



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](#)

김택완 교수지도
석사학위 청구논문

슈만의 《빈 사육제의 어릿광대》
(Faschingsschwank aus Wien),
Op.26의 연구

2014

성신여자대학교 대학원
음악학과
김효진

슈만의 《빈 사육제의 어릿광대》
(Faschingsschwank aus Wien),
Op.26의 연구

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

김효진

인 준 서

김효진의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 김택완 인

심사위원 홍영주 인

심사위원 이영민 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

낭만주의의 대표적인 작곡가이며 음악평론가로서 피아노 음악에 큰 공헌을 한 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 특히 예술가곡과 피아노 음악에 있어 뛰어난 작품을 남겼다. 슈만의 피아노 음악은 대부분 1830-1839년 사이에 작곡되었는데, 그는 형식에 얽매인 기존의 작곡방식에서 벗어나 문학작품과 연관된 곡들과 표제를 붙여 모음곡형태를 가진 성격소품(character piece)을 많이 작곡하였다.

본 논문에서는 낭만주의의 성격소품과 슈만의 생애와 작품세계, 슈만의 성격소품, 슈만 피아노 음악의 양식적 특징에 대해서 살펴본 후 그의 성격소품 중의 하나인 《빈 사육제의 어릿광대》(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)를 분석해 보았다. 이 작품은 슈만이 1839년에 빈에서 체험한 사육제의 활기차고 유쾌한 모습을 환상적으로 표현한 모음곡 형태의 성격소품이다. 총 5곡으로 구성되어 있으며 다양한 형식으로 이루어졌다. 제1곡 ‘알레그로’는 큰 론도형식, 제2곡 ‘로만체’는 3부 형식, 제3곡 ‘스케르치노’는 작은 론도형식, 제4곡 ‘인터메초’는 3부 형식, 제5곡 ‘피날레’는 소나타 알레그로 형식으로 마무리된다.

《빈 사육제의 어릿광대》는 형식뿐 아니라 선율이나 화성, 리듬에서도 슈만의 개성이 잘 나타난 작품이다. 선율적으로는 짧은 주요 동기가 반복되거나, 동형진행으로 발전되어 나타나며, 화성은 반음계적 진행, 비화성음, 페달 포인트 등을 사용하였고 빈번한 전조가 이루어진다. 리듬으로는 당김음, 부점리듬, 교차리듬 등이 사용되었다. 슈만은 이 작품에서 자신만의 고유한 음악어법으로 각 악장마다 개성적인 성격을 부여함으로써 빈 사육제의 유쾌하고 활기찬 모습과 함께 내면의 서정성을 잘 표현해내고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 낭만주의의 성격소품	3
III. 슈만의 생애와 그의 피아노 음악	14
1. 슈만의 생애와 작품세계	14
1) 슈만의 생애	14
2) 슈만의 작품세계	17
2. 슈만의 성격소품	20
3. 슈만 피아노 음악의 양식적 특징	27
IV. 《빈 사육제의 어릿광대》(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)의 작품분석	41
1. 제 1곡 ‘알레그로’(Allegro)	42
2. 제 2곡 ‘로만체’(Romanze)	57
3. 제 3곡 ‘스케르치노’(Scherzino)	61
4. 제 4곡 ‘인터메초’(Intermezzo)	66
5. 제 5곡 ‘피날레’(Finale)	71
V. 결론	82

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

19세기 낭만주의 음악은 18세기 말에서 19세기 전반기에 걸쳐 일어난 낭만주의라는 독일 문학운동의 영향을 받았다. 질서와 균형, 조화, 그리고 형식적 틀을 중요시 여기던 고전주의 음악에서 벗어나 개인의 주관성과 내면의 감정을 자유롭게 표현하고자 하였고, 음악과 문학을 접목시키려는 시도를 통해 새로운 형식과 장르를 발전시켰다.

이 결과 큰 규모의 소나타, 변주곡 대신 사람의 마음을 끌 수 있는 새롭고 작은 규모의 성격소품(character piece)이 새롭게 탄생하게 된다. 성격소품은 특정 분위기나 표제적 내용을 담은 짧은 피아노 소품이다. 이는 낭만주의 피아노 음악의 중심이 되었고, 19세기를 대표하는 작곡가 슈베르트(F. P. Schubert, 1797-1828), 멘델스존(F. Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849), 리스트(F. Liszt, 1811-1886), 브람스(J. Brahms, 1833-1897) 등은 다수의 성격소품을 작곡하였다.

그 중 슈만은 당대 낭만주의 문학의 영향을 받아 문학과 음악의 새로운 연결을 시도하여 피아노 음악을 한 단계 더 발전시킨 작곡가이다. 그의 피아노곡들은 문학작품에서 받은 영감에 기초하여 표제를 붙인 곡들이 많으며 주로 짧고 자유로운 형식의 성격소품을 모아 엮은 모음곡 형식이 대부분이다.

《빈 사육제의 어릿광대》(Faschingsschwank aus Wien, Op.26)도 역시 다섯 곡으로 이루어진 슈만의 대표적인 성격소품으로, 슈만은 이 곡을 원래 ‘대 낭만 소나타’(Grand Sonata Romantique)라고 표현했다. 《빈 사육제의 어릿광대》는 슈만이 1838년 『음악신보』 발간을 목적으로 빈(Wien)에 머무르던 동안 그곳의 축제의 떠들썩함과 유쾌함을 환상적으로 묘사한 곡으로

1838-1839에 작곡되었다. 이 곡은 슈만의 음악적 특성을 가장 잘 보여주는 작품 가운데 하나라고 할 수 있다.

본 논문은 《빈 사육제의 어릿광대》를 분석·연구하여 곡의 형식, 화성, 리듬 등 슈만 음악의 양식적 특징을 이해하고, 슈만이 빈 사육제의 축제적인 모습을 음악적으로 어떻게 성격화했는지 연구하고자 한다. 분석에 앞서 낭만주의의 성격소품, 슈만의 생애와 그의 피아노 음악에 대해 살펴보겠다. 이러한 연구를 통해 이 작품에 대한 이해 뿐만 아니라 슈만의 피아노 음악 전반에 대한 이해에 도움이 되고 더 나아가서는 성공적이고 효과적인 연구를 위해 충분한 이론적 배경을 제공하고자 한다.

II. 낭만주의의 성격소품

18세기의 유럽은 이성을 유일한 인식수단으로 여기고 이성을 통해서만 사회가 발전하다는 계몽주의의 영향을 강력하게 받고 있었다. 그러나 18세기 중엽부터 그동안 경시되었던 인간의 감정, 감각에 대한 관심이 커지면서 합리성을 중시하던 이성중심주의에 반발하는 새로운 경향이 독일의 젊은 문인들을 중심으로 나타났는데, 이것이 바로 낭만주의이다. 노발리스(Novalis, 1772-1801), 바켄로더(W. H. Wackenroder, 1773-1798), 티크(L. Tieck, 1773-1853) 등의 독일 낭만주의 작가들은 이성과 합리성에 기초한 사회의 변화가 자연의 법칙에 어긋나는 것이라 비판하면서 이성 대신 감정을 중시하였다. 그들은 특히 음악에 지대한 관심을 가졌는데, 그 이유는 음악이 말로 표현할 수 없는 것을 표현할 수 있으며, 인간에게 내재해 있는 강한 감정을 다른 매체보다도 직접적이고 정확하게 전달할 수 있다고 생각했기 때문이었다.¹⁾

낭만적(romantic)이라는 용어는 원래 시나 소설 같은 중세 문학을 뜻했던 고대 프랑스어인 로망스(romance)로부터 유래되었으며, 신비스러운 것, 비현실적인 이상이라는 의미로 일반화되었다.²⁾ 예술계에서 ‘낭만적’이라는 단어가 처음 언급된 것은 독일의 문학평론가였던 슐레겔(F. von. Schlegel, 1772-1829)에 의해서이다. 그는 1798년에 자신이 발간한 문학잡지 『아테노임』(Athenäum)의 첫 호에 만인을 위한 진보적 성격의 시를 ‘낭만적인 시’라고 칭하고 과거의 시를 특수계급을 위한 시라 하며 이를 구별하였다.³⁾ 이렇게 문학에서 사용되었던 용어를 음악에 처음 수용한 사람은 19세기 초 문학가이자 작곡가였던 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)이다. 그는

1) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, 김혜선 역, (서울: 도서출판 다리, 2003), p. 170.

2) 김용환, 「서양음악사-19세기 음악」 (서울: 음악세계, 2005), p. 28.

3) 김문자 외, 「새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2」 (서울: 심설당, 2009), p. 115.

1810년에 라이프치히에서 발행되고 있던 『일반음악신문』(Allgemeine musikalische Zeitung) 7월 4일자 기고문 <베토벤 제5번 교향곡에 대한 비평문>에서 ‘낭만적’이라는 개념을 언급했다.⁴⁾ 당시 이 개념은 시대나 음악 경향보다는 ‘예술이 가져야 할 본질적 모습, 성격’을 의미했지만, 이후 고전주의와 관련하여 슈베르트에서 슈트라우스(R. Strauss, 1864-1949)에 이르기까지 19세기를 주도했던 음악 경향을 가리키는 용어로 사용하게 되었다.⁵⁾ 19세기 전반에 걸쳐 중심사조가 된 낭만주의(romanticism)는 18세기 계몽주의의 합리성과 대립되어 주관적인 감정을 강조하며, 현실에서 이를 수 없는 이상 세계에 대한 동경, 꿈과 환상을 추구하였다.

낭만주의는 고전주의의 음악언어, 장르, 형식을 계승하여 발전했기 때문에 고전주의와 낭만주의는 서로 관련된 시대로 볼 수 있다. 그러나 낭만주의 운동으로 인해 음악에 새로운 시적, 형이상학적 요소가 들어와 이성과 감정 간의 균형이 깨지게 된다. 즉 예술가의 개인적인 주관성과 내적인 감정의 표현이 지배적이게 되었다.⁶⁾ 또한 고전적인 질서, 균형, 객관적 명료함과는 대조적으로 자유, 열정을 추구하는 경향을 보여준다. 이런 사상적 변화와 더불어 낭만주의 음악은 선율, 음색, 화성, 리듬, 장르 등 작곡 양식에서도 고전 시대와는 다른 변화를 시도하였다.

이러한 낭만주의 음악의 특징을 살펴보면⁷⁾ 우선 고전시대의 모티브의 논리적 조직보다는 서정적인 선율이 선호되었다. 따라서 선율의 악구, 악절이

4) 호프만은 다음과 같이 언급하였다: “독자적 예술로서의 음악을 말한다면, 이는 언제나 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 홀로 순수하게 낭만적이라고 말할 수 있으리라 ... 음악은 인간에게 미지의 왕국을 열어 준다. 이 세계는 외부적 감각세계와는 너무 다르며, 이 세계에서는 개념으로 규정짓는 감정을 물러나게 하는데, 이는 스스로 형용불가능성에 충실하기 위함이다.” 한독음악학회 편, 「음악미학 텍스트」(부산: 세종출판사, 1998), pp. 200-201.

5) 최경아, “슈만(Robert Alexander Schumann)의 Faschingsschwank aus Wien Op.26에 관한 연구”(성신여자대학교, 석사학위논문 2006), p. 4.

6) Ulrich Michels, 「음악언어」, 홍정수, 조선우 편역, (서울: 음악춘추사, 2000), p. 403.

7) 김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사 본문 2」 중판, (서울: 심설당, 2008), pp. 520-526.

더 길어지고 불규칙해진다. 또한 음색 면에서도 낭만주의 작곡가들은 우주와 자연의 가장 내면적인 본질로 음악을 이해하여 자연과 가까운 음색을 선호하였다. 또한 폭넓은 음향과 음색의 대비를 이용하면서 섬세한 감성 표현을 추구했고 이로 인해 오케스트라의 규모가 점점 확대되었다. 화성적인 면에서는 반음계와 많은 변화화음의 사용, 불협화음의 미해결, 이례적이고 빈번한 전조를 사용하여 결국 19세기 말에는 조성과 무조성의 경계가 불분명해지기에 이른다. 박자의 주기성이나 리듬구조는 고전주의와는 크게 다르지 않았다. 작곡가들은 동일한 리듬을 강조하거나 부점과 싱크페이션의 사용, 박절의 구분을 흐리게 하는 기법 등 다양한 방법을 사용하여 변화를 추구했지만 이전 시대와 크게 다른 낭만주의 음악의 특징적 요소로 보기는 빈약하다. 낭만주의는 고전시대의 소나타와 같이 형식적 구성이 명확한 작품을 더욱 자유롭게 변화시키고 확대시켰다. 또한 작곡가의 개성과 주관적인 감정을 표현할 수 있는 새로운 장르가 나타난다. 짧고 감정이 섬세하게 표출되는 예술가곡(Kunstlied)과 성격소품, 문학과 음악이 결합된 표제음악이 그것이다.

이 가운데 특히 성격소품은 피아노의 제조기술의 발달과 폭넓은 보급에 힘입어⁸⁾ 이 시기의 대표적인 장르가 되었다. 낭만주의 작곡가들은 곡에 제목을 붙이기도 하며 단악장의 성격소품을 선호하게 되었는데, 그 이유는 짧은 길이와 단순한 구조로 이루어져 있는 성격소품이 작곡가의 감정, 상상력을 자유롭게 표출시키는데 적합했기 때문이다.

8) 19세기에 들어서서 피아노는 제조기술의 발달로 인해 음색과 음량이 폭넓게 개발되었다. 현을 누르고 있는 댐퍼들을 일제히 현에서 떨어지게 만드는 댐퍼 페달은 풍부한 공명 효과와 오케스트라적 음향, 피아노 특유의 새로운 효과를 가능케 했다. 또한 철제 프레임의 도입은 현의 높은 긴장도와 큰 볼륨, 폭넓은 다이내믹, 더 나은 레가토를 가능하게 했으며, 펠트천으로 감싼 해머를 사용하여 다양한 썸머임을 나타낼 수 있었다. 건반음역이 7옥타브로 확장되며 새로운 기교성도 가능해졌다. 이렇듯 발전된 피아노는 화성과 선율을 동시에 만들어낼 수 있는 이상적인 악기였기에 낭만 작곡가들에게 많은 영감을 주었다. Donald Jay Grout, Claude V. Palisca and Peter J. Burkholder, 「서양음악사(하)」, 제 7판, 민은기 외 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), p. 52.

‘서정적 소곡’(lyrisches Stück), 또는 ‘장르 소곡’(genrestück)이라고 불리기도 하는 성격소품은 주로 피아노 독주곡으로 되어 있으며 호전적, 환상적, 전원적인 분위기를 표현하였고 제목에 표제적인 아이디어가 표현된 작품을 일컫는다.⁹⁾ 낭만주의 작곡가들은 짧고 특징적인 성격소품을 서정적인 분위기, 인물의 성격, 문학적인 내용을 표현하는 매체로 사용했다. 보통 중간부분이 다른 부분들과 대조를 이루는 A-B-A의 3부 형식으로 구성되며 어떤 대상 혹은 사건에 따른 분위기를 표현하거나 작곡가의 감정이 제목을 통해서 그 내용으로 암시되기도 한다.¹⁰⁾

성격소품의 종류는 매우 다양하지만 크게 다섯 가지로 분류할 수 있다.¹¹⁾ 첫째로는, 전주곡(Prelude)으로 특히 코랄 가사를 통해 성격이 규정되는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 코랄 전주곡(choral prelude)이 대표적이며, 쇼팽의 전주곡, 드뷔시의 전주곡 등이 있다. 둘째는, 특수한 성격적 소곡으로 발라드(ballade), 자장가(berceuse), 카프리치오(capriccio), 목가(ekloge), 간주곡(intermezzo), 무언가(songs without words), 야상곡(nocturne), 광시곡(rhapsody), 로망스(romance), 뱃노래(barcarole) 등이 있다. 셋째는, 보편적 소곡으로 무용곡(dance), 행진곡(march), 판타지(fantasy), 바가텔(bagatelle), 즉흥곡(impromptus), 피아노 소품(piano piece), 음악의 순간(moment musicaux), 피아노 앨범(piano album) 등이 여기에 속한다. 넷째, 표제적 성격소품으로는 무덤가(tombeau), 탄식가(lamento), 전쟁 묘사곡(battaglia), 사냥 묘사곡(caccia) 등이 있다. 다섯째, 제목으로 언어화된 음악 외적 내용을 가진 성격소품으로는 슈만의 《나비》(papillons), 《사육제》(carnaval) 등이 있다.

19세기를 대표하는 장르인 성격소품은 13세기 기악음악에서 그 초기의

9) Maurice J. E. Brown, “Character piece”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, 2nd ed. (London: Macmillan Pub, 2001), p. 493.

10) 김용환, 「서양음악사-19세기 음악」, p. 148.

11) Ulrich Michels, 「음악은이」, p. 115.

예를 찾을 수 있다. 중세의 춤곡인 <게타 에스탕피>(Estampie Ghaetta)¹²⁾, <만프레디나>(La Manfredina)¹³⁾, <트리스탄의 탄식가>(Lamento de Tristano)가 있는데 이들 작품에는 제목에 암시적 성격이 담겨있다. 이후 성격소품은 17세기의 류트 주자나, 영국의 버지널리스트¹⁴⁾, 프랑스의 클라브생 악파에서 찾아볼 수 있다. 그 중 클라브생 악파의 쿠프랭(F. Couperin, 1668-1733)은 《클라브생 작품집》(Piese de Clavecin)에서 ‘오르드르’(ordre)라는 명칭을 사용하여 소품을 모음곡으로 엮었는데 이 곡의 개별악곡이 가진 표제는 때로는 무엇을 암시하고 있기도 하고 서술적이기도 하며, 회화적인 이미지도 만들어낸다. 쿠프랭은 자연계를 환기시키기를 즐겼는데¹⁵⁾ <벌>(Le Abeilles), <나비>(Le Papillons), <사랑에 빠진 접동새>(Le Rossignol en Amour)가 그 예이다. 또한 그는 주변 인물들을 묘사하여 음악에 표현하기를 즐겨했다. 이렇듯 쿠프랭은 곡의 분위기를 암시하는 제목을 사용하였고, 심리적 흐름을 음악을 통해 표현하였다.

18세기 말에 이르러 베토벤이 자신의 <레오노라 서곡>(Leonoren-Ouverture, No.1)을 성격적 서곡(charakteristische Ouverture)라고 부르면서 성격소품이라는 용어가 유래되었는데¹⁶⁾ 그는 이 작품에 오페라의 극적인 이야기가 포함되어 있다고 생각하여 이 용어를 사용하였다. 또한 베토벤의 <바가텔>(Bagatelle op.33, op.119, op.126) 등의 작품에서도 성격소품의 모습이 보이지만, 이 시기에는 베토벤이 뚜렷한 형식에서 전개를 통한

12) Estampie: 중세의 기악곡, 주로 3박자로 이루어졌고, 풍타(Puncta)라고 불리는 몇 개의 부분으로 나뉘어졌다. 많은 곡들이 춤곡이었고, 가사를 가지고 있는 경우도 많았다. 서울대학교 서양음악연구소 편, *Dictionary of Music* (서울: 음악세계, 2001), p. 128.

13) Manfredina는 북부 이탈리아의 6/8박자 춤곡이다.

14) 버지널과 관련했던 영국의 작곡가들 음악의 대부분을 건반악기용 음악으로 모은 《피츠윌리엄 버지널곡집》(Fitzwillian Virginal Book)은 1620년에 출판되었다. 300여곡의 작품이 들어 있으며, 판타지아, 춤곡, 전주곡, 변주곡이 포함된다. Donald H. van Ess, 「서양음악사-음악양식의 유산」, 4th ed. 안정모 역, (서울: 도서출판 다라, 1998), p. 127.

15) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역, (대구: 계명대학교 출판사, 2007), p. 132.

16) Maurice J. E. Brown, “Character piece,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 493.

구성미를 추구하는 데에 비중을 두어 성격소품을 중요한 장르로 인식하지 않았기 때문에 성격소품의 본격적인 발달은 19세기 초부터 시작되었다고 볼 수 있다.

19세기 성격소품의 초기작품을 살펴보면, 빈에서 거주하던 체코 출신 작곡가인 토마셰크(Jan Vaclav Tomášek, 1774-1850)의 <6개의 목가>(Sechs Ekologen, Op.35, 1807)와 토마셰크의 제자인 보리셰크(Jan Hugo Voříšek, 1791-1825)의 <광시곡>(Rhapsodie, Op.1, 1818), <즉흥곡>(Impromptus, Op.7, 1822)을 들 수 있다. 보리셰크는 친구인 슈베르트에게 많은 영향을 주었다. 또한 클레멘티(Muzio Clementi, 1752-1832)의 제자인 존 필드(John Field, 1782-1837)는 1814년에 야상곡을 작곡하였는데 이 작품은 쇼팽에게 모델이 되었다.¹⁷⁾

19세기 낭만주의 작곡가인 슈베르트는 고전시대의 형식을 고수한 대곡의 소나타뿐만 아니라 새로운 낭만주의 성격적 소품들도 많이 작곡했다. 그는 19세기 리트의 창시자답게 자신의 피아노 소품에서 가곡 음악의 본질인 낭만적 서정성을 가득 담은 선율과 화성으로 뚜렷한 분위기를 보여주며 낭만주의 성격소품의 발달에 직접적인 영향을 미쳤다.

슈베르트의 대표적인 성격소품으로는 8곡의 <즉흥곡>(Impromptus, D.899, D.935)과 6곡의 <악흥의 한때>(Moment musicaux, D.780)가 있다. <즉흥곡>에서는 서정적 선율과 분산화음 반주로 가곡과 같은 성향을 띄고 있다.

슈베르트의 성격소품은 화려한 기교가 요구되지는 않지만, 서정적 선율, 화성적인 짜임새와 효과적인 전조사용으로 얻어진 새로운 분위기는 낭만음악의 특징을 잘 보여주며, 이후 멘델스존, 슈만, 브람스와 같은 낭만파 작곡가들에게 모범이 되었다.

멘델스존은 작곡가이며 지휘자, 연주자로 당시 유럽 음악계에 널리 알려

17) 김용환, 「서양음악사-19세기 음악」, p. 149.

져 있었다. 피아노를 중요한 표현 수단으로 생각한 그는 1826년부터 1845년까지 꾸준히 성격소품을 작곡하였는데, 그 중 《무언가》(Lieder ohne Worte, op.19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102)는 낭만적인 색채와 감상을 매우 시적이면서 고요하게 드러낸, 낭만주의의 대표적인 성격 소품이다.¹⁸⁾ 제목에서 암시하는 대로 ‘가사 없는 노래’라는 뜻을 가지고 있는 이 작품은 총 48곡이며, 한권에 6곡씩 묶어서 8권으로 출판되었다. 이 곡의 일부분의 작품에는 표제가 붙어 있는데 멘델스존이 직접 표제를 붙인 세 종류의 곡을 제외하고는 편집자가 그의 생존 당시 붙인 것이 대부분이다.¹⁹⁾

멘델스존은 당시 작곡된 리트에서 많은 영향을 받았는데, 이는 《무언가》에서 사용된 세 가지의 구성 방식인 피아노 반주가 있는 독창곡, 피아노 반주가 있는 중창곡, 무반주로 된 4성 합창곡을 통해 알 수 있다. 이 중 독창곡 유형이 가장 많은데 대부분 ABA형식으로 짜여 있고, 코드와 아르페지오를 사용한 반주위에 단순한 서정적 멜로디를 즐겨 사용했다.²⁰⁾

피아노의 시인이라고 불리는 쇼팽은 낭만 시대의 서정성을 풍부하게 표현한 작곡가이다. 쇼팽의 음악은 시적 서정성(poetic lyricism)을 담은 피아니즘이라고 정의되기도 한다.²¹⁾ 그는 피아노라는 하나의 악기를 통해 가냘픈 우수의 느낌부터 긴장감이 넘치는 영웅의 느낌에 이르기까지 다양한 느낌을 표현해냈다. 오페라 애호가였던 쇼팽은 이탈리아 작곡가인 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)의 영향을 받아 벨칸토(bel canto) 아리아에 관심을 갖게 되어 성악적인 선율을 사용하였다.²²⁾ 또한 매우 섬세하고

18) 민은기, 「서양음악사」(과주: 음악세계, 2011), p. 431.

19) 첫째, 베니스의 곤돌라노래(Venezianische Gondollied)라 불리는 3곡의 뱃노래(Barcarolle)가 있는데 Op.19의 No.6, Op.30의 No.6, Op.62의 No.5이다. 둘째, 2중주(Duo)는 Op.38의 No.6인 Duetto이다. 셋째, 민요(Chanson Populaire)는 Op.53의 No.5인 Volkslied이다.

20) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, p. 200.

21) 최현숙, “문화사와 함께 보는 ‘이야기 음악사’-낭만주의 중기- 1. 음악적 특성”, 『피아노 음악』 2005, 8월호, p. 98.

22) 민은기, 「서양음악사」, p. 436.

장식적인 선율구조와 리듬 또는 템포를 완화시키기 위해 템포 루바토(Tempo rubato)를 사용함으로써 표현력을 강화시켰다. 주제를 변화, 발전시키기 위해 빈번한 전조를 즐겨 사용했고 싱크페이션, 아첼레란도, 스포르찬도 등을 사용하여 색채감을 살렸다. 그리고 쇼팽은 댐퍼 페달을 즐겨 사용하면서 선율의 흐름을 지속시키고 또 자기 특유의 넓은 음역에 걸친 반주 음형을 다루었다.²³⁾

쇼팽의 성격 소품을 살펴보면 서정성을 잘 드러낸 20개의 <야상곡>(Nocturnes)이 있고 조국 폴란드 음악의 영향을 받은 16개의 <폴로네이즈>(Polonaise), 60개의 <마주르카>(Mazurka)²⁴⁾, 4개의 서사시라고 할 수 있는 <발라드>(Ballade Op.23, 38, 47, 52)가 있다. 또한 연주기교까지도 한편의 시로 표현하고 있는 27개의 <연습곡>(Etudes Op.10, 25, Trois Etudes), 서정적이며 극적 요소를 담아낸 24개의 <프렐류드>(Preludes op.28)와 1개의 <프렐류드>(op.45), 열정적인 감정을 표현한 4개의 <스케르초>(Scherzo Op.20, 31, 39, 54), <환상곡>(Fantasy Op.49) 등이 있다.

쇼팽은 이렇듯 많은 성격소품을 작곡했지만 표제적인 제목을 사용하지 않았다. 그러나 그의 작품은 생동적이고 표현적인 내용을 담은 듯한 인상을 주면서 독특한 낭만적 세계를 보여준다.²⁵⁾

다음으로 낭만주의 피아노 음악에서 중요한 인물인 슈만은 문학적 요소를 더하여 낭만주의 성격소품을 한 단계 더 발전시킨 작곡가이다. 슈만의 작품들은 3개의 소나타와 변주곡을 제외하고는 거의 대부분이 성격소품이다. 슈만은 각각의 작품에 표제를 붙임으로써 작품의 분위기를 암시하였다. 슈만의 성격소품은 대부분 3부 형식이며 중간 부분은 조성, 성격, 주제적인 재

23) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역, (대구: 계명대학교 출판사, 2007), p. 267.

24) 야상곡에는 Op.9, Op.15, Op.27, Op.32, Op.37, Op.48, Op.55, Op.62, Op.72 등이 있으며, 폴로네이즈에는 Op.26, Op.40, Op.44, Op.53, Op.61, Op.71이 있다. 마주르카에는 Op.6, Op.7, Op.17, Op.24, Op.30, Op.33, Op.41, Op.50, Op.56, Op.59, Op.63, Op.67, Op.68 등이 있다.

25) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 「두길 서양음악사」, 제1권: 텍스트, p. 380.

료에 있어서 대조를 이루고 있다.²⁶⁾

리스트는 바이올린의 귀재였던 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)로부터 큰 영향을 받아 뛰어난 기교와 카리스마로 주목을 받은 비르투오소 피아니스트이다. 그는 피아노의 전 음역을 폭 넓게 사용하였고 관현악적인 풍부한 음향과 화성적 색채감을 구사하면서 자신만의 독특한 스타일을 개발했다. 예를 들면, 양손이 빠르게 옥타브를 번갈아 가며 연주하여 트릴의 효과를 내는 연주, 빠른 템포에서 동일음을 계속해서 반복하는 연타주법, 빠른 템포에서 유니즌으로 진행되는 옥타브의 진행, 양손이 3도 혹은 6도 간격으로 빠르게 진행하는 반음계 스케일 등이 바로 그것이다.²⁷⁾

또한 그는 유명한 음악들을 피아노로 편곡하는 것을 즐겨하였는데 슈베르트의 가곡과 베토벤과 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)의 교향곡 등 150여곡을 피아노곡으로 편곡하였다. 그의 작품 대부분은 표제적인 제목을 가지고 있는데 그 중 다년간 여러 차례에 걸친 스위스와 이탈리아 여행에서 받은 인상을 작품화 한 《순례 연보》(Années de pèlerinage)²⁸⁾는 일종의 ‘기행문’ 같은 성격을 갖고 있으며 훗날 인상파 음악의 길을 터놓은 중요한 작품이라고 볼 수 있다.²⁹⁾

쇼팽이 연습곡을 독립된 장르로 승화시켰다면 리스트는 연습곡에 표제적인 성격을 가미하여 극적 흥미로움을 선사했다.³⁰⁾ 표제음악으로서의 4개의 작품집을 살펴보면, <3개의 연주회용 연습곡>(Trois Etudes de Concert, 1848), <12곡의 초절기교 연습곡>(Etude d'exécution transcendante,

26) 슈만의 성격소품에 대해서는 뒷부분에서 자세히 살펴보도록 하겠다.

27) 김용환, 「서양음악사-19세기 음악」, pp. 169-170.

28) 이 작품은 3권으로 구성되어 있는데, 제 1권은 <순례 연보: 제1년: 스위스, 1848-1854>, 제 2권은 <순례 연보: 제2년: 이탈리아, 1837-1849>, 그리고 유작으로 출판된 제3권 <순례 연보: 제3년, 1867-1877>이 있다. 제1권과 제3권은 자연을 소재로 하여 주로 물, 산, 시골의 조용한 정경을 음악에 담고 있고 제2권은 그림이나 시, 조각, 노래 등 예술작품에서 받은 영감으로 작곡되었다.

29) 김용환, 「서양음악사-19세기 음악」, p. 172.

30) 임문희, “문화사와 함께 보는 ‘이야기 음악사’- 낭만주의 중기 5. 건반음악의 걸작들”, 『피아노 음악』 2005, 8월호, p. 115.

1851), 파가니니의 무반주 <바이올린을 위한 기상곡>을 편곡한 6곡의 <파가니니 주제에 의한 초절기교 연습곡>(Etude d'exécution transcendante d'après Paganini, 1838), <2개의 연주회용 연습곡>(Zwei Konzertetüden, 1862-1863) 등이 있다.³¹⁾

고전적 전통을 계승한 낭만주의 작곡가 브람스는 그의 대부분의 피아노곡에서 보수적인 경향을 보이는데 이것은 베토벤을 비롯한 바흐, 헨델과 같은 작곡가들의 영향을 크게 받았기 때문이다. 브람스의 성격소품으로는 <스케르초>(Scherzo Op.4), <4곡의 발라드>(Ballade Op.10), <광시곡>(Rhapsody Op.79), <7개의 환상곡>(Fantasien Op.116), <3개의 인터메초>(Drei Intermezzo Op.117), <6개의 소품>(Klavierstücke Op.118) 등이 있다. 브람스의 성격소품들은 이처럼 제목에 있어서 리스트가 사용했던 시적이며 묘사적인 표제보다는 곡 작품의 내용과 분위기를 통해 표현하고자 하는 내용을 암시하고자 하였다.

브람스의 음악에서는 단순하고 간결한 선율이 2개가 동시에 나타나기도 하며, 성부의 중간에서 주선율이 진행되기도 하여 모호한 느낌을 준다. 브람스가 즐겨 사용한 리듬을 살펴보면, 그는 일시적으로 박자에 변형을 주기 위해 당김음과 악센트, 복합 리듬(polyrhythm)³²⁾, 헤미올라 리듬³³⁾을 즐겨 썼다. 화성은 잦은 전조와 감7화음의 빈번한 사용, 반음계진행을 사용함으로써, 불협화적인 효과와 조성의 모호함을 보여준다. 이러한 불협화적인 화성어법은 극도의 긴장감을 조성하기도 한다.³⁴⁾ 또한 그의 피아노 음악의 중

31) <3개의 연주회용 연습곡>은 1. 슬픔(Il Lamento), 2. 경쾌(La leggerezza), 3. 탄식(Un sospiro)이란 표제가 붙어있다. <12곡의 초절기교 연습곡>에는 풍경(Paysage), 마제파(Mazeppa), 도깨비불(Feux follets), 환영(Vision), 영웅(Eroica), 사냥(Wilde jagd) 등의 표제가 있으며, <2개의 연주회용 연습곡>에는 1. 숲의 속삭임(Waldesrauschen), 2. 난쟁이의 춤(Gnomentreiben)이 있다.

32) 복합 리듬: 대조적인 리듬이 2성부 이상 동시에 사용되고 있는 현상을 말한다.

33) 헤미올라 리듬: 3:2의 비율을 나타내는 그리스 중세음악용어로서 화성에 있어서는 5도를 말하며, 리듬에 있어서는 3개의 음표에 대해서 2개의 음표라는 3 : 2의 관계를 말하는 것이다.

34) 김연이, "J. Brahms Rhapsody op.79, No.1, 2의 분석 연구" (성신여자대학교, 석사학위논문 2001), p. 14.

요한 특징으로 대위법적 성격을 들 수 있는데, 그는 전위와 역행 같은 캐논 기법을 사용하기도 하였다. 한 곡 중간에 대선율을 가지는 경우도 대위법적 음악에 근거를 둔 것이라 할 수 있겠다.³⁵⁾

이처럼 19세기 낭만주의의 작곡가들은 예술성이 높은 성격소품을 많이 작곡하였다. 그러나 이 시기에는 그에 반해 질이 낮고 저속한 기교만이 강조된 작은 규모의 음악을 가리키는 살롱 음악(Salon music) 또한 많이 작곡되었다. 살롱 음악은 대중적인 성격을 가졌으며, 특히 피아노 소품이 많은데 대표적인 작품으로는 <소녀의 기도>(A Maiden's Prayer), <꽃노래>, <은파> 등이 있다.

35) 최경아, “슈만(Robert Alexander Schumann)의 Faschingsschwank aus Wien Op.26에 관한 연구” (성신여자대학교, 석사학위논문 2006), p. 15.

Ⅲ. 슈만의 생애와 그의 피아노 음악

1. 슈만의 생애와 작품세계

1) 슈만의 생애

슈만은 1810년 6월 8일에 독일의 츠비카우(Zwickau)에서 출판업자이며 서점을 운영하던 아우구스트 슈만(August Schumann)과 요한나 크리스티나(Jahanna Christina) 사이에서 4남 1녀의 막내로 태어났다. 슈만은 6세 때부터 그 지방의 사립학교에서 정규교육을 받기 시작하였고 동시에 성 마리 교회의 오르가니스트였던 쿤취(J. G. Kuntsch)에게서 피아노 지도를 받았다. 그는 점차 피아니스트로서의 가능성을 보였고 작곡공부도 게을리 하지 않았으며 오케스트라나 합창을 조직하고 음악 발표회를 주최하는 등 음악적 활동을 해나갔다. 서점을 운영하던 아버지의 영향을 받아 어려서부터 문학과 가까운 환경 속에서 자란 슈만은 15세가 되면서 문학을 좀 더 깊이 연구하기 위해 독일 문학을 연구하는 모임을 만들기도 하였다. 특히 독일의 낭만주의 작가 장 폴 리히터(Jean Paul Richter, 1763-1825)³⁶⁾의 문학에 열중하게 되었고, 이는 후일 그의 음악에 지대한 영향을 끼치게 되었다.

그러나 슈만이 16세가 되던 1826년에 아버지가 신경질환으로 사망하고 누이인 에밀리(Emilie) 또한 투신자살로 집안의 어려움이 겹치게 되었다. 18세가 된 슈만은 어머니의 권유로 라이프치히(Leipzig) 대학 법과에 진학하지만 법률공부보다 피아노 연습과 작곡, 리히터의 양식을 모방한 소설쓰

36) 리히터의 주요 작품으로는 <마리아 부츠 선생의 즐거운 생애>(Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal, 1790), <가난한 변호사 지벤케스>(Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit Armenadvokaten, F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel, 1796-1797), <헤스페루스>(Hesperus oder 45 Hundposttage, 1795), 4권으로 된 <거인>(Titan, 1800-1803) 등이 있다.

기에 열중하는 등 음악과 문학에만 관심을 가졌다. 슈만이 19세가 되던 해부터 당대 유명한 피아노 교사였던 프리드리히 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)에게 정식으로 피아노를 배우게 되면서 비크의 딸인 클라라(Clara, 1819-1896)와 처음 만나게 된다.

한편 1829년 여름 라이프치히의 생활에 염증을 느낀 슈만은 법대 교수이면서 음악에 조예가 깊은 티보(Justus Thibaut, 1772-1840)의 영향으로 하이델베르크로 가게 되었다. 그 교수가 결성한 음악 모임의 일원이 된 슈만은 그의 감상실에서 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi 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 많은 음악을 접할 수 있었다.

결국 1830년 20세가 되던 해에 슈만은 음악에만 전념하기 위하여 법률 공부를 포기하기로 결심하고 어머니를 간곡히 설득하여 허락을 받은 후 그 해에 라이프치히로 돌아왔다. 이후 그는 비크의 집에서 기숙하며 본격적으로 음악 공부에 몰두하였다. 그러나 무리한 피아노 연습을 하던 중 넷째 손가락을 강화하기 위한 기계 장치로 인해 손가락을 다쳐 회복할 수 없게 됨으로써 연주자가 되기 위한 꿈을 접게 된다. 그는 이를 운명으로 받아들이고 이후 작곡, 평론 등에 전념하게 되었다.

슈만은 1834년 라이프치히에서 『음악신보』(Neue Zeitschrift für Musik)³⁷⁾를 창간하고 편집 일을 하였는데, 그의 논문과 평론은 낭만주의 운동의 중요한 추진력이 되었다. 그는 자신의 시적 아이디어를 음악에서 구현하고자 음악적 경향이 맞는 허구의 인물모임을 ‘다윗동맹(Davidsbund)’이라고 불렀으며 이에 대립하는 보수집단을 ‘필리스틴(Phillistine)’이라고 이름 지었다.³⁸⁾ 이후 십년간 편집과 평론 일을 맡으면서 음악성 있는 작곡가들을

37) 낭만과 시대에 들어서자 작곡가들 자신이 직접 자기 주장을 내걸고 비평의 논단에 서게 됨과 동시에 작곡가들 스스로 잡지편집과 비평에 대한 참여도 눈부신 바 있었는데, 그 대표적 잡지가 슈만이 주재한 『음악신보』(Neue Zeitschrift für Musik)이다.

세상에 소개하기도 하였는데, 슈베르트, 쇼팽, 멘델스존, 브람스, 베를리오즈가 이에 해당된다.³⁹⁾ 슈만은 이렇듯 『음악신보』에서 보여준 음악에 대한 예리한 통찰력과 신랄한 비평을 통해 정신적 계몽 운동을 꾸준히 펼쳐 나갔다.

1834년 24세의 슈만은 비크의 제자인 에르네스티네(Ernestine von Fricken)와 약혼하였지만 연주 여행 도중 집에 들렀던 클라라와 사랑에 빠지게 되어 파혼하게 된다. 클라라와의 사랑은 비크의 반대로 인하여 쉽지만은 않았지만, 우여곡절 끝에 1840년 9월 12일 라이프치히 근교 쇠네펠트(Schönefeld) 교회에서 결혼식을 올렸다.

슈만은 1843년 멘델스존이 세운 라이프치히 음악원에 교수로 참여하여 피아노와 작곡을 가르치게 된다. 한편 오페라와 오라토리오에도 관심을 갖게 되어 합창 음악을 쓰며 지휘자로도 데뷔하였다.

1844년에는 클라라와의 러시아 연주여행에서 클라라가 더 각광받는 것을 보며 슈만은 여행 내내 열등감에 시달리다가 우울증 발작을 일으키는 등 정신 질환이 악화되었다. 여행에서 돌아온 후 드레스덴(Dresden)으로 이주하여 건강 회복에 노력하지만 1849년 5월에 일어난 드레스덴의 혁명으로 인해 그 곳에서의 생활은 순탄하지 않았다.

슈만은 1850년 뒤셀도르프(Düsseldorf) 관현악단의 음악감독이 되어달라는 요청을 받고 드레스덴을 떠나 뒤셀도르프로 이주하였다. 뒤셀도르프에서의 초창기 생활은 오케스트라와 합창단 지휘를 하며 활발하였다. 하지만 조용하고 내성적인 성격의 슈만은 사람들과 마찰을 겪게 되고 42세가 되던 1852년에 류머티즘 발병으로 점차 말을 더듬고 동작이 느려지며 음악에 대

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

39) Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, 3rd ed. (New York & London: W. W. Norton and Company, Inc., 1980), p. 576. 1831년 당시 라이프치히에서 발행되던 『일반 음악신문』(Allgemeine musikalische Zeitung)에서 슈만은 쇼팽에 대해 “여러분 모자를 벗으십시오! 여기 천재가 나타났습니다”라는 글을 실었다. Harold Schonberg, 「위대한 피아니스트」, 윤미재 역 (서울: 나남출판사, 2003), p. 189.

한 템포감각이 무더지게 된다.⁴⁰⁾ 급기야 1853년 가을에 관현악단원과 합창단원들의 연주 거부에 의해 결국 지휘자의 자리에서 물러나게 되었다. 이러한 상황에서 당시 유명한 바이올리니스트였던 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)의 소개로 슈만은 브람스와 처음 만나게 되었다. 브람스의 재능을 높이 평가한 슈만은 『음악신보』에 ‘새로운 길(Neue Bahnen)’이라는 제목으로 브람스를 음악계에 소개했다.⁴¹⁾

1854년부터 건강이 점점 악화되어 환청 증세가 나타난 슈만은 그 해 2월 17일 밤, 천사에게 받았다고 믿는 선율을 적어두었고 나중에 이것을 주제로 하여 <유령 변주곡>(Variations on a Thema E flat Major)을 작곡하기에 이르렀다.⁴²⁾ 2월 26일 그는 정신병원에 들어가겠다고 자청했고, 다음날인 27일, 라인강에 뛰어들어 자살하려다 낚시꾼에 의해 구조되었다. 그는 결국 본 근처 엔데니히(Endenich bei Bonn)에 있는 정신병원으로 옮겨졌고, 그곳에서 2년 넘게 요양생활을 하였다. 한동안 가족과 브람스와 서신 연락만 하다가 1856년 7월 29일 클라라와 브람스가 지켜보는 가운데 병원에서 세상을 떠났다.

2) 슈만의 작품세계

슈만의 작품 활동은 크게 세 시기로 구분할 수 있다. 초기는 주로 피아노 음악을 작곡하였던 1830년부터 1839년까지이며, 중기는 100여곡이 넘는 성악곡을 작곡한 1840년부터 1849년까지이고, 후기는 교향곡과 실내악곡 등에 관심을 갖는 1850년부터 1856년까지이다.⁴³⁾

초기(1830-1839)에 슈만은 독창곡, 합창곡 5곡을 제외하면 모두 피아노

40) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」 (서울: 음악춘추사, 1991), p. 14.

41) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 15.

42) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 Vol. 14」 (서울: 도서출판 음악세계, 2002), p. 18.

43) 김진균, 「서양음악사」 (서울: 태림출판사, 1986), p. 265.

곡만 작곡했다. 이를 통해 이 10년은 피아노곡을 집중적으로 작곡한 시기였음을 알 수 있다.⁴⁴⁾ Op.1~23, Op.26, Op.32의 피아노곡을 작곡했는데 이 곡들은 대부분 문학과 깊은 관련을 가진 성격소품들이며 각 작품마다 표제를 가지고 있다. 대표적인 작품으로는 《나비》(Papillons, Op.2, 1829-1831), 《다윗동맹무곡집》(Davidsbündlertänze, Op.6, 1837), 《토카타》(Toccata, Op.7, 1829-1832), 《사육제》(Carnaval, Op.9, 1833-1835), 《교향적 연습곡》(Symphonische Etüden, Op.13, 1834-1837), 《어린이의 정경》(Kinderszenen Op.15, 1838), 《크라이슬러리아나》(Kreisleriana Op.16, 1838), 《환상곡》(Fantasie in C Major, Op.17, 1836-1838), 《아라베스크》(Arabeske C Major, Op.18, 1838-1839), 《노벨레텐》(Novelletten Op.21, 1838), 《빈 사육제의 어릿광대》 등이 있다. 이외에도 표제를 가진 성격변주곡인 <아베크 변주곡>(Abegg Variation, Op.1, 1830)이 있다. 한편 이 시기에 그는 고전주의의 대표적 장르인 소나타도 작곡하였는데 형식 위주의 작곡개념에서 벗어나 형식을 임의로 변형시키기도 하였다. 소나타 작품으로는 <피아노 소나타 제 1번>(Op.11, 1832-1835), <피아노 소나타 제 3번>(Op.14, 1835-1836), <피아노 소나타 제 2번>(Op.22, 1833-1838) 이렇게 세 곡만을 작곡하였다.

중기(1840-1849)에는 클라라와의 결혼 이후 가곡집을 포함해 피아노 협주곡, 관현악곡, 오페라에도 눈을 돌리게 되었다. 특히 1840년은 ‘가곡의 해’로 불릴만큼 아름답고 서정적인 가곡을 130여곡이나 작곡하였다. 대부분은 사랑 노래이며 피아노 반주를 가진 독창곡들이 대부분이다. 이들 가곡에 서는 노래와 함께 특히 피아노 반주부분이 중요시된다.

이 시기의 대표 작품으로는 여러 시인에 의한 26곡의 《미르테의 꽃》(Myrthen, Op.25, 1840), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시에 의

44) Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (New York: W. W. Norton & Co., 1975), p. 205.

한 《가곡집》(Liederkreis, Op.24, 1840)과 16곡의 《시인의 사랑》(Dichterliebe, Op.48, 1840), 샤미소(A. Chamisso, 1781-1838)의 시에 의한 《여인의 사랑과 생애》(Frauenliebe und -leben, Op.42, 1840) 등이 있다. 이러한 가곡들은 클라라와의 아름다운 사랑이 음악으로 승화된 것이라 할 수 있다.

1842년에는 실내악 작곡에 몰두하였는데 그의 실내악 작품 8곡 중 5곡이 이때 작곡된 것으로 3개의 <현악 4중주, Op.41>, <피아노 4중주, Op.47>, <피아노 5중주, Op.44>가 있다. 중기에는 가곡과 실내악뿐 아니라 <교향곡 제 1번>(Op.38, 1841), <교향곡 제 4번>(Op. 120, 1841)⁴⁵⁾, <교향곡 제 2번>(Op. 61, 1845-1846)과 오페라 <게노베바>(Genoveva, Op.81, 1847-1848) 또한 작곡되었다.

중기에 슈만의 작품활동은 침체되어 초기에 비해 많은 피아노 작품을 남기지지는 않았지만, 대표 작품으로는 바흐의 영향을 받아 푸가의 대위법적인 기법을 많이 사용한 《4개의 푸가》(Four fugas Op.72, 1845), 《숲의 정경》(Waldszenen, Op.82, 1848-1849) 등이 있다. 또한 1841년에 작곡되었던 <피아노와 관현악을 위한 환상곡>(Phantasie)의 제1악장을 수정하고 중간에 인터메초, 론도 피날레의 두 악장을 더하면서 그의 유일한 <피아노 협주곡>(Piano Concerto a minor, Op.54)이 1845년에 완성되었다.⁴⁶⁾

슈만은 드레스덴에서 뒤셀도르프로 이주했던 1850년 <첼로 협주곡 a minor>(Op.129, 1850), <교향곡 제 3번>(Op.97, 1850)을 작곡하는 등 대규모의 작품을 작곡하기도 하였지만, 다시 피아노 음악으로 되돌아가려는 경향을 보였다. 후기(1850-1856)의 실내악곡으로는 <피아노 3중주 제 3번 g minor>(Op.110, 1851)가 있고, 피아노곡으로는 《3개의 환상소곡》(Drei

45) <교향곡 제 4번>은 그가 31살 되던 해인 1841년에 작곡이 이뤄진 곡이며, <교향곡 제 1번>을 작곡한 이후 쓴 곡이므로 교향곡으로서는 두 번째 작품이라고 할 수 있다. 초연 당시에는 <제 2번 교향곡>이라 불렸으나 당시 평판이 좋지 않아 10년 후에 개작을 하였다. 이 공백의 시기에 두 곡의 교향곡을 작곡하여 결국 이 작품은 4번으로 남게 되었다.

46) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 Vol. 14」, p. 16.

Fantasiestücke, Op.111, 1851), 《어린이를 위한 3개의 피아노 소나타》(Op.118, 1853), 《7개의 푸게타 형식의 곡》(Op.126, 1853), <어린이 무도회>(Op.130, 1853) 등이 있다.

2. 슈만의 성격소품

1830년에서 1840년 사이에 작곡된 슈만의 피아노 작품들은 대부분이 성격소품이다. 물론 이 시기에 3개의 <피아노 소나타>(Piano Sonata Op.11, Op.14, Op.22), <연습곡>(Etude Op.3, Op.10, Op.13), <변주곡>(Abegg-Variation Op.1)도 작곡되었지만, 그의 작품을 대표하는 것은 성격소품이다. 슈만은 피아노라는 악기를 통하여 자신의 감정과 상상력, 시적이고 문학적인 내용을 자유롭게 표현하고자 하였다. 슈만의 성격소품의 형식은 대부분 A-B-A'의 3부 형식(Ternary form)으로 중간 부분은 조성, 성격, 주제적인 재료에 있어서 대조적인 성격을 가지고 있다.

슈만의 성격소품은 대략 3종류로 구분되는데⁴⁷⁾ 첫째, 모음곡이나 연곡집(cycles of pieces)으로 문학적 주제나 음악적 주제들이 서로 관련된 곡들, 둘째, 서로 개별적으로 관련되지 않은 일련의 곡들을 모음곡 형식으로 구성한 작품, 셋째, 대규모의 독자적인 곡들이다. 슈만의 성격소품을 이에 따라 분류해보면 다음과 같다(표 1).

47) F. E. Kirby, 「건반음악의 역사」, 김혜선 역, (서울: 도서출판 다리, 1997), pp. 205-208.

[표 1] 슈만의 성격소품

작품번호(Op)	작 품 명	분류	작곡연도	
초기 (1830) (1839)	2	《나비》(Papillons) (전12곡)	①	1829-1831
	4	《6개의 간주곡》(Intermezzo)	②	1832
	5	《클라라 주제에 의한 즉흥곡》 (Impromptus über ein Thema von Clara Wieck) (전10곡)	①	1833
	6	《다비드 동맹 무곡집》 (Davidsbündlertänze) (전18곡)	①	1837
	9	《사육제》(Carnaval) (전21곡)	①	1833-1835
	12	《환상 소곡집》(Phantasiestücke) (전8곡)	①	1837
	15	《어린이의 정경》(Kinderscenen) (전13곡)	①	1838
	16	《크라이슬레리아나》(Kreisleriana) (전8곡)	①	1838
	18	《아라베스크》(Arabeske)	③	1838-1839
	19	《꽃의 곡》(Blumenstück)	③	1839
	20	《유모레스크》(Humoresk)	③	1839
	21	《노벨레텐》(Novelletten) (전8곡)	②	1838
	23	《야상곡집》(Nachtstücke) (전4곡)	①	1839
	26	《빈 사육제의 어릿광대》 (Faschingsschwank aus Wien) (전5곡)	①	1839-1840
28	《3개의 로망스》(Drei Romanze)	②	1839	
중기 (1840) (1849)	68	《어린이를 위한 앨범》 (Album für die Jugend) (전43곡)	②	1848
	76	《4개의 행진곡》(Vier Märsche)	②	1849
	82	《숲의 정경》(Waldszenen) (전9곡)	①	1848-1849
	99	《잡기장》(Bunte Blätter) (전14곡)	②	1836-1849

후기 (1850)	111	《환상곡집》(Phantasiestücke) (전3곡)	②	1851
	124	《연주앨범》(Albumblätter) (전20곡)	②	1832-1845
(1856)	133	《아침의 노래》(Gesänge der Frühe) (전5곡)	①	1853

이러한 성격소품들은 슈만의 독자적인 특징을 잘 보여준다. 그 특징을 살펴보면 우선, 그의 성격소품 중 일부는 동시대 문학의 영향을 받아 문학과 관계가 깊다. 특히 독일의 소설가였던 리히터와 호프만⁴⁸⁾의 작품에서 영감을 얻었다. 12개의 환상적인 소품으로 엮어진 《나비》는 리히터의 소설인 <무분별한 시대>(Flegeljahre)의 마지막 제 63장의 몇 사건을 택해서 모음곡 형식으로 만들었는데, 내용은 발트(Walt)와 볼트(Vult) 두 형제 사이에 일어나는 사건을 중심으로 전개된다.⁴⁹⁾

《크라이슬레리아나》는 호프만의 소설인 <숫고양이 무르의 인생관>(Lebensansichten des Katers Murr)에서 영감을 받았는데, 이 소설 속에 나오는 정열적이며 재치있고 괴팍한 성격의 지휘자인 크라이슬러(Kreisler)에 대한 다양한 성격묘사로 가득 차 있다.

《환상소곡집》 역시 호프만의 영향을 받아 작곡되었는데, 슈만이 이 곡에 붙인 ‘Phantasiestücke’라는 제목은 호프만의 소설 <갈롯 스타일의 환상곡>(Phantasiestücke in Callot’s Manier)에서 따온 것으로, 순간적인 환상이나 불현듯 떠오르는 영감을 묘사하는 여러 종류의 소품을 가리킨다.⁵⁰⁾

《사육제》는 ‘4개의 음을 토대로 한 작은 정경들’(Scènes Mignonnes sur Quatre Notes)이라는 부제를 가지고 있는데 이 부제의 4개의 음은 슈

48) 낭만주의의 대표적인 작가이며 주요 작품으로는, <밤의 이야기>(1817), <제라피온의 형제들>(1819-1821), <악마의 영약>(1816), <숫고양이 무르의 인생관>(1820-1822) 등이 있다.

49) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 134.

50) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 142.

만의 약혼녀였던 에르네스티네가 살던 조그마한 마을 Asch로부터 유래한다. 더불어 슈만의 이름에 포함되어 있는 음들(SCHumAnn)이기도 하다. 그는 이 4개의 음들을 일종의 변주 형식으로 자유롭게 사용하였다. ASCH의 음악적 알파벳은 《사육제》에서 독일식 표기법인 A-S(Es)-C-H와 As-C-H의 두 가지 형태로 나타나는데, 이것을 영어식으로 표기한다면 A-E^b-C-B와 A^b-C-B가 된다(악보 1, 2).

[악보 1] <사육제>의 제 6곡, ‘플로레스탄’, 마디 1-6

[악보 2] <사육제>의 제 10곡, ‘춤추는 글자’, 마디 1-4

이처럼 슈만은 자신이 작곡한 일부의 작품들에 주변인물 또는 상황과 연관된 암시를 하는 것을 즐겼는데, 그의 독특한 작곡방법의 하나인 문자를 음표화하면서 곡의 주제를 만들었다. 하지만 이런 방법은 이미 르네상스 시대에도 나타났다. 죠스캥 데 프레(Josquin des Prez, 1440-1521)⁵¹⁾는 그의 미사 <헤르쿨레스 독스 페라리>(Hercules dux Ferrarie)에 소제토 카바토 기법(soggetto cavato)⁵²⁾을 사용하였다. 또한 바로크 시대에는 바흐가 자신의 이름(B-A-C-H)을 주제로 하여 작곡한 바 있는데, 슈만 역시 알파벳 글자와 상응하는 음표들을 사용하여 피아노 음악을 작곡했다. 성격소품은 아니지만 《아베크 변주곡》 역시 이러한 방법으로 작곡되었다.⁵³⁾

또한 슈만은 자신의 내면적인 갈등을 상징적인 가상의 인물로 구체화하여 표현하기도 했다. 이런 가상의 인물을 《사육제》와 《다윗동맹 무곡집》에 등장시켜서 대조되는 자신의 성격으로 나타냈는데, 명상적이고 내성적 성격을 대표하는 ‘오이제비우스’(Eusebius)와, 변덕스럽고 신경질적이며 외향적 성격을 나타내는 ‘플로레스탄’(Florestan), 그리고 이 둘의 중간인 현명하고 사려깊은 ‘라로’(Raro)라는 인물을 작품에 등장시켰다⁵⁴⁾. 《다윗동맹 무곡집》에서는 각 곡들의 음악적 내용에 따라 플로레스탄을 의미하는 ‘F’를, 오이제비우스를 의미하는 ‘E’를 각 곡 끝부분에 넣었다(악보 3, 4).

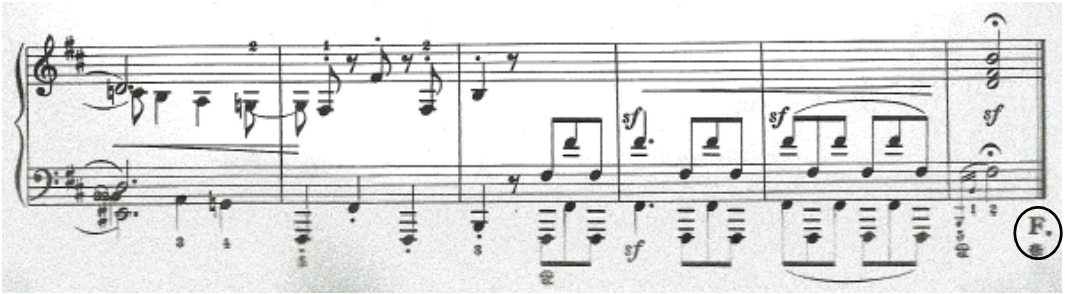
51) 르네상스를 대표하는 작곡가 겸 음악가로 미사, 모테트를 비롯한 교회 음악과 더불어 많은 세속 음악을 작곡한 인물이다.

52) ‘소제토 카바토’라는 용어는 음악학자 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)의 『화성의 체계』(Le Istitutioni Harmoniche, 1558)에서 처음 사용된 것으로, 문장이나 단어에 나온 모음과 귀도 다레초(Guido d'Arezzo, 995-1050)의 ‘ut, re, mi, fa, sol, la’ 여섯 계명 중 이와 동일한 모음을 갖는 계명을 선택하여 특정 선율을 만드는 방식을 의미한다. 김수은, “죠크 데 프레(Josquin des Prez)의 미사 <헤르쿨레스 독스 페라리(Hercules dux Ferrarie)>에 관한 분석” (이화여자대학교 석사학위논문 2009), pp. 20-21.

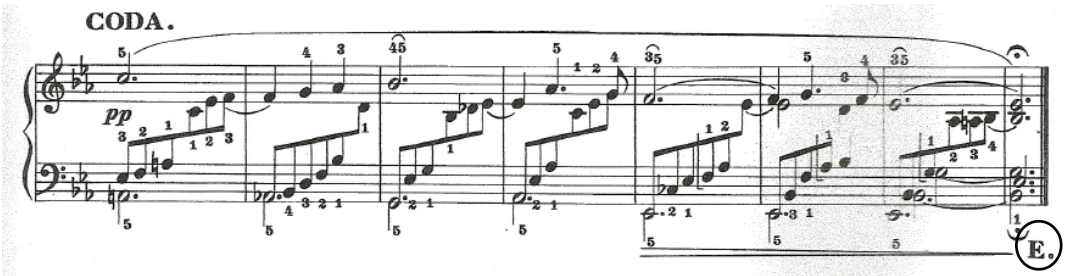
53) 본 논문의 [악보 27-a]를 참조하십시오.

54) Rey M. Longyear, 「19세기 낭만주의 음악」, 김혜선 역, (서울: 도서출판 다리, 2001), p. 115.

[악보 3] <다비드 동맹 무곡집> 제 4곡, 마디 50-55 : 플로레스탄.

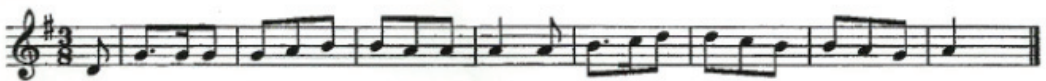


[악보 4] <다비드 동맹 무곡집> 제 14곡, 마디 65-72 : 오이제비우스.



슈만은 민요나 다른 작곡가들의 선율을 즐겨 인용하거나, 자신이 작곡한 선율을 다른 곡에 도입시켰다. 《나비》의 제 12곡에는 17세기 독일의 민요인 <할아버지의 춤>(Grossvatertanz)을 인용하였고, 이는 《사육제》의 제 20곡에서도 볼 수 있다(악보 5, 6, 7).

[악보 5] 독일 민요 <할아버지 춤>의 선율



[악보 6] <나비> 제 12곡, 마디 1-6



[악보 7] <사육제> 제 20곡, 마디 52-60



앞에서 언급한 성격소품들 외에도 가볍고 담백한 스케치들을 모은 《노벨레텐》, 호프만 풍의 기괴한 느낌을 불안스럽게 불러일으키는 《야상곡집》, 어른의 입장에서 어린아이의 마음에 대한 애착을 시적으로 표현한⁵⁵⁾ 《어린이의 정경》, 천진스럽고 단순한 스케치들로 이루어진 《어린이를 위한 앨범》 또한 슈만의 열정이 담긴 성격소품들이다. 이렇듯 슈만의 많은 성격소품은 그의 피아노 작품들 중에서 가장 중요한 위치를 차지하고 있다.

55) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 78.

3. 슈만 피아노 음악의 양식적 특징

슈만의 피아노곡은 대체로 1930년에서 1939년에 작곡되었다. 그는 피아노라는 악기의 표현성을 최대로 인식하여 음향적인 면을 발전시켰다. 슈만의 작품은 부드럽고 환상적인 점 외에 문학적이고 음악적인 암시 또는 자전적인 점에서 이전 시대 혹은 동시대 작곡가의 작품들과 다르다.⁵⁶⁾

슈만의 피아노 양식의 특징을 살펴보면, 우선 슈베르트와는 대조적으로 짧은 모티브를 반복한 선율을 즐겨 사용한 것을 들 수 있다. 즉, 선율면에서는 주제적 발전이 거의 없으며, 짧은 음형의 연속적 반복이 특징이다. 또한 슈만은 슈베르트와 마찬가지로 시의 운율에 맞춘 듯한 서정적인 성격의 주제 음형을 많이 사용하였다. 이런 주제 음형은 즉흥적인 스타일인 짧은 주제의 반복적인 동형진행으로 나타나고, 질문하는 듯한 성격의 상행 흐름의 음형의 사용이 많다(악보 8, 9, 10).

56) 조은숙, “R. Schumann의 <빈 사육제의 어릿광대 Faschingsschwank aus Wien Op.26>의 연구 분석” (경희대학교, 석사학위논문 2007), p. 18.

[악보 8] <아베크 변주곡> 주제, 마디 1-10

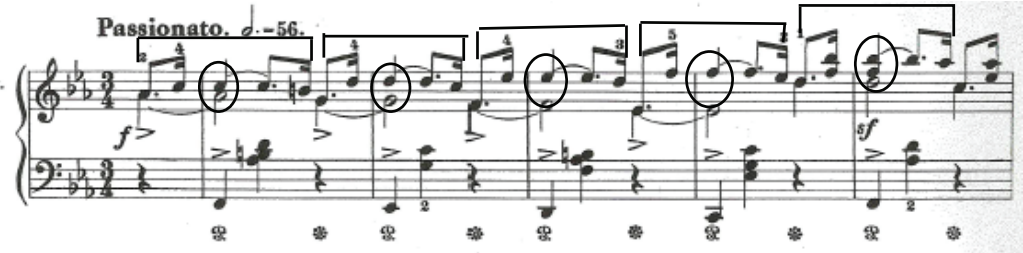
Musical score for 'Avek Variation' Theme, measures 1-10. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5). The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and chords. Dynamics include *mf* and *pp*. A 'u.c.' marking is present at the end of the second system.

[악보 9] <숲속의 정경> 제 7곡, '예언하는 새', 마디 1-3

Musical score for 'Forest Scene' No. 7, 'Bird Predicting', measures 1-3. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 3, 5, 1, 4, 3, 5, 1, 4, 2). The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and a bass line. Dynamics include *pp*.

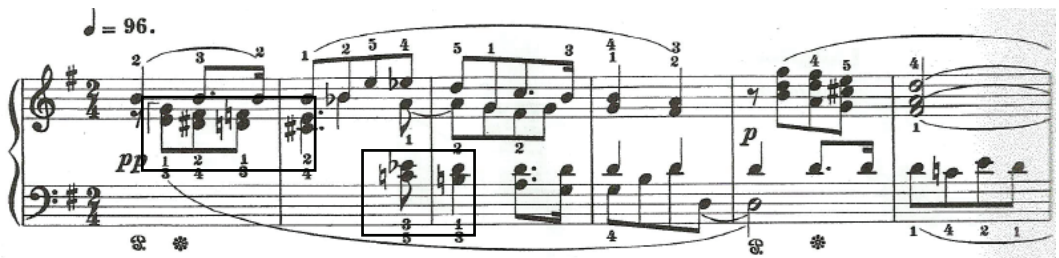
[악보 10] <사육제>의 제 11곡, ‘키아리나’, 마디 1-5

‘부점리듬을 사용한 한 마디의 짧은 음형의 반복으로 선율이 구성되어 있으며, 오른손의 선율은 전체적으로 상행하고 있다.’



슈만의 또 다른 특징으로 슈만은 풍부하고 다양한 화성적 색채감을 개발하려 노력했다. 반음계적 화성, 비화성음, 해결되지 않은 7도 화음 등을 사용하여 곡에 긴장감을 주었다. 또한 페달 사용에 있어서도 항상 특이한 공명과 반향(echo) 효과를 사용하여 음향의 효과를 극대화했고, 페달 포인트로 특정 음을 강조하며 곡의 조성을 강조, 불협화음의 효과를 유도했다(악보 11, 12).

[악보 11] <어린이의 정경> 제 11곡, ‘위협’, 마디 1-5 : 반음계적 화성.



[악보 12] <나비> 제 12곡, 마디 465-471 : 페달 포인트.

또한 빈번한 전조를 즐겨 사용했는데 다른 낭만주의 음악가들처럼 장3도 간격이나 이명동음적(enharmonic) 전조 등을 즐겨 사용했다(악보 13, 14).

[악보 13] <나비> 제 8곡, 마디 1-12 : 이명동음적 전조.

[악보 14] <크라이슬레리아나> 제 1곡, 마디 1-2, 24-27 : 장 3도 간격에 의한 전조.

슈만의 또 다른 음악적 특징으로는 다양하고 복잡한 리듬의 사용을 들 수 있다. 그는 악센트를 동반한 강한 당김음, 약박에서의 악센트, 교차리듬, 헤미올라, 그리고 부점리듬을 일관성 있게 사용하였다. 또한 불규칙하게 나타나는 악센트와 스포르찬도(Sforzando)를 사용함으로써 박자와 리듬이 불일치하여 기본 박자가 상실되는 느낌이 들도록 만들었다⁵⁷⁾(악보 15, 16, 17, 18, 19).

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

[악보 15] <어린이의 정경> 제 9곡, 마디 1-6 : 약박에 악센트사용.



[악보 16] <환상소곡집> 제 1곡, 마디 1-4 : 헤미올라.



[악보 17] <환상곡> 제 1악장, 마디 195-197 : 교차리듬.

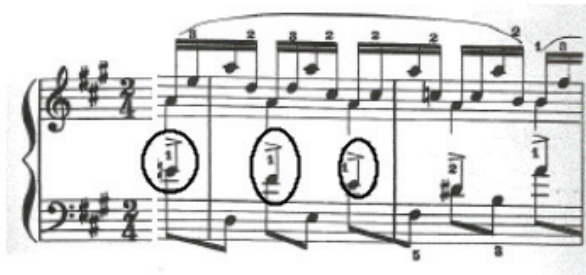


[악보 18] <다윗동맹 무곡집> 제 9곡, 마디 1-3 : 부점리듬을 일관성있게 사용.



[악보 19] <소나타 1번>, 마디 199-201

‘악박에 악센트를 사용하여 박자에 의해 주어진 리듬과 일치하지 않음’



슈만은 바흐(J. S. Bach)의 영향으로 선율이나 화성에 있어서 모방적 수법과 대위법을 사용하였다. 또한 존경하던 바흐의 학구적인 푸가식 주제는 악절진행에 19세기 낭만스타일을 조화시켜 바로크의 것과는 색다른 푸가 음악의 묘미를 창출해냈다⁵⁸⁾ (악보 20, 21).

58) 하에자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 17.

[악보 20] <크라이슬레리아나> 제 7곡, 마디 43-53 : 푸가.

[악보 21] <교향적 연습곡> 제 4곡, 마디 1-3 : 모방기법.

또한 특유의 서정적 흐름과 반음계적 진행, 주요 선율을 외성(soprano와 bass)에 두고 내성부를 장식하는 분산화음의 사용이 특징이며, 넓은 음역의 진행으로 인해 오케스트라적 효과와 관현악적 효과를 창출하였다(악보 22, 23).

[악보 27-a] <아베크 변주곡>, 마디 1-4 : 문자를 음표화 한 방법.

A B^b E G G

[악보 27-b] <아베크 변주곡>, 마디 16-20 : 주제역행.

G G E B^b A

cre - - scen - -

《어린이 앨범》의 제 41곡 ‘북쪽 나라의 노래’(Nordisches Lied)에서는 슈만의 친구이자 덴마크 출신의 작곡가였던 ‘가데’(G-A-D-E)의 이름을 음표화하여 곡을 썼다⁶⁰⁾ (악보 28).

60) 박지연, “R. Schumann Fantasie op.17에 관한 연구” (경희대학교, 석사학위논문 2009), p. 19.

[악보 28] <어린이 앨범> 제 41곡, ‘북쪽 나라의 노래’, 마디 1-4



슈만은 선율의 인용을 즐겨하였다. 그의 <환상곡>은 3악장으로 구성된 소나타와 같은 큰 규모의 곡이다. 이 곡은 독일의 본(Bonn)에서 열린 베토벤을 기념하는 헌정식 연주를 위해 작곡했기 때문에 슈만은 이 곡의 제1악장에 베토벤의 연가곡 《멀리 있는 연인에게》(An die ferne Geliebte, Op.98)에서 선율을 인용하였다⁶¹⁾(악보 29, 30).

[악보 29] 베토벤의 <멀리 있는 연인에게> 제 1곡, 마디 1-5

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

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

61) 정희선, “피아노음악 중심의 작곡가 집중 탐구-슈만, 3. 예술가들과의 교류”, 『피아노 음악』 2006, 7월호, p. 106.

[악보 30] <환상곡>, 마디 294-297

The image shows a musical score for measures 294-297 of Liszt's 'Fantasy'. The score is written for piano and includes the following details:

- Tempo:** Adagio
- Measure 294:** Features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. A '4' is written above the staff.
- Measure 295:** Continues the rhythmic pattern. A '4' is written below the staff.
- Measure 296:** The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. A '3' is written above the staff, and a '2' is written below the staff.
- Measure 297:** The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. A '3' is written above the staff, and a '4' is written below the staff.
- Dynamic:** *mf* (mezzo-forte) is indicated in measure 296.
- Other markings:** There are various fingering numbers (1-5) and asterisks (*) throughout the score.

IV. 《빈 사육제의 어릿광대》의 작품분석

슈만은 1838년 10월부터 1839년 4월까지 『음악신보』를 발간하려는 목적을 가지고 오스트리아의 빈에 머무르게 되었는데, 빈에 머무르는 동안 그곳에서 체험한 사육제의 소란스럽고 번잡함, 유쾌한 분위기를 환상적으로 묘사한 곡인 《빈 사육제의 어릿광대》를 작곡하였다. 이 곡의 표제에는 ‘환상적 그림’(Phantasiebilder)이라는 부제가 붙어있지만 각 곡마다 묘사적인 표제가 붙어있는 것은 아니며 단지 곡명에만 국한된 것이다.

《빈 사육제의 어릿광대》는 5개의 소품으로 이루어진 모음곡인데 제 1곡부터 제 4곡 ‘인터메초’까지는 빈에서 작곡되었으며, 제 5곡 ‘피날레’는 슈만이 라이프치히로 돌아온 뒤에 작곡되었다. 슈만은 이 곡을 ‘로맨틱한 쇼피스’(Romantic Showpiece)라고 불렀으며⁶²⁾, ‘대 낭만 소나타’라는 설명을 붙여 벨기에 작가 시모닌(Simonin de Sire)에게 헌정하였다.⁶³⁾ 곡명의 ‘Schwank’라는 단어는 ‘장난’이라는 뜻으로 당시 보수적인 빈에서 금지되었던 혁명의 상징, 프랑스 국가 <라 마르세예즈>(La Marseillaise)의 선율을 제 1곡의 중간에 인용한 것에서 유래한다.⁶⁴⁾

슈만의 작품 중 외향적인 성격을 가지는 《빈 사육제의 어릿광대》는 ‘알레그로’(Allegro), ‘로만체’(Romanze), ‘스케르치노’(Scherzino), ‘인터메초’(Intermezzo), ‘피날레’(Finale)로 이루어져 있다. 이 작품의 제 1곡과 제 3곡에는 론도형식이 사용되었고, 제 2곡과 제 4곡은 3부분 형식, 그리고 제 5곡에는 소나타 알레그로 형식이 사용되었는데, 형식에 얽매이지 않은 소나타라고 볼 수 있다. 이 곡의 전체적인 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 2).

62) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 Vol. 14」, p. 217.

63) 하예자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 98.

64) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, p. 214.

[표 2] 《빈 사육제의 어릿광대》의 전체 구조

구분	형식	박자	조성	빠르기
제 1곡 ‘알레그로’	큰 Rondo 형식 ABACADAEAFa+ coda	3/4	B ^b 장조	♩ =76 Molto allegro
제 2곡 ‘로만체’	3부 형식 ABA’	2/4	g단조	Ziemlich langsam ♩=92
제 3곡 ‘스케르치노’	Rondo 형식 ABACA+ coda	2/4	B ^b 장조	♩ =112
제 4곡 ‘인터메초’	3부 형식 AA’A”	4/4	e ^b 단조	Mit grösster Energie ♩ =116
제 5곡 ‘피날레’	Sonata-Allegro 형식	2/4	B ^b 장조	Höchst lebhaft ♩ =138

1. 제 1곡 ‘알레그로’(Allegro)

제 1곡인 ‘알레그로’는 다섯 곡 중에서 가장 긴 곡으로 유쾌하고 생동감 넘치는 사육제의 분위기를 묘사한 화려한 곡이다. 이 곡의 제목인 ‘알레그로’는 템포를 나타내기도 하지만 곡의 성격을 나타낸 포괄적인 개념을 갖는다. 곡의 분위기는 ‘매우 활발하고 생기있게’(sehr lebhaft) 연주하도록 지시되어 있으며 빠른 Allegro의 템포로 연주된다. 이 곡은 ABACADAEAFa+코다(coda)로 구성된 큰 론도형식으로, 처음에 나타나는 무곡풍의 주제 A가 성격이 다른 에피소드(Episode) B, C, D, E, F를 사이에 두고 반복해서 나타난다. 주제 A에서 주로 되풀이되는 ♩ ♩ ♩ 리듬형은 여러 에피소드에서도 사용됨으로써 곡의 통일성과 안정감을 주고 있다. ‘알레그로’의 전체적인

조성은 B^b장조이지만 여러 에피소드를 거치며 곡의 빈번한 전조가 이루어져 곡의 다양성을 보인다. 제 1곡 ‘알레그로’의 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 3).

[표 3] 제 1곡 ‘알레그로’의 구조

	마디	조성	템포	형식
주제 A	1-24	B ^b 장조	♩ = 76	3부분
에피소드 B	25-62	g 단조	♩ = 84	2부분
주제 A'	63-86	B ^b 장조	♩ = 76	3부분
에피소드 C	87-126	E ^b 장조		3부분
주제 A	127-150	B ^b 장조	♩ = 76	3부분
에피소드 D	151-228	g 단조	♩ = 86	4부분
주제 A	229-252	B ^b 장조	♩ = 76	3부분
에피소드 E	253-324	빈번한 조성변화 F [#] -D ^b -A ^b		4부분
주제 A''	325-340	B ^b 장조		2부분
에피소드 F	341-440	E ^b 장조		2부분
주제 A	441-464	B ^b 장조	♩ = 76	3부분
Coda	465-553	B ^b 장조		

주제 A는 총 24마디이며 각각 8마디의 구성을 지닌 3개의 악절 a b a'로 이루어진 3부분 형식의 구조를 갖는데 a는 마디 1-8, b는 마디 9-16, a'는 마디 17-24로 되어 있다. 사육제의 시작을 알리는 팡파레와 같이 웅장한 주제 A는 못갖춘마디의 B^b 장조로 시작되며 곡 전체에 걸쳐 6번 반복된다.

B^b 장조로 시작되는 첫째 악절 a(마디 1-8)는 마디 3-4에서 F장조로 전조되고, 마디 5에서는 E^b 장조로 전조되며, 마디 6에서는 다시 B^b 장조로 되돌아와 V⁷-I(정격종지)로 마무리 된다. 마디 1-4에는 5개의 에피소드에도 인용되는 음형 a, b, c가 나타난다. 음형 a는 추진력이 강하게 느껴지는 선율의 화음과 그 뒤로 이어지는 분산화음 형태의 8분음표 4개의 리듬으로 이루어지는데 제 1곡 '알레그로'의 특징적인 리듬이다. 음형 b는 순차적으로 상행하는 화음으로 이루어지며, 베이스에 나타나는 음형 c는 하행하는 5음으로 이루어진 클라라 모토⁶⁵⁾ 선율을 응용한 것이다. 마디 5-8은 첫 4마디의 선율이 완전 4도 위로 배치되었는데, 이것은 선행구 4마디와 후행구 마디가 같은 요소로 화성적인 동형진행을 이룬다고 할 수 있다(악보 31).

65) 클라라 모토(Clara motto): 5개 음에 의한 순차적인 하행을 뜻하며, 슈만은 클라라가 작곡한 <작은 음악회>(Les soirées Musicales) 중 제 3곡 'Notturmo'의 하행하는 주제를 즐겨 인용하였다.



[악보 31] 제 1곡 ‘알레그로’ (주제 A의 마디 1-6)

주제 A의 둘째 악절 b(마디 9-16)에서는 c단조-g단조-c단조로 조성이 바뀌며 첫째 악절 a의 장조 구성과는 달리 단조 구성을 보인다. 상성부는 G-B-C-F#-G로 연결되는 주요음 진행 즉, 완전 5도나 4도가 주요 선율 음정으로 나타나며 이는 에피소드 D에서도 중심적 선율로 나타난다. 또한 하성부에서는 음형 a와 음형 b가 변형되어 나타난다(악보 32).

[악보 32] 제 1곡 ‘알레그로’ (주제 A의 마디 7-13)

마디 16의 마지막 박에서 c단조의 조성으로 시작되는 셋째 악절 a'(마디 17-24)에서는 마디 1-4가 마디 17-20부분에서 재현되었지만, 조성은 원조로 돌아가지 않는다. 마디 21부터는 첫째 악절의 마디 5-8을 그대로 반복

하였다(악보 33).

[악보 33] 제 1곡 '알레그로' (주제 A의 마디 14-24)

The image shows a musical score for the first movement 'Allegro' of a piece, focusing on Theme A, measures 14-24. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is divided into two systems. The first system (measures 14-24) is annotated with three boxes: 'a'로가는 연결구' (measures 14-18), 'c 단조' (measures 19-22), and '마디 1-4의 재현' (measures 23-24). The second system (measures 25-28) is annotated with a box '마디 5-8과 동일' (measures 5-8 and identical). The score features a piano accompaniment with a mix of chords and moving lines in both hands.

주제 A 다음으로 이어지는 에피소드 B(마디 25-62)는 총 38마디이며, 3/4박자 리듬으로 분산화음 형태의 반주를 가진다. 구성은 c(마디 25-44)와 c를 변형한 c'(마디 45-62)의 2부분으로 이루어진다. c부분(마디 25-44)에서는 활기찬 성격의 주제 A와는 대조적으로, *p*로 시작하는 g단조의 서정적인 선율이 나타나는데 왼손에서 주제 A의 음형 a가 변형되어 나타난다. 또한 마디 29-32에서는 마디 25-28이 3도 위에서 동형진행된 것을 볼 수 있다(악보 34).

[악보 34] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 B의 마디 25-32)

g단조로 시작한 c'부분(마디 45-62)에서는 마디 48에서 B^b장조로 전조되었다가 마디 58에서 g단조로 다시 돌아오며 완전중지가 연장되어 짧은 중지부를 이룬다.

에피소드 B에 이어서 주제 A'부분(마디 63-86)이 나타나는데, 주제 A'는 주제 A와 같지만 마디 70-78이 마디 9-16의 완전 5도 위인 g단조에서 나온다는 것이 다르다(악보 35).

[악보 35] 제 1곡 ‘알레그로’ (마디 9-10과 마디 71-73)

에피소드 C는 총 39마디(마디 87-126)로 되어있으며 조성은 E^b장조이다. d(마디87-102), d'(마디 103-118), 코데타(마디 119-126)의 3부분으로 이루어졌다. 당김음으로 이루어진 코드가 연속적으로 진행되며 변형, 반복, 이조되었고, 상성부의 선율은 순차적으로 하행하거나 상행하면서 동형진

행 되고 있다(악보 36).

[악보 36] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 C의 마디 87-92)

당김음 사용에 의한 동형진행

또한 코데타 부분의 마디 119-123에서는 옥타브 이상의 도약 진행이 반복적으로 나타나며 감7화음⁶⁶⁾이 사용되면서 색채감이 더해진다(악보 37).

[악보 37] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 C의 마디 119-123)

감 7화음

에피소드 C에 이어 주제 A가 마디 127-150에서 도돌이표가 생략된 형태로 그대로 나타나며, 마디 151부터 새로운 에피소드 D(마디 151-228)가 나타난다. 이 부분은 크게 4부분으로 구성되어 있는데, e(마디 151-174) e'(마디 175-190) e''(마디 191-212) e'''(마디 213-228)로 이루어진다. 마디

66) 단3도+단3도로 이루어진 감 3화음 위에 다시 단3도를 쌓아서 만든 화음으로, 이때 근음부터 제 7음사이의 감 7도가 된다.

151-154가 4마디 단위로 반복 변형되어 e부분을 이루고 있다. 조성은 g단조 - c단조 - E^b장조 - g단조 - d단조 - g단조 - c단조 - g단조 - c단조 - f단조 - g단조로 변화하며 잦은 전조가 나타나지만 전체적으로 g단조가 중심을 이룬다. 에피소드 D에서는 에피소드 B에서 사용된 ♩♪♪♪와 ♩/♪♪의 리듬 꼴이 곡 전체를 지배하며, 오른손의 주선율에서는 마디 9-13에 나왔던 완전 5도와 완전 4도의 선율 진행이 나타난다(악보 38).

[악보 38] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 D의 마디 151-158)

e부분의 마디 167-174는 상성부에서 두 마디 단위로 상, 하행을 반복하는 동형진행이 나타난다. 전체적으로 선율이 상행되며 마디 172부터 크레센도되어 마디 174에서 클라이막스를 이루며 e부분이 마무리된다(악보 39).

[악보 39] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 D의 마디 167-174)

24마디였던 e부분에서 16마디로 규모가 축소된 e'부분은 e부분의 마디 151-158가 반복된 후 마디 183에서 조성이 d단조로 전조된다. 그리고 왼손에서 음형 b가 변형된 화음의 동일 반복은 에피소드 E에 나올 부분의 리듬을 암시한다(악보 40).

[악보 40] 제 1곡 '알레그로' (에피소드 D의 마디 182-187)

e''부분의 마디 191-198은 e부분과 e'부분의 첫 8마디와 동일하다. 마디 198부터 선율이 상승하며 마디 211에서 악센트와 함께 도미넌트 9화음(V9 Chord)으로 작은 클라이막스를 이룬다.

마디 213부터 시작하는 e'''는 e부분이 *ff*로 옥타브 위에서 재현되고 마디 225부터 *ritard.*되며 마디 229의 A부분으로 연결된다.

마디 229-252의 A부분은 도돌이표가 생략된 형태로 동일하게 반복된다. 또한 에피소드 E가 시작되기 전 A부분의 마지막 마디에서 Kurze Pause⁶⁷⁾가 나타난다.

에피소드 E(마디 253-324)는 F[#]장조로 앞의 부분과는 다른 분위기를 보이며 부점 리듬과 악센트, 스타카토, 크레센도 등의 사용으로 전체 에피소드 중 가장 리듬감 있는 부분이다. 음형 a의 리듬인 ♩ ♪ ♪ ♪ ♪에서 파생된 변형

67) Kurze Pause(Short Pause 짧은 휴지): 악곡에 변화를 주기 위해 곡의 중간이나 악장의 마지막에 연주를 잠시 늦추거나 멈추게 하는 기호.

리듬인 ♩ ♪ ♩ 리듬을 중심으로 하며, [악보 40]에 언급된 화음의 동일반복이 나타난다. 에피소드 E는 크게 f g h g' 4부분의 구성을 보이는데, f부분(마디 253-268)에서는 상성부에 음형 a의 변형 ♩ ♪ ♩ ♩ 과 음형 c인 클라라모토가 나타난다(악보 41).

[악보 41] 제 1곡 '알레그로' (에피소드 E의 마디 253-258)



g부분(마디 269-292)에서는 부점 리듬이 주요 패턴으로 사용되고 있다. 조성은 B장조(마디 269-276), C# 장조(마디 277-285), C# 장조의 이명동음 조성인 D^b 장조, B^b 장조, E^b 장조(마디 286-292)로 잦은 전조가 이루어지며 각 조성의 I화음과 V화음이 주로 반복된다. 마디 281-284에는 독일민요인 <할아버지의 춤>(Grossvatertanz) 선율⁶⁸⁾이 인용되었다(악보 42).

[악보 42] 제 1곡 '알레그로' (에피소드 E의 마디 279-285)



68) 본 논문의 [악보 5] 참조.

h부분(마디 293-308)에는 당시 빈에서 금지되었던 프랑스 국가인 <라 마르세예즈>⁶⁹⁾ 선율이 인용되고 있다. 이 부분의 조성은 A^b 장조이며 주요 리듬은 g부분과 마찬가지로 부점리듬이며, *ff*의 다이내믹으로 당당하며 활기찬 성격을 지닌다(악보 43, 44).

[악보 43] 프랑스 국가 <라 마르세예즈>의 선율



[악보 44] 제 1곡 '알레그로' (에피소드 E의 마디 293-299)

<라 마르세예즈> 선율 인용

The image displays two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 291 and ends at measure 299. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The melody from the previous image is integrated into the piano's texture. Dynamic markings include *ff* and *f*. The second system continues from measure 298.

69) <라 마르세예즈>는 1795년, 국민의회를 통해 프랑스 국가로 제정되었으나 나폴레옹 제정 시기 및 루이 18세의 제2왕정복고 시기에는 혁명과 관련되어 있다는 이유로 인하여 금지되어 있었다.

g'부분(마디 301-324)는 g부분을 변형, 반복하였는데, 조성이 D^b장조 - B^b장조 - E^b장조 - C장조 - F장조로 전조되는 것이 다르다.

주제 A'부분(마디 325-340)은 지금까지의 주제 A와는 다른 형태를 보이며 시작된다. 3부분으로 구성된 주제 A와 달리 a"(마디 325-332), b'(마디 333-340)의 두 개의 악절로 이루어져있으며, 전체 길이도 16마디로 축소되었다. 조성은 B^b장조의 V화음으로 시작하여 E^b장조 - B^b장조로 나타난다. 상성부와 하성부의 선율은 옥타브 간격으로 동일하게 나타나며, 첫째 악절 a"는 마디 167에서 나타났던 두 마디 단위의 상행, 하행 선율이 마디 325부터 네 마디 단위로 확대된 형태를 보인다(악보 45).

[악보 45] 제 1곡 '알레그로' (주제 A"의 마디 324-328)

둘째 악절 b'의 마디 333부터는 주제 음형 a가 오른손과 왼손에서 교대로 나타나고, 선율이 전체적으로 상행, 크레센도 되면서 클라이막스를 이룬다(악보 46).

[악보 46] 제 1곡 ‘알레그로’ (주제 A'의 마디 333-340)

음형 a의 변형

에피소드 F(마디 341-440)는 크게 k부분(마디 341-408), l부분(마디 409-440)의 2부분으로 나누어 볼 수 있다. 당김음적인 효과가 나타나는 ♩ 7/♩ 리듬은 k부분에서 지속적으로 나타난다. k부분은 주요 선율의 반음계적인 진행과 더불어 처음 코드와 그 다음 박자에서 옥타브 위로 도약하며 질문의 형태를 보이며, 다시 다음 코드에서 하강하며 응답의 형태가 나타난다 (악보 47).

[악보 47] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 F의 마디 341-347)

*pp*로 시작하는 1부분(마디 409-440)에는 당김음 리듬이 사용되었으며, 왼손에서 반음계적 순차진행을 하고 있다(악보 48).

[악보 48] 제 1곡 ‘알레그로’ (에피소드 F의 마디 409-416)

마디 441부터 마디 464까지 처음 주제 A가 마지막으로 다시 등장한 후에 코다가 나온다.

코다(마디 465-553)는 에피소드와 주제 A부분의 내용으로 구성되며 크게 $d''' e''' m a'''$ 의 4부분으로 이루어져 있다. 에피소드 C의 첫 8마디가 재현되며 시작되는 코다의 첫 부분인 d''' 부분(마디 465-491)은 베이스에서 B^b 음의 페달포인트가 사용되어 원조인 B^b 장조를 강조하고 있다. 조성은 E 장조 - B^b 장조 - g 단조 - B^b 장조로 변화하였고, 음형 c 가 마디 477부터 상성부의 선율에서 나타난다(악보 49).

[악보 49] 제 1곡 ‘알레그로’ (Coda의 마디 465-482)

465 Coda

Pedal Point

472 *pp* 음형 c

479 *pp*

에피소드 D의 e부분과 유사한 e'''부분(마디 492-507)에는 음형 a가 변형되어 나타나며 순차적인 상행진행을 보인다(악보 50).

[악보 50] 제 1곡 ‘알레그로’ (Coda의 마디 491-497)

음형 a의 변형

m부분(마디 508-523)은 꾸밈음이 나타나며 4마디 단위로 동형진행 되었고, 조성은 B^b장조 - E^b장조 -g단조 - F장조로 전조되었다.

a'''부분(마디 524-553)은 주제 A'의 마디 325-340이 그대로 재현되었으며 sf, 악센트, 당김음 등의 다양한 다이내믹이 사용되었다. 음형 a가 7잇단음표로 확장되며 G^b음으로 정점에 도달하는 것을 2번 더 반복한다. B^b화음의 V⁷-I의 정격종지가 연장되고 마지막에 sf로 B^b음을 강조하며 끝맺는다(악보 51).

[악보 51] 제 1곡 ‘알레그로’ (Coda의 마디 544-553)

The image shows a musical score for the Coda of the first movement, measures 544-553. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 7-measure rest in the right hand and a 7-measure rest in the left hand. The main melody is marked 'sf' and includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final chord marked 'sf'. Two callout boxes are present: '음형 a의 확장' (Expansion of motif a) pointing to the 7-measure rest, and '중지의 연장' (Extension of the pause) pointing to the final chord.

2. 제 2곡 ‘로만체’(Romanze)

총 25마디로 5곡 중 가장 짧은 제 2곡 ‘로만체’는 활기차고 생동감 넘치는 제 1곡 ‘알레그로’와는 대조적으로, 아주 느린(ziemlich langsam) 템포의 서정적인 곡이다. 슈만의 두 가지 성향 중 내성적인 ‘오이제비우스’의 성격이 나타난다. 이 곡은 A-B-A'의 3부 형식으로 되어있으며 A와 B부분은 리듬, 화성, 조성, 분위기 면에서 대조적이다. ‘로만체’의 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 4).

[표 4] 제 2곡 ‘로만체’의 구조

구분	마디	박자	조성
A	1-12	2/4	g단조-a단조
B	13-19	3/4	C장조-g단조
A'	20-25	2/4	g단조

못갓춘마디로 시작하는 A부분(마디 1-12)은 첫 두 마디에 나타나는 하행하는 다섯 음, 즉 클라라모토의 반복, 동형진행으로 구성되어있다. 클라라모토는 이 곡의 전체를 지배하는 주요 동기(Motive)이다. 마치 클라라를 그리워하는 슈만의 모습이 연상되는 것처럼 보이기도 하는 이 동기는 A부분 마디 3-4와 마디 5-6에서 그대로 반복되고, 마디 7과 마디 9에서 4도와 2도 위로 이조되어 각각 동형진행 된다. 마디 11-12에서는 앞의 두 마디 동기가 3도 간격으로 병진행하며 내성부에서 나타난다(악보 52).

[악보 53] 제 2곡 ‘로만체’ (마디 13-16)

앞 마디 Motive 반복

The image shows a musical score for measures 13-16. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 13-14, and the second system covers measures 15-16. The music is in 3/4 time and features a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. A box labeled '앞 마디 Motive 반복' (Repeat of previous measure motive) is placed above the second system.

A'부분(마디 20-25)은 A부분의 축소된 형태로 A부분과 조성, 박자가 같다. 마디 20-23은 마디 1-4와 동일하며, 마디 23-25는 마디 11-12와 마찬가지로 내성이 3도 병행되며 점차 느려지다가 Adagio로 템포가 바뀐다. 마디 24에서는 네아폴리탄(neapolitan)⁷⁰⁾화음이 사용되었고, 마지막 마디 25에서는 피카르디 종지(picardy third)⁷¹⁾로 곡을 마친다(악보 54).

[악보 54] 제 2곡 ‘로만체’ (마디 21-25)

The image shows a musical score for measures 21-25. It features a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The tempo is marked 'Adagio' and 'ritard.' (ritardando). There are two boxes with labels: '네아폴리탄 화음' (Neapolitan chord) pointing to a chord in measure 24, and 'Picardy third' pointing to the final chord in measure 25. The score includes measure numbers 21, 22, 23, 24, and 25.

70) 네아폴리탄(neapolitan)화음: 프리지안 선법의 ii도 화음이 장 3화음이라는 것에서 비롯된 것으로서 단조에서는 ii도 화음의 베이스를 반음 내려서 장 3화음으로 만든 화음이며, 장조에서는 근음과 5음을 반음 내려서 만든 화음이다.

71) 피카르디 종지(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 ‘스케르치노’는 작은 스케르초(Scherzo)를 의미한다. 보통 빠른 3/4박자이며, 중간에 트리오가 있는 3부 형식으로 구성된 스케르초와는 달리, ‘스케르치노’는 빠른 2/4박자이며 A-B-A'-C-A"-Coda의 론도 형식으로 구성되어 있다. 이 곡은 부점 리듬으로 된 두 마디 단위의 모티브가 반복되고 있는 경쾌하고 익살스런 곡이다. 조성은 B^b 장조가 중심을 이루고 있으며, 셈여림표도 *pp*부터 *ff*까지 다양하게 사용되어 각 부분마다 셈여림의 대조를 이루고 있다. ‘스케르치노’의 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 5).

[표 5] 제 3곡 ‘스케르치노’의 구조

구분	마디	조성	셈여림
A	1-16	B ^b 장조-F장조	<i>p-mf</i>
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>
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>

론도 주제인 A부분은 모두 16마디로 이루어져 있는데 구조는 8(4+4)+8(4+4)로 매우 단순하다. 두 마디의 주요 동기가 마디 8까지 반복, 재현된다. 마디 1-2는 질문과 같고, 한 옥타브 아래에서 진행하는 마디 3-4는 응답과 같은 구조를 가지고 있다. 마디 5-8은 마디 1-4와 동일하다.

B^b 장조로 시작했던 조성은 마디 9부터 딸림조인 F장조로 전조되었으며, 두 마디 단위로 이루어졌던 주요 동기가 네 마디로 확대되어 나타난다. 마디 11에서는 2도 위에서 재현되고, 마디 13부터는 마디 9-12를 다시 반복한다. *p*로 시작했던 셈여림은 *mf*로 음량이 확대되었다(악보 55).

[악보 55] 제 3곡 ‘스케르치노’ (A부분의 마디 1-16)

주요동기, 질문

옥타브아래에서
응답

마디 1-4의 반복

p

B^b : I IV I I V⁷ I

주요 동기의 확대

장2도위 재현

마디 9-12의 반복

mf

F : I V⁷/V V⁷ I

B부분(마디 17-48)은 주요 동기가 변형, 반복되며 오른손과 왼손이 주고 받는 응답적 구조를 보여주고 있다. 조성은 D^b 장조로 시작되어 마디 25에서 A^b 장조로 전조되고, 다시 D^b 장조로 변화한다. 마디 17-24의 8마디가 한 단위를 이루어 마디 17-40까지 변형, 반복되고 있다. 마디 17-24의 윗성부에서는 전체적으로 하행하는 옥타브 진행이 나타나고 있다(악보 56).

[악보 56] 제 3곡 ‘스케르치노’ (B부분의 마디 17-22) : 응답적 구조

질문

D \flat : I₆ IV 응답 V₆ I - II₆

마디 33-40의 하성부에서는 동음 중복에 의한 장식음이 사용되는데 A^b음이 지속되며 전체적으로 상행하는 선율 진행을 보여준다(악보 57).

[악보 57] 제 3곡 ‘스케르치노’ (B부분의 마디 33-38)

오른손 선율 상행

장식음 옥타브상행

B부분의 마디 33-40에서 나타났던 상행 진행과는 다르게 마디 41-48에서는 전체적으로 하행 진행을 보여준다. 마디 45-48에서는 마디 41-44가 한 옥타브 아래에서 그대로 반복되며 데크레센도된다.

A'부분(마디 49-68)에서는 처음 A부분이 재현되었는데, B장조의 2도 아래인 A장조로 전조되어 나타나다가 마디 57부터 원조인 B^b장조로 돌아오고, 마디 61부터 F장조로 전조된다.

*ff*의 다이내믹으로 시작되는 C부분(마디 69-84)은 B^b장조이며 I - IV화

음과 I - V화음이 반복적으로 진행된다. 마디 76-84에서는 마디 69-76이 그대로 반복되었고, 마디 74-76에서 클라라모토가 나타난다(악보 58).

[악보 58] 제 3곡 ‘스케르치노’ (C부분의 마디 67-81)

A'부분(마디 85-115)의 마디 85-92에서는 A부분의 첫 8마디가 그대로 재현되어 마지막으로 주요 선율을 강조하고 있다. 조성 역시 B^b장조이며, 마디 92-96에서 종지적 화성(V - I)이 4번 반복되며 스케르치노의 끝맺음을 암시한다. 마디 97-115에서는 빈번한 전조가 이루어진다(악보 59).

[악보 59] 제 3곡 ‘스케르치노’ (A'부분의 마디 90-99)

마디 105-112에서는 주요 선율이 알토(Alto) 성부에서 진행되며, 소프라노(Soprano)성부의 각 마디 첫 음에는 클라라모토가 사용되었다. 마디 109-114에서는 마디 105-112가 옥타브 아래로 그대로 재현되었고, *pp*의 썸여림으로 나타난다. 마디 113과 마디 115의 갑작스런 생략 종지는 익살스러운 성격을 더욱 잘 보이고 있다(악보 60).

[악보 60] 제 3곡 ‘스케르치노’ (A~부분의 마디 105-115)

코다(마디 116-128)부분은 부점 리듬이 악센트를 동반하여 시작되는데 왼손이 오른손을 모방하는 캐논(Canon)으로 진행한다. 마디 122부터 4분음표로 상행하는 반음계적 옥타브 진행은 *accelerando*, 크레센도와 함께 8분음표와 7잇단음표까지 세분화되어 더욱 극적으로 클라이막스에 다다른 후 정격종지(V - I)로 강하게 곡이 끝난다(악보 61).

[악보 61] 제 3곡 ‘스케르치노’ (코다의 마디 114-128)

4. 제 4곡 ‘인터메초’(Intermezzo)

제 4곡 ‘인터메초’는 슈만이 《빈 사육제의 어릿광대》에 포함시키기 전에 *Intermezzo con molto energia*라는 제목으로 따로 출판했었다. 또한 연가곡 《리더크라이스》(Liederkreis Op.39)의 제 6곡 <아름다운 이방인>(Schöne Fremde)에 인용하기도 하였다.⁷²⁾

‘인터메초’는 끊임없이 이어지는 셋잇단음표의 분산화음 반주위에 서정적인 선율로 구성되어 있는 곡으로 5개의 곡 중 가장 열정적이고 격정적인 느낌을 주고 있으며 슈만의 ‘플로레스탄’의 성격이 나타난다. 조성은 e^b 단조로 시작되지만, 반음계적 진행으로 인한 빈번한 전조가 이루어진다. 또한 다양한 전조와 비화성음, 불협화음을 많이 사용하여 다양한 화성적 색채감이 나타나고, 페달과 *sf*, *rfz.*의 효과적인 사용으로 풍부한 음향이 두드러진다. 이

72) 하애자, 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」, p. 102.

곡은 A-A'-A"의 3부분으로 구성되어 전체적으로 성격의 변화가 거의 없다. 제 4곡 '인터메초'의 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 6).

[표 6] 제 4곡 '인터메초'의 구조

구분	마디	구성
A	1-15	e ^b 단조
A'	16-30	e ^b 단조
A"	31-45	e ^b 단조

A부분은 a(마디 1-8), b(마디 9-15)로 구분되는데, a부분 마디 1의 소프라노 성부에서 나타나는 완전 4도 도약진행은 '인터메초' 전체에서 주요 동기로 사용된다. A부분에서는 상성부의 주선율과 내성, 베이스의 수직적 화성에 장, 단 2도의 불협화적인 음이 첨가되어 나타난다. a부분(마디 1-8)의 조성은 e^b단조-D^b장조-b^b단조로 빈번하게 전조된다. 마디 1-4에서는 베이스에서 클라라모토가 나타난다(악보 62).

[악보 62] 제 4곡 ‘인터메초’ (A부분의 마디 1-4)

4도 도약

클라라모토

$b^b m$

마디 5-8은 앞 4마디를 반복하였고 마지막 8마디에서는 내성의 a^b 음이 제자리되어 피카르디 종지가 나타난다.

a부분이 변형, 발전된 b(마디 9-15)부분은 도약의 폭이 넓어졌고 비화성 음인 전타음(Appoggiatura)이 스포르찬도로 강조된다. 조성은 b^b 단조- a^b 단조- e^b 단조로 전조된다(악보 63).

[악보 63] 제 4곡 '인타메초' (A부분의 마디 11-14)

A'부분(마디 16-30)은 A부분이 변형되어 전개되는 부분이다. A부분은 a'(마디 16-23)와 b'(마디 24-30)로 이루어진다. 마디 16-19에서는 A부분의 마디 1-4가 그대로 재현되었고, 마디 24-30은 A부분의 마디 9-15의 b^b 단조가 4도 위로 전조되어 e^b 단조로 나타난다.

A"부분(마디 31-45)은 a"(마디 31-38)와 b"(마디 39-45)의 2부분으로 구성된다. a"부분은 4마디 단위로 볼 수 있는데, 마디 31-34에서는 A부분 첫 4마디의 완전 4도위인 a^b 단조로 전조되어 시작된다. 마디 35-38의 선율은 A부분 마디 5-8의 2도 아래에서 재현되었다. b"부분은 마디 38의 둘째 박부터 소프라노와 베이스에서 주제 동기인 완전 4도의 도약음정을 주고받는다. 마디 42에서 피카르디 종지가 나타나며, 이후 I화음이 계속 자리바꿈하며 반복, 연장되다가 조용히 곡을 끝맺는다(악보 64).

[악보 64] 제 4곡 '인타메초' (A'부분의 마디 37-45)

4도 도약

ritard.

p

피카르디 종지의 연장

5. 제 5곡 ‘피날레’(Finale)

《빈 사육제의 어릿광대》의 마지막 곡인 제 5곡 ‘피날레’는 제 1곡 ‘알레그로’의 활기차고 생동감 넘치는 사육제의 분위기를 다시 화려하게 표현한 곡이다. ‘최고로 생기있게’(Höchst lebhaft) 연주하도록 지시되어 있으며, 빠른 템포를 지니는데 슈만의 외향적인 플로레스탄의 성격이 나타난다. ‘피날레’는 제시부, 발전부, 재현부, 코다(Coda)로 구성된 소나타 알레그로 형식이다. ‘피날레’의 구조를 살펴보면 다음과 같다(표 7).

[표 7] 제 5곡 ‘피날레’의 구조

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

제시부(마디 1-114)는 제 1주제부, 연결구, 제 2주제부, 그리고 코데타로 구성되어 있다. 제 1주제부는 주제(마디 1-8)와 주제의 확대(마디 9-25), 연결구로 이어지는 에피소드(마디 26-37)로 이루어진다. 제 1주제부(마디 1-37)는 16분음표가 두 개씩 묶여 있는 음형으로 되어있으며, B^b 장조의 I-V 화음으로 진행된다. 우선 제 1주제부의 주제(마디 1-8)를 살펴보면 상성부에서 중복되는 옥타브 선율의 2분음표가 옥타브 아래로 3번 하행하고 있으며, 하성부에서는 단 3도 간격으로 움직이는 16분음표의 선율이 빠르게 하행하고 있다. B^b 장조의 으뜸음과 딸림음으로 이루어진 옥타브 선율의 2분음표를 음형 a로, 3도 간격으로 움직이는 16분음표를 음형 b로 볼 수 있다 (악보 65).

[악보 65] 제 5곡 '피날레' (제시부 제 1주제부의 마디 1-9)

제 1주제부의 확대(마디 9-25)부분에서는 두 마디 단위로 내성과 하성부가 3도 간격을 유지하며 상, 하행되고 있다. 조성은 B^b 장조-g단조(마디 13)-F장조(마디 17)로 전조되면서 각 조의 V화음, I화음이 *f*의 다이내믹으로 강조되고 있다. 마디 20-24에서는 클라라모토가 나타나는데 이는 뒤에 나올 조성을 암시하기도 한다(악보 66).

[악보 66] 제 5곡 '피날레' (제시부 제 1주제부의 마디 10-25)

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 10-14) shows a sequence of chords: B^b (measures 10-11), I (measures 12-13), gm: (measures 14-15), and V (measures 16-17). The second system (measures 18-24) shows chords: I (measures 18-19), V I (measures 20-21), and F: (measures 22-24). The third system (measures 25-26) shows a final chord. A box labeled '클라라모토' (Clara Mott) is connected by a line to the bass line in measures 20-24, where a six-degree chromatic line is visible in the bass clef.

이어서 나오는 에피소드(마디 26-37)는 같은 음형의 반복으로 이루어진다. 약박에 나오는 악센트와 당김음으로 인해 리듬과 박자가 불규칙하게 나타난다. 또한 오른손에서 6도 병진행이 나타나는 것이 특징이다(악보 67).

[악보 67] 제 5곡 '피날레' (제시부의 제 1주제부의 마디 26-31)

연결구(마디 38-46)는 제 1주제부와 제 2주제부를 연결 시켜주는 부분으로, 스타카토로 진행되며 3도로 병진행 되는 아치형의 음형으로 동형진행된다. 조성은 제 2주제부의 조성인 F장조로 가기위해 전조가 이루어지며 I화음과 V화음의 변화가 자주 나타난다(악보 68).

[악보 68] 제 5곡 '피날레' (제시부 연결구의 마디 32-45)

제 2주제부(마디 47-106)는 제 2주제(마디 47-54), 주제의 확대(마디 55-74), 에피소드 II(마디 75-91), 에피소드 III(마디 92-106)로 구성된다.

제 2주제(마디 47-54)는 제 1주제부의 딸림조인 F장조로 시작하며, 상성부에서 4분음표의 서정적인 선율이 셋잇단음표의 분산화음 반주 위에서 순차적으로 진행된다. 이러한 서정적인 분위기는 제 1주제부와 대조를 이루며, 슈만의 오이제비우스의 성격을 보인다. 제 2주제는 베이스 부분에 F음을 반복하면서 조성을 강조하였고, 마디 52-54에서는 클라라모토가 사용되며, 마디 55에서는 2:3의 교차리듬이 나타난다(악보 69).

[악보 69] 제 5곡 ‘피날레’ (제시부 제 2주제부의 마디 46-57)

제 2주제부에서 주제의 확대가 이루어지는 마디 55-74를 살펴보면, 마디 55-59에서는 마디 47-54가 그대로 재현되었고, 마디 60-67에서 마디 52-55의 선율이 3도 위에서 동형진행 되었다. 마디 63-67에서는 제 2주제부 조성의 딸림조인 C장조로 전조되는데 종지형이 두 번 더 반복되면서 베이스에서 나타나는 C음은 조성을 강조해주고 있다.

에피소드 II(마디 75-91)는 셋잇단음표가 중심을 이룬다. 이 셋잇단음표 선율은 왼손에서 3도 간격을 이루며 상행하며, 오른손에서는 반음계적 진행과 상행하는 도약 선율로 진행된다. 또한 왼손과 오른손 간의 교차리듬이 나타난다. 이 선율은 4마디 단위로 구성되어 4번 동형진행 되며 조성은 A장조-D장조-B장조-E장조로 잦은 전조가 나타난다(악보 70).

[악보 70] 제 5곡 '피날레' (제시부 제 2주제부의 마디 70-87)

에피소드 III(마디 92-107)는 제 2주제의 변형된 형태이다. 마디 91-102의 알토에서는 반음계적 하행 진행이 나타나며, 이와 다르게 소프라노 선율은 반음계적 상행 진행하며 반진행이 이루어진다. 마디 103-107에서는 점차 상행되며 코데타(Codetta)로 이어진다(악보 71).

[악보 71] 제 5곡 '피날레' (제시부 제 2주제부의 마디 88-99)

B^b장조의 딸림조인 F장조로 이루어진 코데타(마디 107-114)는 제 2주제가 변형된 형태이며, 제시부를 종결시키는 역할을 한다.

발전부(마디 115-160)는 제 1주제(마디 115-131)의 발전이 이루어지는 부분과 제 2주제(마디 132-160)의 발전부분으로 나누어 볼 수 있다. 마디 115-131은 제시부의 제 1주제가 발전된 부분으로, 제 1주제가 원조인 B^b장조에서 단 3도위인 D^b장조로 전조되어 나타난다. D^b장조의 조성과 16분음표의 양손 유니즌 진행은 제시부의 제 1주제부보다 좀 더 화려하고 활발한 분위기를 보여준다(악보 72).

[악보 72] 제 5곡 '피날레' (발전부의 마디 115-119)

제 2주제(마디 131-160)를 발전시키는 부분의 조성은 b^b 단조이며, 제 2주제의 왼손에 사용된 셋잇단음표를 응용한 리듬이 나타난다. 주요선율이 오른손과 왼손에서 넓은 음역대에 걸쳐 교대로 나타나며, 이음줄로 연결된 레가토와 스타카토가 대비된다. 오른손 선율은 2옥타브 음역을 넘나들며 반복 진행되는데, 마치 남녀가 대화하는 모습이 연상된다(악보 73).

[악보 73] 제 5곡 '피날레' (발전부의 마디 129-139)

마디 153부터 마디 160까지는 재현부로 가기 위한 경과구로 원조인 B^b 장조로 전조되었다.

재현부(마디 161-249)는 제 1주제부(마디 161-185)와 연결구(마디 186-188)부분, 제 2주제부(마디 189-248)의 재현으로 이루어졌다. 조성은 원조인 B^b 장조이다. 재현부의 제 1주제부(마디 161-185)에서는 제시부의 제 1주제(마디 1-24)가 그대로 재현되고 있으며, 제 2주제부로 가기 위한 연결구인 마디 185-188은 제시부의 연결구(마디 38-46)보다 길이가 축소되었다. 재현부의 연결구는 V화음으로 이루어졌다. 재현부의 제 2주제부는 제시부의 제 2주제부(마디 47-106)가 완전 4도 위의 조성인 이 곡의 으뜸조 B^b 장조에서 그대로 재현되어 나타난다.

코다(Coda)(마디 249-317)는 제 1부분(마디 241-281)과 제 2부분(마디 282-317)으로 구분되며, 사육제의 화려한 종결을 B^b 장조로 사용하여 나타내고 있다. 제 1부분의 마디 249-257에서는 반음계로 상행하는 셋잇단음표 선율과 코드로 이루어져 있으며, 셋잇단음표 음형이 제 1부분의 중심을 이룬다. 이때 나타나는 화음은 B^b 장조의 V-I화음을 반복함으로써 조성을 확고하게 한다. 마디 257-264의 하성부에서는 반음계적 하행 진행을 하며, 마디 266-272의 상성부에서는 순차적 상행 진행을 하고 있으며 하성부에서는 셋잇단음표의 음계형 진행이 나타난다(악보 74).

[악보 74] 제 5곡 '피날레' (코다의 마디 249-268)

249

f

B: V I V

반음계적 진행

옥타브위로 반복

256

I

반음계적 진행

263

셋잇단음표의 음계형 진행

코다의 제 2부분(마디 282-317)에서는 presto의 빠른 템포와 2:3의 교차리듬이 함께 나타나며 격정적이고 열정적인 분위기로 '피날레'를 장식한다. 조성은 B^b장조이며, 마디 282-289의 선율은 마디 289-297에서 다시 반복되었다(악보 75).

[악보 75] 제 5곡 '피날레' (코다의 마디 281-286)

마디 297-301에서 지속되는 B^b 음은 이 곡의 조성을 다시 강조하였고, 마디 297-304에서는 비화성음인 F#음이 사용되어 화성적 색채감을 보인다. 마디 305-309는 B^b장조의 종지의 전형적인 화성진행인 IV-II-V⁷-V-I의 화음으로 나타났으며, 마디 310-317에서는 I도 화음의 연장으로 곡의 조성이 더더욱 강조된다. 스타카토와 악센트, 크레센도의 사용으로 관현악적인 느낌과 함께 클라이막스를 이루며 힘차게 곡을 끝맺는다(악보 76).

[악보 76] 제 5곡 '피날레' (코다의 마디 299-317)

V. 결 론

19세기 낭만주의의 대표적인 작곡가인 슈만의 피아노 작품들은 대부분 성격소품이다. 작곡가의 개성과 주관적인 감정을 자유롭게 표현할 수 있는 특성을 가진 성격소품은 19세기 작곡가들의 많은 관심을 받았다. 슈만은 슈베르트와 멘델스존에 의해 발전해 오던 성격소품에 문학적 요소를 더하여 한 단계 더 발전시켰다. 그의 성격소품은 이후 작곡가들에게 많은 영향을 주었으며, 음악사적으로 중요한 위치를 차지하고 있다.

슈만의 대표적인 성격소품 가운데 하나인 《빈 사육제의 어릿광대》는 총 5개의 소품으로 구성된 모음곡으로 슈만이 빈에서 체험한 사육제의 유쾌하고 소란스러운 모습을 환상적으로 표현한 곡이다. 이 작품을 분석해 본 결과는 다음과 같다.

먼저, 곡의 형식을 살펴보면 제 1곡 ‘알레그로’는 큰 론도형식, 제 2곡 ‘로만체’는 3부 형식, 제 3곡 ‘스케르치노’는 작은 론도형식, 제 4곡 ‘인터메초’는 3부 형식, 제 5곡 ‘피날레’는 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다. 제 1곡과 제 5곡은 규모가 크고 조금 복잡한 형식을 보이며 나머지 곡들은 단순한 구조로 나타나는데 전체적으로 명료하게 구성되어 있다고 볼 수 있다.

선율적인 면에서는 대부분 짧은 주요 동기(2마디, 4마디)가 반복되거나 동형진행 되는 경향을 보였다. 그리고 5개의 음으로 순차 하행하는 선율형인 ‘클라라 모토’, 독일 민요인 <할아버지의 춤>, 프랑스 국가인 <라 마르세예즈>의 선율이 인용되었는데, 이러한 선율 인용은 슈만 작곡 양식의 특징 중 하나이다.

리듬적인 면에서는 주요 리듬 꼴이 곡 전체에서 반복적으로 나타나 리듬

의 통일성을 보이며, 당김음, 부점리듬, 교차리듬, 불규칙적인 악센트, 스포르찬도 등의 사용으로 리듬의 다양성 또한 나타났다. 슈만은 이런 다양하고 정교한 리듬의 사용으로 사육제의 생동감 넘치는 모습을 생생하게 표현하고자 하였다.

조성과 화성적인 면에서는 모호하고 빈번한 전조, 관계조의 전조, 관계가 먼 조성으로의 전조도 자주 이루어졌다. 또한 반음계적 진행, 7화음과 9화음의 사용, 비화성음의 사용, 피카르디 종지, 페달 포인트 등이 사용되어 풍부한 화성적 색채감을 주고 있다.

각 곡의 분위기를 살펴보면 다음과 같다. 화려하고 활기찬 사육제의 모습을 나타낸 제1곡 ‘알레그로’는 주제 동기의 반복을 통해 곡의 안정감과 통일성을 주었고, 주제부 사이의 에피소드를 통해 다양성을 나타냈다. 제1곡과는 대조적으로 제2곡 ‘로만체’는 느린 템포의 조용한 곡이다. 서정적이며 클라라를 그리워하는 슈만의 모습이 담겨있다. 제 3곡 ‘스케르치노’는 부점리듬으로 경쾌하고 익살스러운 분위기를 나타낸다. 제 4곡 ‘인터메초’는 낭만적인 색채가 풍부한 열정적이고 격정적인 느낌의 곡이며, 제 5곡 ‘피날레’는 제 1곡처럼 화려하고 박진감 넘치는 분위기의 빠른 곡이다. 이렇듯 《빈 사육제의 어릿광대》에서 슈만은 자신만의 고유한 음악어법을 사용해 각 악장마다 개성적인 성격을 부여함으로써 빈 사육제의 다양한 분위기를 적절하게 표현하였다. 이 작품은 슈만이 자신의 음악어법과 낭만주의의 시적 아이디어를 담아내는 뛰어난 표현력으로 낭만주의 성격소품의 발전에 결정적으로 중요한 역할을 한 대표적인 작곡가임을 잘 보여주고 있다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김문자 외. 「들으며 배우는 서양음악사 2」. 중판. 서울: 심설당, 2008.
- _____. 「새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2」. 서울: 심설당, 2009.
- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」. 서울: 상지원, 1996.
- 김용환. 「서양음악사-19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 김진균. 「서양음악사」. 서울: 태림출판사, 1986.
- 민은기. 「서양음악사」. 파주: 음악세계, 2011.
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만 vol14」. 서울: 음악세계, 2002.
- 하애자. 「슈만 피아노 문헌-독주곡 편」. 서울: 음악춘추사, 1991.
- 한독음악학회 편. 「음악미학 텍스트」. 부산: 세종출판사, 1998.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사」. 제1권: 텍스트. 서울: 새노래, 1996.
- Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton&Company, 1975.
- Ess, Donald H. van. 「서양음악사-음악양식의 유산」. 안정모 역. 서울: 도서출판 다라, 1998.
- Gillespie, J. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2007.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 「그라우트의 서양음악사(하)」. 제7판. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*. 3rd ed.. New York

- London: W. W. Norton and Co., 1980.
- Kirby, F. E. 「피아노 음악사-20세기 말까지」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- _____. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Longyear, Rey M.. 「19세기 낭만주의 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Michels, Ulrich. 「음악은이」. 홍정수, 조선우 역. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Schonberg, H. C.. 「위대한 피아니스트」. 윤미재 역. 서울: 나남출판, 2003.

<학위논문>

- 김수은, “쥘스캥 데 프레(Josquin des Prez)의 미사 <헤르쿨레스 독스 페라리(Hercules dux Ferrarie)>에 관한 분석”. 이화여자대학교 석사학위논문 2009.
- 김연이. “J. Brahms Rhapsody op.79, No.1, 2의 분석 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문 2001.
- 박은희. “R. Schumann의 <Faschingsschwank aus Wien, Op.26> 연구”. 경희대학교 석사학위논문, 2004.
- 조은숙. “R. Schumann의 <빈 사육제의 어릿광대 Faschingsschwank aus Wien Op.26>의 연구 분석”. 경희대학교 석사학위논문 2007.
- 정지영. “R. Schumann의 <빈사육제의 어릿광대 Faschingsschwank aus Wien, Op.26>의 연구”. 경희대학교 석사학위논문, 2011.
- 최경아. “슈만(Robert Alexander Schumann)의 Faschingsschwank aus Wien Op.26에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2006.

최혜영. “슈만의 「Fantasie Op.17」에 대한 연구”. 한양대학교 석사학위논문, 2010.

<정기 간행물>

임문희. “문화사와 함께보는 ‘이야기 음악사’ -낭만주의 중기- 5.건반음악의 걸작들”. 『피아노 음악』 2005, 8월호. 서울: 음연.

정희선. “피아노음악 중심의 작곡가 집중 탐구-슈만- 3. 예술가들과의 교류”. 『피아노 음악』 2006, 7월호. 서울: 음연.

최현숙. “문화사와 함께 보는 ‘이야기 음악사’ -낭만주의 중기- 1.음악적 특성”. 『피아노 음악』 2005, 8월호. 서울: 음연.

<사전>

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed.. Ed. by S. Sadie. London: Macmillian Pub., 2001.

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

<악보>

Schumann, Robert. *Faschingsschwank aus Wien*, Op.26, München: G. Henle Verlag.

ABSTRACT

A Study on R. Schumann's *Faschingsswank aus Wien*, Op.26

Kim Hyo jin

Department of Music

Major in Instrumental Music

The Graduate School of

Sungshin Women's University

Robert Alexander Schumann (1810–1856), one of the most influential composers and critics in the Romantic era, contributed exclusively to the piano music and Lieder. His piano pieces were mostly composed between 1830 and 1839 and there were many character pieces, based on a single idea or program, frequently related to literature. In this paper, I will go over typical character pieces during the Romantic era and Schumann's life and works, especially character pieces and their characteristics. Moreover, one of his most famous pieces that expressed a cheerful mood of a carnival, "*Faschingsschwank aus Wien*", Op.26, is analyzed.

This piece consists of five movements: the 1st movement, Allegro, a elaborated rondo form, the 2nd movement, Romanze, three-part style, the 3rd movement, Scherzino, a basic rondo form, the 4th

movement, Intermezzo, three-part style again and the 5th movement, Finale, a sonata allegro form. The piece shows his characteristics not only in the form but also in the melody, chord progression and rhythm. For example, as for the melody, a short and simple main motif repeats and progresses as a sequence. The chords progress with minor scale, non-harmonic tones, pedal points and frequent modulation. Syncopation, dotted notes and cross rhythm style are used for the rhythm. Schumann created both energetic atmosphere and inner lyricism of a carnival with his own musical style.