



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](#)

이 가 영 교수 지도

박사학위 청구논문

하이퍼미터에 근거한  
슈만의 가곡 Op. 90 연구

2016

성신여자대학교 대학원

음악학과 반주전공

박 은 정

하이퍼미터에 근거한  
슈만의 가곡 Op. 90 연구

이 가 영 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2016년 4월

성신여자대학교 대학원

음악학과 반주전공

박 은 정

# 인 준 서

박은정의 박사학위 논문으로 인준함

2016년 4월

심사위원장 한 방 원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 가 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 진 혜 (서명 또는 인)

심 사 위 원 최 상 호 (서명 또는 인)

심 사 위 원 홍 청 의 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 이상적인 가곡 작곡가로 평가받고 있는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 연가곡 Op. 90을 대상으로 하이퍼메트릭 분석을 통하여 고찰한 것이다. 슈만의 Op. 90은 가곡 작곡에 있어 제 2의 전성기라 할 수 있는 1850년에 레나우의 시에 곡을 붙인 6개의 가곡과 시인의 죽음을 기리기 위해 작곡한 레퀴엠으로 구성되어 있다.

이 연가곡은 드레스덴에서의 마지막 작품으로 뒤셀도르프 시기로 이어지는 슈만의 후기가곡의 시작점이 된다는 것과, 1840년의 가곡의 해에 창작된 작품에서 나타나는 슈만의 작곡기법부터 후기가곡의 특징에 이르기까지 슈만의 다양한 작품이 혼용되고 있다는 데 그 의의를 찾을 수 있다.

슈만은 형식이 정신을 담는 그릇일 뿐이라고 생각하는 낭만주의자이면서도, 바흐를 추종하여 논리적으로 음악에 정신을 불어 넣은 시적 작곡가였다. 본 논문은 표면적으로 불규칙하게 나타나는 리듬과 프레이즈, 그리고 형식의 이면에 내재된 슈만의 논리와 의도를 파악하기 위하여 그의 창작 시기 전반에 걸쳐 일관적으로 사용된 기법 및 후기 작품에서 새롭게 시도된 작곡방식을 연구, 분석하였다. 이를 위하여 하이퍼미터의 개념을 토대로 악곡의 구조를 살펴 보고, 이에 앞서 여러 가지 분석도구에 대해 연구한 뒤 이를 적용하여 분석, 고찰하였다.

# 목 차

## 논문 개요

### I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적 .....1
2. 연구의 내용 및 방법 .....2

### II. 이론적 배경

#### 1. 슈만의 생애와 음악

- 1) 슈만과 문학 .....4
- 2) 슈만과 음악 .....10
- 3) 슈만의 시적 음악 .....13
- 4) 슈만의 음악세계 .....19

#### 2. 슈만의 가곡

- 1) 가곡의 특징 .....25
- 2) 후기 가곡 .....27

#### 3. 슈만의 리듬과 미터 .....31

- 1) 하이퍼미터 .....32
- 2) 박절적 변칙(Metrical Dissonance) .....42

#### 4. 분석 방법

- 1) 프레이즈와 구두법 .....49
- 2) 쉐커와 리만 .....52

3) 운율과 변형 .....	62
III. 작품분석	
1. Op. 90의 작품배경	
1) 레나우(Nikolaus Lenau) .....	67
2) 레퀴엠(Requiem) .....	70
3) Sechs Gedichte von Lenau und Requiem, Op. 90 .....	73
2. 악곡분석	
1) 제 1곡 : Lied eines Schmiedes .....	75
2) 제 2곡 : Meine Rose .....	81
3) 제 3곡 : Kommen und Scheiden .....	95
4) 제 4곡 : Die Sennin .....	103
5) 제 5곡 : Einsamkeit .....	110
6) 제 6곡 : Der schwere Abend .....	124
7) 제 7곡 : Requiem .....	131
IV. 결론 .....	143

참 고 문 헌

ABSTRACT

## 악 보 목 차

악보 1) L. v. Beethoven, Symphony No. 9 in d, "Choral", Op. 125, 2악장, mm. 178-193 .....	34
악보 2) J. Haydn, Symphony No. 104 in D, "London", 1악장, mm. 9-19 .....	35
악보 3) L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 5 in c, Op. 10, No. 1, 1악장, mm. 1-23 .....	36
악보 4) Fanny Hensel, "Morgenständchen", mm. 1-6 .....	38
악보 5) J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e, Op. 38, 2악장, mm. 1-7 .....	39
악보 6) J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e, Op. 38, 2악장, mm. 77-81 .....	39
악보 7) L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 21 in C, "Waldstein", Op. 53, 1악장, mm. 43-50 .....	41
악보 8) L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 21 in C, "Waldstein", Op. 53, 1악장 mm. 74-80 .....	42
악보 9) R. Schumann, Sonata for Violin and Piano in a, Op. 105, 1악장, mm. 1-7 .....	43
악보 10) Grouping Dissonance의 예 .....	44
악보 11) J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e, Op. 38, 2악장, mm. 77-89 .....	44
악보 12) R. Schumann, Etudes after Paganini Caprices Op. 3, No. 4, mm. 9-13 .....	45
악보 13) R. Schumann, Piano Sonata in f#, Op. 11, 3악장 mm. 51-53 .....	45
악보 14) Displacement Dissonance의 예 .....	46
악보 15) R. Schumann, <i>Faschingschwank aus Wien</i> , Op. 26, 1악장, mm. 87-90 .....	47
악보 16) R. Schumann, <i>Preamble</i> from "Carnaval", Op. 9, mm. 132-141 .....	47
악보 17) R. Schumann, "Hör' ich das Liedchen klingen" in <i>DichterLiebe</i> , Op. 48, No. 10, mm. 1-2 .....	48

악보 18)	L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 12 in Ab, Op. 26, 1악장, mm. 1-16	53
악보 19)	H. Riemann, Agogik	57
악보 20)	H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik	58
악보 21)	R. Schumann, "Im Rhein, im heiligen Strome" in <i>DichterLiebe</i> , Op. 48, No. 6, mm. 1-4	59
악보 22)	R. Schumann, "Seit ich ihn gesehen" in <i>Frauenliebe und leben</i> , Op. 42, No. 1, mm. 1-4	60
악보 23)	R. Schumann, "In der Fremde" in <i>Liederkreis</i> , Op. 39, No. 8, mm. 1-3	61
악보 24)	H. Riemann 5중 올림박	62
악보 25)	R. Schumann, <i>Ihre Stimme</i> , Op. 96, No. 3, mm. 1-8	65
악보 26)	R. Schumann, <i>Die Schwalben</i> , Op. 194, No. 2, mm. 4-11	66
악보 27)	R. Schumann, <i>Lied eines Schmiedes</i> , Op. 90, No. 1, mm. 1-5	77
악보 28)	R. Schumann, <i>Lied eines Schmiedes</i> , Op. 90, No. 1, mm. 1-9	78
악보 29)	R. Schumann, <i>Lied eines Schmiedes</i> , Op. 90, No. 1, mm. 1-19	80
악보 30)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 1-15	84
악보 31)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 27-38	86
악보 32)	R. Schumann, "Widmung" in <i>Myrten</i> , Op. 25, No. 1, mm. 10-18	87
악보 33)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 1-14	88
악보 34)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 14-28	89
악보 35)	선율의 쉼커식 분석 비교	90
악보 36)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 27-54	92
악보 37)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 1-5	93
악보 38)	생략 프레이징의 가설	93
악보 39)	R. Schumann, <i>Meine Rose</i> , Op. 90, No. 2, mm. 1-11	94
악보 40)	R. Schumann, <i>Kommen und Scheiden</i> , Op. 90, No. 3, mm. 1-11	97

악보 41)	R. Schumann, <i>Kommen und Scheiden</i> , Op. 90, No. 3, mm. 16-31	98
악보 42)	R. Schumann, <i>Kommen und Scheiden</i> , Op. 90, No. 3, mm. 1-16	99
악보 43)	R. Schumann, <i>Kommen und Scheiden</i> , Op. 90, No. 3, mm. 16-31	101
악보 44)	R. Schumann, <i>Die Sennin</i> , Op. 90, No. 4, mm. 1-12	105
악보 45)	R. Schumann, <i>Die Sennin</i> , Op. 90, No. 4, mm. 20-30	107
악보 46)	R. Schumann, <i>Die Sennin</i> , Op. 90, No. 4, mm. 30-45	109
악보 47)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 1-12	114
악보 48)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 13-27	115
악보 49)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 24-46	117
악보 50)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 37-56	118
악보 51)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 1-8	120
악보 52)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 9-22	121
악보 53)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 23-36	122
악보 54)	R. Schumann, <i>Einsamkeit</i> , Op. 90, No. 5, mm. 37-61	123
악보 55)	R. Schumann, "Ich hab' im Traum geweinet" in <i>DichterLiebe</i> , Op. 48, No. 13, mm. 1-4	125
악보 56)	R. Schumann, <i>Der schwere Abend</i> , Op. 90, No. 6, mm. 1-19	127
악보 57)	R. Schumann, <i>Der schwere Abend</i> , Op. 90, No. 6, mm. 20-28	128
악보 58)	R. Schumann, <i>Der schwere Abend</i> , Op. 90, No. 6, mm. 40-67	130
악보 59)	No. 5와 No. 7의 선율 비교	134
악보 60)	R. Schumann, <i>Requiem</i> , Op. 90, No. 7, mm. 1-14	135
악보 61)	R. Schumann, <i>Requiem</i> , Op. 90, No. 7, mm. 14-30	137
악보 62)	R. Schumann, <i>Requiem</i> , Op. 90, No. 7, mm. 31-45	139
악보 63)	R. Schumann, <i>Requiem</i> , Op. 90, No. 7, mm. 46-65	141

# I. 서론

## 1. 연구의 필요성 및 목적

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 잘 알려진 바와 같이 문학적 소양을 겸비함으로써 독일가곡사에서 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)가 이룩한 리트(Lied)의 업적을 한 층 더 발전시킨 작곡가이다. 물론 초기부터 10여 년간 전념한 피아노 작품에서도 자신의 탁월한 재능을 발휘하였기에 낭만주의의 피아노 음악, 특히 성격소품(Character Piece)을 논할 때 슈만의 작품들이 흔히 거론되어지기도 한다.

슈만의 가곡에 대해서는 많은 연구가 선행되어져 왔고, 이로 인해 슈만의 음악적 특징과 가곡의 고유한 기법들을 손쉽게 찾아볼 수 있다. 그러나 대부분이 '가곡의 해'라 불리우는 1840년의 작품들에 관한 연구로 국한되어 있어서 이후의 가곡과 슈만의 작곡기법에 대한 연구는 상대적으로 저조한 편이다. 최근 들어 후기 작품들에 대한 연구가 늘어나고 있지만 본 논문에서 다루게 될 1850년에 작곡된 Op. 90을 비롯하여, 특히 후기 가곡에 대한 자료들을 찾기가 쉽지 않다.

슈만의 작품을 접할 때 보편적으로 알고 있는 음악적 특징만을 염두에 둔다면 익숙치 않은 여러 가지 음악적 측면을 대면하게 될 것이다. 예를 들어 불규칙적인 마디의 수와 명확하지 않은 화성진행과 조성감, 그리고 구분이 모호한 시어의 배치 등으로 인해 프레이즈의 구조나 나아가서 악곡의 구조를 파악하는 것이 용이하지 않다는 점이다. 따라서 1840년에서 1850년까지 비록 10년이라는 길지 않은 시간에 불과하나 우리가 일반적으로 정의하는 슈만의 작품경향에 비해 본 논문에서 살펴 보게 될 1850년의 작곡기법이 어떠한 차이점을 지니는지를 아는 것은 슈만의 음악을 해석하고 연주함에 있어 상당히 많은 도움이 될 것이라 사료된다.

본 논문은 슈만의 후기 음악, 그 중에서도 가곡을 연주함에 있어 작품 연구를 통하여 그의 작곡 원리를 이해하고, 이에 부합하는 연주를 하도록 하는 데 그 목적이 있다. 특히 가곡의 해석을 위한 다양한 분석방법을 선행 연구하여 보다 나은 연주를 도모하고자 함에 그 의의를 둘 수 있다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

먼저 슈만의 생애와 음악에 관해 그로브 음악 사전을 중심으로 유년 시절부터 그에게 영향을 미친 문학과 음악의 배경을 살펴보고, 슈만 자신이 언급한 것에 근거하여 '시적'인 것이 무엇인지, 그리고 슈만이 강조한 '예술정신'에 관하여 상고하고자 한다. 그리고 슈만 가곡의 특징과 함께 비교적 조명 받지 못했던 후기 가곡에 대해 알아보고, 음악어법 중 특히 본 논문의 동기가 된 하이퍼미터와 리듬, 박절의 불규칙성에 대해 집중적으로 연구하고자 한다.

이와 더불어 악곡을 세부적으로 분석하기 위해 프레이징과 구두법의 의미를 이해하고, 일반적으로 사용되는 분석이론, 즉 쉥커(Heinrich Schenker, 1868-1935)와 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)의 이론을 간단히 알아보고자 한다. 그리고 심층적인 분석이 불가능할지라도 이들의 이론에서 분석도구로 사용하려는 부분을 채택하여 이에 대해 연구함으로써 분석에 적용하고자 한다. 또한 성악곡의 가사가 되는 시의 율격을 알아 보고 이것이 작곡과정에서 어떻게 변형되었는지, 시의 구조가 곡에서 어떻게 배치되어 있는지를 파악한 후, 이를 통해서 작곡가가 의도하는 바가 무엇인지 고찰하고자 한다.

작품에 관하여는 슈만이 채택한 6개 시의 시인 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850)와 7번째 곡이 작곡된 배경에 대하여 알아보고, 본 작품 Op. 90이 갖는 의의에 대하여 살펴보고자 한다. 아울러 악곡을 분석함에 있어 연가곡에서 보여지는 조

성관계와 각 곡마다 다르게 나타나고 있는 슈만의 음악적 특징, 주목할 만한 작곡 기법 등을 분석하려 한다.

특히 하이퍼미터의 개념을 토대로 화성진행과 종지를 분석하여 나타나는 프레이징과 그 안에서 발생하는 두 성부 간의 박절적 불규칙 등을 고찰함으로써 슈만이 음악을 어떻게 표현하고 있는지 앞서 언급한 여러 가지 분석도구들을 통하여 구체적으로 알아보고자 한다. 그리하여 연가곡의 각 곡, 그리고 곡의 주제 간에 음악이 어떠한 논리로 전개되는지, 주제의 단편과 모티브가 어떻게 변형되고 등장하며 곡을 구성하고 있는지를 파악하려 한다. 또한 성악부와 반주부가 음악에서 어떠한 역할을 담당하고 있으며 상호 간에 어떤 연관성을 가지고 전개되는지, 작곡기법의 연구를 통해 고찰함으로써 슈만의 음악을 더 깊게 이해하고자 한다.

본 연구를 위해 Op. 90의 악보는 Peters Edition을 사용하였다.

## II. 이론적 배경

### 1. 슈만의 생애와 음악

#### 1) 슈만과 문학

음악과 시에 있어서 나의 재능이 하나의 점으로 집중된다면 빛은 흩어지지 않을 것이고, 나는 많은 시도를 할 수 있을 것이다.<sup>1)</sup>

문학적 재능과 음악적 재능을 겸비한 슈만은 작가로서 독일 낭만학과, 그 중에서도 특히 장 파울(본명 리히터, Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), 그리고 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822)의 신봉자였다. 슈만은 자신의 음악 선생보다 장 파울에게 대위법을 배웠다고 언급했으며 그의 정신적인 삶 역시 장 파울에게 영향을 받은 것이었다. 또한 슈만은 지적인 호프만에게서 음악작품을 비평함에 있어 자신만이 가지는 독특한 스타일의 모델을 찾았다.<sup>2)</sup> 음악 시인이라 불리울 만큼 문학적 소양이 뛰어났던 슈만은 다음의 편지와 일기를 통해 장 파울이 그에게 얼마나 큰 영향을 끼쳤는지 표현하고 있다.

내가 슈베르트를 연주할 때면, 마치 작곡된 장 파울의 소설을 읽고 있는 것 같습니다.<sup>3)</sup>

내가 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1712-1773)의 음악을 들을 때면 마치 누군가가 나에게 장 파울을 읽어 주는 것 같습니다.<sup>4)</sup>

---

1) Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven & London: Yale University Press, 1967), 63, Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역 (서울: 음악춘추사, 1993), 165.

2) Robert Schumann, *On Music and Musicians*, ed. by Konrad Wolff, translated by Paul Rosenfeld (California: University of California Press, 1983), 15.

3) 1829년 11월 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)에게 보낸 편지, "When I play Schubert, it is as though I were reading a composed novel of Jean Paul." - Richard Taruskin, *Music in the*

가정 환경, 특히 부친에게서 받은 영향으로 문학적 소양을 지닌 슈만은 유년시절부터 많은 독일문학을 접하였고, 13살의 나이에 "Sküler"라는 필명으로 『황금 목초지에 핀 잎과 꽃들』 (*Blätter und Blümchen aus der Goldenen Aue*)이라는 제목의 모음집에 자작시를 포함, 자신이 수집한 문학 작품들을 엮어내기도 하였다. 또한 1825년 가을, 15살의 슈만은 열 명의 친구들과 함께 문학모임을 결성하여 기념비적인 독일문학을 탐독하며 토론하였고, 이와 더불어 1827년 후반부터 슈만은 개인적으로 장 파울의 독특한 저술에 관한 문학적 열정을 발전시켰다. 1828년 2월 까지 계속된 이 문학 모임은 슈만에게 여러 낭만시인들의 작품을 체계적으로 연구하고 토론할 수 있는 장을 마련해 주었다.<sup>5)</sup>

1828년 슈만은 라이프치히 법대에 입학하고, 과장되었겠지만 룸메이트였던 플레히지히(Emil Flechsig, 1808-1878)의 표현에 의하면 슈만은 강의실에 발 한 번 들여놓은 적이 없다고 한다. 그 대신에 슈만은 장 파울에 대한 밀착 연구를 계속해 나갔고 장 파울의 누구와도 견줄 데 없는 스타일, 즉 넘쳐나는 은유, 환상적인 이탈,<sup>6)</sup> 번득이는 위트, 그리고 대조를 이루며 쌍으로 출현하는 이중적인 천성을 지닌 등장인물들에 대한 연구는 슈만을 매료시켰다. 슈만의 일기에 "장 파울은 마치 내가 그인 듯한 생각이 들 정도로 나의 내적 자아와 엮어진 것 같이 보인다."라고 적힌 것으로 이를 확인할 수 있다.<sup>7)</sup> 게다가 슈만은 1828년 5월, 플레히지히에게 보낸 편지에 이렇게 적고 있다.

장 파울은 여전히 나에게 1위 자리를 차지하고 있다. 다른 모든 사람

---

*Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music* (New York: Oxford University Press, 2005), 294.

4) 1828년 7월 일기, "When I hear Beethoven's music it is as if someone were reading Jean Paul to me." - Review by G. A., *Music & Letters* 54(1973), 77.

5) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (London: MacMillan Publishers, 2001), 22: 760.

6) 이탈(digression)은 말을 돌리는 것, 즉 이야기의 중심을 벗어나 등장인물의 행동이나 심리를 지나치게 자세히 묘사한 장 파울의 특징.

7) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 761.

들, 심지어 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805)보다도 나는 그를 우위에 두었다.

장 파울이 슈만에게 끼친 영향을 논할 때 가장 쉽게 접할 수 있는 예는 소설 『개구쟁이 시절』 (*Flegeljahre*, 1804)이다. 이 소설의 등장인물인 발트(Walt)와 볼트(Vult)의 대조적 성격은 슈만의 초기 피아노 연곡 《빠빠용》 (*Papillons*, Op. 2, 1831)에서 이중적인 조성 구조로 나타나며 작곡자 자신의 이원성을 표현하고 있다.<sup>8)</sup> 이는 슈만이 직접 언급한 예이고, 장 파울은 모든 작품에서 자신을 투영시켰는데 언제나 두 명의 인격체로 나타나고 있다.

『거인』 (*Titan*, 1800-03)의 알바노(Albano)와 쇼페(Schoppe), 『가난한 변호사 지벤케스』 (*Siebenkäs*, 1796)의 지벤케스(Siebenkäs)와 라이프게버(Leibgeber), 『보이지 않는 집회소』 (*Die unsichtbare Loge*, 1793)의 구스타프(Gustav)와 핑크(Fenk), 『헤스페루스』 (*Hesperus*, 1795)의 플라민(Flamin)과 빅토르(Victor) 등 장 파울은 대립되는 자아들을 등장시켜 자신의 이중성을 표현한다.<sup>9)</sup> 슈만은 1828년 5월의 일기에서 장 파울만이 위와 같이 서로 다른 성격들을 결합시킬 수 있다고 적고 있다.<sup>10)</sup>

장 파울의 낭만소설이 슈만의 음악에 영향을 미친 또 다른 예로써 인기를 누렸던 『헤스페루스』의 일부분을 제시하고자 한다. 여기에서 장 파울은 음악가의 실명은 물론, 음악의 특징까지도 서술하는 등 음악을 그의 작품에 긴밀하게 끌어들였고, 표현적인 낭만어법을 통해 음악, 그 중에서도 특히 기악음악을 듣는 방법은 변화를 맞게 되었다.<sup>11)</sup> 다음은 『헤스페루스』의 한 대목이다.

슈타미츠(Johann Wenzel Anton Stamitz, 1717-1757)는 - 아무 카펠

8) 배재희, "슈만의 피아노연곡에서 보여지는 다양한 악곡 유형," 『연세음악연구』 17(2010), 37-38.

9) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 38.

10) 김용환, "슈만의 '다비드동맹'(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구," 『서양음악학』 14(2011), 98.

11) 한독음악학회, 『음악 미학 텍스트』 (부산: 세종 출판사, 1998), 179.

마이스터나 가질 수 없는 극적인 계획에 따라 - 점차적으로 귀로부터 가슴으로 향하는 것이 마치 알레그로로부터 아다지오로 갈 때의 효과와 같다. 이 위대한 작곡가는 [방향을] 더욱 더 좁혀서 심장이 들어 있는 가슴으로 향하는데, 드디어는 그 가슴에 도달하여 기쁨으로 휘감아 버릴 때까지 한다.<sup>12)</sup>

마치 평론가의 음악회 리뷰를 읽는 듯한 이 글은 연주회의 실황을 낭만적인 서술로 생생하게 묘사하고 있다는 느낌을 받는다. 그러나 장 파울의 소설이 슈만 외에도 여러 낭만주의 음악가들<sup>13)</sup>에게 영향을 미친 이유는 이러한 음악이라는 매개체를 통한 묘사적인 표현 때문이라기보다 음악을 통해 낭만적인 이상을 실현하고자 한 그의 사고, 즉 '현실을 초월한 낭만적 세계는 음악의 소리를 통해서 구현되는 것'이라 생각하였기 때문으로 보여진다. 다음은 장 파울의 이러한 사고가 잘 드러나 있는 『헤스페루스』의 또 다른 대목이다.

오, 그리고 그의 영혼이 녹아져 갈 때 바이올린이 울리고, 제 2의 악기인 사랑의 비올라(Viole d'amour)가 벌거벗고 불붙고 떠는 가슴에 그 하늘의 화음을 보낼 필요가 있었을까? 오! 기쁨의 고통이 그를 만족케 했다.<sup>14)</sup>

『음악미학』에 의하면 앞에서 언급한 『개구쟁이 시절』의 주인공 중, 감정적이고 몽상적인 발트는 시적인 것(Das Poetische)을, 이와 반대로 구체적이고 숙고하는 성향의 발트는 절대적인 것(Das Absolute)을 대변한다고 말한다.<sup>15)</sup> 결국 슈만이 장 파울에게서 영향을 받아 '시적인 것'이라는 본질적인 개념을 음악에 적용한 것으로 보이며,<sup>16)</sup> 이러한 장 파울과 슈만의 관련성을 디스카우(Dietrich Fischer-

12) 위의 책, 176.

13) 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)는 장 파울의 『거인』(Titan)의 영향을 받아 1번 교향곡(Symphonie No.1 'Der Titan') 작곡하였다. - 홍정수, 오희숙, 『음악미학』(서울: 음악세계, 2007), 226.

14) 한독음악학회, 『음악 미학 텍스트』, 178.

15) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 224-225.

16) 한독음악학회, 『음악 미학 텍스트』, 334.

Dieskau, 1925-2012)는 다음과 같이 이야기한다.

장 파울의 저술에서 찾아낸 시적인 사고방식과 요소들은 슈만으로 하여금 음악에서도 유사한 시적 표현방식을 추구하도록 영감을 주었다.<sup>17)</sup>

그렇다면 여기에서 우리는 '절대적인 것'의 반대 개념이 '시적인 것'인지 의문을 가지게 된다. 슈만의 '시적'이라는 개념을 뒤에서 더 자세히 살펴보겠지만, 음악학자 김용환은 『음악미학텍스트』의 해설에서 '시적인 것'에 대해 예술과 비(非)예술을 구별하는 개념이라고 이야기한다. 또한 화성법을 물리화적인 학문으로 간주하던 18-19세기의 상황으로 볼 때 슈만이 음악이나 학문을 발전되지 못한 것으로 보았다고 설명하고 있다.<sup>18)</sup> 슈만은 음악신보를 통해 절대음악에서 나타나는 기계적인 공허함이나 표제음악에서 극단적으로 단순히 묘사에 그치는 양상 등을 비평하였고, 여기에서 음악의 본질이 지켜져야 한다는 자신의 음악관을 '시적인 것'으로, 또 진정한 예술로 정의한 것으로 보인다. 따라서 슈만의 '시적인 것'이 '문학적인 것'이라기보다는 '낭만적'이라는 개념과 오히려 유사하다고 이해할 때, 위에서 언급한 '절대적인 것'과 '시적인 것'이라는 용어가 왜 대조적으로 사용되었는지 유추할 수 있을 것이다.

한편 《크라이슬리아나》(*Kreisleriana*, Op. 16, 1638)는 호프만의 첫 소설 『칼롯풍의 환상소품집』(*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814)의 등장인물인 지휘자 요한네스 크라이슬러(Johannes Kreisler)의 이름을 차용하여 제목을 붙인 작품이다. 호프만의 작품 역시 이중적이면서 대립을 이루는 구성으로 슈만의 음악에 영향을 미쳤다.<sup>19)</sup>

---

17) "The poetic posture and elements which Schumann found in the writings of Jean Paul inspired him to seek an analogous poetic statement in music." - Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988), 7.

18) 한독음악학회, 『음악 미학 텍스트』, 334.

19) 배재희, "슈만의 피아노연곡에서 보여지는 다양한 악곡 유형," 39.

호프만은 문학은 물론 법학을 전공, 판사가 주업이었던 음악가인데, 1830년경 슈만은 호프만의 저술에서 드러난 새로운 세계에 매혹되었다. 호프만의 작품에서 나타나는 현실과 환상의 기묘한 조화는 슈만으로 하여금 흥미를 가지게 하였고, 이는 일찍이 장 파울에게서 느꼈던 매력과 유사하였다. 그는 자신의 21번째 생일인 1831년 6월 8일의 일기에 "가끔은 나의 객관적인 자아가 나의 주관적 자아와 온전히 분리되길 원하는 것처럼 보인다."라고 서술하고 있다.<sup>20)</sup> 이 날, 장 파울과 호프만의 작품에서 주요한 주제로 나타난 자아 분열, 혹은 그림자에 대한 딜레마(난국, 궁지)에 상응하는 듯 슈만은 자신은 물론, 친구들에게 어울리는 이름을 지어주었다.<sup>21)</sup>

오늘부터 나의 가장 친한 친구들 중 두 명, 비록 아직 그들을 보진 못했지만, 플로레스탄<sup>22)</sup>과 오이제비우스를 일기에 전부 등장시키기로 했다.<sup>23)</sup>

위에서 보는 바와 같이 슈만은 7월 1일의 일기에서부터 자신에게 지어준 대조적인 성격의 두 인물, 혈기왕성한 플로레스탄과 우울한 몽상가 오이제비우스를 등장시키고 있다. 자아를 분열시킨 듯한 이 두 사람의 이름은 슈만의 필명으로 사용되었으며, 음악에서도 이 이중적인 내적 자아가 출현하여 대립을 이루도록 작곡한 후, 악곡에 이들의 이니셜을 각각 표기하기도 하였다.<sup>24)</sup>

20) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 763.

21) 비크(Wieck)에게는 'Meister Raro'(장인과의 법정 소송 후 신음악잡지에서 사라진 이름), 클라라(Clara Schumann, 1819-1896)는 'Cilia(후에 Chiara)', 슈만이 잠시 사랑했던 비크가의 하녀 크리스텔(Christel)은 'Christias'라는 이름을 붙여줌.- Amfried Edler, "Schumann", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (Kassel; New York: Barenreiter, 1994), 15: 260.

22) 베토벤의 오페라 《피델리오》(*Fidelio*, 1814)에 등장하는 정의로운 투사의 이름.

23) "From today entirely new persons enter the diary - two of my best friends, though I've never yet seen them - Florestan and Eusebius." - Review by G. A., *Music & Letters*, 78.

24) 배재희, "슈만의 피아노연곡에서 보여지는 다양한 악곡 유형," 38.

## 2) 슈만과 음악

다른 이들에게 그들의 순간의 감정 등을 기록한 것이 일기라면, 슈베르트에게는 악보가 그러하다. 다른 이들이 단어를 사용한 거기에 슈베르트는 음표를 적어 자신의 모든 분위기, 온 영혼, 음악적인 것을 송두리째 맡긴 것이다.<sup>25)</sup>

장 파울이 슈만에게 문학적인 창작력에 영감을 주었다면 슈베르트는 1828년 후반, 슈만에게 작곡을 향한 자극을 제공한다.<sup>26)</sup> 비크에게 보낸 편지에서 슈만은 슈베르트를 장 파울과 동등하게 여기고 있음을 솔직하게 고백하고 있다.<sup>27)</sup> 슈만학자 다베리오에 따르면 슈만은 슈베르트의 음악에 열정적으로 심취하였고, 그의 작품에서 장 파울의 산문에 동등하게 견줄 만한 독특한 심리적 아이디어의 연결성을 찾았다고 말한다.<sup>28)</sup> 슈만은 즉시 슈베르트의 작품을 모델로 자신의 《폴로네즈》(VIII *Polonaises*, WoO 20, 1828)를 작곡, 가족에게 헌정한다. 본격적인 음악 수업을 하기 이전임에도 불구하고 이미 슈만은 슈베르트의 영향을 받았으며, 특히 음악의 화성 면에서 슈베르트가 사용한 어법의 흔적을 볼 수 있다.<sup>29)</sup>

1830년 4월, 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 연주를 본 슈만<sup>30)</sup>은 음악도의 길을 택하게 되었고, 라이프치히로 돌아가 10월부터 비크<sup>31)</sup>의 집에서 본격적으로 피아노 렛슨을 받았다. 그 즈음 도른(Heinrich Dorn, 1804-1892)을 알게 된 슈만은 이듬해 7월부터 그에게 이론 수업을 받게 되었다.<sup>32)</sup>

---

25) "What a diary is to others, in which they set down their momentary feelings, etc., music paper really was to Schubert, to which he entrusted his every mood, and his whole soul, musical through-and-through, wrote notes where others use words." - Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music*, 295.

26) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 48.

27) Richard Taruskin, 위의 책, 294.

28) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 761.

29) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 49.

30) Arnfried Edler, "Schumann," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 15: 260.

31) 하이델베르크로 가기 전 1828년에 슈만은 이미 비크에게 피아노를 배웠었다.

32) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 762.

한편 1831년 5월, 슈만은 자신과 같은 해에 출생한 음악신동 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)의 1827년작 악보<sup>33)</sup>를 입수하게 되면서 더더욱 음악적 자극을 받게 된다. 슈만은 몇 년 전, 슈베르트와 장 파울에게 몰두했던 것처럼 이 새로운 우상의 음악을 탐닉하였다.<sup>34)</sup>

그리 사이가 좋지 않았던 도른과의 이론 수업은 7개월 뒤인 1832년 4월, 잠정적으로 중단되었다. 그러나 음악이론을 탐구하고자 하는 슈만의 끊임없는 열정은 그로 하여금 마르푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 『푸가에 대한 논문』(*Abhandlung von der Fuge*, 1753)를 연구하게 하였다. 이를 반영하듯 《인터메조》(*Intermezzo*, Op. 4, 1832)에서 슈만은 모방적 패시지를 통한 건반음악의 짜임새를 풍부하게 사용하고 있다.<sup>35)</sup>

1831년의 슈만은 호프만과 쇼팽의 음악에 매혹되어 있었다. 그런데 이듬해인 1832년, 그는 파가니니, 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750), 그리고 베토벤의 매력에 빠지게 되었고, 이들의 다양한 형태의 음악에 반응하여 작곡을 하게 된다.<sup>36)</sup> 슈만이 일찌기 7살부터 피아노를 배웠던 쿤츨(Johann Gottfried Kuntsch, 1777~1855)<sup>37)</sup>에게 보낸 편지(1832년 7월 27일)를 보면 바흐의 《평균율 클라비어 곡집》(*Das wohltemperierte Klavier*, 1721, 1741)은 이제 그의 문법책이 되었고, 가장 미세한 조각까지 분석하고 있음을 전하고 있다.<sup>38)</sup> 또 슈만은 "대부분의 시간을 바흐의 작품에 몰두하며 보냈고, 그 자극의 결과로 즉흥곡 Op. 5(1833)가 탄생했다."<sup>39)</sup> 라고 말한다.

이후 1837년 슈만은 다시금 바흐 탐구에 몰두하게 되고 클라라에게 보낸 편지(1838년 4월)에서 "바흐의 평균율을 '매일의 양식'이라고 표현"<sup>40)</sup>하고 있으며, 1838

33) F. Chopin, Variation for Piano and Orchestra on Mozart's "La ci darem la mano," Op. 2(1827)

34) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 75.

35) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 764.

36) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 95.

37) Arnfried Edler, "Schumann," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 15: 257.

38) John Daverio, 위의 책, 71.

39) 나주리, "로베르트 슈만의 '바흐에 대한 경의' (Hommage à Bach): 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60," 『낭만음악』 79(2008), 81.

년의 비평문에 게재된 《평균율곡집의 체르니 에디션》에 대한 다음의 리뷰를 통해 우리는 바흐가 슈만에게, 특히 성격소품 작곡에 얼마나 영향력을 미쳤는지 알 수 있다.

바흐의 대부분의 푸가는 최고의 성격소곡이다. 그 중 어떤 것들은 진정한 시적 창작물이고, 각각의 표현, 색채, 음영을 요구하고 있다.<sup>41)</sup>

19세기 낭만주의는 고전시대의 작법도 물론 잔재하였지만 한 세대를 뛰어 넘는 바로크 시대에 관심을 갖고 있었다. 특히 대부분의 작곡가들이 바흐의 영향권 아래 대위법적 작곡기법을 사용하였고, 바흐를 존경한 것으로 보이나 그 중에서도 슈만은 바로크 음악을 극찬하는 바흐의 추종자였다.<sup>42)</sup>

'반복'은 슈만의 작곡 원리의 중요한 요소로서 특히 주제와 응답, 진술과 재진술 등의 형태로 반복되는 대위법적 기법이 자주 나타난다. 슈만이 초기부터 주력했던 피아노 작품에서 폴리포니<sup>43)</sup> 작법을 쉽게 찾아볼 수 있으며,<sup>44)</sup> 다성적이고 대위적인 특징으로 인해 슈만과 바흐의 음악이 가지는 연관성을 말할 수 있다. 특히 '반복'의 작곡 원리는 모든 작품에서 적용되는데 모티브의 반복은 물론이고, 섹션의 구조적 반복에 이르기까지 슈만 작품의 주요한 특징으로 나타난다.<sup>45)</sup> 이를 증명하듯 음악학자이자 다수의 슈만 작품을 출판하였던 보에티허(Wolfgang Boetticher, 1914-2002)는 슈만이 푸가와 대위법을 학습함으로써 그의 음악 양식을 형성하고, 주제와 모티브의 움직임을 이끌어내었다고 말한다.<sup>46)</sup>

40) Robert Schumann, *Jugendbriefe von Robert Schumann*, 279,

이미배, "슈만의 바흐 탐구," 『음악이론연구』 11(2006), 121에서 재인용.

41) "Most of Bach's fugues are characterpieces of the highest type; some of them truly poetic creations, each of which demands its individual expression, its individual lights and shades." - Robert Schumann, *On Music and Musicians*, 89.

42) 이미배, "슈만의 바흐 탐구," 119.

43) '폴리포니(polyphony)'는 '다수'를 의미하는 그리스어의 'polys'와 'phonos'의 합성어, 여러 개의 선율이 독립성을 유지하면서 동시에 결합되는 짜임새를 가리키는 말.

44) John Gillespie, 『피아노 음악』 제 2 개정판, 김경임 역 (대구: 계명대학교출판부, 2005), 277.

45) 이미배, "푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰," 『음악과 문화』 31(2014), 180.

1844년 12월 드레스덴으로 이주할 때 슈만은 심신이 지친 상태였으나 1845년 슈만은 조금씩 회복되었고, 다시 작곡을 시작하게 된다. 클라라는 남편이 무리하게 될 것을 염려하여 대위법 공부를 함께 할 것을 제안하고,<sup>47)</sup> 슈만이 표현한 바, 1837년의 푸가 열정(Fugenpassion)은 1845년에 다시 살아나 부부가 함께 많은 양의 푸가를 작곡한다.<sup>48)</sup> 1847-48년에 작곡 렛슨을 하면서 슈만은 『푸가작곡의 교재』 (*Lehrbuch der Fugenkomposition*, 1848)를 집필하는데, 이 교과서에서 슈만은 푸가 작품의 비법에 대한 자신의 식견을 가지고 마르푸르크와 케루비니(Luigi Cherubini, 1760-1842)<sup>49)</sup>의 대위법적 규칙을 부연, 설명하고 있다.<sup>50)</sup>

이처럼 바흐를 신봉하고 대위법을 탐구한 결과, 슈만은 푸가와 캐논에 대한 자신의 음악관을 작곡 원리로 적용한 것으로 보이고, 이에 그의 후기작들에서도 역시 밀도 높은 폴리포니 기법을 찾아볼 수 있다.<sup>51)</sup>

### 3) 슈만의 시적 음악

앞에서 언급한 바와 같이 『음악미학텍스트』와 『음악미학』의 음악학자들은 슈만에게 있어서 '시적인 것'이 '낭만적인 것'과 유사한 개념이라고 하였다. 그렇다면 문학적인 개념과는 어떤 상관관계를 갖고 있기에 슈만은 '시'라는 단어를 선택하고, 자신을 '시인'으로 여긴 것일까? 이 장에서는 슈만에 대하여 일반적으로 일컬어지는 '새로운 시적 시대'와 더불어 필자가 연구과정에서 문헌을 통해 접하게 된 '포에지'라는 용어에 대해 의문점을 가지고 살펴보고자 한다.

시(時)를 나타내는 Poesie(독)의 어원인 그리스어 포이에시스(Poiesis)는 '만드는

46) 이미배, "슈만의 다성작법 학습," 『서양음악학』 22(2010), 209.

47) Berthold Litzman, 『슈만과 클라라』, 임선희 번역 (서울: 우석, 1998), 128.

48) 이미배, "슈만의 다성작법 학습," 222.

49) 슈만 부부가 이미 케루비니의 논문을 공부하였고, 슈만의 교재는 케루비니의 논문과 비슷한 구성을 보인다. - 이미배, 위의 책, 222, 224.

50) John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 406.

51) 나주리, "로베르트 슈만의 '바흐에 대한 경의' (Hommage à Bach)," 87.

것'이라는 의미를 지니며 관용적으로 운문을 의미하고,<sup>52)</sup> 이는 아리스토텔레스(Aristoteles, BC. 384-322)가 이론학, 실천학, 제작학의 세 가지로 학문을 분류하며 사용한 용어이다. 원래 그 시대에는 집을 짓는 행위도 포이에시스라고 칭하였었고, 건강을 만들어내는 의사 역시 포이에테스(시인)라고 부르는 등, 작품을 만드는 행위를 포괄적으로 일컫는 말이었다. 그러나 아리스토텔레스는 그의 저서 『시학』에서 문학작품, 그 중에서도 시에 국한하여 이야기하고 있는데, 이 책의 원제목은 포이에티케<sup>53)</sup>(현대의 Poetics)이다.<sup>54)</sup> 즉 아리스토텔레스는 '이야기를 만들어 내야만 시인'이라는 관념 하에 이 책에서 비극, 서사시, 그리고 희극을 다루고 있다.(단, 희극에 관한 부분은 소실된 것으로 추정되어 현존하지 않는다.) 소설이라는 장르가 정립되지 않았던 그 시기, 산문은 대부분 수사학이나 역사의 범주에 포함되었고, 운율을 사용하는 모든 사람들을 시인이라 칭하였는데, 예를 들면 희극시인, 애가시인, 서사시인, 풍자시인, 비극시인 등으로 부른 것이다.<sup>55)</sup>

이후 서정시, 산문시 등 다양한 형태의 시가 자리잡게 되면서 포에지의 개념은 넓게는 만들어 내는 일반적인 기술을, 좁게는 작가가 참되다고 느낀 세계를 표출하는 창조의 의미를 기반으로 하게 되었다. 그리고 19세기에 이르러 포에지라는 것이 문학, 미술, 음악 등 다양하고 개별적인 예술의 장르와 함께 심지어 상상력까지도 총체적으로 통합하게 되면서 초기 낭만주의의 중요한 개념으로 정립되었다.<sup>56)</sup> 낭만주의 음악가들의 경우, 현실에서 불가능한 이상을 창조적인 시적 세계에서 이루고자 하였고, 특히 기악음악에서는 언어 없이 표현할 수 있는 낭만적 요소를 포에지의 개념으로 받아들인 것이다.<sup>57)</sup>

슈만은 자신을 '시적 작곡가'라고 칭하고 있는데<sup>58)</sup>, 그에게 '시적인 것'이란 표현적

52) 아리스토텔레스, 『아리스토텔레스의 '시학』, Translate by Leon Golden, 최상규 번역 (서울: 예림기획, 2002), 81.

53) '만들다'라는 동사 '포이에인(poiein)'에서 나온 '만드는(poie-)' '기술(-tike)'을 의미, poiesis는 만들어내는 작업(영, poesy), poietes는 만들어내는 사람(영, poet), poiema는 작품(영, poem)을 뜻함.

54) 이태수, "아리스토텔레스의 '시학'," 『철학과 현실』 29(1996), 284-285.

55) 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 번역 (서울: 펍킨클래식 코리아, 2011), 628.

56) 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 『음악이론연구』 11(2006), 5-6.

57) 김미영, "가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로," 『낭만음악』 33(1996), 136.

이고 성격적인 것, 독창적이면서도 하나의 자연으로 통합되는 것을 의미한다.<sup>59)</sup>

포에지는 해바라기이다..... 시인의 노래도 자연인 꽃의 언어의 메아리와  
다름없다.....시인은 이상적 세계에 살면서 현실을 위해 일한다.<sup>60)</sup>

위의 일기(1827년 9월)에서 보여지듯 슈만에게 있어서 포에지는 해바라기가 햇빛을 따라 피고 지는 것 같이 자연적인 것이었으며, 또한 이 글에서는 현실을 외면하지 않아야 하는 시인의 도리, 혹은 의무감에 대해 갖고 있는 그의 철학이 엿보인다. 또 다른 일기에서는 "말할 수 없는 어떤 것을 말하려 할 때, 음악적 언어나 꽃의 언어를 사용한다[...]"<sup>61)</sup>라고 적고 있다. 슈만을 이야기할 때 꽃피움(blossoming), 개화, 만개 등의 표현을 자주 볼 수 있는데, 라이히텐트리트(Hugo Leichtentritt, 1874-1951)은 다음과 같이 말한다.

슈만 이전에는 어떤 작곡가도 자기의 음악을 시적으로 하려고 이토록 열심히 헌신한 선례가 없다. 슈만에 있어서는 시적이란 말은 음악적이란 말과 동의어였으며, 그에게 있어서는 음악의 본질, 그 예술적 개화(꽃피움)는 반드시 시적인 것이 아니면 안되었다.<sup>62)</sup>

음악학자 이미배는 슈만의 음악에서 꽃은 단순히 자연만을 의미하는 것이 아니라고 말한다. 여기에서 한 걸음 더 나아가 주제를 뿌리로, 모티브를 줄기라 가정했을 때, 뿌리와 줄기의 연관성은 유지된다. 그리고 주제와 모티브의 관계 속에서 모티브가 반복적으로 도처에 사용되어 나타날 때, 이것을 꽃피움이라 표현하는 것이다.<sup>63)</sup>

58) Ekkehard Kreft, "로베르트 슈만: 그의 진보적 화성에 관한 소고," 김용환 역, 『음악이론연구』 8(2003), 182.

59) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 254.

60) Robert Schumann, *Tagebücher* (1827~1838), 78f, - 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 8에서 재인용.

61) 김미영, "가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로," 136.

62) Hugo Leichtentritt, 『음악의 역사와 사상』, 김진균 번역 (서울: 학문사, 1993), 272.

63) 이미배, "푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰," 195.

슈만의 "최초의 착상이 가장 자연스럽게 좋은 것이다. 분별력은 틀릴 수 있지만 감정은 틀리지 않는다."<sup>64)</sup>라는 표현에서 볼 수 있듯이 슈만은 영감을 통해 표출되는 시적 정신을 이야기하고 있다. 즉 그는 이론이나 숙고하는 것이 아니라 인위적이지 않은 자연에 동화된 것이 '시적'이라고 믿었다.<sup>65)</sup>

그러나 이러한 슈만의 넘치는 영감은 얼마 지나지 않아 표현의 한계를 느끼게 되고, 음악적인 언어로 나타내기 위해 자연적인 것을 넘어 논리적이고 수공예적인 작업이 필요함을 인식하게 된다. 1829년 비크에게 쓴 편지에서 그는 "제가 그것을 적을 수만 있었다면 아마 제 심포니들이 Op. 100까지 되었을 것입니다."<sup>66)</sup> 라고 토로하고 있다. 이를 증명하듯 그는 이전 해인 1828년에 비테마인(Gottlob Wiedebein, 1779-1854)에게 쓴 편지에서 작곡이론을 배워야겠다고 고백하였다.<sup>67)</sup>

김용환에 의하면 슈만은 필리스터(Philister)를 타도하기 위해 가상의 존재로 구성된 다비드동맹(Davidbund)<sup>68)</sup>을 결성하였고, 이들의 음악과 비평을 통해 동시대의 예술이 잃어버린 음악의 본질을 바로 잡기 위한 의지를 실행하게끔 하였다.<sup>69)</sup> 필리스터는 슈만의 《카니발》(Carnival, Op. 9, 1834)에서 마지막 20번째 곡의 제목으로도 나타나는 것으로 '폴리앗'에 비유하여 해석되기도 한다. 필리스터라는 용어가 시대에 따라 다른 의미로 사용되었는데, 슈만 당시에는 진보적인 낭만주의를 꿈꾸는 예술가들이 자신들과 다르게 창의성이 결여된 사람들을 비하하여 부르던 말이었다. 그렇게 때문에 슈만은 필리스터를 "고루하고, 속물적이며, 시대정신에 뒤떨어진" 사람들이라고 표현하였다.<sup>70)</sup>

당시 독일 음악계의 현실은 이런 사람들이 주도권을 잡고 있었기에 슈만은 다비

64) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』 226.

65) 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 8.

66) Gehard Dietel, *Eine neue poetische Zeit*, 104, 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 9에서 재인용.

67) 김미영, 위의 책, 10.

68) 구성원의 이름은 마이스터 라로, 플로레스탄, 오이제비우스, 프리드리히, 크니프 등으로 1833년 12월 7일, 잡지 『혜성』(Der Komet)에서 공개되었으나 신비감을 유지한 채 활동하도록 하였다. - 김용환, "슈만의 '다비드동맹'(Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구," 92.

69) 위의 책, 87.

70) 위의 책, 90.

드동맹에 이어 소신 있는 비평을 위해 1834년, 『음악신보』 (*Neue Zeitschrift für Musik*)를 창간하였다. 그리고 이듬해 1835년 신년호 사설에서 슈만은 자신의 음악 철학을 다음과 같이 표명하고 있다.

짧은 기간 동안 우리의 활동은 많은 경험을 얻었다. 우리의 근본적인 태도는 처음부터 확립되었었고, 그것은 간단하며 다음과 같다. 이전의 시대와 창작물을 인정하고, 새로운 예술미가 그 순수한 근원으로 인해 확고해질 수 있다는 사실에 주의를 기울일 것; 다음으로, 최근의 보이는 것을 중시하여 기교적인 면에서만 주목할 만하게 발전한 비예술적인 시기에 대항할 것, 그리고 마지막으로, 새롭고 시적인 미래가 도래하도록 준비하고 촉진시킬 것을 호소하는 바다.<sup>71)</sup>

위의 선언문 중 마지막 부분을 마틴 겡(Martin Geck, 1936- )의 영역본에 의해 다시 한 번 살펴보면, 슈만은 "마지막으로 우리는 '새로운 시적 시대(New Poetic Age)'가 도래함을 알리고, 준비하도록 도와야 한다."<sup>72)</sup> 라고 말하고 있다. 비록 이 사설보다 15년 뒤의 일화이긴 하지만 예를 들자면, 마이어베어(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)의 오페라 《위그노 교도들》 (*Les Huguenots*, Op. 9, 1836년 초연)을 본 슈만이 '위그노 교도 사망!'이라고 단언한 1850년의 비평은 널리 알려진 바, 이미 1830년대 중반, 이론 수업으로 수련을 거친 슈만은 당시의 음악이 기교적이고 화려하게 장식되는 것에 대항하여 더욱 자연스러운 음악을 추구하게 되었다. 그리하여 이러한 '새로운 시적 시대'가 시작될 것이라고 선언한 슈만은 1830년대

---

71) "In the short period of our activity, we have acquired a good deal of experience. Our fundamental attitude was established at the outset. It is simple, and runs as follows: to acknowledge the past and its creations, and to draw attention to the fact that new artistic beauties can only be strengthened by such a pure source; next, to oppose the recent past as an inartistic period, which has only a notable increase in mechanical dexterity to show for itself; and finally, to prepare for and facilitate the advent of fresh, poetic future." - John Daverio, *Robert Schumann: herald of a new poetic age*, 119.

72) "Finally we shall then help to prepare for and usher in a new poetic age." - Martin Geck, *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. translated by Stewart Spencer (Chicago: The University of Chicago Press, Ltd., 2013), 39.

후반의 피아노 음악에서 대위법적 학습의 성과를 반영하여 작곡함으로써 자신이 추구하는 시적 음악의 경지가 더욱 높게 완성되었다고 느끼게 된다. 다음의 클라라에게 보낸 슈만의 편지(1838년 4월 14일)에서 그가 느끼는 만족감을 엿볼 수 있다.

내 음악은 지금 그 자체로 단순하면서도 놀랍게 잘 얽혀져 있고, 그렇게도 단순하고 그렇게도 잘 짜여져 있어, 마음으로부터 많은 것을 이야기할 수 있고, 내가 이 곡을 연주할 때 듣는 이 모두가 또한 그렇게 느낄 수 있는 것이오.<sup>73)</sup>

위의 글은 《크라이슬레리아나》(*Kreisleriana*, Op. 16, 1638)에 관한 진술로서 하나의 모티브를 가지고 폴리포니 작법을 지배적으로 사용하였기에 바흐의 영향이 잘 나타나 있다고 평가받는 곡이다. 그런데 흥미롭게도 위의 글을 보면, 다성적으로 얽혀져 있어 복잡할 것이라 추측되는 이 곡에서 슈만은 단순성을 강조하여 추구하고 있음을 알 수 있다. "단순하고 자연스럽게 써라.[...] 짧고 일관성 있는 표현을 익혀라. 의미의 핵심에 딱 맞는 단어를 발견할 때까지 찾아라!"<sup>74)</sup>라고 적힌 슈만의 일기는 뒤에서 다시 다루겠지만 우리가 흔히 슈만 음악의 특징을 단편성과 명료성이라고 정의된 것을 이해함에 있어 그 타당성을 보여 준다.

또한 위의 편지를 보면 슈만은 마음으로부터 말하고, 듣는 이들의 느낌까지 염두에 두고 있음을 볼 수 있다. 앞에서 언급한 "시인은 이상적 세계에 살면서 현실을 위해 일한다"라는 슈만의 일기에서 보이는 것처럼 슈만은 이전부터 대중을 외면하지 않아야 할 시인의 도리를 마음에 품고 있었다. 또 1827년의 다른 일기에서 시인과 민중이 하나가 되는 것을 '시적 시대'라 밝힌 그는 민중성과 예술의 관계를 더욱 중요하게 인지한다. 그리하여 1848년 독일 시민혁명이 실패한 이후에 비록 표면적으로 나서지는 못하였으나 슈만은 후기의 음악과 글을 통해 대중이 이해하는, 민중성이 결합된 예술을 더욱 추구하는 양상을 보인다.<sup>75)</sup>

73) 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 14.

74) Gehard Dietel, *Eine neue poetische Zeit*, 183, 위의 책, 13에서 재인용.

75) 위의 책, 15-16.

#### 4) 슈만의 음악세계

라이히텐트리트는 "로베르트 슈만에서 우리들은 낭만과 정신의 신화를 보는 듯 하다."라고 말한다.<sup>76)</sup> 이는 그의 음악에 낭만적인 영혼이 온전히 녹아 들어 있다는 말이라 사료되는데, 슈만에 대한 문헌에서 '정신'이란 단어는 마치 슈만이 가장 근본적이고 유일하게 추구한 음악관, 또는 음악철학으로 여겨질만큼 자주 등장하고 있다. '정신'이라는 어휘는 슈만이 사용한 'Geist'로서 '정신' 이외에도 '마음, 정령, 혼, 영혼, 열, 생기' 등의 단어로 번역될 수 있겠지만, 어느 것을 택할지라도 추상적으로 느껴진다. 이하 표기는 '정신'으로 통일하겠지만 이를 '예술 정신'으로 이해하면 가장 타당할 것이라 여겨진다.

슈만은 1835년, 그의 『음악신보』에 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《환상교향곡》(*Symphonie Fantastique in C Major, Op.14, 1830*)에 대해 호의적인 비평을 실었는데, 첫 문장의 말미에 "형식과 소재, 그리고 아이디어보다도 '정신(Geist)'이 우위를 차지하여야 한다"고 적고 있다.<sup>77)</sup> 베를리오즈의 작품을 무형식이라 혹평하는 비평가들을 향해 슈만이 반론을 제시함으로써 베를리오즈를 독일에서 인정받게 해 준 비평문이다. 슈만은 베를리오즈의 환상곡이 하나의 부분이라 말한 뒤, "즉 예술가가 형식(완전한 것, 하나의 부분, 악절, 프레이즈), 음악적인 작곡(화성, 멜로디, 악장, 작업, 양식), 특별한 아이디어에 따라서 표현하고자 할 때 이 세 가지 위에 정신이 중요시되어야 한다"고 덧붙인 것이다. 이를 김용환이 "형식이란 정신의 그릇이다."라는 해석으로 제시하면서 "형식은 정신이 화성, 선율, 악장, 작업, 양식과 같은 특유의 음악적 소재에서 새로운 생각과 함께 채워 넣어야 하는 공간"이라고 덧붙이고 있다.<sup>78)</sup> 또한 이미배 역시 슈만의 일기(1838년 4월 1-10일)에

76) Hugo Leichtentritt, 『음악의 역사와 사상』, 271.

77) "[...] d.i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der Musikalischen komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besondern Idee, die der künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet." - Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker*, Bd. I, hrsg. v. Martin Kreisig (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 69.

서 등장하는 'Geist'를 "푸가와 캐논적 정신이 나의 작곡을 위한 환상에 퍼져 있다."<sup>79)</sup>라고 해석하고 있다. 이 일기는 부분적으로 메모 형식으로 작성되어 있고, 자신의 작곡한 곡들을 짧게 메모하던 중 "나의 모든 환상 속에 있는 푸가와 카논의 예술정신, 그 밖에도 이루 말할 수 없는 그리움들"이라고 쓴 것이다.<sup>80)</sup>

앞의 장에서 아리스토텔레스가 시와 산문을 구별함에 있어 일상적인 산문은 포에지, 즉 시적 정신이 결여된 것으로 여긴 것과 마찬가지로 슈만 역시 음악에서 묘사에만 머물게 하는 '정신'이 깃들지 않은 것은 거부하였다. 또한 앞서 언급한대로 그가 자연을 염두에 두고 이야기하는 꽃피움의 꽃도 역시 시적인 것, 정신, 그리고 마음을 위한 것을 의미한다고 할 수 있다.<sup>81)</sup>

말할 수 없는 어떤 것을 말하려 할 때, 음악적 언어나 꽃의 언어를 사용한다. 꽃의 세계나 음악의 세계는 그토록 성스럽기에 슬플 때나 기쁠 때나 기꺼이 활을 키거나 자연으로 향하게 된다. 이 두 가지는 그러니까 신성(Gottheit)과 무한성의 상징들이다.<sup>82)</sup>

위의 일기(1828년 8월)에서 보는 바와 같이 슈만은 본격적으로 음악을 배우기 이전부터 이미 낭만주의의 음악철학을 기악음악에서 표현하고자 하고 있음을 알 수 있다. 낭만주의를 이야기할 때 가장 먼저 드는 생각은 내적인 표현이고, 일차적으로 기쁨, 슬픔, 열정, 절망 등 감정적인 것<sup>83)</sup>을 떠올릴 것이다. 주관적인 감정의

78) 김용환, "협주곡에 관한 슈만의 음악관," 『낭만음악』 65(2004), 186.

79) 이미배, "푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰," 179.

80) "[...] Fugen u. canonischer Geist in all meinem Phantasiren - sonst aber Sehnsüchtiges genug [...]" - Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II. 1827-1838, Leipzig. hrsg. v. Georg Eismann (Basel; Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1971), 53.

81) 홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 254-255.

82) "Wenn der Mensch Etwas sagen will, was er nicht kann, so nimmt er die Sprache der Töne oder die der Blumen - denn die Blumenwelt ist ja so heilig als die Tonwelt u. in Schmerzen oder in der Freude geht der Mensch am liebsten an die Saiten oder in die Natur, u. beyde sind ja Bürgen einer Gottheit u. einer Unendlichkeit." - Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I. 1827-1838, Leipzig. hrsg. v. Georg Eismann, 101, 김미영, "가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로," 136에서 재인용.

83) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』 (서울: 상지원, 1996), 85.

표출이라는 면에서 많은 작곡가들이 그러하겠지만, 특히 슈만은 내적 자아가 작품 속에 배어나오는 자전적인 면이 두드러진다. 슈만의 작품을 우리가 이해하기 어려운 때가 있는데 이것은 슈만이 모든 일에 대해 자신만이 느끼는 감정을 음악으로 표현하였기 때문이다. 그리하여 슈만의 음악은 마치 비밀스러운 일기장같이 느껴진다.<sup>84)</sup> 다음으로 앞에서 언급한 것처럼 슈만이 중요시한 '정신'이 작곡방식으로 어떻게 표출되는지 살펴보고자 한다.

앞에서 '정신(Geist)'이라는 어휘를 설명하기 위해 두 음악학자의 해석을 언급하였는데, 덧붙여 인용하자면 "슈만은 전통적 형식을 단지 외형적인 그 자체로만 파악하였다".라고 김용환은 말한다.<sup>85)</sup> 슈만에게 형식은 주요 관심 밖에 있는 것이어서 구조적 특징이 결여된 즉흥 연주라는 비난을 받기도 하였다. 그러나 그에게 있어서 형식이란 전통을 무시하는 것이 아닌, 음악의 내용이 다른 기법들과 함께 결합되는 공간이었고, 내면의 감정과 즉흥적으로 떠오르는 영감을 표현하기에 짧고 특징적인 성격소품이 더 적합하다고 여기며 선호하였다.<sup>86)</sup>

이를 뒷받침하듯 슈만이 "형식이 가지고 있는 핵심적 원리, 즉 정신을 파악"하여 작품을 구성하는 원리로 사용하였다고 언급하면서,<sup>87)</sup> 이미배는 그의 글에서 푸가와 카논의 '정신(Geist)'을 작곡방식의 원리로 이해하고, 슈만 음악에 나타나는 반복의 의미를 이야기한다. 한편 푸가와 카논의 기본원리는 반복이라기보다 '모방'이라고 할 수 있다. 슈만이 직접 언급했음에도 불구하고 우리는 슈만의 어법을 논할 때 모방이라는 단어가 아닌 반복을 말한다.

결국 슈만의 작품에서는 반복되고 변형되며 끊임없이 등장하는 주제로 인해 악곡의 성격이 규정지어지는 것이다. 푸가를 최고의 성격소곡이라고 앞서 언급했듯이 슈만은 그의 피아노 작품에서 주제 혹은 모티브의 반복을 통해 작품마다 독특한 특성을 부여하고 있다.<sup>88)</sup> 바로크 음악에서 자주 나타나던 실갯기(Fortspinnung) 기

84) 김경임, 『낭만파 피아노 음악』 (대구: 경북대학교출판부, 2010), 117.

85) 김용환, "협주곡에 관한 슈만의 음악관," 186.

86) John Gillespie, 『피아노 음악』 제 2 개정판, 김경임 역, 277.

87) 이미배, "푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰," 181.

법은 슈만의 작품에서 끊임없이 꼬리를 물고 모티브가 반복되어 프레이즈를 확장시키고, 이것과 유사하면서도 슈만의 음악에서 자주 보여지는 톱니 모양새의 진행(wedge-like progression)<sup>89)</sup> 기법이 여러 형태로 사용되어 다성적이면서 대위법적인 구조를 형성한다. 이것은 왼손의 베이스 선을 위에 오른손의 작은 움직임들을 톱니바퀴처럼 반복하여 굴리는 것으로 순간적인 불협화음과 해결이 교대로 나타나는 것이다. "두 손은 끊임없이 서로 길을 잃고, 서로 겹쳐지고 서로에게서 도망친다." 라는 슈나이더(Michel Schneider, 1944-)의 표현대로 슈만의 음악적 특징은 양 손의 대조를 통해 자주 나타난다.<sup>90)</sup> 이러한 반복은 낭만주의에서 특징으로 나타나는 순환구조와 함께 프레이즈와 악곡이 길어지게 되는 결과를 초래하게 되며 들었던 것을 다시 듣는 느낌을 받게 된다.

낭만음악에서 화성의 특징은 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)를 지나 슈베르트의 영향을 받은 쇼팽과 슈만을 거쳐 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)로 이어지는 계보를 보인다.<sup>91)</sup> 화성 뿐 아니라 구조 면에서도 슈만의 작품에는 슈베르트의 흔적이 나타나며, 특히 소나타 작품에서 이러한 특징이 두드러지게 보인다. 예를 들면 고전 소나타의 법칙과 달리 슈만은 소나타의 조성관계에서 슈베르트가 즐겨 사용한 전형적인 3도 관계를 선호한다.<sup>92)</sup>

또한 재현부에서 제시부만 재현하는 것이 아니라 제시부, 발전부를 같은 마디 수와 길이, 그리고 다른 음정에서 같은 디자인의 반복, 또 매개체를 연장하는 등 거의 그대로 반복하고 있음을 볼 수 있다. 이것 역시 슈베르트의 작품을 모델로 한 것으로 이러한 섹션의 반복은 이후 리스너의 논문에서 병행형식으로 이론화되었다.<sup>93)</sup> 슈만의 병행형식은 소나타 뿐 아니라 교향곡, 현악 4중주, 피아노 4중주, 오

88) 이미배, "슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론," 『음악학』 23(2012), 33.

89) 스웨덴의 음악학자 알폰스(Bo Harry Alphonse, 1958-)가 1994년 발표한 논문에서 슈만 음악의 주요한 특징으로 채택한 용어이다. - 이미배, "푸가와 캐논적 정신: 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰," 187.

90) Michel Schneider, 『슈만, 내면의 풍경』, 김남주 옮김 (서울: That Book Ltd., 2014), 90.

91) Ekkehard Kreft, "로베르트 슈만: 그의 진보적 화성에 관한 소고," 김용환 역, 182.

92) Linda Correll Roesner, "Schumann's 'Parallel' Forms," *19th-Century Music* 14/3(1991), 268.

93) 위의 책, 266.

케스트라가 없는 협주곡, 판타지 등에서도 슈만 음악의 특징으로 나타나고 있다.<sup>94)</sup>

한편 헝가리의 음악학자 리히터 팔(Richter Pál, 1963-)은 슈만의 작품에서 진화된 주제와 변형된 모티브가 반복적으로 제시되는 것, 긴 섹션을 다른 조성에서 반복하는 것, 그리고 앞서 언급한 재현부에서 나타나는 긴 재진술 등의 현상을 기시감(Déjà vu)이라 정의하고 있다.<sup>95)</sup> 모티브의 반복은 대위법적 기법에 의해 곡 전체의 통일성을 이끌어 내면서 들었던 음형이나 프레이즈가 계속해서 등장한다.

슈만의 작곡기법은 1830년대에 집중된 피아노 음악에서 대부분 찾아볼 수 있다. 반주를 동반하는 선율의 구조에 리듬이 중시되고, 전조는 자유롭게 사용하며 화성의 반음계적 진행 등 낭만음악에서 흔히 보여지는 것들이다.<sup>96)</sup> 한편 슈만 음악의 특징으로 거론되어지는 것은 단편성, 명료성이다. 여기에서 '단편(fragment)'이란 원래 낭만 문학에서 짧은 순간을 표현하는 형식으로서 예술의 작은 작품처럼 분리되기도 하고 전체를 이루기도 하는 것을 말한다. 슈만의 작품 중 《환상소곡집》(*Fantasiestücke*)이라는 제목의 작품이 여러 곡이 있는데, 이 용어는 E. T. A. 호프만의 작품에서 빌려 온 용어이다. 이 환상곡은 '단편'처럼 순간적 환상 또는 영감을 표현한 소품을 지칭하고 있다.<sup>97)</sup> 슈만의 작품을 들으면 질문을 던지듯 짧고 연결이 끊기는 느낌을 받는데 이것을 베버(Gottfried Weber, 1779-1839)는 생각의 조각들(Gedankenspänen)이라고 칭하였고, 동시대의 연주자들에게도 이 단편적인 성격은 이해하기 어려운 부분이었다고 한다<sup>98)</sup>.

이러한 단편은 음악의 모티브가 되는 '부분(segment)'부터 연가곡의 한 곡 또는 연곡의 독립된 악장까지 통합하여 지칭할 수 있는 용어이다. 쇼팽의 프렐류드는 완전 종지로 곡을 마무리하기 때문에 독립된 하나의 악곡이라고 볼 수 있지만, 이에

---

94) 위의 책, 310-311, 315-317.

95) Richter Pál, "The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44(2003), 305.

96) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』, 85.

97) John Gillespie, 『피아노 음악』, 김경임 역, 282.

98) 김 연, "슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조," 『음악이론연구』 11(2006), 79.

비해 슈만의 기악연곡이나 연가곡에서는 형식이나 화성 면에서, 그리고 불완전한 종지로 인해 독립된 단편으로 보기 어려운 곡도 있다. 그러나 이러한 경우, 슈만은 불완전한 종지를 가졌을지라도 다음 곡으로 연결되는 특별한 조성 관계를 보여줌으로써 연곡의 연속성을 유지한다.<sup>99)</sup> 1850년대의 후기 작품들은 슈만의 정신적인 문제로 인하여 상대적으로 많은 연구가 진행되어 있지 않으나 최근 들어 연구가 점점 늘어나고 있다.

---

99) 배재희, "슈만의 피아노연곡에 나타난 단편성과 연속성," 『이화음악논집』 10(2006), 14-15.

## 2. 슈만의 가곡

### 1) 가곡의 특징

가곡에서는 아름다운 영혼들이 서로를 알아본다. 시인은 작곡가를, 작곡가는 시인을 알아본다. 그들은 그렇게 해내야만 하기 때문에, 그러니까 시인은 음으로 표현하는 음악가처럼 언어로 표현하고, 음악가는 언어로 표현하는 시인처럼 음으로 표현해야 한다.<sup>100)</sup>

위에서 보여지듯 슈만은 음악평론가이자 문학적 재능을 지닌 작곡가로서 문학과 음악, 즉 시인과 작곡가가 합일되어야 함<sup>101)</sup>을 일기에 적고 있다. 1840년 가곡의 해에 이르러서야 슈만은 리트(Lied, 이후 가곡으로 통칭)야말로 베토벤 이후에 의미 있는 발전이 이루어진 장르라고 인식하고, 이전까지 몰두했던 피아노 음악의 다양한 표현을 가곡에 성공적으로 적용시켰다.<sup>102)</sup>

쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 고백에 의하면 그는 슈베르트의 가곡을 들었을 때 부끄럽게도 시에 대하여 전혀 모르고 음악을 들었는데, 그 시를 읽은 후에도 그 곡에 대한 느낌은 전혀 변하지 않았다고 하면서, "나는 시가 붙어 있는 슈베르트의 가곡을 단지 음악을 통해서 완전히 이해한 것이다."라고 이야기한다.<sup>103)</sup> 이는 슈베르트가 단어에 국한하지 않고 시가 전체적으로 상징하는 것을 음악으로 표현하였기 때문이며,<sup>104)</sup> 이러한 연유로 대중적인 노래에 가깝고 극적인 성

---

100) "In den Liedern lernen sich die schönen Seelen erst kennen, der Dichter den Componisten u. umgekehrt; sie müssen so beschaffen seyn, daß der Dichter, wär' er Musiker, es so in Tönen ausdrückte, wie im Wort, u. daß der Musiker, wär er Dichter es so in Worten, wie er in seinen Tönen." - Robert Schumann, Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I. 1827-1838, Leipzig. hrsg. v. Georg Eismann, 114, 김희열, "독일가곡과 슈만의 문학적 음악세계," 『독일문학』 109(2009), 177에서 재인용.

101) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역, 164.

102) 김미영, "가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로," 139.

103) 위의 책, 138.

104) Arnold Feil ed., *Metzler Musik Chronik, Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 1993), 382, 위의 책, 138에서 재인용.

격을 가질 뿐이라는 평가를 받기도 하였다.<sup>105)</sup>

한편 슈만은 슈베르트에게서 많이 보여지던 유절가곡에서 자유로워졌고, 형식의 엄격성에서도 벗어났다. 가곡의 구조는 가사에 따라 결정되고, 음악은 가사의 표현을 위해 빨라지기도, 느려지기도 하며 자유롭게 변하기도 한다.<sup>106)</sup> 그렇다고 슈만이 가사를 음악의 우위에 놓았다는 것은 아니다. 그는 음악과 가사를 동등하게 취급하여 음악을 위해서라면 시어를 변형시키고, 반복시키는 등 음악을 통해 시의 표현력을 높이려고 하였다. 독일 예술가곡의 역사는 작곡가들이 시와 음악에 있어서 균형과 연관성을 얼마나 중요시 하였는가에 따라 결정되었다고 볼 수 있으며,<sup>107)</sup> 여러 작곡가들마다 각각 독일가곡의 역사적 의의를 지니고 있겠지만, 슈베르트에 이어지는 슈만의 가곡은 시기상으로도 낭만주의 음악의 정점에 일치한다고 평가되기도 한다.<sup>108)</sup>

많은 학자들이 슈만의 가곡에 있어서 강조하는 부분은 피아노의 비중이 높아진 것인데, 반주와 성악부는 동등한 위치로 인식된다. 오히려 때로 성악부의 멜로디가 가지는 중요성이 가끔 간과된 것처럼 느껴질 정도로 피아노의 역할이 강조되어 나타나게 되면서 반주부는 성악부의 파트너 역할, 그 이상을 담당하게 된다.<sup>109)</sup> 이미 피아노곡을 통해 '시적인 것'의 완성도를 높였던 슈만은 가곡을 작곡함에 있어 반주부에 자연을 상징하는 아름다움을 부여하고, 여기에 인간의 언어를 결합시킴으로써 시를 가곡이라는 낭만음악의 이상적인 장르로 형상화시켰다.<sup>110)</sup>

포글(Johann Michael Vogl, 1768-1840)이 노래 부르고 내가 반주한 방식과 태도는, 그러는 순간에 우리는 하나가 되는 듯 했고 청중이 전에는 들어보지 못했던 새로운 것이었다.<sup>111)</sup>

105) 국민음악연구회, 『독일음악』 (서울: 국민음악연구회, 1976), 140.

106) Evelyn Reuter, 『프랑스 가곡과 독일 가곡』, 편집부 역 (서울: 삼호출판사, 1993), 92.

107) 김희열, "독일가곡과 슈만의 문학적 음악세계," 162-163.

108) Evelyn Reuter, 『프랑스 가곡과 독일 가곡』, 90.

109) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers* (New York: Oxford University Press, 1999), 6-7.

110) 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 14.

위에서 보듯이 슈베르트와 성악가의 합일된 가곡의 해석은 피아노와 성악부 간의 협력이 조화를 이루어야 좋은 가곡임을 알게 한다. 피아노의 위상은 슈만에 이르러 한 층 더 높아졌다.<sup>112)</sup> "사람들이 나에게 줄 수 없는 것을 음악예술이 주고, 내가 말로 표현할 수 없는 모든 고상한 감정들을 피아노가 말한다."<sup>113)</sup>라는 슈만의 편지에서 보여지듯 그의 가곡에서 피아노는 작곡가의 자아를 표현하기에 부족함이 없을 정도로 매우 친밀하고 밀접한 관계를 가진다.

슈만의 가곡에서 선율은 피아노 반주와 성악 파트에 나뉘어 있는 경우가 많기 때문에 대체적으로 앞에서 언급하였던 단편적인 성격이 나타나며, 두 성부가 상호작용을 함으로써 하나의 음악이 완성된다. 반주의 선율은 노래와 대화하고 있는 작곡가의 또 다른 자아이며, 이는 노래에 흡수되기도 하고 때로는 서로 충돌하여 두드러지기도 한다. 슈만을 대표하는 아르페지오 풍의 반주 스타일은 내적인 고통과 그리움, 욕망 등을 위해 사용되며, 특히 하행하는 선율은 눈물이 흘러내리는 듯한 느낌을 표현한다.<sup>114)</sup> 전주와 후주의 역할이 증가된 것은 가곡의 영역에서 새롭게 시도된 것으로 낭만적인 선율을 그리고 있다. 긴 전주는 성악 선율이 도입되는 것을 더욱 부각시키고 있으며, 후주에서 사라져가는 목소리와 더불어 연주되는 가곡의 모티브는 시어를 다시 한 번 떠올리게 하면서 곡의 잔향을 즐길 수 있게 한다.<sup>115)</sup>

## 2) 후기 가곡

슈만의 가곡을 시기적으로 구분함에는 여러 가지 견해가 제시되는데 표면적으로는 라이프치히 시기(1830-1844), 드레스덴 시기(1844-1850), 뒤셀도르프 시기(1850-1854)의 세 시기로 나눌 수 있다.<sup>116)</sup> 음악학자 팀(Jürgen Thym)은 『캠브릿

111) Frederick Dorian, 『음악연주사』, 안미자 역 (서울: 세광음악출판사, 1996), 197.

112) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역, 170-171.

113) Robert Schumann, *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Hg. von Clara Schumann (Leipzig, 1886), 34, 임채홍, "슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들," 『음악응용연구』 4(2011), 67에서 재인용.

114) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역, 186, 188.

115) Andre Boucourechliev, *Schumann* translated by Arthur Boyars (New York: Grove Press Inc., 1959), 100.

116) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 김방현 역 (서울: 음악지우사, 2002),

지의 가곡에 대한 지침서』(*The Cambridge Companion to the Lied*)에서 슈만을 독일가곡의 형태를 바꾼 작곡가로 평하며 첫 시도 시기(1827-1828), 비약적 수확기(1840-1841), 새로운 충동 시기(1849-1852)의 3기로 구분하고 있으며,<sup>117)</sup> 가곡 작곡에 집중된 1840년을 '노래의 해'라 칭한 것에 견주어 '제 2의 가곡의 해'를 1849년으로 정의하고 있다.<sup>118)</sup> 그러나 『그로브 음악 사전』은 1850년을 '제 2의 가곡의 해'라고 명명하고 있다.<sup>119)</sup>

이와 다르게 전, 후기로 나누어 설명하고 있는 견해도 있는데 먼저 김희열은 다른 장르에 집중되었다가 다시 독창 가곡이 작곡되기 시작한 1847년부터 마지막 가곡이 작곡된 1852년까지를 후기로 보았다.<sup>120)</sup> 말린(Yonatan Malin)은 『송 인 모션』(*Song in Motion*)에서, 턴브릿지(Laura Tunbridge, 1974-)는 『슈만의 후기 양식』(*Schumann's Late Style*)에서 역시 슈만의 가곡을 전기와 후기로 나누어 설명하고 있다. 또한 핀슨(Jon W. Finson, 1950-)은 『로베르트 슈만: 노래의 책』(*Robert Schumann: the book of songs*)에서 1849-1850년을 슈만 가곡의 제 2의 개화기로 볼 수 있다고 말한다.<sup>121)</sup>

라이프치히 시절, 가곡(1840), 교향곡(1841), 실내악(1842), 합창곡(1843) 등 매년 다른 장르에 몰두하던 슈만은 드레스덴으로 옮긴 뒤, 1848년의 극음악을 시작으로 1850년에 이르기까지 장르를 망라한 창작기에 들어간다.<sup>122)</sup> 이런 연유로 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)<sup>123)</sup>에게 보낸 슈만의 편지(1849년 4월 10일)에서 슈만은 40여곡을 작곡한 1849년을 '가장 결실이 많은 해'라고 직접 전하고 있다.<sup>124)</sup>

---

288.

117) Jürgen Thym, "Schumann: Reconfiguring the Lied," in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 120.

118) 위의 책, 137.

119) John Daverio, "Schumann," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 783.

120) 김희열, "독일가곡과 슈만의 문학적 음악세계," 178.

121) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007), 157.

122) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 288.

123) 독일의 지휘자이자 작곡가.

124) Jürgen Thym, "Schumann: Reconfiguring the Lied," in *The Cambridge Companion to the Lied*,

1848년 독일 시민혁명 및 1849년 드레스덴 혁명 당시, 슈만은 휴양지에 있었지만 혁신파의 사상에 정신적으로 가담, 이를 자신의 작품에 반영하였다.<sup>125)</sup> 젊은 시절부터 시인으로서 민중성과 예술의 동화를 위해 노력했던 슈만은 후기 가곡에서 양식의 변화를 시도함으로써 민중에 관한 관심을 계속적으로 표명한다.<sup>126)</sup>

드레스덴에 거주할 당시 교류를 가졌던 바그너에게 받은 영향 뿐 아니라 오페라 작품을 거치고 작곡된 슈만의 후기 가곡은 새로운 경향에 공감하게 되어 공공의 장소를 더 이상 피하지 않았고, 더욱 드라마틱한 스타일로 변모되었다. 그리고 이러한 공적인 공연의 시도는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)에게로 이어졌다.<sup>127)</sup> 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 신독일악파는 공공 음악회를 염두에 둔, 극적이며 낭송적인 무대 음악의 경향을 띠는데, 슈만은 1849-1850년에 이러한 작법으로 가곡을 작곡하였다가 이내 자신의 성향과 어울리지 않는다고 판단하여 1851-1852년에는 다시 자신의 작곡 스타일로 회귀하였다.<sup>128)</sup>

1840년대 중반, 드레스덴에 거주하는 동안 슈만의 정신건강은 점차적으로 약해졌고,<sup>129)</sup> 이는 창작 활동의 소강을 초래함으로써 1840년의 가곡들에 비해 후기 가곡에 대한 사람들의 관심이 상대적으로 감소되는 요인이 되었다.<sup>130)</sup> 그러나 제 2의 거장기로 불릴만큼 원숙한 슈만의 후기 작품은 심오하며 철학적으로 사색하는 듯하다는 평가를 받는다.<sup>131)</sup>

후기의 가곡과 피아노곡 등을 통해 볼 수 있듯 슈만은 이전의 작품에서 나타나던 어법들을 계속하여 사용함으로써 상호간의 유사성을 보여주면서, 이와 더불어 후기

---

136-137.

125) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 17.

126) 김미영, "새로운 시적 시대의 추구: 슈만의 음악관," 15-16.

127) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied* (New York: Oxford University Press, 2010), 141-142.

128) 김미영, 위의 책, 16.

129) Jürgen Thym, "Schumann: Reconfiguring the Lied," in *The Cambridge Companion to the Lied*, 137.

130) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역, 192.

131) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 17.

의 작품이 가지는 특징을 함께 나타내고 있다. 예전에는 자유롭게 즉흥적으로 작곡하기를 즐겼던 슈만은 바흐를 탐구하고 폭넓은 장르를 경험한 이후 음악을 더욱 논리적으로 작곡하게 되었다. 그러므로 작품의 경향은 영감에 의해 생성되는 환상적인 특성을 추구하는 대신 구조적인 질서가 행하여지는 작곡 양식을 선호하는 방향으로 변화하였다.<sup>132)</sup>

---

132) 변복순, "피아노와 관현악을 위한 슈만의 후기작품 연구," 『음악연구』 21(2000), 309.

### 3. 슈만의 리듬과 미터

베토벤, 브람스와 함께 슈만은 리듬과 박자의 면에서 19세기의 위대한 선구자로 인식되고 있다.<sup>133)</sup> 슈만의 리듬은 일관적인 부점 리듬의 사용, 당김음과 헤미올라(Hemiola), 복합적인 폴리리듬(Polyrhythm), 리듬의 전치(displacement)등의 특징을 지닌다고 학자들은 말한다.<sup>134)</sup> 좀 더 구체적이고 독특한 면을 이야기하자면 슈만의 기악곡에서는 불규칙한 하이퍼미터(Hypermeter)와 함께 수많은 박절적 변칙(Metrical Dissonance)이 도처에 보인다.

뒤따르는 논의에서 다루어지겠지만 하이퍼미터란 강박과 약박이 박자를 만들어내는 것처럼 마디 간에 강약의 주기성이 생성될 때 이를 박자의 상위개념으로 하이퍼미터라 칭한다. 예를 들어 한 마디를 한 박으로 생각한다면 네 마디가 4/4박자처럼 해석되는 것이다. 또한 박절적 변칙이란 박자표에 의해 생기는 강약의 주기성에 대하여 리듬이 변화됨으로써 충돌하게 되는 것을 말한다. 쉬운 예로 당김음이나 악센트 등의 아티큘레이션으로 인해 기본리듬과 변화된 리듬의 강세가 부딪히게 되는 경우를 일컫는다.

위에서 슈만 작품의 도처에 보인다는 박절적 변칙은 기악곡에 비하면 성악곡에서는 덜한 편이며, 슈만은 합창곡 같은 큰 규모의 성악 장르보다 가곡에서 더 많은 박절적 변칙을 사용하고 있다. 이러한 비율을 보이는 것은 성악곡에서 가사로 사용되는 시어가 운율을 가지고 있기 때문에 과도한 박절적 충돌이 생성되어 음악을 방해할까 작곡가들이 우려했기 때문으로 보인다.<sup>135)</sup>

이러한 우려는 슈만에게만 해당하는 것이 아니어서 대부분의 하이퍼미터에 관한 연구는 다른 작곡가들의 작품에서도 기악 음악에서 흔히 이루어져 왔다. 그러나 제

---

133) Harald Krebs, "The Expressive Role of Rhythm and Meter in Schumann's Late Lieder," *Gamut* 2/1(2009), 267.

134) 김애자, 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』, 85.

135) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (New York: Oxford University Press, 1999), 157.

약이 될 수도 있다고 생각한 가사(시어)가 오히려 음악을 연주하는 데 있어 가사마다 상응하는 시간적 차이를 제공하게 된다는 것을 작곡가들은 인지하게 되었고, 때문에 하이퍼미터와 가사, 박절적 변칙과 가사 간의 상호작용은 창작과정에 영감을 불어넣는 요인이 되었다. 소수의 학자들 중 특히 크랩스(Harald Krebs)와 말린(Yonatan Malin)은 성악곡에서의 하이퍼미터와 박절적 변칙의 전치(Metric Displacement Dissonance)를 중점적으로 연구하였다.<sup>136)</sup> 크레브스에 의하면 박절적인 불규칙성은 1840년 후반부터 1850년까지 슈만 작품에서 강력한 표현요소로써 주요 역할을 담당하였다. 또한 1850년 이전까지의 가곡에서 나타나는 슈만의 하이퍼미터는 4마디 하이퍼미터라는 케이스 안에 박절적 불규칙성을 넣은 형태였는데, 이후 슈만은 한 걸음 더 나아가 하이퍼미터를 불규칙적으로 자유롭게 사용하면서 동시에 여러 형태의 복합적인 리듬을 시도하였다.<sup>137)</sup>

#### 1) 하이퍼미터(Hypermeter)

이론가들은 대칭적이고 명확하게 박절적(metrical)으로 나타나는 리듬의 상위개념에 대해 고민하기 시작했다. 베토벤과 동시대의 작곡가이자 이론가인 라이하(Anton Reicha, 1770-1836)는 마디에서 각각의 박(beat)이 가지는 동등한 길이와 시간처럼 마디와 마디그룹에서도 나타나는 이러한 리듬체계를 구분하였다. 그리고 이후 모미니(Jérôme-Joseph de Momigny, 1762-1842)는 올림박과 내림박으로 생성되는 박절적인 악센트의 개념을 라이하의 연구와 연관시킴으로써 리듬 뿐 아니라 음악 구조 면에서도 상위개념의 리듬체계에 대한 관점을 발전시켰다. 아울러 베버(Jacob Gottfried Weber, 1779-1839)는 좀 더 명백하게 상위개념의 박자에 관해 제시하고

136) Stephen Rodgers, "Thinking (and Singing) in Threes: Triple Hypermeter and the Songs of Fanny Hensel," *Journal of the Society for Music Theory* 17(2011), 2.

137) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, ed. by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge (New York: Oxford University Press, 2011), 185-186.

있는데, 내적인 무게감이나 악센트가 더하거나, 혹은 덜하게 구별되는 마디들을 지칭한다고 캐플린(William E. Caplin, 1948-)은 말한다.<sup>138)</sup>

하이퍼(hyper~)가 붙는 용어는 콘(Edward Toner Cone, 1917-2004)에 의해 1968년 그의 저서에서 처음으로 나타난다. 고전시대에는 마디가 결합하여 프레이즈를 구성할 때, 이를 커다란 박절적 단위로 보았고, 이것은 좀 더 많거나 덜하거나 하는 경우가 있었다. 반면 낭만시대에 이르러 마디가 프레이즈로 결합된 긴 범위(Stretches)가 그 자체로 박절적으로 나타나게 되었고, 콘은 이를 초월마디(Hypermeasure)라 부를 것이라고 명시하였다.<sup>139)</sup>

이는 몇 마디의 모티브, 화성, 리듬 구조 등이 연속적으로 존재할 때 일어날 수 있다. 하이퍼마디(Hypermeasure)는 박절적 단위를 의미하고, 하이퍼미터(Hypermeter)는 이러한 단위가 연속되는 박절적 패턴을 지칭한다.<sup>140)</sup> 또한 이로서 파생되는 하이퍼박(Hyperbeat), 하이퍼내림박 또는 강박(hyperdownbeat) 등의 용어도 함께 사용되고 있다.

하이퍼미터를 논할 때, 즉 한 마디를 하나의 단위로 생각하는 in 1의 개념으로 많은 이론가들은 베토벤의 작품에서 이것이 이미 사용되었음을 제시한다. 베토벤은 그의 교향곡 9번의 2악장 스케르초에서 '3박의 리듬으로(ritmo di tre battute)'라는 지시어를 기입하였고, <악보 1>에서 보여지듯 한 마디를 한 박으로 여기면 3마디가 마치 3/4박자의 한 마디처럼 느껴지는 것이다.<sup>141)</sup> 이를 3마디 하이퍼미터(Triple Hypermeter)라고 하는 것이며 이는 콘의 표현한 바, '4마디 프레이즈의 폭정(Tyranny)'이라 할 수 있는 선행되어 오던 스타일, 즉 4마디 구조의 악구개념을 탈피한 것이었다.

---

138) William E. Caplin, "Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries," in *The Cambridge history of Western music theory*, ed. by Thomas Street Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 683.

139) Edward T. Cone, *Musical form and musical performance* (New York : W. W. Norton & Co., 1968), 79.

140) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer Books, 1989), xi.

141) 한미숙, "악구리듬과 하이퍼미터," 『음악논단』 14(2000), 70.

〈악보 1〉 L. v. Beethoven, Symphony No. 9 "Choral" in d minor, Op. 125,  
2nd Mov., mm. 178-193

The musical score consists of two systems. The first system (measures 178-193) features a piano part with dynamics *ff* and *p*, and a woodwind part with a 'Fag.' (Fagotto) entry. The second system (measures 194-200) features a piano part with dynamics *p* and *p sempre staccato e p*. The score includes a section marked '8....: Rhythmus von 3 Taktten. Ritmo di tre battute.'

하이퍼미터는 강약이 교대로 나타나는 두마디 하이퍼미터(Duple Hypermeter)로 카운트할 수도 있고 위에서 보는대로 3마디, 프레이즈의 길이와 비슷하게 4마디, 혹은 연장된 5, 6마디, 그리고 그 이상까지도 가능하게 여러 형태로 해석될 수 있다. 다음 〈악보 2〉는 강(점 2개)과 약(점 1개)이 교대로 나타나는 2마디 하이퍼미터를 보여주고 있다.

〈악보 2〉 J. Haydn, Symphony No. 104 "London" in D Major,  
1st Mov., mm. 9-19 (Temperley, Example 1. 인용)

하이퍼미터의 기본적인 형태에서 강박은 홀수 마디에, 약박은 짝수 마디에 나온다. 그런데 마디 16에서는 프레이즈가 중첩(Overlap)되면서 15, 16마디에 연달아 겹쳐지게 되어 홀수 마디의 강박은 짝수 마디로 이동하였다. 이를 템펠리(David Temperley)는 갑작스런 전환(Sudden Shift type)이라 칭하고 있으며, 이런 경우 박절적으로 재해석(Metrical Reinterpretation) 된다고 말한다. 그리고 1, 2, 1, 2로 나타나던 하이퍼미터는 마디 16에서 2=1(또는 2/1로 표기)로 겹쳐진다.<sup>142)</sup> 이를 4마디 하이퍼미터로 보려는 해석도 있을 수 있으나 마디 16-17과 마디 18-19가 그대로 반복되고 있으므로 2마디 하이퍼미터가 더 타당하다고 사료된다.

역시 2마디 하이퍼미터인 〈악보 3〉에서 템펠리는 마디 17-21의 음악적 경과구를

142) David Temperley, "Hypermetrical Transitions," *Music Theory Spectrum* 30(2008), 307.

구조적인 면에서도 하이퍼메트릭 경과구(Hypermetrical Transition)로 해석하고 있다. 〈악보 2〉와 마찬가지로 홀수 마디의 강박은 마디 22에 이르러 짝수 마디로 전환된다. 여기에서 마디 17-21의 하이퍼미터 경과구는 조성적 진행과 더불어 점차적인 강박의 전환을 이끌었기에 이를 점진적 전환(Gradual Shift type)이라 한다.<sup>143)</sup>

〈악보 3〉 L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 5 in c minor, Op. 10, No. 1,  
1st Mov., mm. 1-23 (Temperley, Example 2. 인용)

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 5 in C minor, Op. 10, No. 1. The score is in 3/4 time and C minor. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-8) features a 3-measure hypermetrical phrase with dynamics *f* and *p*. The second system (measures 9-16) continues with a 3-measure phrase and dynamics *f* and *mf*. The third system (measures 17-23) is labeled 'transition' and shows a 2-measure phrase with dynamics *pp* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

콘은 그의 저서에서 2마디를 초과하지 않는 작은 규모의 하이퍼마디를 제시함으로써 큰 단위로의 연장은 거의 제시하지 않고 있다.<sup>144)</sup> 또한 리만은 6a, 8a 등의 문자를 사용하여 연장되는 프레이즈를 4마디, 8마디 하이퍼미터로 정의, 이를 고수하였는데<sup>145)</sup> 이것의 한계성을 제기하는 다른 이론가들의 비평의 대상이 되기도 하였다.

143) 위의 책, 308.

144) Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 49.

145) 김 연, "후고 리만 음악의 프레이징," 『음악학 원전 강독』, 홍정수, 허영한, 오희숙, 이석원 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 172.

콘에 의하면 슈만이 4마디 체계를 자량으로 여기듯 4마디를 고수하였다고 한다. 그러면서도 긴 섹션의 도처에서 그의 특징적 스타일인 당김음(syncopation), 크로스 리듬(Cross Rhythm)이 사용되었다고 이야기한다.<sup>146)</sup> 크레브스(Harald Krebs)는 『환상소품집』 (*Fantasy Pieces*)에서 슈만의 작품, 특히 기악곡 중심으로 4마디 하이퍼미터에 기초를 둔 곡들을 제시하고 있다. 이것이 곡 전체가 아닌 부분적으로 나타날지라도<sup>147)</sup> 4마디 하이퍼미터(Quadruple Hypermeter)로 해석되는 것이다.<sup>148)</sup> 그러나 본 논문에서 다루는 연가곡을 비롯하여 슈만의 다른 후기작품들에서는 4마디를 뛰어넘어 연장된 하이퍼미터로 해석되거나 또한 부족한 형태로 나타나는 등 불규칙한 하이퍼미터가 특징적이다.

이는 시어가 가지는 운율을 자유롭게 살리고자 의도하였기 때문이기도 하고, 피아노와 성악부가 상호작용으로 선율을 이끌어 나가기 때문이라 사료되며, 〈악보 4〉에서 명백한 예를 볼 수 있다. 다음의 〈악보 4〉를 보면 파니 헨젤(Fanny Hensel, 1805-1847)의 가곡 《아침의 음악》 (*Morgenständchen*, Op. 1, No. 5, 1846)은 4마디 하이퍼미터의 구성이 가능한 프레이즈임에도 불구하고, 반주의 선율이 삽입됨으로써 3마디 하이퍼미터(Triple Hypermeter)의 형태로 나타난다. 파니 헨젤은 다른 가곡들에서도 3마디 체계의 하이퍼미터 기법을 사용하고 있다.<sup>149)</sup>

---

146) Edward T. Cone, *Musical form and musical performance*, 79-80.

147) 부분적인 하이퍼미터를 인정하는 것은 로스타인(William Rothstein)이 주장하는 융통성 있는 하이퍼미터의 이론이다. 이에 반해 레스터(Joel Lester)는 주기성이 연속적으로 나타날 경우를 하이퍼미터로 취급한다. - 한미숙, "악구리듬과 하이퍼미터," 70.

148) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, 214-215.

149) Stephen Rodgers, "Thinking (and Singing) in Threes: Triple Hypermeter and the Songs of Fanny Hensel," 2.

〈악보 4〉 Fanny Hensel, "Morgenständchen," Op. 1, No. 5, mm. 1-6

(Rodgers, Example 2. 인용)

Allegro molto quasi presto

In den Wip-feln fri-sche Lüf-te, fern me-lod'-scher Quel-len Fall,

durch die Ein-sam-keit der Klüf-te Wal-des-laut und Vo-gel - schall,

하이퍼미터는 멜로디를 따라 올림박(upbeat)부터 시작되는 프레이즈의 시작과는 다르게 박자의 패턴을 따라 베이스 라인(bass line)이 시작되는 내림박(downbeat)부터 시작된다.<sup>150)</sup> 그렇기 때문에 하이퍼미터로 해석할 경우, 우리가 흔히 생각하는 못갓춘마디의 개념과 다른 연장된 올림박(upbeat)의 형태가 나타난다. 다음의 〈악보 5〉와 〈악보 6〉은 하이퍼미터의 올림박(hypermetric upbeat)의 예를 보여준다. 첼로의 노래가 시작되기 전 〈악보 5〉는 짧은 전주를, 〈악보 6〉은 트리오 부분으로 첼로 선율의 단편을 먼저 제시함으로 경과구의 역할을 한다. 첼로 선율은 3/4박자의 올림박 프레이즈이며 내림박의 시작이 하이퍼미터의 첫 마디가 된다. 악보에 표기된 숫자를 보면 각각 마디 2와 마디 78이 하이퍼미터 내림박으로 4마디 하이퍼미터의 구조를 가지고 있음을 알 수 있다.<sup>151)</sup>

150) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 10.

151) Ryan McClelland, "Extended Upbeats in the Classical Minuet: Interactions with Hypermeter and Phrase Structure", *Music Theory Spectrum* 28(2006), 32, 35.

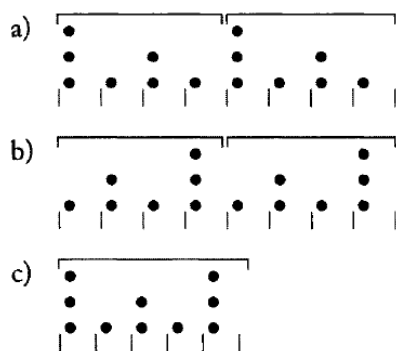
〈악보 5〉 J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e minor, Op. 38,  
2nd Mov., mm. 1-7 (McClelland, Example 6. 인용)

〈악보 6〉 J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e minor, Op. 38,  
2nd Mov., mm. 77-81 (McClelland, Example 9. 인용)

리듬에 관한 연구를 살펴보면 용어도 서로 다른 뿐 아니라 프레이징을 할 때 악센트가 어디에 붙는지에 관해서도 이론가들마다 의견이 다양한데, 이는 하이퍼미터의 해석에도 영향을 미친다. 〈그림 1〉은 악센트의 위치에 따른 3가지 견해를 나타낸다.<sup>152)</sup>

152) Samuel Ng, "Phrase Rhythm as Form in Classical Instrumental Music," *Music Theory Spectrum* 34(2012), 52.

〈그림 1〉 프레이즈 리듬의 유형 (Samuel Ng, Example 1. 인용)



a)는 악구의 시작에 악센트가 붙는 경우(Beginning-accented), b)는 악구의 끝에 악센트가 붙는 경우(End-accented), c)는 악구의 시작과 끝에 악센트가 붙는 경우(both the Beginning and the End accented)로 세 가지 경우의 강약구조를 볼 수 있다.

이 중 c)의 경우는 콘이 주장했던 이론으로 그는 음악적 움직임을 설명할 때 종 종 공을 던지는 것에 비유하여 표현하였다. 공을 던질 때의 처음의 악센트(initial downbeat), 공이 움직이는 시간, 그리고 공을 받을 때의 종지적 악센트(cadential downbeat)를 공의 움직임에 대입하여 설명한 것이다.<sup>153)</sup> 이 경우는 b)의 경우보다는 a)에 더 가까운 해석으로 볼 수 있고, 실제적인 하이퍼미터 해석에서는 a)와 b)의 경우가 일반적으로 나타난다.

다음 〈악보 7〉을 보면 a)에 해당하는 악구의 시작에 악센트가 붙은 4마디 하이퍼미터를 볼 수 있다. 이 경우 마디 43-46이 1, 2, 3, 4로, 마디 47-50이 1, 2, 3, 4의 하이퍼마디로 해석되어 나타난다. 마디 43은 소나타 제시부의 제 2주제가 시작되는 부분으로 마디 50은 완전정격종지(PAC)를 이루는 동시에 그 다음 프레이즈가 오버랩되며 마디 50부터 다시 1, 2, 3, 4/1, 2, 3, 4로 카운트되고 이는 앞에서 언급한 바와 같이 재해석(Reinterpretation)되는 부분이다.<sup>154)</sup> (참고로 여기에 표시된

153) Christopher F. Hasty, *Meter as Rhythm*, 49.

not EEC는 not Essential Expositional Closure의 약자로 제시부의 끝이 아니라는 의미이다.)

〈악보 7〉 L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 21 "Waldstein" in C Major, Op. 53,  
1st Mov., mm. 43-50 (Samuel Ng, Example 6. 인용)

〈악보 8〉은 〈악보 7〉에서 시작된 제 2주제가 진행되다가 마디 74에 이르러 제시부가 끝나는 부분(EEC)이다. 내림박으로 시작한 이 곡은 정격중지와 함께 악센트를 가지고 마디 74에서 마디 75로 넘어가면서 올림박 프레이즈의 형태로 바뀐 것을 볼 수 있다. 그리하여 악구의 끝에 악센트가 붙는 〈그림 1〉의 b)의 경우로 전환됨으로 마디 75-78의 4마디가 하이퍼마디의 한 그룹이 된다. 〈악보 7〉에서 4마디 하이퍼미터의 첫 마디가 1, 2, 3, 4의 형태로 강박이었던 것에 비해 〈악보 8〉은 프레이즈가 끝나는 마디 78의 첫박이 악센트를 갖는다. 따라서 강박이 마디는 그대로 1이라는 숫자로 표기되지만 프레이즈와 4마디 하이퍼미터는 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1로 해석되는 구조를 가진다. 이렇게 악구의 끝에 악센트(End-accented)가 붙는 경우 악구의 끝마디가 곧 하이퍼미터의 강박인 1마디가 됨을 알 수 있다.

154) Samuel Ng, "Phrase Rhythm as Form in Classical Instrumental Music," 59.

〈악보 8〉 L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 21 "Waldstein" in C Major, Op. 53,  
1st Mov., mm. 74-80 (Samuel Ng, Example 6. 인용)

## 2) 박절적 변칙(Metrical Dissonance)

박절적인 충돌, 또는 불일치는 앞에서 언급한대로 슈만의 음악 스타일에서 보여지는 중심요소이다. 크랩스는 마디줄(Bar Line)과 박자표(Time Signature)에 의해 나타나는 우선적인 박자에 대하여 충돌하는 것을 박절적 변칙이라 설명하고 있다.<sup>155)</sup>

박절적 변칙의 기본적인 두 가지 요소는 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)와 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)이다. 크랩스는 A type, B type의 명칭으로 사용하다가 피터 카민스키(Peter Kaminsky)<sup>156)</sup>의 용어를 차용하였다. 악보의 예를 들어 이해를 돕겠지만 쉽게 말하면 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)는 브람스의 리듬을 가장 먼저 떠올리게 되는 헤미올라 형태이고, 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)은 대표적으로 당김음 형태를 지칭한다.

155) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, 183.

156) 이 용어는 1989년 로체스터 대학에서 수여된 카민스키(Peter Kaminsky)의 박사논문에서 사용되었다. - Harald Krebs, "The Expressive Role of Rhythm and Meter in Schumann's Late Lieder," 277.

(1) 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)

〈악보 9〉 R. Schumann, Sonata for Violin and Piano in a minor, Op. 105,  
1st Mov., mm. 1-7

Mit leidenschaftlichem Ausdruck. *Allegretto*. Composit 1841.

Violino.

Pianoforte.

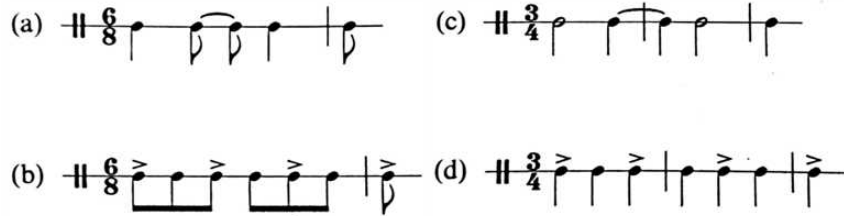
*cresc.*

〈악보 9〉의 마디 2와 5에서는 바이올린의 헤미올라 리듬과 함께 수직적으로 복합적인 폴리리듬이 나타난다. 이 경우 피아노 반주부에서는 3개의 8분음표가 하나의 층위(layer)를 이루고, 바이올린 파트에서는 2개의 8분음표가 묶여 하나의 층위를 이룬다.

〈악보 10〉에서 보이는 리듬의 예를 통해 다시 설명하면 a)는 바이올린 층위, b)는 반주부의 층위로 마치 3/4박자와 6/8박자가 혼용된 것처럼 보이는 것이다. 이처럼 적어도 2개 이상, 구성된 음표의 개수가 서로 다른 층위가 함께 나타날 때, 즉 박자에 의해 우선적으로 나타나는 기본 박(pulse)이 다른 그룹이 만나서 모순을 이루는 것을 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)라 한다.<sup>157)</sup>

157) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, 31.

〈악보 10〉Grouping Dissonance의 예158)



이를 기호로 표시할 경우, 그룹(Grouping)의 G에 층위를 구성하는 음표 개수를 나타낸 두 개의 수 중 큰 숫자를 앞에 적은 후, 기본 리듬의 단위를 괄호 안에 명시해 준다. 가령 위의 경우라면 G3/2(unit 8th)로 나타낼 수 있다.

한편 이러한 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)가 〈악보 10〉의 c)와 d)에서 보이는 것처럼 마디줄을 넘어 생성될 경우, 하이퍼미터 안에서는 확장된 셋잇단음표로 인식되어져서 〈악보 11〉의 마디 83-84에서 보이는 것과 같이 두 마디가 하나의 하이퍼마디로 해석된다.

〈악보 11〉 J. Brahms, Sonata for Cello and Piano in e minor, Op. 38,  
2nd Mov., mm. 77-89 (Samuel Ng, Example 10. 인용)

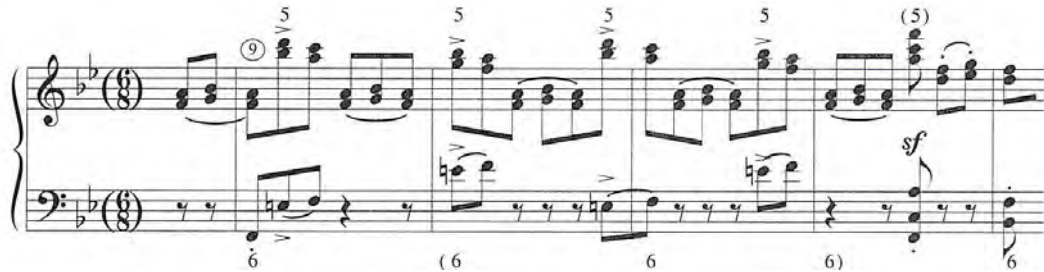


〈악보 12〉를 보면 왼손에 8분음표 6개가 하나의 층위를 이루고, 오른손에는 5개의 층위가 함께 배치되어 있어 G6/5(unit 8th)의 Grouping Dissonance를 보여준다.159)

158) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 55.

159) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, 52.

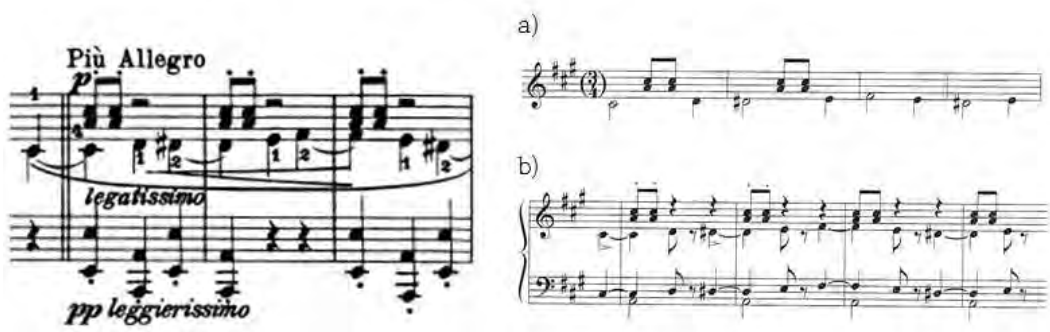
〈악보 12〉 R. Schumann, Etudes after Paganini Caprices, Op. 3, No. 4,  
 mm. 9-13 (Krebs, Example 2.20 인용)



(2) 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)

〈악보13〉의 피아노 소나타는 a)의 스케치에서 시작된 모티브가 b)의 형태로 바뀌었다가 완성되었다고 한다.<sup>160)</sup> 이처럼 슈만이 즐겨 사용한 박절적 변칙의 두 번째 타입은 층위가 기본 형태에서 당김음이나 악센트 등으로 인해 바뀌는 것으로 전치 또는 이동(Displacement)이라고 명명한다.

〈악보 13〉<sup>161)</sup> R. Schumann, Piano Sonata in f# minor, Op. 11, 3rd Mov., mm. 51-53

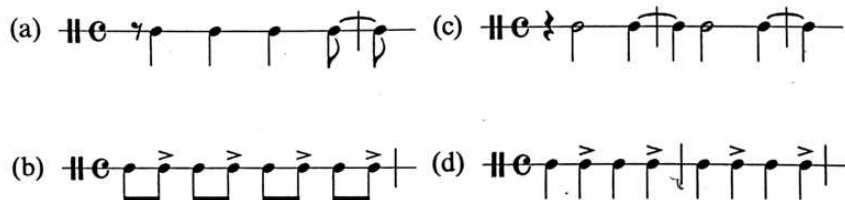


160) 위의 책, 8.

161) a)와 b)의 악보는 각각 Krebs의 Example 1.6A와 1.6B를 인용하였다. - 위의 책, 8.

〈악보 14〉의 a)에서 보이는 것 같이 정상적이라면 1개의 8분음표가 위치할 약박에 당김음으로 인해 4분음표가 놓일 때, 즉 1개 대신 2개의 8분음표만큼의 양이 나타나는 경우, 이것을 전치 즉 위치가 바뀌었다고 이르는 것이다. b)의 경우는 4분음표는 아니지만 악센트를 사용하여 약박을 강박으로 만든 것인데 이것 또한 전치된 불규칙의 효과를 나타낸다. c)의 리듬 역시 1개의 4분음표 자리에 당김음의 2분음표가 강세를 가지고 위치하고 있다.<sup>162)</sup> 이를 전치(Displacement)의 D에 바뀌어진 음표의 개수 + 기준이 되는 음표 개수(단위가 되는 음표)로 적는다. 그러므로 a)는 D2+1(unit 8th), c)는 D2+1(unit 4th)라고 표기한다.

〈악보 14〉 Displacement Dissonance의 예<sup>163)</sup>



앞에서 제시한 〈악보 13〉의 경우, a)의 스케치에서 고안된대로 3/4에서 기본적으로 나타나는 4분음표 3개로 구성된 층위가 당김음에 의해 마디줄 넘어 당겨지면서 약박으로 강세가 이동한 것이다. 2분음표만 따로 생각하는 것이 아니고 3박자의 3박을 하나의 층위로 인식하는 것이며, 1개의 4분음표가 위치할 자리에 3개의 층위가 대신 위치하였기 때문에 D3+1(unit 4th)로 표기할 수 있다.

전치된 불규칙은 박자표에 의해 나타나는 박절적인 층위(metrical layer)와 이것이 변형된 반박절적인 층위(antimetrical layer) 사이에서 음가를 바꾸는 악센트(durational accent)의 충돌로 인해 만들어지기도 하고, 혹은 b)와 d)에서 보이는 것처럼 약박에서의 다이내믹 악센트에 의해서도 생길 수 있는 등, 어떤 상태에서든

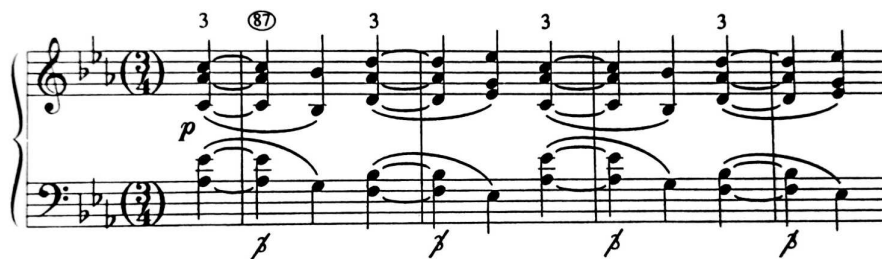
162) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 53.

163) 위의 책, 53.

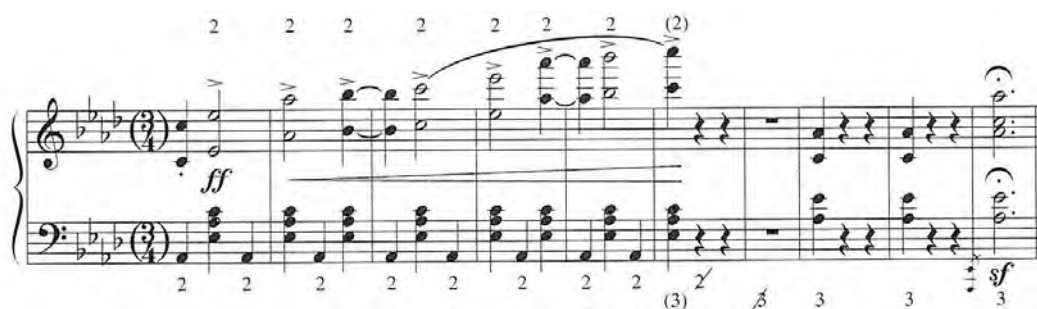
지 생성되는 박절적인 불일치를 망라하여 일컫는다.<sup>164)</sup>

〈악보 15〉<sup>165)</sup>는 박절적인 것과 반박절적인 층들의 경우는 아니지만 강박의 위치가 옮겨지고 있기 때문에 역시 전치된 불규칙로 간주하고 D3+1(unit 4th)로 표기할 수 있다. 〈악보 16〉<sup>166)</sup>는 헤미올라 형태이지만 왼손과 오른손의 2개의 층위가 서로 한 박씩 교대로 제시되면서 강박이 일치하지 않고 충돌되는 D2+1(unit 4th)을 보이고 있다.

〈악보 15〉 R. Schumann, *Faschingschwank aus Wien*, Op. 26,  
1st Mov., mm. 87-90 (Krebs, Example 2.14 인용)



〈악보 16〉 R. Schumann, *Preambule* from "Carnaval," Op. 9,  
mm. 132-141 (Krebs, Example 4.18 인용)



164) Harald Krebs, *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, 33.

165) 위의 책, 47.

166) 위의 책, 109.

〈악보 17〉<sup>167)</sup>은 왼손이 박절적으로 4개의 16분음표를 가진다면, 오른손은 반박절적인 층위를 가지고 있는 경우이다. 오른손 상성부에 나타나는 점 8분음표의 멜로디가 비록 8분음표 3개의 길이이긴 하지만 16분음표 4개만큼의 주기성을 가지고 약박인 두 번째 16분음표 자리에 위치하고 있으므로 D4+1(unit 16th)로 표기할 수 있다.

〈악보 17〉 R. Schumann, "Hör' ich das Liedchen klingen" in *DichterLiebe*,  
Op. 48, No. 10, mm. 1-2 (Krebs, Example 6.13 A 인용)

167) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, 183.

#### 4. 분석 방법(method)

##### 1) 프레이즈와 구두법

작곡가는 음악을 만드는 과정에서 모티브를 구성하고 이를 변형, 반복시키면서 자신의 생각을 음악의 논리로 전개시킨다. 이러한 음악 안에 내재되어 있는 함축적인 패턴, 즉 음악의 구조를 이루는 모티브, 악구, 악절 등을 연주에서 표현되도록 하는 수단이 프레이징과 아티클레이션이라 할 수 있다. 켈러(Hermann Keller, 1885-1967)는 음악의 프레이즈가 더 이상 나뉘지지 않는 하나의 문장 또는 시에서의 1행 같은 것이라고 말한다. 또한 시행의 질서를 음악이 따름으로써 언어와 음악의 구절이 일치한다고 이야기하고 있다.<sup>168)</sup>

서양에서 관용적으로 사용된 구두점(句讀點, punctuation)은 언제, 어떻게 숨을 쉴지를 읽는 이들에게 제시하였는데, 음악 역시 언어에서와 같이 구두점을 가진다. 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)에 따르면 "음악의 구두법이란 음악의 구조를 문단, 문장, 문구 등으로 나누는 것"<sup>169)</sup>으로 연주자는 음악에 나타나거나 내재되어 있는 쉼표, 콜론, 세미콜론, 마침표 등을 인식함으로써 효과적인 연주를 이끌어내도록 하여야 한다.<sup>170)</sup>

코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 분석이론 상 작곡가들이나 이론가들의 구조 설명을 위해 레데타일레(Redetheile, 음으로 하는 연설의 부분들이란 의미)라는 문법 용어를 만들었고, 마침표, 콤마, 세미콜론은 물론이고 중간휴지(caesura)와 주어, 술어까지 분석에 사용하여 쉬는 지점에 따라 나뉘어지는 선율을 설명하였다.<sup>171)</sup>

---

168) Hermann Keller, 『프레이징과 아티클레이션』, 정희갑 번역 (서울: 음악춘추사, 1995), 27, 29.

169) Claude V. Palisca and Ian D. Bent, "이론, 이론가들," 김 연 편역, 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집 (서울: 심설당, 2005), 219.

170) Boris Berman, 『피아노 연주법』, 김혜선 옮김 (서울: 다리, 2004), 73.

171) Ian D. Bent and Anthony Pople, "분석," 김 연, 강용식, 정이은, 신상호, 이지영 편역, 『음악이론과 분석』, 219, 271.

한편 아티클레이션을 표시하는 것은 18세기 후반에 이르러야 일반화되었고, 프레이즈 역시 18세기 초기만 해도 쉼표만이 프레이즈를 구분하는 수단이었다. 이 시기 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)의 악보에는 '가 표기되어 있어 프레이징을 표시하려는 시도가 보인다고 켈러는 말한다.<sup>172)</sup>

이후 튀르크(Daniel Gottlob Türk, 1750-1813)는 그의 저서 『피아노 입문, 혹은 피아노 연주를 위한 지침』(*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen*, 1789)에서 작은 세로선(≡)을 사용하기 시작했다. 대체로 두 개의 중선(≡≡)을 사용하였는데 이것이 20세기에 다시 단선으로 나타나기 시작한다. 리만은 그의 저서 프레이징판(*Phrasierungsausgaben*)에서, 비마이어(Theodor Wihmayer, 1870-1947)는 그의 피아노곡 교육용판에서 이를 사용하였다.<sup>173)</sup>

"그렇다면 프레이즈란 무엇인가?" 로스타인(William Rothstein)은 그의 저서 『조성 음악에서의 프레이즈 리듬』(*Phrase Rhythm in Tonal Music*)에서 이렇게 질문한 후 다음과 같이 말을 잇고 있다. "이 질문에 관해 생각을 정리하려 할 때 많은 이들이 혼란스러움과 함께 프레이징이라는 것에 직면하게 될 것이다. 프레이즈에서 파생된 프레이징이라는 단어는 아마 음악 사전에서 가장 많이 남용되며 의미를 잃어버린 언어 중의 하나일 것이다."라고 지적하며 프레이징에 대해 2가지의 정의를 소개하고 있다.<sup>174)</sup>

첫 번째는 물리적인 아티클레이션, 즉 레가토 슬러에 의한 것으로 작곡가의 스타일에 따라 레가토 슬러는 프레이즈와 부합하는 경우가 많다. 두 번째는 연주자가 내적으로 프레이즈의 형태를 스케치하는 음악적인 것이다. 이것은 음들을 프레이즈 안에 넣는 것과 각각의 프레이즈들을 서로 분리시키는 작업을 의미한다.

그렇다면 음악적 프레이즈란 무엇인가? 로스타인은 두 명의 작곡가, 세션즈(Roger Sessions, 1896-1985)와 베스트가드(Peter Westergaard, 1931- )의 정의를 소개한다.

---

172) Hermann Keller, 『프레이징과 아티클레이션』, 32.

173) 위의 책, 35-36.

174) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 11.

세션즈는 음악적 경험에 관한 그의 책<sup>175)</sup>에서 "음악에서 한 호흡으로 연주되어야만 하는 부분, 즉 풀어주지 않고 하나로 연주해야 하는 경우가 아닌 '음악적 프레이즈'는 무엇인가?"라고 질문한 뒤, "프레이즈는 목표(goal), 즉 종지를 향한 끊임없는 움직임이다."라고 정의하고 있다. 로스타인에 의하면 세션즈는 '종지'라는 기술적인 용어를 소개하는 동시에 '호흡'이라는 은유를 통해 프레이즈라는 개념이 성악 음악에서 기인한 것임을 지적하고 있다라며 "이처럼 사람의 호흡은 역동적인 자극으로 기악 음악의 한 부분이 된다."고 말한다. 또한 베스터가드는 그의 조성 이론에 대한 책에서 한 층 더 명확하게 "프레이즈는 정점(최고도, pitches)의 한 셋트(set)를 성취한 뒤, 두 번째 절정의 셋트로 움직이는 것"이라 정의하였고, 이는 그가 프레이즈의 선율구조(pitch structure)에 대한 중요함을 강조하고 있는 것이라며 로스타인은 설명한다.<sup>176)</sup>

이미 18세기의 이론가들은 본격적으로 선율의 악구구조를 다루었고 이는 마테존의 영향을 받은 것이었는데, 마테존은 "선율의 궁극적인 목적은 감정을 표현하기 위한 것"이라 하였다.<sup>177)</sup> 그 중에서도 코흐는 앞서 언급한 것처럼 선율을 작은 부분으로 나누기 위해 구두법을 체계적으로 사용하였고, 선율과 종지의 화음에 따라 악구를 구분하였다. 다시 말하면 악구의 유형을 결정하는 요인이 화성진행 및 선율적 구두법이라는 것이 코흐의 이론이다.<sup>178)</sup> 또한 세션즈, 베스터가드 역시 프레이즈를 정의함에 있어 모두 조성적인 움직임을 언급하고 있고, 로스타인은 이를 "조성적인 움직임이 없는 곳엔 프레이즈도 없다."라며 독자들이 이해하도록 정리하였다.<sup>179)</sup>

이제껏 본 바와 같이 종지와 화성, 선율은 작곡과정에서 긴밀히 결합되는 것이고, 선율적 구두법 상 문장은 종지, 그리고 문단은 정격종지에 해당하기 때문에 종지를

175) *The Musical Experience of Composer, Performer, and Listener* (1950) - William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 3.

176) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 3-4.

177) 김 연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006). 240.

178) 위의 책, 248.

179) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 5.

찾아내어 프레이징을 하는 것은 분석 상 가장 중요한 일이다.<sup>180)</sup>

## 2) 쉐커와 리만

쉐커와 리만은 동시대 활동하던 이론가로서 쉐커의 이론은 쉐커식 분석이론으로 발전되어 조성음악의 분석에 있어 대표적인 이론이 되었다. 한편 리만은 화성의 면에서는 기능이론을, 리듬 면에서는 프레이징 이론을 대두시켰다.<sup>181)</sup>

### (1) 하인리히 쉐커

다음의 <악보 18>에서 b)는 a)를 분석한 쉐커이론(Shenker's Theory)의 그래프이다. 쉐커는 보이는 바와 같이 음표와 음표의 머리, 기호 등을 사용하여 성부가 진행되는 그래프를 만들었고, 리듬축약을 통해 위계(혹은 계층, Hierarchy)의 구조를 파악함으로써 음악을 거시적으로 볼 수 있도록 하였다.<sup>182)</sup> 쉐커는 그의 중심 아이디어인 위계를 통해 구성음에서 음의 역할을 분리하였다. 즉 틀 또는 뼈대를 이루는 음과 장식음을 구분한 뒤, 전체 구조에서 정점이 되는 지점까지 악곡이 어떻게 진행되는지 종지와 함께 분석하였다.<sup>183)</sup>

쉐커의 그래프에서 근본구조(Ursatz)의 윗 성부를 근본선율(Urline), 근본선율의 첫 음을 머리음(Kopfton)이라 하며, 베이스는 으뜸음과 딸림음의 두 음을 중심으로 하여 분산화음식으로 병치한 것으로 베이스 분산화음화(Bassbrechung)라고 부른다. 다시 말하자면 <악보 18>의 b)에서 나타나는 근본구조는 근본선율 아래에 베이스 분산화음화를 합친 것이다.<sup>184)</sup>

180) 김 연, 『음악이론의 역사』, 235.

181) 김 연, "음악이론·음악분석·음악분석이론," 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집, 26.

182) 송무경, "조성음악의 분석이론," 『음악이론과 분석』, 60.

183) 송무경, "분석에 따른 다양한 연주 해석의 가능성: '프레이징과 아티큘레이션을 중심으로'," 『연세음악연구』 15(2008), 123-124.

〈악보 18〉<sup>185)</sup> L. v. Beethoven, Piano Sonata No. 12 in Ab Major, Op. 26,

1st Mov., mm. 1-16

a)

b)

헝거의 중심 아이디어 중 또 하나인 연장(prolongation)은 〈악보 18〉의 b)에서 보  
이는데로 종지와 연관되어 있다. 근본선율은 종지의 지점인 마디 8까지 하나의 연

184) 송무경, "조성음악의 분석이론," 『음악이론과 분석』, 김연 책임편집, 63.

185) a)와 b)의 악보는 각각 송무경의 Example 2.1.1과 2.1.3을 인용하였다. - 송무경, "분석에 따른  
다양한 연주 해석의 가능성: '프레이징과 아티큘레이션을 중심으로'," 125, 127.

장선율을 유지한 후, 또 하나의 연장선율로 해결되고 있으며, 베이스는 I-V-I의 화성 진행으로 정리되어 16마디의 유사이중악절(Parallel Double Period)<sup>186)</sup>을 하나의 그래프로 분석하고 있다. 이 경우 쉹커는 마디 4의 반중지(V)를 중단으로 보지 않고 지나치듯 취급한 뒤, 마디 8에 나타난 반중지를 구조적 딸림화음으로 분석한 것이다.

로스타인은 프레이징에 있어서 조성적인 움직임의 중요성을 설명하면서 슈트라우스 2세(Johann Strauss Jr., 1825-1899)의 《푸른 다뉴브강》(*An der schönen, blauen Donau*, Op. 314)의 첫 부분이 4마디의 프레이즈가 될 수 없다고 말한다. 왜냐하면 이 4마디 안에는 조성적인 언급이 없으므로 프레이즈가 아닌 단편(segment)으로 해석되어야 하기 때문이다. 그러므로 이것을 쉹커식으로 분석할 경우, 이 부분은 4마디 하이퍼마디가 연속적으로 나타나는 4마디 하이퍼미터로서 첫 16마디를 프레이즈, 혹은 하이퍼마디라 말할 수 있으며,<sup>187)</sup> 32마디에 이르러서야 정격중지를 가진 악절의 구조가 완성되는 것이다. 로스타인은 그의 『조성 음악에서의 프레이즈 리듬』(*Phrase Rhythm in Tonal Music*)에서 이 32마디의 악곡을 4마디 하이퍼미터로 해석하여 8마디의 악절로 축소한 후, 이를 다시 2마디로 축소시킨 쉹커의 그래프와 함께 제시함으로써 악절 안에서 보이는 조성적인 움직임을 설명한다. 이렇게 구조를 거시적으로 파악하는 것은 연주자가 프레이징을 함에 있어 더욱 긴 호흡을 가지도록 가능케 한다.<sup>188)</sup>

186) 4개의 악구(4마디 구성)가 선행악구 쌍과 후행악구 쌍을 이루어 중지의 약-강이 성립될 때 이를 이중악절이라 하고, 첫째 악구와 셋째 악구의 디자인이 유사할 경우를 유사이중악절이라 함. - 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』 (서울: 예술, 2013), 192.

187) William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, 4-9.

188) 송무경, "분석에 따른 다양한 연주 해석의 가능성: '프레이징과 아티클레이션을 중심으로,'" 126.

## (2) 후고 리만

리만은 "근대적인 음악학의 기초를 마련했다"라는 평가를 받는 음악이론가<sup>189)</sup>로서 그 역시 종지를 조성음악에서 음악형식의 전형(der Typus)이라 보고, 최소의 의미 단위인 종지의 논리를 연구하였다.<sup>190)</sup> 18세기에 이르러 프레이징을 이론으로 제시한 리만은 "음악적 사고의 단위를 구분하고 표시해 내는 일"이라고 프레이징을 정의하고 있다.<sup>191)</sup> 이러한 단위 중 가장 작은 것이 모티브인데 리만의 모티브는 대부분 1마디정도 길이를 뜻하는 마디모티브이다. 이것이 2마디의 마디 그룹을 이루고 다시 4마디의 악구로 구분된 후, 8마디의 악절의 구조를 이루는 것이다.<sup>192)</sup> 리만은 4a, 4b, 6a, 8a 등 문자를 사용하여 4마디, 8마디의 하이퍼미터를 고수하였고<sup>193)</sup>, 이런 연유로 리만은 "모든 음악을 8마디 길이로 나누려는 실행 불가능한 이론에 사로잡혔다"라는 비난을 받았다.<sup>194)</sup> 한편 올림박-내림박의 약강 진행을 고수한 리만의 원리는 하이퍼미터를 설명할 때 앞에서 언급한대로 모미니의 이론에서 직접적인 영향<sup>195)</sup>을 받은 것으로 보이고, 아고직(Agogik) 이론에는 앞에서 언급한 것처럼 코흐가 설명한 선율의 악구구조 이론이 영향을 미쳤다.<sup>196)</sup>

아고직(독, Agogik)이란 리만이 1884년에 썬여림의 악상에 대한 상대적인 개념으로 고안한 용어이다. 이 말의 어원은 고대 그리스어의 아고고스(ἀγωγός)로서, '이끄는 것'(leader)을 의미한다<sup>197)</sup>. 일반적으로는 속도법(速度法)이나 완급법(緩急法) 등 속도를 조정하는 의미로 해석되는데, 영어 사전에서 '악상에 생기를 불어넣

189) 김택완, "후고 리만," 『음악학 원전 강독』, 홍정수, 허영한, 오희숙, 이석원 책임편집, 83.

190) 음악미학연구회 엮음, 『음악, 말보다 더 유창한 : 현대 독일·영미 음악미학의 논의들』 (과주: 음악세계, 2005), 161, 165.

191) 김 연, "후고 리만 음악의 프레이징," 『음악학 원전 강독』, 175.

192) 위의 책, 175-176.

193) Ian bent, *Analysis* (New York: W. W. Norton & Company, 1987), 92.

194) 김 연, "후고 리만 음악의 프레이징," 『음악학 원전 강독』, 172.

195) 위의 책, 178.

196) Ian D. Bent and Anthony Pople, "분석," 김 연 외 편역, 『음악이론과 분석』, 268.

197) *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Erste Band (Mainz: B. Schott's Söhne, 1978), 17.

는 미묘한 속도 변화 및 그 이론<sup>198)</sup>이라고 아고직(영, agogics)를 정의한 것이 가장 타당하다고 사료된다. 악기를 연주하는 사람들에게는 아고직이 익숙한 연주기법이지만 성악 음악에서는 시어가 가지는 뉘앙스와 악센트, 특히 독일가곡에서는 배토눔이 아고직에 해당한다고 여겨진다.

리만은 자신이 펴낸 음악사전(*Riemann Musik-Lexikon*, 1900)에서 자신이 고안한 용어, 아고직에 관하여 다음과 같이 구체적으로 설명한다.<sup>199)</sup>

아고직은 템포의 작은 변화, 예를 들면 루바토 등을 일으켜서 생기 있는 표현을 야기하고자 하는 것으로, 이 사전의 저자는 이 용어를 자신의 음악적인 다이내믹과 속도의 조정에 시범적으로 사용함으로써 체계적인 이론과 풍부한 연주법의 근거를 이루었다. 그리고 아고직이 다이내믹과 함께 시행될 때에는 일반적으로 크레센도를 약간 몰듯이 하고, 정점이 되는 음은 약간 펼쳐 주고, 마무리는 일반적인 느낌의 디미누엔도로 찾아들게 하여 늘여주는 식으로 유연하게 이끌어간다.

또한 리만은 아고직 이론에서 아고직 악센트라는 용어를 도출하였는데, '완급법에 의한 악센트로서 음의 강도를 높이지 않고 음을 약간 연장시킴으로써 생기는 악센트'<sup>200)</sup>라고 정의할 수 있다. 이것은 리만이 자신의 프레이징판에서 명명한 것으로 음표 위에 ^ (Caret) 표시를 함으로써 조금 길게 늘이는 것을 요구하는 것을 의미한다<sup>201)</sup>. 즉 음의 길이에 의해 생겨나는 악센트를 만든 것으로 약박보다 강박이 조금씩 길게 연주되고 또한 그렇게 느껴지도록 하는 것이다.<sup>202)</sup>

〈악보 19〉는 리만이 사전에 ≪와 ^의 두 종류의 아고직 악센트를 이해시키기 위해 표기한 것으로 중점음(Schwerpunktönen)에 무게의 정도를 다르게 부여하고 있음을 볼 수 있다<sup>203)</sup>. 또한 이전의 악센트 이론은 언어의 운율처럼 악센트가 있는

198) *YBM All in All English-Korean Dictionary*, <http://www.ybmallinall.com>, 2016년 2월 8일 접속.

199) Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 5th ed. (Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1900), 13.

200) *YBM All in All English-Korean Dictionary*, <http://www.ybmallinall.com>, 2016년 2월 8일 접속.

201) Hugo Riemann, *Musiklexikon*, 5th ed., 13.

202) 김 연, "후고 리만 음악의 프레이징," 『음악학 원전 강독』, 179.

203) *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 17.

음과 없는 음이 나오는 것이었는데, 리만은 이를 급작스러운 변화라고 여겨 〈악보 19〉에서와 같이 모든 음에 점진적인 다이내믹의 변화를 추가하였고,<sup>204)</sup> 그 다이내믹의 정점에는 아고직 악센트를 가진 중점음이 위치하고 있다.

〈악보 19〉<sup>205)</sup> H. Riemann, 아고직 악센트의 예



〈악보 20〉는 캐플린(William E. Caplin)이 제시한 악보로서 악보의 박자표가 의도적으로 다르게 표기된 것으로 보인다. 3/4박자와 6/8박자에서 다르게 나타나는 아고직 악센트를 보여 주며 설명하는 예로서 3개의 층위가 2개로 이루어진 것을 2/3으로, 2개의 층위가 3개로 구성된 것을 3/2로 나타내고 있다. 아고직 악센트를 하나의 음표(single note)에만 적용할 수 있으므로 상위 개념의 박절적 구조에서는 오히려 의도하지 않은 결과를 초래할 수 있다.<sup>206)</sup>

한편 앞에서 언급하였던 구분세로선이 〈악보 20〉에서 보이고 있는데, 이 외의 구두점을 포함하여 리만은 이러한 기호들을 과하게 사용하였다는 평가를 받았다고 한다.<sup>207)</sup> 그러나 악보에 표시된 단선과 복선의 구분선을 통해 우리는 약강의 올림박 모티브를 인식하게 되고, 이로써 단편의 구조는 물론, 더 나아가 프레이징을 구분하여 파악할 수 있다.

204) 김 연, "후고 리만 음악의 프레이징," 『음악학 원전 강독』, 179.

205) *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 17.

206) William E. Caplin, "Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries," in *The Cambridge history of Western music theory*, 685.

207) Hermann Keller, 『프레이징과 아티클레이션』, 36.

〈악보 20〉 H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik,

(Caplin, Example 21.15 인용)

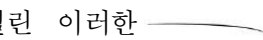
The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff is in 2/3 time and the bottom staff is in 3/2 time. The music features various rhythmic patterns and dynamics, with the word 'und' appearing at the end of each system.

또한 이러한 모티브와 구성의 이해는 연주자로 하여금 음악의 흐름을 따라 숨쉬는 지점과 중간의 휴지부(Caesura)를 인식하게 하고, 프레이징을 이해하고 있음을 표현할 수 있도록 한다.<sup>208)</sup> 켈러의 표현에 의하면 "프레이징한다는 것은 연주 때 확실히 알아 들을 수 있게 하는 것, 간단히 말하면 음악을 도막지어서 파악하는 일"<sup>209)</sup>으로써 리만의 구분선을 포함한 구두점의 사용은 음악을 도막 짓는 데 있어 유용한 방법이라 사료된다. 도막 짓는 작업을 이미 많은 이들이 사용하고 있는 그룹핑(Grouping)이라는 용어라고 이해하면 용이할 것이다.

리만은 프레이징 이론에서 여러 종류의 프레이징을 위한 호선(弧線)을 제시하였다. 우리가 흔히 악구의 끝과 시작이 맞물려 나타날 때 '악구의 중복'이라 하여 오버랩(Overlap)이라고 칭하는데 이를 허영한, 한미숙은 이를 '악구의 겹침'으로 칭하

208) Boris Berman, 『피아노 연주법』, 73.

209) Hermann Keller, 위의 책, 160.

며 생략(Elision)이라는 용어를 사용하고 있다.<sup>210)</sup> 리만 역시 악구구조의 이론에서 이웃한 구조의 강-약의 요소가 중복되어 약(weak)의 요소가 생략될 경우 이를 '악구의 생략(Elision)'이라 칭한다. 이는 생략에 관한 리만의 두 가지 이론 중 영어권에서 사용하는 개념에 부합되는 것이고, 이제 설명할 두 번째 생략의 이론은 리만이 더 선호하여 사용한 것이다. 약-강이 교대로 나타나는 구조에서 리만은 마디 숫자를 1부터 표기할 경우, 강-약-강의 결과를 초래한다고 생각하여 1을 생략하고 (2), (4)를, 또 마디 5를 표기하지 않고 (6), (8)이 보이도록 하였다.<sup>211)</sup> 뒤의 <악보 22>에서 보이는 마디 숫자가 바로 이러한 연유이다. 리만은 생략된 프레이즈를 표기하기 위해 앞부분이 열린 이러한  형태로 표기하였다.<sup>212)</sup> 특히 리만은 곡이 내림박으로 시작될 경우 그 앞에 생략된 프레이즈가 존재한다는 가정 하에 이 기호를 사용함으로써 올림박의 음악이 생략되었다고 분석한다. 다음의 <악보 21>과 <악보 22>를 살펴보자.

<악보 21><sup>213)</sup> R. Schumann, "Im Rhein, im heiligen Strome"

in *DichterLiebe*, Op. 48, No. 6, mm. 1-4

Siemlich langsam.



Im Rhein, im heiligen Strome

uff.

210) 허영한, 한미숙, 『조성음악의 구조와 분석』 (서울: 예술, 2012), 42.

211) Ian Bent, *Analysis*, 114.

212) 위의 책, 92.

213) Hugo Riemann, *Katechismus der Gesangskomposition* (Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1912), 95.

〈악보 21〉의 반주부를 보면 원곡이 내림박의 온음표로 시작하고 있으나 리만은 가상의 점 4분음표를 기입하고 생략 프레이즈의 기호를 표기함으로써 이것이 가상의 생략된 프레이즈의 끝음으로 해석하고 있다. 〈악보 22〉 역시 같은 분석 방법을 제시하고 있는데, 앞에서 언급한대로 리만은 8마디 악절의 구조를 위해 마디 4를 마디 5로 분석하고 있음을 볼 수 있다.

〈악보 22〉<sup>214)</sup> R. Schumann, "Seit ich ihn gesehen"

in *Frauenliebe und leben*, Op. 42, No. 1, mm. 1-4

Seit ich ihn ge-

se- hen, glaub' ich blind zu sein

(2)

(4)  
(=5)


(6)

214) 위의 책, 75.

앞에서 생략(Elision)이라고 설명한 '악구의 겹침'을 『조성음악의 구조와 분석』에 따르면 <그림 2>의 a)로 표시할 수 있는데,<sup>215)</sup> 리만은 이를 도브테일(dovetail)이라 칭하고 있다. 이는 비둘기 꼬리 모양을 만들어 끼우는 것에서 기인한 것으로 <그림 2>의 b)와 같이 표시하였다.

<그림 2> 생략과 도브테일



<악보 23>에서 보이는 마디 1의 모티브는 마디 2의 첫 박까지 하나의 프레이즈로 올림박-내림박의 형태를 갖는다. 앞에서 다뤘던 하이퍼메트릭 올림박처럼 리만은 이러한 형태를 일반적인 올림박(general upbeat) 프레이징이라고 칭하였다<sup>216)</sup>. 그리고 마디 2의 올림박은 'Ich'에 해당하는 마지막 16분음표부터 또 하나의 프레이징으로 해석될 수 있는데 이렇게 프레이징이 겹치면서 또 다른 올림박의 프레이즈로 그룹핑(grouping)을 하고 싶을 때, 리만은  이러한 형태로 표기하였다.

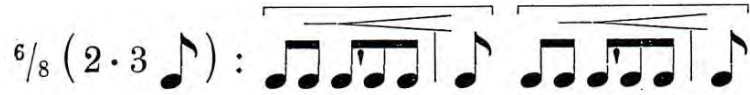
<악보 23><sup>217)</sup> R. Schumann, "In der Fremde" in *Liederkreis*, Op. 39, No. 8, mm. 1-3

215) 허영한, 한미숙, 『조성음악의 구조와 분석』, 42.

216) Ian Bent, *Analysis*, 116.

217) Hugo Riemann, *Katechismus der Gesangskomposition*, 100.

〈악보 24〉<sup>218)</sup> H. Riemann, 5중 올림박



〈악보 24〉을 보면 길게 나타나는 일반적 올림박에서 리만이 구두점을 사용하여 약-강의 그룹핑을 지시하고 있음이 보인다. 이는 더욱 역동적인 프레이징을 가능하게 하며 리만의 생각대로 모티브가 올림박으로 시작하여야 함을 의미한다. 베어만(Boris Berman, 1948-)의 "작곡가의 의도대로 프레이즈를 표현하려면 먼저 모티브를 인지하고 이것이 어떻게 전개되어 가는지를 파악하여 곡의 끝까지 따라가야 한다."<sup>219)</sup>라는 지적대로 리만의 모티브와 프레이징에 대한 분석을 이해하는 것은 쉥커의 거시적인 분석방법에 비해 미시적인 분석에 도움이 될 것이라 사료된다.

### 3) 운율과 변형(distortion)

박자를 나타내는 영어의 'meter'는 시학(詩學)에서 '운율'을 뜻하는 용어이며, 율격(律格)이라고도 한다. 앞에서 여러 번 시와 음악을 비교하여 언급하였는데, 말린(Yonatan Malin)은 그의 저서 『송 인 모션』(*Song in Motion*)에서 '시인과 음악가, 시와 노래, 4행구와 음악의 악절, 2행구와 악구, 시의 행을 음악의 단편(segment)으로, 그리고 시의 보격(poetic foot)은 음악에서 일어나는 다양한 리듬적인 표현(gesture)'으로 각각 짝을 지어 설명하면서 가곡의 근본적인 리듬에 관해 이야기한다.<sup>220)</sup>

음악의 박자는 크게 2박과 3박 계통으로 분류되는데 2박일 경우 '강-약', 또는 '약-강'의 패턴이 생긴다. 여기에서 우리는 언어의 율격과 같은 트로헤우스(trochäu

218) 위의 책, 15.

219) Boris Berman, 『피아노 연주법』, 81.

220) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 3.

s)<sup>221)</sup>, 암부스(Jambus) 등의 용어를 사용하는데,<sup>222)</sup> 이는 그리스의 시에서 나온 것으로 예를 들어 iambus나 iambic poetry라는 것은 고대 그리스의 시의 장르였다.

리트(Lied)의 가사로 쓰여지는 독일어는 강세 중심의 언어이다. 리트의 선율을 만드는 작업을 이야기할 때 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)는 '작곡가가 작곡을 하는 것'이라고 표현하는 것이 부적합하다고 생각하여 '음악을 붙이다(vertonen)'가 아닌 '강조하다(betonen)'라는 단어를 선호하였다고 한다.<sup>223)</sup> 때문에 우리가 리트를 연주할 때 시어의 강세(Betonung)를 이해하고, 아고각 악센트를 효과적으로 살리기 위해 율격을 파악하는 것은 필수적인 것이리라 여겨진다.

〈그림 3〉의 a)는 괴테의 시에 붙인 슈베르트의 《가니메트》(Ganymed, D.544)의 1연이다. 이 시는 괴테가 자유 율격(Freie Rhythmen)을 시도한 초기의 작품으로 트로헤우스(강-약)에 닥틸루스(Daktylus, 강-약-약)의 율격이 부분적으로 섞여 있다. 첫 행은 3개의 강세 음절을 가진 3보격(trimeter)이고, 이어 2개의 강세를 가진 2보격(dimeter)의 2, 3행은 강-약-약-강-약(-uu-u)으로 이루어져 있다.

〈그림 3〉 율격의 예

a)	b)
Wie im Mórnglânze Dú rings mich ánglühst, Frúhling, Geliebter!	Mánche Trán' aus méinen Áugen Íst gefallen ín den Schnée; Seíne kálten Flócken sáugen Dúrstig eín das heísse Wéh.
c)	d)
Warúm sind dénn die Rósen O sprích mein Liéb warúm? Warúm sind dénn im grünen	Meine Rúh ist hín, Mein Hérz ist schwér; Ich finde sie nímmer Und nímmerméhr.

221) 라틴어로 표기하게 되면 암부스(iámbus), 트로케우스(trochéus), 닥틸리쿠스(dactýlīcus), 아나페스투스(ánāpæstus)이며 본 논문에서는 독일어로 표기하였다.

222) 전지호, 허영한, 이석원 공저, 『들으며 배우는 음악분석 1』 (서울: 심철당, 2001), 17.

223) 이경희, "18세기 후엽 리트 미학관의 변천과정," 『서양음악학』 2(1999), 179.

b)는 뮐러(Wilhelm Müller, 1794-1824)의 시에 붙인 슈베르트의 《겨울나그네》(*Die Winterreise*) D.911의 제 6곡, '넘치는 눈물'(Wasserflut)의 1연으로 역시 트로 헤우스의 율격이다. 4행구 모두 4개의 강세 음절을 가진 4보격(tetrameter)이며 각 운(rhyme)을 abab로 맞춘 전형적인 4행시의 유형이다. c)는 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시에 붙인 파니 헨젤의 《무엇 때문에, 봄날의 탐스런 장미가 창백해졌나?》(*Warum sind denn die Rosen so blass*), Op. 1의 세 번째 곡으로 3보격의 압부스(약-강) 율격을 가지고 있다.

3보격과 4보격이 가곡에서 대체적으로 나타난다. 이에 비해 d)는 슈베르트의 가곡 《물레 감는 그레트헨》(*Gretchen am Spinnrade*), D. 118에 사용된 괴테의 시로 2보격(dimeter)에 압부스와 아나페스트(Anapäst, 약-약-강)의 율격이 혼합되어 있다.<sup>224)</sup>

한편 앞에서 파니 헨젤이 2마디의 하이퍼미터 구성을 3마디 하이퍼미터로 변형한 예를 살펴보았는데, 이번에는 시의 운율을 작곡 과정에서 변형 혹은 왜곡(distortion)하는 것을 보려 한다. 시의 리듬을 끌어당기고, 늘리고, 왜곡 또는 회전(twisting)시켜 음악 안에 엮어 넣는 것은 작곡가의 일시적 기분 탓일 수도 있고, 음악적인 충족감을 위한 표현을 위한 것으로도 보인다. 슈만도 예외가 아니어서 그의 후기 가곡에서는 초기와 확실히 구별되는 이러한 변형을 쉽게 찾아볼 수 있다.<sup>225)</sup>

슈만이 시의 율격과 음악의 악센트를 자연스럽게 부합시키던 이전 가곡과 달리 후기 가곡에서는 이를 어떻게 변형시켰는지 보여주기 위해 크렙스는 자신의 논문에서 매번 가설의 프레이즈를 먼저 제시해 주고 있다. 〈악보 25〉와 〈악보 26〉에서 보이는 a)의 예는 율격을 변형시키지 않고 크렙스가 제시한 가설의 선율이고, b)가 슈만이 작곡한 변형된 예를 볼 수 있는 원곡이다.

224) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 5-8.

225) Harald Krebs, "The Expressive Role of Rhythm and Meter in Schumann's Late Lieder," 269.

〈악보 25〉<sup>226)</sup> R. Schumann, *Ihre Stimme*, Op. 96, No. 3, mm. 1-8

a)

Two staves of music in G minor, 3/4 time. The first staff contains the melody with lyrics: "Lass tief in dir mich le - sen, ver - hehl auch dies mir nicht,". The second staff contains the accompaniment with lyrics: "was für ein Zau - ber - we - sen aus dei - ner Stim - me spricht!". Asterisks are placed above certain notes in both staves.

b)

Two staves of music in G minor, 3/4 time. The first staff contains the melody with lyrics: "Lass tief in dir mich le - sen, ver - hehl auch dies mir nicht, was für ein". The second staff contains the accompaniment with lyrics: "Zau - ber - we - sen aus dei - ner Stim - me spricht!". Asterisks are placed above certain notes in both staves.

〈악보 25〉의 《당신의 목소리》(*Ihre Stimme*)는 1850년작으로 플라텐(August von Platen, 1796-1835)의 시에 붙인 곡이다. 올림박으로 시작해야 정상인 암부스의 울격을 슈만은 내림박으로 시작한 뒤 리듬 축소를 통해 마디 1과 마디 4의 변형을 이끌어내고 있다. 사랑하는 이의 목소리로 인해 깊이 흔들리는 마음을 표현하듯 마디 1에서는 유동적인 움직임이 보이고, 마디 4는 긴장감을 유발하는 당김음을 발생시켜 더욱 서두르는 듯한 효과를 꾀하고 있다.<sup>227)</sup> 더불어 이 변형은 '당신의 목소리가 마법(Zauberwesen)'이라며 프레이즈의 정점을 더 길게 노래하도록 의도한 것으로 보인다.

〈악보 26〉의 《제비여, 너의 여행에 행운이 있기를!》(*Die Schwalben*)은 1851년작으로 엘리자베스 쿨만(Elisabeth Kulmann, 1808-1825)의 시에 붙인 7개의 가곡 중 두 번째 곡이다. 암부스의 3보격(trimeter)으로 abab의 각운을 살렸으나 슈만은

226) a)와 b)는 각각 Krebs의 Figure 3.에서 a)와 b)를 인용 - 위의 책, 275.

227) 위의 책, 275.

3-4행을 배치함에 있어 코머(,)가 쓰인 구두법에 맞추어 작곡하였다. 또한 강세를 더 받는 명사를 오히려 저음부에 위치하도록 선율선의 도약을 사용하는가 하면, 이 텔릭체의 가사 부분에서 보이는 것과 같이 악센트가 있는 음절을 강박이 아닌 약박에 배치하여 변형을 꾀하였다. 이렇게 슈만은 리듬을 뒤엎었다가 다시 회복하고, 또는 삽입하거나 장식하는 등, 그가 어떻게 시를 다루는지 이 악곡들이 잘 조명해 주고 있다.<sup>228)</sup>

〈악보 26〉<sup>229)</sup> R. Schumann, *Die Schwalben*, Op. 194, No. 2, mm. 4-11

a)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is on the top staff and the accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: Viel Glück zur Rei - se, Schwal - ben! Ihr eilt, ein lan - ger Zug, zum schö - nen war - men Sü - den in fro - hem, küh - nem Flug.

b)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The melody is on the top staff and the accompaniment is on the bottom staff. The lyrics are: Viel Glück zur Rei - se, Schwal - ben! Ihr eilt, ein lan - ger Zug, zum schö - nen war - men Sü - den in fro - hem, küh - nem Flug.

이러한 변형은 앞의 파니 헨젤에게서 본 바와 같이 하이퍼메트릭한 변형 면에서도 무한한 가능성을 열어 주어 연장 뿐 아니라 불규칙한 마디의 프레이징을 가능하게 한다.

228) 위의 책, 271-273.

229) a)와 b)는 각각 Krebs의 Figure 2.에서 b)와 C)를 인용 - 위의 책, 272.

### Ⅲ. 작품분석

#### 1. Op. 90의 작품배경

##### 1) Nikolaus Lenau

레나우는 헝가리(Hungary)의 차타드(Csatád)에서 1802년(8월 13일)에 태어났다. 이 곳은 지금의 루마니아(Romania) 티미슈(Timiş)주에 있는 레나우하임(Lenauheim)에 해당하는 곳이다.<sup>230)</sup> 그는 1820년부터 Nikolaus Franz Niembsch, Edler von Strehlenau의 필명으로 활동하였고, 개인적인 절망감과 염세주의가 투영된 비관적이고 감상적인 서정시의 시인으로 잘 알려져 있다.<sup>231)</sup>

그의 아버지 Franz Niembsch는 합스부르크(Hapsburg) 정권의 관리였는데 레나우가 5살 때 사망하고, 4년 후 어머니는 재혼을 한다. 17살이 되던 1819년, 레나우는 빈(Wien) 대학에 입학했다가 이후 포조니(Pozsony), 현재의 슬로바키아의 수도인 브라티슬라바(Bratislava)에서 헝가리 법을 공부하였다. 그 후 레나우는 4년 동안 의학을 전공하였는데 어떠한 전문 직업에도 마음을 붙이지 못하고 결국 시를 쓰기 시작하였다. 어머니의 영향으로 지나치게 감수성이 많은 경향을 지녔던 그는 1829년, 어머니의 죽음 이후 우울증 증세가 나타나기 시작하였다.<sup>232)</sup>

1831년 그의 시가 널리 알려지게 되면서 슈투트가르트(Stuttgart)로 가게 된 레나우는 여러 시인들(Gustav Schwab, Ludwig Uhland, Justinus Kerner, Karl Mayer 등)과 가까운 관계로 발전하게 된다. 그러나 이런 교우관계와 문학적 명성의 상승은 쉽없는 변화를 갈망하는 레나우로 하여금 미국으로 떠나야겠다고 결심하게 만들었다. 그는 알프스에서 느끼는 고독 속에 결여되었다고 생각한 그 무언가를 미국

---

230) Hansgeorg Schmidt-Bergmann, "Lenau," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10: 1560.

231) *Encyclopaedia Britannica*, [www.britannica.com/biography/Nikolaus-Lenau](http://www.britannica.com/biography/Nikolaus-Lenau), 2016년 3월 1일 접속.

232) [https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Lenau](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Lenau), 2016년 2월 29일 접속.

이라는 미지의 숲(virgin forest)에서 찾아내길 희망한 것이었다.<sup>233)</sup>

1832년 10월, 볼티모어에 도착한 그는 오하이오에 정착하였고, 인디애나의 뉴 하모니에서도 6개월 정도 거주하였다.<sup>234)</sup> 이후 말을 타고 미국 서부를 여행하던 레나우는 서부의 야만적이고 부당한 면에 환멸을 느끼게 되면서 미국에 대해 가졌던 환상이 깨지게 되었고, 결국 1833년에 유럽으로 돌아왔다.<sup>235)</sup>

1833년부터 레나우는 슈바벤(Schwaben)과 빈을 오가며 생활하였고, 이 무렵인 1834년부터 친구의 아내인 조피 폰 뢰벤탈(Sophie von Löwenthal, 1810-1889)을 사랑하게 되었다.<sup>236)</sup> 이를 증명하는 1836년부터 조피에게 보낸 레나우의 146통의 편지가 출판되었을 정도이다.<sup>237)</sup>

레나우는 미국으로 이주하기 전 1831년에 첫번째 시집을 출판하여 시인인 친구, 슈바프(Gustav Benjamin Schwab, 1792-1850)에게 헌정하였다.<sup>238)</sup> 그리고 환상이 깨진 미국을 떠나 자신의 특징적이고 색채감 있는 시가 존경받던 유럽으로 돌아온 레나우는 짧아진 산문 작품들에서 현실성과 무아지경을 혼합함으로써 독자들을 매혹시켰다.<sup>239)</sup> 1838년의 『새로운 시집』(*Neueren Gedichte*)을 출판하였는데, 이 새로운 시들 중 일부 최상의 작품은 조피에 대한 희망 없는 사랑과 열정에서 영감을 받아 창작되었다.<sup>240)</sup>

레나우는 시의 성공에도 불구하고 만족하지 못하였고, 그의 시와 서사적 작품에서는 심각한 우울증과 격하고 회의적인 그의 정신적 상태가 우울한 경향으로 반영되어 나타나게 된다.<sup>241)</sup>

1844년 여름 레나우는 프랑크푸르트(Frankfurt)의 상원의원의 딸과 약혼을 공표함

---

233) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 183.

234) [https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Lenau](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Lenau), 2016년 2월 29일 접속.

235) Dietrich Fischer-Dieskau, 위의 책, 183.

236) Hansgeorg Schmidt-Bergmann, "Lenau," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10: 1561.

237) Nikolaus Lenau, *Lenau an Sofie Löwenthal* (Weimar und Leipzig: Weimar Verlag, 1906), 1-136.

238) Hansgeorg Schmidt-Bergmann, "Lenau," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10: 1561.

239) Dietrich Fischer-Dieskau, 위의 책, 183.

240) [https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Lenau](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Lenau), 2016년 2월 29일 접속.

241) Dietrich Fischer-Dieskau, 위의 책, 183.

으로 친구들을 놀라게 했지만, 몇 달 후 정신이상(이)이 되어 빈 근교 오버도블링(Oberdöbling, 지금의 빈으로 통합됨)의 요양병원에 입원하게 된다. 그리고 6개월 후 1850년 8월 22일에 사망하였다.

슈만은 레나우의 시에 Op. 90과 Op. 117(4개의 경기병 노래, Vier Husarenlieder), 두 개의 연가곡을 만들었는데, 레나우의 운명은 마치 슈만을 생각나게 하는 것으로 두 사람은 우울증과 매독, 그리고 48세와 46세의 비슷한 나이에 정신병원에서 생을 마감한 공통점을 지니고 있다.<sup>242)</sup>

슈만은 그가 1838년 빈에 머무를 때 레나우를 만났다. 레나우의 젊은 시절부터 그의 시에 친숙하였던 슈만은 10월의 어느 날, 카페에서 책을 읽고 있는 시인을 알아보았고, 12월 중순 로마 시에서 열린 유대인 모임에서 그를 만났다. 이미 레나우는 잘 알려진 시인이었고, 슈만을 만났을 때 두 개의 시집과 몇 개의 극을 창작한 상태였다. 이는 슈만으로 하여금 즉시 레나우의 시들을 읽게 만들었다.<sup>243)</sup> 슈만은 그의 시들을 자신의 『신음악잡지』에 실길 원하였으나 1850년에 이르기까지 그렇게 하지 않았고, 또 곡을 붙이지도 않았다.<sup>244)</sup> 슈만이 어떤 이유로 레나우의 시로 작곡하는 것을 그렇게 오래 기다렸는지는 미스테리로 남아있다.<sup>245)</sup> 여하튼 레나우의 열정적이고 애수를 띤 화법은 슈만이 아름다운 연가곡을 만드는 데 분명히 영감을 주었을 것이다.<sup>246)</sup>

슈만은 레나우의 시 중 1831년의 컬렉션에서 본 당시의 최근 시에서 가사를 선택하였다.<sup>247)</sup> 첫 번째 시는 레나우의 『파우스트』(Faust, 1836)에서 가져왔고, 네 번째 시는 초기의 『꽃의 여행』(Reiseblätter)에서 가져왔다.<sup>248)</sup> 나머지 네 개의 시는 『사랑의 울림』(Liebesklänge)에서 채택하였다.<sup>249)</sup> 이 시들은 레나우의 『새로운

---

242) Andre Boucourechliev, *Schumann* translated by Arthur Boyars, 115.

243) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 200.

244) Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*, 16.

245) Jon W. Finson, 위의 책, 182.

246) Jürgen Thym, "Schumann: Reconfiguring the Lied," in *The Cambridge Companion to the Lied*, 138.

247) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 182.

248) Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*, 16.

시집』 (*Neuere Gedichte*)의 2번째 에디션(1840)에도 모두 수록되어 있다.<sup>250)</sup>

## 2) Requiem

슈만의 아름다우면서도 신음하는 듯한 레나우의 연가곡 마지막에는 구슬픈 레퀴엠이 포함되어 있다. 슈만은 시인이 죽었다고 생각하고 이 곡을 작곡하여 추가하였다. 그런데 이것이 징후였는지 사적인 모임에서 이 곡이 초연되던 날, 연가곡의 연주 끝났을 때 시인이 죽었다는 기별을 받는다.<sup>251)</sup> 슈만은 두려워하며 모임을 즐길 수 없었고, "레나우의 사망 소식은 우리 모두를 더욱 우울함에 빠지게 했다"라고 클라라는 일기에 적고 있다. 이렇듯 슈만의 거짓 없는 슬픔이 시의 품격과 결합하여 순수하고 아름다운 곡조를 만들 수 있게 이끌어낸 것이다.<sup>252)</sup> 슈만은 드레스덴을 떠나며 시인에게 기념할 만한 경의를 표하려는 듯 서둘러 출판을 시도하였고, 타이틀 페이지에 애도의 의미로 검은 휘장과 빛나는 별을 넣어 주기를 출판사에 요청하였다.<sup>253)</sup>

작자 미상의 옛 카톨릭 시에 의한 곡이라 알려진 이 《레퀴엠》<sup>254)</sup>은 엘로이즈(Heloise, 1100? -1164)가 쓴 것으로 추정되는 중세의 라틴어 시를 드레베스(Lebrecht Blücher Dreves, 1816-1870)가 번역한 것이다.<sup>255)</sup> 번역자에 대한 견해는 여러 사람이 제시되고 있다. 핀슨은 드레베스의 번역으로 1846년의 교회의 노래에서 이 시를 찾은 것으로 보인다<sup>256)</sup>고 말하고 있으나, 피셔-디스카우는 폴렌(August

249) [http://www.lenau-gedichte.de/gedichte\\_-\\_zweites\\_buch.php](http://www.lenau-gedichte.de/gedichte_-_zweites_buch.php), 2016년 1월 10일 접속.

250) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 183.

251) Peter F. Ostwald, *Schumann: the inner voices of a musical genius* (Boston: Northeastern University Press, 1985), 235.

252) Jon W. Finson, 위의 책, 157.

253) Laura Tunbridge, 위의 책, 15.

254) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 329.

255) Helmut Loos, *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, Band II (Laaber: Laaber-Verlag, 2005), 104.

256) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 205, 208.

Ludwig Follen, 1794-1855)이 1819년에 원작자 불명의 라틴어 가사로 된 『옛 크리스티교의 노래』 (*Altchristliche Lieder*)의 번역본을 출판하였다고 적고 있다.<sup>257)</sup> 한편 턴브릿지는 지버스(August Heinrich Theodor Sievers, 1826-1860)의 번역이라고 말하고 있다.<sup>258)</sup>

여하튼 드레베스의 『교회의 노래: 옛 라틴어로 된 원시의 독일어 복사본』 (*Lieder der Kirche: Deutsche Nachbildungen altlateinischer Originale*)의 2번째 에디션(1868)에는 '장송곡' (Begräbnislied)의 이름의 시로 수록되어 있으며,<sup>259)</sup> 각주에 라틴어로 "Monialium el Heloisae naenia juxta sepulcrum Abaelardi"라는 글귀와 설명을 첨부하고 있다.<sup>260)</sup>

루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)의 『신(新) 엘로이즈』 (*La Nouvelle Héloïse*, 1761) 등 많은 책으로 접할 수 있는 엘로이즈와 아벨라르(Pierre Abélard, 1079-1142)의 사랑 이야기에 의하면, 12세기의 학자 아벨라르(Peter Abelard라고도 알려져 있으나 프랑스인이므로 피에르 아벨라르로 표기)는 20여년 연하의 엘로이즈와 사랑에 빠지게 된다. 아벨라르는 여자들이 교육을 받을 수 없던 시대였음에도 불구하고 수녀원에서 성장하며 높은 수준의 교육을 받은 엘로이즈에 대해 알게 된 후 그의 숙부에게 의도적으로 접근한다. 아벨라르의 학식을 높이 산 엘로이즈의 숙부는 아벨라르에게 그녀의 개인 교습을 부탁하게 되고, 둘은 사랑에 빠지게 되어 아기를 갖게 된다. 종교적으로 배척을 받을 만한 이 일로 둘은 결혼을 하여 무마하려 했으나 숙부는 이를 용서하지 못하여 자고 있는 아벨라르의 남근을 거세하여 버린다. 아벨라르는 수치심에 은둔의 삶을 택하나 몰려든 제자들을 다시 가르치게 되고, 엘로이즈는 아벨라르의 권유로 수녀원으로 들어가 수녀원장까지 지내게 된다. 이후 아벨라르가 사망하면서 그의 시신은 엘로이즈가 있는 수녀원으로 옮겨졌

---

257) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 184.

258) Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*, 17.

259) Lebrecht Dreves, *Lieder der Kirche: Deutsche Nachbildungen altlateinischer Originale*, Zweite Auflage (Schaffhausen: Verlag der F. Hurter'schen Buchhandlung, 1868), 483-484.

260) 위의 책, 546.

고, 그녀는 20여년을 더 살면서 변함없이 그를 사랑하였다고 한다. 엘로이즈가 죽어 시신을 합장하려 했을 때 아벨라르의 시신이 팔을 들어 그녀의 시신을 껴안았다는 전설이 있다.<sup>261)</sup>

영국의 음악학 연구가인 샘즈(Eric Sams, 1926-2004)는 그의 저서 『로베르트 슈만의 노래들』 (*The Songs of Robert Schumann*)에서 이 레퀴엠이 생겨난 내력에 대해 기술하고 있다. 샘즈는 시인 레나우의 사망은 물론 슈만이 악화되어 결국 죽음을 초래한 원인으로 매독을 주장하고 있다. 샘즈에 의하면 "슈만의 1831년 5월의 일기(Leipzig, 1971년 출판)에 보면 슈만 자신이 매독에 감염된 것으로 보이는 징후가 적혀 있고, 다음 달의 일기에는 "Abälard, Abälard!"라고 거세당하여 벌을 받은 아벨라르를 또한 기록하고 있다"라며 레나우의 정신 이상과 죽음 역시 매독으로 인한 것이라고 덧붙여 언급하고 있다.<sup>262)</sup>

슈만은 드레스덴을 떠나기 전 몇 개의 고별파티로 음악회를 가졌었는데, 자신이 작곡한 코랄(합창곡) 연주를 들은 뒤 연주가 형편없다며 몇 곡을 다시 연주할 것을 고집하였다. 그리고는 직접 지휘하여 심지어 더 나쁜 결과를 초래하였고 피셔-디스카우의 표현에 의하면 슈만이 마치 탐닉하듯 멋대로 행동을 하였다고 한다. Op. 90이 초연되던 날도 참석한 모든 사람이 슈만의 행동을 참을 수 없었다고 증언했을 정도로 무례하게 행동하였는데, 이에 비해 레나우 연가곡이 연주되는 동안 슈만은 어떠한 감정도 나타내지 않았다고 한다. 연주는 시종일관 고품격으로 진행되었으나 어두운 분위기의 노래 속에 슈만은 레나우의 병과 우울증, 정신병원에 수감되어 죽음을 맞이한 시인의 삶을 기리고 있었을 것이다. 또한 미래의 자신의 운명까지는 알지 못하였겠지만 슈만은 매독과 우울증 등 레나우와 자신의 상황이 매우 유사함을 느껴 더욱 침울하였을 것이라 추정된다.<sup>263)</sup>

---

261) 신일희, 『타블라 라사(Tabula rasa)』 (대구: 계명대학교 출판부, 2005), 158-161.

262) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 181.

263) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 181.

### 3) Sechs Gedichte von Lenau und Requiem, Op. 90

슈만의 1850년대 작품은 그의 이전 작품들을 생각나게 하면서 슈만이 예전에 흥미롭게 사용하던 요소들이 다시 나타나고 있음을 볼 수 있다. 드레스덴(Dresden)을 떠나 뒤셀로르프(Düsseldorf)로 옮겨가기 전 슈만은 많은 가곡을 작곡하였고, 1840년 '가곡의 해'의 명성에 견줄 만큼 주목을 받을 만한 가곡들이 탄생하였다. 특히 이 시기의 작품들은 슈만의 전기, 후기 가곡 간의 차이점을 어떻게 고안했는지 연구할 수 있는 유용한 시작점을 제공해 준다.<sup>264)</sup>

레나우 연가곡 Op. 90은 드레스덴에서의 마지막 작품으로 이 곡은 시의 주제나 음악적 처리 면에서 볼 때 후기 작품의 시작점으로 볼 수 있다.<sup>265)</sup>

작곡은 1850년 8월 1일에서 5일까지 4일에 걸쳐 작곡되었고, 스케치는 존재하지 않는다. 사적인 초연은 1850년 8월 25일, 드레스덴에 있는 화가 벤데만(Eduard Bendemann, 1811-1889)의 집에서 알토 가수 야코비(Constanze Jacobi, 1824-1896)에 의해 이루어졌다. 초판 인쇄는 라이프치히(Leipzig)의 키스트너(Kistner) 출판사에서 1850년 12월에 출판되었고, 자필 악보의 일부가 워싱턴 국회 도서관에 소장되어 있다.<sup>266)</sup>

Op. 90은 종종 슈만의 우울하고 병적인 정서의 산물로 평가되어진다. 그럼에도 불구하고 시에서 느껴지는 어두운 정서는 오히려 가곡에서 나타나는 말하는 듯한 스타일과 비교해 볼 때 화성적인 면이나 표현에서 놀랍도록 잘 어우러진다.<sup>267)</sup> 레나우의 시는 쓸쓸하고, 실연당한 방랑자의 슬픔이 자연에 빚대어져 메아리치고 있으며, 그의 음조는 다른 시인들과 비교해 볼 때 더욱 어둡게 느껴진다.

하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시에 붙인 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, 1840)과 레나우 가곡 Op. 90은 '잃어버린 사랑'이라는 관점에서 종종 비교된다.<sup>268)</sup>

264) Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style*, 8.

265) 위의 책, 15-16.

266) Helmut Loos, *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*, Band II, 104.

267) Laura Tunbridge, 위의 책, 8.

그러나 《시인의 사랑》에서 나타나는 감성적인 꿈은 레나우 가곡에서 희망 없는 고별의 노래로 악몽같이 바뀌어 나타난다. 꽃은 더 이상 달콤하게 위로하는 존재가 아닌 시들어 버리고 생명 없는 사물로 바뀌고, 언덕과 새들은 회색빛을 띤다. 사랑스런 이별을 원하던 양치기는 더 이상 양치기 소녀의 노래를 들을 수 없으며, 그녀가 죽었음을 당연하게 가정하고 받아들이고 있다.<sup>269)</sup>

여하튼 1840년의 작품과는 또 다른 심오함과 철학적이며, 사색하는 듯한 특징을 지닌 드레스덴 시기의 가곡들 중 Op. 90은 중요한 걸작으로 평가받고 있다.<sup>270)</sup> 슈만 학자 다베리오(Daverio)는 이 연가곡이 여러 면에서 '제 2의 가곡의 해(1850년)'의 가장 매력적인 작품(crown jewel)으로 대표된다고 말한다. 또한 7곡의 모든 곡이 놀랍도록 아름답고, 비할 데 없이 감동적이라고 평하고 있다.<sup>271)</sup>

---

268) 위의 책, 16-17.

269) 위의 책, 16.

270) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 17.

271) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 187.

## 2. 악곡분석

### 1) 제 1곡 : 대장장이의 노래 Lied eines Schmiedes

#### (1) 시와 해석<sup>272)</sup>

Fein Rößlein, ich  
Beschlage dich,  
Sei frisch und fromm,  
Und wieder komm!

예쁜 작은 말아, 내가  
네게 편자를 박아줄테니,  
활기차고 온순하여 다오,  
그리고 다시 오렴!

Trag deinen Herrn  
Stets treu dem Stern,  
Der seiner Bahn  
Hell glänzt voran!

너의 주인을 태우고  
언제나 별에게 충실하렴,  
그의 길을  
앞서 밝게 비춰주는..(별).

Trag auf dem Ritt  
Mit jedem Tritt  
Den Reiter du  
Dem Himmel zu!

태우고 가렴  
한걸음 한걸음  
너의 기사를  
하늘로 향해!

Nun, Rößlein, ich  
Beschlage dich,  
Sei frisch und fromm,  
Und wieder komm!

자, 작은 말아, 내가  
네게 편자를 박아줄테니,  
활기차고 온순하여 다오,  
그리고 다시 오렴!

#### (2) 곡의 해설

---

272) 본 논문에 사용된 해석은 각 행 간의 대칭적 직역을 목적으로 필자가 번역한 것이다.

이 곡은 레나우의 시집 제 2권(*Gedichte, Zweites Buch*<sup>273</sup>)에 수록된 『혼합된 시 II』(*Vermischte Gedichte II*)의 64개 시 중 23번째 시에 붙인 노래이다. 슈만은 레나우의 파우스트가 가지는 민속적인 구조에서 시를 가져옴에 있어 대장장이(Blacksmith)의 직업을 그대로 유지한 채 작곡하였다. 피아노는 망치 소리를 내면서 마치 대장간의 모루(물건을 해머로 두드려 가공하는 대(臺), anvil)가 된 듯 하다.<sup>274</sup>

의성적이고 민속풍의 성격을 지닌 단순한 이 노래는 레나우의 시에서 암부스의 2보격(iambic dimeter)을 가지며 약-강(u-u-)의 운율로 나타난다. 각운은 aabb의 형태로 1-2행, 3-4행이 짝을 이루고 있다.

레나우의 원시는 각 연이 4행으로 이루어진 5연으로 구성되어 있다. 이 중 슈만은 어문구조론적 작시법<sup>275</sup>에 의하여 3연을 제외한 1,2,4,5연을 채택하였다. 원시의 3연은 다음과 같다.<sup>276</sup>

Bergab, bergauf	산 아래로, 산 위로
Mach flinken Lauf,	날쌔게 달려가렴,
Leicht wie die Luft	공기처럼 가볍게
Durch Strom und Kluft!	강과 계곡을 지나!

3연을 보면 빠른 준마에게 미풍처럼 가볍게 산을 오르내리라 한다. 그러나 이것을 표현하기에 이 곡에서 슈만이 구상한 원시의 표현은 적합지 않으며, 슈만은 의미론적 작시법<sup>277</sup>의 측면에서도 반주부의 의성어에 부합하지 않기에 3연을 생략한 것으로 보인다.<sup>278</sup>

273) 제 2권에는 6개의 연작시가 있고, 『*Vermischte Gedichte II*』는 4번째로 수록되어 있다.

274) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 174.

275) 작곡가가 시에 대하여 주관적으로 이해함으로써 의도적으로 시의 부분을 생략, 또는 반복하는 등의 방법으로 작곡하는 것. - 정복주, 채은희, 『성악예술, 연주와 문헌』(서울: 예술, 2009), 56.

276) Nikolaus Lenau, *Neuere Gedichte*, Zweite vermehrte Auflage (Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung, 1840), 203-204.

277) 시의 내용, 느낌, 이미지 등을 표현하는 회화적인 작곡법. - 정복주, 채은희, 위의 책, 57.

(3) 악곡 분석

〈악보 27〉을 보면 도입부에서 3음을 생략한 왼손의 Eb5 화음(fifth chord)이 오른손의 화음몽치(block harmony)와 교대로 나타나며 대장간의 소리를 의성적으로 표현하고 있고, 이는 곡 전체에 지속적으로 유지된다.<sup>279)</sup>

〈악보 27〉 R. Schumann, *Lied eines Schmiedes*, Op. 90, No. 1, mm. 1-5

마지막 절을 여러게(piano) 연주하라는 슈만의 명백한 지시는 앞의 3개의 절이 세게(forte) 연주되어야 함을 함축하고 있고, 이를 뒷받침하듯 〈악보 27〉을 보면 반주의 거의 모든 박(beat)에 악센트가 있다. 연주 시, 망치의 울림을 의미하는 두터운 베이스 코드는 무게를 가지되 귀에 거슬리지 않게, 그리고 성악부를 덮지 않도록 계산되어야 한다고 반주자 제랄드 무어는 말한다.<sup>280)</sup>

피아니스트의 두 손은 끊임없이 4분음표의 박마다 어긋나게 배치되어 곡 전체에 지속된다. 단순한 피아노의 도입부는 듣는 이들로 하여금 피아니스트의 왼손 리듬이 정박인 것처럼 들리게 한다. 그러나 이내 성악 선율이 들어오면서 시어 'Rösslein'<sup>281)</sup>의 악센트로 인해 오른손의 리듬이 정박과 맞아 떨어짐을 감지할 수

278) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 203.

279) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 202.

280) Gerald Moore, *Poet's love: the songs and cycles of Schumann* (London: Hamilton, 1981), 209.

281) 독일어의 에스셋트(ß)가 ss로 변경된 연유로 원시에서는 ß를, 본문에서는 ss를 사용하였다.

있다. 지속적인 리듬의 불일치는 슈만의 음악에서 종종 긴장과 충돌을 야기하는 표현을 가능케 한다.<sup>282)</sup>

이 곡에서는 앞에서 이미 언급한대로 슈만이 초기작들부터 흥미를 가졌던 박절적 변칙(Metrical Dissonance), 그 중에서도 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)이 두드러진다.

〈악보 27〉에서 숫자 2로 나타낸 것이 전치된 불규칙, D2+1(unit 4th)로 1개의 4분음표 자리에 2개가 위치하고 있음을 의미한다. 슈만은 의식적으로 Op. 90의 연가곡을 시작하는 2곡에 1850년의 어떤 작품보다도 더 많은 양의 박절적 변칙을 사용함으로써 그의 이전 작품의 경향이 잘 나타나도록 의도하였다.

〈악보 28〉을 보면 시의 2행구가 2마디를 만들고, 각 연의 1, 2, 3행이 합쳐져 4마디의 악구(phrase)를 이룬 뒤, 모든 4행은 반복을 통하여 후행악구 4마디를 완성, 하나의 악절(period)을 만들고 있다.<sup>283)</sup> 또한 악보에서 앞에서 살펴보았던 구두법의 구분중선을 표기하였는데 이는 행의 구분 뿐 아니라 울격에 근거하여 그룹핑을 세분화함으로써 올림박-내림박 구조를 파악할 수 있게 한다.

〈악보 28〉 R. Schumann, *Lied eines Schmiedes*, Op. 90, No. 1, mm. 1-9

1, 2, 3

**Ziemlich langsam, sehr markirt**

1. Fein Röss-lein, ich be - schla - ge dich. sei frisch und fromm,  
2. 'Trag' dei - nen Herrn stets treu dem Stern. der sei - ner Bahn

4

5  
und wie - der komm', und wie - der komm'!  
hell glänzt vor - an. hell glänzt vor - an.

282) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 187.

283) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 203.

〈악보 29〉에서 보이는 보표 위의 숫자는 하이퍼미터(hypermeter)를 표시한 것이다. 이 곡의 구조는 슈만이 이전 작품에서 고집하던 4마디 하이퍼미터로서 8마디의 악절이 하나의 절을 마무리한다. 단지 매 절의 끝에 있는 4번째 하이퍼마디(hypermeasure)와 다음 절이 시작될 때의 4번째 하이퍼마디가 겹쳐져 4, 4가 연속되는데 이것은 유절가곡에서 절 사이에 나타나는 일시적인 붕괴(disruption)로서 그다지 특징적인 것은 아니다.<sup>284)</sup>

---

284) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 191.

〈악보 29〉 R. Schumann, *Lied eines Schmiedes*, Op. 90, No. 1, mm. 1-19

4                    1                    2                    3                    4

**Ziemlich langsam, sehr markirt**

H.M. upbeat

1. Fein Röss-lein, ich be - schla - ge dich.      sei frisch und fromm, und  
 2. Trag' dei - nen Herrn stets treu dem Stern.      der sei - ner Bahn hell

1                    2                    3                    4                    4                    1                    2

(Der letzte Vers P)

wie - der komm', und wie - der komm'!      Trag' auf dem Ritt mit je - dem Tritt  
 glänzt vor - an, hell glänzt vor - an.      Nun Ross-lein, ich be - schla - ge dich,

3                    4                    1                    2                    3                    1. 4                    2.

den Rei - ter du dem Him - mel zu, dem Him - mel zu!  
 sei frisch und fromm, und wie - der komm', und wie - der komm'!

## 2) 제 2곡 : 나의 장미 Meine Rose

### (1) 시와 해석

Dem holden Lenzgeschmeide,  
Der Rose, meiner Freude,  
Die schon gebeugt und blasser  
Vom heißen Strahl der Sonnen,  
Reich' ich den Becher Wasser  
Aus dunklem, tiefen Bronnen.

사랑스러운 봄의 보석,  
장미, 나의 기쁨이여,  
벌써 굽어지고 창백하구나  
뜨거운 햇살에,  
나는 물잔을 건네주리  
어둡고 깊은 샘에서.

Du Rose meines Herzens!  
Vom stillen Strahl des Schmerzens  
Bist du gebeugt und blasser;  
Ich möchte dir zu Füßen,  
Wie dieser Blume Wasser,  
Still meine Seele gießen!  
Könnst' ich dann auch nicht sehen  
Dich freudig auferstehen.

그대 내 마음의 장미여!  
고요한 고통의 빛에  
너는 고개 숙이고 창백해졌네;  
너의 발치에 다가가,  
이 꽃에 물을 주듯  
조용히 내 영혼을 부어주고 싶구나!  
내가 볼 수 없다 하여도  
그대가 기쁘게 소생하는 것을.

### (2) 곡의 해설

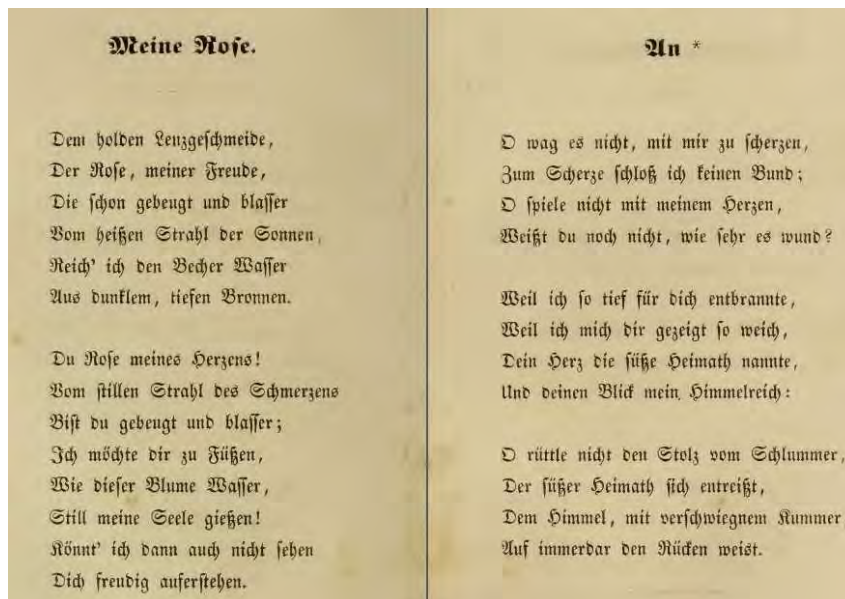
이 곡 역시 제 2권에 수록된 『사랑의 울림』 (*Liebesklänge*<sup>285</sup>), 1836)의 13개 시 중 10번째 시에 붙인 곡으로 시인은 그의 사랑하는 사람을 장미에 비유하고 있다. 이 장미는 강한 태양광선으로 인해 시들고 축 늘어져 물을 필요로 하고 있다. 시인은 이 시에서 그의 사랑하는 사람에게 영혼을 쏟아 부음으로써 물을 머금은 장미처럼 소생하길 간절히 바라고 있다.<sup>286)</sup>

285) 제 2권의 6개 연작시 중 『Liebesklänge』는 2번째로 수록되어 있다.

286) Astra Desmond, *Schumann Songs, BBC Music Guides* (Seattle: University of Washington Press,

레나우의 원시는 특이한 구조를 지니고 있다. 1연이 6행구, 2연은 8행구로 이루어져 있는데, 시인은 생기를 되찾은 꽃에 대하여 사랑을 회복한 연인의 관계를 직유적으로 맞추기 위해 8행구를 사용하였다.<sup>287)</sup> 이 시의 3, 4, 5연은 4행구로 <그림 4>에서 보는 바와 같이 원시에서는 \*An으로 표기되어 덧붙여진 부분임을 나타내고 있다. 슈만은 1, 2연을 채택한 뒤 처음의 6행구와 음악을 반복함으로써 3부형식의 곡을 작곡하였다.

<그림 4><sup>288)</sup>



밀리(Miller)에 의하면 이 곡의 피아노 파트는 쇼팽의 느낌이 묻어나오고 있으며, 선율선은 낭만적으로 만개한, 꽃이 활짝 핀 듯한 라인을 그리고 있다. 슈만은 화성이라는 양탄자를 풍성하게 엮어 짠 뒤 그 위에서 멜로디가 울려 퍼지도록 곡의 구

1972), 56.

287) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 204.

288) Nikolaus Lenau, *Neuere Gedichte*, Zweite vermehrte Auflage, 138-139.

조를 구축하였다. 피아노와 성악부는 서로 모자이크처럼 얽혀 있고, 마치 이 둘은 서로 메아리치듯 화답하며 연주된다.<sup>289)</sup>

이 연가곡에서 가장 많이 알려지고 불리워지는 아름다운 이 노래는 레나우의 시에서 암부스의 3보격(iambic trimeter)으로 약-강(u-u-u-u)의 운율을 가진다. 각운은 aabcbc의 형태로 1-2행, 3-5행, 4-6행이 짝을 이루고 있다.

1절에서 시의 화자는 뜨거운 태양에 시들어 버린 장미가 물로 인해 어떻게 소생되어질지 묘사하고 있다. 2절에서는 고통 속에 있는 사랑하는 사람에게 자신의 영혼을 부어 주기를 희망하며, 장미에게도 다시 생기를 찾을 수 있도록 기쁘게 물을 부어 주려고 한다. 여기에서 시인이 그의 영혼을 부어주었는지, 사랑하는 사람이 다시 깨어났는지는 나타나지 않고 있으나 단지 소망일 뿐이라고 추측할 수 있다.<sup>290)</sup>

### (3) 악곡 분석

앞의 첫번째 곡은 반주를 먼저 제시하는 형태의 단순한 도입부였던 것에 비하여 이 곡은 처음부터 늘어진 장미를 묘사하듯 하행하는 선율로 구성된 멜로디를 제시하고 있다(악보 30). 성악의 멜로디 역시 마디 5-6에서 하행선율로 시들어 있는 장미를 표현하고 있다.

'봄의 보석(Lenzgeschmeide)'을 노래하기 위해 슈만은 1행의 암부스적 올림박 프레이즈를 특별한 위치에서 시작하였고, 시인이 그토록 사랑하였던 여인을 위해 2행 역시 들잇단음표를 사용하고 있다. 프레이즈에서 가장 강조되는 시어는 '환희(Freude)'이지만 들잇단음표의 성격 상 약의 강세를 가진 'der'가 살짝 당겨지고 테누토로 연주되는 느낌을 준다.

---

289) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 175.

290) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 190.

그리고 마디 11에서 슈만은 암부스의 율격을 가지고 변형된 내림박 프레이즈를 작곡하였는데, 마치 우물에서 물을 걷는 듯한 아치형의 선율선을 제시하고 있다. 슈만이 '약-강-약'인 'reich' ich den'에서 의도적으로 동사를 강조함으로써 '강-약-약'의 닥틸루스의 효과를 표현하고자 변형시킨 것을 볼 수 있다.

〈악보 30〉 R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 1-15

Langsam, mit innigem Ausdruck

Dem hol - den Löse - geschma - de, der Pin - se, rei - ner

*p*

Mit Pedal 3

erst - se die schön ge - beugt und blas - ser vom hei - ssen Strahl der Son - nen.

reich' ich den Bech - er Was - ser aus dunk - lem, tie - fen Bron - nen.

*pp*

G♭;

고렐(Gorell)은 이 곡에서 흥미로운 리듬의 불균형을 찾을 수 있다고 말한다.<sup>291)</sup> 이는 앞에서 언급한 바와 같이 1번 곡과 함께 이 곡에서 박절적 변칙(Metrical Dissonance)이 두드러지고, 특히 현저하게 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)가 나타나는 것을 의미한다. 또한 1번 곡처럼 이 곡의 도입부분 역시 박절적으로 속임수를 쓰고 있다. 피아노의 오른손에서 진행되는 노래는 8분음표가 2개씩 묶여 있기에 마디 3에서 성악선율이 나오기 전까지는 6/8박자인지 명확하게 느껴지지 않는다. 하지만 슈만은 강세를 받는 시어의 음절을 첫 번째와 네 번째 8분음표에 배치함으로써 결국 8분음표 3개의 층위를 지각할 수 있게 하였다.<sup>292)</sup>

〈악보 30〉에서 숫자 2와 3으로 표기된 것처럼 8분음표의 박(pulse)은 3개와 2개의 묶음으로 나뉘어 있어서 서로간의 불일치를 초래하고 있고, 이는 G3/2(unit 8th)로 표기될 수 있다. 이 곡 전체에서 슈만은 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)에 열중하여 6/8박자의 박자표와 함께 3/4박자가 부활하도록 집요하게 전개시키고 있다.<sup>293)</sup> 슈만이 이토록 끊임없이 박절적인 변칙을 사용한 것은 시의 화자와 사랑하는 사람, 두 인격 간의 해결되지 않는 갈등을 암시하는 해석으로 볼 수 있다.

이 갈등은 〈악보 31〉의 마디 32-34에서 일시적으로 해소되는데, 이는 연인이 소생하기를 원하는 시인의 표현과 함께 슈만이 박절을 일치하게 만들었기 때문이다. 그러나 이러한 일치는 다시 마디 35에서 박절의 충돌을 일으킴으로써 이 해결이 희망에 그치고 있음을 보여준다.

---

291) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 194.

292) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 189.

293) 위의 책, 187.

〈악보 31〉 R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 27-38

앞에서 뢰스너의 이론인 슈만의 병행형식과 슈베르트의 영향으로 보이는 3도 관계의 전조에 대해 서술한 바 있다. 이 곡의 1절은 〈악보 30〉의 마디 14에서 보이는 바와 같이 bVI(flatted submediant)라는 3도 관계의 조인 Gb장조로 전조된 후, 1절의 섹션을 반복하며 거의 유사한 2절이 제시된다. 이것은 슈만은 10년 전 〈헌정〉(*Widmung*, 1840)에서도 사용한 방식인데, 3부 형식의 노래에서 가운데 위치하는 2부 부분을 bVI로 전조, 이동하는 방법이다(악보 32). 단, 〈헌정〉은 원조의 정격중지 이후에 공통음 Ab의 이명동음 G#을 3음으로 하는 E장조로 진행시킨 것이고, 이 2번 곡은 마디 14의 'Bronnen'에서 정격중지 대신 가중지(허위중지)를 사용하여 버금가온화음(vi)의 자리에 차용화음인 bVI로 바로 진행하였다는 차이점을 지닌다.<sup>294)</sup>

294) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 204.

〈악보 32〉 R. Schumann, *Widmung*, Op. 25, No. 1, mm. 10-18

10  
Grab, in das hin-ab-ich-e-wig mei-nen Kum-mer gab! *ritard.*

14  
Du bist die Ruh, du bist der Frie-den, du bist vom

E; F<sup>b</sup>

〈악보 31〉의 마디 29-36은 2연의 7, 8행에 해당하는 부분으로 음악적으로는 1, 2절 후에 1절로 돌아가기 위한 경과구로 분석된다. 2절이 끝나는 마디 27에서 마치 또 다른 절이 시작되는 것처럼 피아노가 주제 선율을 연주한다. 그러나 이 악구는 곧 원조의 딸림화음(V)을 향해 진행된 후, 마지막 절을 여리게 연주하라는 지시와 함께 1절의 재진술이 이루어진다.<sup>295)</sup>

〈악보 33〉에서 보면 마디 5에서 으뜸화음과 마디 9의 딸림9화음은 화성적으로 하이퍼메트릭 강박(Downbeat)의 기능을 가지므로 피아노 성부는 4마디 하이퍼마디로 분석되어진다. 마디 14도 으뜸화음의 종지적 제 2전위 화음이 위치하기 때문에 첫 번째 하이퍼마디로 인식될 수도 있으나 마디 15의 전조된 으뜸화음을 강박으로 해석하게 됨으로 인해 5마디의 하이퍼마디로 분석하였다. 그러나 성악의 선율은 피아노의 하이퍼메트릭 강약과 일치하지 않는 배치를 보인다.

295) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 190.

〈악보 33〉 R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 1-14

Langsam, mit innigem Ausdruck

Dem holden Lenzgeschmeide, der Rose, meiner Freude, die schon gebeugt und blässer vom heißen Strahl der Sönnen, reich' ich den Becher Wasser aus dunklem, tiefen Brönnen.

Mit Pedal

각 행에서 3개의 강세를 가진 3보격이지만 주요 강세를 살펴보면 하이퍼미터의 강박인 1, 3마디에 이 단어들(이 단어들)이 위치하여 하이퍼메트릭 강약 구조를 잘 느낄 수 있게 한다. Dem holden Lénzgeschmeide, / der Rose, meiner Fréude, / die schon gebeugt und blässer / vom heißen Strahl der Sönnen, / reich' ich den Becher Wässer / aus dunklem, tiefen Brönnen.

〈악보 34〉 R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 14-28

The image shows a musical score for the song 'Meine Rose' by Robert Schumann. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is highlighted in yellow. The lyrics are: 'Bron-nen. Du Ro-se mein-se Her-zens! vom stil-len Strahl des Schmer-zens bist du ge-beugt und blas-ser; ich möch-te dir zu Fü-ssen, wie die-ser Blu-me Was-ser, still mei-ne See-le gie-ssen!'.

〈악보 33〉과 〈악보 34〉을 통해 1, 2절의 선율선을 쉹커식으로 비교하면, 〈악보 35〉와 같다. 1절의 피아노와 성악의 선율이 화답하듯 연주하여 최고음을 노래하였다면, 슈만은 2절에서 조성의 변화를 통해 성악 선율이 1절의 최고음(옥타브 으뜸음)을 노래할 수 있도록 의도하였다. 이는 최고음에서 여리게 '조용히(still)'라는 시어를 표현하게 함으로써 아름다우면서도 관능적인 슈만의 음악을 만끽하게 하고 있다.

〈악보 35〉 선율의 쉹커식 분석 비교

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is labeled '성악선율' (Vocal Melody) and the bottom staff is '피아노선율' (Piano Melody). Both are in G minor (three flats) and 3/4 time. The score is divided into two sections: '1절' (First Section) and '2절' (Second Section). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Accents are shown as ^ above notes. In the piano part, yellow highlights are placed under notes in measures 20, 24, and 25. Red circles are drawn around notes in measures 25 and 29 of both parts.

2연 역시 마디 20과 마디 24-25에서 내림박 프레이즈로 율격을 변형시킨 것을 볼 수 있는데, 특히 마디 25의 '조용히(still)'는 위의 선율선에서 최고음에 해당하는 시어로 약의 강세이지만 강박에 위치함과 동시에 피아노의 선행음을 동반하여 노래의 정점을 표현하고 있다.

이 곡에서 피아노와 성악부에서 나타나는 하이퍼박의 강약이 절대로 상응하지 않는 것은 주목할 만한 점이다. 대부분의 마디는 한 성부가 강(strong)일 때 다른 성부는 약(weak)이 위치한다. 이러한 불일치(misalignment)는 곡 전체에 걸쳐 계속되는데 한 마디 단위로 강세를 받는 성부가 교대로 나타나기 때문에 더더욱 두 성부가 대화하는 듯한 효과를 느끼게 한다. 단, 〈악보 36〉에서 보이는 것처럼 시들어 버린 사랑의 부활을 꿈꾸는 마디 29부터 36에 이르는 부분에서는 이 불일치를 해결하고 있다. 그러므로 두 성부는 서로를 방해하지 않고 일치된 4마디 하이퍼마디로 해석된다.<sup>296)</sup>

하이퍼미터를 일치시키는 대신 슈만은 마디 29에서 약의 강세를 가진 'könnte' 율격을 변형시켜 강박에 배치함으로써 '볼 수 없을지라도(könnte nicht sehen)'라는 화자의 결연한 의지를 강조하였다. 또한 마디 32-35에서는 암부스 율격을 확장시킴으로써 'dich' 역시 강세를 받는 듯한 효과를 내고 있으며, 도움닫기 하듯 이어지는

296) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 193.

'기쁘게(freudig)'가 길어진 음가와 함께 곡의 클라이맥스를 이끌어내고 있다. 또한 '소생하다(erstehen)'에 해당하는 마디 34-35을 보면 성악부의 정상적인 리듬에 비해 반주부에서 한 걸음 먼저 당김음을 통한 박절적 변칙을 사용하여 살아나는 듯한 표현을 시도하고 있으나 이는 곧 사그러들면서 'könnte'의 의미에 부합하게 이것이 비현실적인 소망임을 상기시키고 있다.

또한 1절이 반복되고 난 후 마디 50에서는 원래의 의도대로 가중지를 이끌어냄으로써 하이퍼메트릭 강박을 제시한 후 연장된 4마디의 후주가 연결된다. 후주에서는 이루지 못한 소망의 낙심을 고통스럽게 표현하듯 당김음을 사용한 특이한 리듬이 사용되었는데, 이것은 슈만이 즐겨 사용한 방법으로 마치 마디줄(bar line)을 이동한 것처럼 보이는 리듬이다. 그러나 다른 음악에서 보여지는 규칙적인 마디줄의 이동이 아니라 8분음표를 단위로 2-3-2-3-2로 묶여진 리듬이 불규칙적으로 예상치 못한 강박의 이동을 만들어 냄으로 곡 전체에 긴장감을 더하는 역할을 하고 있다. 그러나 이 절망감은 결국 마디 54에서 규칙적인 리듬으로 돌아오면서 슬러스타카토의 중지를 통해 마치 체념하고 현실을 받아들이듯 곡을 마무리한다.

<악보 36> R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 27-54

The image shows a page of a musical score for the song "Meine Rose" by Robert Schumann, Op. 90, No. 2, measures 27-54. The score is in G minor and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The score is annotated with various markings:

- Measures 27-32:** The vocal line has a yellow highlight under the phrase "Könnst du dann auch nicht se-hen". The piano accompaniment has a yellow highlight under the first four measures.
- Measures 33-38:** The vocal line has a yellow highlight under the phrase "schön die Blü-ten". The piano accompaniment has a red circle around the first three measures and a red arrow pointing to the fourth measure.
- Measures 39-44:** The vocal line has a yellow highlight under the phrase "Dem hol - den Lenz - ge-schmei-de, der Ro-se mei-ner Freu-de, die schö-ge-beugt und blas-ser vom". The piano accompaniment has a yellow highlight under the first four measures.
- Measures 45-50:** The vocal line has a yellow highlight under the phrase "hei - ssen Strahl der Son-nen, reich'ich den Bech-er Was-ser aus dunk-lem tie-fer Bron-nen". The piano accompaniment has a yellow highlight under the first four measures.
- Measures 51-54:** The piano accompaniment has a yellow highlight under the first four measures.

The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, cresc.), articulation (accents), and performance instructions (Mit Pedal, vi).

이 곡이 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)의 사용으로 슈만이 가진 예전의 박절적 습관을 기억나게 했다면, 여기에 하이퍼메트릭 충동을 결합하여 그의 후기 스타일을 성격화하였다. 앞으로 살펴 볼 이 연가곡의 다른 곡들 역시 하이퍼메트릭 불규칙과 충동이 가장 우세하게 표현요소로 작용됨을 볼 수 있다.<sup>297)</sup>

앞에서 살펴보았던 리만의 생략 프레이징은 강박으로 시작하는 곡을 가상의 악박에서부터 음악이 시작된다고 가정하게 하는 것이었는데, 이는 처음 시작을 주저하는 연주자에게 도움을 줄 수 있다. 가장 간단한 방법으로는 암부스 율격인 노래의 멜로디처럼 8분음표 하나의 올림박 정도만 상상하는 것이다. 이는 연주자로 하여금 마디줄(bar line)의 속박에서 벗어나 올림박의 진행감 있는 음악을 연주할 수 있도록 할 것이다. 특히 이 곡의 피아노 파트는 동형진행(sequence)으로 마디 3 이후에까지 가정의 선율을 예상할 수 있으며<악보 37>, 이 또한 가상의 프레이즈로부터 동형진행이 시작되고 있다고 가정해 볼 수 있다<악보 38>.

<악보 37> R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 1-5



<악보 38> 생략 프레이징의 가설



297) 위의 책, 193.

〈악보 39〉에는 리만의 올림박 프레이징과 함께 구두법을 표시하여 프레이즈 안에 서도 시어의 율격으로 인해 생기는 작은 단편들이 나뉘어지도록 하였다. 이는 비단 리만의 이론에만 의거한 것이 아니다. 예를 들어 슈만이 마디 1부터 2마디 단위로 고개를 떨구고 시들어 있는 꽃을 묘사하듯 하행 선율을 사용하였지만, 이를 악보에 표기된 바와 같이 한 마디 단위로 프레이징한다는 것은 실제 연주에 있어서 음악적으로 불필요한 시간이 생길 우려가 있다고 사료된다. 그러므로 연주자가 이를 하이퍼메트릭 해석으로 연주할 경우 올림박 프레이징으로 감정의 고조를 돕기 위해 프레이징을 재해석한 것이다.

〈악보 39〉 R. Schumann, *Meine Rose*, Op. 90, No. 2, mm. 1-11

The image shows a musical score for the song "Meine Rose" by Robert Schumann. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is "Langsam, mit innigem Ausdruck". The lyrics are: "Dem hol - den Lenz - ge-schrei-de, der Ro-se, mei-ner Freu - de, die schon ge-beugt und blas - ser vom hei - ssenStrahl der Son - nen. reich". The piano accompaniment features a prominent bass line with a "Mit Pedal" instruction. The score is marked with "p" (piano) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### 3) 제 3곡 : 만남과 이별 Kommen und Scheiden

#### (1) 시와 해석

So oft sie kam, erschien mir die Gestalt      그녀가 올 때마다 그 모습은 내게  
So lieblich, wie das erste Grün im Wald,      숲의 첫 싹처럼 매우 사랑스러웠다네.

Und was sie sprach, drang mir zum Herzen ein      그리고 그녀가 말하는 것은 내 가슴에 스며들었네  
Süß, wie des Frühlings erstes Lied [im Hain],      숲 속 봄의 첫 노래처럼 달콤하게.

Und als Lebewohl sie winkte mit der Hand      그리고 그녀가 손을 흔들며 작별을 고했을 때  
War's, ob der letzte Jugendtraum mir schwand,      내겐 마지막 청춘의 꿈이 사라지는 것 같았다네.

#### (2) 곡의 해설

이 곡도 앞의 곡처럼 『사랑의 울림』 (*Liebesklänge*<sup>298</sup>), 1836)의 13개 시 중 11번째 시에 붙인 노래이다.

레나우는 3연을 각 2행구로 구성하였고, 1연에서는 사랑스러운 여인을 반복적으로 보는 화자의 환희를 묘사하였다. 2연에서는 그들의 비밀에 부쳐진 대화를, 3연은 그녀가 떠남으로 화자가 느끼는 쓸쓸함을 묘사하고 있다.<sup>299</sup> 율격은 암부스의 5보격(iambic pentameter)으로 약-강(u-u-u-u-u-)의 운율로 나타난다. 각운은 aa의 형태로 1-2행이 짝을 이루고 있다.

아름다운 멜로디에 몰두하던 슈만은 이제 심리적인 것을 필요로 하는 후기 스타일로 돌아온다. 3번 곡은 앞의 곡에서 시종일관 추구하던 멜로디를 포기하고 있음을 명백히 보여주고 있으며, 슈만은 레나우의 원시 중 2연 2행('Süß wie des

298) 제 2권의 6개 연작시 중 『사랑의 울림』 (*Liebesklänge*)는 2번째로 수록되어 있다.

299) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 204.

Frühlings erstes Lied im Hain.')의 'im Hain'을 지움으로써 시의 각운(rhyme)을 개  
의치 않고 의도적으로 변형시켰음이 명백히 나타난다.<sup>300)</sup>

이 곡은 앞의 2번 곡과 마찬가지로 피아니스트와 성악가가 동등하게 솔로의 역할  
을 하는 파트너이다. 두 악기를 합성하지 않으면서 성악의 성부와 피아노는 서로  
단편을 노래하고 서로의 응답을 기다린다.<sup>301)</sup> 두 성부 모두 작은 형태를 지닌 짧은  
프레이즈를 계속하여 제시한다. 각 부분은 혼자서는 의미가 없게 보인다.

피셔-디스카우는 아라베스크<sup>302)</sup> 음형 하나가 주제의 핵심을 제공하고 있다고 말한  
다. 이에 부합하듯 10도의 음폭이 만들어내는 아치형의 음형은 아름답고 화려함을  
선사한다. 그러나 이 장식적인 음형은 마치 사랑하는 이를 기억하는 화자의 마음이  
피어나다가 이내 실망감으로 인하여 저무는 듯 느껴지며 슈만의 아름다운 슬픔을  
보이고 있다. 가사 역시 기억의 조각처럼 단편으로 제시되지만 이는 계속해서 꼬리  
를 물고 움직이고, 이러한 움직임의 연결을 도와주고 있는 듯 피아노의 아라베스크  
음형은 연속적으로 피어난다.

### (3) 악곡 분석

앞의 곡에서 제시되었던 Gb장조의 진행은 이 곡의 조성을 미리 준비한 것이었고,  
도입부는 리만의 이론에서 언급하였던 5중 올림박으로 시작된다. <악보 40>의 마  
디 1에 나타나는 아라베스크 단편을 양손으로 나누지 않고서 하나의 프레이즈로  
연주한다는 것은 운지법 상 매우 어려운 일이다. 그러나 리만의 구두법에 따라 5  
중 올림박을 나누어 두 개의 그룹으로 나누어 생각한다면 6도라는 음정의 도약이  
가지는 감정적인 깊이까지 공감할 수 있는 연주가 가능할 것이다.

---

300) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 181.

301) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 176.

302) 아라비아풍의 곡선적 장식 무늬 - 덩굴과 같은 식물이 뒤얽힌 문양을 아름답게 도안하여 나타낸  
당초 무늬, 음악에서는 하나의 악상이 화려한 장식으로 전개되는 악곡을 말한다. 슈만도 피아노 곡  
Op. 18(1839)에 아라베스크라는 제목을 붙였다.

마디 9에서 늘임표에 의한 휴지부(caesura)가 보이는데, 이는 슈만이 구두점을 사용하여 1연과 2연의 사이가 구분되도록 한 것이다. 슈만은 3개의 부분으로 이루어진 1연을 가지고 발전된 병행형식의 2연으로 구성하였다.<sup>303)</sup>

〈악보 40〉 R. Schumann, *Kommen und Scheiden*, Op. 90, No. 3, mm. 1-11

플랫(b) 6개의 모호한 듯한 음색은 사랑하는 사람이 화자를 떠났을 때의 향수를 나타내고 있는데 마디 17의 3절에 이르러서는 작곡자가 현실을 예리하게 지적하는 듯 샹(#) 계열의 음색으로 바뀌면서 음악적 어법을 적절히 변화시키고 있다. 〈악보 41〉에서 보듯 고별의 몸짓에 맞게 멜로디는 느려지고, 반주의 음형 역시 바뀌고 부분적인 아라베스크가 제시되다가 이내 사라진다.

이어 슈만은 긴 후주에서 피아노의 아라베스크 음형을 모티브로 발전시키고 있으며, "이 후주는 슈만이 화성적으로 풍성한 천에 선율적인 조각들을 짜 넣는 능력을 보여준다."라고 밀러는 말한다.<sup>304)</sup> Gb장조로 시작한 이 곡은 〈악보 41〉과 같이

303) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 204.

이명동음인 F#장조로 마무리된다. 이미 전조되었던 3연 부분은 A장조의 느낌으로 시작되긴 하지만 F#장조의 동주음조인 F#단조로 간주할 경우, 반음계적 진행과 감7화음을 통한 쓸쓸함이 한층 더해진 후에 F#장조의 후주가 시작된다. 이 후주의 종지는 다음 곡의 B major로 자연스럽게 연결되는 딸림화음의 역할을 한다.

〈악보 41〉 R. Schumann, *Kommen und Scheiden*, Op. 90, No. 3, mm. 16-31

3절

16 *pp*  
Lied. Und als Leb - wohl sie wink - te mit der Hand.

17 *f#*

18 *vii°/iv*

20 *vii°/iv*

21 war's, ob der letz - te Ju - gend-traum mir schwand.

26 *f* *F#* *V*

304) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 177.

〈악보 42〉에서 보이는 것처럼 이 곡에서는 하이퍼메트릭 불규칙이 우세하다. 2번째 곡에서 주로 보이던 헤미올라 타입의 박절적 변칙(G3/2)은 마디 5와 12에 잠시 나타난다. 그리하여 슈만은 약의 강세를 가진 시어 'mir'와 'drang'이 강조되도록 하였고, 뒤따르는 반주부의 6도와 옥타브 도약이 이를 뒷받침하도록 의도하였음을 알 수 있다. 또한 마디 7에서는 강을 약으로, 마디 13과 14에서는 약을 강으로 변형시켜 시어를 배치하고 있는데, 특히 마디 14의 'süss(달콤한)'을 강조하기 위하여 시인은 쉼표(commma)를, 슈만은 약박이 아닌 강박으로 옮겨놓았다.

〈악보 42〉 R. Schumann, *Kommen und Scheiden*, Op. 90, No. 3, mm. 1-16

The image shows a musical score for 'Kommen und Scheiden' by Robert Schumann, Op. 90, No. 3, measures 1-16. The score is in 6/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'Mit inniger Empfindung'. The score includes various annotations such as 'p', 'cresc.', 'fp', 'pp', and 'Mit Pedal'. There are several annotations in yellow and blue circles highlighting specific notes and chords. A blue arrow points from a circled note in measure 7 to another circled note in measure 14. The lyrics are: 'So oft sie kam, er-schien mir die Ge-stalt so lieb-lich wie das er-ste Grün im Wald. Und was sie sprach, drang mir zum Her-zen ein süß wie des Fröh- lings er-stes Lied, Und'.

먼저 피아노 파트의 첫 번째 하이퍼메트릭 강박(Downbeat)은 마디 2에서 딸림화음으로 나타난다. 그 다음의 강박은 마디 1-2에 상응하는 마디 4-5로 인해 마디 5로 인식할 수 있으나 이어지는 마디 6에서 처음으로 이 곡의 으뜸화음이 나타나기 때문에 이를 강한 종지적 해결로 해석하는 것이 더 타당하다. 따라서 마디 2-5는 4마디 하이퍼마디가 된다. 로스타인의 이론은 이 경우 마디 5와 6을 둘 다 강박으로 해석하기도 한다. 전자의 분석방법에 따르면 1절에서 4마디 하이퍼마디가 연속하여 2번 나타난 후, 2절의 마디 9-10이 다시 마디 1-2에 상응하는 기능을 가진다.

마디 14를 하이퍼메트릭 강박으로 해석하려고 하니 마디 14는 마디 13의 화성이 연장되고 있고, 오히려 새로운 화성이 제시되는 마디 13이 더욱 강박의 느낌을 준다. 그러므로 마디 16의 강한 화성적 해결을 명확히 강박으로 해석할 경우 이 부분은 6마디의 하이퍼마디나 혹은 2개의 3마디 하이퍼마디로 분석이 가능하다.

슈만은 마디 2-9의 8마디로 이루어진 1절을 2절로 가져 오면서 마디 10-16에 해당하는 7마디로 압축시켰다. 그러므로 반주부에 있어 1절은 2개의 4마디 하이퍼마디, 2절은 6마디 하이퍼마디, 혹은 2개의 3마디 하이퍼마디로 정리할 수 있다.

곡을 2부분으로 나눴을 때 1, 2절에 해당하는 전반부는 반주부와 마찬가지로 성악부도 4마디 하이퍼미터를 벗어나고 있다. 〈악보 42〉에서 보듯 성악 선율은 못갖춘마디로 시작하고, 마디 4가 하이퍼메트릭 강박이 된다. 그리고 마디 6도 유력한 강박이지만, 마디 7의 새롭게 나타나는 vi도 화성과 함께 이 프레이즈의 최고음이 배치되어 시어를 강조하고 있으므로 이 곳을 두 번째 강박으로 분석할 수 있다. 따라서 마디 4-6은 3마디 하이퍼마디가 되고, 마디 4에 상응하는 마디 11이 강박이 됨으로써 마디 7-10이 4마디 하이퍼마디로 해석된다.

다음의 하이퍼메트릭 강박은 반주부와 마찬가지로 딸림화음의 강한 반종지를 가지는 마디 16이고, 마디 11-15가 5마디의 하이퍼마디가 된다. 이와 같이 시작부터 마디 16까지의 전반부는 성악부와 반주부의 하이퍼미터가 일치하지 않고 있으나 마디 15부터는 두 성부가 일치하는 것을 볼 수 있다.

마디 16과 17은 연속되는 하이퍼메트릭 강박으로써 마디 16이 리만 이론에서 언급한 일반적 올림박의 형태를 지닌 것과 동시에 마디 17에서는 임시표의 전환과 수식적인 딸림화음의 기능 등을 가졌기 때문에 마디 17도 강박으로 해석할 수 있다. <악보 43>에 표기된 것처럼 3절은 두 성부가 일치하는 4마디의 하이퍼마디로 구성되어 있다.

<악보 43> R. Schumann, *Kommen und Scheiden*, Op. 90, No. 3, mm. 16-31

The image shows a musical score for 'Kommen und Scheiden' by Robert Schumann, measures 16-31. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Lied. Und als Leb - wohl sie wink - te mit der Hand, ←' (measures 16-17), 'war's ob der letz - te Ju - gend-traum mir schwand.' (measures 21-22), and 'im Tempo' (measures 26-27). The score is annotated with '3절' (Section 3) above measure 16, 'pp' (pianissimo) below measure 16, 'f#' (F#) below measure 17, 'vii°/iv' (dominant seventh chord) below measure 17, 'zurückhaltend' (retentive) above measure 21, 'im Tempo' (in tempo) above measure 26, and 'F# V' (F# major chord) below measure 26. Yellow circles highlight specific musical features: a yellow circle around the vocal line in measure 16, a blue circle around the piano accompaniment in measure 17, a red circle around the piano accompaniment in measure 17, a blue circle around the piano accompaniment in measure 21, and yellow circles around the piano accompaniment in measures 26 and 27. A yellow arrow points from the piano accompaniment in measure 17 to the vocal line in measure 21.

마디 21을 보면 슈만은 암부스의 율격을 가진 이 곡에서 유일하게 트로헤우스적인 내림박 프레이즈를 선택하여 'Es war(it was)'를 강조하고 있다. 4마디 하이퍼미터의 강박인 첫째 마디에 마디 14와 마찬가지로 시인의 쉽표와 작곡가의 율격의 변형이 사용됨으로써 '그녀가 안녕을 말하며 손을 흔든 그것'에 대하여 말하고 있으며, 이와 함께 하행하는 선율을 통해 듣는 이로 하여금 더욱 깊은 절망감을 느끼게 한다.

그러나 마디 25부터 시작되는 후주는 다시 불규칙적으로 되돌아오고 있다. 마디 31의 종지가 강박이 될 때까지 마디 25-30은 6마디의 하이퍼마디로 해석하거나 마디 27-28을 마디 25-26의 반복으로 인식하고 확장된 4마디 하이퍼마디로 분석할 수 있다. 슈만은 후주의 마지막 마디 30-31에서 마디 17-18에서 그녀가 고하였던 '안녕(Lebwohl)'을 화자로 하여금 다시 한 번 느끼도록 Le-be-wohl!이라며 마무리하고 있다.

이 곡의 후반부인 마디 17부터 하이퍼메트릭한 불규칙이 규칙적으로 변화하게 된 것은 표현의 효과 면에서 다음과 같은 의미를 가진다. 슈만은 하이퍼메트릭한 구조를 이동시킴으로써 시에서 나뉘어 있는 만남과 이별을 어울리게 만들었다. 그녀가 온 'Kommen'은 봄이자 삶을 의미하지만, 그녀가 떠난 'Scheiden'은 겨울이면서 죽음을 연상시키는 것으로 대조를 이룬다.

1, 2연은 사랑하는 이가 왔을 때의 흥분과 감동을 묘사하고 있고, 이에 반해 3연에서는 그녀가 떠남으로 인해 일어나는 느낌을 그리고 있다. 그런데 슈만은 흥미롭게도 하이퍼미터의 불규칙한 부분을 긍정적인 쪽에 배치하고, 규칙적인 부분을 부정적인 쪽에 위치하게 하였다. 그리하여 두 부분을 경합시켜 긴장감을 유발한 것이 아니라 오히려 긍정적인 삶이 가지는 영향력이 돋보이게 하였다. 반면 규칙적인 부분에서는 죽음을 연상시키는 엄격함을 은유적으로 접합시켰다. 또한 이어지는 후주에서 다시 하이퍼미터를 탄력적으로 되돌린 것은 그녀를 잃고 향수에 젖은 시인과 작곡자의 쓸쓸함으로 해석될 수 있다.<sup>305)</sup>

#### 4) 제 4곡 : 양치는 소녀 Die Sennin

##### (1) 시와 해석

Schöne Sennin, noch einmal  
Singe deinen Ruf ins Thal,  
Daß die frohe Felsensprache  
Deinem hellen Ruf erwache.

아름다운 목장의 아가씨여, 다시 한 번  
그대의 외침을 계곡으로 불러 주오,  
즐거운 바위의 목소리가  
그대의 낭랑한 외침에 깨어나도록!

Horch, o Sennin, wie dein Sang  
In die Brust den Bergen drang,  
Wie dein Wort die Felsenseelen  
Freudig fort und fort erzählen!

들어봐요, 오 목장의 아가씨여, 네 노래가  
어떻게 산들의 가슴을 파고들었는지,  
바위의 영혼들이 당신의 말을 어떻게  
연이어 즐겁게 전하는지!

Aber einst, wie alles flieht,  
Scheidest du mit deinem Lied,  
Wenn dich Liebe fortbewogen,  
Oder dich der Tod entzogen.

그러나 언젠가, 모든 것이 가버리듯,  
그대는 그대의 노래와 함께 떠나겠지,  
사랑이 그대를 데려가 버릴 때면,  
또는 죽음이 그대를 앗아가 버릴 때.

Und verlassen werden stehn,  
Traurig stumm herübersehn  
Dort die grauen Felsenzinnen  
Und auf deine Lieder sinnen.

그리고 외로이 남겨져 서 있겠지,  
슬픔의 침묵 속에 이쪽을 건네 보며  
거기 햇빛 바위 봉우리들은  
그리고 그대의 노래를 생각하겠지.

##### (2) 곡의 해설

목장의 아가씨라는 타이틀로도 해석되는 이 노래는 티롤(알프스)의 멜로디를 연상

---

305) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*,  
edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 197.

케 하는 작품으로 레나우의 시집 제 1권(*Gedichte, Erstes Buch*<sup>306</sup>)에 수록된 『흘날리는 꽃잎 II』(*Reiseblätter II*)의 13개 시 중 10번째 시를 채택하여 붙인 곡이다.

처음으로 # 계열의 조성을 택하여 시작됨으로써 연가곡의 분위기는 밝게 변하고, 노래는 부드러운 요들과 카우벨(cowbel) 등 목장의 소리를 제시하며 시작된다.<sup>307</sup> 피아노의 반주부가 조성하는 분위기 속에 우리도 역시 산에 있는 듯 느끼도록 도약하는 움직임들은 알프스의 외침을 반영하고 있다.<sup>308</sup> 상쾌하고 아름다운 멜로디는 마지막 4절에 이르러 떠나간 소녀의 음조를 회상하는 골짜기의 우울함으로 전환된다.

제랄드 무어는 이 곡에 대한 느낌을 "신선한 공기, 장밋빛 뺨, 천진난만함은 자유로운 음역의 음조(tune)로 요술을 부리는 듯하다."라고 말하며, 이 곡의 프레이즈를 구성하는 장면마다 F#음의 열렬한 신봉자로 느껴진다<sup>309</sup>고 표현하였을 정도로 곡의 1, 2연에 해당하는 부분이 F#음을 중심으로 굴러가고 있다. 그러나 초반의 유쾌함은 어둡고 무거운 분위기로 바뀐 뒤 곡의 끝까지 이를 이어가고 있다.

피셔-디스카우는 이 시가 라임을 집요하게 고집하고 있어 오히려 가사를 유려하게 표현하기에 효과를 반감시키는 어색함이 느껴진다고 말한다.<sup>310</sup> 이 시는 트로헤우스의 4보격(trochaic tetrameter)으로 강-약(-u-u-u-u, 또는 -u-u-u-)의 운율을 가지며, 각운은 aabb의 형태로 1-2행, 3-4행이 짝을 이루고 있다.

### (3) 악곡 분석

도입부의 밝은 셋잇단음표의 음형은 양치는 소녀의 멜로디를 표현하며 피아노의

---

306) 제 1권에는 14개의 연작시가 엮여져 있고, 『흘날리는 꽃잎 II』(*Reiseblätter II*)는 『흘날리는 꽃잎 I』(*Reiseblätter I*)에 이어 10번째로 수록되어 있다.

307) Astra Desmond, *Schumann Songs, BBC Music Guides*, 57.

308) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 205.

309) Gerald Moore, *Poet's love: the songs and cycles of Schumann*, 211.

310) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 182.

양손에서 중첩되어 나타난다. <악보 44>에서처럼 단순하게 반주형을 제시하는 도입부는 내림박으로 시작하고 있다. 그러나 리만의 생략 프레이징을 적용하여 이 멜로디가 멀리서부터 들려오던 것처럼 연주하면, 프레이즈의 끝에 악센트가 붙는 (End-accented phrase) 프레이징으로 파악함에 있어 적절하게 해석된다.

<악보 44> R. Schumann, *Die Sennin*, Op. 90, No. 4, mm. 1-12

The image shows a musical score for 'Die Sennin' by Robert Schumann, Op. 90, No. 4, measures 1-12. The score is in 3/8 time and D major. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has lyrics in German. Annotations include 'Nicht schnell', 'upbeat', 'Mit Pedal', 'mf', 'fp', and circled notes. A yellow highlight is present in the piano accompaniment at measure 10.

성악의 선율과 메아리는 20마디 동안 F#음을 맴돌고 있고, 시각적으로도 보표의 꼭대기에 위치하여 언덕 위에서 자석처럼 듣는 이의 마음을 매혹적으로 잡아끈다.

분산화음의 음형으로 원을 그리듯 구르고 있는 반주는 성악의 멜로디보다 낮게 화성적으로 받쳐 주고 있으며, 베이스는 여기저기에서 강세를 가지고 역동적으로 효과를 더하고 있다. 성악부의 프레이즈는 목가적인 셋팅에 적합한 4행구의 구조일 뿐 아니라 두 번째 4행구인 2연은 메아리를 나타내듯 1연을 반복한다.<sup>311)</sup> 〈악보 44〉의 표기에서 보이는 것처럼 4마디 하이퍼미터의 일반적인 구조를 가지고 있어 슈만의 전기 가곡들과 비슷한 양상을 보인다. 또한 샘즈(Sams)는 10마디에 걸친 명백한 화성 진행이 슈만의 이전 작품을 생각나게 한다고 표현하고 있다.<sup>312)</sup>

이 연가곡에서 처음으로 등장한 트로헤우스(강-약)의 율격으로 각 행에 악센트 4개를 가진 4보격임에도 불구하고 음악은 올림박으로 시작되고 있고, 한 행이 2마디 단위로 작곡되어 있다. 1, 3행은 올림박의 프레이즈로 시작되는 약약강의 느낌이고, 2, 4행은 내림박의 프레이즈로 시작되고 있다. 역시 하이퍼미터의 강박인 1, 3마디에 주요 강세를 가진 단어들이 위치하여 하이퍼메트릭 강약 구조가 느껴지게 한다. *Schöne Sénnin, noch einmal / Sínge deinen Ruf ins Thal, / Dass die fróhe Felsensprache / Deinem héllen Ruf erwache.*

〈악보 45〉의 마디 21에서와 같이 3연은 메아리의 노래를 통해 전조된 후 딸림음조인 F#장조에서 진행된다. 1, 2절의 프레이즈 구조가 3절에 이르러 변화되고, 마디 22-23에서 나타나듯 슈만은 '그러나(aber)'라고 말한 뒤 휴지부를 잠시 가진다. 이윽고 시작된 성악의 선율은 끊이지 않고 계속된다. 이로 인해 슈만은 명확하게 제시되는 시의 4보격과 라임을 모호하게 하고 있는데 마디 24부터는 약박인 두 번째 박에 강세가 있는 시어가 오도록 당김음의 효과를 주어 변형시키고 있고, 이로 인해 박절적으로 전치된 불규칙의 효과도 꾀하고 있다.

2절까지 내내 중심음으로 울리던 F#은 '그러나 언젠가 모든 것이 도망쳐 버릴 때 (Aber einst, wie alles flieht)'를 말하며 그 올림을 잃고 시각적으로도 내려움을 볼 수 있다. 그러나 마디 26-27에서 '사랑이 그대를 앞으로 나아가게 할 때(Wenn

311) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 205.

312) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 177.

dich Liebe fortbewogen)'라는 가사를 읊으며, 사랑(Liebe)과 앞으로(fort)라는 단어에 아주 잠시 희망적으로 고조된 음을 노래하고 있고, 이것이 곡의 후반부에서 유일하게 등장한 F#음이다.

〈악보 45〉 R. Schumann, *Die Sennin*, Op. 90, No. 4, mm. 20-30

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 20-23) shows the vocal line starting with 'A - ber einst, wie af - les' and the piano accompaniment. The second system (measures 24-26) continues the vocal line with 'nicht, schei - dest du mit dei - nem Lied, wenn dich Lie - be' and the piano accompaniment. The third system (measures 27-30) concludes the vocal line with 'fort - be - wo - gen, o - der dich der Tod ent - zo - gen.' and the piano accompaniment. The piano part includes chords such as F#2, vii°7/A, and B:.

그런데 슈만은 마디 27에서 예기치 않게 F#장조의 6음의 차용음(b6도, flatted submediant)이 포함된 반감7화음을 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)로 제

시하고 있다. 2번째 곡 나의 장미(Meine Rose)에서는 중간 부분의 조성으로 bVI가 사용되었고, 이 연가곡의 시작과 끝을 이루는 중심조성 Eb장조와 B장조인 이 곡의 관계를 보면 역시 이명동음적인 bVI(Cb)이다. 이 특별한 의미를 가진 화성은 '또는 죽음이 당신을 빼앗아 간다면(Oder dich der Tod entzogen)'의 가사를 제시하기 위함이라는 것을 알 수 있다.

곡은 4연에 접어들면서 <악보 46>의 마디 30에서와 같이 다시 한 번 소녀의 F# 메이리를 통해 원조로 이동하는가 싶더니, 마디 33부터는 가온화음 iii도의 변성화음(III) 위에서 정적으로 연장되듯 진행된다. 변성된 가온화음(III) D#의 5도화음(fifth chord)은 마디 33-37에 표기된 것처럼 페달포인트 D#위에서 공통음 A#을 유지한 채 마치 D#장조의 으뜸화음과 딸림7화음이 교대로 한 마디씩 나타나는 듯 보인다. 앞에서 나타나던 알프스의 움직임은 잊어버린 듯 '슬프게 말없이(traurig stumm)'의 가사처럼 소녀의 음조를 기억하며 우울하게 읊조리고 있다.

그러나 마디 38에서 잿빛(graue)의 더블샷부터 의구심이 생겨나고 이윽고 이를 딸림화음으로 하는 G#단조로 전조되었음을 느낄 수 있다. 이 D#화음은 Eb화음의 이명동음으로 다음 곡의 Eb단조를 준비한다. 그리고 슈만은 후주가 끝날 때까지 D#화음의 형태를 유지한 채 다른 연가곡에서도 그러하였던 것처럼 이 곡을 딸림화음으로 끝맺고 있다. 만약에 이 곡이 이명동음적으로 Eb화음으로 표기되었다고 가정해 본다면, 올림표(#) 5개의 단조에 게다가 더블샷까지 사용하여 그녀를 잃은 슬픔을 가슴 시리게 노래한 슈만의 의도는 전달될 수 없었을 것이라 사료된다. 그럼에도 불구하고 언덕의 영혼은 결혼이나 혹은 죽음이 그녀를 빼앗아 갔다는 가정을 스스로없이 받아들이면서 그녀의 노래를 기억할 것이라 하고 있다.<sup>313)</sup>

1-3연의 4행구는 모두 2개의 4마디 하이퍼미터로 구성되었다. 그러나 4연은 12마디에 걸쳐 3개의 4마디 하이퍼미터로 이루어져 있다. 슈만은 4연에서 프레이즈의 주기적인 구조를 고수하지 않음으로써 한층 더 섬세한 그리움을 우리에게 남겨주

---

313) Astra Desmond, *Schumann Songs, BBC Music Guides*, 57.

고 있다.<sup>314)</sup>

〈악보 46〉 R. Schumann, *Die Sennin*, Op. 90, No. 4, mm. 30-45

30 1 2 3 4  
Und ver-las-sen wer-den steh'n,

34 1 2 3 4  
irau-rig stumm her-ü-ber-sehn dort die

38 1 2 3 4  
*crise.* zurückhaltend *p*  
grau-en Fel-sen-zin-nen, und auf dei-ne Lie-der sin-nen.

42 1 2 3 4  
*ritard.* verhaltend

314) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 205.

5) 제 5곡 : 고독 Einsamkeit

(1) 시와 해석

Wild verwachsne dunkle Fichten,  
Leise klagt die Quelle fort;  
Herz, das ist der rechte Ort  
Für dein schmerzliches Verzichten!

제멋대로 뒤엉켜 자란 어두운 소나무 숲,  
샘물이 나지막이 탄식을 이어 간다;  
마음아, 여기가 적소이다  
너의 고통스러운 체념을 위한 곳!

Grauer Vogel in den Zweigen!  
Einsam deine Klage singt,  
Und auf deine Frage bringst  
Antwort nicht des Waldes Schweigen.

가지에 앉은 잿빛 새!  
외로이 너의 탄식을 노래한다,  
그리고 네게 질문을 건네지만  
숲의 침묵은 대답이 없네.

Wenn's auch immer Schweigen bliebe,  
Klage, klage fort; es weht,  
Der dich höret und versteht,  
Stille hier der Geist der Liebe.

또한 항상 침묵만이 남더라도,  
탄식하라, 계속 탄식하라;  
너에게 귀를 기울이고 너를 이해해주는,  
사랑의 영이 여기에 조용히 불고 있다.

Nicht verloren hier im Moose,  
Herz, dein heimlich Weinen geht,  
Deine Liebe Gott versteht,  
Deine tiefe, hoffnungslose!

이 곳 이끼 속에 사라지지 않으리라,  
마음, 너의 은밀한 흐느낌은,  
신은 너의 사랑을 이해하신다네,  
너의 깊고, 희망 없는 사랑을!

(2) 곡의 해설

2, 3번 곡과 마찬가지로 이 곡도 『사랑의 울림』 (*Liebesklänge*)의 13개 시 중 네 번째 시에 붙인 노래로서 레나우의 원시는 총 11연으로 구성되어 있으며, 그 중에

서 슈만은 4개의 연을 사용하였다.

피셔-디스카우는 이 곡에 슈만이 찾은 새로운 음악적 방식이 나타난다고 말한다. 이는 슈만의 가곡이 후기에 접어들면서 시적 언어를 해석하기 위해 자신만의 인상적인 표현을 만든 것을 일컫는다. 슈만이 작품에서 흔히 볼 수 있는 눈물이 쏟아지는 듯한 물결(gushing wave), 또는 바람소리, 나뭇잎이 살랑거리는 소리 등 슈베르트에게서 보이던 음악어법은 더 이상 자연의 조용한 제시로만 만족하지 않고 슈만을 대표하는 표현방법이 되었다.<sup>315)</sup> 특히 프리즘을 통해 투영되는 듯한 아름다운 슬픔을 인상적으로 나타내고 있는데, 이 곡의 애수를 띤 분위기가 그러하다.

끊임없이 미끄러지는 8분음표의 움직임은 후기 작품에서 나타나는 슈만 특유의 모티브로써 오색영롱한 광채를 내는 비단벌레의 빛깔을 더하고 있다는 평을 받는다.<sup>316)</sup> 피셔-디스카우는 이 음형이 신음하며 증열거리는 샘물의 인상을 주고 있으며 떠다니는 듯한 형태라고 표현하였고,<sup>317)</sup> 핀슨 역시 이 분산화음의 맑고 투명함으로 인해 더욱 우울하고 제멋대로인 곡의 느낌이 배가된다고 말하고 있다.<sup>318)</sup> 또한 밀러는 이를 슈만의 성공적인 테크닉이라 말할 수 있는 반음계적 하행음형이라고 평가하면서 이 곡이 즉흥적인 분위기를 가진다고 이야기한다.<sup>319)</sup>

이 모티브는 레나우의 파우스트 2부에서 인어공주의 노래로 나타나고 있으며 첼로의 반주로 연주된다. 이 두 곡이 형태적으로는 비슷한 양상을 가지고 있으나 파우스트가 무아지경에 빠진 황홀한 사랑을 이야기한다면 이 곡에서는 희망을 포기한 채 우울함을 노래하고 있다.<sup>320)</sup>

데스몬드 "이 곡에서 슈만은 강박관념에 사로잡힌 듯 3페이지 내내 하강하는 8분음표의 음형을 사용하고 있다"<sup>321)</sup>고 표현할 만큼 이 곡에서는 반주부의 음형과

---

315) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 182.

316) 음악지우사 편저, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』, 328.

317) Dietrich Fischer-Dieskau, 위의 책, 183.

318) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 206.

319) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 178.

320) Dietrich Fischer-Dieskau, 위의 책, 183.

321) Astra Desmond, *Schumann Songs, BBC Music Guides*, 57.

시의 리듬이 규칙적으로 나타나고 있다. 그러나 특이하게도 음악의 프레이징은 불규칙적으로 병렬되어 있음을 볼 수 있다.

말린에 의하면, 슈만은 후기 가곡들 중 많은 작품들에서 규칙적인 주기성과 프레이즈가 병행되는 구조를 회피하였다고 한다. 가령 유절형식에 있어서도 각 프레이즈가 고유의 멜로디와 화성적인 모티브로 구성되도록 작곡<sup>322)</sup>함으로써 더욱 산문적이고 드라마틱한 효과를 꾀한 것이다.<sup>323)</sup> 이 곡 역시 규칙적인 4행구의 시를 산문체로 풀어 나감으로써 기묘한 분위기와 함께 호기심을 돋우는 슈만의 후기 스타일이 잘 드러나 있고, 대칭적인 프레이즈의 구조를 탈피하려는 시도가 잘 나타나는 작품이다.

노래의 멜로디는 통작으로 넓게 구상됨으로써 연과 연 사이, 때로는 행간의 구분까지도 없어지게 하였다. 조성은 끊임없이 움직이며 장, 단조의 모드를 옮겨 다니고 있고, 즉흥적으로 화성이 바뀌는 가운데 노래는 흔들리며 억눌린 상태에서 목적 없이 표류되는 인상을 준다. 화성적인 모호함과 멜로디의 주기성을 결여시킴으로써 슈만은 레나우의 시에서 나타나는 규칙적인 보격과 라임을 자유롭게 수정하고 있다.<sup>324)</sup>

고독하고 정적인 자연을 노래하며 평정의 상태를 유지해 나가는 이 곡은 트로헤우스의 4보격(trochaic tetrameter)으로 강-약(-u-u-u-u, 또는 -u-u-u-)의 운율을 가진다. 각운은 abba의 형태로 1-4행, 2-3행이 짝을 이루고 있다.

### (3) 악곡 분석

〈악보 47〉에서 보이듯 1연은 4마디 프레이즈 3개로 구성된 12마디의 규칙적인 구조로 보인다. 그러나 노래는 올림박 프레이즈가 휴지부와 함께 3마디에 걸쳐 이

---

322) 〈어린이를 위한 노래 앨범〉(Lieder Album für die Jugend, Op.79)의 8번째 곡 〈집시의 노래 2〉(Zigeunerliedchen No.2)에서 그 예를 찾아볼 수 있다.

323) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 142.

324) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 206.

루어진 1, 2행과 2마디 프레이즈가 4마디를 이루는 3, 4행의 형태로 불규칙적인 구조를 가지고 있다. 슈만은 4번째 곡과 마찬가지로 트로헤우스의 울격을 가지고 암부스적인 올림박의 프레이즈<sup>325)</sup>와 내림박의 프레이즈를 함께 사용하고 있다. 게다가 연의 중간인 3행에서 전조됨으로써 하나의 절로 파악하기가 쉽지 않음을 알 수 있다.

또한 앞에서 언급한대로 8분음표의 하행하는 음형은 딸림음의 페달포인트 위에서 끊임없이 흐르며 나무들과 샘물의 탄식을 표현하고 있고, 윗 성부의 멜로디는 그 위에 떠다니며 방황하는 듯한 화자의 모습을 시사함으로써 외로움을 더하고 있다.

마디 9의 3행부터 전조된 B장조는 3도 관계의 VI도인 Cb조를 이명동음으로 사용한 것이며, 이 연가곡에서 특징적으로 계속해서 언급되고 있는 기법이다. 마디 8은 시각적으로 Eb 단조의 으뜸화음으로 늘림표까지 사용하여 곡이 마무리되는 느낌을 주고 있으나 이 화성이 이명동음으로 볼 때 B장조의 iii도의 올림을 가지고 있어 청각적으로는 다음 프레이즈를 준비시키고 있다.

슈만은 플랫(b) 6개의 Eb 단조에서 샵(#) 5개인 B장조라는 상반되는 성격을 선택 하였고, 도입부와 유사하게 딸림화음으로 시작하는데 더욱이 1전위형이 제시됨으로써 예상치 못한 전환을 시도하였다. 또한 이 곡에서 처음으로 내림박 프레이즈가 제시되는 3행은 시인이 객관적인 숲의 묘사에서 시선을 환기시키는 부분으로 자신의 '마음(Herz)'에게 '마음, 이곳이 바로 그 곳이다! (Herz, das ist der rechte Ort)' 라며 확고하게 말하고 있다. 슈만은 이를 내림박 프레이즈와 전조를 통해 효과적으로 표현하였다.

이 곡이 올림박 프레이즈의 형태를 주로 가지고 있긴 하지만 점 4분음표나 4분음표로 시작되는 형태로 인해 트로헤우스의 강-약 울격은 지켜지고 있다. 그러나 마디 11-12의 4행은 유일하게 변형된 프레이즈로서 마치 마디 9-10에 해당하는 3행의 메아리처럼 구성되었다. 선율 면에서는 4도 도약과 순차 하행으로, 리듬 면에서

---

325) 알라 브레베(2/2박자)의 두 번째 박에서 시작되는 프레이즈이므로 올림박으로 해석된다.

는 축소형으로, 화성면에서도 부화음과 감 7화음을 사용하여 슈만은 마음에게 '고통이 중단되는 곳(Für dein schmerzliches Verzichten)'이라며 더욱 강하게 표현하고 있다.<sup>326)</sup>

〈악보 47〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 1-12

The image shows a musical score for 'Einsamkeit' by Robert Schumann, Op. 90, No. 5, measures 1-12. The score is in G minor, 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a prominent bass line with chords *i*, *vi*, *N.6*, and *V* in the first system. The second system has chords *i*, *iv*, *V*, *iv*<sub>6</sub>, *V*<sub>6</sub>, and *i*. The third system has chords *B; V*<sub>6</sub>, *I*<sub>6</sub>, *IV*, *I*, *VI*, and *vii*<sup>o</sup><sub>1/4</sub>/*V*. The vocal line has lyrics: "Wild ver-wachs - ne dunk - le Fich - ten lei - se klagt die Quel - le fort; das ist der rech - te Ort, für dein schmerz - li - ches Ver - zich - ten!". The score includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *ritard.*, and tempo markings like *im Tempo*. There are also annotations like 'X' and 'i' above certain notes.

326) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 143.

2연의 1, 2행 역시 1연과 비슷한 양상을 보이며 <악보 48>에서 보이는 것처럼 올림박 프레이즈가 휴지부와 함께 3마디에 걸쳐 나타난다. 그러나 가지 위의 새를 표현하는 마디 13-15의 올림박 프레이즈는 1연과 다르게 상행으로 변화되었다.

<악보 48> R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 13-27

13  
Grau - er - Vo - gel in den Zwei - gen cin - sam dei - ne Kla - ge

18  
singt, und auf dei - ne Fra - gebringt Ant - wort nicht des

23  
Wal - des Schwei - gen. Wenn's auch im - mer schwei - gen blie - be, kla - ge,

Harmonic analysis (measures 13-27):  
 V<sub>6</sub> V b<sub>2</sub>:V → i iv V<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/A vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/V  
 V<sub>6</sub> i i<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> (a<sup>b</sup>; V<sub>6</sub>/III) → (V<sub>7</sub>/A<sup>b</sup>) a<sup>b</sup>; V<sub>7</sub> → i<sup>̄</sup> V → i<sub>6</sub>  
 vii<sup>o</sup><sub>9</sub>/V V<sub>6</sub>/V V i V vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>; vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/V

2연도 연의 중간인 3행에서 전조가 이루어지고 있는데, 이 곡 전체에서 2연이 조성적으로 가장 모호하고 화성적으로도 많은 움직임 보이고 있다. B장조의 딸림 화음으로 시작된 이 부분은 세 번째 마디인 마디 15에서 으뜸화음으로 등장하나 싶더니 3음인 가온음이 차용됨으로써 B단조의 음악으로 진행된다. 마디 17의 G#음 처럼 움직이는 내성의 음들이 수식적으로 사용되어 마치 B단조와 B장조가 공존하는 듯하다.

2행과 3행 사이의 휴지부에서 반주부는 새의 탄식을 노래하고 있고, 이어서 새로운 조성이 등장하면서 플랫(b) 3개의 형태로 전조되어 대답 없는 숲의 모티브가 시작된다. Eb단조로 시작한 곡이 동주음조인 Eb장조로 진행되는가 하는 순간, 수식적 속7화음과 Cb이 등장하면서 Ab단조의 조성감이 더욱 설득력 있게 느껴진다. 3연이 시작되는 마디 24를 보면 이 부분을 Eb장조와 6음 버금가온음을 차용하여 진행하고 있는 것으로도 해석이 가능하다. 그러나 <악보 48>에 표기한 것처럼 선율선과 화성적으로 볼 때 Ab단조의 느낌이 유지되며 역시 모호한 조성감을 갖고 있다. 3, 4행은 1연과 다르게 올림박 프레이즈로 시작하여 4마디의 프레이즈로 구성되어 있다.

이 곡의 특징은 앞에서 언급한 것 같이 시가 산문처럼 처리되어 1-3연의 구분을 모호하게 만든 것인데, 3연은 행간의 구분까지도 파악이 어렵게 배치되어 <악보 49>의 마디 28-29에서 보이는 것처럼 하나의 행 사이에 휴지부(caesura)를 두고 있다.

1행은 <악보 49>의 마디 25에 나타난 '항상(immer)'이라는 시어를 강조하며 대답 없는 숲의 적막함이 계속되는 듯 차용된 버금가온음을 유지한 채 1, 2연과는 차이가 있는 프레이즈를 제시하고 있다. 2행의 휴지부는 시행을 파악하기에 혼동을 가져다주고 있고, Eb장조의 화성감이 조금 더 명확해지는 4행은 한 행만으로 4마디의 프레이즈를 이루며 '사랑의 영혼(Geist der Liebe)'를 정점으로 확장하여 노래하고 있다. 4행은 Eb장조의 반중지로 볼 수도 있지만 Bb장조로 단락을 마무리하고

있다고 해석하는 것이 더욱 타당하다고 사료된다.

〈악보 49〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 24-36

24 3연  
Wenn's auch im - mer schwei - gen blie - be, kla - ge,

24  
( a<sup>b</sup>: V Eb: I i iv (a<sup>b</sup>) V ) I vii<sup>o</sup>7/V

28 3행  
kla - ge fort: es weht, der dich hö - ret und ver - steht, cresc.

28  
V I ii V<sub>7</sub> I iv (a<sup>b</sup>) (vii<sup>o</sup>3/I) vii<sup>o</sup>/ii

33  
stil - le hier der Geist der Lie - be.

33  
V<sub>4</sub><sup>o</sup>/V ( B<sup>b</sup>: I<sub>4</sub><sup>o</sup>) I<sub>5</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/V V<sub>7</sub> V ( I )

1-3연에서 보이던 음악적 불확실성은 마지막 연을 준비한 것으로 〈악보 50〉에서 보이는 것처럼 슈만은 명백한 Eb장조가 시작되는 간주와 함께 4연을 따로 떼어 두었다.

〈악보 50〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 37-56

1행

*p*

37 Nicht ver - lo - ren hier - im

2행

42 Moo - se, Herz, dein heim - lich Wei - nen geht.

3행

47 *cresc.* dei - ne Lie - be Gott ver steht. *p* dei - ne

I VII<sup>o</sup><sub>7</sub> vii<sup>o</sup><sub>6</sub>/vi ii<sup>o</sup> VII<sup>o</sup><sub>6</sub>/vi IV<sub>5</sub> (a<sup>b</sup>) e<sup>b</sup>; IV<sub>6</sub>

52 tie - fe, hoff - nungs - lo - se!

→ i<sup>o</sup> IV iV<sub>6</sub> i<sup>o</sup>

4연에 이르러 곡의 조성감은 견고하여지고 4행구가 4마디 프레이징으로 규칙적으로 제시됨으로써 '눈물과 마음이 사라지지 않을 것이나, 신은 희망이 없는 사랑을 이해하신다'는 레나우의 교훈을 강조하듯 밝게 비추고 있다.<sup>327)</sup> 그러나 <악보 50>를 보면 Eb장조의 조성적 명확함은 2행을 지난 후 반음계적 진행을 통해 마디 51의 4행에 이르러 다시 Eb단조로 귀결된다.

마지막 연에서 4마디의 프레이즈로 회귀하는 것이 슈만의 후기, 그 중에서도 1850년의 작곡 스타일이라고 말린은 말한다. 전기와 후기 모두 사용되었던 규칙적인 주기성을 슈만은 특별한 순간에 의미론적 도구로 사용함으로써 더욱 강조되도록 한 것이다. 결국 시의 전반에 퍼져 있는 절망에 둘러싸여 위로의 순간이 조명을 받고 있는 것이다.<sup>328)</sup>

이 곡의 운율은 앞에서 살펴 본 바와 같이 4보격의 2가지 형태(-u-u-u-u, 또는 -u-u-u-)로 나타나는데, 1, 4행이 2음절, 2, 3행이 1음절의 시어가 abba의 각운을 이루고 있다. 4연의 예를 들면, Moose / geht / (ver)steht / (hoffnungs)lose로 구성되어 있기 때문에 모든 연의 마지막은 2음절의 강-약 구조로 마무리된다. 그리하여 1음절로 첫 박에서 끝나지 않고 마치 계속해서 노래가 이어질 듯한 열린 종결을 보임으로써 더욱 산문적이고 통작된 효과를 꾀하고 있다.

4연의 4행 역시 화성적으로 열려 있는데 슈만은 의도적으로 딸림화음의 종지조차 지연시키고 버금딸림화음의 제 1전위형을 선택함으로써 노래의 프레이즈를 마무리하지 않은 채 후주로 자연스럽게 연결시키고 있다.

1연의 피아노 파트는 4마디 하이퍼마디 3개로 구성된다. <악보 51>과 같이 리만의 생략 프레이징을 적용함으로써 하행하는 내성의 움직임이 딸림음을 향하고 있음을 볼 수 있다. 한편 앞에서 언급한 바와 같이 프레이즈의 시작과 하이퍼미터의 강박은 일치하지 않게 해석될 수 있는데, 성악부의 첫 프레이즈를 보면 으뜸화음이 처음으로 등장하는 마디 5가 하이퍼메트릭 강박(downbeat)이 된다. 따라서 마디

---

327) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 206.

328) Yonatan Malin, *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*, 144.

3-4는 하이퍼메트릭 올림박(upbeat)으로 해석된다. 그리고 마디 8은 중지가 발생하고 있어 두 번째 강박으로 취급되고, 역시 마디 6-7이 올림박의 구조를 가진다. 이때 마디 8은 원래 하이퍼미터의 약박인 짝수박이지만 강박이 이동된 것이다.

〈악보 51〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 1-8

The image shows a musical score for the first system of 'Einsamkeit' by Robert Schumann. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest in measure 1, then enters in measure 2 with the lyrics 'Wild ver-wachs - ne dunk - le'. The piano accompaniment begins in measure 1 with a piano (*pp*) dynamic. Red annotations highlight 'upbeat' in measures 3 and 4, and measure numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4=1 are placed above the notes. The piano part includes a *ritard.* marking in measure 7.

1연의 병행인 듯 시작하는 2연의 피아노 파트를 1연과 비교해 보면 1연이 8마디로 1, 2행을 구성된 반면 2연의 1, 2행은 7마디로 축소되어 있다. 또한 1연은 세 번째 마디에서 노래 성부가 시작되었으나 〈악보 52〉에서 볼 수 있듯이 2연은 첫 마디인 마디 13에서 시작되어 마디 15가 하이퍼메트릭 강박이 된다. 이어 마디 18이 두 번째 강박이 될과 동시에 피아노의 간주가 새롭게 시작되며 프레이즈는 중첩되고 있다. 3, 4행은 1연과 마찬가지로 4마디 하이퍼마디의 구조에 올림박으로 시작한다는 차이를 보이고 있다.

〈악보 52〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 5, mm. 9-22

9 Herz, das ist der rechte Ort, für dein schmerzliches Verzeihen!

im Tempo 1

13 Grau-er-Vogel in den Zweigen einsam deine Klage

18 singt, und auf deine Fra-ge bringt Antwort nicht des

3연의 피아노 파트는 마디 24에서 4마디 하이퍼마디로 시작한 뒤 마디 28-29에 나타나는 2마디의 간주로 인해 독립된 2마디 하이퍼마디로 해석된다(악보 53). 이를 6마디 하이퍼마디로 볼 수도 있겠지만, 휴지부를 가진 2행의 세 마디 프레이즈를 좀 더 독립적으로 분석함과 동시에 마디 28-29와 비슷한 형태의 모티브가 마디 5-6, 15-16, 18-19에서 계속적으로 하이퍼메트릭 강박에서 나타나고 있기에 새로운 하이퍼마디로 표기하였다.

〈악보 53〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 4, mm. 23-36

23  
Wal - des Schwei - gen. Wenn's auch im - mer schwei - gen blie - be. kla - ge.

23  
kla - ge fort; es weht, der dich hö - ret und ver - steht.

33  
stil - le hier der Geist der Lie - be.

3연의 4행은 4마디 하이퍼마디로 해석하여 마디 33을 하이퍼미터의 강박이라 할 수 있으나 또 한편으로는 마디 34를 Eb장조의 으뜸화음으로 분석할 경우, 강한 하이퍼메트릭 강박이 위치함에 따라 마디 33이 하이퍼메트릭 올림박으로도 간주될 수 있다. 이어지는 4연은 〈악보 54〉에서 보이는 바와 같이 두 마디의 독립된 간주 이후 4마디 하이퍼미터의 구조를 보인다.

〈악보 54〉 R. Schumann, *Einsamkeit*, Op. 90, No. 4, mm. 37-61

37 *P* Nicht ver - lo - ren hier - im

37 *fp* 1 2 1 2 3

47 Moo - se, Herz, dein heim - lich Wei - nen geht,

47 4 1 2 3 4

47 *cresc.* *P* dei - ne Lie - be Gott ver - steht, dei - ne

47 1 2 3 4 1

57 tie - fe, hoff - nungs - lo - sel

57 2 3 4 1 2

57 3 4 1 2 3

57 *pp*

6) 제 6곡 : 무거운 저녁 Der schwere Abend

(1) 시와 해석

Die dunklen Wolken hingen  
Herab so bang und schwer,  
Wir beide traurig gingen  
Im Garten hin und her.

어두운 구름이 걸려있네  
아주 두렵고 무겁게,  
우리 두 사람은 슬프게 거닐었네  
정원의 이 곳 저 곳을.

So heiß und stumm, so trübe  
Und sternlos war die Nacht,  
So ganz wie unsre Liebe  
Zu Thränen nur gemacht.

덥고 적막하고, 음울한  
별도 보이지 않는 밤이었네,  
우리의 사랑을 빼앗았었다네  
그저 눈물을 위해 만들어진.

Und als ich mußte scheiden  
Und gute Nacht dir bot,  
Wünsch' ich bekümmert beiden  
Im Herzen uns den Tod.

그리고 내가 떠나야할 때가 되어  
네게 잘 자라고 인사를 했을 때,  
나는 슬픔에 잠겨 바랐다네  
마음 속으로 우리 둘 다 죽기를.

(2) 곡의 해설

2, 3, 5번 곡에 이어 이 곡도 『사랑의 울림』 (*Liebesklänge*)의 13개 시 중 두 번째 시에 붙인 노래로 슈만은 이 연가곡의 마지막 곡으로 가장 고독하고 쓸쓸한 시를 선택하여 4행구의 3연을 그대로 사용하고 있다. '조용하고 별 하나 없는 밤 하늘에 어두운 구름만 걸려 있는데 그는 연인과 함께 정원을 거닌다. 밤은 그들의 사랑처럼 눈물로 이루어지고, 그가 인사를 건넬 때 둘이 함께 죽기를 바랐다<sup>329)</sup>라고 읊고 있는 이 곡은 죽음과 우울함으로 무겁게 짓눌려 있다.<sup>330)</sup>

329) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 197.

샘즈 역시 이 노래가 밤처럼 억압되어 그려지고 있다고 말하고 있고, 밀러는 "생명력 없는 음악의 내면에 모든 표현이 억눌림 속에 놓여져 있다."라며 슈만이 시에 서보다도 더 죽음을 원하는 듯이 보인다고 표현하고 있다.<sup>331)</sup>

앞에서 이미 살펴 세 번째 곡, 《만남과 이별》(*Kommen und Scheiden*)과 함께 이 곡은 레치타티보 풍의 작품으로 성악가의 표현력이 요구되고 있다. 고렐은 슈만이 바그너, 리스트와 음악의 방향성을 함께 함으로써 이러한 방식으로 작곡하였다고 말한다.<sup>332)</sup>

이 곡에 대한 여러 문헌들은 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, Op. 47)의 13번 곡인 《나는 꿈 속에서 울었네》(*Ich hab' im Traum geweinet*)와 밀접하게 연관되어 있다고 설명하고 있다.

〈악보 55〉 R. Schumann, *Ich hab' im Traum geweinet*, Op. 48, No. 13, mm. 1-4

〈악보 55〉에서도 볼 수 있듯이 슈만은 두 곡을 Eb단조와 점음표 리듬, 그리고 화성몽치를 사용하여 성악의 멜로디를 레치타티보적인 구성으로 돋보이게 하고 있다.<sup>333)</sup> 차이점은 두 곡에서 피아노와 성악의 대화가 거꾸로 배치되어 있다는 것과 피셔-디스카우의 지적처럼 이 곡에서 더 어두운 음색이 제시되고 있다는 점이

330) Astra Desmond, *Schumann Songs, BBC Music Guides*, 57.

331) Richard Miller, *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*, 179.

332) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 195.

333) Jon W. Finson, *Robert Schumann: the book of songs*, 206.

다.<sup>334)</sup>

장례식 중(조종)의 리듬이 깊은 음악적 잔향을 주고 있는 이 구슬픈 노래<sup>335)</sup>는 암부스의 3보격(iambic trimeter)으로 약-강(u-u-u- 또는 u-u-u-u)의 운율을 가진다. 각 운은 abab의 형태로 1-3행, 2-4행이 짝을 이루고 있다.

### (3) 악곡 분석

이 시에서 느껴지는 긴장감과 근심이 가득한 분위기를 위해 슈만은 박절적 변칙(Metrical Dissonance)의 두 가지 타입을 모두 사용하고 있다. 〈악보 56〉에서 보이는 바와 같이 도입부의 마디 2-6은 3/4박자의 곡에서 들잇단음표를 사용함으로써 G3/2의 그룹의 불일치(Grouping Dissonance)로 노래를 시작하고 있다. 또한 마디 8에서 두 번째, 세 번째 박에 스포르잔도(sf.)를 통해 악센트를 이동시키는 방법으로 전치된 불규칙(Displacement Dissonance)을 사용하였다.

이 곡에서는 하이퍼메트릭 불규칙이 두드러지는데 피아노 파트는 마디 2의 으뜸 화음이 강박의 기능을 함으로써 마디 1과 그 이전의 올림박이 하이퍼메트릭 올림박으로 해석된다. 노래의 1행은 곡의 분위기에 어울리도록 들잇단음표를 사용하였고, 4마디 하이퍼마디의 구조를 가진다. 2행 역시 같은 방법으로 프레이즈를 작곡하였다면 4마디 하이퍼마디였겠지만, 슈만은 갑작스런 아첼레란도(accel.)의 효과를 내어 2행을 2마디 프레이즈로 압축시켰다. '두렵고 무겁게(so bang und schwer)'라는 시어를 강조하기 위해 하행선율을 급박하게 표현한 것이다. 노래는 3마디 하이퍼마디로 변형되었고, 급격히 이어지는 마디 8의 스포르잔도가 그 두려움을 가중시키고 있다.

마디 10부터 시작되는 3, 4행에서 화자와 연인이 슬프게 거니는 동안 반주의 아티큘레이션<sup>336)</sup>과 약박에서 울리는 화음의 박절적인 효과는 마치 시인의 사랑에서

334) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 184.

335) Andre Boucourechliev, *Schumann* translated by Arthur Boyars, 115.

336) 페터스 악보에서는 스타카티시모가 사용되었고, 에디션마다 차이가 있어 스타카토로도 기보되어 있다.

나타난 것처럼 눈물이 떨어지듯 표현된다. 또한 슈만은 마디 13의 전타음을 매개체로 단 2도의 고통을 표현하는 한편, 마디 16에서는 노래가 끝날 때 반주의 증 6 화음(German 6th.)을 사용하여 극대화된 아픔을 화자가 내면으로 받아들이고 체념하는 듯 화성을 진행시키고 있다.

〈악보 56〉 R. Schumann, *Der schwere Abend*, Op. 90, No. 6, mm. 1-19

The image shows a musical score for 'Der schwere Abend' by Robert Schumann, Op. 90, No. 6, measures 1-19. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. Red annotations highlight specific musical elements: an 'upbeat' in the piano part at measure 1, a melodic phrase in the vocal line at measure 6, and a German 6th chord in the piano part at measure 16. The lyrics are: 'Die dunk - len Wol - ken hin - gen her - ab so bang und schwer wir bei - de trau - rig gin - gen im Gar - ten hin und her.'

〈악보 56〉의 마디 17-18에서 보이는 것처럼 슈만은 화성을 연장시킴으로써 4마디 하이퍼마디가 유지될 수 있는 곳을 5마디의 하이퍼마디로 확장시켰다. 마디 17-18이 한 마디로 축소된다고 가정해 보면 딸림화음의 올림박에서 바로 2절이 시작될 수 있음에도 불구하고, 종지를 만들고 다시 간주를 삽입하여 절과 절 사이의 단절을 초래하고 있다. 물론 1번 곡에서 언급한대로 이러한 불연속성은 유절 가곡에서 흔히 일어날 수 있는 것이지만 이 곡에서는 슈만이 의도적으로 단절을 의도한 것이다.<sup>337)</sup>

〈악보 57〉 R. Schumann, *Der schwere Abend*, Op. 90, No. 6, mm. 20-28

2연은 슈만의 기법인 병행형식이 적용되어 〈악보 57〉과 같이 도입의 한 마디를 제외하고는 1연이 그대로 재현된다. 한 마디가 늦춰진 성악부의 도입만으로도 밤의 분위기를 묘사하는 2연의 긴장감을 더욱 고조시키고 있음을 느낄 수 있다.

하이퍼미터 역시 1연과 동일하게 해석되는데 앞의 3번 곡에서처럼 두 연의 1, 2행은 성악부와 반주부의 하이퍼미터가 서로 강, 약이 엇갈리고 있음을 볼 수 있다. 레나우의 시는 물리적으로는 함께 있지만 정신적으로는 분리된 두 인격체에 대해 이야기하고 있고, 슈만은 이를 나타내기 위해 일치하지 않는 하이퍼미터를 사용한 것이다. 이렇게 여러 면에서 불규칙적인 기법들을 사용한 것은 불안하고 근심스러

337) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 200-201.

움을 나타내는 이 곡의 분위기를 표현하기에 적절하다고 사료된다.

그러나 3절에 이르러 하이퍼메트릭 충돌을 해소하고자 했을 때 시는 이별을 말한다. 또한 〈악보 58〉에서 보이듯 4마디 하이퍼마디의 규칙적인 프레이즈는 장례식 종의 모티브를 노래하며 Gb장조로 전조된다. 이것은 듣는 이들로 하여금 화해와 행복한 결말을 기대하게 하고 있다.<sup>338)</sup>

그러나 마디 53에서 Eb단조의 나폴리 6화음(Neapolitan 6th.)이 예기치 않게 제시되며 화자는 '원했다(wünscht)'라며 불안을 예고한다. 이는 암부스 율격을 가진 이 곡에서 유일하게 트로헤우스적으로 변형시킨 프레이즈이다. 나폴리 화음과 감 7화음으로 4마디 하이퍼미터를 채운 슈만은 마디 57에서 알 수 없는 불안감을 제시하며 옥타브의 근음만을 울리게 한다. 이어 서사시의 결말을 읊조리듯 '마음으로 우리의 죽음(im Herzen uns den Tod)'을 원했다고 말하며 마디 59에서 가중지로 프레이즈를 마무리함과 동시에 후주가 시작된다.

3절에서 규칙적으로 흐르던 하이퍼미터는 마지막 3, 4행을 6마디 하이퍼미터로 다시 불규칙하게 변형되었고, 후주는 급격한 다이내믹의 변화와 함께 박절적으로 전치된 불규칙이 되살아남으로써 소망 뒤의 절망을 더욱 충격적으로 느끼도록 하고 있다.<sup>339)</sup>

---

338) Harald Krebs, "Meter and Expression in Robert Schumann's Op.90," *Rethinking Schumann*, edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge, 203.

339) 위의 책, 203.

〈악보 58〉 R. Schumann, *Der schwere Abend*, Op. 90, No. 6, mm. 40-67

The image shows a musical score for three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 39-48):**  
 - **Vocal:** "Und als ich muss-te schei - den,"  
 - **Piano:** Starts with a *pp* dynamic. The bass line features a sequence of chords:  $e^b_7$ ,  $V_7$ ,  $i$ ,  $iv$ ,  $G^b_7$ ,  $ii$ ,  $V_7$ , and  $I$ . Fingering numbers 1-4 are written above the notes. A red arrow points from  $G^b_7, ii$  to  $V_7$ .

**System 2 (Measures 49-57):**  
 - **Vocal:** "und gu - te Nacht dir bot, wünsch't ich be - küm-mert bei - den im"  
 - **Piano:** The bass line continues with chords  $I$ ,  $V_3/vi$ ,  $N.6$ ,  $i$ ,  $N.6$ , and  $vii^o_7$ . Fingering numbers 1-5 are written above the notes. Red circles highlight specific chord voicings in the bass line.

**System 3 (Measures 58-67):**  
 - **Vocal:** "Herzen unsden Tod."  
 - **Piano:** The bass line features chords  $V_7$  and  $VI$ . Dynamics range from *p* to *pp*. Fingering numbers 1-4 are written above the notes. Red circles highlight specific chord voicings in the bass line.

7) 제 7곡 : 레퀴엠 Requiem

(1) 시와 해석

Ruh' von schmerzensreichen Mühen  
Aus und heißem Liebesglühen;  
Der nach seligem Verein  
Trug Verlangen,  
Ist gegangen  
Zu des Heilands Wohnung ein.

Dem Gerechten leuchten helle  
Sterne in des Grabes Zelle,  
Ihm, der selbst als Stern der Nacht  
Wird erscheinen,  
Wenn er seinen  
Herrn erschaut im Himmelspracht.

Seid Fürsprecher, heil'ge Seelen,  
Heil'ger Geist, laß Trost nicht fehlen;  
Hörst du? Jubelsang erklingt,  
Feiertöne,  
D'rein die schöne  
Engelsharfe singt:

Ruh' von schmerzensreichen Mühen  
Aus und heißem Liebesglühen!  
Der nach seligem Verein  
Trug Verlangen,  
Ist gegangen  
Zu des Heilands Wohnung ein.

안식하시오 고통스러운 노고와  
뜨거운 사랑의 열정으로부터!  
구원의 합일을  
갈망하던 자,  
들어갔도다  
구원자의 처소로.

밝게 비추이도다  
무덤 속 작은 방에 별빛이,  
그가 스스로 밤의 별이 되어  
비추일 때,  
그가 그의  
주를 하늘의 영광 속에 뵈을 때.

대변자가 되어주소서, 거룩한 영혼들이여!  
거룩한 영이시여, 진심으로 위로해주소서,  
들리세요? 환희의 노래가 울려 퍼집니다,  
축제의 음악,  
거기에는 아름다운  
천사의 하프도 울립니다.

안식하시오 고통스러운 노고와  
뜨거운 사랑의 열정으로부터!  
구원의 합일을  
갈망하던 자,  
들어갔도다  
구원자의 처소로.

(2) 곡의 해설

앞에서 언급한대로 슈만은 독일어로 번역된 옛 라틴어 시를 채택하였다. 6번 곡이 단조로 우울하게 끝나고 있는데, 편순에 의하면 클라라가 말하길, 슈만이 이 연가곡을 좀 더 부드럽고 온화하게 끝낼 방법을 찾고 있었다고 한다. 피셔-디스카우에 의하면 9연으로 구성된 원시에서 3개의 연을 사용하면서 1연을 반복하였다<sup>340)</sup>고 하는데 드레베스의 번역본에서는 슈만이 곡에 붙인대로 1연을 반복한 4연의 구성으로 수록되어 있으며, <그림 5>와 같이 6행구의 원시를 함께 수록하고 있다.<sup>341)</sup>

<그림 5>

1연	<b>Requiescat a labore Doloroso et amore! Unionem coelitum Flagitavit, Jam intravit Salvatoris aditum.</b>	2연	<b>In obscura tumbae cella Alma micat justo stella, Instar ipse siderum Refulgebit, Dum videbit In fulgore Dominum.</b>
3연	<b>Sanctae animae, favete, Consolare, Paraclete, Audin? sonat gaudia, Cantilena Et amoena Angelorum cythara:.</b>	4연	<b>Requiescat a labore Doloroso et amore! Unionem coelitum Flagitavit, Jam intravit Salvatoris aditum.</b>

노래의 첫 페이지 왼쪽에 라틴어로 된 원시를 함께 수록하였고 '레퀴엠, 옛 카톨릭 시, 아벨라르의 연인 엘로이즈가 저자로서 추정되는(Requiem. Old Catholic

340) Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann, Words and Music*, 184.

341) Lebrecht Dreves, *Lieder der Kirche: Deutsche Nachbildungen altlateinischer Originale*, Zweite Auflage, 483-484.

Poem, attributed to Heloise, Abelard's beloved, as author)'이라는 표제를 달았다.

열정으로 넘치는 곡이라고 고렐이 평한 이 곡<sup>342)</sup>은 슈만이 하프의 사운드를 지시하고 있으며, 트로헤우스의 4보격(trochaic tetrameter)으로 강-약(-u-u-u-u, 또는 -u-u-u-)의 운율을 가진다. 그러나 이 시의 각운이 aabccb로 1-2행, 3-6행, 4-5행의 짝을 이루고 있으므로 6행구의 각 연에서 짧게 나타나는 4, 5행을 2보격으로 볼 수 있다.

〈그림 4〉에서 볼 수 있듯이 원시와 번역시 모두 4, 5행이 2보격으로 다른 행보다 짧은 구조를 지니고 있는데 이것이 함께 4보격처럼 처리되면서 시는 5행구의 양상을 보이고 있다. 그러나 4행과 5행 사이에는 비록 짧은 쉼표까지 포함되긴 하지만 매번 휴지부가 존재함으로써 행의 구분을 인식시키고 있다. 그런데 특이하게도 이에 비하여 5, 6행은 늘 연결되어 있고, 1연에서는 1, 2행과 3, 4행에서도 구분을 명확히 하지 않았기 때문에 이 곡 역시 슈만이 시를 산문화한 것으로 보여진다. 그리하여 노래의 프레이즈도 마찬가지로 슈만의 후기 가곡다운 불규칙성이 우세하게 나타나고 있다.

### (3) 악곡 분석

피아노와 성악은 이 연가곡에서 그 어느 곡보다도 더 긴밀한 관계를 유지하며 선율을 이어나간다. 반주부에서 지속되는 하프 선율의 상성은 대부분 성악의 멜로디와 일치하거나 화성적인 조화를 이루고 있고, 멜로디는 두 성부에서 교대로 나타나거나 혹은 대위적으로 얹혀 있어 곡의 깊이를 더하고 있다.

이 곡은 5번 곡과 많은 공통점을 지닌다. 먼저 〈악보 58〉에서 보는 바와 같이 2/2와 4/4박자라는 차이점만 있을 뿐 슈만은 트로헤우스의 율격을 암부스적인 올림박의 프레이즈로 작곡함으로써 두 곡의 유사성을 확연히 나타내고 있다.

---

342) Lorraine Gorell, 『19세기 독일가곡』, 195.

〈악보 59〉 No. 5와 No. 7의 선율 비교

The image shows two musical staves. The top staff is in C major, 4/4 time, with lyrics "Wild ver-wachs-ne dunk-le Fich-ten,". The bottom staff is in C major, 4/4 time, with lyrics "Ruh' von schmer-zens-rei-chen Mü-hen". Both staves have a red slur over the first six notes and a "p" dynamic marking.

뿐만 아니라 곳곳에 피아노의 간주에 해당하는 휴지부로 인해 하이퍼미터의 분석 또한 불규칙한 공통점을 지닌다. 그러나 5번 곡의 휴지부는 대부분 첫 박에서 시작하여 두 마디 단위로 제시되었기에 하이퍼메트릭 연장으로 해석하였다면, 이 곡은 〈악보 60〉의 마디 6-7과 마디 10-11에서 보이는 것처럼 올림박 프레이즈의 단편이 삽입된 효과를 가진다. 그러므로 이 휴지부가 없다면 노래는 오히려 4마디 하이퍼미터의 규칙성을 보일 수 있으므로 이를 앞에서 언급하였던 하이퍼메트릭 경과구로 해석하는 것이 타당하다고 사료된다.

연가곡의 첫 곡과 마찬가지로 중심조성인 Eb장조에서 시작하는 이 곡은 진혼곡임을 상기시키듯 시작과 동시에 마디 3의 수식적 속 7화음을 통해 Eb장조의 나란한 조인 C단조로 진행하고 있다. 마디 4에서 보이는 이 화성을 버금딸림화음(vi)으로 해석해도 무방하나 노래의 첫 번째 하이퍼메트릭 강박(downbeat)이 마디 4에서 나타남으로 인해 조성감이 강하게 느껴진다고 볼 수 있다. 그러나 이어지는 천사의 하프소리는 구원자의 처소로 향하는 영혼의 움직임은 나타내는 것처럼 조성을 확립하지 않은 채 계속적인 반응계 진행을 보이고 있다. 슈만은 마디 4에서 C단조의 으뜸화음을 느끼게 하는가 싶더니 곧바로 마디 5-6에서 같은 방식을 사용하였다. 그리하여 마디 6에서는 5도 위의 G단조로 정착하며 1, 2행을 종결하고 있고, 결국 노래의 첫 프레이즈인 4마디에 걸쳐 Eb장조 - C단조 - G단조로 전조되도록 제시하고 있다.

〈악보 60〉 R. Schumann, *Requiem*, Op. 90, No. 7, mm. 1-14

Langsam

1행 4 2행

Ruh' von schmer - zensrei - chen Mü - henaus und

3행

hei - ssem Lie - bes - glü - hen; der nach

4행

se - li - gem Ver - ein trug Ver - lan - gen

5행 6행

ist ge - gan - gen zu des Hei - lands Woh - nungen.

$E^b$ ;  $V_7/V$  (C:  $V_7$  →  $i$ )  $vi$  (→  $i$ )

$V_7/G$   $g$ ;  $V_7$  →  $i$

$V_3/D$   $B^b$ ;  $V_3/iii$  →  $I_4^b$   $V_6$   $vii^0_2/vi$

$V_5/V$   $I_4^b$   $(iii)_6$   $V_7$   $I$

첫 번째의 휴지부에서 반주부는 3행의 멜로디를 먼저 노래함으로써 곡을 연결시키고 있고, 두 번째 휴지부는 마디 9-10에 나타나는 '소원이 다다른(trug Verlangen)'의 모티브를 모방함으로써 3번에 걸쳐 이 모티브가 울려 퍼지도록 경과적인 역할을 담당하고 있다. 단편이라고도 표현할 수 있는 이것을 이후 'tragen 모티브'로 명명하고자 하는데 이는 처음으로 등장하는 고음을 포함하여 인상적으로 제시되는 동시에 이 곡에서 지속적으로 사용됨으로써 이미 언급한 바 있는 슈만의 작곡기법인 반복과 테자부의 역할을 담당하고 있다.

진혼곡은 '안식(Requiem)' 노래하는 곡으로 이 곡에서 부르는 이들 뿐 아니라 망자 또한 가지고 있었을 '거룩한 무리에 속하기 원하는 소망(Verlangen)'을 이야기하며

죽은 사람이 천국으로 인도되기를(tragen) 기원하고, 또한 그 소망하던 자가 이미 그 곳에 도달하였다고(trug) 믿고 있다. 그러므로 죽은 사람을 애도하는 이 곡에서 'tragen 모티브'는 곡 전반에 걸쳐 중심적인 의미를 가진 것으로 슈만은 부점 리듬과 상행 도약을 사용하여 감정적인 처리를 요하고 있다.

2행에서 G단조로 마무리되었던 화성은 F음을 중심으로 맴돌던 베이스와 함께 마디 14에서 Bb장조로 안정하게 됨으로 '영혼이 구원자의 집으로 들어갔음(ist gegangen zu des Heilands Wohnung ein)'을 표현하고 있다.

한편 1연에서 Bb장조로 마무리되는 듯이 느껴지던 화성은 동시에 3음을 차용하여 단3화음으로 급변한 후 C단조의 선율로 흐른다. <악보 61>을 보면 1행은 1연과 같은 형태의 프레이즈로 시작하고 있으나 마디 18에서 시작되는 2행은 5번 곡에서 혼용하였듯이 트로헤우스 율격을 내림박 프레이즈로 처리하고 있음을 볼 수 있다. 이 때 1절에서 올림박 프레이즈로 표현되었던 부분은 반주부가 담당하여 선율이 연결되도록 하고 있다.

〈악보 61〉 R. Schumann, *Requiem*, Op. 90, No. 7, mm. 14-30

13 Woh - nung ein Dem Cre - rech - ten leuch - ten hel - le

18 ster - ne in des Gra - bes Zel - le, ihm, der selbst als Stern der **Nach und nach belebter**

22 Nacht wird er - schei - nen, wenn er sei - nen Herrn **er - schaut**

26 **er - schaut** in Him - mels - pracht.

Chord symbols: B<sup>b</sup>, i, (b<sup>b</sup>), C, iv, i, V, i<sup>6</sup>, Gr<sup>cresc.</sup>, i<sup>6</sup>, III, V<sub>7</sub>, i<sup>6</sup>, (vii<sup>o</sup><sub>7</sub>/V), (iv<sub>7</sub>), V<sub>7</sub>, i

Performance markings: fz, p, cresc., synco., N.6, 4행, 5행

마디 14-15에서 tragen 모티브는 1, 2절의 연결을 위해 사용되는데 이제까지 여러  
게 진행되던 음악이 급작스럽게 포르테피아노(*fp*)로 등장하며 시선을 환기시키고  
있고, 멜로디 역시 '의로운 자(Dem Gerechten)'를 강조하기 위해 옥타브로 도약함  
과 동시에 tragen 모티브가 또 다시 '밝음(helle)'을 수식하고 있다. 그러나 음악을  
이내 나폴리 6화음을 통해 침잠함으로써 '무덤의 관(des Grabes Zelle)'을 노래한다.

우울하고 조용한 5번 곡과는 다르게 슈만은 2연 3행부터 등장하는 대부분의 올림  
박 프레이즈에 당김음을 사용하여 레나우를 기리는 작곡자의 강한 의지를 표명하  
고 있다. 이미 2행에서부터 시작된 이 의도는 템포 면에서도 조금씩 생기를 더해  
감으로써 '천상의 빛 속에서 신을 바라보게 될 때(Wenn er seinen Herrn erschaut  
im Himmelspracht)'를 찬란하게 노래하고 있다. 슈만은 여기서 어문구조론적 작곡  
법을 사용하여 5-6행의 구분을 없애고, 'erschaut(바라보다)'를 반복함으로써 점진적  
으로 정점을 향하도록 하였다.

마디 28부터 이어지는 간주는 하늘의 영광이 지속되도록 화성적으로 종결짓지 않  
은 채 연장하면서 '신을 바라볼 때(Herrn erschaut)'의 선율을 반복하고 있다. 3  
연에서는 2연에 이어 C단조로 계속되는 정적인 분위기 속에서 옛 선지자들과 거룩  
한 정령들에게 '수고를 아끼지 말고 그를 위로해 달라(lass Trost nicht fehlen)'고 기  
도하며, 〈악보 62〉에서와 같이 이제까지 쉬지 않고 흐르던 16분음표의 하프 소리  
가 셋잇단음표의 리듬으로 바뀌어 차분해진다.

이와 대조적으로 마디 31과 34에서 당김음으로 시작되는 선율은 기도의 간절함을  
느끼게 하는데, 이제까지 옥타브의 긴 음가로 베이스의 올림만 제시하던 왼손의 반  
주부가 처음으로 멜로디를 노래하며 성악부와 3도의 화성을 이루며 병진행하기 시  
작한다.

〈악보 62〉 R. Schumann, *Requiem*, Op. 90, No. 7, mm. 31-45

31 *p* Seid Für - spre - cher, heil' - ge See - len, Heil' - ger

35 *cresc.* Geist, lass Trost nicht feh - len, hörst du? Ju - bel - sang er -

39 klingt, Fei - er - tö - ne.

42 da - rein die scho - ne En - gels - har - fe singt: *ritard.*

Harmonic analysis:  $V_7/B^b$ ,  $V_7/ii$ ,  $V/vi$ ,  $V_7/V$ ,  $V/vi$ ,  $V_7$

마디 36에서 크레센도와 더불어 하프 소리는 다시 움직이기 시작한다. 천국에서 울리는 기쁨의 환호성(Jubelsang)과 축제의 소리(Feiertöne)는 다섯잇단음표까지 발전되어 화려하게 울리는 하프와 천사들의 노래로 장식된다.

2연에서 나폴리 6화음으로 나타나던 Db음은 마디 33에서 증 6화음(Gr.6th)으로 오묘한 색채감을 준 뒤 마디 36에서 주도적인 멜로디로서 역할을 가지며 Ab장조의 전조를 유도한다. 2연 2행과 함께 첫 박에서 시작되는 특별한 프레이즈로 Ab장조의 따뜻하면서도 밝은 조성감이 하프의 색채감을 더욱 아름답고 화려하게 돋보이게 한다.

반음계적으로 수식되며 진행되던 화성은 마디 42에서 Ab장조의 딸림화음이 나올 것이라는 예상을 깨고 제 3전위 화음을 통해 Bb음의 페달 포인트를 유도하고 있다. 이로써 F단조로 진행하려나 기대되던 곡은 원조인 Eb장조를 이끌어내며 딸림화음의 반종지로 3연을 마무리한다.

마디 42를 보면 슈만이 원시의 5행에서 'D'rein'을 'darein'으로 바꾸어 사용하고 있음을 볼 수 있다. 이로 인해 트로헤우스의 이 곡에서 유일하게 얄부스의 울격이 생겨나게 되었고 다른 형태의 세분화된 올림박 프레이즈가 나타나고 있다. 또 1, 2연과 마찬가지로 5, 6행의 구분 없이 연결하고 있는데 마디 44-45에 보이는 바와 같이 원시 'Engelsharfe also singt:'에서 부사인 '이와 같이(also)'를 생략하고 있다. 이로써 슈만은 '아름다운(schöne)'을 위해 긴 음가를 사용하여 강조한 뒤 4마디 프레이즈를 매끄럽게 마무리하는 방식을 택하고 있다.

3연은 5개의 3마디 하이퍼마디로 구성되어 1, 2연에 비해 규칙적으로 작곡되어 있다.

〈악보 63〉를 통해 4연의 시작을 볼 때 1연에서 작곡작가 의도한 조성은 C단조였음이 명확하게 드러나고 있다. 그러나 G단조의 2행을 지난 마디 50마디의 휴지부부터 천국에 도달한 이의 안식을 기원하는 마음은 더욱 밝고 편안하게 Eb장조로 나타나고 있다.

〈악보 63〉 R. Schumann, *Requiem*, Op. 90, No. 7, mm. 46-65

The image displays a musical score for R. Schumann's Requiem, Op. 90, No. 7, measures 46-65. The score is written for voice and piano. The tempo is marked "Erstes Tempo" and the dynamics are "p".

The lyrics are: "Ruh' von schmer - zensrei - chen Mü - hen aus und hei - ssem Lie - bes -  
glü - hen. der nach se - li - gem Ver - ein  
Ver - lam - gen, ist ge - gang - en zu des  
Hei - lands Woh - nung ein."

The score includes several annotations:

- Red circles and lines highlight specific melodic phrases in the vocal line and corresponding piano accompaniment.
- Blue circles and lines highlight specific rhythmic patterns in the piano accompaniment.
- Yellow circles highlight specific chords in the piano accompaniment.
- Chord symbols are provided: C: vii<sup>o</sup>/i, ii<sup>o</sup>, g: iv, g: V<sub>7</sub>, E<sup>b</sup>: iii, and V<sup>o</sup>/vi.
- Measure numbers 46, 50, 54, 58, and 62 are indicated.

분산화음 형태의 아름다운 하프의 선율은 코드의 굴림(rolling)으로 한 층 더 밝게 표현되고 있고, '소원하던 자가 도달한(trug Verlangen)'은 이전의 간절함을 내포하던 부점 리듬의 tragen 모티브에 비해 매우 긴 음가로 평온하게 노래되어진다. 쉽 없이 흐르던 하프도 다양한 리듬으로 나타나고 있는데 하프의 휴식으로 인해 마디 56의 당김음은 긴장감보다 오히려 여운을 느낄 수 있고, 마디 57의 5, 6행 또한 구두점을 가지고 숨 쉴 수 있는 자연스러운 프레이즈가 형성됨을 알 수 있다.

마디 60에서는 정격종지로 마무리 짓게 될 것을 기대하는 부분이지만 슈만은 '천국에 들어간(ein)' 그 속에 거하는 안식을 한 번 더 tragen 모티브로 노래한다. 이는 끝나지 않는 내세의 삶을 의미하는 듯 으뜸화음 대신 수식적 속 7화음의 열린 종지로 프레이즈를 연장하여 후주까지 연결하고 있다. 후주의 화성진행 역시 마디 62에서 으뜸화음의 제 2전위 형태를 제시하여 딸림화음을 지연시킨다. 그리고 나서 베이스가 으뜸음 Eb으로 진행된 뒤에도 반음계적으로 수식하여 딸림화음을 연결하고, 계류음과 비화성음을 거쳐 종지하기까지 끊임없이 내성의 멜로디로 아름답게 장식하고 있다.

## IV. 결 론

교향곡, 실내악, 합창곡, 극음악 등 다양한 장르의 창작활동 이후, 다시 찾아온 가곡의 전성기에 작곡된 슈만의 연가곡 Op. 90은 다른 가곡들과 더불어 원숙미와 심오함을 보여주고 있으며, 특히 드레스덴 시기의 마지막 작품으로서 후기 가곡의 시작점이 되고 있다.

먼저 슈만의 음악어법 중에서 그의 특징적인 박절적 변칙과 하이퍼미터에 관해 연구하였는데 7개의 곡 중 1, 2번 곡에서는 박절적 변칙이 주로 사용됨으로써 이전의 작곡기법의 지배적인 사용이 보인다. 그리고 1번 곡을 제외한 2번 곡부터는 후기작품의 특징으로 나타나는 불규칙한 하이퍼미터를 사용하고 있다. 이로 인해 하이퍼메트릭 강박은 성악부와 반주부에서 일치하지 않게 되고, 두 성부가 교대로 강조됨으로써 서로 대화하는 듯 선율선을 지속시키는 효과를 야기함을 알 수 있었다.

슈만의 기악곡에서도 주제가 도처에 제시되면서 대위법적으로 나타나기 때문에 프레이징과 형식을 파악하는 것이 용이하지 않았는데, Op. 90 역시 연주에 앞서 프레이즈와 화성적 구조를 분석하는 것이 가장 어려운 일이었다. 그러나 본 논문을 통하여 하이퍼미터라는 개념을 토대로 화성적 구조를 분석, 강박이 되는 마디를 알아보고 이를 시어의 울격과 함께 이해한 결과, 프레이즈의 구조를 파악하는데 많은 도움이 되었다.

또한 쉐커와 리만의 분석이론에 대해 연구를 선행하여 다양한 관점으로 악곡을 분석하려고 시도하였으며, 이를 통해 쉐커의 거시적인 안목으로 선율선을 길게 파악하여 절과 절 사이의 관계성을 알 수 있었다. 반면에 리만의 미시적인 구두법과 프레이징의 새로운 제시는 평소에 추구하면서도 의문을 갖고 있던 해석법에 많은 근거와 도움을 얻을 수 있었으며, 기악곡에서 흔히 사용하는 아고직 악센트와 성악곡에서의 뉘앙스, 즉 리트에서 요구되는 베토농(Betonung)의 연관성에 대해 알게

되었다.

제시된 주제나 모티브를 계속적으로 제시하고, 변형시켜 반복하는 것을 즐겨 사용한 슈만은 긴 섹션을 반복하는 특유의 작곡기법으로 인해 후대의 학자들로 하여금 병행형식(Pararell Form)이나 데자뷰(Déjà vu) 현상 등으로 이론화하게 하였다. 이 작품에서도 2번 곡은 1, 2연에서 병행형식을 사용하고 있고, 5번 곡의 경우, 1, 2연을 거의 똑같이 반복하였다. 3, 4번 곡에서도 1, 2연을 이러한 방법으로 유절 가곡의 느낌이 들도록 작곡하였으며, 2, 7번 곡에서와 같이 1연을 반복하는 마지막연 역시 병행형식을 사용하였다. 그런가 하면 7번 곡의 도입부는 5번 곡의 데자뷰인 듯 느껴지게 하고, 5번 곡은 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, Op. 47) 13번 곡의 데자뷰인 것처럼 들린다.

또한 이 연가곡에서는 조성면에서 슈베르트의 전형적인 3도 관계가 반복적으로 사용되면서 앞 곡에서 미리 예시되는 등 데자뷰의 느낌을 갖게 한다. 연가곡의 조성은 Eb장조로 시작과 끝이 통일되도록 구상하였으며, 각 곡의 조성을 살펴보면 2번 곡은 1번 곡의 딸림음조인 Bb장조로 시작하여 중간에서 장 3도 하행한 Gb장조로 전조되었다가 다시 Bb장조로 돌아온다. 3번 곡은 2번 곡에서 예시되었던 버금가온음조 Gb장조로 다시 시작한 후 F#단조의 분위기로 노래를 마친다. 그러나 이어지는 후주에서 F#장조로 마무리됨으로써 Gb의 이명동음과 동주음조를 모두 사용하고 있다. 또한 4번 곡은 3번 곡의 F#장조에서 V - I의 진행을 보이며 5도권인 B장조로 시작하고 있고, 중간에서 다시 F#장조의 노래가 나타났다가 전조되어 D#장조로 곡을 마무리한다. 이를 Eb장조의 이명동음이라고 보면 5번 곡은 Eb단조, 즉 Eb장조의 동주음조로 시작한다. 1연이 마무리되기도 전에 Eb단조는 전조되어 B장조로 제시되는데, Eb단조를 이명동음으로 D#단조라 하면 이 D#음이 B장조의 3음이 되어 장 3도 하행하는 3도관계의 전조를 보이고 있다. 끊임없이 방황하는 조성은 이어 플랫 3개의 조표를 선택하였으나 곡은 Eb단조와 Eb장조가 혼용된 듯 진행되다가 Eb단조로 끝맺고 있다. 6번 곡은 이를 그대로 연결하여 Eb단조의 조성

을 유지하고 있고, 이어지는 7번 곡은 다시 이명동음을 선택하여 연가곡의 마지막 곡답게 Eb장조로 시작된다. 그러나 7번 곡 역시 시작하자마자 전조되어 나란한조인 C단조의 조성감이 주를 이루고 있고, 끊임없이 조성이 흔들리다가 곡의 후반부에 이르러서 연가곡의 조성 Eb장조로 회귀함을 볼 수 있었다.

그리고 본 논문의 연구를 통해 후기 가곡에서 자주 보이는 시의 율격을 변형시켜 배치한 슈만의 기법을 찾아볼 수 있었다. 예를 들어 약강세를 가진 시어를 강조하여 트로헤우스적으로 변형하거나, 한 행의 주된 강세를 갖는 시어의 표현을 위해 트로헤우스 율격에 압부스적인 프레이즈를 혼용하는 등, 슈만이 자유율격의 효과를 표현하고자 함을 발견하였다.

이처럼, 효과적인 연주를 위하여 악곡을 분석, 해석하는 것과 아울러 작곡의도를 파악하려 하였고 이러한 과정을 통해 보편적으로 알고 있던 슈만 고유의 낭만적 음악 특징은 물론, 바흐를 추종하고 논리를 중시한 슈만의 후기작법을 알게 되었다. 이렇게 다면적인 슈만의 음악은 베토벤의 작품에서부터 나타난 하이퍼미터와 바흐의 영향이 강하게 보이는 리듬 등에서 보이는 바와 같이 전통을 존중함과 동시에 한계를 느낄 수 없는 자유로움으로 작곡되었다는 것을 알 수 있었다.

본 논문을 마무리하며 이 연가곡의 연구만으로는 슈만의 후기 양식을 명확하게 특징지어 논할 수 없다고 생각되었다. 따라서 슈만의 다른 후기 가곡들과 기악곡에서 나타나는 불규칙한 하이퍼미터를 지속적으로 연구함으로써 슈만의 1850년 이후 작품에서 나타나는 작법을 고찰하고자 한다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내서적 및 번역서

- 국민음악연구회. 『독일음악』. 서울: 국민음악연구회, 1976.
- 김경임. 『낭만과 피아노 음악』. 대구: 경북대학교출판부, 2010.
- 김애자. 『시대별 작곡가 및 연주관습 총정리』. 서울: 상지원, 1996.
- 김 연 책임편집. 『음악이론과 분석』. 서울: 심설당, 2005.
- 김 연. 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』. 서울: 예술, 2013.
- 신일희. 『타블라 라사(Tabula rasa)』. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.
- 음악미학연구회 엮음. 『음악, 말보다 더 유창한 : 현대 독일·영미 음악미학의 논의들』. 파주: 음악세계, 2015.
- 음악지우사 편저. 김방현 역. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈만』. 서울: 음악지우사, 2002.
- 한독음악학회. 음악미학테스트 『음악미학텍스트』. 부산: 세종출판사, 1998.
- 허영한, 한미숙. 『조성음악의 구조와 분석』. 서울: 예술, 2012.
- 홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 서울: 음악세계, 2007.
- 정복주, 채은희. 『성악예술, 연주와 문헌』. 서울: 예술, 2009.
- 전지호, 허영한, 이석원 공저. 『들으며 배우는 음악분석 1』. 서울: 심설당, 2001.
- 홍정수, 허영한, 오희숙, 이석원 책임편집. 『음악학 원전 강독』. 서울: 심설당, 2005.

- Aristoteles. Translate by Leon Golden. 『아리스토텔레스의 시학』. 최상규 번역. 해설: O.B. HARDISON, Jr. 서울: 예림기획, 2002.
- Aristoteles. 『시학』. 김한식 번역. 서문, 주해: 로즐린 뒤풍록, 장 랄로. 서울: 펍권클래식 코리아, 2011.
- Bent, Ian and Anthony Pople. *Analysis*. 김연 외 번역. 『음악분석과 이론』, 서울: 심설당, 2005.
- Berman, Boris. *The Pianist's Bench*. 김혜선 옮김. 『피아노 연주법』. 서울: 다리, 2004.
- Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance*. 안미자 역. 『음악연주사』. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Gillespie, John. 『피아노 음악』 제 2 개정판. 김경임 역. 대구: 계명대학교출판부, 2005.
- Gorell, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*. 심송학 역. 『19세기 독일가곡』. 서울: 음악춘추사, 1993.
- Keller, Hermann. *Phrasierung und Artikulation - Ein Beitrag zur einer Sprachlehre der Musik*, Kassel/Basel, Bärenreiter Verlag. 정희갑 번역. 『프레이징과 아티큘레이션』. 서울: 음악춘추사, 1995.
- Leichtentritt, Hugo. 『음악의 역사와 사상』. 김진균 역. 서울: 학문사, 1993.
- Litzman, Berthold. *Clara Schumann: an artist's life*. 임선희 편역. 『만남도 음악도 운명의 연인! 슈만과 클라라』. 서울: 우석, 1998.
- Reuter, Evelyn. *La Mélodie et le Lied*, 편집부 역. 『프랑스 가곡과 독일 가곡』. 서울: 삼호출판사. 1993.
- Schneider, Michel . *La tombee du jour*, 『슈만, 내면의 풍경』. 서울: That Book Ltd., 2014.

## 2. 외국서적

- Bent, Ian. *Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1987.
- Boucourechliev, Andre. *Schumann*. Translated by Arthur Boyars. New York: Grove Press Inc., 1959.
- Cone, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton & Co., 1968.
- Christensen, Thomas Street. *The Cambridge history of Western music theory*. Edited by Thomas Christensen. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Daverio, John. *Robert Schumann: herald of a "new poetic age"*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Desmond, Astra. *Schumann Songs, BBC Music Guides*. Seattle: University of Washington Press, 1972.
- Dreves, Lebrecht. *Lieder der Kirche: Deutsche Nachbildungen altlateinischer Originale*, Zweite Auflage. Schaffhausen: Verlag der F. Hurter'schen Buchhandlung, 1868.
- Finson, Jon W. *Robert Schumann: the book of songs*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. *Robert Schumann, words and music: the vocal compositions*. Translated by Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988.
- Geck, Martin. *Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer*. Translated by Stewart Spencer. Chicago: The University of Chicago Press, Ltd., 2013.

- Hasty, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Kok, Roe-Min and Laura Tunbridge. *Rethinking Schumann*. Edited by Roe-Min Kok and Laura Tunbridge. New York: Oxford University Press, 2011.
- Krebs, Harald. *Fantasy pieces: metrical dissonance in the music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Lenau, Nikolaus. *Neuere Gedichte*. Zweite vermehrte Auflage. Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung, 1840.
- Loos, Helmut. *Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke*. Band II. Laaber: Laaber-Verlag, 2005.
- Malin, Yonatan. *Songs in motion: rhythm and meter in the German Lied*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Miller, Richard. *Singing Schumann An Interpretive Guide For Performers*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Moore, Gerald. *Poet's love: the songs and cycles of Schumann*. London: Hamilton, 1981.
- Ostwald, Peter F. *Schumann: the inner voices of a musical genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Parsons, James. *The Cambridge companion to the Lied*. Edited by James Parsons. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Plantinga, Leon. *Schumann as Critic*. New Haven & London: Yale University Press, 1967.
- Riemann, Hugo. *Katechismus der Gesangskomposition*. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1912.

- Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books, 1989.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker*. Band I. herausgegeben von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*, Zwei Bände. herausgegeben von Georg Eismann. Basel; Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1971.
- \_\_\_\_\_. *On music and musicians*, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. English, edited by Konrad Wolff; translated by Paul Rosenfeld, Berkeley: University of California Press, 1983.
- Todd, R. Larry. *Schumann and his world*. Edited by R. Larry Todd. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.
- Tunbridge, Laura. *schumann's late style*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007.

### 3. 학술지

- 김미영. "가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로." 『낭만음악』 33(1996): 125-143.
- \_\_\_\_\_. "새로운 시적 시대의 추구 슈만의 음악관." 『음악이론연구』 11(2006): 5-19.
- 김 연. "슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조." 『음악이론연구』 11(2006): 79-104.
- 김용환. "협주곡에 관한 슈만의 음악관." 『낭만음악』 65(2004): 167-193
- \_\_\_\_\_. "슈만의 '다비드동맹' (Davidbund) 탄생 배경에 관한 연구." 『서양음악학』 14(2011): 87-122.
- 김희열. "독일가곡과 슈만의 문학적 음악세계." 『독일문학』 109(2009): 161-183.

- 나주리. "로베르트 슈만의 '바흐에 대한 경의' (Hommage à Bach): 〈BACH에 의한 6개의 푸가〉 Op. 60." 『낭만음악』 79(2008): 77-106.
- 배재희, "슈만의 피아노연곡에서 보여지는 다양한 악곡 유형." 『연세음악연구』 17(2010): 25-49.
- 변복순, "피아노와 관현악을 위한 슈만의 후기작품 연구 - Op. 92 와 Op. 134를 중심으로." 『음악연구』 21(2000): 289-315.
- 송무경, "분석에 따른 다양한 연주 해석의 가능성: '프레이징과 아티클레이션을 중심으로'," 『연세음악연구』 15(2008): 122-135.
- 이경희, "18세기 후엽 리트 미학관의 변천과정." 『서양음악학』 2(1999):171-196.
- 이미배. "슈만의 바흐 탐구." 『음악이론연구』 11(2006): 119-131.
- \_\_\_\_\_. "슈만의 다성작법 학습." 『서양음악학』 22(2010): 209-231.
- \_\_\_\_\_. "슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론." 『음악학』 23(2012): 7-38.
- \_\_\_\_\_. "푸가와 캐논적 정신" : 슈만 음악에서 반복의 의미에 대한 고찰." 『음악과 문화』 31(2014): 171-195.
- 이태수, "아리스토텔레스의 '시학'." 『철학과 현실』 , 29(1996): 283-292.
- 임채홍. "슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들." 『음악응용연구』 4(2011): 65-96.
- \_\_\_\_\_. "슈만의 피아노연곡에 나타난 단편성과 연속성." 『이화음악논집』 10(2006): 89-123.
- 한미숙, "악구리듬과 하이퍼미터." 『음악논단』 14집(2000): 67-85.
- G. A. Review by. *Music & Letters* 54/1(1973): 76-79.
- Krebs, Harald. "The Expressive Role of Rhythm and Meter in Schumann's Late Lieder." *Gamut* 2/1(2009): 267-98.
- Kreft, Ekkehard. "로베르트 슈만 : 그의 진보적 화성에 관한 소고 : 「노벨레텐

- Op. 21」 (Novelletten) 을 중심으로." 김용환 역, 『음악이론연구』 8(2003): 181-204.
- McClelland, Ryan. "Extended Upbeats in the Classical Minuet: Interactions with Hypermeter and Phrase Structure." *Music Theory Spectrum* 28/1 (2006): 23-56.
- Ng, Samuel. "Phrase Rhythm as Form in Classical Instrumental Music," *Music Theory Spectrum*, 34/1(2012): 51-77.
- Richter, Pál. "The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44/3-4(2003): 305-320.
- Rodgers, Stephen. "Thinking (and Singing) in Threes: Triple Hypermeter and the Songs of Fanny Hensel." *Journal of the Society for Music Theory* 17/1(2011): 175-201.
- Roesner, Linda Correll. "Schumann's 'Parallel' Forms." *19th-Century Music* 14/3(1991): 265-278.
- Temperley, David. "Hypermetrical Transitions," *Music Theory Spectrum*, 30/2 (2015): 305-325.

#### 4. 사전류

- Brockhaus-Riemann-Musiklexikon: in zwei Bänden*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden: F.A. Brockhaus; Mainz: B. Schott's Söhne, 1978-1979.
- Edler, Arnfried und Joachim Draheim, Irmgard Knechtges-Obrecht. "Schumann," In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 10, herausgegeben von Ludwig Finscher,

- 257-328. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, 1994.
- Daverio, John and Eric Sams. "Schumann," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, edited by Stanley Sadie, 760-816. Second Edition. London: MacMillan Publishers Ltd., 2001.
- Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon*, 5th ed., Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1900.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. "Lenau," In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 10, herausgegeben von Ludwig Finscher, 1560-1561. Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, 1994.

## 5. 악보

- Schumann, Robert. *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Band III, Herausgegeben von Max Friedlaender. Frankfurt: C.F.Peters.(연도미상)

## 6. 인터넷 자료

- <http://www.britannica.com/biography/Nikolaus-Lenau>, 2016년 3월 1일 접속.
- [http://www.lenau-gedichte.de/gedichte\\_-\\_zweites\\_buch.php](http://www.lenau-gedichte.de/gedichte_-_zweites_buch.php) 2016년 1월 10일 접속.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus\\_Lenau](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolaus_Lenau), 2016년 2월 29일 접속.
- <http://www.ybmallinall.com>, 2016년 2월 8일 접속.

## ABSTRACT

### Hypermetric Analysis of Sechs Gedichte und Requiem, Op. 90 by Robert Schumann

Park, Eun Jeong

Collaborative Piano Major

Department of Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

This article examines Robert Schumann's Op. 90, *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem* through hypermetric analysis. Completed during his second golden period of Lieder composition in 1850, the cycle consists of six Lieder as well as a requiem Schumann erroneously composed to commemorate the passing of his friend and poet, Nikolaus Lenau.

His last work from the Dresden period, it was also the first of Schumann's later period Lieder, followed by others from the Dusseldorf period. The composer's eclectic use of his own compositional styles dating from the *Liederjahr* of 1840 to his later period is the key significance of this work.

Equally as important to understanding this cycle is the role of reason in Schumann's compositions. Schumann regarded form only as a vessel for expressing spirit and, as an avowed admirer of Bach, employed reason in

imbuing his music with spirit.

The goal of this article is to analyze Schumann's rationale for and intent in utilizing irregularity of rhythms, phrases, and forms. Scrutiny is given, therefore, to his general compositional techniques and new attempts from his later period. To this end, various analytical tools – such as Schenkerian analysis and Riemannian theory – were surveyed before using hypermetric analysis to best understand the structures of the cycle.