



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

논문개요

본 논문은 바로크 음악 양식이 나타나는 프란츠 페터 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 가곡에 관한 연구이다. 고전주의와 낭만주의를 연결한 작곡가라고 할 수 있는 슈베르트는 특히 가곡이라는 장르의 가능성을 철저히 탐구하고 가곡을 중요한 음악 장르로 격상시켰다. 그는 가곡에서 가사의 내용을 화성과 반주를 통해 부각시킬 뿐만 아니라 전주를 통해 곡의 분위기를 강화시키고 장·단조의 화음과 반음계, 조성변화를 적절히 조화시킴으로써 효과적으로 표현했다고 할 수 있는데 이러한 방법은 조성이 확립되고 가사를 효과적으로 전달하는데 초점을 두었던 바로크 시대의 음악 양식에 그 바탕이 있다고 할 수 있다.

본 논문에서는 연가곡 『아름다운 물방앗간의 아가씨』(Die Schöne Müllerin), 『겨울나그네』(Winterreise)를 포함한 약 90여곡의 슈베르트 가곡에서 바로크적 음악 양식을 찾아보았다.

서론에서, 연구하게 된 동기와 연구할 내용을 개괄적으로 설명하고 본론에서는 바로크 시대의 사회 상황과 음악, 이념, 성악 음악 양식, 슈베르트 가곡의 특징에 대해 알아본다. 그 다음, 알아본 내용을 토대로 슈베르트 가곡에서 바로크 음악 양식의 효과를 찾아본다. 그리하여 바로크 음악 양식이 바로크와 고전 시대를 지나 낭만주의 음악에도 나타남을 알아보려고 한다.

감정 표현, 가사 표현을 중시했던 바로크의 음악 양식과 그 효과를 시와 음악을 일치시키려 했던 슈베르트의 가곡에서 찾아보는 것이 본 논문의 핵심이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 바로크의 시대적 상황과 바로크 음악.....	3
1) 바로크 성악 음악 양식.....	9
(1) 모노디.....	11
(2) 레치타티보.....	13
2. 감정이론.....	16
1) 바로크 음악에 쓰인 특징적 요소.....	18
3. 슈베르트의 가곡.....	20
4. 슈베르트 가곡에 연결되는 바로크 음악 양식.....	24
III. 결론.....	62

참고문헌

ABSTRACT

I. 서론

오페라의 탄생으로 시작해서 바하의 죽음으로 맺어진다고 설명할 수 있는 바로크 시대는 갈릴레오나 뉴턴과 같은 과학자들에 의한 과학의 발전과 발전이 이루어진 시기이며 동시에 구교와 신교 간의 종교적 갈등의 시기, 절대 군주가 지배하는 시대였다. 우리에게 친숙한 많은 음악 용어와 장르들이 17세기 바로크 시대에 생겼고 조성이 확립되어 기본적인 유럽 음악 언어가 되어 그 후 2세기가 넘는 기간 동안 지속되었다.¹⁾ 바로크 시대에는 음악이 듣는 사람의 마음을 움직이는 힘을 가진다고 믿었기 때문에 다양한 감정의 상태, 시적인 이미지, 단어의 리듬을 음악적으로 표현하려고 노력하면서 이론가나 작곡가들은 인간의 감정을 모방하여 음악에 표현하려는 시도, 즉 감정이론(Affektenlehre)이라고 불리는 객관화된 감정을 만들었다. 17세기 동안 이탈리아의 작곡가들은 간단한 화성 반주가 있는 독창 노래인 모노디(Monody)에 대한 실험을 하였고 결과적으로 극음악이 탄생하며 표현양식(stile rappresentativo)을 추구하게 되었다.²⁾

바로크 시대에 더욱 발전하거나 등장한, 가사의 명료성과 표현성을 강조하는 바로크적 음악 양식의 효과를, 시와 음악을 일치시키려 했던 슈베르트의 가곡에서도 찾을 수 있다.

프란츠 슈베르트는 단순히 ‘예술가곡의 대가’로만 한정시킬 수 없는 음악가이지만 가곡이라는 장르의 완성은 슈베르트의 가장 중요한 업적으로 간주될 수 있다.³⁾ 슈베르트는 종전의 음악과는 달리 단순히 가사에 반주를 제공하는 대신에 음악적 분위기와 시어의 감정표현을 노려 성악양식의 흐름을 바

1) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, **그라우트의 서양음악사 제 7판 (상)**, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 서울: E&B Plus.2 007. p. 315

2) David Pountney, **서양음악사**, 이복남 역, 서울: 예당출판사. 2006. p. 74

3) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef, Josef Ratte, Manfred Ernst, **음악의 역사**, 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006. p. 226

꾸어 놓았다. 긴장을 강화시키기 위해 멜로디나 화음의 음역이나 진행방향을 높이거나, 긴장을 낮추기 위해 음역이나 멜로디나 화음의 음역이나 진행방향을 낮추는 등 가곡에 극적인 움직임은 자주 사용했다. 짧은 생애동안 600여 곡이 넘는 많은 가곡을 작곡할 수 있었던 것은 그의 풍부한 선율과 대담한 화성의 사용에 있다고 할 수 있다.⁴⁾

본 논문은 감정이론을 바탕으로 하여 가사와 감정 표현을 중시했던 바로크 음악 양식의 효과가, 시와 음악을 일치시키려 했던 슈베르트의 가곡에 어떻게 나타나는지 알아보는 데에 그 목적이 있다.

슈베르트의 가곡에 바로크적 음악 양식의 효과가 어떻게 나타나는지 알기 위해 먼저 바로크 시대의 사회 상황과 음악, 바로크 시대의 이념 등에 대해 알아보고 바로크 성악 양식에 대해 알아본다. 그 다음 본 논문에서 다루고자 하는 슈베르트의 가곡의 일반적 특징에 대해 알아보고, 앞서 알아본 내용들을 토대로 슈베르트 가곡에서 바로크적 음악 양식의 효과를 찾아본다.

본 연구가 슈베르트의 가곡을 이해하고 해석하는데 도움이 되었으면 한다.

4) 문경수, **성악문헌 독일가곡 편**, 울산: 솔렘기획. 1998. p.37

II. 본 론

슈베르트 가곡에 연결되는 바로크 음악 양식을 찾아보기 위해 먼저 바로크 시대 상황과 바로크 성악 음악에 대해 알아보겠다.

1. 바로크의 시대적 상황과 바로크 음악

바로크 시대는 유럽 역사에서 소란스럽던 1600년부터 바하가 타계한 1750년까지, 한 세기반에 걸친 기간이다. 바로크라는 말이 예술에 처음 적용되었을 때는 르네상스(Renaissance) 후에 온 시대의 양식을 예술적 퇴폐로 보는 부정적 시각에서였다. 고전적 성격의 르네상스로부터 바로크로의 변천은 미켈란젤로(Buonarroti Michelangelo, 1475-1564)에 의해 예시되었다. 그의 작품에 나타나는 몹시 거친 인물들과, 버둥거리며 비틀린 그들의 동체(胴體)는 극적인 것을 사랑한 바로크의 취향을 반영하고 있다.⁵⁾

르네상스와 바로크를 잇는 작곡가로는 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)를 들 수 있다. 그는 1600년경의 음악사에 중요한 몫을 담당했다. 그 시대의 대위법적 폴리포니로 작곡을 시작했는데 이 양식을 ‘제1작법’이라 칭했고 계속저음을 갖춘 독창곡 또는 다성부의 콘체르토 양식을 ‘제2작법’이라고 불렀다. ‘제2작법’의 강한 감정 표현추구와 묘사음악적 성격은 그 시기의 작곡가에게 불협화음과 리듬면에서 보다 큰 자유를 허용했다.⁶⁾

17세기에 들어와 각 나라의 왕권이 강해짐에 따라 중앙 집권적인 나라가 형성되면서 바로크 음악은 궁전과 교회의 후원 아래 발전하였다.

바로크 시대에는 기악 음악과 성악 음악이 구분되어 모두 발달하였는데 나

5) J. Machlis, **음악의 즐거움(중)**, 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부. 1982. p. 518

6) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 337

라별로 보면 바로크 초기 오페라와 기악 합주 음악은 이탈리아를 중심으로 발전하였고 독일에서는 신고 음악이 발달하였다.

바로크 시기에는 모든 분야에서 학문적인 연구가 가장 흥미있게 이루어졌다. 귀납적 논리의 적용을 통한 발견은 과학 분야에서 눈부시게 이루어졌다. 이같은 과학적 연구가 성공을 거듭에 따라 음악가들은 그들의 작품에 과학적 방식을 도입하기 시작하였고 그에 따라 음악 예술의 재료와 기법이 체계적으로 발달하게 되었다.⁷⁾

바로크 시대에 나타난 새로운 양식은 르네상스 양식을 완전히 대체한 것이 아니라 얼마동안은 르네상스 양식과 공존하였다. 이 양식을 ‘구양식’(stile antico)과 ‘신양식’(stile moderno) 또는 ‘장엄양식’(stilus gravis)과 ‘화려양식’(stilus luxurians)등으로 구분하였는데⁸⁾ 몬테베르디는 1605년에 이 두 양식을 ‘제1작법’(prima prattica)와 ‘제2작법’(seconda prattica)로 구분하였다. 제1작법에서는 음악이 가사를 지배하고 제2작법에서는 가사가 음악을 지배한다는 것이었다. 이에 따라 낡은 규칙들은 새로운 양식 안에서 수정되어야 했고, 특히 가사의 감정 표현에 음악이 적합하기 위해 불협화음이 더욱 자유롭게 사용되었다.⁹⁾

르네상스 양식인 제1작법은 각 성부가 동등한 중요성을 갖지만, 제2작법 양식인 바로크 초기 성악작품은 하나의 선율에 간단한 화성반주가 붙는 모노디양식으로 되어 있다. 모노디양식은 가사의 자연스런 리듬을 따르는 음악적 낭송을 요구하였고 선율은 단순하지만 감정적인 표현이 필요할 때는 가수가 음악적인 장식을 화려하게 할 수 있었다. 가사가 잘 들리도록 하기 위해 내성부를 단순하게 화성으로 채우는 양식의 추구에서 베이스가 내성부의 화성적 전개 양상을 함축하는 성부가 되면서 계속저음(Basso continuo)

7) M. Wold, E. Cykler, *An outline History of Music*, 허방자 역, 서울: 삼호출판사. 1990. p. 117

8) 김혜정, *서양음악의 흐름*, 서울: 도서출판 도솔. 2003. p. 126

9) Donald . Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사. 1996. p. 348

이라는 바로크의 특징적 연주관습이 개발되었다.¹⁰⁾

르네상스 음악에서는 인간의 맥박과 비교될 수 있는 일정한 박인 ‘탁투스’(tactus)라는 리듬의 기본을 따른 반면 바로크 음악에서는 리듬의 유동성이 요구되었다.

르네상스 후기에 와서 조성에 대한 개념이 나타나기 시작하였고 바로크 시대에는 장·단조 체계가 확립되어 르네상스의 선법적 화성보다 더욱 강한 내적 역동성을 음악에 부여하였다. 장·단조 화성의 사용은 한 곡의 조성을 바꾸는 ‘전조’(modulation)를 통해 풍부해졌는데 전조가 화성적 다양성을 위한 자원을 제공하였기 때문에 바로크 시대의 기본적인 작곡기법으로 나타나기 시작하였다.

바로크 시대에 체계가 잡힌 조, 조성, 전조에 대한 이해를 돕고자 설명을 덧붙인다.

‘조’(調, Key, Tonart)는 조성음악에서의 으뜸음적 음조 집단을 중심으로 한 멜로디, 화음, 마침꼴과 같은 음악적 현상에 대한 추상적 배치를 말한다.¹¹⁾ 이는 여러 음이 하나의 음을 중심으로 배열된 것을 뜻하며 불안정에서 안정으로의 화성진행을 통해 화성의 진행이 으뜸음 쪽으로 향하는 것을 말한다.¹²⁾ 또한 조는 어떤 한 음을 중심으로 하여 3, 4번째 음과 7, 8번째 음 사이가 반음이 되거나, 2, 3번째 음과 5, 6번째 음 사이가 반음이 되는 장음계, 단음계 등의 7음 음계를 뜻한다.¹³⁾ 예를 들면, G장조는 그 조의 으뜸음인 G음에서 시작하는 장음계의 음들로 구성된 화음들 사이의 고정된 관계들의 체계를 말하는 것이다.

10) 허영한 외 6인, **새 들으며 배우는 서양음악사 1**, 서울: 심설당, 2009. p. 185

11) Brian Hyer, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 13), S. Sadie Ed, London: Macmillan Publishers Ltd. 2001. p. 509

12) Leonard G. Ratner. *The Musical Experience*, 노영해 역. 서울: 세광음악출판사. 1989. pp. 68-69

13) 김 연. **음악이론의 역사**, 서울: 심설당. 2008. p. 272

중세의 교회선법에서 생겨난 조는 서서히 변천하면서 17세기 이후 장조와 단조의 체계가 교회선법보다 우세해지면서 12개의 장조와 12개의 단조로 확립된다.¹⁴⁾

‘조성’(Tonality, Tonalität)의 의미는 다음과 같이 정리할 수 있다.

① ‘조성’은 때때로 조(key)와 같은 의미로 쓰인다. 예컨대 마단조(E minor)와 내림마장조(Eb major)는 2개의 각기 다른 ‘조성’이라고 말해진다. 그러나 실제로 조성은 ‘조(주음의선택)’와 ‘선법(3도의 장단)’이라는 다른 요소로 이루어진다. 가령 G장조라는 조성의 경우, 조가 G이고 선법은 ‘장조’가 되는 것이다.¹⁵⁾

② 으뜸음에 의하여 질서와 통일을 갖게 된 여러 음의 체계적 현상을 말한다. 바꿔 말하면, 단 한 개의 음이 다른 모든 음을 지배할 때 그런 악곡을 조성이 있는 음악이라고 하는 것이다.¹⁶⁾ 절대 권력을 가진 왕을 중심으로 엄격한 신분과 지위의 위계질서를 이루는 절대 군주제와 같이 으뜸음을 중심으로한 음들의 위계 구조로 되어 있다고 볼 수 있다.

대부분의 서양음악은 16세기 말까지 ‘교회선법’에 그 바탕을 두었는데 시대말에 가까울수록 선법의 구성음들을 반음계적으로 변화시키고자 하는 움직임(Musica ficta)이 많아지기 시작했다. 이러한 경향은 선법의 윤곽을 모호하게 하며 결과적으로 17세기 초반에 장조와 단조로 정리되어 남게 되었고 이것이 조성의 근간이 되었다. 조성이 가장 강하게 확보되는 것은 기능 화음에 의한 것으로서, 화성과 선율이 일체가 되어 조성을 이루는데 화성감은 17세기 초엽의 모노디의 탄생과 통주저음의 사용에 의하여 확립된다.

화음상호간의 기능관계를 발견하고, 최초로 이에 관한 이론을 세운 사람은

14) Joseph Machlis, *음악의 즐거움(중)*, 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1982. p. 327

15) J. C. *Larousse de la musique*, 서우석, 김원구 편역. 서울: 탐구당. 1998. p. 1322

16) Paul O. Harder. *Harmonic Materials in Tonal Music.*, 공석준 역. 서울: 수문당. 1996. p. 3

「화성학」(Traité de l'harmonie 1772)을 집필한 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)였다. 조성의 영향은 바하와 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)을 정점으로 하는 후기 바로크에서 고전파와 낭만파로 이어진다.

조성의 확립, 3화음간의 관계, 전조의 가능성은 조성음악의 특징이라고 할 수 있다.¹⁷⁾

‘전조’란 조성음악에서 확고하게 수립되어 있는 조의 변화를 뜻한다. 조성의 중심을 바꾸는 과정을 말한다. 악곡에 변화를 주기 위한 방법은 화성의 변화, 선율에의 변화, 리듬에의 변화...등등 무수히 많으나 이와 같은 재료에 변화를 주는 것과 달리 악곡을 구성하는 조성을 바꾸는 것도 최선의 방법 중 하나이다. 곡의 진행 도중에 조성이 바뀌면 같은 선율이라도 전혀 새로운 느낌을 줄 수 있기 때문이다.¹⁸⁾

‘전조’라는 용어는 18세기에 처음으로 조 변화에 대해 사용되었다.¹⁹⁾

전조의 어원은 선법과 관련 있는 *modus*에서 나온 것이 아니라 ‘적응한다’는 의미인 *modulari* 에서 나왔으며, 조성음악에 적용되는 것이 원칙이다. 지속적으로 방향감을 추구하는 조성음악에서 전조의 역할은 소재들이 확장될 수 있도록 해주는 것이다.²⁰⁾

전조가 사용되면서 평균율이 소개되었다. 16세기 이전까지 이론과 음악의 실제에서 가장 보편적으로 사용되었던 조율 방식은 피타고라스(Pythagoras)에 의해 발견된 5도 조율법이었는데 단선율 성악음악이 주류를 이루었던 당시에는 조율 문제가 심각하게 부각되지 않았으나 다성 음악

17) David Tunley, *A Practical course in tonal harmony*, 윤성현 역. 서울: 수문당. 1996. p. 3

18) 백병동, *화성학*, 서울: 수문당. 2003. p. 177

19) J. Saslaw, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 16), S. Sadie Ed, London: Macmillan Publishers Ltd. 2001. p. 876

20) David Tunley, *A Practical course in tonal harmony*, 윤성현 역. 서울: 수문당. 1996. p. 66

이 발달하고 악기의 사용 빈도가 늘어나면서, 모든 반음음정 크기가 똑같지 않은 이 조율법은 조가 변화될 때 문제를 일으켰다. 특히 미리 정해진 크기의 음들로 구조된 건반악기의 경우 문제가 심각했다. 따라서 모든 악기들이 유연하게 여러 조의 연주가 가능하도록 피타고라스 조율 외의 다른 조율 방법을 사용할 필요성이 대두되었다.²¹⁾ 이러한 변화에 부합하여 16세기에는 순정한 완전5도 뿐 아니라 순정한 장3도를 사용하는 순정율(just intonation)이 널리 사용되기 시작하였고 이 방법은 당대의 호모포니(Homophony) 짜임새의 음악에 적합했기 때문에 16세기 이후에도 중요한 역할을 하였다.

그러나 이 조율법 역시 온음의 크기가 똑같지 않았기 때문에 한 옥타브를 똑같은 크기의 12개 반음으로 나누는 조율체계인 평균율을 사용하게 되었고 이로 인해 ‘장·단 조성체계’가 확립되며 무제한의 전조와 다양한 3화음들의 사용이 가능하게 되었다.²²⁾ 바하는 그것을 증명하기 위해 12개의 장조와 12개의 단조로 된 전주곡과 푸가로 이루어진 두 권의 『‘잘 조율된’ 클라비어곡집』(Das Wohltemperierte Klavier)을 작곡하였다.

바로크 음악에 있어서 중요한 요소 중 하나는 ‘대비’라는 개념으로 감정적 표현을 위한 여러 가지 다른 소리의 대비에 작곡가들은 각자의 개성과 열정을 가지고 접근하였다. 그 결과 연주그룹들이 서로 교대하여 노래하거나 연주하는 콘체르타토(Concertato)양식이 확립되었다.

슈베르트 가곡에 연결되는 바로크 음악 양식의 효과를 찾기 위한 선행 작업으로 바로크 시대에 대해 전반적으로 살펴보았다. 이제 바로크 시대에 탄생하여 현존하는 성악 장르인 오페라, 오라토리오, 칸타타 등 성악 음악과

21) 허영한 외 6인, **새 들으며 배우는 서양음악사 1**, 서울: 심설당, 2009. p. 188

22) Diether de la Motte, **Harmonie Lehre**, 서정은 역, 서울: 음악춘추사, 2005. p. 50

이들 장르가 탄생하는데 영향을 미친 모노디와 레치타티보 양식에 대해 알아보겠다.

1) 바로크의 성악 음악 양식

바로크 시대에 새롭게 등장한 성악음악은 오페라, 칸타타, 오라토리오이다. 이 모든 장르는 1600년에서 1640년 사이에 나타난 모노디의 영향을 받았다.

오페라는 이탈리아어로 ‘작품’(opus, 복수형은 opera)이라는 뜻이며 즉흥과 대비되는 단어이다. 역사적으로 보면 오페라는 고대 그리스의 연극, 중세의 전례극, 도덕극, 트루베르의 음악이 있는 연극, 막간극, 극적인 마드리갈, 연작 마드리갈, 전원극 등에서 선조적 형태가 있어 왔다. 그러나 공식적 이름을 가진 첫 오페라는 카메라타 그룹의 야코포 페리가 만든 <다프네>(Dafne)였다. 이어서 페리와 카치니의 <에우리디체>(Euridice)가 나왔다. 이러한 오페라는 주로 레치타티보 형식의 모노디에 연속에 불과한 단순한 형태였으며 몬테베르디는 1607년 오페라 <오르페오>(Orfeo)에서 서곡, 레치타티보, 아리아, 중창, 합창, 무용, 기악 합주를 포함한 대규모의 근대적 오페라를 만들었다.²³⁾

로마에서는 강력한 후원체계가 없었지만 1620년경에 오페라가 뿌리를 내리기 시작하였고 로마 오페라에서 ‘레치타티보’와 ‘아리아’ 사이에 확실한 음악적 구분이 생기게 되었다. 1630년대의 오페라 중심지는 베네치아였으며 1637년에 베네치아에서 최초의 대중 오페라 극장이 개관하였고 유망 오페라단들은 이탈리아 뿐 아니라 다른 나라에 가서도 순회 연주를 하였다. 이로 인해 이탈리아 오페라는 프랑스, 영국, 독일 등으로 확산되어 직·간접적

23) 홍세원, *서양음악사*, 서울: 연세대학교 출판부, 2001. p. 240

으로 영향을 미쳤다. 17세기 말 나폴리 오페라에서 두 가지 종류의 레치타티보(세코 레치타티보, 아콤폰냐토 레치타티보)가 등장하는데 이것이 이후의 이탈리아 오페라의 표준적 요소가 되었다.²⁴⁾

이탈리아 태생의 뤼리(Jean Baptiste Lully, 1632-1687)는 프랑스의 전통적인 궁정발레와 오페라를 접목시킨 프랑스 발레오페라를 발전 시켰고, 영국에서는 마스크(Masque)와 같은 극음악 형태가 오페라를 대신했지만 국민적 오페라 악파는 형성되지 못했다.

독일에서는 함부르크를 중심으로 이탈리아적 요소와 독일적 요소가 융합된 독일 오페라들이 창작되었으나 그들 고유의 오페라는 이 시대에 개발되지 못하고 징슈piel(Singspiel)이 독일 고유의 오페라를 대신하였다.²⁵⁾

바로크 성악음악의 또 다른 중요한 장르는 오라토리오(Oratorio)이다. 초기 오라토리오는 오페라와 구분되기 어려운 형태로 태어났다. 오라토리오의 시작은 네리(Neri)의 종교적 집회에서였고 음악적 구성이 오페라와 비슷하지만 무대장치, 의상, 연기 등이 없이 연주되는 점이 오페라와 달랐다. 수난곡(passion)은 전례에 사용되는 오라토리오 형식의 성악음악이다. 쉴츠(Schütz)부터 바하의 수난곡에 이르기까지 수난곡은 바로크 시대의 가장 뛰어난 루터파 신교 음악의 하나였다.

이탈리아 말로 ‘노래하다’라는 의미의 *catare*에서 유래한 칸타타는 바로크 초기에는 변주된 유절 형식의 모노디 아리아를 지칭하였으나 17세기 중엽에 이르러 다악장 형태의 성악곡이 되었고²⁶⁾, 오페라, 오라토리오와 함께 바로크의 3대 성악 장르를 형성하게 되었다. 시작 초기에는 이렇다 할 발전을 하지 못하다가 바로크 후반부에 이르러 독일에 와서 바하에 의해 최고의

24) 허영한 외 6인. **새 들으며 배우는 서양음악사 1**. 서울: 심설당. 2009. p. 209

25) 홍세원, **서양음악사**, 서울: 연세대학교 출판부. 2001. p. 240

26) 허영한 외 6인. **새 들으며 배우는 서양음악사 1**. 서울: 심설당. 2009. p. 215

합창 음악으로 자리잡는다.

바로크 시대에 출현하여 이들 성악 장르 탄생에 영향을 미친 모노디 양식에 대해 알아보겠다.

(1) 모노디 양식

몬테베르디가 정의한 제2작법에 의해 바로크 시대의 성악음악의 창작이 시작된다.

1600년경에서 1640년경까지 이탈리아에서는 모노디(Monody)라고 불리는 단선율 멜로디에 간단한 화성 반주가 붙는 독창곡이 유행하였다. 모노디의 어원은 *monodia*로 이것은 ‘하나’를 의미하는 *monos*와 ‘노래하다’의 의미인 *aidein*의 합성어이다. 따라서 모노디는 ‘하나의 선율을 노래하는 것’, 즉 단성가(單聲歌)라고 할 수 있을 것이다.²⁷⁾

모노디는 1597년 이탈리아 피렌체의 바르디(Giovanni Bardi) 백작의 궁정의 문인과 예술가들의 모임인 카메라타(Camerata)에서 탄생하였다. 모임 구성원은 유명한 천문학자 갈릴레이의 아버지인 빈첸초 갈릴레이(Vincenzo Galilei)와 야코포 페리(Jacopo Peri), 줄리오 카치니(Giulio Caccini) 등 작곡가들과 귀족 계급의 인문학자들이었다. 그들은 시와 음악이 완전한 합일을 이루었다고 알려져 있는 고대 그리스 비극을 재현하기 위해 정기적으로 열띤 토론을 벌였다. 아테네의 비극 음악에 관해서는 아무 것도 알 수 없었으므로 그들은 당시 현존하던 그리스어 저작의 철저한 연구를 통해, 이미 소멸된 것을 부활시키는 대신 음악은 가사의 감동적인 힘을 증가시켜야 한다는 새로운 개념을 확립했다.²⁸⁾ 그들은 여러 성부가 서로 다른 선율과

27) 홍세원, *서양음악사*, 서울: 연세대학교 출판부, 2001. p. 242

28) Joseph Machlis, *음악의 즐거움(중)*, 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1982. pp. 523-524

가사를 다른 리듬과 음역으로 동시에 부르는 후기 르네상스의 다성 음악 양식으로는 결코 가사가 담고 있는 감정과 메시지를 전달해 낼 수 없다고 생각했기 때문에 적절한 리듬과 음역으로 된 하나의 선율만이 주어진 시구를 잘 표현해 낼 수 있다고 주장하였다.²⁹⁾

극음악에 필요한 것은 사고나 감정을 분명하게 표현하는 것이었기 때문에 가장 효과적인 방법인 ‘공연양식’(stile rappresentativo)을 추구하게 되었다. 그 결과 가사의 의미와 억양을 가장 잘 전달하기 원하는 그들의 목적에 맞게 유연한 리듬과 불규칙한 악구를 가진 낭송조 선율의 모노디를 선보였고 이 양식은 후에 ‘레치타티보’(recitativo)로 불리게 되었다.³⁰⁾

모노디 양식에 의한 새로운 곡들은 카치니가 출판한 『새 음악』(Le Nuove musiche 1601)에 처음으로 나타난다.

모노디 양식의 특징은 다음과 같다.³¹⁾

- ① 노래 성부는 언어의 리듬을 따른다.
- ② 선율의 흐름은 가사의 단락에 따른다.
- ③ 의미 깊은 내용의 말들은 강박에 배치한다.
- ④ 조성은 가사 내용에 따라 정해진다. - 고통과 슬픔은 단조, 기쁨은 장조 등

모노디의 개발은 극과 음악이 만날 수 있는 필수 조건을 만족 시키게 되었고 최초의 오페라인 <다프네>(Dafne)를 탄생시켰다. 모노디는 현대 가곡의 기원을 마련해 주었고 새로운 기법인 레치타티보를 출현시킴으로써 오페라의 문을 열게 하였다.³²⁾

29) D. J. Grout & C. V. Palisca, *A History of Western Music*, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사. 1996. p. 357

30) 허영한 외 6인, *새 들으며 배우는 서양음악사 1*. 서울: 심설당. 2009. p. 200

31) Ulrich Michels, *음악은이 2*, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 307

32) 홍세원, *서양음악사*, 서울: 연세대학교 출판부. 2001. p. 234

(2) 레치타티보(Recitativo)

모노디 및 카치니가 주장한 표현력이 풍부한 새로운 노래 양식과 아울러 레치타티보라 불리는 낭송적 연출의 한 유형이 나타났다. 즉 레치타티보는 보통 이야기하는 식 또는 연설이나 낭창을 모방하거나 강조하도록 만들어진 노래로 언어에 가까운 낭송적 노래라 할 수 있다. 이 용어는 ‘낭창하다’, ‘연극의 대사를 말하다’라는 ‘*recitare*’에서 비롯된 것이다.³³⁾ 말의 억양을 높여 음정을 느끼게 하는 것은 이미 아주 오래된 고등 문화에서 의식(儀式)때의 엄숙한 낭송으로 보여준다. 그레고리오 성가의 시편(詩篇)의 낭창은 옛날부터 있어 온 레치타티보의 한 예로 오늘날까지 큰 역할을 하는데, 이는 고대나 히브리의 모델에서 온 것이다.

레치타티보의 연주는 가사의 자연스런 억양을 따르기 위해, 또한 의미 및 바람직한 표현에 의한 낭송의 속도를 결정하기 위해, 가수에게 기보된 리듬에서 벗어날 자유가 부여되는 관습에 지배받고 있었다. 몬테베르디는 이러한 노래 양식을 ‘표현양식’(stile rappresentativo)라고 명했다. 17세기 초기에는 레치타티보와 아리아가 항상 뚜렷이 구분되지는 않았다. 레치타티보에는 감정이 넘치는 가사가 보다 흔하게 사용되었고 유절 변주곡 형식의 반복되는 패턴이 사용될 수도 있었다. 17세기 중반 이후부터 오페라, 오라토리오, 칸타타 등에서 레치타티보와 아리아가 보다 뚜렷이 구분되어갔다.³⁴⁾

17세기 초기의 오페라 작곡가들은 오페라가 레치타티보와 합창으로 이루어진 고대의 모델에 따른 것이라고 주장했다. 레치타티보는 이론적으로 그리스 비극의 모노디, 즉 키타라(Kithara) 반주의 독창곡을 따르고자 했다.

그러나 고대 모노디의 실제 모습을 알 수 없었기 때문에 1600년경 이 새로운 모노디는 당시에 알맞은, 계속저음으로 반주되는 낭송노래가 된다.³⁵⁾

33) 사전편찬위원회 편, **음악용어사전**, 서울: 세광음악출판사, 1986. pp. 624-625

34) Mary Cyr, **바로크 음악 연주하기**, 양승열 역, 서울: 상지원, 2007, p. 113

35) Ulrich Michels, **음악은이 1**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사, 1995. p. 145

낭송적 성격으로 인해 레치타티보에서는 순수 음악적인 프레이즈와 리듬은 크게 중요시되지 않는다.³⁶⁾ 17세기 초의 레치타티보는 고대 그리스의 드라마를 재현하려고 한 것이 그 출발점이었다. 그 결과로 나타난 것이 계속저음에 맞춘 단선율 노래인 모노디이다. 계속저음 화음은 이 곡의 기본을 이루어 노래의 자유로운 전개를 돕는다. 계속저음은 오케스트라, 또 더 흔하게는 독주자들에 의해 연주되는데 이는 독주자가 더 쉽게 독창자를 따라 리듬을 처리할 수 있기 때문이다. 반주악기는 류트·첼발로·오르간이 쓰이고 비올라 다 감바·첼로·파곳과 같은 악기들은 베이스로 사용된다. 레치타티보 양식은 사건과 감정을 표현하기 위하여 불협화음이나 조성의 변화를 자유롭게 구사하는 ‘표현적 양식’(stile espressivo)과 ‘공연 양식’(stile rappresentativo)으로 발전한다.³⁷⁾

레치타티보를 시기별로 살펴보면 다음과 같다.

17세기의 레치타티보는 다음과 같이 나눌 수 있다.

- ① 단순 낭송 양식(stile narrativo) : 특별한 점 없이 낭송하는 양식으로, 단순하며 카치니의 <에우리디체>(Euridice)에서 보듯 주로 전령의 전달 등에만 사용된다. 선율이 언어의 리듬에 따라 만들어졌다. 마침부호·콤마·행의 끝·의미 단위가 음악적 단락을 이루게 한다. 화성은 한 단위에서 머물거나 더 길어지기도 하는데 화성은 새로운 생각이나 두드러지는 언어와 함께 변한다. 초기의 레치타티보에서는 언어적 표현을 음악적인 요소로 방해하는 일이 더 드물었다. 리듬은 가사의 낭송을 따른다.
- ② 레치타티보 양식(stile recitativo) : ‘단순 낭송 양식’보다 약간 더 음악

36) <http://www.umak.kr>

37) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 309

적인, 말하자면 덜 언어적인 낭송형식을 말한다.

③ 공연 양식(stile rappresentativo) : 주인공들의 감정과 정신적 상태를 효과적으로 전달하는, 무대 공연을 생각한 양식으로 이 양식은 표현력이 강한 독창 마드리갈의 방식을 따랐다. 극적인 몸짓·대화·무대 연기를 같이 생각한 것이다. 형식적으로 이 양식은 아리오조로 발전·심화되는 일이 많아서 초기의 오페라 형태와 가까워진다. 후에 감정표현이 더 강해질수록 레치타티보에서 아리아로 비중이 옮겨 갔으며 레치타티보는 줄거리를 전개시키는 일을 더 많이 하게 된다.³⁸⁾

18세기 이후의 레치타티보에는 두 개의 확실히 다른 레치타티보가 있었다.

① 세코 레치타티보(Recitativo secco) : 'secco'는 '메마른'이라는 의미로, 단지 계속 저음에 의해 반주되기 때문에 생긴 말이다. 기악성부들은 가사의 분위기나 표현을 두드러지게 하는데 예를 들어 바하의 「마태수난곡」(1729)에서는 음들을 길게 지속하는 현악기들을 통해 고난당하는 예수가 성격적으로 표현된다. 이 레치타티보는 곡의 흐름 도는 줄거리를 이야기하는 것으로 형식은 자유스럽다. 악보에 기보된 것보다 생동적인 낭송에 더 비중을 두기 때문에 리듬 역시 자유스럽다. 후에 세코 레치타티보는 부파 오페라에서 빠른 어투의 '빠른말 양식'(Parlando)으로 발전한다.³⁹⁾ 악보에는 모든 것을 기보하지 않는 경우가 많고 무대 위에서 기분에 따라 즉흥적으로 꾸며 나간다.

② 아콤파냐토 레치타티보(Accompagnato Recitativo) : 강한 독주적 기악 파트를 갖는 레치타티보로 바로크 시대의 오라토리오나 수난곡들에 자주 등장한다. '아리오조'(Arioso)라 불리우기도 하며 주로 서정적·관조적·마드

38) Ulrich Michels, **음악은이** 1, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1995. p. 145

39) <http://www.umak.kr>

리갈적 가사를 사용하고, 단일한 감정을 가졌으며, 곡 전체가 악보에 기보된 다. 세코 레치타티보와 아리아의 중간적 음악이다. 오페라에서 주로 아리아의 도입을 위한 극적 전주의 역할을 담당하며 부파 오페라에서는 극적이고 변화 많은 경우가 흔하다.⁴⁰⁾

슈베르트 가곡에 연결되는 바로크적 음악 양식을 알아보기 위해 바로크 시대 상황과 그 시대의 성악 음악에 대해 알아보았다. 이제 바로크 음악에 영향을 미쳤던 이념인 '감정이론'에 대해 알아보겠다.

2. 감정이론(Affektenlehre) : 바로크 음악의 이상

바로크 음악을 존재할 수 있게 만든 것은 열정 또는 그 당시 더 자주 불리웠던 감정(affection) 이었다. 감정 혹은 열정의 표현은 바로크 음악의 중요한 목표였다.⁴¹⁾ 16세기 시 평론가인 로렌초 자코미니(Lorenzo Giacomini)는 감정에 대해 “알게 된 한 대상에 의해서 마음이 끌리거나 불쾌감을 받는 심적 영향 또는 정신적인 동요”라고 정의했다.⁴²⁾

감정이론(Affektenlehre)은 음악과 정신 상태를 묶어서 생각하고 음악의 윤리적 가치를 주장한 고대 그리스의 이론에 의지하여 바로크 시대 유럽의 음악미학에서 지배적인 이론이었다. 17세기에는 인간의 다양한 감정이 인체 내의 체액의 상태에 의해 유발된다고 여겼고 형식적으로 정돈된 정적인 표현보다는 감정을 표출시키는 동적인 표현을 중요하게 여겼다.⁴³⁾ 그 감정 표현법은 '개인적 차원'의 것이 아니라 '양식화'된 것이었다. 개개인의 각각

40) 사전편찬위원회 편, *음악용어사전*, 서울: 세광음악출판사. 1986. p. 625

41) R. Weiss, *Music and Expression*, Dubuque: Wm. C. Brown Publishers. 1991. p. 233

42) Claude V. Palisca, *Baroque Music*, 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리. 2000. p. 14

43) 민은기, 신혜승, 전지호 공저, *서양음악의 이해*, 서울: 예술. 2000. p. 356

다른 감정은 객관적이며 보편적인 감정이론에 흡수되어 합리적으로 표현되었다. 데카르트는 그의 「영혼 감정론」(Traité des passions de l'âme 1649)에서 감정을 경탄(admiration), 사랑(amour), 증오(haine), 욕망(désir), 기쁨(joie), 슬픔(tristesse) 등 6가지로 구분하였고 인간감정의 무한한 뉘앙스와 변화는 이 6가지 기본 감정에서 나온다고 보았다.⁴⁴⁾ 바로크 음악에서는 인간의 감정을 어떻게 음악으로 표현하느냐가 중요했다. 감정을 일정한 음악의 양식, 형식, 음형, 박자, 조성 등으로 객관적인 음악적 표현을 지향하여 마치 음악이 언어처럼 이해될 수 있기를 바랐다.

감정이론은 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)과 같은 작곡가들에 의해 음악적 수사학으로 발전하게 되는데 음악 수사학에서는 선율, 화성, 리듬, 조성, 박자, 빠르기, 음역, 장식음 등 음악을 이루는 모든 구성 요소들이 표준화된 표현 방식을 취하면서 각각 특정한 정서를 상징하는 기호 역할을 한다.⁴⁵⁾ 르네상스 말기와 바로크 초기 음악에서 '가사 의미의 음악적 표현'(musica reservata)은 물론 각 감정을 표현하는 음형이론, 수사학, 상징법 등의 음악어법들을 작품에 적용하여 가사에 담겨진 감정내용을 충실히 표현하고자 하였다.⁴⁶⁾

바로크 시대에 스승(Meister)은 제자에게 '음악은 음으로 말하는 언어', 그 속에 대화가 있고 극적인 논쟁이 있다고 가르쳤고 자기의 예술의 모든 양상과 악기 연주기법, 창법 뿐 아니라 음악 표현법까지 가르쳤다.⁴⁷⁾

이제 그동안 언급했던 바로크 음악 양식과 감정이론을 토대로 정서의 표현, 극적인 요소를 중시했던 바로크 음악에 쓰인 특징적 요소 몇 가지에 대해 알아보려고 한다.

44) 홍정수, 김미옥, 오희숙, **두길 서양음악사 1**, 서울: 나남출판. 2006. p. 432

45) 민은기, **서양음악사**, 서울: 음악세계, 2007, p. 143

46) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 305

47) N. Harnoncourt, **Musik als Klangrede**, 강해근 역, 서울: 도서출판 음악세계. 2007. p.

1) 바로크 음악에 쓰인 특징적 요소

① 조성변화 : 바로크 음악에는 다양한 감정을 표현하는 중요한 기반으로서 ‘조 성격’이 있었다.⁴⁸⁾ 바로크 시대의 여러 이론가들에 의하면 작품이 어떤 조로 쓰여졌는가 하는 점도 음악의 정서와 큰 관련이 있었다. 크반츠(J.J.Quantz, 1697-1773)와 그 외 음악학자들에 의하면, 장조는 즐겁고, 신선하고, 심각하고, 심오한 것을 표현하며, 단조는 슬프고, 부드럽고, 아침하는 것을 표현하고 감정과 조성이 밀접한 관계가 있다고 보았다.⁴⁹⁾

바로크 시대에는 조성이 악곡의 기풍 또는 정서에 영향을 주는 여러 요소들 중 하나라고 여겼고 대비되는 정서, 반대되는 단어를 표현하기 위해 템포와 조성을 바꿈으로서 대비감을 한층 강화시키기도 하였다.⁵⁰⁾

② 반음계적 진행 : 반음계적 언어 뒤에는 분명한 유사성이 내재해 있으며 반음계는 조성음악에서의 화성 어법에 중요한 단위를 이루는 화음으로 흡수되기도 한다. 반음계의 사용이 뚜렷하게 증가한 것은 16세기 후반이었다.⁵¹⁾

바로크 시대에 스펠링크나 바하 등에 의해 푸가 주제나 대주제에 반음계적 진행이 도입되었고, 슬픈 말에 대한 모티프로서 사용하게 되었다. 바로크 중기에는 감7화음을 중심으로 하는 반음계적 화음이 대담하게 사용되었다.⁵²⁾

반음계 진행은 움직임과 긴장의 느낌, 극적요소를 만드는데 기여하며 작곡가들은 고통이나 상실 등의 강렬한 느낌을 일으키는데 반음계를 사용해왔다.⁵³⁾

48) N. Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 강해근 역, 서울: 도서출판 음악세계. 2007. p. 108

49) F. Dorian, *음악연주사*, 안미자 역, 서울: 세광음악출판사. 1988. pp. 130-131

50) Mary Cyr, *바로크 음악 연주하기*, 양승열 번역, 서울: 도서출판 상지원. 2007. p. 31, 35

51) David Tunley, *A Practical course in tonal harmony*, 윤성현 역. 서울: 수문당. 1996. p. 60

52) 사전편찬위원회 편, *음악용어사전*, 서울: 세광음악출판사. 1986. p. 141

53) Roger Kamien, *서양음악의 유산*, 김학민 역, 서울: 도서출판 예술. 1993. p. 85

③ 레치타티보 : 레치타티보는 노래의 일종이긴 하지만, 그 특징은 언어가 가진 자연스런 억양을 모방하고 강조한다는 데에 있다. 오페라에서 레치타티보는 아리아들 (또는 앙상블이나 합창) 사이에 나타나 극적 진행을 맡는 역할을 한다. 낭송적 성격으로 인해 레치타티보에서는 순수음악적인 프레이즈와 리듬은 크게 중요시되지 않는다.⁵⁴⁾

④ Echo : 음악에서 하나의 악구를 곧 약하게 반복하는 일을 뜻하며 16세기 말 이래로 구성상의 극적인 요소로서 사용되게 된 점이 중요하다. 짧은 동기를 처음에는 세게(forte)로 다음에는 여리게(piano)로 되풀이함으로써 빛과 그들의 효과를 만들어낸다.⁵⁵⁾ 이와 같은 ‘테라스식 강약’(terraced dynamics)은 17세기에는 오페라의 아리아나 칸타타에서도 사용되게 되어 대비적인 효과를 중요하게 여기는 바로크의 중요한 수법이 되었다. 이후 모차르트나 베토벤에 의해서도 사용되었다.⁵⁶⁾

⑤ 가사 처리 : 의미 깊은 단어를 강박에 배치한다.⁵⁷⁾

⑥ 묘사 : 홍정수는 <음악사전>에서 “언어의 내용 면과 감정 면을 강조하는 일은 대담하고 다양한 화성적 연결, 반음계적 음향효과와 함께 묘사적 음악이라는 새로운 결과를 낳았다. 또한 바로크 초기 작곡가들이 생각한 ‘자연의 모방’(Imitatione della natura) 원칙은 음악이 자연을 상징하는 성격을 갖게 한다.”고 하였다.

16세기부터 18세기까지의 음악은 거의 음형이론과 관련 있다. 주로 성악곡을 위한 이론이지만 기악곡에도 적용됐으며 무엇을 중심으로 보느냐에 따라 시적음악 · 상징법 · 감정이론 · 묘사음악 등 다른 말로 표현되기도 한다. 이 같은 말은 ‘감정의 표현’과 ‘외면적인 것의 묘사’의 의미를 담고 있다.⁵⁸⁾

⑦ 단절 : 바로크에 완성된 음악적 상징에서 급작스러운 쉼은 ‘침묵’이나

54) <http://www.umak.kr>

55) Joseph Machlis, **음악의 즐거움(중)**, 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1982. p. 530

56) 사전편찬위원회 편, **음악용어사전**, 서울: 세광음악출판사. 1986. p. 216

57) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 307

58) 홍정수, 김미옥, 오희숙, **두길 서양음악사 1**, 서울: 나남출판, 2006, p. 472

‘죽음’을 뜻하였다.⁵⁹⁾ 가사 문장의 마지막에서 음을 짧게 끊어 갑작스럽게 단절된 느낌을 주는 ‘멈춤’(Apocope)이나 예상치 못한 곳에서 쉼표를 사용하여 흐름을 중단시키는 ‘단절’(abruptio)은 격한 감정을 표현하는데 사용되었다.⁶⁰⁾

이상 바로크 음악 양식의 특징적 현상에 대해 알아보았다. 슈베르트 가곡에서 이 효과를 찾아보기에 앞서 슈베르트 가곡의 특징에 대해 알아보겠다.

3. 슈베르트의 가곡

가곡을 중요한 음악 장르로 격상시키고 가곡 작곡에 있어서 모든 가능성을 탐구한 최초의 작곡가였던⁶¹⁾ 슈베르트는 9개의 교향곡, 22개의 피아노 소나타, 양 손과 네 손을 위한 피아노 소곡 여러 개 35개의 실내악곡, 6개의 미사곡, 17개의 오페라적 작품, 600여개의 가곡을 작곡하였다. 거의 천곡에 달하는 그의 작품 중 2/3가 가곡이며, 그 가곡들은 1811년에서 1828년에 이르는 그의 모든 창의적인 생애에 걸쳐서 쓰여 졌고 어떤 것은 동일한 시를 다르게 작곡한 것들도 있다. 슈베르트의 가곡에는 위대한 작곡가들 중 소수만이 완벽하게 소유할 수 있었던, 선율적 천재성이 잘 나타난다.⁶²⁾

슈베르트의 작품에는 베토벤 곡에서와 같은 모티프적 구성이 없으며, 그는 형식을 가지고 실험하려 하지도 않았다. 슈베르트는 전적으로 선율의 관점에서 생각하고 작곡하였다.⁶³⁾

59) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 305

60) 민은기, 심은섭, 오지희 외 4인, **바로크 음악의 역사적 해석**, 서울: 음악세계, 2006, p. 80

61) L. Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, 심송학 역, 서울: 음악춘추사. 2005. pp. 129-130

62) D. J. Grout, **서양음악사 3**, 서우석, 전지호 공역, 서울: 심설당. 1997. p. 817

63) J. Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부. 2002. p. 249

슈베르트는 리트(Lied)에 활력을 불어 넣었고, 그의 작품 전체 가운데 리트가 가장 본질적인 장르라고 할 수 있다. 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 말한 바대로 슈베르트는 가장 시(詩)적인 음악가였고, 어떤 의미에서는 음악을 모국어로 사용한 시인 그 자체였다.

슈베르트 음악의 의미를 파악하고 예술가의 보다 높은 의도와 본질적 목적, 그리고 최고의 업적을 발견하기 위해서는 리트로부터 출발하지 않으면 안 된다. 리트에는 그의 전체 작품의 고유한 서정성이 담겨 있으며, 슈베르트의 현악 4중주나 교향곡도 그의 리트가 성공적으로 확대된 것이라 할 수 있다. 슈베르트는 짙막하고 민속적 악곡인 리트에서 낭만주의사상 가장 위대하며 풍요한 형식을 창출해낸 것이다.⁶⁴⁾

슈베르트의 작품은 가사에 의해서 드러나는 분위기를 음악이 더욱 밀접하게 따르게 하기 위해서 선율, 반주, 또는 화성에서(장조에서 단조로 또는 반대로 변하는 것 같이) 변화를 준다. 가사가 비교적 긴 곡은 낭송적인 양식과 아리오소적인 양식이 교체되고, 주제를 반복하고 조성을 주의 깊게 계획적으로 짜는 것으로 전체의 통일성을 유지하였다.⁶⁵⁾

슈베르트의 가곡이 이전의 가곡과 다른 첫 번째 특징은 피아노에 선율과 울림을 아름답게 하는 중요한 역할을 준 것이다. 피아노에 자주 자율적이고 개성적인 역할을 부여하여 큰 표현력을 주었다.

아름답고 유려한 긴 선율은 슈베르트 이전까지의 리트에서는 볼 수 없고 오히려 오페라의 아리아에 가까운 형태였다.

조바꿈은 적극적으로 이루어졌는데 슈베르트는 시의 내용에 적당한 울림을 다양하게 변화시켰고 필요할 때는 정신없이 변하는 조바꿈도 주저하지 않고 사용했다.

64) Marcel Schneider, *Franz Schubert*, 김방현 역, 서울: 음악도서 삼호출판사. 1995. pp. 116-117

65) D. J. Grout & C. V. Palisca, *A History of Western Music*, fourth edition, 편집국 역, 서울: 세광음악출판사. 1988. p. 660

슈만과 같이 감7화음 등의 불협화음으로 리트를 시작하는 형태도 가곡 작곡 초기부터 사용하였다.

슈베르트는 긴장을 강화시키기 위해 멜로디나 화음의 음역이나 진행방향을 높이거나, 긴장을 낮추기 위해 멜로디나 화음의 음역이나 진행방향을 낮추는 등 가곡에 극적인 움직임은 자주 사용했다.

또한 이러한 것을 청중이 느끼게 하고 전곡에 통일성을 부여하기 위해서 기악곡의 형식을 리트에 다양하게 사용하였다.

슈베르트가 애용하는 가곡 유형 중에는,

① 고대 그리스나 애가적인 제목을 다루는 성가 같은 유형이 있다. 그 예로 <가니메트>(Ganymed), <지옥의 무리>(Gruppe aus dem Tartarus), <프로메테우스>(Prometheus) 등이 있다.

② 자연, 특히 물이나 뱀을 다루는 것과 『겨울나그네』 D.911에서 <보리수>(Der Lindenbaum) 같이 민속가곡에 접근하는 것들이 있다.

③ 시의 내용을 생각하게 하는 하나의 모티브적 음형을 반복해 곡의 성격을 두드러지게 표현하는 경우가 많은데 그 예로 <마왕>(Erlkönig)의 말발굽소리, <물레감는 그레첸>(Gretchen am Sinnrade)의 돌아가는 물레, <송어>(Die Forelle)에서의 송어의 움직임 등을 들 수 있다.⁶⁶⁾

슈베르트는 가사가 감정 표현을 충분히 지시해 준다고 느꼈기 때문에 그의 가곡의 성악 파트에 표현 표기들을 첨부하지 않았지만⁶⁷⁾ 반주부에서 표현과 묘사가 섬세하고 분위기를 강화시키고 있다.

슈베르트의 가곡은 작곡시기와 상관없이 세 가지 형식으로 나눌 수 있다.⁶⁸⁾

66) 홍정수, 김미옥, 오희숙, *두길 서양음악사 1*, 서울: 나남출판, 2006, p. 65

67) L. Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 2005. p. 94

- ① <들장미>(Heidenröslein), <방랑>(Das Wandern)과 같은, 서로 다른 가사와 대립적인 내용을 지닌 각 절에 동일한 선율과 반주를 붙이는 ‘단순 장절가곡’
- ② 선율과 반주가 일정한 절에서 변함으로써 다른 분위기를 자아내는 <송어>(Die Forelle)나 <보리수>(Der Lindenbaum)와 같은 ‘변형장절가곡’
- ③ 음악적 진행을 시의 내용과 분위기에 정확하게 대응시키며 가사의 형식을 넘어서는 독자적인 진행 구조를 지니는 <마왕>(Erlkönig)이나 <또 다른 나>(Doppelgänger)와 같은 ‘통절가곡’⁶⁹⁾

이상 슈베르트의 가곡에 대해 알아보았다. 슈베르트는 시의 내용에 민감하게 반응하고자 하여서 조바꿈도 주저없이 사용하였고 긴장감을 위해 극적인 움직임 사용하였다.

이제 그동안 살폈던 내용을 바탕으로 슈베르트의 가곡에서 나타나는 바로크 음악의 특징적 현상을 찾아내어 그 특징들이 사용되는 방식을 분석하고자 한다.

68) Ulrich Michels, **음악은이**, 홍정수, 조선우 역, 서울: 음악춘추사, 2000, p. 433

69) Arnold Werner-Jensen, **음악의 역사**, 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, pp. 226-227

4. 슈베르트 가곡에 연결되는 바로크 음악 양식

본 항은 본 논문의 핵심 내용으로 바로크 음악 양식의 특징적 현상들이 슈베르트의 가곡에 어떤 식으로 반영되고 사용되고 있는지를 분석한다.

1) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 조성변화

바로크음악에서 조성변화는 사건과 감정을 표현하기 위하여 장조에서 단조로 또는 단조에서 장조로 바뀌는 성격적 대비로 표현된다. 그 예로 카치니의 <새 음악>(Le Nuove musiche)에서 아리아는 고통과 슬픔을 나타낼 때 g단조로, 기쁨을 나타낼 때는 F장조로 노래된다. 몬테베르디의 오페라 <Orfeo>중 'La tua diletta sposa'(너의 사랑스런 아내)는 기쁨의 E장조로 불리운 후 'è morta'(죽었다)는 슬픔과 고통의 e단조로 불리운다.⁷⁰⁾

다음 표는 슈베르트 가곡에서 조성의 성격변화와 전조의 유형을 정리한 것이다.

『Die Schöne Müllerin』		
제목	조성변화	전조유형
2. Wohin?	G-e-G	병행조
4. Danksagung an den Bach	G-g-G	동주음조
10. Tränenregen	A-a	동주음조
11. Mein!	D-Bb-D	3° 병행조
12. Pause	Bb-g-Bb	병행조
15. Eifersucht und Stolz	g-G	동주음조
17. die böse Farbe	B-b	동주음조
18. Trockne Blumen	e-E-e	동주음조
19. Der Müller und der Bach	g-G	동주음조

70) Ulrich Michels, **음악은이**, 홍정수, 조선우 역, 서울: 음악춘추사, 2009, p. 277

『Winterreise』		
제목	구성변화	전조유형
1. Gute Nacht	d-D-d	동주음조
4. Erstarrung	c-Ab-c	비금딸림음조
5. Der Lindenbaum	E-e-E	동주음조
7. Auf dem Flusse	e-E-e	동주음조
8. Rückblick	g-G-g-G	동주음조
11. Frühlingstraum	A-a-A-a	동주음조
13. Die Post	Eb-eb-Eb	동주음조
20. Der Wegweiser	g-G-g	동주음조
22. Mut	g-G-g	동주음조
23. Die Nebensonnen	A-a-A	동주음조

위에 보이는 바와 같이 슈베르트의 전조는 특히 동주음조, 즉 같은 으뜸음조로 진행되는 경우가 많음을 알 수 있다. 장3화음과 단3화음 형태 사이를 배회하는 기법은 슈베르트가 자주 사용하는 기법 중 하나였다.⁷¹⁾ Susan Youens는 그의 연구에서 “조성은 곡들을 분리하고, 조성분리를 수단으로 해서 장소나 소리, 시간, 성격 등을 바꿀 때 강조하기 위해 사용되었다.”라고 하였다.⁷²⁾ 조성변화를 통한 음악적 성격변화는 가사의 내용에 의한 것일 수도 있고 시의 운율에 의한 것일 수도 있다.

2) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 반음 진행과 반음계적 진행

반음계 진행은 움직임과 긴장의 느낌, 극적요소를 만드는데 기여하며 작곡가들은 고통이나 상실 등의 강렬한 느낌을 일으키는데 반음계를 사용해왔다.⁷³⁾

71) D.J. Grout, **서양음악사 3**, 서우석, 전지호 공역, 서울: 심설당, 1997, p. 818

72) Carol Kimball, **Song(하)**, 채은희 역, 서울: 도서출판 형설, 2007, p. 73

바로크 양식을 설명하는 아래의 표에 반음진행의 의미가 설명되어 있다.⁷⁴⁾

음악적 상징법

종류	예
모사	아주 높임(a)
멜로디	감정 격앙(b)
휴지	단절(c)
반복	반복(아래 참조)
작곡법	오류 실행(d)
싱크	늦춤(e)

a	b	c	d	e
고음	반음	단절	높이 펴	걸림음
산 하늘	아픔 고통	침묵 죽음	실수 죄	더뭇거림 기다림

* 반음 진행

『Die Schöne Müllerin』 No. 12 <Pause>에서 ‘Schmerz’(고통)의 가사가 있는 선율이 반음진행을 보여준다.⁷⁵⁾ <악보 2-1>

<악보 2-1>

Mei- ner Sehnsucht al - ler - hei Besten Schmerz -

73) Roger Kamien, 서양음악의 유산, 김학민 역, 서울: 도서출판 예술, 1993. p. 85

74) Ulrich Michels, 음악은이 2, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사, 2009. p. 272

75) Ulrich Michels, 음악은이 2, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사, 1992. p. 305

* 반응계적 진행 : 바로크 음악에서 반응계적 진행은 긴장감을 고조시키는 과정을 나타낸다. 그 예로 바하의 「b단조 미사」에서 이 곡 전체를 통해 흐르는 강한 반응계 진행은 고통의 표현이 넘쳐나게 한다.⁷⁶⁾

반응계적 진행 유형은 슈베르트의 가곡에서 다음과 같이 나타난다.

『Schwanen Gesang』 No. 13 <Doppelgänger> <악보 2-2>

<악보 2-2>

— Du Dop - pel - gän - ger, du blei - cher Ge - sel - le! was äffst de nach mein

p acce - - - lerando *cresc.* *ff*

『Winterreise』 No. 2 <Die Wetterfahne> <악보 2-3>

<악보 2-3> 뒷장에 악보 계속

76) Ulrich Michels, **음악은이** 2, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사 .2009. p. 297

<악보 2-3> 『Winterreise』 No. 2 <Die Wetterfahne>

Eif hätt es e her be mer_ ken sil-len des Hau- ses auf - ge steck__ tes Schild, so
 hätt__ er nim__mer su__ chen wol-len im Haus ein treu_ es Frau_ en bild.

『Winterreise』 No. 19 <Täuschung> <악보 2-4>

<악보 2-4>

List, die hin - ter Eis und Nacht - und Graus - im weist__

『Winterreise』 No. 3 <Geforne Tränen> <악보 2-5>

<악보 2-5>

Ei Trä nen, mei ne Trä nen, und seid ihr gar so
lau, daß ihr er starrt zu Ei - se wie küh - ler Mor - gen tau?

『Winterreise』 No. 20 <Der Wegweiser>에서 반주의 Bass라인

<악보 2-6>

<악보 2-6> 뒷장에 악보 계속

<악보 2-6) 『Winterreise』 No. 20 <Der Wegweiser>

3) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 레치타티보 세코(Recit. secco) 양식

계속저음의 단순한 반주만 따르는 레치타티보 세코(Recit. secco)양식의 호
과는 슈베르트의 가곡에 다음과 같이 나타난다.

『Winterreise』 No. 24 <Der Leiermann> <악보 3-1>

<악보 3-1> 뒷장에 악보 계속

<악보 3-1> 『Winterreise』 No. 24 <Der Leiermann>

Drü - ben hin tem Dor - fe steht ein Lei - er - mann,

dreht, und sei - ne Lei - er steht ihm nim mer still.

『Die schöne Müllerin』 No. 6 <Der Neugierige> <악보 3-2>

<악보 3-2>

Ja, heißt das eine_ Wörtchen, das and re heißt nein, die

4) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 레치타티보 아콤포냐토

(Recit. accompagnato)

극적인 반주로 상황을 긴박하게 하고 노래의 급격한 감정 변화를 강조하는 레치타티보 아콤포냐토(Recit. accompagnato) 양식의 효과는 슈베르트의 가곡에 다음과 같이 나타난다.

<Heidenröslein Op.3 No. 3>에서는 ‘Freuden’에서 늘임표로 유도되는 전통적 루바토 다음 템포가 약간 늦춰졌다가(nachgebend) 다시 처음의 템포로 돌아가며(wie oben) 정지-진행-정지-진행의 변화로 가사의 느낌을 전달하는데 초점을 맞춘다.

<악보 4-1>

The musical score for Heidenröslein Op.3 No. 3 is presented in two staves. The top staff is the vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics: "sah's mit vie - len_ Freu - den. Rös-lein,Rös-lein Rös- lein rot, Rös-lein auf der Hei - den." The bottom staff is the piano accompaniment. The score includes tempo markings: "cresc." at the beginning, "nachgebend" (slowed down) over the first two measures, and "Wie oben" (like above) over the last two measures. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

<Der Tod und das Mädchen Op. 7 No. 3>에서 매우 엄숙한 Choral 전주 후에 빠른 템포와 노래 <악보 4-2>

<악보 4-2> 뒷장에 악보 계속

<악보 4-2> <Der Tod und das Mädchen Op. 7 No. 3>

Mäßig (♩=54)

pp

Etwas geschwinder.

Vor - ü - ber, ach, vor - ü - ber! geh, wil - der Kno - chen mann!

p *cresc.*

『Winterreise』 No. 11 <Frühlingstraum>에서 처음의 템포 *etwas bewegt*에서 *schnell*로 갑자기 바뀜 <악보 4-3>

<악보 4-3>

schnell

schnell

Und als die Häh - ne krähen, da ward mein Au - ge wach; da

war es kalt und fin - star, es schrie-en die Ra - ben vom Dach, da

mf *f* *p* *ff* *fz*

<Der Wanderer Op. 4 no. 1>에서 템포의 변화 <악보 4-4>

<악보 4-4>

Sehr Langsam
Ich kom - me vom Ge - bir - ge her.

Etwas geschwinder.
wo bist du, wo bist du.

Wie anfangs, sehr langsam
Spra - che spricht, - o Land, - wo bist du?

『Winterreise』 No. 16 <Letzte Hoffnung> 템포의 변화 <악보 4-5>
 <악보 4-5>

Etwas langsamer **a tempo**

fällt mit ihm die Hoffnung ab, fall ich selber
 mit zu Bo - den, wein, wein auf mei - ner Hoffnung

p *pp* *f* *decresc.* *p*

<Erlkönig Op. 1>에서 움직임의 정지 후 실제 recit.를 사용하여 극적인 효과를 꾀하였다.⁷⁷⁾ <악보 4-6>

<악보 4-6>

Recit. *Andante.*

Not, in sei-nen Ar - men das Kind war tot.

fp *pp* *f*

77) D. J. Grout, 서양음악사 3, 서우석, 전지호 공역, 서울: 심설당, 1997, p. 819

『Die schöne Müllerin』 No. 5 <Am Feierabend>에서 긴 음가의 단순한 화음 반주와 짧은 음가의 반주가 대조적인 다이내믹 변화와 함께 진행

<악보 4-7>

<악보 4-7>

te daß - die schöne Mül- le rin merk -
- te mei- nen treu- en Sinn!

5) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 음악적 모음곡

후기 바로크에 가장 많이 작곡된 장르 중 모음곡집과 모음곡에 속한 성격 소곡들을 들 수 있는데 이들 역시 감정 표현, 분위기와 성격묘사, 음악적 착상이 뛰어났다. 이러한 유형의 효과를 슈베르트 가곡에서도 찾아볼 수 있다.⁷⁸⁾

78) Ulrich Michels, **음악은이 2**, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사 .2009. p. 317

『Schwanen Gesang』 No. 2 <Kriegers Ahnung>에서 하나의 Lied 안에서 템포 변화와 변박이 계속 되어 음악적 다양성을 추구하였던 바로크적 모음곡의 효과가 나타난다. <악보 5-1>

<악보 5-1>

Nicht zu Langsam

Etwas schneller

Wie hab ich oft so

Geschwind, unruhig

Herz! daß der Trost dich nicht ver - läßt,

Tempo I

Herz - lieb - - ste, - - gu - te Nacht!

<Ganymed Op. 19 No. 3>는 시에 대한 반영으로 하나의 리트에 9가지 다양한 패턴의 음형 나온다. <악보 5-2>

<악보 5-2>

음형 ①

Etwas langsam

음형 ②

음형 ③

음형 ④

음형 ⑤

ruft drein die Nach - ti gall lie - bend nack mir aus dem Ne - bel - tal.

음형 ⑥

Ich komm! ich kom - me ach! wo - hin? - - wo

pp *cresc.* *f* *dim.*

음형 ⑦

Wol - ken nei - gen sich der seh - nin - den Lie - be.

음형 ⑧

Mir! mir! in eurem Scho - be.

p *cresc.*

음형 ⑨

pp *dim.*

6) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : Echo 효과

에코는 음악에서 하나의 악구를 곧 약하게 반복하는 일을 뜻하며 16세기 말 이래로 구성상의 극적인 요소로서 사용되었다. 짧은 동기를 처음에는 세게(forte)로 다음에는 여리게(piano)로 되풀이함으로써 빛과 그늘의 효과를 만들어낸다.⁷⁹⁾ 이와 같은 ‘테라스식 강약’(terraced dynamics)은 대비적인 효과를 중요하게 여기는 바로크의 중요한 수법이 되었다. 바로크의 음악에서 쓰인 예를 들면 다음과 같다.⁸⁰⁾

베토벤, 거룩한 심포니 II, No.4, 1647, SWV 344

und läßt die Reichen leer, leer, leer,

5 6 4 #

슈베르트의 가곡에 나타나는 Echo 효과

『schöne Müllerin』 No. 1 <Das Wandern>에서 노래 성부의 다이내믹 급 변화에 의한 바로크의 Echo 현상 <악보 6-1>

<악보 6-1>

Wan- dern ein, das an - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.

79) Joseph Machlis, 음악의 즐거움(중), 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1982. p. 530

80) Ulrich Michels, 음악은이 2, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 2009. p. 272

『Die schöne Müllerin』 No. 8 <Morgengruß>에서 노래 선율이 반주에서
Echo 현상 <악보 6-2>

<악보 6-2>

The musical score for 'Die schöne Müllerin' No. 8, 'Morgengruß', is presented in two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'wär dir was ge - sche - hen?' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'so muß ich wie - der ge - hen, wie - der ge - hen.' and the piano accompaniment. Both systems feature triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and boxes highlighting specific musical phrases that illustrate the Echo phenomenon, where the piano accompaniment repeats the vocal melody.

『Die schöne Müllerin』 No. 12 <Pause>에서 노래 선율이 반주에 Echo
로 나타나며 이 때 Echo 부분의 늘임표는 가사 'nicht'(부정)를 강조한다.

<악보 6-3>

<악보 6-3>

The musical score for 'Die schöne Müllerin' No. 12, 'Pause', is presented in two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Lei - den wär nicht klein.' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with a fermata (indicated by a curved line with a vertical bar) over the word 'nicht' and the piano accompaniment. The fermata is used to emphasize the negation 'nicht' in the lyrics.

『Die schöne Müllerin』 No. 18 <Trockne Blume>에서 노래 선율이 반주
에서 Echo 현상 <악보 6-4>

<악보 6-4>

von so naß?

sie mir gab.

『Winterreise』 No. 9 <Irrlicht>에서 노래 선율이 반주에 Echo 현상
<악보 6-5>

<악보 6-5>

liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

『Winterreise』 No. 22 <Mut!> <악보 6-6>

<악보 6-6>

schüttl ich ihn herunter.

『Schwanen Gesang』 No. 4 <Ständchen> <악보 6-7>

<악보 6-7>

durch die Nacht zu dir,

원래의 phrase가 완성되기 전에 phrase가 모방되어 나오는 Echo효과

<악보 6-8>

<악보 6-8>

Laß auch dir die Brust be - we - gen, Lieb - chen, hö - re mich!

be - bend harr... ich dir ent - ge - gen!

『Schwanen Gesang』 No. 9 <Ihr Bild>에서 노래선율이 반주부의 왼손에 Echo현상 <악보 6-9>

<악보 6-9>

starrt ihr Bild - nis an, und

『Schwanen Gesang』 No. 10 <Das Fischermädchen> <악보 6-10>

<악보 6-10>

7) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 중요 내용의 강박 배치

바로크 음악에서는 의미 깊은 내용의 말들은 강박에 배치하였다.⁸¹⁾

이와 같은 효과가 슈베르트의 가곡에서는 다음과 같이 나타난다.

『Die schöne Müllerin』 No. 1 <Das Wandern>에서 명사 ‘Wandern’과 ‘Müllers’가 강박에 놓이기 위해 관사 ‘das’가 약박에 놓여 여린내기로 시작한다.

<악보 7-1>

81) Ulrich Michels, **음악은이** 2, 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사. 1992. p. 307

『Winterreise』 No. 23 <Die Nebensonnen>에서 ‘Sonnen’(태양)과 ‘Himmel’(하늘)이 강박에 놓이고 수사 ‘drei’와 전치사 ‘am’은 약박에 배치되어 의미 깊은 단어를 강박에 배치하는 바로크적 유형이 나타난다.

<악보 7-2>

<악보 7-2>

8) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 묘사

16세기부터 18세기까지의 음악은 거의 음형이론과 관련 있다. 주로 성악곡을 위한 이론이지만 기악곡에도 적용됐으며 무엇을 중심으로 보느냐에 따라 시적음악 · 상징법 · 감정이론 · 묘사음악 등 다른 말로 표현되기도 한다. 이같은 말은 ‘감정의 표현’과 ‘외면적인 것의 묘사’의 의미를 담고 있다.⁸²⁾

묘사 효과는 슈베르트의 가곡에서 다음과 같이 나타난다.

『Winterreise』 No. 5 <Der Lindenbaum>에서 반주 오른손의 16분음표의 셋잇단 음표 음형은 나뭇잎들의 흔들림을 묘사한다.⁸³⁾ <악보 8-1>

<악보 8-1> 뒷장에 악보 계속

82) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 두길 **서양음악사 1**, 서울: 나남출판, 2006, p. 472

83) 민은기, 신혜승, 전지호 공저, **서양음악의 이해**, 서울: 예술, 2000, p. 179

<악보 8-1> 나뭇잎들의 흔들림

날아가는 모자를 통해 거센 바람이 불고 있음을 알 수 있다. <악보 8-2>

<악보 8-2>

『Winterreise』 No. 11 <Frühlingstraum>에서 ‘Hähne krächten’(닭 울음소리)의 묘사⁸⁴⁾ <악보 8-3>

<악보 8-3>

Und als die Häh - ne krächten, da ward mein Au - ge wach; da

『Winterreise』 No. 13 <Die Post>에서 전주부 오른손에 우편마차 나팔소리의 묘사⁸⁵⁾ <악보 8-4>

<악보 8-4>

p

Von der

p

84) 문경수, 성악문헌 독일가곡 편, 울산: 솔렘기획, 1998. p.383

85) Richard Capell, 슈베르트의 가곡, 편집부 역, 서울: 삼호출판사, 1993, p. 203

『Winterreise』 No. 15 <Die Krähe>는 묘사라고 단정지을 수는 없지만 반주부의 베이스 성부가 노래와 같이 움직이고 오른손 반주 부분이 노래 성부보다 위에 위치하여 구조적으로 중심이 없이 비워진 상태를 나타내어 결과적으로 까마귀가 높이 나는 형상을 표현 <악보 8-5>

<악보 8-5>

Ei - ne Krä - he war mit mir aus der Stadt ge - zo - gen,

pp

『Winterreise』 No. 17 <Im Dorfe>에서 곡 전반에 걸쳐 계속 나오는 다 음의 음형은 체인을 움직이는 개들의 소리를 묘사⁸⁶⁾ <악보 8-6>

<악보 8-6>

pp

86) L. Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 2005, p. 160

『Winterreise』 No. 18 <Der stürmische Morgen>에서 전주와 후주는 폭풍을 묘사87) <악보 8-7>

<악보 8-7>

<Erlkönig Op. 1>에서 곡 전반에 걸쳐 계속 연주되는 반주부의 연타되는 옥타브 셋잇단음표는 말발굽 소리를 묘사88) <악보 8-8>

<악보 8-8>

87) Richard Capell, 슈베르트의 가곡, 편집부 역, 서울: 삼호출판사, 1993, p. 205

88) Gerald Moore, 성악가와 반주자, 최성진 역, 서울: 아가페음악선교원, 1985, p.172

<Gretchen am Spinnrade Op. 2>에서 반주부 오른손의 음형은 원을 그리
게 되어 돌아가는 물레를 묘사⁸⁹⁾ <악보 8-9>

<악보 8-9>

<Die Forelle Op. 32>에서 반주부는 송어가 꼬리를 흔들고 쏜살같이 나가
다시 조용히 미끄러지듯이 해엄치고 또 꼬리를 흔들며 다시 미끄러지듯 전
진해 가는 꿈틀거리는 동작을 묘사한다.⁹⁰⁾ 오른손 반주부의 여섯잇단 음표
뒤 8분음표의 액센트는 송어가 튀어오르는 것을 표현⁹¹⁾ <악보 8-10>

<악보 8-10>

89) L. Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 2005, p. 146

90) Gerald Moore, *성악가와 반주자*, 최성진 역, 서울: 아가페음악선교원, 1985, p.182

91) Carol Kimball, *Song(하)*, 채은희 역, 서울: 도서출판 형설, 2007, p. 62

9) 바로크 음악 양식의 특징적 현상 : 단절

바로크 음악에서 급작스러운 쉼은 ‘침묵’이나 ‘죽음’을 의미하였다.⁹²⁾ 슈베르트의 가곡에서 단절의 효과는 다음과 같이 나타난다. 바로크에서처럼 모든 쉼이 ‘죽음’이나 ‘침묵’을 의미하는 것은 아니지만 바로크의 음악적 형태가 남아있다.

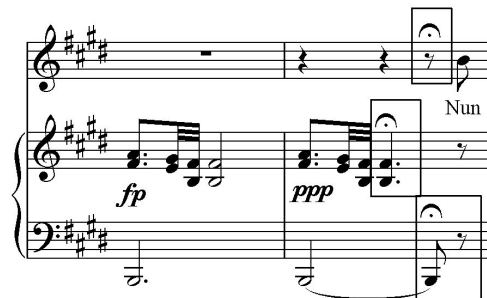
『Die schöne Müllerin』 No. 6 <Der Neugierige> <악보 9-1>

<악보 9-1>



『Winterreise』 No. 5 <Der Lindenbaum>에서 급작스러운 쉼이 나타나며 나그네가 보리수로부터 멀어져 장소를 이동했음을 암시⁹³⁾ <악보 9-2>

<악보 9-2>



92) 본 논문 p. 26 표참조

93) 문경수, *성악문헌 독일가곡 편*, 울산: 솔렘기획. 1998. p.369

『Winterreise』 No. 7 <Auf dem Flusse> <악보 9-3>

<악보 9-3>

Musical score for 'Auf dem Flusse' (No. 7) in G major, 3/4 time. The score consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features triplet chords in the right hand and triplet eighth notes in the left hand. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

『Winterreise』 No. 13 <Die Post> <악보 9-4>

<악보 9-4>

Musical score for 'Die Post' (No. 13) in D minor, 6/8 time. The score consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a *fp* (fortissimo-piano) dynamic. A first ending bracket is shown above the piano part, with a '1' above the staff. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The word 'Die' is written above the vocal line.

『Winterreise』 No. 16 <Letzte Hoffnung> <악보 9-5>

<악보 9-5>

Musical score for 'Winterreise' No. 16, 'Letzte Hoffnung'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line has a melodic line with some rests. A box highlights a section of the piano accompaniment in the second measure.

『Winterreise』 No. 20 <Der Wegweiser>에서 쉼표 전의 화성이 해결되지 않은채 단지 쉼표의 침묵으로 이어지며 나그네의 질문(treibt mich in die Wüstenein?)에 대한 답이 없음을 암시하고 있다.⁹⁴⁾ <악보 9-6>

<악보 9-6>

Musical score for 'Winterreise' No. 20, 'Der Wegweiser'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line has a melodic line with a rest. A box highlights a section of the piano accompaniment in the second measure. The word 'Weiser' is written above the vocal line, and the dynamic marking 'p' is written below the piano part.

94) *Ibid.*, p. 406

<Du bist die Ruh Op. 59 No. 8> <악보 9-7>

<악보 9-7>

Glanz al - lein er - hellt, -

<Der Tod und das Mädchen Op. 7 No. 3> <악보 9-8>

<악보 9-8>

rühre mich nicht an.

pp *dim.*

<Lachen und Weinen Op. 59 No. 4> <악보 9-9>

<악보 9-9>

Mor - gen mit La - chen, muß ich dich fra - gen, o

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are "Mor - gen mit La - chen, muß ich dich fra - gen, o". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A box highlights the vocal line from the second measure to the end of the phrase.

<An die Nachtigall Op. 98 No. 1> <악보 9-10>

<악보 9-10>

Blatts - mich_ freun_

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "Blatts - mich_ freun_". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A box highlights the vocal line from the second measure to the end of the phrase.

10) 기타 유형

다음의 슈베르트 가곡은 바로크의 음악 양식이라기보다는 기악적 음형이 성악에 나타나는 예로써, 악기가 개량·발전되고 기악음악이 발달했던 바로크 시대와의 연결성을 보여준다고 할 수 있다.

<Auf dem Wasser zu singen Op. 72>에서 성악 성부에 기악적 요소인 Melisma가 나타남 <악보 10-1>

<악보 10-1>

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are: "glei - tet, wie Schwä ne, der wan ken de_ Kahn; ach, auf_ der_ Freu - desant". The melisma is indicated by a box around the vocal line and the piano accompaniment in the third measure, with a dynamic marking of *mf*.

『Winterreise』 No. 2 <Die Wetterfahne>에서 기악적 음형의 일종인 Melisma가 노래 성부에 나타난다. <악보 10-2> (뒷장에 계속)

<악보 10-2>

Kind ist ei - ne_ rei - che Braut.

ihr Kind ist ri - ne_ rei - che Braut.

『Winterreise』 No. 6 <Wasserflut> 노래 성부에 기악적 음형 <악보 10-3>

<악보 10-3>

dur - stig ein - das hei - ße Weh.

pp

『Winterreise』 No. 9 <Irrlicht> 노래 성부에 기악적 음형 <악보 10-4>

<악보 10-4>

Strom- wird's Meer ge- win-nen je - das Lei- den auch sein Grab.

『Winterreise』 No. 10 <Rast>에서 현악기의 활 사용 기법이 노래 성부에 적용됨 <악보 10-5>

<악보 10-5>

(leise)
der Rück- ken fühl- te- kei - ne- Last,

『Winterreise』 No. 14 <Der Greise Kopf> <악보 10-6>

<악보 10-6>

Der Reif hat ei - nen wei-ßen Schein mir ü - bers Haar ge streuet; _

『Die schöne Müllerin』 No. 11 <Mein!> <악보 10-7>

<악보 10-7>

die ge - lieb - te Mül - le rin ist

여기까지 바로크 음악의 양식이 슈베르트 가곡에 나타나는 예를 찾아보았다.

살펴본 바와 같이 바로크의 정형이 그 의미나 이유가 바로크 시대와 동일하게 슈베르트의 가곡에 나타나는 것은 아니지만 바로크 시대의 음악적 형태가 남아있음을 볼 수 있었다.

III. 결 론

본 논문은 바로크 음악의 양식이 나타나는 슈베르트 가곡에 관한 연구이다. 본 연구의 이론적인 측면에 대해서는 바로크의 이념, 바로크 시대의 음악적 특징, 바로크 시대의 음악과 르네상스 음악의 차이점, 바로크 성악음악의 종류와 표현양식에 대해 알아보았다.

본 논문의 핵심은 가사와 감정을 분명하게 표현하려는 감정이론에 의한 바로크의 여러 기법 즉, 조성변화, 반음계적 진행, 레치타티보, 에코, 가사의 배치, 단절, 묘사 등이 슈베르트의 가곡에 어떤 방식으로 나타나는가(반영되고 있는가)에 대한 것이다.

본 연구에 따르면 슈베르트의 가곡에 나타난 바로크의 음악적 양식적 특징들은 다음과 같다.

첫째, 바로크의 감정 이론에 의한 여러 기법들이 슈베르트의 가곡에도 다양하게 나타났다.

둘째, 기악적 음형이 성악 성부에 적용된 예도 있어 악기가 개량·발전되고 기악 음악이 발달했던 바로크 시대와도 연관됨을 알 수 있었다.

셋째, 단어나 가사 등 text에 따라 조성의 변화가 일어났고 극적 표현을 위한 레치타티보 아코프나토의 형태가 자주 사용되었음을 알 수 있었다.

넷째, 반주부분에 묘사가 두드러져 곡의 분위기를 나타내는데 큰 역할을 했음을 볼 수 있었다.

다섯째, 사용된 이유와 의미는 바로크 시대와 완전히 같다고 할 수 없지만 바로크에 쓰인 음악적 형태가 바로크와 고전시대를 지나 낭만 시대의 슈베르트의 음악에도 연결됨을 알 수 있었다.

본 연구를 통하여 바로크의 여러 성악적 특징들이 슈베르트의 가곡에도 빈번하고 밀접하게 반영되고 연관되어 있음을 알 수 있었다. 끝으로 본 연구

가 슈베르트의 가곡을 이해하고 해석하는데 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적 및 번역서

- 김 연. 2008. **음악이론의 역사**. 서울: 심설당.
- 김혜정. 2003. **서양음악의 흐름**. 서울: 도서출판 도솔.
- 문경수. 1998. **성악문헌 독일가곡 편**. 울산: 솔렘기획.
- 백명동. 2003. **화성학**. 서울: 수문당.
- 홍세원. 2001. **서양음악사**. 서울: 연세대학교 출판부.
- 민은기, 신혜승, 전지호 공저. 2000. **서양음악의 이해**. 서울: 예술.
- 민은기, 심은섭, 오지희 외 4인. 2006. **바로크 음악의 역사적 해석**. 서울: 음악세계
- 허영한 외 6인. 2009. **새 들으며 배우는 서양음악사 1**. 서울: 심설당.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 2006. **두길 서양음악사 1**. 서울: 나남출판.
- 편집국 역. **명곡해설전집**. 1991. 서울: 세광음악출판사.
- Jenson,Arnold Werner. Josef,Franz. Ratte,Josef. Ernst,Manfred. 2006, **음악의 역사**. 이수영 역, 서울: 도서출판 예경
- Poultney,David. 2006. **서양음악사**. 이복남 역, 서울: 예당출판사.
- Gorrell,L. 2005. *The Nineteenth-Century German Lied*. 심송학 역, 서울: 음악춘추사.
- Capell,Richard. 1993. **슈베르트의 가곡**. 편집부 역, 서울: 삼호출판사.
- Cyr,Mary. 2007. **바로크 음악 연주하기**. 양승열 번역, 서울: 도서출판 상지원.
- Diether de la Motte. 2005. *Harmonie Lehre*. 서정은 역, 서울: 음악춘추사.
- Dorian,F. 1988. **음악연주사**. 안미자 역, 서울: 세광음악출판사.

- Gillespie, J. 2002. *피아노 음악*. 김경임 역, 대구: 계명대학교 출판부.
- Grout, Donald J. 1997. *서양음악사 3*. 서우석, 전지호 공역, 서울: 심설당.
- Harder, Paul O. 1996. *Harmonic Materials in Tonal Music*. 공석준 역. 서울: 수문당.
- Harnoncourt, N. 2007. *Musik als Klangrede*. 강해근 역, 서울: 도서출판 음악세계.
- Kamien, Roger. 1993. *서양음악의 유산*. 김학민 역, 서울: 도서출판 예술.
- Kimball, Carol. 2007. *Song(하)*. 채은희 역, 서울: 도서출판 형설.
- Machlis, J. 1982. *음악의 즐거움(중)*. 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부.
- Michels, Ulrich. 1995. *음악은이 1*. 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사.
- Michels, Ulrich. 1992. *음악은이 2*. 홍정수, 조선우 편저, 서울: 세광음악출판사.
- Moore, Gerald. 1985. *성악가와 반주자*. 최성진 역, 서울: 아가페음악선교회.
- Palisca, Claude V. 2000. *Baroque Music*. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리.
- Ratner, Leonard G. 1989. *The Musical Experience*. 노영해 역, 서울: 세광음악출판사.
- Schneider, Macel. 1995. *Franz Schubert*. 김방현 역, 서울: 음악도서 삼호출판사.
- Graut, Donald J., Palisca, Claude V., 1988. *A History of Western Music*. 편집국 역, 서울: 세광음악출판사.
- Graut, Donald J., Palisca, Claude V., Burkholder, J. Peter, 2007. *그라우트의 서양음악사 제 7판 (상)*. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 서울: E&B Plus.

Wold,M., Cykler,E. 1990. *An outline History of Music*. 허방자 역, 서울: 삼호출판사.

2. 외국 서적

Brown,Maurice J.E. 1990. *The New Grove Schubert* London: Macmillan Publishers Ltd.

Weiss,R. 1991. *Music and Expression*, Dubuque: Wm. C. BrownPublishers.

3. 사전류

사전편찬위원회 편, 1986. *음악용어사전*. 서울: 세광음악출판사.

서우석, 김원구 편역, 1998. *Larousse de la musique*. 서울: 탐구당.

Hyer,Bria. 2001. "key" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 13). London: Macmillan Publishers Ltd.

Saslaw,J. 2001. "modulation" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 16). London: Macmillan Publishers Ltd.

4. 웹사이트

<http://www.umak.kr>

본 논문에서는 Peters Edition의 Schubert Lieder Vol. 1의 총 92곡 가운데 바로크 음악 양식의 효과가 나타난 곡들을 선별하여 분석곡으로 사용하였다.

『Die Schöne Müllerin』 op. 25 D 795

1. Das Wandern
2. Wohin?
3. Halt!
4. Danksagung an den Bach
5. Am Feierabend
6. Der Neugierige
7. Ungeduld
8. Morgengruß
9. Des Müllers Blumen
10. Tränenregen
11. Mein!
12. Pause
13. Mit dem grünen Lautenbande
14. Der Jäger
15. Eifersucht und Stolz
16. Die Liebe Farbe
17. Die Böse Farbe
18. Trockne Blumen
19. Der Müllers und der Bach
20. Des Baches Wiegenlied

『Winterreise』 op. 89 D 911

1. Gute Nacht
2. Die Wetterfahne
3. Gefrorne Tränen
4. Erstarrung
5. Der Lindenbaum
6. Wasserflut
7. Auf dem Flusse
8. Rückblick
9. Irrlicht
10. Rast
11. Frühlingstraum
12. Einsamkeit
13. Die Post
14. Der greise Kopf
15. Die Krähe
16. Letzte Hoffnung
17. Im Dorfe
18. Der stürmische Morgen
19. Täuschung
20. Der Wegweiser
21. Das Wirtshaus
22. Mut
23. Die Nebensonnen

24. Der Leiermann

『Schwanengesang』 D 957

1. Liebesbotschaft
2. Kriegers Ahnung
3. Frühlingssehnsucht
4. Ständchen
5. Aufenthalt
6. In der Ferne
7. Abschied
8. Der Atlas
9. Ihr Bild
10. Das Fischermädchen
11. Die Stadt
12. Am Meer
13. Der Doppelgänger
14. Die Taubenpost

34 Ausgewählte Lieder

1. Erlkönig op. 1 D 328
2. Gretchen am Spinnrade op. 2 D 118
3. Heidenröslein op. 3/ 3 D 257
4. Der Wanderer op. 4/1 D 489

5. Lob der Tränen op. 13/ 2 D 711
6. Sei mir begrüßt op. 20/ 1 D 741
7. Frühlingsglaube op. 20/2 D 686
8. Die Forelle op. 32 D 550
9. Die junge Nonne op. 43/1 D 828
10. Ellen's dritter Gesang op. 52 /6 D 839
11. Des Mädchens Klage op. 58/ 3 D 191
12. Du bist die Ruh op. 59 /3 D 776
13. Lied der Mignon op. 62/ 4 D 877
14. Auf dem Wasser zu singen op. 72 D 774
15. Der Tod und das Mädchen op. 7/3 D 531
16. Rastlose Liebe op. 51/ 1 D 138
17. Schäfers Klagelied op. 3/4 D 121
18. Wanderers Nachtlid op. 96/3 D 768
19. Romanze aus <Rosamunde> op. 26 D 797
20. Geheimes op. 14/2 D 719
21. Ständchen op. 889
22. An die Musik op. 88/4 D 547
23. Lachen und Weinen op. 59/4 D 777
24. Nacht und Träume op. 43/2 D 827
25. Litanei auf das Fest Aller Seelen D 343
26. Nähe des Geliebten op. 5/2 D 162
27. Ganymed op. 19/3 D 544
28. Jägers Liebeslied op. 96/2 D 909
29. Lied eines Schiffers an d. Dioskuren op. 65/1 D 360
30. An die Nachtigal op. 98/1 D 497

31. Der Musensohn op. 921/1 D 764

32. Das Rosenband D 280

33. Ariette der Claudine D 239/6

Abstract

A Study on the Baroque Music Style connecting to the Songs of F. Schubert

Shin, Eun Ju

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

This thesis is a study on the songs of Franz Peter Schubert(1797-1828) which depict Baroque music style.

Schubert, who connected both ends of classicism and romantism was a composer who scrutinized the possibility of genre of songs, and has elevated songs as one of the important music genres. He has not only emphasized the lyrics through consonance and accompaniment, but also strengthened the atmosphere of the song by overture. Also, by adequately harmonizing the consonance of major and minor keys, with chromatic scale and tune composition changes, he has effectively expressed the tone of song. This method laid grounds for Baroque music style which established tune composition and focused on effectively communicating the lyrics.

This thesis has researched Baroque music style among approximately 90 Schubert's songs, including his famous song cycles such as 『Die Schöne Müllerin』 and 『Winterreise』 .

In the introduction part, study motivations and contents will be briefly dealt, and in the main part, the author focused on analyzing the social circumstances, music, ideology, vocal music styles of Baroque age, and features of Schubert's songs. Then, based on the analyzed data, this study reviews the effect of Baroque music style in Schubert's songs. Thus, the author reaches further into scrutinizing whether the Baroque music style has put impact on classic era to romantism musics.

The core of this thesis is to find the Baroque music style and its effects which emphasized the expression of sentiments and lyrics, along with uniting those elements with poems and music in Schubert's songs.