



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

명 지 영 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤의 연가곡
「An die ferne Geliebte Op.98」
분석 연구

2012

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 현 경

베토벤의 연가곡
「An die ferne Geliebte Op.98」
분석 연구

명지영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 11월

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 현 경

인 준 서

이현경의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한방원 인

심사위원 명지영 인

심사위원 하은아 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 가곡을 대상으로 하여 그의 음악에 내재되어 있는 그의 특징적인 음악 사상과 작곡기법을 연구하고, 그 실례를 「An die ferne Geliebte(멀리 있는 연인에게) Op.98」의 시와 음악을 중심으로 연구, 분석 한 것이다.

베토벤은 고전주의 양식을 답습하면서도 그만의 독자적인 기법으로 독창적인 음악을 완성시켜 새로운 양식을 확대하고, 나아가 낭만주의 시대로 연결한 음악가이다. 그는 수많은 기악곡을 작곡하였음은 물론 79곡의 가곡을 작곡하였는데, 이들 가곡 중 「An die ferne Geliebte Op.98」는 그의 작품 활동 중 고전 시대의 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 모든 양식이 조합된 시기인 제3기에 작곡되었으며, 연가곡의 효시로 간주되고 있다.

이 곡은 아름다운 선율과 자유로운 곡의 흐름을 통하여 시의 서정성을 잘 반영하고 있으며, 연관성과 통일성을 갖는 6곡이 끊이지 않고 연결되어 있다. 피아노 반주부는 성악 선율을 화성적으로 뒷받침해주는 단순한 기능에서 벗어나, 가사에 따라 음악적인 요소들을 변화시킴으로써 곡의 분위기 표현에 기여하고 있다. 이러한 베토벤의 연가곡 기법과, 피아노 반주부를 성악 선율과 대등한 음악적 위치로 올려놓은 그의 업적은 낭만주의 예술가곡으로 가는 진초적인 위치를 구축하였다는 데 그 의의를 찾을 수 있다.

이 곡의 분석에 앞서 베토벤을 전후로 한 독일 예술가곡의 역사적 흐름을 이해한 뒤, 베토벤의 생애와 그의 가곡의 특징, 시기적 구분을 살펴보았다. 또한 작품 배경에 대해 알아보고, 음악적인 요소들을 분석함에 있어서 시대적으로는 고전주의 작품에 속하지만 부분적으로 그의 낭만주의적인 성향이 드러나는 부분들을 중심으로 고찰하였다. 그리고 시의 해석을 토대로 하여 그것들이 가사의 내용을 어떻게 표현하였는지를 연구하였다.

목 차

논문개요

I. 서론.....	1
------------	---

II. 이론적 배경

1. 독일 예술가곡의 역사적 흐름	
(1) 고전주의 시대의 가곡.....	3
(2) 낭만주의 시대의 가곡.....	6
(3) 연가곡의 발전.....	9
2. 베토벤의 음악세계	
(1) 베토벤의 생애와 시대적 배경.....	10
(2) 베토벤 가곡의 특징.....	13
(3) 베토벤 가곡의 시기적 분류 및 작품 설명.....	16

III. 작품분석

1. 작품 배경.....	27
2. 작품 분석	
: 가사의 원문 및 해석, 선율과 리듬, 조성 및 화성, 반주부를 중심으로.	
(1) 제1곡 Auf dem Hügel sitz ich spähend.....	29
(나는 언덕 위에 앉아 바라보네)	
(2) 제2곡 Wo die Berge so blau.....	44
(산이 그리도 푸른 곳)	

(3) 제3곡 Leichte Segler in den Höhen.....	51
(저 높은 하늘의 가벼운 구름이여)	
(4) 제4곡 Diese Wolken in den Höhen.....	61
(높이 뜬 구름들)	
(5) 제5곡 Es kehret der Maien, es blühet die Au.....	68
(5월은 돌아오고 목장엔 꽃이 피네)	
(6) 제6곡 Nimm sie hin denn, diese Lieder.....	79
(이 노래를 받아주소)	

IV. 결론.....95

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목차

<표1, 베토벤의 제1기 가곡 작품>.....	18
<표2, 베토벤의 제2기 가곡 작품>.....	22
<표3, 베토벤의 제3기 가곡 작품>.....	25
<표4, An die ferne Geliebte의 구성>.....	28
<표5, 제1곡의 악식 구조>.....	30
<표6, 제2곡의 악식 구조>.....	45
<표7, 제3곡의 악식 구조>.....	52
<표8, 제4곡의 악식 구조>.....	61
<표9, 제5곡의 악식 구조>.....	70
<표10, 제6곡의 악식 구조>.....	80

악보 목차

<악보 1> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 1-9 성악 선율.....	31
<악보 2> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 4-7,마디 24-27, 마디 34-37.....	32
<악보 3> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 4-6, 14-16, 24-26, 34-36, 44-46.....	33
<악보 4> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 52-53.....	34
<악보 5> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 1-9.....	35
<악보 6> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 11-14.....	36
<악보7> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 16-17, 마디 7, 17, 27, 37, 47.....	37
<악보 8> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 17-20.....	38
<악보 9> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 21-24.....	39

<악보 10> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 31-34.....	39
<악보 11> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 45-49.....	40
<악보 12> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 9-10.....	41
<악보 13> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 19-20.....	41
<악보 14> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 26-30.....	42
<악보 15> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 39-40.....	42
<악보 16> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 49-53.....	43
<악보 17> Wo die Berge so blau 마디 4-15 성악 선율.....	46
<악보 18> Wo die Berge so blau 마디 33-40.....	46
<악보 19> Wo die Berge so blau 마디 38-40.....	47
<악보 20> Wo die Berge so blau 마디 1-9.....	48
<악보 21> Wo die Berge so blau 마디 8-10, 마디 13-15.....	49
<악보 22> Wo die Berge so blau 마디 19-29.....	50
<악보 23> Leichte Segler in den Höhen 마디 10, 20, 30, 40, 50.....	53
<악보 24> Leichte Segler in den Höhen 마디8, 18.....	54
<악보 25> Leichte Segler in den Höhen 마디 31, 33.....	54
<악보 26> Leichte Segler in den Höhen 마디 23-24.....	55
<악보 27> Leichte Segler in den Höhen 마디 53.....	55
<악보 28> Leichte Segler in den Höhen 마디 1-4.....	56
<악보 29> Leichte Segler in den Höhen 마디 5-12.....	57
<악보 30> Leichte Segler in den Höhen 마디 15-18.....	58
<악보 31> Leichte Segler in den Höhen 마디 25-28.....	58
<악보 32> Leichte Segler in den Höhen 마디 35-42.....	59
<악보 33> Leichte Segler in den Höhen 마디 45-53.....	60
<악보 34> Diese Wolken in den Höhen 마디 3-6 성악 선율.....	62
<악보 35> Diese Wolken in den Höhen 마디 10-12, 마디 21-23, 마디 32-33.....	63
<악보 36> Diese Wolken in den Höhen 마디 34-37.....	64

<악보 37> Diese Wolken in den Höhen 마디 1-9.....	65
<악보 38> Diese Wolken in den Höhen 마디 14-18.....	65
<악보 39> Diese Wolken in den Höhen 마디 25-30.....	66
<악보 40> Diese Wolken in den Höhen 마디 32-37.....	67
<악보 41> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 14-29.....	71
<악보 42> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 1-12.....	73
<악보 43> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 13-16, 마디 31-32, 마디 49-50.....	74
<악보 44> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 19-21, 37-39 와 마디 29-30, 47-48.....	75
<악보 45> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 55-65.....	77
<악보 46> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 65-68.....	78
<악보 47> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 9-25 성악 선율.....	81
<악보 48> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 33-37.....	82
<악보 49> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 50-72 성악 선율.....	83
<악보 50> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 13-14, 24, 43.....	84
<악보 51> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 45, 48-49, 51-52, 65-66.....	85
<악보 52> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 63-64, 68-70.....	86
<악보 53> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 1-8.....	87
<악보 54> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 9-16.....	88
<악보 55> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 21-27.....	89
<악보 56> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 37-38.....	90
<악보 57> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 38-48.....	91
<악보 58> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 56-57, 61-62.....	92
<악보 59> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 69-77.....	93
<악보 60> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 77-84.....	94

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전파 음악과 낭만파 음악의 교량적 역할을 한 작곡가이다. 그는 교향곡, 독주 소나타, 실내악 등 다양한 장르에서 수많은 작품 활동을 통해 하이든과 모차르트와 더불어 고전주의 음악을 확립하였으며, 낭만파 작곡가들의 작품의 선구적 모델이 되어 주었다.

그 당시의 가곡은 연주회용 음악으로 인식되지 못하여서 교향곡과 같은 기악 음악에 비해 작곡가들은 가곡 창작에 대한 관심이 높지 않았으며¹⁾, 베토벤에게 있어서도 가곡은 그가 심혈을 기울였던 주된 작업은 아니었다.²⁾ 그러나 가벼운 양식의 곡에서 그의 기악곡들에 견줄 만한 심오한 작품들에 이르기까지, 베토벤의 가곡들은 그의 다양한 음악 특징들을 모두 반영하고 있으며, 낭만주의 예술가곡에 큰 영향을 끼쳤다는 점에서 매우 중요한 음악사적 의의를 지닌다.³⁾

베토벤은 79곡의 피아노 반주를 수반한 가곡을 남겼다.⁴⁾ 그의 가곡은 고전주의의 절정에서 낭만주의로의 새로운 길을 열어간 그의 과도기적인 성향을 반영하고 있다. 그의 초기 가곡들은 유절 형식의 단순한 민요풍으로 작곡되었으며, 말기로 갈수록 시어를 표현하기 위해 피아노에 중요한 역할을 부여하는 등 다양한 형식의 작곡기법이 쓰여진 것을 볼 수 있다. 이러한 변화는 19세기의 많은 작곡가들에게 새로운 방향을 제시하였으며, 예술가곡의 선구적인 역할을 하였다. 또한 새로운 장르로 정착한 연가곡의 형식을 창출하는 데에 큰 원동력으로 작용하였다.

1) 홍세원, **고전파 음악**, 서울:연세대학교 출판사, 2005, p.209

2) 김미애, **독일가곡의 이해**, 서울:삼호출판사, 1998, p.26

3) Anton Shindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven(베토벤의 생애)*, 대학음악저작연구회 역, 서울:삼호출판사, 1986, p.101

4) 김미애, **독일가곡의 이해**, 서울:삼호출판사, 1998, p.26

이러한 사실을 잘 대변해 주고 있는 「An die ferne Geliebte (멀리 있는 연인에게) Op.98」(1815-1816)는 베토벤의 유일한 연가곡이자, 성악의 역사에서도 ‘최초의 연가곡’이라는 의미를 갖는다.⁵⁾ 이 작품은 곡의 통일성과 일관성 등을 잘 보여주고 있으며, 아름다운 선율과 자유로운 곡의 흐름을 통해 연인에 대한 그리움을 담은 시의 서정성을 잘 표현하고 있다.

본 논문에서는 이 작품을 분석하기에 앞서 고전·낭만시대 가곡의 발전 및 특징과 연가곡의 발전에 대해 알아보았고, 베토벤의 생애와 그의 가곡 작품 및 특징을 살펴보았다. 또한 「An die ferne Geliebte Op.98」의 작곡 배경과 구성을 알아보고, 시의 내용을 표현하기 위해 베토벤이 음악적 여러 요소들(선율과 리듬, 화성 및 조성, 반주부)을 어떻게 사용하였는가에 대해 분석하였다. 그리고 여기에 나타난 낭만주의적인 요소들을 파악해 봄으로써 베토벤 연가곡의 역사적 위치를 재조명하고, 올바른 곡의 해석을 통하여 피아노와 성악의 효과적인 앙상블을 이루는 데에 도움을 주고자 한다.

본 논문에서는 Edition Peters의 악보를 사용하였다.

5) 조수철, **베토벤의 삶과 음악세계**, 서울:서울대학교 출판부, 2002, p.213

II. 이론적 배경

1. 독일 예술가곡의 역사적 흐름

(1) 고전주의 시대의 가곡

그레고리안 성가가 지배적이던 중세 말기에 십자군에 의한 변화 속에서 처음으로 예술적인 세속성 악곡이 생겨났다.⁶⁾ 당시의 작곡가는 주로 기사계급의 출신인 시인 겸 음악가로서 주로 여성을 찬미하는 내용을 가진 자작의 서정시에 하프나 류트의 반주를 붙인 단성의 가곡을 만들었다. 이 가곡들을 가리켜 트루바두르(Troubadour)와 트루베르(Trouvère)라 하는데, 이는 남·북 프랑스의 음악가들을 일컬어 사용하던 말이었다.⁷⁾ 이들에 의해 세속성악곡은 많은 발전을 보게 되었다.

독일의 독창 성악곡 형식은 12세기의 시인 겸 음악가인 민네징어(Minnesinger)에 의해 언어와 음악의 일체화를 지향하는 방식으로 성장하기 시작하였다. 이들은 13세기 말에서부터 14-16세기를 지나는 동안 마이스터징어(Meistersinger)의 시대로 이어지게 되었으며⁸⁾, 이 때의 독일 음악가들은 주로 이탈리아로 나가서 음악수업을 하며 다른 나라의 음악을 모방하거나 그대로 받아들이고 있었다.⁹⁾ 15세기 말엽에서 16세기에 걸쳐 폴리포니악곡을 시도하여 유럽 음악을 주도한 플랑드르 악파의 영향으로 독일에서도 다성부의 가곡이 행하여지게 되었으며, 기악의 발달과 더불어 이탈리아의 오페라, 오라토리오, 미사 등에 영향을 받아 점점 발전을 거듭하여 갔다. 그

6) 이경숙, **예술가곡의 이해**, 서울:선우미디어, 2003, p.17

7) Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, New York::w.w.Norton and company Inc., 1973, p.65

8) Ibid., p.50

9) Ibid.

러나 1570년 이후 이탈리아 음악의 영향이 강력해짐에 따라 폴리포니 가곡은 서서히 자취를 감추기 시작하여 17세기 중엽에는 독립된 가곡의 기능을 발휘하지 못하고 오페라와 칸타타의 아리아와 같은 형태로 남게 되었다. 그 후 마틴 루터(Martin Luther, 1483-1546)의 종교개혁으로 말미암아 생겨난 예배용의 모국어 코랄(Choral)은 성악곡의 발전에 결정적인 계기가 되어, 후에 바흐(J.S.Bach, 1685-1750)나 헨델(G.F.Händel, 1685-1759) 등의 대가를 배출하는 데 크게 기여했다.

18세기의 대부분의 작곡가들은 기악음악의 소나타 양식과 규모가 큰 오페라에 더 많은 관심을 기울이고 있었기 때문에 리트에 있어서는 괄목할만한 관심을 보이지 않았다. 프레드릭(Fredrick, Great) 대제의 통치 시대에 이르러 예술, 문화의 중심지가 된 베를린에서는 오늘날 ‘베를린 악파’라 불리는 악파가 등장했는데, 대표적인 작곡가로 크라우제(C.G.Krause), C.P.E 바흐(C.P.E.Bach, 1714-88), 그라운(C.H.Graun, 1704-59) 등이 있다. 이들은 리트는 신분 격차에 구애를 받지 않고도 부를 수 있어야 하므로 민요적이어야 한다고 생각하였다. 또한 온음계적, 화성적이며 리듬감 있고 간단하며 곡의 길이는 다소 짧아야 한다고 주장하였다.¹⁰⁾ 그들은 ‘단순함’과 ‘명료성’에 걸맞은 시를 선정하고, 시인의 문체를 따르면서, 시의 운율과 리듬을 살려 노래 부를 수 있도록 선율을 만들어 널리 보급하였다.¹¹⁾ 음악의 진행이 최소한의 동기에서 비롯되도록 작곡하는 일 또한 사람들로 하여금 기억을 쉽게 하고 널리 유포되도록 하기 위함이었다.¹²⁾ 이어 1770년대 설립된 제2베를린 악파의 대표적인 작곡가 슈츠(Johann A.P.Schultz, 1747-1800), 라이하르트(J.F.Reichardt, 1752-?), 켈터(C.F.Zelter, 1748-1832) 등은 리트의 가사로서 더욱 훌륭한 시의 필요성을 주장하였다. 또한 좀 더 복잡한 선율, 다양한 리듬과 조직적인 구성에 부합하는 새로운 음악 기초 등을 사용한 가곡을 작곡하

10) 권춘하, “고전시대의 독일 가곡에 관한 연구”, 청주교육대학교 논문집, 1989, p.6

11) 이남재, 김용환, 18세기 서양음악사, 서울:음악세계, 2006, p.202

12) Ibid.

였다.¹³⁾

오페라 작곡가인 글룩(W.C.Gluck, 1714-87)은 1770년에 처음으로 피아노 반주가 있으며 시, 멜로디, 반주부의 보완을 증시한 「Klopstocks oden und Lieder(찬가와 가곡)」을 작곡하였다. 이것이 시초가 되어 모차르트에 와서는 칸초네, 오페라 아리아, 종교 음악 등 다양한 양식의 음악을 가곡의 형태로 작곡하였다.¹⁴⁾ 베토벤은 시와 음악의 결합을 중요하게 여겨, 단순히 선율을 뒷받침하는 역할에 그쳤던 피아노 파트의 비중을 높이기 시작하였으며¹⁵⁾, 1815-16년 작곡한 가곡집 「An die ferne Geliebte」에서는 피아노 반주부를 변주곡 형식으로 씌으로써 또 하나의 새로운 가능성을 제시하였다.¹⁶⁾

18세기 말에 이르러서 독일 가곡은 종래의 고전주의적 사조와 함께 그 형식적 완성을 보게 되었다. 가사에 따라서 다양한 구성·형식을 취하게 되었으며, 가사의 내용에 적합한 음악의 표현을 추구하게 되었던 것이다.¹⁷⁾

13) Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and musicians, X vols.*, London:Macmillan Co Ltd., 1980, p.837

14) 홍세원, *고전파 음악*, 서울:연세대학교 출판부, 2005, p.209

15) 홍성수, 조선우 공편, *음악은이*, 서울:세광음악출판사, 2000, p.361

16) 권춘하, “고전시대의 독일 가곡에 관한 연구”, 청주교육대학교 논문집, 1989, p.7

17) Pauly Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York:Norton, 1941, p.578

(2) 낭만주의 시대의 가곡

19세기에 들어와, 시와 노래의 결합이라는 예술형태를 갖춘 독일가곡은 그 절정을 맞이하였다. 독일 가곡이 역사상 특히 낭만주의 시대에 크게 발전할 수 있었던 데에는 많은 요인들이 있었다.

첫째, 독일 시문학의 발달을 들 수 있다. 당시 유럽 전반에 널리 퍼진 문학적 풍조는 많은 문인들의 작품에 결실을 가져왔다.¹⁸⁾ 낭만주의 서정시는 19세기 작곡가들에게 커다란 영감을 불러 일으켰고, 많은 작곡가들이 시에 곡을 붙여 리트를 작곡하였다.¹⁹⁾ 괴테는 독일 시문학에서 인류의 감성과 자의식에 대한 깨달음을 보다 자유로운 표현과 형식, 서정적 시행들에 반영하여 새로운 서정주의를 시작한 중요한 시인이 되었다. 그 뒤를 이어 하이네, 뤼케르트, 아이헨도르프, 괴리케 등이 작곡가들에게 가곡을 향한 다양한 가능성을 가져다주었다.²⁰⁾

또한 그 당시의 문학인들은 음악에 대한 깊은 애정을 가진 글을 썼다. 이러한 음악과 문학의 깊은 교류는 기악 분야에 있어서도 서로 뗄 수 없는 관계를 가지게 되었다.²¹⁾ 기악을 통하여 문학적인 표현 요소들을 나타내는 데에는 다소 한계가 있기 때문에, 사상과 의식을 드러내기 위한 수단으로서 ‘말’을 삽입한 관현악곡 등이 나타나기 시작하였다. 이와 같은 욕구는 성악 작품에 있어서 기악 반주의 위치를 ‘단순한 반주’에서 성악과 기악의 ‘이중주’라는 차원으로 끌어올리는 데 공헌하였다.²²⁾

둘째, 민요의 발달을 들 수 있다. 독일은 나폴레옹 전쟁의 패배국이 되었다는 것에 수치심을 느끼면서, 프랑스에 의존하였던 문화를 비로소 자신들

18) 홍세원, **서양음악사**, 서울:연세대학교 출판부, 2001, p.434

19) 정복주, 채은희 **성악예술-연주와 문헌**, 서울:예술, 2009, p.312

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

21) 정경량, “낭만주의 독일 가곡의 발달 원인”, **헤세연구 19집**, 한국 헤세학회, 2008, p.205

22) 권춘하, “고전시대의 독일 가곡에 관한 연구”, **청주교육대학교 논문집**, 1989, p.7

의 것에서 찾으려하였다.²³⁾ 이러한 민족적인 정서의 고양은 그들 고유의 시와 음악에 대한 관심으로 이어졌다. 이렇듯 독일 낭만주의 사조를 이루는 가장 강한 힘 중의 하나는 민족적 정체성을 탐구하는 것이었는데, 바로 민요에서 그 정체성을 발견할 수 있었다.²⁴⁾ 민요는 시와 음악의 두 예술에 공통적으로 사용되는 장르로서, 시와 음악의 원천적 통합이 가장 강하게 드러나는데²⁵⁾, 이러한 민요의 특성은 자연스럽게 가곡의 발달로 이어지게 되었다.

셋째, 그 시대에 이루어진 음악 생활의 대중화를 들 수 있다. 프랑스 혁명으로 인해 군주제도가 사라지고 새로운 시민 사회가 형성되었듯이, 음악에서도 음악의 주인이 소수 지배 귀족에서 일반 대중으로 전환되었다.²⁶⁾ 또한 산업혁명으로 인한 인구의 도시 집중의 결과 많은 중산층이 양산되고 연주 시장에 합류하게 되면서²⁷⁾ 쉬운 피아노 음악과 피아노 반주의 노래를 위한 수익성 높은 시장이 형성되었다.²⁸⁾ 또한 사람들은 보다 많은 문화 활동을 추구하는데 시간을 보냈고, 전 유럽에 걸쳐 부유한 중산층의 여성들은 노래 부르고 피아노 연주 등으로 여가를 즐겼으며, 살롱 문화를 통한 작은 음악회가 성행하면서 가곡이 크게 발달하였다.²⁹⁾

넷째, 예술가곡의 발전 요인으로 앞서 언급한 피아노의 발달을 들 수 있다. 1760년대부터 등장하여 고전주의 건반악기의 주도적 위치를 차지했던 포르테피아노(fortepiano)는 구조적·기능적으로 발전을 거듭하여 섬세하고 대담한 음악적 표현이 가능하게 되었다.³⁰⁾ 이 시대의 피아노는 소규모 오케

23) 정경량, “낭만주의 독일 가곡의 발달 원인”, 혜세연구 19집, 한국 혜세학회, 2008, p.207

24) Ibid.

25) Ursula Schmitz, *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften*, Diss. Köln, 1960, p.178

26) 김경옥, *낭만파 음악의 길라잡이*, 용인:강남대학교 출판부, 1999, p.165

27) 정복주, *채은희 성악예술-연주와 문헌*, 서울:예술, 2009, p.177

28) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature(Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하)*, 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.92

29) 정경량, “낭만주의 독일 가곡의 발달 원인”, 혜세연구 19집, 한국 혜세학회, 2008, p.209

30) 정복주, *채은희 성악예술-연주와 문헌*, 서울:예술, 2009, p.175

스트라의 음량을 잘 전달할 수 있었으며 음색과 다이내믹에 있어 이전보다 훨씬 폭넓은 구사력을 갖추게 되었다. 따라서 문학적인 가사의 풍부한 소재와 낭만주의 음악의 특징인 서정적인 선율을 피아노 반주부에서 효과적으로 표현할 수 있었다.³¹⁾ 자연스레 19세기의 가곡 작곡가들은 시가 제공하는 문학적인 표현 요소들을 음악에 반영하는 수단으로 피아노를 사용하였다.³²⁾

이러한 여건을 바탕으로 슈베르트(F.P.Schubert 1797-1828), 슈만(R.A.Schumann, 1810-56), 브람스(J.Brahms, 1833-97), 볼프(H.Wolf, 1860-1903) 등의 작곡가들이 수많은 가곡을 만들어냄으로써 낭만주의 시대에 독일 가곡이 발달하게 되었다.

31) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학역, 서울:음악춘추사, 1998, p.73

32) Ibid.

(3) 연가곡의 발전

19세기 독일 리트에서 시작되어 지속적으로 발전한 연가곡은 연관성을 가진 가사의 가곡들을 한 묶음으로 하여 만들어진 가곡집을 말한다.³³⁾ 앞에서 언급하였듯, 베토벤은 최초의 연가곡 형식인 가곡 「An die ferne Geliebte Op.98」를 완성시켜 독일 예술가곡 발달사에 새로운 전환기를 마련해주었다. 두 시대를 살며 여러 장르의 위대한 음악을 창출한 그가 최초로 연가곡의 형식을 창시하여 낭만과 작곡가들의 많은 연가곡 창작에 선구적 역할을 하였다³⁴⁾는 것에 대해서는 음악사적으로 큰 가치를 두어야 할 것이다. 각 곡끼리 연관성과 통일성을 갖는 그의 연가곡 스타일은 후에 슈베르트, 슈만 등의 작품에서도 찾아볼 수 있다.

이후의 낭만주의 연가곡으로는 슈베르트의 「Die schöne Müllerin(아름다운 물레방앗간의 아가씨)」(1823)과 「Winterreise(겨울 나그네)」(1827)가 있고, 그를 뒤이어 슈만의 「Frauenliebe und Leben(여인의 사랑과 생애)」(1840)이 있다.³⁵⁾ 슈만은 시를 다루는 예술성과 피아노를 잘 활용한 작곡가로서 「Dichterliebe(시인의 사랑)」(1840)를 통해 낭만주의의 절정에 이르고 있다. 이후 형식을 중시하였던 고전주의 시대 음악의 틀을 지키면서 내적으로는 낭만주의 감정을 내포하여 새로운 형태로의 전환을 시도한 브람스에 의해 「Vier ernste Gesänge(엄숙한 4개의 노래)」(1896)이 작곡되었다. 또한 그의 가곡집 「Romanzen aus Magelone(마젤로네의 로망스)」(1861-68)에서는 곡 사이에 시를 배치하는 형식으로 발전하였다.

그 후 볼프, 말러, 슈트라우스는 자신들의 음악적인 특징을 부각시키며 예술가곡을 계승 발전시켜 나가며 연가곡의 역사적인 맥락을 이어왔다.³⁶⁾

33) 민은기, 신혜승, **Classics A to Z: 서양 음악의 이해**, 서울:음악세계, 2006, p.176

34) 홍세원, **고전파 음악**, 서울:연세대학교 출판부, 2005, p.212

35) 홍정수, 김미옥, 오희숙, **두길 서양음악사**, 서울:나남출판사, 2001, p.226

36) Willi Apel, **Harvard Dictionary of Music, 2nd**, The Harvard University Press, 1970, p.795

2. 베토벤의 음악 세계

(1) 베토벤의 생애와 시대적 배경

베토벤은 1770년 12월 17일, 독일의 본(Born)에서 태어났다. 아버지 요한(Johann van Beethoven)은 엘렉토럴 궁정의 테너 가수였다. 그는 베토벤도 모차르트와 같은 신동으로 만들기 위하여 8세 이후에는 주변의 음악가와 친척으로부터 피아노, 바이올린, 오르간, 비올라 등 여러 악기를 습득하게 하는 등 혹독한 음악교육을 시켰고, 그렇게 베토벤은 자연스럽게 궁정 음악의 주변 환경 속에서 음악가로 성장하였다.³⁷⁾

베토벤도 어려서부터 뛰어난 재능을 보였다. 8세 때에 하프시코드로 대중 앞에서 연주를 하였고, 11세 때 연주여행을 하였으며 13세 때부터 작곡을 시작하였다. 1779년에는 궁정 오르가니스트로 부임해 온 네페(Christoph Gottlob Neefe, 1748-98)에게 오르간과 대위법을 배웠고, 1784년에는 네페의 추천으로 궁정교회의 정식 오르가니스트가 되었다. 1787년 빈을 방문하여 모차르트를 만났고, 이후 4년 동안은 궁정 교회와 극장 오케스트라에서 비올라를 연주하였다. 1792년에는 빈에 정착했으며 하이든에게 대위법과 작곡 이론을 배웠다. 베토벤은 하이든에게 배우는 동안에도 다른 작곡가들에게 가르침을 받았다. 쉰크(Johann Schenk, 1753-1836)와 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)에게 대위법과 푸가를 배우고, 이탈리아의 오페라 작곡가 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게는 이탈리아의 성악기법을 배웠다. 이 시기에 베토벤은 귀족들과 교류하며 본격적인 작곡을 시작했고 1795년경에는 발트슈타인(Waldstein)백작의 추천으로 연주자로서 데뷔하여 명성을 얻기 시작했다. 하지만 이때부터 청각에 장애

37) K. Marie Stolba, *The development of Western music*, New York:Mcgraw-Hill, 1998, p.403

가 나타나 병이 점점 악화되자 1802년에 병으로 절망에 빠진 자신의 삶을 적은 유서를 남겼는데, 이것이 유명한 ‘하일리겐슈타트의 유서’이다. 유서의 내용처럼 베토벤은 자살할 정도로 실의에 빠졌으나 다시 용기를 가지고 새로운 삶을 시작하였다.³⁸⁾

청각장애 이후에도 베토벤은 놀라운 창작열을 불태우며, 작곡가로서의 활동을 계속하였다. 1802년 이후 10년 동안 대부분의 교향곡이 탄생했고, 이들 작품 이외에도 6개의 피아노 소나타, 3개의 피아노 협주곡 등이 이 때에 작곡되었다. 하지만 1815년, 동생이 사망하여 조카 카를(Karl)을 양육하게 되면서 양육권 문제로 카를의 어머니와 재판을 할 정도로 불화가 지속되었다. 또한 그 당시 귀족사회가 붕괴되면서 과거의 후원자를 거의 잃고, 이전의 방식에서 벗어나 정말 자신만의 새로운 창조를 하지 않으면 안 될 시기를 맞았다.³⁹⁾ 이 때문에 1813년 이후 5년간은 별다른 활동이 없었다. 1820년에 조카 카를의 양육권 문제가 해결되면서 다시 창작 활동이 활발해졌고, 「피아노 소나타 제30, 31, 32번」, 「교향곡 제9번」, 「장엄미사(Missa solemnis)」, 「현악 4중주 Op. 127, 130, 131, 132, 133(대푸가), 135」 등 다수의 작품들을 작곡하였다. 1826년 조카 카를의 자살기도로 인한 충격과, 감기로 인해 발생한 폐렴과 여러 가지 병을 얻고 투병하다가 빈에서 1827년 3월 26일에 사망하였다.⁴⁰⁾

베토벤이 살았던 18세기 말에서 19세기 초의 유럽 대륙은 정치, 문화, 경제 등 모든 면에 있어서 대단한 격동의 시기였다.⁴¹⁾ 프랑스혁명(1789)으로 인해 자유·평등사상이 전 유럽을 흔들고 있었고, 영국에서는 자본주의적인 산업사회로 전환되는 계기를 마련했던 산업혁명이 일어나고 있었다. 산업혁명으로 인해 자본주의가 발생하고, 귀족계급이 몰락하는 현상이 나타나게

38) 홍세원, **고전파 음악**, 서울:연세대학교 출판부, 2005, p.267-269

39) 박흥규, **베토벤 평전: 갈등의 삶, 초월의 예술**, 서울 현음사, 1984, p.58

40) 홍세원, **고전파 음악**, 서울:연세대학교 출판부, 2005, p.270

41) 김미애, **독일가곡의 이해**, 서울:삼호출판사, 1998, p.25

되었으며 이는 귀족 전용의 음악에서 대중 속의 음악으로 발전하는 계기가 되었다. 또한 계몽주의의 영향으로, 유희적 감정이나 장식이 많은 로코코 양식에 대항하여 주관성을 찬미하는 독일의 문학운동인 질풍노도(Sturm und Drang)를 거치며 낭만주의 기운이 무르익어 갔는데, 이는 베토벤 사상에 큰 영향을 끼쳤다. 그리고 베토벤이 가진 창의적인 음악적 영감을 그의 작품에 표현할 수 있는 범위가 더욱 더 크게 확대될 수 있는 중요한 계기를 마련하였다.

이와 같이 역사적 격동기에 태어나 작품 활동을 한 베토벤은 자신이 살고 있었던 시대의 역사·사회·정치 등을 깊이 이해하였으며, 그의 모든 작품 속에는 그가 살았던 사회나 주변 환경, 그리고 그의 의사가 반영되어 있다.⁴²⁾ 그의 음악 언어 또한 고전주의적 형식의 완전함 안에서 진보적이고 혁명적인 어법을 구사하며 낭만주의로 한 걸음 내딛고 있다.⁴³⁾

42) 음악지우사 편, *작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1 베토벤*, 서울:음악세계, 2002, p.364

43) 김미애, *독일가곡의 이해*, 서울:삼호출판사, 1998, p.25-26

(2) 베토벤의 가곡의 특징

베토벤은 총 79곡의 피아노 반주를 수반한 독창 가곡을 다양한 유형으로 작곡했는데, 이는 독일어 가사로 쓰여진 가곡들과 콘체르토 아리아인 「Ah Perfido!」를 포함한 7곡의 이탈리아 가곡이다.⁴⁴⁾ 베토벤은 그의 전 생애 동안 가곡을 작곡했지만, 그의 다른 기악 작품에 비해 오늘날의 청중들에게는 덜 알려진 범주이다.⁴⁵⁾ 베토벤의 생애 초기에는 예술가곡이 아직 독립적인 장르로 등장하지 못하였으며, 상당수의 작품들을 썼음에도 불구하고 그 자신도 가곡에 대한 흥미를 보이지 않았기 때문이다. 그러나 그의 가곡들은 낭만주의 시대에 가곡의 큰 발전을 불러일으킨 그 만의 독창적인 아이디어로 인해 중요하다.⁴⁶⁾ 기악곡과 마찬가지로 가곡 역시 고전주의적 양식에서 출발하여, 그의 초기 가곡은 단순한 유절형식의 곡들이 대부분을 차지하고 있으나 그의 확장된 화성들과 다양한 형태의 작곡 기법, 연가곡에 관한 인식은 위대한 후세대 리트 작곡가들에게 영향을 주었다.⁴⁷⁾ 또한 그는 음악에 자신의 인생관과 철학을 포함시켰으며 자신의 고뇌와 경험을 음악적 표현을 통해 승화시켰다.⁴⁸⁾ 두 시대를 거치며 활동한 베토벤의 음악에서 발견되는 고전과 낭만주의의 성향은 그의 음악의 본질적 특성이라 할 수 있다.

베토벤은 가곡을 작곡하는 데 있어서 혁신적인 경향을 띤 작곡가 중의 한 사람이었다. 그의 작품을 쓰는 태도는 영감과 예술적 통찰력에 의해 이끌렸기 때문에 가곡 형식의 특별한 제약에 얽매이지 않았는데, 이러한 사고는

44) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature*(*Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하*), 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.46

45) Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period*(*고전시대의 음악*), 김혜선 역, 다리:서울, 2000, p.296

46) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature*(*Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하*), 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.46

47) Ibid.

48) Anton Shindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*(*베토벤의 생애*), 삼호출판사 편집부 역, 서울:삼호출판사, 1986, p.101

그 시대에 큰 변혁을 일으켜 새로운 가곡의 표현 기법을 만들어 냈으며, 시를 존중하고 반주부를 독립시켜 자신의 감정을 담아 작곡한 것은 고전주의적으로서는 이례적인 것이었다.⁴⁹⁾

베토벤 가곡의 일반적인 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 그의 가곡의 선율은 민요 같은 낭송조(예: Der kuss)에서 긴 이탈리아적인 라인들(예: Adelaide)까지 다양한 모습으로 나타난다.⁵⁰⁾ 또한 선율을 시의 내용을 묘사하는 데 사용하고⁵¹⁾, 가창 양식에 있어서는 레치타티브를 삽입하기도 하였는데⁵²⁾, 이는 19세기의 대다수 가곡 작곡가들의 작품 속에서도 나타나는 것으로, 작곡가들이 시에 곡을 붙이면서 좀 더 많은 자유를 원할 때 사용되었던 것이다.

둘째, 고전주의 시대 독일가곡의 화성적 흐름은 I-IV-V-I로 단순했으나 베토벤은 이러한 주 3화음을 바탕으로 부속7화음, 감7화음 등 확장된 영역의 화성들을 사용하며 화성에 색채를 부여하였다. 그가 사용한 확장된 영역의 화성들은 독일 예술가곡에 기여한 그의 가장 중요한 업적이 되었다.⁵³⁾ 또한 장조와 단조의 조성을 통해 곡의 분위기를 표현하기도 하였다.

셋째, 베토벤 초기의 가곡에서는 피아노가 반주악기로서 성악 성부와 종속적인 관계를 보였으나⁵⁴⁾, 후기로 갈수록 독립적이면서 성악 성부와 대등한 비중을 차지하며 곡의 분위기를 중요하게 이끄는 역할을 하는 것을 볼 수 있다. 이러한 반주부에 중요한 역할을 부여한 것은 슈베르트에게 영향을 주었으며⁵⁵⁾, 그가 가곡 발달에 기여한 매우 중요한 측면으로 평가되고 있다.

49) Eric Bloom, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York:St.Martin's Press, 1973, p.571

50) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature*(*Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하*), 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.18

51) Donald Ivey, *Song: Anatomy, Imagery and Styles*, Free Press, 1970, p.187

52) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature*(*Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하*), 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.18

53) Ibid.

54) Terry T.Fink. *Song and Song writer*(*가곡의 역사와 작곡가*), 서울:삼호출판사, 1986, p.37-38

넷째, 베토벤은 가사의 선택에 있어서 그의 개인적 견해와 신념에 부합할 만한 시들을 사용하였으며, 아홉 편의 괴테 시들에 곡을 붙이기도 하였다.⁵⁶⁾ 단순한 가사들에 비해 음악을 발전시키는 모습이 대담하며, 실제적인 가사의 내용보다 시의 정신에 좀 더 영감적으로 반응하였다.⁵⁷⁾

55) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature*(*Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하*), 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.18

56) Ibid.

57) Ibid.

(3) 베토벤 가곡의 시기적 분류 및 작품 설명

베토벤은 시대적으로 볼 때 전형적인 고전시대의 인물이지만, 그의 작품에 나타난 음악적 특징을 살펴보면 고전파 음악과 낭만파 음악을 이어주는 교량적 역할을 하면서 낭만파 음악의 방향을 제시한 작곡가임을 알 수 있다. 또한 다른 기악곡에서와 마찬가지로 가곡 분야에서도 그의 과도기적인 성향을 볼 수 있다. 베토벤의 이러한 특징 때문에 일반적으로 베토벤의 음악은 제1기, 제2기, 제3기로 분류하여 연구되는데⁵⁸⁾, 베토벤의 가곡 또한 3기로 나누어 볼 수 있다.

제1기(1782-1802)는 하이든·모차르트의 영향을 받은 시기로, 이 때의 작품들은 형식을 중요시하는 전형적인 고전주의 작품들이다. 이 시기의 가곡들은 성악 선율과 피아노 선율이 거의 같은 구조로 진행되어지는 곡들이 많았으며, 유절형식이 대부분이었다.⁵⁹⁾

「Acht Gesänge und Lieder(8개의 가곡집) Op.52」 중 <Mollys Abschied(몰리의 이별)>, <Die Liebe(사랑)>, <Marmotte(마르모테)>, <안식의 노래(Das Liedchen von der Ruhe)>는 네페의 영향을 받아 작곡한 유절 형식의 가곡이다. 반주부의 오른손 성부는 성악 성부의 선율을 그대로 연주하는 형태를 띄고 있으며, 이 시기의 독일 가곡의 특징인 감상적이면서도 섬세하고 아름다운 멜로디를 서정적으로 표현 하고 있다. 괴테의 시에 곡을 붙인 <Mailied(5월의 노래)>는 18세기 중엽, 감정의 자연스러운 모방을 지향하는 데서 비롯된 북 독일의 음악양식인 ‘감정 과다양식(Empfindsamer Stil)’의 단순함과 자연스러운 감정의 표현을 훌륭히 나타내었으며, 하나의 주제를 가진 간결한 시의 내용이 경쾌한 음악과 잘 연계되

58) 홍세원, **낭만파 음악**, 서울:연세대학교 출판부, 2010, p.63

59) 박유영, “**괴테 시에 의한 베토벤 가곡 반주 연구**”, 석사학위 논문, 성신 여자 대학교, 2004, p.7

어 있다. 피아노 전주는 성악부를 예견해 주고 있으며 경쾌한 피아노 간주부는 희망을 담고 있는 가사의 분위기를 만들어 준다. 이 가곡은 유절형식으로 구성되어 있지만 베토벤은 시를 가볍게 변형시켜 축소된 조정으로 음악의 흐름과 연결시켰다.⁶⁰⁾

1798-99년에 작곡된 「Neue Liebe, neue Leben(새로운 사랑, 새로운 생명) WoO.127」 또한 괴테의 시에 곡을 붙인 것이며, 젊은이의 사랑과 환희에 대한 감정들을 표현한 통절형식의 곡이다.

당시의 작곡가들은 이태리 오페라의 아리아와 민요에 기초를 둔 가곡을 쓰는 경향이 있었는데, 당시 오스트리아 의회 악장직을 맡고 있던 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 작곡을 배운 베토벤 역시 그의 작품에서 이러한 특징을 잘 나타내었다. 그 예로 「Adelaide(아델라이데) Op.46」를 들 수 있다. 이 곡은 작품 번호를 붙인 최초의 가곡이며, 사랑과 자연의 아름다움을 노래한 서사풍의 가사로 쓰여졌다. 성악 성부는 아름다운 서정성을 담고 있는 폭넓은 프레이징으로 이루어져 있으며, 피아노 반주는 기악 선율을 연상하게 하는 전주를 비롯하여 다양한 형태로 나타나고 있다. 또한 많은 후기 작품들에서 특징을 이루게 되는 상세한 다이내믹 표기들과 6도음을 낮춘 조(F-D \flat)로의 조바꿈이 들어있다.⁶¹⁾ 시와 거의 관련이 없는 기악적 선율로 이루어진 이 곡의 분위기는 이태리 낭만 오페라에 가까우며, 화려하고 풍부한 오페라적 어법은 상당수의 초기 가곡 작곡가들에게 영향을 끼쳤음을 간접적으로 보여주고 있다.⁶²⁾

60) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.116

61) Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period(고전시대의 음악)*, 김혜선 역, 다리:서울, 2000, p.298

62) Eric Bloom, *Beethoven's Pianoforte Discussed*, New York:Da Capo press, 1972, p.3

<표163, 베토벤의 제1기 가곡 작품>

작품번호	작품명	작곡연도
Op.46	Adelaide (아델라이테)	1795-1796
Op.52	Acht Gesänge und Lieder (8개의 가곡집)	
	1. Urians Reise um die Welt (우리안의 세계여행)	1785(?)
	2. Feuerfarbe (불꽃의 빛깔)	1792
	3. Das Liedchen von der Ruhe (안식의 노래)	1795(?)
	4. Mailied (5월의 노래)	1796(?)
	5. Mollys Abschied (몰리의 이별)	(?)
	6. Die Liebe (사랑)	(?)
	7. Marmotte (마르모테)	1790-1792
	8. Das Blümchen Wunderhold (예쁜 꽃)	(?)
WoO.107	Schilderung eines Mädchen (어느 소녀의 그림)	1783
WoO.108	An die Säugling (젓먹이에게)	1783
WoO.109	Trinklied, beim Abschied zu singen (이별 때 부르는 축배의 노래)	1787(?)
WoO.110	Elegie auf den Tod eines Pudels (푸들의 죽음에 대한 비가)	1787
WoO.111	Punschlied (편치의 노래)	1790(?)
WoO.112	An Laura (라우라에게)	1790(?)
WoO.113	Klage (탄식)	1790
WoO.114	Selbstgespräch (독백)	1792
WoO.115	An Minna (민나에게)	1792-1793
WoO.116	Que le temps me dure (때는 이어져) 제1작, 제2작	1792-1793

63) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London:Macmillan, 1980, p.404,405,406과 사전편찬위원회, *음악대사전*, 서울:세광출판사, 1986, p.729

WoO.117	Der freier Mann (자유로운 사나이)	1791-1792
WoO.118	Seufzen eines Ungeliebten (사랑 받지 못하는 자의 한숨)	1794-1795
WoO.119	O care Selve (오 다정한 숲이여)	1795
WoO.120	Man strebt die Flamme zu verhehlen (불을 끄기 위해 노력하다)	1795(?)
WoO.121	Abschiedgesang an Wiener Bürger (비인 시민에게의 고별의 노래)	1796
WoO.122	Kriegslied der Österreicher (오스트리아의 군가)	1797
WoO.123	Zartliche Liebe (다정한 사랑)	1797(?)
WoO.124	La partenza (이별)	1797-1798
WoO.125	Tiranna (폭군)	1798
WoO.126	Opferlied (봉헌송) 제1작, 제2작	1796 1798-1808
WoO.127	Neue Liebe, neue Leben (새로운 사랑, 새로운 생명)	1798-1799
WoO.128	Plaisir d'amour (사랑의 기쁨)	1799
WoO.151	An die Freude (환희에 부침) Rastlose Liebe (쉽 없는 사랑)	1793 1800

제2기(1803-15)는 베토벤이 빈에 정착한 시기로 볼 수 있다. 하이든, 모차르트의 전통적인 고전주의의 모방에서 벗어나 보다 자유로운 창작 기법으로 낭만 음악의 문을 열었으며, 이 시기의 그의 가곡은 개성이 강하고 독창적이다. 또한 멜로디와 반주가 시와 잘 조화됨을 볼 수 있으며, 단순하면서도 아름다운 선율, 화성을 처리하는 데 있어서는 장3화음을 주로 사용하여 힘차고 강함을 나타내는 등 표현에 있어서 다양성을 나타내기 위해 노력한 시기라 할 수 있다.⁶⁴⁾

64) 박유영, “괴테 시에 의한 베토벤 가곡 반주 연구”, 석사학위 논문, 성신 여자 대학교, 2004, p.13

이 시기의 대표적인 성악곡으로는 1803년에 작곡된 「Sechs Lieder von Gellert(겔레르트의 시에 의한 6개의 가곡) Op.48」을 들 수 있다. 이 곡은 괴테의 스승으로 18세기 독일 가곡에 큰 영향을 끼쳤던 시인이자 신학자인 겔레르트(Christian Fürchtegott Gellert, 1715-69)의 작품에 여섯 개의 곡을 붙인 것이며, 이 곡의 내용은 모두 종교적인 내용을 담고 있다. 단순한 화성 진행과 오르간 음악의 대위법적인 요소들을 적절히 사용하였으며, 오르간의 장중하고 힘찬 표현이 겔레르트의 경건한 가사들과 훌륭한 조화를 이루고 있다.⁶⁵⁾ 겔레르트의 시는 긴 윗절형식을 갖고 있는데, 첫 다섯 곡은 시의 첫 연만을 가사로 가지며, 단 한 장의 짧은 구성 안에서 간결하면서도 우아한 음악을 표현하고 있다. 성악 성부는 이따금씩 피아노부와 중복되어 있는데, 이 피아노 반주부 또한 종종 화음부에 종속되고 있다. 여섯 번째 곡 <Bussslied (참회의 노래)>는 가사 전문에 곡을 붙인 통절 가곡이며 두 부분으로 나뉘어진다. 첫 부분은 참회의 내용이고, 두 번째 부분은 죄의 고통에서 해방시키는 신을 찬양하는 기쁨과 감사의 내용이다. 두 번째 부분의 성악 성부 선율은 간주부에서 피아노로 연주되는데, 첫 부분의 단조의 조성이 장조로 바뀌며 기쁨을 노래하는 두 번째 부분의 시의 분위기를 힘차게 표현하고 있다.

1810년에 작곡된 「Drei Gesänge(3개의 노래) Op.83」는 괴테의 시에 곡을 붙인 것으로, 피아노 반주부를 그 만의 색채로 묘사할 수 있도록 성악부와 독립시켜 시의 내용을 강조한 초기의 예라고 할 수 있다.⁶⁶⁾ 제1곡 <Wonne der Wehmut(슬픔 속의 기쁨)>은 *Andante espressivo*로 성악 선율을 모방하고 끝맺음하는 피아노를 위한 화려한 프레이즈들이 포함되어 있다. 베토벤은 피아노를 통해 시의 내용을 회화적으로 표현하고 있으며, 이로써 시를 한층 더 돋보이게 만들어 주었다. 피아노 반주부의 하행하는 선율은 흐르는 눈물을 연상

65) Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period(고전시대의 음악)*, 김혜선 역, 다리:서울, 2000, p.298

66) 박유영, “괴테 시에 의한 베토벤 가곡 반주 연구”, 석사학위 논문, 성신 여자 대학교, 2004, p.22

시키며 하나의 모티브로 사용된다.⁶⁷⁾ 반주부는 단순한 성악 선율이지만 가사의 내용과 억양에 따라 다이내믹이 설정되고 화성적으로 풍부하게 뒷받침되어 시가 내포하고 있는 감성을 잘 반영하고 있다.

베토벤은 한 번 이상 같은 시에 의해 영감을 얻곤 했다. 괴테의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대(Wilhelm Meisters Lehrjahre)」는 가곡 작곡가들에게 주인공 미농과 그의 아버지 하프너에 의해 언급된 수없이 많고 아름다운 시들을 제공해 주었는데, 베토벤 역시 빌헬름 마이스터 시들에도 매료되었으며, 이들 중 2개의 작품을 썼다.⁶⁸⁾ <Nur wer die Sehnsucht kennt(다만 그리움을 아는 자 만이)>는 1807-08년에 걸쳐 같은 시에 네 가지의 다른 곡이 붙여졌으며, 다양한 박자(4/4, 3/4, 6/8 박자)와 장·단조(g단조, E b 장조)를 사용하고 있다. 4곡 모두 피아노 파트는 완전히 성악 선율에 종속되고 있으며, g단조의 첫 번째, 두 번째, 네 번째 곡은 미농이 겪는 슬픔과 갈망을 표현하고 있다.⁶⁹⁾ 괴테는 음악 자체 보다는 시의 표현을 더 중요시 하였기 때문에 민속적인 스타일로 된 단순한 틀을 선호하였는데, 이 가곡들 역시 단순한 구성과 형식을 통해 그의 의도를 잘 표현하고 있다.

그는 티트게(Christian August Tiedge, 1752-1841)의 <우라니아(Urania)>에서 「An die Hoffnung(희망에 부침)」이라는 제목을 가진 상반된 스타일의 두 곡을 작곡하였다. Op.32(1804)는 간단하고 서정적인 유절가곡 형식을 띠고 있는데 비해, Op.94(1815)는 템포의 잦은 변화와 다양한 리듬 등을 통해 드라마틱한 표현을 가지며, 레치타티보를 포함한 다카포 형식의 아리아의 형태를 띠고 있다⁷⁰⁾. 또한 Op.32에서 나타나는 절의 반복이 Op.94에서는 생략되었는데, 이를 대신하여 첫 번째 절이 종결부에서 반복되고, 노래가 레치타티보로

67) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature(Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하)*, 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.47

68) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.119

69) Ibid.

70) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.118

시작됨으로써 다시금 솔로 칸타타와 같은 곡이 만들어졌다.⁷¹⁾

S.F.사우터(S.F.Sauter)의 시에 곡을 붙인 「Der Wachtelschlag(메추라기의 노래) WoO.129」(1803)는 여러 가지 형식들로 이루어진 가곡이다. 곡의 중간에는 오페라를 연상하게 하는 서창이 등장한다. 이 곡에서는 ‘Fürchte Gott! (신을 경외하라!)’라는 단어에 사용된 특이하고 리드미컬한 동기를 반복하고 있다. 이 동기를 성악 성부와 피아노 반주부가 번갈아가며 메추라기의 울음소리를 흉내 내어 가곡 전체에 통일성을 주는 역할을 하고 있다. 또한 18년 후 슈베르트도 같은 시에 곡을 붙였다.⁷²⁾

<표2, 베토벤의 제2기 가곡 작품>

작품번호	작품명	작곡연도
Op.32	An Die Hoffnung (희망에 부침) 제1작	1805
Op.48	Sechs Lieder von Gellert (겔레르트 시에 의한 6개의 가곡) 1. Bitten (기도) 2. Die Liebe des Nächsten (이웃 사람들의 사랑) 3. Vom Tode (죽음에 대하여) 4. Die Ehre Gottes aus der Natur (신의 영광) 5. Gottes Macht und Vorsehung (신의 힘과 섭리) 6. Busslied (회개의 노래)	1803

71) Walter Riezler, 나주리, 신인선 역, **베토벤**, 서울:음악세계, 2007, p.268

72) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.118

Op.75	Sechs Gesänge (6개의 노래)	
	1. Mignon (미뇽)	1809
	2. Neue Liebe, neue Leben 제2작 (새로운 사랑, 새로운 생명)	1809
	3. Flohlied (벼룩의 노래)	1809
	4. Gretels Warnung (그레텔의 경고)	(?)
	5. An die ferne Geliebte (멀리 있는 연인에게)	1809
Op.82	6. Der Zufriedene (만족하는 것은)	1809
	Vier Arietta (4개의 아리에타와 1개의 2중창)	
	1. Hoffnung (희망)	1809
	2. Liebesklage (사랑의 탄식)	
	3. L'amante impatiente (초조한 여인)- 아리에타 부파	
4. L'amante impatiente (초조한 여인)- 아리에타 아사이 세리오자		
5. 2중창 Lebensgenuss (삶의 향락)		
Op.83	Drei Gesänge (3개의 노래)	
	1. Wonne der Wehmut (슬픔 속의 기쁨)	1810
	2. Sehnsucht (동경)	
3. Mit einem gemalten Band (물들인 리본으로)		
Op.88	Das Glück der Freundschaft (우정의 행복)	1813
Op.94	An die Hoffnung (희망에 붙임)	1813-1815
WoO.129	Der Wachtelschlag (메추라기의 울음소리)	1803
WoO.130	Gedenke mein (나를 생각해다오)	1804
WoO.131	Erlkönig (마왕)의 미완성곡	1800-1810
WoO.132	Als die Geliebte sich trennen wolte (사랑하는 이가 헤어지기를 원할 때)	1806
WoO.133	In questa tomba oscura (어두운 무덤에서)	1807

WoO.134	Sehnsucht (동경)제1,2,3,4작	1807-1808
WoO.135	Die laute Klage (하염없는 탄식)	1809(?)
WoO.136	Andenken (추억)	1809
WoO.137	Lied aus der Ferne (멀리서 들려오는 노래)	1809
WoO.138	Der Jüngling in der Fremde (타향의 젊은이)	1809
WoO.139	Der Liebende (사랑하는 사람)	1809
WoO.140	An die Geliebte (사랑하는 이에게)	1811
WoO.142	Der Gesang der Nachtigall (밤 피꼬리의 노래)	1813
WoO.143	Der Bardengeist (시인의 마음)	1814
WoO.144	Des Kriegers Abschied (병사의 이별)	1814
WoO.145	Merkenstein (메르켄슈타인)	1815
WoO.146	Das Geheimnis (비밀) 또는 Liebe und Wahrheit (사랑과 진실)	1815-1816
WoO.146	Sehnsucht (동경)	1815-1816

제3기(1816-27)는 베토벤의 마지막 창작 시기라 할 수 있다. 이 시기에 그는 청각의 상실, 경제적인 곤란, 악화된 건강 어려움이 많지만, 모든 것을 자신의 마음으로 받아들여 완벽한 안정과 평화를 이루는 성찰의 시기, 추월의 시기, 완성의 시기로 나아갔다.⁷³⁾ 이 시기는 전 시대의 전통적 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 베토벤의 모든 양식이 조합된 시기였으며, 장엄미사곡(1819-23)과 교향곡 제9번(1822-24)의 작곡에 몰두한 시기이지만, 그의 후기 가곡에서도 아름다운 선율과 그에 따른 주제나 동기를 만들어 전개함으로써 자신만의 작법을 구축하였다.

1816년에 작곡된 「An die ferne Geliebte Op.98」는 연가곡의 시초가 되

73) Romain Rolland, *베토벤의 생애와 창작세계*, 이휘영 역, 서울:거암출판사, 1981, p.107-108

었으며, 그 시대에 큰 변혁을 일으키어 가곡 작곡에 새로운 방향을 제시하였다. 전 작품은 감정 표현을 통해서, 그리고 자연을 묘사하는 방법으로 낭만파적 기분을 발산시킨다. 이 연가곡을 통해 「Gretchen am Spinnrad(실짚는 그레첸)」(1814)과 「Erlkönig(마왕)」(1815) 같은 슈베르트의 위대한 가곡의 시절에 이르게 된다.⁷⁴⁾

1818년에 작곡한 「Resignation(단념) WoO.149」은 레치타티보를 연상시키는 낭독조로 되어 있다. 가사의 감성적, 감정적 흐름을 충실히 따르는 노래와, 이를 화성적으로 뒷받침하며 성악 성부에 종속되는 형태를 갖는 피아노 반주부가 잘 결합되어 있다.⁷⁵⁾

베토벤은 1822년에 「Der Kuss(입맞춤) Op.128」를 작곡하였는데, 이 곡에 <Ariette>라는 제목을 붙였다.⁷⁶⁾ 장난기를 한껏 머금은 소년은 소녀에게 키스해 달라고 애원하자, 그녀는 만약 그가 자신에게 키스한다면 소리를 질러버리겠다고 대꾸한다. 결국 그녀는 소리를 질렀는데 키스한 이후 한참을 지나서였다는 가사내용이다. 베토벤은 핵심 단어인 'Lange(긴)'를 반복하는데 마침표를 향해 열 번 정도를 반복함으로써 가사를 묘사하고 있다.⁷⁷⁾

<표3, 베토벤의 제3기 가곡 작품>

작품번호	작품명	작곡연도
Op.98	An die ferne Geliebte (멀리 있는 연인에게) 1. Auf dem Hügel sitz ich spähend	1815-1816

74) Reinhard G.Pauly, *Music in the Classic Period(고전시대의 음악)*, 김혜선 역, 다리:서울, 2000, p.301

75) Walter Riezler, *베토벤*, 나주리, 신인선 역, 서울:음악세계, 2007, p.269

76) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.119

77) Carol kimball, *Song: A guide to style and literature(Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서-하)*, 채은희 역, 서울:형설, 2004, p.49

	(나는 언덕 위에 앉아 바라보네) 2. Wo die Berge so blau (산이 그리도 푸른 곳) 3. Leichte Segler in den Höhen (저 높은 하늘의 가벼운 구름이여) 4. Diese Wolken in den Höhen (높이 뜬 이 구름들) 5. Es kehret der Maien, es blühet die Au (5월은 돌아오고, 목장엔 꽃이 피네) 6. Nimm sie hin denn, diese Lieder (이 노래를 받아주오)	
Op.99	Der Mann von Wort (약속을 지키는 사람)	1816
Op.100	Merkenstein (메르켄슈타인) 2중창	1815
Op.128	Der Kuss (입맞춤)	1822
WoO.147	Ruf vom Berge (산에서 부르는 소리)	1816
WoO.148	So oder so (어느 쪽의 길)	1817
WoO.149	Resignation (단념)	1817
WoO.150	Abendlied unterm gestirnten Himmel (별빛 하늘 밑의 노래)	1820
WoO.151	Der edle Mensch sei hilfreich und gut (숭고한 인간은 자비심이 많고 훌륭하다)	1823

Ⅲ. 작품분석

1. 작품 배경

「An Die ferne Geliebte (멀리 있는 연인에게) Op.98」는 야이텔레스(Aloys Isodor Jeitteles, 1764-1858)의 시에 기반하고 있다. 그는 당시 23세의 젊은 의과 학생이었다. 브룬(Brünn)이라는 도시에서 무서운 콜레라가 유행하여 다른 의사와 간호원들이 도망쳐 버렸을 때, 그는 자기 침대를 병원의 병자 수용실에 들여다 놓고 혐오나 공포도 나타내는 일 없이 그 치료에 헌신했다. 이 학생의 용감한 행동에 대해 베토벤은 칭찬의 말을 보냈는데, 그 답례로 야이텔레스는 1815년경에 비엔나의 정기 간행물에 감수성에 넘친 작은 시를 기고하고 있던 가운데 그의 시를 베토벤에게 보냄으로써 이 곡이 만들어지게 되었다.⁷⁸⁾ 이 곡은 베토벤이 46세 때인 1816년에 Wien에서 작곡되었으며, 그 해 12월에 슈타이너(Steiner)에서 출판되었고 롭코비츠(Lobkowitz)백작에게 헌정되었다.⁷⁹⁾

총 6곡으로 이루어진 이 곡은 전체는 다음의 분석표에서 나타나듯이 대칭적으로 만들어졌으며, 각 곡은 간주를 통해서 처음부터 끝까지 끊어지지 않고 진행되고, 제1곡의 선율은 마지막에 되풀이되어 하나의 순환을 형성한다. 이는 시 자체가 대칭적이며 ‘Lieder Singen(노래를 부른다)’는 시어가 제1곡과 제6곡에 나타난 것으로 보아, 베토벤이 시에 충실하게 작곡했기 때문이라고 보는 것이 좋을 것이다.⁸⁰⁾

이 곡은 거리에 의해, 그리고 형용할 수 없는 어떤 장벽에 의해 그의 연인으로부터 분리되어져 있는 주인공이 그리움을 노래하는 장면의 연속으로

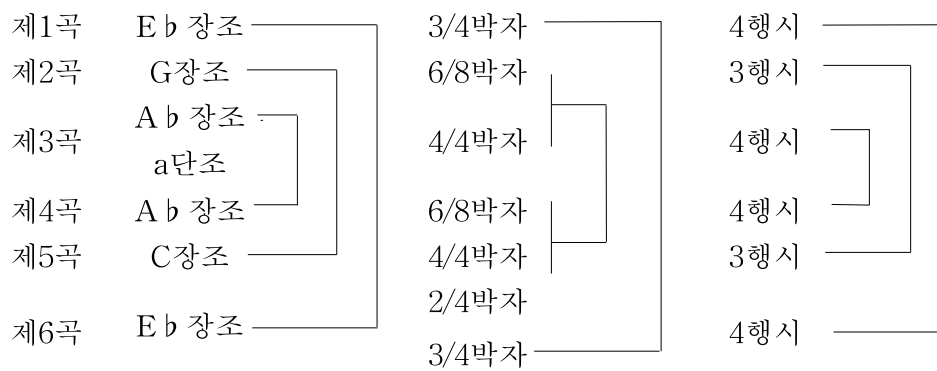
78) 노병남, **독일 명가곡 전집**, 음악춘추사:서울, 1983

79) 음악지우사 편, **작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1 베토벤**, 김방현 옮김, 서울:음악세계, 1999, p.586

80) Ibid.

통일되어 있다.

<표4> An die ferne Geliebte의 구성



2. 작품 분석

(1) 제1곡: Auf dem Hügel sitz ich spähend

(나는 언덕 위에 앉아 바라보네)

1) 가사 원문 및 해석

Auf dem Hügel sitz ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

나는 언덕 위에 앉아 바라보네
푸르게 안개 낀 곳,
멀리 있는 초원을 바라보네,
내 사랑, 당신을 만났던 곳을.

Weit bin ich von dir geschieden,
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

난 그대로부터 멀리 떨어져있고,
산과 계곡은 갈라놓고 있네
우리과 우리의 평화,
우리의 행복과 고통 사이에서.

Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt

아, 그대는 보지 못한단 말인가,
그대를 향해 타오르는 내 눈빛을,
그리고 나의 탄식은 흩날리네
우리를 갈라놓은 공간 속에서

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nichts der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

더 이상 그대에게 다다를 것도,
사랑의 전령도 없단 말인가?
나는 노래를 부르리,
내 고통을 그대에게 전할 노래를!

Denn vor Liebesklang entweicht
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreicht
Was ein liebend Herz geweiht!

왜냐하면 노래 소리 앞에서는
모든 시공이 사라지고,
사랑의 마음이 다다른다
사랑하는 마음을 봉헌하는 데에!

이 곡의 주인공은 언덕에 앉아 멀리 있는 연인을 그리워한다. 연인에 대한 사랑의 갈구를 하고 있지만 자신의 마음을 전달할 매개가 없음을 한숨짓고 있다. 그는 자신의 한숨이 노래로 변해 모든 시공을 초월하고 사랑의 마음이 전해지기를 간절히 소원한다는 내용을 *Ziemlich langsam und Ausdruck*(상당히 느리게, 표정을 담아서)로 연주한다.

제1곡은 성악 선율의 변화는 많지 않고 반주부에서 각 절마다 변화를 보여주는 변주적 유절가곡이다.

이 곡의 구조를 도표화 하면 다음과 같다.

<표5> 제1곡의 악식 구조

형식	변주적 유절가곡					
부분	제1부분	제2부분	제3부분	제4부분	제5부분	Coda
	A	A'	A''	A'''	A''''	
마디	1-10	11-20	21-30	31-40	41-50	50-53
박자	3/4					
조성	E b Major					

2) 선율과 리듬

선율은 대부분 순차진행으로 이루어져 있으며 몇 부분의 도약진행이 나타나 가사의 시각적인 이미지를 표현한다. 제1부분의 마디 3에 나타나는 6도 하행 도약은 언덕 위에서 아래를 내려다보는 모습(*spähend*)을, 마디 7의 6도 상행 도약은 ‘멀리 떨어진 곳을 바라보는 모습’을 표현하고 있다. (악보 1)

<악보 1> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 1-9 성악 선율

순차 상행진행 단6도하행

1
Auf dem Hü - gel sitz ich spä - hend In das blaue Ne - bel - land, nach den

단6도상행

6
fer - nen Triften se - hend, wo ich dich -, Ge-lieb-te, fand.

제1부분의 선율과 리듬은 각 부분에서 비슷하게 진행되나, 제3부분에서는 마디 24에 반음계적 선율 진행, 마디 26-27에 8분 쉼표를 사용하였다. 또한 제4부분에서는 마디 34에 반음계적 선율 진행, 마디 36에 3연음부를 사용함으로써 선율과 리듬에 변화를 주었다. 반음계 음악은 화성적 표현 범위가 넓고 다양하여, 시문학의 영향으로 다양한 표현적 수단을 필요로 하는 19세기 낭만음악에 주도적인 표현 수단이 되었다.⁸¹⁾ 성악곡에서 반음계 음악은 베토벤의 <Wonne der Wehmut(슬픔속의 기쁨)>(1810)에서 처음 발견되었으며, 이 곡에서도 나타나는 것을 볼 수 있다.⁸²⁾ 이렇듯 낭만주의로 넘어가는 과도적인 시기에 베토벤의 음악에 사용된 반음계 음악은 낭만주의 가곡에 많은 영향을 끼쳤다. (악보 2)

81) 정복주, 채은희 **성악예술-연주와 문헌**, 서울:예술, 2009, p.32-33

82) Ibid.

<악보 2> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 4-7, 마디 24-27, 마디 34-37

4
blaue Ne - bel - land, Nach den fer - nen Triften se - hend, wo ich

24
dir so glü - hend eilt, Und die Seuf - zer, sie ver - we - hen in dem

34
Liebe Bo - te sein? Sin - gen will ich, Lie - der sin - gen, die dir

3) 조성 및 화성

전체적으로 주요3화음 위주의 단순한 화성 진행이 지배적이지만, 마디 4와 마디 6에서 나타나는 부속7화음(V56/V)과 부감7화음(vii⁰7/V)처럼 화성의 색채를 더하여 단어의 의미를 강조해주는 시도도 나타난다. 이 화음들은 그 리듬과 형태를 달리하여 각 절의 같은 부분에서도 사용되고 있다. (악보 3)

<악보 3> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 4-6, 14-16, 24-26, 34-36, 44-46

4
blaue Ne - bel - land, nach den fer - nen Trif - ten

E b: ii6 - $V\frac{6}{5}/V$ V -6 | vii^o7/V $V\frac{6}{5}$

14
liegen Berg und Tal zwi - schen uns und unserm

24
dir so glü - hend eilt, und die Scuf - zer, sie ver-

E b: ii6 - $V\frac{6}{5}/V$ V -6 | vii^o7/V $V\frac{6}{5}$

34
Lie-be Bo - te sein? Sin - gen will ich, Lieder

44
Raum und je - de Zeit, und ein lie - bend Herz er-

E b: ii6 - $V\frac{6}{5}/V$ V -6 | vii^o7/V $V\frac{6}{5}$

후주의 마디 52-53에는 E♭ 장조의 으뜸화음이 5음이 생략된 형태로 나타나며, 오른손 성부에 으뜸음(E)이 아닌 제3음(G)이 놓인 상태로 세 번 반복되어 자연스럽게 G장조로 전조하고 있다. (악보 4)

<악보 4> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 52-53

51

51

dim.

3음

p

dimin.

E♭;

4) 반주부

이 곡은 성악 선율이 큰 변화 없이 반복되는 것에 비해, 각 부분의 반주부는 시의 내용과 느낌에 따라 변주해 나가며 단순한 곡의 분위기를 고조시켜 나간다. 이러한 변화는 성악 선율의 반복에서 생기는 단조로움을 보충해 주고 있는데, 이렇게 시에 따라 반주부분이 독립적인 음형 및 선율로 진행되는 것은 고전주의 시대의 초기 가곡에 비해서 가사 내용의 중요성이 더욱 확대되었기 때문이며, 베토벤은 피아노 반주에 있어 가사표현에 많은 관심을 기울였다는 것을 알 수 있다. 이러한 베토벤 가곡의 특징은 낭만주의 시대의 가곡에 큰 영향을 미쳤다.

이 곡의 전주는 E \flat chord의 올림으로 시작하는데, 한 박자의 짧은 전주이므로 이 부분에서는 성악가와 반주자가 동시에 호흡을 하고 연주에 들어가는 것이 중요하다.

마디 7-8의 *crescendo*와 *decrescendo*는 주인공이 그리워하는 대상인 'dich(당신)'를 강조하고 있다. (악보 5)

<악보 5> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 1-9

1
Auf dem Hü - gel sitz ich spä - hend In das bla-ue Ne -bel land, nach den
6
fer- nen Triften se- hend wo ich dich - Gel- ieb-te, fand.

제2부분의 반주부에서는 산과 계곡을 사이에 두고 연인과 떨어져 있는 가사의 내용을 표현하기 위해 8분 음표와 16분 음표 사이에 16분 쉼표가 사용되었다. (악보 6)

<악보 6> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 11-14

11
 Weit bin ich von dir ges - chie-den, trennend lie-gen Berg und

마디 16에 나타난 반주부의 G \flat -F의 반음계 선율의 움직임은 마디 7의 'wo ich(E \flat -D)', 에 나온다. 이는 각 부분에 공통적으로 나오는데, 이는 제 2부분의 내용을 보아 연인을 그리워하는 마음과 한숨을 표현하고 있는 듯하다. (악보 7)

<악보7> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 16-17, 마디 7, 17, 27, 37,
47

16
uns und unserm Frie-den, unserm

16
cresc. -

7
se- hend wo ich

17
Frie- den unserm

27
-we -hen in dem

37
sin- gen die dir

cresc.

47
-rei -chet, was ein

또한 마디 18에서는 'Glück(행복)'이라는 가사를 표현할 때 왼손에 반음계 선을, *dim.*를 사용하였다. (악보 8)

<악보 8> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 17-20

Frie-den unserm Glück - und unsrer Qual.

E♭: IV 16/4 V7 - I

dimin.

제3부분의 반주부에서는 오른손에 의해 계속되는 16분 음표의 진행과 왼손의 8분 음표 옥타브의 반음계 진행을 이루는 당김음 리듬을 통해 타오르는 그리움으로 연인을 향해 가고 싶은 안타까운 마음을 격렬하게 묘사하고 있다. (악보 9)

<악보 9> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 21-24

Ach, dem Blick kannst du nicht se - hen, der zu dir so glü - end

당김음

제4부분의 반주부는 제1부분과 비슷한 선율진행이 나타나고 있는데, 쉼표를 사용하지 않고 *cresc.*와 *dim.*으로 악상의 변화를 주고 있다. (악보 10)

<악보 10> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 31-34

Will denn nichts mehr zu dir drin - gen, nichts der Lie-be Bo - te

p

제5부분의 반주부에는 16분 음표, 16분 쉼표의 연속적인 음형과 옥타브 음형으로 이루어져 있으며, 제5부분의 마디 45부터 점점 빨라지는(Nach und nach geschwinder, *stringendo*) 템포와 더불어 격정적 절정을 이룬다. 이는 마디 48의 'geweiht(봉헌하다)'와 연결되어, 나의 사랑의 마음을 연인

에게 봉헌하는 데에 도달할 때까지 시공을 초월해 노래 소리가 전달되리라는 가사를 표현하고 있다. (악보 11)

<악보 11> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 45-49

Nach und nach geschwinder
stringendo

45 Zeit, Und ein lie - bend Herz er - rei - chet, Was ein lie - bend Herz geweiht.

45 cre - - - - - scen - - - - - do

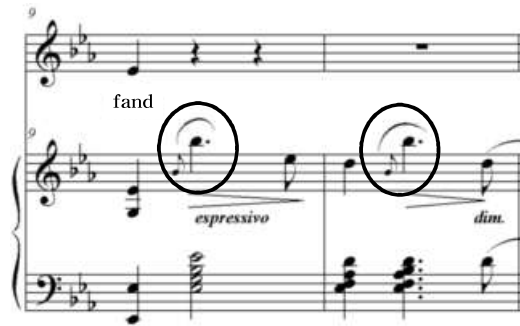
Allegro

f

각 부분 사이에 나오는 간주부는 일정하게 반복되는 선율의 악구와 악구 사이에서 음악에 변화를 주는 역할을 하고 있는데, 이러한 간주부에서는 왼손의 리듬이 점차 세분화되며 발전하고 있다.

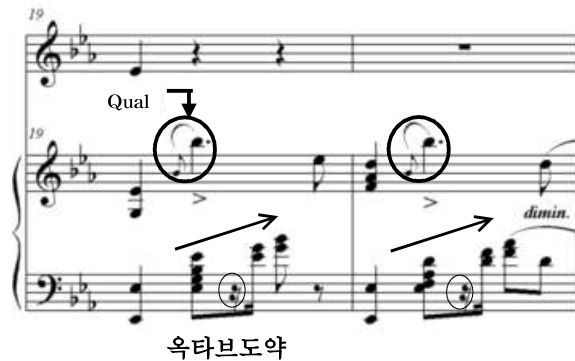
제1곡 간주부의 오른손 성부에 나타나는 옥타브 음형의 꾸밈음은 멀리 떨어져있는 연인에 대한 동경을 표현하고 있다. (악보 12)

<악보 12> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 9-10



제2곡의 간주부에 나타나는 오른손 옥타브 음형의 꾸밈음은 ‘Qual(고통)’의 음색을 표현하는 것도 흥미로울 듯하다. 왼손 성부에서 16분 쉼표를 사이에 두고 옥타브로 도약하는 음형은 연인과 자신을 분리시키고 있는 산과 계곡을 묘사하기 위해 사용되었다. (악보 13)

<악보 13> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 19-20



제3곡의 간주부의 오른손은 ‘Seufzer(한숨)’을 표현하고 있는 듯하며, 왼손에서는 앞에 나왔던 오른손의 16분 음표 음형이 왼손으로 변화한다. (악보 14)

<악보 14> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 26-30

Seuf - zer, sie ver - we - hen in dem Rau - me, der uns teilt

제4곡의 간주부에서는 3연음부가 오른손에서 나타나 이전의 오른손 성부와는 다른 확장된 선율로 나타나고 있다. 이는 베토벤의 초기가곡 <Adelaide(아델라이데)>에 쓰인 3연음 리듬의 반주부를 연상하게 한다. (악보 15)

<악보 15> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 39-40

Pein!

sempre p

마디 49-53에 나타나는 제1곡의 후주는 *Allegro* 템포로 빠르게 변화하며 16분음표의 분산화음 형태로 진행하고 있다. 마디 49의 반주부의 오른손 B \flat 음에 나타난 *sf*는 앞에서 언급하였듯, 나의 사랑의 마음을 연인에게 봉헌하는 데에 도달할 때까지 시공을 초월해 노래 소리가 전달되리라는 제 5부분의 가사 내용에 대한 확신을 표현하고 있다. (악보 16)

<악보 16> Auf dem Hügel sitz ich spähend 마디 49-53

49 *Allegro*
-weigh!
f *sf* *dim.* *p* *dimin.*

(2) 제2곡: Wo die Berge so blau (산이 그리도 푸른 곳)

1) 가사 원문 및 해석

Wo die Berge so blau Aus dem nebligen Grau Schauen herein, Wo die Sonne verglüht, Wo die Wolke umzieht, Möchte ich sein!	산이 그리도 푸른 곳 젓빛의 안개 사이로 보이는 그 곳, 태양의 열기가 식어진 곳, 구름이 드리운 곳, 그곳에 내가 있었으면!
Dort im ruhigen Tal Schweigen Schmerzen und Qual Wo im Gestein Still die Primel dort sinnt, Weht so leise der Wind, Möchte ich sein!	저기 고요한 골짜기에는 고통과 괴로움이 침묵하고 있고 바위 틈 프리멜꽃이 고요히 그 곳에 피어있고, 바람이 조용히 살랑이는 곳, 그곳에 가고파라!
Hin zum sinnigen Wald Drängt mich Liebesgewalt, Innere Pein. Ach, mich zög's nicht von hier, Könnt ich, Traute, bei dir Ewiglich sein!	사색의 숲으로 사랑의 고통이 나를 몰아넣는구나, 마음의 고통이. 아, 이곳엔 날 끄는 건 아무것도 없고, 나, 사랑하는 그대 곁에 영원히 있을 수 있다면!

제2곡의 첫머리에 나오는 희미한 안개 사이로 보이는 푸른 산은 1곡에서 주인공이 보던 '푸르게 안개 낀 땅', '멀리 떨어진 초원'이다. 이 곡은 그곳을 바라보며 연인과 함께 있고픈 주인공의 갈망을 담고 있다. 제1부분의 템포는 Ein wenig geschwinder, *Poco allegro*(조금 빠르게)이며, 제1곡의 제5

부분의 빠른 진행과 대조적으로 부드럽고 조용한 느낌을 갖는다. 제3부분에서는 *Ziemlich geschwind*, *Assai Allegro*(매우 빠르게)의 템포로 변화한다.

이 곡의 구조를 도표화하면 다음과 같다.

<표6> 제2곡의 악식 구조

형식	3부분형식		
부분	제1부분	제2부분	제3부분
	A	B	A'
마디	1-18	19-31	32-46
박자	6/8		
조성	G Major	C Major	G Major(g-G)

2) 선율과 리듬

피아노 선율과 노래 선율은 함께 진행하고 있으나 리듬이 조금 다른 것을 볼 수 있는데, 자칫 성악과 반주가 어긋나기 쉬우므로 이러한 점을 유의하여 연주하여야 할 것이다.

마디 4-9는 이 곡의 주제 선율이다. 세 가지 음(G,A,B)을 갖고 순차적인 상행, 하행 진행을 보이고 있으며 마디 10-15에서는 이를 2도 상행하여 동일한 리듬으로 움직인다. 또한 'Berge(산)', 'Sonne(태양)', 'Wolke(구름)' 등, 가사에서 높은 곳에 있는 것을 표현하기 위해 상행하는 선율을 사용하고 있다. (악보 17)

<악보 17> Wo die Berge so blau 마디 4-15 성악 선율

동형 진행

Wo die Ber - ge so blau Aus dem ne - bli-gen Grau Schauen her - ein,
 Wo die Son - ne ver-glüht, Wo die Wol - ke um - zieht, Möchte ich sein!

Ziemlich geschwind, *Assai allegro*(매우 빠르게)의 템포로 시작한 제3부분은 마디 39에서 *Poco Adagio*(다소 느리게)로 변화된다. 이는 다음에 언급할 조성의 변화와 함께 ‘Innere Pein(마음의 고통)’을 극적으로 표현하고 있다. (악보 18)

<악보 18> Wo die Berge so blau 마디 33-40

Ziemlich geschwind
Assai Allegro

Hin zum sin - ni- gen Wald Drängt mich Lie - bes ge-walt, In-ne-re
 Pein. *poco Adagio* In - ne-re Pein Ach, mich *Tempo I*

3) 조성 및 화성

제3부분의 성악부 선율, 리듬은 제1부분과 동일하지만, 화성의 진행이 다르게 나타나고 있다. 마디 38에서는 g단조로 잠시 전조된 후 속9화음, 부감7화음 같은 화음이 사용되어 화성의 색채를 다채롭게 해주며, 마디 40에서 다시 G 장조로 전조된다. (악보 19)

<악보 19> Wo die Berge so blau 마디 38-40

38 *poco Adagio* *Tempo I*

Pein. In - ne-re Pein Ach, mich

g; V - 7 16/4 V9b vii°7/V V G:- 16/4

4) 반주부

마디 1-4의 전주에서는 성악 선율에 나타난 리듬의 형태를 전주에서 모두 예시하고 있다. (악보 20)

<악보 20> Wo die Berge so blau 마디 1-9

전체적으로 반주부의 오른손과 성악 성부의 선율이 중복하여 진행되고 있으며, 중간 중간 성악 성부의 선율을 반주부에서 모방하기도 한다. 이와 같이 베토벤은 곡의 선율과 리듬의 표현을 반주부에서 함께 연결시켜, 그 선율이 가진 여운을 최대로 표현하였다.⁸³⁾ 이것은 하이든, 모차르트 등의 작곡가들에게 나타나지 않은 베토벤 가곡의 특징적인 것이며, 이는 낭만주의 가곡 작곡가들에게 영향을 끼쳤다. (악보 21)

83) 김남익, “베토벤의 연가곡 「An die ferne Geliebte Op.98」이 슈베르트와 슈만 연가곡에 미친 영향”, 석사학위 논문, 단국 대학교, 2006, p.19

<악보 21> Wo die Berge so blau 마디 8-10, 마디 13-15

제2부분에서 피아노 반주부는 제1부분에서 성악 성부에서 노래하였던 주 선율을 연주하며, ‘주인공이 가고 싶어 하는 그 곳’을 노래하는 듯하다. 성악 부에서는 G음을 반복적으로 사용하여 레치타티보의 효과를 주며, 성악과 피아노의 2중주의 형태를 갖는다. 베토벤이 이러한 악기적인 기술로 성악부를 허용한 예들은 파니 멘델스존 헨젤이나 리하르트 슈트라우스처럼 다른 작곡가들의 작품에서도 발견할 수 있다.⁸⁴⁾ 이와 더불어 ‘ruhigen(고요한)’, ‘schweigen(침묵하다)’, ‘still(고요한)’, ‘leise(조용한)’와 같은 단어를 *pp*의 악상기호로 표현하고 있다. (악보 22)

84) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied(19세기 독일 가곡)*, 심송학 역, 서울:음악춘추사, 1998, p.120

<악보 22> Wo die Berge so blau 마디 19-29

19

Dort im ru - hi-gen Tal schwei - gen Schmer - zen und Qual wo im Ge-

pp *pp*

24

-stein still die Pri - mel dort sinnt, weht so lei - se der Wind, möchte ich sein!

pp *pp* *pp*

(3) 제3곡: Leichte Segler in den Höhen (저 높은 하늘의 가벼운 구름이여)

1) 가사 원문 및 해석

Leichte Segler in den Höhen
Und du, Bächlein klein und schmal,
Könnt mein Liebchen ihr erspähen,
Grüßt sie mir viel tausendmal.

저 높은 하늘의 가벼운 구름이여,
그리고 너, 작고 좁은 시냇물이여,
내 사랑하는 님을 볼 수 있다면,
수천번 내 안부를 전해다오.

Seht ihr, Wolken, sie dann gehen
Sinnend in dem stillen Tal,
Laßt mein Bild vor ihr entstehen
In dem luft'gen Himmelssaal.

너희들, 구름아, 그녀가 걸어가는 것
조용한 계곡에서 생각에 잠긴 것을 본다면,
내 모습이 그녀 앞에 나타나게 해다오
그녀 앞 창공에 나의 모습 지어 보여다오.

Wird sie an den Büschen stehen
Die nun herbstlich falb und kahl.
Klagt ihr, wie mir ist geschehen,
Klagt ihr, Vöglein, meine Qual.

그녀가 덩불가에 서 있게 된다면
이제 가을이 되어 잎도 없이 쓸쓸한 덩불가에.
내게 어떤 일이 일어났는지 그녀에게 호소해다오
작은 새여, 나의 고통을 그녀에게 전해다오!

Stille Weste, bringt im Wehen
Hin zu meiner Herzenswahl
Meine Seufzer, die vergehen
Wie der Sonne letzter Strahl.

잔잔한 서풍이여, 가져가다오
내 마음의 탄식을
나의 한숨은 황망히 사라지네
태양의 마지막 빛줄기처럼.

Flüstr' ihr zu mein Liebesflehen,
Laß sie, Bächlein klein und schmal,
Treu in deinen Wogen sehen
Meine Tränen ohne Zahl!

내 사랑의 간구를 속삭여다오,
작고 좁은 시냇물이여,
진실한 사랑을 너의 물결 속에 담아
헤아릴 수 없는 나의 눈물을!

제3곡에서 주인공은 구름이 지나다니면서 '고요한 계곡에서 생각에 잠긴 그녀'를 찾아 그의 모습을 그려주기를 바라고, 그의 앞에 있는 시냇물이 그

너에게 흘러가서 자신의 눈물을 보여주길 원한다. 제3곡으로 넘어오면서 제2곡의 마지막 부분의 템포인 *Poco Adagio*가 *Allegro assai*(매우 빠르게)로 변화하는데, 이 곡에서는 자연을 연인에게 자신의 감성을 전하는 매개로 의인화 시키며 사물의 역할을 다채롭고 유머러스하게 표현하고 있다.

이 곡의 구조를 도표화하면 다음과 같다.

<표7> 제3곡의 악식구조

형식	변주적 유절가곡				
부분	제1부분	제2부분	제3부분	제4부분	제5부분
	A	A	B	B'	B''
마디	1-12	13-22	23-32	33-42	43-53
박자	4/4				
조성	A b Major		a b minor		

2) 선율과 리듬

제1부분의 주제선율은 큰 변화 없이 각 부분에서 반복된다. 마디 10의 성악 선율의 반음계 진행 역시 각 부분에 그대로 나타난다. (악보 23)

<악보 23> Leichte Segler in den Höhen 마디 10, 20, 30, 40, 50

10
ihr er - spa - h받음계 선을 진행

A b; V7 | vii°7 vii°7/V

20
ihr ent - ste - hen

30
ist ge - sche - hen, -

A b; V7 | b vii°7 vii°7/V

40
die ver - ge - hen

50
Wo - gen se - hen

A b; V7 | vii°7 vii°7/V

A b; V7 | b vii°7 vii°7/V

3) 조성 및 화성

주요 3화음을 중심으로 화성이 진행된 제1곡, 제2곡과는 달리 제3곡에서는 감7화음, 반감7화음, 부속7화음, 증6화음인 It.6와 N6 등의 다양한 화음들이 나타난다. 리듬이나 선율적인 면에서 큰 변화가 나타나지 않는 성악 선율이 다섯 번이나 반복되는 데서 발생하는 음악적인 단조로움을 반주부에서 다양한 화음의 사용하여 색채감을 더하며 단어의 분위기를 표현하였다.

위의 <악보 23>에서와 같이, 감7화음과 반감7화음은 마디 3, 5, 10, 14, 15, 20, 30, 40, 50, 53에서 나타난다. (악보 23)

부속7화음은 마디 8, 18에서 나타난다. (악보 24)

<악보 24> Leichte Segler in den Höhen 마디 8, 18

8 klein und schmal
18 stil - len - Tal

Ab: V_{6/V} V₆ V -6
5 4

마디 31과 마디 33에서는 N6가 나타난다. (악보 25)

<악보 25> Leichte Segler in den Höhen 마디 31, 33

31 klagt ihr, vög -lein
33

Ab; | b -6 N6 vib5

마디24의 It.6 화성은 제3부분의 조성인 a b 단조로 전환되는 데에 사용되었다. (악보 26)

<악보 26> Leichte Segler in den Höhen 마디 23-24

Ab; I6 - ii I6₄ V7 - It.6 V

마디 53에서는 vii^o7와 V가 나타나면서 반중지로 맺어지며 다음 곡인 제4곡으로 연결된다. (악보 27)

<악보 27> Leichte Segler in den Höhen 마디 53

Ab; V7 - I6₄ - vii^o7 V

4) 반주부

제3곡은 반주부에서의 리듬 변화를 통해 다양한 분위기를 표현하고 있다.

전주 앞부분의 *sfz*와 함께 등장한 G-F-E \flat 는 제2곡의 제1부분 ‘Möchte ich sein’, 제3부분 ‘Ewiglich sein’에 사용되었던 선율이다. 이어지는 E \flat 의 반복은 A \flat 으로 가기 위한 경과구 역할을 한다. 마디 3-4에서는 흐르는 시냇물을 표현하기 위해 오른손의 3연음부 진행을 사용하였으며, 이것의 각 첫 음은 성악선율을 미리 제시하고 있다. 또한 구름이 하늘에 가볍게 떠가는 모습의 표현을 위해 왼손의 8분 음표와 8분 쉼표로 진행되는 리듬을 사용하였다. (악보 28)

<악보 28> Leichte Segler in den Höhen 마디 1-4

1 *Allegro assai*

sein!

p sfz dim. pp

성악선율 제시

C: V - 7 - | \flat 6 \flat vi 5 \flat |

A \flat : |

(변성화음전조)

제1부분에서는 오른손 성부의 3연음부와 왼손 성부의 8분 음표·8분 쉼표로 구성된 반주형태가 나타나고 있으며, 오른손에서 나오는 성악 선율을 왼손 화성에서도 함께 나오면서 노래하고 있다. ‘Bächlein klein und schmal (작고 좁은 시냇물)’을 표현하기 위해 마디 7의 오른손 성부에는 음정의 폭이 좁은 삼연음부가 사용되었으며, 왼손 성부는 성악 선율과 함께 하행 진

행을 하고 있다. 또한 마디 12에 나타난 *sf*는 ‘tausendmal(수천번)’을 강조하고 있다. (악보 29)

<악보 29> Leichte Segler in den Höhen 마디 5-12

3
Leich - te Seg - ler in den Höh - en, Und du, Bäch - lein klein und schmal,
5
Könnt mein Lieb - chen ihr er - spä - hen, Grüßt sie mir viel tausend - mal.
9
poco *sf*

제2부분에서는 제1부분의 반주형태와 함께 오른손의 부점 리듬이 새롭게 나타난다. (악보 30)

<악보 30> Leichte Segler in den Höhen 마디 15-18

Seht ihr, Wol-ken, sie dann ge-hen sinnend in dem stil-len Tal,

제3부분의 반주부 리듬은 호모포니 형태의 4분 음표로 진행하고 있다. 마디 25에서는 4분 쉼표와 2분 쉼표의 등장으로 음악의 흐름이 중단된 듯한 표현을 갖는데, 이는 a단조로의 전조와 더불어 ‘있도 없이 쓸쓸한 덩불가에 서 있는’ 가사의 내용과 그 분위기를 표현하고 있다. (악보 30)

<악보 31> Leichte Segler in den Höhen 마디 25-28

Wird sie an den Bü - schen ste-hen, die nun herbstlich falb und kahl.

Ab ; | b

(a b : i)

제4부분에서는 제3부분의 리듬형이 변화되어 오른손 반주부가 8분음표와 8분 쉼표의 엇박의 리듬으로 나타난다. 이와 더불어 마디 39에서 성악부의

‘Seufzer’ 선율을 마지막 박에 또한번 반복하였다. 이어지는 마디 40-41의 *dim.*와 *ritard.*는 ‘vergehen(사라지다)’를 표현하기 위해 사용되었다. (악보 32)

<악보 32> Leichte Segler in den Höhen 마디 35-42

35
Stil -le We -ste, bringt im We -hen, hin zu mei-ner Her-zens-wahl

35
pp

39
mei -ne Seuf-zer die ver - ge - hen wie der Son - ne letz - ter Strahl.

39
ritard.
dimin. *pp* *p* *pp*

제5부분에서는 제1부분에서 나타났던 오른손의 3연음부 음형이 왼손의 3연음부와 함께 펼친 화음의 형태로 진행하고 있다. 마디 51의 ‘Tränen(눈물)’을 표현하기 위해 반주부의 리듬은 *ritard.*와 더불어 4분 음표의 진행으로 바뀌었고, 반음계 진행의 하행하는 선율과 반주를 사용하였다. 이어지는 마디 52-53에서 성악 선율은 ‘Ohne Zahl (헤아릴 수 없는)’을 두 번 반복하여 가사의 내용을 강조하였다. (악보 33)

<악보 33> Leichte Segler in den Höhen 마디 45-53

45

Flüstr' ihr zu mein Lie - bes - fle - hen, Laß sie, Bäch - lein

48

klein und schmal, treu in dei - nen Wo - gen se - hen meine Tränen

ritard.

p

52

a tempo

oh - ne Zahl, - - oh - ne Zahl! -

cresc.

f

(4) 제4곡: Diese Wolken in den Höhen (높이 뜬 이 구름들)

1) 가사 원문 및 해석

Diese Wolken in den Höhen,
Dieser Vöglein muntre Zug,
Werden dich, o Huldin, sehen.
Nehmt mich mit im leichten Flug!

높이 뜬 이 구름들,
즐겁게 나는 들새의 무리는,
그녀를 볼 테지.
가벼운 날개로 날 데려 가다오!

Diese Weste werden spielen
Scherzend dir um Wang' und Brust,
In den seidnen Locken wühlen.
Teilt ich mit euch diese Lust!

서쪽에서 불어오는 이 바람은
그대의 볼과 가슴을 장난스럽게 만지며,
비단결 머리털을 맘껏 뒤적이겠지.
이 즐거움을 그것들과 함께 하고파라!

Hin zu dir von jenen Hügeln
Emsig dieses Bächlein eilt.
Wird ihr Bild sich in dir spiegeln,
Fließ zurück dann unverweilt!

저 언덕으로부터
이 시냇물은 바쁘게 서둘러 간다.
그 모습이 너희에게 비치면,
지체 없이 나에게 돌아 흐르라!

이 곡은 사랑하는 사람이 어디에 있는지 알고 있는 구름에 대한 부러움을 노래한다. ‘너무 빠르지 않게, 즐겁고 풍부한 감정을 가지고(Nicht zu geschwind, angenehm und mit viel Empfindung)’ 연주된다.

이 곡의 구조를 도표화하면 다음과 같다. (표8)

<표8> 제4곡의 악식구조

형식	변주적 유절가곡		
부분	제1부분	제2부분	제3부분
	A	A'	A''
마디	1-12	13-23	24-37
박자	6/8		

2) 선율과 리듬

중·저 음역에서 순차 진행했던 앞의 곡들에 비해, 이 곡의 도입부의 성악부 선율은 비교적 높은 음역에서 3도 도약 진행을 하고 있다. 이는 사랑하는 마음을 전달하는 매개체로 등장하는 Wolken(구름), Vöglein(들새) 등이 주로 높은 곳에 있는 것임을 표현하기 위한 것이다. (악보 34)

<악보 34> Diese Wolken in den Höhen 마디 3-6 성악 선율

3도 도약 진행

마디 10의 ‘Nehmt(데려가다)’, 마디 21의 ‘Teilt(나누다)’, 마디 32의 ‘Fließ(흐르다)’에서 성악선율에 당김음이 사용되고 반주부에서는 이를 모방한 것을 볼 수 있다. 이는 *cresc.*와 함께 연인이 있는 곳으로 가고 싶고, 연인의 모습을 보고싶다는 가사의 내용을 강조하고 있다. (악보 35)

<악보 35> Diese Wolken in den Höhen 마디 10-12, 마디 21-23, 마디 32-33

10
Nehmt mich mit im leichten Flug!

21
teilt ich mit euch diese Lust!

34
weilt! fließ zurück dann un- ver

3) 조성 및 화성

전체적으로 주요 3화음인 I, IV, V 화음 위주의 화성으로 구성되는데, 제4 곡의 종결 부분인 마디 36-37에서는 제5곡의 조성인 C Major의 It.6를 통한

변화화음 전조가 나타나며, 이는 제5곡의 조성인 C장조로 연결된다. (악보 36)

<악보 36> Diese Wolken in den Höhen 마디 34-37

-weit fließ zu - rück dann un - ver - weilt, ja un - ver - weilt

Ab; | - 6 | ii₅⁶ | i₄⁶ | V⁷ | i₄⁶ | V | It.6 | V₂⁴ | It.6

(변성화음전조)C; b vi b 5

4) 반주부

제4곡의 반주부는 각 부분에 따라 변주를 하고 있다. 제1부분의 마디 3-7에서는 성악 선율의 (♪♩♪♩)리듬과 반주부의 오른손 성부 (♩♩)의 리듬이 교차로 나타난다. 오른손에서 연주되는 앞겹꾸밈음은 마디 6에 나오는 사랑의 전달자인 'Vöglein(들새)'이 지저귀는 것을 표현한다. 마디 7-9에서는 성악선율이 오른손에서 중복된다. (악보 37)

<악보 37> Diese Wolken in den Höhen 마디 1-9

Die - se Wolk - en in den Hö - hen Die - ser
 Vög - lein mun - trer Zug, Wer - den dich, o Hul - din, se - hen.

성악선을 중복 *cresc.* *cresc.*

제2부분의 마디 14-17에서는 오른손 성부에 Eb 음이 3연음부로 지속되며 왼손에서는 성악선율이 나타난다. (악보 38)

<악보 38> Diese Wolken in den Höhen 마디 14-18

Die - se We - ste wer - den spie - len scher - zend dir um Wang und Brust, in den

제3부분에서는 3연음부에 순차 진행하는 선율이 나타나고 있다. 'Bächlein(시냇물)'의 묘사를 위해 마디 25-26에서 오른손 3연음부의 하행 진행, 마디 29-30에서 왼손 3연음부의 상행 진행이 사용되었다. (악보 39)

<악보 39> Diese Wolken in den Höhen 마디 25-30

마디 34-35에서는 'Fließ zurück dann unverweilt(지체없이 돌아 흐르라)'를 반복하여 가사를 강조하고 있다. 또한 마디 36의 'ja unverweilt(지체없이)'에서부터 *cresc.*와 *Nach und nach geschwinder, sempre piu allegro* (계속해서 더욱 빠르게)의 템포 변화를 사용함으로써 '지체 없이'라는 가사의 내용을 표현하고 있다. (악보 40)

<악보 40> Diese Wolken in den Höhen 마디 32-37

32
fliess zu - rü - ck dann un - ver - weit! fliess zu

f *p* *f* *p*

35
-rück dann un - ver - weit, ja un - ver - weit!

cresc.

*Nach und nach geschwinder
sempre piu Allegro*

(5) 제5곡: Es kehret der Maien, es blühet die Au

(5월은 돌아오고 목장엔 꽃이 피네)

1) 가사 원문 및 해석

Es kehret der Maien, es blühet die Au,
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau,
Geschwätzig die Bäche nun rinnen.
Die Schwalbe, die kehret zum wirtlichen Dach,
Sie baut sich so emsig ihr bräutlich Gemach,
Die Liebe soll wohnen da drinnen.

Sie bringt sich geschäftig von kreuz und von quer
Manch weicheres Stück zu dem Brautbett hieher,
Manch wärmendes Stück für die Kleinen
Nun wohnen die Gatten beisammen so treu,
Was Winter geschieden, verband nun der Mai,
Was liebet, das weiß er zu einen.

Es kehret der Maien, es blühet die Au.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.
Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

5월은 돌아오고 목장엔 꽃이 피네,
바람은 그리도 부드럽고 따스하게 불며,
시냇물은 요란스레 흘러가네.
제비는 다정한 처마에 돌아와
부지런히 신방을 짓는데
그 속엔 사랑이 살게 될 것이라네.

이리저리로 바쁜 그들은
이곳저곳에서 가지를 몰어 부부의 침대를 꾸미고,
많은 가지들을 새끼를 위해 따뜻이 하네
이젠 부부가 그리도 의종게 함께 살고
겨울이 갈라놓은 것들을, 이제 5월이 합쳐주고,
사랑은 사랑하는 자들을 하나로 만들어주네.

5월은 돌아오고 목장엔 꽃이 피네,
바람은 그리도 부드럽고 따스하게 불건만,
단지 나만 여기에서 움직일 수 없네.
봄은 모든 사랑을 합하여 주지만
다만 우리의 사랑엔 봄이 오지 않았구나
눈물만이 모든 것의 보답일 뿐.
얻은 것은 눈물뿐이라네.

이 곡은 5월의 대지에는 모든 것이 소생하여 사랑으로 하나가 되는 봄이
찾아왔는데 우리의 봄은 언제 올 것인지를 안타까워하는 내용의 노래이다.
'매우 빠르게 (*Vivace*)'의 템포로 5월의 생기 있고 밝은 분위기를 경쾌하게

표현하며, 봄이 돌아와 찾아오는 자연의 변화를 세부적으로 묘사 하고 있다.
 이 곡의 구조를 도표화하면 다음과 같다. (표 9)

<표 9> 제5곡의 악식 구조

형식	3부분 형식의 유절가곡			
부분	전주	제1부분	제2부분	제3부분
		A	A'	A''
마디	1-12	13-29	31-48	49-68
박자	4/4			
조성	C Major	C(a,F)C	C(a,F)C	C(a,F)C

2) 선율과 리듬

제1부분의 선율과 리듬은 제2부분과 제3부분에도 똑같이 반복된다. 마디 14에서부터 마디 19에 이르는 선율의 음정은 순차 진행으로 이루어져 있으며, 마디 21-29의 선율의 음정은 순차 진행과 3도, 4도 도약 진행으로 배합되어 이루어져있다. 이 선율의 주된 리듬은 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩ ♩ 으로 이루어져 있다. (악보 41)

<악보 41> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 14-29

순차 진행

Es keh - ret der Mai - en, es blü - het die Au, Die

C:

Lief-te, sie weh-en so mil-de, so lau, ge - schwät - zig die Bä-che nun rin - nen. Die

(관계조) am: III $\begin{matrix} | & i & 6 \\ & & 4 \end{matrix}$

(변성화음) F: iii $\begin{matrix} i & | \\ & | \end{matrix}$

도약 진행

Schwal-be, die keh - ret zum wirt- li- chen Dach, sie baut sich so em - sig ihr brälich - Ge - mach, Die

Lie - be soll woh - nen da drin - nen, die - Lie - be soll woh - nen da drin - nen.

cresc. *p*

3) 조성 및 화성

위의 <악보 41>에서도 볼 수 있듯이, 이 곡은 각 부분에서 C장조-a단조-F장조로의 전조가 나타난다. a단조에서 F장조로 전조되는 마디는 간주의 역할도 동시에 보여주고 있다. (악보 41)

4) 반주부

앞 곡이 짧은 전주를 갖는 것과는 달리, 이 곡은 12마디의 비교적 긴 전주로 시작된다. 오른손에서 트릴이 사용되면서 5월의 생동감 있는 가벼운 느낌과 가사에 등장하는 제비들의 모습을 표현 하고 있다. *Poco Adagio*의 템포변화와 나타나는 3도 도약 진행의 선율은 ‘Schwalbe(제비)’의 지저귀음을 묘사하고 있다. 또한 제2부분의 가사에서 ‘제비들이 돌아와 살 집을 짓기 위해 이것저것을 운반하며 분주하게 움직이는 것’을 표현하기 위해 마디 7-8에서는 왼손 성부에서 3도 도약 진행을 하고 있으며, 마디 7-10에 이르는 오른손 성부는 반음계적 선율 진행을 하고 있다. (악보 42)

<악보 42> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 1-12

전체적인 리듬은 4분 음표와 8분 음표의 배합으로 이루어져 있는데, 이와 같은 반주부 형태는 제1부분뿐만 아니라 제2, 3부분에도 계속되고 있으며, 제1, 2부분의 반주는 변주 없이 똑같이 진행하고 있다.

제1부분의 마디 13-14와 제2부분의 마디 31-32는 다음에 나오는 성악부의 선율을 미리 예시해주는데, 마디 49-50에서는 3연음부로 변주를 하며 시작된다. (악보 43)

<악보 43> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 13-16, 마디 31-32, 마디 49-50

13 성악 선율 예시 Es keh - ret der Mai-en, es blü - het die Au. Die

31 Sie bringt sich geschäf - tig von kreuz und von Quer manch

49 3연음부 변주 Es

제1부분의 마디 21과 제2부분의 마디 39에 나타나는 16분 음표는 각각 'Bäche(시냇물)' 흐르는 소리와 'Kleinen(제비새끼)'이 지저귀는 소리를 표현하고 있다. 또한 각 부분의 마지막 부분인 마디 30, 48에서 오른손의 트릴을

하는 듯한 16분음표 진행은 ‘Schwalbe(제비)’가 지저귀는 소리를 묘사한다.
(악보 44)

<악보 44> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 19-21, 37-39 와
마디 29-30, 47-48

제3부분 반주부의 리듬·선율의 진행은 제1, 2부분과 비슷하게 진행하는데, 중간 중간 템포의 변화와 다이내믹의 사용을 통해 주인공의 감정을 다양하게 표현하고 있다.

‘Nur ich kann nicht ziehen von hinnen (나만은 이곳에 혼자라네)’라는 가사의 내용을 표현하기 위해 a단조의 조성과 더불어 마디 55에서는 *ritard.*가 사용이 되었으며, 성악선율이 이것을 그대로 받아 *esspress.*로 가사의 내용을 강조하고 있다. 60마디의 *sf*는 ‘Kein(~이 아니다)’을 강조하고 있고, ‘우리의 사랑엔 봄이 다시 찾아오지 않는다’는 가사의 내용을 표현하기 위해 마디 65에까지 이르는 긴 *ritard.*를 사용하였다. 또한 마디 62에서는 4분 음표와 4분 쉼표가 등장하는데, 이는 F-E-D의 하행 선율과 더불어 가사에 등장하는 단어 ‘Tränen(눈물)’이 똑똑 떨어지는 모습을 표현하고 있다. 마디 63에서는 ‘얼은 것을 눈물 뿐’이라는 가사의 내용을 표현하기 위해 *cresc.*와 *dim.*를 사용하고 있다. (악보 45)

<악보 45> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 55-65

55 *ritard.* *a tempo*
 ich kann nicht ziehen von hin - nen. 선율모방 Wenn al-les, was lie-bet, der Früh - ling ver-eint, nur

55
espressivo

a: F:

60 *ri-tur-dan*
 un - se-rer Lie - be kein Früh - ling erscheint, und Trä - nen sind all ihr Ge - win - nen. und-

60
dim. *sf* *p*

C:

64 *Adagio*
 Trä - nen sind all ihr Ge - win - nen. ja all ihr Ge - win - nen.
 하행선율

64
pp

제3부분이 끝맺은 후 연장되어 나오는 마디 65부터는 *Adagio*의 템포를 갖는다. 반주부는 앞의 선율을 다시 한번 반복하여 가사의 내용을 강조하고 있으며, 이는 반음계 진행을 통해 자연스럽게 c단조로 전조되어 뒤에 이어질 제6곡의 조성(C장조)로 연결된다. (악보 46)

<악보 46> Es kehret der Maien, es blühet die Au 마디 65-68

Adagio

win - nen. 반음계 선을 진행ja all ihr Ge - win - nen.

C: V7 | -b V7 i V7 i

(변성화음전조) c: | \uparrow (변성화음전조) E b: vi \uparrow

(6) 제6곡: Nimm sie hin denn, diese Lieder (이 노래를 받아주오)

1) 원문 및 가사 해석

Nimm sie hin denn, diese Lieder, Die ich dir, Geliebte, sang, Singe sie dann abends wieder Zu der Laute süßem Klang.	이 노래를 받아주오, 사랑하는 그대 위해 내가 부른 노래를 저녁에는 또한번 노래해요 류트의 달콤한 소리에 맞춰.
Wenn das Dämmerungsrot dann zieht Nach dem stillen blauen See, Und sein letzter Strahl verglühet Hinter jener Bergeshöh;	붉은 황혼이 깃들 때에 고요하고 푸르스레한 호수에, 그리고 황혼의 마지막 빛이 저 산봉우리 뒤로 식어져 갈 때;
Und du singst, was ich gesungen, Was mir aus der vollen Brust Ohne Kunstgeprägung erklingen, Nur der Sehnsucht sich bewußt:	그리고 그대는 부릅니다, 내가 부른 노래를, 나의 온 가슴으로 지은 아무런 꾸밈이 없는, 오직 그리움만이 알고 있는:
Dann vor diesen Liedern weicht Was geschieden uns so weit, Und ein liebend Herz erreicht Was ein liebend Herz geweiht.	그땐 이 노래 앞에서 물러나게 되오 우리를 그리도 멀리 갈라놓은 것들이, 그리고 사랑하는 마음이 다다르게 되오 사랑하는 마음에 거룩하게.

‘당신과 나는 만날 수 없으니, 나는 당신에게 노래를 불러 내 사랑하는 마음을 전하겠다’는 내용이다. 주인공이 부르는 가식 없고 진실한 노래가 모든 현실을 넘어, 서로 사랑하는 마음에 다다를 것이라는 확신으로 결말짓는다.

이 곡은 *Andante con moto, cantabile*(움직임을 가지며 느리게, 노래하듯이)로 연주되는 8마디의 전주로 시작한다. A, B, A'의 세 부분으로 이루어진 제1부분과 제2부분으로 나뉘고, 이어지는 코다로 구성되어있다. 제2부분

에서는 앞의 제1곡의 제5부분이 그대로 재현되는데, 이는 연가곡 전체에 통일성을 부여한다.

이 곡의 구조를 도표화하면 다음과 같다. (표 10)

<표 10> 제6곡의 악식구조

형식	변주적 유절가곡					
부분	전주	제1부분			제2부분	Coda
		A	B	A'	C	
마디	1-8	9-16	17-26	27-37	38-76	77-85
박자	2/4				3/4	
조성	E♭ Major					

2) 선율과 리듬

A부분(마디 9-16)의 성악선율은 순차진행이 주를 이루고 있으며, 부점과 16분 음표를 주로 사용하였다. B부분(마디 17-26)에서는 선율 중간에 도약진행이 사용되고 있으며, 주된 리듬은 ♪/♪ ♪ ♪ ♪/♪ ♪으로 진행되고 있다. (악보 47)

<악보 47> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 9-25 성악 선율

[A]

9

Nimm sie- hin denn, die - se Lie-der, die ich dir, Gel - ieb - te, sang,-

13

Sin - ge sie dann a- bends wie-der Zu der Lau- te sü - ßem Klang.-

[B]

17

Wenn das Dämm- rungs rot dann zie -het nach dem stil - len blau -en

21

See, und sein letz-ter Strahl verglü -het hinter je -ner Ber - ges- höh;

A'부분의 선율은 A부분과 큰 변화 없이 반복되며, 마디 33-38에서는 'Nur der Sehnsucht sich bewußt(오직 그리움만이 알고 있는)' 를 다시한번 반복하여 가사의 내용을 강조하였다. 또한 이는 F음까지 상행하여 분위기가 고조시키며 페르마타로 이 부분을 마무리 짓는다.(악보 48)

<악보 48> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 33-37

마디 50-56의 가사 'Was geschieden uns so weit, Und ein liebend Herz erreicht, Was ein liebend Herz geweiht.(우리를 그리도 멀리 갈라놓은 것들이, 그리고 사랑하는 마음이 다다르게 되오, 사랑하는 마음에 거룩하게)'는 선율, 템포, 리듬을 달리하며 그 뒤로 계속 반복된다. 이는 이 가사의 내용이 중심 주제임을 강조한다. 마디 65와 72에는 페르마타가 나타난다. 'Weit(멀리)'에 붙은 페르마타는 이 곡 제목의 의미를 다시한번 강조하고 있으며, 'geweiht(거룩하게)'에 붙은 페르마타 역시 사랑하는 마음을 얻을 것이라는 확신에 찬 감정이 강하게 표현되는 부분이다. (악보 49)

<악보 49> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 50-72 성악 선율

50

und ein lie - bend Herz er - rei - chet, was ein lie - bend, ein lie - bend, ein lie - bend Herz ge-

56

weih! Dann, dann vor die - sen Lie - dem wei - chet, was ge - schie - den uns___ so weit, und ein

65

lie - bend Herz er - rei - chet, was ein lie - bend Herz, ein lie - bend Herz ge-

72

-weih!, was,

3) 조성 및 화성

이 곡의 조성은 제1곡의 조성인 E♭ 장조와 일치시켜 조성의 회귀를 볼 수 있다. 곡의 시작은 I도 화음이 아닌 IV도 화음으로 시작되고 있는데, 이는 제5곡의 마지막 부분의 조성인 c단조와 제6곡의 E♭ 장조 연결을 자연스럽게 해 주고 있다.

이 곡의 전체적인 화성은 다른 곡들과 마찬가지로 I, IV, V도의 주요 3화음을 주로 사용하고 있으며 곡의 중간 중간에 변화화음이 나타나고 있다. 마디 13, 14, 24, 31, 32, 43에서는 부속 7화음을 사용하고 있다. (악보 50)

<악보 50> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 13-14, 24, 43

The image displays three musical excerpts from the song 'Nimm sie hin denn, diese Lieder'. Each excerpt includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Below the piano part, the key signature and chord progression are indicated.

- Measures 13-14:** The vocal line contains the lyrics "sin - ge sie dann a - bends wie - der". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The chord analysis below is: E♭ ; $\frac{V6}{5}/V$ V -6 $\frac{V6}{5}/V$ - V.
- Measure 24:** The vocal line contains the lyrics "je - ner Ber - - ges-". The piano accompaniment features a triplet pattern. The chord analysis below is: E♭ ; $\frac{V6}{5}/V$.
- Measure 43:** The vocal line contains the lyrics "schie - den uns so". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The chord analysis below is: E♭ ; ii6 - $\frac{V6}{5}/V$.

마디 45, 48, 51, 65 에서는 부감7화음이 사용되고 있다. (악보 51)

<악보 51> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 45, 48-49, 51-52, 65-66

45
 lie - bend Herz er-
 E b ; vi^b7₅ vii^o7/V V6₅

48
 weiht,
 f p
 E b ; I V6 ii6₅ vi^b7₅ vii^o7/V V6₅

51
 lie - bend Herz er - rei - cht
 E b ; vi^b7₅ vii^o7/V V6₅ I

65
 lie - bend Herz er - rei - chet
 cresc. -
 E b ; vi^b7₅ vii^o7/V V6₅ I V6 ii6₅

마디 60-61, 65-67에서는 제5곡에서도 나타난 반음계적인 경과음과 보조음 등의 비화성음이 사용되고 있다. (악보 52)

<악보 52> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 63-64, 68-70

60

wei - chet, was ge -

f *p*

E b ; I (E b :pedal point)V₄₃

65

lie - bend Herz er - rei - chet,

cresc.

E b ; vi b₅⁷ vii°7/V V₅⁶ I V₅⁶ ii₅⁶ -7 vii°7/V V₅⁶

4) 반주부

앞의 곡들에서는 성악선율이 반주부에 중복되었던 것과는 달리 이 곡의 반주부는 성악 성부와 반주부가 독립적으로 진행되고 있다. 이는 베토벤 가곡의 과도기적 특징이다.

이 곡의 전주는 Laute반주에 맞춰 부르는 사랑노래를 앞꾸밈음과 부점 리듬의 아름다운 선율로 표현하였다. 마디 1-5는 뒤에 나올 성악부의 주선율을 미리 예시해 주고 있다. <악보 53>

<악보 53> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 1-8

성악선율 예시

마디 9-10의 왼손성부는 Laute의 울림을 묘사하고 있는 8분 음표와 8분
 쉼표 리듬으로 진행된다. 여기에서 쉼표는 악기 특성상 울림이 짧아 잔향이
 사라지는 것을 표현한 것이므로, 연주 시 페달이 너무 깊고 길게 울리지 않
 도록 주의하여야 할 것이다.

마디 15-16에서는 반주부를 구성하는 화성의 성부가 더욱 늘어남으로써
 더욱 울림 있는 소리를 가능하게 하였으며, Laute의 'süßem Klang(고운 소
 리)'을 표현하고 있다. (악보 54)

<악보 54> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 9-16

9
 Nimm sie hin denn, die - se Lie - der, die ich dir, Ge - lieb - te, sang -
 9
 13
 sin - ge sie dann a - bends wie - der zu der Lau - te sü - ßem Klang --!
 13

마디 21-25는 반주부의 변화로 새로운 느낌을 갖는다. ‘황혼의 마지막 빛이 저 산봉우리 뒤로 식어져 가는 때’라는 가사 내용과 ‘stillen(고요한)’, ‘See(호수)’, ‘verglühet(점점 식어가다)’를 표현하기 위해 *pp*의 악상과 더불어 오른손 성부와 왼손 성부의 옥타브 형태와 6연음부 연타음형을 사용하였다. 이어지는 마디 26에서 ‘Und du singst(그대 노래해요)’라는 가사의 간절한 감정을 충분히 표현하기 위해 *Molto Adagio*(매우 느리게)의 템포변화가 사용되었다. (악보 55)

<악보 55> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 21-27

21 *pp*
See, und sein letzter Stahl verglühet hinter

24 *p* *Molto Adagio* *Tempo I*
je - ner Ber - ges-höh, und du singst, und du singst, was

마디 37에서는 'Laute'의 소리를 섬세하게 표현하기 위해 피아노 반주부의 16분 음표 음형의 아르페지오 진행이 사용되었다. 또한 38마디에서 이 부분이 V도 화성의 종지로 끝맺어지며 여운을 남기는데, 이는 1곡의 재현을 암시한다. (악보 56)

<악보 56> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 37-38

The image shows a musical score for measures 37 and 38. The top staff is the vocal line with the lyrics "sich be - wußt:". The bottom two staves are the piano accompaniment. In measure 37, the piano part has a 16th-note arpeggiated figure. A circle highlights the transition from Eb to V in measure 38. The piano part ends with a chord in V.

제2부분의 마디 38-48은 제1곡에 등장했던 주제선율을 피아노로 연주하고, 제1곡의 제5부분을 그대로 재현하고 있는 부분이다. 다만 마디 44에서 *cresc.*와 더불어 템포변화(Nach und nach geschwinder, 점점 빠르게)가 나타나는데, 비록 지금은 떨어져 있지만 내 사랑의 마음은 다 담은 이 노래가 당신에게 도달할 것이고, 그렇게 된다면 우리의 사랑은 이루어지는 것이나 마찬가지로 희망을 담은 가사내용을 표현하기 위해 사용되었다. (악보 57)

<악보 57> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 38-48

38 dann vor die - - sen Liedern wei - chet, was ge

43 scie-den uns so weit, und ein lie - - - bend Herz er-

46 rei - chet, was ein lie - bend Herz ge - weilt!

Nach und nach geschwinder

cresc.

f

마디 56-57에서는 제1곡의 후주의 선율이 나타나며, 여기서 오른손 B♭에 나타난 옥타브 꾸밈음과 악센트는 ‘Dann(그 때)’을 강조해주고 있다. 또한 마디 61-62에서는 오른손에 3연음부가 나타나는데, 이는 제1곡 중 제4부분의 간주부의 선율로, ‘Liedern(노래)’을 표현하고 있다. (악보 58)

<악보 58> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 56-57, 61-62

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 56 and 57. The vocal line (top staff) has lyrics 'weiht! Dann, dann vor-'. The notes 'Dann,' and 'dann' are circled in red. The piano accompaniment (bottom two staves) has a rhythmic pattern in the bass and a melodic line in the right hand. The second system covers measures 61 and 62. The vocal line (top staff) has lyrics 'wei - chet, was ge -'. The notes 'wei - chet,' and 'was ge -' are circled in red. The piano accompaniment (bottom two staves) features triplets in the right hand and a rhythmic pattern in the bass.

마디 73의 ‘was(~것)’는 이 노래의 중심이 되는 내용인 “사랑하는 이에게 ‘liebend Herz(사랑의 마음)’가 봉헌되는 것에 도달하는 것”을 의미한다. 이

러한 가사의 내용을 강조하기 위해 성악 선율이 고음(G)에 배치되었고, 피아노 반주부에는 옥타브와 *ff*의 악상이 사용되었다. (악보 59)

<악보 59> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 69-77

lie - bend Herz, ein lie - bend Herz ge - weiht, was,
 was ein lie - bend, lie - bend, Herz ge - weiht!

후주에서는 옥타브로 진행되는 선율이 네 마디(마디 77-80)에 걸쳐 나타나는 것을 볼 수 있다. 마디 77-78은 앞의 선율을 두 번 반복하여 ‘Herz geweiht(거룩한 마음)’을 강조한 것이며, *s*를 통해 사랑하는 마음이 연인에게 다다르게 될 것을 확신하는 마음을 표현하고 있다. 이어지는 오른손의 옥타브 상행 선율은 주인공이 부르는 사랑의 노래가 시공을 초월하여 멀리 떨어져 있는 연인에게 전달되리라는 가사의 내용을 표현하고 있다. 이어서

마디 80-83에서는 ‘Und ein liebend Herz erreicht (그리고 사랑하는 마음이 다다르게 되오)’의 선율이 연주되고 그대로 순차 하행하는 긴 선율이 나타나는데, *p*의 악상을 통해 그 노래가 연인에게 도달하였으면 하는 마음을 메아리처럼 표현하였다. 마디 85에서는 제 1곡의 화성인 E \flat chord를 강하게 울려줌으로써, 마치 승전가처럼 울려 퍼지는 듯한 표현을 가능하게 하였다. (악보 60)

<악보 60> Nimm sie hin denn, diese Lieder 마디 77-84

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 77 to 84. It begins with a vocal line marked 'weht!' and a piano accompaniment. The piano part features a steady bass line of eighth notes. The vocal line has a melodic line with a 'weht!' marking at measure 77. Dynamics include *sf*, *dimin.*, and *p*. Performance directions include '순차상행' (ascending stepwise) and '순차하행' (descending stepwise). The second system covers measures 81 to 84. It features a piano accompaniment with a steady bass line. The vocal line has a melodic line with a '순차하행' marking. Dynamics include *dimin.*, *pp*, *cresc.*, and *f*. Performance directions include '순차하행' and 'sf'.

IV. 결론

본 논문에서는 고전주의 음악을 완성하고 낭만주의 음악의 선구적 역할을 한 베토벤의 「An die ferne Geliebte Op.98」의 음악적 특징들을 연구해보았다.

그의 작품은 작곡연대와 양식에 따라 세 시기로 분류되는데, 고전음악의 전통을 따르는 제1기, 고전주의의 모방에서 벗어나 기존의 자유로운 창작 기법으로 낭만 음악의 문을 열었던 제2기, 고전 시대의 전통적 기법과 새로운 낭만주의 기법의 모든 양식이 조합되어 자신만의 작법을 구축하였던 제3기의 음악적 성격으로 나누어 볼 수 있다.

베토벤의 창작시기 제3기에 작곡된 「An die ferne Geliebte Op.98」는 최초의 연가곡이다. 이 곡은 베토벤과 동시대인이며 자신의 작품을 그 당시 정기간행물에 게재하기도 했던 젊은 의사 알로이스 야이텔레스(Aloys Jeitteles 1794-1858)의 시에 근거하고 있으며, 자연을 소재로 하는 매우 낭만적인 곡들로 구성되어 있다. 전부 6곡으로 구성되어 있으며, 각 곡은 간주로 이어지며 쉬지 않고 끊임없이 이어진다. 또한 여기서 나타나는 음악적 특징들은 낭만주의 가곡 작곡가들에게 영향을 끼치면서 중요한 음악사적 의미를 갖는다.

제1곡은 가사의 각 연들이 단순하고 가벼운 성악부로 유절 되는 데 반하여, 피아노부는 가사의 내용을 표현하는 변주를 하고 있다. 제2곡은 피아노가 멜로디를 연주하고 성악 선율이 지속음을 연주하며 낭독의 형식을 취하는 것이 특징이다. 제3곡은 3연음부와 부점 리듬의 사용으로 사랑의 전달자를 표현하였고, 제4곡에서 당김음 형태의 사용은 3연음부의 연속으로 진행하던 흐름에 변화를 주면서 역동적인 느낌을 준다. 제5곡은 피아노 반주부에서 전체적으로 빠르게 움직이며, 트릴과 3연음부의 사용은 오월의 생동감

을 표현한다. 이처럼 베토벤은 피아노를 통해 시의 내용을 회화적으로 표현하고 가사와 연관 지어 작곡하며 시의 내용을 전달하였다. 제6곡에서는 1곡이 재현되어 나타나는 특징을 지니는데, 이는 곡 전체의 균형을 유지해 줌과 동시에 전 곡을 하나의 작품으로 통일성을 이루게 하는 역할을 한다.

각 곡을 분석, 연구한 결과는 다음과 같다.

첫째, 대부분의 곡들은 성악 선율은 단순한 반면, 피아노 반주는 시의 내용과 느낌에 따라 변주해 나가며 단순한 곡의 분위기를 고조시키는 변주적 유편곡의 형식을 띄고 있다. 성악가의 기교를 보이기 위함보다는 피아노를 통한 가사표현에 초점을 맞추어 피아노 반주부를 성악부와 동등한 위치에 두었거나 혹은 우위를 뒀으로써 반주의 중요성을 더욱 부각시켰다고 볼 수 있다.

둘째, 성악성부의 선율을 반주부에서 모방하는 모습에서는 곡의 선율과 리듬의 표현을 반주부에서 함께 연결시켜, 그 선율이 가진 여운을 최대한 표현하려는 그의 의도를 확인할 수 있었다. 이것은 하이든, 모차르트 등의 작곡가들에게 나타나지 않은 베토벤 가곡의 특징적인 것이라 할 수 있으며, 낭만주의 가곡 작곡가들의 작품에 발견되기도 한다.

셋째, 19세기 낭만주의 음악에 주도적인 표현수단인 반음계 선율진행이 곳곳에 드러나는 것을 볼 수 있다. 이는 단순한 선율에 변화를 주며, 가사의 내용을 회화적으로 표현하고 있다.

넷째, 전체적으로 주요3화음 위주의 단순한 화성 진행이 지배적이지만, 부속7화음과 부감7화음처럼 화성의 색채를 더하며, 단어의 의미를 강조해주는 시도도 나타난다. 또한 장조와 단조의 조성은 시의 내용에 따라 곡의 분위기를 표현하고 있다.

다섯째, 피아노가 성악 성부를 그대로 연주하며 종속적인 관계에 머물렀던 이전의 스타일에서 벗어나 성악 성부와 반주부가 독립적으로 진행하며

음악을 주도하는 모습을 볼 수 있다.

이러한 점에서 볼 때 베토벤의 연가곡 「An die ferne Geliebte op.98」는 독특한 형식과 시와 음악의 조화를 이루며 낭만 가곡의 효시로 주목할 만한 작품으로 평가된다. 또한, 이후 낭만주의 작곡가인 슈베르트나 슈만 등의 연가곡에 영향을 미치고 나아가 독일 가곡의 발전에 공헌하였음을 알 수 있다.

참고문헌

1. 국내 서적

- 김경옥. 1999. **낭만파 음악의 길라잡이**. 용인: 강남대학교 출판부
- 김미애. 1998. **독일 가곡의 이해**. 서울: 삼호 출판사
- 노병남. 1983. **독일 명가곡 전집**. 서울: 음악춘추사
- 민은기, 신혜승. 2006. **Classics A to Z: 서양 음악의 이해**. 서울:음악세계
- 박홍규. 1984. **베토벤 평전: 갈등의 삶, 초월의 예술**. 서울: 가산 출판사
- 이경숙. 2003. **예술가곡의 이해**. 서울: 선우미디어
- 이남재, 김용환. 2006. **18세기 서양 음악사**. 서울: 음악세계
- 정복주, 채은희. 2009. **성악 예술-연주와 문헌**. 서울: 예술
- 조수철. 2002. **베토벤의 삶과 음악세계: 고난을 거치고 환희로**. 서울: 서울대학교 출판부
- 홍세원. 2001. **서양 음악사**. 서울: 연세대학교 출판부
- 홍세원. 2005. **고전파 음악**. 서울: 연세대학교 출판부
- 홍세원. 2010. **낭만파 음악**. 서울: 연세대학교 출판부
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 2006. **두길 서양 음악사 2**. 서울: 나남 출판사
- 홍정수, 조선우. 2002. **음악은이**. 서울: 세광 음악 출판사

2. 국외 번역서

- 음악지우사 편. 1999. **작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1 베토벤**, 김방현 옮김. 서울: 음악세계

- Finck, Henry Theophilus. 1990. *Song and Song writer (가곡의 역사와 작곡가)*, 대학음악 저작 연구회 역. 서울: 삼호 출판사
- Gorrell, Lorraine. 1998. *The Nineteenth-Century German Lied (19세기 독일 가곡)*, 심송학 역. 서울: 음악춘추사
- Kimball, Carol. 2004. *Song: A guide to style and literature (Song: 예술 가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서)*, 채은희 역. 서울: 형설
- Pauly, Reinhard G. 2000. *Music in the Classic Period (고전시대의 음악)*, 김혜선 역. 서울: 다리
- Riezler, Walter. 2007. *베토벤*, 나주리, 신인선 역. 서울: 음악세계
- Rolland, Romain. 1981. *제9교향악: 베토벤의 생애와 창작세계*, 이휘영 역. 서울: 거암 출판사
- Schindler, Anton. 1990. *Biographie von Ludwig van Beethoven (베토벤의 생애)*, 대학음악 저작 연구회 역. 서울: 삼호 출판사

2. 국외 서적

- Bloom, Eric. 1972. *Beethoven's Pianoforte Discussed*. New York:Da Capo press
- Grout, Donald Jay. 1973. *A History of Western Music*. New York:w.w.Norton and company Inc.
- Ivey, Donald. 1970. *Song: Anatomy, Imagery and Styles*. Free Press
- Lang, Paul Henry. 1941. *Music in Western Civilization*. New York:Norton
- Schmitz, Ursula. 1960. *Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften*. Diss. Köln

Stolba, K Marie. 1998. *The development of Western music*. New York:Mcgraw-Hill

3. 국내 논문

김남익. 베토벤의 연가곡 「An die ferne Geliebte Op.98」이 슈베르트와 슈만 연가곡에 미친 영향. 석사 학위 논문, 단국대학교, 2006

김정윤. 베토벤의 연가곡 「멀리있는 연인에게 Op.98」의 분석연구. 석사 학위 논문, 전북대학교, 2003

박문옥. L.v.Beethoven의 연가곡 「An die ferne Geliebte Op.98 (멀리있는 연인에게)」의 피아노와 성악의 앙상블을 위한 연구. 석사 학위 논문, 성신 여자 대학교, 2008

박유영. 괴테 시에 의한 베토벤 가곡 반주 연구. 석사 학위 논문, 성신 여자 대학교, 2004

엄선영. L.V.Beethoven의 「멀리 있는 연인에게 Op.98」의 분석·연구. 석사 학위 논문, 단국대학교, 2006

진소윤. 피아노 반주와 성악의 효과적인 앙상블을 위한 연주법 연구: L. v. Beethoven 연가곡 「An die ferne Geliebte Op.98」을 중심으로. 석사 학위 논문, 대전대학교, 2005

4. 국내 학술지

권춘하. 1989. 고전시대의 독일 가곡에 관한 연구. 청주교육대학교 논문집

정경량. 2008. **낭만주의 독일 가곡의 발달 원인**. 혜세연구 19집, 한국 혜
세학회

5. 사전

사전편찬위원회. 1986. **음악대사전**, 서울: 세광 출판사

Apel, Willi. ed. 1972. *Harvard Dictionary of Music, 2nd*, The Harvard
University Press

Bloom, Eric. ed. 1973. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*,
New York:St.Martin's Press

Sadie, Stanley. ed. 1980. **The New Grove Dictionary of Music and
Musicians**, London:Macmiltan

ABSTRACT

An Analysis and Study on the Beethoven's Song Cycle

「An die ferne Geliebte Op.98」

Hyeon-kyeong Lee

Department of Accompanying

Graduate School of Music

Sungshin Women's University

This paper will primarily focus on the songs of Ludwig van Beethoven (1770-1827). Beethoven's thought and implicit compositional style will be discussed; focusing on the research and analysis of a typical example of Beethoven's song, 「An die ferne Geliebte (to a far away lover) Op.98」.

Beethoven, in his compositional method, established his own unique method while faithfully adhering to the Classical form. However, over the course of his career, he expanded his formal style and connected this trend to the Romantic Era. Throughout his career, Beethoven composed a vast volumes of works including his instrumental pieces and 79 songs.

Among the great numbers of songs, *An die ferne Geliebte* Op.98 was published in the third part of his life and is considered to be the stepping stone to the song cycles.

This vocal work of Beethoven's *An die ferne Geliebte* reflects the lyricism of the poetry through beautiful and free flowing melodies. Six songs of *An die ferne Geliebte* are connected to one another, in terms of their musical components, by successfully avoiding fragmentation. Not only does the piano accompaniment part expand from the typical role of simply supporting the vocal melodic line harmonically, but rather expresses the atmosphere of the songs through the use of theme and variation. Through this melodic interaction of the vocal line and the piano part, Beethoven's compositional method of song cycle formed the path to the Romantic Art song, which reflects an important implication to the history of songs in the Classical music literature.

In this thesis, before the analysis of the piece, I organized the development of German Lied in terms of before and after the time of Beethoven. Then, I divided Beethoven's art songs into three parts, and referred to the transitional characteristics from the Classical Era to Romantic Era. I also studied the compositional backgrounds and characteristics of the art song of the Romantic Era which are displayed in the example, *An die ferne Geliebte*. Finally, I analyzed how the interpretation of the poetry affected the musical form and the piano accompaniment part.