



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](#)

이 승 혜 교수지도  
석사학위 청구논문

Johannes Brahms의 가곡  
《Op. 47》 연구

2009

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
이애희

Johannes Brahms의 가곡  
《Op. 47》 연구

이 승 혜 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원  
반 주 학 과  
이 애 희

# 인 준 서

이에회의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원           임  현  원            인

심사위원           이  승  혜            인

심사위원           송  영  규            인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 그의 생애 속에서 오페라를 제외한 여러 장르에 많은 작품을 남겼다. 그 중에는 가곡 작품이 포함되어 있으며 그의 전 생애에 걸쳐서 지속적으로 작곡되었다. 브람스의 가곡은 그의 여러 음악장르 안에서도 자신의 내면세계를 담은 소박한 장르였지만 19세기의 슈베르트와 슈만의 작품과 같이 독일가곡을 예술가곡(Kunstlied)으로 끌어올리는 데 중요한 역할을 하였다.

브람스는 기악음악과 마찬가지로 독일가곡의 전통을 생명력이 있는 것으로 보았으며 매우 가치 있게 여겼다. 특히 그는 민요를 사랑했고 민요의 특징을 그의 가곡에 사용하였다. 독일이 1871년까지 많은 영방국가들로 나뉘어져 있었던 상황 속에서도 그들의 정신을 하나로 단결 할 수 있었던 것은 민중의 언어와 노래였다. 특히 계몽사상의 영향으로 단순하다고 취급되어온 민요가 모든 사람들이 알아들을 수 있을 정도로 쉽고 즐겁게 부를 수 있는 노래였기 때문에 18세기 중반 이후 베를린 노래악파들이 그 민요의 특징을 그들의 가곡에 사용하며 활발히 작곡하였다. 이 베를린 노래악파의 작품은 독일남부를 거쳐 전 독일에 영향을 주었으며 이후 슈베르트와 슈만 그리고 브람스를 포함한 독일 모든 작곡가들에게까지 영향을 주었던 것이다. 그중에서도 특히 브람스는 19세기 낭만주의 중반 이후에도 민요의 특징들을 그의 가곡에 사용하며 독일 가곡의 전통을 계승, 발전하였다.

본 논문은 18세기 중반 이후 독일가곡에 영향을 주었던 민요와 브람스의 피아노 음악 그리고 그의 가곡의 일반적인 특징을 바탕으로 가곡 op. 47를 분석 연구 하였다. 또한 이 작품을 논제로 채택한 이유는 18세기 베를린 노래 악파가 사용했던 민요의 특성이 브람스의 작품에서 계승되고 있을 뿐 아니라 피아노 기법과 사랑을 주제로 한 시가 결합하여 브람스의 창작 안에서 예술적으로 승화되었기 때문이다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 18세기 중반 이후 독일가곡의 역사적 배경 .....	3
1) 18세기 독일민요에 대한 새로운 시각 .....	3
2) 베를린 노래악파 .....	9
2. 브람스 음악의 특징 .....	14
1) 피아노 음악의 일반적 특징 .....	14
2) 가곡의 일반적 특징 .....	16
3. 브람스 가곡 op. 47 분석 .....	20
1) Botschaft .....	20
2) Liebesglut .....	31
3) Sonntag .....	43
4) O liebliche Wangen .....	49
5) Die Liebende schreibt .....	58
III. 결론 .....	67

## 참고 문헌

## ABSTRACT

# I. 서론

브람스는 19세기 낭만주의 시대에서도 고전양식을 위해 헌신한 음악가였다. 역사가 진정한 베토벤의 후계자라고 평할 만큼 브람스는 과거 독일음악가들에 대한 존경심과 절대음악에 대한 능력을 그의 기악작품에 담아내었을 뿐만 아니라 가곡에서도 발휘하였다.

보수적인 경향이 짙은 북독일 출신의 브람스는 독일민족의 정서가 담긴 민요를 특히 사랑하였다. 그래서 그는 슈베르트와 슈만의 예술가곡의 흐름 속에서도 가곡 창작의 영감을 민요에서 더욱 많이 받았다. 그의 가곡 작품에는 민요풍의 선율이나 민속시와 관련된 곡들이 절반을 차지 할 정도로 많이 있고 형식에 있어서도 통절형식 외에 민요형식인 유절형식과 변형된 유절형식이 즐겨 사용되었음을 볼 수 있다. 이러한 브람스의 민요 사랑은 18세기 베를린 노래악파의 영향이기도 하다. 베를린 노래악파는 민요의 특징을 가곡에 부여하면서 독일가곡이 발전하는데 큰 역할을 한 선구자였다. 이들은 누구나 부를 수 있는 쉬운 선율과 선율을 포함한 단순한 반주 그리고 유절형식을 가곡의 기본규칙으로 삼았다. 이 악파에 이어 제 2베를린 노래악파는 민속적인 면을 강조한 동시에 서정시와 반주의 독립성을 가곡에 시도하며 전 독일에서 가곡이 활발히 작곡되는 데에 공헌을 하였다.

본 연구자는 이러한 고전주의 이념과 독일 민요의 영향을 받고 있는 브람스의 가곡에 대한 연구의 필요성을 느꼈고 1858년에서 1868년에 걸쳐 작곡된 Op.47을 통하여 독일음악의 전통이 그의 가곡에서 어떻게 계승되며 새롭게 창작되는지 알아보려 한다. 그리고 그와 동시에 그에 가곡의 성향을 바르게 이해하여 보다 나은 연주를 하고자 하는데 목적을 두었다.

본 연구자는 18세기 중반 이후부터 독일가곡이 활발하게 진행될 수 있었던 역사적 배경을 파악하고자 18세기 독일 민요에 대한 새로운 시각과 베를린

을 중심으로 활동한 베를린 노래 악파의 특징을 알아보려 한다. 그리고 이어서 브람스의 피아노 음악과 가곡의 일반적 특징들을 살펴본 후 Op.47의 5곡을 분석하려고 한다.

본 논문은 연구주제와 관련하여 국내외 서적 및 번역서를 참고 하였고 악보는 Peters 에디션을 사용하였다. 또한 시에 대한 번역은 2008년도 태림에서 출판한 브람스 가곡 1과 1998년도 세광에서 출판한 브람스 가곡집 1, 그리고 브람스 가곡 CD에 포함된 영문해석과 개인적으로 김진숙 님의 번역을 도움 받아 참조하였다.

## II. 본 론

### 1. 18세기 중반 이후 독일가곡의 역사적 배경

#### 1) 18세기 독일민요에 대한 새로운 시각

18세기의 독일은 1871년 비스마르크의 의해 통일이 되기 전까지 하나의 통합된 국가가 아니라 왕국이나 공국, 그리고 도시보다 작은 군소 국가들로 분열되어 있었고 또한 많은 민족 집단으로 이루어져 있었다. 분열된 국가들은 1806년 신성로마제국이 나폴레옹에 의해 몰락할 때까지 대략 360여개에 달하였고<sup>1)</sup> 제국의 사법권 속에서만 보호 받는 형태였다. 이러한 상태는 국민을 단결시키는 정치적 사회연대 하나의 정부나, 수도, 하나의 종교, 동일한 법률, 동일한 단어, 고전문학, 지배적인 여론 등 어느 것도 독일 안에 존재하지 않았고 공통적인 지성이나 민중의식 또한 없었다.<sup>2)</sup> 그래서 독일(deutsch)이라는 개념이 무엇을 의미하는지 애매모호한 상태였다.<sup>3)</sup> 19세기 초까지도 사람들이 자주 독일 민족이나 조국이라는 말을 언급하기는 했지만 그런 말은 대체로 적대국인 프랑스와 경계를 짓기 위해 사용되거나 대부분 애매하거나 시적인 문맥 속에서 표현된 것이었다. 그것은 단지 시적이고 역사적이며 유토피아적인 성격을 띠는 것으로서 이 지구상에서 구현되어야 할 이상이었다. 즉, 독일(deutsch)은 문화적 개념이자 언어적 개념으로서 간주되었을 뿐, 개별국가들이 분권주의를 극복해서 하나의 독일 민족국가를 건설하자는 것과는 거리가 멀었다.<sup>4)</sup> 그래서 19세기 초까지도 장차 존재할 독

1) 임종래, 전영애, 이정희, 이민용, 김명찬, 최윤영(서울대학교 독일학 연구소), **독일이야기 1**, 서울: 기획출판 거름, 2008, p. 104

2) Madame de Staël, **De l'Allemagne**(독일론), 권유현 옮김, 서울: 나남출판, 2008, p. 51

3) Hagen Schulze, **Kleine Deutsche Geschichte**(새로 쓴 독일 역사), 반성완 옮김. 서울:知와 사랑, 2008, p. 98

4) Ibid. p. 130

일 민족국가의 미래상은 그 윤곽조차 잡히지 않은 상태였다.

이러한 독일은 당시 주변의 단일국가들에 비해 후진국의 모습을 보였다. 독일은 전체 인구의 4/5가 농민으로 1800년대까지도 농업국이었고 계몽사상으로 일찍이 발전된 서유럽과는 많은 차이를 보였다. 영국에서 시작된 계몽사상은 18세기 중반 이후가 되어서야 본격적으로 독일에 영향을 주었고 프랑크푸르트 암 마인, 슈트라스부르크, 바젤, 함부르크를 통해 독일어권으로 전파되기 시작하였다.<sup>5)</sup> 독일의 계몽주의는 영국과 프랑스와는 달리 기성의 종교와 권위적인 통치형태에 보다 타협적이었고 군주의 역할을 비판하기보다는 견지하는 경향이 있었다. 그것은 많은 소국가 형태였던 상황 속에서 국가를 의존해야 했기 때문에 프랑스처럼 독립적인 비판적 지식인이 아닌 국가를 견인하는 전문가 집단이 계몽주의 운동을 끌고 나갈 수밖에 없었던 것이었다.<sup>6)</sup>

계몽주의는 독일의 여러 학문에 영향을 끼쳤고 그 중에서도 문학에 가장 큰 영향을 주었다. 18세기 초 독일은 다양한 민족 집단이 어우러져 있었고 라틴어와 프랑스어가 지배적이었기 때문에 자신들의 언어를 발전시키지 못하였다. 특히 18세기 전반부 동안 프랑스 문화는 유럽의 많은 곳에서 존경받고 있었고 북독일에서도 가장 영향력이 센 프로이센 왕국의 프리드리히 대왕도 많은 예술가와 문인, 학자들과 교류할 때에 프랑스어를 사용하였다.<sup>7)</sup> 그러나 계몽사상의 영향으로 독일 문학에서 낡은 체제에 대한 자각적인 반항이 나타났고 재산을 가진 시민들의 사교모임에서 계몽사상의 책들이 읽혀지고 토론되어졌다. 점차 문학이 바로크 시대처럼 고등교육을 받거나 외국어를 아는 사람들의 것이 아니라 점차 시민계층을 대상으로 하게 되었다. 꾸밈이 없고 이해가 쉬우며 합리적이고 명료한 사실적인 언어가 쓰였고

5) Friedrich G Hoffmann, and Herbert Rösch, **Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur**(독일문학사), 오한진 외 공동번역, 서울: 일신사, 1994, p. 123

6) Mary Fulbrook, **A Concise History of Germany**(분열과 통일의 독일사), 김학이 옮김. 서울: 도서출판 개마고원, 2000, p. 143

7) 권형진, **독일사**, 서울: 대한 교과서(주), 2005, p. 98

문장구조도 단순하고 논리적이며 분명한 것이었다. 당시 계몽주의에 영향을 받은 대표적인 학자로는 칸트와 셸링, 헤겔 등의 철학자와 레싱과 헤르더, 클롭슈토크, 괴테, 셸러, 뢰넬링 등의 문학가가 있었으며 이들은 강한 민족 의식의 소유자로서 민족 언어를 정립하고자 하였다.

이 중에서도 특히 헤르더(Johann Gottfried Herder, 1744-1803)는 문화적 민족주의를 구현한 학자로서 독일문학운동과 음악에 지대한 영향을 주었다. 그는 종전까지 프랑스 언어와 문화가 누리던 압도적인 우월성에 대항해 하나의 문화적 공동체 개념인 민중(정치적 단위인 국가와는 다른 개념이다)을 내세우면서 민족의 종교와 음악, 문학을 민족정신의 표현으로 보았다. 그래서 그는 민족문학의 최고의 단계를 민요라고 보았고 das Volkslied(민요)라는 용어를 처음으로 사용한 학자였다. 민요는 순수하고 민족성이 들어있는 것으로써 최고의 사전이자 살아있는 문법이며 역세고 뿌리 깊은 민족의 자연사였기 때문이다. 그래서 헤르더는 민요를 민족문학 뿐만 아니라 민족음악의 최고의 단계로 보았던 것이다.

계몽사상의 영향을 받은 헤르더가 민요를 더욱 옹호하게 된 데에는 두 가지 이유가 있다. 첫째 그는 노래가 기악보다 인간의 자연적 본성에 더 잘 어울린다고 생각하였고 특히 민요가 일반 민중들의 단순한 노래로서 누구나 자연스럽게 이해 될 수 있는 것으로 보았다.<sup>8)</sup> 그리고 둘째는 당시 독일이 정치적인 이유로 동일성에 대한 인식이 부족하였기 때문에 공통된 언어를 사용한다면 국민의 일체성과 민족정신이 부각될 것이라고 믿었기 때문이다.<sup>9)</sup> 그래서 그는 독일의 민족정신을 갖기 위해 독일어를 구사하는 민중들의 민속적인 시를 수집했고 결국 1778-1779년에 걸쳐 19세기 작곡가들에게 중요한 문헌자료가 된 “노래 속 민중의 목소리(Stimmen der Völker in Liedern)”라는 책을 출판하였다.<sup>10)</sup> 또한 헤르더는 앞서 1772년에 “제민족의

8) 홍정수, 오희숙, **음악미학**, 서울: 음악세계, 2004, p. 214

9) Lorraine Gorrell, **The Nineteenth-Century German Lied**(19세기 독일 가곡), 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 1998, p. 39

소리들(Stimmen der Völker)”을 발표하였는데 여기엔 라플란드, 라트비아, 그리스, 로마, 블란서, 영국, 독일, 브라질, 페루의 노래들을 담았다.<sup>11)</sup> 그것은 최초의 세계문학선이며 무엇보다도 순수하고 근원적이며 훼손되지 않은 문학에 대한 의미를 일깨워준 작품이었다. 점차 민요는 모든 인간이 알아들을 수 있는 단순하고 참된 음악으로 평가되었고 18세기 말에 이르러서는 낭만주의가 시작되는 것과 때를 같이 하여 음악가와 시인들은 모두 민요에 흥미를 가지기 시작했다.<sup>12)</sup> 결국 그의 사상으로 역사의 관심, 특히 민중의 역사에 대한 관심이 부활했고 독일 문화에 대한 애국주의적 자부심을 갖게 하였다.<sup>13)</sup>

이와 때를 같이하여 점차 독일은 독일어에 대한 관심이 커지면서 전국 각처에서 언어를 보전하고 육성하려는 언어협회가 식자층 사이에서 결성되었다. 독일어로 글을 썼던 문인들이 글을 통하여 계몽화 된 시민정신의 통일성을 함양하는데 큰 몫을 담당하였고 수많은 독일방언과 구어체 독일어가 표준문어체 독일어로 발전하였다. 당시 독일어를 쓴다는 것은 독일 제후들의 궁정을 지배하고 있던 프랑스 문화와 의식적으로 차별을 짓기 위한 것이기도 하였다.

18세기에 말에 이르러서는 문학이 놀라울 정도로 부흥했고 독일어가 문학적 언어이자 심오한 사상을 표현하는 언어로 부활했다. 또한 17세기 후반에 서적의 절반을 차지하던 라틴어 서적이 5%에도 미치지 못하였고 그 대신 독일어 서적의 증가와 함께 신문, 잡지 등 온갖 종류의 정기간행물 출판이 폭발적으로 증가했다.<sup>14)</sup> 더불어 독일의 국민문학과 연극, 오페라가 발전하여

10) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*(19세기 독일 가곡), 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 1998, p. 39

11) Friedrich G Hoffmann, and Herbert Rösch, *Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur*(독일문학사), 오한진 외 공동번역, 서울: 일신사, 1994, p. 159

12) Donald J. Grout, *A History of Western Music*(서양음악사 하), 서울:세광출판사, 1991, p.644

13) Mary Fulbrook, *A Concise History of Germany*(분열과 통일의 독일사), 김학이 옮김. 서울: 도서출판 개마고원, 2000, p. 145

14) Ibid. p. 140

전 독일에 걸친 취미의 형성과 취미 판단의 통일성을 가능케 하였다. “민중”과 “민중의 언어”는 국가의 분열 상태와 그 시대의 권위들의 급격한 변천 과정 중에서도 유일하게 남아있는 실체였기 때문에 그로 인해 “민중성”과 “민중문학”이 거의 성스러운 정도의 성격을 지니게 되었다.<sup>15)</sup>

이러한 흐름을 타고 민요는 19세기의 아르님(Achim von Arnim: 1781-1831)과 브렌타노(Clemens Brentano: 1778-1842)에게 영향을 끼쳤다. 그들은 민중정신의 결실인 노래와 동화들을 사랑했는데 특히 헤르더를 모범으로 하여 노래와 시를 수집하여 1808년에 민속가요 서정시의 모음집인 “소년의 뿔피리(Des Knaben Wunderhorn)”를 출판하였다.<sup>16)</sup> 이 모음집은 독일 낭만주의에 지대한 영향을 준 작품이며 이 안에는 700여개의 민요가 수록되어 있다.<sup>17)</sup> 이 모음집은 민족노래 유산의 수집에 대한 공개적 호소인 동시에 정치적 강조점을 지니고 있었다. 그것은 나폴레옹에 대해 반대하는 것을 목표로 하는 것이었다. 실제로 나폴레옹의 침략이 있었을 때에도 “소년의 뿔피리”는 독일 국민의 사기를 높혀 주었고 민족주의적인 열망을 불러일으켰다. 시의 주제는 사랑과 종교 그리고 유머, 자연, 병사, 탈영병, 고향, 애인과의 이별 등 인생의 본질적인 면을 다루고 있는데 특히 전쟁과 관련된 시는 당시 많은 농부가 어쩔 수 없는 지배자의 병사였기 때문에 그들이 쉽게 공감할 수 있는 주제였다. “소년의 뿔피리”는 이후 19세기와 20세기의 독일 시와 노래 문화에 중요한 영향을 끼쳤다.<sup>18)</sup>

독일민요는 민중의 노래로서 당시 사회적 집단의 다양한 계층과 성별 그리고 연령층에 따라 많은 종류가 있었다. 20세기에 독일민요를 체계적으로 분

---

15) Friedrich G Hoffmann, and Herbert Rösch, **Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur**(독일문학사), 오한진 외 공동번역, 서울: 일신사, 1994, p. 234

16) Lorraine Gorrell, **The Nineteenth-Century German Lied**(19세기 독일 가곡), 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 1998, p.41

17) 김원구, 서우석 편역, **Larousse de la Musique**(라루스 세계음악사전), 서울: 탐구당, 1998, p. 377

18) Peter J. Brenner, **Neue deutsche Literaturgeschichte**(신독일문학사), 정인모, 허영재 옮김, 서울: 새문사, 2008, p. 165

류한 <Handbuch des Volksliedes, 1973><sup>19)</sup>에 따르면 독일민요가 정치요, 전설요, 신년요, 성마르틴요, 성탄절요, 순례요, 장례요, 결혼요, 연애요, 아동요, 남성요, 여성요, 여행자요, 풍자요, 사회비판요, 광부요, 어부요, 재단사요, 군인요, 조합요, 고향요 등으로 매우 다양했다.

당시 사람들은 가정이나 사교적인 모임에서 노래를 많이 불렀고 작곡가들이 민요의 특징을 뽑아 작곡에 사용하기도 하였다.<sup>20)</sup> 독일민요는 온음계적인 선율로 이루어져 있고 보통 합창으로 부르는 경우가 많아 3도와 6도 음정을 갖는다. 그리고 독일민요는 유절형식을 사용하고 기교를 배제한 확실한 리듬으로 구성되어 형식이 구조적이고 균형미를 갖는다.

헤르더의 민요에 대한 이상은 청년시절의 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)와 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), 울란트(Johann Ludwig Uhland, 1787-1862)등 많은 작가들에게 영향을 주었고 유럽에서 민요운동이 일어나는 계기가 되었다. 그리고 더 나아가 19세기에 자국의 음악을 긍정하는 민족적 경향의 사고들을 번성케 했으며 브람스와 말러의 음악 작품에까지 영향을 주었다.

---

19) 민춘기, **한·독 민요의 비교를 위한 예비고찰**, 독일어문학, 25권, 2004, pp. 110-111

20) 조선우, 홍정수, **음악은이**, 서울: 음악춘추사, 2000, p. 433

## 2) 베를린 노래악과

독일은 18세기 초까지도 독립적으로 창작된 가곡이 없었다. 다만 패러디 유형의 작품들과 Tafelmusik(테이블 음악)의 유형 즉, 저녁식사 때나 연회에서 연주되는 노래들이 있었을 뿐이다. 패러디 유형의 대표적인 작품은 1736년 라이프치히에서 출판된 *Die singende Muse an der Pleisse*(플라이세 강에서 노래하는 뮤즈 신)으로서 원래 무곡리듬으로 된 규모가 작은 건반악기용 악곡이었으나 패러디를 통하여 가사가 기존 곡에 적용된 최초의 중요한 리트집이다.<sup>21)</sup>

점차 18세기 중엽이 되어서야 리트의 대한 본격적인 이론과 새로운 가치 평가가 독일에서 이루어지기 시작하였다. 계몽주의의 영향으로 이전까지 리트의 부정적이라 할 수 있었던 단순성과 정형성에 대해 새로운 가치 평가가 부여된 것이다.<sup>22)</sup> 계몽주의의 중요한 기본이념 중 하나가 바로 공통적인 자연스러운 감정을 중요시 여기는 것이었다. 그래서 계몽주의에 입각한 리트는 과장되거나 복잡하며 인위적이어서는 안 되고 평범한 보통사람들이 쉽게 이해 할 수 있어야 하는 등 모든 사람들에게 개방되어야 하는 것이었다.

이러한 사상의 영향으로 리트가 발전하기 시작하였고 그 활발한 중심도시가 프로이센 왕국의 수도인 베를린이었다. 프리드리히 2세가 왕위를 계승하면서부터 음악에 대한 관심이 높아졌고 궁정에 소속된 작곡가들이 플루트 주자이며 작곡가이기도 했던 왕의 취미를 반영하는 음악을 만들었다.<sup>23)</sup> 당시 프리드리히는 예술과 문학을 보호 했을 뿐 아니라 사회 개혁 과정에 직접 관여하기도 하였다.<sup>24)</sup> 궁정 작곡가들로는 크라우제(Christian Gottfried

---

21) Donald J. Grout, *A History of Western Music*(서양음악사 하), 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광출판사, 1991, p. 685

22) 이남재, 김용환, *18세기 음악*, 서울: 음악세계, 2006, p. 202

23) 김원구, 서우석 편역, *Larousse de la Musique*(라루스 세계음악사전), 서울: 탐구당, 1998, p. 638.

24) Donald J. Grout, *A History of Western Music*(서양음악사 하), 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광출판사, 1991, p. 644

Krause, 1719-1770)와 엠마누엘 바하(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788), 그리고 크반츠(Johann Joachim Quantz, 1697-1773), 그라운(Carl Heinrich Graun, 1703-1759), 벤다(Franz Benda, 1709-1786), 마르푸르크(F. W. Marpurg, 1718-1795), 키른베르거(Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783)등이 있었으며 이들을 음악사에서는 베를린 악파(Berliner Schule) 또는 베를린 노래악파(Berliner Liederschule)라고 불렀고 북부 독일 악파(Norddeutsche Schule)라고도 지칭하였다.<sup>25)</sup>

가곡에 대한 관심이 높아지면서 비평도 나왔다. 가곡에 있어서 중심인물인 크라우제는 1752년에 출판한 *Von der musikalischen Poesie*(음악적 시에 관하여)라는 책을 통해 베를린 노래악파의 음악미학을 대변하였고 더불어 노래에 대한 최초의 광범위한 미학을 시도하였다.<sup>26)</sup> 그는 저서에서 가곡은 누구나 악기의 반주가 없어도 될 정도로 단순하고 쉽게 부를 수 있어야 하며 장절적인 동시에 민속적인 노래여야 한다고 규정하였다. 그래서 당시 베를린 악파의 작곡가들은 모든 장식적 음형들을 배제하고 단순하면서도 자연스럽게 노래 할 수 있는 유절 형식을 하나의 굳건한 규칙으로 삼았다.<sup>27)</sup> 유절형식은 각 절마다 시의 내용을 음으로 묘사하는 것이 아니라 전체 가사의 가장 핵심적인 본질, 즉 기본 정서를 음악적으로 통일시켜 표출하는 것이다. 당시 작곡가들은 시인들로 하여금 유절형식의 작곡을 염두에 두고 언어적 악센트와 음악적 악센트가 일치되도록 시를 요구하기도 하였다. 이러한 유절형식이 당시에 보편적인 사고이자 최고의 가치로 여겨졌다. 또한 이들은 음악보다 언어를 중요시 여겼고 한 음절에 한 음표를 사용하였다. 음악에 있어서 가창성 즉, 노래의 선율은 우선적으로 고려되었고 반주는 후에 덧붙여졌다. 반주는 선율에 종속된 가벼운 반주 형태로써 건반악기 외에도 다른 악기가 사용되었고 때로는 반주를 사용하지 않았다.

25) 홍정수, 오희숙, **음악미학**, 서울: 음악세계, 2004, p. 216

26) Ibid. p. 215

27) 이남재, 김용환, **18세기 음악**, 서울: 음악세계, 2006, p.204

점차 아마추어의 음악 활동에 대한 관심이 높아졌고 그에 따라 가정에서 부를 수 있는 연주용 노래가 많아졌다. 누구나 부를 수 있는 쉬운 선율이 최고의 노래였고 반주는 가수도 충분히 연주할 수 있는 정도의 단순한 것이었다. 그것은 계몽주의 영향으로 가창성과 단순함 그리고 자연스러움이라는 것이 노래의 기본 바탕을 이루었기 때문이었다. 그래서 리트는 당시 사람들에게 감동을 주고 마음을 교화시키고 원기를 회복시킬 수 있어야 하며 가사는 소박하면서도 각 절마다 달아야 했다.<sup>28)</sup> 왜냐하면 노래의 소박하고 단순한 양식이 모든 사람들에게 즐거움을 주기 위한 데 그 목적이 있었기 때문이었다.<sup>29)</sup>

베를린 노래악과의 중심인물인 크라우제는 “독일작곡가들이 노래하면서 자신들의 리트를 작곡할 경우 그 취향은 곧 보편적으로 될 것이며 도처에서 재미를 느끼고 감정적 기쁨을 얻게 될 것이다”라고 언급하였다.<sup>30)</sup> 그리고 그는 음악의 궁극적인 목적이 투쟁하는 인간이 아니라 부드럽고 유연한 감정을 통하여 상냥한 인간을 만드는 것으로 보았다.<sup>31)</sup> 민요를 높이 평가한 헤르더 역시 음악이 인간을 형성시키기도 하고 문명화시킬 수도 있다고 보며 음악의 교육적 힘을 강조하였다. 이 악과의 대표적인 작품으로는 1753년 크라우제가 램러(C. H. Ramler)와 마르푸르크와 공동 편찬한 가곡집인 *Oden und Melodien*(송가와 멜로디, 2부는 1755년)이 있으며 여기에는 크반츠와 칼 필립 엠마누엘 바하 그리고 그라운 등의 작품이 수록되어 있다.

1770년 이후에는 베를린 노래악과의 뒤를 이어 새로운 작곡가들이 등장했다. 주요 작곡가로는 슐츠(Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800)와 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814), 첼터(Carl Friedrich

28) Arnold Werner Jensen, Franz Josef Ratte, and Manfred Ernst, **The Music**(음악의 역사), 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006, p. 178

29) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, **A History of Western Music**(서양음악의 역사) 상권, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p. 540

30) 이남재, 김용환, **18세기 음악**, 서울: 음악세계, 2006, p. 203

31) 홍정수, 오희숙, **음악미학**, 서울:음악세계, 2004, p.216

Zelter, 1758-1832)등이 있었으며 이들을 제 2베를린 노래악파라고 불렀다. 이들은 제 1베를린 노래악파의 원칙을 그대로 지키면서도 새롭게 부상하는 시인인 괴테(Goethe)와 클롭스톡(klopstock), 쉴러(Schiller), 클라우디우스(Claudius), 뢰티(Hölty)등의 서정시를 작곡하면서 민속적인 면을 더욱 강조하기도 하였고 예술적인 생동감을 나타내기도 하였다.

1770년부터 1780년 사이에 민요양식에 기초했던 서정가곡이 많이 만들어지면서 민요가 리트작곡의 새로운 이상으로 부각되었다. 특히 1782년 슈츠는 *Lieder im Volkston*(민요풍의 가곡)을 발간하였는데 이 작품은 단순하고 꾸밈이 없으며 민속적인 강한 선율을 보였다. 슈츠는 그의 민요풍의 가곡을 통하여 일반 민중들에게 보다 넓게 확산되도록 하는 민중 교육적인 성격을 표방하려 하였다.<sup>32)</sup> 그의 작품에서 화성적인 수단은 소극적으로 다뤄졌고 피아노의 간주와 후주 그리고 피아노의 음화적(音畵的)표현도 없었다. 그렇지만 그로 하여금 18세기 말에 많은 작곡가들이 민요풍의 곡을 만들게 하는 역할을 하였다. 대표적인 곡으로는 클라우디우스의 시에 곡을 붙인 *Der Mond ist aufgegangen*(달이 떠올랐네)이 있는데 이 곡은 민요풍으로 작곡된 예술가곡임에도 불구하고 오늘날에는 민요로 취급되고 있다.

라이하르트는 무려 1500개의 달하는 가곡을 작곡하였다. 그도 대부분 유절 형식을 사용하였지만 민요풍 원칙에서 탈피하려 하였고 구조의 융통성과 반주의 독립성을 나타내려 하였다.<sup>33)</sup> 주요 작품에는 괴테의 시를 사용한 *Erlkönig*(마왕)과 *Nur wer die Sehnsucht kennt*(그리움을 아는 자만이), 그리고 *Veilchen*(제비꽃), *Johanna Sebus*(요한나 제부스)등이 있다. 특히 “그리움을 아는 자만이”에서는 가사 단어들에 대하여 화성적인 변화를 주었고 “요한나 제부스”에서는 뚝이 무너지고 홍수를 초래하는 장면을 피아노 반주

32) 이남재, 김용환, **18세기 음악**, 서울: 음악세계, 2006, p. 205

33) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, **A History of Western Music**(서양음악의 역사) 상권, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 서울: 이앤비플러스, 2007, p. 540

에 표현하려 하였으며 *Rhapsodie*(랩소디)에서는 반음계와 이명동음을 사용하며 자유롭고 다양한 반주를 시도하였다.

200여편의 리트를 작곡한 쉘터 역시 그의 반주부분은 아직까지 단순한 면이 있지만 성악의 멜로디와 독립되어 가사의 의미를 표현하는 등 반주에 더 큰 의미를 부여하려 하였고 그 특징을 *Rastlose Liebe*(끝없는 사랑)에서 볼 수 있다.<sup>34)</sup> 또한 쉘터의 곡에서는 시의 각 절에 다른 선율을 붙이는 통절식 가곡들도 엿 볼 수 있다.

제 2베를린 노래악파의 작품은 길이나 구성형식, 그리고 음악적 성격에서 다양성을 보이고 있고 민속적인 면 외에도 서정시를 이용하여 서정화된 가곡을 볼 수 있다. 이들의 활동으로 인하여 18세기 후반 독일에서는 건반악기 반주부가 있는 리트 곡집이 750집 이상이나 출판되는 성과를 이루게 되었고<sup>35)</sup> 쉘터의 제자인 멘델스존에 까지 영향을 주었다. 멘델스존의 작품은 민요풍의 곡이 많은데 특히 유절형식과 선율강조 그리고 온화한 분위기를 우선으로 여겼고 아르페지오나 화음형태의 반주스타일을 지녔다.

이러한 베를린 노래악파들의 단순한 노래들은 19세기에 소박한 종류의 것으로 여겨졌고 오늘날에 거의 알려지지 않고 있다. 그렇지만 베를린 노래악파의 노래운동은 거의 전 독일에 퍼지면서 1778년경에는 비엔나까지 확산되었고 더 나아가 슈베르트와 슈만 그리고 브람스를 포함한 모든 독일 가곡작곡가들의 작품에 영향을 주었다.<sup>36)</sup> 따라서 이들의 작품들이 계몽주의의 가치를 구체화 시켰다는 점과 훗날 독일의 예술가곡을 완성케 하는 하나의 터전을 만들었던 것이 가장 큰 의의라고 할 수 있다.

---

34) Reinhard G, Pauly, **Music in the Classic Period** (고전시대의 음악), 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2003, p. 224

35) 홍세원, **서양음악사**, 서울: 연세대학교 출판부, 2008, p. 376.

36) Stanley Sadie de., **“Volkstümliches Lied” The New Dictionary of Music and Musicians**(Vol. 20), London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, p. 73

## 2. 브람스 음악의 특징

### 1) 피아노 음악의 일반적 특징

브람스의 기악음악은 일반적으로 독일 낭만파 가운데서도 보수적인 경향을 나타낸다. 그런 배경에는 북독일 출신이라는 점과 스승의 가르침, 그리고 그의 정신적인 기질을 들 수 있다. 특히 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)선생님은 브람스에게 바하 음악의 위대함과 독일 옛 거장들의 튼튼한 구조를 일깨워준 가장 큰 영향력을 끼친 스승이었다. 브람스는 작곡가의 머릿속에 있는 몇 가지 악상이 아무런 체계 없이 흘러나오는 즉, 음악의 무형식성을 피하였고<sup>37)</sup> 자기의 순수한 영감이 합리적인 지식을 통해 완전한 형식으로 변화되기를 원했다. 더욱이 책과 자료 수집을 좋아한 브람스는 평생 동안 중세음악에서 부터 슈만에 이르기까지의 작품들을 연구 하였고 그 전통위에서 자신의 독자적인 음악을 만들었다. 특히 그는 바하 연구 학자인 슈피타(Philpp Spitta, 1841-1894)와 헨델 연구 학자인 크리잔더(Friedrich Chrysander, 1826-1901), 그리고 모차르트 전기 작가인 얀(Otto Jahn, 1813-1869)과 『베토벤의 스케치북에 대한 연구』를 남긴 노테봄(Gustav Nottebohm, 1817-1882)과 같은 학자들과 교류하면서 옛 대가들의 작곡 원리 등 수 많은 지식을 얻었고 그것을 자신의 창작물에 적용시켰다.<sup>38)</sup>

브람스의 피아노 작품에는 3개의 소나타와 2개의 협주곡 그리고 6개의 변주곡이 있고 캐릭터 피스인 발라드, 스케르초, 랩소디, 왈츠 등이 있으며 표제가 붙은 35곡의 소품도 있다. 그의 피아노 소나타는 소나타 형식을 그대로 고수하고 있고 주제적 발전을 철저히 지키고 있을 뿐 아니라<sup>39)</sup> 주제의 변주와 변형을 통해 악장 간에 순환적인 관계를 다루며 하나의 일체감을 만

37) Donald J. Grout, *A History of Western Music*(서양음악사 하), 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광출판사, 1991, p. 862

38) 이성일, *요하네스 브람스 그의 생애와 예술*, 서울: 파파게노, 2001, p. 285-286

39) F. E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music*(건반음악의 역사), 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997, p. 337

들기도 한다. 선율선은 8도, 3도, 혹은 6도를 사용하며 넓은 음역으로 주제를 다루어<sup>40)</sup> 관현악적인 색채를 나타내었다. 브람스는 특히 중복이 많은 화음을 지속적으로 사용하며 밀집된 텍스처를 나타냈는데 이런 중복되는 화음을 사용하는 것은 그의 두드러진 특징이다. 또한 자주 사용한 폴리리듬이나 헤미올라, 싱크페이션의 리듬들은 주제적 변주의 수단이기도 하였다.

브람스는 변주곡에 있어서 다양한 텍스처나 새로운 리듬패턴, 그리고 새로운 유형의 피규레이션(틀에 박힌 음형)을 변주에 시도하였고 대위법과 푸가 역시 활용되었다. 브람스는 음악구조 가운데서도 가장 오래된 것 중의 하나이며 통일성과 다양성을 갖춘 변주형식을 그의 피아노 작품 뿐 만 아니라 여러 기악 작품 속에서 많이 사용하고 있다. 특히 <헨델의 주제에 의한 변주곡과 푸가 op. 24>와 <파가니니의 주제에 의한 변주곡 op. 35>는 변주곡 중에서도 규모가 큰 작품들이다.

캐릭터 피스의 작품들은 앞에서 언급한 소나타의 특징들을 대부분 갖추고 있으며 주제적인 변주도 광범위하게 나타내고 있을 뿐 아니라 반주역할을 하는 파트에 선율이 주어지는 대위선율적인 방법도 보여진다. 캐릭터 피스 작품들은 문학과 약간의 관련성이 있지만 대부분 보편성과 중립적인 색채를 가지고 있으며 절제되고 엄격한 것을 추구하였다.

일반적으로 브람스의 피아노 음악은 풍부한 화성과 온화한 정감 그리고 서정성과 여러 낭만주의의 특징을 가지고 있지만 낭만적인 화려함이나 과장적인 성격은 없으며 베토벤과 슈만의 음악을 모델로 삼는 등 본질적으로는 고전적인 기본 이념이 지배적이다. 후기로 갈수록 피아노 음악은 구조적으로 대위법을 많이 사용하였고 형식은 논리적으로 진행되며 간결한 표현으로 자유로움을 나타내고 있다.

---

40) F. E. Kirby, **A Short History of Keyboard Music**(건반음악의 역사), 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 1997, p. 344

## 2) 가곡의 일반적 특징

브람스는 전 생애에 걸쳐서 기악곡과 같이 가곡을 지속적으로 작곡하였다. 그의 성악을 위한 작품에는 200여개의 예술가곡과 민요를 편곡한 100여개의 민요와 동요, 그리고 중창곡과 합창곡을 위한 다수의 곡들이 있다. 브람스가 바라본 가곡의 이상적인 모델은 민요였다.<sup>41)</sup> 민요의 선율적 요소와 가창성 그리고 단순하고 소박함, 자연스러운 음향들은 그의 가곡 창작에 많은 영감을 주었다. 그래서 그의 예술가곡들 중에는 민속풍의 선율이나 민속시에 바탕을 둔 가곡들 그리고 민속풍으로 쓰여진 현대시가 절반을 차지할 정도로 민속적인 것과 관련된 곡들이 많이 있다.<sup>42)</sup> 또한 브람스가 민요를 널리 보급하기 위해 민요를 편곡하여 그것을 중창곡과 합창곡에 사용하기도 하였다.

브람스는 능숙한 기교가였음에도 불구하고 단순한 민속가곡이 다른 가곡보다 더 우월하다고 생각하였다. 심지어 그는 1860년 클라라 슈만에게 “지금의 가곡은 그 이상적 모델인 민요를 두드러지게 하지 못함으로써 잘못된 길을 가고 있다”<sup>43)</sup>라고 편지를 보내면서 당시 가곡에 대해 비판을 하기도 하였다. 브람스가 이런 가곡 관념을 갖게 된 배경에는 다음과 같은 두 가지 이유를 들 수 있다. 첫째 브람스는 독일음악의 전통을 매우 가치 있게 여긴 사람이었다. 그래서 그에게 과거란 바하 뿐 아니라 르네상스 시대의 폴리포니, 즉 독일 가곡의 근원까지 거슬러 올라가는 것이었다.<sup>44)</sup> 이처럼 그는 기악곡뿐 아니라 가곡에서도 독일 가곡의 전통과 기법을 재평가하기를 원하였고 그 전통 속에서 잃어버린 독일의 옛 민요를 찾아 연구하였던 것이

---

41) Donald J. Grout, *A History of Western Music*(서양음악사 하), 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광출판사, 1991, p. 804

42) Gorrell Lorraine, *The Nineteenth-Century German Lied* (19세기 독일가곡), 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 1998, p. 306

43) 조선우, 홍정수, *음악은이*, 서울: 음악춘추사, 2000, p. 435

44) 김원구, 서우석 편역, *Larousse de la Musique*(라루스 세계음악사전), 서울: 탐구당, 1998, p. 722.

다.45) 둘째는 브람스가 민족성이 강한 작곡가였다는 것이다. 북독일 출신의 가난한 부모님 밑에서 태어난 브람스는 늘 자신을 가리켜 “진정한 독일인 (echt deutsch)”이라고 말하였을 정도로46) 자신을 독일 민중의 평범한 한 사람으로 간주하였고 실제로 독일인의 소박한 삶을 살았다. 그래서 브람스는 누구나 공감할 수 있었던 독일민요를 사랑했고 민요의 성격이 살아있는 음악에 관심을 가졌던 것이다.

브람스는 옛날에 존재하던 선율들의 윤곽과 운율을 밝혀내고 그것을 자신이 필요로 하는 멜로디의 요소로 만들기 위해 수많은 노력을 기울였다. 브람스가 노래 부르기에 알맞은 성질, 즉 노래성을 높이는 데 관심을 기울이고47) 선율을 최고의 가치로 여긴 결과 민요의 성격들을 예술 가곡에 접목시키면서 뛰어난 선율을 갖춘 자신만의 독창적인 가곡을 만들게 된 것이다. 그는 복잡하거나 혹은 화성적으로 적합하지 못한 반주를 사용하여 원래의 선율을 손상시키는 일이 없도록 조심성을 기울였다.48) 그 모든 것들이 선율의 질을 높이기 위한 것이었다. 브람스가 이처럼 전통을 소중히 여기고 활발히 작업을 할 수 있었던 데에는 그가 천성적으로 책과 자료 수집을 좋아했기 때문에 가능한 일이며 1840년대 후반부터 1890년대 중반까지 지속적으로 이루어졌다. 브람스에게 이러한 영향을 준 책 중에 하나는 앞서도 언급한 *Des Knaben Wunderhorn*(소년의 뿔피리)이며 그가 제일 좋아하는 책이었다.49)

브람스는 시의 선택에 있어서 괴테나 하이네, 아이헨도르프 등 유명한 시인들의 작품보다는 다우머(Daumer)나 그로스(Groth), 램케(Lemcke), 벤치히

45) 이성일, **요하네스 브람스 그의 생애와 예술**, 서울: 파파게노, 2001, p. 291

46) Forney Machlis, **Enjoyment of Music**(음악의 즐거움) 제6판 상권, 신금선 역, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2002, p. 108

47) Arnold Werner Jensen, Franz Josef Ratte, and Manfred Ernst, **The Music**(음악의 역사), 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006, p. 232

48) Donald J. Grout, **A History of Western Music**(서양음악사 하), 한국음악교재연구회 역, 서울: 세광출판사, 1991, p. 804

49) 이성일, **요하네스 브람스 그의 생애와 예술**, 서울: 파파게노, 2001, p. 68

(Wenzig), 프레이(Frey), 쿠글러(Kugler) 등과 같은 알려지지 않은 이류 시인들의 작품들을 더 많이 사용하였다.<sup>50)</sup> 그것은 브람스가 감정적으로 절제된 시를 더 좋아했고 시의 정서적인 분위기에서 더 많은 영감을 얻었기 때문이다.<sup>51)</sup> 그리고 자연과 사랑, 열정, 해학에 관한 시 뿐만 아니라 체관(諦觀)이나 죽음, 우울함, 절망, 고독과 같은 낭만주의 시문학의 모든 주제들이 그의 가곡에 들어 있다.

반주는 시를 묘사하는 형태도 더러 있지만 대부분 가사를 암시하거나 내면적인 분위기를 표현하는 즉 추상적인 스타일과 단순한 형태를 이룬다. 이처럼 브람스는 멘델스존과 같이 감정적으로 제한된 시를 선호하였고 개개의 단어와 구를 조명하는 것이나 가사를 묘사하는 것에 대해 별로 관심이 없던 북독일 작곡가들의 특징을 보였다.<sup>52)</sup> 또한 가곡의 전주와 간주 그리고 후주는 대부분 비교적 짧으며 전주 없이 성악성부가 시작하거나 단 한마디의 후주를 갖지 않는 곡들도 많이 있다. 그것은 브람스가 성악과 피아노를 하나의 음악적 통일체로 이루기 위한 것이었으며 그런 배경에는 민요의 영향을 받아 가곡의 소박함이라는 그의 관념적인 사고에서 비롯된 것이다.

브람스의 작품 안에서 노래의 선율은 매우 중요하다. 선율은 종종 민요풍에서 영감을 받지만 더 자유스러운 프레이즈의 선율을 갖는다. 반주는 피아노 음악과 같이 오른손에 3도나 6도의 음정으로 이루어진 반주를 자주 사용하고 왼손은 논리적으로 구성된 풍부한 베이스의 성부가 가장 큰 특징을 이룬다. 기악음악에서 선보여진 리듬의 확대와 지속음, 대위법, 싱크페이션, 헤미올라, 폴리리듬, 아르페지오 음형은 그의 가곡에서도 사용되고 있다. 브람스는 형식에 있어서 유절형식을 많이 선호하였고 다양성을 창조하기 위하여 유절형식의 변주와 통절형식을 사용하기도 하였다. 브람스의 가곡을 시기적

50) 김용환, **19세기 음악**, 서울: 음악세계, 2006, p. 272

51) Arnold Werner Jensen, Franz Josef Ratte, and Manfred Ernst, **The Music**(음악의 역사), 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006, p. 232

52) Gorrell Lorraine, **The Nineteenth-Century German Lied** (19세기 독일가곡), 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 1998, p. 30

으로 분류 하자면 1860년까지는 유절형식이 그리고 1864년 이후 작품 32를 전환점으로는 통절가곡이 두드러지고 1877년부터는 다시 유절형식이 선호된다.<sup>53)</sup>

그의 대표적인 가곡으로는 *Die Mainnacht*(오월의 밤), *Feldeinsamkeit*(초원의 고독), *Sapphische Ode*(사포의 송가)가 있으며 민요풍의 노래인 *Wiegenlied*(자장가)와 *Sonntag*(일요일) 그리고 최후의 연가곡인 *Vier ernste Gesänge*(네 개의 엄숙한 노래)가 있다. 또한 브람스에게는 민요를 수정·편곡한 슈만의 아이들에게 헌정된 14곡의 *Volks kinderlieder*(어린이를 위한 민요)와 *Deutsche Volkslieder*(28개의 독일 민요), 그리고 *Deutsche Volkslieder*(49개의 독일 민요)가 있다. 특히 “49개의 독일 민요”는 씩씩한 기사들, 버림받은 여인들, 마법의 바이올리니스트, 회개하는 수녀들, 슬퍼하고 기뻐하는 연인들, 죽음의 신이 나오는 세계 등 다양한 이야기를 담고 있는데 이 작품에 대해 브람스는 “이것이야말로 내게 진실로 기쁨을 안겨준 작품 가운데 하나다”라고 할 정도로 소박한 독일 민요작품에 상당한 애착을 보였다.<sup>54)</sup>

---

53) 이경숙, *예술가곡의 이해*, 도서출판: 선우미디어, 2003, p. 29

54) 이성일, *요하네스 브람스 그의 생애와 예술*, 서울: 파파게노, 2001, p. 293

### 3. 브람스 가곡 Op. 47에 관한 분석

#### 1) *Botschaft* (소식)

##### (1) 시의 번역과 이해

Wehe, Lüftchen, lind und lieblich  
Um die Wange der Geliebten  
Spiele zart in ihrer Locke  
Eile nicht, hinwegzuflih'n

불어라 산들바람아 부드럽고 온화하게  
애인의 뺨 언저리를  
그녀의 곱슬머리를 부드럽게 희롱하면서  
급히 서둘러 불어가지는 말아라

Tut sie dann vielleicht die Frage  
Wie es um mich Armen stehe

그러면 아마 그녀가 물어 볼 것이다  
얼마나 내가 가엾게 있는지

Sprich, sprich:  
“Unendlich war sein Wehe  
Höchst bedenklich seine Lage  
Aber jetzo kanner hoffen  
Wieder herrlich aufzuleben  
Denn du, Holde, denkst an ihn”

말하여라, 말하여라:  
“그의 슬픔은 끝이 없고  
그의 상태는 매우 걱정스러운 것이었다  
그러나 지금은 희망이 있고  
다시 훌륭히 재기할 수 있다  
왜냐하면 사랑스러운 그대가 그를  
생각해 주기 때문이라고”

## (2) 시와 가곡의 형식

이 시는 14세기에 페르시아의 시인인 하피스(Hafis, 1320-1389)의 시이고 다우머(Georg Friedrich Daumer, 1800-1875)에 의해 독일어로 번역된 것이다. 그리고 브람스가 이 시를 가지고 1868년에 작곡하였다. 하피스는 이란에서 출생한 시인으로서 아랍어로 ‘코란’을 완전히 외우는 사람이라는 뜻이며 그의 본명은 Mohamed Schemseddin(모하메드 썸세딘)이다. 그는 <신비의 번역자>, <불가사의한 혀>라는 별명으로 알려져 있을 만큼 페르시아 문학 사상 서정시의 최고시인으로 평가되고 있고 그의 495편에 이르는 시는 오늘날까지 페르시아어 문화권에서 가장 많이 애송되고 있으며 인도와 터키 등의 많은 시인에게 영향을 미쳤다.<sup>55)</sup> 특히 괴테의 <서동시집>은 하피스의 시집의 강렬한 감명으로부터 나온 것으로 유명하다.

이 하피스의 시를 번역한 다우머는 독일에서 잘 알려지지 않은 평범한 시인이다. 그러나 브람스는 그의 시를 매우 좋아하였고 그의 시를 통해 19곡의 가곡을 작곡하였다. 다우머는 한때 기독교 정통 교리에 대해 공격하는 책을 출판하기도 하였고 잠시 이슬람교에 빠져 있기도 하였던 시인이었다. 그는 헤르더와 괴테의 이상주의의 영향을 받은 후 고대 그리스와 로마, 중국, 마다가스카르(아프리카 남동쪽의 나라), 인도, 말레이반도, 페르시아, 터키, 세르비아, 러시아, 헝가리 등의 시들을 모아 놓은 “폴리도라<Polydora>”라는 선집을 내 놓을 정도로<sup>56)</sup> 여러 나라의 다양한 시에 관심을 가졌던 시인이다.

이 Botschaft의 내용은 ‘슬픈 상태에 처해 있는 한 남자가 자기를 생각해주는 그녀 때문에 다시 일어 설 수 있다’는 희망의 소식을 산들바람을 통해 전하는 내용이다. 이러한 시에 대해 브람스는 9/8박자 속에서 Gragioso의 용어를 사용하며 느리지도 않고 빠르지도 않을 정도의 템포 속에서 우아하

55) 한국대백과사전, 29권, 서울: 동서문화 출판, 1997, p. 17245

56) 이성일, **요하네스 브람스의 예술과 생애**, 서울: 파파게노, 2001, p. 109

게 표현되도록 지시하였다. 그것은 브람스가 희망을 갖게 된 남자의 마음을 행복한 상태로 보았고 그러한 심리상태가 곡 전체에 우아하게 미치도록 하기 위한 것이다. 이 곡은 전체 63마디로 이루어져 있고 ABA'의 3부 형식을 갖는다. 그리고 곡의 기본조성은 D $\flat$  장조이다.

제 1곡 Botschaft의 형식 구조는 다음과 같다.

형 식	A	B	A'
마 디	1-22	22-36	37-63
조 성	D $\flat$	D $\flat$ - C	D $\flat$

표 1. Botschaft 의 형식 구조

### (3) 가곡 분석

전주는 *Grazioso*(우아하게)와 *leggiero*(가볍게)의 지시어를 갖고 *D b* 장조의 *vi*로 시작한다. 여기서 *vi*는 단조화성을 지니는데 그것은 남자의 슬픈 상태를 전주에 잠깐 암시하려는 것이다. 전주는 오른손에 3개의 8분음표의 음형들과 왼손의 스타카토가 붙은 4분음표로 이루어져 있다. 오른손의 8분음표들은 3도를 이루며 화성적인 선율을 나타내고 9/8박자 안에서 움직이면서 마디 7부터 시작하는 ‘Wehe, Lüftchen, lind und lieblich(불어라 산들바람아 부드럽고 온화하게)’의 가사 분위기를 잘 설정하고 있다. 한편 왼손의 스타카토가 붙은 4분음표는 오른손과 대치되며 레가토와 렛지에로의 화성적인 선율을 도와주고 있다. 성악가사가 시작되는 오른손 반주는 마디 13까지 화성적인 선율로 진행하는데 특히 마디 7-8의 내성부는 성악선율의 음정을 나타내고 외성부는 3도 위에서 노래와 하모니를 이룬다. 왼손에서는 4분음표에 스타카토가 사라지며 약간 부드럽게 진행을 한다.

<악보1> Botschaft mm. 1-10

**Grazioso**

*p* *leggiero*

*sf* *p*

D<sup>b</sup>: vi vii<sub>2</sub><sup>4</sup> vi V/vi I

4 We - he,

I I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/vi

8 L ü ft - chen, lind und lieb - lich um die Wan - ge der Ge - lieb - ten, spie - le

IV V I vi

화성적으로 진행되어 온 오른손 반주는 마디 14부터 한 음정으로 겹쳐서 나타나는 2개의 대위선율이 등장한다. 또한 왼손의 내성부에서도 또 다른 선율이 등장하며 성악선율과 함께 4개의 선율이 진행하고 베이스의 4분음표도 점4분음표와 점 2분음표로 길어지면서 선율과 박자들이 모두 확대되어 풍부한 소리를 나타내었다. 마디 14와 16, 18, 19의 반주에서는 2:3의 폴리리듬이 형성됨을 볼 수 있다. 이것은 브람스가 'Eile nicht, hinwegzuflih'n(서둘러 불어가지는 말아라)'을 강조하려고 가사를 반복함과 동시에 폴리리듬을 사용하여 감정의 긴장감을 표현한 것이다. 더불어 성악선율이 고음을 A b에 두며 더욱 노래가 고조되고 있다. 이때 베이스는 이러한 확대와 변화에 대해 단순한 진행을 보인다. 마디 14-18의 A b음이 지속적으로 사용되어 D b 장조 으뜸화음의 제 2전위와 V를 이끌어내어 화성의 단순함을 표현하였다. 이러한 지속음을 사용하여 완전화음을 밀집적으로 나타내는 것은 브람스 가곡에서 자주 볼 수 있는 형태이다. 노래는 대위선율과 폴리리듬 그리고 크레센도를 통하여 마디 20에서 감정을 고조시켰고 반주는 오른손에 하나의 선율과 옥타브의 확실한 베이스를 통하여 노래를 부각시켰다. 그러나 노래는 포르테를 사용하지 않고 마디 20-21에서 D b 장조의 IV-V-I로 A부분을 마친다.

<악보2> Botschaft mm. 14-22

14

nicht hin- weg- zu fliehn,

14

*legato*

$I_4^6$  V V  $I_4^6$  V  $I_4^6$

17

ei- le nicht, ei- le

17

*cresc.*

V  $I_4^6$  V  $I_4^6$  I

20

nicht hin- weg- zu fliehn!

20

*p*

IV V<sub>7</sub> I

마디 22-25의 간주부분은 전주의 소재를 사용하며 B부분을 준비한다. 마디 26-29의 ‘Tut sie dann vielleicht die Frage(그러면 아마 그녀가 물어 볼 것이다)’는 D $\flat$  조성 속에서 낭속법적으로 노래한다. 반주는 오른손에서 8분음표의 음형들을 붙임줄을 사용하며 리듬의 변화를 주었고 베이스는 한 마디의 점 4분음표들이 마디마다 동형진행으로 표현되었다. 반주의 형태는 B부분이라 할지라도 가사가 짧기 때문에 큰 변화 없이 단조롭게 진행함을 볼 수 있다. 그러나 ‘Wie es um mich Armen stehe(얼마나 내가 가없게 있는지)’의 가사가 지니는 불안하고 긴장된 감정을 표현하기 위해 마디 30부터 베이스는 하행을 하고 오른손은 상행을 이루며 소리의 음역을 넓혔다. 또한 D $\flat$ 의 조성의 화성은 마디 34에서 f단조의 딸림화음으로 전조되었고 마디 35에서 다시 C장조의 감7화음으로 변화하였다. 이러한 전조는 마디 36에서 C장조의 아르페지오로 처리하며 D $\flat$ 의 조성을 반음 낮추어 B부분을 마무리 하였다.

<악보3> Botschaft mm. 25-36

25

Tut sie dann viel- leicht die

29

Fra- - ge, wie es um mich Ar -

33

- men ste- he, mich Ar- men ste- he,

*p*

D<sup>b</sup>: I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I

V<sub>3</sub><sup>4</sup> I vi IV

IV<sub>4</sub><sup>6</sup> fm:V CM:vii<sup>o</sup><sub>7</sub> I

마디 37-38은 A'부분으로 들어가는 간주이고 이 짧은 간주 후 마디 39-40에서 전주와 같은 반주가 등장한다. 그런데 브람스는 앞 전주에다가 포르테의 'sprich(말하여라)'의 가사를 빨리 사용하며 가사를 강조하였고 동시에 긴장감을 일으켰다. 마디 49의 성악부분은 그동안 진행되어온 9/8박자의 8분음표 음형들이 3/4박자의 8분음표로 바뀌면서 'Wieder herrlich aufzuleben(다시 훌륭히 재기 할 수 있다)'의 가사를 강조하였고 반주의 오른손과 폴리리듬을 형성하였다. 이 폴리리듬은 마디 51과 53의 반주파트에 다시 등장하였고 마디 55의 양손에 3/4박자형의 8분음표로 변형되었으며 마디 56-57에서 크레센도와 함께 옥타브로 크게 확대되어 진행하였다. 즉 양손에 리듬을 간결하게 처리함으로 'Denn du, Holde, denkst an ihn(왜냐하면 사랑스러운 그대가 그를 생각해 주기 때문이라고)'의 가사를 분명하게 강조하였던 것이다. 특히 마디 51과 55, 58의 'Holde(사랑스러운)'라는 가사에 대한 반주가 폴리리듬에서 3/4박자형의 리듬으로 변하고 마디 58에서 다시 9/8박자의 3개의 8분음표의 음형으로 되돌아오는 것을 볼 수 있는데 이것도 브람스가 'Holde'라는 가사를 더욱 강조하기 위하여 리듬의 변화를 준 것이다. 이때 마지막 'Holde'에 절정 포인트인 고음을 긴 박자로 사용하지 않고 포르테의 악상도 없이 바로 하행을 이루는 것을 볼 수 있다. 그것은 브람스가 Gragioso의 용어를 사용하면서 민요적인 소박한 관점으로 이 곡을 작곡했기 때문이다. 그래서 이 곡이 고전기법과 베이스와 화음의 반주가 두드러지지만 그 안에서 연주자들은 우아함과 가벼움을 잃지 말아야 한다. 마디 51-55의 베이스는 A부분과 같이 A b 을 지속음으로 사용하며 화성을 단순화시켰고 마디 58-61의 베이스는 순차진행을 통하여 IV-V-I 로 이끌었다. 후주는 3마디로 전주의 리듬을 그대로 사용하였고 포르테가 마지막에 사용되며 곡을 마친다.

<악보4> Botschaft mm. 48-63

48 hof- fen wie-<sup>2</sup>der herr-<sup>2</sup>lich auf-<sup>2</sup> zu- le- ben, denn du, Hol- de,

48 *p* *legato*

52 denkst - an ihn, denn - du, Hol- de,

52 *cresc.*

56 denn - du, Hol - de, denkst,

56

60 denkst an ihn.

60 *f*

## 2) *Liebesglut* (사랑의 불길)

### (1) 시의 원문과 번역

Die Flamme hier, die wilde, zu verhehlen,  
Die Schmerzen alle, welche mich zerquälen,  
Vermag ich es, da alle Winde ringsum  
Die Gründe meiner Traurigkeit erzählen?

Daß ich ein Stäubchen deines Weges stäube,  
Wie magst du doch, o sprich, wie darfst du  
schmähen?  
Verklage dich, verklage das Verhängnis,  
Das waltet über alle Menschenseelen!

Da selbiges verordnete, das ewige,  
Wie alle sollten ihre Wege wählen,  
Da wurde deinem Lockenhaar der Auftrag,  
Mir Ehre, Glauben und Vernunft zu stehlen.

여기 있는 불꽃, 거친 것을 은폐하는 불꽃  
나를 괴롭히는 그 모든 고통들  
나를 둘러싼 이 바람이  
내 슬픔의 이유를 말 하는 것일까?

내가 너의 길에서 먼지를 일으킨다고  
넌 어떻게, 오! 말하여라, 그렇게  
비웃을 수 있는가?  
고소해, 운명을 고소하라고  
그 운명이 모든 인간의 영혼을 지배하지!

같은 이치가 질서를 정하지, 영원한 것  
어떻게 자신의 길을 선택해야한단 말인가  
너의 곱슬머리는 임무를 부여 받았지  
나에게서 명예와 믿음과 이성을 훔칠 임무를  
맡아야.

(2) 시와 가곡의 형식

이 가사도 Botschaft의 시인인 하피스(Hafis)의 시이고 다우머에 의해 독일어로 번역되었으며 브람스가 1868년에 작곡하였다. 이 시는 인간의 삶 속에 사랑과 고통들이 모두 운명 속에 있으며 그 운명이 모든 이들의 삶의 길을 어떻게 선택해야 할지 정하고 있다는 내용을 추상적인 시풍으로 표현된 시이다. 더불어 이 시에는 정신적인 심오함과 절제된 감정이 내재되어 있다. 그래서 이 시의 1연과 2연은 운명 속에 있는 사랑으로 인한 고통스러운 감정을 격정적인 어조로 표현되었고 3연은 그러한 것에서 벗어나 운명을 받아들이는 진지한 어조를 띤다. 이 시에 대하여 브람스는 Appassionato(정열적으로)의 지시어와 ABC의 통절형식을 사용하였고 A와 B에 f단조를, 그리고 C부분에는 F장조로 조옮김하여 시의 내용을 잘 반영시켰다. 또한 C를 강조하고자 F장조로 바꾸었을 뿐 아니라 2/4박자에서 4/4박자로 변박하였고 40마디의 긴 마디를 이루며 리듬에서 확대와 변화를 주었다. 이 작품은 총 86마디로 구성되어 있다.

제 2곡 Liebesglut의 형식 구조는 다음과 같다.

형식	A	B	C
마디	1 - 23	24 - 46	47 - 86
박자	2/4	2/4	2/4 → 4/4
조성	f	f	F - E - f - F

표 2. Liebesglut의 형식 구조

### (3) 가곡 분석

이 곡의 전주는 4마디를 이루고 오른손의 하행하는 8분음표와 왼손의 8분음표를 갖는 셋잇단음표가 서로 폴리리듬을 형성하며 f단조로 긴장감 있게 시작한다. 이때 하행하는 오른손 반주는 사랑으로 인한 고통과 슬픔들이 결국 운명 속에 정해지고 있다는 시의 내용을 암시적으로 표현하고 있다. 폴리리듬과 더불어 등장하는 비화성음의 경과음과 마디 4에서 나타나는 전타음, 그리고 iv, VI에 대한 7도는 고통스럽고 걱정적인 시의 감정들을 예견하고 있다. 마디 5부터 성악선율은 'Die Flamme hier, die wilde, zu verhehlen(여기 있는 불꽃, 거친 것을 은폐하는 불꽃)'으로 노래한다. 그리고 마디 10-13에서는 전 선율을 3도 위로 도약하며 '나를 괴롭히는 모든 고통들'을 더욱 강조하였다. 이러한 감정의 걱정은 전주에서 형성된 폴리리듬이 반주의 양손과 성악선율에 다시 형성되면서 더욱 상승되었다. 또한 마디 9와 마디 14의 오른손의 윗성부가 마디 8과 마디 13의 성악선율의 음정을 반복하며 곡의 긴장감을 더하였다. 이때 전주 마디 3-4의 오른손 모티브는 마디 7-8과 마디 12-13의 성악선율에서 사용되었음을 알 수 있다.

<악보5> Liebesglut mm. 1-13

**Appassionato**

**Die**

*f*

*mf*

*ped.*

5  $fm:V_7$   $i_4^6$   $vii_5^{\circ}/iv$   $iv$   $vii^{\circ}/VI$   $i$   $V$

Flam - me hier, die wil - de, zu ver - heh - len, die

5

$i$   $V/III$   $III$   $VI$

10 Schmer - zer al - le, wel - che mich zer - quä - len, ver -

10

$VI$   $ii$   $V_7$   $i$

마디 15부터는 ‘Vermag ich es, da alle Winde ringsum Die Gründe meiner Traurigkeit erzählen?(나를 둘러싼 이 바람이 내 슬픔의 이유를 말하는 것일까?)’의 가사가 진행되고 이러한 2행의 한 문장의 의문문을 단숨에 표현하기 위해 오른손은 8분쉼표를 갖는 셋잇단음표들이 연속적으로 진행하고 왼손은 8분쉼표를 갖는 셋잇단음표가 사라지며 4분음표들이 명확한 리듬감을 주어 리듬의 유동성을 나타내었다. 또한 물음을 강조하기 위해 erzählen(말하다)은 고음으로 처리되었고 마디 23에서 포르테로 리듬이 상승되었다. 여기서 전 가사들의 규칙적인 8마디에 비해 이 부분은 9마디로 불규칙하게 설정하면서 시의 내용을 잘 반영하였다. 화성은 A b 장조로 잠시 전조되었다가 다시 f단조로 되돌아오면서 감정의 움직임은 한층 더 표현하였다.

<악보6> Liebesglut mm. 14-23

15 mag ich es, da al- le Win- de rings- um die

15 *p* *cresc.*

A♯M: V<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> vi

19 Grü n- de mei- ner Trau- rig- keit er- z ä h- len?

19 *f*

fm:VI III VI ii I<sub>4</sub><sup>6</sup> vii<sub>9</sub><sup>o</sup>/V V V<sub>7</sub>

마디 24-27의 간주는 앞의 전주와 동일하며 B부분을 시작한다. 그러나 전과 같이 i 도의 조성을 회피하고 마디 28-31의 반주에 스타카토가 붙은 셋잇단음표를 양손에 교차적으로 사용하며 확실한 조성감을 느끼지 못하게 하며 ‘Daß ich ein Stäubchen deines Weges stäube(내가 너의 길에서 먼지를 일으킨다고)’의 가사를 표현하였다. 그리고 마디 32-37에서 성악 선율은 쉽표 없이 급히 등장하며 ‘넌 어떻게, 오 말하여라 그렇게 비웃을 수 있는가?’를 잘 표현하였고 반주는 A부분의 마디 15-18의 리듬을 사용하며 4번의 크레센도를 통하여 감정의 고조를 이루었다.

<악보7> Liebesglut mm. 28-37

28  
ich ein St ä ub - chen dei - nes We - ges st ä u - be, wie

28  
*p*

32  
magst du doch, o sprich, wie

32

35  
darfst du schm ä h - len? Ver

35  
*cresc.*

이러한 4번의 크레센도는 마디 38에서 'Verklage(고소해)'를 포르테로 강조하기 위한 것이다. 'Verklage dich, verklage das Verhängnis(고소해, 운명을 고소하라고)'에 대한 오른손 반주는 8분쉼표가 없어지면서 셋잇단음표가 2개의 대위선율로 짝 차게 등장하며 노래와 3도를 이루며 진행하고 왼손은 브람

스다운 풍부한 화성을 통하여 가사를 강조하였다. 특히 마디 40-41의 성악리듬은 전주에서 등장한 마지막 2마디의 오른손 리듬을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 마디 42의 양손에 등장하는 옥타브의 Gb에서 F로의 하행은 포르테의 악상을 통하여 'Das waltet über alle Menschenseelen!(그 운명이 모든 인간의 영혼을 지배하지!)의 가사를 강조하였다. 마디 43-46의 성악선율은 앞 선율의 음정을 반음 낮추고 리듬을 반복하였고 F조성의 근음으로 마무리하였다.

<악보8> Liebesglut mm. 38-46

38  
kla- ge dich, ver- kla- ge das Ver- h ä ng- nis,

38  
das wal- tet ü- ber al- le Men- schen- see- len!

42

마디 47부터는 F장조의 조표로 변하며 확장된 C부분이 시작된다. 그런데 마디 47부터 F장조로 전조되는 듯하지만 양손에 옥타브의 등장으로 뚜렷한 조성감을 느끼지 못하며 마디 50에서 E장조로 전조를 이룬다. 전조된 조성 속에서 성악선율은 E장조의 으뜸화음을 하나씩 분산시키며 ‘Da selbiges verordnete, das ewige(같은 이치가 질서를 정하지, 영원한 것)’로 노래를 한다. 특히 가사가 ‘진리’와 ‘절대적인’ 성격을 내포하고 있고 명령조로 표현된 것에 대해 반주 역시 양손에 노래와 같은 음정을 사용하며 절대자가 말하듯이 성악선율과 일체감을 이루었다. 여기서 브람스는 운명이라는 것, 즉 인간을 다스리고 있는 운명을 강조하기 위해 C부분을 확대한 것이다. 마디 55-56에서는 성악선율이 포르테로 ‘das ewige(영원한 것)’을 강조하고 다시 반주가 반복하며 가사를 음미하고 점점 작아진다.

<악보9> Liebesglut mm. 50-57

50

Da sel- bi- ges ver- ord- ne-

50

54

te, das ewi- ge,

54

여리게 진행되는 반주는 마디 59에서 f단조로 전조되고 노래는 화성감을 이루며 ‘Wie alle sollten ihre Wege wählen(어떻게 자신의 길을 선택해야한단 말인가)’을 부른다. 여기서부터 리듬의 확대가 나타난다. 반주는 오른손에 셋잇단음표가 사라지고 화음을 이룬 8분음표가 아르페지오의 형태를 이루며 여리게 상행하고 왼손은 붙임줄을 사용한 2분음표가 베이스에 딸림음 C를 지속음으로 사용하며 지금까지의 긴장감을 해소한다.

<악보10> Liebesglut mm. 59-66

59  
al le soll ten

59  
p  
f:V  
i

63  
ih re We ge w ä h len,

63  
vii°  
V

마디 67-70의 짧은 간주는 오른손에서 당김음의 리듬이 등장하고 왼손은 지속음과 내성부의 깊은 하행선율을 연출하는데 이것은 A부분의 마디 15-18의 리듬을 확대하는 것으로써 4/4박자의 변박자로의 진입을 예견케 하고 있다.

마디 71부터는 2/4박자가 4/4박자로 변박되면서 박자의 확장이 나타났고 F 장조의 확실한 조성 또한 등장한다. 마디 71-74에서 오른손은 겹쳐진 2개의 대위선율이 싱크페이션으로 진행하고 베이스는 지속음으로 그리고 내성부는 레가토의 4분음표로 진행한다. 특히 오른손 내성부의 하행하는 싱크페이션 선율은 *espressivo*(매우 표현있게)로 지시하며 성악선율과 더욱 부드럽게 조화를 이루며 'Da wurde deinem Lockenhaar der Auftrag(너의 곱슬머리는 임무를 부여 받았지)'의 가사를 표현하였다. 그리고 마디 75-78의 싱크페이션이 양손에 짧은 리듬으로 확대되면서 가사의 형태와 함께 조화를 이루었다. 그러한 리듬 속에서 선율은 반음씩 하행하고 반주는 마디 77에서 나폴리 6화음을 등장시키며 'Mir Ehre, Glauben und Vernunft zu stehlen(나에게서 명예와 믿음과 이성을 훔칠 임무를 말아야)'의 노래를 차분히 마무리하려 준비한다. 나폴리 6화음은 해결하는 듯 보이지만 브람스는 이 4마디의 가사를 강조하기 위하여 다시 한 번 반복하였다. 마디 81에서 등장하는 나폴리6화음은 마디 82-83에서 으뜸화음의 제2전위와 딸림화음을 통하여 F조성으로 해결하였다. 후주는 레지에로로 베이스에 F의 지속음과 오른손 내성부와 왼손의 내성부에 싱크페이션을 사용한 한 선율을 등장시켰고 마디 86에서 전타음을 사용하며 곡을 마친다. 결국 이 시는 곱슬머리의 여인이 남자의 명예와 믿음 그리고 이성을 훔칠 임무를 부여 받았다는 것에 대해 그 모두가 운명 속에 있는 것임을 말하고 있고 반주 역시 *espressivo*와 *leggiero*의 지시어를 사용하면서 운명에 대해 침착히 받아들이는 것을 암시적으로 표현하였다.

<악보11> Liebesglut mm. 71-86

71 wur- de dei- nem Lo- cken- haar der Auf- trag, mir

*p* *espressivo*

F:I IV I I

75 Eh- re, Glau- ben und Ver- nunft zu steh- len, mir

75

vi V/vi V ii N<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V/vi

79 Eh- re, Glau- ben, und Ver- nunft zu steh

79

N<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V

83 len.

83

*p* *leggero* *cresc.*

I

### 3) *Sonntag* (일요일)

#### (1) 시의 번역과 이해

So hab' ich doch die ganze Woche  
Mein feines Liebchen nicht geseh'n;  
Ich sah es an einem sonntag  
Wohl vor der Türe steh'n  
Das tausendschöne Jungfraulein  
Das tausendschöne Herzelein  
Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr

나는 일주일 동안이나  
나의 아름다운 애인을 만나지 못했네  
나는 일요일에 그녀를 보았네  
문 앞에 서있는 것을  
너무 너무 아름다운 아가씨  
너무 너무 아름다운 애인이여  
신이여 바랍니다.  
제가 오늘 그녀 곁에 있도록

So will mir doch die ganze Woche  
Das Lachen nicht vergeh'n  
Ich sah es an einem Sonntag  
Wohl in die Kirche geh'n  
Das tausendschöne Jungfraulein  
Das tausendschöne Herzelein  
Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr

나에게 있어 일주일 동안은  
웃음이 사라지지 않을꺼야  
나는 일요일에 그녀를 보았네  
교회로 들어가는 것을  
너무 너무 아름다운 아가씨  
너무 너무 아름다운 애인이여  
신이여 바랍니다.  
제가 오늘 그녀 곁에 있도록

(2) 시와 가곡의 형식

이 시는 울란트(Johann Ludwig Uhland, 1787-1862)의 민요집에 들어 있는 독일민요의 가사이고 브람스가 이 노랫말을 사용하여 1860년 함부르크 여성 합창단을 지휘하던 시절에 작곡하였다. 그것은 브람스가 민요를 편곡하여 합창단과 중창단에 많이 사용하였기 때문이다. 울란트는 후기 낭만주의 슈바벤 시파(詩派)의 대표적 시인으로서 법률을 전공하였으나 프랑스와 독일 중세 문학에 더 관심을 가졌던 사람이다. 그는 독일 주 의회와 프랑크푸르트 국민의회 대의원으로도 활동하며 정치에 관심을 가졌으나 독일 통일의 꿈이 깨어지자 독일의 중세 문학과 민요 연구에 더욱 전념하였다. 그의 민요 수집과 연구의 성과로는 <독일 옛 민요집(1844~45)>이 있으며 이것은 상세한 논고(論考)와 주석이 붙은 최초의 학문적 독일 민요집으로써 독일의 전설이나 문학사에서 높이 평가받고 있다.<sup>57)</sup>

이 가사에는 사랑하는 여인과 함께 있고 싶어 하는 한 남자의 간절한 마음이 소박하게 나타나 있다. 브람스는 이 민요의 특징을 살리고자 복잡하지 않은 단순한 화성과 리듬을 사용하여 민요풍으로 작곡하였다. 또한 빠르기에 있어서 브람스는 일요일이라는 시간적 개념이 주는 평온함과 민요의 소박함이라는 관점을 갖고 Nicht zu langsam (너무 느리지 않게)으로 지시하였다. 이 곡은 52마디로 이루어져 있고 조성은 F장조이다. 그리고 독일민요의 성격을 갖는 AA의 유절형식을 갖추고 있으며 박자는 3/4박자이다.

제 3곡 Sonntag의 형식구조는 다음과 같다.

형 식	A	A
마 디	1 - 26	26 - 52
조 성	F	F

표 3. Sonntag 형식 구조

57) 한국대백과사전, 20권, 서울: 동서문화 출판, 1997, p. 11743

### (3) 가곡 분석

성악부분은 못갖춘마디를 갖으며 전주 없이 반주와 함께 시작한다. 여기서 전주를 갖지 않는 것은 민요적인 시각에서 비롯된 작곡 의도이며 그것은 결국 순수한 선율을 돋보이게 하려는 것이다. 마디 1-8의 성악부분은 장음계의 선율로 이루어져있고 반주는 마디 1-2의 모티브를 반복하며 진행한다. 이때 왼손은 마디 1-4의 베이스에 F를 지속음으로 사용하여 화성을 단순화시켰을 뿐 아니라 I와 V를 중복하여 완전화음을 강조하였다. 이러한 작곡 기법은 브람스의 가곡에서 볼 수 있는 특징이다. 내성부에서는 4분음표 리듬이 마디마다 규칙적인 대칭을 이루는 것을 볼 수 있는데 그것은 브람스가 리듬을 짜임새 있게 구성함으로써 형식적인미를 나타내려 한 것이다. 베이스는 이후 V6-vi-V의 화성들과 함께 미→레→도의 순차적인 하행을 하여 마디 8에서 F장조의 V를 이루며 한 악절을 마치었다. 그런데 마디 6-7에서 등장하는 vi의 단조 화성은 1절과 2절의 가사, 즉 ‘일요일에 문 앞에서 있는 그녀’와 ‘일요일에 교회로 들어가는 그녀’에 대해 모두 사용되고 있다. 즉 일주일 동안이나 애인을 만나보지 못하였고 현재도 같이 있지 못한 채 바라보고만 있는 한 남자의 심정을 브람스가 단조화성으로 표현한 것이다.

<악보12> Sonntag mm. 1-8

**Nicht zu langsam**

So hab ich doch die gan-ze Wo-che mein fei-nes  
Lieb-chen nicht ge-sehn, ich sah es an ei-nem  
Sonn-tag wohl vor der Tü-re stehn: das

*p*

F: I (V) I

I (V) I V<sub>6</sub>

vi vi V

성악선율은 마디 9부터 다시 으뜸화음으로 노래하고 마디 11-12에서 포르테로 “Das tausendschöne Herzelein(너무 너무 아름다운 애인이여)”의 가사를 강조한다. 이때 베이스는 I-V-IV-I의 완전화음으로 진행하고 오른손은 한 선율로 진행되어온 것이 3도와 5도, 6도의 화음을 이루며 소리의 폭을 넓혔다. 그리고 마디 13-14의 “Wollte Gott, Wollte Gott(신이여 바랍니다. 신이여 바랍니다)”에서 반주는 아멘종지라 일컫는 IV-I를 반복하며 종교적인 느낌을 주었다. 마디 15-16에서 베이스는 라→시 $\flat$ →도→파로 진행하며 I $\flat$ -V $\flat$ -I를 이루고 선율과 함께 불완전종지를 한다. 이때 브람스는 경과적인 비화성음을 ‘heute(오늘)’의 가사가 지나는 베이스에 B $\flat$ 음으로 사용하였다. 그것은 일주일동안이나 애인을 만나지 못하였지만 오늘은 꼭 만나게 해 달라는 간절함 속에 불안한 마음을 베이스의 경과적인 비화성음으로 표현한 것이다. 이러한 비화성음의 베이스는 이 곡에서 처음으로 등장하며 불협화음을 이루었고 Nicht zu langsam (너무 느리지 않게)속에서 큰 효과를 나타내고 있다. 여기까지 가사와 반주는 두도막 형식으로 짜임새 있게 구성되었으나 브람스는 남자의 소원을 강조하기 위해 마디 13-16의 가사와 반주부분을 반복하였고 마디 20에서 완전 종지하였다. 마디 20-26의 간주 후 2절 역시 1절의 반주를 사용하며 정서적으로 일체감을 이루었다. 이 독일민요의 가사는 1절과 2절에 반복되는 후렴구가 있으며 이러한 민속적인 색채를 자아내기 위해 브람스가 단순한 화성과 리듬을 사용하며 민요풍으로 작곡하였다. 그러나 마지막 4마디를 반복하며 후렴구를 강조한 것이나 후렴구에서 나타나는 노래 음정의 도약들은 민요에서 벗어나 예술가곡으로 작곡하기 위한 시도임을 알 수 있다. 따라서 이 작품이 18세기 후반 독일 북부에서 성행했던 민요풍의 가곡을 계승, 발전하고 있음을 말해 준다.

<악보13> Sonntag mm. 9-20

9 *f*  
 tau - send - sch ö ne Jung - fr ä u - lein, das tau - send - sch ö - ne Her - ze - lein,

9 *mf*

I V IV I

13  
 woll - te Gott, woll - te Gott, ich w ä r heu - te bei ihr,

13

IV I IV I IV<sub>6</sub> I<sub>6</sub> p. t. V<sub>7</sub> I

17  
 woll - te Gott, woll - te Gott, ich w ä r heu - te bei ihr!

17 *p*

#### 4) *O liebliche Wangen* (오 사랑스러운 불이여)

##### (1) 시의 원문과 번역

O liebliche Wangen,  
Ihr macht mir Verlangen  
Dies rote, dies weisse  
Zu schauen mit Fleisse  
Und die nur alleine  
Ist' nicht, was ich meine  
Zu schauen, zu grüssen,  
Zu rühren, zu küssen  
Ihr macht mir Verlangen,  
O liebliche Wangen

오 사랑스러운 불이여  
너는 나에게 갈망하는 마음을 일으킨다  
그 빨강고 그 하얀 볼을  
바라보고 싶다는  
하지만 다만  
나의 생각은 그것만은 아니다  
바라보며 인사하며  
만져보며 입맞추는 것  
너는 나에게 갈망하는 마음을 일으킨다  
오 사랑스러운 불이여

O Sonne der Wonne,  
O Wonne der Sonne  
O Augen so saugen  
Das Licht meiner Augen  
O englische Sinnen,  
O himmlisch Beginnen  
O Himmel auf Erden,  
Magst du mir nicht werden  
O Wonne der Sonne,  
O Sonne der Wonne

오 기쁨의 태양이여  
오 태양의 기쁨이여  
오 눈동자여 빨아들여다오  
나의 눈빛을  
오 천사같은 마음  
오 하늘나라의 몸짓  
오 지상의 천국이여  
그대가 나의 것이 되어줄 수 없는가  
오 태양의 기쁨이여  
오 기쁨의 태양이여

O Schönste der Schönen,  
Benimm mir dies Sehnen  
Komm, eile, komm, komme,  
Du süsse, du fromme  
Ach, Schwester, ich sterbe,  
Ich sterb' ich verderbe  
Komm, komme, komm eile,  
Komm, komme, komm eile,  
Benimm mir dies Sehnen,  
O Schönste der Schönen,

오 아름다운 여인들 중에서도 가장 아름다운  
여인이여, 나의 그리움을 받아주소  
와주세요, 빨리 와주세요, 와주세요  
달콤한 당신, 경건한 분이여  
아 누이여, 나는 죽을 거 같아요  
나는 멸망할 거 같아요  
와주세요, 와주세요, 빨리 와주세요  
와주세요, 와주세요, 빨리 와주세요  
나의 그리움을 받아주세요  
아름다운 여인들 중에서도 가장 아름다운 여  
인이여

(2) 시와 가곡의 형식

이 가사는 플레밍(Paul Flemming, 1609-1640)의 시이고 브람스가 이 시를 사용하여 1868년에 가곡을 작곡하였다. 플레밍은 독일 바로크 시대에서 최고의 찬사를 받는 서정시인이다. 독일 작센 주 하르텐슈타인에서 태어난 플레밍은 12살에 라이프찌히의 토마스 학교에 입학하여 샤페인이라는 스승으로부터 일찍이 라틴어과 독일 시를 배웠다. 그는 어린 시절부터 음악에 대한 깊은 사랑을 나타내었고 언어의 음악성 또한 뛰어났다. 그는 이후에 의학과 예술을 공부하고 1633년에는 철학박사와 문학박사 학위를 취득하여 모스크바와 페르시아에서 활동하였다. 그러던 중 그는 1635년에 니후스 라는 3자매를 만났는데 그녀들의 아름다움은 수많은 그의 시적 영감이 되었다.

이 시는 사랑하는 여인에 대한 한 남자의 마음이 보다 생기 있게 표현되어 있다. 특히 애인을 간절히 원하는 남자의 마음이 1절에서 2절 그리고 3절로 갈수록 구체적이면서도 적극적으로 표현되어 감정의 고조를 이루었다. 이러한 시에 대해 브람스는 6/8박자 안에서 Lebhaft(생기있게, 활발하게)로 지시하며 노래가 빠르면서도 활발하게 연주되도록 하였다. 또 이시는 각 연의 첫 번째 행이 각 연의 마지막에 반복하며 일정한 규칙을 이루고 있는 동시에 가사를 강조하였다. 이러한 특징들에 대해 브람스는 민요적인 관점을 갖고 A A'A''의 유절형식으로 작곡하며 전반적으로 곡의 활발한 정서를 단순한 형식 속에 통일시켰다. 이 곡은 전체 68마디로 구성되어 있고 기본 조성은 D 장조이다.

제 4곡 O liebliche Wangen의 형식구조는 다음과 같다.

형식	A	A'	A''
마디	1-22	23-44	45-68
구성	D	D	D

표 4. O liebliche Wangen의 형식 구조

(3) 가곡 분석

유절형식으로 된 이 곡도 노래를 강조하기 위하여 전주를 사용하지 않고 반주와 함께 시작하였다. ‘O liebliche Wangen, ihr macht mir Verlangen(오 사랑스러운 불이여, 너는 나에게 갈망하는 마음을 일으킨다)’의 성악가사는 6/8박자 속에서 활발하게 노래하고 반주는 오른손에 8분쉼표를 가진 ♩의 음형들을 사용하며 마디 12까지 동일한 리듬으로 진행한다. 이때 첫 8분음표들은 화음으로 구성되어 있고 성악선율의 음정을 그대로 반복하며 노래와 일체감을 이루고 있을 뿐 아니라 선율을 강조하고 있다. 이것은 민요적인 시각에서 비롯된 작곡이라 할 수 있으며 화음반주로 구성된 선율은 브람스가 가곡에서 즐겨 사용하는 작곡수단이다. 왼손 반주는 전에 제시된 곡들과 마찬가지로 마디 1-4의 베이스에 D를 지속음으로 사용하며 화성을 단순하게 연출하였고 I와 V를 밀집적으로 배치하여 민요적인 단순함을 강조하였다. 내성부는 레가토의 점 4분음표를 사용하며 활발하게 진행되는 6/8박자의 비트를 표현하였다. 여기서 베이스의 지속음과 오른손의 화음구조의 선율을 통해 화성감이 매우 풍부하고 두텁게 나타남을 볼 수 있는데 이러한 형태가 브람스의 작곡의 특징이다.

<악보14> O liebliche Wangen mm. 1-4

**Lebhaft**

O lieb- li- che Wan- gen, ihr macht mir Ver- lan- gen, dies

마디 5-8의 반주는 1절의 ‘그 빨갛고 하얀 볼을 바라보고 싶다’와 2절의 ‘오 두 눈동자여 나의 눈빛을 빨아들여다오’ 그리고 3절의 ‘와주세요, 빨리 와주세요, 달콤한 당신, 경건한 분이여’의 가사를 노래하는 사람의 감정이 상승됨으로 오른손은 상행을 그리고 왼손은 완전화음들의 하행을 이루며 음향의 폭을 넓혀 감정과 음악이 일치되게 하였다. 마디 9-12에서는 왼손반주가 마디 1-4의 베이스와 내성부의 리듬을 서로 바꾸어서 사용하며 반주의 리듬을 단순화 시켰고 선율의 5도 하행을 이룬 2행이 6도의 사용과 동형진행을 통해 발전하였다.

<악보15> O liebliche Wangen mm. 5-12

ro- te, dies wei- ße, zu schau- en mit Flei- ße. Und

IV<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> IV I<sub>6</sub> V<sub>3</sub><sup>4</sup> I V

dies nur al- lei- ne ists nicht, was ich mei- ne; zu

vi V<sub>3</sub><sup>4</sup>/vi vi<sub>6</sub> vi V<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi vi V/vi

마디 13-15에서는 ‘Zu schauen, zu grüssen, zu rühren, zu küssen(바라보며 인사하며 만져보며 입 맞추는 것)’의 언어적 리듬이 빨라지는 것에 대해 반주도 전과 다르게 대조적으로 나타난다. 오른손 반주는 쉼표가 없어지면서 8분음표들이 크레센도와 함께 연속적으로 상행하여 빠른 느낌을 주었고 왼손은 ♩ 리듬이 동형진행과 아첼레란도하여 시를 읽는 화자의 빠르기 변화와 반주가 일치되게 하였다. 이런 진행속에서도 오른손 반주는 성악선율의 음정과 같이 진행하였고 베이스는 A음을 지속적으로 사용하며 으뜸화음의 제 2전위와 딸림화음을 단순하게 표현하였다.

<악보16> O liebliche Wangen mm. 13-18

13  
schau - en, zu grü - ßen, zu rü h - ren, zu kü s sen, ihr

13  
cresc.

I<sub>4</sub><sup>6</sup> V V

이러한 상승 분위기는 마디 16에서 ‘Thr macht mir Verlangen(너는 나에게 갈망하는 마음을 일으킨다)’을 포르테로 발전한 후 rit. poco a poco를 통해서 언어적 리듬과 음악적 템포가 같이 느려지게 하였다. 그래서 마디 17-18은 상승되었던 선율이 하행하면서 리듬이 길어진다. 이때 브람스는 ‘o liebliche Wangen(오 사랑스러운 불이여)’을 p의 악상으로 처리하면서 가사를 강조하였다. 그것은 반주가 지금까지의 단순한 화성들과 대조적으로 7도와 2도의 감7화음들을 사용하며 낭만적인 색채를 나타내었고 동시에 V로

해결하면서 반음계적인 기법들을 나타내었기 때문이다.

그리고 마디 19부터는 다시 in tempo로 마디 16-18의 가사와 반주의 리듬을 반복한다. 오른손의 리듬은 상행을 그리고 왼손은 반음계로 하행을 이룬 후 마디 20에서 포르테로 d단조의 화성이 나타난다. 다시 마디 21에서는 전 마디의 베이스보다 한 옥타브 낮은 D음을 사용하여 으뜸화음의 울림을 풍부하게 하였다. 그리고 마디 22에서 성악선율은 하행을 이루고 화성은 으뜸화음의 제 2전위로 1절과 2절을 마무리 하였다.

<악보17> O liebliche Wangen mm. 19-21

16 *rit. poco a poco*  
 macht mir Ver-lan-gen, o lieb- - li- che Wan- gen, ihr

16 *f* *rit. poco a poco* *p*  
 IV iii ii I vii° IV vii°<sub>7</sub>/vii° V<sub>5</sub> vii°<sub>7</sub>/ii V<sub>3</sub>

19 *in tempo* *rit.*  
 macht mir Ver-lan-gen, o lieb- - li- che Wan- gen! —

19 *f* *rit.* *p*  
 I<sub>3</sub> I I<sub>4</sub><sup>6</sup>

여기서 으뜸화음의 제 2전위는 근음과 4도를 이루며 불안정한 화음을 나타내는데 그것은 브람스가 3절의 가사를 더욱 강조하고자 불안정한 화음과 선율의 하행을 통해 노래의 연속을 기대하게 한 것이다.

브람스는 이 곡이 유절형식이기 때문에 2절에 이어 3절도 동일한 반주를 사용하여 곡의 정서를 일치시키고 있다. 그러나 마지막 부분인 마디 65-68에서는 성악선율의 고음을 A음에 두었고 왼손반주는 16분음표의 아르페지오를 사용하며 풍부한 화성 속에서 완전중지하였다.

<악보18> O liebliche Wangen mm. 62-68

62 in tempo  
Schö - nen, be - nimm mir dies Sch - nen, o Schö n - ste der

62 *p* *f*

65 Schö - nen, der Schö - - nen!

I ii<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

그것은 1절과 2절의 비유적인 표현 보다는 ‘O Schönste der Schönen(아름다운 여인들 중에서도 가장 아름다운 여인이여)’을 더욱 구체적이고도 확실하게 언급하기 위한 것이다. 여기서 1절과 2절을 불완전하게 마침으로 끝이 아닌 연속적인 느낌을 주며 3절 마지막에서 클라이막스를 나타낸 것은 이 곡이 단순한 유절형식이지만 통절가곡의 성격을 연출하려 한 브람스의 작곡 의도인 것이다.

이 곡도 유절형식을 사용하며 각 절의 기본정서를 통일시켰고 선율의 음정을 반주에서도 사용하며 화성과 멜로디를 강조하고 있다. 그러나 음정의 도약과 반주의 반음계적 화성 그리고 1절과 2절을 으뜸화음의 제 2전위로 마무리하고 3절에서 4마디를 구성하여 으뜸화음으로 완전정격종지 한 것은 단순한 민요풍에서 벗어나 18세기 독일리트의 전통을 계승, 발전시키고 있음을 알 수 있는 대목이다.

5) *Die Liebende schreibt* (사랑스러운 편지)

(1) 시의 원문과 번역

Ein Blick von deinen Augen in die meinen,	너의 눈에서 뻗어나온 시선이 내 눈으로
Ein Kuß von deinem Mund auf meinen Munde,	너의 입에서 흘러나온 키스가 내 입으로
Wer davon hat, wie ich, gewisse Kunde,	내가 확실히 아는 것처럼
Mag dem was ander's wohl erfreulich scheinen?	그이에게 그것 말고 더 즐거운 것이 무엇이겠는가?

Entfernt von dir, entfremdet von den Meinen,	너로부터 멀어지고 나로부터 낫설어지며
Führ' ich stets die Gedanken in die Runde,	나는 끊임없이 생각속으로 빠져든다네
Und immer treffen sie auf jene Stunde,	그리곤 항상 그 시간과 만나게 되지
Die einzige : Da fang' ich an zu weinen.	유일한 시간: 거기서 나는 울기 시작한다네

Die Träne trocknet wieder unversehens :	눈물이 갑자기 다시 말라버리고
Er liebt ja, denk' ich, her in diese Stille,	그이가 나를 사랑해 라고 나는 침묵 속에서 생각한다네
Und solltest du nicht in die Ferne reichen ?	너, 먼 곳으로 떠나버리면 안되는 거니?

Vernimm das Lispeln dieses Liebewehens,	이 사랑의 미풍이 속삭이는 것을 들어봐
Mein einzig Glück auf Erden ist dein Wille,	이 세상에서 내가 느낄 수 있는 유일한 행복은 너의 의지
Dein Freundlicher zu mir: gib mir ein Zeichen!	나에게 다정하려는 (너의 의지야); 나에게 증표를 보여줘!

(2) 시와 가곡의 형식

이 시는 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 시이며 브람스가 1858년 아가테(Agathe von Siebold)와 연애했던 시절에 이 곡을 작곡하였다. 이 시는 한 여인의 연애편지로서 사랑하는 이에 대하여 사랑을 확인받고 싶어 하는 마음과 소녀 같은 여린 마음을 엿 볼 수 있는 시이다. 이러한 시에 대하여 브람스는 6/8박자 속에서 Non troppo lento(너무 느리지 않게)의 템포와 변하지 않는 일관적인 리듬패턴 그리고 dolce를 4번이나 지시하면서 소녀의 언어적인 억양이 잘 표현되도록 하였다. 이 시는 1연과 2연이 4행으로 그리고 3연과 4연이 3행으로 이루어져 있고 각 행의 끝 운은 2연씩 짝을 이루며 규칙적인 운을 나타내고 있다. 브람스는 이러한 시에 대해 마지막 행을 제외한 모든 행을 3마디씩 구성하였고 첫 마디에 등장하는 리듬을 곡 전체에 사용하며 하나의 통일감을 주었다. 그리고 가사를 강조하기 위한 반복은 사용하지 않았다. 이 곡은 전체 53마디로 이루어져 있고 조성은 E♭ 장조이다.

제 5곡 Die Liebende schreibt의 형식구조는 다음과 같다.

형식	A	B
마디	1 - 26	27 - 53
조성	E♭ - C	C - F - E♭

표 5. Die Liebende schreibt의 형식구조

(3) 가곡 분석

이 곡도 전주를 갖지 않고 반감7화음 속에서 노래가 시작된다. ‘Ein Blick von deinen Augen in die meinen(너의 눈에서 뻗어 나온 시선이 내 눈으로)’의 첫 가사는 3마디로 구성되어 있고 ♩ ♪ ♩ ♪의 리듬을 사용한다. 반주는 성악선율의 리듬과 더불어 점4분음표와 8분음표들, 그리고 슬러가 붙은 ♩가 주요 리듬적 소재를 이루며 노래와 조화를 이룬다. 특히 마디 3까지의 성악선율의 리듬은 이후 곡 전체에 일관적으로 사용되고 반주의 리듬적 소재들도 다소 변화되기는 하지만 이후 시의 2연과 3연 그리고 4연에 걸쳐 큰 변화 없이 지속적으로 사용된다. 그것은 브람스가 이 작품을 하나의 통일된 양식으로 표현하기 위하여 리듬을 일관되게 사용한 것이다.

<악보19> Die Liebende schreibt mm. 1-4

**Non troppo lento**

Ein Blick von dei- nen Au- gen in die mei- nen, ein Kuß von dei- nem

Eb: vii<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> I V I vii<sub>7</sub><sup>b</sup>/ii ii

곡의 주요리듬을 이루는 ♩ ♪ ♩ ♪와 슬러가 붙은 ♩는 dolce의 지시어 속에서 사랑하는 이에 대한 감정의 움직임이 더욱 잘 나타내고 있다. 마디 7부터 반주는 성악선율인 ‘Mag dem was ander’s wohl erfreulich scheinen?(그이에게 그것 말고 더 즐거운 것이 무엇이겠는가?)’과 같은 리듬과 음정으로 음

직이며 노래와 일체감을 이루었다. 여기서 마지막 단어인 scheinen의 음정이 하행으로 나타나는데 이처럼 마지막 행들이 하행리듬으로 자주 나타남을 볼 수 있다. 그것은 소녀의 여리고 수줍은 마음을 더욱 강조하기 위해 곡에 전반적으로 사용한 것이다. 또한 화성은 주 3화음 외에도 7도의 화성을 자주 사용하였고 마디 11-12에서 이태리 6화음을 딸림화음으로 해결하면서 소녀의 여린 마음을 잘 나타내었다.

<악보20> Die Liebende schreibt mm. 5-12

Mund auf mei-nem Mun-de wer da-von hat, wie ich, ge-wis-se  
 Kun-de, mag dem was an-ders wohl er-freu-lich schei-nen?

ii ii<sub>6</sub> V I vii° I vii<sub>7</sub> I vii<sub>6</sub>  
 I vii<sub>3</sub> I IV IV<sub>6</sub> V/V It<sub>6</sub> V/vi

마디 14부터 진행되는 2연은 앞의 1연의 리듬과 음정을 반복하지만 마디 20부터 크레센도를 통하여 마디 23에서 C장조로 전조되며 포르테로 'die einzige(유일한 시간)'를 강조하였다. 그리고 노래는 다시 p로 하행을 이루고

‘그 시간 속에서 나는 울기 시작한다’에서 weinen(울다) 가사에 독일6화음을 사용하며 슬픈 감정을 이루고 2연을 마무리한다. 이때 왼손에서는 점4분음표를 그리고 오른손에서는 슬러가 붙은 ♯를 사용하며 제 3연의 반주를 준비한다.

<악보21> Die Liebende schreibt mm. 20-26

20  
im- mer tref- fen sie auf je- ne Stun - de, die

20  
*cresc.*

23  
ein- zi- ge: da fang ich an zu wei- nen. Die

23  
*f* *p*

C:I IV Ger6 vii°/V V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub>

마디 27부터는 앞에서 제시된 반주와 C장조 속에서 A부분과 다른 음정으로 3연의 가사를 노래한다. 마디 30의 ‘Er liebt ja, denk’ ich(그이가 나를 사랑해, 라고 난 생각해)’부터는 F장조로 전조되고 베이스에 옥타브와 오른손에 6개의 8분음표들이 레가토를 통해 가사가 지나는 감정을 유려하게 표현하였

고 그 후 크레센도와 함께 'Und solltest du nicht in die Ferne reichen?(너 먼 곳으로 떠나면 안 되겠니?)'의 가사가 감정이 고조되게 하였다.

<악보22> Die Liebende schreibt mm. 27-35

27 Trä - ne trock - net wie - der un - ver - se - hens: Er

27 *pp*

C: I<sub>4</sub><sup>6</sup> V iii<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V

30 liebt ja, denk ich, her, in die - se Stül - le, und

30 *legato* *crescendo*

F: ii V<sub>7</sub> I<sub>7</sub><sup>9</sup> vi V<sub>4</sub><sup>6</sup>

33 soll - test du nicht in die Fer - ne rei - chen?

33 *f*

V E<sup>b</sup>vi IV ii I<sub>4</sub><sup>6</sup>

그러한 감정 고조는 간주가 포르테로 받아 4마디를 진행한다. 오른손의 선율리듬을 왼손에서 받고 다시 오른손으로 주는 푸가형식을 잠깐 진행한 후 다시 성악선율의 리듬으로 간주를 마친다. 여기서 브람스가 3행에 끝에 간주를 사용한 것은 마지막 후주와 마찬가지로 4행으로 이루어진 1연과 2연의 마디수와 같게 하기 위한 것으로 즉 음악적으로 형식을 일치시키기 위해 간주와 후주를 사용한 것이다.

<악보23> Die Liebende schreibt mm. 35-39

The image shows a musical score for the piece 'Die Liebende schreibt' by Johannes Brahms, measures 35-39. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'rei - chen?' and ends with 'Ver -'. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'legato' and 'p' (piano). The score is written on three staves: a vocal staff and two piano staves.

마디 40-42의 성악선율은 마디 27의 음정을 단 3도 높여서 dolce로 진행한다. 이때 반주에 3화음이 형성되는데 오른손에는 3화음의 근음을 그리고 왼손에는 3음과 5음을 나타내며 화음의 제 1전위를 구성하여 성악선율과 하모니를 이룬다. 마디 43부터는 왼손에 점4분음표로 화음을 이루고 오른손은 노래의 음정을 따라가며 크레센도로 'Dein Freundlicher zu mir(나에게 다정하려는 (너의 의지))'를 깊이 있게 반주한다. 그리고 다시 dolce로 'gib mir ein Zeichen!(나에게 증표를 보여줘)'를 더욱 부드럽게 반주한다. 이때 마지막 행이 4마디를 이루는데 그것은 '나에게 증표를 보여줘'의 가사를 더욱 여리고 세심하게 강조하기 위해 마디 47에 dolce를 사용하며 공간을 둔 것이

다.

<악보24> Die Liebende schreibt mm. 40-53

40 nimm das Lis- peln die- ses Lie- be- we- hens, mein ein- zig Glü ck auf

40 dolce cresc.

44 Er- den ist dein Wil- le dein freund- li- cher zu mir, gib mir ein

44 dolce

49 Zei- chen!

49 dim.

성악선율은 마지막에 전타음을 사용한 후 딸림음으로 리듬을 상행시켜 마무리하는데 그것은 여인의 수줍음과 마지막 가사에 대한 기대를 암시하는 것이다. 반주는 노래의 음정을 받아 디미니옴으로 더욱 작아지면서 V-I의 화성을 반복하고 마디 53에서 으뜸화음으로 마무리한다.

이 곡은 마디 3까지 성악선율과 반주의 리듬적 소재들을 지속적으로 사용하며 소녀의 여린 언어적 리듬을 잘 반영하고 있을 뿐 아니라 음악이 하나로 통일되게 하려고 한 한 브람스의 의도를 엿 볼 수 있는 작품이다. 그리고 전주를 사용하지 않은 것과 더불어 복잡하지 않고 단순한 형태의 반주는 가사와 선율을 더욱 부각시키기 위한 브람스의 소박한 가곡 관념인 것이다.

### Ⅲ. 결 론

브람스는 당대에 명성 있는 작곡가임에도 불구하고 그의 64년의 삶을 소박하게 살았고 가곡이라는 장르와 함께 그 길을 걸어 왔다. 그의 가곡 창작의 큰 영감을 주었던 것은 민요였고 그것은 독일 가곡 발전의 중요한 요소를 담당한 부분이었다.

계몽사상의 영향으로 18세기 중반 이후에 가곡이 발전하기 시작하였고 그 중심에는 베를린 노래악파가 있었다. 베를린 노래악파들은 민요의 특징을 사용하여 누구나 쉽게 배울 수 있는 선율과 유절형식 그리고 단순한 반주형태를 가곡의 기본으로 여겼다. 그것은 당시 가곡의 목적이 모든 사람들에게 즐거움을 주기 위한 것이었기 때문에 비교적 소박한 형태를 띤 것이었다. 그리고 이러한 가곡이 더욱 발전하게 된 데에는 헤르더의 영향이 컸다. 헤르더가 민요 수집을 통하여 독일인들의 언어와 민요에 더욱 관심을 불러 일으켰고 더 나아가 민족정신을 고양시켰기 때문이었다. 점점 독일인들 사이에서 민요풍의 소박한 형태의 가곡이 널리 작곡되면서 가곡이 서서히 발달하기 시작하였고 그 전통을 슈베르트도 이어받아 많은 작품을 남겼으며 이후 북독일 출신인 브람스에게까지 영향을 주었던 것이다.

브람스 작품에는 통절형식 외에도 유절형식과 변형된 유절형식이 많고 민속시와 민요풍의 선율을 사용하는 등 민속적인 특징이 있으며 보다 선율이 두드러지게 나타나 있다. 또한 그의 가곡에는 전주와 후주가 비교적 짧거나 없는 경우도 많은데 그것은 브람스가 가곡을 소박한 관념으로 대했기 때문이다. 브람스가 굳이 민속적인 특색을 드러내지 않았더라도 그의 가곡작곡에 있어서 항상 민요를 염두에 두었다.

그의 작품47을 연구한 결과 다음과 같은 특징들을 발견할 수 있었다. Botschaft에서 브람스는 시가 지니는 남자의 행복한 마음을 민요적인 시각

에서 보며 포르테를 지향하지 않고 그라지오소와 렛지에로의 지시어를 사용하여 곡 전체가 우아하고 가벼운 성격을 지니도록 하였다. 그리고 3도 음정의 오른손과 왼손의 베이스가 두드러지는데 특히 지속음을 통하여 으뜸화음과 딸림화음을 자주 사용한 것은 화성을 단순하게 처리하여 보다 민요의 소박한 것을 나타내려 한 것을 볼 수 있다. 또한 ABA'의 형식 속에서 3개의 8분음표가 곡 전체에 일관되게 사용되며 곡의 통일감을 나타내었을 뿐 아니라 리듬을 단순화시켰다. 브람스는 이러한 특징 안에서 1연과 3연의 마지막 행을 강조하기 위해 가사를 반복하였고 2개의 겹쳐진 대위선율과 폴리리듬 그리고 지속음과 긴 음표를 등장시킴으로 선율과 리듬, 박자에 대해 확대를 일으키며 변화를 주었다. 또한 짧은 B부분의 시의 특성에 맞게 노래를 낭송법적으로 처리하였고 반주는 전조를 이루며 화성의 변화를 나타내었다.

두 번째 곡인 Liebesglut은 성악선율의 리듬이 대체적으로 단순한 리듬 형태를 띠었고 각 행에 대해 반주는 동일한 형태로 구성되었음을 알 수 있다. 그러나 브람스는 3연을 강조하기 위해 f단조에서 F장조로 조옮김하였고 변박자와 마디수의 증가로 변화와 확대를 이루었다. 그래서 반주는 1연에서 성악선율과 폴리리듬을 형성하며 긴장감을 일으켰던 것이 3연에서는 폴리리듬이 사라지고 오른손에 화음반주와 왼손에 베이스의 지속음이 두드러졌다. 또한 마지막 변박자 부분에서는 브람스가 즐겨 사용하는 싱코페이션의 리듬이 일관되게 사용되었다.

세 번째 곡인 Sonntag는 독일민요의 노랫말을 사용하고 있으며 온음계적인 선율과 단순한 리듬, 화성으로 이루어져 있다. 뿐만 아니라 이 곡은 노래를 부각시키기 위해 전주를 사용하지 않고 유절형식으로 작곡되었다. 그러나 음정의 도약과 가사를 반복하면서 두도막 형식을 변형한 것 그리고 후주가 구성되어 있는 것은 민요풍에서 벗어나려 한 점이라 할 수 있다.

네 번째 곡인 O liebliche Wangen도 민요적인 관점에 기초하여 전주가 없고 유절형식으로 이루어져 있다. 오른손 반주는 노래의 음정을 그대로 따라

가고 있는 동시에 화음형태로 반주하였고 왼손은 지속음을 통하여 화성을 단순화시키는 부분도 많이 등장한다. 그러나 단순한 화성에서 벗어나 7도와 2도의 감7화음과 반음계적인 진행을 통해 낭만적인 화성이 연출되었다. 그리고 브람스는 1절과 2절을 불완전하게 마침으로 연속을 기대하게 하였고 마지막 3절 가사를 클라이막스로 연출하여 유절가곡을 통절가곡화 하려 하였다. 그래서 이 곡도 Sonntag와 마찬가지로 18세기 독일가곡의 전통을 계승, 발전 하고 있음을 알 수 있었다.

다섯 번째 곡인 Die Liebende schreibt는 괴테의 시를 그대로 표현하기 위해 가사의 반복은 사용되지 않았다. 이 곡은 민요적인 관점에서 성악선율의 첫마디 리듬을 곡 전체에 일관되게 사용함으로 이 시를 더욱 소박하고 단순하게 표현하였을 뿐 아니라 곡의 통일감을 주었다. 또한 반주역시 전주를 사용하지 않고 처음 3마디의 리듬의 소재를 곡 전체에 사용하며 리듬을 단순하게 진행시켰다. 이러한 단순한 리듬에 비해 화성은 전조와 더불어 이태리 6화음과 독일 6화음 그리고 감7화음을 사용하며 낭만적인 화성을 연출하였다. 또한 브람스는 시의 1연과 2연이 4행으로 그리고 3연과 4연이 3행으로 이루어진 것에 대해 3연과 4연에 간주와 후주를 사용하며 음악으로 형식을 맞추려 하였다.

따라서 본 연구자는 이 작품을 통해 브람스가 소박하고 단순하다고 여겨졌던 독일 민요와 18세기 베를린 노래악파의 전통을 계승, 발전하고 있음을 알 수 있었고 더 나아가 민요가 낭만과 리트의 주요원천은 아니지만 여러 원천 중에 하나라는 주장에 대해 더욱 신뢰를 갖게 되었다. 또한 피아노 음악에서 선보여진 기법과 시가 조화를 이루며 그의 가곡 안에서 새롭게 창작된 점을 발견할 수 있었다. 그래서 본 연구자는 민족적 감성과 고전적 이념, 그리고 따뜻한 마음과 소박했던 브람스의 삶이 이 작품에 고스란히 녹아 있음을 엿 볼 수 있었다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내서적

- 강혜정. **서양음악의 흐름**, 서울: 도솔출판사. 2003.
- 권형진. **독일사**, 서울: 대한교과서(주). 2005.
- 김미애. **독일가곡의 이해**, 서울: 삼호출판사. 1998.
- 김용환. **19세기 음악**, 서울: 음악세계. 2006.
- 이경숙. **예술가곡의 이해**, 도서출판: 선우미디어. 2003.
- 이남재, 김용환. **18세기 음악**, 서울: 음악세계. 2006.
- 이성일. **요하네스 브람스 그의 생애와 예술**, 서울: 파파게노. 2001.
- 민은기, 신혜승, 전지호. **서양음악의 이해**, 서울: 예술출판사. 2005.
- 홍세원. **서양음악사**, 서울: 연세대학교 출판부. 2008.
- 조선우, 홍정수. **음악은이**, 서울: 음악춘추사. 2000.
- 홍정수, 오희숙. **음악미학**, 서울: 음악세계. 2004.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. **두길 서양음악사 2**, 서울: 나남출판. 2006.
- 음악지우사 편. **작곡자별 명곡해설 라이브러리-브람스**,  
서울: 음악세계. 2002.
- 임종래, 전영애, 이정희, 이민용, 김명찬, 최윤영(서울대학교 독일학 연구소).  
**시인과 사상가의 나라 독일이야기 1**, 서울: 기획출판 거름. 2008.

### 2. 번역서

- Brenner, Peter J. *Neue deutsche Literaturgeschichte*(신독일문학사),  
정인모, 허영재 옮김. 서울: 새문사. 2008.
- Fulbrook, Mary. *A Concise History of Germany*(분열과 통일의 독일사),

- 김학이 옮김. 서울: 도서출판 개마고원. 2000.
- Grout, Donald Jay. *A History of Western Music*(서양음악사 하),  
한국음악교재 연구회 역. 서울: 세광출판사. 1991.
- Grout, Donald Jay, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder.  
*A History of Western Music*, 상, 하권. 개정 7판. 민은기, 오지희,  
이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 서울: 이앤비플러스. 2007.
- Hoffmann, Friedrich G., and Herbert Rösch. *Grundlagen, Stile,  
Gestalten der deutschen Literatur*(독일문학사),  
오한진 외 공동번역. 서울: 일신사. 1994.
- Jensen, Arnold Werner, Franz Josef Ratte, and Manfred Ernst.  
*The Music*(음악의 역사), 이수영 역. 서울: 도서출판 예경. 2006.
- Kimball, Carol. *Song*(하권), 채은희 역. 서울: 도서출판 형설. 2005.
- Kirby, F. E. *A Short History of Keyboard Music*  
(건반음악의 역사), 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리. 1997.
- Longyear, Rey M.. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*  
(19세기 낭만주의 음악), 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리. 2001.
- Lorraine, Gorrell. *The Nineteenth-Century German Lied*  
(19세기 독일가곡), 심송학 역. 서울: 음악춘추사. 1998.
- Machlis, Forney. *Enjoyment of Music*(음악의 즐거움) 제6판 상권,  
신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부. 2002.
- Madame de staël. *De l'Allemagne*(마담 드 스탈의 독일론), 권유현  
옮김. 서울: 나남출판. 2008.
- Pauly, Reinhard G. *Music in the Classic Period*  
(고전시대의 음악), 김혜선 역. 서울: 도서 출판 다리. 2003.
- Schulze, Hagen. *Kleine Deutsche Geschichte*(새로 쓴 독일 역사),

반성완 옮김. 서울: 知와 사랑. 2008.

### 3. 사전

김원구, 서우석 편역. *Larousse de la Musique*(라루스 음악대사전)  
서울: 탐구당. 1998.

세광음악출판사 편집부 역. *음악대사전*, 서울: 세광음악출판사. 1990.

한국대백과사전. 20권. 서울: 동서문화 출판. 1997.

Stanley Sadie de., "*Volkstummliches Lied*" *The New Dictionary of Music and Musicians*(Vol. 20), London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Stanley Sadie de., "*Fleming*" *The New Dictionary of Music and Musicians*(Vol. 6), London: Macmillan Publishers Ltd., 1980.

### 4. 학술지 논문

김재혁. 민요의 길항작용: 민중의 교화와 감정의 해방 -한국민요와 독일 민요의 비교 분석, 독일어문학, 26권: pp. 2-6, 2004.

민춘기. 한·독 민요의 비교를 위한 예비고찰, 독일어문학, 25권: pp. 100-113, 2004.

### 5. 악보

Brahms Songs Vol. 1 for High(Ger.) 51 Song, Peters Editions.

Brahms Songs Vol. 3 for High Voice and Piano(Ger), Peters Editions.

# ABSTRACT

A Study of the lied Op. 47

by Johannes Brahms

Lee, Ae Hee

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Brahms(Johannes Brahms, 1833-1897) left many works in various genres other than opera. These works include the lied which was made all through his life. The lied of Brahms was a rather simple genre with his inner world in it compared to other various music genres. However, it contributed greatly in bringing German the lied to kunstlied like works of Schubert and Schumann in 19th century.

Brahms considered the tradition of German the lied is vital and very worthy like instrumental music. He especially loved folk songs and used the characters of folk songs in his the lied. When Germany was divided into federal nations until 1871, what brought the minds of Germans together was their language and songs. Folk songs, which were thought to be rather too simple with the influence of enlightenment philosophy, were very easy to sing, and anyone could understand them. After the mid 18th century, the Berlin School used the characteristics of

folk songs in composing their the lied. The works of the Berlin School influenced the whole Germany starting from the southern Germany. They later influenced all German composers including Schubert, Schumann and Brahms. Brahms used the characteristics of folk songs in his the lied even after the mid 19th century, the era of romanticism, to inherit and develop the tradition of German the lied.

This study analyzes the lied op. 47 based on folk songs which influenced German the lied after the mid 18th century, piano pieces of Brahms, and the general characteristics of Brahms' the lied. The reason this work is chosen as a theme is not only because the characteristics of folk songs used by Berlin School in the 18th century was inherited by Brahms, but because piano techniques and love poems are united to sublimate into an art by the creation of Brahms.