



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](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

피리케의 시에 의한 슈만과 볼프의
가곡 분석 및 비교 연구

2017

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
김 은 지

피리케의 시에 의한 슈만과 볼프의
가곡분석 및 비교 연구

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 은 지

인 준 서

김은지의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장.....신인선.....인

심사위원.....김미영.....인

심사위원.....지형주.....인

성신여자대학교 대학원

논문개요

독일의 대표적인 서정시인 뢰리케(Eduard Friedrich Mörike, 1804-1875)는 고전주의와 낭만주의를 나타내고 있으며 섬세하고 예리한 사물의 묘사를 통해 사실주의를 구현하고자 한다. 그의 시는 내면적이고 자기 자신에 대한 성찰과 불신앙에 대한 고백은 그의 시를 흥미롭게 한다.

이러한 이유로 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903) 등과 같이 많은 작곡가들이 그의 시를 음악에 담아내었다. 본 논문은 뢰리케의 시 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉, 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdelein*〉, 〈정원사 *Der Gärtner*〉 공통의 시를 가지고 슈만과 볼프가 작곡한 그들의 특징적인 음악성과 작곡기법을 연구하며 시와 음악을 중심으로 분석, 비교한 것이다.

첫 번째로 〈봄이 왔다〉에서 슈만은 가사의 반복을 통해 처음으로의 회귀를 음악적으로 나타낸다. 반주부에서 가사의 내용을 직접적으로 묘사하고 있다. 볼프는 성악선율은 시를 중요하게 생각하기 때문에 선율의 움직임이 급변하지 않으며 이로 인해 ‘포물선 선율’이라는 용어를 나타내어 낭창적인 볼프의 선율을 잘 표현하고 있음을 보여준다. 가사와 반주의 대등함을 나타내고 시의 클라이맥스를 반주부의 긴 후주를 두어 봄의 도래를 반주부에서 표현한다. 두 작곡가는 동일하게 ‘하프소리’에 대한 묘사를 층거리꾸밈음(Arpeggio)로 묘사하였고 시의 일부 동일한 행에서의 리듬이 동일하게 나타나는 흥미로운 점도 발견한다.

두 번째로 〈버림받은 소녀〉에서 슈만은 과감하게 전주와 후주를 생략하여 곡의 텅빈 분위기를 나타내고 가사와 반주부의 유니슨으로 곡의 우울한 분위기를 나타낸다. 또한 성악선율과 반주부의 하행선율은 가사의 눈물을

직접적으로 묘사하고 클라이맥스가 없이 평이하고 조용하게 가사의 내용을 진지하게 담아낸다. 볼프는 전주-간주-후주를 나타냄으로 곡의 분위기를 먼저 암시하고 우울하고 쓸쓸한 분위기를 자아낸다. 또한 같은 모티브의 리듬이 지속적으로 나타나게 하여 최면에 걸린 듯한 효과를 이끌어내며 반전의 단어의 나타냄 말은 곡의 흥분된 분위기로 바뀌어 장면의 변화까지 나타내고 있다. 또한 해결되지 않는 증3도의 화성은 19세기 후기낭만음악의 음악성을 여지없이 표현하고 있다. 두 작곡가는 일정한 리듬이 동일하게 나타나며 곡의 마지막은 두 작곡가 모두 동일하게 앞부분을 재현해내고 있다. 이 곡에서도 시의 일부 행에서 동일하게 나타나는 리듬을 발견한다. 슈만의 조용한 분위기 속에서의 반전 없는 곡의 분위기와 달리 볼프는 반전의 장면을 나타나게 하며 다이내믹의 변화로 분위기는 두 작곡가에게서 달리 나타난다.

마지막으로 〈정원사〉에서의 슈만은 선율의 다양함을 나타내는데 레치타티보적인 선율과 서정적으로 레가토의 선율을 함께 나타내며 이야기를 이끌어간다. 반주부의 역할은 철저히 배경을 나타내고 셋잇단음표로 전체적으로 나타내고 있다. 볼프는 곡 전반에 걸쳐 매우 아름다운 서정적인 선율을 성악부에서 나타내고 있으며 동일한 리듬이 반복적으로 나타내고 있다. 또한 반주부에서도 붓점과 스타카토의 리듬형은 슈만과 동일하게 배경의 역할을 나타내며 전주-간주-후주의 통일된 리듬형은 두 작곡가에게서 동일하게 나타난다.

이를 통해 슈만과 볼프의 가곡 작곡기법은 유사하게 나타나지만 섬세함은 슈만에게서 돋보이며 곡을 통해 시어의 묘사를 반주부에서 자세히 묘사한다. 볼프는 슈만에게서 보이는 섬세함을 한 단계 발전시키며 성악부와 반주부를 대등한 위치로 발전시킨다. 이로써 19세기 예술가곡은 슈베르트에서 짝 띄우며 슈만은 발전시켰으며 볼프에 와서 완성되어짐을 볼 수 있다.

목 차

논문 개요

I. 서 론

- 1. 논문의 필요성 및 목적 1
- 2. 연구의 내용 및 방법 3

II. 이론적 배경

1. 뫼리케의 생애와 작품 세계

- 1) 뫼리케의 생애 5
- 2) 뫼리케의 작품 세계 7

2. 슈만과 볼프 가곡의 특징

- 1) 슈만 가곡의 특징 10
- 2) 볼프 가곡의 특징 13

III. 작품 분석 및 비교 16

1. 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉

- 1) 뫼리케 시의 분석과 내용 17
- 2) 슈만의 〈봄이 왔다〉 작품 분석 20
- 3) 볼프의 〈봄이 왔다〉 작품 분석 33
- 4) 〈봄이 왔다〉 작품 비교 47

2. 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉

- 1) 뫼리케 시의 분석과 내용 53
- 2) 슈만의 〈버림받은 소녀〉 작품 분석 56

3) 볼프의 〈버림받은 소녀〉 작품 분석	67
4) 〈버림받은 소녀〉 작품 비교	80
3. 〈정원사 <i>Der Gärtner</i> 〉	
1) 피리케 시의 분석과 내용	85
2) 슈만의 〈정원사〉 작품 분석	88
3) 볼프의 〈정원사〉 작품 분석	104
4) 〈정원사〉 작품 비교	115
IV. 결 론	118
참고문헌	122
ABSTRACT	125

표 목 차

[표 1] 피리케의 시작년도와 슈만·볼프의 작곡년도 비교	16
[표 2] 피리케의 〈봄이 왔다〉 시의 형식과 내용	19
[표 3] 슈만의 〈봄이 왔다〉 곡의 형식	22
[표 4] 볼프의 〈봄이 왔다〉 곡의 형식	35
[표 5] 피리케의 〈버림받은 소녀〉 시의 형식과 내용	55
[표 6] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 곡의 형식	58
[표 7] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 에 나타나는 주요 모티브 리듬	67
[표 8] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 곡의 형식	69
[표 9] 피리케의 〈정원사〉 시의 형식과 내용	87
[표 10] 슈만 〈정원사〉 반주부에 등장하는 리듬의 종류	89
[표 11] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 곡의 형식	90
[표 12] 볼프의 〈정원사〉 에 나타나는 성악부의 리듬	105
[표 13] 볼프의 〈정원사〉 에 나타나는 반주부의 리듬 종류	105
[표 14] 볼프의 〈정원사〉 곡의 형식	106

악 보 목 차

[악보 1-1] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디1-6	24
[악보 1-2] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디6-14	25
[악보 1-3] 슈만의 〈봄이 왔다〉 에서 나타나는 화성	26
[악보 1-4] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디12-18	27
[악보 1-5] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디18-26	29
[악보 1-6] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디26-31	30
[악보 1-7] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디25-26, 36-38	31
[악보 1-8] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디36-40	32
[악보 1-9] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디1-2	36
[악보 1-10] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디3-6	37
[악보 1-11] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디7-11	38
[악보 1-12] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디11-13, 23-25, 31-33	39
[악보 1-13] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디15-18 성악부	41
[악보 1-14] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디20-23	42
[악보 1-15] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디26-29	43
[악보 1-16] 볼프의 〈봄이 왔다〉 에 나타나는 화성	43
[악보 1-17] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디11-31 반주부의 반음계 진행	44
[악보 1-18] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디32-33 반주부의 반음계 진행	44
[악보 1-19] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디33-36, 44-47, 52-55	46
[악보 1-20] 슈만과 볼프의 〈봄이 왔다〉 동일한 리듬 ①	50
[악보 1-21] 슈만과 볼프의 〈봄이 왔다〉 동일한 리듬 ②	50
[악보 1-22] 슈만과 볼프의 〈봄이 왔다〉 유사한 선율과 리듬	51

[악보 2-1] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디1-12	60
[악보 2-2] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디12-14	61
[악보 2-3] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디15-22	62
[악보 2-4] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디23-26	63
[악보 2-5] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디26-35	65
[악보 2-6] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 에 나타나는 화성	66
[악보 2-7] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디1-4	70
[악보 2-8] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디5-12	71
[악보 2-9] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디13-18	73
[악보 2-10] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디19-22	74
[악보 2-11] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디23-26	74
[악보 2-12] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디27-37	76
[악보 2-13] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디38-45	78
[악보 2-14] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디45-52	79
[악보 2-15] 슈만과 볼프의 〈버림받은 소녀〉 에 나타나는 동일한 리듬	83
[악보 3-1] 슈만의 〈정원사〉 마디1-6	92
[악보 3-2] 슈만의 〈정원사〉 마디5-6, 9-10	93
[악보 3-3] 슈만의 〈정원사〉 마디10-18	95
[악보 3-4] 슈만의 〈정원사〉 마디18-26	96
[악보 3-5] 슈만의 〈정원사〉 마디1-3	97
[악보 3-6] 슈만의 〈정원사〉 마디18-20	97
[악보 3-7] 슈만의 〈정원사〉 마디22-24	97
[악보 3-8] 슈만의 〈정원사〉 마디26-34	99
[악보 3-9] 슈만의 〈정원사〉 마디34-38	100

[악보 3-10] 슈만의 〈정원사〉 마디40-45 성악부	101
[악보 3-11] 슈만의 〈정원사〉 에 나타나는 화성	102
[악보 3-12] 슈만의 〈정원사〉 마디44-51	103
[악보 3-13] 볼프의 〈정원사〉 마디2-4	109
[악보 3-14] 볼프의 〈정원사〉 마디12-14	109
[악보 3-15] 볼프의 〈정원사〉 마디22-24	109
[악보 3-16] 볼프의 〈정원사〉 마디46-50	109
[악보 3-17] 볼프의 〈정원사〉 마디4-8, 24-28, 28-32 성악부	111
[악보 3-18] 볼프의 〈정원사〉 마디32-36	112
[악보 3-19] 볼프의 〈정원사〉 마디36-44	114

I. 서론

1. 논문의 필요성 및 목적

19세기 예술가곡의 발전은 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 아이헨도르프(Joseph von Eichendorff, 1788-1857), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 뢰리케와 같은 낭만시인의 출현과 함께 크게 발전하는 계기가 되며 예술가곡의 완성으로 나타난다. 이러한 저명한 시인들의 출현으로 작곡가들은 그들의 시로 하여금 아름다운 가곡들을 탄생시켰다.

뢰리케는 5번의 편집과정을 거쳐 『시집 *Gedichte*』을 출간하였는데 마지막 1867년 마지막으로 낸 시집에서 총 230개의 자신의 시를 모아 출간한다. 슈만은 뢰리케의 시로 작곡한 곡을 다른 시인들의 곡과 함께 모음집으로 나타내고 있는 반면 볼프는 뢰리케의 시 중 53개의 시를 바탕으로 작곡한 《뢰리케 가곡집 *Mörike Lieder*》으로 발표한다. 볼프가 뢰리케의 시로 작품을 낸 후 많은 작곡가들이 뒤이어 뢰리케의 시를 갖고 음악으로 나타낸다.¹⁾ 볼프에 앞서 슈만과 브람스도 뢰리케의 텍스트를 가지고 작곡하였는데 슈만은 7곡 브람스는 3곡에 불과하다.²⁾

볼프는 기존의 시를 갖고 작곡한 곡을 쓰지 않는 것으로 유명하다. 필자는 슈만이 작곡한 뢰리케의 텍스트를 볼프는 왜 작곡하였는지 의문을 갖는 데서 시작하며 본 논문에서 다루는 슈만의 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉와 〈정

1) 볼프 이후 로버트 프란츠(Robert Franz 1815-1892)와 로버트 후스(Robert Fuchs 1847-1927), 오토마르 쇠크(Othmar Schoeck 1886-1957)등 작곡가들이 뢰리케의 시를 갖고 작곡하였으며 그 중 쇠크는 볼프가 대부분 작곡하지 않은 뢰리케의 시들로 작곡하였다.

2) 슈만은 뢰리케의 시 〈Jägerlied〉, 〈Schön-Rohtraut〉, 〈Das verlassene Mägdelein〉, 〈Die Soldatenbraut〉, 〈Er ist's〉, 〈Der Gärtner〉, 〈Jung Volkers Lied〉로 작곡하였고 브람스는 〈Agnes〉, 〈An eine Äolsharfe〉, 〈Die Schwestern〉을 작곡하였다.

원사 *Der Gärtner*〉 곡은 많이 연주되어지는 곡임에도 불구하고 연구된 논문이 단 하나도 존재하지 않는다. 슈만의 피리케 텍스트로 작곡된 곡에 비해 볼프의 《피리케 가곡집》은 많은 연주자들의 사랑을 받아 국내·외로부터 활발한 연주와 연구가 이루어지고 있다. 대부분의 논문들은 볼프를 중심으로 하는 연구가 주를 이루며 흥미로운 주제들로 볼프의 가곡집에 대한 연구가 현재까지 많이 이뤄지고 있다.³⁾ 본 논문과 유사하게 연구되어진 논문은 유일하게 두 개의 논문만이 존재한다. 첫 번째 논문은 피리케의 두 개의 시와 스페인 시의 하이제가 번역한 시 하나로 음악적 성향이 다른 두 작곡가 브람스와 볼프의 곡을 비교 연구를 하였다.⁴⁾ 또 다른 하나의 논문은 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉 한 시로만 슈만과 볼프 두 작곡가를 비교하였다.⁵⁾ 이 논문은 피리케의 하나의 시를 갖고 연구되어져 있으며 슈만과 볼프를 동시에 비교하여 알아보기 쉽지 않으며 포괄적인 내용의 비교연구이다. 필자는 슈만과 볼프의 유사한 점과 차이점을 명확하게 구분지어 연구하려 한다.

슈만과 볼프가 피리케의 텍스트를 가지고 쓴 동일한 시는 모두 4개이다. 필자는 피리케가 쓴 3개의 시를 가지고 반주부가 있는 곡으로 작곡된 곡을 분석하고 비교하여 슈만과 볼프의 같은 텍스트를 음악적으로 어떻게 다르게

3) 최윤정, “Hugo Wolf의 Mörike 가곡집에 관한 반주법 연구: Ballad풍의 여섯 가곡을 중심으로” (성신여자대학교 석사학위논문, 2000); 한유정, “Hugo Wolf의 가곡집 중 Mörike 가곡집에 대한 연구: Er ist’s, Das verlassene Mägdlein, Verborgeneheit, In der Frühe, Gebet 5곡을 중심으로,” (가천대학교 석사학위논문 2003); 최혜원, “Mörike시에 붙인 H.Wolf의 가곡 Er ist’s Fussreise Verborgeneheit Gebet 연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2004); 최향, “Mörike 시에 의한 Hugo Wolf의 가곡에 대한 연구-Mörike Liederbuch 中 「Verborgeneheit」, 「Elfenlied」, 「Der Gärtner」, 「Nixe Binsefuss」를 중심으로-,” (서울대학교 석사학위논문, 2014); 유지현, “후고 볼프의 《피리케 가곡집》 분석연구-자연 주제의 가곡을 중심으로,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2016) 등 많은 논문들이 연구되어졌다.

4) 안은미, “J.Brahms와 H.Wolf의 가곡 비교 분석: Agnes, An eine Aeolsharfe, In dem Schatten meiner Locken 중심으로,” (계명대학교 석사학위논문, 2001).

5) 한지숙, “R. Schumann과 H. Wolf가곡 비교연구-Eduard F. Mörike시 『Das verlassene Mägdlein』에 관하여,” (충남대학교 석사학위논문, 2002).

나타내는지 각 곡을 연구하고 비교한다.

연구의 결과로 피리케의 시가 두 작곡가의 음악적 표현을 통해 시의 의미를 음악적으로 어떻게 표현되었는지 알 수 있을 것이다. 이를 통해 피리케의 시를 갖고 작곡한 작곡가들의 후속연구를 제의하며 볼프 이후의 작곡가들의 연구가 진행되길 바라는 본 논문의 또 하나의 목적을 갖는다. 본 연구와 더불어 한 시인의 텍스트로 여러 작곡가들의 같은 텍스트의 곡을 비교하는 연구가 더욱 발전되는 계기가 되며 이러한 연주들이 많이 생겨나 예술적 가치를 높이는 연구가 많아지길 기대한다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 피리케의 시를 중심으로 슈만과 볼프가 같은 텍스트를 가지고 작곡한 세 개의 시 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉, 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉 그리고 〈정원사 *Der Gärtner*〉로 총 세 개를 선정하였다. 두 작곡가의 피리케의 시를 작곡한 시는 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉, 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉, 〈정원사 *Das Gärtner*〉, 〈사냥의 노래 *Jägerlied*〉이다. 슈만의 사냥의 노래는 본 논문에서 제외되었는데 반주부가 있지 않은 성악합창곡으로 작곡되어져 이 논문에서 배제되었다. 순서는 피리케가 시작(詩作)한 순서로 분석하며 선택한 시에 나타난 형식과 시의 주요한 특징을 분석하였다. 시를 이해하기 쉽게 연과 행을 구분하여 정리한 내용을 표로 나타내었다.

이러한 곡 분석에 들어가기 전 슈만이 작곡한 곡의 출처와 음악적 특징을 나타낸 후 곡을 분석하였고 뒤이어 볼프의 곡에서도 동일하게 나타내었다. 뒤이어 알기 쉽게 각 작곡가의 곡을 표로 자세히 정리하였다. 곡을 분석할 때는 곡을 형식을 나누어 분석하였고 선율, 반주로 크게 나누었으며 각각의

리듬과 화성의 세부적인 내용을 정확하게 정리하였다.

슈만과 볼프의 곡을 따로 비교한 후 두 작곡가의 같은 텍스트의 곡을 비교하였는데 비교할 때 가사의 반복 및 변형, 선율, 반주, 빠르기와 리듬, 화성을 비교하여 두 작곡가의 유사점과 차이점을 나타내었다.

시의 정확한 원본을 확인하기 위해 독일 인터넷도서관과 미국 인터넷도서관을 활용하였다.⁶⁾ 분석에서 나타나는 지시어의 해석은 음악용어사전을 기초로 사용하였으며⁷⁾ 꾸밈음의 정확한 이름과 같이 음악의 구성요소의 용어는 대학음악이론을 사용하였다.⁸⁾ 각 작곡가의 곡의 출처는 그로브 디셔너리(Grove Dictionary)를 사용하였고⁹⁾ 악보는 페터스(Peters) 판을 사용하였다.¹⁰⁾

6) <http://www.zeno.org>, 독일의 도서관 사이트이며 시 뿐 아니라 음악, 철학, 종교, 소설, 예술 등 독일의 자료들을 총체적으로 모아둔 곳이다. <http://www.hathitrust.org>는 미국의 도서관 사이트이며 미국의 각 대학교의 도서관을 모아둔 곳이다. 논문과 서적 등을 확인 할 수 있는 사이트이다.

7) 세광음악출판사, 『음악용어사전』, (서울: 세광음악출판사 사전편찬위원회, 1986).

8) 백병동, 『대학음악이론』, (서울: 현대음악출판사, 2007).

9) John Daverio and Eric Sams and Susan Youens, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed. (2001), 17, 22, 27.

10) Robert Schumann, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Band II, III Frankfurt/M.·Leipzig·London·New York: C. F. Peters edited by Max Friedlaender; Hugo Wolf, *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* Band I, II, Frankfurt/M.·Leipzig·London·New York: C. F. Peters.

II. 이론적 배경

1. 뫼리케의 생애와 작품 세계

1) 뫼리케의 생애

독일의 서정시인 뫼리케(Eduard Friedrich Mörike)는 1804년 9월 8일 독일의 남서부지방에 위치한 슈바벤(Schwaben)지방의 루드비히스부르크(Ludwigsburg)에서 의사인 아버지와 목사의 딸인 어머니 사이에서 태어났다. 1817년 뇌졸중을 앓고 있던 아버지가 죽음을 맞이하고 그는 변호사인 삼촌에게서 자랐다. 그 다음해에 어머니와 권유와 삼촌의 도움으로 그는 우라흐(Urach)의 수도원 학교를 다니며 신학을 공부했으며 1822년 튀빙겐(Tübingen)신학대학교에서 신학을 공부했다. 1826년부터 부목사생활을 시작한다. 그는 1829년 루이제 라우(Luise Rau)를 만나고 약혼을 하지만 1833년 그는 그녀와 파혼한다. 신학교를 다니면서 신학을 공부했지만 목사직에 큰 꿈이 없던 그는 수없이 방황하고 방향을 전환한 끝에 1834년 클레버슐츠바하에서 목사가 되었다. 그러나 그는 주일 설교문을 작성하는 것을 등한시 했으며 오히려 시와 문학에 깊이 매진하였다. 결국 그는 1843년에 건강악화로 은퇴하게 된다. 은퇴 후 문학생활에 더욱 매진하였고 1851년 그는 마르가레트(Margarete von Speeth)와 결혼한 후 슈투트가르트(Stuttgart)에서 살았다. 1866년 은퇴하기 전까지 카타리나(Katharina)대학교에서 문학을 가르쳤다.¹¹⁾

1867-1873년도는 이동이 많은 시기였는데 로르흐(Lorch)와 뉘르팅엔

11) Susan Youens, "Mörike, Eduard" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed. (2001), 17: 119.

(Nürtingen)을 오가며 슈투트가르트에 정착하게 되었다.¹²⁾ 1873년도에 마르가렛트와의 이혼한 후 여동생 클라라와 막내딸과 함께 지냈으며 이후 1875년 6월 4일 뢰리케는 슈투트가르트에서 생을 마감한다.

12) “Eduard Mörike”, <http://de.wikipedia.org&www.zeno.org> [2017년 5월6일 접속].

2) 피리케의 작품 세계

독일의 자유와 민족의 통일을 추구하며 정치적 문화적운동인 낭만주의의 시대의 억압과 좌절로 인해 예술가와 지식인들은 큰 실의에 빠진다. 즉 ‘예술로 인한 사회의 변화는 일어나지 않는다’라는 의식이 자리 잡게 된다. 이러한 의식 속에 문학가들은 비정치적이고 보수적이며 소시민의 안락한 여흥과 건전한 생활문화에 만족하며 사회 비평적이지 않은 소재들로 작품을 쓰기 시작했다. 이러한 시대를 비더마이어(Biedermeier)¹³⁾ 시대라고 일컫는데 독일고전주의와 낭만주의의 영향을 받으며 예술가들은 현실적 능력에 대한 회의감을 느낀다. 이 시대의 대표적인 시인은 피리케를 포함해 프리드리히 뢰케르트(Friedrich Rückert, 1788-1866), 니콜라우스 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850) 등을 꼽을 수 있으며 시는 종교적이며 사색적이고 성찰적이면서 민요풍의 소박한 시가 많으며 전원시와 자연을 주제로 하는 작품이 많다. 비더마이어 시대를 대표하는 시인인 슈바벤지방의 출신으로 슈바벤파에 속한다. 슈바벤 시파는 1803년 울란트(Johann Ludwig Uhland, 1787-1862)를 중심으로 하여 튀빙겐대학의 학생들의 문학모임을 시작하였고, 이 모임이 해체된 후에도 울란트와 케르너(Justinus Andreas Christian Kerner, 1786-1862)는 슈바벤 낭만파를 앞장세워 뜻을 같이 하는 사람들을 모았다.¹⁴⁾ 슈바벤 시파의 속하는 시인은 루드비히 티크(Ludwig Tieck, 1773-1853) 니콜라우스 레나우(Nikolaus Lenau 1802-1850), 아르님(Achim von Arnim, 1781-1831)이 속해있고 구스타프 피처(Gustav Pfizer, 1807-1890) 요한 피셔(Johann Georg Fischer,

13) 비더마이어(1815-1848)란 독일문화사에만 존재하는 독특한 개념으로 19세기 중엽 루드비히 아이히로트(Ludwig Eichrodt)가 1850년 주간신문에 연재한 《슈바벤의 학교교사 비더마이어의 시(詩)》라는 작품에서 유래하는 독일 예술사조이다. 이 용어는 비더만(biedermann)과 뽀멜마이어(Bummelmeier)의 결합된 단어이다.

14) 강진성, “케르너 시에 의한 슈만의 12가곡 Op.35에 대한 분석연구” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2016), 17.

1804-1875)등과 함께 슈바벤 문학 모임에서 두각을 나타낸다.¹⁵⁾

피리케는 이러한 시대문화적인 변화에 적응하며 소박하고 진지한 면모를 보인다. 그의 끊임없는 의심과 호기심 가득한 시각을 통해 생겨나는 창의적인 아이디어는 그를 일류 문학가로 만드는데 성공한다.

피리케는 한 권의 시집을 냈는데, 시 모음집인 『시집 *Gedichte*』을 1838년에 발표하였다. 그의 시는 향토적이며 서민적인 면모를 보이고 민요를 독특하게 사용하고 있다. 또한 그는 전원시에서 면모를 발휘하는데 완성된 형식을 추구하는 고전주의와 자연을 신비한 대상으로 감지하는데서 낭만주의를 나타내며 대상을 세밀하고 정교하게 묘사한데서 사실주의와 상통하는 면모를 볼 수 있다.¹⁶⁾

피리케의 시 속에서 자주 등장하는 주제는 사랑에 대한 불신, 자신의 신앙심, 은둔적인 자기성찰이다. 그 중 유명한 시로 <버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdelein*> 와 <페레그리나 *Peregrina*> 시가집은 피리케의 시에 있어서 가장 높이 평가받는 시이다. 이밖에도 <기도 *Gebet*> 와 자연을 노래한 시 <봄이 왔다 *Er ist's*> 등과 같이 여러 주제를 가지고 쓴 시가 지금까지도 사랑을 받는다.

피리케가 1832년에 쓴 유일한 장편소설 『화가 놀텐 *Maler Nolten*』은 처음에는 단편으로 계획하였다. 소설 앞부분에 ‘Novelle’(단편소설)로 시작하며 2권으로 이루어져 하나의 제목으로 출판하게 되었다. 괴테의 『빌헬름 마이스터의 수업시대』를 모범으로 삼아 낭만적 요소를 보여주는 대표적인 소설이다. 이 소설은 독일소설 중 가장 어두운 소설로 평가받는다. 피리케가 죽기 직전인 1874년까지 이 작품을 완성도 있게 작업하였다.

1839년 산문 및 희곡집 『이리스 *Iris*』를 발간한다. 『루씨이 겔메로트 *Lucie Gemeroth*』, 『보물 *Der Schatz*』, 『농부와 그의 아들 *Der*

15) Fritz Martini, 『독일문학사 하권』, 황현수 역 (서울: 을유문화사, 1994), 20.

16) 피종호, 『독일시와 가곡』, (서울: 유로서적, 2007), 390.

Bauer und sein Sohn』 등이 있다. 1840년 그의 형 루이스와 함께 보덴 호수로 여행을 한 후 1846년 『보덴호수의 전원시』를 발간한다. 1853년 그의 유쾌한 작품 『슈투트가르트의 난쟁이 요정 *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*』은 고대민족 전설처럼 울리는 가곡 〈아름다운 라우의 이야기 *Historie von der schönen Lau*〉에 삽입되어 있다. 1855년 피리케가 평소 존경하는 모차르트에 대해 쓴 『프라하로 여행하는 모차르트 *Mozart auf der Reise nach Prag*』가 있다. 이 작품은 모차르트의 장난기속에 숨겨진 외로운 우수가 담긴 아름다움을 피리케는 느낀 것을 쓴 작품이다.¹⁷⁾ 1856년과 1867년에 걸쳐 2, 3번째 편집된 시집이 출판된다. 그는 죽을 때까지 문학작품을 놓치지 않았으며 그의 작품은 그가 죽은 후 볼프를 이후로 많은 작곡가들이 그의 시를 가지고 작곡하며 더욱 유명해진다.

17) Fritz Martini, 『독일문학사 하권』, 황현수 역 (서울: 을유문화사, 1994), 22.

2. 슈만과 볼프 가곡의 특징

1) 슈만 가곡의 특징

슈만¹⁸⁾은 가곡작곡에 있어서 낭만주의 시대에 새로운 지평을 연 작곡가이다. 슈베르트 이전의 가곡에서의 반주부는 노래의 반주를 해주는 정도의 단순한 역할이었다. 슈베르트에 와서 반주의 역할은 기존의 가곡들보다 한 단계 발전되었지만 분위기를 제안해주는 정도의 역할일 뿐 그 이상을 벗어나지 못하였다. 슈만의 가곡에 와서야 피아노의 위치가 성악과 진정한 동반자의 관계로 나타난다.¹⁹⁾

클라라와 결혼한 1840년 ‘가곡의 해’라 불릴 만큼 138개의 가곡을 작곡한 슈만은 지금까지 사랑받는 가곡으로 《시인의 사랑 *Dichterliebe*》, 《여인의 사랑과 생애 *Frauenliebe und Leben*》, 《미르텐 *Myrten*》 등 하이네, 샤미소, 뤼케르트와 같은 당대 유명한 시인들의 시를 엄선하여 작곡하였다.

그는 그의 아버지의 문학의 면모를 빼어 닮아 매우 까다롭고 엄격하게 시를 선정하였으며 시의 해석에서도 우월한 해석을 음악에 고스란히 담았다.

18) 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 작센지방의 츠비카우(Zwickau)에서 태어났으며 어릴 적부터 음악적인 재능이 타고났다. 그는 음악과 문학에서 뛰어난 열정을 보였지만 그의 부모는 법률가가 되기를 희망했다. 슈만은 법률을 전공하지만 그와 맞지 않는다고 생각하여 포기한다. 그의 열정은 다시 음악으로 향하고 전적으로 몰두한다. 라이프치히(Leipzig) 대학의 피아노교수인 프리드리히 비크(Friedrich Wieck)와 만나 사제지간의 연을 맺는다. 그는 피아니스트로 노력하던 중 손가락을 다치게 되며 결국 피아니스트의 길을 단념하고 작곡의 길로 접어든다. 또한 그는 음악평론에 관심을 갖게 되며 1834년에 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)를 창간하며 호평을 받으며 평론가로서도 성공한다. 음악신보에서 브람스와 쇼팽을 소개하며 무명의 작곡가들을 발굴하였다. 그의 스승 비크의 딸 클라라를 만나 힘겹게 1840년에 결혼을 하며 그 해 138개의 수많은 아름다운 가곡들이 넘쳐나게 작곡된다. 이후 드레스덴으로 이주하고 지휘와 교수를 하던 지위도 모두 잃는다. 경제적인 어려움으로 클라라와 연주여행을 다니기도 하였지만 정신병이 심해지기 시작한다. 정신병으로 인해 병원에 입원하지만 더욱 심해지는 정신착란을 일으키며 결국 라인 강에 빠지는 사건까지 맞게 된다. 정신병원에 입원하였지만 병상은 더욱 나빠져 결국 생을 마감한다.

19) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, 채은희 역 (서울: 형설, 2007), 91.

슈만의 시의 선정에 있어서 유명한 시인 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 샤미소(Adelbert von Chamisso, 1781-1838), 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)등 뿐만 아니라 브렌타노(Clemens Brentano, 1778-1841)와 아르님(Achim von Ahrnim, 1781-1831)이 독일의 민요를 엮은 민요시집 『소년의 이상한 뿔피리 *Des Knaben Wunderhorn*』를 선택하는 면모를 보이기도 하며 민요적인 가곡을 작곡하기도 한다. 슈만의 많은 곡들은 연가곡으로 구성되어지거나 모음집으로 한 명의 시인으로 작품을 만들었다.²⁰⁾

슈만은 슈베르트에게서 보이던 유절가곡을 좀 더 자유롭게 하였으며 형식에 있어서도 엄격한 규칙에서 자유로워졌다.²¹⁾ 가곡의 구조는 가사에 따라 형성되며 음악은 가사의 표현에 따라 템포의 변화가 자유롭다.²²⁾

그의 선율은 따스하고 표현적이나 슈베르트보다는 덜 자연스럽게 흘러나오는 편이다.²³⁾ 선율은 규칙적이지 않거나 독특한 선율이 돋보이고 시어와 의미에 따라 갑자기 도약하거나 반음계적인 진행을 나타내기도 하며 전조의 자유로움을 보인다. 우아하게 루바토(Rubato)되는 선율은 리듬의 박자 안에서 이뤄져야한다.²⁴⁾ 선율은 멜로디를 담은 레치타티보를 보이며 서정적 레치타티보를 나타내기도 한다.

‘가곡의 해’라 불리는 1840년 이전까지는 가곡에서 피아노의 비중이 성악부의 비중보다 축소되거나 단순한 성악선율의 반주로만 나타난다. 가곡의

20) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, (서울: 형설, 2007), 92.

21) 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op. 90 연구”, (성신여자대학교 박사학위 논문, 2016), 26.

22) Evelyn Reuler, 『프랑스 가곡과 독일 가곡』, 편집부 역, (서울: 삼호출판사, 1993), 92. 박은정, “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op.90 연구”, (성신여자대학교 박사학위 논문, 2016), 26에서 재인용.

23) 노영해, 김문자, 박미경 외2명 공저, 『들으며 배우는 서양음악사Ⅱ』, (서울: 심설당, 2008), 556.

24) Carol Kimball, 위의 책, 92.

해 이후 슈만의 가곡에서 목소리와 피아노는 동등한 관계로 변화한다. 이는 노래와 피아노의 이중주라고 할 수 있을 정도로 반주부에 상당히 긴 전주와 간주, 후주를 사용한다. 때로는 피아노가 노래를 대신하는 역할로도 작용하며²⁵⁾ 피아노가 담당하는 역할이 단순히 반주를 넘어 시의 핵심을 담당하며 감정을 불어넣어주고 독창적인 아이디어²⁶⁾를 피아노에서 제시하는 역할로 전환한다.

25) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 14 슈만』, (서울: 음악지우사, 2002), 289.

26) J. Peter Burkholder 외 2명 공저, 이희경 외 5명 공역, 『그라우트의 서양음악사 하권』 7th Ed. (서울: 이앤비플러스, 2009), 65.

2) 볼프 가곡의 특징

볼프²⁷⁾는 가곡 외에도 피아노곡 관현악곡 오페라 합창곡 등 여러 방면에서 작품을 쓰지만 가곡만큼 성과를 거두지 못한다. 그는 신독일악파²⁸⁾(Neudeutsche Schule)의 대표적인 작곡가 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 영향을 받았으며 19세기 낭만가곡의 작곡가들인 슈베르트와 슈만의 가곡을 존경해왔다. 그는 시와 음악의 결합에 관해 바그너의 사상을 동경하며 ‘리트의 바그너’라 불릴 정도로 자신의 가곡에서 바그너의 음악적 기법이 나타난다. 볼프의 독일가곡은 시와 음악의 최고의 결합의 경지에 오른다. 그의 가곡들은 “소리와 피아노를 위한 시들”이라 언급하며 음악과 가사의 완전한 결합을 보여준다.²⁹⁾ 그의 음악적 진수인 가곡의 특징은 섬세하며 시적 취향과 텍스트의 신중함을 보여준다.³⁰⁾

27) 볼프(Wolf, Hugo 1860-1903)는 슬로베니아 출신의 오스트리아 작곡가이며 후기낭만주의의 대표적인 작곡가로 슈베르트와 슈만의 가곡을 계승하는 작곡가이다. 그의 아버지는 가곡을 파는 상인이지만 음악을 열정적으로 사랑하는 사람이었다. 그의 아버지 옆에서 볼프는 피아노와 바이올린을 배워나갔다. 1875년 가족의 심한 반대에도 불구하고 볼프는 빈 음악원에 입학한다. 이때 구스타프 말러(Mahler, Gustav)를 만난다. 바그너의 오페라 탄호이저와 로엔그린을 보고 난 후 볼프는 바그너의 신봉자가 된다. 때문에 학교를 그만두고 혼자 화성학과 바흐와 베토벤을 공부하면서 작곡을 계속해서 공부해나간다. 그는 슈만과 유사한 삶을 살게 되는데 1884년 음악평론가로도 활동한다. 빈의 신문인 「빈의 살롱블라데스」(Salonblattes)의 평론가로 활동하며 날카롭고 예리한 평론을 하여 주위에 호평을 사기도 한다. 그는 특히 브람스의 작품에 대해서 엄청난 혹평을 하며 구시대적인 음악과 진부한 음악이라 혹평하기도 한다. 그는 끊임없는 작곡에 몰두하며 자신의 지병이 점점 심해져 간다. 슈만처럼 그도 신경질환에 입·퇴원을 반복하다가 트라운 호수(Traunsee)에 투신자살을 시도하다 실패한다. 1903년 2월 22일 결국 생을 마감하고 빈의 국립묘지에 존경하던 베토벤과 슈베르트 옆에 묻힌다.

28) 신독일악파(Neudeutsche Schule)란 19세기 독일음악계는 미래의 음악에 대한 심각한 논쟁이 있었다. 리스트를 중심으로 모인 ‘진보그룹’은 1859년 브렌텔에 의해 신독일악파(Neudeutsche Schule)라 칭하였고, 베를리오즈(Louis-Hector Berlioz 1803-1869), 리스트(Franz Liszt 1811-1886), 바그너(Richard Wagner 1813-1883)를 중심으로 이루어진다. 교향곡은 수명이 다했다고 발표하며 교향곡의 본질은 새로운 음악장르인 음악극(Musikdrama)로 옮겨졌다. 음악이 본질적으로 출현하려면 극과 시적 모티브를 가져야만 한다는 주장을 보이기도 한다.

29) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, (서울: 형설, 2007), 142.

30) 김용환, 『서양음악사 100장면』, (서울: 가람기획, 2002), 287.

볼프의 가곡은 총 250여곡의 작품을 남겼다. 그는 특정 시인의 시들을 하나로 모아 가곡모음집으로 출판하였는데 53곡의 《뫼리케 가곡집 *Mörike Lieder*, 1888》과 20곡의 《아이헨도르프 가곡집 *Eichendorff Lieder*, 1887-1888》, 51곡의 《괴테가곡집 *Goethe Lieder*, 1888-1889》와 같은 시인의 시에 쓴 모음집과 가이벨과 하이제가 스페인어를 번역한 44곡의 《스페인 가곡집 *Spanisches Liederbuch* 1889-1891》 이탈리아 시를 번역한 46곡의 《이탈리안 가곡집 *Italianisches Liederbuch* 1890-1891, 1896》 등은 그의 대표작이라고 할 수 있다.³¹⁾

볼프의 가곡에서 조성은 바그너의 오페라 《트리스탄과 이졸데 *Tristan und Isolde*》의 영향을 받는다. 전통적인 장·단조의 체계로 나타나긴 하지만 급격하게 나타나는 전조와 이명동음 전조와 같이 조성이 모호해진다.³²⁾ 볼프는 이조에 대한 부정적인 모습을 보인다. 볼프의 가곡에서 지시어는 매우 까다롭게 나타나며 연주자들에게 요구하는 다양한 지시어들을 정확히 지켜야한다. 당대 유명한 성악가들은 볼프의 가곡을 연주하는데 많은 어려움을 가졌다고 한다.³³⁾

볼프는 슈만이 선호했던 괴테, 아이헨도르프, 하이네 등의 시인들을 선택하였다. 그의 가곡에서 시를 매우 중요하게 여겼다. 실제 볼프는 노래가 시작되기 전에 가사를 낭독하게 하였다. 가사뿐 아니라 가곡의 내용에 있어서 매우 중요한 부분이라 생각했기 때문이다.³⁴⁾ 그 이유로 선율 자체보다 시의 의미에 중요성을 나타내고 있기 때문에 노래는 선율적이기 보다 낭창적(Declamatory)이다.³⁵⁾ 선율은 반음계적인 진행과 비화성음의 잦은 사용들 모두 바그너의 영향을 받았다고 할 수 있다.

31) 정복주·채은희, 『성악예술-연주와 문헌』, (서울: 예술, 2009), 190.

32) 김혜연, “볼프의 「이탈리아 가곡집」에 여성적 성격의 분류에 따른 연구,” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2015), 19.

33) 정복주·채은희, 위의 책, 313.

34) 정복주·채은희, 위의 책, 31.

35) 김혜연, 19.

그의 가곡에서 반주는 슈만의 영향을 받았다고 볼 수 있는데 슈만을 넘어서 볼프는 전주, 간주 그리고 후주에 독립적인 피아노의 역할을 나타내며 성악성부와 대등한 위치에 놓여졌다. 또한 단순히 반주의 기능을 넘어 시를 극적으로 표현한다. 성악선율에 무관하게 나타나기도 하며 유기적인 관계를 지속시킨다. 볼프는 가곡을 오케스트라 버전 혹은 합창버전으로도 편곡하기도 한다. 《뫼리케 가곡집》에서만 오케스트라 버전이 13개로 가장 많은 오케스트라 버전을 갖고 있다.³⁶⁾ 지금까지 볼프는 존경받는 가곡 작곡가로서 그 장르에서 그는 슈베르트, 슈만, 뢰베, 슈트라우스 등의 대가와 어깨를 나란히 하고 있다.³⁷⁾

36) Eric Sams, "Wolf, Hugo Works" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed. (2001), 27: 492.

37) 김용환, 『서양음악사 100장면』, (서울: 가람기획, 2002), 288.

Ⅲ. 작품 분석 및 비교

피리케는 〈봄이 왔다〉, 〈버림받은 소녀〉, 〈정원사〉 순으로 시를 썼고 슈만은 〈버림받은 소녀〉, 〈봄이 왔다〉, 〈정원사〉 순으로 작곡하였다. 볼프는 〈정원사〉, 〈버림받은 소녀〉, 〈봄이 왔다〉 순으로 작곡하였다. 피리케 시의 시작(詩作)과 슈만과 볼프의 작곡년도를 비교하여 [표 1]로 나타내었다.

[표 1] 피리케의 시작(詩作)년도와 슈만과 볼프의 작곡년도 비교

	봄이 왔다 (Er ist's)	버림받은 소녀 (Das verlassene Mägdlein)	정원사 (Der Gärtner)
피리케	1829년 3월	1829년 5월	1837년
슈만	1849년	1847년	1851년
볼프	1888년 5월 5일	1888년 3월 24일	1888년 3월 7일

1. 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉³⁸⁾

1) 피리케 시의 분석과 내용

이 시는 피리케의 초기작품으로 1829년 3월경에 쓰여졌다. 이후 1832년 슈투트가르트의 괴센의 출판서점(G. J. Göschen'sche Verlagshandlung)에서 처음 출판되었다. 또한 피리케의 소설 『화가 놀텐 *Maler Nolten*』 2개의 작품집중 2번째 책에서 제목 없이 서정적으로 인용되기도 하였다.

피리케의 〈봄이 왔다〉는 봄의 동경과 정서를 낭만적으로 표현한 독일의 낭만 시이다. 구름이 낮게 깔려있고 햇빛 한 점 없는 어두침침하고 스산한 긴 겨울을 보낸 시인은 환희에 차고 가슴 벅찬 감동을 느꼈을 것이다. 봄의 도래를 반기는 시인의 마음이 읽혀진다. 피리케의 시 텍스트와 한글번역은 다음과 같다.

38) “Er ist's”, <http://de.wikisource.org> [2017년 3월 15일 접속].

Er ist's

봄이 왔다³⁹⁾

Frühling läßt sein blaues Band	봄은 그 푸른 띠를 풀어놓아
Wieder flattern durch die Lüfte;	다시 바람결에 하늘거리네;
Süße, wohlbekannte Düfte	달콤하고 반가운 향기
Streifen ahnungsvoll das Land.	예감에 사로잡혀 대지에 가볍게 닿아.
Veilchen träumen schon	제비꽃들은 벌써 꿈을 꾸며
Wollen balde kommen.	곧 오기를 바라는데.
—Horch, von fern ein leiser	—들어봐, 멀리서 희미하게 들려오는
Harfenton!	저 하프소리!
Frühling, ja du bist's!	봄이로구나, 그래 너로구나!
Dich hab ich vernommen!	네가 오는 소리를 나는 들었구나!

구조를 살펴보면 시는 9행으로 이루어져있고, 크게 2부분으로 A(1-4행)와, B(5-9행)로 나눌 수 있다. 시의 각운은 1행과 4행은 ‘-d’를 사용하였고, 2행과 3행은 ‘-te’를 사용하였다. 그리고 5, 6, 7, 9행은 모두 ‘-n’을 사용하여 라임을 맞추고 있다. 예외적으로 8행(Frühling, ja du bist's)의 각운은 아무 행과 관련이 없는 것처럼 보이나 시의 제목과 운율을 맞추고 있는 독특함이 있다. 제목의 ‘Er’는 남성을 지칭하는 대명사이고, 8행의 “Frühling” 또한 남성명사이므로 시의내용에서의 각운은 맞지 않지만, 제목의 Er ist's의 ‘-s’ 와, 8행의 “Frühlings, ja du bist's” 의 ‘-s’의 각운이 맞아떨어지는 것을 확인할 수 있다.

이 시는 자연을 찬양하는 낭만주의 시의 음악성을 보여준다. 음악적으로 변화된 언어의 감각성⁴⁰⁾을 드러내고 있는데 시는 소박하고 잔잔한 분위기가운데 봄이 오는 예감을 감각적으로 풀어내고 있다. 1행의 “푸른”(Blaues)은 시각, 3행의 “향기”(Düfte)는 후각, 7행의 “들어봐”(Horch)와, “하프소

39) 피종호, 『독일시와 가곡』, (서울: 유로서적, 2007), 397.

40) 피종호, 위의 책, 397.

리”(Harfenton), 9행의 “들었구나”(vernommen) 표현은 청각으로 표현하고 있는데 청각을 다른 감각의 비해 많이 사용하여 봄이 오는 것을 청각적으로 풀어내 소리를 더욱 강조하고 있다.

슈만은 A’에서 8, 9행을 반복하여 시의 감정을 최고점으로 부각시켰다. 슈만의 곡에서는 가사의 변형이 나타나는데 “Horch, von fern ein Harfenton”을 “Horch, ein Harfenton”으로 축소하였다. 반면 볼프는 소설 『화가 놀텐』에 인용된 시 전체를 그대로 가사에 삽입하였는데 소설의 나타난 시는 8행의 “봄이구나, 그래 너로구나”(Frühling, ja du bist’s)를 반복하고 있다. 볼프의 곡에서는 “그래 너구나”(ja du bist’s)를 한 번 더 반복하였다.⁴¹⁾ 시를 형식으로 구분하고 내용을 정리하면 [표 2] 과 같다.

[표 2] 피리케의 〈봄이 왔다〉 시의 형식과 내용

시의 구분	시의 구성	시의 내용
A	1-4행	봄의 도래를 예감함
B	5-9행	봄의 도래를 맞이함으로 환호함

41) “Maler Nolten”, <http://www.zeno.org> [2017년 3월29일 접속].

2) 슈만의 〈봄이 왔다〉 작품 분석

슈만의 〈봄이 왔다〉는 1849년에 작곡되어 《어린이를 위한 노래집 *Liederalbum für die Jugend*》 Op.79에 23번째 곡으로 수록되어 같은 해에 출판되었다.⁴²⁾

피리케의 2부 형식으로 구성된 시를 슈만은 3부 형식에 남아내었다. A부분(마디1-14a)에 1-4행, B부분(마디14b-26a)의 5-9행, A'부분(마디26-40)에 8-9행의 반복사용이다. 시는 크게 2개로 나뉘지만 슈만의 곡에서는 반복적인 8-9행의 사용이 A'부분 전체로 작곡되어진 점이 눈에 띈다. 전체 40마디로 구성되어 있고 박자는 생동감 있는 2/4박자이다. 조성은 A 장조이고 곡 중간 전조가 일어난다.

이 곡의 나타냄 말은 ‘친밀한’(Innig) 이라는 감성적인 지시어로 대신하였다. 따라서 템포에 대한 표시가 모호하기 때문에 연주자의 템포 해석이 중요하다. 이 곡에서는 2번의 빠르기 변화가 일어난다. 두 번째 빠르기의 변화는 B부분이 시작하는 마디15에서 ‘어느 정도 주저하듯이’(Etwas zurückhaltend)의 변화와 마디18에서 다시 ‘원래의 빠르기로’(im Tempo)로 바뀐 후 마디26부터 ‘보다 빠르게’(Schneller)의 빠르기변화가 곡의 끝까지 나타난다. 곡의 진행이 후반부로 진행될수록 빨라지기 때문에 처음의 지시어 Innig는 ‘조금 느리게’(Andantino)혹은 ‘보통 빠르기로’(Moderato)의 템포가 적당하다고 여겨진다.

이 곡에서의 성악선율은 5도 도약의 선율이 자주 나타나며 비 규칙적인 선율의 진행이 나타난다. 명령조의 단어에서 스타카토로 나타내며 변화를 주고 있다. 슈만은 시의 단어 또는 의미를 강조하기 위해 당김음과 악센트와 같이 변화를 주고 있다.

42) John Daverio, “Schumann Robert Works” in *The New Grove Dictionary of Music and Musician* 2nd Ed. (2001), 22: 801.

반주부는 붓점 리듬의 진행으로 곡의 시작을 나타내며 다양한 꾸밈음의 등장으로 장면의 변화를 주고 있다. 시의 슈만의 많은 가곡에서처럼 나타나는 특징인 노래 중간마다 위치하는 짧은 간주의 성격이 특징적이다. 노래 중간에 나오는 간주는 때로 다음 성악선율의 짧은 전주가 되기도 하며 성악 선율의 여운처럼 짧은 후주가 되기도 한다. 이러한 간주의 특징은 곡의 흐름을 원활하게 하고 자연스러운 곡의 흐름을 유도할 수 있다. 시의 의미를 강조하기 위해 반주부의 축소된 형태로 나타난다. 다음은 슈만의 〈봄이 왔다〉의 시의 구성과 곡의 구성을 정리하면 [표 3] 과 같다.

[표 3] 슈만의 〈봄이 왔다〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A		A (1-14a)	전주	1-2	Innig (친절한)	A장조	2/4
	1-2행		㉠	3-6a		E장조	
			간주 (전주)	6b-8a			
	3-4행		㉡	8b-12a			
	간주 (후주)	12b-14a					
B		B (14b-26a)	간주 (전주)	14b	Etwas zurück- haltend (어느 정도 주저하듯이)	A장조	
	5-6행		㉢	15-20	A장조-D장조		
	7-9행		㉣	21-26a	im Tempo (원래의 빠르기로)	C장조	
		A' (26-40)	간주 (전주)	26-27 ⁴³⁾	Schneller (보다 빠르게)	E장조	
	8-9행		㉠'	28-31a			
			간주 (전주)	31b-32a		E장조-A장조	
	8b ⁴⁴⁾ - 9행		㉡'	32b-38a		A장조	
	후주	38b-40 ⁴⁵⁾ (36b-40)					

43) 마디26은 B부분의 ㉡선율과 간주의 선율이 겹쳐지게 등장한다. 성악은 4분음표, 반주부에서 16분음표의 곡의 끝이 겹쳐진다. 간주에 대한 자세한 설명은 곡 분석에서 설명하겠다.

44) 8행의 “Frühling, ja du bist’s”의 일부 “ja du bist’s”를 ‘b’로 표기하였다.

45) 후주의 본래시작은 곡이 끝난 후 등장하지만 이 곡의 후주의 시작은 성악선율과 겹쳐지게 등장한다. 후주에 대한 부분은 곡 분석에서 자세히 설명하겠다.

(1) A부분

A부분은 ㉠와 ㉡로 나눌 수 있고 선율 중간마다 간주가 있는 것이 특징이다. 시는 1-4행까지 나타난다.

곡은 2마디 짧은 전주로 시작된다. 반주부의 왼손은 단음의 붓점리듬(\downarrow \downarrow)이 반복되고, 오른손은 화성리듬(\downarrow \downarrow)이 반복된다. 이렇게 왼손의 리듬형과 오른손의 리듬형을 같이 연주하게 되면 16분음표를 연속적으로 연주되는 효과가 나타나는데 이러한 연속적인 리듬형과 16분음표의 작은 단위의 음표사용은 곡의 생동감을 더해준다.

㉠의 성악선율 마디3에 등장하는 첫 음은 A장조의 6도 음인 F#으로 시작하는데 마디1-2의 오른손에 나타나는 반음계(C#-D-D#-E)의 진행은 노래의 첫 선율 F#으로 이어진다. 즉 전주의 반음계적 상행이 노래의 첫 선율의 시작을 이어주는 역할을 한다.

마디3-4와 마디5-6은 선율의 리듬형이 매우 유사하다. ㉠의 성악선율은 5도 도약과 순차 상행진행 후 다시 5도 도약이 있는 같은 구조의 마디3-4와 마디5-6에서 2번 반복되는데 반복할 때는 4도 아래로 선율로 내려가 2개의 선율의 모양이 구조적으로 유사한 것을 볼 수 있다.

슈만은 곡 전체에서 장조의 조성을 사용하는데 유일하게 이곡의 마디4의 2번째 화음에서 단조적 차용화음을 사용하여 단조의 색깔을 나타나게 하여 왼손에 나타나는 반음계적인 구조의 진행을 보여준다. 마디3-5의 왼손의 단음이 다시 반음계(D#-D \flat -C#-C \flat -B)의 음으로 진행되어 전주의 오른손 반음계를 받아 순차 하행, 반진행의 구조를 이룬다.

[악보 1-1] 슈만 〈봄이 왔다〉 마디1-6

♯ IV₆(단조적 차용화음)

못갓춘마디로 시작되는 마디6b-8a의 짧은 간주는 마디8b의 나오는 ‘달콤한’(Süße)의 성악선율 리듬의 선행리듬으로 간주는 ㉞의 전주로 나타난다.

시의 4행에 해당하는 마디10b-12a의 성악선율은 반주부와 밀접하게 연관되어 있다. “예감에 사로잡혀 대지에 가볍게 닿아”(Streifen ahnungsvoll das Land) 중 마디11(ahnungsvoll das Land)은 정박으로 나오는 노래선율을 빗겨나 반주부에서 엇박으로 나타내고 마디10b-12a 전체의 성악선율을 못갓춘마디로 시작되는 마디12b-14a의 반주부에서 모방하고 있다. 따라서 마디12b-14a는 간주는 ㉞선율의 짧은 후주로 나타난다.

마디9-13까지 반주부의 왼손은 붓점 리듬에서 4분음표 리듬형으로 바뀌는데 리듬의 변화는 “달콤하고 반가운 봄의 향기”(Süße wohlbekannte Dufte)를 한 프레이즈로 연결하여 봄의 향기를 묘사하고 부드러운 효과를 나타내고 있다.

[악보 1-2] 슈만의 <봄이 왔다> 마디6-14

6
Lüf - te. Sü - sse, wohl - be - kann - te

b 선율의 선행리듬

10
Düf - te strei - fen ah - nungs - voll das Land.

성악선율의 모방

p

슈만의 곡은 전체적으로 장조의 조성을 택하여 곡을 밝은 색깔로 표현하고 있을 뿐 아니라 부속화음(Secondary dominant)과 부속7화음(Secondary dominant 7th chord) 사용하여 곡의 분위기를 밝게 하고 있다.

[악보 1-3] 슈만의 〈봄이 왔다〉에 나타나는 화성

마디b, 7b, 32b 마디10b 마디12a 마디12b 마디22 마디34b, 38 마디34b
 (bist's) (du)

E: $V_{\frac{4}{IV}}$ E: $V_{\frac{6}{V}}$ E: $V_{\frac{6}{vi}}$ E: $vii^{\circ}_{7/V}$ A: $V_{\frac{6}{V}}$ A: $V_{\frac{7}{IV}}$ A: $V_{\frac{6}{ii}}$

(2) B부분

B부분은 간주가 나온 후 2개의 선율이 나타나는데 ㉓와㉔로 구분 할 수 있다. 이 부분의 시는 5-9행까지로 나타나며 빠르기의 변화가 나타난다.

마디14b의 한 박자로 된 반주부에서 시작한다. 마디14b는 앞에 A㉑(마디 8b-12a)의 간주와 연결되지만 마디14b의 한 박자는 B부분의 전주로 나타난다. 즉 마디12b-14의 간주는 전주와 후주를 나타내고 있는 이중성을 보인다.⁴⁶⁾ ‘어느 정도 주저하듯이’(Etwas zurückhaltend)로 템포가 변화되고, 셈여림은 *p*로 조심스럽게 바뀐 분위기로 시작된다.

B부분의 성악선율 ㉓는 앞에 A부분의 ㉑의 성악선율처럼 두 마디씩 반복 되어 나오는데 반복할 때 선율은 6도상행하여 반복되어진다. 마디15-16의 성악선율은 상행선율과 5도 상행도약하고 “곧”(schon)을 F#으로 유지한다. 마디17-18에서는 상행선율과 5도 하행도약으로 “오다”(kommen)를 E-A로 변화하였다.

반주부에서도 성악선율과 비슷한 구조로 반복되어진다. 간주를 포함한 마디14b-16a와 마디16b-18a는 6도하행하여 유사한 구조의 리듬이 반복되고

46) [표 2]의 곡의 구성에서 A의 간주와 B부분에 간주 부분을 구분하여 표기하였다.

있다. B부분에서는 A부분의 진행되었던 리듬과 달리 꾸밈음이 등장한다. 마디14b의 왼손 짧은 앞꾸밈음(Acciacatura)과, 마디15와 17의 오른손 잔결꾸밈음(Mordent)이 등장한다.

[악보 1-4] 슈만 〈봄이 왔다〉 마디12-18

The musical score shows measures 12-18. The vocal line (top) has lyrics: "Land." (measure 12), "Land." (measure 14), and "Veil - chen träu - men schon, wol - len bal - de kom - men." (measures 15-18). The piano accompaniment (bottom) includes annotations: "Land." (measure 12), "b)의 후주" (measure 14), "c)의 전주" (measure 15), "성악선율의 6도상행" (measures 15-18), "반주부의 6도하행" (measures 15-18), and "pp" (measures 17-18). Performance directions include "Etwas zurückhaltend" (measure 12), "im Tempo" (measure 15), and "pp" (measures 17-18).

B부분의 성악선율에서 ‘꿈꾸다, 오기를 바란다’와 같은 단어로 보아 아직 제비꽃이 꿈속이고(꽃이 피지 않았음을 의미한다.) “곧 오기를 바란다”(wollen balde kommen)와 같은 표현에서 봄이 아직 오지 않았다는 것을 알 수 있다.

마디18b에서 ‘원래의 빠르기로’(im Tempo)로 템포가 바뀌고 갑자기 C장조로 전조되며 반주부에서 층거리꾸밈음(Arpeggio)으로 하프를 묘사하는

소리로 등장하는데 이때의 아르페지오는 분위기를 반전시킨다. 명령조의 단어 “들어봐”(Horch)를 스타카토로 나타내어 단어가 가지고 있는 어투를 정확하게 표현하고 있다. 슈만은 원시의 가사를 축소하였는데 “저 하프소리”(ein Harfenton)로 변형하여 가사를 간단히 하였고 반주부에 들리는 하프소리를 강조하고 있다.

반주부의 양손 아르페지오는 실제 하프연주를 하는 듯한 연주법을 연구해서 소리를 구현해내면 효과적인 연주가 될 것이다. 멀리서 작게 들려오는 하프소리는 크레센도로 점점 가까워지는 하프소리를 들으면서 봄이 왔다는 것을 볼 수 있다.

㉑의 성악선율 마디21은 성악부의 셈여림이 *f*이고 선율은 8분쉼표를 사용하여 당김음의 리듬변화로 “봄”(Frühling)을 강조하였다. 성악부의 가사를 강조하기 위해 반주의 역할을 화음으로 축소시켰다. 봄을 가리키는 단어들 (Frühling, Dich, bist's)을 악센트, *sf*와 *f*로 강조하여 봄의 단어를 부각시키고 있다.

[악보 1-5] 슈만 〈봄이 왔다〉 마디18-26

(3) A'부분

A'부분은 A부분과 동일하게 선율사이 간주가 나타나며 2개의 선율은 A와 B에서 나타나던 선율로 나타난다. 시는 8-9행을 반복하고 있다.

피리케의 시는 A, B의 2부형식이나 슈만은 8-9행을 반복하여 A'부분으로 만들어 3부 형식으로 작곡하였다. A'부분의 ㉑'(마디28-31a)는 9행-8행으로 ㉒'(마디32b-38a)는 8b행-8b행-8b'행-8b'행-9행-8b행⁴⁷⁾으로 시어를 반복하여 봄의 도래를 강조하고 있다.

A'부분에서는 A와 B의 유사한 리듬과 선율들이 다시 등장하여 곡의 재

47) 시의8행인 “Frühling ja du bist's”를 악보에 나온 가사로 나누어 표기하였는데 “ja du bist's”는 8b라 표기하고 “du bist's”는 8b'라고 표기하였다.

현부로 나타난다.

A'부분에 나타나는 간주(마디26b-27)는 A부분의 전주(마디1-2)와 동일하다. 그러나 A의 전주와 A'의 간주의 의미는 매우 다르다. A부분은 곡의 시작으로 아무것도 감지할 수 없는 상태를 나타내지만 A'부분의 '보다 빠르게'(Schneller)의 빠르기 변화로 나타나는 간주는 봄의 도래를 흥분되게 표현하였다는 것을 알 수 있다. 간주의 사전적 의미로 보아 노래가 잠시 멈춘 사이인 마디26b에서 시작되어야하나 마디26a의 첫 박자인 성악선율의 bist's로 끝나는 선율과 동시에 간주(A'전주)가 성악선율과 겹쳐지게 나타난다.

A'부분의 ㉠'(마디28-31a)는 A부분의 ㉠(마디3-6a)의 성악선율과 반주부의 리듬이 매우 유사하다. 봄을 나타내는 마디3의 “봄”(Frühling)과 마디28의 “너”(Dich)는 같은 A장조의 F#으로 나타나고 5도의 도약이 동일하게 나타난다. 성악선율의 마디6에서는 “바람, 공기”(Lüfte)가 B-E음으로 5도 하행하지만 마디31 bist's에서는 B음으로 유지시켜 bist's를 강조하고 있다
[악보 1-1] 참조.

[악보 1-6] 슈만의 <봄이 왔다> 마디26-31

성악선율과 간주가 겹침

A'부분의 ㉔'(마디33-36a)의 가사 “그래 너구나, 너로구나! 네가 오는 소리를 나는 들었구나”(ja du bist's, du bist's! dich hab ich vernommen)의 같은 가사로 나타나는 B부분의 ㉔(마디22b-26a)의 성악선율의 리듬모양이 유사하게 나타난다. 마디33의 “그래”(ja)는 마디22와 유사한데 A음으로 시작하지만 마디22의 4분음표와 붙임줄로 연결된 8분음표로 나타나고 마디33에서는 페르마타를 사용하여 리듬을 확장하였다. 마디 23에서 나타나는 “너로구나”(du bist's)는 2번 반복되어 8분음표로 나타내어진다. 같은 가사의 마디34는 8분음표로 나타내며 du bist's를 3번 반복하였다. “네가 오는 소리를 들었구나”(dich hab ich vernommen)의 마디24-25a와 마디35-36a가 동일한 리듬형으로 나타나고 봄을 가리키는 “너”(dich)의 악센트 또한 같은 위치에서 동일하게 나타난다. 마디36b-38는 “그래 너로구나”(ja du bist's)의 리듬형은 2박자의 마디25b-26a의 확장된 모습으로 2마디에 걸쳐서 나타난다.

[악보 1-7] 슈만의 <봄이 왔다> 마디25-26, 36-38

25
nom - men, ja du bist's!

36
nem - men, ja _____ du bist's!

성악부의 확장된 선율

“봄이 구나, 너로구나”(Frühling ja du bist's)의 8행을 반복함으로 봄이 왔다는 것을 계속 강조하는데 흥분되고 기쁜 감정을 계속 나타냄으로서 처음의 주제로 돌아가려고 하는 음악적 구조를 만들고 있다.

슈만의 후주는 매우 중요한 역할을 한다. 그러나 이곡에서 후주는 노래의 여운처럼 단순하게 작곡되었다. 후주의 시작은 A'부분의 간주(마디26)와 같이 가사와 겹쳐진다. 반주부의 셈여림은 노래와 같은 *f*로 나타난다. 후주의 마디36b는 B부분인 마디14에 나오는 반주부와 비슷한 구조로 작곡했으나, 계속되는 하행으로 곡을 마무리한다. 못갓춘마디로 시작되는 마디36b-40까지 두 박자 반씩 나뉘어서 보면 5도의 하행으로 나타난다. 마디36b-40의 오른손 16분음표의 진행들은 순차적으로 진행되며, 마지막 화음은 A장조의 I로 마치게 되는데 화성의 윗 성부에 3음을 위치하여 불완전정격종지(IAC)로 곡의 끝을 맺는다.

[악보 1-8] 슈만의 〈봄이 왔다〉 마디36-40

B부분의 반주형과 매우 유사함.

IAC

3) 볼프의 〈봄이 왔다〉 작품 분석

볼프의 〈봄이 왔다〉는 1888년 5월 5일 작곡되어 다음해인 1889년 오스트리아 비엔나에서 볼프의 《피리케 가곡집 *Mörike Lieder*》에 여섯 번째 곡으로 수록되어 노래와 피아노(Gesang und Klavier)의 버전으로 출판되었다. 볼프의 〈봄이 왔다〉는 1890년 2월 20일 관현악으로 편곡되기도 하였고 관현악 버전은 1904년 라이프치히에서 출판되었다.⁴⁸⁾

2부 형식으로 된 피리케의 시를 볼프는 A부분(마디1-14), B부분(마디15-25), C부분(마디26-34)의 3부형식과 긴 후주(마디34-55)를 가지는 형식으로 작곡하였다. 조성은 G장조이고 박자는 4/8박자이다. 전체 55마디로 구성되어 있고 나타냄 말은 ‘매우 생기있고, 환호하듯이’(Sehr lebhaft, jubelnd)라는 봄의 정서를 표현한 지시어로 나타냄 말을 대신하고 있다.

볼프는 피리케의 시 8행의 후반부인 “그래 너구나”(ja du bist’s)를 마지막에 한 번 더 반복하여 나타난다. 곡에서의 시는 A부분에서 1-4행, B부분에서 5-7행, C부분에서 8-9행으로 나타난다.

전체적으로 성악선율은 비교적 간결하고 짧은 호흡으로 처리된다.⁴⁹⁾ 큰 도약이 없고 처음박자의 첫 음과 두 번째 박자의 첫 음이 같은 음을 중심으로 선율이 상·하행하는 ‘포물선 선율’(∪, ∩)의 구조와 시작하는 음과 도착하는 음이 같지 않은 음을 중심으로 상·하행하는 선율을 ‘유사 포물선 선율’ 구조를 나타내고 있다.⁵⁰⁾ 이러한 구조는 노래가 말하는 듯한 선율을 서정적으로 풀어내고 있다.

반주부는 곡 전체에 나타나는 16분음표의 셋잇단음표와 아르페지오의 분

48) Eric Sams, “Wolf, Hugo Works” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed. (2001), 27: 492.

49) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, 채은희 역 34.

50) ‘포물선 선율’이하 볼프의 선율에서 같은 음을 중심으로 포물선 모양이 나타나는 선율을 ‘포물선 선율’이라하고 같지 않은 음을 중심으로 나타나는 포물선 모양을 ‘유사 포물선 선율’이라 명칭 한다.

산화음으로 반복하는 오스티나토의 기법으로 쓰여졌다. 이러한 진행은 가벼운 분위기로 곡을 이끌어가고 있다. 반주부의 선율구조 또한 성악선율과 유사한 ‘포물선 선율’의 구조를 보이는데 오른손에서는 성악선율에서 나타나는 선율이 아래로 하행하는 ‘포물선 선율’(∪)과 왼손에서는 오른손과 반대되어지는 선율이 위로 행하는 상행의 ‘포물선 선율’(∩)이 지속적으로 등장한다. 다음은 시의 형식에 따른 곡의 구성을 [표 4]로 정리하였다.

[표 4] 볼프의 〈봄이 왔다〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A		A (1-14)	전주	1-2	Sehr lebhaft, jubilnd (매우 생기있고, 환호하듯이)	G장조	4/8
	1-2행		㉠	3-6		b단조-A장조 -C# 장조	
	3-4행		㉡	7-13a		C# 장조	
			간주	13-14 ⁵¹⁾			
B	5-6행	B (15-25)	㉢	15-18		G장조	
			간주	19-20a		G장조-E장조	
	7행		㉣	20b-24		E장조	
			간주	25		C장조	
	8행	C (26-36a)	㉤	26-29		C장조-G장조	
	9행 8b행		㉦	30-36a			
		후주 (34-55)	-	36-55 ⁵²⁾ (34-55)	G장조		

51) 슈만과 동일하게 간주의 성악선율과 반주부의 시작점이 겹쳐지게 나타난다. 작품분석의 A 부분에서 설명하겠다.

52) 간주와 마찬가지로 후주의 일부분이 성악선율과 겹쳐지게 나타난다. 볼프의 작품분석의 후주 부분에서 설명하겠다.

(1) A부분

A부분은 마디1-14이며 ㉠와 ㉡로 나타나는 2개의 선율로 나눌 수 있다. 이 부분의 시는 1-4행으로 나타나고 있다.

볼프의 〈봄이 왔다〉는 두 마디의 전주로 시작한다. 마디1-2의 전주는 G장조의 I로 시작하며 셈여림은 *p*로 조심스럽게 시작한다. 반주부의 왼손 베이스 G음은 마디1-6까지 지속음(Pedal Point)으로 나타난다. 하행하는 ‘포물선 선율’(∩)의 구조가 오른손에 나타나고 상행하는 ‘포물선 선율’(∪)의 구조는 왼손에서 나타난다. 반주부의 오른손과 왼손을 대각선으로 연결하면 ‘X’자의 구조가 나타나는데 오른손의 첫 음 D, 왼손의 첫 음 B, 다음 박자의 첫 음 G와 왼손 첫 박자의 첫 음 G, 다음 박자 B, 오른손의 다음박자 첫 음 D를 대각선으로 [악보 1-9]와 같이 연결되는데 왼손에서 오른손으로 연결되는 대각선의 상승하는 느낌을 가지고 연주하면 곡의 분위기에 도움이 되는 연주가 될 것이다.

[악보 1-9] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디1-2

Sehr lebhaft, jubelnd

반주부의 ‘포물선 선율’은 마디3에서 시작하는 성악부에서도 유사하게 나타난다. 반주부 오른손에 나타나는 포물선은 확장되어 ㉓의 마디3-4의 성악 선율에서도 같은 음(D)을 중심으로 하행하는 ‘포물선 선율’(∩)의 모양으로 나타나고 마디5-6a에서는 상행하는 ‘유사 포물선 선율’(∪)의 구조로 나타난다. 마디6a의 노래 “바람”(Lüfte)의 G-D선율은 반주부에서 메아리처럼 동일한 선율을 등장시킴으로 곡이 끊임없이 흐르는 효과를 나타낸다.

[악보 1-10] 볼프의 <봄이 왔다> 마디3-6

㉓(마디7-12)의 짧은6마디 안에서 3번의 전조가 일어난다. 마디7의 b단조와 마디8의 A장조 마디10의 C#장조의 변화는 가사의 단어들에 다양한 색채감을 더하고 곡의 분위기를 밝게 상승시킨다.

㉓(마디7-13a)의 성악선율은 시의 3-4행에 해당되고 큰 도약 없이 순차적인 진행으로 시의 두 행을 연결하여 봄을 예감하는 달콤하고 반가운 바람이 불어오는 것처럼 묘사하고 있다.

㉓의 반주부는 ㉓의 반주부에서 화성의 색깔을 나타내는 역할과 달리 ‘F#-G#-A’의 선율이 생긴다. 반주부의 오른손선율(F#-G#-A)과 하행하는 성악선율(E-D-C#-B)이 반진행하고 있다.

[악보 1-11] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디7-11

7 *p*
 Sü - sse, wohl - be - kann - te Dieß - te strei - fen ah -
 ‘반진행구조’

7 *pp*

b: V A: I vii^o₆ I ⁶₄

10
 - - nungs - voll das Land.

10
 C #: ii^o₆

볼프는 간주가 나오기 전, 후주가 나오기 전 성악선율에 긴 선율을 공통적으로 배치하였다. 마디11-13, 마디23-25, 후주로 들어가기 전 마디31-33과 같이 동일한 구조를 보인다. 이러한 동일한 구조의 특징은 곡의 통일성을 보여주고 있다.

[악보 1-12] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디11-13, 23-25, 31-33

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 11-13) shows the vocal line with the lyrics 'Land.' and the piano accompaniment starting with a *ppp* dynamic. The second system (measures 23-25) shows the vocal line with the lyrics 'Har - fen - ton!' and the piano accompaniment featuring triplets in the left hand. The third system (measures 31-33) shows the vocal line with the lyrics 'nom - men! ja du' and the piano accompaniment with dynamics *mf molto cresc.* and *ff*.

마디13-14의 짧은 2마디의 간주는 마디11-12의 동일한 반주부를 옥타브 위에서 연주하게 하여 다른 장면으로 등장시킨다. 또한 *ppp*의 섬여림으로 나타내 마디15에서 자연스럽게 B부분으로 연결하고 있다.

(2) B부분

B부분은 성악선율과 간주의 형식으로 두 번 반복되는 구조이다. 시는 5-7행으로 나타나고 있다.

꿈에서 깨지 못한 제비꽃을 통해 봄이 아직 오지 않았음을 성악선율에서 *p*, *pp*의 셈여림으로 표현하고 있고 반주부는 *ppp*의 보다 더한 여린 셈여림으로 꿈속의 아련함을 표현하고 있다.

©(마디15-18)의 마디15-16과 마디17-18은 두 마디씩 유사한 리듬과 선율을 볼 수 있다. 마디15와 마디17은 리듬과 선율이 모두 동일하나 마디16에서는 4분음표와 붙임줄로 연결된 8분음표와 쉼표로 나타나고 마디18에서는 4분음표를 2개로 배치하여 모음의 변화에 따른 리듬의 변화를 나타내고 있다. 마디16은 “곧”(schon)을 D#으로 유지하고 있고 마디18은 “오다”(kommen)를 두 개로 나뉘어 F-B \flat 으로 5도 하행하였다.

©의 선율이 끝나고 간주(마디19-20a)는 두 마디가 채 되지 않게 등장한다. 마디19에서 크레센도로 커지다가 갑자기 마디20a에서 다시 *ppp*로 등장한다. 갑작스러운 장면의 변화를 나타내고 있으며 이에 따라 G장조에서 E장조로 바뀌어 V $\frac{4}{3}$ 의 화성으로 나타난다.

[악보 1-13] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디15-18 성악부



‘두 마디의 유사한 리듬과 선율’

㉔(마디20b-23a)에 나오는 “들어봐”(Horch)에서 “하프소리”(Harfenton)의 ‘- ton’의 음정까지 같은 음정(F#)을 중심으로 하행하는 ‘포물선 선율’의 구조를 나타내고 있다.

반주부에서는 왼손이 오른손을 넘어 아르페지오를 연주하는데 아르페지오는 하프의 소리로 묘사되어 등장한다. 이때 반주부의 오른손을 넘어 ‘크로스’되는 연주기법은 팔의 모양이 ‘X’자 형태로 나타나는데 처음 반주부의 선율에서 나타났던 ‘X’자 모양이 연주기법으로 재등장하여 나타난다.

볼프는 피리케의 시를 그대로 사용하여 작곡하였다. 마디22의 노래선율은 *pp*와 반주부의 *ppp*는 “낮은 목소리로, 희미하게”(leiser)의 단어의 등장으로 시에서 강조하는 청각의 묘사를 보다 구체화 하였다.

㉔선율의 끝부분(마디23b-24)은 간주의 등장 전 2분음표의 긴 음가를 두어 ‘하프소리’(Harfenton)를 강조하고 있다. ㉔선율이 끝나고 한 마디의 짧은 간주(마디25)는 시의 8행을 강조하기 위한 디딤의 역할로서 크레센도로 시의 클라이맥스를 반주부에서 연결해주고 있다.

[악보 1-14 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디20-23

‘포물선 선율’



‘하프소리의 묘사’

(3) C부분

C부분은 ㉔와㉕의 2개의 선율로 구분하고 시의 클라이맥스인 8-9행을 나타내고 있다.

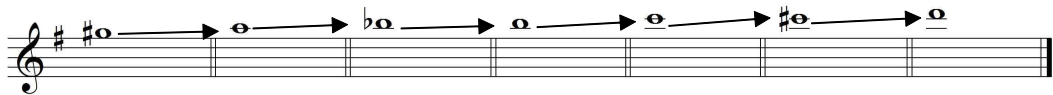
㉔(마디26-29)선율은 시의 8행(Frühling ja du bist's)을 당김음으로 나타내며 반주부와의 강박을 피하여 노래를 강조하고 있다. 볼프는 성악선율과 반주부의 역할을 같은 셈여림의 *f*로 동일시하여 성악선율과 반주 모두 봄의 도래를 강조하고 있다. 반주부의 왼손베이스 첫 박자에 G음을 옥타브로 하여 성악선율의 G음인 ‘봄’(Frühling)을 받쳐주는 역할을 같이한다.

마디26-27과 마디28-29는 선율의 모양이 G음을 사이에 두고 하행하는 ‘포물선 선율’의 구조로 나타나며 4마디의 음정이 유사하나 마디26-27은 C장조의 I_4^6 화음으로 나타내고 있다. 마디28-29는 G장조의 독일6화음의 미묘한 변화를 두어 반복되는 시의 행을 강조하고 있다. 마디28의 반주부에서도 ‘더 세계’(piu *f*)의 셈여림으로 나타내 반복하는 구절을 강조하는 모습을 보이고 있다.

볼프의 〈봄이 왔다〉 반주부의 큰 특징은 화성의 색깔을 나타내는 역할을 하고 있는 것이다. 그러나 반주부는 크게 곡 전체에서 반음계적 상행구조의 선율을 나타내고 있다. A부분 간주(마디11)부터 C부분(마디30)까지 오른손의 첫 음들이 반음계적인 상행구조를 이룬다. 처음 G♯-A-B♭(A♯)-B♭-B♯(C)-C♯-D 까지 상행하는 긴 반음계 구조를 나타내 봄이 다가오는 기쁨을 환호하며 상행하는 선율로 나타내고 있다.

[악보 1-17] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디11-31 반주부의 반음계 진행

마디11-14 마디15-17 마디18-19 마디20-24 마디25-27 마디28-29 마디30-31



반주부의 크게 확대된 반음계적 선율은 마디32-33에서 한차례 더 확장되어 [악보 1-18] 과 같이 나타난다.

[악보 1-18] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디32-33 반주부의 반음계진행



(4) 후주

피아노의 독주와 같이 후주는 총 22마디의 긴 후주를 갖고 있다. 후주의 사전적 의미로 노래가 끝난 지점인 마디36부터 시작해야하지만 마디34부터 노래와 겹쳐지게 나타난다. C부분(마디33b-34)에서 노래는 V_7-I 로 끝나지만 후주의 시작을 I의 화음으로 시작하는 것을 알 수 있다. 따라서 마디34에 나타나는 I의 화음은 완전정격종지(PAC)이자 후주의 시작인 이중성을 나타낸다. 셈여림 또한 더 큰 셈여림인 *fff*의 등장은 후주가 클라이맥스라는 것을 보여준다. 후주의 시작인 마디34에서 지시어는 ‘격렬한, 열렬한’(feurig)의 지시어가 등장한다. 곡의 후주는 봄의 등장을 격렬하게 환호하듯이 연주해야한다. 마디36부터 오른손의 8마디가 같은 리듬형으로 반복되고 첫 음을 *sf*로 강조하고 있다. 마디44부터는 ‘다중리듬’(Polyrhythm)⁵³⁾의 등장으로 리듬의 변화가 생긴다. 다중리듬이란 한 마디 안에 두 개나 그 이상의 리듬패턴이 공존하는 경우를 뜻하는데 오른손에 16분음표 2개씩 이음줄로 나타나고 왼손에서 16분음표 셋잇단음표로 나타나는 2:3의 리듬변화는 곡의 흥분되었던 분위기를 가라앉히는 효과를 나타낸다. 순차적인 상·하행과 셈여림의 변화(*dim. p, pp*)로 곡은 차분히 마무리되어지는 분위기를 연출하고, 셈여림의 차이가 극명하게 나타나는 후주는 *fff*와 *ppp*까지 철저히 계산하여 곡의 셈여림을 잘 표현해야 할 것이다. 마지막 마디53에서 ‘점점 느리게’(rit.)가 등장하고 불완전정격종지(IAC)로 곡을 마친다.

53) 송무경, 『음악분석에서 글쓰기까지 음악 논문 작성법』, (과주: 음악세계, 2016), 219.

[악보 1-19] 볼프의 〈봄이 왔다〉 마디33-36, 44-47, 52-55

33 PAC

du bist's!

ff *fff feurig* *f*

V₇ I 후주의 시작

44

ff 2:3 '다중리듬'(Polyrhythm) *dim.*

52

dim. *ppp* *rit.*

IAC

4) 〈봄이 왔다〉 작품 비교

(1) 가사 반복 및 변형

슈만과 볼프는 피리케의 텍스트를 반복하여 곡에 적용한다. 슈만은 A'부분에서 8행과 9행을 반복하여 A'부분 전체에 나타나게 하였고 8행의 일부인 “그래 너로구나”(ja du bist's)를 6번, 9행의 “네가 오는 소리를 나는 들었구나!”(Dich hab ich vernommen!)를 2번 반복하였다. 슈만은 가사의 반복된 사용으로 봄이 온 것을 음악적인 표현보다 가사를 반복하여 강조하고 있다.

볼프는 소설 『화가 놀텐』의 제목 없이 인용된 서정적 시를 그대로 차용하여 사용하였다. 볼프의 가사반복은 8행의 “그래 너로구나”만 한번 더 반복하여 나타내고 있다.

시를 반복하는 건 두 작곡가에게서 모두 보이지만 시의 변형은 슈만에게서만 보인다. 시의 7행 “들어봐 저 멀리서 희미하게 들려오는 저 하프소리”(Horch von fern ein leiser Harfenton)를 “들어봐 저 하프소리”(Horch ein Harfenton)로 축소하여 나타내고 있다. 볼프는 시의 변형 없이 본문 그대로를 사용하여 하프소리를 슈만보다 구체화하였다.

(2) 선율

슈만의 성악선율은 2마디의 프레이즈를 기본 형태로 나타나지만 반복하는 A'부분에서는 4마디의 프레이즈로 나타나기도 한다. 선율의 진행이 5도를 중심으로 상·하행의 도약으로 나타난다. 명령조의 “들어봐”(Horch)와 같이 스타카토를 나타내어 단어가 가지는 악센트에 직접 나타내기도 하며 ‘봄’을 가리키는 단어에 악센트와 강조하려는 단어에 긴 음가의 유지를 통해 강조하는 모습을 보인다 [악보 1-5].

볼프의 선율은 슈만과 동일하게 2마디의 프레이즈를 기본 형태로 나타나지만 시의 의미에 따라 4마디의 프레이즈를 나타내는 모습을 보인다. 볼프의 가장 큰 선율적 특징은 큰 도약이 없는 선율이다. 같은 음 사이로 상·하행하는 ‘포물선 선율’(∩, ∪)의 구조와 같지 않은 음 사이로 상·하행하는 ‘유사 포물선 선율’의 구조를 나타내는데 이러한 포물선의 선율은 노래에 중점을 두기보다 시에 비중을 두어 낭창적으로 표현되었다 [악보 1-10].

(3) 반주

슈만과 볼프는 시와 밀접한 관계를 갖는다. 두 작곡가 모두 ‘하프소리’를 동일하게 층거리꾸밈음(Arpeggio)으로 묘사하고 있다 [악보 1-5, 14].

슈만과 볼프는 반주부의 확연한 차이를 보이고 있는데 먼저 슈만의 반주부는 오른손과 왼손의 다른 붓점 리듬들이 곡에서 전체적으로 나타나고 있다 [악보 1-1]. 또한 꾸밈음의 사용으로 슈만의 곡에 생기를 더해주고 반주부에서 장면의 변화를 알기 쉽게 표현하고 있다.

반면 볼프는 곡의 전체적인 반주형이 16분음표의 셋잇단음표로 지속적으로 이뤄지고 있다. 이러한 반주부의 선율은 성악선율에 보이던 ‘포물선 선율’의 축소판으로 나타나고 있다. 반주부의 전체적인 역할은 화성을 나타내는 정도의 반주로 시작하다 오른손 첫 음에서 반음계적인 상승음계를 나타나고 있다 [악보 1-17, 18].

전주는 두 작곡가 모두 2마디로 간략하게 전주를 나타내는데 슈만은 곡의 분위기를 감지할 수 없는 선율로 나타내고 있고 성악선율의 직접적인 도움을 줄 수 있는 반음계적 선율을 갖는다 [악보 1-1]. 볼프는 성악선율의 첫 음과 동일한 음으로 나타내고 있으며 2마디가 동일한 선율과 리듬으로 나타나고 있다 [악보 1-10].

간주에 있어서 두 작곡가는 차이를 나타내는데 슈만의 간주는 성악선율의

전주(슈만 마디6b-8a, 26-27, 31b-32a)가 되기도 하며 후주(슈만 마디 12b-14a)가 되기도 한다. 또한 한 마디(슈만 마디14) 안에서 전·후주 모두 포함하는 이중적인 모습으로 나타난다 [표 2]. 반면 볼프는 간주 전에 등장하는 성악성부의 긴 음가를 가진 것이 특징이며 간주는 곡의 흐름이 끊기지 않게 처음의 반주형이 지속적으로 나타나고 있다 [악보 1-12].

후주의 역할은 두 작곡가에서 크게 차이를 보이고 있다. 슈만의 후주는 5마디로 짧게 곡의 여운처럼 B부분의 반주형을 모방하여 작곡하였으나 볼프의 후주는 특별히 22마디의 긴 후주를 두어 곡의 클라이맥스를 반주부에서 말아 마치 독주곡의 느낌을 주듯 후주에서 큰 역할로 나타나고 있다.

(4) 빠르기와 리듬

슈만과 볼프 두 작곡가는 빠르기의 지시어를 직접적으로 나타내기보다 감정적인 나타냄 말을 통해 곡을 표현하고 있다. 이러한 나타냄 말의 표현은 연주자의 해석이 중요하게 여겨진다. 슈만은 템포의 변화가 시의 내용이 진행될수록 곡의 템포는 점점 흥분되어지고 빨리지는 템포로 변화한다. 볼프는 템포의 변화 없이 일정하게 나타나고 있다.


슈만은 리듬에 있어서 붓점을 이용한 리듬과 8분음표와 16분음표의 순차적인 리듬을 택하였다. 일관되게 한 리듬을 사용한 것이 아니라 가사의 맞게 유동적으로 리듬이 움직인다. “그래 너구나”의 반복을 같은 리듬형으로 사용하지 않고 리듬을 확장하여 강조하는 모습도 보인다 [악보 1-7].

흥미로운 점은 슈만과 볼프의 리듬은 같은 시의 행에서 의도치 않게 동일하거나 매우 유사한 리듬이 등장한다. 시의 2행인 “다시 바람결에 하늘거리네”(wieder flattern durch Lüfte)의 성악선율 리듬은 슈만과 볼프가 동일한 마디(마디5-6)에서 같은 리듬으로 작곡되었다. 시의 9행인 “네가 오는

소리를 나는 들었구나”에서도 슈만은 마디24-25a, 35-36에서 볼프는 마디 30-31a에서 동일한 리듬으로 나타난다. 정확히 동일하지 않지만 선율의 움직임과 리듬이 매우 유사하게 나타나는 부분을 확인할 수 있었다. 시의 5-6행인 “제비꽃은 벌써 꿈을 꾸며”(Veilchen träumen schon)는 마디15-16에서 매우 유사하게 나타나며 시의 6행 “곧 오기를 바라는데”(wollen balde kommen)에서도 마디17-18의 동일한 마디에서 두 작곡가의 리듬이 매우 유사하게 나타난다.

[악보 1-20] 슈만과 볼프의 <봄이 왔다> 동일한 리듬 ①

슈만 마디5-6



wie - der flat tern durch die Lüf - te.

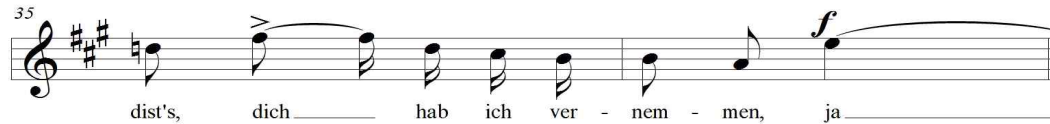
볼프 마디5-6



wie - der flat tern durch die Lüf - te;

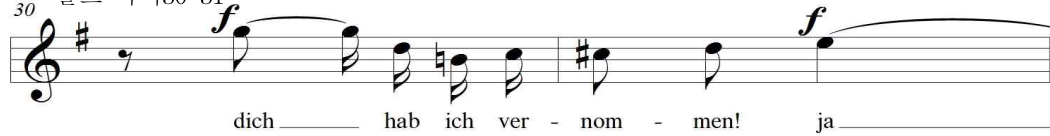
[악보 1-21] 슈만과 볼프의 <봄이 왔다> 동일한 리듬 ②

슈만 마디35-36



dist's, dich _____ hab ich ver - nem - men, ja _____

볼프 마디30-31



dich _____ hab ich ver - nom - men! ja _____

[악보 1-22] 슈만과 볼프의 〈봄이 왔다〉 유사한 선율과 리듬

슈만 마디15-18

볼프 마디15-18

확대

확대

두 작곡가는 시의 클라이맥스인 8행을 가사에 모두 당김음으로 반주부와
의 강박을 피하였다. 그러나 슈만은 시를 강조하기 위해 반주부의 리듬을
화성으로 축소시켰고 볼프는 노래선율과 동일한 셈여림으로 반주부와 동등
하게 강조하고 있다.

볼프는 후주에서 리듬의 변화를 주고 있는데 ‘다중리듬’(Polyrhythm)인
2:3의 복합적인 리듬의 등장은 곡의 클라이맥스인 후주를 차분하게 가라앉
혀주고 마무리하는 효과를 나타내고 있다.

(5) 화성

두 작곡가 모두 장조의 조성을 두어 봄의 밝은 분위기를 표현하였다. 슈
만은 A장조의 조성을 사용하고 곡의 전조는 모두 장조의 조성으로 전조하
였는데 단 한번의 단조 차용화음을 사용하고 모두 장조의 조성을 띤다. 곡에
부속화음을 사용하여 봄의 밝은 색깔을 표현하는데 사용되어졌다 [악보
1-3] .

볼프는 G장조의 조성을 사용하였고 슈만의 비해 다양한 화음을 9화음과
증6화음의 사용으로 화성을 확대하였고 슈만의 봄의 밝은 색깔보다 화려한

봄의 색깔을 보여준다. 또한 단조의 조성을 등장시켜 조성의 다양함을 보여주고 있다. 불프는 화성의 2전위의 사용이 많고 해결을 유보시켜 계속되는 전조로 이어지는 진행을 보인다 [악보 1-16] .

2. 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉

1) 피리케 시의 분석과 내용

피리케의 〈버림받은 소녀〉는 1829년에 5월경에 쓰여 졌다. 이 시는 〈봄이 왔다〉와 같이 소설 『화가 놀텐 *Mahler Nolten*』의 2권 중 1번째 책에서 제목 없이 인용되었다. 시는 1인칭 주인공시점의 시로 시에 나타나는 소녀가 자신의 상황과 내면의 상태를 표현하고 있고 우울하고 텅 빈 분위기를 나타내며 짧은 드라마로 압축되어 있다. 실연당해 상처와 슬픔이 가득한 소녀가 멍한 시선으로 화로의 불을 바라본다. 갑자기 배신당한 소년에 대한 꿈을 꾸며 지난밤을 생각하며 그녀의 슬픔은 화로에서 불꽃이 될 때마나 되살아난다는 내용의 시이다.⁵⁴⁾ 피리케의 시 텍스트와 한글번역은 다음과 같다.

54) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, 채은희 역 (서울: 형설 2007), 45.

Das verlassene Mägdlein

버림받은 소녀⁵⁵⁾

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,n,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

이른 새벽, 수탉이 울 때,
작은 별이 사라지기 전에,
나는 화덕 앞에 서 있어야만 한다
불을 붙여야만 한다.

Schön ist der Flammen Schein,n,
Es springen die Funken;n,
Ich schaue so drein,n,
in Leid versunken.

아름다운 불길은 활활 타오르며,
불꽃은 솟아오른다,
나는 넋을 놓고 그 곳을 바라본다,
슬픔에 잠긴 채.

Plötzlich da kommt es mir,n,
Treuloser Knabe,n,
Daß ich die Nacht von dirn
Geträumet habe.

갑자기 내게로 오는,
불충실한 소년,
나는 밤이 새도록
그의 꿈을 꾸었다.

Träne auf Träne darnn
Stürzt hernieder;n,
So kommt der Tag heran-n-
O ging' er wieder!

눈물 위에 눈물이
아래로 쏟아져 내리고,
이렇게 날이 밝아 가까이 오면-
오 그는 다시 가버렸구나!

피리케의 시는 총 4연 16행으로 구성되었다. 시의 각운은 매우 일정하게 나타나는데 1-2연의 각운이 모두 ‘-n’으로 나타난다. 3연은 교차 운으로 나타나는데 9행과 11행은 ‘-r’ 10행과 12행은 ‘-e’로 나타난다. 4연에서도 교차 운으로 나타나는데 13행과 15행은 ‘-n’으로 14행과 16행은 ‘-r’으로 일정한 각운으로 나타난다.

피리케는 별이 사라지지 않은 어두운 새벽부터 동이 트는 새벽까지의 시간적 순서에 따라 시를 써내려갔다.

55) 김희열, 『독일시인론』, (서울: 열화당, 1983), 138.

슈만과 볼프의 가사는 반복이 나타나지 않지만 가사의 변형은 나타난다. 대부분 옛 구어의 변형을 나타내며 특별하게 큰 의미의 가사변형은 없다. 슈만은 1연 2행의 “verschwinden”의 시어를 “schwinden”으로 전철의 ‘ver-’를 삭제하여 바꾸었고 2연 5행의 자동사 “Flammen”의 단어를 단수 “Flamme”로 변경하였고 2연 7행의 “drein”의 시어를 “darein”의 가사로 바꾸어 나타내었다. 볼프도 동일하게 “schwinden”, “darein”의 가사로 바꾸어 나타내었지만 “Flammen”의 단어를 그대로 사용하여 나타내고 있다.

아침이 밝아오면서 사랑하는 소년과 이별하며 이별한 소년을 의식하는 소녀의 이야기이다. 시간적 순서에 의해 서술되며 피리케는 해뜨기 직전의 시간을 관심 있게 자주 사용하게 된다. <해뜨기 직전의 겨울아침에>, <아침 일찍 차 속에서>, <이른 아침> 등 피리케는 이른 아침에 집중하며 기대와 상실의 중간에 위치하는 이 시간을 중요하게 생각한다.⁵⁶⁾ 시의 형식을 구분하고 내용을 정리하면 [표 5] 와 같다.

[표 5] 피리케의 <버림받은 소녀> 시의 형식과 내용

시의 구분	시의 구성	시의 내용
A	1연 1-4행	새벽에 불을 붙여야 하는 소녀
B	2연 5-8행	아름답고 빛나는 불빛을 슬프게 바라봄
C	3연 9-12행	갑자기 불충실한 소년의 꿈을 꾸었던 소녀
D	4연 13-16행	실연으로 흐르는 눈물과 날이 밝으면 이미 소년은 떠났다는 걸 아는 소녀의 허무함

56) 김희열, 『독일시인론』, (서울: 열화당, 1983), 139-140.

2) 슈만의 〈버림받은 소녀〉 작품 분석

슈만의 〈버림받은 소녀〉는 1847년 작곡되어 작품번호 64의 《로만체와 발라드 *Romanzen und Balladen*》의 3개의 곡 중 2번에 수록되어 있으며 작곡된 같은 해에 출판되었다. 이곡과 더불어 피리케의 동일한 시의 슈만의 작품을 발견하였는데 작품번호 91의 6개의 노래로 만들어진 《로만체 *Romanzen*》의 작품 4번에 수록되었고 1849년에 작곡되어 1851년에 출판되었다. 이 곡은 4명의 여성성악가들의 곡으로 1st, 2nd 소프라노와 1st, 2nd 알토 그리고 피아노로 이루어진 곡이다.

4부형식의 피리케의 시를 슈만은 3부 형식으로 작곡하였는데 A부분(마디 1-12a), B부분(마디 12b-26), A'부분(마디 27-35)의 구조를 가지고 있다. A부분의 시는 1연과 2연의 6행까지이며 B부분의 시는 2연의 7행부터 3연까지이고 A'부분은 시의 4연을 나타낸다. A-B의 시는 6행씩 A'는 4행을 나누어 나타낸다. 슈만은 시의 A부분을 화로에 불꽃을 묘사하고 있고 B부분은 슬픔에 잠긴 소녀가 불충실한 소년의 꿈을 꾸는 장면이다. 마지막 A'부분은 눈물을 흘리며 날이 밝으면 이미 그 소년은 떠났다는 장면을 마지막으로 작곡하게 하여 슈만이 해석한 피리케의 시를 3부분을 나누어 보았다.

슈만의 곡은 총 35마디의 짧은 곡으로 박자는 2/4박자이다. g단조의 조성을 나타내며 잦은 전조와 부감7화음과 증6화음의 사용이 잦다. 〈봄이 왔다〉와 다르게 템포에 대한 지시어를 나타내는데 빠르기말은 ‘빠르지 않게’(Nicht schnell)이다.

이 곡의 성악선율은 대체로 단순하고 우울한 멜로디로 표현된다. 한 선율에 4마디씩 규칙적으로 나타나며 반음계적인 선율라인이 나타난다. 성악부의 리듬은 유사한 리듬으로 계속해서 나타나며 성악선율의 리듬은 매우 단순하고 한 모티브의 리듬이 곡 전체에서 지속적으로 동일하게 나타나거나

약간의 변형으로 나타난다. 이러한 모티브의 지속성은 몽환적인 느낌을 나타나게 한다.

이 곡의 반주부는 성악선율과 매우 밀접하게 연관되어 나타나는데 성악선율에 나타나는 주요 모티브(♭ ♮ ♮)가 반주부에서는 붙임줄로 연결되어 성악선율보다 확장되어 나타나고 있다. 붙임줄로 연결되는 반주부의 선율은 대부분 하행하는데 시의 13-14행 “눈물이 하염없이 아래로 흐르고”(Träne auf Träne dann stürzt hernieder)를 묘사하고 있다.

슈만의 가곡에서 전주-간주-후주를 중요하게 나타냄으로써 곡의 분위기를 표현해주지만 이 곡에서는 전주와 후주가 나타나지 않는다. 간주 또한 매우 짧게 등장하고 있다. 반주부에 나타나는 선율은 오른손의 윗 선율이 성악선율과 유니슨을 이루고 있다. 유니슨의 선율을 피하기 위해 알토성부를 지속적으로 나타내고 있으며 왼손에서는 대선율로 성악선율과 반진행하는 선율이 많으며 지속적으로 하행하는 선율로 나타난다. 성악부의 리듬과 같이 반주부의 리듬도 단순하다. 8분음표의 리듬진행이 많으며 성악선율의 단조로움을 반주부에서 8분음표로 나타내어 곡의 흐름을 계속 나타내고 있다. 다음은 시의 형식에 따른 곡의 구성을 [표 6] 으로 정리하였다.

[표 6] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A	1연 1-2행	A (1-12a)	㉠	1-4	Nicht schnell (빠르지 않게)	g단조	2/4
	3-4행		㉡	5-8		g단조-B ^b 장조 -g단조	
B	2연 5-6행		㉢	9-12a		g단조-B ^b 장조 -c단조	
	·	간주	12b-14	c단조			
	7-8행	㉣	15-18	c단조-E ^b 장조			
C	3연 9-10행	B (12b-26)	㉤	19-22		E ^b 장조-c단조 -E ^b 장조	
	11-12행		㉦	23-26		g단조	
D	4연 13-14행	A' (27-35)	㉧	27-30		F장조-c단조 -g단조	
	15-16행		㉨	31-35			

(1) A부분

A부분은 시의 1연 전체와 2연의 5-6행까지이고 마디1-12a까지 나타내며 선율은 3개로 구분할 수 있다. 한 선율은 시의 2행씩 작곡되어져 있다.

전주 없이 시작되는 이 곡은 허무하고 슬픈 느낌을 극대화하려는 슈만의 의도가 담겨져 있다.

첫 번째 성악선율 ㉑는 g단조의 5음인 'D'음으로 시작한다. 성악부의 첫 선율에서 주요 모티브가 마디1에서 처음 등장한다. 마디1-2의 D-B \flat 까지 선율이 이어지고 마디3-4는 마디 2에서 끝난 음과 동일한 B \flat 에서 G까지 하행하는 선율을 나타내고 있다.

㉒의 선율은 마디5-8까지 나타내며 마디5-6은 'D-E \flat -E \natural -F'까지 반음계로 상행하며 처음 나왔던 첫 번째 모티브가 재등장한다. 마디7-8에서 전 마디의 상행했던 음계들을 이어받아 'F-E \flat -D'로 하행하며 대칭을 이루고 있으며 쉼표를 이용한 당김음을 사용하여 '-해야만 한다'(muß)를 강조하고 있다.

㉓(마디9-12a)의 선율은 마디5-6의 선율이 확장되며 'D-E \flat -E-F-F \sharp -G'로 반음계로 진행하며 시의2연 5행의 “불꽃은 아름답게 활활 타오르며 불꽃은 솟아오른다”(schön ist der Flamme Schein es springen die Funken)를 묘사하여 나타내고 있다. 이 부분은 ㉑+㉒의 리듬이 융합되어 나타나는데 마디9-10은 ㉒의 마디5-6과 매우 유사하게 나타나며 마디11에서는 ㉑의 마디1과 동일한 리듬을 갖는다. 마디12에서는 다시 ㉒의 리듬과 동일하게 나타난다.

A부분의 반주부는 오른손의 윗 성부가 노래와 유니슨을 이루고 있다. 마디1b-4a의 왼손과 오른손 알토성부인 마디3b-5까지 반음계적으로 하행하는 선율로 나타나며 성악부의 주요 모티브 리듬의 4분음표는 붙임줄로 연결

하여 리듬의 길이가 늘어나며 하행한다.

[악보 2-1] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디1-12

Nicht schnell 3도 3도

Früh wann die Häh - ne krähn, eh die stern - lein schwin - den,

반주부의 붙임줄과 하행진행

5 반음계 진행

muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.

9 마디5-6 선율의 확장된 반음계 진행

Schön ist der Flam - me Schein, es sprin - gen die Fun - ken.

(2) B부분

B부분은 2마디의 짧은 간주와 B부분에서도 A부분과 동일하게 세 개의 선율로 구분하며 이 부분의 시는 2연 7행부터 3연까지이다.

마디12b의 못갓춘마디로 시작하는 간주는 마디12의 이음줄로 연결되는 옥타브의 진행이 마디13의 왼손에서 동일하게 나타나며 오른손 G음에서 왼손 A \flat 음으로 반음 상행하여 나타나고 둘의 진행은 붙임줄로 연결되어 하행하며 나타나고 있다.

[악보 2-2] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디12-14

㉔(마디15-18)의 시는 2연의 7-8행을 나타내고 선율의 리듬은 ㉑와 ㉒의 리듬으로 유사하게 나타난다. 마디15-16은 ㉑(마디1-2)의 리듬과 동일하며 2도 위에 선율로 나타낸다. 마디17-18은 ㉒(마디7-8)의 리듬과 동일하나 ㉒(마디7-8)의 선율은 하행하고 ㉔(마디17-18)의 선율은 ‘G-A \flat -A \natural -B \flat ’의 반음계의 음계로 상행하며 선율의 차이를 나타낸다. 또한 “슬

①의 선율은 기존의 선율과 다른 리듬의 진행이 나타나지만 복잡하지 않은 단순한 리듬 나타난다. 마디23의 리듬은 마디1의 나타나는 주요 모티브와 동일하게 나타난다. 마디24-25에서는 새로운 리듬의 형태가 나타나는데 8분음표의 규칙적으로 나타나고 마디25에서 4분음표의 “träumet”의 단어를 2개의 음으로 나누어 나타내고 있다. ①의 선율은 마디22와 같은 음(B \flat)으로 시작하고 마디21부터 ‘G-A \flat -A \natural -B \flat -C-D’까지 선율이 확장된다. 이렇게 확장된 선율은 마디25-26에서 ‘C-B \flat -A’의 선율로 하행된다.

B부분의 반주부는 계속해서 성악선율의 유니슨으로 나타나며 붙임줄을 이용한 선율을 보이고 있다. 하지만 붙임줄 뒤에 나타나는 하행선율은 때로 성악선율과 함께 상행선율을 보이기도 한다. 마디15-16에 나타나는 오른손과 왼손의 붙임줄은 하행선율로 나타나며 마디18의 마지막 B \flat 음의 붙임줄까지 하행선율을 나타낸다. 그러나 마디20과 22의 마지막음의 붙임줄은 이전과 다르게 상행선율로 나타나는 것을 볼 수 있다. 이 곡의 반주부에 나타나는 붙임줄의 선율은 대부분 성악선율의 유니슨을 피해 나타나지만 ⑤와 ⑥의 오른손에 나타나는 붙임줄은 성악선율의 유니슨으로 나타나고 있다.

[악보 2-4] 슈만의 〈버림받은 소녀〉 마디23-26

성악부와 반주부의 새로운 리듬

(3) A부분

처음과 동일하게 등장하는 A부분은 마디27-35까지 나타내며 2개의 선율이 ㉠와 ㉡로 재등장한다. 성악부의 선율과 리듬이 앞부분과 동일하게 진행된다. 시의 마지막 4연 전체를 담아내고 있으며 “눈물이 하염없이 내리고 날이 밝으면 그 소년은 이미 떠났네!”를 *pp*의 여린 셈여림으로 적막하게 표현하고 있다.

다시 등장하는 ㉠는 앞부분의 ㉠(마디1-4)와 선율과 리듬이 동일하게 나타나며 처음에 등장하는 A부분을 참조하면 된다.

㉡부분의 선율은 ㉡(마디5-8)와 선율과 리듬이 유사하지만 마지막 마디 33-34의 ‘점점 느리게’(ritardando)의 표시를 길게 표시하여 “그는 이미 떠났네!”를 느리게 부르며 체념한 듯 허무하게 노래를 마치고 있다.

재등장하는 이 부분의 반주부는 처음의 A부분보다 반주부가 복잡하게 나타나는데 마디26부터 왼손 ‘D’음이 마디31a까지 지속음으로 나타나며 마디 26-28a까지 3마디, 마디28b-30a까지 2마디, 마디30b-31a까지 1마디로 줄어드는 모습을 나타내고 있다. 반주부의 소프라노 알토 테너 베이스의 성부에서 모두 붙임줄의 리듬을 나타내며 이러한 리듬이 나온 후에 항상 하행하는 선율로 나타내고 있다. 곡의 종지는 g단조에서 G장조로 끝나는 피카르디 종지⁵⁷⁾를 사용하여 곡의 종지가 밝게 끝나는데 이는 날이 밝았음을 묘사하고 있다.

57) 백병동, 『화성학』, (서울: 수문당, 2006), 104. 피카르디 종지란 변종지(Plagal cadence)의 다른 말로 단조에서 i 화음을 장3화음으로 변성시켜 종지한다.

[악보 2-5] 슈만의 <버림받은 소녀> 마디26-35

26 ㉠(마디1-2)와 동일한 리듬 ㉠(마디3-4)와 매우 유사한 리듬

ha - be! Trä - ne auf Trä - ne dann stür - zet her - nie - der,

26 A부분

D음의 지속음

31 ㉢(마디5-6)와 동일한 리듬

so kommt der Tag her - an, ri - tar - dan - do
o ging er wie - der!

ri - tar - dan - do

(4) 화성

이 곡의 화성은 슈만의 기준에 사용하던 화성과는 조금 다르게 나타난다. 전조가 잦으며 부속화음 부감7화음과 증6화음이 나타난다. 이러한 화음은 곡의 다양한 색채를 불어넣어주며 전체적으로 반음계의 사용이 잦기 때문에 곡의 계속되는 화성변화는 당연하다. 또한 주3화음이 아닌 부3화음의 사용이 매우 잦다. 비화성음의 경과적인 사용이 나타나며 종지는 피카르디 종지를 나타낸다.

[악보 2-6] 슈만의 〈버림받은 소녀〉에 나타나는 화성

The musical score consists of six measures of chords on a single staff. Above each measure is a label indicating the measure number and any accidentals: '마디5b, 9b', '마디6b', '마디11b', '마디17b, 21b', '마디18b', and '마디25b'. Below each measure is the corresponding Roman numeral: 'B b : It.6', 'B b : vii°/ii', 'c: V_{#5}/III', 'E b : It.6', 'E b : vii°₆/ii', and 'g: vii°₃/V'. The chords are: Bb major triad (It.6), Bb major triad with a lowered seventh (vii°/ii), C major triad with a lowered fifth (V_{#5}/III), Eb major triad (It.6), Eb major triad with a lowered sixth (vii°₆/ii), and G major triad with a lowered third (vii°₃/V).

3) 볼프의 〈버림받은 소녀〉 작품 분석

볼프의 〈버림받은 소녀〉는 1888년 3월 24일에 작곡되었고 《피리케 가곡집》의 7번으로 수록되어 같은 해에 출판되었다.

피리케의 4부형식의 규칙적인 시를 볼프도 똑같이 4부의 형식으로 남아내었다. A부분(마디1-12), B부분(마디14-26), C부분(마디27-37), A'부분(마디38-52)의 형식으로 나누고 각 부분의 시는 1연씩 규칙적으로 나타난다.



볼프는 시의 반복은 나타나지 않으며 가사의 변형만 조금 나타나고 있는데 시의 1연 2행에 “verswinden”을 “schwinden”으로 앞의 전철 ‘ver-’를 삭제하였고 시의 2연7행의 옛 구어의 “drein”을 “darein”으로 바꾸었다.

이 곡의 2/4박자이고 총 52마디의 곡으로 작곡되었다. 빠르기말은 ‘느리게(Langsam)’로 구체적으로 빠르기를 제시하며 곡 중간에 변화를 나타내는 나타냄 말은 ‘어느 정도 생기있게’(etwas lebhafter)와 ‘어느 정도 고요하게’(etwas ruhiger)로 나타난다. 마지막 A'부분에서는 ‘처음과 같이(wie zu Anfang)’로 곡을 처음과 같은 빠르기로 나타나고 있다.

a단조의 조성으로 시작하여 잦은 전조를 나타내고 있으며 증3화음과 증6화음이 두드러지게 사용된다.

성악부의 리듬과 반주부의 리듬은 곡 전체에서 일관되게 나타나고 있으며 두 개의 다른 리듬의 모티브가 주를 이루어 곡 전체를 지배하고 있다. 주요 모티브 리듬을 [표 7]로 나타내 정리하였다.

[표 7] 볼프의 〈버림받은 소녀〉에 나타나는 주요 모티브 리듬

모티브 1	
모티브 2	

성악선율은 하행 도약하는 선율과 볼프의 〈봄이 왔다〉에서 나타난 ‘포물선 선율’의 구조가 함께 나타나고 있다. 성악선율의 리듬은 2개의 주요 모티브를 기본으로 나타내고 셋잇단음표와 당김음의 리듬이 나타나고 있다.

반주부는 3도 5도 6도 8도의 내성 혹은 외성으로 성악부에 나타나는 선율을 피하고 있으며 2도의 불협화음을 사용하여 나타내기도 한다. 성악부의 리듬과 유사하게 ‘모티브1’을 곡 전체에서 지배하고 있지만 한마디 안에서 두 개의 주요 모티브를 사용하기도 한다. 곡에서 나타나는 시의 구조와 곡의 형식을 비교하여 [표 8]로 정리하였다.

[표 8] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A	1연	A (1-12)	전주	1-4	Langsam (느리게)	a단조	2/4
			㉠	5-8			
			㉡	9-12			
B	2연	B (13-26)	간주	13-14	Langsam (느리게)	A장조	2/4
			㉢	15-18		A b 장조	
			㉣	19-22		G b 장조- B b 장조	
			간주	23-26			
C	3연	C (27-37)	㉤	27-30	etwas lebhafter (어느 정도 생기있게)	B b 장조	2/4
			㉦	31-32	etwas ruhiger (어느 정도 고요하게)	A b 장조- e단조	
			간주	35-37		e단조- A장조	
D	4연	A' (38-52)	㉧	38-41	wie zu Anfang (처음과 같이)	a단조	2/4
			㉨'	42-43			
			간주	44			
			㉨' ⁵⁸⁾	45-46			
			후주	47-52 ⁵⁹⁾ (48-52)			

58) ㉨'는 원래42-46까지 나타내어야 하나 마디44의 간주가 생기므로 따로 구분하였다.

59) 실질적인 후주의 시작을 괄호 안에 따로 표시하였다. 이 부분은 곡 분석의 후주부분에서 자세히 설명하겠다.

㉠(마디5-8)의 선율은 2마디에 걸쳐 한 프레이즈를 이루고 마디5에 나타나는 첫 음(E)과 마디6에 나타나는 첫 음(A)의 선율은 5도를 이루고 있다. 성악부의 리듬은 마디5에서 ‘모티브 1’과 마디6에서 ‘모티브 2’로 등장한다. 마디7-8은 앞부분의 마디5-8에서 2도 하행하여 선율이 유사하게 5도의 선율의 진행이 나타난다. 마디7의 첫 음(D)과 마디8의 끝 음(B)의 모습이 동일하게 5도권으로 나타난다. 마디7-8에서의 성악선율은 볼프의 〈봄이 왔다〉와 같은 선율의 구조를 나타내고 있는데 하행하는 ‘유사 포물선 선율’의 구조가 나타난다.

㉡(마디9-12)의 선율은 ㉠의 선율과 유사하다. 5도권의 진행을 나타내고 있는데 마디9의 첫 음(C)과 마디10의 첫 음(F), 마디11의 첫 음(B)과 마디12의 첫 음(E)는 ㉠의 선율과 동일하게 5도로 하행하고 있다.

A부분의 반주부는 지속적으로 ‘모티브 1’의 리듬으로 통일되어 나타나고 성악선율의 멜로디와 화음을 이룬다. 마디8의 반주부는 성악선율의 ‘G#’음의 불협화음으로 ‘F’를 알토성부에 나타나게 하여 마디2의 2도 화성과 동일하게 불협화음으로 나타내고 있으며 마디11에서도 “Feuer”의 A음과 불협화음으로 오른손에서 ‘B’음을 나타내 곡의 우울감과 불안감을 더한다.

[악보 2-8] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디5-12

5 *mp* 5도 5도
Früh, wann die Häh - ne krähn, eh' die Stem lein schwinden,
'유사 포물선 선율'

9 5도 5도
muss ich am Her - de stehn, muss Feu - er zün - den.

(2) B부분

B부분은 마디13-26마디로 나타나며 짧은 2마디의 간주로 시작하며 ㉔와 ㉕의 선율이 구분할 수 있으며 다시 4마디의 간주로 구성되어 있다. 시의 2연에 해당되고 A부분과 동일하게 시의 한 행씩 한 프레이즈를 나타낸다.

마디13-14의 간주는 A장조로 이명동음 전조로 나타난다. 이 부분의 장조의 조성은 “불빛은 아름답게 활활 타오르다”(Schön ist der Flammen Schein)를 묘사하고 있다.

㉔(마디15-18)에 나타나는 시는 화로에 불꽃을 묘사하며 시의 초점이 소녀가 아닌 불꽃에 맞춰져 있다. 이 부분의 성악선율은 상행하는 ‘유사 포물선 선율’의 구조를 나타내고 있다. 마디15-16은 3도의 진행을 나타내는데 마디15의 첫 음(E)과 마디16의 첫 음(G#), 마디17의 첫 음(A)과 마디18의 첫 음(C#)과 같이 3도권의 진행이 나타나고 있다. 이 부분의 선율은 꾸준히 상승하는 선율의 모습을 나타내고 있는데 ‘E-F#-G#-A-B-C#’의 상승선율을 나타내고 있으며 “불꽃이 솟아오르다”를 묘사하고 있다.

㉔의 반주부는 마디13-14의 간주의 동일한 선율과 리듬으로 동일하게 3번 나타나고 있다. 이때의 화성은 A장조의 I와 F#장조의 V $\frac{4}{2}$ 로 반복되어 나타난다.

[악보 2-9] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디13-18

‘유사 포물선 선율’

Schön ist der Flam men Schein, es sprin gen die Fun-ken;

성악선율의 상승

A장조(이명동음진조) A: I V 1/2 F#

④(마디19-22)의 조성은 A b 장조로 바뀌는데 앞서 A장조의 조성보다 따뜻한 느낌의 조성을 나타내고 있지만 A장조에서 A b 장조는 반음을 내려 곡의 분위기를 가라앉히고 있다. 이 부분에 나타나는 시는 ㉓에 나타났던 화로에 모습에서 다시 초점이 ‘나’인 소녀에게 돌아간다. 이때 셈여림은 *pp*의 셈여림으로 나타나고 반주부는 더한 셈여림인 *ppp*로 나타난다. 시에 나타나는 초점의 차이로 보아 이 부분은 소녀의 슬프고 우울한 감정을 음악적으로 표현하고 있음을 알 수 있다.

④의 성악선율은 전 마디12에서 C#의 반음 내려와 C로 시작하며 마디 20-21은 짧게 상행하는 ‘포물선 선율’ 구조를 보여준다. 선율의 음이 단순하게 ‘C-B’의 음으로만 나타나며 마디21에서 “슬픔”(Leid)을 강조하기 위해 ‘C-E b’으로 상행하는 ‘포물선 선율’ 구조의 높은 선율에 배치하여 슬픔을 강조하고 있다.

㉓의 “아름다운”(Schön), “빛나는”(Schein)과 같은 가사와 ④의 “슬픔”(Leid)과 같이 가사의 차이와 조성의 변화로 보아 둘의 구조는 대조적인

모습을 보이고 있다. 이 부분의 반주는 성악선율보다 더 여린 셈여림으로 나타나고 있으며 마디20과 23은 증3화음을 나타내고 있다.

[악보 2-10] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디19-22

19 *pp* '포물선 선율'
 ich schaue so da-rein, in Leid ver-sun-ken.
 19 *ppp*
 A b 장조

마디23부터 4마디의 간주가 등장하는데 모두 증3화음으로 나타나고 있으며 마디23과 25에서 '모티브 1'의 리듬으로 나타나고 마디24와 26에서 '모티브 1, 2'가 동시에 나타나고 있다.

[악보 2-11] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디23-26

23
 모티브 1
 23 모티브 2
 모티브 1
pp
 Gb: 4 I₄⁶ Bb: V #₅ Gb: 4 I₄⁶ Bb: V #₅

(3) C부분

C부분은 마디27-37까지이고 ㉔와㉕의 선율로 구분할 수 있으며 시의 3연에 해당된다. 두 번의 나타냄 말과 셈여림의 변화는 소녀의 심리상태를 묘사하고 있다.

㉔(마디27-30)는 B부분 마지막 간주에 반복되는 리듬으로 진행되다 급변하는 분위기의 변화를 나타낸다. 이 부분의 나타냄 말은 ‘어느 정도 생기있게’(etwas lebhafter)로 “갑자기”(Plötzlich)의 단어를 나타내며 실연당한 소녀는 불충실한 소년에게 있어 격한 심리상태를 나타내고 있다. 시의 초점은 ‘소년’을 나타내고 있다. 마디28의 F-A의 6도 도약은 마디29-30에서 길이가 확대되어 마디29의 첫 음(F)과 마디30의 마지막 음(A)으로 6도 관계를 나타나고 있다. 마디29에서 “불충실한”(treuloser)의 단어를 당김음으로 나타내 단어가 주는 의미를 강조하고 있다.

㉔의 반주부는 앞서 등장한 4마디의 간주의 리듬과 동일하게 나타나며 모티브 1과 1과 2의 동시에 나타나는 마디의 반복이 2번 나타난다. 이때의 화성은 B♭ 장조의 I - V[♯](증3) - I - V[♯](증3)로 반복되어 나타나는데 B부분의 화성진행과 유사하게 나타난다. 화성의 팽창 3화음으로 마디27에서 크레센도 되어 악센트로 강조하며 마디28에서 f의 셈여림으로 “왔다”(kommt)를 강조 시키고 똑같이 마디29에서 동일하게 크레센도 하여 “소년”(Knabe)를 f로 강조하여 나타난다.

㉕(마디31-34)에서 시의 초점은 소년에서 다시 주인공 ‘나’인 소녀로 돌아간다. B부분에서 화로의 불꽃과 소녀의 초점의 차이에서 나타나듯이 C부분에서도 소년과 소녀의 초점의 차이를 이 부분에서 더욱 극대화하여 대조적으로 나타내고 있다. 나타냄 말은 다시 차분해져 ‘어느 정도 고요하게’(etwas ruhiger)로 나타내며 성악선율의 마디31은 “dass ich”의 가사의

당김음을 사용하여 강박에 “나”(ich)를 나타내 부각시키고 있다.

반주부의 셈여림은 *p*의 여린 셈여림으로 돌아온다. B \flat 장조에서 A \flat 장조로 2도 하행하여 나타나고 이 부분의 화음은 모두 해결되지 않는 증3화음 진행으로 나타난다. 반주부도 당김음의 사용을 나타내고 있는데 마디33 성악부의 “꿈꾸었다”(geträumet)의 리듬을 반주부에서도 당김음으로 나타내고 있다.

마디35-37의 세 마디의 간주는 ‘점점 느리게’(ritard.)로 곡의 흥분된 분위기를 다시 한 번 가라앉혀주고 있다. 왼손에서는 ‘모티브 1’과 오른손에서는 ‘모티브 2’가 동시에 나타나며 ‘B’음의 옥타브가 마디32와 34-37까지 지속적으로 나타나고 있다.

[악보 2-12] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디27-37

27 *etwas lebhafter*
Plötz - lich, da kommt es mir, *f* treu - lo - ser Kna - be, *f* dass *etwas ruhiger* (ich) die

32 *p*
Nacht von dir ge - träu - met ha - be. *pp* *ritard.*

Ab: I 45

(4) A'부분

A'부분은 마디38-52까지이며 시의 4연에 해당한다. '처음과 같이'(wie zu Anfang)의 나타냄 말로 나타나고 ㉠와 ㉡'로 구분할 수 있다. ㉠(마디 38-41)는 곡의 처음인 ㉠의 성악선율과 리듬 반주부까지 모두 동일하게 나타난다.

㉡'의 성악선율은 마디42-43과 45-46을 나타낸다. 간주 전 마디42-43의 리듬은 A부분의 ㉠(마디9-10)의 리듬과 동일하게 나타나나 마디39에서만 선율의 차이를 나타낸다. 마디44에 나타나는 한 마디의 간주는 ㉠(마디11)의 성악선율을 반주부에서 나타나게 하였으며 ㉡'(마디45)에 나타나는 선율의 선행되는 선율로 나타난다. 앞서 표에서 따로 표기를 하였지만 사실상 간주는 성악의 연장되는 선율로 나타나게 된다. 마디45-46의 선율은 다시 ㉠(마디11-12)로 보이며 마디45의 리듬과 선율은 동일하게 나타나고 마디 46의 리듬은 8분음표로 변형된다.

㉡'의 반주부는 A와 동일하게 계속되는 '모티브 1'의 리듬으로 계속된다. 마디45에 나타나는 2분음표는 성악부의 가사를 강조하며 체념한 듯 곡을 마무리하는데 마디46-47은 성악선율 마디45-46의 메아리처럼 나타나고 있다.

[악보 2-13] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디38-45

38 (wie zu Anfang) A부분(마디1-4)과 동일

38 Thrä - ne auf Thrä - ne dann Stür - zet her - nie - der;

42 ⑥' so kommt der Tag her - an o ging' er

마디45의 선행,
⑥(마디11)의 리듬과 선율이 동일함

(5) 후주

마디47은 곡의 후주이지만 사실상 곡의 후주보다 “오 그는 이미 떠났네!”(O ging' er wieder!)의 여운으로 볼 수 있다. V₇으로 성악부의 여운을 마치고 진정한 후주는 마디48-52까지로 볼 수 있는데 오른손에 나타나는 ‘모티브 1’은 왼손에서 ‘모티브 1’이 변형되어 오른손과 왼손을 8분음표의 연속적인 연주로 나타나고 있다. 셈여림은 *ppp*로 소녀의 현실은 체념하는 상황 속에 조용히 마무리되어진다.

[악보 2-14] 볼프의 〈버림받은 소녀〉 마디45-52

45
o ging' er wie - der!

48
ppp

‘모티브 1’의 변형

4) 〈버림받은 소녀〉 작품 비교

(1) 가사 반복 및 변형

두 작곡가 모두 이 곡에서 가사 반복은 하지 않았다. 옛 구어의 변형과 간단히 표시되어 나타나고 있다. 슈만과 볼프는 “verschwinden”을 “schwinden”으로 전철의 “ver-”를 삭제하였고 “drein”을 “darein”으로 바꿔 사용하였고, 슈만은 하나의 단어를 더 바꿔 사용하였는데 “Flammen”을 “Flamme”의 단수로 나타내고 있다.

(2) 선율

슈만과 볼프의 성악선율은 서정적인 선율로 소녀의 슬픔을 애처롭게 표현하고 있다. 두 작곡가는 시의 2연 5행인 “불꽃이 아름답게 활활 타오르며 불꽃은 솟아오른다”(Schön ist der Flammen Schein Es springen die Funken)부분에 동일하게 상행하는 선율로 작곡하였다 [악보 2-1, 9]. 두 작곡가 모두 곡의 후반부는 앞부분을 반복하여 나타내고 있다.

슈만의 선율은 큰 도약이 없고 순차적인 하행과 반음계적인 진행으로 시의 “눈물”(Träne)이 흐르는 것을 묘사하고 있다. 슈만은 곡의 클라이맥스 없이 처음부터 끝까지 셈여림의 변화 없이 곡이 원만하게 조용히 흐르며 소녀의 감정이 ‘체념’한 듯 조용하게 소녀의 이야기를 한다.

볼프는 슈만과 다르게 도약이 있는 선율로 하행하는 도약으로 나타나며 ‘포물선 선율’이 등장한다. 볼프는 곡의 다양한 셈여림의 표현으로 곡을 입체적으로 나타내어 3연 9-10행에 ‘갑자기 생각난 불충실한 소년’에 나타나는 셈여림의 변화와 이 곡의 가장 고음인 ‘F’음으로 보아 클라이맥스를 나타내고 있다. 볼프는 이 부분에서 소녀의 감정이 ‘분노’를 나타내고 감정선이 폭발한다.

(3) 반주

두 작곡가 모두 화성의 반주를 기반으로 하여 나타내고 있다. 슈만의 가곡에서 의미있게 나타나는 전주는 나타나지 않으며 전주 없이 시작되어 후주 없이 끝이 난다. 슈만은 반주부의 소프라노 성부에 성악선율을 그대로 나타내고 있으며 그 밑으로 선율에 나타나는 화성을 배치하였다. 반주부에 나타나는 불임줄과 하행하는 선율은 눈물을 머금고 있다 흘러내리는 모습을 연상하게 하며 시의 단어를 음악으로 표현하는 슈만의 기법이 묘사되어진다.

볼프의 반주부는 전주와 간주, 후주를 짧게 나타내고 있으며 4마디의 전주에서 곡의 분위기를 먼저 제시한다. 볼프는 반주부에 나타나는 성악부의 선율을 담아내고 있지만 슈만처럼 성악선율과 유니슨으로 나타나지 않는다. 반주부는 지속되게 일정한 형태의 리듬으로 처음부터 끝까지 나타난다. 해결되지 않는 증3화음으로 곡의 신비로움을 나타나고 있다. 후주에서는 성악 선율의 선행 선율로 먼저 등장하기도 하며 [악보 2-13] 성악부의 메아리처럼 등장하기도 한다 [악보 2-14] .

(4) 빠르기와 리듬

두 작곡가는 시의 우울함과 슬픔을 배경으로 한 빠르지 않는 템포로 동일하게 나타나고 있다. 슈만의 빠르기말은 'Nicht schnell'과 볼프의 빠르기말은 'Langsam'으로 템포에 대한 설명은 〈봄이 왔다〉에 비해 비교적 자세히 나타나고 있다.

슈만은 빠르기의 변화는 나타나지 않는다. 반면 볼프는 곡 중간 빠르기말의 직접적인 표현은 아니지만 곡의 분위기를 변화시키며 약간 흥분시키는 지시어 'etwas lebhafter'로 표기하여 빠르기말을 대신하는 표현으로 나타냄 말을 표기하고 있다. 다시 'etwas ruhiger'와 'wie zu Anfang'의 지시

어로 다시 앞부분의 분위기를 재현해내고 있다.

두 작곡가 모두 2/4박자를 사용하였는데 성악부와 반주부에 나타나는 리듬이 매우 유사하며 두 작곡가 모두 ♩♪♪의 리듬을 공통적으로 사용하고 있다. 또한 붓점 리듬(♪♪♩)은 슈만과 볼프 두 작곡가 모두 나타나지만 슈만보다 볼프가 ‘모티브 2’로 자리 잡을 만큼 비중이 더 크게 나타나고 있다. 당김음을 통한 슈만과 볼프의 차이점을 나타내고 있는데 슈만은 쉼표를 이용한 당김음으로 시의 의미를 강조하고 있다. 볼프는 8분음표와 4분음표의 당김음을 나타내고 중요한 단어에 강조하고 있다.

리듬에 있어서 〈봄이 왔다〉와 같이 리듬의 동일하게 작곡한 부분이 나타나는데 시의 2행과 3행, 15행에서 두 작곡가의 리듬이 모두 동일하게 일치되었다 [악보 2-15].

[악보 2-15] 슈만과 볼프의 〈버림받은 소녀〉에 나타나는 동일한 리듬

시의 2-3행

3

슈만
eh die stern - lein schwin - den, muss ich am Her - de stehn,

7

볼프
eh' die Stern lein schwinden, _____ muss ich am Her - de stehn,

시의 15행

31

슈만
so kommt der Tag her - an,

42

볼프
so kommt der Tag her - an

(5) 화성

두 작곡가 모두 단조의 조성을 나타내며 잦은 전조가 나타난다. 슈만은 기존에 나타나지 않았던 증6화음(이태리 6화음)을 나타내며 변화를 주고 있으며 부속화음과 부감화음의 사용이 두드러진다. 슈만은 곡의 종지를 피카르디 종지로 나타내며 단조에서의 장조를 보여주고 있다.

볼프도 증화음의 사용이 두드러지는데 프랑스 6화음과 증3화음의 사용이 나타나며 특히 증3화음은 해결이 되지 않고 지속적으로 나와 곡의 전체적인 분위기를 형성한다.

3. 〈정원사 *Der Gärtner*〉

1) 피리케 시의 분석과 내용

피리케의 시 〈정원사〉는 1837년에 쓰여 졌다. 시의 내용은 자신이 사랑하는 아름다운 공주님을 보고 정원사의 모든 것을 가져도 좋다는 내용의 헌신적으로 사랑을 표현하는 시이다.

1817년에 먼저 쓰여진 아이헨도르프의 동일한 제목의 시가 있는데 낮은 신분의 정원사가 높은 신분의 공주를 사랑하지만, 결국 신분의 차이로 이뤄질 수 없는 사랑에 정원사는 무덤을 파고 그 무덤이 자기의 무덤이라 지칭하며 결국 정원사는 죽음을 맞이하는 비극적인 결말의 시이다.⁶¹⁾ 아이헨도르프의 시보다 단순하며 동화적인 시의 피리케 〈정원사〉의 텍스트와 한글 번역은 다음과 같다.

61) “Der Gärtner”, <http://www.lylic123.de> [2017년 4월1일 접속].

Der Gärtner⁶²⁾

정원사

Auf ihrem Leibröblein,
So weiß wie der Schnee,
Die schönste Prinzessin
Reit't durch die Allee.

작은 말의 등 위에 앉아
하얀 눈과 같이
아름다운 공주님
가로수 길을 달려가시네.

Der Weg, den das Röblein
Hintanzet so hold,
Der Sand, den ich streute,
Er blinket wie Gold.

조랑말이 사랑스럽게
춤추듯 달려간 그 길,
금빛으로 반짝거리는
내가 뿌린 모래!

Du rosenfarb's Hütlein,
Wohl auf und wohl ab,
O wirf eine Feder
Verstohlen herab!

너 장밋빛 모자야,
위로 아래로 까딱이는 구나.
오, 내게 깃털 하나만
은밀히 아래에 던져줘!

Und willst du dagegen
Eine Blüte von mir,
Nimm tausend für eine,
Nimm alle dafür!

그 대신 내게서
꽃 한 송이 바칠게,
아니, 한 가닥에 천 송이,
아니, 아예 다 가져가도 좋아!

피리케의 시는 총 4연 16행으로 구성되어 있다. 시의 각운은 모두 일정하지 않지만 각 연에서 규칙적인 흐름을 찾아볼 수 있다. 시의 각 연의 첫 번째 행의 각운은 항상 '-n'으로 나타난다. 1연에서 1행과 3행은 '-n', 2행과 4행은 '-ee' 으로 라임을 맞추고 있다. 2연부터 4연까지는 2행과 4행의 라임이 맞는데 '-d'로 맞춰있고, 3연의 2행과 4행은 '-ab', 4연의 2행과 4행은 '-r'로 2, 3, 4연의 2행과 4행의 라임이 맞아 떨어진다. 전체적으로는 시의 각 연의 2행과 4행의 각운이 일정하게 맞아지는 것을 확인할 수 있다.

62) "Mörrike Gedichte", <http://www.hathitrust.org> [2017년 4월 1일 접속].

피리케의 시 〈정원사〉는 동화적이고, 서정적인 시로 말을 타고 오는 공주님을 사랑하는 정원사의 마음을 나타내고 있는 내용의 시이다. 이 시에서는 정원사가 공주를 보고 있는 장면을 묘사함으로 시각적인 효과가 두드러진다. 1연은 말의 위에 앉아 가로수 길을 달리는 공주님을 보고 있는 장면이다. 1연의 시각적인 효과는 2행의 “흰색의”(Weiß), 2연의 4행 “반짝이다”(blinket), “황금”(Gold), 3연 1행의 “장미빛”(rosenfarb’s) 색깔의 단어를 많이 사용하여 시각적인 효과를 나타내고 있다.

두 작곡가는 피리케의 시에서 4행의 15-16행을 반복적으로 사용하였으며 슈만의 곡에서만 16행을 한번 더 반복하여 나타내고 있다. 피리케의 시를 형식과 내용을 [표 9]로 정리하였다.

[표 9] 피리케의 〈정원사〉 시의 형식과 내용

시의 구분	시의 구성	시의 내용
A	1연 1-4행	작은말 위에 앉아있는 공주님이 가로수 길을 달리는 모습을 본 정원사
B	2연 5-8행	공주가 타고 있는 말이 달리고 있는 가로수 길의 묘사
C	3연 9-12행	공주님의 모자에 달린 깃털을 요구하는 정원사
D	4연 13-16행	깃털을 주면 꽃과 모든 것을 받친다고 하는 정원사

2) 슈만의 〈정원사〉 작품 분석

슈만의 〈정원사〉는 1851년 작곡되었고 작품번호 107의 ‘6개의 노래’(Sechs Gesänge Op.107)중 3번째 곡으로 수록되어 바로 그 다음해인 1852년 출판되었다.

슈만은 피리케의 4연의 시를 5부 형식으로 나눴고 곡에서 3연과 4연을 들로 나누어 곡에 배치하였다. 가사의 변형은 보이지 않지만, 4연의 15-16행(Nimm tausend für eine, Nimm alle dafür!)을 반복하고 16행을 한 번 더 반복하여 정원사가 공주에 대한 사랑을 강조하였다.

곡은 2/4박자이고 D장조로 작곡되었는데 D장조로 시작하여 중간에 딸림조와, 나란한조의 전조가 나타난다. 총 51마디로 구성되어 있으며 곡의 구성은 A부분(마디1-10a), B부분(마디10b-18a), C부분(마디18-26a), D부분(마디26b-34a), E부분(마디34b-51)로 구성되어있는 5부 형식의 구조이다. A는 1연 B는 2연 C는 3연의 9-10행 D는 3연의 11-12행과 4연 13-14행 E는 4연 15-16행을 사용·반복하였다. 슈만의 〈봄이 왔다〉와 동일하게 빠르기에 대한 지시어가 아닌 감성적인 지시어 ‘우아하게’(Mit Anmut)라고 표기하였다. 다만 〈봄이 왔다〉와 다르게 지시어 옆에 (♩=88) 템포에 대한 부가 설명을 표기하였는데 이 정도의 템포는 ‘걸음걸이 속도’(Andante)의 템포가 적절하다. 템포에 대한 지시표기는 첫 번째 에디션(Cassel, Bei C. Luckhardt)을 통해 확인하였으나 오리지널 에디션인 뒤셀도르프 아르츠(Düsseldorf, Arnz)의 출판사는 템포의 부가설명은 없었다.⁶³⁾ 출판을 한 후 이후에 템포에 대한 설명이 출판사에서 이뤄진 것으로 추측된다.

슈만은 피리케가 시각을 강조하여 나타낸 시를 청각화하여 곡의 생기를 더해주고 있다. 반주부의 셋잇단음표는 공주가 말을 타고 오는 말발굽소리

63) “Schumann Der Gärtner”, <http://imslp.org> [2017년 4월1일 접속].

를 묘사한 것이고, 노래의 멜로디 라인은 정원사가 말을 하듯 부드럽게 노래해야 한다. 선율의 유사한 리듬을 변형시키는 리듬이 많고 반주부의 리듬 역시 복합적인 리듬이 등장하는데 리듬은 크게 4가지의 리듬이 등장한다. 끊임없이 리듬을 반복적으로 등장함으로서 곡의 통일성이 나타난다. 반주부에 나타나는 리듬의 종류는 다음 [표 10] 으로 정리하였고, 슈만의 〈정원사〉에 나타나는 곡의 구성과 형식을 [표 11] 로 정리하였다.

[표 10] 슈만의 〈정원사〉 반주부에 등장하는 리듬의 종류

	반주부의 등장하는 리듬의 종류
①	♩ 또는 ♪ ♩
②	♪ ♪ 또는 ♪ ♪ ♪
③	♪ ♪
④	♩

[표 11] 슈만의 〈정원사〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A		A (1-10a)	전주	1-3	Mit Anmut (우아하게) (♩ = 88)	D장조	2/4
	1연 1-2행		㉠	3*-6a			
	3-4행		㉡	6b-10			
B	2연 5-6행	B (10b-18a)	㉢	11-14		A장조	
	7-8행		㉢'	15-18a			
		간주	18b-20a				
C	3연 9행	C (18b-26a)	㉤	20b-22*		A장조- D장조	
			간주	22b-24a		e단조- F장조	
	10행		㉤'	24b-26a		F장조	
	11-12행	D (26b-34a)	㉥	26b-30		b단조- D장조	
D	4연 13-14행	E (34b-45a)	㉥'	31-34a	D장조- A장조		
	15-16행		㉦	34b-38	A장조- D장조		
	15-16행	㉧	39-42	D장조			
		㉨	43-45a				
		후주	·		45* ⁶⁴ -51		

64) '*'의 표기는 성악선율과 반주부가 겹치는 부분을 뜻한다. 이 부분의 설명은 각 부분의 곡 분석에서 나타난다.

(1) A부분

A부분은 마디1-10a까지 ㉠와 ㉡의 선율로 나눌 수 있으며 시는 1연에 해당된다. 곡의 시작은 반주부의 ‘민감하고, 가볍게 반주자에게’(Zart und leicht zu begleiten)라는 지시어로 표기 되어있다. 반주자는 이 지시어를 정확히 지켜 효과적인 말발굽소리를 묘사할 수 있어야 한다. 마디1-3의 짧은 전주는 멀리서 공주가 말을 타고 달려오는 모습을 소리로 풀어내었다. 전주의 셈여림은 *pp*의 여린 셈여림으로 시작해 *f*의 셈여림으로 나타나는데 소리의 원근법을 사용하여 말의 말발굽소리가 가까워지는 소리를 청각화 하였다. 마디2의 셋잇단음표의 음형 이후 4분음표가 등장하고 D장조의 V₇-I의 화음으로 노래를 시작한다.

㉠의 마디3부터 성악선율은 아름다운 공주가 말을 타고 가로수 길을 달리는 모습을 정원사가 설명한다. 이때의 선율은 오페라의 ‘레치타티보’(Recitativo)선율과 같이 나타난다.

반주부는 간략하게 축소되어 배경을 나타내는 배경적 역할을 한다. 스타카토로 나타나는 셋잇단음표는 말발굽소리를 묘사하고 마디5의 4분음표 진행은 노래를 받쳐주기 위해 화성의 간단한 코드로 나타난다.

[악보 3-1] 슈만의 <정원사> 마디1-6

Mit anmut (♩ = 88)

레치타티보 선율

zart und leicht zu begleiten.

Auf ih - rem

반주부의 축소

D: 말발굽소리 묘사 V₇ I

Leib - röss - lein so weiss wie der Schnee, die

②(마디6b-8a)는 시의 3행에 해당되며 ①의 선율과 구분 없이 바로 시작된다. 성악선율과 반주부의 오른손 윗 선율이 유니슨으로 동일하게 나타나고 있다. 노래와 반주가 처음으로 같이 만나는 마디이므로 노래선율과 왼손 베이스의 반진행과 반주부의 나타나는 리듬을 명확하게 나타내야한다.

마디9-10a과 마디5-6a는 반주부의 스타카토로 연주되는 4분음표의 리듬형으로 동일하다. 마디5-6a는 시의 1연2행이고 마디9-10a은 시의 1연4행이다. 앞서 시의 분석에서 2행과 4행의 라임이 맞는 것을 확인하였는데 뫼리케의 시에서와 같이 슈만은 곡에서도 둘의 라임을 반주부에서 음악적으로

맞추었다. 마디5-6a는 하행선율로 나타나며 마디9-10a는 상행선율로 둘의 리듬형은 동일하나 선율은 반대되어진다.

[악보 3-2] 슈만의 <정원사> 마디5-6, 9-10

5

so weiss wie der Schne die

Detailed description: This musical score shows measures 5 and 6 of a piece in D major. The vocal line (treble clef) starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment (grand staff) features a descending bass line with quarter notes G3, F3, E3, and D3. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand (G4, F4, E4) and a quarter note in the left hand (G3). The word 'Schne' is boxed in the vocal line.

'-ee' 반주부의 동일한 4분음표 리듬형

9

reit't durch die Al - ee. Der

Detailed description: This musical score shows measures 9 and 10. The vocal line (treble clef) has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment (grand staff) features an ascending bass line with quarter notes G3, A3, B3, and C4. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand (G4, A4, B4) and a quarter note in the left hand (G3). The word 'ee.' is boxed in the vocal line.

(2) B부분

B부분은 ㉔와 ㉔'선율로 구분한다. ㉔'는 ㉔의 변형으로 나타나고 있으며 시의 2연에 해당되며 “그 길”(Der Weg)에 대한 묘사를 음악적으로 나타내고 있다. A부분과 대조적으로 선율의 차이를 보이는데 레치타티보적인 선율이 아닌 멜로디를 갖는 서정적인 선율로 나타난다.

못갓춘마디로 시작하는 마디11-18a의 성악선율은 ㉔(마디11-14)와 ㉔'(마디15-18a)로 나눌 수 있는데 둘의 선율이 4마디씩 유사하게 나타난다. 마디11은 마디15와 선율과 리듬이 동일하게 나타난다. 마디12와 16a는 리듬과 선율의 차이를 나타내는데 마디12는 “작은말”(Röblein)의 나누어진 단어를 4분음표로 6도 상행도약하고 마디16a에서는 “뿌리다”(streute)의 나누어진 단어를 8분음표로 2도 하행하여 나타내고 있다. 마디13-14와 마디16b-18a의 리듬형이 매우 유사하게 나타나지만 선율의 차이를 보인다. 이 부분의 시는 2행과 4행으로 ‘-d’의 라임이 맞는 시의 행을 음악적으로 성악 선율에서 맞추고 있다.

B부분의 반주부는 셋잇단음표의 리듬형으로 나타나는데 ㉔'에서는 리듬이 변형되어 나타난다. 노래의 끝 음과 반주부의 셋잇단음표 끝 음이 동일하게 배치되어 노래가 연속적으로 끊이지 않게 흐름을 이어간다. B부분의 ㉔(마디11-14)는 반주부에서 ‘A’음의 붙임줄이 있지만 ㉔'(마디15-18a)의 반주부에서는 ‘A’음의 붙임줄이 없다. 반주부는 미묘한 차이를 두어 ㉔와 ㉔'를 구분하고 있다. 마디16의 “뿌리다”의 단어로 보아 B부분에 등장하는 셋잇단음표는 말발굽의 소리보다 정원사가 뿌린 금빛으로 빛나는 모래를 뿌리는 장면으로 묘사되어진다.

[악보 3-3] 슈만의 <정원사> 마디10-18

©선율

lee. Der Weg, den das Röss - lein hin - tan - zet so ho(㉔) der

‘streute’ 묘사

‘-d’의 일치된 리듬형

Sand, den ich streu - te er blin - ket wie Go(㉔)

©'선율

(3) C부분

C부분의 특징은 간주가 나온 후 노래가 등장하고 다시 간주와 노래가 반복되어 나타나는데 간주와 노래 모두 못갓춘마디로 나타나며 2마디의 구성으로 나타난다. 시는 3연으로 나타난다.

마디18-20a는 성악선율 “황금”(Gold)과 맞물려 간주가 시작되고 2마디의 간주가 등장한다. 장면의 변화로 간주는 다시 말발굽소리로 나타난다.

C부분은 시의 3연 9-10행으로 공주가 쓰고 있는 장밋빛의 모자를 묘사하

고 있다. C부분에서의 성악선율은 2개의 프레이즈씩 유사하게 진행되는 모습을 볼 수 있는데 ㉔(마디20b-22)의 리듬형은 ㉔'(마디24b-26a)의 성악선율의 리듬형이 매우 유사하고 4도 아래음정으로 나타난다.

[악보 3-4] 슈만 <정원사> 마디18-26

18 ㉔선율
Gold. Du ro - sen - farbs

22 말발굽소리 묘사 ㉔'선율 cresc.
Hüt - lein, wohl - auf und wohl abl O

이 곡에서 전주(마디1-3)와 2번의 간주(마디18-20a, 마디22b-24a)는 붓점 리듬과 셋잇단음표의 리듬이 매우 유사하게 나타나는데 이는 곡의 통일성을 나타내고 있으며 셋잇단음표의 진행들은 말발굽소리를 끊임없이 나타냄으로 곡의 배경을 반주부에서 나타내고 있음을 알 수 있다.

[악보 3-5] 슈만의 〈정원사〉 마디1-3

Musical score for measures 1-3 of Schumann's 'The Gardener' (정원사). The score is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a treble and bass clef. The first measure has a piano (*pp*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The score includes triplets in both hands and a fermata over the final chord.

[악보 3-6] 슈만의 〈정원사〉 마디18-20

Musical score for measures 18-20 of Schumann's 'The Gardener' (정원사). The score is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a treble and bass clef. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The score includes triplets in both hands and a fermata over the final chord.

[악보 3-7] 슈만의 〈정원사〉 마디22-24

Musical score for measures 22-24 of Schumann's 'The Gardener' (정원사). The score is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a treble and bass clef. The first measure has a piano (*pp*) dynamic. The score includes triplets in both hands and a fermata over the final chord.

(4) D부분

C부분이 끝나자마자 마디26b-34a로 나타나며 D부분의 시작은 간주나 예고 없이 바로 이어진다. 이 부분은 시의 3연11-12행과 4연13-14행을 나타내며 정원사는 공주에 대한 간절한 마음이 나타나는 부분이다. 피리케의 4연4행씩 규칙적으로 나타내고 있는 시를 슈만은 D부분에서 3연과 4연을 묶어서 보고 있다. 슈만은 ‘깃털하나를 주면 꽃 하나를 바칠게’의 부분을 연결하여 슈만의 시 분석을 곡에서 보여준다.

D부분의 선율은 C부분과 같이 2개의 선율로 나누어 볼 수 있는데 ㉔(마디26b-30)와 ㉔'(마디31-34a)로 선율의 길이가 C부분보다 확장되어 나타난다. ㉔와 ㉔'의 성악선율은 동일하게 나타나고 리듬형은 조금씩 변형되어 나타난다. 같은 선율(F#-D-C#)의 마디28과 32를 보면 마디28의 리듬은 4분음표와 붓점의 리듬이 나타나지만 마디32는 붓점의 리듬을 8분음표로 풀어 나타내고 있다. 동일한 선율의 변형된 리듬의 모습을 볼 수 있다.

㉔부분의 반주부는 오른손과 왼손에 번갈아 나오는 붓점으로 이뤄진 셋잇단음표를 연속적으로 연주하게 된다. 앞에서 8분음표의 셋잇단음표를 변형하여 좀 더 생동감 넘치는 곡으로 분위기의 변화를 준다. ㉔'의 반주부 역시 성악부의 리듬이 변형된 곳(마디32)에서 반주부의 리듬의 변화가 성악부의 리듬과 동일하게 8분음표로 나타나고 마디33에서 왼손은 4분음표 리듬으로 변형된다.

[악보 3-8] 슈만의 <정원사> 마디26-34

26 ab! O wirf ei - ne Fe - der ver - stoh - len her -

30 ab! Und willst du da - ge - gen ei - ne Blü - te von mir, nimm

(4) E부분

E부분은 세 개의 선율로 나타나고 시는 4연의 마지막 2행인 15-16행을 나타내 반복하고 다시 한 번 16행을 반복하여 곡의 클라이맥스를 나타낸다. 한 가닥의 천 송이도 아닌 다 가져도 좋다는 내용으로 정원사의 모든 것을 바칠 수 있다는 헌신적인 정원사의 사랑을 보여준다.

E부분은 C에서 D로 시작되는 모습과 동일하게 D부분의 끝남과 동시에 E부분으로 시작하여 나타나는데 이는 곡의 후반부로 진행될수록 정원사의 감정이 흥분되어지는 것을 확인할 수 있다.

㉑의 선율은 15-16행을 한 선율에 담아내었다. 선율과 리듬이 유사하게 나타난다. 마디34b-35의 “아니 천 (송이)”(nimm tausend)의 가사에서 4도 상행도약 하고 마디37의 “아니 아예(모두)”(nimm alle)의 가사에서도 동일하게 4도 도약으로 나타나며 ‘D’음의 악센트가 동일한 곳에 나타나며 “천”(tausend)과 “아예(모두)”(alle)를 강조하고 있다.

㉑의 반주부는 오른손의 계속되는 변형된 셋잇단음표는 공주가 타고 있는 말에 초점이 맞춰져있으며 왼손의 진행은 성악선율과 대선율로 나타나며 성악부의 악센트와 동일한 위치에 *fp*의 셈여림으로 성악부와 동일하게 강조하고 있다.

[악보 3-9] 슈만의 <정원사> 마디34-38

㉒의 선율은 ㉑와 같이 15-16행을 반복하고 있다. 성악선율은 8분음표의 리듬으로 진행되며 ㉑의 선율보다 조금 더 바쁘게 진행되고 있다. 불규칙적인 선율의 진행과 상행으로 이어지는 선율은 크레센도로 16행의 클라이맥스를 향해 진행한다.

㉒의 반주부 역시 8분음표의 진행으로 나타나고 있다. 오른손의 윗 성부가 성악선율과 유니슨으로 나타나며 왼손의 선율은 반음계의 진행이 나타나

며 노래선율과 같은 상행의 진행으로 나타난다.

①h는 ⑧의 일부(마디41-42a)선율의 확대되어진 선율로 나타난다. 같은 16행을 반복하여 사용하였고 “아예”(alle)의 ‘al-’의 리듬이 2분음표로 길이가 확장되었고 ‘-le’는 점4분음표로 길이가 확장되어 나타난다. 또한 이 부분의 ‘점점 느리게’(rit.)로 템포의 속도를 늦춰 강조하는 시의 행을 부각시키고 있다.

[악보 3-10] 슈만의 〈정원사〉 마디40-45 성악부

리듬의 확장

40

ei - ne, nimm al - le da - für, nimm al - le da - für.

ritard.

①h의 반주부는 성악선율의 긴 선율을 강조하기 위해 ‘al’의 2분음표를 동일하게 배치하여 성악선율보다 아래의 화성을 두었다. 이후 반주부는 다시 셋잇단음표로 말발굽의 소리를 지속적으로 나타내며 성악선율과 같은 ‘점점 느리게’의 템포 변화를 동일하게 하였고 가장 여린 셈여림으로 나타내고 있다.

슈만의 〈정원사〉에 나타나는 화성은 슈만이 자주 사용하는 부속화음과 더불어 부감7화음의 사용이 잦게 나타난다. 또한 마디24b의 b단조의 나폴리 6화음은 한번 등장하는데 이 또한 화성을 통해 색깔의 변화를 나타내는 화성의 등장이다. 다음의 악보는 〈정원사〉에 나타나는 화성의 특징을 정리하여 [악보 3-11]로 나타내었다.

[악보 3-11] 슈만의 〈정원사〉에 나타나는 화성

마디7b	마디8b	마디11	마디24b	마디26b
A: vii [°] ₇ /vi	A: V/vi	A: V ₇ /IV	b: N6	D: V ₆ /V

6 마디29	마디38b	마디39b	마디40b	마디47a	마디48a
D: V ⁶ ₉ /V	D: vii [°] ₇ /ii (Nimm)	D: vii ^{°6} ₅ /ii (für)	D: V ⁴ ₇ /IV (-ne)	D: V ₇ /IV	D: vii ⁴ ₂ /V

(6) 후주

후주는 마디45의 성악선율이 끝나는 “-für”와 겹쳐지게 나타난다. ‘원래의 템포로’(im Tempo)의 템포 변화로 보아 후주의 시작은 성악선율과 같이 나타난다. 후주는 총 7마디로 나타나고 붓점의 리듬과 셋잇단음표의 리듬이 공존한다. 전주와 2개의 간주와 비슷하게 나타나지만 후주는 전주와 간주의 변형된 형태로 나타나며 같은 리듬이 반복적으로 나타나고 있다. 멜로디라인을 가지는 후주의 서정적인 선율은 왼손에서 ‘D’음의 지속음이 나타나고 화성의 변화를 나타냄으로 마무리를 하고 있다. 마지막 마디50-51은 I - V₇ - I의 정격종지를 나타내며 소프라노 성부의 ‘A’음으로 불완전정격종지(IAC)로 마무리한다.

[악보 3-12] 슈만의 〈정원사〉 마디44-51

44 *ritard.*

le da - für. 전주와 간주의 변형된 반주형

pp ritard. *im Tempo*

후주의 시작

48

pp

I V₇ I (IAC)

3) 볼프의 〈정원사〉 작품 분석

볼프의 〈정원사〉는 1888년 3월 7일 작곡되었고 《피리케가곡집》 17번에 수록되었다.

규칙적인 4연의 피리케의 시를 볼프는 4개의 형식으로 구성하였지만 곡에서의 시를 나타냄에 있어 피리케와 같이 정확하게 4행씩 나누지 않았다. 볼프는 A부분(마디1-14a), A부분(마디14b-24), B부분(마디25-36), C부분(마디37-50)의 4부 형식으로 나타내고 있으며 총 50마디로 구성되어 있다. A부분에서 시의 1연과 다시 곡의 선율과 리듬이 동일하게 나타나는 A부분은 시의 2연을 나타내고 B부분의 시는 3연과 4연의 13-14행까지 나타내고 있으며 C부분은 시의 4연 15-16행을 배치하여 나타내고 있다.

볼프의 곡은 D장조의 조성으로 시작하며 곡 중간에 잦은 전조가 나타나는데 b단조의 전조 한번을 제외하고 모두 장조의 조성으로 전조된다. 후기 낭만시대의 볼프의 복잡한 화성대신 간단한 화성으로 나타내고 있다. 박자는 6/8박자이며 나타냄 말은 ‘가볍고, 우아하게’(Leicht, graziös)로 템포의 지시어를 대신하고 있다.

성악선율의 선율은 볼프의 서정적인 선율을 가장 대표할 수 있을 만큼 아름다운 선율을 가졌다. 시의 1인칭 관찰자 시점의 시를 정원사가 아름다운 공주와 길을 설명하고 사랑하는 공주에 대한 헌신적인 모습을 서정적으로 표현하여 나타내고 있다. 성악선율의 리듬은 매우 유사하게 나타나고 있으며 같은 리듬의 반복이 많고 부분적으로 변형되어 나타내고 있다. A의㉠는 6부분에서 동일하게 나타나며 A의㉡는 다시 등장하는 A의㉢와 동일하고 B부분의 ㉣만 다른 리듬으로 나타난다. 다음의 [표 12]는 성악부의 리듬을 정리하여 나타낸 것이다.

볼프의 〈정원사〉의 나타나는 시의 구조와 곡의 형식을 비교하여 [표 14]로 정리하였다.

[표 14] 볼프의 〈정원사〉 곡의 형식

시		곡					
구분	구성	구분	구성	마디	빠르기	조성	박자
A	1연	A (1-14)	전주	1-4	Leicht, graziös (가볍고, 우아하게)	D장조	6/8
			㉠	5-8			
			㉡	9-12		D장조-A장조	
			간주	13-14		D장조	
B	2연	A (15-24)	㉢	15-18		D장조-A장조	
			㉣	19-22		D장조	
			간주	23-24		D장조	
C	3연 9-10행	B (25-36)	㉤	25-28		D장조	
	11-12행		㉥	29-32		b단조	
D	4연 13-14행		C (37-50)	㉦		33-36	
	15-16행			㉧	37-40	D장조	
	15-16행	㉨		41-44			
			후주	45-50			

(1) A부분

A부분은 마디1-14까지 나타내며 곡의 시작은 4마디의 전주로 시작한다. 처음 A부분에 나타나는 시의 1연은 공주가 가로수 길을 가고 있는 모습을 묘사하고 있다.

곡은 모두 못갓춘마디로 시작하며 붓점과 스타카토의 리듬으로 가볍게 시작한다. 반주부에 나타나는 지시어는 ‘항상 스타카토’(immer staccato)는 말발굽소리의 묘사를 효과적으로 나타내어 가벼운 작은말의 움직임 묘사한다. [표 13]의 반주부의 나타나는 리듬으로 참조하여 처음 발생한 붓점의 리듬이 반복적으로 나타나고 크레센도와 데크레센도를 통하여 말발굽소리를 청각적으로 묘사하고 있다. 전주의 조성은 D장조로 시작하며 I가 아닌 V₇로 지속적으로 변화 없이 유지하고 있다. 왼손의 ‘A-C#’음은 10도로 도약하여 나타내고 있으며 왼손의 첫 음은 무겁지 않게 타건해야 한다.

마디5의 성악선율 ㉑는 못갓춘마디로 시작하며 1도의 같은 음(A)으로 시작한다. 정원사의 설명이 서정적인 선율로 나타나고 있으며 반주부와 반대되어지게 부드럽게 레가토 한다. 선율은 큰 도약이 없으며 마디6의 “-rösslein”의 4도로 상행도약한 후 순차하행하며 다시 마디7의 “wie der”의 4도 상행도약으로 동일하게 나타난다.

㉒(마디9-12)의 선율은 ㉑와 유사하지만 조금씩 다른 변화를 보인다. 마디9의 못갓춘마디로 시작은 동일하나 붙임줄로 연결되어 리듬의 변화를 준다. 마디11의 리듬도 $\downarrow \circ \downarrow \downarrow$ 의 리듬으로 변형되고 3도, 4도의 상행도약으로 변화한다.

반주부의 리듬변화도 나타나는데 마디11-12의 성악의 마무리를 나타내는 곳에 반주부의 리듬변화는 처음에 나타났던 붓점이 두 번 연속적으로 등장한다. 이러한 변화는 전주(마디3-4)에서도 유사하게 나타난다.

이 곡의 간주는 마디13-14와 마디23-24에서 총 2번 나타나는데 간주의 리듬은 전주 일부(마디3-4)와 후주에서 매우 유사하게 나타난다. 붓점리듬이 2번 연속적으로 나타나고 오른손의 윗 선율에서 'E-D#-E'의 선율로 동일하게 나타난다. 이러한 간주와 전·후주의 동일한 형태는 곡을 안정적으로 통일감있게 나타내는 구조를 보이고 있다.

[악보 3-13] 볼프의 〈정원사〉 마디2-4

Musical score for measures 2-4 of 'The Gardener' by Franz Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A box highlights measures 3 and 4 in the right hand.

[악보 3-14] 볼프의 〈정원사〉 마디12-14

Musical score for measures 12-14 of 'The Gardener' by Franz Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A box highlights measures 13 and 14 in the right hand. Dynamics include *mf* and *pp*.

[악보 3-15] 볼프의 〈정원사〉 마디22-24

Musical score for measures 22-24 of 'The Gardener' by Franz Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A box highlights measures 23 and 24 in the right hand. Dynamics include *mf* and *pp*.

[악보 3-16] 볼프의 〈정원사〉 마디46-50

Musical score for measures 46-50 of 'The Gardener' by Franz Schubert. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A box highlights measures 47 and 48 in the right hand. Dynamics include *ppp*.

(2) A부분

처음 나타났던 A부분의 리듬과 선율의 하나의 오차 없이 동일하게 나타나는 A부분은 마디15-24까지 앞부분의 A부분과 완벽하게 동일하다. 다시 A부분을 반복하는 부분은 1연의 가로수 길에 대한 묘사를 하고 있다. 볼프는 시의 1연과 2연을 연장선에 두어 A부분의 성악부의 리듬과 선율을 동일하게 나타나고 있으며 반주부의 리듬과 멜로디 간주부까지 모두 동일하게 나타나고 있다. 선율과 리듬 반주부가 모두 동일하기에 (1) A부분을 참조하라.

(3) B부분

B부분은 시의 3연과 4연 12-14행까지 나타나며 공주의 모자를 묘사하고 모자에 달린 깃털을 요구하며 꽃을 바친다는 내용이다. 이 부분은 3개의 선율로 구분할 수 있으며 ㉔-㉞로 나타나며 마디25-36까지이다.

㉔에 나타나는 시는 3연의 9-10행을 나타내고 있으며 공주가 쓰고 있는 모자의 움직임 묘사한다. ㉔의 선율은 처음에 나타나는 A부분의 ㉑선율과 리듬이 매우 유사하나 선율은 약간의 차이를 나타낸다. 마디25의 못갓춘 마디로 시작하는 “Du ro-”의 가사는 ‘A-B’의 음이 2도로 시작하며 A부분 ㉑의 마디5의 가사 “Auf ih-”는 1도의 선율로 1도 상행하여 나타내 차이를 둔다. A부분 ㉑선율의 마디6 “-rösslein”의 4도 상행도약이 B부분에서도 동일하게 나타난다. B부분 ㉔선율의 마디26은 “Hütlein”에서 동일하게 4도 상행 도약한다. 시의 1연의 1행과 2연의 5행 3연의 9행에 동일하게 나타나는 ‘-lein’에 같은 4도 상행도약을 나타냄으로 음악적으로도 운율을 맞추고 있다. 마디27b-28의 선율은 3도하행하고 있지만 마디7b-8은 4도 상

행하여 나타난다.

반주부는 왼손의 10도와 10도 아래의 도약이 주를 이뤘다면 B부분부터는 12도의 도약이 등장하여 도약의 폭이 커진다.

㉔는 3연의 11-12행으로 정원사는 공주의 모자에 달린 깃털을 원하는 내용이다. 이 부분의 조성은 b단조의 조성으로 이 곡의 유일한 단조의 조성으로 나타난다. b단조의 V-I-V 단순한 화성의 진행으로 나타나며 ㉔의 선율은 다시 A㉔의 리듬형이 동일하게 나타난다. ㉔는 A㉔와 선율의 차이를 보인다. 마디29의 “o wirf”의 선율은 ‘A-A#’으로 반음 상행하고 다시 6도로 상행도약 후 마디30에서 순차 하행한다.

[악보 3-17] 볼프의 〈정원사〉 마디4-8, 24-28, 28-32 성악부

㉔선율

Auf ih - rem Leib röss - lein, so weiss wie der Schnee, die

㉔선율

Du ro - sen - farbs Hüt - lein, wohl auf und wohl ab, o

㉔선율

ab, o wirf el - ne Fe - der ver - stoh - len her ab! Und

반주부는 ㉔의 반주부와 유사하게 계속되는 10도, 12도의 도약과 붓점으로 반복적인 반주부가 나타난다.

㉔의 시는 4연의 13-14행으로 깃털을 하나 주면 꽃 한 송이를 받치겠다는 내용으로 나타난다. ㉔의 성악선율은 기존의 ㉑의 성악선율에서 리듬의 변형이 나타난다. ㉑의 마디6 리듬은 ♩ ♩ ♩의 리듬에서 같은 리듬의 위치에서 마디34는 ♩ ♩, ♩ ♩의 리듬으로 변화한다. 마디35에서 ‘점점 느리게’(rit.)를 사용하여 “꽃”(Blüte)를 강조하고 있다. 마디43에서도 “아예(모두)”(alle)에서도 같은 ‘rit.’를 표현하였는데 두 단어에서만 정원사 내면의 느낌들이 실제로 눈에 나타나는 표현으로 사용하였다.⁶⁵⁾ 마디36에서 다시 원래의 템포로 돌아오라는 지시어를 나타내고 있다.

㉔의 반주부에서도 작은 변화가 나타나는데 마디33과 35에서 오른손은 옥타브의 연타가 나타나며 왼손 베이스는 ㉑보다 베이스가 깊어진다. 두 번의 옥타브를 넘어 17도의 도약으로 나타나는데 반주부는 정원사의 확고한 의지를 굳건하게 나타내는 모습을 보인다. 반주부에서도 성악부의 빠르기가 변화하는 곳에서 같이 느려지고 마디36에서 원래의 템포로 돌아간다.

[악보 3-18] 볼프의 〈정원사〉 마디32-36

새로운 리듬등장

32 ab! Und willst du da - ge - gen ei - ne Blü - the von mir, nimm

rit. tempo

32 17도 pp rit. tempo

65) Carol Kimball, 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』, 채은희 역 (서울: 형설, 2007), 146.

(4) C부분

다시 원래의 템포로 돌아온 C부분은 시의 4연의 15-16행을 나타내며 꽃한 송이가 아닌 모두를 가져도 좋다는 정원사의 헌신적인 내용을 나타낸다. 4연의 15-16행의 2행을 가지고 C부분의 전체로 나타내고 있으며 곡의 가장 클라이맥스라는 것을 알 수 있다.

C부분은 ①과 ②로 나눌 수 있는데 두 성악선율의 리듬형은 매우 동일하게 나타나며 A부분의 ①과 리듬형이 동일하다. ①의 성악선율은 3도의 도약으로 시작하며 ②의 성악선율은 4도 도약으로 ①선율보다 1도 올려 사용하여 반복하는 부분을 강조하고 있다.

반주부는 다시 10-12도의 도약으로 사용되며 오른손의 변화가 나타나는데 마디37-39의 나타나는 붓점의 짧은 리듬과 연타하는 화음의 변화가 3도-5도-6도-8도의 변화로 점점 화음의 음정이 변화되며 곡의 클라이맥스로 다가가고 마지막 마디41부분에서 오른손의 같은 부분의 화음은 옥타브로 계속 진행된다. 반주부의 셈여림의 변화는 두 마디의 걸쳐 *f*와 *pp*의 변화를 나타내야 한다.

[악보 3-19] 볼프의 〈정원사〉 마디36-44

36 *tempo* 3도
 mir, nimm tau - send für Ei - ne, nimm al - le da -

36 *tempo* 3도 *cresc.* 5도 6도 *mf* 8도 *p*

40 4도 *rit.* *tempo*
 für! Nimm tau - send für Ei - ne, nimm al - le da für! _____

40 *f* *pp* *rit.* *p* *pp*

(5) 후주

마디45-50의 6마디 후주는 *p*, *pp*의 작은 셈여림으로 나타나며 곡의 계속되는 붓점 리듬으로 *ppp*까지 셈여림의 변화가 나타난다. 이러한 셈여림의 변화는 말이 정원사의 시야에서 멀어져가는 모습으로 묘사되고 ‘소리의 원근법’을 청각화하여 나타내고 있다. 후주에 나타나는 반주부의 리듬은 [표 8]에서 정리한 바와 같이 두 번의 ①리듬과 세 번의 ③의 리듬으로 이루어져 있다. 전주의 부분과 매우 유사하며 ③의 리듬이 반복되어졌으며 V₇-I로 나타나며 정격종지(PAC)로 곡을 마친다 [악보 3-16].

4) 〈정원사〉 작품 비교

(1) 가사 반복 및 변형

슈만과 볼프의 〈정원사〉는 가사의 변형이 나타나지 않는다. 다만 가사의 반복에서는 동일하게 나타나고 있다. 두 작곡가 모두 시의 가장 클라이맥스를 4연의 15-16행에 두었으며 15-16행을 곡의 한 부분 전체에 배치하였고 반복을 통해 시를 강조하고 있다. 두 작곡가 유사하게 시의 3연과 4연을 나누어 곡에 나타내는데 곡의 구분에서 조금의 차이를 보인다. 슈만은 C부분과 볼프는 B부분에서 나타나고 있으며 슈만은 C부분에서 3연의 9-10행으로만 사용하였고 볼프는 B부분에서 3연 전체와 4연 13-14행까지로 사용하였다. 또한 슈만은 3연의 11-12행과 4연의 13-14행을 D부분에 배치시켜 4연의 규칙적인 시를 5부분으로 확대하여 나타내고 있다. 이를 통해 슈만이 볼프보다 시의 배치를 까다롭게 배치하였음을 볼 수 있다.

(2) 선율

두 작곡가 모두 동화적인 시를 성악부의 선율에서 서정적으로 곡에 담아내었다. 슈만은 곡의 앞부분에 레치타티보적인 선율을 등장시켜 정원사의 해설을 담당하는 역할을 하게 하였다 [악보 3-1]. 슈만의 선율은 불규칙적이고 도약의 폭이 볼프보다 크게 나타난다. 슈만은 피리케의 시의 연과 행의 구분을 곡에서도 거의 구분하지 않았으며 성악선율의 구분 없는 선율의 진행은 곡의 흐름을 끊임없이 나타내게 하였다.

반면 볼프는 정원사의 해설하는 부분을 서정적인 멜로디의 라인으로 극대화 하였고 큰 도약이 없는 구조의 선율라인을 나타내고 있다. 구분 없이 진행되었던 슈만과 달리 곡의 구분을 간주와 성악선율의 리듬변형, 템포의 유연함을 통해 시의 연과 행을 쉽게 구분할 수 있었다.

(3) 반주

말발굽의 소리를 나타내고 있는 배경적 역할은 두 작곡가에게 동일하게 나타난다. 슈만과 볼프의 전주-간주-후주의 특징은 매우 비슷하게 나타나는데 두 작곡가 모두 곡의 통일성을 위해 유사한 리듬을 사용하거나 한 동기의 리듬을 변형시켜 나타내고 있다.

슈만의 반주부는 전주에 나타나는 나타냄 말은 반주자에게 주는 메시지로서 ‘민감하고 가볍게’의 나타냄 말을 덧붙여 동일한 화음의 연타를 가볍게 표현하여 작은말의 말발굽소리를 구체적으로 제시한다. 전체적인 반주부의 리듬은 붓점과 셋잇단음표로 배경을 묘사하고 있다.

볼프 또한 반주부는 배경을 묘사하고 있으며 붓점 리듬으로 나타낸다. 반주부에 나타나는 리듬의 종류가 3가지로 나타내며 [표 13]에서 분류하였다. 또한 성악선율과 반주부의 선율이 화음을 이룬다. 이때의 같은 멜로디가 아닌 3도 혹은 6도의 음정차이 등으로 나타내고 있으며 노래가 나타나는 곳의 반주부는 노래와 밀접하게 연관되어 나타나고 성악부와 반주부의 선율이 서정적인 멜로디로 조화를 이룬다.

(4) 빠르기와 리듬

피리케의 시 〈봄이 왔다〉와 유사하게 〈정원사〉에서도 빠르기의 지시어 대신 나타냄 말을 사용하여 템포의 모호성을 나타내고 있다. 슈만의 오리지널 출판 이후에 슈만은 처음 출판사에서 표시되었던 템포가 표기되어있다. 두 작곡가 모두 2박자 계열의 박자를 선택하였지만 슈만의 2/4박자보다 작은 단위의 6/8박자로 작곡된 볼프 곡은 슈만보다 좀 더 가벼운 템포를 나타내어야 할 것이다.

두 작곡가의 〈정원사〉에서 중요하게 나타나는 것은 리듬이다. 슈만의 성악리듬은 4분음표, 8분음표와 같이 단순한 박자의 리듬이 유사하게 나타

나거나 변형되는 리듬으로 나타난다. 한 선율 안에서 한 프레이즈씩 유사하게 나타나는 리듬의 모양이 많다. 반주부의 리듬도 성악선율의 리듬과 같이 유사하게 변형되는 리듬의 모양이 나타나는데 셋잇단음표의 리듬형으로 나타나며 변형되는 리듬으로 변화하는 리듬이 각 부분별로 다양하게 나타난다. 앞서 반주부분에서 언급한 바와 같이 전주와 간주 후주의 리듬이 동일하거나 유사하게 변형되어 나타난다.

볼프의 성악리듬은 한 프레이즈의 리듬이 동일하게 나타나는 리듬과 변형되어 나타나는 리듬 그리고 기존의 리듬과 조금 다른 리듬으로 나타나는 3가지의 리듬이 나타난다. 반주부의 리듬은 곡 전체적으로 매우 일정하게 나타나고 스타카토로 연주되는 붓점의 리듬이 동일하게 나타난다. 반주부의 나타나는 리듬의 종류를 분류하였다 [표 13].

(5) 화성

슈만의 화성은 부속화음과 부감화음의 사용이 자주 나타나며 부감7화음의 사용이 잦다. 마디24의 나폴리 6화음은 한 번 등장한다 [악보 3-11].

볼프의 곡에서는 화성이 생각보다 단순하다. I-IV-V와 같은 주요3화음의 사용을 자주하며 마디29에서 단조의 조성을 한번 채택하였다. 장조의 조성으로 곡의 분위기는 계속 밝으며 동화적인 시의 색깔을 표현하기 위해 장조의 조성과 주요3화음의 사용이 지속된다.

IV. 결 론

서정적이고 내면적인 피리케의 성격은 문학에서의 시대상을 적절하게 표현하고 있다. 간결하고 단순하며 때로 진지한 면모를 보이는 그의 성격은 그의 문학에서 흥미로운 요소로 나타나고 있다. 피리케의 『시집 *Gedichte*』은 그의 시대상을 작품에 낭만적이면서 사실적으로 담아내었고 전원적이고 종교적이며 자아성찰의 시를 기반으로 나타내고 있는 작품이다. 그의 작품은 살아생전 빛을 받지 못하다가 후고 볼프의 《피리케가곡집 *Mörike Lieder*》 작품의 작곡 이후 피리케라는 시인을 조명하기 시작하였다.

슈만과 볼프는 우연의 일치인지 유사한 삶을 살았다. 슈만과 볼프 두 작곡가 모두 음악 평론가의 삶을 살면서 호평을 받았으며 정신질환으로 강가에 빠져 실패한 것조차 동일하다. 이러한 유사한 삶을 살았던 두 작곡가에 게서 필자는 더욱 흥미를 느꼈다.

본 논문에서는 피리케의 시 원문을 찾아 분석하고 그의 동일한 시를 가지고 작곡한 슈만과 볼프의 곡을 분석한다. 동일하게 나타나는 음악적 특징을 발견하며 둘의 유사하면서도 다른 곡을 분석하여 비교하였다.

슈만의 곡 〈봄이 왔다 *Er ist's*〉에서는 선율의 움직임이 지속적으로 도약하는 선율로 나타내며 시의 단어와 의미에 따라 선율은 비규칙적으로 움직인다. 스타카토와 당김음으로 시에서 강조하는 단어와 의미를 나타내기도 한다. 붓점리듬을 사용하는 반주부는 곡의 생기를 더하며 곡을 구분함에 따라 반주부는 각 부분별로 반주형의 변화를 나타내고 있다. 다양한 종류의 꾸밈음과 가사의 클라이맥스를 표현하기 위한 반주의 축소는 슈만의 봄의 도래를 성악부에서 강조하고 있는 것을 볼 수 있다.

볼프의 〈봄이 왔다〉에서는 볼프만의 선율적 특징이 나타나는데 그의 가곡은 시의 의미에 중점을 두어 낭창적이다. 또한 ‘포물선 선율’이라는 용어

를 사용하여 선율의 시각화를 볼 수 있으며 이와 유사한 ‘유사 포물선 선율’은 ‘포물선 선율’에서 변형된 모습으로 나타난다. 반주부는 16분음표의 셋잇단음표를 통해 생기있는 움직임 보여준다. 전체적으로 화성적 진행 가운데 반주부 오른손에서 반음계적 상승음계를 갖고 있다 [악보 1-17, 18]. 증6화음의 사용은 봄의 화려한 색을 나타내고자 하였다. 가곡에서 찾아보기 힘든 긴 후주는 곡의 클라이맥스를 담당하며 이에 성악부와 대등한 위치에서 봄의 도래를 강조하고 있다.

두 작곡가의 〈봄이 왔다〉에서는 공통적으로 “하프소리”의 대한 반주부의 묘사가 층거리꾸밈음으로 동일하게 나타나고 있다. 또한 슈만과 볼프는 시의 2행, 9행의 리듬에서 동일하게 나타나고 있다. 두 작곡가 모두 반주부에서 16분음표를 나타냄으로 곡의 생기를 더하지만 슈만보다 볼프가 더 가벼운 16분음표의 셋잇단음표를 사용하여 곡의 가벼움을 더하고 있다. 두 작곡가에게 극명하게 보이는 차이점은 반주부의 후주이다. 슈만은 곡의 여운으로 반주부의 다양함을 보이는 반면 볼프는 긴 후주를 나타냄으로 곡의 클라이맥스를 나타낸다.

슈만의 〈버림받은 소녀 *Das verlassene Mägdlein*〉는 전체적으로 슬픔과 우울함이 가득한 선율로 나타나고 있으며 큰 도약 없이 선율은 상·하행을 반복하며 나타난다. 반주부는 전주와 후주의 생략으로 곡은 더욱 텅 빈 분위기를 더하며 반주부의 윗 선율은 성악선율과 유니슨으로 나타나고 붙임줄의 하행하는 선율은 소녀의 흘러내리는 눈물을 묘사한다.

볼프의 〈버림받은 소녀〉는 슈만과 동일하게 슬픔과 우울함을 가진 선율로 나타나며 도약이 있는 선율과 ‘포물선 선율’과 ‘유사 포물선 선율’의 구조를 가진 선율로 나타낸다. 슈만의 평이하게 나타났던 선율과 달리 볼프는 분위기의 변화를 나타내는 나타냄 말과 함께 분위기가 흥분되며 시에 나타나는 소년을 생각한다. 각각의 시의 행의 대상과 시적 화자 소녀 대비를 통

해 분위기의 변화를 나타내고 있다. 곡의 반주부는 단순한 리듬으로 2가지의 모티브를 나타내며 전체적인 반주는 모티브 1의 리듬으로 나타내고 있다. 한 리듬의 지속적인 등장은 마치 체면에 걸린 듯한 효과를 주며 단순한 리듬의 등장으로 곡의 체념을 묘사하기도 한다.

두 작곡가의 〈버림받은 소녀〉는 우울하고 슬픈 화자의 마음을 단조의 조성으로 담아내었고 동일한 리듬인 J J의 리듬을 공통적으로 사용하였다. 두 작곡가 모두 처음으로 곡을 재현부로 나타냄으로 곡의 전반적인 통일감을 부여하고 있다. 시를 바라보는 시각에서 차이를 나타내고 있다. 슈만의 곡에서는 클라이맥스 없는 조용하고 평이한 곡의 진행으로 허무함을 강조시킨 반면 볼프의 곡에서는 ‘불충실한 소년’에 대한 나타냄 말에 의한 분위기 변화를 나타내고 있으며 시의 시점이 바뀌는 부분에서는 뚜렷한 차이를 보이고 있다. ‘불꽃-나(소녀)’, ‘불충실한 소년-나(소녀)’와 같이 악상의 변화 혹은 조성의 변화를 주어 차이를 나타내고 있다.

슈만의 〈정원사 *Der Gärtner*〉는 시적화자인 정원사의 해설과 같이 레치타티보의 선율이 등장한다. 전체적인 성악선율은 도약의 폭이 넓게 나타나고 선율의 진행은 유사한 선율로 반복되어져 나타난다. 또한 강조하는 단어와 시의 클라이맥스를 악센트와 리듬의 확장된 선율로 나타내고 있다. 반주부에서는 철저히 배경에 초점을 두며 그 배경은 공주가 타고 온 말발굽소리와 정원사가 뿌린 가로수 길의 모래를 묘사한다. 전주-간주-후주의 유사한 리듬은 곡의 통일성을 부여하고 있다.

볼프의 〈정원사〉는 성악선율의 리듬이 3종류의 리듬으로 나뉘며 매우 유사한 리듬으로 나타나고 있다. 곡 전체의 리듬이 매우 유사하고 반주부의 리듬과 다르게 성악선율은 매우 서정적인 선율로 나타내고 있다. 성악선율은 정원사의 노래를 나타나고 있으며 슈만과 동일하게 15-16행을 반복하여 시의 클라이맥스를 나타내고 있다. 반주부의 일정한 붓점의 리듬은 곡 전체

적으로 나타나고 있으며 슈만과 동일하게 반주부는 말발굽의 소리로 묘사하고 있다. 곡 전체의 리듬이 유사하기 때문에 전주-간주-후주는 곡의 통일성을 나타내고 있다.

두 작곡가의 〈정원사〉에서는 두 작곡가 모두 시의 3연의 11-12행과 4연의 13-14행을 한 부분으로 작곡하여 음악적인 흐름의 유연함을 보인다.

두 작곡가의 성악선율은 차이를 보이는데 슈만은 곡의 앞부분에서 레치타티보의 선율을 보인다. 4-8도까지의 큰 도약으로 진행되고 있고 볼프는 주로 4도의 도약으로만 나타내 큰 도약이 보이지 않는다. 반주부의 배경적 역할의 동일함을 나타내지만 표현방식에 있어서 차이를 보이고 있다. 슈만은 셋잇단음표의 리듬형으로 나타내며 볼프는 붓점 리듬으로 나타내고 있다.

이와 같이 슈만의 가곡을 동경해오던 볼프는 슈만의 영향을 받을 수밖에 없었다. 동일하게 나타나는 성악부의 리듬과 반주부의 스타일까지 슈만의 영향은 볼프에게 상당히 크게 작용한다. 이에 볼프는 슈만의 가곡스타일을 한 단계 발전시켜 19세기 예술가곡의 완성을 이룬다.

시인 피리케의 내면성과 사실주의 속의 낭만성은 슈만보다 볼프에서 두각을 나타내며 시 속에 나타나는 음악적인 낭만성은 볼프에게서 자세히 묘사되며 음악적으로 표현되어진다. 이 연구를 통해 볼프이후의 작곡가들은 피리케의 시를 어떻게 표현하고 있는지와 볼프와 다른 작곡가들의 비교연구가 이루어지길 바라며 피리케의 시로 작곡한 많은 작곡가들의 연구가 활발히 재조명되길 기대한다.

참 고 문 헌

1. 단행본.

김용환. 『서양음악사 100장면』. 서울: 가람기획, 2002.

김희열. 『독일시인론』. 서울: 열화당, 1983.

노영혜, 김문자, 박미경, 이석원, 허영한. 『들으며 배우는 서양음악사 II』. 서울: 심설당, 2008.

송무경. 『음악분석에서 글쓰기까지 음악 논문 작성법』. 파주: 음악세계 2016.

음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리14 슈만』. 김방현 역. 서울: 음악지우사, 2002.

정복주·채은희. 『성악예술 - 연주와 문헌』. 서울: 예술, 2009.

백병동. 『대학음악이론』. 서울: 현대음악출판사, 2007.

백병동. 『화성학』. 서울: 수문당, 2006.

피종호. 『독일시와 가곡』. 서울: 유로서적, 2007.

Burkholder, J. Peter, J. Grout, Donald, Palisca, V. Claude. 『그라우트의 서양음악사 하권』. 이회경, 민은기, 오지희, 전정임, 정경영, 차지원 역. 서울: 이앤비플러스, 7판, 2009.

Kimball, Carol. 『Song-예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서 하권』. 채은희 역. 서울: 형설출판사, 2004.

Martini, Fritz. 『독일문학사 하권』. 황현수 역. 서울: 을유문화사, 1994.

2. 사전 및 논문.

세광음악출판사. 『음악용어사전』. 서울: 세광음악출판사 사전편찬위원회,
1986, pp. 330.

Daverio, John. “Schumann, Robert Works” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed.(2001), edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, Vol.22 pp. 760-816.

Sams, Eric. “Wolf, Hugo Works” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed.(2001), edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, Vol.27 pp. 489-497.

Yeoens, Susan. “Mörike, Eduard” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed.(2001), edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, Vol.17 pp. 119-120.

강진성. “케르너 시에 의한 슈만의 12가곡 Op.35에 대한 분석 연구,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016.

김혜연. “블프의 「이탈리아 가곡집」에 여성적 성격의 분류에 따른 연구,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2015.

박은정. “하이퍼미터에 근거한 슈만의 가곡 Op.90 연구,” 성신여자대학교 박사학위논문, 2016.

유지현. “후고 블프의 《피리케 가곡집》 분석 연구 - 자연 주제의 가곡을 중심으로-,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016.

한지숙. “R. Schumann과 H. Wolf가곡 비교연구 - Eduard F. Mörike시 『Das verlassene Mägdlein』에 관하여-,” 충남대학교 석사학위논문, 2002.

3. 악보 및 인터넷 자료.

Schumann, Robert. *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*
Band II, III, Frankfurt/M.·Leipzig·London·New York: C. F.
Peters edited by Max Friedlaender.

Wolf, Hugo. *Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*
Band I, II, Frankfurt/M.·Leipzig·London·New York: S. F
Peters.

“Der Gärtner”. <http://www.lyric123.de>, [2017년 4월 1일 접속] .

“Eduard Mörike”. <http://de.wikipedia.org>, [2017년 3월 15일 접속] .

“Maler Nolten”. <http://www.zeno.org>, [2017년 3월 29일 접속] .

“Mörike Gediche”. <http://www.hathitrust.org>, [2017년 4월 1일 접
속] .

“Schumann Der Gärtner”. <http://imslp.org>, [2017년 4월 1일 접속] .

ABSTRACT

An analytical and a comparative study of Schumann and Wolf's Lieder through Mörike's Poetry

Kim, Eun Ji

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

A well known German lyrical poet Eduard Friedrich Mörike(1804-1875), illustrates classicism and romanticism in his works and attempts to express realism through his keen and delicate portrayal of objects. His poetry was internal and his confessions of impiety and self-reflections appealed many lieder composers.

Thus, numerous composers such as Robert Schumann(1810-1856), Johannes Brahms(1833-1897), and Hugo Wolf(1860-1903) incorporated Mörike's poetry into their lied. This paper explores and studies Schumann and Wolf's distinctive music and their compositional technique through Mörike's following poems: *〈Er ist's〉*, *〈Das verlassene Mägdlein〉*, and *〈Der Gärtner〉*. Further analysis and comparisons will be made mainly through their poetry

and music.

First, through *〈Er ist's〉* Schumann musically portrays regression through a lyrical repetition. The contents of the lyrics are directly depicted in the accompaniment. Because Wolf was primarily concerned with the manifestation of poetry in the vocal lines, the movement of the melody do not change rapidly and the skillful presentation of the term “parabolic melody” portrays Wolf’s livid melody in the lied. It shows an equity of the lyric and the accompaniment and the coming of spring in the climax of the poem is expressed through the long postlude of the accompaniment. It is interesting to notice both composers portraying ‘Harp Sound’ through arpeggios and using same rhythms for the same lines of the poem.

In *〈Das verlassene Mägdlein〉* Schumann boldly omits the prelude and the postlude to establish the empty atmosphere the song and creates a melancholic mood through the unison of lyrics and the accompaniment. In addition, descending of the vocal line and the accompaniment directly express the tears in the lyric and with a sober attitude, encompasses the calm and quiet lyric that is without a climax. Wolf invokes feelings of sorrow and loneliness by using the prelude–interlude–postlude to establish the mood. Also, rhythm under the same motive appears constantly to deliver a hypnotic effect and the inverted words points to the transition of the song into an exciting atmosphere and also establishes a transition in the scenery. Moreover, the augmented triad that is not yet solved,

undoubtedly expresses the musicality of the romantic music in the late 19th century. Both composers have the same rhythm and they both reproduce the front part towards the end of the song. The use of same rhythms for the same lines can again be found in this song. Differences can be seen between the two composers, unlike the non-reversible tunes in Schumann's quiet atmosphere, Wolf establishes a scene of reversal and introduces a dynamic change in the atmosphere of the song.

Lastly in *Der Gärtner* Schumann shows diversity in the melody by lyrically combining the recitative and legato melody to relate the narrative. The accompaniment, presented in triplets, thoroughly represents the background. Throughout the song, Wolf accomplishes a beautiful lyrical melody in the vocal lines and features a repetition of similar rhythms. In addition, the dotted Note and staccato rhythm type in the accompaniment plays a background role similar to that of Schumann's, and the unified rhythm in the prelude-interlude-postlude is recognized in both of the composers' versions.

Schumann and Wolf's compositional approach to their lieder is similar, but delicacy is emphasized in Schumann's lieder where he reflects poetry in greater detail in the accompaniment. Wolf takes a step further and develops an equal position in the vocal line and the accompaniment. And thus, 19th-century lieder sprouted from Schubert, was developed by Schumann, and was finally completed through Wolf.