



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#) 

지 형 주 교수 지도

석사학위 청구논문

하이네 「서정적 간주곡」의 텍스트를
중심으로 한 독일가곡 분석 및 비교

2016

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

박 주 형

하이네 「서정적 간주곡」의 텍스트를
중심으로 한 독일가곡 분석 및 비교

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

박 주 형

인 준 서

박주형의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 5월

심사위원장.....인

심 사 위 원.....인

심 사 위 원.....인

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 하이네(Heinrich Heine 1797-1856)의 「서정적 간주곡 *Lyrische Intermezzo*」(1822-23)에 곡을 붙인 작곡가 중 파니, 슈만, 프란츠, 우어슈프루흐의 동일한 곡을 분석하고 비교하였다. 민요조의 간결한 대화체로 쓰여진 하이네의 「서정적 간주곡」은 당시 많은 작곡가들에게 영감을 주어 무려 2000 곡이 넘게 작곡되었다. 그 중 슈만의 연가곡 《시인의 사랑 *Dichterliebe*, 1840》은 뛰어난 문학과 음악성이 충분히 입증되었으나, 다른 가곡들은 그만큼 인기를 끌거나 연구되지 못한 작품이 대부분이다. 따라서 슈만을 제외한 어떤 작곡가들에 의해서 하이네시가 음악적으로 재탄생 되었는지, 그 과정에서 보여주는 음악적인 특징은 어떻게 다양한지, 왜 슈만의 음악만이 각광을 받는지에 대한 의문이 연구로 이어지게 되었다.

논문에서는 먼저 하이네의 작품에 대해 소개하고 동일한 4개의 텍스트를 가지고 작곡한 4명의 작곡가를 중심으로 그들의 음악적 양상을 선율, 화성, 리듬, 반주 등의 세부적 항목 나누어 분석하고 서로 비교, 대조 하였다.

가장 먼저 작곡한 파니는 독창이 아닌 듀엣 곡의 독특한 형태로 시어의 반복사용이 두드러진다. 문학적 시선으로 곡을 바라보기 보다는 단순히 시에서 주는 분위기와 표면적인 해석을 비교적 쉽고 간단하게 표현하였다. 슈만은 가곡문헌의 중요한 작곡가인 만큼 문학과 음악의 융합에 있어서 우수성을 발휘하는데 시의 배열과 각 곡의 연결된 유기체적인 조성에서 잘 나타난다. 다양한 낭만적인 비화성음은 주로 기능적 역할을 하는데 이는 아이러니의 대한 풍부한 표현법이다. 특히 격상된 반주부는 곡 전체의 분위기를 암시하는 전주와 피아노 소품으로도 손색없는 후주의 혁명적 기법으로 나타나며 이 후 프란츠와 우어슈프루흐의 음악에 영향을 준다. 슈만의 영향으로 프란츠의 선율은 매

우 서정적이지만 여전히 단순한 형식을 고집하며 큰 변화를 기피하였다. 그러나 네 곡에서 모두 사용한 풍부한 장식음과 하이네의 아이러니를 표현하기 위한 장조와 단조의 대조는 프란츠만의 독특한 특징을 지닌다. 우어슈프루흐는 놀랍게도 슈만의 변주곡처럼 음악적 스타일을 모방하고 있는데 하나의 작품번호로 출판된 네 곡은 슈만의 연가곡을 연상하기도 한다. 문학적인 접근에서는 자신만의 주관적 해석으로 다른 시어를 삽입하는 새로운 시도가 행하여졌다. 프란츠와 대조적으로 광범위한 음악적 표현은 슈만에서 더 진화된 형태로 반주부와 간주, 후주에서 나타나지만 전체적으로 복잡한 형태로 시의 본질에서 벗어나기도 한다.

이 연구는 동일한 텍스트가 중요한 척도로 사용되며 비교와 대조를 가능하게 하였다. 또한 작곡가들의 일반적 음악의 특징을 규정짓는 중요한 이론적 단서도 제시한다. 분석결과 슈만의 가곡 작곡기법은 작곡가들이 앞 다퉈 모방하여 사용할 만큼 뛰어났다. 문학적인 탁월한 해석 능력은 유행처럼 번지며 프란츠와 우어슈프루흐도 이를 수용하여 자신들만의 음악적 양식으로 충분히 표현하였다. 그러나 그 우수성은 슈만에게만 둘 수 없으며 각자 충분한 음악적 소양은 충분히 발굴하기에 부족함이 없는 곡들이었다. 이처럼 문학이 음악과의 조화를 이루며 나타나는 표현의 다양성은 연주자나 청중들에게 더욱 흥미롭게 다가갈 것이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 논문의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	4
II. 이론적 배경	6
1. 하이네의 작품세계와 아이러니	6
1) 하이네 작품세계	6
2) 하이네의 아이러니	11
3) 하이네의 「서정적 간주곡 <i>Lyrisches Intermezzo</i> 」	13
2. 파니, 슈만, 프란츠, 우어슈프루흐의 생애와 음악적 특징	14
1) 파니 (Fanny Mendelssohn-Hensel)의 생애와 음악적 특징	14
2) 슈만 (Robert Alexander Schumann)의 생애와 음악적 특징	17
3) 프란츠 (Robert Franz)의 생애와 음악적 특징	22
4) 우어슈프루흐 (Anton Urspruch)의 생애와 음악적 특징	25
III. 작품 분석 및 비교	
1. 〈놀랍도록 아름다운 오월 <i>Im wunderschönen Monat Mai</i> 〉	26

1) 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석	28
2) 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석	35
3) 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석	40
4) 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석	43
5) 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 비교	49
2. 〈네 눈을 바라볼 때 <i>Wenn ich in deine Augen seh'</i> 〉	55
1) 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석	56
2) 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석	62
3) 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석	67
4) 우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석	72
5) 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 비교	78
3. 〈저 들리는 노래 소리 <i>Hör' ich das Liedchen klingen</i> 〉	83
1) 슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석	85
2) 프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석	90
3) 우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석	94
4) 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 비교	100
4. 〈햇빛 비치는 여름날 아침 <i>Am leuchtenden Sommermorgen</i> 〉	104
1) 파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석	106
2) 슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석	111
3) 프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석	117
4) 우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석	120
5) 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 비교	126
5. 종합적 비교	131

IV. 결 론 136

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

[표 1] 〈놀랍도록 아름다운 오월〉의 원문, 라임구조, 해석	27
[표 2] 놀랍도록 아름다운 오월〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호	27
[표 3] 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	28
[표 4] 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	35
[표 5] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디 시의구조, 조성	40
[표 6] 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	44
[표 7] 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 비교	54
[표 8] 〈네 눈을 바라볼 때〉의 원문, 라임구조, 해석	55
[표 9] 〈네 눈을 바라볼 때〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호	56
[표 10] 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	57
[표 11] 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	62
[표 12] 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	67
[표 13] 우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의구조, 조성	72
[표 14] 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 비교	82
[표 15] 〈저 들리는 노래 소리〉의 원문, 라임구조, 해석	83
[표 16] 〈저 들리는 노래 소리〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호	84

[표 17]	슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……	85
[표 18]	프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 …	90
[표 19]	우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……………	94
[표 20]	〈저 들리는 노래 소리〉 작품 비교 ……………	103
[표 21]	〈햇빛 비치는 여름날 아침〉의 원문, 라임구조, 해석 ……………	104
[표 22]	〈햇빛 비치는 여름날 아침〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호 ……………	105
[표 23]	파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……………	107
[표 24]	슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……………	111
[표 25]	프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……………	117
[표 26]	우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성 ……………	121
[표 27]	〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 비교 ……………	127

악보 목차

[악보 1] 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디1-18	30
[악보 2] 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디27-48	32
[악보 3] 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디49-61	34
[악보 4] 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디1-6	36
[악보 5] 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디8-12	37
[악보 6] 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디23-26, 〈내 눈물에서〉 마디1-3	39
[악보 7] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디1-3	41
[악보 8] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디4-10	42
[악보 9] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디19-22	43
[악보 10] 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디1-13	45
[악보 11] 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디13-22	47
[악보 12] 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디39-44	48
[악보 13] 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디1-4	57
[악보 14] 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디13-20	58
[악보 15] 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디21-27	59
[악보 16] 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디60-71	61
[악보 17] 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디1-4	63
[악보 18] 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디4-8	64
[악보 19] 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디12-21	66
[악보 20] 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디1-9	69
[악보 21] 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디9-18	71

[악보 22]	우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉	마디1-4	73
[악보 23]	우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉	마디5-13	75
[악보 24]	우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉	마디15-21	77
[악보 25]	슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디1-8	86
[악보 26]	슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디8-12	87
[악보 27]	슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디18-30	89
[악보 28]	프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디1-4	91
[악보 29]	프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디5-10	92
[악보 30]	프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디16-21	93
[악보 31]	우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디1-4	95
[악보 32]	우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디6-10	97
[악보 33]	우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디13-16	98
[악보 34]	우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉	마디18-26	99
[악보 35]	파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	원본	106
[악보 36]	파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디1-8	108
[악보 37]	파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디9-18	110
[악보 38]	슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디1-4	112
[악보 39]	슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디7-11	113
[악보 40]	슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디16-20	114
[악보 41]	슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디20-30	116
[악보 42]	프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디1-5	118
[악보 43]	프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디8-11	119
[악보 44]	프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디18-22	120
[악보 45]	우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디1-4	122
[악보 46]	우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉	마디8-11	123

- [악보 47] 우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 마디14-19……124
[악보 48] 우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 마디23-27 ……125

I. 서론

1. 논문의 필요성 및 목적

하이네는 서정시인의 대표주자로 독일 낭만가곡 형성에 지대한 영향을 끼친 인물이다. 서정시 문학은 본래 하이네 이전 18세기 후반부터 요한 볼프강 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)와 프리드리히 폰 쉴러(Friedrich von Schiller, 1759-1805)등의 작가들에 의해 싹 틔어지며 19세기 하이네에 이르러 절정을 이룬다. 서정성은 하이네 초기작품들을 지배했던 성격으로 사랑을 주제로 한 감미로운 시어들은 예상과 다르게 결과에서 환상이 깨어져 나타나는 낭만적 아이러니 기법과 일관되게 흘러 많은 독자들 뿐 아니라, 낭만시대의 작곡가들을 매료시켰다. 간결한 구조로 시어 자체가 담고 있는 리듬성과 결합하여 작곡하기에 용이하였기 때문이다.

특히 하이네의 작품 중 『노래의 책 *Buch der Lieder*』(1827) 2권에 수록된 「서정적 간주곡 *Lyrisches Intermezzo*」는 슈만의 연가곡 《시인의 사랑 *Dichterliebe*, Op.48》의 좋은 텍스트가 되었다. 이 작품은 현재까지 많은 사랑을 받는 레퍼토리로 손꼽히며 음악사에서도 하이네에게 주목하는 계기를 만들었다. 하이네의 문학성에 더욱 세심한 음악적 언어로 덧입혀진 슈만의 연가곡은 그 가치를 인정받아 국내·외로부터 활발한 연주와 동시에 많은 연구로 이어졌다.¹⁾ 대부분 음악을 분석하는 논문들로 간혹 흥미

1) 국내에서도 슈만의 《시인의 사랑》을 주제로 한 학위 논문이 약 140개나 출판되었다. 대개 작품 분석 위주로 이루어졌는데 간혹 색다른 주제의 연구가 이목을 끌었다. 《시인의 사랑》중 여섯 곡을 선정하여 실제 연주 해석을 객관성과 주관성으로 나눈 연구, 조광래, “R. Schumann의 *Dichterliebe* Op. 48에 대한 연구: 시와 음악의 해석을 중심으로,” (계명 대학교 석사학위논문, 2013), 리듬에 초점을 맞춰 리듬을 유형별로 나눈 연구, 김용철, “슈만의 ‘시인의 사랑 Op.48’에서 나타난 리듬적 단순성 연구,” (전북대학교 석사학위논문, 2015), 반주부의 음형과 전주·후주의 유형을 분리하여 분석한 연구,

로운 주제도 출현하였으나 여전히 대상은 슈만이였다.

실제 하이네의 시에 주목한 작곡가는 슈만에게만 국한되지 않았는데, 이 시를 이용해 작곡한 회수는 무려 2,030회로 이 경이로운 숫자가 이를 증명한다.²⁾ 그러나 안타깝게도 슈만을 제외한 곡들은 대부분 알려지지 않았으며 연구도 미비한 상태이다. 본 논문은 이와 같은 사실에 기인하여 하이네의 동일한 텍스트가 여러 작곡가들과 만났을 때 어떻게 달라지는지 확인하고자 하는데에서 출발하였다.³⁾

본 논문은 선행연구에의 한계점을 인지한 후, 동일한 텍스트로 비교할 수 있는 작곡가의 수를 최대한 늘렸다. 동일한 텍스트는 「서정적 간주곡」의 65개의 시들 중 4개이며 비교 대상의 작곡가는 파니(Fanny Mendelssohn-Hensel, 1805-1847), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 프란츠(Robert Franz, 1815-1892), 우어슈프루흐(Anton Urspruch, 1850-1907)로 네 명을 선택하였다. 슈만에게 집중되어 있던 시선은 다른 작곡가들에게 균등하게 배분하여 각 시로부터 얻어진 작곡가들의 다양한 음악적 특징을 종합하는데 본 연구의 의의가 있다. 각 곡의 비교는 보다 세밀한 음악적 소재로 분류하고 정리하여 이를 토대로 결론에서 작곡가별로 특징을 규정지으려 한다.

강은미, “Schumann의 연가곡 ‘시인의 사랑’ (Dichterliebe) 작품 48 피아노 반주의 특징에 관한 연구,” (성심여자대학교 석사학위논문, 1992), 피아노 반주부 음형에 대한 집약적 연구, 김현임, “로베르트 슈만, 〈시인의 사랑〉 작품 48, 피아노 성부와 하이네, 「서정적 간주곡」 간의 상호연관성에 관한 연구,” (목원대학교 석사학위논문, 2010)가 그것들이다. 이외에도 독어독문학과에서 발표한 연구는 문학인의 입장에 서서 바라본 깊은 하이네의 문학적 연구와 함께 음악의 상관관계를 잘 다루었다, 안소정, “문학의 음악성과 음악의 문학적성 : 슈만의 가곡집 『시인의 사랑』을 중심으로,” (고려대학교 석사학위논문, 2011).

2) 장견실, “조성구조로 본 슈만의 연가곡 구상”. 『음악과 민족』 16(1998): 224.

3) 국내에도 이러한 관점에서 선행된 연구가 있었다, 이경준, “슈만의 『시인의 사랑』 연구 : 하이네의 텍스트를 중심으로 프란츠, 리스트, 볼프의 작품과의 비교,” (울산대학교 석사학위논문, 2012). 이 논문은 인지도 있는 프란츠, 리스트, 볼프의 곡들을 분석하였다. 분석을 통한 비교는 각 작곡가들의 특징을 비교적 용이하게 파악 할 수 있는 장점이 있지만, 여전히 관점은 슈만에게로 쏠려있어 비교의 다양성이 결여되어 동일한 곡에서 나타난 작곡가들의 특징을 파악하는데 한계가 있다.

연구의 결과로서 하이네가 위치하는 낭만시대 독일 가곡에 있어서의 입지가 보다 확고히 입증될 것이며, 그의 시가 얼마나 다양하게 작곡가들의 영감을 통해 음악적 언어로 표현되었는지가 밝혀질 것이다. 이를 통해 하이네 텍스트에 의한 후속연구를 촉발하고 독일 가곡의 확산에 이바지 하는 것이 본 논문이 가지는 또 다른 목적이다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 동일한 하이네의 텍스트를 중심으로 한 독일가곡을 주제로 분석하여 비교하였다. 동일한 텍스트는 「서정적 간주곡」의 65개의 시들 중 1번 시 〈놀랍도록 아름다운 오월 *Im wunderschönen Monat Mai*〉, 4번 시 〈네 눈을 바라볼 때 *Wenn ich in deine Augen seh'*〉, 40번 시 〈저 들리는 노래 소리 *Hör' ich das Liedchen klingen*〉, 45번 시 〈햇빛 비치는 여름날 아침 *Am leuchtenden Sommermorgen*〉로 총 4곡을 선정하였다.

선택한 시에 대한 이해를 돕기 위해 먼저 시인의 삶에 나타난 전반적 사건들과 그로 인한 심경변화가 그의 문학세계의 철학과 사상에 어떠한 영향을 주었는지 살펴본다. 첫사랑의 실패에서 파생된 풍자와 서정적 아이러니 기법은 초기 작품 전체를 지배하는데 이것들이 어떻게 시에서 적용되었는지에 대해서도 언급한다. 특히 이 논문의 주제가 되는 텍스트 「서정적 간주곡」의 구성에 대해서도 자세히 알아본다. 이어 네 명의 작곡가 파니, 슈만, 프란츠, 우어슈프루흐의 전반적인 음악적 특징과 범위를 좁혀 가곡의 일반적 특징에 대해 정리한다.

본격적인 곡 분석에 앞서 선택된 각 시의 객관적인 해석과 하이네가 즐겨 사용한 라임구조, 시에서 말하고자하는 의도를 파악하여 곡을 비교할 때 중요한 척도가 되었다. 선택된 작곡가들의 작곡연도를 파악하여 분석 순서를 결정하였는데 이는 비교에 있어서 좋은 기준점이 되었다. 중점적인 분석 후 그 결과를 토대로 선율, 리듬, 화성, 반주 등 음악적인 세부항목과 하이네의 문학적인 의도가 곡에서 얼마나 잘 반영되고 있는지를 정리한다.

분석의 대상이 되는 악보들 중 파니의 악보는 해외에서의 구입하였는데,⁴⁾ 4곡 중 3곡만이 출판된 상태라 〈저 들리는 노래 소리 *Hör' ich das*

4) Fanny Mendelssohn-Hensel, *Im wunderschönen Monat Mai, Wenn ich in deine*

Liedchen klingen〉 는 분석에서 제외되었다.

Augen seh', ed. Suzanne Summerville, in *The Works Three Duets on Texts by Heinrich Heine*, (Kassel: Furore, 1999)

Fanny Mendelssohn-Hensel, *Am leuchtenden Sommermorgen*: ed. Cornelia Bartsch, Cordula Heymann-Wentzel, in *The Works Lieder ohne Namen*, (Kassel: Furore, 1999)

II. 이론적 배경

1. 하이네의 작품세계와 아이러니

1) 하이네 작품세계

하이네의 문학세계는 1831년을 기점으로 양분화 되는데 프랑스로 망명하기 전까지 독일에서 34년, 그리고 프랑스 파리에서 죽음까지의 25년이 그러하다. 독일에서 보낸 청년기 시절에는 서정시인으로 소박하고 사랑을 주제로 한 서정적인 시들을, 프랑스 망명 이후부터는 정치 시인으로 정치와 사회에 대한 날카로운 비판의 사실적 산문작품을, 말기에는 병마와 싸우며 아픔을 종교에 의지하는 작품이 일반적이다. 흔히 서정시인으로 알려져 있는 하이네의 문학은 고통의 문학적 산물로서 그의 인생 전반에 걸쳐 나타난다.

하이네는 유대계 상인 삼촌 하이네와 유대계 의사 가문의 딸인 파이라 지포라 반 텔게른 사이에서 태어난 장남이다. 유대계의 집안에서 태어나고 자랐지만 6세부터 10년간 가톨릭 수도원에 있는 교회학교에서 교육을 받았으며 당시 자유주의의 영웅이던 나폴레옹의 통치하에 있었기 때문에 유대인의 정신은 비교적 약한 편이었다. 그의 원래 이름은 ‘미스터 해리(Mr, Harry)’로 아버지가 세운 영국지점의 매니저 이름과 동일하였다. 하이네의 부모님은 자신들의 사업을 물려받길 원했으며 자수성가형으로 은행장 까지 맡게 된 삼촌 살로몬 하이네(Salmon Heine, 1767-1844)는 하이네의 재정적 지원을 담당하며 그가 자신처럼 성공하길 누구보다도 원했다. 부모님의 권유로 삼촌의 은행에서 견습생으로 일을 배웠지만 성과가 없었으며, 그에게 맡긴 해리하이네 회사(Harry Geisne & Co.)는 일 년도 채 되지 않아

실패로 끝났다. 그가 일을 배우는 동안 삼촌네 집에 지내면서 하이네는 그의 사촌누나 아말리아(Amalia)를 열렬히 사랑한다.⁵⁾ 그러나 아말리아는 장애가 불투명한 하이네에게 반응하지 않고 부유한 농장주와 결혼하게 되며 결국 순수한 마음에 쓰디쓴 사랑의 아픔을 맛보게 된다. 하이네는 간간히 시를 지으며 문학작품 활동을 하였지만 부모님은 시인이란 직업이 안정되지 않고 경제적으로도 어렵기 때문에 그가 작품을 발표하는 것이 못마땅하여 갈등으로까지 이어졌다. 따라서 하이네는 가명인 프로이트홀트 리젠하르프(Freudhold Riesenharf)으로 본격적인 작품 활동을 시작한다.

그 이후로 본 대학에 입학한 하이네는 낭만주의의 대표적 학자인 슐레겔 교수(August Wilhelm Schlegel, 1767-1845)와 아른트 교수(Ernst Moritz Arndt, 1769-1860)의 문학 강의에서 낭만주의 정신을 이어 받게 되었다. 특히 슐레겔 교수에게는 자신의 시를 교정 받기도 하며 운율에 대해서도 많은 힌트를 얻었다.

하이네는 이번엔 법학 공부를 계속 하고자 본 대학에서 괴팅겐 대학으로 옮겨가는데 이때 첫 드라마 작품인 비극 「알만조르 *Almansor*, 1820-21」를 집필하게 된다. 또한 하이네는 폴란드를 여행하며 그 곳에 있는 유대인들의 처참한 생활을 보며 사라져 가는 유대인들의 정신을 구제 하고자 노력하기도 했다.

이렇듯 자유를 추구했던 하이네는 오랜 전통을 지닌 보수적이며 엄격한 교풍의 괴팅겐 대학과는 거리가 멀었기 때문에 해방되고 싶은 마음으로 하르츠 여행을 시도한다. 이때 「하르츠 여행집」을 발표했는데 여기에는 당시의 엄격한 대학 문화와는 반대되는 자연과인간의 자유 및 애정, 문학적 환상 세계를 동경한 기행문이 되고있다. 하이네는 괴팅겐 대학에서 베를린 대학으로 옮기게 되었는데 그는 법학을 위해 입학했지만 헤겔의 철학 강의에

5) 장상용, 『하이네의 명시(名詩)』 (서울: 세계출판사, 1988), 200.

폭 빠져 지내게 된다. 또한 당시 사회는 멘델스존을 비롯한 실내 음악 모임이나 문학 살롱에는 낭만주의의 작가와 사상가들이 모인 시기로 독일 낭만주의가 최고점에 이른 시기였다. 따라서 하이네는 닛엔 베를린 대학에서, 오후에는 살롱을 찾으며 문학인들과 교류하였다.

하이네는 늘 유대교와 기독교의 기로에 서있었는데 결국 관직을 얻기 위해 기독교로의 개종을 결심한다. 그의 세례는 도시에서 떨어진 잘 알려지지 않은 작은 마을 하일리겐슈타트에서 받게 되며 27세의 나이로 세례와 동시에 독일 이름인 하인리히(Heinrich)로 바뀌게 되면서 지금의 하인리히 하이네가 되었다.

계속적인 하이네의 창작활동으로 많은 작품이 탄생했는데 뜻밖에도 ‘캄페’라는 출판사와의 만남으로 하이네 문학세계는 꽃이 피기 시작한다. 하이네가 유명해지는데 큰 역할을 한 캄페 출판사는 아직 까지도 그의 문헌들을 출판하고 있다.

1827년 영국으로 건너가 하이네는 한창 산업혁명이 벌어지던 그 모습을 보며 산업혁명으로 산업은 발전했으나 시민과 소외계층에게는 정치적 수탈에 허덕이는 사람들의 아픔을 「영국단장」이란 작품에 내비치고 있다.⁶⁾ 그때 뮌헨의 출판사 ‘고타(Cotta)’에서 편집장의 자리를 제안해 왔으며 하이네는 그 제안을 받아들이고 뮌헨으로 길을 나선다. 고타 출판사에서 6개월의 평탄한 편집장 일을 마친 하이네에게 뮌헨 대학 교수자리를 제안했고 하이네는 흔쾌히 승낙한다. 하이네는 자신이 인지도 높은 시인이라 생각하여 당연히 교수가 될 것이라고 확신했다. 그리고 여유롭게 이탈리아 여행의 시간을 가졌는데 하이네의 예상과 달리 교수자리는 박탈되었다. 그때 아버지마저 잃게 되는데 뒤늦게 아버지의 사랑을 깨닫게 된 하이네는 「비망록」에서 전하고 있다.

6) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』 (서울: 지학사, 2014), 156.

당시 독일에서는 여전히 귀족이 세습이 행해지고 있었는데 이미 악습이 끊어진 프랑스와 비교하며 비판의 소리가 일기 시작했다. 이때 하이네는 작품 「서언」에서 당시 프랑스에서 일어났던 7월혁명의 입장에서 독일의 귀족을 강력하게 부정하였다. 이에 불만은 품은 귀족들은 하이네를 위협하고 결국에는 정부로부터 출판 금지 명령까지 떨어지게 되었다. 또한 체포령까지 내려진 상태라 하이네는 베를린에서 교수직을 박탈당한 패배감과 더 이상의 문학적 활동을 기대하기 힘들어 조국을 떠나기로 마음먹고 프랑스로 자의적 망명을 한다.

프랑스로 건너간 하이네는 제2인생을 당시 모든 지성인들의 동경이며, 자유와 진보, 정신적 화려함이 지배했던 파리에서 펼치게 된다.⁷⁾ 특히 하이네의 파리에 대한 동경은 이미 어린시절 나폴레옹을 보며 간직해 오고 있었다. 그가 파리에 오는 소식이 신문에 실릴 정도를 환대를 받았으며 당시 유명인사인 라파예트 장군, 빅토르 위고등을 만나며 즐거운 나날들을 보내게 되었다. 그 당시 유명한 로시니(Rossini), 마이어베어(Meyerbeer), 쇼팽(Chopin), 리스트(Liszt), 도니제티(Gaetano Donizetti), 벨리니(Vincezo Bellini), 펠릭스 멘델스존 바르톨디 (Felix Mendelssohn Bartholdy)등 유명한 음악가들과 함께하며 그들과 같은 대접을 받았다.⁸⁾ 하이네는 파리의 생활을 ‘물속의 물고기’로 비유하며 자유인으로 된 것을 기뻐했다. 하이네가 이렇게 환대를 받을 동안 독일에서는 반유대주의가 확산되며 진보주의에 대한 억압이 상당히 심해졌다. 그 소식을 들은 하이네는 프랑스의 진보적 정신을 독일에 전파하고자 노력하였다. 프랑스에서도 계몽주의 움직임으로 루이 필립이 시민의 왕으로 뽑히게 되었는데 점차 그 본질을 잃어 절대 군주로 전락하며 시민들에게 조롱거리와 반발을 샀다. 이렇게 정치적으로 혼란한 가운데 프랑스에는 콜레라라는 끔찍한 전염병으로 수천명의 목숨이 희생

7) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, 257.

8) 이창복, 『문학과 음악의 황홀한 만남』 (서울: 김영사, 2011), 246.

되었다. 1832년으로 이 모든 상황을 자신의 「프랑스 상황」에서 진술하고 있다. 그러면서 하이네는 당시 절대 군주체제에 있는 독일에도 자신이 추구하는 공화주의 정신을 홍보하고자 함이었다. 따라서 하이네는 문학을 통해 세계가 문학적인 것만이 아닌 정치적으로 세계가 소통 할 수 있는 장을 연 장본인이라고 할 수 있겠다.⁹⁾

1841년 하이네는 귀족의 사생아였던 마틸데(Mathilde)에게 쉽게 마음을 사로잡혀 그를 부인으로 맞이한다. 그러나 그녀의 소비는 날로 심해졌고 하이네는 생활비를 충당하기 위해 계속 무리하게 작품활동을 하게 된다.¹⁰⁾ 이미 두통의 지병을 가지고 있던 하이네는 점점 시력도 점점 나빠지고 손가락에는 마비 증상이 오게 되었다. 하지만 그런 악조건 속에서도 「새시집 *Neue Gedichte*」, 독일을 풍자한 「독일, 겨울동화 *Deutschland, ein Wintermärchen*」 등의 작품을 발표한다. 7월혁명의 뒤를 이은 2월혁명이 다시 발발하고 2월혁명은 유럽전역으로 확산되었다. 이때 하이네는 병으로 인해 2월혁명에는 소극적인 입장을 취하며 8년간 약화된 병세에 종교에 대한 관심이 더 커지게 되었다. 프랑스 망명 이후 하이네는 낭만주의시인에서 정치적 시인으로, 그리고 하이네의 마지막 여인 엘리제 폰 크리니츠(Elise von Krenitz)를 무슈(Mouche)라고 부르며 마지막 사랑을 끝내며 아픈 몸을 이끌면서도 그녀를 위해 시를 지음으로써 죽기 전까지도 사랑에 목말라 있는 하이네를 발견할 수 있다. 이로써 하이네는 척추병으로 그가 유언장에서 바랬던 몽마르뜨 언덕에 고이 묻힌다.

하이네를 최고수준의 서정시인, 눈부신 산문작가, 혁명적 민주주의자라고¹¹⁾ 부르게 된 이유를 그의 삶에서 살펴 볼 수 있으며 개인의 자유를 주장하며 사회에 대해 강하게 비난 했지만 그는 늘 약자의 입장에서 작품 활동

9) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, 263.

10) 장상용, 『하이네의 명시(名詩)』, 207.

11) 이창복, 『문학과 음악의 황홀한 만남』, 251.

을 이어나갔다. 또한 문학 작품을 통하여 독일과 프랑스의 평화를 위한 정치적 개입은 현재 까지도 많은 사람들에게 존경의 대상이 되고 있다.

2) 하이네의 아이러니

아이러니란 표현의 효과를 높이기 위하여 반어적으로 실제와 반대의 뜻을 말하는 문학적 기법으로서 낭만주의 시대에 자주 등장한다. 하이네는 문학사조에서 낭만주의와 사실주의의 사이에 존재하며 자연스럽게 낭만주의 사조는 그의 작품에 녹아들었다. 여기에 그가 청년시절 겪게 된 순수한 사랑에서부터 실패의 과정은 문학작품의 원천적인 소재로 작용하였다.

1816년 10월 17일자로 그의 친구 크리스티안 세테(Christian Sethe)에게 보낸 서한문에서 자신이 겪은 아밀리아와의 사랑의 아픔을 이같이 표현하고 있다. “단지 내 시가 마치 꿀 속에 담긴 아픔과도 같이 훨씬 부드러워지고 달콤해진 것만은 사실 (nur das ist gewiss, dass sie (Poesie) viel sanfter und süsser; wie in Honig getauchter Schmerz)이라고 말하고 있다. 여기서 ‘꿀 속에 담긴 고통’이란 그의 표현은, 안으로는 아픔을 품고 있지만 그것을 극복하기 위해 꿀처럼 달콤한 시의 세계를 추구하는 것이다. 이와 같이 낭만주의 아이러니는 하이네에와서 더욱 농후해지고 과감해진다. 그는 스스로 자신의 시는 “하나의 상승된 요소, 즉 아이러니로 가득 차 있다”고 밝히고 있다.¹²⁾

낭만주의 시인들은 대부분 형식에 있어서 보수적인 입장을 취하였는데 진보와 자유를 주장하는 하이네와는 맞지 않았다. 그는 낭만주의 부산물인 민요조의 4행시를 즐겨 하면서도 갑자기 비웃음과 조소가 섞인 풍자적 결말로 이어지는데 보수적인 그들을 겨냥한 아이러니 수법을 구조적으로 보여주

12) Heinrich Heine, 『노래의 책』, 김재혁 번역 (서울: 문학과지성사, 2001), 341.

는 것이다. 또한 내용면에 있어서도 효과적으로 사용하는데 이때는 아이러니를 역으로 표현하는 기발함을 보인다.¹³⁾ 본래 표현의 효과를 높이기 위하여 반어적으로 실제와 반대의 뜻을 말하지만 하이네는 비판의 대상을 견주어 오히려 겉으로는 실재를 그대로 인정하여 나타내는 치밀함마저 보인다. 특히 이러한 역 아이러니 기법은 꿈과 현실세계가 함께 공존하는 작품에서 적용되어 낭만주의의 허황된 꿈으로부터 벗어나 현실을 바라 볼 것을 의도하고 있다.

이처럼 하이네 시의 첫인상은 단순하지 않으며 말하고자 하는 감정과 의도된 감정은 쉽게 구별 될 수 없게끔 용해되어 있다.¹⁴⁾ 이것이 하이네가 가지는 특징으로 진실과 허위, 진지함과 조롱은 작품 전체를 지배하며 특히 「서정적 간주곡」에서 노련하게 사용되어 진다.

13) Heinrich Heine, 『노래의 책』, 342.

14) Heinrich Heine, 위의 책, 343.

3) 하이네의 「서정적 간주곡 *Lyrisches Intermezzo*」

하이네는 자신이 발표한 시들을 모아 통합시집으로 만들었는데 『노래의 책』, 『새시집』, 『로만체로』가 그것이다. 특히 모든 서정시들이 담긴 『노래의 책』은 최초로 만든 통합시집으로 「젊은이의 고뇌」, 「서정적 간주곡」, 「귀향」, 「하르츠 여행기」, 「북해」인 5개 시집이 포함된다.

『노래의 책』에 실린 시들 중 북해를 제외하고는 4행으로 된 라임구조로 일정한 자리에 같은 운을 규칙적으로 배치하였다. 민요조로 단순하며 짧은 리듬들이 경쾌함을 주어 음을 붙이기에 용이하게 지어졌다. 이에 니체는 독일어가 그렇게 아무 힘도 들이지 않는 듯 다루어진 적이 없으며 그렇게 진귀한 울림을 보여준 적도 없다고 진술하고 있다.¹⁵⁾ 따라서 시 자체로 독자들에게 사랑받기에 충분했고 많은 작곡가들에게는 작곡의 영감이 되었다. 흔히 민요조의 독일노래는 민족의 슬픔과 기쁨이 담겨 있지만 하이네의 노래는 지극히 주관적으로 장미·나비·나이팅게일·백합·꽃·눈물 등의 모티브를 사용하고 있다.¹⁶⁾

이탈리아의 시인 페트라르카는 자신의 시집 『칸조니에 *Canzoniere*』에서 다른 사람과 결혼한 자신의 연인 라우라에 불안한 서정시를 쓰고 있는데 하이네는 그의 내용과 구조를 자기 시에서 사용하였다.

이러한 하이네의 『노래의 책』은 그가 살아있을 동안 무려 13판이나 재판될 만큼 인기가 많았으며 이 덕분에 하이네는 파리에 망명해 있을 때에도 경제적으로나 물질적으로 많은 도움을 얻게 되었다. 그리고 현재까지도 하이네 작품 중에서 인쇄와 번역이 가장 많이 됨으로 그 명성은 현재까지 이어져 오고 있지만 하이네를 낭만적 서정시인이라고만 칭하는 오류를 범하게 되어 아쉬움이 남는다.

15) Heinrich Heine, 『노래의 책』, 338.

16) Heinrich Heine, 『신시집』, 김수용 번역 (서울: 문학과 지성인, 1989), 204.

2. 파니, 슈만, 프란츠, 우어슈프루흐의 생애와 음악적 특징

1) 파니 (Fanny Mendelssohn-Hensel)의 생애와 음악적 특징

(1) 파니의 생애

파니 멘델스존 헨젤 (Fanny Mendelssohn Hensel, 1805-1847)은 서양 음악사의 대표적 여성작곡가 중 한사람이다. 또 우리에게 너무 잘알려져 있는 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn)의 누나이기도 하다. 유대인 철학자 모제스(Moses Mendelssohn, 1726-1786)의 아들인 아브라함 멘델스존 (Abraham Mendelssohn, 1776-1835)은 파니의 아버지이며, 재능이 뛰어난 음악인 레아 살로몬(Lea Salomon, 1776-1842)은 파니의 어머니였다. 그의 어머니는 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)의 제자였던 키른베르거 (Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783)에게 음악을 배웠고¹⁷⁾ 파니의 첫 피아노 선생님이 되었다. 그 후 많은 유명한 음악가들에게 교육을 받게 된다. 아버지 사업차 파리에 지내게 된 1816년에는 일류 음악가이며 베토벤과 친했던 비곳 (Marie Bigot, 1786-1820)에게, 그리고 1817년에는 클레멘티의(Muzio Clementi, 1752-1832)제자인 베르거 (Ludwig Berger, 1777-1839)와 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)에게 피아노를 배웠다.¹⁸⁾ 특히 훔멜에게는 즉흥연주법을 전수 받게 된다. 또한 켈터 (Karl Friedrich Zelter, 1758-1832)에게 작곡을 배우며 헤세(K.W.L. Heyse)에게는 교양적 미술을 지도 받는다. 특히 켈터의 가르침은 파니의 음악이 크게 발전 할 수 있는 계기가 되었으며 자신만의 작곡 기법을 갖게

17) 이영신, “파니 멘델스존 헨젤의 『Das Jahr』 분석연구-낭만문학과 연관된 상징성을 중심으로-,” (숙명여자대학교 박사학위 논문, 2015), 3.

18) 한은주, “Fanny Mendelssohn Hensel(1805-1847)의 가곡 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2001), 5.

되었다. 파니의 작곡은 어릴 때부터 시작되었는데 그의 첫 작품인 가곡 〈당신의 음색이 경쾌하게 떨린다 Ihr Töne, schwingt euch freundlich〉은 아버지의 생일선물로 14살 때 작곡되었다. 그녀의 스승 첼터는 펠릭스 보다 파니의 음악적 재능이 더 뛰어나다고 보았지만 음악가로 성장시켜 주지는 못했다. 또한 그녀의 아버지도 파니가 여성의 신분으로 가정에 충실하길 원했으며 동생 펠릭스를 위해서라도 파니의 음악이 대중에게 알려지는 것을 반대하였다. 따라서 1821년 펠릭스만 스승 첼터와 바이마르에 있는 괴테(Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832)를 방문하게 되었는데 그가 내민 파니의 곡은 괴테에게 감동되어 몇 개의 시로 화답한다. 이를 계기로 후에 괴테의 시로 만든 곡이 25곡으로 가장 많이 발견되었다. 또한 그녀의 첫 출판작품 〈향수 Das Heimweh〉, 〈이탈리아 Italian〉, 2중창 〈줄라이카와 하템 ,Suleik Und Hatem〉은 1827년 펠릭스의 이름으로 세상에 나오게 된다. 샤를 구노는 회상에서 파니에 대해 이와 같이 높게 평가하고 있다.

“헨젤 부인은 일류급의 음악인이다-매우 영리한 피아니스트로 몸은 작고 섬세하지만 그녀의 깊은 눈과 강렬한 눈빛은 적극적인 마음과 끝없는 에너지를 드러낸다. 그녀는 작곡에서 드문 역량을 가지고 있고 동생의 이름으로 출판된 “무언곡”등 중 많은 곡들이 그녀의 것들이다”¹⁹⁾

그러던 중 그녀의 남편 빌헬름 헨젤(Wilhelm Hensel)을 만나 결혼하였는데 그는 당시 음악생활에 자심감이 결여되어 있던 파니에게 자극제로써 다시 작곡 활동을 시작하도록 용기를 주었다. 어린시절 부모님으로부터 시작되어 집에서 자신의 곡을 발표하고 직접 연주도하던 일요 음악회(Sunday Musicales)를 부활시켰고 이는 가사와 육아에 매여 제한적인 음악활동을 할 수 밖에 없었던 파니에게 자신의 음악적 재능을 마음껏

19) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 채은희 번역 (서울: 형성출판사, 2004), 82.

펼칠 수 있는 장이 되었다.²⁰⁾ 일요일마다 그녀는 음악감독으로서 많은 음악인들의 교류의 장을 열어주기도 했다.

(2) 파니의 음악적 특징

파니는 바흐풍의 음악을 좋아했으며 무반주 합창곡, 칸타타, 오라토리오, 오케스트라를 위한 서곡, 그리고 300여 곡의 가곡들을 작곡하였다. 펠릭스는 가곡의 영역을 그의 누나 영역으로 생각하였고 다른 장르들에 비해 많은 작품을 남기지 않았다.²¹⁾ 이와 같이 가곡은 파니에게 있어 중요한 장르인데 그의 초기 가곡들은 시의 내용이 곡 보다 더 중요시 되어야 한다는 그의 스승 첼터의 영향으로 단순하며 반주에서 멜로디를 그대로 중복한다. 또한 음을 붙이는 작시법과 소박하게 반복하는 리듬형이 주를 이룬다. 이어 성숙기에는 통절형식으로 성악부는 더 표현적이며 그에 따른 반주부도 확장되었다. 일반적으로 불규칙한 프레이즈는 그녀만의 멜로디 특징이며 선율을 서정적이며 멜로디 라인이 길다. 반주부는 화음패턴과 다양한 종류의 아르페지오들을 사용하였다. 시 선택에 있어서 아이헨도르프, 하이네, 뤼케르트, 뫼러, 괴테등 다양했으며 1847년 약 500여개의 작품을 남기고 생을 마감한다.

여성으로서, 동생 펠릭스로 인하여 작곡자로서의 명성과는 거리가 멀었던 파니의 작품은 최근까지도 방치되어 왔다.²²⁾ 파니도 서정적 간주곡에서 많은 작품을 썼으며 그 중 3개의 곡을 분석하여 그녀의 특징이 곡에서 어떻게 두드러지는지 살펴보겠다.

20) 한은주, “Fanny Mendelssohn Hesel(1805-1847)의 가곡 연구,” (2015), 5.

21) Lorraine Gorrell, 『19세기 독일가곡』, 심송학 번역 (서울: 음악춘추사, 2003), 254.

22) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 83.

2) 슈만(Robert Alexander Schumann)의 생애와 음악적 특징

(1) 슈만의 생애

로베르트 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)은 1810년 6월 8일 프리드리히 아우구스트 슈만(Friedrich August Schumann, 1773-1826)과 요한나 크리스티아네(Johanna Christiana Schumann, 1767-1836)사이에서 태어났다. 슈만의 아버지는 라이프치히의 대학에서 문학공부를 하였고 그의 어머니는 문호 레싱 집안 출신으로 외과의사 슈나벨 의사 딸이었다.²³⁾

7세부터 슈만의 음악성은 두각을 나타내었는데 피아노 즉흥연주로 작은 춤곡을 연주한 것이 최초의 작품이었다. 그는 츠비카우의 오르간 주자인 요한 G. 쿤취에게 처음으로 음악의 기본적인 학문을 배우게 되었다. 동시에 그는 피테, 실러에서부터 장 파울에 이르기까지 문학에 많은 관심을 가졌다. 그의 아버지는 대작곡가 카를 마리아 폰 베버(Carl Maria Friedrich Ernst von Weber)에게 가르침을 받길 원했으나 1826년 베버는 생을 마감한다. 고등학교 시절 슈만은 츠비카우의 부유한 상인 칼스 집안과의 교류로 그 집주인의 조카 에른스트 칼스와 그의 아내 아그네스(1802-1839)와 친분을 갖게 된다. 슈만은 노래를 잘하는 아그네스의 반주를 하면서 이미 많은 서정시들과 함께 초기의 가곡 활동의 시점이 되었다.²⁴⁾

그러나 장래를 걱정하는 부모님과 후견인의 권유로 라이프치히 대학 법학과에 입학하게 된다. 법학 공부를 하면서도 그는 시적인 측면을 계속 추구하며 꾸준히 작품활동을 하였다. 게반트하우스 관현악단이 베토벤의 서거를 기념하기 위해 기획한 교향곡 전곡 연주를 듣고 강한 인상을 받았으며

23) 음악세계, 『슈만-작곡가별 명곡해설 라이브러리14』 (서울: 음악세계, 2002), 10.

24) 음악세계, 위의 책, 11.

슈베르트의 음악에도 열중하였다. 따라서 이때 탄생한 작품번호 10의 가곡과 연탄을 위한 8개의 폴로네즈는 슈베르트의 영향을, 피아노 4중주곡 c단조는 베토벤의 영향을 받은 것이다. 슈만은 이당시 하이델베르크에서 A.F.J 티보가 음악서클을 지도 한다는 것과 아그네스를 사모하는 마음을 떨쳐내고자 하이델베르크 대학으로 옮기게 된다. 이때는 자신의 진로로 인해 방황하는 시기로 음악을 하기로 결정한 중요한 때였다.

1830년 라이프치히로 돌아온 슈만은 프리드리히 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)와 만나 그의 제자가 된다. 프랑크푸르트에서 감명을 받은 파가니니의 연주로 그는 기교를 계발하려고 노력했으며 그로부터 2년 후 손가락 힘을 기르고자 지나치게 혹사한 연습방법이 결국 손을 다치게 만들었다. 손가락 부상 후 그는 피아노 음악을 멀리하고 교향곡을 다시 시도하였다. 1833년 『음악신보 Neue Zeitschrife für Musik』 발간이 기획되고 슈만은 10년 동안 평론가로서 활동을 해나가며 작곡가로서 자립하기 위한 명성과 재정적인 안정을 주었다. 그러던 그는 스승 비크의 딸 클라라 슈만(Clara Josephine Wieck Schumann, 1819-1896)을 사랑하게 되며 비크의 심한 반대와 부당한 처사로 법정에서 호소하기까지에 이른다. 클라라의 친어머니 마리안네와 프란츠 리스트를 비롯한 증인들의 도움으로 결국 슈만은 1840년에 그녀와 결혼하게 된다. 이 시기에 가곡이 붓물 터지듯 넘쳐나며 무려 130여개의 곡이 탄생하게 되었다. 그 다음 해에는 당시 무명의 시인 아돌프 베트거의 시의 영감을 받은 〈봄의 교향곡〉을 4일 만에 스케치하고 최초의 교향곡으로 3월 31일 멘델스존의 지휘로 초연되어 큰 성공을 거둔다. 그러나 교향곡 작품은 이 작품으로 만족해야 했으며 더 이상의 한계를 느낀 슈만은 1842년에는 실내악에서 뛰어난 작품들을 완성시킨다.

이처럼 10여년 동안 피아노 독주곡을 시작으로 이후 가곡, 교향곡, 실내악으로 1년 마다 편성을 늘려왔던 슈만은 심신의 고단함을 느끼고 드레스덴

으로 이주한다. 『음악신보』의 활동을 접고 합창단 지휘를 하며 합창곡을 하기도 하였다. 또한 드레스덴의 혁명이 발발한 시기로 심오함과 철학적 사상이 그의 작품에 나타났다. 그러나 드레스덴에서의 활약은 그리 크지 못하였으며 뒤셀도르프에서 음악감독의 제의를 받고 1850년 9월 라인강변마을로 이주한다. 자신의 작품을 초연하는 것에서부터 활동을 시작하였지만 그 지역 사람들의 취향과는 맞지 않고 악단과의 마찰로 1852년 그는 지휘자 자리를 떠나게 된다. 그의 건강은 더욱 악화되고 1854년 2월 26일 자신 스스로 정신병원에 들어가겠다고 하였으나 다음날 27일 〈최후의 변주곡〉을 깨끗이 정리한 수첩을 남겨두고 라인강에 몸을 던진다.²⁵⁾ 어부에게 다행히 발견되어 정신병원에 수용되고 2년 이상 조용히 요양생활을 한 후 1856년 7월 9일에 생을 마감한다.

(2) 슈만의 음악적 특징

가곡 분야에서 혁명적인 인물이 슈베르트라면 가곡을 새로운 형식으로 변화로 이끌어 성숙하게 발전시킨 인물은 슈만이다. 서정성은 슈베르트보다 더욱 농후해졌으며 과감한 표현을 서슴치 않았다. 슈만의 가곡 작곡은 이미 청년시절부터 시작되었으나 얼마 되지 않아 피아노 작곡에 몰두하게 된다. 피아노 작곡활동은 10여년 동안이나 지속되며 큰 대곡들과 큰 명성을 얻기에 이른다. 평소 “가곡은 기악 음악 보다는 이류이다”²⁶⁾라고 언급하던 슈만은 1840년에 무려 138개의 가곡을 쏟아낸다. 이 해는 ‘가곡의 해’라고도 명명되며 슈만이 자신이 사랑하던 여인 클라라와 어렵게 결혼이 성사된 행복한 시기로 슈만의 작품분야는 큰 전환점을 맞이한다. 10여년 동안 이어진 피아니스트적인 작곡기법은 고스란히 가곡에 흘러들어가 반주부의 역할을

25) 음악세계, 『슈만-작곡가별 명곡해설 라이브러리14』, 18.

26) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 91.

크게 격상시켰다. 이전에 노래의 배경이나 분위기를 담당했던 반주부가 슈만과 만나면서 성악과 동등한 입장으로 자주 이중창 되어졌다. 반주패턴은 다양하게 나타나며 폭넓게 사용하는 대담함 마저 보이는데 전주, 간주, 후주는 피아노 소품으로도 손색이 없을 정도의 길이와 훌륭함을 지녔다. 간혹 긴 후주는 놀랍게도 집약적으로 에필로그의 역할을 담당한다.²⁷⁾

문학작가 지망생이자, 서적출판을 했던 아버지의 영향으로 슈만은 문학적으로도 조예가 매우 깊었다. 1835년에 활동하던 『음악신보 *Neue Zeitschrift für Musik*』의 잡지에서 편집인으로, 음악평론가로서의 활동은 슈만이 시를 선택하고 시를 해석하는 능력에 크게 영향을 미쳐 가곡에 그대로 반영되었다.

슈만의 즐겨 사용했던 시인은 괴테, 하이네, 셰익스피어, 호프만등이며 이들의 시로 훌륭한 가곡들을 만들었다. 이들 중 하이네의 작품을 즐겨 사용하는데 17세의 슈만에게는 뮌헨에서 하이네와의 만남이 커다란 계기가 된다. 슈만이 하이네의 작품을 접한 것은 고등학생 시절 이었는데 이때 『노래의 책』과 『여행기』 읽고 감동했으나 작품에서 만난 하이네는 사교적이지 않을뿐더러 불친절 하였다. 하이네에 대한 편견은 슈만의 아버지 친구인 하인리히 빌헬름 F. 쿠르러에게 보낸 편지에서 이와 같이 잘 나타나고 있다.

하이네는 나를 (...) 친절히 맞이해 주었고, 저와 다정하게 악수를 했으며, 몇 시간 동안 뮌헨을 두루 안내해 주었습니다. (...) 저는 여행기를 썼던 한 사람에게 이런 모습이 있을 것이라고는 상상하지 못했습니다. 다만 그의 입가에는 쓰디쓴, 조서적인 미소가 있었지만 이는 인생의 사소한 것들에 대한 승고한 미소였으며, 줌스러운 인간들에 대한 조소였습니다. 하지만 그의 여행기에서도 너무나 자주 감지되는 그 신랄한 풍자와 극도로 골수에까지 사무친 삶에 대한 그 깊은 내면의 원망이 그와의 대화를 매력적으로 만들었습니다.²⁸⁾

27) Dietrich Fischer-Dieskau, 『리트, 독일예술가곡』, 홍은정 번역 (서울: 포노, 2015), 64.

28) 이창복, 『문학과 음악의 황홀한 만남』, 250.

특히 하이네의 시집 「서정적 간주곡」으로 쓴 슈만의 《시인이 사랑 *Dichterliebe* Op.48》은 이러한 가곡의 특징을 집약적으로 보여준다. 《시인이 사랑》은 공통된 주제나 이야기를 가지고 연결된 하나의 가곡세트로 묶는 가곡모음 형태의 연가곡이다. 클라라에 대한 열렬한 사랑의 일관된 주제로서 심정을 토로하듯 세밀한 감정표현이 잘 구사되어 나타난다. 슈만은 65개 「서정적 간주곡」의 시 중 16개를 선택하고 나열하는 과정에 문학적 접근은 시의 배열에서 나타나는데 1855년 프란츠 리스트는 슈만의 문학성에 다음과 같이 서술하고 있다.

음악과 문학은 수세기 전부터 마치 닭에 의해 분리된 것 같으며, 이들의 양쪽에 살고 있는 사람들을 오직 이름으로만 알고 있는 것처럼 보인다. 만일 그들이 언젠가 관계를 맺는다면 그때 그들은 오직 피라무스와 티스베처럼 나타날 것이다.(...) 슈만은 두 지역의 원주민이었고, 분리된 영역의 주민들에게 돌파구를 열어 주었다.

이처럼 하이네의 문학성은 문학과 음악을 연결하는 큰 교량적 역할을 하였다는 것을 실감하게 한다. 또한 하이네의 주된 아이러니 기법은 슈만의 뛰어난 문학적 시선에 발견되어 재해석 하였다.

《시인이 사랑》은 하이네가 사랑하던 여인 아말리아를 자신이 사랑하는 여인 클라라와 동일시하여 감정의 희비를 곡별로 잘 작곡 하였다. 여인에 대한 사랑으로 행복해 하는 감정을 제1곡부터 6곡에, 사랑하던 연인에게 사랑을 거절당하는 실연의 아픔은 7곡부터 14곡까지, 나머지 두 곡에서는 지나가버린 청춘의 허무함을 그리움 되어 노래한다.²⁹⁾ 시의 내용에 따른 감정의 굴곡들은 풍부하게 표현되었으며 조성구조는 계획적으로 되어있는데 이는 개별적으로 따로 분리할 수 없음을 의도한 점이다. 후기 낭만주의에서 자주 나타나는 세련된 화성들은 빈번히 사용됨으로서 풍부한 색채를 표현한

29) 음악세계, 『슈만』 (서울: 음악세계, 2002), 317.

다. 반주부를 격상시킨 슈만의 노력은 마지막 곡인 16번에서 빛을 발하는데 이전에 앞서 제시했던 선율이 긴 후주에서 재 등장하며 연가곡으로서의 통일감 까지 덩으로 얻는다.

본 논문은 「서정적 간주곡」을 1번시는 1번곡으로, 4번시는 4번곡으로, 40번시는 10번곡으로, 45번시는 12번곡으로 작곡한 슈만 《시인이 사랑》의 작품을 분석해 보겠다.

3) 프란츠 (Robert Franz)의 생애와 음악적 특징

(1) 프란츠의 생애

프란츠(Robert Franz, 1815-1892)는 독일의 할레(Halle)지방에서 태어났으며 그의 아버지 크리스토프 프란츠 크나우(Christoph Franz Knauth)는 1847년 프란츠로 성을 바꿨다. 그는 할레에서 여러 교사들에게 배우고 김나지움(Gymnasium)에서 바흐, 헨델, 하이든과 모차르트의 칸타타와 오라토리오를 소개한 칸토르 아벨라(Kantor Abela)의 가르침을 받았다.³⁰⁾ 그는 데싸우(Dessau)에서 슈나이더(J.C.F. Schneider)에게 엄격한 음악적 이론의 과정을 밟는다. 그는 첫 번째로 바흐와 헨델의 작품 이후에 슈베르트, 슈만과 멘델스존의 작품에 푹 빠졌다. 그는 또한 주로 그의 친구 시인 빌헬름 오스터발트(Wilhelm Osterwald), 철학자 루돌프 하임(Rudolf Haym)과 프리드리히 힌릭스(Friedrich Hinrichs)에게 일반적인 학습을 배웠다. 프란츠 1841년에 울리히스키르헤(Ulrichskirche)의 오르간 연주자로 자신의 첫 직업을 얻었다. 그 다음해엔 ‘싱아카데미(Singakademic)’의 지휘자가 되었는데 연습 참여율은 저조했고 할레의 대중들은 음악에 무관심하였다. 그럼

30) Edward F. Kravitt, "Franz, Robert," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 8: 210.

에도 불구하고 노력한 결과 프란츠는 점차 일류 앙상블로 합창단의 틀을 형성하고, 그의 성공적인 합창 축제는 할레가 음악 도시로서의 명성을 되찾도록 하였다. 또한 그는 슈만에게 자신이 처음 작곡한 작품을 보냈는데 슈만의 그의 작품을 출판으로 대답하였다. 또한 리스트는 프란츠의 평생 후원자이며 1872년에 프란츠의 전기를 출판하기도 하였다. 31)

하지만 약 20년의 기간 동안 이러한 혜택과 그의 성장은 점차 손실되어 가는 청력에 의해 빛을 잃었다. 1867까지 그는 거의 완전히 귀머거리가 되었으며 그의 공식 입장을 사임 해야했다. 1879년 마비 상태가 되었고 정서적 장애에 시달렸다. 격리된 상황에도 불구하고 그는 1884년 노래의 마지막 세트(Op.52)를 기록하고, 1886까지 작곡을 유지하였다. 그의 70번째 생일은 독일과 오스트리아로부터 많은 축하를 받았으며 독일 카이저(Kaiser)에서 정부로부터 왕관을 하사받고 할레도시의 명예 시민상을 수여받고 끝내 1892년 그는 생애를 마감한다. 프란츠는 전체 낭만주의의 가곡의 세계를 연 슈베르트와 슈만으로부터 받은 영향을 받아 그의 우수한 음악적 스타일에 동화되었다.

(2) 프란츠의 음악적 특징

프란츠의 주요 작품은 가곡, 교회음악, 합창이며 이들 중 가곡은 가장 사랑 받는 분야이다. 당시 프란츠는 슈만, 리스트, 멘델스존, 브람스에게 존경의 대상이었다. 슈만은 프란츠의 곡을 받고 출판해 주었으며 슈만이 집필하던 잡지 「음악신보」에 해설도 실어줌으로서 대중들에게 관심을 받게 하는데 큰 역할을 하였다. 쉬운 형식과 음악적 경향은 슈만과 매우 닮아 있다. 리스트는 프란츠의 전기를 출판하여 프란츠의 우수성을 널리 알리고자 힘썼

31) Carol Kimball , 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 128.

다. 가곡은 약 300여 곡으로 짧고 간단하며 유절형식이 일반적인 형태로 지배적이다.³²⁾ 서정적이며 음절단위의 형태로 단순한 구조로 지어진 선율은 잦은 반복으로 곡 전체를 이룬다. 시의 운율과 강세를 리듬이 잘 살려내지만 리듬의 변화는 더디게 나타난다. “멜로디는 엄격하게 화성 안에서 가사와 존재하며 리듬은 매우 특수한 경우에만 변경 될 수 있다”고 ³³⁾ 쓴 것처럼 표현을 제한함으로써 곡의 다양성을 막았다. 전조는 반음계보다는 온음계적 전조를 선호하여 안정적이며 평범한 분위기를 연출하였다. 자신의 곡을 이조시켜 연주하는 것을 반대 하였는데 바리톤과 메조소프라노의 음역을 염두해 둔 프란츠의 작곡에 어긋나기 때문이다. 반주는 성악 선율과 동일한 선율을 그대로 사용하는데 가끔씩 4성부의 반주가 등장하기도 한다. 이는 프란츠가 이전에 오르가니스트로 활동했던 시절의 영향으로 합창을 연상시킨다.

시의 선택에 있어서는 극적인 시를 멀리하며 사색적인 시를 즐겨 사용하였다. 프란츠는 괴테 (J.W. Goethe, 1749-1805), 로베르트 번즈(Robert Burns, 1759-1796), 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), 하이네 (Heinrich Heine, 1797-1856), 피리케(Eduard Friedrich Mörike, 1804-1875)의 시인들의 시를 즐겨 사용하였는데 그 중 하이네의 시가 60여편으로 많은 비중을 차지한다. 이는 하이네의 시를 선호했음을 보여주는 증거이기도 하다. 프란츠는 이러한 작가들의 시 중 이미 다른 작곡가들에게 채택된 시를 사용하였는데 불행하게도 단순한 음악적 양식과 표현에 제한으로 큰 성공을 거두지는 못하였다.

전체적으로 프란츠의 음악적 양식은 쉬운형식과 음악적인 경향에서 슈만을 연상시킨다. 후기 낭만적인 아름다운 선율은 호감을 갖게 하지만 변화를 멀리하고 보수적인 접근은 흥미를 잃게 한다. 이러한 이유로 프란츠의 작품

32) 정복주, 채은희, 『성악예술-연주와 문헌』 (서울: 예술, 2009), 153.

33) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 128.

은 무대에서는 연주되는 경우는 드물지만 비교적 부르기 쉽고 편안한 음역으로 성악에 입문하는 학생들에게는 주요 레퍼토리로 사용된다. 프란츠의 전반적 가곡 특징을 바탕으로 하이네 텍스트를 어떻게 음악적으로 표현했는지 분석해 보겠다.

4) 우어슈프루흐 (Anton Urspruch)의 생애와 음악적 특징

안톤 우어슈프루흐(Anton Urspruch, 1850-1907)는 변호사겸 작가 칼 테오도르 우어슈프루흐(Carl Theodor Urspruch)와 가수인 안나 엘리자베스(Anna Elisabeth)의 아들로 태어났다. 그는 음악과 그림에 대한 놀라운 재주를 어렸을 때부터 보였으나 곧 음악을 전향한다. 그는 리스트를 좋아하는 학생으로 몇 년뒤인 1878년에 우어슈프루흐는 교사가 된다. 당시 호흐 음악원의 피아노와 작곡교사로 클라라 슈만을 임명했다. 1881년 3월 에미 크란츠와 우어슈프루흐는 결혼했다. 그는 그의 신부에게 내림 마장조 교향곡을 1891년에 9월에 처음 연주 해주었다. 결혼 후 네 딸을 낳고 1882년 라프의 죽음 후 호흐 음악원을 인수하며 가장 좋은 교사로 인정받았다. 1906년 3월 우어슈프루흐는 그의 가족과 함께 이탈리아로 여행을 하었는데 그곳에서 저명한 음악가와의 만남을 즐겼으며 합창곡을 이탈리아로 번역하여 발표했다. 교황의 만남이 이루어지고 오랜 시간동안 합창에 대해 이야기 하였다. 또한 그는 모차르트와 괴테가 이미 경험한 로마 아르카디아에 중요한 독일의 작곡가로서 참여하였다. 그러나, 심장 마비는 그의 건강을 악화시켰음에도 불구하고, 그는 오페라 《체칠리아》를 완성하기 위해 모든 노력을 했다. 그러나 그는 결국 심장 마비로 1907년 1월 11일에 세상을 떠나며 작곡가로서의 위상은 빠르게 잊혀졌다.³⁴⁾

34) Alfons Ott, "Urspruch, Anton," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1994), 16: 1231-1232.

Ⅲ. 작품 분석 및 비교

1. 〈놀랍도록 아름다운 오월 *Im wunderschönen Monat Mai*〉

이 시는 하이네 문학작품 『노래의 책』 제2권에 수록되어있는 「서정적 간주곡」의 65개 중 첫 번째 시이다. 「서정적 간주곡」시집은 하이네 초기시에 속하며 이 시가 지어질 당시 그의 사촌 아말리아의 여인을 사랑했었는데 결국은 쓰디쓴 실연의 아픔을 맛보게 된다. 따라서 이 사랑의 과정은 시에서 잘 나타나며 여인을 보고 흠모하게 되는 사랑이야기에서 첫 시는 출발한다. 첫 소절은 ‘놀랍도록 아름다운 오월(*Im wunderschönen Monat Mai*)’로 시적 배경은 오월이지만 시에서 이야기하는 오월은 우리나라에서 봄 하면 떠오르는 3월과 비슷하다. 독일의 겨울은 유난히 길며 춥고 어두운데 그 긴긴 겨울을 이겨내고 마침내 아름다운 꽃들이 즐비 하는 완전한 봄이 되었을 때 기쁨과 환희는 대단할 것이다. 독일의 5월은 특별한 의미가 있는 달인 것은 분명하며 그는 이러한 5월의 특성을 문학적으로 잘 표현하며 사랑의 의미와도 결부시켜 놓았다. 하이네가 자신이 사랑하는 연인에게 설레는 마음을 봄을 맞이하는 기쁜 마음으로 듣는 청자로 하여금 더욱 공감하게 만들었다.

이 시의 형식은 2연4행으로 간결하며 모든 행의 끝나는 어미를 동일시키는 라임구조로 되어있다. 특히 각 연의 1행은 ‘놀랍도록 아름다운 오월’을 반복하였고 나머지 2, 3, 4행은 모두 ‘-en’의 단어를 선택하였다. 따라서 시어를 선택함에 있어서 섬세하며 동시에 동일성을 위해 노력했던 모습을 엿볼 수 있다. 하이네 1번시의 원문과 라임 구조, 해석은 아래 [표 1]와 같다.

[표 1] 〈놀랍도록 아름다운 오월〉의 원문, 라임구조, 해석

원 문	라임구조	해 석
Im wunderschönen Monat <u>Mai</u> , Als alle Knospen sprangen, Da ist in meinem Herzen Die Liebe aufgegangen.	-Mai -en -en -en	놀랍도록 아름다운 오월, 모든 꽃봉오리 터질 때, 그 때 내 마음 속에 사랑이 싹터 오네.
Im wunderschönen Monat <u>Mai</u> , Als alle Vögel sangen, Da hab ich ihr gestanden Mein Sehnen und Verlangen ³⁵⁾	Mai -en -en -en	놀랍도록 아름다운 오월, 모든 새들이 노래할 때, 나는 그녀에게 고백했네. 내 갈망과 기다림을.

1번시를 채택한 작곡가는 무려 118명이다.³⁶⁾ 파니는 네 작곡가 중 가장 먼저 1837년에 듀엣곡으로 작곡한다. 슈만은 머지않아 1840년 ‘가곡의 해’에 연가곡 《시인의 사랑》을 작곡하며 이 시를 1번곡으로 배치한다. 그로부터 30년 뒤에 프란츠는 6개의 노래가 속한 작품번호25중 5번곡으로 작곡했으며 우어슈프루흐는 가장 늦은 1882년에 작품번호6의 ‘사랑노래’ 1권 중 2번으로 작곡하였다. [표 2]는 작곡연도와 출판연도, 작품명 & 작품번호를 작곡한 순서대로 정리한 것이다.

[표 2] 〈놀랍도록 아름다운 오월〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명&작품번호

작곡가	작곡연도(출판연도)	작품명 & 작품번호
파니	1837년	Vocal duet for 2 female voices and piano
슈만	1840년(1844년)	Dichterliebe Op.48, No.1
프란츠	1870년	Sechs Lieder Op.25, No.5
우어슈프루흐	1882년	Liebeslieder [Heine] Op.6, Heft.1, No.2

35) 장상용, 『하이네의 명시』 (서울: 세계출판사, 1988), 155.

36) <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [2016년 3월 30일 접속].

1) 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석

파니는 하이네의 1번시를 독립적인 듀엣 곡으로 작곡하고 〈Vocal duet for 2 female voice and piano〉 이름으로 출판하였다. 박자는 ‘매우 빠르게(Allegro molto)’이며 ‘가볍게(leggiero)’를 함께 명시하여 오월에 대한 밝은 분위기를 마음껏 표현하게 하였다. 형식은 [표 3] 과 같이 A+B+A’+C+A”로 수식적 복합3부이며 A부분이 계속적으로 반복되는 론도의 형태도 함께 나타난다. 조성은 C장조이며 딸림조인 G장조로 전조되고 다시 C장조로 돌아오는 일반적인 조성의 형태를 보인다. 각 성악부 선율의 음역은 좁으며 순차상행과 하행을 반복하는 선율이 동기를 이룬다. 리듬은 단순한 패턴으로 하나의 8분음표에 하나의 음절을 배치해 리듬적 동기가 완전한 곡을 이루었다. 선율과 리듬이 합해진 프레이즈는 보통 네 마디 이상의 확장된 형태로 되어있는 A부분과 C부분에 비해 B부분은 매우 짧게 표현되어 불규칙한 구조를 보인다. 반주의 오른손은 블록코드 진행으로 오른손은 성악부의 두 선율을 그대로 따르고 있으며 왼손은 오른손과 같은 리듬으로 지속적인 반복음이 나타난다. 성악부와 반주부의 같은 선율과 리듬형태가 추진력이 되어 오월에 대한 지속적 설렘을 만들어 준다. 시어 선택에 있어서 변형된 가사는 없으나 시어의 반복이 많은데 특히 오월을 찬양하는 ‘Im wunderschönen Monat Mai’가 끊임없이 반복된다.

[표 3] 파니의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A	B	A’	C	A”
마디	1-14	15-19	20-27	28-49	50-61
시의 구조	1연1-4행 1연1행 반복	1연1·2행	2연1-4행	2연1행 반복 2연1-4행 반복	1연1-4행 반복 1연 1행 반복
조성	C-G	C	C	C	C

이 곡의 도입부는 성악부와 반주부가 못갓춘마디로 시작하는데 이는 ‘놀라운(Wunder)’를 강조하고자 첫 박에 ‘im’이 아닌 ‘Wunder’를 배치했다. 성악부에서 두 성부간의 음정 관계는 6도를 중심으로 안정적이며 각 반주부는 성악부의 선율을 그대로 오른손에서 노래하고 있다. 그에 반해 왼손은 같은 C음을 여러 번 반복하는 오스티나토의 기법으로 쓰였는데 이는 오월을 맞이하는 기쁨과 설렘을 마치 심장이 쿵쿵뛰는 듯한 무드와 긴장감으로 나타내었다 [악보 1] .

[악보 1] 파니의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디1-18

Allegro molto
leggiero 6도 음정관계

I
 Im wun-der-schö-nen Mo-nat Mai, als al-le Knos-pen spran-gen, da ist in mei-nem

II

Klavier
 오스티나토

CM : I V₃⁴ I I₂⁵ V₇ V₇

6 Her-zen die Lie-be auf-ge-gan-gen, im wun-der-schö-nen wun-der-schö-nen Mo-nat

6 V₇ I (V₂⁵) I GM: IV I₂⁵ V

13 Mai. Im wun-der-schö-nen Mo-nat Mai, als al-le Knos-pen spran-gen,

13 I CM : V₇

마디28-48은 C부분에 해당하는 부분으로서 성악부와 반주부가 번갈아가며 선율을 주고받는 반복을 통해 밋밋함을 화성적변화로 생동감있게 표현하였다. 1연1행의 시어 ‘Im wunderschönen Monat Mai’를 먼저 성악부에서 제시할 동안 반주부는 휴지하고 성악부에서 두음을 반복하여 생긴 선율을 반주부에서 유사한 형태로 반복하여 서로 주고받는다. 성악부와 반주부가 반복 될 때마다 한음씩 상승된 동형진행을 번갈아가며 노래하는데 마디36부터는 성악부와 반주부가 동시에 노래해 극적인 효과를 나타낸다. 이때 부속화음의 사용이 두드러지는데 화음의 진행도 IV-V-VI도로 순차진행하여 더욱 긴장감을 조성하였다. 이 긴장감은 결국 오월에 대한 설렘을 표현한다. 이어서 시인이 연인에게 고백하는 2연3·4행의 부분에서는 8분음표 기본리듬에서 4분음표로 길이가 긴 리듬으로 표현하여 긴박하게 반복적 화성으로 진행되던 앞부분과 대조를 이루고 있다. ‘고백하다(gestanden)’과 ‘원하다(Verlangen)’의 음가를 매우 길게 늘여 놓았는데 시인의 간절함을 음의 길이로 표현해 간절하게 호소하고 있다 [악보 2] .

[악보 2] 파니의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디 27-48

lan - gen, im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, 동형진행 im wun - der - schö - nen Mo - nat -

Mai, da hab ich ihr - ge - stan - den, ihr ge - stan -

den mein Seh - nen und Ver - lan - gen. Im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, als

p

p

I I(V)I IVI IVV_i ii

V₃⁴/V V₃⁴/V V₃⁴/V V₃⁴/V V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i V₃⁴/V_i I V I V I V I V I I₆ V₃⁴/IV I₆

V₃⁴/V V₇ I

유난히 시어 반복이 많은 마지막 A" 부분은 1연 전체를 반복하고 있다. 연인에게 고백한 이후에도 계속적으로 주체할 수 없는 자신의 마음을 끝까지 강조하고 있다. 마지막 부분은 1행의 'wunderschönen' 만을 두 번 반복하고 전형적인 정격중지로 안정감 있고 편안하게 곡을 마무리 한다. 따라서 파니는 고백에 대한 불안함이나 긴장하는 마음보다는 오월의 특성인 따뜻하고 밝은 분위기에 초점을 두고 있다는 것을 발견 할 수 있다 [악보 3] .

[악보 3] 파니의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디49-61

lan - gen im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, 동형진행 im wun - der - schö - nen Mo - nat -

Mai, da hab ich ihr ge - stan - den, ihr ge - stan -

den mein Seh - nen und Ver - lan - gen. Im wun - der - schö - nen Mo - nat Mai, als

Chord symbols: I, I(V)I, IVI, IVV_{ii}, ii, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, I V I V I V I V, I, V_{ii}V, IV, I, V_{ii}V, V_{ii}V, V_{ii}V, I

2) 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석

이 곡은 슈만의 연가곡집 《시인의 사랑 Dichterliebe》의 1번곡이다. 하이네가 이 시를 「서정적 간주곡」 1번으로 한 것처럼 슈만도 자신의 연가곡의 첫 번째 곡으로 채택한 것으로 보아 그만큼 시인과 작곡가에게 비중 높은 작품이라 할 수 있다. 유절형식으로 작곡된 1번곡은 2부형식으로 1연과 2연의 가사를 제외하고는 음악적으로는 거의 유사하다. 박자는 ‘느리게, 온아한(Langsam, zart)’이며 조성은 [표 4]와 같이 f# 단조를 중심으로 나란한조 A장조로 안정되게 흐르며 감정의 변화를 위해 한음 상승한 b단조와 나란한조인 D장조로 전조하였다. 성악부의 선율은 좁은 음역으로 서정적인 멜로디들이 나열되며 적당한 긴장과 이완을 중심으로 진행된다. 프레이즈는 네 마디의 기본 형태로 작은 악구를 이뤄간다. 자주 사용된 붓점리듬은 오월에 대한 설렘과 긴장감을 더하여 준다. 반주는 아르페지오가 중심선율로 왼손부터 오른손까지 상승하여 우아한 분위기를 자아낸다.

[표 4] 슈만의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	전주	A		간주	A'		후주
		a	b		a'	b'	
마디	1-4	5-8	9-12	13-15	16-19	20-23	24-26
시의 구조	1연 1-4행			.	2연 1-4행		.
조성	f#	A-b-D-f#		f#	A-D-f#		f#

보통 연가곡의 첫 곡인데도 불구하고, 못갓춘마디로 시작된 오른손의 C#은 첫 마디까지 계류하며 자연스럽게 왼손의 D음과 만나 단2도의 불협화음을 생성한다.³⁷⁾ 이 불협화음은 시작하는 사랑을 기대하면서도 사랑의 결말이 어떻게 될지 모르는 하이네의 확신하지 못하는 불안한 감정을 묘사하고 있다. 네 마디의 전주에서 보여주는 f#단조의 iv-V-iv-V도의 진행은 등등 떠다니듯이 사랑을 시작할 때 오는 희망과 불안의 감정이 안정되지 않은 채 교차하고 있다. 왼손부터 상승하는 아르페지오는 오른손에서 아쉬운 듯이 하행하는데 오월이 올 듯 말듯 하는 주저하는 모습으로도 표현된다. 마음의 불안정함과 주춤하던 오월은 ‘Im wunderschönen Monat Mai’를 성악부에서 부르고 나서야 비로소 마디6에서 A장조의 I도 화성으로 해결되면서 음악적 긴장감은 해결된다 [악보 4].

[악보 4] 슈만의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디1-6

The image shows a musical score for the first six measures of Schumann's 'Im wunderschönen Monat Mai'. The score is in F# minor, 4/4 time, and includes piano and vocal parts. The piano part features a sequence of chords: f#m (iv6), V7, iv6, V7, AM: ii6, and I. The vocal part has lyrics: 'Im wunderschönen Monat Mai, als'. The tempo and mood are marked 'Langsam, zart'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'fz.' and articulation like 'acc.'.

37) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 100.

마디9-12는 ‘그 때 내 마음 속에 사랑이 싹터 오네(Da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen)’에 대한 절정의 시어를 향해 숨 가쁘게 몰아치는 기대감의 프레이즈를 형성하고 있다. 작은 동기가 동형진행 되는데 첫 번째는 b단조에서 두 번째는 나란한조인 D장조로 전조되어 시인의 흥분된 감정을 조성으로 변화시켰다. 마디9와 마디11의 반주부에서는 더욱 다급한 마음의 표현으로 한마디 전체를 왼손부터 오른손에까지 하나로 이어졌던 아르페지오를 두 개의 작은 아르페지오로 나눠 극적인 변화를 하였다. 이때 오른손의 상성부 계류음정 A-B-C#-D-E-F# 성악부와 함께 상승하여 느낌을 같이한다. 마디11의 반주부에서는 ‘사랑(Liebe)’에 슈만이 즐겨 사용한 단조차용을 사용하여 애뜻한 사랑의 감정을 담아내고 있다 [악보 5].

[악보 5] 슈만의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디8-12

7
al. le Knos - pen spran - gen, da ist in mei - nem
7
10
Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.
10
ritard.

ii_s V₇ I bm: iv_s V₇
i DM: IV_s V₇ I f#m: VI → iv V₇
(단조차용)

마디23-26은 네 마디의 후주로 전주와 비슷한 구성을 보이며 여전히 화음은 f# 단조의 iv-V-iv-V도의 진행을 보인다. 이때 왼손 베이스 선율의 변형이 일어나는데 고백한 후 더욱 불안해진 시인의 감정을 붓점리듬의 반음진행으로 살려 내었다. 마지막 마디는 정격종지가 아닌 V도로 끝마치는 반종지로 특히 마지막으로 소리 내는 B음은 f# 단조의 4음으로 강하게 C#을 갈망하며 아직 사랑의 대한 의문을 남긴 채 끝난다. 해결되지 않은 b음은 《시인의 사랑》 2번곡 ‘내 눈물에서(Aus meinen Tränen sprießen)’ 첫 화음에서 I도로 해결되며 철저한 슈만의 의도된 음악적 효과로 나타난다. 슈만은 하이네와 아말리아와의 관계에서 느꼈던 감정을 자신이 사랑하던 연인 클라라에 대한 행복감과 불안감으로 이해해 가슴 벅찬 선율과 확신하지 못하는 마음을 아름다운 낭만적인 선율에 실어 더욱 생생하게 전달하고 있다 [악보 6] .

[악보 6] 슈만의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디23-26,

<내 눈물에서> 마디1-3

23
lan - gen.
23
ritard..
f#m : VI → IV V iv₆ V₇ *

II.
Aus meinen Tränen sprießen

Nicht schnell
p
Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen viel blü - hen - de Blu - men her -

3) 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 분석

프란츠의 곡은 유절형식으로 크게 두 부분으로 나눌 수 있는 2부형식이기도 하다. 박자는 ‘조금 느리고 우아하게(Andantino con grazia)’로 서정적인 선율이 우아하게 표현되도록 하였다. 조성은 [표 5]와 같이 A b의 중심조성으로 단3도 위의 c단조로 전조되는데 장조는 오월에 대한 상징으로 기쁨과 환희를, 단조는 시인 자신의 마음과 감정으로 각 대상과 그들이 처한 상태를 대조적으로 표현하였다. 성악부의 선율은 짧은 음역의 짧은 동기로 이루어져 있으며 조금씩 변형되며 곡을 이끌어간다. 리듬에 있어서도 조성과 같은 대조를 보이는데 오월에 대한 시어에서는 붓점리듬으로 생기있게 표현하였고 시인 자신에 대해 노래 할 때는 붓점이 사라진 기본박자들로 비교적 차분한 느낌을 들게 하였다. 반주는 아르페지오와 블록코드, 분산화음 등 다양한 형태를 선보이며 시어의 대상을 반주형으로도 구분 짓는다.

[표 5] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A		A'		후주
	a	b	a'	b'	
마디	1-5	6-10	11-14	15-19	20-22
시의 구조	1연 1-4행		2연 1-4행		.
조성	A b -c-A b		A b -c-A b		A b

짧은 한마디 전주로 시작하는 도입부는 Ab장조의 I 도화성 아르페지오로 오월에 대한 화려함과 우아함의 전제적 분위기를 묘사하고 있다. 성악부가 노래하는 마디2부터는 아르페지오가 아닌 블록코드의 반주로 성악부와 같은 선율을 따르며 시어에 집중하고 있음을 확인할 수 있다. 성악부와 반주부가

유니즌으로 밋밋함을 보완하기 위한 방법으로 성악부와 반주부에 꾸밈음을 추가했는데 오월을 수식한 형용사인 ‘아름다움(schönen)’을 더욱 빛나게 하였다. 짧은 한소절의 노래가 끝나고 다시 도입부에서 나타났던 아르페지오가 vi도에서 아름답게 수식 한다 [악보 7] .

[악보 7] 프란츠의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디1-3

Andantino con grazia.

Singstimme. *p*

Im wun - der schö - nen Mo - nat Mai, als

리듬대조

Pianoforte. *p*

AbM : I iiε V7 vi

마디5부터는 자신의 마음을 이야기하는 1연3·4행의 부분으로서 c단조로 전조되어 다른 분위기를 암시하며 반주형마저 변화한다. 반주부 오른손에 정채 되어있는 분산화음은 노래로 집중 하도록 유인하였는데 ‘사랑이 싹터 오네(Die Liebe aufgegangen)’의 음가를 늘여 놓아 시인의 진심을 더욱 간절하게 표출하고 있다 [악보 8] .

[악보 8] 프란츠의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 마디6-10

al - le Kno - s - pen sp - ran - gen, 반주의 대조 da ict in mei - nem

Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen Im

mf

p

cresc.

cm : VI | i₄⁶ | ii₅⁶ i₆

ii₇⁶ | i₄⁶ | ii₅⁶ i₆ | ii₇⁶ | V₇ | VI AbM : I

마디19-22는 후주부분으로서 전주에서 나타난 아르페지오가 작은 선율적 동기로 중심을 이루며 확장된 형태를 보인다. 마디19부터 원래의 조인 Ab 장조로 전조되면서 후주의 첫 부분을 IV도로 먼저 제시하고 마디20에서는 I도로 해결되어 곡이 마칠 때 까지 조성의 변화가 없었다. 다만 음역에만 차이가 있는데 한 옥타브 아래에서 노래하는 마지막 마디는 음향도 피아니시모로 작게 표현되어 전체의 곡에 대한 단순한 여운으로 보여진다. 프란츠도 단순히 이 시를 사랑의 행복함과 설렘의 긍정으로만 보지 않는 것은 조성의 변화로 인하여 알 수 있다 [악보 9].

[악보 9] 프란츠의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디 19-22

4) 우어슈프루흐의 <놀랍도록 아름다운 오월> 작품 분석

이 곡은 우어슈프루흐가 작품번호 6번의 1권 중 두 번째로 작곡하였으며 유펙형식으로 A와 A'의 두 부분으로 2부형식을 갖는다. 박자는 '온화하고 우아하게(Sanft und mit Grazie)'으로 직접적으로 나타내는 빠르기말로 분위기를 구체적으로 나타내었다. 조성은 Ab장조이며 복잡한 조성구조를 갖는데 가사의 내용에 관계없이 자주 변화한다. 특히 반음계의 선율구조가 많아 복잡하게 들린다. 특별한 화음은 쓰이지 않았으나 반주부의 반음계적 비화성음의 잦은 출연은 복잡한 심정을 드러내기도 한다. 리듬은 성악부의 선율에 8분음표를 중심리듬으로 하나의 음표에 하나의 음절을 배치해 절제된 느낌을 준다. 선율의 프레이즈는 대체적으로 짧으며 악구b는 확장된 형태를 보인다. 반주부는 전체적으로 16분음표가 지배적이지만 성악부와 가끔씩 유니즌되어 같은 리듬으로 함께 움직인다.


[표 6] 우어슈프루흐의 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 형식, 마디, 시의구조, 조성


형식	전주	A						A'					후주
		a	간주	a'	간주	b	간주	a	간주	a''	간주	b''	
마디	1	3	6	8	10	14	21	24	27	29	31	35	42
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	2	5	7	10	13	21	23	26	28	31	34	42	44
시의구조	.	1연1·2행			1연3·4행 1연4행반복			2연 1·2행		2연3·4행 2연4행반복			.
조성		A b -f-b b -c-E b -A b						A b - f - b b - c -A b					A b

못갓춘마디로 시작 되는 두 마디 전주는 첫 소절의 16분음표 리듬으로 A-B b -B-C의 반음진행과 아르페지오의 복잡한 화성으로 이루어져 있다. 전주의 마지막 해결은 V-I 도인 정격종지로서 하나의 완전한 동기를 이룬다. 이 곡은 [표 6] 처럼 유난히 간주가 많이 등장한다. 이 동기는 오월을 수식하는 모티브로서 봄을 묘사할 때 자주 등장하며 분위기를 조성하였다. 성악부가 노래할 때는 반주부도 모두 성악부와 같은 리듬으로 8분음표 음형의 유니즌으로 가사에 더욱 집중한 것을 알 수 있다 [악보 10].


[악보 10] 우어슈프루흐의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디1-13


Sanft und mit Grazie. *p*

SINGSTIMME. 


PIANO.  리듬대조


AbM: ii V vi V₇ I ii₆ ii V₇

5 

5 

I IV ii V₇ I ii₆ ii V₇

10 

10 

I ii₆ fm: V i VI bbm:V₇

시인이 자신의 상황을 이야기 하는 부분은 악구b에 나타나는데 전주의 모티브와 주고받는 형태가 사라지고 성악부와 반주부가 동시에 독립적인 선율을 노래하고 있다. 마디18-21은 ‘사랑이 싹터오네(Die Liebe aufgegangen)’을 상승하는 선율과 함께 한 개의 음절을 두 마디에 걸친 확장된 음가로 시어를 강조하기 위해 1연4행을 반복 사용하였다. 조성은 c단조에서 나란한조인 Eb 장조로 전조하며 조성적 통일감을 주고 있다. 반음계 진행으로 시작되지만 오른손의 선율을 옥타브로 발전시켜 더욱 확장된 기분을 느낀다 [악보 11] .

[악보 11] 우어슈프루흐의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디13-23

gen, da ist in mei - nem

pp *p*

b♭m:V₇

15 *cres - - - cen - - - do*
Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen, die

cres - - - cen - - - do

i *cm : V* *i*

18 Lie - be auf - ge gan - - - gen!

mf

VI *ii* *V* *I* *AbM: ii*
E♭M: IV

2연3,4행에 해당하는 부분을 앞과 비슷하게 악구b"로 작곡하였다. 마디 39의 두 번째 C음부터 이 곡의 가장 최고음인 42마디 첫 박자의 Ab까지 순차적으로 상행하는 선율을 통해 기다림에 대한 간절함의 호소를 노래하고 있다. 곧이어 등장하는 반주부에서 전주의 모티브를 옥타브로 노래하는데 오월의 모티브를 끝까지 유지하여 곡 전체의 통일감을 주었다. ‘내 갈망과 기다림을(Mein Sehnen und Verlangen)’에서 여전히 확장된 음가로 강조하였지만 앞부분과 다르게 마지막 성악선율의 최고음 Ab를 부르고 여운은 반주부가 맡는다. 후주는 전주와 간주에서 지속적으로 나타난 선율적 동기의 반복으로 통일성을 주며 완전정격종지를 따르고 있다 [악보 12] .

[악보 12] 우어슈프루흐의 <놀랍도록 아름다운 오월> 마디38-44

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 38-41. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Seh - nen mein Ver - lan - gen, mein Seh - nen mein Ver - lan -". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line. A box highlights the vocal line from measure 39 to 41. Harmonic analysis below the piano part shows: cm : V, i, VI, iv, IV, ii, V7, and AbM: vi. The second system covers measures 42-44. The vocal line has a single note "genl" in measure 42. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A box highlights the piano accompaniment from measure 42 to 44. Harmonic analysis below shows ii and V I.

5) 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 작품 비교

(1) 선율

네 곡 모두 성악부의 음역은 비교적 좁은 형태를 구사하여 안정적인 느낌을 주지만 선율의 구조에 있어서는 상이하게 다르다. 슈만의 성악부 선율은 기본적인 네 마디 프레이즈로 기본 형태를 이루지만 파니와 프란츠, 우어슈프루흐의 선율은 불규칙하게 축소와 확장된 형태로 나타난다. 파니는 특별하게 듀엣곡으로 두 성부의 선율이 6도 중심으로 각 성악부에서 순차상행·하행하는 반복적 선율이 선율적 동기를 이룬다 [악보 1]. 파니의 프레이즈 첫 도입부의 A부분은 14마디, B부분은 4마디, C부분은 21마디로 선율이 광범위 하게 확장된 구조이며 프란츠는 악구b에서 일반화된 네 마디의 프레이즈 구성에서 한마디를 추가하여 다섯마디로 확장시켰다. 우어슈프루흐는 축소된 두 마디의 짧은 동기가 두 번 반복하며 악구b는 여덟마디로 확장되었다. 선율의 진행에 있어서 슈만은 서정적인 멜로디들이 나열되며 최고음을 향해 네 마디에 걸친 순차진행은 긴장감을 조성하고 반주부에서 이완된다 [악보 5]. 프란츠는 슈만과 비슷한 서정적 선율로 성악부와 반주부에서 장식음을 사용하여 오월을 우아하게 묘사한다. 마지막으로 우어슈프루흐의 선율은 차분하게 서정적으로 흐르나 앞서 슈만이 순차진행을 확장시켜 선율적 긴장감을 나타냈던 것처럼 동일하게 사용하였다 [악보 12].

(2) 화성

조성은 슈만을 제외하고는 파니와 프란츠, 우어슈프루흐는 장조의 조성을 택하였다. 네 곡 모두 전조의 과정을 거치게 되는데 먼저 파니의 전조는 C-G-C장조로 일반적이며 밝은 분위기를 연출한다. 프란츠와 우어슈프루흐는 중심 조성이 A \flat 으로 먼저 프란츠는 A \flat -c-A \flat 장조의 단3도 음정관계

로 비교적 단순한 형태이지만 장조는 오월에 대한 상징으로 기쁨과 환희를, 단조는 시인 자신의 마음과 감정을 나타낼 때로 구분지어 각 대상이 처한 상태를 대조적으로 표현하였다. 우어슈프루흐는 A b 장조로 차분하게 흐르나 내용에 관계없이 매우 숨 가쁘게 이루어지는 전조로 인해 복잡함마저 든다. 따라서 전조는 내용전개나 분위기를 위해 사용되었다기보다는 전체적으로 화성진행을 위해 기능적으로 쓰였다. 장조의 조성을 사용한 두 작곡가와 다르게 슈만은 f# 단조의 조성을 사용한다. 짧은 곡에 비해서 자주 전조되지만 서로 나란한조인 f#-A-b-D의 진행으로 조성적 통일감을 준다.

화음 사용에 있어서 프란츠는 낭만주의적 화음을 사용하지 않고 각조에 포함된 화성만으로 시어 표현과 분위기 묘사를 전조로만 사용한다. 그러나 파니와 슈만, 우어슈프루흐는 낭만주의적 비화성음을 효과적으로 사용하고 있다. 파니는 빈번하게 반복되는 부속화음을 동형진행시켜 오월에 대한 설레임을 화성적으로 표현하였다 [악보 2]. 슈만은 전조에서 해결되지 않는 f# 단조 IV-V-VI-V도의 진행에서 오월에 대한 설렘뿐만 아니라 고백하는 시인의 불안한 마음까지 표현하고 있다 [악보 4]. 그리고 시어에 대한 간접적인 표현으로 단조차용의 화음을 사용하여 색채를 달리하였다 [악보 5]. 우어슈프루흐는 반응계적 진행을 경과구적 비화성음을 사용하여 전체적인 시의 분위기나 복잡한 시인의 심정을 표현하였다.

(3) 리듬

박자는 파니를 제외하고 세 곡은 느린계열의 박자로 비슷한 템포로 우아하게 흐른다. 리듬에 있어서도 파니를 제외하고는 다양한 리듬의 형태를 구사한다. 우선 파니의 박자는 ‘매우 빠르게(Allegro molto)’로 빠른 박자 진행이며 리듬은 각 8분음표에 하나의 음절을 택하여 리듬적 동기가 일관된 패턴으로 지속적으로 나타난다. 일정한 패턴의 리듬은 빠른 박자에서 추진

력이 되어 오월에 대한 지속적 설레임을 유지시켜준다.

슈만의 박자는 ‘느리게, 온아한(Langsam, zart)’이며 붓점리듬이 빈번하게 사용되는데 오월에 대한 설렘과 긴장감 리듬적 표현이다. 프란츠의 박자는 ‘조금느리고 우아하게(Andantino con grazia)’로 서정적인 선율이 우아하게 표현되도록 하였다. 리듬에 있어서도 앞서 보았던 조성과 같은 대조를 보이는데 오월에 대한 시어에서는 붓점리듬으로 생기있게 표현하였고 시인 자신에 대해 노래 할 때는 붓점이 사라진 기본형의 박자들을 사용하여 비교적 차분한 느낌을 들게 하였다 [악보 8]. 역시 우어슈프루흐도 느린 박자를 선호하여 ‘온화하고 우아하게(Sanft und mit Grazie)’로 리듬은 프란츠와 같이 두 가지의 대조적 양상을 보인다. 성악부에서 봄에 대한 시어를 노래할 때는 성악부와 반주부에 8분음표를 중심리듬으로 하나의 음표에 한 음절씩 배치해 절제된 느낌을 주지만 시인의 심정을 노래하는 부분은 붓점리듬과 긴 음가의 음표로 간절함을 표현하였다 [악보 10,11].

(4) 반주

파니를 제외하고 세 작곡가들은 다양한 형태의 반주형을 구사했다. 파니의 반주부는 블록코드 진행으로 듀엣인 성악부의 두 선율과 리듬형태를 반주부 오른손에서 그대로 따르고 있는데 동일한 패턴의 리듬형태로 추진력이 되었던 성악선율과 나란히 하고 있어 설렘에 대한 감정은 배가되었다. 왼손도 오른손과 같은 리듬으로 지속적인 반복음인 오스티나토가 나타나 두근거림을 음향적으로 묘사하고 있다 [악보 1]. 슈만의 반주는 아르페지오가 지배적인데 왼손부터 오른손까지 상승하여 우아한 분위기를 자아낸다. 가끔씩 분위기 상승이 필요할 땐 한마디를 지배했던 아르페지오를 이분화 시켜 반주에서 긴장감을 조성하기도 한다 [악보 5]. 프란츠의 반주는 일관된 반주형이 아닌 다양한 형태로 나타나는데 우선 슈만과 비슷한 형태의 아르페지

오는 봄에 대한 시어를 노래하는 바로 전 마디에서 오월을 수식하듯 쓰였으며 봄에 대한 시어를 이야기할 때는 블록코드로 성악부와 리듬이 일치된 형태로 시어에 집중하도록 유도하였다. 또한 자신의 심정을 노래하는 부분에서는 반주형이 분산화음이지만 정적인 움직임으로 시어에 대한 분위기를 조성할 위해 쓰였다.

반주부의 전주, 간주, 후주는 역시 파니를 제외하고 나머지 작곡가들에서 나타나는 특징이다. 슈만은 전주에서 불협화음을 통해 시작하는 사랑을 기대하면서도 사랑의 결말이 어떻게 될지 모르는 하이네의 확신하지 못하는 불안한 감정을 묘사하고 있다. 이때 화성진행은 f# 단조의 iv - V - iv - V 도의 진행으로 동등 떠다니듯이 사랑을 시작할 때 오는 희망과 불안의 감정이 안정되지 않은 채 교차한다 [악보 5]. 전주는 간주와 후주에서 동일하게 사용되는데 전주에서 길게 계류하고 있던 베이스는 붓점리듬 형태로 바뀌어 시인의 가슴 벅차오르는 사랑의 감정을 묘사하였다. 특히 후주는 반중지로 마지막 B음은 f# 단조의 4음으로 C# 음으로의 해결을 강하게 원하게 되는데 그대로 화음을 열어 놓아 사랑의 고백에 대한 의문을 남긴 채 끝난다. 이때 해결되지 않은 b음은 《시인의 사랑》 2번 곡 첫 화음에서 I도로 해결되는데 철저한 슈만의 의도된 음악적 효과로 나타난다 [악보 6]. 프란츠의 전주와 간주는 길이 면에서 매우 짧기 때문에 곡을 시작하는 도입부와 1연에서 2연을 자연스럽게 연결해주는 경과적 역할을 담당한다. 이에 비해 후주는 네 마디로 슈만과 동등한 길이를 갖으며 선율적 모양과 흐름도 슈만과 매우 비슷하다. 도입부에서 제시한 아르페지오의 선율적 동기를 중심으로 확장되어 진행된다. 화성의 커다란 변화 없이 한 옥타브 아래의 음역에서 음향적으로 더 작게 표현되어 전체의 곡에 대한 단순한 여운으로 보여지며 정격중지 된다 [악보 9]. 마지막으로 우어슈프루흐는 전주와 간주, 후주를 모두 갖춘 형태로 간주가 자주 반복된다. 전주형태는 반음계적 음계와 분산

화음으로 오월에 대한 분위기적 묘사인데 간주에서는 시어 꽃봉오리가 피어 오름과 사랑이 싹터 오름에 대한 표현을 높은 음역으로의 동형진행으로 표현하고 있다. 후주는 이 선율이 반복되기는 하나 오른손의 옥타브가 추가된 형태로 마지막 시어를 강력하게 호소하며 정격종지 된다.

(5) 시어 반복 및 변형

작곡가들의 시어 선택과 변형에 있어서 슈만과 프란츠는 변화시키지 않고 있다. 그러나 파니와 우어슈프루흐의 경우는 시어를 반복하여 사용하고 있다. 파니의 곡은 오월을 찬양하는 ‘Im wunderschönen Monat Mai’를 끊임없이 반복하여 단순한 선율과 리듬으로 음악적 표현의 한계가 있는 오월의 분위기를 시어 반복으로 강조하였다. 우어슈프루흐도 시어를 반복하지만 각 1연, 2연의 마지막 행을 한번 더 반복하므로 오월에 대한 분위기 보다는 시인의 마음을 강력하게 전하는데 사용하였다.

비교한 결과 오월의 청취를 두 여성 성악가의 듀엣으로 표현하고 싶었던 파니의 상상력이 나타난 1번곡을 제외하고는 나머지 작곡가들에게서 비슷한 음악적 스타일과 해석으로 작곡 된 것을 알 수 있었다. 슈만의 음악과 너무 닮은 프란츠, 우어슈프루흐의 곡은 비교를 통해 슈만의 영향을 크게 받았다고 할 수 있다. 이와 더불어 하이네의 시를 해석하여 자신만의 음악적 언어로 표현한 각자의 개성도 비교를 통해 뚜렷히 나타난 것을 알 수 있었다.

[표 7] 〈놀랍도록 아름다운 오월〉 곡 비교

	헨겔	슈만	프란츠	우어슈프루흐
조성	C장조	f# 단조	A b 장조	A b 장조
박자	2/4	2/4	3/4	2/4
빠르기표	Allegro molto (매우 빠르게)	Langsam, zart (느리게, 온아한)	Andantino con grazia (조금 느리고 우아하게)	Sanft und mit Grazie (온화하고 우아하게)
마디	61마디	26마디	22마디	44마디
형식	수식적 복합 3부형식	2부형식	2부형식	2부형식
음역 (최고음)	G	G	G	A b
가사변화	없음			
전주	무	유 (주제선율사용)	유	유
후주	무	유 (주제선율사용)	유	유
반주형	화성선율 반주형	아르페지오 선율 반주형	아르페지오+ 화성 반주형	아르페지오+ 화성 반주형

2. 〈네 눈을 바라볼 때 *Wenn ich in deine Augen seh'*〉

이 시는 「서정적 간주곡」의 네 번째 시이며 구조는 2연 4행으로 간결하다. 1연1행과 2연1행은 접속사 ‘Wenn’을, 1연3행과 2연3행은 ‘Doch wenn’으로 통일시켰다. 또한 1번시처럼 각 행의 마지막에 규칙적인 라임구조를 사용하였다. 4번시의 원문과 라임구조, 해석은 아래 [표 8] 과 같다.

이 시의 내용은 실연의 아픔 가운데서 긍정적으로 희망해 보고자 하는 씩씩한 사랑의 감정을 토로하고 있다. 특히 2연3·4행 ‘그러나 네가 내게 “사랑해”라고 말할 때(Doch wenn du sprichst:ich liebe dich!)’ ‘난 애통한 눈물을 흘릴 수밖에 없다네(So muß ich weinen bitterlich)’에서는 하이네의 아이러니가 잘 나타나는데 실연의 슬픔이 ‘슬픔의 희열 같은’ 정서로 지배 되었다. 38)

[표 8] 〈네 눈을 바라볼 때〉의 원문, 라임구조, 해석

원 문	라임 구조	해 석
Wenn ich in deine Augen <u>seh'</u> , So schwindet all' mein Leid und <u>Weh</u> Doch wenn ich kusse deinen <u>Mund</u> , So werd' ich ganz und gar <u>gesund</u> .	-eh -eh -und -und	네 눈을 바라볼 때, 내 모든 슬픔과 고통 사라지네. 그리고 그대의 입술에 키스할 때, 내 몸은 완전히 건강해 진다네.
Wenn ich mich lehn' an deine <u>Brust</u> , Kommt's uber mich wie Himmels <u>lust</u> Doch wenn du sprichst: ich liebe <u>dich</u> ! So muß ich weinen bitter <u>lich</u> .	-ust -ust -ich -ich	네 가슴에 기댈 때, 천국의 기쁨이 내게 온다네. 그러나 네가 내게 “사랑해”라고 말할 때, 난 슬피 울 수 밖에 없다네.

38) 오한진, 『아픔의 시인 하인리히 하이네』, (서울: 지학사, 2014), 86.

4번시를 채택하여 작곡된 곡은 무려 131개이다.³⁹⁾ 파니는 1838년으로 네 명의 작곡가중 가장 먼저 “하이네 텍스트에 의한 3개의 듀엣곡집 《*Three Duets on texts by Heinrich Heine*》”라는 제목으로 출판하였다. 이어 슈만은 10년 뒤인 1840년에 《시인의 사랑》 작품번호48중 4번으로 작곡하고 1844년에 출판한다. 프란츠와 우어슈프루흐는 비슷한 시기로 작곡하였는데 프란츠는 슈만이 작곡한지 30년 뒤인 1870년에 작품번호44, 6개의 노래 중 5번째로 작곡하였다. 6년 뒤 우어슈프루흐는 작품번호6번으로 사랑의 노래들이란 제목으로 2권의 두 번째 노래로 작곡한다. 작곡된 연도 순서로 출판연도, 작품명 & 작품번호를 [표 9] 와 같이 정리하였다.

[표 9] 〈네 눈을 바라볼 때〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호

작곡가	작곡연도(출판연도)	작품명 & 작품번호
파니	1838년	Three Duets on texts by Heinrich Heine
슈만	1840년(1844년)	Dichterliebe Op.48, No.4
프란츠	1870년	Sechs Gesänge Op.44, No.5
우어슈프루흐	1882년	Liebeslieder [Heine] Op.6, Heft.2, No.2

1) 파니의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석

이 곡은 듀엣곡으로 A(a+b)+B(a' +b')+Coda의 2부형식으로 되어있다. 성악부의 선율은 장3도 관계로 멜로디가 순차진행하며 반주부 오른손에서 이 선율을 그대로 모방한다. 조성은 g단조로 출발하여 나란한조인 Bb 장조로 전조되며 시어에 따른 슬픈 감정의 고조를 위해 온음씩 순차진행하는 Bb-c-d 단조의 전조를 이용하였다. 반주부는 블록코드 구성이 끝까지

39) <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [2016년 3월 30일 접속].

유지되며 곡의 여운을 위한 후주가 존재한다. 박자는 8분의 6박자 복합박자이며 단순한 리듬구조와 같은 리듬의 반복은 긴장감을 조성하였다. [표 10]은 이를 바탕으로 형식, 마디, 시의 구조, 조성을 나타낸 것이다.

[표 10] 파니의 <네 눈을 바라볼 때> 형식, 마디, 시의 구조, 조성

형식	A		간주	B		Coda
	a	b		a'	b'	
마디	1-12	13-28	28-31	32-43	44-60	60-71
시의 구조	1연1·2행 1연2행 반복	1연3·4행 1연4행 반복	.	2연1·2행 2연2행 반복	2연3·4행 2연4행 반복	2연3·4행 반복
조성	g-B ^b -c-d-g		g	g-B ^b -c-d-g		g

전주 없이 성악부의 듀엣으로 시작하며 3도 음정관계 중심으로 긴밀한 화성을 이룬다. 반주부의 오른손은 성악부의 두 선율을 그대로 따르고 있으며 왼손은 그에 비해 더디게 진행된다. 선율의 음역은 좁으며 리듬은 단순한 구조로 전체적으로 비슷한 음형이 흐른다 [악보 13].

[악보 13] 파니의 <네 눈을 바라볼 때> 마디1-4

Andante con moto I-II 장3도 관계

gm: i i₄ V V₆ 7 i

이 부분은 1연3·4행의 시어로 오스티나토기법 사용이 두드러지게 나타난다. 이 기법은 반주부의 오른손과 왼손에서 두 번의 전조 과정을 통한 동형 진행으로 나타난다. 조성은 B \flat -c-d단조로 온음씩 순차상행하며 전조된다. 점점 상행하여 나타나는 오스티나토는 시에 대한 감정의 표현이며 마치 심장 박동수처럼 묘사 되었다. 성악부는 반주부에 비해 리듬적으로는 정적이지만 꾸밈음을 사용하여 활기를 더해 설레는 마음을 표현하기도 한다 [악보 14] .

[악보 14] 파니의 <네 눈을 바라볼 때> 마디13-20

13 꾸밈음 사용

doch wenn ich küs - se dei - nen Mund, so werd ich

13 오스티나토

18 I V ϵ cm: iv ϵ V ϵ i

ganz und gar ge - sund, so werd ich

so werd ich ganz

18 V ϵ dm: iv ϵ V ϵ V ϵ /IV iv V ϵ /IV

마디21부터는 시의 1연4행을 반복하는데 동시에 부르던 성악부의 두 파트는 서로 시간차를 두어 독립적으로 노래하며 선율을 주고받는다. 이때 선율이 하나로 합쳐지며 가사가 서로 충돌하는데 ‘내 몸은 완전히 건강해 진다네(So werd’ ich ganz und gar gesund)’의 내용처럼 더욱 강인함을 표현하고 싶던 파니의 의도로 보여진다. 조성에 있어서도 이전 1연4행의 조성 d단조를 반복하고 있으나 부속화음을 사용하여 긍정의 시어를 표현하였다 [악보 15] .

[악보 15] 파니의 <네 눈을 바라볼 때> 마디21-27

The musical score consists of two systems. The first system (measures 18-20) shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two parts, and the piano accompaniment has two parts. The lyrics are: 'ganz und gar gesund, so werd ich ganz und gar gesund'. The piano accompaniment includes harmonic analysis symbols: V_{iv} , iv , and V_{iv} .

The second system (measures 21-27) shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two parts, and the piano accompaniment has two parts. The lyrics are: 'ganz und gar gesund, so werd ich ganz und gar gesund, so werd ich ganz und gar gesund, so werd ich ganz und gar gesund'. The piano accompaniment includes harmonic analysis symbols: iv , V_{iv} , V_{iv} , iv , ii_6 , i_4^6 , and V_7 .

마디60부터는 코다 부분으로 시어 2연3·4행을 반복한다. 앞서 두 성악부에서 주고받던 선율은 반주부로 확대되어 폭넓게 사용한다. 선율을 담당한 성부가 노래 할 때는 다른 성부를 첩표로 처리하여 노래하는 선율에 집중시키고 있다. 조성은 원조의 c단조로 복귀 되었지만 부속화음을 사용하여 주체할 수 없는 기쁨을 마지막까지 표현하였다. 곡 전체를 지배하던 두 성부는 성악부의 3도 음정 관계가 6도로 확장되어 안정감을 갖는다. 마지막 성악부의 노래를 끝으로 반주로 마무리 되는데 이때 코다의 일반적인 화성진행 특징이 명백하게 나타나며 두 번의 반복을 거친 후 종지로 이어진다. 종지는 단조의 조성에서 장화음으로 끝나는 피카르디종지로 마무리 되어 마지막까지 사랑의 회화적인 표현을 충실히 담당한다 [악보 16] .

[악보 16] 마디60-71

60 코다

lich. Doch wenn du

60

gm: $V_{7/IV}$ (I) iv_4^6 $V_{7/IV}$

63 spricht: "Ich lie - ge dich!" So muß ich wei - nen bit - ter

63

N_6 V $V_{7/IV}$ (I) iv_4^6 $V_{7/IV}$ N_6 V

68

lich.

피카르디 중지

68

$V_{7/IV}$ iv_4^6 vii_6^o (I) $V_{7/IV}$ iv vii_6^o (I) I_b

2) 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석

이 곡은 A(a+b)+B(c+d)의 2부형식이며 낭송조의 선율로 작곡되었다. 성악부의 선율은 음역으로 구어체에 가까운 리듬을 보여주는 스타일을 언급하였다. 이에 반주부는 단순한 코드진행으로 성악부를 강조하였다. 조성은 G장조로 B부분에서 단조로 전조되는데 이는 무드의 변화를 위해 슈만이 의도한 것이다. 리듬은 시인의 감정을 대변하는 고유한 패턴으로 통일감을 주고 후주에서 변형된 리듬으로 시의 특정한 이미지를 부각시켰다. 반주는 성악부의 리듬을 코드진행으로 따르며 확대된 후주를 통해 슬픔 감정을 풍부하게 표현하였다. [표 11]은 이를 바탕으로 형식, 마디, 시의 구조, 조성을 나타낸 것이다.

[표 11] 슈만의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의 구조, 조성

형식	A		B		후주
	a	b	c	d	
마디	1-4	5-8	9-12	13-16	16-21
시의 구조	1연 1-4행		2연 1-4행		.
조성	G-C-e		e-a-G		G

도입부는 성악부에서 같은 음정 B가 조용히 읊조리듯 낭송조로 노래한다. 이 때 반주부는 G장조 I 화음을 지속하는데 ‘Wenn ich in deine Augen seh’(네 눈을 바라볼 때)’의 시어처럼 시인이 사랑하는 사람을 가만히 보고 있는 모습을 묘사한 것이다. 마디2의 반주부에서는 마디1의 성악부 동형진행 선율과 겹치며 마치 2중창으로 노래하듯 한다 [악보 17].

[악보 17] 슈만의 <네 눈을 바라볼 때> 마디1-4

Langsam

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so
schwin - det all mein Leid und Weh; doch wenn ich küs - se dei - nen

GM: I

vi ii V CM: vi V⁴/_{IV}

성악부에서 낭송조로 시작된 주제적 선율이 마디4에서는 반대로 반주부에서 시작된다. 이때 조성도 C장조의 vi도화음으로 갑자기 전조되며 리듬도 변형되었다. 이 반주부의 반복적 vi도화음은 점점 크레센도하여 3·4행과의 연결을 자연스럽게 진행시켰다. vi도로 진행되던 화음이 마디5의 세 번째 박자에서 부속화음을 사용하였다. 왼손에서 B \flat 음이 추가되어 만들어진 부속화음은 다음 마디7의 ‘ganz(완전히)’ E음까지 하행하는 선율로 매끄러운 진행을 위해 사용한 것으로 보인다. 이때 사용된 포르테는 《시인의 사랑》 중 처음 나오며 사랑의 감정을 절정으로 표현해 더 의미가 있다 [악보 18].

[악보 18] 슈만의 <네 눈을 바라볼 때> 마디4-8

3
 schwin-det all mein Leid und Weh; doch wenn ich küs-se dei-nen
 3
 vi ii V CM: vi V_2^4/IV

6
 Mund, so werd' ich ganz und gar ge-sund. Wenn
 6
 IV₆ I₄⁶ ii₆⁶ I₆ IV I₄⁶ V₇ I em: VI IV₆

마디9부터 2연이 시작되는데 여전히 낭송조의 선율로 진행된다. 2연에는 하이네가 직접 말하는 인용구를 사용했다. ‘그러나 내가 내게 “사랑해”라고 말할 때(Doch wenn du sprichst: ich liebe dich)’가 그 부분인데 슈만은 반주의 변형으로 표현하였다. ‘말하다(sprichst)’의 마디에서 블록코드의 반주형이 하행하는 아르페지오 반주로 바뀌며 짧게 한마디 동안만 유지된다. 동시에 조성은 e단조에서 a단조로 전조되는데 이때 사용한 감7화음은 예기치 못한 상황으로 변화시키며 불안한 긴장감을 내비친다. 갑자기 바뀐 반주형이 ‘점점느리게(ritardando)’가 더해져 다음 시어를 기대하게 하고 이어 노래되는 성악부에서 한번 더 ‘ritardando’를 사용하며 차분하게 이야기하고 있다.

마디16은 전체시의 내용을 함축적으로 담고 있으며 하이네의 아이러니가 담긴 2연4행의 직접적인 표현이 담긴 후주이다. 'weinen bitterlich'를 사전적인 의미로 보면 '흑흑 울다'의 뜻도 포함하고 있다. 슈만은 스타카토가 더해진 붓점 리듬으로 마치 흐느낌의 의성어로 섬세하게 표현하였다. 화성적으로는 F# → F \flat 함으로서 I 도화음이 아닌 V / IV도의 부속화음을 사용하였다. 보통 작곡가들은 슬픔에 대한 내용에서는 단조를 많이 사용하는데 슈만은 장조의 조성에서 부속화음을 사용하여 하이네의 아이러니를 화성적으로 대변하였다. 마디19-21은 흐느낌의 리듬이 내성으로 옮겨가며 마지막 'ritardando' 사용으로 더욱 절제되는 슬픔을 나타낸 후 정격중지로 곡을 마무리한다 [악보 19] .

[악보 19] 슈만의 <네 눈을 바라볼 때> 마디 12-21

12 lust; doch wenn du sprichst: ich lie - be dich! so muß ich
 12 i am : vii^o₃ V i₆ i₅ V^o₃ i₆ GM : ii₆

15 wei - nen bit - ter - lich.
 15 V⁶₅/V I⁶₄ V₇ V⁶₅/IV IV rit.

18 ritard.
 18 pp V⁶₅/IV IV⁶₄ I

3) 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석

프란츠는 이 곡을 $A(a+b)+A'(a'+b')$ 의 2부형식으로 작곡하며 두 부분이 유사한 구조를 이루었다. 선율은 리듬과 두 마디의 작은 동기가 성악부와 반주부에서 동시에 비슷하게 나타나며 반주부의 왼손은 이들과 반진행하며 전체의 구조를 이룬다. 조성은 f단조를 중심조로 A부분에서는 단3도 음정관계로 전조되지만 2연에서는 좀 더 다양한 전조를 구사하며 시의 분위기를 다르게 표현하였다. 리듬은 비교적 짧은 음가로 일정한 리듬의 형태역시 전체를 지배하였다. 반주부는 전주와 후주가 생략된 채 네 성부가 동시에 움직여 마치 합창을 연상하게 한다. [표 12]는 이 내용을 바탕으로 하여 형식, 마디, 시의 구조, 조성을 정리한 것이다.

[표 12] 프란츠의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의 구조, 조성

형식	A		A'	
	a	b	a'	b'
마디	1-5	5-9	9-13	14-18
시의 구조	1연1-2행	1연3-4행	2연1-2행	2연3-4행
조성	f-D b	b b -G b	G b -f-D b -b b	b b -f

이 곡은 f단조의 조성을 갖는데 첫 마디 반주부의 단3도 겹음 상행이 ii도 화음으로 곡을 시작한다. 곧 첫 동기가 등장하며 1연1행 ‘wenn ich in deine Augen seh’의 가사를 부른다. 이 행은 ‘Wenn’이 쓰이면서 가정법적인 역할을 한다. 따라서 d단조의 vii도 화음으로 시작하며 I가 아닌 VI로 해결된다. ‘내 모든 슬픔과 고통 사라지네(So schwindet all’ mein Leid und Weh)’은 1행에 대한 결과인데 음악적으로는 다른 선율이 아닌 같은 동기를 동형진행 하였다. 1연2행에서는 긍정의 말의 시어로 B b 장조 표현

했으며 마지막을 비로소 I 도로 해결하며 안정감을 준다

4마디에서 원래의 시어 ‘all mein’을 ‘alles’로 바꿨는데 이는 ‘나의 모든’에서 ‘모든 것으로’ 넓게 대상을 확장시켰다. 음악적으로도 한 단어를 세 개의 음으로 확장시켜 의미를 더 넓게 하였다 [악보 20].

[악보 20] 프란츠의 <네 눈을 바라볼 때> 마디1-9

Andantino

Singstimme. *p*

Wenn ich in dei— ne Au— gen seh, so schwin det al— les Leid und

Pianoforte. *p*

fm: ii vii^o I₆ ii₆ i₆⁶ V₇ VI Db: vii^o₅ I₆ IV I₆⁶ IV I₄⁶ V₇

5 *mf*

Weh! Doch wenn ich küs— se dei— nen Mund, so werd' ich ganz— und gar ge—

mf

I bb: vii^o₇ i i₆ ii₆ i₆⁶ V₇ VI Gb: V₇ I₇ ii₆ I₄⁶ V₇

9 *p* *cresc.*

sund. Wenn ich mich lehn' an dei— ne Brust, kommt's ü ber mich— wie Him— mels

p *cresc.*

I fm: vii^o₇ i

마디9-18은 A' 부분에 해당한다. A부분과 문장의 형태는 비슷하여 동일한 전조가 일어나지만 한마디가 더 추가 되어 가사의 내용이 변화함에 따라 음악적 변화도 동시에 일어났다. 마디12부터 f단조에서 D^b 장조로 전조되는데 특히 13마디에서 갑작스런 B^b 변화로 단조차용 화음을 썼다. 이것은 다음 박자에서 b^b 단조로 전조되며 A^b이 생긴다. 이때 B^b과 A는 이명동음으로 자연스러운 전조를 위해 단조차용을 쓴 것으로 볼 수 있다.

마디14부터는 하이네의 아이러니를 표현한 2연3·4행 부분이다. 특히 'ich liebe dich'에서 반주부의 전타음을 시작으로 C음을 C^b으로 바꿔 네아폴리탄 6화음으로 작곡하였다. 이는 극적 변화를 도모하며 시어를 강조하고 있다. 또한 네아폴리탄 6화음에서 C^b의 변화음을 'dich' B^b 음으로 해결하는데 I도의 1음이 아닌 부속화음으로 반음계 진행을 위해 사용하였다. 그리고 몹시 슬픔 감정을 나타내는 마지막 행은 'bitter'의 음가를 한마디로 확대시켜 강조하고 있지만 급작스런 전조로 급하게 곡을 끝낸 것 같은 느낌을 들게하였다. 그리고 마지막 화음은 V도로 반중지 되는데 f단조의 V도 화음으로 마치 장조를 연상하게 한다. 이는 하이네의 아이러니를 표현한 의도로 보이나 급작스런 종지는 어색한 마무리를 느끼게 하여 아쉬움이 남는다. [악보 21] .

[악보 21] 프란츠의 <네 눈을 바라볼 때> 마디9-18

9 *p* *cresc.*
 sund. Wenn ich mich lehn' an dei ne Brust, kommt's ü - ber mich — wie Him - mels -

13 *mf* *p*
 lust! — doch wenn du sprichst ich lie - be dich so

16 *riten.* *dim.*
 muß ich wei - nen bit - ter - lich.

Harmonic Analysis:
 I fm: vii^o₇ i i_ε ii_ε i_ε⁴ V₇ i Db: vii₅^ε I_ε IV I_ε⁴ IV I_ε⁴ V₇
 V_ε⁴/IV IV \flat ii₃⁴ \flat b: ii_ε V 7 i N_ε i_ε⁴ V_ε/IV
 단조사음

4) 우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 분석

이 곡은 $A(a+b)+B(c+d)$ 의 2부형식으로 낭송조로 차분하게 순차상행하는 성악부와 반주부 오른손의 선율을 왼손에서 주고받는 형태를 이루고 있다. 조성은 D장조를 중심으로 시어의 장면에 따라 관계가 먼 조성들을 사용하여 전조를 구사하였다. 리듬은 단순한 패턴으로 흐르지만 도입부의 진지하였던 무드의 블록코드가 유연한 아르페지오로 변화하였다. 이는 가사 특징에 따른 변화로 우어슈프루흐가 시어를 더욱 민감하게 받아들였음을 알 수 있다. [표 13]은 위의 내용을 바탕으로 형식, 마디, 시의 구조, 조성을 정리한 것이다.

[표 13] 우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉 형식, 마디, 시의 구조, 조성

형식	A		B	
	a	b	c	d
마디	1-4	5-9	9-14	15-21
시의 구조	1연1·2행	1연3·4행	2연1·2행	2연3·4행
조성	D-A-c#		c#-b-D	

전주 없이 성악부와 반주부 오른손 상성부의 선율이 동시에 작은 동기를 이루며 유니즌으로 제시된 후 마디2에서 왼손이 그대로 받는다. 이때 1행 가사가 끝나기 전 왼손 선율이 시작되어 마치 듀엣곡을 연상하며 숨가쁜 진행감을 보인다. 악구a는 두 개의 동기로 이루어진 네 마디 프레이즈로 조성의 변화없이 D장조의 I도로 안정감 있게 진행한다 [악보 22].

[악보 22] 우어슈프루흐의 〈네 눈을 바라볼 때〉 마디1-4

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the first four measures. The vocal line is in a simple style (Einfach.) and starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Wenn ich in dei-ne Au-gen seh, so schwin-det all mein Leid und Weh,'. The piano accompaniment is also marked piano (p) and features a simple harmonic accompaniment. The score includes a 'DM : I' marking below the piano part.

원시에서 1연3행의 첫 시어는 ‘그러나(doch)’로 시작하지만 우어슈프루흐는 이 단어 대신 ‘그리고(und)’로 바꿔 작곡하였다. 이는 앞문장과 문법상 같은 희망적인 내용이기 때문에 자칫하면 ‘그러나(doch)’로 해석 될 수 있는 오류를 예방하기 위한 의도로 보여진다. 하이네가 ‘~한다면(doch wenn)’을 의도적으로 1연3행과 2연3행에서 택하여 시어의 통일감을 형성했지만 우어슈프루흐는 자신의 해석으로 시어를 바꿈으로 이 같은 통일감은 덜해 졌으나 시의 해석은 훨씬 도움이 되었다.

마디7의 ‘그래서 나는 ~되다(so werd ich)’에서 G#음 대신 반음아래 G음정을 사용하여 부속화음의 역할을 하였다. 이것은 그 다음에 오는 시어 ‘완전히 아주 건강한!(ganz und gar gesund!)’를 더욱 강하게 표현하고 싶은 의도로서 부속화음은 ii도로 진행되었다가 마침내 V도와 I도로 해결되는 정격종지를 이루었다. 또한 반주부에서 각각 양손 화음에 붙은 스타카티시모는 확신에 찬 어조의 표현으로 성악부로 확대된 ‘포르테(f)’ 사용은 시어를 더욱 강조하기 위한 수단이다.

마디9는 간주의 형태를 보이지만 길이가 짧아 모호함이 있다. 그럼에도

불구하고 이는 동시에 악구b의 마무리와 악구c의 도입부 역할을 이루어 낸다. 먼저 앞 소절 ‘ganz und gar gesund!’에 해당하는 노래의 리듬을 그대로 반주부에서 모방하여 여운처럼 사용하였다. 그러나 조성은 앞 소절의 조성이 아닌 다음 소절의 c# 단조로 전조되는 시점과 맞물려 악구c의 도입부의 역할을 담당하였다. 이어서 마디10의 반주부에서는 특별한 화성이 쓰였는데 음향적으로는 Fr.6화음에 속하나 보통 이 화음은 V도로 해결되는 것이 일반적인데 여기에서는 I도로의 해결이 이루어졌다. 이는 부증6화음의 역할로 화음 자체의 기능과 관계없이 반응계적 해결을 위해 사용되었다. [악보 23].

[악보 23] 우어슈프루흐의 <네 눈을 바라볼 때> 마디5-13

5 *mf* *f*
 und wenn ich küs - se dei - nen Mund so werd' ich granz und gar ge -
 시어변형

9 *pp*
 sund! Wenn ich mich lehn' au dei - ne Brust Kömmt's ü - ber mich wie Him - mels
 부증6화음

AM : vi $\text{vii}^{\circ} / \text{ii} \text{ii}^{\circ} \text{vii}^{\circ} / \text{iv} \text{ii}^{\circ} \text{ii}^{\circ} \text{V}_7$

I C#M:iv ii7 $\sqrt[3]{\text{I}}$ V₇ I V

마디15는 마지막 악구d로 b단조로 전조됨과 동시에 음형이 갑자기 하행 아르페지오로 변화한다. 각 하행하는 아르페지오의 첫 음은 b단조의 제2음인 C#음으로 지속하여 긴장감을 조성하였다. 이 음정은 마디18에서 마침내 D장조로 전조됨과 동시에 이끈음의 역할을 하고 D음으로 해결한다. 지속되는 오른손과 달리 왼손은 A#-A \flat -G \flat -F#음이 순차적으로 하행함으로써 음역이 확장되어 긴장감을 더하였다. 특히 마디16에서는 두 번째 박자의 A \flat 음이 자연스러운 진행을 위해 경과적 수식화음의 역할을 하였다.

이때 헤미올라 리듬을 사용하여 박자의 패턴을 바꿔 마디17에서 자연스럽게 4분의 4박자를 이끌었다. 자연스럽게 한 박이 늘어나며 마치 '점점느리게(ritardando)' 하는 듯한 효과를 주고 있다. 반주부의 아르페지오는 3연음부에서 4연음부로 바뀌어 급박하게 진행됨으로서 그 다음 시어를 기대하게 만들기도 했다. 그 기대는 '나는 너를 사랑해(Ich liebe Dich)'를 외치며 하행 했던 아르페지오는 상행하며 절정에 이른다. 이와 대조적으로 마지막 연의 '난 슬피 울 수 밖에 없다네(So muß ich weinen bitterlich)'는 절정에 다다랐던 시인의 감정이 다시 코드음형의 반주형으로 돌아오며 동적인 진행에서 정적인 흐름으로 안정됨을 나타내었다. 동시에 원래의 D장조로 되돌아오며 '쓸쓸한(bitterlich)'의 시어는 단조차용화음을 활용하여 장조안에서 슬픈감정의 화성으로 표현하였다. 이 슬픔은 마디20의 두 번째 박자에서 감 7화음으로 한번더 여운을 주며 I 도로 종지한다 [악보 24].

[악보 24] 우어슈프루흐의 <네 눈을 바라볼 때> 마디15-21

14 *pp*
- lust; doch wenn du

17 *p*
spricht; Ich lie be Dich so muss ich

20
wei - nen bit - ter lich.

Harmonic Analysis:
 I, vii° , $bm: vii^{\circ}_{\flat}$, vii°_{\sharp} , V_7 , $DM: vi$, I , I_{\sharp} , vii°_{\flat}/iii , I_{\sharp} , ii°_{\sharp} (단조차용), V_7 , I

Performance Markings:
 X (경과적 수식화음), *pp*, *p*

5) 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 비교

(1) 선율

선율에 있어서 프란츠를 제외하고 가장 두드러지는 특징은 주제선율을 주고받는 것이다. 보통 성악부와 반주부가 먼저 제시된 선율을 그대로 동형 진행하거나 전조되어 노래하는데 파니는 듀엣 곡으로서 두 성악부 안에서도 일어난다. 파니는 잦은 시어의 반복으로 자연스럽게 생긴 불규칙한 프레이즈가 이 곡에서도 나타났으며 특별하게 코다를 사용하였다. 코다에서는 앞서 두 성악부가 주고받던 선율이 성악부와 반주부로 확대되어 절정을 이룬다 [악보 16]. 슈만의 선율은 같은 음을 여러 번 반복하여 읊조리듯 하는 서정적 레치타티브의 특징을 갖는다. 이 낭송조로 시작하는 성악부의 선율은 반주부에서 똑같이 모방하여 그대로 연주되는데 반대로 반주부에서 먼저 제시한 선율을 성악부에서 받기도 한다. 이러한 슈만의 선율적 특징을 우어슈프루흐는 자신의 곡에도 사용하였다 [악보 17]. 레치타티브의 선율은 아니지만 성악부와 반주부 오른손의 동일한 멜로디를 반주부 왼손에서 동형 진행 하였다. 마치 이중창을 연상하게 하며 성악부와 반주부 선율이 오버랩 되는 특징마저 슈만과 동일하다 [악보 22]. 이와 다르게 프란츠는 두 마디의 짧은 동기가 지속적으로 나타나 성악부와 반주부 전체를 지배하며 단조로움을 주었다.

(2) 화성

조성은 네 곡 모두 장조와 단조를 고루 사용하였는데 파니와 프란츠는 단조를, 슈만과 우어슈프루흐는 장조를 선택하였다. 파니의 전조는 대부분 단조로 이루어졌는데 어떠한 규칙성 없이 각 부분에서 시어의 분위기 묘사를 위해 적극적으로 쓰였다. 또한 곡의 긴장감과 시어의 표현을 위해 부속

화음을 자주 등장시켰으며 이를 동형진행 함으로서 더욱 효과적으로 사용하였다. 슈만은 G장조로 시작하여 시어의 내용에 따른 분위기 전환을 위해 전조를 사용하였다. 후주에서 사용한 주된 화성은 부속화음으로 시인의 마음상태를 리듬과 결부시켜 표현하였다 [악보 19]. 프란츠는 ‘Wenn’이 속한 시행에서는 단조로 불안한 감정을 나타내었으며 이 불안감이 확신에 찬 긍정적인 시선으로 옮겨질 때는 장조를 사용하여 단조와 장조의 명백한 대조를 이루었다. 전조는 3도의 관계조로 이루어져 조성적 연결을 피하기도 하였다 [악보 20]. 단조 중심의 프란츠 곡과는 상이하게 우어슈프루흐는 장조로의 전조를 선호하였다. 평이하게 시작하는 화성은 점차 곡이 진행되며 1연 4행의 시어강조를 위해 다양하게 사용하였다. 마디10에서 사용된 화성은 음향적으로는 Fr.6화음에 속하나 V도로 해결되지 않고 I도로 해결되어 부중6화음의 역할을 하며 B부분의 시작과 함께 단락을 지어준다 [악보 23]. 후반부에서 빈번히 사용되는 경과적 수식화음과, 단조 차용화음 등의 비화성음은 시어에서 나타내고자 하는 하이네의 아이러니를 위해 사용한 것이다 [악보 24].

(3) 리듬

박자는 우어슈프루흐의 ‘단순하게(Einfach)’를 제외하고 모두 느린박자 계통으로 작곡 하였다. 리듬은 각 곡에서 다양하게 나타나는데 우어슈프루흐만 슈만의 리듬을 전적으로 모방하여 사용한다. 먼저 파니는 8분의 6박자인 복합박자로 성악부의 단순한 리듬패턴은 하나의 리듬적 동기로 완전한 곡을 이루었다. 반주부는 오스티나토가 빈번히 사용되어 시어에서 오는 긴장감을 표현하였다 [악보 14]. 슈만은 도입부에서 낭송조의 선율에 덧입힌 리듬과 거기서 파생된 또 하나의 변형 리듬이 후주의 리듬을 지배하며 통일감을 준다. 마디13의 한마디에 나타난 아르페지오는 시어 ‘sprichst’를 표현

하기 위한 수단으로 짧게 나타난다 [악보 19]. 우어슈프루흐는 리듬역시 슈만의 리듬을 도입부에서 모방하였다. 특히 슈만이 짧게 사용한 아르페지오는 유동성 있는 선적 리듬으로 확장과 변형을 통하여 시어를 더욱 강조하였다 [악보 24]. 프란츠는 음가가 짧은 리듬적 동기가 하나의 패턴으로 굳어져 반복을 통하여 곡을 이루었는데 이 패턴은 성악부와 반주부의 선율과도 일치하여 명료하게 단순함을 추구한 것으로 보여진다.

(4) 반주

네 작곡가의 반주형은 모두 블록코드 진행으로 진지함의 내용과도 잘 어울린다. 선적인 코드 형식으로 파니와 우어슈프루흐는 가벼우면서 뚜렷한 선율을, 슈만과 프란츠는 조밀하면서 두꺼운 반주의 짜임새를 보인다. 특히 슈만과 우어슈프루흐는 성악부와 반주부 사이에서 리듬의 형태를 공유하며 선율을 주고받아 메아리처럼 들리기도 했는데 반주부가 가사를 표현하는데 가장 적극적이며 주도적인 역할을 하였다. 파니는 원할한 흐름을 위해 경과부의 역할을 하는 간주를 자주 등장 시켰으며 코다의 주요 반주형태로 사용하였다. 후주는 코다에 속해 있어 전형적인 코다의 화성진행을 나타내며 피카르디종지로 마무리한다 [악보16]. 슈만은 전주와 간주가 생략된 채 곡을 지배했던 리듬과 화성을 통해 후주에서 시인의 마음을 함축적으로 나타내었다 [악보 19]. 특히 ‘포르테(f)’의 사용은 연가곡 《시인의 사랑》에서 처음 등장하는 만큼 의미있게 사용되었다 [악보 18]. 프란츠의 반주부는 4성부 선율적 화음 진행으로 그가 오르가니스트로 활동하던 시절의 합창을 연상하게 한다. 전주, 간주, 후주가 생략 되었으며 하나의 형태로 이루어진 반주부는 성악부의 보조적인 역할을 담당하며 소극적으로 전개된다. 우어슈프루흐는 네곡 중 가장 표현의 다양성을 지향하였다. 도입부는 성악부와 반주부가 주고받는 형태로 슈만의 곡과 매우 닮아있지만 후반부에서는 시의

해석을 통해 반주형태를 아르페지오로 변형하였다. 박자변형도 함께 일어나 아르페지오리듬을 더 짧게 세분화 시켜 빠른 긴장감으로 극적인 무드를 만들었다 [악보 24]. 슈만이 의미있게 사용하였던 ‘포르테’를 같은 가사의 자리에 동일하게 배치하여 슈만의 의도를 그대로 따르고 있음을 발견할 수 있었다. 슈만이 의미있게 사용하였던 포르테를 같은 가사의 자리에 동일하게 배치하여 슈만의 의도를 그대로 따르고 있음을 발견할 수 있었다 [악보 23]. 프란츠와 동일하게 전주, 간주, 후주가 생략되었으나 시의 묘사에 있어서 주도적인 역할의 반주부가 이를 대신한다.

(5) 시어 반복 및 변형

슈만을 제외하고 시어의 반복과 변형은 각 작곡가가 다양하게 사용하였다. 시어의 반복을 사용한 작곡가는 파니로 각 연의 2행과 4행을 각각 반복하였으며 코다는 2연 3·4행의 반복으로 이루어졌다. 프란츠는 ‘나의 모든 (all mein)’을 ‘모두(alles)’로 시어 대상의 범위를 확장시켰다 [악보 20]. 우어슈프루흐는 여러 가지 뜻을 담고 있는 접속사 ‘doch’를 ‘und’로 바꿔 뜻을 명확하게 하고 있다 [악보 23].

4번의 시로 작곡한 네 곡을 분석한 결과 모두 반주부에서 블록코드의 사용은 시에서 차분함과 진지함을 읽은 결과이다. 여전히 파니는 듀엣을 고집하며 우어슈프루흐는 슈만의 음악을 모방하였다. 그러나 후반부에 하이네의 아이러니를 표현한 반주부는 오히려 슈만보다 더 적극적이며 풍부한 음악적 표현을 보여주었다. 아래 [표 14]는 작곡가별로 비교한 내용을 간략하게 정리한 것이다.

[표 14] 〈네 눈을 바라볼 때〉 작품 비교

	파니	슈만	프란츠	우어슈프루흐
조성	g단조	G장조	f단조	D장조
박자	6/8	3/4	2/4	3/4
빠르기표	Andante con moto (느리고 활기차게)	Langsam (느리게)	Andantino (조금느리게)	Einfach (단순하게)
마디	71마디	21마디	18마디	21마디
음역 (최고음)	F#	G	G \flat	F#
가사변화	없음	없음	1연2행 all mein → alles	1연3행 doch → und
형식	2부형식	2부형식	2부형식	2부형식
반주형	선율화성형	선율화성형	선율화성형	선율화성형+ 아르페지오형
전주	무	무	무	무
후주	유	유 (주제선율사용)	무	무

3. 〈저 들리는 노래 소리 *Hör' ich das Liedchen klingen*〉

이 시는 하이네 「서정적 간주곡」의 40번시이다. 구조는 2연 4행으로 각 행의 마지막에 라임구조 형태가 나타나는데 각 연의 1·3행, 2·4행이 교차로 같은 구조로서 통일감을 준다. [표 15]는 하이네 40번시의 원문과 라임구조, 해석을 나타낸다.

[표 15] 〈저 들리는 노래 소리〉의 원문, 라임구조, 해석

원 문	라임 구조	해 석
Hör ich das Liedchen klingen,	-ingen	이전에 내 사랑이 불렀던
Das einst die Liebste sang,	-ang	그 노래를 들으니
So will mir die Brust zerspringen	-ingen	억누를 수 없이 밀려드는 괴로움에
Vor wildem Schmerzendrang.	-ang	내 가슴은 찢어질 것만 같구나.
Es treibt mich ein dunkles Sehnen	-nen	암담한 그리움으로 나
Hinauf zur Waldeshöh,	-h	저 높은 숲 위로 이끌고
Dort löst sich auf in Tränen	-nen	엄청난 나의 슬픔은 그곳에서
Mein übergroßes Weh ⁴⁰⁾	-h	눈물 되어 녹아내리네.

시의 내용은 행복했던 지난 과거에 연인이 부르던 사랑스러운 노래가 더 이상 기쁨이 아닌 슬픔을 안겨주는 선율로 시인의 억누를 수 없는 마음을 표현하였다. 하이네는 동일한 노래의 소재를 가지고 과거와 현재에서 다른 의미를 뜻하는 표현법으로 섬세한 문학성을 보여주었다. 이것은 1연1행에서 현재의 노래를 ‘작은노래(Liedchen)’로 표현하고, 1연2행에서는 과거

40) 장상용, 『하이네의 명시』, 172.

의 노래로 ‘가장 사랑스런 노래(Liebste sang)’로 표현했다. 그러므로 과거에 연인이 불렀던 그 노래를 최상급으로 표현함으로서 그 당시의 행복함을 간접적으로 드러내며 현재 연인이 부르던 노래는 지극히 작은노래일 뿐 오히려 그 노래로 인해 찢어지는 자신의 마음을 고백하였다. 이 시에서 또 하나 특별한 점은 하이네가 자신의 감정을 사물이나, 상황에 비유했던 1번과 4번시와 다르게 슬픔의 감정을 쏟아져 나오는 대로 직접적으로 표현했는데 독자들로 하여금 슬픔의 강도를 더 강하게 느끼게 하였다.

이 시도 많은 작곡가들에게 영감이 되었는데 그 작곡가는 무려 90명이나 된다.⁴¹⁾ 앞서 분석한 네 명의 작곡가들의 곡을 전부 분석해 보려고 했으나 서론에서 밝혔듯이 파니의 악보는 아직 출판되지 않아 세 작곡가의 곡만 분석하였다. 슈만은 《시인의 사랑》의 10번곡으로, 프란츠는 작품번호 5의 ‘12개의 노래(Zwölf Gesänge)’중 11번으로 1846년에 작곡하였다. 가장 마지막에 우어슈프루흐는 1882년 작품번호6의 2권 중 세 번째 곡으로 작곡한다. 이들을 통해 하이네의 시에서 의미가 다른 노래의 의도를 이해하고 직접적인 슬픔의 표현을 강도 높게 음악적으로 잘 표현했는지 비교해 보겠다. 아래 [표 16]은 네 작곡가의 작곡연도와 출판연도, 작품명 & 작품번호를 작곡연도 순으로 정리한 것이다.

[표 16] 〈저 들리는 노래 소리〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호

작곡가	작곡연도(출판연도)	작품명 & 작품번호
파니	1838년	출판되지 않음
슈만	1840년(1844년)	Dichterliebe Op.48 No.10
프란츠	1846년	Zwölf Gesänge Op.5 No.11
우어슈프루흐	1882년	Liebeslieder [Heine] Op.6 Heft.2 No.3

41) <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [2016년 3월 30일 접속].

1) 슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석

이 곡은 $A(a+b)+B(c+d)$ 의 2부형식이며 통절형식이기도 하다. 중심 조성은 g단조로 슬픔을 그대로 구성에 반영하고 있다. 성악부의 프레이즈는 기본적인 네 마디 단위의 온음계적 선율로 조용하고 비교적 정적으로 흐른다. 그러나 반주부는 폭 넓은 도약의 아르페지오를 사용함으로써 성악부와 정서적으로 대조적인 분위기를 이룬다. 반주부는 시의 묘사에 있어 주도적인 역할을 하는데 깊은 슬픔을 하이네가 비유없이 시어 자체만을 가지고 직접적으로 표현했듯이 슈만도 급격히 하강하는 아르페지오를 통하여 직접적으로 슬픔을 표현하였다. [표 17]은 이를 바탕으로 형식, 마디, 시의구조, 조성을 정리한 것이다.

[표 17] 슈만의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	전주	A		B		후주
		a	b	c	d	
마디	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	19-30
시의 구조	.	1연 1·2행	1연 3·4행	2연 1·2행	2연 3·4행	.
구성	g	g-c		B b-g		g

마디1-4는 이 곡의 전주로서 도입부 역할을하며 반주부 아르페지오 음형과 상성부에 점8분음표로된 서정적인 선율이 지배적이다. 상성부의 선율은 시에 나타난 ‘노래’의 시어를 지칭하며 과거 연인이 불렀던 선율로 아름답게 연주되기는 하나 모든 음정을 당김음으로 동시에 아련하게 들려오는 노래의 선율이 현재는 사랑의 불안함을 표현하였다. 전주에서 제시하였던 선율을 반주부에만 국한하지 않고 마디5의 변형된 리듬으로 노래하였다. 반주부에서는 독립적인 선율을 생략하고 반주부와 더욱 긴밀한 관계로 노래에

집중하게 하였다 [악보 25] .

[악보 25] 슈만의 <저 들리는 노래 소리> 마디1-8

Langsam

gm : i V VI ii₆ i₄⁶ V₇

Hör ich das Lied - chen klin - gen, das

i V VI ii₆

einst die Lieb - ste sang, so will mir die Brust zer -

i₄⁶ V₇ i₆ iv cm : vii₆^o

마디9부터는 성악부와 반주부에서 각기 다른 독립적인 선율을 가지며 대조와 조화를 이루면서 진행된다. 시어는 시인의 가슴 터질듯 한 심한 고통을 표현하는데 반주부에 또한번 전주에서 제시했던 선율을 전조된 c단조로 재등장시켜 시인의 아픔을 더욱 극대화 하였다. 이때 1연4행의 전치사

‘Vor’를 ‘~로부터(Von)’으로 바꾸며 시인의 가슴 터질듯함이 괴로움 때문이라는 구체적인 이유를 들어 문맥의 뜻을 확실하게 표현하였다. 동시에 성악부와 반주부에 있는 D음을 반음 낮춤으로 네아폴리탄 6화음으로 사용했는데 이는 ‘Von’의 시어를 화성적 요소를 통하여 강조하고 있다 [악보 26].

[악보 26] 슈만의 <저 들리는 노래 소리> 마디8-12

7
einst die Lieb - ste sang, so will mir die Brust zer -
7
sprin - gen von wil - dem Schmer - zen - drang. Es

i_4^6 V_7 i i_4^6 iv $cm : vii_6^o$

10
10
 i_6 N_6 i_4^6 V_7 i ii_2^4

마디18-19는 반주부 왼손의 선율이 한 박자 단위로 E-D-C로 온음계음이 순차하행 하는데 이 곡에서 가장 낮은 음역인 C음은 ‘übergroßes(큰 고통)’에 대한 음향적 강조로 보여진다. 곧이어 후주가 성악부와 오버랩 되어 시작되는데 다시 전주의 노래선율이 재 등장 한다. 왼손의 가장 낮은 음역

C음정과 후주의 시작음인 오른손 B음정이 서로 만나면서 불협화음을 이루는데 현재의 큰 슬픔에 빠진 시인과 그 과거의 노래는 더 이상 화합하지 못함을 의미하기도 한다. 후주의 오른손 선율 중 B \flat -A-G-A의 네 음이 마디 21-22에서는 한 옥타브 아래음에서, 마디23에서는 두 옥타브 아래음에서 동형진행 되는데 이는 더 이상 사랑의 노래가 행복함을 주던 선율이 아닌 찢어는듯한 아픔의 노래를 액센트로 처리하여 표현하였다. 마디24-25에서는 노래 선율이 사라진 부분에 오른손 상성부 G음이 불규칙한 리듬으로 지속되며 내성에는 G-A \flat -A-B \flat -B-C-C \sharp -D음의 반음계적 진행이 순차 상행하며 다른 형태의 선율로 슬픔을 극대화하고 있다. 이 슬픔의 선율은 마디26 왼손 두 번째 화음에서 절정을 이르면서 g단조의 스케일로 바뀌어 끊임없이 하행한다. 이것은 ‘엄청난 나의 슬픔은 그곳에서 눈물 되어 녹아내리네(Dort lost sich auf in Tranen Mein ubergroßes Weh)’에 대한 묘사로서 눈물이 녹아내리는 흐름을 청각적, 시각적으로 직접 묘사하였는데 좀 더 과감해진 직접적인 표현방식으로 사랑에 대한 아픔의 절정을 극적으로 보여주고 있다. 따라서 하이네가 이 시에서 어떠한 비유없이 슬픔을 직접적으로 나타낸 것처럼 슈만도 그의 의도를 정확하게 파악하여 나타내었다 [악보 27] .

[악보 27] 슈만의 <저 들리는 노래 소리> 마디 18-30

16 höh, dort löst sich auf in Trä - nen mein

19 ü - ber - gro - ßes Weh.

23

27

gm : ii 4 2 V⁶₅ 7 VI i⁶₄

iv⁷ V₇ i ii₆ i⁶₄ V₇ vi ii₆

i⁶₄ V i₆ N₅⁶(ii₆) i⁶₄(V⁴/_{IV}) iv(It.₆) i⁶₄ X (V)

ritard.

V₇ i

2) 프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석

이 곡은 A(a+b)+B(a' +b')의 2부형식이다. 대표적 조성은 e단조로 전조는 G장조 외에는 조성의 변화가 거의 없으며 템포는 ‘열성적으로(Innig)’로 제시하고 있다. 성악부와 반주부는 대조적 정서적 분위기로 성악부에서는 서정적 선율을 노래하며 반주부의 오른손은 16분음표의 빠른 패시지로 선율의 진행감을 나타내고 왼손은 8분음표들의 비교적 정적인 움직임으로 곡이 진행된다. 이를 바탕으로 [표 18]은 형식, 마디, 시의구조, 조성을 나타낸다.

[표 18] 프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A		B	
	a	b	a'	b'
마디	1-4	5-10	11-14	15-21
시의 구조	1연1·2행	1연3·4행 1연4행 반복	2연1·2행	2연1·2행 2연4행 반복
조성	e-G	e	e	e

전주 없이 성악부와 반주부가 동시에 e단조의 I도로 순조롭게 시작하나 순조로운 출발도 잠시 마디3에서 갑자기 같은 으뜸음을 갖는 G장조로 급격하게 전조된다. 이는 앞서 시 해석에 있어서 하이네가 같은 노래를 과거와 현재의 시점으로 다르게 바라 보았던 것처럼 프란츠도 그의 의도를 조성을 이용하여 직접적으로 표현하고 있다. 따라서 마디1의 시어 ‘사랑노래(Liedchen)’는 현재의 시점으로 e단조의 VI도 화성으로, 마디3에서는 ‘이전의 사랑노래(einst die Liebstesang)’를 E장조의 V화음으로 마치 슈베르트의 〈Der Musensohn〉 곡에서 ‘웃음과 울음(Lachen und Weinen)’에서 웃

음은 장조로 부각되고 울음을 단조로 그려진 것처럼 서로 대조를 이루고 있다 [악보 28] .42)

[악보 28] 프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 마디1-4

Andantino.
Imig. With feroeur.

em: i VI V⁵ i GM: ii V 7 Iem: ii I⁴ V⁷

마디5부터는 1연2행의 부분으로 도입부에서 제시한 오른손의 반주부는 선적인 짜임새로 옥타브로 확대되어 진행된다. 확대된 반주는 시어 ‘억누를 수 없이 밀려드는 괴로움에(Vor wildem Schmerzendrang)’에 해당하는 성악부의 E단조로 순차상행하는 가락음계와 합하여져 숨 가쁘게 절정에 이른 듯한 시인의 아픔감정을 강력하게 호소하고 있다. 이때 마지막 E음에서는 e 단조의 I 도가 아닌 VI도로 끝나면서 해결되지 않는데 이는 ‘Vor wildem Schmerzendrang’시어를 반복하고 나서야 비로소 마디10의 첫 박자에서 I 도로 해결된다 [악보 29] .

42) Carol Kimball, 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』, 27.

[악보 29] 프란츠의 〈저 들리는 노래 소리〉 마디5-7

The musical score consists of three systems. The first system (measures 5-7) shows the vocal line with lyrics: "will mir die Brust zer sprin gen vor wil dem Schmer zens". The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chord analysis below the piano part includes: i, VI, I_E, V, I_E, ii, iv_#, V. The second system (measures 8-10) shows the vocal line with lyrics: "drang. vor wil dem Schmer zens drang. Es". The piano accompaniment continues with a similar texture. Chord analysis below the piano part includes: VI, ii_E, iv_E, I₄, V⁷, i, ii_E, I₄, V. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *p*. Performance markings include a box around the word "drang." and a fermata over the final note.

마디16-17에서는 앞서 분석한 마디5-7와 비슷한 구조를 보인다. ‘엄청난 나의 슬픔(Mein übergroßes Weh)’의 시어에 대한 극도의 슬픔을 마지막으로 강조하고자 성악부에서 e단조 가락음계의 선율을 16분음표로 나누면서 더욱 급박하고 긴박하게 고통이 표현되었다. 이 시어는 한번 더 반복하는데 반복 첫 화음의 시작을 네아폴리탄 6화음으로 쓰면서 앞의 시어와 음악적으로 분리시켰다. 한마디 더 확장된 세 마디 형태로서 음가의 길이가 늘어났으며 ‘갑자기 속도를 늦추어(ritenuto)’를 사용하여 마디17에서 규칙적으로 급박하게 흐르던 정상 박자의 패턴을 벗어나 리듬의 패턴이 모호해지는 형태로 흥분된 슬픔보다는 낮이 나간 슬픔의 모습을 극적으로 표현하

였다. 마지막 화음은 e단조의 단3화음이 아닌 장3화음으로 끝나며 피카르디 종지 된다. 프란츠는 슬픔을 이야기하는 부분에서 장3화음을 사용하는 종지적 아이러니를 통해 극도의 슬픔을 나타내었다 [악보 30].

[악보 30] 프란츠의 <저 들리는 노래 소리> 마디16-21

16 Thränen mein übergrösstes Weh, mein

19 riten. V i₄ 5 V₆ i ii V VI

19 übergrösstes Weh.

N₆ i₄ V₂ V_{6/IV} iv i_# 피카르디 종지

3) 우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 분석

이 곡은 A(a+b)+B(a' +b')의 2부형식이며 각 연의 마지막 행이 반복되어 악구b가 악구a에 비해 확장된 형태를 보인다. 대표적 조성은 g단조이며 다양한 조로 복잡하게 전조되었다. 비교적 성악부와 반주부는 네 마디의 프레이즈로 급격한 변화 없이 비슷한 동기의 반복으로 진행되어 통일감을 주지만 서로 다른 선율과 리듬의 형태로 대조적 정서적인 분위기를 조성하기도 한다. 성악부의 서정적 멜로디에 비해 반주부는 폭넓은 5연음부의 아르페지오로 비교적 빠르게 하행하며 왼손은 마치 꿈속에서 뚱뚱 떠다니듯이 8분음표를 스타카토로 표현하였다. 이외에도 당김음의 형태로 나타나는 오른손 상성부의 선율은 독립적으로 노래되어졌다. 우어슈프루흐는 템포를 ‘조용하고 꿈꾸는(Leise und Träumerisch)’로 하이네의 시를 환상에 잠기는 꿈속으로 명시하였는데 반주부의 피아니시모로 연주되는 5연음부가 꿈이란 분위기 조성에 주도적인 역할을 하였다. [표 19] 는 위의 내용을 바탕으로 형식, 마디, 시의구조, 조성을 정리한 것이다.

[표 19] 우어슈프루흐의 〈저 들리는 노래 소리〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A		B			후주
	a	b	a'	간주	b'	
마디	1-4	5-10	11-15	15-16	17-24	23-26
시의 구조	1연1·2행	1연3·4행 1연4행 반복	2연1·2행	.	2연1·2행 2연4행 반복	.
조성	g-B b	B b -d-f-D b	D b -b b -g	g-d	d-g	g

전주 없이 성악부와 반주부가 g단조의 I도화음으로 순조롭게 진행한다. 특별히 오른손의 상성부 계류음을 테누토로 수식 하는데 꿈속에서 들려오는 노래의 선율을 나타내며 이는 세 개의 음만 지속하다가 사라지는 어렴풋한 멜로디를 표현하고 있다. 그는 하이네가 의도한 다른 의미를 가진 같은 단어를 조성적으로 다르게 묘사하고 있다. 과거에는 기쁨의 노래였지만 현재는 슬픔의 노래인 ‘사랑노래(Liedchen)’은 g단조로, 과거에 그녀가 부르던 ‘이전의 사랑노래(einst die Liebstesang)’는 과거의 행복함을 상징하듯 g단조의 나란한조인 B♭장조로 대조시켰다 [악보 31].

[악보 31] 우어슈프루흐의 <저 들리는 노래 소리> 마디1-4

Leise und träumerisch.

Singstimme.
Hör' ich des Lied - chen klin - gen, das einst die Lieb - ste

Pianoforte.
pp

gm: i ii⁴/₃ B♭M: V₇ V₂⁴ vii²/₃/V V₂⁴

sang, so will mir's die Brust zer - sprin - gen vor²

I

마디6부터는 1연4행인 ‘내 가슴은 찢어질 것만 같구나(Vor wildem Schmerzendrang)’의 시어를 두 번 반복하여 강조하는데 음악적으로는 두 가지 방법으로 더욱 강하게 묘사하고 있다. 먼저 성악부와 반주부에서 계속적으로 동형진행하는 선율과 이것을 모방한 반주부 오른손의 선율적 화음을 점차 확대시켜 슬픔을 배가 시켰다. 우선 마디7의 성악부에서 d단조의 으뜸음인 D음을 시작으로 8분음표로 5도 순차하행하는 D-C-B^b-A-G음의 선율을 제시하며 마디8의 반주부 왼손에서 반음아래 음정인 D^b-C-B^b-A^b음으로 동형진행 된다. 이것은 마디9의 성악부로 옮겨가 역시 반음아래 음정 C-B^b-A^b-G-F음으로 반복하는데 이때 마지막음 F음은 선율의 모방의 시작으로 반주부 왼손에서 역행하기 시작했다. 이렇듯 반음씩 순차하행하던 선율은 주체할 수 없는 슬픈 감정의 묘사로 네 차례에 걸쳐 되풀이 되었고 이 선율은 반주부로 확대되어 독립적 선율을 포함하는 반주부 오른손 기본 음형과 결합한다. 이때 단선율로 시작한 오른손의 선율은 점점 한음씩 추가되어 화음으로 발전되어 마지막 마디9에서 최고조의 감정에 다다른다. 우어슈프루흐는 도입부에서 지배하던 다이내믹 ‘피아니시모(pp)’를 이와 상반된 ‘포르테’를 이 선율의 시작하는 성악부와 반주부에 각각 표시함으로써 감정의 극대화를 뚜렷히 나타내었다 [악보 32].

[악보 32] 우어슈프루흐의 <저 들리는 노래 소리> 마디6-10

The musical score consists of two systems, measures 6-10. The vocal line (top staff) has lyrics: 'sprin - gen vor' and 'will - dem Schmer - zens - drang.' The piano accompaniment (middle and bottom staves) features complex textures with many beamed notes. Harmonic analysis labels are placed below the piano part: dm: V₆, i, X, ii₆, fm: i, ii₆, V₇, i, DbM:IV, V₇. Dynamics include 'f' and 'pp'. The word 'Es' appears at the end of measure 10.

우어슈프루흐는 마디14에서 원래시어인 ‘저 높은 숲 위로 이끌고 (Hinauf zur Waldeshöh)’를 ‘Hinauf zur Bergeshöh(저 산꼭대기 위로 이끌고)’로 바꿔서 사용하여 대상에 대한 범위를 좁힘으로서 듣는 청중들로 하여금 더 정확하게 와닿게 하였다. 화성적으로는 V₇/Ⅲ부속화음을 사용하였는데 g단조임에도 불구하고 장조의 분위기로 시어를 색다른 음색으로 표현하였다 [악보 33] .

[악보 33] 우어슈프루흐의 <저 들리는 노래 소리> 마디13-16

13 *p*
bin - auf zur Ber - ges - böh:
13 *p*
ii⁷ gm: V⁷ I V⁷/III III ii⁶ vii⁷/V V⁷

앞서 1연4행의 시어를 반복하며 그에 해당하는 성악부의 선율을 계속 반복시켜 강조하였듯이 마디19-23에서도 동일한 방법을 이용하였다. 그러나 2연4행 ‘눈물되어 녹아내리네(Mein übergroßes Weh)’의 시어가 반복되지만 리듬의 구조는 다르다. 8분음표에 하나의 음절을 택했던 마디19와는 다르게 음가가 늘어난 사분음표로 표현하며 마지막 시어 ‘고통(Weh)’는 더 늘어난 3박자로 고통을 극적으로 나타내었다. 성악부의 선율은 g단조의 으뜸음으로 끝나며 후주와 오버랩 되는데 반주부는 ‘매우 부드럽게(sehr zart)’로 오른손 상성부에서 아름다운 선율이 흐른다. 이는 도입부 ‘저 들리는 노래소리(Hör ich das Liedchen klingen)’의 성악선율로 반음 위에서 전조되어 통일감을 준다. 여전히 g단조의 조성을 갖지만 마치 G장조를 연상하게 하는 밝은 느낌의 선율이다. 마디25의 첫 번째 화성은 Ger.6로서 고통에 대한 화성을 단편적으로 나타내고 ‘자제하다(zurückhalten)’ 되며 피카르디종지인 장3화음으로 곡이 마친다. 이 의미심장한 종지는 우어슈프루흐가 이 시를 읽어가면서 하이네의 아이러니의 표현보다는 꿈속에서라도 지난 아픈 과거의 사랑을 회상하며 슬픔을 잠시라도 잊고 행복한 결말로 끝내고 싶었던 염원의 표현으로 추측해 본다 [악보 34].

[악보 34] 우어슈프루흐의 <저 들리는 노래 소리> 마디18-26

18 Thrä - nen *mf* mēin ü - ber - gros - ses Weh, meh...

18 *f*

21 ü - ber - gros - ses Weh!

21 *Sehr zart* *pp*

24 *zurückhalten.* 피카르디증지

24 *iv*₆ *V*₇ Ger.6 *V*₇ *I*_b

Chord symbols: dm: V^ε, i, X, fm:vii^o, i, vii^o, gm:iv^ε, V₃, i_b, V₃/iv

4) <저 들리는 노래 소리> 작품 비교

(1) 선율

전체적으로 성악부의 선율에 있어서 세 명의 작곡가 모두 서정적인 선율을 사용하며 네 마디를 하나의 프레이즈로 처리하였다. 또한 비교적 좁은 음역의 움직임으로 조용하게 흐르며 진행한다. 세 곡 모두 성악부와 반주부가 서로 대조적 정서를 갖으며 각자 독립적인 멜로디로 진행되는데 예전에 연인이 부르던 사랑 노래를 오른손 상성부의 멜로디로 표현하였다 [악보 25]. 먼저 슈만은 이 선율을 성악부의 첫 도입부에 리듬만 변형시켜 작곡하였다. 또한 이 선율은 전조되어 곳곳에 제시됨으로서 곡의 구성은 간절하나 때마다 새로운 느낌을 전해주었다. 우어슈프루흐도 이러한 슈만의 기법을 반대로 그의 후주에서 사용하는데 먼저 성악부의 도입부에서 제시한 선율이 후주의 오른손 상성부에서 반주부의 리듬을 그대로 따르며 선율이 모방된다 [악보 34]. 그러나 이 선율은 지속적으로 반복되거나 유지되지 않아 슈만처럼 옛 여인의 사랑노래를 상징하며 곡 전체를 지배하는 선율이 아닌 꿈꾸듯이 환상적인 분위기를 자아내는 요소로 쓰였다. 이들과 다르게 프란츠는 서정적인 성악성부와 다르게 반주부에서 16분음표의 음형들이 선적 선율의 역할을 하며 빠른 진행감을 보였다. 슬픔에 시어를 노래할 때는 반주부의 선율 그대로 옥타브로만 확대되어 시어에 따른 변화보다는 흥분되고 열렬한 느낌으로 노래를 유연하게 뒷받침 하였다 [악보 29].

시어의 반복은 프란츠와 우어슈프루흐의 곡에서 나타나는데 각 연의 마지막행인 1연4행, 2연4행을 반복하며 시어 그 자체로 강조하였다. 프란츠는 성악부에서 한 옥타브의 온음계적 상행선율로 이 시어들을 확장시키며 반복이 끝나기 전까지는 정격중지로 끝나지 않고 두 번의 모두 반복을 끝낸 후에야 i도로 중지된다 [악보 29]. 특히 마지막 2연 4행을 반복할 때는 음

가를 길게 함으로서 더욱 강한 고통을 호소하였다 [악보 30]. 우어슈프루흐도 같은 반복을 하고 있지만 반복되는 시어의 성악부 선율은 반음계적으로 동일한 리듬과 결합하여 반주부 왼손과 성악부로 유연하게 동형진행함으로서 긴장감을 고조 시켰다. 프란츠와 마찬가지로 2연4행을 반복할 때는 긴음가로 변형하여 마지막까지 시어로 시인의 고통을 전하였다 [악보 34].

(2) 화성

조성에 있어서 모두 단조의 조성을 선택하고 있는데 슈만과 우어슈프루흐는 같은 g단조를, 프란츠는 e단조를 선택하였다. 또한 첫 시작음에 있어서 모두 순조로운 i 도화성으로 출발한다. 놀랍게도 모두 B의 음정을 갖는데 슈만과 우어슈프루흐는 B♭을, 프란츠는 B를 첫음으로 정하였다. 슈만은 전주에서 시어에 나오는 노래를 상징하는 선율을 중심조성 g단조로 제시하는데 이 선율은 1연3·4행을 노래하는 부분에서 c단조로 전조하여 동형진행 하였다. 이때 고통의 아픔으로 인한 가슴 찢어지는 고통을 네아폴리탄 6화음을 사용하여 강조하기도 했다 [악보 26]. 그에 반해 프란츠는 일시적인 전조를 사용하는데 시인이 같은 노래를 가지고 다른 의미로 쓴 옛 여인이 부르던 노래를 G장조로 전조하면서 지난 시절의 행복함을 한마디 안에서 간접적으로 묘사하고 다시 원래 조인 g단조로 돌아와 곡이 마칠 때까지 유지된다 [악보 28]. 우어슈프루흐도 프란츠와 같은 조성의 변화로 노래를 해석 하고 있는데 프란츠보다는 모호한 경계로 전조된다. 특히 우어슈프루흐의 전조는 빈번하게 자주 일어나는데 꿈속이란 환상속에서 헤매는 듯한 복잡한 조성과 반주진행을 보인다.

(3) 리듬

박자는 세 명의 작곡가가 대체적으로 느린 박자를 택하였으나 우어슈프

루흐는 ‘조용하고 꿈꾸는(Leise und Träumerisch)’ 색다른 시각으로 시를 바라보았다. 모두 4분의 2박자 곡으로 박자 형식은 같으며 리듬의 패턴들이 각자 유사하면서도 다른 형태를 보인다. 그러나 도입부만큼은 세 명의 작곡가 놀랍게도 성악부의 리듬에 있어서 유사한 형태를 취한다. 특히 유연하게 흘러내리는 아르페지오 반주부 음형위에 성악부는 비교적 단순한 리듬 패턴을 지닌다. 후반부로 갈수록 우어슈프루흐는 슈만의 리듬과 유사성이 더 많이 보이며 슈만이 사용한 기법을 모두 조금씩 변형을 통해 거의 흡사하게 작곡하였다.

(4) 반주

슈만과 우어슈프루흐는 반주부의 오른손에서 넓은 도약의 아르페지오 하행 선율을 따르는데 슈만은 16분음표로, 우어슈프루흐는 한음 더 추가된 5연음부의 바쁜 진행감을 보인다. 특히 아르페지오 첫 시작 계류음정들이 당김음으로 하나의 독립적인 선율의 형태를 갖췄다. 이와 달리 프란츠는 16분음표의 좁은 음역에서 긴밀한 관계의 음정들로 전개하며 하나의 프레이즈가 끝나면 그 선율을 토대로 확장된 옥타브의 선율이 등장한다 [악보 29].

슈만만이 네 마디의 전주를 갖는데 이는 매우 서정적으로 흐르며 상당한 길이를 갖는 후주에서는 모든 요소들이 다 총집합되어 지금까지 무엇이 진행되었으며 멜로디와 리듬, 화성적 재료들을 통하여 슬픈 사랑의 아픔에 대해 호소하며 마무리 된다. 이때만큼은 정격종지로 주체할 수 없는 슬픔을 절정으로 표현하고 낮은 음에서 종지된다 [악보 27]. 우어슈프루흐도 상당한 길이의 후주를 갖지만 슈만보다는 짧으며 슬픔에 대한 직접적 묘사보다는 g단조 조성안에서 꿈속에서라도 이루어지길 바라는 긍정적인 마음의 여운이 들어 있다 [악보 34].

(5) 시의반복 및 변형

시어의 반복은 각 연의 4행을 재차강조하는 프란츠와 우어슈프루흐에게만 나타나며 반복되는 시행을 긴 음가로 강조하는 것조차 유사하다. 시어의 변형은 우어슈프루흐를 제외하고 각 작곡가들에게서 조금씩 나타난다. 슈만은 ‘vor’를 ‘von’으로 프란츠는 ‘Schmerzendrang’에서 ‘Schmerzensdrang’으로 바뀌 크게 원시를 해석함에 있어서 크게 영향을 미치지 않았다. 그러나 우어슈프루흐는 2연2행에 해당하는 시어 ‘Hinauf zur Waldeshöh’를 ‘Hinauf zur Bergeshöh’로 바뀌 의미를 구체적으로 나타내었다 [악보 33]. 따라서 우어슈프루흐는 음악적 표현을 위해 시어를 바꾸는 등의 과감함을 보였다.

[표 20] 〈저 들리는 노래 소리〉 작품 비교

	슈만	프란츠	우어슈프루흐
구성	g단조	e단조	g단조
박자	2/4	2/4	2/4
빠르기표	Langsam (느리게)	Andantino (조금느리게)	Leise und träumerisch (조용하게 꿈꾸듯이)
마디	30마디	21마디	26마디
음역(최고음)	D \flat	G	E \flat
가사변화	1연4행 vor → von	1연4행 Schmerzendrang → Schmerzensdrang	1연3행 mir → mir's 2연2행 Hinauf zur Waldeshöh → Hinauf zur Bergeshöh
형식	2부형식	2부형식	2부형식
반주형	선율+아르페지오형	선율형	아르페지오형
전주	유 (주제선율사용)	무	무
후주	유 (주제선율사용)	무	유 (주제선율사용)

4. 〈햇빛 비치는 여름날 아침 *Am leuchtenden Sommermorgen*〉

이 시는 「서정적 간주곡」의 45번시이며 2연4행의 구조로 단순하다. 40번시와 동일하게 각 연의 1·3행, 2·4행이 같은 라임구조로 리듬감과 통일감을 전달한다. 라임구조는 [표 21]에 원문과 해석과 함께 자세히 명시해 놓았다.

[표 21] 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉의 원문, 라임구조, 해석

원 문	라임 구조	해 석
Am leuchtenden Sommermorgen	-en	밝게 빛나는 여름날 아침
Geh ich im Garten herum.	-m	나는 정원을 거닐고 있네.
Es flüstern und sprechen die Blumen,	-en	꽃들이 속삭이듯 말하네
Ich aber, ich wandle stumm.	-m	그러나 나는, 나는 말없이 걸네.
Es flüstern und sprechen die Blumen,	-en	꽃들이 속삭이듯 말하면서
Und schau'n mitleidig mich an	-n	나를 안스럽게 바라보네.
Sei unserer Schwester nicht böse,	-e	우리의 누이를 미워하지 마세요,
Du trauriger, blasser Mann! ⁴³⁾	-n	그대 가련하고, 창백한 자여.

이 시의 배경은 여름날 아침으로서 앞서 분석하였던 봄을 배경으로 한 1번시와 계절적인 공통된 소재를 갖는다. 여름이란 소재는 사랑이 싹트기 시작한 봄에 대한 시간적 경과와 고백의 결과물이다. 사랑의 결말에 대해서 침묵하는 시인 대신 꽃을 의인화 시켜 그의 처지를 나타내고 있다. 여기서 하이네의 아이러니기법이 보여지는데 여름을 ‘밝은(leuchtenden)’으로 수식하여 긍정적인 인상으로 그려지나 꽃이 본 시인의 모습은 거부당한 사랑의

43) 장상용, 『하이네의 명시』, 164.

슬픔에 창백한 모습을 그려내었다. 따라서 이러한 이중적 구도는 시인의 슬픔이 더 강하게 어필되는 효과를 불러 일으켰다.

이러한 내용을 갖는 45번시는 43여명의 작곡가에 의해 음악으로 재탄생되었다.⁴⁴⁾ 가장 먼저 1827년에 파니가 작곡 하지만 출판은 최근 2003년으로 몇 백년에 뒤에서야 비로소 이루어졌다. 슈만은 이곡을 《시인의 사랑》 16곡 중 12번의 순서에 위치시켰다. 슈만 이후의 작곡은 프란츠로 이어지고 1865년에 그의 작품 11번의 ‘6개의 노래(6 Gesänge)’중 2번으로 작곡되었다. 마지막으로 우어슈프루흐는 네 작곡가중 가장 마지막인 1882년에 작곡하였는데 무려 파니와 50년 차이가 나며 작품6의 ‘사랑의 노래’ 5권 중 첫 번째 곡으로 작곡한다. 아래 [표 22] 는 이 내용을 바탕으로 작곡연도 순서로 정리한 것이다.

[표 22] 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉의 작곡연도, 출판연도, 작품명 & 작품번호

작곡가	작곡연도(출판연도)	작품명 & 작품번호
파니	1827년(2003년)	Lieder ohne Namen
슈만	1840년(1844년)	Dichterliebe Op.48 No.12
프란츠	1865년	6 Gesänge Op.11 No.2
우어슈프루흐	1882년	Liebeslieder [Heine] Op.6 Heft.5 No.1

44) <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [2016년 3월 30일 접속].

1) 파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석

이 곡은 A(a+a')B(b+a') 2부 형식으로 크게 두 부분으로 나뉜다. 각각의 형식에서는 악구a의 선율적 구조가 동형진행 함으로 꾸준히 나타나 전체적으로 형식의 통일감을 주는데 기여하였다. 조성은 c# 단조를 중심으로 f#-b-c# 단조의 전조로 이루어지는데 이는 전체적으로 쓸쓸한 분위기의 연출이다. [표 23]은 형식, 조성, 마디, 시의구조, 조성을 정리하여 나타낸 것이다.

성악부의 단순한 선율은 네 마디의 프레이즈를 형성한다. 리듬도 역시 단순하여 성악부의 선율을 그대로 오른손에서 따르며 리듬도 통일되었다. 이는 파니의 초기 가곡의 특징으로 시어를 강조하는 의도로 두꺼운 화성대신 가벼운 화음을 선택하고 더 나아가 잦은 반주부의 생략으로 이어졌다. 곡의 템포는 명시되어 있지 않는데 이는 원본을 통해서 확인되며 연주자의 곡에 대한 이해에 따라 유연한 템포설정이 가능할 것으로 보인다. [악보 35]는 이를 증명하기 위한 원본 악보이며 작곡된 연도까지 파니가 직접 기입한 것을 확인할 수 있다.

[악보 35] 파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 원본 악보



Fanny Hensel, *Am leuchtenden Sommermorgen*/Heinrich Heine
Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv MA Depos. Lohs 2, S. 14

[표 23] 파니의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A		B	
	a	a'	b	a'
마디	1-4	5-8	9-12	13-18
시의구조	1연1·2행	1연3·4행	2연1·2행	2연3·4행
조성	c# -f#		b-c#	

도입부는 전주 없이 성악부와 반주부의 못갓춘마디로 시작하며 반주부의 오른손과 성악부는 동일한 멜로디를 사용한다. 반주부 오른손의 윗성부는 성악부와 동일한 선율로 진행하며 내성은 완전한 3화음이 아닌 3음이 생략된 형태로 병진행의 이중창 구조가 나타난다. 이때 왼손은 생략되었는데 그 부분을 시어 ‘밝은(leuchtenden)’의 단어로 채웠다. 이 구조는 얼마가지 않아 그 마디의 마지막 박자에서 왼손의 출현함으로 블록코드의 안정감 있는 화성이 진행되며 부속화음을 사용함으로써 시어의 밝음을 표현하였다. 이 부속화음은 마디3에서 네아폴리탄 6화음으로 이어져 긍정의 내용을 전달한다. 또한 반주부의 2중창은 왼손과 성악부로 확대되는데 오른손은 지속하는 대신 왼손은 성악부의 선율을 전위시켜 지루함을 달래고 있다. 네 마디의 프레이즈는 마디5-8에서 전조시켜 유사하게 사용하였다. 꽃이 시인에게 이야기를 건네지만 시인의 대답은 침묵함으로 도입부에 비해 낮은 음역을 사용해 그 상황을 묘사하고 있다. 직접적인 침묵의 묘사는 긴 음가로 시어를 대변하였다 [악보 36].

[악보 36] 파니의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디1-8

The image shows a musical score for two stanzas of a song. The first stanza is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. Annotations include '3음생략' (omission of 3rd note) and '전위' (transposition). Roman numerals for the first system are: c#m: i V VI V³/_{IV} iv V³/_{IV} N₆ V₇ I_# f#m: V₂. The second stanza is in F# minor (two sharps) and 4/4 time. Roman numerals for the second system are: i₆ vii^o₆ i V₇ VI V³/₇ iv vii^o/_{IV} N₆ V₇ I_#. The score includes lyrics in German and Korean, and a '5' marking above the second system.

마디9부터는 B부분에 해당하는 부분으로 b단조로 전조된다. 앞서 꽃의 물음에 묵묵부답하던 시인에게 다시 한번 이야기를 건네며 타이르는 내용이다. 꽃이 읊조리는 듯 하는 음성은 성악부와 반주부 오른손의 상성부에 나타난 F#-G음과 반주부 왼손에 B-A#의 반응으로 좁은 음역을 반복하여 조용하고 조심스럽게 타이르듯 이야기함을 묘사하였다.

마디12-18은 이 시에서 가장 핵심적인 2연3·4행의 부분으로 음악적 형식은 도입부와 비슷한 악구a'이다. 성악부의 선율과 반주부의 왼손은 악구a와 거의 같은 선율로 오른손의 반주부만 다르다. 마디3의 도입부에서 성악부와 같이 나란히 진행하던 오른손의 5도 병진행은 사라지고 더 긴밀한 3,4

도로 축소된 형태를 보였다. 또한 시인의 상태를 가장 잘 나타내는 ‘그대 가련하고 창백한 자여(Du trauriger blasser Mann)’에서 유독 ‘trauriger’의 시어에 해당하는 음가를 확장하여 이 곡에서 제일 높은 음역인 A음으로 시어를 강조하였다. 또한 이 시어에 해당하는 선율을 마디16에서도 여러 번 사용하는데 성악부는 긴음가를 유지하는 대신 반주부의 역행을 이용하여 시어의 여운을 주고 곡을 마무리하였다. 파니의 다른 곡과 달리 시어의 반복과 성악부의 듀엣형식은 나타나지 않으나 이중창은 반주부로 확대되어 성악부에서 파생된 선율의 역행과 전위를 빈번히 사용한 것이 이 곡의 두드러지는 특징이다 [악보 37] .

[악보 37] 파니의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디8-18

9 flü - stern und spre - chen die Blu - men und schau - n mit - lei - dig mich an: Sei

13 uns - rer Schwe - ster nicht bö - se, du trau - ri - ger blas - ser

17 Mann.

bm: ii₂⁺ V₅⁶ ii₂⁺ V₅⁶ iv Vc#m: iv₇ V iv₇ V ii₆ V

i vii₆^o i V₇ VI V₃[#]/IV iv vii₆^o/IV N₆ i₄⁶ V₇

i iv₄⁶ ii₂⁺ (I) I

2) 슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석

이 곡은 $A(a+b)+B(a'+c)$ 인 2부형식으로 전주와 간주, 후주를 포함하고 있다. 성악부의 선율은 네 마디가 한 프레이즈로 일관되며 서정적인 아름다운 멜로디가 노래된다. Bb 장조를 중심조로 전조가 이루어지나 이것은 잠시 시어에 따른 즉각적 반응으로 한마디씩 일어난다. 특히 장조와 단조의 대조로 시어를 효과적으로 표현하였다. 이 곡에서 자주보여지는 이명동음기법은 특징적이며 시어와 시인의 감정의 결과로 나타났다. 반주부는 흘러내리듯 하행하는 아르페지오로 전체를 지배한다. 전주에서 제시한 모티브가 후주에서 광범위하게 확대되어 갈등하는 시인의 마음을 적극적으로 표현하며 풍부하게 곡을 완전히 마무리한다. [표 24] 는 이를 바탕으로 한 형식, 마디, 시의구조, 조성을 나타낸다.

[표 24] 슈만의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	전주	A			B			후주
		a	간주	b	간주	a'	C	
마디	1-2	3-6	6-7	8-11	11-12	13-16	17-20	20-30
시의구조	.	1연 1·2행	.	1연 3·4행	.	2연 1·2행	2연 3·4행	.
조성	Bb	Bb			$Bb-G-g$			g

이 곡은 두 마디의 하행하는 아르페지오 전주로 도입부가 시작하는데 조성은 Bb 장조로 첫 코드부터 예사롭지 않은 Ger.6를 사용하여 복잡하며 아픈 감정을 느끼게 한다. 특히 이 아르페지오에서 $C\#$ 음의 사용이 특별한데 이것은 Db 과 이명동음으로서 떠나간 연인에 대해 아파하는 시인의 마음을

나타낸다. 이 화음은 한번더 강조되고 난 후 비로소 밝은 햇살이 비치는 여름의 아침의 시어를 맞이한다. 앞서 오월이란 계절을 이용한 슈만의 1번곡과 도입부의 화성이 유사한 진행을 보이는데 불안한 전주는 성악부에서 시어 ‘~에(Am)’를 부르면서 I 도로 안정되게 해결된다 [악보 38] .

[악보 38] 슈만의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디1-4

Ziemlich langsam

BbM: Ger.6 * I $\frac{6}{8}$ V₇

leuch - tenden Som - mer - mor - gen geh' ich im Gar - tenher -

I IV V₇/_{ii} ii V₇

마디7부터 악구b가 시작고 성악부와 반주부의 특별한 작곡기법이 나타난다. ‘꽃들이 말하네(sprechen die Blumen)’에서 임시표를 많이 사용하고 있는데 성악부와 반주부가 같은 계열의 임시표를 사용하지 않고 도입부처럼 이명동음을 사용하였다. 예를들면 성악부의 D_b, C_b을 각각 반주부에서 C_#, B_b으로 사용한 것이다. 성악부는 내림표를 선택하여 꽃들이 속삭이며

시인에게 조심스럽게 말하는 것을, 반주부는 올림표를 선택하여 여전히 빛나고 있는 배경을 묘사하고 있다. 따라서 음향적으로는 같으나 시각적으로는 마치 어울리지 않는 것처럼 보여 뛰어난 슈만의 문학성을 엿 볼 수 있었다. 또한 화음은 V7/B의 부속화음으로 기능적으로 사용한 것인데 음향적으로는 반주부의 임시표를 따르면 B장조의 V도로 보여지나 음향적으로는 Bb장조의 Ger.6화음의 소리가 울린다. 이 화음은 한번으로 끝나지 않고 마디9에서 딸림7화음의 베이스는 e단조의 V도로 조성적 화성이 아닌 기능적 화음의 역할을 한다 [악보 39].

[악보 39] 슈만의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디7-11

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the piece 'Es flüstern und sprechen die Blumen, ich aber wandelstumm.' The analysis below the piano part identifies the following chords and their functions:

- Measure 7: I (C major)
- Measure 8: Ger.6 (B-flat major, 6th inversion)
- Measure 9: i_4^6 (E-flat minor, 4th inversion)
- Measure 10: V7 (F major, 7th)
- Measure 11: i (E-flat minor)
- Measure 12: V7/B (=Ger.6/Bb) (F major, 7th, with B-flat bass)
- Measure 13: V7/E (C major, 7th, with E bass)
- Measure 14: BbM:V7 (B-flat major, 7th)
- Measure 15: I (C major)
- Measure 16: Ger.6 (B-flat major, 6th inversion)

앞서 분석하였던 4번곡처럼 이 시에서도 인용구가 2연3,4행에 삽입되어 있는데 슈만은 마치 꽃이 짧은이를 타이르듯 차분하고 조용한 어조로 이야

기 하는것을 변화된 템포 ‘느리게(Langsam)’와 ‘피아니시모(pp)’로 표현 하였다. ‘우리의 누이를 미워하지 마세요(Sei unsrer Schwester nicht böse)’는 꽃이 이야기 하는 부분으로 긍정적인 말의 느낌을 주는 G장조로, 젊은이를 보면서 안쓰러워하는 꽃의 마음과 슬픔에 가득찬 가없는 그는 g 단조의 조성으로 분위기를 뚜렷히 대조시켰다 [악보 40] .

[악보 40] 슈만의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디16-20

15 *Langsam*
 schau'n mit - lei - dig mich an: Sei uns - rer Schwe - ster nicht
 18 bö - se, du trau - figer, blas - ser Mann.
 ii V₇ I ritard. GM : I
 V₇ gm: i Ger.6 BbM: V V₂⁴/ii

후주는 총 11마디로 마치 짧은 피아노 소품 같이 길이가 방대한데 이는 전주와 후주를 중요하게 다룬 슈만의 특징을 잘 보여준다. 조성은 원래의 조인 Bb장조로 다시 전조되며 마디20-22에서 왼손의 선율은 Bb장조의 V 도음인 F음정이 옥타브 관계로 지속적인 반복을 하여 정적인 느낌이 든다. 그에 반해 오른손은 지속적으로 화성이 변하여 동적인 느낌을 주는데 꽃의 이야기를 듣고 자신을 떠난 옛 여인을 이해하려는 마음이 생기지만 아직 남

아있는 원망의 마음과 갈등하고 있는 모습을 그려내고 있다. 대립하던 마음은 마디23에서 V도로 반증되며 아르페지오 상성부에 아름다운 서정적 선율이 추가된다.

후주에서 보이는 선율이 모티브는 C-D-E^b-F-B^b 음의 진행이 지배적이며 단순히 서정적 선율을 두 번 반복하는 것으로 보이지만 이는 엄격하게 다른 역할로 쓰였다. 우선 각 선율의 마지막 두 코드를 동일하게 Ger.6와 부속화음을 사용하였다. Ger.6화음은 첫 번째 선율에서는 C#을, 두 번째 선율에서는 D^b으로 이명동음을 사용하였다. 이 화음들은 그 다음에 나오는 부속화음으로 성질이 확연히 대조되는데 첫 번째 선율에서는 vii / ii의 부속화음으로 여전히 남아있는 아픔의 감정을 나타내며 짧은 크레센도와 데크레센도를 통해 더욱 극적으로 표현하였다. 그러나 두 번째 선율에서 나오는 부속화음은 V / V로 꽃의 이야기를 듣고 자신이 사랑했던 여인을 이제 더 이상 원망하지 않겠다는 희망적인 메시지를 암시하였다. 후주의 시작에서 보였던 반주부 왼손에서 옥타브관계로 반복하던 F음이 다시 등장하지만 이제는 갈등의 마음이 아닌 I - V - I - V도의 진행으로 새로운 다짐을 하여 안정을 찾은 마음을 표현하였다 [악보 41] .

[악보 41] 슈만의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디20-30

18 *ritard.*
bö - se, du trau - riger, blas - ser Mann.

21 *germ: i* *Ger.6* *BbM: V* *V_{2/4}/i*

24 *I₆* *Ger.6* *vii₄^o_{3/ii}* *V_{5/4}* *V₂⁴* *I₆* *Ger.6* *V_{3/2}⁴*

27 *I₄⁶* *V₇* *I₄⁶* *V₇* *I*

3) 프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 분석

이 곡은 전주와 간주, 후주를 포함하는 A(a+b)+A'(a'+b)의 2부형식이다. 순차상행을 기본으로 서정성 짙은 성악부의 선율이 유연하게 흐른다. 보통 네마디의 한 프레이즈가 악구를 이루며 통일성 있게 진행된다. 화성은 B♭ 장조를 중심으로 장조로의 전조가 지배적이거나 마지막 후주에서 급하게 이루어지는 전조가 시어의 대한 여운이자 하이네의 아이러니를 위해 쓰였다. 리듬은 단순한 패턴이 통일감을 주며 조용하게 흐른다. 특히 반주부에서 나타나는 오른손의 두 성부는 선율과 리듬으로 대조되어 아름다운 선율에 반복되는 코드의 리듬은 추진력을 나타내었다. 끝까지 유지되어 나타나는 꾸밈음은 ‘햇빛 비치는 여름날 아침’에 대한 묘사고 지속적으로 사용된다. [표 25] 는 이 내용을 바탕으로 형식, 마디, 시의구조, 조성을 나타낸 것이다.

[표 25] 프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	전주	A		A'			후주
		a	b	간주	a'	b	
마디	1-2	3-6	7-10	10-11	12-15	16-19	19-22
시의구조		1연 1·4행		.	2연 1·4행		.
조성	B♭	B♭-F-B♭		B♭-F-B♭			B♭-g

두 마디 반주부의 전주로 곡이 시작하는데 마디1의 리듬적 선율이 마디 2에서 동형진행 된다. 전주에서 오른손 상성부는 독립적 선율을 갖는데 프란츠가 ‘노래를 표현해서(espress il canto)’ 로 강조하고 있다. 곡의 첫 화

음은 평범한 I 도화음이지만 상성부에 비화성음의 전타음인 G음이 울리며 밝은 여름을 위해 의도하였다. 특히 반주부 오른손의 꾸밈음과 장식음이 더해져 적극적으로 밝은 분위기를 묘사하였다. 그에 반해 정적인 움직임을 갖는 반주부의 왼손은 성악부와 반진행을 보이는데 ‘아침(morgen)’에서 양손이 유니즌되며 음악적 일치감을 주었다 [악보 42].

[악보 42] 프란츠의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디1-5

Andante con moto.

espress. il canto

pp dolciss.

p

Am leuch ten den Som mer mor gen

BbM: Iε vi viii 6/5 V7 I vi ii V7

마디9의 ‘그러나 나는, 나는 말없이 걷네(ich aber, ich wandle stumm)’의 장면대로 프란츠는 반주의 움직임을 최소화 시키고 머물러 있음으로 시어를 집적적으로 표현했다. 동시에 원래의 조성 Bb 장조로 A' 부분의 시작을 알리는 간주가 전주와 동일하게 반복된다. 악절 A'부분은 시 2연에 해당하는 부분으로 꽃이 직접적으로 말하는 인용구도 포함하고 있지만 앞의 악절에서 A와 가사만 다를 뿐 음악은 유절 형식으로 거의 같은 구성이다. 따라서 시에 대한 해석과 음악적표현은 소극적으로 아쉬움이 남는다 [악보 43].

[악보 43] 프란츠의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 마디8-11

Blu — men, ich a — ber, ich wand le — stumm. Es

mf *pp*

I * IV⁷ B^bM:IV⁷ VI⁷ I₅ VI VIII₅ V

후주는 네 마디로 음악적으로 다른 양상을 보이는 선율이 지배한다. 전주에서 사용된 선율이 재차 반복되며 여느 후주의 형태를 보이는 듯 했으나 그것은 늘임표로 일단락되며 곧이어 다른 성질의 선율이 등장한다. 이 선율은 마디18에서 마지막 시행에 붙은선율이 모티브가 되어 ‘슬픈사람(trauriger)’의 선율은 반주부 왼손으로, ‘창백한 자여(blasser Mann)’의 선율은 반주부 오른손에 동시에 출현하여 마지막까지 시어의 전달을 위해 노력하던 프란츠의 모습을 볼 수 있었다. 유절형식으로 2연에서 나타나는 슬픈시인의 감정을 표현하는데 한계가 있었으나 후주에서 시인의 감정을 명확하게 나타내어 아쉬움을 조금 누그러졌다 [악보 44].

[악보 44] 프란츠의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디18-22

18 *mf* trau-ri-ger blas-ser Mann

18 *mf* *pp* *p*

BbM: IV₇ * V₆⁶/₄ * I_ε * vi * viii₅⁶/₅ * vgm:V i ⁶/₄ V₇ i

4) 우어슈프루흐의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 작품 분석

이 곡은 악구a가 지속적으로 반복되어 나타나는 론도형식과 크게 시의 내용에 따라 나뉜 A(a+b)+B(a'+c+a)로 2부형식을 갖는다. 성악부의 순차 진행되는 온음계적 선율인 네 마디의 한 프레이즈가 규칙적으로 흐르며 각 행은 반주부의 간주의 출현으로 분리된다. 조성은 B장조를 중심조성으로 한마디에서 같은 으뜸음을 갖는 장조와 단조의 출현을 제외하고는 모두 밝은 느낌의 전조가 나타난다. 템포는 느리지만 반주부의 짧은 리듬으로 내적인 생동감을 느끼게 하였다. 전주는 생략된 채 후주를 통해 더 완전한 마무리를 이룬다. [표 26]은 위의 내용을 바탕으로 형식, 마디, 시의구조, 조성을 정리한 것이다.

[표 26] 우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 형식, 마디, 시의구조, 조성

형식	A				B					후주
	a	간주	b	간주	a'	간주	c	간주	a	
마디					11	14	16	19	21	24
	1-4	4-5	6-9	9-10	-	-	-1	-	-	-
					14	15	9	20	24	27
시의 구조	1연1-4행				2연1-4행					.
조성	B-F#-B				B-c#-C#-B					B

전주 없이 못갓춘마디로 시작하는 성악부는 ‘morgen’을 향해 점차 상행하는 선율로 해가 떠오르는 아침을 묘사하고 있다. 반주부는 하행하는 아르페지오 선율을 32분음표로 빠르게 진행하며 특히 오른손 상성부에 두 개의 독립된 성부가 나타난다. 지속적으로 나타나는 아름다운 8분음표 선율과 가끔씩 출현하는 테누토와 함께 사용된 4분음표의 진행은 정적인 움직임으로 마디1-2에서만 나오며 사라진다. 4분음표로된 독립선율은 테누토로 표현하고 있는데 1연의 내용을 음향적으로 햇빛 비추는 밝은 여름을 묘사하고 있다. 왼손은 스타카토 붙은 8분음표로 순차적으로 진행하는데 이 시에서 등장하는 젊은이의 발걸음을 리듬적으로 묘사하였다. 이러한 반주부는 곡 전체에 걸쳐 나온다 [악보 45].

[악보 45] 우어슈프루흐의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디1-4

Sehr zart und leise.

Singstimme.

pp Am leuch - ten - den Som - mer mor - gen,

Piano

pp

BM : I V₆ VI₇ V₅ IV $\frac{4}{2}$ ii X

pp

geh' ich im Gar - ten her - um,

pp

ii₆ vii^o/V V₇ I vi₇

마디8에서 하이네는 1연 4행을 ‘Ich aber, ich wandle stumm’으로 썼으나 우어슈프루흐는 ‘Ich aber bleibe stumm’으로 ‘거닐다(wandle)’를 ‘머무르다(bleibe)’로 바꿔 작곡했다. 이는 왼손 음형에서도 그대로 표현되었는데 규칙적으로 젊은이의 발걸음을 나타내던 왼손의 리듬은 8분쉼표로 처리하였고 마디9-10에서는 왼손의 리듬을 첫 음을 제외하고 모두 쉼표로 처리하는 과감함을 보였다. 또한 ‘조금 소극적으로(Etwas zurückhalten)’ 함으로서 젊은이가 발걸음을 멈춰선 후 말하는 꽃을 바라보는 모습을 묘사하였다. 마디10의 마지막 박자에 Ger.6을 사용하여 2연의 시작을 알림과 동시에 1연과 음악적 구조를 분리시켰다 [악보 46].

[악보 46] 우어슈프루흐의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디8-11

8 *pp*
 ich a - ber blei - be stumm.
 8 *pp*
 I₄ V₇ V_{IV}=(BM: V)
 Im Tempo.
 10 *pp*
 Es flüs - tern und spre - chen die
 10 *pp*
 I₄ Ger.6
Etwas zurückhalten.

하이네의 아이러니가 잘 나타나는 2연3,4행은 마디16-19의 악구c이며 조성적인 변화로 분위기를 묘사하였다. 마디15의 간주에서 두 번의 전조가 한마디에서 진행하였는데 B장조를 시작으로 두 번째 박자에서 온음 위의 c# 단조로 전조를, 마지막 박자에서는 같은 으뜸음을 갖는 C#장조가 그것이다. 이때 반음계적 진행을 용이하게 하기 위해 V/vi로 부속화음이 쓰이는데 마디16에서 vi도로 해결 되면서 악구c가 시작된다. 마디18에서는 젊은이를 수식하고 있는 ‘불쌍하고, 창백한(trauriger, blasser)’는 부증6화음을 사용하면서 반주부 오른손의 G#-A-A#음의 풍부한 반음계적 진행을 유도하여 시어를 극적으로 나타내고 있다 [악보 47].

[악보 47] 우어슈프루흐의 <햇빛 비치는 여름날 아침> 마디14-19

14

an: zurückhalten.

pp

I vi₇ I₄⁶ x C#M: V₇⁶/vi

Im Tempo. c#m: ii₆

16 *pp* Sei uus - rer Schwes - ter nicht bö - se, du *pp*

vi V₇/V I₄⁶

18 zurückhalten. Im Tempo. trau - ri - ger, blas - ser Mann!

pp I₄⁶ V₇/D BM :V₇

마디23에서는 론도 형식의 마지막 부분인 악구a로 특이하게 1연3,4행이 반복된다. 우어슈프루흐는 마디8에서 시어를 변형해서 사용했던 부분으로 이번엔 원래의 시어 'Ich aber, ich wandle stumm'에서 ich를 생략하고 그대로 따르고 있다 [악보 48] .

[악보 48] 우어슈프루흐의 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 마디23-27

23 *pp*
 ich a - ber wand - le stumm
 ii₆ vii₇^o/V V₇ I ⁴/₂ vi₇ I₄⁶

25
 ii₆ vii₇^o/V I₄⁶ V₇ I ganz verklingend.

5) 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 비교

(1) 선율

네 곡 성악부의 선율은 대체적으로 음역이 좁게 움직여 상행과 하행을 반복하며 서정적으로 흐른다. 놀랍게도 슈만, 프란츠, 우어슈프루흐의 성악부 첫 음은 F음으로 똑같으며 프란츠는 F음을 시작으로 F-G-A-B^b, 우어슈프루흐는 F[#]-G[#]-A[#]-B로 같은 선율을 사용하였다. 그에 비해 반주부는 두 부류로 확연히 나뉘는데 블록코드를 사용한 파니, 프란츠곡과 슈만과 우어슈프루흐는 아르페지오 음형을 선택하였다. 슈만의 작품부터 반주부 오른손에서 파니의 단순한 반주가 아닌 새로운 멜로디가 추가되며 독립적인 선율을 담당하였는데 첫 음이 당김음으로 하나의 아르페지오 음형이 끝날 때까지 계류하며 선율보다는 중심음의 역할을 더 강하게 하였다. 프란츠는 내성의 블록코드 위에 단독으로 사용된 선율이 서정적인 성악부와 조화를 이루며 곡을 이끄는 데 이것은 슈만의 영향으로 보여진다. 우어슈프루흐 또한 반주부 오른손에서 독립적 선율을 갖는데 슈만보다 더 다양하게 사용하였다. 두 개의 독립적인 선율은 아르페지오 윗 성부에서 출현하는데 아르페지오의 첫 음이 계류하면서 생기는 멜로디는 슈만이 사용한 기법이며 아르페지오 길이가 짧아 진행감이 훨씬 빠르게 느껴졌다. 이 계류음으로 생긴 멜로디 위에 하나의 대선율이 테누토와 함께 도입부에서 ‘밝게 빛나는 여름날 아침(Am leuchtenden Sommermorgen)’의 시어에 처음 등장했는데 이는 지속적으로 유지되지 않고 가끔씩 수식적으로 사용되어 선율보다는 노래의 배경을 암시적으로 표현하였다고 볼 수 있다.

(2) 화성

조성은 파니를 제외하고는 모두 장조를 사용하는데 B장조와 B \flat 장조로 중심 조성이 비슷하다. 일반적으로 장조는 딸림조로 전조되는 고전주의 형식은 프란츠의 곡에서 뚜렷히 나타났다. 다만 마지막 후주에서 g단조의 전조가 ‘창백한 젊은이(blasser Mann)’를 묘사한 채 그대로 끝나지만 이 역시 중심조 B \flat 장조의 나란한조로 일반적 틀에서 크게 벗어나지 않았다 [악보 48]. 슈만의 전조는 딸림조가 아닌 나란한조로 진행되는 데 먼저 같은 으뜸음을 갖는 장조를 제시한 후 나타난다. 이는 일시적 전조로 시어의 강조 목적으로 사용하였다. 파니와 우어슈프루흐는 일반적이지 않지만 비슷한 전조의 과정을 거치는데 파니는 4도 관계의 단조로 우어슈프루흐는 5도 관계의 장조로 지속적으로 나타난다.

화성의 선택에 있어서 프란츠를 제외하고 세 작곡가들이 가장 많이 선택한 화성은 부속화음과 증6화음이다. 파니는 이 두 개의 화음을 잘 이용해 단조로운 선율과 리듬을 보완해 분위기를 조성하였다. 슈만은 첫 화음부터 증 6화음의 Ger.6를 통해 빛나는 시어를 곡의 곳곳에서 묘사하였다 [악보 39]. 또한 이명동음기법을 의도적으로 성악부와 반주부로 이분화시켜 사용하였는데 최종적 소리는 같지만 성악부는 내림표를 선택하여 시인의 우울한 심정을, 반주부는 올림표로 빛나는 여름아침을 음향적으로 다르게 구분시켜 놓았다 [악보 40]. 따라서 뛰어난 시의 해석력과 음악의 표현력이 기발하다는 것을 잘 보여주었다. 우어슈프루흐는 부속화음을 가장 많이 이용하였지만 슈만처럼 의도적인 변화가 아닌 반응계 진행을 원활하게 하기 위한 경과적 수식 화음의 역할만을 감당해 내었다.

(3) 리듬

박자 제시가 없는 파니를 제외하고 나머지 세 곡은 느린 계통의 박자이나 서로 다른 용어를 사용하여 표현하고 있다. 리듬에 있어서도 파니는 성악부와 반주부가 같은 리듬으로 진행하지만 나머지 세 작곡가는 복합리듬을 사용하여 성악부와 반주부를 확연하게 분리 시켰다. 리듬의 유사성은 파니와 프란츠, 슈만과 우어슈프루흐로 나눌 수 있다. 우선 파니는 리듬의 변형 없이 성악부와 반주부에 유니즌으로 단순한 리듬을 선호하였다. 프란츠도 역시 단순한 리듬으로 진행하지만 반주부 상성부의 독립적 선율에서 붓점의 사용은 생동감 넘치는 여름아침을 표현하였다. 이들과 다르게 슈만의 성악부는 붓점리듬을 빈번히 사용하여 선율의 활기를 더했다. 반주부는 16분음표의 아르페지오가 진행감 있게 흐르나 상성부의 계류음과 왼손의 정적인 리듬은 중심적 구도를 위해 존재하였다. 마지막 우어슈프루흐는 슈만과 유사한 음형을 구사하였는데 단지 슈만의 붓점 위주였던 성악선율은 이것을 제외한 짧은 음형으로 대신하였다. 반주부는 슈만의 아르페지오보다 더 짧은 음가인 32분음표의 집합으로 길이도 간소화되어 더욱 빠른 진행감을 보인다. 이와 더불어 자연스럽게 상성부의 선율과 왼손 리듬도 짧아졌는데 특히 왼손의 일정한 리듬에는 스타카토가 곡이 마칠때까지 유지되는데 시어에서 걷고 있는 젊은이의 발걸음을 묘사하였다 [악보 46].

(4) 반주

전주, 간주, 후주는 반주부의 새로운 역사를 쓴 슈만 이후부터 두드러지게 나타난다. 슈만은 이들을 충실히 이행하는데 전주는 시의 분위기를 묘사하며 간주에서도 공통적으로 나타난다. 방대한 길이의 후주는 시에 상응하는 많은 내용을 담고 있다. 시어는 사라졌지만 후주에서 음악적 재료들을 사용하여 충분히 슈만의 의도를 전달하고 있다 [악보 42]. 프란츠의 전주

는 곡을 시작하는 짧은 도입부의 역할을 하는데 슈만처럼 간주와 후주에서도 사용하여 통일감을 준다. 또한 마지막 시어에 해당하는 선율을 후주에서 한번 더 반복함으로써 후주 안에서 짧게 두 가지 내용을 요약하고 있다. 이는 앞의 곡들에서 볼 수 없었던 프란츠의 과감한 시도였다 [악보 47]. 마지막 우어슈프루흐는 전주가 생략하고 간주와 후주를 사용하였다. 간주의 반복이 많았던 특징은 유독 이 곡에서 잘 나타났다. 여러 번의 간주는 부분을 쉽게 나눠 연결해 줄뿐만 아니라 앞의 프레이즈를 마무리하고 새로운 시작의 프레이즈를 소개하는 다양한 역할을 하였다. 후주는 1연 3·4행에 대한 상황의 연속으로 어디론가 향해 걸어가는 젊음을 비유하며 화려한 간주에 비해 단조롭게 곡을 마무리 한다 [악보 49].

(5) 시의반복 및 변형

시를 변형시키지 않고 그대로 사용한 작곡가는 프란츠이며 파니와 슈만은 원활한 음악의 흐름을 위해 시어를 생략했다. 1연4행 ‘그러나 나는, 나는 말없이 걷네(Ich aber, ich wandle stumm)’에서 ‘Ich’를 한번 생략하여 ‘그러나 나는 말없이 걷네(Ich aber wandle stumm)’로 간략하게 사용하였다. 이는 두 번 반복된 주어의 생략으로 시의 해석에 있어서는 크게 영향을 받지 않았다. 우어슈프루흐 역시 1연4행에서 시어를 변형하였는데 훨씬 자유로워지며 과감해졌다. ‘걷다(wandle)’를 ‘머무르다(bleibe)’로 바꿔 쓰면서 해석은 ‘그러나 나는 말없이 머무르네(Ich aber bleibe stumm)’로 의미가 달라졌다 [악보 47]. 2연이 모두 끝나고 1연 3·4행을 한번 더 반복하는데 이때는 원시를 그대로 사용하여 하이네의 의도를 살리는데 주력하였다.

[표 26] 은 네 작곡가의 곡을 여러 항목으로 나눠 전체 비교 한 것이다.

[표 26] 〈햇빛 비치는 여름날 아침〉 작품 비교

	파니	슈만	프란츠	우어슈프루흐
조성	c# 단조	B b 장조	B b 장조	B 장조
박자	4/4	6/8	4/4	2/4
빠르기 표	없음	Ziemlich Langsam (상당히 느리게)	Andante con moto (느리지만 활기 차게)	Sehr zart und leise (매우 부드럽고 조용하게)
마디	18마디	30마디	22마디	27마디
형식	순환 2부형식	2부형식	2부형식	2부형식
음역 (최고음)	A	D	F	E#
가사변화	Ich aber, ich wandle stumm →Ich aber wandle stumm	Ich aber, ich wandle stumm →Ich aber wandle stumm	없음	Ich aber, ich wandle stumm → Ich aber, ich bleibe stumm
전주	무	유	유	무
후주	무	유 (주제선율사용)	유	유 (주제선율사용)
반주형	화성선율 반주형	아르페지오 선율 반주형	화성선율 반주형	아르페지오 선율 반주형

5. 종합적 비교

1) 파니

파니는 네 명의 작곡가 중 가장 이른 시기에 곡을 지었다. 그 중 45번시를 바탕으로 한 곡은 1827년으로 가장 이르며 나머지 두 곡과 다른 스타일의 음악을 구사하였다. 곡의 구성, 리듬과 선율은 매우 단순했으며 반주부의 역할은 성악부의 선율을 그대로 따라 화음으로 뒷받침 할 뿐 종속적인 형태를 보였다. 그러나 십년이 흐른 뒤 작곡된 4번시와 45번시는 그녀의 작곡기법의 진화를 보여주기에 충분했다. 같은 시기에 작곡된 이 두 곡에서 보여지듯이 그녀는 듀엣곡을 선호했으며, 또 시어 반복을 빈번히 사용했다는 점은 이론적 배경에서 살펴 본 바 시어를 매우 중요하게 여겼던 그녀만의 작곡 기법을 대변하기에 충분하였다. 따라서 자연스럽게 프레이즈가 불규칙해지며 형식은 단순한 2연4행의 시에 비해 비교적 다양하고 광범위하게 나타났다. 첫 번째 곡에서는 악구a가 다시 돌아오며 론도형식을, 두 번째 곡에서는 유일하게 코다 부분이 추가된 형식이었다.

이에 반해 그녀의 선율과 리듬은 단순함을 고수하였는데 오스티나토의 사용은 예외적이었다. 첫 번째 곡과 두 번째 곡에서 빈번히 사용된 이 기법은 시인의 설레는 마음과 긴장감을 위해 사용한 묘사음악의 형태를 보여주었다. 또한 조성의 전조에 있어서는 표면적인 시에서 나타나는 해석 위주였으며 부속화음을 주된 화성적기법으로 사용하여 감정의 변화와 극대화를 위해 주로 사용하였다. 반주부는 성악부가 진화된 것에 비하면 거의 변화없이 같은 패턴으로 흘러간다. 반주에서 주로 음악성을 나타낼 수 있는 전주, 간주, 후주는 거의 사용되지 않고 마지막으로 작곡된 두 번째 곡에서만 후주가 사용되며 이것마저 노래에 대한 여운으로 가볍게 끝난다. 파니는 자신만의 음악적 스타일을 고수하며 듀엣곡의 작곡은 신선한 인상을 주었지만

시에서 풍기는 서정성에만 크게 매료되었을 뿐 하이네가 쉽게 드러내지 않았던 그의 의도된 감정은 발견하지도, 음악적으로 표현하지도 못하였다.

2) 슈만

슈만은 이미 많은 문헌에서 그의 위상을 높이 평가받은 작곡가로 네 곡에서도 충분히 뛰어난 음악성을 발견하였다. 네 곡은 모두 같은 시기에 하나의 연가곡에 속해있는데 파니가 십여년에 걸쳐 작곡한 진화된 곡들 보다 각곡마다 보여주었던 음악적 표현은 더 다양하게 나타났다. 우선 슈만의 가장 두드러지는 특징은 놀라운 구성력에 있다. 이것은 뛰어난 문학적 해석력에 따른 결과로 이 시를 포함하는 연가곡 《시인의 사랑》의 16개의 시를 선택하고 순서를 정하는 것에서 잘 나타났다. 구성력을 뒷받침하는 또 다른 역할의 주체는 반주부였다. 성악부와 나란히 했던 파니의 반주부에서 벗어나 독립적인 성부로 거듭나 전주, 간주, 후주에서의 역할은 매우 중요하게 나타났다. 특히 세 번째와 네 번째 곡에서 후주의 길이는 매우 방대하며 또 하나의 이야기를 담고 있었다.

슈만의 선율은 성악부, 반주부에 각각 서정성이 짙은 음악으로 잘 표현하였다. 파니는 시종일관 두 성부가 나란히 흐르는 선율로 지루함이 있었지만 슈만은 성악부와 반주부가 동일한 선율을 주고받더라도 시간차를 두거나 리듬과 전조를 이용하여 더 유기적으로 조화되게 하였다. 리듬도 곡별로 다양한 형태를 구사하며 시어에 따라 리듬을 바꾸는 등의 시도가 분위기를 전환을 위해 효과적으로 사용하였다. 조성의 선택에 있어서도 문학적 이해를 바탕으로 하나의 곡 안에서 뿐만 아니라 곡 별로 조성 선택이 이루어 졌다. 그가 사용한 주요 화성은 증6화음, 부속화음등 다양하며 이명동음의 사용이 특별한데 마지막 네 번째 곡에서 성악부와 반주부에서 임시표를 다르게 사용함으로 시인의 감정과 시의 분위기를 각각 이분법 시켜 나타내었다. 슈만

의 시어반복과 변형은 거의 일어나지 않으며 하이네의 시어를 최대한 살리고 자신의 문학적 해석은 음악적으로 특히 반주부에서 과감한 표현을 통하여 나타내었다.

3) 프란츠

프란츠의 네 곡은 슈만이후 다양한 시기에 작곡 되었다. 각 곡들은 서로 다른 작품번호에 속해 있으며 하이네가 「노래의 책」에 실은 시의 순서와는 무관하게 되어 있다. 유절형식을 즐겨 사용한 특징은 네 곡에서 모두 공통적으로 나타나는데 1연과 2연의 선율이 비슷하여 내용에 따른 음악적 표현이 미비하였다. 선율은 매우 서정적이고 리듬도 각 곡별로 다양한 음형을 구사했는데 비교적 짧은 동기의 리듬적 구성을 반복하여 단순한 인상을 주었다. 때로는 시어를 성악부에서 부를 때와 반주부에서만 노래될 때 확연히 리듬의 대조를 이루었는데 이는 하이네의 의도를 드러내고자 구분 지은 것이다. 리듬의 대조처럼 그가 특징적으로 사용한 것은 장조와 단조의 대조이다. 특히 두 번째 곡에서는 시의 내용에 따라 ‘wenn’으로 시작하는 확실치 않은 행에서는 단조를, 그것에 대한 긍정적인 내용의 행은 장조로 뚜렷히 대조 시켰다. 이 밖에도 피카르디종지를 사용하여 간접적인 하이네의 아이러니를 표현하였다. 반주부는 각 곡마다 다양한 형태로 나타나는데 첫 번째 곡에서 사용한 아르페지오는 슈만의 곡에서 착안한 음형과 유사하며 상성부에서 독자적 멜로디를 갖고 있던 세 번째 곡 또한 같은 곡 슈만과 비슷하다. 슈만의 영향은 전주, 후주에서도 잘 나타났는데 그의 후주처럼 방대한 길이는 아니지만 하나의 프레이즈로서 시의 내용을 함축적으로 보여주기엔 충분하였다. 때로는 두 번째 곡처럼 4성부 형태의 반주부가 시종일관 흐르는데 이는 성악부의 선율을 가장 뒷성부에서 따르며 합창을 연상하게 하였다. 이것은 프란츠가 오르가니스트로 활동할 때 접한 합창의 영향으로 보여

진다.

그러나 프란츠가 네 곡에서 특별히 자신만의 스타일을 고수한 것은 꾸밈음의 사용이다. 성악부와 반주부에서 골고루 사용한 꾸밈음은 시에서 나타나는 배경에 대한 색채로 각 연이 비슷한 선율의 지루함을 달래기 위한 방편으로 사용되었다. 시어의 변형은 곡에서 범위를 확장시키고자 쓰인 것 외에는 반복 없이 그대로 하이네의 시를 따랐다.

4) 우어슈프루흐

우어슈프루흐는 네 작곡가중 마지막으로 네 곡을 작곡하며 가장 복잡하고 다양한 음악적 어법의 사용을 나타내었다. 그는 슈만의 음악과 많이 닮아 있었는데 같은 시를 사용한 각각의 곡이 매우 흡사하게 나타나 그의 음악을 전적으로 모방하고 있음을 확인할 수 있었다. 특히 40번, 45번시를 가지고 작곡한 곡에서는 반주부의 음형과 오른손의 독립적인 선율을 노래하는 것조차 닮아있었다. 전주, 간주, 후주에서 보여주는 음악은 슈만의 영향으로 다양하게 나타났다. 첫 번째 곡에서 잦은 간주의 등장은 슈만보다 더 확대된 형태를 보이며 후주의 길이는 방대하지는 않지만 적어도 하나의 악구를 이루었다. 심지어 두 번째 곡에서 슈만이 《시인의 사랑》에서 처음 사용된 의미 있는 포르테를 그 역시 같은 시어에 그대로 사용하였다. 때로는 더 과감한 표현도 서슴치 않았다. 두 번째 곡에서 슈만이 ‘spricht’의 시어를 표현하고자 코드음형에서 아르페지오 음형으로 급하게 변경하였는데 우어슈프루흐는 슈만의 음악적 발상에 착안하여 반주부의 아르페지오의 길이를 더 광범위하게 늘려 변박과 음가를 짧게 변화시켜 더욱 긴장감을 조성하였다.

우어슈프루흐가 음악적으로는 슈만의 음악을 따르긴 했지만 시어를 활용하는 점에 있어서는 자신만의 해석법으로 시어를 변형하였다. 보통 그를 제외한 나머지 세 작곡가들은 시어를 변형시키더라도 해석에 커다란 영향을

미치지 않고 최대한 원시를 가지고 작곡 하였으나 그는 단어를 임의로 바꿔 시어에 대한 적극적인 음악적 표현을 과감하게 시도하였다.

전조는 빈번하게 일어나지만 시어의 묘사나 분위기를 위한 것 보다는 음악적 진행을 위해 자유롭고 복잡하게 쓰였다. 낭만주의 화성들과 비화성음의 빈번한 사용 또한 시어의 적극적 묘사보다는 전조에 따른 원활한 진행을 위해 적극 사용되었다.

IV. 결 론

하이네는 독일의 문학세계에서 손꼽히는 시인들 중 한 사람이다. 서정 시인으로도 통하는 그의 작품은 서정성이 짙게 나타나는데 그 이면에는 사랑의 실패에 대한 고통과 조소가 풍자적으로 표현되기도 한다. 이처럼 시에서 존재하는 상반된 감정의 대립은 모음시집 『노래의 책 *Buch der Lieder*, (1827)』에서 지배적으로 독자들에게 많은 인기를 얻었다. 특히 2권의 「서정적 간주곡 *Lyrische Intermezzo*, (1822-23)」에서는 민요조의 간결한 대화체로 많은 작곡가들에게 영감이 되었다. 무려 2,030회에 걸친 작곡 회수는 하이네의 시가 얼마나 대중적이고 영향력이 있는지 실감하게 한다. 본문에서 이론적 토대를 기반으로 한 분석에서는 작곡가들의 특징이 각 곡에서 공통적으로 나타나며 각자 개성있는 음악적 특징들의 발견은 흥미를 일으키기에 충분했다.

파니는 슈만보다 먼저 하이네 시를 사용했으며 나머지 세 작곡가들과 독자적 형태를 이루었다. 음악적인 소재보다는 시어자체로 내용을 강조하는데 독창이 아닌 듀엣 곡의 형태와 빈번히 일어나는 시어 반복이 이를 증명한다. 선율과 리듬은 음절 단위로 성악부와 반주부에서 동일하게 진행하여 단조로움 마저 든다. 즐겨 사용한 부속화음과 지속적인 반복음의 형태인 오스티나토는 격상된 감정의 표현들로 시에 대한 이해는 표면적으로 나타나는 서정적 아름다움에 초점을 두었다.

슈만은 가곡 음악문헌에 중요한 인물만큼 뛰어난 문학성과 음악성을 보인다. 이는 《시인의 사랑》의 시를 선택하고 순서를 바꿔 재 나열하는 과정과 각 곡이 단독으로 쓰일 수 없는 의도된 조성관계가 그의 문학성을 절실히 나타낸다. 시에 나타난 하이네의 의도를 전주에서 미리 암시하거나 후주에서 집약적으로 설명하고 있으며 이명동음의 사용, 부중6화음, 부속화음등

의 낭만적 산물의 화성들은 하이네의 심정을 직접적으로 잘 표현한다.

프란츠는 유절형식이 일반적이며 단조로운 선율에서 느껴지는 낭만적 아름다움은 슈만의 영향으로 모방하여 사용한다. 음악적 변화를 멀리하던 보수적 입장은 단순한 선율과 리듬을 제한시키지만 일관되게 사용하고 있는 장식음과 전조는 매우 특징적이다. 네 곡 모두 다양한 장식음의 사용은 배경의 분위기 묘사나 시어의 강조를 위해 과감한 변화보다는 수식적 변화에 더 가까웠다. 하이네의 감정과 아이러니에 대한 해석의 노력은 장조와 단조의 대조로 철저하게 의도되어 분리시키고 있다.

우어슈프루흐는 놀랍게도 슈만이 사용한 음형들을 같은 시로 작곡된 자신의 가곡에서 거의 유사하게 작곡되었다. 네 곡 모두 작품번호가 동일한데 내용의 흐름에 민감하게 반응했던 슈만의 연가곡을 떠올리게 한다. 선율과 리듬, 조성의 형태는 슈만의 변주곡처럼 발전했으며 경과구적인 반음계 진행을 사용하는 등 새로운 시도를 많이 하였다. 하이네의 아이러니가 주로 나타나는 각 연의 마지막 행을 반복하고 자신만의 독특한 해석으로 단어를 삽입하였는데 이러한 문학적 이해는 주관적이기는 하나 시도는 참신했다. 그러나 과도한 음악적 표현들은 때론 가사에 전달에 있어서 복잡함으로 오히려 방해가 되기도 한다.

이와 같이 곡을 분석하여 종합적 비교를 통해 나타난 작곡가들의 음악적 기법은 그들만의 스타일을 고집하며 시간이 지남에 따라 더 다양해지고 과감해지는 경향을 보였다. 그리고 크게 양분화되었던 작곡기법과 문학적 해석의 중심에는 슈만이 있었다. 파니의 네 곡은 모두 슈만 이전에 작곡되어 슈만 이후 작곡가들에게서는 볼 수 없었던 형태의 곡들이었다. 시에 표면적으로 나타난 아름다운 서정성에 매료되었을 뿐 하이네가 의도한 감정을 이해하지도 표현해내지도 못하였다. 불과 십여년의 차이로 탄생된 슈만의 가곡은 그전의 가곡을 비웃기라도 하듯 그의 곡에서 마음껏 표현했으며 특히

반주부에서 많은 역할을 감당하게 하였다. 슈만과 동시대 인물인 프란츠는 자신의 음악적 스타일을 고수하였지만 슈만의 영향은 간간히 그의 곡에서 드러났다. 그러나 누구보다도 슈만의 음악을 가장 잘 고수한 작곡가는 제일 마지막에 작곡한 우어슈프루흐이며 심지어 네 곡 모두 마치 모방한 듯 작곡되었다. 그의 여러 가지 음악적 기법은 다양해지고 자신의 견해를 피력하기도 했으나 여전히 뿌리는 슈만이라는 것을 비교를 통해 확연히 드러났다. 따라서 슈만만이 문헌적으로 중요한 위치를 차지해 온 것은 다른 작곡가들의 작품을 통해 여실히 드러났으며 또한번 그의 중요성을 상기시켜 주었다.

그렇다고 우수성은 슈만에게만 해당되지 않으며 다른 작곡가들 역시 각자 나름의 시의 해석 능력으로 곡에 대한 접근을 시도했음을 확인하였다. 알려지지 않은 곡의 재발견은 열린 시각으로서 곡에서 나타나는 다양성을 인정하는 긍정적인 성과를 얻었다. 이를 계기로 앞으로 곡의 발굴은 더 많은 작곡가들에게 이루어지며 본 논문의 주제로 한 연구와 연주들이 활발해져 한정되어 있는 레파토리의 현실 속에 많은 곡들이 재조명 되길 바란다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김동중. 『독일 서정시의 새로운 이해』. 전남대학교 출판부, 2000.
- 김미애. 『독일 가곡의 이해』. 서울: 삼호출판사, 1998.
- 이창복. 『문학과 음악의 황홀한 만남』. 서울: 김영사, 2011.
- 이경숙. 『예술가곡의 이해』. 서울: 선우미디어, 2003.
- 임종대. 『노래의 날개위에』. 서울: 해원출판사, 1993.
- 음악세계 편. 『슈만』. 서울: 음악세계, 2002.
- 장상용. 『하이네의 명시』. 서울: 세계출판사, 1988.
- 정복주, 채은희. 『성악예술-연주와 문헌』. 서울: 예술, 2009.
- 조두환. 『독일시의 이해』. 서울: 한국문화사, 2000.
- 피종호. 『독일시와 가곡』. 경기: 도서출판 자작나무, 1999.16)
- 음악세계. 『슈만-작곡가별 명곡해설 라이브러리14』. 서울: 음악세계, 2002.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 『리트, 독일예술가곡』. 홍은정 역. 서울: 포노, 2015.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 『독일 명시선』. 김희보 역. 서울: 종로서적, 1990.
- Heine, Heinrich. 『노래의 책』. 김재혁 역. 서울: 문학과지성사, 2001.
- Kimball, Carol. 『Song: 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』. 채은희 역. 서울: 형성출판사, 2004.
- Rey M. Longyear. 『19세기 낭만주의 음악』. 김혜선 역. 서울: 다리, 2001.

2. 사전 및 논문

Citron, Marcia J. “Fanny, Mendelssohn-Hensel.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.Ed.(2001), edited by Stanley Sadie, Vol.16 pp388-389.

Kienzie, Ulrike. “Franz, Robert.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.7, herausgegeben von Ludwig Finscher, Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994, pp.26-36.

Kravitt, Edward F. “Franz, Robert.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.Ed.(2001), edited by Stanley Sadie, Vol.8 pp210-212.

Ott, Alfons. “Urspruch, Anoton.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.16, herausgegeben von Ludwig Finscher, Zweite Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994, pp1231-1232.

Schwarz-Danuser, Monika. “Fanny, Mendelssohn-Hensel.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd.11, herausgegeben von Ludwig Finscher, 2.Ausgabe. Kassel; New York: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 1994, pp1534-1542.

- 강은미. “Schumann의 연가곡 ‘시인의 사랑’(Dichterliebe) 작품48 피아노 반주의 특징에 관한 연구,” 성심여자대학교 석사학위논문, 1992.
- 김용철. “슈만의 ‘시인의 사랑 Op.48’에서 나타난 리듬적 단순성 연구,” 전북대학교 석사학위논문, 2015.
- 김현임. “로베르트 슈만, 〈시인의 사랑〉 작품 48, 피아노 성부와 하이네, 「서정적 간주곡」 간의 상호연관성에 관한 연구,” 목원대학교 석사학위논문, 2010.
- 안소정. “문학의 음악성과 음악의 문학성 - 슈만의 가곡집 『시인의 사랑』을 중심으로-” 고려대학교 석사학위논문, 2010.
- 엄선애. “하인리히 하이네의 『노래의 책』과 로베르트 슈만의 『시인의 사랑』. 『독일어문학』 제39집(2007), pp349-369.
- 이경준. “슈만의 『시인의 사랑』 연구: 하이네의 텍스트를 중심으로 프란츠, 리스트, 볼프의 작품과의 비교” 울산대학교 석사학위논문, 2012.
- 이영신. “파니 멘델스존 헨젤의 『Das Jahr』 분석연구 -낭만문학과 연관된 상징성을 중심으로- ” 숙명여자대학교 박사학위논문, 2015.
- 조광래. “R. Schumann의 Dichterliebe Op. 48에 대한 연구: 시와 음악의 해석을 중심으로,” 계명 대학교 석사학위논문, 2013.
- 지형주. “구월의 신부를 위한 노래 〈미르텐 Myrt(h)en〉에 담겨있는 슈만의 낭만성.” 『음악이론연구』 제11집(2006), pp21-39.
- 한은주. “Fanny Mendelssohn Hensel(1805~1847)의 가곡 연구 -Italien, Verlust, Schwanenlied, Nach Süden을 중심으로- ” 이화여자대학교 석사학위논문, 2000.

3. 악보 및 인터넷 자료

Mendelssohn-Hensel, Fanny. *Im wunderschönen Monat Mai*: Edited by Suzanne Summerville. In *The Works Three Duets on Texts by Heinrich Heine*, Kassel: Furore, 1999.

Mendelssohn-Hensel, Fanny. *Wenn ich in deine Augen she*: Edited by Suzanne Summerville. In *The Works Three Duets on Texts by Heinrich Heine*, Kassel: Furore, 1999.

Mendelssohn-Hensel, Fanny. *Am leuchtenden Sommermorgen*: Edited by Cornelia Bartsch, Cordula Heymann-Wentzel. In *The Works Lieder ohne Namen*, Kassel: Furore, 1999.

“Gothe”

<http://www.ub.uni-frankfurt.de/kunstabibliothek/kmbhome.html>

[2016년 3월 26일 접속].

“Urspruch” <http://www.antonurspruch.de> [2016년 3월 30일 접속].

“Lieder” <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [2016년 3월 30일 접속].

ABSTRACT

Analysis and Comparison on German Lied Focused on the Text of Heine's 「Lyrische Intermezzo」

Park, Ju Hyeong

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This paper analyzed and compared the same songs written to Heinrich Heine's (1797-1856) 「Lyrische Intermezzo」 (1822-23) by composers Fanny, Schumann, Franz and Urspruch. Heine's 「Lyrische Intermezzo」 written in a concise dialog of folksong style inspired many composers of that time to be composed into over two thousand songs. From those songs, Schumann's collection of songs 《Dichterliebe, 1840》 demonstrated extraordinary literary value and musicality however most songs did not attract much attention or research compared to other songs. Therefore, the question of how Heine's poetry was musically reborn by other composers other than Schumann, how various the musical characteristics are in the progress, and why only Schumann's music has been under the spotlight lead to this study.

The paper first introduces Heine's work, analyzes, contrasts and compares on mainly four composers' music written to the same four texts on their musical aspects dividing in detail the melody, chord, rhythm, accompaniment and more.

Fanny, who was first to compose, shows a noticeable repetition of the poetic diction in a unique duet form than a solo. The song was expressed relatively easy and simple, interpreting the surface meaning and atmosphere of the poem than in a literary view. Schumann, an important composer of song literature shows excellent convergence of literature and music, demonstrating the arrangement of the poem and the organic tonality connected to each song. Various non harmonic tones usually take the technical role which is an abundant expression of irony. Especially the upgraded accompaniment appears as a brilliant prelude to implicate the atmosphere of the whole song while the innovative technique of the postlude is outstanding as a piano prop, influencing the music of Franz and Urspruch.

With the influence of Schumann, Franz's melody is very lyrical yet persist a simple form to avoid a big transformation. However the rich grace note used in all four songs and the contrast of major and minor to express Heine's irony is Franz's unique characteristic. Urspruch surprisingly imitates Schumann's musical style like variation but the four songs published in one Op. reminds Schumann's song cycle. From a literary approach a new attempt of inserting another poetic diction from a subjective interpretation was

done. Contrasting with Franz, a wide range of musical expression is evolved by Schumann through the accompaniment, interlude and postlude however the overall complex formality is somewhat off point from the essence of the poem.

The same text was an important measure for compare and contrast in this study. Furthermore it presents important theoretical cues that define the general musical characteristics of the composers. As a result of the analysis, Schumann's composing technique is exceptional for other composers to imitate. The outstanding literary interpretation ability spread like a trend for Franz and Urspruch to accept and express in their own musical form. However the excellence is not only due to Schumann but to each composer whose musical talents are fully revealed in the songs. Thus the diverse expression from the harmony of literature and music reaches the audience and performers more interestingly.