



저작자표시 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.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》
(Vier ernste Gesänge op.121)

분석연구

- ‘가사그리기’ 관점으로 -

2017

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
조 혜 주

브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》
(Vier ernste Gesänge op.121)

분석연구

- ‘가사그리기’ 관점으로 -

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

조혜주

인 준 서

조혜주의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장.....김미영.....인

심사위원.....신인선.....인

심사위원.....이혜진.....인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《네 개의 엄숙한 노래》(*Vier ernste Gesänge* op. 121)를 분석 연구한 것으로 성경원문을 그대로 인용하지 않고 임의로 반복하는 부분을 중심으로 보았다. 이 작품은 브람스가 죽기 1년 전에 작곡한 최후의 가곡으로써 이 작품을 작곡하기까지 슈만, 브람스의 어머니 그리고 클라라의 죽음의 영향과 ‘죽음’에 대해 고심한 흔적들을 담고 있다. 특히 성서에서 채택한 가사가 브람스의 해석을 통해 그 속에 담긴 ‘죽음’이 어떻게 음악화 되었는지 텍스트의 반복 사용을 중심으로 두고 살펴본다.

《네 개의 엄숙한 노래》의 텍스트 반복은 ‘죽음’과 연관이 있는 문구에서 많이 나타나는데, 브람스는 ‘죽음’을 ‘가사그리기’를 통해 어떻게 음악적으로 표현되었는지 확인했다. 그래서 이 작품을 분석했을 때 브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》는 단어적, 내용적의 ‘가사그리기’를 찾을 수 있었다. 단순한 ‘가사그리기’가 아닌 텍스트의 심층적 이해와 텍스트의 억양을 바탕에 둔 ‘가사그리기’까지 확인할 수 있었다.

이 작품을 분석하기 전에 브람스의 생애를 알아보고 가곡창작과 작곡기법에 대해 살펴본다. 그리고 이 곡에 인용된 성경에서의 ‘죽음’이 어떤 의미가 있는지 찾고, 이에 브람스가 가사와 음악이 일치를 이루어냈는지 확인하고자 한다. 또한 브람스가 가진 ‘죽음’에 대한 생각과 그에 따른 결론을 비롯한 음악적 표현기법에 대해 분석한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	
1. 브람스의 생애와 가곡창작	3
2. 작품분석	
1) 창작사	10
2) 《네 개의 엄숙한 노래》의 성경 가사 해석	11
3) 작품 분석	
(1) 제 1곡	16
(2) 제 2곡	30
(3) 제 3곡	37
(4) 제 4곡	43
III. 결론	50

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

악 보 목 차

<악보1> 《네 개의 엄숙한 노래》 제 2곡, 마디 12-14	8
<악보2> 제 1곡, 마디 1-5	18
<악보3> 제 1곡, 마디 6-10	19
<악보4> 제 1곡, 마디 11-14	21
<악보5> 제 1곡, 마디 21-25	22
<악보6> 제 1곡, 마디 26-31	22
<악보7> 제 1곡, 마디 32-42	24
<악보8> 제 1곡, 마디 44-49	25
<악보9> 제 1곡, 마디 50-55, 마디 64-72	27
<악보10> 제 2곡, 마디 1-4, 마디 7-14.....	33
<악보11> 제 2곡, 마디 15-21	34
<악보12> 제 2곡, 마디 52-62	35
<악보13> 제 2곡, 마디 70-75	36
<악보14> 제 3곡, 마디 1-2, 마디 18-20	38
<악보15> 제 3곡, 마디 1-5.....	40
<악보16> 제 3곡, 마디 5-9	41
<악보17> 제 3곡, 마디 19-24	42
<악보18> 제 4곡, 마디 3-4, 마디 13-15, 마디 29-31	45
<악보19> 제 4곡, 마디 8-12	45
<악보20> 제 4곡, 마디 7-8, 마디 38-39, 마디 80-81.....	46
<악보21> 제 4곡, 마디 48-51.....	47
<악보22> 제 4곡, 마디 83-84	48
<악보23> 제 4곡, 마디 88-99	49

표 목 차

<표1> 제 1곡 가사와 음악 형식의 관계	16
<표2> 제 2곡 가사와 음악 형식의 관계	30
<표3> 제 3곡 가사와 음악 형식의 관계	37
<표4> 제 4곡 가사와 음악 형식의 관계	43

I. 서론

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 생애동안 200곡이 넘는 성악곡을 작곡하였다. 이 작품들 중에는 그의 삶 속에서 접한 ‘죽음’과 관계된 것들이 있다. 예로 진혼곡 《독일레퀴엠》(*Ein Deutsches Requiem*, op. 45), 가곡 《네 개의 엄숙한 노래》(*Vier ernste Gesänge* op. 121) 등을 들 수 있다. 본 논문의 연구대상인 《네 개의 엄숙한 노래》는 브람스가 클라라 슈만의 죽음을 접했고 자신의 죽음에 대해 숙고할 때 작곡한 작품이다. 그리하여 《네 개의 엄숙한 노래》의 작곡배경 그리고 가사로 사용한 텍스트와 다른 작곡가의 가사 임의 반복이 ‘죽음’에 대한 음악적 표현을 담고 있는지 분석으로 확인하고자 한다. 이 작품을 분석함으로써 브람스가 ‘죽음’을 어떻게 음악으로 표현했는지 확인하고, 연주 해석에 도움을 받고자하는 것이 연구 목적이다. 브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》에 담긴 ‘죽음’에 대한 음악적 표현 그리고 브람스만의 가곡창작 내용을 확인하기 위해 브람스의 생애와 가곡창작을 작품 분석에 앞서 살펴본다. 이를 통해 그의 삶과 창작에 있어 ‘죽음’이 어떠한 영향을 끼쳤는지 알아보하고자 한다. 작품 분석에 들어가는 이 작품의 창작과 ‘죽음’의 관계를 확인하기 위해 기본적으로 가사와 음악의 관계 즉, 가사의 전개가 음악 형식과의 일치를 살펴볼 것이다. 본 논문에서는 브람스가 가사로 채택한 성서에 담긴 의미를 해석하고, 브람스 가곡에서 임의로 반복된 텍스트, 임의의 문장의 위치 바꿈 그리고 단어의 첨가에 대해 브람스의 의도를 살펴본다. 원문과 다른 텍스트 운용이 브람스 가곡에서 어떻게 음악적으로 처리되는지를 음악분석 중심에 둔다. 이를 통해 브람스의 ‘죽음’에 대한 음악적 표현을 확인하고자 한다. 브람스가 《네 개의 엄숙한 노래》를 작곡하기 위해 가사로 인용한 성서가 브람스만의 해석을 담았다고 전제하고 작품분석에 임하게 될 것이다.

브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》의 선행 연구는 상당수에 이른다. 김미영(2006)¹⁾의 학술논문에서는 제 1곡을 중심으로 분석하면서 가사를 신에 대한 경외감으로 해석하였고, 작품 전체뿐 아니라 제 1곡 성격 텍스트에 담긴 ‘허무함’을 ‘헤벨음형’이라는 음악적 동기를 바탕으로 두고 분석, 해석하였다. 전문 연구가의 선행연구를 참고하여 홍진석(2009)²⁾도 ‘헤벨’(hebel)의 의미를 중심으로 연구하였다. 본 논문에서는 위 연구와는 달리 ‘가사그리기’가 제 1곡부터 4곡까지 성서원문과 달리 브람스 임의의 가사 반복이 불가분의 관계에 있음을 전제로 하고, 이를 분석으로 확인하고자 한다. 본 논문과 같이 텍스트와 음악의 관계를 보는 것을 전면에 두었음을 논문의 제목을 통해 보여주는 박선교(2015)³⁾, 이은주(1998)⁴⁾의 논문이 있다. 《네 개의 엄숙한 노래》를 가사와 연결하여 분석할 것을 제목으로 보여준 이 두 개의 선행연구는 본 연구와 관점이 비슷하다고 볼 수 있다. 그러나 이 두 논문에서는 가사와 음악의 관계를 확인하고자하는 연구 목적과 다르게 가사 반복의 의미를 중요하게 다루고 있지 않았고, 가사를 성서에서 채택했다는 정보만을 제공했다. 성서를 텍스트로 한 이 가곡을 분석함에 있어 원문 성서와 가곡의 가사를 비교하여 어떠한 단어와 구절이 반복되었는지를 확인하지 않는다는 것은 가곡창작의 가사와 음악의 관계를 분석함에 있어 연구를 소홀히 했다고 할 수 있다. 그리하여 가사와 음악과의 상호관계를 중요하게 봐야하는 예술가곡의 시발점이 다르다. 그리하여 본 논문에서는 가사와 임의 반복이 갖는 의미로 이 작품을 분석하고자 한다.

-
- 1) 김미영, “브람스의 《네 개의 엄숙한 노래, op. 121》(Vier ernste Gesänge, 1896)에 나타난 동기적 연관성 : 제 1곡을 중심으로,” 『서양음악학』 9-3호, 2006.
 - 2) 홍진석, Johannes Brahms의 “vier ernste Gesänge” op.121에 대한 연구 : 가사의 시적동기기와 음형과의 관계를 중심으로,” 대구가톨릭대학교 대학원 석사학위논문, 2009.
 - 3) 박선교, “J. Brahms의 가곡 Vier Ernste Gesänge op.121(4개의 엄숙한 노래) 가사와 음악과의 관계,” 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2015.
 - 4) 이은주, “Johannes Brahms의 가사셋팅에 관한 연구-Vier ernste Gesänge, op.121를 중심으로-,” 이화여자대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998.

II. 본론

1. 브람스의 생애와 가곡창작

브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 함부르크 시립극장의 콘트라베이스 주자였던 아버지 요한 야코프(Johann Jakob Brahms, 1806-1872)에게서 기초적인 음악 교육을 받았다. 정식의 음악 교육은 코셀(Otto F. W. Cossel, 1813-1865)에게 7살 때 피아노를 배우며 시작되었다. 본격적으로 피아노를 배워 10살이 되던 해 브람스는 처음으로 공개연주회를 했다. 작곡가로서의 음악 교육도 그 해에 마르크스젠(Eduard Marxsen, 1806-1887)에게서 음악 이론을 배움으로 시작 되었고, 그가 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 음악에 관심을 갖게 된 것도 마르크스젠의 가르침 덕분이었다.

피아니스트로서의 브람스 활동은 15살 때에 피아노 독주회를 시작으로 하여 20살 때 반주자로서 독일 순회공연으로 이어졌다. 작곡가로서 그의 활동은 1849년인 16살 때 자신의 피아노 연주회에서 자작곡 《인기 있는 왈츠에 의한 환상곡》(*Phantasien über einen beliebten Walzer*)을 발표하는 것으로 시작 되었다.⁵⁾ 19세기 작곡가나 연주자들이 지휘자라는 직책으로 부업 혹은 겸업을 하는 경우가 많았는데, 브람스도 지휘자로서의 활동을 했다. 그의 지휘자로서의 활동은 1857년 데트몰트(Detmold) 궁정합창과 1863년 징아카데미(Singakademie) 합창에서 시작 되었다. 브람스의 이러한 음악적 교육과 음악가로의 행로에 큰 영향을 준 사람은 1853년 바이올리니스트 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)이다. 그를 통해 브람스는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)을 만나게 된다.

슈만은 브람스의 뛰어난 재능을 알아보았고, 부인 클라라(Clara Wieck

5) 이 작품의 악보는 오늘날 존재하지 않는다.

이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』 (서울: 파파게노, 2001), 42.

Schumann, 1819-1896)와 함께 환영하며 브람스를 『음악신보』 (*Neue Zeitschrift für Musik*)를 통해 세상에 소개했다. 슈만은 이 잡지에 “새로운 길”(Neue Bahnen)이라는 제목의 글을 기고하여 브람스를 칭찬했다.

“그는 요하네스 브람스라고 하는데 피아노에 앉아 우리에게 놀라운 세계를 펼쳐 보였다. 이전에는 경험할 수 없었던 마법의 세계로 빨려 들어갔다. 그가 연주하는 것은 역시 천재성으로 가득했고, 피아노를 통곡의 소리 및 환호의 소리를 가진 오케스트라로 변형시켜 놓았다. 최고의 천재성을 보여 준 그는 분명히 그런 통찰력을 지니고 있었는데, 다른 천재성도 그의 검손 속에 들어 있었다.”⁶⁾

평론을 통한 브람스의 천재성에 대한 소개 뿐 아니라, 슈만은 브람스 창작곡 악보 출판에도 도움을 주었다. 음악 교육 그리고 음악가로서의 생활에서 슈만부부와 많은 음악인들과의 만남은 브람스의 작곡가로서의 창작에 있어서 중요한 아이디어를 제공했다.

첫 번째로는 마르크스젠에게 배운 J. S. 바흐의 음악과 초기 독일 음악의 구조를 배운 것이 브람스를 ‘낭만주의 속의 고전주의자’로 표현할 수 있는 밑받침이 된다. 16살 때 열었던 피아노 독주회에서 브람스가 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《발트슈타인》(*Waldstein* op. 53) 소나타를 연주한 것으로도 고전성을 향한 그의 음악적 취향을 확인할 수 있다.

두 번째, 브람스 작품에서 등장하는 ‘헝가리’ 풍의 창작은 1853년에 헝가리 태생의 바이올리니스트 레메니(Eduard Remenyi, 1828-1898)와의 만남을 통해 시작되었다.⁷⁾ 그의 영향으로 작곡된 곡들은 피아노곡인 《헝가리 가곡

6) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』 (서울: 파파게노, 2001), 75.

7) 레메니는 헝가리 태생으로 그의 조국을 떠나 함부르크로 망명한 음악가이다. 브람스는 그를 통해 요아힘을 알게 되었고, 함께 연주 여행을 떠남으로써 국제무대까지 진출할 수 있게 되었다. 그는 여행 중 브람스에게 곧잘 헝가리 집시 음악을 들려주곤 하였는데, 훗날 브람스가 헝가리풍의 명곡을 남길 수 있는 기회를 제공하였다. 이성일, 위의 글, 48-51.

에 의한 변주곡》(*Variations on a Hungarian Song* op. 21-2)과 《헝가리 무곡》(*Hungarian Dance*) 그리고 성악곡인 《집시의 노래》(*Zigeunerlieder* op. 103) 등이 있다.

세 번째, 브람스의 창작에서 자주 등장하는 주제는 ‘죽음’이다. 브람스와 ‘죽음’이라는 주제는 1856년 슈만의 갑작스러운 죽음으로 시작되어 1865년 어머니의 죽음으로 연결되고 이러한 상황은 작품 창작으로 연결된 20대 초반 브람스가 겪은 갑작스러운 슈만의 죽음은 어떤 일도 할 수 없을 만큼 큰 충격이었다. 그 당시 쓰기 시작했지만 묻어 두었던 슬픈 선율의 악보를 브람스는 어머니의 죽음을 계기로 레퀴엠 창작을 위해 끄집어냈다. 이것이 1868년에 작곡된 《독일레퀴엠》(*Ein Deutsches Requiem*, op. 45)의 기본 설계가 된다.⁸⁾ 또한 브람스는 스승의 부인이자 음악적 동반자 관계이지만 단순한 애정 이상의 감정을 가졌던 클라라의 죽음을 지켜봄과 동시에 자신의 죽음도 예감하며 죽음을 깊이 생각하게 되었다. 이때 작곡한 곡이 《네 개의 엄숙한 노래》(*Vier ernste Gesänge* op. 121)이다. 이외에 ‘죽음’이라는 주제와 연결할 수 있는 그의 작품들은 가곡 《광야의 고독》(*Feldeinsamkeit*), 《나는 점점 더 고요한 잠 속으로 빠져들어 가네》(*Immer leiser wird mein Schlummer*), 《죽음, 그 차디찬 밤》(*Der Tod, das ist die Kirchhofe*)⁹⁾, 클라라를 잃은 슬픔을 위로하려고 작곡하였던 오르간 곡인 《11개의 코랄 전주곡》(*11 choralvorspiele* op. 122) 등이 있다.

네 번째, 낭만주의자들이 남긴 가장 중요한 업적 중의 하나는 옛 음악의 기법들을 재평가했던 것이었다.¹⁰⁾ 브람스도 잃어버린 옛것에 대한 관심으로 자신의 조국 독일의 옛날 민요 연구에 힘썼다. 브람스의 민요에 대한 관심

8) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』 146-148.

9) 김문자 외 4명, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2001), 556.

위 도서는 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2011)로 새롭게 출판되었지만 본 논문에서 활용한 자료는 2011년 판에는 기재되어있지 않다.

10) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』 291.

과 연구는 1840년대 후반부터 1890년대 중반까지 약 50년에 걸쳐 지속되었기에 그가 평생 동안 이룬 창작에서 그 영향력을 예측할 수 있을 것이다. 브람스는 합창단(데트몰트의 궁정합창단, 징아카데미)을 지휘하면서 연주 레퍼토리를 위해 많은 민요 편곡들을 썼다.¹¹⁾

작곡가 브람스는 교향곡, 관현악곡, 협주곡, 실내악곡, 피아노 독주곡, 성악곡 등 전 장르에 작품을 남기고 있다. 그 가운데 브람스의 가곡은 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)와 슈만으로 이어진 19세기 예술가곡 이후로 중요성을 갖는다. 브람스는 1852년에서 1886년에 이르는 35년 동안 15개의 노래 구성과 해설이 있는 연가곡 《티크의 마젤로네에 의한 로망스》(*Romanzen aus L. Tiecks Magelone* op. 33)와 베이스를 위한 독일 성경의 신약과 구약에서 시의 가사를 차용한 《네 개의 엄숙한 노래》를 포함한 200여개의 독창곡과 100여 곡에 달하는 민속가곡과 동요를 정리했다.

브람스의 가장 초기의 가곡집은 현존하지 않고 1851년 발라드풍으로 작곡된 《귀향》(*Heimkehr*)만이 전해진다.¹²⁾ 브람스가 작곡한 가곡을 시와 음악과의 형식적 관점으로 분류하자면, 1853년에 작곡한 《사랑의 진실》(*Liebestreu* op. 3-1)을 시작으로 하여 《에오리안 하프에게》(*An eine Äolsharfe* op. 19-5)까지를 변형된 유절형식으로, 1864년 《나는 밤중에 일어나》(*Wie raft ich mich auf in der nacht* op. 32-1)를 전환점으로 시작되어 《향수 III》(*Heimweh III* op. 63-9)까지의 통절형식 그리고 1877년부터 다시 나타난 유절형식인 《탄식 I》(*Klage I* op. 69-1)으로 나뉘 볼 수 있다.¹³⁾

브람스는 가곡 창작에 있어 슈베르트와 같이 유절형식, 통절형식 그리고 변형된 유절형식을 사용하였다. 슈베르트와 슈만이 서정시 문학의 대변자인

11) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』, 292.

12) 홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교출판부, 2014), 540.

13) 이경숙, 『예술가곡의 이해』 (서울: 도서출판, 2003), 29.

괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856) 등의 작품을 바탕으로 하여 가곡을 작곡한 반면에, 브람스는 다우머(Georg Friedrich Daumer, 1800-1875), 그로트(Klaus Groth, 1819-1899), 홀티(L. H. Christoph Hölty, 1748-1776) 등 소위 비주류 시인들의 작품을 가곡의 텍스트로 사용했다.¹⁴⁾ 슈만과 슈베르트와는 다른 면을 보여주는 브람스의 민요가사를 사용한 상당수의 민요풍 노래는 주로 유절형식을 그리고 시를 텍스트로 한 다른 형태 노래는 통절형식과 변형된 유절형식을 바탕으로 두고 있다.

가곡 작곡에 대한 영감이 시에서 비롯되지만¹⁵⁾, 브람스는 가곡 창작에 임할 때 시 자체가 가진 형식력에 얽매이지는 않았다. 특히 민속시나 민속풍으로 쓰인 시들에 곡을 붙인 많은 브람스 가곡들은 그의 민속 가곡에 대한 음악적 가치 인정에 대한 반영이라 볼 수 있다. “브람스는 단순한 민속 가곡이 다른 종류의 가곡보다도 우월하다고 생각했다.”¹⁶⁾ 이러한 브람스의 음악관은 가곡창작 외에도 100여 곡에 달하는 민속 가곡과 동요의 정리로 나타난다. 이러한 작업은 《49개의 독일 민요》(49 Deutsche Volkslieder), 슈만의 아이들에게 헌정한 《어린이를 위한 민요》(Volks Kinderlieder), 독일 민요로 구성한 가곡집 《28개의 독일 민요》(28 Deutsche Volkslieder)로 출판되었다.¹⁷⁾

브람스가 활동하던 19세기 중반에는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 중심으로 반음계주의가 시작된 시기였지만, 브람스의 가곡은 주로 온음계적 선율, 다시 말해 반음계적 진행을 자제했다. 반음계 진행은 주로 피아노 반주의 내성에서 등장한다(악보1).

14) 이경숙, 『예술가곡의 이해』(서울: 도서출판, 2003), 29.

15) Lorraine Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied* (Amadeus Press, 1993), 심송학 번역 『19세기 독일 가곡』(서울: 음악춘추사, 2003), 312.

16) Lorraine Gorrell, 위의 글, 306.

17) 홍세원, 『낭만과 음악』, 291.

<악보1> 《네 개의 엄숙한 노래》 제 2곡, 마디 12-14

온음계적 선율

die Un-recht lei - den un - - ter der Son - ne;

반음계적 진행

그는 19세기 예술가곡을 정의함에 있어 중요하게 취급되는 피아노 전주부나 후주부 삽입을 그리 좋아하지 않았다. 이러한 내용들은 민요의 영향이라고 볼 수 있다.¹⁸⁾

지금까지 설명한 슈베르트 그리고 슈만과는 차이를 보이는 브람스의 가곡 창작은 ‘죽음’이라는 모티브와 분리해서 설명할 수 없다. 브람스에게 ‘죽음’이라는 것은 일반적으로 이 단어에서 연상되는 비탄, 슬픔 그리고 절망과는 조금 거리를 둔다.

“브람스에게 죽음이란, 그곳에서 사랑의 노래만 들려오는 그런 평온한 세계이다. 그 세계를 파헤치려고 하지 않는 대신 그는 인간으로서 마땅히 해야 할 가장 중요한 덕목, 즉 ‘사랑’을 노래하고 실천하는데 노력하는 태도를 취했다. 사랑은 실제로 성경의 가장 중요한 가르침이기 때문이다.”¹⁹⁾

위 인용문에서 볼 수 있듯이 브람스는 ‘사랑’을 인간이 행해야 할 가장 중요한 덕목으로 꼽았고 ‘죽음’이라는 것 또한 사랑을 찾을 수 있는 평온한 세계

18) 이경숙, 『예술가곡의 이해』, 30.

19) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』, 316-317.

로 여겼다. 이러한 내용은 브람스에게 ‘죽음’은 결코 ‘슬픔’과 ‘절망’이 아닌 사랑이 함께하는 또 다른 세계로 갈 수 있는 매개체로 해석할 여지를 준다. 그가 태어나서 가장 먼저 읽은 책은 어머니가 준 어린이 성경이었으며, 어린 시절 내내 그는 그것을 습관처럼 읽곤 하였다. 그렇게 꾸준히 읽은 성경의 내용은 자신의 창작 정신에 그대로 침윤되어 작품에 투영되어 나타났다. 《독일 레퀴엠》이나 《네 개의 엄숙한 노래》에 이르기까지 그의 작품 창작의 중요한 모티브가 성경과 관계하였음을 브람스의 가정환경과의 관계에 기반을 둔 것이다. 이러한 내용으로 볼 때 기독교적 세계관이 그의 창작에 중요한 위치를 차지했다고 볼 수 있다.²⁰⁾

《독일 레퀴엠》에 일반적으로 죽은 자를 위한 미사음악 레퀴엠의 ‘심판의 날’(Dies irae)이 없다는 것은 브람스가 죽은 자 보다는 살아있는 사람들을 위로하는데 역점을 두고 있다는 사실을 말해준다. 이미 죽은 사람이 겪어야 할 곤경을 표현하기보다는 남겨진 사람들 그리고 계속 살아가야 할 사람들의 고통과 어려움을 동정하는 데 초점을 두고 있는 것이다.²¹⁾ 브람스에게 죽음이란, 사랑에 대한 정의 중 가장 위대한 것이라는 브람스의 생각은 《네 개의 엄숙한 노래》에서 또 확인된다. 성서에서의 ‘죽음’은 또 다른 사랑이 있는 세계, 즉 내세(來世)의 삶이 있기 때문에 결코 ‘죽음’을 슬퍼하고 비통해할 필요가 없다. 하늘 아래서의 인간의 삶은 허무하다고 이야기하고 있는 전도서를 바탕으로 브람스는 ‘죽음’을 부정적으로 생각한 것이 아니라 또 다른 삶을 살 수 있는 하나의 매개체로 해석했다.

20) 이성일, 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』, 312.

21) 이성일, 위의 글, 314.

2. 작품분석

1) 창작사

《네 개의 엄숙한 노래》는 브람스가 죽기 1년 전(1896년)에 완성되었으며, 그의 삶과 구분해서 볼 수 없는 인생의 허무, 고통, 죽음을 음미한 후 이 모든 것의 해결은 사랑이라고 노래하고 있다. 이것은 클라라의 죽음을 접한 뒤 자신의 생이 벼랑 끝에 왔음을 진지하게 깨달으면서 작곡한 것으로 성서에서 그 가사를 채택했다. 제 1곡, 2곡 그리고 4곡의 가사를 개신교의 성경에서 인용하였고 제 3곡의 텍스트는 가톨릭의 외경에서 가지고 왔다.

이 작품은 작곡된 해 9월 9일에 빈에서 초연 되었으며, 악보는 동일한 해에 베를린의 짐로크사(N. Simrock)에서 출판되었다.²²⁾

이 작품집은 성서 텍스트가 표현한 주제에 따라 ‘비에’를 담은 제 1곡 ‘인생에게 임하는 일이 짐승에게도 임하니’(*Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh*)와 제2곡 ‘모든 학대를 보았도다’(*Ich wandte mich um sahe an alles Unrecht*), ‘죽음의 축복’을 내용으로 하는 제 3곡 ‘아 죽음, 얼마나 괴로운가’(*O Tod, wie bitter bist du*) 그리고 ‘사랑의 위대함’을 묘사하는 제4곡 ‘내가 사람의 방언과 천사의 말을 할지라도’(*Wenn ich mit Menschen-und mit Engelnungen redete*)로 구성되어 있다.²³⁾

22) 음악세계(편), 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』 (서울: 음악세계, 2003), 481.

23) 홍세원, 『서양음악사』, 540.

2) 《네 개의 엄숙한 노래》의 성경 가사 해석

브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》의 가사 해석을 위해 독일어 원문을 사용하고자 한다. 제 1곡과 2곡 그리고 4곡은 스코필드(C. I. Scofield)에 의해 1909년에 초판 된 『새 스코필드 성경』 (*Die neue scofield bible*)을 1967년 재판하며 해석을 덧붙인 『성스러운 문서』 (*Die heilige Schrift*)를 해석의 바탕으로 둔다. 그러나 제 3곡 가사인 가톨릭의 외경은 독일어 원문을 찾고자 하였으나 국내에서는 찾을 수가 없어 영문판으로 대신한다. 제 3곡 가사의 원문은 워싱턴 대주교에서 1986년에 초판 된 『새 미국 성경』 (*The New American Bible*)을 사용하였다. 그리고 번역본은 『성경전서』 개역개정과 한국천주교의 『성경』을 제시한다.²⁴⁾

브람스는 성경에서 텍스트를 가져오면서 본인의 해석에 따라 가사를 반복하거나 텍스트의 순서를 바꿔 작곡하였다. 앞으로 제시되는 원문 가사와 해석에서 브람스가 재해석한 부분을 밑줄로 표시한다. 이 반복의 의미와 음악적 해석을 작품분석에서 다루고자 한다.

24) C. L. Scofield (Hg), *Die Heilige Schrift* (New York: Oxford university press, 1967).
Pauline(ed), *The New American Bible* (Archbishop of Washington, 1986).
대한성서공회, 『성경전서 개역개정판』 (서울: 대한성서공회, 2001).
주교회의 성서위원회, 『성경』 (서울: 한국천주교중앙협의회, 2005).

제 1곡

Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch, und haben alle einerlei Odem; und der Mensch hat nichts mehr als das Vieh; denn es ist alles eitel. 19

Es fährt alles an einen Ort; es ist alles von Staub gemacht und wird wieder zu Staub. 20

Wer wiess, ob der Odem der Menschen aufwärts fahre, und der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde fahre? 21

So sah ich denn, dass nichts besseres ist, als dass ein Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit; denn das ist sein Teil. Denn wer will ihn dahin bringen, dass er sehe, was nach ihm geschehen wird? 22

(Prediger Salomo, kap.3: 19-22)

인생이 당하는 일을 짐승도 당하나니 그들이 당하는 일이 일반이라 다 동일한 호흡이 있어서 짐승의 죽음 같이 사람도 죽으니 사람이 짐승보다 뛰어난 것이 없은 모든 것이 헛됨이로다 (19절)

다 흠으로 말미암았으므로 다 흠으로 돌아가나니 다 한 곳으로 가거니와 (20절)

인생들의 혼은 위로 올라가고 짐승의 혼은 아래 곧 땅으로 내려가는 줄을 누가 알라 (21절)

그러므로 나는 사람이 자기 일에 즐거워하는 것보다 더 나은 것이 없음을 보았나니 이는 그것이 그의 몫이기 때문이라야, 그의 뒤에 일어날 일이 무엇인지를 보게 하려고 그를 도로 데리고 올 자가 누구이라 (22절) (전도서 3: 19-22)

제 1곡의 가사(전도서 3장 19절-22절)는 인생이 이렇게 헛됨을 참으로 아는 자가 영적 생명 곧, 내세(來世)의 생명을 찾게 된다는 의미로 해석할 수 있다. 그러나 이 사실을 깨닫는 자가 세상 사람들 가운데는 그리 많지 않음에 대한 애석함을 보인다.²⁵⁾ 19절 ‘인생(인간)이 당하는 일은 짐승도 당하나니’에서 인간은 짐승보다 더 우월한 생명체이지만, 죽음을 맞이하는 것은 동일하다는 객관적 사실을 설명하고 있다. 21절에서는 인간의 혼은 올라가고 짐승의 혼은 내려간다고 말하며 인간중심적인 후일을 말하지만 이러한 사실을 누가 알겠는가? 라며 반문한다. 22절은 죽음 뒤의 일은 아는 이도 없고 알려고 하는 자도 적다는 인간의 무지함을 말하고 있다. 그러므로 인간과 짐승은 동일하며 모두가 헛된 것임을 가장 중요하게 생각한 것으로 보인다.

25) 박윤선, 『성경주석 욥기, 전도서, 아가서』 (서울: 영음사, 1978), 421-422.

제 2곡

Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne; und siehe, da waren Tränen derer, so Unrecht litten und hatten keinen Tröster; und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, dass sie keinen, Tröster haben konnten. 1

Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr denn die Lebendigen, die noch das Leben hatten; 2 und besser denn alle beide ist, der noch nicht ist und des Bösen nicht innewird, das unter der Sonne geschieht. 3

(Prediger Salomo, kap.4: 1-3)

내가 다시 해 아래서 행하는 모든 학대를 살펴 보았도다 보라 학대 받는 자들의 눈물이라도 그들에게 위로자가 없도다 그들을 학대하는 자들의 손에는 권세가 있으나 그들에게는 위로자가 없도다 (1절)

그러므로 나는 아직 살아 있는 산 자보다 죽은 지 오랜 죽은 자를 더 복되다 하였으며 (2절)

이 둘보다도 출생하지 아니하여 해 아래에서 행하는 악한 일을 보지 못한 자가 더욱 복되다 하였노라 (3절)

(전도서 4: 1-3)

제 2곡의 가사(전도서 4장 1절-3절)는 제 1곡 가사의 연장선으로서 세상에서의 삶이 아닌 내세를 생각하며 살기 때문에 죽음을 삶보다 더 낫다고 말한다. 학대를 받는 피해자나 학대를 하는 가해자 모두 위로해 주는 사람 없이 억눌리며 고통을 받고 있다. 그러므로 세상에 태어나서 위로해 주는 사람도 없이 억눌림 받고 고통 받는 것보다 이미 죽거나 아직 태어나지 않아서 세상에서 행하는 악한 일을 보지 못한 사람이 더 복되다고 말할 수 있고 또한 죽음이 더 좋다고 말할 수 있는 이유는 죽음이 끝이 아니기 때문이라고 해석할 수 있다.²⁶⁾

26) 그러나 이미 앞에서 홍세원은 제 1곡과 2곡의 주제로써 비애를 이야기 했지만, 본 논문에서 브람스의 죽음에 대한 사고를 좀 더 깊이 연구한 결과 브람스는 죽음 이후의 삶 즉, 내세(來世)에서의 안식을 이야기한다고 볼 수 있으므로 죽음이 슬픔과 비통만을 이야기한 것에 대해 문제점을 제시할 수 있다.

제 3곡

O Tod, o Tod, wie bitter, wie bitter bist du,

wenn an dich gedenket ein Mensch, gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat ohne Sorge lebet;

und dem es wohl geht in allen Dingen und noch wohl essen mag!

O Tod, o Tod, wie bitter, wie bitter bist du. 1

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen, der da schwach und alt ist, der in allen Sorgen steckt, und nichts Bessers zu hoffen, noch zu erwarten hat!

O Tod, o Tod, wie wohl tust du, wie wohl, wie wohl tust du. 2

(Jesus sirach, kap.41: 1-2) 27)

아 죽음아, 자기 재산으로 편히 사는 인간에게, 아무 걱정도 없고 만사가 잘 풀리며 아직 음식을 즐길 기력이 남아 있는 사람에게 너를 기억하는 것이 얼마나 괴로운 일인가! (1절)

아 죽음아, 너의 판결이 궁핍하고 기력이 쇠잔하며 나이를 많이 먹고 만사에 걱정 많은 인간에게, 반항적이고 참을성을 잃은 자에게 얼마나 좋은가! (2절)

(예수 집회서 41: 1-2)

‘죽음의 축복’으로 성서 텍스트의 주제를 이미 앞에서 언급한 것과 같이 제 3곡(예수 집회서 41장 1-2절)의 내용은 부유하고 편안한 삶을 사는 자들에게 죽음은 괴로운 일이지만, 가난하고 늙고 걱정 많은 삶을 사는 자들에게 죽음은 행복하고 기다려지는 일이라고 얘기하고 있다. 이렇듯 각자의 삶에 대한 집착에 따라 죽음에 관한 태도가 다른 것을 볼 수 있다.

27) 제 3곡은 앞에서 언급한바와 같이 원문을 찾을 수 없어서 브람스의 악보에서 가사를 가져왔다. 그리하여 작곡가만의 해석적 근거를 찾을 수 없기 때문에 원문 비교 대신에 영문판으로 대체하여 기재한다.

O death! How bitter is the thought of you for the one at peace in his home, For the one who is serene and always successful, who can still enjoy life's pleasures. 1

O death! How welcome is your sentence to the weak, failing in strength, Stumbling and tripping on everything, with sight gone and hope lost. 2

(Sirach 41: 1-2)

Pauline(ed), *The New American Bible* (Archbishop of Washington, 1986).

제 4곡

Wenn ich mit Menschen-und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle. 1

Und wenn ich weissagen könnte und wüsste alle Geheimnisse und alle Erkenntnisse und hätte allen Glauben, also dass ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. 2

Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und liesse meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir's nichts nütze. 3

Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich's stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin. 12

Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die grösste unter ihnen. 13

(S. Pauli an die Corinther I., Kap. 13: 1-3, 12-13)

내가 사람의 방언과 천사의 말을 할지라도 사랑이 없으면 소리 나는 구리와 울리는 쟁과리가 되고 (1절)

내가 예언하는 능력이 있어 모든 비밀과 모든 지식을 알고 또 산을 옮길 만한 모든 믿음이 있을지라도 사랑이 없으면 내가 아무것도 아니요 (2절)

내가 내게 있는 모든 것으로 구제하고 또 내 몸을 불사르게 내줄지라도 사랑이 없으면 내게 아무 유익이 없느니라 (3절)

우리가 지금은 거울로 보는 것 같이 희미하나 그 때에는 얼굴과 얼굴을 대하여 볼 것이요 지금은 내가 부분적으로 아나 그 때에는 주께서 나를 아신 것 같이 내가 온전히 알리라 (12절)

그런즉 믿음, 소망, 사랑, 이 세 가지는 항상 있을 것인데 그 중에 제일은 사랑이라 (13절) (고린도전서 13: 1-3, 12-13)

제 4곡(고린도전서 13장 1-3절, 12와 13절)의 가사는 사람과 천사의 말을 하는 은사가 있지만 사랑이 없으면 의미가 없는 말이 되고 능력과 큰 믿음이 있더라도 사랑이 없으면 아무것도 아니며 그리고 자신이 가진 모든 것으로 이웃을 섬길지라도 그 마음에 사랑이 없으면 아무 유익이 없다고 한다. 또한 지금은 희미하고 부분적으로 알지만, 그때에는 온전히 알게 되니 그것을 모두 아는 날까지 서로 사랑하라는 내용이다.

3) 작품 분석

(1) 제 1곡 : ‘인생에게 임하는 일이 짐승에게도 임하니’(Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh)

전도서 3장의 19절부터 22절, 네 개절을 가사로 한 이 곡은 음악적으로는 3부분형식으로 작곡되었다.

<표1> 제 1곡 가사와 음악 형식의 관계

텍스트	3장 19절			20절-21절		22절	
형식	A			B		A'	
	a	b	a'	c	d	a'	c'
마디	1-11(12)	13-17	18-25	(26-31)32-42 (43-44)	45-55(56-59) 60-72(73-75)	76-81	(82-87)88-96 (97-98)
빠르기	Andante			Allegro		Andante	Allegro
박자	4/4			3/4		4/4	3/4, 9/4
조성	dm			am, dm, am, c [#] m		dm	gm, dm

위 표에서 본 바와 같이 전도서 3장 19절의 인간과 짐승이 모두 죽는다는 내용 그리고 인간은 살면서 자기 일에 만족하며 살아야 한다는 내용의 22절은 ‘인간’을 주체로 하고 있고, 이 두 절을 브람스는 음악적으로 유사한 내용(A와 A')으로 작곡했다. 중간 부분 텍스트(20-21절)의 음악적 표현은 19절 그리고 22절과는 다르다(B). B부분은 전도서 3장 20절의 인간을 포함한 동물은 모두 죽음으로 흠이 된다는 내용 그리고 21절의 인간과 짐승의 혼이 서로 다르게 감을 누가 알겠느냐는 내용에 대해서는 음악적인 대조를 담고 있어 다시 세부적으로 두 부분(c+d)으로 나뉜다. 지금까지 설명한 가사와 음악 구성의 관계로 볼 때 이 곡은 3부분형식으로 작곡되었다. 이는 표1에서 확인할 수 있는 빠르기와 박자체계의 변화로 더욱 뒷받침 된다(표 1, 참조).

안단테와 알레그로로 바뀌가며 가사에 맞는 분위기를 살려주었고 이에 더해 박자체계가 A부분은 4/4박자, B부분은 3/4박자 그리고 A' 부분은 4/4박자로 시작하여 3/4박자, 9/4박자 등으로 변화를 하고 있다. 각각의 부분들은 짧게는 1마디, 길게는 6마디의 간주들로 단락적인 느낌들을 또한 더하고 있다. A' 부분의 빠르기 그리고 박자체계의 변화는 인간을 주체로 하는 22절의 세부적인 내용과 연관시켜 볼 수 있다. 인간과 동물은 같다는 내용의 첫 번째 단락(13쪽의 가사참조)과 모두 죽음으로써 흠이 된다는 두 번째 단락(13쪽의 가사참조)으로 구성되어 있는 22절을 브람스는 2박 체계의 느린 A부분과 3박 체계의 빠른 B부분을 시작하는 음악적 내용(a와 c)을 순서적으로 차용하여 변화시켰다(a' + c'). 그리하여 22절을 가사로 한 A' 부분을 시작선율뿐 아니라, 모든 음악적 내용으로 볼 때 22절은 '인간'을 주체로 한 A부분과 '죽음'을 주체로 하는 B부분의 음악적 내용을 바탕으로 하였다. 이러한 구성은 제 1곡을 통절형식으로 볼 수도 있게 한다.

안단테로 연주되는 A부분은 다시 세부적으로 a, b 그리고 a'로 나눌 수 있으며, 짧은 2마디 전주로 시작한다. 이 전주에서 양손의 아래성부가 마디 3에서 시작될 성악선율을 미리 제시해주고 있다(악보2, 참조). 음역상으로 볼 때 낮은 음역(D-a)으로 연주되는 이 전주는 양손의 상성부에서 나타나는 a음의 페달 포인트와 아래성부의 선율 진행이 양손에서 옥타브로 병진행되는데, 이것은 어둡고 장엄하며 무거운 느낌을 들게 한다. 전주의 선율을 받아 베이스가 노래할 때, 피아노 전주의 두 마디가 동형진행으로 반복되므로 오스티나토(Ostinato)기법으로 볼 수 있다. 마디 1-2까지의 오스티나토 음형의 무거운 전주는 A부분을 전체적으로 지배하여 통일성을 부여하고 있고, 이를 통해 '죽음'의 내용을 그려낸다(악보2).

<악보2> 제 1곡, 마디 1-5

1 Andante.

Denn es ge - het dem Men - schen wie dem Vieh, wie

페달포인트

p semplice

오스티나토 음형

하지만 작은 부분 a의 후반부 선율은 전주에서 보여준 것과 전혀 다르게 나타난다. 마디 6-11에 “이것이 죽으면 저것도 죽는다”(wie dies stirbt, so stirbt er auch)는 a부분의 성악선율과의 동기적 연관성을 찾아보기 어렵다. 이 부분은 브람스가 성서원문과는 달리 임의로 반복하여 작곡한 것이다. 마디 6-8 그리고 마디 8-11의 동일한 가사를 두 번 반복하지만, 성악 성부 음의 진행은 서로 다르다. 마디 6-11까지 가사의 핵심 단어인 ‘죽다’(sterben)는 마디 6-8의 성악선율이 독일어 구문론과 일치하는 억양(intonation)의 선율로 작곡되었다. 그러나 마디 8-11에서 가사를 한 번 더 반복할 때는 ‘죽다’를 ‘가사그리기’하여 동일한 가사이지만 성악선율의 음 진행은 서로 다르게 표현하였다. 그리하여 네 번 등장하는 ‘죽다’의 의미가 다르게 해석되었다고 볼 수 있다(악보3).

<악보3> 제 1곡, 마디 6-10

이 가사를 브람스는 마디 6-8에서 반음상행($g^{\#}-a$)으로 그리고 온음하행($g-f$)으로 표현했고, 이는 독일어 문장의 구조적 억양에 일치하는 선율적 진행이다. 그러나 이를 반복할 때 ‘죽다’이라는 단어를 마디 6에서 반음 상행으로 한 것과 비교되는 동일부분(마디 9)에서 4도 하행하였다. 마디 6-8에서 등장하는 ‘죽다’라는 동사의 음악적 표현이 앞서 말한바와 같이 구문론의 일치하는 억양을 따랐지만, ‘죽다’라는 동사는 음악에 있어서 상행보다는 하행이 ‘그림 음악적’으로 적합하다 할 수 있다.²⁸⁾ 이러한 ‘가사그리기’의 모습은 가사가 반복될 때, 특히 마디 9에서 4도 하행으로 드러난다.

마디 6-11에 “이것이 죽으면 저것도 죽는다”(wie dies stirbt, so stirbt er auch)의 ‘이것’(dies)은 앞 문장의 ‘짐승’(Vieh)을 받는 대명사로 ‘인간은 짐승이 죽는 것과 같이 죽는다’로 ‘죽음’은 인간과 짐승이 다르지 않음을 강조

28) ‘가사그리기’는 수사적인 상징으로써 바로크시대의 전형적인 관습이었다. 예를 들어 J. S. 바흐의 『b단조 미사』(mass in b minor) 중 “무덤에 묻히시네”(sepultus est)와 “십자가에 못 박히시어”(crucifixus)의 ‘가사그리기’로 선율이 하행한다. 또한 헨리 퍼셀(H. Purcell, 1659-1695)의 오페라 『디도와 아에네아스』(Dido and Aeneas)에서도 “내가 땅속에 묻힐 때”(when I am laid in earth)의 죽어가는 디도의 모습을 ‘가사그리기’하여 하행 선율로 표현하였다. 그러므로 ‘가사그리기’로써 하행은 ‘죽음’과 관계가 된 것으로 해석할 수 있다.

여기서 “죽는다”(stirbt)라는 단어는 쉼표로 끊어지며 반음과 감4도, 또 도약과 한숨음형으로 이어지는 긴 하강의 선율을 통해 강조되고 있어 바로크 음악수사학적인 음형이론의 활용을 볼 수 있다. 김미영, “브람스의 《네 개의 엄숙한 노래, op. 121》(Vier ernste Gesänge, 1896)에 나타난 동기적 연관성 : 제 1곡을 중심으로,” 『서양음악학』 9-3호, (2006), 72.

하기위해 브람스는 이 가사를 임의로 반복한다. 이러한 가사의 반복은 브람스만의 텍스트 해석 표현에 따른 음악적인 반복으로써 그의 ‘죽음’에 대한 생각을 엿볼 수 있다.

가사가 반복되는 마디 6-11까지는 반주에서도 변화를 보인다. 마디 6과 마디 8에 있는 두 개의 크레센도는 모두 ‘죽음’(stirbt)를 향하여 정점을 이룬다. 그리고 ‘죽음’이라는 가사를 반복하면서 성악선율의 음의 간격이 넓어지는 것을 알 수 있다. 그러므로 크레센도가 차이나도록 해야 가사를 반복하는 의미를 전달할 수 있을 것이다. 예를 들어 마디 6의 크레센도를 $p \rightarrow mf$ 까지 한다면 마디 8의 크레센도는 $mp \rightarrow f$ 로 더 세게 변화를 주어야 ‘죽음’이라는 가사를 임의 반복하는 브람스의 의도를 잘 전달할 수 있을 것이다. 또한 ‘죽음’이라는 단어를 4도 하행으로 노래하는 부분 마디 9-10의 반주에서 2분음표의 움직임 없는 긴 음이 처음 등장하는데, 선율과 함께 ‘죽음’에 대한 확신과 단호함을 나타내는 듯하다. 그러므로 이 부분을 연주할 때는 오른손 가장 상성부인 a¹음과 왼손 가장 하성부인 F음이 옥타브 아래로 하행 그리고 오른손 가장 하성부인 a음과 왼손 가장 상성부인 d음이 5도 아래로 떨어지는데, 이 때 오른손보다 왼손에 비중을 두고 건반을 눌러 무거운 울림이 나도록 하여 어두운 분위기를 만들어내어 효과적인 연주를 위한 해석이라고 할 수 있다.

a부분의 마무리인 동시에 b부분의 시작인 간주 마디 11에서는 전주에서 제시된 오스티나토 음형의 리듬만을 사용한 새로운 형태의 오스티나토 음형이 제시된다. 이때 내성의 선율진행은 전주에서 제시하고 성악성부가 받아 노래한 마디 1-3의 아치형 선율과는 달리 상행선율적 움직임을 갖는다. 페달 포인트와 상행 선율이 반주에서와 같이 동시에 나오지 않고 연이어 나오는 것으로 b부분을 시작하는 마디 13-14의 성악선율을 형성한다. 전주와 간주에서의 a음 반복은 마디 13에서의 페달 포인트 역할을 벗어나 성악선

율을 무게감 있게 시작한다(악보4).

<악보4> 제 1곡, 마디 11-14

11 리듬적 오스티나토의 사용

auch; und ha-ben al-le ei-ner-lei

b부분은 앞뒤에 위치하는 a부분과 a' 부분에 비해 짧다. 다섯 마디의 b부분은 성서원문의 가사 “동일한 호흡이 있다”(und haben alle einerlei Odem)를 마디 13-15와 마디 16-17에서 두 번 반복한다. 이는 브람스 임의의 반복으로 같은 가사이지만 성악선율을 다르게 하여 상행선율과 아치형 선율로써 표현하였다. 두 번째 반복되는 마디 16-17의 아치형 선율은 다시 a부분으로 돌아가는 다리역할을 하여 a' 부분으로의 연결성을 만들어주었다.

19절의 마지막 소절에 대한 a' 부분도 가사의 임의 반복을 가지고 있다. a부분의 마디 6-11에 상응하는 a' 부분의 마디 21-26은 “모든 것이 헛되다”(denn es ist alles eitel)라는 가사를 반복한다. 브람스는 가사를 반복함에 있어서 선율에 변화를 주고 음역을 확장해 이를 강조하고자 하는 것을 알 수 있다. 이는 ‘모두’(alles)를 반복하는 마디 21과 마디 24에서 확인할 수 있으며, 옥타브의 도약(d¹-d)이 불안한 음정으로의 도약(d¹-g[#])으로 감5도 하행하여 긴장을 주었다. 이 화음의 긴장감은 마디 25의 ‘헛되다’(eitel)를 5도 화음으로 해결하여 긴장과 이완을 통해 강조했다고 볼 수 있다(악보5).

<악보5> 제 1곡, 마디 21-25

dm: V7/V V i ii V7/V i6 ii V 해결

B부분 간주(마디 26-31)는 부분 B의 시작 기능을 하고 있으며, 이 여섯 마디의 간주는 두 마디씩 동형진행한다. a단조, d단조 그리고 g단조의 성격으로 상행하는 동형진행은 빠른 페이스지로 휘몰아치는 음형과 결합하여 부분 A의 정적인 분위기와는 다르게 진행된다. 이는 B부분이 A부분과 대조적인 것을 미리 암시하는 것이다(악보6).

<악보6> 제 1곡, 마디 26-31

Allegro. 두 마디씩 동형진행

a단조 d단조 g단조

A부분과 다른 분위기의 B부분의 텍스트는 앞에서 언급한 바와 같이 인간을 포함한 동물은 모두 흙으로 돌아간다. 인간과 짐승의 혼이 서로 다른 방향으로 간다는 사실을 누가 알겠는가? 라는 반문을 담고 있다. B부분 마디 45를 기준으로 작은 부분 c와 d로 구분할 수 있다. 이 작은 단위의 구분은 반주를 통해볼 때 확연이 드러난다. c부분(마디 26-44)은 3연음의 분산화음 반주를 그리고 d부분(마디 45-75)은 4분음표의 강한 스타카토를 수반하는 화음으로 2박 단위의 움직임 을 가지고 있다.

작은 c부분을 세부적으로 살펴보면, 성악선율은 $f^{\#}-e^{b1}-f^{\#}$ 으로 돌아오는 아치형이고 이 도약 음정 사이를 순차적으로 채워준다. 이러한 아치형 선율은 “모두 제자리로 향한다”(es fährt alles an einen Ort)의 가사와 일치한다. 이 선율은 마디 36-39에서 이도동형진행 한 뒤에 하행선율만을 마디 40-42에서 축소 반복하면서 ‘흙’(Staub)으로 된다는 가사를 강조한다(악보7).

<악보7> 제 1곡, 마디 32-42

32
Es fährt al - - les an ei - - - nen Ort;
sf 반주의 하행
페달 포인트

36
es ist al - - les von Staub ge - macht,
sf
이도동형진행

40
und wird wie - der zu Staub.
dim.
하행 반복

가사의 의미를 담은 아치형 선율의 반주는 간주에서 제시한 3연음의 분할 리듬을 지속적으로 연주한다. 반주의 오른손은 순차적으로 상행한 후 하행하는 노래선율과는 다르게 높은 음역에서부터 순차로 하행하는데, 이는 가사에서 ‘흙이 된다’, 즉 죽음에서 연상되는 이미지 ‘땅으로 내려가는 것’

같은 느낌을 주고 있다. 반주에도 적용되는 텍스트의 내용은 왼손에서 저음에서의 D-C-B¹(마디 32-35)의 하행으로 더욱 강조된다. 이러한 내용을 담은 반주는 성악선율과 마찬가지로 네 마디를 단위로 하여 이도동형진행한다. 이때 오른손에 있는 3연음이 선율적으로 보면 악센트의 위치가 당겨진 것을 확인할 수 있다. 그리하여 하행하는 음형을 잘 전달하기 위해서는 3연음을 3개 단위가 아닌 2개 단위로 묶어 연주하는 것이 효과적인 방법이라고 할 수 있다(악보7, 참조).

c부분과 d부분은 네 마디 간주를 사이에 둔다. 간주의 후반부(마디 44-45)에 등장하는 헤미올라(Hemiola)는 부분 d의 2박 단위 그룹을 선행한 것으로써, 3박 단위의 c부분에서 2박 단위의 d부분 반주로 자연스럽게 이어주는 연결고리 역할을 한다(악보8).

<악보8> 제 1곡, 마디 44-49

The image shows a musical score for measures 44-49. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has the lyrics: "Wer weiß, ob der Geist des Menschen". The piano accompaniment features a Hemiola pattern in measures 44-45, indicated by a red circle and the label "헤미올라". A red box highlights the piano accompaniment in measures 46-47, labeled "2박의 반주패턴". A red label "동형진행" is placed above the vocal line in measures 46-47. The score is in a key with one flat and a common time signature.

d부분의 성악선율은 c부분과는 다른 리듬 변형이 일어난다. c부분에서의 4분음표로의 순차 진행과 달리 이 부분은 2분음표와 4분음표로 길고 짧은 리듬 음형(트로케우스 음형)²⁹⁾과 음정의 도약을 보인다. 이 리듬은 텍스트

에서 중요한 단어(Geist, Menschen)를 강조, 즉 언어적 부분과 음악의 일치
 를 위한 표현이라고 볼 수 있다. 이 리듬을 부각시키기 위해 반주에서 첫
 박에 쉼표를 사용하여 선율과 어긋나는 형태를 주어 텍스트의 중요한 단어
 가 강조되기 위한 음악적 표현이라고 할 수 있다. 그리고 성악선율 음정의
 도약은 $f-b^b-d^1$ 으로 약박에서 시작하는 반주 오른손 화음의 상성부와 옥
 타브로 일치하는 메아리 효과로 노래 성부를 뒷받침한다. 이때 반주에서는 오
 른손을 스타카토로 연주하여 화음의 상성부가 잘 들리게 해주어 성악선율과
 주고받는 느낌을 줄 수 있도록 한다(악보8, 참조).

인간의 혼과 짐승의 혼이 위, 아래로 각기 다르게 향하는 것을 누가 알겠
 는가? 라고 반문하는 내용을 21절이 담고 있지만, 브람스는 이 텍스트를 음
 악화 함에 있어 ‘가사그리기’를 충분히 활용하고 있다. “위로 올라간
 다”(aufwärts)를 브람스는 원문과 달리 두 번 더 반복하였고(마디 50-55)
 이 텍스트의 성악선율이 순차적으로 상행하고 있다. 이 가사는 3도 동형진
 행으로 세 번 반복을 거듭하여 $a-c^{\#1}-e^1$ 으로 상행한다. 마디 50-51의 텍스
 트는 성서원문과 달리 브람스가 가장 강조하고 싶은 부분으로 임의의 반복
 을 통해 음악적으로 표현한 것으로 해석할 수 있다. 이러한 반복은 마디
 64-68의 가사 “아래로, 땅 아래로”(unterwärts unter die Erde)에서도 찾아
 볼 수 있으며 이 가사(마디 64-65) 또한 하행 선율로 이루어져 두 번 반복한
 다. 이 하행 선율의 반복 또한 3도 하행 동형진행 하므로 가사와 음악적 표현
 이 서로 일치하는 모습을 보인다. 이는 사람의 영혼은 올라가는 것으로 짐승
 의 영혼은 내려가는 것으로 보여주는 ‘가사그리기’로 해석할 수 있다(악보9).

29) 트로케우스(trochaeus) - 연속되는 두개의 박 가운데 앞의 박이 강할 경우 리듬 패턴은
 강-약이 된다. 이러한 리듬패턴을 트로케우스라 한다. 강박은 상대적으로 긴 음이 강조 되
 는 것이 보통이므로 장-단 리듬에서 강약패턴이 형성되는 것이 보통이다.

<악보9> 제 1곡, 마디 50-55, 마디 64-72

3도 상행 동형진행

50 auf - wärts fah - re, auf - wärts fah - re, auf - wärts fah - re
카는모방

3도 하행 동형진행

64 un - ter - wärts un - ter die Er - de, un - ter - wärts
카는모방

70 un - ter die Er - de fah - re?
p poco

이 부분(마디 50-55, 마디 64-72)의 반주에서 성악선율과 반주의 상이한 형태를 볼 수 있다. 앞부분 약박에서 시작하는 2박 단위 반주가 마디 50 이후 3박 단위의 반주로 변화한다. 그러나 이 3박 단위 반주화음패턴이 마디 50의 첫 박 4분침표의 사용으로 인해 한 박자씩 뒤로 밀려있는 것을 확인할 수 있다. 이것은 반주음형에서 세 번째 음이 강박에 위치하도록 의도한

것으로 보인다. 일반적으로 3박 단위의 반주 패턴을 보면 세 번째 음은 마무리의 역할을 한다. 그러나 이와 다르게 마디 50-55까지의 음형은 한 박 자씩 밀리게 하여 약박에 위치할 음이 마디 첫 박, 즉 강박에 있는 것을 볼 수 있으며 이는 브람스가 의도적으로 악센트를 이동한 것이라고 해석할 수 있다.

지금까지 설명한 마디 50-55의 텍스트와 음악의 관계를 반주영역으로 확장해보면, ‘사랑과 짐승의 혼이 서로 다른 방향으로 감을 누가 알라?’라는 반문에 대한 브람스의 깊은 이해를 설명할 수 있다. 마디 50-55에서 사람의 혼이 위로 올라가는 것을 성악선율에서 ‘가사그리기’로써 표현했다면 이때, 반주의 오른손에서 카논 모방하여 ‘가사그리기’ 하지만 왼손은 반대로 끊임없이 하행한다. 그리고 뒤이어 나오는 마디 60-72에서 짐승의 혼이 아래로 내려가는 것을 성악선율에서 하행하고 반주의 오른손에서 카논 모방 ‘가사그리기’ 하지만, 왼손은 반대로 상행한다. 그리하여 반주에서는 가사의 의미와 서로 상이한 음형을 사용하여 즉, 성악선율에서는 ‘위로 간다’ 또는 ‘아래로 간다’라는 구문의 가사그리기를 담았지만, 반주는 바로 그 텍스트에 담긴 ‘누가 알라’(wer weiss)의 해석을 노래선율과의 반진행으로 담아내고 있다. 브람스는 전도서의 저자인 솔로몬이 사람의 혼과 짐승의 혼이 위·아래로 가는 것을 본 자가 없다고 반문하는 그의 의도를 파악했고 이를 음악에서 단순하게 표현하지 않았다고 해석할 수 있다. 그러므로 브람스는 표면적 표현으로 ‘가사그리기’를 넘어서 ‘죽음’의 심오하고 철학적인 내용을 담기 위해 깊은 고민 끝에 작곡하였다고 감히 말할 수 있겠다(악보9, 참조).

A' 부분의 마디 76-79에서는 앞에서 설명하였듯이 앞에 나왔던 A부분(마디 3-4)과 B부분(마디 13-14)에 나왔던 두 음형을 짧게 축소와 변형하여 사용되었다. 그리고 간주 또한 마디 26-31의 음형이 마디 82-87까지 다시 등장하는데 조성적인 성격의 변화는 없지만 왼손부분에서 대선율이 첨가되어 약간의 변화를 주었다. 곡의 끝부분에서는 마디 90에 9/4로 박자가 변하는데, 성악선율의 음의 길이를 길어지게 만들어서 마치 곡이 끝나는 것이 아쉬운 것 같은 여운의 효과를 내어서 끝을 장식하며 곡이 마무리 된다.

(2) 제 2곡 : ‘모든 학대를 보았도다’(*Ich wandte mich um sahe an alles Unrecht*)

전도서 4장 1-3절을 텍스트로 한 이 곡은 변형된 유절형식으로 볼 수 있다. 이 곡은 3부분 형식으로도 나눌 수 있지만, 첫 부분에서 나왔던 음형이 조금의 변화를 거쳐 전개된다. 이는 전도서 4장 1-3절의 서사적 기승전결과는 달리 선율이 변화 반복되므로 변형된 유절형식으로 이 곡을 보게 한다.

<표2> 제 2곡 가사와 음악 형식의 관계

텍스트	4장 1절		2절-3절 전반	3절 후반
형식	A	A'	A''	Coda
마디	1-14	15-35	36-60	61-75
빠르기	Andante			
박자	3/4			
조성	gm			GM

전도서 4장 1절 전반부의 이 세상에서 벌어지는 학대를 말하며 탄식하는 가사를 노래하는 마디 1-14(A부분)는 1절 후반부에서 음악적으로 반복된다. 학대하는 자들의 권세나 학대를 받는 자들의 눈물이 있어도 아무도 위로자가 없는 것을 한탄하는 1절의 후반부는 A부분을 변화시켜 노래한다(A'부분). 2절과 3절의 전반부는 전도서의 저자인 솔로몬은 죽거나 살아있는 자보다 세상에 태어나지 않아서 그리고 3절 후반부의 이 둘을 보지 못한 자가 더 낫다고 하는 텍스트를 A부분의 변화반복 후 코다로 마무리하고 있다. 앞에서 설명한 바와 같이 이 곡은 가사의 절과 음악의 형식 단락의 구분이 불일치한다. 3절의 전반부 가사인 “이 둘 보다도 출생하지 아니하여”(und der noch nicht ist, ist besser als alle beide)까지는 A부분과 상당히 비슷한 면모를 보이고 있지만, 후반부의 “해 아래에서 행하는 악한 일을 보지 못한 자가 더욱 복되다 하였노라”(und des Bosen nicht inne

wird, das unter der Sonne geschieht)의 가사에서는 음악적으로 전혀 달라져 분위기의 전환을 이루어냈다. 결론적으로 3절 후반부의 내세(來世)의 삶이 있기 때문에 죽음이 더 복되다고 하는 역설적인 가사를 조성의 변화를 통해 대조적으로 표현하였다. g단조로 시작하는 어두운 분위기가 3절 후반의 역설적 가사를 노래하는 부분에 이르러 G장조로 바뀌어 분위기로의 전환을 이룬다.

제 1곡과 마찬가지로 제 2곡에서도 브람스의 ‘죽음’에 관한 사고를 엿볼 수 있는데, 그는 살아있는 자보다 죽은 자가 더 낫고 그리고 아직 태어나지 않는 사람이 더 복되다고 하는 솔로몬의 말에 동의한다. ‘죽음’이 ‘세상’의 끝이 아니라 그 다음의 삶(내세,來世)을 추구하는 것으로 받아들였다. 이 곡의 끝(코다)에 나타나는 조성의 변화가 바로 브람스의 ‘죽음’에 대한 사고를 담아낸다.

안단테로 시작하는 A부분을 면밀히 살펴보면, 제 1곡과 마찬가지로 짧은 2마디의 전주로 곡이 시작된다. 옥타브 간격의 한 음을 양손이 엇 박으로 연주하는 짧은 전주는 곡의 분위기를 암시하고 있다. 이 전주의 펼친 3화음(d-B^b-G-D-B^{b1}) 하행음형을 카논 모방 하여 성악선율은 시작된다. 피아노 반주와 성악선율의 카논 모방은 이 곡 전체에서 찾아볼 수 있으며 작게는 메아리 효과처럼 한 마디 안에서도 등장한다(악보12, 참조). 이러한 관계는 마디 15-21에서도 확인된다. 시작하는 부분에서 보여주는 피아노 반주와 성악선율과의 카논 모방의 내용은 A부분을 변화 반복하는 A' 부분(마디 15-35)에서도 등장한다. 마디 15-17 반주의 오른손 선율을 마디 19-21의 성악선율이 받아주고 있다. A" 부분은 마디 1-6에서 보여준 모방적인 관계를 시간차 없이 동시진행으로 만들어 변화를 주었고 마디 36-38과 마디 52-54에서 확인할 수 있다.

본 논문 13쪽에서 제시한 성서원문과 제 2곡에서의 가사가 일치하지 않는

곳이 있다. "해 아래의 행하는 학대"의 원문은 'Unrecht, das geschah unter der Sonne'이나, 곡의 가사에서는 'die Unrecht leiden unter der Sonne'로 '시달리다'(leiden)라는 동사가 첨가되었고 이 구절을 반복하였다. 본 논문에서 제시한 성경의 원문이 브람스에 의해서 바뀌었는지 혹은 그 당시 성경이 지금과 다른 것인지 확인할 수는 없지만, 제시한 원문에 따르면 관망하는 사람이 아닌 직접적으로 해 아래 학대의 고통을 받는 사람으로 '시달리다'(leiden)는 단어를 삽입하여 괴로움을 강조한 것으로 볼 수 있다. 이 부분을 노래하는 마디 7-10의 선율은 마디 1-6과는 다르게 4분음표로 순차 진행한다. 브람스는 마디 11-14에서 이 가사를 한 번 더 반복할 때, 성악선율은 마디 7-10의 선율을 3도 상행하여 고통이 가중되어 강조하는 모습으로 동형진행으로 노래한다. 그리하여 제 1곡에서와 같이 브람스가 생각하는 중요한 부분의 임의의 반복으로써, 3도 높은 음역으로 동형진행하여 '가사그리기'를 그려내고 있다. 하지만 이 부분의 성악선율이 3도 상행 동형진행 한 것과 달리 반주에서는 거의 변화가 없으며, 오히려 마디 9에서 3박자 동안 사용한 대리화성을 마디 12에서는 4분음표 길이를 축소하였고 g단조의 조성적 종지를 확립하기 위해 곧바로 완전정격종지로 마무리한다. 그러므로 성악선율의 상행과 가사의 반복이 주는 강조를 반주에서도 함께 보여주는 것이 효과적인 연주 방법이라고 해석할 수 있다(악보10).

<악보10> 제 2곡, 마디 1-4, 마디 7-14

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Ich wandte mich und'. The piano accompaniment includes a '카논 모방' (Canon imitation) in the right hand. The second system (measures 7-14) continues the vocal line with 'die Unrecht leiden unter der Sonne;'. The piano accompaniment features a '3도 상행동형진행' (3rd degree ascending motion progression) and includes harmonic analysis: 'vii/V', 'V', 'I', 'vii/V', 'V', 'I'. Annotations at the bottom of the second system include '대리화음의 길이 축소변형' (Reduction of the length of the substitute chord) and '완전정격종지' (Final cadence).

A' 부분은 A부분의 짧은 전주를 변화시킨 짧은 간주(마디 15-16)로 시작하는데, 이는 간주라기보다 반주에서 미리 노래를 해주는 것으로 볼 수 있다. 마디 15-17의 반주 오른손 상성부 선율은 앞에서 언급한 바와 같이 마디 19-21에서 성악선율로 카논 모방 된다. 반주와 성악선율이 주고받는 이러한 관계는 마디 15-16이 간주가 아니라 단지 가사만 없을 뿐, “여기에 눈물이 있다”(Da waren Tränen)를 피아노가 먼저 노래하는 것으로 볼 수 있게 하는 내용이다. 그리고 마디 16-17의 ‘보라’(siehe)는 원문과 다르게 두 번 반복하였는데, 이는 노래선율이기보다는 마디 20-21에 나오는 ‘눈물’(Tränen)을 강조하기 위한 울분이 섞인 외침이라고 할 수 있다. 이 또한

두 번 반복하는데, 두 번째의 ‘눈물’(Tränen)은 첫 번째와 달리 8분음표의 짧은 음가를 사용하여 눈물이 똑똑 떨어지는 것 같은 ‘가사그리기’를 리듬적인 모습으로 이루었다고 볼 수 있다(악보11).

<악보11> 제 2곡, 마디 15-21

A부분의 마디 19-21의 성악선율이 A'부분의 마디 32-34 ‘하나도 없다’(dass sie keinen)에서 3도 동형진행으로 나타나며 ‘눈물’(Tränen)을 반복한 것과 동일하게 ‘없다’(keinen) 또한 반복한 것으로 나타나는데, 이는 반주만을 변화시킴으로써 변형된 유절형식으로의 모습을 갖추고 있다.

A''부분을 시작하는 마디 36-38은 앞에서 언급한 바와 같이 마디 1-6의 모방적인 관계를 성악선율과 반주가 동시에 진행하는 것으로 변화를 주었다. 또한 앞에서 설명한대로 3절은 전반부와 후반부로 나뉘는데, 이는 텍스트로 볼 때 나뉘지 말아야 할 부분에서 일어난다. 전반부는 A부분에 대한 반복(마디 52-54)으로 음악적 연결성을 가지고 있어 A''부분이 연장하는 것처럼 보이는데 반해, 후반부 새로운 음악적 내용으로 코다가 시작된다(마디 61). 마디 52-54의 3마디에 걸쳐 나온 e단조의 감7화음이 I로 해결되지

못한 채 휴지부(Grand Fause)를 갖는데, 이는 음악적 단락감을 갖지 못하고 마치 곡이 끊긴 것처럼 보인다. 그리고 G장조로 가기 위한 전조의 과정(마디 56-60)을 거쳐 새로운 음악이 등장하는데, 텍스트 중간에 g단조에서 G장조로 조성이 변하여 가사와 음악의 구조적 불일치가 이를 더욱 강조하게 만들었다(악보12).

<악보12> 제 2곡, 마디 52-62

52 *sotto voce*
und der noch nicht ist,
mp
카논모방 동시진행 휴지부

56 Coda
ist bes-ser als al - le bei - de, und des Bö - - sen
p
경과구적 전조 G장조

마디 61부터 시작되는 G장조의 코다는 '죽음'의 긍정적 의미 즉, 죽음이 모든 것에 끝이 아님을 암시하며 밝은 분위기로 '음악그리기'를 한다. 마디 70부터 끝까지 6마디의 후주가 나오며 곡이 마무리 된다. 마지막 마디인 마디 75는 으뜸 화음의 2전위인데, 이 화음은 제 3곡이 e단조인 것을 볼 때, 제 3곡의 전주라고도 말할 수 있다(악보13).

<악보13> 제 2곡, 마디 70-75

I 4/4
불안정정격종지

(3) 제 3곡 : ‘아 죽음, 얼마나 괴로운가’(O Tod, wie bitter bist du)

제 3곡은 개신교의 성서가 아닌 가톨릭 성서의 집회서 41장의 1절부터 2절, 두 개절을 가사로 하여 2부분으로 작곡되었다.

<표3> 제 3곡 가사와 음악 형식의 관계

텍스트	41장 1절			2절	
형식	A			B	
	a	b	a	c	c'
마디	1-5	6-12	12-17	18-30	31-40
빠르기	Grave				
박자	3/2			2/2	3/2
조성	em, bm			EM, em	EM

1절의 텍스트는 앞서도 설명한바와 같이 이 세상에서의 삶이 죽음을 바라보는 시선에 영향을 주는 것으로써 세상의 삶이 풍족하다면 죽음이 괴로운 일임을 말한다. 2절은 이와는 대조적으로 세상에서의 인간의 삶이 걱정과 가난으로 궁핍하다면 죽음은 좋은 일이라고 역설적인 이야기를 하고 있다. 가사의 이런 대조적 표현을 브람스는 음악적으로도 적용하여 A부분과 B부분 ‘대조’로 작곡 하였다. 텍스트의 내용에 부합하는 A부분과 B부분의 음악적 대조를 박자체계와 조성으로써도 쉽게 찾아 볼 수 있다. A부분은 e 단조와 3/2박자로 시작하여 3박 단위로 움직이는데 반해, ‘죽음이 좋다’는 내용을 담은 B부분은 E장조의 으뜸화음으로 시작하고 2/2박자의 2박 단위로 움직인다. 이러한 내용은 텍스트에 담긴 대조를 음악적으로도 담아내고 있음을 가늠하게 한다(악보14).

<악보14> 제 3곡, 마디 1-2, 마디 18-20

1절은 각주 27에서 제시한 바와 같이 원문에서는 처음 시작하는 문장 “아 죽음아! 얼마나 괴로운 일인가”(O death! How bitter is the thought of you)를 브람스는 즉각적으로 단어들을 반복했다. 또 이 전체 시작문구는 1절의 마지막에 다시 한 번 반복된다. 이는 “아 죽음아! 얼마나 괴로운 일인가”(O Tod, wie bitter bist du)를 후렴구로 해석했음을 보여준다. 이를 뒷받침하듯이 마디 1-5는 전주로 마디 12-17은 후주로 사용하고 있다. 그리하여 A 부분은 세부적으로 제시(a), 대조(b) 그리고 반복(a)으로 나눌 수 있는데, 제시와 반복의 a부분은 브람스가 텍스트를 즉각적으로 또는 문구 전체를 반복함으로 이루어진 내용이다.

매우 느리고 장중하게 시작하는 제 3곡은 피아노에 의한 전주는 없지만, 마디 1-5까지 성악성부와 피아노의 내용은 이 곡의 전주라고 볼 수 있다. 그 이유는 앞에서 언급한바와 같이 브람스는 성서에 없는 텍스트의 반복으로 A부분의 전주 역할을 하는 곳을 만들어냈고, 이러한 텍스트 반복은 A부분의 시작과 마무리 즉, 성악과 반주가 함께하는 전주와 후주의 역할로써 사용하였다고 볼 수 있다.

제 1곡과 2곡에서도 이미 가사 반복을 통해 브람스가 성서 텍스트에서 ‘인간과 짐승 모두 죽음이 동일하다’, ‘살아있는 자보다 태어나지 않는 자가 더 복되다’에 대한 내용을 강조했는지 확인한바 있다. 앞의 두 곡에서는 그 반복이 바로 연이어 나오는 경우가 많았는데, 제 3곡에서는 그와 다르게 1절을 시작하는 문구를 마지막에 다시 사용하였다. 이러한 반복은 텍스트에 담긴 ‘죽음의 괴로움’에 대한 내용을 음악화하는 ‘가사그리기’를 넘어서 브람스가 성서 텍스트를 심도 있게 성찰했음을 확인시켜준다.

제 1곡에서 선율의 하행진행으로 ‘죽음’의 ‘가사그리기’를 표현하였는데, 그러한 내용은 제 3곡에서도 찾아볼 수 있다. 텍스트를 시작하는 “아 죽음아”(O Tod)를 브람스는 즉각적으로 반복하여 강조했다. 그 음악적 구성 또한 제 1곡에서 동형진행을 사용한 것과 동일하다. ‘아 죽음아’는 3도 하행음형(b-g)으로 노래되고, 즉각적으로 가사가 반복되는 다음 마디에서는 e-c로 이도동형진행된다. 그리하여 ‘아 죽음아’의 두 번 반복은 최종 7도로의 큰 도약(b-c)을 이루어 ‘죽음’이라는 단어가 주는 표면적 이미지, 즉 나락으로 떨어지는 것뿐만 아니라, 결코 반가운 대상이 아님을 하행을 통한 ‘가사그리기’로 보여주고 있다. 마디 2-3까지 “얼마나 괴로운가”(wie bitter)의 선율도 바로 뒤이어 3도 아래로 동형진행하며 하행(c^{#1}-a)으로 반복된다.

이 부분(마디 1-2)의 반주에서 왼손은 성악선율을 카논 모방하여 하행진행하는데, 이는 마치 에코의 효과를 주어 텍스트를 강조하는 것과 같다. 텍스

트의 의미를 반주의 왼손이 담고 있으므로 오른손보다 왼손이 부각되도록 연주하는 것이 성악과의 좋은 균형을 이루는 방법이다(악보15).

<악보15> 제 3곡, 마디 1-5

b부분은 a부분의 서주적 내용과는 다르게 선율적으로 움직이는데, 이미 2분음표의 긴 길이의 성악선율이 4분음표와 8분음표로 리듬 분할이 이루어져 템포가 변하지는 않았지만 상대적으로 a부분보다 속도감을 갖게 된다. 마디 6-7의 코랄풍 반주에서 오른손 선율을 카논 모방하여 성악선율이 노래한다. 그리고 마디 8 이후 양손에 엇박을 준 리듬으로 바뀌어 음악적 무게감은 가벼운 분위기를 자아내게 된다. 이 때 왼손 베이스는 성악선율의 음형적 특징을 가지고 있어 대선율로 볼 수 있고, 오른손의 화음은 보조적 역할만을 가지고 있다. 그러므로 왼손의 베이스가 성악선율과의 적절한 균형을 이루도록 오른손을 왼손보다 작게 하여 보조적 화음의 역할을 벗어나지 않도록 주의하여 연주한다(악보16).

<악보16> 제 3곡, 마디 5-9

카논 모방

5
ter bist du, wenn an dich ge-den-ket ein Mensch, ge-denket ein Mensch, der

8
gu - te - Ta - ge und ge-nug hat und oh - ne - Sor - ge - le - bet;

성악선율의 대선을

c와 c'로 나뉘는 세분되는 B부분은 텍스트의 내용 “아 죽음아 얼마나 좋은가”(O Tod, wie wohl tust du)에 맞게 음악적으로도 죽음이 괴롭다는 내용을 노래하는 A부분과 대조적인 모습을 보인다. 먼저 e단조에서 E장조로의 조성 변화를 주었고 1절의 “아 죽음아”(O Tod)에 대한 선율이 3도 하행(b-g)한 반면, 2절을 시작하는 “아 죽음아”(O Tod)는 마디 20에서와 같이 6도로 상행(B-g)하여 “아 죽음아” 뒤에 오는 “얼마나 좋은가”를 미리 예견하고 있다. 1절에서 “아 죽음아 얼마나 괴로운가”를 마지막에 다시 반복한 것과 같이 2절에서도 텍스트 끝에 “아 죽음아 얼마나 좋은가”를 두 번 반복한다. 이 6도 상행은 마디 31-40에서 두 번에 걸친 반복으로 확장

하여 나타나고 A부분의 전주와 후주로 사용한 것과 동일하게 B부분에서도 나타난다. 이에 더해 음의 길이와 박자체계의 변화로써 ‘죽음’의 즐거움을 더욱 강조하였다. 이미 앞에서 언급한 바와 같이 ‘죽음’이 오히려 좋은 일이라는 것을 강조하고자 한 브람스의 의도인 것이다. 그리고 반주에서도 변화를 찾을 수 있는데 A부분(마디 1-4)에서 멈춰있는 긴 음에서 움직임이 있는 짧은 음으로 형태가 변하여 B부분(마디 18-24)의 반주가 선율적으로 바뀌었고 이러한 변화가 내성과 외성을 오가며 아름다운 선율을 만들어낸다. 이때 선율과 같이 등장하는 화음이 방해요소가 될 수 있으므로 충분한 연습이 필요하다(악보17).

<악보17> 제 3곡, 마디 19-24

6도 상행

반주선율

p

du dem Dürftigen, der das

(4) 제 4곡 : ‘내가 사람의 방언과 천사의 말을 할지라도’(Wenn ich mit Menschen-und mit Engelnzungen redete)

사도바울이 고린도교회에 보낸 편지 중 고린도전서 13장³⁰⁾의 1절부터 3절, 12절과 13절을 가사로 채택하여 작곡한 제 4곡은 음악적으로는 형식이 모호하다.

<표 4> 제 4곡 가사와 음악 형식의 관계

텍스트	13장 1-3절			12절		13절	
형식	A			B		A'	
	a	a'	a''	b	b'	a'''	b''
마디	1-12	13-29	30-47	48-61	62-75	76-82	83-99
빠르기	Andante			Adagio		Piu moto	Sostenuto un poco
박자	4/4			3/4		4/4	3/4
조성	E ^b M			BM		E ^b M	

제 4곡(고린도전서 13장 1-3절, 12절과 13절)의 가사는 이 세상 무엇보다도 가장 위대한 것은 ‘사랑’이라는 것을 강조하는 내용이다. 위 표에서 보는 것과 같이 제 4곡은 크게 3부분(A, B 그리고 A')으로 나눌 수 있다. 가사와 음악 형식이 구분되는 관계는 제 1곡에서와 마찬가지로 박자체계와 빠르기 그리고 조성의 변화가 뒷받침한다. 4/4박자와 안단테로 연주되는 A부분과 3/4박자의 아다지오의 B부분은 제 1곡의 극적인 빠르기 변화(안단테→알레그로)를 보이진 않는다. 그러나 제 4곡에서의 A부분과 B부분의 박자체

30) 일반적으로 고린도전서 13장은 ‘사랑장’이라고 불리며 사랑의 우월성에 대해 설명한다. 제 4곡에서는 고린도전서 13장 1-3절 그리고 12절과 13절만을 인용하여 4-11절은 사용하지 않았다. 제외된 부분 중 4-8절은 사랑의 영원성에 대해서 그리고 9-11절은 일시적이며 쓸모없는 세상의 지식에 대해서 말한다.
 김영배 번역 (찰스 핫지 지음). 『헨드릭슨 페턴 주석 고린도전서』 (서울: 아가페출판사, 1994), 370-371.
 브람스가 성경에서 가사를 인용할 때, ‘사랑의 위대함’을 강조하기 위해 중심내용이 다른 절(4-11절)을 삭제했다고 볼 수 있겠다.

계가 2박 단위에서 3박 단위로 바뀌어 B부분의 한 박자가 A부분의 박자보다 상대적으로 연장감을 갖게 되어 빠르기 변화를 이루어내었다고 해석할 수 있다. A부분은 ‘사랑’을 주제로 하는 내용의 1-3절과 ‘불완전성’과 ‘불명료함’을 말하는 12절의 B부분은 서로 주제적으로 연관성이 없으며 음악적 다름을 박자체계와 조성의 변화로 보여주고 있다. 또한 A' 부분은 ‘사랑’의 우월함을 강조하는 13절을 가사로 사용하고 있어 A부분의 주제와 동일하다. 이는 음악적으로도 유사하게 작곡되었는데, A부분 4/4박자와 B부분 3/4박자에서 박자체계를 순서적으로 가지고 왔고, 안단테와 아다지오는 아니지만 지시어를 덧붙여 빠르기의 변화를 나타내었다. 또한 조성의 변화가 이루어져 A부분과 A' 부분은 유사 작곡되었다는 근거가 되며 이는 A+B로 볼 수 있다.

A부분의 텍스트로 사용된 1-3절은 기승전결이 아닌 ‘사랑’이라는 주제로 반복, 열거한다. 이는 음악적으로도 변주적인 성격으로 등장하여 가사와 일치성을 보인다. 그리하여 A부분을 변형된 유절형식 a, a' 그리고 a''로 나눌 수 있다. 1절에 해당되는 a부분(마디 1-12)과 2절의 a' 부분(마디 13-28) 그리고 3절의 a'' 부분(마디 29-47)은 이도 동형진행과 리듬적 전위 그리고 리듬의 역행 등으로 변주를 보인다.

작은 a부분을 자세히 살펴보면 짧은 두 마디의 전주로 시작하는데, IV-vii (A^b-d)로 진행하여 마디 2에서 비로소 으뜸화음(E^b)이 나온다. 오른손의 3화음과 왼손의 옥타브 간격의 움직임은 서로 반진행하여 넓어지며 이 음형들이 마디 3-4의 성악선율(b^b-B^b-c-d-e^b-f-g-b^b)로 모방되었다. 이는 앞에서 설명한 바와 같이 a' 부분(마디 13-15)과 a'' 부분(마디 29-31)에서 이도 동형진행하여 변주된다(악보18).

<악보18> 제 4곡, 마디 3-4, 마디 13-15, 마디 29-31

옥타브와 순차상행의 이도동형진행

그리고 마디 9-12의 “소리 나는 구리와 울리는 쟁과리가 되고”(so wäre ich ein tötend Erz oder eine klingende Schelle)의 가사처럼 반주에서 엷 박자의 리듬형태가 나타나 가벼운 느낌을 주는데 이는 쟁과리를 연상케 하는 ‘가사그리기’를 하였다고 볼 수 있다(악보19).

<악보19> 제 4곡, 마디 8-12

또한 A부분에 사용된 텍스트(1-3절)를 이미 앞에서 언급한바와 같이 브람스는 임의 반복을 찾을 수 있다. 마디 27-28의 “나는 아무것도 아니다”(so wäre ich nichts), 마디 35-36의 “모든 것을 내어주다”(meinen Leib brennen) 그리고 마디 43-46의 “나는 아무 소용이 없다”(so wäre mirs nichts nütze)를 한 번씩 더 반복하여 강조하였다. ‘사랑’이 부재할 때 나타나는 결과들을 담은 이 텍스트의 반복을 통해 브람스는 ‘사랑’의 중요성을 강조하고자 했다고 해석할 수 있다. 브람스는 ‘사랑’이 갖고 있는 능력과 힘의 크기를 위대하게 생각했다고 볼 수 있다. ‘사랑’(Liebe)의 음의 길이를 길게 표현한 것도 이와 같은 해석이라고 말할 수 있다(악보20).

<악보20> 제 4곡, 마디 7-8, 마디 38-39, 마디 80-81

B부분은 고린도전서 13장 12절 한 절만을 가사로 사용하였고 A부분과 같이 변형 유절로 되어있다(b+b'). 지금은 희미하고 부분적인 알지만 예수님이 다시 오실 때에는 온전히 알게 된다는 것으로 A부분의 주제인 ‘사랑’과는 다른 내용을 담고 있어 음악적으로도 다르다. 아다지오로 시작하는 B부분은 3/4박자이며 B장조로 조성이 변화한다. 텍스트로 불완전성을 노래하는 작은 b부분은 a부분의 성악선율을 주로 이루었던 8분음표와는 달리 4분

음표 단위로 움직이며 상대적으로 리듬이 길어져 느려진 효과를 주었다. 또한 음정이 크게 도약하지 않고 2도, 3도로 상·하행하며 비교적 선율이 잔잔한 분위기를 만들어내고 있다. 또한 불명료함을 가사로 담아내고 있는 b' 부분 또한 b부분을 이도 동형진행과 축소 변형시켜 사용하였다. 브람스는 텍스트의 내용에 따라 온전하지 못함과 희미함을 나타내기 위해 노력한 것을 엿볼 수 있다. 이는 성악선율과 반주의 형태가 2박 단위의 4분음표와 3박 단위의 3연음으로 구성하여 2:3의 음형으로 성악선율과 반주가 정박자가 아니라 서로 어긋나게 하여 박자의 정확성을 흐려놓았다. 이렇듯 브람스는 텍스트의 주제에 맞게 ‘가사그리기’를 했다고 할 수 있다(악보21).

<악보21> 제 4곡, 마디 48-51

48 Adagio.

Wir se - hen jetzt durch ei - nen Spie - - gel in ei - nem dunkeln

p dolce

어긋나는 성악선율과 반주

A' 부분의 전반부(마디 76-82)는 사랑을 주제로 하는 A부분의 내용과 음악적으로 유사하다. 또한 후반부 (마디 83-99)는 B부분의 박자체계 3/4박자와 음형으로 구성하였다(a''' + b''). 이러한 부분적 차용은 A' 부분을 A+B로도 볼 수 있는 근거가 되며 텍스트의 주제에 따라 배치한 것이라고 해석할 수 있다. 또한 ‘더욱 움직여서’(piu moto)와 ‘음의 길이를 충분히 끌어

서'(Sostenuto un poco)의 지시어를 사용하여 A부분과 B부분의 빠르기 변화를 차용한 것으로 볼 수 있다. 반주의 마디 83에서 a부분의 옥타브 도약과 b부분의 3연음을 조합하여 사용하였다(악보22).

<악보22> 제 4곡, 마디 83-84

83

a - ber die Lie - be ist die

espress.

옥타브와 3연음의 조합

제 4곡은 각주 30에서 밝힌바와 같이 브람스는 고린도전서 13장에서 인용한 성경가사 중 사랑의 영원성과 일시적인 세상 지식을 담고 있는 4-11절을 제외하고 1-3절, 12절과 13절만을 사용하였다. 이는 ‘사랑’이 가장 위대하다는 13절의 내용과 부합하지 않기 때문이라고 할 수 있다. 그리하여 제 4곡의 주제이며 《네 개의 엄숙한 노래》에서 핵심이 되는 내용으로 “그 중에 제일은 사랑이라”(die Liebe ist die grösseste unter ihnen)를 마지막에 한 번 더 반복하여 강조하고 있으며, 가장 높은 음인 f¹로 치달아 이를 강하게 외친다. 이는 마디 88-95에서 확인할 수 있다(악보23).

<악보23> 제 4곡, 마디 88-99

핵심적 가사의 반복

하행하는 베이스선

이 또한 성서원문과 달리 브람스 임의의 반복이며 그가 생각한 중요한 텍스트를 반복과 고음으로 강조하며 마무리된다고 볼 수 있다. 그러나 마디 95-99로 5마디에 걸친 후주의 베이스는 $b^b-g-e^b-B^b-G-E^b$ 로 하행 진행하며 더욱 더 낮은 음으로 내려가 화려한 마무리가 아닌 오히려 진정성이 가득 담은 울조림이라고 말할 수 있다. 이렇게 그의 마지막 가곡이자 《네 개의 엄숙한 노래》의 마지막 곡이 장엄하게 대미를 장식하며 마무리한다 (악보23, 참조).

III. 결론

브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》를 통해 본 논문에서 ‘죽음’이라는 의미에 대한 ‘가사그리기’를 작품 분석을 통하여 확인하였고 그에 따른 결과로 다음과 같은 특징을 알 수 있었다.

첫 번째, 성경 텍스트가 ‘죽음’과 관련된 내용일 때 가사의 반복이 많았음을 찾을 수 있었다. 성서 원문과 브람스의 가곡에서의 가사를 비교해 보니, 반복되는 문구나 문장의 순서가 바뀌는 것들이 모두 ‘죽음’이라는 주제를 설명하는 것에 일치함을 알 수 있었다. 제 1곡에서는 ‘죽음’을 하행과 상행으로 반복하였고, 제 3곡의 ‘아 죽음아’(O Tod)의 문구를 서주와 후주로 반복 사용하기도 하였다. 제 4곡의 후반부에 ‘그 중에 제일은 사랑이라’를 긴 음과 반복을 통해 브람스는 ‘죽음’은 결코 끝이 아니라 ‘죽음 이후의 삶’의 확신을 발견하여 긍정적인 결론에 도달했다고 볼 수 있었다.

두 번째, 단어적 ‘가사그리기’의 표현이 있었다. 단어 하나하나에 대한 ‘가사그리기’는 제 1곡에서는 ‘죽음’이라는 단어를 하행으로 표현하고 있다. 또한 ‘위로’, ‘아래로’의 단어를 상행과 하행하는 선율로 움직여 ‘가사그리기’를 나타내고 있다. 그러나 가사와 성악선율을 일치시켜 단순한 단어만의 ‘가사그리기’로 표현한 것뿐만 아니라, 반주에서 가사와 음악의 불일치를 이루고 있는 내용은 텍스트의 깊은 이해에 대한 ‘가사그리기’로 볼 수 있었다. 제 1곡에서의 성악선율과 반대되는 반주의 반진행이 ‘누가 알겠는가?’(wer weiss)에 대한 해석이고 이는 단어에 맞는 가사그리기를 넘어서 텍스트의 깊은 이해가 반영된 더 넓은 의미의 가사그리기도 갖고 있다고 볼 수 있다. 제 3곡 전반부에서의 ‘죽음’은 하행이지만, 후반부에서의 ‘죽음’은 상행으로 진행한다. 이는 문맥에 따른 선율의 변화로 제 1곡에서 나오는 ‘죽음’과 같은 단어이지만, 가사의 내용에 따라 브람스가 가지고 있는 ‘죽음’에 대한 생

각을 음의 변화로 알 수 있었다. 그리고 ‘죽음’은 두려움과 반가움이라는 대조적 내용으로 음악적 대조를 일치시켰는지 조성의 변화를 통해 살펴볼 수 있었다. 그리고 제 4곡에서는 ‘사랑’을 담고 있는 부분을 유사하게 작곡하여 곡 안에서의 주제가 이동함에 따라 박자체계나 조성의 변화를 주어 이를 유동적으로 사용하였다.

세 번째, 내용적 ‘가사그리기’의 표현이 있었다. 가사와 음악의 구조적 불일치를 통해 큰 의미의 ‘가사그리기’를 나타내었다. 제 2곡의 후반부에서 조성의 변화를 통해 나타나는 가사와 음악적 구조의 불일치는 ‘죽음’이 ‘세상’보다 낫다는 가사를 돋보이게 하기 위한 곡 전체적인 ‘가사그리기’였음을 확인할 수 있었다.

이렇게 《네 개의 엄숙한 노래》는 가사에 대한 깊은 이해와 브람스만의 작곡기법이 합하여 그의 생애에서 기념비적인 작품이 탄생하게 되었다. 흔히 브람스 가곡에서의 반주는 가사를 뒷받침해주는 도구로써만 사용되었다고 하지만, 본 논문에서 《네 개의 엄숙한 노래》를 통해 깊이 살펴본 결과 브람스는 가사를 깊게 생각하고 음악적으로 표현하고자 하는 노력을 엿볼 수 있었다. 그러므로 브람스의 《네 개의 엄숙한 노래》는 브람스 최후의 가곡으로 그리고 최고의 가곡으로 높이 평가할 수 있다.

참고문헌

1. 단행본

- 강만희. 『간추린 19세기 낭만음악사』. 서울: 예광, 2005.
- 김문자 외 4명. 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2001.
- 박세원. 『현대인을 위한 최신 명곡 해설』. 서울: 세광음악출판사, 1987.
- 변정자. 『음악교육 및 이론과 실제』. 서울: 삼호출판사, 1988.
- 서석주. 『20세기를 빛낸 연주가-명곡, 음반 1213』. 서울: 예술출판사, 2000.
- 음악세계(편). 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 브람스』. 서울: 음악세계, 2003.
- 이경숙. 『예술가곡의 이해』. 서울: 도서출판, 2003.
- 이성일. 『요하네스 브람스 그의 생애와 예술』. 서울: 파파게노, 2001.
- 정복주, 채은희. 『성악예술 - 연주와 문헌』. 서울: 예술, 2009.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교출판부, 2014.

2. 번역된 단행본

- Gorrell, Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*, Amadeus Press, 1993. 심송학 번역. 『19세기 독일 가곡』. 서울: 음악춘추사, 2003.
- H. van Ess, Donald. *The heritage of Musical Style*, 안정모 번역. 『서양 음악사 - 음악양식의 유산-』. 서울: 도서출판 다라, 2005.
- Kimball, Carol. *Song*, 채은희 번역. 『예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서·하권』. 서울: 도서출판 형설, 2007.
- Longyear, Rey M. *Nineteen-Century Romanticism in Music*, Prentice-Hall. 김혜선 번역. 『19세기 낭만주의 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2001.

Meister, Barbara. *An Introduction to The Art Song*, 이경숙 번역.
『예술가곡개론』. 서울: 지문사, 1990.

Scofield, C. L (Hg). *Die Heilige Schrift*, New York Oxford university
press, 1967.

3. 학술지논문

김미영. “브람스의《네 개의 엄숙한 노래, op. 121》(Vier ernste Gesänge,
1896)에 나타난 동기적 연관성 : 제 1곡을 중심으로,” 『서양음악학』
9-3호(2006): 63-84.

4. 학위논문

박선교. “J. Brahms의 가곡 Vier Ernste Gesänge OP.121(4개의 엄숙한 노래)
가사와 음악과의 관계,” 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2015.

박정민. “Johanness Brahms의 <Vier ernste Gesänge, op.121>에 관한 연구,”
이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2013.

박한나. “J. Brahms<4개의 엄숙한 노래(Vier ernste Gesänge)> Op.121 에
대한 분석연구,” 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

이은주. “Johannes Brahms의 가사셋팅에 관한 연구-Vier ernste Gesänge,
op.121를 중심으로-,” 이화여자대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998.

장우정. “요하네스 브람스(Johannes Brahms)의 가곡 '네 개의 엄숙한 노래
(Vier ernste Gesänge op.121)' 분석연구,” 성신여자대학교 일반
대학원 석사학위논문, 2009.

조미나. “Johannes Brahms의 「네 개의 엄숙한 노래 Op.121」에 관한 분석연구,”
성신여자대학교 일반대학원 석사학위논문, 2014.

최지혜. “J.Brahms 말년의 가곡 「Vier ernste Gesänge op.121」에 대한 연구,”
단국대학교 대학원 석사학위논문, 2016.

홍진석. “Johannes Brahms의 “vier ernste Gesänge”op.121에 대한 연구”
:가사의 시적동기기와 음형과의 관계를 중심으로, 대구가톨릭대학교
대학원 석사학위논문, 2009.

5. 성경

대한성서공회. 『성경전서 개역개정판』. 서울: 대한성서공회, 2001.

주교회의 성서위원회. 『성경』. 서울: 한국천주교중앙협의회, 2005.

Pauline(ed.). *The New American Bible*. Archshop of Washington, 1986.

Scofield, C. L (Hg). *Die Heilige Schrift*. New York Oxford university press, 1967.

6. 악보

Johannes Brahms. *Vier ernste gesänge*, Leipzig: Edition Peters, 1920.

ABSTRACT

Brahms ' Four serious Songs (Vier ernste Gesänge) Analysis

- From the perspective of ' painted words ' -

Jo, Hye-Joo

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin Women's University

The paper studied four serious compositions of Brahms ' four serious compositions. Brahms didn't use the Bible as the Bible. So I revolved around a series of repetitions. This repetition appeared in a sentence linked to " Death, " which confirms how " death " was expressed in terms of painted words " death. "

So when analyzing the piece, four serious compositions of Brahms were able to find words and phrases of " painted words. " It was possible to verify that it was based on deep understanding and intonation rather than simply ' painted words'.

The work is attributed to the impact of Brahms, Brahms ' mother and clara death, writing this piece of writing, written by Brahms, one of the last composers of the year. He was deeply distressed about his death. In particular, the lyrics adopted by the Bible revolve around using Brahms ' interpretation of how " death " contained in the heart of the text.