

슈만 성격소품의 음악양식적 정의를 위한 시론

이 미 배

1. 들어가며
2. 성격소품: 정의의 문제
3. 슈만에게 있어 음악적 '성격'의 의미
4. 슈만 성격소품에 대한 양식적 정의의 시도
5. 나가며

개 요

슈만의 피아노작품들은 대부분 그 표제적 성격과 음악외적인 연관성 때문에 19세기 성격소품의 대표적인 예들로 꼽히고 있다. 하지만 슈만이 음악에서 추구했던 ‘성격’은 그의 연술을 통해 보았을 때, 시적인 것을 음악으로 드러내는 매우 구체적인 음악 양식과 연관되어 있다고 볼 수 있다. 본 논문은 기존의 성격소품에 대한 정의들을 점검함으로써 음악외적 연관성을 강조하는 일반적 정의가 슈만의 ‘성격소품’을 정의하는 데에 어떠한 문제가 있는지를 살펴보고, 슈만이 음악에서 추구했던 ‘성격’이라는 것이 어떤 의미를 지니고 있는지에 대해 조명해본다. 구체적으로, 뉴욕 피어폰트 모건 도서관 소장 《클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡》 Op. 5의 스케치에서 나타나는 특징들을 출발점으로 삼아 《카니발》의 <피에로>, 《어린이 정경》의 <트로이메라이> 등의 예들을 통해 슈만의 성격소품이 음악외적 연관성 보다는 특정한 음악양식으로 설명될 수 있음을 밝힌다. 이를 통해 주제적, 모티브적 반복에 바탕을 둔 음악적 내용의 변형이 슈만의 성격소품을 설명해주는 주요한 양식적 특징임을 제시한다.

주제어: 로베르트 슈만, 성격소품, 시적인 음악, 《클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡》 Op. 5의 스케치, 반복과 변형.

1. 들어가며

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 체르니가 편집하여 출판한 바흐의 평균율곡집에 대한 리뷰에서, 다음과 같은 의미심장한 말을 남기고 있다. “대부분의 바흐의 푸가는 최고의 형태의 성격소품들이다. 그것들 가운데 몇몇은 매우 ‘시적인’(필자 강조) 창조물들이며, 각각이 개별적인 표현, 개별적인 빛깔과 색채를 요구하고 있다.”¹⁾ 우리가 흔히 떠올리고 있는 ‘성격소품’이라는 말이 지닌 의미와 슈만이 푸가를 성격소품의 최고 형태로 언급하면서 이야기하는 ‘성격소품’은 상당히 괴리감이 있어 보인다. 형식적, 짜임새의 측면에서 극단의 절대음악이라고 할 수 있을법한 푸가를 음악 외적인 아이디어와 밀접하게 연관된 장르로 꼽히는 ‘성격소품’과 연관시킨 데에는 어떠한 근거가 있었던 것일까. 슈만이 바흐의 푸가를 최고 형태의 성격소품으로 단언할 수 있도록 만들어준 ‘시적인 것’의 의미는 무엇일까. 본 논문은 바흐의 푸가를 최고의 성격소품으로 연결시킨 슈만의 의미심장한 언술에서 출발하여, 우선, 성격 소품의 일반적인 정의에서 나타나는 문제들을 되짚어 보려고 한다. 특히 슈만의 경우에, 대표적인 ‘성격소품’의 작곡가로 꼽히고 있기는 하지만, 흔히 이루어지는 ‘성격소품’의 정의로 그의 작품을 바라보는 것이 얼마나 타당한지에 대해 비판적으로 점검할 것이다. 더 나아가 슈만이 가지고 있었던 음악에서의 ‘성격’의 개념, ‘시적인 음악’의 의미를 되새겨 봄으로써, 일반적인 의미의 ‘성격소품’과는 다르게, 슈만의 성격소품 작품에서만 나타나는 음악양식적 특성을 추적해보고자 한다.

1) “1838년 체르니 에디션 평균율곡집에 대한 리뷰,” Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, edited by Martin Kreisig (Farnborough: Gregg International, 1969), 354; 영역본 *On Music and Musicians*, edited by Konrad Wolff, translated by Paul Rosenfeld (New York: The Norton Library, 1969), 89.

2. 성격소품: 정의의 문제

음악사에서 나타나는 다양한 장르와 형식들을 일컫는 단어 가운데 ‘성격소품’은 말로써 정의하거나, 음악양식적·형식적으로 설명하기에 매우 곤란한 단어라고 할 수 있다. 일반적으로 성격소품은 19세기에 등장하게 된 짧은 피아노 음악들을 일컫는 경우가 많은데, 이 개념을 19세기의 피아노곡이라는 ‘장르’ 개념으로 봐야할지, 혹은 형식적으로 규정할 수 없는 나머지 작품들에 대한 명칭으로 봐야할지 우선 그 분류 자체가 모호하다. 많은 경우 그에 대한 설명에 “명확하게 정의할 수 없는”²⁾ 혹은 “광범위하게 적용될 수 있는”³⁾이라는 말이 등장하고 “성악곡 혹은 큰 앙상블에는 적용되지 않는”⁴⁾이라는 장르적인 특성이 소극적으로 정의되고 있을 뿐이다.

이 용어는 독일어 ‘Charakterstück’ (영, Character piece)의 번역어인데, ‘성격’과 ‘소품’ 단어 하나하나의 의미를 생각해보면 매우 단순한 단어 같아 보이지만, 함께 조합되어 하나의 용어로서 음악에서 사용될 때는 그 의미가 다의적이라고 할 수 있다. 일차적으로, ‘캐릭터’(character)라는 단어가 가지고 있는 중의성(‘특징’ 혹은 ‘성격’이라 번역될 수도 있고, 문학에서는 ‘인물’이라 번역되기도 함)을 떠올려 보아도 이 단어를 개념적으로 명확하게 규정하기 어렵다는 것을 알 수 있다. 또한, ‘피스’(piece)라는 단어 역시, 작품(work)에 대해 상대적으로 길이 상으로 짧은 작품을 일컫는다는 점에서 ‘소품’이라고 번역되고는 있으나, 낭만주의 시대의 ‘소품’이라 일컬어지는 작품 가운데 그 길이의

-
- 2) “Character piece,” *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Character_piece (2012. 10. 1. 검색).
- 3) “Character piece,” *The New Harvard Dictionary of Music*, edited by Don Randel (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), 152.
- 4) “Character piece,” *Wikipedia*.

측면에서 ‘소품’이라고 일컬을 수 있는 예가 절대적으로 많다고 보기도 어렵다. ‘성격’이라는 말과의 연관성 속에서 이 용어를 애써 설명한다면, “음악외적인 무언가의 ‘성격’을 재현하는 (작품)”⁵⁾ 정도로 이야기할 수 있을 것이다.

정작, 명칭의 정의에서 각각의 단어가 가지고 있는 뜻을 합한 형태가 아니라, ‘음악외적인 아이디어가 담긴 작품’이라는 제3의 의미가 이 용어를 규정하고 있다는 것은 매우 흥미롭다. “하나의 아이디어 혹은 프로그램에 바탕을 둔”,⁶⁾ “특정한 분위기 혹은 장면을 표현한”,⁷⁾ “특정한 분위기나 순간을 환기시키는”⁸⁾ 등이 이 용어가 명명하고 있는 작품들이 가진 공통점으로 언급된다. 정의가 이러하다보니, 문학과와의 연관성을 가진 음악, 넓게는 음악외적인 요소와 연관된 음악, 혹은 ‘프로그램’을 가진 음악으로까지 확대되어 설명이 된다. 이런 관점이 가장 극명하게 반영된 정의가 하버드 사전에 등장하고 있는데, “18세기 후반과 19세기에 나타나는 광범위한 종류의 프로그램 음악; 이제는 주로 짧고, 서정적인 피아노 음악”이라고 정의되고 있다.⁹⁾ 한편, 독일의 대표적인 음악사전 MGG(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*)에서의 정의는 다른 사전의 정의의 방식과 차이가 있는데, “성격소품은 ‘형식적으로’

5) “Character piece,” *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary*, <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/text/Characterpiece.html> (2012. 10. 1. 검색).

6) “Character piece,” *Wikipedia*.

7) “Character piece,” *The New Harvard Dictionary of Music*, 152.

8) ‘성격소품’(charakterstück)에 관한 가장 짧은 정의가 *Random House Encyclopedic Dictionary of Classical Music* (New York: Random House, 1997)에 등장하는데, “어떤 명확한 분위기, 인간의 성격 혹은 문학적인 아이디어의 윤곽을 제시해주는 짧은 기악작품”(a short instrumental piece outlining some definite mood, human character or literary conception)으로 설명된다.

9) “In the late 18th and 19th centuries, any of a wide variety of kinds of program music; now principally a short, lyric piano piece.” “Character piece,” *The New Harvard Dictionary of Music*, 152.

(필자 강조) 간결하고 명확하게 구조를 이루고 있는, 그 표현이나 내용이 다소 그 정의를 통해 명확하게 설명될 수 있는, 종종 사이클(cycle)로 엮여지지 않는 기악곡이다”라고 설명하고 있다.¹⁰⁾ 다른 대부분의 사전적 정의가 음악적인(형식적인) 정의보다는 ‘음악외적인 것’과의 연관성을 주요한 요소로 삼고 있는 것과 달리 음악적인 측면에 대한 언급으로 접근하고 있다는 점이 주목할 만하다.

MGG 사전을 제외하고, ‘성격소품’에 대한 정의를 시도하는 대부분의 사전들이 이러한 형태의 음악을 정의하는 데에 핵심으로 삼고 있는 논점은 음악이 “말의 도움 없이 무언가를 모방하고, 묘사하고, 표현할 수 있는가”¹¹⁾라고 볼 수 있다. 그래서 민족적인 특징을 드러내는 춤곡, 행진곡 등이 이 카테고리 안에 포함될 수도 있고, ‘전쟁’ 혹은 ‘사냥’등을 그려낸 음악들도 이러한 범주 안에 포함되기도 한다. 묘사적인 음악이 범주 안에 포함시킨다면, C. P. E. 바흐와 프랑수와 쿠프랭의 표제적인 작품들도 ‘성격소품’으로 분류가 될 수 있는 것이다.

『옥스포드 음악 사전』의 “성격소품” 항목의 저자 템펠리(Nicholas Temperley) 또한 문학, 회화, 활동 등의 음악외적인 요소들과의 연관성에 따라 발라드, 로만스, 무언가, 아라베스크, 녹턴, 바르카롤, 랩소디 등의 다양한 낭만시대 음악 장르들을 분류하고 있다. 하지만, 그의 분류 항목 가운데에는 개념적으로 이해하기 어려운 설명이 등장한다. 다양한 ‘음악외적인 요소들’의 범위 안에 “작곡가 혹은 연주자의 음악에 대한 ‘태도’”¹²⁾가 포함되고 있는 것이다. 이러한 예로는 연습곡, 즉흥곡, 인터메초 등이 언급되는데, 작곡가 혹은 연주자의 태도를 광범위하게

10) Bernhard R. Appel, “Charakterstück,” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2 (Kassel: Bärenreiter & Stuttgart: Metzler, 1995), 635.

11) “Charater piece,” *Wikipedia*.

12) Nicholas Temperley, “Character piece,” *The Oxford Companion to Music* (Oxford University Press), <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302>, (2012. 10. 1. 검색).

(특정한 음악내적인 양식이나 형식을 갖고 있지 않다는 점에서) ‘음악 외적인 것’이라고 이해할 수는 있겠지만, 이렇게 되면, 음악외적인 것에 대한 정의가 매우 애매해진다. 이 범주에서 언급되는 작품들은 특정한 분위기를 묘사하거나 환기시킨다고 볼 수는 있으나, 특정한 인물의 성격을 드러내는 것도 아니고, 문학적인 연관성을 언급하기도 곤란하다. 이러한 카테고리(작곡가 혹은 연주자의 태도)를 적용하자면 설명은 너무 추상적이고, 대상이 되는 작품의 범위가 너무나 확장된다고 볼 수 있다. 로렌스 크레이머(Lawrence Kramer)가 “성격소품은 피아니스트의 터치에 의해 만들어지기 위해 작곡된 곡”¹³⁾라고 정의하는 방식을 보면, 템펠리가 시도했던 음악가와 연주자의 태도와 연관한 정의와 맥락이 닿아있다고도 보이지만, 한편 이러한 분류방식을 따르면, ‘음악외적인 연관성’이 얼마나 주요한 기준으로 성격소품을 규정하는 데에 적용될 수 있을지 회의를 품게 된다.

이렇게 ‘성격소품’에 대한 다양한 정의의 방식을 보면, ‘성격소품’은 매우 다의적이며, 다양한 양상으로 나타나고 있음을 알 수 있다. 그렇다면 음악내적인 측면—형식 혹은 양식의 측면—에서 성격소품을 정의할 수 있는 가능성은 없을까? 다양한 사전적인 정의에서 시도하고 있는 성격소품의 음악적 특징에 대한 설명 또한 애매한 것이 사실이다. 앞서 언급했던 MGG의 정의에서는 눈에 띄게 음악형식적인 면에 대한 언급이 드러났는데, 그렇다고 해서 명확하게 어떠한 형식이라고 언급한 바는 없고, “‘중중’(필자 강조) 사이클적으로 구성되지는 않는”, “‘다소’(필자 강조) 그 정의를 통해 명확하게 설명될 수 있는” 정도의 애매한 설명이 제시된다. 다른 사전들을 보면, 음악적인 정의에서는 중중 독일 리트와의 연관성이 언급되면서, ‘단순한 구조’가 강조된다. 브리태니커 사전에서는 “연주회용이 아닌 가정용으로 만든 당시의 기악적 성악곡

13) Lawrence Kramer, *Why Classical Music Still Matters* (California: University of California Press, 2007), 155.

(독일의 리트 등)과 비슷한 모습”이라고 설명하며 “모두 다 그런 것은 아니지만, 많은 성격소품들이 디자인은 단순하고, 동시대의 독일 리트와 별반 다르지 않게, 표현적인 멜로디와 화성을 중요시한다”¹⁴⁾라고 서술하고 있으며, 『하버드 사전』에서는 “슈만의 미니어처 곡들의 세트로부터 쇼팽의 대규모 작품에 이르기까지 형식적으로는 다양하지만, 노래 형식(ABA)이 개별 작품들 가운데 가장 흔하게 나타난다”라고 설명된다.¹⁵⁾ 한편, 온라인 사전인 『위키피디아』에서는 “많은 성격소품들이 3부형식으로 작곡되었지만, 이 형식이 장르에 보편적으로 적용되는 것은 아니다”¹⁶⁾라는 설명을 붙이고 있다.

이렇듯, ‘성격소품’을 정의하는 방식은 공통점을 지니고 있는 듯하면서도 명확하게 정의된 바가 없기도 하고, 실체에 대한 규정이 이루어지기보다는, 규정할 수 있는 것들, 설명하기 어려운 작품들을 모아 하나의 범주로 엮고 있는 듯하다. 이러한 문제점에서 출발해서, ‘성격 소품’을 ‘음악외적인 아이디어가 담긴 작품’이라는 제3의 의미를 담은 복합어로 이해하기보다, ‘성격’ 그리고 ‘소품’ 각각의 단어를 다시금 되새겨보며 그 본래의 의미에 대해 생각해보는 것이 필요하다고 생각된다. 용어에 대한 정의가 어려운 것은, 개별 작곡가들이 보여주고 있는 예가 하나의 개념으로 쉽사리 설명될 수 없기 때문일 것이다. ‘성격소품’에 대한 일반적인 정의보다, 각각의 작곡가들이 ‘음악에서의 성격’이란 것을 어떻게 생각하고 있는가, ‘소품’이란 것을 형식적으로 어떻게 이해하고 있었던가에 대한 개별 연구가 19세기에 주요한 장르로 이야기되는 ‘성격소

14) “Character piece,” *Encyclopaedia Britannica* (Academic Edition), <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/106256/character-piece> (2012. 10. 1. 검색).

15) 원문은 다음과 같다. “Forms varied from Schumann’s musically unified sets of miniatures to Chopin’s large independent works, but song forms (ABA) were most common for individual pieces.” “Character piece,” *The New Harvard Dictionary of Music*, 152.

16) “Character piece,” *Wikipedia*.

품'을 설명해주는 데에 더욱 의미 있는 지점을 밝혀줄 것이라 본다.

3. 슈만에게 있어 음악적 '성격'의 의미

슈만의 작품들은 '성격소품'에 대한 사전적 정의에서도 늘 대표적인 작품들로 언급이 되고 있다. 특히, 초기 피아노 작품들로 이야기되는 1830년대의 그의 피아노 작품들 중, 《다윗동맹무곡》(Davidbündlertanz) Op. 6, 《카니발》(Carnaval) Op. 9, 《어린이 정경》(Kinderszenen) Op. 15, 《크라이슬레리아나》(Kreisleriana) Op. 16 등은 제목을 가지고 있다는 점(표제적), 특정한 분위기나 순간들에 대한 환기, 문학작품과의 연관성, 혹은 특정 인물의 성격에 대한 음악적인 표현이라는 점에서 성격소품의 대표적인 예로 꼽히고 있다. 하지만, 슈만이 바흐의 푸가를 최고의 성격소품의 형태로 언급했던 것을 떠올려보면, 슈만이 생각하고 있었던 '성격소품'이란 것이 반드시 일반적인 성격소품, 혹은 다른 작곡가들의 성격소품을 정의하는 방식과 같다고 보기에는 무리가 있다는 것을 느끼게 된다.

슈만은 1830년 초반의 글에서, 음악에서의 '성격'을 묘사적이거나 표제적인 음악에 반하여, 시적인 측면(즉, 창조성, 상상력, 독창적 아이디어들)으로부터 비롯된 서사적이지 않은 아이디어들과 연관시켰다. 즉, 성격소품을 표제적인 것과 연관시키는 것이 아니라, 시적인 측면과 연관시키고 있다는 점이다. 그는 더 구체적으로, 음악적으로 '성격'이 의미하는 바가 무엇인지에 대해 이야기하는데, 다시금 묘사적인 것과 구별을 하고 있으며, 인간의 영혼을 드러낸다는 점에서 '윤리성', '도덕'과도 결부시킨다.

음악적 ‘성격’이란 어떤 성향이 주도적으로 그 자체로 표현되었을 때, 혹은 그렇게 함으로써 또 다른 해석의 여지를 전혀 남기지 않는, 베토벤의 《에로리카 교향곡》 혹은 하이든의 <군대행진곡> 같은 곡에서 나타난다. 더 높은 의미에서는, 예술작품의 도덕적인 배경이 되기도 한다. 가사가 없는 음악이 어떠한 악한 것을 드러낼 수 없다 해도, 도덕적인 인간은 미학을 그런 방식으로 연관시키고, 윤리적 성향을 예술적인 것과 연관시키고, 비윤리적인 열정에서 창조된 그 어떤 것도 예술작품에서 그 기원을 숨길 수 없기 때문이다. 성격적인 작품이란, 그 영혼의 상태들을 드러낸다는 점에서 묘사적인 (그런 듯한) 것과는 구별이 되는데, 묘사적인 것들이 삶의 주변만을 드러내기 때문이다. 대부분의 경우 우리는 두 가지가 혼합된 형태를 보게 된다.¹⁷⁾

이러한 슈만의 음악에서의 ‘성격’에 대한 서술에서 알 수 있는 것은, 그의 음악이 특정한 분위기를 묘사하거나, 특정한 문학적 내러티브를 드러낸다는 점에서 성격소품이라고 이야기하기에는 문제가 있다는 점이다. 음악에서의 ‘성격’이라는 것은, ‘그 자체로 표현되는 것’이며, 그 자체가 ‘영혼의 상태를 드러내는 것’이라는 설명은 성격소품에 대한 사전적 정의와는 매우 차이가 있으며, 매우 낮설고도 의미심장해 보이는

17) Robert Schumann, *Damen Conversation Lexikon*, Bd.2, 330. Vivien Pui-Wen Lo, “Fugues are the Character Pieces,” Ph.D. Dissertation (Cornell University, 1982), 51에서 재인용. 원문은 다음과 같다. “Charakter, musicalischen, hat eine Komposition, wenn sich eine Gesinnung, vorherrschend ausspricht, sich so ausdrängt, dass keine andere Auslegung möglich ist. So in der heroischen Sinfonie von Beethoven und in der militärischen von Haydn. Im höheren Sinne ist er sogar der moralische Hintergrund des Kunstwerks: denn wenn auch die Musik ohne Worte nichts Böses hinstellen kann, so hängt doch der moralische Mensch mit dem ästhetischen, das sittliche Wesen mit dem künstlerischen dergestalt zusammen, daß das, was in unsittlicher Leidenschaft erzeugt ist, auch im Kunstwerk seinen Ursprung nicht verbergen kann. Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere Lebenszustände darstellt; meistens finden wir beides vermischt.”

설명이기도 하다.

슈만의 초기 음악이 문학가, 특히 장 폴(Jean Paul)이라고 불렸던 리히터(Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825)와의 연관성 속에서 언급되는 예는 많다. 하지만, 슈만의 성격소품이 문학과와의 연관성 때문에 성격소품이라고 정의되는 것 보다, 슈만이 음악에서 드러내고자 했던 문학과 음악이 공유하는 본질, 즉, “심리적인 질”(psychological quality)¹⁸⁾이 바로 슈만이 음악을 통해서 보여주려고 했던 ‘성격’이라고 볼 수 있을 듯하다. 슈만이 자신의 성격소품들을 작곡할 때 기본으로 삼고 있었던 슈베르트의 음악에 대한 그의 설명에서, 그가 성격소품들을 통해 표현하고자했던 것이 무엇인지를 다시금 생각해볼 수 있다.

자신의 일시적인 감정들이나 다른 것들을 적어둔, 다른 이들에게는 일기장에 해당하는 것이, 슈베르트에게는 악보이다. 그는 그 안에 그의 모든 분위기, 그의 영혼, 음악적인 전체를 담아낸다. 다른 이들이라면 말을 사용할 그 곳에 음표를 사용해서.¹⁹⁾

타루스킨은 “슈만은 ‘독자들’(readers: 필자 강조)이 음악에서 감각적인 자극 이상을 찾도록, 더 나아가, 그 안에서 그들 문학 안에서 찾아냈던 정신적이고 영적인 기쁨을 찾도록 북돋운다”²⁰⁾라는 말로 슈만 음악이 가지고 있는 문학과와의 연관성을 이야기한다. 슈만에게 음악과 문학의 연관성이란, 문학적인 즐거위의 재현보다는, 문학에서 느껴지는 정신적인 기쁨을 음악으로(도) 어떻게 드러낼 수 있는가에 관한 고민으로 한정될 수 있는 것이다. 즉, 슈만에게 있어 작곡에서 중요한 것은, 정신적인 기쁨을 불러일으킬 수 있는 음악만의 고유한 표현방식을 찾아내

18) Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 295.

19) 위의 책, 295.

20) 위의 책, 294.

는 것이다. 이러한 관점을 더욱 극명하게 보여주는 학자로 타루스킨은 슈만 전문가인 다베리오(John Daverio)를 언급하는데, 다베리오는 ‘문학으로서의 음악’이라는 슈만의 이상이, (항상) 문학적인 플롯 혹은 ‘프로그램’이 있어야 한다는 의미가 아니며, 가장 예술적인 문학작품의 그것에 비할 수 있을, 의미의 복잡성, ‘지성적인 실체’를 가진 음악을 의미한다고 설명한다.²¹⁾ 이러한 설명에서도, 기존의 ‘성격소품’에 대한 정의와 슈만 작품의 특징은 상당히 개념적으로 차이가 있어 보인다. 19세기의 음악을 바라보는 주요한 개념인 표제음악과 절대음악의 구분으로 성격소품의 특징을 생각해보면, (사전적 정의에 따르자면) 성격소품은 표제음악으로 정의되는 것이 타당해 보이지만, 슈만이 의도하고 있었던 음악에서의 ‘성격’이란 것은 ‘지성적인 실체’를 담고 있는 상당히 정신적이고, 추상적인, 오히려 절대음악에 가까운 개념인 것이다. 슈만의 성격소품은 반드시 음악외적인 것의 재현에 치중하고 있는 것이 아니라, ‘캐릭터’를 만들어 가는 음악 내부의 논리를 형성하는 데에 강조점을 두고 있는 것으로 보인다. 음악이 문학에서처럼 영적인 즐거움을 가져다줄 수 있어야 한다는 이상은, 음악내적으로 ‘다른 해석의 여지를 남기지 않고’ 듣는 이를 설득할 수 있는 논리를 갖추어야 한다는 의미로 들린다. 달리 말하면, 슈만이 의도했던 ‘성격소품’이란 것은 음악 외적인 것의 연관성보다는, 특정한 등장 소재를 음악 내부적인 논리를 통해 성격화(characterization)하고 있다는 점에서 ‘성격소품’이라고 정의될 수 있다고 본다.

이러한 측면에서 보면 달하우스(Carl Dahlhaus)의 성격소품에 대한 설명은 매우 의미심장해 보인다. 그는 성격소품에서의 내적 일관성은 두 가지의 방식에 의해서 보장된다고 이야기하는데, “그 첫 번째는 음악적 성격 혹은 분위기를 드러냄으로써, 그리고 두 번째는 ‘주제적인

21) Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, 294.

디자인’(thematic design)의 적용을 통해서이다.”²²⁾ 즉, 음악외적인 요소의 환기 이외에, ‘주제적인 디자인’이라는 음악내적인 논리를 통해 성격소품이 설명될 수 있다고 보고 있는 것이다. 달하우스는 코흐(Heinrich Christoph Koch)의 작곡에 관한 논문(vol.2, 1787)을 인용하며, ‘주제적인 디자인’이란 것은 “상호관련이 있는 음악의 주요 아이디어들”로 구성되어 있으며, 이 아이디어들이란 “작곡가의 정신에 완벽하고 완결된 총체로서 함께 나타난다”라고 이야기한다.²³⁾ 이러한 개별적인 생각의 ‘총체’가 ‘성격 혹은 분위기’를 재현하는 데에 참여하고 있다고 설명하면서, ‘주제적인 디자인’이 ‘성격 혹은 분위기’를 드러내는 성격소품과 매우 밀접한 연관이 있음을 암시하고 있다. 이러한 설명은 슈만이 이야기했던 ‘작곡가의 영혼을 드러내는’, ‘지성적 실체’라는 단어들이 의미하는 바와 매우 유사하다고 생각된다. 무엇보다 달하우스의 언급은 음악내적인 논리를 가지고도 성격소품을 설명할 수 있다는 가능성을 보여주고 있다는 점에서 의미가 있어 보인다.²⁴⁾

19세기 음악에서, 달하우스가 말하는 악곡의 ‘고안’—내적인 연관성의 부여—이 악곡의 ‘성격’과 밀접한 연관이 있다는 근거는 그 시대의 평론가 E. T. A. 호프만(E. T. A. Hoffmann)의 언술에서도 찾아볼 수 있다. 낭만시대 음악에서의 ‘성격’이라는 것이 음악외적인 표제적 연관성보다 음악내적인 논리에 더욱 가까운 개념이라는 것이 베토벤 《교향곡 5번》에 대한 호프만의 리뷰에도 드러난다.²⁵⁾ 호프만이 베토벤

22) Carl Dahlhaus, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson (California: University of California Press, 1989), 144.

23) 위의 책, 144.

24) 달하우스가 주요한 요소로 꼽은 ‘주제적인 디자인’을 어떻게 이해할 것인지는 더 깊이 생각해볼 여지가 있다. 1차적으로 ‘주제적인 디자인’이란 것은 작곡가가 음악적인 특성(character)을 담보하기 위해 주제(theme)를 고안(design)하는 과정이라고 이해될 수 있겠다. 하지만, 주제를 어떻게 활용하여 악곡 전체를 구성(design)함으로써 악곡의 특징 혹은 성격(character)을 만들어 내는가로 이해될 가능성도 있다.

《교향곡 5번》을 ‘낭만주의 작품’으로 평가할 때, 기악음악의 핵심적 요소를 “하나의 낱알로부터 몽우리와 싹을 피우고, 꽃을 피우고, 열매를 맺는 나무”에 비유하면서 이 작품의 ‘내적인 구조’를 강조하고 있는 점을 눈여겨 볼만하다.²⁶⁾ 특히 “작품의 성격”이란 것에 대해 이야기하면서, “끊임없는 성부간의 짜임”과 “이름 없는 그리움”의 표현 사이의 밀접한 관계로 드러난다는 언급에서는 작품의 ‘성격’ 혹은 ‘시적인 것의 표현’에 구체적으로 음악적인 양식—즉 성부간의 짜임 혹은 하나의 낱알로부터 새로운 결과물을 만들어내는 내적 구조—을 이야기하고 있음을 알 수 있다.²⁷⁾ 호프만 역시 작품 전체의 ‘고안’(design)—하나의 낱알로부터 튀어 나오는 디자인—을 베토벤 《교향곡 5번》이 가지고 있는 기악음악의 형이상학적 특이성을 드러내주는 주요 잣대로 언급하고 있다. 호프만이 베토벤의 《교향곡 5번》을 시적인 창조물로서 평가하는 주요한 기준은, 구체적인 스토리와 연관성이라기보다는, 음악 내적인 구조라고 할 수 있는데, 그 음악 내적인 구조에서 중요한 것은, 전체를 구성하는 ‘형식’이 아니라 하나의 뿌리에서 어떻게 꽃을 피우고 열매를 맺으며 퍼져나가는가를 보여주는 논리적인 전개가 핵심적이다. 호프만이 베토벤의 《교향곡 5번》을 평하며 베토벤 음악에서 ‘낭만성’을 발견하는 논리에서도, 음악작품에서 ‘성격’을 드러내는 데에 있어서 중요한 것이 음악내적인 연관성을 어떠한 구조로 만들어내고, 반복적인 아이디어를 어떻게 새로운 모습으로 등장시키는가가 중요한 지점이라는 것을 알 수 있다. 베토벤의 음악에서 드러났던, 작곡가의 영혼을 드러내는 음악내적인 논리에 대한 추구는, 베토벤을 존경했던 작곡가

25) E. T. A. Hoffmann, “Review of Beethoven’s Fifth Symphony,” *E. T. A. Hoffmann’s Musical Writings: Kreisleriana; The Poet and the Composer; Music Criticism* (Cambridge University Press, 2004), 234-251.

26) 위의 책, 238.

27) 위의 책, 238; Dahlhaus, “Metaphysics of Instrumental Music,” *Nineteenth Century Music*, 91에서 재인용.

슈만에게도 주요한 과제였을 것이다.

필자는 슈만에게 있어 이러한 ‘주제적 고안’을 통한 악곡의 구성에서 반복과 변형의 개념이 매우 중요하게 적용되고 있는 것으로 본다. 특정한 주제의 기본적인 반복을 전제한 변형이라는 점에서의 ‘변주’의 개념과도 통하는 면이 있다. 슈만이 음악에서의 ‘성격’을 이야기하면서 베토벤의 《에로리카 교향곡》을 예로 들기도 했지만, 슈만에게 있어 이러한 ‘반복을 기반으로 한 변형’의 개념에는, 전술했듯이 베토벤이 매우 중요한 영향을 미친 것으로 추정된다. 가장 대표적으로 ‘성격’이 음악용어에 적용되는 예로써, 흔히 ‘최초의 성격 변주’라고 일컬어지는 《디아벨리 변주곡》(Diabelli Variations) Op. 120을 생각해 보면, 베토벤이 보여주고 있는 변주의 양상—기본 골격은 유지하고 있지만, 단지 주제를 꾸미는 것이 아니라, 화성과 음악구조를 본질적으로 변형시키면서, 각 변주에 ‘성격’, ‘특징’을 부여해주고 있다는 점—은 베토벤 혹은 당대의 사람들이, 음악에서 ‘성격’이라는 단어로 표현하려고 했던 것이 매우 음악내적인 논리에 기반을 두고 있다는 것을 상기시켜 주고 있다.

한편, 슈만이 멘델스존의 푸가에 대한 리뷰에서 남긴 ‘성격소품으로서의 푸가’에 대한 또 다른 언급에서 호프만이 말했던 ‘하나의 낱알에서 퍼져 나오는 꽃과 열매를 만들어내는 디자인’에 대한 설명과의 연관성을 생각해볼 만하다. “최고의 푸가는 항상 대중들이 받아들일 수 있는—슈트라우스 왈츠 같은—것이어야 한다. 달리 말해, 예술적인 뿌리가 꽃에서 그런 것처럼 가려져 있고, 우리는 그것이 ‘꽃피움’(여자 강조)을 통해서만 그것을 감지할 수 있다.”²⁸⁾ ‘예술적인 뿌리’를 ‘주제’ 혹은 ‘모티브’라고 보고, 그것의 ‘꽃피움’을 모티브의 유연한 변형과 발전이

28) Schumann, “Präludien und Fugen für das Pianoforte von Mendelssohn Bartholdy (Op. 35, Breitkopf u. Härtel),” *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 7, No. 34, 135-36 (1937년 10월 27일 출판 글); *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, 252-254; *On Music and Musicians*, 214-216.

라고 본다면, 슈만의 음악에서 ‘성격’은 베토벤의 ‘형이상학적’ 변주와도 연관될 수 있고, 바흐의 ‘푸가’와도 연관될 수 있는 가능성이 있다. 슈만의 피아노 음악에서 나타나는 특징은 특정한 주제의 착상 혹은 디자인, 그리고 그것의 반복적이면서도 변형된 등장을 통한 악곡의 성격화 과정이라고 볼 수 있는 것이다.

4. 슈만 성격소품에 대한 양식적 정의의 시도

슈만의 성격소품이 지닌 이러한 양식적인 측면이 바로 뉴욕 모건 라이브러리 소장 《클라라 비크 주제에 의한 즉흥곡》 Op. 5의 스케치에서 잘 드러난다.²⁹⁾ 이 작품의 장르인 ‘즉흥곡’은 앞서 옥스퍼드 사전에서 템펠리가 ‘연주자의 태도’라는 관점에서 정의했던 ‘성격소품’의 하나이며, 즉흥적으로 떠오른 악상을 발전시켰다는 점에서, 혹은 다른 성격소품류의 작품(클라라 비크의 《로만스 바리에》(Romance Variée) Op. 3)과 연관성을 가지고 있다는 점에서 쉽게 ‘성격소품’으로 분류될 수 있다.³⁰⁾ 하지만, 이 작품의 형식은 ‘변주곡’이다.³¹⁾ ‘즉흥곡’이라는

29) “Imptomptus on a theme by Clara Wieck for piano, Op. 5 (sketches): autograph manuscript” (1833). (뉴욕 피어폰트 모건 라이브러리 소장, 청구번호 S3925. I34). www.themorgan.org에서 CORSAIR 카탈로그 검색이 가능하다(2012. 10. 1. 검색).

30) 이 작품은 슈만이 클라라와 함께 바흐의 푸가를 피아노 듀엣으로 쳐보면서 떠올랐다는 C-F-G-C 모티브의 아이디어를 가지고 베이스 선율을 시작하는데, 이 모티브는 주제부의 맨 마지막 종지 부분의 베이스를 형성하게 된다. 이 베이스 선율 위에 클라라의 《로만스 바리에》 Op. 3에서 가져온 선율이 상성부 선율로 등장한다. 찰스 로젠과 존 다베리오는 이 곡과 베토벤의 《에로이카 변주곡》 사이의 유사성을 지적하였다. Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 660; John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”* (New York: Oxford University Press, 1997), 63.

31) 1832년에 처음 작곡했을 당시, 슈만은 이 작품을 12개의 (변주)곡으로 작곡했고(주제 부분이 No. 1로 지정되어 11개의 변주가 따름), 훗날 1850년에 개정을 하

명칭 아래에 ‘변주곡’을 작곡하고 있는 것도 특이하지만, 더욱 눈에 띄는 것은 슈만이 이 작품을 “새로운 형식의 변주곡”이라고 언급한 바 있다는 것이다.³²⁾ 이 곡의 어떤 점이 ‘새로운 형식’이라고 이야기할 만한 것인지는 다양하게 그 근거를 추론해 볼 수 있는데, 가장 의미심장하게 보이는 슈만의 말은 슈베르트의 《즉흥곡》 D. 935에 대한 평에서 찾아볼 수 있다. 그는 1836년에 쓴 슈베르트의 즉흥곡에 대한 평에서 “이 장르만큼 어설픈 무능함을 보여준 장르는 없었다. (...) 변주곡은 전체를 창출해야 하는데, 그 중심은 주제다. (...) 새로운 판타지로 씻어낸 전체로서, 이제 누군가는 생각, 내적인 연관성, 그리고 시적인 총체성을 추구하고 있다”³³⁾라고 이야기하고 있다. ‘생각, 내적인 연관성, 그리고 시적인 총체성’ 등의 단어들은 1830년대 주로 작곡된 슈만의 피아노 작품에서 추구되는 주요한 가치이기도 하고, 그의 성격소품을 설명해주는 중요한 잣대라 여겨진다. 일차적으로는 이 《즉흥곡》 Op. 5에서 두 개의 주제(슈만이 작곡한 베이스 주제[마디 1-16]와 클라라의 작품에 사용되었던 주제[마디 17 상성부에서 등장], [예 1] 참고)를 동시에 배치했다는 점에서 슈만이 내적인 연관성을 만들어나가려 하고 있다고 볼 수 있지만, 슈만이 ‘생각, 내적인 연관성, 그리고 시적인 총체성’을 만들어가는 과정은, 결국 ‘주제’를 어떻게 착상하고 다루어가는냐에 달려있는 듯하다. 이러한 과정이 바로 모건 라이브러리에 소장된 Op. 5의 두 장의 스케치에서 드러나고 있다³⁴⁾([예 2a]와 [예 2b] 참고).

면서, 주제 부분은 번호 없이 제시하고, 기존의 No. 4 악장과 No. 11 악장을 각각 새로운 악장으로 대체하고, 혹은 생략함으로써 10개의 변주를 제시하고 있다.

32) Eric Frederick Jensen, *Schumann* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 98에서 재인용. 이 곡의 변주곡으로서의 형식적 특징에 대한 설명은 본 논문에서는 논외로 한다. 작품에 대한 논의는 강용식, “슈만의 즉흥곡 Op. 5, ‘새로운 형식의 변주곡,’” 『음악이론연구』 11집 (2006), 133-147 참고.

33) Schumann, *Gesammelte Schrift über Musik und Musiker*, Bd. 1, 219, 221, 223.

34) 필자는 “Rewriting the Past, Composing the Past: Schumann and the Rediscovery

[예 1] 슈만, 《클라라 주제에 의한 즉흥곡》, 주제 제시부

The image shows a musical score for Schumann's 'Impromptu on Clara's Theme' (Op. 9, No. 1). The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Un poco Adagio.' and '1.' with a 'Compositi 1828.' note. The second system is marked 'Romanza' and 'p'. The third system is marked 'La 2da volta p' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

of Bach,” Ph.D. Dissertation (The Graduate Center, City University of New York, 2011)에서 이 두 장의 스케치를 바흐의 ‘인벤션’(invention) 개념과 연관시켜 슈만의 바흐 수용 측면을 부각하여 설명한 바 있다. 바흐는 《인벤션과 신포니아》(1723)을 출판하면서 그 서문에서, 《인벤션과 신포니아》가 “좋은 창의력 [아이디어, 특히 주제적인 것들]을 가지고 있는 것 뿐 만 아니라, 잘 발전시키는 것”을 배우는 명확한 방식을 드러내는 작품들이라고 서술하고 있다. (영역: “Not alone to have good *inventions* [ideas, particularly thematic ones] but to develop them well.”) Johann Sebastian Bach, “Attitude toward the art of music,” *The New Bach Reader*, edited by Hans T. David & Arthur Mendel, expanded by Christoph Wolff (New York: W. W. Norton & company, 1998), 22에서 발췌. 이 바흐의 설명은, 본 논문에서 이야기하고 있는 ‘반복을 기반으로 한 변형’의 개념과도 배타적이지 않아 보인다.

(예 2a) 슈만, 《즉흥곡》 Op. 5의 스케치 첫 번째 페이지

(네모 표시는 필자에 의한 강조)

Var. 1.

Var. 2.

Var. 7.

V. 3.

Var. 4.

Var. 5.

Var. 6.

[예 2b] 슈만, 《즉흥곡》 Op. 5의 스케치 두 번째 페이지

(네모 표시는 필자에 의한 강조)

Var. 8. *Adagio*

Var. 9.

Var. 10. *More. 2.*

Var. 11. Var. 15.

Var. 12. *leg* Var. 14.

Var. 13.

www.kci.go.kr

이 두 장의 스케치는 15개의 변주곡 앞부분을 담고 있다. (그 가운데 ‘Var. 9’이라 표시된 부분은 비어있다.) 완성된 곡과 비교했을 때 변주 2, 3, 4, 5, 8, 11로 표시된 부분에서는 어떤 식으로든 (직접적이거나 간접적으로) 1833년의 첫 출판본과의 유사성을 찾을 수 있는 반면, 그 외의 변주들은 최종 출판본에서는 등장하지 않는 부분들의 스케치이다. (즉, 출판된 악보에서 이 부분들을 찾아볼 수 없다.) 모든 도입부는 한 두 마디 정도로 아주 단편적인 아이디어만 가지고 있는데, 겉모습이 현격하게 달라 보이지만, 모두 클라라의 주제에 바탕을 두고 만들어진 새로운 창조물이라 할 수 있다.³⁵⁾

이 작품에 대해 잘 알고 있지 못할지라도, 이 두 장의 스케치에서 시각적으로 파악되는 중요한 작곡의 방식이 있다. 우선, 하나의 주제에 바탕을 두고 있음에도 불구하고, 번호가 붙여진 모든 도입부가 현격하게 다른 리듬적 모티브에 의해 새로운 모양새를 갖추고 있다는 점이 눈에 띈다. 가령, ‘Var. 1’과 ‘Var. 2’라고 적힌 두 개의 도입부만 비교해 보아도, 1번 변주는 중심 선율을 심어놓은 후에, 셋잇단음 16분음표들로 그 주변을 꾸미고 있고, 연주를 위해서는 양손의 교차(hand-crossing)가 이루어지게 된다. 이러한 단순한 변주도 변주로서의 의미는 있다고 볼 수 있지만, 보다 본질적인 의미의 ‘성격’ 변주라고 보기에는 아직 단순하고 기계적인 변주로 보인다. (이 변주는 완성본에는 포함되지 않았다.) 2번 변주에서는 주제를 선율로 삼고 있지만, 선율 아래에 화성을 붙여 코드화시키고, 새로운 대선율을 등장시켜서 주제 선율의 모습보다는 다른 음악적인 요소들의 특징이 더욱 강화되어 드러난다. ‘Var. 4’는 이 스케치에서 처음 등장하는 단조 변주라서 가장 눈에 띄는데, 단조라는 특징 뿐만 아니라 클라라 주제의 음정관계가 암시되고 있을 뿐이라는 점에서 외형적으로 가장 달라 보이는 변주라고 할 수 있다.

35) 클라라의 주제가 명확하게 드러나는 것은 특히 1, 2, 3, 5, 12, 13, 15 변주로 표시된 도입부이다.

어떤 도입부를 보아도, 하나의 선율에서 나온 변형이라고 보기에 놀라 우리만큼, 짜임새와 리듬에 있어서의 다양성이 한 눈에 드러난다.

또한 눈여겨볼 만 한 것은, 이 스케치에서 보여주고 있는 짧은 아이디어의 나열, 그리고 그 안에서 볼 수 있는 ‘반복’의 아이디어이다. 모든 15개의 변주 도입부는 그야말로 도입부로서 매우 짧게 등장하는데, ‘Var. 1’과 ‘Var. 4’ 같이 두 단을 차지하고 있는 경우에는, 한번 제시된 음형(아이디어)이 매우 집요하게 반복적으로 등장하는 것을 시각적으로 볼 수 있다([예 2a], [예 2b]에 표시된 네모 박스 참고). 가령, ‘Var. 1’의 경우에는, 첫 번째 마디에 등장하는 셋잇단음 16분음표의 음형이 시각적으로 패턴처럼 모든 마디에 펼쳐져 있다. ‘Var. 4’의 경우 16분음표 둘을 붙임줄로 연결한 당김음으로 시작한 옥타브 선율선이 리듬적으로는 두 마디 단위로 주기성을 가지고 이 또한 패턴처럼 펼쳐진다는 것을 볼 수 있다. ‘Var. 8’, ‘Var. 10’, ‘Var. 13’ 등의 도입부에서도 한번 등장한 리듬적 모티브는 패턴처럼 반복되면서 주제를 중심으로 삼으면서 다른 음으로 퍼져나가고 있는 것을 볼 수 있다. 한 마디 안에서도, 한 박 안에 제시된 특징적인 음형은 매우 규칙적으로 반복되어 사용된다(Var. 8, Var. 12, Var. 13, Var. 14). 명확하게 반복적 패턴을 보여주지 않는 것처럼 보이는 한 마디짜리 도입부에서도, 슈만은 변주의 ‘핵심’(낱알)이라고 할 만한 새로운 아이디어는 분명히 제시해주고 있으며, 실제로 완성된 작품에서 등장하는 양상을 추적해보면, 대부분 제시된 아이디어의 반복으로 곡이 구성되어 있다. 즉, 새로운 아이디어가 중요한 것이지, 아이디어를 만들어낸 후 슈만에게 이 아이디어를 발전시키는 방식(음형적으로 패턴화된 반복)은 매우 양식적이어서 스케치에 굳이 반복하여 그려 넣을 필요가 없었다고 유추해 볼 수도 있겠다.

이렇게 하나의 아이디어를 착상한 이후에 그것을 주제 선율의 흐름과의 연관 속에서 반복적으로 등장시키고, 그를 토대로 작품을 전개해 나가는 방식이 그리 놀랍지 않게 느껴질 수 있다. 하지만, 이러한 특정한

작곡의 방식은 슈만의 성격소품 작품에서 매우 광범위하게 등장하고 있어서 그의 음악적 양식을 밝히는 데에 시사하는 바가 매우 크다고 볼 수 있다. 음악외적인 요소들을 ‘음악적으로 번역한’ 주제선율(혹은 모티브)로 착상하는 데에 슈만은 매우 공을 들인 것으로 보이며, 착상된 아이디어를 매우 창의적인 방식으로 새로운 모양새로 변형을 시킨다. 하나의 아이디어는 하나의 소곡 안에서 매우 파편적, 반복적으로 사용된다. 그 화성적인 맥락이 달라지고 있기는 하지만 말이다.

슈만의 모티브, 혹은 주제 선율에서는 문학에서 볼 수 있는 암시적인 의미가 음악적으로 표현되었다고 볼 수 있으나, 선율 자체에서 묘사적인 시도를 찾아내기 어렵다. 추상적, 암시적으로 표현된 하나의 아이디어가 집요하게 반복되고, 변형되면서, 음악은 특정한 성격을 지닌 작품으로 거듭나게 되는 것이다. 슈만이 의미한 ‘문학으로서의 음악’은 문학적인 이야기와의 연관성 외에도, 특정 작품 고유의 ‘성격’을 부여하는 음악양식적 특징에 의해 설명될 수도 있는 것이다. 다음의 예는 슈만의 《카니발》 Op. 9 중 <피에로>의 일부이다. 이 짧은 곡에서는 네 마디 안에 제시된 주제 선율의 리듬적 패턴이 반복적으로 등장한다 (사실상 이 <피에로>의 전체를 이러한 패턴으로 나누어볼 수도 있다. [예 3] 참고).

[예 3] 슈만, 《카니발》 중 〈피에로〉 일부

Pierrot

위의 예는 하나의 프레이즈가 지닌 리듬적 패턴이 (이 경우에는 선율적인 음형까지) 극단적으로 반복되고 있다고 볼 수 있는데, 다른 예에서는 반복적인 요소(아이디어)가 조금씩 자라나 꽃을 피우는 경우도 많다. 가장 단순한 예로 슈만의 대표적인 소품, 《어린이 정경》(Kinderszenen) Op. 15 중의 <트로이메라이>(Träumerei)를 떠올려보자. 이 곡에서 마디 1에서 4까지의 한 프레이즈에 사용된 리듬적인 패턴은, 마디 5-8, 마디 9-12, 마디 13-16, 마디 17-20, 마디 21-24에서도 매우 유사하게 펼쳐지는데, 화성적인 진행이 달라지지만 한 프레이즈의 리듬적인 구성은 크게 변형되지 않고 반복적이다. 음형의 패턴이 관찰되는 가운데, 선율이 프레이즈 안의 최고음에 이르게 될 때마다 부속 딸림7화음이 특징적으로 등장한다. 매 프레이즈의 화성적 변화는 매우 유사해 보이면서도, 프레이즈가 반복되어 갈수록 매우 극적이고도 세밀한 변화를 보여주고 있다. 첫 네 마디에서 으뜸화음으로 시작하여 버금딸림화음을 거쳐 딸림화음으로 가는 평범한 진행인 데에 반해, 두 번째 네 마디 프레이즈

안에서는 부속 딸림7화음을 등장시켜 긴장감을 만들고 버금딸림화음의 대리화음인 vi도 화음으로 해결되는 느낌을 주다 vii°을 통해 V로 옮겨 딸림화음으로 마무리된다. 세 번째 프레이즈에서는 9음을 반음 내린 부속 딸림화음이 V_{9b}/에서 ii도 화음으로 진행되며, 네 번째 진행의 시작을 B^b장조의 위치로 옮겨놓고, 프레이즈의 마지막 부분에서는 다시 금 F장조로 이동해간다. 다섯 번째 진행은 첫 번째 진행과 같고, 마지막 진행은 G음 위에 다시금 부속 딸림9화음을 쌓아올려 화성적으로 최고의 긴장감과 성취감을 만들어낸 이후 종지한다([표 1] 참고). 외형상 매우 유사해 보이는 각각의 프레이즈가 매 반복의 순간 만들어내고 있는 감각의 질은 매우 새롭고 참신하다. 전체의 형식은 매우 단순해 보이지만, 프레이즈 반복의 패턴 안에서 더해가는 화성적인 변형은, 하나의 낱알에서 나와 줄기와 열매로 퍼져나간다는 호프만의 비유를 떠올리게 한다.

[표 1] 슈만, 《어린이 정경》 중 <트로이메라이>의 화성 변화

마디 수	첫째 마디	둘째 마디	셋째 마디	넷째 마디
1-4	F : I	IV	V _{4 3} ^{6 5}	V
5-8	I	V ₉ /	vi vii°/V _{4 3} ^{6 5}	V
9-12	I	V _{9b} /	ii	ii
13-16	B ^b : I	V _{9b} /	vi V/vi	F : V
17-20	F : I	IV	V	V
21-24	I	V ₉ /	V _{4 3} ^{6 5}	I

결론적으로, 슈만의 음악에서 ‘성격’이라는 것을 정의할 때, 하나의 음악적 아이디어를 어떻게 즐기치게 반복, 변형하여 ‘성격화’하는가가 중요한 쟁점이라고 본다. 슈만의 음악에서 음악적으로 표현되는 ‘성격’은 참신한 아이디어(선율 혹은 음형)를 반복적으로 등장시킴으로써 ‘내

적인 연관성'을 가지게 되고, 이것이 그 패턴을 가지고 퍼져나감으로써 '발전'의 느낌보다 아이디어의 특징(성격)을 더욱 강화시켜 나가는 과정이라고 설명될 수 있다고 본다.

이러한 관점에서 바라보면, 슈만이 바흐의 푸가를 성격소품의 최고의 형태라고 이야기했던 것의 의미도 이해를 할 수 있다. 바흐 푸가의 주제는 매우 짧지만, 그 안에 매우 특징적인(characteristic) 음형을 이미 담보하고 있다. 푸가에서는 이 주제가 응답, 대주제, 에피소드 등의 이름으로 반복적이지만, 매 순간 각각 다른 역할을 가지고 등장한다. 푸가를 형식적으로 접근하자면, 주제, 응답, 대주제, 에피소드 등은 매우 상이한 역할을 수행하고 있지만, 이만큼 (주제에서 제시된) 리듬적 패턴이 반복적으로 등장하고, 각각의 등장에서 그 주제가 가지고 있던 음악적인 성격이 세밀한 변화를 거치며 다양한 모양새로 드러나는 음악형식의 예도 흔치 않아 보인다. 슈만의 성격소품이 푸가에서처럼 주제, 응답, 대주제의 요소들의 등장방식을 따르고 있지는 않지만, 하나의 아이디어를 상상력, 창의력을 통해 다양한 맥락 속에 제시하는 악곡구성의 과정은 슈만의 음악에서 매우 특징적으로 드러나는 그만의 스타일(양식)이라고 볼 수 있다.

5. 나가며

낭만주의 시대의 '성격소품'은 그 개념적 정의의 어려움 때문에, 혹은 작품의 미니어처적인 성격 때문에 음악형식적, 양식적으로 크게 주목받지 못해왔다. 명확하게 설명할 수 있는 것이 많지 않기에, 지나치게 일반적인, 혹은 지나치게 소극적인 설명만이 19세기의 성격소품에 대해 두루 적용되어 왔던 것이라 생각된다. 특정 작곡가가 의미하고 있는 음악에서의 '성격'을 되새겨보고, 그것에 대한 음악적인 표현이 어떻게

이루어지는지는 슈만의 예에서 살펴보았듯 구체적으로 설명될 수 있는 가능성이 있다. 슈만의 음악에서, 음악이 지니고 있는 ‘시적인 아이디어’를 담은 주제, 모티브 혹은 음형은 하나의 패턴을 형성하고, 지속적으로 반복되고 작곡가의 상상력 속에 변신을 거듭하여 그 작품만의 독특한 특성을 만들어 낸다. 슈만은 한 순간의 충동을 명확한 음악적 표현으로 잡아내는 독창적 아이디어들을 추구했던 작곡가였다. 이 독창적인 아이디어와 그것의 반복과 변형, 이것이 바로 슈만의 성격소품을 음악적으로 설명하는 중요한 잣대가 되며, 그 어떤 이유보다, 일련의 1830년대 피아노 작품들을 ‘성격소품’이라고 부를 수 있는 중요한 근거가 된다고 본다.

참고문헌

- 강용식 “슈만의 즉흥곡 Op. 5, ‘새로운 형식의 변주곡.’” 『음악이론연구』 11 (2006), 133-147.
- Appel, Bernhard R. “Charakterstück.” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2. Kassel: Bärenreiter & Stuttgart: Metzler, 1995.
- Bach, J. S. “Attitude toward the art of music.” *The New Bach Reader*, edited by Hans T. David & Arthur Mendel, expanded by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & company, 1998.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson. California: University of California Press, 1989.
- Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Hoffmann, E. T. A. “Review of Beethoven’s Fifth Symphony.” *E. T. A. Hoffmann’s Musical Writings: Kreisleriana; The Poet and the Composer; Music Criticism*. Cambridge University Press, 2004.
- Jensen, Eric Frederick. *Schumann*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Kramer, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. California: University of California Press, 2007.
- Lee, Meebae. “Rewriting the Past, Composing the Future: Schumann and the Rediscovery of Bach.” Ph.D. Dissertation, The Graduate Center, City University of New York, 2011.
- Lo, Vivien Pui-Wen. “Fugues are the Character pieces.” Ph.D. Dissertation, Cornell University, 1982.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd.

1, edited by Martin Kreisig. Farnborough: Gregg International, 1969. 영역본 *On Music and Musicians*, edited by Konrad Wolff, translated by Paul Rosenfeld. New York: The Norton Library, 1969.

Taruskin, Richard. *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Temperley, Nicholas. "Character piece." *The Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302> (2012. 10. 1. 검색).

"Character piece." *Encyclopaedia Britannica* (Academic Edition). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/106256/character-piece> (2012. 10. 1. 검색).

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

"Character piece." *Random House Encyclopedic Dictionary of Classical Music*. New York: Random House, 1997.

"Character piece." *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary*. <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textc/Characterpiece.html> (2012. 10. 1. 검색).

"Character piece." *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Character_piece (2012. 10. 1. 검색).

Abstract**An Attempt at Stylistic Definition of Schumann's
Character Pieces**

Meebae Lee

Robert Schumann's early piano works are usually considered as the prominent examples of 'character piece' due to its manifestation of programatic idea and the association with extra-musical elements. However, 'character' Schumann pursued in his music seems more properly explained in terms of his personal musical style, rather than its literary or programatic association. This paper first examines the general definition of 'character piece', which is problematic to properly explain Schumann's character piece. Tracing the meaning of 'character' in Schumann's music, which is strongly involved with his intent to express 'the poetic idea' through music, I suggest that Schumann's character pieces can be defined with concrete musical style, as exemplified in the sketches for Impromptus on a theme by Clara Wieck, Op. 5, and other famous miniature pieces such as "Pierrot" in Carnival, Op. 9 and "Träumerei" in Kinderszenen, Op. 15. As a result, invention of characteristic motivic or thematic idea, and its repetitive entrance and transformation, bringing subtle changes to its psychological quality, are suggested as the definitive stylistic elements in Schumann's character pieces.

Keywords: Robert Schumann, character piece, poetic music, Sketches for *Impromptus on a Theme by Clara Wieck*, Op. 5, “Pierrot” in *Carnaval*, Op. 8, “Träumerei” in *Kinderszenen*, Op. 15, repetition and transformation.

투고일	심사일	게재 확정일
2012년 10월 28일	2012년 11월4일~23일	2012년 12월 1일