



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](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

슈만의 《환상소품집》
(Fantasiestücke op. 73) 분석 연구

2018

성신여자대학교 대학원
반주학과
김 한 결

슈만의 《환상소품집》
(Fantasiestücke op. 73) 분석 연구

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 한 결

인 준 서

김한결의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 11월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

낭만주의 대표적인 작곡가인 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 주로 한 장르를 집중적으로 작곡하는 경향이 있다. 본 논문에서는 슈만이 집중적으로 작곡한 장르를 기준으로 제1기는 1828-1839, 제2기는 1840-1848 그리고 제3기는 1849-1854로 나누었다.

슈만의 실내악 곡은 제2기부터 본격적으로 작곡되었는데, 제2기에는 전통적인 악기편성인 피아노 3중주, 4중주 그리고 5중주를 작곡하였다. 제3기부터는 다양한 악기편성과 이중주 그리고 성격소품곡들을 위주로 작곡하였고 본 논문의 주제인 《피아노와 클라리넷을 위한 환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette*, op. 73) 또한 제3기에 작곡되었다.

《환상 소품집》(op. 73)은 세 악장으로 구성되어 있는데 세 악장 모두 A-B-A'-코다로 이루어져 있는 3부형식이다. 제1악장의 음악적 동기가 전 악장에 걸쳐 반복적으로 나오고, 마지막 악장으로 갈수록 템포가 점점 빨라져서 느리게 시작해서 빠른 템포로 마무리된다. 그리고 세 악장이 '아타카'(attacca)로 연결 되어있는 것으로 볼 때 이 곡은 단악장으로 볼 수 있는 근거가 된다.

본 논문에서는 이러한 배경과 곡의 분석을 통하여 그 시기의 상황들을 알아보고, 슈만이 자유로움을 어떻게 표현하였는지 연구해보았다. 본 논문으로 인해 곡의 배경을 더욱 잘 이해하고 연주에 도움이 되었으면 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 이론적 배경	3
1. 슈만의 생애와 창작경향	3
2. 슈만의 실내악 창작과 음악적 특징	11
3. 환상곡(Fantasie)	18
1) 환상곡의 역사	18
2) 슈만의 ‘환상곡’ 작품 특징	20
III. 《환상 소품집》(op. 73)의 분석	23
1. 《환상 소품집》의 배경	23
2. 제1악장	25
3. 제2악장	31
4. 제3악장	37
IV. 결론	44

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 슈만의 실내악 작품 목록(1842-1853).....	11
표 2) 《환상 소품집》의 전체구성	24
표 3) 제1악장 구조	25
표 4) 제2악장 구조	31
표 5) 제3악장 구조	37

악보 목차

악보 1) 슈만, 《환상곡》(C장조), 마디 1-3, 마디 33-35	21
악보 2) 《환상 소품집》, 제1악장, 마디 1-6.....	26
악보 3) 제1악장, 마디 10-13.....	27
악보 4) 제1악장, 마디 17-18	28
악보 5) 제1악장, 마디 21-22.....	28
악보 6) 제1악장, 마디 65-69	29
악보 7) 제2악장, 마디 1-5	32
악보 8) 제2악장, 마디 10-17	33
악보 9) 제2악장, 마디 27-30	34
악보 10) 제2악장, 마디 35-38	35
악보 11) 제2악장, 마디 47-50	36
악보 12) 제2악장, 마디 69-73	36
악보 13) 제3악장, 마디 1-4	38
악보 14) 제3악장, 마디 9-16	39
악보 15) 제3악장, 마디 24-29.....	40
악보 16) 제3악장, 마디 31-33	40
악보 17) 제3악장, 마디 68-70	41
악보 18) 제3악장, 마디 76-77	41
악보 19) 제3악장, 마디 78-80	42
악보 20) 제3악장, 마디 93-98.....	43

I. 서론

본 논문에서 다룰 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《피아노와 클라리넷을 위한 환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette*, op. 73)은 세 악장으로 이루어져 있지만 단악장으로도 볼 수 있다. 그러한 근거를 찾기 위해 본 논문에서는 먼저 슈만의 생애에 대해 자세히 알아보고, 슈만의 실내악은 어떤 편성으로 구성된 곡이 많은지 알아본다.

슈만은 제2기부터 본격적으로 실내악을 작곡하였는데 실내악 작곡 초기에는 피아노가 들어간 전통적인 실내악 편성인 3중주, 4중주 또는 5중주를 위주로 작곡하였고, 제3기에 들어오면서 다양한 악기편성과 이중주를 위한 작품 그리고 성격 소품곡을 위주로 작곡하였다.

제목에 있는 ‘환상’이라는 단어를 19세기의 슈만이 어떠한 의미로 사용했는지 살펴보기 위해 ‘환상곡’의 개념과 변천과정을 이론적 배경으로 제시한 후 슈만의 곡 중에 ‘환상’이라는 단어가 들어간 곡들을 개관하여 분석에 들어가고자 한다.

슈만의 《환상 소품집》(op. 73)에 대한 선행연구는 석사학위논문 총 일곱 개¹⁾가 있다. 그 중 피아노 반주자의 입장에서 쓴 논문은 없고, 첼로 연주자가 쓴 논문이 다섯 개, 더블베이스 연주자는 한 개 그리고 어떤 악기인지 알 수 없는 논문이 한 개이다. 첼로 연주자의 논문 중에 전재희의 논문은 많은 논문에서 참고문헌으로 삼고 있는 논문이다. 전재희의 논문에서 슈만의 생애를 작곡경향에 따라 제1기(1829-1833), 제2기(1834-1836) 그리고 제3

1) 김구영, “R. Schumann Fantasy Pieces Op. 73의 작품분석,” 목원대학교, 2001; 김윤희, “슈만의 더블베이스와 피아노를 위한 ‘환상소품집’ Op. 73에 관한 분석 연구,” 단국대학교, 2004; 박정은, “R. Schumann, Fantasy piece Op. 73에 대한 분석적 연구,” 계명대학교 석사학위논문, 1992; 유정현, “R. Schumann의 Violoncello를 위한 세 개의 소품 분석 및 연구,” 중앙대학교, 2011; 윤나리, “R. A. Schumann Fantasy Piece op. 73에 관한 분석 및 연구,” 연세대학교, 2014; 이선화, “슈만의 Fantasy Pieces Op. 73에 관한 분석 연구,” 한양대학교, 2009; 전재희, “R. A. Schumann의 Fantasy Piece Op. 73에 관한 분석 및 연구,” 숙명여자대학교, 1997.

기(1837-1840)으로 나누었는데, 년도가 안 맞고 곡 분석에서도 무엇을 기준으로 분석을 하였는지 알기가 어렵다. 첼로연주자의 논문 중에 주로 참고가 되었던 논문은 이선화의 논문이다. 본문에서 낭만주의 음악과 슈만의 생애 그리고 환상곡에 대해 언급하면서 분석을 들어가기 전에 시대를 먼저 이해할 수 있도록 도와주었고, 분석에서 화성분석을 세세하게 하였다. 하지만 첼로연주자의 입장에서만 분석을 하다 보니 피아노 부분에 대해서는 놓치고 마는 부분이 아쉬웠다.

본 논문에서는 곡의 전체구성을 먼저 살펴본 후 제1악장의 주제 동기 분석에 집중하고 전 악장에 걸쳐 이 동기가 어느 부분에서 어떻게 변화하여 나타나는지 연구하므로 이 곡이 세 곡으로 구성되어 있지만, 단악장의 성격을 가지고 있다는 점을 제시하여 연주자로서 이 작품에 대한 이해를 높이고자 한다.

II. 이론적 배경

1. 슈만의 생애와 창작경향

1810년 츠비카우에서 태어난 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 어린 시절부터 관심을 가졌던 음악수업을 병행하면서 대학에서는 법학을 전공하였다. 그러나 그의 관심은 점점 피아노로 집중되었고 결국 슈만은 법학 공부를 그만두고 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)에게 피아노를 배우며 테크닉을 향상시키는데 집중하였다. 하지만 슈만은 테크닉에 열중한 나머지 손가락 부상을 입고 피아니스트의 꿈은 더 이상 펼칠 수 없게 되었다.²⁾ 그 이후 슈만은 작곡에 집중했으며 1833년에 <다비드동맹>(Davidbündler)이라는 허구적 조직체를 구성하였다.³⁾ 1834년에는 음악동료들과 함께 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)를 창간하였다.

2015년에 슈피스(Günther Spies, 1930-)는 자신의 저서에서 슈만의 창작시기를 여섯 시기로 구분하였다. 슈피스는 슈만의 창작시기 구분⁴⁾을 유년기(1810-1828), 학업기(1828-1833), 라이프치히 시기(1834-1844), 드레스덴 시기(1844-1850), 뒤셀도르프 시기(1850-1854) 그리고 비극적인 마지막 삶(1854-1856)으로 나누었다. 그의 시기 구분은 슈만이 어느 곳을 중심으로 활동했는가를 근거로 한 것이다.⁵⁾

슈만의 생애를 네 시기로 구분한 문헌도 존재한다. 에들러(Arnfried Edler,

2) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, (경기: 음악세계, 2002), 13.

3) 김용환, “슈만의 다비드동맹(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구,” 『서양음악학』 27 (2011), 87.

4) Günther Spies, *Robert Schumann* (Mainz: Schott Musik GmbH & Co. KG, 2015), 13-23.

5) 음악세계에서 번역한 도서 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』에서는 슈만의 창작시기를 유년기(1810-1828), 대학시절(1828-1830), 라이프치히 시기(1830-1844), 드레스덴 시기(1845-1849) 그리고 뒤셀도르프 시기(1850-1856)로 나누었다. 슈피스의 시기구분과 비슷하지만 ‘학업기’(대학시절)와 ‘라이프치히 시기’의 구분년도에 차이가 있다. 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 10-18.

1938-)는 유년기, 1830-1840, 1840-1849, 1850-1856으로 10년 단위로 나누어 구분하였다.⁶⁾

슈만의 작곡가로서의 활동을 본 논문에서는 위에 제시한 문헌을 참고하지만, 집중적으로 작곡한 장르를 기준으로 하여 제1기는 1828-1839, 제2기는 1840-1848 그리고 제3기는 1849-1854로 나눈다.

제1기(1828-1839)를 시작하는 해, 즉 슈만이 피아니스트로서의 길을 접고 작곡하기 시작한 해부터 1839년에 작곡된 《녹턴》(*Nachtstücke*, op. 23)까지 모두 피아노곡을 작곡했다.⁷⁾ 제1기에 작곡한 슈만의 많은 피아노곡들은 세 곡의 피아노 소나타(op. 11, 14, 22)와 변주곡을 제외하면 대부분 작은 규모로서 분명한 분위기와 프로그램적인 아이디어를 담고 있는 성격소품(Character Piece)들이다.⁸⁾ 음악 외적인 암시와 연상, 문학적인 것과 연결되는 슈만의 피아노 음악은 이른바 그가 음악 세계를 시적으로 표현하였다고 할 수 있다.⁹⁾ 그의 성격소품들은 《나비》(*Papillon*, op. 2), 《다비드동맹 무곡》(*Davidsbündlertänze*, op. 6), 《카니발》(*Carnaval*, op. 9), 《환상 소품집》(*Fantasiestücke*, op. 12), 《어린이 정경》(*Kinderszenen*, op. 15), 《크라이슬레리아나》(*Kreisleriana*, op. 16) 등이고, 이 작품들은 다양한 제목의 곡들이 묶여 한 작품을 이루고 있다. 이 작품들에 속한 소품들은 어린이들이 연주할 수 있을 정도로 쉬운 곡부터 연주회용의 난해한 곡에 이르기까지 그 음악 언어적 표현이 매우 폭넓었다. 이와 같은 작품들을 통해 볼 때 슈만 피아노곡의 가장 중요한 특징은 음악과 문학을 연결시킨 것이라는 점이고, 이로 인해 슈만을 ‘문학적인 낭만주의자’라고 부른다.¹⁰⁾

6) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 258-279.

7) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리④ 슈만』, 141.

8) 양혜정, “피아노곡 Abegg Variation Op. 1과 Carnaval Op. 9를 통해 관찰한 슈만음악의 특성과 스타일,” 『음악평론』 10 (1997), 51.

9) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리④ 슈만』, 141.

10) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』 (경기: 음악세계, 2014), 154.

제2기(1840-1848)를 시작하는 1840년은 슈만에게 있어 매우 중요한 해이다. 이 해는 비크의 딸 클라라(Clara Schumann, 1819-1896)와 결혼한 것도 의미가 있지만, 그를 대표하는 가곡들 《리더크라이스》(*Liederkreis*, op. 39), 《여인의 사랑과 생애》(*Frauenliebe und Leben*, op. 42), 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, op. 48) 등의 창작이 이루어졌다. 그로 인해 1840년을 슈만의 ‘가곡의 해’¹¹⁾ 그리고 ‘제1의 거장기’라고 할 수 있다.

1840년 이전, 즉 제1기 십여 년 동안 자신의 문학에 대한 관심과 소망을 피아노 음악에 담아낸 경험과 지식을 바탕으로 슈만은 제2기에 들어오면서 ‘예술가곡’(Kunstlied) 작곡에 열중했다. 예술가곡 창작에 있어 슈만은 선배 작곡가 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)가 유명한 독일 낭만주의 시인들의 시보다는 자신과 친분이 있는 무명 시인들의 시에 음악을 붙였던 것과는 차별되는 행보를 보였다. 슈만은 자신의 음악적 창조에 영감을 줄 수 있는 예술성 높은 시를 신중하게 선택했다. 슈만이 선호한 시인은 뤼케르트(Friedrich Rückert, 1788-1866), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 아이헨도르프(Joseph von Eichendorff, 1788-1857), 뫼리케(Eduard Mörike, 1804-1875) 등이었고, 특히 하이네의 시를 각별히 선호하였다.¹²⁾ 가곡 창작을 위한 신중한 시 선택과 더불어 그는 가곡에서 서주, 간주 그리고 후주를 사용함으로써 18세기 가곡에서 단순한 반주역할에 그쳤던 피아노의 역할을 확장시켰다.¹³⁾ 특히 그의 연가곡 《시인의 사랑》과 《여인의 사랑과 생애》에는 피아노 후주에다 전체적 분위기를 담아내면서 곡을 마치는 수법을 구사하였다.¹⁴⁾

가곡을 집중적으로 작곡한 다음 해인 1841년에 슈만은 오케스트라를 위주로 작곡하였다. 그 결과물인 오케스트라 곡은 《제1번 교향곡》(B^b장조 op.

11) Günther Spies, *Robert Schumann*, 19.

12) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 136.

13) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 136.

14) 김용환, 『서양음악사 100장면(2)』 (서울: 가람기획, 2002), 178.

38), 《서곡, 스케르초와 피날레》(op. 52), 《피아노와 관현악을 위한 환상곡》¹⁵⁾ 그리고 《제4번 교향곡》(op. 120)¹⁶⁾ 총 4곡이다. 그의 ‘봄 교향곡’(Frühlings-Sinfonie)이라고 불리는 《제1번 교향곡》은 3월 31일에 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)의 지휘로 게반트하우스 관현악단에 의해 초연되어 성공을 거두었다. 이 성공은 슈만의 인생과 창작에 중요한 획을 긋게 되었다.¹⁷⁾ 피아노와 가곡창작에서 독특한 세계를 개척했던 그는 1841년 ‘교향곡 작곡가’로 자신의 영역을 확장했지만 이 해에 제대로 출판된 것은 《제1번 교향곡》뿐 이었다.¹⁸⁾

1842년은 슈만이 실내악을 많이 창작한 해로 ‘실내악의 해’라고 명명되고 있다.¹⁹⁾ 이는 그가 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)과 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 실내악 작품들을 연구하고 대위법 연습에 몰두한 결과이다.²⁰⁾ 《세 개의 현악 4중주》(3 Streichquartette, op. 41), 《피아노 5중주》(Klavierquintett, E^b장조 op. 44), 《피아노 4중주》(Klavierquartett, E^b장조 op. 47) 그리고 《피아노 트리오를 위한 환상 소품집》(4 Phantasiestücke für Klaviertrio, op. 88)에 이르기까지 피아노를 포함한 실내악 창작에 몰두하였다.²¹⁾ 슈만다운 낭만적 시정이 넘쳐흐르는 《피아노 5

15) 슈만은 이 환상곡을 원래는 단일악장으로 작곡하였지만, 출판사에서 이 곡의 출판을 거절했기 때문에 곡은 그대로 얼마 동안 방치되었다. 1845년 슈만은 새로이 2개 악장을 추가 작곡하여 총 3악장의 《피아노 협주곡》(Klavierkonzert, a-Moll op. 54)으로 완성시켰다. 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 53-54.

16) 《제4번 교향곡》 창작은 1841년에 되었고, 1841년 12월 6일에 라이프치히 게반트하우스에서 op. 52와 《제2번 교향곡》으로 초연도 되었지만 이곡은 기대와는 다르게 성공적이지 않았다. 그렇기 때문에 슈만은 이곡의 출판을 보류했다. 1846년에 작곡한 op. 61이 《제2번 교향곡》으로 되었고, 보류되었던 《제4번 교향곡》은 1851년 12월 그리고 다시 한 번 1853년에 개작되었고 그 해 3월 3일에 초연된 후 《제4번 교향곡》으로 출판된다. Günther Spies, *Robert Schumann*, 276-277.

17) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 15.

18) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 168.

19) Günther Spies, *Robert Schumann*, 19.

20) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』, 175.

21) 실내악 작품 중에 처음 3곡(Klavierquartette, c단조 op. V (1828-29), Klavierquartette, B장조 (1831-32?), 2 Streichquartette, D장조, E^b장조(1839))은 작품번호도 제대로 없고 마지막 부분을 잃어버린 곡도 있고 확인이 불가하다. 그러므로 초기 1828년부터 1839년에 쓴 실내악작품 3개는 습작으로 실내악 첫 번째 작품은 1842년부터로 본다. 본 논문의 표 1)에 실내악 창작에

중주》를 보면 전체적인 통일성도 잘 이루어져 있으며, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 연구의 성과에 의한 치밀한 대위법적 서법도 나타난다. 또한 제1기에서 이룬 많은 피아노 창작을 통해 터득한 내용이 피아노가 악장을 지배하는 것으로 슈만은 담아냈다.²²⁾

이후 1843년에 슈만은 최대 편성으로 독창, 합창, 관현악을 위한 오라토리오 《낙원과 페리》(*Das Paradies und die Peri*, op. 50)를 작곡하였는데, 이 대작은 1843년 12월 4일 라이프치히 게반트하우스에서 자신의 지휘로 아주 성공적으로 초연하였다. 이 작품으로 인해 슈만은 작곡가로서의 명성을 얻을 수 있었고²³⁾, 첫 번째 공식적인 지휘자로서 무대에 설 수 있었다.

1844년은 슈만의 건강상 문제와 직업적, 개인적 위기로 인해 창작 휴식기라 할 수 있다. 10년 동안 맡아서 출판했던 『음악신보』에도 관여하지 않았지만, 이 해에 작곡한 유일한 작품이자 그의 첫 번째 오페라인 《해적선》(*Der Korsar*)을 작곡했다.²⁴⁾

창작에 집중하지 못했던 1844년 이후, 1845년부터 작품 활동을 재개한 후 슈만의 대표적인 작품은 《피아노 협주곡》이다. 이 작품은 1841년에 관현악곡에 대한 집중적인 작곡 이후, 오케스트레이션 능력이 향상된 후에 작곡된 작품이기에 그 가치가 더 높다.

제3기(1849-1854)를 시작하는 1849년은 다작의 해이다. 슈만이 많은 작품을 창작했을 뿐 아니라, ‘제2의 거장기’²⁵⁾라고 할 만큼 원숙함을 담은 작품을 남긴 해이다. 이 해에 철학적 원숙함을 보이는 작품으로는 피테(Johann

대한 내용이 정리되어 있다. Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 293-294.

22) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 78-79.

23) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 15.

24) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 270.

25) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 17.

Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 시에 의거한 《빌헬름 마이스터》(*Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, op. 98a)를 들 수 있다. ‘가곡의 해’로 명명되는 1840년에 작곡된 많은 가곡들과는 다르게 이 가곡에는 슈만의 심오함과 철학적 사색성이 담겨 있다. 이 시기 그의 창작관에 대한 내용은 1849년 힐러(Ferdinand von Hiller, 1811-1885)²⁶⁾에게 보낸 편지에서 확인할 수 있다.

“힐러에게 쓰는 편지

나는 이 모든 시간동안 온 정성을 쏟았다네. -그해는 나의 다작의 해였다- 삶의 폭풍 같은 시련이 나의 내면으로 밀려왔지만, 나는 오히려 외부로부터 밀려오는 시련에 대하여 균형을 유지했고 이렇게 다작을 쏟아냈다네.”²⁷⁾

힐러에게 쓴 편지에서 확인할 수 있듯이 슈만은 이 해에 드레스덴 혁명²⁸⁾으로 사회가 혼란스러웠음에도 불구하고 새로운 편성의 다양한 작품들을 탄생시켰다. 《호른과 피아노를 위한 아다지오와 알레그로》(*Adagio und Allegro für Horn und Klavier*, A^b장조 op. 70), 《클라리넷과 피아노를 위

26) 힐러는 독일 작곡가이자 지휘자이며 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)의 제자이고 베토벤, 멘델스존, 슈만과 가까운 관계였다.

27) “Brief an Hiller: Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit -mein fruchtbarstes Jahr war es- als ob die äußern Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar Hereinbrechende.” Günther Spies, *Robert Schumann*, 20. 재인용

28) 1848년 2월 22일부터 파리에서 시작된 프랑스 2월 혁명을 발화점으로 하여 독일어권 및 헝가리, 체코, 이탈리아로 확산되는 민족적인 성격을 지닌 광범위한 반봉건적 혁명. 2월 27일 바덴 대공국 만하임에서의 대중집회를 필두로 남서독일에서 시작된 각 영방국가 정부에 대한 반대투쟁이 3월이 되어 독일 연방의 주요 대국인 오스트리아 제국, 프로이센 왕국으로 확대되어 각국에서 민주화 요구가 일시적으로 실현된다. 그러나 같은 해 가을 이래로 반혁명이 힘을 회복하고, 1849년 5월부터 7월에 바덴에서의 최후의 대규모 무력충돌에 따른 혁명군의 스위스 패주(7월 12일)와 라슈타트 요새의 함락(7월 23일)으로 인해 이 혁명은 최종적으로 패배로 끝난다. [네이버 지식백과] 3월 혁명 [三月革命, Märzrevolution] (맑스사전, 2011. 10. 28., 도서출판 b) 2017년 10월 25일 접속.

한 환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klarinette und Klavier*, op. 73), 《오보에와 피아노를 위한 3개의 로맨스》(*Drei Romanzen für Oboe und Klavier*, op. 94) 그리고 《4대의 호른을 위한 콘체르트슈튀크》(*Konzertstück für vier Hörner und Orchester*, F장조 op. 86)들이 이에 해당된다.

이때 슈만이 시도한 새로운 편성의 창작은 18-19세기, 즉 슈만 이전 그리고 이후 작곡가들에서도 찾아 볼 수 있다. 선배 작곡가들의 현악기가 아닌 관악기를 위한 협주곡 또는 독주곡의 창작은 연주자와의 만남이 계기가 되어 창작되곤 했다. 예를 들어 하이든의 《트럼펫 협주곡 E^b장조》, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 《호른 협주곡》 그리고 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 클라리넷을 위한 작품들이 그런 예이다. 그러나 슈만이 이 시기에 쓴 호른 작품 두 개는 누군가와의 만남이 계기가 되어서 쓰여진 게 아니다. 이 시기에 벤틸(Ventil)의 도입으로 호른은 연주 테크닉과 풍부한 표현이 가능해졌고, 슈만은 이러한 발달을 바탕으로 관악기의 독주악기로서의 자리매김 가능성을 실험하고자 관악기를 위한 작품을 작곡했다.²⁹⁾

슈만은 힐러의 제안을 받고 1850년 뒤셀도르프의 합창과 관현악단의 음악 감독을 맡았다. 라인 강변의 마을로 이주한 그는 시민과 관계자들의 뜨거운 환영을 받고 새로운 희망에 불타 창작에 몰두했다.³⁰⁾ 《제3번 교향곡》(*Sinfonie*, op. 97 'Rheinische'), 《첼로 협주곡》(*Cellokonzert*, op. 129) 그리고 《레나우 가곡집》(*Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem*, op. 90) 등 다양한 장르를 계속 작곡해 나갔다. 이 시기에 슈만은 당대 명 바이올리니스트로 명성을 날리던 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)을 만나면서 바이올린 작품의 창작 욕구를 갖기도 했다.³¹⁾ 1853년 작곡된 《바이올린

29) Günther Spies, *Robert Schumann*, 293.

30) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 17.

협주곡》(*Violinkonzert*, d단조 WoO 1)³²⁾과 요아힘을 위해 작곡한 《바이올린과 오케스트라를 위한 환상곡》(*Fantasie für Violine und Orchester*, op. 131)은 제2기에 작곡했던 《피아노 협주곡》과 마찬가지로 화려한 기교 보다는 슈만 특유의 시적이고 아름다운 상상력을 부각시키고 있다. 슈만 협주곡³³⁾의 이러한 특징을 《첼로 협주곡》을 통해 좀 더 설명하자면, 첼로독주자가 존재감을 과시하기 보다는 관현악 속에 자신의 음악을 녹여낼 수 있는 탁월한 연주기법과 뛰어난 표현력이 요구된다.³⁴⁾

예술가곡, 19세기 표제음악의 성격소품적 피아노음악, 교향곡 작곡가로서 많은 작품을 남겼을 뿐 아니라, 『음악신보』를 통해 음악비평³⁵⁾의 지평을 열었던 슈만은 건강이 점점 악화되고 1854년 결국 정신병원에 입원하게 되어 그곳에서 생을 마감하게 된다.

31) 김용환, “슈만의 《d단조 바이올린협주곡 WoO 1》은 실패작인가?,” 『서양음악학』 16 (2013), 66.
 32) 이 작품은 기존의 몇몇 문헌에서 “WoO 23”으로 발표되어 혼동을 야기하기도 한다 (예: Struck, Michael. Robert Schumann. Violinkonzert D-Moll[WoO 23] (München: Wilhelm Fink Verlag, 1988). 본 논문에서는 Margit L. McCorkle, Robert Schumann. *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. Robert Schumann-Forschungstelle (München: G. Henle Verlag, 2003)에서 정리된 작품번호를 따랐다. 김용환, “슈만의 《d단조 바이올린협주곡 WoO 1》은 실패작인가?”, 63. 재인용
 33) 슈만의 협주곡들은 솔로의 기교적인 면들을 보여주기 보다는 솔로와 오케스트라가 동등한 자격의 음향체로서 역할을 수행한다. 뿐만 아니라 오케스트라 내에서도 각 악기군은 개별화되어 오케스트라의 각 악기들과 협연악기는 때로는 반주역할을 수행하고, 때로는 주도적인 역할을 담당한다. 김용환, “협주곡에 관한 슈만의 음악관,” 『낭만음악』 65 (2004), 179.
 34) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사2』, 190.
 35) 슈만은 1853년 『음악신보』에 쓴 “새로운 길”(Neue Bahnen)이라는 논설을 통해 그 당시엔 무명이었던 브람스를 천재작곡가로 칭송하기도 하였다. 김현경, “슈만, 클라라, 그리고 브람스,” 『대한토목학회지』 62(6) (2014), 89.

2. 슈만의 실내악 창작과 음악적 특징

슈만의 실내악 창작은 앞에서 언급한 바와 같이 1842년 《3개의 현악 4중주》(*Drei Streichquartette*, op. 41)를 첫 번째 작품으로 본다. 그 이후 그의 실내악 창작을 표로 정리하면 아래와 같다.

표 1) 슈만의 실내악 작품 목록(1842-1853)³⁶⁾

창작 년도	작품명	편성	음악적 특징
1842	3개의 현악 4중주 (op. 41)	2 바 ³⁷⁾ , 비, 첼	4악장 구성
1842	피아노 5중주 (E ^b 장조 op. 44)	피, 2 바, 비, 첼	4악장 구성 1악장: E ^b 장조, 2악장: c단조, 3악장: E ^b 장조, 4악장: E ^b 장조
1842	피아노 4중주 (E ^b 장조 op. 47)	피, 바, 비, 첼	4악장 구성 1악장: E ^b 장조, 2악장: B ^b 장조, 3악장: B ^b 장조, 4악장: E ^b 장조
1847	피아노 3중주 (d단조 op. 63)	피, 바, 첼	4악장 구성 1악장: d단조, 2악장: F장조, 3악장: a단조, 4악장: D장조
1847- 1849	피아노 3중주 (F장조 op. 80)	피, 바, 첼	4악장 구성 1악장: F장조, 2악장: D ^b 장조, 3악장: b ^b 단조, 4악장: F장조
1851	바이올린 소나타 제1번(op. 105)	피, 바	3악장 구성 1악장: a단조, 2악장: F장조, 3악장: a단조
1851	피아노 3중주	피, 바, 첼	4악장 구성

36) 본 논문의 실내악 작품 목록은 MGG(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)에 “Joachim Draheim”이 쓴 항목 “Schumann,”의 작품목록을 중심으로 하여 정리하였다. 표에 정리된 음악적 특징은 『작곡가별 명곡해설 라이브러리¹⁴⁾ 슈만』을 바탕으로 했음을 밝힌다. Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 293-294. 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리¹⁴⁾ 슈만』.

	(g단조 op. 110)		1악장: g단조, 2악장: E ^b 장조, 3악장: c단조, 4악장: G장조 4악장으로 구성
1851	바이올린 소나타 제2번(d단조 op. 121)	피, 바	1악장: d단조, 2악장: b단조, 3악장: G장조, 4악장: d단조 4악장 중 2악장과 4악장만 슈만이 작곡
1853	F.A.E. 소나타	피, 바	1악장은 디트리히가 작곡 3악장은 브람스가 작곡
1853	바이올린 소나타 제3번(WoO 2)	피, 바	F.A.E. 소나타의 2, 4악장을 포함하여 총 4악장
1842	환상 소품집(op. 88)	피, 바, 첼	1곡: a단조, 2곡: F장조, 3곡: d단조, 4곡: a단조
1843	안단테와 변주곡 (B ^b 장조 op. 46)	2 피, 2 첼, 호	단일악장, 2대의 피아노가 주선율, 성격적 변주, 원래 WoO 10이고 투피아노로 op. 46으로 출판
1849	아다지오와 알레그로 (A ^b 장조 op. 70)	피, 호(첼, 바도 가능)	아다지오: A ^b 장조, 알레그로: A ^b 장조 원래 제목: <i>Romanze und Allegro</i>
1849	환상 소품집(op. 73)	피, 클(A조)(바, 첼도 가능)	3악장 구성 1악장: a단조, 2악장: A장조, 3악장: A장조 원래 제목: <i>Soiréestücke</i>
1849	3개의 로맨스 (op. 94)	피, 오(클, 바도 가능)	총 3곡 1곡: a단조, 2곡: A장조, 3곡: A장조
1849	민요풍의 5개의 소품(op. 102)	피, 첼(바도 가능)	총 5곡 1곡: a단조, 2곡: F장조, 3곡: a단조, 4곡: D장조, 5곡: a단조
1851	옛 이야기 그림책(op. 113)	피, 비(바도 가능)	총 4곡 1곡: d단조, 2곡: F장조, 3곡: d단조, 4곡: D장조
1853	5개의 로맨스	피, 첼(바도 가능)	1893년 클라라에 의해 파기됨
1853	옛 이야기(op. 132)	피, 클(또는 바), 비	총 4곡 1곡: B ^b 장조, 2곡: g단조, 3곡: G장조, 4곡: B ^b 장조

특히 슈만은 1842(4곡), 1849(4곡), 1851(4곡) 그리고 1853년(4곡)에 집중적으로 실내악을 창작하였다. 다시 말해서 그의 창작시기 구분 제1기(1828-1839)에는 실내악이 작곡되지 않았음을 확인할 수 있다. 그 후 제2기에 접어든 1842년에 슈만은 처음으로 실내악을 작곡했고, 이 작품을 시작으로 하여 1847년 작곡을 시작하여 1849년에 완성된 《피아노 3중주》(op. 80)까지의 실내악은 《안단테와 변주곡》(op. 46)을 제외하고는 전통적인 실내악 편성에서 크게 벗어나지 않고 있다. 또한 형식적 측면에 있어서도 《안단테와 변주곡》과 《환상 소품집》(op. 88)을 제외하면 모두 4악장 구성의 전통적인 소나타형식으로 작곡되었음을 표 1)에서 확인할 수 있다. 슈만이 1840-1849년까지 편성과 형식에 있어 전통을 바탕으로 둔 이유는 1842년 4월부터 슈만은 하이든과 모차르트의 현악 4중주를 집중적으로 총보공부를 함으로써 알게 되었고³⁸⁾, 나중에는 베토벤의 실내악도 공부하면서 6월부터 본격적으로 실내악 창작의 길로 접어들게 되었다.

선배 작곡가들에 대한 학습의 내용을 슈만은 1842년 세 곡의 실내악 작곡으로 보여주었다. 하이든의 《현악 4중주》(op. 33)는 같은 시대의 작곡가들에게 현악 4중주의 고전적인 모델로 이해되었고, 그 모델을 토대로 직접적이든 간접적이든 현악 4중주가 하나의 장르로서 지속적으로 발전하게 되었다.³⁹⁾ 그러나 1842-1849년까지 작곡된 실내악 가운데 4중주 편성은 슈만을 대변하는 악기 ‘피아노’를 포함하면서 피아노 4중주와 피아노 5중주로 그리고 피아노 3중주로 그 자리를 내주었다. 이 시기 ‘피아노’가 포함된 슈만의 실내악 창작은 형식적인 면에서는 모두 4악장 구성이고, 각 악장의 조성관계는 전통적인 소나타형식뿐 아니라, 더 발전된 내용도 보인다.

37) 표 1)의 편성의 약자는 다음과 같다: ‘피’는 피아노, ‘바’는 바이올린, ‘비’는 비올라, ‘첼’은 첼로, ‘오’는 오보에, ‘클’은 클라리넷 그리고 ‘호’는 호른의 약칭이다.

38) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 314.

39) 차호성, 오희숙, 『실내악 2』(서울: 심설당, 2003), 31-32.

슈만은 피아노 3중주를 네 곡 남겼는데, 그 중 한 곡은 《환상 소품집》(*Fantasiestücke*, op. 88)이라는 이름이 붙여졌고, 다른 피아노 3중주곡(op. 63, op. 80, op. 110)은 부제를 갖고 있지 않다. 이를 통해 세 곡의 피아노 3중주들은 소나타형식을 따르고 있다고 볼 수 있다.⁴⁰⁾ 이 피아노 3중주곡들은 4악장의 소나타형식⁴¹⁾이고 《환상 소품집》⁴²⁾은 자유로운 형식의 네 개 악장으로 구성되었다. 《피아노 3중주》(op. 63)의 1악장 조성은 d단조로 시작해 마지막 악장인 4악장은 같은 으뜸음조 D장조로 끝난다. 그 전에는 전통적인 형식을 쓰던 슈만이 새로운 시도를 시작한 것으로 보인다. 또한 《피아노 3중주》(op. 80)의 각 악장 조성관계는 3도 관계 전조를 하고 있다. 이러한 내용은 슈만이 고전에 바탕을 두고 실내악 창작을 했지만, 악장들 간의 조성관계로 볼 때 낭만적인 면을 내포시켰다고 볼 수 있다.

슈만이 작곡한 바이올린 소나타는 세 곡이 있다. 1851년 두 개의 바이올린 소나타(op. 105, op. 121)를 작곡하였고, 두 곡 다 간결한 특징과 일치하는 동기적인 형식의 변화가 소재의 표현에서 나타난다.⁴³⁾ 1853년에는 브람스와 슈만이 아끼는 제자였던 디트리히(Albert Hermann Dietrich, 1829-1908)의 합작으로 F. A. E.(Frei aber einsam) 소나타를 작곡하였고⁴⁴⁾, 디트리히가 1악장, 브람스가 3악장 그리고 그 중 2악장, 4악장을 슈만이 작

40) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 104.

41) Günther Spies, *Robert Schumann*, 238.

42) 《환상 소품집》(*Fantasiestücke*, op. 88)은 1842년에 작곡되었고 1850년이 되어서야 출판을 하게 된다. 원래는 ‘트리오’(Trio)라고 표기를 하였지만 op. 63과 op. 80이 출판된 후 슈만은 《환상 소품집》의 네 개 악장이 소나타형식이 아니라 하나의 독립된 악장으로 느꼈다. 그래서 ‘트리오’라는 제목을 버리고 ‘피아노, 바이올린 그리고 첼로를 위한 환상 소품집’(*Fantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello*)이라는 제목으로 발표하였다. Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 315.

43) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 316.

44) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 119.

곡하였다. 이 후 슈만은 1악장, 3악장을 추가로 자신이 작곡하여 완성된 하나의 소나타 《제3번 바이올린 소나타》로 만들었다. 슈만의 바이올린 소나타 세 곡은 시적 감수성과 낭만적인 정서 그리고 서정적인 면들을 잘 나타내는 작품으로 정열적인 감정을 보여준다.⁴⁵⁾ 하지만 클라라, 브람스 그리고 요아힘은 《제3번 바이올린 소나타》에 대해 호의적이지 않았으며 거의 주목받지 못해서 전집에도 수록되지 않았다.⁴⁶⁾ 이 곡은 작곡 된지 100년이 지난 후 1956년에 출판된다.⁴⁷⁾

전통적인 실내악 편성을 따른, 즉 현악기를 중심으로 하거나 또는 피아노가 포함된 실내악 창작으로 시작된 슈만의 다양한 실내악 편성은 《2대의 피아노, 2대의 첼로 그리고 호른을 위한 안단테와 변주곡》(WoO 10)⁴⁸⁾을 시작으로 한다. 이 곡에선 두 대의 피아노가 마치 협주곡의 독주악기처럼 화려하게 연주되고 두 대의 첼로와 호른은 멜로디를 도와주는 역할을 하고 있다. 이 곡에서 슈만은 독특한 편성을 시도하였지만 아직은 관악기의 역할이 뚜렷하지 않고, 실내악이라고 하기에는 다섯 개 악기의 균형이 잘 맞지 않고 피아노에 멜로디가 치우쳐있다.

1849년 이전에는 소나타형식의 곡들을 위주로 작곡하였는데 1849년 이후부터, 즉 슈만의 창작 제3기를 시작할 때부터는 자유로운 형식의 소품곡을 주로 썼고 3중주 이상의 실내악을 쓰던 그가 다양한 관현악기와 피아노를 위한 이중주곡을 쓰기 시작하였다. 《피아노와 호른을 위한 아다지오와 알레그로》(*Adagio und Allegro*, A^b장조 op. 70), 《피아노와 클라리넷을 위한 환상 소품집》(*Fantasiestücke*, op. 73), 클라라에게 크리스마스 선물로

45) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 119.

46) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 128.

47) Günther Spies, *Robert Schumann*, 250.

48) 이 곡은 멘델스존의 권유로 2대의 피아노를 위한 버전(op. 46)으로 편곡하여 출판되었다. Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, "Schumann," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 314.

작곡⁴⁹⁾한 《피아노와 오보예를 위한 3개의 로망스》(3 *Romanzen*, op. 94) 그리고 《피아노와 첼로를 위한 민요풍의 5개의 소품》(5 *Stücke im Volkston*, op. 102)과 같은 이중주곡들은 모두 1849년에 작곡하였다. 그 당시에 선율악기로 선호되지 않던 악기를 독주악기로 사용한 이 곡들은 모두 그 당시에 가장 선호되는 악기, 즉 바이올린, 첼로 또는 클라리넷으로 대체될 수 있다고 쓰여 있다. 이러한 현상은 당시의 사회적 배경을 보여주는 것이다. 다양한 편성은 단순히 작곡가에 의해서 정해진 게 아니고, 하나의 장르를 특별한 역사적인 전통과 다양한 사용 맥락⁵⁰⁾에 의해 선택되었다.⁵¹⁾ 또한 음악회 장소가 대중화되었고 연주 홀에서 열리던 음악회가 극장식 카페나 많은 식당, 선술집에서 손님을 끌기 위한 음악으로 변화되면서⁵²⁾ 악기 편성도 그에 따라 변화되었다.

또한 《피아노와 첼로를 위한 민요풍의 5개의 소품》은 사회적 배경이 반영된 작품으로서, 음악정치 그리고 교육의 경향성을 가지고 있다.⁵³⁾ 시적인 제목을 포기하고, 제1곡은 ‘유머를 가지고’(Mit Humor)와 ‘헛되고 헛되며’(Vanitas vanitatum)로 두 개의 모순적인 특성 표시가 있고, 이런 대립적인 암시는 그의 특유의 낭만적인 이해로부터 온 유머로 볼 수 있다.⁵⁴⁾

49) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 316.

50) 19세기에 궁정의 몰락으로 교회나 궁정과 귀족은 정치적 경제적 특권을 상실하면서 더 이상 음악의 후원자가 될 수 없었고, 음악가들은 후원에 의존하지 않아 경제적으로 독립하게 되며 이러한 후원자 체계의 변화는 청중의 모습도 변화시키게 되었다. 창작 연주에 대한 비평이 일반 대중에게 널리 알려지게 되면서 작곡가들은 청중의 수요에 따라 창작하게 되었다. 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰-『피아노와 오보예를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-,” (한양대학교 석사학위논문, 2009), 10.

51) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 314.

52) 이지원, “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰-『피아노와 오보예를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-”, 11-12.

53) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 316.

실내악의 마지막 작품 《옛 이야기》(*Märchenerzählungen*, op. 132)는 1851년에 작곡된 《옛 이야기 그림책》(*Märchenbilder*, op. 113)과 유사한 작품이다.⁵⁵⁾ 듣는 사람을 끌어당기는 듯한 리듬이나 동경으로 가득한 아름다운 선율 또는 이상한 음형 등, 환상으로 가득한 음악이 펼쳐지며 매력적인 옛날이야기가 전개된다.⁵⁶⁾

54) Günther Spies, *Robert Schumann*, 251.

55) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 115.

56) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 116.

3. 환상곡(Fantasia)

1) 환상곡의 역사

‘환상곡’으로 번역되는 판타지(Fantasia)의 어원은 그리스어 ‘파이나인’(Phainein, 보여주다)에서 파생된 ‘판타자인’(Phantazein)으로서 ‘생각 속의 이미지를 눈으로 직접 보게 만든다’는 의미를 지닌다.⁵⁷⁾ 음악에서의 ‘환상곡’은 기악곡을 위해 작곡되었고 제약받지 않는 자유로움으로 형식에 매여 있지 않는 작곡가의 독창적인 상상력을 요구한다.⁵⁸⁾

음악에서 환상곡이라는 용어가 등장한 것은 16세기 전반이었으며 문헌에서는 16세기 후반에 나타난다.⁵⁹⁾ 16세기의 환상곡은 이태리와 스페인을 중심으로 발전되었고 오르간과 류트를 위해 주로 쓰여 졌으며 영국에서는 팬시(fancy)⁶⁰⁾라는 명칭 하에 여러 성부를 위한 실내 환상곡이 16세기중반 이후부터 17세기까지 가장 중요한 실내악곡으로 다수 쓰여 졌다.⁶¹⁾

17세기에는 지역적으로 영국⁶²⁾과 네덜란드 및 독일을 중심으로 발전하여 실내악적인 편성과 더불어 주로 건반악기를 위한 음악에서 환상곡이라는 용어가 쓰여 졌다.⁶³⁾ 실내악에서의 환상곡이라는 내용은 다양한 형태로 발전하여 자유로운 대위법적인 환상곡, 오스티나토 환상곡, 종교적이거나 민속적인 선율에 기초한 환상곡, 성악곡을 편곡한 환상곡 등 다양한 양식적 특징을 보여준다.⁶⁴⁾

57) 박윤경, “음악적 판타지에 관한 소고,” 『음악이론연구』 18 (2012), 121-122.

58) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 『음악연구』 25 (2001), 149-150.

59) 박윤경, “음악적 판타지에 관한 소고,” 120-121.

60) 팬시(fancy)란 상상력(imagination)의 동의어이자 음악 장르로서의 판타지아를 지칭하는 용어였다. 박윤경, “음악적 판타지에 관한 소고,” 133.

61) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 150.

62) 영국의 실내환상곡은 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)에 의해 절정을 이룬다. Thomas Schipperges, Dagmar Teepe, “Fantasia,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1995), 3: 330.

63) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 150.

64) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 150.

18세기에는 환상곡이 독일 지역을 중심으로 건반악기를 위한 악곡에 쓰여졌다.⁶⁵⁾ 환상곡이라는 단어는 토카타, 모음곡 또는 리토르넬 형식의 콘체르토, 바이올린을 위한 소나타악장 또는 샹송 등 다양한 형식을 의미할 수 있다.⁶⁶⁾ 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 15개의 환상곡을 남겼고⁶⁷⁾, 그 중 대표적인 작품으로는 《반음계 판타지아》(BWV 903)를 꼽을 수 있다. 이 곡은 판타지아와 푸가로 이루어져 있으며 자유로운 전조, 끊임 없이 나오는 빠른 스케일 그리고 갑작스러운 리듬의 변화 등 다양한 소재로 바흐만의 환상을 자유롭게 펼치고 있다.

19세기 낭만시대의 환상곡은 인간의 감정표현을 중요하게 여기는 낭만주의 정신과 피아노의 거듭된 발전에 힘입어 그 어느 시대보다 크게 발전하였다.⁶⁸⁾ 16세기부터 즉흥연주와 밀접한 관계를 갖고 발전된 환상곡은 변주곡 및 론도와 더불어 비르투오소 음악에서 가장 선호되는 장르였다.⁶⁹⁾ 슈베르트의 《방랑자환상곡》(*Wandererfantasie*, op. 15), 슈만의 《환상곡》(*Fantasie*, op. 17) 그리고 멘델스존의 《환상곡》(*Fantasie*, op. 28) 등을 예로 들 수 있다. 피아노를 위한 환상곡 뿐 아니라 19세기에는 살롱음악이나 오페라에서도 환상곡이 등장하였다.⁷⁰⁾

환상곡이란 용어가 쓰이는 작품들을 정리해본다면 여섯 가지로 정리할 수 있다. 첫 번째는 악상이 떠오르는 대로 형식에 구애받지 않고 마음대로 쓴 작품, 두 번째는 자유로운 형식에 기반 한 환상곡 성격의 작은 기악곡, 세 번째는 즉흥적인 성격의 악곡, 네 번째는 낭만주의 시대의 환상곡 분위기의

65) 오윤록, “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미,” 151.

66) Thomas Schipperges, Dagmar Teepe, “Fantasie,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1995), 3: 336.

67) Thomas Schipperges, Dagmar Teepe, “Fantasie,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1995), 3: 336.

68) 이미진, “R. Schumann의 Phantasie Op. 17에 관한 분석 연구,” (울산대학교 석사학위논문, 2007), 5.

69) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』 (경기: 음악세계, 2005), 149.

70) Thomas Schipperges, Dagmar Teepe, “Fantasie,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1995), 3: 339.

소곡, 다섯 번째는 자유로운 또는 특별한 형식의 소나타 그리고 마지막으로 오페라에 포함된 아리아나 관현악 곡을 발췌하여 환상곡적인 작품으로 편곡을 한 작품이다.⁷¹⁾

2) 슈만의 ‘환상곡’ 작품 특징

슈만의 작품 중에서 환상곡이라는 제목을 가진 곡은 총 6개이다. 피아노곡에서는 《환상 소품집》(*Fantasiestücke*, op. 12), 《환상곡》(*Fantasie*, C장조, op. 17) 그리고 《3개의 환상 소품집》(*Drei Fantasiestücke*, op. 111)이 있고, 실내악곡에는 《환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klavier und Klarinette*, op. 73), 《환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello*, op. 88) 그리고 관현악곡 중에는 《바이올린과 오케스트라를 위한 환상곡》(*Fantasie für Violine und Orchester*, C장조, op. 131)이 있다.

<환상 소품>(Fantasiestücke)이라는 제목은 E. T. A. 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 작품 ‘칼로 풍의 환상화집’(*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814-1815)에서 영향을 받았다.⁷²⁾

피아노곡 《환상 소품집》은 슈만의 상상력의 자유로움과 섬세함 그리고 우아함이 있다. 《환상 소품집》에 포함된 8곡은 각각 시적인 표제를 가지고 있는⁷³⁾ 반면, 《3개의 환상 소품집》은 각 곡의 표제가 없다. 슈만은 이 곡을 작곡한 직후 페터스 출판사(Verleger C. F. Peters)에 보낸 편지에 《환상 소품집》이 아닌 ‘로맨스’라고 적었다.⁷⁴⁾

《환상곡》(C장조, op. 17)은 3악장으로 구성되어 있고, 원래 이 곡은 소

71) 이미진, “R. Schumann의 Phantasie Op. 17에 관한 분석 연구,” 3.

72) Günther Spies, *Robert Schumann*, 44.

73) 1곡: 석양(Des Abends), 2곡: 비상(Aufschwung), 3곡: 어찌하여?(Warum?), 4곡: 번덕(Grillen), 5곡: 밤에(In der Nacht), 6곡: 우화(Fabel), 7곡: 꿈의 얽힘(Traumes Wirren), 8곡: 노래의 종말(Ende vom Lied)

74) Günther Spies, *Robert Schumann*, 73.

나타로 작곡되었다. 이는 본에 베토벤 동상설립을 위한 모금운동의 일환으로 고안된 것이었다.⁷⁵⁾ 제1악장은 자유로운 소나타 형식이며, 주제를 자유롭게 나타내고 있다. 제1주제에서 기본화음은 명시되지 않으며 왼손 음형은 딸림화음을 지속적으로 연주하고 거기에 오른손의 제1주제 또한 조성을 모호하게 하여 환상적인 효과를 내고 있다.⁷⁶⁾ 제2주제는 c단조로 전통적 소나타 형식에서의 조성관계와는 다르게 슈만은 자유롭게 조성을 구축하고 있다.

악보 1) 슈만, 《환상곡》(C장조), 마디 1-3, 마디 33-35

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen $\text{♩} = 80$

제 1 주제

Pedal C장조의 딸림화음

제 2 주제

33 c단조

또한 느린 악장을 마지막 악장으로 하며 악장의 배열도 전통적 소나타 형

75) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 168.

76) 음악지우사, 음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』, 200.

식과는 차이가 있다. 이러한 자유로운 소나타형식의 작곡은 슈만의 《환상 소품집》에서도 나타난다.⁷⁷⁾

1842년에 작곡된 《환상 소품집》(op. 88)은 원래 ‘트리오’(Trio)라고 표기되었지만 출판하지 않고, 1847년에 피아노 3중주곡(op. 63, op. 80)을 작곡하면서 슈만은 op. 88을 단악장의 소품적인 성격을 가지고 있다고 생각해 1850년에 개작하면서 《피아노, 바이올린 그리고 첼로를 위한 환상 소품집》(*Fantasiestücke für Klavier, Violine und Violoncello*)이라고 출판하였다.⁷⁸⁾

《환상 소품집》(op. 88)과 같은 제목을 가지고 있는 실내악 작품은 op. 73이 있다. 피아노 트리오 편성인 op. 88과는 다르게 피아노와 클라리넷을 위한 이중주이다. op. 88은 각 곡마다 제목이 붙여져 있는 4곡⁷⁹⁾으로 이루어져 있지만, op. 73은 빠르기만으로 표기된 3곡으로 이루어져 있다.⁸⁰⁾

《바이올린과 오케스트라를 위한 환상곡》은 단악장의 협주곡(op. 92, op. 134)과 비슷한 구성을 가지고 있으며, 변형된 소나타악장으로 볼 수 있다.⁸¹⁾ 요하임을 위해 쓰여진 이 곡은 요하임이 여러 번 연주했고 훌륭한 작품이고 큰 효과가 있는 곡으로 높게 평가하였다.⁸²⁾

77) Thomas Schipperges, Dagmar Teepe, “Fantasie,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1995), 3: 339.

78) Arnfried Edler, Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht, Janina Klassen, “Schumann,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (2006), 15: 315.

79) 1곡: Romanze, 2곡: Humoreske, 3곡: Duett, 4곡: Finale

80) 본 논문의 24쪽을 보면 이에 대한 내용이 나와있다.

81) Günther Spies, *Robert Schumann*, 302.

82) Günther Spies, *Robert Schumann*, 303.

IV. 《환상 소품집》(op. 73)의 분석

1. 《환상 소품집》의 배경

세 곡으로 구성된 《환상 소품집》의 자필악보 날짜를 보면 이 작품은 1849년 2월 12-13일 사이에 작곡되었다. 작곡한 후 슈만은 클라리넷 주자를 통하여 이 작품의 소리를 바로 들으려고 하였다. 그러한 내용들은 그가 5일 뒤에 쓴 슈만의 가족 일기에서 “클라리넷 주자 코테⁸³⁾와 이른 연습”⁸⁴⁾이라는 문구를 통해 확인할 수 있다. 그러나 이 작품의 초연은 1년 뒤에 이루어진다. 1850년 1월 14일 라이프치히 <음예술가협회>(Tonkünstlervereins)의 피아니스트 덴틀러(Dentler)⁸⁵⁾와 클라리넷 주자 뮐러(Iwan Müller, 1786-1854)에 의해 첫 번째 공식적인 초연이 있었다.⁸⁶⁾

첫 번째 인쇄본은 1849년 7월 카셀에 있는 칼 루카르트(Carl Luckhardt) 출판사에서 출판되었다. 인쇄 제작 작업이 진행되면서 자필원고에는 ‘저녁 소품집’(Soiréestücke)이라고 쓰여 있던 제목이 《환상 소품집》(Fantasiestücke)으로 바뀌었다. 출판사에 의해 초판에 ‘바이올린 아니면 첼로 버전으로’라는 글귀를 포함하면서 클라리넷 대신 다른 악기로 연주할 수 있음을 시사하고 있다. 현악기 버전을 위해 슈만이 악보에 직접 어떤 내용을 더하였는지에 대한 정보는 발견할 수 없다.⁸⁷⁾

1852년 3월 9일 클라라 슈만은 군주 로이스 가문의 저녁식사 자리에서 바이올리니스트 다비드(Ferdinand David, 1810-1873)와 함께 《환상 소품집》에 포함된 세 곡을 연주했다. 이 연주를 보고 “클라라와 다비드의 아주 아

83) 코테(Johann Gottlieb Kotte, 1797-1857)는 드레스덴 왕궁의 솔로 클라리넷 주자였다.

84) Robert Schumann. *Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette Fassung für Violine*. Ed. by Ernst Herttrich (München: G. Henle Verlag, 2005).

85) 정확한 인명표기를 위해 덴틀러라는 피아니스트를 문헌에서 찾아보았지만 정보가 없다.

86) Robert Schumann. *Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette Fassung für Violine*.

87) Robert Schumann. *Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette Fassung für Violine*.

름다운 연주”라고 슈만은 자신의 일기에 적었다.⁸⁸⁾

《환상 소품집》은 빠르게 인기를 얻었다. 이를 발판으로 출판사는 이 작품을 1851년 얀센(Friedrich Gustav Jansen, 1831-1910)에 의해 ‘네 손을 위한’ 버전 그리고 1857년 크랄(Johann Baptist Krall, 1803-1883)에 의해 ‘피아노 솔로를 위한’ 버전으로 출판되었다.

《환상 소품집》은 3악장으로 이루어져 있고, 3악장 모두 세부분형식(A-B-A'-코다)으로 구성되어 있다. 이 곡의 전체적인 구성을 살펴보면 다음과 같다.

표 2) 《환상 소품집》의 전체 구성

악장	조성	빠르기말	박자
1악장	a단조	부드럽게 그리고 표정을 가지고 (Zart und mit Ausdruck ♩=80)	4/4
2악장	A장조	생기있고 가볍게 (Lebhaft, leicht ♩=138)	4/4
3악장	A장조	빠르게 그리고 열정적으로 (Rasch und mit Feuer ♩=160)	4/4

이 곡의 세 악장의 공통적인 특징을 말하자면 두 가지가 있다. 첫 번째는 피아노파트에서 계속적으로 나오는 셋잇단음표 리듬이고, 두 번째는 1악장 클라리넷파트에서 나온 동기가 전 악장에 걸쳐 반복되어 나오는 것이다.

88) Robert Schumann. *Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette Fassung für Violine.*

2. 제1악장

a단조의 제1악장은 A-B-A'-코다로 구성된 3부형식이다. 제1악장의 세부적 구조는 다음의 표와 같다.

표 3) 제1악장 구조

형식	마디	부분구성
A	1-20	I (마디 1-10)
		II (마디 10-20)
B	21-37	
A'	37-57	I' (마디 37-47)
		II' (마디 47-57)
코다	57-69	

마디 1-20의 A부분은 다시 두 부분(마디 1-10, 마디 11-20)으로 나누어볼 수 있다. 이런 단락구분의 기준은 선율의 구조적 특징에 근거한다. A의 첫 번째 부분(I)을 보면 클라리넷이 선율을 주도하고 있고, 부분 I의 중요한 동기(a)는 마디 2-3에 나오는 클라리넷의 선율이다. 동기 a는 단2도 하행한 후 감5도 상행하고 그 다음 순차적으로 8분음표로 하행하는 선율적 흐름을 특징으로 한다. 피아노의 한마디가 채 못 되는 전주 뒤에 등장하는 이 동기 a는 못갓춘마디로 시작하여 당김음처럼 들리는 효과를 준다. 또한 피아노 내성에 있는 셋잇단음표 리듬은 곡 전체에 나온다. 원래 시작한 음보다 4도 아래($c^2-g^{\#1}$)⁸⁹⁾로 끝나는 이 커다란 선율곡선은 전 악장에 걸쳐 반복적으로 등장한다. 좀 더 세부적으로 부분 I을 분석하면, 부분 I을 시작하는 클라

89) 클라리넷의 음표기는 실음으로 본 논문에 표기한다.

리넷의 동기 a는 더 작은 주요 음형을 내포하고 있다. 마디 1-2의 클라리넷 파트에서 $c^2-b^1-f^2$ 의 진행을 음형 y로 볼 때, 마디 1부터 피아노에서 변형되어 선행되고 긴 음가로 마디 10까지 왼손파트의 기본이 된다. 또한 I부분 마디 1에 나오는 피아노파트의 e^1-f^1 로 움직이는 당김음 음형(x)은 제1악장에서 계속 변형되어 나온다. 부분 I에서는 클라리넷이 주로 선율을 주도하고 있고 피아노는 반주의 역할이 많다. 하지만 연주를 할 때 피아노에 나오는 음형 x와 음형 y의 변형을 생각하면서 음형들을 강조해 주어야 한다.

악보 2) 《환상 소품집》, 제1악장, 마디 1-6

Zart und mit Ausdruck ♩ = 80

동기 a

Klarinette in A

Klavier

음형 x *fp*

음형 y

4도 아래

음형 y의 변형

음형 y의 변형

f

fp

A의 두 번째 부분(II)이 시작하는 마디 10은 피아노가 새로운 동기(b)를 제시하고 2분침표 시간차를 두고 클라리넷이 한 옥타브 밑에서 유니즌으로

연주하며 함께 두 번째 부분을 시작한다. 도약음정을 특징으로 한 동기 a와 달리 4분음표로 완전4도(a¹-d²) 음역을 반음계 순차 상행한 후 이어지는 장3도 하행은 붓점리듬을 수반한다. 이러한 음형들의 결합으로 완만한 곡선을 특징으로 하는 동기 b가 된다. 마디 12에서는 동기 b를 8분음표로 하여 음가를 축소하여 두 악기가 함께 연주한다. 이 때 피아노 상성부의 셋잇단음표에 숨어있는 축소된 동기 b의 소리가 들리도록 셋잇단음표를 똑같은 힘으로 치지 않고 위의 소리를 더 크게 친다. 그리고 마디 10-13의 피아노의 왼손은 음형 x가 변형되어 나오고 마디 13에서는 음형 x의 음가를 축소하여 등장한다. 첫 번째 부분(I)에 나왔던 음형 x의 리듬이 부분 II에서도 나오면서 각 주제의 유기적 관계를 만들어준다.

A부분을 이끄는 동기 a와 동기 b는 비록 두 동기를 유기적으로 묶어주는 공통 음형이 있을지라도 성격적으로 다르게 작곡되었고 이것은 소나타악장 형식에 제1주제와 제2주제로 볼 수 있는 근거가 된다.

악보 3) 제1악장, 마디 10-13

마디 17-18의 클라리넷 동기(c)는 B부분에서 변형되어 반복된다. 마디 17의 세 번째 박자에서 f로 A부분의 정점을 나타내고 마디 20에서 C장조의

팔림화음이 오면서 마디 21에서 C장조로 종지된다.

악보 4) 제1악장, 마디 17-18

B부분은 사실상 중요한 선율이 나오지 않고, A부분과 완벽한 대조를 이루지는 않는다. 하지만 종지나 곡의 흐름으로 볼 때 변주적 특징을 가지고 있는 B부분으로 구분하였다. 마디 21에서 마디 22로 이어지는 오른손의 음형(e^2-f^2)은 마디 1에서 나왔던 음형 x이다. 그리고 왼손의 음형은 A부분에서 음형 y의 역진행이다. 마디 21-26은 피아노와 클라리넷이 선율을 주고받으며 대화하고 있다.

악보 5) 제1악장, 마디 21-22

마디 27-28의 클라리넷 선율은 동기 c의 변형이고 먼저 제시한 후 마디 29부터는 클라리넷이 계속 변형된 동기 c를 8분음표로 연주한다. 피아노파트는 셋잇단음표로 화음을 펼치며 클라리넷과 2:3리듬진행을 이룬다. 또한 마디 29부터는 페달음 f를 기본으로 화음을 펼치고 있다. 곡의 처음부터 진행되던 피아노 오른손의 셋잇단음표 리듬은 마디 31에서 8분음표로 바뀌면서 클라리넷과 피아노의 오른손 선율이 반진행을 이루고 피아노의 왼손은 계속 셋잇단음표를 연주하며 2:3리듬진행을 유지시키고 있다. 마디 33-35의 피아노 왼손은 한음씩 하행하며 동기 a의 후반부 하행하는 리듬을 상기시킨다. B부분의 마지막부분인 마디 35의 세 번째 박자에는 B장조의 화음이 나오고 다시 a단조로 돌아가기 위해 A'가 시작하는 마디 37에서 A부분 마디 1과는 다르게 a단조의 딸림화음인 E장조로 시작된다.

코다에서는 A부분에서 나왔던 동기 a와 c 그리고 음형 x가 나오면서 곡이 유기적으로 연결되어 있음을 볼 수 있다. 마디 59-60에서는 A부분의 부분 I에서 나왔던 동기 a가 변형 반복되고 마디 61-62에서는 동기 c가 변형되어 반복하고 있다. 동기 c를 이용하여 코다를 마무리하고 마디 65-67의 클라리넷 선율에서 음형 x의 변형이 나타난다.

악보 6) 제1악장, 마디 65-69

피카르디 종지

The musical score for 'Picardy Cadence' (마디 65-69) is presented in two staves. The top staff is for the Clarinet and the bottom staff is for the Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 65. The piano part features a prominent pedal point on the note F. Dynamics include piano (p), diminuendo (dim.), and attacca. The piece concludes with a Picardy cadence, indicated by the title '피카르디 종지' and the 'attacca' marking.

마디 65에서 A장조로 전조되며 제1악장의 처음은 a단조로 시작해 A장조로 끝나는 피카르디 종지를 사용하고 있다. 이것은 곡의 마지막에 ‘아타카’(attacca)로 연결되는 제2악장의 으뜸조인 A장조로 넘어가기 위한 준비를 한다.

3. 제2악장

제2악장의 조표는 A장조 또는 f#단조로 곡의 조성을 규정할 수 있지만, 시작 부분의 조성을 조표를 기준으로 하여 규명하기란 쉽지 않다. A장조의 딸림조로 진행되고 있어 처음 부분은 명확히 어떤 조성인지 확인하기엔 어렵다. 제2악장의 구조를 살펴보면 A(I-II)-B(III-IV-III')-A'(I'-II')-코다로 이루어진 복합 3부형식이다.

표 4) 제2악장 구조

형식	마디	부분구성
A	1-26	I (마디 1-10)
		II (마디 11-26)
B	27-50	III (마디 27-34)
		IV (마디 35-42)
		III' (마디 43-50)
A'	51-63	I' (마디 51-55)
		II' (마디 56-63)
코다	64-73	

제2악장의 구조를 나눈 기준은 조성이 바뀌는 곳부터 B라고 하였고 코다는 너무나 명확히 악보에 ‘코다 점차적으로 조용하게’(Coda Nach und nach ruhiger)라고 표기되어있다. A부분은 다시 작게 두 부분으로 나눌 수 있는데, 첫 번째 부분(I)은 마디 1-10 그리고 두 번째 부분(II)은 마디 11-26이다. 부분 I 과 부분 II 둘 다 피아노가 먼저 서주처럼 못갖춘마디로 시작하고 클라리넷이 받아주는 형태이다. 피아노의 마디 1에서 g#1-d2의 음정관계는 제1악장의 동기 a의 도약과 비슷하고 마디 2의 하행하는 진행은 동기 a

의 후반부(마디 2) 하행과 비슷하다. 제2악장 피아노 상성부 부분 I의 주제 동기는 제1악장 A부분 동기 a의 변형이다. 마디 1-4 피아노 왼손 또한 제1악장 동기 a와 연결하여 설명한다면 하행하는 동기 a(f^{#2}-g^{#1})의 전위형으로 E-c[#]까지의 상행한다. 제2악장의 시작을 연주할 때 피아노 상성부 선율을 살리면서 왼손의 상행은 선율을 방해하지 않으면서 살려주어야 한다. 이렇듯 제1악장에서 나왔던 동기 a를 이용해 제2악장의 시작주제를 이루는 모습은 제1악장과 제2악장을 유기적 관계로 묶을 수 있는 내용이다.

제1악장 동기 a와 유기적 관계를 갖고 피아노 상성부에서 제시되는 제2악장 A부분을 시작하는 주제선율은 클라리넷에 의해 마디 2의 마지막 박자부터 반복된다. 이 때 9도 도약을 주어 피아노에서 제시했던 주제 동기를 이용해 변형하여 연주한다. 마디 4에서 클라리넷이 하행할 때는 점4분음표를 이용한다. 이것은 제1악장에서도 슈만이 사용했던 방법이다. 제1악장의 마디 11이나 17을 보면 이러한 리듬이 나온다. 이후 마디 6-10까지 앞과 동일하게 반복된다.

악보 7) 제2악장, 마디 1-5

Lebhaft, leicht ♩ = 138

제 1 악장 동기 a의 전위형

마디 10의 네 번째 박자부터 피아노에 의해 부분 II가 시작된다. 부분 I과는 다르게 피아노에서 먼저 10도 도약이 나온다. 부분 I의 주제 동기와 비슷하지만 큰 도약으로 다르게 표현하고 있다. 피아노의 왼손 또한 더욱 다채로워졌다. 마디 12의 네 번째 박자부터는 클라리넷이 선율을 받아 연주한다. 이 때 클라리넷의 선율은 부분 I의 마디 1 피아노 선율을 상기시킨다. 마디 14-16의 피아노 왼손 상행은 다시 제1악장의 하행하는 동기 a의 전위형이다. 마디 15-16의 피아노파트에서 부분 I에서 나왔던 동기를 섞어서 연주한다. 마디 15는 마디 3의 클라리넷 부분이고 마디 16은 마디 2의 피아노 부분이다. 조성이 불분명했던 제2악장은 마디 15의 세 번째 박자에서 으뜸화음이 나오긴 하지만 바로 다른 화성으로 진행된다.

악보 8) 제2악장, 마디 10-17

The musical score for measures 10-17 of the second movement is presented in two systems. The first system covers measures 10-13, and the second system covers measures 14-17. The piano part is the primary focus, with various dynamics and articulations. Annotations highlight thematic connections to the first movement, including the main theme of Part I, Motif c, and a transposition of Motif a. Specific measure repetitions are also noted.

마디 17에서도 제1악장에 나왔던 동기 c의 변형을 클라리넷과 피아노가 유니즌으로 연주한다. 이후 동일하게 한 번 더 반복하고 A부분이 끝나는 마디 26에서 A장조의 딸림조인 E장조 그리고 으뜸조의 A장조로 A부분이 정격종지로 마무리된다.

A장조의 조성적 종지감을 A부분의 끝부분에서 명확하게 한 후 3도 관계에 있는 F장조 바뀌면서 음악적으로도 다른 성격이 등장한다. 이 부분을 B부분으로 할 때, 마디 27-50까지를 범위로 한다. B부분은 다시 작게 세 부분(Ⅲ, IV, Ⅲ')으로 나눌 수 있다. 부분 Ⅲ은 대조되는 성격의 두 개의 동기 로 구성되어있다. 부분 Ⅲ이 시작되는 마디 27에서 클라리넷이 먼저 한 옥타브 스케일을 연주한 후 피아노가 클라리넷의 끝음을 이어서 모방하고 다시 클라리넷이 스케일을 받아 연주한다. 셋잇단음표의 순차 상행하는 스케일 음형은 제1악장에서 나왔던 동기 b의 변형으로 설명된다. 이에 대해 마디 29-30에서는 3화음을 분산화음으로 하행하는 대조적인 내용을 클라리넷과 피아노 양손이 동시에 연주한다. 음형적 대조뿐만 아니라 음색적 짜임새 대조도 보이는 두 개 동기는 마디 31-34까지 반복된다.

악보 9) 제2악장, 마디 27-30

The musical score for measures 27-30 is presented in a two-staff format. The top staff is for the clarinet and the bottom staff is for the piano. Measure 27 begins with a clarinet melody marked with a piano (*p*) dynamic. A label '제1악장 동기 b의 변형' (Variation of Motif b from the first movement) is placed above the first few notes. The piano accompaniment starts in measure 28. Measure 29 shows a descending triad in the piano. Measure 30 continues the piano accompaniment. A label '모방' (imitation) is placed above the clarinet line in measure 28, pointing to a specific melodic figure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

B의 부분 IV는 마디 35-42까지이며, 제1악장에 나왔던 동기 a를 이용하여 진행하고 있다. 마디 35의 클라리넷 선율은 제1악장에서 나왔던 동기 a로 이 동기 a를 7도 도약한 후 순차적으로 하행하는 선율로 변형한 것이다. 마디 37에서 클라리넷은 제1악장의 음형 y의 전위형이다. 클라리넷이 제1악장의 동기 a의 기반에 둔 주제선율을 연주할 때 피아노 파트 왼손의 모습은 제2악장을 시작하는 마디 1-4의 동기 a의 후반부의 전위형이었던 모습을 담고 있다. c-a의 6도 음정을 2분음표로 순차 상행하는 피아노의 왼손은 오른손보다 더 중요하게 힘을 주어 연주해야한다. 마디 36의 마지막 박자부터는 피아노가 클라리넷 선율을 똑같이 연주하면서 모방이 이루어진다.

악보 10) 제2악장, 마디 35-38

마디 43부터는 부분 III이 변형되어 나타나고 있는데, 앞에서는 클라리넷이 먼저 시작하였던 선율이 여기서는 피아노가 먼저 연주한다. 또한 셋잇단 음표로 연주되었던 피아노는 마디 48에서 8분음표로 바뀌고 B부분의 절정을 연주한 후 F장조로 돌아와 정격중지로 B부분이 마무리된다.

악보 11) 제2악장, 마디 47-50

F장조로 전조되었던 B부분은 다시 A부분으로 돌아가면서 처음과 같이 으뜸조의 딸림화음인 E장조를 사용하면서 A'가 다시 시작된다. A의 선율이 축소되어 A'에서 연주되고, 마디 64부터는 코다로 넘어간다.

코다에서는 앞에 나왔던 A부분의 주제선율과 B부분의 스케일들을 변형하여 사용하고 있고 피아노 왼손 베이스는 페달음으로 마디 64부터 으뜸음을 지속적으로 연주한다. 마디 72-73에서는 1악장 끝과 비슷하게 피아노가 아르페지오로 으뜸화음을 연주함으로써 조용하게 곡이 마무리되고 '아타카'(attacca)로 바로 제2악장과 같은 조성인 제3악장으로 넘어간다.

악보 12) 제2악장, 마디 69-73

4. 제3악장

제3악장의 구조는 복합 3부형식인 A(I-II-I')-B(III-III')-A'(I-II-I')-코다로 구성되어있다.

표 5) 제3악장 구조

형식	마디	부분구성
A	1-24	I (마디 1-8)
		II(마디 9-16)
		I'(마디 17-24)
B	24-45	III(마디 24-31)
		III'(마디 31-45)
A'	45-67	I (마디 45-52)
		II(마디 53-60)
		I'(마디 61-67)
코다	68-98	

제3악장에서는 제1악장과 제2악장에 나왔던 리듬과 음형들이 나오면서 곡의 통일성을 보여준다. 제3악장의 복합 3부 형식을 시작하는 A부분은 A장조로 8분음표를 이용해 빠르게 움직이고 휘몰아치는 듯한 리듬이 많고, 클라리넷과 피아노가 캐논모방으로 진행되는 반면, B부분은 a단조이고 주로 4분음표를 사용하여 A부분보다 음을 길게 끌고 있는 잔잔하고 서정적인 선율이 주를 이루어 클라리넷이 주요 선율을 연주하고 피아노의 왼손이 3도 병진행으로 연주하고 있다.

A부분을 더 자세히 살펴보면 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분(I)은 마디 1-8인데 처음 두 마디를 시작 동기(a)라고 볼 때, 부분 I의 동

기(b)는 마디 2의 마지막 박자부터 시작하는 클라리넷 선율이다. 동기 b는 3도 상행한 후 순차 하행하는 특징을 가지고 있다. 이 후 마디 3의 두 번째 박자부터 피아노의 상성부에서 모방이 시작되고, 다시 마디 3의 마지막 박자부터 클라리넷이 받아 연주한다. 동기 b를 연주할 때 모방이 잘 들리도록 피아노는 왼손과 내성보다는 상성부를 중요하게 쳐야한다. 또한 마디 1-2의 시작 동기 a는 제1악장의 마디 31과 음형 x의 결합이다. 클라리넷은 순차 상행하고 피아노는 도약 하행하는 분산화음을 연주하는 시작 동기 a는 선율이 반복하거나 또는 다른 주제가 나오기 전에 등장한다.

악보 13) 제3악장, 마디 1-4

Rasch und mit Feuer ♩ = 160

두 번째 부분(II)은 마디 9-16인데, 두 마디의 시작 동기 a로 시작한다. 클라리넷과 피아노가 유니즌으로 시작하지만 클라리넷이 주요 동기 c를 연주한다. 피아노는 반주 역할을 하고, 클라리넷의 선율을 방해하지 않도록 분산 화음을 작게 연주해야 한다. 마디 12의 마지막 박자 클라리넷 선율에서 제1악장의 동기 a가 나오고 마디 15에서는 피아노 상성부에서 그것을 변형

하여 모방하고 있다. 이 부분에서 피아노를 연주할 때 내성에 묻혀있는 제1악장의 동기 a가 잘 들리도록 연주하여야 한다.

악보 14) 제3악장, 마디 9-16

마디 17-24까지는 부분 I'이고 부분 I과 동일하게 시작 동기 a로 시작한 후, 마디 24에서 으뜸조인 A장조로 A부분을 마무리한다.

B부분은 마디 24-45까지인데, 두 부분으로 나눌 수 있다. 부분 III은 마디 24의 두 번째 박자부터 마디 31까지이며 클라리넷이 주요 동기 d를 연주하고 피아노의 왼손이 옥타브로 클라리넷 선율과 3도 병진행을 이루고 있다. 이 때 피아노 오른손은 왼손보다 더 작은 썸여림으로 연주하고, 왼손을 테누토로 강조하여 클라리넷보다 과하지 않게 연주한다. 또한 약박에 있던 악센트가 뒤로 갈수록 정박으로 이동한다.

악보 15) 제3악장, 마디 24-29

동기 d

24 *p* 장 3도

24 *p*

3도 병진행

27 *sf*

27 *sf*

27 *sf*

마디 31의 마지막 박자부터 부분 III'인데, 장3도의 도약으로 시작하는 부분 III과 다르게 부분 III'는 단3도의 도약으로 시작한다. 부분 III에서는 피아노의 왼손이 옥타브 3도 병진행이었는데, 부분 III'에서는 왼손이 화음 진행된다. 그러므로 피아노 왼손의 상성부에 힘을 더 주어 클라리넷과의 3도 병진행이 되도록 연주한다.

악보 16) 제3악장, 마디 31-33

동기 d의 변형

31 *sf* 단 3도 *f*

31 *sf*

31 *sf*

31 *f*

A'부분에서는 A부분에 있었던 반복이 없어지고 마디 68에서 긴 코다가 시작된다. 아직까지 나오지 않았던 16분음표의 리듬이 나오면서 코다에서 갑자기 템포가 빨라진 것처럼 느껴지고 제1악장, 제2악장 그리고 제3악장에서 나왔던 동기들이 등장하여 코다를 이루고 있다. 코다의 첫 시작인 마디 68부터는 제3악장에서 나왔던 B부분의 동기 d가 클라리넷 선율에서 변형되어 나온다.

악보 17) 제3악장, 마디 68-70

더 빠르게(*Schneller*)라고 적혀있는 마디 76은 제3악장의 시작 동기 a이다. 클라리넷과 피아노의 왼손은 같은 박자로 연주하지만 피아노의 오른손은 16분음표로 늦게 시작하여 연타의 느낌을 주어 더 빨라지는 효과가 있다.

악보 18) 제3악장, 마디 76-77

마디 78의 마지막 박자부터는 제2악장 마디 1-2에서 나왔던 주제 선율이 클라리넷이 연주하고 피아노 왼손에서도 제2악장의 마디 1-2와 같이 상행하는 제1악장 동기 a의 전위형이 나온다.

악보 19) 제3악장, 마디 78-80

제 2악장의 주제 선율

제 1악장 동기 a의 전위형

다시 한 번 더 빠르게(*Schneller*)라고 적혀있는 마디 91의 피아노 선율은 제2악장에서 나왔던 리듬을 사용하여 발전시키고 있다. 또한 마디 93부터는 피아노 왼손의 ‘A’페달음 위에 감7화음의 코드가 클라이막스를 향해 가고 있고 마디 96에서 버금딸림화음인 D장조코드가 나온 후 A장조로 종지된다.

악보 20) 제3악장, 마디 93-98

The musical score consists of two systems. The first system (measures 93-98) includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. A *sf* (sforzando) marking is present in measure 95. The tempo is marked *Schneller* and the dynamic is *fp*. A performance instruction '제2악장의 주제 선율' (Main theme of the 2nd movement) is written above the piano part. The key signature has one sharp (F#). The score includes a *pedal* instruction and a chord marking 'A: vii°7'. The second system (measures 95-98) continues the piano part with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *f* (forte) dynamic. The score includes Roman numerals IV and I below the piano part.

전통적 소나타형식에서는 빠른-느린-빠른 악장이 일반적이지만 슈만은 제1악장을 제일 느리게 하였고 점점 빠르게 하여 제3악장에서 가장 빠른 템포로 끝나고 있다. 이 곡의 형식은 A-B-A'-코다로 비교적 단순한 구조를 가지고 있고 전악장이 '아타카'(attacca)로 이어져있고 제1악장에서 나왔던 동기를 이용해 곡 전체를 구성하는 통일성을 가지고 있다. 슈만은 전통적 소나타형식에 근거하였지만 자유로운 구성과 선율로 슈만만의 자유로움을 펼치고 있다.

IV. 결론

본 논문에서는 곡을 분석하기 전에 슈만에 대해 더 잘 이해하기 위해 생애와 실내악에 대해 알아보았다. 슈만의 실내악은 제2기부터 본격적으로 작곡되었으며 전통적인 악기편성으로 시작해 제3기에는 이중주의 소품곡을 위주로 작곡하였다. 본 논문의 주제인 《환상 소품집》(op. 73)도 제3기에 작곡되었다. 또한 슈만의 곡 중에서 ‘환상곡’이라는 제목이 들어간 작품들도 살펴보았다. 슈만은 특히 ‘환상곡’이라고 제목을 붙인 곡은 전통적인 형식에 얽매이지 않고 자유로운 조성으로 구성하였고, 곡 안에서나 악장간의 관계에서 관계조가 아닌 다른 조를 사용함으로써 자유로움을 표현하였다.

슈만의 《환상 소품집》(op. 73)을 분석 연구한 결과 제1악장은 단순 3부형식이고 제2악장, 제3악장으로 갈수록 더 커져서 복합 3부형식이 된다. 분석을 통하여 이 곡은 세 악장으로 이루어져 있지만, 하나의 주제로 통일되어 있는 단악장의 성격을 가진다는 것을 알았다. 그런 이유는 첫 번째, 제1악장과 제2악장 마지막에 쓰여 있는 ‘아타카’로 연주하라고 지시한 것은 슈만이 이 세 악장을 한 곡처럼 느껴지게 연주하라는 의도가 보이는 지시어이다. 두 번째, 전 악장에 걸쳐 쉽 없이 흐르는 셋잇단음표의 리듬으로 인해 곡의 통일성이 느껴진다. 세 번째, 제1악장에 나왔던 동기 a, b 그리고 c가 제2악장과 제3악장에 걸쳐 계속 발전해나가고 있는 형태이다. 또한 본 논문의 분석에서는 빠르기에 대해서 언급하지 않았지만, 본 논문의 24쪽 표 2를 보면 이 곡이 제1악장부터 제2악장 그리고 제3악장으로 가면서 템포가 빨라지고 있다는 것을 확인할 수 있다.

앞의 이유들을 통해 제1악장의 음악적 동기를 가지고 전 악장이 구성되어 있고, 세 악장으로 이루어져 있지만 단악장의 자유로운 환상곡형식으로 작곡되었다는 것을 뒷받침할 근거가 된다. 연주자로서 이 곡을 연주할 때 제1

악장의 음형들이 제2악장과 제3악장에 등장할 때마다 제1악장에 대한 연상을 가지고 좀 더 유기적 관계로 해석하는데 도움이 되리라고 본다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김용환. 『서양음악사 100장면(2)』. 서울: 가람기획, 2002.
- . 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』. 경기: 음악세계, 2005.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사2』. 경기: 음악세계, 2014.
- 음악지우사, 음악세계 옮김. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리⑭ 슈만』. 경기: 음악세계, 2002.
- 차호성, 오희숙. 『실내악 1, 2』. 서울: 심설당, 2003.
- 허영환, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 이기숙 옮김. 『음악과 음악가』. 서울: 포노, 2016.

2. 외국서적

- Geck, Martin. *Robert Schumann: Mensch und Musiker der Romantik Biografie*. München: Siedler Verlag, 2010.
- Spies, Günther. *Robert Schumann*. Mainz: Schott Musik GmbH & Co. KG, 2015.

3. 학술지

- 김용환. “협주곡에 관한 슈만의 음악관.” 『낭만음악』 65 (2004): 167-193.
- . “슈만의 다비드동맹(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구.” 『서양음악학』 27 (2011): 87-122.

- . “슈만의 《d단조 바이올린협주곡 WoO 1》은 실패작인가?.” 『서양 음악학』 16 (2013): 63-100.
- 김현경. “슈만, 클라라, 그리고 브람스.” 『대한토목학회지』 62 (2014): 89-92.
- 박윤경. “음악적 판타지에 관한 소고.” 『음악이론연구』 18 (2012): 118-142.
- 양혜정. “피아노곡 Abegg Variation Op. I과 Carnival Op. 9를 통해 관찰한 슈만음악의 특성과 스타일.” 『음악평론』 10 (1997): 43-60.
- 오윤록. “베토벤 환상곡의 특징과 역사적 의미.” 『음악연구』 25 (2001): 147-172.
- 이내선, 이해승. “슈만의 작품에 나타난 성부의 동등성을 성취하는 대화기법.” 『음악과 문화』 25 (2011): 115-145.
- 이미배. “슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론.” 『음악학』 23 (2012): 7-37.
- . “푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰.” 『음악과 문화』 31 (2014): 179-203.

4. 학위논문

- 박은정. “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016.
- 이미진. “R. Schumann의 Phantasie Op. 17에 관한 분석 연구.” 울산대학교 석사학위논문, 2007.
- 이선화. “슈만의 Fantasy Pieces Op. 73에 관한 분석 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2009.
- 이지원. “슈만의 다양한 버전으로 된 실내악작품과 시대적 배경에 대한 고찰- 『피아노와 오보에를 위한 3개의 로망스』 Op. 94를 중심으로-.” 한양대학교 석사학위논문, 2009.

5. 사전류

Edler, Arnfried, Draheim, Joachim, Knechtges-Obrecht, Irmgard, Klassen, Janina. "Schumann." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 26, hrsg. von Ludwig Finscher, 257-336. Zweite Ausgabe. Kassel; Bärenreiter, Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006.

Schipperges, Thoman, Teepe, Dagmar. "Fantasie." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, 316-345. Zweite Ausgabe. Kassel; Bärenreiter, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995.

6. 악보

Schumann, Robert. *Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette Fassung für Violine*. Edited by Ernst Herttrich. München: G. Henle Verlag, 2005.

Schumann, Robert. *Fantasie C-Dur op. 17*. Edited by Ernst Herttrich. München: G. Henle Verlag, 2003.

7. 인터넷 자료

[https://de.wikipedia.org/wiki/Horn_\(Instrument\)#H.C3.B6rner_von_der_Urzeit_bis_ins_17._Jahrhundert](https://de.wikipedia.org/wiki/Horn_(Instrument)#H.C3.B6rner_von_der_Urzeit_bis_ins_17._Jahrhundert). [2017년 9월 29일 접속].

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1691007&cid=41908&categoryId=41930>. [2017년 10월 25일 접속].

ABSTRACT

An Analytical Study of R. Schumann's Fantasy Pieces for Piano and Clarinet Op. 73

HANGYUL KIM

Major in Collaborative Piano, Master of Music
Graduate School of Sungshin University

Robert Schumann(1810-1856), a representative composer of romanticism, tends to concentrate mainly on a genre. In this paper, analysis period is divided into 3 session based on the intensive genre composed by, the first period is 1828-1839, the second is 1840-1848, and the third is 1849-1854.

Schumann's chamber music was composed in earnest from the second period and in the second period he composed piano trio, quartet and quintet, which are traditional instrumental arrangements. In the third period, he composed duets and character pieces using various instruments, my theme 《Fantasy Pieces for Piano and Clarinet》 (op. 73) was also composed in this period.

There are two reasons to regard the 《Fantasy Pieces》 (op. 73) as one movement. First, although the 《Fantasy Pieces》 (op. 73) is composed of three movements, the musical motivation of the first movement comes

from all movements. Second, all three movements are connected by "attacca".

In this paper, through the analysis of background and pieces of Schumann, we examined the situations at that time and studied how Schumann expressed freedom. I hope this paper will help you better understand the background of piece and help you play it.