



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](#)

김 성 혜 교수지도  
석사학위 청구논문

《빠빠용》 Op. 2를 중심으로 한  
슈만 성격소품에 관한 연구

2013

성신여자대학교 대학원

음악학과

유주현

《빠빠용》 Op. 2를 중심으로 한  
슈만 성격소품에 관한 연구

김 성 혜 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원  
음악학과  
유 주 현

# 인 준 서

유주현의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 김 성 희 인

심사위원 김 향 미 인

심사위원 김 성 혜 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

슈만(Robert Schumann, 1811~1856)은 낭만주의 시대의 대표적인 음악가 중 한명으로 성격소품(Character Piece)을 계승 발전시킨 작곡가이다. 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 쇼팽 (Frédéric Chopin, 1810-1849), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 같은 19세기의 다른 작곡가들도 성격소품을 다뤘지만 그중에서도 슈만이 가장 방대한 양을 남겼으며, 그의 뛰어난 상상력과 독창성이 빛을 발한 장르 또한 단연 성격소품이다.

슈만은 음악뿐만 아니라 문학에도 관심이 많아 대부분 문학과 음악을 함께 연관 지은 성격소품들을 작곡하였다. 그러나 슈만의 성격소품은 음악 외적인 것을 소재로 하여 표제적인 아이디어가 들어간 작품들로 제목에서 곡의 분위기나 느낌을 암시하는 경우가 많은 일반적인 성격소품의 정의와는 다르게 단순히 표제를 갖는 소곡의 모음이 아니라 특정한 음악양식적인 특성을 나타내고 있다.

본 논문은 슈만의 성격소품 연구를 위하여 그의 초기 피아노 성격소품인 《빠빠용(Papillons) Op. 2》을 중심으로 분석 연구하였다. 《빠빠용》은 슈만의 가장 중요한 작품 중 하나이기도 하지만 문학과 음악을 결합시킨 작품으로 슈만의 독창성을 엿볼 수 있는 작품이다. 《빠빠용》은 연곡형태의 성격소품으로, 장 파울(Jean Paul, 1763-1825)의 소설 『무분별의 시대(Flegeljahre)』의 마지막 장인 제 63장 「애벌레의 춤」에 영감을 받아 작곡되어졌다. 비교적 짧은 도입부와 12곡으로 이루어져 있으며, 각각의 악곡들은 소설의 표제와 연관되어 흐름이 전개된다. 각 악장 사이에는 반전이 많으며 멜로디, 화성, 템포, 리듬, 구성에 있어서 슈만 특유의 기법들로 섬세하게 표현되어있다. 《빠빠용》의 분석에 따라 본 논문은 슈만 성격소품의 창의적인 아이디어와 그의 음악적 스타일 뿐만 아니라 서양음악사에 대한 그의 위대한 공헌에 대해 연구하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 슈만 성격소품의 정의 및 특징 .....	3
(1) 성격소품의 정의 및 유래 .....	3
(2) 슈만 성격소품의 정의 .....	8
2. 슈만 성격소품의 특징 .....	9
III. 《빠빠용》의 작품 분석 .....	23
1. 작품 배경 .....	23
(1) 장 파울의 영향 .....	23
(2) 《빠빠용》의 배경 .....	25
(3) 《빠빠용의 의미 .....	29
2. 작품 분석 .....	30
IV. 결론 .....	70

## 참고문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

서양음악사에서 19세기는 형식을 토대로 조화, 균형, 이성, 절제를 중시한 고전주의와 달리 개인의 주관적인 감정과 사상을 자유롭게 표현하려는 경향이 주를 이루었다. 이에 19세기 음악가들은 음악 뿐 아니라 미술과 문학 등 예술 전반에 지대한 영향을 끼친 낭만주의 사조에 동참하여 문학이나 미술 같은 음악 외적인 요소나 주제를 음악과 연관시키는 교향시(symphonic poem), 가곡( lied), 성격소품(character piece) 같은 새로운 음악장르를 탄생시켰다. 특히 성격소품은 다이내믹과 음역, 타악기와 선율악기의 특성을 자유자재로 표현할 수 있는 피아노를 통해 작곡가 내면의 감성이나 경험을 때로 시적으로 때로 극적으로 나타냄으로써 19세기 작곡가들에게 많은 사랑을 받았다.

성격소품의 장르적 성격을 발전시키고 확립한 대표적 작곡가 슈만(Robert Schumann, 1811-1856)은 낭만주의 문학에 나타나는 다양한 감정과 수사(rhetoric)적 장치를 피아노와 통합하여 서정적이고 시적인 특성을 띠는 독창적인 성격소품들을 만들어내었다. 문학에 조예가 깊었던 슈만은 장 파울(Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825)과 E. T. A. 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)의 문학작품에 공감하여 이들 작품의 분위기와 내용, 인물의 특성을 자신의 음악작품에 나타내고자 하였다.

본 연구의 주제인 슈만의 《빠빠용》(Papillons), Op. 2는 장 파울의 소설 『무분별의 시대』(Flegeljahre) 제 63장 「애벌레의 춤」에 나오는 무도회 장면에서 영감을 받아 작곡된 곡으로 슈만이 직접 필사한 『무분별의 시대』의 구절이 성격소품 개개의 악장과 연결되어 있다. 도입부와 비교적 짧은 12개의 소곡으로 이루어진 《빠빠용》은 슈만이 연가곡을 통해 보여주었던 단편적인 연곡형식을 띠고 있다.

일반적으로 성격소품은 음악 외적인 것을 소재로 하여 표제적인 아이디어가 들어간 작품들로 제목에서 곡의 분위기나 느낌을 암시하는 경우가 많다. 그렇지만 슈만의 성격소품은 단순히 표제를 갖는 소곡의 모음이 아니라 특정한 양식적 특성을 나타낸다.<sup>1)</sup>무엇보다 슈만이 남긴 글들은 슈만이 성격소품에서 추구했던 ‘성격’ 혹은 ‘시적인 것’이 청자의 상념이나 상상에 의한 것이 아니라 매우 구체적인 음악 양식과 관련되어 있음을 보여주고 있다. 슈만의 성격소품에서 개개의 곡은 표제가 암시하는 시적인 감성이나 음악외적인 소재에 의해서 뿐 아니라 음악재료들의 반복과 변형, 대조에 의해서 음악 양식적으로 일관성을 갖는다. 따라서 주제적, 모티브적 반복에 바탕을 둔 음악적 반복이나 변형은 슈만의 성격소품 그리고 피아노작품에 공통적으로 나타나는 주요한 양식적 특징이다.

비록 초기 작품이기는 하지만 본 연구에서 살펴보고자 하는 《빠빠용》에는 성격소품에 대한 슈만의 독자적이고 고유한 음악적 접근과 기법이 잘 나타나고 있다. 크게 두 부분으로 나누어지는 본 연구의 첫 번째 부분에서는 성격소품이 19세기에 독립된 피아노 음악 장르로 정착하게 된 과정을 정리하고 표제적 성격 혹은 음악외적인 것과 연관 짓는 성격소품에 대한 기존의 정의와 슈만의 정의를 비교한 후, 성격소품에 대한 슈만의 독자적인 음악관을 제시할 것이다. 그리고 계속해서 슈만이 낭만주의 이념을 피아노 음악 특히 성격소품에서 자신만의 언어로 구현하기 위해 사용하였던 음악어법을 개략적으로 살펴볼 것이다. 두 번째 부분에서는 《빠빠용》을 중심으로 단순히 문학에 대한 암시나 소재의 차용이 아니라 음악재료의 반복과 변형을 통해 문학의 세계를 새롭게 구상하고 제시하고자 한 슈만 피아노 음악의 특징을 보다 구체적으로 살펴봄으로써 19세기 피아노 음악문헌에서 슈만이 차지하는 독자적인 위치와 영향을 정리할 것이다.

---

1) 이미배. 슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론. 음악학 20(2), 2012, p. 7-38.

## II. 본 론

### 1. 성격소품의 정의 및 특징

#### (1) 성격소품의 정의 및 유래

서양음악사에서 19세기는 다양한 음악적 경향이 공존하던 시기이다. 이 시기에 등장한 다양한 음악사조 중 하나인 낭만주의는 고전주의 양식에서 벗어나 개인의 주관적인 감정과 이념을 표현하고자 교향시나 악극 같은 거대구조 뿐 아니라 내면적이고 시적인 감성을 표현하는 성격소품 같은 다양한 음악장르가 발달하였다.

성격소품은 19세기에 등장한 짧은 피아노 음악을 일컫는 경우가 많다.<sup>2)</sup> 이 개념을 19세기 피아노곡이라는 ‘장르’ 개념으로 봐야하는지 아니면 형식적으로 규정할 수 없는 작품들에 “광범위하게 적용될 수 있는”<sup>3)</sup> 개념으로 봐야할지 모호하다는 관점도 있다.<sup>4)</sup> 그렇지만 대개 낭만시대에 널리 사용된 피아노 음악 장르의 하나로 음악외적 연관성을 강조하면서 특별한 형식적 제약이 없고 표제를 갖는 소곡의 모음이라는 의미로 통용된다. 성격소품은 다른 이름으로는 서정적 소곡(Lyrical Piece), 또는 장르 소곡(Genre Piece)이라고도 불린

---

2) Lawrence Kramer, 『Why Classical Music Still Matters』 (Berkeley : University of California Press, 2007), 155. 이미배. “슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론.” 『서양음악학』 23(2012), p. 13에서 재인용.

3) Don Randel, ed. "Character Piece." 『The New Harvard Dictionary of Music』 (Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), p. 152. 이미배. 위의 글, pp. 10-11에서 재인용. 성격소품에 대한 하버드 사전의 정의는, “18세기 후반과 19세기에 나타나는 광범위한 종류의 프로그램 음악 ; 이제는 주로 짧고 서정적인 피아노 음악”이다.

4) 이미배. 위의 글, p. 10.

다.<sup>5)</sup> 소품, 소곡 같이 규모가 작고 길이가 짧은 작품을 지칭하고 있지만 슈만의 작품을 비롯하여 낭만주의 시대 소품으로 분류된 작품들의 상당수는 길이의 측면에서 소품에 어울리지 않는 경우가 많다.

성격소품에 대한 명확한 정의를 내리기는 어렵지만 대개 서정적인 곡에 무엇을 표현하거나, 또는 음악외적인 무엇을 알려주거나 연상시키는 묘사적이고 성격적, 표현적인 제목들이 붙는 경우, 성격소품이라고 한다. 이런 이유로 시나 소설, 회화 같은 음악외적인 요소들과의 연관성에 따라 발라드, 무언가, 녹턴 등의 다양한 낭만시대 음악 장르 뿐 아니라 민속춤이나 행진곡 등 또한 이 범주로 취급된다.<sup>6)</sup> 또한 ‘호전적, 환상적, 전원적’인 분위기나 느낌을 암시<sup>7)</sup>하는 경우에도 성격소품으로 분류하기 때문에 19세기 이전의 음악들, 예를 들어 프랑수와 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1733)의 표제적인 작품들도 ‘성격소품’으로 분류된다. <sup>8)</sup>

이같이 성격소품이 19세기에 들어 고유한 특성을 지닌 장르 개념으로 정착된 것은 분명하지만 일부에서는 그 유래를 13세기로 보기도 한다.

성격소품의 시초는 13세기 기악음악 초기형태의 과정에서 그 예를 찾을 수 있는데 이 당시의 기악음악은 초기 성악 다성 음악을 본보기로 한 형태가 일반적이어서 독자적인 기악음악의 스타일은 찾아 볼 수 없다. 그러나 14세기 초반에 건반악기를 위해 쓰여진 최초의 작품들이 생겨났고, 15세기 후반에 들어서면서 더욱 발전하였다. 이것은 다른 악기의 작품을 편곡한 것이 아닌 오로지 건반악기만을 위해 작곡되었다는 점에서 주목할 만하다.

13세기의 성격소품의 예로는 《게타 에스탕피》(Estampie Ghaetta),<sup>9)</sup> 《만

5) Ulrich Michels. 『음악은 이』 홍정수, 조선우(공역) (서울 : 음악춘추, 2000), p. 115.

6) Ulrich Michels. 위의 책, p. 115.

7) Maurice. J. E. Brown. "Character piece", 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, 2nd ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), vol. 5, p. 154.

8) Ulrich Michels. 위의 책, p. 115.

9) Estampie : 중세의 기악곡, 주로 3박자로 풍타(Puncta)라고 불리는 몇 개의 부분으로 나뉘어질 많은 곡들이 춤곡이었고 가사를 가지고 있는 곡도 많았다 : 서울대학교 서양음악연구소 편, 『Dictionary of Music』 (서울 : 음악세계, 2001), p. 125.

프레디나》(Manfredina),<sup>10)</sup> 《트리스탄의 탄식가》(Lamento de Tristano)가 있는데 이는 성격음악의 특징인 제목에 암시적 성격이 드러나게끔 한 중세 음유시인들의 작품이다. 이후 15세기의 작품으로는 《일레보르 테블러추어》(Ileborgh Tablature)<sup>11)</sup>가 있다. 《일레보르 테블러추어》는 15세기에 들어서 건반악기를 위해 쓰여진 많은 작품들 중에서 월등히 높은 수준의 작품으로 짧은 다섯 개의 프렐류드와 세 개의 멘쥬라(mensura)<sup>12)</sup>가 들어 있다. 제목은 멘쥬라(mensura) “아가씨여, 내 모든 희망은 그대에게 달려 있소(Forwe al mynhoffen an dyr lyed)”<sup>13)</sup>라는 표제적 제목으로 되어 있다.

이 후의 성격소품은 16, 17세기의 영국의 버지날이나 류트주자, 바로크 시대의 프랑스의 클라브생 악파의 작품에서 찾아 볼 수 있다.<sup>14)</sup> 프랑소와 쿠프랭(Francois. Couperin, 1668-1733)은 모음곡의 무곡에 <존엄한>(L'auguste), <조심성 깊음>(La prude), <만발한 꽃>(La fleurie)과 <은밀함>(La tenebreuse) 같이 곡의 분위기를 암시하는 제목을 즐겨 사용하였다. 후기에 들어서는 <수녀 모니카>(Soeur Monique), <사랑의피꼬리>(Le rossignol-en-amour)와 같이 보다 묘사적 제목들이 무곡의 이름을 대신하면서 성격소품의 입지가 커지게 된다. 라모(Jean Philippe Rameau, 1683-1764) 또한 쿠프랭처럼 무곡에서 묘사적인 제목의 곡들을 넣어 작곡하였는데 <암탉>(La poule)에서는 빠른 반복음들이 농가의 전경을 음악적으로 묘사하여 성격소품과 유사한 특성을 보여준다.

그러나 일반적으로 불리는 ‘성격소품’이라는 용어는 고전주의의 대표적인 음악가 베토벤(L.V. Beethoven, 1770-1827)으로부터 처음 시작 되었다. 베토

10) Manfredina(=Mongerrina) : 이탈리아 북서부 지방 농부들의 6/8박자의 빠른 춤곡 : 양일용 편, 『음악용어대사전』 (서울 : 태림출판사, 2004), p. 362.

11) Ileborgh Tablature : 1448년 Adam Ileborgh에 의해 완성된 15세기 건반음악 작품 수록집 : Curtis Institute of Music, Philadelphia, Pa.)(LC)MIII, p. 127.

12) Mensura : 스페인어로 13-16세기의 정량 기보법의 시가(時價) : 양일용 편, 『음악용어대사전』 (서울 : 태림출판사, 2004), p. 350.

13) J. Gillespie. 『피아노 음악』 수정판, 김경임 역, (대구 : 계명대학교 출판부, 2003), p. 53.

14) Ulrich Michels. 앞의 책, p. 115.

벤은 그의 유일한 오페라 《피델리오(Fidelio)》의 서곡을 ‘성격적 서곡’(Characteristic Overture)이라 부르면서 ‘성격’이라는 용어가 처음 쓰여지게 되었다.<sup>15)</sup> 그리고 보다 분명하게 ‘성격’이 음악용어에 적용된 예는 최초의 ‘성격변주’로 불리는 베토벤의 《디아벨리 변주곡》(Diabelli Variations) Op. 120 이다. 이 작품에서 베토벤은 낭만주의 작곡가들, 특히 슈만의 성격소품이 추구하는 ‘성격’이 무엇인지를 잘 보여주고 있다. 이 곡에서 베토벤은 기존의 변주곡이 주제의 기본 골격과 형식을 유지하면서 음악 재료를 변형하는 것과 달리 기본 골격을 유지하면서 각각의 변주에서 화성과 음악구조를 본질적으로 변형시킴으로 각 변주에 ‘성격’, ‘특징’을 부여하고 있다.<sup>16)</sup>

베토벤 이후 성격소품은 낭만시대에 이르러 정점에 올라 중요한 장르로 자리매김한다. 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)와 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847) 그리고 슈만, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)에 의해 더욱 발전하여 낭만주의 피아노 음악의 주요장르로 자리를 잡는다. 그 외에도 드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918), 와 사티(Erik Alfred Leslie Satie, 1866-1925)에 이르기 까지 성격소품은 많은 작곡가들의 폭넓은 사랑을 받는 장르로 계승 발전 되었다.

이같이 성격소품이 주요장르로 자리매김한 데에는 피아노의 개량과 대중화 또한 적잖은 영향을 끼쳤다. 피아노는 이전 시대부터 개량되어 발전되었는데 19세기에 들어서면서 건반의 개수가 (73개에서 88개로) 늘어났으며 햄머(hammer)는 펠트(felt)로 감싸지게 되어 소리를 보강하였고 프레임(frame)이 나무 대신 금속으로 바뀌어 현의 강도가 더욱 높아졌다. 이러한 피아노의 구조적 발달은 넓은 음역과 풍부한 음향감, 다이내믹의 극대화, 다양한 음색을 가능하게 만들었다. 이러한 피아노의 발달과 더불어 산업혁명 이후

15) Maurice. J. E. Brown. "Character piece.", 『The New Grove Dictionary of Music and Musician』 (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), vol.4, p. 154.

16) 이미배. 앞의 글, p. 21.

대량생산이 가능해지면서 피아노의 보급률이 높아지게 된다. 피아노는 가정에서나 파티, 살롱이나 연주회장 등등 장소에 관계없이 부담 없게 잘 어울리며 작곡가가 표현하고자 하는 극적인 정감에서부터 내적인 감정표현에 이르기까지 잘 전달할 수 있게 되었기 때문에 낭만시대의 다른 어떤 악기보다도 많이 사용되었다.

그러면서 자신의 내면세계를 섬세하게 표현해 내고자 했던 낭만주의 작곡가들이 피아노로 연주되어 지는 성격소품의 곡들을 작곡하게 되었다. 특히 분위기, 장면, 사건, 인상, 풍경, 묘사적인 주제를 제목으로 하는 짧은 곡들로 묶여진 모음곡 형태의 피아노곡들이 많으며, 이렇게 묶여진 곡들은 전곡을 연주해도 되고 하나씩 빼내어 독립적으로 연주해도 무방하다. 또한 성격소품은 문학이나, 시, 그림 등 음악 외적인 것을 소재로 하여 특정한 형식에 구애받지 않고 자유롭게 작곡가의 감정이나 기분, 생각, 꿈, 환상 등을 표현하는 피아노 음악장르로 고전 소나타나 푸가처럼 정해진 형식에 얽매이지 않는 것으로 인식되어 왔다. 이런 여러 가지의 성격소품의 특성들로 인하여 성격소품은 주로 피아노곡이나 연가곡에 많이 사용되었고 19세기 낭만주의 작곡가들에게 가장 인기가 높았던 장르 중 하나였다.

## (2) 슈만 성격소품의 정의

1830년대 작곡된 슈만의 초기 피아노 작품들은 표제를 갖고 있으며 특정한 분위기를 묘사하거나 특정한 문학적 내러티브를 드러낸다는 점에서 성격소품의 대표적인 예로 간주되고 있다. 그런데 음악외적인 아이디어를 묘사적으로, 은유적으로 드러내는 작품이라는 일반적인 정의와 달리 독일의 음악사전 MGG(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)에서는 “성격소품은 형식적으로 간결하고 명확하게 구조를 이루고 있는, 그 표현이나 내용이 다소 그 정의를 통해 명확하게 설명될 수 있는, 종종 사이클(cycle)로 엮여지지 않는 기악곡”이라고 설명하고 있다.<sup>17)</sup> 이는 성격소품을 음악외적인 아이디어와의 연관성이 아니라 ‘음악양식이 보여주는 어떤 특성’에 초점을 맞춘 것으로 사전적 혹은 일반적 정의와는 차이를 보인다.

MGG의 정의에서처럼 흥미롭게도 슈만 역시 성격소품을 음악외적인 관계가 아니라 음악양식적인 특징으로 규정하고 있는 듯 하다. 그 이유는 우선 슈만 자신이 체르니가 편집한 바흐 평균율곡집을 평하면서 “대부분의 바흐의 푸가는 최고의 형태의 성격소품들이다. 그것들 가운데 몇몇은 매우 시적인 창조물이며, 각각이 개별적인 표현, 개별적인 빛깔과 색채를 요구하고 있다”라고 언급하고 있기 때문이다.<sup>18)</sup> 이같이 슈만이 바흐의 푸가를 성격소품으로 보고 있다는 사실은 성격소품이 음악외적인 아이디어와의 연관성이 아니라 음악양식의 하나로 설명될 수 있음을 의미한다고 볼 수 있다. 이는 그간 슈만의 성격소품을 문학과와의 연관성에 초점을 맞춰 다뤄온 것과는 다른 입장으로 보인다.

---

17) Bernhard R. Appel. "Charakterstück," 『*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*』, Shachteil 2 (Kassel : Bärenreiter & Stuttgart: Metzler, 1995), p. 635. 이미배. 앞의 글, p. 12에서 재인용.

18) Robert Schumann. "1838년 체르니 에디션 평균율곡집에 대한 리뷰." *On Music and Musicians*, edited by Konrad Wolff, translated by Paul Rosenfeld (New York : The Norton Library, 1969), p. 89. 이미배. 위의 글, p. 9에서 재인용. 이미배는 슈만이 의미한 ‘시적인’ 것이 일반적인 정의와 다르다는 점을 강조하고자 인용문에서 시적인 것을 강조하고 있다.

## 2. 슈만 성격소품의 특징

낭만시대의 작곡가인 슈만은 성격소품의 장르를 형상화시킨 대표적 작곡이다. 낭만시대에는 피아노가 악기의 발달과 더불어 건반악기의 표현수단으로 많은 작곡가들에게 사랑을 받았는데 슈만 또한 예외는 아니었다. 슈만은 교향곡, 실내악곡, 피아노곡, 가곡 등 여러 다양한 작품을 많이 남겼지만 가곡과 피아노곡에서 낭만주의 어느 작곡가보다도 뛰어나고 독창적인 작품을 많이 작곡하였으며, 그 중에서도 피아노 작품이 가장 큰 비중을 차지하였다.

그의 피아노 작품에서는 특히 자신의 내면세계와 감정, 판타지, 등을 담은 성격소품을 가장 많이 다뤘는데, 이 곡들은 각각 형식이 다르면서도 표제음악적인 것이 주를 이룬다. 실제로 가곡을 제외한 피아노 작품 중 피아노 소나타 3곡(Op. 11, Op. 14, Op. 22)과 몇 개의 연습곡과 변주곡을 제외하고는 모두 성격소품의 작품들이다.<sup>19)</sup> 슈만의 성격소품은 작품 내용의 연관성에 따라 크게 세 가지로 나눌 수 있는데 첫 번째는 모음곡이나 연곡집(cycles of pieces)으로 사용된 주제 사항이나 음악적 주제들이 서로 관련된 곡, 둘째로 서로 개별적으로 관련되지 않은 일단의 곡, 마지막으로 대규모의 독자적인 곡들이다.<sup>20)</sup>

19) F. E. Kirby. 『피아노 음악사 : 20세기 말까지』 김혜선 역, (서울 : 도서출판 다리, 1997), p. 205.

20) F. E. Kirby. 『A Short History of Keyboard Music』 김혜선 역, (서울 : 도서출판 다리, 1997), pp. 205-208.

<표 1> 모음곡이나 연곡집으로 사용된 주제 사항이나 음악적 주제들이 서로 관련된 곡

작품번호	곡 명	작곡년도
op. 2	나비(Papillons)	1829-1831
op. 5	클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡 (Impromptus über ein Thema von Clara Wieck)	1833
op. 6	다비드 동맹 무곡집(Davidsbündlertänze)	1837
op. 9	사육제(Canaval)	1833-1835
op. 12	환상소곡집(Phantasiestücke)	1837
op. 15	어린이 정경(Kinderszenen)	1838
op. 16	크라이슬레리아나(Kreisleriana)	1838
op. 23	야상곡집(Nachtstücke)	1839
op. 26	빈사육제의 어릿광대 (Faschingsschwank aus Wien)	1839-1840
op. 82	숲의 정경(Waldscenen)	1848-1849
op. 133	아침의 노래(Gesänge der Frühe)	1853

<표 2> 서로 개별적으로 관련되지 않은 일단의 곡

작품번호	곡 명	작곡년도
op. 4	간주곡(Intermezzos)	1832
op. 21	노벨레텐(Noveletten)	1838
op. 28	로만스(Romanzen)	1839
op. 68	어린이를 위한 성격적 소곡집 (Charakterstüc für die Jugent)	1848
op. 76	행진곡(Marces)	1849
op. 99	잡기장(Bunte Blätter)	1836-1849
op. 111	환상곡집(Phantasiestücke)	1851
op. 124	알BUM블레터(Albumblätter)	1832-1845

<표 3> 대규모의 독자적인 곡들

작품번호	곡 명	작곡년도
op. 18	아라베스크(Arabeske)	1838-1839
op. 19	꽃의 곡집(Blumenstück)	1839
op. 20	유모레스크(Humoreske)	1839

위의 표에서 보면 슈만의 피아노 작품들 대부분은 1829년에서 1839년 사이인 초기 활동 당시에 집중적으로 쓰여진 것을 알 수 있다. 그의 음악양식은 소나타 같이 형식적 구성이 명확한 작품보다는 예술가곡이나 피아노 소곡처럼 짧고 감정이 예리하게 표출되는 장르가 더 많았다.

슈만의 작품들은 그 전에 불리던 환상곡이나 야상곡 등 다소 애매한, 그저 분위기만 암시하는 정도의 제목에서 더 나아가 “저녁에” 라든지 “밤에” 등과 같이 보다 구체적으로 어떤 상황, 인물, 감정 등을 표현하는 제목을 사용해 음악을 통해 표현하고자 음악의 ‘성격’을 보다 구체화하였다. 본 논문에서 살펴볼 《빠빠용》을 비롯하여 슈만의 성격소품에 나타나는 음악기법적인 특징을 정리해보면 다음과 같다.

### (1) 선율, 리듬, 화성적 기법

슈만은 많은 가곡을 남겼는데 그것들을 약간씩 변형하여 피아노 성격소품에 넣어 사용하였다. 그래서 그의 성격소품에는 시의 운율에 맞춘 것 같은 선율이나 가곡선율과 같은 서정적인 주제음형들이 많이 쓰이고 있다. <악보 1>의 《어린이 정경》(Kinderszenen) Op. 15 에서처럼 단순하고 짧은 음형들을 변형시켜 반복 사용하였으며(<악보 1> 참고) 질문하는 듯한 성격의 상행 선율들을 즐겨 사용하였다.(<악보 2> 참고)

<악보 1> 《어린이 정경》 Op. 15 中 제 1곡, 마디 1-4

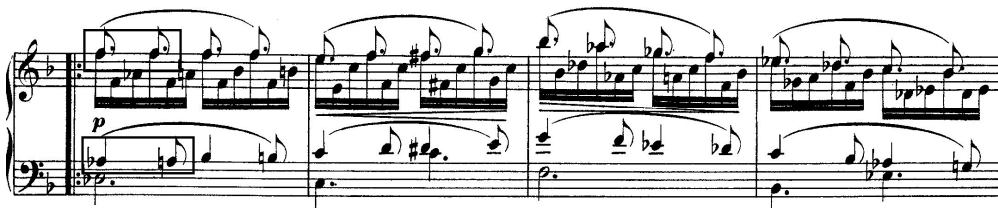


<악보 2> 《빠삐용》(Papillons) Op. 2 中 제 1곡, 마디 1-8



리듬면에서는 교차리듬(cross rhythm),<sup>21)</sup> (<악보 3> 참고) 헤미올라,<sup>22)</sup> 당김음, 붓점 리듬, 춤곡 리듬 등 여러 가지 리듬기법을 구사하며 곡의 분위기를 다양하게 연출하였다. 특히 슈만은 갑작스러운 스포르찬도나 악센트, 또는 불임줄을 사용한 싱코페이션의 사용으로 강약에 변화를 주어 슈만만의 유머스러움을 표현하기도 하였다. (<악보 4> 참고)

<악보 3> 《알뭉블레터》(Albumblätter) Op. 124 中 제 3곡, 마디 9-12



21) Cross Rhythm : 대조적인 리듬이 서로 다른 성부에서 동시에 사용되는 대조적인 리듬.  
 22) Hemiola : 3:2의 비율을 나타내는 말로 박절적인 변화의 효과

<악보 4> 《다비드동맹 무곡집》(Davidsbündlertänze) Op. 6 中 제 4곡,  
 마디 1-6

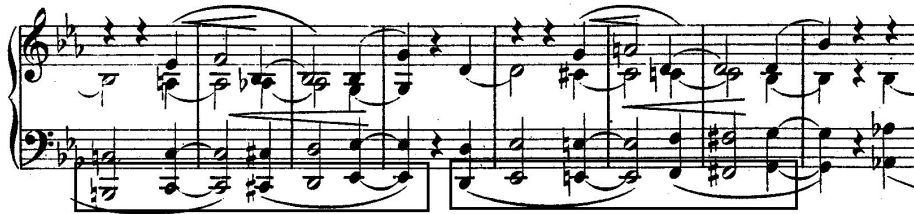
‘불규칙한 *sf* 와 붙임줄을 이용한 싱크페이션’



슈만은 “화성적 감각이 첫째, 다성음악 효과가 둘째, 피아노 기교가 셋째”라고 말할 정도로 화성을 중요하게 생각하였다.<sup>23)</sup> 빈번한 장단조의 전조와 불규칙한 전조를 즐겨 사용하거나 반음계적 화성, 비화성음, 7도 화음 등을 사용하여 긴장감을 주었다. 이렇듯 슈만은 고전시대의 형식에 얽매는 것을 싫어하고 복잡하게 엮힌 코드 진행을 다양하게 구성하기를 즐겼다. (<악보 5, 6> 참고)

<악보 5> 《빈사육제의 어릿광대》(Faschingsschwank aus Wien) Op. 26  
 中 제 1곡, 마디 409-416

‘반음계적 진행화성’



23) 하애자. 『슈만 피아노 문헌 : 독주곡편』 (서울 : 음악춘추사, 1991), p. 17.

<악보 6> 《유모레스크》(Humoreske) Op. 20 中 마디 37-40

‘으뜸화음을 기본으로 한 경과음과 이탈음, 감7화음의 사용’

Intermezzo.  $\text{♩} = 126.$

B♭ : I - vii<sup>o4</sup><sub>2</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub> I - vii<sup>o4</sup><sub>3</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub>

(2) 문학작품과의 연관성

슈만은 출판업자이자 작가인 아버지의 영향으로 어려서부터 다양한 문학 작품을 접하며 자랐다. 슈만이 영향을 받은 문학가로는 장 파울 리히터, 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822), 라우베(Heinrich Laube, 1806-1884), 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 아이헨도르프(Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eihenderff, 1788-1857), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856) 등을 들 수 있다. 특히 슈만은 스스로 장 파울과 호프만의 문학으로부터 가장 큰 영향을 받았다고 말했을 정도로 슈만에게 있어서 장 파울의 영향은 지대했다.<sup>24)</sup>

장 파울의 영향을 받은 대표작품으로는 『무분별의 시대』에서 영감을 받아 작곡된 《빠빠용》이 있으며, 《다비드동맹 무곡집》과 《카니발》(Canaval) Op. 9 에 등장하는 플로레스탄과 오이제비우스라는 두 인물 또한 『무분별의 시대』의 주인공인 발트와 불트에게 영향을 받아 특정인물의 성격에 대한 음

24) A. Edler. 『Robert Schumann und seine Zeit』, p. 89.

악적인 표현을 하였다. 《크라이슬리아나》(Kreisleriana) Op.16 는 호프만의 단편소설 『슛고양이 무르의 인생관』에 등장하는 가상 인물 지휘자 크라이슬러(Johannes Kreisler)에게 악상을 따와 작곡하였다. 호프만 작품의 영향을 받은 또 다른 곡들은 《다비드 동맹 무곡집》, 《카니발》, 《환상소곡집》(Phantasiestücke) Op. 12 등을 들 수 있다. 또한 《간주곡》(Intermezzos) Op. 4 의 표제로 쓰인 ‘나의 평안 사라지다’ 는 피테의 시에서 영감을 얻었으며 《숲의 정경》(Waldscenen) Op. 82 는 라우베(Heinrich Laube, 1806-1884)의 시집 『사냥의 기도』에서 영감을 받았다.

그는 ‘문학적인 것’ 또는 ‘문학적 관념’을 음악의 구성의 기초에 둘 수 있는 유일한 방법으로 파악하였다. 표제는 시적인 상념이며 슈만은 그것을 음악으로서 표현해 나갔으며, 1835년 『음악신보』의 신년호를 발행하며 쓴 글에서는 새로운 ‘시적인 시대’의 도래를 열망하며 다음과 같은 의미 있는 문구를 남기기도 하였다.

짧은 활동 기간 동안 몇 가지 경험을 하였습니다. 우리의 생각은 이미 확고했었습니다. 그것은 다음과 같이 단순한 것입니다. 옛 시대와 그때의 예술 작품들을 온 힘을 다하여 상기시키는 것, 어떻게 하면 새로운 예술미가 그와 같은 순수한 원천에서 강화될 수 있는가에 대하여 주의를 환기 시키는 것 - 그리하여 외면적 기교를 중시하는 근래의 비예술성에 대항하며 - 궁극적으로 새로운 시적시대를 준비하고, 그 빠른 도래를 가능케 하는 것입니다. 25)

슈만은 진실에서 멀어지고 외면적 기교에 치우쳐 가는 당시의 음악 흐름을 비난하며 쓴 이 글에서 초기 낭만주의에서 중시하였던 포에지(Poesis) 개념을 통하여 자신의 음악관을 설명하고 있다.26)

장 파울, 호프만 등이 제시했던 낭만 문학의 중심 개념인 ‘단편’(fragment)

25) 김미영. “‘새로운 시적 시대’의 추구 : 슈만의 음악관”, 『음악이론연구』 11(2006), p. 5.

26) 위의 글, pp. 5-6.

은 슈만의 음악세계에도 큰 영향을 미쳤다. 19세기에 활약했던 음악이론가 고트프리트 베버(Gottfride Weber, 1779-1839)는 슈만의 《빠빠용》를 논하면서 “생각의 조각들”<sup>27)</sup>이라는 표현을 사용한 바 있다. 이는 슈만의 작품이 가지는 단편적인 성격이 당대의 연주자, 비평가들에게조차 이해하기 힘든 것이었음을 나타내 주는 것이다. 굳이 역사적 자료들을 인용하지 않더라도 슈만의 작품이 매끄럽게 연결되지 않고 단편적인 성격을 지녔다는 점은 오늘날의 연주자들과 청중들도 거의 직관적으로 느낄 수 있는 점이다.<sup>28)</sup>

그러나 정확한 시작과 끝을 기피하고 경계선을 없애버림으로써 실제 음악은 단편적이 되지만 그 성질은 ‘무한’의 한 일부로써 슈만의 음악들은 대부분 이러한 단편 형식을 취하고 있으며 단편들의 모음집으로 전체를 만드는 경향이 있다.<sup>29)</sup>

그러한 예로 《빠빠용》은 12개의 모음곡으로, 《다윗동맹 무곡》은 18개의 모음곡으로 되어있다. 《사육제》는 21개의 곡으로 되어 있는데 모든 곡에 각기 사육제의 등장 인물을 암시하거나 춤의 성격 등을 묘사하는 제목이 붙어 있다. 《환상소곡집》은 가장 유명한 것에 속하는데 이 역시 각각 시적인 제목을 가지고 있고 내용적인 면에서도 서로 통일된다. 이밖에 자주 연주되는 슈만의 모음곡으로 《어린이 정경》, 《크라이슬레리아나》, 《꽃의 곡집》(Blumenstück) Op. 19, 《노벨레테》(Noveletten) Op. 21, 《빈의 사육제(Faschingsschwank aus Wien)op. 26》, 《숲의 정경》 등이 있다.

모음곡들이 이렇듯 분리된 것처럼 보이기is는 해도 미묘한 방법으로 슈만이 연작(cycle)으로 만들려 노력한 흔적이 있다. 《사육제》나 《어린이 정경》에서는 비록 각 모음곡 간에 주제 동기간의 연관성은 없지만 느린 곡에서 마다 같은 조(《사육제》에서의 Bb)가 등장함으로써 통일감을 주었다. 또

27) John Daverio, 『Nineteen-Century Music and the German Romantic Ideology』 (New York : schimer, 1993), p. 51.

28) 김연. “슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조.” 『음악이론연구』 11(2006), pp. 79-104.

29) 박유미. 『피아노 문헌』 (서울 : 음악춘추사, 2010), p. 177.

한 《여인의 사랑과 생애》(Frauenliebe und leben) Op. 42 는 말 그대로 시간 순서에 따라 여인의 사랑과 생애를 그린 샬미소(Adelbert von Chamisso, 1781-1838)의 시 여덟 편에, 그리고 《사육제》나 《다윗 동맹무곡》과 같은 초기 피아노 싸이클 곡들은 공통적인 선율 모티브에 바탕을 두고 있다.

### (3) 비유와 암시(지명, 인명의 문자 음형화)

슈만은 초기의 피아노 작품에서 가면무도회를 소재로 하여 작품을 썼고 여기에는 무수한 암시와 은유들이 등장하고 있다. 장 파울의 『무분별의 시대』의 무도회의 장면을 음악적으로 묘사한 곡인 《빠빠용》을 비롯 《빈 사육제의 어릿광대》, 《사육제》 등이 그러한 예들이다. 이런 곡들에서는 프랑스 국가라든지 독일 춤곡(Grossvattertanze), 베토벤의 악곡, 클라라 슈만의 곡, 혹은 다른 작곡가에 의한 곡들이 교묘하게 악곡의 여기저기에서 발견되곤 하다. 그런 것은 어떤 때는 분명히 눈에 띄기도 하지만 어떤 것은 거의 알기 힘들게 숨겨져 있다. 즉, 슈만의 작품은 온통 음악적 인용, 암시로 가득 차 있는데 그 의미는 작곡가만이 알 수 있는 성질의 것이었다.

《빠빠용》과 같은 성격소품의 곡에서 나타나는 슈만의 특징 중 하나는 기존의 있던 자신의 주제 음형이나 선율을 따와서 작품에 집어넣던 가 문학적 내용을 음악에 그대로 적용시킨 것이다. 《빠빠용》에서는 슈만이 직접 작곡한 왈츠와 폴로네이즈의 단편들이 들어있고, 각 악곡들은 슈만이 크게 영향 받은 바 있는 장 파울의 『무분별의 시대』의 마지막 장면인 무도회 장면의 내용과 같이 전개된다.

하지만 곡의 이야기 내용과는 상관없이 이 곡은 엉뚱하게도 《빠빠용》이라는 제목을 달고 발표되었다. 이 제목은 작곡가 자신에게만 의미를 가지는 그런 제목인 것이다. 또한, 이 곡의 마지막 페이지에서의 6번 울리는 'A' 음의 벽시계 종소리는 화려한 밤이 끝나고 6시가 되었음을 알려주며, 《빠빠

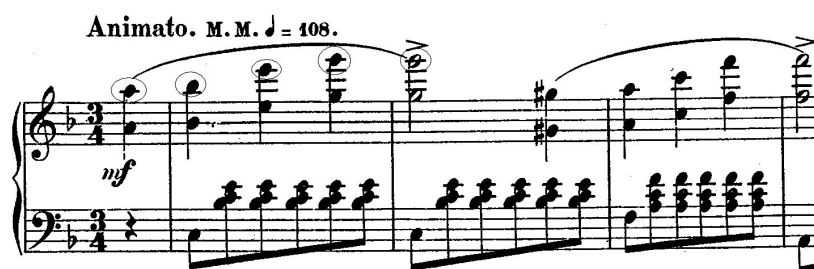
용》의 주요동기인 상행음계가 매번 한 음씩 짧아져 간다. (<악보 7> 참고)  
 또한 마지막 4마디에 걸친, 하나씩 사라져 가는 음은 슈만의 문학적 제스처  
 어를 보여준다. (<악보 8> 참고)

<악보 7> 《파빠용》中 제 12곡, 마디 53-68

<악보 8> 《파빠용》中 제 12곡, 마디 83-88

슈만은 또한 작품 속에 자신만이 알 수 있는 사람이름이나 혹은 지역 이름의 첫 글자로 이루어진 음형(Abegg, Asch, Gade)들을 즐겨 사용하였다. 1831년 그의 첫 피아노작품인 《아베그변주곡》(Abegg Variationen) Op. 1에서 'Abegg'는 슈만이 무도회에서 만난 여인 "메타 아베크"(Meta Abegg)의 이름으로, 그녀의 이름의 철자를 따라 아베크 변주곡을 썼다. 주제의 각 음은 그녀의 이름 Abegg를 음악적 알파벳으로 나타낸 것으로, 독일어 알파벳으로 하면 A-B $\flat$ -E-G-G(가-내림나-마-사-사)가 된다. (<악보 9> 참고)

<악보 9> 《아베그 변주곡》(Abegg Variationen) Op. 1 中 마디 1-4



또한 'Asch'의 경우에는 《사육제》의 주제로 사용되는 네 개의 계명(A, E $\flat$ , C, B)으로 만들어진 음형이 나타난다. 《사육제》에는 “4개의 음표에 기초한 귀여운 정경들”이라는 부제가 붙어있는데, 여기에서 4개의 음표란 A-s-c-h에 기초한 몇 가지 조합의 음표를 뜻한다. 'Asch'는 슈만과 잠시 사귀었던 에르네스테네 폰 프리켄(Ernestine von Fricken, 1816-1844)의 고향인 독일 도시 아슈(Asch)를 음형화 한 것이다. 슈만은 그녀와 비밀 약혼을 하게 되면서 그 곳을 방문하였지만 그녀와의 만남은 오래 지속되지 않았다. 'Asch'는 A $\flat$ -C-B(As→독일에서는 A $\flat$ 을 뜻하며 H는 음표 B이다)로도 나타나고 E $\flat$ -C-B-A(EsCHA), A-E $\flat$ -C-B(AEsCH)로도 나타난다. 또한 슈만 자신의 이름에도 글자 ASCH (SCHumAnn)가 포함된다. 《어린이

를 위한 앨범》(Album für die Jugend) Op. 68 에서는 슈만의 친구인 덴마크 작곡가 제이드(N.W.Gade, 1817-1890)의 이름에서 G-A-D-E를 따와 곡을 만들었다. 이렇듯 슈만은 자기 자신만이 알 수 있는 여러 종류의 암시들을 작품 곳곳에 숨겨두어 음악적인 암호를 통해 내면적 세계를 간접적으로 표현하였다.

#### (4) 선율의 인용

슈만은 다른 나라의 노래나 민요, 또는 자신의 이전 작품에서 선율을 따와 작곡하기도 하였는데 이러한 예로는 《빈 사육제의 어릿광대》에서 프랑스 국가 ‘마르세이즈’의 1절을 삽입, 인용하였고(<악보 10, 11> 참고) 17세기 독일 민요 《할아버지의 춤(Grossvatertanz)》을 인용한 곡으로 《빈 사육제의 어릿광대》와 《빠빠용》, 《사육제》을 들 수 있다.

《환상곡》 Op. 17 에서는 괴테가 베토벤의 시에 붙여 작곡한 연가곡집 《멀리 있는 애인에게(An die fern Geliebte)》의 선율이 인용되었다. 또한 《사육제》와 《다비드 동맹 무곡집》, 《빠빠용》에서 자신의 이전 작품인의 서주 후에 나오는 주제를 인용하기도 하였다.

<악보 10> 《빈 사육제의 어릿광대》 Op. 26 中 제 1곡, 마디 291-299



<악보 11> 《La Marseillaise》中 마디 1-4



(5) 바흐음악과의 연관성

슈만의 초기작품에서는 슈베르트, 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826), 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837), 모셀레스(Ignaz Moscheles, 1749-1870) 등의 음악기법이 약간씩 나타난다. 또한 베토벤을 존경하였으나 그의 음악양식은 잘 사용하지 않았다. 슈만의 음악에 있어 가장 깊게 영향을 끼친 작곡가는 바흐로서, 어려서부터 독학으로 바흐의 평균율곡집을 연구하고 음악이론을 공부하였으며 특히 바흐의 대위법에 큰 관심을 가져 여러 작품에 적용시켰다. 카논형식으로 《빠빠용》의 제 3곡과 《환상곡 다장조》의 제 2악장, 《사육제》의 제 13곡, (<악보 12> 참고) 그리고 《교향곡적 연습곡》(Etudes symphoniques)의 제 7번에서 모방기법이 사용되었다. 또한 《4개의 푸가》(Vier Fugen) Op. 72 와 《푸게타 형식에 의한 7개의 소품》(Sieben Klavierstücke in Fughettenform) Op. 126 을 작곡하며 바흐의 대위법 정신을 부활시키고자 노력하였다. 30) 위의 작품들에서 짧은 주제가 반복하고 발전하는 동형진행의 형태, 푸가 기법 등을 사용하였으며 <트로이메라이> (Traumerei) 에서는 전체에 걸쳐 성부들이 독립적인 방식으로 나타나 있다. 이러한 작품들은 슈만이 학구적인 푸가를 쓸 수 있을 뿐 아니라 피아노 다성 음악에 흔히 결합되어 있는 대위법적인 기법을 구사해 낼 수 있음을 보여준다.

30) J. Gillespie. 앞의 책, p. 256.

<악보 12> 《사육제》中 제 13곡, 마디 17-21

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score covers measures 17 through 21. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with an 'x' (e.g., in measures 17, 19, and 21). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in measure 21.

### Ⅲ. 《빠빠용》의 작품 분석

슈만은 장파울의 작품을 좋아했으며 그에게 많은 영향을 받았다. 슈만의 초기작인 《빠빠용》은 장 파울의 소설 『무분별의 시대』에 영감을 받아 작곡되었다. 제 3장에서는 슈만에게 미친 장 파울의 영향과 《빠빠용》의 작품 배경과 분석을 통해 슈만의 음악적 특징들의 대해 알아보고자 한다.

#### 1. 작품 배경

##### (1) 장 파울의 영향

슈만은 유년 시절부터 서적상인 아버지의 영향을 받아 문학의 뛰어난 소질을 보였다. 장 파울의 소설을 비롯해 다양한 문학작품을 읽으며 스스로를 시인이라 칭하기도 하였다. 특히 장 파울의 작품을 좋아하였고 또한 그의 영향을 가장 많이 받았다. 슈만의 문학성을 장 파울과 동시대 문학가인 호프만에게서 찾아볼 수도 있으나 호프만 역시 장 파울에게 영향을 받은 작가였기 때문에 장 파울과 슈만의 사이의 관계는 더욱 깊다고 볼 수 있다.

장 파울은 독일 고전주의 작가이면서 또한 초기 낭만주의 작가이다. 장 파울이라는 필명은 1793년 발표된 『보이지 않는 특별석 (Dieunsichtbare Loge)』에서 처음 사용되기 시작했다.<sup>31)</sup> 『보이지 않는 특별석』은 미완성으로 남아있지만 그가 처음으로 시도한 대규모 서술 작품이며, 이 작품과 더불어 그의 대표작으로는 1792년에서 1804년 사이에 쓴 『헤스페루스』, 『무분별의 시대』, 『지벤케스』, 『타이탄』이 있다. 그의 작품들은 대

31) John Daverio. "Jean Paul.", 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』 Ed. Stanley Sadie(London : Macmillan Publishers,2001), Vol. 12, p. 927.

개 사후에 더 많은 주목을 받았다.<sup>32)</sup>

슈만은 장 파울의 문체를 모방하면서 다른 작가들에 비해 보다 특별한 관심을 나타냈는데 예를 들면 ‘오이제비우스’와 ‘플로레스탄’이 장 파울의 작품에서 영향을 받아 만들어졌고, 슈만이 직접 쓴 글에서는 “장 파울 식으로 말하자면”과 같은 글을 볼 수 있을 정도로 장 파울을 존경하였다. 또한 장 파울 식의 공상은 슈만이 창작을 하는데 원동력이 되었는데 슈만이 쓴 글에서 이러한 점을 알 수 있다.

“모두 장 파울을 읽었다면 세상은 지금보다 훨씬 나아졌을 것이다. 그러나 불행히도 그렇게 되지 않고 말았다. 그는 나를 광기에 접근하도록 이끌고 말았다. 그러나 어떤 세상이 와도 평화의 무지개는 눈물 글썽이는 눈을 맑히고, 마음은 저도 모르게 고양되어 부드럽고 맑게 되나니.....”<sup>33)</sup>

슈만은 장 파울의 여러 소설들 중에서도 특히 『무분별의 시대』를 좋아하였는데 1838년 클라라에게 보낸 편지에서 슈만은 “『무분별의 시대』는 성경과 같은 책”<sup>34)</sup>이라고 표현한 것에서 슈만의 『무분별의 시대』에 대한 애착과 장 파울을 향한 존경심을 엿볼 수 있다.

이런 장 파울에 대한 슈만의 특별한 관심으로 탄생된 첫 번째 작품이 《빠빠용》인데 《빠빠용》은 장 파울의 소설인 『무분별의 시대』를 읽고 영감을 받아 쓰여진 작품이다.

32) Erika Reiman. 『Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul』, p. 12-14.

33) 양준자. “슈만(R.Schumann)의 ‘나비’ 작품 2의 특징적 성격”, 『인문 과학연구 제12집』 [I] 8(2004), p. 186.

34) 1838년 3월 20일 편지, Clara and Robert Schumann, Briefwechsel : kritische Gesamtausgabe, ed. Eva Weissweiler, 2vols.(Frankfurt am main, 1984, 1987),I, p. 225. E. F. Jensen. “Explicating Jean Paul : Robert Schumann’s Program for ‘Papillons’, Op. 2, 19th-Century Music 22/2(1998), p. 133에서 재인용.

## (2) 《빠빠용》의 배경

슈만의 초기 싸이클 곡인 《빠빠용》은 1805년에 쓰여진 장 파울의 소설 『무분별의 시대』에서 영감을 받아 작곡되었는데 전곡이 모두 한 시절에 작곡되어진 것은 아니다. 《빠빠용》은 1832년 하이델베르그 시절에 발표되었다. 그 당시 슈만이 작곡했던 곡들은 대부분 가벼운 춤곡(주로 왈츠)이 많았는데<sup>35)</sup> 《빠빠용》은 짧은 서주와 12개의 소곡으로 구성되어있으며 그 중 몇 곡은 과거에 써 두었던 곡들을 수정, 보완한 것이다. 1828년에 작곡된 《네 손을 위한 폴로네이즈》(8 Polonaise, Pf 4hands. Woo. 20)와 1829-1830년 사이에 작곡된 《여섯 개의 왈츠》(6Waltzs)가 여기에 속한다.<sup>36)</sup> 《빠빠용》 작품 중 제1번, 3번, 4번, 6번, 8번의 다섯 곡은 1829년부터 1830년 사이 하이델베르크에서, 나머지 7곡은 1831년 라이프치히에서 작곡한 것이다.

슈만은 장 파울의 『무분별의 시대』 중 63장 「애벌레의 춤」의 무도회 장면에서 영감을 받아 《빠빠용》을 작곡하였는데 「애벌레의 춤」의 줄거리는 다음과 같다. 이 소설의 주인공인 발트(Walt)와 불트(Vult)는 쌍둥이 형제인데 가면무도회장에서 만난 장군의 딸 비나(Wina)의 사랑을 얻기 위해 서로 경쟁하는 내용을 담고 있다. 각각 마부와 광부로 변장을 하고 있던 발트와 불트는 서로의 변장을 바꿔 입게 되고, 발트인체 하고 있던 불트가 비나로부터 사랑의 고백을 받지만 얼마가지 못하고 발각 되 나머지 두 사람의 노여움을 사게 된다. 이후 이 쌍둥이 형제는 무도회장을 빠져나가고 6시를 알리는 종소리와 함께 무도회도 끝이 나며 이야기도 끝맺는다.

슈만 스스로가 이 소설을 읽고 작곡 하였다고 밝혔으며 『무분별의 시대』를 필사하고 63장 원고에 직접 각 악장번호도 새겨 넣었다. 그러나 소

35) Peter F. Ostwald. 『Schumann: The Inner Voices of Musical Genius』 (Boston: Northeastern University Press, 1985), p. 57.

36) Daverio. "Schumann, Robert.", 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, p. 807.

설의 이야기 전개와 악장 번호의 순서는 일치하지 않으며 제 11곡과 12곡에 대한 기록은 남기지 않았다. 슈만이 직접 필사했다는 사실은 앞서 언급한 바 있듯이 장 파울의 소설 『무분별의 시대』에 대한 친밀감과 애착을 또한 번 입증할 증거가 된다. 슈만이 표시한 소설의 구절들을 순서대로 요약하면 다음과 같다. (<표 4> 참고)

<표 4> 슈만이 표시한 소설의 구절과 내용

순 서	슈만이 소설에 표시한 구절의 내용
1	무도회 의상을 갈아입은 후 발트의 의기양양한 모습
2	우왕좌왕하며 무도회장을 겨우 찾아 들어가는 발트
3	거인 부츠
4	희망가면을 쓴 볼트와 수녀 의상을 한 비나
5	가면을 쓴 채 서로를 응시하는 발트와 비나
6	비나와 춤추는 행복한 발트
7	발트에게 의상을 바꿔 입자고 제안하는 볼트
8	발트의 동의
9	발트의 춤을 비웃는 볼트
10	의상을 바꾼 것을 사람들이 알게 될까 걱정하는 발트, 발트인 체 하며 비나와 춤추는 볼트

그러나 실제 《빠빠용》의 악장 번호와 소설 구절의 순서는 다른 부분이 있는데 아래 <표 5>의 제 6번과 8번, 9번이 바로 그것이다. (<표 5> 참고)

<표 5> 실제 표시된 악장번호와 구절의 내용

<빠빠용>악장번호 (소설순서)	소설 구절의 내용
1	무도회 의상을 갈아입은 후 발트의 의기양양한 모습
2	우왕좌왕하며 무도회장을 겨우 찾아 들어가는 발트
3	거인 부츠
4	희망가면을 쓴 볼트와 수녀 의상을 한 비나
5	가면을 쓴 채 서로를 응시하는 발트와 비나
6(9)	발트의 춤을 비웃는 볼트
7	발트에게 의상을 바꾸자고 제안하는 볼트
8(6)	비나와 춤추는 행복한 발트
9(8)	발트의 동의
10	의상을 바꾼 것을 사람들이 알게 될까 걱정하는 발트, 발트인 채 하며 비나와 춤추는 볼트

슈만은 음악적인 효과를 위해 정해진 순서를 벗어난 것이다. 볼트의 제안과 발트의 동의 사이에 슈만은 비나와 발트의 춤추는 모습을 넣었다. 쟈슨은(Eric Frederick Jensen) 이것이 예상을 빗나간 갑작스런 분위기를 연출하기 위한 것이라고 주장한다. 그 때문에 여덟 번째 구절은 아홉 번째 자리로 밀려나게 되고 아홉 번째 구절은 여섯 번째 구절이 있던 자리로 옮겨가게 되었다.<sup>37)</sup> 그러나 슈만은 《빠빠용》이 출판 될 때 각 곡의 표제들을 각 악장에 써 넣지는 않았으며, 소설과의 연관이 작품의 형성과정에 있어 절대적인 요소는 아님을 명시하였는데 《빠빠용》에 대하여 친구인 보이크트(Henrietta Voigt)에게 보낸 편지의 내용에서 이렇게 말하고 있다.

37) E. F. Jensen. 앞의 글, p. 139.

그대가 조금 시간의 여유가 있거든 <무분별의 시대>의 마지막 장을 읽어보기를 진심으로 바라오, 왜냐하면 거기에서 모든 것이 아주 분명하게 드러나기 때문이요, 또 나는 말을 음악에 맞추었지, 음악을 말에 맞춘 것은 아님을 말하고 싶은데, 이와 반대로 하는 것은 어리석어 보이는구려.<sup>38)</sup>

『무분별의 시대』와 슈만의 연관성은 의 극중 등장인물로 나오는 발트의 상황에서도 찾아볼 수 있는데, 실제 슈만의 상황과 일맥상통한 부분이 있다. 1827년 슈만은 아버지를 여의는데 유언에 따라 유산을 받는 조건으로 대학에서 3년간 공부를 해야만 하였다. 결국 슈만은 어머니와 아버지의 유산을 관리하는 후견인 루델(J.G Rudel)의 권유로 법대에 진학하게 된다.<sup>39)</sup>

소설 속 주인공인 발트 또한 카벨(Van der Kadel)씨의 유산상속자로 지명되어 청소년시절에서부터 커나가는 동안 여러 가지 사회적 역할을 익혀야 했다. 유산 관리자는 피아노 조율사, 조경사, 공증사, 교사, 사냥꾼과 같이 다양하다.<sup>40)</sup> 이런 환경적 조건과 더불어 사적인 경험 또한 비슷한 부분이 있었는데 그것은 비나를 향한 발트의 사랑과 같은 연애감정이었다. 슈만도 십대 청소년기 시절 리디 험펠(Liddy hempel)에게 푹 빠져 있었다. 『무분별의 시대』의 영문번역으로는 ‘Adolescent Tear’ 즉, ‘청춘’, ‘젊은이’란 뜻을 가지고 있다. 제목의 뜻에서 나타나듯이 이렇듯 슈만은 소설 속의 주인공과의 비슷한 시기적, 경험적, 환경적인 요인에서 유대관계를 느끼며 작품에 자신을 이입할 만한 유사성을 갖게 된 것이다.

『무분별의 시대』의 이중적인 두 캐릭터, 발트와 불트는 가상인물인 오이제비우스와 플로레스탄의 모델로서도 그려지고 있는데 이러한 점은 이 소설을 더욱 주목하게 만든다.

38) J. Gillespie. 『피아노음악』 김경임 역, (대구: 계명대학교출판부, 2002), p. 258.

39) Daverio. “Schumann, Robert.” 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』, p. 761.

40) 전창배. 『Jean Paul의 소설』, p. 259.

### (3) 《빠빠용》의 의미

‘빠빠용(papillons)’은 불어로 ‘나비’이며 슈만이 사용한 제목 ‘Papillons’은 복수형이다. 나비라는 제목은 언뜻 보기에 평범하고 단순하다. 슈만 전기 학자 닉스(Frederic Niecks)는 슈만이 밝고 화려한 이미지를 표현하기 위해 ‘나비’라는 제목을 선택했다고 주장했으며<sup>41)</sup> 또 다른 전기학자인 테일러(Ronald Taylor)는 “나비는 섬세함과 화려한 색깔, 자연 속에서 자유롭게 훨훨 날아다니는 움직임들을 생각나게 하는 제목”이라고 했다.<sup>42)</sup> 그러나 전기학자들의 단순하고 간결한 해석과 달리 슈만의 ‘나비’는 단순한 의미의 ‘나비’가 아니었다. 슈만이 그의 대학 동료인 테오도르 톱켄(Theodor Töpken)에게 보낸 편지에서 “나비는 완전히 다른 어떤 것”이라고 되어있다.<sup>43)</sup>

슈만의 《빠빠용》에는 일반적인 이미지 그 이상의 무엇이 숨겨져 있는 것이 분명하다. 나비는 낭만시기의 중요한 상징이었는데 슈만과 장 파울에게는 특별히 더 중요하게 작용했다. 자연에도 정신이 있다고 주장했던 낭만주의 철학자 셸링은 자연 속에서 인간이 도달해야하는 이상적인 단계를 발견하였다.<sup>44)</sup> 예를 들어, 번데기에서 고치의 단계를 거쳐 나비로 탈피하는 과정은 보다 높은 이상향으로 진화하는 자연의 좋은 예가 된다. 이 과정에 인간의 감정을 이입시키면, 고뇌와 방황을 하는 상태가 번데기의 단계가 되고, 그 문제가 하나의 도전 대상으로서 새로운 희망과 기대를 품게 되는 상태는 나비처럼 날아오르는 이상향의 단계가 되는 것이다. 이것이 바로 장 파울의 소설 슈만의 《빠빠용》에서 가장 중요하게 작용하는 이념이 된다.

41) Niecks, *Robert Schumann*, p. 137. E. F. Jensen. 앞의 글, p. 135에서 재인용.

42) Ronald Taylor. *Robert Schumann: His life and Work*, p. 73. E. F. Jensen, 위의 글, p. 135에 재인용.

43) E. F. Jensen. 위의 글, p. 135.

44) 박영규. 『생각의 정복자들: 탈레스에서 사르트르까지』 (서울: 도서출판 들녘, 2001), p. 255.

## 2. 작품 분석

《빠빠용》은 여섯 마디의 짧은 도입부와 열두 개의 소곡으로 구성된 모음곡 형식의 곡이다. 악장과 악장 사이의 반전이 많으며 갑작스런 조성변화, 템포, 리듬이 다양하게 전개된다. 또한 각 악장 안에서도 자주 전조가 이루어지며, 소설의 내용에 의해서 전체 악장은 서로 연결되어 있다.

### (1) 도입부 (Introduction)

<표 6> 도입부의 구조

부 분	마 디	조 성
도입부	1-6	D

도입부는 <표 6>과 같이 베버의 《무도에의 권유》(Aufforderung zum Tanz) Op. 65 를 연상시키며<sup>45)</sup> 슈만 특유의 질문형 악절인 선율의 상행으로 시작한다. 빠르기는 모데라토(Moderato)이며 D 장조의 3/4박자 악곡으로 단순한 6마디 형식으로 되어 있다.

도입부는 오른손과 왼손의 옥타브 유니즌으로 진행되는데 2마디의 G#, A, D, F#, A의 선율은 그대로 마디 3-4에서 나타나고 마디 5-6에서도 옥타브 아래에 그대로 나타나 메아리 느낌을 나타내며 에코<sup>46)</sup> 형식을 취하고 있다. 마디 3에 나타나는 G# 음은 변화 비화성음인 전타음(appoggiatura)<sup>47)</sup>의 효과를 나타낸 것이며 악센트는 강세의 의미보다는 음악적인 악센트의 의미로 테누토처럼 약간 긴듯하게 밀듯이 연주한다. 종지는 D 장조에서 으뜸화음의

45) J. Gillespie. 앞의 책, p. 258.

46) 에코(Echo) : 한 악절이나 구절을 반복하는 것으로 메아리 현상에서 유래함 : 서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』 (서울 : 음악세계, 2001), p. 120.

47) 전타음(appoggiatura) : ‘앞꾸밈음’의 일종으로 선율을 구성하는 음 앞에 붙는 꾸밈음이다. : 서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』 (서울 : 음악세계, 2001), p. 27.

5음으로 끝난다. 《빠빠용》을 『무분별의 시대』의 이야기 전개와 함께 생각할 때 이 장면은 이미 시작되어 있는 무도회 장면을 의미한다고 할 수 있으며, 여기에 발트가 끼어드는 형식을 암시한다. 첫 마디 네 개의 음은 D-F#-B-A인데 이 음형은 곡이 진행되는 동안 몇 군데에 숨어있다. 발트와 비나의 만남을 묘사하는 제 5곡 시작 선율에 숨어있고, 제 10곡 마디 41-48에서 발트와 비나의 춤에서 이탈의 기능으로 전조 되어 등장하고, 비나가 발트를 향해 사랑을 고백하는 제 11곡 앞부분에 등장한다. (<악보 13> 참고)

<악보 13> 도입부 (마디 1-6)

(2) 제 1곡 / 가면무도회(Larventanz)

<표 7> 제 1곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-8	D
B	9-12	A $\flat$ -D
A'	13-16	D

왈츠풍의 제 1곡은 도입부와 같은 3/4박자로 D장조의 딸림화음으로 시작하며 A-B-A'의 구조를 취하고 있다. 첫 소절인 마디1-4는 가볍고 경쾌한

왼손 왈츠 반주에 맞춰 오른손의 순차 상, 하행하는 옥타브 주제선율이 무도회의 화려한 분위기를 잘 표출함과 동시에 나비가 날아오르는 모습을 연상케 한다. 마디 1에서의 오른손 상행 선율에서는 약간의 크레센도를, 마디 2-4의 하행 선율에서는 자연스럽게 데크레센도를 해줌으로써 자연스러운 다이내믹을 표현하며 나비의 날개 짓을 형상화 시켜준다. 이 “A-B-C#-D-E-F#-G-F#-E-D-C#-B-A” 선율은 제 12번곡에서도 재등장하며, 후의 슈만의 또 다른 작품 《다비드 동맹 무곡》과 《사육제》에서도 인용된 선율이다. (<악보 14> 참고)

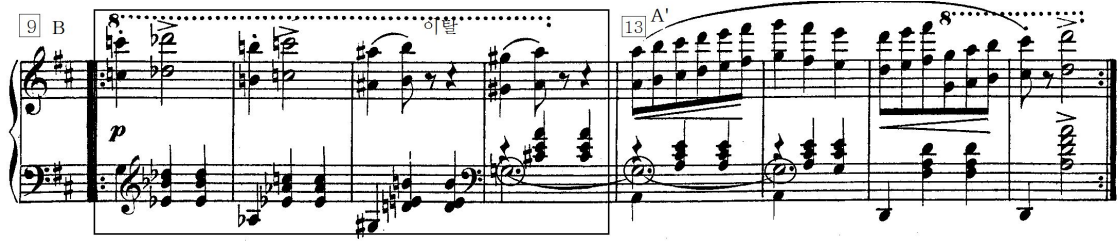
<악보 14> 제 1곡 A부분 (마디 1-8)



B부분인 9-12는 A $\flat$  장조로 전조되면서 반음계적 선율 진행과 둘째 박에 강세가 오는 싱코페이션 리듬의 사용으로 곡의 흐름에서 잠시 이탈하는 모습을 보인다. 마디 9-10과 마디 11-12의 오른손 아티큘레이션을 대조시켰는데 앞의 두 마디보다 뒤의 두 마디를 좀 더 부드럽게 쳐야 한다.

그러다가 마디 13에서 A'로 돌아오면서 주제선율이 재현되는데 마디 12에서부터 지속되는 왼손 G음에 유의하여 연주해야하고 마디 8, 9, 10, 16의 연주에서 첫 음 스타카토와 약간 끄는 듯한 다음 음의 연주는 곡의 매력을 더해준다. 이후 으뜸화음의 2전위로 종지를 맺는다. (<악보 15> 참고)

<악보 15> 제 1곡 B부분 (마디 9-12), A'부분 (마디 13-16)



제 1곡을 나타낸 소설의 구절에서 가면무도회에 들어가기 전 “마부로 변장을 마친 발트가 영웅이 된 듯한 기분을 느끼며”<sup>48)</sup> 무도회장에 들어오는 모습이 나타난다. 그러나 곡에서는 소설의 내용과는 달리 ‘dolce’로 곡의 분위기가 흘러간다. 이것은 발트의 온화한 성격을 나타낸 것이다.

### (3) 제 2곡 / 발트(Walt)

<표 8> 제 2곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-4	E b
B	5-12	A b

제 2곡의 빠르기는 프레스티시모(Prestissimo) 이고 다른 곡들이 모두 3/4박자의 형태인데 반해 유일하게 2/4박자로 되어있어 작품 전체 구조상의 박

48) Maurice Hinson. 『(Schumann) 뻩뻩용 : opus 2 for the piano』, 오세집 역, (서울: 상지원, 2006), p. 3.

자의 이탈로 볼 수 있다. 제 1곡이 끝난 후 갑작스럽게 등장하는 16분음표의 아르페지오 선율은 앞의 곡의 분위기와 대조적인 느낌이 들게 하는데 이는 슈만 작품의 ‘단편적인’ 특징을 보여준다. E $\flat$  장조로 시작하는 A부분은 16분음표가 빠르게 상행한 후 오른손과 왼손의 옥타브 교차로 하행하는 진행 후 B $\flat$  음으로 마무리 한다.(<악보 16> 참고)

<악보 16> 제 2곡 A부분 (마디 1-4)

The musical score for No. 2, A part (measures 1-4) is written in 2/4 time, E-flat major, and Prestissimo tempo (♩ = 116). The piece begins with a forte (ff) dynamic. The right hand features a rapid sixteenth-note arpeggiated figure, while the left hand provides a supporting bass line. The score is labeled 'No. 2.' and includes a dynamic marking 'ff'.

B부분에서 A $\flat$  장조로 전조되며 리드미컬한 리듬이 마디 5-12에 걸쳐서 4마디 단위로 2번 반복된다. 이 과정에서 *mf* → *pp* 로의 다이내믹의 변화가 있는데 마디 9-12에 나오는 프레이징은 마디 5-8보다 작게 연주해야 한다. 종지는 마디 11-12에서 V $\rightarrow$ I의 정격종지로 끝맺음 한다. (<악보 17> 참고)

<악보 17> 제 2곡 B부분 (마디 5-12)

제 2곡은 무도회장을 찾지 못해 이 방 저 방으로 우왕좌왕 하는 발트의 모습을 그리고 있다. A부분의 16분음표의 아르페지오 선율은 무도회장을 찾지 못한 발트의 급한 마음을, B부분은 무도회장을 찾으러 이 방일까 저 방일까 허둥지둥 기웃거리는 발트의 모습을 묘사하고 있다.

(4) 제 3곡 / 볼트(Vult)

<표 9> 제 3곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-8	f#
A'	9-16	A
A''	17-26	f#

제 3곡은 3/4박자의 f# 단조로 옥타브 선율로만 이루어진 카논형식의 곡이다. A부분은 왼손의 옥타브 선율로만 진행되는데 못갓춘마디의 첫 음에서부터 스포르찬도와 악센트가 등장하면서 힘찬 행진곡풍의 분위기를 자아

낸다. 4분음표와 1 1/2의 비교적 단순한 리듬, 스포르찬도, 모든 음에 악센트가 붙어(simile) 곡을 구성한다. (<악보 18> 참고)

<악보 18> 제 3곡 A부분 (마디 1-8)

f# :

A'부분은 A장조로 전조되며 A부분과 같이 옥타브 선율로 진행되지만 A부분과 달리 왼손이 아닌 오른손이 멜로디라인을 이끌어 나간다. A''부분은 앞서 왼손(A부분)과 오른손(B부분)에서 등장하였던 옥타브 진행이 카논형식으로 나타난다. A''부분에서 왼손이 오른손 선율을 모방함으로써 단순하지만 대위법적인 시도를 선보이고 있다. (<악보 19> 참고)

<악보 19> 제 3곡 A'부분 (마디 9-16) / A''부분 (마디 17-26)

소설의 세 번째 구절인 '거인부츠'을 묘사한 제 3곡은 활발하고 위풍당당

한 볼트의 성격을 암시적으로 보여주고 있다. “그는 그 자체로 옷이 되어 이리저리 왔다 갔다 하는 거인부츠에 끌렸다.” 49)라는 짧은 구절로 탄생된 제 3곡은 대위법적인 기법으로 제 2곡과 제 4곡사이에 음악적 흐름을 단절 시킴으로써 그 자체로 완성되고 전체적인 곡의 유기적인 결합을 이루는 슈만 특유의 ‘단편적’ 성격을 잘 보여주고 있다.

### (5) 제 4곡 / 가면(Masken)

<표 10> 제 4곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-16	A→f#
B	17-32	f#→A→f#
A'	33-48	A

제 4곡의 빠르기는 프레스토(Presto) 이고 3/8박자로 ABA'의 3부분 형식으로 이루어져있고, 가볍고 경쾌한 리듬으로, 또 빠르고 유쾌하게 스케르초풍으로 무도회 장면을 표현하고 있다. A부분은 마디 1-16으로 선율은 각 8마디의 프레이즈로 이루어졌으며, 마디 16에서 A장조의 관계단조인 f# 단조로 전조된다. 마디 5에서는 V<sup>7</sup>/B화음이 등장하고 다음마디에서 f# 단조의 ii<sup>6</sup><sub>4</sub> 화음으로 해결된다. 마디 11-15에서는 제 1곡에서 쓰인 A-B-C#-D-E-F#-G의 선율이 인용되었는데 여기서는 5음만을 사용하고 마지막 C#음을 반복 사용하여 경쾌한 춤곡 리듬을 살렸다. f# 단조의 종지에서는 I 화음의 제3음을 반음 올려 단화음이 장화음이 되는 피카르디(Picardy) 3도를 사용하고 있다.<sup>50)</sup> (<악보 20> 참고)

49) Maurice Hinson, 앞의 책, p. 3.

50) 피카르디 3도(Picardy Third) : 단조로 된 음악을 장3화음으로 마치는 바로크 시대의 음악관습. 으뜸음 위에 장3화음을 만든다. : 서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』 (서울 : 음악세

<악보 20> 제 4곡의 A부분 (마디 1-16)

**Presto** (M.M. ♩ = 108)

*p* (sehr leicht und leise)  
*sf* (assai piano e leggero)

A : V 7/B ii <sup>6</sup>/<sub>4</sub>

제 1곡 선율 인용

11

cresc.

f

1. 2.

4#

피카르디 3도

B부분은 양손 모두 8분음표로 진행되며 오른손의 짧은 두음 선율들로 멜로디를 이끌어 나간다. 이 부분에서 슈만은 싱코페이션을 사용하여 강약의 변화를 주는 동시에 마디선의 변화를 유도하고 있다. 특히 마디 19-22의 마지막 음에 악센트를 주어 원래 약박인 음이 강박으로 바뀌어 마디의 마지막 박이 마치 첫 박인 것처럼 만들고 있다. 또한 아첼레란도와(accelerando) ‘아 템포(a tempo)’ 를 이용해 템포의 긴장과 이완을 유도하여 소설에서의 긴장감을 음악을 통해 고조시키고 있다. (<악보 21> 참고)

계, 2001), p. 302.

<악보 21> 제 4곡의 B부분 (마디 17-32)

A'부분은 다시 A장조로 돌아오며 A부분이 다시 재현되는데 마디 35-36에서는 A부분의 마디 3-4의 f#음을 G음으로 상승시켜 곡의 분위기를 고조시킨다. 끝나는 부분 또한 *f*로 마무리 한 A부분(마디 11-15)과 다르게 *ff*로 다이내믹의 차이를 주었다. 그러나 종지는 A와 같은 피카르디 3도를 사용하여 통일감을 주었다. (<악보 22> 참고)

<악보 22> 제 4곡의 A" 부분 (마디 33-48)

“호프는 재빨리 빙빙 돌았다. 반쪽가면을 쓰고 향기로운 아우라쿨라 꽃송이를 든 소박한 차림의 수녀”<sup>51)</sup> 소설의 구절과 연관해 보면 제 4곡은 ‘호프’의상을 입은 볼트와 ‘수녀’ 의상을 입은 비나의 가면무도회 장면을 묘사하고 있다.

51) Maurice Hinson, 앞의 책, p. 3.

(6) 제 5곡 / 비나(Wina)

<표 11> 제 5곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-8	B b
B	9-18	B b → A b → B b
A'	19-26	B b

비나를 묘사한 제 5곡은 슈만의 이전 폴로네이즈 작품에서 소재를 취했는데<sup>52)</sup> 립만(Edward A. Lippman)은 비나가 폴란드인이기 때문인 것 같다고 설명하였다.<sup>53)</sup> 3/4박자의 왈츠 리듬과 아름다움 오른손 선율에 맞춰 우아하게 춤추는 비나의 모습을 형상화 하듯이 지시어가 ‘grazioso’로 나타나 있으며 왼손에는 ‘basso cantando’<sup>54)</sup>가 표시되어 있다.

A부분의 마디 2의 악센트 표시는 곡의 분위기상 강한 악센트의 의미가 아니라 테누토처럼 건반을 충분히 누르는 듯한 정도로 연주해야 하며 6째 마디의 대위법적으로 작곡된 양손의 주고받는 아르페지오는 곡의 분위기를 한층 섬세하고 풍부하게 처리해준다. 8마디는 폴로네이즈의 특징 중 하나인 약박으로 끝나는 종지이며, 완전종지로 마무리 된다. (<악보 23> 참고)

52) 음악 지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 vol.14』 (서울: 도서출판 음악세계, 2002), p. 165.

53) Lippman. “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”, p. 317.

54) Bass chantante (프): 노래하는 베이스, 특히 선율적이거나 서정적인 부분에 사용된다: 서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』 (서울: 음악세계, 2001), p. 43.

<악보 23> 제 5곡의 A부분 (마디 1-8)

무도회장에서 마치 누군가를 찾는 외침소리 같은 B부분의 시작은 (마디 9-11) 오른손 두 번째 음과 왼손의 둘째 박 첫 음에 악센트가 붙는데 여기서 오른손이 아닌 왼손이 멜로디 라인이므로 좀 더 부각시켜 연주해야 한다. B부분은 전조가 자유스럽게 이루어져 조성이 명확하진 않다. 대략 마디 10에서는 A $\flat$  장조로 전조되었다가 18마디에서 B $\flat$  장조의 팔림7화음이 나오면서 원조인 B $\flat$  장조로 돌아간다.

마디 13-14에서의 왼손은 플로네이즈리듬을 사용하고 있으며, 오른손의 내성부에서는 G $\natural$ -A $\flat$ -A $\natural$ , A $\sharp$ -B $\natural$ -C로 반음계 상행진행 되어 진다. 반대로 B부분의 마지막 마디인 18마디에서는 오른손은 반음계 하행진행, 왼손은 상행진행 서로 반진행하며 소리를 모아 곡의 중간 마무리를 맺어준다.

(<악보 24> 참고)

<악보 24> 제 5곡의 B부분 (마디 9-18)

6 9

*sf* *marcato* *A b*

11 *(poco sost.)* *(p)*

폴로네이즈 리듬

16 *B b*

A'부분은 A부분의 주선율이 옥타브 형태로 되돌아오며, 마디 25-26에서 B b 장조의 으뜸화음으로 상, 하행으로 반진행하며 코다의 작은 형태인 코데타로 곡을 마친다. (<악보 25> 참고)

<악보 25> 제 5곡의 A'부분 (마디 19-26)

(7) 제 6곡 / 불트의 춤(Vult's tanz)

<표 12> 제 6곡의 구조

부분	마디	조성
A	1-6	d→F
B	7-14	A
A'	15-24	d
C	25-31	F
A''	32-38	d

제 6곡은 3/4박자의 A-B-A'-C-A''의 작은 론도형식 구조로 되어 있다. 처음부터 힘차게 몰아치는 A부분은 두음 슬러(Slur)와 스타카토의 화음으로 진행되며 마디 4에서 옥타브로 바뀐다.

A부분은 제 4곡의 B부분과 같이 마지막 박이 첫 박으로 오는 형태이며, 스포르찬도가 붙은 강박이 첫 박이 아닌 셋째 박에 온다. 못갓춘마디와 마디 1에서 감 7화음을 두 번 반복한 후 4마디부터 F장조의 VI화성으로 바뀌어 5-6마디에서  $I^6_4 - V_7 - I$ 로 진행되며 완전중지로 끝맺는다.

(<악보 26> 참고)

<악보 26> 제 6곡의 A부분 (마디 1-6)

M.M.  $\text{♩} = 84$  1 발트의 서늘고 어색한 춤 표현

$d : VII^{\circ}_7 V_7$   $F : VI V^6_5 / V I^6_5 V_7 I$

B부분은 A장조로 시작하며 오른손은 화음으로 왼손은 옥타브로 반진행과 순차진행의 선율로 진행된다. 리듬은 앞의 나온 제 3곡에서 파생된  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} / \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 를 사용하였다. B부분은 각 네 마디씩 두 개의 프레이즈로 구분되는데 첫 번째 프레이즈의 종지는 V화음으로 반중지 형태이지만, 두 번째 프레이즈는  $V_3^4 - I$ 로 완전중지를 이룬다. B부분은 부드러운 피아니시모로 A부분과 대조적인 분위기이다. (<악보 27> 참고)

<악보 27> 제 6곡의 B부분 (마디 7-14)

A : V V<sup>4</sup><sub>3</sub> I

A'부분은 A부분이 다시 등장하며 같은 선율과 리듬이 나오고, 마디 20-24는 근음 D음이 외성부에 연속적으로 쓰이는데 슈만의 작곡기법 중 하나인 한 음을 강조하는 기법으로 볼 수 있다. (<악보 28> 참고)

<악보 28> 제 6곡의 A'부분 (마디 15-24)

C부분은 A'부분의 후렴구가 피아니시모로 작게 마무리되어 곡이 끝나는 분위기에서 다시 새로운 출발을 알리듯이 F장조로 전조되면서 밝은 분위기로 바뀐다. 리듬과 선율진행은 B부분에서 쓰였던 ♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩ 가 다시 등장하고 스포르찬도를 동반한 아르페지오가 곡의 분위기를 아름다운 느낌을 들게 한다. (<악보 29> 참고)

<악보 29> 제 6곡의 C부분 (마디 25-31)

A" 부분은 d단조로 전조되었으며 선율과 리듬은 A'의 15-20마디와 동일하게 사용되었다. 그러나 옥타브 순차진행의 다이내믹은 포르티시모와 악센트, 스포르찬도를 주어 A'부분보다 더욱 힘 있게 표현하였다.

(<악보 30> 참고)

<악보 30> 제 6곡의 A"부분 (마디 32-38)

제 6곡의 표제는 '발트의 춤'으로 원래 제 6곡과 관련된 구절은 비나와 발트가 춤추는 장면인데 발트의 엉성하고 유머러스한 춤추는 모습을 보고 발트가 비웃는 장면인 아홉 번째 구절로 바뀌었다. 발트는 발트의 춤을 보고 '마부처럼 수평적으로, 광부처럼 수직으로' 라고 묘사하였는데 제 6곡의 처음에 등장하는 양손 두음 슬러 코드와 프레이징들은 발트의 서툰 춤을 싱크로페이션 리듬으로 묘사하였다.

(8) 제 7곡 / 가면의 교환(Das Umtauschen der Masken)

<표 13> 제 7곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-8	f#
B	9-24	f#

제 7곡은 3/8박자로 과장되지 않고 단순하게 표현하라는 ‘Semplice’ 가 표기되어있다. A부분은 상, 하행 선율의 어둡고 서정적인 멜로디 라인을 피아니시모로 연주하며 왼손의 아르페지오 반주의 F음이 지속적으로 사용된다. (<악보 31> 참고)

<악보 31> 제 7곡의 A부분 (마디 1-8)

B부분은 메조포르테로 피아니시모인 A부분과 셈여림이 대조된다. 왼손의 분산화음과 오른손의 붓점리듬의 형태가 두 개의 악절로 반복되며 첫 번째 악절인 마디 9-12의 오른손 1성부 선율의 첫 음은 C-D $\flat$ -E $\flat$ -F로 상행하며, 이후 반대로 마디 13-16에서는 E $\flat$ -D $\flat$ -C-B로 하행하고 있다. 또한 두 번째 악절에서도 마찬가지로 진행된다. 오른손 주제 선율과 왼손 반주가 나오는 형태는 고전음악에서 자주 볼 수 있는 형태인데 슈만은 오른손 멜로

디에 내성선율을 넣어 화성진행을 부각 시켰다. 제 7곡은 볼트가 비나의 마음을 얻기 위해 발트에게 의상을 바꿔 입자고 제안하는 장면인데 볼트의 꿈꾸이 있는 속내를 반영하듯 처음 여덟 마디는 단조로 나타나며 어둡고 감상적인 느낌을 표출한다. B부분은 볼트가 발트를 설득하는 장면을 묘사하듯 계속되는 붓점리듬이 반복되며 볼트의 집요한 제안을 나타내고 있다. (<악보 32> 참고)

<악보 32> 제 7곡의 B부분 (마디 9-24)

9 (triquillo)  
mf

14

19

\*

(9) 제 8곡 / 고백(Geständniss)

<표 14> 제 8곡의 구조

부 분	마 디	조 성
서주부	1-8	c#
A	9-16	D b
B	17-24	D b → F → D b
A'	25-32	D b

제 8곡은 3/4박자로 왈츠의 리듬으로 서주부와 ABA'의 3부분형식이다. 서주부는 8마디로 이루어져 있는데 *ff*로 웅장하게 시작하며 같은 리듬과 선율이 두 마디에 걸쳐 반복된 후, 뒷부분은 선율은 다르지만 앞부분과 같은 ♩♪♪의 리듬의 사용으로 통일감을 주었다. 8마디의 종지는 딸림화음으로 반중지로 마무리된다. (<악보 33> 참고)

<악보 33> 제 8곡의 서주부 부분 (마디 1-8)

(M. M. ♩ = 63)

*ff*

♩. \*

♩. \*

♩. \*

♩. \*

♩. \*

V

이후 A부분에서 D b으로 전조되어 *p*로 분위기가 전환되어 서주부의 *ff*와 대조되며, 잔잔한 왈츠풍의 노래가 이어진다. 리듬은 서주부와 동일한 리듬 (♩♪♪)이 계속되며 셋째 박에 악센트가 온다. 두 마디에 걸쳐 크레센도와 데크레센도가 이루어지며, 마디 11-12와 마디 13-14로 선율이 점차 상승하면서 전체적인 프레이즈의 크레센도를 자연스럽게 유도 되고 있다.

(<악보 34> 참고)

<악보 34> 제 8곡의 A부분 (마디 9-16)

B부분은 앞의 A부분과 동일한 리듬이 계속 사용되지만 템포는 조금 느려진다. 마디 23에서 E $\flat$  음이 E $\natural$  음으로 반음 올라가면서 F장조의 V $_3^4$ 를 사용하여 D $\flat$  장조의 vii를 유지하다가 마디 24 셋째 박에서 D $\flat$  장조의 딸림7화음을 사용하여 다시 D $\flat$  장조로 돌아온다. (<악보 35> 참고)

<악보 35> 제 8곡의 B부분 (마디 17-24)

D $\flat$  : V $_3^4$  FI

A'부분의 리듬 또한 앞부분과 동일하며 마디 25-28은 A부분의 마디 9-12의 주제와 같다. 종지는 V $_7$ -I 도로 완전종지로 마친다. (<악보 36> 참고)

<악보 36> 제 8곡의 A'부분의 부분 (마디 25-32)

제 8곡은 소설의 여섯 번째 구절인 발트와 비나의 춤을 묘사하는 장면과 관련이 있으며 제 7곡과는 흐름상 연결되지 않는다. 서정적인 분위기의 제 7곡에서 갑자기 포르티시모(*ff*)의 셈여림 변화와 명확한 리듬, 선율로 바뀌어 듣는 이들을 깜짝 놀라게 만드는데 이것은 슈만의 음악적인 유머라 볼 수 있다. 제 8곡은 발트와 비나가 황홀하게 같이 춤추는 모습을 그린 장면으로, 이는 제 7곡에서 의상을 바꿔 입자는 발트의 제안에 대한 발트의 대답이 있기 전인데 그 제안에 대한 발트의 동의는 제 9곡에서 묘사되므로 이 제 8곡은 곡의 구조상 이탈에 속한다.

(10) 제 9곡 / 분노(Zorn)

<표 15> 제 9곡의 구조

부분	마디	조성
A	1-8	b b
B	9-24	D b → A b → D b
B'	25-40	D b → b b

제 9곡은 3/4박자의 ABB' 구조의 3부분형식으로 프레스티시모(*Prestissimo*)의 빠르기를 가지고 있다. A부분의 왼손 베이스는 Bb 음의 지속적 사용으

로 페달효과를 주며 오른손은 점4분음표와 16분음표 옥타브의 빠른 움직임을 보여주며 하행진행 한다. (<악보 37> 참고)

<악보 37> 제 9곡의 A부분 (마디 1-8)

**Prestissimo** (M.M.♩=112)

B♭ 음의 페달효과

B부분은 D♭ 장조로 조가 바뀐 후 한결같이 8분음표의 리듬 ♩ ♩ ♩으로 끝까지 진행되며 4성 대위법적 기법이 사용되었는데, 이것은 바흐의 영향을 받았음을 보여준다. 셈여림은 피아니시모이며, A♭ 음을 시작으로 점진적인 순차진행형 선율이 이어지다가 2옥타브 위의 A♭ 음까지 도달한 뒤 선율을 끝맺는다. 마디 10-12의 A♭-B-C-D♭-E-F음은 제 1곡 첫마디의 선율 모티브와 관련이 있다. 마디 9-12의 선율은 마디 17-20에서 한 옥타브 올라가 재현된다. (<악보 38> 참고)

<악보 38> 제 9곡의 B부분 (마디 9-24)

B'부분에서도 8분음표 리듬은(♪♪♪) 계속 이어지며 bb 단조로 다시 돌아온다. 마디 38에는 독일6화음(German6thchord)<sup>55)</sup> 이 사용되었다. (<악보 39> 참고)

55) 독일6화음(German 6th chord) : 7화음의 제 1 전위형에서 베이스와 상성 사이에 장3도, 완5도, 증6도가 포함되는 변화화음이다 : 서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』 (서울 : 음악세계, 2001), p. 160.

<악보 39> 제 9곡의 B'부분 (마디 25-40)

제9곡의 표제는 ‘분노’로 16분음표의 빠른 음형들이 마치 화가 난 듯한 분위기로 표현되는 것을 볼 수 있다. 이것은 소설의 내용상 볼트가 발트의 동의를 얻어내는 장면에서 볼트의 급한 마음을 보여주는 것과 같다.

(11) 제 10곡 / 가면을 벗기다(Enthüllungen)

<표 16> 제 10곡의 구조

부 분	마 디	조 성
A	1-16	C→(F→d→C→e)
B	17-24	G
C	25-64	C→e
코다	65-78	C

제 10곡은 3/8박자의 곡으로 ABC와 코다의 구조로 되어있다. A부분의 빠르기말은 ‘Vivo’로 셈여림은 피아니시모로 여리게 시작한다. 마디 1-2의

리듬은 제 4곡의 ♩ ♩/♩ ♩ ♩ 의 리듬을 순서를 역진행하여 ♩ ♩ ♩/♩ ♩ 의 리듬으로 사용하였다. 또 마디 9-16는 제 9곡의 연주형태를 변형하여 사용하였다. (<악보 40> 참고)

<악보 40> 제 10곡의 A부분 (마디 1-16)

1 **Vivo** (M.M. ♩.=104)

*pp* 제4곡의 리듬

제9곡의 리듬

13

*cresc.*

B부분의 조성은 G장조 이고 빠르기는 피우렌토(Più Lento)이다. 악절구조는 마디 17-24로 각 4마디의 선행구와 후행구로 나뉘져 있다. 리듬은 제 6곡의 B부분과 C부분의 ♩ ♩ ♩/♩ ♩ ♩ 의 리듬을 포르티시모로 표현하고 있다. (<악보 41> 참고)

<악보 41> 제 10곡의 B부분 (마디 17-24)

Piu lento (M.M. ♩=160)  
제 6곡의 리듬

G      Ad. \*

C부분은 C장조로 전조됨과 동시에 곡의 분위기 또한 *p*로 잔잔하게 바뀌며 B부분과 대조된다. 오른손 선율은 점2분음표를 주요 음으로 멜로디 라인을 이끌어가며 왼손은 8분음표 아르페지오로 상, 하행하는 형태이다.

(<악보 42> 참고)

<악보 42> 제 10곡의 C부분 (마디 25-40)

p      Ad.      dim.

마디 41-48은 간주의 역할로서 서주의 음형을 인용한 것이며, 마디 41-44가 마디 45-48에 반복되는데 선행구는 메조포르테(*mf*)로, 후행구에서는 피아니시모(*pp*)로 대조를 보인다. 마디 49에서는 마디 25-40와 같은 진행이

나오지만 e단조로 전조하여 변화를 주었다. (<악보 43> 참고)

<악보 43> 제 10곡의 C부분 (마디 41-52)

코다(마디 65-78)에서는 빠르기가 다시 비보(vivo)로 변하며 포르티시모(ff)로 우렁차게 시작한다. 이 부분은 B부분의 마디 17-24의 리듬과 또 제 6곡의 B부분, 제 8곡의 리듬에서 인용하였다. 이 후 C부분의 형태가 재등장하며 피아니시시모(pp)로 여리게 마무리된다. (<악보 44> 참고)

<악보 44> 제 10곡의 코다 부분 (마디 65-78)

제 10곡은 ‘가면을 벗기다’라는 표제로 이야기 전개가 클라이막스로 향하고 있음을 알리고 있다. 이야기의 막바지에서 무도회의 앞의 장면을 회상하듯 앞 곡들의 선율이나 리듬들, 악상을 사용하며 이제까지 무르익었던 무도회도 서서히 마무리 단계에 와있음을 암시한다. 앞의 여러 곡들의 악상들을 순환시키는 이런 과정은 단편들의 모음곡을 서로 연관시켜 하나의 곡으로 만드는 슈만의 싸이클(cycle) 특성 중 하나이다.

(12) 제 11곡 / 급히 서둘러서(Forteilten)

<표 17> 제 11곡의 구조

부 분	마 디	조 성
서주부	1-3	D
A	4-31	D→f#→d→g→F
B	32-47	G
A'	48-67	d→g→F→D

제 11곡은 3/4박자로 서주부와 ABA'의 구조의 3부분형식으로 되어있다. 이곡은 《빠빠용》 소곡들 중 가장 규모가 큰 곡으로 슈만이 초기에 썼던 폴로네이즈 곡에서 소재를 따와 폴란드 춤의 리듬이 반영된 곡이다. 조성은 서주의 조성과 같은 D장조가 다시 등장하여 곡을 순환시키며 통일감을 이루고 있다. 서주부(마디 1-3)는 왼손의 8분음표 베이스가 스포르찬도로 힘차게 시작을 알리며, 이후 바로 피아노(p)로 작아져 양손 코드들이 내성부의 반음계 진행 (C-C#-D-D#-E)을 하며 점차 크레센도 된다. 리듬은 제 5곡에서 쓰였던  $\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♪}$  리듬이 재사용되었다.

조성은 D 장조로 시작하지만, 첫마디 마지막 박에서는 d 단조의 i 화음인 차용화음(borrowedchord)<sup>56)</sup>이 쓰이고 있고, 첫 박도 단조의 성격을 갖고 있어 단조로 시작 하는듯한 인상을 준다. 그렇지만 둘째, 셋째마디에서 걸쳐 D장조의 종지를 확실히 해결해줌으로써 조성을 알 수 있게 한다.

(<악보 45> 참고)

<악보 45> 제 11곡의 서주부분 (마디 1-3)

D :  $I^6_4 \ \sharp$   
(b. C)

56) 차용화음(borrowed chord) : 장조내의 단조 3화음이다. 단지 한 개의 화음을 통해 진조적 현상이 나타나는 것으로서, 실제로 한 부분의 확실한 진조를 유발시키지 않으며, 단지 수식화음적인 효과를 지닐 뿐이다. 즉, 빌려서 사용되었다 해서 차용화음이라고 한다.

A부분(마디 4-11)은 D장조로 시작하며 선율은 두 마디 모티브로 진행하고 있다. 마디 6-7에 두 개의 선율이 숨어 있는데 첫 번째는 D-F#-B-A 음의 서주 음형이고, 두 번째는 제 12곡에 사용된 ‘할아버지 춤’ 선율인 D-D-D-D-E-F#-F#-E-E-E 이다. 오른손에서 아르페지오와 짧은 앞꾸밈음이 사용되었고 리듬은 마디 9-10에서와 같이 스포르찬도로 악센트의 위치를 변화시킨 헤미올라를 사용하였고, 마디 4-11에서는 폴로네이즈 리듬에 의한 형태로 박자가 3/4→4/4박자로 변박이 된다. 마디 9에서는 f # 단조로 전조가 이루어진다. (<악보 46> 참고)

<악보 46> 제 11곡의 A부분 (마디 4-11)

마디 12에서는 앞부분과 다른 선율이 나오는 부분으로 d 단조, 마디 15에서는 g 단조로 전조된다. 또한 마디 12-13에서는 셋째 박에 악센트를 사용함으로써 당김음의 효과를 주었다. (<악보 47> 참고)

<악보 47> 제 11곡의 A부분 (마디 12-16)

mf

pp

d

B부분의 빠르기는 피우 렌토(Più Lento) 로 변하고 음역과 조성이 극적으로 변한다. 왼손과 오른손이 중간 성부 음을 악센트로 강조하고 있지만 곡의 분위기상 강한 악센트의 느낌은 아니며, 왼손의 반주음형에 당김음의 효과를 내는 역할을 해준다. 엇박자의 선율과 약박의 악센트가 이곡의 특징이다. (<악보 48> 참고)

<악보 48> 제 11곡의 B부분 (마디 32-39)

Più lento (M.M. ♩ = 84)

p

sempre legato

당김음 리듬의 엇박자

36

마디 40-47 선율, 리듬, 마디 42-46의 꾸밈음은 A부분과 같이 사용되었다. (<악보 49> 참고)

<악보 49> 제 11곡의 B부분 (마디 40-47)

A'부분은 A부분과 선율, 리듬이 거의 같다. 마디 56에서 F장조의 IV6 4 화음을 사용하면서 F장조로 전조되었다가 마디 60에서 D장조로 다시 돌아온다. 마디 67에서는 V 7-I의 종지로 끝을 맺는다. 'in tempo vivo'의 지시어와 함께 A부분과 거의 비슷하게 진행되며 D장조의 으뜸화음으로 완전종지를 이룬다. (<악보 50> 참고)

<악보 50> 제 11곡의 A'부분 (마디 48-67)

48 *in tempo vivo.*

52

57

62

IV /F-I

V 7 I

제 11곡과 12곡은 슈만의 필사본에 아무런 번호가 매겨져 있지 않다. 그러나 소설의 전개상 제 11곡은 자연스럽게 비나의 사랑 고백으로 이어진다. 마디 32부터 시작하는 B부분은 음역과 조성이 극적으로 변한다. 이것은 발트에 대한 비나의 사랑고백을 묘사하는 이탈로 볼 수 있다. 발트를 향한 비나의 사랑 고백을 직접 듣게 된 볼트가 매우 당황한 장면으로 슈만은 이것을 한 옥타브 높여서 조성을 바꾸어 표현하고 있다.



<악보 52> 제 12곡의 A부분 (마디 1-13)

"할아버지의 춤" 선율을 인용한 부분

**Finale**  
(M.M. ♩ = 163)

B부분은 제 1곡의 선율이 다시 등장하며, 독일민요 《할아버지의 춤》 선율이 D장조로 인용되어 나온다. B부분의 리듬은 오른손에서는 제1곡의 리듬인 8분음표와 4분음표가 주로 사용되었으며, 왼손에서는 A부분의 리듬인 J.♪ J/J J/J/J J/J/J가 사용되었다. (<악보 53> 참고)

마디 53부터 오른손에서 나타나는 A→B→C#→D→E→F#→G의 주제 선율이 하나씩 뒤에서 축소되며 한 음씩 사라지게 되어 A음만 남는다. J의 악센트 표기된 6번의 A음들은 아침 여섯 시를 알리는 종소리로 묘사되며 무도회가 끝이 나고 모든 이야기가 끝을 향하여 가는 분위기를 자아낸다. (<악보 54> 참고)

<악보 53> 제 12곡의 B부분 (마디 21-36)

‘할아버지의 춤’ 선율 인용

<악보 54> 제 12곡의 B부분 (마디 53-68)

마지막으로 코다부분은 점2분음표의 오른손 지속음이 D→F#→A음으로 3도씩 상행하며 왼손은 4분음표 코드들로 이루어져있다. 마디 85-88의 아르페지오는 A음을 근음으로 하여 한음씩 사라져 마지막에는 오른손의 A음만 남게 된다. 아르페지오 부분의 한음씩 사라지는 기법은 《아베크 변주곡》에서 처음 쓰인 기법이다. 이 부분은 피아니시시모(*ppp*)로, 아주 여리게 사라지는 듯 하다가 종지에서 *vivo*의 스타카토로 가볍고 경쾌하게 끝을 맺는다. 이 부분에서 슈만의 독창적인 기법과 유머러스함을 다시 한 번 느낄 수 있다. (<악보 55> 참고)

<악보 55> 제 12곡의 코다부분 (마디 70-88)

3도씩 상행하는 오른손 지속음

코다 *ma p*

*pp*

*ppp*

*ritard.*

*vivo*

한 음씩 사라져 가는 아르페지오

*senza f.to*

피날레인 제 12곡은 무도회가 끝나는 장면으로 발트로 가장한 볼트가 발

트인 줄 알고 한 비나의 사랑고백을 받고서 마지막에는 그가 떠나가는 이야기가 그려져 있다. 한음씩 사라지는 아르페지오 부분이 불트가 떠나가는 장면으로 무도회가 모두 막을 내리며 곡도 끝이 난다.

이 작품은 장 파울의 소설 『무분별의 시대』의 마지막 장인 「애벌레의 춤」에서 영감을 받아 작곡되었다. 쌍둥이 형제인 ‘발트’와 ‘불트’가 ‘비나’의 사랑을 얻기 위해 불트의 제안으로 서로의 가면을 바꿔쓰지만 얼마 못가 발각이 되고 두 사람은 비나의 노여움을 사 무도회장을 떠나고 새벽이 다가오며 이야기는 마무리된다. 슈만은 소설의 구절을 직접 필사하여 악곡과 연결 지었으며, 악곡과 악곡 사이에 자신만의 독창적인 리듬과 서정적인 선율, 화려한 화성진행의 음악적인 연관성을 두어 곡에 통일감을 주었다.

### Ⅲ. 결 론

본 논문에서는 슈만의 《빠빠용》을 중심으로 슈만의 성격소품의 특징과 더불어 그의 독창적인 음악양식과 어법을 연구하였다. 성격소품은 고전주의 음악이 추구하던 객관적 형식에서 탈피하여 음악 외적인 요소를 소재로 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 표현할 수 있었다. 이러한 이유로 19세기 작곡가들이 즐겨 사용하였는데 특히 슈만은 문학과 음악을 결합하여 성격소품을 낭만주의 음악의 대표 장르로 확립시켰으며, 그의 피아노 작품 대다수가 이 장르에 속한다.

슈만의 성격소품은 일반적으로 음악외적인 것을 소재로 하여 작곡하거나 묘사적이고 성격적, 표현적인 제목들을 붙이는 성격소품과 달리 음악외적인 아이디어와의 연관성이 아닌 ‘음악양식이 보여주는 어떤 특성’에 초점을 맞춘 것으로 일반적인 정의와는 차이를 보인다.

슈만의 성격소품 중 1832년에 발표된 《빠빠용》은 그의 두 번째 피아노 성격소품으로서 장 파울의 소설 『무분별의 시대』에서 영감을 받아 작곡되었다. 도입부와 12개의 악곡으로 이루어진 이 곡에서 슈만은 소설의 주인공인 ‘발트’와 ‘발트’ 그리고 ‘비나’의 내면세계와 성격, 이야기 전개를 자신의 고유한 음악 어법으로 그려내고 있다.

이 곡에서 슈만은 특유의 시적이면서 가곡선율 같은 서정적인 주제선율들을 사용하고 있으며 자신의 다른 작품에 쓰였던 선율을 인용하여 반복해서 사용하였다. 또한 반복되는 교차리듬이나 당김음, 헤미올라, 왈츠와 폴로네이즈와 같은 춤곡리듬의 사용, 갑작스러운 스포르찬도나 악센트의 사용으로 박자감을 모호하게 만들고 있다. 이 곡의 박자는 2/4박자인 제 2곡을 제외하고는 모두 3/4박자, 3/8박자 같은 3박 계열로 가면무도회 장면을 연상시키는 춤곡 분위기

로 되어있다. 이 작품에서 슈만은 빈번한 전조와 반음계적 화성진행, 7도 화음 등과 함께 대위법적 요소를 반영하여 화성과 대위적 기법간의 조화를 추구하고 있다. 또한 지명이나 인명의 문자를 음형화시켜 자신만이 알 수 있는 비유와 암시들을 곳곳에 숨겨둠으로써 슈만 고유의 어법을 잘 보여주고 있다. 이러한 음악형식들로 작곡되어진 《빠빠용》은 『무분별의 시대』 중 63장인 「애별레의 춤」의 가면무도회 장면과 연관되어 이야기와 곡의 흐름이 같이 전개가 된다. 각 악장 간의 앞 곡과 서로 연결되지 않고 끊기는 듯한 슈만 특유의 단편성이 드러나기도 하지만 슈만은 통일된 주제와 순환 형식으로 곡의 통일감을 주어 자신만의 독창성 있는 스타일을 엿볼 수 있는 작품을 만들어냈다.

이렇듯 슈만은 문학적인 상상력을 바탕으로 음악과 문학을 연관 지어 창의적으로 작곡하였으며 그만의 시적인 선율과 독특한 리듬, 화성을 연곡형식으로 묶어 자신만의 독자적인 성격소품을 완성시켰다. 또한 일반적인 성격소품의 단순한 표제적 제목의 사용이 아닌 자신만의 음악양식적 성격소품을 작곡하여 낭만주의 피아노 성격소품의 발달에도 크게 기여하였다.

## 참 고 문 헌

### <국내문헌>

- 김경임. 『낭만파 피아노 음악』. 대구 : 경북대학교 출판부, 2010.
- 김미영. “"새로운 시적 시대"의 추구: 슈만의 음악관.” 『음악이론연구』 11 (2006), pp. 5-19.
- 김연. “슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조.” 『음악이론연구』 11(2006), pp. 79-104.
- 김용환. 『서양음악사- 5권 19세기 음악』. 서울 : 도서출판 음악세계, 2005.
- 박영규. 『생각의 정복자들: 탈레스에서 사르트르까지』. 서울 : 도서출판 들녘, 2001.
- 박유미. 『피아노 문헌』. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 양준자. “슈만(R. Schumann)의 ‘나비’ 작품 2의 특징적 성격.” 『인문 과학연구 제12집』. [ I ] 8(2004), pp. 179-204.
- 음악 지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 vol.14』. 서울 : 도서출판 음악세계, 2002.
- 이미배. “슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론.” 『음악학』. 23(2012), pp. 7-37.
- 전창배. “Jean Paul의 소설 ‘Die Flegeljahre’에 나타난 정체성의 문제.” 『괴테연구』. 11/1(1999), pp. 253-274.
- 하애자. 『슈만 피아노 문헌- 독주곡 편』. 서울 : 음악춘추사, 1991.

홍세원. 『낭만파 음악』. 서울 : 연세대학교 출판부, 2001.

홍정수. 김미옥. 오희숙 . 『두길 서양 음악사 1권』. 서울 : 나남출판, 2003.

홍정수. 오희숙. 『음악미학』. 서울 : 음악세계, 1999.

#### <해외문헌>

Daverio, John. “Jean Paul.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2001, Vol.12, pp. 927-928.

----- . *Nineteen- Century Music and the German Romantic Ideology* New York: Schimer, 1993.

----- . *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*, New York: Oxford University Press, 1997.

Grout, Donald J. , Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder. 민은기외 역. 『그라우트의 서양음악사(하)』, 제7판. . 서울: 이엔비플러스, 2009.

Gillespie, J. 김경임 역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 1997.

Hinson, Maurice. 오세집 역. 『(Schumann) 빠삐용 : opus 2 for the piano』. 서울: 상지원, 2006.

Jensen, Eric Frederick. “Explicating Jean Paul: Robert Schumann’s Program for ‘Papillons,’ Op. 2” *19th-Century Music* 22/2(1998), pp. 127-143.

Kaminsky Peter. “Principles of Formal Structure in Schumann’s Early Piano Cycles” *Music Theory Spectrum* 11/2 (1989), pp. 207-225.

Kirby, F. E. A 김혜선 역, 『피아노 음악사 : 20세기 말까지』. 서울: 도서출판 다리, 1997.

----- . 김혜선 역, 『Short History of Keyboard Music』. 서울: 도

- 서출판 다리, 2005.
- Kramer, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Lippman, Edward A. "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics." *Journal of the American Musicological Society* 17/3(1964), pp. 310-345.
- Longyear, Rey M. 김혜선 역. 『19세기낭만주의음악』. 서울: 도서출판사 다리, 2000.
- Michels, U. 홍정수. 조선우 역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2002.
- Ostwald, Peter F. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Reiman, Erika. *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. New York: the University of Rochester Press. 2004.
- Taruskin, Richard. *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

#### <학위논문>

- 공수진. "슈만의 작품 《빠빠용》의 분석 및 Edition 비교." 성신여자대학교 석사학위 논문, 2000.
- 김경선. "슈만에 미친 장 파울의 영향 : 《빠빠용》 Op. 2를 중심으로." 한양대학교 석사학위 논문, 2009.
- 김선옥. "R. 슈만의 음악과 문학성연구 - 크레이슬레리아나(Kreisleriana) Op. 16을 중심으로." 이화여자대학교 석사학위 논문, 2006.
- 김영숙. "R.Schumann의 Fantasiestücke Op. 12의 연구." 성신여자대학교 석사학위 논문, 2009.

조영주. “슈만의 피아노 음악을 통해서 본 낭만주의 표제음악 연구.” 상명대학교 석사학위 논문, 2004.

#### <사전>

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Shachteil 2. Kassel : Bärenreiter & Stuttgart: Metzler, 1995.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Brown, edited by Stanley Sadie. London : Macmillan Publisher, (1980)

*The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2nd edition, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publisher, (2001)

*The New Harvard Dictionary of Music*, edited by Don Randel. Cambridge: The Harvard University Press, 1986.

서울대학교 서양음악연구소 편. 『Dictionary of Music』. 서울: 음악세계, 2001.

양일용 . 『음악용어사』 서울 : 태림출사, 2004.

#### <참고 사이트>

IMSLP (국제 음악 악보 도서관 프로젝트 international Music Score Library Project)<http://imslp.org> (2013년 4월 5일 접속)

#### <악보>

Schumann, R. *Albumblätter* Leipzig : Breikopf & Härtel, 1879-1912.

----- . *Canaval* Leipzig : Breikopf & Härtel, 1879.

- . *Davidsbündlertänze* Leipzig : Breikopf & Härtel,  
1881-1912.
- . *Faschingsschwank* aus Wien Leipzig : Breikopf & Härtel,  
1881-1912.
- . *Humoreske* Leipzig : Breikopf & Härtel, 1879-1912.
- . *Kinderszenen* Leipzig : Breikopf & Härtel, 1839.
- . *Papillons* Leipzig : Breikopf & Härtel, 1881-1912.

# ABSTRACT

A Study on Character Piece in Focusing on 《Papillons》 Op. 2

Yoo, Ju Hyeon

Major in Instrumental Music

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Robert Schumann(1810~1856), one of the greatest composers of the Romantic era played a major role in the development of character piece as a genre. Like many other composers in the nineteenth-century such as Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin(1810-1849), and Johannes Brahms(1833-1897), Schumann composed lots of character pieces. His character pieces are usually considered the fusion of literary ideas with musical ones. According to Schumann, however, his idea of character pieces seems not to be similar to the general definition of this genre which puts emphasis on its extra-musical association.

Prior to exploring the unique way in which Schumann expressed the poetic idea through music and uncovering the uniqueness of Schumann's

character pieces, this paper examines the general definition of character piece. In order to study Schumann's concept of character piece, this paper is centered on Papillons, Op. 2. It is not only because Papillons is one of the most important works of Schumann but also because it can prove Schumann's ways to associate music with literature or extra-musical subject that the main reason why this paper pays attention to Papillons. Grounded upon the analysis of Papillons, this paper aims to explore the creative idea and musical style of Schumann's character piece as well as his great contribution to Western music history.

Actually, Papillons presents the ways in which Schumann elaborated the motivic and thematic idea through its repetitive entrance and transformation. It is a musical portrayal of the masquerade and the ambivalence of characters in Jean Paul(1763-1825)'s novel *Die Flegeljahre*. It begins with a short introduction and consists of 12 dance-like movements. There are a lot of reversals between movements and a variety of subtle changes in melody, harmony, tempo, rhythm, and texture in this piece.