

이 승 혜 교수지도
석사학위 청구논문

Alban Berg의 『Sieben Frühe lieder』
분석에 따른 반주 연구

2005

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

이 은 미

Alban Berg 의 『Sieben Frühe Lieder』

분석에 따른 반주 연구

이 승 혜 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

이은미

인 준 서

이은미의 석사학위논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

는 문 개 요

19세기 말에서 20세기 초로 진입하는 신호는 1904년 제 1차 세계대전이 발발하면서 터졌다. 유럽전체의 정치와 사회 모든 체계는 큰 불안 속에서 매우 급속하게 변화했다. 음악을 비롯한 문학, 미술, 그리고 영화에 이르기까지 모든 예술 장르에 걸쳐 다양한 시도들이 일어나고, 과거지향적이고 보수주의적 경향을 보이던 비엔나조차 획기적인 새로운 개혁의 움직임을 보였다.

알반 베르크는 이런 시대적 혼란기에 활동한 오스트리아의 작곡가로서 스승인 쇤베르크와 또 다른 제자인 베베른과 함께 제 2 비엔나악파(Second Viennese School)을 형성한 인물이다. 이들은 20세기 사상과 흐름에 맞는 새롭고 혁신적인 음악적 언어를 만들었다. 바로 무조음악을 구체화하는 하나의 방법으로 12음 기법을 체계화한 것이다. 당시 바그너를 포함한 낭만파의 작곡 기법에서도 화성적 기능으로부터 자유가 촉진되고, 기능적인 화성과계를 부정하여 비조성이 빈번히 일어났는데 이것을 최초로 의식적으로 사용한 것이 제 2 비엔나악파였다.

수장격인 쇤베르크는 새로운 방향을 잡은 프론티어인 셈이지만, 그의 근본적인 예술적 기질은 19세기에 가깝다고 할 수 있다. 그의 작곡 양식은 새로운 이론과는 달리 보수적인 면을 지니고 있었다. 그는 브람스로부터 주제를 여러 가지 방법으로 발전시켜 전체적으로 통일감 있는 음악으로 만드는 방법을 배우고 바그너로부터는 불협화음을 자유롭게 사용하는 반음계적 화성을 배웠다.

알반 베르크는 물론 쇤베르크의 12음 음악을 취했지만, 스승의 19세기적 면모를 더 많이 받아들인 작곡가로 20세기에서 19세기를 바라보며 회상하는 음악을 만들어냈다. 낭만적인 성향이 강했으며 무조와 서정적인 면

이 융합된 색채를 띠고 있다. 그의 낭만적인 정서가 가장 많이 보여지는 것이 그가 생전에 남겨둔 80여 가곡이다. 그 가운데 스승의 지도 하에 쓰여졌으면서 베르크에게 영향을 준 말러, 바그너, 슈만, 드뷔시 같은 작곡가의 스타일을 발견할 수 있는 것이 <초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder>이다.

본 논문은 <초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder>를 반주자이면서 코치의 입장에서 작곡가의 의도대로 연주하기 위해 알반 베르크의 음악적 언어의 특징을 알아보고, 그가 가곡이라는 작은 형식 안에서 집약적으로 구사한 여러 가지 음악적 스타일이 표현주의적 시와 결합하여 이루어낸 결과를 알아보는데 목적을 둔다.

이를 위해 먼저 베르크의 음악의 시대적 배경과 그의 생애, 작품 등을 개괄적으로 살펴보고, <초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder>의 작품개관과 각 곡을 필요에 따라 분석하여 Berg의 스타일에 맞는 반주법을 연구하였으며, 특히 시어와 음악적 언어의 관계에 관심을 두었다. 분석은 우선 원시와 직역위주의 번역, 시의 구성과 독특한 운율, 전체적인 곡의 구조를 다루었고, 세부적인 분석에 들어가 화성, 독특한 음계구성, 리듬의 변화, 다이내믹의 변화, 반주부와 성악부의 밸런스, 반주부의 시어에 따른 음색 조절 등을 연구하였다. 이 곡은 오케스트라 반주용으로 1928년 편곡되었으나, 본 논문은 피아노 반주용으로 한정하였으며 본 연구를 위해 사용된 악보는 음춘추사판 『현대 독일 가곡집(Neue Kunstlieder)』중 7개 초기가곡이다.

목 차

논 문 개 요

I. 서론	1
II. 알반 베르크 음악세계	4
1. 알반 베르크 음악의 시대적 배경	4
2. 베르크의 생애와 작품	9
III. Sieben Frühe Lieder 작품개관	19
IV. Sieben Frühe Lieder 분석과 반주 연구	22
1. 제 1곡 Nacht (밤)	22
2. 제 2곡 Schilflied (갈대의 노래)	38
3. 제 3곡 Die Nachtigall (나이팅게일)	48
4. 제 4곡 Traumgekrönt(꿈의 대관)	56
5. 제 5곡 Im Zimmer (방안에서)	65
6. 제 6곡 Liebesode (사랑의 송가)	71
7. 제 7곡 Sommertage(여름날)	78
V. 결론	90

참 고 문 헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1-1 Nacht의 각운의 구조>.....	23
<표 1-2 Nacht의 구조>.....	24
<표 2-1 Schilflied 의 각운의 구조>.....	39
<표 2-2 Schilflied 의 구조>.....	40
<표 3-1 Die Nachigall의 각운의 구조>.....	48
<표 3-2 Die Nachigall의 구조>.....	50
<표 4-1 Traumgekrönt의 각운의 구조>.....	56
<표 4-2 Traumgekrönt의 구조>.....	58
<표 5-1 Im Zimmer의 각운의 구조>.....	65
<표 5-2 Im Zimmer의 구조>.....	67
<표 6-1 Liebesode의 구조>.....	72
<표 7-1 Sommertage의 각운의 구조>.....	79
<표 7-2 Sommertage의 구조>.....	80

악 보 목 차

<악보 1-1, Nacht 1-2마디>.....	25
<악보 1-2, Nacht 성악부 2-5마디>.....	26
<악보 1-3, Nacht 27-28마디>.....	26
<악보 1-4, Nacht 29-31마디>.....	26
<악보 1-5, Nacht 5-6마디>.....	27
<악보 1-6, Nacht 7마디>.....	28
<악보 1-7, Nacht 8마디>.....	28
<악보 1-8, Nacht 9마디>.....	29
<악보 1-9, Nacht 10마디>.....	29
<악보1-10, Nacht 11마디>.....	30
<악보 1-11, Nacht 12마디>.....	31
<악보 1-12, Nacht 13-14마디>.....	31
<악보 1-13, Nacht 15마디>.....	31
<악보 1-14, Nacht 16마디>.....	32
<악보 1-15, Nacht 17-18마디>.....	33
<악보 1-16, Nacht 19-20마디>.....	33
<악보 1-17, Nacht 21-23마디>.....	34
<악보 1-18, Nacht 24마디>.....	34
<악보 1-19, Nacht 25-26마디>.....	35
<악보 1-20, Nacht 29-31마디>.....	36
<악보 1-21, Nacht 32-33마디>.....	36
<악보 1-22, Nacht 34-35마디>.....	37
<악보 1-23, Nacht 36-38마디>.....	37
<악보 2-1, Schilflied 1-3마디>.....	41
<악보 2-2, Schilflied 4-6마디>.....	42

<악보 2-3, Schilflied 7-9마디>.....	42
<악보 2-4, Schilflied 10-11마디>.....	43
<악보 2-5, Schilflied 12-13마디>.....	44
<악보 2-6, Schilflied 14-15마디>.....	44
<악보 2-7, Schilflied 16-17마디>.....	45
<악보 2-8, Schilflied 18-19마디>.....	45
<악보 2-9, Schilflied 20-22마디>.....	46
<악보 2-10, Schilflied 23-24마디>.....	46
<악보 2-11, Schilflied 25-26마디>.....	47
<악보 2-12, Schilflied 27-29마디>.....	47
<악보 3-1, Die Nachtigall 1-4마디>.....	51
<악보 3-2, Die Nachtigall 5-8마디>.....	51
<악보 3-3, Die Nachtigall 9-11마디>.....	52
<악보 3-4, Die Nachtigall 12-15마디>.....	53
<악보 3-5, Die Nachtigall 16-19마디>.....	53
<악보 3-6, Die Nachtigall 20-23마디>.....	54
<악보 3-7, Die Nachtigall 24-27마디>.....	54
<악보 3-8, Die Nachtigall 39-41마디>.....	55
<악보 3-9, Die Nachtigall 42-45마디>.....	55
<악보 4-1, Traumgekrönt 1-3마디>.....	59
<악보 4-2, Traumgekrönt 4-7마디>.....	60
<악보 4-3, Traumgekrönt 8-9마디>.....	60
<악보 4-4, Traumgekrönt 10-11마디>.....	61
<악보 4-5, Traumgekrönt 12-13마디>.....	61
<악보 4-6, Traumgekrönt 14-16마디>.....	62
<악보 4-7, Traumgekrönt 19-21마디>.....	63
<악보 4-8, Traumgekrönt 24-25마디>.....	64

<악보 4-9, Traumgekrönt 26-27마디>.....	64
<악보 4-10, Traumgekrönt 28-30마디>.....	64
<악보 5-1, Im Zimmer 1-2마디>.....	67
<악보 5-2, Im Zimmer 3-5마디>.....	68
<악보 5-3, Im Zimmer 6-9마디>.....	69
<악보 5-4, Im Zimmer 10-13마디>.....	69
<악보 5-5, Im Zimmer 14-16마디>.....	70
<악보 5-6, Im Zimmer17-21마디>.....	70
<악보 6-1, Liebesode 1-4마디>.....	73
<악보 6-2, Liebesode 5-7마디>.....	73
<악보 6-3, Liebesode 8-10마디>.....	74
<악보 6-4, Liebesode 11-13마디>.....	75
<악보 6-5, Liebesode 14-15마디>.....	76
<악보 6-6, Liebesode 20-21마디>.....	76
<악보 6-7, Liebesode 22-24마디>.....	77
<악보 7-1, Sommertage 1-2마디>.....	81
<악보 7-2, Sommertage 3-5마디>.....	82
<악보 7-3, Sommertage 9-10마디>.....	83
<악보 7-4, Sommertage 11-12마디>.....	83
<악보 7-5, Sommertage 13-14마디>.....	84
<악보 7-6, Sommertage 17-18마디>.....	85
<악보 7-7, Sommertage 19-21마디>.....	85
<악보 7-8, Sommertage 22-24마디>.....	86
<악보 7-9, Sommertage 25-27마디>.....	87
<악보 7-10, Sommertage 30-31마디>.....	87
<악보 7-11, Sommertage 32-34마디>.....	88
<악보 7-12, Sommertage 35-38마디>.....	89

서 론

20세기 초반은 제 1차 세계대전을 통해 인류는 대규모 죽음에 대한 두려움으로 가득 차 있던 시기이기도 하고, 그 전쟁을 통한 사회전반에 걸친 변화의 시기이기도 하며, 그 변화로 인해 곳곳에 활력이 있던 시기이기도 하다. 이러한 불안과 변화와 활력은 20세기를 여는 모든 예술 장르에 잘 융해되었다. 그 결과로 예술가들은 과거 낭만주의적 미적 감각을 버리고 불안한 인간의 심리를 다루기도 하고, 새로운 것을 향해 끝없는 실험을 감행하기도 하고, 터부시해왔던 것을 과감히 공론화 하며 기존의 생각들을 뒤집기도 했다.¹⁾

음악에 있어서도 이러한 흐름이 자연스럽게 전개되었으며 그 가운데 제 2 비인악파(Second Viennese School)는 이런 조류의 선두에 섰다. 당시 비인은 클림트를 중심으로 비엔나 분리주의가 나타났고, 정신과 의사 프로이트는 의식이 무의식에 지배당한다는 논리를 들고 나왔으며, 베데킨트같은 표현주의 작가들에 의해 새로운 연극이 시도되는 등, 날마다 새로운 예술가들과 사상가들로 급속한 변화를 겪고 있었다.²⁾ 이들은 서로의 영역에 지대한 영향을 서로 주고 받으며 성장해갔으며 제 2 비인악파의 선두인 쇤베르크나 베르크도 칸딘스키나 클림트같은 화가와 친분을 가지며 그 영향을 받았다.

쇤베르크가 가장 수장격임에도 대중적으로 호의를 얻지 못하고 어렵다는 비판을 받았던 반면 베르크는 제 2 비인악파 중에서 가장 대중적으로 성공한 작곡가이다. 적은 작품 수에도 불구하고 그의 오페라 보첵과 바이올린 콘체르토는 자주 공연되는 스탠다드 레파토리 중 하나다.³⁾ 이러한

1) 이종구 『20세기 시대 정신과 현대 음악』 서울 : 한양대학교 출판부, 1999 p.128

2) 20세기 작곡가 연구회 『20세기 작곡가 연구II』 이석원, 오희숙 책임편저, 서울 : 음악세계, 2001 154

대중성은 그의 가곡 스타일에서 일찍 발견되어 진다. 쇤베르크에게 본격적인 작곡 수업을 받기 이전 15세부터 독학으로 이루어진 작곡은 거의 대부분 가곡인데 이러한 습작 수준에서도 독특한 자신의 스타일이 있었으며 이것은 쇤베르크에게도 고무적인 발견이었다. 쇤베르크의 엄격한 수업 속에서도 베르크는 자신의 스타일을 잘 고수할 수 있었고 자유롭게 그 당시 베르크에게 영향을 준 말러, 스트라우스, 드뷔시, 브람스, 바그너 등 많은 작곡가의 스타일을 자신의 재해석으로 작곡에 도입하기도 했다.⁴⁾ 쇤베르크의 또 다른 제자인 베베른이 극도의 간결한 형식과 절제된 음을 바탕으로 낭만주의가 철저히 배제된 무조성과 스승으로부터 12음 기법을 고수한 것과는 전혀 다른 융통성과 자유로움, 상상력이 베르크의 음악에는 묻어 나온다. 어떻게 보면 스승의 영향이 결정적으로 미쳤다고 볼 수 없지만, 쇤베르크 역시 독일 음악의 계보를 충실히 따르고 위대한 작곡가들의 방식을 존중한 가운데 그의 음악적 언어를 발견한 것이기 때문에 베르크의 전통에의 향수 어린 음악은 스승의 가르침에서 나왔을 가능성이 크다.

베르크의 초기 음악에서 보여지는 옛 형식의 고수, 조성과 비조성의 경계를 넘나드는 모호성, 대위법적 언어, 반음계적 화성과 운음계적 멜로디 구성은 분명 이전의 고전적 혹은 바로크적 향수도 있고, 그 시대를 풍미한 현세적인 인상주의와 낭만주의도 보이며, 20세기의 밝아오는 새로운 음악적 언어도 있다. 한 마디로 정의할 수 없는 풍부한 음악적 아이디어의 산물인 셈이다. 이러한 점에서 베르크는 음악적 엘리트에게도 현대를 사는 대중들에게도 매혹적인 작곡가이다.

본 논문은 음악사적으로 제 2 비인 악파에 속하여 12음 기법을 추구하였으나 가장 다양한 방법으로 가장 많은 대중의 사랑을 받았던 베르크의 음악 중 <초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder>를 연구함으로써 베르

3) Leibowitz, Rene 『쇤베르크와 그의 악파』 최동선 역, 서울 : 세광출판사, 1990 p.82

4) Carner, Mosco 『Alban Berg : The man and the Work』 New York : Holmes & Meister Publishers, 1983 p.6

크의 집약된 음악적 언어를 알아보고, 이 곡을 연주함에 있어서 특히 반주자에게 요구되는 음악과 시의 해석을 악보를 통해 실용적으로 다루고자 한다.

II. 알반 베르크의 음악세계

1. 알반 베르크 음악의 시대적 배경

그가 태어난 1885년은 20세기를 앞둔 세기말적 혼란의 시작 즈음이였다. 이른바 현대의 시작을 알리는 시기였던 것이다. 영국에서 일어난 산업 혁명은 유럽 전역과 미국, 러시아, 심지어 아프리카 대륙까지 자유무역 열풍을 일으켰고 따라서 문화적인 강한 교류도 자연스럽게 일어났다. 그 중 프랑스는 파리 만국 박람회를 통해 동양에의 막연한 동경을 일으켰다.⁵⁾ 그 경험으로 드뷔시는 현대 음악의 뚜렷한 시작이라고 볼 수 있는 <목신의 오후에의 전주곡>에서 아라베스크 멜로디를 사용하기도 했다. 사실 예술에 있어 '현대'라는 용어는 뚜렷한 시기나 기법을 말할 수 없다. 그것은 현대 예술이 주로 미술 쪽에서 주도해온 예술운동이 음악과 무용, 건축, 문학 등으로 확대되어 거의 동시다발적으로 변형, 발전되면서 특정한 형식을 갖추지 않고 혼용되어 다양한 형태로 존재하기 때문이다.

상반된 개념으로서 인상주의가 외계로부터 주어지는 것을 안으로 받아들인다는 의미를 지녔고, 표현주의는 자신의 내면의 의지나 뜻을 밖으로 표출한다는 의미를 지녔는데,⁶⁾ 베르크는 그 둘의 영향을 거의 동시에 받아들인다. 베르크가 선천적으로 갖고 있던 감성적인 바탕이 인상주의의 경향으로 내면화되고, 스승의 절대적인 영향을 바탕으로 표현주의적인 성향을 갖게된 것이다. 본인은 베르크가 동시에 가지고 있었고 표현해 냈던 이 두 경향과 동시대의 기타 다른 경향들을 중심으로 살펴보겠다.

5) Griffiths, Paul 『현대 음악사』 신금선 역, 서울 : 이화여자대학교 출판부, 1994 p.135

6) Grout, Donald J. 『A History of Western Music』 서우석, 문호근 공역, 서울 : 수문당, 1986 p.840

1) 인상주의

인상주의를 주도한 것도 현대 예술운동의 확산과 마찬가지로 미술 분야였었는데 이들을 인상파라고 한다. 이 일파가 지향한 것은 자연을 하나의 색채현상으로 보고, 빛과 함께 시시각각으로 움직이는 색채의 미묘한 변화 속에서 자연을 묘사하는데 있었다. 당시 급속하게 기세를 올리기 시작한 실증주의와 사실주의의 흐름을 따라, 대상을 어디까지나 눈에 보이는 대로 재현하려는 운동이 일부 청년 작가들 사이에 일어났다. 그들은 옥외로 나가서 태양의 직사광선 아래 진동하는 자연의 순간적 양상을 묘사하는 일을 시도하였다. 그들에게 자연은 종래의 화가들이 나타낸 것처럼 그렇게 어두운 것이 아니었다. 그것은 고정된 것이 아니고 오히려 지극히 유동적이고 변화무쌍한 것이었다. 그들은 빛의 변화에 따라 같은 풍경이라도 전혀 양상을 달리하여 표현하였고, 그 풍경 속에 포함된 대기의 뉘앙스의 미묘함을 놀라움으로 표현하였다.

인상주의의 음악의 대표적인 예가 드뷔시이다. 그 역시 빛의 움직임을 표현하는데 있어 조성이라는 뿌리에서 조용히 빠져나온다. 그러나 완전히 무조적이거나 조성을 무시한 것이 아니라 과거의 화성적 관련성이 더 이상 중요한 구속력을 갖지 않도록 만들었다.⁷⁾ 드뷔시의 곡에서 느껴지는 자유스러움은 단지 화성의 모호함이나 조성의 모호함뿐 만이 아니라 속도의 변동과 불규칙한 리듬, 그리고 작품의 미묘한 채색에도 힘입고 있다. 전통적 주제 발전에서는 화성과 선율 윤곽에 관심을 모으기 위해 일정한 리듬과 속도를 유지했으나, 드뷔시의 음악에서는 변덕스러운 화성과 형식, 박자의 분할 등 자유로운 방식을 택했던 것이다. 이처럼 드뷔시가 이룩한 느낌과 수법의 자유로운 흐름은 단번에 포착하기 어려우나, 암시적으로 인간 마음의 내면적 작용을 비추어 낼 가능성이 더욱 컸다.

7) Eric Salzman 『20세기 현대 음악』 서울: 수문당, 1986 p.136

쇤베르크나 스트라빈스키 같은 작곡가가 맹렬한 반발에 부딪힌 것에 반해 베르크의 음악이 즉각적으로 인기를 얻은 것은⁸⁾인상주의 음악이 가지고 있는 예술적 특징과 더불어 인간의 감수성을 자극하는 인상주의의 잔향이 그의 음악 안에 표현주의와 더불어 공존했기 때문일 것이다.

2) 표현주의

표현주의는 20세기 초 주로 독일과 오스트리아에서 전개된 예술운동으로 작가 개인의 내부 생명, 즉 자아의 주관적 표현을 추구하는 감정표출의 예술이라는 특색이 있다. 이 표현주의 역시 회화에서 시작된다. 이 명칭은 베를린의 <슈투름>지의 주간 헤르바르트 바르텐이 보급한 것이며, 지중해 세계에 대립되는 북방 게르만의 풍토를 반영하고 조형적인 형식과 그 자율성에 대해 혼의 힘과 그 분출을 특징으로 한다. 즉 표현주의의 발생은 고전주의에 대한 낭만주의의 대립으로 규정할 수 있을 것이다.⁹⁾ 주제적인 면에서 표현주의는 현대 세계 안에 생존해 있고, 20세기 초 물질문명의 급격한 발달과 심리적인 갈등의 사회적 분위기속에서 표현하였기 때문에, 표현주의 작품들은 사실적인 묘사보다는 인간의 내면세계에 호소하는 자아 분석적이며 인간 자체에 중심을 둔 작품들이 많았다.

음악에서의 이런 경향은 음악에서는 독일 낭만주의 음악에 근간을 둔 후기 낭만주의 음악에 나타난다. 인상주의에 반발한 결과보다는 점차 낭만주의가 발전되어온 결과라고 볼 수 있다. 쇤베르크 악파가 그 흐름을 주도했는데 그가 했던 무조성의 모험은 이전부터 사람들이 해오던 것의 필연적 결과라고 보았다. 쇤베르크는 무조성의 모험이 설사 자신의 자의적 의지와 상반된다 하더라도 앞으로 갈 수밖에 없다고 느꼈다.¹⁰⁾ 쇤베르크에게

8) 이종구 『20세기 시대 정신과 현대 음악』 서울 : 한양대학교 출판부, 1999 p.128

9) 김정길 편저 『20세기의 새로운 음악』 서울 : 서울대학교 출판부, 1997 p.136

있어서 무조성은 더욱 더 쇤베르크 자신의 내면 감정을 표출하기 위해 필요한 단계였고 개인의 밑바닥에 있는 깊은 원천을 드러내기 위해서는 전통에서 배운 것이 아닌, 극도로 개성적인 종류의 음악 수법이 필요했다. 즉 쇤베르크에게 무조성은 음악의 표현주의를 완성시키기 위한 단 하나의 방안이었다.

이러한 쇤베르크의 영향은 그의 제자였던 베르크에게 강요가 아니라 스스로 선택할 수 있도록 자연스럽게 주어졌다. 그 스승의 가르침은 베르크에게 더욱 풍성한 음악적 선택의 기회를 부여했다. 베르크는 스승의 영향 아래 자신의 또 다른 음악적 성향을 표현해 내었다. 그래서 베르크의 음악에서는 온전히 무조적인 곡보다는 12음기법에 의한 것과 아닌 것이 한 음악에 나란히 공존하는 곡을 더 많이 발견할 수 있다.

3) 그 밖의 경향들

쇤베르크의 화성과 드뷔시의 형식만큼이나 후세 작곡가들에게 많은 관심을 일으킨 것은 스트라빈스키의 리듬이었다. 일각에서는 음악의 전통을 상징하는 모든 것에 대한 야만적인 부정이라고 비난했으나 파리에서는 같은 이유로 호평을 받았다. 유럽에서 공동체의 지지나 격려와 함께 대중의 반응을 받는 자극이 계속되는 한편, 미국에서는 완전히 자기의 힘만으로 전통의 굴레를 벗어나갈 수 있는 작곡가가 있었는데 그가 바로 찰스 아이브스(Charles Ives)이다. 그는 무조, 자유 리듬, 4분음 화성을 시험하였다. 또 서로 다른 박자를 겹쳐 놓거나, 비전통적인 악기 편성, 연주자들을 서로 다른 음향의 위치에 배치하기, 연주 시 많은 자유를 연주자에게 부여하는 등 거의 모든 기법을 시험했다. 11)

10) Rene Leibowitz, 『쇤베르크와 그의 악파』 최동선 역, 서울 : 세광출판사, 1990 p.51

11) Paul Griffiths, 『현대 음악사』 신금선 역, 서울 : 이화여자대학교 출판부, 1994 p.54

한편, 헝가리에서는 20세기 초 음악적으로 매우 큰 영향을 끼친 비인의 지배로부터 해방시키고자 하는 경향이 나타났다. 그것은 바로 민요라는 민족적 원천으로 돌아가려는 시도였다. 이 일에 앞장선 사람은 벨라 바르토크(Béla Bartók)였다. 그는 작곡에 전념한 만큼이나 민속 음악의 수집과 분류에도 많은 힘을 기울였다.

2. 베르크의 생애와 작품

1) 유년기와 쇤베르크와의 만남 이전

알반 베르크(Alban Maria Johannes Berg. 1885-1935)는 1885년 2월 9일 오스트리아의 빈에서 책방을 경영하는 부유한 상인 콘라트 베르크(Conrad Berg. 1846-1900)와 요한나(Johanna Berg. 1851-1926)사이에서 태어났다.¹²⁾ 알반보다 13살 위 형이었던 헤르만(Hermann Berg)을 제외한 3살 위 찰리(Charley), 2살 어린 스마라다(Smaragda)와 알반은 모두 예술적인 가정환경 속에서 자라났다. 특히 누이는 레세티츠키(Leschstizky)의 제자로 드뷔시나 라벨등 프렌치 인상주의를 누이를 통해 알게 된다. 알반의 음악적 재능은 그의 외할아버지까지로 거슬러 올라간다. 그의 외할아버지는 악보를 읽을 수 없지만 청음으로 피아노 연주를 해낼 정도로 음악적 재능이 있었고, 악세서리나 보석 디자인도 남다른 재능이 있었다. 알반 역시 피아노 소나타 op.1. 과 Four Songs op.2 의 표지 디자인을 자신이 했으니 외할아버지의 모든 재능을 물려 받았다고 볼 수 있다. 반면 외향은 아버지의 모습을 닮았다. 크고 빈약한 풍채로 소심하고 피로한 우울증 기질이 있었고, 오스카 와일드를 연상시키는 여성스럽고 동안의 얼굴을 50세 죽기 몇 주 전까지 유지했다. 유년시절 아버지의 미국 사업 친구의 딸인 프리다(Frida)는 공감가는 문학과 음악에 대해 논의할 만한 파트너로 그녀의 시로 베르크는 Traum이란 가곡을 쓰기도 했다.¹³⁾ 문학에 대해, 그는 오스카 와일드에 대한 굉장한 존경을 표현했다. 어린 알반에게 진실로 그 시대 현대 작가들은 스트린버그, 알테베르크, 마에테즈링크, 하웁트만, 베데킨트 등이었다. 프리

12) Stanley Sadie, 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.2』 3rd ed. London : Macmillan Publish Ltd., 2001 p.312

13) Mosco Carner, 『Alban Berg : The man and the Work』 New York : Holmes & Meister Publishers, 1983 p.5

다에게 보낸 편지 중에는 특히 베데킨트가 감각, 관능적인 것에 대해 집중한 것을 개인적 욕망에의 굴복이 아닌 우리 안에 존재하는 강력한 힘이라는 것이라고 해석한 부분이 있는데, 관능의 이해를 통해서만이 인류는 인간 영혼의 진정한 사상에 도달 할 수 있다고 쓰여있었다.¹⁴⁾

1900년 아버지 콘라드가 사망하자 어린 베르크에게 건축가인 바츠나우어(Watznauer)는 작곡을 권유한다. 아무도 그가 음악가가 될 것이라고는 생각지 못했으나 1902년까지 30여곡의 가곡 및 이중주들은 베르크 자신이 미공개 상태로 유지했고 그것들은 사후에 발견되었다.

베르크는 지적인 학생이었으나, 오로지 관심은 문학과 시와 음악에 있었다. 마치 슈만이 처음에 시인이 되고 싶었던 것을 연상시킨다. 때문에 독일어 과목에서 시험에 낙방했고 1904년에야 마지막 시험을 패스하게 된다. 그 무렵, 베르크 가족의 여름 휴양지 베르크호프(Berghof)에서 일하던 가정부 마리 쉘(Marie Schechl)과의 불행한 사랑의 결실로 딸, 알비네(Albine)를 얻게 된다.

2) 쇠베르크의 제자로서의 시기

베르크가 19세때인 1904년, 누이 스마락다는 쇠베르크의 작곡 클래스 공고를 보고 찰리를 시켜 알반 모르게 가곡들을 쇠베르크에게 보여주고 제자로서 클래스에 들어가게 된다. 쇠베르크는 타고난 선생이었다. 그는 주어진 학생들에게 각기 특별한 필요와 직관력있는 이해를 갖고 있었다. 쇠베르크는 알반에게 특별히 그의 안에 있는 내면의 음성, 진실된 그의 것을 들으라고 권유했다. 처음에 그는 습작들을 노트에 기입할 수 없었다. 단지 예술적 진실로부터 나온 것이나 타고난 자연적인 것을 전달하는 예외적인 것

14) Mosco Carner, 『Alban Berg : The man and the Work』 New York : Holmes & Meister Publishers, 1983 p.6

으로만 그의 작곡이 간주되었다. 사실 예술적 진실은 쇤베르크 자신의 작곡가로서의 영감의 알파와 오메가였다. 그가 자신의 학생에게 가르치려했던 것은 완전한 작곡의 법칙이었다. 말하자면, 음표들은 우연한 산출이 아니라 학생 자신의 스타일과 그의 개성의 유기적 확장의 결과인 것이다. 또한 그는 절대 그 자신의 작품에 기초해 가르치지 않고 위대한 고전 작곡가, 바흐에서 브람스까지에 기초해 가르쳤다. 그의 목표는 학생들의 작곡 도구를 어느 정도 수준까지 올려놓아 모든 문제들을 성공적으로 해결할 수 있을 정도로 만들어 놓는 것이었다. 쇤베르크는 알반 베르크가 상당한 재능이 있음에도 리더(가곡)외에 다른 것을 작곡 할 수 없는 상태에서 피아노 외에 다른 악기로도 테마 작곡이 가능해 지는 데에까지 집중했다. 쇤베르크는 빌리 라이히(Willi Reich)의 첫 번째 베르크 전기 서문에 다음과 같은 글을 주었다.

알반은 내가 알지 못했던 드뷔시와 함께 말러, 스트라우스, 현대 음악을 독특하게 집중적으로 사용했다. 물론 내 음악도 그 자신을 표현하는데 있어서 더 이상 고전적 형식, 화성, 선율형식, 적합한 반주부 설계를 갖고 가지 않으면서 그 시대와 화합해서 그동안 발전해온 그의 개성을 사용했다. 그의 창조 작업에 있어 번뜩임이 명백했다.¹⁵⁾

쇤베르크는 베를린으로 1911년 이사한다. 제자로서의 시기는 이로써 끝나게 되고, 개인적 접촉이 드물어졌으나 베르크는 그의 지도와 조언을 자주 구했다.

가. 초기 7개의 가곡

1905년부터 1908년 사이 작곡된 청소년기의 가곡중 하나이다. 1907

15) Carner Mosco , 『Alban Berg, The man and the work』 ,Holmes &Meier Publishers New York p.15

년 11월, 쇤베르크의 제자 음악회에서 이 곡중 3,4,6번 곡과 <피아노 반주에 의한 현악 5중주를 위한 이중 푸가>를 발표하고, 베르크가 직접 피아노 반주를 맡았다.

나. 피아노 소나타

1907년 7월말 에 시작하여 1908년 여름에 걸쳐 작곡되었다. 단일 악장으로 구성되어있고 4도 음정이 많이 사용된 쇤베르크의 <실내 교향곡>에서 많은 영향을 받았다. 반음계적 경과진행을 많이 사용하기 때문에 전반적으로 조성적인 애매모호함이 짙다.

다. 4개의 반주가곡

이 곡은 전통적인 개념의 조성 중심이 흔들리고 있다. 1곡에서 3곡까지는 확대된 의미의 조성이 있는데 반해 제 4곡에서는 이미 조표를 사용하지 않는다. 제 1곡은 프리드리히 헤벨(Fredilch Hebbel, 1813-1942)¹⁶⁾의 시 <마음의 아픔은 당연한 일>에 제 2곡에서 4곡까지는 알프레드 뎀베르트(Alfred Mombert,1872-1942)의 <불타는 상념>이라는 시에 의하고 있다.

라. 현악 4중주

1910년 봄 쇤베르크의 지도 아래 쓰여진 마지막 작품 <현악 4중주>op.3 은 2개의 악장으로 구성되어 있다. 1911년 4월 24일 빈의 <예술 문화 협회>주관으로 개최된 연주회에서 초연된 이 곡은 당시로서는 어렵고 혁신적인 어법이 많아 연주가 제대로 되지 않았고 잊혀진 채로 묻혀 있다가 12년 후 ISCM (International Society of Contemporary Music) 음악제에서 다시 연주되어 호평 받았다.

16) 19세기 독일 사실주의의 완성자, 근대극의 선구자로서 높이 평가된다. <마리아 막달레나><헤로테스와 마리암네><기게스와 그의 반지><니벨룽족> 등의 작품이 있다.

3) 헬레네와의 결혼 시기

1911년 5월 3일 베르크는 직업과 건강상의 이유로 헬레네 나호브스키¹⁷⁾의 아버지가 반대하였지만, 끝내 결혼하게 된다. 헬레네는 남편의 정신적인 동반자였으며 동시에 베르크 작품의 조언가였고 그가 작품 활동에 전념 할 수 있도록 도와주었다. 베르크는 결혼 후에도 슈레커(Franz Schureker)의 오페라 <먼 소리 Der ferne Kling)와 쇤베르크의 <구레의 노래> 피아노 악보를 만드는 일에 많은 시간을 보냈다.

가. 피터 알텐베르크의 엽서 시구에 의한 5개의 관현악 노래 Op.4

기악적, 성악적 어법에서의 극적인 표현, 2, 3, 4, 곡에서의 대칭적 배치에 의한 악곡 구성 방법 등은 미래의 오페라 <보체크>나 <룰루>에서 쓰여지는 것들의 선례를 잘 보여주고 있다. 쇤베르크는 이곡과 다음 작품의 스케치를 보고 너무 짧아서 발전시킬 거리가 없다는 것을 이유로 심히 비난하였는데, 당시 청중들로부터 환영받지 못한 분위기로 인해 개인적 스트레스로 보인다. 그러나, 베르크는 신중히 스승의 의견을 받아들여 Op.6은 쇤베르크가 좋아하는 스타일, 주제가 충분히 발전되고 길이도 적당하고 전혀 실험적이지 않은 곡으로 작곡하였다.

나. 클라리넷과 피아노를 위한 4개의 소품 Op.5

1913년 완성된 곡으로 공식적으로 처음으로 스승에게 이 곡을 헌정하였다. Op.4 가 최소한 음악적 모티브를 가졌다고 한다면 이 작품은 규범이 되는 최소단위가 모든 곡을 지배한다고 볼 수 있다.

17) 베르크가 세상을 떠난 후, 남편보다 41년 동안 오랜 삶을 살았던 그녀는 <알반 베르크 재단 Alban Berg Foundation>을 설립했다.

다. 3개의 교향적 작품

1914년, 베르크는 40세 생일을 맞이한 쇤베르크에게 헌정할 작품을 구상한다. 1,3곡은 스승의 생일에 맞추어 도착되었고 전 3곡의 악보 정서는 1915년 8월에 이르러서야 완성되었다. 말러풍으로 쓰여진 이 곡은 <전주곡><윤무><행진곡>의 3악장으로 이루어졌지만 주제적 요소는 한 개로부터 파생되어 결합되어 있다.

4)<보체크>와 제 1차 세계대전

1914년 5월 <3개의 교향적 작품>이 완성되지 1년 전 베르크는 뷔히너 (Georg Büchner, 1813-1837)의 <보이체크 Woyzeck> 빈 초연을 보게 된다. 그 후 베르크는 곧바로 그 작품을 음악화하기로 결심했으며 제 1차 세계 대전이 진행 중이던 1915-1917년 동안 불쌍하고 가난한 군인 프란츠 보체크(Franz Wozzeck)의 비극 오페라에 대한 구상을 마친다. 베르크는 군에 지원하여 천식과 신경쇠약이 더 악화되어 사무직으로 자리를 옮겨 전쟁이 끝나는 1918년 11월까지 그곳에서 근무한다. 베르크는 그럼에도 불구하고 군대에서 트라후텐으로 나와있는 동안 <보체크> 대본을 완성하고 1921년 가을 <보체크>를 완성했으며 1922년 봄에는 관현악 편성을 마치게 된다.

곡은 3막으로 이루어져 있고 각 막은 5장으로 구성되어 있으며 1, 3막에 비하여 2막은 다소 길이가 길며 교향악적인 짜임새를 택한다. 전반적으로 <보체크>는 음열기법이 거의 나타나고 있지 않지만 음계의 사용에 있어서 반음계의 사용을 동반한 12음음열이 1막 4장의 <파사칼리아>에서 보여진다. 전체적인 음향은 무조적이며 이는 반음계적인 억양을 동반한 4도와 7도 화음에 의하여 주로 이루어진다. 극적인 구조에 음악을 관련시키는 것

에 대해 베르크가 가장 노력을 기울인 것은 형식의 다양성이며 이를 위해 베르크는 단락지어지는 부분마다 독립된 음악형식을 취하였다.

1925년 12월 14일 <보체크>의 초연이 클라이버에 의해 초연된다. 이 연주로 일부 청중들은 거센 반발을 했지만 한편에서는 호평을 받아 계속 신문지상에 거론되었다. 베르크는 이 오페라로 일약 유명 인사가 되었고 유럽 전역과 미국에서 공연되었다.¹⁸⁾

5)서정적 모음곡의 시기

가. 실내 협주곡

13개의 목,금관에 피아노와 바이올린이 더해진 15명에 의한 <실내 협주곡>은 1924년 쇤베르크의 50세 생일을 맞이하여 그에게 헌정할 예정이었으나 지연되어 이듬해에 완성된다. 이곡은 신고전주의의 형식적 명료성과 객관성을 지향하고 리듬에 있어서의 모티브가 중요하게 사용된 음열기법이 사용된 작품이다. 곡은 제 2 빈악파에 대한 경의를 표현하려는 의도로 '3'이라는 숫자가 강조된다. 대부분 3의 배수가 되는 곳을 따라 부분과 전체가 대체로 명확히 나누어진다.

나. <나의 두 눈을 감겨다오>

이 가곡은 베르크의 첫 12음기법¹⁹⁾에 의한 작품이다. 여기에 쓰인 음열은 단 2도부터 장 7도에 이르기까지 모든 음정을 지닌 음열로 그 특징

18) 20세기 작곡가 연구회 『20세기 작곡가 연구II』 이석원, 오희숙 책임편저, 서울 : 음악세계, 2001 p.174

19) dodecaphonic-각 작품의 토대가 되는 것은 작곡가가 선택한 특정한 질서로 배열된 12음이나 피치 클래스들로 구성되는 열(row) 또는 음렬(series)이다. 이 음렬의 음들은 어느 옥타브에서나 또 원하는 어떤 리듬으로나 연속적으로 (선율처럼) 또는 동시에 (화성이나 대위법처럼) 쓰인다. 이 열 또한 전위, 역행 또는 역행 전위로 쓸 수 있으며, 이 네 가지 형태의 어떤 조옮김도 사용할 수 있다. 작곡가는 어떤 형태라도 음렬을 다시 사용하기 전에 음렬의 음높이를 모두 다 쓴다.

이 두드러진다. 당시 쇤베르크나 베르크 작품을 주로 담당했던 유니버설 출판사의 25주년을 기념하여 그곳의 감독 에밀 헤츨카에게 헌정되었다.

다.<서정 모음곡>

1925년부터 시작해 1926년 10월 완성된 이 곡은 첼린스키에게 헌정되었으나, 사실 한나 후스 로베틴(Hanna Fuchs-Robetin)에게 주어진 곡이다. 1976년 헬레네가 사망한 후 베르크의 메모가 발견되었는데 그의 주석에 의하면 그녀와 베르크의 이니셜을 따서 작품의 기본음열 B-F-A-Bb을 만들고 거기에 한나의 수 '10'과 베르크의 수 '23'²⁰⁾을 근거로 전곡이 짜여져 있다. 제목에서도 암시되어 있지만 음악은 전반적으로 서정적인 선율이 강조되어 있고 아도르노는 이 작품의 성격이 '눈에 보이지는 않지만 잠재적 오페라'라고 지적했는데 이는 속도의 지시사항이나 강약을 기보하는 데에 있어서 극적인 면이 강조되어 있음을 지적하는 말이다. 곡의 끝은 이루지 못한 사랑을 암시하려는 듯 두음이 시계추처럼 흔들리며 끝나고 있다.

라. 연주회용 아리아<포도주>

<포도주 Der Wein>는 1929년 5월에 작수하여 8월에 완성되었다. 이 작품은 여러 가지 면에서 <롤루>와 비슷한 분위기를 풍긴다. 성악가의 비중에 주력한 점이나 벨칸토 창법에 호소하는 성악적 스타일, 대본²¹⁾이나 가사 선택, 형식적인 면, 그리고 상업적인 대중 음악적 색채의 피아노, 색소폰 등의 악기 음색은 <롤루>의 인상을 강하게 내포하고 있다. 여기서는 온 음계적 음열을 쓰이는데 이런 특성은 쇤베르크와 베베른이 사용했던 12음

20) 1908년 7월 23일 베르크의 나이 23세가 되던 해 처음으로 천식이 발병한다. 이 후 그는 일생동안 주기적으로 그 병에 시달려야 했으며 이 '23'이라는 숫자는 베르크의 일생과 음악적 문맥에서 상징적인 중요한 의미를 담고 있다.

21) 보들레르의 <악의 꽃>에 있는 '포도주'에서 3편의 시를 채택하여 쓰고 있는데 보들레르는 실리주의적 속물근성에 반발하고 퇴폐적 부르주아를 고발하는 베데킨트에 동조하고 있다.

기법과는 차별이 되며 작품 전체의 음색은 확장된 선상에서의 후기 바그너적 선율적 인상을 강하게 풍긴다.

6) <룰루>와 그의 만년

가. <룰루>

베르크는 1905년 당시 독일에서 상연이 금지되어 있는 베데킨트²²⁾의 <판도라의 상자>를 보고 인간의 본능적인 욕구인 성욕이 유일하게 근원적인 것임을 강조하고 기성의 도덕 사회를 맹렬히 비판한 베데킨트의 작품에서 많은 감동을 받는다. 베르크는 베데킨트의 <지령>과 그의 속편 <판도라의 상자>를 대본으로 택할 것을 결심하게 된다.

그는 여러 개의 작은 형식들로 된 칸초네타, 아리에타, 리드, 듀엣, 아리오소, 카바티네, 인털루디움 등의 제목을 곡에 부여 했으며 이러한 점에서 볼 때, 룰루는 과거의 번호 붙은 오페라와 동일선 상에 있다. 베르크는 복잡한 줄거리를 선명하게 하기 위하여 주요 등장 인물에 고유의 12음열을 부여하여 라이트 모티브²³⁾적 역할을 담당시킨다. 미완성의 이 오페라는 베르크의 미망인의 요구에 따라 보필되지 못하다가 헬레네 사망 이후 제자인 세르하에 의해 보필 완성 후, 1979년 파리 오페라 극장에서 블레즈의 지휘로 초연되었다.

나. <바이올린 협주곡>

22) Frank Wedekind 1864-1918. 하노버 출생에 스위스에서 성장했으며 하르트만의 엄세철학의 영향을 받았다. 베데킨트는 사상적 내용과 소재면에서는 자연주의에서 배웠으나, 예술적 양식면에서는 일찍부터 상징적인것, 또는 회화적 수법을 썼으며, 표현주의문학의 선구자로 간주되고 있다. 성적으로 자유분방한 '미의 모랄'과 '육체 문화'를 찬미했으며 야유와 풍자의 작가로서 때때로 낭만파의 아르님 호프만과 비교된다. 작품으로는 <깨어나는 봄><판도라의 상자><지령><죽음의 무도><카이트 후작> 등이 있다.

23) 시도동기 :어떤 인물, 사물 또는 어떤 상징적인 것을 표현하고 있으며 청중들이 극중의 상황을 예견하거나 전개되어 나가는 것에 대하여 쉽게 이해할 수 있도록 배려하는 것.

1935년 1월 베르크는 미국의 바이올린 연주자 크라스너로부터 협주곡의 의뢰를 받는다. 18세가 된 알마 말러의 딸 마농 그로피우스 (Manon Gropius)가 그 해 4월 22일에 죽게 되었기 때문에 마농을 추모하기 위해 <롤루>를 중단하고 <바이올린 협주곡>을 작곡하게 된다. ‘어느 천사의 회상으로’라는 헌사가 붙는 이곡은 2개의 악장으로 각기 2부분으로 구성되어 있다. 음렬기법을 사용하지만 조성적 작곡어법과 함께 하용하고, 분위기에 따라 조성과 무조성을 번갈아 가면서 나타나는 독특한 점들에서 베르크만의 독자성으로 나타난다.

<바이올린 협주곡>을 완성한 후, 베르크는 8월 중순경 곤충에게 물려 등에 난 종기로 많은 고생을 하고 그럼에도 계속적인 작업을 강행하다가 패혈증 증세로 12월 23일(첫 천식 발발한 날과 관계) 사망한다. 1936년 바르셀로나에서 개최된 ISCM 음악제에서 연주된 바이올린 협주곡은 마농과 베르크 둘을 위한 레퀴엠이 되었다.²⁴⁾

24) 20세기 작곡가 연구회 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』 이석원, 오희숙 책임편저, 서울 : 음악세계, 2001 pp.188-189

Ⅲ. Sieben Frühe Lieder 작품개관

베르크의 『초기 7개의 노래』는 1905년에서 1908년(5곡은 1905년 여름, 3곡은 겨울, 6곡은 1906년 가을, 4곡은 1907년 초에, 1,2,7곡은 1908년 봄)에 걸쳐 쓰여졌으며 곡마다 각기 다른 스타일로 쓰여 있지만 전반적으로 독일 낭만주의와 초창기 쇤베르크의 영향이 보인다.²⁵⁾ 이미 작품 속에 베르크의 서정적 음악 표현이 존재하였고, 청년기의 습작 이상의 것으로 보여진다. 황홀감은 슈만과 브람스의 로맨틱시즘으로 나타나고, 큰 형식에 의한 인상주의에 따르는 관용구의 사용이 보인다. 곡 전체가 속도의 변화가 많고 후기낭만파의 전통을 따르고 있다. 전체의 곡은 고전주의로부터 오는 조성의 변화를 꿈꾸던 후기 낭만주의와 그보다 더 많은 조성체계의 변화를 가진 인상주의(처음과 마지막 부분에서 조성이 나오고 중간 부분에서는 조성의 체계가 덜한)의 영향으로 조성의 체계가 무너져 논리성과 체계성이 떨어지는 표현주의적인 색채를 띠게 된다.

제 1곡<밤>에서는 후기 바그너나 인상파 풍의 온음음계에 의한 음악 어법을 도입하고 있다. 제 3곡<피꼬리>와 제 5곡<방안에서>는 말러의 영향이 보이며, 제 6곡<사랑의 송가>에서는 스트라우스적인 반음계적 성부진행의 모호한 화성 진행이 돋보이며 <네 개의 가곡 op.2>에 강한 영향을 주었다. 특히 4곡과 7곡은 쇤베르크의 <실내교향곡>의 영향을 받았고 베르크의 <피아노 소나타>op.1 의 예시가 된다.²⁶⁾

제 3, 4, 6 곡은 1907년 11월 7일 빈에서 쇤베르크의 제자들을 위한

25) 20세기 작곡가 연구회 『20세기 작곡가 연구II』 이석원, 오희숙 책임편저, 서울 : 음악세계, 2001 p.159

26) Adorno, W. Theodor 『Alban Berg : Master of the Smallestlink』 New York : Cambridge University Press, 1991 pp.50-51

음악회에서 베베른의 작품과 더불어 초연되었고(관현악 초판은 1928년 11월 6일에 초연됨) 1928년 개정되어 출판되었다.

『Sieben Frühe Lieder』의 오케스트라 편곡은 음악의 질감과 스타일이 다른 곡으로 나타난다. 서정적인 그의 스타일과 일치하면서 전반적인 작품성향으로 나타나게 된다. 성악 작품을 왜 관현악을 동반한 가곡을 재편성하여 출판했는지에 대한 관심들은 성악과 관현악과의 관계 재구성의 문제로 따라다니게 되는데, 낭만과 고전시대처럼 노래에 대한 의존을 진부하고 상투적인 것으로 생각하여 성악의 범주를 묶어 두는 것이 아니라 의존성을 뛰어넘어 승화하도록 하였다. 그들 자신의 음악적 스타일 그 자체를 변증법적 구성으로 간주할 필요를 벗어나 긴장과 창조적 언어를 재료로 사용하여 문제를 가지고 있는 그대로 보았으며, 관습적인 수단들이 삭제되기도 하고 실제로 쓰이지 않는 톤의 사용으로 관습을 벗어난 모습들을 보여준다. 베르크가 이 작품을 오케스트라 편곡한 것은 그가 여전히 충실하고 자 한 낭만주의적인 부분들과 모순이 되는데, 명확한 음성학적 면을 제공하는 것이 아니라 열정적으로 삼고 있던 목적들을 새롭게 오케스트라의 단순한 원형으로 작곡하는 일탈로 보여진다.²⁷⁾

오케스트레이션된 곡은 피아노가 따라오는 필연성을 넘어서 합쳐지지 않은 오케스트라의 장점을 만들어내고 과장없이 음악체계를 표현하며, 음악의 기능을 지키면서 분명하게 나타낸다. 이 오케스트레이션은 <룰루>에 까지 영향을 미쳐 똑같은 일관성을 보여준다. 그는 이 작품을 성숙한 시기에 다시 오케스트라로 편곡하여 환상적인 면들을 더욱 부각시켰다. 헤겔의 이중적 의미에서 풀어내는 이 성취감과 환상적인 이유들은 그의 전체에서 진행되는 패러다임이다.

이 작품 속에서 악장, 장면, 작품의 마지막 부분이 그 곡의 시작하

27) Carner, Mosco 『Alban Berg : The man and the Work』 New York : Holmes & Meister Publishers, 1983 p.97

는 부분을 재현하는 경향을 보이는데, “Mirror form” 이라하는 순환하는 모습 (circular feature)이 특징적으로 잘 나타난다. 이 기법은 베르크의 학생 시절 후반부터 마지막 작품까지 계속해서 나타난다.²⁸⁾

이런 순환의 모습은 피아노 반주곡 뿐 아니라 오케스트라 편곡에서도 볼 수 있다. 1곡은 관현악(full Orchestra), 2곡은 실내 관현악(Chamber Orchestra), 3곡은 현악 (String alone), 4곡은 실내 관현악(Chamber Orchestra), 5곡은 관악과 호른 심벌즈, 하프(Wind alone Orchestra and horn, Cymbal, Harp), 6곡은 2곡과 같이 실내 관현악(Chamber Orchestra), 7곡은 1곡과 같이 관현악(full Orchestra) 으로 편성되어 악기 편성까지도 아치형으로 되어있다.

이와 같이 『Sieben Frühe Lieder』에서는 1907년과 더 이전의 형식적인 회귀성(formal circularity)의 예를 충분히 보여주고 있다. 베르크는 1928년 원래 피아노 반주를 위한 이 노래를 관현악을 위하여 새롭게 수용하였고, 그로 인해 그는 초기 작품들의 관현악적 잠재력을 스스로 열어 놓았다.

28) Gable, David, Morgan, Robert P. 『Alban Berg: A historical and Analytical Perspectives』 Oxford University Press. 1991 p.132

IV. 작품 분석과 반주 연구

1. 제 1곡 Nacht

1)시의 원문과 번역

Dämmern Wolken über Nacht und tal,
Nebel schweben, Wasser rauschen sacht.
Nun entschleiert sich's mit einemmal;
O gib acht! Gib acht!

Weites Wunderland ist aufgetan.
Silbern ragen berge traumhaft groß,
stille pfade silberlicht talan
aus verborgnem Schoß;

Und die hehre Welt so traumhaft rein.
stummer Buchen baum am Wege steht
schattenschwarz, ein Hauch von fernen Hain
einsam leise weht.

Und aus tiefen Grundes Dusterheit,
blinken Lichter auf in stummer Nacht.
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!
O gib acht! Gib acht!

밤과 골짜기 위편으로 밝아오는 구름
안개가 떠다니고, 시냇물은 조용히 흐르네,
갑자기 어둠의 장막은 베일을 벗긴다.
오 보라! 오 보라!

광대하고 불가사의한 땅이 열리네.
우뚝 솟은 은빛산은 꿈같이 장대하고,
고요한 은빛 오솔길은
숨겨진 성으로부터 이어지네.

고귀한 세계는 꿈결처럼 순수하네.
길을따라 서있는 무언의 너도밤나무의 검은나무둥지,
먼 숲으로부터 외로이
고요하고 희미하게 미풍이 실려오네.

바닥의 깊숙한 곳에서의 음침함.
침묵의 밤에 빛이 훑듯 보이네
영혼을 마시자! 고독을 마시자!
오 보라! 보라!

2)시의 구성 및 각운의 형식

총 4연으로 구성되어 있고 각 연에 4행씩으로 구성되어있다. 각 연과 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

연 \ 행	1연	2연	3연	4연
1행	al	an	in	eit
2행	cht	oß	eht	cht
3행	al	an	in	eit
4행	cht	oß	eht	cht

<표 1-1 Nacht의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 각 연별로 A B A B형식의 십자각운(kreuzreim)²⁹⁾의 형태를 취한다.

3)분석에 따른 반주 연구

제 1곡 <밤 Nacht>은 제 7 곡 <여름날 Sommertage>와 함께 가장 긴 곡이다. 1908년 봄의 작품으로 카를 하우스트만³⁰⁾에 의한 시에 곡을 붙여 밤의 신비로움과 아름다움을 노래했다. 전체적인 형식은 아치형³¹⁾

29) 각운은 시연의 각 행의 마지막 낱말의 음절이 같은 발음으로 이루어지는 것을 말하며, 각운의 배열에 따라 aabbcc 형식의 쌍각운(Paarreim), abab 과 abcabc 형식의 십자각운(Kreuzreim), abba 형식의 포옹각운(Umarmenderreim)으로 구분된다.

30) Carl Hauptmann(1858-1921) 독일의 극작가, 소설가, 비평가. 작품은 향토적 색채가 짙음. 초기의 자연주의적 희곡에서 상징주의를 거쳐 독자적인 사실주의에 도달한 사람이다.

31) The Berg Companion edited by Douglas Jarman, The Machmillan Press, p.42

(Bogenform)으로 되어있다. 외형적으로는 변화된 다 카포 양식을 취하지만 내적으로는 두개의 연으로 나뉘어져 있다. 조성은 A 장조의 형식을 취하고 있으나 잣은 감화음과 증화음의 출연과 C 온음계와 C# 온음계가 사용됨으로 인해 조성감이 확실하진 않다. A장조의 이 곡은 매우 천천히(*Sehr langsam*)라는 템포로 지정된 곡이지만, 네 번의 *ritardando*(점점느리게. 이하 *rit.* 로 표기) 와 한 번의 *rallentando*(속도를 감하여서 긴장을 늦추어서. 이하 *rall.* 로 표기), *Zeit lassen*(여유있게), *Wieder abnehmend*(다시 속도를 감하면서)과 *a tempo*(본디 빠르기로)를 반복하면서 속도의 유동적인 변화가 잦다. 곡의 자유로움은 템포뿐 만이 아니라 조성에서도 볼 수 있다.

형식	도입부	A	B		간주	A'	후주
마디	1	2~8	a 9~15	b 15~24	24~25	25~35	36~38
조성	A major						
템포	Sehr langsam(♩ =ca 48)						
박자	4/4						
셈여림	ppp~f						

<표 1-2 Nacht의 구조>

Alban Berg

Sehr langsam (♩ = ca 48)

sang

pavier

Däm - mern Wol - ken ü - ber

<악보 1-1, Nacht 1-2마디>

다음 <악보 1-1>의 1마디의 e-f#-b#(c)-d#-e-f#-b#(c)-d#의 윗소리연결은 C온음계의 사용을 보여준다. 짧은 전주이지만 시의 모호하고 신비스런 분위기를 나타낸다. 이는 French Sound로 인상주의 영향이 보이며 감, 증 음정이 빈번히 보여지는 것은 온음계 사용에서 오는 특징이다. 한마디를 전체 반페달링으로 강한 울림은 자제한다. 4번째 화음과 8번째 화음은 독립적으로 증화음의 미묘함을 느끼며 연주한다. 2마디 반주부의 증 3화음의 연속 진행은 가사의 밤과 골짜기 위로 구름이 점차 밝아오는 것 (Dämmern Wolken über Nacht und tal)을 연상하면서 신비로우면서도 환해지는 느낌으로 연결성있게 연주한다. 2마디 a~f까지의 음정(interval)은 각각 a-b 감4도, b-c 장3도, c-d 감3도, d-e 감4도, e-f 장3도로 구성되며 감음정이 자주 나타난다. 여기 노래(Gesang)의 멜로디 라인은 27마디에서 반주부 오른손 윗성부에서 그대로 재현된다. 마찬가지로 4-5마디의 멜로디 라인이 29-30마디에서 반주부 오른손 윗성부에서 재현된다. 이렇게 멜로디가 주고 받음으로써 곡 전체의 통일성을 부여한다. 이런 작곡기법이 Beethoven(베토벤) 이후부터 오는 비인 악파의 특징이다.

2마디

3-4마디

5마디

Was-ser rau-schen sacht.

<악보 1-2, Nacht 성악부 2-5마디>

Und aus tie - fen Grun - des Dü - ster - heit blin - ken
Where the val - ley is the dark - est hued count - less

dolce

<악보 1-3, Nacht 27-28마디>

Lich - ter auf in stum - mer Nacht. Trin - ke See - le!
lit - tle lights shine si - lent - ly. O my soul -
espress.

Etwas zunehmend

espr.

(pp)
l.H. übergreifen

<악보 1-4, Nacht 29-31마디>

5마디의 A부분(악보 1-5)은 가사의 Wasser rauschen sacht (물은 조용히 흐른다)를 생각하면서 오른손 윗성부를 조심스러우면서 흐름을 방해하지 않을 정도로 소리를 조정하며 연주한다. 2마디와는 달리 A에서는 C# 온음계를 사용하였다.

6마디의 A, B, C(악보 1-5)는 각각 반감 7화음을 사용하여 분위기

의 전환을 시작한다. 가사에서도 갑자기(mit einemmal) 베일을 벗으면서(entschlei-ert) 분위기가 전환되는 것을 볼 수 있다. 왼손으로부터 오른손으로 새로운 ♭♭ 음형이 나타나며 A, B, C(악보 1-5)는 반감 7화음으로, D, E, F(악보 1-5)는 장단 7화음(B7)으로 *cresc.*를 유도한다. 이렇게 반감7화음이 B♭으로 해결이 안되고, 장단7화음으로 간 것은 5도 병행진조를 보여주는 것이며 이는 드뷔시에서 보여지는 수법이다. 이러한 진행은 긴장을 높여주며 절정을 향해 가는데 이 곡에서는 “O gib acht!”로 향해간다.

The image shows a musical score for a piece titled 'Nacht 5-6'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two parts of lyrics: 'Was-ser rau-schen sacht, there's a whisp-ring brook' and 'Nun ent-schlei-ert, Now the coo'-ring'. The piano part is marked with 'mp poco a poco cresc.' and includes annotations A through F. The score is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

<악보 1-5, Nacht 5-6마디>

7마디가 시작되면서 왼손의 A(악보 1-6)는 반감 7화음을 사용하며 E major의 변형된 $\Pi\emptyset 7$ 로 전조의 조짐을 보이고 B(악보 1-6)에서는 강한 Dominant 7 화음으로 E major의 느낌을 확정한다. 그리고 8마디의 왼손 첫 박은 강하게 e 음이 나오며 조성을 얼핏 느끼게 하지만, 바로 증4도의 잦은 출현으로 강하게 조성감이 표현되지 않는다. 시의 1연이 끝나가면서 이제 신비하고 조용한 분위기가 끝나고, "O gib acht! Gib acht!(오 보아라!)"까지 조금씩 *crescendo*(점점크게. 이하 *cresc.*로 표기)해가며 8마디 이후부터는 *rit.*하며 계속적으로 커진다. 8마디의 왼손의 8도 병진행 음형은 두드러지게 마르카타토로 확대되듯이 연주하며 오른손은 A(악보 1-7)의 단3도 연속진행

에서 B(악보 1-7)의 증3도 연속진행으로 옮겨가며 분위기가 전환되어 가는 것을 느끼며 연주한다.



<악보 1-6, Nacht 7마디>

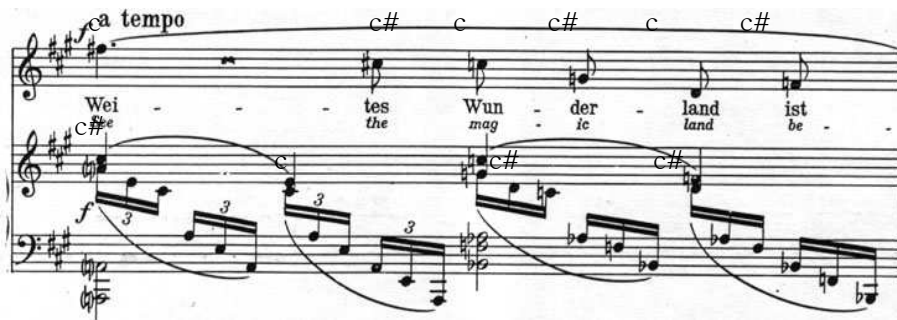


<악보 1-7, Nacht 8마디>

9마디부터 새로운 2연의 시작과 함께 음악적으로도 B 섹션(9-24마디)이 시작된다. 2연과 3연은 신비로운 환상의 장면을 묘사하는데 셋잇단음표의 잦은 사용이 나타난다. 9마디에 들어서서 비로소 본래의 A major의 느낌이 살아나며 어둠을 뚫고 광대하고(Weites) 불가사의한 땅(Wunderland)이 열린다(aufgetan). 9마디의 왼손 첫 음인 a 음이 강하게 메이저의 느낌을 줄지라도 C온음계와 C#온음계의 혼합사용으로 강한 조성을 느낄 수 없게 만든다.³²⁾ 이것은 여전히 밤이라는 어둠에의 신비함이 곡 전

32) <악보 1-8>에서 c 는 c 온음계를 나타내고, c# 은 c# 온음계를 나타낸다.

체의 분위기를 주도하기 때문에 확고한 조성을 피하고 있는 것으로 보인다. 9마디의 반주부의 첫째 박과 둘째 박의 코드가 A major 임에도 성악부의 f#은 코드 밖의 증음정(근음인 a음을 기준으로)이므로 조성감이 떨어지게 된다. 반주의 리듬영역에 있어서도 확실한 변화가 온다. 4개의 16분음표 유형에서 2개의 셋잇단음표로 화려하고 큰 폭의 느낌을 준다. 처음으로 f가 나오는데 소리자체를 크게 한다기보다는 Weites 의 [Wa] sound, Wunderland 의 [Wu] sound, aufgetan 의 [a] sound 의 둥글고 넓은 울림을 생각하며 f를 연주한다.



<악보 1-8, Nacht 9마디>



<악보 1-9, Nacht 10마디>

11마디와 12마디 역시 C# 온음계 스케일을 명확히 사용하고 있다. 10마디 노래가 -tan을 부르는 동시에 반주는 D major 화음이 옥타브 위로 확대되어 a음으로 중지하지 않고 11마디에서 f#을 베이스 음으로 하여 f# minor 화음으로 화려하면서도 우울한 감상으로 전환한다. 이 f# minor는 A major 의 나란한조로 가사의 이중적 메시지, 장대하나(groß) 꿈같은 (traumhaft) 모습을 묘사한다. Silbern 으로 시작되는 노래는 *f*로 연주되나 낮은음이므로 반주도 급격하게 *diminuendo*(점점 여리게. 이하 dim.으로 표기) 켜주어 벨런스를 유지한다. 노래가 C# 온음계 스케일로 착실하게 상승하는 반면, 반주부는 *marcato*(한음, 한음 힘주어서) 로 하나하나 뚜렷하게 하강하여 성악부와 반주부가 서로 반진행 하며 깊이를 더해간다. 특히 왼손의 eb에서부터 db, cb, ab, gb, fb(악보1-10의 A부분) 로 연결되는 온음계를 더 뚜렷이 보이도록 연주한다. 12마디로 진행하면서 rit. 와 함께 긴 호흡이 필요하다. 동시에 더 느려지면서 노래의 stille(고요한)는 *p*(여리게)로 연주되고, 12마디에서 15마디에서 등장하는 오솔길(pfade)이나 숨겨진 성(verborgnem Schoß) 등의 시어는 은밀하면서 여린 *p*로 그 안에서 섬세한 다이내믹 변화를 느끼며 연주한다. 오른손 반주와 성악부가 병진행하므로 반주부는 싱어의 호흡에 맞춰 언어의 리듬과 음악의 리듬과의 조화를 이루도록 노력한다.



<악보1-10, Nacht 11마디>

rit. - - - - - (molto) - *p*

traumhaft groß, stille
mountains stand, crossed by

<악보 1-11, Nacht 12마디>

a tempo

Pfa - de sil - ber - licht tal - an aus ver - borg -
si - lent sil - ver paths shin - ing from a se -

<악보 1-12, Nacht 13-14마디>

poco rit. - - - - -

- nem Schoß; und die
cret land. No - ble,

<악보 1-13, Nacht 15마디>

15마디 중반부터는 시의 3연이 시작되지만 음악적으로는 여전히 B

섹션(9-24마디)이므로 작곡가는 시적 구조와 음악적 구조를 완전히 일치시키는데에 염두하지 않음을 볼 수 있다. 노래 부분의 und die는 8마디의 ach의 음형을 옥타브로 쪼개놓은 것을 연상시키며 다시 한번 9마디의 완전 4도 하행을 16마디에서 재현한다. 반주부 역시 같은 유형을 재현하나 한층 밝아진 A major 화음을 쓰며 hehre Welt (거룩한 세계)를 표현한다.

<악보 1-14, Nacht 16마디>

17마디는 장3화음과 증 3화음이 쓰였는데 오른손 중간 성부의 꿈 (traumhaft)을 묘사한 반응계 움직임에 주의하며 연주하고 점차 더 표현적으로 그러나 너무 크지 않게 연주한다. 18마디로 넘어가며 노래 부분에 Stummer(조용한, 말없는)에 따라 *rall.*가 잠시 되었다가 19마디부터 *a tempo* 되며 다른 분위기로 전환된다.

traumhaft rein Stummer
count ry sleeps By the

rall.

molto espress. ma meno f

<악보 1-15, Nacht 17-18마디>

19마디에서 20마디까지는 반주부는 *p*로 연주하며 C음음계로 조심스럽게 상행하며 어둡고 음산하나 견고한 색채를 낸다. (schattenschwarz 어두운 지) 21마디는 잠시 *rit.* 되었다가 한층 느려지며 먼 곳에서 낮게 불어오는 미풍(Hauch)을 연상하며 *pp*(매우여리게)로 섬세하게 연주한다. 왼손의 프레이징은 작은 가운데 하나하나 움직임이 보일 수 있도록 단호히(*deciso*) 연주한다.

a tempo

Buchen-baum am Wege steht schatten
path the shadow black and high of a

molto espr.

<악보 1-16, Nacht 19-20마디>

rit. - - Etwas langsamer
pp mezza voce
 schwarz, ein Hauch vom fer - nen Hain ein - sam lei - se
 beech, a wisp of white smoke creeps *poco* to the dark' - ning

<악보 1-17, Nacht 21-23마디>

24마디에서 25마디까지 이어지는 간주는 앞의 분위기를 이어받아 잔잔하면서 작은 음량으로 왼손의 아르페지오로 연주하며 오른손은 미풍의 잔향을 노래하듯 연주하다가 갑자기 왼손의 감5도, 오른손의 감5도(또는 증4도)의 강한 화음으로 뚝 끊어진다. 이 화음은 4연의 어두운 가사를 암시하는데 *sfz*(스포르잔도 직후 피아노로)로 순간적인 힘을 가하고 빼야한다. 왼손은 에코의 느낌으로 e 음을 조금 강하게 연타한다. 26마디는 A' 섹션(25-35마디)의 시작으로 처음 A 섹션(2-8마디)과 같이 시작한다.

Ganz breit

weht.
 Fl.³

<악보 1-18, Nacht 24마디>



<악보 1-19, Nacht 25-26마디>

27마디가 시작되면 엄밀히 성악부는 똑같은 음형을 노래하지 않지만 반주부는 A섹션(2-8마디)의 노래부분과 반주부분을 함께 연주하므로 통일성을 유지한다.³³⁾

31마디부터는 어느 정도 감정이 증대되어(*Etwas Zunehmend*) 성악부는 같은 음형에서 Seele(영혼) 보다 Eismkeit(고독)가 d 에서 e♭으로 상승하는 것을 염두에 두며 반주부는 5마디의 Wasser rauschen sacht 부분의 멜로디를 연상시키는 오른손을 연주한다. 왼손은 오른손 위로 멜로디의 에코처럼 차임벨을 연상하며 d-a(악보 1-20 A부분), 32마디의 e♭-a♯(악보 1-21 B부분)를 연주한다. 이 부분은 Seele와 Eismkeit를 다시한번 반주부에서 회상하며 강조한다. 33마디는 여유있게 연주하다가 한층 더 속도를 감해서 (*Wieder abnehmend*) 연주하며 왼손의 b♭-f♯의 음형을 조금 크게 연주(악보 1-21 C부분)하며 오른손의 e♯를 향해 *cresc.* 하였다가 줄어든다.

33) 본 논문 p.24 참조

<악보 1-20, Nacht 29-31마디>

<악보 1-21, Nacht 32-33마디>

34마디에서 35마디는 성악부와 반주부가 *doubling* 되며 가사를 강조하는 효과를 낸다. 왼손의 코드는 I 07(1도 반감7화음)의 신비스럽고 우울한 느낌을 같은 색깔을 유지하면서 조용히 연주하고 오른손은 성악부를 엄두에 두며 Doubling한다. 35마디 역시 *pp* 로 Gib acht!를 강조하며 오른손으로 에코처럼 옥타브로 아주 작게 연주한다. 35마디 마지막 왼손은 감3화음에서 단 3화음으로 바뀌며 후주(36-38마디)로 연결하는데 조심스러우나 후주의 시작음의 *sfz*(갑자기 강한 액센트를 붙여)를 엄두에 두면서 *cresc.*의 느낌으로 넘겨준다.

<악보 1-21, Nacht 34-35마디>

마지막 후주부분은 맨 처음 템포로 돌아가 통일성을 유지한다. 처음 증 3화음이 강하게 나오고 동시에 *p* 로 돌아가 *pp*에서 *ppp*까지 섬세하게 *dim.* 시킨다. 36마디부터 끝까지 C온음계를 옥타브 병진행시키며 3-4마디의 멜로디를 리듬을 약간 변형하여 끌고 나가는 것을 볼 수 있는데 곡의 처음과 끝을 충실히 통일시키고자한 작곡가의 의도를 볼 수 있다. 37마디의 오른손은 증3화음을 연결해놓았으므로 화음의 색깔을 살리도록 노력한다. 마지막 38마디 역시 증 3화음으로 끝난다.

<악보 1-22, Nacht 36-38마디>

2. 제 2곡 Schilflied

1)시의 원문과 번역

Auf geheimem Waldespfade
schleich'ich gern im Abendschein
an das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein.

Wenn sich dann der Busch verdüstert,
rauscht das Rohr geheimnisvoll,
und es klaget und es flüstert,
daß ich weinen, weinen soll.

Und ich mein ich höre wehen
leise deiner Stimme Klang,
und im Weiher unterghen
deinen lieblichen Gesang.

숲속의 은밀한 오솔길을
저녁 노을 속을 나는 남몰래 걸어가네.
황량한 갈대길을,
소녀여, 그리고 당신을 그리워하네.

그리고 숲이 어두어 질때에,
갈대는 비밀로 가득찬 소리를 내고,
그리고 슬퍼하네. 그리고 속삭이네.
내가 울어야만, 울어야 하는 것을.

그리고 나는 생각하네. 바람에 실려오는 것을 듣네.
너의 희미한 소리가
그리고 늪 속으로 가라앉음을
당신의 사랑스런 노래가.

2)시의 구성 및 각운의 형식

총 3연으로 구성되어 있고 각 연에 4행씩으로 구성되어있다. 각 연과 각 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

연 \ 행	1연	2연	3연
1행	ade	üstert	ehen
2행	ein	oll	ang
3행	ade	üstert	ehen
4행	ein	oll	ang

<표 2-1 Schilflied 의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 각 연별로 A B A B 형식의 십자각운의 형태를 취한다.

3)분석에 따른 반주 연구

제 2곡 <갈대의 노래 Schilflied> 는 1908년 봄에 씌여진 곡으로 니콜라우스 레나우³⁴⁾의 시에 붙였다. 이 시는 저녁 무렵부터 밤이 깊어질 때까지 산책하면서 사랑하는 이를 생각하다가 슬픔에 복받쳐 오르는 감정을 갈대의 움직임에 빗대어 표현되었다. 온음계와 반음계를 많이 쓰고 있어서 조성감이 확실하지는 않지만, f minor의 조성으로 시작해서 B 섹션(9-19마디)에서 잠시 A major 로 왔다가 다시 f minor로 돌아간다. 보통 빠르기로 움직임을 가지고 연주하며 ♩의 리듬을 주제로 하여 갈대가 바람에 부드럽게 흔들리는 장면과 화자의 슬픔에 복받치는 감정을 서정적으로 묘사한다. 전체적으로 조용하고 부드러운 다이내믹을 구사하며 변화는

34) Nicolaus Lenau(1802-1850) 오스트리아의 시인으로 불행한 인생과 운명적 여인들과의 사랑으로 시심에 큰 영향을 미쳤다. 불행한 운명과 싸우는 영혼의 슬라브적 우수와 헝가리적인 격렬한 정열이 뒤섞인 그의 심상은 특이하였으며, 제 1의 서정시인으로 그의 입지가 굳혀졌다. 감상적인 그의 우수는 당시의 낭만주의와 리얼리즘과의 상극에서 오는 고통에의 탄식과 상응한다. 작품으로는 <Waldlieder 숲속의 노래>,<Meeres Stille 바다의 고요>,<Seemorgen 호수가의 아침> 등이 있다.

성악부에 의해 주도된다기 보다는 반주부의 리듬의 변화, 예를 들면 A섹션에서는 ♩가 주로 사용되고, B섹션(9-19마디)에서는 아르페지오 형태인 ♪♪♪♪♪♪가 주로 사용되며, C 섹션에서는 ♩의 축소형태인 ♩가 주를 이룬다.³⁵⁾

형식	A	B	C	후주
마디	1~9	9~19	19~27	27~29
조성	f minor	A major	f minor	f minor
템포	Massig bewegt (♩ = ca 108)			
박자	6/8			
셈여림	pp ~ f			

<표 2-2 Schilflied 의 구조>

A섹(1-9마디)에서는 왼손의 계속되는 반음계의 하행이 나타나며 오른손은 일관되게 ♩ 리듬이 나타난다. 반면, 성악부는 반주부의 오른손과 상반되는 ♩ 리듬이 주를 이루며 나타난다. 이런 리듬의 대치는 반대성향을 부각시키는 것이 아니라 오히려 차분하게 6/8 박자의 ♩ 리듬을 형성하여 부드럽고 조용한 갈대의 흔들림을 표현하는데 효과적으로 사용되고 있다. 1마디에서 음악을 여는 f음은 스타카토(*staccato*)와 테누토(*tenuto*)와 레가토(*legato*)를 함께 사용하므로 까다로운 연주를 요구하는데 어택(*attack*)할 때, 호흡이 충분히 들어간 상태에서 몸의 무게를 실어 레가토를 염두에 두면서 타건한다.(악보 2-1 A부분) 소리를 둥글어야 하며 손바닥이 납작해 지지 않고 손 안쪽의 공간을 충분히 만들도록 한다. 첫음 f를 시작으로 왼손의 e₄, e₃이 반음계로 내려가며 이어서 d₄, c₄, b₃, b₃,

35) 김미성, Alban Berg의 7곡 초기가곡 Sieben Frühe Lieder 에 대한 분석연구 (석사학위논문, 전남대학교 대학원,1998)

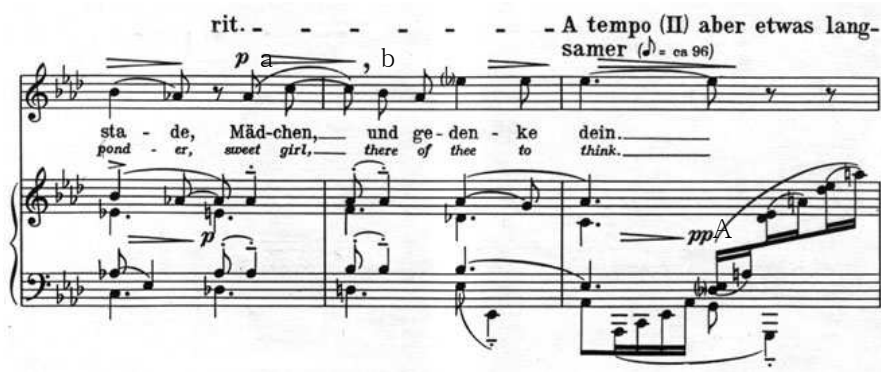
a♯ 까지 차례로 반음계를 사용하여 하행하는데 이때 은밀한 오솔길 (geheimem Waldespfade)을 홀로 걸어가는 분위기를 깨지않도록 너무 강조 되지 않도록 연주한다. 성악성부는 완전 5도상행(악보 2-1 a부분), 증 5도 상행(악보 2-2 b부분)을 사용하여 단조로움을 피하며 가장 긴 5박자를 끄는 음에 Abendschein(저녁노을)을 배치하므로 노을의 찬란한 빛을 노래한다. 반주는 오른손의 증 4도와 왼손의 완전 4도의 화음으로 시작하여 서로 반 진행하며 풍성하게 Abendschein의 [a]를 울리도록 도와준다.(악보 2-2 B부분) 5마디는 성악선율과 반주부의 오른손 윗성부가 *Doubling* 되며, an das 앞에 있는 쉼표를 성악가가 처리할때, 함께 호흡하며 쉬어주고, b♭, a♯ 약 박으로 연주하여 프레이즈를 시작한다.(악보 2-2 C부분) 악보 8마디에 Schilfgestade(물가의 갈대밭)가 A섹션(1-9마디)의 가장 높은 음역인 f음을 내며 고조된다. 이때 반주부도 함께 *cresc.*와 *dim.*를 적절히 사용하여 고조 되는 분위기를 함께 이끌어 간다.

<악보 2-1, Schilflied 1-3마디>



<악보 2-2, Schilflied 4-6마디>

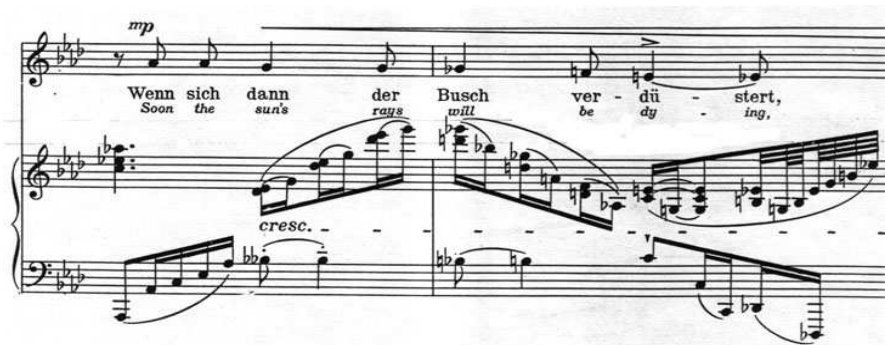
7마디 부터는 9마디까지 B섹션(9-19마디)을 향해 가면서 *rit.* 가 시도된다. 가사는 저녁 노을이 지는 숲속을 거닐다가 물가의 갈대숲에서 불현 듯 소녀(Mädchen)를 생각해낸다. 작은 음량으로 약박에 시작한 Mädchen (악보 2-3 a부분) 은 그리움을 담고 화자의 느낌을 따라 서서히 *rit.* 된다. 이어서 *unt* (그리고) 역시 약박으로 처리하며(악보 2-3 b부분) 감정이 짙아 든다.



<악보 2-3, Schilflied 7-9마디>

9마디 이후부터 B섹션(9-19마디)이 시작되는데 템포가 되돌아 오는

듯 하지만, 앞의 A 섹션의 템포보다는 약간 느리게(*A tempo aber etwas langsamer*) 연주된다. 동시에 음량은 더 작아지면서(*pp*) 리듬은 아르페지오로 분할되며 증 4도의 미묘한 분위기(악보 2-3 A부분)로 전환했다가 10마디에서는 *A b major*로 안정감 있게 협화음으로 안착하나, 계속적으로 협화음과 비협화음을 번갈아 사용하여 응집력있게 진행한다. 이 부분은 어두운 숲에서 바람에 이리저리 흔들리는 갈대소리를 생각하며 연상하며 두개씩 묶여있는 16분음표를 연주한다. 성악부는 반음계로 하강하고 있으나 음악적으로는 크레센도를 지향하고 있으며 12마디까지 계속적으로 반주부는 췌기형(Wedge motion)으로 5옥타브를 움직인다. 이때 반주는 음형들이 너무 튀어나오지않게 자연스럽게 고른 크레센도를 시도하고 11마디 6번째 박은 거침없이 증화음을 펼쳐낸다. 12마디는 *C major* 화음으로 가장 화려한 소리를 내다가 4번째 박에서부터 *G minor* 화음으로 *dim.*하여 비밀에 가득찬(*geheimnisvoll*) 부분에 왔을때는 약간 소리를 줄여 은밀함을 표현하며 *heim*의 발음을 생각하며 둥글고 편한 음색을 내준다. 13마디의 5, 6박의 왼손의 짧은 연결구(link)는 작지만 섬세하게 연주한다



<악보 2-4, Schilflied 10-11마디>

<악보 2-5, Schilflied 12-13마디>

14마디는 여전히 B섹션(9-19마디)이 지속되고 있으나 성악부는 A섹션(1-9마디)의 첫 멜로디를 따와 변형하여 사용하므로 약간의 통일성을 띠고 있다. 반주부는 차분하고 작은 음량으로 연주하며 13마디 5, 6박처럼 14마디 5, 6박의 연결구는 한옥타브 위에서 약간 고조되어 연주하나 그렇게 크지 않도록 한다.

<악보 2-6, Schilflied 14-15마디>

16마디는 우는 것(Weinen)을 연상하면서 반주부 오른손은 반음계로 상승하고 17마디는 음역이 더 확장되며 왼손이 넓게 반진행되며 18마디는 성악부가 계속 하행하는 것과는 달리 가장 최고점에 달한다. 성악부의 음이 낮으므로(g♭) 너무 커지지 않도록 주의한다. 18마디 4번째 박부터 오른손

은 조심스럽게 *pp* 로, 왼손은 상행하는 선율을 따라 들으며 19마디로 들어간다.

<악보 2-7, Schilflied 16-17마디>

<악보 2-8, Schilflied 18-19마디>

19마디부터는 C섹션(19-27마디), 3연이 시작되는데 왼손의 ♪ ♪ ♪ 리듬과 오른손 윗성부의 ♪ ♪ 리듬이 복합적으로 나타나는 Polyrythm(복합리듬)이 나타난다(악보 2-9 A부분). 20마디의 트레몰로(악보 2-9 A부분)는 바람에 소녀의 목소리(leise deiner Stimme Klang)가 실려오는 것을 표현하므로 너무 크지않게 잔잔히 표현한다. 21마디 4박부터 오른손에 옥타브 진행으로 나타나는 것(악보 2-9 B부분)은 2마디 4박부터 3마디에 나타나는 성악부의 멜로디 라인을 차용한 것이다. 너무 커지지 않도록 주의한다.

<악보 2-9, Schilflied 20-22마디>

23-24마디는 성악부에 고음역이 나오지만 가사에서는 가라앉는 (untergehen) 분위기를 전달해야 하므로, 전체적으로 사라지는 기분이 들도록 너무 커지지 않도록 한다. 반주부에 많은 음형들이 나오지만 점차 하강하며 연못으로 가라앉는 것을 표현하듯 차분하게 연주하며 *dim.* 시킨다.

<악보 2-10, Schilflied 23-24마디>

25마디 4박부터는 성악부에 헤미올라(hemiola)³⁶⁾가 생기며 *rit.* 되는

36) 그리스어의 1.5 즉, 하나반의 뜻으로 2:3의 비를 가리킨다. 15~16세기의 장량기보법에 있어서는 시가(侍價)의 대비로서 쓰였다. 즉 2개의 단위에서 3개의 단위로 변하는 것을 말한다.

6/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

데 이는 가사의 당신의 사랑스런 노래(deiner lieblichen Gesang)를 강조하는데에 효과적으로 사용된 것으로 보인다. 반주는 성악부에 귀를 기울이며 연결이 자연스럽도록 6도로 상행하며 26마디 2박은 부드럽고 사랑스럽게 (lieblichen) 스타카토 해준다. 27마디는 tempo II (♩=ca 96) 으로 *a tempo* 되며 VI도 D major 로 부드럽게 후주로 연결된다. 왼손의 윗성부는 f음으로 리듬을 유지하면서 처음의 분위기(f음으로 갈대가 흔들리는 것을 표현)로 돌아가며 28마디에서는 F major 로 피카르디 3도를 사용하여 긴장을 완화하는 효과를 내며 끝난다. f음이 28, 29 마디를 지나며 섬세하게 리듬과 주법이 달라지는 것을 느끼며 사라지듯이 표현한다.

<악보 2-11, Schilflied 25-26마디>

<악보 2-12, Schilflied 27-29마디>

3. 제 3곡 Die Nachtigall (나이팅게일)

1) 시의 원문 및 번역

Das macht, es hat die Nachtigall
Die ganze Nacht gesungen:
da sind von ihrem süßen Schall,
da sind in Hall und Widerhall
die Rosen aufgesprungen.

지어낸다고, 나이팅게일은
은 밤을 지새우며 노래 부른다오;
그들의 달콤한 울림이 있기에,
노래의 울림과 메아리 속에 있기에,
장미는 꽃망울을 터뜨리네.

Sie war doch sonst ein wildes Blut:
nun geht sie tief in Sinnen,
trägt in der Hand den Sommerhut
und duldet still der Sonne Glut,
und weiß nicht, was beginnen.

이전에 그녀도 혈기있는 젊은이였지만
지금은 생각에 깊이 잠겨 견네.
손에는 여름 모자를 든 채
작열하는 태양이 내리쬐어도 조용히 참고 견디며,
그리고 무엇을 시작하여야 할지 모른 채로.

2) 시의 구성 및 각운의 형식

총 3연으로 구성되어 있고 각 연에 5행씩으로 구성되어있다. 각 연과 각 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

행 \ 연	1행	2행	3행	4행	5행
1,3연	all	ungen	all	all	ungen
2연	ut	innen	ut	ut	innen

<표 3-1 Die Nachigall의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 각 연별로 A B A A B 형식

의 십자각운의 형태를 취한다.

3) 분석에 따른 반주 연구

제 3 곡 <Die Nachtigall>은 1905년에서 1906년 사이에 만들어진 곡으로 테오도르 스톰³⁷⁾의 시에 곡을 붙였다. D major의 조성감을 지니고 있으나 A섹션(1-15마디)과 A'섹션(26-40마디)에서 감화음과 증화음, 반감7화음을 효과적으로 사용하여 f# minor 나 e minor 로 가는 듯한 분위기내며 B섹션(15-26마디)에서는 딸림조의 나란한조인 f# minor로 전조된다. 원시는 3연으로 되어있으며 3연은 1연의 반복이다. 그러나 2연에서의 소녀와 연관을 맺음으로써 전혀 새로운 의미를 얻고 있으며 그 결과 시의 모든 부분들은 서로를 해석하면서 상징적 통일을 이루며 상승해 나아간다. 이 통일감은 불안함을 다소 해소해주는 역할을 해준다. 성악부의 리듬은 3박자의 단순한 리듬들, 예를 들면 ♩ ♪♪♪ 또는 ♩ ♩ 또는 ♪♪♪ ♩ 등을 사용하고, 반주부는 A섹션(1-15마디)과 A'섹션(26-40마디)에서는 유연한 아르페지오(단순한 다 카포 형식의 형태를 띄는)를 사용하고 단일 동기의 능숙한 병렬과 변형으로 완전히 짜여 있으며 하나의 단일한 베이스 음에 의해 대부분 강박에서 지탱된다. 대부분 3화음 구조 안의 동기는 계속적으로 움직이며 변형되고, 모방되고, 겹치면서 효과적으로 보컬라인을 보충한다.³⁸⁾ B섹션(15-26마디)에서는 성악부와 엇박을 취함으로써 Syncopation(싱크페이션)과 Hemiolia (헤미올라)리듬효과를 준다. 템포 변화는 심하지 않지만, B섹션

37) Theodor Storm (1817-1888) 독일의 소설가이자 서정시인. 처음엔 서정시인으로 출발하여 독일 서정시의 역사에 있어서 괴테와 같은 위치에 속한다. 소설가로서는 19세기 독일 리얼리즘의 대표이며 작품경향은 소설을 암시적, 상징적 수법으로 담담하게 소묘하며 서정적인 무드로 표현하고 깊은 내면성, 진실성, 섬세한 감정의 내용으로 낭만주의적 색채가 짙다. 시인으로서는 자연과 인간을 서로 나란히 대등한 관계로 결합하므로 국외자에게 한 서정적 자아의 감정이 자연의 보편적인 일부분으로 느껴지게 하고, 그 안에 파묻혀 있는 듯이 느껴질 정도가 될 때면 완벽한 시들에 도달하고자 했다. 작품으로는 <Abseits 외따로>, <Meeresstrand 해변>, <Abends 저녁> 등이 있다.

38) Jarman, Douglas. <The Berg Companion>, Basingstoke: Macmillan Press, 1989 p.39

(15-26마디)에서 약간 느려진다. 전체적으로 조용하고 서정적으로 연주하며 반주부의 역할이 표현에 있어 중요하게 작용하므로 시 표현에 주의하도록 한다.

형식	A	B	A'	후주
마디	1~15	15~26	26~40	40~44
조성	D major	f # minor	D major	D major
템포	zart bewegt (♩ =ca.96)	Etwas langsamer (♩ =ca.84)	zart bewegt (♩ =ca.96)	zart bewegt (♩ =ca.96)
박자	3/4	4/3,4/4	3/4	4/3
셈여림	pp~f			

<표 3-2 Die Nachigall의 구조>

A섹션(1-15마디)은 숲의 밤의 정경이 펼쳐진다. 밤은 조용하고, 어두우나, 달빛으로 인해서 부드럽고 여린 빛이 느껴진다. 오케스트라 편곡에서는 부드러운 현으로만 편성해서 강하지 않고 은은한 정감을 느끼게 해준다. 반주부는 처음 베이스음인 d 음을 하프가 부드럽게 뜯는 것처럼 연주하며 울림을 생각한다.(악보 3-1 A부분) 전체적인 다이내믹은 *p*이므로 *cresc.*와 *dim.*의 차이는 *p* 안에서 움직여야 하며 미세한 감정선을 표현한다. 오른손의 1마디 처음의 8도 상행(악보 3-1 B부분), 2마디의 8도 상행(악보 3-1 C부분), 4마디의 13도 상행(악보 3-1 D부분) 등, 음 간격(interval)에 따라 감정이 조금씩 상승하는 것을 충분히 느껴준다.

<악보 3-1, Die Nachtigall 1-4마디>

4마디를 지나면서 약간 주저하면서(*Etwas zögernd*) 6마디까지 진행한다. 온 밤을 지새면서 노래하는 (*Die ganze Nacht gesungen*) 것을 형상화 했으므로 반주부는 13도 상행, 8도 상행, 10도 상행을 약간 더 시간을 주면서 연주한다. 7마디에 오면 다시 *a tempo* 되면 조금씩 *cresc.* 되는데, 이때 미리 6마디에서 f# minor 의 V 화음(증화음이 된다.) 이 되었다가 7마디에서 안정적으로 I 화음이 되는 것을 느끼도록 한다. 8마디는 또다시 e minor의 VI 화음으로 전조되면서 음악은 짧은 시간동안 갑작스런 변화들을 겪는다. 9마디의 성악부는 7, 8 마디와 비슷한 음형을 반복하면서 약 3도씩 높아지는데 *cresc.*를 자연스럽게 유도하므로 반주부는 따라서 음량을 조절하며 약간 템포를 더해가며 *cresc.*한다.

<악보 3-2, Die Nachtigall 5-8마디>



<악보 3-3, Die Nachtigall 9-11마디>

11마디의 반주부는 다음 12마디를 준비하며 오른손을 하나씩 테누토 해주는데 자연스럽게 12마디는 *allarg.*로 이어지게한다. 10마디와 11마디로 계속적인 반감7화음 (VI \emptyset 7→II \emptyset 7)에서 12마디는 e minor의 I 화음이 조금 크게 (*poco f*)로 나오며 넓게 연주한다. 12마디의 Rosen은 수천개의 장미가 하나 하나 활짝 피어나는 것을 표현하므로, 반주부는 근접 모방으로 테마를 겹치면서 연주하여 하나 하나 피어나는 것을 효과적으로 나타낸다. 연주하는 12마디에서 14마디까지 각각 테마의 시작점인, b→b(악보 3-4 A부분), e→e(악보 3-4 B부분), g→g(악보 3-4 C부분), e→c#(악보 3-4 D부분), a→bb(악보 3-4 E부분)를 의식하면서 연주한다. 동시에 액센트로 처리된 왼손의 e, eb, d#, c#, b#, bb 반음계적으로 하강하고 있어 A섹션(1-15마디)의 밝은 분위기에서 B섹션(15-26마디)의 어두운, 침잠된 분위기로 바뀌고 있는 것을 표현해 준다. 1연이 나이팅게일의 삶의 절정을 보여주며 장미꽃이 만개하는 것을 표현한다면, 2연은 찬란한 젊음을 지나고 이제 무엇을 향해 가야할지 모르는 여인의 공허하고 불안한 심리를 표현한다. 그러므로 A섹션과 B섹션의 감정적 대비를 충분히 인식하고 연주하도록 한다.

<악보 3-4, Die Nachtigall 12-15마디>

B섹션(15-26마디)은 약간 느려지며(*Etwas langsamer*) 리듬의 변화가 온다. 싱크페이션으로 헤미올라 리듬의 효과를 주며 천천히 생각하며 걷는 것(*geht sie tief in Sinnen*)을 묘사한다. A섹션(1-15마디)에서 유려하게 흐르던 반주부는 사라지고 단절되고 불안한 느낌의 코드들이 일정하게 엇박으로 연주된다. 17마디에서 시작되는 오른손 선율부분(악보 3-5 A부분)과 왼손 선율부분(악보 3-5 B부분)은 부드럽게 강조하며 성악부의 멜로디와 주고 받는다. 오른손에서는 반응계적 선율이 흐르는 것을 의식하며 연주하나 너무 강조되지 않도록 한다.

<악보 3-5, Die Nachtigall 16-19마디>

20 마디에 들어서는 성악부는 음정이 소폭으로 움직이며 말하는 효과를 주고 있는데³⁹⁾ 한층 더 작게 시작해 (*pp*) 점차 *cresc.* 한다. 젊음을 보

내고 이제 무엇을 해야할지 모르는(weiß nicht, was beginnen.) 불안하고 막막한 심경을 표현하므로, 25마디 이후부터는 간주부분은 더 표현적이고 *accelerando*(점점 빠르게. 이하 *accel.*로 표기) 하며 A'섹션(26-40마디)으로 넘겨준다. 복귀적 연결구(retransition)으로 A부분의 주제를 연상시키며 자연스럽게 복귀한다. B섹션(26-40마디)에서는 17마디의 Blut, 19마디의 Sinnen, 21마디의 Sommerhut, 23마디의 Sonne Glut 의 각 모습들과 밸런스를 유지할 수 있도록 반주부는 발음을 따라 부드럽고 둥글게 소리를 표현해낸다.

<악보 3-6, Die Nachtigall 20-23마디>

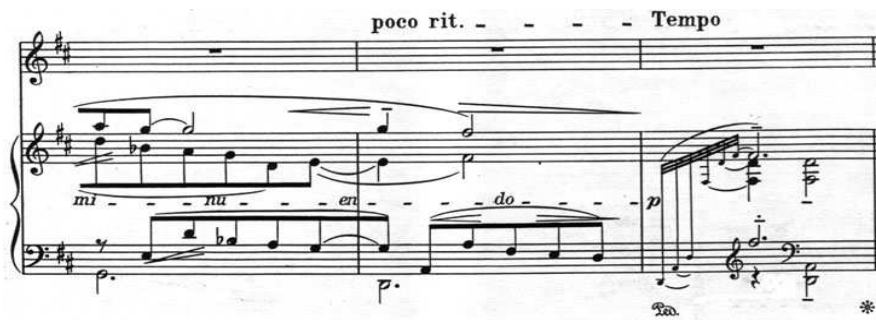
<악보 3-7, Die Nachtigall 24-27마디>

39) sprechstimme: sprechgesang(서창)의 원리에 입각해 내는 소리로 쇤베르크나 다른 작곡가에 의해 시도된 성악연주 방법의 일종이다. 노래와 이야기 양쪽의 성격을 갖고 있고 정해진 음정과 리듬내에서 이야기하는 노래이다.

A' 섹션(26-40마디)은 A 섹션(1-15마디)과 거의 동일하며 후주 부분(40-44마디)이 붙는 것만 다른데, 열정적으로 생기넘치게(*schwungvoll den Gesang fortsetzend*) 노래하며 연주한다. 역시 근접 모방 기법을 연상시키며, 각 성부가 시작되어지는 지점을 충분히 느끼며 연주한다. 마지막 두 마디는 약간 *rit.* 되었다가 *a tempo* 로 D major 조성을 확고히 하며 끝난다. 후주의 독립성은 후기 낭만적 경향을 충분히 느끼게 하는데 전통에 기인한 슈만을 연상시킨다.-Dichterliebe 중 <Im wunderschönen Monat Mai> 나 <Am leuchtenden Aommernorgen> 의 후주 부분-



<악보 3-8, Die Nachtigall 39-41마디>



<악보 3-9, Die Nachtigall 42-45마디>

4. 제 4곡 Traumgekrönt(꿈의 대관)

1)시의 원문 및 번역

<p>Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, mir bangte fast vor seiner Pracht Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen tief in der Nacht.</p>	<p>흰 국화가 피어난 날. 나는 그녀의 화려함이 너무나 두려웠네 그리고, 그리고 당신은 그영혼을 내게로 가져왔네, 깊은 밤에.</p>
<p>Mir war so bang, und du kamst lieb und leise, ich hatte grad im Traum an dich gedacht. Du kamst, und leis' wie eine Marchenweise erklang die Nacht.</p>	<p>근심스런 내게, 그대는 사랑스럽고 조용히 다가왔네. 나는 꿈속에서 그대를 그리워하네, 당신은 다가오고, 옛날 이야기처럼 조용히 밤은 울리네.</p>

2)시의 구성 및 각운의 형식

총 2연으로 구성되어 있고 각 연에 4행씩으로 구성되어있다. 각 연과 각 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

행 연	1행	2행	3행	4행
1연	men	acht	men	acht
2연	eise	acht	eise	acht

<표 4-1 Traumgekrönt의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 각 연별로 A B A B 형식의 십자각운의 형태를 취한다.

3) 분석에 따른 반주 연구

제 4곡 < 꿈의 대관 Traumgekrönt >은 1907년 여름에 작곡되었다. 라이너 마리아 릴케⁴⁰⁾의 시에 곡을 붙였으며, 7개의 가곡 중 가장 뛰어난 곡으로 그의 제자이며 많은 평론집과 서적을 낸 아도르노는 “얼마나 우아한지, 누구도 들어갈 수 없는 포근하고 부드러운 잠과 죽음에 가라앉기 전 나는 행복을 느꼈다.”⁴¹⁾ 라고 Traumgekrönt를 설명하고 있다. 베르크는 릴케의 사랑의 시의 무한한 기쁨을 음악적으로 뛰어난 상상력으로 변화시켰다. 형식은 두개로 나뉘어지며 발전부없는 소나타 폼으로 간주 된다. 세 개의 주제 선율이 성악부와 반주부에서 서로 위치를 바꿔가며 나오는 대위법의 기술적 사용을 보여준다. 이것은 쇤베르크의 문하에서 공부한 결과의 한 단면을 보여주며, 실제로 쇤베르크의 <실내교향곡>의 영향을 받았다. 또 하나, 여기서는 반음계주의가 전형적으로 사용되는데 바그너의 파르지팔 영향⁴²⁾이 보이며, 부르크너(Bruckner)의 후기 심포니, 혹은 볼프(Wolf)의 가곡의 흔적도 보인다.

전체적으로 *Langsam*의 느린 템포(처음에는 46이라는 템포로 지정되지 않았으나 출판할 때 그의 상징적 숫자인 23의 2배수인 46으로 지정했다는 설이 있음)로 일관되나, *poco accel.* 과 *rit.* , *a tempo* 가 곡 전체를 통해 4번 사용되어 지며 유동적인 템포감을 조성한다. 조성은 플랫 2개의 g minor와 F major의 조성을 가지나, 반음계적 화성진행으로 비화성음과 전타음이 많이 발생되어 조성의 모호함을 가져온다. 전체적으로 적은 음량으

40) Reiner Maria Rilke(1876-1926) 독일의 시인, 시인으로서의 본격적인 활동은 1893년부터였으며, 소설, 희곡 등을 발표하였다. 두 번의 러시아 여행 체험은 그의 초기 시의 서정적 감성과 우수에 깊은 종교성을 가미시켰고, 1902년 로댕과의 만남으로 인해 예술적 조형력과 신비를 터득하였으며, 사물의 내적 본질에 의한 내적 인상주의의 시기를 이룩하였다.

41) Theodor W. Adorno, 『Alban Berg : Master of the Smallestlink』 New York : Cambridge University Press, 1991 p.50

42) Parsifal : 바그너의 3막 구성의 <<무대신성제전극>>. 작곡가 자신의 대본에 의함. 세계 초연은 1882년 7월 26일

로 진행되며 음량에 의해 감정이 조절되기보다는 템포와 3개의 주제가 번갈아 나오거나 겹치면서 상승되거나 하강되는 효과를 가져온다.

형식	A		A'	
	a	b	a'	b'
마디	못갖춘마디~8	8~15	15~22	22~30
조성	g minor→F major→g minor			
템포	langsam(♩=ca.46)			
박자	4/4→3/4→4/4→3/4→4/4			
셈여림	pp~mf			

<표 4-2 Traumgekrönt의 구조>

처음 피아노 반주부에서 fb - eb - bb - a♭의 4개 음이 짧은 테마(악보 4-1 A부분)로 곡의 시작을 알린다.⁴³⁾ 두 번의 반응은 여러면서 음울한 색채를 띄며 바로 성악부에 두 번째 테마(악보 4-1 B부분)⁴⁴⁾로 넘겨준다. 하얀 국화(der weiBen Chrysanthenen)를 향해 성악 테마가 상승하면 반주부는 첫째 테마를 변형한 음형이 4도 상승(악보 4-1 C부분)하여 약간 풍성하게 성악부를 도와준다. 3째 마디에서도 왼손에서도 첫째 테마가 표현적으로 나오는 것(악보 4-1 D부분)을 인식하며 성악부의 프레이즈 끝을 이어 받는다. 동시에 2마디에서 3마디 성악부 eb - d - bb - g - f♯(악보 4-1 E부분)는 반주부 3마디에서 4마디의 오른손 bb - a - f♯ - d - c(악보 4-1 E'부분)에서 변형되어 재현되므로 성악부의 느낌을 잇는 연장선으로 생각한다.

43) 총 세 개의 테마가 나오는데 그 첫 번째 테마이다

44) 두 번째 테마이다.

Langsam (♩ = ca. 46)

Das war der Tag der wei - ßen Chrysan - the - men, mir
 The white chrys - an - the - mums did bloom as ne
 ver: 1

<악보 4-1, Traumgekrönt 1-3마디>

3마디에서 4마디로 진행할 때 3/4박자로 변박이 되는데 여기서 벌써 *accel.* 의 예감을 느껴주게 된다. 4마디의 *bangte* 부분의 반주부분에서 1st theme이 반복(악보 4-2 A부분)되며 동시에 처음으로 성악부와 함께 같은 선율로 *doubling* 되며(악보 4-2 B부분) *cresc.* 된다. 5마디에 이르며 *Pracht*(화려함)의 밝은 [a] 모음을 생각하며 연주한다. 반주부는 첫 번째 주제를 5마디 왼손에서부터 시작하여 8마디까지 3번 반복(악보 4-2 C, C', C'부분)하며, 오른손은 성악부 3마디 *mir bangte fast vor seiner Pracht*(나는 그녀의 화려함이 너무나 두려웠네) 부분을 5마디부터 7마디까지 변형하여 반복(악보 4-2 D부분)한다. 이 간주부분은 단지 a와 b를 연결하는 부분이라기보다는 a의 두려움과 화려함의 이중적 감상을 강화하며 연장하는 역할을 한다. 7마디 2박이 지나면서 *rit.* 가 짧게 진행되는데 연주시 *accel.* 되어 오던 감정을 급하게 반전시켜야하므로 어려움이 있다. 7마디의 첫 박부터 오른손은 테누토 시키며 전환시켜주며 왼손의 1st theme을 충분히 느끼며 8마디로 진입한다. 이때, 테누토 시키는 음량이 커지지 않고 오히려 작아지는 것을 염두에 두고 연주한다.

<악보 4-2, Traumgekrönt 4-7마디>

8마디 둘째 박부터 명확하게 F major 으뜸화음이 나오고 *a tempo* 된다. 성악부에서는 세 번째 테마⁴⁵⁾가 진행되며, 반주부의 오른손은 화음으로 두 번째 테마가 나오며, 왼손은 리듬이 축소되어 첫 번째 테마가 계속적으로 이어진다. 세 개의 테마가 동시적으로 일어나는 것이다. 그러나 음량은 절대적으로 작으며(성악부 *p*, 반주부 *pp*) 조심스럽게 오는 (und dann kamst du 그리고 이때 이때, 당신이 온다.) 모습을 형상화한다.

<악보 4-3, Traumgekrönt 8-9마디>

45) 세 번째 테마이다.

10마디에서는 계속 *cresc.*되던 분위기에서 Seele(영혼)가 나오며 *dim.* 된다. 죽음을 암시하던 weißen Chrysanthemen(하얀 국화)가 좀더 구체적으로 표현되어 영혼을 가져오므로 작은 음량으로 11마디를 연주하도록 한다. 12마디는 11마디부터 *accel.* 되던 것이 in der nacht(밤에) 부분에서부터 *poco rit.* 된다. 반주부는 1st theme 이 오른손에서 연속적으로 연결되며 왼손부분은 11마디부터 2nd theme 이 변형되어 연주된다. 이 부분은 근심에 잠긴 화자의 심리로 들어가는 것을 표현하므로 점차 *cresc.* 되나 어디까지나 작은 음량 안에서 움직이는 것이므로 너무 커지지 않도록 주의한다. 13마디는 der nacht를 에코처럼 8분음표로 표현(A)한다.

<악보 4-4, Traumgekrönt 10-11마디>

<악보 4-5, Traumgekrönt 12-13마디>

13마디 마지막 8분음표가 붙임줄로 길어지며 14마디는 2/4 박자로 잠깐 변박되는데 짧은 간주로서 A'섹션(15-30마디)이 시작을 알린다.

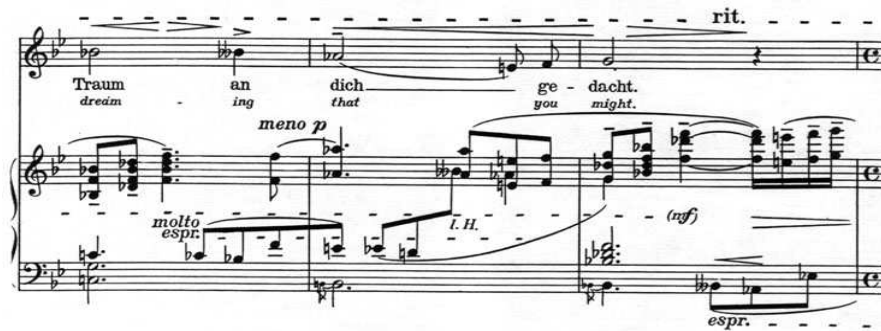
15마디는 성악부에서는 A섹션(못갓춘마디-8마디)에서 반주부에 나오던 1st theme 이 재현되며(악보 4-6 A부분), 반주부에서는 A섹션(못갓춘마디-8마디)에서 성악부에 나오던 2nd theme 이 8분음표로 축소되어 재현(악보 4-6 B부분)된다. 반주부는 대위법적으로 16마디에서도 왼손에서 3도로 2nd theme을 연주(악보 4-6 C부분)하므로 오른손과 왼손이 독립적인 라인을 유지하도록 한다. 이렇게 성악부와 반주부는 테마를 상호보완적으로 연주하며 동등한 위치를 차지한다. 그러므로, 반주부는 성악선율과 서로 멜로디를 잇듯이 자연스럽게 테마를 연결한다. 19마디에서 21마디는 반주부는 동일하나 성악부가 A섹션보다 연장된다. 이것은 음악적으로 보다는 시의 길이상으로 불가피하게 연장된 것으로 보이며 커다란 변화는 없다고 본다.

--- a tempo *p* *mp*

Mir war so bang, und du kamst lieb und
I was a - fraid, (*pp*) *poco espr.* and you came soft - ly

dolce pp *B* *C* *espr.*

<악보 4-6, Traumgekrönt 14-16마디>



<악보 4-7, Traumgekrönt 19-21마디>

22마디부터 B섹션의 b'(22-30마디)가 시작되며 A섹션(못갖춘마디-8마디)의 Du kamst 의 시어가 반복되어 통일되게 사용된다. 옛날 이야기처럼 조용히 다가오는(Du kamst, und leis' wie eine Marchenweise) 것을 표현하므로 오른손의 화음연결을 부드럽게 해준다. 24마디부터는 약간의 변형이 되어 후주로 넘어가는데 25마디의 반주부 왼손은 2nd theme의 변형으로 *p*로 조용히 등장하며 *accel.*(악보 4-8 A부분) 한다. 26마디 왼손은 c#-d는 er klang을 에코처럼 반진행(악보 4-9 B부분)으로 표현하고 *rit.* 되었다가 *al tempo* 되며 후주로 연결된다. 후주의 왼손은 밤이 울리듯(erklang die Nacht.) 16분음표를 잔잔히 퍼져가듯 연주한다. 후주의 오른손은 A섹션의 b부분(3-15마디)의 성악부 9마디에서 11마디인 3rd theme을 연상(악보 4-9 C부분)시키며, 28마디 왼손은 2nd theme의 리듬을 변형하여 사용(악보 4-10 D부분)하므로 통일성을 유지한다. 29마디에서 30마디는 *rit.* 효과를 노린 음형의 확대(16분음표에서 셋잇단음표에서 8분음표로 이어짐) 끝난다. 30마디는 g minor의 피카디(picardy) 3rd⁴⁶⁾(악보 4-10 E부분)로 희미한 조성의 연속을 확실한 조성의 화림으로 마무리한다.

46) Picardy third 본래 단 3도의 으뜸 화음을 갖는 도리아, 프리기아, 에올리아 및 단조의 마침에 장 3 화음이 사용된 경우의 장 3도

poco accel. - - - - -

Mär - chen - wei - se er
old, old sto - ry we

pp

p *espr.*

A7

<악보 4-8, Traumgekrönt 24-25마디>

- - - - - rit. - - - (molto) - - a tempo

klang die Nacht.
heard the night.

pp

C

B

<악보 4-9, Traumgekrönt 26-27마디>

dimin.

pp

pp

dimin.

D

E

<악보 4-10, Traumgekrönt 28-30마디>

5. 제 5곡 Im Zimmer (방안에서)

1) 시의 원문 및 번역

Herbstsonnenschein. Der liebe Abend blick so still herein	가을 햇살. 사랑스런 저녁이 너무나 평온히 안으로 살짝 비추네.
Ein Feudrlein rot knistert im Ofenloch und loht.	빨간색의 조그만 불꽃은 난로에서 거리며 타오르네.
So, mein Kopf auf deinen Knie'n, so ist mir gut.	나의 머리를 그대의 무릎 위에 놓으니, 행복하다.
Wenn mein Auge so in deinem ruht, wie leise die Minuten zieh'n.	나의 눈길이 그대 안에서 안식을 취할 때, 시간은 조용히 흐르네.

2) 시의 구성 및 각운의 형식

총 4연으로 구성되어 있고 각 연에 2행씩으로 구성되어있다. 각 연과 각 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

연 \ 행	1연	2연	3연	4연
1행	ein	ot	ie'n	uht
2행	ein	oht	ut	ieh'n

<표 5-1 Im Zimmer의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 1,2 연은 A A B B 의 쌍각

운(Parreim)의 형태를 취하며 3,4 연은 A B B A 의 포옹각운(Umarmenderreim)의 형태를 취한다.

3)분석에 따른 반주 연구

제 5곡 < 방안에서 Im Zimmer > 는 장조의 밝은 선율이 장 6도로 병진행하는 짧은 곡으로 제 4곡과 제 6곡 사이에서 휴식을 취하는 듯한 곡이다. 1905년 여름경 작곡된 곡으로 요하네스 쉴라프⁴⁷⁾의 시에 붙여졌으며 7개 곡 중에서 가장 먼저 작곡되었다. 시가 4연으로 되어 있으나, 곡은 3부분으로 나뉘어져 있어 일치를 보이지 않으나 곡이 짧고 단순하여 하나로 보아도 무방하다. 말러의 영향으로 반주부의 변화가 적고 단순하며 성악 선율 역시 조용하고 단순한 것이 특징적이다.⁴⁸⁾ 조성은 B b major로 되어 있으나, g minor 와 B b major 사이를 배회하듯 모호함을 갖고 있다. 부속화음(Secondary Dominant)을 효과적으로 사용하였다. 쾌활하고 가볍게 가는 느낌으로(*Leicht bewegt*) 그의 상징적 숫자 23⁴⁹⁾의 3배수인 69로 템포를 지정하고 있다. B섹션(4-10마디)에서 약간 흐르듯이(*Etwas fließender*) 템포가 약간 빨라졌다가 A'섹션(10-21마디)에서 원래의 템포를 회복한다. A'섹션(10-21마디)에서 약간의 템포 변화가 있으나 맨 처음 템포로 끝나게 된다. 박자는 각 섹션에 따라 3/4에서 2/4로 다시 3/4으로 변박되며 비교적 작은 음량으로 전체가 진행된다.

47) Johannes Schlaf(1862-1941)독일의 시인, 극작가, 소설가. 자연주의적 양식완성에 결정적 역할을 했으며 그 후로 목가적 경향으로 바뀌었고, 다시 신비주의적인 경향을 띄게 되었다.

48) G. Mahler 말러는 텍스트 선정에 있어 예술보다는 자연과 삶에 더 가까웠다. 그의 가곡은 민요와 밀접한 관계가 있고, 많은 작품이 유편형식으로 구성되었으며, 대부분 전음계적 형식으로 작곡되었다. 또한 기교상의 수법은 아주 극도로 절제되어 있다. 그의 음악적 특징은 선율에 그 중심을 두었고 비교적 단순한 음악적 기법을 쓰고 있지만, 표현은 아주 강렬하다.

49) 각주 5)와 동일

형식	A	B	A'
마디	1~4	4~10	10~21
조성	B b major		
템포	Leicht bewegt(♩ =ca.69) 가볍게 움직임을 가지고		
박자	3/4	2/4	3/4
셈여림	pp~f		

<표 5-2 Im Zimmer의 구조>

못갖춘마디로 시작하며 전주 없이 시작하므로 성악가와 반주자는 사전에 같이 호흡하고 템포의 일치를 연습해야 할 것이다. 반주부의 오른손은 성악부의 옥타브 위를 똑같이 병진행하며 왼손은 장6, 단6, 장6, 단 6으로 병진행한다. 1마디에서는 멜로디를 모방하여 반주부만 움직여 2마디에서는 A b 조의 부속화음(악보 5-1 A부분)이 첫 박에 쓰여진다. 주제는 성악부와 반주부가 합하여져 완성되며, ♩♩가 주요 리듬으로 느긋하게 걷는 느낌을 준다. 매우 작게(*molto p*) 시작되는 반주부는 가을 햇살(Hebstsonnenschein)을 상상하며 빛이 따듯하게 스미는 감성으로 첫 프레이즈를 연주한다. 2마디의 셋째 박은 반감 7화음(c, e b g b, b b)을 사랑스럽게(liebe) 표현(악보 5-1 B부분)해준다.

<악보 5-1, Im Zimmer 1-2마디>

3마디의 성악부는 조용히 그 저녁 풍경이 집안으로 들어오는 것을 묘사하는데 4마디의 반주부도 윗소리 c-bb-f(악보 5-2 A부분)를 조심스럽게 들어오는 것을 표현한다. 4마디 후반에 짧게 테마를 연주하며 B섹션(4-10마디)으로 넘어가는데 조성은 반주부를 보면 c minor의 성향을 띄며 진행되는 것을 볼 수 있다. 이 부분은 반주부가 난로의 장작불이 탁탁 소리를 내며 타는 것을 묘사하는데 너무 짧고 경박하지 않게 연주하며 작은 음량으로 성악부의 라인을 따라 흐름을 조절한다. 9마디는 활활 타는(loht) 모양을 나타내는데 앞의 탁탁 소리에서 전환하여 여전히 작으나 레가토에 테누토가 있는 스타카토, 그리고 페달과 함께 효과를 내고 있다(악보 5-2 B부분). 너무 느려지지 않도록 하며 10마디까지 약간 상승하는 분위기를 내야 한다.

Etwas fließender
mp

A-bend blickt so still her - ein.
looks in with its dy - ing light.

Ein Feu - er - lein
A fire gai - ly

A

p

<악보 5-2, Im Zimmer 3-5마디>

<악보 5-3, Im Zimmer 6-9마디>

10마디 중간부터 A'섹션(10-21마디)이 시작되는데 테마는 반주부에서 시작된다. 반주부의 음형의 움직임 표현적으로(*espr.*) 나타내며, 매우 느려져서 So!(그래요!)를 한층 격앙되게 강조한다. 11마디에서 *a tempo* 되며 A'섹션(10-21마디)이 풍부하게 변화되는데 반주부 역시 8분음표가 쉽없이 연결되어 14마디에 이르며 왼손의 16분음표로 더할나위 없는 기쁨을 상행 아프페지오로 표현한다. 이때 약간 템포가 늦춰지는데(*Zeit lassen*) 기분 좋을 정도의 늦춰짐으로 시의 행복감(*gut*)을 나타내고 15마디 후반에서 다시 원상태로(*zurück*) 복귀한다. 16마디의 성악부의 *deine ruht*(당신의 안식)의 표현을 받아 반주부는 1,2 마디의 성악선율을 변형하여 연주하는데 조용하고 평온한 분위기를 나타내며 17마디는 더 작아진다(*piu p*).

<악보 5-4, Im Zimmer 10-13마디>

Zeit lassen! - - - - zurück - in's - Tempo I.

gut. Wenn mein Au - ge so in dei-nem ruht,
ness! When my eyes your love - ly face ca - ress,

molto
p

<악보 5-5, Im Zimmer 14-16마디>

17마디 후반부의 성악선율은 A섹션(1-4마디)의 후반을 그대로 반복하며 맺으며 반주부 역시 똑같다. 가사의 Wie leise die Minuten zieh'n(시간은 조용히 흐르네)를 생각하며 마무리하며, 마지막 22마디는 B b major를 확립하며 끝난다.

p

wie lei-se die Mi-nu - ten zieh'n.
how sil - ent - ly the mi - nutes flee.

pp
pp

<악보 5-6, Im Zimmer 17-21마디>

6. 제 6곡 Liebesode (사랑의 송가)

1) 시의 원문 및 번역

Im Arm der Liebe schiefen wir selig ein,
Am offnen Fenster lauschte der Sommerwind,
Und unsrer Atemzüge Frieden trug er hinaus
in die helle Mondnacht.

Und aus dem Garten tastete zagend
sich ein Rosenduft an unserer liene Bett
Und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches, so reich an Sehnsucht.

사랑의 품속에 우리는 더없는 행복하게 잠드네.
열린 창가로 여름바람이 귀를 기울이고
우리들의 평화로운 숨결을 밖으로 보낸다오
이 밝은 달밤에

그리고 정원의 장미향내가 조심스럽게 어루만지네
우리들의 사랑스런 침실을
그리고는 황홀한 꿈을 건네주네,
동경으로 가득한 꿈의 도취를.

2) 시의 구성 및 각운의 형식

총 2연으로 구성되어 있고 각 연에 4행씩으로 구성되어있다. 이 곡은 각운이 없다.

3) 분석에 따른 반주 연구

제 6곡 <사랑의 송가 Liebesode >는 1906년 오토 에리히 하트트레벤⁵⁰⁾의 시에 곡을 붙인 것으로 여름밤의 아름다운 정취와 장미향내 짙은 사랑의 꿈을 노래한 것이다. 후기 낭만의 정취를 강하게 느끼게 하는 곡으로 성악부와 반주부가 완전히 독립된 낭송조의 노래이다. 후기 낭만주의의 가곡에서는 특히 반주에 있어 성악부의 보조적 역할에서 동등한 위치로서

50) Otto Erich Hartleben(1864-1905) 독일의 극작가, 시인, 상징주의, 인상주의 시인. 재능이 많은 보헤미안적인 기질의 소유자로 자연주의에 속했고, 재치있는 위트로 속물근성, 도덕을 날카롭게 조소하였다. 초기에는 사회 비평적 작품경향을 가졌으나, 후기에는 오히려 명상적, 유머 경향을 띄게 되었다.

역할을 차지하므로 낭송조의 성악 멜로디와 독립적인 피아노 반주의 앙상블은 볼프 이후의 가곡들에서 자주 볼 수 있다.⁵¹⁾ 절묘하고 미적이며 정교함이 짙은 가곡으로 매우 느린 템포(*Sehr Langsam*)이다. A, B, C 세부분으로 나뉘어지며, *pp*에서 *ff* 까지 폭넓은 다이내믹으로 구성되어 있다.

형식	A	B	C
마디	1~4	5~12	13~24
조성	f# minor		
템포	Sehr langsam(ca. ♩=46)매우 느리게		
박자	3/4		
셈여림	pp~ff		

<표 6-1 Liebesode의 구조>

1마디에서 4마디는 곡의 시작을 알리는 서주같은 부분으로 성악부는 반응계적인 진행이 나타나고, 음정의 도약이 심하며 초반부터 f#까지의 높은 성부가 나온다. 언어의 강세는 긴 리듬이나 도약 후에 나타나는데 이것이 낭송조이고 극 전체에 적용되고 있다. 멜로딕한 부분은 없으며 리듬과 화성의 조화로만 이루어져 있다. 언어의 강세는 긴 리듬이나 도약 후에 나타나는데 이것이 낭송조이고 극 전체에 적용되고 있다. 사랑의 품속에서 행복하게 잠드는 모습(Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein)을 표현하도록 음량을 작게, 그리고 그안의 세밀한 다이내믹을 넣으므로 줄음이 오는 것을 표현하도록 한다. 반주는 증4도와 감 4도를 쌓은 왼손 화성으로 시작되어 미스터리하게 들리며 이 음악의 전체를 통해 일률적으로 전개되는 ♩ ♪ 리듬이 오른손에 옥타브로 진행된다. 오른손에서도 성악부와 3도, 혹

51)이정은, 『Richard Strauss의 Vier Letzte Lieder에 나타난 음악어법연구』 연세대학교, 2002

은 6도 차이로 반음계적 진행이 보인다. 점차 하강하면서 3마디에서는 *rit.* 되며 *f# minor*의 으뜸화음으로 4마디가 마친다. 완전히 마쳐진 것처럼 4마디는 독립적으로 분류된다. 3박자의 느린 박자와 선율의 부재, 불협화음의 불편한 조화는 전체를 통해 나타난다.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Sehr langsam' with a quarter note equal to approximately 46 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are in German and English. The piano part includes dynamics like 'pp' and 'rit.'.

<악보 6-1, Liebesode 1-4마디>

B섹션(5-12마디)이 시작되면 왼손의 베이스는 옥타브로 3박자를 지속하며, 윗성부는 32분음표를 사용하여 아르페지오로 상승하여 두 번째 박에서 세 번째박에 이르러 반음계로 마무리된다. 오른손은 역시 A섹션(1-4마디)에서와 같이 ♩ ♩의 음형이 지속되며 ♩ 리듬은 반음계로 처리된다. 결국 반주부는 A섹션과 같이 3도, 6도 차이를 두고 반음계로 병행된다. 이런 유형은 거의 변화없이 끝까지 나타난다.

<악보 6-2, Liebesode 5-7마디>

8마디에서는 여름바람이 열린 창가로 들어오는 것처럼 (Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind) 바람이 살랑거리며 부는 것을 표현하며, 반주부에 약간의 변화가 있는데 8분음표에서 셋잇단음표로, 16분음표로 *accel.*되는 효과를 낸다. 약간의 *cresc.*와 *dim.*가 있다. 3행으로 넘어가며 점차 *cresc.* 되는데 반주부는 한 마디 뒤에 *cresc.*가 진행된다.

<악보 6-3, Liebesode 8-10마디>

11마디는 반주부의 오른손에 약간의 리듬변화가 있는데 이것은 바로 왼손의 g#이 8분음표로 나타나며 다시 원래의 리듬으로 복귀된다. 12마디는 성악부가 Mondnacht를 낮게 읊조리다 c#으로 여리게 도약하므로 반

주부도 성악부와 잘 맞추어 밝은 달밤(in die helle Mondnacht.)을 표현하듯 *rit.* 되며 5잇단음표를 여유있고 밝은 분위기로 연주한다. 12마디를 마치고 잠시 들다 *pause*(쉽)하여 C섹션(13-24마디)으로 들어가기 위한 준비를 한다.

13마디는 성악부는 반음계에 거의 의존하여 리듬만으로 표현되고, 반주형은 거의 비슷하나, 오른손의 음형이 A섹션(1-4마디)이나, B섹션(5-12마디)이 3, 4, 5도 높은음에서 떨어지는 패턴을 지녔다면, C섹션(13-24마디)에서는 3, 4도 낮은음에서 상승도약하는 패턴을 지닌다. 따라서 전체적인 느낌은 상승하는 무드이다.

aus night in die hel - le Mond that was bathed in moon nacht. light. Und aus dem And from the

poco rit. , *a tempo*

pp *p*

dimin. *pp*

L.H. 5

<악보 6-4, Liebesode 11-13마디>

14마디에서 22마디까지 9마디에 걸쳐 *pp*에서 *ff*까지 조금씩 조금씩 *cresc.* 되는데 매우 계획적이어야 하고, 지루하지 않도록 약간의 다이내믹 변화를 그 안에서 주어야 한다. 14마디에서 15마디에 이르러 조심스럽게 어루마지는 것을 표현하며 오른손의 멜로디에 약간의 변화로 8분음표로 연속적인 하행을 이루는 것을 의식하며 연주한다.

poco a poco cresc. - - - - -

Gar ten ta - ste - te za - gend sich ein
gar den came to us tim id - ly the

<악보 6-5, Liebesode 14-15마디>

20마디부터는 19마디의 꿈을 다시 한번 설명하며 *molto cresc.* 되는데 20마디 반주부 오른손 3번째 박에서 8분음표로 분할되며, 왼손 둘째 박에 화음이 추가되어 더 풍성한 울림을 준다. 이것은 꿈의 도취(Träume des Rausches)를 표현한 것으로 *cresc.* 와 화성의 풍부함을 효과적으로 활용하여 표현하도록 한다.

molto f

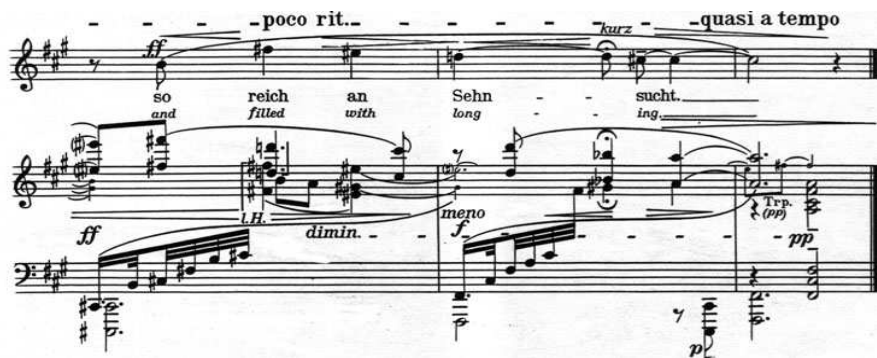
Träu me des Rau - sches,
dream ing in rap - ture,

<악보 6-6, Liebesode 20-21마디>

22마디는 크면서도 *rit.* 가 동시에 이루어져야하므로, 폭넓게 상상하며 동경에 가득찬(so reich an Sehnsucht)표현을 형상화 한다. 23마디는 약

간 큰 정도(*meno f*)로 음량이 줄며 짧게(*krúz*) 페르마타가 둘째 박에 나타났다가 24마디에서는 원래 템포로 돌아가 *f minor* 의 으뜸화음으로 조용히(*pp*) 끝난다.

이 곡의 피아노 파트에서 나타나는 오스티나토⁵²⁾의 취급은 볼프⁵³⁾를 연상케한다. 또한 성악부의 라인과 화성은 바그너의 색채가 현저히 나타난다. ⁵⁴⁾



<악보 6-7, Liebesode 22-24마디>

52) *ostinato* : 어떤 일정한 음형을 악곡 전체를 통하여, 혹은 통합된 악절 전체를 통하여 동일 성부, 같은 음높이로 언제나 되풀이 하는 것을 말한다.

53) H. Wolf 볼프는 바그너의 영향으로 독일 가곡에 시적 접근을 시도함으로써 다시 시와 음악에 대한 이상을 실현하였다. 볼프는 반음계적 성부 진행, 전타음, 빠른 전조들을 자주 사용하였고, 그의 피아노 파트는 관현악적인 풍부한 구성과 정교함을 나타내며, 시의 독립적인 내용을 표현한 것으로 성악서부와 대등하게 또 하나의 독자적인 영역을 구축하게 되었다.

54) Mosco Carner 『Alban Berg : The Man and the work』 2nd Ed. New York : Holmes and Meier, 1983 p.95

7. 제 7곡 Sommertage(여름날)

1)시의 원문 및 번역

Nun ziehen Tage über die Welt
gesandt aus blauer Ewigkeit,
im Sommerwind verweht die Zeit.

이제 세상위로 날이 밝아오네.
푸른 영원으로부터 보내진,
여름바람에 시간은 흐르네.

Nun windet nächstens der Herr
Sternenkränze mit seliger Hand
über Wander und Wunderland.

비로소 밤의 신이 휘감네.
별들의 화환을 신의 축복을 받은 손으로
방랑과 불가사의한 나라 위에.

O Herz, was kann in diesen Tagen
dein hellstes Wanderlied denn sagen
von deiner tiefen, tiefen Lust ;

오 마음이어, 무엇을 할 수 있단 말인가
당신의 밝은 유랑의 노래로
당신의 깊고 깊은 욕망에 대해 말하는 이런 날에

Im Wiesensang verstummt die Brust,
nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild
zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

초원의 노래에 가슴이 침묵하고,
이제 언어마저 침묵하고, 모습과 모습이
너를 완전히 감쌀 때 너를 완전히 가득차게 하네.

2)시의 구성 및 각운의 형식

총 3연으로 구성되어 있고 각 연에 3행씩으로 구성되어있다. 각 연과 각 행의 각운은 다음의 표와 같이 나타난다.

연 행	1연	2연	3연	4연
1행	elt	err	agen	ust
2행	eit	and	agen	ild
3행	eit	and	ust	üllt

<표 7-1 Sommertage의 각운의 구조>

위의 표와 같이 나타난 각운의 특징은 1,3 연은 A B B 형태로, 2,4 연은 A B B 형태로 나타난다.

3) 분석에 따른 반주 연구

제 7곡 < 여름날 Sommertage >은 1908년 제 1곡과 제 2곡이 작곡된 해에 함께 작곡되었으며 파울 호엔베르크⁵⁵⁾의 시에 붙여진 곡이다. 7곡 중 가장 나중에 작곡된 것으로 보인다. 2/2박자로 열정적으로 생기있게 (*Schwungvoll*) 연주되며 7개의 곡 중 가장 빠른 곡이다. 스트라우스의 영향을 받은 것으로 보이며⁵⁶⁾, 1곡 에서와 같이 전주, 간주, 후주의 비중이 크게 부각되어 있다. 스트라우스는 음악과 시의 유기적 관계를 발전시켰던 후기 낭만파의 일반적 특성을 따름으로써 후기 낭만파의 마지막 작곡가로 남아 있다. 그도 반음계적 멜로디, 낭송적인 선율어법 등 작법에 있어 바그너 영향을 받았다. 스트라우스의 가곡에 있어서 피아노 반주는 스케일이 커서 때로는 마치 관현악적인 소리를 요구하며, 구성면에 있어서도 보다 확장되고 복잡하다. 조표상 c minor의 형태를 띄고 있으나 반주부의 빈번한 반음계와 감4도, 증4도의 사용으로 무조적이고 비화성적인 느낌이 강하다. *pp*에서 *ff*까지 폭넓

55) Paul Hohenberg(연도미상) 베르크의 친구이자 독일 태생의 시인

56) Douglas Jarman 『The Berg Companion 』 Basingstoke : Macmillan Press, 1989 p.41

은 다이내믹을 가지며 분위기가 활기차고, 특별히 베르크가 쇤베르크에게 선율적으로 감사를 표시한 작품이다.⁵⁷⁾

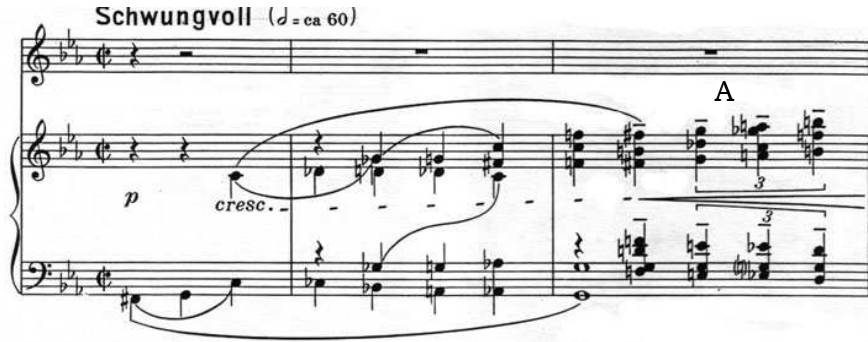
형식	전주	A	B	A'	후주
마디	못갓춘마디~2	3~10	10~27	28~34	34~38
조성	c minor				
템포	Schwungvoll(ca. ♩ = 60) 생기있게				
박자	2/2				
셈여림	pp~ff				

<표 7-2 Sommertage의 구조>

못갓춘마디의 왼손음형은 3마디의 성악부의 선율과 함께 시작하며, 주제를 뚜렷이 해주고 여명이 밝아오는 것을 *p*로 시작하여 3마디의 *f*까지 점차적으로 표현한다. 이때 못갓춘마디에서 시작하여 1마디 2마디는 반진행하며 점차 넓어지며 해가 솟아오르듯이 2마디의 셋잇단음표를 열정적으로 *cresc.* 한다(악보 7-1 A부분). 왼손의 음형은 1마디부터 반음계로 순차하행하며 2마디부터는 오른손과 왼손이 복화음을 이루며 나아가다가 마지막 화음에서 강하게 c minor의 딸림 7화음 (g-b \flat -d-f)을 울려주고 3마디에서 c minor의 으뜸화음을 강박에 사용한다. *cresc.*의 진행을 계획적으로 해주어야 하며 음량의 커짐에 신경쓰기보다는 화성의 변화와 음폭의 넓어짐을 고려하여 울림에 의미를 둔다. 못갓춘마디의 f \sharp -g-c-c \flat 의 왼손음형을 모방하여 오른손이 c-d b-g b-g로 받으므로 대위법적 색채를 사용하였다. 전주부분은 곡 전체의 축소판으로 주제의 대위법적 사용, 감 4도, 증 4도의 연속적 사용, 셋잇단음표의 효과적 사용, 반음계 사용으로 무조적 경향을 느

57) Werner Oehlmann, 『Reclams Liedführer』 Stuttgart, Philipp Reclam jun, 1987, p.811

끼게 하므로 이 모든 기법을 염두에 두면서 농축하여 표현해야 하므로 까
다로운 연습이 필요하다.



<악보 7-1, Sommertage 1-2마디>

3마디부터 A섹션(3-10마디)이 본격적으로 시작되는데 여기서 주로
사용된 리듬은 ♩ ♪ ♪♩ 와 ♩ ♩ ♩로 직선적인 느낌을 갖게 한다. 짧은 음형
들 (♪ ♪♩)과 긴음형(♩)의 연결은 이곡의 독특한 생동감(Schwung)⁵⁸⁾을 주
는데 이는 슈트라우스의 가곡에서 먼저 나타났다. 특히 긴 음에 단어의 장
모음을 넣으므로써 낭송적 선율어법을 구사하고 있다. 3마디에서 *f*로 확
실하게 들어온 으뜸화음이 연주되자마자 반주부는 *subito p*가 되어 성악부
의 낮은음으로 시작되는 주제를 부각시켜준다. 왼손의 ♩ ♩ ♩ 리듬형을 연
결성있게 움직여주어 음악이 너무 끊어지지 않도록 한다. 특히 2분음표는
테누토시켜 주어 단조로운 2박자 곡에 활기를 넣어주는 역할을 하므로 리
듬감을 충분히 느끼도록 한다. 4마디의 Ta-ge 의 c♭ 다음에 나오는 c♭-e
b-g♭ 화음(악보 7-2 A부분)은 동시반사(double inflection)로 Tage를 바로
이어서 에코해주는 역할을 하므로 성악부를 잘 들으면서 연결적으로 연주
한다. ♩ ♪ ♪♩의 음형은 부드럽고 표현적(*espr.*)으로 연주하여 여명이 밝아

58) 움직임을 나타내는 영어의 swing과 같은 뜻으로 그녀가 힘차게 앞으로 내딛어 긴장감을, 정점에서 잠
시 멈춤과 같은 이와 움직임의 연상시킨다.

오는 것을 형상화한다.

<악보 7-2, Sommertage 3-5마디>

A섹션(3-10마디)의 마지막 9마디는 둘째 박자에서 *rit.* 되며 *dim.* 해주어 여름바람에 시간이 조용히 흐르는 것을 셋잇단음표로 표현해 준다. 이때 왼손의 마지막 음인 d 는 조용하나 B섹션(10-27마디)으로 이어주는 다리 역할로 중요하게 처리되며 B섹션(10-27마디)의 첫 베이스음인 g 음으로 연결된다. 오케스트라 편곡에서는 이 첫 시작이 트라이앵글과 함께 시작되어 신비롭고 영롱한 분위기로 전환된다. g 음과 나머지 셋잇단음표로 연결된 음형은 서로 독립되게 연주하며 오른손의 윗소리 c#-d-g-g b -d b -g b -a b -b b -f 는 주제를 모방하여 나오므로 묻히지 않도록 독립적으로 연주한다. 셋잇단음표들은 밤의 신이 휘감는 (windet nächtens der Herr) 느낌으로 표현하며 약간 몰아간다. 페달을 충분히 써주어 울림이 있도록 하며, 작은 음량을 유지하여 13마디까지 간다.

rit. - - - - a tempo
meno f
 weht die Zeit. Nun win - det
flee. By night the
poco espr.
molto p
 Viel Ped.
p

<악보 7-3, Sommertage 9-10마디>

rit. - - - - a tempo
 näch - - - tens der Herr. Ster - nen -
 Lord gent - ly weaves star - ry
pp

<악보 7-4, Sommertage 11-12마디>

13마디 mit부터 20마디까지 이 곡에서 가장 긴 Schwung이 나온다. *poco a poco accel.* 되며 반주 패턴이 변형되고, 성악부도 4분음표를 사용하여 상승하는 패턴을 3번에 걸쳐 사용하여 17마디 Wunderland 에서는 정점을 이룬다. 여기서도 3-4마디 설명과 같이 역시 긴장-이완의 패턴을 사용하여 Schwung을 느끼게 한다.

<악보 7-5, Sommertage 13-14마디>

17마디부터는 *accel.* 되던 분위기가 바뀌어 넓게 확대된다 (*allargando*). Wunderland(불가사의한 나라)를 표현한 것으로 17마디의 왼손의 화음과 악센트는 점차 확대되어가는 모양을 담당하므로 주의하여 연주하고 18마디에 이르러서 *f*에서 시작하여 오른손과 왼손이 좁게 반진행되나 점점 커져 19마디에서는 *ff*까지 이르며 A섹션의 반주부를 모방하여 간주가 된다. 18마디의 왼손은 셋잇단음표에서 8분음표로 바뀌어(악보 7-6의 A) *allargando*를 효과적으로 연주할 수 있도록 도와준다. 19마디는 충분히 넓어진 상태에서 무겁고 장엄하게(*poco pesante*) 연주하며 ♩ ♪ ♫의 리듬형을 무겁게 떨어지게 하나하나 내려가며 표현한다. 점차 *dim.* 되는 것은 왼손의 ♩가 한번은 *f*로 다음 마디에서 한번은 *m*로 변화있게 연주한다. 20마디에서 왼손의 작은 음표로 표시된 c-#(악보 7-7의 B)은 21마디의 오른손 중간성부와 이어져서 다른 주제의 시작을 알린다. 아직 B섹션(10-27마디)이지만 분위기가 전환이 되며 다시 *a tempo* 되어 시작하는 느낌을 갖고 연주한다. 21마디는 성악부는 20마디에서 시작된 주제를 따라 모방되어 나타나며 반주부의 윗성부는 첫 주제를 모방하여 연주된다. 이때 반주부는 윗소리 연결이 자연스럽게 *legato*되도록 연주한다. 이렇게 주제가 계속되어 서로 모방되고 얹혀지는 것은 4번곡의 곡 형태와 유사함을 알 수 있다.

allargando

Wun - der - land.
ma - gic - land.

<악보 7-6, Sommertage 17-18마디>

poco pesante **a tempo**

O Herz, was kann in die-sen
My heart, in these days sum-mer's
poco espr.

<악보 7-7, Sommertage 19-21마디>

22마디의 셋잇단음표는 확실한 리듬으로 약간 *crecs.* 하며, 22마디의 성악부의 음형이 하강하므로 반주부 역시 커지는 것을 자제하며 *mp*가 된다. 24마디의 *sagen*(말하네) 부분에서 갑자기 *rit.* 되는데 이때 반주부는 8분음표로 두 번째 주제를 축소하여 반복하는데 성악가와 반주자는 서로의 템포에 유의하며 맞추어야 한다. 반주부의 음형이 상승하며 오른손의 마지막 8분음표 두 개는 옥타브로 연주되어 커질 염려가 있으니 *p*에서 *dim.*까지 되는 것을 염두에 두며 유의하여 소리에 민감하게 반응한다. 특히 *von deiner* 부분은 함께 호흡하여 잘 맞도록 한다.

<악보 7-8, Sommertage 22-24마디>

25마디부터 26마디는 반주부의 역할이 특히 중요한데 템포의 변화를 반주부가 담당하기 때문이다. 시어에서 tiefen 이 두 번 반복되는데 점점 더 깊이를 더하듯 다이내믹도 커진다. 작곡자는 세심하게 tiefen(깊은)을 연주할 것을 지시했는데 성악부는 2분음표로 단순히 표현되어 있으나 반주부는 점 8분음표는 늘어나듯이 *rit.* 하며 나머지 ♩ ♩ ♩ 음형은 서둘러서 *accel.* 된다. 반주부는 왼손과 오른손 옥타브로 연주되나 전체적으로 작게 연주해야 하며 점차 상승하는 듯한 느낌만 갖도록 한다. 27마디는 긴장이 해소되듯 Lust(환희, 즐거움, 욕망)를 표현한다. 성악부가 오히려 작은 듯이 표현되며 반주부 역시 크지 않게 오른손은 A'섹션(28-34마디)으로 연결하며 B섹션(10-27마디)의 여운을 주듯 천천히 울림을 들으며 *marcato*한다.

a tempo, ma molto rubato

tie - fen, tie - fen Lust:
 deep ly, deep ly feel?
 (rit. - accel. - - - rit. - accel. - - - rit. - - -)

pp *p* *mp* *marc.* *dimin.*

poco espr.

<악보 7-9, Sommertage 25-27마디>

28마디 Tempo I 에서부터 섹션 A'(28-34마디) 가 시작된다. 27마디에서 연결된 첫박의 오른손 d 음은 8분음표로 처리하며 왼손 a 는 A' 섹션(28-34마디)의 d₄로 연결된 음으로 처리된다. 초원에서의 노래(Im Wiesensang) 가 시작되며 성악부와 반주부는 유니즌으로 동등하게 나온다. 오히려 반주부가 철저하게 주제를 반복하고 성악부는 크라이막스를 향해서 약간 변형된다.

poco accel. - - - - -
 cresc. - - - - -

Burst, nun schweigt das Wort, wo Bild un Bild
 steal, and comes in si - ence with the view

cresc.

<악보 7-10, Sommertage 30-31마디>

30마디서부터 *poco accel.* 되며 반주부는 주제의 리듬형 ♩ ♪ ♪♩이 반복적으로 사용되어 상승한다. 31마디의 둘째 박 Bild(모습)에서 크라이막

스가 되며 32마디를 거치면서 *allarg.* 되며 긴장이 이완된다. (이곡에서 긴장과 이완은 자주 볼 수 있는 구조이다.) 그러나 여전히 다이내믹은 *cresc.*를 향해 간다. 그리고 33마디의 *ganz*(모든)에 이르렀을 때 반주부는 최고의 지점을 향해 폭넓게 상승해 가며 완전히 채우는 느낌으로 34마디 후주(34-38마디)로 이어진다.

The image shows a musical score for measures 32-34 of 'Sommerstage'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German and English. The piano part includes dynamic markings like 'cresc.', 'ff', and 'ff marcatis.'.

<악보 7-11, Sommertage 32-34마디>

후주(34-38마디)는 폭발하는 듯한 *ff*가 나오면서 3,4 마디의 반주부와 성악부를 혼합하여 사용돼 곡의 통일성을 꾀한다. 34마디의 왼손은 *martato* 로 분명히 리듬을 강조하고 오른손은 화려하고 유려하게 마음이 가득차오르는 것 (*dich ganz erfüllt*) 을 표현한다. 35마디의 셋잇단음표를 *f* 로 연주후 바로 36마디는 갑자기 *mf*로 이완시켜주는 것을 잘 표현해 준다. 36마디는 주제의 연장이며 오른손의 주제 음형이 *cresc.* 되어 상당히 크게 끝맺을 것을 예상하나, 반대로 마지막 *c minor* 의 으뜸화음은 *p*로 끝맺는다. 5마디의 후주(34-38마디)안에 *p*부터 *ff*까지의 다이내믹이 분포되어 있으며 점차 커지거나 작아지는 일률적인 방식이 아닌 긴장-이완의 구조로 예상과 달리 진행되는 것이 특징적이다.

The image shows a musical score for piano, measures 7-12 of the piece 'Sommertage'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The music includes a forte (f) section with a triplet in the right hand, a dynamic shift to mezzo-forte (mf) marked 'subito', and a section marked 'p' (piano) with 'r. H.' (right hand) notation. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

<악보 7-12, Sommertage 35-38마디>

V. 결 론

본 논문에서 지금까지 알반 베르크의 작품 『초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder』을 중심으로 분석해 봄으로써 베르크의 초기 가곡의 음악적 특성을 유추해 볼 수 있었다. 그의 초기 작품은 피아노 반주의 가곡으로부터 시작되어지는데, 대부분은 그의 음악적 틀이 제대로 갖추기 이전의 것으로 140여 곡에 이르며 매우 동적이고 극적이며, 강렬한 서정성이 보여진다. 그의 가곡에서는 슈베르트와 슈만을 포함한 베르크 이전의 독일 작곡가들이 사용한 Doubling이 반주에 사용되며, 반주부는 성악에 부속적인 역할이 아닌 대등한 정도의 독립성을 갖추었다는 점이 특징적이다. 특히, 본 논문에서 다룬 『초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder』에서는 슈만, 브람스, 바그너, 스트라우스, 말러, 볼프 등의 영향에 의한 후기 낭만주의의 경향과 드뷔시적인 인상주의풍의 화법, 그리고 스승인 쇤베르크의 영향으로 인한 무조적인 경향도 보여 그의 실험에 가득찬 모험적인 시도들이 두드러지게 나타난다. 그러나 잦은 악상 변화와 반음계적 스케일에 의한 무조적 화성이 그렇게 낯설게 느껴지지 않은 것은 음악 리듬에 낭송적인 언어의 리듬이 잘 부합되어 프레이즈의 구분이 자연스러우며, 리듬이 추진력을 갖기 때문이다. 동시에 쇤베르크에게서 독일의 전통적 작곡가들의 뚜렷한 기법, 예를 들어 대위법적 언어를 배워 사용하므로 작품의 시대를 넘나드는 친근감을 느끼게 한다. 또한 텍스트의 선택에 있어서도 그 당시 널리 알려지진 않았지만 독창성이 있던 뫼베르트, 슈라프, 릴케 같은 시인에서부터 지금은 거의 잊혀진 호엔베르크 같은 시인까지 선택의 폭이 넓은 것을 보아 그의 작곡에서 보여지는 것처럼 편견없는 수용성이 드러난다.

『초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder』의 특징과 반주시 유념할 것을 요약하면 다음과 같다.

제 1곡 <밤 Nacht>은 인상주의풍의 온음음계에 의한 음악어법을 도입한 곡으로 반주부의 리듬의 변화와 화성의 변화에 따른 밤의 분위기 연출에 유의하면서 잦은 다이내믹의 변화와 속도의 변화에 민감하게 반응하여 연주한다.

제 2곡 <갈대의 노래 Schilflied>는 갈대의 흔들림을 표현하는 리듬에 주의하여 연주하며, 스타카토, 테누토, 레가토가 혼합되어 시를 표현하고 있으므로 정확하게 연주되도록 유념한다.

제 3 곡 <나이팅게일 Die Nachtigall>은 슈만과 브람스의 고도의 낭만주의로 회귀하는 경향을 보이는 곡으로 말러의 영향도 나타나 간결한 형식을 빌려온다. 후주에서 보여지는 근접모방형식을 의식하여 나타내도록 하며 각 성부의 이어짐이 충분히 느껴지도록 시작점을 분명히 표현한다.

제 4곡 <꿈의 대관 Traumgekrönt>은 바그너적인 반음계법을 사용하였고, 대위법적으로 성악부와 반주부의 오른손 파트와 왼손파트를 나누어 주제를 모방하고 변형하여 작곡하였다. 각 성부의 움직임에 예민하게 분석하여 주제가 분명하게 드러나게 하며 한다.

제 5 곡 <방 안에서 Im Zimmer >는 말러의 영향으로 반주부의 변화가 적고 단순하며 성악선을 역시 조용하고 단순한 것이 특징적이다. B섹션에서 변화되는 반주부의 스타카토 모션과 템포의 변화를 잘 표현하여 시어를 형상화하여 준다. 휴식을 취하는 듯한 곡이므로 표현이 너무 두드러지지 않도록 한다.

제 6곡 <사랑의 송가 Liebesode>는 후기 낭만의 정취를 강하게 느끼게 하는 곡으로 성악부와 반주부가 완전히 독립된 낭송조의 노래이다. 반주부가 똑같은 형태로 반복되므로 지루해지지 않도록 시어에 따라 다이내믹을 조절하며 낭송조의 성악부의 프레이즈를 잘 이해하여 발란스를 유지한다.

제 7곡 <여름날 Sommertage>은 7개의 곡 중 가장 빠른 곡으로 스

트라우스의 영향을 받은 것으로 보이며 후기 낭만파의 흐름에 따른 울림으로 가득 차 있다. 오케스트라의 풍부함을 연상하며 연주하고 대위법적 언어의 이해를 통해 주제가 부각되도록 한다. 후주부분의 다이내믹 변화를 철저히 지켜내도록 한다.

이상과 같이 『초기 7개의 가곡 Sieben frühe Lieder』을 작곡가의 의도대로 이해하고 연주하는데 중점을 두어 살펴보았다. 각 곡은 각자의 개성을 뚜렷이 하고 스타일면에서도 다양하므로 연주자는 충분히 각각의 곡을 연구함으로써 연주의 효과를 높이고, 작곡가의 의도대로 청중과 교감할 수 있도록 노력해야 할 것이다. 특히 반주자는 이 곡에서 보여지는 다양한 분위기와 시의 내용, 각 성부간의 연관, 성악과 반주의 연관관계를 분석, 연구하여 총체적인 곡의 본질을 숙지해야 할 것이다. 충분한 텍스트의 이해는 연주자에게 있어서 예술가곡이 시와 음악의 결합체로 나타나는 한 영원히 지속되어야 할 숙제이며, 음악기법적인 분석과 이론적 접근의 시도는 진지하고 학구적인 자세로 음악에 다가가 충분한 청중과의 공감대를 형성해야 할 연주자의 의무이다. 현대음악을 연주하는데 있어서 또한 현대음악을 이해하는데 있어서 분석과 연구의 과정은 필수적이며 분명히 동반되어야 할 과제임을 다시 한번 강조하며 이 글을 맺는 바이다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적 및 번역서

- 20세기 작곡가 연구회 『20세기 작곡가 연구II』 서울 : 음악세계, 2001
- 이종구 『20세기 시대정신과 현대 음악』 서울 : 한양대학교 출판부, 1999
- 김정길 『20세기의 새로운 음악』 서울 : 서울대학교 출판부, 1997
- Grout, Donald J 『A History of Western Music』 서우석, 문호근 공역, 서울 : 수문당, 1986
- Leibowitz, Rene 『쾨베르크와 그의 악파』 최동선 역, 서울 : 세광출판사, 1990
- Griffiths, Paul 『현대 음악사』 신금선 역, 서울 : 이화여자대학교 출판부, 1994
- Salzman, Eric 『20세기 현대 음악』 서울: 수문당 , 1986

2. 해외 서적

- Adorno, W. Theodor 『Alban Berg : Master of the Smallestlink』 New York : Cambridge University Press, 1991
- Carner, Mosco 『Alban Berg : The man and the Work』 New York : Holmes & Meister Publishers, 1983
- Jarman, Douglas 『The Berg Companion 』 Basingstoke : Macmillan Press, 1989
- Brand, Juliane & Hailey, Christopher & Harris Donald 『The Berg -Schoenberg Correspondence』 New york London:

W.W.Norton & Company , 1987

Redlich, H. F 『Alban Berg : The Man and His Music 』 New york
:Abelard-Schmann, 1957

Gable, David, Morgan, Robert P. 『Alban Berg: A historcal and
Analytical Perspectives』 Oxford University Press.
1991

Stevens, Denis 『A History of Song』 , New York: W.W.Norton and
Company, 1960

3. 사전

Sadie, Stanley 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians,
Vol.2』 3rd ed. London : Macmillan Publish Ltd.,
2001

세광음악출판사 사전편찬위원회 『음악대사전』 서울 : 세광출판사, 1987

4. 참고 논문

김혜영, 『Alban Berg의 초기가곡에 대한 연구』 서울대학교 ,1996

홍보연, 『Alban Berg의 Sieben Frühe Lieder 에 대한 연구』 경희대학교,
2004

박현주, 『Alban Berg의 <7개의 초기가곡(Sieben Frühe Lieder)>반주 연
구』 성신여자대학교, 2003

이정은, 『 Rihard Strauss 의 Vier Letzte Lieder 에 나타난 음악어법연
구』 연세대학교, 2002

이신애, 『 R. 슈트라우스(R.Strauss) 의 가곡 반주에 관한 연구 -소녀의
꽃 (Mädchenblumen)Op.22 의 반주부를 중심으로』
성신여자대학교, 2003

5. 악보

김혜경 편역, 『현대 독일 가곡집』 서울 : 음악춘추사, 1996

ABSTRACT

A Study on the Musical Accompaniment Based on the Analysis of Alban Berg's 『Sieben Frühe Lieder』

By Lee Eun Mi

Dept. of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

This is the Study on the Musical Accompaniment Based on the Analysis of Alban Berg's 『Sieben Frühe Lieder』. Alban Berg is one of the best romantic composers and his composition style is based on tradition and in the Second Viennese School, who firstly showed his artistic interest in literature and a big role in the 20th century music

In order that Alban Berg's 『Sieben frühe Lieder』 can be performed by his intention from the standpoint of accompanist and coach, this study aims to identify the characteristics of his own musical language and also determine the results of originally combining various musical styles expressed intensively by him within a small framework called *Lied* with his contemporary expressionistic lyrics.

For this sake, first of all, this study gave an overview about historical background of Alban Berg's contemporary music, his lifetime and works and the like in general. Then, it also gave an overview about

each work of 『Sieben frühe Lieder』 and analyzed each work, if necessary, and thereby investigated accompaniment techniques suitable for his style. In particular, this study focused on the possible relationships between lyric and musical languages. In this study, the analysis addressed original lyrics and literal translation, lyric composition and unique meter, and overall melodic structure respectively. For further analysis, this study examined harmony, unique scale formation, rhythmic transition, dynamic transition, balance between accompaniment and vocal part, tone control in accompaniment based on lyrics and so forth. This piece was arranged for orchestral accompaniment in 1928, but the scope of this study was limited to the pieces arranged for piano accompaniment. The piano score used for this study was 『Sieben frühe Lieder』 selected out of 『Neue Kunstlieder (Eumag Chunchu Publishing Co.) 』