



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](#)

이 혜 진 교수지도

석사학위 청구논문

슈베르트의 가곡집 《백조의 노래》  
D.957 중 하이네 시에 의한 6개의  
가곡 분석 연구

2019

성신여자대학교 대학원

반주학과

노 수 지

슈베르트의 가곡집 《백조의 노래》  
D.957 중 하이네 시에 의한 6개의  
가곡 분석 연구

이 혜 진 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

노 수 지

# 인 준 서

노수지의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

본 논문에서는 렐슈타프(Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab, 1799-1860), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 자이들(Johann Gabriel Seidl, 1804-1875)의 시에 곡을 붙인 14개의 곡들을 하나로 묶은 슈베르트의 가곡집 《백조의 노래, D.957》(Schwanengesang, 1828)의 작품 배경과 그 중 하이네의 시로 이루어진 6개의 곡들을 분석함으로써 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 예술가곡에 나타난 음악어법, 음악이 시를 해석해 내는 방식, 성악과 반주의 관계 등에 대해 고찰해보았다.

본 논문에서 이를 분석한 결과, 슈베르트의 예술가곡의 예술성과 작품성은 크게 세 가지로 분류되어 나타난다.

첫째, 슈베르트가 시를 단편적으로만 해석하여 음악을 붙이지 않고 시의 느낌과 반대되는 조성을 사용하여 시와 음악의 충돌을 일으켜 이중적인 해석을 가능케 했다.

둘째, 증6화음, 감7화음, 차용화음, 피카르디화음 등의 다양한 화성어휘를 사용하였고, 딸림화음으로의 전조가 아닌 3도 관계 혹은 같은 으뜸음조 관계의 전조를 즐겨 사용하였다.

셋째로 피아노 반주의 역할은 선율의 단순한 보조역할에서 벗어나 독자적인 파트로 발전하여 시와 동등한 위치에 이르러 예술가곡의 필수요소가 되었다. 트레몰로, 순차적인 상행 또는 하행 선율, 스타카토 등의 반주음형으로 시적 상황을 형상화하여 시의 내용이나 느낌, 시적 화자의 심리적인 효과를 간접적으로 표현하였다.

슈베르트의 작곡기법은 이후 작곡가들에게 많은 영향을 주어 예술가곡의 발전을 도왔다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 이론적 배경 .....	3
1. 19세기 예술가곡 .....	3
2. 슈베르트 예술가곡 .....	6
III. 《백조의 노래》 중 하이네 시에 의한 6개의 가곡 분석 ..	10
1. 작품개요 .....	10
2. 작품분석 .....	12
1) 제8곡 〈아틀라스 신〉 (Der Atlas) .....	12
(1) 가사 설명 .....	12
(2) 형식 및 악곡 분석 .....	13
2) 제9곡 〈그녀의 초상〉 (Ihr Bild) .....	20
(1) 가사 설명 .....	20
(2) 형식 및 악곡 분석 .....	21
3) 제10곡 〈고기잡이 아가씨〉 (Das Fischermädchen) .....	28
(1) 가사 설명 .....	28
(2) 형식 및 악곡 분석 .....	29
4) 제11곡 〈도시〉 (Die Stadt) .....	35
(1) 가사 설명 .....	35

(2) 형식 및 악곡 분석 .....	36
5) 제12곡 〈바닷가에서〉 (Am Meer) .....	41
(1) 가사 설명 .....	41
(2) 형식 및 악곡 분석 .....	42
6) 제13곡 〈분신〉 (Der Doppelgänger) .....	50
(1) 가사 설명 .....	50
(2) 형식 및 악곡 분석 .....	51
IV. 결론 .....	58

#### 참고문헌

#### ABSTRACT

## 표 목차

표 1 《백조의 노래》의 시인별 작품 .....	10
표 2 제8곡 〈아틀라스 신〉의 악곡형식 .....	13
표 2 제9곡 〈그녀의 초상〉의 악곡형식 .....	21
표 3 제10곡 〈고기잡이 아가씨〉의 악곡형식 .....	29
표 4 제11곡 〈도시〉의 악곡형식 .....	36
표 5 제12곡 〈바닷가에서〉의 악곡형식 .....	42
표 6 제13곡 〈분신〉의 악곡형식 .....	51

## 악보 목차

악보 1 《물레 감는 그레첸》, 마디1-3 .....	7
악보 2 《마왕》, 마디1-3 .....	8
악보 3 〈아틀라스 신〉, 마디1-7 .....	14
악보 4 〈아틀라스 신〉, 마디16-22 .....	15
악보 5 〈아틀라스 신〉, 마디23-28 .....	16
악보 6 〈아틀라스 신〉, 마디31-38 .....	17
악보 7 〈아틀라스 신〉, 마디38-44 .....	18
악보 8 〈아틀라스 신〉, 마디12-14 .....	18
악보 9 〈아틀라스 신〉, 마디49-52 .....	19
악보 10 〈그녀의 초상〉, 마디1-5 .....	22
악보 11 〈그녀의 초상〉, 마디5-8 .....	22
악보 12 〈그녀의 초상〉, 마디9-12 .....	23
악보 13 〈그녀의 초상〉, 마디11-14 .....	24
악보 14 〈그녀의 초상〉, 마디15-18 .....	24
악보 15 〈그녀의 초상〉, 마디19-23 .....	25
악보 16 〈그녀의 초상〉, 마디23-26 .....	26
악보 17 〈그녀의 초상〉, 마디29-32 .....	26
악보 18 〈그녀의 초상〉, 마디33-36 .....	27
악보 19 〈고기잡이 아가씨〉, 마디1-5 .....	30
악보 20 〈고기잡이 아가씨〉, 마디10-13 .....	31
악보 21 〈고기잡이 아가씨〉, 마디14-17 .....	31
악보 22 〈고기잡이 아가씨〉, 마디18-21 .....	32
악보 23 〈고기잡이 아가씨〉, 마디27-31 .....	33

악보 24 <고기잡이 아가씨> , 마디49-51 .....	34
악보 25 <도시> , 마디3-4 .....	37
악보 26 <도시> , 마디5-7 .....	37
악보 27 <도시> , 마디7-10 .....	38
악보 28 <도시> , 마디13-14 .....	38
악보 29 <도시> , 마디32-35 .....	39
악보 30 <바닷가에서> , 마디1-2 .....	43
악보 31 <바닷가에서> , 마디1-4 .....	43
악보 32 <바닷가에서> , 마디9-11 .....	44
악보 33 <바닷가에서> , 마디9-16 .....	45
악보 34 <바닷가에서> , 마디14-17 .....	45
악보 35 <바닷가에서> , 마디17-20 .....	46
악보 36 <바닷가에서> , 마디17-24 .....	47
악보 37 <바닷가에서> , 마디21-23 .....	47
악보 38 <바닷가에서> , 마디39-41 .....	48
악보 39 <바닷가에서> , 마디42-25 .....	48
악보 40 <분신> , 마디1-4 .....	52
악보 41 <분신> , 마디1-6 .....	52
악보 42 <분신> , 마디7-10 .....	53
악보 43 <분신> , 마디11-14 .....	53
악보 44 <분신> , 마디29-32 .....	54
악보 45 <분신> , 마디33-42 .....	55
악보 46 <분신> , 마디43-46 .....	56
악보 47 <분신> , 마디51-53 .....	56
악보 48 <분신> , 마디57-63 .....	57

## I. 서론

슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 대표적인 19세기 낭만주의 작곡가로 17개의 오페라, 8개의 교향곡 및 관현악곡, 22개의 피아노 소나타와 소품, 14개의 현악 4중주 및 실내악 곡 등 다양한 장르의 작품들을 작곡했다. 특히 그는 가곡 장르에서 뛰어난 예술성을 보였다. ‘가곡의 왕’이라는 별명을 얻으며 31년의 짧은 생애 동안 무려 600곡이 넘는 예술가곡을 작곡한 그는 독일 예술가곡을 정착시킨 선구자로 간주 된다.<sup>1)</sup>

슈베르트는 주로 독일 시문학에서 가사를 가져왔고 18세기의 가곡처럼 쉬운 민요풍이나 유펙형식뿐만 아니라 변형된 유펙형식, 통절형식, 연가곡 등 다양한 형식으로 재구성했다. 즉, 고전주의 작곡가들로부터 이어져 오던 형식과 작곡기법 등을 유지하면서도 자신만의 독창적인 작곡기법들을 더하여 슈베르트 이전 가곡에서 찾아볼 수 없었던 낭만주의적인 특징을 보여주고 있다.

이에 본 논문에서는 슈베르트의 가곡집 《백조의 노래, D.957》(Schwanengesang, 1828)의 작품 배경과 그중 하이네의 시로 이루어진 6개의 곡들을 분석함으로써 슈베르트 예술가곡에 나타난 예술성, 작품성 등에 대해 살펴보고자 한다.

《백조의 노래》는 슈베르트 최후의 가곡 양식이 확립된 연가곡이다.<sup>2)</sup> 슈베르트가 세상을 떠난 해인 1828년에 작곡된 가곡들이 슈베르트의 사망 이후 출판업자인 하슬링어(Tobias Haslinger, 1787-1842)에 의해 14곡으로 묶여 출판된 가곡집이다. 14개의 곡들은 각각 렐슈타프(Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab, 1799-1860), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 자이들

1) 민은기·박을미·오이돈·이남재, 『서양음악사2』, (파주: 음악세계, 2016), 126.

2) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈베르트』, (서울: 음악세계, 2001), 342.

(Johann Gabriel Seidl, 1804-1875)의 시를 가사로 사용하였다. 첫 일곱 개의 곡은 렐슈타프, 이어지는 여섯 개의 곡은 하이네, 마지막 한 곡은 자이들의 시에 음악을 붙여 작곡되었다.

본 논문에서는 하이네 시에 의한 6개의 곡들을 상세히 분석하고, 각 작품들에 나타난 음악어법, 음악이 시를 해석해내는 방식, 성악과 반주의 관계 등을 연구해봄으로써 이 작품에 나타난 예술적 의미에 대해 보다 구체적으로 고찰해보고자 한다.

## II. 이론적 배경

### 1. 19세기 예술가곡

19세기에는 독일지역을 중심으로 하이네, 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 뮐러(Wilhelm Müller, 1794-1827), 실러(Friedrich Schiller, 1759-1805)등의 시에 곡을 붙인 예술가곡이 크게 유행했다.

18세기의 민요풍 가곡이 19세기 낭만주의에 이르러 슈베르트에 의해 예술가곡이라는 새로운 장르로 발전할 수 있게 된 바탕은 두 가지로 말할 수 있다. 첫 번째는 18세기 말 독일의 유명한 시인들의 많은 서정시가 탄생함으로써 다양한 시를 접할 수 있었던 것이고 두 번째로는 피아노의 발달이 이루어져 시에 종속되어 있던 피아노 반주가 시에 나타나는 감정이나 인물의 생생한 묘사를 위해 더욱 풍부하게 쓰이며 시와 동등한 위치로 확립된 것이다.<sup>3)</sup>

슈베르트의 활동 시기 이전인 18세기에 활동한 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814), 켈터(Karl Friedrich Zelter, 1758-1832),슐츠(Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800)등의 작곡가들이 속해있던 베를린 악파는 단순한 민요풍이나 유행형식으로 청중들이 쉽게 따라 부를 수 있을만한 리트형식을 추구하고 가곡에서 시는 음악보다 월등한 위치에 있었다. 이러한 단순한 형식의 리트는 19세기에 와서 자유로운 감정 표현의 낭만주의 서정시와 음악이 만나 각각의 예술이 하나의 결합으로 이루어졌다. 더불어 피아노의 발달로 음악이 시와 동등한 위치에 올라 예술적, 양식적으로 발전된 새로운 장르인 예술가곡으로 새롭게 탄생하였다.

19세기의 작곡가들은 음악을 통해 시의 내용을 조금 더 섬세하고 구체적으로 표현하고자 했다. 시가 가지고 있는 의미들을 감정적으로 끌어내

---

3) 이경숙, 『예술가곡의 이해』, (서울: 선우미디어, 2003), 24-25.

기 위해 시의 분위기에 맞게 작곡할 뿐만 아니라 운율이나 형식, 단어들을 고려하여 곡을 썼다.<sup>4)</sup> 그리고 작곡가들은 시의 구절이나 단어를 반복 또는 생략하는 방법으로 시의 원문을 변형해 시의 내용을 더욱 효과적으로 표현 할 수 있었다.<sup>5)</sup> 시와 음악 두 예술이 결합 된 예술가곡은 음악이 오로지 시를 통해서만 느껴지는 표현을 잘 뒷받침 해주면서 더욱 풍부한 감흥을 얻을 수 있게 도와주었다.<sup>6)</sup> 작곡가들은 시의 가사로만 표현되기 어려운 것들을 음악적으로 표출하는 해석가의 역할을 했다.<sup>7)</sup>

슈베르트는 시의 표현을 위해 피아노의 역할을 강조하며 그만의 독창적인 작곡기법을 구사했다. 1814년 작곡된 슈베르트의 《물레 감는 그레첸, D.118》(Die Schöne Müllerin, 1818)은 최초의 낭만적 예술가곡으로 손꼽히는 작품이다. 피아노는 단순히 성악선율을 받쳐주는 반주에 그치지 않고 독자적인 모티브로 예술가곡에서 중요한 역할을 한다.

슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856) 또한 슈베르트에 이어 시와 음악의 이중주를 완성한 뛰어난 19세기 예술가곡의 작곡가이다.

슈만은 간주와 후주를 확장 시켜서 곡의 분위기를 설명하거나 마무리하는 작곡기법을 즐겨 사용했다.<sup>8)</sup>

《미르테의 꽃, Op.25》(Myrten, 1840), 《아이헨도르프에 의한 리더크라이스, Op.39》(Liederkreis nach Eichendorf, 1840), 《시인의 사랑, Op.48》(Dichterliebe, 1840), 《여인의 사랑과 생애, Op.42》(Frauenliebe und leben, 1840)등 1840년에는 특히 그의 작품들 중에서 연가곡이 많은 비중을 차지한다.

그 뒤를 잇는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)는 보수적인 성향을

---

4) 민은기·박을미·오이돈·이남재, 『서양음악사2』, (파주: 음악세계, 2016), 125.

5) 민은기·박을미·오이돈·이남재, 『서양음악사2』, (파주: 음악세계, 2016), 126.

6) 노승종, 『예술가곡의 이해』, (서울: 삶과꿈, 1993), 30.

7) 김미영, “가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로,” 『낭만음악』 33 (1996): 138.

8) 김용환, 『19세기음악』, (서울: 음악세계, 2005), 269.

보이며 전통적인 유절형식의 민요풍 가곡들을 주로 작곡했다. 그의 곡에서는 대위법, 지속음 등 바로크 시대에 사용된 작곡기법들이 돋보이며 헤미올라나 싱크페이션을 이용한 브람스만의 리듬적 특징이 두드러져 나타난다.

대표적인 곡들로 《5월의 밤, Op.43-2》(Die Mainacht, 1866), 《나의 사랑은 초록, Op.63-5》(Meine Liebe ist grün, 1874), 《네 개의 엄숙한 노래, Op.121》(Vier ernste Gesänge, 1896) 등이 있다.

볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)에 와서 시와 음악의 결합은 절정에 이르렀다. 볼프는 바그너의 영향을 받아 낭송조 기법을 구사했고 무려 250여 곡의 가곡들이 작곡되었다. 《뮌케 가곡집》(Mörike Lieder, 1888), 《괴테 가곡집》(Goethe Lieder, 1888), 《아이헨도르프 가곡집》(Eichendorf Lieder, 1888) 《스페인 가곡집》(Spanisches Liederbuch, 1890)등 가곡집이 그의 가곡작품 중 많은 비중을 차지한다.

볼프와 같은 시기에 활동하던 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)는 성악 파트에 피아노 반주가 아닌 오케스트라 반주를 구성하여 더욱 풍부한 음향을 만들어냈다.

이와 같이 19세기 예술가곡은 슈베르트와 이후 작곡가들의 다양한 작곡 기법에 의해 발전되어 독일 전역에서 전성기를 이루었다.

## 2. 슈베르트의 예술가곡

고전주의에서 낭만주의로 넘어서는 시기에 활동하던 슈베르트는 가곡의 왕이라는 별명에 걸맞게 그의 짧은 생애 동안 무려 600곡이 넘는 가곡들을 작곡하였다. 슈베르트는 시의 분위기나 성격, 상황을 음악으로 강력하게 묘사하여 표현하는 힘이 있었고 아름다운 선율로 자연스럽게 그려내는 것에 대단한 재능을 가지고 있었으므로 동시대는 물론 후세대의 청중들과 음악가들에게도 많은 사랑을 받았다.<sup>9)</sup>

슈베르트는 괴테, 실러, 하이네, 뮐러, 클롭슈톡(Friedrich Klopstock, 1724-1803), 뤼케르트(Friedrich Rückert, 1788-1866)등 당대 유명한 여러 시인들의 시에 곡을 붙였고 그 외에도 신화의 인물과 사건을 바탕으로 한 가곡들도 다수 작곡되었다.<sup>10)</sup>

특히 그의 가곡 중에서는 괴테의 시에 곡을 붙인 작품들이 70곡 이상으로 가장 많은 비중을 차지하여 슈베르트에게 많은 영향을 끼쳤음을 알 수 있다. 1814년부터 1817년에는 괴테의 시에 자극을 받아 무려 145곡의 가곡을 작곡했고 예술가곡의 탄생이라고 할 수 있는 《물레 감는 그레첸》을 비롯해 《마왕, D.328》(Erlkönig, 1815), 《들장미, D.257》(Heidenröslein, 1815), 《방랑자, D.489》(Der Wanderer, 1816) 등의 많은 곡들이 작곡되었다. 1814년 슈베르트는 최초의 낭만적 예술가곡으로 꼽히는 괴테의 시를 바탕으로 한 《물레 감는 그레첸》을 작곡하였는데 슈베르트는 단순히 이 곡을 괴테의 시의 운율이나 내용에 곡을 붙인 것이 아니라 이 시를 읽고 자신의 감정을 곡에 드러냈고 피아노 반주를 통해 텍스트가 표현하지 못한 것들을 음악적으로 표현하였다.<sup>11)</sup>

---

9) Donald Jay Grout 외 2인, 민은기 역, 『서양음악사』, (서울: 세광음악사, 1996), 63.

10) 이경숙, 『예술가곡의 이해』, (서울: 선우미디어, 2003), 25.

11) 김용환, 『19세기음악』, 261.

슈베르트의 가곡은 유절형식, 변형된 유절형식, 통절형식 등 다양한 형식을 취하고 있다.

먼저 유절형식은 시의 모든 절에 선율과 반주가 동일하게 반복되는 형식으로 대표적인 곡들로는 《그대는 나의 안식, D.776》(Du bist die Ruh, 1823), 《들장미》가 있다.

변형된 유절형식은 유절형식 안에서 가사 표현에 의해 일정한 부분에서 선율과 반주가 변형되는 형식으로 지루할 수도 있는 곡의 분위기를 바꾸어 준다. 《송어, D.550》, 《보리수, D.911》(Der Lindenbaum, 1823)는 변형유절형식에 해당하는 곡들이다. 1814년 괴테의 《파우스트》(Faust)에 음악을 붙여 작곡된 작품번호 2번 《물레 감는 그레첸》은 최초의 낭만적 예술가곡으로 알려져 있다. 이 곡 또한 유절변형 형식으로 작곡되었고 그레첸이 떠나간 파우스트를 그리워하고 과거를 회상하며 괴로운 심정으로 물레를 감고 있는 내용이다. 반주부의 오른손은 물레바퀴가 단조롭게 돌아가는 모습, 왼손은 돌아가는 물레바퀴의 페달을 형상화 한 것이 특징적인데, 이것을 가사 그리기(word painting)라고 한다. 이 반주음형이 곡 전체에 나오며 통일감을 형성한다(악보 1).

악보 1 <물레 감는 그레첸>, 마디1-3

1

*sempre legato* Mei - ne Ruh ist

*pp.*

*sempre staccato*

통절형식은 시의 내용에 따라 선율과 반주가 달라지는 형식으로 《마왕》이 대표적이다. 이 곡은 아버지가 폭풍우가 치는 어두운 밤 병든 아들을 품에 안고 말을 타고 가면서 마왕의 유혹으로 인해 마침내 아들은 죽음을 맞이하게 되는 내용이다. 슈베르트는 이 곡의 극적인 효과를 더하기 위하여 가사에 의해 반주와 선율이 변화하는 통절형식을 사용했다.

특히 시작 부분부터 반주부의 셋잇단음표 옥타브 연타는 말발굽 소리를 암시하여 심리적으로 긴박한 모습을 나타내는 효과를 준다(악보 2).

악보 2 <마왕>, 마디1-3



피아노 반주가 시의 가사를 더욱 섬세하게 표현하고 감정을 극적으로 고조시키는 역할을 하여 성악 파트와 동등한 위치로 발전하며 예술가곡이라는 새로운 장르로 형성되었다. 단순한 음형들로 이루어져 있음에도 불구하고 슈베르트는 피아노 반주부를 통하여 시의 내용을 더욱 효과적으로 나타냈다.

슈베르트의 작품들 중에는 내용의 연계성을 가진 곡들을 한 묶음으로 모아놓은 형식인 연가곡이 존재한다. 연가곡 형식은 이미 카를 마리아 폰 베버(Carl Maria Friedrich von Weber, 1786-1826)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)을 통해서 존재했다. 베토벤의 연가곡인 《멀리 있는 연인에게, Op.98》(An die ferne Geliebte, 1816)는 각 곡들이 끊임없이 이어지도록 순환하는 것이 특징인 작품인 반면, 슈베르트의 연가곡들은 개별 곡들이 기본으로 중요하게 여겨지며 각 곡들은 그 자체만으로 완결

된 구조성을 지니고 있다. 더 나아가 그는 각 곡들의 의미를 결합시키기 위하여 화성이나 모티브를 고려하여 연가곡의 전체적인 구성을 맞춰나갔다.<sup>12)</sup> 이를 위해 슈베르트는 시의 순서를 바꾸어서 작곡하기도 했다.

연가곡은 항상 일관된 내용만을 갖고 있지는 않다. 한 시인의 작품만으로 곡을 묶기도 하지만 여러 시인들의 작품을 한 제목으로 묶기도 하여 다양한 서정성을 함축시켜 만들기도 한다. 즉 연가곡은 비슷한 분위기의 곡들로 구성되어 있지만 자유로운 형식으로 합쳐진 가곡집으로 볼 수 있다.<sup>13)</sup>

슈베르트의 대표적인 연가곡들 중에는 빌헬름 뮐러에 의한 시에 곡을 붙인 《아름다운 물방앗간 아가씨》, 《겨울나그네, D.911》(Winterreise, 1827)가 있고, 렐슈타프, 하이네, 자이들 등의 시에 의한 14개의 곡들이 사후 하나로 묶여 가곡집으로 출판된 《백조의 노래》가 있다.

슈베르트의 곡에는 그만의 특유한 작곡기법이 녹아있다. 차용음을 통한 장, 단조 또는 장, 단화음의 교체로 다양한 색채감을 조성하여 그만의 특징적인 양식을 구현했다.<sup>14)</sup> 또한, 반음계적 진행은 슈베르트의 특유한 화성적 기법이다.<sup>15)</sup> 그 외에도 독일, 나폴리 6화음들 다양한 화음을 사용하여 화성적 색채를 더하거나 가사를 더욱 강조시키기도 했다. 슈베르트는 고전주의에 쓰이던 딸림조인 5도가 아닌 단3도 혹은 장3도 관계의 전조를 선호한 것을 알 수 있는데 이러한 관습적이지 작곡기법들로 인해 더욱 색다른 표현이 가능했고 이후의 작곡가들에게 큰 영향을 끼쳤다.<sup>16)</sup>

---

12) Hinrichsen, Hans-Joachim. 홍은정 역, 『프란츠 슈베르트』, (서울: 프란츠, 2019), 138.

13) 민은기·신혜승, 『Classics A to Z 서양음악의 이해』, (서울: 음악세계, 2006), 164.

14) 양일용, 『에피소드로 보는 서양음악사』, (서울: 태림출판사, 2006), 165.

15) 홍세원, “슈베르트 예술가곡의 역사적 고찰.” 『연세교육과학』 41(1992): 127.

16) Donald Jay Grout 외 2인, 민은기 역, 『서양음악사』, 63.

### III. 《백조의 노래》 중 하이네 시에 의한 6개의 가곡 분석

#### 1. 작품개요

1828년에 작곡되어 1829년 1월 30일 빈에서 초연된 슈베르트의 《백조의 노래》는 총 14개의 곡들로 구성된 일종의 연가곡이다. 여기에는 뢰슈타프, 하이네, 자이들 등 서로 다른 시인들의 시가 가사로 사용되었다. 즉 1-7번은 뢰슈타프, 8-13번은 하이네, 그리고 마지막 14번은 자이들의 시에 음악이 세팅되었다. (표1)

표 1 《백조의 노래》의 시인별 작품

번호	작품 제목	시인
제1번	〈사랑의 전령〉 (Liebesbotschaft)	L. Rellstab
제2번	〈병사의 예감〉 (Kriegers Ahnung)	
제3번	〈봄의 동경〉 (Frühlingssehnsucht)	
제4번	〈세레나데〉 (Ständchen)	
제5번	〈거주지〉 (Aufenthalt)L.Rellstab	
제6번	〈먼 곳에서〉 (In der Ferne)	
제7번	〈이별〉 (Abschied)	
제8번	〈아틀라스 신〉 (Der Atlas)	H. Heine
제9번	〈그녀의 초상〉 (Ihr Bild)	
제10번	〈고기잡이 아가씨〉 (Das Fischermädchen)	
제11번	〈도시〉 (Die Stadt)	
제12번	〈바닷가에서〉 (Am Meer)	
제13번	〈분신〉 (Der Doppelgänger)	
제14번	〈비둘기전령〉 (Die Taubenpost)	J. G. Seidl

그런데 흥미로운 사실은 이 14개의 곡들을 연가곡으로 묶은 것은 슈베르트의 의도가 아니라 출판업자에 의한 것이었다. 원래 슈베르트는 《백조의 노래》에 수록된 14개의 작품들을 별도로 작곡했다. 그런데 슈베르트 사후 1828년 8월, 출판업자 토비야스 하슬링어가 3명의 시인들의 시에 의해 붙여진 슈베르트의 14개 가곡들을 하나로 묶어 가곡집 형태로 출판하였다.

본 논문에서는 슈베르트의 《백조의 노래》 중 하이네 시에 붙여진 6곡인, 제8곡 〈아틀라스 신〉, 제9곡 〈그녀의 초상〉, 제10곡 〈고기잡이 아가씨〉, 제11곡 〈도시〉, 제12곡 〈바닷가에서〉, 제13곡 〈분신〉을 분석하고자 한다.

이 6개의 시들은 모두 1827년에 출판된 하이네의 초기 시 모음집인 『노래의 책』(Buch der Lieder, 1827) 중 ‘귀향’에 수록되어 있다.

『노래의 책』은 ‘젊은 날의 아픔’(Junge Leiden, 1821), ‘서정적 간주곡’(Lyrisches Intermezzo, 1823), ‘귀향’(Heimkehr, 1823), ‘하르츠 기행’(Die Harzreise, 1824), ‘북해’(Die Nodrsee, 1826)의 5편의 연작시들로 구성되어 있고, 이 중 ‘귀향’에 수록된 6개의 시에 슈베르트가 음악을 붙여서 6개의 가곡이 만들어졌다. 『노래의 책』은 사춘 아말리에, 테레제와 이루어지지 못한 불행한 사랑의 내용이 담긴 낭만 서정시집이다.<sup>17)</sup>

하이네는 환상적인 시적 내용으로 시작하여 갑작스럽게 냉정한 현실로 돌아와 끝을 맺는 낭만적 아이러니 기법을 즐겨 사용하였다.<sup>18)</sup> 슈베르트가 곡을 붙인 이 6개의 곡들에서도 이러한 하이네의 작품기법이 잘 나타나고 있다.

---

17) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, (서울: 지학사, 2014), 47.

18) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, (서울: 지학사, 2014), 343.

## 2. 작품분석

### 1) 제8곡 〈아틀라스 신〉 (Der Atlas)

#### (1) 가사 설명<sup>19)</sup>

난 불행한 아틀라스!  
한 세계를, 모든 고통의 세계를  
나 혼자 짊어져야 하네.  
견딜 수 없는 것을 견디며,  
내 마음은 무너지려 하네.

너 오만한 마음아,  
네가 원했던 일이로다!  
너는 행복하길 원했지,  
한없이 행복하길,  
또는 엄청나게 가련함을,  
오만한 마음아,  
그래서 넌 이제 가련해졌구나!

Ich unglückselger Atlas!  
Eine Welt, die ganze Welt der  
Schmerzen muß ich tragen.  
Ich trage unerträgliches,  
Und brechen will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz,  
Du hast es ja gewollt!  
Du wolltest glücklich sein,  
Unendlich glücklich  
Oder unendlich elend,  
Stolzes Herz,  
Und jetzo bist du elend.

---

19) 피종호 역, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 195.에서 인용함.

이 곡은 하이네의 『노래의 책』 중 ‘귀향’이라는 시집의 24번째 시가 가사로 사용되었다. 시의 내용은 그리스 신화에서 나오는 티탄족의 한 인물인 아틀라스가 제우스에게 반역한 티탄족과의 싸움에 가담하였다가 티탄족의 참패로 인해 형벌로 머리 위에 항상 하늘을 떠받치고 살아가는 운명이 되었다는 내용이다.<sup>20)</sup> 1연은 시적 화자인 아틀라스가 자신이 불행에 빠진 상황에 고통스러워하고 2연에서는 결국은 불행하게 된 현실 속에서 한없는 행복을 원했던 과거의 자신을 비난한다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 통절형식으로, 3/4박자, g단조, 약간 빠르게(poco Allegro)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 3 <아틀라스 신> 악곡형식

형식	전주	A	B	A'	후주
마디	1-4	5-21	22-39	40-52	53-56
구성	g	g, b	B	g	g
시		1연	2연	1연(1,2행)	

전체적으로 어둡고 비극적인 분위기의 전주(마디1-4)에서 반주부가 먼저 g단조의 조성에서 *f*로 웅장하게 시작한다. 오른손은 트레몰로 반주음형으로 긴장감을 조성하며 불행을 암시하고 있다. 왼손의 동기는 성악선율을 먼저 제시하고 있는데, 아틀라스가 짊어져야 할 고통의 무게를 낮은 음역에서 단음이 아닌 옥타브를 사용하여 더욱 웅장하고 무겁게 표현하고

20) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈베르트』 (서울: 음악세계, 2001), 346.

있으며 전체적으로 그로테스크 한 분위기를 형성한다. 마디1의 마지막 음과 마디2의 첫 음에서 보이는 감4도 음정(B<sup>b</sup>→F<sup>#</sup>)의 진행이 불협화적인 화성을 만들어내며 비극적인 분위기를 예고한다. 이 감4도의 동기가 두 번이나 등장하여 불안한 마음을 더욱 증폭시킨다.

마디5-21은 부분A이다. 마디5, 6에서 피아노 왼손이 성악선율을 중복하며 선율을 강조하고 있는 것이 특징적이다(악보 3).

악보 3 <아틀라스 신>, 마디1-7

마디16, 17의 베이스가 감7화음으로 인해 반음(G→G<sup>#</sup>) 위로 진행하면서 감정을 고조시킨다. 베이스의 감7화음이 해결되지 않은 채 성악선율과 지속적인 반음계적 상행을 한다. 크레센도(*cresc.*)를 통해 점차 강해져 *fff* 까지 이어지면서 가사 ‘내 마음은 무너지려 하네’(brechen will mir das Herz im Leibe)의 걱정적인 감정을 효과적으로 표현하고 있다(악보 4).

악보 4 <아틀라스 신>, 마디16-22

16  
trä - ge Un - er - träg - li - ches, und bre - chen will mir das Herz im  
cresc.

19  
Lei - - - be.  
ff fz fz p 3 3 3  
fp

B장조의  $vii_7^{\circ}$ 을 중심으로 g단조에서 B장조로 갑작스레 반음계적 전조가 이루어지고, 반주음형이 트레몰로에서 셋잇단음표의 가벼운 왈츠풍으로 바뀌면서 마디22 이후 음악적 분위기는 밝아지면서 이전과 대조를 이룬다.

부분B(마디22-39)의 시작인 마디23에서 선율의 음정 도약과 왼손의 음정 도약이 마디1, 2의 감4도 동기가 아닌 완전4도로 나타나 밝은 느낌을 준다. 또한 마디29까지  $fp$ 의 강약대비로 비참한 자신을 비웃고 있는 느낌을 주고 있다(악보 5).

악보 5 <아틀라스 신>, 마디23-28

23  
Du stol - zes Herz, du hast es ja ge -

26  
wolt, du woll - test glück - lich sein, un -

fp  
완전4도  
fp  
fp  
fp

1연과 2연 모두 시적 화자인 아틀라스가 자기 자신에게 말을 하는 내용이지만, 1연의 ‘나’(ich)와는 다르게 2연의 가사에서는 ‘너’(du)라는 시어를 사용함으로써 자아가 분열되었음을 알려준다.

마디31, 32의 가사 ‘또는 한없이 가련함을’(oder unendlich elend)에서 *pp*로 시작하여 점차적인 크레센도(*cresc.*)를 통해 마디35-38의 가사인 ‘오만한 마음아, 그래서 넌 이제 가련해졌구나!’(stolzes Herz, und jetzo bist du elend)까지 *fff*로 폭넓게 커지며 마침내 아틀라스가 자기 자신을 비난하는 마음을 강하게 표현했다(악보 6).

악보 6 <아틀라스 신>, 마디31-38

29  
end - - - lich - glücklich, o - der un - end - - lich

3  
sfz  
decresc.  
pp

38  
e - - - lend. Ich un - glück - sel' - ger

fff

부분A'(마디40-52)는 시의 1연을 다시 한번 더 노래한다. 슈베르트는 하이네의 시를 2연으로 곡을 끝마치지 않고 과거였던 2연에서 다시 현재 상황인 1연으로 돌아와 주제의 동기를 다시 반복했다. 반복으로 고통을 강조 함으로써 슈베르트는 하이네의 의도와는 조금 다르게 작곡 한 것으로 보여진다. A부분과 시의 내용, 조성, 반주의 음형이 모두 같지만, A'부분에서 선율과 반주의 더블링은 찾아볼 수 없다. 또한 A'에서는 첫 음도 5도 더 상승하여 시작하고 오직 반주부에서만 1연의 동기를 반복하고 있으며 성악선율의 감4도가 아닌 단3도의 음정 도약이 나타나며 차이를 보인다(악보 7).

악보 7 <아틀라스 신>, 마디38-44

부분A의 마디14(악보 8)와 부분A'의 마디51, 52(악보 9)는 모두 ‘떠받들다’(tragen)라는 가사에 음악이 세팅되어 있다. 그런데 마디51, 52에서 원래의 단3도 음정이 완전8도로 확장되었고, 음가도 길어져 이 가사가 지닌 고통스러운 무게를 보다 심오하게 표현해내고 있는 것으로 보인다.

악보 8 <아틀라스 신>, 마디12-14

악보 9 <아틀라스 신>, 마디49-52

49  
gan - ze Welt der Schmer - zen muß ich tra - - gen.  
완전8도하행  
fff  
p

후주(마디53-56)에서 다시 전주의 동기를 동일하게 반복하고 I도 화음을 울리며 곡을 끝마친다.

## 2) 제9곡 〈그녀의 초상〉 (Ihr Bild)

### (1) 가사 설명<sup>21)</sup>

나 어두운 꿈속에 있었네,  
그녀의 초상을 주시하노라니,  
사랑스런 그 얼굴이  
은밀하게 살아나기 시작했네.

그녀의 입가에는  
놀라운 미소가 퍼졌네.  
그리고 슬픔의 눈물처럼  
그녀의 두 눈이 반짝였네.

그리고 나의 눈물도  
두 뺨을 타고 흘러내렸네.  
아, 나는 도저히 믿을 수 없어,  
내가 너를 잃어버렸다니!

Ich stand in dunkeln Träumen  
Und starrt' ihr Bildnis an,  
Und das geliebte Antlitz  
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich  
Ein Lächeln wunderbar.  
Und wie von Wehmutstränen  
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen  
Mir von den Wangen herab.  
Und ach! ich kann es nicht glauben,  
Daß ich dich verloren hab!

---

21) 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 197.에서 인용함.

이 곡은 '귀향'의 23번째 시가 가사로 쓰였다. 한 남자가 자신의 꿈속에서 사랑하는 여인의 초상을 보고 그녀를 잃어버린 현실에 대한 비통한 마음을 이야기하고 있다. 1연은 그가 과거에 어두운 꿈속에서 그녀를 주시하고 있는 시적 상황이고, 2연은 시적 화자의 시선이 초상화로 고정되는데, 과거보다 이전인 기억 속의 과거(대과거)의 시제로 쓰여 있다. 3연에서는 초상화를 향하고 있던 시선이 시적 화자인 자신에게로 다시 옮겨진다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 통절형식으로, 2/2박자,  $b^b$  단조, 느리게(Lento)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 5 <그녀의 초상> 악곡형식

형식	전주	A	B	A'	후주
마디	1-2	3-14	15-24	25-34	35-36
조성		$b^b - B^b$	$G^b - b^b$	$b^b - B^b$	$b^b$
시		1연	2연	3연	

다소 정적인 분위기의 곡으로 전주(마디1, 2)에서 점 2분음표로 이루어진 곡의 으뜸음( $b^b$ )이 피아노에서 옥타브로 두 차례 제시된다. 으뜸음( $b^b$ )만 제시될 뿐, 3음과 5음이 생략되어 조성이 단조인지 장조인지 불분명하다. 절제된 *pp*의 악상과 리듬, 비어있는 수직적인 음향, 낮은 음역 등은 정적이고 공허하며 어두운 분위기를 만들어낸다(악보 10).

악보 10 <그녀의 초상> , 마디1-5

Langsam

Ich stand in dun-keln Träu-men und starrt' ihr Bild-nis

pp 3음생략

부분A(마디3-14)는 성악선율과 반주의 유니즌(Unison)으로 시작한다. 선율의 움직임이 거의 없고 반주에서는 수직적인 화음이 나타나지 않는 점이 특징적이다. 마디7, 8의 반주부의 왼손이 마디5, 6의 선율과 리듬을 모방하여 에코(Echo)를 만들어내는데, 이 때 원래의 단음을 옥타브로 중복하면서 점차 풍부한 음향을 만들어낸다(악보 11).

악보 11 <그녀의 초상> , 마디5-8

5

starrt' ihr Bild-nis an, und

Echo

가사 ‘사랑스런 그 얼굴’(das Geliebte Antlitz)을 표현하듯  $b^b$  단조로 시작했던 곡이 마디9에서 같은 으뜸음조인  $B^b$  장조로 전조되어 밝은 느낌을 주었다. 성악선율과 유니즌으로만 공허하게 진행되던 피아노 반주에 화음의 구성음들이 채워지기 시작한다. 마디10에서는 왼손 내성의 반음계적 순차하행( $B^b-A-A^b-G$ )이 나타나는데 이러한 하행진행은 ‘사랑스런 그 얼굴이 은밀하게 살아나기 시작하네’(und das geliebte Antlitz heimlich zu leben begann)라는 가사처럼 움직임 표현한다(악보 12).

악보 12 <그녀의 초상> , 마디9-12

das ge-lieb-te Ant-litz heim-lich zu le-ben be-gann.

cresc.

$B^b$  장조      반음계적 순차하행

이어지는 마디12에서도 왼손의 반음계적 순차하행을 통해 마디13에서 첫 번째 완전정격종지에 이른다(악보 13).

악보 13 <그녀의 초상> , 마디11-14

11  
heim-lich zu le - ben be - gann. Um

반음계적 순차하행 V - I  
완전정격중지(PAC)

시적 화자의 상황을 설명하던 장면인 부분A와 다르게 부분B(마디 15-24)에서는 시선이 그녀에게로 옮겨진다. 마디15, 16에서 왼손 베이스의 순차진행( $B^b-A^b-G^b$ )을 통해  $G^b$  장조로 전조 되었다. 전조로 인해 장면이 바뀌는 효과가 나타난다(악보 14).

악보 14 <그녀의 초상> , 마디15-18

15  
ih - re Lip - pen zog sich ein Lächeln, wun - der - bar, und

$G^b$  장조로 전조됨

이처럼 같은 으뜸음조나 3도 관계 전조 기법은 슈베르트가 선호했던 전조방식으로 그의 말기 작품에서 흔히 나타난 양식적인 특징이다. 마디19에서 선율과 반주부가 더블링되어 순차 하행( $B^b-A^b-G^b-F$ )하며 ‘슬픔의

눈물'(Wehmutstränen)이라는 가사를 표현하고 있고 마디22에서는 단3도 하행과 스타카토를 사용하여 반짝이는 두 눈에서 눈물이 똑똑 떨어지는 모습을 형상화했다. 마디23, 24에서 옥타브 아래의 음역에서 같은 음형이 반복되고 마디23에서 나타난 It.6화음의 등장은 마치 과거의 기억 속에서 깨어나는 효과를 준다(악보 15).

악보 15 <그녀의 초상>, 마디19-23

The musical score for 'Portrait of Her' (마디 19-23) consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'wie von Weh-muts-trä-nen er-glänz-te ihr Au-gen-paar.' The piano accompaniment features a '순차하행' (sequential descent) in the left hand and a 'cresc.' (crescendo) marking. A '단3도하행' (tritone descent) is indicated in the right hand. A circled 'It.6화음' (It.6 chord) is highlighted in the right hand.

이 It.6화음은 V로 해결되지 않고  $b^b$  단조(I)로 전조되었고 그녀를 향한 시선이 다시 시적 화자의 상황인 현실로 돌아온다.

부분A'(마디25-34)의 마디25에서도 으뜸음( $b^b$ ) 위에 3음과 5음이 생략되었다(악보 16).

악보 16 <그녀의 초상>, 마디23-26

Auch mei - ne Trä - nen

It.6화음      b<sup>b</sup> 단조      3음생략

마디9처럼 마디31에서도 마찬가지로 B<sup>b</sup> 장조로 전조되었는데, 시적 화자가 사랑하는 그녀가 존재하지 않는다는 슬픈 현실을 깨닫게 되는 어두운 내용임에도 불구하고 아이러니하게 단조가 아닌 장조로 전조 되었다(악보 17).

그림 17 <그녀의 초상>, 마디29-32

und ach, ich kann es nicht glau - ben, daß ich

B장조

시와 음악이 일치되지 않는 것으로 보아 이상과 현실 사이에서 혼란스러운 시적화자의 마음을 짐작 해 볼 수 있다.

후주(마디35, 36)에서 다시 b<sup>b</sup> 단조로 전조 되며 B<sup>b</sup> 장조였던 부분A'에 대하여 찬물을 끼얹으며 응답한다. 전조의 효과로 인해 시적 화자는 현실을 깨닫게 되고 아이러니하게 충돌되었던 시와 음악의 의미가 확실해지며

곡이 마무리된다(악보 18).

악보 18 <그녀의 초상>, 마디33-36

33  
dich ver - lo - ren hab.  
f  
♩ = 120  
b<sup>b</sup> 단조

### 3) 제10곡 〈고기잡이 아가씨〉 (Das Fischermädchen)

#### (1) 가사 설명<sup>22)</sup>

어여쁜 고기잡이 아가씨, 배를 물에 대어요. 내게로 와 앉아서, 우리 손을 어루만져요.	Du schönes Fischermädchen, Treibe den Kahn ans Land; Komm zu mir und setze dich nieder, Wir kosen Hand in Hand.
---	--

작은 머리를 내 가슴에 기대고 너무 두려워하지 말아요. 날마다 험한 바다도 그대는 의연히 맞섰잖아요!	Leg an mein Herz dein Köpfchen Und fürchte dich nicht zu sehr; Vertraust du dich doch sorglos Täglich dem wilden Meer!
---	---

내 마음도 바다와 똑같다오. 폭풍과 썰물과 밀물이 있고, 아름다운 많은 진주들이 그 아래 깊은 곳에 숨어 있다오.	Mein Herz gleicht ganz dem Meere, Hat Sturm und Ebb und Flut, Und manche schöne Perle In seiner Tiefe ruht.
--	--

---

22) 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 199.에서 인용함.

이 시는 ‘귀향’의 8번째 시로 단순히 한 남자가 고기잡이 아가씨를 유혹하며 구애의 노래를 부르는 내용이다. 하지만 슈베르트의 말년의 작품인 《백조의 노래》의 전체 분위기에 죽음이 암시되어있는 것을 뒷받침하여 보았을 때 시적 화자가 한 남자가 아닌 바다로 은유되어 죽음의 유혹을 하는 노래로도 분석될 수 있다. 가사의 모호함으로 인해 이중적인 해석이 가능하다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 변형된 유편형식으로, 6/8박자, A<sup>b</sup>장조, 조금 빠르게(poco Animato)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 7 <고기잡이 아가씨> 악곡형식

형식	전주	A		간주	B		간주	A		후주
		a	b		a'	b'		a	b	
마디	1-7	8-17	18-23	24-28	29-38	39-44	45-49	50-59	60-65	66-72
구성	A <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>		A <sup>b</sup> - C <sup>b</sup>	C <sup>b</sup> - d <sup>b</sup>		C <sup>b</sup> - A <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>		A <sup>b</sup>
시		1연 (3,4행 반복)			2연 (7,8행 반복)			3연 (11,12행 반복)		

전주(마디1-7)에서 A<sup>b</sup>장조의 I - II<sup>6</sup> - V<sup>7</sup> - I 의 단순한 화성진행이 두 번 반복된다. 빠르고 가벼운 6/8의 뱃노래<sup>23)</sup>의 반주음형이 사용되어 다른 곡들에 비해 밝고 가벼운 느낌을 준다(악보 19).

그림 19 <고기잡이 아가씨> , 마디1-5

Etwas geschwind

I                      II<sup>6</sup>                      V<sup>7</sup>                      I

곡 전체에서 일관되게 나타나고 있는 이 뱃노래의 반주음형은 이 곡이 바다 또는 배를 떠올리게 한다.

부분A의 a(마디8-17)부터 성악선율과 반주가 함께 진행되고 마디11에서 V로 반중지(HC)가 이루어진다. 이어서 마디12에서는 반주부가 마디10의 선율을 모방하여 반복함으로써 에코(Echo)효과를 만들어낸다(악보 20).

23) 베네치아의 곤돌라를 젓는 뱃노래 또는 파도와 배의 일렁임을 나타내는 6/8, 12/8박자의 단조로운 반주형.

악보 20 <고기잡이 아가씨> , 마디10-13

V(반중지)

마디14에서 화성이 A<sup>b</sup>장조의 II 화음으로 이동하면서 순간적인 전조가 이루어진 것처럼 여겨지지만 곧바로 마디16에서 다시 A<sup>b</sup>장조의 으뜸화음이 나타난다. I - I<sup>4</sup> 6 - V - I 의 화성진행으로 마디17에서 완전정격종지(PAC)로 마무리된다(악보 21).

악보 21 <고기잡이 아가씨> . 마디14-17

II V I - I V I  
완전정격종지(PAC)

부분A의 b(마디18-23)에서 3, 4행이 다시 반복되고 마디21에서 완전정격중지가 나타났다. 하지만 감7화음의 사용으로 반음계적인 진행이 나타나면서 또다시 중지가 지연되었다. 결국 3번의 중지가 나타난 후에야 마디23에서 완전정격중지로 부분A를 끝맺는다. 마디21에서 최고음인 G<sup>b</sup> 음에 도달하여 음역도 확대되었다(악보 22).

악보 22 <고기잡이 아가씨>, 마디18-21

V - I 감7화음  
완전정격중지(PAC)

시에는 가사의 반복이 없지만, 슈베르트는 음악에서 가사를 반복하여 소녀를 향한 시적 화자의 유혹이 강조되고 있다.

간주(마디24-28)는 전조의 기능을 하는 브릿지로 화성적 색채를 바꾸주는 역할을 한다. 전주와 동일한 화성진행을 하다가 마디27에서 같은 으뜸음조에서 빌려온 차용화음을 통해 단3도 위 관계인 C<sup>b</sup> 장조로 전조 된다(악보 23).

악보 23 〈고기잡이 아가씨〉, 마디27-31

27

차용화음

Leg an mein Herz dein Köpf-chen und fürch-te dich nicht zu

dim.

C♭ 장조

I

B부분의 a'(마디29-38)와 b'(마디39-44)는 모두 C♭ 장조이다. C♭ 장조는 조성의 느낌 자체로도 비현실적이고 환상적인 느낌을 가지고 있다. 마디 34는 마디14처럼 II 화음의 사용으로 전조의 착각을 일으킨다. 1연과 대조적인 부분이 없이 동일한 형식 안에서 2연이 반복되지만, 비현실적인 조성 안에서의 반복으로 시적 화자의 욕망이 점점 강조되고 급증하는 효과를 가진다. 또한 '나의 가슴'(mein Herz), '너의 머리'(dein Köpfchen)라는 단어들로 육체적인 접촉이 이루어졌고, '거친 바다'(wilden Meer)라는 대상이 나타나 1연보다 시의 내용이 훨씬 더 구체적으로 설명되고 있다. 하지만 시적 화자가 한 남자인지 바다인지는 확실하지 않다.

간주(마디45-49)의 마디49에서 다시 차용화음의 F♯음을 통해 A♭ 장조로 돌아간다(악보 24).

악보 24 <고기잡이 아가씨>, 마디49-51

49  
Mein Herz gleicht ganz dem Meer, hat

차음음 F<sup>♯</sup>

A<sup>♭</sup>장조

부분A(마디50-65)의 가사인 ‘내 마음도 바다와 똑같다오’(Mein Herz gleicht ganz dem Meer)와 ‘폭풍과 썰물과 밀물이 있고’(Hat Sturm und Ebb und Flut)의 직유법을 통해 화자의 정체성이 드러나 시적 화자가 바다라는 것을 짐작 할 수 있다. 거친 바다이지만 아름다운 진주들이 쉬는 곳이라는 반어를 사용하였는데, 이것은 바다의 유혹에 넘어간 소녀의 죽음을 암시하기도 한다.

후주(마디66-72)는 전주와 동일하게 연주되며 곡을 끝마친다.

#### 4) 제11곡 〈도시〉 (Die Stadt)

##### (1) 가사 설명<sup>24)</sup>

저 멀리 지평선에  
안개 형상처럼 보이는  
도시와 탑들은  
저녁놀에 싸여있네.

Am fernen Horizonte  
Erscheint, wie ein Nebelbild,  
Die Stadt mit ihren Türmen,  
In Abenddämmerung gehüllt.

습한 바람 불어와  
젓빛 수면에 잔물결 일으키고  
내 배의 사공은  
서글픈 박자로 노를 젓는구나.

Ein feuchter Windzug kräuselt  
Die graue Wasserbahn;  
Mit traurigem Takte rudert  
Der Schiffer in meinem Kahn.

태양은 다시 빛나며  
대지에서 솟아오르고,  
사랑했던 내 님을 잃은  
그 자리를 보여주네.

Die Sonne hebt sich noch einmal  
Leuchtend vom Boden empor,  
Und zeigt mir jene Stelle,  
Wo ich das Liebste verlor.

---

24) 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 201.에서 인용함.

이 시는 ‘귀향’의 16번째 시이다. 한 남자가 배 위에서 사랑했던 여인을 잃은 도시를 바라보는 내용으로, 시각적인 묘사를 통해 연인을 잃은 시적 화자의 슬픔을 잘 묘사한 곡이다.

1연은 안개와 저녁놀에 싸여있는 흐릿한 도시를 설명하고 있고 2연은 시각적으로 나타나는 자연의 변화로 인해 배 위에 있는 남자의 상황이 더욱 구체화 되었다. 3연은 솟아오르는 태양으로 인해 밝게 비춰진 도시를 보며 그곳이 그녀를 잃은 곳임을 깨닫게 된다. 시의 가사에서 시적 화자의 직접적인 심경변화의 표현이 아닌 시각적인 묘사만으로 시적 화자의 감정, 심리상태가 드러난 곡이다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 통절형식으로, 3/4박자, c단조, 약간 빠르게(Allegro)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 9 <도시> 악곡형식

형식	전주	A	B	A'	후주
마디	1-6	7-17	18-27	28-35	36-40
조성	cm				
시		1연	2연	3연	

전주(마디1-6)에서 반주부의 트레몰로가 화성이 아닌 3음과 5음이 생략된 단음으로 제시되어 공허하고 불안한 느낌이다. 이 트레몰로는 시적 화자의 불안한 심리상태를 묘사하고 있다. 마디3의 오른손에서 잔잔한 물결 같은 감7화음의 아르페지오가 나타나고 이 감7화음은 전타음들로 구성된 기능이 없는 비화성적 화음이다. 이 화음은 해결되지 않은 채 반복만 하고 있어 조성이 확립되지 않아 불안함이 증폭되고 있다(악보 25).

악보 25 〈도시〉, 마디3-4

부분A(마디7-17)부터 선율과 반주가 더블링되어 텍스처에 변화가 생겼다. 반주부에서는 3음과 5음이 추가된 c단조의 으뜸화음이 나타나 조성이 확실해졌다(악보 26).

악보 26 〈도시〉, 마디5-7

마디8,9의 화성진행은 IV-V가 아닌 V-IV의 차례로 나타나는 특이점이 있고 마디9에서  $V/IV$  화음으로 인해 마디10에서 f단조로 전조 되는 착각을 일으킨다(악보 27).

그림 27 <도시>, 마디7-10

fer - nen Ho - ri - zon - te er - scheint, wie ein Ne - bel - bild, die

V IV<sup>6</sup>/<sub>4</sub> V/IV IV

마디14에서 완전정격종지(PAC)로 1연이 마무리 되었고, 이어서 전주와 동일한 반주부에서는 시적 화자의 지속적인 불안한 심리상태를 표현하고 있다(악보 28).

악보 28 <도시>, 마디13-14

A - bend - dämm - rung ge - hüllt.

V I

완전정격종지(PAC)

부분B(마디18-27)에서 선율과 함께 진행되는 감7화음 아르페지오 반주가 시적 화자의 심리상태를 깔아주고 있다. 성악선율의 구성음들은 이 곡 전체에 반복되고 있는 감7화음 반주의 음(C, E<sup>b</sup>, A, F<sup>#</sup>)들이다.

중지가 지연되어 나타나지 않은 채 부분A'(마디28-35)가 시작된다. 반주와 선율이 더블링되는 1연의 텍스처를 다시 사용했다. 1연에서는 '안개'(Nebelbild)와 '저녁노을'(Abenddämmerung)과 같이 주로 어둡고 희미한 느낌의 단어들 이 쓰였고, 3연에서는 '태양'(Sonne), '빛나는'(leuchtend)과 같이 밝은 단어들 이 쓰여 분위기의 대조가 이루어졌다. 3연에서는 1연과 2연의 어두웠던 도시가 밝게 비추지며 시각적으로 또렷해졌지만, 그로 인해 시적 화자는 그곳이 바로 자신이 사랑했던 여인을 잃은 곳이라는 것을 깨닫게 되어 절망한다. 이런 시적 화자의 절망적인 깨달음을 강조하기 위해 마디32에서 N<sup>6</sup>화음을 사용하였고, *ff*로 최고음인 마디 34의 G음을 향해 가면서 감정이 고조된다. 클라이막스에 이르러 마디35에서 완전정격종지(PAC)로 마무리된다(악보 29).

악보 29 <도시> , 마디32-35

32 zeigt mir je - ne Stel - le, wo ich das Lieb - ste ver - lor.

N<sup>6</sup>화음

완전정격종지(PAC)

후주(마디35-40)는 전주와 동일한 반주음형이 사용되었다. 마지막 마디 40에서 낮은 음역의 C음을 울려 공허하고 무거운 분위기로 곡을 끝맺는다.

5) 제12곡 〈바닷가에서〉 (Am Meer)

(1) 가사 설명<sup>25)</sup>

마지막 저녁 햇살 받으며  
바다는 저 멀리까지 빛났네.  
우리는 쓸쓸한 어부의 집 앞에  
단둘이 말없이 앉아있었지.

안개가 피어오르고, 물이 불어나고,  
갈매기는 이리저리 날았네,  
사랑스런 너의 눈에서는  
눈물이 흘러내렸지.

네 손에 떨어지는 눈물을 보고  
나 무릎을 꿇었네,  
네 하얀 손에 고인  
눈물을 계속 받아 마셨지.

그 후로  
내 몸은 쇠잔해지고  
내 영혼은 그리움에 죽어가니,  
그 불행한 여자가  
눈물로 나를 독살한 것이리라.

Das Meer erglänzte weit hinaus  
Im letzten Abendscheine;  
Wir saßen am einsame Fischerhaus  
Wir saßen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,  
Die Möve flog hin und wieder;  
Aus deinen Augen, liebevoll,  
Fielen die Tränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand  
Und bin aufs Knie gesunken;  
Ich hab von deiner weißen Hand  
Die Tränen fortgetrunken

Seit jener Stunde  
Verzehrt sich mein Leib,  
Die Seele stirbt vor Sehnen;  
Mich hat das unglückselge Weib  
Vergiftet mit ihren Tränen.

---

25) 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 203.에서 인용함.

이 시는 ‘귀향’ 중 14번째 시로, 시적 화자가 해 질 무렵 소녀와 저녁 풍경을 바라보며 어부의 집 앞에 앉아있었던 추억을 떠올리고 소녀와의 불행한 사랑을 그린 내용이다.

1연은 과거에 대한 회상, 2연은 심상치 않은 급격한 자연의 변화로 인해 시적 화자의 내면 감정에 소용돌이가 일어난다. 3연에서는 사랑의 절정이 액션으로 구체화 되고 4연은 시적 화자의 영혼이 죽어감으로써 비극적인 상황으로 치닫는다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 변형된 유절형식으로 2/2박자, C장조, 매우 느리게(molto Adagio)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 11 <바닷가에서> 악곡형식

형식	전주	A	B	A'	B'	후주
마디	1-2	3-11	12-23	24-32	33-43	44-45
조성	C	C	cm-dm-C	C	cm-dm-C	C
시의 구성		1연	2연	3연	4연	

잔잔한 바닷가의 물결이 느껴지는 2마디의 짧은 전주로 시작하고 첫 화음은 비화성적으로, Ger.6화음의 기능을 하는 C장조 으뜸화음의 증6화음이다. 악센트로 강조된 불협화음의 시작으로 극도의 긴장감이 조성된다. 증6화음의 내성은 전타음의 역할을 하고 내성의 반음계(F<sup>#</sup>→G, D<sup>#</sup>→E, A<sup>b</sup>→G)적 움직임은 곡의 모티브로 작용하게 된다(악보 30).

악보 30 <바닷가에서> , 마디1-2

부분A(마디3-11)에서는 앞의 전주의 모티브를 사용하지 않고 전주와 다른 텍스처로 새롭게 시작한다. 이로써 전주의 모티브는 희미해졌다. 움직임이 최소화된 선율은 반주와 더블링되고 I, V의 단순한 화성진행으로 코랄 형식과 비슷한 모습을 보인다(악보 31).

악보 31 <바닷가에서> , 마디1-4

마디10의 반주부 오른손의 내성에 전주의 모티브가 등장한다. 마디11에서 동기를 반복하여 에코의 효과로 전주의 모티브가 더욱 강조되었다. 그리고 마디10에서 완전정격종지(PAC)된다(악보 32).

악보 32 <바닷가에서> , 마디9-11

sa - ßen stumm und al - lei - ne.

전주의 Motiv      반복

완전정격종지(PAC)

B부분(마디12-23)부터 같은 으뜸음조인 c단조로 전조 되었다. 반주부도 트레몰로 반주음형으로 바뀌어 분위기가 전환되었고. 정적인 1연과 대조를 이룬다. 긴장, 불협화, 혼란의 의미를 가진 트레몰로의 음형을 통해 시적 화자의 내면의 풍경이 비춰진다. 마디12에서 나타나는 왼손 베이스의 반음계적인 순차 하행 움직임(C-B-B<sup>b</sup>-A)으로 음악이 움직이기 시작한다(악보 33).

그림 33 <바닷가에서>, 마디9-16

sa - ßenstumm und al - lei - ne. Der

Ne - bel stieg, das Was - ser schwoll, die Mö - ve flog hin und

반음계적 순차하행

마디15는 d단조로 전조 되기 위한 V이며 딸림9화음을 시작으로 마디 15-17까지 반주부 오른손의 윗 선율이 순차 하행(B<sup>b</sup>-A-G-F-E-D)하여 마침내 마디17에서 d단조로 전조 되었다(악보 34).

악보 34 <바닷가에서>, 마디14-17

das Was - ser schwoll, die Mö - ve flog hin und wie - der.

순차하행

V<sup>7</sup>/d: 딸림9화음

I d단조

전조 이후 마디18에서 c단조로부터 차용된 7화음의 A<sup>b</sup>음을 사용하였고 마디20에서 ‘사랑스러운’(liebevoll)의 가사의 표현에 따라 단조가 아닌 C장조로 돌아가게 된다(악보 35).

악보 35 <바닷가에서> , 마디17-20

The musical score for '바닷가에서' (At the Seaside) measures 17-20. The vocal line is in C minor. The piano accompaniment starts in C minor (II 4/4) and transitions to C major (I) by measure 20. The transition is marked with 'decresc.' and 'pp'. The key signature changes from one flat to no flats.

마디19부터 새로운 텍스처로 시작한다. ‘사랑스러운’(liebevoll)이라는 가사의 선율과 반주에서 전주의 모티브가 사용되어 불분명했던 모티브는 사랑의 의미로 구체화 되었다(악보 36).

악보 36 <바닷가에서>, 마디17-24

마디21에서 악센트로 하행하고 있는 성악선율과 오른손의 전타음에 의한 불협화음은 눈물이 떨어지는 효과를 더해준다. 마디22에서 오른손 내성의 반음계적인 전타음(E-E<sup>b</sup>-D)으로 V에 도달하여 반중지(HC)가 이루어진다(악보 37).

악보 37 <바닷가에서>, 마디21-23

부분A'(마디24-32)는 다시 1연과 동일하게 진행된다. 부분B(마디33-43)에서는 시적화자가 소녀의 눈물을 받아 마시고 그 눈물에 독살된다는 내용으로 마디40, 41에서 마디19, 20보다 음역이 더 높아지고 반주도 더블링되면서 모티브가 더욱 뚜렷하게 강조되고 있다. 마디41이 으뜸화음임에도 불구하고 6음의 전타음으로 불협화적인 화성의 색깔을 띠고 있다(악보38).

악보 38 <바닷가에서> , 마디39-41

39  
 mich hat das un-glück-sel'-ge Weib ver-  
 > 전타음  
 decresc.  
 pp  
 I

마디43에서 완전정격중지(PAC)에 의해 곡이 마무리되고 전주와 같은 2마디의 후주(마디44,45)로 끝을 맺는다(악보 39).

악보 39 <바닷가에서> , 마디42-45

42  
 gif-tet mit ih-ren Trä-nen.  
 pp > ppp >  
 V I  
 완전정격중지(PAC)

2연에서 사랑으로 가득 찬 그녀의 눈물이 상징하는 것이 사랑이었다면, 4연의 눈물은 시적 화자를 독살하는 죽음의 독이 되었다. 사랑, 독살의 대조적인 가사들에 같은 모티브를 사용하여 낭만적 아이러니를 형성했다.

## 6) 제13곡 〈분신〉 (Der Doppelgänger)

### (1) 가사 설명<sup>26)</sup>

밤은 고요하고,  
골목길은 한적한데  
이 집에  
나의 님이 살았었지.  
님은 도시를 떠난 지  
오래지만,  
집은 그 자리에  
그대로 있네.

거기 한 사람이 서서  
산을 바라보다가  
고통스럽게 힘껏  
두 손을 비비는데,  
그 얼굴 보니  
소름 끼치네,  
달빛에 비친 그는  
바로 내 모습.

그대 나의 분신,  
창백한 젊은이여!  
어찌 사랑의 괴로움을 따라 겪는가,  
그 옛날 바로 이 자리에서  
수많은 밤 나를 괴롭혔던 그 괴로움을?

Still ist die Nacht,  
es ruhen die Gassen,  
In diesem Hause  
wohnte mein Schatz;  
Sie hat schon längst  
die Stadt verlassen,  
Doch steht noch das Haus  
auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch  
und starrt in die Höhe,  
Und ringt die Hände  
vor Schmerzengewalt;  
Mir graust es, wenn ich  
sein Antlitz sehe  
Der Mond zeigt mir  
meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger,  
du bleicher Geselle!  
Was äffst du nach mein Liebesleid,  
Das mich gequält auf dieser Stelle  
So manche Nacht, in alter Zeit?

26) 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, (서울: 자작나무, 1999), 205.에서 인용함.

이 곡은 '귀향'의 20번째의 시가 가사로 쓰였고 하이네의 시의 의한 6개의 곡 중 마지막 곡이다. 어둡고 한적한 골목길에서 사랑했던 사람과의 고통스러웠던 추억을 회상하던 시적 화자가 달빛에 비친 고통스러워하는 또 다른 사람이 자신임을 깨달으며 괴로워하는 내용이다.

1연은 사랑하는 연인이 떠나간 과거를 회상하고 있고, 2연은 현재 상황으로 시적 화자의 시선이 달빛에 비친 한 남자에게로 움직인다. 3연에서는 달빛에 비친 남자가 자신임을 깨닫고 과거를 되물으며 자신에 대한 고통과 괴로움을 표현하고 있다. 자아가 분열되어 또 다른 자신에게 '너'(du)라고 칭하고 있다.

## (2) 형식 및 악곡 분석

이 곡은 통절형식으로, 3/4박자, b단조, 아주 느리게(molto Adagio)의 빠르기로 이루어져 있다.

표 13 <분신> 악곡형식

형식	전주	A	A'	B	후주
마디	1-4	5-24	25-42	43-56	57-63
조성	b	b	b	b, d <sup>#</sup>	b
시		1연	2연		3연

어둡고 쓸쓸한 분위기의 전주(마디1-4)는 *pp*의 셈여림으로 시작하고 반주부의 상성부가 반음 진행(B-A<sup>#</sup>, D-C<sup>#</sup>)의 움직임을 보인다. 화음에는 근음 또는 3음이 생략되어 공허한 소리가 난다(악보 40).

악보 40 <분신>, 마디1-4

Sehr langsam

반음진행

pp

I V<sup>6</sup> I<sup>6</sup> V<sup>4</sup>

3음생략 근음생략 3음생략

B음을 중심으로 제자리 움직임을 보이는 왼손의 베이스와 F#을 중심으로 움직이는 성악선율은 변형된 기초저음<sup>27)</sup> 또는 파사칼리아<sup>28)</sup>의 형태이다. 이 4마디의 구조가 반복되어 곡을 발전시킨다(악보 41).

악보 41 <분신>, 마디1-6

Sehr langsam

pp

Still ist die Nacht,

ground bass

27) 4마디 혹은 8마디의 짝막한 멜로디를 낮은 성부가 되풀이 되는 것을 말한다.

28) 17세기경 스페인에서 발생한 무곡으로 느린 3박자의 변주곡 형태를 갖춰 짧은 주제를 고집저음으로 반복한다.

부분A(마디5-24)는 4+4+2로 총 10마디의 단위로 구성된 프레이즈가 2번 반복된다. 전주와 동일한 화성의 움직임(I-V<sup>6</sup>-I<sup>6</sup>-V<sup>4</sup>)으로 진행하다가 마디10에서 3음의 반음이 내려간 V 화음을 사용하여 화성진행에 변화를 주었다(악보 42).

악보 42 <분신>, 마디7-10

es ru-hen die Gas-sen, in die - sem - Hau - se

반음 ↓

마디13,14는 마디11,12의 성악선율을 모방하여 에코 효과를 준다(악보 43).

악보 43 <분신>, 마디11-14

wohn - te mein - Schatz,

Echo

2연은 시적 화자가 달빛에 비치는 모습이 자신임을 처절하게 깨닫게 되어 현실과 과거 사이에서 혼란스러워하는 가장 극적인 부분이다. 이러한 흐름에 맞게 전체적으로 최소의 움직임과 *pp*의 악상으로만 이루어진 1연과는 달리 부분 A'(마디25-42)의 마디25부터 성악선율의 상행, 더 커진 음정의 도약으로 마디30에서 *fff*까지 도달하여 감정이 고조된다.

마디32에서 '고통스럽게'(schmerzengewalt)의 가사에 Fr.6화음을 사용하여 고통의 느낌을 한층 강조하여 표현했다(악보 44).

악보 44 〈분신〉, 마디29-32

28

Hö - he und ringt die Hän - de vor Schmer - zens - ge - walt...

- a poco -

*fff*>

*ffz*>

Fr.6화음

성악선율은 가장 저음인 D음에서 옥타브를 넘은 최고음인 G음까지 상승하여 음역의 폭이 더욱 넓어졌고, 빛에 비친 모습이 자신임을 깨닫게 되어 고통스러운 시적 화자의 마음을 표현한 가장 극적인 부분인 마디41의 '내 모습'(Gestalt)에서 Ger.6화음을 사용해 긴장감을 더하였다(악보 45).

악보 45 〈분신〉, 마디33-42

33      최저음

mir graust es, wenn ich sein Ant-litz se-he,

decresc.    p>    cresc.

38      최고음

der Mond zeigt mir mei-ne eig-ne Ge-stalt.

ff>    fff>    decresc.

Ger.6화음

이렇게 Fr.6 또는 Ger.6등의 증6화음이 긴장감을 일으켜 가사를 강조해 시적 화자의 감정을 분출시키는 효과를 더하고 있다. 곧바로 이어지는 마디43에서 급격하게 *p*의 악상으로 줄어들면서 다시 시적 화자가 현실로 돌아오게 된다. 3연부터는 프레이즈의 구조의 길이가 연장되었고 3연의 마디43의 I 화음에서 처음으로 3음이 더해지면서 풍성한 화음이 만들어졌다. 또 다른 자신에게 말을 거는 자아분열의 상태를 극적으로 표현하기 위해 반주부의 지속적인 반응계적 상행으로 긴장감을 지속시키며 마디47에서 d#단조로 전조 되었다(악보 46).

악보 46 <분신>, 마디43-46

43

Du Dop-pel-gän-ger, du blei-cher Ge-sel-le, was äiffst du nach mein

p > accelerando > > cresc. ff >

반음계적 상행 d#단조

자신의 과거를 되물으며 자신에 대한 고통과 괴로움을 표현하고 있다. 이후 마디51의 Ger.6화음을 통해 마디52에서 다시 b단조로 돌아온다(악보 47).

악보 47 <분신>, 마디51-53

51

so man-che Nacht, in

fff > fff >

증6화음 b단조

후주는 전주의 화성진행에서 탈피하여 마디59에서 N6화음이 쓰였다. 비참한 자신의 모습을 깨닫게 된 후의 심경변화를 주고자 이러한 화음을 사용하여 변화를 준 것으로 보인다. 마디60에서는 차용화음을 써서 해결한 후, 곡의 마지막 화음인 마디62에서 피카르디 3화음을 사용하여 단조로 시작한 곡을 장조로 끝마친다(악보 48).

악보 48 〈분신〉, 마디57-63

N6화음    V<sup>7</sup>/IV    IV

secondary dominant화음    picardy 3rd화음 → b장조

## IV. 결 론

지금까지 슈베르트의 연가곡 《백조의 노래》중 하이네 시에 의한 6개의 곡들을 분석하였다. 분석 결과를 작품 별로 정리해보면 다음과 같다.

제8곡 〈아틀라스 신〉은 형별로 머리 위에 항상 하늘을 떠받치고 살아가는 아틀라스가 불행한 자신을 자책하는 내용이다. ABA'구조로 이루어진 통절형식이며 g단조의 곡이다. 반주부에서 오른손의 트레몰로 음형이 주를 이루며 아틀라스의 불행을 암시하고 왼손은 낮은 음역에서 옥타브로 선율을 더블링하여 고통의 무게를 표현한다. 감4도의 도약 음정과 감7화음은 비극적인 느낌을 준다. A와 B부분은 장3도 관계로, B부분에서 반주의 트레몰로에서 음형이 왈츠풍으로 바뀌어 A와 B부분이 대조를 이루고 있다.

제9곡 〈그녀의 초상화〉는 한 남자가 꿈속에서 사랑하는 여인의 초상화를 보며 그녀를 잃은 현실에 대한 비통한 마음을 이야기하는 내용이다. ABA'구조의 통절형식이며 b<sup>b</sup>단조의 곡이다. 3음과 5음이 생략된 반주와 선율이 유니즌으로 더블링되어 공허한 느낌이 들며 조성이 불분명하다. 단조로 진행되던 음악이 '사랑스런 그 얼굴'을 표현하기 위해 같은 으뜸음으로 전조 되어 밝은 느낌을 주며 3음과 5음이 채워져 화성이 풍부해진다. B부분에서 그녀의 초상화로 시선이 옮겨지며 장3도 관계인 G<sup>b</sup>장조로 전조가 이루어졌다. 반음계, 온음계적 순차진행으로 종지에 이르거나 전조가 이루어진다. '눈물'의 가사를 형상화하기 위해 반주부에서 스타카토의 순차 하행, 단3도 하행 음형이 사용되었다. It.6화음으로 충격을 주어 과거의 기억 속에서 깨어나는 효과를 준다. 사랑하는 그녀를 잃었다는 슬픈 현실을 깨닫는 내용에서도 장조를 사용하여 낭만적인 아이러니가 형성되었다.

제10곡 〈고기잡이 아가씨〉는 한 남자가 고기잡이 아가씨를 유혹하며 구애하는 내용이다. ABA구조의 변형된 유절형식이며 A<sup>b</sup>장조의 곡이다. 6/8박자의 뱃노래의 반주음형으로 전체적으로 밝고 가벼운 느낌이다. 시적 화자는 자신을 바다에 은유했다. 감7화음을 사용하여 완전정격종지가 지연되는 모습이 곡 전체에서 나타나는데 이것은 음악을 통해 시를 계속 반복하여 고기잡이 아가씨를 향한 시적 화자의 마음을 강조하기 위한 것이다. 차용화음을 통한 단3도 관계의 전조가 나타난다. II화음이 자주 등장하여 순간적으로 전조의 착각을 일으킨다.

제11곡 〈도시〉는 한 남자가 배 위에서 자신이 사랑했던 여인을 잃은 도시를 보며 괴로워하는 내용이다. ABA'구조의 통절형식이며 c단조의 곡이다. 전주의 반주부에서 3음과 5음이 생략된 옥타브의 트레몰로는 공허한 느낌을 주고 시적화자의 불안한 심리상태를 묘사하고 있다. 오른손의 감7화음 아르페지오 반주음형은 곡 전반에 사용되어 불안한 감정을 고조시켰다. 선율의 움직임은 최소화되었고 선율은 감7화음의 음들로 구성되어있다. A와 A'는 동일한 구조를 가지지만 A'에서 사랑했던 여인을 잃었던 곳이라는 가사에 N6화음을 사용하여 시적 화자의 절망적인 깨달음을 강조했다.

제12곡 〈바닷가에서〉는 한 남자가 해 질 무렵 소녀와 저녁 풍경을 바라보던 추억을 떠올리며 그 소녀와의 불행한 사랑을 그린 내용이다. ABA'B'구조의 변형된 유절형식이며 C장조의 곡으로, 첫 화음부터 전타음으로 구성된 Ger.6화음이 사용되어 극도의 긴장감을 조성했다. 증6화음 반음 진행의 내성이 곡 전체에 모티브로 작용했다. A부분에서 I, V의 단순한 화성진행으로 정적인 코랄 형식이 먼저 제시되고 대조적인 B부분은 긴장, 혼란의 트레몰로 음형의 반주가 주를 이루며 같은 으뜸음조로 전조되었다. 반음계적 순차하행. 차용화음을 이용하여 전조가 이루어졌다. 시어

와 반대되는 음악을 세팅하여 낭만적 아이러니가 형성되었다.

제13곡 〈분신〉은 사랑했던 사람과의 고통스러웠던 추억을 회상하던 시적 화자가 달빛에 비친 고통스러워하는 또 다른 사람이 자신임을 깨달으며 괴로워하는 내용이다. ABA구조의 통절형식이며 b단조의 곡이다. 3음 또는 근음이 생략된 공허한 느낌의 화음들이 곡 전체에서 점 2분음표의 길이로 울린다. 4마디 단위구성으로 이루어진 반음 진행 모티브로 곡이 발전된다. 정적이고 제자리 움직임을 보이는 선율과 반주부에 차용화음, 증6화음으로 변화를 주어 화성적 색채를 바꾸었다. 프레이즈의 길이가 확장되고 폭넓은 음역, 음정의 도약, 썸머림을 풍부하게 사용하여 시적 화자의 고통스러운 마음을 표현했다. 극적인 부분들에서 Fr.6, Ger.6 화음으로 가사를 강조했고 반음계적 상행으로 긴장감을 지속시켜 자아분열의 상태를 극적으로 표현하였다. 곡 전체에서 일반적으로 증6화음들이 많이 쓰였고 피카르디 화음으로 장단조의 교체를 보여주고 있다.

본 논문의 분석 결과, 각 작품에 나타난 음악어법, 음악이 시를 해석해 내는 방식, 성악과 반주의 관계 등에 있어서 슈베르트 예술가곡의 예술성과 작품성을 찾아볼 수 있었다.

첫째, 슈베르트가 하이네의 시를 단순히 단편적으로만 해석하여 음악을 세팅하지 않았다는 것이다. 슈베르트는 자신의 방식대로 해석하고 다양한 음악어법으로 표현해냈다. 은유법 또는 반어법을 사용한 하이네의 시에 슈베르트는 가사의 내용과 반대되는 분위기의 조성을 세팅하였다. 제9곡 〈그녀의 초상〉에서 시적 화자가 사랑하는 그녀가 존재하지 않는다는 슬픈 현실을 깨닫게 되는 어두운 내용에 단조가 아닌 장조를 사용한 것을 예로 들 수 있다.

둘째, 다양한 전조방식과 화성어휘를 가지고 있다는 것이다. 증6화음(Fr.6, It.6, Ger.6화음), 감7화음, 차용화음, 피카르디화음 등을 사용하여 가

사를 강조하였다. 또 한 딸림화음으로의 전조가 아닌 장, 단3도의 관계 혹은 같은 으뜸음조 관계의 전조를 즐겨 사용했다.

셋째, 피아노 반주가 가사와 선율의 단순한 보조역할이 아닌 또 하나의 독립적인 파트로써 예술성을 보이며 예술가곡의 필수요소로 작용했다는 것이다. 트레몰로나, 순차적인 상, 하행 선율, 스타카토 등을 사용하여 사물, 시적 상황을 형상화(가사 그리기)하거나 간접적인 심리효과를 주었다. 이러한 반주 음형들이 곡의 전체적인 분위기를 암시하고, 등장인물의 감정을 극대화하여 표현하는 역할을 했다. 반주가 성악과 듀엣을 이루며, 시의 내용을 표현해내는 독자적인 역할을 담당했다. 슈베르트는 자신만의 독창적인 양식을 끊임없이 발전시켜 독일 가곡을 ‘예술가곡’으로 승격시켰다는 평가를 받고 있다.

그의 작곡기법은 이후 작곡가들에게 많은 영향을 주어 예술가곡의 새로운 방향을 제시한 것에 큰 의미를 지닌다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내서적 및 번역서적

- 김용환, 『19세기 음악』, 서울: 음악세계, 2005.
- 노승중, 『예술가곡의 이해』, 서울: 삶과 꿈, 1993.
- 민은기·박을미·오이돈·이남재, 『서양음악사2』, 파주: 음악세계, 2016.
- 민은기·신혜승, 『서양음악의 이해』, 경기: 음악세계, 2008.
- 이경숙, 『예술가곡의 이해』, 서울: 선우미디어, 2003.
- 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, 서울: 지학사, 2014.
- 양일용, 『에피소드로 보는 서양 음악사』, 서울: 태림출판사, 2006.
- 피종호, 『아름다운 독일시와 가곡』, 서울: 자작나무, 1999.
- 피종호, 『독일 연가곡』, 서울: 유로, 2007.
- Grout, Donald. Palisca, Claude. Burkholder. Peter. 민은기·오지희·  
이희경·전정임·정경영·차지원 역, 『그라우트의 서양음악사(*A History of Western Music*)』, 서울: 세광음악사, 1996.
- Kimball, Carol. 채은희 역, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총  
서. 하권 (*Song: a guide to style and literature*)』, 서울: 형설,  
2007.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 『프란츠 슈베르트(*Franz Schubert*)』, 홍은  
정 역, 서울: 프란츠, 2019.

### 3. 학위논문 및 정기간행물

박주형, “하이네 ‘서정적 간주곡’의 텍스트를 중심으로 한 독일가곡 분석 및 비교.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2016.

김미영, “가곡(Lied)에서 예술가곡(Kunstlied)으로.” 『낭만음악』 33(1996): 125-144.

홍세원, “슈베르트 예술가곡의 역사적 고찰.” 『연세교육과학』 41(1992): 117-130.

### 4. 사전

『음악용어사전』, 서울: 세광음악출판사, 1986.

### 5. 악보

Schubert, Franz Peter. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Edited by Dürr, Walther. Serie IV, Lieder. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1969. pp.142-161.

Schubert, Franz Peter. *Schubert-Album*. Edited by Max, Friedlaender. Band 1, Lieder. Leipzig: C. F, Peters, Plate 9023. pp.176-81.

Schubert, Franz Peter. *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*. Edited by Max, Friedlaender. Band 1, Lieder. Leipzig: Edition Peters, Plate 9434.

# ABSTRACT

## A Study on the Songs 《Schwanengesang, D.957》 by Schubert - On six Songs Set to Poems of Heine -

Noh, Soo Ji

Department of Collaborative Piano

The Graduate School of

Sungshin Women's University

In this paper, the background of 《Schwanengesang, D.957》, a collection of fourteen songs with poems by Heinrich Friedrich Ludwig Reilstab(1799-1860), Heinrich Heine(1797-1856) and Johann Gabriel Seidl(1804-1875) and the six songs of Heine's poetry is analyzed to examine the musical technique, the way in which the music interprets poetry, and the relationship between the vocal and accompaniment in Schubert's art songs.

As a result of this analysis, the artistry and artwork of Schubert's art songs can be classified into three categories.

First, Schubert interpreted poetry fragmentarily, not attaching music on to it but using music of composition contradicting the poem's feelings, causing a collision between the poetry and music, enabling a

dual interpretation.

Secondly, it is featured by various harmonious vocabulary such as the augmented 6th, diminished 7th, lyric chord, Picardy chord and etc. also the prelude is frequently composed as a tierce relation or a same keynote chord rather than using the dominant chord.

Finally, the piano evolved from a mere supplementary role of melody to an independent part and reached an equal position with the poem, thus serving as an essential element of the art song. It played a significant role in reviving the contents and feelings of the poem by portraying the poetic situation using the tremolo, the sequential ascending or descending melody, the staccato and other accompaniment motifs. 《Schwanengesang》 is Schubert's final artistic collection of songs with original style, which has a great influence on later composers and has great historical significance.