



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

슈만의 《리더크라이스》 (*Liederkreis*,
op. 39)에 담긴 ‘모음곡 속의 연가곡’
- 제2곡, 제4곡, 그리고 제7곡을 중심으로 -

2019

성신여자대학교 대학원
반 주 학 과
류 지 수

슈만의 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op.
39)에 담긴 ‘모음곡 속의 연가곡’
- 제2곡, 제4곡, 그리고 제7곡을 중심으로 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

류 지 수

인 준 서

류지수의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장.....권오연.....(인)

심 사 위 원.....김미영.....(인)

심 사 위 원.....신인선.....(인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 많은 작품 가운데 ‘예술가곡’(Kunstlied)은 그가 기악음악에서 추구했던 ‘시적음악’을 바탕으로 두고 있을 뿐 아니라, 서양음악사 성악음악 창작사에서 큰 의미를 갖는다.

슈만은 음악적 그리고 문학적 재능을 예술가곡을 통해 아낌없이 발휘하였으며 특히 1840년 한 해 동안 138여 편의 가곡을 작곡했다. 이 시기에 나온 가곡들에는 시와 음악의 결합을 통해 슈만의 개인적인 생각을 반영시키며 특히 당시 슈만의 개인적인 감정, 즉 클라라(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)와의 사랑을 통해 얻은 모든 영감을 바탕으로 둔 작품들도 포함된다.

본 논문에서는 그 중 클라라에 대한 많은 것들이 담겨있다는 슈만의 글을 바탕으로 《리더크라이스》(*Liederkreis*, op. 39)를 분석하였다. 분석에 앞서 다룬 이론적 배경 중 이 작품이 ‘연가곡’인지 아니면 ‘모음곡’인지를 사전적 정의와 학자들의 연구물을 바탕으로 고찰해보았다. 이를 통해 본 논문에서는 《리더크라이스》를 ‘가곡모음집’으로 보는 것이 더 타당하다는 결과에 도달했다.

《리더크라이스》에 담긴 12곡들이 하나의 이야기로 전개되지는 않지만 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788- 1857)의 사상인 ‘타향’ 그리고 ‘자연’으로 구분될 수는 있다. 12곡 가운데 시인의 사상과 연결되지 않는 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 본 논문에서는 클라라를 담고 있는 즉, 슈만의 개인적인 감정이 반영된 곡들로 구분하고, 이를 장견실과 김연의 연구물을 토대로 ‘모음곡 속의 연가곡’ 구성으로 분석하였다.

제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 ‘연가곡’으로 분석하고자 하는 본 논문의 관점은 특히 김연의 《리더크라이스》 연구에서 언급한 ‘이야기 속의 이야기’라는 개

념을 확장한 것이다. 이를 증명하기 위해 본 논문에서는 세 곡을 슈만과 연결된 시 해석 그리고 음악적 분석을 제시했다. 또한 장견실의 《리더크라이스》 12곡의 조성 구조의 유기적 관계를 본 논문에서는 제12곡을 더 첨가하여 제2곡과 제4곡 그리고 제7곡과 제12곡의 조성적 관계를 더 나아가 제2곡과 제12곡의 조성적 관계를 통해 음악적 구조를 통한 연가곡임을 증명했다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 슈만의 예술가곡과 음악관	3
2. 아이헨도르프의 작품세계	9
3. 《리더크라이스》(op. 39) : 가곡모음집 또는 연가곡	13
4. 《리더크라이스》(op. 39)의 분석연구	22
1) 《리더크라이스》(op. 39) 창작배경	22
2) 작품분석	24
(1) 제2곡 〈간주곡〉 (<i>Intermezzo</i>)	26
(2) 제4곡 〈고요〉 (<i>Die Stille</i>)	33
(3) 제7곡 〈성 위에서〉 (<i>Auf einer Burg</i>)	40
3) ‘모음곡’ 속의 ‘연가곡’	47
III. 결론	49

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

〈표 1〉 슈만의 ‘가곡의 해’ 에 작곡된 가곡	5
〈표 2〉 1848년 이후 작곡된 슈만의 예술가곡	7
〈표 3〉 아이헨도르프의 시에 의한 가곡들	11
〈표 4〉 19세기 독일 작곡가들의 연가곡 텍스트	15
〈표 5〉 《리더크라이스》 12곡의 시에 담긴 세 개 주제	17
〈표 6〉 장견실, 《리더크라이스》의 조성적 순환 구조	19
〈표 7〉 《리더크라이스》를 구성하는 아이헨도르프의 시집과 발췌된 시	22
〈표 8〉 제2곡 〈간주곡〉의 형식과 조성	27
〈표 9〉 제4곡 〈고요〉의 형식과 조성	35
〈표 10〉 제7곡 〈성 위에서〉의 형식과 조성	43
〈표 11〉 제2곡, 제4곡, 제7곡 그리고 제12곡의 조성구조	48

악보 목차

악보1) 〈간주곡〉, 마디1-9	28
악보2) 〈간주곡〉, 마디10-12	29
악보3) 〈간주곡〉, 마디21-30	30
악보4) 〈고요〉, 마디1-7	36
악보5) 〈고요〉, 마디8-14	37
악보6) 〈고요〉, 마디19-26	38
악보7) 〈성 위에서〉, 마디1-17	44
악보8) 〈성 위에서〉, 27-30	45

I. 서론

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《리더크라이스》(*Liederkreis*, op. 39)는 많은 연주자들에 의해 연주되고 있으며, 이 가곡집을 주제로 한 연구물도 쉽게 찾아볼 수 있다. 《리더크라이스》를 주제로 한 국내석사학위논문에서는 대부분 ‘연가곡’에 대한 슈만의 업적과 뛰어난 문학적 소양을 다루고 있으며, 이 가곡집의 특징과 12곡 모두에 대해 ‘연가곡’이라는 관점으로 분석하고 있다.¹⁾ 그러나 이 작품이 한 시인의 연작시집에서 시를 가져오지 않았다는 점은 이런 선행연구를 무조건적으로 수용할 수 없게 한다.

본 논문에서는 우선 《리더크라이스》(op. 39)가 ‘연가곡’인지 혹은 ‘가곡 모음집’인지를 사전적 정의, 학술논문 등을 통해 확인하고자 한다. 더하여 본 논문에서 다룬 선행 연구물 중 김연의 “〈슈만〉특집: 슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조”²⁾에서 언급된 ‘이야기 속의 이야기’라는 연구 관점을 ‘가곡집 속의 연가곡 구성’이라는 관점으로 변환하여 연구 범위는 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡으로 제한하고자 한다.

각 곡의 분석에서는 슈만과 연결한 시 해석뿐 아니라, 음악 분석은 시 형식과 음악 형식과의 관계, 음악화 작업에서 슈만의 시 해석 반영 그리고 슈만의 연인 클라라(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)와 연관된 모티

1) 박준화, “로베르트 슈만의 『Liederkreis』 op.39 분석연구,”(한양대학교 석사학위논문, 2007).

안정민, “Robert Schumann의 Liederkreis op.39에 관한 연구,”(서울대학교 석사학위논문, 2017).

양희진, “아이헨도르프에 의한 슈만가곡집 ‘Liederkreis’Op.39 분석연구,”(성신여자대학교 석사학위논문, 2011).

이정은, “R.Schumann의 Liederkreis op.39 분석연구 -반주부를 중심으로-,”(성신여자대학교 석사학위논문, 2002).

2) 김연, “슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조,” 『음악이론연구』 11 (2006).

브도 찾아볼 것이다.

다시 말해 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡이 슈만과 클라라와의 사랑을 주제로 한 ‘가곡집 속의 연가곡’임을 시와 음악 분석으로 확인하고자 한다. 또한 본 논문에서는 장견실의 논문 “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상”³⁾에서 12곡의 조성의 순환성을 바탕으로 이 작품이 음악이론적으로 유닛을 구성한다는 주장을 이 세 곡에 적용해보고자 한다. 세 곡의 조성적 구조가 순환적 구조를 갖고 있음이 확인된다면, 시와 음악 분석을 통해 보여준 작은 ‘연가곡’ 구성이 뒷받침 될 것이다. 본 논문에서의 시도는 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 하나의 이야기 전개를 갖는 ‘연가곡’ 해석으로 발췌 연주 할 가능성을 제시할 수 있을 것이다.

3) 장견실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상,” 『음악과 민족』 16 (1998).

II. 본론

1. 슈만의 예술가곡과 음악관

슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 창작세계는 우리에게 잘 알려지지 않은 오페라 《게노베바》(*Genoveva*, 1848)를 포함하여 음악의 전 장르에서 그 빛을 발한다. 특히 그의 음악세계는 그가 가진 문학적 소양과 아주 밀접한 관계를 가지고 있다. 따라서 그의 예술가곡(Kunstlied)을 연구하기 위해서는 그의 음악관과 문학과와의 관계성을 먼저 살펴 볼 필요가 있다.

슈만은 음악뿐만 아니라 문학에도 많은 재능을 가지고 있었다. 그가 스무살이 되었을 무렵엔 이미 유럽의 주요 작가들의 작품을 섭렵했는데, 특히 그는 장 파울(Jean Paul, 1763-1825), 호프만(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822), 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 등의 작품에 심취하였다.

슈만은 1825년부터 ‘좌우명 모음집’(*Mottosammlung*)에 1200편 이상의 문학적, 철학적, 음악적 글과 악보를 기록했다. 이 ‘좌우명 모음집’에 실린 글들은 절반 이상이 슈만이 창간한 『음악신보』(*Neue Zeitschrift für Musik*)의 표제어 등으로 사용되었다⁴⁾. 또한 슈만은 자신이 음악가의 길을 걷기로 결정한 1830년대 이후부터 꾸준히 ‘작곡을 위한 시 필사집’(*Abschriften verschiedener Gedichte zur Komposition*)에 34명 시인들의 시 169편을 수록했다. 슈만 생애에 있어 ‘가곡의 해’라고 일컫는 1840년 이후 이 ‘작곡을 위한 시 필사집’에 담긴 101편의 시는 가곡으로 작곡되었다.⁵⁾

슈만은 음악 평론가 활동⁶⁾을 하면서도 꾸준히 작곡 생활을 하였다.

4) 김희열, “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계,” 『독일문학』 109 (2009), 171. 참조.

5) 김희열, “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계,”

초창기 슈만은 규칙이나 공식 등을 무시하고 예술가의 자유로운 표현을 추구하고자 하는 예술관을 가지고 있었다. 그러나 슈만은 작곡가로 활동하면서 “음악적 규칙들 속에 내재한 단순성은 믿을 수 없을 정도다”⁷⁾라고 언급하였고, 이는 자신의 초기 창작관으로부터 벗어나는 음악적 사고를 보인다.

“단순하고 자연스럽게 써라. 피테는 항상 좋은 모범이 될 것이다.
짧고 일관성 있는 표현을 익혀라. 의미의 핵심에 딱 맞는 단어를
발견할 때까지 찾아라!”⁸⁾

위 인용문에서 드러나는 것처럼 시간이 지나면서 슈만은 더 높은 형태의 음악으로 단순성, 명료성, 자연성을 추구하는 예술관을 갖게 되었다. 이렇듯 슈만은 더 높은 수준의 음악을 위해서는 자신의 초기 창작관이라 할 수 있는 ‘기교적인 것, 복잡한 것’을 배제하고, ‘단순하고 질서정연한 것, 명료한 것’이 더 중요한 정신임을 글을 통해 표현했다. 이러한 슈만의 변화된 예술관은 하나의 동기를 고수하고, 악곡의 짜임새에서 폴리포니적 작업이 지배적이어서 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 영향을 볼 수 있는 피아노작품 《크라이슬레리아나》(*Kreislariana*, op. 16)에서도 볼 수 있다. 클라라(Clara Josephine Schumann, 1819-1896)에게 1838년 4월에 쓴 슈만의 편지에는 이 곡에 대해서 다음과 같이 설명한다.

“내 음악은 지금 그 자체로 단순하면서도 놀랍게 잘 얽혀져 있소,
그렇게도 단순하고, 그렇게도 잘 짜여져 있어, 마음으로부터 많은

6) 슈만이 음악 평론가 활동을 하면서부터 그가 추구했던 문학과 음악의 합일은 더욱 뚜렷해졌다. 그의 평론은 음악에 대한 단순한 평이 아니라 문학적 묘사를 통한 서술 형식의 글이었다. 그가 사용한 문학적 묘사는 많은 시인과 작가들의 작품에서 아이디어를 얻은 것이며, 이런 의식의 바탕에서 슈만은 평론가 역할을 활발하게 하였다. 김희열, “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계,” 173.

7) 김미영, “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 11 (2006), 13. 재인용

8) 김미영, “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 13. 참조.

것을 이야기 할 수 있고, 내가 이 곡을 연주할 때 듣는 이 모두가 또한 그렇게 느낄 수 있는 것이오.”⁹⁾

〈표 1〉 슈만의 ‘가곡의 해’ 에 작곡된 가곡

작품번호 (op.)	제 목	시 인	곡 수
24	《리더크라이스》 (<i>Liederkreis</i>)	하이네	9
25	《미르테의 꽃》 (<i>Myrten</i>)	번스, 바이런, 팬쇼, 괴테, 하이네, 무어, 모셴, 뤼케르트,	26
27	《5개의 가곡과 노래》 (<i>Fünf Lieder und Gesänge</i>)	번스, 샤미소, 헤벨, 뤼케르트, 짐머만	5
29	《3개의 시》 (<i>Drei Gedichte</i>)	가이벨	3
30	《3개의 시》 (<i>Drei Gedichte</i>)	가이벨	3
31	《3개의 노래》 (<i>Drei Gesänge</i>)	샤미소	3
34	《4개의 듀엣》 (<i>Vier Duette</i>)	번스, 라이니크, 케르너	4
35	《12개의 시》 (<i>Zwölf Gedichte</i>)	케르너	12
36	《6개의 시》 (<i>Sechs Gedichte</i>)	라이니크	6
37	《12개의 시 “사랑의 봄”》 (12 <i>Gedichte “Liebesfrühling”</i>)	뤼케르트	12
39	《리더크라이스》 (<i>Liederkreis</i>)	아이헨도르프	12
40	《5개의 가곡》 (<i>Fünf Lieder</i>)	안데르센, 샤미소	5
42	《여인의 사랑과 생애》 (<i>Frauenliebe und Leben</i>)	샤미소	8
45	《3개의 로맨스와 발라드 I》 (<i>Drei Romanzen und Balladen I</i>)	아이헨도르프, 하이네	3
48	《시인의 사랑》 (<i>Dichterliebe</i>)	하이네	16
49	《3개의 로맨스와 발라드 II》 (<i>Drei Romanzen und Balladen II</i>)	프뢰리히, 하이네	3
53	《로망스와 발라드 III》 (<i>Romanzen und Balladen</i>)	하이네, 로렌츠, 사이들	3
57	《벨사자르》 (<i>Belsazar</i>)	하이네	1

9) 김미영, “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 11 (2006), 12. 재인용.

기악곡에서 슈만이 추구한 ‘단순성’은 그의 예술가곡 음악관과 일맥상통한다. 슈만의 가곡은 반주 성부와 성악 성부가 유기적으로 얽혀 하나가 된다.

슈만의 문학적 소양을 바탕으로 한 ‘시적음악’¹⁰⁾은 1840년 슈만의 ‘가곡의 해’(Lieder Jahr)에 작곡된 가곡들로 구체화 되었다(표 1, 참조).

슈만이 ‘가곡의 해’에 작곡한 가곡 텍스트와 1848년 이후 작곡하며 선택한 텍스트의 시인들에는 슈만의 시 선택 범위의 차이를 볼 수 있다. 주로 독일 낭만주의 작가들을 선택했던 1840년¹¹⁾과는 달리 1848년 이후에는 프랑스 철학자 부도이스(Johann Franz Buddeus, 1667-1729), 헝가리 시인 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850), 러시아 시인 쿨만(Elisabeth Kulmann, 1808-1825) 등 독일 낭만주의 시인 외의 작가들이 눈에 띈다. 이는 슈만의 가곡 작곡을 위한 텍스트, 즉 문학적 범위가 좀 더 넓어졌음을 알 수 있다. 1848년 이후 슈만이 작곡한 예술가곡을 정리하면 다음과 같다(표 2, 참조).

10) 슈만이 추구한 음악이 ‘시적음악’ 이라고 규정한 근거는 아래의 문헌을 바탕으로 한다. “슈만이 1840년 리트 작곡에 몰두한 것은 피아노 음악에서 획득한 ‘시적인 것’을 언어와 결합하여 더욱 뚜렷이 표출하기 위한 것 이라고 해석할 수 있다.” 김미영, “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 5-6.

11) 표 1에 거론된 시인 중 슈만과 동시대 시인이 아닌 시인은 번스(Robert Burns, 1759-1796), 프뢰리히(Charlotta Frölich, 1698-1770)이다.

〈표 2〉 1848년 이후 작곡된 슈만의 예술가곡¹²⁾

작품번호 (op.)	제 목	시 인	곡 수
74	《스페인 노래극》 (<i>Spanisches Liederspiel</i>)	가이벨	10
77	《가곡과 노래》 (<i>Lieder und Gesänge</i>)	아이헨도르프, 함, 호프만	5
78	《4개의 듀엣곡》 (<i>Vier Duette</i>)	뤼케르트, 케르너, 괴테, 헤벨	4
79	《젊음을 위한 노래 모음》 (<i>LiederAlbum für die Jugend</i>)	가이벨, 호프만, 괴테, 실러,뤼케르트	28
83	《3개의 노래》(<i>Drei Gesänge</i>)	아이헨도르프, 뢰케르트, 부도이스	3
90	《레나우에 의한 6개의 시와 레퀴엠》(<i>Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem</i>)	레나우	7
95	《3개의 노래》(<i>Drei Gesänge</i>)	바이런	3
96	《가곡과 노래》 (<i>Lieder und Gesänge</i>)	괴테, 플라텐	5
98a	《빌헬름 마이스터에 의한 가곡과 노래》(<i>Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister</i>)	괴테	9
101	《사랑극》(<i>Minnespiel</i>)	뤼케르트	6
103	《소녀의가곡》(<i>Mädchenlieder</i>)	쿨만	4
104	《7 개의 가 곡》(<i>S i e b e n Lieder</i>)	쿨만	7
107	《6개의 노래》(<i>Sechs Gesänge</i>)	올리히, 뢰리케, 뢰러, 쾨켈,하이제	6
114	《3개의 가곡》(<i>Drei Lieder</i>)	뤼케르트, 베히슈타인	3
117	《4개의 경기병 가곡》 (<i>Vier Husarenlieder</i>)	레나우	4
119	《3개의 시》(<i>Drei Gedichte</i>)	팍리우스	3
122	《2개의 발라드》 (<i>Zwei Balladen</i>)	헤벨, 쉘리	2
125	《5개의 밝은 노래》 (<i>Fünf heitere Gesänge</i>)	부도이스, 칸디두스, 뢰리케,하이제, 브라운	5
138	《스페인 사랑가곡》 (<i>Spanische Liebeslieder</i>)	가이벨	10

12) John Daverio, "Schumann, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. New York: Grove's Dictionaries Inc, (2001), 22:804.

그가 작곡한 예술가곡은 크게 두 경향으로 볼 수 있다. 1840년 첫 번째 가곡의 해에 작곡된 작품을 통해 슈만의 내면의 정신세계를 표현했던 것과는 달리, 1848년 이후 두 번째 가곡의 해에는 이와는 다른 특징을 보인다. 1848년 이후 슈만의 후기 예술가곡은 어렵지 않고 쉽게 이해 될 수 있는 작품들이어서 주로 가정 음악이나 사교 모임 음악에 맞았다. 이를 통해 공공성을 획득하고 민중성을 추구했던 슈만의 의지를 나타내고 있다.¹³⁾ 슈만이 예술가곡을 통해 나타냈던 그의 음악관은 그가 어릴 적부터 쌓은 문학적 교양과 깊은 관계가 있다는 것을 확인 할 수 있다. 예술가곡을 위해 선택한 시인과 선별한 시에 곡을 붙이면서 슈만은 그가 추구했던 ‘시적음악’을 더욱 높은 형태로 이뤄냈으며, 언어와 음악의 합일은 1840년 가곡의 해에 작곡된 138편에 가까운 가곡작품에서 빛을 발휘한다.

13) 김미영, “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관,” 『음악이론연구』 11 (2006), 16.

2. 아이헨도르프의 작품세계

아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788- 1857)는 독일의 대표 낭만주의 시인이자 작가이며, 민중적인 시인으로 더 유명했던 사람이다. 아이헨도르프를 표현하는 또 다른 수식어로는 ‘숲’, ‘방랑’, ‘청춘’, ‘고향’ 등 ‘자연’에 관한 표현들이 있다.¹⁴⁾ 이처럼 아이헨도르프의 서정시가 민중적인 동시에 자연에 대한 영상을 담고 있는 데에는 그가 자라온 환경과도 밀접한 연관이 있다. 어린 시절 부유한 귀족 가문에서 자란 아이헨도르프는 그의 고향 프로이센 루보비츠(Lubowitz)에서 행복한 유년 시절을 보냈다. 또한 루보비츠 성을 유산으로 물려받으며 이곳에서 결혼을 하고 사람들과 사교 모임도 갖으면서 아이헨도르프에게 루보비츠는 현실로부터 벗어날 수 있는 그늘막이 되었다.

아이헨도르프가 루보비치에서 지낸 시간동안 자연에서 직접 느낀 경험은 후에 그의 작품에 ‘방랑’과 ‘자연’에 대한 애정으로 나타난다. 1818년에는 가문의 부채를 갚기 위해 루보비츠 성을 팔게 되며,¹⁵⁾ 이 일은 마치 아이헨도르프에게는 그의 유년 시절의 세계가 상실된 것이나 마찬가지였다. 아이헨도르프는 이것을 평생 동안 안타까워했으며, 그의 시에 나타나는 ‘고향’ 상실에 대한 애수는 이러한 정서가 깊이 배어 있음을 짐작할 수 있다.

낭만주의 시인들 중에서도 아이헨도르프에게 ‘자연’이 갖는 의미는 특히 중요하다. 자연시뿐만 아니라 그의 소설작품에서도 이야기가 대부분 자연 속에서 전개된다.¹⁶⁾ 아이헨도르프가 시를 통해 표현한 ‘낭만주의’는 당시 낭만주의 문학과 차이가 있었다. 대부분의 낭만주의 문학은 분명하고 뚜렷한 윤곽을 가진 대상보다는 ‘비밀스러운 숲’, ‘환상적인 밤’, ‘먼 곳을 꿈꾸게 하는 구름’ 등 모호하고 어두운 표현을 애호하였다.¹⁷⁾ 또한, 슈만이 가장 선호했다고 알려진 하

14) 홍성균, “아이헨도르프의 낭만주의 개념,” 『독일문학』 88(2003), 182.

15) 김희열, 『가곡으로 되살아난 독일 서정시1. 괴테, 실러, 하이네, 아이헨도르프 시를 중심으로 (파주:지식산업사, 2014), 466.

16) 안상원, “낭만적 현실체험과 자연체험 - 아이헨도르프의 서정시-,” 『인문과학』 38(2006), 18.

이네(Heinrich Heine, 1797-1856) 서정시의 큰 특징으로도 ‘즐거움과 우울 사이의 몽상’, ‘분산된 감정’ 그리고 ‘불투명한 언어회화’ 등이 있다¹⁸⁾. 반면에 아이헨도르프는 종달새, 뿔나팔소리, 흐르는 강물, 숲의 바스락 거리는 소리, 달빛 비추는 밤, 사냥꾼과 노루 등의 모티브를 사용하면서 ‘자연’ 그 자체를 주제로 하였고, 이를 서정시로 표현해냈다. 또한 그의 시에는 시각적인 모습 외에도 물 흐르는 소리, 숲이 일렁이는 소리, 빛이 섬광을 내며 터지는 소리 등 청각적인 효과도 제시하면서 자연의 ‘사실성’을 구체화했다.

아이헨도르프를 대중적이고 민중적인 시인으로 보는 이유는 그의 시가 민요나 가곡의 가사로 어우러지는데 용이할 정도로 단순하여 해석이 필요 없다는 특징이 있기 때문이다.¹⁹⁾ 처음 아이헨도르프의 시가 출간 될 당시에는 민요와의 유사성을 좋게 평가하면서도 동시에 그 단조로움을 지적하는 비평이 대부분이었다.²⁰⁾ 그러다가 1840년 당대 유명한 작곡가들에 의해 아이헨도르프의 시가 작곡되기 시작하면서 그의 작품은 본격적으로 대중들에게 친숙하고 소박한 ‘민요’로 다가가게 되었다. 이 시기 아이헨도르프의 시를 선택한 대표적인 작곡가로 슈만과 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 멘델스존(Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-18470) 등이 있다. 아이헨도르프 시를 텍스트로 한 19세기 작곡가들의 가곡을 정리하면 다음과 같다(표 3).

17) 안상원, “낭만적 현실체험과 자연체험 - 아이헨도르프의 서정시-,” 『인문과학』 38(2006), 16.

18) 최숙희, “하이네의 시에 붙인 R.Schumann의 Liederkreis op.24에 관한 분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2008), 13.

19) 홍성균, “아이헨도르프의 시 연구 -수용과 연구성과-,” 『인문논총』 9(2002), 30.

20) 홍성균, “아이헨도르프의 시 연구 -수용과 연구성과-,” 31.

〈표 3〉 아이헨도르프의 시에 의한 가곡들

작곡가	작품명	곡명	곡 수
슈만	《리더크라이스》 (<i>Liederkreis</i> , op. 39)	제1곡~제12곡	12
	《3개의 로망스와 발라드 I》 (<i>Drei Romanzen und Balladen</i> I, op. 45)	제1곡 〈보물을 파내는 사람〉 (<i>Der Schatzgräber</i>) 제2곡 〈봄나들이〉 (<i>Frühlingsfahrt</i>)	2
	《가곡과 노래》 (<i>Lieder und Gesänge</i> , op. 77)	제1곡 〈유쾌한 방랑자〉 (<i>Der frohe Wandersmann</i>)	1
	《3개의 노래》 (<i>Drei Gesänge</i> , op. 83)	제3곡 〈은자〉 (<i>Der Einsiedler</i>)	1
브람스	《6개의 노래》 (<i>Sechs Gesänge</i> , op. 3)	제5곡 〈낯선 곳에서〉 (<i>In der Fremde</i>) 제6곡 〈노래〉 (<i>Lied</i>)	2
	《6개의 노래》 (<i>Sechs Gesänge</i> , op. 7)	제2곡 〈맹세〉 (<i>Parole</i>) 제3곡 〈울림〉 (<i>Anklänge</i>)	2
	《9개의 노래》 (<i>Neun Gesänge</i> , op. 69)	제6곡 〈바닷가에서〉 (<i>Vom Strande</i>)	1
	WoO.21	〈달밤〉 (<i>Mondnacht</i>)	1
멘델스존	《6개의 가곡집》 (<i>Sechs Lieder</i> , op. 57)	제6곡 〈방랑의 노래〉 (<i>Wanderlied</i>)	1
	《6개의 가곡집》 (<i>Sechs Lieder</i> , op. 71)	제6곡 〈밤노래〉 (<i>Nachtlied</i>)	1
	《6개의 노래》 (<i>Sechs Gesänge</i> , op. 99)	제6곡 〈누가 알겠는가〉 (<i>Es weiß und rät es doch</i> <i>Keiner</i>)	1
	《2개의 가곡집》 (<i>Zwei Lieder</i>)	제1곡 〈숲속의 성〉 (<i>Das Waldschloss</i>) 제2곡 〈시동의 노래〉 (<i>Pagenlied</i>)	2

표 3에 제시한 작곡가 외에 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)는 아이헨도르프의 시를 텍스트로 하여 총 20곡으로 구성된 《아이헨도르프 가곡집》(*Gedichte von Joseph von Eichendorff*)을 출판할 정도로 아이헨도르프의 시를 많이 사용하였다.

19세기 독일인들의 정서는 산업화와 전쟁 그리고 혼란에 얽매어 있었기 때문에 오히려 아이헨도르프의 순수하고 소박한 시는 독일인들에게 안정과 위안을 주는 피난처로 받아들여지게 된다. 더하여 그의 시는 민요적 단순성과 순수성 못지않게 독일인들의 여러 정서적 욕구를 표현하고 대변해주는 성격도 가지고 있었다. 위와 같은 이유로, 아이헨도르프를 ‘독일적인 시인’ 이나 ‘민중적 시인’ 이라고 지칭하게 된다.²¹⁾ 그의 시 안에는 독일적 믿음, 희망, 사랑, 자연에서 느끼는 독일적 갈망이 가장 순수하게 반영되어 있다는 평가로 그의 존재를 확실히 밝혀내고 있다.

더하여 아이헨도르프는 ‘자연’ 과 ‘민중적인 시인’ 이라는 수식어 외에 ‘종교성’ 또한 중요하게 자리잡고 있다. 아이헨도르프가 어린시절에 가정교사인 가톨릭 사제 베른하르트 하인케 (Bernhard Heinke)에게 개인 수업으로 신앙에 대한 교육도 받았는데, 이러한 ‘종교성’에 대한 인식은 그의 문학세계에도 영향을 미친다. 아이헨도르프는 ‘종교적인 신앙심은 시인에게 내적인 삶을 정의해주며, 그것은 도덕적이다’ 라는 견해를 보일 정도로 종교와 문학의 조화를 중요시하였다.²²⁾

아이헨도르프의 창작세계는 시 뿐만 아니라 소설에서도 빛을 발하였다. 그의 첫 장편소설 『예감과 현재』 (*Ahnung und Gegenwart*)를 1812년에 출간하기 시작하면서, 『대리석상』 (*Das Marmorbild*), 『방랑아 이야기』 (*Aus dem Leben eines Taugenichts*) 등 9개의 소설을 집필했다. 1847년 이후에는 작품 창작보다는 출판과 평론 위주로 활동하였다.

21) 홍성균, “아이헨도르프의 시 연구 -수용과 연구성과-,” 32. 재인용.

22) 정진욱, “아이헨도르프의 「시인과 그 친구들」,” 『인문논총』 28(1998), 297. 재인용.

3. 《리더크라이스 op. 39》 : 가곡모음집 또는 연가곡

‘연가곡’이라는 명칭은 독일어로 리더치클루스(Liederzyklus)라고 하며, 영어로는 송싸이클 (Song cycle)이라고 해석된다. 리더치클루스는 슈만의 작품 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op. 24)와 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op. 39)²³⁾의 제목인 ‘리더크라이스’와 의미상으로 같다. 작품명으로써의 용어가 아닌, 한 장르의 명칭인 용어로 ‘연가곡’에 대한 사전적 정의는 아래와 같다.

『그로브 음악사전』 (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)에서 ‘Liederkreis’는 곡의 순환의 의미에서 사용된다고 정의하는 동시에, 예시로 슈만의 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op. 24)를 연가곡으로 본다고 설명하고 있다.²⁴⁾ 또 같은 뜻을 가진 영어 ‘Song cycle’ 을 위 문헌에서는 ‘개별적으로 완성된 악기반주가 있는 혹은 없는 성악곡이 유닛으로 만들어진 것’ 이라고 정의하고 있다. 더하여 송싸이클의 필요 조건으로는 시, 사랑 혹은 자연의 주제, 통일되는 분위기 그리고 ‘서로 연관된 음악적 구조’ 등에서 이끌어낸 일관성이라고 설명한다.²⁵⁾ 이 항목에서는 슈만의 《미르테의 꽃》 (*Myrthen*, op. 25)을 예로 들어 송싸이클을 부연 설명한다. 표 1에서 볼 수 있는 것과 같이 《미르테의 꽃》은 괴테를 포함한 8명 시인의 시를 선택하여 작곡된 작품이지만, 이 작품을 이루는 여러 개의 곡이 ‘순결’을 상징하는 꽃 ‘미르테’라는 주제로 통일되어 분위기 면에서는 유닛을 이루고 있다. 그렇지만 작품을 이루고 있는 텍스트들이 한 명 이상의 시인의 시들로 구성되어 있기 때문에 송싸이클로 볼 수 없는 작품이라고 『그로브 음악사전』의 ‘Song Cycle’항목에 설명되어 있다. 이러한 내용은

23) 이하 《리더크라이스》로 표기한다. 다만, 슈만의 또 다른 연가곡 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op. 24)는 원제로 표기함.

24) Luise Eitel Peake, “Liederkreis,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (New York:Grove’s Dictionaries Inc.,2001), 14:682.

25) Susan Youens, “Song cycle,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (New York:Grove’s Dictionaries Inc.,2001), 23:718.

시의 주제가 유닛을 이루는 것뿐만 아니라, 한 명의 시인에 의한 시들로 구성되어야 ‘송사이클’ 이라 정의할 수 있다는 범위를 확실히 제시한다.

『하버드 음악사전』(*Harvard dictionary of music*)에서 ‘Song cycle’은 ‘음악적 독립체를 형성하기 위해 만들어진 서로 관계된 노래들의 그룹’이라고 정의하면서 이에 해당하는 작품들을 예시로 열거한다. 예시로 적혀있는 작품들은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《멀리 있는 연인에게》(*An die ferne Geliebte*, op. 98), 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 《아름다운 물방앗간 아가씨》(*Die schöne Müllerin*, D. 795), 《겨울나그네》(*Winterreise*, D. 911), 슈만의 《여인의 사랑과 생애》(*Frauenlieben und Leben*, op. 42), 《시인의 사랑》(*Dichterliebe*, op. 48), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《아름다운 마젤로네》(*Die schöne Magelone*, op. 33) 등이 있다.²⁶⁾ 『하버드 음악사전』에서 예로 든 이 작품들은 다음에 제시할 표 4에서 확인할 수 있듯이, 한 명 시인의 연작시집에 근거한 것들이다.

위 사전을 비롯해 영어버전의 ‘위키페디아’ (Wikipedia)에서도 ‘Song cycle’은 서로 연관되어있는 개별적인 곡의 복합체라고 설명하고 있다.²⁷⁾

지금까지 제시한 사전적 정의의 ‘연가곡’은 《여인의 사랑과 생애》와 《시인의 사랑》처럼 하나의 연작시집에서 발췌하여 작곡한 가곡집을 협의적으로 일컫는다. 좀 더 이 협의를 넓혀 보면 ‘연가곡’은 연작시집에서 텍스트를 가져오지 않았어도, 시의 주제가 서로 연관이 되어 하나의 이야기로 전개가 되는 복합적인 작품을 구성할 때 ‘연가곡’이라 할 수 있다. 이러한 내용은 위키페디아의 정의와 『그로브 음악사전』에서 성악곡에 사용된 시의 유닛 구성을 바탕으로 광의적으로 해석한 것이다. 이러한 ‘연가곡’과 ‘연작시집’의 불가분한 관계성은 19세기 작곡가들의 연가곡을 살펴보면 사전적 기준으로써 ‘연가곡’의 협

26) Willi Apel, “Song cycle,” in *The Harvard Dictionary of Music*, Second Edition. (1969), 795-596.

27) https://en.wikipedia.org/wiki/Song_cycle, [2018년 9월 18일 접속].

의적 정의를 할 수 있는 근거가 된다(표 4).

〈표 4〉 19세기 독일 작곡가들의 연가곡 텍스트²⁸⁾

작곡가	작품명	가곡 텍스트
L. van Beethoven	《멀리 있는 연인에게》 (<i>An die ferne Geliebte</i>)	야이텔레스(A. I. Jeitteles), 연작시 『멀리 있는 연인에게』
F. Schubert	《아름다운 물방앗간 아가씨》(<i>Die schöne Müllerin</i>)	뮐러(W. Müller), 『발트호른 주자의 유고에 의한 시집』의 1권
R. Schumann	《리더크라이스》 (<i>Liederkreis</i> , op. 24)	하이네(H. Heine), 『노래의 책』 (<i>Buch der Lieder</i>)
	《시인의 사랑》 (<i>Dichterliebe</i>)	하이네, 『서정적 간주곡』 (<i>Lyrisches Intermezzo</i>)
	《여인의 사랑과 생애》 (<i>Frauenlieben und Leben</i>)	샤미소(A. von Chamisso), 『여인의 사랑과 생애』 (<i>Frauenlieben und Leben</i> , 1830, 총 9편의 시로 구성된 연작시)
J. Brahms	《아름다운 마젤로네》 (<i>Die schöne Magelone</i>)	티크(L. Tieck), 『아름다운 마젤로네와 페터 폰 프로방스 백작의 사랑이야기』 (<i>Liebegeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence</i> , 1707)

위 표에서 보듯 한 명의 시인이 쓴 한 권의 연작시집에서 시를 발췌하여 연가곡을 작곡한 19세기 작곡가들의 연가곡을 토대로 본다면, 《리더크라이스》(op. 39)는 ‘연가곡’이라고 쉽게 단정할 수 없을 것이다. 슈만은 op. 39의 작

28) 위 〈표 4〉는 신인선의 “이상근의 《임에게 헌정하는 노래》(op. 12)에 담긴 시와 음악의 관계 - 제2곡 〈가는 길〉을 중심으로-,” 한 연구물에서 가져왔다. 신인선, “이상근의 《임에게 헌정하는 노래》(op. 12)에 담긴 시와 음악의 관계 - 제2곡 〈가는 길〉을 중심으로-,” 『이상근 연구』 2 (2016), 60.

품명을 ‘연가곡’이라는 뜻의 리더크라이스(Liederkreis)로 표기했지만, 이 작품의 구성이 한 명의 시인에 의한 한 권의 연작시집에서 발췌한 텍스트들이 아니고 (표 7, 참조), 그 시들이 하나의 유닛을 구성하는 이야기를 갖고 있지 않는다는 점에서 협의적인 그리고 광의적인 사전적 정의에 부합하지 않는다. 그러므로 《리더크라이스》를 ‘연가곡’으로 단순하게 규정하는 것에는 문제가 있다.

그럼에도 불구하고 《리더크라이스》를 ‘연가곡’으로 규정하고 있는 선행 연구들이 있다. 슈만 또는 ‘연가곡’을 주제로 연구한 연구물에서는 ‘연가곡’을 어떻게 정의하는지 살펴본다면, 슈만의 《리더크라이스》를 어떤 근거로 연가곡으로 규정했는지 근거를 찾을 수 있을 것이다.

신인선의 논문 “이상근의 《임에게 헌정하는 노래》(op. 12)에 담긴 시와 음악의 관계 -제2곡 〈가는 길〉을 중심으로-”에서 〈가는 길〉이 다른 시집에서 발췌한 시를 텍스트로 한 가곡집이지만, 《임에게 헌정하는 노래》의 다른 곡들과 하나의 스토리 전개를 이루고 있어 이 가곡집을 ‘연가곡’이라고 정의했다.²⁹⁾ 이는 작품을 이루는 텍스트들이 하나의 연작시집이 아닌, 여러 개의 시집에서 발췌되었더라도 하나의 주제로 이야기가 전개가 된다면 ‘연가곡’으로 볼 수 있다는 주장으로, 앞에서 언급한 광의적 사전 정의이다.

하지만 《리더크라이스》는 제1곡부터 제12곡까지 하나의 주제를 갖고 있지 않으며, 텍스트들이 하나의 이야기로 전개되지 않는다. 《리더크라이스》를 이루고 있는 12곡은 그러나 주제별로, 좀 더 구체적으로 하자면 아이헨도르프 시상의 주제에 따라 분류될 수 있다(표 5, 참조).

29) 신인선, “이상근의 《임에게 헌정하는 노래》(op. 12)에 담긴 시와 음악의 관계 -제2곡 〈가는 길〉을 중심으로-,” 『이상근 연구』 2 (2016), 69.

〈표 5〉 《리더크라이스》 12곡의 시에 담긴 세 개 주제

주 제	곡 명
타향 (<i>Fremde</i>)	제1곡 〈타향에서〉 (<i>In der Fremde</i>) 제6곡 〈아름다운 타향〉 (<i>Schöne Fremde</i>) 제8곡 〈타향에서〉 (<i>In der Fremde</i>)
밤 (<i>Nacht</i>)	제5곡 〈달밤〉 (<i>Mondnacht</i>) 제9곡 〈비에〉 (<i>Wehmut</i>) 제12곡 〈봄 밤〉 (<i>Frühlingsnacht</i>)
숲 (<i>Wald</i>)	제3곡 〈숲의 대화〉 (<i>Waldesgespräch</i>) 제10곡 〈황혼〉 (<i>Zwielicht</i>) 제11곡 〈숲 속에서〉 (<i>Im Walde</i>)

이러한 주제별 분류는 김볼(Carol kimball)이 쓴 단행본 『SONG:예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』의 내용으로도 뒷받침 된다. 이 문헌에서는 《리더크라이스》를 연가곡으로 보기 어렵다는 의견을 제시하면서 주제별 분류 가능성을 암시한다. 하나의 가곡집에 포함된 곡들을 몇 개의 주제별로 분류한다면, 가곡집 속의 각 주제별로 연가곡적 구성 가능성을 볼 수도 있을 것이다.

“이 작품 [*Liederkreis*, op.39]은 연가곡 이라기보다는 오히려 모음집으로 보인다. 가곡들이 단지 자연, 계절들, 그리고 일상의 시간들에 참조를 둔 것으로 연관을 보일 뿐이다”³⁰⁾

이 주제별 분류는 각 곡의 제목만 보더라도 쉽게 드러난다. 단, 제2곡 〈간주곡〉 (*Intermezzo*), 제4곡 〈고요〉 (*Die Stille*), 제7곡 〈성 위에서〉 (*Auf einer Burg*), 제9곡 〈비에〉 (*Wehmut*) 그리고 제10곡 〈황혼〉 (*Zwielicht*)은 곡의 제목으로는 시의 내용이 쉽게 확인되지 않는 있다.

30) Carol Kimball, *song : a guide to style & literature*, 채은희 번역, 『SONG』, (서울:형설, 2004), 99.

하지만 표 5에 물결 밑줄로 표시한 제9곡 <비에>는 텍스트의 내용에 따른 시적 분위기가 ‘밤’이라는 주제와 연결되고 제10곡 <황혼>은 숲을 의미하는 ‘Wald’가 텍스트의 2연에 나타남으로 ‘숲’이라는 주제로 분류할 수도 있을 것이다. 그러나 표 5에 포함되어 있지 않은 제2곡 <간주곡>, 제4곡 <고요> 그리고 제7곡 <성 위에서>는 곡의 제목 혹은 텍스트의 내용에 따른 시적 분위기 면에서도 주제별로 그리고 아이헨도르프의 ‘타향’이라는 시상에 대한 내용으로도 쉽게 분류 할 수 없다.

그러나 《리더크라이스》를 이루고 있는 12곡을 대부분 ‘자연’을 대상으로 이루어졌다고 본 선행연구로 김은정의 논문 “슈만의 「리더크라이스」(op.39)에 관한 연구 -리듬구조를 중심으로-”이 있다. 이 논문에서는 12곡을 ‘자연’을 대상으로 하고 있고, 이 곡들이 하나의 서정적인 집합체’를 이루고 있어 《리더크라이스》를 연가곡으로 볼 수 있다고 서술했다.

“슈만은 민요를 바탕으로 소박하고 전통적인 형식을 띠고 있으면서도 독특한 힘과 목소리를 지닌 6개의 시집에서 12편의 시를 택하여 연가곡 형식으로 작곡하였다”³¹⁾

그러나 위 논문에서는 12곡 모두의 자연 대상이나 구체적으로 서정적 집합체가 어떤 주제를 갖는지 거론하고 있지 않다. 표 5에서 논자가 제시한 주제별 분류와는 다르지만, 제3곡 <숲의 대화>는 ‘밤’, 제5곡 <달밤>은 ‘달’, 제7곡 <성 위에서>는 ‘성 위에 풍경’ 그리고 제12곡 <봄 밤>은 ‘봄’과 ‘밤’이라는 소재를 사용하였다고만 제시했다. 하지만 나머지 8곡의 자연대상에 대한 언급이나 서정적 집합체에 대한 구체적 거론은 사실상 누락 되어있어, 《리더크라이스》가 ‘연가곡 형식으로 작곡되었다’라는 주장을 충분하게 뒷받침 하지 못한다.

지금까지 살펴 본 바와 같이 《리더크라이스》는 하나의 주제를 가지고 있

31) 김은정, “슈만의 「리더크라이스」(op.39)에 관한 연구 -리듬구조를 중심으로-,” 『음악과 민족』 11 (1996), 223.

지 않으며, 또한 이 작품을 이루는 12개의 곡이 하나의 이야기 전개를 갖고 있지 않기 때문에 ‘연가곡’이라고 규정하는 것은 불가하다. 따라서 《리더크라이스》를 다른 측면, 즉 『그로브 음악사전』에서 언급된 ‘서로 연관된 음악적 구조’로는 ‘연가곡’이라고 규정할 수 있는지 찾아볼 필요가 있다.

이에 대한 선행연구로는 장건실과 김연의 연구물이 있으며, 이 두 연구물에서는 음악적 구조의 측면으로 《리더크라이스》를 분석하였고 이 작품을 ‘연가곡’으로 볼 수 있다는 근거 자료를 제시하고 있다.

장건실의 논문 “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상”에서는 《리더크라이스》를 순환적 조성구조를 가진 ‘연가곡’이라고 규정한다. 이 문헌에서는 《리더크라이스》는 슈만의 《여인의 사랑과 생애》처럼 가사에서 일관적인 사건의 진행을 전혀 찾아볼 수 없지만, 시로부터 출발하지 않은 조성의 건축에 의한 음악적 구조를 가지고 있어 이 작품은 연가곡으로 볼 수 있음을 제시하고 있다(표 6).

〈표 6〉 장건실, 《리더크라이스》의 조성적 순환 구조³²⁾

제1곡	제2곡	제3곡	제4곡	제5곡	제6곡	제7곡	제8곡	제9곡	제10곡	제11곡	제12곡
f [#]	A	E	G	E	B	e	a	E	e	A	F [#]

이 학술지에서는 f[#]단조로 시작한 첫 곡을 F[#]장조로 끝맺으므로 이미 이 작품의 진행을 예견해준다고 설명한다. 이 작품을 f[#]단조(제1곡)와 F[#]장조(제12곡)으로 순환을 그리고 이 작품의 전체 12곡을 3곡씩 묶어 곡들의 조성적 관계가 계획되었다고 설명하였고, 이를 바탕으로 《리더크라이스》를 ‘연가곡’으로 볼 수 있다고 주장한다.

32) 장건실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상,” 216.

“Ⅱ곡부터 Ⅺ곡까지의 긴장은 스스로 해결이 되며 가라앉게 되고 이 연가곡의 골격인 f#단조와 F#장조가 우뚝 서게 되어 자신들의 위치를 주장하는 동시에 이 곡의 본질, 즉 슈만이 생각했던 f#조성의 성격이 살아남게 되는 것이다. 슈만의 조성의 건축 구조는 아주 간단명료한 대칭적인 조성 배열을 보여줌으로 그가 의도 한 조성의 구도가 명확히 표현되고 있다.”³³⁾

장견실의 논문에서 슈만은 시에 의해서가 아니라 조성에 의해서 순환곡을 만들었다는 결론을 도출했다.

김연의 논문 “슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조”에서도 《리더크라이스》가 아이헨도르프의 여러 시집에서 뽑은 시들을 모아 음악을 붙인 것 이므로 연가곡으로 간단하게 정의 할 수 없다고 설명한다.

“하나의 출처에서 비롯된 시에 바탕을 두고 있지 않기 때문에 이 곡을 사이클로 묶는 일관적인 원리를 찾기 위해서는 조성 계획을 살펴보는 문제는 더욱 중요하게 떠오른다고 볼 수 있다”³⁴⁾

김연은 하나의 연작시집에서 시를 발췌하지 않은 《리더크라이스》는 시의 내용에 따른 유닛 구성 보다 음악적 구성이 이 작품을 연가곡으로 규정할 수 있음을 장견실과 비슷하게 설명하고 있다. 김연의 《리더크라이스》에 대한 ‘이야기 속의 이야기’ 라는 주장은 《리더크라이스》를 하나의 연가곡으로 보지 않고 12곡의 모음집 속의 몇 개의 가곡만을 묶어 ‘연가곡’으로 설명할 수 있는 가능성을 제시했다. 장견실이 제1곡-제6곡 그리고 제7곡-제12곡으로 두 그룹을 나누면서, 제7곡을 두 번째 그룹의 도입부 역할을 한다³⁵⁾고 설명한 내용에 대해

33) 장견실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상,” 218.

34) 김연, “슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조,” 88.

서 김연은 이의를 제기했다. 조성적 구조에 있어서는 제7곡 〈성 위에서〉를 다음 곡에 대한 도입으로 볼 수 있지만, 제7곡 가사의 내용과 자필본과 초판의 위치를 근거로 김연은 다른 주장을 한다. 김연은 제7곡이 자필본에는 순서상으로 제12곡이었으며, 초판 될 때 현재의 배열이 되었다는 점과 또한 제7곡 〈성 위에서〉의 가사 내용이 《리더크라이스》 스토리의 흐름에 관련이 없다는 이유를 들어 제7곡을 다른 차원으로 분석해야 한다고 주장했다.³⁶⁾ 따라서 김연은 슈만의 연가곡 작품에서 제7곡 〈성 위에서〉와 같이 단편적인 성격을 나타내는 특징은 이질적인 것이 아니라, 다층적인 이야기 구조를 제시하며 해석해야 한다고 주장한다.

본 논문에서는 김연의 ‘이야기 속의 이야기’의 관점을 아이헨도르프의 시상 핵심인 ‘자연’의 주제별 분류에 누락되었던 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 중심으로 시인의 시상이 아닌, 슈만이라는 작곡가 자신의 이야기로 하나의 이야기가 구성 될 것 인지를 확인하여 가곡 모음집 속의 ‘연가곡’ 구성으로 확장해보고자 한다. 이와 같은 시도는 『그로브 음악사전』에서 슈만의 《리더크라이스》를 정의하면서 슈만이 클라라에게 쓴 편지에는 “이 곡 안에 당신의 많은 것들이 들어있다”³⁷⁾라고 쓰여 있었다는 내용을 바탕으로 한 것이다. 이 세 개의 곡이 ‘아이헨도르프 시상 속의 슈만의 사랑이야기’ 라는 유닛 구성인가를 시의 내용적 음악적 구성을 분석하여 살펴보고자 한다.

35) 장건실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상,” 222.

36) 김연, “슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조,” 91.

37) John Daverio, “Schumann, Robert,” 22:772.

4. 《리더크라이스》(op. 39)의 분석연구

1) 《리더크라이스》(op. 39) 창작배경

《리더크라이스》(*Liederkreis*, op. 39)는 아이헨도르프의 시에 의해 12곡으로 구성된 슈만의 작품이다. 이 작품은 슈만이 피아노 음악에서 자신만의 양식을 이룩한 후 리트에 몰두한 시기, 즉 ‘가곡의 해’(Lieder Jahr)라고 알려진 1840년 5월에 작곡되었다.³⁸⁾ 이 작품에 쓰인 아이헨도르프 12개의 시는 하나의 연작시집에서 택한 것이 아니라, 6개의 시집에서 발췌된 것이다. 슈만이 이 시들을 자신의 가곡집에 사용하면서 원시의 제목을 그대로 곡의 제목으로 사용하였다(표 7, 참조). 12개의 시들은 슈만이 직접 발췌한 것이 아니라 클라라가 아이헨도르프의 시집에서 골라놓은 시를 보고 슈만이 자신의 의도에 맞게 순서를 재배열하여 작곡한 것이다.³⁹⁾

〈표 7〉 《리더크라이스》를 구성하는 아이헨도르프의 시집과 발췌된 시⁴⁰⁾

아이헨도르프의 시집	발췌된 시의 원제목
『죽은이에게 바치는 제물』 (<i>Totenopfer</i>)	In der Fremde
『가수의 생애』 (<i>Sänger Leben</i>)	Intermezzo
	Wehmut
『로망스』 (<i>Romanzen</i>)	Waldesgespräch
『봄과 사랑』 (<i>Frühling und Lieben</i>)	Die Stille
	Frühlingsnacht
『영혼의 시』 (<i>Geistliche Gedichte</i>)	Mondnacht
	Schöne Fremde
『방랑자의 노래』 (<i>Wanderlieder</i>)	Auf einer Burg
	In der Fremde
	Zwielicht
	Im Walde

38) John Daverio, “Schumann, Robert,” 22:772.

39) 장걸실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상,” 215.

40) 아이헨도르프 시집은 1826년에 첫 출간된다. 하지만 이 시집은 어떤 체계가 갖춰지지 않은 여가저기 흩어져있던 시들을 모은 시집 정도에 불과하다. 이후 1837년과 1841년에 시집이 출간되는데 이 또한 아이헨도르프의 의해 편집이 이뤄지거나 확인되지 않는다.

사실 슈만은 1839년까지만 해도 성악곡보다 기악곡에 더 예술적 가치를 두고 있었고, 그가 추구했던 ‘시적음악’은 피아노음악에서의 성취를 넘어 1840년엔 예술가곡(Kunstlied)에 더욱 뚜렷이 표출되기 시작한다. 가곡 창작에 몰두하기 시작한 때에 슈만은 “성악곡을 쓴다는 것은 축복”⁴¹⁾ 이라고 표현하며, 한 해 동안 약 138여 편의 독창가곡을 남긴다. 여기에 포함되는 작품 중 하나가 《리더크라이스》(op. 39)이다.

아래 인용한 클라라에게 쓴 1840년 5월 슈만의 편지에서는 이 해에 작곡한 가곡들 중 《리더크라이스》를 ‘가장 낭만적인 곡’이라고 표현했고, 이 작품에 대한 애정을 드러냈다.

“나는 또 이상하리만큼 많은 노래를 만들었습니다. 아 나는 작곡을 하지 않을 수 없습니다. 나는 죽을 때까지 피꼬리처럼 계속 노래하겠지요. 아이헨도르프의 연가곡은 이제까지 중 나의 가장 낭만적인 곡이며, 그 안에 사랑하는 클라라 바로 당신에 관한 많은 것이 들어있습니다.”⁴²⁾

슈만이 ‘가곡의 해’에 작곡한 독창가곡은 그가 쓴 성악곡의 절반 정도에 해당하며, 그가 곡을 쓰기 위해 선택한 시인의 수는 약 60여명에 이른다. 표 1에서 보듯, 슈만의 음악과 문학의 합일은 매우 다양한 낭만주의 작가들의 텍스트에 곡을 붙인 가곡들에서 더욱 뚜렷하게 나타난다. 슈만이 선택한 낭만주의 작가들은 독일 낭만주의 시인들과 극작가를 비롯해 스코틀랜드 시인 번스(Robert Burns, 1759-1796), 영국 시인 바이런(George Gordon Byron, 1788-1824), 아일랜드 시인 무어(Thomas Moore, 1779-1852), 덴마크 동화작가 안데르센(Hans Christian Andersen, 1805-1875) 등 여러 나라와 다양한 장르에서 결과물을 보인 문학인들이었다.

41) 김희열, “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계,” 176.

42) Carol Kimball, *song : a guide to style & literature*, 99.

표 1에 있는 슈만의 작품 중에서 ‘연가곡’이라고 정확하게 지칭하는 작품은 하이네의 『노래의 책』 (*Buch der Lieder*)⁴³의 1부 「젊은날의 아픔」 (*Junge Leiden*) 중 9편의 시로 구성된 <노래들> (Lieder)에서 발췌한 《리더크라이스》 (*Liederkreis*, op. 24)와 「서정적 간주곡」 (*Lyrisches Intermezzo*) 중 20편을 텍스트로 택하여 작곡한 《시인의 사랑》 (*Dichterliebe*, op. 48)이 있으며, 샤미소의 『여인의 사랑과 생애』 (*Frauenlieben und Leben*)라는 9개의 연작시로 이루어진 연작시집에 곡을 붙인 《여인의 사랑과 생애》 (*Frauenlieben und Leben*)가 있다. 이 세 개의 작품들의 특징은 작품을 이루고 있는 모든 곡들이 하나의 연작시집에서 발췌되었다는 점이다.

하지만 《리더크라이스》 (op. 39)를 이루고 있는 텍스트들은 아이헨도르프의 하나의 연작시집에서 발췌된 것이 아니라, 표 7에서 보듯 6개의 시집에서 선택된 텍스트들로 구성되어 있다. 선행 연구물들에서 《리더크라이스》를 ‘연가곡’이라고 명명하기도 하지만, 또 한편으로는 ‘연가곡’으로 볼 수 없음을 밝히기도 한다.

2) 작품분석

김연의 논문에서 제시된 ‘이야기 속의 이야기’의 관점을 적용하여 본 논문에서는 《리더크라이스》의 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 분석하고자 한다. 다시 말해 ‘자연’이라는 주제별 분류에서 누락되었던 세 곡을 ‘이야기 속의 이야기’ 관점을 적용하여 분석했을 때, 모음곡인 《리더크라이스》 속의 하나의 유닛을 가진 작은 연가곡 구성이 이루어질 수 있는지 확인하고자 한다.

제2곡의 텍스트는 아이헨도르프가 1810년에 약혼녀 루이제 라라쉬를 위해

43) 하이네의 『노래의 책』 (*Buch der Lieder*)은 1부 「젊은날의 아픔」 (*Junge Leiden*), 2부 「서정적 간주곡」 (*Lyrisches Intermezzo*), 3부 「귀향」 (*Die Heimkehr*), 4부 「하르츠 기행에 서」 (*Aus der Harzreise*), 5부 「북해」 (*Die Nordsee*)로 이루어져 있다.

썼다고 추정되는 시 이다.⁴⁴⁾ 아이헨도르프가 사랑하는 사람을 위해 시를 쓴 것처럼 슈만 또한 이 시를 선택하여 작곡했을 당시 자신의 연인 클라라를 염두에 두고 작곡하지 않았을까 하는 추론이 가능하다. 1840년에 작곡된 제2곡과 제4곡은 1839년에 슈만이 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)를 상대로 혼인허가 소송을 낸 이후 슈만이 승소를 하며 클라라와 결혼을 앞두고 있었을 시기에 작곡된 곡 들이다. 그러므로 제2곡과 제4곡을 슈만과 클라라의 관계로 연결지어 시 해석과 작품을 분석하고자 한다.

또한 맥크레리스 (Patrick McCreless)의 논문에서는 제3곡과 제7곡을 문헌학적으로 접근하여 이 두 곡을 클라라와 슈만의 관계로 설명하고 있다. 그 근거로 맥크레리스는 첫째, 슈만의 자필본에는 제3곡과 제7곡이 순서상 각각 제1곡과 제12곡으로 위치했었으며, 이 두 곡의 조성 또한 E장조와 e단조로 같은 으뜸음조 관계에 있다. 둘째, 《리더크라이스》 12곡 중 이 두 곡의 텍스트 안에서만 ‘아름다운 신부’ (Schöne Braut)라는 단어가 등장한다. 이 두 개의 근거로 맥크레리스는 제3곡 〈숲의 대화〉와 제7곡 〈성 위에서〉를 클라라와 슈만의 관계로 설명했다.⁴⁵⁾

제2곡이 아이헨도르프의 연인을 위해 쓰여진 시라는 점, 그러므로 슈만이 클라라를 위해 작곡했다고 연결할 수 있고 또한 제2곡과 제4곡이 슈만이 클라라와 결혼 전 작곡되었다는 점 그리고 제7곡에 ‘아름다운 신부’라는 단어가 등장하므로 클라라로 연결 할 수 있다는 이유를 들어 《리더크라이스》 안에서 이 세 곡이 텍스트가 하나의 유닛을 구성하는지 그리고 음악적으로도 하나의 유닛이 구성이 되는지 살펴본다.

44) 김희열, “로베르트 슈만 예술가곡에 나타난 아이헨도르프와 하이네의 서정시 연구,” 『독일언어 문학』 43(2009), 44.

45) Patrick McCreless, “Song Order in the Song Cycle: Schumann’s *Liederkreis*, op.39,” *Music Analysis* 5(1986), 24.

(1) 제2곡 〈간주곡〉 (*Intermezzo*)

아이헨도르프의 시집 『가수의 생애』 (*Sänger Leben*)에 포함된 원시를 텍스트로 한 제 2곡 〈간주곡〉의 시 원문과 번역⁴⁶⁾을 제시한다.

Dein Bildnis wunderselig
Hab ich im Herzensgrund,
Das sieht so frisch und fröhlich
Mich an zu jeder Stund,

경이로운 그대의 모습
내 마음 깊은 곳에 있네
생기있고 즐거운 그 모습으로
언제나 나를 바라보네.

Mein Herz still in sich singet
Ein altes, schönes Lied,
Das in die Luft sich schwinget
Und zu dir eilig zieht.

내 마음 고요히 노래 부르네
아름다운 옛 노래를
그 노래 바람을 타고
그대에게 재빨리 날아가네.

앞에서 설명한 바와 같이 제2곡의 해석은 아이헨도르프와 약혼녀 그리고 슈만과 클라라의 관계로 해석할 수 있다. 위 시는 사랑하는 사람을 향한 ‘나’ (Ich)의 부풀어 오른 마음, 설레이는 마음, 사랑하는 사람이 자신의 마음 깊은 곳에 있어서 언제나 떠올릴 수 있는 마음을 표현한 내용이다. 그러므로 시에 등장하는 가사 ‘그대’ (Dein)라는 상대는 아이헨도르프에겐 약혼녀, 슈만에겐 클라라가 될 수 있다. 앞 장에서 이미 설명한 바와 같이 이 가곡집의 아이헨도르프의 시들을 클라라가 골라놓았고, 그때 당시 클라라에게도 ‘그대’ (Dein)는

46) 본 논문의 시 번역은 아래의 문헌들을 바탕으로 하고 논자가 번역 내용을 재구성했음을 밝힌다. 김윤진, 『독일 시와 음악의 만남:아이헨도르프와 하이네,슈만』 (전주:신아출판사,2010), 20. 안정민, “Robert Schumann의 Liederkreis op.39에 관한 연구,”W10. 이정은, “R.Schumann의 Liederkreis op.39 분석 : 반주부를 중심으로,”29.

‘슈만’이 될 수 있다는 해석도 가능하다. 위 시의 1연에서 ‘그대’는 경이로운 모습으로 내 마음 깊은 곳에 있으며, 사랑하는 연인의 모습에 대해 ‘언제나 생기고 즐거운 모습’이라고 나타낸다. 2연에서는 이러한 자신의 마음을 사랑하는 연인에게 전달하고 싶은 마음을 1연에 비해 동적(動的)으로 표현하고 있다.

〈간주곡〉의 시는 4행을 갖는 2연 구성이다. 슈만은 2연 구성의 이 시를 가곡으로 작곡하면서 1연을 임의 반복하여 A-B-A'의 세부분 형식으로 구성했다. 제 2곡의 형식과 조성은 다음 표와 같다(표 8).

〈표 8〉 제2곡 〈간주곡〉의 형식과 조성

형식	A	B	A'
시	1연	2연	1연 반복
마디	1-9	9-17	17-30
조성	AM - EM	bm - DM - f#	AM

슈만은 이 곡을 A-B-A' 형식으로 작곡하면서 1연을 임의 반복하는 A'부분을 음악적으로 A부분에 약간의 변화를 주었다. B부분 마디10부터는 ‘점점빠르게’ (*nach und nach schneller und schneller*) 지시어를 통해 2연의 1행 ‘노래하다’ (singet) 그리고 3행 ‘날아가다’ (schwinget) 시구에 담긴 동적인 표현을 음악적으로 그려내며 화자의 감정을 고조시킨다. 느리게 시작한 A부분과 ‘점점빠르게’ 지시어를 수반하는 B부분은 음악적 대조를 이룬다(악보2, 참조). 2연으로 구성된 이 시는 1연의 1행과 3행 그리고 2행과 4행의 각운과 2연의 1행과 3행 그리고 2행과 4행 각운의 형태는 십자각운(abab)에 해당한다. 슈만은 아이헨도르프의 십자각운을 음악적 형식에도 반영하며 1연과 2연이 똑같은 십자각운의 형태임에도 불구하고 선율적인 형태는 1연에 해당되는 A부분은 a-b-a'-b', 2연에 해당되는 B부분은 c-c'-d-d로 다르게 구성되었다.

시 1연의 1행과 3행의 ‘-ig’와 ‘-ich’의 십자각운 a의 형식이 음악적으로는 A부분 마디3과 마디7에서 8분음표를 사용하며 단어 두 음절을 나눴고, 4분음표를 주어 각운처리를 담아냈다. 또한 1행과 3행의 각운 a를 동일하게 받음 하행하고 있다. 마디5와 마디9에 각운 b에 해당하는 시 1연의 2행과 4행의 ‘-und’ 음을 4분음표 그리고 8분음표로 처리하였다(악보1, 참조).

악보1) <간주곡>, 마디1-9

Lansam A부분을 규정하는 선율 특징

3도 아래 이도 동형 진행

2연 시작

B부분 마디11과 마디15에 있는 시 2연의 1행과 3행의 ‘-et’ 십자각운 a도 1연과 마찬가지로 8분음표를 사용하였지만, 반음 하행했던 1연과 달리 2연에서는 동음 반복으로 두 음절의 형태를 유지시켰다(악보 2, 참조). 그러나 쉼표를 통해 1연과 마찬가지로 분명하게 음악적으로 각운처리를 하였다.

악보2) 〈간주곡〉, 마디10-12

마디13과 마디17에 있는 시 2연의 2행과 4행의 ‘-ied’와 ‘-ieht’도 역시 1연의 십자각운 b부분에 대한 음악적 처리와 마찬가지로 긴 박자로 나타난다. 이처럼 슈만은 시의 단락 구분을 음악적 단락 구분으로 동일하게 작곡하며, A부분과 B부분의 시의 형식과 음악적 형식을 일치시켰다. 1연을 임의 반복한 A'부분은 약간의 변화가 생긴다.

A'부분은 슈만이 1연을 반복하여 사용하였기 때문에 가사와 노래선율은 동일하다. 하지만 마디21부터 변화가 생긴다. A부분 마디5부터 마디7까지의 음형은 하행이지만 A'부분 마디21부터 마디22까지의 음형은 상행으로 진행된다(악보1과 악보3 비교 참조). A부분 마디7-9에서 3행의 음악적 단락 후 4행이 이어진 반면에 A'부분에서는 3행과 4행의 구분 없이 마디23 한 마디로 축약을 시키며 음악적인 변화를 크게 보이고 있다. 한 마디로의 음악적 축약 뿐 아니라 반음 하행으로 노래되었던 A부분 마디7의 ‘frölich’와는 다르게 마디23에서는 이 동일한 가사가 7도 하행으로 크게 변화되어 나타난다. 한 마디를 축약하여 짧아

진 1연 3행의 끝과 4행의 시작의 반복은 뒤에 이어지는 긴 후주를 통해 여운을 담아내고 있다.

악보3) 〈간주곡〉, 마디21-30

마디25부터 나오는 반주의 후주에는 마디1-2에 나오는 성악선율이 사용되었으며, 마디27에 나오는 멜로디는 마디5-6에 나오는 성악선율을 반복하였다. 이렇듯 A'부분의 변화와 1연의 1행과 2행에 해당되는 음악적 내용을 반복하는 긴 후주는 사랑하는 연인을 향한 계속되는 설레임을 표현하고 싶었던 슈만의 음악적 표현으로 해석할 수 있다.

시의 형식을 음악적으로 동일하게 가져오고, ‘슈만’이라는 작곡가의 개인적인 감정을 바탕으로 재해석한 제2곡 A'부분이 마디22부터 변화가 생긴다는 점을 제외하고는 동일하게 진행되는 A'부분의 선율적 특징은 마디1-2의 5도 음역 안에서의 순차 하행을 들 수 있다. 이 순차 하행하는 선율은 마디5-6에서 3도 아래로 반복된다(악보1, 참조). 특히 마디1-2의 2도 동행진행에 의해 얻어진 마디5-6의 성악 선율($c^{#2}-b^1-a^1$)의 음형은 ‘클라라 모티브’와 닮은 부분이다.

김용환의 논문에 따르면 클라라의 이탈리아식 이름인 키아라(chiara)에서 유래된 알파벳 C-B-A-A가 클라라를 뜻하며, 알파벳 C는 C음, 알파벳 H는 B음, 그리고 알파벳 A는 A음을 전환할 수 있고, 이를 ‘클라라 모티브’라고 설명한다.⁴⁷⁾ 또한 C-B-A의 음형은 슈만(Schumann)의 이름에서도 공통적으로 발췌될 수 있다. 제2곡에서 1연 1행의 ‘Dein Bildnis’에 대한 이도 동형 진행으로 얻어진 ‘Das sieht’의 $c^{\#2}-b^1-a^1$ 음형은 클라라 모티브(c-b-a)의 변형으로 해석 가능하다. 정확하게 클라라 모티브가 제2곡에서 드러나지 않지만, 그 변형으로 볼 수 있는 음형의 등장은 아이헨도르프가 애인을 위해 쓴 시를 가곡으로 작곡한 슈만이 제2곡에서 클라라와의 관계에 대한 그의 감정을 담아냈다고 해석할 수 있는 여지를 준다.

B부분의 선율은 A부분 보다 진행성을 훨씬 더 뚜렷하게 나타내고 있다. B부분은 2연의 각 행 시작을 동음 반복으로 하고 있고, 동음 반복 후 선율선이 상행하며 진행되는 특징을 갖는다(악보 1과2, 참조). 이는 앞서 설명한 가사 ‘노래하다’ (singer) 그리고 ‘날아가다’ (schwinget)와 같이 사랑하는 사람을 향한 자신의 동적인 마음을 표현하기 위한 음악적 음형으로 볼 수 있다.

반주부는 곡 시작부터 끝까지 당김음을 사용하는 것이 제2곡의 가장 큰 특징이다. A부분에서는 왼손이 화음반주로 진행되며, 오른손은 선율적인 역할을 가지고 있다. 또한 화자의 설레이는 마음을 왼손 베이스 A음을 반복 사용하며 나타냈다. 노래 선율의 음악적 단락이 이루어지는 곳에서 반주부 오른손의 5도 도약과 순차진행이 결합된 선율이 등장하며 다음 단락의 연결을 돕고 있다(악보 1, 참조).

B부분의 반주부는 A부분 보다 선율적 역할을 가지고 있지 않지만, 반주부 오른손과 왼손 모두 당김음을 사용한 동일한 화음반주를 통해 이 곡이 나타내는 사랑의 미묘한 긴장감을 더욱 높이고 있다. 또한 마디23, 즉 A부분을 반복

47) 김용환, “로베르트 슈만의 〈피아노 협주곡 a단조〉 op.54,” 80.

하면서 두 마디의 음악적 내용을 한 마디로 축약한 마디23에 생긴 변화는 반주부에서도 나타난다. 지속되던 당김음이 마디23에서는 사라지며 노래 선율과 동일한 박자로 동일한 멜로디를 연주하고, 마디24에서는 4분음표 리듬으로 후주 시작 전 노래의 마무리를 돕고 있다.

제2곡이 ‘자연’이라는 주제별 분류에 포함되지는 않지만, 슈만과 클라라의 관계를 바탕으로 이 곡을 해석해 보면 연주자가 제2곡을 연주 할 때 특히, 마디1-2와 마디5-6에 드러나는 주된 선율적 특징 즉, ‘클라라 모티브’의 음형을 담고 있는 부분에 이러한 관점의 분석들을 담아낼 수 있다.

(2) 제4곡 <고요> (*Die Stille*)

아이헨도르프의 시집 『봄과 사랑』 (*Frühling und Lieben*)에 포함된 원시를 텍스트로 한 제 4곡 <고요>의 시 원문과 번역⁴⁸⁾을 제시한다.

Es weiß und rät es doch <u>keiner</u> ,	아무도 진정 알지 못하지
Wie mir so wohl ist, so <u>wohl!</u>	얼마나 내가 행복한지, 정말 행복한지!
Ach, wüßte es nur Einer, nur <u>Einer</u> ,	아, 오직 한 사람, 단 한사람만 안다면
Kein Mensch es sonst wissen <u>soll!</u>	이 세상 누구도 알지 못하네!

So still ist's nicht drau ßen im Schnee,	밖에 내리는 눈도 고요하지 않네
So stumm und verschwiegen <u>sind</u>	이렇게 말없이 조용하지 않네
Die Sterne nicht in der Höhe,	하늘에 떠있는 별도,
Als meine Gedanken <u>sind</u> .	내 마음처럼.

<u>Ich wünscht, ich wäre schon Morgen,</u>	<u>내가 아침이라면</u>
<u>Da fliegen zwei Lerchen auf,</u>	<u>두 마리 종달새 훨훨 날아가게 하고 싶어</u>
<u>Die überfliegen einander,</u>	<u>종달새 나란히 날아오르면</u>
<u>Mein Herze folgt ihrem Lauf.</u>	<u>내 마음 종달새 따라 날아가겠지.</u>

Ich wünscht, ich wäre ein Vöglein	내가 한 마리 새라면
Und zöge über das Meer,	바다 너머 날아가고 싶어
Wohl über das Meer und weiter,	바다 너머 저 멀리
Bis daß ich im Himmel <u>wär!</u>	하늘까지 날 수 있다면!

48) 본 논문의 시 번역은 아래의 문헌들을 바탕으로 두고 논자가 번역 내용을 재구성했음을 밝힌다.
김윤진, 『독일 시와 음악의 만남:아이헨도르프와 하이네,슈만』 20. 안정민, “Robert Schumann
의 Liederkreis op.39에 관한 연구,” 10. 이정은, “R.Schumann의 Liederkreis op.39 분석 : 반주
부를 중심으로,” 29.

제4곡 〈고요〉는 사랑에 빠져 행복한 자신의 감정을 오직 한 사람만 알아주면 된다는 화자의 심정을 표현한 곡이다. 슈만은 이 곡을 작곡하면서 아이헨도르프의 원시에 표시한 3연을 삭제하고 1연, 2연 그리고 4연을 가지고 3연 구성의 곡을 만들었다.

아이헨도르프의 원시 3연의 내용을 보면, ‘나’ (Ich)는 ‘아침’이며, ‘나’라는 1인칭 화자 외에 ‘두 마리 종달새’가 등장한다. 두 마리 종달새가 날아오르면 나의 마음은 따라 날아가겠지만, 정작 그럴 수 없음을 표현하고 있다. 원시 3연의 내용은 시의 1연, 2연 그리고 4연의 내용처럼 ‘나’와 사랑하는 사람이 행복한 내용이 아니라 ‘나’ 외에 ‘두 사람’이 행복한 내용이기 때문에, ‘나’의 행복, 즉 결혼 소송이 끝나고 난 후 클라라와의 행복을 표현하고 싶었던 슈만이 이 곡을 작곡하면서 원시의 3연을 임의로 삭제하였다고 예측할 수 있다. 1연을 임의 반복 하면서 1연의 내용을 강조하는 효과를 보이며 슈만이 결국 이 곡에서 전달하고 싶었던 이야기가 1연의 내용, 즉 ‘내가 얼마나 행복한지 오직 한 사람만 안다면’일 것이라는 해석도 가능하다.

시 1연 3행의 텍스트 ‘Einer’는 특별한 대상으로 지목되지는 않지만 ‘오직 한 사람’이라는 뜻으로 번역된다. 슈만이 이 시의 1인칭 화자라면 ‘오직 한 사람’은 클라라로 해석 할 수 있을 것이다. 2연에서는 오직 한 사람 외에 다른 누구도 알지 못하는 자신의 감정을 밖에 내리는 고요한 눈과 하늘에 떠 있는 별과 비교하며 마음의 비밀스럽고 고요한 설레임을 표현한다.

슈만은 아이헨도르프의 원시 4연 중에 3연을 선택하여 가곡을 작곡하면서 음악적 내용을 1연을 A부분으로 그리고 2연과 4연을 묶어 B부분으로 작곡했다. 그러면서 1연의 가사와 음악을 다시 반복하여 시 구성과는 전혀 동일하지 않은 음악적 구성으로 〈고요〉를 작곡했다. 시 〈고요〉는 1연과 2연에서만 십자각운(abab)의 형태를 가지고 있다. 1연의 1행과 3행 그리고 2행과 4행, 2연의 2행과 4행이 십자각운에 해당한다. 이 곡의 형식과 조성은 다음 표와 같다.

〈표 9〉 제4곡 〈고요〉의 형식과 조성

형식	A	B	A'
시	1연	2연→4연	1연
마디	1-8	9-24	25-39
조성	GM-DM	cm-B ^b M-gm-GM	GM

제4곡은 제2곡과 마찬가지로 1연에 대한 반복이 없다면, 통절형식이라 할 수 있다. 그러나 1연의 반복으로 유절, 변형된 유절 그리고 통절형식과 같은 가곡 형식보다는 기악음악의 세부분 형식을 띄고 있다.

제4곡 〈고요〉 전체의 악상은 약간의 크레센도만 있을 뿐, 피아노(*p*) 이상의 섬여림은 없다. 이는 시의 제목과 시의 분위기를 고려한 슈만의 의도라 할 수 있다. 전주 없이 A부분을 시작하며 노래 선율에 지속적인 반음과 동음을 사용하여 음악적 진행이 정적(靜寂)인 특징을 가진다. B부분은 두 부분으로 나뉘는데, 2연에 해당되는 앞 부분은 동음반복을 사용하며 한 프레이즈 마다 온음, 반음으로 하행하며 선율적 움직임이 미세하게 진행된다(악보5, 참조). 시 4연에 해당되는 두 번째 부분은 ‘조금 생기 있게’ (*Etwas lebhafter*) 라는 지시어와 함께 곡선 형태의 선율적인 움직임과 반주부의 리듬 그리고 두 마디를 통한 선율적 상행과 하행 등 변화를 주며 ‘내가 새라면 바다 너머 하늘까지 날고 싶어’라는 화자의 바람을 동적으로 표현해내고 있다. A'부분은 시 1연을 반복하며 A부분과 동일하게 진행된다. 후주 6마디는 마디8에 반주부에 나왔던 동기를 반복하며 나타나고 큰 음악적 변화 없이 차분한 마무리로 끝난다.

아이헨도르프가 사용한 1연과 2연의 십자각운에서 특히, 1연에 쓰인 1연의 1행 ‘아무도’ (Keiner) 그리고 1연의 3행 ‘한 사람’ (Einer)은 가장 핵심적인 의미를 담고 있다. A부분 마디2의 가사 ‘Keiner’ 그리고 마디6의 ‘Einer’는 십자각운 a를 이루는 단어로, 슈만은 두 음절에 맞춰 점4분음표와 4분음표를 이용해 시의 형식과 동일하게 표현했다. ‘Keiner’ 라는 부정적인 단어에는 선율을

하행, 'Einer'라는 긍정적인 단어에는 상행으로 진행시켰으며 또한 'Keiner' 다음엔 8분쉼표를 사용하였으나, 'Einer' 다음엔 쉼표 사용 없이 선율을 그대로 진행시키며 단어의 의미를 더욱 강조한 것으로 추측할 수 있다. 십자각운 b에 해당하는 마디4의 'wohl'은 4분음표로, 마디8의 'soll'은 8분음표로 그리고 쉼표를 통해 각운에 맞춘 음악적 단락감을 주었다.

악보4) 〈고요〉, 마디1-7

B부분의 십자각운에 해당하는 2연의 2행과 4행의 'sind' 각운은 음악적 단락감을 수반하지 않는다. 마디12에 4분 쉼표를 사용하여 마치 'schwiegen'으로 시의 각운이 끝나는 것처럼 느껴지며, 2연 2행의 각운 처리와 불일치하는 마디 12의 쉼표는 '침묵하다' (Schweigen) 라는 단어에 대한 음악적 해석, 즉 '가사 그리기'를 위한 것이다.

악보5) <고요>, 마디8-14

8 soll! So still ist's nicht draußen im Schnee, so stumm und ver...

고요함을 표현하기 위한 반음사용과 동음 반복

12 가사그리기
schwiegen sind die Sterne nicht in der Höh', als

4연에 해당되는 B부분 십자각운에 해당하는 ‘-er’ 그리고 ‘-är’의 긴 음절을 음악적 형식에서도 긴 박자 점4분음표와 4분쉼표를 사용하여 일치시켰다. 또한 마디22에 ‘weiter’는 2연에서 언급한 ‘sind’와 같이 행과 행 사이의 단락감을 형성시키지 않고 그 다음 행의 진행이 묶여서 나타남을 확인할 수 있다(악보 6, 참조).

악보6) 〈고요〉, 마디19-26

각운 일치를 위한 점4분음표와 4분쉼표

19 zö_ ge ü_ ber das Meer, wohl u_ ber das Mer_ und wei_ ter, bis 가사그리기

23 daß ich im Him_ mel wär! Es weiß und rät es doch kei_ ner, *p* *Erstes Tempo*

지금까지 시의 형식과 음악의 형식을 살펴보았다면, 악보의 세부분석을 통해 슈만이 시를 어떻게 음악화 했는지 살펴보려고 한다.

A부분 (악보4, 참조)은 큰 도약 없이 반음 또는 동음으로 진행되며, 마디3에서는 단어 ‘행복한지’로 번역되는 ‘Wohl’이 5도 상행하여 강조된다. 또한 제2곡 〈간주곡〉에서 변형된 ‘클라라 모티브’ 음형이 등장했던 것처럼, 제4곡에서도 슈만의 음악적 해석 즉 ‘알파벳 음형화’를 엿볼 수 있다(악보4, 참조). 마디1과 마디5의 음형은 동일하지만 마디3과 마디6-7의 음형은 다르게 나타난다. 마디6-7의 음형이 달라지면서 ‘한 사람’ (Einer) 를 표현하기 위해 마디2에서 8분 쉼표를 사용한 것을 그대로 사용하지 않고 E음을 사용하며 음형을 변화시켰다. 따라서 마디5-7에 나타나는 노래 선율의 운곡은 ‘결혼모티브’라고 불리는 음형에 해당한다고 볼 수 있으며, 특히 ‘Einer’에 해당하는 음절에 B음과 E음을 사용한 것에 더욱 의미를 찾아볼 수 있다. 독일어 ‘Ehe’ 라는 단어는 ‘결혼’, ‘부부관계’를 뜻하는 단어로 슈만의 작품에서 흔히 찾아볼 수 있는 음형의 모티브

이다.

B부분 (악보5, 참조)은 ‘밖에 내리는 눈’ 과 ‘하늘에 떠있는 별’의 고요함을 표현하기 위해 반음과 동음 반복을 사용하여 선율이 정적으로 진행된다. 마디 15에서는 ‘내 마음처럼’을 노래하며 앞서 정적이었던 선율에 약간의 변화가 생기며, B부분 ‘Etwas lebhafter’로 시작하는 두 번째 부분으로 진행된다. 곡의 시작부터 마디16까지 선율 형태가 정적이었던 반면, 4연을 노래하는 마디17부터 곡선형태의 선율 진행으로 나타나며 ‘바다 너머 날아가고 싶어’의 소망이 담긴 부분을 노래한다. 하지만 ‘~한다면’의 뜻을 가진 ‘wär’를 통해 상행하던 노래선율이 하행으로 바뀌면서 화자의 소망일 뿐 현실로 이루어질 수 없는 상황을 표현한다(악보6, 참조). A'부분은 A부분과 같은 형태로 진행된다. 마디30에서는 ‘Einer’를 강조하기 위해 꾸밈음을 사용하여 나타냈으며, 1연의 4행을 한 번 더 반복하며 노래는 끝난다.

반주부에서도 화자의 ‘벽찬 행복’을 나타내는 특징을 찾아볼 수 있다. 전반적인 화자의 설레는 마음을 노래하는 부분은 스타카토로 표현했으며 중요한 단어에 점4분음표를 사용한 노래선율처럼 반주부 또한 긴 음가로 나타나며 강조하고 있다. B부분 마디9부터는 반주부의 보조음형을 사용하며 노래 선율의 진행을 뒷받침 해준다. 마디17부터는 노래선율과 마찬가지로 곡선 형태의 선율과 변화된 리듬으로 같은 멜로디를 반주한다.

연주자는 반주부에 보조음형을 사용하여 전체적으로 노래 선율의 연결을 돕는 역할을 잘 표현하도록 하며, 또한 마디5-6에 나오는 ‘결혼모티브’의 선율이 방해되지 않도록 한다.

(3) 제7곡 <성 위에서> (*Auf einer Burg*)

아이헨도르프의 시집 『방랑자의 노래』 (*Wanderlieder*)에 포함된 원시를 텍스트로 한 제 7곡 <성 위에서>의 시 원문과 번역⁴⁹⁾을 제시한다.

Eingeschlafen auf der <u>Lauer</u>	저 위에서 지키고 있는
Oben ist der alte Ritter;	늙은 기사 잠이 들었네
Drüber gehen Regenschauer,	그 너머 소나기 내리고
Und der Wald rauscht durch das Gitter.	창살 너머 숲은 소리를 내네.

Eingewachsen Bart und <u>Haare</u> ,	수염과 머리카락은 덩수룩 자라고
Und versteinert Brust und <u>Krause</u> ,	가슴과 옷깃은 돌이 되었네
Sitzt er viele hundert <u>Jahre</u>	저 위 고요한 은둔처에서
Oben in der stillen <u>Kaluse</u> .	그 기사 수백 년 앉아 있네.

Draußen ist es still und friedlich,	밖은 고요히 평화롭고
Alle sind ins Tal gezogen,	모두들 계곡으로 내려갔네
Waldesvögel einsam singen	산새들은 외롭게 노래하네
In den leeren Fensterbogen.	텅 빈 창가에서.

Eine Hochzeit fährt du unten	저 아래 햇살 비추이는 라인 강에서
Auf dem Rhein im Sonnenscheine,	결혼식 행렬 지나가네
Musikanten spielen munter,	악사들은 활기차게 연주하는데
Und die schöne Braut die weinet.	아름다운 신부, 그녀는 울고 있네.

49) 본 논문의 시 번역은 아래의 문헌들을 바탕으로 두고 논자가 번역 내용을 재구성 했음을 밝힌다. 김윤진, 『독일 시와 음악의 만남:아이헨도르프와 하이네,슈만』 20. 안정민, “Robert Schumann의 Liederkreis op.39에 관한 연구,” 10. 이정은, “R.Schumann의 Liederkreis op.39 분석 : 반주부를 중심으로,” 29.

제7곡 〈성 위에서〉의 텍스트는 제3자가 성 위의 늙은 기사 모습을 묘사하는 1-2연 그리고 결혼식 행렬이 한창인 상황을 묘사하는 3-4연으로 나뉜다. 전체적인 시의 분위기는 고독함과 쓸쓸함이며 ‘늙은 기사’와 ‘아름다운 신부’의 모습이 두 장면에서 대조적으로 나타난다. 시 1연의 ‘소나기’ (Regenschauer) 그리고 ‘창살’ (Gitter)은 4연의 ‘햇살 비추이는 라인 강’ (Auf dem Rhein im Sonnenscheine)의 등장으로 대비되는 분위기를 형성하여 두 개로 나눈 시의 분위기를 더욱 뒷받침 해준다. 등장인물, 분위기의 대조는 시각적 표현의 대조로 다시 한 번 강조된다. 1연과 2연의 ‘저 위’ (Oben) 그리고 3연의 ‘내려갔네’ (gezogen) 와 4연의 ‘저 아래’ (unten) 의 모습이 바로 그것이다.

‘늙은 기사’를 묘사한 1연과 2연은 고요하고 적막하다. 시간이 많이 지났음을 기사의 수염과 머리카락으로 나타냈고, ‘수백 년(viele hundert Jahre’이라는 직접적인 시간을 제시하며 기사가 있는 산 위의 분위기는 외로움과 삭막함까지 느끼게 한다. 결혼식의 풍경을 묘사한 3연과 4연의 분위기는 시의 단어에서 직접적으로 느낄 수 있다. ‘평화’ (friedlich), ‘햇살’ (Sonnenscheine), 그리고 ‘활기’ (munter) 의 단어들을 통해 일차적으로 1연 그리고 2연과 다르게 따듯한 느낌을 준다.

아이헨도르프의 원시 〈성 위에서〉는 시가 담고 있는 언어, 표현 등을 바탕으로 한 직접적 해석 뿐 아니라, 이 시를 작곡한 작곡가와 연결 또는 당시 시대적 상황과 연결한 해석도 제시 될 수 있다. 첫 번째 해석, 즉 이 시를 가곡화한 슈만과 연결된 시 해석을 김희열은 그의 논문에서 다음과 같이 설명했다. ‘늙은 기사’(alte Ritter)는 클라라의 아버지 비크의 자화상, ‘아름다운 신부’(schöne Braut)는 클라라로 해석한다.⁵⁰⁾ 슈만과 클라라와의 결혼에 대한 반대하는 마음을 비크의 자화상에 반영하였고, 시의 4연 마지막 행에 ‘아름다운 신부 울고 있구나’로 클라라가 사랑의 기쁨 보다는 자신의 아버지인 비크에게 갖는 애뜻

50) 김희열, “로베르트 슈만 예술가곡에 나타난 아이헨도르프와 하이네의 서정시 연구,” 43.

한 마음을 표현하며 끝맺음 했다는 해석이다. 김희열의 이런 해석을 바탕으로 둔다면, 이 시의 3인칭 시점의 표현에서 제3자를 슈만으로 해석할 수 있을 것이다. 시에 ‘나’(Ich)가 등장하지 않지만 상황을 묘사하는 제3자를 슈만으로 풀이할 수 있다. 오랜 기간 동안 슈만과 클라라의 결혼을 반대하고, 소송하며 지낸 시간들의 비극의 모습을 1연과 2연의 내용으로 묘사하였고, 클라라와의 결혼을 밝은 분위기의 3연과 4연으로 묘사했을 것이라는 추측이다. 또한 이를 묘사하는 제3자는 슈만으로도 해석 될 수 있다.

이 시 〈성 위에서〉에 대한 또 다른 해석은 음악학자 힌덴랑 (Karen Hindenlang)에 따르면 19세기 민족통일을 이루고자 한 독일적 감성과 연결된다.⁵¹⁾ ‘늙은 기사’는 프리드리히 1세 바르바로사 (Friedrich I Barborossa, 1123-1190)⁵²⁾를 상징하며, ‘울고 있는 신부’는 독일을 상징한다는 해석이다.⁵³⁾

이렇듯 제7곡의 원시는 슈만과 클라라 그리고 바르바로사 기사의 전설이라는 두 가지의 측면으로 해석할 수 있으나, 본 논문에서는 제7곡의 해석을 김희열에 의한 것을 바탕으로 두어 악곡을 분석한다.

〈성 위에서〉는 4연으로 구성 되어 있는데, 슈만은 이를 시에 등장하는 인물을 중심으로 1-2연을 그리고 3-4연을 묶어 전주와 후주 없이 A와 A'부분으로 작곡했다. 1연과 2연은 주제가 ‘늙은 기사’이며, 3연과 4연의 주제는 ‘결혼’으로 다르지만 음악적으로 1연과 2연에 해당되는 것이 약간의 변화를 수반하는 A와 A'부분으로 구성했다. 이 두 부분 사이에 네 마디의 간주를 두어 시의 대조되는 시점 전환을 나타냈다.

슈만이 제7곡의 악곡 형식을 시의 내용이 대조를 보인 것에 부합하여 A와 B

51) 김연, “슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조,” 92. 재참조.

52) 바르바로사는 독일의 왕으로 선출되어 후에는 로마 황제로 즉위했으며, 십자군 전쟁 때 참전한 실존 인물이다. 시인 뢰케르트(Friedrich Rückert, 1788-1866)는 ‘바르바로사는 죽지 않았으며, 키프호이저(Kyffhäuser)산에 잠들어 있다’라고 표현하기도 했다. 이에 관련되어 바르바로사의 죽음은 ‘그는 키프호이저 산에 잠들어 있다가, 나라가 어려울 때 그가 구하러 올 것이다’라는 이야기의 전설로 전해진다.

53) 김연, “슈만의 싸이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조,” 92.

로 구성하지 않고 A와 A'부분으로 구성한 것은, 3연과 4연의 '결혼'이라는 주제가 이 곡의 상위주제에 해당한다는 해석의 여지를 준다. 다시 말해 슈만은 시의 형식을 음악의 형식과 일치시키지 않고, '결혼'이라는 시의 상위 주제에 따라 음악적 형식을 반복으로 구성했음을 확인할 수 있다. 제7곡의 형식과 조성은 다음 표와 같다.

〈표 10〉 제7곡 〈성 위에서〉의 형식과 조성

형식	A	간주	A'
시	1연, 2연		3연, 4연
마디	1-18	18-21	22-39
조성	em	am	em-EM

제7곡 텍스트는 각 4행 구성의 1연은 완전각운(aaaa), 2연과 3연이 십자각운(abab)의 형태를 갖는다. 제7곡의 A부분에 해당되는 1연은 완전각운, 2연은 십자각운에 해당하며, A'부분에 해당되는 시는 3연만 십자각운 형태를 가지고 있다. 이런 각운의 행 구조가 음악적 형식에도 나타나는지 살펴보고자 한다.

1연에 완전각운에 해당되는 '-er'는 동일한 음형을 즉, 점4분음표와 8분음표를 사용하여 각운의 형태를 일치시켰다고 할 수 있지만, 각 행 마지막에 해당되는 부분, 즉 '-er' 각운 다음에 쉼표를 사용하지 않음으로 행과 행의 구분 없이 음악적 연속성을 보이고 있다. 더하여 반주부의 계류음으로 인해 행의 구분이 없이 진행됨을 확인할 수 있다(악보7, 참조).

2연의 십자각운에 해당하는 '-re', '-se', '-re' 그리고 '-se' 역시 1연과 마찬가지로 동일한 음형을 사용하여 시각적으로는 각운처리를 지킨 것처럼 보일 수 있으나, 행과 행의 구분을 돕는 쉼표가 사용되지 않았으며 각 행의 마지막 음과 각 행의 첫 음이 동일한 음으로 반복되어 1연에 비해 더욱 행의 구분이 드러나지 않는다. 하지만 2연의 마지막 행인 'Klause'에 해당하는 부분에 음형을

달리하며 간주가 진행됨으로 연과 연의 구분은 확실히 드러난다. 이렇듯 슈만은 시의 내용의 구성에 따라 1연과 2연은 통절형식으로 작곡하며 각운 처리를 지키지 않았음을 확인할 수 있다(악보 7).

악보7) 〈성 위에서〉, 마디1-17

Adagio 5도 하행, 동음반복, 붓점리듬 동기

Ein-ge-schla-fen auf der Lar-er o-ben ist der al-te Rit-ter;

drü-ber ge-wach-sen Re-gen-schau-er, und der Wald rauscht durch das Git-ter.

동기 반복

Ein-ge-wach-sen Bart und Haa-re, und ver-stei-ner-t Brust und Krau-se,

2도 순차 상행

C-B-A 클라라모티브

sitzt er vie-le hundert Jah-re o-ben in der stil-len Klau-

제7곡 텍스트의 3연은 2행과 4행만 십자각운의 형태를 가지고 있으며, 1연과 마찬가지로 행의 구분 없이 연속적 진행으로 나타난다. 하지만 각 연의 마지막 행 즉, 1연의 4행 ‘Gitter’와 2연의 4행 ‘Klause’ 그리고 3연의 4행 ‘Fensterbogen’에는 앞의 행의 음악적 처리와 달리 마지막 음을 4분음표를 사용하며, 각 연의 구분은 행 구분에 비해 상대적으로 드러난다(악보 7, 참조).

4연의 텍스트에는 해당하는 각운이 없었으며, 4연에 해당되는 부분의 음악적 진행에서도 약간의 변화가 나타난다.

마디30에 해당하는 4연 1행에 8분십표를 사용하며, 각운 처리를 무시하고 각 행을 연결하여 작곡한 지금까지의 음악적 처리와는 다른 진행을 보인다. 이는 앞에서 말한 바와 같이 슈만이 제7곡의 상위 주제를 시의 4연에 나오는 ‘결혼’에 두고 작곡했을 것이라는 주장에 뒷받침 한다(악보 8).

악보8) <성 위에서>, 27-30

상위주제인 '결혼'을 강조하기 위한 8분 십표

제7곡의 A부분에서 선율적 특징 중 핵심 동기는 마디1-2에 해당하는 붓점 리듬과 5도 하행 그리고 동음반복 형태의 음형이다(악보7, 참조). 이 동기는 1연의 1행과 3행 그리고 2연의 1행과 3행에 순차적으로 등장하며 제7곡의 선율적 중심 음형을 나타낸다. 마디3-4에 해당하는 선율은 마디1-2의 전위 형태로 나타나며, 마디7-8은 마디3-4의 음형을 3도 하행하여 나타냈다. 이 두 마디의 동기는 확장되어 시의 2연도 구성한다. 이 핵심 동기는 마디9부터 두 마디 단위로 2도 상행하여 연속적으로 나타난다.

마디14-15에 나오는 선율 C-B-A진행은 ‘클라라 모티브’이다(악보7, 참조). 키아라(chiara)에서 유추된 클라라 모티브가 등장하는 곳은 2연에 해당하는 부분으로, 마디9부터 진행된 각 행의 5도 하행과 동음반복의 진행의 음형과 다르게 나타난다. 다시 말해 마디15에서 5도 하행하여 C-F-F의 진행이 되지 않고, C-B-A의 음형으로 변화되어 나타난 것은 슈만이 의도적인 해석을 담아냈다고 해석할 수 있다.

A'부분은 A부분의 반복으로 진행되며, 마디30에서만 약간의 차이를 보인다(악보8, 참조). 마디30은 8분십표를 사용하여 단락감을 형성하며 곡 처음부터 진행됐던 연속적인 선율 진행에 변화를 나타낸다. 이는 앞에서 말한 바와 같이 슈만이 “결혼”에 대한 상위 주제에 대해 의도적으로 해석한 부분에 해당한다.

제7곡의 전체적인 반주부의 특징은 선율적인 역할보다 계류음에 의해 지연되는 화성진행을 통한 시의 분위기 조성과 방향성을 제시하는 것이 주된 특징이다. 또한 반주부에는 반음계 진행으로 연속성을 가지고 있으며 단순하면서 두드러지는 멜로디 없이 진행한다. 노래 선율의 핵심 동기를 반주부에서는 확장시켜 사용하면서, 노래 선율과 큰 상관없이 동기 선율이 등장하기도 한다.

슈만의 개인적인 감정과 클라라와의 관계에 바탕을 두고 작곡했을 것이라고 추측할 수 있는 근거로 반주부의 역할을 들 수 있다. 마디1-2 반주에 나오는 ‘결혼 모티브’⁵⁴⁾는 이 곡이 슈만의 개인적인 상황과 관련되어 있다는 주장을 뒷받침 한다(악보7, 참조).

시의 2연에 해당하는 마디9부터 ‘수백 년’ (viele hunter Jahre)을 표현하는 음악적 진행은 ‘가사그리기’를 나타낸다. 노래 선율에서는 두 마디 단위로 2도 상행하며 핵심 동기를 연주하지만, 반주부에서는 2분음표 2도 음형으로 순차상행하며 시간의 흐름을 나타내는 선율적 진행을 보인다.(악보 7, 참조).

이렇듯 슈만은 제7곡에 아이헨도르프 원시의 내용에 자신의 감정을 표현하며

54) 제4곡 〈고요〉 마디1-7에 등장하는 ‘결혼모티브’의 변형된 모습으로 제7곡에서는 게이름 B-E-B-E로 나타난다.

작곡했다고 볼 수 있게 하는 음악적 처리를 담아냈다. 클라라와의 관계에서 오는 사랑의 기쁨과 행복 외에 슈만이 제3자의 역할로써, 클라라와 그녀의 아버지 비크를 바라보았을 때의 시선이 투영되었다고 볼 수 있다.

3) ‘모음곡’ 속의 ‘연가곡’

지금까지 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 슈만과 클라라에 관계를 바탕으로 두고 분석해 보았다. 그 결과 제2곡에서는 ‘클라라 모티브’를, 제4곡에서는 ‘결혼 모티브’를 그리고 제7곡에서는 ‘클라라 모티브’와 ‘결혼 모티브’가 모두 나타나며 시의 해석과 음악적 관계에 있어 어느 정도 일치하고 있음을 확인할 수 있었다.

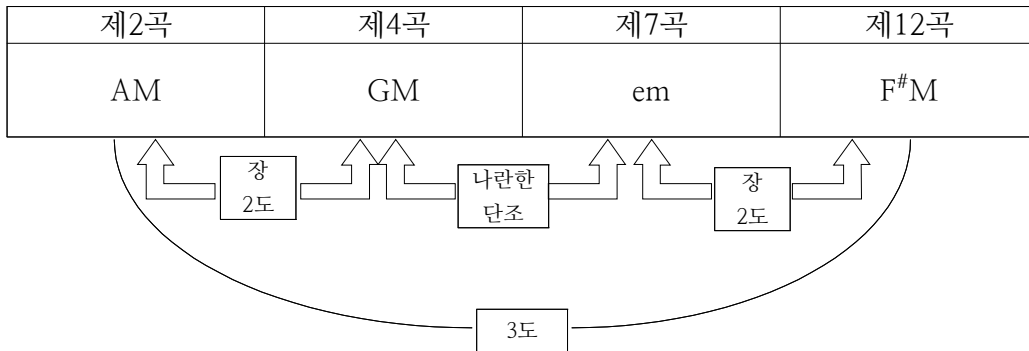
이를 좀 더 뒷받침하기 위해 이 세 곡을 《리더크라이스》의 마지막 곡인〈봄밤〉(*Frühlingsnacht*)과 묶어서 이론적으로 하나의 유닛으로 구성해 보면, 이 세 곡이 슈만과 연결한 시 해석 그리고 음악적으로 구성하는 하나의 유닛을 이론적으로도 구성할 수 있음을 확인하게 될 것이다.⁵⁵⁾ 시의 해석을 통한 이야기 구성과 장건설과 김연의 연구에서 볼 수 있듯이 조성적 구조에 의한 구성이 제12곡을 첨가하여 가능성을 살펴보고, 이를 통해 텍스트와 음악적인 모티브의 관계를 좀 더 뒷받침 해보고자 한다.

슈만이 클라라와 결혼하기 앞두고 느끼는 설레임과 행복함을 그린 제2곡과 결혼을 주제로 한 제4곡, 비크와 클라라와 자신의 관계를 그린 제7곡 그리고 끝내 그녀는 자신의 것이 된 사랑의 성취감 그리고 승리감을 노래하는 제12곡을 하나의 줄거리를 갖는 하나의 작은 연가곡의 틀을 만들 수 있다.

이야기 구성에 의한 연가곡이 가능했다면, 네 개의 곡이 조성적 구조에 의한 구성이 가능성을 우선 다음 표로 제시한다(표 11).

55) 제12곡을 첨가하는 이유는 맥크레리스의 논문에 따른 주장에 근거한다. 이에 대한 내용은 본 논문 p. 26 참고.

〈표 11〉 제2곡, 제4곡, 제7곡 그리고 제12곡의 조성구조



제2곡은 제4곡 그리고 제7곡은 제12곡도 장2도 관계의 조성으로 순환 구조를 보인다. 이를 더 뒷받침하는 것은 제4곡 그리고 제7곡이 나란한 장단조 관계를 이루고 있어 제2곡과 제4곡 그리고 제7곡과 제12곡은 대칭구조(Symmetry)를 보인다는 점이다. 제2곡과 마지막 곡인 제12곡의 조성은 3도관계로 A음을 공통음으로 하여 순환적 연관성을 보인다. 장견실의 논문에서 제시한 바와 같이(표 6, 참조) 두 곡간의 3도 관계 조성은 순환의 조건이 된다. 제2곡과 제12곡이 A장조와 F#장조로 이루어진 것 역시 제2곡, 제4곡, 그리고 제7곡에 제12곡을 더해 작은 연가곡으로 볼 수 있는 조성의 순환구조이다.

Ⅲ. 결론

12개의 곡으로 구성된 《리더크라이스》(*Liederkreise*, op. 39)를 연주자가 몇 개의 곡만 발췌하여 연주할 때, 발췌된 곡들의 연주해석에 도움을 주고자 하는 의도로 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡을 예로 들어 분석 연구 했다.

논문에서 분석 대상으로 삼은 세 곡들은 하나의 이야기 전개를 갖는 작은 ‘연가곡’으로 해석 가능 했다. 작품 분석에 들어가기 전에 《리더크라이스》를 가곡모음집으로 볼 것인지 아니면 연가곡으로 볼 것인지를 선행 연구들을 바탕으로 살펴보았다. 그를 통해 얻은 결론은 《리더크라이스》가 한 명에 의한 한 권의 연작시집에서 발췌된 텍스트로 구성되지 않았다는 점과 이 작품을 이루는 시의 내용이 하나의 유닛을 구성하지 않는다는 점에서 이 작품을 ‘연가곡’으로 단정 짓기는 어렵다는 결론에 도달했다. 그러나 본 논문의 분석 대상 곡들을 김연의 논문에서 제시한 ‘다층적 이야기 구조’를 가곡집인 《리더크라이스》에 적용하면 분석 대상인 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡이 해석 가능성을 확인했다.

《리더크라이스》는 아이헨도르프의 시상의 주제에 따른 세 개의 주제별 분류인 ‘타향’, ‘밤’ 그리고 ‘숲’이라는 주제로 총 3개의 작은 유닛을 구성한다고 볼 수도 있다. 하지만 조성적 구조와 주제별 분류에 따른 유닛이 형성이 되지 않는 곡들이 있었고, 그 곡들이 바로 제2곡, 제4곡 그리고 제7곡이다.

이 세 개의 곡을 슈만과 클라라의 이야기를 바탕으로 두고 분석을 한 결과 시적 해석이 슈만의 개인적인 생각과 감정을 반영하고 있음을 찾아볼 수 있었다. 시 해석에 의한 분석에서도 슈만과 연결할 수 있는 부분이 있었으며 음악적 해석에 의해서도 슈만과 관련된 동기들을 발견할 수 있었다. 슈만이 자주 사용한 ‘알파벳 음형화’는 《리더크라이스》 제2곡과 제4곡 그리고 제7곡에서도 확인할 수 있다. 제2곡 〈간주곡〉에서는 클라라의 이태리식 이름에서 파생한 ‘클라라 모티브’인 C-B-A를 닮은 음형을 사용하였고, 제4곡〈고요〉에서는 ‘결혼 모

티브'를 사용하였으며 제7곡 〈성 위에서〉는 '결혼 모티브'와 '클라라 모티브'를 모두 사용하였다.

제2곡, 제4곡 그리고 제7곡의 '슈만과 클라라의 사랑'을 주제로 한 작은 연가곡으로 본 내용을 《리더크라이스》의 마지막 곡인 제12곡을 연결하여 좀 더 뒷받침 했다. 이를 통해 이야기 구조의 연결 그리고 조성적 구조의 연결을 통해 '모음곡 속의 연가곡'의 가능성을 찾아 볼 수 있었다.

이러한 연구 내용은 《리더크라이스》에서 제2곡, 제4곡, 제7곡 그리고 제12곡을 발췌하여 연주자 입장에서 연주 해석을 좀 더 담아낼 수 있는 연주 가능성을 제시 할 수 있을 것이라 기대한다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울:음악세계, 2005.
- 김윤진. 『독일 시와 음악의 만남:아이헨도르프와 하이네,슈만』. 전주:신아출판사, 2010.
- 이혜자. 『아이헨도르프 문학과 현실 인식』. 서울:신아출판사, 2015
- 홍정수 외 2인. 『두길 서양음악사 Ⅱ』. 서울:개정판,나남출판, 2006.
- Carol Kimball. *song : a guide to style & literature*, 채은희 번역, 『SONG』. 서울:형설, 2004.
- Patrick McCreless. “Song Order in the Song Cycle: Schumann’s Liederkreis, op.39.” *Music Analysis* 5(1986):5-28

2. 학술논문

- 김미영. “〈슈만〉특집: ‘새로운 시적시대’의 추구: 슈만의 음악관.” 『음악이론연구』 11(2006): 5-19.
- 김 연. “〈슈만〉특집: 슈만의 사이클 작품에 나타나는 다층적 이야기 구조.” 『음악이론연구』 11(2006): 79-104.
- 김용환. “로베르트 슈만의 〈피아노 협주곡 a단조〉 op. 54” 『음악논단』 21(2007): 75-104.
- 김은정. “슈만의 「리더크라이스」(op.39)에 관한 연구 : 리듬구조를 중심으로.” 『음악과민족』 11 (1996): 220-242.
- 김예진. “슈만의 〈리더크라이스〉 op.39의 제5번 ‘달밤’ 분석연구.” 『음악이론포럼』 5(2013): 77-86.
- 김희열. “로베르트 슈만 예술가곡에 나타난 아이헨도르프와 하이네의 서정시 연구.” 『독일언어문학』 43(2009): 39-63.
- . “독일 가곡과 슈만의 문학적 음악세계.” 『독일문학』 109(2009): 161-183.

- . 『가곡으로 되살아난 독일서정시1. 괴테, 실러, 하이네, 아이헨도르프 시를 중심으로』 파주:지식산업사, 2014.
- 박승표. “독일 낭만주의 시 연구.” 『인문학연구』 6(2003): 137-158
- 안상원. “낭만적 현실체험과 자연체험 -아이헨도르프의 서정시-.” 『인문과학』 38(2006):7-32.
- 이윤정. “슈만의 가곡‘시인의 사랑’중 피아노 반주부에 관한 연구.” 『新음악논집』 1(2001):113-133.
- 이홍경. “문학: 시와 음악의 이중주-예술가곡에 나타난 문학과 음악의 상호매체성.” 『독일어문학』 48(2010): 85-108
- 장견실. “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상.” 『음악과민족』 16(1998): 213-231.
- 정진욱. “아이헨도르프의 「시인과 그 친구들」.” 『인문논총』 28(1998): 293-321.
- 조명희. “독일 리트(Lied)와 프랑스 멜로디(Mélodie)에 있어서의 시와 음악의 관계 연구.” 『칼빈論壇』 28(2008):443-471.
- 홍성균. “아이헨도르프의 낭만주의 개념.” 『독일문학』 88(2003):182-200.
- . “아이헨도르프의 시 연구 -수용과 연구성과-.” 『인문논총』 9(2002):29-41.

3. 학위논문

- 고승희. “Robert Schumann의 가곡 「Liederkreis op.39」 반주연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 1998.
- 박준화. “로베르트 슈만의 『Liederkreis』 op.39 분석연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2007
- 안정민. “Robert Schumann의 Liederkreis op.39에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2017.
- 양희진. “아이헨도르프에 의한 슈만가곡집 ‘Liederkreis’Op.39 분석연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2011.
- 이은진. “로베르트 슈만의 Liederkreis op.39 분석연구 : 낭만주의적 주제들을 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2002.
- 최숙희. “하이네의 시에 붙인 R.Schumann의 Liederkreis op.24에 관한 분석 연구.”

성신여자대학교 석사학위논문, 2008.

4. 사전

- Apel, Willi . “Liederkreis.” In *The Harvard Dictionary of Music*, 483. Second Edition. Cambridge: Harvard University press, 1969. “Song cycle“.
In *The Harvard Dictionary of Music*, 795–796. Second Edition. Cambridge: Harvard University press, 1969.
- Daverio, John. “Schumann, Robert.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.22, edited by Stanley Sadie, 772–773. Second Edition. New York:Grove’s Dictionaries Inc., 2001.
- Peake, Luise Eitel . “Liederkreis.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14 edited by Stanley Sadie, 682. Second Edition. NewYork:Grove’s Dictionaries Inc., 2001.
- Sams, Eric, Graham Johnson. “Lied.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.14, edited by Stanley Sadie, 674–675. Second Edition. New York:Grove’s Dictionaries Inc., 2001.
- Youens, Susan. “Song cycle.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.23, edited by Stanley Sadie,716–719.Second Edition. New York:Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

ABSTRACT

‘Songs in the Suite’ in Schumann's Liederkreis op.39 -Focusing on the 2nd, 4th, and 7th songs -

RYU, JI SOO

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

Among the many works of Robert Schumann (1810–1856), 'Kunstlied' is based not only on 'simplicity' that he pursued in instrumental music, but also on 'poetic music' It has a big meaning.

Schumann was also an outstanding artist in literary literacy, and demonstrated his musical and literary talents through art songs. Schumann wrote more than 138 songs in 1840. The songs in this period reflect Schumann's personal thoughts through the combination of poetry and music, and in particular include works based on Schumann's personal feelings, all inspired by Clara's love. In this paper, we analyze "Liederkreise" (op. 39) based on Schumann's article that contains many of Clara Josephine Schumann (1819–1896). In the theoretical background covered before the analysis, I examined whether this work is 'Song of Song' or 'Suite' based on the dictionary definitions and scholars' research. In this

paper, we have come to the conclusion that it is more plausible to regard "Liederkreis" as a collection of songs.

"Liederkreis", unlike Schumann's other songs, did not bring text from a poem by a poet, and it does not evolve into a single story. However, the twelve songs in "Liederkreis" do not develop into a single story, but they can be distinguished by the prizes of Eichendorff, "away from home" and "Nature". Among the twelve songs, the second, fourth, and seventh songs, which are not linked to the poet's prize, are divided into the songs that contain Clara, that is, the songs reflecting the personal feelings of Schumann. Based on the composition of 'Song in Suite'. The point of view of this paper to analyze the second, the fourth and the seventh songs as 'song' is the extension of the concept of 'story in story' mentioned in the study of 'Liederkreis' by Kim. In order to prove this, this paper presented a poetic interpretation and a musical analysis of three songs connected with Schumann.

In addition, in this paper, we added the 12th piece of music in order to further improve the compositional relationship between the 2nd piece and 4th piece, 7th piece and 12th piece. Through the compositional relationship between the second and the twelfth songs, it proved to be an annual song through a musical structure.