



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](#)

우 혜 언 교수 지도  
석사학위 청구논문

로베르트 슈만의  
《교향적 연습곡 Op. 13》에 나타난  
낭만적 모티브 연구

2021

성신여자대학교 대학원

음악학과

정 한 솔

로베르트 슈만의  
《교향적 연습곡 Op. 13》에 나타난  
낭만적 모티브 연구

우 혜 언 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

정 한 솔

# 인 준 서

정한솔의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 이 준 성 (인)

심 사 위 원 오 윤 주 (인)

심 사 위 원 우 혜 언 (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문에서는 로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)의 《교향적 연습곡》(*Symphonische Etüden*, Op. 13) 연구를 통해 슈만의 낭만적 모티브와 시적 음악 세계를 고찰해보고자 하였다. 또한 이 곡의 탄생 배경과 관련이 있는 ‘다비드 동맹(Davidsbündler)’과의 연결성을 작품 분석을 통해 파악하고자 하였다.

슈만은 낭만적 작곡 능력을 개발하기 위해 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 푸가 기법을 숙련하였고, 이 과정에서 이 기법을 자신의 방식으로 재해석하여 수용하였다. 또한, 낭만주의 전반에 걸쳐 대두되던 현실 세계와 이상세계의 분열을 ‘낭만적 유머기법’을 통해 완화하려고 하였다.

본 논문에서는 슈만의 유머적 기법을 ‘이탈’과 ‘대조’로 구분하였는데, 그는 화성적, 박절적 이탈을 통해 청중이 모호한 감정을 유발하여 시적 세계를 경험하도록 유도하였으며, 대조 기법으로 갑작스러운 분위기 전환을 이끌며 상반된 세계를 중재하였다.

《교향적 연습곡》은 연습곡과 변주곡의 이중적 구조이며 이를 바탕으로 조성과 모티브가 유기적으로 형성되어 있다. 이 곡은 <연습곡 6번>을 중심으로 한 독특한 대칭적 구조로, 음악 전개와 아이디어가 유사한 악곡끼리 짝을 이루고 있다. 또한 <주제>의 특정 음형을 주요 모티브로 설정하여 각 악곡 간의 유기적인 연관성을 부각했다. 마지막으로 다비드 동맹의 연결성을 파악하기 위하여 《사육제》(*Carnaval*)의 <플로레스탄>과 <오이체비우스> 그리고 《다비드 동맹 무곡》(*Davidbündlertänze*)에서 ‘F’와 ‘E’로 명명된 악곡을 분석하였고, 각 캐릭터의 공통된 음악적 기법을 찾아 《교향적 연습곡》과의 연결성을 연구하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 슈만의 피아노 음악 .....	3
1. 슈만의 생애 .....	3
2. 피아노 음악의 시기적 특징 .....	6
(1) 초기 (1829-1839) .....	6
(2) 중기 (1840-1849) .....	11
(3) 후기 (1850-1856) .....	15
III. 슈만의 낭만적 모티브 .....	19
1. 푸가의 재해석 .....	19
2. 낭만적 유머 .....	23
3. 다비드 동맹 .....	28
IV. 《교향적 연습곡》 .....	32
1. 작품 배경 .....	32
(1) 탄생 배경과 작품의 구성 .....	32
(2) 시기별 출판본 .....	37
2. 《교향적 연습곡》 분석연구 .....	39
(1) 대칭적 구조 .....	39

(2) 주제적 모티브의 활용 .....	44
1) 주제(Thème) .....	44
2) 주제의 변주 .....	45
3) <연습곡 7번>: 주제의 낭만적 이탈 .....	48
(3) 이탈 .....	50
1) <연습곡 4번>: 박절적 이탈 .....	50
2) <연습곡 9번>: 불규칙한 악구 구조 .....	51
3) <연습곡 11번>: 박절적·구조적 이탈 .....	53
(4) 대조: 플로레스탄과 오이제비우스 .....	55
1) 플로레스탄의 음악적 성격 .....	55
2) 오이제비우스의 음악적 성격 .....	58
3) 이중적 자아의 결합 .....	60
 V. 결론 .....	 62

참고문헌

ABSTRACT

## 표 목 차

<표 1> 슈만의 초기 피아노 작품 목록 .....	10
<표 2> 슈만의 중기 피아노 작품 목록 .....	14
<표 3> 슈만의 후기 피아노 작품 목록 .....	17
<표 4> 플로레스탄과 오이제비우스의 음악적 특징 .....	31
<표 5> 자필본 A1과 A2 구성의 차이, A2 구성의 수정 .....	34
<표 6> 출판되기 전 《교향적 연습곡》 구성의 확립 과정, 곡의 추가와 삭제 .....	36
<표 7> 1837년 판과 1852년 판의 비교 .....	38
<표 8> 《피아노 소나타 3번》 4악장 형식 구조 .....	40
<표 9> 《교향적 연습곡》의 대칭적 구조 .....	41
<표 10> 각 연습곡에 나타나는 주제적 모티브 .....	47

## 악 보 목 차

(악보 1)	《다비드 동맹 무곡》의 ‘클라라 모토’ .....	7
(악보 2-1)	《다비드 동맹 무곡》의 <No. 2> 마디 1-8 .....	7
(악보 2-2)	《다비드 동맹 무곡》의 <No. 17> 마디 50-58 .....	8
(악보 3-1)	《미르테의 꽃》 중 <히브리 노래에서> 간주 .....	11
(악보 3-2)	《미르테의 꽃》 중 <히브리 노래에서> 후주 .....	12
(악보 4-1)	《세 개의 환상소곡집》의 <No. 1> 마디 18-19 .....	15
(악보 4-2)	《환상소곡집》 마디 18-20 .....	15
(악보 5-1)	《세 개의 환상소곡집》의 <No. 3> 마디 17-18 .....	16
(악보 5-2)	《환상곡》의 <2악장> 마디 131-132 .....	16
(악보 6)	《4개의 클라비어곡집》 ( <i>Vier Klavierstücke</i> Op. 32)의 <지그> ( <i>Gigue</i> ) 마디 40-47 모티브의 반복적인 진행 .....	20
(악보 7-1)	바흐 《평균율 클라비어 1권》 b b 단조 푸가 마디 1-6 .....	21
(악보 7-2)	슈만 《네 개의 푸가》의 <No. 2> 마디 1-11 .....	21
(악보 8)	《유모레스크》 마디 1-4 서주 부분 .....	25
(악보 9)	《사육제》의 <코케트> 마디 1-5 .....	25
(악보 10)	《소품》의 <No. 6> 마디 5-16 .....	27
(악보 11)	《다비드 동맹 무곡》의 <No. 4>와 <No. 5> .....	30
(악보 12)	<연습곡 1번>과 <연습곡 11번>의 악보 비교 .....	42
(악보 13)	<연습곡 6번> 마디 1-4 .....	43
(악보 14)	《교향적 연습곡》의 주제적 모티브 음형 .....	44
(악보 15)	<연습곡 2번>에 나타난 <주제> 선율, 마디 1-3 .....	45
(악보 16)	<연습곡 10번>에 나타난 주제적 모티브 .....	46

(악보 17)	<연습곡 7번> 주제적 모티브가 삽입된 이탈 부분, 마디 7-15	49
(악보 18)	<연습곡 4번> 강제로 인한 불규칙한 악구 단편과 박절적 이탈 .....	51
(악보 19)	<연습곡 9번> 마디 1-16 .....	52
(악보 20)	<연습곡 11번> 마디 13-20 .....	54
(악보 21)	《사육제》의 <플로레스탄>에 나타난 《나비》 인용 선율 .....	56
(악보 22)	《다비드 동맹 무곡》의 <No. 3>에서 인용된 《사육제》의 <산책>(Promenade No. 19) 선율 .....	57
(악보 23)	<연습곡 12번>에 인용된 <주제> 선율 .....	57
(악보 24)	《다비드 동맹 무곡》의 <No. 14> .....	58
(악보 25)	《교향적 연습곡》 <주제>의 b부분 .....	59
(악보 26)	《사육제》의 <오이제비우스>의 5·7 잇단음표와 마디선 이탈의 예 .....	59
(악보 27)	《교향적 연습곡》 중 <연습곡 11번> 마디 7-8 .....	60

## I. 서 론

로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 형식적 규범에 얽매이지 않고 시대의 음악적 이상을 자유롭게 작품에 담아내고자 한 낭만주의 작곡가이다. 낭만주의 미학과 문학에 관한 슈만의 관심은 작곡 초기부터 나타났으며, 특히 문학가 장 파울(Jean Paul, 1763-1825)과 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 작품은 슈만의 음악 세계 형성에 지대한 영향을 주었다. 슈만은 작곡 활동과 더불어 음악 잡지 창간과 가상 인물 단체인 ‘다비드 동맹(Davidsbündler)’을 통해 음악비평가로서의 행보도 보여주었다.

슈만의 낭만주의 이상은 피아노 음악에 투영되었다. 그의 피아노 작품에는 19세기 피아노 음악의 양식을 보여주는 ‘성격 소곡’을 비롯하여 ‘피아노 연곡’의 형태를 지닌 작품이 주를 이루지만, 그의 오케스트라 음악적 표현과 기법을 보여주는 작품도 있다. 동시에 전통음악 어법과 문학 및 미학에서 추구한 낭만적 이상을 융합한 특징도 보인다.

연구 대상으로 삼은 《교향적 연습곡》(*Symphonische Etüden* Op. 13)은 슈만이 피아노 음악 작곡에 전념한 시기에 탄생한 작품으로 형식과 음악적 특징 그리고 작곡 배경에서 독특함을 보인다. 이 곡은 연습곡과 변주 형식을 융합하여 사용했으며 대위법과 같은 고전 음악 어법을 수용하는 동시에 이를 낭만 어법과 혼합하여 사용하고 있다. 더불어 이 곡의 탄생 배경에서 언급되어 있는 ‘다비드 동맹’과의 연결성은 이 작품을 해석할 수 가능성을 넓혀주고 있다.

따라서 필자는 《교향적 연습곡》에서 표현하고자 한 슈만의 낭만 음악

이상과 ‘다비드 동맹’의 특징을 문헌연구와 분석 연구를 바탕으로 고찰해 볼 것이다. 먼저 슈만의 생애 및 그의 피아노 음악 특징을 시기별로 살펴보고, 특히 그의 ‘낭만적 모티브’를 전통과의 연결성, 낭만적 유머 그리고 다비드 동맹의 특징으로 논의해 볼 것이다. 마지막으로 《교향적 연습곡》을 분석하여 작품에 담긴 슈만의 ‘낭만적 모티브’와 ‘다비드 동맹’과의 연결성을 연구할 것이다.

## II. 슈만의 피아노 음악

### 1. 슈만의 생애

로베르트 슈만은 독일의 츠비카우(Zwickau)에서 서적상이자 아마추어 작가인 아버지 아우구스트 슈만(August Schumann, 1773-1826)과 어머니 요한나 슈나벨(Johanna Christiane Schnabel 1767-1836)의 다섯째 아들로 태어났다. 아들의 음악적인 재능을 알아보았던 아버지는 슈만의 음악선생으로 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)를 희망했지만, 1826년 베버의 돌연사로 그 뜻을 이루지 못하였다. 같은 해에 슈만이 정신적으로 의지하던 아버지가 심장질환으로 사망하고 얼마 뒤 누이 에밀리(Emily Schumann)마저 잇따른 죽음을 맞자,<sup>1)</sup> 그는 죽음에 대한 불안과 공포·우울증에 시달리는 등 정신분열 증상이 나타났다. 그는 이러한 슬픔을 주변 지인과 문학작품으로 위로를 받던 중에 1827년 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 음악을 접하면서 음악적인 영감을 받았다.

1828년 그는 어머니의 요청에 따라 라이프치히(Leipzig) 대학에서 법 공부를 시작했지만, 점차 법학에 흥미를 잃고 예술세계에 도취하였다. 그리고 그해 3월, 우연히 프리드리히 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)를 만나면서 그에게 정기적으로 피아노 수업을 받았다.<sup>2)</sup> 1829년 하이델베르크(Heidelberg) 대학으로 옮긴 후에도 여전히 진로에 대해 고민하던 그는 1830년 파가니니(Nicolo Paganini, 1782-1840)의 연주 관람을 계기로 사법 관료가 되는 길을 단념하고

1) 이주혜, “다중인격과 슈만,” 『지반(한국지반공학회지)』 31/6 (2015), 47.

2) 당시 비크는 게반트하우스(Gewandhaus)에서 자신의 딸인 클라라(Clara Josephine Wieck, 1819-1896)를 피아니스트로 성황리에 데뷔시켰고, 피아노 레슨 실력으로 라이프치히에서 명성을 크게 얻었다.

음악가로 전향했다. 이 과정에서 같은 해에 비크에게 전문적인 피아노 수업을, 1831년부터 하인리히 도른(Heinrich Dorn, 1804-1892)에게 작곡이론을 배웠다. 그러나 혹독하고 무리한 피아노 연습 때문에 손가락에 마비가 오면서 결국 연주자로의 장래를 포기하고 1832년부터 작곡에 전념했다.

1833년 슈만은 ‘다비드 동맹’이라는 가상의 조직을 구성했다. 그는 이 조직의 구성원들을 1834년 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)의 창간 동인으로 참여시켜 “예술의 본질을 훼손하는 음악적 속물인 ‘필리스터(Philister)’에 대항하고 옛 시대를 기억하며 새로운 시적 세계를 열어”가기 위한 목표로 활용했다.<sup>3)</sup> 그뿐만 아니라 슈만은 이 잡지를 통해 빛을 보지 못한 예술가들을 소개하는 등 신예들을 발굴하는 데 힘을 썼다.<sup>4)</sup> 그 후 슈만은 1839년까지 피아노 작품을 주로 작곡하였으며, 클라라와 결혼한 해인 1840년에는 연가곡 《시인의 사랑》(*Dichterliebe* Op. 48)을 비롯한 140곡 이상의 가곡을 작곡했다.<sup>5)</sup>

1845년-1850년 슈만 부부는 라이프치히의 게반트하우스에 새롭고 혁신적인 음악을 선보여 대중들에게 인정을 받았다. 1850년에 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)의 부탁으로 슈만은 뒤셀도르프(Düsseldorf)의 시(市) 음악감독직을 맡기 위해 거처를 옮기며 새로운 도약을 희망했으나 그의 병세가 점점 악화되면서 음악감독의 활동에 제약을 받았다. 1853년 10월 그는 단원들과의 불화로 음악감독직에서 물러난 뒤 1854년 엔데니히(Endenich)로 가족과 이주했다.

---

3) 김용환, 『19세기 음악: 서양음악사』 (서울: 모노폴리, 2018), 170.

4) 1853년 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 바이올린 연주자 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)의 추천으로 뒤셀도르프에 있는 슈만 부부를 찾아갔다. 부부는 브람스의 음악적 재능을 알아보았고, 이후 『음악신보』에 ‘새로운 길’(Neue Bahn)이라는 글을 발표하면서 당시 무명이던 브람스를 세상에 소개하였다.

5) 슈만은 1829-39년에는 피아노곡을(피아노곡의 해), 1840년에는 가곡을(가곡의 해) 1841년에는 주로 교향곡을(교향곡의 해), 1842년에는 실내악 작품을(실내악의 해), 1843년에는 오라토리오를 집중적으로 작곡했다. 이같이 집중적으로 한 장르에 몰두하면서 슈만은 각 장르의 작곡에 숙달할 수 있었으며, 더 나아가 작품들은 그에게 부와 명성을 안겨주었다. Eric Friderick Jensen, *Schumann: The Master Musicians* (Oxford university press, 2012), 174-175.

이 시기 그의 정신질환 증세가 급격하게 위중해졌고, 슈만은 1854년 2월 27일 라인강에 투신자살을 기도했다. 그 후 그는 엔데니히 사설 정신 병원에서 2년 반 남짓 치료를 받았지만 완치되지 못하고 1856년 46세의 나이로 생을 마감했다.

## 2. 피아노 음악의 시기적 특징<sup>6)</sup>

### (1) 초기 (1829-1839)

피아니스트로서의 활동이 두드러진 초기에 슈만은 주로 피아노 음악 창작에 몰두했고, 이 시기 변주곡과 소나타, 13곡의 ‘피아노 연곡’을 비롯하여 총 26곡의 피아노 작품을 작곡하였다. 그 가운데 표제적이고 문학과 연관 있는 《다비드 동맹 무곡》(*Davidbündlertänze* Op. 6), 《사육제》(*Carnaval* Op. 9), 《어린이 정경》(*Kinderszenen* Op. 15), 《크라이슬러리아나》(*Kreisleriana* Op. 16)를 대표적인 작품으로 들 수 있다. 슈만은 이러한 작품에서 단순히 음악 외적 요소를 강조하기보다 음악에 자신의 독창적 아이디어, 즉 문학에서 영감 받은 ‘시적인 요소’<sup>7)</sup>를 연관시켰다.

초기 슈만의 작품은 낭만 피아노 음악의 특징을 잘 보여주는데, 그것은 바로 ‘유기적(有機的) 연관성’과 ‘단편성’이다. 먼저, 슈만은 음악 내·외적으로 작품을 연결하고 음악적 통일성을 유도하였다. 그가 유기적 연관 관계를 표현한 방식은 첫째, 음악 모티브를 피아노 작품 안에 여러 번 등장시키는 것이다. 예를 들어 《다비드 동맹 무곡》의 ‘클라라 모토’는 <No. 3>의 마디 1-2에서 확장된 리듬과 성부로 재등장하여 악곡 간의 유기성을 형성하고 있다. (악보 1)

6) 본 논문은 홍성묵의 글을 참고하여 ‘초기’를 정하였고 ‘중기’와 ‘후기’는 변복순의 논문을 바탕으로 시기를 구분하였다. 홍성묵, “R.Schumann Kreisleriana Op.16의 분석 연구를 통해 본 R.Schumann의 피아노 음악,” 『대불대학교논문집』 5(1999) 497; 변복순, “로베르트 슈만의 작품의 낭만성과 교향곡 및 협주곡에 관한 작품 연구,” 『한국음악학회논문집 음악연구』 24/1(2001) 106-110.

7) 초기 낭만주의의 ‘포에지’(Poesie) 개념은 ‘만드는 행위’라는 개념의 ‘포이에시스’(poiesis)에서 파생된 것이다. 창조성과 관련된 이 개념은 초기 낭만주의자들에 의해 “예술을 구성하는 세부 영역 뿐만 아니라 [...] 예술을 가능케 하는 근본적인 힘인 상상력” 등을 의미하는 개념으로 확장되었다. 김미영, “‘새로운 시적 시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 11(2006): 6.

(악보 1) 《다비드 동맹 무곡》의 ‘클라라 모토’

‘클라라 모토’

**Lebhaft** (♩ = 152)  
*Vivace*

Motto von C. W. 클라라모토

<No. 3>

**Mit Humor** (♩ = 152)  
*Con umore*

The image shows two musical staves. The left staff is for 'Clara's Motto' (Lebhaft, Vivace, quarter note = 152). It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part starts with a forte (f) dynamic. A box labeled 'Motto von C. W.' points to the first few notes. The right staff is for 'No. 3' (Mit Humor, Con umore, quarter note = 152). It also has a treble clef with one sharp and a 3/4 time signature. The bass clef part starts with a sforzando (sf) dynamic. Both pieces have a similar rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

또한, 《다비드 동맹 무곡》 <No. 2>의 선율이 <No. 17>의 마디 51에 재 등장하여 이전 멜로디를 환기하기도 한다.

(악보 2-1) 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 2> 마디 1-8

**Innig** (♩ = 96)  
*Con intimo sentimento*

The image shows two staves of music for 'No. 2' (Innig, Con intimo sentimento, quarter note = 96). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music is marked piano (p). The first staff shows measures 1 through 4, and the second staff shows measures 5 through 8. The melody in the treble clef is characterized by a series of quarter notes with a rising and then falling contour. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

(악보 2-2) 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 17> 마디 50 - 58

둘째, 슈만은 미학적 혹은 문학적 표제인 음악 외적 모티브를 사용하여 개별 곡들을 유기적으로 연결했다. 대표적인 곡으로는 《크라이슬러리아나》와 《어린이 정경》이 있다. 《크라이슬러리아나》는 호프만의 단편 소설 『크라이슬러리아나』(*Kreiseriana*)의 ‘이중자아’를 음악적 모티브로 택하였고, 《어린이 정경》은 ‘유년성’이라는 음악 외적 모티브를 통해 각 악곡을 연결하고 있다.<sup>8)</sup>

슈만 초기 피아노 음악의 두 번째 특징은 19세기 음악의 중요 개념 가운데 하나인 ‘단편성’이다. 낭만적 ‘단편’이란 초기 낭만 문학에서 사용한 개념으로, 각각 독립된 단편은 “구조와 내용 면에서 완성된 작품이면서 동시에 전체 작품의 연결에 없어서는 안 될 유기성”을<sup>9)</sup> 지니고 있다. 즉 앞서 논의된 유기성

8) 우혜언, “피아노 음악에서 나타난 유년(Childhood) 모티브 연구: 슈만의 《어린이 정경》을 중심으로,” 『음악이론연구』 17(2011), 82-86.

9) 주성희, “슈만의 「카니발 op.9」에 나타나는 장 파울의 문학적 특징의 고찰과 해석,” 『음악과 민족』 44(2012), 157.

과 단편성은 그의 음악에서 서로 상호적으로 작용한다.

슈만의 ‘단편성’은 낭만 문학가인 쉘레겔(Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772-1829), 장 파울, 호프만에게 직접적인 영향을 받았다. 음악학자 로젠(Charles Rosen)은 쉘레겔의 고슴도치 단편 경구를 가지고 단편성을 언급하였다. 그 내용은 다음과 같다. 화가 난 고슴도치가 가시를 세워 빠르게 지나가는 모습이 마치 경계선이 흐릿한 공이 굴러가는 모양과 비슷한데, 고슴도치의 가시가 하나의 독립성을 가지고 있으며 이는 가시와 고슴도치 본체의 유기적 연결을 통해 완전성을 갖게 된다는 것을 의미한다. 즉 로젠은 “단편이란 고슴도치와 같이 그 자체로 완벽한 동시에 주위 세계로부터 완전히 분리된 작은 예술작품 같아야만 한다”라는 쉘레겔의 경구를 가지고 슈만의 단편성을 설명했다.<sup>10)</sup> 슈만은 쉘레겔의 경구처럼, 독자적 성격을 지니는 짧은 길이의 여러 단편을 하나의 표제로 묶어 연곡의 형태로 완성했다. 나아가 개별 악곡의 형식이나 구성 등을 단일화시키지 않고 여러 유형으로 작곡하여 자신의 시적인 측면을 드러냈다.<sup>11)</sup>

슈만의 초기 피아노 음악연구에서 낭만 문학가와 철학자들의 영향은 간과할 수 없다. 그의 피아노 연곡은 개별 곡마다 시적 영감을 더해 다양한 유형으로 작곡되었으며, 그 곡을 구성하는 단편들을 음악 내·외적인 방법으로 연결했다. 이처럼 초기 피아노 음악, 특히 피아노 연곡은 슈만에게 낭만 음악의 이상을 실현할 수 있는 이상적인 장르였다.

---

10) Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 48.

11) 슈만의 피아노 연곡에 수록된 개별 곡들은 보통 1-2분 내외로 연주가 가능하며, 다음 곡으로 전환할 때 조성이나 빠르기가 갑자기 변하여 곡의 흐름을 방해한다. 이러한 개별 곡들은 독립적으로도 완성도가 있지만, 모든 곡을 모아놓아야 진정한 완전성을 추구할 수 있기에 유기적으로 연결된다.

<표 1> 슈만의 초기 피아노 작품 목록

작품번호	작품	작곡연도
Op. 1	아베그 변주곡 ( <i>Thema und Variation den Namen ABEGG</i> )	1829-1830
Op. 2	나비 ( <i>Papillons</i> )	1829-1831
Op. 3	파가니니 카프리스에 의한 연습곡 ( <i>Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini bearbeitet</i> )	1832
Op. 4	6개의 인터메조 ( <i>6 Intermezzo</i> )	1832
Op. 5	클라라 비크 주제에 의한 즉흥곡 ( <i>Impromptu über ein Thema von Clara Wieck</i> )	1833
Op. 7	토카타 ( <i>Toccata</i> )	1829-1830
Op. 8	알레그로 ( <i>Allegro</i> )	1831
Op. 10	파가니니 카프리스에 의한 6개의 연주회용 연습곡 ( <i>6 Etudes de concert composees des Caprices de Paganini</i> )	1833
Op. 9	사육제 ( <i>Carnaval</i> )	1833-1835
Op. 11	피아노 소나타 제 1번 ( <i>Grosse sonate</i> )	1832-1835
Op. 14	피아노 소나타 제 3번 ( <i>Concert ohne Orchester Dritte grosse Sonata</i> )	1835-1836
Op. 17	환상곡 ( <i>Phantasie</i> )	1836-1838
Op. 6	다비드 동맹 무곡 ( <i>Davidbündlertänze</i> )	1837
Op. 12	환상소곡집 ( <i>Fantasiestücke</i> )	1837
Op. 13	교향적 연습곡 ( <i>Symphonische Etüden</i> )	1834-1837
Op. 15	어린이 정경 ( <i>Kinderszenen</i> )	1838
Op. 16	크라이슬러리아나 ( <i>Kreisleriana</i> )	1838
Op. 18	아라베스크 ( <i>Arabeske</i> )	1838-1839
Op. 19	꽃노래 ( <i>Blumenstück</i> )	1839
Op. 20	유모레스크 ( <i>Humoresque</i> )	1839
Op. 21	소품 ( <i>Novelettes</i> )	1838
Op. 22	피아노 소나타 제 2번 ( <i>Zweite Sonate</i> )	1833-1838
Op. 23	4개의 야상곡 ( <i>Vier Nachtstücke</i> )	1839-1839
Op. 26	빈 사육제의 어릿 광대 ( <i>Faschingsschwank aus Wien</i> )	1839-1840
Op. 28	3개의 로망스 ( <i>Drei Romanzen</i> )	1839
Op. 32	4개의 클라비어곡 ( <i>Vier Klavierstücke</i> )	1838-1839

초  
기

## (2) 중기 (1840-1849)

작곡가로서의 본격적인 활보를 보여준 슈만은 피아노 작품이 주류였던 초기와는 다르게 중기에 여러 장르를 집중해서 작곡하였다. 그럼에도 그의 피아노 음악에 관한 관심은 꾸준히 이어졌다. 이 시기의 피아노 음악 특징은 크게 세 가지로 나타난다.

첫째, 가곡에서 나타나는 피아노 성부의 독자성이다. 슈만이 가진 피아노에 대한 열정은 가곡의 피아노 반주에서 잘 드러나는데, 슈베르트가 추구하던 독자적인 피아노 반주의 진행을 더욱 발전시켜 노래와 반주를 동등한 위치로 자리매김하였다. 이러한 예로 반주에 긴 전주와 간주, 그리고 후주가 등장했으며, 피아노 전주와 후주 안에서 가사 없이 음악의 시적 표현을 이어갔다.

슈만의 곡 《미르테의 꽃》(*Myrthen* Op. 25)의 <히브리 노래에서>(*Aus den hebräischen Gesängen*)에는 간주가 가사의 선율을 암시하고 있으며, 노래가 끝난 후 후주에서 지속적인 하행으로 끝맺음에 여운을 주었다. (악보 3)

(악보 3-1) 《미르테의 꽃》 중 <히브리 노래에서> 간주

The image shows a musical score for the interlude of 'Aus den hebräischen Gesängen' from 'Myrthen Op. 25' by Robert Schumann. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Kann noch mein Herz ein Hof - fen'. The piano accompaniment consists of a flowing eighth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking 'p' is present in the piano part.

(악보 3-2) 《미르테의 꽃》 중 <히브리 노래에서> 후주

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics: "da brech' es o - der heil' im Sang." The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning, *sf* (sforzando) for accents, and *p* (piano) towards the end. A *rit.* (ritardando) instruction is present in the final measures of the piano part.

둘째, 그의 음악에서 ‘비더마이어(Biedermeier)’ 음악적 흐름이 서서히 등장했다. 비더마이어란 “1815년에서 1848년 3월 혁명 이전까지의 시기에 독일어권에서 나타난 시민풍속 및 정신적, 문화적 성향”을 의미한다.<sup>12)</sup> 나폴레옹의 몰락 이후 전쟁의 혼란을 수습하기 위해 독일에서는 1814년 빈 회의(Wiener Kongress)를 소집하였다. 독일의 정치는 왕정복고(Restaurations)의 흐름으로 자유를 위한 혁명적 움직임을 억압했으며, 사회는 자연히 염세주의적 태도로 전환했다. 또한, 시민들의 경제적 활동과 더불어 음악교육과 음악 문화에 대한 관심이 증폭했으며 시민계층은 연대체험과 사회적인 위치를 대변하는 곳에서 소속감을 느끼길 원했다. 이러한 경향은 가정음악, 살롱음악, 합창단체, 음악 축제 등의 예술적·문화적 변화를 이끌었다. 더불어 음악교육은 악기사와 출판사의 부흥을 초래하였다.

슈베르트, 슈만, 멘델스존과 같은 낭만주의 음악가들은 비더마이어적인 경

12) 최은아, “비더마이어의 음악관과 한슬릭,” 『음악교육』 9(2009), 132.

향을 두루 갖추고 있었으며, 그중 슈만은 낭만적 독창성과 비더마이어적인 특징을 중첩한 작곡가였다.<sup>13)</sup> 《어린이를 위한 앨범》(*Album für die Jugend* Op. 68)은 비더마이어 음악을 대표하는 곡이다. 딸의 생일을 기념하며 작곡한 이 곡은 교육적인 성격을 담고 있다. 곡의 길이는 대부분 한 장으로 구성되어 있으며 간결한 선율이 반복적으로 진행된다. 슈만은 음악적인 구성에 따라 다섯 개의 그룹으로 분류, 학생들의 난이도를 고려하여 배치하였다. 또한 기술적으로 학생들이 양손을 골고루 연습할 수 있게 특정 리듬 모티브를 오른손·왼손 균등하게 배치하여 작곡하였다.

셋째, 슈만은 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 캐논과 푸가의 작곡 방법을 창조적으로 재해석하였다. 1845년부터 슈만은 바흐의 《평균율 클라비어》(*Das Wohltemperierte Klavier* BWV 845-893) 작품을 집중탐독했다. 그리고 1847년부터 1848년까지 그는 제자들에게 대위법을 지도하면서 수업에 사용할 교재를 직접 집필하였으며, 푸가 예시들을 주로 바흐의 주제에서 차용하였다.<sup>14)</sup>

바흐의 푸가에 영향받은 작품으로는 1845년에 작곡한 《네 개의 푸가》(*Vier Fugen* Op. 72)와 《오르간을 위한 6개의 푸가》(*Sechs Fugen für Organ* Op. 60)가 있다. 《오르간을 위한 6개의 푸가》는 바흐의 이름을 ‘B-A-C-H’ 주제 동기로 사용하였다. 이것은 슈만이 바흐에 대한 존경을 표현한 것으로, 주제 동기를 반음 진행(C-H/ B-A)과 역행(H-C-A-B) 등 다양한 방법으로 전개했다.<sup>15)</sup>

13) 슈만의 집안은 교육 시민 가문의 결합이었다. 그는 출판업자였던 아버지 직업의 영향으로 부족함 없이 인문학적, 정치적 소양과 다양한 예술가들을 접할 수 있었다. 이러한 유년시절을 거쳤기 때문에 그의 정체성은 교육시민적인 면을 자연스레 흡수했다. 그래서 그는 비더마이어 음악을 경시하지 않고 오히려 골고루 음악 안에 수용했다. 이정환, “낭만주의 시대”, “진형적 낭만주의자”의 탈피를 위하여, 『음악이론포럼』 24/1(2017), 41-45 참조

14) 이미배, “슈만의 다성작법 학습,” 『서양음악학』 13/1(2010), 224.

15) 바흐의 영향에 관한 내용은 III장 슈만의 음악에서 자세히 살펴볼 것이다.

<표 2> 슈만의 중기 피아노 작품 목록

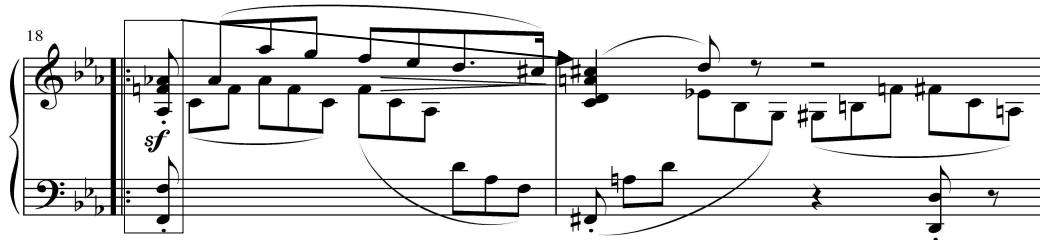
	작품번호	작품명	작곡연도
중 기	Op. 72	네 개의 푸가 ( <i>Vier Fugen</i> )	1845
	Op. 68	어린이를 위한 앨범 ( <i>Album für die Jugend</i> )	1848
	Op. 76	네 개의 행진곡 ( <i>Vier Märsche</i> )	1849
	Op. 82	숲의 정경 ( <i>Waldszenen</i> )	1848-1849
	Op. 99	다채로운 잎새 ( <i>Bunte Blätter</i> )	1836-1849
	Op. 124	음악 앨범 ( <i>Albumblätter</i> )	1832-1845

### (3) 후기 (1850-1856)

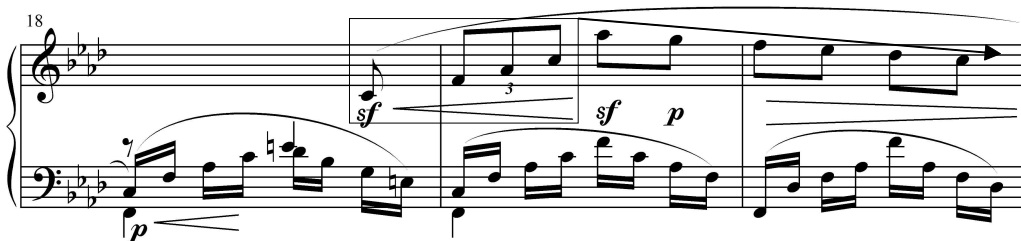
생애 말년에 슈만은 총 6곡의 피아노곡을 썼다. 1845년부터 슈만은 머릿속에 작곡할 곡을 구상한 뒤 나중에 악보에 기록하는 방식으로 작품을 완성했다.<sup>16)</sup> 그는 이 시기에 초·중기에 보였던 작곡적 경향을 계속 유지했다. 그의 후기 피아노 음악의 특징은 두 가지로 논할 수 있다.

첫째, 그는 이전의 작품에서 선율적 모티브나 리듬적 모티브를 차용하여 작곡하였다. 예를 들어, 《세 개의 환상 소곡집》(*Fantasiestücke* Op. 111)과 초기의 《환상소곡집》, 《환상곡》에서 유사한 모티브 진행을 찾을 수 있다. 《세 개의 환상 소곡집》의 <No. 1> 마디 18에서 나타난 옥타브 도약 후 순차 하행하는 진행이 《환상소곡집》 선율과 유사하다.

(악보 4-1) 《세 개의 환상소곡집》의 <No. 1> 마디 18-19



(악보 4-2) 《환상소곡집》 마디 18-20



16) 강대현, “R.Schumann의 후기 피아노 작품에서 나타나는 음악적 특징 연구,” (영남대학교 박사학위논문, 2017), 2.

또한, 《세 개의 환상소곡집》의 <No. 3> 마디 17에서는 화음이 반복된 후 순차 하행하는 선율 진행이 《환상곡》의 2악장 마디 131과 유사한 진행을 보여준다.

(악보 5-1) 《세 개의 환상소곡집》의 <No. 3> 마디 17-18

(악보 5-2) 《환상곡》의 <2악장> 마디 131-132

둘째, 이 시기에는 중기에서 시작되었던 비더마이어 경향의 작품이 집중적으로 작곡되었다. 《어린이를 위한 3개의 피아노 소나타》(*Drei Klaviersonaten für die Jugend* Op. 118)와 1851년에 완성된 듀엣곡 《무도회 정경》(*Ball-Szenen* Op. 109), 1853년 작곡한 네 손을 위한 《어린이 무도회》(*Kinderball* Op. 130)가 해당한다. 그가 이토록 교육적인 작품을 신경 썼던 이유는 청년 시절에 받았던 무미건조한 교육들에서 회의를 느꼈기 때문이다.<sup>17)</sup> 이러한 자신의 경험 때문에 더욱 일목요연한 피아노 교재를 만들어 학

생들에게 교육법을 제공하려 했다.<sup>18)</sup>

후기에는 피아노 작품의 수가 이전 시기보다 상대적으로 적지만 초·중기의 피아노 작곡 특징이 여전히 보였다. 후기 작품의 제목에 ‘환상’, ‘어린이’, ‘푸게타’ 등 과거의 작품을 환기해주는 표제도 등장한다. 이것은 그가 과거 작품의 소재를 활용하였다는 것을 유추하게 한다.

<표 3> 슈만의 후기 피아노 작품 목록<sup>19)</sup>

	작품번호	작품명	작품연도
후 기	Op. 111	세 개의 환상소곡집 (3 <i>Fantasiestücke</i> )	1851
	Op. 109	무도회 정경 ( <i>Ball-Szenen</i> )	1851
	Op. 118	어린이를 위한 3개의 피아노 소나타 ( <i>Drei Klaviersonaten für die Jugend</i> )	1853
	Op. 126	7개의 푸게타 형식에 의한 피아노곡집 ( <i>Klaviertücke in Fughettenform</i> )	1853
	Op. 130	어린이 무도회 ( <i>Kinderball</i> )	1853
	Op. 133	아침의 노래 ( <i>Gesänge der Frühe</i> )	1853

17) 슈만이 처음 음악을 배웠을 때, 비크의 피아노 수업에 불만을 품은 적이 있었고, 이러한 이유로 비르투오소 연주자였던 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)에게 수업받길 희망했다. Jensen, *Schumann: The Master Musicians*, 57.

18) 변복순, “교육학적 측면에서 본 로베르트 슈만의 후기 피아노 작품 연구,” 『한국음악학회』 19/1(1999), 210.

19) 표에 볼드체로 표시한 작품들은 네 손을 위한 피아노 작품들이다.

슈만은 초기에 피아노 연곡을 비롯하여 다양한 작품으로 독창적인 낭만성을 추구했다면, 중기와 후기로 갈수록 바흐의 푸가를 학습하면서 익힌 기법을 적극적으로 작품에 수용하였다. 또한 대중적인 작품과 교육적인 작품을 두루 작곡하는 경향을 보였다.

### Ⅲ. 슈만의 낭만적 모티브

#### 1. 푸가의 재해석

19세기 유럽 전역에서는 과거의 문화예술 및 정치를 재평가하려는 ‘역사주의’가 나타났다. 특히 18세기 후반, 낭만 미학가들은 요한 제바스티안 바흐의 작품을 교양이 있고, 교육을 받은 예술가만이 이해할 수 있는 절대 음악으로 여겼다. 그들은 바흐의 교회 칸타타에 나타나는 새로운 선율 진행이나 화성적 사용 등을 예로 들며 “최고의 예술적 경지를 이룬 음악가”로 재평가하였다. 동시에 바흐의 작품이 “민족적 예술작품”으로 규정되면서 독일에서는 바흐 음악을 재조명하는 역사주의 흐름이 일어났다.<sup>20)</sup> 1829년 3월 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)의 지휘로 무대에 오른 바흐의 《마태수 난곡》(*Matthäus-Passion*) 공연이 대성황에 마무리되면서 ‘바흐 르네상스’ 전개는 탄력을 받았다. 출판사들은 바흐의 전집을 출판하였고, 1850년에는 바흐 협회가 창설되었으며, 작곡가들은 바흐 음악에 관심을 가지고 그의 작품을 낭만적으로 재해석하는 계기를 만들었다.<sup>21)</sup>

슈만이 바흐의 음악을 접했던 시기는 1831년 하인리히 도른에게 이론 수업을 배우면서부터였다. 당시 도른은 마푸르그(Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 『푸가에 관한 논문』(*Abhandlung von der Fuge*)을 수업 교재로 삼고 슈만에게 푸가의 중요성을 강조하였다. 슈만은 이후에도 꾸준히 바흐의 《평균율 클라비어》와 마푸르그의 『푸가에 관한 논문』을 학습하면서 폴리포니 기법

20) 포르켈(J. N. Forkel, 1749-1818)의 『바흐의 생애와 예술 그리고 작품』에서 바흐를 ‘고전주의자’로 새롭게 해석하면서 이 흐름은 탄력을 받았다. 나주리, “시대와 역사를 초월하는 제1의 고전주의자: 포르켈의 바흐상(像),” 『음악과 민족』 35(2008), 204.

21) 나주리, “멘델스존의 <마태수난곡> 바흐 사후 초연의 배경과 실제, 그리고 결과,” 『음악과 문화』 19(2008), 86, 100-103 참조.

을 다졌다.

1830년 이전까지 슈만은 수공예적인 훈련<sup>22)</sup>이 시적인 영감을 방해한다고 여겼다. 하지만 바흐의 푸가와 캐논을 접하면서 작품 안에서 영감과 형식을 적절하게 조화시켜야 한다는 관점으로 바꾸었다.<sup>23)</sup> 그는 “대부분 바흐의 푸가는 최고의 형태를 갖추고 있는 성격 소품들이다. 어떤 것들은 진정한 시적 창작물이고, 각각 그만의 표현과 빛깔과 음영을 가졌다.”라고<sup>24)</sup> 언급하였다. 즉 슈만은 푸가를 낭만주의적 표현과 감정을 조화롭게 하는 최적화된 장르로 보았으며, 더 나아가 음악 외적인 특성을 담아내는 성격 소품으로 간주하였다.

그는 푸가의 ‘주제’와 ‘응답’을 대화 관계로 보는 것보다 일종의 모티브가 연속적으로 반복하는 “진술 - 재진술”로<sup>25)</sup> 간주하였다. 즉 슈만은 푸가의 구성요소인 주제와 대주제, 스트레토, 에피소드를 ‘개별적인 모티브’로 인식하고 이들이 서로 주고받듯 반복한다고 재해석했다. (악보 6)

(악보 6) 《4개의 클라비어곡집》(*Vier Klavierstücke* Op. 32)의 <지그>  
(*Gigue*) 마디 40-47 모티브의 반복적인 진행



22) 여기에서 의미하는 수공예적(*Handwerk*)이란 음악이론과 반복적인 악기 연습을 훈련하고 수련하는 행위를 일컫는다.

23) 김미영, “‘새로운 시적 시대’의 추구,” 10-12.

24) 이미배, “슈만의 바흐 탐구: 바흐의 《평균율 클라비어》 1권 중 b b 단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 op.72 중 No. 2 비교,” 『음악이론연구』 11(2006), 122 재인용.

25) 이미배, “‘푸가와 캐논적 정신’: 슈만 음악에서의 반복의 의미에 대한 고찰,” 『음악과 문화』 31(2014), 185.

슈만은 1840년 결혼 후에도 클라라와 함께 바흐의 작곡기법 연구에 심취했으며, 1845년부터 《평균율 클라비어》와 케루비니(Maria Luigi Cherubini, 1760-1842)의 『대위법과 푸가 논문』(*Cours de Contrepoint et de Fugue*)을 반복적으로 학습하고 익히면서 자신만의 수공예적인 기술을 다졌다.

그의 《네 개의 푸가》 가운데 <No. 2>는 3성부 푸가이며, 바흐의 《평균율 클라비어 1권》 중 b b 단조 푸가 주제를 낭만적으로 재해석한 곡이다. 그는 이 곡에서 바흐의 푸가 마디 1-2의 주제선율을 그대로 차용하였다. (악보 7-1) 그리고 그는 마디 2에서 9도 도약 후 순차 하행하는 부분의 리듬을 축약하여 긴 주제로 확장하였으며, 바흐의 작품에 등장하지 않은 대주제를 새롭게 추가하였다.<sup>26)</sup> (악보 7-2)

(악보 7-1) 바흐 《평균율 클라비어 1권》 b b 단조 푸가 마디 1-6



(악보 7-2) 슈만 《네 개의 푸가》의 <No. 2> 마디 1-11



26) 이미배, “슈만의 바흐 탐구: 바흐의 《평균율 클라비어》 1권, b b 단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 op.72 중 no.2 비교,” 122.

슈만과 낭만주의 음악가들은 수공예적인 훈련의 필요성에 대해 중요하게 인식하였다. 초창기 슈만은 음악이론의 학습을 비판적으로 바라보았다. 하지만 정식 작곡 수업을 통해 수공예 훈련의 필요성을 깨달았고 그는 생애 전반에 걸쳐 지속해서 바흐의 작품을 학습하며 자신의 기량을 개발했다. 결국, 슈만은 19세기 음악 이해의 중요 모티브가 되는 바흐와 푸가의 수용을 자신만의 모티브 기법으로 재해석했다고 평가할 수 있다.

## 2. 낭만적 유머

낭만시대의 ‘유머’는 밝고 즐거운 것으로 국한되지 않고 멜랑콜리(melancholy)한 상태와도 연결되었다.<sup>27)</sup> 즉, 낭만적 유머는 웃음으로 다가가더라도 슬픔을 반영하는 복합적인 것을 내포하고 있다. 낭만주의자들은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 중기 음악에서 유머를 찾았다. 그들은 베토벤 작품에서 보이는 ‘박절적 이탈’과 ‘대담한 전조 진행’, ‘예상치 못한 조성의 쓰임’을 유머러스한 기법이라고 보았다.<sup>28)</sup> 이러한 베토벤의 유머러스한 기법은 그의 작품에서 익살스럽고 유쾌한 분위기뿐만 아니라 진지한 단조 분위기의 음악에서도 활발히 쓰였다. 낭만주의자들은 베토벤이 유머를 시도했던 이유가 무한세계와 현실 세계의 대비를 인식하고 이를 극복하기 위해서였다고 주장했다.<sup>29)</sup>

슈만의 유머는 베토벤의 유머와 매우 닮아있다. 그는 현실과 이상세계의 격차를 인식하지만, 거기에 안주하지 않고 새로운 자유, 즉 시적 자유를 통해 상반된 세계를 중재하고자 했다. 그리고 그가 시적 자유를 표현할 때마다 유머를 적용하였다. 슈만의 유머는 청자에게 ‘모호한’ 감정을 선사하는 동시에, 이 모호함은 청중들을 시적 음악 세계로 이끈다. 이는 슈만 자신이 음악적으로 혹은 시적으로 추구하려던 것을 수용자에게 효과적으로 전달하기 위한 의도적 장치였다.<sup>30)</sup>

---

27) 슈만은 지인에게 쓴 편지글에서 《유모레스크》를 작곡할 때 그 과정이 가장 멜랑콜리한 작품이며 울고 웃으며 작곡했다고 언급하였다. 김미영, “역사: 웃음과 희극적인 것, 그리고 음악적 희극성,” 『음악이론연구』 13(2008) 26.

28) Mirjam Schadendorf, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*(Stuttgart, 1995), 35. 김미영, 위의 글, 26 참조.

29) 장 파울은 그의 저서 『미학입문』에서 유머란 “나와 세계가 분리되는 감정, 즉 무한한 것의 관점에서 모든 유한한 것들의 한계성을 인식하는데 기인한다.”라고 언급했다. 김미영, 위의 글, 24-25.

30) 주성희, “슈만 『카니발 op.9』의 표제에 내재된 다중적 의미와 상징성의 고찰,” 『이화음악논집』 16/ 2(2012), 15.

따라서 본 논문에서는 슈만이 베토벤 음악에서 유머러스한 요소라고 해석했던 “두드러진 대조, 이탈, 선율선의 파괴, 기이한 종결”<sup>31)</sup> 중 ‘이탈’과 ‘대조’를 중심으로 그의 작품에서 낭만적 유머가 어떻게 나타나는지 알아보고자 한다.

슈만은 음악 안에서 “전통적, 규칙적 현실 세계로부터 끊임없는 이탈”을 추구하였다<sup>32)</sup> 그의 작품에서 보이는 ‘이탈’은 그가 보여주는 낭만적 유머의 첫 번째 방법이며, 이 이탈은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 예상치 못한 화성을 사용하여 곡을 전개하는 방법이다. 예를 들어 문학작품에서 글의 ‘기승전결’이 명확하지 않으면 독자들이 그 글을 읽으면서 모호한 감정을 느낀다. 글과 마찬가지로 음악에서 곡의 시작과 종지는 청중들에게 출발점과 도착지를 명확히 제시한다. 그러나 예상치 못한 전개는 당혹감 혹은 신선함, 거부감 등을 안겨 준다. 이처럼 슈만은 곡을 시작하거나 진행할 때 예상치 못한 화성진행으로 청자들에게 모호함을 느끼게 하였다. 화성 전개를 활용한 이탈의 예는 《유모레스크》의 서주 부분에 가장 잘 나타난다. 일반적으로 곡의 조성을 정하면 대개 으뜸화음(I)-딸림화음(V)으로 안정적인 화성진행을 하기 마련이다. 그러나 이 곡의 경우, 곡의 조성이 Bb장조이지만 시작 마디에서 Bb장조의 구성음이 아닌 g단조의 이끔음인 F#음을 넣어 조성을 파악하는데 혼선을 주었다. 또한 그는 마디 1-3에서 버금딸림화음(IV)과 으뜸화음(ii)으로 진행되는 중개화음(intermediate chord)<sup>33)</sup>을 사용하여 으뜸화음으로 해결할 때까지(마디 4) 무려 3마디 동안 음악이 계속 진행되는 듯한 분위기를 연출했다. (악보 8) 이것은 기존의 화성 전개 방식에서 벗어난 이탈적 시도라고 할

31) 이훈진, “Robert Schumann의 <유머레스크>(Humoreske op.20)에 나타난 유머 연구,” (단국대학교 박사학위 논문, 2009), 10.

32) 이훈진, 위의 글, 15.

33) 중개화음이란 “딸림화음 앞에 위치해 종지를 효과적으로 준비시키는 화음”이라 하며 다른 말로는 “딸림예비화음”(predominant chord) 이라고도 불린다. 으뜸화음과 딸림화음 사이의 중개하는 기능을 하며 ‘ii, IV’가 대표적인 중개화음에 해당한다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석 1』 (서울: 예술, 2017), 62.

수 있다.<sup>34)</sup>

(악보 8) 《유모레스크》 마디 1-4 서주 부분

The musical score is for the first four measures of the introduction of 'Einfach semplice' from 'Yumoresk'. It is written for piano in G major, 3/4 time. The tempo is marked 'g단조 이끔음' (Andante). The score features a melody in the right hand with a slur over the first four measures, and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and a decrescendo (*dim.*) leading to a four-measure rest.

둘째, 슈만은 끊임없이 박절의 변화를 주면서 이탈을 표현하였다. 이 방법은 그가 자주 사용하던 작곡기법으로, 그는 본래의 박자표를 이탈하여 마디선의 구분을 모호하게 연출하였다. 예를 들어 《사육제》를 보면, <No. 7>의 <코케트>(Coquette)에서 첫 박부터 쉼표에 의한 당김음 리듬이 발생한다. 또한 이음줄(slur)을 이용해 마디선의 구분을 모호하게 하고 자연스럽게 강박이 약박으로 전이하게끔 유도하였다.

(악보 9) 《사육제》의 <코케트> 마디 1-5

The musical score is for the first five measures of 'Vivo' from 'Sextet'. It is written for piano in B-flat major, 3/4 time. The tempo is marked 'Vivo'. The score features a melody in the right hand with a slur over the first five measures, and a bass line. Dynamics include pianissimo (*pp*), piano (*p*), and fortissimo (*ff*). A bracket above the first five measures is labeled '구분이 모호한 마디선' (Ambiguous bar lines).

34) 이훈진, 위의 글, 93-94.

슈만의 음악에서 유머를 표현하는 두 번째 방법은 바로 ‘대조’이다. 그의 작품에서는 종종 지시어인 ‘유머를 가지고’(mit humor)가 등장한다. 이 지시어의 곡들에서는 빈번한 스포르찬도와 피아노(*p*)의 교대, 리타르단도와 아 템포(*a tempo*), 악센트를 이용한 박의 급전환 등 대조적인 병치가 공통으로 나타나는데, 이는 듣는 이에게 규칙적인 흐름을 방해하고 급변하는 분위기를 느끼도록 유도한다.

슈만이 대조적인 흐름을 통해 빈번히 음악적 변화를 주었던 것은 현실 세계와 이상세계의 격차를 해결하기 위해서였다. 즉 그는 플로레스탄과 오이제비우스 같은 상반된 캐릭터를 병치하여 급변하는 분위기를 이끌고, 음악적 전개를 불안정한 상태로 머물게 하였다. 이런 빈발한 대조의 표현은 사람들이 음악적 이상세계를 경험하게끔 유도한 유머의 장치였다.

《소품》(*Novelettes Op. 21*) <No. 6>에서는 지시어가 ‘매우 활기차게, 풍부한 유머를 가지고’(*Sehr lebhaft, mit vielem humor*)로 되어있다. 이 곡에서는 강약의 대조가 규칙적으로 등장하여 역동적인 분위기를 끌어낸다. 그러나 규칙적인 프레이즈 진행 안에 밀집한 화음 반복이 갑작스럽게 등장하고, 리타르단도와 페르마타를 삽입하여 앞선 프레이즈와 대조를 이루며 불규칙성을 야기한다. (악보 10)

(악보 10) 《소품》의 <No. 6> 마디 5-16

예를 들어, 악보 10을 살펴보면 마디 1-16까지는 네 마디씩 규칙적인 프레이즈가 형성되며, 마디 1-8까지는 두 마디 단위의 악절 구조가 나타난다. 그러나 마디 9에서 갑작스럽게 포르테가 출현하여 두 마디 단위의 규칙성을 깨트린다. 이렇듯 네 마디 동안 잠깐의 쉬는 시간을 갖다가 마디 13에서 마디 1-4의 음형을 반복한다. 이 네 개의 마디(마디 9-12)는 앞의 부분과 대조적인 차이점을 보여준다. 마디 1-8까지는 이음줄과 스타카토를 사용하여 역동적인 분위기를 연출하며 정박에 강세를 주어 곡의 안정감을 더해준다. 하지만 대조되는 네 개의 마디는 불규칙한 리듬과 리타르단도, 페르마타로 인해서 또 다른 음악적 국면을 맞이하게 한다.

19세기 음악에서 유머란 관습에 얽매이지 않으면서 작곡가의 독창성을 마음껏 누릴 수 있었던 낭만적 표현방법 중 하나였고, 반어적이거나 중의적인 감정을 담아내는 예술적 기법이였다. 슈만은 선율 안에 이탈적 요소를 넣어 청중들에게 모호한 감정을 불러일으키려 하였고, 빈번히 대조적인 기법들을 병치하여 급변하는 음악 흐름을 유도하였다. 나아가 이러한 슈만의 낭만적 유머기법은 그가 작품에서 실현하고자 한 시적인 장치였다고 해석할 수 있다.

### 3. 다비드 동맹

슈만은 서적상이던 아버지 덕에 많은 문학작품을 접할 수 있었고 어린 시절부터 폭넓은 인문교육을 받으며 자연스럽게 문학에 흥미 가졌다. 그는 학창 시절에 문학 클럽을 만들어 회원들과 문학을 서로 비평하거나 위인들의 생애 및 작품을 공부하였다. 그들은 소설이나 자작시를 만들어 발표하기도 하였고, 그날 다뤘던 주제에 대해서 논평하는 방식으로 문학적 식견을 넓혔다.

한편, 슈만은 괴테(Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832)와 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1757-1805)를 비롯하여 장 파울, 호프만 등 초기 낭만 문학가들의 소설을 즐겨 읽었으며, 그중에서도 장 파울, 호프만의 문체를 따라 쓰거나 흉내 내면서 그들의 작품에 매료되었다. 이 두 문학가는 슈만의 가상 단체인 ‘다비드 동맹’을 창단 하는데 큰 공헌을 한 인물이었다.

다비드 동맹은 슈만이 19세기 문학작품 속 분열된 캐릭터에 몰입하면서 탄생했으며, 이 동맹은 1834년 슈만이 창간한 음악 비평 잡지 『음악신보』에서 공식적으로 출현했다.<sup>35)</sup> 그는 이 잡지를 통해 동시대의 음악가들을 보다 자유롭게 혁신적인 음악 사상으로 바로잡으려 노력하였다. 이를 위한 수단으로 그는 다비드 동맹이라는 가상 조직을 결성하여 사람들에게 그의 생각을 전달하였다.

다비드 동맹의 명칭 어원은 성경 구절에서 비롯되었다. 슈만은 다윗왕이 블레셋 군사들(계몽하려는 대상)을 물리쳤던 상황과 자신의 발상인 “필리스터’(Philister)에 대항하고 옛 시대를 기억하며 새로운 시적 세계를”<sup>36)</sup> 열어가

35) 플로레스탄과 오이제비우스는 1831년 12월 비평문인 『일반음악신문』(*Allgemeine Musikalische Zeitung*)에서 공식적으로 첫 등장 하였다. 슈만은 “작품 II”(Opus II)라는 제목으로 기고한 쇼팽의 “돈 조반니 주제에 의한 피아노와 오케스트라를 위한 변주곡에 대한 비평문”에서 플로레스탄과 오이제비우스가 서로 대화하듯 음악을 비평하는 글을 썼다. 이에 신문사 관계자들은 강한 반발을 하며 새로운 기고 방식을 선보였던 슈만을 신문사에서 해고 하였다. 이애은, “슈만 『카니발』(Carnaval, op.9) 속에 내재된 이중성 표현에 대한 연구,”(한양대학교 박사학위논문, 2019), 21.

36) 김용환, 『19세기 음악: 서양음악사』, 170.

려는 발상이 닮아있다고 보고 이 동맹의 이름을 다윗왕 이름에서 차용하였다.<sup>37)</sup>

한편, 슈만은 이 동맹에 대한 아이디어를 장 파울과 호프만에게서 얻었다.<sup>38)</sup> 장 파울의 소설 『개구쟁이 시절』(*Flegeljahre*)에<sup>39)</sup> 나오는 이중적 캐릭터는 슈만 자신의 내적인 이중성과 연결되어 음악적으로 형상화하는 계기를 마련하였다.<sup>40)</sup> 또한 슈만은 호프만의 소설 『세라피온의 형제들』(*Serapionsbrüder*, 1819-1820) 속 ‘세라피온의 결사’(Serapionsorden)의 창단 목적에서 깊은 영감을 받았다. 그것은 “필리스터로 가득 찬 세상에서 진실한 시적 심성을 지닌 정신적 동맹”이란 내용으로, 슈만이 다비드 동맹의 목적을 보다 구체화할 수 있게 했다.<sup>41)</sup>

다비드 동맹 구성원은 다음과 같다. 슈만의 이중 자아를 형상화한 대담하고 정열적인 ‘플로레스탄’(Florestan)과 정적이며 명상적인 ‘오이제비우스’(Eusebius) 그리고 이 두 캐릭터 사이를 중립적으로 중재해주는 ‘마이스터

37) 여기서 나오는 ‘필리스터’는 유대인의 적인 비유대인을 일컫는 말이다. 슈만은 필리스터를 성경에 나오는 ‘골리앗’에 비유하였다. 이는 《사육제》 마지막 곡인 <필리스터에 대항하는 다비드 동맹원들의 행진>에서 ‘다비드와 그들의 동맹군들은 춤추고 웃으며 골리앗의 승리를 거둠’이라고 해석한 것에서 확인할 수 있다. 그러나 ‘필리스터’는 단순히 성경에서 부정적인 캐릭터만 의미하는 것이 아니었다. 18세기 말에서 19세기 초, 진부하고 속물적인 소시민적인 부류를 일컫는 용어로 낭만주의자들이 그들을 비하할 때도 사용하였다. 김용환, “슈만 ‘다비드동맹’ 탄생 배경에 관한 연구,” 『서양음악학』 14/3 (2011), 89-90.

38) 슈만의 다비드 동맹의 아이디어는 문학가들에게서 비롯되었다는 의견이 지배적이다. 그러나 아펠(Bernhard Appel)을 포함한 일부 학자들은 비터마이어의 문학 모임 혹은 예술 모임에서 영향을 받았다고 주장한다. 김용환, 위의 글, 92-115 참조.

39) 『개구쟁이 시절』은 장 파울이 1804년에 완성한 4권 64장으로 구성된 성장 소설이다. 이 소설에서는 대조적인 성격을 가진 쌍둥이 형제 ‘발트’(Walt)와 ‘블트’(Vult)가 등장하는데, 슈만은 내성적이고 몽상가적 기질을 가진 발트를 ‘오이제비우스’로, 정열적이며 혁명가적 기질을 가진 블트를 ‘플로레스탄’으로 정하여 자신의 글과 음악작품의 주요 캐릭터로 등장시켰다.

40) 슈만은 장 파울에게 동질적 유대감을 느꼈는데, 특히 장 파울 소설에서 등장하는 상반된 성격의 형제가 본인의 내면적 이중성과 닮아있다고 보았다. 그는 장 파울에 대해 “자기 자신 안에 그런 상반된 특징을 조합할 수 있는 사람은 장 파울밖에 없을 것이다. [...] 그는 적어도 나의 한 부분과 영겨있는 듯 보인다.”라고 언급하였다. G. Eismann, Robert Schumann, Tagebuecher, Bd.1, 82. 주성희, “슈만의 『카니발 op.9』에 나타나는 장 파울의 문학적 특징의 고찰과 해석,” 151 재인용.

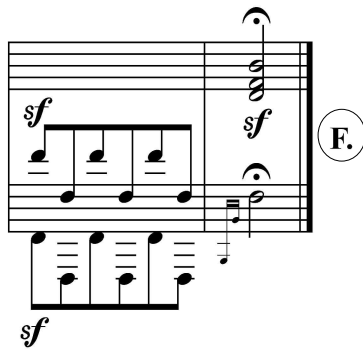
41) 김용환, 위의 글, 106 재인용.

라로'(Meister Raro)<sup>42)</sup>가 주요 구성원이다. 그리고 1835년 역사적 인물 혹은 가까운 지인들을 동맹의 구성원으로 추가 투입하였는데, 에르네스티네의 '에스텔라'(Estella), 클라라의 '칠리아'(Cilia) 혹은 '키아라'(Chiara), 그의 절친 멘델스존인 '메리티스'(Meritis) 등 슈만은 이들을 가상 캐릭터로 구현하였다.

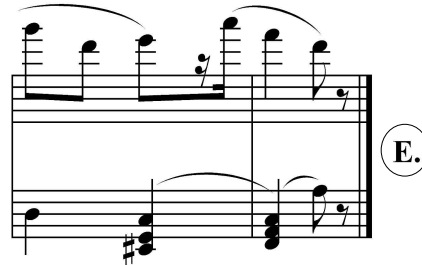
다비드 동맹 성격이 나타나는 작품에는 《나비》, 《사육제》, 《크라이슬러리아나》, 《다비드 동맹 무곡》 등이 있다. 《다비드 동맹 무곡》은 슈만의 이중적 성격이 잘 드러나 있는 곡이다. 특히 이 곡은 음악적 성격에 따라 각 곡의 끝부분에 'F', 'E', 두 성격이 혼합되어 있음을 의미하는 'F und E'로 서명되어 있다. (악보 11)

(악보 11) 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 4>와 <No. 5>

<No. 4> 플로레스탄 성격



<No. 5> 오이제비우스 성격



42) 호프만은 이중 자아를 하나로 통합시키려는 면을 보였으며, 슈만은 이에 영감을 받아 자신의 두 자아를 중재해줄 수 있는 이성적 성격의 '라로'를 창조했다. 김용환, "슈만의 '다비드동맹'(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구," 97, 101.

《사육제》는 슈만이 장 파울 작품을 집중적으로 탐독하던 시기인 1833년부터 1835년까지 작곡한 곡으로 그는 발트의 몽상적인 성격을 서정적인 선율과 차분한 분위기로, 볼트의 쾌활한 성격을 빠르고 경쾌한 분위기로 표현하였다.<sup>43)</sup> 이 곡은 <삐에로>(*Pierrot*)와 <아를쟁>(*Arlequin*), <오이제비우스>와 <플로레스탄>과 같이 상이한 분위기의 곡을 나란히 배치하여 대조성을 강조하였다. 《사육제》에서는 다비드 동맹 구성원들이 두루 등장하는데 <키아리나>(*Chiarina*), <쇼팽>(*Chopin*) 그리고 <에스트렐라>가 등장하며, 마지막 곡에서는 <필리스틴에 대항하는 다비드 동맹군의 행진>(*Marche des Davidsbündler contre les Philistins*)이라는 직접적인 표제를 통해 다비드 동맹과의 연관성을 보여주었다. 앞서 논의된 플로레스탄과 오이제비우스 캐릭터의 음악적 특징을 정리하면 <표 4>와 같다.<sup>44)</sup>

<표 4> 플로레스탄과 오이제비우스의 음악적 특징

	플로레스탄	오이제비우스
템포	빠른 템포	빠르지 않은, 느린 템포
지시어	거칠고 즐겁게, 격렬한, 움직임 있게, 유머러스하게	소박하게, 내면적인, 감상적으로
다이내믹	<i>sf</i> <i>f</i> <i>p</i> < <i>ff</i>	<i>pp</i> , <i>p</i>
음악적 특징	당김음, 악센트, 아티큘레이션의 대조	선율선 강조, 리타르단도로 유연한 표현 연출
분위기	동적인 분위기	명상적이고 정적인 분위기

43) 《다비드 동맹 무곡》에서 두 캐릭터의 특징을 기준으로 삼고 <표 4>에 정리하였다.

44) 대비되는 캐릭터의 특징들을 <표 4>로 설명할 수 있지만, 이는 음악적 특징으로 구분 짓기 위함일 뿐, 그의 작품에서 나타나는 모든 악곡을 이 기준으로 맞춰 캐릭터의 특징으로 규정할 수는 없다.

## IV. 《교향적 연습곡》

### 1. 작품 배경

슈만의 《교향적 연습곡》은 1834년-1837년에 걸쳐 작곡되었다. 작품은 주제를 비롯하여 9개의 변주형식의 연습곡(1번, 2번, 4번, 5번, 6번, 7번, 8번, 10번, 11번)과 3개의 연습곡(3번, 9번, 12번)을 포함하는 총 13곡으로 구성, 1837년 하스링어(Tobias Haslinger)사에서 출판되었다. 슈만은 이 작품을 창작할 때 곡의 제목과 순서를 구상하면서 여러 번의 수정작업을 거쳐서 완성했다.

#### (1) 탄생 배경과 작품의 구성<sup>45)</sup>

《교향적 연습곡》의 탄생은 슈만의 연인이었던 에르네스티네(Ernestine von Fricken, 1816-1844)와의 관계에서 시작되었다. 1834년 슈만은 그녀의 아버지인 프리켄(Ignaz Ferdinand von Fricken) 남작이 직접 쓴 선율을 주제로 삼아 다채로운 분위기의 작품을 창작하기 위해 변주곡으로 작곡하였다. 슈만은 처음 이 곡을 쓸 때, 곡을 비장한 분위기로 진행하다가 후반부인 피날레에서 개선행진곡 같은 화려한 음악으로 마무리하려고 했다. 그러나 그는 작곡 과정에서 단조에서 장조로 바뀌는 분위기 반전을 표현하는 것에 상당히 어려움을 느꼈고, 작품의 구성과 제목을 여러 번 수정 반복하며 고민했다.

현재까지 공식적으로 남아있는 《교향적 연습곡》의 자필본은 두 개이며, 작성된 순서로 A1(1834년으로 추정), A2(1834년-1835년)로 구분한다.<sup>46)</sup> 슈만

45) 본 장은 Robert Schumann, *Symphonic Etudes, op. 13*, ed. Ernst Hertrich (G. Henle Verlag, 2006)의 편집자 헤르트리히(Ernst Hertrich)의 글을 기반으로 정리하였다.

46) A1: Autograph (New Haven, Connecticut, Yale University Music Library, Horowitz Collection); A2: Autograph (Morlanwelz-Mariemont, Belgium, Bibliotheque du Musee

은 A1의 순서를 명확히 정하지는 않았지만 각 악장을 ‘변주곡’으로, <연습곡 12번>은 ‘피날레(*Finale*)’라고 표기해놓았다. 그리고 그는 작품 제목으로 수첩에 “교향적 연습곡”이라고 기록했다. A2에서는 A1보다 곡의 구성과 순서가 구체적으로 나열되어 있으며, 슈만이 한 번 더 수정한 끝에 1835년 1월 8일 A2의 곡 구성이 완성되었다.<sup>47)</sup> <표 5>

---

Royale de Mariemont)

47) “프리켄 남작부인에게(Madame la Baronne de Fricken nee Comtesse de Zedtwitz)”라는 헌정 글귀가 기재되어 있다.

<표 5> 자필본 A1과 A2 구성의 차이, A2 구성의 수정<sup>48)</sup>

A1	A2	
주제	주제	→ 주제
(연습곡 1번)	변주곡 1번 (연습곡 2번)	변주곡 11번 (연습곡 1번)
(연습곡 2번)	변주곡 2번 (연습곡 5번)	변주곡 1번 (연습곡 2번)
(연습곡 4번)	변주곡 3번 (부록의 변주곡 1번)	변주곡 3번 (부록의 변주곡 1번)
(연습곡 5번)	변주곡 4번 (부록의 변주곡 3번)	변주곡 10번 (부록의 변주곡 2번)
(연습곡 10번)	변주곡 5번 (연습곡 10번)	변주곡 2번 (연습곡 5번)
Finale (연습곡 12번)	변주곡 6번 (부록의 변주곡 5번)	변주곡 4번 (부록의 변주곡 3번)
(부록의 변주곡 1번)	변주곡 7번 (부록의 미완성 변주곡)	변주곡 5번 (연습곡 10번)
(부록의 변주곡 2번)	변주곡 8번 (연습곡 4번)	변주곡 6번 (부록의 변주곡 5번)
(부록의 변주곡 3번)	변주곡 9번 (부록의 변주곡 4번)	변주곡 7번 (부록의 미완성 변주곡)
(부록의 변주곡 4번)	변주곡 10번 (부록의 변주곡 2번)	변주곡 8번 (연습곡 4번)
(부록의 변주곡 5번)	변주곡 11번 (연습곡 1번)	변주곡 9번 (부록의 변주곡 4번)
(부록의 미완성 변주곡)	Finale (연습곡 12번)	Finale (연습곡 12번)

48) 슈만은 A1에 곡 번호를 명확하게 적어놓지 않아 본 논문에서는 곡의 순서를 쉽게 파악하기 위해 괄호 안에 Robert Schumann, *Symphonic Etudes, op. 13*, ed. Ernst Hertrich (G. Henle Verlag, 2006) 1837년 판의 악장 번호를 달았다. A2에 표기된 ‘변주곡’은 출판되기 전 슈만이 임시로 적어놓은 곡 번호를 표기한 것이므로 현재 출판되어있는 변주곡 번호와 혼동하지 않도록 한다.

1835년 1월 22일 슈만은 작품의 출판을 위해 브라이트코프 & 헤르텔(Breitkopf & Härtel)사에 악보 묶음을 보냈다.<sup>49)</sup> 그는 이 묶음에서 처음 공식적으로 작품의 제목을 “교향적 변주곡”이라고 표기했으며, 이 변주곡을 그의 일기장에 “오케스트라 성격을 가진 연습곡”이라고 기록하였다. 이러한 사실을 미루어볼 때 슈만은 여전히 이 작품의 성격과 제목을 확정 짓지 못하고 있었던 것으로 보인다. 그러나 브라이트코프 & 헤르텔사가 이 곡의 출판을 거절하면서 슈만은 1836년 비엔나에 있는 출판업자 하스링어에게 출판을 의뢰하였다. 여기서 주목할 점은 슈만이 하스링어에게 보낸 (출판의뢰가 적힌) 편지에 “다비드 동맹 연습곡”이라고 언급하였다는 점이다.

첫 출판을 위한 과정 중 전에 없었던 연습곡 6개(3번, 6번, 7번, 8번, 9번, 11번)를 추가로 작곡하여 《교향적 연습곡》을 12개의 작품으로 구성하였고, 부록의 변주곡 6개는 제외되었다. 또한 슈만은 A2 곡의 명칭을 변주곡(피날레를 포함)에서 연습곡으로 바꾸고 작품의 제목을 “교향적 연습곡”으로 명시했다.<sup>50)</sup> 그리고 이듬해 1837년 6월 하스링어사에서 《교향적 연습곡》이 출판되었고, 영국 작곡가이자 피아니스트였던 베넷(William Sterndale Bennett, 1816-1875)에게 헌정되었다.<sup>51)</sup><표 6>

49) 이 묶음 안에는 《소나타》, 《교향적 변주곡》(A2), 《카니발》 자필본이 포함되어 있었다.

50) ‘연습곡’의 제목과 관련하여 헤르트리히(E. Herttrich)는 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)의 영향을 언급한다. 그의 주장에 따르면 1835에서 1836년 슈만은 한창 《교향적 연습곡》 작곡에 몰두했으며, 작품의 장르를 연습곡과 변주곡 사이에서 고민하다가 쇼팽을 만난 시점에 연습곡으로 확정했다는 것이다. 작품의 구성이나 제목, 두 사람의 만남을 고려해 볼 때 헤르트리히의 주장은 상당 부분 설득력 있다. Robert Schumann, *Symphonic Etudes, op. 13*, ed. Ernst Herttrich (G. Henle Verlag, 2006), vi.

51) 악보의 하단에 “어느 아마추어가 작곡한 멜로디에 의한 것(Les notes de la melodie sont de la composition d’um Amateur)”이라는 문장이 적혀있다. 딸 에르네스티네와 슈만의 연인관계를 못마땅해 했던 프리켄 남작은 1835년 늦여름, 그녀를 데리고 아쉬(Asch) 지방으로 떠났고 슈만과 에르네스티네는 자연스레 이별하였다. 출판연도가 1837년인 점을 생각해볼 때 둘 사이는 이미 이별한 상태이므로 ‘어느 아마추어’가 가리키는 것은 프리켄 남작임을 알 수 있다.

<표 6> 출판되기 전 《교향적 연습곡》 구성의 확립 과정, 곡의 추가와 삭제<sup>52)</sup>

하스링어에게 보내면서 수정된 인쇄본	출판되기 전 교정된 인쇄본 <sup>53)</sup>
주제	주제
변주곡 11번 (연습곡 1번)	연습곡 1번
변주곡 1번 (연습곡 2번)	연습곡 2번
변주곡 2번 (연습곡 5번)	<b>*연습곡 3번</b>
변주곡 9번 (부록의 변주곡 4번)	연습곡 4번
변주곡 8번 (연습곡 4번)	연습곡 5번
변주곡 4번 (부록의 변주곡 3번)	<b>*연습곡 6번</b>
변주곡 5번 (연습곡 10번)	<b>*연습곡 7번</b>
변주곡 6번 (부록의 변주곡 5번)	<b>*연습곡 8번</b>
변주곡 10번 (부록의 변주곡 2번)	<b>*연습곡 9번</b>
Finale (연습곡 12번)	연습곡 10번
	<b>*연습곡 11번</b>
	연습곡 12번

52) 표 안에 볼드체(\*)로 표시되어있는 곡은 출판 전에 새롭게 추가된 곡들이다.

53) 교정을 위한 인쇄본에 표기된 연습곡 악장들은 Robert Schumann, *Symphonic etudes, op. 13*, ed. Ernst Herttrich (G. Henle Verlag, 2006) 1837년 판의 연습곡 악장 순서와 동일하다.

## (2) 시기별 출판본

《교향적 연습곡》이 처음 출판되고 그로부터 15년 후인 1852년, 함부르크(Hamburg) 출판업자 슈베르트(Julius Schuberth, 1804-1875)에 의해 《교향적 연습곡》이 재출판되었다. 슈베르트는 1848년 슈만의 《어린이들을 위한 앨범》을 발행한 출판업자로, 항간에 슈만의 위상을 다시금 높이는데 한몫을 한 인물이다. 이 작품의 흥행 덕에 유럽의 많은 출판업자가 슈만의 새 작품들을 기대하게 되었다. 하지만 (1845년 이후부터) 슈만의 정신질환이 심해지면서<sup>54)</sup> 그의 상태는 슈베르트를 포함한 출판업자들의 요구를 들을 수 없는 처지에 이르렀고, 결국 그들은 슈만의 초기 작품으로 시선을 돌렸다. 그 가운데 슈베르트는 슈만의 자필본 A2를 참고하며 1837년 판 작품의 구성을 일부 수정하였는데, 그는 <연습곡 3번>과 <연습곡 9번>을 생략하였고, ‘Etude’(연습곡)라고 붙인 제목을 ‘Variation’(변주곡)으로, <연습곡 12번>은 ‘Finale’(피날레)로 변경하였다. 그리고 《교향적 연습곡》이었던 곡의 제목을 《변주 형식의 연습곡》(Etudes en forme de Variations)으로 수정하여 재출판하였다.<표 7>

---

54) 전옥길 외, “청년 브람스에게, 슈만 부부로부터: 클라라 슈만의 《슈만 주제에 의한 변주곡, op.20》과 요하네스 브람스의 《슈만 주제에 의한 변주곡, op.9》의 비교 분석을 중심으로,” 『음악학』 24/1(2016), 110.

<표 7> 1837년 판과 1852년 판의 비교

<1837년 판> 12개의 교향적 연습곡 (XII Etüdes Symphoniques)	<1852년 판> 변주곡 형식의 연습곡 (Etudes en forme de Variations)
주제	주제
연습곡 1번	변주곡 1번 (연습곡 1번)
연습곡 2번	변주곡 2번 (연습곡 2번)
연습곡 3번	변주곡 3번 (연습곡 4번)
연습곡 4번	변주곡 4번 (연습곡 5번)
연습곡 5번	변주곡 5번 (연습곡 6번)
연습곡 6번	변주곡 6번 (연습곡 7번)
연습곡 7번	변주곡 7번 (연습곡 8번)
연습곡 8번	변주곡 8번 (연습곡 10번)
연습곡 9번	변주곡 9번 (연습곡 11번)
연습곡 10번	피날레 (연습곡 12번)
연습곡 11번	
연습곡 12번	

## 2. 《교향적 연습곡》 분석연구<sup>55)</sup>

### (1) 대칭적 구조

《교향적 연습곡》은 <주제>의 c#-g#-e-c# 모티브가 개별 악곡마다 등장하며, 동시에 유사한 화성 구조에서 전개하는 변주곡 성격을 지닌다. 슈만은 이 곡에서 <연습곡 7번>과 <연습곡 11번> 그리고 <연습곡 12번>을 제외한 개별 악곡에 c# 단조로 조성적 일관성을 부여하였다. 그리고 <주제>와 <연습곡 4번>의 마지막 부분에 아타카(attacca)라는 지시어를 표기하거나, <연습곡 3번>과 <연습곡 10번>과 같이 불완전정격종지(IAC) 혹은 변경종지(PC)로 곡의 종지 기능을 약하게 하여 곡의 연속성을 나타냈다.

전체 곡의 구성은 <연습곡 6번>을 기준으로 대칭을 이루도록 했다. 탄생 배경에서 살펴보았듯이 《교향적 연습곡》은 연습곡과 변주곡의 성격을 지니고 있지만, 동시에 슈만의 여타 피아노 연곡 작품과 같이<sup>56)</sup> 개별 악곡들의 구조적, 조성적 그리고 모티브적 유기적 연관성을 보여주고 있다.

《교향적 연습곡》은 <연습곡 6번>을 축으로 하여 음악적 전개와 아이디어가 유사한 악곡끼리 짝을 지어 대칭적 구조를 형성하고 있다.<sup>57)</sup> 이러한 대칭적 구조는 슈만의 피아노 연곡에서 뿐 아니라 악장 내에서도 빈번하게 나타난다. 예를 들어 《피아노 소나타 3번》의 4악장은 《교향적 연습곡》과 유사

55) Robert Schumann, *Symphonic Etudes, op. 13*, ed. Ernst Herttrich (G. Henle Verlag, 2006), 1837년 판의 악보로 분석하였다.

56) 연곡을 정의하는 기준으로는 첫째, 개별 악곡 간의 음악적 아이디어가 비슷해야 하며 둘째, 개별 곡간의 주제나 화성진행, 리듬 패턴이 유사해야 한다. 셋째, 인접한 곡간의 짝을 이루어 국소적인 연결성을 취해야 하며 네 번째, 일관된 조성을 사용하여 개별 곡들이 하나의 곡으로 인식할 수 있어야 한다. 마지막으로 작곡을 계획할 때에 조성적 단일성을 포함하여 전체 개별 곡간의 배열을 고려해야 한다. 배재희, “슈만의 피아노연곡에 나타난 단편성과 연속성,” 『이화음악논집』 10/1(2006), 94-95.

57) 이주연, “Robert Schumann(1810-1856)’s Piano Variations,” 『피아노음악연구』 11(2017), 74-77 참고.

한 구조를 보인다. 《피아노 소나타 3번》의 4악장은 곡의 중간 부분인 C의 경과구를 기준으로 전반부와 후반부로 나눌 수 있으며, 각 단락을 A-B-C-C-B :|| - A-코다 || 로 구분할 수 있다. 동시에 대칭되는 각각의 단락은 마디 수와 조성의 관계에서 서로 대응하고 있다.<sup>58)</sup> <표 8>

<표 8> 《피아노 소나타 3번》 4악장 형식 구조

구조	A	경과부	B	경과부	C	경과부	C	경과부	B	재경과부	A
전반부	1-9		17-37		60-74		88-102		120-144	144-166 :	
후반부	167-175		183-199		226-240		254-268		286-310	310-326	327-359

《교향적 연습곡》에서는 <연습곡 6번>이 대칭축이 되지만, 이 이후로 마디 수와 형식이 확장되면서 앞부분과 달리 대칭되는 곡의 음악적 구성이 더욱 복잡하게 전개되는 형태를 보인다. 따라서 《교향적 연습곡》은 각 연습곡의 마디 수와 형식에 따라 그리고 <연습곡 6번>을 기준으로 1, 2부의 구조를 형성한다. <표 9>

58) 안소영, “슈만의 피아노 작품에서 나타나는 다양한 병행 구조: 피아노 소나타와 「C장조 환상곡」을 중심으로,” 『이화음악논집』 14/1(2010), 119.

<표 9> 《교향적 연습곡》의 대칭적 구조

부분	곡	마디	형식		특징
1부	주제	16	2부	a-a'-b-a''	호모리듬 <sup>59)</sup> 짜임새, 화성 진행
	연습곡1번	16	2부	a-a'-b-a''	모방 진행
	연습곡2번	16	순환 2부	a-a'-b-a''	화성진행, 역동적인 반주
	연습곡3번	20	순환 2부	a-   b-a-	주제와 상관 X, 간주곡 역할
	연습곡4번	16	순환 2부	a-a'-b-a''	폴리포니 짜임새
	연습곡5번	16	순환 2부	a-a'-b-a''	3도 순차 진행 모티브, 주요리듬을 동형진행
	연습곡6번	16	2부	a-a'-b-a''	양 성부에 주제선율 등장
2부	연습곡7번	30	순환 2부	a-   b-a-	3도 순차 진행 모티브
	연습곡8번	18	2부	a-a'-b-a''	폴리포니 짜임새, 주요리듬을 동형진행
	연습곡9번	79	순환 2부	a-   -b- a'	주제와 상관 X, 간주곡 역할
	연습곡10번	16	순환 2부	a-a'-b-a''	화성진행, 역동적인 반주
	연습곡11번	21	2부	a-a'-b-a''	모방 진행
	연습곡12번 (피날레)	207	5부분 론도	A-B-A'-B'-A''	호모리듬 짜임새, 화성 진행

중심축


59) 호모리듬이란 “일반적인 호모포니의 짜임새와는 다르게 모든 리듬이 주선율과 함께 움직이는 짜임새를” 말한다. 송무경, 『음악논문작성법』 (서울: 음악세계, 2017), 225.

<주제>와 <연습곡 12번>은 호모리듬의 짜임새로 이루어져 있으며, 10도의 겹음과 같은 폭넓은 음역대가 웅장한 효과를 주어 곡의 제목처럼 교향적 분위기를 조성한다. 곡의 처음과 마지막의 음악적 연결로 전체 곡에 일관성을 부여한다. <연습곡 1번>과 <연습곡 11번>은 각각의 성부가 주선율을 모방하는 특징을 가지고 있으며, <연습곡 2번> 그리고 이와 대칭을 이루는 <연습곡 10번>은 풍성한 화성적 전개 그리고 반주의 16분음표의 리듬적 진행으로 관현악적인 음향효과를 창출한다. (악보 12 참고)

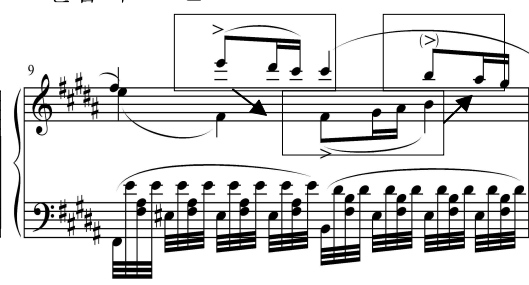
구조적으로 대칭을 이루지만 곡의 독자적인 전개를 보여주는 연습곡도 있다. 서로 짝을 이루고 있는 <연습곡 3번>과 <연습곡 9번>은 선율과 리듬적 전개가 주제와 직접적인 영향이 없고, 이로 인해 1·2부 각 부분에서 간주 악곡의 역할을 한다.

(악보 12) <연습곡 1번>과 <연습곡 11번>의 악보 비교

<연습곡 1번>



<연습곡 11번>



<연습곡 4번>은 캐논의 형태로 모방적 전개가 주를 이루고 있으며, <연습곡 8번>은 프랑스 서곡 풍의 리듬적 모티브가 양손에 걸쳐 대위적으로 진행된다. 이 두 곡은 모방, 대위 등의 고전적 방식을 사용하고 있다. <연습곡 5번>과 <연습곡 7번>은 3도 순차적 진행의 주요 모티브를 사용하고, 각 악곡의 특징적인 리듬을 통해 역동적인 분위기를 연출한다.

마지막으로 중심축을 담당하는 <연습곡 6번>은 후반부(2부)가 1부와 다른 맥락으로 전환할 수 있게 하는 곡이다. 왼손에는 넓은 도약 진행이, 그리고 오른손에는 화성적 진행으로 주제 모티브가 교대로 등장한다. 또한, 곡의 빠르기 아지타도(Agitato)로 화려하고 역동적인 분위기를 조성한다. 이렇게 주고받는 듯한 주제 모티브와 음악적 분위기로 <연습곡 6번>은 청중에게 다시금 곡의 핵심 모티브를 각인시키고 있다.

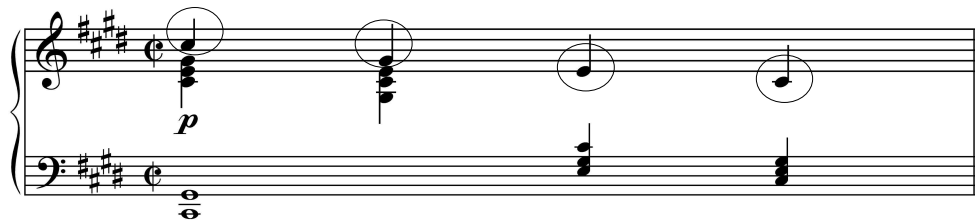
(악보 13) <연습곡 6번> 마디 1-4

Agitato ♩ = 60  
*Con gran bravura*

## (2) 주제적 모티브의 활용

슈만은 《교향적 연습곡》에서 주제적 모티브 'c#-g#-e-c#'로 각 곡에 통일성을 부여하였다. 주제의 마디 1에 제시되는 이 모티브는 c#단조 으뜸화음의 펼침화음 형태이며, 이후 연습곡들에서 다양한 모습으로 등장한다.

(악보 14) 《교향적 연습곡》의 주제적 모티브 음형



### 1) 주제(Thème)

주제는 c#단조의 애상적인 분위기를 자아낸다. 곡의 빠르기는 안단테(Andante)로 느리며 폭넓은 화성진행과 아르페지오 전개 그리고 2/2박자로 전진하는 흐름을 연출한다.

악구 구조는 네 마디의 규칙적인 프레이즈로 되어있는데, 전반부에 해당하는 마디 1부터 마디 8까지는 수직적인 화성진행과 수평적인 선율 진행이 고루 어우러져 교향악적인 풍성한 음색을 표현한다. 그리고 마디 7부터 붙임줄을 이용한 지속음을 사용하여 후반부(마디 9)의 선율적 전개를 자연스럽게 연결시킨다. 이후 마디 13에서 화성적 전개로 돌아오며 곡이 마무리되는 듯하지만, 아타카와 딸림화음의 1전위된 화음으로 마치면서 종지감을 흐리게 하여 <연습곡 1번>으로 자연스럽게 연결한다.

## 2) 주제의 변주

주제적 모티브는 이후 연습곡에서 다양한 방식으로 활용된다. <연습곡 4번>과 <연습곡 6번>처럼 가공되지 않은 주제적 모티브를 곡 자체의 주제로 삼아 작곡하기도 하며, 곡 자체의 새로운 주제를 도입하면서 주제적 모티브를 병치하기도 한다. <연습곡 2번>에서는 베이스라인에서 <주제>의 선율이 명확히 드러난다.

<연습곡 2번>은 규칙적인 네 마디 악구 구조로 이루어진 2부 형식이다. 외성부에는 주요 멜로디가 제시되고 내성부는 밀집화음 형태로 반주되어 수직적인 화성적 짜임새를 수평적인 선율로 감싸고 있다. 상성에는 <연습곡 2번>의 새로운 선율이, 최저 성부에는 주제적 모티브가 선명하게 등장하여 이중(doubling)선율이 나타난다. (악보 15)

(악보 15) <연습곡 2번>에 나타난 <주제> 선율, 마디 1-3

The image shows a musical score for Exercise 2, measures 1-3. The score is in G major and 3/4 time. It features a 'marcate il Canto' marking with a tempo of quarter note = 72. The upper staff is labeled '새로운 선율' (New Melody) and the lower staff is labeled '역동적인 반주부' (Dynamic Accompaniment). A circled bass line in the lower staff is labeled '<주제>의 선율' (Theme's Melody). The score includes dynamic markings like 'sf' and a second ending marked '(2)'.

한편 <연습곡 10번>처럼 주제적 모티브를 변형해서 사용하는 경우도 있다. 오른손에는 리듬적으로 변형되고 비화성음이 삽입된 주제적 모티브가, 왼손 선율에는 c#-g#이 먼저 상행하였다가 e-c#이 하행하여 선율의 방향이 변형된 주제적 모티브가 나타난다. 부점 리듬처럼 느껴지는 오른손 리듬형과 빠르게 움직이는 16분음표의 왼손 리듬형은 4분음표 음가의 본래 주제와 대조적이지만, 포르테와 스포르찬도가 오른손의 <주제> 선율을 각인시키는 역할을 한다. (악보 16)

각 연습곡에 나타나는 주제적 모티브를 정리하면 <표 10>과 같다.

(악보 16) <연습곡 10번>에 나타난 주제적 모티브

The image shows two systems of musical notation for 'Exercise 10'. The first system is labeled '<주제>의 선율' (Main Theme Melody) and 'ergia sempre'. It features a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is labeled '주제적 모티브' (Thematic Motif) and shows a variation with a right hand melody and a left hand with a similar rhythmic pattern. Dynamics include sf and f.

<표 10> 각 연습곡에 나타나는 주제적 모티브

악곡 번호	주제가 등장하는 마디	변주 형태
연습곡 1번	마디 5, 14	c#-g#-e-c#
연습곡 2번	마디 1-4	베이스 성부에서 <주제>의 마디 1-4의 선율
	마디 9-10	테너 성부에서 <주제>의 마디 9의 선율
연습곡 4번	마디 1, 12	c#-g#-e-c#
연습곡 5번	마디 1-2	2박자마다 c#-g#-e-c# 모티브 음형이 등장
연습곡 6번	마디 1, 5, 13	c#-g#-e-c#
연습곡 7번	마디 13-14	c#-g#-e-b
	마디 16-17	b-f#-d#-a#
연습곡 8번	마디 1과 5	베이스 성부
연습곡 10번	마디 1-4	오른손 선율: <주제>의 마디 1-4의 선율
	마디 1, 5, 13	왼손 선율: c#-g#-e-c#
연습곡 11번	마디 2-3, 4-5	오른손의 소프라노 선율 전체
연습곡 12번	마디 50-51	왼손의 테너 성부 ab-eb-c-ab
	마디 52-53	오른손의 소프라노 성부 db-ab-f-db
	마디 54-55	왼손의 테너 성부 bb-f-d#-bb
	마디 56-57	오른손의 소프라노 성부 eb-bb-g-eb
	마디 58-59	왼손의 테너 성부 ab-eb-c-ab
	마디 60-61	오른손의 소프라노 성부 bb-f-d#-bb
	마디 62-63	오른손의 알토 성부 eb-bb-gb-eb
마디 64-65	오른손의 소프라노 성부 f-c-a#-f	
	마디 143-158	전조되어 반복

### 3) <연습곡 7번>: 주제의 낭만적 이탈

‘언제나 화려하게’(sempre brillante)라는 지시어로 시작하는 <연습곡 7번>은 확장된 순환 2부분 형식으로 되어있으며, 다른 연습곡들과 달리 c# 단조의 관계조인 E장조의 조성으로 이루어져 있다. 마디 1에는 비화성음을 포함하는 16분음표 음형의 악구가 동형진행을 하며 곡을 전개한다. 리듬의 구성은 규칙적이고 단순한 듯 보여도 첫 박에 테누토와 동음의 반복 때문에 부점과 같은 리듬 효과를 준다.

이 곡에서 주제적 모티브가 활용되는 방식은 대단히 특이하다. 《교향적 연습곡》의 다른 변주 악곡들에서는 전반부 혹은 후반부의 시작에 주제적 모티브가 나온다. 반면에 이 곡은 마디 1-8의 a부분과 마디 9-13의 b부분에도 주제적 모티브가 등장하지 않고 마디 13의 오른손 선율에서 갑자기 변형된 주제적 모티브가 등장한다. 이때 주제적 모티브의 리듬이 16분음표의 음형에서 4분음표 음형으로 확대되어 주제적 모티브의 대조가 더욱 두드러진다. 그렇기 때문에 마디 13-18은 후반부(b)가 진행되는 마디 9의 연장 선상이라기보다는 삽입된 부분으로 볼 수 있다. 이러한 갑작스러운 변화는 <연습곡 10번>에서도 나타나는데, 마디 11-12에서 갑작스러운 피아노의 다이내믹 변화와 4분음표 음형이 등장하는 뜬금없는 전개를 보인다. 이와 관련하여 이 부분과 <연습곡 7번>의 마디 13은 서로 일맥상통한다고 간주할 수 있다. 이어서 마디 19에서 a'부분이 재등장하고, 종지의 조성이 확실히 등장하며 마디 26에서 끝맺음할 것으로 예상할 수 있으나 네 마디 정도로 곡이 확장되면서 종지가 연장된다.

<연습곡 7번>은 조성적 구조의 측면에서도 이탈적 면모를 보인다. 《교향적 연습곡》에서 전조는 대부분의 경우 충분한 준비를 거쳐 예상할 수 있는 가까운 관계조로 이루어진다. 반면 이 곡은 마디 3에서 예비하지 않은 C장조가 갑자기 등장한다. 이는 낭만 음악에서 흔히 쓰이는 6도 관계이지만 곡 전체 조성인 c#단조와는 반음 관계이며, 앞선 다른 곡에서도 나온 적 없는 조성이기 때문에 대단히 생소하게 들린다.

이어지는 b부분은 4도 조성인 A장조로 시작하여 동형진행을 통해 C장조로 전조된다. 마디 3에서 갑작스럽게 등장했던 C장조는 마디 13에서 삽입된 주제 모티브와 함께 재등장하는데, 빠르게 움직이던 16분음표 음형이 4분음표로 바뀌면서 이탈적 효과를 극대화한다.(악보 17) 이처럼 <연습곡 7번>은 주제적 모티브가 삽입된 부분 이외에도 잦은 전조와 예상하지 못한 전개 등 낭만적 이탈의 특징이 잘 드러나 있다.

(악보 17) <연습곡 7번> 주제적 모티브가 삽입된 이탈 부분, 마디 7-15

### (3) 이탈

앞에서 살펴본 것과 같이 슈만은 주제적 모티브의 활용을 통해 낭만적 이탈의 모습을 보였고, 이는 조성적인 구조나 형식적 확장 등의 음악적 요소에서도 나타났다. 이번에는 <연습곡 4번>과 <연습곡 9번>, <연습곡 11번>을 통해 낭만적 유머의 요소로 언급되었던 박절적 이탈과 불규칙한 악구 구조 등 다른 음악적 요소의 예시를 알아보려 한다.

#### 1) <연습곡 4번>: 박절적 이탈

<연습곡 4번>에서는 박절적 이탈이 특징적으로 나타난다. 이 곡은 순환 2부형식(a-a'-b-a'')의 구조로 되어있는데, 8분음표 밀집화음으로 되어있는 오른손 선율을 왼손이 2박자 뒤에서 엄격하게 모방하는 형태이다. 외형적으로는 네 마디 단위의 규칙적인 악구 구조를 이루고 있으나, 스포르찬도를 통해 마디의 세 번째 박에 강세를 주어 불규칙한 악구 단편(phrase segment)을 형성한다.

a부분인 마디 1-4까지를 살펴보면, 마디 1에서 강박에 의해 4박자의 악구 단편이 나타난다. 처음 시작 마디에서는 스포르찬도가 첫 박에 있어 박자의 강세가 일치하나, 마디 2-4에서는 스포르찬도가 6박 단위로 등장하고 마디 3에서는 3박으로 강박이 전이되어 박절적인 이탈을 초래하였다. 이러한 박절적 이탈은 왼손 선율이 엄격하게 오른손 선율을 모방하여 더욱 부각된다.

a'가 시작되는 마디 5에서는 첫 박에 스포르찬도가 나타나 마디 1과 같이 일시적으로 강세가 일치하지만, 바로 다음 마디에서 다시 박절적 이탈이 일어난다. 반면 b부분(마디 9-12)에서는 강세를 변화시키지 않고 4박자의 규칙적인 악구가 형성되어 있어 a부분과 대조적인 형태를 취한다. 이후 마디 13에서

a'가 재등장하며 a와 동일한 악구 단편 구조를 보이며 곡이 마무리된다. (악보 18)

(악보 18) <연습곡 4번> 강세로 인한 불규칙한 악구 단편과 박절적 이탈

The musical score for Exercise 4 is in G major and 2/4 time, with a tempo of 132. It consists of two systems. The first system includes a 'Pedale' section with a box labeled '강세로 인한 불규칙한 악구' (Irregular phrase due to strong emphasis). The score is divided into sections of 2 measures, 6 measures, and 3 measures, with '모방' (imitation) indicated between the first and second sections. Dynamics include sf (sforzando) and accents.

## 2) <연습곡 9번>: 불규칙한 악구 구조

불규칙한 악구 구조를 통해 구조적 이탈을 만들어 내는 연습곡들도 있다. 《교향적 연습곡》의 변주 연습곡들은 대체로 매우 규칙적인 네 마디 악구 구조(4+4)로 되어있다. 그러나 <연습곡 9번>과 <연습곡 11번>에서는 악구의 구성과 구조적인 측면에서 이탈적 면모를 보여준다.

<연습곡 9번>은 <연습곡 7번>처럼 변형된 순환 2부분 형식(a-b-a'-코다)이며, 스타카토가 붙은 세 개의 16분음표 음형이(♩) 곡 전체의 주요 리듬 모티프이다. a부분은 마디 1-16까지이며, 마디 1-8까지는 네 마디의 규칙적인

프레이즈가 나타난다. 그러나 마디 9-16은 네 마디의 악구인 것처럼 시작하지  
 만 마디 10-13의 음형을 마디 14-16에서 반복하여(2+3+3) 악구의 구성을 불규  
 칩하게 만들고 있다. (악보 19)

(악보 19) <연습곡 9번> 마디 1-16

**Presto possibile** ♩.=116

(4마디+4마디) 규칙적

*senza Pedale*

(2마디+3마디+3마디) 불규칙적

마치 a부분의 연장 선상처럼 느껴지는 b부분(마디 16)에서는 다시 규칙적  
 악구 구성을 보인다. 마디 33부터의 a'부분은 마디 1-8과 같은 네 마디의 프  
 레이즈가 확대된 음역으로 등장하지만, 마디 41에서 다시 한번 불규칙한 프레  
 이즈를 형성하여 마디 49-56에서 똑같이 반복된다.

<연습곡 9번>은 종지의 연장을 통해서도 구조적인 이탈을 보여준다. 곡을  
 마치는 종지는 일차적으로 마디 56에서의 완전정격종지(PAC)인데, 마디 57부  
 터 네 마디의 프레이즈를 두 번 반복하여 종지를 연장한다. 그리고 마디 64에

서 다시 한번 정격종지 한 뒤 마디 65부터는 2전위한 반감 7화음을 12마디에 걸쳐 보여줌으로써 이탈적인 효과를 내고 있다. 갑작스러운 셈여림의 변화와 더불어 <연습곡 9번>의 빠르고 경쾌한 밀집 화음과 대조되는 레가토의 아르 페지오 진행은 그러한 효과를 더욱 두드러지게 한다.

### 3) <연습곡 11번>: 박절적·구조적 이탈

<연습곡 9번>에 이어서 <연습곡 11번>에서도 구조적, 조성적인 측면에서 이탈적인 면모가 보인다. 이 곡의 형식은 a-a'-b-a"의 2부 형식으로 이루어져 있는데, a부분은 마디 1의 서주를 포함하여 5마디, a' 부분(마디 6-10)은 네 마디에 종지를 한 마디 연장하여 a의 다섯 마디 수를 의도적으로 맞췄다. 이러한 다섯 마디의 선행악구에 다섯 마디의 후행 악구로 만들어진 구성은 《교향적 연습곡》에서 보이는 변주 연습곡들의 규칙적인 구성과는 이질적이다.

이러한 이탈적인 면은 조성적 구조와 박절적인 구조에서도 나타난다. 연습곡 대다수가 주제 조성인 c# 단조로 쓰였는데 이 곡은 원조인 c# 단조의 딸림조의 나란한조인 g# 단조로 되어있으며, a'부분에서 g# 단조의 나란한조인 B 장조로 전조된다.

또한 <연습곡 11번>은 다양한 방식으로 박절감을 모호하게 한다. a부분에는 오른손 선율에 연속적인 5잇단음표를 사용하고, a'부분에서 이를 반복할 때에는 최상 성부에 5잇단음표, 아래 성부에는 붙임줄을 사용하여 이중 선율을 전개함으로써 마디의 구분을 불확실하게 만든다. 이어 a'부분의 끝부분에 해당하는 마디 9에서는 약박의 강세가 지속적으로 등장하면서 b부분(마디 11)의 박절적 모호함과 연결된다.

마디 14에서 a"로 돌아와서는 정박과 정박이 아닌 음표들을 혼합하여 사용

한다. 이때 2박과 4박과 같은 약박의 악센트는 이러한 이탈성을 극대화한다. 마지막으로 마디 16에서 최상 성부의 근음을 의도적으로 생략함으로써 종지의 회피를 유도하였으며, 최종적인 완전정격종지는 마디 18에서 나타나 마디 21에서 마무리된다. (악보 20)

(악보 20) <연습곡 11번> 마디 13-20

(13)

정박과 정박이 아닌 음표들의 혼합

근음을 의도적으로 회피→종지 회피

18

완전정격종지, 종지의 연장 *poco a poco morendo*

i PAC

V7

#### (4) 대조: 플로레스탄과 오이제비우스

슈만의 이중적 자아인 플로레스탄과 오이제비우스는 대표적인 슈만의 대조적인 성격이다. 《교향적 연습곡》은 연습곡 성격을 가지고 있어 곡의 표면적 성격이 플로레스탄에 가깝다. 그리고 슈만이 작곡 초기에 ‘다비드 동맹 연습곡’이라고 염두에 두었다는 점을 미루어 보아 필자는 이 곡에서 다비드 동맹의 상반된 성격을 찾을 수 있을 것이라 보았다.

따라서 《사육제》의 <플로레스탄>과 <오이제비우스>, 그리고 《다비드 동맹 무곡》에서 ‘F’와 ‘E’로 명명된 음악적 기법들을 통해 《교향적 연습곡》에서 발현된 다비드 동맹의 성격을 찾아보려 한다. 이와 관련하여 《사육제》에 나타나는 플로레스탄과 오이제비우스의 음악적 기법들을 규정하고, 《다비드 동맹 무곡》에서 나타나는 각 성격의 공통점을 찾아 이것이 《교향적 연습곡》에 어떻게 반영되는지 알아보려고 한다.

#### 1) 플로레스탄의 음악적 성격

《사육제》의 여섯 번째 곡인 <플로레스탄>에는 이후 《다비드 동맹 무곡》 등의 ‘F’에서 나타나는 음악적 성격이 고스란히 나타나 있다. ‘정열적으로’(Passionato)라는 지시어는 이 곡에서 단적으로 드러나는 음악적 분위기와 빠르기이며, 강세의 전이를 통한 박절적인 이탈과 인용은 플로레스탄이라는 음악적 자아를 예시한다. 박절적 이탈은 마디 2에서 보이는 것과 같이 약박에 스포르찬도나 악센트와 같은 강세를 사용하여 역동적인 분위기를 주도하였다. 이는 《다비드 동맹 무곡》에 포함되어있는 플로레스탄 성격의 악곡에서 보편적으로 사용될 뿐만 아니라 《교향적 연습곡》의 <연습곡 11번>을 제외한 악

곡 대부분에서 확인할 수 있다.

한편, 가장 주목해야 할 특징은 인용이다. 이 음악적 기법은 《사육제》 <플로레스탄>의 특징이며, 《다비드 동맹 무곡》의 플로레스탄 악곡들(No. 3과 No. 12)에서 꾸준히 등장한다. 이 기법은 규칙적인 전개에 낮은 선율을 삽입하여 청중들에게 강한 인상을 남기기 때문에 활발하고 강인한 플로레스탄의 성격과 잘 어울린다. 《사육제》의 <플로레스탄> 마디 9와 마디 19에서는 《나비》의 선율이 갑자기 등장하는데, 갑작스러운 아다지오의 나타냄말과 함께 리타르단도를 사용하여 이탈성을 더욱 부각시켰다.

(악보 21) 《사육제》의 <플로레스탄>에 나타난 《나비》 인용 선율

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 13, shows a piano introduction with a forte (sf) dynamic. The second system begins with a tempo change to Adagio and includes a section marked 'a tempo' and 'ri - tenuto'. The score shows a clear quotation of the 'Papillon' melody from the 'Les Fêtes' suite.

이러한 뜬금없는 삽입 부분은 《다비드 동맹 무곡》의 플로레스탄 악곡인 <No. 3>과 <No. 12>에서 나타난다. 특히 <No. 3>의 마디 45에서 《사육제》의 선율이 인용된 방식은 앞서 《교향적 연습곡》의 <연습곡 7번> 마디

13-17에서 주제가 인용된 부분(악보 17), <연습곡 12번>의 마디 50-71에서 주제 음형이 삽입된 부분과 매우 유사하다.

(악보 22) 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 3>에서 인용된 《사육제》의 <산책>(Promenade, No. 19) 선율

Musical score for 'Promenade, No. 19' from 'Sacrifice'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 44 and includes dynamic markings *sf*, *p*, *f*, and *sf*. A bracketed section of the melody is labeled '《사육제》의 산책 선율'. The second system continues the piece and ends with a *p* marking.

(악보 23) <연습곡 12번>에 인용된 <주제> 선율

Musical score for 'Theme' from 'Exercise No. 12'. The score is in B-flat major and 3/4 time. It starts at measure 49 and features a prominent melody in the right hand with dynamic markings *f* and *sf*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. A bracketed section of the melody is labeled '<주제> 선율'. The score concludes with the instruction 'sempre tenuto per il pedale'.

악보 22를 살펴보면, 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 3>은 마디 45에서 갑작스럽게 다이내믹 변화를 주어 《사육제》의 <산책> 선율을 강조해준다. 이

는 《교향적 연습곡》의 <연습곡 12번>에서도 나타나는데(악보 23), 밀집화성의 흐름으로 곡이 전개되다가 마디 50에서 완전정격종지 이후 단선율 흐름으로 전환된다. 이때, 축소된 성부와 다이내믹 때문에 <주제> 선율을 더욱 두드러지게 한다.

## 2) 오이제비우스의 음악적 성격

플로레스탄과 대조되는 성격인 <오이제비우스>는 《사육제》에서 여섯 번째 곡으로 등장한다. 이 곡의 전반적인 음악적 특징은 서정적인 선율과 느린 템포, 박절감을 흐리게 하는 리듬, 모호한 조성을 사용하는 것으로, 이는 《다비드 동맹 무곡》의 오이제비우스 악곡들에서도 명확히 나타난다.

(악보 24) 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 14>

(악보 25) 《교향적 연습곡》 <주제>의 b부분

특히 《사육제》의 <오이제비우스> 악곡에서 5·7 잇단음표와 마디 선을 이탈하는 붙임줄의 쓰임이 특징적으로 등장하는데, 이는 박절감을 흐리게 하여 선율선을 드러낸다. (악보 26) 이러한 기법은 《교향적 연습곡》 <연습곡 11번>의 오른손 주선율에서도 나타난다. 악보 27를 살펴보면, 오른손의 마디선 이탈과 5잇단음표의 박절적 불규칙이 규칙적인 왼손의 32분음표 반주 음형과 대조되면서 서정적인 선율선을 강조한다.

(악보 26) 《사육제》의 <오이제비우스>의 5·7 잇단음표와 마디선 이탈의 예

(악보 27) 《교향적 연습곡》 중 <연습곡 11번> 마디 7-8

### 3) 이중적 자아의 결합

앞서 플로레스탄과 오이제비우스의 성격으로 각각 나누어 정리한 음악적 기법 외에도 《사육제》와 《다비드 동맹 무곡》에서 공통적으로 등장하는 이탈리아적인 음악 기법들이 있다. 불규칙한 악구의 구조, 연장하여 쓰인 네아폴리탄(Neapolitan) 화성과 장단조 혼용, 그리고 복합 리듬이 그것이다. 이는 슈만의 유머러스한 부분이라고 설명할 수 있는데, 이러한 음악적 기법들은 특정 성격을 나타내기보다 나타냄말이나 다이내믹의 변화, 혹은 아티큘레이션을 첨가하는 방식에 따라 성격이 정해진다.

예를 들어 불규칙한 악구는 《교향적 연습곡》의 <연습곡 11번>과 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 8>에서 등장한다. <연습곡 11번>에는 a부분이 5+5의 마디인 홀수 악구로 구성되어 있으며 슈만이 의도적으로 다섯 마디씩 악곡을 설계하여 오이제비우스의 서정성을 강조하였다. 반면 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 8>에서는 <연습곡 11번>과 닮아있는 7+7+12 마디의 홀수 악구로 이루

어져 있으나, 마디 12처럼 마디를 연장하여 동적인 흐름을 강조한 플로레스탄의 성격을 잘 드러냈다.

이처럼 슈만은 대립하는 두 성격을 독립적으로 쓰기도 했지만 두 성격을 혼합하여 사용하기도 했다. 이는 내적으로 대립하는 자아를 중재하고자 했던 그의 열망과 연결할 수 있다. 《다비드 동맹 무곡》에서 두 캐릭터를 혼합해서 사용하면서도 그 안에 두 캐릭터의 대조가 잘 공존하는 것처럼 《교향적 연습곡》에서도 이와 같은 면을 잘 보여준다.

이 곡에서 두 음악적 자아가 결합하여 나타나는 대표적인 예시로 <주제>와 <연습곡 2번>, <연습곡 12번>을 들 수 있다. <주제>의 음형은 도약 진행, 밀집화음을 연속시킨 플로레스탄의 성격과 비슷하나, 안단테 템포와 전반적인 음악적 아이디어는 오이제비우스의 성격을 가지고 있는 《다비드 동맹 무곡》의 <No. 7>과 결을 같이 한다. 그러나 <주제>가 이후 연습곡들에서 변주될 때에는 강렬한 표현으로 플로레스탄적인 면모를 보이기도 한다.

또 다른 예로 《교향적 연습곡》의 <연습곡 2번>은 주선율의 서정적인 선율을 진행이 오이제비우스의 성격과 닮아있으나, 그 안에 사용된 다이내믹과 내성에서의 동음 반복은 걱정적인 분위기를 배가시켜 플로레스탄의 음악적 분위기를 강조한다. 이는 외적인 성격과 그것을 품은 내적인 성격을 동시에 사용하여 두 캐릭터가 공존할 수 있음을 음악으로 표현한 것이다.

이러한 모습들은 단순히 형식적인 명료함을 거부하는 낭만의 시대적인 특징일 뿐만 아니라 슈만의 이중적인 자아를 음악적으로 구현한 것으로 볼 수 있다.

《교향적 연습곡》은 플로레스탄과 오이제비우스라는 이름을 직접적으로 사용하지는 않지만, 슈만의 두 자아를 뚜렷하게 표현하고 있을 뿐 아니라 이를 음악적으로 결합하는 성취를 보여주었다.

## V. 결 론

19세기 초 낭만주의자들은 고전 시대의 이성과 합리에서 벗어나 유토피아적 이상세계를 동경하였고, 음악가들은 고전주의의 정형화된 형식에 구애받지 않고 자신의 자유로운 감정 표현을 추구하였다. 이러한 시대의 흐름에 영향을 받은 로베르트 슈만은 낭만주의자들이 표현한 ‘이중적 세계’를 자신의 시적 음악을 통해 중재하고자 하였고, 이 특징은 그의 《교향적 연습곡》에서도 나타났다.

슈만은 바흐의 푸가를 자신만의 방식으로 사용하면서 옛 음악 양식이 낭만 시대에 새롭게 수용될 수 있음을 보여주었다. 이는 엄격한 대위적 양식이 자유로운 낭만주의 음악 이상을 실현하는 데 걸림돌이 되지 않는다는 것을 작품을 통해 보여준 것이었다. 특히 그는 푸가의 주제와 대주제, 에피소드, 스트레토를 개별적인 모티브로 인식하고, 이것들을 서로 주고받는 모티브의 전개로 재해석하였다.

슈만이 《교향적 연습곡》에서 적용한 ‘낭만적 유머기법’은 이탈과 대조의 방법이었다. 이탈의 요소는 화성적 이탈과 박절적 이탈로 구분되는데, 이 요소들은 청중이 모호한 감정을 일으켜 시적 세계를 경험할 수 있게 하였다. 또 다른 방법인 대조의 기법에서는 상반된 요소를 병치하여 갑작스러운 분위기 전환을 이끌었는데, 슈만은 이 같은 방식을 빈번히 사용하여 현실 세계와 이상세계의 격차를 좁히려 하였다.

《교향적 연습곡》은 연습곡과 변주곡의 성격을 가지면서 개별 악곡들이 조성적, 구조적 그리고 모티브적 유기성을 지니고 있다. 특히 이 곡은 <연습곡 6번>을 중심축으로 하여 음악적 전개와 아이디어가 유사한 악곡끼리 짝을 지어 대칭적 구조를 형성하는 독특한 구조로 전개되었다. <연습곡 7번>에는

박절적 이탈, 불규칙한 악구 구조, 조성적 이탈과 같은 음악적 기법이 등장하는데, 이는 슈만이 추구한 유머러스한 기법이었다.

마지막으로 다비드 동맹 캐릭터의 음악적 특징을 파악하기 위해 《사육제》의 <플로레스탄>과 <오이제비우스>, 그리고 《다비드 동맹 무곡》에서 ‘F’와 ‘E’로 명명된 곡들을 분석하여 각 캐릭터의 음악적 특성을 고찰하였다. 플로레스탄의 음악적 특징은 강세를 통한 역동성을 나타내거나 낮은 선율을 인용하여 갑작스러운 분위기 전환을 이끌어내는 것이었으며, 오이제비우스는 5·7 잇단음표를 사용하거나 붙임줄을 통해 마디 구분을 모호하게 하여 박절감을 흐리게 하는 음악적 특징을 보여주었다. 필자는 음악분석과 탄생 배경의 문헌연구를 바탕으로 《교향적 연습곡》에 내재해 있는 다비드 동맹 캐릭터의 음악적 특성을 파악하였고, 슈만의 이중적 성격인 플로레스탄과 오이제비우스를 대조의 기법으로 연구하였다.

## 참 고 문 헌

### 1. 단행본

- 김용환. 『19세기 음악: 서양음악사』. 서울: 모노폴리, 2018.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악분석 1』. 서울: 예솔, 2017.
- \_\_\_\_\_. 『음악논문 작성법』. 서울: 음악세계, 2017.
- Jensen, Eric Frederick. *Schumann: The Master Musicians*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

### 2. 학술논문

- 김미영. “새로운 시적 시대’의 추구: 슈만의 음악관.” 『음악이론연구』 11(2006): 5-19.
- \_\_\_\_\_. “역사:웃음과 희극적인 것, 그리고 음악적 희극성.” 『음악이론연구』 13(2008): 9-29.
- 김용환. “슈만 ‘다비드동맹’ 탄생 배경에 관한 연구.” 『서양음악학』 14/3(2011): 87-122.
- 나주리. “멘델스존의 <마태수난곡> 바흐 사후 초연의 배경과 실제, 그리고 결과.” 『음악과 문화』 19(2008): 83-107.
- \_\_\_\_\_. “시대와 역사를 초월하는 제1의 고전주의자: 포르켈의 바흐상(像).” 『음악과 민족』 35(2008): 203-228.

- 변복순. “교육학적 측면에서 본 로베르트 슈만의 후기 피아노 작품 연구.” 『한국음악학회』 19/1(1999): 177-216.
- \_\_\_\_\_. “로베르트 슈만의 작품의 낭만성과 교향곡 및 협주곡에 관한 작품 연구.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 24/1(2001) 99-122.
- 배재희. “슈만의 피아노연곡에 나타난 단편성과 연속성.” 『이화음악논집』 10/1(2006): 89-123.
- 안소영. “슈만의 피아노 작품에서 나타나는 다양한 병행 구조: 피아노 소나타와 「C장조 환상곡」을 중심으로.” 『이화음악논집』 14/1(2010): 105-128.
- 우혜연. “피아노 음악에서 나타난 유년(Childhood) 모티브 연구; 슈만의 《어린이 정경》을 중심으로.” 『음악이론연구』 17(2011): 66-106.
- 이미배. “슈만의 바흐 탐구: 바흐의 《평균율 클라비어》 1권 중 Bb 단조 푸가와 슈만의 《네 개의 푸가》 op.72 중 no. 2 비교.” 『음악이론연구』 11(2006): 119-131.
- \_\_\_\_\_. “슈만의 다성작법 학습.” 『서양음악학』 13/1(2010): 209-231.
- \_\_\_\_\_. “‘푸가와 캐논적 정신’: 슈만 음악에서의 반복의 의미에 대한 고찰.” 『음악과 문화』 31(2014): 171-195.
- 이정환. “‘낭만주의 시대’, ‘전형적 낭만주의자’의 탈피를 위하여.” 『음악이론포럼』 24/1(2017): 31-76.
- 이주연. “Robert Schumann(1810-1856)’s Piano Variations.” 『피아노음악연구』 11(2017): 59-87.
- 이주혜. “다중인격과 슈만.” 『지반:한국지반공학회지』 31/6(2015): 45-48.
- 전옥길, 김원, 최민경. “청년 브람스에게, 슈만 부부로부터: 클라라 슈만의 《슈만 주제에 의한 변주곡, op.20》과 요하네스 브람스의 《슈만 주제에 의한 변주곡, op.9》의 비교 분석을 중심으로.” 『음악학』

24/1(2016): 103-141.

주성희. “슈만 『카니발 op.9』의 표제에 내재된 다중적 의미와 상징성의 고찰.” 『이화음악논집』 16/2(2012): 1-29.

\_\_\_\_\_. “슈만의 「카니발 op.9」에 나타나는 장 파울의 문학적 특징의 고찰과 해석: 9. 스펡크스를 중심으로.” 『음악과 민족』 44(2012): 145-168.

최은아. “비더май어의 음악관과 한슬릭.” 『음악교육』 9(2009): 129-151.

홍성목. “R.Schumann Kreisleriana Op.16의 분석 연구를 통해 본 R.Schumann의 피아노 음악.” 『대불대학교논문집』 5(1999) 493-520.

### 3. 학위논문

강대현. “R. Schumann의 후기 피아노 작품에서 나타나는 음악적 특징 연구.” 영남대학교 박사학위논문, 2017.

이애은. “슈만 『카니발』 (Carnaval, op.9) 속에 내재된 이중성 표현에 대한 연구.” 한양대학교 박사학위논문, 2019.

이훈진. “Robert Schumann의 <유머레스크>(Humoreske op.20)에 나타난 유머 연구.” 단국대학교 박사학위논문, 2009.

### 4. 악보

Bach, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier I Edited by Carl Czerny und Friedrich August Roitzsch*. Leipzig: C. F. Peters, 1863.

Schumann, Robert. *Carnival Opus 9*. Edited by Clara Schumann. In *Robert*

*Schumanns Werke, Series 7, Für Pianoforte zu zwei Händen.*  
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.

- \_\_\_\_ .  *Davidsbündlertänze Opus 6.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.  
\_\_\_\_ .  *Drei Phantasiestücke Opus 111.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.  
\_\_\_\_ .  *Fantasiestücke Opus 12.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.  
\_\_\_\_ .  *Four Fugues Opus 72.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.  
\_\_\_\_ .  *Humoresque Opus 20.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.  
\_\_\_\_ .  *Myrthen Opus 25.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.  
\_\_\_\_ .  *8 Novelettes Opus 21.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879.  
\_\_\_\_ .  *Symphonic Etudes Opus 13.* Edited by Ernst Herttich. Früh-und Spätfassung. München: G. Henle Verlag, 2006.

## 5. 인터넷 자료

[https://imslp.org/wiki/Davidsb%C3%BCndlert%C3%A4nze%2C\\_Op.6\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Davidsb%C3%BCndlert%C3%A4nze%2C_Op.6_(Schumann%2C_Robert)) [2020년 9월 1일 최종 접속]

## ABSTRACT

A Study on Romantic Motifs in *Symphonic Etudes* Op. 13  
by Robert Schumann.

Jung Hansol

Instrumental Music Major

Department of Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper is to study *Symphonic Etudes* Op. 13, by Robert Alexander Schumann (1810 - 1856) and examine Schumann's romantic motifs and poetic world of music. Moreover, it is to examine the connectivity to Davidsbund mentioned in the background for composition, by analyzing other pieces.

To improve his romantic composition skills, Schumann studied the fugues of Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) and reinterpreted them in his own style, through which he proved that the strict contrapuntal style is definitely not an obstacle to free and open expression of emotions. Furthermore, he tried to narrow the gap between the ideal world and the real world by studying the romantic humor of deviation and contrast. Through harmonic and metrical deviation, he encouraged the audience to

feel emotional ambiguity and experience a poetic world, and led a sudden change of mood with contrast, trying to mediate between the conflicting worlds.

*Symphonic Etudes*, has the character of studies and variations while forming constitutional, structural, and motivational organic association. In particular, it has a unique symmetrical structure focusing on *Etude VI*, pairing up the *études* with similar musical development and ideas. Moreover, the melody of “*Theme*” is set as the key motif, serving as a musical ingredient between the *études* and emphasizing organic association. Finally, to determine the connectivity of Davidsbund, this study analyzed “Florestan” and “Eusebius” of *Carnaval* Op. 9, and pieces indicated with “F” and “E” in *Davidsbündlertänze* Op. 6 (Dances of the League of David); found the common musical technique of each character; and determined the connectivity to *Symphonic Etudes*.