



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

볼프의 가곡 「미농의 노래」 분석·연구
-괴테의 소설 “빌헬름 마이스터의 수업시대” 중-

2010

성신여자대학교 대학원
반주학과
강나영

볼프의 가곡 「미농의 노래」 분석 · 연구

-괴테의 소설 “빌헬름 마이스터의 수업시대” 중-

명 지 영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

강 나 영

인 준 서

강나영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 명 지 영 인

심사위원 김 문 영 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 시와 음악의 완전한 결합을 가장 효과적으로 이루어낸 사람으로 일컬어지는 19세기 후기 낭만주의의 대표적인 작곡가 후고 볼프(Hugo Wolf, 1860~1903)의 가곡을 대상으로 하여, 그의 음악에 내재되어 있는 그의 특징적인 음악적 사상과 작곡기법을 연구하고, 그 실례를 「미농의 노래」 I, II, III, 그리고 Kennst du das Land의 시와 음악이 가지는 본질성과 연관성을 중심으로 연구, 분석하여 고찰한 것이다.

위의 작품들은 슈베르트와 슈만의 전통을 기반으로 그 위에 바그너의 음악적 스타일을 더하여 볼프 자신의 특징적인 가곡으로 창조해 냈다는데 그 의의를 찾을 수 있다.

볼프는 괴테의 초자연적인 인간 경험의 본질성으로부터 얻어진 시의 논리성과 정당성에 철저히 입각하여, 여기에 자신만의 정제된 음악이념을 더함으로써 시와 음악이 혼연일체 되는 값진 결과물을 얻어 냈다.¹⁾ 이러한 면모에서, 볼프는 진정으로 독일 예술 가곡의 최고점에 도달한 작곡가이다.

볼프의 4개의 「미농의 노래」 분석에 앞서 이것의 창조적 원천인 괴테의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대」와 그리고 시인의 일반적 특징을 충분히 이해 한 뒤, 그것을 토대로 볼프의 생애와 또 그의 가곡의 특징을 연관지어 좀 더 심층적으로 연구하였다.

1) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited London, 2001, p.468

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 괴테와 그의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대」	4
1) 괴테의 일반적 특징	4
2) 작품의 배경과 의의	7
3) 작품의 줄거리	9
4) 소설속의 미농	13
2. 볼프의 일반적인 이해	
1) 볼프의 생애	15
2) 볼프 가곡의 특징과 의의	20
3. 볼프의 <미농의 노래 (1888)> 분석: 가사, 형식, 선율, 화성과 구성, 피아노 반주부의 특징을 중심으로	30
1) 제 1곡 Heiss mich nicht reden	30
2) 제 2곡 Nur wer die Sehnsucht kennt	42
3) 제 3곡 So lasst mich scheinen	58
4) 제 4곡 Kennst du das Land	71
III. 결론	95

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

악보1) Das verlassene Mägdelein mm. 5~12	22
악보2) Der Gärtner mm. 1~8	23
악보3) Wo find' ich Trost mm. 1~4	24
악보4) Nachtzauber mm. 18~21	26
악보1-1) Mignon I mm. 3~4, mm. 21~22	33
악보1-2) Mignon I mm. 3	34
악보1-3) Mignon I mm. 9~10	35
악보1-4) Mignon I mm. 23~24	36
악보1-5) Mignon I mm. 1~2, mm. 3~4	37
악보1-6) Mignon I mm. 6	38
악보1-7) Mignon I mm. 11~14	39
악보1-8) Mignon I mm. 19~20	40
악보1-9) Mignon I mm. 28~32	41
악보2-1) Mignon II mm. 9~12	47
악보2-2) Mignon II mm. 13~16	48
악보2-3) Mignon II mm. 26~27	49
악보2-4) Mignon II mm. 49~53	50
악보2-5) Mignon II mm. 34~44	51
악보2-6) Mignon II mm. 49~57	53
악보2-7) Mignon II mm. 1~5	55
악보2-8) Mignon II mm. 5~9	56
악보2-9) Mignon II mm. 9~13	56

악보3-1) Mignon III mm. 1~4	62
악보3-2) Mignon III mm. 7~8	63
악보3-3) Mignon III mm. 30~34	64
악보3-4) Mignon III mm. 1~4	65
악보3-5) Mignon III mm. 5~6	65
악보3-6) Mignon III mm. 29	66
악보3-7) Mignon III mm. 30~34	67
악보3-8) Mignon III mm. 9~14	68
악보3-9) Mignon III mm. 16~17	69
악보3-10) Mignon III mm. 35~39	70
악보4-1) Kennst du das Land mm. 5~6, mm. 41~42	75
악보4-2) Kennst du das Land mm. 78~81	75
악보4-3) Kennst du das Land mm. 1~4	77
악보4-4) Kennst du das Land mm. 78~81	78
악보4-5) Kennst du das Land mm. 93~94	79
악보4-6) Kennst du das Land mm. 114~122	80
악보4-7) Kennst du das Land mm. 21~31	82
악보4-8) Kennst du das Land mm. 17~22	84
악보4-9) Kennst du das Land mm. 57~59	85
악보4-10) Kennst du das Land mm. 94~99	86
악보4-11) Kennst du das Land mm. 78~82	87
악보4-12) Kennst du das Land mm. 5~11	88
악보4-13) Kennst du das Land mm. 32~36	90
악보4-14) Kennst du das Land mm. 12~15	91
악보4-15) Kennst du das Land mm. 15~20	92

표 목 차

표1) 소설속의 인물 비교	12
표2) Mignon I 곡 형식	33
표3) Mignon II 곡 형식	44
표4) Mignon III 곡 형식	61
표5) Kennst du das Land 곡 형식	74
표6) 《‘미농의 노래’에 대한 개요》	93~94

I. 서 론

시와 음악이 가지는 본질성은 무엇일까? 어떠한 이유에 의해 존재를 하는 것일까? 과연, 이 두 가지는 각각 예술의 한 분야로서 어떤 차이를 가지고 있는 것일까? “시란 단어를 사용하여 사람의 생각과 느낌들을 표출해내며, 영향을 끼치거나 설득을 시킬 수 있는 언어의 예술이다. 또한, 언어의 아름다움과 생동감 있는 표현을 가지기 위하여 은유법, 직유법, 의인화 등의 수단을 사용하며 그 이미지와 상징을 자아낸다.”²⁾ 그렇다면, 음악은 음을 효과적으로 사용하여 사람의 생각과 감정을 표현하고, 영향을 끼치며 감동을 불러일으키는 음의 예술이다. 시적인 사상은 언어에 의해 뼈대가 만들어지고 또 살이 덧붙여지듯이, 음악적 사상도 마찬가지로 음에 의해 뼈대가 만들어지고 또 살이 덧붙여진다. 이렇듯 두 가지의 다른 예술인 시와 음악이 만난다면 상호 보완적 관계 속에서 어느 하나 더 앞서 나아가는 것이 아닌 새롭고 다양한 각도 아래 깊이 있게 서로를 최상으로 이끌어 낼 수 있다.³⁾ 한스 하인리히 에게브레히트(Hans Heinrich Eggebrecht, 1919~1999)는 “‘시와 음악의 역양은 두개의 각기 다른 미적 유희이다. 이 둘이 노래에서 만났을 때 이 둘은 각기의 유희 규칙을 고집하는 것이 아니고 서로 융화됨의 원칙에 순응하여야 한다’고 말한다.”⁴⁾

이렇게 서로 결합하여 새롭게 탄생한 것이 바로 예술가곡(Lied)이다. 수백 년에 이르러 시와 음악을 융화시키려 했던 작곡가들의 노력과 함께 19세기의 독일 예술가곡은 후기 낭만시대까지 급속도로 발전 하였으며, 음악

2) Deborah Stein, and Robert Spillman, *Poetry into Song*. New York: Oxford University Press, 1996, p.22

3) 이화병, “괴테의 가곡 Nur wer die Sehnsucht kennt를 중심으로” 음악연구, 한국음악학회, 제13집, 1996, p.205

4) Ibid., p.204

사에서 또한 중요한 위치에 오르게 되었다. 여기서 중요한 것은 서로 다른 시와 음악이 만나 가곡으로 탄생되기까지 작곡가는 단순히 시인이 창조해내는 시의 언어유희에서 그치는 것이 아니라, 시인이 가져다주는 시적인 묘사와 그의 의미를 잘 파악해서 여기에 자신의 음악적 사상과 창의력을 더한다는 사실이다.

위와 같이 음악과 시의 본질성과 또 이들의 밀접한 관계를 바탕으로 하여, 본 논문에서는 19세기 독일 낭만주의 가곡과 더 나아가 예술의 한 장르로서의 가곡의 발전에 크게 기여한 시인 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)와 작곡가 후고 볼프(Hugo Wolf, 1860~1903)를 연구 할 것이며, 이를 통해 볼프가 괴테의 시를 어떻게 이해하고 받아들였으며 그의 시에 최대한 본질적으로 접근하는지를 연구 목적으로 한다. 또한 볼프의 이러한 접근으로 인한 노력의 결과물인 4개의 「미농의 노래」라는 가곡으로 태어나 그의 음악이 시와 함께 얼마나 조화롭게 균형을 이루어내는지, 예술적으로 승화 되어 가는지를 분석 그리고 연구 할 것이다.

연구방법으로, 먼저 괴테 시인의 특성과 그가 쓴 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대」의 작품 배경을 고찰해 본 뒤, 「미농의 노래」의 4편의 시를 연구대상으로 하여 작곡가 볼프의 시에 대한 접근성 그리고 논리성과 함께 어떻게 음악으로 재창조 되었는지를 연구해본다.

본 연구를 위해 사용된 악보는

International Music Company 에디션으로 *Songs on Poems by Goethe for Voice and Piano, Volume I*에 있는 4개의 「미농의 노래」와; ‘내게 말하라 하지 말아요(*Heiss mich nicht reden*),’ ‘그리움을 아는 이 만이(*Nur wer die Sehnsucht kennt*),’ ‘나를 그냥 놔 두세요(*So lasst mich scheinen*),’ ‘당신은 아시나요 그 나라를(*Kennst du das Land*),’ Wolf 65

*Songs for Voice and Piano*에 있는 ‘버림받은 처녀(*Das verlassene Mägdelein*)’와 ‘밤의 신비(*Nachtzauber*),’
Dover Publications 에디션으로 *Hugo Wolf, The Complete Mörike Songs*에 있는 ‘정원사(*Der Gärtner*)’와 ‘내가 어디서 위로를 찾을까(*Wo find' ich Trost*)’이다.

II. 본 론

1. 괴테와 그의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대」

1) 괴테의 일반적 특징

요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang Von Goethe, 1749~1832)는 1749년 독일 프랑크푸르트 암 마인에서 태어났으며 그는 독일 고전주의의 대표자이자 시인, 소설가, 작가, 철학자, 그리고 자연연구가였다. 고전주의란 17~18세기에 프랑스, 영국, 그리고 독일에서 일어났던 문학운동으로, 합리적인 사고를 문학의 기초로 삼아 자연의 규칙과 질서를 존중하며 자연의 모방을 강조하였다.⁵⁾ 또한 그는 라이프치히 대학에서 법을 공부한 사람이기도 했다. 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712~1778)의 ‘자연으로’라는 운동으로 인해 18세기 후반에 독일에서 탄생한 주관성이 강한 문학 양식인 ‘질풍노도(Sturm und Drang)’로 인해 활발한 창작 활동을 펼치기도 했으며, 윌리엄 셰익스피어(William Shakespeare, 1564~1616)의 위대성을 알게 되면서부터 자연 감정의 순수성을 깨달으며 시의 본질을 터득하게 되었다. ‘질풍노도’란 18세기 말 독일에서 일어난 문학 운동으로 이성과 비판, 합리주의를 지향하는 계몽주의를 거부하고, 자연과 인간의 감정, 개인주의를 지향하며 창조적 자유를 중요시하였다.⁶⁾

괴테는 시인은 자연으로부터 자기 자신을 내적 그리고 외적으로 동화하여야 한다고 믿었으며, 그 뿐만 아니라 자신에게 집중하는 버릇을 통해 자신을 절제할 줄도 알아야 하며 자연의 종속자 때로는 지배자가 되어야 한다고 믿었

5) <http://preview.britannica.co.kr>

6) Ibid.

다.7) 더욱 중요한 것은 괴테는 시라는 것이 단지 자연으로부터 발견되어지는 것이 아니라 시인 자기 자신의 창작 활동으로 인한 결과물로 시 전체가 만들어지는 것이며, 그러기 위해서 시인은 자신의 정신적 힘을 다 쏟아 부어야 하며 그리고 나서는 하나의 다듬어진 전체를 잘 배치해야만 한다고 했다.8) “괴테의 시에는 개인적인 감정이 강하게 드러나 있지만, 그 시는 보편적인 것을 감각적이며 구상적인 단순성을 가지고 상징적으로 묘사하고 있다.”9) 이와 같이 괴테는 인생에 있어서 모든 것들을 직접 경험하고 겪으며 이것을 통해 얻어지는 인간의 본질적인 특성을 그의 시에 예술로서 승화시켰다. 이러한 점에서 괴테는 그의 시 안에 내재하는 감정들이 불러일으키는 효과를 가리키며 ‘시는 초자연적인 마력을 지닌 존재’라고 생각했다.10) 그는 “영혼이란 완전히 사라질 수 없는 자연이며, 영원에서 영원으로 계속 영향을 미치는 것” 11)이라고 생각 했듯이, 괴테의 이러한 초자연적인 작품은 그 자신의 경험을 통해 이루어 낸 인간의 깊은 내면과 감정 그리고 영혼이 영원히 살아 숨 쉬는 생물체와도 같은 것이다. 이러한 이유에서 괴테의 시는 다른 시인의 것과는 철저히 차별화 되었으며 많은 작곡가들이 그토록 그의 시를 원하게 되었다.

하지만, 이러한 괴테의 훌륭한 시 작품도 음악을 만나기 전까지는 모든 것이 완성 된 것이 아니다. 괴테는 카를 프리드리히 켈터(Karl Friedrich Zelter, 1758~1832)에게 보내는 편지에서 “시는 음악이 붙여지기 전까지는 완전한 것이 아니다. 미래의 창조물이 될 가곡이 되기 위해서 기본적인 필수조건을 갖추고 있어야 한다”고 말했다.12) 이와 같이 괴테는 음악이 시에 가져다

7) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.79

8) Ibid.

9) Fritz Martini, *독일문학사*, 황현수 역, 서울: 을유문화사, 1989, p.305

10) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.79

11) J. W. Goethe, *빌헬름 마이스터의 수업시대 2*, 안삼환 역, 서울: 민음사, 1999, p.12

12) Dietrich Fischer-Dieskau, *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*, New York: Limelight Editions, 1995, p.13

주는 역할을 크게 생각하였으며, 그의 음악에 대한 기대만큼 작곡가들에게 바라는 것도 많았다. 괴테는 그의 시가 가지는 조화로운 내용과 형식 그리고 주제와 대상에 작곡가들이 침범하는 것을 좋아하지 않았다. 또한, 괴테 자신이 그의 시에 개어있고 스스로 인지하며 지각하고 있듯이 작곡가도 마찬가지로 그에 적합한 자의식과 함께 절제하고 애쓰며, 표현이 풍부한 음악적 내용과 형식간의 동등한 조화를 잘 꾸며 내고 있는지를 의심하였다.¹³⁾

독일 문화사상에 맞선 괴테는 오로지 사실과 감정의 진실성 그리고 이것들의 꾸밈없는 똑바른 표현만을 받아들이겠다는 신념과 함께 ‘형식의 자유’를 주장했다.¹⁴⁾ 하지만, 아이러니하게도 그는 음악 분야에서의 형식의 자유만큼은 타당한 이유 없이 의심스러워하였다. 이것은 음악이 자신의 시를 왜곡시킬 수도 있다는 걱정에서 비롯된 것이었다. 그리하여 그는 작곡가들이 자신의 시에 곡을 붙일 때 단순한 유절형식을 지닌 가곡을 고집하였다.¹⁵⁾ 이와 같이 괴테의 음악에 대한 큰 관심 그리고 더 나아가서 이러한 음악과 시의 밀접한 관계성은 많은 작곡가들에게 영감을 불러일으키며 작곡가 그들 자신의 시의 본질에 대한 깊은 이해와 더불어 자신들의 음악적 능력이 부가 되어 마침내 시와 음악이 완전히 하나가 되는 가곡이라는 또 다른 예술적 장르로 태어나게 되었던 것이다. 이것이 바로 시인 괴테가 뜻하고 바라던 완전한 일체였다.

13) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.80

14) Ibid.

15) Ibid.

2)작품의 배경과 의의

본 논문에서 다루고자 하는 괴테의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대 (*Wilhelm Meister Lehrjahre*)」는 1777년 「빌헬름 마이스터의 연극적 사명 (*Wilhelm Meister theatralische Sendung*)」이란 이름으로 집필 되었으며, 2년 동안의 이탈리아 여행을 다녀 온 후인 1794년에 요한 크리스토프 프리드리히 폰 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759~1805)의 격려에 힘입어 그 동안 미루어 왔던 소설을 다시 집필하기 시작하여 1796년이 되어서야 비로소 8개부분의 소설을 4권으로 묶어 전체를 출판하였다.

괴테는 이탈리아 여행에서 많은 고대 건축과 예술을 접하고 자연과학사상의 영향을 받아 단지 표면적으로 드러나는 양식이 아닌 인간 내면으로부터의 이상에 입각한 예술을 실현시키고자 하였다. 이와 같이 늘 인생에 있어서 모든 것들을 직접 경험하고 겪으며 이것의 결과물로 얻어지는 인간의 본질적인 특성을 염두에 두어 왔듯이 “한 성숙한 자아 [괴테]는 이 소설에다 자기가 겪은 세계를 통째로 담고자, 세계를 모두 끌어안고자 했던 것이다.”¹⁶⁾ 또한, 인생에 있어서 우회로를 헤맸지만 이 또한 일종의 교양과정이라는 깨달음을 주인공 빌헬름이란 인물을 통하여 잘 나타내 주었으며, 이것은 또 “세계로 나아가 교감하고 마침내 세계와의 조화를 이루는 일종의 자아형성에 도달”이란 교훈을 우리에게 던지시 일깨워주는 소설인 것이다. 「빌헬름 마이스터의 수업시대」는 소설 속 주인공이 주어진 환경 속에서 유년시절부터 청년시절까지 끊임없이 자신을 찾아가며 정신적으로 성숙해가는 자아를 형성해가는 것을 잘 묘사한 소설을 뜻하는 교양소설(*Bildungsroman*)¹⁷⁾이며, 이것은 ‘성장소설’ 또는 ‘발전 소설’이라고도 불린다. “이처럼 「빌헬름 마이스터의 수업시대」가 변함

16) J. W. Goethe, *빌헬름 마이스터의 수업시대 2*, 안삼환 역, 서울: 민음사, 1999, p.436

17) <http://preview.britannica.co.kr>

없이 아직도 현대의 독자들에게 공감될 수 있는 근거는 바로 그러한 숙제를 오늘을 살아가는 우리자신의 삶의 문제로 고민하게 만드는 데 있다 하겠다.”¹⁸⁾

괴테는 그의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대」를 통해 인간과 세계는 궁극적으로 하나의 융합된 유기체로 보고, 조화로움과 평등을 찾아가는 인간의 초월한 한 관찰자의 우월한 시점으로 집필 한 것이다.¹⁹⁾ 이러한 점에서 괴테의 「빌헬름 마이스터의 수업시대」는 문학사에 있어 독일의 장편 소설을 이끌어 가는 중요한 역할은 물론 더 나아가 세계 소설의 한 위대한 본보기로서 지금까지 존재해 오는 이유이다.

18) 임홍배, 괴테의 「빌헬름 마이스터의 수업시대」에 나타난 사회의식, 박사학위논문, 서울대학교, 1996

19) J. W. Goethe, *빌헬름 마이스터의 수업시대 2*, 안삼환 역, 서울: 민음사, 1999, p.434

3)작품의 줄거리

부유한 상인의 아들 빌헬름이 어릴 때 인형극을 관람 한 후 그것에 매료되는 것으로 이야기는 시작된다. 그는 젊었을 때부터 국립극장 설립자가 되고 싶어 연극에 대한 열정을 가지고 연극상연에 적극적으로 임하게 되었다. 그곳에서 여배우 마리아네를 사랑하게 되지만 그녀의 배신으로 돌아오며, 그는 모든 인간관계로부터의 기대나 환상을 잃어버린 채 괴로워 한 나머지 잠시 극단으로부터 떠나 여행을 하던 중 우연히 유랑극단을 만나게 되고 그의 연극 인생은 다시 시작되었다.

유랑극단의 일원이 되어, 의리 있고 남자다운 배우 라에르테스(Laertes)와 가볍고 약간의 바람둥이 기질도 가지고 있지만 인간적인 필리네(Philine) 그리고 그녀를 좋아하며 따라다니는 프리드리히(Friedrich)와 함께 배우생활을 하게 된다. 그들과 함께 시장에서 서커스단 공연을 관람하던 중, 서커스단에서 학대받고 있던 불쌍한 이탈리아계의 남장 소녀(Mignon)를 돈을 주고 구출하여 빌헬름은 그녀의 아버지가 되어 줄 것을 약속한다. 그리고 그 곳에 손님으로 있던 남몰래 슬픈 운명을 지닌 하프 타는 노인(Harfner)을 만나게 된다.

유랑극단과 함께 다른 도시로 이동하던 중 강도를 만나게 되어, 빌헬름은 부상을 입고 아마존(Amazon)이라 불리는 한 아름다운 여성의 도움을 받게 된다. 그가 정신을 되찾았을 때는 이미 그 여인은 그 곳에 없었고, 그녀와의 재회를 바라며 그리움에 빠져들게 된다. 미농과 하프 타는 노인은 마치 빌헬름의 기분을 아는 듯 이중창으로 ‘그리움을 아는 이 만이(Nur wer die Sehnsucht kennt)’를 부른다. 빌헬름의 부친은 사망하고, 그는 평소 친분이 있던 세를로(Serlo)를 찾아가 그의 극단에서 셰익스피어의 ‘햄릿’을 연기하게 된다. 공연이 끝나고 빌헬름은 유령 역을 맡은 객원 배우의 베일에 적힌 “처음이자 마지막으로 말한다! 도망쳐라! 젊은이, 도망쳐라!”²⁰⁾라는 문구를 보고

20) Ibid., p.504

당황하게 된다. 그 때 하프 타는 노인은 정신 분열을 일으키며 극장에 불을 지른다.

유년시절의 인형극 놀이에서 지금의 연극 공연을 하기까지 온갖 경로를 다 거치게 되면서 그는 현재까지 걸어온 이 모든 길이 결국은 하나의 잘못된 길이었다는 것을 깨닫게 되면서, 빌헬름은 극단을 떠나 로타리오(Lothario) 귀족이 이상적인 삶을 영유하고 실천하고 있는 ‘탐의 모임’으로 간다. 그곳에서의 귀족 신분의 사람들과의 만남을 통해 이때까지 “그의 인생의 전부였던 <연극에의 길>이 그의 전체 <인생에의 길>에서 일종의 수업시대에 불과한 것임”을 깨닫게 된다.²¹⁾

이 무렵, 빌헬름은 그의 첫사랑 마리아네 사이에서 태어난 펠릭스(Felix)가 자신의 아들임을 알게 되고 괴로워한다. 펠릭스를 잘 길러야겠다는 의무를 강하게 느끼며 빌헬름은 미농을 돌보고 있는 이성적이고 현실적인 여성 테레제(Therese)에게 청혼을 하게 된다. 그리고는 미농이 중병을 앓는 다는 소식을 듣게 되고, 빌헬름은 로타리오의 누이동생에게 도움을 청한다. 테레제는 빌헬름의 청혼 편지를 승낙하기 위해 나탈리에를 방문하는데 평소 빌헬름을 사모하고 있던 미농은 우연히 빌헬름과 테레제의 뜨거운 포옹 장면을 보게 된 후 스스로 목숨을 끊고 만다.

그녀의 장례식장에서 나탈리에의 외조부의 친구인 이탈리아 귀족 노인은 미농이 자신의 잃어버린 조카라는 사실을 알게 된다. 그는 장례식장에 있던 사람들에게 자초지종을 얘기하며 미농이 자신의 동생 아우구스틴(Augustin)과 늦둥이 여동생인 스페라타(Sperata) 사이에 태어난 딸이라고 말한다. 아우구스틴이 바로 하프 타는 노인이다. 아우구스틴과 스페라타는 그들이 남매인 줄 모른 채 사랑에 빠져 미농을 낳게 되었다. 이 둘 사이를 인정하지 못한 고해신부는 이 둘을 각 각 다른 수도원으로 보내게 된다. 스페라타는 자신이 키우던 딸 미농을 결국 바닷가에 사는 귀족에게 보냈는데, 어느 날 자유롭게 뛰어

21) J. W. Goethe, *빌헬름 마이스터의 수업시대 2*, 안삼환 역, 서울: 민음사, 1999, p.430-431

놀던 미룡은 돌아오지 않았고 그 사실인 즉은 서커스단에 의해 납치당한 것이었다.

이 무렵 스페라타는 사망하였고, 아우구스틴 조차 수도원에서 도망쳐 나와 얼마 후 자신에 관한 모든 사실이 적힌 서류를 발견하고는 스스로 목숨을 끊게 된다. 빌헬름은 단지 펠릭스의 양육을 위해 테레제가 필요했음을 깨닫고, 늘 마음속에 간직해 오던 나탈리에를 다시 만나게 된다. 마침내 빌헬름은 그에게 그 존재 자체가 행복인 아마존, 나탈리에를 얻게 된다. 빌헬름은 뚜렷한 목표 없이 인생에서의 긴 여행을 둘러왔지만, 그것을 통해 아들도 만나게 되고 늘 재회를 꿈꾸어 오던 여인과 결혼도 하며 결국은 자신의 길로 돌아오게 된 것이다.

[표1] 소설속의 인물 비교

주인공	성격 및 특징	노래가 등장하는 곳
빌헬름	1)성인이 되어 연극공연을 하기까지의 온갖 경로를 통해 자아를 형성해가고 있음 2)젊어서부터 국립극장 설립자를 꿈꾸며 연극상연에 적극적으로 참여 함 3)서커스단에서 미뇽을 구출하여 그녀의 아버지가 될 것을 약속함 4)미뇽으로부터 무조건적인 동경을 배우게 됨	각 장에 등장하여 노래는 없음
미뇽	1)하프너와 그의 여동생 스페라타의 근친상간의 희생물로 태어난 단허있는 성격의 소유자 2)비밀스럽고 양성을 지닌 신비스러움의 대상이며, 빌헬름을 아버지로서 또는 연인으로서 사랑함 3)불화의 광기로 형상화 됨 4)사회에 배타적인 인물	3권 1장: Kennst du das Land 4권 11장: Nur wer die Sehnsucht kennt 5권 16장: Heiss mich nicht reden 8권 2장: So lasst mich scheinen
하프너	1)미뇽의 친 아버지이지만, 미뇽이 자신의 친 딸이라는 것을 모름 2)자신의 여동생과의 근친상간으로 인한 죄책감에 전 세계를 떠돌아다님	2권 11장 2권 13장

4) 소설속의 미농

괴테는 소설속의 미농의 성격을 빌헬름이란 주인공의 관점을 통해 잘 묘사해주고 있으며, 미농이란 인물은 매우 이국적인 외모에 나이를 알 수 없는 작은 키에 검은 피부를 가진 신비스러운 대상으로 나타내어진다. 또한 미농은 남녀 양성을 내포하고 있던 인물로서 어떤 때에는 ‘그’라고, 또 어떤 때에는 ‘그녀’라고 호칭되었다. 원래 ‘미농’이란 그 당시의 어법을 빌리자면 귀여운 아이 또는 단순히 사랑하는 것을 뜻하거나 남색의 상대가 되는 소년 또는 정부를 뜻하는 의미를 지니고 있다. 22)괴테는 이 모든 특징을 조금씩 부여하여 미농이라는 인물을 설정하였으며 또 그녀를 아이처럼 마냥 순진무구하고, 요정이나 작은 악마와 같기도 한 종잡을 수 없는 성격을 가진 한 사람으로 나타내었다. 또한, 미농은 자신의 스승인 빌헬름의 뒷바라지를 열심히 하는 때로는 거칠고 히스테릭한 행동을 하는 인물로 묘사되어 진다. 이 모든 성격을 포함하고 있는 미농은 낭만성의 상징이며, 그녀가 지닌 신비스러움은 현실과는 동떨어진 먼 이상과 동경을 빚낸 표현이다. 조금 더 세밀하게 말하자면 괴테는 미농이란 인물을 통해 당 시대 “사회의 국외자로 밀려나 있는 예술가에 대해서 기계적 오성의 잣대로 재단함으로써 결국에는 사회에서 영원히 추방되는 또 다른 양상의 억압성을 동시에 드러내는 것이다.”23)

근친상간의 희생물로 태어나 자신의 출생조차 아무에게도 말하지 않고 비밀에 붙이는 달혀 있는 성격의 소유자 미농은 소설 2권 8장에서 빌헬름에게만은 달걀 사이를 도는 춤을 춤으로써 그녀의 애정을 표현하고 있다. 여기서 달걀 춤이란 “정신과 육체의 모순이며, 핵심과 껍질, 형태와 형상화 및 존재와 외관의 분열”인 동시에 그녀 자신의 본질을 은밀히 밝히는 한 대상인 것이다.24) 미농이란 인물의 영역은 단순히 여기서 그치는 게 아니라 주인공 빌헬

22) 안진태, 독일 담시론, 서울: 열린책들, 2003, p.330

23) 임홍배, 괴테의 『빌헬름 마이스터의 수업시대』에 나타난 사회의식, 박사학위논문, 서울대학교, 1996

름이 자아를 형성하고 한 인격체로서 발전해가기까지 많은 공헌을 한다. 그 실례로, 그가 그녀를 보살피면서 배우게 된 감정인 사랑, 동경, 부모애, 더 나아가 휴머니즘을 들 수 있다. 이러한 점에서 괴테는 미농이란 인물을 통하여 인간의 전형적인 면모를 잘 드러내고 있다. 그 뿐 만 아니라 미농은 소설 속 다른 인물과의 상호 작용을 계기로, 더 나아가 모든 인물들이 한 공동체 사회에서 조화로운 삶을 영위하는 부분적인 면모도 동시에 갖춘 인본주의 성향이 잠재하는 인물이라고 볼 수 있다.

24) 안진태, **독일 담시론**, 서울: 열린책들, 2003, p.330-331

2. 볼프의 일반적인 이해

1) 볼프의 생애

후고 볼프(Hugo Wolf, 1860~1903)는 1860년 3월 13일 제1차 세계 대전 이후 유고슬라비아의 영토로 편입된 당시 오스트리아의 빈디슈그라츠(Windischgratz)의 작은 마을에서 태어났다. 볼프의 어머니는 빈틈없고, 실질적이며, 에너지가 넘치는 여성이었고, 그녀보다 4살 어린 아버지는 대대로 물려받던 가죽 공장을 운영하는 사람이었다. 이 가정의 넷째 아들로 태어난 볼프가 네, 다섯 살이 될 무렵 음악 애호가였던 그의 아버지로부터 바이올린과 피아노 레슨을 받았다. 심지어는 가죽공장에 불이 나서 재정적으로 궁핍했음에도 불구하고 그의 아버지는 아들들에게 교육의 기회를 주기 위해 끊임없이 애를 썼다.

볼프가 여덟 살이 되던 무렵인 1868년에는 처음으로 오페라를 보게 되는데 바로 그것은 가에타노 도니제티(Gaetano Donizetti, 1797~1848)의 *Belisario*(1836)였고 그것으로부터 너무나도 감동을 받은 나머지 오페라 속의 긴 구절을 외워서 연주 할 정도 이었다.

1871년이 되던 해에는 그의 집으로부터 좀 떨어진 곳에서 기숙생활을 하며 학교를 다녔는데 그는 그곳에서 주 중 학생 미사를 위해 오르간을 연주하였다. 볼프는 피아노 트리오 멤버로도 연주를 하였고 또한 오페라 곡도 연주하게 되었는데 이때부터 그는 음악에 흠뻑 빠지게 되었다. 하지만, 너무나 독립적이고 참을성도 없었으며 개인적인 행동이 심해 여러 차례 학교를 옮겨 다녀야만 했다.

그 후, 음악을 직업으로서가 아닌 취미라 생각하던 아버지를 설득하기 위해 볼프는 그가 작곡한 피아노 소나타 *op.1*과 피아노 변주곡 *op.2*를 그의 아버지에게 헌정하였다. 그러던 중 볼프는 마침내 아버지의 허락 하에 1875년 비엔

나 음악원에서 공부를 하기 시작하였고 그 곳에서 구스타프 말러(Gustav Mahler, 1860~1911)와의 친구의 인연도 시작되었다. 같은 해 볼프는 인생에서의 가장 중대한 영향을 끼친 빌헬름 리하르트 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883)의 오페라 탄호이저(*Tannhäuser*, 1845)와 로엔그린(*Lohengrin*, 1850)을 보고 난 후 깊은 전율을 느끼고 앞으로 바그너의 숭배자가 되기로 굳은 맹세를 다짐하게 된다. 며칠이 지난 후 볼프는 바그너가 묵고 있던 호텔에 찾아가 모차르트를 모델로 한 자신의 피아노 곡을 보여 주기도 하였다. 바그너는 굉장히 관대하고 온화한 인물이었기 때문에 그의 곡에 충고도 해 주었으며 좀 더 큰 장르의 곡을 기대하겠다는 말도 남겼다. 바그너와의 이번 만남을 통해 볼프는 더욱 열정적인 그의 숭배자가 되었다. 바그너가 꿈에 나타나 볼프 자신의 곡을 보려고 하지도 않았다는 설화가 있다.²⁵⁾ 그래서 볼프는 좀 더 큰 곡을 써보기로 시도하였고 이는 곧 그가 앞으로 오케스트라적인 화성이 묻어나는 곡을 쓸 것이라는 것을 예시해 주었다.

1875년이 되던 해부터 1888년까지 볼프는 많은 가곡을 작곡 했으나 그 중 그가 출판할 만한 가치가 있다고 여겼던 것은 단지 15곡 뿐 이었다. 그 첫 곡이 1877년 쓰여진 *Morgentau*이다. 그 해에 작곡한 가곡의 가사들 중 대다수가 19세기 초기 시인의 것이었으며 낭만적인 사랑이나 인생사를 주제로 삼아 쓴 것이었다. 볼프는 친구에게 쓰는 편지에 그는 프란츠 피터 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797~1828)와 로버트 슈만(Robert Schumann, 1810~1856)의 전통을 따라 가곡을 썼다고 밝혔다. 1878년 중반쯤에는 좀 더 심오한 시를 채택하게 되는데 그 중에서도 포기나 회환으로 가득 찬 아주 우울한 시도 있었다. 그 이유인 즉은 같은 해에 부자인 친구로 인해 가게 되었던 매매춘에서의 매독 감염에서부터이다. 이때부터 그가 죽는 해인 1903년까지 그의 정신이상은 갈수록 심해져만 갔다. 혹시라도 병을 친구들에게 옮길까

25) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited London, 2001, p.464

와 결벽증과 같은 이상한 행동으로 많은 오해도 사게 되었다.

1883이 되던 해에 볼프는 바그너의 작곡 기법을 따라 오페라를 작곡하기를 결심하였지만 그에게 알맞은 오페라 대본을 찾을 수 없어 대신에 하인리히 폰 클라이스트(Heinrich von Kleist, 1777~1811)의 비극을 바탕으로 한 교향시 펜테질레아(*Penthesilea*, 1883)를 작곡하였다. 또한, 유스티누스 케르너(Justinus Kerner, 1786~1862)의 시 ‘편안히 잠드시라(*Zur Ruh, zur Ruh*)’에 곡을 붙여 바그너의 죽음을 애도하기도 하였는데 이것은 앞으로 그가 현악 4중주 스타일, 반음계적인 부분 화성 작곡법, 그리고 시의 운율과 뉘앙스에 세심하게 주의하는 그의 성숙한 음악 스타일로 발전해 나갈 것을 미리 암시해 주는 곡 이었다.²⁶⁾

1884년에는 Melani Köchert와 그의 남편으로부터 빈 잘론블라트(Wiener Salonblatt)의 음악 비평가 자리를 주선 받았다. 그 후 3년 동안 그는 많은 음악 작곡가와 그들의 곡들을 대상으로 한 비평을 많이 썼으며, 그는 철저히 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)에 대해서는 신랄한 비판뿐이었지만 바그너가 쓴 오페라에 관해서는 절대적으로 지지하였다. 그는 6주간의 휴가를 Melani와 함께 가게 되는데, 이 두 사람은 곧 비밀의 사랑의 서약을 맺게 되었다. 그 후인 1887년에는 부친사망이라는 청천벽력과 같은 통보를 받게 되었고 또 다시 인생의 고비를 맞게 되었다. 아버지의 마지막 유언이 담긴 편지에는 ‘절망하지 말거라, 태양은 곧 너를 비추어 줄 테니 ... 너는 너를 사랑해주고 너 자체가 기쁨이자 희망인 아버지가 있다는 것만 오직 생각해다오.’라는 자식을 향한 지극한 아버지의 사랑이 담겨져 있었으며 볼프는 비탄에 빠지게 되었다.²⁷⁾

1889년까지 그는 20개의 Eichendorff의 시와 Goethe의 51개의 시에 곡을 썼다. 또한, 1890년이 되던 해에는 무려 44곡의 「스페인 가곡집」을 냈다.

26) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited London, 2001, p.467

27) Ibid., p.468

후에 「이탈리아 가곡집」의 곡은 무려 46곡이나 작곡하였다.²⁸⁾ 그리고 그는 낭독조의 성악 파트로부터 독립된 피아노 반주부분의 작곡법을 배우기 시작하였고, 또한 반주부분에서 음악의 동기(Motive)를 효과적으로 활용 할 수 있을 만큼 그의 가곡에 대한 능력은 나날이 발전해갔다. 그 결과, 그의 가곡은 더 더욱 표현력이 풍부해지고 인상적으로 거듭났다. 비밀리에 사랑을 이어오던 Melani와도 여전히 변함없이 행복한 나날들을 보낸 까닭에서인지, 그는 짧은 시간 내에 수많은 가곡들을 작곡할 만큼 혼신을 다하여 작곡하였다. 그 예로 9개의 Mörike곡들을 2주가 채 안 되는 짧은 시간 내에 작곡하였고 그 다음 달에는 20곡, 또 그 다음 달에는 8곡 등 총 53개의 Mörike시에 의한 곡을 쓴 것을 보아도 알 수 있다. 실제로 볼프는 자기의 매형에게 쓰는 편지에 ‘저는 이른 아침부터 늦은 밤까지 1000마력과 같은 빠르기로 작곡에만 몰두하고 있습니다. 내가 지금 이렇게 곡을 쓰는 것은 다 후세들을 위한 것이고 이것들은 전부 걸작들입니다.’라고 밝혔다.²⁹⁾ 그가 이렇게 말한 것처럼, 볼프는 그의 인생에서 총 232개나 되는 많은 가곡들을 작곡하였다.

1892년이 되던 해에 매독은 다시 발병하였고, 에밀 카우프만(Emil Kauffmann, 1836~1909)에게 쓰는 편지에 ‘신이시여, 당신이 제게 오페라에 관하여 말씀하시지 않았습니까! 제가 아주 작은 규모의 곡들만 쓴다면 차라리 마음이 편하겠습니까. 오페라는 그만 내버려 두십시오! 저는 제 자신이 끝났다고, 정말이지 완전히 끝났다고 강하게 믿고 있습니다. 저는 이 지구상에서 가장 불행한 생물체입니다.’³⁰⁾라고 실의에 찬 그의 감정을 솔직히 드러내었고 동시에 자신이 오페라를 쓰지 못한다는 것에 대한 절망감도 나타내었다. 그의 오페라 작품으로는 원님(*Der korregidor*, 1896)과 마누엘 베네가스(*Manuel Venegas*, 1897)가 있다. 1897년 그의 마지막 곡이 된 미켈란젤로

28) Donald J. Grout and Claude V. Palisca, *A history of Western Music*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2001, p.632

29) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited London, 2001, p.468

30) Ibid., p.470

(Michelangelo)의 시에 의한 3곡을 작곡하였다. 그리고 난 후, 그는 발병 악화로 인하여 정신 이상은 더욱 심해져만 갔고 자살까지 시도하며 여생을 보호소에서 보내야만 했다. Melani의 지극정성의 보살핌에도 불구하고 불프는 1903년 2월 22일 43살의 젊은 나이로 짧은 생을 마감하게 되고, 몇 년 후 그의 애인 Melani도 스스로 목숨을 끊는다.

2) 볼프 가곡의 특징과 의의

괴테의 시에 음악을 붙인 작곡가들은 수없이 많았지만, 볼프는 괴테의 음악에 대한 절대적인 도전을 받아들이고, 충분하고 명백한 대답으로 되돌려준 첫 번째 작곡가였다. 볼프에게는 어쩌면 간단한 질문 일수도 있었던 시에 대한 정당성을 괴테 특유의 조화와 예술적 표현에 잘 어울리는 볼프 자신만의 음악 형식과 내용의 조화로 대신해 주었다.³¹⁾ 좀 더 자세히 말하자면, 볼프는 자신의 곡의 표면에 확실히 드러나는 추상적인 분위기를 자아냄으로써 괴테가 가졌던 시적 효과를 실현하였을 뿐만 아니라, 시적 작용의 논리 또한 그의 곡에 함께 나타내었다. 독일의 시인이자 소설가인 노발리스(Novalis, 1772~1801)는 “학문에 있어서의 가장 높은 소양 임무는 초자연적인 자기 자신을 지배하는 것이며 동시에 또 다른 누군가의 내가 되는 것이다.”³²⁾라고 주장하였듯이, 볼프 또한 음악이라는 학문에 있어 이러한 임무를 충실히 다하였던 작곡가였다.

예를 들면, 볼프의 시의 선택 배경만을 보아도 잘 알 수 있듯, 그는 한 시기에 한 시인의 시만을 엄선하여 오로지 그에게만 집중 하였던 것으로도 알 수 있다. 괴테가 자연을 사랑하고 한때는 자연연구가였으며 자연에 동화되는 삶을 강조하였듯이, 볼프도 마찬가지로 탁 트인 자연이 있는 공원의 벤치에 앉아 작곡하기를 좋아하며 이로써 얻을 수 있는 자연의 즐거움 또한 그가 아름다운 가곡들을 쓸 수 있었던 한 요소였던 것이다.³³⁾ 볼프는 동 시대의 시인들의 작품보다는 이미 작고한 전 시대 시인들의 작품을 일반적으로 선호하였으며 이것으로 보아 이러한 문학적 취향은 그의 보수적인 성향을 나타내주는 또

31) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.80

32) Lawrence Kramer, "Decadence and Desire: The 'Wilhelm Meister' Songs of Wolf and Schubert" JSTOR, Vol. 10, No, 3, 1987, p.231

33) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited London, 2001, p.466

다른 증거이기도 하다. 그는 다른 작곡가들이 이미 곡을 붙인 시에는 작곡하기를 꺼려하였다. 단지 그들이 충분히 시를 살리지 못 했다고 생각되는 경우에만 그 시에 곡을 붙이기도 하였다.³⁴⁾ 브람스가 이전에 작곡한 *An eine Äolsharfe*와 루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)이 이미 곡을 붙인 *Andenken*은 볼프가 마음에 들지 않아 다시 곡을 붙인 실례이다. 본 논문에서 연구하고자 하는 4개의 「미농의 노래」조차도 슈베르트나 슈만 등 유명한 작곡가들에 의해 이미 작곡되었던 시였으나 볼프는 슈베르트의 것은 19세기 초반 문학과 철학을 지배하는 주관성의 중요한 핵심이었던 낭만주의의 이념을 너무나도 극화시켜 작곡하였다는 이유로 문제성을 일삼고 다시 작곡하였던 것이다. ³⁵⁾ 이렇게 채택된 시는 시인이 시를 통해 본질적으로 나타내고자 한 것을 충분히 이해함과 동시에 여기에 더하여 볼프 자신만의 특유한 음악적 작곡기법을 예술적으로 승화하여 또 다른 제3의 장르인 가곡(Lied)으로 탄생 시켰던 것이다.

그럼 지금부터 볼프가 그의 가곡에 사용하였던 작곡기법과 특징을 7가지로 요약해 보겠다. 볼프의 시에 의한 음악 작곡의 궁극적 목표는 오로지 시인의 시점에 입각하여 시가 가지고 있는 내용, 이미지, 그리고 감정 전달이다. 이는 피테가 작곡자에게 늘 바라던 음악적 시점과 일맥상통하며, 볼프의 부단한 노력으로 다 빚어 낸 것이라고 할 수 있다. 이 모든 것을 제대로 잘 전달하기 위해 가장 중요한 것은 바로 시어(Text)의 전달이었다. 그 방법으로는 첫 째, 성악성부의 낭창법(Declamation) 사용이다. 이것은 후기 바그너의 영향으로 인한 것이며, 마치 이야기 하듯 노래하는 기법을 뜻하고 시어를 직접 전달하여 최대한 그 의미를 살리는 효과를 가져다준다. 그 결과, 시의 억양과 운율에 발 맞춰 음악의 액센트와 선율을 일치 시킬 수 있게 되어 선율 그 자체가 부

34) K Marie Stolba, *The Development of Western Music*, Boston: McGraw-Hill Companies, 1998, p.554

35) Lawrence Kramer, "Decadence and Desire: The 'Wilhelm Meister' Songs of Wolf and Schubert" JSTOR, Vol. 10, No, 3, 1987, p.231

자연스럽게 들리는 일은 거의 없게 된다.

아래의 악보 1이 보여주듯이,

[악보 1] 마디 5-12

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

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

볼프의 가곡 ‘버림받은 소녀(Das verlassene Mägdelein)’의 마디 5-12를 보면, 성악 성부는 가사 ‘첫 닭 우는 새벽에 셋별 지기 전, 나는 부엌에 나가 불

을 때야 한다(Früh, wann die Hähne Krähn, eh die Sternlein schwinden, muss ich am Herde stehn, muss Feuer zünden)’를 통해 이야기하듯 노래하고 있다.

둘 째, 리듬의 형태를 통하여 중요한 시어와 그 의미를 강조하기도 하였다. 리듬이란 음악 작품의 근원적인 맥락과도 같은 것이며, 음악적 기능 안에서의 음의 리듬 길이는 곡 안에서 긴장감을 조성하거나 감정의 완화를 시켜주는 또 다른 기능을 한다.³⁶⁾ 이러한 맥락에서 볼프는 동일한 리듬형을 가지고 그의 곡 전체에 사용하여 통일성을 이루어내고, 동시에 곡의 분위기까지 미리 암시하여 주었다. 그 실례로, 볼프의 가곡 ‘정원사(Der Gärtner)’를 들 수 있다.

[악보 2] 마디 1-8

Leicht, grazios.

pp

immer staccato

p

Auf

리듬의 모티브

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

36) Carol Kimball, *A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, p.10

위의 악보 2와 같이, 피아노 반주부와 성악 선율의 리듬의 모티브가 곡의 처음부터 끝까지 계속 사용되어 곡의 통일성을 잘 나타내고 있음을 찾아 볼 수 있다.

또한, 볼프는 리듬형을 확대하거나 축소시켜 사용하기도 하였는데 이 경우는 시의 내용이 바뀌거나 곡이 전조가 되는 특별한 상황을 나타내려고 할 때이다. 볼프는 악박에서 당김음, 전타음, 그리고 쉼표를 자주 사용하였는데 이것 또한 어휘를 강조하기 위함은 물론이고 괴테가 표현한 가사에 최대한 근접하게 다가가기 위한 볼프의 노력에서였다.

셋 째, 볼프는 악상 표현 기호나 지시어를 확연히 증가시켜 아주 구체적으로 표현하였는데 이것은 연주자에게 있어 곡의 바른 이해와 연주방향을 제시해주는 것과 동시에 극단적인 *fff*나 *ppp*의 표현은 감정의 강도와도 비례하여 곡의 절정을 표현하는데 큰 역할을 해 주었다. 그 실례로, 아래의 악보 3이 보여주듯이 볼프의 가곡 ‘내가 어디서 위로를 찾을까(Wo find' ich Trost)’가 있다.

[악보 3] 마디 1-4

Langsam und sehr ausdrucksvoll,

The musical score shows the first four measures of the piece. The top staff is the vocal line, which contains four whole rests. The bottom two staves are the piano accompaniment. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second and third measures also have a forte (*f*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic and a *dim* (diminuendo) marking. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

넷째, 화성에 관한 것을 꼽을 수 있는데 이것은 바그너의 오페라로부터 영향을 받아 바그너가 사용하던 화음들을 연구 한 뒤 그것을 토대로 자신만의 스타일로 바꾼 반음계주의, 비 기능적 화성의 사용과 진행, 갑작스런 전조, 그리고 확실하지 않는 조성을 그의 가곡에 사용하였다. 이러한 볼프의 조성의 모호성은 시적인 은유법이나 극적인 갈등의 표현에서의 음악적 아날로그라고 볼 수 있다.³⁷⁾ 그 중 볼프의 가장 두드러진 특징은 ‘반음계주의 (Chromaticism)’이며 이것의 어원은 그리스어로 ‘색깔,’ ‘색채’를 뜻하는 것이다.³⁸⁾ 작곡가는 음을 가지고 멜로디에 색깔을 칠하거나 장식을 하기도 하며, 시의 의미를 잘 묘사하기 위해 특별한 선율에 변화를 주는 이러한 기법을 사용했다.³⁹⁾ 볼프의 반음계주의와 비 기능적 화성 진행은 음조의 분리에 기여하는 방법들이었다.⁴⁰⁾ 이처럼, 가곡에서의 화성이란 시의 표현성의 질을 높이고 이미지를 자아내는 핵심 요소이다. 바꾸어 말하자면, 작곡가가 화성의 색채 또는 화성의 움직임으로 가사를 표현 하는 것처럼 곡의 분위기를 만들어내고 시적 요소를 잘 형상화 해 낼 수 있는 중요한 요소 중 하나가 바로 화성인 것이다.⁴¹⁾ 그 실례로, 볼프의 가곡 ‘밤의 신비(Nachtzauber)’의 마디 18-21을 보면, 피아노 반주부의 왼손에 끊임없이 사용되고 있는 반음계적 선율을 들 수 있다.

37) Deborah Jane Stein, *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p.6

38) Carol Kimball, *A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, p.4

39) Ibid.

40) Lorraine Gorrell, *19세기 독일가곡*, 심송학 역, 서울: 음악춘추사, 2005, p.337

41) Carol Kimball, *A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, p.6

[악보 4] 마디 18-21

Von den Ber-gen sacht her-nie - - der, we - ckend die ur - al - ten Lie - - der,

이러한 화성에 대하여 볼프는 그가 사용하는 엄격한 불협화음의 한 음 조차도 화성의 절대적인 규칙에 의해 정당화 될 수 있어야만 한다고 했다.⁴²⁾ 하지만, 비평가들은 볼프의 가곡에 있는 피아노 반주부분을 가리켜 연주 할 수 없을 만큼 화성과 조성의 색깔이 텅 비어 있다고 말해 볼프는 분노를 금치 못하였다.⁴³⁾ 그에게 있어서 형식적 일관성은 단순히 특정 시나 특별한 음악적 수단에 의존하는 것이라기보다, 가곡에서의 의미 전달을 돕기 위한 추상적 무게를 더하는 것이라고 단언하였다.⁴⁴⁾ 다시 말하면, 볼프는 조성과 화성 그 자체에 흥미가 있다기보다, 시어의 묘사와 전달에 사로 잡혀 화성의 혁신적인 사용을 낳았다고 볼 수 있다.

42) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.83

43) Ibid.

44) Ibid.

다섯 째, 볼프의 시의 의미의 중요성을 엿 볼 수 있는데, 볼프는 그의 연주회에서 자신의 음악이 소리로 표현되어 들리기 전에 관객들에게 제일 먼저 시를 읽고 또 그것을 자세히 설명해 주었다고 한다.⁴⁵⁾ 이만큼, 볼프는 시의 중요성을 크게 생각하고 있었을 뿐만 아니라, 음악화 된 시는 단순히 자기 개인의 해석이 아니라 철저한 논리 아래에서 창출되어지는 객관적인 논평이라고 생각하였다. 이러한 점으로도 보아, 볼프는 다른 여느 작곡가와 확연히 다른 특징을 보이고 있다고 말 할 수 있다.

여섯 째, 볼프에게 있어서 피아노 반주부의 표현은 매우 특징적이다. 볼프는 그의 가곡을 ‘하나의 목소리와 피아노를 위한 시(Gedichte für Stimme und Klavier)’라고 부르며 그의 가곡집 표지에도 그렇게 썼다.⁴⁶⁾ 이것을 보아도 알 수 있듯이 성악 성부에 종속되어진 하나의 역할에서가 아니라 그 자체로의 독립적인 성부로 작곡되어진 것을 알 수 있다. 이러한 피아노 반주부는 바그너의 영향을 띄며 시어를 묘사하는 동기들로 가득 채워져 있다. 볼프는 피아노 반주부를 작곡 할 때에도 성악 성부가 홀로 나타내지 못하는 감정 표현이나 시의 뒷 배경을 잘 나타낼 수 있게끔 노력하였다. 바그너에서 찾아 볼 수 있는 관현악적인 기법을 그의 피아노 반주부에 그대로 잘 옮겨와 대위법적인 구성과 함께 자신만의 특유한 스타일로 잘 변화시켜 주었다. 그 결과, 피아노 반주부는 이야기 하는 듯한 노래기법의 성악부분과 잘 조화 되어 궁극적으로 시와 음악이 완전히 하나가 되는 일치점을 논리성 있게 잘 표현하여 주었는데, 여기서 말하는 이 일치점이란 노래와 피아노가 그 어느 하나 희생하지 않고, 함께 잘 융화되는 것이라고 할 수 있다.

마지막 볼프 가곡의 특징으로는, 그는 자신의 곡에 슈베르트와 슈만으로부터 영향 받은 전통적인 음악적 윤곽을 기본으로 하고 그 위에 바그너로부터

45) Deborah Jane Stein, *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p.4-5

46) Carol Kimball, *A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, p.40

영향 받은 탁월한 음악기법, 확장된 조성과 반음계의 사용, 오페라의 오케스트라와 같은 음악적 진행, 그리고 앞서 언급한 낭독 스타일의 기법 등을 더하여 전통과 새로움이 함께하는 그만의 스타일의 가곡으로 발전시켰다. 바그너가 드라마와 음악을 가지고 거대한 규모의 악극이란 것을 창조 해 냈듯이, 볼프는 시와 음악을 소재로 소규모의 압축된 가곡으로 표현 해 냈다.⁴⁷⁾ 하지만, 늘 오페라와 같은 큰 규모의 음악을 작곡하길 원했던 볼프가 이렇게 가곡을 작곡하며 발전하기까지는 많은 그의 심리적 고통도 뒤따랐다.

독일의 철학자 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche, 1844~1900)는 바그너의 사례를 들며 음악적 통일성은 단지 작은 규모에서만 가능하며 이것은 곤혹스럽게도 마치 절망의 고문과도 같고, 바그너 그 자신은 단지 큰 형식과 규모의 베토벤을 흉내 내는 축소 된 작곡가(Miniaturist)라고 생각했다. 그리고 많은 음악가들에게 교향곡(Symphony)과 같은 큰 규모의 걸치레로부터 완전히 뒤로 물러나라고 당부했다. 볼프는 이러한 니체의 충고를 잘 따랐고 다른 비평가들 또한 그가 자신의 가곡에 교향곡 스타일의 발전과 오케스트라와 같은 텍스처(Texture)를 새롭게 도입 했다는 것에 존경을 표했다.⁴⁸⁾ 본 논문에서 다루고자 하는 볼프의 ‘당신은 아시나요 그 나라를(*Kennst du das Land*)’도 이와 같은 예이다.

하지만 이 모든 효과가 많은 사람들에게 인지 될 수 있었던 것은 볼프가 심혈을 기울여 그의 가곡의 형식에 접목시켰기 때문이다. 볼프는 그의 가곡에 교향곡의 논리성을 포용하는 것 또한 자신이 해야 할 일이라고 생각했다. 이러한 점에서 그는 철저한 현실주의자였다. 특히 중요한 것은, 볼프는 주어진 음악의 경계선을 후기 낭만 스타일의 본질과 형식에서의 중요한 기반인, 화성 변화와 조성 진행의 관계를 시험해보는 일종의 기회로 삼았다.⁴⁹⁾

47) Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p.82

48) Ibid.

49) Ibid., p.83

앞서 언급한 볼프의 여러 가지 특징을 보아 그의 궁극적 목표는 시의 본질적 의미를 최대한 잘 살려서 그것이 음악과 함께 하나가 되는 것이다. 볼프가 말했듯이 “시의 각행에는 그것들만의 고유한 음악이 있어야만 하고, 그러한 음악들은 시와 함께 살아있고, 반드시 그 곳에 존재하고 있어야 한다.”⁵⁰⁾ 그의 가곡에서 나타나는 정당성, 일관성, 논리성만 보더라도 알 수 있겠지만, ‘볼프의 창조적 업적인 그의 가곡도 교향곡과 오페라만큼 하나의 예술적이고 아름다운 표현의 장르이다. 비록 이것이 당 시대 음악가들에게 인식되기 위해서 그는 끊임없이 맞서야 했지만 말이다.’⁵¹⁾ 볼프의 가곡은 살아있고, 또 앞으로도 그럴 것이다. 왜냐하면, 음악 그 자체가 시어와, 언어, 그리고 시와 함께 밀접한 상호 연관성의 특별한 자질을 뿜어내고 있기 때문이다.⁵²⁾

50) Ibid., p.2

51) Ibid., p.14

52) Carol Kimball, *A Guide to Art Song Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, p.111

3. 볼프의 <미농의 노래 (1888)> 분석: 가사, 형식, 선율, 화성과 조성, 피아노 반주부의 특징을 중심으로

1) 제 1곡 Heiss mich nicht reden (내게 말하라 하지 말아요)

1888년 12월 19일에 작곡된 볼프의 미농의 노래, 제 1곡의 이 시는 괴테가 1782년경에 쓴 것으로 추정되며, 원래 소설 「빌헬름 마이스터의 연극적 사명」의 제 3권 12장에 실려 있다. 「빌헬름 마이스터의 수업시대」에 서는 제 5권 16장의 마지막쯤에 앞의 내용과는 별 연관성 없이 게재 되어 있는데, 미농은 이 시를 노래하는 것이 아닌, 몇 번 낭송 하는 것으로 나온다. 이와 같이, 성악 선율은 거의 좁은 음역과 좁은 변화를 가진 낭송조이다. 시의 내용은 미농이 길을 잃었을 때에 자신에게 다가온 사람들이 집을 찾아 데려다 주기는커녕, 어린 미농을 강제로 납치해 갔다고 말하는 것이다. 그 때문에 미농은 심한 충격을 받고 그 어느 누구에게도 자신을 드러내 보이지 않으려 하고 집과 출생 또한 비밀로 하기로 굳게 맹세한다. 이것이 자신의 의무이자 운명으로 받아들이고 있는 미농의 강한 의지와 이를 잘 지켜내고 있는 그녀의 답답한 심정이 동시에 잘 드러나 있는 시이다.

(1)가사

가사의 운율에 맞추어 낭송한 리듬은 다음과 같다.

Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen,

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht;



Ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen,
Allein das Schicksal will es nicht.

Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
Die finstre Nacht, und sie muss sich erhellen;
Der harte Fels schliesst seinen Busen auf,
Missgönnt der Erde nicht die tief verborgnen Quellen.

Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
Dort kann die Brust in Klagen sich ergiessen;
Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen.

내게 말하라 하지 말아요, 침묵하게 해줘요,
비밀을 간직하는 것은 나의 의무이니깐요.
내 마음을 당신에게 다 보여드리고 싶지만
운명이 그것을 허락하지 않아요.

때가 되어 태양이 떠오르면
어두운 밤이 쫓겨나며 제 정체를 밝히죠.
단단한 바위도 제 가슴을 열고
깊이 감춰둔 샘을 대지에 선사합니다.

누구나 임의 품안에서 안식을 찾고
가슴에 맺힌 고통을 거기에서 풀 수 있어도,
내 입술만은 맹세로 굳게 닫혀
신만이 열 수 있어요.

이 시는 총 3연으로 구성되어 있다;

<제 1연>

사랑하는 사람에게도 자신의 비밀을 밝힐 수 없는 것에 대한 안타까움,

<제 2연>

이러한 미농 자신의 마음을 몰라주며 흘러만 가고 있는 시간에 대한 허망함,

<제 3연>

이 모든 미농의 비밀과 맹세를 아시는 하나님께 위로 받는 미농의 모습을 잘 나타내고 있다.

2) 형식

[표 2]

시	1연	2연	3연
형식	A	B	A'
마디	1-10	11-20	21-32

총 3연으로 이루어진 이 시의 각 연은 4행으로 구성되어 있으며, 총 12행으로 되어 있다. 곡의 처음에는 ‘매우 음을 지속시켜’라는 뜻을 가지고 있는 지시어 *Sehr getragen*가 표시되어 있다. 또한, A-B-A'의 통절형식을 갖추고 있으며, A부분에서는 화음식의 피아노 반주형태로 이루어지고 있으며, B부분은 스케일의 반주형태로, 돌아오는 A'부분에서는 악보1-1과 같이 A부분에 화음을 조금 더 더하고, 또한 리듬을 분할해서 사용하여 더욱 알찬 구성을 갖추고 있다.

[악보1-1]

A 마디 3-4

A' 마디 21-22

운의 구조를 살펴보면, 제 1행의 마지막 단어인 Schweigen과 제 3행의 zeigen이 -gen이라는 같은 각운을 가지며, 또한 제 2행의 Pflicht와 제 4행의 Nicht는 -cht라는 같은 각운을 가지고 있다. 이처럼 운의 구조는 abab/cdcd/efef 로 통일성을 띄고 있다.

(3) 선율

이 곡에서는 성악과 피아노 부분 모두 전체적으로 반음계적 선율이 많이 사용되었으며, 마디의 시작도 쉼표로 시작되는 곳이 많이 나타나는데 이것은 바로 비밀을 말하지 못하고 망설이는 미농의 마음을 표현하고 있다고 말할 수 있다(전주 마디1-2).

피아노 반주 부분의 리듬 ♩♩ 은 motive로 사용되어 곡 전체의 통일감을 불러일으키고 있다. 특히, 당김음의 사용이 두드러지게 나타나고 있는 것도 이 곡의 특징이라고 할 수 있겠다. 예를 들면, 악보 1-2와 같이 성악 선율에서 ♩♩♩와 같은 당김음 리듬을 찾아 볼 수 있다.

[악보 1-2] 마디 3

The image shows a musical score for the phrase "Heiss mich nicht reden." It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. A circled melodic phrase is shown in the first measure. The bottom system is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. A circled rhythmic pattern of eighth notes is shown in the first measure of the piano part.

하지만, 당김음의 사용은 여기서 그치는 것이 아니라 악보 1-3과 같이 리듬을 더욱 크게 확대하여 사용함과 함께, 음가 또한 더욱 늘어 난 것을 확인 할 수 있다.

[악보 1-3] 마디 9-10

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "al-lein das Schick - sal will--- es nicht." The bottom staff is the piano accompaniment, also in 4/4 time with the same key signature. It starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a decrescendo from *f* to *pp* (pianissimo). The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some notes circled in the original image.

더욱 늘어난 음가와 당김음의 사용 이외에도, 악상이 *f*-decrescendo-*p*-*pp*로 계속 변화되면서 가사 ‘운명이 그것을 허락하지 않아요’의 내용을 잘 드러내 주고 있으며, 이때의 성악선율과 피아노 반주부 모두 하행선율을 사용하여 운명이 허락하지 않음으로 인한 미몽의 체념하는 마음을 잘 표현해 주고 있는 부분이다.

A'부분은 A부분이 약간 변형되어 돌아오는 것이라는 것을 알 수 있듯이, 앞서 언급한 리듬의 분할화와 화성의 첨가 이외에도 A와는 조금은 다르게 성악 선율이 계속 상승하는 것을 찾아 볼 수 있다. 이 때 피아노 반주부분과 성악선율 모두 crescendo를 나타내고 있으며, 그리하여 성악선율은 마침내 이 곡의 최고음인 ‘F’까지 도달하게 되는데 이것은 가사의 내용과 같이 비밀을

말하고 싶으나 말 할 수 없는 미농의 답답한 감정이 격앙되어 지고 있음을 그대로 표현 해 주는 것이다.

[악보 1-4] 마디 23-24

(4) 화성과 조성

볼프 가곡에 있어서 가장 특징적인 것을 찾는다면 바로 조성의 모호성을 꼽을 수 있는데, 이것은 볼프가 기능적으로는 같은 대리화음을 사용함으로 인한 결과 인 것이다. 따라서 일반 청중들이 듣기에는 조성이 모호하게 들리는 것이며, 볼프는 이러한 점을 의도적으로 작곡 하여 미농의 불안한 마음의 상태를 잘 드러내려고 노력하였다.

전주인 마디 1-2는 f minor로서 노래가 시작하는 마디 3을 F Major로 시작하기 위한 일종의 도입부 역할을 하는 동시에, f minor와 F Major의 대비 또한 잘 나타내고 있다. 이것은 기존의 슈베르트나 슈만과 같은 작곡가들에게서도 많이 나타나는 형태이지만, 그들의 것과 같이 확연히 드러나는 minor와 Major의 대비가 아니다. 볼프의 경우는 반음계를 통하여 조성 안에서 다른

색채를 부여한다는 면모에서 다른 결과물로 나타나고 있는 것이다. 악상 또한 *f*-*decrecendo*-*p*로 진행되어 가사 ‘침묵하게 해줘요’가 나오는 마디 4에 *pp*를 사용하여 시의 분위기를 일치시켰다. 아래의 악보 1-5는 차용 화음들의 사용으로 인한 minor와 Major의 대비와 이들의 악상표현을 잘 보여주고 있다.

[악보 1-5] 마디 1-2

마디 3-4

Sehr getragen.

f *p*

p *pp*

f minor:

Heiss mich nicht re - den, heiss mich schwei - gen,

볼프는 또 다른 기법을 통하여 곡에 재미를 가져다주었는데, 악보 1-6과 같이 마디 6에서는 a b minor로서 V7이 사용되고 그 뒤에 tonic이 아닌 V7/D b의 화성을 사용함으로써 반중지를 이루고 있다. 이것은 Dominant 7 코드를 통해서 음악의 진행성을 부여하고 있는 것이다.

[악보 1-6] 마디 6

장6도

ist mir Pflicht:

a b minor: V7 V7/D b

또한, 비밀을 지키는 것이 미봉 자신의 의무이기 때문에 가사 ‘Pflicht(의무)’의 강조를 위하여 장6도의 도약진행을 하였음을 알 수 있다.

앞서 언급하였듯이, 볼프는 작곡기법에 있어 바그너의 영향을 많이 받았는데 Tonic을 사용하지 않는 것도 그 예로 들 수 있다. 악보 1-7과 같이, 한 조성이 어느 한 곳에 지속되어 머물러 있는 느낌이 들지 않고, 유동적으로 움직일 수 있게 유도하여 그 효과를 자아냈다. 이것은 시간의 흐름을 나타내고 있는 가사 ‘때가 되어 태양이 떠오르면 어두운 밤이 쫓겨나며 제 정체를 밝히죠’와도 잘 맞물려 지는 이유이기도 하다. 이러한 맥락에서와도 같이, 피아노 반주부의 올바른 연주에 있어 계속 변화되는 악상인 *crescendo*, *p*, *decrescendo*, *mf* 등을 잘 처리하여 시의 내용을 더욱 효과적으로 나타낼 수 있게끔 표현해주어야 한다.

[악보 1-7] 마디 11-14

Zur rech-ten Zeit ver - treibt der Son - ne Lauf die finst - re Nacht, und sie muss sich er - hel-len;

g: 감 7화음 V4/3 b: 감 7화음 V4/3

(5) 피아노 반주부의 특징

위의 악보 1-7과도 같이, 피아노 반주부에서는 전통적인 작곡기법인 화성적 리듬의 단위를 줄여 음악의 긴박감과 진행성을 더해 줌과 동시에 가사가 뜻하는 ‘시간의 흐름’ 또한 잘 나타내주었다. 또한, 2마디 Phrase의 감7화음과 Dominant 7을 연속 Sequence로 사용하여 조성의 불안감마저 불러일으키는 효과를 가져다주고 있다. 이렇듯 상승하는 피아노 반주부와는 다르게, 4마디 Phrase의 성악성부는 매우 선율적으로 흘러가고 있다.

이 곡에서는 악보 1-8과 같이, 2마디의 간주 부분이 있는데 이것이 어떻게 F Major로 A'에 도달하는지 궁금증을 자아낼 수 있는데, 이 답은 바로 증6도(감3도)의 사용이다. 마디 19-20에서는 e minor의 조성 안에서 3옥타브의

동일음과 당김음을 사용하고 이것을 반음계적으로 진행하여 악상의 잦은 변화 또한 함께 이루어내고 있다. 그 뒤 점차 상승하여 F Major의 증6화음의 구성 요소인 'D \flat '과 'B \flat '의 사용 후 'C'로 해결하여 Dominant에 도달함과 동시에 전조가 이루어지고 있는 것이다. 그러므로, 간주가 주는 역할은 단순히 곡의 부분과 부분을 연결하는데에 그치는 것이 아니라 그 화성적 의미와 그의 해결이란 점에서 가져다주는 의미가 실로 크다고 말할 수 있겠다. 이러한 이유에서, 피아노 반주자는 이러한 사실을 잘 파악하여, 좀 더 올바른 연주가 될 수 있도록 이끌어 주어야 한다.

[악보 1-8] 마디 19-20



악보 1-9의 후주는 전주의 2마디가 4마디로 확장된 전형적인 완전정격종지이다. 이 부분에서는 마지막 성악선율이 해결되지 못하고 이끈음으로 끝나고 있어 오로지 신에게만 비밀을 말할 수 있다는 미논의 마음을 잘 표현하고 있다. 이러한 성악선율의 이끈음을 마침내 피아노 반주부가 해결해주는 동시에 곡의 마지막을 좀 더 안정감 있게 들리는 역할도 해주고 있다.

[악보 1-9] 마디 28-32

The musical score consists of two systems. The first system is a vocal line in 4/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The final note, G4, is circled. A bracket above the staff indicates a 4-measure extension of the final note, with the text "4마디로 확장된 중지" (4-measure extended stop) written above it. The lyrics below the staff are: "— sie auf-zu-schlie-ssen." The second system is the piano accompaniment, also in 4/4 time. The right hand starts with a *p* dynamic, playing chords: G4-B4, A4-C5, B4-A4, G4. The left hand plays chords: G2-B2, A2-C3, B2-A2, G2. Dynamics include *pp* and *f*. The final note of the piano part, G2, is circled.

2) 제 2곡 Nur wer die Sehnsucht kennt (그리움을 아는 이 만이)

1888년 12월 18일에 작곡된 볼프의 미농의 노래 제 2곡의 이 시는 ‘미농의 노래’로 「빌헬름 마이스터의 연극적 사명」 제 6권 7장에 게재되어 있으며, 「빌헬름 마이스터의 수업시대」에서는 제 4권 11장에 실려 있다. 또한, 이 시는 1784년에 소설이 완성되기 전에 ‘Sehnsucht’라는 제목으로 출판되는 것을 계기로 널리 알려진 시이다. 빌헬름은 극단의 무리와 함께 여행을 하던 도중 도적단으로부터 부상을 입게 되며, 이 때 자신을 구해 준 알 수 없는 ‘아마존’이라 불리는 여인을 알게 된다. 빌헬름이 그 여인에 대한 그리움으로 잠시 동경에 잠겨 있을 때, 미농과 하프 타는 노인은 이중창으로 이 노래를 부른다. 이처럼 이 시는 전체적으로 그리움을 주제로 나타내고 있으며, 미농은 어린 시절 자신의 고향인 이탈리아에 대한 그리움과 그리고 자신을 곡마단으로부터 구해준 빌헬름을 아버지로서의 또는 사랑하는 사람으로서의 감정으로 인한 그리움으로 노래하고 있다.

(1) 가사

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament
Nach jener Seite.

Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide!

그리움을 아는 이만이,
나의 이 괴로움을 알리라!
혼자, 그리고 모든 즐거움을
멀리한 채 나 홀로,
저 멀리 창공을
바라본다.

아! 나를 사랑하고 알아주는 이는,
먼 곳에 있네.
나의 눈은 어지럽고,
나의 가슴은 불타는구나.
그리움을 아는 이 만이,
나의 이 괴로움을 알리라!

이 시는 총 2연으로 구성되어 있다;

<제 1연>

빌헬름의 알 수 없는 여인 ‘아마존’에 대한, 그리고 미농의 고향 이탈리아와 빌헬름에 대한 그리움을,

<제 2연>

그리움에 대한 호소와 그리고 미농을 괴롭히는 자신의 모순되는 감정을 잘 나타내주고 있다.

(2) 형식

[표3]

시	1연	2연	
형식	A	B	A'
마디	1-25	26-48	49-57

총 2연으로 구성되어 있는 이 시는 각 연이 6행으로 되어 총 12행을 이루며, ABA'의 통절형식으로 되어 있다. 또한, 6/8박자로 ‘약간 동요하는 느낌으로 움직임의 가지고’라는 뜻을 지닌 지시어 *Etwas bewegt*로 시작된다. 각 연의 홀수 행인 제 1행의 kennt, 3행의 abgetrennt, 5행의 Firmament의 -nt 각운과, 짝수 행인 2행의 leide, 4행의 Freude, 6행의 Seite의 -e 각운이 이 시의 운율을 구성하고 있다. 그리하여, 운의 구조는 ababab/ababab의 형태를 지닌다.

또한, 이 곡에서는 지시어의 잦은 변화도 특징적으로 잘 나타나 있다.

1) 전주: 화음적으로 다양한 토대에 의해 뒷받침 되는 선율적 모티브로 시작한다. 가사에 있어서의 강렬함은 비 기능적인 화음들과 반음계에 의해 반영되고 있다. 미농의 그리움이 격앙되어지는 모습과 다시금 절제하고 또 좌절되어지는 모습을 지시어에서도 잘 볼 수 있다.

①곡의 처음: 6/8박자로 지시어 *Etwas bewegt*(약간 동요하는 느낌으로 움직임을 가지고)로 시작된다. 피아노 반주부의 오른손 선율이 마디 9에서 시작될 성악 선율을 먼저 조용하게 연주해주고 있다.

②mm.4: *etwas zurückhaltend*(약간 억제하여)

③mm.5: *zurückhaltend*(억제하여)

④mm.7: *beschleunigend*(속도를 빨리하여)

2) ①mm.9-12: *Erstes Zeitmass innig*(처음 속도로 진심에서 우러나오듯이) 노래가 시작되는 부분으로 반음계 하행선율로 ‘고통’을 뜻하는 가사를 잘 표현함

②mm.13-17: *immer gesteigerter*(점점 더 고조시켜)

지시어와 같이 감정이 더욱 고조되어 도약진행의 사용과 함께 가사 ‘Freude(기쁨)’을 *f*로 잘 표현하고 있으며, 그 뒤 갑자기 *pp-rit.*의 사용으로 ‘모든 즐거움과 단절됨’을 잘 드러내주고 있다.

③mm.18-20: *immer belebter*(점점 활기를 띠고)

지시어와 같이 다시 미농이 희망에 찬 마음으로 악상 또한 *p-crescendo*하여 *f*에 도달하게 됨

④mm.21-25: *immer zurückhaltend*(점점 더 억제하여)

*f*에 도달하게 된 후 이것은 다시 점점 억제하여 악상이

decrescendo-*p*-decrescendo-*pp*-rit.로 변화되어 가사 ‘저 멀리 창공을 바라 본다’를 잘 표현하고 있음

⑤mm.26-29: *Erstes Zeitmass*(처음 속도로)

2연이 시작되는 부분으로 이 지시어와 함께 가사 ‘아! 나를 사랑하고 알아주는 이는, 먼 곳에 있네’를 잘 표현해주고 있으며, ‘weite’에 rit.를 사용함으로 ‘멀리’라는 거리감을 나타내는 부분을 더욱 효과적으로 잘 나타내 주었다.

⑥mm. 30-31: *zurückhaltend*(억제하여)

계속되어지는 거리감을 지시어가 잘 나타내 주듯이, 빠르기의 억제를 통해 감정 표현 또한 잘 드러내주고 있다.

⑦mm.32-39: *Sehr belebt*(아주 생생하게)

절정을 향하여 계속해서 선율이 진행되다가 도약진행과 함께 최고음에 다다름

3) 간주: 마지막 6연이 시작하기 전 부분으로, 괴테 시에 붙여진 다른 곡들에 서는 찾아 볼 수 없는 볼프만의 새로운 작곡기법이 잘 나타나고 있는데 피아노 반주부의 오른손과 왼손의 음역이 점점 높아짐과 동시에 악상 또한 *f-p-pp*로 진행됨으로 인해 그리움의 끝을 절망적으로 흐느끼듯 맺고 있다.

①mm. 40-44: *allmählich ruhiger werdend*(점점 더 조용하게)

②mm. 45-48: *noch langsamer*(더욱 느려지기)

4) 마디 54-57의 후주가 포함 된 부분으로, 다시 한 번 좌절되는 미몽의 마음을 표현하고 있으며 반진행으로 *p-decrescendo-pp-dim.-ppp*로 곡을 마무리 하고 있다.

①mm. 49-57: *Erstes Zeitmass innig*(처음 속도로 진심에서 우러나오듯)

(3) 선율

미농의 노래 제 1곡과 마찬가지로, 이 곡에서도 특정 리듬의 모티브가 곡의 대부분에 반복되어 사용되고 있는데 이것은 피아노 성부의 오른손 옥타브로 이루어진 리듬과 왼손의 8분 쉼표로 시작하는 리듬이다.

성악선율은 아리오조 형태로 4마디가 한 Phrase로 이루어져 하향진행과 도약진행의 반복을 하고 있다. 이것은 미농이 자신의 감춰왔던 감정을 조금씩 드러내고 있다고 볼 수 있다. 그 예를 들자면, 악보 2-1과 같이 성악선율은 피아노 반주부의 오른손 선율과 함께 병진행으로 ‘C’음에서부터 계속 하향하여 마침내 ‘D#’까지 떨어져 ‘고통’을 뜻하는 가사 ‘leide’의 의미를 더욱 부각시켜 주었다.

[악보 2-1] 마디 9-12

The image shows a musical score for measures 9-12. The top staff is the vocal line in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "Nur wer die Seh - sucht kennt, weiss, was ich lei - de!". A bracket above the vocal line spans measures 9-12 and is labeled "4마디 Phrase". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melodic line with a bracket labeled "리듬의 모티브" (Rhythmic Motif) and a dynamic marking of *pp*. The left hand (bass clef) has a bass line with a 7-chord symbol in the first measure. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and eighth rests followed by eighth notes in the left hand.

반면 악보 2-2에서는, 도약진행의 사용으로 상승하여 ‘기쁨’을 뜻하는 가사인 ‘Freude’를 더욱 강조하였다. 이 때 피아노 반주부 또한 악상을 *p*로 시작하여 *crescendo*로 계속 진행되다가 마침내 *f*로 도달하여, 성악성부와 같이 호흡하며 시어 전달을 고조 시키고 있다.

[악보 2-2] 마디 13-16

immer gesteigert

al-lein und ab-ge-trennt von al-ler Freu-de,

p cresc. f

이와 같이, 가사의 강조를 위한 또 다른 방법으로 볼프는 쉼표의 사용도 활용하였다. 예를 들면, 악보 2-3과 같이 강조하고자 하는 가사인 ‘liebt(사랑하는)’의 앞에 있는 감탄사 ‘Ach’을 전후로 하여 8분 쉼표를 더함으로써 한 숨 섞인 표현이 가져다주는 의미는 더욱 증가한다고 볼 수 있다.⁵³⁾

53) 이화병, “괴테의 가곡 Nur wer die Sehnsucht kennt를 중심으로” 음악연구, 한국음악학회, 제13집, 1996, p.223

[악보 2-3] 마디 26-27

Erstes Zeitmass

Ach! der mich liebt... und

p

마디 49-53에서는 노래시작 부분인 마디 9-12와 같이 성악과 피아노 성부 모두 같은 가사 아래 비슷한 선율로 기존에 사용되었던 4마디를 5마디로 확장하여 되풀이 하고 있다. 단지 조금 달라진 부분이 있다면, ‘고통’을 뜻하는 가사 ‘leide’에 기존의 하향진행이 아닌 도약진행을 사용하고 있다는 점인데 이것은 미농의 그리움이 다시 나타나 감정이 더욱 증폭된 것의 표현이다. 그러므로, 피아노 반주부는 단순히 반복되는 선율이 아닌 ‘그리움’이 가지고 있는 상징성을 잘 파악하고 연주 하도록 한다.

[악보 2-4] 마디 49-53

*Erstes Zeitmass
innig*

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - - - del

p *pp*

(4) 조성과 화성

조성의 모호성을 주는 요인인 증3화음과 감7화음이 많이 사용되고 있다. 이 화음이 가지는 특성상 여러 가지의 조에 속할 수 있다는 점에서 조성의 가능성이 많음으로, 화음이 어느 조에 속하는지 궁금증을 자아내는 동시에 조성의 모호성도 가져다주는 것이다.

볼프의 다른 「미농의 노래」와는 달리, 이 곡에서는 피아노 성부에서 증3화음의 병진행이 11마디 동안 연속으로 사용되어 부각됨과 동시에 반음계적 진행을 유지하고 있다.

[악보 2-5] 마디 34-44

es brennt mein Ein - - ge - wei - de.

증3화음

allmählich ruhiger werdend

이것은 미농의 괴로운 감정의 표현인 가사 ‘나의 가슴은 불타는 구나’와 잘 맞물려 성악성부는 이 곡의 최고음인 ‘G’까지 도달하고, 피아노 성부는 11마디 동안 crescendo와 decrescendo 그리고 *f*, *mf*, *p*의 악상표현의 잦은 변화와 더불어 ‘점점 더 조용하게’를 뜻하는 지시어 *Allmählich ruhiger werdend*의 사용으로 미농의 절정으로 치솟은 감정 표현을 더욱 부각시켜주었다. 더욱이 피아노 반주부의 왼손은 마디의 시작을 8분 쉼표로 계속 사용하여 더욱 박진감이 넘치게 해 주었다고 말할 수 있다.

악보 2-6과 같이, 곡의 앞에서부터 계속 궁금증을 자아내던 g minor는 비로소 곡의 마지막에서 반음계적 움직임과 함께 V로 곡을 마무리 한다. tonic 이 아닌 Dominant로의 마무리는 미농의 이상화되는 듯 하다가 다시 좌절되는 그녀의 성격분열을 잘 표현하고 있다고 말할 수 있겠다. 이와 같이, 미농의 좌절은 성악 선율과 피아노 반주부 모두 마디 51의 첫째 박까지 Unison으로 하향진행 되다가 그 후 성악선율은 홀로 도약진행을 사용함으로써 가사 ‘고통’을 강조하며 곡을 마무리하고 있다.

반면에, 피아노 반주부는 계속되어지는 하향선율과 함께 악상 또한 *p-decrescendo-pp-ppp* 로 나타내어지다가 곡을 마무리 하는 차이점을 보인다. 피아노 반주자는 올바른 연주를 위하여 이러한 시의 내용의 정확한 전달과 함께 좀 더 세밀하게 악상표현을 처리해 주어야 하겠다.

[악보 2-6] 마디 49-57

Erstes Zeitmass

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - - -

de !

p *pp* *dim.* *ppp*

g: _____

v _____

(5) 피아노 반주부의 특징

피아노 반주부에서는 격한 감정이 나타나는 부분과 같이 감정의 변화가 일어나는 부분에 선율, 악상, 지시어, 그리고 화성의 변화를 두어 그 느낌을 그대로 잘 전달해주었다. 앞서 보았던 것처럼, 악보 2-2에서는 가사 'Freude(기쁨)'에 도약진행의 선율과 함께 *f*의 악상으로 시어가 뜻하는 느낌을 잘 전달

해주었으며, 괴로운 감정을 드러내고 있는 악보 2-5에서는 악상의 잦은 변화와 지시어에 따른 빠르기의 변화로 인해 가사가 뜻하는 미농의 불타는 가슴을 잘 나타내 주었다. 또한, 악보 2-6에서는 피아노 반주부의 *ppp*의 악상과 Dominant로서의 마무리로 미농의 실현되지 못한 이상을 잘 표현해주었다. 이처럼 이 곡에서는 더욱이 피아노 반주부의 역할이 큰 것이, 노래성부는 곡 중에서 26마디를 차지하는 반면, 피아노 성부는 전주, 간주, 후주를 포함하여 총 31마디라는 많은 비중을 차지하고 있다는 특징을 가진다.

앞서 언급하였듯이 피아노 반주부는 곡 전체에서 조성의 맥락에 의해 반응계적인 움직임으로 진행되고 있으며, 그와 함께 사용되어지는 왼손의 Bass 또한 끊임없이 조금씩 변화하고 있다. 그러므로, 피아노 반주자는 이 화성의 변화가 가져다주는 섬세함을 잘 이해하여 보다 정확한 시의 내용을 표현해 주어야겠다.

피아노 반주부는 매번 4마디의 끝나는 지점을 Dominant Chord로 사용하고 있다. 더욱 새로운 것은 이를 해결 하는 방법도 다양하게 쓰이고 있다는 것인데, 첫 번째 방법으로 명확한 tonic의 사용이 있다.

예를 들면, 곡이 시작되는 전주 부분인 악보 2-7과 같이 4마디 프레이즈 끝에 $V7/e_b$ 을 사용 한 뒤 이를 tonic으로 해결함과 동시에 또 다른 Phrase를 시작하고 있다는 것을 발견 할 수 있다.

[악보 2-7] 마디 1-5

The musical score consists of two staves. The right staff is in treble clef and the left staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 8/8. The right hand part features a melodic line with slurs over groups of notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *zurückhaltend*. The left hand part features a bass line with chords. Dynamics include *p*, *pp*, and *zurückhaltend*. A chord symbol *V7/e b* is written below the bass line in measure 4, with a line connecting it to the word *tonic* below it.

두 번째 방법으로는, 3온음이라고도 부르며 3개의 온음을 가지고 있는 음정을 뜻하는 Tritone⁵⁴⁾관계에 놓여져 같은 기능을 하는 tonic의 대리화음 (Substitute Chord)을 쓰는 경우이다. 이때의 대리화음이란 Tonic, Dominant, Subdominant Chord의 기능을 대리하는 코드를 뜻하며, 어떠한 코드의 특성을 다른 코드가 갖추고 있어 코드와 코드간의 대리관계가 성립되는 것이며, 코드의 특성 원인이 되는 구성음의 공통적인 성질이 대리기능으로 이루어지는 것이다.⁵⁵⁾ 악보 2-8과 같이, V/G^b Major에서 G^b의 Tritone인 ‘C’음으로 해결되고 있음을 알 수 있다.

54) 박세원, *음악용어 사전*, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.791~792

55) 김정태, *파퓰러음악용어사전*, 서울: 삼호뮤직, 2002, p.24~25

[악보 2-8] 마디 5-9

Erstes Zeitmass
innig

Zurückhaltend- - - beschleunigend

Nur wer die

pp *f rit.* *pp*

V/G b: Tritone

마지막 방법으로는, 같은 화음을 사용하여 긴장감을 유지하며, 지속적으로 곡을 진행하고 있는 것이다. 악보 2-9와 같이 4마디 Phrase의 끝에 나오는 피아노 성부의 'D#'과 그 다음 마디에 나타나는 그의 이명동음인 성악성부의 'E♭'의 사용이 바로 그 예이다.

[악보 2-9] 마디 9-13

Erstes Zeitmass
innig

immer gesteigerter

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de! al - lein und

pp *p cresc.*

피아노 반주자의 관점에서 보자면, 피아노는 4마디의 Phrase의 끝을 마무리 하지만 그 긴장감은 계속 지닌 채 다음 Phrase를 시작해주어야 하겠다. 그러한 이유에서도 다음 마디 시작의 악상 표현 또한 *p*인 것이다.

위의 세 가지 방법이 보여주는 것처럼, 볼프는 화성의 사용과 그의 해결 또한 매번 새롭게 하여 곡의 재미를 불러 일으켜 주었다. 피아노 반주자는 이러한 점을 잘 파악하고 좀 더 정확한 연주가 될 수 있도록 도와주어야 한다.

3) 제 3곡 So lasst mich scheinen (나를 그냥 놔 두세요)

1888년 12월 22일에 작곡된 볼프의 미농의 노래 제 3곡의 이 시는 「빌헬름 마이스터의 연극적 사명」에는 게재되어 있지 않으며, 「빌헬름 마이스터의 수업시대」의 제 8권 2장에 나온다. 아이들의 생일파티를 위해 마련된 연극공연에서 그들의 선행을 칭찬하는 뜻에서 선물을 나누어 주는 천사로 분장한 미농은 앞으로의 자신의 죽음을 암시하고, 연극에서와 같이 천사가 되길 바란다. 이 때문에 연극이 끝난 후에도 천사 옷을 벗기를 거부하며 치터(Zither)를 치면서 이 노래를 부른다. 빌헬름이 끝내 다른 여인과 결혼하게 될 것이라는 것을 깨닫고는, 미농은 그를 더 이상 사랑할 수 없음을 알고 단념하게 된다. 천사와 같이 새로운 존재로 다시 태어나길 바라듯이, 미농의 이러한 속뜻과 태도가 시에 잘 드러나 있다.

(1) 가사

So lasst mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

천사처럼 보이는 나를 있는 그대로 놓아두세요.
내게서 이 흰 옷을 벗기지 말아주세요!
이제 곧 이 아름다운 지상을 떠나
저 견고한 무덤으로 내려갈 테니까요.

거기서 잠시 쉬고 나면,
새로운 눈이 뜨일 거예요.
그럼 저는 이 순결한 흰 옷도,
가슴의 띠와 왕관도 다 두고 떠날 거예요.

저 천상의 존재들은
남자인지 여자인지 묻지 않고,
정화된 육체에는
웃이고 주름이고 다 필요 없으니까요.

걱정과 수고를 모르고 살아왔지만
깊은 고통만은 충분히 맛보았고
가슴앓이 때문에 너무 일찍 시들었어요.
저를 영원히 다시 젊게 해주세요!

이 시는 총 4연으로 구성되어 있다;

<제 1연>

미농의 죽음을 예감하는 무덤을 상징하는 가사 ‘feste Haus,’

<제 2연, 3연> 무덤에서 부활 한 후의 상황을 잘 묘사,

<제 4연> 너무나도 고통스럽고 지쳐버린 미농이 신에게 내세에서는 제발 영원히 젊게 해달라고 애타게 부르짖는 모습을 잘 나타내고 있다.

(2) 형식

[표 4]

시	1연	2연	3연	4연	후주
형식	a	b	a'	b'	Coda
마디	1-9	10-17	18-25	26-34	35-39

총 4연으로 이루어진 이 시의 각 연은 4행으로 구성되어 있으며, 총 16행으로 이루어져 있다. 곡의 처음에는 ‘매우 느리고 부드럽게’를 뜻하는 지시어 *Sehr langsam und zart*가 나타나 있다. 또한, 이 시는 통절가곡 형식으로, 시의 제 1연과 2연의 음악이 3연과 4연에서 조금씩 바뀌어 가며 반복되는 구조로 되어 있다.

운의 구조를 살펴보자면, 제 1행의 마지막 단어인 werde와 제 3행의 erde가 -de라는 같은 각운을 가지고 있으며, 또한 제 2행의 aus와 제 4행의 Haus는 -aus라는 같은 각운을 가지고 있다. 이처럼, 각 연의 홀수 행은 홀수 행 끼리, 짝수 행은 짝수 행 끼리 같은 각운을 가지며 abab/cdcd/efef/ghgh의 구조를 가지고 있다.

(3) 선율

피아노 반주부분은 2마디 단위로 반복되는 선율의 특징을 가지고 있으며, 왼손의 Bass에는 당김음 ♮ ♭ ♮을 곡의 처음부터 끝까지 사용하여 통일성을

주고 있다. 앞의 곡에서도 언급했던 것처럼, 볼프는 특정한 리듬의 모티브를 특징으로 확연히 잘 드러나게 사용하고 있다.

[악보 3-1] 마디 1-4

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, marked with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: "So lässt mich schei - nen, bis ich wer - de, zieht mir das wei-sskleid nicht aus!". The bottom two staves are the piano accompaniment, also marked with *pp*. A box in the bass line of the piano part is labeled "모티브리듬" (motif rhythm) and highlights a specific rhythmic pattern: a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a quarter note.

또한, 위의 악보에서도 나타나는 것처럼, 피아노 반주부의 오른손 선율은 성악성부의 선율과 동음, 옥타브, 또는 3, 6도의 일정한 음의 간격(Interval)을 가지며 병행으로 진행되고 있음을 잘 알 수 있다.

악보 3-2와 같이, 성악성부에서는 볼프의 특징인 낭창법이 사용되고 있으나 시의 특정 가사를 강조하고자 할 때에는 도약하는 음정을 사용하여 그 단어를 더욱 두드러지게 하였다. 예를 들면, ‘무덤’을 상징하는 가사 ‘feste Haus(견고한 집)’에서 음정이 높게 도약진행 되었다.

[악보 3-2] 마디 7-8

이러한 맥락에서와 같이, 피아노 반주부의 선율 또한 반응계적으로 계속 하강하고 있어 가사 ‘저 견고한 무덤으로 내려갈 테니까요’의 표현을 더욱 뒷받침해 주고 있다. 이것은 죽음을 예감하는 복잡한 미농의 마음을 나타내고 있는 것이며, 볼프가 주로 하행하는 반응계의 사용으로 근심과 같은 감정 표현을 하고 있음을 잘 나타내주는 하나의 예이다. 그러므로, 피아노 반주자는 이러한 시의 내용을 기반으로 한 성악선율과 피아노 선율간의 관계를 충분히 이해하고 효과적으로 이를 나타내어 더욱 좋은 연주가 될 수 있도록 도와주어야 한다.

이 시에서는 또 다른 마디에서도 위와 같은 예를 찾아 볼 수가 있다. 미농의 애타는 절규와 바람을 잘 묘사하고 있는 제 4연의 3행 ‘vor Kummer altert’ ich zu frühe; macht mich auf ewig wieder jung! (가슴앓이 때문에 너무 일찍 시들었어요; 저를 영원히 다시 젊게 해 주세요)’의 마디 30-34를 보면 미농의 격앙된 감정과 함께 성악성부의 선율 또한 계속 상승하고 있다가 가사 ‘macht(만들다, ~하게 하다)’에서 이 곡의 최고음으로 도달하고, 다

시 ‘ewig(영원히)’에서 한 옥타브 아래로 갑자기 하강하였다가 ‘jung(젊은)’에서 다시 한 옥타브 위로 상승하는 선율을 가지게 된다. 이처럼, 볼프는 시의 중요한 단어를 강조하고 싶을 때는 선율의 상승과 하강의 흐름을 통해 그 특징을 잘 살려냈다.

[악보 3-3] 마디 30-34

abnehmend

Vor Kur - zer al - ter' ich zu frü - he; macht mich auf e - - - - wig wie - der jung!

(4) 화성과 조성

이 곡에 나타나는 다른 특징은 바로 피아노 성부의 Pedal Point 사용이다. 곡의 처음부터 끝까지 Bass는 계속 유지하되 상성부에 다른 기능의 화음을 붙여 화음을 바꿔게 만든 것이다. 조성이 계속 뚜렷하게 바뀌는 부분이 있는가 반면, 같은 Bass를 기능적으로는 쓰고 있으나 다른 화음을 차용하여 조성의 유동성만 부여해주는 부분도 있다. 악보 3-4와 같이, 피아노 성부의 왼손 Bass는 계속 ‘A’음으로 지속되며 a minor의 조성을 띄고 있다.

[악보 3-4] 마디 1-4

pp

So lasst mich schei - nen, bis ich wer - de, zieht mir das wei - ssekleid nicht aus!

pp

a: Pedal Point

또한, 악보 3-5처럼 피아노 반주부의 Bass에 Pedal Point로 ‘A’음을 계속 지속하면서 그 위에 네아폴리탄 6화음을 쌓아 다른 기능의 화음을 가져다 붙인 경우도 볼 수 있다.

[악보 3-5] 마디 5-6

Ich ei - le von der schö - nen Er - de

N6

이 부분에서 성악 선율은 마디 6의 첫째 박까지 계속 상행하는데 반면, 피아노 반주부는 끊임없이 하행하여 마침내 성악 성부가 하행하기 시작하는 마디 6의 둘째 박에서 함께 하행진행 하고 있다.

그리고, 이 곡에서는 증5, 6화음의 한 종류로서 독일 6도를 뜻하는 Ger6⁵⁶⁾와 증6화음의 한 종류로서 프랑스 6도를 뜻하는 Fr6⁵⁷⁾화음이 많이 사용되었고, 이 화음들은 전조의 매개체로 주로 사용되었다.

또 다른 악보 3-6에서 볼 수 있는 것처럼, 'F#'의 이명 동음인 'G^b'을 사용하여 Fr6화음을 사용한 뒤 이것은 V7/B^b로 해결하여 전조를 하였다.

[악보 3-6] 마디 29

The image shows a musical score for measure 29. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has the lyrics "- fen Schmerz genug." The piano accompaniment in the bass clef shows a Fr6 chord (circled) in the first measure, which resolves to a V4/B^b chord in the second measure. The piano accompaniment in the treble clef has a dynamic marking of *mf*.

악보 3-7에서는 Ger6화음을 사용하여 V로 해결함과 동시에 전조가 이루어졌음을 잘 파악 할 수 있겠다. Ger6를 사용하는 방법에 있어서, 화음의 특성상 Dominant 7th Chord와 동일한 구성으로 이루어져 있기 때문에 이 화음을 매개로 전조가 이루어지고 있음을 알 수 있다.

56) 박세원, *음악용어 사전*, 서울: 세광음악출판사, 1986, p.277

57) *Ibid.*, p.261

[악보 3-7] 마디 30-34

Vor Kum - mer al - tert' ich zu frü - he; macht mich auf e - - - wig wie - der jung! —

a: Ger6 — V
(V7)

(5) 피아노 반주부의 특징

이 곡에서 피아노 반주부는 빈번한 임시표의 사용과 함께, 오른손에서는 계속 되어지는 반음계 진행이 나타나고 왼손에서는 Pedal Point와 당김음을 더하여 조성의 범위를 더욱 확장해 나가고 있다. 또한, 성악 선율과 얽혀져 넓은 음역을 지니고 있는데 이것은 미논의 현실세계와 그녀가 상상하는 천상세계의 괴리를 잘 표현 해 주는 예이기도 하다.

다음의 악보 3-8과 같이, 계속되어지는 낭독조의 성악선율과는 달리, 피아노 반주부는 끊임없이 Dominant Chord와 그의 해결을 통해 조성의 유동성을 더해만 가고 있다. 여기서 주목할 것은 Dominant Chord는 단순히 Tonic으로 해결되는 경우도 있지만, 위종지적 기능을 사용하면서 위종지가 들어오는 순간의 화음 또한 Dominant Chord로 만들어주어 이것의 연속사용을 통해 음악의 진행성이 부여되고 있다는 점이 매우 흥미롭다.

[악보 3-8] 마디 9-14

Dort ruh` ich ei - ne klei - ne Stil - le,

Dann öff - - net sich der fri - sche Blick; Ich las - se dann die

V/c# ————— V/f# ————— V/g# —————

마디 10부터는 평온함과 휴식을 취하려는 미농의 상태를 잘 나타내고 있다. 이 부분은 성악의 낭창조 선율과 피아노 반주부가 조화롭게 앙상블을 이루고 있으며, 이 두 성부 모두 상승하는 음을 통하여 하늘로 올라가고 싶은 미농의 심정을 잘 나타내고 있다.

또 다른 특징으로는 미농의 노래 첫 번째 곡에서 이미 언급한 바 있는 확대된 당김음의 사용 이 외에 화성적인 당김음도 함께 사용되고 있음을 알 수 있다. 악보 3-9와 같이, Subdominant(2박자), Dominant(4박자), Tonic(2박자)은 1 : 2 : 1의 비율로 적용되고 있어 화성적 맥락에서의 당김음을 사용했음을 찾아 볼 수 있다.

[악보 3-9] 마디 16-17

The image shows a musical score for measures 16-17. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Gür - tel und den Kranz zu - rück." The score is divided into three measures. Measure 16 is marked with a '1' above it. Measure 17 is marked with a '2' above it. Measure 18 is marked with a '1' above it. The piano accompaniment includes chord symbols: Bb: iv6/4, i6/4, a: Ger6, and V7.

악보 3-10의 마디 35-39인 후주는 전주의 3마디인 마디 1-3을 반복하여 계속 하행하는 선율을 가지며 미농의 죽음을 넋지시 나타내고 있다. 그리고 난 후, 마디 38-39에서는 *ppp*로 한 옥타브 위에서 선율을 확장하여 *decrescendo*를 사용하고 있으며, 피아노 반주부의 마지막 왼손 코드는 3도가 빠진 화음으로 미농의 죽음으로 인한 상실감을 잘 나타내주고 있다. 더욱이 곡의 끝은 쉼표와 함께 마무리 되고 있는데 이것은 미농이 천사가 되어 이미

천상세계로 올라가고 없음을 잘 비유하여 나타내고 있는 것이다. 그러므로, 피아노 반주자는 단순히 곡을 마무리 하는 후주에서 그치는 것이 아니라, 시가 나타내고자 하는 이러한 깊은 상징적 의미를 잘 파악하여 올바른 연주로 이끌어 가야 할 것이다.

[악보 3-10] 마디 35-39

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 35-39. The score is written in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music is marked with a piano (*pp*) dynamic in measure 35 and a pianissimo (*ppp*) dynamic in measure 37. The treble staff features complex chordal textures with many accidentals and some melodic lines. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in measure 39.

4) 제 4곡 Kennst du das Land (당신은 아시나요 그 나라를)

볼프의 미농의 노래 제 4곡인 이 시는 괴테가 1782~1783년경에 쓴 것으로 추정되며 「빌헬름 마이스터의 수업시대」의 제 3권에 나온다. 또한, 1815년에는 ‘Mignon’이란 제목으로 이 작품을 괴테의 Gedichte(1861) 중 ‘Aus Wilhelm Meister’에 수록하였던 것으로 알려지고 있다. 시의 내용을 살펴보면, 미농을 자신의 아이처럼 생각하며 그녀에게 삶의 기쁨을 주려고 노력했던 빌헬름이 그녀를 떠나야만 한다고 밝히자 미농은 몸에 경련을 일으키며 절규를 하게 된다. 그리하여, 빌헬름은 이런 미농을 떠나지 않겠다고 말하며 그녀를 안심시키고, 그녀는 이러한 빌헬름으로부터 ‘아버지’라고 부르며 연민의 정을 느끼게 된다. 그 다음날 아침, 미농이 보이지 않아 그녀를 찾던 중 빌헬름은 어디선가로 부터 노래 소리를 듣게 된다. 이것은 미농이 치터를 치며 부르던 이탈리아 노래였으며, 빌헬름은 그 노래를 받아 적고 난 후 독일어로 다시 번역하게 된다. 그것이 바로 이 시 ‘Kennst du das Land’ 인 것이다.

(1) 가사

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht-
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?–
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut–
Kennst du ihn wohl? Dahin! Dahin
Geht unser Weg; o Vater, lass uns ziehn!

당신은 아시나요, 저 레몬 꽃 피는 나라를,
그늘진 잎 속에서 금빛 오렌지가 빛나고,
푸른 하늘에선 부드러운 바람이 불어오며
미르테가 고요히, 월계수는 드높이 서 있는
그 나라를 아시나요? 그 곳으로! 그곳으로
가고 싶어요, 당신과 함께, 오 내 연인이여!

당신은 아시나요, 그 집을? 둥근 기둥들이
지붕을 떠받치고 있고, 홀은 휘황찬란하고, 방은 빛나고,
대리석 조각상들이 서서 나를 바라보면서,
“너, 가없는 아이야, 사람들이 네게 무슨 짓을 했니?”라고
물어주는 곳, 그 곳으로! 그곳으로
가고 싶어요, 당신과 함께, 오 내 보호자여!

당신은 아시나요, 그 산, 그리고 그 구름다리들?
노새가 안개 속에서 제 갈 길을 찾고 있고
동굴 안에는 해묵은 용들이 살고 있으며
바위가 우뚝 솟아 있는
그 위로 폭포수가 쏟아져 내리는 곳, 그 곳으로! 그 곳으로
우리의 갈 길이 나 있어요. 오 아버지, 우리 그 곳으로 가요!

이 시는 총 3연으로 구성되어 있다;

<제 1연>

이탈리아의 자연을,

<제 2연>

이탈리아의 예술을,

<제 3연>

이탈리아에서 미농이 납치당하여 스위스로 넘어오던 길(협로)을,
잘 묘사하고 있다.

이것으로 보아, 3개의 연 모두 미농의 어릴 적 고향인 이탈리아를 바탕으로 한 노래임과 동시에 각 연의 마지막에 나오는 미농의 빌헬름에 대한 호격인 ‘Geliebter(연인),’ ‘Beschützer(보호자),’ ‘Vater(아버지),’ 또한 그에 대한 그리움과 동경을 잘 나타내주고 있다.

(2) 형식

[표 5]

형식	A			A'			B		
	a	b	c	a'	b	c	d	b	c'
마디	1-20	21-31	32-37	37-57	58-68	69 -77	78 -98	99 -109	110 -122

총 3연으로 이루어진 이 시의 각 행은 6행으로 구성되어 있으며, 총 18행으로 되어 있다. 곡의 처음에는 ‘느리고 매우 풍부한 감정을 가지고’라는 뜻을 지닌 지시어 *Langsam und sehr ausdrucksvoll*로 표시되어 있으나, 각 부분이 변화할 때 마다 박자와 지시어 또한 바뀌는데 처음 시작은 3/4로 하나 중간에 잠시 9/8로 바뀌는 것이 그 예이다. 이 곡은 악보 4-1과 같이, AA'B의 변형유절형식을 띄고 있으며, 각 연이 가지고 있는 시의 내용이 다르듯이 A의 a에서 묘사하고 있는 이탈리아 자연의 아름다움에서 A'의 a'의 이탈리아의 예술을 묘사해주는 부분으로 시점이 바뀌면서 그 표현을 피아노 반주부의 모티브 리듬에 변화를 주어 잘 반영해 주었다.

[악보 4-1] A-a의 마디 5-6

A'-a'의 마디 41-42

Kennst_ du das Land, wo die Zi-
 Kennst_ du das Haus? ___ auf

악보 4-2는 형식 B의 d부분으로 미농이 유괴 당하여 스위스로 넘어오던 길에 대한 묘사를 하고 있으며, 이 전의 A와 A'와는 다른 더욱 변화된 리듬 형태로 피아노 반주부의 오른손에 나타나는 반음계적인 선율과 함께 그 상황을 한층 더 잘 표현해주고 있다.

[악보 4-2] B-d의 마디 78-81

Kennst du den Berg und sei - nen Wol- kensteg?

이 곡에 사용된 위의 특징적인 세 가지 리듬의 모티브가 보여주듯이, 피아노 반주부는 리듬이 점점 분할되어 빨라지면서 분위기를 고조시키고 있다고 볼 수 있다.

운의 구조를 살펴보면, 이 시는 미뇽의 노래의 다른 3편의 시와는 달리 각 연의 제 1행의 마지막 단어인 blühn와 2행의 glühn이 -n이라는 같은 각운을, 제 3행의 weht와 4행의 steht가 -ht라는 같은 각운을 지니는 구조로 되어 있다. 하지만, 그 다음 행인 제 5행과 6행은 각각 다른 각운을 가지고 있다. 그러므로 aabbcd/aabbcd/aabbcd의 운의 구조의 형태를 띠고 있다.

(3) 선율

피아노 반주부와 성악성부 모두 반음계를 사용하여 진행 하는 것이 이 곡에서도 마찬가지로 두드러지게 나타나고 있다. 또한, 성악성부의 아리오조에 가까운 노래 스타일도 어김없이 나타나고 있어 시어뿐만 아니라 시의 내용도 잘 살려주고 있다.

앞서 보았던 악보 4-1과 4-2에서 알 수 있듯이, 이 곡에서는 그리움의 표현으로 사용된 리듬인 ♩ ♩ ♩가 자주 등장하고 있다. Schubert와 Schumann과는 달리, Wolf는 가사 1, 2, 3절의 선율을 매번 다르게 사용하여 시어의 의미를 정확히 전달하고자 노력하였다.

1절에서는 이탈리아에 대한 그리움을 B \flat -C \flat -B \flat 의 성악 선율을 사용하여 음정이 C \flat 에서 B \flat 으로 다시 돌아오는 것으로써 잘 표현해주었다. 2절에 나타나는 시어 ‘Haus’가 있는 선율에는 미농의 평안함이 묻어 있는 집의 감정을 표현하기 위해 화음의 1, 3음만을 사용하여 B \flat -G \flat -B \flat 로 진행시켜 주었다. 3절에는 미농이 납치되어 스위스로 넘어와 낮설고 공포스러우며, 또한 미지의 세계에 대한 두려움의 표현으로 ‘Berg’의 가사가 있는 선율에 화음의 1, 3, 5음 모두 사용하여 C \sharp -F \sharp -A-C \sharp 의 도약진행을 사용하였다.

흥미로운 것은, 1절의 ‘Kennst du das Land,’ 2절의 ‘Kennst du das Haus’ 이후는 같은 선율로 각 절을 진행시키고 있는 반면, 시의 분위기가 확연히 다른 3절에서는 ‘Kennst du den Berg und Seinen Wolkensteg?’ 이후 1, 2절과는 완전히 다른 선율로 붓 점의 리듬의 사용과 함께 두려움의 표현을 극적으로 진행시켜 주었다는 것이다.

또한, 이 곡은 아래의 악보 4-3과 같이 피아노의 독립된 4마디의 전주를 가지고 있다.

[악보 4-3] 마디 1-4

Langsam und sehr ausdrucksvoll.



G b Major로 시작하고 있는 전주에서는 단조로부터 차용한 화음을 통해 노래가 시작하기 전에 이미 피아노 반주가 이 곡의 신비로움을 암시해주고 있으며, 반중지로 Phrase를 마무리 하게 된다.

이미 언급한 바 있듯이, 아래의 악보 4-4와 같이 트레몰로의 사용은 제 3연이 묘사하고 있는 미동이 납치당했던 그 상황을 공포감과 긴장감 있게 잘 표현 해주는 한 방법인 것이다. 피아노 반주자의 관점에서 보자면, 좀 더 올바른 연주를 위하여 이곳에서 나타나고 있는 감정표현의 극적인 효과를 낳기 위해서는 Soft Pedal을 사용하는 것도 좋은 방법이라고 할 수 있겠다. 이러한 상황에 발맞춰 성악성부 또한 약박에서 낮은 음역으로 선율을 시작하고 있어 표현력을 더욱 증가시키고 있다. 이 시점에서 다시 한 번 짚고 넘어가야 할 것은, 여기에 사용되고 있는 반음계적인 선율, 전타음, 선행음, 그리고 방황하고 있는 조성 모두 바그너의 오페라 *Tristan und Isolde*(1857~1859)에 의해 영향을 받은 것이며 볼프는 이러한 영감을 자신만의 스타일로 잘 발전시켜 나타내었다고 말 할 수 있겠다.

[악보 4-4] 마디 78-81

C# - F# - A - C#

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?

이러한 트레몰로의 사용은 악보 4-5의 마디 93에서도 절정을 이루고 있는데, 'E#'의 고음 사용과 함께 악상 또한 *ff*로 가사 'Flut(폭포)'가 쏟아 질 듯한 긴장감의 표현도 극적으로 잘 나타내 주고 있다. 이 때, 피아노 반주부도 감정을 더욱 실어 성악성부가 효과적으로 가사를 잘 전달할 수 있도록 도와주어야 한다.

[악보 4-5] 마디 93-94

곡의 마지막 부분인 악보 4-6의 마디 114-122는 *pp*로 'lass uns Ziehn! (우리 그리로 가요!)'를 한 번 더 반복하고 있다. 간절한 마음으로 마치 기도 하듯이 '아버지시여, 우리를 그 쪽으로 인도하여 주세요.'라고 하는 것처럼, 음정이 하행하면서 마무리 되고 있다. 이것은 동경하는 곳에 대한 갈망으로 인해 감정이 격렬해졌던 미룡이 다시 현실 세계로 돌아와 감정을 절제하며 곡을 마무리 하고 있다. 이것이 볼프가 의도했던 성숙한 미룡의 모습이다.

[악보 4-6] 마디 114-122

First system of the musical score, measures 114-122. The vocal line (top staff) begins with a rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The lyrics "lass uns ziehn!" are written below the vocal line. The piano accompaniment (bottom staves) starts with a half note G3, followed by a half note F3, and then a series of chords in the right hand and bass line. Dynamics include *p* and *pp*.

Second system of the musical score, measures 114-122. The vocal line (top staff) continues with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, all under a slur. The lyrics "lass uns ziehn!" are written below the vocal line. The piano accompaniment (bottom staves) continues with chords and bass line. Dynamics include *pp* and *ppp*.

(4) 화성과 조성

볼프는 이 곡의 형식 중 b부분에서 f minor를 사용하고 있으나, f minor의 tonic은 한 번도 등장하지 않고 있다. 이를 통해 조성애 있어 안정감을 주지 않기 위한 그의 의도를 잘 파악할 수 있겠다. 이 곡에서는 b부분을 3번 반복하여 사용하고 있으며, 가사 ‘Kennst du es wohl(그 나라를 아시나요)?’ 또한 슈만의 미농의 노래와 같이 2번 반복하고 있다.

21마디부터 다르게 나타나는 피아노 반주부의 리듬과 3/4에서 9/8로 바뀐 박자와 함께 악상 또한 f로 지시어 *Belebt*처럼 활기차게 진행되고 있다. 마디 23부터는 ‘그 나라를 아시나요?’라고 묻지만 모를 것이라는 미농의 비탄한 심정을 지시어 *Ruhiger*(고요하게)의 사용과 함께 잘 나타내고 있다. 그 후, 바로 악상이 *molto cresc.*로 바뀌며 지시어 또한 *Belebt*로 다시 활기차게 분위기가 변화되어 미농의 걱정적으로 몰아치는 감정을 잘 표현해주고 있다. 반중지를 사용하여 묻고 있는 시의 내용에 잘 맞추어 음악을 효과적으로 잘 나타내주고 있다.

[악보 4-7] 마디 21-31

The image shows a musical score for measures 21-31. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'Kennst du es wohl?'. The first system (measures 21-23) is marked 'Belebt' and 'Ruhiger'. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for 'poco rit.' and 'molto cresc.'. The second system (measures 24-26) is marked 'Ruhiger' and 'poco rit.', with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 27-31) is marked 'pp' and 'dim.'. The piano accompaniment in the third system features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

위의 악보 4-7에서는 2번의 가사가 반복되고 f minor가 유지되다가 마지막에서 전조가 이루어지고 있음을 보여주고 있는데, 이것은 미농의 노래 III에서의 증6화음에 의한 전조 사용과 같은 방법으로 나타나고 있다.

여기서 눈여겨보아야 할 것은, 이 곡 전체에서 b부분이 3번 반복 되고 있듯이, 매번 b부분이 시작되고 넘어오는 과정에서 이루어지는 전조 또한 다 다르게 사용되어 3가지 유형을 띄며 그 중요성을 가져다주고 있다. 그러므로, 피아노 반주자는 이러한 사실을 잘 파악하여 이 부분을 매번 다르게 표현 하는 것도 올바른 연주를 위한 한 방법이라고 말 할 수 있겠다.

그 첫 번째 유형이 사용 된 형식 A-a에서 b부분으로 넘어가는 부분은 다음 장의 악보 4-8과 같이 마디 20을 기점으로 하여 많은 변화가 일어나고 있다. C Major의 사용으로 진행해오다가 이 마디에서 I의 사용과 함께 완전정격종지 되는 동시에, C Major로부터 5도 아래로 내린 f minor의 전조가 함께 일어나고 있음을 피아노 반주부의 오른손 부분의 마지막 음인 ‘B b’을 통해서 알 수가 있다. 이러하여 f minor의 V7의 사용으로 형식 A-b부분으로 자연스럽게 넘어가며 시작될 수 있었다.

[악보 4-8] 마디 17-22

die Myr - te still und hoch ---- der Lor -

cresc.

C: -----

20 A-b

- beer steht,

p *f* *poco rit.*

f: V7 ---- iv

두 번째 유형이 사용된 형식 A'-a'에서 b로 넘어가는 부분을 살펴보자면, 첫 번째 방법에서의 전조가 b부분의 한마디 전을 기점으로 하여 이루어졌다면, 두 번째 방법에서는 b부분 자체가 전조가 되는 기점이 되는 것이다. 악보 4-9와 같이, b b minor의 진행은 58마디까지 계속 되어오고 있음과 동시에 이 58마디의 시작부분에서는 이미 b b 으로부터 5도 올린 f minor의 iv 사용과 함께 전조가 이루어지고 있는 것이다.

[악보 4-9] 마디 57-59

bb: V — f: i iv

세 번째 유형이 사용된 악보 4-10에서는 피카르디 3도라고도 부르며 본래 단 3 으뜸화음을 구성하고 있는 도리아, 프리지아, 에올리아 및 단조의 마지막 코드에 장 3화음이 사용된 경우를 뜻하는 Picardy 3rd⁵⁸⁾로 종지하여 그 다음 마디인 b부분을 f minor로 전조하여 음악이 진행되고 있다. 또한, 이곳은 계속되어지는 피아노 반주부의 *ff*의 사용과 더불어 미농의 넘치는 감정을 표현하고 있는 부분이기도 하다.

58) Willi Apel, *"Picardy Third"* *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1972, p.677

[악보 4-10] 마디 94-99

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 94 and 95. The piano part begins with a forte (f) dynamic and a 'V' marking. A section from measure 96 to 98 is enclosed in a box and labeled 'Picardy 3rd', showing a transition from a major triad to a minor triad. The score concludes with a 'B-b Belebt' marking and a forte (ff) dynamic.

앞에서도 언급한 바 있는 마디 78-82의 조성을 다시 언급해야 할 필요성이 있는데, 형식 B의 d부분이 시작되는 이곳은 시의 연이 바뀌면서 미농의 유괴 당했을 때의 상황을 묘사해주고 있어 Major에서 minor로 바뀌며 분위기가 전환되고 있는 시점이다. 그렇다면, 연이 바뀌기 전까지 계속 사용된 G b Major에서 g b minor로 바뀌어 사용되어야 하는 것이 그 이치인데 조성에 있어서 g b minor라는 것이 존재하지 않기 때문에 그것의 이명동음인 f # minor를 사용하여 시의 내용을 뒷받침 해 주고 있는 것이다.

[악보 4-11] 마디 78-82

[B]-d

Kennst du den Berg und sei - nen Wol-kensteg? Das Maul-tier

pp

f# minor:

(5) 피아노 반주부의 특징

이 곡은 미농의 가곡 중 가장 극적인 작품으로 오케스트라를 위한 작품이다. 성악 성부에서의 2 옥타브 음역과 피아노 반주부에서의 5 옥타브에 이르는 음역을 가졌다.

앞의 미농의 노래 III과도 같이 이곡에서도 피아노 반주부의 Pedal Point가 두드러지게 사용되었다. 악보 4-12를 보면,

[악보 4-12] 마디 5-11

The image shows a musical score for measures 5-11. It consists of two systems of music. The first system (measures 5-8) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line starts with the lyrics "Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,". The piano accompaniment includes a bass line with a circled 'p.' and a label "Pedal Point". A circled chord in the piano part is labeled "감7화음". The second system (measures 9-11) continues the vocal line with lyrics "im dunklen Laub die Goldorangen". The piano accompaniment includes a circled 'p.' and a label "mf".

피아노 반주부의 왼손의 'G^b'이 계속되는 가운데, 그 위에 화음을 얹어 진행되고 있음을 알 수가 있다. 마디 7에서도 이렇게 얹어진 화음인 감7화음의 사용도 보인다. 이것은 마디 10-11의 색채를 나타내는 'Gold-Orangen'처럼 시어의 강조에도 도움을 주어 이상향에 대한 희망을 상징적으로 표현하는데 효과적으로 사용되었다. 이처럼, 계속되어지는 피아노 반주부의 Bass 위에 조금씩 변화해가는 화음의 뉘앙스를 느끼면서 연주를 진행해 간다면, 이 곡이 상

정적으로 품고 있는 신비로움 또한 더욱 부각되어 올바른 연주로 이끌어 줄 것이라고 사료된다.

악보 4-13과 같이, 이러한 감7화음의 사용은 마디 32-33에서도 나타나고 있는데, 여기서는 G \flat Major의 조 안에서 1마디 단위로 사용되었다가 해결되는 Sequence로 나타나고 있다. 피아노 반주부의 왼손과 오른손의 엇 박으로 인하여 긴장감을 계속 상승시켜 주며 가사 ‘Dahin(그 곳으로)’ 가고 싶다는 것을 잘 표현하고 있다가 마디 34에서는 최고점에 도달하게 된다. 이것은 미농의 고향에 대한 억제하지 못하는 그리움이 특히 잘 드러나고 있는 부분이다. 이때의 성악성부는 ‘A \flat ’의 음까지 상승하였으며, 피아노 반주부 또한 *fp*, *molto cresc.*, *f*, *cresc.*, 그리고 *f*의 계속되어 변화하는 악상 표현을 하고 있다. 이처럼, 미농이 그리워하는 이상향과 반대되는 현실이 악상에 잘 대비되어 나타나고 있다.

더욱이 가곡에서는 잘 사용되지 않는 피아노 반주부의 광대한 음역의 사용 또한 이 곡이 클라이맥스를 나타내는데 그 표현력을 증가시켰다고 볼 수 있다. 볼프의 이러한 작곡기법은 극적인 음악적 분위기로 불러일으키고 있는 것이다. 이러한 Phrase는 피아노 반주부의 ‘D \flat ’을 Pedal Point로 하여 V/G \flat 의 화음 사용과 함께 2마디 전체가 Dominant기능을 다한 채 마무리되고 있다.

[악보 4-13] 마디 32-26

Im Hauptzeitmass
(J. = J.)

Da - hin! — da - hin! —

G b : 감7화음 (J wie vorher J.)

Mächt' ich mit dir, o mein Ge-lieb - - ter,

fp molto cresc *f* *f* Pedal Point *pp*

V/G b D/D

이렇게 진행되었던 것이 마디 12부터 14까지 E b Major로 진행되다가 마디 15에서부터는 같은 기능의 관계조인 G b Major로 전조되는 느낌이 별로 들지 않게 순조롭게 진행되었다.

[악보 4-14] 마디 12-15

ein sanfter Wind... vom blau-en

E♭ Major: _____

G♭ Major: _____

악보 4-15의 마디 15에서부터는 왼손의 Bass에 반음계적 선율이 계속해서 진행되며, 그 위에 놓여진 조의 부속화음의 사용으로 곡의 상징인 ‘신비로움’을 다시금 상기시켜주고 있다.

[악보 4-15] 마디 15-20

Wind -- vom blau-en Him-mel weht, die Myr - te


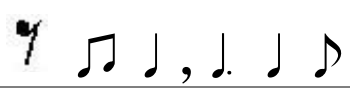
still und hoch — der Lor - - beer steht,




cresc.

p

Detailed description: The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 15-17, and the second system covers measures 18-20. The music is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in German. The first system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system includes a 'p' (piano) marking. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

지금까지 볼프의 4개의 「미농의 노래」를 분석한 것을 바탕으로 이들이 가지는 특징을 종합적으로 요약해 보겠다.

표 6		Mignon I	Mignon II
시		총 3연 12행	총 2연 12행
형식		ABA' 통절형식	ABA' 통절형식
박자		4/4	6/8
운의 구조		abab/cdcd/efef	ababab/ababab
모티브 리듬			
선 율	성악	반음계적, 도약 진행	아리오조 형태
	피아노 반주부	양손의 화음식 반주, 스케일 반주 형태	끊임없이 계속되는 반음계적, 도약, 병진행
화성		상행, 장6도, 차용화음사용	증3화음, 감7화음, 변화화음, 비화성음 많이 사용
구성		조성의 유동성	조성의 모호성

	Mignon III	Kennst du das Land	
시	총 4연 16행	총 3연 18행	
형식	a b a'b' Coda 통결형식	AA'B 변형유절	
박자	4/4	3/4 ↔ 9/8	
운의 구조	abab/cdcd/efef/ghgh	aabbcd/aabbcd/aabbcd	
모티브 리듬		1)  2)  3) 트레몰로	
선 율	성악	낭창법 사용 도약진행	아리오조 형태 반음계적 선율
	피아노 반주부	동음, 옥타브, 또는 3~6도 간격의 병진행, 반음계적 진행 Pedal Point	반음계적 선율, 전타음, 선행음 Pedal Point
화성	네아폴리탄 6화음, 증6화음(Ger6, Fr6)	네아폴리탄 6화음, 증6화음, 감7화음, 피카르디 3도	
구성	조성의 유동성	조성의 유동성	

III. 결 론

본 논문에서는 시와 음악의 본질성과 연관성에 있어 19세기 독일 낭만주의 가곡의 발전에 크게 공헌한 시인 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749~1832)와 작곡가 후고 볼프(Hugo Wolf, 1860~1903)를 연구해 보았고, 그 실례로 「미농의 노래」 I *Heiss mich nicht reden*(내게 말하라 하지 말아요), II *Nur wer die Sehnsucht kennt*(그리움을 아는 이 만이), III *So lasst mich scheinen*(나를 그냥 봐 두세요), 그리고 *Kennst du das Land*(당신은 아시나요 그 나라를)를 분석하고 고찰해 보았다.

괴테는 시란 인생의 모든 것들을 직접 경험하고 얻어 낸 인간의 본질적 특성에 자기 자신의 심리적, 감정적 진실이 함께 살아 숨 쉬는 것이라고 했다. 이렇듯, 괴테의 시는 인간의 초자연적인 삶에서 우리나는 진실함의 결정체인 동시에, 시 자체에는 철저히 정제된 리듬과 선율이 균등하게 조화를 띄고 있다. 이것이 바로 우리가 그의 시로부터 느끼는 진정한 아름다움의 근원인 것이다.

그의 소설 「빌헬름 마이스터의 수업시대(Wilhelm Meister Lehrjahre, 1777~1785)」에서 발췌된 4편의 미농의 시를 통해 미농이라는 신비스럽고 은밀한 상징으로서의 인물을 설정하여, 그녀가 어느 날 우연히 알게 되는 존재로서가 아닌 체험으로써부터 얻어지는 우주, 철학적인 관념을 대상으로 표현하고 있는 것이다. 이러한 심도의 내적 깊이를 담고 있는 괴테의 문학 세계가 독일 낭만주의 음악에 미친 영향은 광대하며, 어찌 보면 이것은 지극히 당연한 현상이라고도 말할 수 있겠다.

괴테의 이러한 심오한 인생의 철학적 관념이 내재하는 시에 음악을 붙인 작곡가들은 수 없이 많았지만, 볼프는 괴테의 시에 펼쳐져 있는 논리성과 정당

성을 전적으로 받아들여 그에게 최대한 본질적으로 접근한 뒤 이에 자신만의 정제된 음악기법을 사용하여 시와 음악의 혼연일체라는 궁극적 결과를 창출해 낸 점에서 다른 작곡가들과는 차별화되는 음악가로 사료된다.

볼프는 오로지 시인의 시점에 입각하여 시가 가지고 있는 내용, 이미지, 감정 등을 자신의 곡에 전달하였으며, 곡의 표면에 뚜렷하게 나타나는 추상적 이미지를 형상화시키고 피테가 가졌던 시적의도와 효과를 그대로 실현시켜 주었던 작곡가이다. 이처럼, 볼프에게 있어 가곡 작곡의 궁극적 목표는 시를 시어 그대로 소리로 울리게 함으로 시와 음악이 하나 되는 것이다.

볼프는 자신의 목표를 그의 가곡 4개의 「미농의 노래」를 통하여 잘 실현 해주었는데 그의 가곡의 특징으로는,

첫 째, 정확한 시어의 전달을 위해 후기 바그너의 영향에 의해 이루어진 성악성부의 낭창법을 사용하여 마치 이야기 하듯 노래하는 기법으로 최대한 그의 의미를 살리는 효과를 만들어 냈다. 또한, 시의 각 절마다 새로운 선율을 붙이는 통절 가곡 형식을 사용하여 그 효과를 더욱 증대시켰다.

둘 째, 당김음이나 전타음, 쉼표의 사용과 같이 일정한 리듬의 형태를 모티브로 삼아 리듬의 확대와 축소와 같은 변화를 주어 중요한 시어와 그 의미를 강조하며, 시의 특별한 상황을 부각시켜 나타내었다.

셋 째, 시의 내용을 정확하게 전달하고자 악상 표현 기호와 지시어의 수를 증가시켜 이를 아주 구체적으로 나타내었다. 볼프의 이러한 노력은 연주자의 곡의 올바른 이해와 연주 방향을 제시해주는 나침반의 역할을 해주었다고 할 수 있다.

넷 째, 바그너의 오페라로부터 영향을 받아 볼프 자신의 특징적인 음악기법으로 만들어 낸 반음계주의, 증3, 감7, 네아폴리탄 6화음과 같은 화성의 사용과 진행, 갑작스런 전조, 그리고 조성의 유동성과 모호성을 사용하여, 시의 표현성의 질을 더욱 높이고 시적 효과를 잘 형상화 해 내었다.

다섯 째, 피아노 반주부와 성악 성부 각각의 독자적인 역할과 더불어 피아

노 반주부에는 왼손 Bass의 Pedal Point와 그 위에 새롭게 변화하는 부속화음의 사용으로 성악성부가 홀로 나타내지 못하는 시의 분위기와 그의 섬세한 감정표현을 잘 나타낼 수 있도록 노력하였다. 이러한 노력은 피아노 반주부의 전주, 간주, 그리고 후주의 놀라운 분량과 함께 잘 나타나 있다. 이로 인해, 바그너의 영향과 더불어 피아노 반주부의 오케스트라와 같은 폭넓은 음역과 선율의 사용과 함께 시적 표현의 효과를 극적으로 이끌어 주었다.

위와 같이, 볼프 가곡의 궁극적 목표는 시의 논리성과 정당성의 본질적 접근에 임한 결과인 시와 음악의 혼연일체이며, 시와 음악은 서로 영감을 받고 또 작용되어지는 공통된 영역을 지닌다. 시와 음악이 함께 있을 때, 그 둘은 서로의 지적 능력을 감지하여 다른 예술들은 절대 표현 할 수 없는 그들만의 언어로 변화시키는 힘을 발휘하게 된다. 이런 마법의 힘은 끊임없이 우리를 감동시키는 능력을 지니고 있다. 이러한 이유에서 미적 영구성을 향유하고 있는 가곡이야말로 단지 낭만주의의 한 부분에 그치는 어린 아이의 꿈이 아니다.⁵⁹⁾ 즉, 가곡은 마음과 정신이 일체된 후 그 하나로서의 의식이 깨어날 때 비로소 탄생되는 것이며, 현재까지도 예술가곡이라고 불리는 장르는 이러한 강렬하고 냉철한 마음에 의해 이루어지고 있음에 틀림없다.⁶⁰⁾ 시와 음악의 공통된 영역인 가곡은 두 예술가 괴테와 볼프가 주장해 왔던 인간의 초자연적인 경험 활동으로부터 파생된 영혼이 깃든 영역을 말하는 것이며, 현실을 초월한 이 공간에서 두 예술가는 진정으로 서로를 교감하며 시와 음악의 일체를 이루어 냈던 것이다. 이러한 의미에서, 볼프는 괴테의 시에 최대의 본질적인 접근을 뛰어넘어 그와의 정신적 교감과 소통을 통해 예술 가곡을 탄생시킨 작곡가로 사료된다.

59) Dietrich Fischer-Dieskau, *The Fischer-Dieskau Book of Lieder*. New York: Limelight Editions, 1995, p.28

60) Ibid.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

안진태. 2003. **독일 답시론**, 서울: 열린책들.

Goethe, Johann Wolfgang. 1996. **빌헬름 마이스터의 수업시대 1,2**, 안삼환 역. 서울: 민음사.

Gorrell, Lorraine. 2005. **19세기 독일가곡**, 심송학 역. 서울: 음악춘추사.

Martini, Fritz. 1989. **독일문학사**, 황현수 역. 서울: 을유문화사.

2. 국외서적

Fischer-Dieskau, Dietrich. 1995. **The Fischer Dieskau Book of Lieder**, Trans. George Bird and Richard Stokes. New York: Limelight Editions.

Glauert, Amanda. 1999. **Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance**, Cambridge: Cambridge University Press.

Goethe, Johann Wolfgang. 2004. **Poetry and Truth from My Own Life: A Shortened Version**, Barcelona-Singapore: Athena University Press.

Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. 2001. **A History of**

- Western Music**, 6th ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- . 2001. **Norton Anthology of Western Music**, 4th ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Kimball, Carol. 2006. **A Guide to Art Song Style and Literature**, Rev. ed. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.
- Stein, Deborah Jane. 1985. **Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality**, Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Stein, Deborah and Robert Spillman. 1996. **Poetry into Song**, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Stolbam K Marie. 1998. **The Development of Western Music**, 3rd ed. Boston, MA: McGraw-Hill Companies.

3. 국내 학술지

- 이화병. “괴테와 가곡 Nur wer die Sehnsucht kennt를 중심으로.” 한국음악학회 Jan. 1996: 1+.
- 정복주. “괴테의 소설 ‘빌헬름 마이스터의 수업시대’ 중 미농의 시를 가사로 한 슈베르트, 슈만, 볼프의 가곡.” 음악연구 June. 1999: 1+.

4. 국내논문

- 임홍배. 괴테의 『빌헬름 마이스터의 수업시대』에 나타난 사회의식. 박사 학위논문, 서울대학교, 1996.

5. 해외저널

Kramer, Lawrence. "Decadence and Desire: The 'Wilhelm Meister' Songs of Wolf and Schubert." JSTOR. University of California Press. Spring, 1987. Ithaka. 17 Mar. 2010
<<http://www.jstor.org/stable/746437>>.

6. 사전

박세원. 1986. "Tritone," "Ger6," "Fr6." **음악용어 사전**, 서울: 세광음악출판사.

Apel, Willi. ed. 1972. "Picardy Third." **Harvard Dictionary of Music**, 2nd ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Sadie, Stanley. ed. 2001. "Hugo Wolf." **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Vol. 27. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited London, 29 vols.

김정태. 2002. "대리화음." **파폴리음악용어사전**, 서울: 삼호뮤직.

7. 웹사이트

<http://preview.britannica.co.kr>

8. 약보

Wolf, Hugo. Songs on Poems by Goethe for Voice and Piano, Vol. I, International Music Company.

---. Wolf 65 Songs for Voice and Piano, International Music Company.

---. The Complete Mörike Songs, Dover Publications, INC..

ABSTRACT

An Analysis and Study on the Lieder of Mignon by Hugo Wolf
- From Goethe's 「Wilhelm Meister Lehrjahre」 -

Nayung Kang
Department of Accompanying
Graduate School of Music
Sungshin Women's University

This paper will primarily be focused on the lieder of the composer, Hugo Wolf (1860-1903), who is truly representative of the romanticism in the late nineteenth-century. Wolf is also known as the musician who has the most effective way to unify the poem with music. This paper not only studies Wolf's thought and compositional style implicit in his music, but also analyzes the essentials and interrelationships between the poem and the music with concrete examples: the lieder of Mignon I, II, III, and Kennst du das Land.

This work of art is based on the tradition of Schubert, Schumann, and the idiom of Wagner. In this sense, Wolf creates his own characteristic lied, which has great significance.

The logicity and legitimacy of the poet is thoroughly ingrained in Wolf's work, resulting from the supernatural experience of the human and its essence found in Goethe. In addition, Wolf amplifies his refined philosophy of music, obtaining the precious creation of poem and music as one entity that leads him to be one of the top of German lieder composers in the true sense of word.

Prior to the analysis of the four-lieder of Mignon by Wolf, this paper investigates in depth Wolf's biography and his characteristics of lieder on the basis of a full understanding of both Goethe's 「Wilhelm Meister Lehrjahre」 and his typical characteristics.