



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

시와 음악과의 관계로 본 안토닌 드보르작의

《성서의 노래》 (*Biblické Písně*, Op. 99) 연주해석

2017

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 진 희

시와 음악과의 관계로 본 안토닌 드보르작의
《성서의 노래》 (*Biblické Písně*, Op. 99) 연주해석

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 진 희

인 준 서

김진희의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장 _____인

심 사 위 원 _____인

심 사 위 원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

예술가곡은 시와 음악의 긴밀한 결합으로 낭만주의 시대부터 비롯됐다. 독일을 중심으로 크게 발전하게 되었고 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)를 시작으로 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)까지 많은 독일 작곡가들이 예술가곡을 발전시켰다.

19세기 들어서면서 17-18세기 서양음악의 중심이었던 독일, 프랑스, 이탈리아가 아닌, 각 나라와 민족의 특유의 민요나 민속춤을 밑바탕으로 한 민족주의음악이 대두되었다. 예술가곡도 독일권 뿐만 아니라 러시아, 동유럽 등에서 많이 작곡되었다.

특히 합스부르크 왕가의 지배하에 있었던 체코는 자신들만의 정체성을 찾고자 했으며 음악이 민족적 정서와 열정을 불러일으키는데 큰 역할을 했다.

베드르지흐 스메타나(Bedřich Smetana, 1824-1884)와 안토닌 드보르작(Antonin Dvořák, 1841-1904)이 체코의 대표적인 작곡가로 활동했다.

본 논문에서는 드보르작이 미국에서 체류할 당시 작곡한 《성서의 노래》(*Biblické Písně*, 1894)를 분석하고 연구하여 민족주의 작곡가로서 드보르작이 작곡한 이 가곡집이 예술가곡으로써의 면모를 보이는가를 알아보았다. 또한 그에 따른 피아노 반주의 다양한 연주해석과 체코어로 작곡된 《성서의 노래》가 독일어 외에 여러 언어로 번역되어 연주되고 있는데 그 중 특히 독일어 번역본을 연주할 때 체코어와의 차이점에 대해 알아보았다.

《성서의 노래》는 시와 음악과의 관계가 조화롭게 이루어진 곡이라고 할 수 있다. 텍스트에 내용을 전주와 간주에 담아내고 또한 피아노 반주의 비중이 커짐으로 예술가곡으로서의 면모를 갖추었다. 또한 체코어와 독일어의 언어적 구조가 다르기 때문에 각각 연주 할 때의 음악적 표현을 다르게 연주해야 하는 것을 본 연구를 통해 알 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	6
1. 드보르작의 생애	6
2. 드보르작의 성악작품	10
3. 작품분석	15
1) 구름과 암흑이	15
2) 주는 나의 방패	22
3) 내 기도를 들으소서	28
4) 주는 나의 목자	34
5) 주여 새노래로 찬양하나이다	40
6) 내 탄식을 들으소서	46
7) 바빌론 강가에서	51
8) 자비 베푸소서	56
9) 내 눈을 들어	60
10) 새 노래로 노래하리니	64
III. 결론	69

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

<표 1> 선행 연구 목록	4
<표 2> 드보르작 이중창 및 독창 성악작품 목록	12
<표 3> 제 1곡 (시편 97 : 2~6) 텍스트 분석	15
<표 4> 제 1곡 구성	16
<표 5> 제 2곡 (시편 119 : 113, 115, 117, 120) 텍스트 분석	22
<표 6> 제 2곡 구성	23
<표 7> 제 2곡 형식 구성	24
<표 8> 제 3곡 (시편 55 : 1, 2, 4-8) 텍스트 분석	28
<표 9> 제 3곡 구성	29
<표 10> 제 4곡 (시편 23) 텍스트 분석	34
<표 11> 제 4곡 구성	35
<표 12> 제 5곡 (시편 144 : 9 & 145 : 2~6) 텍스트 분석	40
<표 13> 제 5곡 구성	41
<표 14> 제 6곡 (시편 61: 1, 3-4 & 63 : 1, 3-4) 텍스트 분석	46
<표 15> 제 6곡 구성	47
<표 16> 제 7곡 (시편 137) 텍스트 분석	51
<표 17> 제 7곡 구성	52
<표 18> 제 8곡 (시편 25 : 16-17, 20) 텍스트 분석	56
<표 19> 제 8곡 구성	57
<표 20> 제 9곡 (시편 121 : 1-4) 텍스트 분석	60
<표 21> 제 9곡 구성	60
<표 22> 제 10곡 (시편 98 : 1, 4, 7, 8 & 96 : 12) 텍스트 분석	64
<표 23> 제 10곡 구성	65

악 보 목 차

<악보 1> 제 1곡, 마디 1-3	17
<악보 2> 제 1곡, 마디 44-50	18
<악보 3> 제 1곡, 마디 25-27	19
<악보 4> 제 2곡, 마디 1, 14	25
<악보 5> 제 2곡, 마디 3, 16	26
<악보 6> 제 3곡, 마디 1-2	29
<악보 7> 제 3곡, 마디 23-24	31
<악보 8> 제 3곡, 마디 39-42	32
<악보 9> 제 3곡, 마디 49-51	33
<악보 10> 제 4곡, 마디 11-12	36
<악보 11> 제 4곡, 마디 6-7	36
<악보 12> 제 4곡, 마디 12-13	37
<악보 13> 제 5곡, 마디 1-4	41
<악보 14> 제 5곡, 마디 5-8	42
<악보 15> 제 5곡, 마디 9-10, 19-20, 29-30	43
<악보 16> 제 6곡, 마디 1-9	48
<악보 17> 제 7곡, 마디 3-8	53
<악보 18> 제 7곡, 마디 17-19	54
<악보 19> 제 8곡, 마디 1-2	58
<악보 20> 제 9곡 마디 1-3	61
<악보 21> 제 9곡, 마디 42-45	63
<악보 22> 제 10곡, 마디 1-8	66
<악보 23> 제 10곡, 마디 9-12, 마디 55-58	67

I. 서론

15세기 체코(당시 보헤미아 지방)는 신성로마제국에 대항해 얀 후스(Jan Hus, 1372-1415)에 의해 종교개혁이 일어난다. 이 종교개혁은 얀 후스가 처형당한 후 신성로마제국에 대항한 전쟁으로까지 확장되었다. 그러나 1620년 발리 호라 전투에서 패하게 되고 체코는 합스부르크 왕가의 지배하에 놓이게 된다. 오랜 기간 합스부르크 왕가의 지배하에 있었던 체코는 19세기에 들어와 서유럽의 계몽주의와 낭만주의의 영향을 받아 민족주의가 드러나게 되었다. 15세기부터 19세기까지 서유럽 강대국의 계속된 침략과 지배 속에서 체코는 외세의 침략에 시달리면서 다른 민족과의 차이에 대한 정서 또는 자기 민족만의 독특함이 발달했다.

19세기 중반 이후 음악은 체코에서 민족적 정서와 열정을 불러일으키는 데 크게 기여한 예술장르였고 안토닌 드보르작(Antonin Dvořák, 1841-1904)은 대표적인 작곡가이다. 드보르작은 체코의 민족주의 작곡가로서 체코의 고유 민족적 특성이 들어나는 작품들을 작곡한다. 또한 미국 체류의 영향으로 미국의 흑인연가나 인디언 민속음악의 특성들도 그의 작품에 나타나있다. 이는 드보르작을 한 민족을 대변하는 민족주의 작곡가라는 범위를 넘어 민속음악 연구와 창작으로의 반응을 보여준 민족주의 작곡가로서의 면모를 확인시켜준다.

본 논문에서는 1894년 드보르작이 미국에서 체류 할 당시 작곡한 마지막 가곡집인 《성서의 노래》(*Biblické Písně*, 1894)를 분석하고 이를 바탕으로 연주해석에 도움을 받고자 한다.

이 분석대상 작품이 가곡집이므로 19세기 독일의 예술가곡 장르사가 체코의 민족주의 작곡가로 대변되는 드보르작에게 어떤 영향을 주었는지, 또한 시와 음악의 관계가 예술가곡으로써의 면모를 보이는지를 첫 번째 연구목적

으로 한다. 두 번째는 반주를 전공하는 학생으로서 예술가곡이라는 관점을 전제로 분석·연구하여 반주를 전공하는 학생에게 피아노 반주의 해석이 연주에 직접적인 도움을 줄 것을 기대한다. 또한 《성서의 노래》는 작곡 당시 드보르작의 모국어인 체코어로 작곡되었지만 독일어로 번역되어진 버전도 연주되고 있다. 체코어와 독일어의 언어적 구조가 다르게 때문에 음악적인 차이가 보인다.¹⁾ 언어가 다른 연주에서 변화가 없는 피아노 반주를 어떻게 다르게 해석해야하고 연주해야하는지 연구하는 것이 세 번째 목적이다.

이러한 세 개의 연구 목적에 접근하기 위해 본 논문은 아래의 연구 방법을 설정한다.

첫째, 드보르작의 생애와 작품들 특히 성악작품들에 관해 조사한다.

둘째, 시와 음악의 조화로운 결합인 예술가곡을 전제로 가사와 음악이 어떻게 조화를 이루며 작곡되었는지를 기본으로 곡의 형식을 분석한다.

셋째, 각 곡의 부분마다의 선율적 특징과 조성, 화성, 리듬적 변화, 그리고 반주의 역할 등을 분석 연구한다.

넷째, 체코어와 독일어의 차이점을 분석 연구하여 피아노 반주에 어떤 영향을 주는지를 살펴본다.

또한 이 작품을 연구한 선행논문들은 아래와 같다.²⁾

작성자	논문제목	학교명	작성년도
문지영	A. Dvorak의 Biblische Lieder Op.99 가창을 위한 분석 연구	부산대학교	2010
류동호	Antonin Dvorak <Biblische Lieder, op.99>	부산대학교	2010

- 1) 체코어는 쉽게 접할 수 없는 언어가 아니고 본 연구자가 잘 알지 못하는 언어이기 때문에 한국외국어대학교에서 체코어를 전공하는 학생(백경인)에게 구문론과 언어의 장단 등에 대한 도움을 받았다.
- 2) 선행논문들은 표로 정리하였으므로 따로 참고문헌에 기재하지 않았다.

정진옥	Antonin Leopold Dvorak Op.99 <Biblische Lieder> 분석 연구	충남대학교	2008
김승현	A.Dvorak Biblischelieder Op.99 분석연구	경희대학교	2006
김현옥	Antonin Dvorak의 가곡 <Biblische Lieder Op.99>에 관한 연구	성신여자대학교	2005
심정임	A. Dvorak의 'Biblische Lieder Op.99'에 관한 분석연구	신라대학교	2004
정수진	Antonin Dvorak의 「Biblische Lieder Op.99」에 관한 연구	전남대학교	2002
황승규	Antonin Dvořák op.99 'Biblische lieder' 의 분석연구	대구가톨릭대학교	2000
전영미	A. Dvorak의 <Biblical Songs> 연주해석에 대한 연구 : 신앙적 표현을 중심으로	계명대학교	1999
심용석	A. Dvořák 'Biblische Lieder, op. 99' 분 석연구	영남대학교	1997
권인애	A. Dvorak의 Biblische lieder op.99에 관 한 분석연구	대구가톨릭대학교	1994
허정윤	Antonin Dvorak의 Biblische Lieder op.99 의 시편 Text와 음악의 분석적 연구	부산대학교	1994
이은경	A. Dvorak 'Biblische Lieder, op.99' 분석 연구	영남대학교	1993
홍승현	A. Dvorak의 op.99 'Biblische-Lieder'에 관한 분석 연구	대구가톨릭대학교	1993
김혜숙	A.드볼작의 「성서의 노래」, Op.99에 관 한 연구 : 성서적 입장에서 본 시와 음악	조선대학교	1993
이현숙	A. Dvorak의 'Biblische Lieder', Op.99의 분석 연구	전남대학교	1992
정지은	Antonin Dvorak 'Biblsche Lieder,Op.99' 분 석 연구 : 악곡과 시의 관계를 중심으로	영남대학교	1992
민혜선	Anton Dvorak의 Biblische Lieder(Op.99) 에 대한 연구 분석	단국대학교	1990

강재석	Antonin Dvorák의 가곡에 대한 연구: Biblische Lieder op.99를 중심으로	계명대학교	1989
한 원	Antonin Dvorak의 <Biblische Lieder op.99>에 관한 연구	숙명여자대학교	1988
여홍은	A.Dvorak의 "Biblische Lieder"(op.99)에 대한 연구	성신여자대학교	1986
노혜란	Antonin Dvorak의 성서의 노래 <Biblical Songs op.99>에 관한 연구	한양대학교	1985
임숙희	Antonin Dvořák의 「Biblische Lieder, op.99」 분석	경희대학교	1985

<표 1> 선행 논문 목록

《성서의 노래》를 연구한 선행논문들을 세 가지 연구목적으로 분류할 수 있다. 악곡과 형식을 중심으로 분석한 논문과 가사와 음악적 관계를 중심으로 분석한 논문으로 분류할 수 있다. 그리고 성서적 입장에서 분석한 논문들로도 분류할 수 있는데 이는 성서의 시편에서 가사를 채택했기 때문이다.

《성서의 노래》가 원곡이 체코어로 작곡되었기 때문에 원본과 번역본을 기준으로도 분류했다. 그 결과 대다수의 논문이 번역본인 독일어 버전을 연구했다는 것을 알 수 있었다. 독일어 버전은 세 가지 버전으로 나뉜다. 드보르작 본인이 출판할 당시 독일어로 번역한 버전과 바리톤 가수인 디트리히 피셔 디스카우(Dietrich Fischer-Dieskau, 1925-2012)가 번역한 버전, 그리고 베드로지하 에벤(Bedřich Eben,)이 번역한 버전이 선행논문들에서 연구되었다. 그 중 가장 많이 연구한 번역본은 디스카우의 번역본이다.

드보르작이 독일어로 번역하여 출판한 곡은 독일어 억양에 맞게 원곡의 일부를 수정하였고, 이후 디스카우가 최초 원곡에 가사만 독일어의 어법과 발성을 고려하여 다시 번역하였다.

본 논문에서는 드보르작이 번역한 독일어 버전을 음악지우사에서 출판한

악보를 사용하였다.

II. 본론

1. 드보르작의 생애

19세기는 민족주의 운동이 활발하게 일어난 시기이다. 독일과 이탈리아에서 일어난 자유와 통합을 위한 투쟁과 1830년 프랑스 혁명은 다른 지역의 민족주의를 고취시켰다. 이러한 민족주의 운동은 정치뿐만 아니라 문학과 다른 예술에서도 나타났다. 독일과 이탈리아 등 서유럽 중심이던 음악도 러시아와 동유럽 등 다른 나라로 옮겨가게 되면서 민족주의 음악이 발달하게 되었다.³⁾

체코에서도 민족주의 음악이 발달하게 되었으며 베드르지흐 스메타나(Bedřich Smetana, 1824-1884)와 안토닌 드보르작이 대표적인 작곡가로 활동했다.

드보르작은 1841년 9월 체코의 작은 마을인 넬라호제베스에서 푸줏간 겸 여관을 운영하는 상인 프란티세크 드보르작(František Dvořák, 1814-1894)과 안나 사이에서 첫째로 태어났다. 그의 아버지는 치터(Zither)를 잘 다루고 간혹 춤곡을 작곡하기도 한 음악애호가였고, 드보르작이 다닌 마을 학교는 기본 교육뿐만 아니라 음악까지도 가르쳤기 때문에 어린 시절은 그를 민족주의 음악가로 성장할 수 있는 밑거름이 되었다.⁴⁾ 드보르작은 1847년 마을 학교에 다니기 시작했고 학교 선생님 겸 교회 음악가인 요세프 슈피츠스(Josef Spiics, 1809-1866)에게 처음으로 음악교육을 받기 시작했다. 열 두살이 되던 해인 1853년 즐로니체로 옮기면서 그는 안토닌 리만(Antonin Liemann, 1806-1879)을 만나게 되었고, 드보르작의 미래에 가장 중대한 영

3) 허영환, 김문자, 박미경, 노형해, 이석원, 신인선 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울; 심설당 2012), pp. 201-202.

4) 음악세계 편집국, 『드보르작』 (서울; 음악세계, 2010), pp. 11-12.

행을 미치게 되는 리만에게 피아노와 오르간과 기초 음악이론을 배우기 시작했다.⁵⁾ 1857년 드보르작은 프라하 오르간학교에 입학했고 성 체칠리아 협회 오케스트라에 비올라 단원으로 입단하게 되었다. 1859년 오르간 학교를 졸업하고 그는 카덴 콤포자크 악단의 비올라 연주자로 입단하게 되고 1862년 카덴 콤포자크 악단이 프라하의 가설극장의 소속 관현악단으로 흡수되면서 가설극장의 정식 단원이 되었다. 1873년 드보르작은 그의 첫사랑인 요제과의 동생인 안나와 결혼하였다. 같은 해 드보르작은 1872년 작곡했던 《찬가 : 빌라 호라의 후계자》(*Hymn : Dedicové bílé hory*, 1872)를 프라하 흘랄롤 합창협회의 연주로 초연하였고 초연은 대성공을 거둔다.⁶⁾

드보르작이 작곡가로서 성공하게 되는 계기는 1875년 오스트리아 정부의 국비 장학금을 지원받게 되면서이다. 이 단체에 《교향곡 3번 E^b 장조》와 《교향곡 4번 d단조》, 그리고 몇 개의 실내악곡을 제출했고, 드보르작은 이 장학금을 5년간 받게 된다. 이때 심사위원인 요하네스 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)에게 발탁되었고, 이때의 친분으로 드보르작과 브람스는 평생 서로 교류하며 우정을 쌓았다. 1877년에는 드보르작이 미리 작곡해 두었던 민족적 특색이 풍부한 《모라비아 이중창》(*Moravské Dvojzpěvy* Op.32(B60&62⁷⁾), 1876)을 브람스의 추천으로 짐로크(Simrock)사에 소개되어 출판하였다. 짐로크사는 이 작품에 대한 좋은 반응을 감안하여 드보르작에게 국제적 명성을 얻게 해준 《슬라브 춤곡 제 1집》(*Slovanské tance 1* Op.46(B83), 1878)을 청탁하였다.⁸⁾ 8년 후 《슬라브 춤곡 제 2집》(*Slovanské tance 2* Op.72(B145), 1886)을 작곡하였고 이곡은 드보르작의 가

5) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』 (서울; 포노, 2015), p. 27.

6) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 62.

7) B번호는 체코의 작곡가 겸 야밀 부르크하우제르(Jarmil Burghauser 1921~)가 드보르작의 작품을 다시 열거한 작품 총목록번호이다. 드보르작의 작품번호는 출판사의 상거래상 자신의 작품번호를 자유자재로 변경했기 때문에 그 번호가 연대적으로 매우 혼란스러우며 작품번호로 작곡연대를 판단하기 어렵다.

8) 음악세계 편집국, 『드보르작』, p. 16.

장 인기 있는 작품으로 브람스의 《헝가리 춤곡》을 능가한다는 평가를 받고 있다.⁹⁾

1875년과 77년 사이 아들과 두 딸을 잃게 되는데 이 사건으로 피아노 3중주곡 g단조(1876)와 《슬픔의 성모》(*Stabat Mater* Op.58(B71), 1876-1877)를 작곡하게 된다. 《슬픔의 성모》는 드보르작을 유명하게 만든 두 번째 성악곡으로 중세 프란체스코회의 수도원의 이아코프네 다 코디의 노랫말을 가사로 채택하였으며 연이어 죽은 자신의 아이들을 생각하면서 작곡한 곡이다.¹⁰⁾ 이 후 드보르작은 여러 곡들을 작곡하고 성공함으로 국제적 명성과 부를 얻게 되었다. 또한 《현악 6중주 A장조》(*String Sextet No.1 in A major* Op.489(b80), 1878)는 두 번째 악장에 처음으로 둠카를, 그리고 프레스토 악장에서 푸리안트를 가져왔고 이곡은 처음으로 외국에서 연주된 실내악곡이다. 또한 바이올린연주자인 요세프 요하임(Joseph Joachim, 1831-1907년)이 그의 4중주단과 함께 베를린에서 연주한 곡이다. 이 후 요하임을 드보르작에게 바이올린 협주곡의 독주파트 뿐만 아니라 곡 전체를 충고하여 영향을 주었다.¹¹⁾

1884년에서 1896년 사이에 드보르작은 9회나 영국을 방문했다. 드보르작은 영국에서 그의 음악을 깊이 이해해 주는 새로운 청중과 만났고, 영국에서의 경험은 다른 영어권 국가인 미국에서의 초청에 응할 수 있도록 해주었다.¹²⁾ 영국으로부터 의뢰받아 교향곡 8번 G장조(1889), 《레퀴엠b^b 단조》(*Requiem b-moll* Op.89, 1890)을 작곡하였다.

1888년 프라하를 방문한 차이코프스키(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)는 드보르작과 절친한 사이가 되었고 그는 드보르작의 음악을 옹호하는 일에 성의를 다했으며 프라하 시민들은 차이코프스키를 범슬라브적

9) Kurt Honolka(이순희), 『드보르작』(서울; 한길사, 1998), p. 73.

10) Kurt Honolka(이순희), 『드보르작』, p. 63.

11) Kurt Honolka(이순희), 『드보르작』, p. 77.

12) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 142.

형제애의 상징적 존재로 추켜세웠다. 1890년 드보르작이 러시아에서 지휘자로 데뷔할 수 있었던 것도 차이코프스키의 초청에 의해서였다.¹³⁾ 그리고 드보르작은 다음해인 1891년 체코 과학예술 아카데미 회원이 되고 같은 해 10월 프라하 음악원의 작곡과 교수가 되었다.

1892년 뉴욕 국립음악원 창립자 자넷 서버 여사의 요청으로 미국으로 건너가 뉴욕 국립음악원 원장이 된다. 그곳에서 드보르작은 여러 유명한 곡들을 작곡하게 되는데 《교향곡 9번 e단조 신세계로부터》(*Symphonic No.9 in E minor From the New World* Op.95(B178), 1893), 《현악 4중주 12번 F장조》(*String Quartet No.9 in F major* Op.96(B179), 1894), 《성서의 노래》가 그것이다. 또한 첼로협주곡의 최고의 걸작으로 꼽히는 《첼로 협주곡 B단조》(*Cello Concerto No.2 in Bminor* Op. 104(B191), 1896)도 작곡했는데 이곡은 “독일의 ‘고전주의’ 및 ‘낭만주의’의 전통선상에 있으면서 민족주의적 특성을 가미한 곡으로 이국적인 선법적·리듬적 요소를 가미하여 강한 민속 음악적 느낌을 주고 있다”고 평가된다.¹⁴⁾ 다시 체코로 귀국한 후 1895년 다시 프라하 음악원 교수로 재직했다. 그는 그가 죽기 전까지 많은 작품들을 남겼는데 특히 오페라 작곡에 전념하여 《악마와 카차》(*Cert a Kaca*, 1899), 《루살카》(*Rusalka*, 1900), 《아르미다》(*Armida*, 1904)를 작곡했다. 또한 《물의 정령》(*Vodník* Op.107(B195), 1896), 《한낮의 마녀》(*Polednice* Op.108(B196) 1896) 《황금 물레》(*Zlatý kolorat* Op.109(B197), 1896), 《산비둘기》(*Holoubek* Op.110(B198),1896)등 네 편의 교향시도 작곡했다.¹⁵⁾

1903년 5월 드보르작은 급사해 4일 후 국장으로 장례가 치러졌다.

13) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 286.

14) 김용환, 『19세기 음악』 (서울; 음악세계, 2005), p. 143.

15) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 249.

2. 드보르작의 성악작품

드보르작은 교향악, 실내악, 협주곡 등 다양한 기악 작품을 남겼으며, 그 외에도 성악 작품의 창작도 활발히 하였다. 오페라, 오라토리오, 칸타타, 미사, 그 외에도 세속적 합창곡, 독창과 이중창 등 다수의 성악 작품을 작곡했다.

드보르작은 평생 11개의 오페라를 작곡했다. 작품 연대로 보건데 1870년에 작곡한 첫 오페라 《알프레드》(*Alfred*, 1870)를 시작으로 생을 마감하기 전까지도 오페라를 작곡했으며 그의 마지막 작품도 오페라 《아르미다》(*Armida*, 1902-1903)이다. 대표 작품은 《루살카》(*Rusalka*, 1900)인데 야로슬라프 크바필(Jaroslav Kvapil, 1868-1950)이 쓴 한 장의 인쇄물에 기초하여 1900년에 작곡하였고 1901년 3월 31일 프라하 국민극장에서 초연되었다.¹⁶⁾ 이 작품은 드보르작의 오페라 중 가장 성공한 작품으로 물의 정령을 소재로 매력적이고 인상주의적이기까지 한 음악을 만들었다.¹⁷⁾

드보르작의 합창곡은 오라토리오와 칸타타, 미사, 그 외 세속적합창곡으로 나눌 수 있고, 그는 유실된 작품까지 포함 총 20곡의 작품을 남겼다.¹⁸⁾ 유실된 마시곡을 제외하면 그의 첫 번째 합창곡은 《찬가 : 빌라 호라의 후계자》(*Hymn : Dědicové bílé hory*, 1872)이며 드보르작이 작곡가로서 처음으로 인정받은 작품이다.¹⁹⁾ 드보르작의 대표 합창곡은 종교 합창곡인 《슬픔의 성모》(*Stabat Mater*, 1876-1877), 세속적 칸타타 《유령의 신부》(*Svatebni košile*, 1884), 오라토리오 《성 루드밀라》(*Saint Ludmila*, 1885-1886), 《레퀴엠 b^b 단조》 등이다. 그의 민속적 가사로 작곡된 합창곡은 《네 개의 혼성

16) 음악세계 편집국, 『드보르작』, p. 181.

17) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 267.

18) Klaus Döge, “Dvořák”, Ed. by Saide, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), Vol. 7, pp. 807-808.

19) 음악세계 편집국, 『드보르작』, p. 188.

합창곡》(*Čtyři sbory*, 1876), 모라비아 민요로 작곡한 남성합창을 위한 《세 개의 합창곡》(*Sbotové písně*, 1877), 체코와 모라비아 민속시로 작곡한 《체코 민요의 꽃다발》(*Kytice z českých národních písní*, 1877) 등이 있다.²⁰⁾

드보르작은 이중창과 독창곡도 많이 작곡하였는데, 그 내용을 아래의 <표 2>로 정리하였다.

작품번호(년도)	제목	시	비고
B. 11(1865)	Cypřiš	G. F Moravský	출판되지 않음
B. 13(1865)	Dvě Písně pro baryton	Adolf Heyduk	
B. 23(1871)	Písně	E. Krasnohorská	
B. 24 Op. 5(1871)	Sírotek	K. R Erben	
B. 24a Op. 5(1871)	Rozmarýna	K. R Erben	
B. 29 Op. 6(1872)	Čtyři Písně	Serbian folk poem	S. Kapper 번역
B. 30 Op. 7(1873)	Písně z Rukopisu	songs from the Dvůr Králové Manuscript	
B. 50 Op. 20(1875)	Moravské Dvojpěvy	Moravian Folk poems	소프라노, 테너
B. 60 Op. 29,30(1876)	Moravské Dvojpěvy	Moravian Folk poems	소프라노, 알토
B. 61 Op. 3(1876)	Večerní Písně	Hálek	Op.9-3,9-4,31
B. 68 Op. 19b(1877)	Ave Maria	sacred	오르간반주
B. 69 Op. 38(1877)	Moravské Dvojpěvy	Moravian Folk poems	소프라노, 알토
B. 82 (1878)	Hymnus ad Laudes in Festo Sanctae Trinitatis	sacred	
B. 84 Op. 50(1878)	Tři novořscke básně	V. B Nebeský	
B. 95 Op. 19b(1879)	Ave Maris stella	sacred	
B. 95a Op. 19b(1879)	O Sanctissima Dulcis Virgo Maris	sacred	오르간반주
B. 104 Op. 55(1880)	Zigeunermelodien	Adolf Heyduk	
B. 113(1880)	Dětská Písně	Š. Bačkora	무반주
B. 118 (1882)	Na Tej Našej Střeše Laštovečka	Moravian Folk poems	소프라노, 알토

20) Klaus Döge, “Dvořák”, 7, p. 807.

B. 123(1881~2)	6 songs	G. F Moravský	출판되지 않음
B. 124(1881~2)	4 songs	G. F Moravský	
B. 140(1884)	Kačena divoká	Folk poem	유실
B. 142(1885)	2 songs	Cz folk poem	독일어로 작곡
B. 146 Op.73(1887)	V Národním Tónu	slavak folk1,2,4, Cz folk 3	
B. 157 Op. 82(1889)	Vier Lieder	O Malybrok Stieker	
B. 160 Op. 83(1888)	Písně Milostné	G. F Moravský	
B. 185 Op. 99(1894)	Biblické Písně	성서의 시편	
B. 194(1895)	Ukolébavka	F. L Jelinek	
B. 204 (1901)	Zpěr z Lešetinského Kováře	S. Čech	

<표 2> 드보르작 이중창 및 독창 성악작품 목록

드보르작이 작곡한 이중창과 독창을 위한 성악곡은 가사의 내용에 따라 종교적인 가사, 민속적인 가사, 그리고 여러 시인들의 작품을 가사로 쓴 작품으로 나눌 수 있다. 드보르작은 매일 새벽미사에 참여하고, 아이들의 죽음 후에도 신앙으로 이겨낼 정도로 신앙심이 깊은 가톨릭신자였다. 그러므로 종교적 가사로 만든 작품들이 상당하다.

종교적 가사를 쓴 작품은 《아베마리아》(*Ave Maria*, 1877), 《삼위일체 축일 찬가》(*Hymnus ad Laudes in Festo Sanctae Trinitatis*, 1878), 《아베 마리스 스텔라》(*Ave Maris stella*, 1879) 그리고 성서의 시편을 가사로 쓴 《성서의 노래》(*Biblické Písně*, 1894)가 있다.

민속적인 가사를 쓴 작품은 3개의 《모라비아 이중창》(*Moravské Dvojzpěvy*, 1875, 1876, 1877) 모라비아 민속시를 작곡한 《우리집 지붕 위로》(*Na Tej Našej Střeše Laštovečka*, 1882), 슬라브와 체코의 민속시로 작곡한 《민속조로》(*V Národním Tónu*, 1886), 체코 민속시로 쓴 《2개의 가곡》(*2 songs*, 1885)이 있다.

그 외 여러 시인들의 시를 가사로 채택하여 작곡한 작품은 《사이프러스》(*Cypřiš*, 1865), 《바리톤을 위한 두 개의 가곡》(*Dvě Písňe pro baryton*, 1865), 《고아》(*Sirotek*, 1871), 《로즈마리》(*Rozmarýna*, 1871), 《저녁노래》(*Večerní Písňe*, 1876), 《세 개의 그리스 노래》(*Tři novořscke básně*, 1878), 《집시의 노래》(*Zigeunermelodien*, 1880), 《어린이의 노래》(*Dětská Písňe*, 1880) 《4개의 가곡》(*Vier Lieder*, 1888), 《자장가》(*Ukolěbavka*, 1895), 《레세틴의 대장장이 노래》(*Zpěr z Lešetinského Kováře*, 1901)가 있다.

1865년 작곡된 《사이프러스》는 19세기 예술가곡의 연장의 면모를 보이는 그의 첫 번째인 가곡집이다. 이 성악곡은 독창곡으로 체코시인 구스타프 플레게르-모라프스키(G. F. Moravský, 1833-1875)가 쓴 사랑과 갈망에 관한 서정적 시 열여덟 편을 추려 곡을 붙인 작품이다.²¹⁾ 이 작품은 출판되지는 않았지만, 이후 이 가곡집에 포함된 18곡은 드보르작의 여러 작품에서 사용되어진다. 1882년에 이 가곡집에서 6곡을 개정해 《6개의 노래》(*6 songs*, 1882)와 《4개의 노래》(*4 songs*, 1882)로 재구성했다.²²⁾ 또한 1888년 《사이프러스》의 8, 3, 9, 6, 17, 14, 2번 그리고 4번을 수정하여 《연애가곡집》(*Písňe Milostné*, 1888)으로 출판했다. 성악작품 뿐만 아니라 다른 실내악에서도 《사이프러스》의 곡을 가져다 쓰기도 했다. 16번과 18번을 현악사중주 버전으로 재편성했고, 피아노 작품 《실루엣》(*Silhouettes*, 1879)에서는 이 가곡의 모티브를 사용했다.²³⁾

《사이프러스》에서 발췌, 수정한 《연애가곡집》을 포함하여 《집시의 노래》 그리고 《성서의 노래》는 드보르작을 대표하는 가곡집이다.

《집시의 노래》는 아돌프 헤이дук(A. Heyduk, 1853-1923)의 원작 《치간스

21) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 48.

22) 《4개의 노래》만 출판됐다.

23) Neil Wenborn(이석호역), 『드보르작, 그 삶과 음악』, p. 50.

케 멜로디》(Cigáské melodie)에서 헤이дук 자신이 독일어로 번역한 7편의 시를 사용했고, 자유를 갈망하는 감정과 정신을 잘 나타내기 위해서 집시악기인 트라이앵글과 현을 작은 해머로 쳐서 음을 내는 악기 덜시머(Dulcimer), 침발롬(Cimbalom)²⁴⁾의 음악적 효과를 피아노 반주부에서 표현해낸다.²⁵⁾ 또한 《집시의 노래》는 드보르작의 가곡 창작의 정점을 이루는 작품으로 집시들의 풍부한 정서와 자유를 사랑하는 정신이 고스란히 녹아있다.²⁶⁾

드보르작의 마지막 가곡집인 《성서의 노래》는 그가 미국에 체류 중일 때 작곡한 작품으로 가사가 모두 성서의 시편으로 되어있으며 16세기 보헤미아 수도사들에 의해 번역되어 진 크라리치카(Kralická)의 체코 프로테스탄드 성서를 사용했다. 드보르작은 10곡 중 1번부터 5번까지 곡을 1895년 관현악 반주로 편곡했다. 또한 바리톤 가수인 디트리히 피셔 디스카우가 독일어로 가사를 번역한 독일어 버전도 있다.²⁷⁾

24) 덜시머-공명상자에 금속선을 치고 조그마한 해머로 쳐서 연주하는 현악기

침발롬 - 상자 모양의 통에 금속선을 친 헝가리의 타현악기

25) 이동화, “안토닌 드보르작의 연가곡 <집시의 노래> Op. 55에 관한 분석 연구 : 성악 선율과 리듬을 중심으로” (단국대학교 대학원 석사학위 논문, 2011) p. 10.

26) 민은기, 신혜승, 『서양음악의 이해 Classics A to Z』 (서울; 음악세계, 2016) p. 183.

27) 음악세계 편집국, 『드보르작』, p. 240.

3. 작품 분석

1) 제 1곡 : Oblak a mrákota jest vůkol Něho 구름과 암흑이

원문	번역	내용	음악적 구성
Oblak a mrákota jest vůkol Něho, Spravedlnost a soud základ trůnu Jeho. Oheň předchází Jej a zapaluje v úkol nepřátele Jeho.	구름과 암흑이 그에게 둘러있고 <u>정의와 심판은 그의 왕위의 근본입니다.</u> <u>그는 화재를 방지하고, 그의 적을 태웁니다</u>	하나님의 위엄	A
Zasvěcujít' se po okršku světa blýskání Jeho; To vidouc země. děsi se.	그가 세상을 교화하자, 신성해집니다. 세상은 그를 보고 놀랍니다.	교화하시는 하나님	A'
Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina, Panovníka vší země. A slávu Jeho spatřují všichni národové.	밀랍같은 산들은 하나님의 존재 앞에서 사라집니다. 은 세상의 구세주이시여, 은 세상이 그의 영광을 봅니다.	하나님의 영광	B

<표 3> 제 1곡 (시편 97 : 2~6) 텍스트 분석

형식	A	A'	B
마디	1-23	24-33	34-50
구성	B	D	g [#] →B
빠르기	Andantino → Poco più mosso → Meno maestoso		
박자	8분의 3박자		
가사에 따른 형식	변형된 유절형식		
내용	경회롭고 위엄있는 여호와 하나님의 통치하심을 노래		

<표 4> 제 1곡 구성

가사와 음악과의 관계로 본 이 곡의 작곡 방식은 변형된 유절형식으로 A, A' 그리고 B부분으로 구성되어 있다. 이러한 형식 구분은 각 부분의 선율적 특징에 근거한다.

A부분 선율의 음악적 특징은 동음 반복과 동음 반복 후 음정 도약의 선율구조를 갖는다. A부분은 23마디로 구성되어 있고, 마디 4-7까지가 이 부분의 기본 선율이다. A부분의 특징인 동음반복으로 가사를 읊조리는 선율은 중세시대 시편창²⁸⁾과 같은 효과를 내고 있다. 동음 반복 후 도약 음정은 상대적으로 가사의 강조를 가져온다. 예를 들어 마디 5의 'mrákota'(암흑)은

28) 시편창은 시편을 의미하는 라틴어 프살무스(Psalms)와 노래 또는 노래 부를 수 있는 시라는 뜻의 오드(Ode)를 합성한 프살모디아(Psalmodia)를 번역한 말로 가사를 낭송하는 식의 음악이다. 시편창법은 가사가 낭송음(Tenor)이라고 하는 한 음을 중심으로 낭송되고 그런 진행에 시작선율, 중간선율, 마침선율 등이 첨가되어 선율의 형태를 갖추고 있다. 이와 같은 선율형태를 시편창법이라고 부른다.

고나연, “한국수도자들을 위한 바람직한 시편창 실행에 관한 연구 : 시간전례를 중심으로” (가톨릭대학교 교회음악대학원 석사학위논문, 2016), p. 25, 35.

마디 4의 d^{#2}음의 반복 후 단 7도 하행한 e^{#1}에 부쳐진 가사이다. 부점리듬을 갖고 있어 음악적으로 넓은 폭의 음정 도약의 첫박 강조 그리고 언어적 강세와 일치한다. ‘mrákota’ 3음절의 첫 박은 강세를 가지고 연주한다. 다시 말해 이 단어의 첫음절이 도약 하행으로 강조되는 음악적 강세는 각 단어의 첫음절에 강세가 붙는 체코어의 언어적 강세와 일치하는 것이다. 그러나 마디 6은 ‘jest(~이다)’에서 반복 후 도약과 3/8박자의 강박이 오기 때문에 마디 5와 같이 해석하면 강조될 수 있다. 하지만 자동사 ‘~이다’는 강세가 없는 단어이기 때문에 언어적 강세와 음악적 강세는 불일치한다. 마디 6의 음악적 강세가 없는 두 번째 박자에 부쳐진 단어인 ‘vùkol’(둘러싸다)이 강조되어야 하는 단어이기 때문에 작곡가는 ‘vùkol’를 강조하기 위해 부점리듬과 ‘여리게’(p)라는 셈여림을 기보하여 언어적 강세에 부합하는 음악적 내용을 제공했다. 그러므로 첫 박의 ‘jest’는 상대적으로 여리게, ‘vùkol’은 피아노(p)라는 표시가 있지만 테누토 하듯이 눌러 강세를 주고 연주해야 한다(악보 1).

<악보1> 제 1곡, 마디 1-3

A의 기본 선율은 2마디의 전주를 가지고 시작된다. 이 전주는 A부분에서 간주로 사용되는데 A부분의 구성과 관련하여 중요한 역할을 한다.

A의 반복으로 보는 A' 부분에서는 A와 같이 동음반복과 도약으로 선율 라인을 만들고 있는데, A와는 다르게 음가를 더 분할하고 있고 간주 없이 A부분의 중심선율인 마디 4-7의 선율선율 이도동형진행으로 반복하여 마디 26-32까지를 구성하고 있다.

A부분과 다른 선율구조를 가진 B의 특징은 선율적 순차진행이다. A부분과 같이 B부분에서도 도약과 동음반복이 있지만 상대적으로 도약이 적고, 순차진행으로 인해 동음반복이 A부분과는 다른 느낌을 준다.

이 곡에서 가장 눈여겨 볼 것은 마디 1-2의 전주이다(악보 1 참조). 이 전주는 화음 반주 위에 하행선율을 연주하고 이를 한 옥타브 아래에서 동형진행하는 음형으로 구성되어 있다. 이 전주는 B음으로 시작하는 5음음계(b, d, e#, g#, a#)와 B장조의 결합을 보인다. 이 두 마디 전주를 B장조의 부속화음(VII^o/V)으로 그리고 마디 10에 이르러 B장조의 조성적 내용이 드러나는 것으로도 분석할 수 있다. 그러나 이 전주를 포함해 A부분의 마디 9까지를 5음음계와 B장조의 결합으로 해석한 근거는 이 전주를 다시 등장 시킨 후주와 후주의 최종 B화음이 3음이 빠진 5도와 8도의 선법적 종지를 갖고 있음에 근거한다(악보 2).

44

<악보 2> 제 1곡, 마디 44-50

또한 5음음계의 화음을 지속하는 왼손 반주와 오른손의 B장조 선율로 인한 조성의 모호함은 이 부분(마디1-9)의 가사 ‘Oblak a mrákota jest vůkol Něho,’(구름과 암흑이 그에서 둘러있고)에 대한 가사의 내용을 조성의 모호함이라는 음악적 표현과 연결할 수 있다. 조성의 모호함은 마디 10에서 해결된다. 그러므로 반주에서는 마디 1-2와 마디 8-9 뒤에 나오는 마디 3과 마디 10은 다르게 연주되어야 한다. 마디 3은 앞 2마디의 연결선상에 놓여있으므로 마디 3까지 셈여림의 변화없이 *f*(세게)를 유지하고 특히 마디 3의 화성을 *sfz*(그음만 특히세게)를 주어 더 강조한다. 그러나 마디 10은 명확한 조성이 보이므로 마디 9 끝에서 한번 호흡하고 마디 10에서 셈여림을 *p*(여리게)하여야 한다. 마디 10-15까지는 B장조의 딸림화음으로 시작하여 으뜸화음으로 끝나는 긴장과 이완의 관계가 분명히 보인다. 이는 하나님의 심판을 명확하게 보여주는 이 부분의 가사 내용(악곡분석 시작의 가사번역 밑줄 친 내용 참조)과 부합한다.

또한 전주 최상성부의 3/8박자의 부점리듬(♩:♩)과 B장조의 음계를 담은 하행선율은 이 곡 전체에서 중요한 역할을 한다. 특히 A' 부분에서는 왼손 반주부에서 오스티나토로 사용된다(악보 3). 전주의 최상성부 하행선율의 오스티나토 음형으로의 운용은 마디 25-27 뿐만 아니라, 마디 30-31에서도 등장한다.

25

Za sve cu jit se po o krs ku sve ta

<악보 3> 제 1곡, 마디 25-27

A' 부분에서 A부분의 반주부의 주요음형을 사용하고 있지만, A' 부분 반주부는 오른손의 트레몰로로 인해 A와는 다른 '변화'를 담아낸다. 이는 A와 A' 부분 가사의 내용과 연결하여 설명될 수 있다. A부분의 가사가 하나님의 위엄을 표현하는 것에 반해, A' 부분의 가사는 하나님의 능력에 대한 표현을 극대화하고 있다. 이러한 하나님의 능력에 대한 가사의 극대화는 A부분과는 다른 A' 부분의 트레몰로로 인해 뒷받침된다. B부분에서는 전주에서 발췌한 오스티나토 음형으로 사용한 부점리듬이 등장하지는 않지만, 후주에서 전주를 그대로 반복하여 악곡의 시작과 끝을 묶어 주었다.

가사와 음악과의 관계, 즉 성악 음악적 관점에 준한 분석 외에도 이곡에서는 기악적 구성 또한 찾아볼 수 있다. A부분에서 A' 부분으로 넘어가기 두마디 전인 마디 22-23의 반주에서 A' 부분의 반주에서 나올 트레몰로를 미리 보여주고 있고, 마디 24에서는 노래가 끝남과 동시에 A' 부분이 시작된다. 텍스트와 선율의 관계에서는 마디 24가 A부분과 A' 부분을 나누는 기준이 되지만, 반주에서의 A' 부분의 특징적 반주음형의 선행 연주로 인해 마디 24는 A부분과 A' 부분을 연결하고 있다. 이는 가사의 절구분에 의거하지 않은 기악적 구성으로 해석된다. 또한 최종종지부분 즉 B부분이 끝난 후 여섯 마디 후주의 시작을 전주의 시작 두 마디를 그대로 사용하는 것 또한 기악적 구성으로 해석할 수 있다. 전주의 두 마디를 사용하므로 앞부분들과의 통일성을 주고 있다(악보 2 참조). 조성적으로 B장조를 명확히 보여주지는 않지만, 음악적으로는 분명 단현 구조, 즉 완벽한 종지를 이루는 기악적 구성이다.

이 곡은 드보르작이 체코어로 작곡하였지만 독일어로도 많이 연주되고 있다. 또한 피셔 디스카우가 독일어로 번역한 곡으로도 많이 연주되는데 체코어와 독일어의 언어적 구조가 다르기 때문에 음악적인 차이가 보인다. 예를 들면 마디 11-12에서는 체코어와 독일어의 어순이 서로 반대이다. 체코어에

서는 공의(Spravedlnost)와 재판(soud)이라는 명사가 관사 없이 바로 쓰이기 때문에 마디 11의 첫 박자를 4분음표로, 마디 12에서는 점 4분음표로 첫음절에 강조하여 언어적 강세와 음악적 강세가 일치하도록 하였다. 그러나 독일어에서는 체코어에서 뒤에 위치한다(마디 14) 그의 왕위라는 뜻의 'seines Thrones(그의 왕위)'가 마디 11에서 먼저 나오는데 소유명사 'seines'보다 '왕위(Thrones)'를 강조하기 위해 강박인 첫 박에 오는 'seines'를 16분음표로 나누어 강세가 오지 않도록 하였다. 이 부분과 마찬가지로 관사에 영향을 받아 체코어와 독일어가 달라지는 부분이 마디 29-30까지이다. 마디 29를 보면 체코어에서는 'jeho(그의)'에서 끝나고 그 다음 마디 'to(그것-지시대명사)'과 'vidouc(보다)'는 둘 다 중요한 단어이기에 첫 박과 둘째 박에서 쓰인다. 그러나 독일어 관사 'Der'를 마디 29 끝의 약박에 주고 'Erdball'을 강조하고 있다. 반주의 왼손에서 a음을 체코어로 연주할 때에는 프레이즈의 끝처럼 작게 연주해야하고, 독일어로 연주할 때에는 물론 작게 연주해야하지만 프레이즈의 끝 음이 아니라 강세가 없는 프레이즈의 첫 음으로 생각하여 연주해야한다. 마디 42에서는 독일어에서 접속사와 인칭대명사가 함께 쓰이기 때문에 같은 내용의 가사지만 체코어보다 독일어는 음절수가 많기 때문에 리듬의 분할이 많이 이루어진다. 이러한 성악선율의 리듬 분할의 차이는 반주부분에서 두 번째 박자와 세 번째 박자의 음들을 다르게 연주해야하는 결과를 낳는다. 체코어로 연주할 때는 'všichni'가 한 단어이기 때문에 두음이 연결되어야하고 독일어 연주에서는 'seine Völker' 두 단어로 되어있기 때문에 한음씩 따로 연주되어야한다.

2) 제 2곡 : Skrýsě má a pavezá má Ty jsi 주는 나의 방패

원문	번역	내용	음악적 구성	
<p>Skrýsě má a pavezá má Ty jsi, na slovo Tvé očekávám.</p> <p>Odstuptež. ode mne, nešlecheníci, abych ostříhal příkázání Boha svého.</p>	<p>나의 방패가 되어주시는 수호신이시여, 저는 당신의 말씀에 온전히 귀를 기울입니다.</p> <p>나를 비롯하여 비겁한 사람들로부터 하나님의 말씀을 지키기 위해서 움직여주소서</p>	<p>하나님 말씀에 의지</p>	A	a
<p>Posiluj mne, bych zachován byl, A patřil k ustanovením Tvým ustavičně.</p> <p>Děsí se strachem před Tebou tělo mě, Nebo soudů. Tvých bojím se náramně.</p>	<p>나 자신을 지키기 위해 도와주소서 지속적으로 당신으로부터 떼어내려는 것들로부터.</p> <p>당신과 당신의 심판 앞에서 저의 육신은 두려움에 떨니다. 저는 위대하신 당신 앞에 무릎을 꿇습니다</p>	<p>위대하신 하나님을 의지</p>		A'

<표 5> 제 2곡 (시편 119 : 113, 115, 117, 120) 텍스트 분석

형식	A	A'
마디	1-13	14-26
조성	C→a→C	C→a
빠르기	Andante	
박자	4분의 4박자	
가사에 따른 형식	변형된 유절형식	
내용	의지하는 자에게 안전의 근원이 되시는 하나님	

<표 6> 제 2곡 구성

시편 119편에서 선별된 4개의 절을 가사로 하는 두 번째 곡을 드보르작은 2부 형식, 좀 더 구체적으로 설명하면 변형된 유절형식인 A와 A' 부분으로 작곡했다. 119편에서 선별된 텍스트는 113, 115, 117 그리고 120절로, 113절과 120절은 하나님이 자신을 지켜줄 수호자임을 확신하는 내용 그리고 115절과 117절은 많은 유혹으로부터 하나님의 말씀과 위대하심에 의지할 수 있도록 자신을 지켜줄 것을 청원하는 내용이다.

A부분은 마디 1- 6까지를 a부분 그리고 마디 7-13까지를 b부분으로 다시 세분화하여 볼 수 있다. a부분은 e²에서 시작하여 e¹까지 순차 하행하는 선율(마디 1-2)과 4도 도약과 순차진행 음형과 그 반복(마디 3-4)으로 구성되었다. 이 성악선율은 코랄풍의 반주로 뒷받침된다. 그리고 성악래선율이 끝남과 동시에 반주에서 한 옥타브 위의 음인 c³에서 e¹까지 선율이 하행하여 이어지는 후주를 메아리 효과와 같이 제시하며 a부분을 연장한다. 이 후주는 a부분이 믿음에 대한 확신을 선율이 하행하는 것으로 표현하고 있다. b

부분은 C장조의 a부분과 나란한 조인 a단조로 시작하고 있다. a¹의 동음 반복 후 g#¹으로 하행 후 동음 반복하는 음형이 이도동형진행으로 한마디 반복하는 선율(마디 7-8)과 순차진행과 도약으로 c²-f²-c²를 구성하는 선율선(마디 8-11)을 가지고 있다. 또한 c²-c³로 상행하는 한마디 후주를 가지고 있는데 청원에 대한 내용을 담고 있다.

후렴구처럼 등장하는 후주들은 각 절이 끝날 때 마다 등장한다. 이 후주들은 텍스트와 음악과의 관계로 설명할 수 있다. 즉, 예술가곡에서 후주는 시의 일부로 시에 있는 내용을 시적으로 해석 한 것으로 볼 수 있다.

음악적으로 A와 A' 부분은 a-b와 a'-b'로 구성되어 있다. 그러나 텍스트의 내용상 a-b와 b'-a'로 음악적 구성과는 다르게 도치되어있다.

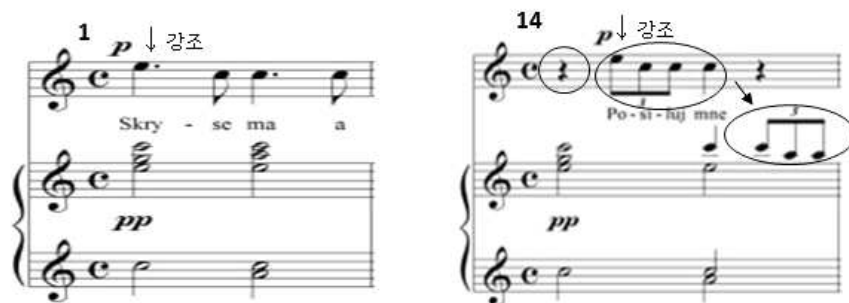
	음악적 표현	텍스트 내용
A	a	a(확신)
	b	b(청원)
A'	a'	b'(청원)
	b'	a'(확신)

<표 7> 제 2곡 음악 형식과 텍스트의 도치구성

이러한 내용은 드보르작이 기악 음악적 구성을 의도한 것이라고 해석할 수 있다. 텍스트의 도치법으로 인해 각 후주는 음악적으로 같더라도 다르게 해석하고 연주해야한다. 음악적으로 A부분의 마디 5-6은 A'부분의 마디 18-19와 같다. 그러나 마디 5-6은 하나님의 말씀에 의지한다는 확언을 의미하는 후주로 크레센도와 디미누엔도를 이용하여 크고 작은 셈여림을 많이 표현해야한다. 자신을 외부의 유혹으로부터 지켜달라는 청원 뒤에 오는 마디 18-19는 크레센도 없이 두 번의 디미누엔도를 사용하여 A부분과 다르게

표현해야한다.

A부분의 변화 반복되는 A'부분의 변화는 텍스트의 음절수와 구문론 그리고 그에 따른 화성적 구성에 근거하고 있다. 예를 들어 마디 1과 마디 12, 마디 3과 마디 16 그리고 마디 7과 마디 20은 선율의 액센트 이동의 차이뿐 아니라, 반주부에서도 변화를 보인다. 마디 1은 첫 박부터 노래 선율이 시작되지만, A'부분을 시작하는 마디 14에서는 첫 박을 쉬고 두 번째 박자부터 시작된다(악보 4). 이는 단어의 분절과 언어적 강세에 따른 것이다. 마디 1의 시작은 '수호신'의 뜻을 갖는 2음절로 된 가사 'Skrýše'로 첫음절이 길게



<악보 4> 제 2곡, 마디 1, 14

발음되기 때문에 점4분음표로 그리고 두 번째 음절을 8분음표로 분리하였다. 이는 음악적 강세와 언어적 강세의 일치를 통해 '수호신'의 의미를 강조하는 것이다. 반면에 마디 14의 3음절로 된 가사 '뚝다'의 뜻을 갖는 가사 'Posiluj'를 첫 박 4분 쉼표 이후 약박에서 셋잇단음표로 나누어 주었다. 이는 'Posiluj'가 자동사여서 강조되지 않기 때문에 강세가 오는 첫 박은 쉼표로 그리고 두 번째 박에 오는 3음절 동사를 3음절로 셋잇단음표를로 사용한다. 그러나 '뚝다'의 의미를 강조하기 위한 장치를 드보르작은 마디 1의 코랄풍 반주의 내용과 달리 마디 14에서 가사에 따른 새로운 셋잇단 리듬형을

반주가 마디 14 후반부에서 6도 위에서 에코처럼 받아주어 강조하는 효과를 주고 있다. 그렇기 때문에 이 부분에서 반주는 첫 박의 화음은 강세가 오지 않도록 매우여리게(*pp*)를 사용하여 여리게 연주한 후 그 다음에 오는 오른손 상성부의 4분음표와 셋잇단음표들의 음들은 노래선율 ‘Posiluj’를 받아 강조하듯이 연주해야한다.

마디 3과 마디 16에서는 전치사와 접속사의 차이에 따른 악센트의 이동과 음절수의 차이 따른 반주의 차이를 보인다. 마디 3에서는 수단의 의미를 갖는 한음절인 접속사 *na*가 첫 박에서 음악적 강세를 갖는다. ‘말씀’이라는 뜻의 ‘*slovo*’와 함께 사용되면서 ‘말씀으로’라는 의미를 갖게 된다. 언어적인 묶음을 음악적으로도 셋잇단음표로 담아냈다. 반면에 마디 3의 반복에 해당되는 마디 16에서는 언어적 강세를 갖지 않는 접속사 ‘*a*’를 첫박에 8분 음표를 두어 강조되는 것을 피하였다(악보 5). 그리고 이 두 마디(마디 3과 16)의 선율적 변화는 가사의 음절수에 따른 것이다.

화성적 관점에서 볼 때 마디 3과 16은화성적 구성 및 목표점(C:VI-V₇/II→II-V₇)은 동일하다. 그러나 선율과 반주에서 c[#]음으로 인한 변화 있다. 마디 3의 반주 오른손 윗성부 선율라인이 점점 상승하는 느낌을 가지고 특히 세 번째 박의 V₇/II 화음이 잘 들어나도록 연주해야하고 마디 16은 마디 3의 V₇/II 화음이 노래 선율에서 c[#]음을 연주하면서 나타난다. 그러므로 반주에서는 노래선율의 c[#]음을 뒷받침하는 역할이 되도록 연주한다(악보 5 참조).

<악보 5> 제 2곡, 마디 3, 16

마디 20은 마디 7과는 달리 눈에 띄는 리듬의 변화를 담고 있다. 이 변화 또한 앞에서 설명한 언어적 강세 그리고 음절수에 따른 리듬분할로 설명된다.

가사와 관계없이 순전하게 화성적 목표점이 달라지는 부분은 A부분을 종결하는 마디 11-13 그리고 A'부분을 종결하는 마디 24-26까지이다. 마디 11-13은 C장조로 그리고 마디 24-26는 a단조로 진행하기 때문에 서로 다른 음형으로 작곡했다.

마지막으로 제 2곡에서 체코어와 독일어 가사에 따른 음악적 차이점이 크게 나타나는 부분은 마디 4와 마디 17이다. 마디 4에서는 체코어로 연주 할 때는 $b^1-e^2-d^2-c^2$ 로 진행되는 반면 독일어에서는 d^2 음 없이 바로 c^2 로 진행한다. 그리고 마디 17에서는 리듬의 차이도 보인다. 체코어에서는 첫 박이 부정리듬으로 작곡되어 있는데 독일어에서는 당김음으로 표현되어 있다. 이는 언어적 강세와 음악적 강세를 맞추기 위해서이다. 체코어는 강세가 보통 앞쪽에 있으므로 *ustavičně*에서 'u'를 강조하기 위해 부정리듬을 사용하였고 독일어 'ergötzen'는 3음절로 나누었을 때 두 번째 음절에 강세가 있음으로 첫째음절인 'er'를 8분음표로 앞마디에서 연주하도록 하고 당김음으로 두 번째 음절인 'gö'를 강조하도록 작곡되었다.

3) 제 3곡 : Slyš, ó Bože! slýš 내 기도 들으소서

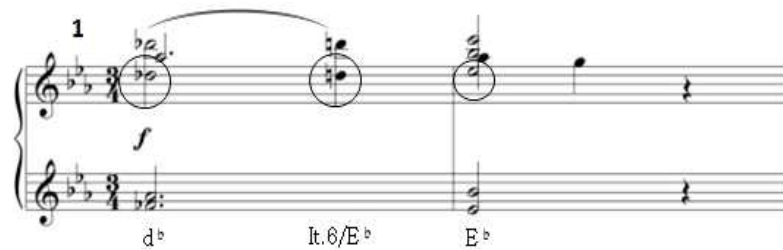
원문	번역	내용	음악적 구성
Slyš, ó Bože! slýš. modlitbu mou, a neskrývej se před prosbou mou.	들어 주소서 하느님, 저의 기도를 들어주소서. 저의 간청을 들어 주소서	기도 응답의 간청	A
Pozoruj a vyslyš. mne; nebot' naříkám v úpění svém, a kormoutím se. Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne, A hrůza přikvačila mne. I řekl jsem:	저를 살피주시고 저의 애원하는 목소리를 들어주소서. 저는 제 상황을 한탄하고 슬퍼하고 있습니다. 제 마음속에 있는 슬픔 그리고 죽음의 공포는 제게 다가왔습니다. 그리고 그 공포는 저를 압도합니다. 저는 다시 고합니다.	한 탄 하고 슬 퍼 하 며 죽 음의 공 포에 대한 고백	B
Ó, bych měl křídla jako holubice! Zaletěl bych a podpočinul. Aj, daleko bych se vzdálil a přebýval bych na poušti. Pospíšil bych ujíti větru prudkému a vichřici	오, 제게 비둘기 같은 날개가 있다면! 제가 날아가서 멀리 떨어져서 광야에 살 것이라는 것을 제가 날카로운 바람과 폭풍을 서둘러 피할 것을	박해를 이겨낼 것이라고 다짐	C

<표 8> 제 3곡 (시편 55 : 1, 2, 4-8) 텍스트 분석




형식	A	B	C
마디	1-21	22-41	42-62
조성	E ^b	E ^b →b→D ^b →E→E ^b	E ^b
빠르기	Andante→Meno→Un poco più mosso		
박자	4분의 3박자		
가사에 따른 형식	통절형식		
내용	박해 속에서 구원에 대한 호소		

<표 9> 제 3곡 구성

제 3곡은 통절형식으로 3부 형식(A, B, C) 곡이다. A부분은 마디 1-21까지이며 반음계적 선율과 모방의 구성이 특징적으로 보인다. 반음계적 특징은 전주에 근거를 둔다. 전주는 감3화음인 d^b 화음과 E^b 장조의 으뜸화음에 대한 증6도화음인 이태리화음(It.6)으로 시작한다. 그리고 으뜸화음인 E^b 화음으로 해결된다(악보 6).



<악보 6> 제 3곡, 마디 1-2

이러한 반응계적 화성을 시작하는 이유는 가사에서 찾을 수 있다. ‘박해 속에서 구원에 대한 호소’를 하는 텍스트의 내용이 제 3곡 전체의 내용이므로 ‘박해’를 반응계적 화성과 그로 인한 조성의 모호함으로 표현한 것이라 해석할 수 있다. 전주 마디 1에서 등장하는 반응계 상행 음형 $D^b-D^{\sharp}-E^b$ 은(악보 6 참조) A부분에 특징적으로 등장하는 반응계적 진행에 영향을 준다. 마디 6과 마디 14에 영향을 준다. 성악선율이 시작되는 마디 6에서 노래 선율은 $g^1-a^b1-a^{\sharp1}$ 의 반응계 진행을 한 마디에 두어 리듬의 변화를 수반하고, 마디 14에서는 한 음이 확장된 음형 $g^1-a^b1-a^{\sharp1}-b^b1$ 으로 나타난다(악보 3-2). 전주에서 제시된 반응계 상행 음형이 노래선율로 옮겨지면서 나타난 리듬변화는 마디 1에서 를 마디 6에서는 로 그리고 마디 14에서는 로 음가 분할로 얻어진 것이다.

또한 A부분에서 특징적으로 볼 수 있는 모방(imitation)²⁹⁾은 성악선율과 간주의 오른손 윗 성부에서 찾아 볼 수 있다. 마디 6-9까지의 성악선율을 마디 10-13의 피아노 반주 오른손 성부에서 옥타브 위에서 그리고 리듬과 꾸밈음을 통한 변화를 주어 모방하고 마디 14-17은 마디 18-21에서 모방한다. 이러한 간주에서의 성악선율 모방은 노래와 동등한 반주의 역할을 하는 예술가곡으로써 특징을 보여주고 있다. 이 내용을 가사와 연결해 보면, 간주를 통해 가사의 내용을 전달하는 역할이라 할 수 있다. A부분에서는 기도의 간절함을 나타내기 위해 성악선율을 간주에 한번 더 반복해 준 것이라고 해석할 수 있다. 그러므로 간주를 연주 할 때 간주 전의 프레이즈의 가사를 생각하며 연주해야 한다.

B부분에서 잦은 반응계적 전조와 모방의 구성 그리고 반주부 왼손의 연타 음형이 A부분과 동일하지만 A부분의 순차진행하는 성악선율과는 달리 B

29) 모방이란 어느 한성부의 선율이 같은 음정 간격으로 또는 다른 음정 간격으로 뒤 따르는 성부에 반복되는 것을 말한다.
이영자, 『엄격대위법 전위대위법 모방』 (서울; 이화여자대학교 출판부, 2000) p. 123

부분에서는 음정의 도약과 부점리듬의 사용하고 있어서 B부분으로 새로이 분석된다. B부분에서는 모방 구성이 조금 더 짧게 서로 맞물려 나타는데 이는 근접 모방하는 다성음악 구조로 보인다. 마디 23에서 노래 선율 $d^{b2}-g^{b1}-f^{\#2}$ 이 반주의 마지막 박자에서 $d^{b2}-g^{b2}-f^{\#2}$ 로(악보 7), 마디 25에서 $b^1-a^{\#1}-$

<악보 7> 제 3곡, 마디 23-24

b^1 가 반주부에서 5도 위의 음 $f^{\#2}-e^{\#2}-f^{\#2}$ 으로, 마디 28에서는 $f^{b2}-d^{b2}-a^{b1}$ 이 반주부에서 $f^{b2}-d^{b2}-a^{b1}$ 이 한 박자 뒤에서 모방하고 있다. 이 부분에서 잦은 전조와 다성음악의 구조를 보이는 것은 ‘탄식’(naříkám), ‘슬퍼하다’(kormoutím se), ‘죽음’(smrti), ‘공포’(hrůza)가 B부분의 텍스트의 주된 내용이므로 극적인 효과를 보이려하는 것으로 생각된다. 이런 잦은 모방을 연주 할 때에는 성악선율의 흐름을 방해하지 않는 범위 내에서 모방선율이 들리도록 연주해야한다.

마디 40-42에서도 성악선율과 반주의 모방이 보인다. 그러나 이 부분의 모방은 C부분으로 연결구처럼 보인다. 마디 41의 트릴은 C부분 마디 42부터 등장하는 음형으로 연장된다(악보 8). 마디 42부터 등장하는 음형부터 C부분의 시작으로 분석된다.

39

Meno *Un poco piu mosso*

re - kl jsem: O

<악보 8> 제 3곡, 마디 39-42

C부분은 텍스트의 내용상 두 부분으로 세분화할 수 있다. ‘비둘기 같은 날개 있다며’의 가정법을 이용해 박해으로부터 이겨낼 것이라는 의지를 나타낸 a부분과, ‘날카로운 바람’, ‘폭풍’으로 표현된 박해를 음악적으로 구성한 b부분으로 나눌 수 있다. 마디 42-48까지 a부분이며 E^b장조의 기본화성으로 성악선율과 반주를 구성한다. 성악선율은 으뜸음과 딸림음으로 주 음정을 이루고 있고 반주도 으뜸화음과 딸림화음이 기준이 되어 화성진행하고 있다. 또한 반주의 스타카토음형과 4도 도약음정의 반복으로 가볍고 밝은 느낌을 가진다. 마디 49-62까지 b부분으로 a부분과는 다른 특징을 가지고 있다. e^{b2}에서 e^{b1}까지 순차하행 그리고 도약으로 선율선을 이루고 반음계 화성진행으로 a부분과는 다르다. 그러나 a부분에서 특징적으로 나타났던 4도 도약이 b부분에서도 부분 부분 나타나기도 한다(악보 9). 또한 A부분의 반음계적 선율진행이 C부분에서도 찾아볼 수 있다. 이 반음계적 진행은 ‘박해’를 음악적으로 표현하기 때문이다.

49

Aj, da-le-ko bych se vzda - lil, a

4도 도약 4도 도약

f *fz* *pp*

<악보 9> 제 3곡, 마디 49-51

4) 제 4곡 : Hospodin jest můj pastýř 주는 나의 목자

원문	번역	내용	음악적 구성
Hospodin jest ůj pastýř, nebudu míti nedostatku. Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí.	주님은 나의 목자. 내가 부족함이 없으리 로다. 푸른 목초지에서 저를 키 우시며, 제게 맑은 물을 주십니 다.	부족함 없 이 채우시 는 하나님	A
Duši mou občerstvuje; vodí mne pstezkách spravedlnosti pro jméno své.	그는 나의 영혼을 맑게 해주시며, 그는 그의 이름으로 공평한 길로 인도하십니 다.	공평한 길 로 인도하 시는 하나 님	A'
Byt' se mi do stalo jíti přes údolí stínu smrti: nebudut' se báti zlého, nebo Ty se mnou jsi; a prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje	그는 죽음의 어둠속 골짜 기에서 나를 막으시며, 악을 두려워하지 않게 하 시며, 나를 보호하십니다. 지팡이와 막대기로 나를 기쁘게 해주십니다.	어둠과 악 으로부터 보호하시 는 하나님	A''

<표 10> 제 4곡 (시편 23) 텍스트 분석

형식	A	A'	A''
마디	1-11	12-18	19-32
구성	E	E	E→c # →E
빠르기	Andante		
박자	4분의 4박자		
가사에 따른 형식	변형된 유절형식		
내용	인도하시고 보호하시는 하나님에 대한 찬양		

<표 11> 제 4곡 구성

시편 23편을 가사로 한 제 4곡은 가사와 음악의 관계로 볼 때, 표면적으로는 통절형식처럼 선율적 반복이 크게 파악되지는 않는다. 그러나 마디 11, 18 그리고 후주에 속하는 마디 30의 피아노 반주 음형(악보 10)을 기준으로 크게 세부분으로 나뉘볼 때, 이 곡은 변형된 유절형식으로 설명될 수 있는 선율적 요소의 변형·반복을 담고 있다.

A부분(마디 1-11)은 다시 작게 마디 1~5마디까지 a부분과 마디 6~11까지를 b부분으로 볼 수 있다. a부분은 중세 성가에서 기도문이나 성가에서와 같은 선율적 흐름을 가지고 있다. E장조의 딸림음인 b¹음을 반복하거나 순차적으로 진행하여 b¹음으로 회귀하는 선율적 진행은 b¹음을 중세교회선법에서의 낭송음으로 연상시킨다. 특히 피아노 반주의 b¹(마디 1) 그리고 마디 3에서의 b² 단음 연주는 중세성가 분위기를 돕는다.

11

Er labt mein schmachten

Du - si mou

종지 음형

<악보 10> 제 4곡, 마디 11-12

b부분을 시작하는 마디 6의 음형 $b^1-c^2-g^1$ (장 2도 상행 → 완전 4도 하행)는 이 곡을 변형된 유절형식으로 볼 수 있게 한 하나의 기준 음형(음형 x)이다. 이 음형은 마디 7에서 음정확장의 변화를 수반하며 반복되어 두 마디 동기를 이룬다(악보 11).

6

음형 x

4도

5도

Na pa - stvach ze - le - nych

pp

<악보 11> 제 4곡, 마디 6-7

이 두 마디(마디 6-7) 동기는 A' 부분의 마디 14-15에서 반복되고 A'' 부분의 마디 27-28에서는 가사의 음절에 따른 수동적인 리듬변화를 수반하며 반복된다. 또한 b부분 후반부인 마디 8-10도 A' 부분과 A'' 부분에서 등장하지만, 마디 9-10의 선율진행 반복(마디 16-17) 그리고 마디 9의 단 6도 상

행+단 3도 하행의 음형 반복(마디 29)으로 부분적으로 등장한다.

A부분을 마감하는 마디 11의 후주는 이미 앞에서 언급한 바와 같이 각 부분에 동일하게 등장하여 각 부분을 나누는 기준 역할을 한다. 이는 인도와 보호의 하나님을 찬양하는 시편 23편의 내용상의 통일성에 부합하는 종지음형으로 해석된다(악보 11 참조).

A' 부분은 마디 12-13을 c부분, 마디 14-18까지를 b' 부분으로 나눌 수 있다. c부분은 A부분과는 달리 음정 도약을 특징으로 보인다. 특히 3도 도약이 많이 사용되고 있다(악보 12). $c^{\#2}$ 반복 후 e^2 로 3도 도약 $d^{\#2}$ 로 하행 후



<악보 12> 제 4곡, 마디 12-13

3도 하행도약 그리고 마지막 $c^{\#2}$ 로 4도 도약(음형 y)하며 마무리한다. 두 마디로 간결하게 구성되어있지만, A'' 부분에서는 이 두 마디가 8마디로 확장된다. 마디 19-26이 그것인데, A' 부분을 시작하는 마디 12의 $c^{\#2}$ 음 반복과 e^2 음으로의 단 3도 상행 음형은 A'' 부분에서 리듬의 변화 역행전위형을 통한 선율적 변화를 수반하며 등장한다. c' 부분은 c부분의 음형($c^{\#2}-c^{\#2}-e^2$)을 부점리듬과 음가축소를 통한 리듬변화와 역행전위($e^2-c^{\#2}-c^{\#2}$)라는 선율적 변화를 수반하며 시작한다. 이 변화된 음형은 바로 이도동형진행으로 반복되며 A' 부분과 A'' 부분의 선율적 유사성을 강조한다. A'' 부분의 c'' 부분(마

디 23 이하)에서는 c부분의 마디 12-13의 선율선을 음가축소라는 작은 변화만을 주고 있다.

이 곡을 변형된 유절형식으로 보게 하는 음형(음형 x, y)들은 내용에 따라 반복한다. A부분의 b에서 등장하는 마디 6-7은 세 번 반복이 되는데 마디 14-15와 마디 27-28에서 반복된다. 이 동기들의 내용을 살펴보면 서로 유사성을 찾을 수 있다. 마디 6-7의 ‘Na pastvách zelených(푸른 목초지에서)’ 마디 14-15의 ‘vodí mne pstezkách(길로 인도하다)’ 또 마디 27-28에서의 ‘a prut tvůj a hůl tvá(지팡이와 막대기로)’는 안정과 안위 등을 나타내는 단어들로 이루어져있다. 안정과 안위의 내용을 반복하는 곳에 같은 음형이 오도록 하여 가사의 내용과 음악적 표현의 통일성을 보여준다. 반주에서도 완전히 같은 음형을 반복하고 있기 때문에 이 음형이 반복 될 때에는 밝고 부드러운 소리의 화음을 나도록 연주해야한다.

마찬가지로 마디 12-13의 음형 y도 마디 19 그리고 마디 23에서 반복되고 있는데 약간의 변화가 있다. 우선 마디 19에서는 앞에서 설명한 바 있는 마디 12-13의 역행과 부점리듬의 사용 그리고 음가의 축소가 보이는데 이는 가사의 변화 때문으로 보인다. 마디 12-13은 ‘Duši mou občerstvuje(나의 영혼을 맑게 해주시며)’는 편안함을 표현하기 위해 긴 음가의 음표를 사용하여 상대적으로 안정감을 주었으나, 마디 19는 어둠(stínu), 골짜기(údolí) 등과 같이 단어의 어감이 어둡고 음침하다. 마디 23의 ‘nebudut’ se báti(두려워하지 않다)’은 다시 반전의 의미를 담고 있기 때문에 마디 12-13과 같은 음정으로 돌아온다. 그러나 음가의 축소와 부점리듬의 사용으로 ‘두려워하지 않다’는 강한 의지의 의미를 표현하고 있다. 그러므로 이 세 부분에서의 반주는 코랄풍으로 같은 화성의 진행을 보인다. 화음 하나하나마다 음색을 다르게 표현해야한다.

체코어와 독일어의 관계를 살펴보면, 이 곡 전체에서 네 부분에서 차이를

보인다. 마디 2에서 차이점이 보이는데, 체코어는 첫 박에 쉼표를 주고 부점리듬으로 시작하는 반면, 독일어는 첫 박을 2분음표로 주어 정박에서 시작한다. 여기에서는 강조의 방식을 서로 다르게 표현하고 있다. 하나의 모음을 가진 독일어 ‘Gott(신)’를 2분음표를 사용하여 모음이 잘 들리도록 강조하는 반면, 3음절로 이루어진 체코어 단어 ‘hospodin(신)’을 부점리듬을 사용하여 악박에 *mp*라는 썸머림으로 못갓춘마디로 시작하여 긴장감을 주어 강조하고 있다.

마디 6과 마디 12는 접두어가 붙는 독일어는 앞 마디에서 접두어를 8분음표로 미리 시작한다. ‘Er-lagert’(마디 6), ‘Er-labt’(마디 12) 모두 접두어 Er가 붙는다. 이 접두어가 강조되지 않기 위해서 못갓춘마디로 시작한다. 이 두 부분에서는 체코어와 독일어로 연주 할 때는 다르게 연주해야한다. 마디 11의 간주 마지막 박자 처리에서 차이가 난다. 체코어로 연주할 때는 마디 11 마지막 박자를 여유있게 처리하고, 독일어는 8분음표는 짧게 처리하고 페달 역시 짧게 끊어 노래선율 시작을 잘 살려주기 위해 8분쉼표를 살려주어야한다(악보 10 참조).

마디 19에서는 앞서 설명한 마디 6과 마디 12와는 조금 다르게 관사가 아니라 접속사 ‘und’가 먼저 나온다. ‘그리고’의 뜻을 갖는 ‘und’는 체코어에서는 나오지 않는 단어이다. 독일어에서는 문맥의 흐름상 첨가하고 있다.

5) 제 5곡 : Bože! Bože! Píseň 주어 새 노래로 찬양하나이다

원문	번역	내용	음악적 구성
Bože! Bože! Píseň novou zpívati budu tobě na loutně, a žalmy tobě prozpěvovati.	하나님! 하나님! 새로운 노래로 저는 당신에게 기타로 찬양합니다.	새노래로 찬양	A
Na každý den dobrořečiti budu tobě, a chváliti jméno tvé na věky věků.	매일 당신을 축복할 것입니다, 영원히 주의 이름을 찬양합니다.	축복하며 찬양	A'
Hospodin jistě veliký jest a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti.	위대하신 주님 여호와여, 모든 위대함을 찬양합니다. 그의 위대함과 정직한 존재를.	위대하심을 찬양	A''
O slávě a kráse a velebnosti tvé, i o věcech tvých předivných mluvíti budu.	오 주여, 당신의 아름다움과 존귀하심 당신의 놀라운 행하심을 고백합니다.	놀라운 행하심을 고백	A'''
A moc přehrozných skutků tvých všichni rozhlašovati budou; i já důstojnost tvou budu vypravovati.	저는 고백합니다. 위대하신 행하심을 당신의 모든 것을 저는 당신의 거룩하심을 고백합니다.	거룩하심을 고백	A''''

<표 12> 제 5곡 (시편 144 : 9 & 145 : 2~6) 텍스트 분석

형식	A	A'	A''	A'''	A
마디	1-10	11-20	21-30	31-40	41-53
조성	C				
빠르기	Risolute maestoso→Meno				
박자	4분의 4박자				
가사에 따른 형식	변형된 유절형식				
내용	왕이신 하나님의 위대하심을 찬양과 고백				

<표 13> 제 5곡 구성

제 5곡은 변형된 유절형식으로 다섯 부분(A, A', A'', A''' 그리고 A''')으로 나눌 수 있다. 마지막 A'''를 제외하고 모두 10마디씩이며 전주와 간주를 포함하고 있다. A, A' 그리고 A''부분까지 비슷한 구성을 취하고 있고 세 부분 모두 같은 전주를 가지고 있다. 같은 전주를 사용하는 이유는 A, A' 그리고 A''에서는 '찬양하리라'라는 뜻의 가사가 모두 등장함에 근거한다. 이 4마디 전주는 한마디짜리 음형 a로 이루어져 있다(악보 13). 마디 1-2는 음

<악보 13> Bože! Bože! Píseň, 제 5곡, 마디 1-4

형 a를 C장조의 V⁷/IV→IV의 화성진행으로 두 번 반복한다. C장조이지만 비금팔림화음의 부속화음으로 시작한 불안한 조성감은 아직 확신이 서지 않는 믿음을 나타내주고 있다. 마디 3-4는 음형 a의 변형된 패턴을 이도동형 진행으로 두 번 반복한다. 변형된 음형 a는 C장조의 V→I→IV→I로 화성이 진행하고 있는데 마디 1-2의 불안한 조성감이 해결한다. 이는 믿음의 확신을 나타내주고 있다. 이렇듯 전주는 확신이 서지 않는 믿음에서 확신이 선 믿음으로 변화하며 ‘찬양하리라’라는 주제에 동기를 부여하는 의미를 내포하고 있다. 그러므로 이 4마디 전주는 앞 2마디 V⁷/IV→IV의 화음진행을 *f*와 *ff*를 사용하여 강하게 몰아치듯 연주하고 그 다음 이어지는 2마디는 셈여림을 *p*로 바꾸고 긴장을 풀고 안정된 소리를 내야한다(악보 13 참조).

A부분은 C장조를 명확하게 하는 스타카토 화음반주 위에서 성악선율은 장 6도 음역, g¹에서 e²까지의 범위에서 움직인다. 성악선율의 또 하나의 특징은 각 단어를 한 음절씩 분리하여 한 음절에 한음을 주는 음절 작곡(syllabic)한 것이다. 이 음절 작곡과 코랄풍 반주는 더욱 더 명료하게 하나님 찬양의 지지한다.

A부분의 주선율은 음형 x(마디 5)와 음형 y(마디 6)을 기반으로 한다. 음형 x의 특징은 c²로 완전 4도 상행 후 동음반복하고 이에 반해 음형 y의 특징은 d²에서 장 2도 순차진행 후 C장조 으뜸화음의 분산화음으로 하행하는 것이다(악보 14). 음형 y는 마디 6-8까지 걸쳐 세 번 반복되고 마디 8에서는 음정의 변화를 수반한다. 으뜸화음의 분산화음의 마지막 음인 g¹이 a¹으로 바뀌면서 변화한다.

<악보 14> 제 5곡, 마디 5-8

그리고 A부분의 선율의 마지막 두 마디(마디 9-10)은 음형 x에 대한 확장 반복이다. 한 마디짜리 음형 x가 두 마디로 확장한 형태(음형 x')로 a¹에서부터 d²까지 4도 상행 음정을 순차적으로 채워주었다. 이 음형 x'는 A부분을 끝을 내주는 종지음형으로서의 기능을 한다(악보 15).

<악보 15> 제 5곡, 마디 9-10, 19-20, 29-30

이 종지음형은 각 부분에서 반복된다. A'부분 마디 19-20에서는 마디 9-10보다 반주의 오른손이 한 옥타브 위에서 연주되고 특히 마디 20의 첫 박 C장조의 으뜸화음을 강조하고 있다. A''부분에서도 반주의 오른손과 왼손이 마디 19-20보다 한 옥타브 더 상승되어 연주된다. A''부분 종지음형(마

디 29-30)만이 이전과 비교되는 부분에 비해 옥타브 올라간 것이 아니라 전체 A''부분이 반주에서 한 옥타브 위에서 연주되고 8분음표를 사용하여 음가를 더 분할하고 있다.

각 부분에서 반복되는 이 동일한 종지음형은 각 부분에서 점차 한 옥타브 위로 올라가 고양된 분위기를 만들면서 마지막 음인 으뜸화음을 강조하고 있다. 그렇기 때문에 으뜸화음의 표현에 주의하여 연주해야한다(악보 15 참조).

A'부분은 A부분과 같은 선율을 가지고 있고 약간의 리듬적 변화만 주었다. 그 이유는 단어의 강세와 강조되어야 할 단어의 차이에 의한 것이다. 반주에서는 A부분의 반주를 기반으로 했지만, 스타카토는 사라지고 8분표를 사용하여 변화를 주었고, 두음 슬러가 특징적으로 쓰이고 있다.

A'''부분은 전주의 두 마디 즉 음형 a를 C장조의 I→V→I의 화성진행으로 구성된 간주로 시작된다. 이러한 완전종지 음형은 A, A' 그리고 A''부분과는 다른 텍스트를 A'''부분에서 노래하기 때문이다. 앞 세 부분에서 의미가 더욱 확장되어 A'''부분은 '믿음 확신의 고백'을 노래하고 있다. A'''부분은 A부분 마디 5와 마디 6의 성악선율 $c^2 \rightarrow c^2 \rightarrow d^2 \rightarrow e^2 \rightarrow c^2$ 음정을 역행하여 마디 34의 성악선율을 만들고 있고, 마디 5 c^2 에서 마디 6 g^1 음까지의 6도 음정을 마디 35에서 $a^1 \rightarrow f^2$ 로 진행하고 있다. 다른 부분과 간주가 달라졌던 것처럼 A'''부분의 종지음형도 앞의 다른 부분들과 달라진다. 이 부분(마디 36-40)은 A'''부분을 마무리하는 동시에 A''''부분과 연결하는 연결구로 분석할 수 있다. 그 이유는 텍스트의 내용 변화에서 찾을 수 있다.

마지막 부분은 마디 41~53까지로 반주에서 잦은 부속딸림화음을 사용하고 연타 음형을 사용하는 등 전혀 다른 반주 패턴을 보이지만 선율선은 앞의 모든 부분에서 나오는 선율을 사용하기 때문에 A''''부분이라고 분석할 수 있다. 또한 다른 부분들의 전주를 여기에서는 후주로 사용하면서 곡을

마무리하고 있긴 때문에 새로운 선율을 제시하는 부분(B)로 분석하지 않는다. A'''부분은 곡 전체 클라이막스이다. 앞 네 부분에서 나오지 않는 새로운 음형인 셋잇단음표와 반음계적 화성의 사용으로 클라이막스를 뒷받침하고 있다. 또한 성악선율에서 중지음형인 마디 9-10의 4도 도약 음정 패턴(악보 15 참조)을 마디 45와 46에서 이도동형진행으로 반복해줌으로써 클라이막스를 뒷받침해준다. 그러므로 A'''부분은 반주에서 노래의 선율을 침범하지 않는 범위에서 음량을 조절해 주어야한다. 매우여리게(*pp*)부터 셈여림을 점점크게하여 마디 47까지 강조하며 연주해야한다. 그러나 가장 클라이막스 노래선율에서 *ff*로 g^2 를 연주할때는 반주에서 점점여리게 연주하는데 가장 클라이막스를 노래에 주고 노래의 음량을 침범하지 않기 위해 기능적으로 작곡되어 있다.

6) 제 6곡 : Slyš, ó Bože, volání mé 내 탄식을 들으소서

원문	번역	내용	음악적구성	
Slyš, ó Bože, volání mé, pozoruj modlitby mé!	오 하나님 나의 부르짖음을 들어주시고 기도를 들어주소서	기도 응답의 간청	A	a
Nebo jsi býval útočiště mé, a pevná věže před tváří nepřítele.	당신은 은신처이시자, 저의 강한 버팀목이십니다. 적들로부터 저를 지켜주시는.	적들로부터의 보호		b
Budut' bydletí v stánku Tvém navěky, schráním se v skrýši křídel tvých.	저는 영원히 주의 영역 안에서 살 것입니다. 날개 밑 은신처에서 보호받으며.	하나님은 나의 은신처		a+b
Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebet' hned v jitře hledám,	당신은 나의 강하신 주님이시여, 저는 지금 당신을 갈망하고 있습니다.	하나님의 강함에 대한 갈망	A'	(a+b)'
Tebe žízní duše má, po tobě touží tělo mé V zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody.	내 영혼이 당신을 갈망합니다. 나의 영혼과 육신은 물도 없는 마른 땅에서.	어려움 속에서 하나님에 대한 갈망		a'
A tak abych tobě dobrořečil a s radostným rtů propěvováním chválila by tě ústa má.	당신을 축복하기 위하여 기뻐히 입술로 찬양하고 나의 입으로 당신을 찬양합니다.	하나님을 축복 하고 찬양		a''

<표 14> 제 6곡 (시편 61: 1, 3-4 & 63 : 1, 3-4) 텍스트 분석

형식	A			A'		
마디	1-4	5-11	12-16	17-23	24-32	33-41
조성	G	G→b	G	G	G→F [#] → G	G
빠르기	Andante					
박자	4분의 4박자					
가사에 따른 형식	변형된 유절형식					
내용	피난처 하나님의 인도를 구함					

<표 15> 제 6곡 구성

제 6곡은 변형된 유절형식으로 A와 A' 부분으로 나누어진다. 이러한 구분은 가사와 연관되어 있다. 시편 61편과 63편에서 선택한 절들을 재구성한 제 6곡은 A부분은 61편의 1절과 3-4절을 그리고 A' 부분은 63편 1절과 3-4절을 채택했다.

A부분은 다시 a부분(마디 1-4)과 b부분 그리고 a와 b의 결합인 a+b부분으로 나눌 수 있다. a부분에서는 G장조의 비교적 단순한 화성위에서 선율이 도약과 순차 진행으로 움직이지만 그 시작음과 끝음이 동일한 음이므로 정적인 선율선이라 할 수 있다. a부분의 b¹-d²-b¹-a¹-g¹-e¹-g¹-a¹-b¹로 진행되는 선율의 특징은 3도 상·하행 도약과 동음반복의 조화로 볼 수 있다(악보 16). 반주는 코랄풍을 취하고 있고, 반주부의 오른손이 성악선율 선을 한 옥타브 위에서 따라가고 있다. 또한 순차 하행하는 후주(마디4)를 가지고 있다.

<악보 16> 제 6곡, 마디 1-9

b부분은 마디 5-11까지로 a부분보다는 선율의 리듬이 분할되고 화성도 조금 더 다양하다. 특히 b부분의 선율선도 a부분과 마찬가지로 b¹에서 시작하여 b¹으로 돌아오지만 음정 도약의 확장으로 선율선을 상승시키는 효과를 준다. 마디 5에서 a부분 마디 1의 3도 도약이 4도 도약으로 음정 확장되고 또 마디 8에서는 5도로 확장된다. 또한 마디 5보다 마디 8이 2도 높아졌으므로 선율선이 위로 상승하는 효과를 주고 있다(악보 16 참조). 4도 도약으로 음정 확장을 갖는 마디 5는 다른 부분에서 반복 등장하므로 하나의 주요 음형(음형y)의 기능을 갖는다. a부분과 b부분의 정적인 선율선이 내부적으로 음정확장을 통해 그 효과가 서로 다른 이유는 텍스트의 내용이 서로 다르기 때문이다. a부분은 ‘기도의 간청의 내용을 담고 있어 선율선이 전반적으로 아래로 향하고, ‘적들로부터 보호해 달라’라는 강한 요구의 내용을 가진 b부분은 내부적으로 상승하는 선율선을 가지고 있다. b부분 반주도 음역대가 더 확장되고 리듬도 더 분할되었고 a부분과는 다르게 반주의 선율이 성악선율을 따라가지 않고 독립적인 형태를 보인다. b부분을 마무리 하는 마디 11의 반주에서 b³음이 4분음표로 동음반복하고 있는데, 이 동음반복음형은 A' 부분의 두 번째 부분을 마무리하는 마디 32에서도 재등장한다. 마디 11과 마디 32는 새로운 부분이 시작되는 것을 알림과 동시에 이전 부분을 마감하는 종지음형이다. A부분과 A' 부분의 두 번째 부분(마디 12-16,

33-41)을 마무리 하는 이 두 마디 간주의 다음 부분들의 텍스트는 공통적으로 하나님에 대한 자신의 확고한 믿음과 그를 바탕으로 한 신념을 담고 있다. 마디 11의 뒷부분인 a+b부분은 적들로부터 나를 보호해 줄 것이라는 확신을 나타내며 마디 32의 뒷부분인 a'' 부분은 하나님의 찬양에 대한 의지를 나타내준다. 그러나 마디 11의 동음반복과 마디 32의 동음반복의 기능은 차이가 있다. A부분을 마감하는 마디 11의 동음반복은 마디 8에서 시작된 간장을 이완을 유도한다. 그러므로 못갓춘마디로 시작하는 마디 11의 b³음은 음 하나 하나 조심스럽게 연주해야한다. 음의 길이도 충분히 살려주고 크레센도와 디미누엔도를 사용하여 셈여림을 만들어주어 그다음 마디를 준비할 수 있도록 연주한다. 마디 32는 다음 부분을 미리 예비하는 기능이므로 내음을 테누토로 강조하지만 순차적으로 작아지는 셈여림으로 연주해야한다.

A부분 마지막 부분인 a+b부분의 시작은 a부분과 유사하지만 동일하지는 않다. a+b부분은 a부분의 선율의 특징적 음형(음형 x)인 3도상행과 하행(b¹-d²-b¹)으로 시작하고 b부분의 주요음형이었던 음형 y를 바로 연결하여 앞의 내용을 종합하고 있다. a부분과 b부분의 결합하며 시작하는 a+b부분은 마디 12-17까지이다. 이 두 음형이 등장한 후 마디 15에서 반복될 때는 음형 x가 6도로 음정 확장을 보인다. a+b부분도 b부분과 마찬가지로 음정의 확장으로 선율선이 상승하는데 b부분과 같이 텍스트에서 그 이유를 찾을 수 있다. '은신처에서 보호'라는 내용이 서로 같기 때문이다.

A' 부분은 마디 17부터 시작한다. 마디 17-18 두 마디 간주는 A부분의 a+b부분에서 끝남과 동시에 A' 부분이 시작되고 있는데 이 간주는 A부분의 텍스트인 시편 61편이 끝나고 63편이 시작되는 것을 알려주는 역할을 한다. 하나님께 보호를 간청하는 기도의 내용을 가진 61편이 끝나고 하나님을 갈망하며 찬양하는 63편이 시작되고 있다. A' 부분은 다시 세 부분으로 나뉜다. 마디 17-23까지를 (a+b)', 마디 24-32까지를 a' 그리고 마디 33-41

까지를 a'' 부분으로 분석할 수 있다. A' 부분은 반주가 A부분과는 다른 패턴을 보이고 있다. 오른손의 옥타브 사용이나 왼손의 연타의 사용이 그것이다. 그러나 노래의 선율선이 A부분에서 사용된 음형 x와 음형y의 결합으로 이루어져있다.

(a+b)' 부분(마디 17-23)은 a부분과 b부분을 한마디의 간주를 빼고 결합하고 있다. 마디 19에서 a부분과 달리 d²음에서 시작하고 있다. 이는 호격인 'Bože!'를 음형 x에서 가장 높은 음인 d²음으로 시작하여 강조해주기 때문이다. 빠진 b¹음은 간주의 마지막 음으로 대체해준다

a' 부분은 상승하는 음악적 표현과 반음계적 화성의 사용과 잦은 전조를 하고 있다. 이는 '갈급(žízni)', '매마른(vyprahlé)', '물도 없는(není vody)'등의 가사의 내용을 긴장감 있게 표현하기 때문이다

a'' 부분은 a부분과 b부분을 한마디의 간주를 빼고 결합(마디 33-36)한 후 마디 37 첫 박에 g²음으로 가장 높은 음으로 도약하여 클라이막스를 이루고 있다. 마디 37부터 앞에서 나오지 않았던 새로운 반주 패턴인 아르페지오의 연속 사용 등장한다.

7) 제 7 곡 : Při řekách babylonských 바빌론 강가에서

원문	번역	내용	음악적 구성
Při řekách babylonských tam jsme sedávali a plakávali, rozpomínajíce se na Sion.	바빌론의 강에서 우리는 앉아서 울었습니다. 시온을 기억하며..	시온을 기억하며 울	A
Na vrbí v té zemi zavěšovali jsme citary své, a když se tam dotazovali nás ti, kteříž. nás zajali, na slova písničky, říkajíce:	땅에 있는 버드나무에 우리는 우리의 기타를 매고 당신을 노래로써 붙잡고 싶다고 당신에게 물었습니다:	기타를 매고 노래함	B
Zpívejte nám některou píseň. Sionskou, odpovídali jsme: kterakž bychom mohli zpívati píseň Hospodinovu v zemi cizozemců?	시온과 같은 어떠한 노래를 저희에게 불러주소서 대답합니다: 우리가 이방에서 여호와와의 노래를 어찌 부르겠습니까?	이방에서의 한탄	C
Jestliže se zapomenu na Tebe, Ó, Jeruzaleme, ó, zapomeniž. i pravice má umění svého.	만일 제가 당신을 잊어버린다면, 오 예루살렘이여, 오 잊지 않겠습니다. 내 오른손이 잊지 않겠습니다.	예루살렘을 향한 사모함	D

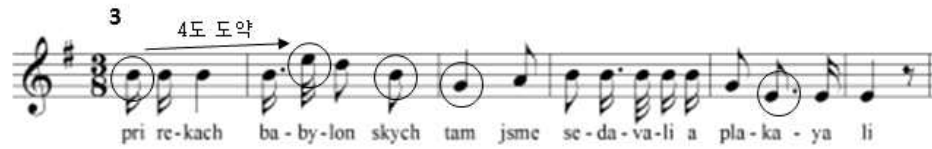
<표 16> 제 7곡 (시편 137)텍스트 분석

형식	A	B	C	D
마디	1-14	15-28	29-43	44-60
조성	e→G	G→E	E	E→G
빠르기	Andante→ più mosso → Andante			
박자	8분의 3박자			
가사에 따른 형식	통절형식			
내용	포르로 생활을 통한 망국의 애가			

<표 17> 제 7곡 구성

시와 음악의 관계로 봤을 때 제 7곡은 A, B, C 그리고 D로 나눌 수 있는 통절형식이다. 부분마다 완전히 서로 다른 선율이 나오는 것은 아니지만 기악적인 아이디어, 즉 변주라는 아이디어를 가지고 각 부분의 노래 선율을 만들어낸다. 각 부분의 노래 선율 변주에 더 해 피아노 반주가 부분마다 다른 패턴을 연주하고 있어 전체 악곡은 통절형식으로 분석된다.

A부분은 마디 1-14까지로 e단조로 시작하여 G장조로 전조되고 있다. A부분의 마디 3-8의 노래선율은 e단조의 으뜸화음을 이루는 음들에 경과음인 비화성음으로 이루어진 것이다. 이 선율의 주요 음은 $b^1-e^2-b^1-g^1-e^1$ 이고, 이 으뜸화음 분산에 의한 선율 진행 중 특징적 음형은 시작부분의 b^1-e^2 로의 4도 상행이 될 것이다(악보 17). 이 4도 음정 도약 음형은 각 부분에서 이루어지는 이 선율선의 반복과 변주에서 주요 음형으로 자리 잡는다(마디 9, 20-21, 29-31, 38-40). 극히 단순하다고 할 수 있는 노래 선율은 그러나



<악보 17> 제 7곡, 마디 3-8

피아노 반주의 왼손에 의해 리듬적으로 그리고 오른손에 의해 화성적으로 다채로움을 갖는다. 마디 5에서 $\text{F}^{\#}$ 의 당김음을 특징으로 하는 피아노의 왼손 반주 리듬형은 전주에서부터 준비된 것이다. 마디 5에서 구축된 이 반주 음형은 마디 6-10까지 반복되면서 A부분의 음악적 특징을 구축한다. 또한 A부분의 후반부인 마디 10-13은 노래 선율이 A부분 전반부에 대한 변주를 담고 있지만 오른손 반주가 이에 대한 대선율을 연주하며 음악적 발전을 이룬다.

B부분에서는 e단조의 으뜸화음을 기반으로 했던 중심선율이 G장조의 으뜸화음의 분산($b^1-d^2-b^1-g^1$)으로 변주되어 A부분 중심선율의 주요음형인 4도 상향이 등장하지는 않는다. A부분의 주요 음형은 그러나 B부분의 후반부 마디 20-21에서 명확하게 제시되고 있어 이 곡을 A부분에 대한 선율 변주로 볼 수 있게 한다. 그러나 반주에서는 A부분 반주 왼손의 특징적 리듬도 오른손의 대선율도 없이 코드연타 사용으로 선율선에 화음을 채워주고 있다. A부분과 전혀 다른 새로운 반주형은 이곡을 통절형식으로 보게 하는 또다른 요인이다. 이러한 이유로 반주가 이곡에서 차지하는 비중은 아주 크다. 그 중요성은 B부분에서 화음반주 속에 숨어 있는 반음계진행을 찾아내는 것도 포함된다. 마디 17-18 반주의 왼손 윗 선율과 마디 20-25 왼손 아래선율은 반음계적으로 진행하여 또 하나의 선율선을 만들어 주고 있다 (악보 18). 도약이 빈번한 노래 선율선과 반음계적 순차진행은 상반된 음악적 표현을 담아내고 있다. 그러므로 B부분의 연타 반주에서 숨어있는 반음

계적 선율이 잘 들리도록 테누토로 연주해야한다. 반복되는 연타음들은 지속음처럼 노래선율과 반주 왼손의 반음계적 선율보다 크지 않도록 연주해야한다.



<악보 18> 제 7곡, 마디 17-19

마디 29-43까지의 C부분은 E장조로 전조되어 등장하면서 A부분의 중심 선율처럼 E장조의 으뜸화음을 분산하여 선율선($e^2-b^1-e^2-b^1-g^{\#1}-e^1$)을 만들고 있다. C부분의 시작부분은 A부분 중심선율의 주요음형인 4도상행을 4도하행의 전위형으로 제시하면서 A부분과의 관계를 B부분보다 더 명확하게 보여준다. 반주의 음형은 변주형식에서 각 변주가 음악적 연결성을 갖는 것처럼, B부분의 화음연타를 왼손이 받아서 진행하여 B와 C부분을 자연스럽게 연결시켜주고 있다. A와 B부분에서 전반부와 후반부의 구분이 명확하지 않았던 것과는 달리, C부분은 반주음형으로만 보아도 마디 36을 기준으로 명확한 구분이 이루어진다. 반주음형 외에도 전반부와 후반부를 나누는 기준점은 가사의 내용에서 찾을 수 있다. 마디 36을 연결구로 두 부분으로 나눌 수 있는데 마디 29-35, 마디 37-43로 나눈다. 마디 29-35은 시온의 노래를 부탁하지만 마디 37-43에서는 포로 생활로 인한 노래를 부를 수 없음을 한탄하고 있다.

D부분은 E장조에서 G장조로 전조된다. D부분에서는 중심선율을 이루던 으뜸화음의 분산음으로 이루어진 선율선이 보이지 않는다. 다만 마디 53과

마디 56의 반주부의 오른손 선율에서 분산화음이 나오고 있다. 또한 D부분은 다른 부분들과는 달리 반음계적 화성을 쓰고 있는데 특히 마디 48는 G장조 버금딸림 대한 부속화음(V/IV), 마디 49는 g단조에서 차용해온 ii° 화음, 마디 50은 증6화음(Ger.6)으로 진행하고 있다. 이는 이 부분(마디 48-50)은 고달픈 포로생활 중이라도 이스라엘의 성지인 예루살렘을 잊지 않겠다는 강한 의지를 표현하기 위해서 반음계적 진행을 하고 있다. 연주에 있어서 이 부분(마디 48-50)은 반음계적 화성의 진행과 연타의 사용으로 자칫 성악 선율보다 반주가 커질 수 있다. 성악선율의 음량을 넘지 않는 선에서 연주해야하도록 조심해야한다.

8) 제 8 곡 : Po patřiz na mne 자비를 베푸소서

원문	번역	내용	음악적 구성
Po patřiz na mne a smiluj se nade mnou; Nebot' jsem opuštěný a ztrápený.	저를 내려다 보시고, 저에게 자비를 베풀어주소서 저는 황폐하고 고통스럽기 때문입니다.	자비를 베푸심을 청원	A
Soužení srdce mého rozmnožují se, Z úzkostí mých vyved' mne, (z úzkostí mých vyved' mne.)	제 마음의 고통은 커져가고 있습니다. 저를 고통으로부터 인도해주소서, (저를 고통으로부터 인도해주소서) ³⁰⁾	고통으로부터 해방을 청원	A'
Smiluj se nade mnou! Viz trápení mé a bídu mou a odpust' všechny hříchy mé. Ostříhej duše mé a vytrhni mne, at' nejsem zahanben; Nebot' v Tebe doufám, (nebot' v Tebe doufám!)	저에게 자비를 베풀어주소서! 저의 괴로움과 궁핍함을 보시고, 저의 모든 죄악을 구원해주소서 제가 주님을 욕보이지 않기 위해서 저와 저의 더럽혀진 영혼을 구해주소서 주님과 함께하기 위해서, (주님과 함께하기 위해서!)	자비를 베푸심을 청원함과 죄악으로부터 구원을 청원 영혼 구원과 하나님과 동행을 약속	A''

<표 18> 제 8곡 (시편 25 : 16-17, 20) 텍스트 분석

30) <표 18>의 원문과 번역의 괄호는 작곡가가 의도한 가사의 반복이다.

형식	A	A'	A''
마디	1-9	10-20	21-38
조성	c	c	c→C
빠르기	Andante		
박자	4분의 4박자		
가사에 따른 형식	변형된 유절형식		
내용	자비 베품을 청원		

<표 19> 제 8곡 구성

제 8곡은 A, A' 그리고 A'' 부분으로 나누어 볼 수 있는 변형된 유절형식이다. 시편 25편을 가사로 채택한 이 곡은 자비와 구원의 내용을 담고 있다.

마디 1-9까지인 A부분은 좀 더 세분화하면 두 마디 전주(마디 1-2), a부분(마디3-4), b부분(마디 5-7) 그리고 두 마디 후주³¹⁾(마디 8-9)를 구성되었다. A부분 전주 마디 1의 음형은 곡 전체를 구성하는데 중요한 역할을 한다. 마디 1의 오른손의 음형은 c단조의 으뜸음에서 딸림음으로 순차진행하고 있는데 이 음형(음형 x)은 크게 세부분으로 나눈 각 부분 시작의 성악선율과 반주의 오른손 상성부 선율 그리고 후주에서 반복된다(악보 19).

31) 하나의 프레이즈로 봤을 때는 후주이지만 악곡의 진행상에 있어서는 간주의 역할을 한다. 편의상 후주로 통일한다.



<악보 19> 제 8곡, 마디 1-2

이 곡을 시작하는 전주인 마디 1-2는 음형 x를 두 번 반복하고 있지만 왼손에서 두 번째 마디에 변형을 수반하고 있다. 마디 2 반주에서의 이러한 변화는 다르게 연주하도록 표기된 썸여림에 의해 그 변화가 좀 더 구체화된다. 동일한 음형의 반복에 준 변화는 가사의 내용과 연관이 있다. 고통에서 구원해달라는 청원이 전체 텍스트의 내용이다. 고통, 청원이라는 상반된 내용은 마디 1에서 *fz*의 썸여림으로 황폐함과 고통을 표현하고 있고, 마디 2에서는 마디 1과 같은 음형을 *p*로 썸여림을 다르게 표현하고 왼손 상성부의 순차진행하는 선율로 마디 1보다는 부드럽게 표현되고 있고 이는 자비 베품의 청원의 내용을 담고 있다.

전주를 구성하는 음형 x는 각 부분의 끝부분 후주(마디 8-9, 19-20)에서도 사용된다. 전주와는 다르게 옥타브 간격의 차이를 두어 두 번 반복 되는 후주는 각 부분마다 부분을 나누어 주는 역할을 하고 있다. 각 부분마다 곡 전체에 자비 베품의 청원을 담고 있는데, 이 후주를 반복함으로써 여러 어려움으로부터 구원에 대한 청원 갈구를 뒷받침해준다.

A부분의 a부분은 음형 x를 노래 선율과 반주에서 두 번 반복한다. b부분은 a부분의 순차 하행 선율선과는 달리 상행 선율을 갖고 있고 코랄풍의 반주를 수반한다. b부분 성악선율 진행의 특징은 4도 도약으로 볼 수 있다. 또한 이 b부분은 각 부분에서 변형되고 있다.

A' 부분은 마디 9-12까지 a부분을 반복하는 a' 부분과 마디 13-18을 c부분으로 분석할 수 있다. A부분의 b부분과 반주음형은 코랄풍을 비슷하지만 성악선율이 완전히 다른 패턴을 보이기 때문에 c부분으로 분석한다. 이 c부분은 노래 선율은 순차진행으로 비교적 단순하지만 반음계적 화성($b^b: vii^{\circ}7-i-V-G^b: V_7-I_6-V_7$)을 사용하여 변화를 주었다. 또한 마디 14-15에 간주를 두었는데 이 간주는 반음계적 화성 진행의 연장선상에 있으며 반복되는 가사 'Z úzkostí mých vyved' mne(저를 고통으로부터 인도해주소서)'의 강조를 뒷받침해준다.

A" 부분은 마디 21-24까지 a부분의 변형·확장한 a" 부분과 마디 25-31까지는 c'부분으로 분석할 수 있다. c'부분(마디 25-31)은 순차하행 진행하는 선율에 코랄풍의 반주를 붙인 것이 c부분과 동일하며 반음계적 진행 또한 c부분의 변형·반복으로 해석된다. A" 부분 마디 32-38까지는 d부분으로 분석할 수 있다. d부분은 'Nebot' v Tebe doufám(주님과 함께하기 위해서)'라는 가사를 두 번 반복하여 하나님과 동행하겠다는 의지를 보여주고 있다. 마디 33-34는 C장조의 으뜸화음을 셋잇단음표으로 도약 상행진행하며 가사의 내용을 강조해주는 간주이다. 마지막 4마디는 C장조의 변격종지(아멘종지)를 사용하여 기도의 응답을 간구하고 있는 내용을 담고 있다.

9) 제 9 곡 Pozdvihuji oči svých k horám 내 눈을 들어

원문	번역	내용	음악적 구성
Pozdvihuji oči svých k horám, Odkud by mi přišla pomoc. Pomoc má jest od Hospodina, kterýž učinil nebe i zemi.	내 눈을 산으로 향하니, 나의 도움이 어디로부터 오는가. 나의 도움은 천지를 창조하신 하나님에게서 온다.	모든 도움의 근원이신 하나님	A
Nedopustít', aby se pohnouti měla noha tvá, Nebo nedřítat' strážný tvůj. Aj, nedřítat', ovšem nespí ten, Kterýž ostríhá Izraele.	주는 당신이 발길을 옮기는 것을 허락하지 않는다. 당신을 지키는 자 잠들지 않는다. 아아, 이스라엘을 구원하신 그 날에도 그는 잠들지 않는다.	항상 깨어 지키시는 하나님	B

<표 20> 제 9곡 (시편 121 : 1-4) 텍스트 분석

형식	A	B
마디	1-23	24-45
조성	A	a→C
빠르기	Andante con moto	
박자	8분의 3박자	
가사에 따른 형식	통절형식	
내용	도움과 보호의 하나님을 찬양	

<표 21> 제 9곡 구성

제 9곡은 A와 B부분으로 나눌 수 있는 통절형식의 곡이다. 두 부분으로 나눌 수 있는 근거를 텍스트의 내용에 들 수 있다. A부분은 시편 121편 1-2절인 ‘모든 도움의 근원이신 하나님’을 찬양하는 내용이고, 항상 깨어 지키시는 하나님을 찬양하는 내용인 시편 121편의 3-4절의 내용을 B부분으로 채택했다. 두 부분으로 분석되는 또 하나의 근거는 구성에서 볼 수 있다. 오페라의 레치타티보와 아리아와 같은 구성을 보이는 이 곡은 A부분은 레치타티보와 같은 구성을 보이며 B부분은 아리아와 같다.

A부분은 다시 a부분(마디 1-14)과 b부분(마디 15-23)으로 나뉜다. a부분은 레치타티보와 같이 작곡되어있는데 그 근거는 음악적 내용보다는 가사의 전달을 위해 성악선율과 반주가 주고받는 형식으로 작곡되어 있다. 성악선율과 피아노 반주가 주고받는 레치타티보 풍의 a부분은 두 마디 전주로 시작되고, 바로 이 전주는 성악과 교대로 등장하는 피아노 반주의 음형인 것이다. A장조 으뜸화음의 5음을 생략한 이 음형(음형 x)은 3도 음정 반복은 가사에서 드러나는 하나님의 찬양과 연결하여 즉 기독교적 숫자 3을 상징하는 것으로도 해석할 수 있다(악보 20).



<악보 20> 제 9곡 마디 1-3

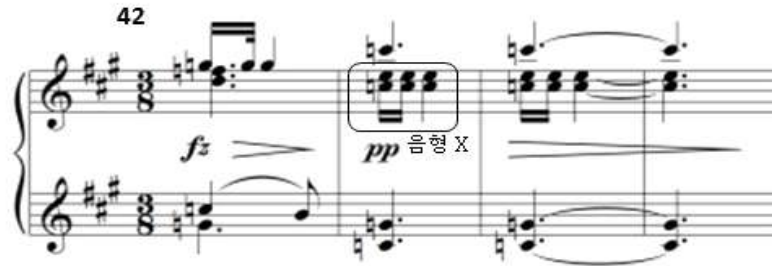
이 두 마디 전주는 성악선율과 교대로 등장할 때 옥타브 변형을 수반하며 반복된다. 이 음형 x는 또한 액센트 이동을 통한 리듬적 변화도 포함한다. 전주에서 강박으로 시작된 리듬(이 마디 5에서는 못갓춘마디로 시작되고 한마디가 더 연장되어 등장한다. 마디 5-8로 확대된 음형 x의 변형은

마디 10-14에도 다시 등장하는데, 이때는 옥타브 이동을 통한 음색적 변화를 담고 반복된다. 5음이 없었던 음형 x는 이 부분에서 5음이 등장하며 명확하게 A장조의 으뜸화음을 제시한다. 레치타티보의 모습을 보이는 이유는 가사 내용에서 찾을 수 있다. ‘Odkud by mi přišla pomoc.(나의 도움이 어디로부터 오는가.)’라는 의문의 내용을 담은 가사 때문에 가사의 전달이 돋보이도록 작곡된 것으로 보인다.

a부분과는 다르게 선율의 흐름이 보이는 노래선율과 아르페지오 반주를 가진 b부분은 마디 15-23까지이다. a부분의 대답같이 보이는 b부분은 노래선율이 순차 상행진행과 도약이 특징으로 보이며 반주도 아르페지오를 사용하여 a부분과는 다르게 변화를 주고 있다. 그러나 마디 20 후반에서 전주에서 제시된 음형 x의 반복으로 A부분을 마감하는 닫힌 구성을 보인다.

B부분은 아리아처럼 음악적으로 서정적인 부분으로 분석된다. A부분에 비해 성악선율의 진행과 반주가 화성적으로 다양해지고 선율의 흐름도 서정적이기 때문이다. B부분은 다시 c부분(마디 24-34)와 d부분(마디 36-45)으로 나뉜다. 두 부분으로 나누는 기준은 음악적 표현과 텍스트의 내용이다. 마디 c부분은 a단조로 시작하며 노래선율에서 동음반복이 특징적으로 쓰인다. e²에서 시작하여 동음반복과 순차진행으로 g^{#1}까지 하행한다. 다시 e²로 도약 후 a¹으로 도약 후 동음반복 하고 있다. 반주 역시 동음반복이 특징적으로 보인다. 마디 33-34는 C장조로 전조되는 과정을 보여주는 간주이다. 이 간주를 통해 가사의 내용과 음악적 내용이 바뀌는 것을 보여준다. 마디 35-45까지 d부분으로 분석된다. d부분은 노래선율이 순차진행이 특징적으로 보인다. C장조의 단순한 화성진행을 하고 있지만 노래선율의 흐름이 서정적이다. 반주는 오른손 윗성부는 노래선율과 동일한 선율을 연주하고 있고 왼손 아래선율은 베이스라인을 만들어준다. 마디 41-45까지의 후주는 마디 39-40의 노래선율과 음형 x의 결합으로 보인다. A부분과 B부분의 통일성을

주기 위한 기악적 구성으로 해석할 수 있다(악보 21).



<악보 21> 제 9곡, 마디 42-45

체코어와 독일어의 차이점을 보이는 곳은 마디 3과 마디 9이다. 정박자에서 시작하는 체코어와는 달리 독일어는 못갓춘마디로 시작한다.

마디 3에서는 체코어의 선율이 정박자에서 $c^{\#1}-e^2-a^1$ 로 시작하는데 독일어에서는 $c^{\#1}$ 을 앞으로 당기고 마디 3에서 e^2 으로 시작한다. 그 이유는 독일어 단어 ‘hebe(들어올리다)’에서 ‘he’에서 강세를 주어 언어적 강세와 음악적 강세를 일치시키기 위해서이다.

마디 9에서는 마디 3과 같이 독일어가 못갓춘마디로 시작하지만 체코어 노래선율에서는 없는 $c^{\#1}$ 을 첨가하여 노래선율을 일치시켰다.

10) 제 10곡 : Zpívejte Hospodinu píseň novou 새 노래로 노래하리니

원문	번역	내용	음악적 구성
Zpívejte Hospodinu píseň novou, Nebot' jest divné i učinil.(1절) Zvuk vydejte, prozpěvujte a ž almy zpívejte!(4절)	놀라운 일을 행하신 주님을 찬양합니다. 소리내어 노래를 부릅니다. 그리고 찬송합니다.	놀라운 일 을 행하신 주님을 찬 양	A
Zvuč, moře, i to, což v něm jest; Okršlek světa i ti, což na něm bydlí.(7절) Řeky rukama plesejte, spolu s nimi i hory prozpěvujte!(8절)	바다 넘어 그분이 계신 곳까지 울려 퍼지도록. 세계 지평선너머 그분이 사시는 곳까지 울려 퍼지도록. 강들이 손을 들고 기뻐하며, 산들은 노래를 부릅니다.	강과 산들 도 주님을 찬양	A'
Plesej, pole, a vše, což na něm; Plesej, země, zvuč i moře i což. v něm jest!(12절)	모든 들판이 그를 찬양합니다. 모든 세상이 그분이 계신 곳까지 울려 퍼지도록 찬양합니다.	들판과 모 든 세상이 주님을 찬 양	A''

<표 22> 제 10곡 (시편 98 : 1, 4, 7, 8 & 96 : 12) 텍스트 분석

형식	A	A'	A''
마디	1-23	24-47	48-62
조성	B ^b		
빠르기	Allegro moderato		
박자	4분의 2박자		
가사에 따른 형식	변형된 유절형식		
내용	하나님의 찬양		

<표 23> 제 10곡 구성

제 10곡은 변형된 유절형식으로 A와 A' 그리고 A'' 부분으로 나눌 수 있다. 시편 98편 1, 4, 7 그리고 8절과 96편 12절을 텍스트로 채택했다. 텍스트의 주제는 '하나님을 찬양하다.'이다. 본 곡은 시편 98편 1절에서 텍스트의 전반부만 채택했다. 시편 98편 1절은 전반부에는 '찬양하라'라는 주제를 담고 있고 생략된 후반부는 '구원을 베푸심'을 담고 있다. 이 곡의 다른 텍스트들(98편 4, 7, 8 그리고 96편 12절)과 '찬양하다'라는 주제를 공통적으로 보여 주기 위해서 98편 1절의 후반부를 생략했다고 볼 수 있다.

시편 98편 1절과 4절을 텍스트로 한 A부분은 마디 1-23까지이며 전주(마디 1-8), a부분(마디 9-16), 간주(마디 17-18) 그리고 a'부분(마디 19-23)으로 세분화된다. 8마디로 구성된 전주는 두 부분 (음형 x, y)으로 다시 나눌 수 있다. 음형 x부분은 마디 1-2의 반복 그리고 음형 y부분은 마디 5의 반복에 의한 두 마디와 전주를 마무리하는 두 마디 종지음형으로 구성된다(악보 22). 전주의 두 부분 구성의 특징은 4분음표를 점 리듬으로 나눈 리듬형

과 왼손의 분산화음 반주라는 공통점을 갖고 있다. 음형 x부분의 첫마디 오른손은 6도 음정+3도 음정을 부점으로 연주하고, 그에 대한 반복인 마디 3은 첫마디에 대한 역행인 3도음정+6도음정으로 변화되어 반복된다(악보 22 참조). 이러한 전주의 조직적인 짜임새는 이 전주가 단순한 전주가 아니라 가사가 없는 노래, 즉 ‘무언가(withoutsong)’의 역할을 한다고 볼 수 있게 한다. 텍스트의 채택에서 빠졌던 1절 후반부의 내용이 이 전주에서 표현되었다고 할 수 있다.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro Moderato' and the time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts with a treble clef staff containing a whole rest, followed by a piano staff with a dynamic marking of *mf*. The piano staff has two phrases: the first is labeled '음형 x' and consists of a sixteenth-note pair followed by a dotted quarter note, with an interval of '6도 + 3도' indicated below; the second is labeled '반복' and consists of a dotted quarter note followed by a sixteenth-note pair, with an interval of '3도 + 6도' indicated below. The second system starts with a treble clef staff containing a whole rest, followed by a piano staff with a dynamic marking of *p*. The piano staff has two phrases: the first is labeled '음형 y' and consists of a dotted quarter note followed by a sixteenth-note pair, with an interval of '3도 + 6도' indicated below; the second is labeled '반복' and consists of a dotted quarter note followed by a sixteenth-note pair, with an interval of '6도 + 3도' indicated below. The system concludes with a *rit.* marking and a *p* dynamic marking.

<악보 22> 제 10곡, 마디 1-8

‘무언가’로써 전주를 이야기 하는 근거는 이 전주가 각 부분 사이에 그리고 후주로 반복되기 때문이다. 98편 1절 후반부의 생략된 내용인 ‘구원을 베푸심’을 간주로 표현하므로 각 부분에서 ‘하나님을 찬양하라’라는 행위를 뒷받침해준다. 즉 ‘하나님이 구원을 베풀어주시기 때문에 찬양한다’라는 내용을 구원을 베풀어주시는 것을 간주로, 찬양한다는 것을 성악선율에서 표

현하고 있다. 그러므로 전주와 간주, 그리고 후주는 같은 감정으로 반복해 주어야 한다.

9 *mezza voce* 3도 도약
 Zpi - vej - te Ho - spo - di - nu pi - sen no - vou
pp *in tempo*
 3도 도약
f 3도 도약
 ple - sej po - le a vse, coz na nem:

<악보 23> 제 10곡, 마디 9-12, 마디 55-58

A부분 a부분(마디 9-16)의 성악선율은 동음반복과 도약진행을 특징으로 보인다. 이에 대한 반주는 셋잇단음표를 사용하여 3도 음정의 반복과 도약진행을 한다(악보 23). a'부분(마디 19-23)에서는 a부분을 5마디로 축소되어 반복하고 있고 마디 21-22에서 6도 상행 도약으로 a부분에서 보다 더 큰 음정의 도약을 하고 있다. 이러한 변화는 a부분의 '찬양합시다.'라는 내용을 a'부분에서 '소리내어 노래부릅시다.(Zvuk vydejte, prozpěvujte)'라고 방법을 제시해 주기 때문이다. 또한 두 마디 간주(마디 17-18)는 a'부분에서 내용의 변화를 미리 예시해주는 역할을 하고 있다.

A'부분은 전주를 간주로 사용하면서 A부분과 동일한 구성과 노래선율의 반복, 반주로 작곡되어 있다. 다만 마디 43-46까지만 A부분과 다르다. 마디

43-44는 a'부분과 다른 선율을 첨가했고 마디 45-46은 3/4박자로 박자체계가 달라진다. 이렇게 달라진 이유는 가사의 변화 때문이다. a'부분보다 많은 단어들이 사용되었고 음절수의 차이 때문으로 해석할 수 있다.

A" 부분은 반주에서도 앞 부분들과는 다른 아르페지오 음형이 등장하기 때문에 새로운 B부분으로 볼 수 있으나 A부분의 노래선율의 윤곽을 가지고 있는 변주이고 간주와 후주가 동일하게 반복되기 때문에 B부분으로 해석하지 않았다(악보 23 참조).

Ⅲ. 결 론

드보르작의 마지막 가곡집인 《성서의 노래》를 분석·연구한 결과 아래와 같은 결론을 얻었다. 《성서의 노래》가 예술가곡으로서의 면모를 보여주고 있는가를 확인하고자 한 연구목적은 작품분석으로 확인되었다. 본 작품의 텍스트로 선정된 시편의 가사들의 내용이 악곡구성과 성악선을 그리고 피아노 반주에 깊이 관계했음을 확인할 수 있었다.

예술가곡의 특징인 시와 음악의 관계를 구성적으로 잘 보여주는 곡은 제 6곡과 10곡이다. 제 6곡과 10곡은 시편의 성경구절을 그대로 사용한 것이 아니라 음악적으로 재구성하거나 생략하고 있다. 특히 제 10곡에서는 텍스트에 생략된 가사는 전주에서 표현해주고 이를 반복한다. 피아노 반주에 텍스트의 내용을 담아낸 곡은 제 1곡, 3곡, 4곡, 5곡, 8곡 그리고 제 10곡이다. 제 1곡은 ‘구름과 암흑에 둘러싸이다.’라는 가사의 내용을, 그리고 제 3곡은 ‘박해’의 표현을 조성의 모호함으로 전주에 담고 있다. 또한 텍스트의 전·후 변화를 간주를 통해서 보여주는 곡은 제 4곡과 제 6곡이다. 제 5곡 그리고 10곡은 전체의 주제를 전주에 담아 부분마다의 간주로 사용하여 텍스트를 음악적으로 표현하고 있다. 또한 예술가곡을 넘어 기악적 구성을 보이는 곡은 제 2곡과 7곡에서 그 특징을 찾아볼 수 있다. 제 2곡에서는 음악과 텍스트를 도치법으로 표현해 기악적 구성을 하고 있다. 음악의 구성은 a, b, a', b'이지만 텍스트는 a, b, b', a'로 구성되었다. 또 제 7곡은 성악선이 각 부분에서 변주되고 있는데 이 역시 기악적 구성이다.

체코어와 독일어의 음악적 내용의 차이점은 특히 제 1곡, 2곡, 4곡, 9곡에서 찾을 수 있다. 관사가 붙지 않는 체코어와 다르게 독일어는 관사가 붙는다. 이에 음악적 강세에 따라 노래선율이 못갖춘마디로 시작하게 되는 차이가 생기게 된다. 또 어순이 자유로운 체코어를 독일어로 번역했을 때 생기

는 어순의 차이점이 생기고, 보통 첫음절에 강세가 오는 체코어와 달리 독일어는 단어마다 다른 강세를 가지기 때문에 오는 변화, 그리고 단어의 음절수의 차이에 따른 변화도 있다. 이러한 이유들로 인해 체코어와 독일어 버전이 서로 다른 연주해석이 필요하다는 것을 알 수 있었다.

제 1곡에서는 어순이 차이점 그리고 관사에 유무에 따라 원곡의 노래선율이 달라지는 것을 알 수 있었다. 제 2곡과 제 9곡에서는 음절수와 강세의 차이에 따른 변화를 찾을 수 있었다. 제 4곡에서는 체코어에서는 정박자에서 노래선율을 독일어에서는 단어의 접두사를 강조하지 않기 위해 못갓춘마디로 시작하는 변화를 찾을 수 있었고 또 체코어에서는 없는 단어를 독일어에서는 문맥의 흐름상 첨가하여 달라지는 것을 알 수 있었다.

참 고 문 헌

- 고나연, “한국수도자들을 위한 바람직한 시편창 실행에 관한 연구 : 시간전례를 중심으로” (가톨릭대학교 교회음악대학원 석사학위논문, 2016)
- 김용환, 『19세기 음악』 (서울; 음악세계, 2005)
- 민은기, 신혜승, 『서양음악의 이해 Classics A to Z』 (서울; 음악세계, 2016)
- 백하경, “민족주의 작곡가 드보르작의 성악곡에 나타난 집시 특성 연구 : Zigeunerlieder op.55를 중심으로” (가천대학교 대학원 석사학위 논문, 2014)
- 신민정, 홍익표 공저, 『왜 민족음악인가 : 다시 읽는 유럽의 민족주의와 음악』 (서울; 예술, 2011)
- 음악세계 편집국, 『드보르작』 (서울; 음악세계, 2010)
- 이동화, “안토닌 드보르작의 연가곡 <집시의 노래> Op. 55에 관한 분석 연구 : 성악 선율과 리듬을 중심으로” (단국대학교 대학원 석사학위 논문, 2011)
- 이영자, 『엄격대위법 전위대위법 모방』 (서울; 이화여자대학교 출판부, 2000)
- 함성국, 『시편해석』 (서울; 대한기독교서회, 2005)
- 허영한, 김문자, 박미경, 노형해, 이석원, 신인선 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울; 심설당 2012)
- Döge, Klaus, “Dvořák”, Ed. by Saide, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London; Macmillan Publishers Limited, 1980), Vol. 7, pp. 777-814

Grout, Donald and Palisca, Claude(세광음악출판사 편집국), 『서양음악사』
(서울; 세광출판사, 1996)

Honolka, Kurt(이순희 역), 『드보르자크』 (서울; 한길사, 1998)

Wenborn, Neil(이석호 역), 『드보르자크, 그 삶과 음악』 (서울; 포노, 2015)

ABSTRACT

In relationship with poetry and music Analysis of Antonin Dvořák's 「Biblické Písně Op.99」

Kim Jin Hee

Department of Collaborative piano

Graduate School

Sungshin Women's Universtiy

The artistic song originated from the Romantic era with a close combination of poetry and music. Germany, and many German composers, from Franz Peter Schubert (1797-1828) to Hugo Wolf (1860-1903), developed an art song.

In the nineteenth century, nationalist music, based on folk dances and folk dances unique to each country and nation, emerged, not Germany, France or Italy, which was the center of western music in the 17th and 18th centuries. Artist songs were composed not only in Germany but also in Russia and Eastern Europe.

Especially under the rule of the Habsburg dynasty, the Czech Republic wanted to find their own identity and music played a major role in raising national sentiment and enthusiasm.

Bedřich Smetana (1824-1884) and Antonin Dvořák (1841-1904) were the

Czech composers.

In this paper, I analyzed and studied *Biblické Písně* (1894), a composition by Dvorak during his stay in the United States, and found out that this piece of music, composed by Dvorak as a nationalist composer, appeared as an art song. The interpretation of various plays of the piano accompaniment and the "Bible Songs" written in Czech have been translated into several languages besides German. Especially, we have studied about the differences between Czech and Czech when playing German translations.

"Song of the Bible" is a song in harmony with the relationship between poetry and music. The contents of the text are included in the preludes and remarks, and the proportion of the piano accompaniment is increased. In addition, because the linguistic structures of Czech and German are different, we can find out through the study of this study that we have to play differently in musical performance.