



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 윤 교수 지도
석사학위 청구 논문

낭만주의적 모티브에 대한
슈만의 음악적 적용

- 《시인의 사랑, Op.48》을 중심으로-

2023

성신여자대학교 대학원
반주학과
오 승 미

낭만주의적 모티브에 대한
슈만의 음악적 적용
- 《시인의 사랑, Op.48》을 중심으로-

이 승 윤 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2023년 5월

성신여자대학교 대학원


반주학과


오 승 미


인 준 서

오승미의 석사학위 논문으로 인준함

2023년 5월

심사위원장 홍 청 의 

심 사 위 원 이 진 혜 

심 사 위 원 이 승 윤 

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문의 목적은 《시인의 사랑 Op.48》(Dichterliebe, Op.48)을 중심으로 낭만주의적 모티브에 대한 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 음악적 적용을 밝힘으로써 슈만의 음악이 가지고 있는 낭만주의 정신의 본질에 한 걸음 더 다가가는 것이다.

19세기 낭만주의 음악을 주도했던 슈만은 음악을 통해 낭만주의가 추구했던 이상을 ‘시적원리’로 구현하고자 했다. ‘시적인 것’은 낭만주의자들이 추구한 이상향으로 문학적인 의미가 아닌 예술의 본질을 의미하는 것이었다. 낭만주의 음악을 대표하는 장르 중 하나인 예술가곡(Kunstlied)은 슈만에 의해 ‘시적’ 예술의 경지에 오르게 된다. 슈만은 《시인의 사랑》을 통해 낭만주의 시인 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 『서정적 간주곡』(Lyrisches Intermezzo)에 드러나는 다양한 낭만주의적 모티브를 음악적으로 제시한다. 음악을 통해 낭만주의의 이상을 구현하고자 한 슈만의 ‘시적’ 음악관이 《시인의 사랑》에 드러나 있는 것이다. 본 논문에서 주목한 것은 낭만주의적 모티브의 철학적 본질이 현실세계와 무한세계의 이원성에 있으며, 두 세계의 경계에서 갈등하는 작품 속 자아의 모습이 일련의 서사성을 갖는다는 점이다. 이러한 서사에 따라 낭만주의적 모티브를 의미 단위가 비슷한 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 키워드로 범주화 할 수 있다. 이것을 중심으로 《시인의 사랑》을 분석하면 ‘선율모티브 기법’과 ‘조성관계’를 통한 슈만의 음악적 적용을 발견할 수 있다. 슈만이 낭만주의적 모티브를 음형으로 형상화하여 유사한 심상에 반복 적용하였으며, 명확한 서사구조 내에서 의도적으로 조성을 배치한 것이다.

동경은 현실을 고통으로 인식하는 것으로부터 출발한다. 19세기 무렵 활동한 지식인들은 인간과 자연이 서로 분리되지 않은 채 원초적 합일상태로

존재했다고 여겨지는 태고의 ‘황금기’(Goldenes Zeitalter)를 동경했다. 어떠한 경계도 존재하지 않았던 보편적이고 조화로운 단일체는 인간의 원죄적 타락으로 인해 분리를 경험하게 되었고, 분리된 자아는 소외된 상태에 놓여 존재론적으로 고립감을 느끼게 되었다. 이러한 분리는 주체와 대상의 분리를 통해 자아를 완전하게 확립하는 계몽주의 시대의 주관과 객관의 이원론으로 인해 야기된 것으로, 외부의 대상과 주체의 인식 사이에 존재하는 괴리감으로 인한 것이기도 했다. 이러한 외면과 내면의 괴리는 소통의 단절을 의미하였고, 이러한 단절로 인해 자아가 느끼는 고립감이 곧 현실의 고통이었던 것이다. 슈만은 이러한 내용을 선율모티브 기법을 통해 음악적으로 제시한다. 자아의 고립감을 묘사하는 선율모티브는 3도 순차 상·하행 형태로 나타나며, 이를 확장한 4도 순차 상·하행 형태와 3도, 4도 아치형의 형태가 동일한 의미로 연가곡 전체에 맥락적으로 사용된다. 동경을 드러내는 시어에서 나타난 3도 상행, 2도 하행 모티브는 전체 연가곡에 동일한 의미로 사용되고 이를 확장한 형태는 이미지를 강화한다. 그리움을 의미하는 6도 도약 진행은 6도 순차 진행으로 확장되어 동경의 정서를 강조하기도 한다. 고통을 표현하는 모티브는 3도 하행, 2도 상행 형태로 연가곡 전체에 사용된다. 또한 레치타티보적인 동음 반복 음형은 내적 고통을 암시하는 의미로 활용된다.

시적 화자는 현실의 고통에서 벗어나기 위해 초월을 통해 합일을 갈망하는데, 이는 황금기보다 한 차원 높은 유토피아로 상징화된다. 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 설명에 따르면 잃어버린 낙원으로 다시 돌아가려는 무의식적 동경은 타자와의 상상적 동일시가 유지되는 환상 속에서 이루어진다. 슈만은 화자의 충족되지 못한 갈망과 환상을 5도 순차 진행 형태인 클라라 모티브를 통해 드러내고 있다. 이는 5도 도약 진행으로 축약되기도 하며 가사의 허구성을 암시하는 의미로도 중첩 사용된다. 또한

슬픔과 죽음의 모티브인 반음계적 4도 하행 진행이 초월의 의미로 지속적으로 나타난다. Ger.6화음과 감7화음으로 유토피아적 이미지를 강화하기도 한다. 낭만주의 시대 많은 작품들은 작가 자신이 창조한 환상을 스스로 파괴하는 아이러니를 통해 현실로 귀속된다. 《시인의 사랑》역시 시적 화자의 초월에의 갈망이 결국 현실로 귀속된다. 슈만은 이러한 현실귀속을 의미하는 선율모티브로 2도 상행, 3도 하행 진행을 제시한다.

슈만은 전체 서사의 내용적 구분을 음악에 구현하기 위해 의도된 조성관계를 사용한다. 시가 내용적으로 연결될 때는 5도권 내의 가까운 조성을 배치하고, 내용상 단절이 필요한 곳에는 5도권에서 먼 조성을 배치하여 음악적으로도 내용의 단절을 환기시킨다. 또한 단조로 시작하여 장조로 끝나는 진행도 나타나는데, 이러한 단조-장조의 진행은 유토피아적 관념을 나타내는 슈만의 음악적 장치이다. 모호한 화성과 반음계, 차용화음 등은 부정적인 결말을 암시하거나 시적 화자의 불안과 혼돈을 나타낸다. 성악의 열린 종지는 시의 내용에 의문을 제기하는 듯한 효과를 준다. 후주에서는 음향이 지속되며 사라지는 듯한 종지가 나타나기도 하는데, 이는 외면과 내면의 괴리감을 지닌 낭만주의적 아이러니를 표현하는 것이다.

이와 같이 《시인의 사랑》에 나타난 슈만의 ‘선율모티브 기법’과 ‘조성관계’는 전형적인 낭만주의 정신의 음악적 제시로써, 본질적으로 그의 ‘시적’ 미학관을 조망할 수 있는 하나의 유용한 통로라고 할 수 있다.

목차

논문 개요	i
표 목차	vii
악보 목차	viii
I. 서론	1
1. 연구의 목적 및 필요성	1
2. 연구의 내용 및 방법	4
II. 이론적 배경	5
1. 낭만주의	5
1) 낭만주의의 의미와 정신적 본질	5
2) 낭만주의적 모티브	10
(1) 동경	11
(2) 고통	12
(3) 초월	12
(4) 현실귀속	13
3) 낭만주의 음악의 특징과 예술가곡	16
2. 슈만과 하이네	18
1) 슈만	19
(1) 슈만의 생애	19
(2) 슈만의 음악관과 예술가곡	20

2) 하이네	23
(1) 하이네의 생애	23
(2) 하이네 시의 특징	26
① ‘사랑’으로 상징화된 낭만주의적 모티브	27
② 아이러니를 통한 현실귀속	29
(3) 『서정적 간주곡』에 드러나는 낭만주의적 모티브	30
3) 슈만의 하이네 해석	31
III. 《시인의 사랑》 분석	33
1. 《시인의 사랑》의 전체 구성 및 구조	33
2. 악곡분석	37
1) 제1곡	37
2) 제2곡	42
3) 제3곡	47
4) 제4곡	52
5) 제5곡	58
6) 제6곡	62
7) 제7곡	71
8) 제8곡	77
9) 제9곡	82
10) 제10곡	87
11) 제11곡	91
12) 제12곡	95

13) 제13곡	101
14) 제14곡	105
15) 제15곡	109
16) 제16곡	114
IV. 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용	122
1. 동경	123
2. 고통	124
3. 초월	125
4. 현실귀속	125
V. 결론	129
참고문헌	130

ABSTRACT

표 목차

<표 1> 『서정적 간주곡』, 초안 《20개의 가곡과 노래》, 《시인의 사랑》 순서와 조성	34
<표 2> 《시인의 사랑》 조성관계	35
<표 3> 《시인의 사랑》 조성의 대칭적 관계성	35
<표 4> 제1곡의 형식과 조성	37
<표 5> 제2곡의 형식과 조성	42
<표 6> 제3곡의 형식과 조성	47
<표 7> 제4곡의 형식과 조성	52
<표 8> 제5곡의 형식과 조성	58
<표 9> 제6곡의 형식과 조성	62
<표 10> 제7곡의 형식과 조성	71
<표 11> 제8곡의 형식과 조성	77
<표 12> 제9곡의 형식과 조성	82
<표 13> 제10곡의 형식과 조성	87
<표 14> 제11곡의 형식과 조성	91
<표 15> 제12곡의 형식과 조성	95
<표 16> 제13곡의 형식과 조성	101
<표 17> 제14곡의 형식과 조성	105
<표 18> 제15곡의 형식과 조성	110
<표 19> 제16곡의 형식과 조성	115

악보 목차

<악보 1> 제1곡 마디1-7	38
<악보 2> 제1곡 마디8-12, 19-23	40
<악보 3> 제1곡 마디24-26, 제2곡 마디1-2	41
<악보 4> 제2곡 마디1-8	43
<악보 5> 제2곡 마디2-4, 6-8, 14-17	45
<악보 6> 제2곡 마디4-6, 8-14	45
<악보 7> 제2곡 마디15-17, 제3곡 마디1-2	46
<악보 8> 제3곡 마디1-4	48
<악보 9> 제3곡 마디1-2, 11-12	49
<악보 10> 제3곡 마디11-12, 제1곡 마디8-10	49
<악보 11> 제3곡 마디1-3, 8-11	50
<악보 12> 제3곡 마디12-22	51
<악보 13> 제3곡 마디19-22, 제4곡 마디1-2	51
<악보 14> 제4곡 마디1-8	54
<악보 15> 제4곡 마디8-12	54
<악보 16> 제4곡 마디12-14	55
<악보 17> 제4곡 마디6-8, 14-16	56
<악보 18> 제4곡 마디16-21	56
<악보 19> 제4곡 마디19-21, 제5곡 마디1	57
<악보 20> 클라라 모티브	59
<악보 21> 제5곡 마디1-8	59
<악보 22> 제5곡 마디14-16	60
<악보 23> 제5곡 마디16-22	61
<악보 24> 제5곡 마디21-22, 제6곡 마디1-4	61
<악보 25> 제6곡 마디1-16	64

<악보 26> 제6곡 마디1-4, 21-24, 35-41, 44-47	65
<악보 27> 제6곡 마디12-22	66
<악보 28> 제6곡 마디22부터 사용된 클라라 모티브	66
<악보 29> 제6곡 마디22-27	66
<악보 30> 제6곡 마디31부터 사용된 클라라 모티브	68
<악보 31> 제6곡 마디27-35	68
<악보 32> 제6곡 마디35-42	69
<악보 33> 제6곡 마디1-7, 44-49	70
<악보 34> 제6곡 마디20-22, 제7곡 마디1-2	70
<악보 35> 제7곡 마디1-4	72
<악보 36> 제7곡 마디5-12, 22-26	73
<악보 37> 제7곡 마디12-16	74
<악보 38> 제7곡 마디1-4, 19-22	75
<악보 39> 제7곡 마디22-33	76
<악보 40> 제7곡 마디33-36, 제8곡 마디1	76
<악보 41> 제8곡 마디1-24에 사용된 클라라 모티브	78
<악보 42> 제8곡 마디1-8	78
<악보 43> 제8곡 마디24-32에 사용된 클라라모티브	80
<악보 44> 제8곡 마디24-32	80
<악보 45> 제8곡 마디32-37	80
<악보 46> 《크라이슬레리아나》 마디1-8	81
<악보 47> 제8곡 마디36-37, 제9곡 마디1-2	81
<악보 48> 제9곡 마디1-16	83
<악보 49> 제9곡 마디16-27	84
<악보 50> 제9곡 마디3-14, 20-31, 38-49, 54-65	85
<악보 51> 제9곡 마디65-84, 제10곡 마디1-2	86
<악보 52> 제10곡 마디1-12	88
<악보 53> 제10곡 마디6-8, 12-16	89

<악보 54> 제10곡 마디16-20	89
<악보 55> 제10곡 마디19-30	90
<악보 56> 제11곡 마디1-5	92
<악보 57> 제11곡 마디22-24	93
<악보 58> 제11곡 마디24-32	93
<악보 59> 제11곡 마디33-46, 제12곡 마디1	94
<악보 60> 제12곡 마디1-7	97
<악보 61> 제12곡 마디7-11	98
<악보 62> 제12곡 마디17-20	98
<악보 63> 제12곡 마디19-30	100
<악보 64> 제13곡 마디1-4	102
<악보 65> 제13곡 마디7-9, 제4곡 마디12-14	102
<악보 66> 제13곡 마디18-20	103
<악보 67> 제13곡 마디28-32	104
<악보 68> 제13곡 마디34-38	104
<악보 69> 제14곡 마디1-8	106
<악보 70> 제14곡 마디9, 22	107
<악보 71> 제14곡 마디26-34	107
<악보 72> 제14곡 마디34-38, 제15곡 마디1	108
<악보 73> 제15곡 마디1-4, 8-12, 24-28, 36-40, 68-83, 104-109	111
<악보 74> 제15곡 마디28-36, 84-95, 제1곡 마디8-10, 제3곡 마디11-12	112
<악보 75> 제15곡 마디104-113, 제16곡 마디1-3	113
<악보 76> 제16곡 마디1-11	116
<악보 77> 제16곡 마디15-19, 23-27, 31-35	116
<악보 78> 제16곡 마디19-23, 27-31	117
<악보 79> 제16곡 마디35-43	118
<악보 80> 제16곡 마디44-52	119
<악보 81> 제16곡 마디53-67	121

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 “낭만주의 정신의 깊이와 모순, 긴장감을 충실히 구현하고 있다.”¹⁾고 평가 받는 작곡가이다. 19세기 낭만주의 음악을 주도했던 슈만은 음악을 통해 낭만주의가 추구했던 이상을 ‘시적원리’로 구현하고자 했다. 본 논문의 목적은 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용을 《시인의 사랑, Op.48》(Dichterliebe, Op.48)을 중심으로 분석하여, 슈만의 음악이 가지고 있는 낭만주의 정신의 본질에 한 걸음 더 다가가는 것이다. 하나의 작품을 보다 더 잘 이해하기 위해서는 그 본질과 함의에 대한 고찰이 수반되어야 한다. 예술을 감상하는 것은 작품의 아름다움을 경험함과 동시에 당시의 시대상황과 배경을 함께 경험하는 것이기 때문이다. 따라서 먼저 당시의 사회, 정치, 철학, 문학, 역사 등의 종합적인 배경 지식을 통해 낭만주의 정신에 대한 안목을 넓히고, 그 정신을 표현하기에 이상적인 매체로 여겨진 음악을 분석하여 그 본질을 밝히고자 한다.

19세기 낭만주의자들은 현실세계에서 무한세계를 동경하였으며 현실세계의 성격을 ‘산문적’으로, 현실과 반대되는 성격의 무한세계를 ‘시적’으로 규정하였다. 이러한 ‘시적인 것’은 낭만주의자들이 공통적으로 추구하는 이상향이었고, 문학적인 의미가 아닌 예술의 본질을 의미하는 개념이었다.²⁾ 당시 음악은 이러한 낭만주의 정신을 표현할 수 있는 최고의 예술로 여겨져

1) Donald J. Grout·Claude V. Palisca, 『서양음악사』, 편집국 역, (서울: 세광음악출판사, 1988), 677.

2) 쉘링(Friedrich Wilhelm Joseph von Shelling, 1775-1854)은 ‘시적’이라는 개념을 근대성과는 반대되는 비이성적인 것으로 이해하였고, 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)은 모호하고 형용 불가능한 것을 ‘시적’이라고 표현하였다. Sanna Pederson, “Enlightened and Romantic German Music Criticism”, (University of Pennsylvania Ph.D.Dis, 1995), 20; 김용환, “낭만주의의 모티브와 심볼”, (음악과 민족 제16호), 194.

‘시적’ 예술을 대표하는 장르가 되었다.³⁾ 또한 주관적 감정을 강조하는 미학관의 영향은 음악의 형식과 장르의 다양성을 가져 오게 되는데, 이 시기에 음악과 문학의 이상적인 융합형태로 새롭게 탄생된 예술가곡(Kunstlied)은 ‘시적인 것’을 표현하기 좋은 장르로 인정되었다. 예술가곡은 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)로 부터 시작되어 19세기 낭만주의 음악을 대표하는 장르 중 하나가 되었고, 슈만에 의해 ‘시적’ 예술의 경지에 오르게 된다.

《시인의 사랑》은 낭만주의 서정시인 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 작품인 『서정적 간주곡』(Lyrisches Intermezzo)중 서사의 흐름에 부합하는 열여섯 편의 시에 곡을 붙인 슈만의 연가곡이다. 하이네의 시에는 낭만주의 정신이 상징화된 낭만주의적 모티브가 담겨있으며, 슈만은 이러한 모티브를 《시인의 사랑》에서 음악적으로 제시하고 있다. 이러한 점에서 《시인의 사랑》은 음악을 통해 낭만주의의 이상을 구현하고자했던 슈만의 ‘시적’ 음악관이 드러나 있는 곡이라 할 수 있다.

‘시적원리’는 낭만주의 문학작품 등에서 아이러니, 이원성, 모호함, 무한성, 환상, 신비 등의 특징으로 나타나며, 이는 낭만주의적 모티브로 정의될 수 있다.⁴⁾ 독일의 음악학자 루멘홀러(Peter Rummenh ller, 1936-)는 다양한 낭만주의적 모티브 가운데 동경, 고통, 유토피아가 다른 주제를 포괄할 수 있는 개념이라고 설명하였다.⁵⁾ 필자가 루멘홀러의 분류에서 주목한 것은 그 철학적 본질이 현실세계와 무한세계의 이원성에 있으며, 두 세계의 경계에서 갈등하는 작품 속 자아의 모습이 일련의 서사성을 갖는다는 점이다. 또한 이러한 서사 속 자아는 결국 현실로 귀속된다는 것을 작품 속에서 발견할 수 있기에, 이러한 흐름에 따라 의미 단위가 비슷한 동경, 고통, 초월, 현

3) Carl Dalhaus, 『음악미학』, (서울: 이론과 실천, 1987), 10.

4) 김용환, “낭만주의의 모티브와 심볼”, 196-197.

5) Peter Rummenh ller, 『Romantik in der Musik』, (München: Bärenreiter, 1989), 13.

실귀속의 네 가지를 키워드로 범주화하였다. 이러한 접근으로 《시인의 사랑》을 분석하면 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용을 발견할 수 있다. ‘선율모티브 기법’을 통해 낭만주의적 모티브를 음형으로 형상화하여 유사한 심상에 반복 적용하였을 뿐 아니라, 의도적으로 배치한 ‘조성관계’를 통해 서사구조를 명확하게 표현한 것이다.

《시인의 사랑》을 연구한 논문은 이미 다수 존재하지만 기존 연구의 다음과 같은 한계점으로 본 논문의 필요성이 있다고 판단하였다.

첫째, 낭만주의적 모티브를 중심으로 《시인의 사랑》을 다룬 논문이 전무하다. 잘 알려져 있듯이 『서정적 간주곡』은 아말리에와 이루지 못한 사랑에 대한 하이네 자신의 이야기를 포함하고 있기에 자전적 성격이 있다. 그러한 점 때문에 클라라와 결혼에 이르지 못한 자신의 현실과 동병상련을 느낀 슈만이 자신의 사랑 이야기를 표현할 좋은 수단으로 여겼다는 다수의 해석들도 타당해 보인다. 그러나 하이네가 19세기 낭만주의 정신을 자신의 시에 구현한 전형적인 낭만주의 시인이라는 점을 상기한다면, 『서정적 간주곡』에 드러난 한 남자의 ‘사랑’은 낭만주의 이상의 상징화라는 관점으로도 해석이 가능해질 것이다. 본 논문에서는 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 네 가지 낭만주의적 모티브를 중심으로 《시인의 사랑》을 분석하여 슈만의 음악적 적용을 밝힘으로써 그 낭만성을 드러내보고자 한다.

둘째, 《시인의 사랑》 전체 서사를 하나로 관통하는 낭만성의 철학적 연구가 부족하다. 《시인의 사랑》은 일련의 서사를 갖는 곡으로 그 흐름 자체에도 낭만주의 정신이 담겨있다. 슈만은 내용에 따라 『서정적 간주곡』의 원래 순서를 재배치해가며 조성적 연결 관계를 치밀하게 구성하였다. 연가곡 전체의 흐름을 통해 낭만주의 정신을 구현하고자 한 것이다. 낭만주의를 대변하는 개념인 ‘아이러니’를 중심으로 《시인의 사랑》을 연구한 최근의 논문은 있다.⁶⁾ 그러나 《시인의 사랑》의 전체 서사구조는 배제하고 몇

곡을 발췌해 일부분만을 다루고 있어 전체적인 낭만성을 파악하기는 힘들다. 본 논문에서는 《시인의 사랑》 전체를 분석하여 그 전체의 흐름 안에서 표현되는 낭만성을 조망하고자 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

낭만주의의 의미와 본질이 음악에 어떻게 표현되는지 밝히기 위한 본 논문의 내용과 연구 방법은 다음과 같다.

첫째, 낭만주의가 등장하게 된 시대배경과 철학적 사상을 통해 그 의미와 본질을 살펴보고 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 네 가지 낭만주의적 모티브의 세부적 의미를 고찰한 뒤, 낭만주의 음악의 특징과 예술가곡에 대해 살펴본다.

둘째, 슈만의 하이네 해석의 특별함을 밝힌다. 이를 위해 먼저 슈만의 생애를 살펴보고 그의 음악관과 예술가곡을 연구한다. 이어 하이네의 생애와 시의 특징에 대해 개괄한 후 《시인의 사랑》에 사용된 『서정적 간주곡』의 서사구조와 세부적인 낭만주의적 모티브를 연구한다. 이후 슈만의 하이네 시에 대한 해석에 대해 정리한다.

셋째, 《시인의 사랑》의 전체 구성 및 조성적 구조를 밝히고 각각의 악곡을 슈만의 ‘선율모티브 기법’과 ‘조성관계’를 중심으로 분석하여 그 낭만성을 밝힌다. 분석한 것을 토대로 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용을 전체적으로 조망하고, 동일한 작법이 나타나는 슈만의 다른 가곡의 예를 함께 제시한다.

분석에 사용한 악보는 브라이트코프 운트 헤르텔(Breitkopf & Härtel: Leipzig)이다.

6) 이유리, “R. 슈만의 연가곡 《시인의 사랑》에 나타난 아이러니 표현에 관한 연구”, (성신여자대학교 석사학위논문, 2021)

II. 이론적 배경

1. 낭만주의⁷⁾

1) 낭만주의의 의미와 정신적 본질

낭만주의는 18세기 말부터 19세기에 걸쳐서 유럽에서 성행한 문예사조이며,⁸⁾ 계몽주의와 고전주의에 대한 반작용으로 나타난 예술현상의 사상적 경향을 지칭하는 말이다.⁹⁾ 고전주의는 합리적인 이성을 강조하는 계몽주의에 기초한 예술적 경향으로, 보편적이고 절대적인 미를 유형적인 규칙과 균형에 있다고 보았다. 따라서 엄격한 구조와 형식이 강조되었다. 고전주의의 반동으로 나타난 낭만주의는 개인의 감정을 중요하게 여겼기에 개인의 주관적인 감정을 작품에 적극적으로 드러내기 시작하였다. 형식이 내용을 결정하는 고전주의와 반대로 낭만주의는 내용이 형식을 결정지을 만큼 개인적인 감정이 강조되었다. 이는 인간을 바라보는 관점의 근본적인 변화로 시대적 배경과 밀접한 관련이 있다.

18세기 중엽, 급속한 과학기술의 발달로 확대된 공업자본주의는 부르주아 계급의 확대와 절대왕정의 이완으로 귀결되었다. 계몽주의 사상을 배경으로

7) 낭만주의의 어원은 로망스(romance)에서 그 유래를 찾는다. 로망스는 라틴어의 방언인 로망(roman)어로 쓴 영웅적 인물을 다룬 중세의 이야기 장르 중 하나이다. 낭만적(romantic)이라는 말은 17세기 중엽부터 사용되기 시작했는데, 처음에 공상적이고 기괴한 것을 뜻하였으나 점차 고전주의 전통과 대비되는 새로운 경향을 지칭하는 단어로 변모하였다. 김혜숙·김혜련, 『예술과 사상』, (서울: 이화여자대학교 출판부, 2007), 211.

8) 낭만주의는 이른바 ‘질풍노도운동’으로부터 출발하여 슐레겔(Schlegel) 형제에 의해 특정 문예사조가 되었다.

9) 사실 낭만주의 정신은 19세기만의 전유물은 아니다. 에스(Donald H. van Ess)는 낭만주의 정신에 대해 ‘젊음이 넘치는 예술적 태도로 실험이나 모험, 한없이 솟아오르는 영감을 좋아하며 하나의 시대에 국한되지 않고 항상 존재하는 정신상태’라고 설명한다. 낭만주의 정신은 서양문명의 모든 시점에 존재했지만 특히 19세기의 격변하던 사회적 상황 속에서 낭만주의적 경향성이 지배적으로 나타났다고 설명한다. Donald H. van Ess, 『음악양식의 유산』 (The heritage of Musical Style), 안정모 역, (서울: 도서출판 다라, 1994), 214.

발생한 프랑스 혁명은 합리적인 이성으로 현실의 비합리적인 정치체제를 붕괴시키고 자유와 평등의 보편가치를 공유하는 사회를 만들고자 하였으나 1815년 나폴레옹의 패배로 실패하면서 프랑스 혁명이 주창한 보편가치가 무너졌다. 기존의 모든 원리가 붕괴되는 현상을 목도하면서 불신이 쌓였고, 사회적 불안과 혼란이 가중되었다. 이러한 절망적 상황은 사람들로 하여금 현실에 대한 비판적 인식을 키우게 만들었고, 인간과 개인에 대한 관점의 근본적인 변화를 가져오게 된다.

근대 이전의 개인은 각자의 정신을 지닌 존재로도, 합리적인 사고가 가능한 이성적 존재로도 취급되지 않았다. 종교적으로는 가톨릭을 중심으로 동질적인 도덕성으로 묶여 있었고 정치적으로는 신성성이 부여된 전제 군주하에 묶여 누구도 절대적 권위에 도전할 수 없었다. 경제적으로는 필요한 것만 생산해 축적 없이 소비하는 봉건 체제하에 얽여 있었다. 거주 방식도 거의 농촌 지역에서 공동체적 삶을 살면서 가족과 이웃의 일차집단 안에서 상호작용하는 것이 전부였다. 사회에 긴밀하게 묶여 그 사회가 믿는 종교나 체제가 결정하는 바대로 삶을 영위하였기에 서로 동일한 존재 들일 수밖에 없었다. 이러한 사회 속에서 개인의 정체성이나 자아는 존재할 수 없었다.

산업 혁명과 프랑스 혁명으로 대변되는 격변의 역사를 거치면서 종교적으로는 가톨릭 이외에 개신교가 여러 방향으로 발전하면서 동질적 도덕성도 도전받았다. 정치적으로는 프랑스 혁명의 여파로 절대 군주 체제가 도전받았다. 경제적으로는 산업혁명의 여파로 대량 생산 체제로 접어들었다. 거주 방식도 농촌을 떠나 도시로 이동하여 생활하게 되며 도시화가 이루어졌다. 종교도 체제도 지역도 다른 사람들과 상호작용 하게 된 것이다. 이러한 변화 과정 속에서 나타나는 특징은 통일된 사회에 소속되어 있던 개인이 분리되어 나온다는 것이다. 나의 안전한 삶을 보장해 주었던 사회로부터 분리된 개인은 불안함을 느낄 수밖에 없고 그때 기댈 수 있는 것은 오직 자신뿐이

다. 자신을 정의 내려주던 종교, 사회와 같은 집단의 붕괴를 목도한 개인이 자신을 재정의 하고자 했다. 이러한 배경에서 계몽주의 이후에 모든 철학적 사고의 근본이 되는 ‘주체’와 ‘자아’의 개념이 강화된다.

근대적인 ‘주체’의 개념은 데카르트(René Descartes, 1596-1650)가 자신의 존재 즉, ‘자아’의 존재를 합리적 사유를 근거로 증명한 것으로부터 시작된 것이다. 데카르트는 의식 외적 사물과 그것에 관한 의식 내적 표상을 구분하며 사물과 자아를 분리하여 이원화하였다.¹⁰⁾

“의식에 명석 판명하게 주어지는 확실한 앎의 영역은 주관적인 의식 내적 관념의 영역일 뿐이고, 의식 외적 객관 세계 자체에 대해 우리는 직접적인 확실한 앎을 가지지 못한다.

그러므로 우리의 내적인 관념에 상응하는 외부 세계가 과연 실재하는가,

외부 세계가 우리의 관념이 그리는 방식 그대로 실재하는가 하는 물음들이

데카르트에 와서 비로소 심각하게 제기된다. (...) 그러나 이와 같은 의식 내면과 외면,

주관과 객관, 표상과 실재의 이원적 구도는 무엇을 말해주는가?

이것은 근세 사유의 특징인 ‘세계의 이중화’라고 말할 수 있는 부분이다.”¹¹⁾

데카르트의 생각은 ‘몸, 타자, 세계라는 모든 세속적인 내용을 자신의 외부로 축출함으로써 그 자신을 확신’¹²⁾하는 방식으로 이루어졌다. 온갖 것을 자신의 외부로 축출한 ‘해방된 주체’(disengaged subject)는 주관적인 의미를 결여한 모든 사물들에 대해 객관적인 태도를 취할 수 있고, 또한 그 본성을 바라볼 수 있는 내적 능력이 바로 합리적 이성이라는 것이다.¹³⁾ 즉, 데카르

10) 푸코(Michel Paul Foucault, 1926-1984)에 의하면 분리와 단절이 데카르트가 코기토(cogito)를 발견했을 때 갑작스럽게 일어난 것은 아니다. 고대에도 주체화가 존재하기는 했지만 그 방식이 포괄적이고 보편적인 범주 내에서만 의미를 갖는 명령적 정언으로 내적 정당성을 가질 수 없었다. 반면, 근대의 주체화는 자기 자신을 잘 알고 있는지에 대해 자문하는 방식으로 보다 적극적인 자기 인식이었던 것이다. Michel Foucault, 『주체의 해석학』, (서울: 동문선, 2007), 심세광 옮김, 17-18, 64-65.

11) 한자경, 『자아의 연구』, (과주: 서광사, 1997), 25.

12) Robert Williams, 『Recognition: Fichte and Hegel on the Other』, (New York: State University of New York Press, 1992), 141; 최중렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, (서울: 백의, 1999), 16제인용.

트는 물질인 육체와 비물질인 정신을 분리하여 자아를 확립하였던 것이다. 이러한 계몽주의의 이성을 강조한 세계관은 점차 극단적인 합리주의로 변질되어가면서 인간 존재에 대한 이원론적 관점을 형성하게 하였고, 사람들의 마음에 합리적인 이성에 대한 환멸감을 불러일으켰다.

몽테스키외(Charles De Montesquieu, 1689-1755), 흄(David Hume, 1711-1776)등의 철학자들은 계몽주의가 강조한 합리적인 이성에 대한 불완전함을 드러냈다.¹⁴⁾ 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)은 계몽주의적 자아관을 극복하고자 ‘욕망의 주체’와 ‘인정의 주체’를 통해 자아와 타자의 관계를 논했다. 헤겔적 주체는 그 자신을 물질 속에서 실현하는 동시에 그 자신의 목적을 표현하는 무한한 정신이다.¹⁵⁾ ‘욕망의 주체’는 자신을 실현하기 위해서 자신을 완전하게 알고자 하는 것이다. 이때 타자가 자신의 거울이 되어 자신을 알도록 일조한다. 타자는 인간일 수도 자연일 수도 있는 존재로서 자신을 실현하기 위해 자신을 알아야 하듯, 자신을 비추는 거울인 타자 또한 알아야 하는 대상이 된다. 이때 자아는 타자와 상호인정을 추구하게 되는데, 이러한 상호인정은 자아가 자신은 물론 타자를 알아야 가능해진다. 이러한 이유로 타자를 알고자 하는 강박에 사로잡히게 된다는 것이 헤겔의 ‘인정의 주체’이다.

이러한 헤겔의 ‘주체’는 ‘투사적 동일시’(projective identification)¹⁶⁾와 ‘내

13) 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 16.

14) 몽테스키외는 모든 인류가 동일한 것, 즉 행복과 만족, 조화와 정의와 자유를 추구할지라도, 상황이 다르면 이 필수적인 것들을 얻기 위한 수단도 따라서 달라진다고 말했다. 더 나아가 흄은 계몽주의 철학자들이 믿고 있던 필연성과 엄밀한 논리적 관계들의 조직이 실제로 존재하지 않는다는 것을 보여 주어 계몽주의 입장을 송두리째 뒤흔들었고, 그리하여 완전무결함이나 필연적 관계들의 조화와 같은 보편적 개념을 뿌리부터 흔들어 놓았다. Isaiah Berlin, 『서구 세계를 바꾼 사상 혁명 낭만주의의 뿌리』, 강유원·나현영 역, (서울: 이재이북스, 2006), 55-57.

15) 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 28.

16) 투사적 동일시는 멜라니 클라인(Melanie Klein, 1882-1960)이 도입한 용어이며, 환상 속에서 드러나는 기제로 주체가 해를 피하기 위하여 또는 그것을 소유하거나 통제하기 위하여 그의 자아를-전체적으로 또는 부분적으로-타자에게 집어넣는 기제를 지칭한다. Laplanche and Pontalis, 『The Language of Psycho-Analysis』, (New York: W.W.

사'(introjection)¹⁷⁾기제로 나타난다. '투사적 동일시'는 타자가 가지고 있는 다름과 차이를 거부함으로써 타자를 대상화하고, 대상화 된 타자를 소유하거나 통제하기 위해서 자신의 욕망을 타자에게 투사한다는 것이다. 헤겔은 이에 대해 "자기의식은 타자를 지양하는데, 타자를 본질적인 존재로 보는 것이 아니라 타자 속에서 그 자신을 보기 때문이다."¹⁸⁾라고 하였다. '내사'는 '투사적 동일시'를 통해 타자 속에서 자기 자신을 보던 자아가 그 타자의 존재가 바로 자기 자신이었음을 깨닫게 된다는 것이다. 이에 대해 헤겔은 "자기의식은 그 자신을 본질적인 존재로 확신하기 위하여 다른 자립적인 존재를 지양하는 방향으로 나아가야 한다. 그렇게 함으로써 자기의식은 그 자신의 자아를 지양하게 되는데, 왜냐하면 이 타자가 바로 그 자신이기 때문이다."¹⁹⁾라고 언급하였다. 헤겔의 '욕망의 주체'는 타자와의 상상적 동일시가 유지되는 동일성의 세계 속에서 거주하며 '인정의 주체'는 환상 속에서 잃어버린 낙원으로 다시 돌아가려는 무의식적 동경을 가지고 있다.²⁰⁾ 또한 자기소외를 전제²¹⁾로 하는 낭만주의의 '투사적 동일시'와 '내사'의 과정은 모두 자신의 환상 속에서 재구성된 타자를 통해 이루어지는 허구적인 과정으로,

Norton&Company, 1973), 356; 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 47재인용.

17) 내사는 페렌치(Sandor Ferenczi)가 처음 쓴 말로 일반적으로 환상 속에서 주체가 대상들과 그 대상들의 내재적 속성들을 밖에서 안으로 전환하는 것을 뜻한다. 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 48.

18) Hegel, 『Phenomenology of Spirit』, (Oxford; New York; Toronto; Melbourn: Oxford University Press, 1977), 111; 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 46재인용.

19) Hegel, 『Phenomenology of Spirit』, 111; 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 47-48재인용.

20) 헤겔의 '인정의 주체'의 욕구는 프로이트의 '남성 주체'와 라캉의 '말하는 주체'와 유사한 것이다. 프로이트에 따르면 모든 주체는 자신의 몸으로 여겨졌던 엄마로부터 그 자신을 떼어내야만 하는 고통스런 경험을 한다. 동일시되었던 엄마의 상실을 보상의 추구가 무의식적 욕망을 구성하고, 현실의 고통이 있을 때마다 항상 활성화되어 주체의 욕망이 엄마와 하나 되고자 하는 방향으로 발현된다. 라캉은 이러한 합일이 환상 속에서만 다시 획득될 수 있다고 주장한다. 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 29.

21) 최종렬, 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』, 48.

계몽주의의 자아개념이 환상 속에서처럼 허구적인 것임을 비판하는 것이다.

이러한 형이상학적 사상은 낭만주의 정신의 본질로써 예술에 그대로 승화된다. 또한 이러한 철학에 바탕을 둔 낭만주의는 인간을 정신적인 영감, 예술적 창조성, 정서적 깊이를 가진 존재로 여기며 높게 평가하였다. 특히 낭만주의자들은 자신들이 추구하는 본질적인 것, 신적인 것은 이성이 아닌 감정을 통해 도달할 수 있으며, 이 세계는 오직 예술을 통해 가능하다고 여겼다.²²⁾ 낭만주의자들은 현실세계의 성격을 ‘산문적’으로, 현실과 반대되는 성격인 무한세계를 ‘시적’으로 규정하였다. 이러한 ‘시적인 것’은 낭만주의자들이 공통적으로 추구하는 이상향이었고, 문학적인 의미가 아닌 예술의 본질을 의미하는 개념이었다. 따라서 낭만주의 예술은 ‘시적인 것’으로서 단순히 미적인 것이나 기술적인 것을 넘어 그 자체로 심오한 진리를 내재하는 형이상학적 차원의 행위로 여겨졌고 높은 가치를 부여받았다. 질서와 균형으로 완전무결함을 추구하는 고전주의적 이상과 대립하는 낭만주의는 현실에서 얻을 수 없는 진리의 이상 세계, 즉 유토피아를 갈망하며 초월을 지향하는 정신적 경향성을 갖게 되었다. 그렇기에 낭만주의 예술은 언제나 동경과 갈망을 수반한다.²³⁾ 초월을 지향하는 낭만주의의 정신적 경향성은 낭만주의 문학작품을 통해 명징하게 직조되기 시작하였다.²⁴⁾

2) 낭만주의적 모티브

낭만주의 문학 작품 속에는 합리주의와 계몽주의에 대립된 비이성적 감정, 비밀스러운 이상의 세계, 인식의 세계를 넘어선 무한세계에 대한 동경이 드러나 있다. 또한 밤이나 꿈, 죽음 등으로 인간의 내면세계가 강조되어 있

22) 김용환, “낭만주의의 모티브와 심볼”, 194.

23) 김철, “낭만주의 음악에 관한 연구”, (예술연구 제2권, 1997), 36.

24) 초기 낭만주의 문학가인 바켄로더(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798), 노발리스(Novalis, 1772-1801), 티크(Johann Ludwig Tieck, 1773-1853), 셸링 형제 등의 문필활동이 대표적이다.

고, 개념적인 경험으로 설명할 수 없는 예감, 그리움, 사랑 등에 관심이 드러나 있다.²⁵⁾ 이러한 다양한 모티브의 철학적 본질은 현실세계와 무한세계의 이원성에 있으며, 두 세계의 경계에서 갈등하는 작품 속 자아의 모습은 일련의 서사를 갖는다. 이 기준에 따라 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 개념으로 범주화 할 수 있다.

(1) 동경

동경은 과거를 그리워하는 감정이다. 19세기 문학에서의 동경은 존재 사이에 어떠한 경계도 없는 보편적이고 조화로운 단일체, 인간과 자연이 서로 분리되지 않은 원초적 합일상태의 태고 ‘황금기’(Goldenes Zeitalter)로 향한다. 인간의 원죄적 타락으로 인해 단일체로부터 분리를 경험하게 된 자아는 존재론적으로 고립감을 느끼게 되고 이러한 고립감은 곧 현실세계 자아의 고통이었다. 이러한 근원적 고통으로부터 벗어나기 위해 원초적 합일상태였던 태고 황금기를 동경하게 된다.

이는 예술 작품 안에서 환상 속 연인과의 사랑으로 상징화 되어 나타난다. 남성인 화자가 타자화 할 수 있는 대상은 여성이었을 것이고 낭만주의가 지향하는 원초적 합일이 ‘사랑’으로 상징화 되었다고 본다면, 그녀에 대한 그리움과 갈망을 낭만주의적 모티브 중 하나인 ‘동경’의 정서라고 해석할 수 있다. 낭만주의 시기 많은 문학 작품에서 이러한 정서를 확인할 수 있다.

《리더크라이스, Op.39》(Liederkreise, Op.39)에 사용된 아이헨도르프(Joseph von Eichendorff, 1788-1857)의 시 대부분은 고립된 현실에 대한 묘사에서 화자의 갈망이 환상으로 표현되고 있는 내용이다. 본 논문에서 다룬 『서정적 간주곡』의 화자 역시 환상 속 연인과 합일을 갈망하는데, 동경의 정서를 환상을 통해 드러내고 있음을 확인할 수 있다.

25) 홍정수·김미옥·오희숙, 『두길 서양음악사 1』, (서울: 나남출판, 1997), 320.

(2) 고통

과거로의 동경과 초월적 세계인 유토피아에의 갈망은 모두 현실을 고통으로 인식하는 것으로부터 출발한다. 낭만주의자들이 현실을 고통으로 인식한 사상적 원인은 계몽주의 시대에 구축된 주관과 객관의 이원론으로 인해 야기된 주체의 인식과 대상 사이에 존재하는 괴리감으로 인한 것이었다.²⁶⁾ 전술한 바대로 계몽주의적 자아개념은 주체와 대상의 분리를 통해 자아를 완전하게 확립하는 것이었다. 외부 세계를 대상화하는 이원적 사유의 결과로 자아는 외부의 타자를 대상화하여 타자와의 분리를 경험하게 만들었다. 그와 동시에 내부에 존재하는 분리된 타자를 인식하게 되며 혼돈을 느끼게 되었다. 이러한 주체와 대상의 분리는 자아가 인식한 외적 현상이 내면의 실제의 사실, 즉 진실과 다를 수 있다는 괴리감이었다. 이러한 외면과 내면의 괴리는 소통의 단절을 의미하며, 이에 존재론적으로 소외감과 고립감을 느끼게 되는데 이때 자아가 느끼는 소외감과 고립감이 곧 현실의 고통인 것이다. 이러한 고통에서 벗어나기 위해 고통 없는 원초적 합일의 무한세계, 즉 유토피아를 갈망하게 된다. 그러나 유토피아는 현실의 유한함에서 기인한다. 유한한 현실에 발을 딛고 무한한 세계에 시선을 둔 인식 사이에서 또 다시 필연적으로 괴리가 생기고 이러한 낭만주의자들의 현실관은 의식의 분열(Zerrissenheit)을 야기시켰다.²⁷⁾ 이러한 내적 분열은 낭만주의 시기 이중 자아의 형태로 작품에 나타난다. 자신의 자아를 두 개로 분리해 작품에 반영한 예는 호프만, 장 파울(Jean Paul Richter, 1763-1825), 슈만 등이 있다.

(3) 초월

초월을 통한 유토피아에의 도달은 미래지향적 개념이다. 전술한 바와

26) Albert Beguin, 『낭만적 영혼과 꿈 : 독일 낭만주의와 프랑스 시에 관한 시론』, 이상해역, (서울: 문학동네, 2001), 66.

27) 손유진, “슈만의 가곡에 나타난 낭만주의 모티브 연구-『빌헬름 마이스터 가곡집』을 중심으로”, (한국교원대학교 석사학위논문, 2014), 19.

같이 낭만주의자들은 분리가 일어나기 전인 원초적 합일의 이상적인 상태를 동경하고 자아의 내부 분열, 자연과 나, 타자와 나 등으로 분리를 인식하게 된 현실의 고통에서 벗어나기 위해 초월을 통해 유토피아에 도달하고자 하였다. 유토피아는 무한세계를 상징한 것으로 잃어버린 황금기의 원초적 합일의 상태보다 한 차원 높은 합일의 상태가 이루어지는 세계를 의미한다.²⁸⁾

낭만주의의 초월은 죽음을 통해 도달 가능한 것으로 상정되기도 했다. 슈베르트의 《아름다운 물방앗간의 아가씨, Op.25》(Die schöne Müllerin, Op.25)에 사용된 뮐러(Wilhelm Müller, 1794-1827)의 시와 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 『젊은 베르테르의 슬픔』(Die Leiden des jungen Werthers)등에서도 확인할 수 있듯 이 시기 문학의 결말에는 화자의 죽음이 직접적으로 등장하는 경우들이 존재한다. 이것은 원초적 합일의 도달이 죽음을 통해 가능하다고 생각했던 낭만주의자들의 철학이 반영된 것이었다.

(4) 현실귀속

환상을 통해 나타나는 초월의 이상은 이전까지 작가 자신이 구축한 환상을 파괴하는 것으로 현실로 귀속된다. 이를 통해 이상과 현실의 균형을 맞추는 것인데, 작품 속에서 나타나는 이러한 특징은 ‘아이러니’로 설명이 가능하다. 아이러니는 일반적으로 언어적 측면에서 표면적인 주장과 숨겨진 의미가 상충됨을 의미한다. 낭만주의 문학작품에서는 낭만적인 이념의 성취를 위한 하나의 방법론으로 아이러니의 의미가 확대되어 사용된다.²⁹⁾ 아이러니는 낭만주의 철학의 근본이라고 볼 수 있는 존재의 이중성에서 출발하는 개념으로 프리드리히 쉐레겔(Friedrich von Schlegel, 1772-1829)에 의해

28) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, (서울대학교 석사학위논문, 2002), 79.

29) Ernst Behler, 『아이러니와 모더니티 담론』(Irony and the Discourse of Modernity), 이강훈·신주철 옮김, (서울: 동문선, 2005), 87.

제시되었는데, 한 마디로 ‘예술적 환상을 구축하고 파괴하는 창작 기법’³⁰⁾을 의미하는 것이다.

슐레겔의 아이러니 개념은 창조하는 자유로운 예술적 표현을 보장하지만 동시에 파괴를 통해 일정한 거리를 두고 자신의 작품을 객관적으로 조망하도록 하여 자유에의 충동을 일부 제한하는 효과를 가져 오도록 한다. 작가는 작품 속에서 환상을 창조해 낸 후 갑작스럽게 대비되는 요소를 삽입하여 진행을 제한하고 작품의 흐름을 단절시킨다. 이질적인 요소의 삽입은 창작자가 자신의 상상력을 통해 구축한 환상의 세계를 파괴하는 것으로 작가 스스로 작품을 의도적으로 통제하는 것이다. 이러한 의도적 제한은 작가가 자신의 작품을 객관적으로 바라보는 것과 동시에 자아를 객관화시키는 역할을 한다. 이러한 갑작스러운 제한의 부조화는 창작자 뿐 아니라, 감상자에게도 예상과 다른 반전을 경험하게 한다. 결과적으로 이것은 창작자인 작가와 감상자인 독자가 작품의 아이러니를 통해 거리감을 가지고 대상에 함몰되지 않도록 하여 서로의 자아를 인식하게 하는 역할도 한다. 아이러니를 통한 자기 성찰적 주관성의 획득과 그것으로 확보된 인지적 거리는 작가 본인 뿐 아니라 감상자로 하여금 자아와 세계, 이상과 현실, 주관과 객관, 규칙과 불규칙, 절대성과 상대성 등의 상반된 개념사이에서 균형을 잡을 수 있도록 하는 것이다.

“아이러니는 제한하고, 명확히 하며, 한정지음으로써 진리, 사실, 내용을 산출해낸다. 그것은 혼란을 시키고 정벌함으로써 균형과 일관성을 형성한다.” -키에르케고르³¹⁾

‘자기창조’가 자기 안에서 무엇인가 새로운 것을 만들어내는 원심력이라

30) 이명섭 편, 『세계문학비평용어사전』, (서울: 을유문화사, 1998), 321.

31) Kierkegaard, 『The Concept of Irony』, 326; Berel Lang, “The Limits of Irony”, (New Literary History, Vol.27, No.3, Literary Subjects, 1996), 571재인용; 김한아, “‘낭만적 아이러니’의 음악적 적용”, (서울대학교 석사학위논문, 2012), 12재인용.

면, ‘자기파괴’는 끊임없이 스스로를 부수고 반성하며 다시 자기 자신에게로 돌아오는 아이러니의 구심력³²⁾이라고 할 수 있다. 이러한 낭만적 아이러니는 필연적으로 자아 분열적 특성을 내포한다. 슐레겔은 “사람들이 전체로서 존재하지 않고, 오직 나뉘어져 존재하며, 그들은 절대 전체로서 제시될 수 없다.”³³⁾고 주장하며 이러한 분열적 자아의 개념과 예술을 연결하여 문학에서 낭만적 아이러니를 드러낼 수 있다고 보았다.

“사람들은 자신을 분열되고 나누어진 것으로, 모순들과 이해 불가능성으로 가득한 것으로, 통합에 본질적으로 반대되는 조각들로 발견한다”-슐레겔³⁴⁾

문학의 아이러니를 통해 드러난 자기 의식적 존재는 자아에 대한 사유의 결과로써 정신적 영역에까지 확대된 개념인 것이다.³⁵⁾ 이러한 지략적인 제한으로 창작자와 감상자가 이상과 현실의 균형 감각을 유지하게 된다. 작가 자신이 구축한 환상을 파괴하여 현실로 귀속시키는 것 역시 이 시기 작품에서 자주 나타나는데, 《시인의 사랑》의 원작시 『서정적 간주곡』과 《리더크 라이스 Op.39》에 사용된 아이헨도르프의 시 등에서 확인할 수 있다.

32) 박현용, “낭만적 아이러니 개념의 현재적 의미 - 프리드리히 슐레겔의 이론을 중심으로”, (독일문학 제92집), 175.

33) Friedrich Schlegel, 『Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe XVIII』, 506; 김한아, “낭만적 아이러니의 음악적 적용”, 152재인용.

34) Friedrich Schlegel, 『Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe XII,381』; Beate Julia Perrey, 『Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire』, 29재인용; 김한아, “낭만적 아이러니의 음악적 적용”, 152재인용.

35) 이러한 슐레겔의 낭만주의 아이러니는 피히테(Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814)의 자아철학에 영향을 받은 것으로, ‘자아’의 개념과 깊이 관계하고 있다. 피히테는 모든 인식의 근본이 자아라고 보았으며, 자아는 스스로 의심하고 인식할 수 있는 능력을 가졌기에 자신을 제한하여 무한한 주관성에 함몰되지 않고 객관세계와의 관계를 형성한다고 생각했다. 피히테의 영향을 받은 슐레겔은 “인간의 모든 생각은 자기-의식적 존재 안에 현존한다.”고 말했으며, 자아의 창작물인 예술작품은 자아의 의식이 반영된 것이라고 보았다.

3) 낭만주의 음악의 특징과 예술가곡

낭만주의 문학운동으로부터 영향을 받아 시작된 19세기 낭만주의 음악은 독일 낭만주의 이념과 독일 음악의 특성이 결합된 시대양식이다. 발전을 거듭하여 한 시대를 지배하게 되는데, 그 배경에는 몇 가지 요인이 있다.

첫째, 음악이 낭만주의 정신을 표현할 수 있는 최고의 예술이라는 미학관이 당시에 우세했다. 낭만주의자들은 언어로 표현할 수 없는 주관적인 영감을 표현할 수 있는 최고의 예술장르가 음악이라고 생각했고, 그렇게 음악은 ‘시적’ 예술을 대표하는 장르가 되었다.³⁶⁾ 낭만주의자들이 공통적으로 추구하는 이상향인 ‘시적인 것’의 개념에 대해 셸링은 점차 증가되는 근대성과는 반대되는 것으로써 과거에의 동경으로 이해하였으며 호프만은 모호하고 형용 불가능한 것이 ‘시적인 것’이라고 말했다.³⁷⁾ 음악 중에서도 특히 기악음악은 언어를 넘어서 순수한 정신세계를 표현할 수 있는 우월한 장르로 여겨졌다. 1810년 『일반음악신문』 비평문에서 호프만이 베토벤(L.v. Beethoven, 1770-1827)의 《교향곡 5번》(Symphony No.5 in c minor, Op.67)에 대한 언급과 함께 기악 음악이 가장 낭만적 예술이라는 생각을 밝히기도 했다.

“독자적 예술로서의 음악을 말한다면, 이는 언제나 기악을 의미한다. 기악은 어떤 다른 예술의 도움이나 혼합을 모두 배제하는 독자적인 것이며 단지 음악에서만 볼 수 있는 예술적 본질을 순수하게 말한다. 음악은 모든 예술 가운데 가장 낭만적인 것이며(...) 음악은 미지의 세계를 사람들에게 열어준다.”³⁸⁾

또한 호프만은 가장 낭만적인 음악이 닿는 영역이란 무한대라고도 했다.³⁹⁾ ‘머나먼 정신세계를 예감케 해주는 형이상학적 언어’⁴⁰⁾라는 음악관은

36) Carl Dalhaus, 『음악미학』, 10.

37) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 1재인용.

38) 홍정수·김미옥·오희숙, 『두길 서양음악사 1』, 322.

39) 이성일, 『슈만 평전』, (서울: 풍월당, 2020), 41.

40) 김미영, “가곡에서 예술가곡으로”, (낭만음악9, 1996), 9.

음악가들의 위상을 격상시켰고, 낭만주의는 슈베르트, 슈만, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 베버(Carl Maria von Weber, 1864-1920) 등의 주도로 19세기 음악의 주류가 된다.

둘째, 주관적 감정을 강조하는 미학관은 음악의 형식과 표현, 장르의 다양성으로 이어졌다. 독일 낭만주의 미학의 기초를 마련한 칸트(Immanuel Kant, 1724-1804)는 “예술의 근원은 이성이나 지성이 있는 것이 아니고 감정에 있으며, 특히 음악은 논리적 개념에 의한 것이 아니라 인간 정신의 감동에서 출발하고 있다.”고 하였다. 그의 언급에서 알 수 있듯 낭만주의 음악의 가장 큰 특징은 개인의 감정을 자유롭게 그대로 표현하는 것이었다. 형식이 내용을 결정한 고전시대와 달리 낭만주의 음악은 내용이 형식과 구조를 결정하였다. 이전에 사용하지 않았던 화음과 화성진행, 리듬 분절 등은 내용을 잘 표현할 수 있는 주효한 장치들이었고, 극단적인 반음계 사용, 아첼레란도와 리타르단도를 사용한 급격한 속도변화 등은 작곡가의 주관적 감정을 드러내는 효율적인 기법으로 활용되었다. 감정의 자율성에 중점을 둔 결과, 표현 양식이 다양해지면서 19세기의 음악 작품들에는 대조적인 경향들이 동시에 나타났고 장르가 다양해졌다. 낭만적 소품과 대규모적 작품, 소수의 식자를 위한 음악과 대중을 위한 음악, 유물론과 관념론, 민족주의와 국제주의, 과학과 비합리성, 절대음악과 표제음악, 음악과 문학의 융합과 분리 등이 그 예이다.⁴¹⁾ 바로 이 시기에 탄생한 예술가곡은 문학과 음악이 가장 이상적으로 융합된 형태으로써 19세기 음악을 대표하는 장르 중 하나로 인정된다.

19세기 독일 예술가곡은 음악이 시를 보조하던 역할을 넘어서 시에 대한 자유로운 음악적 해석이 가미되어 재탄생된 새로운 장르였다. 낭만주의 이전 시대의 가곡에서 성악은 시의 의미와 시인의 의도를 전달하는 매개자 일

41) 홍정수·김미옥·오희숙, 『두길 서양음악사 1』, 324.

뿐이었고, 피아노는 그 매개자의 보조 역할일 뿐이었다. 시가 음악을 지배하는 형태였던 것이다.⁴²⁾ 그러나 19세기 예술가곡에서는 시와 음악, 동시에 음악을 구성하는 성악과 피아노가 대등한 관계에 놓였다. “언어리듬(텍스트), 노래리듬(선율), 그리고 연주 리듬(피아노 파트)의 세 가지가 보다 높은 경지의 예술전체로 합쳐져야 한다.”⁴³⁾는 한스 게오르그 네렐리의 언급처럼 시가 내포하는 의미와 정서적인 분위기를 표현하기 위해서 피아노의 역할이 중요해졌다.⁴⁴⁾ 슈만은 이러한 흐름 속에서 예술가곡을 통해 낭만주의의 이상을 ‘시적원리’로 구현하고자한 대표적 작곡가이며 예술가곡을 ‘시적’ 예술의 경지로 격상시킨다.

2. 슈만과 하이네

슈만은 장 파울⁴⁵⁾에게 지대한 영향을 받았는데 장 파울만큼 특별하게 여긴 시인이 바로 하이네였다. 하이네는 괴테, 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)등과 함께 독일 낭만주의 문학의 대표적 인물로 손꼽힌다. 동시대 많은 작곡가들이 하이네의 시로 가곡을 작곡했는데, 슈만 역

42) Lorraine Gorrell, 『19세기 독일 가곡』, 심송학 옮김, (서울: 음악춘추사, 1998), 63.

43) 김용환, 『19세기 음악』, (서울: 음악세계, 2005), 262.

44) 예술가곡의 발전에는 피아노의 양적, 질적 발달이라는 또 하나의 중요한 요인이 있다. 당시 산업혁명의 영향으로 악기를 대량으로 생산할 수 있게 되었고, 중산층의 가정집이나 살롱에 피아노가 다수 공급되어 아마추어들도 가곡을 연주할 수 있는 여건이 확보되었다. 이는 가곡의 수요가 확산됨을 의미하였고, 동시에 많은 작곡가들이 가곡을 생산해내야 할 필요성으로 이어져 다수의 가곡이 다양한 작곡가에 의해 작곡되었다. 또한 피아노라는 악기 자체도 페달과 이중 이스케이프먼트 장치를 장착하게 되면서 풍부한 음향뿐 아니라 다양한 기술을 구사할 수 있게 질적으로 향상되었다. 섬세한 표현을 하기에 더 적절한 악기가 된 것이다.

45) 독일의 소설가이며 미학자인 장 파울은 독일 남부 뉘른베르크(Nürnberg)북동쪽에 자리한 바이로이트 후국에서 출생하였다. 15세 때 이미 집필을 시작하고 과학, 철학 등 여러 분야의 서적을 탐독했다. 그의 작품에 나타나는 독특한 특징은 풍자적(satirical)이며 자신을 반사하는(self-reflexive)듯 하며 이탈(digression)하는 느낌 등이다. 장 파울의 유머, 낭만적 아이러니는 유한세계와 무한세계를 중재하는 것이었다. 슈만은 장 파울의 이러한 견해에 동의하며 음악을 통해 두 세계 사이를 중재하고자 하였다. 이훈진, “Robert Schumann의 <유머레스크>(Humoreske Op.20)에 나타난 유머 연구”, 3-4.

시 하이네의 시에 많은 곡을 붙였다. 문학에 조예가 깊었던 슈만은 동시대 다른 작곡가들과는 다른 차원으로 수준 높게 하이네의 시를 해석하였다.⁴⁶⁾

1) 슈만

(1) 슈만의 생애

슈만은 1810년 6월 8일 츠비카우에서 서적상이었던 아버지 아우구스트 슈만(Friedrich August Gottlob Schumann, 1773-1826)과 의사 딸이었던 어머니 요하나 크리스티아네 슈나벨(Johanna Christiane Schnabel, 1767-1836) 사이에서 태어났다. 슈만은 어린 시절 아버지의 서점에서 책을 읽고 시와 글을 쓰며 문학적 지성을 키웠다. 슈만의 어머니는 ‘살아 있는 아리아 집’(libendiges Arienbuch)라는 별명이 있을 정도로 오페라 아리아를 많이 알고 있었고, 정식 음악 교육을 받지 않았지만 가창실력이 빼어났다고 한다. 슈만은 그런 어머니를 따라 노래를 즐겨 불렀는데 아버지에 의하면 슈만의 노래는 ‘아름다운 인토네이션과 정확한 리듬’을 가지고 있었다고 한다.⁴⁷⁾ 문학과 음악을 생활 속에서 자연스럽게 접할 수 있었던 어린 시절 환경 덕분에 슈만은 어린 시절부터 문학과 음악에 흥미를 자연스럽게 키울 수 있었다. 슈만을 탁월한 노래 작곡가로 만드는 밑거름이 되었던 것이다. 아버지의 사망 이후 슈만의 장래를 걱정한 가족의 권유로 법대에 진학하게 되었으나 법률 공부는 슈만의 관심을 끌지 못했다. 이듬해 하이델베르크 대학으로 옮겨 문학과 음악 공부에 열정을 쏟는다. 1830년부터 본격적으로 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)에게 피아노 레슨을 받게 되었으나 1832년에 손가락 강화 장치를 사용하다가 손가락에 마비 증세가 오면서 피아니스트로

46) 슈만의 하이네 해석의 탁월함을 밝히기 위해서 하이네의 주요 철학이 어떻게 시로 승화되었는지 자세하게 살펴볼 필요가 있다. 이미 많이 알려져 있는 슈만의 생애는 비교적 간단하게 다루고 하이네의 생애와 시의 특징에 많은 지면을 할애하였는데 이는 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용을 보다 정밀하게 고찰하기 위해 필요한 과정이었음을 밝힌다.

47) 이성일, 『슈만 평전』, 70-71.

서의 꿈은 단념하게 된다. 1837년에는 비크의 딸 클라라 슈만(Clara Josephine Wieck Schumann, 1818-1896)과 비밀 약혼을 하지만 비크의 반대로 법적 소송을 밟게 되고 1840년에 승소하여 클라라와 결혼한다.

슈만은 정신착란 증세에도 불구하고 다양한 작품 활동과 평론활동을 균형 있게 했지만 증세가 심해져 1854년 라인강에 투신자살을 시도하기도 한다. 이후에는 정신병원에 입원하여 투병 끝에 1856년 7월에 생을 마감한다. 슈만은 피아노에만 몰두한 동시대 작곡가 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)과 달리 교향곡, 실내악곡, 협주곡, 합창곡, 피아노곡, 가곡 등 다양한 장르의 작품을 남겼으며 음악을 통해 낭만주의 정신을 구현한 전형적인 낭만주의 작곡가로 인정받는다.

(2) 슈만의 음악관과 예술가곡

슈만에게 특별히 1840년은 ‘노래의 해’(Liederjahr)로 불린다. 《리더크라이스, Op.24》(Liederkreis, Op.24), 《미르텐, Op.25》(Myrthen, Op.25), 《리더크라이스, Op.39》, 《여인의 사랑과 생애, Op.42》(Frauenliebe und Leben, Op.42), 《시인의 사랑》 등 슈만의 낭만주의적 면모가 드러난 걸작들이 1840년 2월부터 12월까지 모두 한해에 작곡되었기 때문이다. ‘노래의 해’라는 표현은 음악학자들의 분류 같지만 사실은 슈만 자신의 선언이다.⁴⁸⁾ 또한 슈만은 ‘노래의 해’ 이전까지 가곡이라는 장르를 ‘위대한 예술’로 여기지도 않았다.⁴⁹⁾ 불과 몇 개월 전까지만 하더라도 위대한 예술로 여기지 않았던 가곡을 이 시기에 작심하고 의도적으로 세상에 내놓은 것이었다. 슈만이 창작욕구의 분출도구로 ‘가곡’을 선택한 특별한 이유가 있었다.

실제로 슈만에게 이 시기는 예술적인 욕구가 충만해 있던 때였고, 실력 면에서도 상당한 수준에 이르렀던 때였다. 작곡 실력향상에는 슈만의 음악

48) 이성일, 『슈만 평전』, 445.

49) 김희열, 『가곡으로 되살아난 독일 서정시 I』, (과주: 지식산업사, 2012), 185.

관 변화라는 배경이 있다. 슈만은 초기에 창작을 하는데 있어 ‘시적인 것’은 작곡가의 영감에 기초한 비이성적 산물이라는 미학관을 갖고 있었다. 그러나 이 생각은 점차 변화한다. 1832년 5월 22일 ‘피아노 앞에서의 많은 아이디어들, 하지만 결합능력의 부재’⁵⁰⁾라는 슈만의 일기에서 확인할 수 있듯, 슈만은 자신의 영감을 음악적 산물로 탄생시키는데 있어 기술적 부족함을 인지하고 숙련된 기술의 필요성을 인식하게 된다. 슈만에게 ‘시적인 것’의 의미가 영감과 기계적인 것 모두를 포함하는 것으로 점차 변하며 그는 음악 이론을 공부하게 된다. 그리고 마침내 슈만은 내면의 언어를 만족할 만한 수준의 음악으로 구현해낼 수 있을 만큼 상당한 수준의 실력 향상을 성취하고 피아노 음악에서 ‘시적인 것’을 만족할 만한 양식으로 이루어 낸다. 더 이상 언어의 표피성에 영향을 받지 않는다는 자신감의 표현으로 가곡이라는 장르를 선택한 것이다.⁵¹⁾ 당시에 가사 너머의 정신세계를 표현하기에 가장 이상적이라 여겨졌던 기악 음악과 인간의 언어가 유기적으로 결합되어 있는 예술가곡은 낭만주의자들이 추구했던 자연과 자아의 합일과 닮아있었다. 낭만주의자였던 슈만에게 이러한 예술가곡은 ‘이상의 형상화’ 그 자체였을 것이다. 다시 말해 이 시기의 슈만에게 가곡이라는 장르는 자신의 낭만주의적 이상으로서 ‘시적인 것’을 실현할 가장 적당한 도구였던 것이다.

슈만학자인 다베리오(John Joseph Daverio, 1954-2003)는 슈만의 가곡 작곡 몰두의 이유를 실용적인 측면, 개인적인 측면, 예술적인 측면으로 구분하여 설명한다.⁵²⁾ 다베리오는 슈만이 실용적인 측면에서 재정적인 안정성을 보장받기 위해서 가곡을 작곡했다고 설명한다. 클라라의 아버지 비크가 클라라와의 미래를 허락하지 않았던 가장 큰 이유는 슈만의 경제적인 면이었다. 당시 비더май어의 영향으로 가정집이나 살롱에서 가곡이 적합한 음악

50) Robert Schumann, Tagebücher, Bd. 1, 394; 김미영, “새로운 시적 시대의 추구”, (음악이론연구 11집), 9재인용.

51) 김미영, “새로운 시적 시대의 추구”, 14.

52) 이성일, 『슈만 평전』, 488-491.

이었고, 그 수요가 보장되었기에 경제성 면에서 가곡 작곡은 적절한 선택이 될 수 있었던 것이다. 개인적인 측면은 클라라에 대한 사랑의 표현이다. 문학을 사랑했던 슈만은 시적인 표현을 음악으로 담아내는 능력이 탁월했고, 그런 슈만에게 가곡은 클라라에 대한 사랑을 담아내기에 최적의 도구였다. 1840년 5월 클라라에게 쓴 편지에서 슈만은 “아이헨도르프 시에 붙인 나의 《리더크라이스》에는 클라라의 많은 부분이 들어가 있어.”라고 밝히기도 하였고, 결혼식에서 클라라에게 헌정한 《미르텐》 역시 오직 클라라만을 위한 작품이었다. 예술적인 측면에 대해 다베리오스는 슈만의 가곡 작곡을 예술가로서의 책무 이행으로 해석하고 있다. 현실적인 욕망과 동시에 예술가적인 양심, 예술에 대한 존중이 있었기에 양적인 측면 뿐 아니라 질적으로도 훌륭한 가곡들이 탄생할 수 있었다는 것이다.

슈만 예술가곡의 가장 큰 특징 중 하나는 피아노의 역할에 있다. 슈베르트의 가곡보다 한층 더 그 역할이 확대되어 치밀하게 구성되어 있다. 피아노의 전주, 간주, 후주의 길이가 긴 것이 특징적인데, 피아노가 단순히 반주의 역할로 존재하는 것이 아님을 보여준다. 전주로 곡의 분위기를 암시하고 간주로 곡 전체의 통일감을 보장하며 후주로 성악의 가사가 다 표현하지 못한 내밀함을 완성한다. 슈만은 ‘노래의 해’ 이전에 이미 피아노 음악을 통해 ‘시적인 것’을 만족할만한 양식으로 구현했기에, 가곡에서도 그러한 자신감을 유감없이 내비치고 있는 것이다. 피아노와 성악이 유기적으로 얽혀있는 것도 특징적이다. 피아노로 시작하는 프레이즈의 중간에 성악 성부가 등장하거나 피아노가 끝나기 전에 성악이 끝나는 형태가 슈만의 가곡에서 빈번하게 발견되는 것이다.

슈만의 선율은 간결하고 우아하지만 필요할 경우 과감한 도약으로 감정을 극대화한다. 화성적으로는 불협화음의 잦은 사용과 이를 해결하지 않는 모호한 진행으로 긴장감을 유지하고, 리듬적으로는 당김음이나 변칙적인 박자

를 자주 사용하여 흥미를 유발시키기도 하였다.

슈만은 하이네, 괴테, 아이헨도르프, 뢰리케(Eduard Friedrich Mörike, 1804-1875), 뢰케르트(Friedrich Rückert, 1788-1866), 샤미소(Adalbert von Chamisso, 1781-1838)등 당대 유명한 시인들의 시를 선택하여 가곡을 작곡했으며 그 중 하이네의 시로 가장 많은 가곡을 남겼다. 문학에 조예가 깊었던 그는 가곡에 사용할 시를 신중하고 까다롭게 선택했고, 고른 시는 편집을 통해 음악에 맞게 변형하여 작곡했다. 엄격성을 탈피한 자유로운 형식위에 시와 음악 표현을 극대화 시킬 수 있었던 것이다.

2) 하이네

(1) 하이네의 생애⁵³⁾

하이네는 1797년 12월 13일 뒤셀도르프에서 유태인 부모 삼손 하이네(Samson Heine)와 페이라 판 겔더른(Peira van Geldern)의 아들로 태어났다. 특히 하이네의 어머니는 의사의 딸로 지적 판단력과 추진력을 갖고 있는 여성이었고 하이네가 태어나기 전부터 교육에 대한 계획을 세워놓았을 정도로 교육에 관심이 많았다. 엄격한 교육관을 가진 하이네의 어머니는 시인이거나 예술가에 대한 인식이 좋지 않았다.

“그 당시 어머니는 내가 시인이 되고 싶어 하는 점에 가장 큰 두려움을 가지고 있었다.

그것은 나에게 일어나는 일 가운데 최악이라고 그녀는 항상 말했다.”⁵⁴⁾

하이네는 1807년에 가톨릭 신학교에 들어가지만 부모의 뜻에 따라 졸업을 포기하고 1815년 18세가 되던 해에 프랑크푸르트에서 은행가인 린즈코프의 견습생이 된다. 동시에 그는 본격적으로 시를 쓰고 발표하였다. 비슷한 시

53) 오한진, 『하이네 연구』, (서울: 문학과 지성사, 1977), 217-218.

54) Heinrich Heine, 『Werke und Briefe in zehn Bänden, Hankaufmann』, (Berlin, 1972), 191; 김희열, 『가곡으로 되살아난 독일 서정시 I』, 314재인용.

기, 함부르크로 파견되어 살로몬 소유 은행인 헤크셔에 입사하게 되며 1816년 살로몬의 딸인 사촌동생 아말리에와 사랑에 빠진다. 이후 살로몬은 하이네에게 대리점을 개점해주었는데 하이네는 상업적 수완이 부족했고 얼마 못가 파산한다. 1819년에는 살로몬에게 학비를 받아 본 대학에 다니며 법학 공부를 하게 되지만, 교양수업으로 들었던 아우구스트 빌헬름 폰 슐레겔(August Wilhelm von Schlegel, 1767-1845)⁵⁵⁾과 헤겔의 철학 수업 등에 더 심취하며 시에 대한 열망을 키워간다. 괴팅겐대학을 다니다 베를린대학으로 옮긴 그는 ‘유대인 문화 학술협회’의 회원이 되어 슐레겔, 호프만 등의 문인들 그리고 헤겔과도 교류하였다.⁵⁶⁾ 하이네 작품 속 낭만주의적 특징은 당대 지식인들과의 교류와 더불어 자연스럽게 녹아든 결과였던 것이다. 그러던 중 아말리에가 1821년에 동프로이센의 부유한 농장주와 결혼하게 되면서 하이네는 큰 상처를 받게 되고, 이때의 정신적 갈등은 그의 문학 세계에 지대한 영향을 미치게 된다.

문학작품에서 탁월함을 보인 하이네는 1827년에 잡지와 신문을 통해 산발적으로 발표된 시를 묶어 『노래의 책』(Buch der Lieder)⁵⁷⁾을 출판하게 되

55) 독일의 시인이자 비평가다. 하노버에서 태어나 괴팅겐 대학교에서 신학과 고전어를 배우고, 1798년 이후에 예나 대학교 교수로서 괴테, 셸러와 친교를 맺었다. 또한 동생 프리드리히 슐레겔과 함께 잡지 『아테네움』(Athenaeum)을 창간, 낭만주의의 이론적인 지주가 되었다. 1797년 이후 셰익스피어의 작품 17편을 번역 간행하고 1801년 베를린 대학교, 1818년에는 본 대학교의 교수가 되어 수많은 업적을 남겼다.

56) Heinrich Heine, 『하이네 회상록』, 최상안 옮김, (마산: 경남대학교 출판부, 1997), 197-200.

57) 19세기에 가장 많은 가곡으로 작곡된 하이네의 대표적 서정시집이다. 하이네 사망년도인 1856년까지 총 910번 작곡되었으며 하이네 사후 더 많이 작곡되어 3500번 가량 작곡되었다. 13판까지 출판했을 만큼 당대 가장 인기 있는 시집이었다. 이홍경, “‘노래의 날개 위에’ 일그러진 하이네의 시”, (독일어문학 제74집), 189.

『노래의 책』은 연작의 연작으로 구성되어 있다.

1817-1821 『젊은이의 슬픔』(Jungen Leiden) 꿈의 영상들 10편, 노래시 9편, 민요조 설화시 20편, 소네트13편

1822-1823 『서정적 간주곡』 서곡1편, 시65편

1822-1824 『귀향』(Die Heimkehr) 무명시 88편, 답시 5편

1824 『하르츠 여행기』(Harzreise) 서곡 1편, 장시 4편

1825-1826 『북해 여행기』(Die Nordsee) 중 12개의 시로 구성된 1편의 연시, 10개의 시로 구성된 2편의 연시. 오한진, 『하이네 연구』, 20.

는데, 이 출판은 후에 하이네에게 세계적인 서정 시인이라는 명성을 가져다 주게 된다. 1830년 프랑스 7월 혁명으로 하이네를 비롯한 진보 지식인들에 대한 독일내의 압력이 강해졌고, 하이네는 1831년 5월 프랑스로 이주하여 저술활동을 이어간다. 프랑스로의 이주는 하이네의 작품에 큰 변곡점으로 작용한다. 프랑스 이주 이전에는 서정 시인으로서의 면모가 짙었다면, 이주 이후에는 정치적인 내용을 담은 글이 나오기 시작한다. 파리에서 『보통 신문』(Allgemeine Zeitung)과 프랑스 정기 간행물들의 통신원으로 일하며 옛 친구들의 주선으로 발자크(Honore de Balzac, 1799-1850), 뒤마(Alexandre Dumas, 1802-1870), 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885), 조르주 상드(Georges Sand, 1804-1876)등의 지식인들, 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 리스트, 쇼팽 등의 음악가들과도 교류하였다.⁵⁸⁾ 이때 하이네는 독일과 프랑스간의 문화적 중개인 역할을 하며 프랑스에서 큰 명성을 얻게 된다. 그러나 젊은독일학파⁵⁹⁾의 활동으로 조국인 독일에서는 그의 저서가 금지되기도 하였다. 1841년에는 마틸데라는 여인과 결혼을 하게 되고, 1848년에는 척추 결핵 발병으로 병석에 눕게 된다. 건강이 악화되어 고통스러운 세월을 보내게 되지만 그는 창작활동을 지속하거나 문병객들과 대화를 통해 통증과 불안을 이겨내려고 하였다.⁶⁰⁾ 1855년 마지막 사랑인 모헤와 관계를 맺기도 하였지만 얼마 못가 1856년 2월 17일 파리 자택에서 59세의 나이로 세상을 떠났다. 유태인이라는 운명 때문에 반강제적으로 실향민으로 살아야했고, 조국으로부터 많은 편견과 오해를 받아야 했던 하이네는

58) 이경숙, “하이네와 슈만”, (대한민국예술원 제43집, 2004), 134.

59) 유럽 대륙이 나폴레옹 전쟁으로 소용돌이치던 무렵 독일의 철학자 피히테는 “독일 국민에게 고함”이라는 애국적인 선언을 발표하여 청년들에게 큰 감동을 주었다. 그 결과 문학자 중에도 애국 운동에 동참하는 사람이 많았으나, 반동 정치가들에게 이용되어 오히려 독일에 해를 주게 되었다. 그때 여러 문학자가 그 반동 세력에 대항하여 ‘젊은 독일’이라는 그룹을 결성했다. 이 ‘젊은 독일’ 중에서 가장 뛰어난 작가가 하이네였다. 그는 나라의 정세를 보고 나서 이제는 만인을 위한 문학을 시작해야 한다고 외치며 낭만주의와의 결별을 선언하기도 했다. 그러나 처음부터 낭만주의자로 태어난 하이네는 죽을 때까지 낭만주의 작가일 수밖에 없었다. 김희보, 『세계문학사 작은사전』, (서울: 가람기획, 2002).

60) Heinrich Heine, 『하이네 회상록』, 217.

그 모든 제약을 서정시인, 산문시인, 비평가, 언론인 등의 활동을 통해 광범위한 문학세계를 구축하는 것으로 승화했다. 정치, 경제, 종교, 철학 등의 모든 분야를 관통한 그의 범세계적인 고민의 결과물들은 결국 그를 오늘날 고국 독일에서도 칭송받는 시인이 되게 했다.

주요 작품으로는 『33편의 시』 (Dreiunddreßig Gedichte), 『여행화첩』 (Reisebilder), 『노래의 책』, 『신시집』 (Neue Gedichte), 『독일. 겨울동화』 (Deutschland. Ein Wintermärchen), 『로만체로』 (Romanzero) 등이 있다.

(2) 하이네 시의 특징

하이네의 예술은 파란만장한 그의 생애 격변기마다 달라지는 양상을 보인다. 젊은 시절에는 사춘 여동생 아말리에와 이루지 못한 사랑이 반영된 서정시가 대부분이다. 아말리에와 이루지 못한 사랑의 아픔은 하이네의 초기 서정시로부터 기행문에 이르기까지 아이러닉하게 반추되며 1831년 프랑스 파리로 이주한 후부터 사회비판적인 산문으로 정치적 사상 영역에도 영향을 주었다. 병이 깊은 말년에는 고대 그리스의 신화적 소재에 관심을 돌려 비가적 작품들을 창작하게 된다.⁶¹⁾ 그의 문학 세계에는 항상 갈등과 불안의 요소가 강하게 나타나고, 주관적인 내면세계의 분열이 분석적이면서도 변증법적으로 유희되고 있다.

하이네에게는 특히 시를 창작하는 행위가 그 자체로 현실의 고통을 극복하기 위한 낭만주의 정신의 실현이었다. 이를 수 없는 사랑에 대한 고통에 대해 하이네는 함부르크 시절의 동창생인 세테(Christian Sethe)에게 편지(1816.10.27)를 통해 ‘단지 내 시가 마치 꿀 속에 담긴 아픔과도 같이 훨씬 부드러워지고 달콤해진 것만은 사실’⁶²⁾이라고 언급하였다. 고통을 극복하기

61) 인성기, “정신과 감각의 이원론적 문화철학-하이네의 시연구”, (독일언어문학 제57집), 187.

62) 오한진, 『하이네 연구』, 22.

위해 아름답고 순결한 시의 세계를 추구하고 있었음을 확인할 수 있는 것이다. 현실에서 사랑의 고통 속에 있는 하이네가 선택한 돌파구는 시를 통한 환상의 세계로의 도피였으나 계몽주의 이후 현대 사회에서 인간이 겪게 된 소외를 하이네는 다시 예술의 자유를 통해 치유하여 인간성을 회복하려 하였다.⁶³⁾ 그가 추구한 시의 세계는 갈망과 염원이 담긴 세계였다.

① ‘사랑’으로 상징화된 낭만주의적 모티프

하이네의 시에 나타나는 ‘사랑’을 표면적으로 이성간의 사랑으로 볼 수도 있지만, 낭만주의가 지향하는 원초적 합일이 ‘사랑’으로 상징화 되었다고 본다면 전혀 다른 해석이 될 수 있다. 단일체로부터 분리된 현실을 고통으로 인식한 자아가 타자와의 합일이 실현되는 환상의 세계 즉, 유토피아를 꿈꾸게 된 것이라 전술한 바 있다. 남성인 화자가 타자로 인식하고 대상화할 수 있는 것은 여성이었을 것이다. 대상화된 타자, 즉 여성과의 합일에 이르는 방법은 ‘사랑’이다. 하이네 시에서 ‘사랑’은 하이네 자신의 현실을 투영한 것이기도 하지만, 나아가서 그 ‘사랑’은 타자와의 합일을 갈구하는 낭만주의 정신의 본질적 상징화이기도 한 것이다. 하이네는 초기의 자기 연정에 대해 ‘마돈나의 시대’로 지칭하고 있다.⁶⁴⁾ 순결한 사랑을 연모하는 것을 의미하는데, 이는 1817년 하이네가 『야경꾼』(Wächter)이란 잡지에 최초로 발표한 「두 사랑의 노래」(Zwei Lieder der Minne)중 「서품식」(Die Weihe)에서 확인할 수 있다.

63) 인성기, “정신과 감각의 이원론적 문화철학-하이네의 시연구”, 196.

64) 오한진, 『하이네 연구』, 21.

Die Weihe

Einsam der Waldkapelle,
Vor dem Bild der Himmelsjungfrau,
Lag ein frommer, bleicher Knabe
Demutsvoll dahingesunken.

O Madonna! laß mich ewig
Hier auf dieser Schwelle knien,
Wollest nimmer mich verstoßen
In die Welt so kalt und sündig.
O Madonna! sonnig wallen
Deines Hauptes Strahlenlocken;
Süßes Lächeln mild umspielet
Deines Mundes heilige Rosen.

O Madonna! deine Augen
Leuchten mir wie Sternenlichter;
Lebensschifflein treibet irre,
Sternlein ewig sicher.

O Madonna! sonder Wanken
Trug ich deine Schmerzenprüfung,
Frommer Minne blind vertrauend,
Nur in deinen Gluten glühend.

O Madonna! hör mich heute,
Gnadenvolle, wunderreiche,
Spende mir ein Huldeszeichen,
Nur ein leises Huldeszeichen!

Da tät sich ein schauerlich Wunder bekunden,
Wald und Kapell sind auf einmal verschwunden;
Knabe nicht wußte, wie ihm geschehn,
Hat alles auf einmal umwandelt gesehn.

Und staunend stand er im schmucken Saale,
Da saß Mandonna, doch ohne Strahlen;
Sie hat sich verwandelt in liebliche Maid,
Und grüßet und lächelt mit kindlicher Freud.

Und sieh! vom blonden Lockenhaupte
Sie selber sich eine Locke raubte,
Und sprach zum Knaben mit himmlischem Ton:
Nimm hin deinen besten Erdenlohn!

Sprich nun, wer bezeugt die Weihe?
Sahst du nicht die Farben wogen
Flammig an der Himmelsbläue?
Menschen nennens Regenbogen.

Englein steigen auf und nieder,
Schlagen rauschend mit den Schwingen,
Flüstern wundersame Lieder,
Stüßer Harmonieen Klingen.

Knabe hat es wohl verstanden,
Was mit Sehnsuchtglut ihn ziehet
Fort und fort nach jenen Landen,
Wo die Myrte ewig blühet.

서품식⁶⁵⁾

숲속 예배당의 고독 속에서
하늘의 천사 모습 앞에,
한 경건하고 창백한 소년이
겸손한 태도로 고개 숙인 채 서 있노라.

오 마돈나여! 영원히 나를
이곳 문턱 위에 무릎 꿇고 있게 하소서,
나를 뿌리치 버리지 마소서
이 냉엄하고도 죄스러운 세상으로.
오 마돈나여! 그대의 빛나는 곱슬머리에는,
햇살이 너울거리며;
성스러운 장미꽃처럼 그대 입가에는
달콤한 미소가 온화하게 감도느니.

오 마돈나여! 그대의 눈동자는
나에게 별빛처럼 반짝이고;
인생의 향로는 길을 잃고 헤매는데
별들이 평온하게 영원히 인도해 주리니.

오 마돈나여! 부들부들 떨면서
나는 그대 수난의 시련을 몸체로 지니고,
경건한 사랑을 맹종으로 믿으며
그대의 정열 속에서만 불타오르고 있다네.

오 마돈나여! 나의 간청을 오늘 들으소서
인자하시고 경이스럽게,
나에게 자비스런 표시를 나눠 주소서
조용한 자비의 표시만을!

그때 두려운 이적이 나타나,
숲과 예배당은 돌연히 사라지고;
소년은 어찌 된 일인지 알 수 없었으며,
모든 것은 갑자기 변화한 것이었다네.

소년은 우아한 홀 속에 감격스레 서 있게 되고,
마돈나는 광채 없이 그곳에 앉아;
사랑스런 소녀로 변하는 것이었다네
그리곤 어린이의 기쁨으로 미소지으며 인사를 전했다네.

그런데 보라! 금갈색의 곱슬머리에는
한 가닥 곱슬머리를 빼앗겼고,
천사의 목소리가 소년에게 말했다네,
그대가 가질 수 있는 최상의 보수를 취하시오!

이젠 말하시오. 누가 이 서품식을 증언할 것인지를?
그대는 색깔 푸른 하늘에
불꽃처럼 너울거리고 있음을 보지 않았는가?
사람들이 무지개라고 부르는.

천사들은 오르내리고
날으는 날개 소리와 함께
놀라운 노래 소리로 속삭이며,
달콤한 조화의 소리 더 불어 울려오고 있다네.

소년은 이해하게 되었다네
무엇이 자기를 그리움의 정열로써
순결의 꽃이 영원히 꽃피는,
사랑의 낙원으로 끊임없이 이끌고 있는지를.

이 시에서 하이네는 사랑의 고통으로부터 해방되고자 환상의 세계 속 연인을 동경하고 있다. 고독한 소년은 성스러운 마돈나를 동경하고 그녀는 자비로운 표정으로 사랑을 베푼다. 그리고 아름다운 여인으로 변화하여 순결한 사랑으로 가득한 환상의 나라로 소년을 인도한다. 하이네가 그리는 유토피아는 칙울한 호소가 충만한 슬픔의 세계지만 동시에 신비로 가득한 매혹적인 환상의 세계이다. 이 환상의 세계는 괴테의 『빌헬름 마이스터의 수업시대』 중 미농의 노래에 등장하는 남쪽 미지의 평화로운 나라와도 같은 것으로 일종의 이상향을 의미한다. 이러한 낭만주의적 특징은 그의 전 생애 작품을 관통하여 공통적으로 나타난다.

② 아이러니를 통한 현실귀속

하이네는 자신이 구축한 환상의 세계를 늘 현실을 자각하는 아이러니로 무너뜨린다. 이러한 아이러니는 그의 작품 속에서 냉소적인 반어법으로 표면화 된다. 그는 서정시에 있어서도 고통의 실재를 직접 체험의 투영과 비유로 미화시키지만, 결국에는 상처 입은 현실을 통해 각성하려고 했다. 즉, 자신의 실제 생활과 시적 세계와의 상충됨을 아이러니를 통해 조화시키고자 했던 것이다.⁶⁵⁾ 이는 그의 이원론적 문화철학관과도 관련이 있다. 하이네는 동시대 유럽 문화를 두 갈래로 진단했다. 첫째는 ‘이상주의’(Idealisms)와 ‘정신주의’(Spritualismus)가 지배하는 문화이며, 또 다른 하나는 ‘유물론’(Materialismus)과 ‘감각주의’(Sensualismus)가 지배하는 문화인데, 그는 독일의 기독교 전통이 너무 강해서 후자의 문화가 억압당하고 있다고 말했다.⁶⁷⁾ 이러한 생각을 가지고 있던 하이네는 문학 창작 즉, 예술 활동을 통해 이상주의의 허구성을 아이러니로 풍자하며 유물론과 감각주의의 편에 서게

65) 오한진, 『하이네 연구』, 23-26을 필자가 부분 수정.

66) 오한진, 『하이네 연구』, 158.

67) 인성기, “정신과 감각의 이원론적 문화철학-하이네의 시연구”, 188.

된다. 하이네는 이상을 추구하는 당시의 예술관이 지나치게 극단적인 결과 현실 활동을 도외시 하는 등 현실 감각으로부터 이탈을 가져왔다고 보고 이를 극복하고자 노력하였다. 독일의 종교와 철학에서 발견되는 선형적 정신주의의 경직성을 예술의 후험적 경험을 통해 극복하려 하였던 것이다. 하이네는 아이러니를 통해 자신이 구축한 이상적인 환상을 깨뜨려 현실로 돌아오게 만들어 이상과 현실의 균형을 추구하였다.

또한 하이네의 초기 시는 4행연의 단순한 구조, 짧은 호흡을 가진 시어들의 반복과 병렬 구성으로 단순하고 민요적인 것이 특징인데, 이는 노래로 만들기 좋은 요소이다. 아름답고 낭만적인 감성 또한 많은 이들을 사로잡기에 충분하다. 하이네 시를 가지고 가곡을 쓴 작곡가들은 대개 하이네의 이러한 민요성과 서정성만을 보았다. 그러나 감성적으로 보이는 하이네의 시어들은 자신이 구축한 환상을 깨기 위한 고도의 전략이었던 것이다.⁶⁸⁾

(3) 『서정적 간주곡』에 드러나는 낭만주의적 모티브

『서정적 간주곡』은 『노래의 책』에 실린 연작중 하나이다. 1822년 1월부터 1823년 2월까지 여러 잡지에 실린 글을 모아 1823년 4월에 연작시로서 먼저 발간되었다. 이후 하이네가 다시 특정한 구조와 배열원칙을 두고 66개의 시를 선택하여 1개의 서시⁶⁹⁾와 65개의 시로 구성하였다. 66개의 시는 시간적으로는 5월부터 12월 말까지로 뚜렷하게 선형적 서사구조를 지니고 있다. 바데풀은 『서정적 간주곡』을 총 66개의 시로 이루어진 일종의 소설로 까지 간주한다.⁷⁰⁾ 이러한 서사는 전형적으로 낭만주의적 성격이 강하다. 분리된 존재로서의 자아를 인식하게 된 낭만주의자들은 외면과 내면의 괴리로

68) 나성인, 『하이네, 슈만. 시인의 사랑』, (서울: 풍월당, 2019), 44.

69) 서시는 나머지 65개의 시에서 전개될 내용을 선취하여 압축한 내용으로, 앞으로의 전개를 암시하는 시이다. 서시의 화자는 자정에 나타난 애인과 행복한 시간을 보내지만 환상이 사라지고 어두운 방에 홀로 남겨지며 현실과 환상의 경계에서 결국 현실로 귀속되는 서사이다.

70) 이홍경, “노래의 날개 위에’ 일그러진 하이네의 시”, 204.

인해 소통의 단절을 경험하였고 이것은 자아의 근원적인 고통이었다. 이런 고통의 인식으로 이 시기 많은 낭만주의 문학에서는 고립된 현실로부터 벗어나기 위해 초월을 통해 원초적 합일 상태인 이상향, 즉 유토피아에 도달하고자 하였다. 초월은 육체의 죽음을 통해 도달 가능한 것으로 상정되기도 하였으나 육체의 죽음 대신 상징화 된 죽음으로 표현되기도 한다. 하이네의 『서정적 간주곡』에서의 화자 역시 분리된 타자로써 대상화 된 여인을 동경하며 초월을 통해 원초적 합일의 이상향을 갈망하지만, 이 시에서는 자아가 가상의 그녀에 대한 거짓된 환상을 없애는 것이 상징화 된 죽음으로 표현된다. 실재가 아님을 자각한 화자가 사랑했던 마음(환상)을 관에 넣어 수장시키는 적극적인 행위를 통해 현실로 귀속되며 종결되는 것이다.

앞서 언급했듯 하이네는 극단적인 ‘이상주의’와 ‘정신주의’ 추구로 현실을 열등한 것으로 인식했던 당시의 낭만주의적 경향성을 비판했던 사람이다. 자신의 작품 안에서 구축된 이상적인 환상을 깨뜨려 현실로 돌아오게 만드는 아이러니로 이상과 현실의 균형을 꺾었던 하이네의 철학을 『서정적 간주곡』에서도 확인할 수 있는 것이다. 하이네의 감성에 몰입한 독자들이 하이네의 아이러니를 이해한다면, 환상에서 벗어나 현실에 내던져지는 고통도 함께 느끼게 된다. 이때의 고통은 환상 속에 있던 천상의 여인이 현실에서 냉정한 타인으로 맞닥뜨리는 것으로 표현되고, 자아를 안전하게 둘러싸고 있던 환상이라는 보호막이 파괴됨과 동시에 차가운 현실과 조우하게 되며 극대화된다.

3) 슈만의 하이네 해석

문학적인 감각이 탁월했던 슈만은 낭만주의 정신의 깊이와 모순을 그 누구보다 잘 이해하고 있었기에 시를 해석하는데도 남달랐다. 하이네의 반어법을 정밀하게 읽어내어 시가 담고 있는 감정과 이미지, 회화화, 의미의 과

정, 예기치 않은 반전 등의 문학적인 전략이 음악에서 효과적으로 발휘되도록 창의적인 장치를 배치하였다.⁷¹⁾ 또한 일생에 한 번 하이네와 만날 기회를 가지기도 했는데, 이를 계기로 하이네에게 더 감정이입을 하게 되었음을 부친의 친구에게 보낸 슈만의 편지에서 확인할 수 있다.

“하이네 씨를 투덜거리기 좋아하고 사람을 싫어하는 남자겠거니하고 막연히 상상했는데(…) 제가 본 모습은 완전히 달랐어요(…)정답게 악수를 하고, 저를 데리고 몇 시간 동안 뮌헨을 보여주었지요(…)오로지 그의 입가에는 약간 씩씩하고 반어적인 미소가 늘 머물러 있었는데, 그건 인생사 자질구레한 것들에 대한 고고한 웃음, 곧 인간의 소시민 근성에 대한 조소였어요. 하지만 『여행화첩』에서 읽을 수 있었던 씩씩한 풍자나 골수까지 파고드는 인생에 대한 깊은 회한은 오히려 그와의 대화를 더없이 끌리게 만들었어요.”⁷²⁾

이 짧은 만남을 통해 슈만은 ‘시적’인 음악에 있어 하이네의 시가 적합하다고 일기에 적을 정도로 강렬한 인상을 받았다.⁷³⁾ 슈만은 “리트는 시에서 이미 말하고 있는 것을 반복하는 것이 아니라, 시적으로 새롭게 제시하는 것이다.”⁷⁴⁾라고 정의하며 스스로 시인이 되어 자신의 감정을 ‘시적’인 음악으로 표현해 내고자 했다. 슈만의 예술가곡은 멘델스존이나 리스트 등이 하이네 시의 표면적인 민요성만을 부각시켜 서정 작곡에만 머무른 것과는 다른 경지였던 것이다.⁷⁵⁾

71) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 46.

72) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 49-51.

73) 김희열, 『가곡으로 되살아난 독일 서정시 I』, 345.

74) John Daverio, “Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age”, (Oxford University Press, 1997), 206; 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39분석연구”, 1제인용.

75) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 46.

III. 《시인의 사랑》 분석

슈만의 《시인의 사랑》은 하이네의 『서정적 간주곡』의 시 가운데 열여섯 편으로 작곡된 연가곡이다. 《시인의 사랑》은 동일한 선율모티프가 반복적으로 제시되면서 열여섯 곡 전체가 긴밀하게 연결되어 있으며, 서사의 내용적 구분을 위해 조성관계가 사용된다.

1. 《시인의 사랑》 전체 구성 및 구조

슈만은 처음에 『서정적 간주곡』의 시들 가운데 서사의 흐름을 표현할 수 있는 20개의 시를 골라 《20개의 가곡과 노래》(20 Lieder und Gesänge)로 완성했다. 이후 몇 년간 Bote & Bock와 Breitkopf & Hartel에 출판을 의뢰했지만 거절당하고 1844년에야 Peters에서 두 권으로 나누어 현재 16곡 구성의 《시인의 사랑》으로 출판되었다.⁷⁶⁾

슈만은 하이네의 원작시와 순서를 바꾸기도 하며 조성적으로 세심하게 곡을 구성했다. 다음의 <표 1>은 초안 《20개의 가곡과 노래》와 최종본 《시인의 사랑》 전곡이 원작시 『서정적 간주곡』과 부분적으로 달라진 순서를 확인할 수 있는 도표이다.

76) 《시인의 사랑》은 데브리앙(Wilhelmine Schröder Devrient, 1804-1860)에게 헌정되었으나 당시에는 연가곡이라는 개념 자체가 생소했기에, 출판되고 나서도 부분적으로만 연주되었다. 슈만 사후인 1861년에야 바리톤 슈톡하우젠(Julius Stockhausen, 1826-1906)과 브람스의 연주로 연가곡 전체가 초연되었다.

<표 1> 『서정적 간주곡』, 초안 《20개의 가곡과 노래》, 《시인의 사랑》 순서와 조성

『서정적 간주곡』 번호	초안 번호	《시인의 사랑》 번호	구분 ⁷⁷⁾	곡명	조성
1	1	1	동경	Im wunderschönen Monat Mai	f#
2	2	2		Aus meinen Tränen sprießen	A
3	3	3		Die Rose, die Lilie, die Taube	D
4	4	4		Wenn ich in deine Augen seh	G
5	5	Op.127 No.2	고통	Dein Angesicht, so lieb und schön	E b
6	6	Op.142 No.2		Lehn' deine Wang'	g
7	7	5		Ich will meine Seele tauchen	b
11	8	6		Im Rhein, im heiligen Strome	e
18	9	7		Ich grolle nicht	C
22	10	8		Und wüßten's die Blumen, die kleinen	a
20	11	9		Das ist ein Flöten und Geigen	d
40	12	10		Hör' ich das Liedchen klingen	g
39	13	11		Ein Jüngling liebt ein Mädchen	E b
45	14	12		Am leuchtenden Sommermorgen	B b
46	15	Op.127 No.3	초월	Es leuchtet meine Liebe	g
54	16	Op.142 No.4		Mein Wagen rrllet Lansam	B b
55	17	13		Ich hab' im Traum geweinet	e b
56	18	14		Allnächtlich im Traume	B
43	19	15		Aus alten Märchen	E
65	20	16		현실귀속	Die alten, bösen Lieder

초안인 《20개의 가곡과 노래》에서 네 곡이 배제된 최종본 《시인의 사랑》의 열여섯 곡의 조성관계를 살펴보면, 다음과 같은 세 가지 측면에서 긴밀히 연결되어 있음을 확인할 수 있다.

77) 연가곡의 서사에 따라 낭만주의적 모티브의 관점으로 필자가 구분하였으나, 각 시는 하나의 모티브에 해당하는 내용만을 담고 있는 것이 아니라 중첩된 내용을 담고 있기에 절대적인 구분은 아니다.

첫째, 연가곡 내에서 내용상 이어지는 곡들은 주로 공통음을 가지는 팔림조, 비금팔림조, 나란한조 등의 가까운 조성으로 이동한다(표 2).

<표 2> 《시인의 사랑》 조성관계

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
f#	A	D	G	b	e	C	a	d	g	E♭	B♭	e♭	B	E	c#
	나란한조	비금팔림조	비금팔림조	장3도상행	비금팔림조	장3도하행	나란한조	비금팔림조	비금팔림조	장3도하행	팔림조	5도하행	트라이톤(3온음)	비금팔림조	나란한조

내용상 같은 심상을 공유하는 곡이 이어질 때 5도권 내에서 연결성을 가지도록 구성되어있다. 내용이 연결될 때, 대부분 가까운 조성으로 중단 없이 이어지고 한 곡이 끝날 때 화성은 다음 곡의 조성을 암시하는 경우가 많기 때문에 청자는 마치 한 곡을 듣는 듯 자연스러운 흐름 속에서 연속된 곡을 감상하게 된다. 그러나 시가 내용적으로 구분되는 지점에서 이러한 연결성을 의도적으로 깨는 도약적 조성의 이동이 일어난다. 이러한 조성적 연결탈피는 내용상 단절을 환기시키기 위한 슈만의 의도적 장치라고 해석하기 충분하다. 한껏 이입했던 청자의 감정을 단번에 깨뜨려 갑작스럽게 닳친 고통의 자각이 더욱 효과적으로 표현되는 것이다.

둘째, 전체 구조는 시작과 끝의 대칭의 형태로 균형을 이룬다. 시작과 끝의 각 두곡의 관계가 나란한조로 전체구조상 조성적으로 대칭적인 모습이다(표 3).

<표 3> 《시인의 사랑》 조성의 대칭적 관계성

	제1곡	제2곡	제15곡	제16곡
조성	f#	A	E	c#
관계	나란한 조		나란한 조	

이러한 조성적 대칭성은 《시인의 사랑》이 지닌 구조적 완전성을 확인할 수 있는 또 다른 요인이다.

셋째, 제16곡은 제1곡과 5도권 내의 조성관계에 있다. c#단조로 시작한 제16곡은 D♭ 장조로 전조되어 끝나는데 D♭ 음은 제1곡 f#단조의 5도음인 c# 음과 이명동음이기에, 청각적으로는 제16곡의 마지막 음이 제1곡의 시작조성인 f#단조의 V도로 들리는 효과가 있다. 마지막 곡인 제16곡이 제1곡을 예비하는 조성적 기능을 가지게 되어, 제16곡을 연주하고 바로 제1곡으로 이어져도 자연스러운 5도권의 조성관계가 완성되는 것이다. 연가곡 전체가 무한히 반복될 수 있는 구성은 낭만주의 무한성을 음악으로 구현한 슈만의 의도로 볼 수 있을 것이다. 슈만은 각각의 곡이 연가곡이라는 형식 안에서 유기적으로 연결되도록 치밀하게 설계하였다.

2. 악곡분석⁷⁸⁾

1) 제1곡

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

눈부시게 아름다운 오월에,
모든 꽃봉오리들이 피어날 때,
이 가슴에도
사랑이 싹틔네.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Meine Sehnen und Verlangen.

눈부시게 아름다운 오월에,
모든 새들이 노래 부를 때,
나 그녀에게 고백했네
나의 그리움과 갈망을.

제1곡은 2/4박자, f#단조로 Langsam, zart(느리고 부드러운)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 4>와 같다.

<표 4> 제1곡의 형식과 조성

형식	전주	A		간주	A'		후주
		a	b		a	b	
마디	1-4	4-8	8-12	12-15	15-19	19-23	23-26
조성	f#	A	b-D	f#	A	b-D	f#

하이네는 이 시에서 그녀에 대한 그리움과 갈망, 즉 ‘동경’의 정서를 드러내고 있다. 전술한대로 남성인 화자가 타자화 할 수 있는 대상은 여성이었을 것이고 낭만주의가 지향하는 ‘원초적 합일’이 ‘사랑’으로 상징화 되었다고 본다면, 그녀에 대한 그리움과 갈망을 낭만주의적 모티브 중 하나인 ‘동경’

78) 시의 번역은 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 198-233과 Heinrich Heine, 『노래의 책』, 김재혁 옮김, (서울: 문학과지성사, 2001), 113-159의 번역을 비교하여 사용하였고 필요한 경우 필자가 부분적으로 수정하였다.

의 정서라고 해석할 수 있다. 슈만은 이러한 하이네의 언어를 잘 이해하였기에 wunderschönen(놀랍도록 아름다운)이라는 과장된 시어가 주는 5월의 느낌, 봄의 밝은 정취를 일반적으로 연상시키는 경쾌한 박자나 생동감 넘치는 리듬을 선택하지 않았다. 대신 느린 템포 설정과 잔잔한 펼침 화음의 차분한 분위기로 작곡했다. 전주, 간주, 후주는 모두 4마디 구성으로 조성을 비롯해 화성 진행과 선율 진행 모두 동일하다.

전주의 화성 진행은 안정감을 주는 i도로 시작하는 대신, iv-V-iv도의 움직임으로 조성감을 명확하게 확립하지 않아 알 수 없는 분위기를 자아내는데 이러한 모호한 화성 진행은 화자의 동경과 갈망이 이루어지지 않을 것임을 암시한다. 선율은 c#-b의 2도 하행, b-g#의 6도 도약 상행, g#-f#-e#의 3도 순차 하행으로 진행된다. 2도 하행 음정은 ‘슬픔’을, 6도 도약 음정은 ‘과거에 대한 그리움’을, 3도 순차 선율은 ‘고립감’을 의미하며 이 요소들은 연가곡 전체에 의미 있게 사용된다. 전주의 첫 화음에는 증5도를 사용하여 평온한 듯 보이는 감정의 이면에 내재된 불안감을 드러냈다. 전주의 분위기에 스며들듯 마디4부터 성악 선율이 시작되는데 이 선율의 구조적 방향성은 c#-b-a로 3도 순차 하행 진행이다. (악보 1).

<악보 1> 마디1-7

1. *Langsam, zart.*

2도 하행

3도 순차 하행

6도 상행

f#; iv₆ 증5도 V₇ iv₆

3도 순차 하행

Im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, als al - le Knos - pen

V₇ A; ii₆ V₇ I ii₆ V₇

온화한 봄날에 대상화 된 타자를 향해 표출한 ‘동경’의 정서가 합일에 도달했는지, 또 도달할 수 있을지 그 결과를 알 수 없다. 이러한 상황에서 화자가 느끼는 감정은 ‘불안’일 것이다. 시의 내용상 봄의 자연을 묘사하는 내용을 노래할 때는 장조로, 봄날과 대비되는 화자의 불안한 감정을 노래할 때는 단조로 조성적 변화를 주었다. A부분은 a와 b가 각각 4마디 구성이다. 마디4에서 시작되는 a부분은 각 연의 1, 2행의 자연을 묘사한 부분으로 A장조로 되어있다. 마디8에서 시작되는 b부분은 화자의 불안한 감정을 묘사한 각 연의 3, 4행에 해당하며 b단조로 되어있다. 마디11에서 b단조에서 D장조가 되는데, 시인의 감정이 가장 확실하게 표현되어 있는 1연의 4행 부분이다.

마디 9의 die Liebe aufgegangen(사랑이 싹텄다)과 동일한 조성적 구성을 보이는 것은 마디21의 mein Sehnen und Verlangen(나의 그리움과 갈망을)인데, 이 두 지점에서 D장조가 되면서 화자의 ‘동경’의 결말이 희망적일 것을 기대하게 만든다. 그러나 D장조의 시작지점의 시어 Liebe(사랑)와 Sehnen(그리움)에 사용된 화음은 단조에서 빌려온 차용화음이다. 이는 ‘동경’의 감정이 결코 희망적인 결론에 도달하지 않을 것임을 암시한다. 또한 마디8과 마디19에서 시작되는 각 연의 3, 4행 부분은 시인의 ‘동경’을 묘사하는 부분인데, 이 부분의 선율은 a-b-c#-e-d, d-e-g-f#로 구조적으로는 a-b-c-d, d-e-f#의 4도, 3도 순차 상행하는 진행이다. 고립감을 나타내는 3도 순차 선율은 4도 순차 선율로 확대되어 사용되기도 하고, 도약 진행으로 압축되어 사용되기도 한다.

순차 상행하는 선율 끝부분에서 3도 도약 상행 요소가 끼어드는데, 도약의 도착지점에 놓인 음은 전타음이다. 전타음이 사용된 부분은 각각 1연 3행 meinem Herzen(마음), 1연 4행 aufgegangen(올라가다, 솟아오르다), 2연 3행 gestanden(그리움), 2연 4행 Verlangen(갈망)이라는 단어임을 확인할 수

있다. 이 단어들은 공통적으로 낭만주의적 모티브인 ‘동경’을 드러내는 중심적인 시어인데, 슈만은 이 시어들에 전타음을 사용하여 시의 의미를 음악적으로 강화하고 있다. 또한 이 네 단어에 3도 상행, 2도 하행하는 선율이 배치되어 있음을 알 수 있다. 감3도 하행, 단2도 상행 음형은 하나의 수사학적 모티브로서 슈만의 가곡에서 ‘잔인한 고통’의 의미로 사용되어 왔는데,⁷⁹⁾ 이 곡에서는 단3도 상행과 장2도 하행의 결합으로 변형되어 동경의 의미로 전체 연가곡에서 중요하게 사용된다(악보 2).

<악보 2> 마디8-12, 19-23

마디23부터 시작되는 네 마디의 후주는 전주와 동일한 선율로 이루어져 있다. 제1곡은 반중지로 끝나는데, I도로 시작하지 않아 조성감이 명확하지 않았던 곡의 도입부의 느낌 그대로 불안감을 유지하는 듯하다.

제2곡의 첫 화음은 a음과 c#음으로 A장조의 5음이 생략된 I도 인데, 제1곡의 종지가 f#단조의 V도였기에, 제2곡을 이어서 연주했을 때 f#단조의 i도

79) 임채홍, “슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들”, (음악응용연구 제4권, 2011), 80.

화음으로 인식된다. 이는 다음 곡과 마치 한 곡인 것처럼 자연스럽게 연결되는 효과를 주어 연가곡의 내용적 유기성을 보장한다. 이러한 기법은 시가 내용적으로 이어질 때 사용되며, 연가곡 전체를 관통하여 지속적으로 나타나는 슈만의 조성 배치 기법이다(악보 3).

<악보 3> 제1곡 마디24-26, 제2곡 마디1-2

The image shows a musical score with two systems. The first system (left) is for the first piece, ending with a *ritard.* marking and a V_7 chord. The second system (right) is for the second piece, starting with the tempo marking *Nicht schnell.* and a piano (*p*) dynamic. The transition between the two systems is indicated by a black arrow pointing from the V_7 chord of the first system to the $A; I$ chord of the second system. The lyrics "Aus meinen Thränen sprissen" are written under the vocal line of the second system.

2) 제2곡

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

내 눈물에서 움터 오르리
피어나는 꽃송이 흐드러지게,
내 한숨은 한데 모여
밤피꼬리의 합창되겠네.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

당신이 나를 사랑해준다면, 사랑이여,
네게 그 꽃 전부를 바치리,
그리고 너의 창문 앞에서 울려 퍼지리
밤피꼬리의 노래 소리가.

제2곡은 2/4박자, A장조로 Nicht schnell(빠르지 않게)의 빠르기말을 가진 곡이다. 내용상 제1곡과 연결되는 곡으로, 슈만은 f#단조의 제1곡과 A장조의 제2곡을 나란한조로 배치하여 조성적으로 연결성을 갖도록 구성하였다(표 5).

<표 5> 제2곡의 형식과 조성

형식	A		B	
	a	a'	b	a''
마디	1-4	4-8	8-12	12-17
조성	A	A	B-b-f#	A

제2곡에서 화자의 내적 고뇌가 이어지는데, 곡의 시작부터 화자는 눈물을 흘리고 그 눈물에서 꽃이 피어난다. 제1곡에서는 화창한 5월이 아름다운 꽃을 피웠지만, 제2곡에서는 화자의 눈물이 꽃을 피운 것이다. '동경'하는 마음이 대상에게 닿지 못해, 슬픔으로 빚어낸 눈물의 꽃이다. 슈만은 피아노에서 a-g#-f#-e의 4도 하행 선율을 메조 스타카토로 마치 눈물방울이 툭툭 떨어지는 듯 묘사 하였다. 이러한 내적 고통을 노래하는 성악 선율은 동음 반복의 레치타티보적 요소로 구성되어 있는데, 이러한 형태는 전체 연가곡에 자

주 등장한다.

마디1-2의 1연 1행 부분은 c#음 동음 반복 후, d음으로 2도 상행하여 c#으로 돌아오는 선율 구성이다. 마디2-4의 1연 2행 부분은 c#-b-c#-a-c#-b로 거의 움직임이 없는 정적인 선율로 시에서 나타나는 화자의 수동적인 태도를 보여주는 듯하다.

또한 첫 프레이즈인 마디1-4의 구조적 방향성은 c#-b의 2도 하행 진행으로 제1곡의 전주에서 사용되었던 c#-b를 가져온 것이다. 동일한 요소를 확장하여 사용함으로써 제1곡과의 긴밀한 연관성을 보여주고 있다(악보 4).

<악보 4> 마디1-8

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are in German. Roman numerals are provided below the piano accompaniment.

System 1 (Measures 1-4):
 Vocal: Aus mei-nen Thrä-nen spri-essen viel blü-hen-de Blu-men her-vor, und mei-ne Seuf-zer
 Piano: A; I I₂ vi I₄ IV I V₇ I V₇ I I₂ vi I₄

System 2 (Measures 5-8):
 Vocal: wer-den ein Nach-ti-gallen-chor. Und
 Piano: IV I V₇ I V₇ I

화자는 그녀가 자신을 사랑해 준다면 그녀에게 꽃을 건넬 것이며 그녀의 창가에 밤피꼬리의 노래가 울릴 것이라고 한다. 화자가 건네겠다는 꽃은 화자의 눈물에서 피어난 꽃이며, 울려 퍼질 밤피꼬리의 노래는 화자의 탄식이 변한 것이다. 화자의 눈물이 피어낸 꽃과 화자의 탄식이 변한 밤피꼬리의 노래는 그녀를 향한 고백의 수단으로 적절하지 않은 듯하다. 또 합일의 갈망을 화자 자신이 직접 대상에게 고백하는 것이 아니라 밤피꼬리의 노래

를 앞세워 전달하였다. 밤피꼬리는 전통적으로 죽음을 상징⁸⁰⁾하는데, 죽음은 곧 낭만주의자들의 초월적 관념이기도 하다. 이는 제1곡과 마찬가지로 화자의 ‘동경’이 결코 희망적이지 않음을 암시한다.

이러한 암시는 이어지는 선율 진행 요소에서도 찾아 볼 수 있다. 1연 2, 4행과 2연 4행에 해당하는 마디2, 6, 14에서 $c\#-b-c\#-a$ 가 두 번 반복되는 $c\#-b-c\#-a-c\#-b-c\#-a$ 형태의 선율 진행을 보이는데, 성악 선율은 $c\#-b-c\#-a-c\#-b$ 까지만 노래하고 두 번째 b 음에 페르마타가 위치한다. 페르마타 이후에 성악 선율은 소거되고, $c\#-a$ 를 피아노가 받아서 간결한 리듬으로 이 선율모티브를 완성한다. 페르마타가 사용된 세 지점은 내용상 한 숨처림 읊조리는 화자의 독백으로 슈만은 화자의 말이 끝나는 곳마다 페르마타를 사용했다. 눈물이 꽃이 되고, 한숨소리가 새의 노래가 되는 부정적 현실이지만 ‘동경’에의 희망적 결과에 대해 여지를 주는 듯하다. 그러나 이내 피아노의 $c\#-a$ 의 하행 선율이 간결한 리듬으로 노래를 중단시키듯 마무리하는데, 이는 고립된 자아의 현재를 각성시키는 듯하다. 시가 끝나는 곳의 열린 종지는 시의 내용에 대한 의문이며, ‘동경’의 대상과 합일에 이르지 못할 것을 암시한다.

$c\#-b-c\#-a$ 의 모티브의 구조적 방향성은 $c\#-b-a$ 로 3도 순차 하행하는 형태이다. 제1곡에서의 3도 순차 하행 선율과 같은 의미로 사용되었다. 또한 제1곡에서 동경의 모티브로 사용된 3도 상행, 2도 하행 형태가 성악 선율의 $a-c\#-b$ 로 사용되는 동시에 역행 형태인 2도 상행, 3도 하행 모티브 $b-c\#-a$ 가 피아노에서 두 번 반복되고 있다. 2도 상행, 3도 하행 모티브는 연가곡 전체에 현실귀속의 암시로 자주 등장한다(악보 5).

80) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 8.

<악보 5> 마디2-4, 6-8, 14-17

= 3도 상행, 2도 하행 모티브
 = 2도 상행, 3도 하행 모티브

마디8은 시의 2연 1행 und wenn du mich lieb hast(그대가 날 사랑해준다면)이 시작되는 부분이다. 희망에 찬 가정으로 내용이 달라지는 이 부분에서 조성과 선율에 변화가 있다. 단 네 마디 동안 조성이 B-b-f#으로 세 번이나 변화하며, 마디4의 c#-d-c#음에서 크게 움직임이 없던 선율은 마디12에서 음절의 증가와 함께 c#-b-c#-d-c#으로 변화를 보인다(악보 6).

<악보 6> 마디4-6, 8-14

그러나 이내 앞선 요소인 c#-b-c#-a-c#-b-c#-a모티브로 건조하게 끝나버린다. 그리고 여전히 확정된 것이 부재한 상태로 제3곡으로 이어진다. 피아노에 의해 마무리되는 제2곡은 A장조의 I도로 끝나는 완전 중지인데 A화음

은 제3곡의 D장조를 예비하는 V도이기도 하다. 제2곡과 제3곡은 청각적으로 자연스럽게 연결된다(악보 7).

<악보 7> 제2곡 마디15-17, 제3곡 마디1-2

ritard.
 das Lied der Nach-gall.
ritard.
 A; V₇ I (A = D의 V)

Munter.
 Die Ro-se, die Li-lie, die Tau-be, die Son-ne, die
 D_i I

3) 제3곡

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,	장미, 백합, 비둘기, 태양,
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.	한때 나는 사랑의 기쁨으로 모두를 사랑했었지.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine	이제 난 그 모든 것을 사랑하지 않네, 내 사랑은 오직
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;	작고, 아름답고 순결한 하나뿐인 그녀;
Sie selber, aller Liebe Wonne,	그녀는 바로 모든 사랑의 기쁨이자,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.	그녀 자신이 장미 백합 비둘기 태양이니까.
Ich liebe alleine	나는 오직 사랑하네
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine!	작고, 아름답고 순결한 하나뿐인 그녀를!

제3곡은 2/4박자, D장조로 Munter(생기있는)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 6>과 같다.

<표 6> 제3곡의 형식과 조성

형식	A		B		후주
	a	a'	b	c	
마디	1-4	4-8	8-12	12-17	17-22
조성	D		D-G	D	D

조성적으로 제2곡과 바로 연결되는 제3곡은 앞선 곡들과 달리 명랑한 분위기이다. 그러나 곡의 밝은 분위기 때문에 사랑이 성취된 기쁨을 노래하는 것으로 해석해 버리는 것은 선부르다. 우선 이곡은 화자가 그녀 앞에서 직접 전하는 고백이 아니다. du, dein, dich 등 당신을 뜻하는 2인칭 단어 대신 3인칭인 sie를 사용한 것으로 보아, 그녀 앞에서 직접 마음을 표현 한다기보다 대상을 향한 '동경'의 마음을 혼자 선언해버리고 있는 것에 가깝다고 볼 수 있다. 연주시간으로 보면 20초에서 30초 이내로 소중한 단어를 곱씹을 여유 없이 순식간에 쏟아낸다고 해도 과언이 아니다. 제4곡에서 밝혀지겠지만 이 곡은 화자의 환상에 가깝다. 제3곡의 악상은 제1, 2곡의 피아니시모와

피아노의 작은 음량에서 벗어나 연가곡이 시작된 이래 가장 큰 메조포르테로 시작하여 끝난다. 밤피꼬리의 노래를 내세워 고백할 만큼 소극적이었던 제2곡에서의 화자의 모습과 대조적인 화자의 이러한 선언은 환상 속이라 가능했던 것이다. 그녀를 사랑하고 동경한다는 사실과 그런 자신의 마음에만 온전히 집중할 수 있었던 것은 자신만의 세계에서 가능했고, 그 속에서 화자는 불안함 없이 즐거울 수 있었을 것이다. 합일의 갈망, 즉 ‘동경’의 정서를 환상을 통해 드러낸 하이네의 작법을 잘 이해한 슈만은 이를 음악으로 잘 표현했다. 마디1부터 시작하는 A부분은 사랑의 대상이 장미, 백합, 비둘기, 태양 등의 자연에서 그녀에게로 옮겨갔음을 고백하고 있는 내용이다. 이 부분에서는 3도 순차 하행하여 2도 상행하는 선율 d-c#-b-c#과 7도 순차 하행하는 선율 d-c#-b-a-g-f#-e을 사용하고 있다. 7도 순차 하행 선율은 3도, 4도 순차 진행을 병합하여 확장했다고도 볼 수 있으며 합일을 갈망하는 화자의 허구적인 환상일 뿐임을 표현하는 것으로 연가곡 전체에서 자주 등장하는 선율재료이다. 피아노는 왼손과 오른손이 번갈아 가며 16분 음표로 쉽게 리드미컬한 분위기를 조성한다. 또한 피아노의 오른손은 성악 선율을 모방하며 정교한 이중주의 모습을 보이고 있다(악보 8).

<악보 8> 마디1-4

D; I iii IV vii° I iii IV vii° I iii IV I IV vii°/V V

마디11의 B부분은 마디1에서 등장했던 장미, 백합, 비둘기, 태양과 동일한 가사이지만, a-b-c-e-d-a-c-b진행으로 3도와 4도로 순차, 도약하며 성악

선율에 변화가 생긴다. 같은 시어이지만 의미가 달라졌기 때문이다. 자연물로서 나열된 장미, 백합, 비둘기, 태양을 노래하는 마디1과 달리 마디11의 장미, 백합, 비둘기, 태양은 동경의 대상인 그녀를 함의하는 시어로 변화되었기에, 같은 단어이지만 다른 감흥을 느낄 수밖에 없다. 슈만은 달라진 시어의 의미를 환기시키기 위해 도약 선율을 사용하였다(악보 9).

<악보 9> 마디1-2, 11-12

또한 마디11-12의 선율인 a-b-c-e-d는 제1곡에서 사용된 선율과 유사한데, 제1곡의 선율 요소를 제3곡에서 확장된 형태로 사용하면서 제1곡과의 연관성을 강조하려는 의도로 볼 수 있다. 이어지는 선율에는 3도 상행, 2도 하행 모티브를 사용하여, ‘동경’의 정서가 보다 강화되고 있다(악보 10).

<악보 10> 제3곡 마디11-12, 제1곡 마디8-10

A부분과 B부분의 피아노 성부에는 왼손에 변화가 나타난다. A부분은 16

분 음표와 16분 쉼표의 길이로 연주하게 되어있었지만 B부분이 시작되는 마디9부터는 피아노의 왼손에서 8분 음표 길이로 음가가 변한다. 그녀의 의미가 드러나고 있는 가사에 나타난 이 변화는 달라진 심상을 강조하기 위한 슈만의 의도로 볼 수 있다. 또한 장미가 두 번째로 다시 언급되기 직전에는 싱크페이션을 사용해 음악적인 효과를 강화하고 있다(악보 11).

<악보 11> 마디1-3, 8-11

Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die liebt' ich einst al - le in
 Rei - ne, die Ei - ne; sie sel - ber, al - ler Lie - be Won.ne, ist Ro - se und Li - lie und

원손음형 변화 A부분 16분음표+16분 쉼표
 원손음형 변화 B부분 8분음표

마디12부터는 Ich liebe alleine Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine(그녀를 사랑하네, 작고 아름답고 순결하고 하나뿐인 그녀를)의 마지막 가사인데, 슈만은 여기에 b-e, e-a, a-d, d-g 등의 4도 도약 상행, 5도 도약 하행 진행을 적극적으로 사용하여 동적인 효과를 확보한다. 이 도약 진행은 연가곡에서 고립감과 환상을 나타내는 선율 재료인 4도, 5도 순차 진행을 축약한 형태로 볼 수 있으며, 이 진행의 구조적 방향성은 b-a-g-#의 4도 순차 하행 형태이다. 마지막에는 그녀를 나타내는 Eine를 한 번 더 반복하는데 리타르단도의 사용으로 속도감을 늦추어 시어의 의미를 강조하면서 b 음부터 d음까지 크게 하행 진행한다.

후주는 장미, 백합, 비둘기, 태양을 상기시키는 곡의 도입부 모티브를 모

방하여 시작하지만, 도입 부분과 달리 d음의 페달 포인트로 중심을 잡고 있다. 이어 I도와 V도 베이스의 IV도 화음을 반복하다가 V도 I도 화음으로 단호하게 끝내는데 이는 마치 환상에서 깨라는 신호를 보내는 듯하다(악보 12).

<악보 12> 마디12-22

12
 Tau - be und Sou - ße. Ich lie - be al - lei - ne die Klei - ne, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die
 D; I6 I IV IV² vii⁶ IV³ vii⁷ vii⁶ iii iii⁷ vi⁷ I ii⁷ ii² V⁵ I
 ritard.
 Ei - ne!
 ritard.
 도입부 모티브 모방
 ii⁶ V⁷ I I⁷ IV² V⁷ I I⁷ IV² V⁷ I IV I IV I IV I IV I V I
 [I] [V] [V] [V] [V]

제3곡은 제4곡으로 다시 조성적 연결성을 갖고 이어진다. 제3곡은 D장조의 I도로 끝나는데, 이 화음은 G장조의 V도로 제4곡을 예비하는 화성 역할을 하며 다음 곡으로 자연스럽게 연결된다(악보 13).

<악보 13> 제3곡 마디19-22, 제4곡 마디1-2

19.
 D; V I (D=G의 V)
 Langsam.
 Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so
 G; I

4) 제4곡

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

그대의 눈을 바라볼 때면,
나의 고통과 괴로움 다 사라져 버리고
당신의 입술에 입 맞출 때는
씻은 듯 내 상처 나아 온전해지네.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: "Ich liebe dich!"
So muss ich weinen bitterlich.

그대의 가슴에 기댈 때면
내 위로 천상의 기쁨이 내려오네;
하지만 그대가 내게 "사랑해요"라고 말하면
나는 고통스럽게 눈물 흘려야 하네.

제4곡은 3/4박자, G장조로 Langsam(느리게)의 빠르기말을 가진 곡이다.
조성적 구조는 <표 7>과 같다.

<표 7> 제4곡의 형식과 조성

형식	A	B	후주
마디	1-8	8-16	16-21
조성	G-F-C	e-a-G	G

제4곡은 처음으로 환상의 자각이 일어나는 지점이다. 이는 《시인의 사랑》에서 생략된 초안 《20개의 가곡과 노래》의 제5곡, 제6곡과 비교해보면 더 명확해 진다.

“당신의 얼굴 그리도 사랑스럽고 아름다워, 나는 꿈속에서 벌써 본적이 있네
그렇게나 온화하고 천사 같은데, 또한 납빛에 고통 많은 얼굴이었네
오직 입술, 거기만 붉은 빛깔이지만, 곧 죽음이 납빛으로 거기 입 맞추면
그 경건한 눈망울을 깨치고 나온 천상의 빛 그만, 꺼져버리고 말겠지”⁸¹⁾ -초안 제5곡

81) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 175를 필자가 부분 수정.

초안의 제5곡은 성스러운 모습의 그녀가 환상임을 깨닫고 그 환상이 죽음과 맞닿아 있음을 더 직관적으로 표현하고 있다. 이 시처럼 환상 속 그녀를 성스러운 모습으로 묘사하는 작법은 「서품식」을 통해 확인한 바와 같이 하이네 시의 특징이며 《시인의 사랑》 제6곡에서도 나타난다.

“네 뺨을 내 뺨에 대보렴, 그러면 네 뺨, 내 뺨에 함께 흘러갈 거야,
내 가슴을 네 가슴에 대고 꼭 안아보렴, 내 가슴, 네 가슴이 함께 불붙어 두근댈 거야
그 어마어마한 불길 속으로 우리들 눈물의 강이 흘러갈 때면,
내 팔이 너를 온 힘으로 얼싸안을 때면 나 죽고야 말겠네, 사랑의 그리움으로”⁸²⁾-초안 제6곡

초안 《20개의 가곡과 노래》 제6곡의 마지막 부분에서 화자는 그녀를 안으면 사랑의 충만함으로 기쁜 것이 아니라, 오히려 사랑의 그리움으로 죽을 것이라고 말하고 있다. 화자가 환상 속에서 그녀를 안는 행위를 하는 순간, 환상이 깨지고 죽고 싶을 만큼 그리운 마음만을 안고 있는 현실을 자각하게 되는 것이다. 이는 《시인의 사랑》 제4곡의 2연 3, 4행의 대목과 맥락이 비슷하다. 그녀가 드디어 “Ich liebe dich.”라고 말하는데, 그토록 듣고 싶어 했던 말을 들은 화자는 고통스러운 눈물을 흘린다. 화자의 환상 속 그녀가 말을 걸어오는 순간 환상임이 드러나고 오히려 현실을 자각하게 되는 것이다. 화자가 비통한 눈물을 흘릴 수밖에 없는 이유이다.

제4곡의 도입 부분은 제2곡의 도입부를 연상시키는 동음 반복의 정적인 선율로 시작되고 있다. 피아노는 성악 선율을 그대로 모방하여 뒤따르지만, 마디4부터는 역할이 바뀌어 피아노의 선율을 성악이 모방한다. 마디6에서는 이전까지 폴리포니적으로 서로를 예비하던 성악과 피아노가 호모포니적으로 바뀐다. 모든 성부가 유니즌이 되며 동시에 Mund(입술)와 Ganz(완전히)에 이 곡에서 가장 높은 음역대인 f와 g음이 놓이며 의미를 더욱 강조한다(악

82) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 179.

보 14).

<악보 14> 마디1-8

1
성악선율을 피아노가 모방
Wenn ich in dei - ne Au - gen seh, so 'schwin - det all' mein Leid und

2
피아노선율을 성악이 모방
Weh, doch wenn ich kus - se dei - nen Mund, so werd' ich ganz und gar ge - sund.

호모포니적 텍스처

G; I
V ii F; V C; IV6 I6 I4 ii5 I6 IV I4 V7 I

1연과 2연의 1, 2행은 비슷한 내용으로 전개된다. 그대의 눈을 바라보면 고통이 사라지고(1연 1, 2행) 그대에게 입 맞추는 때는 온전해지며(1연 3, 4행), 그대의 가슴에 기대면 천상의 기쁨을 느낀다(2연 1, 2행)는 내용이다. 그러나 슈만은 내용상 비슷한 2연의 시작 부분인 마디9에서 조성적으로 변화를 준다. 1연 전체를 장조로 진행시키다가 2연의 시작 부분에서 e단조로 바꾼 것이다. 이어질 부분에서 천상의 그녀가 내려와 화자에게 말을 걸어오면서 환상임을 자각하게 되는데, 그 순간을 위해 미리 조성적으로 분위기를 암시한 것으로 볼 수 있다(악보 15).

<악보 15> 마디8-12

8
sund. Wenn ich mich lehn' an dei - ne Brust, kommts ü - ber mich wie Him - mels - lust.

C; e; V i iv V7

2연 3행에 해당하는 마디12에서는 g음을 동음으로 반복하다가 반음계적 전조를 통해 sprichst(말하다)라는 중요한 시어에서 특별한 순간을 강조하고 있다. 마디13에서 성악 선율이 2분 음표의 g#음을 길게 지속할 동안, 피아노에서는 감7화음을 펼침 화음으로 하행 진행시키면서 리타르단도로 속도까지 늦춘다. 이는 매우 환상적인 분위기를 자아내며 바로 이어질 “Ich liebe dich.”의 특별한 등장을 효과적으로 암시하고 있다. 그리고 마침내 이어진 그녀의 말 “Ich liebe dich.”에는 g#-b-a의 선율이 사용되고 있는데, 이는 앞선 곡들에서 동경의 의미로 사용되었던 3도 상행, 2도 하행 선율모티프이다 (악보 16).

<악보 16> 마디12-14

마디14는 2연의 마지막 4행에 해당하는 부분인데, 이곳에 사용된 선율은 c-b-a-g-a-b-a-g이다. 이 선율은 마디6의 1연 4행 부분에서 사용된 f-e-d-c-d-e-d-c를 4도 아래에서 재현한 것이다. 그녀의 존재로 온전해진다는 화자의 동경의 마음을 노래한 선율을 4도 낮추어 고통의 눈물을 흘리는 화자의 현실을 노래한 선율에 사용한 것은 동경이 결국 고통스러운 현실로 귀속될 것임을 음악적으로 암시하는 것으로 볼 수 있다. 또한 이 선율을 구성하는 요소는 화자의 고립감을 나타내는 3도·4도 순차 진행으로 이루어져 있음을 알 수 있다(악보 17).

<악보 17> 마디6-8, 14-16

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 6-8 and includes the lyrics "so werd' ich ganz und gar ge-sund." and "Wenn". The second system covers measures 14-16 and includes the lyrics "so muss ich wei-nen bit-ter-lich." Below the notation are Roman numeral chord symbols for both systems.

Chord symbols for the first system: F; i6, C; IV6, I4, ii6, I6, IV, I4, V7, I.

Chord symbols for the second system: a; i6, G; ii6, i, V3, i6, V3/V, I4, V7, I.

마디16부터 시작되는 후주는 동음 반복의 도입부 모티브를 d음으로 모방하여 5도 하행, 4도 상행, 2도 하행하는 d-g-c-b의 짧은 선율을 상성부에서 연주하고, 마디17에서 같은 선율을 음량을 줄여 내성으로 이동시킨다. 후주 선율의 끝음인 b음을 내성에서 동음 반복하다가 G장조의 근음으로 3도 하행시켜 내면으로 침잠하는 분위기로 사라지듯 종지한다. 내적으로는 음향의 울림을 지속하며 외적으로는 사라지는 듯한 후주는 슈만이 낭만주의적 아이러니를 표현하기 위해 즐겨 사용한 기법 중 하나이다(악보 18).⁸³⁾

<악보 18> 마디16-21

The image shows a musical score for measures 16-21. It features a piano part with various dynamics including piano (p), piano fortissimo (pp), and ritardando (ritard.). The score includes Roman numeral chord symbols: G; I, V3/IV, IV, I, V7/IV, and I4.

83) Bertold Hoeckner, "Music as a metaphor of metaphysics: Tropes of transcendence in 19th-century music from Schumann to Mahler", (Cornell University Ph.D., 1994), 88; 이은진, "로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구", 31재인용.

앞선 곡들에서는 이전 곡의 끝 화음이 다음 곡의 V도로 다음 곡을 자연스럽게 예비하는 조성적 연결을 보여주었는데, 제4곡과 제5곡은 앞선 곡들의 연결처럼 5도권 내의 가까운 조성으로 이어지지 않는다. 내용상 환상에 대한 자각이 일어나는 지점으로, 생략되기 전 초안 《20개의 가곡과 노래》의 제5곡이 E \flat 장조로 굉장히 먼 조성이었던 것으로 보아 슈만이 조성적 단절을 의미한 부분이기 때문이다. 그러나 제4곡의 끝 화음인 G의 3음이 B음이기애, 《시인의 사랑》 제5곡의 b단조로 연결해서 노래하기에는 무리가 없다(악보 19).

<악보 19> 제4곡 마디19-21, 제5곡 마디1

The image displays a musical score for a transition between two songs. On the left, the end of the 4th song is shown with a 'ritard.' marking and a circled G chord. On the right, the beginning of the 5th song is shown with a 'Leise.' marking and a circled B note in the vocal line. The piano accompaniment includes chord symbols G; I, b; ii, and V7.

5) 제5곡

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

내 영혼을 담그고 싶어
백합 꽃봉오리 가운데;
백합은 소리를 내어 울려주겠지
내 연인의 노랫소리를.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund',
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund'!

그 노래가 나를 전율케 하네
마치 그녀가 키스하는 것처럼.
언젠가 내게 입맞춤을 해주었네
놀랍도록 달콤한 시간에!

제5곡은 2/4박자, b단조로 Leise(낮은 목소리의)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 8>과 같다.

<표 8> 제5곡의 형식과 조성

형식	A	A'	후주
마디	1-8	8-16	16-22
조성	b		

곡이 시작된 이래로 가장 동적인 리듬으로 진행된다. 하지만 내내 동적인 분위기를 조성하는 피아노의 32분 음표 펼침 화음은 낮은 소리로 연주하라는 지시어에서도 알 수 있듯 화자의 어두운 내면적 열정을 묘사하는 듯하다. 이 곡에는 클라라 모티브로도 분류되어 있는 5도 순차 진행이 지배적으로 등장한다. 클라라 모티브는 5도 음정과 함께 슈만과 클라라의 음악에서 서로를 상징하는 음악적 암호로 사용된 선율이다(악보 20).⁸⁴⁾

84) J. Barrie Jones, "Beethoven and Schumann: Some Literary and musical allusions", (Music Review, 1988), 48; 이은진, "로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구", 17페이지 인용.

<악보 20> 클라라 모티브⁸⁵⁾



슈만은 클라라 모티브를 화자의 환상과 갈망을 묘사할 때 사용한다. 이 곡의 성악 선율에는 클라라 모티브를 지속적으로 사용하면서 피아노의 상성부에서는 고통을 의미하는 3도 하행, 2도 상행 모티브와 현실귀속을 암시하는 2도 상행, 3도 하행 모티브를 동시에 사용한다. 이는 제2곡에서 성악의 3도 상행, 2도 하행 모티브와 피아노의 2도 상행, 3도 하행 모티브를 동시에 진행시키며 화자의 동경을 현실로 귀속시키려는 작법과 유사하다.⁸⁶⁾ 슈만은 이러한 진행을 통해 음악적으로 이상과 현실의 균형을 보여주고 있다(악보 21).

<악보 21> 마디1-8

클라라모티브

1
Ich will mei-ne See-le tau-chen in den Kelch der Li-lie hin-ein, die

3도 하행, 2도 상행 모티브

2도 상행, 3도 하행 모티브

b; ii⁶ V₇ i i⁶ ii⁶ V₇ i i⁶

Li-lie soll klin-gend han-chen ein Lied von der Lieb-sten mein. Das

D; ii⁶ (borr.) V₇ I₇ IV₇ b; vii⁶ i⁶ ii⁶ vii⁶/V V -₂ i⁶

85) 클라라 모티브는 여러 유형으로 나타나는데, 그 유형들은 다음을 참고한 것이다. Eric Sams, "The Schumann Ciphers", (Musical times, 1973), 392-400; 이은진, "로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구", 16재인용.

86) 악보 5 참조.

2연 역시 동일한 형태로 진행되다가 마디14에서 시작하는 4행의 'in wunderbar süßer Stund' 선율 부분에 변형이 일어난다. 리듬적으로는 wunderbar(놀라운, 기이한)에서 셋잇단음표를 사용하여 의미를 강조하고자 하였다. 템포에는 변화가 없지만 잠시 느려지는 듯한 효과가 생겨 그 언젠가 그녀가 해주었던 입맞춤의 순간에 느꼈던 화자의 놀랍고도 기이한 감정을 느낄 수 있게 한 것이다. 선율적으로는 마디7에서 사용되었던 5도 순차 하행 e-d-c#-b-a#의 클라라 모티브가 마디15-16의 선율 끝부분에서 e-d-c#-a#-b로 변형되어 마무리된다. c#-a#-b의 음정 관계는 감3도 하행, 단2도 상행 형태인데 이는 슈만이 고통의 의미로 사용하는 모티브이다(악보 22).

<악보 22> 마디14-16



마디16부터 시작되는 후주는 화자가 밖으로 표현하지 못한 내면의 열정을 보여주기라도 하는 듯, 순차 진행되는 선율 도중 5도 상행, 8도 상행으로 두 번의 큰 도약을 보인다. 한껏 표출하여 소진시키려던 내면의 감정은 하강하는 반음계 선율과 함께 이내 다시 내면으로 침잠하는 듯 사그라진다(악보 23).

<악보 23> 마디16-22

제5곡은 5도권 내의 조성적 연결성을 갖고 제6곡으로 이어진다. 제5곡은 b단조의 I도로 끝나는데, 이는 제6곡 e단조의 V도로 제6곡을 예비하는 화성이 되어 자연스럽게 연결된다(악보 24).

<악보 24> 제5곡 마디21-22, 제6곡 마디1-4

6) 제6곡

Im Rhein, im heiligen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem großen Dome,
Das große, heilige Köln.

라인강, 신성한 강물
그 물결 속으로 비취오네.
장엄한 성당과
거대하고 신성한 쾰른.

Im Dom, da steht ein Bildnis,
Auf goldenem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

그 성당 거기에 걸려있네,
황금빛 가죽위에 그려진 그림 한 점
내 삶의 황량함 속으로
친절한 빛을 밝혀주네.

Es schweben Blumen und Eng'lein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

꽃들과 사랑스러운 천사가 떠있네
사랑의 성모님 주위에
그 눈, 그 입술, 그 뺨이,
내 사랑 그녀와 닮았네.

제6곡은 2/2박자, e단조로 Ziemlich langsam(상당히 느리게)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 9>과 같다.

<표 9> 제6곡의 형식과 조성

형식	A	B	간주	C		후주
마디	1-15	16-27	27-30	31-42		42-58
조성	e-a	a-G	C	a-C	e	e

이 시에서는 화자의 시선이 라인강에 비치는 쾰른 외부의 모습에서 내부의 그림으로 옮겨가는데, 그림 속 성모상의 모습이 연인을 연상시키게 된다. 라인강에 비친 장엄한 쾰른을 묘사하며 성스러운 심상을 강조하고, 쾰른 내부에 있는 그림 속 성모상 주위에 꽃과 천사들이 떠있다고 묘사하여 그림의 신성함을 강조한다. 화자는 성스러운 성모님의 모습이 자신의 여인과 닮았

다며 두 대상을 동격화 하는데, 이는 앞서 살펴본 하이네의 「서품식」⁸⁷⁾과 비슷한 맥락으로 해석이 가능하다. 「서품식」은 현실의 고독한 소년이 환상의 세계 속 성스러운 마돈나를 동경하고, 자비로운 표정으로 사랑을 베푸는 그녀가 아름다운 여인으로 변하여 순결한 사랑으로 가득한 환상의 나라로 소년을 인도한다는 내용이다. 환상 속의 여인을 성스럽게 묘사한 「서품식」과, 성스러운 성모님을 그녀와 동격화 한 제6곡의 흐름은 그 작법이 유사하다. 슈만은 하이네의 이러한 작법을 잘 이해하였다. 이 시의 첫 행은 원래 Im Rhein, schönen Strome이었다. 슈만은 schönen을 heiligen으로 시어를 수정하고, 성스러운 분위기의 음악으로 구성하였다. 피아노의 왼손에 사용된 e-f#-g의 굵은 베이스 선율은 미사에 사용되던 정선율적 요소로 해석할 수 있으며 교회 오르간의 베이스를 연상시킨다. 라인강의 신성함과 내 삶의 황량함 속에 한 줄기 빛을 비춰준다는 내용과 같이 성스러운 심상을 묘사하는 부분에 이러한 요소를 사용하여 의도한 바를 음악적으로 구현하였다.

마디1-7의 성악 선율은 3도 순차 상행 후 6도 순차 하행하는 두 라인이 포르테의 큰 음량으로 반복되는 형태인데, 구조적으로는 e-c-e의 6도 아치형이다. 순차 진행하는 성악 선율을 왼손 저음에서 동일하게 악센트와 함께 옥타브로 강조하며, 오른손에서는 점4분 음표와 8분 음표 리듬형으로 도약상·하행하며 넓은 음역을 오가는 동적인 진행을 보이는데 이를 통해 유유히 흐르는 라인강의 흐름을 상상할 수 있다. 마디8-15의 성악 선율과 피아노 오른손의 점4분 음표와 8분 음표 리듬형 요소는 앞부분과 동일하지만, 피아노의 왼손은 앞부분과 달리 성악 선율과 함께 움직이지 않고 a-g로 성악 선율과 반진행한다. 이어지는 마디12부터 성악 선율과 피아노가 3도 간격으로 이중주의 효과를 내는데 라인강 위로 비치는 쾰른의 압도적 정경이 한층

87) 본 논문 28 참조.

더 강화된 느낌이다(악보 25).

<악보 25> 마디1-16

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 1-8, and the second system covers measures 9-16. The vocal line is in G major. The piano accompaniment features a prominent 3rd-degree sequential ascent in the bass line (e.g., e; i, vii^o₅, i₆) and a 6th-degree sequential descent in the right hand (e.g., ii^o₆, i₆, vii^o₆, i). Chord symbols are provided below the piano part, including iv, vii^o, i₆, iv, i₆, vii^{o4}₂, i₆, N₆, V₆, and a; VI₆. Annotations '1 3도 순차 상행' and '6도 순차 하행' are placed above the vocal line to indicate the harmonic structure.

미사의 정선율적 요소인 온음표의 3도 순차 상행 베이스는 곡 전체에 걸쳐 피아노에서 악센트와 함께 강조된 형태로 반복 사용되고 있다. 특히 마디35에서는 확장된 형태로 등장하는데, 마디 첫 박에 위치하던 온음표의 3도 순차 상행 선율이 마디35에서는 첫 박이 아닌 세 번째 박에서 시작하여 한 음을 총 여덟 박 동안씩 지속한 뒤 상행하는 형태로 변형된 것이다. 악센트로 인해 청각적으로는 세 번째 박을 강박처럼 들리게 하면서, 3도 순차 상행 음형을 시간적으로 두 배 지연시켜 사용한 것인데, 이는 박절감이 모호해지는 효과를 가져 온다. 이때 성악의 가사는 내용상 성모상의 눈과 입술과 뺨의 모습이 자신의 연인과 닮았다고 동격화 하는 내용이다. 이 부분의 성악 선율은 뒤에서 좀 더 자세히 살펴 볼 것이다.⁸⁸⁾ 소통이 단절되어 고립된 채 환상 속 여인을 갈망하는 화자의 절박함이 음악적으로 잘 표현되었음을 확인할 수 있다(악보 26).

88) 악보 32 참조.

<악보 26> 마디1-4, 21-24, 35-41, 44-47

1
 In Rhein, im hei - li - gen Stro - - me,
 21
 malt, 'in mei - nes Le - - bens
 35
 die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein, die glei - chen der Lieb - sten ge -
 ritard.
 ritard.
 44

마디16에서 이전까지의 포르테 음량은 한마디의 테크레센도를 통해 작은 음량으로 변화하며 전조를 통해 장면 전환을 예고한다. 마디12-16에서 c음부터 e음까지 6도 순차 하행 진행 해온 성악 선율은 마디17의 B부분에서 e-c음으로 한번에 6도 도약 상행하며 음악적으로 전환된다. 내용상 화자의 시선이 황금빛 가죽위에 그려진 그림으로 옮겨지는 장면이 6도 도약 진행을 사용한 것이다. 이는 그리움의 정서를 표현한 제1곡의 6도 도약 진행과 연관성이 있다. 또한 이전까지 피아노의 오른손이 담당하던 점4분 음표와 8분 음표 리듬을 그대로 왼손이 넘겨받아 통일성을 유지함과 동시에 피아노의 오른손은 성악 선율을 유니즌으로 강조한다(악보 27).

<악보 27> 마디12-22

마디22-27은 2연 3, 4행에 해당하는 부분의 노래로 화자의 황량한 삶 가운데 환하게 빛을 비추준다는 내용의 가사이다. 슈만은 이 부분에 5도 순차 상행, 5도 순차 하행하는 클라라 모티브를 사용하였고, 선율의 마지막 부분은 고통을 의미하는 3도 하행, 2도 상행 모티브임을 확인할 수 있다(악보 28, 악보29).

<악보 28> 마디22부터 사용된 클라라 모티브

<악보 29> 마디22-27

간주가 시작되는 마디27부터 마디35까지 피아노의 상성부에서 bb-a-ab-g-#의 반음계적 4도 하행 선율과 e-d-c의 3도 순차 하행 선율이 긴 호흡으로 이어지며 조성감을 모호하게 만든다. 반음계적 4도 하행 선율은 바로크 시대부터 ‘죽음’의 모티브 또는 ‘슬픔’의 모티브로 사용된 진행이다.⁸⁹⁾ 특히 낭만주의에서 죽음의 이미지는 천사의 이미지와 연결되어 나타나기도 하는데,⁹⁰⁾ 이 곡에서도 그러한 요소를 발견할 수 있다. 피아노의 반음계적 4도 하행 선율이 진행될 동안 마디31에서 성모상 주위에 꽃들(Blumen)과 천사(Englein)가 떠있다는 내용의 성악 선율이 오버랩되어 시작하는데, ‘꽃들’과 ‘천사’라는 시어에 3도 상행, 2도 하행 모티브를 사용하여 초월의 갈망을 암시하고 있는 것이다. 또한 이 내용을 담고 있는 선율의 구조가 클라라 모티브임을 알 수 있는데, 환상과 갈망의 정서를 강화함과 동시에 제5곡과의 긴밀한 연관성을 확보하고 있다. 이어지는 선율 끝 부분에서는 c-d-e-f-e-d-c의 4도 아치형 선율로 화자의 고립감을 다시 보여주고 있다(악보 30, 악보 31).

89) 17세기 오페라 《디도와 에네아스》(Dido and Aeneas), 3막의 아리아 <내가 땅 속에 묻힐 때>(When I am laid in earth)에서 볼 수 있는, 이 곡의 베이스는 반음씩 하행하는 4도이고, 이것은 죽어가는 디도를 극명하게 보여준다. 허영한 외, 『새 들으며 배우는 서양 음악사』, (서울: 심설당, 2009), 214.

90) 손유진, “슈만의 가곡에 나타난 낭만주의 모티브 연구-『빌헬름 마이스터 가곡집』을 중심으로”, 21.

<악보 30> 마디31부터 사용된 클라라 모티브



<악보 31> 마디27-35

마디35부터 시작되는 3연 3행은 성악 선율과 피아노가 과감한 도약 진행을 보인다. 성악 선율은 e-c-a-f-d, f-d-b-g-e로 3도 도약 하행 진행하는데 이는 도입부 피아노의 도약 하행하는 선율과 유사한 진행이다. 피아노는 e-d-c-b-a-g-f로 7도 순차 하행하는 선율형이 성악과 시간차를 두고 대위법적으로 진행되고, 마디37부터 모방 선율이 한 번 더 등장한다. 이는 제3곡에서 사용된 7도 순차 하행 선율의 의미와도 연관되어 화자의 갈망이 투사된 대상이 모두 허구일 뿐임을 나타내고 있다.

마디37의 die Lippen(입술)은 슈만의 해석으로 노래에서 두 번 반복되는데, 마디38의 두 번째 die Lippen을 시작하기 위해 곡이 시작한 이래로 가장 과감한 도약 진행인 10도로 상행한다. 반복과 과감한 도약은 그림 속 성모의 모습을 강조하는 효과를 준다. 마지막 4행에서는 앞서 묘사한 성모마리아가 그녀와 닮았다고 노래하는데, 이 부분의 선율은 이전과 달리 큰 도약 없이 반음 간격으로 진행된다. 바로 직전의 격앙된 감정과 달리, 상대적으로 거의 움직임이 없는 진행은 화자의 낮은 읊조림처럼 느껴지는데 아이러니한 화자의 감정을 음악적으로 반전되도록 표현한 것으로 볼 수 있다.

성악 선율 종료직전 사용된 Fr.6는 마지막으로 화성적 긴장감을 끌어올리는 효과를 주는데 이 긴장감은 해결되지 않은 채 반중지로 마무리 된다. 열린 중지로 끝나는 성악 선율은 제2곡의 엔딩과 같은 의도로 해석할 수 있다. 화자는 독일 민족주의의 역사와 낭만주의를 상징하는 성스러운 라인강 앞에 있지만, 그녀를 만나지 못하고 라인강에 비친 쾰른 대성당의 신성한 그림 속 성모상만을 대면하게 된다. 그림 속 성모의 모습을 보고 그녀를 떠올리게 되는데 그 조차도 자아의 갈망이 투사된 환상 속의 타자이기에, e단조 V도의 3음이자 e단조의 이끄림음인 d#음으로 시의 내용에 의문을 남기듯 열린 중지로 끝난다. 마디39에서 성악은 큰 움직임 없이 정적인 선율로 진행하고 피아노는 앞선 도약 하행 진행의 여운이 남은 듯, 마디39에서 g음까지 한 번 더 크게 도약하여 순차 하행하다가 고통을 의미하는 3도 하행, 2도 상행 모티브 c-a#-b로 마무리한다(악보 32).

<악보 32> 마디35-42

The musical score for measures 35-42 consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Frau, die Au-gen, die Lip-pen, die Lip-pen, die Wü-ng-lein, die glei-chen der Lieb-sten ge-lieb-ten.' Above the vocal line, there are annotations: '3도 도약 하행' (3rd interval leap down) above measures 35-36, '10도' (10th interval) above measure 37, 'ritard.' (ritardando) above measure 38, and '5도 3음' (5th interval, 3 notes) above measure 39. The piano accompaniment has annotations: '7도 순차 하행' (7th interval sequential down) above measures 35-36, 'ritard.' above measure 38, and '3도 하행 2도 상행 모티브' (3rd interval down, 2nd interval up motif) above measure 39. Below the piano staff, the chord progression is indicated as: C; vi, IV⁶, vii^o, V⁶, I, e; iv⁶, ii^{o6}, Fr.6, V.

열린 중지로 끝난 성악 선율을 그대로 받아 마디44부터 이어지는 피아노의 후주는 라인강에 비친 신성한 쾰른의 정경을 노래하던 도입부와 동일하다. 황금빛 가죽위에 그려진 성모님의 모습에서 그녀를 떠올렸던 모든 것이 환상에 불과하다는 것을 강조하는 듯, 장엄한 경치를 바라보던 장면으로 무심하게 돌아가 버리는 느낌이다(악보 33).

<악보 33> 마디1-7, 44-49

제6곡은 e단조, 제7곡은 C장조로 제6곡의 종지가 5도권 관계 안에서 제7곡을 예비하는 화성은 아니다. 제7곡은 내용상 환상과 현실의 모호한 경계에 있던 화자가 고통스러운 현실을 노래하는 시작점이다. 내용상 구분되는 지점인 것이다. 그러나 제6곡의 종지 화성인 e화음 e-g-b와 제7곡의 시작화음인 C화음 c-e-g사이에는 e, g의 공통음이 존재한다. 또한 슈만은 C장조인 제7곡의 베이스에서 근음 c의 등장을 지연시켜 조성감의 확립을 늦추었다. 동시에 e단조의 근음인 e음을 제7곡 첫 음으로 사용하여 청각적으로 이질감 없이 연결된다(악보 34).

<악보 34> 제6곡 마디20-22, 제7곡 마디1-2

7) 제7곡

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
 Ewig verlornes Lieb, Ich grolle nicht.
 Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
 Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.
 Das weiß ich längst.

나 원망하지 않으리, 이 마음이 부서진대도,
 영원히 잃어버린 사랑이여, 나는 원망하지 않으리.
 당신은 다이아몬드처럼 화려하게 빛나지만
 당신 마음속의 밤을 밝힐 수 없네.
 나는 오래전부터 알고 있었네.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
 Ich sah dich ja im Traume,
 Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
 Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,
 Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

나 원망하지 않으리, 이 마음이 부서진대도,
 꿈 속에서 너를 보았네
 그대 마음속에 자리한 밤을 난 보았고
 너의 마음을 물어 뜯는 뱀을 보았네,
 나는 보았네, 나의 사랑, 그대가 얼마나 비참한지를.

제7곡은 4/4박자, C장조로 Nicht zu schnell(너무 빠르지 않게)의 빠르기 말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 10>과 같다.

<표 10> 제7곡의 형식과 조성

형식	A			A'			후주
	a	b	c	a'	b'	d	
마디	1-4	5-12	12-18	19-22	22-26	26-33	33-36
조성	C						

마음이 부서진대도 그녀를 원망하지 않는다고 노래하는 제7곡의 시에는 하이네 특유의 반어법이 잘 드러나 있다. 슈만은 하이네의 문학적 전략을 잘 이해했고 이것을 효과적으로 음악에 구현했다. 성악의 가사가 걸으려는 원망하지 않는다고 말하는데 피아노의 오른손 악센트와 왼손 저음부 옥타브의 음형이 실제로는 고통스러운 현실을 원망하고 있음을 보여준다. 마디1-4 선율의 구조적 방향성은 e-ab-e로 4도 상행하여 4도 하행하는 아치형인데, 4도 아치형 선율은 3도, 4도 순차 상·하행 선율과 함께 연가곡 전체에 걸쳐

화자의 고립감을 나타낼 때 사용되는 선율 재료이다. 또한 마디3의 Herz(마음)라는 시어에 사용된 차용화음은 독특한 색채감을 주는데 이는 화자의 마음 속 진심과 겉으로 드러난 말 사이의 혼돈과 괴리감을 나타내는 듯하다 (악보 35).

<악보 35> 마디1-4

4도 아치형
mf
Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.
mf
C;I IV6 -5 II7 (borr.) V7 I

마디 5부터 시작되는 b부분과 마디 22부터 시작되는 b'부분의 마디 구성이 비대칭적인 것을 볼 수 있는데 1연과 2연의 운율이 일치하지 않기에 동일한 선율을 사용하기 어려운 특성을 그대로 살려 작곡한 듯하다. b부분은 총 여덟 마디로 1연 2행에 해당하는 부분이고, b'부분은 총 다섯 마디로 2연의 2행과 3행에 해당하는 부분이다.

마디5의 b부분에서는 원작시를 부분적으로 반복하고 있다. 마디5-6에서는 ewig verlor'nes Lieb(영원히 잃어버린 사랑이여)이라는 가사를 마디7-8에서 반복하는데, 5도 도약 상행했다가 2도 하행하는 e-b-a의 선율을 완전 4도 위에서 a-e-d로 모방한다. 환상을 나타내는 5도 도약 선율은 연가곡에서 지속적으로 가사의 허구성을 드러내는 요소로 사용되는 재료이다. 피아노의 왼손에서는 옥타브로 저음부를 순차 하행하며 성악 선율과 전체적으로 반진행 형태를 보인다.

마디9-12의 성악 선율에서는 d-c-b와 g-f-e의 3도 순차 하행 진행으로

Ich grolle nicht(나는 원망하지 않으리)라는 가사를 두 번 반복하고 피아노는 이 선율을 함께 연주하다가 3도 순차 하행 선율 사이에 a음을 연주한다. 이로 인해 마디9부터 마디12까지 d-c-b-(a)-g-f-e의 7도 순차 하행 선율이 완성됨을 확인할 수 있다. 핵심적인 내용을 담고 있는 시어를 반복함으로써 가사의 내용을 강조하고, 동시에 피아노의 a음과 함께 완성되는 7도 순차 하행 선율로 하나의 심상이라는 점을 강조하는 효과도 주고 있다. 또한 이 7도 순차 하행 선율은 제3곡과 제6곡에서도 사용된 요소로 연가곡의 음악적인 연관성을 다시 한 번 확인할 수 있다. 마디5-12의 b부분의 선율은 전체 구조상 e음으로 시작해서 e음으로 마무리되는 아치형인데, 프레이즈 구성면에서도 정교함을 보이고 있음을 확인할 수 있다.

마디22부터 시작되는 b'부분은 마디5-8에서 사용된 e-b-a와 a-e-d의 선율재료를 가져와 가사에 맞게 리듬을 변형하여 2연의 2행과 3행을 노래한다 (악보 36).

<악보 36> 마디5-12, 22-26

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 5-12, and the second system covers measures 22-26. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written below the vocal line. Chord symbols are provided below the piano part.

System 1 (Measures 5-12):

- Measures 5-8: 4도 위 모방 (4th degree imitation). Lyrics: e - wig verlor - nes Lieb, 반복 e - wig verlor - nes Lieb, ich grol - le nicht, 반복 ich grol - le nicht.
- Measures 9-12: 7도 순차 하행 (7th degree descending scale). Chord symbols: C; vi I³ IV₇ vi³ ii₇ IV₃ vii^o ii³ V V₇/V V IV₆ 수식적 감7화음 V³ I [V]

System 2 (Measures 22-26):

- Measures 22-26: Lyrics: Ich sah dich ja im Trau-me, und sah die Nacht in dei-nes Her - zens Rau-me.
- Chord symbols: C; I vi I³ IV₇ vi³ ii₇ IV₃ vii^o

마디12-16은 다이아몬드처럼 빛나는 그녀가 정작 자신의 어두운 마음을 밝힐 수 없을 것이라고 노래하는 1연의 3, 4행 부분이다. e-a-e, f#-b-f#의 4도 도약 상·하행 선율이 사용되는데, 이는 마디1에서 사용되었던 4도 아치형 선율의 축약 형태로 볼 수 있다. 피아노의 오른손과 왼손이 포르테와 악센트를 번갈아 연주하며 4도 도약 상·하행 선율을 한층 더 강조한다(악보 37).

<악보 37> 마디12-16

12
Wie du auch strahlst in Di. a. - man. teupracht, es fällt kein Strahl in dei. nes Herzens Nacht.

C; I iii vi iii vi b; V i V i

마디19-22는 2연 1행 부분으로 마디1의 1연 1행과 동일한 가사이다. 슈만은 마디1과 동일한 선율을 사용하여 통일성을 확보하며 2절을 시작하지만, 1절에서는 메조포르테로 2절에서는 포르테로 음량에 변화를 주어 한층 더 고조된 감정으로 노래하도록 했다. 피아노의 왼손에서는 c음을 한 옥타브 아래로 확장시켜 보다 웅장한 효과를 더한다(악보 38).

<악보 38> 마디1-4, 19-22

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line in treble clef with lyrics 'Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.' and a piano accompaniment in bass clef with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 19-22) features a vocal line in treble clef with lyrics 'Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich' and a piano accompaniment in bass clef with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment in both systems consists of dense chordal textures. There are annotations in Korean: '음량' (volume) and '음역확장' (range expansion) with arrows pointing to specific notes in the piano accompaniment.

마디22-30은 화자의 꿈속에서 그녀가 비참하게 뱀에게 마음을 뜯기고 있는 것을 보았다고 노래하는 장면이다. 비참한 것은 그녀라고 묘사하고 있지만, 타자의 아픔을 이토록 상세히 묘사할 수 있는 것은 사실 화자 자신이 고통스럽기 때문일 것이다. 그녀와 닿지 못해 고통스러운 자아가 꿈을 빌어 자신과 동일한 고통을 그녀가 느끼고 있다며 반어적으로 표현하고 있는 것이다. 이것은 ‘자신이 곧 타자이며 타자가 곧 자신’인 투사적 동일시와 내사의 기제가 드러나고 있는 부분임을 알 수 있다.⁹¹⁾

마디22에서 사용된 e-b-a, a-e-d의 선율 진행 요소가 마디26에서 완전4도 위의 d-a-g로 한 번 더 확장된다. Herzen(마음)에서 이 곡에서 가장 고음인 a음으로 클라이막스에 도달한 뒤, 현실의 고립감을 나타내는 선율 재료인 4도 순차 하행 선율모티브로 이어진다. 그리고 원작시에는 없는 원망하지 않겠다는 가사를 점차 하행하는 선율과 함께 두 번 반복하며 감정을 추스르듯 성악 선율이 마무리된다(악보 39).

91) 본 논문 8-9 참조.

<악보 39> 마디22-33

22 Ich sah dich ja im Trau-me, und sah die Nacht in dei-nes Her-zen Rau-me, und sah die Schlang, die dir am Her-zen frisst, ich sah, mein

29 Lieb, wie sehr du e-leud bist. Ich grol-le nicht, ich grol-le nicht.

C; I vi i³ IV₇ vi³ ii₇ IV³ vii⁷ ii³ V₇ vii³ d; ii⁷ V_{add.6}

C; ii⁷ (borr.) V₇ I V₇/vi IV V₇ I

마디33부터 시작되는 후주는 아직 정리되지 않은 내면을 보여주듯 C장조의 I, IV도 화음이 반복되다가 I-V-I도 화음이 포르테로 강하게 마무리 된다. 이어지는 제8곡은 a단조이며 제7곡과의 조성관계는 나란한조이기에 두 곡의 연결은 자연스럽다(악보40).

<악보 40> 제7곡 마디33-36, 제8곡 마디1

33

Und wüs-stens die Blu-men, die

C; I IV₆ i⁶ IV i₆ - i⁶ V I a;

8) 제8곡

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

작은 꽃들이 안다면
내 마음이 얼마나 상처 입었는지,
꽃들은 나와 함께 울겠지,
나의 아픔을 치유하려고.

Und wüßten's die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

밤피꼬리가 안다면
내가 얼마나 슬프고 상처 입었는지,
밤피꼬리들은 기꺼이 울겠지,
새 힘을 주는 노래를.

Und wüßten sie mein Wehe,
Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

그들이 내 고통을 안다면
반짝이는 별들은,
저 높은 곳에서 내려와
위로의 말을 건네주겠지.

Sie alle können's nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

그들 모두 나의 고통을 알 수 없으리,
오직 한 여인만이 나의 고통을 알고 있네.
바로 그녀가 나를 찢어놓은,
내 마음을 갈기갈기 찢어놓은 장본인이니까.

제8곡은 2/4박자, a단조의 곡이다. 조성적 구조는 <표 11>과 같다.

<표 11> 제8곡의 형식과 조성

형식	A		A'		후주
	a	a'	a''	b	
마디	1-8	8-16	16-24	24-32	32-37
조성	a	a	a	d-F-a	d-a

시는 3연까지 동일한 심상으로 이어지다가 마지막 4연에서 내용상 반전된다. 마디1-24는 시의 1-3연에 해당하는 부분으로, 꽃들과 밤피꼬리들, 별들

이 화자의 고통을 안다면 자신을 위로해줄 것이라는 내용이다. 슈만은 이 부분의 성악 선율, 화성, 피아노 선율을 모두 동일하게 작곡하였다. 제8곡의 가장 큰 특징은 대부분의 프레이즈가 클라라 모티브로 작곡되었다는 점이다. 슈만은 연가곡 전체에서 충족되지 못한 화자의 환상과 갈망을 묘사할 때 클라라 모티브를 등장시킨다. 마디7에서 시작되는 1연 4행 부분의 선율에는 클라라 모티브의 끝부분을 3도 하행, 2도 상행 모티브로 변형하는데, 연가곡 전체에서 고통을 나타내는 의미로 자주 사용되고 있는 이 모티브는 2, 3연에도 동일하게 나타난다. 성악 선율과 함께 연주되는 피아노는 마치 꽃, 밤피꼬리, 별들이 위로의 말을 속삭이듯 작은 음량으로 성악 선율의 움직임을 따라 32분 음표의 트레몰로를 시종일관 연주한다(악보 41, 악보 42).

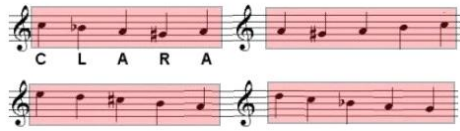
<악보 41> 마디1-24에 사용된 클라라 모티브

<악보 42> 마디1-8

마디24는 시의 4연으로 꽃들, 밤피꼬리들, 별들 말고 오직 한 여인만이 자신의 아픔을 알고 있으며 그 여인이 바로 화자에게 고통을 준 것이라고 밝혀지는 부분이다. 슈만은 내용상 구분되는 이 지점에 a단조에서 d단조로 조성에 변화를 준다. 피아노에서 d단조의 5음인 a음을 공통음으로 사용하여 전조하는데, 이 음을 외성에서 지속음으로 사용함과 동시에 이 곡에 지배적으로 사용되는 32분 음표 리듬형은 내성이 되어 그 움직임이 축소된다.

마디26과 마디28에서는 무언가 표출되려는 듯 a-f-d, g-e-c의 3도 도약 하행 하는 선율 요소가 피아노에서 등장하며 감정을 서서히 예열한다. 그리고 마침내 마디29-30의 zerrissen(잡아 찢다)에서 피아노 선율이 호모포니적 텍스처로 변화하여 성악 선율과 유니즌이 되는데 이는 zerrissen mir das Herz(내 마음을 찢어 놓은 장본인이니까)라는 가사의 감정을 강화한다. 마디31의 zerrissen에서는 리타르단도와 스포르잔도로 훨씬 더 가사를 강조하며 화자의 고통이 그녀로부터 기인했음을 드러낸다. 이 부분에서도 클라라 모티브가 지속적으로 사용되며 제5곡과 긴밀한 연관성을 보이고 있다(악보 43, 악보 44).

<악보 43> 마디24-32에 사용된 클라라모티브



<악보 44> 마디24-32

24
 Sie al - le kö - nen nicht wis - sen, nur Ei - lie kennt mei - nen Schmerz
 지속음 클라라모티브 지속음

29
 hat ja selbst zer - ris - sen, zer - ris - sen mir das Herz.
 ritard. a tempo
 문묘포니적 텍스처

a; i d; V7 V⁵ i -6 F; ii7 V7 -⁶ I7
 a; IV7 ii -⁶ vii² VI -² iv7 Ne i⁴ V7 i

제8곡은 성악의 가사가 다 표현하지 못한 내면의 감정을 후주로 완성하는 슈만 가곡의 특징이 가장 드라마틱하게 드러난 곡으로, 마디33부터 시작되는 후주는 미처 다 표출하지 못한 고통과 분노의 감정을 강하게 쏟아내는 듯하다(악보 45).

<악보 45> 마디32-37



이 후주는 연가곡 전체 중 가장 피아니스틱한 부분으로 볼 수 있는데, 슈

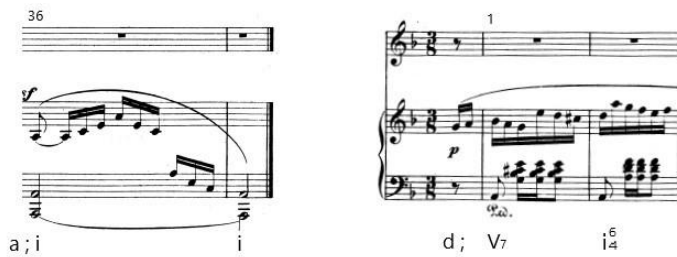
만의 피아노 작품 《크라이슬레리아나, Op.16》(Kreisleriana, Op.16)의 제1곡의 플로레스탄⁹²⁾적 표현과 유사한 느낌을 주기도 한다(악보 46).

<악보 46> 《크라이슬레리아나》 마디1-8



a단조의 제8곡은 d단조의 제9곡과 버금딸림조의 조성적 관계성을 갖고 자연스럽게 이어진다(악보 47).

<악보 47> 제8곡 마디36-37, 제9곡 마디1-2



92) 플로레스탄(Florestan)과 오이제비우스(Eusebius)는 『음악신보』의 창간과 함께 음악평론가로 활동했던 슈만의 두 가지 필명이다. 각각 ‘혈기 넘치는 정열가’와 ‘우울한 몽상가’라는 뜻으로 그의 상반된 자아를 나타낸다. 슈만은 이중 자아를 음악에도 투영했다.

9) 제9곡

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein,
Da tanzt wohl den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein.

그것은 플루트와 바이올린의 소리.
거기 트럼펫 소리도 시끌벅적하네,
성대한 결혼식에서 들레춤 추고 있겠지
내가 정말 사랑하는 여인이.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

그것은 요란하게 웅웅거리는 소리,
북소리와 피리소리;
그 사이 흐느끼고 신음하는 건
저 사랑스러운 작은 천사.

제9곡은 3/8박자, d단조로 Nicht zu rasch(너무 빠르지 않게)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 12>와 같다.

<표 12> 제9곡의 형식과 조성

형식	전주	A			간주	A'			후주
		a	간주	b		a'	간주	b'	
마디	1-4	4-16	16-20	20-31	32-38	38-49	50-54	54-65	66-84
조성	d	d-F	F-g	g-B \flat	d	d-F	F-g	g-B \flat	d-g-D

시는 온갖 악기소리로 시끌벅적한 결혼식에서 원무를 추고 있는 그녀를 홀로 바라보는 화자의 상황에 대해 묘사하고 있다. 그녀의 결혼식은 합일을 갈망해오던 화자의 바람이 불가능한 것으로 확정되는 상징적 순간이다. 그 순간 화자가 느낄 감정은 좌절과 절망, 고통 그 자체일 것이다. 슈만은 이 복잡한 감정을 음악에 구현했다.

피아노의 오른손에서는 화자의 고립감을 나타내는 3도, 4도 순차 진행의 주된 선율 재료가 상·하행하며 하나의 프레이즈를 이루는데, 이 선율의 움직임은 돌고 도는 결혼식 원무를 묘사하는 듯한 모양이다. 이는 마치 고립된 상황에서 결혼식 원무를 바라보는 화자의 모습을 나타내는 듯하다. 피아

노의 오른손 선율이 시에서 등장하는 플루트와 바이올린을 연상시킨다면, 왼손은 리듬적인 요소로 북소리를 연상시킨다. 피아노의 왼손은 3박자의 왈츠 리듬인데, 약박인 두 번째 박자에는 16분 음표로 나눈 리듬이 사용되며 왈츠 특유의 우아함이 반감된다. 강박에서 d단조의 5음인 a음을 페달 포인트로 여덟 마디 동안 지속한 뒤 마디9부터 5도권의 연속 하행 진행을 보인다. 또한 d단조의 V도로 시작하여 열여섯 마디 동안 모호한 조성감으로 부유하는 듯한 화성 진행을 보이다가 마디16에서야 F장조의 I도가 되는데, 이는 결혼식의 원무를 홀로 바라보기만 하는 화자의 혼란스러운 심정을 대변하는 듯하다. 피아노의 이 요소들은 조성을 바꾸어가며 곡이 마칠 때까지 계속 등장하여 전체 분위기를 이끌어간다(악보 48).

<악보 48> 마디1-16

1
Das ist ein Flö - ten und Gei - . . . gen, Trom
3,4도 상하행 모티브
페달포인트
d; V7 i₄ vii²/V V V₇ i₄ vii²/V V
9
pe - . ten schmet - tern da - rein, Trom - pe - ten schmettern da - rein.
5도 하행 진행
F; vi ii⁷ V₇ I₇ IV ii V I

마디16의 간주에서 g단조로 전조하여 마디20에서 b부분이 시작되며, 마디 25에서 Bb 장조로 다시 전조된다(악보 49).

<악보 49> 마디16-27

16
Da tanzt wohl im Hoch-zeit-rei-gen die Herz-äl-ler-lieb-ste mein,
g; V7 ii vii°/V [V] V7 V7 ii vii°/V [V] V Bb; VI ii7 V7

마디3-31의 A부분에는 총 여섯 개의 선율 재료가 사용된다. 마디3-16의 a(a')부분에 사용된 선율은 a-d-f-e, a-d-c, c-b b -c이고, 마디20-31의 b(b')부분에 사용된 선율은 d-g-b b -a, a-b b -c-a, a-g-f이다. 첫 번째 선율형인 마디3-7의 a-d-f-e는 4도 도약 상행, 3도 도약 상행, 2도 하행 형태로 이 곡에서 중요한 4도, 3도, 2도의 모든 요소가 사용되었다. 구조적 방향성은 6도 상행하여 2도 하행하는 진행이다. 특히 고립감을 나타내는 4도 진행을 도약형으로 사용하였고 동경을 나타냈던 3도 도약 상행, 2도 하행 모티브가 이어진다는 점에서 앞선 곡들과의 긴밀한 연결성을 다시 한 번 확인할 수 있다. 두 번째 선율형인 마디7-11의 a-d-c는 4도 도약 상행한 후, 3도 도약 상행 없이 바로 2도 하행 진행으로 이어진다. 세 번째 선율형인 마디11-14의 c-b b -c는 2도 하행하여 7도 도약 하행하는 형태이다. 슬픔을 의미하는 2도 하행 진행은 제1곡과 제2곡에서 사용된 선율모티브인데, c-b b 의 2도 하행 도약 진행을 수직 반대 방향으로 역행시켜 도약 하행하는 7도로 선율을 완성하였다.

네 번째 선율형인 마디20-24의 d-g-b b -a는 첫 번째 선율형과 같은 형태를 5도 아래에서 재현하였다. 다섯 번째 선율형인 마디24-27의 a-b b -c-a는 3도 순차 상행 후 3도 도약하여 아치형 선율을 이루고 있다. 여섯 번째 선율형인 마디28-31의 a-g-f는 3도 순차 하행 진행이다. 3도 순차, 도약 진행은 모두 연가곡 전체에서 고립된 화자의 고통을 나타내는 선율 재료들이다. 이 여섯 개의 선율은 고립된 상황에서 홀로 그녀의 결혼식을 바라보는

화자의 고통스러운 감정을 대변하고 있는 듯하다.

슈만은 마디4에서 시작하는 A부분과 마디38에서 시작하는 A'부분의 화성 진행을 동일하게 구성하였고 동일한 선율 재료를 사용하였다. A부분에서 제시된 여섯 개의 선율은 A'부분에서 그대로 사용되고 있다. 특징적인 것은, A와 A'에서 원작시의 각각 다른 행을 부분적으로 반복하고 있다는 점이다. A부분에서는 시의 2행과 4행을, A'부분에서는 시의 1행과 3행의 가사를 반복하여 변화를 주었다(악보 50).

<악보 50> 마디3-14, 20-31, 38-49, 54-65

마디65에서 시작되는 후주는 연결구로 전조과정을 거쳐 a(a')와 b(b')의 시작 부분과 동일한 조성, 동일한 요소로 전체적인 통일성을 유지하며 이어진다. 마디75부터 D장조로 다시 한 번 전조한 뒤에 반음계 진행으로 점점 사라지듯 마무리한다. 이 곡의 전체 조성이 d단조로 시작해서 D장조로 끝나는 것을 확인할 수 있는데, 이러한 단조-장조의 진행은 위로와 안식의 유토피아적 관념을 나타내는 슈만의 음악적 장치이며 연가곡 전체의 마지막인 제16곡에서 다시 사용된다.⁹³⁾ D화음은 g단조의 V도로 다음 곡을 예비하는 화성적 역할을 하며 제10곡과 자연스럽게 연결된다(악보 51).

93) 악보 81 참조.

<악보 51> 제9곡 마디65-84, 제10곡 마디1-2

65
rit.
연결구
cresc.
d;
g;
D;

77
rit.
반음계 순자 하행
dim.
pp
I (D=g의 V)

1 Langsam.
p
g; I

10) 제10곡

Hör' ich das Liedchen klingen,
 Das einst die Liebste sang,
 So will mir die Brust zerspringen
 Von wildem Schmerzendrang.

언젠가 내 사랑이 부르던
 그 노랫소리 내게 들려올 때면,
 내 마음은 터질 것 같네
 밀려드는 거친 고통으로.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
 Hinauf zur Waldeshöh',
 Dort löst sich auf in Tränen
 Mein übergroßes Weh'.

암담한 그리움 나를 몰아대어
 숲 속 꼭대기까지 데려가네,
 거기서 눈물이 되어 다 녹아내리네
 나의 커다란 슬픔이.

제10곡은 2/4박자, g단조로 Langsam(느리게)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 13>과 같다.

<표 13> 제10곡의 형식과 조성

형식	전주	A		A'		후주
		a	b	c	d	
마디	1-4	5-8	8-12	12-16	16-20	20-30
조성	g	g	c	B b	g	g

이 시는 제9곡에서 절망적인 현실을 확인한 후 홀로 고통스러운 눈물을 흘리는 화자의 심정을 노래하고 있다. 슈만은 밀려드는 거친 고통 때문에 마음이 터질 것 같고 커다란 슬픔이 눈물이 된다는 시어들을 쓸쓸하고 공허함마저 느껴지는 여린 정서로 표현하였다. 하염없이 떨어지는 눈물을 묘사 하듯 하행하는 펼침 화음 음형이 전주부터 곡 전체의 분위기를 이끌어 간다. 전주에서 먼저 bb-a-g-a-d-f#-g의 주선율이 제시되는데 피아노에서 연주되는 주선율은 당김음의 형태로 약박에 위치한다. 이 선율은 마디5-8에서 그녀가 부르던 노래가 들려오면 그녀와 함께 할 수 없는 현실이 고통스러워 마음이 터질 것 같다는 내용에 사용된다. 주선율의 구조적 방향성은

화자의 고립감을 의미하는 bb-a-g의 3도 순차 하행 진행이다. 이 주선율은 다시 두 부분으로 나눌 수 있는데, 첫 번째 부분은 3도 순차 하행 하는 bb-a-g선율이고 두 번째 부분은 5도 도약 하행 한 뒤 3도 도약 상행, 2도 상행하는 a-d-f#-g이다. 첫 번째 부분인 bb-a-g의 3도 순차 하행 선율은 주선율 전체의 구조적 방향성과 일치하며, 두 번째 부분인 a-d-f#-g의 구조적 방향성은 a음에서 g음으로 2도 하행하는 형태이다. 마디9-12에서는 주선율 bb-a-g-a-d-f#-g가 피아노에서 5도 아래로 재현된다(악보 52).

<악보 52> 마디1-12

The image shows a musical score for measures 1-12. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line has the following lyrics: "Hör ich das Liedchen klingen, das einst die Liebste sang, so will mir die Brust zer-springen von wildem Schmerz dranz. Es". The piano accompaniment features a descending chromatic line in the right hand and a more active bass line. Chord symbols are provided below the piano part: g; i, V7, VI, ii6, i4, V7, i, i, V7, VI, ii6, i4, V7, i, -6, iv, vii6, i6, N6, i4, V7, i. A 'c; i' symbol is also present at the bottom.

마디12-16은 암담한 그리움에 숲 속 끝까지 밀려간다는 내용으로 마디 6-8에서 사용된 주선율의 두 번째 부분의 선율 요소 중 5도 도약 하행, 4도 도약 상행 형태가 마디12-16에서 반복 등장한다. 또한 이 선율의 구조적 방향성은 연가곡 전체에서 슬픔을 나타내는 의미로 계속 사용되는 2도 하행 형태이다(악보 53).

<악보 53> 마디6-8, 12-16

마디16부터 시작되는 d부분은 커다란 슬픔이 눈물이 되어 흘러내린다는 내용으로 이 시의 핵심적인 부분이라고 할 수 있다. 마디16-18의 선율은 a-b b -c-b b -a의 아치형 선율 끝에 g음이 연결된 형태이다. 마디17-18에서는 V-VI의 허위종지가 나타나고, VI도 화성 위에는 이 시의 키워드인 Tränen(눈물)이 a-g로 2도 하행하고 있다. 마디18-20의 마지막 선율은 g-b b -a-g로 3도 도약 상행한 뒤 순차 하행하며 아치형의 모습을 보이고 있다. 소통이 단절되어 고립된 자아를 3도로 이루어진 선율로 표현하고 있다(악보 54).

<악보 54> 마디16-20

마디19에서 성악 선율이 종료되는 b b -a-g선율과 가슴이 터질 듯 고통스러운 화자의 슬픔을 담담하게 묘사하는 주선율이 오버랩되며 피아노 후주로 재현된다. 후주의 주선율은 도입부와 동일한 진행의 b b -a-g-a-d-f#-g이고 이 선율은 대위법적으로 반복된다. 네 마디의 주선율이 끝나기 전에 마디21

에서 한 옥타브 아래 음역의 $b b - a - g - a - d - f \# - g$ 주선율이 시작되고, 이 두 번째 주선율이 끝나기 전에 마디23에서 주선율의 앞부분인 $b b - a - g$ 이 두 옥타브 아래에서 시작된다. 마디24부터는 $g - a b - a - b b - b - c - c \# - d$ 의 상승하는 반음계와 함께 크레센도로 음량을 점점 키운다. 스포르잔도에 도달하는 마디26에서 담담한 척 참아왔던 내면을 보여주기도 하듯, 감정의 클라이막스가 된다. 이후에는 점점 사그라지듯 순차 하행하는 선율이 네 마디 동안 이어지는데 제9곡의 결혼식 원무를 묘사하는데 사용된 피아노 음형과 유사하다. 이는 합일의 갈망을 이를 가능성이 없어진, 그 확정의 순간을 환기시키는 듯하다(악보 55).

<악보 55> 마디19-30

19 성악의 골프레이즈+피아노 후주시작 오버랩

ü . . ber . gros . ses Weh.

주선율의 대위법적인 진행

상행 반음계

$g ; iv_7 \quad V_7 \quad i \quad ii_6^{\circ} \quad i_4^{\flat} \quad V_7 \quad VI \quad ii_6^{\circ} \quad i_4^{\flat} \quad V \quad i_6 \quad N_5^{\flat} \quad i_4^{\flat} \quad iv_6 \quad It_6$

26 제9곡의 결혼식원무를 묘사한 피아노 음형과 유사

ritard.

$i_4^{\flat} \quad vii_3^{\flat}/V \quad [V] \quad V_7 \quad i$

11) 제11곡

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen Andern erwählt;
Der Andre liebt eine Andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

한 젊은이가 한 여인을 사랑했네,
그녀는 다른 남자를 선택했네;
그 다른 남자는 또 다른 여자를 사랑하게 되어
그 여자와 결혼해 버렸네.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel d'ran.

화가 난 그 여인은
자기 앞에 나타나는 첫 번째 남자를 골랐네.
그녀 앞을 지나가던 남자와;
젊은이는 매우 상처를 받았다네.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert,
Dem bricht das Herz entzwei.

이것은 오래된 이야기,
하지만 들을 때마다 새롭지;
이 일을 겪는 누군가는,
그 마음이 두 동강 난다네.

제11곡은 2/4박자, E b 장조의 곡이다. 조성적 구조는 <표 14>와 같다.

<표 14> 제11곡의 형식과 조성

형식	전주	A	간주	B	C	후주
마디	1-4	4-12	12-16	16-24	24-32	33-46
조성	E b	E b -f	B b	B b	E b -G b -E b	E b

하이네의 자전적인 내용을 담고 있는 시로 풍자적 유희가 가득하다. 자신이 겪은 고통을 마치 남의 일처럼 가볍게 표현한 하이네의 반어적 의도가 슈만에 의해 음악적으로 생생하게 회화화된다. 전체 연가곡 가운데 가장 익살스러운 느낌의 곡으로 고통을 외면하고 잠시 그 상황에서 벗어나 있으려는 듯 시종일관 진지하고 무거웠던 분위기가 이 곡에서 잠시 전환된다.

이 곡에서는 두드러지게 드러나는 낭만주의적 선율모티브를 찾기 힘든데,

현실을 외면하고 제3자의 이야기를 가볍게 해버리는 듯한 시의 내용에 따라 슈만이 의도적으로 배제한 것으로 볼 수 있을 듯하다. 눈에 띄는 특징은 리듬적 요소이다. 가장 마지막의 시어 entzwei(두 동강)을 연상시키는 당김음 모티브가 피아노에서 곡 전체의 분위기를 지배하고 있다(악보 56).

<악보 56> 마디1-5

The image shows a musical score for measures 1-5. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/4. The vocal line starts with a rest in measure 1, followed by the lyrics 'Ein Jüngling liebt ein' in measures 2-5. The piano accompaniment features a rhythmic motif of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a fermata over the eighth note, creating a 'dragging' effect. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the piano staff: Eb; I, V₃, I, V₇/V, V, I.

시의 내용은 한 젊은이가 한 여인을 사랑했는데 그 여인은 다른 남자를 사랑했고, 그 다른 남자는 또 다른 여자와 결혼해버려서 화가 난 여인이 자기 앞을 지나가는 첫 번째 남자를 선택해 젊은이가 마음의 상처를 입었다는 이야기이다. 제3자의 이야기를 들려주는 듯이 전개되지만 사실 상처를 받은 젊은이는 바로 화자 자신이다. 상처를 받게 된 상황이 이야기적으로 전개될 때 성악 성부는 시종일관 도약 진행하다가, 화자 자신의 마음이 드러나는 가사 Der Jüngling ist übel d'ran(젊은이는 매우 상처를 받았다네)에서 선율적인 면모가 드러난다. 하행하는 이 성악 선율에 리타르단도를 함께 사용하였고, 화자의 감정이 드러나는 부분임을 강조한다. 이 부분에서는 피아노에서도 시종일관 연주하던 당김음 모티브에서 벗어나 성악과 함께 선율적인 진행을 보이고 있다(악보 57).

<악보 57> 마디22-24

마디24부터는 다시 제3자의 이야기를 논평하듯, 이 오래된 이야기는 다 아는 이야기이지만 들을 때마다 새롭다는 내용으로 이어진다. 이 가사 부분의 성악 선율은 다시 도약 진행한다.

마디29부터는 그 일을 겪은 누군가가 마음이 찢어질 것이라는 가사로, 그 고통을 느끼는 것이 바로 화자 자신임을 드러내듯 다시 리타르단도와 함께 선율적 진행으로 내용을 환기시킨다. 이 부분은 db 음, d음, eb 음이 각각 동음 반복하는 것이 특징적인데 동음 반복 요소는 제2곡, 제4곡에서 내적 고통을 나타내는 의미로 활용된바 있다(악보 58).

<악보 58> 마디24-32

마디33부터 시작되는 후주는 풍자적인 당김음 모티브를 반복하다가 E♭의 I도 화음을 포르테로 세 번 연주하고 끝난다. 이 마지막 세음은 연극의 막을 내리는 듯한 제스처로 자신의 고통을 외면하며 제3자의 이야기를 들려주던 화자의 상황극이 종료되었음을 알리는 듯하다. 이어지는 12곡은 B♭ 장조로 제11곡 E♭ 장조의 딸림조이다(악보 59).

<악보 59> 제11곡 마디33-46, 제12곡 마디1

33 반복되는 당김음 모티브

E♭; V⁶ I ii⁶ V₇ I V⁶ I ii⁶ V₇ I IV

41 연극적 요소

Ziemlich langsam.

B♭; [♩]∞.

12) 제12곡

Am leuchtenden Sommermorgen	햇빛 빛나는 여름 아침
Geh' ich im Garten herum.	나는 정원을 거니네.
Es flüstern und sprechen die Blumen,	꽃들은 속삭이며 말을 하지만,
Ich aber wandle stumm.	나는 말없이 거니네.
Es flüstern und sprechen die Blumen,	꽃들은 속삭이듯 말하며
Und schau'n mitleidig mich an:	애처롭게 나를 쳐다보네.
Sei unsrer Schwester nicht böse,	우리 누이를 미워하지 마세요,
Du trauriger blasser Mann.	그대 슬프고 창백한 젊은이여.

제12곡은 6/8박자, B b 장조로 Ziemlich langsam(상당히 느리게)의 빠르기 말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 15>와 같다.

<표 15> 제12곡의 형식과 조성

형식	전주	A		A'		후주
		a	b	a'	c	
마디	1-2	2-6	7-11	12-16	17-20	20-30
조성	B b	B b	B b -B-B b	B b	G-B b	B b

화자는 눈부시게 아름다운 여름 아침에 정원을 거닐고 있다. 정원은 에덴의 정원이라는 전통적인 상징과도 연관된다.⁹⁴⁾ 에덴은 죽음을 통한 초월의 갈망, 즉 유토피아를 의미하는 것이다. 유토피아는 현실세계와 반대되는 환상의 세계로 낭만주의자들이 갈망하는 궁극의 지향점이었다. 제10곡에서 화자는 숲 속에서 고통의 눈물을 흘리고 있었다. 제12곡에서 정원을 거닐고 있다는 화자의 모습은 바로 화자가 환상 속에서 유토피아를 경험하고 있는 것이며, 고립된 현실을 의미하는 숲속에서 고독과 고통으로부터 벗어나기 위해 초월을 갈망하고 있는 것이다. 제12곡의 내용이 초월을 갈망하는 환상

94) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 81.

이라는 것은 《시인의 사랑》에서 생략된 초안 《20개의 가곡과 노래》의 제 15곡, 제16곡을 함께 보면 더 명확해 진다. 생략된 이 두 곡은 마법의 정원 에서 일어나는 내용으로 《시인의 사랑》 제12곡에서 이어지는 풍부한 환상 적 서사를 확인할 수 있다.

“내 사랑 반짝인다 어두운 찬란함을 옷 입고,
 동화처럼 슬프고 우울하게 여름밤을 새워 이야기한다
 마법의 정원을 떠도는 건 연인 두 사람, 말없이 외따로
 밤피꼬리가 노래하고 달빛이 비취오네
 처녀는 그림 속처럼 가만히 서있고 기사는 그녀 앞에 무릎을 꿇었네
 그 때 거인 야수가 다가오고 두려운 처녀가 달아나네
 기사는 피를 흘리며 땅에 쓰러지네 거인은 비틀거리며 집으로 돌아가네
 내가 죽어 땅 속에 묻힐 때 이 옛이야기는 끝이 나리라.”⁹⁵⁾-초안 제15곡

“내 마차 천천히 구르네 유쾌한 숲의 녹음을 지나서,
 꽃 덮인 골짜기, 마법처럼 반짝이는 햇살 속 피어난 그곳을
 나는 앉아 꿈에 잠겨 내 사랑하는 여인을 생각하네
 그 때 그림자 셋이 고개를 까딱이곤 마차를 들여다보더니
 경충경충 뛰고 얼굴을 찌푸리고 비웃는 표정으로 눈길을 피하더니
 곧 안개처럼 셋이 서로 얽혀 길길거리다 재빨리 사라져 버리네.”⁹⁶⁾-초안 제16곡

제12곡의 전주는 환상의 세계를 여는 듯 신비로운 느낌을 주는 화음으로 시작된다. 이 화음은 청각적으로는 Ger:6로 들리지만 부감7화음을 선율의 자연스러운 진행을 위해 이명동음을 통해 바꾼 것이다.⁹⁷⁾ 리듬형은 제10곡의 당김음 주선율과 하행하는 펼침 화음 형태의 음형과 유사하며 제12곡 전

95) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 183을 필자가 부분 수정.

96) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 189를 필자가 부분 수정.

97) 낭만주의 작품들, 특히 슈만의 화성 어법에서 선율의 자연스러운 진행을 위해 이명동음으로 바꾼 예가 많다. 홍청의, 『화성법』, (과주: 음악세계, 2018), 272.

체에 걸쳐 사용되는데, 형식면에서 제10곡과 긴밀하게 연관되어 있음을 알 수 있다. 마디2-6은 빛나는 여름 아침에 정원을 걷고 있다는 내용으로 마디 2-4의 성악 선율은 4도 도약 상행, 3도 도약 상·하행, 3도 순차 하행하는 f-bb-d-bb-a-g 진행이며 마디5-6의 선율은 g-a-bb의 3도 순차 상행 진행이다(악보 60).

<악보 60> 마디1-7

1 *Ziemlich langsam.*
 당김음 주선율 + 펼침화음 하행 모티브
 Am leuch - fenden Som - mer - morgen

5
 geh ich im Gar - ten her - um. Es

Bb ; bVII³/iii(=Ger.6) I₄ V₇ I IV V₃/ii
 ii V₇ I Ger.6 I₄ V₇

환상 속에서 꽃들이 말을 걸어오지만 화자는 처음에 꽃들의 속삭임을 외면한다. 제4곡에서 보았듯이 환상 속의 대상이 말을 걸어오는 순간 환상임을 자각하고 현실의 고통으로 돌아와야만 하기 때문이다. 그러나 꽃들의 속삭임은 결국 화자에게 들리게 되고 화자는 곧 환상임을 다시 자각하게 될 것이다. 꽃들이 속삭인다는 내용의 마디7은 f-bb-cb-db-cb의 선율로 진행되는데, 이 부분에서 3도 상행, 2도 하행 모티브인 bb-db-cb이 발견된다. 또한 동경의 선율모티브가 나타나고 있는 이 부분에 전조적 동형 진행⁹⁸⁾ 형태로 화성이 진행되고 있는데, 명확하게 조성을 확립하지 않은 채

98) 홍청의, 『화성법』, 164.

진행되는 모호한 화성은 화자의 초월의 갈망이 이루어지지 않을 것임을 암시한다(악보 61).

<악보 61> 마디7-11

마디17부터 시작되는 부분은 화자를 애처롭게 바라보고 있던 꽃이 화자에게 말을 건네는 꽃의 직접적인 대사이다. 이 부분에서 G장조로 전조가 일어나면서 *langsamer*로 속도도 느려진다. 또한 슈만은 *trauriger*(슬픈), *blasser*(창백한)이라는 단어가 등장하는 곳에 리타르단도와 Ger.6를 다시 한 번 사용하여 환상을 강화하고 있다. 이는 환상 속에서 말을 걸어오는 대상이 꽃으로 바뀌었을 뿐, 제4곡의 환상 속 그녀가 말을 걸어오던 장면⁹⁹⁾과 같은 음악적 연출이다(악보 62).

<악보 62> 마디17-20

99) 악보 16 참조.

마디20의 후주는 이 곡에서 지속적으로 사용되고 있는 당김음 주선율과 함께 펼침 화음으로 하행하는 모티브가 9도, 10도의 넓은 도약과 함께 더 적극적으로 사용되고 있다. 가장 높은 음역인 마디20-22의 선율 방향성은 g-f-e b의 3도 순차 하행이다. 이어 c-d-e b-f-b b의 4도 순차 상행, 5도 도약 하행 진행이 두 번 반복되는데, 마디24에서 두 선율모티브 사이에 악센트와 함께 감7화음이 등장한다. 마디24-26의 베이스는 g b 음부터 d음까지 반음계적 4도 하행 선율 진행을 보이는데, 이는 ‘죽음’과 ‘슬픔’의 모티브로 제6곡에서도 사용된 바 있다.¹⁰⁰⁾ 마디26의 주선율은 b b-d-c의 3도 상행, 2도 하행 모티브이며, 이후 마디28-30은 B b 장조의 I도 코드톤으로 점차 사라지듯 하행하며 마무리된다. 화성적으로도 낭만주의적 특성이 다양하게 드러나고 있다. 부화음들을 사용하여 일시적으로 전조 효과를 주어 조성감을 확립하지 않는 한편, 변화화음들을 사용하여 독특한 색채를 띄는 화성 진행을 보이는 것이다. 도입부의 Ger.6가 후주에서도 반복적으로 사용되어 전체적인 톤을 유지하며 경과적 증3화음¹⁰¹⁾이 마디21에서 사용되고 있는데 이는 낭만주의 시대에 독자적인 변화화음으로 발전한 형태로 슈만이 즐겨 사용한 화음이다. 많은 의미를 가진 제12곡의 후주는 서정적이며 아름다워서 청자가 감정이입하기 쉽다. 그러나 이러한 서정성은 이어지는 곡에서 환상을 깨기 위한 슈만의 음악적 전략이다. 제13곡은 제12곡과 5도권에서 먼 조성인 e b 단조이다. 화자가 환상임을 자각하게 되는 내용상, 단절이 필요한 곳이기 에 조성도 완전히 단절시킨 것이다(악보 63).

100) 악보 31 참조.

101) 홍청의, 『화성법』, 281.

<악보 63> 마디19-30

19 *ritard.*
 trau - ri - ger, blas - ser Mann!
ritard.

3도 순차 하행

4도 순차 상행, 5도 도약하행

4도 순차 상행, 5도 도약하행

감7화음

반음계적 4도 하행

3도 상행, 2도 하행

Bb 1도 코드톤 하행

Bb; vi Ger.6 V V²/ii ii [V] V⁺ iii₆ IV [V]

V -⁴ I₆ Ger.6 vii^o₃/ii V⁶₅/V V⁴ I₆ Ger.6 V²₃/V

(=bVII^o₃/iii)

I₆ V₇ I₆ V₇ I

13) 제13곡

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte, du lägest im Grab.
 Ich wachte auf, und die Träne
 Floß noch von der Wange herab.

꿈속에서 나는 울었네,
 당신이 무덤에 누워 있는 꿈이었네.
 잠에서 깨어난 뒤에도, 그 눈물이
 뺨을 타고 계속 흘러 내렸네.

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumt', du verließest mich.
 Ich wachte auf, und ich weinte
 Noch lange bitterlich.

꿈속에서 나는 울었네,
 당신이 나를 버리고 떠나는 꿈이었네.
 잠에서 깨난 뒤에도, 나는 울었네
 오래도록 비통하게.

Ich hab' im Traum geweinet,
 Mir träumte, du wär'st mir noch gut.
 Ich wachte auf, und noch immer
 Strömt meine Tränenflut.

꿈속에서 나는 울었네,
 당신이 여전히 나를 좋아하는 꿈이었네.
 잠에서 깨난 뒤에도, 그래도 여전히
 내 눈물이 홍수같이 흘러내렸네.

제13곡은 6/8박자, e b 단조로 Leise(낮은 목소리의)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 16>과 같다.

<표 16> 제13곡의 형식과 조성

형식	A		A'		간주	B		후주
	a	b	a	b		a'	c	
마디	1-7	7-11	11-18	18-22	22-24	24-28	28-33	34-38
조성	e b -c b	a b -e b	e b -c b	a b -e b	e b	e b -D b	c b -a b	e b

제13곡의 시에서는 화자의 동경과 갈망이 환상 속에서 벌어진 일이었음을 im Traum(꿈 속)이라는 시어를 통해 직접적으로 제시하고 있다. 그녀의 죽음, 그녀와의 이별로 인해 흘린 고통스러운 눈물이 결국 모두 꿈 속에서의 일이었음을 잠에서 깨어나면서 자각하게 된 것이다. 이 시는 자신이 구축한 환상을 스스로 무너뜨려 이상과 현실의 균형을 꺾었던 하이네의 특징을 드

러내고 있다. 슈만은 이러한 하이네의 의도를 정확하게 음악으로 구현했다. 앞 곡과 단절되는 조성적 배치와 무반주의 레치타티보적 성악 선율, 그에 대비되는 피아노의 건조한 스타카토 음형 등의 요소로 환상을 한 번에 무너뜨린다. 동음 반복의 레치타티보적 선율 진행은 내적 고통을 의미하는 요소로 제2곡과 제4곡에서 사용된 바 있다(악보 64).

<악보 64> 마디1-4

마디7부터 잠에서 깨어나 눈물을 흘리는 장면이 시작되는데, 환상임을 자각하게 되는 이 순간에 $g\flat - g\flat - g\flat - g$ 과 $g - b\flat - a\flat$ 의 선율이 사용된다. 이는 제4곡에서 화자가 환상임을 자각하는 장면에 사용된 선율을 연상시키며, 동일한 재제를 사용함으로써 연가곡 전체의 긴밀한 연결성을 확보하고 있는 것이다(악보65).

<악보 65> 제13곡 마디7-9, 제4곡 마디12-14

잠에서 깨어 눈물을 흘렸다는 말은 이 시에서 각 연마다 한 번씩 등장하며 총 세 번 반복된다. 동일한 내용이 마디18-20에서 두 번째 시작될 때, 마디7-9와 동일한 선율 진행을 보인다. 이는 의미에 따른 슈만의 의도적 배치임을 명확하게 알 수 있는 대목이다(악보 66).

<악보 66> 마디18-20

18
 Ich wachte auf, und ich weinte noch
 3도 상행, 2도 하행 모티브

동일한 내용이 마디28에서 세 번째로 시작되는데 같은 선율 재료가 이번에는 3연 3행과 4행 부분에 걸쳐 5도 위에서 길게 확장된 형태로 사용된다. 1연, 2연의 각 3행에서는 Ich wachte auf(잠에서 깨어) 바로 다음에 Träne(눈물)와 weinte(울었네)라는 시어가 연결되는데, 3연에서는 동일한 의미를 가진 시어 Tränen(눈물)이 4행에서 등장하기 때문이다. Träne와 weinte, Tränen에 각각 3도 상행, 2도 하행 모티브를 적용하기 위한 슈만의 치밀함을 알 수 있는 부분이다. 성악 선율은 마디32에서 eb 음으로 끝나는데 ab 단조의 5음이며, 이 부분의 화성은 V도 1전위 화음이다. 성악은 열린 중지로 끝나고 피아노가 V도 1전위 화음을 스포르잔도로 강조한 뒤, I도로 프레이즈를 맺는다. 성악 성부를 열린 중지로 맺는 것은 시의 내용에 의문을 남기는 듯한 작법으로 제6곡에서도 사용된 바 있다(악보 67).

<악보 67> 마디28-32

28
Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Thrä - nen - fluth.
3도 상행, 2도 하행 모티브
Cb ; ab ; iv² V⁵ i

긴 휴지부가 특징적인 후주는 도입 부분에 사용되었던 스타카토 모티브를 그대로 가져와 사용하였고 이는 창백한 적막 가운데 축소되며 사라진다(악보 68).

<악보 68> 마디34-38

34
pp
도입부 모티브 축소

14) 제14곡

Allnächtlich im Traume she' ich dich
 Und sehe dich freundlich grüßen,
 Und laut aufweinend stürz' ich mich
 Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich
 Und schüttelst das blonde Köpfchen;
 Aus deinen Augen schleichen sich
 Die Perlenttränentropfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
 Und gibst mir den Strauß von Zypressen.
 Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
 Und's Wort hab' ich vergessen.

매일 밤마다 꿈속에서 당신을 보네
 당신이 내게 다정하게 인사하면,
 나는 크게 울면서 몸을 숙이네
 그대의 아름다운 발 앞에.

당신은 애처롭게 나를 바라보며
 금발 머리를 가로 젖네.
 당신의 두 눈에서 가만히 흘러내리네
 진주 같은 눈물방울이.

당신은 은밀히 한마디를 건네며
 측백나무 꽃다발을 나에게 주었네.
 내가 깨어나 보니, 그 꽃은 사라지고,
 그녀의 한마디도 기억할 수 없었네.

제14곡은 2/4박자, B장조의 곡이다. 조성적 구조는 <표 17>과 같다.

<표 17> 제14곡의 형식과 조성

형식	A	A'	A''
마디	1-13	13-26	26-38
조성	B		

화자는 모든 것이 환상이었음을 자각했지만 아직 미련이 남은 듯 매일 꿈을 꾸다. 환상 속에서 그녀를 만나지만 그녀는 고개를 가로저으며 거절하고 측백나무 꽃다발과 함께 은밀한 말을 건네는데 그 순간 화자는 잠에서 깨게 된다. 제4곡에서 그녀가 말을 걸어오는 순간 환상임을 자각하게 되었던 것과 유사한 방식이다. 제4곡과 다른 점은 그녀가 화자에게 측백나무 꽃다발을 주었다는 것이다. 측백나무는 애도의 상징으로 사랑, 환상에게 죽음을 선

고하는 것으로 해석할 수 있다.¹⁰²⁾ 이는 자아의 동경과 갈망이 이루어질 수 없으며 결국 현실로 귀속될 것임을 암시하는데 이것을 마디1-8의 성악 선율 구조에서 발견할 수 있다. 방향성이 b-c#-a#으로 2도 상행, 3도 하행하고 있는데, 이는 동경의 모티브로 사용된 3도 상행, 2도 하행 모티브의 역행 형태로서 현실귀속을 의미하는 것이며 제2곡, 제4곡, 제5곡에서도 사용된 바 있다. 또한 부분적으로는 2도 하행, 3도 하행 진행임을 확인할 수 있는데 위 모티브의 또 다른 변형 모티브로 사용되고 있으며 이 선율 진행은 각 연의 1, 2행 부분에 모두 동일하게 사용된다(악보 69).

<악보 69> 마디1-8

The musical score for measures 1-8 is presented in a three-staff format. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff shows the harmonic analysis. The key signature is B major (two sharps) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "All-nächt-lich im Trau-me seh' ich dich, und se-he dich freundlich, freund-lich grüssen,". Above the vocal line, arrows indicate intervals: "2도 상행, 3도 하행" for the first two measures and "2도 하행, 3도 하행" for the next two measures. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The harmonic analysis below the piano staff is: B; I V7 I ii6 V6/V V7 I V7 I ii6 V6/V V. There are two [1] markings under the first and fifth measures of the piano accompaniment.

마디9의 큰소리로 울며 몸을 숙인다(Und laut aufweinend stürz' ich mich)는 내용에서 3/4박자로 변박이 되는데, 이는 마디22의 그녀의 눈에서 흘러내린다(Aus deinen Augen schleichen sich)는 내용에도 동일하게 적용된다. 변박과 동시에 16분 음표로 리듬을 나누어 앞부분보다 동적으로 느껴지는데 호흡이 가빠지는 듯한 이 요소는 꿈에서 깨게 되는 마지막 장면에서 확장되어 보다 극적으로 사용된다(악보 70).

102) 나성인, 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』, 156.

<악보 70> 마디9, 22

9 22

laut aufweinand stürz'ich mich zu dei-nen Au-gen schlei-chen sich die

B; V₇/IV IV V₅/V B; V₇/IV IV V₅/V

진술한대로 이 시에서 화자가 잠에서 깨게 되는 때는 환상 속 그녀가 화자에게 말을 건네는 순간이다. 이 내용이 시작되는 마디26에서 제14곡 도입부에 사용한 2도 하행, 3도 하행 모티브를 그대로 사용했다. 슈만은 연가곡 내에서 비슷한 심상에 동일한 모티브를 사용해왔지만, 제4곡과 비슷한 상황처럼 보이는 이 부분에 제4곡에서 사용된 3도 상행, 2도 하행 모티브 대신 변형된 형태를 사용함으로써 화자의 상황 인식이 달라졌음을 표현하려 한 듯하다. 제4곡에서는 환상임을 자각하는 단계였다면 이 곡에서는 측백나무의 등장으로, 화자가 자각한 환상에 죽음을 선고하며 현실을 받아들이는 장면이 되었기 때문이다. 그러나 마디33-34의 Zypressen(측백나무)에는 g#-b-a의 3도 상행, 2도 하행 모티브를 사용하여 갈망이 계속되고 있음을 보여준다(악보 71).

<악보 71> 마디26-34

26 pp

Du sagst mir heim-lich ein lei-ses Wort, und gibst mir den Strauss, den Strauss von Cy-pres-sen.

2도 하행, 3도 하행 3도 상행, 2도 하행 모티브

B; I V₇ I ii₆ V₆/V V₇ I V₇ I ii₆ V₆/V V

[1] [1]

마디34부터는 잠에서 깬 이후의 상황에 대한 묘사 부분으로 16분 음표의 동적인 움직임으로 변화된다. 이는 마디9에서 사용된 선율을 확장한 형태이며 선율의 구조는 f#-d#-f#의 아치형이다. 성악 선율이 끝나는 f#음은 B장조의 5음이며 전체 프레이즈는 피아노에서 3도 상행, 2도 하행 모티브로 마무리된다. 조성적으로는 B장조의 I도로 끝나며 버금딸림조의 관계로 제15곡과 자연스럽게 연결된다(악보 72).

<악보 72> 마디34-38, 제15곡 마디1

34
 Ich wa che auf, und der Strauss ist fort, und's Wort hab ich ver-ges-sen.
 3도 상행, 2도 하행 모티브
 Legendig. 1
 B; V₇/IV IV V₇/vi vi V₆ I ii[#] I[#] V₇ I E; I

15) 제15곡

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmettern drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen,
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.

옛 동화 속에서 손짓하네
하얀 손길로,
노래하며 울려퍼지네
마법의 나라에 대하여.

다채로운 꽃들이 피어나네
황금빛 석양 속에서,
사랑스러운 향기를 발산하네,
상기된 신부의 얼굴을 하고;

초록빛 나무들은 노래하네
태고의 곡조를,
산들바람도 비밀스레 소리를 내고,
새들이 재잘재잘 노래하네.

안개로 된 형상들이
대지에서 용솨음치며,
하늘거리며 춤을 추네,
놀라운 합창 속에서;

푸른 불꽃이 타오르네
일사귀마다 가지마다,
붉은 빛이 돌며 달리네
어지러이 원을 그리며;

거친 대리석 위에서
샘이 쿵쿵터져 나오네.
다시 냇물에 반사되어
반짝이며 빛나네.

아, 내가 그리로 갈 수 있다면,
거기 있어 내 마음 기뻐하리,
모든 고통에서 벗어나
자유롭고 행복하리!

아! 저 환희의 나라,
나는 자주 꿈에서 본다네,
하지만 아침 햇살이 비치면,
헛된 물거품처럼 흩어져 버리네.

제15곡은 6/8박자, E장조로 Lebendig(생기있게)의 빠르기말을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 18>과 같다.

<표 18> 제15곡의 형식과 조성

형식	전주	A	간주	B	간주	A'	C	후주
마디	1-8	8-24	24-28	28-36	36-40	40-67	68-104	104-113
조성	E	E	G	B	E	B-c#-d#-E	E-A-E	E

이 시는 8연으로 이루어진 시이다. 6연까지는 마법의 나라의 온갖 아름다움에 대한 묘사이다. 화자가 마치 유토피아에 속해 있는 것처럼 상당한 비중으로 이상세계가 상세하게 묘사되고 있지만, 7연의 'könnt' ich dorthin kommen(내가 그리로 갈 수 있다면)에서 밝혀지듯 화자는 현실에서 유토피아를 꿈꾸고 있을 뿐이다. 아침이 되어 잠에서 깨면 모든 꿈이 거품처럼 사라져 버린다는 8연의 내용에서 화자의 상황이 더욱 명료해진다.

슈만은 하이네 원작시 중 유토피아를 묘사한 부분에 훨씬 풍부하고 다채로운 언어로 네 연을 새로 추가하여 이상세계를 몰입도 높게 표현하였는데, 이는 모든 것이 거품처럼 사라지는 순간의 허무함을 극대화 시키는 효과를 준다. 이 곡에서 유토피아의 모습이 전개될 동안 다양한 선율 재료가 사용되고 있는데 그 가운데 현실의 고립감을 의미하는 모티브와 동경을 의미하는 선율모티브를 발견할 수 있다. 전주 중 마디1-4에 사용된 선율은 이 곡 전체에 중요한 역할을 하는 주선율이다. 마디1-2의 b-c#-d#-e-b-c#-b로 이루어져 있는 진행인데, 그 가운데 첫 b-c#-d#-e는 4도 순차 상승하고 있으며 이 선율의 구조는 b-e-b로 4도 아치형임을 알 수 있다. 마디 3-4에서는 a-b-g#의 2도 상승, 3도 하행의 모티브가 이어진다. 4도 진행 모티브는 현실의 고립감을 나타내는 의미로 연가곡 전체를 관통하여 지속적으로 사용되

고 있는 모티브이며, 2도 상행, 3도 하행 모티브는 현실로 귀속됨을 암시하는 의미로 제2곡과 제4곡, 제5곡, 제14곡에서 사용된 바 있다. 이 주선율은 마디8의 첫 가사, 두 번의 간주, 내용상 구분되는 6연의 1, 2행 부분과 후주에 반복적으로 등장한다(악보 73).

<악보 73> 마디1-4, 8-12, 24-28, 36-40, 68-83, 104-109

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Lebendig', is in 3/8 time and features a melody with a 2nd degree ascending and 3rd degree descending motif. The piano accompaniment includes chords and a bass line. The second piece, 'Mit innigster Empfindung', is in 3/8 time and features a similar motif. The piano accompaniment includes chords and a bass line. The score includes lyrics in Korean and German, and Roman numerals for the chords.

Lebendig.
아지영 2도 상행, 3도 하행
Aus al - teu Märchen winkt es her - vor mit weis,ser Hand,
E; | IV² V₇ | IV² - | IV₆ iir V₆ - |
[1]

Mit innigster Empfindung.
Ah, könnt' ich dort - hin kom - men - und dort mein Herz - er - freu, und al - ler Qual - ent - nom - men - und frei - und se - lig sein!
E; | IV² V₇ | IV² - | IV₆ iir V₆ - | | IV² V₇ | IV² - | IV₆ iir V₆ - |
[1]

Tempo I.
E;

마디28부터는 초록 빛 나무들과 미풍, 새들이 태고의 곡조를 노래한다는 3연의 내용으로 태고의 황금기를 동경한 낭만주의의 이상이 그대로 드러나는 부분이다. 슈만은 이 가사에 제1곡과 제3곡에서 동경의 의미를 담는데 사용된 바 있는 모티브를 그대로 가져와서 활용하였다. 슈만은 이 모티브를

마디84에서 한 번 더 등장시킨다. 이 부분은 시의 8연 부분으로 그 환희의 나라를 꿈에서 자주 본다는 내용이 전개되는 부분인데, 동일한 모티브를 사용하여 이상세계에 대한 동경의 정서를 강화하고 있다(악보 74).

<악보 74> 마디28-36, 84-95, 제1곡 마디8-10, 제3곡 마디11-12

The image displays a musical score for '악보 74' in G major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 28-36) features a vocal line with lyrics 'Und gru-ne Bau-me sin-gen ur-al-te Me-lo-dien, die Lüf-te heimlich klin-gen und Vö-gel schmettern drein.' and a piano accompaniment. A yellow box highlights a melodic motif in the vocal line, labeled '3도 상행, 2도 하행 모티브'. Chord symbols below the piano part include G; I⁵ V -7 I⁶ -₄ V -7 I⁶ - B; I⁵ V -7 I⁶ -₄ V -7 I⁶ -. The second system (measures 84-95) has lyrics 'Ach, Je-nes Land der Won-ne, das seh ich oft im Traum, doch kommt die Mor-gen-sonne,'. Chord symbols include E; I⁵ V I⁵ ii I I⁵ V I⁵ V₇ I A; I⁵ V I⁵ ii I. The third system is divided into two parts: '<제1곡>' (measures 8-10) with lyrics 'sprangen, da ist in mei-nem Her-zen die' and chords A; I b; iv₆ V₇ i; and '<제3곡>' (measures 11-12) with lyrics 'Ro-se und Li-lie und Tau-be und Son-ne. Ich' and chords D; I⁵ IV₆ V³/IV ii⁵ I⁶ I IV IV². The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'ritard.'.

마디104부터 시작되는 후주는 마디1-4의 주선율을 다시 한 번 등장시켜 현실귀속의 암시를 강하게 주며,¹⁰³⁾ 이 곡의 마지막 시어인 거품(Schaum)이 특하고 터져버리는 듯한 음형을 B장조의 I도 화음으로 네 번 반복한 뒤 사라지듯 마무리한다. c#단조의 제16곡과는 나란한조의 관계로 자연스럽게 연결된다(악보 75).

103) 악보 73 참조.

<악보 75> 제15곡 마디104-113, 제16곡 마디1-3

104

Tempo I.

거품(Schaum)

pp

B ; I

1 Ziemlich langsam.

f

ff

C# ; i

16) 제16곡

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume böse und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht was;
Der Sarg muß sein noch größer,
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre,
Und Bretter fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg fortragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt' auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

오래된, 나쁜 노래들,
나쁘고 사악한 꿈들,
이제 다 묻어 버리자,
커다란 관을 가져오게.

그 안에 많은 것들을 넣겠지만,
아직 무엇인지는 말하지 않겠네;
그 관은 더 커야하네,
하이델베르크의 술통보다도.

그리고 관대를 가져오게,
단단하고 두꺼운 판도;
그것은 더 길어야 하네.
마인츠의 다리보다도.

그리고 열두 명의 거인들을 데려오게,
그들은 더 건장해야 하네
라인강의 쾰른대성당의
용사 크리스토프보다도.

그들은 그 관을 운반하여,
바다 속으로 수장시켜야 하네.
왜냐하면 이렇게 큰 관에는
거대한 무덤이 어울리니까.

그대들은 아는가, 왜 그 관이
크고 무거워야만 하는지?
내 마음속의 사랑
그리고 내 고통도 그 안에 담아 놓았기 때문이다.

제16곡은 4/4박자, c#단조로 Ziemlich langsam(상당히 느리게)의 빠르기말
을 가진 곡이다. 조성적 구조는 <표 19>와 같다.

<표 19> 제16곡의 형식과 조성

형식	전주	A	B	C	후주
마디	1-3	3-19	19-36	35-52	53-67
조성	c#	c#-g#-E	f#-g#-G#	c#-f#-c#	D \flat -e \flat -D \flat

이 시에서 화자는 오래된 나쁜 노래들과(Die alten, bösen Lieder)과 나쁘고 사악한 꿈들(Die 'Träume böse' und arg)을 관에 넣어 묻어버리겠다고 선언한다. 오래된 나쁜 노래는 제5곡과 제10곡에서 그녀가 부르던 노래를, 나쁘고 사악한 꿈들은 제13곡과 제14곡에서 그녀가 등장했던 꿈을 의미한다고 볼 수 있다. 노래와 꿈은 모두 동경의 대상인 그녀를 떠올리게 하는 매개체로, 이를 관에 넣어 묻어버리려는 행위는 결국 동경과 갈망을 접고 현실로 귀속되려는 화자의 결심으로 볼 수 있다. 슈만은 이러한 의미를 단호한 리듬과 악센트, 도약 선율 등으로 표현하였다.

마디1의 전주는 스포르잔도로 c#단조의 I도 화음을 강하게 울리고 난 뒤, 1음과 5음인 c#과 g#음을 중심으로 마디11까지 도약 진행이 이어진다. 5도 도약 진행은 연가곡 전체에서 환상을 나타내는 클라라 모티브의 축약 형태로 앞선 곡들에서도 사용된 바 있다. 동경의 대상을 관에 넣겠다는 내용에 5도 도약 진행을 사용하면서 환상도 끝이 날 것을 암시하는 듯하다(악보 76).

<악보 76> 마디1-11

하이네는 고통의 크기를 강조하기 위해 하이델베르크의 술통보다 큰 관과 마인츠의 다리보다 긴 관대, 용사 크리스토프보다 큰 거인이라는 과장된 시어들을 사용하였다. 슈만은 이 내용이 전개되는 마디15-19를 과감한 코드톤 도약 상행 진행과 5도 도약 하행 진행으로 표현하였다. 동일한 내용의 가사가 마디23-27, 마디31-35에서 진행되는데 슈만은 전조를 통해 프레이즈의 시작음을 한 음씩 상승시키며 점점 더 고조되는 감정을 표현하고 있다(악보 77).

<악보 77> 마디15-19, 23-27, 31-35

비슷한 내용의 가사가 마디19-23에서 진행될 때 클라라 모티브가 사용되고 있는데, 환상을 나타내는 클라라 모티브를 사용함으로써 가사의 내용이 허구임을 암시하고 있다. 동일한 내용의 가사는 마디27-31에서도 등장하며 같은 선율모티브를 2도 위에서 사용하고 있다(악보 78).

<악보 78> 마디19-23, 27-31

C부분의 시작인 마디35-43은 시의 5연 부분이다. 마디35의 성악 선율은 제16곡 도입부의 음형이 다시 사용되고 있으며, 마디37-38에서는 그리움의 의미로 제1곡에서 사용된 바 있는 6도 도약 음정이 등장한다. 피아노의 약박에 위치한 악센트는 관을 운반하고 있는 거인들의 무거운 발걸음을 연상시킨다. 이 약박의 악센트는 마디39의 스포르잔도까지 이어지는데 이 부분에 사용된 화음은 수식적 화음으로 마디40의 감7화음을 전타적으로 수식하는 전타적 감7화음이다. 수식적 화음은 화음의 기능을 모호하게 하는 효과가 있는데,¹⁰⁴⁾ 큰 관을 바다 속에 수장시켜야 한다는 가사 끝에 사용된 이러한 화성은 화자의 갈망이 현실로 귀속됨을 강하게 암시하는 듯하다. 또한 이 부분에 6도 도약 음정과 함께 7도 도약 음정이 연속 사용되고 있는데,

104) 홍청의, 『화성법』, 358.

이는 허구성을 암시하는 것으로 제3곡과 제6곡, 제7곡에서 사용된 바 있는 7도 순차 진행의 축약형으로 볼 수 있다. 이 프레이즈는 großes Grab(거대한 무덤)이라는 시어에서 g#-c#의 5도 도약 하행으로 마무리된다. 이때 피아노는 성악 선율과 함께 움직이다가 마지막 c#음을 동음 반복 진행하며 크기를 점점 줄여 분위기를 전환해간다(악보 79).

<악보 79> 마디35-43

35
Die sol, len den Sarg fort - tra - gen, und sen, ken ins Meer hin - ab; den
도입부 모티브.
c#; V i V i VI iv V vii^o/VII
sol - chem gros - sen Sarg - ge - büht ein gros - ses Grab.
vii^o₂ i⁶ ii^o₅ V₇ i
동음 반복, 음량 감소

마디44부터는 화자가 원하는 관이 왜 크고 무거워야하는 지 묻고 있는 부분으로 자신의 속마음을 말하려는 듯 낮은 목소리의 낭송조로 노래하다가 마디47에서 8도로 도약하여 마디48부터 고통의 크기 때문이라고 그 이유를 밝히고 있다. 8도로 도약한 것은 화자 자신의 느낌임을 강조하려 것으로 보이며 이 부분에서 나폴리6화음이 기본위치로 나타나¹⁰⁵⁾ 화자의 심경을 강조하고 있다. 한편, 연가곡 전체의 마지막 성악 선율인 이 프레이즈에는 동경과 현실귀속 모티브가 모두 사용되고 있다. 마디49의 Ich senkt' auch

105) 나폴리6화음이 1전위 되지 않고 기본위치로 나타나는 형태는 베이스 음이 반음 내려간 위 으뜸음이고 V화음 및 I화음으로 진행할 수 있다. N5로 표시한다. 홍청의, 『화성법』, 254.

meine Liebe(내 마음속의 사랑)에 동경을 나타내는 3도 상행, 2도 하행 모티브가, meinen Schmerz hinein(내 고통도 그 안에 담아 놓았기 때문이다)에는 현실귀속을 의미하는 2도 상행, 3도 하행 모티브가 사용되며 모든 자아의 동경이 현실에 귀속됨을 나타내고 있다. 성악 선율은 c#단조 ii도의 열린 종지로 끝나고 이를 피아노가 이어받아 반종지 한 이후 이명동음으로 전조하여 긴 후주가 펼쳐진다(악보 80).

<악보 80> 마디44-52

마디53에서 시작되는 후주는 내면적이며 서정적인 분위기로 제16곡 시작 부분의 단호함과 대조적이다. 관이 천천히 물속으로 가라앉는 장면이 연상되기도 하는 당김음 주선율과 펼침 화음 하행 모티브는 제12곡의 후주에서 가져온 것이다.¹⁰⁶⁾ 제12곡이 Bb장조의 6/8박자였던 것과 달리 제16곡에서는 Db장조 6/4박자로 바뀌었다. 마디59-60의 두 번의 하행 스케일 후, 마디61-64에서는 상승의 움직임 보이다가 서서히 가라앉으며 고요히 침잠한다. 이 후주는 긴 길이가 특징이다. 부화음의 지속적인 사용으로 모호한 조

106) 악보 63 참조.

성감을 긴 후주동안 지속하고 있는데, 고통이 크다고 말하는 것으로 모든 가사가 끝이 났지만 그 심정은 말로 표현할 수 없는 것이기에 여운을 길게 가져가며 그 내면의 감정을 표현하는 듯하다. 가사가 다 표현하지 못한 내밀함을 후주로 표현하는 슈만 가곡의 특징이 잘 드러나 있는 곡이라고도 할 수 있다.

한편, c#단조로 시작한 이 곡은 c#음과 이명동음인 db 음을 으뜸음으로 하는 Db 장조로 끝나고 있는데, 이러한 단조-장조의 진행은 위로와 안식의 유토피아적 관념을 나타내는 슈만의 음악적 장치이며 제9곡에서도 사용된 바 있다.¹⁰⁷⁾ 하이네의 『서정적 간주곡』에서는 자신의 환상과 동경을 관에 넣는 행위가 상징화된 죽음이라고 전술한 바 있는데, 슈만은 바로 이 내용이 직접적으로 드러나는 제16곡에 낭만주의적 의미를 담은 단조-장조 구성을 배치하였다. 또한 전체 연가곡이 장조로 끝나도록 함으로써 단조로 시작한 제1곡과 단조-장조의 관계가 성립함과 동시에, Db은 제1곡 f#단조의 V도(C#)의 역할이 되어 제1곡으로 돌아갈 것을 기대하게 한다. 연가곡 전체가 무한히 반복될 수 있는 구성은 낭만주의 무한성을 음악으로 구현한 슈만의 의도로 볼 수 있으며, 이는 전체 연가곡의 유기성을 다시 한 번 확인할 수 있는 대목이다(악보 81).

107) 표 12 참조.

<악보 81> 마디53-67

제12곡 후주 요소

53

Db; V₇ V₂⁴ I₆ Ger.6 vii^o₃/ii V₅³/V V₂⁴

[1]

56

I₆ Ger.6 V₅³/V I₃² V₇ I₃² V₇

59 하행 스케일

I₇ V₇/V V₅³/ii ii V₅³/ii ii V₅³/ii ii I₃² V

62

V₅³/ii ii V₅³/ii ii I V V₅³/ii ii V₅³/ii V₅³/V V V₅³/V V₅³ I V₅³ V₅³/iii iii V₅³

65

I V₅³/V V₇ I V₇ I V₇ I

IV. 낭만주의적 모티브에 대한 슈만의 음악적 적용

19세기 무렵 활동한 지식인들은 인간과 자연이 서로 분리되지 않은 채 원초적 합일상태로 존재했다고 여겨지는 태고의 ‘황금기’를 동경했다. 어떠한 경계도 존재하지 않았던 보편적이고 조화로운 단일체는 인간의 원죄적 타락으로 인해 분리를 경험하게 되었고, 분리된 자아는 소외된 상태에 놓여 존재론적으로 고립감을 느끼게 되었다. 이러한 고립감은 곧 현실세계 자아의 고통이었고, 이러한 근원적 고통으로부터 벗어나기 위해 원초적 합일상태를 갈망하게 되었다. 이러한 갈망은 황금기보다 한 차원 높은 유토피아로 상징화 되었으며 초월을 통해 도달할 수 있다고 생각했다. 헤겔의 설명에 따르면 잃어버린 낙원으로 다시 돌아가려는 무의식적 동경은 타자와의 상상적 동일시가 유지되는 환상 속에서 이루어진다. 이러한 철학을 배경으로 탄생한 낭만주의 작품 속에는 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 모든 과정에 허구적인 환상의 기제가 동원된다.

하이네의 시 『서정적 간주곡』에서도 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 낭만주의적 모티브와 환상을 상징하는 이미지들이 명확한 서사구조 내에서 반복적으로 등장한다. 또한 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 서사를 관통하는 중요한 배경은 현실을 고통으로 인식하게 된 ‘자아의 고립감’과 그 고통에서 벗어나기 위한 동경과 갈망이 ‘자아의 환상’이라는 것이다. 슈만은 이 내용을 음형으로 형상화하여 유사한 심상에 반복 적용한 ‘선율모티브 기법’을 사용하며, 전체 서사의 내용적 구분을 음악에 구현하기 위해 의도된 ‘조성관계’를 사용한다.

이 장에서는 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 네 가지 낭만주의적 모티브와 그 배경에 해당하는 자아의 고립감, 환상에 대한 선율모티브를 차례로 정리하고 슈만의 다른 가곡에서 드러나는 동일한 선율모티브의 예시를 함께 제

시한다. 이어 서사에 따른 조성관계를 정리한다.

1. 동경

내용상 동경의 정서를 담고 있는 시는 제1곡부터 제4곡이다. 제1곡에서 동경을 드러내는 시어 *meinem Herzen*(마음), *aufgegangen*(올라가다, 솟아 오르다), *gestanden*(그리움), *Verlangen*(갈망)에서 3도 상행, 2도 하행으로 나타난 선율모티브는 전체 연가곡에서 동경의 의미를 담은 모티브로 사용된다. 이 모티브는 제2곡, 제3곡, 제4곡에서도 대상화된 그녀를 동경하는 내용에 공통적으로 사용된다. 또한 제6곡, 제12곡, 제13곡, 제14곡, 제14곡, 제15곡, 제16곡에도 동경과 갈망을 암시하는 모티브로 반복적으로 등장하여 연가곡의 긴밀성을 유지하는 중요한 요소로 사용되고 있다. 이는 슈만의 다른 곡에서도 찾아 볼 수 있는데, 《빌헬름 마이스터 가곡집》(*Lieder und Gesäng aus Wilhelm Meister, Op.98a*)의 제5곡 <말하라 하지 말고 침묵하게 해주세요>(*Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen*)가 그 예이다.¹⁰⁸⁾

또한 제1곡에서 3도 상행, 2도 하행의 모티브가 포함되어 확장된 a-b-c-e-d는 그리움과 갈망을 표현하는 가사에 나타나 동경의 정서를 담은 모티브로 활용되는데, 슈만은 이 모티브를 제3곡과 제15곡에도 동일하게 등장시키며 동경의 이미지를 강화한다.

제1곡에서 발견되는 6도 도약 진행은 그리움을 의미하는 모티브로 순차의 형태로 확대되기도 하며 제6곡과 제14곡, 제16곡에서 사용된다. 이 그리움의 6도 모티브는 슈만의 다른 곡들에서도 찾아볼 수 있는데, 《빌헬름 마이스터 가곡집》의 제3곡 <그리움을 아는 사람만이>(*Nur wer die Sehnsucht*

108) 손유진, “슈만의 가곡에 나타난 낭만주의 모티브 연구-『빌헬름 마이스터 가곡집』을 중심으로”, 75.

kennt)가 그 예이다.¹⁰⁹⁾

2. 고통

시의 내용상 현실의 고통을 노래하는 곡은 제5곡부터 제11곡이다. 고통을 표현하는 모티브는 제5곡에서 3도 하행, 2도 상행 형태로 처음 나타나며 제6곡과 제8곡에서도 고통을 의미하는 모티브로 동일하게 등장한다. 고통을 나타내는 3도 하행, 2도 상행의 모티브 역시 슈만의 다른 곡에서 공통적으로 발견된다. 《피아노를 수반한 소프라노와 테너를 위한 듀엣, Op.78》(Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte, Op.78) 중 제4곡 <병든 아이의 침상에서 부르는 자장가>(Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes)가 그 예이다.¹¹⁰⁾

연가곡에 자주 등장하는 레치타티보적인 동음 반복 음형은 시적 화자의 혼돈을 표현하며 내적 고통을 의미하는 모티브로 활용되고 있는데, 고통을 노래하는 제9곡, 제10곡, 제11곡에서 그 진행을 발견할 수 있다. 또한 제2곡과 제4곡, 제13곡에서도 등장하여 고통을 암시하는 요소로 활용된다. 이 진행 역시 슈만의 다른 가곡에서 발견할 수 있다. 《리더크라이스, Op.39》 제3곡 <숲의 대화>(Waldesgespräch)와 제10곡 <황혼>(Zwielicht)에서 동일한 의미로 사용된다.¹¹¹⁾

또한 슬픔을 의미하는 모티브로 활용되는 2도 하행하는 음형이 제10곡의 Tränen(눈물)에 사용되며 직접적으로 고통의 정서를 나타내고 있는데, 이 2도 하행 모티브는 제1곡, 제2곡, 제9곡에서도 화자의 슬픔과 고통을 암시하

109) 손유진, “슈만의 가곡에 나타난 낭만주의 모티브 연구-『빌헬름 마이스터 가곡집』을 중심으로”, 59.

110) 임채홍, “슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들”, 80.

111) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 29, 72.

는 요소로 사용된다.

3. 초월

제12곡부터 제15곡까지는 죽음을 통한 무한세계로의 초월과 유토피아에 대한 내용을 다루고 있다. 이러한 내용은 슬픔과 죽음의 모티브인 반음계적 4도 하행 진행으로 제12곡에서 나타난다. 초월을 암시하는 이 반음계적 4도 하행 진행은 제6곡과 제16곡에 중첩되어 나타난다. 이 반음계적 4도 하행 진행도 슈만의 다른 곡에서 발견되는데, 《빌헬름 마이스터 가곡집》 중 제1곡 <그 나라를 아시나요>(Kennst du das Land)가 그 예이다.¹¹²⁾

또한 제12곡을 여는 Ger.6화음은 펼침 화음 형태로 등장하여 유토피아를 연상시키는 요소로 활용되고 있으며, 이 역시 슈만의 다른 가곡 《리더크라이스, Op.39》 중 제10곡 <황혼>에서 찾을 수 있다.¹¹³⁾

제4곡에서는 감7화음의 펼침 화음 형태가 유토피아를 연상시키는 장면에서 사용되었는데, 이러한 진행 역시 슈만의 가곡 《리더크라이스, Op.39》 중 제10곡 <황혼>에서 찾아 볼 수 있다.¹¹⁴⁾

4. 현실귀속

제16곡에서는 화자가 자신의 고통을 관에 넣는 행위로 지금까지 환상 속에서 이루어진 동경과 갈망을 현실로 귀속시키는 내용이 전개된다. 현실귀속을 의미하는 모티브는 2도 상행, 3도 하행으로 제16곡의 가장 마지막에

112) 석한나, “슈베르트와 슈만의 『미농의 노래』 비교 연구”, (경희대학교 석사학위논문, 2010), 36.

113) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 56.

114) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 56.

등장하여 모든 동경과 초월의 갈망이 현실로 귀속됨을 의미하며 마친다. 이 모티브는 제2곡, 제4곡, 제5곡, 제14곡, 제15곡에서도 사용되어 현실귀속의 결말을 암시하는 의미로 사용된다. 이 진행도 슈만의 다른 가곡에서 찾을 수 있는데, 《피아노를 수반한 소프라노와 테너를 위한 듀엣》 중 제4곡 <병든 아이의 침상에서 부르는 자장가>가 그 예이다.¹¹⁵⁾

제16곡은 단조로 시작하여 장조로 끝나는 진행을 보이고 있는데, 이러한 단조-장조의 진행은 위로와 안식의 유토피아적 관념을 나타내는 슈만의 음악적 장치로 제9곡에서도 등장한다. 슈만의 다른 가곡 《피아노를 수반한 소프라노와 테너를 위한 듀엣》의 제4곡 <병든 아이의 침상에서 부르는 자장가>와 《미르텐》의 제15곡 <히브리 노래에서>(Aus den hebräischen Gesängen)에서 이러한 진행이 발견된다. 또한 《시인의 사랑》은 전체 연가곡이 단조로 시작하여 장조로 끝나는 구성인데, 이러한 단조-장조의 구성은 낭만주의 무한성을 상징하는 음악적 장치이며 이러한 구조는 슈만의 다른 가곡 《리더크라이스, Op.39》에서도 발견된다.¹¹⁶⁾

전술한대로 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 네 가지 낭만주의적 모티브의 근원적 배경은 ‘자아의 고립감’과 ‘자아의 환상’이다. 이 두 가지 배경을 묘사하는 선율모티브는 연가곡 전체에 지배적으로 나타나고 있다. 먼저 자아의 고립감을 나타내는 모티브는 3도 순차 상·하행 형태로 나타내며, 이를 확장한 4도 순차 상·하행 형태와 3도, 4도 아치형 음형이 동일한 의미로 연가곡 전체에 맥락적으로 사용된다. 이러한 모티브는 제1곡, 제2곡, 제3곡, 제4곡, 제6곡, 제12곡, 제13곡, 제14곡, 제15곡, 제16곡에 등장하는데 전체 열여섯 곡 가운데 열 곡, 약 2/3에 해당한다. 이 모티브 역시 슈만의 다른 가곡 《리더크라이스, Op.39》, 《빌헬름 마이스터 가곡집》 전체에서 지속적으로 등장하는 것을 발견할 수 있다.¹¹⁷⁾

115) 임채홍, “슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들”, 80.

116) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 84.

화자의 충족되지 못한 환상, 갈망은 5도 순차 진행 형태인 클라라 모티브를 통해 표현되고 있다. 이는 5도 도약 진행으로 축약되어 사용되기도 하며, 가사의 허구성을 암시하는 의미로도 사용된다. 이 환상의 모티브는 제3곡, 제5곡, 제6곡, 제7곡, 제10곡, 제14곡, 제15곡, 제16곡에 등장하고 있는데, 전체 연가곡의 절반에 해당하는 분량이다. 또한 합일을 갈망하는 화자의 허구적인 환상을 표현하는 요소로 7도 순차 하행 진행도 사용되는데, 제3곡, 제6곡, 제7곡에서 발견할 수 있다. 이 7도 순차 진행은 7도 도약 진행으로 축약되어 제16곡에서 가사의 허구성을 의미하는 모티브로 활용되기도 한다. 이 두 가지 선율모티브 역시 슈만의 다른 가곡 《리더크라이스, Op.39》, 《빌헬름 마이스터 가곡집》 등에서 지속적으로 발견된다.

슈만은 전체 서사의 내용적 구분을 음악에 구현하기 위해 조성관계를 사용한다. 시가 내용적으로 연결될 때는 5도권 내의 가까운 조성을 배치하고, 내용상 단절이 필요한 곳에는 5도권에서 먼 조성을 배치하여 음악적으로도 내용의 단절을 환기시키는 것이다. 내용상 구분되는 곳은 화자가 환상임을 자각하는 부분으로, 제4곡과 제5곡 사이, 제12곡과 제13곡 사이에 5도권에서 먼 조성적 배치가 나타난다. 또한 단조로 시작하여 장조로 끝나는 진행이 제16곡에서 나타나는데, 이러한 진행은 전체 연가곡의 조성적 구조와도 연관성이 있다. 제1곡이 f#단조로 시작하여 제16곡 끝에서 D♭ 장조로 종지하고 있는 것이다. 이러한 단조-장조의 진행은 위로와 안식의 유토피아적 관념을 나타내는 슈만의 음악적 장치이다.

이 밖에도 슈만은 잦은 부화음의 사용 등으로 모호한 화성 진행을 즐겨 사용하는데, 이를 통해 화자의 동경과 갈망이 이루어지지 않을 것을 암시하기도 하고 차용화음을 활용해 부정적인 결말을 암시하거나 반음계 등의 사용으로 시적 화자의 불안과 혼돈스러운 심리를 표현하기도 한다. 또한 제6

117) 이은진, “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구”, 73.

곡, 제13곡, 제14곡, 제16곡 등에서 볼 수 있는 성악의 열린 종지는 슈만이 시의 내용에 의문을 제기하는 듯한 효과를 주기도 한다. 성악의 열린 종지 이후 그것을 이어받은 피아노에서 사라지는 듯한 종지가 나타나기도 하는데 제4곡, 제10곡, 제12곡, 제16곡에서 발견된다. 이는 외면적으로는 사라지지만 내적으로 음향이 지속되어 울리는 효과를 줌으로써 외면과 내면의 괴리감을 지닌 낭만주의적 아이러니를 표현하고 있는 것이다. 이 모든 요소가 슈만의 다른 가곡에서도 공통적으로 발견되는 요소이다.

물론 각각의 선율모티브가 동일한 심상에 모두 일대일 대응하거나 각 모티브와 조성관계가 서사의 흐름과 순서에 따라 기계적으로 등장하지는 않는다. 그러나 고통, 초월, 현실귀속을 의미하는 선율모티브들이 연가곡 전반에 등장함으로써 부정적 결말을 암시하거나 동경의 모티브가 연가곡 후반에 다시 등장하여 갈망에의 정서를 강화하는 등 중첩된 의미로 반복 사용된다. 따라서 《시인의 사랑》에 나타난 슈만의 선율모티브 기법과 조성관계는 그의 ‘시적’ 음악관을 확인할 수 있는 하나의 유용한 통로라고 할 수 있다.

V. 결 론

슈만의 《시인의 사랑》은 낭만주의 시인 하이네의 『서정적 간주곡』을 가지고 작곡한 연가곡이다. 슈만이 활동했던 낭만주의 시대의 예술관과 철학적 배경, 슈만이 추구했던 ‘시적인 것’의 개념을 연관 지어 살펴보면 문학에서 시작된 낭만주의적 모티브가 슈만의 가곡과 연결된다는 것을 알 수 있다. 이를 바탕으로 《시인의 사랑》을 분석한 결과, 슈만이 낭만주의적 모티브를 ‘선율모티브 기법’과 ‘조성관계’를 통해 음악적으로 적용했다는 것을 확인할 수 있었다. 즉, 슈만은 동경, 고통, 초월, 현실귀속의 낭만주의적 모티브와 이 서사를 관통하는 중요한 배경인 자아의 고립감과 환상을 음형으로 형상화하여 유사한 심상에 반복 적용하였으며, 조성관계를 통해 서사의 내용적 구분을 음악적으로 의도한 것이다. 《시인의 사랑》 분석을 통해 드러난 슈만의 관습적인 음악 어법은 현실세계와 무한세계의 이원성에 기반한 전형적인 낭만주의 정신의 음악적 제시이다. 낭만주의적 모티브에 대한 음악적 적용으로 슈만은 자신의 낭만주의 이상인 ‘시적’ 음악관을 실현함과 동시에 낭만주의의 본질을 드러내고 있는 것이다.

본 논문은 《시인의 사랑》을 낭만주의적 모티브를 중심으로 분석하여 슈만의 음악에 드러난 낭만주의 철학과 그 관점을 고찰해 볼 수 있었다는 점에서 그 의의를 갖는다. 본 연구의 목적에 따라 슈만의 다른 작품과 세부적으로 비교하지는 않았으나, 비슷한 방법론을 제시한 다른 연구를 통해 《시인의 사랑》에서 발견되는 선율모티브 기법이 슈만의 다른 작품에도 공통적으로 적용되어 나타나고 있음을 알 수 있었다. 이러한 방법론을 통해 본 논문에서 다루지 않은 슈만의 다른 작품이나 비슷한 시기 다른 작곡가들의 작품을 비교하는 연구로 확대되길 기대한다.

참 고 문 헌

<단행본>

- Rummenhöller, Peter. 『Romantik in der Musik』. München: Bärenreiter, 1989.
- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 김혜숙·김혜련. 『예술과 사상』. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2007.
- 김희열. 『가곡으로 되살아난 독일 서정시 I』. 파주: 지식산업사, 2012.
- 나성인. 『하이네. 슈만. 시인의 사랑』. 서울: 풍월당, 2019.
- 오한진. 『하이네 연구』. 서울: 문학과 지성사, 1977.
- 이성일. 『슈만 평전』. 서울: 풍월당, 2020.
- 최종렬. 『타자들: 근대 서구 주체성 개념에 대한 정신분석학적 탐구』. 서울: 백의, 1999.
- 한자경. 『자아의 연구』. 파주: 서광사, 1997.
- 허영한 외. 『새 들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍정수·김미옥·오희숙. 『두길 서양음악사 1』. 서울: 나남출판, 1997.
- 홍청의. 『화성법』. 파주: 음악세계, 2018.

<번역서>

- Beguín, Albert. 『낭만적 영혼과 꿈: 독일 낭만주의와 프랑스 시에 관한 시론』. 이상해 역. 서울: 문학동네, 2001.
- Behler, Ernst. 『아이러니와 모더니티 담론』. 이강훈·신주철 옮김. 서울: 동문선, 2005.
- Berlin, Isaiah. 『서구 세계를 바꾼 사상 혁명 낭만주의의 뿌리』. 강유원·

- 나현영 역. 서울: 이제이북스, 2006.
- Dalhaus, Carl. 『음악미학』. 서울: 이론과 실천, 1987.
- Ess, Donald H. van. 『음악양식의 유산』. 안정모 역. 서울: 도서출판 다라, 1994.
- Foucault, Michel. 『주체의 해석학』. 심세광 옮김. 서울: 동문선, 2007.
- Gorrell, Lorraine. 『19세기 독일 가곡』. 심송학 옮김. 서울: 음악춘추사, 1998.
- Grout, Donald·Palisca, Claude. 『서양음악사』. 편집국 역. 서울: 세광음악출판사, 1988.
- Heine, Heinrich. 『노래의 책』. 김재혁 옮김. 서울: 문학과 지성사, 2001.
- Heine, Heinrich. 『하이네 회상록』. 최상안 옮김. 마산: 경남대학교 출판부, 1997.

<학위논문>

- 김한아. “‘낭만적 아이러니’의 음악적 적용.” 서울대학교 석사학위논문, 2012.
- 석한나. “슈베르트와 슈만의 『미뇽의 노래』 비교 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2010.
- 손유진. “슈만의 가곡에 나타난 낭만주의 모티브 연구-『빌헬름 마이스터 가곡집』을 중심으로.” 한국교원대학교 석사학위논문, 2014.
- 이은진. “로베르트 슈만의 Liederkreis Op.39 분석연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2002.
- 이훈진. “Robert Schumann의 <유머레스크>(Humoreske Op. 20)에 나타난 유머 연구.” 단국대학교 박사학위논문, 2009.

<정기간행물>

김미영. “가곡에서 예술가곡으로.” 낭만음악 9.

_____. “새로운 시적 시대의 추구.” 음악이론연구 11집.

김용환. “낭만주의의 모티브와 심볼.” 음악과 민족 제16호.

김철. “낭만주의 음악에 관한 연구.” 예술연구 제2권.

박현용. “낭만적 아이러니 개념의 현재적 의미 - 프리드리히 쉐레겔의 이론을 중심으로.” 독일문학 제92집.

엄선애. “하인리히 하이네의 『노래의 책』과 로베르트 슈만의 『시인의 사랑』.” 독일어문학 제39집.

이경숙. “하이네와 슈만.” 대한민국예술원 제43집.

이홍경. “‘노래의 날개 위에’ 일그러진 하이네의 시.” 독일어문학 제74집.

인성기. “정신과 감각의 이원론적 문화철학-하이네의 시연구.” 독일언어문학 제57집.

임채홍. “슈만의 리트에 나타난 장·단조 혼용 기법들과 남·여 관계 모델들.” 음악응용연구 제4권.

<사전>

김희보. 『세계문학사 작은사전』. 서울: 가람기획, 2002.

이명섭 편. 『세계문학비평용어사전』. 서울: 을유문화사, 1998.

<악보>

Schumann, Robert. Dichterliebe, Op.48, Leipzig: Breitkopf & Härtel

_____. Kreisleriana, Op.16, Leipzig: Breitkopf & Härtel

ABSTRACT

Schumann's Musical Application of Romantic Motifs: A Focus on «A Poet's Love, Op.48»

Oh, Seung Mi

Major in Collaborative Piano

Department of Collaborative Piano

The Graduate School of

Sungshin Women's University

The objective of this thesis is to shed light on the core essence of the Romantic spirit inherent in Robert Schumann's music by elucidating his musical implementation of Romantic motifs, with a specific focus on his composition «A Poet's Love, Op.48» (Dichterliebe, Op.48).

As a prominent composer in the 19th-century Romantic music, Schumann sought to embody the ideals pursued by Romanticism through his music, employing 'poetic' principles. The term 'poetic' in this context does not refer to its literary meaning, but rather to the fundamental nature of art itself, which Romanticists idealized. Schumann elevated the genre of 'Kunstlied', one of the representative forms of Romantic music, to the realm of 'poetic' art. Through «A Poet's Love», Schumann musically presents various Romantic motifs found in 『Lyrisches Intermezzo』, a collection of poems by Romantic poet

Heinrich Heine. Thus, the 'poetic' approach to music applied by Schumann, in pursuit of Romantic ideals, becomes apparent in 《A Poet's Love》. The focus of this thesis centers on the philosophical nature of Romantic motifs, which exist in the duality of the real world and the infinite world. It explores the depiction of the self in conflict at the intersecting and colliding boundaries of these two worlds, resulting in a series of narratives. Within these narratives, Romantic motifs may be categorized thematically under keywords such as yearning, anguish, transcendence, and attribution to reality. Analyzing 《A Poet's Love》 through this lens illuminates Schumann's musical application of 'melodic motif techniques' and 'tonal relationships'. Schumann embodied Romantic motifs within musical structures, frequently applying them to evoke similar imagery and deliberately arranging the composition within coherent narrative structures.

The experience of yearning arises from perceiving reality as anguish. Intellectuals of the 19th century yearned for a primeval golden age, when humanity and nature were believed to coexist in a state of primitive unity. However, this universal and harmonious unity, devoid of boundaries, became severed due to the original sin of human corruption, leading to the alienation of the self and a sense of ontological isolation. This separation arose not only from the dualism of subjectivity and objectivity in the Age of Enlightenment, which established the self through the separation of subject and object, but also from the dissonance between the subject's perception and the object, creating a sense of estrangement. This rift between the internal and external realms signified a rupture in communication, with the resulting sense of isolation experienced by the self essentially becoming the pain of reality.

Schumann musically portrays these phenomena through 'melodic motif techniques'. The melodic motifs, representing isolation of the self, appear in a sequence of ascending and descending thirds and are contextually used throughout the entire song cycle in expanded forms of sequential ascending and descending fourths and arch-shaped thirds and fourths, all conveying the same interpretation. Motifs representing yearning in poetic diction manifest as ascending thirds and descending seconds, repeatedly employed throughout the song cycle with consistent meaning. The expanded forms of these motifs further enhance their imagery. The leaping progression of sixths and sequential progression of sixths also emphasize the sentiment of longing. Motifs representing anguish, in the form of descending thirds and ascending seconds, persist throughout the song cycle. Moreover, recitative homophonic repetitions are utilized to allude to internal suffering.

In order to escape the pain of reality, the poetic narrator yearns for unity through transcendence, which is symbolically represented as a utopia surpassing the golden age dimension. According to Georg Wilhelm Friedrich Hegel, the unconscious longing to return to the lost paradise is fulfilled within the realm of fantasy, where an imaginative identification with the other is maintained. Schumann portrays the narrator's unfulfilled desires and fantasies through the Clara motif, a sequential progression of fifths. This motif is sometimes condensed into a leaping progression of fifths and also used in a layered manner to underscore the fictitious nature of the lyrics. Furthermore, the progression of the chromatic descending fourth motif, representing sorrow and mortality, repeatedly emerges as a symbol of transcendence. The use of the German sixth chord and the diminished seventh chord serves to reinforce

the imagery of utopia. Numerous works of the Romantic era depict the author's self-destructive irony, whereby the fantasies they create are ultimately bound to reality. Similarly, in 《A Poet's Love》, the poetic narrator's longing for transcendence is eventually constrained to reality. Schumann conveys this attribution to reality through the incorporation of melodic motifs, including progressions of ascending seconds and descending thirds.

Schumann intentionally employs 'tonal relationships' to musically encapsulate the thematic divisions within the overall narrative of 《A Poet's Love》. When there is a thematic connection between the poems, he arranges closely related tonalities within the circle of fifths. Conversely, in instances where thematic detachment is necessary, tonalities are placed further away from the circle of fifths, thereby musically accentuating the disjunction within the composition. Furthermore, Schumann uses a progression that commences with a minor key and culminates in a major key, a musical device deliberately applied to express the Romantic idea of reaching a utopia of solace and repose. Various musical techniques, such as harmonic ambiguity, chromatic scales, and modal interchange serve to imply negative outcomes or reflect the poetic narrator's anxiety and confusion. Additionally, the open cadences of vocal passages contribute to a sense of questioning the poem's content. Finally, in the postludes, the continuation of sound coupled with a fading cadence represents the Romantic irony that is mirrored by internal and external separation.

In conclusion, the 'melodic motif techniques' and 'tonal relationships' employed by Schumann in 《A Poet's Love》 serve as quintessential musical manifestations of the Romantic spirit, and they provide valuable insight through which one can essentially glimpse into Schumann's 'poetic' aesthetic worldview.