

영국 작곡가 시릴 스콧의 피아노 반주에 의한 4개의 성악곡 연구

류 미 해

1. 들어가는 글
2. 시릴 메이어 스콧
3. 작품 분석
4. 나가는 글

개 요

영국 출신의 작곡가 시릴 스콧(Cyril M. Scott, 1879~1970)은 세기의 전환기를 지나 살아온 인물이다. 그가 남긴 업적들은 작곡가로서의 음악작품뿐 아니라 시인으로 그리고 신비주의자로서 다방면에 이른다. 이 중 그가 남긴 음악 작품들은 대중적인 성격의 교향곡에서부터 피아노 반주에 의한 성악 소품에 이르기까지 다양한 장르를 아우르고 있으며 그 분량 또한 적지 않다. 하지만 애석하게도 그의 음악 작품들은 그의 사후 그가 남긴 작품들에 대한 권리문제를 비롯해 당시 스콧 작품에 대한 혹평으로부터 그의 명성을 보호하기 위한 보수적 입장의 견지 등으로 인해 현재 대부분이 무대에서 연주되어지는 것은 물론 악보조차 접하기 쉽지 않은 현실이다. 이에 우리나라에 소개되지 않은 작곡가 시릴 스콧에 대해 소개하고, 그의 음악작품들 중 작곡가로의 성공과 좌절을 동시에 선사했던 소품 중 피아노 반주에 의한 4개의 성악곡을 분석, 소개하고자 한다.

주제어: 시릴 스콧, 예술가곡, 성악곡, 영미가곡, 가창곡 분석, 20세기 전환기 가곡.

1. 들어가는 글

시릴 메이어 스콧(Cyril Meir. Scott, 1879-1970)은 1879년 영국에서 출생하여 1970년 91세의 나이로 사망하기까지 시인이자 작곡가 그리고 신비주의자로서 다양한 분야에 업적을 남겼다. 특히 인생 후반기에 그가 가졌던 신지학(theosophy)이나 동종요법(homeopathy)에 대한 관심은 작품 창작활동 뿐 아니라 대인관계에도 부정적인 영향을 주었다. 그럼에도 불구하고 그의 많은 작품이 그를 사랑하고 기리는 지인들과 동료들에 의해 세상에 소개되었으며 한 때 주목 받는 작곡가로 관심을 받았다. 하지만 스콧을 기리고 기억하던 대부분의 사람들이 세상을 떠난 지금 그의 작품은 사라져 가고 있다.

연주자들이 새로운 레퍼토리를 찾기 위해 도서관이나 전문 서점 등을 방문하는 것은 흔한 일이다. 여러 장르 중 예술가곡의 경우 이태리어나 독일어, 프랑스어로 된 예술가곡들에 비해 다른 언어권의 예술가곡들은 그 자료가 제한적이거나 우리나라에 알려져 있지 않은 경우가 많아 악곡을 선곡하는데 쉽지 않음을 경험한다. 특히 영미 가곡의 경우 언어가 가지는 근래의 국제적인 통용성을 고려해 본다면 우리나라에 소개된 영미 예술가곡은 그 수와 종류에 아쉬움이 크다. 이러한 아쉬움들을 같이 하는 연주자들과 학자들에 의해 근래 국제적인 레퍼토리로 새롭게 자리 매김을 하고 있는 영미 작곡가로서 피터 워락(Peter Warlock, 예명으로 Philip Heseltine이라고도 함)을 찾아 볼 수 있다. 그는 스콧과 동시대의 작곡가로 그의 작품들은 창작활동의 사회적 배경과 성격에 있어 스콧의 작품들과 공유하는 부분을 지닌다. 스콧의 작품들이 피터 워락의 작품과 같이 재조명되지 못한 이유가 무엇일까? 영국 출신 작곡가이지만 대부분의 음악적 교육과 훈련이 독일어권 나라에서 이루어졌으며, 작곡가보다 피아노 연주자로 명성을 얻었기 때문일까? 또는 신비주의자이자 번역가로, 또한 동종주의자로 음악 이외의 많은 부분에 대

한 관심과 업적이 그를 작곡가로 규정하기 어렵게 만들기 때문일까? 스콧의 신비주의에 대한 심취와 다소 관습적이고 일상적인 동종주의 등에 대한 관심은 그에게는 하나의 주제에 대한 성취의 열망과 탐닉이 다른 실패에 대한 피난처와 같은 역할을 했을지 모른다. 그러했기에 그가 생전 관심을 가지고 업적을 남겼던 분야들은 어떠한 연관성을 가지고 하나의 주제가 다른 주제나 작품에 영향을 미쳤기보다는 매우 독립적인 분야로 스콧의 인생에서 자리매김 한다. 우리나라의 민간요법과 같은 성격을 지닌 영국의 동종요법에 대한 전문 지식이 드뭇시적인 화음 성격을 지닌 피아노 반주에 의한 성악곡을 작곡하는 데 어떠한 영향을 미쳤는지는 오직 스콧을 세기가 전환하는 시기의 사회적인 변화와 갈등을 겪는 인간이란 맥락 안에서 이해할 때 그 의미를 찾아 볼 수 있을 것이다.

연주를 위해서건 학문적인 연구를 위해서건 우리는 작품의 시대적 성격이 뚜렷하며 독특하고 우수한 것들을 당연히 한다. 이러한 점들이 오히려 다양한 작품들을 접하는 데 제한점이 되는 것은 아닐까? 한 작곡가 작품의 가치는 그가 처한 사회와 문화적인 맥락 안에서 이해되어야 비로써 온전할 수 있을 것이다. 이러한 맥락에서 스콧의 작품은 지극히 영국적이고 대중적인 취향의 부합에 대한 사회적인 요구와 자신이 갈망하는 것을 얻기 위해 끊임 없이 타협해야 했던 인간적인 갈등 안에서 이해할 수 있을 것이다. 그러므로 스콧의 피아노 반주에 의한 성악곡들은 그동안 우리나라에 소개되어진 영미가곡의 성격과는 또 다른 세기의 전환기를 지내온 당시 많은 작곡가들을 어느 정도 대변할 수 있는 부분이 있으리라 생각하며, 이를 계기로 다양한 작품들을 접할 수 있는 기회가 되리라 생각한다.

2. 시릴 메이어 스콧

스콧의 작품들은 정확하게 카탈로그로 정리되어진 적이 없다. 조사한 바로는 주요 오케스트라 작품들을 포함하여, 5-6개의 오페라, 실내악곡 및 피아노 곡 등 다양한 장르에 이르는 천 여곡이 넘는 작품을 남기고 있다. 1960년 이후로 작곡가 스콧에 대한 공식적인 연구나 기록들을 거의 찾아볼 수 없으며, 자연스럽게 연주자들의 관심에서도 멀어지게 되었다.

그럼에도 그의 코랄(choral) 곡인 <Nativity Hymn>, <Let Us Now Praise Famous Men>, 그리고 <Ode to Great Men> 같은 작품들은 아직도 영국에서 종종 연주되고 있다. 비평가들 중에는 이러한 곡들이 고등학교 밴드 수준의 곡이라는 혹평을 하고 있는데, 아마도 이러한 평가가 다른 매체의 작품들에까지 영향을 끼치고 있는 듯하다.

이 중 스콧의 피아노 반주에 의한 100여곡에 달하는 독창곡들은 독특하며 흥미로운 음색을 전달하고 있음에도 크게 조명되고 있지 않다. 특히나 그가 생전에 작곡가로서 뿐 아니라 피아노 연주자로서 명성을 얻고 있었다는 사실을 고려해 본다면 더욱이 아쉬운 현실이다. 절반 이상의 독창곡들이 생전에 출판되었음에도 악보가 거의 남아 있지 않으며, 접근 가능한 악보는 그 중에서도 소수의 곡들 뿐이었음을 밝힌다. 다시 말해 그의 피아노 반주에 의한 독창곡들은 현재에는 거의 사라졌으며, 그나마 현재까지 연주되어지는 곡들은 피아노 독주곡들 뿐이다. 그의 피아노 독주곡들은 악보가 재출판되거나 연주곡으로 녹음되기도 한다. 이러한 작품들을 통해 본 작곡가로서의 스콧은, 혹평을 받은 그의 코랄곡과는 달리 한때 사랑받았던 그의 작품들을 새로운 시각으로 볼 필요성이 있음을 시사한다.

스콧의 생애에 대한 대부분의 기록은 알렉산더 이글필드 홀(Alexander Eaglefield Hull)의 『시릴 스콧: 삶과 작품』(Cyril Scott: The Man and His

Works)¹⁾과 스콧이 남긴 두 권의 자서전에 의한다. 홀의 기록은 대부분 스콧의 젊은 시절을 담고 있으며, 작곡가로서의 여정을 아는 데 매우 중요한 기록으로 남아있다. 아쉬운 점은 홀의 기록이 객관적인 시각보다는 스콧의 긍정적이고 성공적인 부분을 더 강조하고 있으며, 후기 작품에 대한 논의를 거의 담고 있지 않다는 것이다. 스콧이 남긴 두 권의 자서전으로는 『내 방황의 젊은 날들』(*My Years of Indiscretion*)²⁾과 『투쟁의 실체』(*Bone of Contention*)³⁾가 있는데, 전자는 젊은 시절을 기술하였으며, 후자는 후반기에 대한 기록으로 그의 생을 이해하는 데 매우 중요하다. 하지만 매우 사적이었던 그의 성격으로 미루어 공개되지 않은 내용에 대한 아쉬움이 남는다.

시릴 스콧은 리버풀 근교의 버컨헤드(Birkenhead)에서 1879년 9월 27일 헨리 그리피스와 메리 그리피스(Henry and Mary Griffiths) 사이에서 태어났다. 피아노를 연주하고 작곡을 했던 그의 어머니에 의해 건기 전부터 피아노를 칠 수 있는 등 어린 나이에서부터 음악을 접하게 되었다. 하지만 그가 다섯 살이 되던 해 어머니가 돌아가시면서 육체적으로 약하며 종종 우울증에 시달리는 등 매우 섬세하고 불안한 유년기를 보내게 된다. 그가 12살 되던 해 아버지에 의해 독일의 프랑크푸르트에 있는 음악학교로 보내지면서 본격적으로 작곡과 피아노를 배우게 되었다. 그 곳에서 소위 프랑크푸르트 악파 또는 프랑크푸르트 갱(gang)이라고 불리게 되는 동료들을 만나게 되는데, 퍼시 그래인저(Percy Grainger), 로저 킬터(Roger Quilter), 볼퍼 가디너(Balfour Gardiner), 그리고 노만 오닐(Norman O'Neil)이 그들이다. 이들은 세기의 전환기에 전통적인 영

1) A. Eaglefield Hull, *Cyrill Scott: The man and His Works* (London: The Waverly Book Co. Ltd., 1917).

2) Cyril Scott, *My Years of Indiscretion* (London: Routledge and Kegan Paul, 1924).

3) Cyril Scott, *Bone of Contention, Life Story and Confessions* (NY: Arco Publishing Company, 1969).

국 음악에 동화하지 않고 그들만의 음악적 색깔들을 고수하게 된다. 이들의 음악은 소위 ‘전-라파엘주의’(pre-Raphaelites) 음악이라 하여, 인상주의나 상징주의적 경향을 띄며, 사물의 사실성보다는 아름다움과 이를 표현하는 방법에 보다 중점을 두고 있다. 예를 들면 스크리아빈의 ‘신비화음’(mystic chord)의 윗 성부와 같은 1-4-7 화음 같은 것들이다. 성악곡의 주제 선별에 있어서도 이러한 경향을 엿볼 수 있다.

그 당시 독일에서 큰 사랑을 받고 있던 시인 슈테판 게오르그(Stefan George)와의 만남은 그에게 큰 영향을 주게 된다. 슈테판 게오르그의 시는 쇤베르크(A. Schoenberg, 1847-1951), 베르크(A. Berg, 1885-1935), 베베른(A. Webern, 1883-1945) 같은 유명 작곡가들 뿐 아니라 다른 많은 음악 작품들에 가사나 대본으로 쓰였다. 이 두 사람의 만남은 스콧에게 시에 대한 남다른 관심을 가지게 했으며, 게오르그의 시를 영어로 번역하여 소개하며 이에 대한 소개의 책까지 남기게 했다. 동시에 게오르그를 통해 화가였던 멜히오르 레히터(Melchior Lechter)와 시인이었던 에른스트 다우슨(Ernest Dowson)을 만나게 된다. 이들의 만남은 스콧의 노래 곳곳에서 그 영향을 찾아볼 수 있다. 스콧은 19세가 되던 해인 1899년에 고향인 영국으로 돌아오게 된다.

그는 다음과 같이 그 시절을 회상하였다.

19세가 되던 그 즈음 나는 참을성이 없고 매우 오만한 사람이었다. 독일을 떠나 부모님이 계신 곳으로 돌아가며, 베클헨드나 리버풀조차도 나의 지적 권위에 한참 못 미치는 곳에만 높은 부르주아들이나 생각할 줄 모르는 ‘아무것도 아닌 사람들’, 그리고 예술적이지 못한 대중들이 가득한 건디기 힘든 곳이라는 생각에 사로잡혀 있었다.⁴⁾

4) Cyril Scott, *Bone of Contention, Life Story and Confessions*, 74. (이후 Contention)

스콧은 학생들을 모으기 위해 리버풀에서 피아노 연주회를 열었는데 이를 계기로 피아노 연주자로서 이름을 굳히게 되었으며, 리버풀 음악 대학에서 교편을 잡게 되었다. 이 곳 대학에서 불문학 교수였던 찰스 보니에르(Dr. Charles Bonnier)와의 우정은 스콧의 작곡가로서의 인생에 진정한 불문학 작품에 대한 이해를 열어주게 된다. 스콧은 그와의 만남을 다음과 같이 적고 있는데, “다양한 재주꾼인 찰스 보니에르에 의해서 나는 시의 운율에 대한 의미를 깨달았으며, 작시하는 데 용기를 얻을 수 있었다.”⁵⁾ 이후 스콧은 1907년에서 1915년에 이르기까지 유명한 프랑스 문호였던 보들레르(Baudelaire)의 시를 번역하는 것 뿐 아니라 『침묵의 그늘』(The Shadows of Silence), 『지나간 시절의 노래』(Songs of Yesterday), 『고대의 목소리』(The Voice of the Ancient), 『협곡의 일치』(The Vales of Unity)를 포함한 다섯 권의 시집을 발간하게 된다. 스콧이 영국으로 돌아와 얼마 지나지 않아 당시 잘 알려진 피아노 제조사 중 하나였던 브로드우드(Broadwood)의 책임자였던 레슬리(W. H. Leslie)의 주선에 의한 연주회를 통해 스콧의 초기 작품 다수가 연주되는 기회를 갖게 된다. 레슬리는 당시 금융 쪽에서도 중요한 업무를 담당하며 경제적인 영향력을 가지고 있었으며, 유명세를 떨치던 바이올린 연주가인 프리츠 크라이슬러(Fritz Kreisler)가 실내악 연주회를 열 수 있도록 주선하기도 하였다. 이러한 일련의 연주회들은 스콧의 이름을 연주자로서 뿐 아니라 작곡가로서 알리기에 충분한 계기를 제공하게 된다.

1904년 엘킨 출판사(Elkin & Company)와 계약을 맺고 그의 작품들이 처음으로 출판되는데, 출판사와의 계약으로 인해 의도보다 많은 양의 피아노 소품들과 노래들을 작곡하게 되었음을 그의 자서전에서 언급하였다. 이때 나온 피아노 반주에 의한 성악곡 중 인기 있는 <자장가>

5) Cyril Scott, *Contention*, 80.

(Lullaby), <검은 새의 노래>(Blackbird's Song), 그리고 피아노 소품인 <검은 춤>(Danse Negre)과 <흔들리는 물결>(Water Wagtail)등이 나오게 된다.⁶⁾ 당시 스콧의 곡에 대한 평을 살펴보면 ‘흥미로우며 아름다운 곡들’로 평가되어 있으며, 기존의 서정적인 곡과는 다른 아름다움을 선사하는 것으로 평가되어 있다.

소품에서의 성공은 그의 이름을 영국을 넘어 국제적으로 유명하게 하였으며, 몇 개의 작품들은 현재까지도 사랑받는 작품으로 연주되고 있다. 하지만 이러한 소규모의 작품에서의 성공은 작곡가로서 그에게는 보다 넓은 분야로의 진출을 어렵게 만드는 원인이 되기도 했다. 이에 관해 그는 자서전에서 다음과 같이 심정을 토로하고 있다.

진정으로, 소품에서의 성공은 나에게 희망과 절망을 동시에 안겨 주었다. 한편으로는 나의 이름을 알리는 계기가 되었지만, 동시에 소품의 작곡가로서의 명성은 보다 규모가 크고 심각한 주제를 다룬 작품들에서 나의 명성에 먹물을 끼치는 효과를 가져 왔다.⁷⁾

이러한 어려움에도 불구하고 스콧은 작곡가로서 점차 자리를 잡아가게 되며, 그의 작곡 스타일 또한 성숙하게 된다. 보다 규모가 큰 작품들에서 뚜렷한 그의 작곡 스타일을 엿볼 수 있는데, 4도와 6도를 자주 사용하며, 강한 동양적 색채를 지니고, 반음계로 멋을 낸 온음계에 바탕을 두고 있다. 또한 화음의 사용에서도 기능이나 방향성보다는 정적인 화음의 사용이 특징이다. 이러한 특징들은 특히 그의 성악곡에서 두드러지게 나타나며, 선율보다는 색채나 분위기를 만드는 데 중점을 두고 있다. 리듬 사용에 있어서도 스콧만의 독특한 작품을 엿볼 수 있다. 이러한 스콧의 음악적 특징은 당시 비평가들에 찬반을 일으켰는데, 다음은

6) A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott: The Man and His Works*, 7. (이후 *Cyril Scott*)

7) 위의 책, 91.

그의 리듬에 대한 부정적인 견해를 반영한 예이다. “그의 화음 사용의 단순함과 페달 사용은 때때로 선율의 조성을 구분할 수 있는 바탕이 되지만, 그의 리듬은 대다수의 다른 현대 작곡가들과 비교해 크게 자유롭지는 않다.”⁸⁾

1900년 스몰이 되던 즈음 스콧은 프랑스 문학과 음악을 보다 깊이 이해할 수 있는 계기를 갖게 된다. 당시 유명한 프랑스 가곡 작곡가였던 포레(G. Faure)의 연인이었던 아델라 메디슨(Adela Madison)과의 인연이 그 계기가 되었다. 그녀의 주선으로 스콧은 파리로 건너가 드뷔시(C. Debussy), 라벨(M. Ravel)을 비롯해 드뷔시의 두 번째 부인이 되었던 엠마 바르닥(Emma Bardac)을 만나게 되었다. 1910년 스콧은 드뷔시와의 우정을 기려 《Deuxieme Suite》을 드뷔시에게 헌정하였으며, 이에 드뷔시는 스콧의 작품에 대해 다음과 같은 글을 남기고 있다.

시릴 스콧은 현세대에 존재하는 보기 드문 예술가 중 하나로, 그의 리듬사용과 테크닉, 작풍은 처음에는 생소하고 어울리지 않게 보일 수 있다. 그러나 일관된 작품의 수준은 그 자신만의 독특한 미적 체계를 완성하고 있다.⁹⁾

드뷔시의 이러한 평은 사람들에게 다시금 스콧을 돌아보게 하는 계기를 제공하였는데, 당시 영국의 드뷔시라 불리던 그에게는 상징주의와 비슷한 맥락을 갖는 ‘전-라파엘주의’라든가 드뷔시와의 비교를 벗어나기가 더욱 힘들게 만든 계기가 되기도 했다.

1920년경, 스콧은 음악, 시 뿐 아니라 신학을 비롯하여 다양한 분야에 흥미를 보이게 된다. 특히 신비주의에 대한 관심으로 『시작』(Initiate)이라는 일련의 책을 발간하였는데, 이는 그가 남긴 가장 중요한 글 중 하

8) A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott*, 9.

9) Cyril Scott, *Contention*, 9-10. (쇼트사의 《Deuxieme Suite》 카탈로그에 스콧의 곡에 대해 남긴 드뷔시의 메모).

나로 간주되며, 처음엔 익명으로 발간되었다가 20여년이 지난 후에야 작가로서의 자신을 밝힌 글이기도 하다. 이 즈음 스콧은 미래의 부인이 될 시인이었던 로자몬드(Rosamond)를 만나며 <피카디의 작은 노래>(Little song of Picardie), <검은 새의 노래>, <우연>(Unforeseen) 이외의 다수의 곡에 그녀의 시를 가사로 사용하게 된다. 또한 동양의 신비주의에 대한 관심은 음악적 초점을 변화시키는데, <연꽃의 대지>(Lotus Land), <스핑크스>(Sphinx) 의 두 개가 노래와 <두 개의 중국 노래>(Two Chinese Songs) 등은 이러한 그의 변화를 반영한 작품들이다. 또한 조성의 사용 범위를 넓히며, 온음계보다는 반음계적 음계를 많이 사용하기 시작한다.

그의 생활에 대해서는 두 권의 자서전을 제외하고는 알려진 바가 많이 없는데, 그는 결혼에 다음과 같은 의견을 제시하였다.

결혼이라는 제도는 항상 내게 부정적인 생각을 자아낸다. 결혼의 바탕은 사랑보다는 환상의 상태라 할 수 있다; 상대방에 대해 잘 안다고 생각하지만 실은 자신이 상상하는 바를 보고 있다. 만약 아이를 갖기 위해 결혼이라는 것을 한다면 나에게는 그러한 욕구가 없다. 특히나 나이가 들어가면 더욱 그러 할 것이다. 만약 배우자의 경제력을 위해 결혼하는 것은 이유가 될 수 없다; 즉, 부담 없는 미혼으로 남아있지 않으면 안 되는 확실한 이유를 찾아볼 수 없다.¹⁰⁾

그럼에도 불구하고 그는 소설가였던 로즈 알라티니(Rose L. Allatini)와 결혼했으며, 2차 대전 발발로 합의 이혼을 하기까지 잘 지낸 것으로 알려져 있다. 이들 사이에 비비안 메리(Vivien Mary)와 데스몬드 시릴(Desmond Cyril) 두 자녀를 두고 있다. 오랜 동안 스콧의 사보들과 글들은 그의 오랜 동료였던 마쉴리 하트슨(Marjorie Hartson)이 보관해왔는

10) Cyril Scott, *Contention*, 176-177.

데, 1997년 그의 죽음 이후 스콧의 두 자녀들에게 그 권리가 넘겨졌다. 이 후 리서치 도서관(Research Library)에 위탁관리를 위한 과정을 준비하고 있으며, 그의 사본과 저작권은 스콧의 주요 출판사였던 엘킨(Elkin, 지금은 Novello로 바뀜)과 쇼트(Schott)에서 정리, 보관하고 있다. 하지만 스콧의 자료에 대한 접근성은 본 논문을 준비하면서 쉽지 않았음을 밝히는 바다.

스콧이 작곡한 오페라 작품들 중 《연금술사》(The Alchemist)는 스콧의 대본에 작곡한 곡으로 1925년 초연하였으며, 비교적 성공한 작품으로 알려져 있다. 이 후 《산중의 성인》(The Saint of the Mountain)과 《사당》(The Shrine)이라는 두 개의 오페라를 더 작곡하였으나 공연되지 못하였다. 이 후 몇 년 간 피아노 반주에 의한 소규모 보다는 규모가 큰 성악곡들을 작곡하게 된다.

1933년에는 남성 코러스와 챔버 오케스트라를 위한 작품인 《바다의 재앙》(Disaster at Sea)과 《신비의 찬가》(Mystic Ode)를 작곡하였으며, 오케스트라와 코러스 그리고 오르간을 위한 《페스티발 서곡》(Festival Overture)으로 1934년 데일리 신문상을 수상하기도 하였다. 스콧은 또한 음악 외적인 다양한 주제에 대한 책들을 쓰기도 했는데, 그 주제는 신비주의를 비롯하여 철학, 동종요법 치료법까지 다양하였다. 특히 『음악, 세기를 넘어 알려지지 않은 영향력들』(Music, Secret Influence throughout the Ages, 1933)¹¹⁾은 이 즈음 음악 이외 분야에 대한 스콧의 가장 지적이며, 가치 있는 글들로 평가되고 있다.

1939년 2차 대전이 발발하면서 당시 그의 생활에 대해 다음과 같이 자서전을 통해 얘기하고 있다.

내 자신의 안녕을 위해 전쟁의 시기 동안 나는 서부 시골 마을의

11) Cyril Scott, *Music, its Secret Influence throughout the Ages* (NY: Aquarian Press, 1955).

호텔이나 객실 등에서 지냈다. 그 곳은 피아노도 없었으며 작곡을 할 수 있는 환경이 아니었다. 그래서 나는 문학적인 창작에 전념할 수밖에 없었다.¹²⁾

이 시기 그의 창작활동은 유머에서 암에 이르기까지 다양한 주제를 다루고 있었으며 이 전에 출판된 그의 시들을 다듬기도 하였다.

1940년 스콧은 마호리 하트슨을 만나게 되었는데, 스콧의 친구는 그들의 관계를 다음과 같이 묘사하고 있다.

그들은 수많은 공통점을 나누는 친구가 되었고, 그들에게 남은 28년의 시간을 희생적인 헌신으로 스콧을 돌보았으며, 그를 행복하게 만든 사람이었다.¹³⁾

결혼을 하지는 않았지만 그들의 관계는 스콧의 죽음까지 지속되었다. 작곡가로서 스콧은 그의 말년을 다음과 같이 회상하고 있다.

더 이상 작곡을 하지 않는 것이 가장 좋다는 결정을 내렸다. 혹여 스스로의 성공에 휴식을 취하고자 함이라 여긴다면 그렇지 않다는 것을 밝히며, 조금이라도 나의 에너지를 유용한 곳에 쏟고자 함이다. 존재하는 음악적 힘이 있다면 나의 진지한 작품들은 받아들여지지 않는 것이 명확하다. 또한 지금까지 작곡한 방대한 곡들 중 단 한 번도 연주되지 못한 많은 곡의 수를 고려한다면 작곡을 한다는 것은 무익한 일이다.¹⁴⁾

1946년 그의 결심에도 불구하고 스스로의 대본에 곡을 붙인 오페라 《모린 오마라》(Maureen O'Mara)를 작곡하였으나 완성되지 못하였다.

12) Cyril Scott, *Contention*, 210.

13) A. Eaglefield Hul, *Cyril Scott*, 15.

14) Cyril Scott, *Contention*, 217-218.

이 후 20여 년 동안 스콧이 작곡한 곡들은 주로 실내악곡으로 아쉽게도 자주 접할 수는 없지만 현재까지도 사람들의 꾸준한 사랑을 받고 있는 작품들이다. 스콧과 개인적인 친분을 가지고 있던 에스터 피셔(Esther Fisher)는 다음과 같이 스콧의 작곡 기법에 대해 이야기하고 있다.

시간이 지남에 따라 스콧의 화성적 기법(harmonic idiom)과 양식은 변화해 갔다. 그는 언제나 서정적인 작곡가였지만, 초기에는 다소 슬픈 듯한 분위기의 긴 선율선을 갖춘 랩소디 양식을 사용하기도 했다. 이는 점차 간결하고 간소화 되어 갔다. 당시 그의 음악은 소위 “다른 세계의 소리” 같았으며, 논리적으로 계획되어진 것이었다. 이 역시 스콧의 개인적인 색이었으며, 이 후 스스로의 방식을 구축해 나가기 시작하였다.¹⁵⁾

1969년 90세의 나이로 자신이 작곡한 《피아노 협주곡 제1번》의 연주회에 참석한 것이 스콧이 공식석상에 나타난 마지막 자리였으며, 이후 마지막까지 인생 동반자였던 마요리 하트슨과 조용한 일상을 보낸 것으로 알려져 있다. 1970년 12월 31일 91세의 나이로 영국의 성 니콜라스(St. Nicolas) 묘지에 화장되어 안치되었다.

스콧이 음악적으로 이루고자 노력하였으며 그의 음악적 특징이 된 점들을 살펴보면, 지속적인 즉흥성을 위한 노력, 규칙적이지 않은 박자의 랩소디적인 선율의 흐름, 사이클 형식의 사용, 형식보다는 음색의 분위기 강조, 비기능적, 비조성적 반음계 사용 등을 들 수 있다. 이러한 음악적 특징은 그의 성악곡 다수에서도 드러나며, 당시 스콧의 음악을 ‘효과적이지 못한’ 또는 ‘약한’ 표현으로 평가하기도 했다. 하지만 그의 성악작품들은 이러한 모든 평을 넘어 우리의 관심과 사랑을 받아 마땅한 작품들이라 생각한다.

15) A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott*, 17.

3. 작품 분석¹⁶⁾

(1) <둘이서>(Atwain)

이 곡은 1907년 Op. 56, no. 1 로 <무관심>(Insouciance)과 함께 출판되었다. 레슬리(F. Leslie)의 시를 가사로 다음과 같은 운율을 지닌다.

Shades of eve assemble	6a ¹⁷⁾
Softly o'er the pain	5B
Mid the fields we ramble	6a
Love and I atwain;	5B
As the stars awaken	6c
And bless with beams his head	6D
Care recedes forsaken	6C

16) 본고의 작품분석은 필자의 박사학위 논문인 Mihae Ryu, "Songs by Cyril Scott," Ph.D. Dissertation (Boston University, 2003) 중 일부를 발췌한 것으로 연구 당시 구할 수 있는 거의 모든 스콧의 가창곡을 분석한 내용이다. 많은 스콧의 가창곡들이 특정 개인의 권리 하에 이용이나 접근이 제한되어 있었으며 영국국립도서관에 사본으로 보관되어 있는 곡들조차 일정 부분 이상의 인용을 제한하고 있어 악보를 예제로 사용하는데 제한점이 있었음을 밝힌다. 본고에서 분석한 4곡의 성악곡은 전곡의 악보를 가지고 분석되었으나 오직 연구를 위한 사본으로, 저작권에 대해 명확하지 않은 점이 있어 분석의 예제로 제시하는데 제한적이었음을 밝힌다. 또한 원본 가사의 한글 번역은 본 연구와는 또 다른 전문적인의 관점의 연구주제로 조심스럽게 피하였음을 의도하였다. 본고의 분석 내용은 연구자가 음악이론 및 음악학 전문가들과의 회의와 조언 과정을 거쳐 분석한 내용으로 본 연구를 통해 제시하지 못한 다른 자료들에 대한 아쉬움과 이로 인한 연구 내용의 다소간의 단절성에 대해 스콧의 음악을 접할 수 있는 계기를 마련하는 것으로 첫 의미를 두고자 하였다.

17) 강세가 있는 모음 음절의 수와 끝음절의 강세를 대, 소문자로 표현하였다.

All but love is dead 5D

From life's joyless meadows 6e

O'er the starry sea, 4F

To that land of shadows, 6e

Love depart with me. 5F

[악보 1] <둘이서>, 마디 1-3(18)

ATWAIN.

Words by
F. LESLIE.

CYRIL SCOTT.
Op. 56 No. 1.

Moderately. *p*

VOICE. *p*

Shades of eve as - sem - ble

PIANO. *p*

스콧은 이 곡의 매 행의 첫 음절을 약음절로 시작하는 행수 여잉음(行首 餘剩音, *anacrusis*)을 사용하고 있으며, 매우 자연스럽게 흐름을 강조한 운율 구조를 갖는다. 이 시의 화자는 사랑하는 상대에 대한 언급 없이 사랑 자체에 빠진 상태의 기쁨과 즐거움을 노래하고 있다. 이 시의 운율 구조는 다분히 의도적으로 맞춰져 있으며 흐름이 물 흐르듯 자연스러워 기계적인 느낌마저 들게 한다. 전체적으로 32마디의 짧은 노래

18) <Atwain> Op. 56, no. 1 (London: Elkin & Co., 1907).

로서 선율 구조는 기본적으로 4마디의 짜임을 기본으로 하며, 26마디부터 곡 마지막까지는 리듬을 사용해 끝부분이 확장되어 있는 구조의 곡이다. 4마디 짜임은 곡의 2번째 마디부터 시작하고 있으며, ii^7 도 화음으로 시작해서 2번째 마디 노래 첫 음인 E음 전에 V^7 도 화음을 사용하고 있다. 으뜸음(tonic)으로 시작하는 노래의 화음은 선율의 첫 음인 E음에 의해 자연스런 움직임을 지니게 된다. 4마디 짜임을 기본으로 하는 대부분의 스콧의 노래들은 질문과 답의 형식 구조를 갖으며, 각각 4마디씩 8마디의 악절을 기본으로 하고 있다. 이 곡에서도 역시 이러한 기본 구조에 충실하고 있는데 2, 3번째 악절 또한 첫 악절의 짜임과 동일한 구조를 지닌다. 다만 마지막 악구인 마디 26-32는 확장된 구조를 지니는데, 곡의 마지막 7마디는 실상 4마디의 기본 구조가 확장된 것으로 끝 마디를 제외하면 2마디를 기본 구조로 단위를 나누어 볼 수 있다. 마지막 마디는 마치 쉽 없는 4마디 짜임의 순환에 마침 도장을 찍는 느낌이라 할 수 있다.

노래 선율의 처음 4마디는 I-V-I의 진행을 따르고 있는데, 마디 2-3은 기본 화음으로 으뜸음인 C를 페달로 하고 이에 G음을 얹어 넣고 있다. 피아노 선율의 오른손 화음은 다른 음들을 들려주고 있지만 다시 I도 화음으로 돌아오는데, C음이 중심음 역할을 하고 있다.

마디 4에서는 A음을 포함한 V도 화음이 마디 5에서 으뜸화음을 준비하고 있다. 이 곡에서 처음으로 나타나는 반음 진행으로 다소 기대를 벗어난 놀라움을 만들어내고 있는데, vi^7 도 화음 다음에, G음이 $F^\sharp$ 음으로 해결되며, 제자리로 돌아온 $F^\sharp$ 음이 V^7 도 화음을 만들고 있다. 마디 5에서는 왼손의 아르페지오가 자연스레 E음을 기대하게 하지만 피아노 선율은 E음 대신 C음으로 하행하며 대신 노래 선율이 기대하는 E음으로 피아노의 선율을 받고 있다. 하지만 음역의 급작스런 이동이 자연스런 연결에 변화를 주고 있다. 마디 6에서 I- vi^7 의 진행을 보이며 증화음으로 이동하며 노래 선율의 ‘ramble’(거닐다, 만반하다)이란 가사를 노

래하며 상행하던 선율이 하강하고 있는데, 피아노 선율과는 3도의 차이로 동형진행하고 있다. 이는 스콧의 가사의 음악적 표현으로 볼 수 있다. 마디 8의 첫 화음은 두 가지로 해석될 수 있는데, 먼저 D음에서 쌓아 올려지는 9도 화음이거나 또는 E음이 더하여진 V/V도 화음으로 해석할 수 있다. 여기서도 마디 4에서처럼 F[#]을 G음으로 상행 해결하는 대신에 F음으로 진행시키고 있다. 이 경우에는 베이스의 G음으로 인해 V화음으로 해석할 수 있다. 또한 마디 8의 왼손에 A음과 두 번째 화음의 오른손 A음이 8분음표의 B음으로 자연스럽게 진행하며 F[#]-F^b의 진행을 돕고 있으며, 마디 9에서 으뜸음으로 종착하게 된다.

두 번째 절에서도 4마디 짜임의 틀이 유지되는데, 마디 10-11의 노래 선율은 1절과 유사한 상승선을 그리며 1절과 같은 G음에 종착한다. 하지만 이 때 노래 선율은 이 곡의 최고음인 E음으로 상행하며 반주부는 대담한 반음 진행을 보이는데, 오른손과 왼손의 F[#]은 각각 F[#]와 G로 동시에 두 성부가 이동하며 첫 악절의 배경 화음과는 다른 음악적 색채를 만들어 내고 있다. 기본적인 화음 구조는 이전 악절과 비슷하나 자연스럽게 하행하고 있는 베이스 선율이 두드러진다. 마디 12에서 새로운 리듬 패턴이 노래선율에 등장하는데 E^b 장조로 이동하는 듯 보이지만 연이은 마디의 E음이 이에 반한다. 마디 12의 첫 화음은 C음을 포함한 전타음으로 I/IV-V⁷/IV 화음을 거쳐 마디 13의 IV도 화음으로 종착한다. 이 후 마디 14-17까지는 순차적인 반음 진행과 피아노 파트의 각 성부의 지속적인 변화로 평이한 화음 진행에 변화를 준다.

마디 18에서 시작하는 세 번째 절의 전체적 선율 진행은 위 두절과 유사하다. 피아노의 화음 또한 유사한 진행을 보이지만 베이스 선율의 시작음이 이전과 다르게 C음이 아닌 B^b음이다. B^b음을 시작으로 이후 베이스 선율은 E음을 향해 하행 진행하는데 노래 선율의 상행하는 곡선과 강한 대조를 이룬다. 이 후 이 곡의 클라이막스를 준비하는데 마디 24에서는 마디 15에서와 같이 V/V/V도 화음에서 V/V도 화음으로

진행을 하는데, 이번엔 iii도 화음 대신에 3도 낮춘 B^b을 더한 팔림화음을 사용하고 있다. 베이스의 V⁷도 화음의 7음인 F음이 E음으로 하행하면서 C[#]음에서 감7화음으로 진행한다. 이 후 마디 25에서 피아노의 각 성부에 C[#]음을 배치하여 V/D도 화음을 거쳐 V/V도 화음을 예비하고 있다. 하지만 이번엔 V/V화음의 F[#]음 대신에 연이은 2마디에 D음을 근음으로 한 블록(block) 화음을 사용하였다. 이러한 화음 진행에 ‘Love depart’를 노래하며 절정에 이르게 된다. 마디 28에서 드디어 지연되던 V도 화음 페달이 나타난다. 스콧은 이를 위해 마디 26, 27 마디의 ii도 화음의 7음과 엮으며, 이후 V도 페달 위에 지속적으로 ii도 화음의 7음을 사용하며 마디 28, 29에서 ‘with me’란 가사를 강조하며 반복하여 노래하게 하였다. 30마디에서, I도 화음을 주지만 한번 더 ii⁷도 화음을 거쳐 마지막 I도 화음으로 마무리 하고 있다.

<둘이서>란 30여 마디의 짧은 곡이지만 스콧 곡의 성격을 잘 드러내고 있다. 반음 진행을 사용한 부드러운 선율 진행의 유도과 특히 이 곡에서 두드러지는 보조음과 경과음의 순차 진행 그리고 F-F[#]의 이분법 등이 그러하다. B^b 역시 곡의 반음적 진행의 성격을 드러내는데, 피아노 성부에서의 지속적인 성부의 이동과 피아노와 노래 선율의 유기적인 음의 연결은 스콧의 작곡가로서의 색을 드러내는 부분이라 할 수 있다.

(2) <무관심>(Insouciance)

자일스(H. A. Giles)의 시에 곡을 붙인 스콧의 작품들을 종종 찾아 볼 수 있는데, <소풍>(Picnic), <기다림>(Waiting)과 같은 곡들이다. 자일스는 이 두 곡을 중국 시가(Chinese lyric)에서 번안한 것으로, 본래 Op. 46, no. 1과 no. 2로 1906년 출판되었다. 이후 다른 3곡과 더불어 <늙은 케세이의 노래>(Songs of Old Cathay)란 제목으로 위의 두 곡이 no. 4와

no. 5로 다시 출판되었다.

스콧 성악곡의 특징 중 하나가 민요적인 요소의 사용이다. 또한 단순한 음악적 형식에 반복을 많이 사용하는 것인데, 반복되는 음악적 동기나 선율들은 어느 하나 변화되지 않은 것이 없다. 화음의 강조라든지 리듬 패턴의 변화 또는 두 가지 방법이 동시에 사용되기도 한다. 이러한 방법으로 음색이나 음악의 분위기를 변화시키는 것으로 매우 은근한 방법으로 음악 속에서 배어져 나오도록 하는 것이 그의 음악의 특징이라 할 수 있다.

스콧의 자일스 시의 중국 시가 번안곡들은 음악적 표현이나 시각적인 제안들이 두드러진다. 위의 <소풍>(Picnic), <기다림>(Waiting)에 대해 이글필드 홀의 평은 이를 뒷받침해 준다.

이 두 곡의 가사에서 드러나는 동양적인 느낌을 (스콧이) 잘 되살리고 있다. 첫 곡에서는 거의 12음계 음악에서나 가능할 정도의 화음진행을 보이며, 두 번째 곡에서는 (...) 경쾌한 ‘젓가락들’의 음악적 반향으로 가득 차 있다.¹⁹⁾

제목이 시의 내용을 잘 반영하고 있다.

I wander north, I wander south,	8A
I rest me where I please,	6B
See how the river banks are nipped	9c
Beneath the Autumn breeze.	6B
But what care I if Autumn blasts	8D

19) A. Eaglefield Hull, *Cyril Scott: Composer, Poet and Philosopher* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1919), 103-112.

The river banks lay bare,	6E
The loss of hue to river banks,	8F
Is the river banks' affair	7E

단순하고 짧은 두 절의 시에는 화자의 무심한 듯 여유로운 모습이 잘 드러난다. 화자는 주위의 변화를 느끼고 알고 있지만 다소 무관심한 여유로움을 잃지 않고 즐기는 모습을 보인다. 스콧은 2마디 길이의 전주곡을 시작하고 있는데, 으뜸음인 F음에서 IV도 화음인 B^b에 2도음인 G음을 더하여 진행시키고 있다. 리듬 패턴은 규칙적인 배경이 되는 박을 형성하고 있으며, 이는 화자의 무의식적이지만 규칙적인 걸음걸이 속도를 편안하게 표현하고 있다. 전주 2마디에서 화자의 무관심한 듯 이곳저곳을 돌아다니는 음악의 배경이 잘 살아나고 있으며, 1절 가사 끝부분까지 으뜸음 페달이 바탕을 이루고 있다. 마디 2에서 노래가 피아노의 음과 같은 G음으로 시작하며 마디 7까지 F에서 C음까지 비교적 좁은 음역 내에서 편안하게 움직인다. 이 곡에서 사용된 민요적인 선율은 오음음계(pentatonic)로 곡에 단순하며 규칙적인 움직임을 제공하는데, 종종 B^b음에 의해 방해받는 느낌을 나타내고 있다.

노래 선율이 좁은 음역 안에서 돌며 움직일 때, 피아노는 오스티나토 형식으로 움직임을 시작한다. 마디 8에서는 불리는 노래 가사가 다를 뿐 동일한 음악적 형식으로 곡이 진행되며 첫 악절을 마무리 하게 된다. 1절 가사는 음악적으로 7마디 단위의 두 도막으로 노래되어지는 것을 알 수 있다.

스콧의 곡은 대부분 짝수 마디를 기준으로 악구를 나누는 것이 보통인데, 이 곡에서는 가사의 의미를 살리는데 중점을 두었음을 알 수 있다. 조금 더 세분화해서 악구의 구성을 살펴보면 1절 가사의 중반까지 2마디의 빠른 진행을 기본으로 1마디의 온전한 전주와 노래가 시작되는 마디 2의 전주를 포함해서 모두 세 그룹의 두 마디 짜임을 기본으로

하고 있다. 마디 8은 다음 악절 시작의 첫 전주 마디가 된다. 피아노 부분은 으뜸음인 F음을 기본 페달로 I도 화음과 ii⁷도 화음의 제3전위 화음만이 등장한다. 이러한 단순한 피아노 화음 위에 노래 선율이 마치 첩바퀴 돌 듯 좁은 음역을 노래하고 있다.

마디 15에서 두 번째 단락이 시작되는데, 처음과 같이 으뜸화음의 한 마디 도입부로 시작한다. 하지만 이번에는 노래 시작 첫 마디인 16마디에서 G음 대신에 A음으로 시작해서 이 곡의 가장 높은 음인 E음까지 상행한다. 2절에서는 새로운 리듬 패턴이 등장하는데 이는 마치 무관심하던 화자의 관심을 끈 무엇인가의 등장을 나타내는 듯하다. 이는 피아노에서도 잘 나타나는데 마디 17에서부터 연속적인 16분음표의 패턴이 등장하며 1절과는 다른 복잡한 움직임을 표현하고 있다. 선율구조의 기본 구조는 곡 전반부에서처럼 2마디 단위이지만 노래 선율의 리듬 변화는 화자의 심정 변화를 나타내는 듯하다. 특히 노래의 매 악구의 시작 리듬이 다채로운데 마디 18에서 16분음표의 사용과 마디 22에서의 두 개의 16분음표가 그러하다. 특히 2절에서는 1절에서와는 다르게 악절의 시작 전에 간주 마디를 사용하고 있지 않는데 이는 다소 급하게 변화된 화자의 심경 표현이라 해석할 수 있다. 기본적인 2마디 단위의 짜임에 으뜸화음으로 된 마지막 마디가 곡을 마무리 하고 있다. 배경 화음 또한 지속적인 으뜸음 페달에서 벗어나 안정되지 못하고 불안한 움직임을 나타낸다. 마디 17에서는 잘 사용되지 않는 iii⁷도 화음을, 마디 18에서는 B^b과 F[#]을 사용해 V⁷/V도 화음을 준비하는데 F[#]은 베이스의 G음으로 해결되면서 다음 화음의 근음을 형성하고 B^b음은 V/V도 화음을 구성하게 된다. 스코트는 2절에서 앞의 1절 부분에서 사용된 오음음계의 B^b음을 드디어 들려주지만, 직설적인 화음 진행으로 들려주는 대신에 지속적으로 변화하는 화음 속에서 B^b음을 들려주고 있다. 마디 19를 살펴보면 다시 iii도 페달로 돌아온 후, V⁷/ii도 화음을 사용하여 다음에 오는 베이스의 G음 페달을 준비하고 있다. 마디 21에서 마디

23까지 피아노에서 연속적인 블록 화음을 사용하고 있는데, 이는 이전의 16분음표의 아르페지오 대신 나타난다. 마디 24에서는 베이스 라인이 G음에서 F음으로 하행하며 악구를 마무리하고 있다. 마디 21의 ‘loss’ 라는 단어에서 스콧은 복합된 화음을 사용하고 있는데, 왼손은 V도 화음을 오른손은 G음을 근음으로 한 ii도 화음의 소리를 만들고 있다. 이후 I도 화음으로 도착하게 된다. 마디 22에서 다시 iii도 화음이 사용되는데 이전 화음의 C음이 C[#]음으로 그리고 G음과 B^b과 함께 사용되었다. 그러면서 V⁹/vi도 화음이 되며, 이후 vi도 화음으로 마무리하고 있다. 마디 23-24에서 스콧은 I도 화음으로 돌아가기 위해 V/V-V⁷-I의 진행을 따르고 있다. 마디 24 이후에서는 스콧은 곡 전반에 사용되었던 화성적 재료들을 가사의 반복과 더불어 반복 사용하고 있다. 리듬 패턴은 첫 악절에서 으뜸음 페달과 같이 사용되었던 16분음표의 아르페지오 형태이며, 2분음표의 화음 블록을 같이 사용하고 있다. 마디 32에서 비로소 곡 처음의 패턴으로 돌아가 마지막을 준비한다. 마치 화자가 다시 곡 시작의 편안하면서 주위에 다소 무심한 상태로 돌아가는 모습을 그린 듯하다. 마디 17부터 스콧은 ‘poco tranquillo’를 지시하고 있는데 음악적인 변화를 감안한다면 다소 역설적인 지시이다. 이후 마디 21의 ‘sostenuto’와 ‘ritard.’가 같은 순서로 반복되어 있다([악보 2]참고).

이 곡에서 스콧은 다양하고 세분화된 음악적 요소들을 사용하고 있지만 기본적으로 모든 변화와 다양성은 정해진 틀을 벗어나지 않는 범위 내에서 사용하고 있다.

[악보 2] <무관심>, 마디 17-22²⁰⁾

poco tranquillo

what care I if Au - tumn blasts The riv - er banks lay

mp sostenuto ten.

bare, The loss of hue to riv - er banks, Is the

(3) <나의 캡틴>(My Captain)

이 곡은 작품번호(Op. 38)가 붙여진 곡으로 스코트의 예술 가곡에 대한 작곡가로서의 배경이나 당시의 미학적 상황들에 대해 쉽게 자료들을 찾을 수가 없었다. 이에 전반적인 19세기 예술가곡과 연관되어 있을 다른 장르의 성악곡이나 기악곡들의 역사와 연관하여 특정 작곡가에 대한 음악적 성향을 논하는 것이 다소 조심스러운 일이 될 수 있겠으나, 곡에 대한 이해를 위해 가능한 모든 정보를 모으는 것이 필요했다. 레시타티브 양식의 곡은 19세기 중, 후반기에 들어서 시작되었으며 이후 전 유럽에서 유행하게 되었다. 이러한 유행에 러시아에서는 무소르그스키(Modest Petrovich Musorgsky, 1839-1881)가 선구자적인 작품들을 만들고 있었으며 영국에서는 몇몇의 작곡가들이 그 가능성을 실험해 보고

20) <Innocence> Op. 56, no. 2 (London: Elkin & Co., 1907).

있었다. 이러한 유행은 당시 ‘베리슴모’(verismo) 오페라의 나라인 이태리에서도 나타나며 아리아와 레시타티브 중간의 곡들이 작곡될 정도였다. 독일에서는 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903) 같은 작곡가들에 의해 레시타티브 양식의 가곡들이 소개된 반면, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)나 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)같은 작곡가들은 선율적인 양식을 지켜가기도 했다.

스콧과 동시대의 많은 영국 음악들은 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918) 또는 뒤파르크(Marie-Eugene-Henri Duparc, 1848-1933)와 같은 프랑스 악파 작곡가들에게서 신선한 영감을 얻고 있었다. 그 결과 레시타티브에 근거한 뉘앙스 중심의 성향을 강하게 띄게 된다. 이에 반하여 스콧과 독일의 함부르크에서 공부했던 그의 몇몇 친구들은 선율 속에서 직접적인 가사의 의미가 전달되도록 하는 것을 선호하였다. 하지만 스콧의 시들을 살펴보면 당시의 프랑스 상징주의의 영향을 강하게 보여주며, 에드가 포우(Edgar Allan Poe, 1809-1849)나 샤를 보들레르(1821-1867), 그리고 다른 많은 상징주의 작가들의 작품을 따르고 있다. 이러한 점은 스콧의 작품을 전쟁을 배경으로 하였던 당시 문화에 독특한 위치에 서게 하는데, 일부는 독일적인, 다른 일부는 프랑스적인 영국인으로의 작품들이었기 때문이다.

스콧의 음악 속에서 프랑스적인 요소들이 강하게 드러나는 작품들은 솔로 피아노 작품들을 꼽을 수 있으며 반면 그의 노래 가사들에서는 다분히 독일의 민족적 전통의 성향을 엿볼 수 있다. 이러한 면에서는 홀스트(Gustav Theodor Holst, 1874-1934)나 워락(Peter Warlock, 1894-1930) 그리고 본 윌리엄스(Ralph Vaughan-Williams, 1872-1958) 등과 견주어 볼 수 있을 것이다. 이들 작곡가들은 각기 자신들의 메시지를 전달하는 방법을 가지고 있었으며, 이러한 특징들이 그들을 전통적인 영국 ‘악파’에 속하기 어렵게 하는 점이다.

<나의 캡틴>은 당시 비교적 인기를 얻었던 곡으로, 비장한 승리를 노

래하고 있다. 휘트만(Walter Whitman, 1819-1892)의 가사에 붙여진 이 곡은 죽은 아브라함 링컨의 노예 전쟁에 대한 비장한 승리를 노래하고 있는데, 스콧은 휘트만의 전 시를 수정 없이 곡에 사용하고 있다.

Oh captain! My Captain! Out fearful trip is done, 12A
 The ship has weather'd ev'ry rack, the prize we sought is won; 14A
 The port is bells I hear, the people all exulting, 13b
 While follow steady keel, the vessel grim and daring. 13c
 But O heart! Heart! Heart! O the bleeding red, 10D
 Where on the deck my captain lies, fallen cold and dead. 13D

O captain! My captain! Rise up and hear the bells, 12E
 Rise up! For you the flag is flung, for you the bugle trills. 14F
 For you bouquets and ribbon'd wreaths, for you the shore crowding 14g
 For you they call, the swaying mass to eager faces turning. 15h

O captain, dear father, this arm beneath your head! 12D
 Is it some dream that on the deck, you've fallen cold and dead? 14D
 My captain does not answer, his lips are pale and still, 13J
 My father does not feel my arm, he has no pulse nor will; 14J
 The ship is anchored safe and sound, voyage closed and done, 13A
 From fearful trip victor ship comes in with object won. 13A
 But I with mournful tread, walk the deck my captain lies, fallen 17D
 cold and dead

비교적 규칙적인 운율로, 처음 시작부는 장단 운율(trochaic)을 따르는 듯하나 긴 강약 운율(iambic)의 흐름을 따르고 있다. 화자의 간청하는 것 같은 탄식의 어조 등은 첫 음을 듣기 전에 곡의 분위기를 짐작케 하는 부분이 있다. 음악의 형식은 가사의 구조를 살려 자연스럽게 진행

하고 있는데, 이는 마치 슈베르트 가곡의 자연스런 흐름을 연상케 한다.

절의 구분은 휘트만의 시의 구조를 충실하고 조심스럽게 따르고 있는데, 첫 절은 마디 1-38까지, 두 번째는 마디 39-74, 그리고 나머지 곡의 끝 부분까지로 구분할 수 있다. 첫 절은 처음 8마디의 피아노 전주 부분을 제외하면 가사의 호흡과 구분에 따라 3개의 하위 부분—마디 8-19, 19-30, 그리고 30-38—으로 구분할 수 있다.

8마디의 피아노 전주는 마르카토나 *ff*를 사용해 해변가 사람들의 들뜬 분위기와 귀향을 환영하는 트럼펫 소리를 재현해 내는 듯하다. 이때 사용된 점음표의 셋잇단음표는 전진의 모습을 보여주고 있는 반면 마디 2-4의 불임줄로 표현된 A음들은 갑작스런 변화나 다가오는 비극을 예고하는 듯하다. 마디 5-8의 화음들은 노래가 시작되기 전 휴식의 느낌을 주고 있는데 베이스 선율에 사용된 지속적인 7음이나 5음 등은 불안정한 느낌을 내포하고 있다([악보 3] 참고).

[악보 3] <나의 캡틴>, 마디 1-5²¹⁾

MY CAPTAIN.

CYRIL SCOTT.
Op 38.

Allegro con brio.

21) <My captain> Op. 38, no. 1 (London: Elkin & Co., 1904).

마디 7에서 피아노 왼손의 옥타브로 제시된 D음은 마디 8에 시작하는 노래의 배경이 되고 있다. 노래가 시작되면, 피아노의 왼손은 지속적으로 동일한 움직임으로 곡의 배경을 깔아 주고 있는데, 마디 16-19에서 노래가 지속되는 페달음을 노래하는 몇몇 곳에서는 피아노가 오히려 변화 있게 움직인다. 노래가 마디 8에서 시작하며 마디 12까지는 피아노의 왼손이 2/4박자의 강약을 변화시키는 듯하다. 다시 4마디 짜임의 규칙적인 2/4박자를 첫 절이 끝나는 마디 38까지 지속한다. 마디 9에서 노래가 ‘Oh’라는 가사로 시작하며 D음으로 시작하는데, 이 때 기대하는 G음을 근음으로 하는 장3화음의 G음으로 다음 노래 음을 이동시키는 대신에 A음을 사용한다. 이로 인해 마디 9는 피아노의 왼손 첫 베이스음을 제외한다면 근음의 느낌을 전혀 알 수 없게 만들고 있다.

마디 8의 D음부터 피아노의 오른손이 F[#]음과 B음이 D음과 F[#]음과 같이 울리며 두 성부로 나뉘는 듯한데, 실은 마디 9의 마지막 8분음표에 와서야 하나의 화음인 것을 알 수 있으며, 화음의 각 음들을 펼쳐서 각 성부에 배치하고 있음을 알 수 있다. 마디 11에서는 피아노의 왼손이 이 전 마디의 패턴을 지속하는 동안, 오른손은 노래 성부를 따라 움직이며 경과 화음을 중간에 사용하고 있는데, 오른손 첫 8분음표들은 마디 8-9의 경과음 패턴을 반복하고 있는데, 2도 음이 더해진 B단조 화음에서 오른손은 이중으로 E음과 C음을 보조음으로 사용하여 B단조 화음으로 진행한다([악보 4] 참고).

마디 12에서 13으로 넘어 가면서 둘째 자리바꿈 화음을 사용한 후, 마침내 F음을 근음으로 하는 반감화음을 근음위치로 듣게 된다. 마디 13-14의 화음 진행을 살펴보면 V⁷/vi도 화음이 vi도 화음으로 해결되며 경과화음으로 E 단조 화음을 사용하여 마디 16의 V도 화음으로 도달할 때까지 다시 V⁷/V도 화음을 연속으로 사용하고 있다.

[악보 4] <나의 캡틴>, 마디 6-11



여기서 다시 기대되는 해결음인 딸림음인 D음 대신에 E음을 제시하며, 가사의 ‘won’(승리하다)을 노래하게 하고 있다. 전반적 음악은 승리의 귀향을 노래하고 있지만, 화음의 진행은 계속되어 지친 여정의 무게를 실어내고 있는 듯하다.

마디 16-17에서 피아노가 딸림화음 페달을 지속하는 동안 피아노의 오른손 성부는 V^7 도 화음을 넘나들고 있다. 또한 이 때 노래 성부는 화음의 9번째 음인 E음을 2마디 동안 줄곧 지속하며 딸림음인 D음과 같이 소리를 지속하고 있다. 이는 가사의 ‘won’의 영광스런 승리와 공포를 동시에 드러내고 있는 듯하다. 마디 16에서 나타난 E음은 이후 마디 27-28에서 비로소 해결되는데, 베이스의 D음과 함께 ‘daring’이란 가사로 노래하고 있다. 이 곡의 전반에서 스콧은 주요한 화음의 해결 부분들에서 의도적으로 ‘잘못된’ 음들을 사용하고 있는데, 이는 기쁨과 환희의 분위기에 어두운 그늘과 슬픔을 겹쳐서 제시하고 있는 듯하다. 다른 예로 마디 38-37의 V도 화음 뒤에 G음이 나올 것을 기대하지만, 해결음인 G음을 제시하는 대신에 D음을 지속시키며 ‘dead’란 가사를 노래하게 하고 있다.

(4) <우연>(Unforeseen)

20세기 초반 즈음, 스콧은 서서히 작곡가이자 시인으로서는 그 명성을 쌓아 올리게 되며, 음악 뿐 아니라 민간 의약 요법이나 철학 등 다방면에서 업적들을 남기게 된다. 당시 그는 소설가인 메리엇-왓슨(H. B. Marriott-Watson)과 역시 소설가인 그의 부인 로자몬드(Rosamond Watson)를 만나게 된다. 이 곡의 시는 로자몬드의 작품 중 하나로, 스콧의 몇몇 작품의 가사로 사용하였다. 그 중 <검은 새의 노래>나 <자장가> 같은 곡들이 비교적 잘 알려져 있다. 시의 구조는 다음과 같다.

How could I dream a day would ever dawn, 10A

How could I dream a day would dawn indeed. 10B

When daffodils should glisten on the lawn, 10A

And I not heed. 4B

How strange it seems to think I never knew 10C

That one day spring's first breath should thrill the air 10D

Brown furrows shine beneath the rainwashed blue, 10C

And I not care. 4D

How could I tell a long remembered voice 10E

Might stir grey sorrow from her wint'ry sleep, 10F

I did not dream the song-thrush would rejoice, 10E

And I but weep. 4F

젊음과 당시 당연하게 받아들였던 대상들에 대한 회상을 주제로 하는 시로, 그리움과 알지 못하고 보지 못했던 것들에 대한 마음을 그려내고

있는 시이다. 모두 3절로 구성되어 있으며, 각 절이 10개의 음절을 가지며 마지막은 4개의 음절로 반복적인 패턴에 변화를 줌과 동시에 후렴구와 같은 역할을 하고 있다. 운율로는 한 행 걸러서 서로 짝을 이루는 형태이다.

노래는 4마디의 전주로 시작하는데, 2마디 동형진행을 반복하고 있다. B^b 장3화음을 근음위치 그대로 사용하고, 두텁고 무거운 느낌의 4분 음표의 연속에 지속적인 템포로 유지하고 있다. 전주에 사용된 블록 화음들은 모두 근음위치 그대로 사용하고 있으며 마디 2에서 V⁹도 화음이 다음 두 마디를 연결하는 화음이 되고 있는데, 적절한 해결 대신 다시 곡의 첫 화음인 B^b장3화음으로 돌아간다. 마디 2에 E^b을 근음으로 한 V⁹도 화음은 성부와 음역을 바꾸어 진행 해결하고 있는데, G음은 G음으로, B^b음은 B^b음, 그리고 D음은 D^b음과 E^b음으로 해결된다 ([악보 5] 참고).

[악보 5] <우연>, 마디 1-522)

마디 3에서 동형진행이 시작되는데 마디 4를 보면 마디 2에서처럼 V⁹도 화음을 사용하는 대신 G음을 근음으로 하는 V도 화음을 사용하여 노래를 시작하고 있다. 하지만 G화음의 D음을 표면에 드러내지 않으며 노래가 시작되는 첫 음에 대한 기대감을 고조시키고 있다. 또한

노래가 시작되기 바로 전 사용된 B^b 음은 노래의 첫 음인 D 음을 더욱 신선하게 들리도록 하며, 반주부의 아르페지오 사용은 전주의 ‘maestoso’의 연속적인 블록 화음 뒤에 더욱 부드럽게 들리는 효과를 준다. 이 곡의 전반적인 분위기는 ‘Andante sostenuto’로 전주의 분위기가 곡 전반의 분위기를 대변하고 있다. 노래는 전주의 첫 화음을 배경으로 시작하며, D^b 음으로 반음 하행하는데 이 때 피아노는 E^b 음을 근음으로 하는 V^o 도 화음을 배경으로 전주의 2마디 단위 프레이징을 보여준다. 마디 7-8에서는 $2/4$ 박자가 $3/4$ 박자로 바뀌었는데 $2/4$ 박자 3마디를 음악적인 절정을 강조하기 위해 마디와 음악적 호흡을 응축시킨 것으로 해석할 수 있으며, 이 때 노래되는 가사 ‘dawn’은 지금까지 중 가장 높은 음으로 노래되어진다. 이 때 피아노는 왼손, 오른손 모두 B^b 장화음에 6음을 더한 화음을 이중으로 연주하고 있는데, 이는 $3/4$ 박자 부분의 페달 역할을 하고 있다. 스콧은 가사의 의미를 살리기 위해 $3/4$ 박자의 자연스러운 액센트를 가사에 매치시키고 있는데, 예를 들어 ‘day would ever dawn’과 같은 곳에서 $3/4$ 박자의 자연스런 강세가 강조하고자 하는 단어인 ‘dawn’에 오도록 하고 있다. 스콧의 가곡에 드러나는 이러한 부분들은 그가 단순히 작곡가로서뿐 아니라 시인으로서 가사에 대한 이해와 어감들을 완벽하게 이해하고 표현하고 있음을 드러낸다. 마디 7에서는 옥타브를 넘어 D^b 음이 $D^{\sharp}$ 음으로 이동하고 있는데, 이는 보통 D^b 음 다음에 B^b 음의 진행이 기대되는 곳이지만 스콧은 여기서 $D^{\sharp}$ 음 다음에 G 음을 사용하여 다음 악절과의 연속성을 새롭게 만들어 내고 있다. 이어지는 악절은 가사의 ‘ever’를 생략하고 절의 끝 부분에 ‘indeed’를 더한 것을 제외하면 반복되어진다. 하지만 ‘indeed’란 단어와 박자의 변화가 만들어 내고 있는 곡의 분위기는 회상에 대한 내용을 중독적인 분위기로 강조하며 이전과는 다른 음색을 만들어 내고 있다. 마디 9-12에서는 두 종류의 소리색이 사용되어지는데 $vii^7/A^b-V^7/G^b$ 으로 전주에서 사용되었던 화음으로 시의 첫 두 절을 마무리하며 다시

사용되었다.

시의 첫 절인 마디 1-12까지 $A^{\sharp}$ 음을 제외한 모든 반음들을 사용하였으며, 두 번째 절의 시작인 마디 13에서 처음으로 $A^{\sharp}$ 음이 사용되며, 성부를 달리하여(voice-cross relations) 화음을 펼치며 진행, 해결하고 있다. 그러므로 표면적으로는 블록 화음의 연속 진행으로 매우 수직적인 구조 중심의 곡으로 보일지라도, 조금 더 자세히 곡을 들여다보면 은밀하게 연결된 음의 망사적 구조 진행을 찾아 낼 수 있다. 마디 9부터 시작되는 두 번째 라인은 4마디로 되어 있으며, ‘indeed’란 가사와 함께 모두 2/4박자로 노래되어진다. 그래서인지 두 번째 라인의 속도 느낌이 첫 4마디의 가사보다 빠르게 느껴진다. 마디 9에서 노래가 G음으로 시작하는데, 피아노의 G단화음과 함께 시작하여 반음 하행하며 $B^{\flat}$ 과 더불어 $G^{\flat}$ 장7화음이 된다(Ger.6). 연이은 마디 11에서는 같은 화음이 높은 음역으로 이동하며 자리바꿈하여 소리를 이어가며 해결되지 않고 지속되어진다. 이 후 마디 12에서는 마디 9의 G단화음으로 돌아가며 G음을 장조와 단조로 반음의 간격을 두고 이어간다. 이는 새벽(dawn)이 오기 전 꿈꾸는 모습을 그리고 있는 듯하다. 마디 13-16은 두 개의 베이스 페달이 노래의 세 번째 라인 전체를 받쳐주고 있는데, D단화음과 G장화음이다. 여기서 스콧은 도리안으로 과거를 연상시키고 있는데, B음과 E음에서 b 을 떼어내서 사용하고 있다. 마디 17-20까지 첫 악절이 마무리되는데, 두 번째 악절에서는 곡 처음으로 서서히 돌아가고 있다. 이 때 종지의 느낌을 위해 G음을 근음으로 하는 V° 도 화음과 C음을 근음으로 하는 V° 도 화음을 사용하고 있으며 박자 또한 곡 시작 부분의 3/4박자로 다시 돌아가고 있다.

두 번째 악절은 그 구조에서 처음과 같은데, 시작하기 전 두 마디의 간주부를 갖는다. A를 근음으로 한 단3화음-C장7화음에 2음이 첨가된 화음이며, 22마디에서는 F장7화음 다음에 증7화음으로 진행하는 구조이다. 이는 마치 꿈 속에서 헤메이는 느낌에 23마디에서 $B^{\flat}$ 장3화음으

로 노래가 시작되면서 현실로 되돌아오는 느낌이다.

이 작품 전체를 통해, 스콧은 페달을 매우 효과적으로 사용하고 있는데, 마치 시적인 묘사를 피하는 듯 전 마디의 음색과 분위기를 잔향(殘香)으로 남기는 듯한 효과를 주고 있다.

곡 첫 마디에서부터 볼 수 있는 ‘con ped.’는 작품 전반에 사용되고 있으며, 화음이 변화할 때 마다 페달 사용 또한 이에 따르도록 되어있다. 또한 피아노 반주부에서는 ‘col canto’ 등의 세심한 지시를 잊지 않고 있는데, 특히 마디 17-20까지는 스콧의 세심한 음악적 표현을 엿볼 수 있다. 그러므로 매 박에 사용된 화음이 바뀔지라도 같은 베이스 페달을 사용함으로 곡 전반의 일정한 색을 유지하도록 하고 있다. 이러한 페달 사용은 이 곡의 음악적 형식과 같이 움직이고 있는데, 4마디 짜임을 기본 프레이징으로 하고 2마디의 하위단위를 기본으로 짜여있다.

마지막 악절은 마디 37에서 시작하는데, 중간 중간 다른 조로 방황하는 부분들을 제외한다면 대부분이 딸림음에 머물고 있다. 노래 선율은 이 전에 비해 좀 더 활발한 움직임을 보이는데, 이는 마치 화자의 과거의 많은 아름다운 것들에 대한 그리움과 즐거움에 대한 적극적인 깨달음을 표현하고 있는 듯하다. 여기서도 역시 기본적인 4마디 짜임을 고수하고 있으나 프레이징의 변화가 마치 화자의 심정과 같이 굴곡지어져 있다. 특히 가사 ‘weep’(울다, 흐느끼다)을 노래할 때 4마디를 덧붙여 노래하게 함으로써 온전하게 가사의 여운을 강조하고 있다. 마디 54 이후는 음악적 움직임이 페달과 같이 쓰여 있는데, 이는 스콧이 종지를 지속적으로 지연시키는 효과와 더불어 하고 있다. 마디 53에서 C음을 근음으로 한 딸림7화음 이후 트라이톤(tritone) 간격인 G^b음을 근음으로 하는 딸림7화음을 사용하고 있는 것이 한 예이다. 여기서 우리는 어떤 형태로든 G장화음을 기대하지만 스콧은 G^b음으로 기대를 지연시키고 있으며, 마디 56에서는 마디 53에서 사용한 화음을 반복하지만 화음의 위치를 바꾸어 F음을 베이스에 위치함으로 이후 마디 57의 화음을

예견하고 있다. 이 후 마디 57에서 드디어 F음을 근음으로 한 V⁷도 화음을 듣게 되며 다음 마디에서 으뜸화음으로 정착하게 된다. 마디 58 이후는 가사의 ‘weep’을 강조하고 있는 부분으로 B^b음 위의 으뜸화음에 2음과 6음인 C음과 G음을 더하여 등장하며, 다시 Ger.6화음을 사용함으로 곡의 마지막을 장식한다.

곡 전반에 있어 대체로 장화음이 과거의 기쁨과 행복을 표현하는 음색으로 비교적 빠른 속도로 변화, 이동하는데, 화자의 번덕스런 감정을 효과적인 페달의 사용으로 곡 안에서의 통일성을 이뤄내고 있다. 그런 의미에서 이 곡의 페달 기호는 세심하게 연주되어지는 것이 곡의 미묘한 표현이나 음악적 완성도를 위해 중요하다고 할 수 있다([악보 6] 참고).

[악보 6] <우연>, 마디 53-61.

The musical score for '우연' (Chance), measures 53-61, is presented in two systems. The first system shows measures 53-57, and the second system shows measures 58-61. The vocal line is in G major, and the piano accompaniment is in G major. The score includes various musical markings such as 'rit.', 'colla voce.', and 'p'. There are also asterisks (*) indicating specific points in the score.

4. 나가는 글

스콧은 작곡가로서뿐 아니라 다양한 방면으로 조명해 볼 수 있는 인생을 살았던 인물이다. 그 중 많은 부분은 상식이란 선 안에서 조명되기 힘든 부분들이 있으며, 특이하고 평범하지 않은 면모들을 보이기도 한다. 동종요법에 대한 심취와 그가 남긴 업적들이 하나의 예가 될 수 있을 것이다. 이러한 점은 그의 음악적 성향에서도 드러나는데 다소 산만하기까지 한 장르와 양식의 다양성은 그가 보여주고자 했던 인생의 다양한 면모를 드러내는 통로이자 도구였던 듯하다.

본고에서는 스콧이 남긴 많은 음악 작품 중 피아노 반주에 의한 성악곡 4곡만을 다루었다. 위 작품의 선택에는 작품으로써 갖는 연구 가치의 효용성보다는 소품에서 드러나는 스콧의 단순하지만 은근한 음악적 표현들이나 성격을 보다 쉽게 접하고 소개할 수 있는 작품들을 중심으로 선별하였다. 또한 그의 악보 대부분이 실제 소장되어 있는 장소나 사용권리 등에 대한 최근 정보가 명확하지 않은 이유로 작품들이 존재하고 있음에도 불구하고 실제 접근 자체가 불가능한 경우들은 연구자로서 아쉬움을 갖게 하는 부분이었다. 특히 많은 곡들이 오랜 동안 절판되었거나, 현 시대의 스콧에 대한 적절한 조명과 대우에 대해 염려하는 사적인 권리자들에 의해 작품의 접근 자체를 차단한 경우도 있었다.²³⁾ 스콧의 가족들에 의해 저작권 연장 요청이 시도되었을 가능성이 있으나 거의 희박하다고 믿어진다. 이에 그의 작품들은 새롭게 편곡되거나 부분적인 수정 등을 거쳐 여러 도서관 등에 산재되어 남아있는 실정이다.

스콧의 피아노곡들은 그의 사망 이후에도 종종 세간의 관심을 받으며

23) 많은 스콧 작품의 저작권 유효기간은 만료되어 있었으나 본문에서 밝힌 바와 같이 가능한 모든 통로에 대한 조사가 어려웠던 이유로 오직 연구를 위해 필요한 부분만을 발췌하여 실었으며, 연구를 위한 목적 이외에는 사용되지 않았음을 이 자리를 빌어 밝힌다.

연주, 녹음되었기에 어렵지 않게 자료들을 접할 수 있다. 다른 기악곡들 또한 최근 10여년 사이에 다양한 음원으로 제공된 자료들이 있어 그의 사후의 명성을 엿볼 수 있게 한다. 하지만 노래에 관해서만은 이러한 조명의 그늘에 존재하고 있었음은 아쉬운 일이 아닐 수 없다. 불어나 독일어 뿐 아니라 그의 작품들을 통해 영어 또한 예술가곡의 한 장르를 이루기에 충분한 힘을 지니고 있음을 다시 확인할 수 있으며, 영어권 작곡가들이 선호하는 대중적인 색들을 하나의 특징으로 꼽아 볼 수도 있을 것이다. 스콧의 작품들에 드러나는 실험적인 화음의 사용이나 성악적 작곡 양식이 전통적이거나 자연스럽게 느껴지지 않을 수 있다. 스콧을 작곡가이기 이전에 격동의 시기인 세기의 전환기를 지내며 갈망을 지닌 한 인간이란 맥락 안에서 이해해 본다면 이러한 스콧 작품의 ‘생소함’이나 ‘불편함’은 스콧 자신만의 음악적 뉘앙스를 만드는 나름의 소통 방식으로 청중과의 호흡을 의도하고 있음을 이해할 수 있을 것이다. 본 연구가 하나의 종지부로써 스콧의 작품을 조명하기보다는 시작이자 새로운 연구의 실마리를 주는 초석이 되었으면 한다.

참고문헌

- Abraham, Gerald. *A Hundred Years of Music*. Chicago. IL: Aldine Publishing Company, 1964.
- Antcliffe, Herbert. "A Decade of English Song." *Musical Quarterly* (Jan. 1925), 219-230.
- Armstrong, Thomas. "Cyril Scott: A Pioneer." *Musical Times* (Sep. 1959), 453-454.
- Bainton, Edgar L. "Some British Composers: no. 1 Cyril Scott." *Musical Opinion and Music Trade Review* 35, no. 417 (June 1912), 620-21.
- Banfield, Stephen. *Sensibility and English Song, 2 vols. Critical Studies the Early 20th Century, no. 1*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.
- Banfield, Stephen. "Roger Quilter: a century note." *Musical Times* (Nov. 1977), 903-906.
- Chandley, Paul Frederic. "Cyril Meir Scott and Theosophical Symbolism: A Biographical and Philosophical Study." DMA Dissertation, U. of Missouri, Ann Harbor, 1994.
- Dart, William. "Hubert Parry and Cyril Scott: two post-Victorian songwriter." Ph.D. Dissertation, U. of Auckland, 1977.
- Dickinson, Peter. "Lord Burners: 1883-1950. A British avant-gardist at the time of World War I." *Musical Times* (Nov. 1983), 669-672.
- Elkin, Robert. "Tribute to Cyril Scott." *Musical Times* (Nov. 1950), 521.
- Hull, A. Eaglefield. *Cyril Scott: The Man and His Works*. London: The Waverly Book Co., Ltd., 1917. Published as "Part Two" in same binding as Scott's *Philosophy of Modernism*.
- _____. *Cyril Scott: Composer, Poet, and Philosopher*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD, 1919.

- Jacobs, Arthur. "The British Isles." *A History of Song*, translated by Denis Stevens. London: Hutchinson & Co., 1960.
- Longmire, John. *John Ireland: Portrait of a friend*. London: John Baker, 1969.
- Lowe, George. "The songs of Cyril Scott." *Musical Standard* 31, no. 793 (March 1909), 165-66.
- Ould, Hermon. "Two English Song-Writers: Roger Quilter and Cyril Scott." *English Review* 48 (April 1929), 478-482.
- Palmer, Christopher. "Cyril Scott: Century reflections." *Musical Times* (Sep. 1979), 738-741.
- Parker, D. C. "An English Impressionist." *Music Student* 7, no. 159 (1916), 48.
- Parrot, Ian. "The reputation of Cyril Scott." *Music Review* (Aug/Nov. 1993), 252-256.
- Payne, Anthony. "Lost cause." *Music & Musicians* (July 1964), 597.
- Ryu, Mihae. "Songs by Cyril Scott." Ph.D. Dissertation, Boston University, 2003.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, revised sixth edition. London: Macmillan Publishers, 1986.
- Sampsel, Laurie. *Cyril Scott: A Bio-Bibliography*. Westport, CT and London: Greenwood Press, 2000.
- Saville, Richard. "Twentieth-Century Song Composers: III. Cyril Scott." *Musician* 10, no. 5 (May 1905), 183-184.
- Scott, Cyril. *Bone of Contention. Life story and confessions*. NY: Arco Publishing Company, 1969.
- _____. *Music, Its Secret Influence throughout the Ages*. NY: Aquarian Press, 1955.
- _____. *My Years of Indiscretion*. London: Routledge and Kegan Paul, 1924.

- _____. *The Initiate*. York Beach, ME: Samuel Weiser, Fifth printing, 1990.
- _____. *The Initiate in the New World*. York Beach, ME: Samuel Weiser, 1991.
- _____. *The Initiate and the Dark Cycle*, York Beach, ME: Samuel Weiser, 1991.
- _____. *The Philosophy of Modernism (in its connection with music)*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, & Co., Ltd., 1917.
- Slonimsky, Nicolas. *Music since 1900*. NY: Coleman-Ross Company, 1986.

Abstract

Study for Four Songs with Piano by British Composer Cyril Scott

Mihae Ryu

Cyril Meir Scott lived from 1879 to 1970 for ninety-one years. He devoted his life to many different areas, including poetry, prose, music, and mysticism. His weird interests in theosophy and homeopathy, on the contrary, through shedding light on his characteristics and some of the subjects of his creative works, must be regarded as a negative aspect of his life and work. he developed many friendships and important collegial relationships during his life, and these friends and colleagues have tried out to the world to keep his work alive and get interested. As these people have passed on, others must have cast a fresh eye and ear on his works and given those an attention that those have long merited.

It is a common way of research to find new repertoires for singers snooping around the libraries and the professional music book stores. Most of time, it is easy to find any of art songs by the so-called “well-known” composers in Italian, French, and German under the well categorized and organized way to approach to the source. However songs by other languages, besides above three, or from the different cultural characters, it presents some degree of difficulty or challenge to the performers who want to expand their academic horizon. It is such a frustrating experience, considering not just the globalization but also outcasting the opportunity to understand so many other beautiful songs. Among performers and scholars, sharing this vision and academic ambition, since the last decade or so, Peter Warlock(pseudonym is also Philip Heseltine)'s songs have been

revalued and added to the international music stages. He is one of Scott's contemporaries, sharing lots of precious musical characters with Scott's. It will be such a great loss if we miss the opportunity to know and rediscover Scott's songs into our knowledge and along this line, I hope this paper will be a limestone to do so.

Keywords: Cyril Scott, art song, vocal repertoire, English art songs, the turn-of-the 20C songs.

투고일	심사일	게재 확정일
2012년 10월 25일	2012년 11월4일~23일	2012년 12월 1일

Appendix

Choral and Vocal Works

- Nativity Hymn (Crashaw). chorus, orchestra (1913)
La belle dame sans merci (Keats). Baritone, chorus, orchestra (1916)
The Ballad of Fair of Kirkconnel (traditional). Baritone, orchestra (1925)
Rima's Call to the Birds (W. H. Hudson). Soprano, orchestra (1933)
Mystic Ode (Arkwright Lundy). chorus, orchestra (1933)
Let us now Praise Famous Men. chorus, orchestra (1935)
Ode to Great men. Tener, orchestra (1936)
Hymn of Unity. solo vv, chorus, orchestra (1947)
- over 100 songs.

Opus Number Works

3. April Love
4. Little Lady of my Heart (song) (McTyler)
5. No. 182, Dairy Song and Yvonne of Brittany (Boosey & Co.)
9. Daphnis and Chloe (Boosey & Co.)
20. Three Dances (Boosey)
24. Two Poems for Voice and Piano (Elkin),
 - I. Voices of Vision
 - II. Willows
25. Scherzo for piano (Elkin)
30. I. A Last Word (Ma Mie, song) (Boosey)
 - II. Three comes an end to Summer (song) (Boosey)
31. Asleep (song) (Boosey)

- 32. Autumnal (song)
- 33. Villanelle (song)
- 34. Evening Hymn (song)
- 35. Two pierrot Pieces (1904)
 - I. Lento
 - II. Allegro
- 36. Two Song (Elkin)
 - I. A Valediction
 - II. Sorrow
- 37. Two Piano Pieces (Boosey)
- 38. I. My Captain (song) (Elkin)
 - II. Trafalgar(song) (Boosey)
- 39. Dagobah for piano (Forsyth)
- 40. Chinese Serenade
 - I. Solitude (Elkin)
 - II. Vesperale
 - III. Chimes
- 43. Impromptu (Elkin)
 - I. Eileen (Boosey)
 - II. The Ballad Singer
 - III. Mary
- 43. Three Songs (Elkin)
 - I. A Gift of Silence
 - II. Don't come in, Sir, Please!
 - III. The White Knight
- 44 & 45 are missing
- 46. Two Chinese Songs (Elkin)
 - I. (a) Waiting
 - (b) A picnic

- II. A Song of Wine
- 47. Two pieces for piano (Elkin, 1905)
 - I. Lotusland
 - II. Columbine
- 48 & 49 are missing
- 50. Song and piece (Elkin)
 - I. Aspodel, Sketch for piano
 - II. Afterday Song
- 52. Three Songs (Elkin)
 - I. Song of London
 - II. A roundel of Rest
 - III. A Blackbird Song
- 53 is missing
- 54. Summer Time (Elkin)
 - I. Playtime
 - II. A Song from the East
 - III. Evening Idyll
 - IV. Fairy Folk
 - V. Notturmo
- 55. I. Two Old English Lyrics (Elkin)
 - (a) Lovely Kind and Kindly Loving
 - (b) Why so Pale and Wan?
 - II. Love's Quarrel (song)
- 56. Two Songs (Elkin)
 - I. Atwain
 - II. Insouciance
- 57. Three Songs for Piano (Elkin)
 - I. Prelude
 - II. Lullsby

- III. Scotch Lullaby
- Two Sketches for piano (Elkin)
- IV. Cuckoo Call
- V. Twilight Bells
- 58. I. Three Little Waltzes (Elkin)
 - (a) Allegro poco Scherzando
 - (b) Andante Languido
 - (c) Allegretto Gracioso
- II. Two Alpine Sketches
- III. Danse Negre (1908)
- 59 & 60 are missing
- 61. Two Song (Elkin)
 - I. Sersnade
 - II. In a Fairy Boat
- 62. Three Song (Elkin)
 - I. A Lost Love
 - II. A Vision
 - III. An Eastern Lament
- 63. Sphinx for Piano (Elkin)
- 64. Etudes (Elkin)
 - I. Allegro
 - II. Allegro con Brio
- 65. And so I made a Vallanelle (song)
- 66. Sonata for Piano (Elkin, 1909)
- 67. Four pieces for piano (Elkin)
 - I. Mazurka
 - II. Serenata
 - III. Intermezzo(No.3)
 - IV. Soiree Japonaise

68. Two Songs (Elkin)
 - I. Daffodils
 - II. Osme's Song
- 69 is missing
70. Two Song (Elkin)
 - I. My Lady Sleeps
 - II. Mirage
71. Song and Pieces (Elkin)
 - I. Suite in the old style for Piano, Prelude, Sarabande and Minuet
 - II. Evening (song)
 - III. Bergeronnette for Piano (Water - Wagtail)
72. Four Songs (Elkin)
 - I. A Spring Ditty
 - II. Arietta
 - III. The Trysting Tree
 - IV. The Valley of Silence
73. Three Pieces for Violin and Piano (dedicated to Paul Stoeving, Schott, 1910)
 - I. Elegy
 - II. Romance
 - III. Valse triste
74. (a) Trois Dances Tristes for Violin and Piano (Schott)
 - I. Danse elegiaque
 - II. Danse orientale
 - III. Danse langoureuse
 - (b) Valse Caprice for Piano
 - (c) Chansonette do
75. Second Suite for Piano (Schott)
 - I. Prelude

II. Air varié

III. Solemn Dance

IV. Caprice and Fuga

V. Introduction

76 is missing

77. Aubade for Orchestra (Schott, 1911)

List of Songs without Opus Number

Love's Aftermath (Elkin, 1911)

An Old Song Ended

Pierrot and the Moon Maiden (Elkin, 1912)

Sleep Song

In the Valley

Retrospect (Elkin, 1913)

Autumn Song

Nocturne

Old Songs in New Guise

I. Where be going?

II. Drink to me onlt with thine eyes.

III. Summer is icumen in

A song of A ready (Elkin, 1914)

Autumn's Lute

A Prayer

Evening Melody

Lilac Time

Meditation (Elkin, 1915)

Night Song (Elkin, 1915)

Rain

Invocation

Tyrolese Evening Song (Elkin, 1916)

Looking Back (Elkin, 1917)

The Sands of Dee

Requiem

The Pilgrim Cranes

The Little Bells of Sevilla

Modern Finger Exercises

Organ Transcriptions

Six Pieces (Trans. by Arthur W. Pollitt) (Elkin)

I. Vesperale

II. Alpine Sketch

III. Cansonette

IV. A song from the East

V. Solitude

VI. Berceuse

Six Pieces (trans. by A. Eaglefield Hull) (Elkin)

I. Ode Heroique

II. Over the Prairie

III. Diatonic Study

IV. Cavatina

V. Evening Idyll

VI. Prelude Solennelle