

- 목 차 -

논문개요

I. 서론	1
II. 낭만주의 음악과 성격 소품	3
1. 낭만주의 음악	3
2. 성격 소품	8
III. 슈만의 생애와 그의 피아노 음악	16
1. 슈만의 생애와 작품활동	16
2. 슈만의 피아노 음악의 양식적 특징	22
3. 슈만의 성격 소품	29
IV. 「빈 사육제의 어릿광대」(Faschingsschwank aus Wien, op.26)의 작품분석	38
1. 제 1곡 알레그로(Allegro)	39
2. 제 2곡 로만체(Romanza)	52
3. 제 3곡 스케르치노(Scherzino)	55
4. 제 4곡 인터메초(Intermezzo)	59
5. 제 5곡 피날레(Finale)	64
V. 결론	74

참고문헌

ABSTRACT

인 준 서

최경아의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 서 인 정 (인)

심사위원 이 영 민 (인)

심사위원 김 택 완 (인)

성신여자대학교 대학원

슈만(Robert Alexander Schumann)의

Faschingsschwank aus Wien Op. 26에

관한 연구

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최경아

김택완 교수지도
석사학위 청구논문

슈만(Robert Alexander Schumann)의
Faschingsschwank aus Wien Op. 26에
관한 연구

2006

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
최경아

논문 개요

질서와 균형, 조화를 예술의 이상으로 삼았던 고전주의와 달리 19세기의 낭만주의 음악은 무엇보다도 자유와 환상, 그리고 주관성을 강조하고 추구했다. 이에 따라 피아노 음악에서도 자유로운 형식에 특정 분위기나 성격을 담아놓은 성격소품(character piece)이라는 새로운 장르가 나타나 크게 발전하게 된다.

슈만, 슈베르트, 멘델스존, 쇼팽, 브람스 등 많은 낭만주의 작곡가들이 다수의 성격소품을 남겼다. 그 중에서도 특히 슈만은 이 분야에서 문학적 요소를 더하여 낭만주의 피아노 음악을 한 단계 더 발전시킨 작곡가였다. 슈만의 성격소품은 그의 피아노 음악 가운데 큰 비중을 차지하고 있는데, 대부분 모음곡 형식으로 되어 있다.

슈만의 작품 중 상당히 외향적인 성격을 보여주는 「빈 사육제의 어릿광대」(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)는 1838-1839년에 작곡되었으며 형식적으로나 양식적으로 슈만의 전형적인 작품이라 할 수 있다. 이 작품은 슈만이 빈(Wien)에서 체험한 사육제의 소란스럽고 유쾌한 분위기를 환상적으로 표현한 모음곡으로, 론도 형식의 알레그로(Allegro), 3부형식의 로만체(Romanze), 작은 론도 형식의 스케르치노(Scherzino), 3부형식의 인터메초(Intermezzo), 그리고 소나타 알레그로 형식의 피날레(Finale)의 다섯 성격소품으로 구성되어 있다.

슈만은 이 작품에서 주로 짧은 동기나 악구를 동형진행(Sequence) 시키거나 변형, 반복하여 선율을 구성하고 있다. 또한 다른 작곡가들의 선율이나 기존의 선율을 사용하기도 하는데, 예를 들면 5개음에 의한 하행 선율 진행인 ‘클라라 모토’(Motto von Clara), 독일 민요인 「할아버지의 춤」, 프랑스 국가인 「라 마르세예즈」(La Marseillaise)와 같은 선율을 차용하였다. 그는

또 당김음, 교차리듬, 부점리듬, 불규칙적인 액센트 등을 사용하여 다양한 리듬의 변화를 시도하였고, 7화음, 9화음, 빠르게 변화하는 반음계적 화성진행과 비화성음, 지속음(pedal point), 그리고 모호하고 빈번한 전조를 통해 화성적 색채감을 풍부하게 하였다.

「빈 사육제의 어릿광대」는 슈만의 피아노 음악에 나타나는 작곡 양식을 잘 보여주는 동시에 사육제의 축제적인 유쾌함과 그 특유의 서정성을 잘 표현한 뛰어난 성격소품의 대표적인 작품이라 할 수 있다.

I. 서론

수천 년의 시간의 흐름 속에서 각 시대마다 음악은 그 시대의 사상과 배경을 반영한다. 그러므로 각 시대마다 그 시대를 반영하는 사조가 형성되고 그 사조 안에서 각 음악가들의 개성이 표현되었다. 따라서 음악을 연주함에 있어서 그 시대의 사조와 작곡가의 생애를 이해하는 것은 무엇보다도 중요하다. 이는 어느 작곡가이든 그 시대와 사조 안에서 자유로울 수 없기 때문이다.

슈만도 마찬가지이다. 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 슈베르트(F. P. Schubert, 1797-1828), 멘델스존(F. Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847), 쇼팽(F. Chopin, 1810- 1849), 브람스(J. Brahms, 1833-1897) 등과 더불어 19세기 낭만주의의 대표적인 작곡가이다. 그가 활동했던 19세기 전반기는 형식적인 면을 강조하는 고전주의에서 벗어나, 자유롭고 환상적이며 주관적인 낭만주의가 크게 발전했던 시기이다.

19세기 낭만주의의 특징은 질서와 균형, 조화를 이상으로 했던 고전주의적인 이념과는 달리 자유와 행동, 열정, 그리고 도달할 수 없는 것에 대한 끝없는 추구라 할 수 있다. 그리고 이러한 결과로 낭만주의 시대에는 성격 소품(character piece)이 새롭게 탄생하였고 피아노 음악의 중심이 되었다. 이는 특정 분위기나 표제적 내용을 피아노에 담은 작은 규모의 피아노 소품이다.

슈만, 슈베르트, 멘델스존, 쇼팽, 브람스 등 많은 낭만주의 작곡가들이 다수의 성격 소품들을 작곡하였으며, 그 중 슈만은 문학적 요소를 더하여 한 단계 새로운 발전을 이룬 작곡가라 할 수 있다.¹⁾ 슈만의 피아노곡들은 주로

1) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사」, 제1권 텍스트 (서울: 나남출판사, 1998), p. 354.

성격 소품으로 대부분 작품들이 모음곡 형식으로 되어 있다. 그의 성격 소품으로는 「나비」 Op.2, 「다윗 동맹의 춤」 Op.6, 「사육제」 Op.9, 「어린이 정경」 Op.15, 「크라이슬레리아나」 Op.16, 「아라베스크」 Op.18, 「꽃노래」 Op.19, 「유모레스크」 Op.20, 「야상곡」 Op.23, 등이 있다.

「빈 사육제의 어릿광대」(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)도 이런 모음곡 형식의 작품으로 그의 작품들 중에서는 외향적인 성격을 띤 작품으로 꼽힌다. 이 곡은 슈만이 1838년 빈(Wien)에 체류하는 동안 그곳의 축제적인 유쾌함과 소란함을 음악에 담은 곡으로 1838-1839년에 작곡되었다.

본 논문은 「빈 사육제의 어릿광대」에 대해서 살펴보고자 한다. 이 작품은 슈만의 가장 대표적인 작품은 아니지만 슈만 음악의 전형적인 모습을 보여준다. 따라서 이 작품의 이해는 슈만 음악에 대해서, 나아가서는 낭만주의 성격소품의 이해에 많은 도움이 될 수 있다. 여기에서는 작품분석에 앞서 낭만주의와 성격소품, 슈만의 생애와 그의 피아노 음악의 특징을 연구하고 작품분석을 통해서 슈만이 빈사육제의 모습을 음악적으로 어떻게 성격화 했는지 살펴보고자 한다. 이러한 작품에 대한 고찰은 실질적인 연주에 도움이 되는 것은 물론이고 슈만의 다른 작품을 이해하는데도 도움이 될 수 있을 것이다.

Ⅱ. 낭만주의 음악과 성격소품의 특징

1. 낭만주의 음악

19세기는 서양음악사에서 낭만주의 시대라 불린다. 문학에서 시작되어 음악으로 까지 파급된 낭만주의는 18세기 계몽주의의 합리성과 이성애에 대한 강조에 반발하여 주관적인 감정이나 감상성을 중시하는 경향을 가리킨다.²⁾ 이러한 경향은 이미 고전주의를 최고의 절정으로 이끈 베토벤의 작품에서도, 특히 후기작품에서 많이 나타난다. 때문에 베토벤은 19세기 작곡가들에게 가장 모범적인 인물로, 이상적인 작곡가로 존경받았다. 이는 낭만주의의 뿌리가 고전주의에 있음을 의미한다. 따라서 낭만주의는 고전주의와의 단절이 아니라 다양한 측면에서 고전주의와 연관된 시대로 이해되어야 한다. 낭만주의는 고전주의의 연장선상에서 고전주의의 유산을 변형하고 확대한 것이다.³⁾

그러나 낭만주의 시대에는 새로운 시적, 형이상학적 요소가 음악에 편입되어 이성과 감정의 균형에 변화가 나타나고, 개인의 주관성과 내적인 감정의 표현, 즉 예술가의 개성의 표현이 지배적이었다.⁴⁾

낭만주의(romanticism)라는 개념은 옛 프랑스어에서 시와 소설을 가리켰던 romance에서 유래한 것이다.⁵⁾ romance는 원래 영웅적인 인물이나 사건을 다룬 중세의 이야기나 시와 같은 문학을 일컫는 말이었다. 이에 따라 17세기 중반에 이르러서 이 용어는 문학에서 “소설적인 것, 동화적인 것, 전설적인 것, 환상적인 것”을 지칭하는 것으로, 실제 세계와는 대조를 이루

2) 위의 책, p. 316.

3) 위의 책, 같은 곳.

4) Ulrich Michels, 「음악은이」, 홍정수, 조선우 편역 (서울: 음악춘추사, 2002), p. 403.

5) 위의 책, 같은 곳.

는 상상의 세계나 이상적인 세계의 의미를 지녔고, 계몽주의에서는 이성(합리성)에 반대되는 개념으로 “감정이 충만한 것, 감상적인 것, 몽환적인 것”을 가리키는데 사용되었다.⁶⁾ 이후 낭만주의는 1790-1830년 경 독일에서 나타난 문학운동을 지칭하게 되었다.

음악에서는 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)이 1810년에 발표한 「베토벤 제5번 교향곡 다단조에 관한 논의」에서 ‘낭만적’이라는 개념을 사용하면서 널리 사용되게 되었다. 처음에 이 개념은 시대나 음악경향보다는 ‘예술이 가져야 할 본질적 모습, 성격’을 의미했으나,⁷⁾ 이후 고전주의와 관련하여 슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)에서 슈트라우스(R. Strauss, 1864-1949)에 이르는 19세기를 주도했던 음악 경향을 가리키는 용어로 자리 잡게 되었다.

19세기의 낭만주의 음악은 18세기 말에 나타난 독일 낭만주의 작가들의 음악관을 토대로 시작되었다. 이는 음악관이 음악을 선취한 경우라 할 수 있다. 노발리스(Novalis, 1772-1801)⁸⁾ 이후의 리히터(Jean Paul Richter, 1763-1825), 박켄로더(W. H. Wackenroder, 1773-1798), 티크(L. Tieck, 1773-1853), 호프만 등의 낭만주의 문인들은 당시 계몽주의적 사고에서 비롯된 사회, 정치 현실에 거부 반응을 보이고 산업문명사회로 이어지는 세계상, 즉 합리화, 기계화, 탈마법화, 생활의 건조화를 자연의 법칙에 어긋나는 것으로 보았다. 또한 인간성의 해방을 추구하던 이들은 혁명의 실패와 전쟁

6) 위의 책, 같은 곳.

7) 이 글은 당시 라이프치히에서 발행되었던 「일반 음악신문」(Allgemeine Musikalische Zeitung)에 실렸다. 여기에서 호프만은 다음과 같이 언급하였다: “음악을 독자적인 예술로 말할 때에는 항상 기악을 말한 것이어야 한다. 기악은 다른 예술의 모든 도움과 간섭을 비웃으며 음악에서 인식될 수 있는 예술의 원래적 본질을 순수하게 발설한다. 음악은 모든 예술 중 가장 낭만적인 예술이다 ... 음악은 인간에게 미지의 왕국을 열어준다. 이 세계는 주위의 외부적 감각 세계와는 너무 다르며, 이 세계에서는 개념으로 규정짓는 감정을 물러나게 하는데, 이는 스스로 형용불가능성에 충실하기 위함이다.” 「음악미학 텍스트」, 한독음악학회 편(부산: 세종출판사, 1990), pp. 200.

8) 원래 이름은 하르덴베르크(Georg Philipp Friedrich von Hardenberg)로 초기 낭만주의 시인이자 작가이다. 독일 관념론으로부터 크게 영향을 받았다.

등으로 좌절을 경험하게 된다.

이런 현실에서 그들은 자신들이 추구하던 본질적인 것, 신적인 것에 이성
이 아닌 감정을 통해 도달할 수 있다고 믿었고, 그 세계는 예술작품에서 구
현할 수 있다고 믿었다. 즉 예술가들의 자유로운 상상력만이 현실의 세계가
아닌 신의 세계를 ‘예감’할 수 있다는 것이다. 그리고 그 예감은 음악에서,
특히 기악음악에서 느낄 수 있으며 표현이 가능하다고 주장하였다. 이는 음
악이 일상 언어의 한계를 뛰어 넘어 형용 불가능한 그 무엇을 표현할 수 있
다는 생각에서 비롯된 것이다. 이 형용 불가능한 것은 바로 예술의 본질로
이해되었다. 즉 감각세계로부터 벗어난 ‘내적 세계’, ‘무한한 동경’이 예술의
본질로 규정되었다. 또한 세속화되고 탈교회화된 19세기에 이러한 경향은
음악에 종교적 기능까지 부여하는 결과를 가져왔고, 결국 예술종교
(Kunstreligion)의 탄생을 낳았다.⁹⁾

낭만주의 음악은 일반적으로 크게 네 시기로 구분된다.¹⁰⁾ 제1기는 19세
기의 시작부터 1830년까지로 빈고전과 음악의 마지막 시기와 겹치지만 고
전주의와는 구별되는 슈베르트와 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)
의 새로운 음악이 작곡된 시기이다. 베토벤의 후기작품도 포함된다.

제2기는 1830년부터 1850년경까지로, 이 시기에는 젊은 세대 작곡가에
의해 그 이전과 명료하게 구분되는 낭만적 음악양식이 자리를 잡고 낭만주
의 음악이 개화기를 맞는다. 대표적인 작곡가로는 슈만, 멘델스존, 쇼팽, 베
를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 바그너(R. Wagner, 1813-1883),
리스트(F. Liszt, 1811-1886) 등이 손꼽힌다. 슈만은 새로운 ‘시적인 시간’
이 시작되었음을 공표하였고, 파가니니(N. Paganini, 1782-1840)와 리스트
는 연주기교로 청중을 사로잡았다. 베를리오즈는 그의 「환상 교향곡」

9) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 위의 책, p. 322.

10) Ulrich Michels, 위의 책, p. 403과 *Europäische Musik in Schlaglichtern*, ed. by P. Schnaus, Mannheim 1990, p. 310을 참조.

(Symphonie fantastique, 1830)에서 문학과 음악을 접목하려는 새로운 시도를 보여주었다.

제3기는 슈만, 멘델스존, 쇼팽의 죽음 이후인 1850경부터 1890년경까지이다. 이 시기에는 리스트, 바그너, 베르디(G. Verdi, 1813-1901)의 후기 양식이 전개되면서 낭만주의적 특성을 반영하는 ‘교향시’(Symphonische Dichtung)와 ‘음악극’(Musikdrama)이라는 새로운 형식이 탄생하였다. 동시에 새로운 젊은 세대인 프랑크(Cesar Franck, 1822-1890), 브루크너(Anton Bruckner, 1824-1896), 브람스 등이 등장하여 활발하게 활동하였다. 또한 형식미학과 표현미학의 논쟁이 치열했고 동유럽을 중심으로 민족주의 음악운동이 활발히 진행되었던 시기이기도 하다.

제4기는 대략 1890년경부터 제1차 세계대전이 발발하기 이전까지이다. 푸치니, 말러, 드뷔시, 슈트라우스 등의 작곡가들은 자신들의 새로운 작품을 통해 다양한 경향들을 극단적으로 발전시켰고, 20세기 음악으로의 발전에 현대적 영향을 주었다. 낭만주의의 종말은 장소와 시간에 따라 다르지만, 1907-1908년 쇤베르크의 무조음악의 발생으로부터 시작하여 1914년의 전쟁 발발과 함께 완결된 것으로 보는 시각이 일반적이다.

낭만주의 음악에는 기본적으로 고전주의적 음악 요소들이 그대로 녹아 있다. 고전과 낭만의 차이는 미학과, 새로운 장르의 출현 등에서 나타나지만 서로의 연관성만은 떼어 놓을 수 없다. 낭만주의가 추구한 가장 중요한 가치 중의 하나는 고전의 시대의 전형적 특징이기도 한 선율, 화성, 리듬, 박자 등의 다양한 음악 요소들 사이에서 균형 잡힌 조화를 의식적으로 탈피하려는 성향이다.

낭만주의에는 다양한 개인 양식이 존재하기 때문에 낭만주의 양식을 일반화 하기란 어렵다. 그럼에도 고전주의와 비교해 낭만주의 음악의 일반적인 특징을 살펴보면¹¹⁾ 우선 선율의 역할이 강조되었음을 볼 수 있다. 낭만주의

음악에서 선율은 주도적인 역할을 담당했다. 고전시대의 모티브의 논리적 조직보다는 서정적인 선율이 선호되었고, 따라서 선율의 악구, 악절이 더 길어지고 불규칙한 경향을 보였다. 반음계적 선율도 많이 나타난다.

박자의 주기성과 그에 따른 리듬구조는 낭만주의 음악에서도 그대로 유지되었다. 작곡가들은 거기에 동일한 리듬을 강조하거나 박절의 구분을 흐리게 하는 기법을 부가하여 다양성과 변화를 추구하였으나 그럼에도 불구하고 사실상 리듬은 낭만주의 음악의 요소들 가운데 가장 취약한 부분이었다. 많은 낭만주의 작곡가들은 한 작품에서 하나의 고정된 리듬형을 집요하게 사용하는 경향이 있었다. 19세기 후반에는 동유럽 민속음악의 리듬이 유입되면서 리듬구성에 새로운 자극을 주기도 하였다.

낭만주의의 화성은 장, 단조를 토대로 하는 기능화성의 틀을 유지하였다. 그러나 화성이 표현의 수단으로 이해되면서 반음계와 많은 변화화음의 사용, 불협화음의 미해결, 이례적이고 빈번한 전조 등을 통해 결국 19세기 말에는 조성과 무조성의 경계가 불분명해지는 극단까지 나아갔다.

우주와 자연의 가장 내면적인 본질로서 음악을 이해한 낭만주의 작곡가들은 자연친화적인 음색을 선호하였다. 또한 다양한 음향과 음색의 대비를 꾀하고 동시에 섬세한 뉘앙스의 표현을 추구하면서 오케스트라의 규모가 확대되었다. 낭만주의 시대의 오케스트라는 교향곡이건 오페라건 예전에 비해 보다 더 폭넓고 다양한 음색 변화를 보여주었다.

낭만주의는 고전주의의 모든 장르를 계승하고 이를 변형시키고 더욱 확대시켰다. 고전주의의 대표적인 형식인 소나타 형식은 더욱 자유롭고 유연하게 다루어졌다. 다른 한편으로 주관적 정서를 표출하고 낭만주의 정신을 잘 드러낼 수 있는 새로운 장르도 나타난다. 소규모의 예술가곡(Kunstlied)과 성격소품(character piece), 그리고 문학과 음악을 통합하고자 했던 표제교

11) 이 부분은 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 공저 「들으며 배우는 서양음악사」(서울: 심설당, 2003), pp. 520-526을 토대로 하였다.

향곡, 교향시, 음악극이 바로 그것이다. 낭만주의 작곡가들은 이러한 새로운 장르를 통해 그들의 예술적 이상을 실현하고자 하였다.

2. 성격 소품(character piece)

낭만주의 시대에는 음악의 균형과 조화, 그리고 절제보다는 주관적인 감정의 표출이 중시되면서 새로운 장르가 등장하게 되었는데 성격 소품(character piece)이 그 중 하나이다. 성격 소품은 소나타나 모음곡(suite)처럼 일정한 형식을 갖고 있지 않으며 음악 외적인 요소들을 묘사하는 단순한 표제음악¹²⁾과도 구별되는, 음악적 분위기 자체가 하나의 형식을 이루는 자유로운 장르로, 19세기 새로운 피아노¹³⁾의 등장과 함께 피아노 문헌 역사에 새로운 장르로 자리했다¹⁴⁾.

성격 소품이라는 용어는 베토벤이 자신의 작품 「레오노라 서곡」(Leonora overture, op.138)을 성격적 서곡(characteristic overture)이라고 부르면서 최초로 사용되었는데, 이 서곡에 오페라의 극적인 이야기가 포함되어 있다고 생각한데서 연유한 듯하다.¹⁵⁾

성격 소품은 '서정적 소곡'(Lyrisches Stück), 또는 '장르소곡'(Genrestück)이라고도 불리며, 그 용어를 명확히 정의하기는 어렵다. 대개 음악작품에 있어 성격이나 -호전적, 환상적, 목가적- 풍경, 분위기를 제시

12) 표제음악(program music)은 음악이 표현하려고 하는 것을 지시하는 제목이나 설명문이 덧붙여져 청중을 일정한 방향으로 이끌어주며, 그 체계와 결부된 문학적, 회화적, 극적 내용을 표현 내지는 암시하려는 기악곡을 가리킨다. 「음악대사전」, 편찬위원회 편 (서울: 신도출판사, 1972), p. 1337.

13) 19세기의 피아노는 근대 과학기술, 문명사회 또는 산업사회를 음악적으로 상징하는 악기로서, 악기가 소형화됨에 따라 설치가 간편해지고, 대량으로 생산됨으로써 가격이 낮아지면서 대중들에게 더욱 널리 보급되었다.

14) 물론 성격적 소품으로 불리기 전에 성격적 소품과 같은 종류의 음악은 이미 존재했다.

15) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie. 4th ed. (London: Macmillian Pub, 1980), p. 154.

하는 짧은 형식의 곡이나 표제를 가진 짧은 기악곡을 가리키는데, 이는 주로 건반 악기를 위한 것이다.¹⁶⁾

이러한 성격 소품은 절대음악¹⁷⁾과 표제음악의 중간에 위치하며 그 경계가 상당히 모호하다. 이는 성격 소품이 표제를 사용하는 경우가 많음에도 불구하고 비음악적 요소나 사건, 행동, 대상의 객관적 묘사나 시, 또는 그림 등 음악외적인 것을 단순히 묘사하는 19세기 후반의 표제음악과는 거리를 두고 인간의 감정이나 영혼의 상태, 분위기를 표현하는 등 절대음악적 성격이 강하기 때문이다.

시적인 제목과 내용을 가지기도 하며 특정한 성격이나 분위기를 표현하는 성격 소품은 그 종류가 매우 다양하나 크게 다섯 가지로 분류할 수 있다.

첫째, 전주곡(Prelude)으로서 바흐에서 그 예를 찾아볼 수 있는데, 특히 코랄 가사를 통해 성격이 규정되는 코랄 전주곡이 대표적이다. 또한 쇼팽의 프렐류드(19세기), 드뷔시의 제목을 가진 프렐류드 등도 있다.

둘째, 보편적 소곡으로 무용곡(dance), 행진곡(marches), 판타지(fantasy), 피아노 소품(piano piece), 바가텔(bagatelle), 음악의 순간(moments musicaux), 즉흥곡(impromptus), 피아노 앨범(piano album) 등이 여기에 속한다.

셋째, 특수한 성격 소품으로는 발라드(ballade), 자장가(bercuse), 카프리치오(capriccio), 엘레지(elege), 목가(ekloge), 인터메초(intermezzo), 무언가(song without words), 야상곡(nocturne), 광시곡(rhapsody), 로망스(romance), 바르카롤레(barcarole) 등이 있다.

넷째, 표제음악적인 성격 소품으로 무덤가(tombeau), 탄식가(lamento), 전

16) 위의 책, 같은 곳.

17) 표제음악의 대립관념으로서 시와 회화 등의 다른 예술과 음악 외의 표상이나 관념과 직접 연결되지 않고 음의 구성에 집중하려는 음악이다. 「음악대사전」, 편찬위원회 편 (서울: 신도출판사, 1972), p, 1102.

쟁 묘사곡(battaglia)과 사냥묘사곡(caccia) 등이 있다.

다섯째, 제목으로 언어화된 음악외적 내용을 가진 성격 소품으로 슈만의 「나비」(Papillons), 「사육제」(Carnaval) 등이 있다.¹⁸⁾

이렇듯 다양한 종류의 성격 소품은 19세기를 대표하는 장르이다. 따라서 19세기를 성격 소품의 시대라 할 수 있다. 성격 소품은 규모가 작은 작품으로, 보통 단순형식으로 되어 있다. 예를 들면 중간부분이 다른 부분들과 대조를 이루는 A-B-A의 3부 형식이 작곡가들에게 가장 선호된 형식이었다.

그러나 이런 종류의 음악은 이미 13세기 기악음악의 초기형태에서 그 예를 찾을 수 있다. 중세 음유시인들의 「게타 에스탕피」(Istampita Ghaetta),¹⁹⁾ 「만프레디나」(La Manfredina)²⁰⁾ 「트리스탄의 탄식가」(Lamento di Tristano)²¹⁾는 암시적 성격을 가진 표제를 사용함으로써 최초의 성격소품으로 언급되고 있다.²²⁾

이후 17세기에는 영국의 버지날리스트들과 프랑스의 류트연주자들에 의해 성격적 표제를 가진 기악 작품들이 쓰였다.²³⁾ 18세기에는 프랑스의 클라브생 음악가들이 이러한 경향의 음악을 많이 남겼다. 쿠프랭(Fr. Couperin, 1668-1733)의 「클라브생 작품집 제2권」의 여섯 번째 모음곡인 *Les*

18) 윤재은, "성격 소품의 음악적 특성에 관한 고찰" (성신여자대학교 석사학위논문, 1995), p. 4. 이와 달리 빌리 칼(Willy Kahl)은 작품의 주제에 시구가 인용된 경우, 시적인 제목을 사용한 경우, 작품 구성안에서, 또는 연주시 인식되는 특유의 성격을 가진 표현이 사용된 경우, 작품 명칭이 뚜렷치 않으나 특징적 지시어를 사용한 경우로 성격 소품의 범위를 정의하고 구분하고자 하였다. 여기에 관해서는 Willy Kahl, *Das Charakterstück* (Köln 1955), p. 58.

19) estampie는 13세기의 대표적 무곡형식이다. 대개 3박자이며 악절이 반복 되는 것이 특징이다.

20) Manfredina는 북부 이탈리아의 6/8박자 춤곡이다.

21) Tristano는 중세 원탁의 기사 중 한 사람이다.

22) 빌리 칼(Willy Kahl)은 성격소품의 기원을 중세음악에서 찾으려 노력하였다. Willy Kahl, 위의 책.

23) 예를 들어 *Fitzwilliam Virginal Book*에는 *Munday's Joy*와 같은 제목을 가진 음악이 수록되어 있고, 프랑스에서는 류트연주자들에 의해 작곡된 다수의 무덤가와 탄식가가 있다. 이는 성격소품의 전신으로 볼 수 있다.

*languours tendres*와 라모(J.-Ph. Rameau, 1683-1764)의 「새로운 클라브생 모음곡집」(Nouvelles suites de pieces de clavecin, 1728년경)에 실려 있는 *La triomphante*는 그 좋은 예이다.

18세기 말에는 모방미학의 영향을 받은 뤼거(G. Chr. Fuger)의 「성격적 피아노 소품집」(Charakteristische Klavierstucke, 1783, 1784)에는 「기쁨」, 「부드러움」, 「우울」, 「분노」 등의 제목을 갖는 성격소품도 나타났다.²⁴⁾

그러나 낭만주의의 서정적 피아노 소품으로서의 성격 소품이 나타나고 발전하게 된 시기는 19세기 초이다. 이는 자유에 대한 이상과 개인적 사상에 심취하여 문학적이고 시적인 상상에 기반을 두고 있는 19세기의 작곡가들에게 자유로운 형식의 성격소품이 상상력을 동원해 다양한 기분이나 감정을 마음껏 표출하는데 적합했기 때문이다.

19세기 초 보헤미아 출신의 음악가 토마세크(Jan Vaclav Tomasek, 1774-1850)와 그의 제자 보리세크(Jan Hugo Vorisek, 1791-1825)는 1810년부터 목가(eclogue), 광시곡(rhapsody), 즉흥곡(impromptu)과 같은 명칭을 가진 짧은 서정적인 피아노 작품을 남겼다. 특히 보리세크의 음악은 슈베르트에게 영향을 주었다.²⁵⁾

이와는 별도로 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 제자인 필드(John Field, 1782-1837)는 1814년부터 야상곡(nocturne)을 작곡해서 쇼팽에게 영향을 주었다.

성격소품은 슈베르트에 이르러서 한 단계 더 발전하게 되며, 이후 멘델스존, 슈만, 쇼팽, 브람스 등이 19세기 성격 소품을 대표하는 작곡가로 등장한다.

24) *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, ed. by W. Gurlitt (Mainz 1967), p.156 참조.

25) Grout Donald J. & Palisca Claude V, 「서양음악사」, 편집국 역, (서울: 세광음악출판부, 1988), p. 673.

슈베르트(F. Schubert, 1797-1828)는 본격적인 낭만주의 성격 소품의 발달에 크게 기여한 작곡가이다. 그의 피아노 소품에서는 리트 음악의 본질인 낭만의 서정성이 표현되고 있으며, 이를 가득 담은 선율과 화성이 각각 아주 뚜렷한 분위기를 가지고 있다. 또 그 구성에 있어서도 간단한 성격 소품 형식을 택해 치밀한 짜임새를 보여 준다. 그의 성격 소품은 고전주의의 특징인 극적인 전개나 주제 사이의 날카로운 대조, 단아한 형식적인 아름다움보다는 내면적인 표현과 감정의 기복을 풍요롭게 표출하고 있다. 또한 화성의 변화, 장·단조의 상호 침윤, 이명동음적 전조의 묘미는 낭만적 기법으로 손꼽히는 것이다.²⁶⁾

슈베르트 성격소품의 대표작으로는 8곡의 「즉흥곡」(impromptus, D.899, D.935)²⁷⁾과 6곡으로 이루어진 「음악의 한때」(Moments Musicaux, D.789)가 있다. 슈베르트는 예술성이 높은 이 소품집으로 그의 뒤를 이은 모든 낭만파 작곡가들에게 간결하고 꾸밈없는 피아노 소품의 모범이 되었고, 그 후 수많은 성격 소품의 레퍼토리 산출에 직접적인 영향을 미쳤다.

멘델스존(F. Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)은 1826년부터 1845년까지 꾸준히 성격 소품을 작곡하여 48곡의 「무언가」(Lieder ohne Worte)를 남겼다. 이곡은 8권의 곡집으로 출판되었다.²⁸⁾ 구성을 살펴보면 대조적 중간부가 없는 단일한 성격의 소품들이 인간적이고 고상한 영감에서

26) 김진균, 「서양음악사」 (서울: 태림출판사, 1984), pp. 255-256.

27) 슈베르트의 즉흥곡은 작곡가가 마음속에 순간적으로 발생하는 감흥, 즉흥적으로 떠오르는 악상을 자유로우면서도 정확한 기법으로 표현한 것이다. 슈베르트의 즉흥곡은 짧고, 아이디어는 간결하고 선명하며, 또한 불필요하게 많은 음을 사용하지 않았다.

28) 제1권 Op.19는 1830년부터 1832년 사이에 작곡되었으며 멘델스존이 당시 스위스와 이탈리아를 여행한 체험 및 분위기가 이 작품에서도 잘 나타나 있다. 초판은 1832년 런던에서 *Original Melodies for Pianoforte*라는 제목으로 출판되었고, 제2판에서는 *Lieder ohne Worte*라는 제목을 사용하고 있다. 제2권 Op.30은 1833-1834년 사이에 작곡되었으며 *Six Romanaces*라는 제목으로 출판되었다. 제3권 Op.38은 1837, 제4권 Op.53은 1841, 제5권 Op.62는 1884년, 제6권 Op.67은 1845년에 각각 출판되었다.

나온 서정성을 띠고 작곡되었다는 점에서 슈베르트의 뒤를 잇고 있다고 말할 수 있다.

「무언가」는 작품의 제목이 암시하듯이 가사가 없는 가곡의 성격을 띠고 있으며, 단순히 선율과 반주 이상의 음악적인 내용이 풍부하게 표현되고 있다. 제목은 작곡가 자신에 의해 붙여졌다고 누이의 서신에서 서술되고 있으며²⁹⁾, 이 곡의 초기 악보 스케치에서 리트라는 용어가 사용되고 있다. 「무언가」는 짧고 서정적이며 대부분의 곡에서 동일한 주제적 소재가 곡 전체를 통해 사용되고 있다. 대부분의 곡이 표제가 있으나 작곡가 자신이 택한 세 종류의 곡을 제외하고는 모두 편집자가 붙인 것이다.³⁰⁾ 「무언가」는 소박한 독일 리트의 정신을 나타내고 있으며 그 시대의 편집자인 스테판 헬러(Stephan Heller)에 의해 적절하게 제목이 붙여졌다.

선율은 멈춤이 없고 장식적이며 특별한 리듬적 특징이 없이 지극히 평범하다. 화성의 표현 방법이 정확하며, 조바꿈에 대한 그의 태도는 보수적으로 불협화음은 세심한 주의를 갖고서 취급하였다. 양식은 우화하고 예민한 감각을 지니며 소극적이고 고상하다.

피아노의 시인이라 불리는 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)은 일생동안 거의 피아노곡만을 작곡하였으며, 피아노라는 악기를 통해서 그의 천재성을 발휘하였다. 그는 화성과 형식의 끊임없는 변화를 통하여 자유롭게 작곡하는 새로운 낭만적 성격의 규모가 큰 성격 작품을 내놓았다. 선율 구조는 슈베르트에게서 영향을 받아 성악적, 장식적, 서정적이고 리듬 또는 템포를 완화시키기 위해 템포 루바토(tempo rubato)³¹⁾를 사용했다. 자유로운 반응계 화

29) 김옥희, “F. Mendelssohn의 무언가에 관한 연구” (성신여자대학교 석사학위논문 1989), p. 11.

30) 첫째, 바르카롤(barcarolle)은 베니스의 곤돌라 뱃사공이 부르는 뱃노래로서 3곡의 *Venezianische Gondollied*가 있다. Op.19의 No.6, Op.30의 No.6, Op.62의 No.5이다. 둘째, 이중주(duo)는 Op.38의 No.6 *Duetto*이다. 셋째, 민요(chanson populaire)는 Op.53의 No.5 *Volklied*, Op.19의 No.3 *Jägerlied*, Op.67의 No.6, Op.62의 No.5이다.

31) 주어진 박자 내에서 accelerando와 ritardando를 함께 사용하는 것.

성과 당김음, 풍부한 강약, 스포르잔도, 아첼레란도를 사용해 음에 색채감을 더하고, 주제의 변화와 발전을 위해 반음계적 구조, 소스테누토 페달로 선율을 지속하며 확산된 반주 음형을 조화롭게 다루었다.

피아노 소품의 유형을 보면 다음과 같다. 첫째는 조국 폴란드의 음악이나 전설에서 영향을 받은 「폴로네이즈」(Polonaise Op.26, 40, 44, 53, 61, 71), 「마주르카」(Mazurka Op.6, 7, 17, 24, 30 등등), 4개의 「발라드」(Ballade Op.23, 38, 47, 52) 등이 있다. 둘째는 프랑스 정신이 나타나는 「야상곡」(Nocturnes Op.9, 27, 37, 72 등등) 등이 있으며, 그리고 셋째는 낭만주의 예술가로서 내면의 표출이라 할 수 있는 「스케르초」(Scherzo Op.20, 31, 39, 54), 「환상곡」(Fantasy Op.49), 「소나타」(Sonata Op.4, 35, 58) 등 3개의 유형으로 볼 수 있다. 마지막으로 24곡의 연습곡(Etudes Op.10, 25), 24개의 「프렐류드」(Preludes Op.28)는 앞에서 말한 유형들의 복합적인 형태라 할 수 있다.

쇼팽은 기악 작품에 발라드³²⁾라는 문학적인 명칭을 사용한 첫 작곡가로서 19세기 폴란드 시인인 아담 미키에비츠(Adam Mickiewicz)의 문학적 작품에 영향을 입어 그의 서사적인 시(詩)의 아름다움과 열정을 자기 것으로 표현하였다. 쇼팽의 발라드는 특정한 형식에 얽매이지 않고 독창적으로 만들어 낸 피아노 독주곡인데, 이야기하듯 풀어나가는 것이 특징이다. 쇼팽은 서정적, 서사적, 극적인 관념을 하나로 합치는 특수한 스타일로 4개의 발라드를 작곡하였는데, 형식적인 면에서 뚜렷한 공통점을 찾기는 어려우나 4곡 모두가 편안하게 이야기를 펼쳐 나가고 있다.

낭만주의적 고전주의자로 불리는 브람스(J. Brahms, 1833-1897)는 낭만

32) 발라드란 용어는 영국에서는 일반적으로 통속 가곡을 말하며, 이탈리아어 Ballare(춤추다)에서 파생된 말이다. 중세 초기에는 무도곡 이었는데 13세기에 들어와서 무도의 성격은 거의 상실되고 역사적, 서사적, 풍자적, 종교적인 요소를 가진 가벼운 독창곡이 되었다. 19세기에 와서는 더욱 예술적으로 세련되어 쇼팽의 가사를 갖지 않은 기악을 위한 발라드가 출현하게 되었다. 「음악대사전」, 편찬위원회 편 (서울: 신도출판사, 1972), p. 560.

주의 작곡가 가운데 비교적 보수적인 성향이 강한 작곡가이다. 그의 피아노 음악들은 웅장함과 화려함보다는 견고한 구성, 활달함, 내적인 음악적 일관성을 담고 있다.

브람스의 성격소품으로는 「인터메초」(intermezzo Op.117), 「광시곡」(rhapsody Op.79), 「발라드」(ballade Op.10) 등이 있다. 이 작품에서 나타나는 특징을 보면 선율은 슈베르트적이고 깊이 생각하여 만들어진 짜임새를 보여준다. 그는 슈만의 음악에 많이 공감하고 그에게서 영향을 받았지만 슈만이 사용한 묘사적 제목을 피하고 보다 음악적 재료에 의존하였다. 그의 곡들은 음색의 다양한 변화를 추구하면서 투명한 색채에서 관현악적인 풍만한 울림에 이르기까지 광범위한 영역을 표현하고 하고 있고, 안개가 낀 듯한 흐린 음색의 처리는 인상주의를 예견하게 한다. 관현악적인 음향을 위해 넓은 음역에서의 분산화음 형태가 흔히 쓰인다. 리듬은 당김음이나 액센트 등의 방법으로 변화를 주며 이로 인해 일시적인 박자 변형이 이루어지는 헤미올라(Hemiola)³³⁾와 교차리듬 등을 자주 사용한다. 뚜렷한 특징으로는 대위법적 성격으로 전위와 역행, 근접 모방, 카논기법 등을 들 수 있으며, 한 곡 중간에 대선율을 가지는 경우도 대위법적 음악에 근거를 둔 것이라 하겠다.

한편으로는 전 19세기에 걸쳐 서정적 피아노 소곡에서 음악의 표현 형태가 축소되고 저속한 기교만이 강조된 소품을 볼 수 있는데, 이러한 음악을 ‘살롱음악’(Salon music)이라 부른다. 이러한 경향은 당시 유명한 ‘비르투오조’(Virtuoso)에 의해 조성되었으며, 여기에서는 뛰어난 기교를 갖춘 피아니스트가 대단히 중요하다. 살롱음악의 대표적인 예로는 「은파」, 「소녀의 기도」(A Maiden's Prayer) 등이 있다.

33) 그리스어로 “하나반”의 뜻으로, 2:3의 비를 가리킨다. 주로 2박자 계통의 곡에서 3박자로 나뉘는 음가를 사용하거나 3박자 계통의 곡에서 2박자로 나뉘는 음가를 사용한다. 앞의 책, p. 1452.

Ⅲ. 슈만의 생애와 그의 피아노 음악

1. 슈만의 생애와 작품활동

슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 1810년 6월 8일 독일 작센의 츠비카우(Zwickau)에서 서점을 운영하던 아우구스트 슈만(August Schumann)과 요한나 크리스티나(Jahanna Christina) 사이에서 다섯째 아들로 태어났다. 슈만은 6세 때 그 지방 사립학교에서 정규교육을 받기 시작하였고 동시에 마리아 교회의 오르가니스트인 쿤취(J. G. Kuntsch)에게서 피아노를 배웠다. 그는 매우 빠른 진보를 보였고, 11-12세 때부터는 피아노곡이나 합창곡, 또는 관현악곡 등을 작곡하였다.

슈만은 인문계 고등학교인 김나지움을 졸업할 무렵부터 괴테(J. W. von Goethe, 1749-1832)와 셸러(Friedrich Schiller, 1759-1805)는 물론이고 바이런(G. G. Byron, 1788-1824)을 비롯한 낭만주의 문학가들의 작품을 애독하였다. 특히 독일의 시인 리히터(Jean Paul Friedrich Richter, 1763-1825)의 문학은 후일 그의 산문 스타일이나 음악에 지대한 영향을 끼쳤다.

1826년 부친의 사망과 그에 따른 집안의 어려움으로 슈만의 어머니는 슈만을 라이프치히(Leipzig)대학에서 법률을 전공하도록 권유하였다. 그러나 그곳에 진학한 슈만은 법률공부보다는 작곡과 피아노 연주, 리히터의 양식을 모방한 자전적 소설 쓰기 등으로 대부분의 시간을 보냈다. 또한 몇 개월 동안 프리드리히 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)라고 하는 당대 유명한 피아노 선생에게 정식으로 피아노를 배웠고, 비크의 9세 된 딸 클라라(Clara, 1819-1896)를 알게 되었다.

한편 슈만은 법대 교수이면서 음악에 조예가 깊은 티보(Justus Thibaut)

의 영향으로 1829년 여름 라이프치히를 떠나 하이델베르크로 갔다. 그 교수가 결성한 음악 모임의 일원이 된 슈만은 그의 감상실에서 팔레스트리나(Giovanni da Palestrina, 1525-1594)와 빅토리아(Thomas Luis de Victoria, 1548-1611)의 합창곡으로부터 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)에 이르기까지 과거의 많은 음악을 접하게 된다.

마침내 1830년 20세가 된 슈만은 음악에만 전념하기 위하여 법률 공부를 포기하기로 결심하고 어머니를 간곡히 설득하여 허락을 받은 후 라이프치히로 돌아온다. 이후 슈만은 비크의 가르침을 받기 위해 그의 집에 기숙하며 본격적으로 음악 공부에 몰두하였다. 비크는 슈만의 재능을 높이 평가했지만 고된 연습을 견뎌낼 수 있는 의지와 능력에 대해서는 다소 회의적이었다. 그러나 그와 반대로 너무 열심히 피아노를 치던 중 오른쪽 셋째 손가락을 다치고³⁴⁾ 그의 피아니스트로서의 인생에 마침표를 찍게 된다. 그는 이를 운명이라 받아들이고 그 후 작곡에만 전념하게 되었다.³⁵⁾

다른 한편 슈만은 동료들과 「음악신보」(Neue Zeitschrift für Musik)³⁶⁾라는 음악잡지의 간행을 시도하였다. 당시 독일에서의 음악비평은 늙은 관료나 공무원, 성직자들에 의해 주도되고 있었는데, 그는 이에 대항하여 새로운 잡지가 필요하다고 생각한 것이다. 그리하여 ‘커피나무’(Kaffeebaum)³⁷⁾

34) 슈만이 다친 손가락은 흔히 넷째로 알려져 있으나 실제로는 넷째 손가락 강화연습을 하다 셋째 손가락을 다쳤다. Andre Boucourechliev, 「슈만」 김방현 역 (서울: 삼호출판사 1995), p. 41.

35) 슈만의 작품 1번은 변주곡으로, 1831년에 출판되었다. 오른쪽 손가락 하나를 다치는 바람에 피아니스트가 되려는 희망은 좌절되었지만, 그로 인해 작곡에만 전념할 수 있게 되었기 때문에 이 사건은 그에게 불행한 일이라고만 할 수 없다. 이 시기에 피아노곡을 많이 작곡했는데, 이것들은 곧바로 출판되거나 혹은 이후에 개정판으로 재출판되기도 했다.

36) 슈만은 1834년 이 신문의 설립에 참여했을 뿐 아니라, 1835년 이후부터 1844년까지 이 신문의 편집자이자 주요 주주였다.

37) 이 커피나무는 당시 라이프치히에 있던 식당의 이름이다. 이곳에서 당시 음악에 열정을 갖고 있던 라이프치히의 예술가와 지식인들, 화가, 기자들이 모여 토론을 벌이고는 하였는데 그들이 바로 이 그룹의 멤버가 되었다.

멤버들을 중심으로 「음악신보」를 창간하였다. 슈만은 이후 십년간 이 잡지를 운영하며 새롭게 등장한 장래성 있는 젊은 음악가들을 소개하고, 음악에 대한 예리한 통찰력과 신랄한 비평을 통하여 정신적 계몽운동을 펼쳤다. 그는 자기들의 모임을 다윗동맹(Davidbund)이라 이름 짓고 이에 대하여 보수적인 집단을 필리스터(Philister)라 칭했다.³⁸⁾ 슈만은 플로레스탄(Florestan), 오이제비우스(Eusebius) 등의 다양한 필명으로 음악논문이나 음악평론을 썼는데, 베를리오즈의 「환상교향곡」(Symphonie fantastique, 1830)에 대한 비평문 등은 지금도 명문으로 손꼽힌다. 그 뿐만 아니라 신랄하면서 옥석을 가려내는 예리한 필치는 그가 지적인 음악가임을 더욱 실감케 한다.

1834년 24세의 청년 슈만은 비크의 제자인 에르네스티네(Ernestine von Fricken)와 약혼하였지만 비크의 딸 클라라와 사랑에 빠져 파혼하게 되었다. 그러나 슈만과 클라라의 사랑도 클라라의 아버지 비크의 반대에 부딪히게 된다. 결국 비크의 반대 때문에 법정까지 서게 되는 우여곡절 끝에 이들은 1840년 9월 12일 라이프찌히 근교 쉐네펠트(Schönefeld) 교회에서 결혼식을 올렸다.

결혼 이후 슈만은 피아노곡 이외에 가곡을 썼는데 가곡에 있어서도 슈베르트의 전통을 더 한층 발전시켰으며, 이어서 교향곡이나 실내악곡도 시작하였다. 이들 분야에 있어서는 모든 작품이 성공적이라고 말할 수 없지만 브람스의 고전주의적인 작품은 슈만 없이 생각할 수 없다.

슈만은 1840년 2~12월의 11개월 동안에 그에게 명성을 가져다준 가곡들 대부분을 작곡했다. 「미르테의 꽃」(Myrthen, Op.25), 하인리히 하이네(Heinrich Heine 1797~1856) 시에 곡을 붙인 「가곡집」(Liederkreis Op. 24)과 요제프 아이헨도르프(Joseph Eichendorff, 1788-1857)의 시에

38) 이는 블레셋인들과 그들에 대해 싸운 다윗의 군대를 비유한 것으로 여기에서 블레셋인들은 속물, 고루하고 편협한 사람들을 가리킨다.

곡을 붙인 「가곡집」(Liederkreis, Op.39), 「시인의 사랑」(Dichterliebe, Op.48), 「여인의 사랑과 생애」(Frauenliebe und -leben, Op.42) 등과 같은 연가곡들과 그밖에 수많은 가곡들이 이 기간에 작곡되었다.

1842년 6월부터 1843년 1월에 걸쳐 슈만은 여러 편의 실내악곡을 작곡했다. 「3개의 현악 4중주곡」 Op.41, 「피아노 5중주곡」 Op.44, 「피아노 4중주곡」 Op.47, 「환상 소곡집」 Op.88 등이 있는데, 이것은 그에게 있어서 새로운 시도였다.

1843년에는 멘델스존이 설립한 라이프치히 음악원이 개교하자 슈만도 그곳의 교수로 참여하여 피아노와 작곡을 가르치게 되었다. 한편 오라토리오 「낙원과 요정들」(Das Paradies und die Peri, Op.50, 1841-1843)을 작곡한 이후, 오페라에도 관심을 보이며 합창 음악을 쓰고 지휘자로도 데뷔했지만 지휘는 그의 적성에 맞지 않았다.

1844년 초 몇 개월 동안 슈만은 클라라와 러시아 순회연주를 했다. 이 여행에서 슈만은 자기 곡을 많이 소개하지도 못하고 클라라가 더 각광 받는 것을 보게 되자 여행 내내 열등감으로 고민하다가 우울증 발작을 일으키곤 했다. 라이프치히로 돌아온 슈만은 「음악신보」의 편집장 직을 사임하고 드레스덴으로 이주하게 된다.

슈만의 드레스덴에서의 생활은 그리 편안한 편이 아니었다. 1849년 5월에는 드레스덴에 혁명이 일어나 소요를 피해 일시 피난 생활도 하게 되었다. 이때 뒤셀도르프 관현악단의 음악감독 제의가 들어와 이를 수락하면서 슈만은 1850년 드레스덴을 떠나 뒤셀도르프로 이주하였다.

뒤셀도르프에서의 초기 생활은 일이 그런대로 순조롭게 진행되어, 1850년부터 이듬해까지 슈만은 「첼로 협주곡 a단조」, 「교향곡 제3번 E♭장조, 라인」(Die Rheinische, Op.97)을 작곡했고, 10년이나 끌던 「교향곡 d단조」를 순식간에 다시 써서 4번 교향곡으로 출판했다. 그러나 여덟 차례에

걸쳐 기부금 연주회를 지휘하면서 슈만은 성격상 사람들과의 마찰을 겪게 되었고, 지휘자로서의 단점도 명백해졌다. 수차례에 걸쳐 고통스러운 일들이 있었고, 혼란 속에서 리허설이 이루어지기도 했다. 1852년 12월에 슈만은 사퇴를 권고 받았지만 거절했고, 1853년 10월에는 급기야 합창단원들이 슈만이 지휘하는 멘델스존의 「발푸르기스의 첫날밤」(Die erste Walpurgisnacht) 연주를 거부해 결국 지휘봉을 놓지 않을 수 없게 되었다.

그러나 이러한 어려운 상황에서도 슈만에게 기쁨을 준 일이 있었으니, 이는 브람스와 첫 만남이었다. 1853년 바이올리니스트인 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)의 소개로 브람스는 슈만을 방문하게 되었고 첫 만남에서 그의 천재성을 즉각 발견한 슈만은 이후 브람스와 우정을 맺게 된다.³⁹⁾

1854년 2월 10일, 슈만은 전부터 그를 괴롭혀오던 꺾병으로 아주 고통스런 통증을 호소했고, 이어서 환청 증세가 나타나 천사가 불러주었다는 선율 주제를 듣고서 피아노 변주곡 몇 편을 작곡하기에 이르렀다. 2월 26일 그는 정신병원에 입원을 자청했고, 다음날 라인강에 뛰어들어 자살을 기도했다. 3월 4일에 본 근처 엔데니히(Endenich bei Bonn)에 있는 정신병원으로 옮겨졌고, 그곳에서 거의 2년 반을 지냈으며, 한동안은 클라라를 비롯해 친한 친구들과 서신을 교환하기도 했다. 1856년 사망하기까지 브람스와 짧은 바이올린 연주자인 요제프 요아힘의 한 두 차례 왕래가 그의 마지막 만남이었다. 그는 1856년 7월 29일 병원에서 세상을 떠났다.

슈만의 작품 활동은 시기별로 크게 다섯 시기로 구별할 수 있다.⁴⁰⁾

제1기는 1833년까지로, 슈만은 이시기에 「아베크 변주곡」(Variationen über den Namen Abegg, Op.1), 「나비」(Papillons, Op.2), 「간주곡」

39) 슈만은 1853년 「새로운 길」(Neue Bahnen)이라는 제목의 글에서 브람스라는 천재의 등장을 음악계에 소개했다.

40) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 옮김 (서울: 도서출판 다리, 2001), pp. 114-122.

(Intermezzi, Op.5)을 썼다.

두 번째 시기는 1834년부터 1839년에 이르는 시기이다. 이 기간에 Op.6~32에 이르는 피아노곡을 썼다. 이 가운데는 성격적 모음곡 (Op. 6, 9, 12, 15, 30, 31)과 피아노 소나타 세 작품(Op.11, 14, 22), 그리고 「환상곡」(Fantasie in C Major, Op.17), 변주곡인 「교향적 연습곡」(Symphonic Etude, Op.13) 등이 있다. 또한 슈만은 이시기에 작곡 외에도 다양한 문필활동을 통하여 낭만주의 음악을 주도하였는데, 라이프치히에서 발행되던 「일반 음악신문」(Allgemeine Musikalische Zeitung)⁴¹⁾의 기고자로서 문필활동을 시작했고 1834년에는 「음악신보」를 창간하였다. 그는 다윗 동맹을 결성하고 자신의 의견을 생동감 있게 표현하기 위하여 허구적인 인물로 구성된 다윗동맹원 ‘F’(Florestan), ‘E’(Eusebius), ‘R’(Raro) 등을 고안하여 필명으로 글을 발표하였다.

1840년부터 1840년대 중반에 이르는 제3기에 슈만은 클라라와의 결혼과 더불어 피아노 음악에서 예술 가곡의 분야로 눈을 돌린다. 그는 특히 1840년에만 130여곡이나 되는 많은 가곡을 작곡하였다. 이 노래의 대부분은 사랑 노래이며 피아노 반주를 가진 독창곡들이 주류를 이루고 있다. 이들 가곡에서는 피아노 반주부가 특히 중요시되어 멜로디의 반주를 넘어서 노래선율과 동등한 파트너로서 취급된다. 시와 노래와 피아노를 일체화가 돋보인다.

하이네(Heine)의 시를 기초로 한 「가곡집」(Liederkreis, Op.24)과 「시인의 사랑」(Dichterleibe, Op.48), 아이헨도르프의 시를 가사로 한 「가곡집」(Liederkreis, Op.39)은 특히 서정성이 잘 표현된 곡으로 높이 평가되고 있다. 이외에도 교향곡과 실내악을 작곡했는데 1841년에는 베토

41) 1831년 슈만은 「일반 음악신문」(Allgemeine Musikalische Zeitung)에 쇼팽에 대하여 ‘여러분 주목하십시오! 여기 천재가 등장했습니다.’라는 글을 실었다. Andre Boucourechliev, 위의 책, p. 47.

벤을 모델로 한 교향곡 제1번(Op.38)과⁴²⁾ 1842년에는 실내악인 피아노5중주(Op.44), 피아노 4중주(Op.47), 3개의 현악 4중주(Op.41), 피아노 협주곡(Op.54) 등이 있다.

제 4기인 1840년 중반부터 1849까지는 슈만에게 있어서 휴한기다. 음악 저널리즘도 포기하고 작품 활동도 침체된 시기였다.

제 5기는 1849년부터 1856년까지로 이 시기에는 다시 피아노 음악으로 되돌아가는 경향이 보이며, 작품으로 피아노 3중주 제3번(Op.110), 교향곡 제3번(Op.97), 서곡(Op.52), 첼로협주곡(Op.129) 오페라 「제노베나」(Genovena, Op.81)와 12곡 이상의 합창곡 등이 있다.

2. 슈만의 피아노 음악의 양식적 특징

슈만의 피아노곡은 대부분 1830년에서 1840년에 작곡되었다. 슈만은 원래 뛰어난 피아노 연주자가 되고자 하였다. 때문에 피아노라는 악기를 누구보다도 잘 이해했고, 따라서 악기의 음향적인 가능성과 표현성을 최대한 발휘시킨 작곡가 중의 한 사람으로 평가된다. 또한 피아노 음악에 시적 정신을 충실히 구현하면서 자신의 고유한 양식을 확립한 작곡가이다.

슈만의 피아노 양식의 특징을 살펴보면, 우선 그의 풍부한 화성적 색채감을 들 수 있다. 그는 급격한 화성의 변화, 대담한 반음계의 사용, 그리고 페달 사용에 있어 항상 특이한 공명과 반향효과를 통해 다양한 화성적 색채감을 개발하였다. 또한 슈만은 잦은 전조를 즐겨 사용했는데 장3도 간격이나 이명동음적(enharmonic) 전조, 병행적 전조 등을 사용했다.⁴³⁾ (악보 1, 2,

42) 이시기에 2개의 교향곡이 더 작곡되었다. 1841년에는 교향곡 4번 Op. 120, 1845-1846년에는 교향곡 2번 Op. 61이 작곡되었다. 「음악대사전」, 편찬위원회 편 (서울: 신도출판사, 1972), p, 788.

43) 박은희, “R. Schumann의 <Faschingsschwank aus Wien, Op.26> 연구” (경희대학교 석

3)

[악보 1] 슈만의 「나비」 제 8곡 (마디 1-12): 이명동음적 전조.

[악보 2] 슈만의 「크라이슬레리아나」 제 1곡(마디 1-2, 24-26): 장 3도 관계에 의한 전조.

사학위 논문, 2004), p.15.

[악보 3] 슈만의 「노벨레텐」 제8곡(마디 472-476): 병행적 전조.



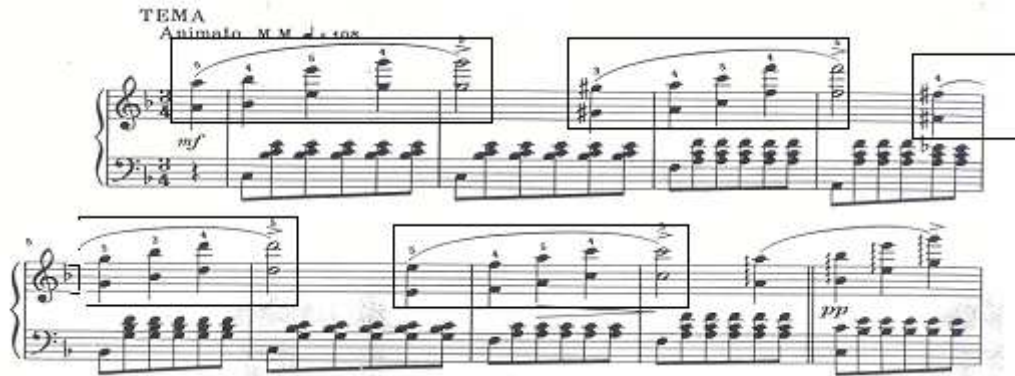
피아노곡에 나타나는 슈만의 선율은 고전주의적 의미에서의 논리적인 발전을 통해 긴밀한 구성을 이루거나 슈베르트식의 긴 선율을 단위로 하지 않는다. 그보다는 연달아 매혹적인 악구가 계속되거나, 짧은 모티브의 반복적인 동형진행(Sequence)의 사용이 많다는 것이 특징이다. 또한 대개 4마디 이하의 짧은 길이로 질문하는 듯한 성격의 상행 흐름의 음형이 많은 것이 슈만이 즐겨 사용하는 방법인데 「나비」와 「아베크 변주곡」 등 여러 작품에서 그 예를 볼 수 있다.⁴⁴⁾ (악보 4, 5)

[악보 4] 슈만의 「나비」 제 1곡(마디 1-8)



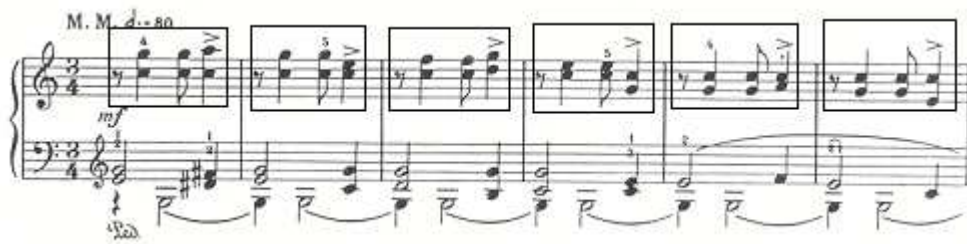
44) 황지연, "R. Schumann의 Character Piece에 관한 연구 - Faschingsschwank aus Wien, Op. 26을 중심으로" (경희대학교 석사학위논문, 1999), p. 17.

[악보 5] 슈만의 「아베크 변주곡」 제 1곡(마디 1-9)



슈만 리듬의 특징은 복잡하고 불규칙한 리듬의 정교함이다. 그는 생동감 있는 스타카토와 싱코페이션을 자주 사용했다. 그외에도 계속되는 부점리듬, 교차리듬, 헤미올라와 불규칙하게 나타나는 스포르잔도(Sforzando)는 변덕스러운 분위기와 함께 리듬의 다양성을 보여준다. 또한 곡 전체를 지배하는 일관성 있는 리듬도 사용했다.⁴⁵⁾ (악보 6, 7, 8, 9)

[악보 6] 슈만의 「어린이 정경」 제 9곡(마디 1-6): 당김음의 사용.



45) 김애자, 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」 (서울: 상지원, 1996), pp. 98-99.

[악보 7] 슈만의 「다윗동맹 무곡집」 제 9곡(마디 1-2): 부점리듬.

Musical score for Schumann's 'David Alliance' Op. 10 No. 9, measures 1-2. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melody with eighth notes, and the left hand provides a bass line with a 'Pedal' marking. The key signature has one flat (B-flat).

[악보 8] 슈만의 「환상곡집」 제 1곡(마디 1-4): 헤미올라.

Musical score for Schumann's 'Fantasies' Op. 10 No. 1, measures 1-4. The score is in 3/8 time and features a piano (p) dynamic. The tempo/mood is 'Sehr innig zu spielen'. The right hand plays a melody with eighth notes, and the left hand provides a bass line with a 'Pedal' marking. The key signature has three flats (E-flat major).

[악보 9] 슈만의 「나비」 제 8곡(마디 1-12): 일관성 있는 리듬.

Musical score for Schumann's 'Butterfly' Op. 10 No. 8, measures 1-12. The score is in 4/4 time and features a fortissimo (ff) dynamic. The right hand plays a melody with eighth notes, and the left hand provides a bass line with a 'Pedal' marking. The key signature has three sharps (F# major).

슈만의 피아노곡의 구성기법을 살펴보면 카논이나 모방기법 등, 대위법이 사용이 특징적이다. 이는 바흐(J. S. Bach)의 영향으로 슈만의 선율이나 화성에서도 발견된다.⁴⁶⁾

「간주곡」(Intermezzo, Op.4), 「클라라 주제에 의한 즉흥곡」(Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, Op.5), 「크라이슬레리아나」(Kreisleriana, Op.16), 「교향적 연습곡」(Symphonische Etüden, Op. 13)의 4곡, 「연주앨범」(Albumblätter, Op.124)의 제5번, 「다양한 소곡집」(Bunte Blätter, Op. 99)의 제10곡을 예로 들 수 있다. (악보 10, 11)

[악보 10] 슈만의 「크라이슬레리아나」 제 17곡(마디 38-52)



46) D. G. Mason, 「낭만과 음악」, (서울: 삼호출판사, 1986), p. 119.

[악보 11] 슈만의 「교향적 연습곡」 제 4곡(마디 1-3)



또한 특유의 서정적 흐름과 반음계적 진행, 분산화음의 사용, 폭넓은 음정의 도약이 특징이며, 주요 선율을 외성(Soprano와 Bass)에 두고 내성부를 장식하는 경우가 많다. (악보 12, 13)

[악보 12] 슈만의 「어린이 정경」 제 1곡(마디 1-4): 분산 화음의 사용.



[악보 13] 슈만의 「환상곡」 (마디 289-290): 폭넓은 음정의 도약.



3. 슈만의 성격소품

슈만은 낭만주의를 가장 잘 대표하는 작곡가의 한 사람으로 그의 진정한 능력은 짧은 피아노 성격소품에서 발휘되었다. 슈만에게 있어서 피아노는 감정 표현의 가장 자유로운 매체였고, 성격소품은 그의 피아노 음악의 가장 중요한 장르였다. 물론 3개의 소나타, 몇몇 세트의 에튀드, 그리고 변주 세트들을 썼지만 성격소품의 장르에 그의 가장 대표적인 작품들이 들어 있다. 규모가 큰 형식으로 작품을 쓰고자 하는 슈만의 강한 충동이 일반적으로 성격소품을 모음곡으로 구성하는 새로운 모습으로 나타났고, 성격소품은 따라서 슈만의 새로운 형식의 기본이 되었다.⁴⁷⁾

슈만의 성격소품은 대략 3종류로 그룹 지을 수 있다.

첫째, 문학적 주제나 음악적 주제들이 서로 관련된 성격소품의 모음곡이나 연곡집(cycles of pieces)으로 「나비」(Papillons, Op.2), 「클라라 주제에 의한 즉흥곡」(Impromptus über ein Thema von Clara Wieck, Op.5), 「다윗 동맹 무곡집」(Davidsbündlertänze, op.6), 「사육제」(Carnaval, Op.9), 「어린이 정경」(Kinderszenen, Op.15), 「크라이슬레리아나」(Kreisleriana, Op. 16), 「야상곡집」(Nachtstücke, Op.23), 「환상소곡집」(Phantasiestücke, Op.12), 「빈사육제의 어릿광대」, 「숲의 정경」(Waldszenen, Op.82), 그리고 「아침의 노래」(Gesänge der Frühe, Op.133)가 이에 포함된다.

둘째, 서로 개별적으로 관련되지 않은 일련의 곡들을 모음곡 형식으로 구성한 작품으로 「인터메초」(Intermezzo, Op.4), 「노벨레텐」(Novelletten, Op.21), 「3개의 로망스」(Drei Romanzen, Op.28), 「4개의 행진곡」

47) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, 김혜선 옮김 (서울: 도서출판 다리, 2003), p. 205.

(Vier Märsche, Op.72), 「잡기장」(Bunte Blätter, Op.99), 「환상곡집」(Fantasiestücke, Op.111), 「연주앨범」(Albumblätter, Op.124) 등이 있다.

셋째, 대규모의 독자적인 곡들로 「아라베스크」(Arabeske, Op.18), 「꽃의 곡」(Blumenstück, Op.19), 「후모레스케」(Humoreske, Op.20)가 이에 속한다.⁴⁸⁾

이러한 많은 성격소품은 슈만만의 고유한 특징을 보여준다. 그 특징을 살펴보면 우선 그의 성격소품 가운데 일부분은 문학으로부터의 영향을 받았다. 슈만은 특히 동시대의 독일 낭만주의 작가인 호프만, 리히터 등의 작품에서 영향을 받았다. 「나비」는 리히터의 「자유분방한 시절」(Flegeljahre)의 마지막 63장의 몇 사건을 택해서 모음곡 형식으로 만든 곡인데, 내용은 발트(Walt)와 볼트(Vult) 두 형제 사이에 일어나는 사건을 중심으로 전개된다.⁴⁹⁾

「크라이슬레리아나」는 호프만의 소설 「숫고양이 무르의 인생관」(Lebensansichten des Katers Murr)에서 영감을 받았다. 크라이슬러(Kreisler)는 호프만의 소설에 나오는 지휘자의 이름으로 정열적이면서 거칠고 재치 있는 괴팍한 성격의 소유자이다.⁵⁰⁾

또한 「숲속의 정경」의 제2곡인 「숨어있는 사냥꾼」(Jäger auf der Lauer, d단조)은 라우베(Heinrich Laube, 1806-1884)의 시(詩) 「사냥」(Jagdbrevier)의 영향으로 쓰게 된 곡이다. 「숲속의 정경」은 숲의 묘사가 아름다우나 가끔 좀 불길한 느낌이 스쳐가는 곡이며, 「숨어있는 사냥꾼」은 사냥 직전의 기대감을 묘사한 듯한 곡이다.⁵¹⁾

48) 위의 책, p. 209.

49) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡편」(서울: 음악춘추사, 2000), p. 134.

50) 위의 책, p. 119.

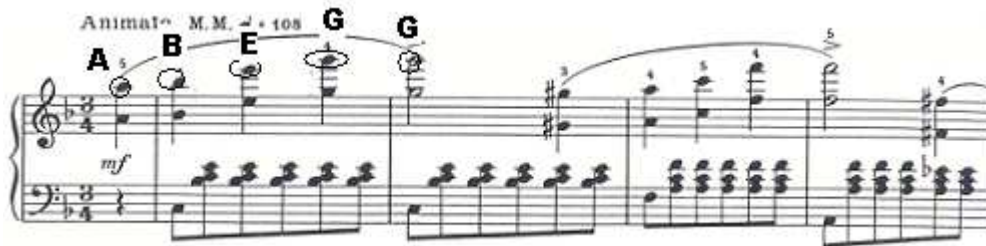
51) 위의 책, pp. 86-87.

슈만은 문자를 음표화하여 선율로 즐겨 사용했다. 이는 주변 인물 또는 마을 이름의 알파벳 글자들을 그에 일치하는 음으로 바꾸어 작품의 주제로 삼는 방법이다.

슈만의 첫 번째 출판곡인 「아베크 변주곡」은 슈만의 상상 속에 있는 백작의 딸 파울라 아베크(Paula Abegg)의 이름을 따서 만든 곡이다. 그녀의 이름이 그대로 음악적 알파벳 A - B - E - G - G(독일어로 B는 Bb) 음정으로 바뀌어 이 곡의 주제가 되었다.⁵²⁾ (악보 14)

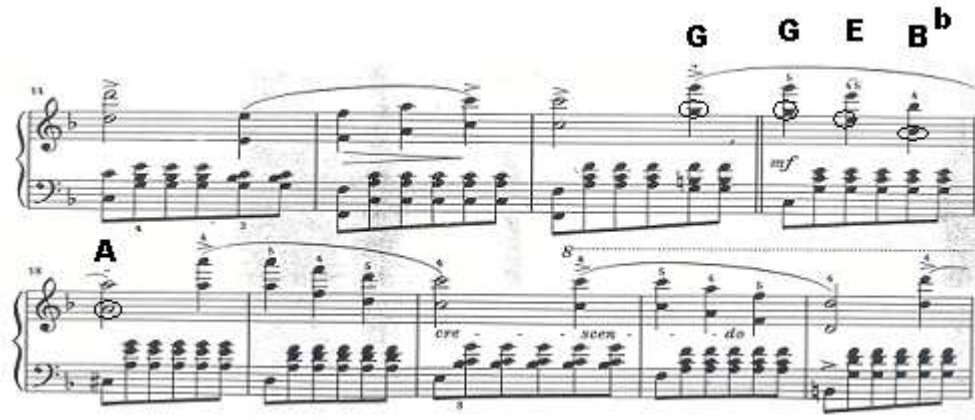
[악보 14] 슈만의 「아베크 변주곡」

a. 주제선율(마디 1-4)



52) 위의 책, p. 153.

b. 주제의 역행(마디 14-22)



또한 ‘네개의 음표에 기초한 작은 풍경’(Scenes mignonnes sur quatre notes)이라는 부제를 갖고 있는 「사육제」는 슈만의 약혼녀였던 에르네스티네가 살았던 보헤미아 근처의 작은 마을의 이름인 Asch의 A - Es(Eb) - C - H(B)음의 근거로 사용하고 있는데, ASCH - SCHA들은 각 글자가 음악적으로 동등한 의미를 갖기도 하고 전곡에 일관성을 준다,⁵³⁾ (악보 15)

[악보 15] 슈만의 「사육제」

a. 제 6곡, Florestan(마디 1-5)



53) Donald H. van Ess, 「서양음악사-음악양식의 유산」, 안정묘 역 (서울: 도서출판 다리, 1995), p. 246.

b. 제 9곡, Papillons(마디 1-3)

아주 빠르게 (♩ = 152)

AEsCH

c. 제 14곡, Reconnaissance(마디 1-4)

경쾌하게 (♩ = 100)

As C H

d. 제 18곡, Promenade(마디 1-5)

편안한 기분으로 (♩ = 176)

As C H

슈만은 자신의 선율과 다른 작곡가의 선율, 그리고 민요선율을 즐겨 차용했다. 또한 피아노 음악과 가곡이 서로 영향을 주고받기도 했다.

슈만의 「피아노 소나타 f#단조」(Sonata Op.11)의 제2악장은 케르너(Justinus Kerner)의 시에 곡을 붙인 가곡 「안나에게」(An Anna, 1828년)를 A장조의 간단한 3부 형식의 곡으로 개작한 것이다.⁵⁴⁾ 「피아노 소나타 g단조」(Sonata Op.22)의 느린 악장(2악장)은 역시 1828년 케르너의 시를 작곡한 「가을에」(Im Herbst)를 개작한 것이다. 구성은 간단한 3부 형식 또는 변칙적인 변주곡으로 볼 수 있다.⁵⁵⁾

「환상곡」(Fantasie, Op.17)은 3악장으로 구성된 소나타와 같은 큰 규모이다. 이 곡은 베토벤의 영향을 많이 받고 있는데 베토벤의 연가곡 「멀리 있는 연인에게」(An die ferne Geliebte, Op.98)에서 선율을 인용했다.⁵⁶⁾ (악보 16)

[악보 16] 슈만의 「환상곡」(마디 295-298)



54) 하애자, 위의 책, p. 209.

55) 위의 책, p. 213.

56) 위의 책, p. 198.

베토벤의 「멀리 있는 여인에게」 중 제 1곡 (마디 1-5)

I. **Ziemlich langsam und mit Ausdruck.** Beethoven, Op. 98.

Auf dem Hü - gel sitz ich, spähend in das blau-e Ne - bel - land, nach den

「청소년을 위한 앨범」(Album für die Jugend, Op.68)의 「군대행진곡」(Soldatenmarsch G장조)은 베토벤의 바이올린 소나타 「봄 소나타」(Spring Sonata, Op.24)의 스케르초 주제를 인용하였다.⁵⁷⁾ (악보 17)

[악보 17] 슈만의 「청소년을 위한 앨범」 중 「군대 행진곡」(마디 1-6)

Munter und straff

57) 위의 책, p. 36.

베토벤의 「봄 소나타」 (마디 7-13)



「나비」와 「사육제」는 독일민요 「할아버지의 춤」 (Grossvatertanz)의 선율이 인용되었다. (악보 18)

[악보 18] 「할아버지 춤」의 선율



a. 슈만의 「나비」 중 제 12곡 (마디 1-8)



b. 슈만의 「사육제」 중 제 20곡 (마디 43-58)



슈만의 성격소품에 쓰인 보편적인 형식은 3부분 형식(A-B-A)으로 중간 부분이 조성, 성격, 주제적인 재료에 있어서 대조를 이루고 있다. 이러한 중간부분이 강하게 대조되는 곳에는 인터메초(Intermezzo), 또는 트리오(Trio)라는 이름이 붙여진다. 예를 들어 「노벨레텐」의 제2곡과 제3곡, 「3개의 로망스」의 제3곡은 인터메초를, 「크라이슬레리아나」의 제2곡은 두 개의 인터메초를 포함하고 있고, 「노벨레텐」의 제1곡과 제8곡은 트리오를 가지고 있다.

IV. 「빈 사육제의 어릿광대」(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)의 작품분석

「빈 사육제의 어릿광대」는 슈만이 1838년 10월부터 1839년 4월까지 오스트리아의 빈에 있는 동안 대부분 작곡한 곡이다. 이 곡은 빈에서 체험한 사육제의 소란스럽고 유쾌한 분위기를 환상적으로 묘사한 곡으로 ‘환상적 정경(Fantasiebilder)’이라는 부제가 붙어 있다.

슈만은 빈에 머무르는 동안 「빈 사육제의 어릿광대」의 제1곡부터 제4곡 인터메초까지 작곡하였다. 그리고 마지막 제 5곡 피날레는 라이프치히로 돌아온 뒤에 작곡하였다. 이 곡은 슈만 자신이 ‘대낭만 소나타(Grand Romantic Sonata)’라는 설명을 붙여 시모닌(Simonin de Sire)에게 헌정하였다.⁵⁸⁾

「빈 사육제의 어릿광대」는 일반적 명칭이 붙은 다섯 개의 곡을 모은 모음곡으로 알레그로(Allegro), 로만체(Romanze), 스케르치노(Scherzino), 인터메초(Intermezzo), 피날레(Finale)의 다섯 곡으로 이루어져 있다.

각 곡들의 형식을 살펴보면 제1곡과 제3곡은 주제의 반복적인 출현으로 인해 주제적 성격이 강하게 드러나는 론도형식이고, 제2곡과 제4곡은 3부분 형식(ternary form), 그리고 제5곡은 소나타 알레그로 형식이다. 이 곡의 전체적인 구조를 살펴보면 다음과 같다. (표 1)

58) 위의 책, p. 98.

[표 1] 빈사육제의 어릿광대의 전체적인 구조

구 분	형 식	조 성	박 자	마디 수
제1곡 알레그로	큰 론도형식 ABACADAEAF+ coda	B ^b 장조	3/4	553
제2곡 로만체	3부분 형식 ABA'	g단조	2/4	25
제3곡 스케르치노	작은 론도형식 ABACA+ coda	B ^b 장조	2/4	128
제4곡 인터메초	3부분형식 AA'A	e ^b 단조	4/4	45
제5곡 피날레	소나타 알레그로형식	B ^b 장조	2/4	317

1. 제 1곡 알레그로(Allegro)

제1곡 알레그로는 총 553마디로 다섯 곡 중 가장 긴 곡이다. 이곡의 성격은 “Sehr lebhaft”(매우 활발하게, 매우 생기 있게)로 떠들썩하고 활발하며 Molto Allegro의 템포로 연주된다. 이 곡은 A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-A-coda로 구성되며, 주제 A가 성격이 다른 에피소드(Episode) B, C, D, E, F를 사이에 두고 반복되어 나타난다. 주제 A는 되풀이되는 무곡형식을 취하고 있으며 반복되어 사용되는 ♩ 리듬이 특징적이다.

제1곡 알레그로의 전체적인 구조는 다음과 같다. (표 2)

[표 2] 제1곡 알레그로 전체구조

구 분	마 디	조 성	형 식
A	1-24	B ^b 장조	3부분
에피소드 B	25-62	g 단조	2부분
A	63-86	B ^b 장조	3부분
에피소드 C	87-126	E ^b 장조	3부분
A	127-150	B ^b 장조	3부분
에피소드 D	151-228	g 단조	4부분
A	229-252	B ^b 장조	3부분
에피소드 E	253-324	빈번한조성변화 F [#] -D ^b -A ^b	4부분
A	325-340	B ^b 장조	2부분
에피소드 F	341-440	E ^b 장조	2부분
A	441-464	B ^b 장조	3부분
coda	465-553	B ^b 장조	

A부분(마디1-24)은 사육제의 시작을 알리는 팡파르와 같은 웅장한 플로레스탄의 성격을 나타내며 에피소드 사이에서 6번 반복된다. A부분은 못갓춘마디에서 B^b장조의 코드로 시작되고 각 8마디로 구성된 a b a'의 3부분 형식 구조를 갖는다. a는 마디 1-8, b는 마디 9-16, a'는 마디 16-24로 되어 있다. A 부분은 첫 4마디의 내용이 변형, 발전, 반복하며 전개된다.

우선 a부분을 살펴보면 이 부분은 마디 1-4 첫4마디의 상행하는 주제가 B^b장조로 시작하고, 마디 4는 F장조의 화음으로 반중지한다. 마디 5-8은

완전 4도 위인 E^b장조로 반복된다. 첫 4마디에 나타나는 주제선율은 3개의 음으로 구성되는데 음형 a는 화음과 화음이 분산형태로 제1곡 알레그로의 주요리듬을 이룬다. 음형 b는 순차적인 상행진행을 하며, 음형 c는 순차 하행 선율로 클라라 모토⁵⁹⁾가 사용되었다. (악보 19)

[악보 19] 제 1곡 알레그로 (마디 1-6)

a부분의 장조 구성과 달리 b부분 마디 9-16은 단조구성을 보이는데 주요 음형 a는 왼손에서 변형되어 나오며, 선율의 주요음 진행은 완전 5도와 완

59) 슈만은 클라라의 *Les Soirées musicales* 중 제 3곡 *Notturmo*에서 다섯 마디에 걸쳐 순차 하행하는 5개 음표를 즐겨 인용하였는데 이를 클라라 모토라 한다.

클라라- 《Les Soirées musicales》 중 제 3곡 ‘Notturmo’

전 4도가 주요 선을 음정으로 나타난다. 이는 에피소드 D와 연관성을 갖는다. (악보 20)

[악보 20] 제 1곡 알레그로(마디 9-13)

제 1곡 알레그로 에피소드 D (마디 151-158)

a'부분 마디 17-24의 마디 17-20은 처음 4마디가 재현된 것이나 조성은 원조로 돌아가지 않고 E^b장조 되어 있으며, 마디 21-24는 마디 5-8을 그대로 반복한 것이다.

다음에 이어지는 에피소드 B(마디 25-62)는 모두 38마디로 구성되어 있

다. 3/4박자 리듬으로 분산화음 형태의 반주를 가지며 활기찬 주제 A와는 대조적인, 서정적인 선율을 보여준다. 전체는 크게 a(마디 25-43)와 a'(마디 45-62)의 2부분 형식으로 구성된다. a'부분은 a부분의 반복 변형 형태이다.

에피소드B는 A부분의 고조된 기분을 가라앉히듯 하행 선율(A부분의 음형 c)로 시작하고 반주부는 주제 리듬인 A부분의 음형 a의 응용으로 되어 있다. (악보 21)

[악보 21] 제 1곡 알레그로 (마디 25-32)



에피소드 B에 이어서 다시 A부분(마디 63-86)이 반복된다. 처음 제시되었던 A부분과 마찬가지로 a b a'의 3부분으로 나뉘는데 a부분(마디 63-70)은 B^b장조로 그대로 재현되었고, b부분(마디71-78)과 a'부분(마디79-86)은 A부분의 완전 5도 위로 이조 배치된 형태로 나타난다.

에피소드 C(마디 87-127)는 코드 선율이 시종 당김음 리듬으로 진행되며, a(87-102) a'(마디 103-118) 코데타(마디 119-127)의 3부 형식구조를 보여준다. a'부분은 a부분의 변형된 것이다. a부분(마디 86-102)은 처음 두 마디의 반복과 이조, 그리고 동행진행으로 구성된다. 마디 86-94의 오른손에 나타나는 선율선이 마디 94-102에서는 왼손에서 전위 역행되어 나타난다. (악보 22)

[악보 22] 제 1곡 알레그로 (마디 87-106)

a'부분(103-118마디)은 a부분의 변형과 반복으로 이루어져 있으며 코데타부분 (119-123마디)에서는 옥타브 이상의 도약 진행이 반복적으로 나타난다. a'에서는 소프라노와 테너가 서로 주고받으며 하행 선율로 진행되다가 122마디부터는 상행 진행을 한다. 그리고 7화음의 빈번한 출현이 특징적이다. (악보 23)

[악보 23] 제 1곡 알레그로(마디 119-124)



마디 127-150부터는 A가 다시 출현한다. A가 그대로 재현되었고 도돌이표만이 생략되었다.

새로운 에피소드 D부분이 나타나는데 D는 마디 151-228이다. D는 에피소드 B와 유사하지만 다이내믹스(*mf*, *f*, *ff*)와 코드 사용으로 음량을 확대시켰다. 모두 a a' a" a"'의 4부분으로 나누어지고 잦은 전조가 나타나지만 전체적으로 g단조가 중심을 이룬다.

g단조로 되어있는 a부분(마디 151-174)은 4마디 단위로 반복 변형되는데 오른손의 상성부는 완전 5도 중심으로 진행되며, 왼손에서는 G, D, B^b, D라는 일정한 음들이 지속적으로 반복(오스티나토)된다. (악보 24)

[악보 24] 제 1곡 알레그로(마디 151-158)



a'부분(175-190)은 a부분의 첫 여덟 마디가 반복된 후에 다시 마디 183에서 조성이 d단조로 전조되고, 왼손에서는 음형 b인 코드 음형의 리듬으로 출현하여 곡의 분위기가 바뀐다. (악보 25)

[악보 25] 제 1곡 알레그로(마디 182-187)



a''부분(191-212)은 a'부분의 첫 8마디와 동일하며, a부분의 첫 8마디가 그대로 반복된다. 198-212에서는 상행하는 선율과 도미넌트 9화음의 출현으로 인해 클라이맥스가 형성된다.

a'''부분(213-228)에서는 a부분이 옥타브 위에서 재현되고 악센트 *ff*, 그리고 반주부에 나타나는 코드 진행으로 끝난다.

다시 A(229-252마디)부분이 네 번째로 출현한다. 돌이표가 생략된 형태로 A가 그대로 재현하고, 에피소드E가 나타나기 전에 첫 부분은 끝나고 짧은 휴식인 kurze Pause(M)가 마지막 마디에 나타난다.

에피소드 E(마디 253-324)는 J ♯ J와 ♯ J 리듬이 중심이 되는데, A부분의 음형 a의 주제리듬 J ♯이 변형된 형태이다. 모두 a b c b' 4부분의 구성을 보인다. a부분(253-268)에서는 상성부와 하성부에 각각 음형 c와 a가 나타난다. (악보 26)

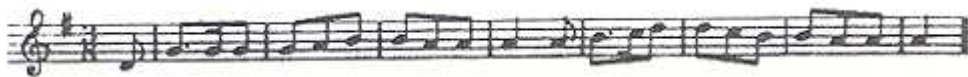
[악보 26] 제 1곡 알레그로 (마디 261-266)



b부분(마디 269-292)은 ♩♩이 주요 리듬패턴으로 등장하며 B장조(마디 269-276) - C#장조(마디 277-285) - B^b장조(마디 286-292)로의 잦은 전조가 나타나며 전반적으로 각 조성의 I 화음과 V 화음의 지속적인 반복으로 이루어진다. 마디 281-284에서는 독일민요 「할아버지의 춤」(Grossvatertanz) 선율이 인용되었다. (악보 27)

[악보 27] 제 1곡 알레그로 (마디 279-285)

「할아버지의 춤」



할아버지 춤 선율 인용



c부분(마디 293-308)에서는 프랑스 국가인 「라 마르세예즈」(La Marseillaise) 선율이 인용되었다. 이 노래는 당시 빈에서 금지된 노래였다. 주요리듬은 J. ♩이고 조성은 A^b장조로 당당하고 활기찬 성격을 갖는다. (악보 28)

[악보 28] 제 1곡 알레그로 (마디 291-300)

‘La Marseillaise’ 선율

1. Allons enfants de la Pa tri - e, Le jour de gloire est ar - ri - vé.

La Marseillaise 선율 인프

291

A^b

295

마지막 부분(마디 301-324)은 b가 변형 반복 되었다.

마디 325부터 340는 지금까지의 A와는 다르게 A의 소재들이 변형되어 사용되고 16마디로 규모가 축소되었다. 원형 A가 a b a' 세부분으로 이루어진데 반해 여기서는 a'의 생략으로 a b로 되어 있다. 조성은 g단조로 시작하여 원조인 B^b장조로 되돌아가고 음형 a의 리듬이 주된 역할을 한다. 또한 a(마디 326-332)와 b(마디 333-340) 두 마디로 나누어진다.

a부분(마디 325-332)은 A가 변형된 것이고 b부분(마디 334-340)에서는 음형 a의 주제 리듬 사용과 음형 b가 순차 상행진행하고 있다.(악보 29)

[악보 29] 제 1곡 알레그로 (마디 329-340)

a: 주제 리듬 사용 b: 음형 a가 확대된 순차 상행 진행

The image shows a piano score for measures 329-340. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 329-332) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Brackets labeled 'a' and 'b' are placed under the bass line to indicate specific motifs. The second system (measures 333-340) continues the piece, with similar notation and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *f*.

에피소드 F(마디 341-440)는 에피소드 C의 음형이 변형된 형태로 크게 a와 b 2부분으로 이루어진다.

a부분(마디 341-408)에서는 A의 음형 b인 코드 진행 형태가 스타카토와

쉼표에 의해서 당김음 적인 효과가 강조되는 리듬인 ♩로 지속적으로 반복되어 나타난다. 이 부분의 선율 진행을 살펴보면 표면적으로는 코드의 지속적인 옥타브 도약 진행으로 인해서 전체가 도약진행 중심인 것처럼 보이지만 주요 선율선은 순차적인 반음계적 하행진행과 상행진행으로 나타난다. (악보 30)

[악보 30] 제 1곡 알레그로 (마디 341-356)

b부분(마디 409-440)은 *pp*에서 다이내믹스가 나타나며 a와 마찬가지로 상·하행 진행 선율이 4마디를 단위로 동형 진행된다.

마지막으로 A부분이 마디 441-464에서 재현된다. 이 부분은 처음 A와 동일하며, 사육제의 팡파르가 마지막으로 울린다.

마디 465부터 마지막 마디 553까지는 코다이다. 이 코다는 앞에 나타난

에피소드와 A부분의 반복으로 구성되었는데 전체적으로는 a b c d의 4부분으로 구분된다.

a부분(마디 465-491)은 에피소드 C가 재현되었고 조성은 장조로의 전조로(E^b장조 - B^b장조 - g단조 - B^b장조) 이루어져 있으며, 베이스(bass)의 페달 포인트(B^b-F-D-C-B^b) 사용과 *pp*의 다이내믹스로 회상적인 분위기를 나타낸다.

b부분(492-507)은 순차진행을 하는 에피소드 D의 음형이 동형진행과 순차적 상행진행을 하며 조성은 g단조로 되어 있다.

c부분(508-523)은 4마디 단위로 동형진행 되어있고, 꾸밈음의 특징을 보인다. 조성은 B^b장조-E^b장조-g단조-F장조로 전조되었다.

d부분(마디 524-553)의 조성은 B^b장조가 중심을 이루며 A부분(마디 326-340)의 첫 16마디가 그대로 재현되었다. 여기서의 음형 a가 7잇단음표로 확장되고 *sf*, 악센트, 당김음에 의해 클라이막스를 이루고 끝맺는다.
(악보 31)

[악보 31] 제 1곡 알레그로 (마디 545-553)

a: 음형 a의 확장, b: 종지의 연장



2. 제 2곡 로만체(Romanze)

로만체는 총 25마디로 5곡 중 가장 짧은 곡이며 제 1곡의 열정적인 알레그로와는 성격이나 템포에서 대조적이다. 로만체는 상당히 느린 템포 (ziemlich langsam)로 서정적인 분위기를 연출한다. 서정적인 주요동기의 지속적인 반복과 변형으로 구성된다. 이 곡은 A B A'의 3부분 형식으로 되어 있고 A와 B 부분은 리듬과 화성 부분에서 대조를 이룬다. 로만체의 구성을 정리하면 다음과 같다. (표 3)

[표 3] 로만체의 구성

구 분	마 디	박 자	조 성
A	1-12	2/4	g단조, a단조
B	13-19	3/4	C장조, g단조
A'	20-25	2/4	g단조

마디 1-12까지 이르는 A부분은 처음 2마디가 6번의 반복으로 이루어진다. 첫 두 마디에 나타나는 클라라 모토가 3-4마디와 5-6마디에서 그대로 반복 진행되고, 7마디, 9마디부터는 각각 4도, 2도위에 이조되어 동형 반복한다. 11마디부터는 앞의 2마디의 동기가 3도 병행 선율로 내성부에 나타난다. 이 때 하성부에서는 알레그로에서 나타났던 완전 4도나 5도 진행이 나타난다. (악보 32)

[악보 32] 제 2곡 로만체 (마디 1-4, 9-12)

A부분의 주요 동기, clara motto

The image shows a musical score for the first part of the second movement. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Ziemlich langsam M.M. ♩ = 92'. The key signature has one flat. The score is divided into two sections: '클라라모토, 주요동기' (Clara motto, main motif) and '주요동기반복' (Main motif repetition). The first section consists of measures 1-4, and the second section consists of measures 9-12. The score includes a 'Pedal' marking and a 'ritardando' marking. Below the score, there are annotations: '9. ■' with a bracket indicating a '완전4도' (perfect fourth) interval, and another bracket indicating a '완전5도' (perfect fifth) interval. The text '내성의 3도 병행선율' (Parallel motion of the 3rd degree of the inner voice) is also present. The score ends with a forte (F) dynamic marking.

이어서 3/4로 리듬이 바뀌어서 A와 대조적인 B(마디 13-19)가 진행된다. 여기서는 박자가 2/4에서 3/4로 바뀌었으며, 조성도 C장조로 전조된다. 수직적인 화음과 꾸밈음 등의 다양한 변화도 보여지고 주요 동기가 A에서와 마찬가지로 변형, 반복 혹은 이조 배치되어 나타난다. (악보 33)

[악보 33] 제 2곡 로만체 (마디 9-16)

A'(마디20-25)는 g단조와 2/4박자로의 회귀되는 A의 축소 형태로 나타난다. 마디 20-23은 마디 1-4가 그대로 재현된 것이고, 마디 23-25는 마디 11-12처럼 3도 병진행하고 점차적으로 느려져서 아다지오(Adagio)로 바뀐다. 이 마지막 마디에서는 피카르디 종지(picardy third)⁶⁰로 곡을 끝맺는다. (악보 34)

[악보 34] 제 2곡 로만체 (마디 21-25)

60) picardy third: 본래 단 3도 으뜸화음을 가진 도리아, 프리지아, 에올리아 및 단조의 마침에 장 3화음이 사용된 경우의 장 3도

3. 제 3곡 스케르치노(Scherzino)

제 3곡 Scherzino는 작은 Scherzo를 뜻하는 것으로, 원래 Scherzo의 빠른 3박자, 변덕스런 성격, 그리고 중간부에 트리오가 있는 3부분으로 구성되어 있다. 그러나 이 스케르치노는 빠른 2박자와 A-B-A-C-A-coda의 작은 론도형식으로 형식에서 차이를 보인다.

조성은 B^b장조가 중심을 이루며 주제와 삽입구 사이에 계속되는 부점리듬은 지속적으로 반복된다. 그리고 각 부분은 셈여림의 대조가 두드러진다. 스케르초의 구성은 다음과 같다. (표 4)

[표 4] 제 3곡 스케르치노의 구성

구 분	마디수	조 성	셈여림
A	1-16	B ^b 장조 - F장조	<i>p-mf</i>
에피소드 B	17-48	D ^b 장조 - A ^b 장조 - D ^b 장조	<i>f-p-f</i>
A	49-68	A장조 - B ^b 장조 - F장조	<i>p-pp-mp</i>
에피소드 C	69-84	B ^b 장조	<i>ff</i>
A	85-115	B ^b 장조	<i>p-pp</i>
coda	116-128	B ^b 장조	<i>f</i>

A부분(마디 1-16)은 모두 16마디로 앞 1-2마디가 8마디까지 반복, 재현 되는데 마디 3-4에서는 옥타브 아래에서 응답하고, 5-6마디에서는 그대로 반복된다. 마디 9-12에서는 1-2마디가 확대된 것이다. 조성은 B^b장조에서 F장조로 전조되며, *p*에서 *mf*로 음량이 증가한다. (악보 35)

[악보 35] 제 3곡 스케르치노 (마디 1-16)

M.M. ♩ = 112

p

Pedal

질문, 주요동기

응답

확대

mf

마디 17부터는 A와는 다른 에피소드 B가 나타나는데, 에피소드 B는 A의 주요 동기가 변형, 반복되고 오른손과 왼손이 서로 주고받는 응답적인 구조를 갖는다. 마디 17-40까지는 8마디 단위로 프레이즈가 변형, 반복되고 있는데, 마디 17-24의 위 성부에서는 전체적으로 하행하는 옥타브 진행을 보여주고 있으며, 마디 33-39의 하성부는 동음 중복에 의한 장식음을 포함하고 전체적으로 상행하는 선율 진행으로 나타난다. (악보 36)

[악보 36] 제 3곡 스케르치노 제2부분 B중 (마디 17-22: 응답구조)

마디 49-68에서는 A가 재현되는데 우선 B^b장조의 2도 아래인 A장조로 이조되어 나타난 다음에 마디 57부터 원조인 B^b장조로 돌아온다.

에피소드 C는 마디 69-84까지로 B^b장조의 조성으로 되어 있다. 이 부분은 크게 2부분으로 나뉘고 뒤 8마디는 앞 8마디의 반복 형태이다. 조성은 I-IV 화음과 I-V 화음이 반복적으로 진행된다. 마디 72-76에는 클라라 모토의 하행음계가 나타난다. (악보 37)

[악보 37] 제 3곡 스케르치노 (마디 67-81)

마디 85부터는 A부분이 마지막으로 출현한다. 조성은 B^b장조로 마디 85-92에서는 마디 1-8이 그대로 재현됨으로써 주요 선율을 마지막으로 강조하고 있다. 마디 92-96에서의 종지적 화성(V-I) 반복은 스케르치노의 끝맺음을 암시한다. 마디 105-112에서는 주요 선율이 알토 성부에서 진행되며 소프라노 성부의 각 마디 첫 음은 클라라 모토를 사용하였다. 마디 113과 마디 115의 생략 종지는 익살스러운 모습을 나타낸다. (악보 38)

[악보 38] 제 3곡 스케르치노 (마디 109-115)

마디 116-128은 코다이다. 부점리듬이 연속적으로 사용되는 코다에서는 왼손이 오른손을 모방하는 8도 캐논이 나타나며, 마디 122부터는 상행하는 반음계 진행이 리듬적으로 7잇단음표까지 세분화하면서 절정을 이루고 종결한다. (악보 39)

[악보 39] 제 3곡 스케르치노 (마디 114-128)



4. 제 4 곡 인터메초(Intermezzo)

인터메초의 서정적인 선율은 마치 열정적인 오페라의 아리아 같다. 실제로 슈만은 이 소재를 가곡에도 인용하였다.⁶¹⁾ 이 곡은 e^b단조의 곡으로 세잇단음표의 반주위에 서정적인 선율이 실린 곡으로 다섯 개의 곡 중 가장 열정적이고 격정적인 느낌을 주고 있다. 이 곡은 멘델스존의 「무언가」를 연상시키는 곡이다.

이곡은 반음계적인 진행으로 인한 비화성음과 불협화음의 사용, 빈번한

61) 「Liederkreis Op.39」의 제 6곡 「아름다운 이방인」(Schöne Fremde)에도 인용된 곡이다. 하에자, 위의 책, p .102.

전조가 특징이며 이것은 낭만주의 화성의 풍부한 색채감을 느끼게 한다. 이 곡의 형식은 비슷한 세부분(A-A'-A'')으로 이루어져 있으며 곡의 구조는 다음과 같다. (표 5)

[표 5] 제 4곡 인터메초의 구조

구 분	마 디	조 성
A	1-15	e ^b 단조
A'	16-30	e ^b 단조
A''	31-45	e ^b 단조

마디 1-15까지 A부분은 8마디의 a(마디 1-8)와 7마디의 b(9-15)로 구분된다. a부분은 각각 4마디의 전악구와 후악구로 구성되었다. a의부분의 마디 1-4의 베이스에는 앞서 계속 사용되었던 클라라 모토가 나타나며 조성은 e^b단조-D^b장조-b^b단조로 전조된다. (악보 40) 후악구 마디 5-8도 전악구의 선율이 반복되며, 여기서는 완전종지로 악절을 마무리 한다. b부분은 마디 1-4의 변형, 확대된 것으로 마디 9-11은 고조되는 선율의 상행 진행에 이어 마디 11-15의 하행진행의 클라라 모토는 기분을 가라앉히는 느낌을 준다. (악보 41)

[악보 41] 제 4곡 인터메초 (마디 9-16)

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf* and *f*. There are asterisks under some notes in the bass line, likely indicating specific performance techniques or fingering.

마디 16-30에 이루는 A'부분은 A부분을 그대로 반복하고 전조되면서 전개되는 부분이다. A'부분의 마디 24-30은 A부분의 마디 9-15의 b^b 단조의 선율이 e^b 단조로 전조된 것이다.

A~부분(마디 31-45)은 마디 31-38 a와 마디 39-45 b의 2부분으로 구분된다. a부분은 4마디 단위로 처음 시작마디 1-4가 마디 31-34에 4도 위로, 마디 35-38에 2도 아래로 재현된다. b부분 마디 39부터는 하성부에서 완전 4도의 도약 음정으로 되어 있는 주제 모티브(마디 1)가 상성부와 하성부에서 서로 주고받으면서 나타나며, 또한 42마디부터는 피카르디 종지가 나타나면서 곡을 종결한다. (악보 42)

[악보 42] 제 4곡 인터메초 (마디 39-45)

picardy third

5. 제 5 곡 피날레(Finale)

제 5곡 피날레는 제1곡 알레그로에서 느껴지는 사육제의 활기차고 유쾌한 분위기로 돌아와서 생동감 있고 화려하게 표현되었다. 피날레는 총 317마디로 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부로 구성되는 소나타 알레그로 형식이다. 피날레의 전체적인 구조는 다음과 같다. (표 6)

[표 6] 피날레의 구조

구 분		마 디	조 성	
제시부	제 1 주제부	제시	1-8	B ^b 장조
		확대	9-25	B ^b 장조
		에피소드	26-37	F장조-B ^b 장조-F장조-B ^b 장조
	연결구(경과구)		38-46	c단조-B ^b 장조-F장조-C장조-F장조
	제 2 주제부	제시	47-54	F장조
		확대	55-74	
		에피소드 I	75-91	
에피소드 II		92-106		
Codetta		107-114	F장조	
발전부	제 1주제 발전	115-131	D ^b 장조-b ^b 단조	
	제 2주제 발전	132-160	b ^b 단조-d단조-B ^b 장조-c단조	
재현부	제 1주제 재현	161-185	B ^b 장조	
	연결구	186-188	F장조	
	제 2주제 재현	189-248	B ^b 장조	
종결부	제 1부분	249-281	B ^b 장조	
	제 2부분	282-317		

이 곡은 구조상 제시부와 재현부에 비해 발전부의 규모가 작은 것이 특징이다. 제시부는 마디 1-114까지로 제 1주제부의 제시와 연결구, 제 2주제부 그리고 코데타로 구성되어 있다. 제 1주제부를 살펴보면 우선 이 부분은

주제의 제시(마디 1-8), 확대(마디 9-25) 그리고 짧은 에피소드들로 구성되어 있다.

제 1주제부는 옥타브로 중복되는 2분 음표와 3옥타브 음역 안에서 빠르게 하행하는 단 3도로 이루어진 16분 음표는 음행의 조합으로 이루어진다. 이는 B^b장조의 으뜸음과 딸림음으로 계속되면서 하려했던 사육제의 분위기를 상기시켜준다. (악보 43)

[악보 43] 제 5곡 피날레 (마디 1-9)

Höchst lebhaft M.M. ♩ = 138

Pedal 단3도의 음정 유지

제1주제 전개 부분인 마디 9-16에서는 두 마디 단위로 알토와 테너 성부 사이에 단 3도의 일정한 간격을 유지하면서 선율이 상·하행되고 있다. B^b장조- g단조 - F장조로 전조되면서 각 조의 V 화음과 I 화음이 *f*로 강조되고 있다. (악보 44)

[악보 44] 제 5곡 피날레 (마디 10-19)

에피소드부분은 마디 25-37로 같은 음형의 반복으로 이루어져 있으며, 계속되는 당김음과 악센트가 특징이다. 오른손 파트는 6도로 병진행되고 있다. 조성을 보면 마디 25-28과 마디 31-34에서 잠시 F장조가 나타나는데 이것은 제2주제의 조성을 암시하는 것으로 보인다. (악보 45)

[악보 45] 제 5곡 피날레 (마디 20-26)

오른손 6도 병진행

제 1주제에서 제 2주제로의 연결구는 마디 38-46이다. 조성 역시 제 2주제부의 조성인 F장조로 가기 위한 전조가 이루어지며 V 화음과 I 화음의 변화가 많이 나타난다. 이 부분을 지배하는 주요 음형은 상하를 지배하는

음형으로 에피소드 부분(마디 25-37)을 구성하는 스타카토음표와 도약진행으로 나타난다. (악보 46)

[악보 46] 제 5곡 피날레 (마디 32-51)

F장조로 시작하는 제 2주제부(마디 47-106)에서는 새로운 리듬 패턴인 셋잇단음표가 출현하는데 이 셋잇단음표의 분산 화음 반주 위에 상성부의 명확한 주요 선율선이 순차 진행하여 서정적인 분위기를 연출해서 제 1주제부와 성격적으로 대비를 이룬다.

제시부분은 마디 47-54로 베이스 부분에 F음을 반복하면서 제 2주제의 조성을 강조하고 있다. 마디 51-54에서는 베이스에 클라라 모토가 사용되었다. (악보 47)

[악보 47] 제 5곡 피날레 (마디 46-57)



마디 55-74는 제 2주제부가 확대된 부분으로 마디 55-59까지는 마디 47-51일 반복되었고, 마디 60-67은 마디 52-59의 선율이 3도 위에서 재현되었다. 마디 63-67에서는 조성이 제 2주제부 조성의 딸림조인 C장조로 전조 되었고, 베이스의 음 반복으로 조성을 더욱 확실히 해주고 있다.

에피소드 I 부분은 마디 75-91까지로 4마디의 악구의 4번 동형진행으로 구성되어 있다. 이 4마디 악구는 왼손에 나타나는 3도 간격의 끊임없는 셋잇단음표의 움직임과 오른손의 반음계적 셋잇단음표와 상행하는 도약 선율로 이루어졌다. 조성은 A장조-D장조-B장조-E장조로 잦은 전조를 보인다. (악보 48)

[악보 48] 제 5곡 피날레 (마디 70-87)


에피소드 II 부분은 92-106마디로 제2주제부의 변형에 불과하며, 후에 나오는 Codetta의 재료로도 사용된다. (악보 49)

[악보 49] 제 5곡 피날레 (마디 88-99)

Codetta 부분은 마디 107-114로 제 2주제가 변형된 것이다. F장조의 조성에서 제시부에서 전개부로 넘어가는 역할을 담당한다.

발전부(마디 115-131)는 크게 제 1주제부의 발전부분과 제 2주제부의 발전부분으로 구분된다. 마디 111-131은 제시부의 제 1주제가 발전된 부분으로 여기에서는 제 1주제가 3도 위인 D^b장조로 출현하는데 양손으로 연주되는 16분음표의 유니즌진행과 D^b장조의 조성은 제시부의 제 1주제부보다 더욱 화려하고 강렬한 박진감을 보여준다. (악보 50)

[악보 50] 제 5곡 피날레 (마디 115-123)

마디 132-160은 제시부의 제2주제가 발전된 부분으로 조성은 제1부분의 관계조인 b^b단조이다. 주요선율이 상성과 하성에 교대로 나타나며 악센트와 이음줄, 스타카토와  리듬으로 처리되어 가볍고 경쾌하게 메아리치며 재치 있는 모습을 보여준다. (악보 51)

[악보 51] 제 5곡 피날레 (마디 129-139)

Musical score for measures 129-139. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 129-133) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 134-139) continues the piece with similar textures. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings and articulation marks are present throughout.

마디 153-160은 재현부로 가기 위한 종지적인 악절로 조성 역시 원조인 B^b장조이고 제1주제의 음형에서 응용된 선율에 의해 구성된다. (악보 52)

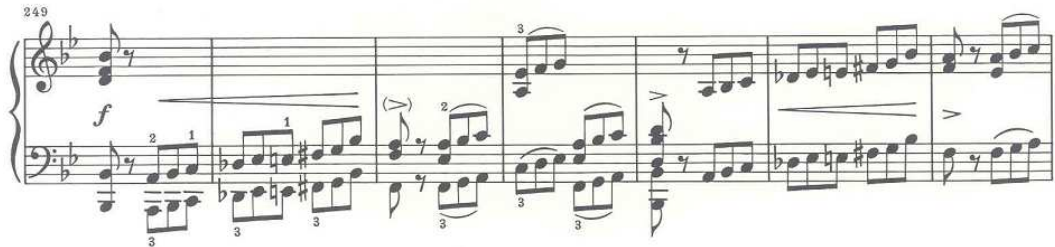
[악보 52]제 5곡 피날레 (마디 151-162)

Musical score for measures 151-162. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 151-156) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 157-162) continues the piece with similar textures. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings and articulation marks are present throughout.

마디 161-249는 주제부의 재현이 이루어지는 부분이다. 재현부는 제시부와 같은 3부분으로 구성되고 조성 역시 B^b장조이다. 재현부의 제 1주제부는 마디 161-185로 제시부의 제 1주제 마디 1-24가 그대로 재현된 것이다. 마디 186-188은 제 2주제부로 진행하기 위한 연결구로 조성은 F장조이며, B^b장조에서의 제 2주제부 재현을 위해 반음계적으로 자연스럽게 상행하고 있다. 제 2주제부는 마디 189-249에서 재현된다. 제시부의 제 2주제부 마디 47-106이 원조인 B^b장조에서 재현되고 있다.

종결부는 상당히 긴편으로 크게 2부분(마디 241-281, 마디 282-317)으로 구분된다. 종결부의 제 1부분(마디 250-281)도 크게 2부분으로 구분되는데 마디 249-257까지는 강렬한 코드와 상행하는 유니즌의 셋잇단음표로 되어 있는 선율이 중심을 이룬다. 마디 258부터 4마디의 악보가 동형진행된다. 상성부에 나타나는 코드로 V-I 화음을 반복함으로 B^b장조의 확실한 조성감을 보여준다. (악보 53)

[악보 53] 제 5곡 피날레 (마디 249-255)



마디 282-317에 이르는 종결부의 제 2부분은 2:3의 교차 리듬과 presto의 빠른 템포, B^b장조로 사육제의 떠들썩함과 유쾌한 시간을 회상하는 격정적, 열정적인 분위기로 피날레를 장식한다. 마디 282-289의 선율은 마디

289-297에서 다시 한 번 반복되고 마디 297-301에서 나타나는 지속음인 B^b음은 이곡의 조성을 다시 한 번 강조한다. 마디 305-309까지는 B^b장조의 종지의 전형적인 화성진행이 나타나고, 마디 310-317은 *f* 음량으로 제 I 화음이 반복적 출현하고 클라이막스 형성으로 제 5단원의 끝을 맺는다. (악보 54)

[악보 54] 제 5곡 피날레 (마디 305-317)

B^b:IV II V I | I의 반복 출현

V. 결 론

슈만의 피아노곡들은 대부분 성격 소품이고 모음곡 형식으로 되어 있다. 슈만은 시적 정신에 충실한 성격 소품을 작곡함으로써 성격 소품 발전에 크게 기여한 작곡가이다. 그의 작품은 낭만주의 성격 소품의 전형이 되었다.

「빈 사육제의 어릿광대 (Faschingsschwank aus Wien, Op.26)」 역시 다섯 개의 성격 소품으로 구성된 모음곡으로 슈만이 빈(Wien)에서 체험한 사육제의 시끌벅적하고 유쾌한 분위기를 환상적으로 담아놓은 작품이다. 다섯 곡의 소품들은 다양한 형식으로 되어 있다. 제1곡 알레그로(Allegro)는 론도 형식으로, 제 2곡 로만체(Romanze)는 단순한 3부 형식, 제 3곡 스케르치노(Scherzino)는 작은 론도형식, 제 4곡 인터메초(Intermezzo)는 3부 형식, 제 5곡 피날레(Finale)는 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다.

또한 이 작품은 선율, 화성, 리듬, 조성에 있어서 슈만의 전형적인 피아노 양식을 보여준다. 대부분의 선율은 짧은 동기(2마디, 4마디, 8마디)의 반복이나 동형진행으로 구성되어 있다. 그리고 슈만이 즐겨 사용하는 다른곡의 선율의 인용이 나타나고 있다. 이 작품에서는 5개음에 의한 하행 선율 진행인 ‘클라라 모토’(Motto von Clara), 독일 민요인 「할아버지의 춤」, 프랑스 국가인 「라 마르세예즈」(La Marseillaise)의 선율이 인용되었다.

리듬의 구성에 있어서는 당김음, 교차리듬, 부점리듬, 불규칙적인 액센트를 사용함으로써 불규칙하면서도 다양한 변화를 시도하였다. 조성과 화성에 있어서도 새롭고 진보적인 모습을 볼 수 있다. 빈번한 전조로 조성의 모호함을 더하고 있으며 반음계적 화성진행과 많은 비화성음의 사용 그리고 7화음과 9화음을 즐겨 사용함으로써 화성으로 더욱 풍부한 색채감을 느끼게 하였다.

「빈 사육제의 어릿광대」는 슈만의 피아노 음악의 특징과 그의 성격 소

품의 특징을 잘 반영해 주는 곡이라 할 수 있다.

참고문헌

단행본

- Apel, Willi. 「피아노 음악사」. 한국음악교재연구회 편. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- Boucourechliev, André. 「슈만」. 김방현 역. 서울: 삼호출판사, 1995.
- Ess, Donald H. van. 「서양음악사-음악양식의 유산」. 안정묘 역. 서울: 도서출판 다리, 1995.
- Europäische Musik in Schlaglichtern*. Ed. by P. Schnaus. Mannheim, 1990.
- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판사, 1996.
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V.. 「서양음악사」. 편집국 역. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- Kahl, Willy. *Das Charakterstück*. Köln, 1955.
- Kamien, Roger. 「서양음악의 유산 II」. 김학민 역. 서울: 예술, 1993.
- Kirby, F. F.. 「피아노 음악사-20세기 말까지」. 김혜선 옮김. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Longyear, Rey M.. 「19세기 낭만주의 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Mason, Doniel Gregory. 「낭만파 음악」. 서울: 삼호출판사, 1986.
- Michels, Ulrich. 「음악은이」. 홍정수, 조선우 편역. 서울: 음악춘추사, 2002.
- Mild, Wold & Edmund, Cykler. 「서양음악발달사」. 허방자 역. 서울: 삼호

- 출판사, 1992.
- 김경옥. 「낭만과 음악의 길라잡이」. 용인: 강남대학교 출판부, 1999.
- 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한 공저. 「들으며 배우는 서양음악사」. 서울: 심설당, 2003.
- 김승일 편저. 「문화사로부터 접근하는 서양 음악사」. 서울: 예일출판사, 2004.
- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」. 서울: 상지원, 1996.
- 김진균. 「서양음악사」. 서울: 태림출판사, 1984.
- 「슈만」. 음악지우사 편. 서울: 음악세계, 2003.
- 「음악미학 텍스트」. 한독음악학회 편. 부산: 세종출판사, 1990.
- 조선우. 「교양인을 위한 음악의 이해」. 부산: 세종출판사, 1997.
- 하애자. 「슈만 피아노문헌- 독주곡편」. 서울: 음악춘추사, 2000.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양 음악사」. 제1권 텍스트. 서울: 나남출판, 1998.

학위논문

- 고세은. “R. Schumann의 Faschingsschwank aus Wein Op.26의 분석연구”. 이화여자대학교 석사학위논문, 2000.
- 김옥희. “F. Mendelssohn의 무언가에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 1989.
- 김자영. “R. Schumann의 Faschingsschwank aus Wein Op.26의 분석연구”. 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 박은희. “R. Schumann의 <Faschingsschwank aus Wien, Op.26> 연구”. 경희대학교 석사학위논문, 2004.

- 윤재은. “Character piece의 음악적 특성에 관한 고찰”. 성신여자대학교 석사학위논문, 1995.
- 이정화. “R. Schumann의 Faschingsschwank aus Wien Op.26의 연주법에 관한 연구”. 중앙대학교 석사학위논문, 2002.
- 정현정. “R. Schumann의 Faschingsschwank aus Wien, Op. 26에 관한 연구”. 숙명여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 최경희. “R. Schumann의 Character piece에 관한 분석 연구”. 계명대학교 석사학위논문, 2001.
- 황지현. “R. Schumann의 Character piece에 관한 연구: Faschingsschwank aus Wein Op. 26을 중심으로”. 경희대학교 석사학위논문, 1999.

사전류

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie. 4th ed. London: Macmillian Pub., 1980.
- Riemann Musiklexikon*. Sachteil. Ed. by W. Gurlitt. Mainz, 1967.
- 「음악대사전」. 사전편찬위원회 편. 서울: 세광음악 출판사, 1986.

정기 간행물

- 이광민. “슈만의 작품세계”. 「피아노 음악강좌」 1992.3.
- 임자향. “슈만의 성격 작품에 관하여”. 「피아노 음악강좌」 1992.3.
- 한상우. “슈만의 인간과 생애”. 「피아노 음악강좌」 1992.3.

ABSTRACT

The Analytic Studies on Robert Alexander Schumann's Suite *Faschingsschwank aus Wien*, Op.26.

Choi, Kyoung A

Department of

Instrumental Music

Graduate School

Sungshin Women's University

Different from classicism that idealizes art to be organized, balanced and harmonized, romanticism in the 19th century pursues liberty, fantasy and subjectivity. New genre called character piece helped advancing piano music further. The character piece delivers specific sentiment or characteristic in liberated forms.

The pioneers in the character piece include Schumann, Schubert, Mendelssohn, Chopin, and Brahms. Schumann further improves romanticism piano music by adding literature factors. Schumann's character piece heavily weight among his piano music. Majority of his character piece consists of

suites.

Faschingsschwank aus Wien, Op.26 that was showed quite external character had composed in 1838 ~ 1839 and evaluated a Schumann's typical work, in formal and in stylish.

This work is a suite that Schumann experienced the carnival in Wien and expressed an air of cheerful in fantastically. And this is organized of 5 character work, Allegro of a rondo form, Romanze of 3 part form, Scherzino of small rondo form, Intermezzo of 3 part form, and a finale of sonata allegro form.

Schumann composed a melody mostly with sequencing a short motive or a clause in this work. Besides he used a existing melody and another composer's. For instance, he used Motto von Clara that is progressing a going down melody by 5 tones and he used the *Grossvatertanz* that is a German folk song and he used *La Marseillaise* that is the French national anthem. Also he tried to change the various of rhythm by using a syncopation and by using a crossing rhythm, a dotted rhythm and by using an irregular accent, and enriched a harmonic color sensation by the 7th chord and the 9th chord and by a chromatic progression and by a pedal point and by a none harmonic melody that is changed rapidly.

Faschingsschwank aus Wien, Op.26 is a representative work of a character piece that show a composition form of Schumann's piano music and represent a festive pleasure and the peculiar lyricism well.