

스크리아빈의 1903년 시곡 작품에 나타난 니체의 ‘영원회귀’ 개념의 음악적 구현*

김 경 정

(길림외국어대학교 강사)

I. 들어가며

본 논문은 알렉산드르 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)이 1903년에 작곡한 다섯 곡의 피아노 시곡¹⁾을 중심으로, 이들 작품에서 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)의 ‘영원회귀’(Ewige Wiederkunft) 사상이 어떻게 구현되는지를 분석한다. 이 작품들은 스크리아빈이 시곡 장르를 창작하기 시작한 해에 탄생한 것으로, 음악 언어의 전환을 꾀하면서, 전통적인 조성과 형식에서 벗어나 철학적 사유를 포섭한 스크리아빈의 새로운 시도가 나타난다. ‘시곡’이라는 짧고 응축된 장르 안에서 그는 반복, 불안정한 종지, 감정의 고양 등을 통해 시간에 대한 비선형적 인식을 구조화하였으며, 이는 ‘영원회귀’, ‘초인’(Übermensch), ‘권력의지’(Wille zur Macht) 등 니체의 철학적 개념들과 밀접하게 연결되어 있다. 본 연구는 스크리아빈의 초기 시곡 작품들에 반영된 시간과 존재에 관한 음악적 구현 양상을 철학적 배경 및 작품 분석을 통해 해명하고자 한다.

* 본 논문은 필자의 박사 학위 논문 “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” (한양대학교 박사학위 논문, 2025) 중 스크리아빈의 시곡에 반영된 니체의 철학 부분을 기초로 ‘영원회귀’ 개념이 어떻게 음악으로 재현되었는지를 확장, 연구한 것이다.

1) 《두 개의 시곡》(2 Poèmes, Op.32 No.1, No.2), 《비극의 시》(Poème tragique, Op.34), 《악마의 시》(Poème Satanique, Op.36), 《시》(Poème, Op.41).

1903년은 스크리아빈의 작곡가적 정체성이 형이상학적 방향으로 전환되기 시작한 해이자, 그의 음악 사상과 창작 방식이 중대한 변화를 맞이한 전환점이다.²⁾ 이 시기에 그는 미완성 오페라를 구상하며 ‘자기 초월’과 ‘의식의 승화’라는 주제를 중심으로 사유를 구체화했고, 동시에 시곡 작품 다섯 개를 연달아 작곡하였다. 이 작품들은 길이와 형식 면에서는 이전의 낭만적 소품의 연장선처럼 보이지만, 그 내면에는 반복을 통한 내적 긴장 고조, 감정 곡선의 나선형 구성, 종지의 미결정성 등 이전 작품들과 구별되는 구조적 특성이 뚜렷이 나타난다.

니체의 ‘영원회귀’는 세계의 모든 존재와 사건이 무한히 반복된다는 사상으로, 표면적으로는 형이상학적 명제처럼 보이지만, 니체는 이 개념을 인간의 삶에 대한 근본적인 태도와 윤리적 결단을 시험하는 도구로 제시하였다.³⁾ 즉, 자신의 삶이 영원히 반복된다고 할 때, 그 삶을 다시 긍정할 수 있는가라는 질문은 삶의 궁극적 수용과 창조를 동시에 요구하는 철학적 명령이다. ‘초인’은 의지와 생명의 이상적 주체이자 실천자로서 반복할 가치가 있는 삶을 창조하고 감당하는 존재이다. ‘권력의지’는 생명 초월과 가치 창조를 추진하는 내적 동력으로서 끊임없이 초월과 재평가를 추동하는 동력의 원천이다. 니체의 이러한 개념들은 단지 존재론적 전제에 머무는 것이 아니라, 시간의 비선형적 인식, 반복과 차이의 구조, 내적 고양과 황홀경의 정점을 통해 인간 실존의 심연을 들여다보게 한다. 특히 그의 ‘영원회귀’ 사상은 예술 창작에 있어 반복과 변형의 원리를 통해 존재의 감각을 탐색하고, 형식 속에서 사유를 체현하는 미학적 도구로 기능할 수 있다는 점에서 스크리아빈의 초기 시곡 다섯 작품에

2) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” (한양대학교 박사학위논문, 2025), 18.

3) 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)는 이를 단순한 동일성의 반복이 아니라 ‘차이의 회귀’(return of difference)로 해석하며, 영원회귀를 삶을 긍정하는 선택과 창조의 원리로 재구성하였다. 그는 영원회귀가 칸트적 정언명령만큼의 규칙을 의지에 부여한다고 보았으며, 반복 속에서 새로운 것을 생성하는 적극적 힘을 강조하였다. Friedrich Nietzsche, “Part III, The Vision and the Riddle,” in *Thus Spoke Zarathustra*, trans. Graham Parkes (Oxford: Oxford University Press, 2017), 158; James Mollison, “Gilles Deleuze’s Interpretation of the Eternal Return,” in *Deleuze and Time*, eds. Robert Luzesky and Daniel W. Smith (Cambridge University Press, 2023), 84-86, 92-93.

나타나는 구조적 특성은 스크리아빈이 니체 사상을 수용하고 내면화해 가는 과정을 음악적으로 형상화한 핵심 작품군으로 간주할 수 있다.

러시아는 니체 철학이 활발히 수용되던 공간이었다. 19세기 말 러시아 상징주의 시인들과 미학자들은 니체의 철학 개념을 시적 언어와 예술 담론으로 번역하며, 철학과 예술의 경계를 넘는 통합적 사유를 지향했다. 스크리아빈은 콘스탄틴 발몬트(Konstantin Balmont, 1867-1942)나 블라디미르 솔로비요프(Vladimir Solovyov, 1853-1900) 같은 인물들과 교류하며, 이론과 문학, 음악과 사상이 뒤섞인 지적 장 속에서 예술적 자기 인식을 형성해 나갔다. 특히 그는 예술가를 단순한 창작자가 아니라, 세계를 형상화하는 존재론적 주체로 상정하였으며, 음악을 통한 의식의 변용과 초월을 일관되게 추구하였다.⁴⁾ 그의 일기와 자필 노트에 나타난 언어는 이미 니체의 철학 언어를 흡수한 표현으로 가득차 있으며,⁵⁾ 이는 1903년의 시곡 작품에서도 확인된다.

그럼에도 불구하고 지금까지의 연구는 주로 스크리아빈 후기 작품에 집중되어 왔으며, 그의 철학적 사유가 어떻게 음악의 구조 속에 침투하였는지에 대한 구체적 해석은 상대적으로 부족하였다. 특히 시곡이라는 소규모 장르가 지닌 표현의 압축성과 반복 구조의 실험성은 충분히 조명되지 못한 측면이 있다. 본 논문은 이와 같은 연구 공백을 메우기 위해, 시곡 작품을 통해 스크리아빈의 시간과 존재에 관한 사유가 음악적으로 구체화되는 양상을 다층적으로 고찰하고자 한다.

이를 위해 본 논문은 다음의 세 가지 핵심 질문에 주목한다. 1) 스크리아빈의 초기 다섯 개 피아노 시곡은 철학적 사유 차원에서 니체의 ‘영원회귀’

4) Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, second revised edition (New York: Dover Publications, 1996), 66-71.

5) 스크리아빈의 문체가 니체의 영향을 받았다는 점은 『노트북』의 다음 구절에서 확인할 수 있다. “In Skryabin’s writings, the Zarathustra influence can be sensed most strongly in the later pages of the opera libretto, characterised by an exhortatory and aphoristic style reminiscent of Zarathustra. These final sections were written shortly before 1903; elements in the notebook of 1904-5 also partake of this style.” Aleksandr Nikolayevich Scriabin, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, trans. Simon Nicholls and Micheal Pushkin (Oxford: Oxford University Press, 2018), 185.

및 ‘초인’ 개념을 어떻게 접촉하고 수용하였는가? 2) ‘영원회귀’ 사상은 음악 작품의 구조, 동기 조직, 조성 구성, 리듬 배치에서 어떻게 나타나는가? 3) ‘영원회귀’, ‘초인’, ‘권력의지’와 같은 개념들은 음향 구조 속에서 어떻게 실현되는가?

이러한 질문을 중심으로 본 논문은 철학 개념과 음악적 형식 사이의 상호 작용을 밝히기 위해 다음의 세 가지 연구 단계를 수행한다. 첫째, 문헌 연구를 통해 니체 철학의 주요 개념과 스크리아빈의 사상적 배경을 정리하며, 스크리아빈의 자필 노트와 오페라 리브레토 초고 등을 통해 그의 사유 전개 과정을 추적한다. 둘째, 작품 분석을 통해 다섯 시곡에 나타나는 형식, 동기의 반복과 변형, 화성, 리듬적 긴장, 연주 지시어 등을 구체적으로 분석한다. 셋째, 철학적 개념 대조를 통해 니체의 사상과 스크리아빈의 음악 언어가 어떻게 구조적으로 결합되는지를 검토한다.

이와 같은 연구 설계를 바탕으로, 제2장에서는 스크리아빈이 니체 철학을 수용하고 음악 미학으로 변형해 간 과정을 구체적으로 추적할 것이다. 이를 통해 ‘영원회귀’라는 철학 개념이 스크리아빈의 예술적 자의식과 어떻게 접촉하며, 이후 음악 언어에 어떤 방식으로 침투했는지를 살펴보고자 한다.

II. 스크리아빈의 니체 철학 수용 과정

19세기 말 러시아는 급격한 사회 변화와 함께 사상적 전환의 격동기를 겪고 있었다. 유럽에서 들여온 철학과 예술 사조들은 기존의 종교적·도덕적 가치 체계를 흔들었고, 특히 니체의 사상은 러시아 상징주의자들에게 강렬한 정신적 충격을 주었다. 스크리아빈은 이와 같은 사상적 전환기 속에서 니체 철학을 적극적으로 수용한 대표적인 작곡가이며, 그의 세계관과 작곡 이념은 니체 사상의 개념들을 음악적 언어로 구현하려는 시도로 가득차 있다.

1. 니체 사상의 러시아 유입과 스크리아빈의 사상적 환경

니체의 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustura*, 1883-1885)와 『즐거운 학문』(*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)은 1890년대

중후반부터 러시아 지식인들 사이에서 본격적으로 소개되기 시작했다. 러시아 상징주의 시인들과 철학자들은 니체의 ‘초인’, ‘영원회귀’, ‘권력의지’ 등의 개념을 비극적 자기 인식, 신성한 개인주의, 운명 긍정의 철학으로 받아들였다.⁶⁾ 스크리아빈은 이러한 사상적 풍토 속에서 지적, 정서적으로 깊은 영향을 받았다. 솔로비요프와 발몬트는 니체의 사상을 문학과 철학 담론 속에 적극적으로 유입시킨 주요 인물들이었다.⁷⁾

스크리아빈의 자필 노트, 일기, 서신 등에 나타난 언어 스타일은 1900년을 전후로 뚜렷하게 변화한다. “운명의 불꽃”, “불타는 회귀”, “창조하는 존재” 등 상징적이고 철학적인 표현들이 빈번히 등장하며, 이는 니체 철학의 핵심 개념들과 상응하는 사유의 궤적을 보여준다. 그는 단순히 니체의 용어를 빌려 쓰는 데 그치지 않고, 존재와 우주, 창조와 초월에 대한 독자적 언어를 발전시켜 나갔다. 예를 들어 “나는 불타오르려 한다. 파괴하기 위함이 아니라, 빛을 창조하기 위해서다”⁸⁾와 같은 문장은 니체의 ‘운명에 대한 긍정’(amor fati)이나 초월적 창조 의지를 반영한다. 이러한 문장들은 니체가 『차라투스트라는 이렇게 말했다』에서 말한 “너는 스스로를 불꽃처럼 태워야 한다. 그래야 빛으로 다시 태어날 수 있다”⁹⁾라는 문장과도 공명한다. 이는 스크리아빈이 단지 음악 언어를 통해서뿐만 아니라, 자신의 문장을 통해서도 일종의 ‘니체화된’ 사유 방식을 실천하고 있었음을 보여준다.

2. 오페라 구상과 초기 시곡에 나타난 니체 사유의 음악적 전환

스크리아빈은 1902년부터 1903년 사이에 오페라를 구상하였으며, 이 작품의 주인공은 니체가 말하는 초인의 형상과 매우 유사하다. 그는 이 인물을 “자기 자신을 초월하는 자”, “창조의 불꽃”으로 설정하였고, 대본의 단편적 흔적과 스케치에는 니체 철학의 핵심 주제들이 반복적으로 등장한다. 이 인물은 정신

6) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 10.

7) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 98-100.

8) Bowers, *Scriabin: A Biography*, 54.

9) Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, 221.

적 고뇌와 깨달음 속에서 점진적으로 자아의 초월을 이루어가는 과정을 보여 주며, 바로 ‘초인’이라 명명되었다. 이 이상화된 인물상은 니체가 제시한 초인의 개념과 매우 밀접하게 일치한다. 그는 기존의 도덕과 형이상학적 제약에서 벗어나, 의지와 감각의 변환을 통해 정신적 자유의 극한을 향해 나아간다. 비록 이 오페라는 완성되지 않았지만, 이후 그가 작곡한 다섯 곡의 피아노 시곡에는 미완성 오페라에서 구상되었던 사상적 소재와 동기들이 음악적으로 전환되고 심화된다. 이 미완의 오페라에서 사용된 몇몇 동기 소재와 화성 기법은 같은 해에 창작된 다섯 시곡에 의도적으로 흡수되었으며, 이는 ‘영원회귀’라는 구조적 철학 긴장을 품을 뿐 아니라, ‘자기 초월’이라는 정신적 의지를 드러낸다. 다시 말해, 이 다섯 시곡은 단순한 구조와 음향의 차원을 넘어, 스크리아빈 오페라 구상 속에서 드러났던 정신의 도약을 추구하는 주체 형상의 연속이기도 하며, ‘초인’의 기질을 지닌 개인의 정신 궤적을 음악적으로 형상화한 것이라 할 수 있다.

1903년 시곡 작품들에서 반복은 단지 같은 것을 거듭하는 행위가 아니라, 초월로의 도약을 위한 역동적인 순환으로 이해되며, 이는 스크리아빈이 음악을 통해 ‘형이상학적 비상(飛翔)’을 시도했음을 보여준다. 이러한 음악적 구조는 니체의 핵심 개념인 ‘영원회귀’의 시간 철학과 구조적으로 맞닿아 있다. 니체의 ‘영원회귀’는 단순한 시간 개념이 아니라, 다음의 세 가지 철학적 함의를 내포한다. 첫째, 시간의 선형성과 종말론을 거부하고, 모든 것이 무수히 반복되는 순환적 시간 구조를 전제한다. 이와 같은 ‘구형성의 시간’(sphericity of the time)의 아이디어는 음악 형식과 긴밀히 연결된다.

둘째, ‘영원회귀’는 개인의 삶을 반복 가능한 것으로 받아들일 수 있는지를 묻는 실존적 시험이자, 삶을 긍정할 수 있는가를 판단하는 윤리적 시험이다. 이는 니체의 ‘권력의지’ 개념과 밀접히 연관된다. 반복 속에서도 창조적 의지를 발휘하고 자기를 초월하는 주체만이 진정한 삶의 긍정에 도달할 수 있다. 1903년 시곡들에서 나타나는 미완의 종지 처리, 점진적 상승, 긴장과 해소의 반복 등은 이러한 실존적 사유에 대응하는 음악적 구성이라 할 수 있다.

셋째, 니체는 ‘영원회귀’를 미학적 전환의 계기로 간주하였다. 삶을 하나의 예술작품처럼 반복해 연주하려는 태도, 즉 운명에 대한 긍정이야말로 허무를 초월하는 방식이다. 스크리아빈은 반복과 변형의 구조 속에 정서적 상승, 리듬

의 긴장, 조성의 불안정성을 심층적으로 배치함으로써 이 미학적 윤리를 실천하는 예술가로서의 태도를 드러낸다.

3. ‘영원회귀’ 개념의 음악적 구현

스크리아빈은 니체의 철학을 음악적 구조 속에서 능동적으로 변안하고 재창조하여 음악 형식의 정신적 기동으로 내면화하였다. 1903년 시곡에 나타나는 “순환-변형-재현” 구조, 감정 곡선의 회귀, 조성의 애매화, 긴장과 해소의 반복은 단순한 형식적 장치가 아니라, ‘영원회귀’라는 시간과 존재에 관한 사유를 시간적·음향적으로 풀어낸 구조적 은유이다. 특히 종지 회피는 탈출할 수 없는 귀환이라는 철학적 주제를 사운드 차원에서 드러내는 강력한 상징적 장치로 해석할 수 있다.

스크리아빈의 형식 실험은 독특한 선율 구조에 반영된다. 선율은 나선형으로 전개되며, 주제는 반복되고 변형되며 재출현하는데, 이는 니체가 말한 “모든 것은 다시 반복된다”는 개념과 맞닿아 있다. 예를 들어, Op.32 No.1의 종지 부분에서는 제시부의 주제가 다시 울려 퍼지며 반복되고, 전통적인 완전종지로 끝나지 않고 불안정하면서도 암시적인 ‘지속’으로 미끄러져 들어간다. 이러한 구조는 단순한 미학적 선택이 아니라, 작곡가가 “영원의 순간”을 음악적으로 표현하고자 한 철학적 사고의 반영이다.

화성에서도 실험적인 요소들이 발견된다. 이 시기의 작품들은 이후 등장하게 될 ‘신비화음’(mystic chord)의 선구적인 실험들이 축적된 장으로, 기존의 조성 체계를 해체하면서도 감정의 흐름과 상징성을 유지하는 음향 언어를 탐색한다. 고전적 화성 체계를 과감히 해체하고 폭발적인 긴장감을 지닌 신비화음과 고도로 긴밀한 대위적 구조를 발전시킨 것이다. 예를 들어 Op.32 No.1의 종결부에서는 제시부의 선율 동기가 미묘하게 변형된 형태로 귀환하며, 전통적 종지 대신 열린 결말을 지닌다. 이는 단순한 형식 파괴가 아니라, “완결 없는 반복”과 “미래의 여운”이라는 철학적 사유를 음악적으로 전개한 결과로 이해할 수 있다.

리듬 역시 정형성을 거부하고, 비정형적이며 고조되는 긴장 구조를 선호함으로써, 음악이 담고 있는 존재의 불확정성과 미완성을 부각시킨다. 예를 들어

Op.32 No.1은 4/4박자이지만, 5+5+4 구조와 다섯잇단 리듬 등은 음악적 흐름에 자유로움을 더한다. 이러한 리듬의 변주는 음악적 표현에 다층적 의미를 부여한다. Op.34에서는 12/8박자와 4/4박자의 교차, 연속적인 8분음표의 수직화음으로 리듬의 역동성을 극대화한다.¹⁰⁾

시곡 작품에 나타나는 선율, 화성, 리듬에서의 새로운 시도는 니체의 근원적 질문,¹¹⁾ 즉 자신의 삶이 영원히 반복된다면, 그 삶을 다시 살아도 좋은가라는 물음을 정서적 차원에서 구현하며, 이는 니체가 제시한 ‘권력의지’ 개념과도 맞닿는다. 반복되는 패턴 안에서 자기 해체와 초월이 가능해야 한다는 점에서 스크리아빈의 음악은 단순히 회귀하는 것이 아니라, 각 반복의 국면에서 새로운 존재론적 도약을 실현하려는 의지의 서사로 읽힐 수 있다.

이처럼 스크리아빈의 초기 시곡들은 반복-회귀-상승이라는 구조적 장치를 통해 ‘영원회귀’를 미학적으로 실천한다. 삶에 대한 긍정과 초월, 시간의 순환성과 창조의 의지가 교차하는 지점에서, 그의 음악은 니체 철학에 대한 응답이자 해석이며, 사유의 형식이자 감각의 언어로 작용한다. 스크리아빈은 니체의 ‘영원회귀’를 단순한 철학적 인용이나 낭만주의적 상징으로 다루지 않았다. 오히려 그는 이 사유를 음악 형식, 시간 구조, 감정 전개, 연주 지시어 등의 구체적 층위로 이식하고 재배열함으로써, 니체 철학의 예술적 번역자로 기능하였다. 이러한 점에서 그의 다섯 시곡은 단순한 소품의 집합이 아니라, ‘영원회귀’라는 철학 개념을 형식과 감각의 층위에서 구현한 하나의 예술적 사유 체계로 간주될 수 있다.

10) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 106-107.

11) 니체는 『즐거움 학문』 제341절에서 다음과 같은 유명한 “가장 무거운 생각”(der schwerste Gedanke)의 실험을 제시한 바 있다. “어느 날 밤, 한 악마가 너의 가장 깊은 고독 속으로 몰래 다가와 말한다면 어떻게겠는가. ‘너의 지금의 삶, 너는 그것을 다시 한번, 그리고 무수히 많은 번 살아야 한다. 너의 모든 기쁨과 고통, 모든 생각과 탄식, 모든 순간은 정확히 같은 순서와 동일한 방식으로 반복될 것이다 [...]’ 너는 어떻게 반응하겠는가?” 이 질문은 영원회귀가 물리적 사실로 믿어지기를 요구하는 것이 아니라, 삶에 대한 하나의 윤리적 판단 기준을 제시한다. 인간은 그러한 반복 속에서 ‘살 이유’를 발견할 수 있는가? 그리고 자신의 선택에 끝까지 책임질 수 있는가? 이것이 니체가 던진 가장 도발적인 생의 철학이다. Friedrich Nietzsche, *The Gay Science (Die fröhliche Wissenschaft)*, tran. Thomas Common, ed. Bill Chapko (Naples: Nietzsche Love of Fate Series, 2010), 342.

4. ‘초인’ 개념의 예술적 형상화

1903년을 전후하여 스크리아빈은 점차 작곡가 자신을 “정신적 개화의 메시아”, “우주적 창조자”로 인식하게 되며, 음악을 단순한 예술 표현이 아닌, 존재와 사유를 감각적으로 구현하는 실천으로 간주하였다.¹²⁾ “나는 신이다”,¹³⁾ “나는 빛을 위해 태어났다”,¹⁴⁾ “나의 행위가 곧 세계의 운명이다”¹⁵⁾와 같은 그의 선언들은 단순한 미적 수사를 넘어 작곡가 자신이 수행하는 형이상학적 역할에 대한 자의식을 보여준다. 이러한 언어는 니체가 제시한 예술가-초인의 존재론적 사명과도 깊은 공명을 이룬다. 즉, 삶을 형식화하고 의미를 창조하는 자로서의 예술가, 그 자체가 ‘초인’의 예술적 구현체로 등장한다.

이러한 사유는 시각적 기호로도 구체화된다. 1905년 스크리아빈은 자신의 노트에 독특한 우주 도식을 남겼는데, 이 도식은 그가 구상한 세계 구조 및 의식의 순환 모델을 상징적으로 표현한다(<그림 1> 참조).

<그림 1>에서 수직선은 시간(Time), 수평선은 공간(Space)을 나타내며, 나선형 곡선은 ‘과거(Past)’로부터 시작하여 ‘신 안에서의 평화’(Peace in God)에 이르는 정신적-존재론적 회귀 과정을 묘사한다. 이 곡선은 수직과 수평의 좌표를 교차하며 반복적으로 상승하고 있으며, 그 여정 중에는 ‘나의 화신’(My Incarnation), ‘신’(God), ‘신을 향한 탐색’(Search for God) 등의 개념이 삽입되어 있다.

이 도식의 핵심은 의식이 직선적으로 흐르지 않으며, 과거-미래, 물질-정신, 시간-공간의 이중 구조 안에서 순환적으로 진동하고 교차한다는 철학적 시간관이 반영된다는 점이다. 이로써 삶과 음악, 창조와 인식은 고정된 형태가 아닌, 끊임없이 귀환하면서도 상승하는 나선형 운동으로 이해된다. 이러한 도식은 니체의 ‘영원회귀’ 사유와도 구조적으로 깊은 친연성을 갖는다. 나선의 움직임은 반복이면서도 동일하지 않은 귀환, 즉 변형된 반복이며, 이는 니체가

12) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 43.

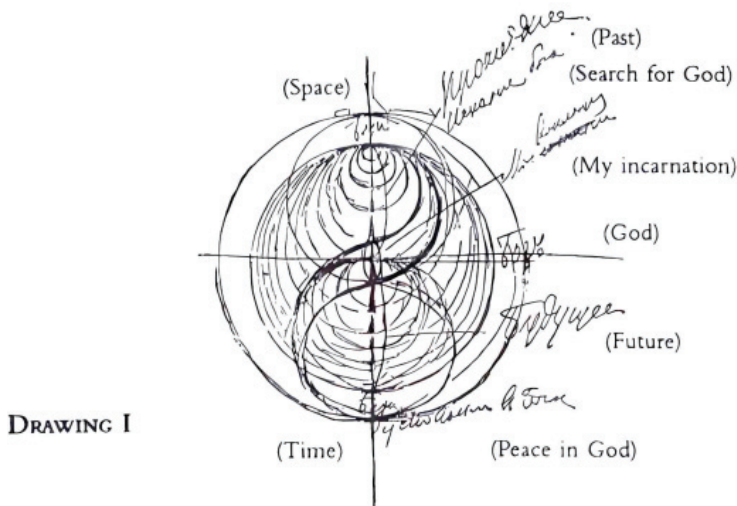
13) Bowers, *Scriabina Biography*, 61.

14) 이 문장은 스크리아빈 《소나타 4번》(*Sonata No.4*)에 덧붙인 시의 마지막 구절이다.

15) Scriabin, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 83.

말한 존재의 윤리적 긍정이자 예술적 자기 창조의 표현으로 이해할 수 있다.

〈그림 1〉 스크리아빈의 1905년 노트 중 첫 번째 스케치¹⁶⁾



스크리아빈의 도식에서 중심적인 개념은 바로 ‘회귀’와 ‘승화’이다. 모든 존재는 소용돌이치는 시간과 공간의 구조 속에서 반복되며, 이 반복을 통해 자기 자신을 초월하고 새로운 창조의 상태로 진입한다. 그 정점은 바로 ‘황홀경’(ecstasy)이라 불리는 순간이다. 이 개념은 감각과 이성, 자아와 초월의 경계가 일시적으로 붕괴되는 체험이며, 존재의 본질에 대한 직관적 통찰이자 형이상학적 통합의 상태이다. 이 점에서 황홀경은 니체가 말한 ‘초인’의 자기 초월적 실천과도 맞닿는다.

비록 이 도식은 1905년에 완성된 것이지만, 1903년에 작곡된 다섯 곡의 피아노 시곡들과도 철학적 구조를 공유한다. 당시 스크리아빈은 낭만주의적 감성에서 벗어나, 형식의 해체, 조성의 불안정성, 감정 표현의 추상화를 통해 음악을 존재적 체험의 장으로 확장하려고 하였다. 특히 순환하는 동기, 열린 종지, 긴장과 해소의 반복은 이 도식의 회귀 구조를 청각적으로 변안한 것으

16) Scriabin, *The Notebooks of Alexander Skryabin*, 83.

로 이해될 수 있다.

따라서 이 도식은 단순한 철학적 사유의 시각화가 아니라, 스크리아빈의 작곡 미학 전반을 이해하기 위한 중심 모델이라 할 수 있다. 시간과 공간, 인간과 신, 과거와 미래가 하나의 나선 구조 안에서 교차하며 진동하는 이 도식은, 스크리아빈이 음악을 통해 구현하고자 했던 ‘영원회귀-의지의 폭발-신성의 귀일’이라는 서사적 사유의 도식이기도 하다.

결론적으로, 스크리아빈의 1905년 도식은 그의 철학적·예술적 세계관이 어떻게 시각적으로 구체화되었는지를 보여주는 핵심 자료이며, 1903년에 창작된 다섯 곡의 초기 시곡을 포함한 그의 음악이 단순한 감정의 표현을 넘어서 존재론적 시간 구조의 청각적 구현물임을 시사한다. 본 장의 논의를 바탕으로, 다음 장에서는 이 도식이 실제로 어떤 방식으로 음악 형식과 감정 곡선, 리듬 구조 속에 구현되었는지를 살펴보고자 한다.

III. 스크리아빈의 1903년 피아노 시곡 다섯 작품에 나타난 ‘영원회귀’ 사상의 청각적 형상

본 장에서는 1903년 시곡(Op.32 No.1, Op.32 No.2, Op.34, Op.36, Op.41)에서 ‘영원회귀’ 개념이 어떤 방식으로 음악적으로 구현되고 있는지를 살펴본다. 이 작품들은 반복과 회귀, 감정 곡선의 상승, 조성 해체와 미완의 종지 등을 통해 시간의 비선형성과 존재의 순환을 형식적으로 포착하려는 시도를 보여준다.

작품 분석은 다음의 세 가지 층위에서 진행된다. 첫째, 구조 및 형식의 측면에서, 반복과 재현, 미완의 종지 등을 중심으로 곡의 큰 틀을 검토한다. 둘째, 선율 전개와 측면에서, 주제 동기의 반복과 변형, 감정 곡선의 진행을 통해 나선형 상승 구조를 파악한다. 셋째, 화성, 리듬, 지시어의 측면에서 조성 해체 기법, 리듬의 불균질성, 표현 및 템포 지시어를 중심으로 곡의 내적 긴장과 고양의 양상을 살펴본다.

분석의 기준은 구조 및 형식, 선율, 화성, 리듬, 지시어의 특징을 살피는 전통적인 방식에 기반하되, 이 장에서는 반복과 변형, 상승적 귀환이라는 ‘영원

회귀'의 철학적 구조가 시곡 작품의 형식과 음향에 어떻게 적용되는지를 중심으로 살펴본다. 또한, 다섯 곡 전반에 걸쳐 반복과 변형, 상승과 회귀의 패턴을 추적함으로써 1903년 초기 시곡 작품에서 스크리아빈이 제시한 음악적 사유 구조의 윤곽을 그려내고자 한다.

1. 구조 및 형식: 반복과 재현, 종지의 변형

1903년에 작곡된 다섯 개의 시곡은 ABA'B', AA'coda, ABA' 등 전통적인 악곡 형식을 바탕으로 한다. 특히 Op.32 No.1과 Op.32 No.2는 ABA'B', AA'coda의 반복 구조를 따르면서도 단순한 순환이 아닌, 형식의 해체, 종지의 회피 등 여러 방식을 통해 '영원회귀' 사상의 음향적 구현을 시도하며, 정서적 고양과 구조적 상승을 지향하는 반복 전략이 사용된다.

1.1. 반복과 귀환: 반복 구조에서의 상승적 재현(Op.32 No.1, No.2)

Op.32 No.1은 ABA'B' 형식으로 구성되어 있으며, 각각의 부분은 감정적 대비와 함께 점진적 변형 반복을 통해 나선형 구조를 형성한다(〈표 1〉 참고).

〈표 1〉 Op.32 No.1 전체 악곡 구조

형식	A			B	A'			B'
마디	1-14			15-24	25-38			39-48
	1-5	6-10	11-14		25-29	31-34	35-38	
구조적 특징	주제a 제시	a를 4도 위 반복	동형 리듬 반복	동형 리듬 반복	a반복 최상성부 추가	마디33에서 최상성부 사라짐		B를 4도 위 반복

마디1-14의 A부분은 안단테 칸타빌레(Andante cantabile, $\text{♩} = 50$)의 느린 템포로 9/8 박자 안에서 고요하고 내밀한 주제를 제시한다. A부분은 다시 마디1-5(a), 마디6-10(a'), 마디11-14(b)로 구분되며, 마디6-10은 마디1-5의 주제를 완전4도 위에서 동형진행하여 정서적 긴장과 고조를 수반하는 상승적 회귀를 이룬다(〈악보 1〉 참고).

〈악보 1〉 Op. 32 No.1, 마디1-5, A부분 중 a

Andante cantabile
M.M. ♩ = 50

ben marcato le due voce ma dolce

legato rubato

3

pp *pp*

이 주제는 마디25-38의 A'부분에서 다시 등장하며, 여기서는 단순한 반복이 아닌 텍스처의 확장을 동반한다. 마디25-34에서 마디1-10이 반복되는데, 최상성부가 새롭게 추가되어 음향적으로 더 풍성하고 밀도 있는 질감을 형성한다(〈악보 2〉 참고).

〈악보 2〉 Op. 32 No.1, 마디26-31

26

pp

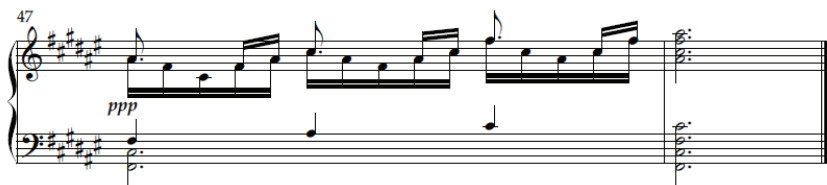
29

pp

하지만 최상성부는 마디32까지만 포함되며, 마디33-38에서는 사라져 다시 원래의 성부 구조로 복귀한다. 이렇듯, A부분은 같은 음악이 반복되는 과정에서 음역의 상승, 성부의 확장으로 점차 고조되었다가 다시 원래의 구성으로 돌아가는 구조적 특성을 보인다. A부분이 끝나는 마디14는 F#장조의 V₁₃화음이 사용되어 곡의 연속성을 강조하는 반면, A'부분이 끝나는 마디46-48에서는 으뜸화음이 3마디로 확장되어 곡의 종결을 강조한다. 이러한 종지 구조는 상승적 회귀와 복귀를 반영한다.

이러한 구조는 마디39-53의 B'부분에서도 마찬가지로 나타난다. 마디15-24의 B부분은 마디39-48에서 4도 위에서 재현되며, 동일한 동기의 변형된 반복을 통해 정신적 고양의 회귀 구조를 강화한다. 종지 구조 또한, B부분이 끝나는 마디23-24에서는 I-V₁₁-b5V로 연속성이 강조되는 반면, B'가 끝나는 마디47-48에서는 으뜸화음을 상행 펼침화음과 수직화음으로 연주하여 종지감을 강화한다. 특히 마지막 수직화음은 넓은 음역대에서 최상음을 제3음으로 배치하여 초월적인 분위기를 자아낸다(〈악보 3〉 참고).

〈악보 3〉 Op. 32 No.1, 마디47-48



이처럼 Op.32 No.1은 단순한 형식적 반복이 아니라, 회귀 속에서 감정의 변형을 동반하며 회귀-상승-초월이라는 형식적 운동을 구현한다. 이러한 구조는 반복이 정지된 상태가 아닌, 의지를 내포한 회귀의 철학적 의미로 확장되며, ‘영원회귀’ 개념의 음악적 유비로 작용한다.

Op.32 No.2는 AA'Coda로 구성되며, 선율 동기의 반복과 변형, 그리고 리듬, 화성, 텍스트의 점진적 전개를 통해 형식적 완결성뿐만 아니라, ‘영원회귀’ 개념을 청각적으로 구현한다(〈표 2〉 참고).

〈표 2〉 Op.32 No.2 전체 악곡 구조

형식	A				A'			Coda	
마디	마디1-13				마디14-25			마디26-31	
	1	2-4	5-7	8-13	14-17	18-20	20-25	27-29	29-31
구조적 특징		주제 ^a 제시	a를 3도 위 반복	a 변주 악구 확장	a 반복 다이내믹 확장 (<i>ff</i>)	a 변주	a의 헤드모 티브 변주 악구 확장	a반복 음역 및 다이내믹 확장	a 변주 악구확장

마디1-13의 A부분은 D장조에서 ‘알레그로. 콘 엘레간차. 콘 피두치아’ (Allegro. Con eleganza. Con fiducia) 템포로 우아하면서도 자신감 있는 분위기의 주제 선율을 제시한다. 마디2-4에서 나온 주제 선율은 마디5-7에서 3도 위 반복되며, 마디8-13에서는 헤드모티브를 변주하며 악구가 확장된다. 주제 선율은 조성과 리듬 면에서 비교적 안정적이지만, 반복될 때, V₇ #5 등의 도미넌트 확장이 나타나 미묘한 불안감과 긴장감을 조성한다(〈악보 4〉 참고).

〈악보 4〉 Op. 32 No.2, 마디1-4

Allegro. Con eleganza. Con fiducia. A. SCRIABINE. Op. 32, No. 2

M.M. = 84-88

마디14-25의 A'부분에서 주제 동기는 음고, 리듬, 강세 측면에서 다양하게 변주된다. 리듬은 점차 밀도 있게 구성되며, 텍스처는 복잡해지고, 악구의 분할과 악센트의 이동이 증가하며, 다이내믹도 **ff**로 확대된다. '확신에 차서'(Con fiducia)에서 '열정적으로'(con calore)로 이어지는 감정의 고조는 음악을 클라이맥스로 이끈다.

이 과정에서 A부분의 주제 동기는 사라지지 않고 다양한 형태로 반복적으로 울려 퍼지며, 기억 인상을 유지한 채 지속적으로 재창조된다. 이는 동기 차원에서의 '순환적 변형'을 형성하며, 니체의 '영원회귀' 사상 중 "매번 반복될 때마다 새로운 의미를 부여함으로써 자아를 초월한다"는 개념과 깊이 맞닿아 있다.

마디26-31의 코다는 곡의 클라이맥스이자 종지부로서, 주제 선율을 옥타브 더블링하고 반주성부의 음역과 텍스처가 확장되며, 다이내믹도 **ff**로 최고조에 이른다. 강한 악센트와 상승하는 선율 진행은 폭발에 가까운 음향 효과를 만들어낸다. 마지막 마디28-31에서는 주제 선율의 부분만을 반복하는 압축된 구조로 곡을 마무리한다. 이때 화성은 D장조의 으뜸화음에서 제4음(G)을 반음 올리고, 제6음(B)을 반음 내린 독특한 음계로 전환되었다가 마지막에 다시 으뜸화음 수직화음으로 회귀하여 곡을 마무리한다. 그러나 이 종지는 하나의 '주기'가 끝난 후 다시 시작되는 느낌을 자아내며 다음 반복을 예고하는 듯한 인상을 남긴다(〈악보 5〉 참고).

〈악보 5〉 Op. 32 No.2, 마디25-31





이처럼 Op.32 No.2는 AA'Coda의 구조 속에서 동기의 순환과 변형을 통해, 짧은 곡 안에서 형식과 정신의 고도의 통일을 이룬다. 음악은 ‘어디선가 들어본 듯한’ 회상의 반복 속에서 전개되고, 끊임없이 변화하는 주제 선율을 통해 발전을 거듭하며, ‘운동 속의 순환, 순환 속의 운동’이라는 인상을 전달한다. 이러한 시간 의식의 표현은 니체의 ‘영원회귀’ 사상에 대한 스크리아빈의 음악적 응답이라 할 수 있다.

1.2. 변형과 응축: 구조적 파편화와 집약(Op.34 《비극의 시》)

Op.34 《비극의 시》는 ABA' 형식으로 이루어져 있으며, 특히 A부분의 내부 구조는 동기의 미시적 분할과 축소, 교차적 반복을 통해 회귀와 응축의 전략이 사용된다.

마디1-31의 도입부 A는 마디1-2의 a와 마디3-6의 b부분으로 시작된다. 이 동기들은 마디7-12(A1), 마디13-25(A2), 마디26-31(A3)에서 반복된다. 특히 마디15-19에서는 이 동기들이 한 마디 단위로 분할되고, 교차 반복되어 동기의 분해와 재조합을 통해 반복이 새로운 형태로 변용됨을 보여준다(〈악보 6〉 참고).

〈악보 6〉 Op.34 《비극의 시》, 마디15-18

마디52-69의 A' 부분에서 주제 동기가 반복되는데, 마디52-61은 도입부(마디1-10)의 반복이지만, 오른손의 리듬이 분산화음(arpeggio) 형태로 변화하고, 왼손의 음향 배치, 내성부의 리듬, 강세(marcatissimo) 등에서 정서적 강도가 현저히 증가한다. 특히, 마디57에서 최상성부는 F로 하강했던 앞부분과 달리 G음을 지속하고, F#-D-F#-G선율이 추가되면서 부속화음, 증화음 등 다양한 화성으로 단순 반복을 넘어 회귀의 긴장 구조를 창출한다.

마디62-67는 다시 a-b동기의 교차 반복이 일어나는데, 한 마디 단위로, ababaa로 동기가 반복된다. 마디67에서는 동기b가 아닌 동기a를 다시 반복함으로써 집약적인 구조를 보여주며, 음형이 반복될수록 음역이 아래로 하강하여 더욱 압축된 느낌이 강조된다.

마디68-69의 마지막 부분에서는 으뜸화음을 상행 아르페지오로 연결하여 초월적인 느낌을 강조하며 최종적으로 다섯 옥타브 이상 하강하여 종결감을 강조한다. 이러한 하강 반복-상승-하강 종결 구조는, 니체가 말한 영원회귀가 단순한 동어 반복이 아니라 초월을 향한 내적 구조적 긴장을 내포한 윤리적 회귀를 형식적으로 재현하는 방식으로 볼 수 있다(〈악보 7〉 참고).

〈악보 7〉 Op.34 《비극의 시》, 마디63-69(A'부분)의 하강 반복과 상승 종결



2. 선율 전개: 주제 동기의 반복과 변형, 나선형 상승 구조

2.1. 반복과 상승의 교차: 변형된 회귀의 선율 구조(Op.36 《악마의 시》)

Op.36 《악마의 시》는 전체적으로 ABA'B'의 네 부분으로 구성되며, 각 부분은 주제 동기의 반복과 점진적 변형을 통해 선율 구조의 나선형 전개를 구현한다. 특히 이 작품은 선율의 축소, 압축, 상승, 변형을 통해 전통적인 선형적 시간 인식에서 탈피하고, 반복과 상승이 교차하는 독자적 시간 감각을 형식적으로 표출한다.

마디1-52에 해당하는 A부분은 다시 a(마디1-16), b(마디17-32), c(마디33-52)의 세 하위 단락으로 나뉜다. 각 단락은 고유한 리듬과 악구 패턴을 가지며, 반복과 변형을 통해 전체 구조 안에서 유기적으로 작동한다.

마디1-16의 a단락은 4+4, 2+2, 1+1, 0.5+0.5+0.5마디 단위로 악구가 점

차 압축되는 방식으로 전개된다. 이러한 악구 단위의 축소는 단순한 형식적 선택을 넘어, 스크리아빈이 시간과 의식의 유동성을 음악적으로 형상화하려 했던 사유와 관련된다. 그는 선율을 통해 선형적 시간 구조를 해체하고, 압축적이고 응집력 있는 시간 감각을 구현하고자 하였다(〈악보 8〉 참고).

〈악보 8〉 Op.36 《악마의 시》, 마디1-16

The musical score for Op. 36, '악마의 시' (The Devil's Poem), measures 1-16, is presented in a piano arrangement. The tempo is marked 'Allegro M.M. ♩=92-108'. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics and articulations are as follows: Measure 1: *mf ironico*; Measures 2-4: *pp dolce appassionato*; Measures 5-8: *mf*; Measures 9-12: *pp dolce appassionato*; Measures 13-16: *dolce* and *riso ironico*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

이러한 작곡 기법은 이후 마디53-56과 마디61-64, 마디63-64와 마디65-66의 4+4, 2+2마디 구성에서도 반복되어, 동일한 선율이 점차 압축되며 강한 정서적 응집력을 획득한다. 이는 반복된 선율에 새로운 감정적 해석을 부여함으로써 반복의 순간마다 미묘한 의미의 전이와 긴장 강화를 시도하는 것이다.¹⁷⁾

마디17-32의 b단락에서는 주제 동기의 반복이 음역의 상승과 결합되어 진

17) 김경정, “스�크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 92.

행된다. 마디17-20의 선율은 마디21-24에서 단2도 위로 상승 반복되며, 마디21-22는 마디25-26에서 장2도 위로 반복된다. 이어지는 마디27-28은 직전 악구인 마디25-26을 다시 반복하되, 전체적인 음역대가 상향 확장되며 긴장과 고조의 흐름을 강화한다. 이러한 점진적 상승 반복은 단순한 화성적 변화가 아니라, 동기의 반복이 상승을 통해 ‘초월적 회귀’로 나아가는 나선형 구조의 음악적 구현으로 해석될 수 있다.

마디33-52의 c단락에서는 변형 반복과 긴장 고조가 두드러진다. c단락은 각각 8마디 단위의 마디33-40과 마디41-48로 구성되며, 동일 동기의 변형 반복을 통해 대구를 이룬다. 이 두 단위는 선율 동기와 음형이 유사하나, 후반부인 마디41-48에서는 더 낮은 음역대에서 강한 다이내믹으로 연주되어 긴장과 불안의 정서를 심화시킨다. 마디45-48은 마디49-52와 유사한 구조로 4+4마디의 짧은 대구를 형성하며, 변형된 동기들이 대칭적으로 응축된다.

Op. 36 《악마의 시》의 선율 구성 방식은 ‘영원회귀’ 사상의 핵심인 ‘같은 것이 반복되지만 동일하지 않은 귀환’이라는 개념과 구조적으로 공명한다. 이 작품에서 반복은 기계적 순환이 아니라 정서적 변형과 구조적 상승을 동반하며, 선율은 정지된 반복이 아니라 정신의 고양을 위한 나선형 운동으로 기능한다.

2.2. 정서의 반복과 고양: 동기의 이동과 변형을 통한 선율 구축(Op.41 《시》)

Op.41 《시》는 총 82마디로 이루어진 ABA'형식의 구성 속에서 주제 동기의 반복과 변형을 통해 서정성과 고양감을 교차시킨다. 특히 이 작품은 선율적 도약, 리듬의 불균질성, 반복 구조 안의 정서적 변화 등을 통해 ‘영원회귀’의 음악적 메타포를 정제된 형태로 구현하고 있다.

A부분의 주제 선율은 마디2-6에서 처음 제시된다. 이 선율은 장6도, 완전8도, 완전5도 등 비교적 큰 간격의 도약을 포함하고 있으며, 6/8박자 특유의 장-단 리듬 패턴을 통해 유동적이면서도 서정적인 분위기를 형성한다. 이 도약적 선율은 일종의 ‘비약하는 선율’로서, 단조롭지 않은 정서 곡선을 예고하며 감정의 움직임을 암시한다.

이 주제는 마디8-12에서 더 높은 음역대에서 반복되며, 동일한 리듬과 구

조 속에 위치 변화를 수반하는 방식으로 정서적 고조를 유도한다. 이어지는 마디14-16에서는 앞서 제시된 주제 선율의 첫 다섯 음만을 증5도 위에서 발췌·변형하여 반복함으로써, 부분적 인용을 통한 구조적 집중을 시도한다. 이는 전형적인 동기 응축 기법으로, 반복되는 구조 안에서 선율의 핵심 요소를 강조하고, 감정의 긴장을 응축시키는 전략으로 이해할 수 있다.

더불어 마디16-18에서는 앞의 마디14-16를 다시 2도 위에서 변형·반복함으로써, 상승적 구조를 강화하고 긴장감을 점진적으로 고조시킨다. 이러한 변형은 주제 동기가 음악 내적으로 수직적 상승과 반복을 통한 정서적 나선 구조를 형성하고 있음을 보여준다.

마디22-25에서는 초반에 제시된 주제 선율이 옥타브 아래에서 반복되며, 음역의 하강을 통해 안정감과 정서적 균형을 시도한다. 그러나 마디26에서는 강박에 해당하는 부분에서 기존의 으뜸음이 생략되고, 대신 확장된 으뜸화음이 배치된다. 이는 반복의 일관성을 지키면서도, 미세한 음향적 전이를 통해 반복 속의 차이를 구현하려는 의도를 보여준다.¹⁸⁾

마디28-55의 B부분에서도 주제 동기가 변형 반복된다. 마디28-31에서 새로운 선율 동기가 제시되며, 이는 마디32-35, 마디36-37, 마디38-39에서 4마디, 2마디의 짧은 단위로 변주와 재현을 거친다. 특히 이 시퀀스들은 리듬적 밀도와 음역의 변화, 셈여림의 대비 등을 통해 압축된 반복과 정서의 고양을 실현한다. 이러한 반복은 단순한 재현이 아니라, ‘같은 것의 반복’을 통한 정신적 상승과 초월의 가능성을 내포한다.

결과적으로 Op.41 《시》는 반복되는 주제 동기의 변형, 음역의 상승·하강, 화성적 변주의 결합을 통해 감정의 나선적 진전을 구현하며, 니체의 ‘영원 회귀’ 개념이 지닌 형식적 반복과 존재의 초월이라는 긴장 구조를 형상화한다.

18) 김경정, “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구,” 109.

3. 화성 · 리듬 · 지시어: 조성 해체 기법, 리듬의 불균질성, 표현 및 템포 지시어

3.1. 화성: 불협화의 축적과 명시적 해소의 유예

1903년 시곡의 화성은 후기 낭만주의의 확장된 기능화성의 전통을 계승하는 동시에, 세 가지 핵심 기법, 즉 기능의 모호화, 해결의 지연, 색채화의 강화를 통해 니체의 ‘영원회귀’와 맞닿는 순환적 이미지를 음향 속에 형상화하고 있다. 전통적 기능화성에서는 팔림화음(V)에서 으뜸화음(I)으로의 진행이 명확한 회귀 방향을 지닌다. 그러나 Op.32 No.1의 마디2-4의 화성은 F#장조의 V₁₃(#11)-V₁₃(b5, 11음 생략)-V₁₃-I로 구성된다. 비록 마디4에서 최종적으로 으뜸화음에 도달하지만, 팔림화음 내부에 #11, b5 등의 변화음을 첨가하고 일부 기능음을 생략함으로써 팔림화음의 화성적 기능이 약화된다. 이러한 화성 구조는 직선적인 ‘회귀’가 아니라 우회와 유영의 뉘앙스를 띠게 되며, 이는 ‘영원회귀’에서 동일 지점이 끊임없이 재현되면서도 미묘하게 변화하는 현상을 반영한다.

Op.34 <비극의 시>에서는 마디68-69의 최종적인 으뜸화음(I)을 위해 그 경로를 반복적으로 변형하고 팔림화음-으뜸화음의 관계를 약화시키며, 최종 종지를 지연시키는 방식으로 점진적으로 ‘회귀’의 시점이 다가오게 한다. 이는 세 단계로 이루어진다. 첫째, 반복되는 악구에서 화성을 재배치한다. 예를 들어 마디30-31은 마디1을 확장 · 반복하지만, 아래 성부에 Gb음을 추가하여 화성의 색채 속성을 변화시킴으로써 회귀 과정에서 새로운 음향적 질감을 형성한다. 이러한 ‘동일 동기-다른 화성’ 구조는 청자가 익숙한 선율 속에서 미묘한 변화를 감지하게 하여 기능화성의 직선적인 회귀감을 약화시킨다. 두 번째는 지속음을 교체하여 화성 지점의 방향성을 변환하는 방식이다. 예컨대, 마디57은 마디6의 선율을 반복하지만, 지속음을 F에서 G로 바꾸어 원래 팔림화음 기능을 하던 성부의 진행 방향을 변경함으로써 예상되는 V-I 종지로부터 잠시 벗어나게 만든다. 이는 긴장감을 연장시킬 뿐 아니라, 청각적으로도 기능화성의 최종 목표를 흐릿하게 만든다. 마지막 단계는 종지 위치에서 팔림화음-으뜸화음의 완전종지에 의도적으로 비화성음을 삽입하는 방식이다. 예를 들어 마디65-66은 V₉(#5)-I로 진행되지만, 으뜸화음 내부에 b6(Gb), #2(C#)

등의 비화성음을 포함시킨다. 이어 마디67에서는 으뜸화음을 상행 분산시키며 종결부를 확장한다. 이러한 처리는 ‘원점으로의 회귀’ 순간을 절대적 종결이 아닌 순환 구조 속의 하나의 국면으로 인식하게 한다.

이처럼 Op.34 《비극의 시》에서 ‘해결의 지연’은 종지를 부정하는 것이 아니라, 화성 색채의 반복적 변형과 회귀 경로의 지속적인 변주를 통해 최종 도착점을 ‘동일한 종점에 반복적으로 접근하는’ 형태로 만든다. 이러한 처리 방식은 형식적으로 회귀의 순환성을 구현할 뿐 아니라, ‘이미 돌아왔으나 다시 출발할 것’이라는 것을 암시한다.

1903년 다섯 개의 시곡에서 광범위하게 사용된 색채적 화음도 회귀의 개념을 표현하는 중요한 요소이다. 예를 들어 Op. 36 《악마의 시》 중 마디 17에서는 E-G#-Bb(A#)-D의 수직화음이 등장하는데, 이는 9음을 생략한 형태의 단7화음 구조의 ‘신비 화음’으로, 색채적으로 불안정한 느낌을 준다. 마디19에서는 F-G#(A#)-Bb-C-D-E의 수직화음이 사용되며, 증2도, 단9도, 증11도 등의 다층적인 불협화음이 더해져 모호한 상태가 만들어진다(〈악보 9〉 참고).

〈악보 9〉 Op. 36 《악마의 시》, 마디16-19



이러한 색채적 화성은 마디29-31에서 연속적으로 나타나는데, 매번 이전 음향을 바탕으로 음정 관계를 조정하거나 새로운 음을 추가하여 익숙하면서도 낯선 청각 효과를 형성한다. 청자는 유사한 음형을 인지하면서도, 세밀한 색채 변화에서 오는 신선함과 긴장감을 동시에 느낀다(〈악보 10〉 참고).

〈악보 10〉 Op. 36 《악마의 시》, 마디28-32

D-C-G-Ab음으로 구성된 불협화음을 f로 강하게 연주하여 강렬한 악마의 이미지를 표현함

F-B-G-A-C# 증4도, 감5도화음이 포함되어 불안한 느낌을 강조함

C-E-G-B-D음으로 구성된 C9화음

구조적으로 볼 때, 이러한 기법은 색채 변화를 통한 ‘순환-변형-재순환’의 음향 패턴을 구축하며, 니체의 ‘영원회귀’ 사상을 구체화한다. 즉, 매번의 회귀는 새로운 생성이고, 매번의 생성은 다시 회귀로 이어진다.

3.2. 리듬: 압축된 시간, 확장된 정서

1903년에 작곡된 다섯 시곡에서 스크리아빈은 음악의 흐름을 만들 때 단순히 ‘빠르게/느리게’와 같은 속도 대비에 의존하지 않았다. 그 대신, 동일한 리듬형을 곡의 다른 위치에서 반복하거나, 그 위치를 이동시키고, 밀도를 변화시키는 방식을 사용했다. 이를 통해 음악은 일정한 리듬 속에서도 끊임없이 변화를 경험하고, 변화 뒤에는 다시 원래의 패턴으로 돌아오는 순환 구조를 형성한다. 이러한 구조는 리듬 차원에서 니체가 말한 ‘영원회귀’의 개념을 청각적으로 체험할 수 있게 만든다.

Op.32 No.1의 마디1-5에서는 9/8박을 8분음표 셋잇단음을 기준으로 ‘3-3-3’으로 나누어 흔들리는 맥동을 형성한다. 마디1-10이 변형·반복되는 마디 25-34는 상성부 선율과 장식음을 더해 리듬의 밀도를 높이고, 붙임줄과 이음줄 사용으로 리듬을 변화시켜 호흡의 위치가 미세하게 바뀌게 한다. 마디39-48의 B’에서는 마디15-24의 리듬을 그대로 반복하면서 마디47에서 연속적인 16분음표 리듬의 펼침화음에서 마디48의 수직화음으로 연결하여 마디23-24를 변주한다.

Op.32 No.2에서는 마디2-4의 주제 동기의 리듬이 다양한 형태로 변형된다. 이 동기는 왼손의 연속적인 8분음표 수직화음 위에 2분할 리듬과 3분할

리듬이 조합된 오른손 선율로 구성된다. 마디2는 8분음표-16분음표의 부점리듬을 악센트로 강조하며, 이 리듬은 마디5에서 4분음표-16분음표-16분음표로 변주되며, 이후 마디5, 8, 9, 15, 18, 19 등에서 다시 등장한다. 또한, 마디3의 네 번째 박자에서는 8분음표 셋잇단 리듬으로 수직화음을 스타카토와 악센트로 강조하는데, 마디19에서 이 리듬이 반복될 때에는 16분음표 패턴으로 전환되어 리듬의 밀도를 높여 추진력을 만든다. 마디17, 21, 22의 강박에 추가된 앞짧은 꾸밈음도 리듬의 밀도와 강도를 높이는 요소들이다.

마디21-22에서는 수직화음을 8분음표 셋잇단 리듬으로 연주하는데, 강박에 앞짧은 꾸밈음과 악센트를, 약박에는 스타카토를 추가하여 리듬의 밀도를 높인다. 마디25-26은 8분음표 셋잇단음표 리듬 패턴이 반복되며, 최상성부에서 8분음표 3연음부 리듬이 부점리듬으로 변형되고, 왼손에서는 악센트의 위치와 음역대의 변화로 텍스처를 확장한다. 마디27의 왼손은 마디26에서 제시된 약박에 악센트가 있는 음형을 반복하며, 마디27-31에서는 짧은 단위의 음형을 더욱 응축하여 반복하며, 특히 네 번째 박자에서는 반진행하는 선율을 수직적 강음 블록으로 강조하여 종지를 향한다. 마디30은 F3-G-B♭-D음으로 구성된 증6화음에서 으뜸화음의 제1전위로 이동하는 짧은 동기를 네 번 반복하여 으뜸화음을 연장함(tonic prolongation)으로써 ‘회귀가 곧 새로운 시작’이 되는 순환감을 리듬으로 구현한다.

Op.34 《비극의 시》에서는 표면적으로 a(마디1-2)와 b(마디3-6)가 교차되는 것처럼 보이나, 리듬의 측면에서 보면 같은 동기가 반복될 때마다 다른 변화를 수반한다. 마디57에서는 마디6을 반복하면서 내성부의 리듬을 16분음표로 분할하여 밀도를 높이고, 쉼표를 사용하여 ‘3-3-2-2-2’ 패턴의 내부 당김음을 강조하여 리듬이 비틀린 듯하게 들리게 한다.

Op.36 《악마의 시》에서는 A부분 리듬 전개가 ‘압축-변형-재압축’의 순환을 계단식으로 보여준다. 초반에는 2마디, 4마디 단위의 악구 구성으로 부드럽고 열정적인(*dolce appassionato*) 느낌을 강조하지만, 마디33-40에서 3박자 단위의 짧은 악구로 호흡의 길이를 단축하여 원래의 리듬 어휘를 변형한다. 마디41-48에서는 마디33-40의 구조를 유지하되 16분음표 분할과 리듬 패턴을 변형하여 긴박감을 높인다. 마디45-48과 마디49-52, 마디53-56과 마디61-64는 4마디 단위로 같은 리듬 패턴을 반복하며, 마디65-66은 마디63-64

를 반복하여 리듬 순환을 2마디 단위로 압축하여 제동하듯 마무리한다. 특히 마디59-60에서는 넷잇단음표 리듬과 겹꾸밈음, 트릴, 32분음표 상행 펄침화음과 16분음표 10도 하행 등 다양한 요소들이 압축적으로 사용된다. 이처럼 Op.36 《악마의 시》는 동일한 리듬 소재의 지속적 반복, 가속, 재구성이 강한 시간 압축감을 만들고, 매 회귀가 새로운 변이를 수반하여 ‘영원회귀’에 부합하는 역동적 구조를 형성한다.

Op.41 《시》의 마디2-6에서는 주제 a가 제시된다. 이 주제 선율은 마디8-12에서 3도 위로서 반복되며, 마디14-15은 처음 2마디만 다시 3도 위에서, 마디16-17은 다시 2도 위에서 반복되며 마디22까지 악구가 확장되는데, 리듬 변화가 많은 선율을 크레센도(crescendo)로 연주하여 압축된 시간성이 표현된다. 점차 상승했던 주제 선율은 마디22-25에서 마디2-6의 선율을 옥타브 아래에서 아주 작은 소리(*pp*, *sotto voce*)로 다시 반복하여 처음으로 돌아오는 회귀를 표현한다. 마디56-60에서는 다시 처음의 주제 a가 반복되지만, 내성부 리듬이 16분 셋잇단음표로 더 세밀하게 분할되며, 악센트, 장식음, 슬러의 위치를 수정하여, 회귀의 순간마다 익숙한 윤곽을 지니면서도 새로운 변화를 수용하는 ‘영원회귀’의 변이 순환을 리듬으로 구현한다.

마디28-55는 3/4박자, 아지타토 콘 파시오네(Agitato con passione)로 전환되며, 왼손과 오른손의 2:3 리듬 분할로 긴장감을 자아낸다. 마디36-37은 마디28-29를, 마디38-39는 마디36-37을 변형 반복하는데, 왼손 성부의 리듬이 8분음표 3개씩으로 분할되어 마치 3/8박자로 전환된 듯한 느낌을 준다. 이때 오른손 성부는 여전히 8분 셋잇단음표가 기준인 3/4박자 패턴으로 왼손과 리듬적으로 대비를 이룬다.

이처럼 1903년의 다섯 시곡에서 스크리아빈은 서로 다른 음고에서 동일한 리듬형을 반복하거나, 악구의 축소, 음가의 분할 등 리듬의 밀도를 변형하는 방법을 통해, 리듬이 ‘갈음-변화-회귀’의 순환 속에서 계속 새로운 의미를 생성하게 하여 니체의 ‘영원회귀’ 개념을 청각적으로 구현하였다.

3.3. 표현 지시어(performance directions): 정동적 강도의 명시

1903년의 다섯 시곡에서 스크리아빈은 악보에 세밀한 감정과 셈여림 지시어

를 다수 기재하였는데, 이러한 표기는 연주자에게 단순한 기술적 안내를 넘어 작품의 ‘영원회귀’적 리듬과 정서 순환을 형성하는 중요한 동력이 된다. 그 기능은 단순한 강약 대비에 머무르지 않고, ‘정서 밀도의 명시’를 통해 동일한 소재가 다시 돌아올 때마다 서로 다른 심리적 색채와 에너지 충위를 부여하여, 음악 속의 시간이 ‘같음 속의 변화’라는 구조감을 갖도록 만든다.

Op.32 No.1은 ‘안단테 칸타빌레’(Andante cantabile)의 서정적인 분위기로 시작되며, A(마디1-14)에 ‘벤 마르카토 레 두에 마 dolce, con affetto’, B(마디15-24)부분에 지시어 ‘인페란도’(Inaferando)가 추가된다. 이 단어는 스크리아빈이 직접 만든 것으로, ‘형용할 수 없는’이라는 의미가 있으며,¹⁹⁾ 연주자가 잡히지 않는 음향 질감을 형성하도록 유도한다. 이 지시어가 포함된 마디15에서 박자는 3/4로 변박되고, 리듬은 16분음표 패턴으로 전환되어 A부분의 8분음표 패턴의 부드럽고 열정적이면서도 정제된 형태의 2성부 선율보다 더 섬세하고 감정적으로 고양된 상태를 보인다. 이러한 대비는 A’(마디25-38)와 B’(마디39-48)에서도 반복되며, 장식음과 성부 직조가 미세하게 변화된다.

Op.32 No.2는 ‘알레그로 콘 엘레간차, 콘 피두치아’(Allegro Con eleganza, Con fiducia)로 우아하면서도 확신에 찬 어조로 표현한다. 마디18에서 주제 선율이 반복될 때, ‘콘 칼로레’(con calore)가 추가되어 ‘열정’을 강조하여 내적 추진력을 강화한다. 이러한 정서적 지시어는 직조 밀도의 증가와 맞물려 회귀 부분의 추진감을 초연 때의 여유로움과 대조시킨다.

Op. 34 《비극의 시》의 마디1에서 주제a는 ‘페스티바멘테, 페스토조’(festivamente, festoso)가 ‘축제’의 어조로 성격이 설정되며, 마디3에서 주제b는 ‘벤 마르카토 칸토’(ben marcato canto)로 선율을 ‘뚜렷하고 선명하게’ 연주할 것으로 지시된다. 주제a와 b가 회귀할 때마다 다른 지시어가 추가되어 다양한 뉘앙스가 표현된다. 마디7-22는 ‘피우 알레그로’(più allegro)와 ‘아템포’(a tempo)의 교차로 주제a와 b를 대비시키며, 마디23에서는 ‘allargando’

19) 이 단어는 사전에 없는 용어로 단어의 의미를 강조하기 위해 스크리아빈이 임의로 만든 것으로 알려져있다. Ampai Buranaprapuk, “Connection between Music and Poetry in the Piano Poems of Alexander Scriabin,” (Ph.D. Diss., Mahidol University, 2013), 48.

를 통한 확장으로 분위기를 고조하였다가 마디27에서 다시 ‘piu allegro’로 주제 선율을 반복하여 착지와 동시에 새로운 시작처럼 들리게 한다. 마디32에서는 ‘irato’, ‘fiero’ 등의 지시어를 추가하여 원래의 ‘축제’를 더 날카로운 추진력으로 변모시키며 긴장감을 형성한다. 마디32와 마디54에서는 ‘마르카티시모’(marcatissimo)가 추가되고, 마디40-49는 **ff**부터 **fff**, 마디58-61은 **ff**까지 크레센도되어 기존 소재가 ‘더 강하게-더 넓게-더 두드러지게’ 확대된다. 그 결과, 동일 주제가 ‘축제-선언-분노-확장적 종결’의 다중 회귀를 거치며, 매번 인식 가능한 윤곽을 유지하되 표정 기호의 교체와 강화로 감정 중심이 재작성된다. 다시 말해, Op. 34 《비극의 시》는 ‘festivamente / festoso’와 ‘ben marcato canto’, ‘più allegro-a tempo’, ‘allargando, irato’, ‘fiero, marcatissimo’ 등의 지시어를 병치·교대함으로써 주제의 각 회귀를 새로운 성격 층위로 다시 채색하여, ‘출현-변형-변화된 재현’의 순환 궤적을 만든다. 이는 ‘영원회귀’의 정서적 구체화라 할 수 있다.

Op. 36 《악마의 시》에서는 정서적 지시어의 작용이 한층 격렬하게 나타난다. A부분(마디1-52)에 **f**, **ff**, ‘아모로지씨모’(amorosissimo) 등이 반복 표기되고, 진행 과정에서 ‘냉소적 웃음’(riso ironico)과 같은 의미 지시어가 더해져, 동일 리듬 동기가 회귀할 때마다 다른 성격을 부여받는다. 어떤 경우에는 날카롭고 강하게, 또 어떤 경우에는 냉정한 조롱을 담아 연주되면서, ‘압축-변형-재압축’의 순환이 단순한 물리적 리듬 변화가 아닌 다중 감정의 굴절로 확장된다.

Op. 41 《시》에서는 ‘노래하듯이, 낮은 소리로’(cantabile, sotto voce) 등의 지시어가 주제 초연에서 친밀하고 온화한 성질을 형성하고, 이후의 변형 회귀에서는 악센트 강화, 장식음 추가, 점진적 크레센도로 원래의 안정된 흔들림을 긴장감 있는 재현으로 바꾼다. 이를 통해 청자는 주제를 인식하는 동시에 그 정서 상태가 ‘다시 쓰인’ 변화를 체감하게 된다.

이러한 감정 및 셈여림 지시어의 명확한 표기는 다섯 시곡에서의 회귀를 단순한 선율·리듬의 구조적 반복이 아닌, 감정 에너지의 역동적 호흡으로 만든다. 각 회귀는 동일한 모델이 다른 정서의 빛 아래 굴절된 모습으로 나타나, ‘영원회귀’가 연주 속에서 체감 가능한 심리적 깊이와 표현적 긴장을 갖도록 한다.

IV. 나가며

스크리아빈의 음악 창작이 지속적으로 연구될 가치가 있는 이유는, 그가 독창적인 음향 언어를 통해 철학과 존재의 근본 문제에 응답했기 때문이다. 그의 시곡 작품은 단순한 피아노 소품이 아니라 음악적 형식 속에 생명의 순환, 감정의 승화, 존재의 의미에 대한 사유를 내포하고 있다. 이러한 주제를 연구하는 것은 현대 사회에서 예술과 철학의 관계를 새롭게 이해할 수 있는 시각을 제공한다.

우선 사회·문화적 차원에서 볼 때, 현대 사회의 예술 실천은 종종 빠른 소비와 심미적 오락의 틀 속에 위치하면서 사유의 깊이가 간과되기 쉽다. 그러나 스크리아빈의 음악은 예술이 단순한 감각적 표현에 머무는 것이 아니라 철학적 탐구의 공간이 될 수 있음을 보여준다. 그는 소리를 통해 존재의 문제에 대한 독창적인 응답을 구축해 낸 것이다.

철학적 배경에서 보았을 때, 니체의 ‘영원회귀’는 삶을 끝없는 순환으로 긍정할 것을 요구하는 사상이며, 스크리아빈의 음악은 동기의 반복, 화성의 순환성, 그리고 긴장의 주기적 해소를 통해 ‘영원회귀’를 청각적으로 체험하게 한다. 이러한 사유는 니체에만 한정되지 않는다. 고대의 헤라클레이토스(Heraclitus, 기원전 500년경 활동)가 “만물은 흐른다”라 말하며 존재의 생성과 순환을 강조했고, 스토아 철학은 우주의 대화재(ekpyrosis)를 통해 소멸과 재생의 질서를 사유하였다. 근대에 이르러 쇼펜하우어(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)는 세계를 의지의 반복으로 보았고, 키에르케고르(Søren Kierkegaard, 1813-1855)는 ‘반복’을 실존적 시련으로 이해했다. 20세기의 하이데거(Martin Heidegger, 1889-1976)는 영원회귀를 존재의 시간성으로 읽어냈으며, 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)는 이를 차이의 반복으로 재해석하였다. 이렇듯 서구 철학의 여러 층위에서 순환과 반복은 중요한 문제로 다루어졌으며, 스크리아빈의 음악은 이를 음향 언어로 전환한 독창적 시도로 이해될 수 있다.

바로 이러한 더 폭넓은 철학적 맥락 속에서, 스크리아빈의 1903년 시곡 작품은 더욱 중요한 의미를 갖는다. 그것들은 고립된 음악적 실험이 아니라, 서구 철학이 제기해온 순환과 생성의 심층 명제와 호응하며, 음향 언어를 통해

이 추상적 사유를 감각적 경험으로 전환시킨 것이다.

음악사 속에서 스크리아빈의 탐구는 다른 작곡가들의 시도와도 호응한다. 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 ‘무한선율’을 통해 비선형적인 시간감을 드러냈고, 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)는 교향곡에서 숙명과 순환의 이미지를 표현했으며, 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 색채적인 화성을 통해 순환에 가까운 시간 경험을 구축하였다. 그러나 스크리아빈은 이러한 선례들과 달리 음악과 철학적 명제를 보다 직접적으로 결합함으로써, 작품 자체를 ‘존재의 순환’에 관한 감각적 실험으로 전환시켰다. 이로써 그의 시곡들은 단순한 낭만주의적 전통의 연장이 아니라, 철학적 사유와 음악적 형식이 교차하는 장을 형성하게 되었다.

스크리아빈의 시곡 연구는 단지 음악학의 범주에 속할 뿐만 아니라 학제적 의미를 지닌다. 현대 사회의 맥락에서 이 작품들을 새롭게 청취하고 해석하는 일은, 예술이 단순한 미학적 경험에 머무르지 않고 철학의 또 다른 서술 방식이 될 수 있음을 상기시킨다. 스크리아빈이 제시한 ‘음향적 회귀’는 단순한 형식적 반복이 아니라 삶과 시간, 그리고 초월에 대한 끊임없는 물음이다. 그의 음악을 연구한다는 것은 곧 “영원의 순환 속에서 인간은 과연 새로운 의미를 발견할 수 있는가, 그리고 반복 속에서 삶을 다시금 긍정할 수 있는가”를 묻는 일과 다르지 않다.

한글검색어: 스크리아빈, 피아노 시곡, 1903년 시곡, 니체, 영원회귀, 초인, 음악적 시간성, 러시아 상징주의, 반복 구조, 존재론, 권력의 지, 황홀경, 두 개의 시, 악마의 시, 비극의 시, 시

영어검색어: Alexander Scriabin, Friedrich Nietzsche, Piano Poems, 1903 Poems, Eternal Recurrence, Übermensch, Russian Symbolism, Cyclical Structure, Will to Power, Ecstasy, 2 Poèmes, Poème Tragique, Poème Satanique, Poème, Op.32, Op.34, Op.36, op.41

음원링크

구분	영상제목	출처	QR
1	Yunchan Lim Plays Scriabin's Deux Poèmes Op. 32	Youtube, Maui3	
2	Alexander Scriabin - Poème Tragique, Op. 34	Youtube, olla-vogala	
3	스크리아빈: 악마의 시 (또는 악마적 시곡) 작품 36 — 백건우 [악보]	Youtube, 박현상의 클래식 자료실	
4	Scriabin - Poème Op. 41 (Audio + Sheet Music)	Youtube, Luis Hernández	

참고문헌

- 김경정. “스크리아빈의 초기 피아노 시곡에 나타난 문학적 영향과 음악적 변형에 대한 연구.” 한양대학교 박사학위논문, 2025.
- Bowers, Faubion. *Scriabin: A Biography*. 2nd Revised Edition. New York: Dover Publications, 1996.
- Buranaprapuk, Ampai. “Connection between Music and Poetry in the Piano Poems of Alexander Scriabin.” Ph.D. Dissertation, Mahidol University, 2013.
- Damaré, Brad M. “Scriabin and the Possible.” Ph.D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2004.
- Dimova, Polina Dimcheva. “Beautiful Colored, Musical Things: Metaphors and Strategies for Interartistic Exchange in Early European Modernism.” Ph.D. Dissertation, Harvard University, 2010.
- Kostalevsky, Marina. “The Birth of Poetry from the Spirit of Criticism: Ivanov on Skrjabin.” *Slavic Review* 57/2 (1998): 384–402.
- Matlaw, Ralph E. *Scriabin and Russian Symbolism*. The Hague: Mouton, 1976.
- Mollison, James. “Gilles Deleuze’s Interpretation of the Eternal Return.” In *Deleuze and Time*. Edited by Robert Luzesky and Daniel W. Smith. Published online by Cambridge University Press, 2023.
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science (Die fröhliche Wissenschaft)*. Translated by Thomas Common. Edited by Bill Chapko. Naples: Nietzsche Love of Fate Series, 2010.
- _____. *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Graham Parkes. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Scriabin, Aleksandr Nikolayevich. *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Translated by Simon Nicholls and Michael Pushkin. Oxford: Oxford University Press, 2018.

국문초록

스크리아빈의 1903년 시곡 작품에 나타난 니체의 ‘영원회귀’ 개념의 음악적 구현

김 경 정

본 연구는 알렉산드르 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)이 1903년에 작곡한 다섯 곡의 피아노 시곡(Op.32 No.1, Op.32 No.2, Op.34, Op.36, Op.41)에 나타난 니체(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)의 ‘영원회귀’(Ewig Wiederkunft) 사상의 음악적 구현을 고찰한다. 19세기 말 러시아 지성계에 활발히 수용된 니체 철학은 상징주의 예술가들과 함께 스크리아빈의 사상적 배경을 형성하였으며, 그는 ‘영원회귀’, ‘초인’, ‘권력의지’ 등의 개념을 음악 언어 속에 내면화하였다.

본 논문은 다섯 시곡에 나타나는 반복과 변형, 불안정한 종지, 나선형의 상승 구조, 리듬의 압축과 확장, 정동적 지시어 등을 분석하여, 이러한 요소들이 단순한 주제의 재현이 아니라 니체의 “차이와 반복” 사상을 음악적으로 구현한 것임을 밝힌다. 또한 스크리아빈의 미완성 오페라 구상과 자필 노트에서 드러난 ‘자기 초월’과 ‘황홀경’의 사유가 이들 작품 속에서 음악적으로 구체화되었음을 논증한다. 이로써 1903년의 시곡들은 낭만주의적 정서를 넘어 철학적 사유와 음악적 형식이 결합된 전환기의 예술적 실험으로 평가되며, 스크리아빈의 음악이 존재론적·미학적 탐구의 장으로 확장되는 과정을 보여준다.

Abstract

The Musical Realization of Nietzsche's Eternal Recurrence in Scriabin's 1903 Piano Poems

Jin, Jingting

This study examines how Friedrich Nietzsche (1844–1900)'s concept of eternal recurrence (*Ewige Wiederkunft*) is musically embodied in Alexander Scriabin (1872–1915)'s five piano *Poèmes* composed in 1903: Op.32 Nos.1–2, Op.34, Op.36, and Op.41. Written during a transitional period in his career, these works mark Scriabin's shift from late-Romantic lyricism toward a symbolic and philosophical musical language. Nietzsche's ideas — widely discussed among Russian Symbolists — provided Scriabin with conceptual foundations such as the *Übermensch* and the will to power, shaping his pursuit of transcendence through sound.

The analysis focuses on form, motivic transformation, harmonic instability, rhythmic compression, and distinctive performance markings. Scriabin's frequent use of recurring motives with variation, avoidance of cadential closure, and expansion of register creates a sense of cyclic yet evolving return, mirroring Nietzsche's idea of recurrence as transformation rather than repetition. Furthermore, performance instructions, often newly coined or timbrally suggestive, enhance each recurrence with unique affective coloration. The study also situates the *Poèmes* within Scriabin's broader intellectual context, particularly his notebooks and sketches, which articulate ideals of ecstasy, self-overcoming, and mystical unity. In this light, the 1903 *Poèmes* emerge as experimental works that fuse philosophical thought with

compositional process. By translating Nietzschean metaphysics into musical form, Scriabin opened an ontological space where recurrence, transcendence, and affirmation of life converge, signaling a turning point in his creative evolution.

[논문투고일: 2025. 08. 31]

[논문심사일: 2025. 09. 19]

[게재확정일: 2025. 09. 23]