악음악뿐만 아니라 대규모의 기악음악 작곡을 시도했던 슈만은 1843년, 성악과 기악을 결합하여 만든 유일한 오라토리오 작품인 《낙원과 페리》(*Das Paradies und die Peri*, Op. 50)를 완성하였다.³⁸⁾ 이 오라토리오에 대해 슈만은 한 편지에서 “교회당을 위한 것이 아니라 밝은 마음을 가진 사람들을 위한 것”이라고 적고 있다. 같은 지면에서 슈만은 “이 작업을 하고 있을 때 몇 번이고 ‘너의 노력은 허사가 아니야’ 하는 속삭임을 들은 듯 했”³⁹⁾다고 언급하

36) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 158.

37) Gerald Abraham, Eric Sams, “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 843.

38) 변복순, “로베르트 슈만의 작품의 낭만성과 교향곡 및 협주곡에 관한 작품 연구 - Sinfonie Nr. 4 fuer grosses Orchester op. 120 과 Konzertstueck fuer vier Hoerner und Orchester op. 86 중심으로 -,” 『한국음악학회논문집 음악연구』 Vol. 24 No. 1 (2001), 107.

39) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해서 라이브러리 ⑭ 슈만』, 음악세계 옮김 (서울: 음악세계, 2002), 259-260, 재인용.

고 있다. 이렇듯 오라토리오 《낙원과 페리》는 슈만이 전력을 기울인 작품으로 그의 창작시기 중 최대 규모의 편성으로 구성되어있으며, 합창과 관현악에 있어 충실한 푸가를 사용하였다.

드레스덴 시기 (1844-1850)

《낙원과 페리》를 작곡한 후 슈만은 1844년 1월부터 5월까지 러시아에서 연주를 하였고, 그 사이 오페라 《파우스트》 작곡을 시작하였다. 슈만은 이 오페라 작곡에 너무 집중한 탓에 탈진해 버렸고, 그로 인해 불면증, 우울증으로 심각한 정신쇠약에 시달렸다. 음악을 듣는 것조차 견딜 수 없던 슈만은 정신력 회복을 위해 1844년 12월 드레스덴으로 이주하였다.⁴⁰⁾ 이때부터 1850년 8월까지 드레스덴에 거주하는데, 이 시기를 드레스덴 시기라고 부른다.

드레스덴으로 이주한 슈만은 오페라 작곡을 시작하면서 악화된 건강을 회복시키기 위해 1845년에 부인 클라라와 대위법을 공부하기 시작하였고, 시적 요소들보다 폴리포니의 원칙에 더 주의를 기울였다.⁴¹⁾ 또한 푸가도 공부하면서 《페달 피아노를 위한 연습곡》(*Studien für den Pedal-Flügel*, Op. 56), 《BACH에 의한 6개의 푸가, Op. 60》, 《4개의 푸가》(*Vier Fugen*, Op. 72) 등을 작곡하였다. 1847년부터는 여러 도시에서 합창단과 관현악단의 지휘자로 일하기 시작하면서 관현악과 실내악 작곡을 다시 시작하였으며, 항상 오페라를 염두에 두었던 슈만은 오페라 《게노베바》(*Genoveva*, Op. 81)의 작곡을 시작하여 1848년에 완성하였다.⁴²⁾

1849년은 ‘다작의 해’라고도 불리는데, 이 해의 슈만은 다양한 장르의 작품을 짧은 기간 내에 작곡하였다. 피아노와 솔로악기의 이중주곡인 《클라리넷과 피

40) Gerald Abraham, Eric Sams, “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 842.

41) 나주리, “로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage à Bach): 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60,” 86.

42) 홍세원, 『낭만과 음악』, 143.

아노를 위한 환상소곡집》(*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette*, Op. 73)을 2월 11-12일에, 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》(*Adagio und Allegro für Klavier und Horn*, Op. 70)를 2월 14-17일에, 《4대의 호른과 오케스트라를 위한 콘트라슈트케》를 2월 18-20일에 스케치하여 3월에 완성하였다. 합창단 지휘를 하고 있던 슈만은 이런 기악음악뿐만 아니라 혼성합창곡, 여성합창곡, 새로운 종류의 ‘코랄 발라드’를 고안해 내었다. 이렇게 다양한 장르의 작품을 작곡하던 중 드레스덴 혁명의 영향으로 인해 작곡을 중단하고 드레스덴에서 떨어진 작은 마을로 거처를 옮기게 되었다. 그곳에서 슈만은 《어린이를 위한 노래앨범》(*Liederalbum für die Jugend*, Op. 79)을 완성하였고, 1850년 《레나우 6개의 시에 의한 가곡과 레퀴엠》(*6 Gedichte von Lenau und Requiem*, Op. 90)의 작곡을 마지막으로 드레스덴에서의 생활을 마무리하였다.⁴³⁾

뒤셀도르프 시기 (1850-1854)

뒤셀도르프 시기의 시작인 1850년에 슈만은 힐러(Ferdinand von Hiller, 1811-1885)의 제안을 받고 뒤셀도르프의 음악 감독으로 취임하게 되어 라인강 주변의 마을로 이주하였다. 1849년, 좋은 상태를 유지했던 슈만의 건강은 뒤셀도르프 생활을 시작하자마자 급격히 나빠지기 시작했고, 실제로 그가 1854년 자살을 시도하고 1856년 세상을 떠날 때까지 나아지지 않았다.⁴⁴⁾ 하지만 이러한 건강악화에도 불구하고 슈만은 뒤셀도르프에서 수많은 걸작을 남겼다. 이곳에서 슈만은 오케스트라를 지휘하게 되면서 오케스트라 편성을 위한 작품들에 집중하여 《첼로 협주곡 a단조, Op. 129》, 《교향곡 제3번, Op. 97》을 작곡하였다. 관현악 작품뿐만 아니라 고전형식의 《피아노 트리오 3번, Op. 110》과

43) Gerald Abraham, Eric Sams, “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 846.

44) 하승리, “슈만 바이올린 협주곡 d단조 WoO 1의 음악사적 재조명: 구조적, 양식적 측면을 중심으로,” (서울대학교 대학원 박사학위논문, 2016), 10.

《2개의 바이올린 소나타, Op. 105, Op. 121》, 1844년부터 작곡하기 시작한 《파우스트에서의 정경》을 완성하였다. 이 시기 작곡된 슈만의 작품 장르를 보면 알 수 있듯이 1849년부터 시작된 다양한 장르의 작곡은 뒤셀도르프에서도 계속되었다.

앞에서 살펴본바 슈만의 작품시기는 크게 라이프치히 시기, 드레스덴 시기, 뒤셀도르프 시기로 구분된다. 라이프치히 시기에는 한 장르에 집중하여 작곡하였고, 드레스덴으로 거주를 옮겨 드레스덴 혁명을 겪으며 다양한 장르의 작품을 생산하게 된 드레스덴 시기는 ‘제2의 전성기’라고 불리게 된다. 이후 뒤셀도르프로 옮긴 후에도 슈만 작품의 다양성은 계속되었다.

이러한 시기를 거쳐 발전되어온 슈만의 작곡 방법은 다음과 같다. 슈만은 주제의 변형, 조성과 모티브를 통한 반복과 통일성을 부여하고, 이러한 작법이 모든 성부에서 폴리포니적으로 얹혀있어 음들의 관계성과 악곡 구조의 응집성을 보여준다. 그러므로 작품의 경향은 영감에 의해 생성되는 환상적인 특성을 추구하는 대신 구조적인 질서가 행하여지는 작곡 양식을 선호하는 방향으로 변화하였다.⁴⁵⁾

45) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구,” 30.

3. 슈만의 실내악 특징

슈만의 실내악 창작시기는 두 시기로 나눌 수 있다. 첫 번째 시기는 1842년부터 1847년까지로 전통적인 양식을 계승하여 고전시대 작곡가들이 정한 기준을 지키려고 노력하는 시기이다. 두 번째 시기는 1849년부터 1853년까지로 새로운 양식과 형식의 변화를 시도하는 시기이다. 두 시기를 쉽게 비교하기 위하여 첫 번째 시기를 전기로, 두 번째 시기를 후기로 지칭하여 알아보하고자 한다. 다음은 슈만의 전기 실내악 작품목록이다.

<표 1> 슈만의 전기 실내악 작품목록 (1842-1847)⁴⁶⁾

작곡년도	작품명	악기구성과 형식
1842	3개의 현악 4중주 (Op. 41)	2vn, va, vc / 4악장 구성
1842	피아노 5중주 (Op. 44)	pf, 2vn, va, vc / 4악장 구성
1842	피아노 4중주(Op. 47)	pf, vn, va, vc / 4악장 구성
1843	안단테와 변주곡 (Op. 46)	2pf, 2vc, hn / 단일악장
1847	피아노 3중주 (Op. 63)	pf, vn, vc / 4악장 구성
1847	피아노 3중주 (Op. 80)	pf, vn, vc / 4악장 구성
1842	환상소품집 (Op. 88)	pf, vn, vc / 4곡

슈만의 창작시기 중 실내악의 해라고 불리던 1842년 슈만의 첫 작품은 《현악4중주》로 시작한다. 1842년 이전부터 슈만은 페르디난트 다비드(Ferdinand David, 1810-1873)가 이끄는 현악4중주단 리허설을 정기적으로 참관하였다.

46) 『그로브 음악사전』을 기준으로 Opus 번호가 붙은 작품만 정리하였다. Gerald Abraham, Eric Sams, "Schumann, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 857.

그로 인해 동시대 사람들과 이전 시대 작곡가들의 실내악 작품을 접할 기회가 많았고, 그들의 작품에 친숙해져 있었다.⁴⁷⁾ 또한 슈만은 모차르트, 하이든, 베토벤의 현악4중주곡을 연구했고, 푸가와 대위법에도 관심을 가졌다. 대위법의 결과는 현악4중주뿐만 아니라 피아노5중주와 피아노4중주 작곡에도 이어졌다.⁴⁸⁾ 그중에서도 베토벤의 후기 현악4중주의 영향을 많이 받았는데, 슈만은 베토벤의 후기 현악4중주를 인간의 예술과 발명의 극치라고 생각하였다.⁴⁹⁾

《3개의 현악4중주, Op. 41》로 실내악의 해를 시작한 슈만은 세 곡 모두 멘델스존에게 헌정하였고, 작품을 출판사에 넘기면서 “이전의 작품 가운데에서 가장 훌륭하다고 생각하며, 또한 멘델스존도 자주 그와 비슷한 뜻을 나에게 말했다”고 언급하며 자신감을 보였다. 음악평론가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904) 또한 이 작품이 “모든 시대에 걸쳐 실내음악의 진주로 꼽힌다”⁵⁰⁾고 평하였다.

《현악4중주》보다 더 풍부한 음향을 표현할 수 있는 편성을 원했던 슈만은 현악4중주 이후 피아노가 포함된 실내악만을 작곡하였고, 그 생각을 가지고 가장 먼저 작곡한 작품은 《피아노 5중주》이다. 슈만의 《피아노 5중주, Op. 44》는 낭만시대 피아노 5중주의 시작을 알리는 작품으로 자주 거론된다. 슈만은 이 작품에서 대위적 기법과 연곡 형식(1악장의 1주제가 마지막 악장에서 재현)을 사용하였다. 이러한 전개방법과 형식적 시도를 통해⁵¹⁾ 작품에 통일성과 긴장감을 부여한다. 또한 전체 악장 사이의 조성구조는 고전 소나타 악장의 조성구조와 같지만, 4악장이 단조에서 장조로 바뀌어 끝나는 이색적인 시도도 찾아볼 수 있다.⁵²⁾ 《피아노5중주》를 완성한 후 바로 작곡을 시작한

47) Emily S. Gertsch, “Narratives of Innocence and Experience: Plot Archetypes in Robert Schumann’s Piano Quintet and Piano Quartet,” (Ph.D. Diss., Florida State University College of Music, 2013), 28.

48) E. Gertsch, 위의 글, 29, 재인용.

49) 이미연, “슈만의 다성작법 연구 - 피아노 4중주 Op. 47 4악장을 중심으로-,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2010), 11.

50) 차호성, 오희숙, 『실내악 2』 (서울: 심설당, 2003), 98, 재인용.

51) 차호성, 오희숙, 『실내악 1』 (서울: 심설당, 2003), 157.

《피아노 4중주》는 슈만 자신이 “매우 매력있으며, 5중주보다도 더 감동적”⁵³⁾이라고 말한 작품으로, 피아노 4중주 장르에서 중요한 작품으로 평가되고 있다. 피아노 5중주와 마찬가지로 E♭ 장조로 쓰여 있으며 선율적인 창의성이 넘친다.⁵⁴⁾

앞서 살펴본 작품들은 고전시대의 편성을 유지하고 있다. 하지만 슈만은 전통적 형식을 따르고 있으나 편성에 있어 새로운 시도를 보인 작품인 《안단테와 변주곡》(*Andante und Variationen*)⁵⁵⁾을 1843년에 작곡하였다. 슈만의 실내악 편성에 있어 현악기가 아닌 관악기를 처음 사용한 작품으로 2대의 피아노, 2대의 첼로, 호른으로 구성되어있다. 두 대의 피아노가 협주곡의 독주악기처럼 화려하게 연주되고 두 대의 첼로와 호른은 멜로디를 도와주는 역할을 하고 있다. 이 작품에서 슈만은 독특한 편성을 시도하였지만 아직은 관악기의 역할이 뚜렷하지 않고, 실내악이라고 하기에는 악기 균형이 맞지 않고 피아노에 멜로디가 치우쳐있다.⁵⁶⁾

슈만의 피아노 3중주 작품은 네 곡으로, 《환상소곡집, Op. 88》과 제목이 없는 세 곡(Op. 63, Op. 80, Op. 110)이 있다. 1842년에 작곡된 《환상소곡집》은 원래 트리오(Trio)라고 표기하였지만, 피아노 트리오 두 곡(Op. 63, Op. 80)이 출판된 후 슈만은 《환상소곡집》의 네 악장을 소나타형식이 아니라 하나의 독립된 악장으로 느꼈다. 그래서 트리오라는 제목을 쓰지 않고 ‘피아노, 바이올린, 그리고 첼로를 위한 환상소곡집’(Fantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello)이라는 제목으로 발표하였다.⁵⁷⁾ 환상소곡집을 작곡한 후 한동안 피아노 3중주 작곡을 하지 않았던 슈만은 1847년부터 다시 피아노 3중주를

52) 이미연, “슈만의 다성작법 연구 - 피아노 4중주 Op. 47 4악장을 중심으로-,” 12.

53) 차호성, 오희숙, 『실내악 2』, 238, 재인용.

54) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해서 라이브러리 ⑭ 슈만』, 98.

55) 이 곡은 멘델스존의 권유로 2대의 피아노를 위한 버전(op. 46)으로 편곡하여 출판되었다.

56) 김한결, “슈만의 《환상소곡집》 (Fantasiestücke op. 73) 분석 연구,” (성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2018), 15.

57) 김한결, 위의 글, 14.

작곡하기 시작한다. 이 시기에 작곡된 피아노 3중주는 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)의 작품과 밀접한 관계가 있다. 동시대에 살면서 멘델스존에게 영향을 많이 받은 슈만은 멘델스존의 《피아노 3중주, Op. 49》에서 보이는 세 악기의 조화로운 균형에 찬사를 아끼지 않으면서 《피아노 3중주 1번, Op. 63》을 작곡하기 시작했다. 따라서 슈만의 《피아노 3중주 1번》은 멘델스존의 Op. 49와 조성, 음악적 성격, 주제 등의 측면에서 유사성을 보인다.⁵⁸⁾ 또한 슈만의 《2개의 피아노 트리오, Op. 63, Op. 80》는 바흐를 공부한 후 그 영향으로 작곡되어 폴리포니적인 새로운 방식이 나타난다. 두 작품은 분위기에서 아주 대조적이지만 엄격한 형식과 대위법, 깊이 있는 표현성과 주제와 발전의 독창성이 적절하게 균형을 이룬다는 점에서 공통된다.⁵⁹⁾

이처럼 슈만의 전기 실내악 작품은 《안단테와 변주곡》을 제외하고는 전통적인 악기편성을 벗어나지 않는다. 형식면에서도 《안단테와 변주곡》, 《환상소품집》을 제외하고는 4악장 구성의 전통적인 소나타형식을 갖추고 있다.

이렇게 고전적인 형식과 편성을 따르던 슈만의 실내악은 1848년 드레스덴 혁명이 발생한 후 작곡한 작품들에서는 이전과는 다른 특징들을 보인다.

58) 백남희, “로베르트 슈만의 〈피아노3중주〉 op. 63에 대한 분석 연구,” (한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012), 15.

59) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사』 제7판(하), 98.

다음 표는 슈만의 후기 실내악 작품목록이다.

<표 2> 슈만의 후기 실내악 작품목록 (1849-1853)⁶⁰⁾

작곡년도	작품명	악기구성과 특징
1849	아다지오와 알레그로, Op. 70	pf, hn(또는 vc, vn)
1849	환상소곡집, Op. 73	pf, cl(또는 vn, vc) / 3악장
1849	민요풍의 5개의 소품, Op. 102	pf, vc(또는 vn), / 5곡
1849	3개의 로망스, Op. 94	pf, ob(또는 cl, vn) / 3곡
1851	바이올린 소나타, Op. 105	pf, vn / 3악장
1851	피아노 트리오, Op. 110	pf, vn, vc / 4악장
1851	옛 이야기 그림책, Op. 113	pf, va(또는 vn) / 4곡
1851	바이올린 소나타, Op. 121	pf, vn / 4악장
1853	옛이야기, Op. 132	pf, cl(또는 Vn), va / 4곡

1849년 이전 슈만의 실내악 작품들이 주로 소나타형식의 곡들로 고전시대 체계를 계승하였다면 1849년 이후의 실내악 작품들은 자유로운 형식의 성격소품들로 많이 작곡되었다. 양식의 변화가 뚜렷하게 나타난 이 시기 슈만의 창작관에 대한 내용은 1849년 힐러(Ferdinand von Hiller, 1811-1885)에게 보낸 편지에서 확인할 수 있다.

60) 표 1)과 같이 『그로브 음악사전』의 작품목록을 바탕으로 Opus 번호가 붙은 작품만을 정리하였다. Gerald Abraham, Eric Sams, "Schumann, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 857.

“힐러에게 쓰는 편지

나는 이 모든 시간동안 온 정성을 쏟았다네. -그해는 나의 다작의 해였다-
삶의 폭풍 같은 시련이 나의 내면으로 밀려왔지만, 나는 오히려 외부로부터
밀려오는 시련에 대하여 균형을 유지했고 이렇게 다작을 쏟아냈다네.”⁶¹⁾

이 편지에서 보이듯이 슈만은 드레스덴 혁명⁶²⁾으로 사회가 혼란스러웠음에도 불구하고 새로운 편성의 다양한 작품들을 탄생시켰다. 특히 전에는 볼 수 없었던 다양한 관현악기와 피아노를 위한 이중주 작품들을 많이 작곡하였다. 1849년에만 이중주 작품을 4곡 작곡하였는데, 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》, 《피아노와 클라리넷을 위한 환상 소곡집》, 《피아노와 오보예를 위한 3개의 로망스》 (*Drei Romanzen für Klavier und Oboe*, Op. 94), 《첼로와 피아노를 위한 민요풍의 5개의 소품》 (*Fünf Sütcke im Volkston für Violoncello und Klavier*, Op. 102)이 이에 해당한다. 호른에 관심이 많았던 슈만은 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》가 작곡되던 시기 벤틸(Ventil)의 도입으로 어려운 테크닉과 풍부한 표현이 가능해진 호른이 독주 악기로 자리매김을 할 수 있는지 실험해보고자 작곡한 작품이다.⁶³⁾ 이 작품 외에도 같은 해에 4개의 호른 반주에 의한 남성 합창곡 《사냥의 노래, Op. 127》와 《4개의 호른을 위한 콘체르슈티크, Op. 86》도 작곡되었다.

61) 김한결, “슈만의 《환상소품집》 (Fantasiestücke op. 73) 분석 연구,” 8, 재인용.

62) 드레스덴 혁명: 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 영방 국가 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 1년여의 반봉건운동이라고 한다면 1848/49년 혁명이라고 칭하는 편이 더 적절할 것이다. [네이버 지식백과] 3월 혁명 [三月革命, Märzrevolution](ampus사전, 2011. 10. 28., 도서출판 b) <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691007&cid=41908&categoryId=41930> [2018년 4월 12일 접속].

63) 김한결, “슈만의 《환상소품집》 (Fantasiestücke op. 73) 분석 연구,” 9.

이 시기 작품들의 중요한 특징은 독주악기가 정해져 있지만 같은 음역의 다른 악기로 바꾸어 연주될 수 있다는 점이다. 솔로 관악기들이 바이올린이나 첼로로 연주할 수 있었고, 1850년에 행해진 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》의 초연은 현악기로 대체되었다. 이러한 사실을 통해서 19세기 대중들은 관악기보다 현악기를 선호했으며, 현악기가 관악기보다 쉽게 연주가 가능했고, 특히 바이올린이 더 많이 대중화되었다는 것을 알 수 있다. 또한 이러한 다양한 버전의 제시가 성숙기인 1849년 이후에 이루어졌다는 것은 당시의 청중들이 선호한 악기에 대한 반영과 새로운 음색을 추구하는 슈만의 진보성을 함께 엿볼 수 있다.⁶⁴⁾

이 시기의 슈만은 단순한 형식의 이중주 작품뿐만 아니라 세 개의 바이올린 소나타도 완성하였다. 1851년에 작곡된 두 개의 소나타(Op. 105, Op. 121)는 슈만의 오랜 친구인 바이올리니스트 다비드의 권유로 작곡되었다. 두 곡 모두 간결한 특징과 일치하는 동기적 형식의 변화가 소재의 표현에서 나타난다.⁶⁵⁾ 1853년에 작곡된 바이올린 소나타, 일명 《F.A.E 소나타》는 거의 주목받지 못했고, 전집에도 수록되지 않았다.

슈만의 마지막 실내악 작품은 1853년 작곡된 《옛 이야기》(*Märchenerzählungen*, Op. 132)이다. 클라리넷, 비올라, 피아노를 위한 3중주로 작곡된 이 작품은 1851년 작곡된 피아노와 비올라를 위한 《옛 이야기 그림책》(*Märchenbilder*, Op. 113)과 악기 구성과 제목에 있어 유사성을 갖는다. 메르헨(Märchen)이란 독일 낭만주의의 문학 형식 중 하나로 민담이나 동화를 의미한다. ‘메르헨’은 민중의 역사 정신과 인간의 본질을 소재로 보여주고 있으며 판타지 요소가 가득하다.⁶⁶⁾ 동화의 세계를 사랑했던 슈만은 끌어당기는 듯한 리듬이나 동경으로 가득한 아름다운 선율⁶⁷⁾을 사용함으로써 연주자와 청

64) 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰 - 『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-,” 8-9.

65) 김한결, “슈만의 《환상소품집》(Fantasiestücke op. 73) 분석 연구,” 14.

66) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해서 라이브러리 ⑭ 슈만』, 115.

중이 더 깊은 판타지 세계로 빠져들게 만든다.

정리하자면, 슈만의 초기 실내악 작품은 대체로 고전시대의 전형적인 형식과 구성, 악기편성을 갖추고 있지만 1849년 이후의 실내악 작품은 자유로운 형식과 구성, 다양한 악기편성을 갖는 등 양식의 변화가 나타난다. 1849년 드레스덴 혁명으로 사회가 혼란스러운 상황에서도 슈만은 단순하고 소박하며 서정적인 작품들을 많이 작곡하였다. 호른과 클라리넷, 오보에와 같은 당시 흔하지 않은 관악기를 솔로악기로 정하여 이중주 작품을 작곡하였고, 소나타형식을 갖추던 이전 실내악 작품들과 다르게 3부형식의 소규모 작품부터 바이올린 소나타와 같은 규모가 큰 작품까지 다채롭게 작곡하였다. 또 다른 특징은 기교에 대한 관심이 예전보다 줄어들었다는 것이다. 1848년 슈만은 “이전의 내 피아노곡들은 손상되었다. 나는 어려운 기교를 쓰는 것이 연주를 함에 있어 특별한 재미를 줄 수 있을 것이라 믿었다.”⁶⁸⁾ 라고 언급하였다. 슈만의 이중주 작품인 《3개의 로망스, Op. 94》, 《환상소품곡, Op. 73》 등을 살펴보면 슈만이 그의 초기작에 요구했던 어려운 기교보다는 내면적 성찰에 중심을 둔 것으로 보이며, 슈만이 추구하던 현실을 초월하는 동경을 표현한 작품들이라고 볼 수 있다.

67) 음악지우사, 위의 책, 116.

68) 하승리, “슈만 바이올린 협주곡 d단조 WoO 1의 음악사적 재조명: 구조적, 양식적 측면을 중심으로,” 14.

Ⅲ. 《3개의 로망스, Op. 94》에 대한 분석적 고찰

1. 작품배경

1) 슈만의 로망스 작품

슈만의 작품들에서 알 수 있듯이 슈만은 작품에 표제를 붙이는 것을 즐겨 했다. 특히 기악곡에는 ‘환상곡’이란 제목을 많이 사용하였는데, 환상곡만큼 많이 쓰인 용어가 ‘로망스’(Romance)였다. 로망스의 어원은 중세시대 스페인의 이야기식 유희가곡을 뜻하는 것으로 민족적인 영웅이나 사랑 이야기를 주제로 한다. 이후 독일에서는 로망스가 시와 리트에 도입되었다.⁶⁹⁾ 이렇게 성악에서 사용된 로망스의 단순성과 서정성은 기악 작곡가들에 의해 쉽게 각색되었다. 19세기 기악에서의 로망스가 가장 빈번하게 사용된 형식은 소규모의 성격소품 이었고, 슈만의 《3개의 로망스, Op. 28》를 예로 들 수 있다. 이러한 작품들에서 로망스는 사랑이나 오래된 이야기를 함축하고 있으며 주로 서정적이다.⁷⁰⁾

슈만 작품 중 처음으로 로망스라는 제목이 붙은 작품은 1839년에 작곡된 《3개의 로망스》(*Drei Romanzen*, Op. 28)로 피아노를 위한 성격소곡 작품이다. 슈만은 작품의 표지에 ‘Christmas 1839’라고 적었는데, 이것으로 보아 이 작품을 클라라에게 크리스마스 선물로 헌정하려던 것으로 보인다.⁷¹⁾ 이 작품과 비슷한 형식과 구조를 가진 《3개의 환상소곡집》(*Drei Fantasiestücke*, Op. 111) 역시 피아노 작품이다. 1851년 작곡 당시 슈만이 출판사에 보낸 편지에서는 이 작품을 ‘피아노를 위한 로망스’라고 명명하고 있지만, 출판하였을 때 제목은 《환상소곡집》으로 바뀌었다.⁷²⁾

69) 『Dictionary Of Music』(서울: 음악세계, 2001), “Romance.”

70) Jack Sage, Roger Hickman, “Romance,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London: MacMillan Publishers, 1980), 16: 125.

71) Robert Schumann, *Drei Romanzen Op. 28* Preface, G. Henle Verlag.

72) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 ⑭ 슈만』, 238.

슈만의 로망스 작품을 좋아했던 클라라는 슈만의 《피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스, Op. 94》(1849)와 유사한 작품을 1853년 작곡한다. 《피아노와 바이올린을 위한 3개의 로망스》(*Drei Romanzen*, Op. 22)로 슈만 작품의 형식과 구조가 아주 비슷하다. 이런 유사한 성격을 보고 슈만의 오보에 작품 Op. 94도 클라라가 작곡한 것이라는 논문⁷³⁾도 발표되었다.

슈만의 작품 중 로망스가 제목으로 붙은 작품은 기악곡뿐만 아니라 성악곡에서도 발견할 수 있다. 1840년에 작곡한 두 개의 가곡집 《로망스와 발라드 I, II》(*Romanzen und Balladen*, Op. 45, Op. 53)가 해당된다. 또한, 1849년부터 합창단 지휘를 맡게 되면서 합창곡도 작곡했던 슈만은 여성합창곡 《로망스 I, II》(*Romanzen*, Op. 69, Op. 91)와 혼성합창곡 《로망스와 발라드 I, II, III, IV》(*Romanzen und Balladen*, Op. 67, Op. 75, Op. 145, Op. 146)도 작곡하였다. 이 작품들 이후 1853년 《피아노와 첼로를 위한 5개의 로망스》를 작곡했지만 클라라가 파기시킨 이후 ‘로망스’라는 제목의 작품은 더 이상 작곡되지 않았다.⁷⁴⁾

2) 《3개의 로망스, Op. 94》의 작곡배경

슈만이 『가계부』(*Haushaltbücher*)라고 부르던 책에 따르면, 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스, Op. 94》는 1849년 12월 7일, 11일, 12일 드레스덴에서 작곡되었다.⁷⁵⁾ 슈만은 스스로 자신의 ‘백 번째 작품’이라 부른 이 작품을 부인 클라라에게 크리스마스 선물로 헌정하였다. 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스》가 처음 연주된 것은 드레스덴에서 12월 27일 클라라가 왕궁교

73) Casey L. Knowlton, “Is there Romance after Schumann? : An analysis and discussion of Robert Schumann’s Three Romances for Oboe and Piano, Op. 94, Clara Schumann’s Three Romances for Violin and Piano, Op. 22, and other selected Romances written for Oboe and Piano,” (Ph.D. Diss, Florida State University College of Music, 2016).

74) Gerald Abraham, Eric Sams, “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16: 857.

75) Robert Schumann, *Drei Romanzen Op. 94 für Oboe und Klavier* Preface, G.Henle Verlag.

회(Royal Chapel)의 악장인 바이올리니스트 프란츠 슈베르트(Franz Schubert, 1808-1878)⁷⁶⁾와 집에서 개인적으로 연주한 것이다. 즉 처음 연주는 오보에 파트를 바이올린이 대신했다. 슈만 부부는 1850년 8월에 뒤셀도르프로 이전하는데 그곳에 머무는 동안인 1850년 11월 2일 뒤셀도르프의 오보이스트 로기어(Friedrich Rougier)와 맞추어보았다. 첫 공식연주는 1863년 1월 24일 라이프치히의 게반트하우스에서 오보이스트 룬트(Emilius Lund, 1830 - 1893)와 작곡가이자 피아니스트인 칼 라이네케(Carl Reinecke, 1824 - 1910)에 의해 연주되었다.⁷⁷⁾

슈만의 작품 중 유일하게 오보에를 위한 작품인 《3개의 로망스, Op. 94》는 오보에를 위한 특별한 작품으로 보인다. 출판업자 심록(Simrock)이 1850년 11월 19일자 슈만에게 쓴 편지에서 그러한 생각을 엿볼 수 있다. 심록은 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스, Op. 94》의 원고를 슈만으로부터 받았다고 알려면서 동시에 슈만에게 오보에 악보 이외에 오보에 파트를 클라리넷으로 대체하는 클라리넷 악보도 따로 출판해도 괜찮은지에 대해서 물어보았다. “여러 개의 악기가 같은 악보에 함께 표시된다면 사람들이 좋아하지 않을 것”⁷⁸⁾이라는 이유에서이다. 하지만 슈만은 11월 24일 편지에서 “만약 내가 이 작품을 클라리넷과 피아노를 위한 작품으로 구상했었다면 완전히 다른 작품이 되었을 것입니다. 당신의 제안을 따르지 못해서 유감스럽지만 다른 방법이 없습니다.”⁷⁹⁾라고 답하였다. 그리하여 심록은 슈만의 말을 받아들여 클라리넷 파트를 따로 출판하는 대신, 오보에 파트에 바이올린과 클라리넷도 대체 가능하다고 덧붙여서 출판하였다.⁸⁰⁾

76) 작곡가 슈베르트(1797-1828)가 아닌 바이올리니스트 슈베르트이다.

77) Robert Schumann, *Drei Romanzen Op. 94 für Oboe und Klavier* Preface.

78) Robert Schumann, 위의 글, 재인용.

79) Robert Schumann, 위의 글, 재인용.

80) Robert Schumann, *Drei Romanzen Op. 94 für Oboe und Klavier* Preface.

2. 《3개의 로망스, Op. 94》 작품분석

《오보에와 피아노를 위한 3개의 로망스, Op. 94》의 전체 구성과 형식은 다음과 같다.

<표 3> 《3개의 로망스, Op. 94》의 전체 구성

	구성	형식
제1곡	a 단조	3부형식
제2곡	A 장조	복합3부형식
제3곡	a 단조	복합3부형식

1) 제1곡

제1곡은 A-B-A'-coda 의 3부 형식이며, 총 87마디로 이루어져 있다. 3/4박자이며, 빠르기말은 ‘빠르지 않게’ (Nicht schnell, ♩=100)로 조성은 a단조이다. 제1곡의 A부분(마디1-25)은 악보 상 겹세로줄을 사용하여 분리되어 있으므로 마디1-10을 A1으로, 그리고 마디11-25를 A2로 구분하였다. B부분은 A부분의 대조적인 부분이 아니라 반복되고 변형되는 발전부적인 특징을 보인다. 제1곡의 세부구성은 다음과 같다.

<표 4> 제1곡 구성

형식	구성	마디	세부구성
A	a-e-a	1-25	A1 : 1-10
			A2 : 11-25
B	d-C-e-C-e	25-58	25-58
A'	a	59-67	59-67
코다	a	68-87	68-87

제1곡의 A1부분(마디1-10)에서 제시된 주제선율은 3개의 핵심동기로 이루어져 있고, 이 음악적 동기들이 변형되고 발전되어 곡 전체에서 지속적으로 사용된다. 3개의 핵심동기는 ‘반음동기’, ‘3도음정동기’, ‘옥타브동기’이다. 편의상을 ‘α’, ‘β’, ‘γ’로 표기하여 분석하고자 한다. 선행논문⁸¹⁾에서는 3도 음정만이 곡을 구성하는 주요동기로 다루었으나, 본 논문에서는 3도 음정과 함께 반음과 옥타브 음정을 곡을 이루는 핵심동기들로 포함하여 다루고자 한다.

마디1의 피아노 왼손에서 A음의 옥타브 화음이 지속음적으로 울리고, 피아노의 오른손이 옥타브와 반음으로 이어지는 상행선율을 연주한다. 이어서 오보에가 3도 하행음정과 반음음정으로 주제선율을 시작한다. 마디2-6에서 오보에가 연주하는 주제선율은 옥타브 음역 안에서 하행선율을 이룬 후, 마디7-9에서 이를 다시 3마디로 축소하여 반복한다. 축소·반복되는 선율(마디7-9)은 더 작은 소리인 pp로 변화되어 메아리적인 여운을 남긴다[악보 1].

81) 이미경, “R. Schumann의 Piano와 Oboe를 위한 3곡의 Romance Op. 94에 대한 분석 연구,” (상명대학교 대학원 석사학위논문, 2001); 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰 - 『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-,” (한양대학교 대학원 석사학위논문, 2009).

<악보 1> 제1곡, A1부분, 마디1-10

The image shows a musical score for Oboe and Klavier (Piano). The Oboe part is in 3/4 time, marked "Nicht schnell" with a tempo of quarter note = 100. The piano part is in 3/4 time, marked "p" and "am". The score includes fingerings, dynamics like "pp", and articulation marks like "α" and "β". A box highlights the first measure of the Oboe part, and another box highlights a passage in the piano part starting at measure 6. Labels "주제선율" and "주제선율의 축소" are present.

오보에가 이렇게 주제선율을 연주하는 반면 피아노에서는 화성적인 반주가 나타난다. 화성적인 보조로 일관하던 피아노는 마디9에서 오보에의 주제선율을 펼침화음으로 더욱 단순하게 변형하여 반복하면서 A1부분을 마무리한다. 이 화성적인 피아노반주는 종지의 색깔에도 변화를 준다. 마디6의 주제선율을 마무리하는 종지를 원조의 으뜸화음이 아닌 허위종지(V-VI)를 사용하였고, 이 허위종지는 마디9에서 정격종지로 마무리된다[악보 1].

<악보 2> 제1곡, A2부분, 마디11-25

11 주제선율 재현
새로운 선율
fp
am

16 5도위 반복
dim.
fp
em

21
dim.
am : i

A2부분(마디11-25)은 A1부분과 마찬가지로 a단조의 조성을 유지한다. 마디 11-13의 오보에 선율은 3개의 핵심동기들로 구성된 새로운 선율을 제시한다. 새로운 오보에 선율(마디11-13)은 마디1의 피아노 오른손에서 나타난 ‘옥타브 동기’와 ‘반음동기’, 그리고 주제선율의 마지막 하행음정(C5-B4-A4, 마디5-6)이 결합된 형태이다.

오보에가 주제의 변형된 선율(마디11-13)을 연주할 때 피아노는 마디9-10의 펼침화음을 유지한다. 이후 오보에가 휴지한 상태에서 피아노의 윗소리가 곡의 도입에서 오보에로 울렸던 주제선율을 재현(마디13-18)한다. 즉 곡의 시작에서 오보에로 울렸던 주제선율이 피아노의 음향으로 재현되는 것이다. 오보에와 피아노가 대화풍으로 주고받은 선율 진행은 마디17에서 유니즌으로 마무리된다. 이러한 대화풍의 선율진행은 e단조로 전조되어 한 번 더 반복(마디 18-25)되는데, 이번에는 피아노가 먼저 제시되고, 오보에가 이를 이어받는다. 즉 피아노가 주제선율의 변형인 마디11의 오보에 선율을 2번째 음부터 5도 올려 한층 더 고양된 소리로 시작하면, 오보에가 이를 주제선율(마디2-6)과 6도 음정관계(3도의 전위)로 시작하여 이어받은 후, 원조의 정격중지로 마무리하면서 B부분을 시작한다[악보 2].

정리하자면 A1, A2부분에서는 처음에 나왔던 주제선율이 지속적으로 변화되어 나타난다. 주제선율은 모방·대위적으로 축소·변형되어 반복하면서도 명료하게 드러난다. 하지만 악기의 음역과 음색 변화를 통해서 다채로운 음향으로 울린다.

<악보 3> 제1곡, B부분 중 마디25-30

마디25-50까지의 B부분은 A부분과 대조를 이루는 것이 아니라, 주제선율이 변형·반복되어 발전하는 부분이라고 볼 수 있다. 마디25-27의 오보에 선율은 d단조로 전조하면서 시작한다. 이 선율은 마디11-13의 오보에 선율을 두 번째 음부터 변형시킨 것으로, 리듬은 같다. 이어서 마디27-30의 선율은 ‘옥타브동기’(y)로 시작하여 마디2의 A5-F5-E5음을 꾸밈음적인 반응계 진행을 사용하여 확장·변형하였다. 피아노 반주는 A2부분(마디11)의 펼침화음 형태가 A3-A4 옥타브 음역 안에서 유지되고 있어 새로운 부분이 시작되는 느낌이 들지 않는다 [악보 3].

<악보 4> 제1곡, B부분 중 마디29-33

C장조로 전조되는 마디29부터 8분음표로 상행하는 꾸밈음적인 진행은 오보에와 피아노의 모방적인 주고받음을 통해 두 옥타브 위까지 음역을 확대시킨다. 그리하여 마디33의 C6음에서 절정을 이룬다[악보 4].

<악보 5> 제1곡, B부분 중 마디33-43

주제선율 음가확대

스트레토

em : Ger.6

cresc.

CM : I

마디33-34에서 오보에가 C6음을 유지하는 동안, 피아노 상성부 선율이 A1부분의 오보에 주제선율 음가(마디2-3)를 확대하고 변형하여 연주한다. 음가가 확대된 선율은 앞에서 울렸던 오보에 선율(마디25-27)을 회상시킨다. 이렇듯 주제선율은 다른 음정과 다른 음가로 변형되어 확실히 드러나지 않지만, 폴리포니적 음악짜임새에 은닉되어 내재되어 있다. 이를 통해 음악은 통일성과 단순성을 지니게 된다.

이러한 구조는 이어지는 부분에서 집중적으로 나타난다. 마디33-34의 피아노 상성부에서 주제선율의 변형이 진행될 때, 마디34의 마지막 박부터 오보에가 피아노의 상성부의 선율을 모방대위적으로 이어받고, 이 오보에의 선율을 다시 마디35에서 피아노 상성부가 한 옥타브 낮게 이어받는 스트레토기법이 나타난다. 이러한 스트레토적인 선율 진행은 오보에와 피아노 상성부에서 유니즌으로 마무리(마디37-38)되며 e단조로 전조된다. C장조에서 e단조로의 전조는 갑작스러운 Ger.6화음과 sfp를 사용하여 음색과 화성에 변화를 주며 이루어지는데, 슈만은 이를 통해 긴장감을 조성하고 있다. 이후 마디39에서 오보에가 다시 도입부의 주제선율을 ‘반음동기’와 ‘옥타브동기’를 사용하여 변형시켜 연주한다. 이 주제선율은 마디43에서 e단조의 V-VI로 마무리되며, 동시에 C장조로 전조된다[악보 5].

다시 C장조로 돌아온 마디43-50까지는 마디33-43의 선율을 세 마디 축소하여 반복한 형태이다. 마디33-34의 피아노 부분을 삭제하고, 마디35의 두 번째 박자부터 반복한다. 또한 피아노는 왼손에 셋잇단음표를 사용하여 연결구로 자연스럽게 이어지게 한다(마디49).

<악보 6> 제1곡, 연결구 중 마디51-54

The image shows a musical score for measures 51-54. The top staff is for the oboe, and the bottom two staves are for the piano. Measure 51 is highlighted with a bracket and labeled 'B부분 시작선율 축소'. The piano part features a triplet pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sfp', and articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

마디50의 마지막 박자부터 시작하는 연결구는 e단조를 유지한다. 마디51-54까지의 오보에 선율은 B부분의 마디25-30의 선율을 4마디로 축소시켜 반복한 형태로서 B부분을 다시 회상하게 하고, 피아노는 셋잇단음표 리듬을 계속 사용하면서 통일감을 준다[악보 6].

<악보 7> 제1곡, 연결구 중 마디55-59

The image shows a musical score for measures 55-59. The top staff is for the horn, and the bottom two staves are for the piano. The horn part begins with a 'scherzando' marking and a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo piano (fp) dynamic. The piano accompaniment also features 'scherzando' and 'fp' markings. A vertical line marks the start of the A' section (A'부분 시작).

마디54의 마지막 박자부터는 분위기를 전환시켜 스케르찬도(scherzando)로 연주하도록 지시한다. 이 부분에서는 6개의 8분음표 음형을 사용한다. 이 음형을 피아노가 먼저 시작하면 오보에가 이어받고, 다시 피아노가 받는 대화기법을 보여준다. 세 번의 반복 후에 이 음형을 분리시켜서 오보에가 2개의 8분음표, 피아노가 4개의 8분음표로 나누어 두 악기가 하나의 음형을 연주하면서 A'부분이 시작된다.

이때 이 음형의 두 번째 음들이 B \flat 4-C5-D6-D#6-E6-F6로 상승하면서 원래 주제선율의 음정인 A4-E5-F5로 A'부분을 시작하게 만든다. 또한 피아노의 베이스 진행도 D4-E \flat 4-E4-F4-F#4와 같이 반음계로 상승하고 있다. 이로 보아 마디55-58까지는 '반음동기'의 확장·변형 부분이라고 할 수 있다[악보 7].

그러므로 이 부분에서 피아노연주자는 8분음표의 스타카토 음형을 오보에의 음 길이와 일정하게 연주해야 하며, 오보에 선율과 흐름이 끊기지 않게 이어

받아야 한다. 또한 반응들의 상승 선율을 느끼며 주제선율로 돌아가는 부분이 자연스럽게 들리도록 하여야 한다.

A'부분의 도입부분은 피아노로 시작하여 오보에가 주제선율을 이어받는 A1 부분(마디1-2)과 달리, 주제선율을 모두 오보에(마디59)가 연주한다. A'부분(마디59-67)은 A1부분의 마디1-7만 반복하고, 축소된 주제선율인 마디7-10과 A2 부분(마디11-24)은 삭제되었다.

<악보 8> 제1곡, 코다부분 중 마디68-75

마디67의 마지막 박자부터 시작하는 코다에서는 피아노 베이스가 A음을 페달포인트(p.p)로 유지하는 반면, 피아노 오른손의 상성부는 연결구(마디55)에서 사용된 6개의 8분음표 음형을 연주한다. 이 음형들은 하행진행하는 주제선율(마디2-6)의 압축변형된 형태로서 먼저 피아노의 상성부에서 마디68-71까지 연주된 후, 오보에가 이를 이어받는 형태로 진행된다(마디72-75). 오보에가 선율을 연주할 때는 피아노의 내성이 반진행으로 같이 연주된다[악보 8].

<악보 9> 제1곡, 코다부분 중 마디76-87

마디75에서 오보에가 선율을 마무리 지으면 마디76에서 오보에가 A1부분의 주제선율의 시작부분(마디2-3)을 변형된 없이 뚜렷이 연주하고 이를 피아노가 다시 모방하며 메아리 한다. 이후 피아노가 마디80-83까지 오르간적으로 화음을 지속하면 오보에가 8분음표 선율 진행을 이어간 후, 오보에 도입동기(마디 2)의 변형된 음형이 pp로 반복되면서 곡을 마친다. 제1곡을 마치는 마지막 음형(A4-F5-E5)은 제3곡의 시작 부분에서 다시 울린다[악보 9].

2) 제2곡

제2곡은 A(a+b+a')-B(c+c')-A'(a+b+a')-coda로 이루어진 복합3부형식이며, 총 79마디로 이루어져 있다. 4/4박자이며, 조성은 제1곡과 같은 으뜸음조인 A장조로 시작한다. A부분은 서정적인 선율을 가지며, 연주 지시어는 ‘단순하게, 진심으로’ (Einfach, innig \downarrow =104)이다. 이와 대조적으로 B부분은 분위기가 바뀌어 ‘조금 생기있게’ (Etwas lebhafter) 로 급해지는 듯한 템포로 진행되다가 A'부분에서 다시 A부분의 템포로 돌아온다. 제2곡의 세부구성은 다음과 같다.

<표 5> 제2곡 구성

형식	조성	마디	세부구성
A	A-E-A	1-26	a : 1-8
			b : 8-16
			a' : 16-26
B	f#-b-f#	26-42	c : 26-34
			c' : 35-43
A'	A-E-A	42-68	a : 43-50
			b : 50-58
			a' : 58-68
coda	A-f#-A	68-79	68-79

A장조로 시작하는 a단락은 마디1-8까지로, 주선율이 제1곡의 핵심동기들로 구성되어있다. 주선율을 시작하는 오보에는 ‘3도음정동기’(β)로 시작하고, 피아노의 오른손은 ‘3도음정동기’(β)와 ‘옥타브동기’(γ), 왼손은 코드반주로 이루어져있다.

<악보 10> 제2곡, A부분 중 a단락, 마디1-8

Einfach, innig ♩ = 104

Oboe

Klavier

AM

EM

마디1-2까지의 주선율이 네 번의 변형·반복한 후, 마디7에서 E장조로 전조되어 a단락을 마무리한다. 이때 피아노 오른손에서는 8분음표 분산화음이 연주되는데, 연주자는 오보에 선율을 방해하지 않으면서 피아노 왼손 베이스와 오른손 선율의 음향을 잘 조절하여 연주하여야 한다[악보 10].

<악보 11> 제2곡, A부분 중 b단락, 마디8-15

8
δ음형

EM

새로운 선율 새로운선율의 변형

10

13

오보에 △ D-B-G: G장3화음 선율운곡
피아노 △ G-E-C: C장3화음 선율운곡

b단락은 마디8-16까지이다. 마디8을 시작하는 오보에 선율에서 8분음표로 이루어진 새로운 음형(δ)이 나타나는데, 이 음형 또한 제1곡에서 나타난 핵심동기로부터 유도된 것이다. ‘δ’음형은 제1곡의 ‘반음동기’(a)와 그로부터 파생된

온음음정과 도약음정을 연결한 음형이다. 이 음형은 b단락의 특징적인 음형으로서 b단락 전체에서 나타난다. 'δ'음형으로 시작하는 마디8-10의 오보에 선율은 마디10-15까지 압축·변형된 형태로 반복된다. 이때 마디10-15까지 압축·변형된 오보에의 선율은 D-B-G로 3도씩 하행하고, 피아노의 베이스 진행 또한 G-E-C로 3도 하행진행한다. 즉 오보에는 G장3화음, 피아노 베이스는 C장3화음으로 진행하는 선율적 윤곽이 단순한 조성감을 형성한다. 하지만 8분음표로 움직이는 피아노의 내성이 이러한 단순한 조성감을 비화성적으로 흐리게 만들며, 복잡한 구조로 변화시킨다[악보 11].

<악보 12> 제2곡, A부분 중 a'단락, 마디16-18

3도 하행선율을 지나 마디16에서 A장조로 자연스럽게 전조되면서 a'단락이 시작된다. a'단락이 시작되는 마디16의 오보에 음정은 E5-B#4인데, 감4도의 음정이지만 들리는 음정은 E-C음로 3도(β) 관계이다. 이 음정의 윤곽은 A부분의 b단락 'δ'음형에서 파생되어 사용된 것이다[악보 12].

마디16-24는 마디1-8의 리듬과 선율을 변형하여 반복하지만 마디24-26를 추가하였고, 이는 제1곡(마디7-9)처럼 여운을 남기는 효과를 준다. 피아노는 왼손 베이스 선율이 옥타브로 넓어지면서 a단락보다 풍성한 느낌을 갖게 한다. 반중지로 마무리한 a부분과 달리 정격중지로 a'부분을 마무리한 후, 대조적인 분위기의 B부분을 시작한다.

<악보 13> 제2곡, B부분 중 c단락, 마디26-30

Etwas lebhafter

26

sfz

2:3 리듬의 캐논적 진행

sfz

sfz

f#m

29

sfz

sfz

□: 옥타브동기의 확장

B부분(마디26-42)은 f#단조로 시작하며, 2부(c+c')로 구성되어있다. B부분은 제1곡과는 다르게 A부분과 대조가 확실하게 나타나는데, 특히 선율과 리듬이 확연하게 달라지는 모습을 볼 수 있다.

c단락은 마디26-30에서 제시되는 새로운 선율이 마디31-34까지 반복하는 형태로 구성된다. 이 새로운 선율 또한 앞에 사용된 동기의 변형으로서, A부분의 b단락 음형(마디8, δ)처럼 ‘반음동기’(a)와 도약음정이 연결된 형태이다. 또한 마디26-30에서 이 선율이 진행할 때, 2분음표들이 C#4에서 시작하여 두 옥타브 위까지 상승하는 것을 볼 수 있는데, 이는 ‘옥타브동기’(y)를 확장한 형태라고 할 수 있다[악보13].

리듬적으로는 오보에 선율이 8분음표의 2분박 리듬으로 진행될 때, 피아노 오른손에서는 셋잇단음표의 리듬이 분산화음으로 반주하면서 오보에의 선율을 한 옥타브 아래에서 엇박자로 연주한다.

즉 오보에와 피아노가 같은 선율을 2:3의 서로 다른 비율을 가진 캐논적 진행을 하고 있다. 또한 오보에의 당김음 사용으로 템포가 더 급해지는 듯한 느낌이 들며, 상대적으로 약한 세 번째 박자에 스포르찬도로 강세를 줌으로써 리듬의 규칙성을 탈피하고 있다. 다시 말해 슈만은 리듬의 불규칙성과 오보에와 피아노에서 서로 다른 비율로 진행하는 캐논적 구조, 그리고 상승하는 오보에 선율 등을 통하여 곡의 절정을 형성한다[악보 13].

B부분의 후반부인 c'단락(마디35-42)은 c단락의 변형·반복이다. 마디34의 마지막 박자를 c단락의 시작과 다르게 F#4에서 시작하였지만, 도달하는 최고 음정은 C#6으로 c단락과 같은 지점까지 도달한다. 또한 마디35와 마디37에 붓점 리듬을 사용하여 음악을 더 생동감 있게 진행시킨다. 선율을 반복(마디39-42)할 때에는 두 옥타브 음역(C#4-C#6) 안에서 진행된 c단락과 다르게 한 옥타브(C#4-C#5)까지만 상승한다.

피아노는 c단락부분과 음가의 차이를 보이는데, 셋잇단리듬 안에 포함되어있는 오보에의 선율이 4분음표로 음가가 확대되었고, 주로 2분음표로 진행되던 베이스의 선율은 4분음표로 음가가 축소되어 반음계적으로 진행한다. 그러므로 오른손에 포함된 주선율은 c단락보다 더 강조하여야 하고, 왼손은 잦은 화성 변화로 인한 페달사용으로 소리가 지저분해지지 않게 유의해야한다.

본래 템포로 돌아온 A'부분은 마디42-68까지로서 시작부분인 마디42에서 A부분(마디1)과 음정의 차이만 보이고 나머지 부분은 일치한다.

<악보 14> 제2곡, 코다부분, 마디68-79

Coda δ 음형 + 북절리듬

AM

70

f#m : V

73

반음계적 전조

EM : N6 AM : V6

76 δ 의 변형

I (P.P)

코다부분은(마디68-79) δ 음형+붓점리듬이 오보에와 피아노의 각 성부에서 폴리포니적으로 변형·모방되어 마지막까지 반복되고 있다. 앞에서 사용된 동기를 결합한 이 익숙한 음형의 선율은 바로 마무리되지 않고 마디72에서 B부분의 주요 조성이었던 f#단조의 V로 전조된 후, 마디73에서 E장조의 나폴리 6화음⁸²⁾을 사용하여 음색의 변화를 준다. 또한 오보에와 피아노 오른손 상성부에서 반음계적 하행진행을 통한 반음계적 전조⁸³⁾가 일어난다. 전조 후에 마디74에서 A장조의 V6화음을 사용하여 원조로 돌아온다[악보14].

마디76-78에서 오보에는 A부분의 a'단락을 시작하는 '3도동기'(β)와 '반음동기'(α)의 혼합음형인 변형된 δ 음형(E5-B#4-C#4)을 반복한다. 피아노 왼손은 A음을 페달포인트로 유지하고 오른손은 옥타브 음역 안에서 3도 음정(β)을 반복한다. 이때 p-pp로 반복되는 선율은 앞서 언급한 것과 같이 메아리적인 여운을 준다[악보 14].

제2곡을 마치는 A장3화음(마디78)의 분산화음이 제3곡의 시작 부분에서 a단3화음의 분산화음으로 나타나면서 제2곡과 제3곡을 연결시킨다.

3) 제3곡

제3곡은 A(a+a')-B(b+c)-A'(a+a')-coda로 이루어진 복합3부형식이며, 총76마디로 이루어져 있다. 4/4박자이며, 빠르기말은 빠르지 않게 (Nicht schnell, $\text{♩} = 100$)로 되어있다. 조성은 제1곡과 같은 조인 a단조이다. A부분은 리타르단도와 원래 템포를 번갈아가며 사용하여 박자에 변화를 주었고 이러한 유동적인 움직임이 전체적으로 나타난다. 제3곡의 세부구성은 다음과 같다.

82) N6화음 : 나폴리 6화음은 ii 화음에서 변화된 화음이며, V 화음을 수식하는 역할을 한다.

83) 반음계적 전조: 공통화음 없이 새로운 조성으로 곧바로 들어가는 방식의 전조로, 반드시 한 성부에서 반음계 진행이 나타난다.

<표 6> 제3곡 구성

형식	구성	마디	세부구성
A	a-C-a	1-24	a : 1-14
			a' : 14-24
B	F-C-E	25-43	b : 25-32
			c : 33-43
A'	a-C-a	44-67	a : 44-57
			a' : 58-67
coda	a-E-A	68-76	68-76

2부(a+a')로 구성되어 있는 A부분은 마디1-14의 a단락과 마디15-24의 a'단락으로 나누어진다. A부분은 마디1-2의 선율적 단편이 주요 재료로 이루어져 있는데, 이 선율적 단편은 제1곡과 제2곡처럼 핵심동기들의 혼합으로 구성되어 있다. 이 선율은 '3도음정동기'(β)와 '분산화음의 옥타브동기'(γ)로 시작하며, '반음동기'(α)로 마무리된다. 흥미로운 것은 제3곡을 시작하는 이 선율적 단편이 제2곡의 마지막 음형(제2곡, 마디78)과 제1곡의 마지막 음형(제1곡, 마디84)⁸⁴⁾을 합한 형태라는 것이다[악보 15,16,17].

84) 제1곡을 마무리 짓는 음형(A4-F5-E5)은 제1곡을 시작하는 오보에의 주제선율(A5-F5-E5)에서 변형·파생된 것이라고 이미 설명한 바 있다.

<악보 15> 제2곡의 마지막 음형, 마디78-79

<악보 16> 제1곡의 마지막 음형, 마디84-87

<악보 17> 제1곡과 제2곡의 마지막 음형이 결합된 제3곡의 시작부분, 마디1-2

이렇게 제1곡과 제2곡의 음형이 결합된 선율적 단편을 반복·변화시킨 선율적 흐름이 마디3-6까지 지속된다. 마디1-2와 마디3-4에서 오보에와 8도 병행진행 하던 피아노 성부가 마디5-6에서는 6도와 3도 병진행을 통해 화성감을 더한다.

<악보 18> 제3곡, A부분 중 a단락, 마디1-9

The musical score consists of two systems. The first system shows the Oboe and Klavier parts for measures 1-4. The Oboe part starts with a tempo marking of 'Nicht schnell' and a quarter note equal to 100. The Klavier part features an 'am' (ad libitum) marking and a 'p' (piano) dynamic. Annotations include '8음형' (octave shape) and '6도 병진행' (6th degree parallel motion). The second system covers measures 5-9. The Oboe part has a 'zurückhaltend' (ritardando) marking and a 'p' dynamic. The Klavier part has a 'Tempo' marking and a 'zurückhaltend' marking. Annotations include '8음형', '6도 병진행', and 'C장3화음의 선율운곡' (melodic movement of C major triad). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

마디1-2의 변형된 형태인 마디5-6의 선율도 제1곡과 제2곡의 음형들에서 파생된 것이다. 마디5의 세 음(E4-E5-F5)은 제1곡의 피아노 전주의 상성부(제1곡, 마디1)에서 파생된 것이며, 마디5를 시작하는 네 개(E5-F5-B4-C5)의 8분음표 음형은 제2곡 b단락의 'δ'음형(제2곡, 마디8)에서 가져온 것으로 확인할 수 있다.

a단조를 유지하던 선율이 마디7-9에서는 C장조로 전조되면서 새로운 음형의 선율을 제시한다. 새로운 음형은 ‘옥타브 동기’(x)들로 이루어져있는데, 2도+x 음형을 오보에와 피아노의 오른손이 서로 주고받으며 반복된다. 이때 8분쉼표 뒤를 따라오는 옥타브동기들을 살펴보면, 오보에가 3도(G-E) 하행하고, 이를 피아노 오른손이 C음으로 이어받는 것을 볼 수 있다. 이것은 이 선율 흐름에 주요 화성적 윤곽이 C장3화음을 보여주는 것으로 여기에 *f*를 사용하여 더 강조하였다. 복잡한 선율적 윤곽이 이렇게 단순한 3화음으로 수렴되는 것은 제2곡의 b단락에서도 사용되었다. ‘옥타브동기’로 이루어진 이 선율은 마디13까지 변형·반복되어 반종지로 마무리한다[악보 18].

a단락이 14마디(마디1-14)로 구성되어 있었다면, a'단락은 4마디 축소된 10마디(마디15-24)로 되어있다. 이는 마디6에서 C장조로 전조되었던 부분이 마디21에서는 B부분을 시작하기 위하여 원조인 a단조를 유지하였기 때문이다.

<악보 19> 제3곡, B부분 중 b단락, 마디25-28

B부분(마디25-43)은 2부(b+c)로 구성된다. F장조로 시작하는 b단락(마디25-32)은 피아노가 먼저 서정적인 선율을 제시하면서 시작한다. 피아노 상성부에서 먼저 제시되는 이 선율은 ♭ | ♭ ♭ | ♭ 음형을 4번 반복한다(마디25-28).

이 음형의 시작부분(♩ | ♩)들은 C4-A4(6도: 3도전위), A4-B♭4(a), C♯5-D5(a), C5-E5(β)이다. 즉 핵심동기들이 지속적으로 사용되고 있다는 것을 알 수 있다. 네 마디의 피아노 간주(마디25-28) 후 오보에는 마디29부터 피아노에서 울렸던 선율을 반복한다. [악보 19].

마디33-43의 c단락도 앞 곡의 음형들이 사용되었다. 마디33의 피아노 상성부의 꾸밈음과 셋잇단음표의 음형은 제1곡의 연결구 시작부분(제1곡, 마디54)에서 파생되어 변형된 것이며, 오보에의 선율은 제2곡의 ‘δ’음형(제2곡, 마디8)의 변형이다[악보 20].

<악보 20> 제3곡, B부분 중 c단락, 마디33-36

c단락의 선율은 b단락에서 피아노 내성에 퍼져있던 셋잇단음표가 주요 리듬으로 사용되며, 피아노 오른손 상성부가 먼저 선율을 제시한다. 오른손 상성부에서 시작한 선율은 마디35에서 피아노 왼손이 이어받는다. 이때 선율은 앞서 나타난 것처럼 3도 하행하며 진행한다. 피아노 왼손은 단순한 3도화음 진행처럼 보이지만 베이스가 D-C♯-C-B♭-A로 반음계적 하행하여 전조가 계속되는 듯한 느낌을 준다[악보 20]. 피아노가 제시했던 선율(마디33-36)을 오보에가 이어받고, 마디39에서 피아노 오른손 내성이 이어받는다.

<악보 21> 제3곡, B부분 중 연결구, 마디41-43

The musical score for measures 41-43 consists of three staves. The top staff is a vocal line starting at measure 41 with a *fp* dynamic. The middle staff is the piano's right hand, featuring complex rhythmic patterns with annotations γ , β , and α above it, and fingerings 1, 3, 5, and 15. The bottom staff is the piano's left hand, with asterisks and circled symbols below it. The score concludes with a *dim.* marking.

마디41-43의 연결구는 변격중지를 사용하여 A'부분으로 돌아가기 위한 준비를 한다. 오보에가 '옥타브동기'(γ)를 사용하여 E음을 유지하면 피아노 내성은 셋잇단음표를 사용하면서 c단락의 분위기를 지속시킨다. 이때 피아노 오른손에서는 '옥타브동기'(γ)와 '3도음정동기'(β), '반음동기'(α)를 사용하여 핵심동기를 다시 한번 강조하였는데, 이는 제2곡의 코다부분(제2곡, 마디68-69)과 유사한 형태이다[악보 21].

A'부분(마디44-67)은 A부분의 반복이다.

<악보 22> 제3곡, 코다부분, 마디68-76

코다부분(마디68-76)은 피아노의 N6화음 위에서 오보에가 선율을 제시한다. ‘반음동기’(a)로 시작하는 선율(마디68-69)을 마디70-71에서 변형시켜 반복한다. 이때 p로 시작한 선율은 반복될 때 pp로 지시되어 앞에서 언급했던 것처럼 메아리효과를 준다. 피아노는 제1곡을 시작하는 피아노 전주(마디1)의 형태를 가지고 오보에 선율을 화성적으로 보조한다.

이후 마디72-74에서 원조인 a단조의 V음을 오보에와 피아노 오른손, 베이스 세 개의 성부에서 지속음적으로 유지하면 피아노 내성에서의 3도화음이 유동적으로 움직인다. 이 3도화음들은 제2곡의 주요 음형(제2곡, 마디8)인 ‘δ’음형을 사용한 것으로 제2곡을 상기시킨다. 피아노 내성의 유동적인 3도화음은 오보에와 함께 피카르디 종지로 마치며 슈만이 추구하던 동경을 표현하고 있다.

IV. 결론

본 논문에서는 슈만의 후기 실내악 작품인 《3개의 로망스, Op. 94》에 대해 고찰하였다. 슈만이 클라라에게 크리스마스 선물로 헌정한 이 작품은 슈만의 유일한 오보에 작품이라는 것에서 의미를 가진다.

본 논문은 《3개의 로망스, Op. 94》가 낭만주의 시대에 일반적이지 않았던 오보에와 피아노의 이중주 작품으로 작곡된 이유를 알아보고자 하였다. 또한 1849년 이전 실내악 작품들과 다르게 《3개의 로망스, Op. 94》를 포함한 슈만의 후기 실내악 작품들이 보다 단순하고 소박한 형태로 작곡된 배경을 살펴보고, 과연 작품이 표면적으로 보이는 것처럼 단순한 구조를 이루고 있는지 세밀하게 분석 연구하는 것을 목적으로 하였다.

연구방법으로 먼저 슈만이 추구했던 예술관과 음악적 특징을 알아보고, 그 영향이 작품세계에서 어떻게 나타나는지 시기별로 작품특성을 살펴보았다. 이어서 슈만의 실내악 양식의 변화를 알아보기 위하여 실내악 특징을 전기와 후기로 나누어 비교해본 후, 작품을 분석 연구하였다.

먼저 슈만의 예술관과 음악적 특징에 대해서 조사한 결과, 슈만은 자신의 음악관을 시적인 것이라고 정의하여 시적 세계를 통해 현실에서 이루지 못한 자유를 시적 현실에서 구현하려 하였다. 슈만이 추구하는 시적 세계는 음악에서 ‘단순성’을 통해 표출되는데, 그것은 화려하고 기교적인 음악보다 근본적이고 명확한 감정의 세계가 음악에서 드러나는 것을 중요시하는 것이다. 바흐 음악 연구를 통해 음들의 다양한 결합 방식을 익힌 슈만은 단순한 구조적 짜임새 안에서 음들을 풍부한 관계성으로 엮어 더 높은 시적 세계를 완성하였다.

두 번째, 슈만의 실내악 작품을 전기와 후기로 비교해본 결과 슈만의 전기 실내악 작품은 대체로 고전시대의 전형적인 형식과 구성, 악기편성을 갖추고 있지만, 후기의 실내악 작품은 자유로운 형식과 구성, 다양한 악기편성을 갖는

등 양식의 변화가 나타난다. 후기 실내악 작품으로 당시 흔하지 않은 관악기를 사용한 이중주 작품들이 작곡되었고, 소나타형식을 갖추던 이전 실내악 작품들과 다르게 소규모 작품부터 바이올린 소나타와 같은 규모가 큰 작품까지 다채롭게 작곡되었다. 또한 슈만이 초기에 요구했던 어려운 기교보다는 내면적 성찰에 중심을 두고 있는데, 이는 슈만이 추구하던 현실을 초월하는 동경의 세계를 표현한 것이라고 볼 수 있다.

마지막으로 《3개의 로망스, Op. 94》의 분석 결과는 다음과 같다. 제1곡을 시작하는 주제선율은 ‘반음동기’(a), ‘3도음정동기’(β), ‘옥타브동기’(γ)로 이루어져 있는데, 이 3개의 음악적 동기들이 변형되고 발전되어 곡 전체에서 지속적으로 사용된다. 또한 이 주제선율은 확장·축소 등 다양한 방법으로 변형되어 각 성부에서 사용되어 쉽게 파악할 수 없게 내재되어 있다. 제2곡을 시작하는 주선율 역시 제1곡의 주제선율을 구성하던 3개의 핵심동기로 이루어져 있다. 이 음악적 동기들은 새로운 음형(δ)을 만들어 제2곡의 마지막 부분까지 지속적으로 사용되었다. 제3곡에서는 시작하는 선율을 제1곡과 제2곡의 음형을 혼합하여 제시하였다. 시작 선율을 포함하여 제1곡과 제2곡을 상기시키는 음형과 선율들의 변형이 사용되어 익숙한 선율이 흐르는 듯하다. 또한 a단조로 시작하였지만 A장조로 마무리하는 피카르디 종지를 사용하여 슈만이 추구한 동경을 표현하였다.

위의 이론적 배경과 작품 분석의 결과로 확인할 수 있는 《3개의 로망스, Op. 94》의 작품 특징을 다시 한번 정리하자면 다음과 같다.

첫 번째, 슈만은 당시 흔하게 사용되지 않던 오보에를 사용하여 이중주 작품을 작곡하였다. 관악기를 솔로악기로 선택한 것과 이중주 작품으로 작곡한 것, 고전적인 형식을 따르지 않고 자유로운 형식을 갖는 성격소품이라는 것 모두 1842년부터 1847년까지 슈만의 실내악 작품에서는 볼 수 없는 특징이다. 악기의 편성에서도 대체로 현악기 편성을 이루어 화려하고 기교적인 음악을 작곡

했던 것과 다르게 차분한 음색을 갖는 오보에를 사용하여 단순한 구조와 서정적이고 소박한 선율로 작곡하였다. 이는 드레스덴 혁명이 발생한 1848년 이후 혼란스러운 사회 상황에서도 동경과 이상을 추구하는 슈만의 시적 세계가 드러나는 것이라고 할 수 있다.

두 번째, 바흐 음악을 끊임없이 연구한 슈만은 이 작품에서도 폴리포니적인 기법을 사용하였다. 이 기법의 사용으로 주제선율과 음형들이 오보에와 피아노 각 성부에서 골고루 나타나 음들이 풍부한 관계성으로 얽혀있다는 것을 알 수 있었다. 이렇듯 외면적으로 단순해 보이지만 내재적으로 복잡하게 얽혀 있는 구조적 짜임새는 슈만이 중요하게 여겼던 ‘단순성’의 표현이라고 할 수 있다.

마지막으로 제1곡을 시작하는 주제선율을 구성하는 3개의 핵심동기가 곡 전체에서 다양하게 변형되어 사용되었다. 이 음악적 재료들은 그대로 사용되기도 하지만 새로운 선율과 음형을 만들어 쉽게 파악할 수 없을 정도로 변형되기도 한다. 하지만 익숙한 동기를 사용함으로써 음악에 통일성을 부여하였다. 즉 《3개의 로망스, Op. 94》는 연곡 형태의 성격소품이라고 할 수 있다.

본 논문을 통해 초기 작품에 비하여 연구가 부족한 슈만의 후기 작품들이 올바른 해석으로 재평가되기를 기대하며, 연주자들은 작품을 심도있게 파악하여 의미 있고, 수준 높은 연주를 할 수 있을 것이라고 생각한다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사2』. 서울: 음악세계, 2016.
- 음악지우사, 음악세계 옮김. 『작곡가별 명곡해석 라이브러리 ⑭ 슈만』. 서울: 음악세계, 2002.
- 차호성, 오희숙. 『실내악 1』. 서울: 심설당, 2003.
- 차호성, 오희숙. 『실내악 2』. 서울: 심설당, 2003.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대출판부, 2002.
- 홍세원. 『낭만과 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2010.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길서양음악사 2』. 경기: (주) 나남, 2016.

2. 번역된 단행본

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

3. 논문

- 김미진. “Robert Alexander Schumann의 Oboe를 위한 Drei romanzen op. 94 분석 연구.” 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 1995.
- 김서림. “CARNAVAL, Op. 9를 통해 본 Robert Schumann의 시적 음악세계.” 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2014.

- 김한결. “슈만의 《환상소품집》 (Fantasiestücke op. 73) 분석 연구.” 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2018.
- 박은정. “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2016.
- 박지혜. “Robert Alexander Schumann의 Three romances op. 94에 관한 연구.” 부산대학교 대학원 석사학위논문, 2018.
- 백남희. “로베르트 슈만의 〈피아노3중주〉 op. 63에 대한 분석 연구.” 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012.
- 이다현. “슈만의 Three Romances for Flute and Piano Op.94 에 나타나는 음악적 특징.” 가톨릭관동대학교 일반대학원 석사학위논문, 2017.
- 이미경. “R. Schumann의 Piano와 Oboe를 위한 3곡의 Romance Op. 94에 대한 분석 연구” 상명대학교 대학원 석사학위논문, 2001.
- 이미연. “슈만의 다성작법 연구 - 피아노 4중주 Op. 47 4악장을 중심으로-.” 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- 이지원. “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰 - 『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-.” 한양대학교 석사학위논문, 2009.
- 임소정. “R. 슈만의 「카니발(Carnaval), Op. 9」에 관한 연구,” 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 하승리. “슈만 바이올린 협주곡 d단조 WoO 1의 음악사적 재조명: 구조적, 양식적 측면을 중심으로.” 서울대학교 대학원 박사학위논문, 2016.
- L. Knowlton, Casey. “Is there Romance after Schumann? : An analysis and discussion of Robert Schumann’s Three Romances for Oboe and Piano, Op.94, Clara Schumann’s Three Romances for Violin and Piano, Op.22, and other selected Romances written for Oboe and

Piano.” Ph.D. Diss, Florida State University College of Music, 2016.

S. Gertsch, Emily. “Narratives of Innocence and Experience: Plot Archetypes in Robert Schumann’s Piano Quintet and Piano Quartet.” Ph.D. Diss., Florida State University College of Music, 2013.

4. 학술지

김미영. “새로운 시적 시대의 추구 슈만의 음악관.” 『음악이론연구』 11(2006): 5-19.

나주리. “로베르트 슈만의 ‘바흐에 대한 경의’ (Hommage à Bach): <BACH에 의한 6개의 푸가> Op. 60.” 『낭만음악』 79(2008): 77-106.

변복순. “로베르트 슈만의 작품의 낭만성과 교향곡 및 협주곡에 관한 작품 연구 - Sinfonie Nr. 4 fuer grosses Orchester op. 120 과 Konzertstueck fuer vier Hoerner und Orchester op.86 중심으로 -.” 『한국음악학회 논문집 음악연구』 Vol. 24 No. 1(2001): 99-122.

5. 사전

『Dictionary Of Music』 . 서울: 음악세계, 2001.

Sage, Jack and Roger Hickman. “Romance,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, edited by Stanley Sadie, 125-126. London: Macmillan Publishers Ltd. 1980.

Abraham, Gerald and Eric Sams. “Schumann, Robert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, edited by Stanley Sadie, 831-870. London: Macmillan Publishers Ltd. 1980.

6. 악보

Robert Schumann. *Drei Romanzen Op. 94 für Oboe und Klavier*. G. Henle Verlag.

7. 인터넷 자료

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691007&cid=41908&categoryId=41930> [2018년 4월 12일 접속].

ABSTRACT

Study on R. Schumann's 《Three Romances for
the Oboe and the Piano》
(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op. 94)

Shin, Ji Ye

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper is an analytical research on Robert Alexander Schumann's (1810-1856) 《Three Romances for the Oboe and the Piano》 (*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, Op. 94). Schumann's 《Three Romances, Op. 94》 is a work dedicated to Clara as a Christmas gift in 1849, referred to as "the most fruitful year". It is the only piece for the oboe by Schumann and is characterized by its simplicity compared to other Schumann's previous chamber music.

This paper studied the structure of Schumann's 《Three Romances, Op. 94》 which seems simple on the surface through detailed analysis. For this purpose, the artistic value and musical characteristics that Schumann

pursued is firstly looked into, and how its influence is appeared in his works by period is examined. Furthermore in order to know the changes of Schumann's style of chamber music, the characteristics of chamber music were divided into early and latter stages for analyzation.

As a result of the research, Schumann's longing of the poetic world is discovered through his simple and lyrical duet pieces using the oboe after the Dresden Revolution in 1848, during a confusing social situation. This paper demonstrates through analysis that the outer simplicity of these songs is made through an elaborate intrinsic structure. The three key motifs that make up the theme melody of the first song are modified and used in the entire song. These musical materials are used as they are, but are also transformed into new melodies and musical forms and appear in forms that can not be easily recognized. The three key motivations that are continuously transformed and reverberated give this music unity and the theme melody and transformed sounds are organically seeped into the oboe and the piano, richly intertwined by the polyphonic technique.

In other words, 《Three Romances, Op. 94》 has an abundant relationship within the inherent structure unlike the structure which looks simple on the outside. This is the expression of simplicity that Schumann considered important. In addition, these results show that 《Three Romances, Op. 94》 is a personality piece in the form of cycle of songs.