

# 19세기 피아노음악에서의 인터메초(Intermezzo) 연구

차호성

## 목 차

1. 들어가면서
  2. 오페라에서의 인터메초 개념과 변화
  3. 기악음악으로서의 인터메초
    - 3.1. 고전주의시대의 초기 유형 : 두섹과 베토벤
    - 3.2. 양식으로서의 형성 : 멘델스존과 슈만의 피아노음악
    - 3.3. 양식의 완성 : 브람스의 인터메초
    - 3.4. 19세기 다른 작곡가들의 경우와 20세기의 경향
  4. 나가면서
- 참고문헌

## 1. 들어가면서

19세기의 피아노를 위한 작품들은 소나타뿐만 아니라 다양한 성격소곡들이 큰 비중을 차지했고, 그 속에서 펼쳐진 작곡가마다의 독자적인 어법은 연주자들이나 대중들에게 꾸준한 관심을 받고 있다. 특히 당시 피아노음악의 커다란 흐름을 좌우하던 작곡가들 가운데 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847), 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856) 그리고 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) 등은 당대의 흐름을 반영한 시적인 영감이 풍부한 다양한 유형의 성격소곡 작품을 남기고 있다. 그 가운데 즉흥곡(Improptu)이나, 환상곡(Fantasy), 발라드(Ballade), 랩소디(Rhapsody), 프렐루드(Prelude) 등의 다양한 양식과 함께 꾸준히 등장하는 것으로 인터메초가 있다. 인터메초(Intermezzo)는 본래 바로크시대에 오페라의 막 간극이나 막 사이에 연주되던 음악으로서 현재의 개념과 상당히 큰 차이를 가진다. 간주곡의 개념으로 인식되었던 인터메초는 낭만주의시대 피아노음악에서 대부분 서정적인 선율과 분위기를 가지고 있는 소품으로서 본연의 의미나 역할을 넘어 독자적인 성격을 갖추기 시작

1) 본 논문은 2015년도 대전대학교 교내학술연구비 지원에 의한 것임.

했으며, 19세기말 하나의 완벽한 양식으로 자리잡게 되었다. 본 글에서는 인터메초의 발생과 초기 유형 그리고 변천과정을 거쳐 19세기 피아노음악에서 하나의 양식으로 자리잡는 과정을 고찰하고 그 가운데 대표적인 작곡가들의 작품에서 어떠한 음악적 특징을 가지는지를 살펴본다. 이를 위해 본 글에서는 오페라 막간극 유형으로서의 초기 인터메초에 대한 개념과 그 변화를 살펴보고, 19세기 기악음악 특히 피아노음악으로서의 인터메초가 성격소곡의 한 양식으로서 자리잡는 과정을 집중적으로 조망하며, 그에 따른 작곡가들의 작품에서 대표적인 요소를 고찰한다.

## 2. 오페라에서의 인터메초 개념과 변화

17세기부터 오페라를 통해 나타나기 시작했던 인터메초는 18세기 초반까지도 다양한 유형을 보이지만 기원 자체는 불분명한 상태이었다. 지금까지 일반적으로 이해되고 있는 인터메초는 17세기 오페라세리아에서 희극적인 장면의 막간극을 지칭하는 것과 19세기의 기악음악 특히 피아노를 위한 성격소곡의 한 양식으로 정의되고 있다. 이 두 가지의 기원에 따라 현재 음악사전에는 오페라의 막간극의 개념으로 인터메디움(Intermedium) 등의 용어<sup>2)</sup>와 기악음악의 간주곡 개념의 인터메초라는 용어로 구분되어 설명되고 있다.<sup>3)</sup>

종종 초기 오페라에서 인터메디움과 함께 인터메초라는 용어가 같이 사용되기도 하였지만, 기본적으로 이 두 용어는 18세기 이후 다른 개념처럼 나뉘어 있다. 17세기 인터메디움은 극적인 시, 종교적인 음악, 오페라 등의 규모가 큰 작품에 음악, 대사, 무용/춤, 연기, 주제설명 등의 모습으로 삽입되는 유형으로 음악이 없는 경우가 대부분이었다.<sup>4)</sup> 인터메디움이 음악을 가지고 나타나는 경우 짧은 노래나 춤곡 형태로 사용되다가, 17세기 말 다카포 아리아나 2부분형식의 유형을 갖추기 시작한다. 그리고 악기들로 연주되는 경우 대부분 트리오소나타의 유형을 갖추나 각 악기들에 의한 선율은 극의 성악선율과 전혀 관계가 없는 경우가 일반적이다.<sup>5)</sup> 간주곡적인 모습을 보인 이러한 경우의 인터메디움은 기악음악에서 인터메초의 기원이 되는 것으로도 볼 수 있다.

18세기의 인터메디움은 오페라부파의 일종인 이탈리아 코믹오페라(comico per musica)에서 일반적으로 나타났으며, 코믹오페라에서 사용된 이 개념이 18세기 기악음악에 차용되면서 오페라에서의 막간극 또는 간주곡의 의미가 아닌 단순한 삽입구 정도의 의미를 보이기 시작했다.<sup>6)</sup> 음악적인 부분보다는 극적인 부분이 주를 이루는 인터메디움은 이후 기악음악에서 그 용어만 차용된 것이며, 기악음악의 인터메초에 영향을 끼친 음악적인 요소는 거의 없는 것으로 볼 수 있다.

## 3. 기악음악으로서의 인터메초

2) 인터메디움(Intermedium)과 함께 인터메디오(Intermedio), 인터메드(Intermède), 인터루드(Interlude) 등의 용어가 유사한 의미로 사용되었다.

3) Ortrun Landmann, "Intermezzo", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*(MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag(Kassel 1996), 4: 1026 참조.

4) 큰 규모의 작품 사이에 이러한 요소를 넣는 이유로는 휴식시간으로 인해 끌릴 수 있는 관객들의 관심이나 집중을 유발하거나, 변화되거나 이어지는 막의 내용을 연계시키기 위한 목적을 가진 것이다. Landmann, "Intermezzo", 1026 참조.

5) Landmann, "Intermezzo", 1036 참조.

6) Landmann, "Intermezzo", 1048 참조.

### 3.1. 고전주의시대의 초기 유형 : 두섹과 베토벤

문헌상 인터메초를 무대음악이 아닌 기악작품에서 처음으로 선보인 작곡가는 두섹(Jan Ladislav Dussek, 1760-1812)<sup>7)</sup>으로 알려져 있다. 두섹이 1797년경 작곡한 《피아노소나타 c-단조 op.35, 제3번》은 외형적으로 4개의 악장들(1. Allegro agitato assai, 2. Adagio patetico ed espressivo, 3. Intermezzo, 4. Finale: Allegro molto)로 구성된 것으로도 보여 지는데, 제2악장과 제4악장 사이에 14마디 분량의 빠른(Presto) 인터메초가 세 번째 악장 처럼 놓여 있다. 제2악장은 느리고 서정적인 선율을 중심으로 많은 장식음이나 장식적 패시지 또는 반음계적 진행을 이용한 로코코풍의 분위기를 보인다. 그리고 마지막 악장은 알베르티 베이스 유형의 반주를 토대로 매우 간결하고 빠른 분위기를 가진다.

(악보예 1, 두섹, 《피아노소나타 c-단조 op.35, 제3번》 제3악장, 마디1-6)<sup>8)</sup>

**Intermezzo.**

**Presto**

인터메초 부분의 선율은 c-단조 조성을 가지지만 유머스럽고 급박한 분위기를 가진다. 인터메초의 마지막 부분을 보면, 다음에 등장하는 마지막 악장의 구성과 자연스럽게 연결되는 것을 알 수 있는데, c-단조의 조성은 마지막 마디에서 딸림화음으로 반마침하고 있어 이 선율과 유사한 주제의 마지막 악장이 C-장조의 자연스러운 연결까지 조성적으로 보인다. 이 인터메초는 비록 길이는 짧지만 당시 피아노소나타에서 일반적으로 세 번째 악장 자리에 배치되었던 미뉴엣 악장이나 스케르초 악장의 역할로도 해석할 수 있다. 하지만 이 작품에서 이 인터메초는 하나의 독립적인 악장이라기 보다는 종지부분이 다음의 악장을 이끄

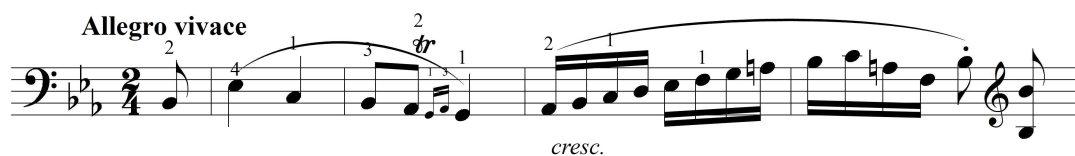
7) 얀 라디슬라브 두섹은 보헤미아 출신으로 C.P.E 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)의 제자로 알려진다. 피아노를 위한 많은 작품을 남기면서 고전주의 전통에서 약간씩 벗어난 양식을 보였는데, 예를 들어 소나타악장형식 제시부의 제1주제와 제2주제의 구성이 상당히 멀게 배치되거나 또는 악곡의 전개에서 급격한 화성변화를 보이기도 했다. 그의 1800년 이전 소나타에서는 주제, 구조, 패턴, 조성 등에서 베토벤의 약간 후기 소나타들과 유사한 면을 보이기도 한다. Howard Allen Crow and others, "Dussek", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 7: 761이하 참조. Landmann, "Intermezzo", 1048쪽 참조.

8) <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP02735> [2015년 8월 30일 접속].

는 역할을 하는 것으로 보아, 그리고 마지막 악장의 선율적 특징(분산화음을 특징으로 하는)을 담고 있는 것으로 보아 마지막 악장의 서주적인 모습으로 해석하는 것이 타당하다.

두색의 작품에서 서주적인 모습으로서의 인터메초의 사용을 보여준 경우 외에 인터메초의 사용은 당시 작곡가들의 작품에서 흔히 찾을 수 있는 것은 아니었다. 18세기말부터 피아노 소나타를 작곡하기 시작한 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-827)의 경우에도 실제 소나타 가운데 인터메초를 직접적으로 드러낸 작품<sup>9)</sup>은 없다. 하지만 베토벤의 작품에서 인터메초와 비슷한 유형의 악구를 악장 속에 담고 있는 예는 어렵지 않게 찾을 수 있다. 《피아노 소나타 제13번 op.27, No.1》(1801)은 4개의 악장으로<sup>10)</sup> 구성되었으며, 전체가 쉽없이 아타카로 연주되는 작품이다. 이 작품의 마지막 악장(Allegro) 마지막 부분(마디253 이하)에 본 악장의 주제와 관련이 없는 제3악장의 느리고 서정적인 주제선율이 10마디 분량으로 삽입된 후 마지막 빠른(Allegro vivace) 코다로 곡을 마무리한다. 여기서 보여주는 앞 악장의 느린 주제선율의 사용은 빠른 악장의 분위기와 대조시키며 간주곡적인 역할을 하며 인터메초의 모습을 보인다.

(악보예 2, 베토벤 《피아노소나타 op.27, No.1》, 제4악장 주제)



(악보예 3, 베토벤 《피아노소나타 op.27, No.1》, 제3악장 주제)



베토벤의 피아노소나타 가운데 이와 같은 유형의 짧은 간주적인 역할의 악구들은 《피아노 소나타 op.57》의 제1악장(‘열정’, 예 228마디 이하)이나 《피아노소나타 op.101》의 제4악장(예, 114마디 이하) 등에서도 찾을 수 있다. 피아노소나타에서 악장 내의 각 부분의 연결과정에서 인터메초라고 특별히 지시된 경우는 없지만, 베토벤은 서정적이며 선율적인 짧은 부분으로 전체적인 흐름이나 악장의 분위기를 연결시키는 간주곡적인 의도를 보여준 것으로 해석할 수 있다.<sup>11)</sup>

9) 베토벤은 1798/99년의 피아노소나타 스케치에서 11마디 분량의 〈스케르초 in C〉를 “c-단조 소나타를 위한 인터메초”(Intermezzo zur Sonate aus c-moll)로 표기했던 것으로 알려지며, 이 작품은 《피아노소나타 op.10, No.1 c-단조》로 여겨지지만, 현재의 악보에는 그 흔적이 나타나지 않고 있다. Landmann, “Intermezzo”, 1049쪽 참조.

10) I. Andante, II. Allegro molto e vivace, III. Adagio con espressione, IV. Allegro vivace.

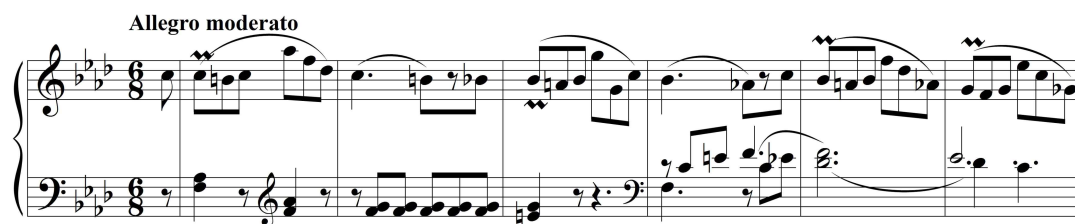
11) 두색이나 베토벤의 경우와 같이 고전주의시대 소나타에서 곡의 진행 도중 삽입되는 악구는 선율적인 모습을 가지고 소나타의 악장들 사이에 짧은 연결구 형태로 나타나던가 또는 미뉴엣 악장에 서의 트리오 부분을 대신하기도 하였다.

### 3.2. 양식으로서의 형성 : 멘델스존과 슈만의 피아노음악

기악음악으로서의 인터메초는 19세기부터 20세기 초반까지에 걸쳐 피아노음악에서 등장한다. 아직은 독립적인 영역을 확립하지 못한 초기의 인터메초 유형은 위에서 언급한 바와 같이 악곡의 진행 과정에서 부분들을 연결하는 역할로서 삽입구적인 모습이나 3부형식의 가운데 부분에 배치되는 것이 일반적인 유형이었다. 그리고 19세기 초반 슈만의 작품 이후 짧은 단일곡 형태의 인터메초가 등장하는데, 이는 주로 여러 개의 소곡들로 구성된 모음곡에 포함되면서 곡 전체의 균형을 맞추거나 다양한 성격의 곡들과 조화를 이루는 모습을 보였다.

19세기 중반의 작곡가들은 이러한 유형의 인터메초 방식을 거부감 없이 사용했고, 짧은 단일곡으로서의 인터메초를 작곡하면서 위와 같은 기능보다는 표현력을 가진 서정적인 분위기를 주로 담기 시작했다. 이러한 상황에서 19세기 서정적 인터메초의 발생 근거를 찾을 수 있으며, 나아가 19세기 초반 낭만주의 문학작품, 특히 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시 작품에서 직접적인 영향을 받은 것으로도 여겨진다. 하이네의 시에 직접적인 영향을 보인 첫 번째 작곡가로는 멘델스존을 들 수 있는데<sup>12)</sup>, 그는 하이네의 연시 『서정적 인터메초』(*lyrische Intermezzo*, 1822/23)를 접한 직후 《피아노4중주 op.2》(1823)<sup>13)</sup>에서 세 번째 악장에 ‘인터메초’를 사용하였다. 이 작품에서 인터메초가 처음으로 하나의 독립적인 악장으로 사용되는 예를 찾을 수 있다. 서정적인 선율의 두 번째 느린 악장 이후 세 번째 빠른 인터메초 악장은 현악기군을 중심으로 제시되는 가곡풍의 주제선율로 서정적인 분위기를 가진다. 악곡의 진행은 3박자 계통의 미뉴엠풀 리듬과 간결하고 경쾌한 느낌의 스케르초풍 진행을 가지며 악장의 끝까지 피아노가 주도하면서 노래하듯 연주되어 전형적인 소나타의 세 번째 악장으로서의 모습을 연상시킨다. 이렇게 빠른 템포의 인터메초 악장은 이후 다른 작품이나 작곡가들의 인터메초가 대부분 빠르지 않은 악장에서 선율적인 전개를 보이는 점과 비교되기도 한다. 이러한 모습은 멘델스존이 훗날 《무언가》(*Lieder ohne Wort*)집을 통해 보여준 선율을 중심으로하는 다양한 음악적 특징의 한 예로 간주할 수 있을 것이다.

(악보예 4. 멘델스존, 《피아노4중주 제2번》 제3악장 인터메초 주제선율 중 앞부분)



12) 멘델스존이 하이네의 시로부터 영향을 받았다는 정보는 『MGG』와 『Grove』에 간단하게 제시되어 있다. Landmann, “Intermezzo”, 1048쪽 참조. Maurice J. E. Brown, ‘Intermezzo’, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 12:488-490 참조.

13) 멘델스존은 모두 4개의 피아노4중주 작품을 남기고 있다. 멘델스존이 13세 때 작곡한 제2번은 4개의 악장(I. Allegro molto, II. Adagio, III. Intermezzo. Allegro moderato, IV. Allegro molto vivace)으로 구성되었으며, 그의 작품의 초기적 특징인 고전주의적 전통 속에 낭만주의적 어법을 보인다. 이 피아노4중주 외에도 마지막 작품인 《피아노4중주 제3번》(첫 번째 작품은 미발표로 작품번호를 가지지 않음)에서도 세 번째 악장을 인터메초로 작곡했다가 후에 스케르초로 바꾼 사실이 있다. 《Harenberg Kammermusikführer》, Harenberg Verlag(Dortmund 1998), 525쪽 참조.

통상적인 기악양상불의 세 번째 악장이 스케르초이었던 점을 감안한다면, 멘델스존이 이 《피아노4중주》의 세 번째 악장에서 서정적인 선율을 부각시키면서 인터메초를 사용한 의도를 추측케 한다. 즉, 그는 빠른 템포의 스케르초 성격보다는 인터메초가 선율적이라는 성격을 가진 양식으로 인식하고 사용한 것으로 볼 수 있다. 뿐만 아니라 멘델스존 스스로도 단순히 빠르고 경쾌한 스케르초의 악장보다는 이 작품이 세 번째 악장에 선율적인 요소가 강조된 면을 통한 인터메초라는 부제를 제시하면서 그 자신이 인터메초가 단순히 선율적인 면만이 아닌 빠른 템포 안에서도 선율적인 면이 강조될 수 있는 양식이라는 이해와 해석을 제시했던 것으로 여길 수 있다.

슈만의 피아노음악에서는 멘델스존에 비해 인터메초가 좀 더 구체적으로 나타나기 시작한다. 그는 《피아노소나타 제1번 f<sup>#</sup>-단조 op.11》(1832-5)이나 《6개의 인터메초, op.4》(6 *Intermezzi*, 1832)와 같은 초기 작품에서 인터메초를 사용했다. 피아노소나타의 경우 슈만은 베토벤이 보여 주었던 것과 같이 하나의 악장 안에 인터메초를 연결 역할을 하는 부분으로 사용했다. 《피아노소나타 제1번》의 세 번째 악장(Scherzo e Intermezzo: *Allegro*)에서 슈만은 스케르초 다음 트리오 부분에 인터메초(*Intermezzo alla burla, ma pomposo*)를 배치하고, 앞에서의 스케르초와는 대조적으로 매우 느리고(Lento) 서정적인 선율을 섬세한 액센트와 함께 진행시킨다. 그리고 20마디 분량의 이 인터메초에 뒤이어 즉흥연주 부분을 거쳐 다시 스케르초의 주제로 연결된다. 이러한 슈만의 작업은 이후 인터메초의 성격이 선율적이거나 또는 스케르초적인 모습을 가지게 되는 근거가 될 수 있을 것으로 여겨지기도 한다(예, 브람스 《피아노모음곡 op.117》, 제2번).

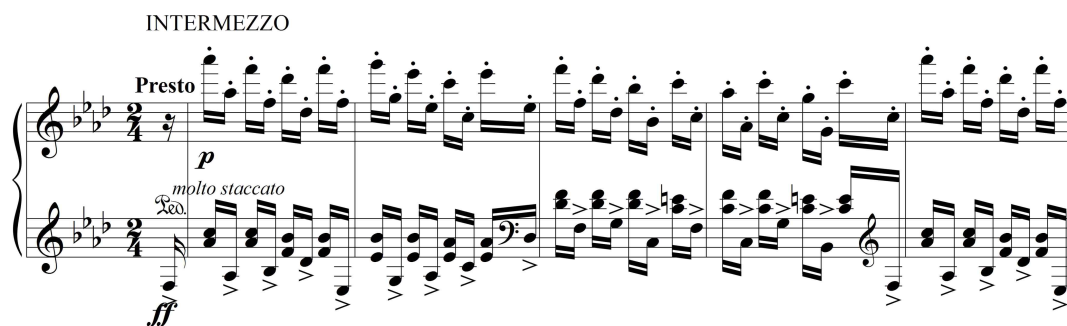
슈만은 피아노소나타에서 이와 같이 악장 내에서의 연결이나 균형을 위한 목적으로 인터메초를 사용한 외에, 독립적인 악장으로 배치한 적은 없다. 대신에 모음곡 안에서는 다양한 성격의 곡들과 함께 단일곡으로서의 인터메초를 많이 작곡했다. 이러한 성격소곡적인 모습은 문학적인 배경을 가지고 있다. 구체적으로 보자면, 멘델스존의 경우와 유사하게 슈만 역시 하이네의 『가곡집』(*Buch der Lieder*, 1827)<sup>14</sup>)에서 사용된 인터메초라는 개념을 자신의 작품(《6개의 인터메초》)에 시적인 분위기를 음악적으로 수용한 예를 보여 주었다. 《6개의 인터메초》는 슈만의 피아노문헌 상에도 거의 설명을 찾을 수 없는 작품이지만, 성격소곡의 발전상 그의 초기 피아노음악의 경향을 파악할 수 있는 작품이다. 예를 들어, 제1곡(*Allegro quasi maestoso*, A-장조)의 경우 4마디의 도입부를 가진 스케르초풍의 곡인데, 2마디의 도입부 동기는 곡의 리듬적 요소를 제시한다. 이어지는 푸가적인 진행의 마디3-4에서는 주제선율을 윗 성부만이 아닌 특히 중간 성부에 배치하면서 슈만은 각 성부의 균형을 맞추고 있다. 중심선율이 선율성부들의 내부에 위치하며 진행되는 이러한 요소는 이후 슈만 음악의 특징으로 자리잡는다. 스케르초풍은 제2곡(*Presto a capriccio*, e-단조)에서도 나타나지만, 중간 부분에 슈만이 표기한 'Meine Ruh' ist hin'(내 휴식은 저만큼)의 문구에서 연상할 수 있는 서정적 선율의 모습을 가지나 전반적인 흐름은 화려하고 기교적인 낭만적 분위기는 드러내지 않고 진행된다. 이렇게 슈만은 이 작품에서 인터메초의 유형에 멘델스존 작품에서 살펴본 것과 유사한 스케르초의 흔적을 남기고 있는 것이다. 작품 전체적으로 보면 멘델스존의 《무언가》와 같은 유형의 선율을 중심으로 구성된 소품들인데, 특별한 표제가 아닌 '인터메초'라는 큰 제목 하에 제1곡이나 제2곡과 같이 번호만을 갖고 있어 슈만의 초기 피아노작품이 표제적(〈파피용 op.2〉와 같은)인 경우와는 차이를 보인다. 그럼에도

14) 하이네의 『가곡집』(1827)은 여러 개의 연시들로 구성되었으며, 그 가운데 두 번째 연시가 “서정적 인터메초”(Lyrisches Intermezzo: Tragödien, nebst einem Lyrisches Intermezzo)이다.

불구하고 각 곡(제2곡이나 제6곡과 같이)의 곳곳에 회화적인 분위기를 나타내는 것을 볼 수 있다. 6개로 인터메초를 묶은 것은 프렐루드나 무언가처럼 유사한 성격의 소품을 묶은 것과 같은 맥락으로 이해할 수 있으며, 여기에 슈만은 중간부분(2, 3, 4곡)을 아타카로 연주하도록 하여, 이 작품이 모음곡의 성격을 가지면서도 6개 전체가 한 곡이라는 느낌을 갖도록 하였다. 또한 아타카를 통해 어떤 곡이 간주곡/삽입부이고, 어떤 곡이 중심곡인지 구분을 못하도록 하면서 작곡자는 인터메초가 기존의 유형처럼 단순한 삽입곡의 수준을 넘어 독자적인 의미를 가진 양식으로 인식하고 있음을 보여 준다.

슈만의 다른 피아노작품에도 위에서 제시한 인터메초의 다양한 유형을 보여 주었다. 21개의 소품들로 구성된 《카니발, op.9》(*Carnaval*, 1833-35)의 경우 17번째 곡에 ‘인터메초 : 파가니니’라는 부제를 두고 있다.

(악보예 5, 슈만, 《카니발》, 제17번 ‘파가니니’, 마디1-5)



파가니니의 바이올린 연주를 연상시키는 난해한 연주기교와 빠른 템포를 가진 이 곡은 앞의 제16번 ‘알르망드 왈츠’(Valse Allemande)와 연결되어 있다. 구체적으로 말하자면, 매우 빠르지만(molto vivace) 서정적인 선율을 가진 앞의 제16번이 연주된 후 아타카로 제17번 ‘파가니니’가 연주되고 이어서 다음 곡처럼 다시 제16번인 ‘알르망드 왈츠’가 연주된다. 그러니까 이 작품에서 인터메초(‘파가니니’)는 ‘알르망드 왈츠’와 연결해 볼 때 3부분 형식의 가운데 부분으로서 A-B-A’의 대조부분으로 볼 수도 있고, 또는 알르망드 왈츠의 간주곡의 모습으로도 여겨질 수 있다. 또한 내용적으로도 빠르지만 선율적인 면이 두드러진다면 ‘파가니니’는 화려한 기교적인 면의 가운데 부분을 장식하며 대조적인 모습을 보이는 것이다. 여기서 슈만이 제시한 인터메초의 의미는 말 그대로 간주적인 의미를 가지는 것으로 해석할 수 있다.

슈만은 《클라이슬레리아나, op.16》(*Kreisleriana*, 1838)에서 또 다른 인터메초의 사용을 보여준다. 8곡으로 구성된 이 작품 가운데 가장 서정적인 제2번은 전체적인 형식이 두 개의 인터메초를 사이에 둔 작은론도형식(A-B-A-C-A)을 취하고 있다. B<sup>b</sup>-장조의 조성을 가진 서정적인 선율에 의한 첫 부분(A, Sehr innig und nicht zu rasch)에 이어 등장하는 첫 번째 인터메초(Sehr lebhaft, F-장조)는 16분음표 스타카토 음형을 중심으로 구성된 가볍고 생동감 있는 스케로초 풍의 주제가 대위적 기법을 토대로 연주되고, 다시 A(erstes Tempo)부분이 등장한 후 이어 두 번째 인터메초(Etwas bewegter, g-단조)는 가곡적인 선율로 빠르고 부드럽게 진행된다.

(악보예 6, 슈만, 《클라이슬레리아나》 제2번, 제1인터메초)

**Intermezzo I**  
*Sehr lebhaft.*

(악보예 7, 슈만, 《클라이슬레리아나》 제2번, 제2인터메초)

**Intermezzo II**  
*Etwas bewegter*

이 작품에서 슈만은 스케르초풍의 생동감있는 선율을 가지거나 무언가풍의 서정적인 선율을 가진 인터메초 유형을 모두 보여주고 있다. 《클라이슬레리아나》에서와 같이 곡의 중간 부분에 인터메초가 배치한 예는 슈만의 다른 작품에서도 찾을 수 있다. 5곡으로 구성된 《유모레스크, op.20》(*Humoreske*, 1839) 가운데 3번째 곡은 3부형식으로 구성되었으며, 가운데 부분에 인터메초가 연주된다. 이 인터메초는 서정적인 선율의 앞 부분과는 달리 16분음표에 의한 음형을 중심으로 토카타 풍으로 무궁동적인 진행을 통해 경쾌하고 활발한 분위기를 보인다. 또한 8곡으로 구성된 《노벨레텐, op.21》(*Novelleten*, 1838)의 제2번(*Ausserst rasch und mit Bravour*, D-장조)은 역동적으로 흐르는 선율과 기교적인 패시지의 곡이며, 빠르기의 대조를 보이며 느리게 연주되는 가운데 부분인 A-장조의 인터메초가 아라베스크 춤곡 풍으로 연주된다. 여기서의 인터메초는 앞부분과 전혀 다른 유형을 취하려 했다고보다는 단순히 분위기의 전환을 목적으로 배치된 것으로 볼 수 있다. 그리고 다음 곡인 제3번(D-장조, 2/4)은 3부분형식의 곡으로 A-부분은 멘델스존의 무언가 풍으로 연주되지만, 오히려 인터메초로 표기된 가운데 부분은 박자(6/8)와 조성(b-단조) 그리고 빠르기(*Rasch und wild*)를 모두 바꾸며 전혀 다른 분위기를 묘사하고 있다. 이렇게 인터메초 부분이 서정적인 면보다는 열정적인 분위기를 가지는 것은 슈만의 다른 작품에서는 많이 나타나지는 않지만, 후에 브람스의 인터메초들에서는 쉽게 찾을 수 있는 경우이다.

위에 살펴본 바와 같이, 슈만의 인터메초에는 멘델스존의 인터메초뿐만 아니라 무언가적인 면을 수용한 특징을 보이는 한편, 기존의 스케르초적인 모습도 나타나고 있다. 또한 인터메초가 단일곡으로 한 곡의 중간 부분에 배치되면서 주로 곡 흐름의 변화를 꾀하는 모습도 찾을 수 있다.

멘델스존이나 슈만의 피아노작품에서 인터메초가 간주곡적이거나 또는 무언가적 선율을

강조하는 초기적인 특징을 보인 직후 19세기 중반에 나타나는 인터메초는 브람스를 비롯한 여러 작곡가들의 작품에서 이어진다. 젊은 작곡가들의 인터메초는 슈만의 경우처럼 규모가 큰 작품의 일부로서 채우는 역할 뿐만 아니라, 특별한 성격을 담은 양식으로 정착되는 모습을 보였다. 다시 말하자면, 19세기 중반까지 피아노작품에서 마치 하나의 간주곡처럼 속해 있던 인터메초가 점차 독자적인 의미와 영역을 확보해 나가면서 결국 브람스 시대에 이르러 다른 성격소곡의 양식들과 비견될만한 의미와 영역을 얻게 되었다. 특히 19세기말 브람스의 피아노음악에서 인터메초가 차지하는 비중은 상당히 크며, 그의 후기 피아노작품에서의 인터메초들은 이것이 하나의 양식으로 자리잡고 있음을 확인할 수 있다.

### 3.3. 양식의 완성 : 브람스의 인터메초

브람스의 피아노작품은 기본적으로 전통에 충실하면서 독자적인 낭만주의적 어법을 가지는 것으로 알려져 있다. 그의 인터메초 역시 그러한 면을 보이는데, 멘델스존의 작품에서처럼 하나의 독립 악장으로 작곡되거나 또는 슈만의 피아노 모음곡에서처럼 단일곡으로서의 인터메초 작품으로 작곡되었다. 이러한 면을 통해 브람스의 인터메초는 그 시작이 전통에 입각하고 있음을 알 수 있으며, 나아가 다른 작곡가들에 비해 더 많고 다양한 인터메초를 통해 자신만의 어법을 선보인다.

브람스가 인터메초를 처음 선보인 작품은 피아노소나타이다. 그가 1853년에 작곡한 《피아노소나타 f-단조, op.5》는 5개의 악장<sup>15)</sup>으로 구성되었으며, 네 번째 악장에 인터메초가 자리잡고 있다. 제3악장은 스케르초와 트리오로 구성되었으며, 이러한 유형이 기존의 피아노소나타의 일반적인 유형이라면<sup>16)</sup>, 이 작품에서 제4악장에 놓인 인터메초는 그것들과는 달리 트리오의 역할이 아닌 하나의 단일 악장으로서 자리잡으며 비중을 키웠다.

(악보예 8, 브람스, 《피아노소나타 op.5》, 제4악장, 인터메초 마디 1-4)



제4악장(Andante molto) 인터메초는 ‘회고’(Rückblick)라는 부제를 가지고 있으며, 제2악장(Andante: Andante espressivo)의 서정적이며 사랑스러운 주제선율을 인용하고 있다. 그리고 앞의 악장인 제3악장(Scherzo: Allegro energico)의 분위기와는 달리 이곳 제4악장에서는 단조(b<sup>b</sup>-단조)의 조성에 의한 암울한 분위기를 묘사하면서 자연스럽게 제2악장에서의

15) I. Allegro maestoso, II. Andante: Andante espressivo, III. Scherzo: Allegro energico, IV. Intermezzo: Andante molto, V. Finale: Allegro moderato ma rubato. 『그로브사전』에는 이 소나타가 4개의 악장으로 구성되었으며, 네 번째 악장 자리에 위치한 인터메초는 마지막 악장의 서주로 설명하는 오류를 보이고 있다. Maurice J. E. Brown, ‘Intermezzo’, 12:488-490 참조.

16) 브람스는 1853년 완성한 《피아노소나타 op.5》 이전에 두 곡의 《피아노소나타 op.1(1852/53)과 op.2》(1852)를 작곡했는데, 이 두 곡의 소나타는 모두 4개의 악장으로 구성되었으며, 각 곡의 세 번째 악장은 스케르초로 작곡되었다.

기억을 회고하는 것으로 해석할 수 있을 것이다. 브람스는 그러한 느낌을 하나의 악장으로 구성하고 간주곡적인 의미로 네 번째 악장에 인터메초로 배치한 것으로 해석할 수 있을 것이다.

피아노소나타에 이어 1854년에 브람스는 4개의 발라드를 묶어<sup>17)</sup> 하나의 작품(op.10)으로 발표했다. 이 작품에 대해 슈만은 4개의 발라드를 각각 하나의 악장으로 간주한 후, 제2번을 느린 악장 그리고 제3번을 스케르초로 보면서 《4개의 발라드》는 한 곡의 소나타로 보인다고 설명하기도 하였다<sup>18)</sup>. 이 작품을 소나타로 보기 위해 슈만이 ‘스케르초’로 규정했던 제3번이 ‘인터메초’인데, 곡의 앞 부분은 격렬하고 극적이지만, 뒷 부분은 ‘천사의 노래’로 여겨지는 낭만적 분위기를 가진다. 브람스가 작품 속에서 이와 같이 하나의 악장처럼 인터메초를 사용한 것은 《피아노4중주 op.25》(1861)에서도 찾아 볼 수 있다. 이 양식으로 인터메초를 처음 선보였던 멘델스존 《피아노4중주 op.2》의 예와 같으며, 양식 선택에 있어 브람스는 멘델스존이나 슈만이 선택했던 피아노4중주를 통해 인터메초를 시도한 사실 자체가 이미 어느 정도 서로의 영향 관계를 추측할 수 있다. 하지만 브람스는 4개의 악장으로 구성된 이 작품에서 통상적으로 느린 악장이 자리잡는 두 번째 악장(Intermezzo: Allegro ma non troppo – Trio: Animato, c-단조)에 인터메초를 배치하고 트리오와 마지막 코다까지 붙인 것이 위의 다른 작곡가들과 차이를 보인다. 구체적으로 보자면, 브람스는 느린 템포가 아닌 빠른 템포에 서정적인 단조의 선율로 악곡을 구성하면서 전통적인 틀을 벗어나 독자적인 어법을 선보이고 있는 것이다.

1878년 《8개의 피아노소품, op.76》(8 Klavierstücke)을 시작으로 1893년 작곡한 마지막 작품인 《4개의 피아노소품, op.119》(4 Klavierstücke)까지 브람스는 모두 5곡의 피아노모음곡을 남겼으며, 각 작품마다 3-4개씩 총 18개의 인터메초가 포함되어 있다. 《8개의 피아노소품, op.76》의 창작 이전까지 그는 15년간 절필한 적이 있지만, 이전 해인 1877년 슈만과 쇼팽의 작품전집 출판작업에 참여하였다. 이러한 작업의 흔적은 《8개의 피아노소품, op.76》<sup>19)</sup>의 제7곡(a-단조)이 쇼팽의 녹턴(f-단조 op.55)을 연상시키는데서 찾을 수 있으며<sup>20)</sup>, 제3곡이나 제6곡 역시 녹턴적인 분위기를 보여주는 것으로도 알 수 있다. 이 작품 이후 브람스는 1892-93년까지 20곡을 모두 4개의 작품번호에 나누어 매해 각 두 개의 작품번호로 묶어 발표했는데, 각 연도의 작품에 속한 곡들은 다음과 같다.

1892년	op.116/7곡	op.117/3곡
1893년	op.118/6곡	op.119/4곡

매해 작곡된 10개의 곡들 가운데 각 7개가 인터메초로서 큰 비중을 차지하고 있으며, 그밖에 1892년 작품에는 3개의 카프리치오 그리고 1893년 작품에는 발라드, 로만체, 랩소디 등 3개의 다른 양식의 곡들로 구성되었다. 그렇지만 전체적으로 양식을 달리할 뿐이지 20곡

17) 1. Andante(d-단조), 2. Andante(D-장조), 3. Intermezzo: Allegro(b-단조), 4. Andante con moto (B-장조).

18) 《Harenberg Kulturführer Klaviermusik》, Meyers Lexikonverlag(Mannheim 2008), 162쪽 참조. Walter Siegmund-Schultze, *Johannes Brahms*, VEB Deutscher Verlag für Musik(Leipzig 1966) 193쪽 참조.

19) 8곡으로 구성된 이 작품은 각 4개의 인터메초와 카프리치오로 묶여 있다: 1. Capriccio, 2. Capriccio, 3. Intermezzo, 4. Intermezzo, 5. Capriccio, 6. Intermezzo, 7. Intermezzo, 8. Capriccio

20) 브람스가 1893년에 작곡한 《6개의 피아노소품, op.118》(6 Klavierstücke)의 제1곡 중간부분에서도 쇼팽의 프렐류드에서와 같은 분위기를 보이기도 한다.

모두는 불협화적 화성, 대위적 전개(주제-동기 작업), 3부형식 구성의 특징을 가지고 있다. 각 작품별로 살펴보면, 《7개의 환상곡, op.116》(7 *Fantasien*)<sup>21)</sup>은 큰제목이 판타지라는 양식을 가졌지만 7곡 중 4곡이 인터메초이며 3곡이 카프리치오이다. 인터메초와 카프리치오로만 구성된 이 작품은 《8개의 피아노소품, op.76》의 구성과 같은 패턴을 가진다. 전체적인 전개에 있어 카프리치오는 대체적으로 기교적인 모습을 가지며, 사이사이에 인터메초가 느리고 서정적인 간주곡으로서의 역할을 하는 것으로 보인다. 예를 들어 제1번 ‘카프리치오’는 토카타풍의 기교적인 곡인 반면 제2번 ‘인터메초’는 자장가풍을 보이며, 제3번과 제7번 ‘카프리치오’는 빠르고 열정적인 분위기인 반면 그 사이에 놓인 ‘인터메초’ 제4, 5, 6번은 모두 느리고 서정적인 분위기를 가진다. 이 작품에서 가장 서정적인 곡은 ‘인터메초’ 제4번(Adagio, 3/4)으로서 목가적인 서정성을 가지며 어두운 시작동기에 이어 서정적인 선율이 연주된다.

(악보예 9, 브람스, 《7 Fantasien, op.116》, 제4번 인터메초, 마디 1-8)

Adagio

이러한 서정적인 분위기의 인터메초는 그 다음 작품인 《3개의 인터메초, op.117》(3 *Intermezzi*)에서 더욱 두드러지게 나타난다. 브람스 스스로 이 작품은 “나의 고통을 위한 자장가 또는 어떤 한 불행한 어머니의 자장가”(Wiegeliieder meiner Schmerzen oder Wiegenlied einer unglücklichen Mutter)<sup>22)</sup>라고 표현했을 정도로 곡들의 성격은 이미 작곡자의 의도를 그대로 담고 있다고 볼 수 있다. 브람스가 의도한 바와 같은 자장가풍의 곡은 제1곡과 제3곡에서 잘 드러나며, 3곡 모두 안단테의 빠르기를 가지며<sup>23)</sup>, 3도 하강하는 모티브를 중심으로 선율을 구성하고 있다. 브람스는 제1곡(Andante moderato, E<sup>b</sup>-장조, 6/8)의 악보에 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)의 시구<sup>24)</sup>를 인용하면서 자장가

21) 1. Capriccio(d-단조), 2. Intermezzo(a-단조), 3. Capriccio(g-단조), 4. Intermezzo(E-장조), 5. Intermezzo(e-단조), 6. Intermezzo(E-장조), 7. Capriccio(d-단조).

22) 1892년 12월 16일자 프리츠 짐록(Fritz Simrock)에게 보낸 편지에서 이와 같이 쓰고 있다. 브람스가 쓴 이 문장은 원래 독일 시인인 헤르더의 시 〈어떤 한 불행한 어머니의 자장가〉 제목을 인용한 것이며, 헤르더의 시에서 첫 2문장을 악보에 옮겨 놓고 있다.

23) 이러한 안단테 빠르기는 그의 후기 인터메초 대부분에서 사용되고 있기도 하다.

24) Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!(잘자라 내아기, 편하고 이쁘게 자거라)

의 분위기를 의도했던 바를 음악적으로 표현하고 있다.

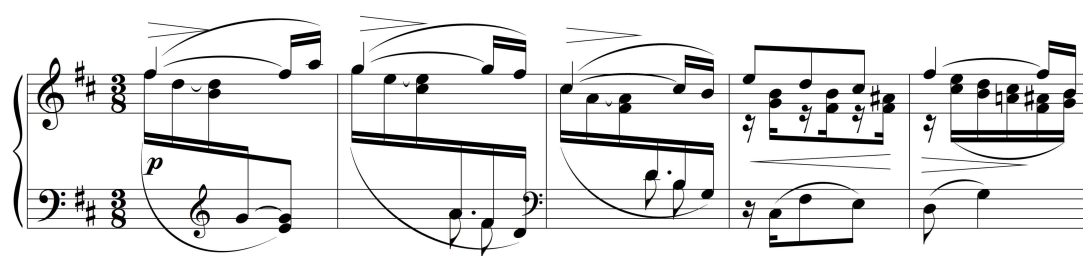
(악보예 10, 브람스, 《3개의 인터메초, op.117》, 제1곡 마디 1-4)



E<sup>b</sup>의 두 음을 옥타브에 의한 오스티나토로 편안한 자장가의 분위기로 시작하는 제1곡은 아주 느린 템포의 중간 부분에서 e<sup>b</sup>-단조로 연주되다가, 후반부는 전반부에서의 오스티나토로 연주되던 E<sup>b</sup>음들을 옥타브 위로 연주하며 종소리를 묘사하고 있다. 이러한 옥타브에 의한 오스티나토 기법은 제3곡의 중간 부분에서 다시 사용된다. 그리고 제2곡(Andante non troppo e con molto espressione, b<sup>b</sup>-단조)이나 제3곡(Andante con moto, c<sup>#</sup>-단조)의 선율은 서정적이며 풍부한 표현을 담으면서 기존의 인터메초의 성격을 보여주고 있다. 이 작품은 전체적으로 자장가라는 주제를 구체적으로 묘사하고 있기 때문에 브람스의 인터메초 가운데 내용을 곡의 성격을 분명하게 표현하고 있는 성격소곡의 유형을 보이고 있다.

이 작품과 비슷한 유형을 보인 작품으로는 그가 마지막 작품이자 4곡 가운데 3곡이 인터메초로 이루어진 《4개의 피아노소품, op.119》(4 Klavierstücke)에서도 찾을 수 있다. 《4개의 피아노소품, op.119》의 제1곡(Adagio, b-단조)에 브람스는 하이네 시에 의한 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》(Dichterliebe, op.48) 가운데 제12곡인 ‘찬란한 여름날 아침’(Am leuchtenden Sommermorgen)의 선율 유형을 인용하고 있다.

(악보예 11, 브람스, 《4개의 피아노소품, op.119》 제1번 ‘인터메초’, 마디 1-5)



(악보예 12, 슈만, 《시인의 사랑》 제12곡 ‘찬란한 여름날 아침’, 마디1-3)

Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.(네가 우는 모습을 보는 것이 가장 힘들구나.)

**Ziemlich langsam.** *p*

Am leuch - ten den Som mer

하강하는 펠친화음에 의한 피아노 반주 선율은 슈만의 가곡에서 잊적인 분위기를 그려내고 있는데, 브람스는 이러한 가곡에서의 표현을 협화음만으로 구성하고 충분히 멜랑콜리한 분위기로 재해석하고 있는 것이다. 하강하는 3도음정의 사용은 《피아노소나타 op.5》의 제4악장 인터메초나 《3개의 인터메초, op.117》에서도 찾을 수 있는 요소로서 브람스의 작품에 자주 등장하는 특징 중에 하나이다. 그리고 제1곡의 중간부분에 섬세하고 반음계적인 왈츠풍(랜들러풍) 에피소드를 넣으면서 기존의 인터메초와는 다른 양식을 보여주고 있다.

브람스 창작의 마지막 해인 1893년 작곡된 두 작품인 《6개의 피아노소품, op.118》<sup>25)</sup>과 《4개의 피아노소품, op.119》<sup>26)</sup>는 거의 대부분의 곡이 인터메초로 이루어져있다. 두 작품에는 그의 이전 인터메초 작품들에서의 서정적인 선율 사용에서 좀 더 발전된 모습을 보이기도 한다. 예를 들어 《6개의 피아노소품, op.118》의 제2곡(Andante teneramente, A-장조)의 주제선율은 ‘느리고 부드럽게’의 나타냄말처럼 서정적이며 편안한 진행을 보이는데, 이 주제선율뿐만 아니라 여러 개의 가곡적인 선율이 곡의 진행에 따라 조성이나 어법을 바꿔가며 여러 번에 걸쳐 다양하게 등장한다(예, 마디1 $ff$ , 마디35 $ff$ , 마디50 $ff$ , 마디66 $ff$  등).

(악보예 13, 브람스, 《6개의 피아노소품, op.118》, 제1곡 주제와 다양한 선율의 모습)

**Andante teneramente**

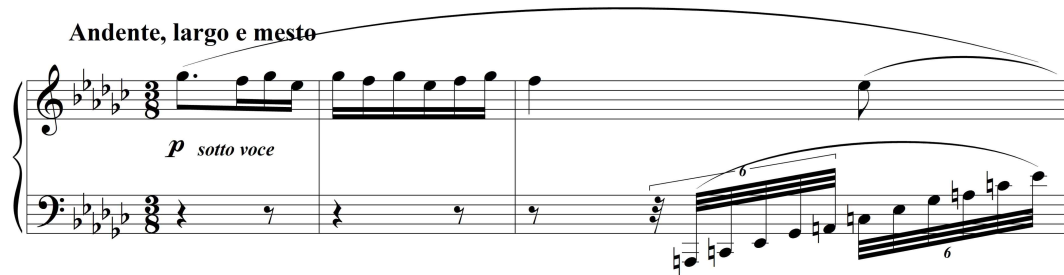
*dolce*  
*p*

브람스가 이 곡에서 보여주는 다양한 가곡적인 선율의 모습이나 반주 유형 그리고 악곡의 진행상 사용되는 다양한 기법은 그의 음악적 어법의 대표적인 예로 언급될 수 있다. 제6곡(Andante, largo e mesto, e<sup>b</sup>-단조)의 주제선율의 경우 이러한 서정적인 분위기에 음색이나 단3도 음역 내의 선율 전개는 음울한 분위기의 연출을 통한 모호한 화성 등에서 인상주의 음색을 나타내기도 한다.

25) 1. Intermezzo, 2. Intermezzo, 3. Ballade, 4. Intermezzo, 5. Romance, 6. Intermezzo.

26) 1. Intermezzo, 2. Intermezzo, 3. Intermezzo, 4. Rhapsody.

(악보예 14, 브람스, 《6개의 피아노소품, op.118》, 제6곡 마디 1-3)



이 곡의 중간 부분은 옥타브 화성에 의한 선율과 스타카토를 이용한 짧은 음가의 리듬을 통해 앞부분과 대조적인 모습을 보이는데, 이러한 모습은 브람스의 이전 인터메초가 통상적으로 가운데 부분에서 서정적인 선율로 앞, 뒤 부분과 대조를 이루었던 점과 비교될 수 있다.

위에서 살펴본 바와 같이, 브람스의 인터메초는 대부분 3부형식을 취하고 있으며, A와 A'는 가곡적인 선율이며, B부분은 밝고 경쾌하거나 역동적인 움직임을 표현하고 있다. 그리고 선율적인 면에서는 서정적인 분위기로 녹턴이나 무언가적인 유형이 많지만, 곡 전체적인 성격이 시종일관 유지되는 것만은 아니다. 이러한 면은 멘델스존이나 슈만의 인터메초와 이미 다른 모습을 보이는 요소로서, 브람스가 그들의 음악적 영향권 안에만 머물렀던 것이 아님을 보여주는 예가 될 수 있다. 이전의 작곡가들의 작품에서 인터메초는 곡의 연계나 에피소드적 역할을 주로 했다면, 브람스의 인터메초는 그러한 기능을 떠나 인터메초 자체의 특성을 확립하였다고 볼 수 있다. 브람스가 말년에 작곡한 모음곡들을 보면, 인터메초를 카프리치오나 발라드, 랩소디 등과 함께 사용하고 있다. 그러한 작품 속에서 인터메초는 보통 자연스럽거나 부드러운 또는 매우 느린 템포로 편안하고 꿈꾸는 듯한 분위기 등의 성격을 보이는 반면, 카프리치오나 발라드, 랩소디 등은 열정적이고 강렬한 분위기를 주로 보이면서 성격적인 차이를 분명히 하고 있는 것이다.

브람스의 인터메초를 이전의 작곡가들의 그것과 비교해 본다면, 초기 단순한 간주곡적인 차원을 넘어 하나의 독자적인 성격소곡으로 자리잡으며 인터메초만의 음악적 특징을 분명하게 보여 주었다. 슈만의 인터메초에서 본격적으로 나타나기 시작한 무언가나 가곡풍의 특징은 브람스의 작품에서 분명해진다. 그리고 슈만에 있어 인터메초가 곡을 구성을 흥미롭게 만든 형식적 과제이거나 또는 하이네의 시에 영향받은 문학의 음악적 반영이었다면, 브람스의 인터메초는 형식이나 문학적인 차원을 넘어 음악적인 어법으로 형성되었다고 볼 수 있다. 나아가 브람스와 같은 시기에 활동했던 19세기 후반의 많은 작곡가들이 고전적인 양식의 소나타, 사중주, 심포니의 보수적인 틀을 벗어나려는 고민을 했다는 점은 이미 잘 알려진 사실이다. 이러한 양식적인 고민 가운데 하나로 고전적인 ‘미뉴엣’을 스케르초로 대체하였다가 다시 이를 보완하거나 대체하려는 방법으로 브람스는 인터메초를 미뉴엣이나 스케르초가 아닌 새로운 양식으로 사용했을 것이라고도 해석할 수 있다. 이러한 작업을 통해 브람스는 다른 작곡가들처럼 인터메초를 규모가 큰 작품의 일부로서 채우는 역할이 아닌 특별한 성격을 담은 양식으로 정착시킨 것이다.<sup>27)</sup>

### 3.4. 19세기 다른 작곡가들의 경우와 20세기의 경향

27) Landmann, “Intermezzo”, 1051 참조.

19세기 피아노음악에서 인터메초의 발전과정을 논하면서 베토벤 이후 멘델스존, 슈만 그리고 브람스의 작품에 관해서만 서술되었다. 그러나 실질적으로는 19세기 많은 작곡가들은 인터메초를 한곡 이상 작곡했지만, 대부분은 베토벤의 경우와 같이 간주곡 정도의 성격이나 단순한 소품 정도의 곡들이다. 특이한 점은 피아노를 위한 많은 작품을 남긴 쇼팽과 리스트에는 인터메초가 없다. 19세기 후반까지 인터메초를 작품 속에 수용한 작곡가들로는 힐러(Ferdinand Hiller, 1811-1885)<sup>28)</sup>, 립스키-코르사코프(Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908)<sup>29)</sup>, 드보르작(Antonin Dvorak, 1841-1904)<sup>30)</sup> 그리고 보로딘(Alexandre Borodin, 1833-1887)<sup>31)</sup> 등이 있다. 이들의 작품에는 대부분 느린 템포에 짧고 부드럽거나 가벼운 분위기의 선율을 가진다. 이와 같은 경향과는 달리 19세기 중반 무소르그스키(Modest Mussorgsky, 1839-1881)는 표제적인 성격을 가진 또 다른 경향의 인터메초 작품 《옛 양식의 인터메초, b-단조》(*Intermezzo in modo classico*)<sup>32)</sup>을 발표하였다. 그는 이 작품뿐만 아니라 모음곡으로 구성된 《전람회의 그림》(*Tableaux d'une Exposition*, 1874)에서 표제를 가진 각 곡 사이에 ‘프롬나드’(*Promnade*)를 넣어 간주곡과 같은 모습을 보이며 초기의 인터메초와 같은 역할을 떠올리게 하였다. 무소르그스키와 같이 인터메초의 새로운 해석도 있지만, 19세기 후반 이후 피아노음악에서의 인터메초는 브람스의 창작경향에서 크게 벗어나지는 못했다.<sup>33)</sup>

20세기에 들어서도 인터메초는 이전시대의 성격과 크게 다르지 않게 가벼운 느낌의 작품으로 여겨졌으며, 관현악 작품에서는 드물게 사용되기도 하였다. 하지만 다양한 양식과 어법이 새롭게 시도되면서 서정적인 인터메초는 낭만적인 흔적으로서 새로운 양식으로 인식되지는 않게 되었다. 오히려 인터메초 역사 이전의 간주곡이나 연결구적인 역할을 기대하는 모습을 보이기도 했는데, 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 경우 《피아노모음곡 op.25》(*Klaviersuite*, 1921-23)에서 두 개의 악장 사이에 음렬의 연결까지 염두에 두고 미뉴엣을 연결구적인 의미로 사용했다. 또한 표제적인 성격소곡들을 묶거나<sup>34)</sup>, 스케르초나 타란텔라풍<sup>35)</sup>의 춤곡양식을 인터메초로 표현하며 가볍고 흥겨운 분위기의 곡으로 만들기도 했다. 스코트 조플린(Joplin, Scott, 1867-1917)의 경우는 래그타임 리듬과 인터메초의 선율적인 특징을 조합한 작품을 선보이기도 했다.<sup>36)</sup>

28) 1858년에 작곡한 《Charakterstücke für Klavier/Moderne Suite op.144》.

29) 1869년 작곡한 《6 Variationen über das Thema BACH op.10》.

30) 1880년에 작곡한 《6 Klavierstücke op.52》.

31) 1885년에 완성한 《Petite Suite, 1878-1885》.

32) 무소르그스키가 1861년 발표한 피아노 작품 《Intermezzo in modo classico b-단조》는 기존의 감정표현을 중심으로한 인터메초가 아니라 곡의 진행 과정에서 표현이나 성격이 다양하게 변하며 표제적인 성격을 보인다.

33) 예를 들어 레거(Max Reger, 1873-1916)는 인터메초로 구성된 모음곡《6 Intermezzi for Piano, op.45》(1900)를 작곡하였는데, 6곡으로 구성된 이 작품은 소제목은 가지지는 않지만 각각 멘델스존의 뱃노래풍(제1곡), 브람스의 인터메초풍(제3곡) 그리고 나머지는 스케르초풍을 보이면서 브람스의 후기 인터메초 작품과 비교될 수 있다.

34) 예를 들어, 핀란드 작곡가인 메라틴(Melartin, Erkki, 1875-1937)이 1908년 이전에 작곡한 작품 《Intermezzi, op.16》은 인터메치라는 제목에 4개의 소품들로 구성되었으며, 각 소품은 제목을 가진다(1. Der Reiter im Walde, 2. Chanson, 3. Tanzweise I, 4. Tanzweise II).

35) 폴란드 작곡가 로치키(Różycki, Ludomir, 1883-1953)의 《4 Intermezzi for Piano, op.42》(1921)은 선율적인 8마디 주제를 가지고 타란텔라풍으로 연주된다.

36) 조플린이 1904년에 발표한 《The Chrysanthemum》은 ‘아프로-아메리칸 인터메초’(An Afro-American Intermezzo)라는 부제를 가지고 있다. 이 작품에서 조플린은 래그타임의 리듬에

#### 4. 나가면서

인터메초의 발전과정을 간단히 정리하자면, 크게 형식적 묶음의 구성요소와 독자적인 작품 유형의 두 가지 차원에서 고찰이 가능하다. 우선 규모가 큰 형식적 묶음의 구성요소로서 인터메초는 경과구적 기능이나 대조적 기능을 가졌다. 소나타에서 짧은 악장으로 전통적인 소나타의 미뉴엣이나 스케르초 악장 대신 인터메초가 사용된 경우가 많은데, 이러한 경과구적인 역할을 가진 인터메초는 여러 악장으로 구성된 소나타에서 무게감의 균형을 유지할 수 있는 역할을 가지기도 한다. 그리고 다른 악장들과의 대조적인 성격으로서의 역할도 보여주고 있으며, 이러한 기능은 19세기 성격소품 가운데 인터메초가 작은 악장이나 부분으로 넣어진 면으로도 이해할 수 있다. 독자적인 작품 유형으로서의 인터메초는 기악 모음곡이나 연가곡에서 대조적이거나 긴장을 늦추는 부분으로서의 역할을 했거나 또는 완전히 독자적인 하나의 양식으로 사용되었다. 그리고 성격적으로는 전통에 입각한 스케르초풍을 보이거나 낭만주의적 경향에 따른 무언가적 풍을 보이는 것이 일반적이다.

피아노음악의 다양한 양식 가운데 인터메초는 이제까지 단순한 성격의 소곡으로만 여겨져 왔다. 두шек이나 베토벤의 작품에서 초기의 유형을 보인 후 멘델스존과 슈만을 통해 인터메초는 하나의 독자적인 성격을 구축하기 시작했다. 19세기 들어 인터메초는 하이네의 시집에서 영향 받은 멘델스존이나 슈만의 작품을 통해 확인할 수 있으며, 그들의 작품에는 시에서의 서정적인 분위기를 그대로 음악에 반영한 예를 찾을 수 있다. 슈만의 경우 초기작은 대부분 표제적(소나타 제외)이지만 중기 이후에 등장하는 인터메초는 순수 기악적으로 성격소곡의 유형을 제시하고 있다. 브람스에 이르러 인터메초는 멘델스존의 무언가나 쇼팽의 녹턴의 유형과 유사한 모습을 보이기도 하지만 브람스의 독자적인 어법을 가진 양식으로 자리잡는다. 다시 말하자면, 인터메초의 양식적인 발전은 마침내 브람스에 와서 성격소곡의 일환으로 독자적인 영역을 구성하게 된 것으로 볼 수 있다. 20세기에 들어서도 브람스의 인터메초 경향은 그대로 유지되는 한편 새로운 음악적 시도를 보인 다양한 유형의 인터메초의 모습을 확인할 수 있다.

검색어 : 인터메초(Intermezzo), 성격소곡(Character pieces), 멘델스존(Mendelssohn), 슈만(Schumann), 브람스(Brahms)

---

인터메초라는 개념을 사용하였지만, 인터메초의 기본적인 특징인 선율적인 진행 외에는 래그타임의 리듬과 강세가 더 강조되어 있는 작품이다. 조플린의 래그타임의 다양한 시도 가운데 하나로 이해할 수 있을 것이다.

## 참고문헌

### 단행본

차호성, 김미옥, 오희숙, 『피아노문헌연구 1, 2』, 서울: 심설당, 2014.

Dannenberg, Peter, *Das kleine Schumann-Buch*, Rowohlt-Verlag(Hamburg 1979)

Rexroth, Dieter, *Beethoven*, Schott-Verlag(Mainz 1982).

Siegmund-Schultze, Walter, *Johannes Brahms*, VEB Deutscher Verlag für Musik(Leipzig 1966).

### 사전

Brown, Maurice J. E., 'Intermezzo', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 12.

Craw, Howard Allen, "Dussek", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 7.

Landmann, Ortrun, "Intermezzo", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*(MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag(Kassel 1996).

《Harenberg Kammermusikführer》, Harenberg Verlag(Dortmund 1998).

《Harenberg Kulturführer Klaviermusik》, Meyers Lexikonverlag(Mannheim 2008).

### 악보 :

<http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP02735>. 2015년 8월 30일 접속.

## 영문초록

### A Study on Intermezzo in 19th century piano music

Cha, Ho Sung

There are a variety of 19th century piano music under Character Piece along with Sonata. Intermezzo, once a part of vocal music, is categorized as a Character Piece for piano. There are not many research done on its detailed characteristics, but Intermezzo has acquired musical role and significance in numerous works through Mendelssohn, Schumann, Brahms, and Beethoven. The paper contains research on the birth and the transition process of Intermezzo, studies of its primitive types appeared on the works of Dussek and Beethoven, and its formation as a genre through Mendelssohn and Schumann's works. The paper provides various examples of musical pieces, showing that the Brahms' piano music completes Intermezzo as an independent genre. In conclusion, the paper not only is an example of research on the diverse genre of 19th century piano music, but also provides piano players accurate information on Intermezzo.

## 국문초록

### 19세기 피아노음악에서의 인터메초 연구

차호성

19세기 피아노음악은 소나타와 함께 성격소곡에 속하는 다양한 작품들이 있다. 처음에 성악음악의 일부로 나타난 인터메초는 19세기 이후 피아노를 위한 성격소곡의 일부로 분류되고 있으나, 그 구체적인 성격에 관한 연구는 그리 많지는 않았다. 하지만 베토벤 이후 멘델스존과 슈만 그리고 브람스를 거치며 인터메초는 실제 많은 작품 속에서 음악적인 역할과 의미를 가진다. 본 논문에서는 인터메초의 발생과 변천과정을 고찰하며, 두섹이나 베토벤의 작품에서 나타나는 초기의 유형부터 멘델스존과 슈만의 작품에서 양식으로서의 형성과정을 확인하였다. 그리고 브람스의 피아노음악 작품에서 인터메초가 하나의 독립적인 양식으로 완성된 사실을 여러 작품예를 통해 확인하였다. 본 논문에서의 결과는 19세기 피아노음악의 다양한 양식들을 연구하는 하나의 예가 될 수 있을 뿐만 아니라, 실제 연주자들에게 인터메초를 정확한 해석할 수 있는 정보를 제공할 수 있을 것이다.