



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

Franz Peter Schubert 가곡 D. 688
네 개의 소야곡에 관한 분석연구

The Analysis Study on the Vier Canzonen, D.688
by Franz Peter Schubert

2010년 2월 25일

조선대학교 대학원

음악학과

박수연

Franz Peter Schubert 가곡 D. 688
네 개의 소야곡에 관한 분석연구

지도교수 이 한 나

이 논문을 음악학 석사학위신청 논문으로 제출함

2009년 10월

조선대학교 대학원

음 악 학 과

박 수 연

박수연의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 서영화 (인)

위 원 조선대학교 교수 박 계 (인)

위 원 조선대학교 교수 이한나 (인)

2009년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRAC

I. 서 론

1. 연구목적1
2. 연구방법과 범위3

II. 슈베르트 네 개의 소야곡 작곡 배경과 분석

1. 리트의 기원과 발달과정4
2. 슈베르트 가곡의 특징6
3. 슈베르트의 가곡 《 네 개의 소야곡 》의 배경19
4. 악곡 분석23
 - (1) 제 1곡 ‘Non t’accostar all urna’(무덤에 가까이 오지 마시오)
 - (2) 제 2곡 ‘Guarda, che bianca luna’(보라, 저 밝은 달을)
 - (3) 제 3곡 ‘Da quel sembiante appresi’
(그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네)
 - (4) 제 4곡 ‘Mio ben ricordati’(내 사랑 기억해 주오)

III. 결 론49

참고문헌51

표 목 차

<표 1> 슈베르트 작품에 사용된 가사의 시인과 수	11
<표 2> 메스타지오의 가사로 된 슈베르트의 가곡	20
<표 3> 제 1곡 시의 각운	24
<표 4> 제 1곡의 형식	25
<표 5> 제 2곡의 시의 각운	32
<표 6> 제 2곡의 형식	33
<표 7> 제 3곡의 시의 각운	38
<표 8> 제 3곡의 형식	39
<표 9> 제 4곡의 시의 각운	44
<표 10> 제 4곡의 형식	45

악보 목차

[악보 1] 유절형식의 예 ‘들장미’(Heidenrösli)	8
[악보 2] 변형된 유절형식의 예 ‘웃음과 울음’(Lachen und weinen)	9
[악보 3] 통절 형식의 예 ‘마왕’(Erlkönig)	10
[악보 4] ‘물레감는 그레첸’(Grechen am Spinnarde)	13
[악보 5] ‘마왕’(Erlkönig)	13
[악보 6] ‘눈물의 예찬’(Lob der tränen)	14
[악보 7] ‘마왕’(Erlkönig)	15
[악보 8] 《겨울 나그네》 중에서 ‘홍수’(Wasserflut) 9-12마디	16
[악보 9] 제 1곡의 전주 1-4마디	20
[악보 10] 제 1곡의 9-10마디	21
[악보 11] 제 1곡의 1-4마디	25
[악보 12] 제 1곡의 5-7마디	26
[악보 13] 제 1곡의 9-12마디	26
[악보 14] 제 1곡의 15-18마디	26
[악보 15] 제 1곡의 19-22마디	27
[악보 16] 제 1곡의 24-26마디	27
[악보 17] 제 1곡의 6-7마디	28
[악보 18] 제 1곡의 9-12마디	28
[악보 19] 제 1곡의 24-26마디	29
[악보 20] 제 1곡의 42-44마디	30
[악보 21] 제 2곡의 1-4마디	33
[악보 22] 제 2곡의 5-6마디	33
[악보 23] 제 2곡의 15-16마디	34
[악보 24] 《아름다운 물방앗간 아가씨》중 ‘초조’(Ungeduld)9-10마디	34
[악보 25] 제 2곡의 5-6, 7-8, 24-26마디	35
[악보 26] 제 2곡의 53-56마디	35

[악보 27] 제 2곡의 5-7마디	36
[악보 28] 제 2곡의 10-11	36
[악보 29] 제 2곡의 15-16마디	37
[악보 30] 베토벤 소나타 14번, Op. 27-2, 1악장	37
[악보 31] 제 3곡의 12-14마디	39
[악보 32] 제 3곡의 14-15마디	40
[악보 33] 제 3곡의 1-4마디	40
[악보 34] 제 3곡의 5-8마디	41
[악보 35] 제 3곡의 7-8마디	41
[악보 36] 제 3곡의 6-8마디	42
[악보 37] 제 3곡의 15-19마디	42
[악보 38] 제 3곡의 33-35마디	42
[악보 39] 제 3곡의 41-44마디	43
[악보 40] 제 4곡의 5-8마디	46
[악보 41] 제 4곡의 9-12마디	46
[악보 42] 제 4곡의 13-14마디	46
[악보 43] 제 4곡의 15-16마디	47
[악보 44] 제 4곡의 35-36마디	47

ABSTRACT

The Analysis study on the «Vier Canzonen, D.688»

Su Yon Park

Advisor : Prof. Han Na Lee

Department of Music

Graduate School of Chosun University

Although Franz Peter Schubert(1797-1828) lived to be a short life, 31 he composed music to the prodigious number of 1200 for life and about 650 pieces of music more than half of those were Lieder. The purpose of this study is to get the better understanding of the characteristic of Schubert song and perform more artfully. This new concept was to join word and word and music. Schubert represented the sentiment of the lyrics and suggestion on the background by using a piano and other instruments in the accompaniment.

This thesis is focused on the «Vier Canzonen, D.688» composed by F. Schubert who was a great romantic composer with the marvelous gift, which had drawn the beautiful melodies from the poetry. In particular, through his lieder, a variety of forms, musical agreement to the poetry, autogenous and operation of harmony, and piano-accompaniment are quite characterized.

«Vier Canzonen, D.688» was composed in 1820 and its musical motif had started to be formed from his interests in the Italian music and his life long respect of Pietro Metastasio(1698-1782), a great librettist at time.

Schubert had completed a quite number of musical works with the poems of librettist and clergyman Pietro Metastasio and J. A. Vitorelli(1688-1752).

This masterpiece consists of four songs, the first 'Non t'accostar all'urna' and the second 'Guarda, che bianca luna' composed from the poems of Vitorelli, the third 'Da quel sembiante appresi' and the fourth 'Mio ben ricordati' from the poems of Metastasio, including death, love affairs, moon, bitter grief, sigh of love, and imminent love, in the texts of each one. As a whole, this work consists mostly in articular sounds with ease rhythms, formations and compass. And so ordinary people could get easy access to it.

As a whole, this «Vier Canzonen», based on the individually isolated texts with no direct connection, has a organic unity in it's rythems, melodies with chromatic scale and piano accompaniment. Like the other works of Schubert, a close connection between the poetry and music could be found in the «Vier Canzonen». From the view of that, this work must be one of the masterpieces of Schubert's, even though it's words were written in Italian.

By analyzing this work, Schubert's great talents were found again, such as the wonderful creation of rhythm, appoprate from of composition harmonized poems with music, expending the role of accompaniment and using diverse materials for music.

I. 서론

1. 연구 목적

슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)는 가곡의 창시자라고 일컬을 만큼 650여 편의 많은 가곡을 작곡했다. 또한 낭만파 가곡으로 발전하게 된 리트(Lied)의 형식을 완성하였고 리트를 높은 예술의 한 장르로 성숙시킨 점에서 음악사적으로 중요한 위치를 차지한다.¹⁾

본 논문은 19세기 낭만주의 작곡가 슈베르트의 《네 개의 소야곡》(Vier canzonen D. 688)에 대하여 연구한 것이다. 슈베르트의 가곡은 그의 끊임없는 작곡에 대한 열의와 타고난 재능으로 다른 작곡가에서 보기 힘든 그만의 독특한 특성을 지니고 있다. 그토록 높은 예술적 가치를 부여한 그의 가곡의 특색은 시와 음악의 결합으로써 그 중 반주부에 화성을 보강한 정도에 그치지 않고 시어의 의미를 보조하고 설명하려 하였다. 즉 어떤 시의 전체를 음악으로 표현하려고 하였던 것이다. 슈베르트는 시를 아름다운 선율로 이끌어 내는데 뛰어난 능력을 지닌 작곡가이며 특히 그의 가곡작품에서는 인간의 슬픔과 기쁨, 사랑과 분노, 생명과 죽음의 감정표현이 세심한 묘사와 절묘한 화음 그와 맞는 반음계적 화성, 전조법(modulation)²⁾을 사용하면서 슈베르트의 피아노 역량을 발휘하였으며, 모든 방법을 동원하여 시와 음악의 일치를 이루어냈다.

《네 개의 소야곡》은 1820년대에 작곡된 것으로서, 평소 그가 동경했던 이탈리아 음악의 동경과, 당대의 유명한 극작가 메스타지오의 존경으로 작곡되었다. 이탈리아의 유명한 극작가인 메타스타지오(Pietro Metastasio, 1688-1752)³⁾와 성직자겸 시인 이었던 비토렐리(J. A. Vitorelli, 1688-1752)의 시로 작곡하였다.

《네 개의 소야곡》의 제 1곡 'Non t'accostar all'urna'(무덤에 가까이 오지

1) M. Brown, "Schubert", The New Grove's Dictionary of Music and Musicians Vol. 16, London, Macmillan Publishers, 1980, p774.

2) 악곡의 도중 진행되던 조가 다른조로 바뀌는 일.

3) Stanley Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musician. Vol. 16, 1980, p 799

마시오)과 제 2곡 ‘Guarda, che bianca luna’(보라, 저 밝은 달을)은 비토렐리의 시로, 제 3곡 ‘Da quel sembiante appresi’(그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네)과 제 4곡 ‘Mio ben ricordati’(내 사랑 기억해 주오)은 메타스타지오의 시가 사용되었으며 각각은 죽음과 사랑, 그리고 달과의 비애, 사랑의 후회, 절박한 사랑 등의 내용을 담고 있다.

이 작품은 전반적으로 ‘유절 형식’⁴⁾을 취하고 있으며 조성과 박자, 음역 등은 일반인들도 쉽게 접할 수 있도록 어렵지 않게 작곡 되었다. 또한 단순하고 간결해 보이지만 시와 음악의 관계는 삼위일체가 되어 시가 뜻하고 있는 내용을 잘 이끌어내어 하나의 예술 작품으로 만들었으며, 그 예술적 가치가 높다고 할 수 있다.

네 개의 곡은 각각 다른 주제를 가지고 연결성이 없어 보이지만, 서로 유기적인 관계를 보이고 있으며 반응계적 선율과 리듬, 자연스러운 반주의 흐름으로 인해 서로 통일성을 형성하고 있다. 가사는 당대의 시대적 흐름에 맞춰 이탈리아어로 작곡된 특성을 보여주며 다른 슈베르트 가곡에서 보여지는 가사와 긴밀한 연관성을 볼 수 있는 시에 의한 선율이 돋보이는 작품이라 할 수 있다.

우리는 슈베르트를 흔히 ‘가곡의 왕’이라 부른다. 그는 하나의 작은 성악곡을 음악의 여러 장르 가운데 중요한 위치로 끌어 올린 작곡가로 평가되고 있다.

본 연구자의 논문은 리트의 기원과 발달과정을 살펴보고, 특히 슈베르트 가곡의 특성을 연구하여 《네 개의 소야곡》을 분석한다. 이를 통해 작품에 대한 깊은 이해를 추구하고, 동시에 연주에 임할 때 보다 학구적이고 예술적인 연주를 하는데 도움을 줄 수 있다고 본다.

4) 유절가곡이란 시의 각 절이 1절에 붙여진 선율을 되풀이 하는 가곡을 의미한다.

2. 연구의 방법과 범위

《네 개의 소야곡》의 음악적 특성과 이를 작곡한 슈베르트의 음악적 특성과 작곡 적 특성을 알아보며 슈베르트가 《네 개의 소야곡》을 작곡하면서 이탈리아어로 된 시를 사용하게 된 계기와 그런 이유로 인해 곡의 흐름에 어떤 영향을 끼쳤는지에 대한 고찰과 슈베르트의 작곡적 기법인 반음계적 화성과, 선율, 전조를 사용하여 곡의 긴밀성과 반해 통일성을 나타내었는지 고찰 할 것이다.

슈베르트의 작곡 특성인 가사와 의미의 형식적 일치성과 독일 리트⁵⁾에서 볼 수 없었던 이태리적인 가곡의 특성은 어떤 것 인지, 반주와의 관계에 있어 악보를 보면서 그 관계를 볼 수 있도록 반주부와 선율 부를 같이 악보로 제시해 두었다.

네 개의 곡 들이 서로 다른 주제와 다른 작사가에 의해 만들어 졌는데 《네 개의 소야곡》에 관계와 형식, 가사, 등의 연관성에 대하여 그리고 서로의 통일성에 대하여 알아보도록 한다.

5) 19세기 독일 가곡, (음악춘추사), 1998, p. 135. 서양 음악사, (음악세계), 2006, p. 56.

II 슈베르트 네 개의 소야곡작곡 배경과 분석

1. 리트의 기원과 발달 과정

리트는 일반적으로 독일 예술가곡(Kunstlied)을 가르킨다. “리트란 시와 음악의 결혼이다.” 라고 한 말이 있듯이 시에다가 단순히 선율만 붙인 것이 아니라, Piano 반주에 의해 시의 내용에 따라 보다 더 깊은 정감을 주게 함으로써 시와 음악이 협동 하는 독특한 예술 분야인 것이다. 리트란 용어가 언제부터 사용되었는지는 단정 지을 수 없지만 중세 음류 시인에 의해 시작되었고 그 대표적인 인물로는 보겔바이데(Walder von der Vogelweide, ?-1245)⁶⁾의 “Palestin 의 노래”가 있다.

그 후 리트란 용어는 중세의 음유시인들로부터 사용되었으나, 고전과 시대 이후 작곡가들에 의해 활발히 사용되었다. 그 이전의 작곡가들도 많은 성악곡을 작곡 하였으나, 주로 Opera, Oratorio⁷⁾, Cantata⁸⁾ 등이었다. 리트는 고전과 시대보다 낭만과 시대에 더욱 발달하였으며, Schubert가 예술적인 형태로 완성시켰다.

리트는 시의 음이나 정에 따라서 다양한 구성 형식을 발견하게 되었고 가사의 Rhythm 과 뉘앙스에 적합한 선율의 표현을 추구 하게 되었다. 즉, 18세기에 이르러서야 비로소 시와 음악의 공통된 단일 형식 속에 존재 할 수가 있게 되었는데, 18세기 리트가 이와 같이 완성되기에는 몇 가지 구체적인 예를 들 수 있다.

첫째, 서정시의 발전으로 소재가 풍부 하게 되었다.

둘째, Piano의 기량 적 향상과 기술의 진보로 표현력의 향상을 들 수 있다.

6) 독일의 음유시인. 약 80여 편의 사랑의 리트를 지은 것 이외에도 100여 편의 격언시를 남겨놓았다. 괴테이전의 최대 시인이라 불리 운다.

7) 17- 18세기 가장 성행했던 대규모의 종교적 극음악 보통 성담 곡으로 번역 된다. 일반적으로 성서에 입각한 종교적인 내용을 지녔으며 동작이나 부대 장치가 따르지 않는 특징을 지니고 있다.

8) 17세기 모노디에서 생겨난 아리아 레시타티브 중창 합창등으로 이루어진 대규모 성악곡의 한 형식. 어원은 이탈리아어의 cantare(노래 부르다) 이며 가사의 내용에서 실내 칸타타(cantata da camera)와 교회 칸타타로 분류하게 된다.

셋째, 베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)⁹⁾의 작곡 세계에서 알 수 있듯이 표현의 주관성이 나타나기 시작했다

넷째, 중산계급들의 사회 진출로 인해 음악의 대중성을 갖게 되었다.

한편, 괴테(Johann Christoph Von Goethe, 1749-1832)¹⁰⁾이후 19세기 독일의 시문학은 뮐러(W. Müller, 1794-1827), 하이네(H. Heine, 1797-1856)¹¹⁾, 아이첸도르프(J. V. Eichendorf¹²⁾1788-1857), 실러(F. V. Schiller, 1759-1805)¹³⁾ 등의 낭만시인들이 배출됨으로써 전성기를 이루게 되었다. 문학의 전성기와 더불어 베토벤과 슈베르트의 독창적이고 자유로운 형태에 힘입어 리트는 그 찬란한 꽃을 피우게 되었다.

리트의 형식은 18세기의 단순한 민요형식의 단순 2부, 3부 형식에서 탈피하여 보다 다양하고 전조의 범위가 넓어지고 리듬구성이 복잡해지면서 화성의 종류가 다양해 졌다. 따라서 리트의 전성기를 이루게 되면서 예술작품의 형식미에 그치던 고전적인 관점에서 탈피하여 인간의 상상력이나 감정의 표현이라는 낭만주의적 가치로 끌어 올려 지게 되었다. 그러나 19세기 후반에 와서 음악의 전반의 추세는 조성이 모호해지고, 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)¹⁴⁾의 영향으로 인한 기악곡의 대형화와 음색의 다채로운 시도 등으로 점차 성악이 기악의 한 분야로 취급되어, 리트의 본질적인 성격을 상실하게 되었으며 동시에 그 막을 내리게 되었다.

9) '베토벤의 삶과 음악세계', '베토벤 그 거룩한 울림에 대하여', 이상 서울대학교 출판부

10) 괴테(Johann Wolfgang Von Goethe, 1749-1832) 시인, 소설가. 슈베르트가 그의 시에 붙인 가곡은 73곡이 넘지만 괴테는 슈베르트의 가곡을 인정 하지 않았다.

11) H. Heine(1797-1856) 독일의 낭만주의와 고전주의의 전통을 잇는 서정 시인인 동시에 반 전 통적, 혁명적 저널리스트 였다. 독일 시인 중에서 누구보다도 많은 작품이 작곡되어 오늘날에도 널리 애청되고 있다. 백조의 노래(Schwanengesang) D.957의 시 중 6곡이 있다.

12) Joseph Freiherr Von Eichendorf(1788-1857) 독일의 시인

13) Johann Christoph Friedrich Von Schiller(1759-1805) 독일의 시인. 극작가. 희망(Die Hoffnug). 봄에(An der frühling)등 45곡이 슈베르트의 곡에 작곡되었다.

14) Wilhelm Richard Wanger(1813-1883)독일의 작곡가 오페라 외에도 거대한 규모의 악극을 여러편 남겼는데 모든 대본을 손수 썼고 많은 음악 이론과 예술론을 집필 했다. 예술론의 사상이 전 작품에 걸쳐 구현된 것은 아니지만 작품의 양식적 특색은 이 사상을 뒷받침 하는 것으로 생겨난 것이다.

2. 슈베르트 가곡의 특징

슈베르트는 16세 때부터 그의 아버지를 도와 보조교원으로 3년간 일한 외에는 아무런 공직도 없이 일생을 방랑 하면서 31세의 나이로 요절 할 때까지 작곡에만 전념 하였다. 그의 가곡은 인간의 슬픔과 기쁨, 사랑과 분노, 생명과 죽음 같은 감정의 표현을 그날그날의 일기처럼 적어내린 삶의 이야기이다. 그의 가곡은 곧 그의 삶이었고, 그와 영원히 함께한 연인의 모습을 갖는 것이었다.

그의 작품 중 가곡의 우수성은 한마디로 시와 음악의 조합에 있다. 많은 독일 낭만주의 시인들에 작품은 슈베르트에 의해 음악적 생기를 얻어서 문학에서 찾지 못했던 또 다른 깊은 의미를 전해 주었고, 슈베르트의 음악은 다양한 정감이 넘치는 시에 의해서 높은 예술성을 부여 받는다. 독일 예술가곡은 낭만주의의 문학과 슈베르트에 의해서 시작된다 하여도 지나치지 않는 것이다. 이처럼 슈베르트는 문학을 통하여 독일 예술 가곡을 확립하였고 더 나아가 그 동안 미미했던 가곡의 위치를 거대한 다른 음악양식과 동등한 위치로 부각시키는 위대한 업적을 이루었다.¹⁵⁾

슈베르트 가곡의 구성요소인 시와 음악을 서로 잘 조합하기 위해 형식에 세심한 배려를 기울렸다. 슈베르트 가곡 형식은 보통 4가지로 구분 되는데, 첫째는 ‘들장미’(Heidenröslein)[악보 1]와 같이 시의 매 악절마다 같은 음악이 반복되는 유절 형식(strophic form)으로 유절 가곡에서는 단순한 화성을 붙여 주거나 동일한 리듬진행의 선율을 반복시켜 줌으로 음악은 언제나 경쾌하고 안정감을 갖는다. 둘째는 ‘웃음과 울음’(Lachen und Weinen)[악보 2]의 경우처럼 매 악절마다 유사한 음악을 기초로 하나 가사의 의미에 맞는 음악적 표현을 강조하기 위해 반주부나 선율의 일정한 부분이 달라지는 변형된 유절형식(modified strophic form)이다. 이러한 변형된 유절 가곡 형식은 선율 반주부가 부분적으로 달라지며 화성은 장조에서 단조로 혹은 이와 반대로 바뀌면서 음악적 분위기를 다르게 만든다. 이 형식은 유절가곡 형식에서 오는 지루함을 순간 순간의 변화있는 기법을 통해 음악적 생동감이나 흥미를 불러일으

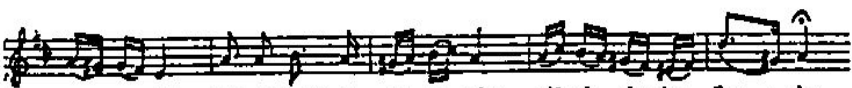
15) 홍세원, “슈베르트 예술 가곡의 역사적 고찰” 연세교육과학, 1992, p124

켜 준다. 셋째 ‘젊은 수녀’(Die Junge Nonne)와 극적인 ‘마왕’(Erlkönig)에서 볼 수 있는 반복이 전혀 없는 것은 아니지만 전체적인 내용을 요약시키는 방법으로 시의 내용에 따라 선율이 계속 달라지는 통절형식¹⁶⁾(through-composed form)[악보 3]의 가곡이 있다. 이러한 곡은 일반적으로 반복되는 주제, 변화있는 조성, 다양한 형태의 반주를 통해 전체적인 구조를 만든다. 그리고 마지막으로 그의 작품 중에 ‘방랑자’(Der Wanderer)와 같은 가극적인 요소를 갖는 극적인 가곡도 있다.¹⁷⁾

16) 통절 형식 : 시의 내용에 따라 선율이 계속 달라지는 방법

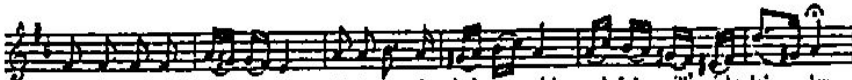
17) 슈베르트 음악세계, p317. 음악미학, p157. 음악세계 p,190.

I 
 Sah ein Knab ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - den, war so jung und

II 
 - gen - schön, lief er schnell, es sah zu sehn, sah's mit vie - len Frau - den.

III 
 Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den.

I 
 Knabe sprach: ich bre - che dich Röslein auf der Hei - dent

II 
 Röslein sprach: ich se - che dich, daß du e - wig deutest an mich und ich will's suchst lei - den.

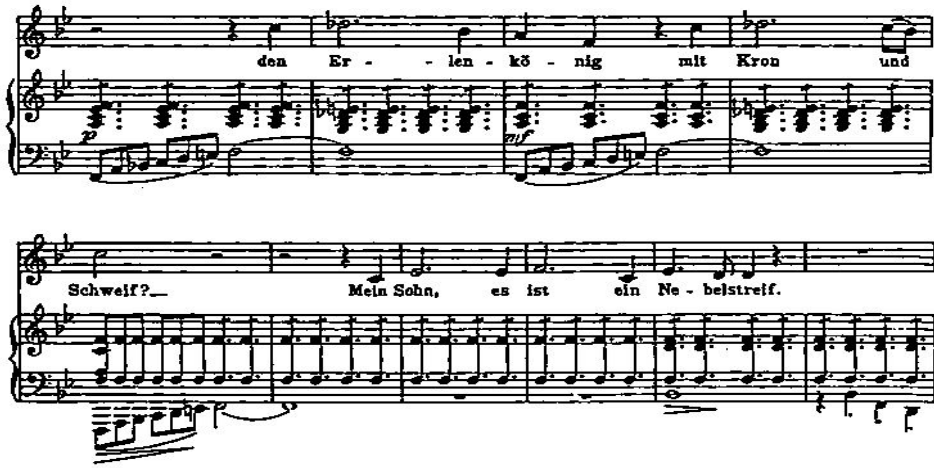
III 
nachgebend Röslein Röslein Rös - lein rot, *wie oben* Röslein auf der Hei - den.

[악보 1] 유절형식의 예 - '들장미'(Heidenröslein)

La-chen und Wei-nen zu jeg-li-cher Stun-de ruht bei der Lieb auf so
man-cher-lei Grun-de. Mor-gens lacht' ich vor Lust, —
und wa-rum ich nun wei-ne bei des Abendes Schel-ne,
ist mir selb' nicht be-wußt, ist mir selb' nicht be-wußt.

Wei-nen und La-chen zu jeg-li-cher Stun-de ruht bei der Lieb auf so mancherlei
Grun-de. A-bends weint' ich vor Schmerz; — und wa-
rum du er-wachen kannst am Mor-gen mit La-chen, muß ich dich fra-gen, o
Herz. muß ich dich fra-gen, o Herz.

[악보 2] 변형된 유절형식의 예 - '웃음과 울음'(Lachen und Weinen)



[악보 3] 통절형식의 예 - '마왕'(Erlkönig)

슈베르트가곡의 특성은 시어와의 조화를 들 수 있다. 작곡된 가곡들은 작시자들 중심으로 연구 하면 괴테 이후 19세기 독일 시문학은 여러 위대한 시인들을 배출함으로써 그 전성기를 맞이하게 된다. 특히 괴테의 시는 그 내용과 형식이 가곡화 하기에 적절한 것이어서 슈베르트는 70곡이나 되는 곡을 괴테의 시로 작곡 하였으며 하이네, 쉴러 등의 시를 인용하였다. 또 한편 마이어 호퍼(Johann Mayerhofer, 1787-1836)¹⁸⁾와 쇼버(Franz Von Schober, 1798-1882) 같은 친구인 아마추어 시인의 곡을 붙이기도 했고, 당시 독일내에 나타나기 시작한 수많은 외국시의 번역 까지도 소재로 다루었다. 이는 슈베르트가 문학적 판단보다는 음악저구 가능성을 보고 시를 선택했음을 알 수 있다.

그는 모든 시인에 대해서 나름대로의 특수한 음악적 분위기를 발견 하였으며 독일어로 된 시의 아름다움을 음악적으로 살리기 위해 표현 방법을 혁신 하였고 독일어의 특징인 악센트에 주의 하여 시의 정취를 정밀하게 노래로 옮겨 놓았다. 그가 시어의 특징을 살리기 위한 작곡적 기법은 후에 다시 언급하며 먼저 그의 곡에 사용된 시의 수가 많은 시인들¹⁹⁾ 별로 정리 하였다

18) Johann Mayerhofer, 범람을 전공한 시인이며 슈베르티아드의 일원. '음악대사전', 신진 출판사, 1974.

< 표 1 > 슈베르트 가곡에 사용된 가사와 작품에 쓰인 시인의 수

작품수	작 가
70	J. W. Von Goethe
47	J. Mayrhofer
45	J. Von Schiller, W. Müller
29	F. Von Matthisson
26	L. C. H. Höly
21	L. Kosegarten
16	F. Von Schlegel
15	T. Körner, J. G. Von Salis-Seewis
13	F. Von Schober, Metastasio, F. G. Klopstock, M. C. Claudius
11	J. G. Seidl
10	A. W. Von Schlegel, L. Rellstab
9	F. G. Stolberg, E. B. Harold, E. Schulze, K. G. von Leither
7	J. G. Jacobi, H. Heine
6	G. von Baumberg, F. von Schlechta, F. Rückert
5	F. Fouque, M. von Collin, J. P. uz, Novalis, F. von Bruchmann, D. Storck
4	C. F. D. Schubert, A. Schreiber, E. von Bauernfeld
3	F. Rochlitz, J. Kenner, J. G. Fellingner, J. L. stoll, C. Pichler, F. Wener
2	J. G. Von Herder, F. P. Schubert, J. G. Kumpf, Castelli, L. von Szechemyi, F. A. Bertrand, J. P. Sillbert, J. A. Vitorelli, M. von Willerner, J. C. Senn, K. Lappe, Craigher, H. Von Collin, A. von Platen-Hallermünde
1	C. A. Schücking, G. C. Pfeffel, J. C. Mikan, M. Lubi, F. Kind, B. A. Ehrlich, J. K. Bernard, A. Zettler, A. Stadler, G. leon, M. J. Prandstetter, J. F. von Ratschky, C. A. Tiedge, J. Reil, J. Von Deinhardstein, J. von Kalchberg, C. Regissig, S. May, F. Bobrik, F. von Köpken, K. Winkler, F. Gotter, G. von Lüberke, E. Platner, Grillparzer, C. Goldoni, J. Gries, J. Von Spaun, A. Ottenwalt, L. Uhland, A. Stadler, S Sauter, H. Hüttenbrenner, J. Maylath, K. Engelhardt, H. von Chezy, C. Kuffner, Pyrker, C. von. Schütz, C. Hohlfeld, J. von Felsö-Eör, K. L. Müller, F. von Gerstenberg, A. Pollak, K.

19) The Grove Dictionary of Music and Musicians

많은 시인의 시로 많은 작곡을 한 슈베르트는 단순히 많은 곡을 작곡 했기에 사람들에게 인정받는 것은 아니다. 그는 한 곡 한 곡의 특성을 잘 살렸으며 그것은 악기 사용에서도 다양성을 엿 볼 수 있다. 슈베르트 가곡에 나타나는 악기는 일반적으로 피아노가 사용되거나, 혹은 작품에 따라 몇 개의 다른 악기를 첨부 시키거나 소규모의 관현악을 반주로 하는 경우도 있다. 슈베르트는 당시 악기개량 덕분에 반주부에 중요한 신기축을 만들어 낼 수 있었는데 그것은 단순한 화성이나 동적인 리듬을 갖는 반부만을 붙인 선율이 아니라, 항상 반주가 선율과 함께 노래지어지는 동반자적 입장으로 역할을 하였다. 또한 자연을 느낀 대로 그대로 정교하고 조화 있게 표현하기 위해 반주로 그 배경을 암시 또는 묘사 하였고, 또 가사의 감정, 움직임 등을 생생히 표현하여 그 배경사이를 누비는 듯이 자연스러운 선율로 노래를 전개해 나갔다. ‘물레 감는 그레첸’(Gretchen am Spinnrade)[악보 4]의 피아노 반주는 물레바퀴가 돌아가는 것을 암시 할 뿐만 아니라 그녀가 사랑하는 사람에 대해 노래 할 때의 초조함을 암시하는 것이다. ‘마왕(Der Erlkönig)’[악보 5]의 연타되는 옥타브의 3잇단음표는 말이 뛰는 모습을 묘사하며, 놀란 아이를 팔로 껴안고 폭풍 속을 말을 타고 달리는 아버지의 미친 듯한 불안을 묘사하였다. 이밖에도 극적인 상황을 강하게 부각 시키는 전조의 사용과 ‘눈물의 예찬’(Lob der Tränen)[악보 6]에서의 전음계적인 화성이 지배적인 가운데 반음계적인 색채를 교묘하게 사용 한 것은 슈베르트 반주에 나타나는 특유의 화성 기법이다. 이처럼 슈베르트의 피아노 반주는 가곡의 발전에 공헌함은 물론 화성법의 발전에도 크게 기여하였음을 알 수 있다.

Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

Mei - ne

Detailed description: This is a musical score for the song 'Gretchen am Spinnrade'. It consists of two systems. The first system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics 'Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!' are written under the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment, with the word 'Mei - ne' appearing at the end of the vocal line.

[악보 4] 물레감는 그레첸(Gretchen am Spinnrade)

Schnell (Vivace) (♩.152.) Op. 1

Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl -

kö - nigs Töch - ter am dü - stern Ort? Mein Sohn, mein

Detailed description: This is a musical score for the song 'Der Erlkönig'. It begins with a piano introduction in the upper staff, marked 'Schnell (Vivace) (♩.152.) Op. 1'. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern. The vocal line enters in the second system with the lyrics 'Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töch - ter am dü - stern Ort? Mein Sohn, mein'. The piano accompaniment continues throughout, with a 'decresc.' marking in the lower staff.

[악보 5] 마왕(Der Erlkönig)

Ziemlich langsam (Lento assai)

8

8

Lau-e Lüf-te, Blu-men-düf-te, al-le Len-zaud Ju-gend-lust; fri-scher

[악보 6] '눈물의 예찬'(Lob der Tränen)

이러한 화성기법은 후세의 작곡가 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)등 낭만주의 작곡가는 물론 심지어 20세기의 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)²⁰와 베버른(Anton Von Webern, 1883-1945)에게도 영향을 미친다.

지금까지 슈베르트의 작곡적 특성을 거시적인 관점에서 보았다면 지금부터는 조금 더 쉽고 세밀하게 슈베르트의 가곡에 대하여 이야기 해보기로 하겠다.

원래 리트란 Italia 풍의 Cantata²¹) 17세기 Italia의 모노디²²)에서 생겨난 아리아 레치타티브²³) 중창 합창 등으로 이루어진 대규모 성악곡의 한 형식으로 어원은 cantare 노래 부르다 의 뜻이며 가사의 내용에 따라 실내 칸타타와

20) 서양 고전 음악 작곡가 율렐을 사용한 12음 기법과 무조 음악을 정립한 최초 작곡가.

21) Cantata: 17세기 초 이탈리아에서 생겨난 아리아, 레시타티브, 중창, 합창등으로 이루어진 대규모 성악곡의 한 형식, 초기에는 소나타의 상대적 의미로 사용 되었다.

22) Monody: 단성 음악의 전반적인 것으로 좁은 뜻으로는 1600년경 피렌체의 카메라타 넓은 뜻으로 Camerata들이 제창한 통주 저음의 반주가 딸린 단선율의 성악곡.

23) Recitative: 서창, 오페라, 오라토리오, 칸타타 등에서 영창 바로 앞에 말 하듯이 부르는 노래

교회 칸타타로 분류되는 칸타타에 근원을 갖는 통작가곡²⁴⁾을 처음으로 도입하여 독일 리트의 새로운 지평을 여는데 기여 했다.

또한 오페라적인 타입의 가곡으로 다른 템포와 분위기를 가진 가곡을 작곡하기도 하였으며, 통절가곡(Durch Komponierte Lied)²⁵⁾은 반복이 전혀 없진 않으나 시의 내용에 따라 선율이 계속 달라지는 형식이다.



[악보 7] 통절형식의 예 - '마왕'(Der Erlkönig)

그의 리트는 시와 형식, 선율적 구조, 조바꿈, 리듬, 피아노 반주 등 어느 하나 부자연스러움을 찾아 볼 수 없다. 그의 리트는 마치 시가 그 곡을 위하여 쓰여진 것처럼 시에 꼭 맞는 알맞은 가락을 만들어 냈다.

그는 시어를 정확히 표현하여 작곡을 하였기에 그의 가곡에 쓰여진 독일

24) 통작가곡 : 시의 각 절에 새롭고 다른 선율을 붙이는 가곡으로, 슈베르트의 마왕이 이에 속한다.

25) 통절가곡 : 시와 음악적 표현에 중점을 두어 시와 노래와 반주가 완전히 결합되는 예술적인 노래로 각 절마다 그 내용에 맞는 가락을 달리 하므로 통작 가곡 이라고도 한다.

어 이외의 다른 언어로 번역하여 연주를 할 때는 가사와 곡조가 따로 느껴지게 되기도 한다.

그가 작곡한 가락은 그 자체로 아름다울 뿐 아니라 결합에 의한 아름다움으로 한층 더 돋보이게 하였다. 또한 그것은 자연스럽게 흘러나와 아무런 무리가 없었으며 오스트리아의 향토색이 배어 나왔으며 이러한 선율 속에는 민요적인 우아함과 단순함 그리고 아름다운 감정이 들어 있으며, 그 멜로디의 표현은 예측 할 수 없이 다양하여 항상 귀에 익은 서정적인 선율뿐 만 아니라 때로는 거의 중단된 듯, 급속히 전위 하여 흐르고 있는데, 이것은 매우 독창적이고 신선하고, 근대적이라 할 수 있다.

아름다운 선율과 함께 화성이나 조 바뀜은 그의 선율과 독창적이고 자발적이며 다양했다. 시와 음악의 일치를 위해 화성으로 강조를 하기도 하였으며 그 예로 《겨울 나그네》(Winterreise)를 들 수 있다. 슈베르트는 시에 선택에 있어서 자신이 공감하는 시어를 주로 사용하여 작곡 하였으며 가장 많은 곡에 사용된 시는 괴테의 시였으며, 《겨울 나그네》의 시인이 었던 뮐러(Müller, 1794-1827)²⁶⁾처럼 무명이었으나 슈베르트에 의해 유명해진 경우도 있었다.

26) Müller는 1794년 독일 Dessau에서 유복한 구두 제조공의 아들로 태어났다. 그는 1812년 베를린 문헌학과 역사를 공부 하다가, 1813년 프로이센의 지원병 자격으로 자유전쟁에 참여 하였다. 1814년 다시 공부를 계속 하였으며, 추밀 고문관의 집에서 사람들과 폭 넓은 교재를 하게 되었다. 그는 약 1년간 이탈리아 여행을 하였고, 그 후 고향 Dessau에서 김나지움 교사와 공작령 도서관의 사서가 되었다. 이 곳 에서 그는 곧 병이 들었고 1827년 뇌졸중으로 사망하였다. 생전에 많은 시를 썼었고 민중가곡의 가락에 맞추어 시를 쓰려고 노력했기 때문에 그의 작품은 음악과 잘 어울렸다.



[악보 8] 《겨울나그네중》 ‘홍수’(No. 26, Wasserflut) 9-12마디

선율은 시에서 받은 연감에 의해 결정되며 시의 분위기를 더욱 고조시키고 있으며, 멜로디가 복잡한 것 보다는 단순하면서 직접적인 묘사적인 면들을 보였다.

그의 선율은 트릴(trill)²⁷⁾, 다음절(멜리σμα, melisma)²⁸⁾와 같은 방법으로 시의 정서와 색채를 표현 하는 다양한 장식적 양식을 가지고 있었다. 감정을 표현하는데 있어서 상승과 하강에 흥분과 체념과 같은 선율로써 감정을 표현하는 기법을 보여주었다 또한 이러한 면모는 그가 작곡한 가곡들의 반주 부분에서도 많이 나타난다. 놀랄 만한 섬세함으로 새소리, 물소리, 바람 소리와 같은 그냥 지나치기 쉬운 부분에 있어서 대단한 묘사력을 보여 주었다.

대부분의 곡은 긴 전주부에 의해 느낄 수 있으나 성부만으로도 충분히 표현되지 않은 부분은 전주를 통해 표현한 경우도 있다. 이런 경우는 전주에 비해 후주가 짧은 형식을 취하고 있다. 피아노 연주 실력도 인정받을 만큼 대단 했던 슈베르트는 다른 작곡가보다 페달을 매우 중요하게 취급했는데 그의 특성으로 인해 풍부한 공명, 화성간의 상호간 혼합 등이 자연스럽고 풍부하게 느껴지게 하는데 일조를 했다고 할 수 있다.

27) 트릴 : 피아노 연주 테크닉의 하나로 꾸밈음의 일종으로 본디 음과 그 2도 위의 음이 떨듯이 교대로 나타나는 것

28) 멜리σμα : 가사에 붙이는 선율

그의 가곡적 특징은 빠르기의 변화 불규칙적인 악구와 3음 중복의 무거운 진행, 반음계적 베이스, 낮은 음역의 피아노 반주 등이 나타나며 빠른 화성의 진행, 준비되지 않은 전조, 판이름 한소리 전조(enharmonic modulation) 등에서 대단한 반주부의 발전을 볼 수 있다.

그의 조 바뀔 기법은 다양하고 복잡하고 광범위한데 주음에 내림표(flat)가 많아져서 조로 옮겨가는 경향을 특징적으로 보여주고 있다. 때때로는 조성이 정확하지 않은 악구를 사용하여 노래의 가사가 지닌 극적인 성격을 강조한다. 그리고 변화가 풍부하고 정교한 피아노 반주를 살펴보면, 피아노 음형에 가사의 몇몇 회화적인 의미를 암시 하고 있는 부분이 상당히 많으며 이러한 회화적인 이미지는 단순 모방이 아닌, 노래의 기분을 고조시키기 위한 낭만적인 수법을 사용한 것이다. 특히, 가사가 긴 곡에는 즉흥적인 양식과 아리아의 축소판이라 할 수 있는 아리아와 레시타티브가 혼합되어 있는 아리오조 양식²⁹⁾을 써서 주제를 반복시키므로 전체적인 통일성을 취하고 있다.

슈베르트의 노래가 이룩한 최고의 업적은 감정과 표현의 균형에 있다. 내면적인 면과 외면적인 면을 동시에 가졌으며, 주관적인 동시에 객관적이다. 노래성부와 반주의 성부를 살펴보면, 그것은 언제나 성악 성부가 주관적인 역할을 하면서도 유사한 감수성을 잃지 않고, 조용한 가운데에서도 심오한 의미를 드러내며 절정에 이르는 대담성을 보여 주었다.

위와 같이 슈베르트는 리트를 독립된 하나의 예술형태로 완성시켰으며, 예술작품을 미의 형식으로 보는 고전주의적 관념으로부터 표현이라는 낭만주의적 형태로 전환시키는데 크게 기여 했다. 또한 아름다운 선율과 색채에 넘치는 화성으로 인해 가곡이란 장르를 음악에 있어서 존재 할 수 있는 독립적인 장르로 인정받을 수 있는 계기를 만들었으며 후에 슈만(Robert Schumann 1810-1856)³⁰⁾, 브람스(Johann Brahms, 1833-1897)³¹⁾, 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903), 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)³²⁾에 이르는 많은 작곡가들의 음악에 영향을 주었다.

29) 아리오조 양식 : 아리아적 형식의 축소판으로 아리아와 레시타티브가 혼합되어 있는 형식.

30) 슈만, '슈만 85곡 선집', 태림출판사, 1989.

31) 브람스, '독일 가곡집 브람스', 음악 춘추사, 1992.

32) 슈트라우스, '슈트라우스 30 가곡집', 태림출판사, 2008.

3. Vier Canzonen, D. 688(네 개의 소야곡)의 대하여

슈베르트의 《네 개의 소야곡》은 1820년대에 작곡된 곡으로서 귀족사회의 전유물로 여겨지던 음악이 점점 아래계층과 같이 향유하는 시대가 도래 함으로 인하여 전문적인 음악교육이 이루어 지지 않는 일반인들도 이곡을 즐길 수 있도록 그리 높지 않는 음역으로 편하게 즐길 수 있는 형식을 취하는 특징을 가지고 있으며 독일어로 주로 작곡되었던 관습에서 평소 이탈리아 음악에 관심을 가지고 있던 슈베르트가 그 시대적 흐름에 발맞춰 이탈리아어로 된 시어에 작곡한 곡으로 알려진다.

이 곡의 작사자는 대본 작곡가인 메타스타지오와 이태리 시인인 비토렐리이며 비토렐리는 이탈리아 베네치아 출신의 수도사로 시인 이였으며 반면에 메타스타지오는 바로크, 고전, 낭만에 걸쳐 가장 위대한 작사가로 알려져 있다.

메타스타지오의 가사는 800곡 이상의 오페라에 그의 시가 사용되었고 글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787), 페르골레시(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736), 케루비니(Bacchetti Cherubini, 1760-1842), 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685-1759) 등 슈베르트 전에 살았던 작곡가들에게도 그의 가사를 오페라 대본에 사용 할 만큼 당대 유명한 작사자 였다. 이는 오페라 작곡자로서 많은 작곡을 한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)³³⁾의 오페라 ‘자유로운 베틀리아’(Betulia liberata)와 ‘티토 황제의 자비’(La Clemenza di Tito)의 17개나 되는 아리아에 메타스타지오의 대본을 사용한 것으로 알려진다.

오페라가 자주 상영되던 곳은 극장 이였으며 평소 극장에 관한 지식을 메스타지오가 살리에리에게 전수하였으며 그로인하여 살리에리의 제자였던 슈베르트는 자연스럽게 메타스타지오에 대한 동경을 그의 시어 8편을 선택하여 8편의 가곡을 작품으로 작곡했다. 《네 개의 소야곡》중 제 3, 4번곡 ‘그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네’와 ‘내 사랑 기억해 주오’가 메타스타지오 가사로 이루어졌다. 슈베르트가 그의 시로 작곡한 가곡들은 다음과 같이 표로 볼 수 있다.

33) 모차르트 평전 ‘나는 다만 나 곧 음악일 뿐이다.’ 필립 솔레르스저, 효형출판.

<표 2> 메타스타지오의 시어로 작곡된 곡들

곡 명	작곡 연도
Penza, che questo istante	1813
Son fra l'onde	1813
Vedi quando adoro	1816
(vier canzonen) 3. Da quel sembiante appressi 4. Mio ben ricordati	1820
(Drei Gesange) 1. L'incanto degli occhi 2. Il traditor deluso 3. Il modo prender moglie	1827

슈베르트의 《네 개의 소야곡》은 두 시인의 시어를 사용하며 슈베르트의 작곡 특징인 서로 각각유기적인 관계와 통일성을 또한 대조성을 가지고 있다

이태리어로 작곡된 이곡은 독일가곡에 비해 세밀하고 묘사적인 표현보다는 벨칸토적 발성법을 이용하여 긴 프레이즈를 표현하여야 하며, 정확한 호흡법으로 음악의 흐름을 나타내주며 시의 내용을 편하고 아름답게 정확하게 표현 해주어야 하는 특성을 가지고 있다.

리듬에서도 그 특징을 볼 수 있는데 ♪ ♪ 와 ♪ 리듬과 4분 음표를 똑같이 2등분한 8분 음표를 사용하면서 강조와 통일적인 부분을 표현해 냈음을 볼 수 있다.



[악보 9] 제 1곡의 전주 부분

또한 전반적인 특징이라 할 수 있는 것은 슈베르트의 작곡적 기법이라 할 수 있는 반음계적 진행으로서 가장 쉽고 정확하게 알 수 있는 부분인 제 1곡의 10번째 마디를 예로 들 수 있다. 이 반음계적 요소는 고전주의나 슈베르트의 시대라 할 수 있는 낭만주의 음악에서 통일성을 유지하기 위해 주로 사용하였던 작곡 방법 중의 하나이다.



[악보 10] 제 1곡의 9, 10마디

슈베르트의 가곡을 연주 할 때 에는 반드시 시어의 의미를 잘 이해해야 하며 가사로 인한 반주와의 긴밀성을 알아내어야 한다.

위의 악보들에서 제시된 것처럼 중음의 음역들이 많이 나오는 대신 긴 프레이즈를 소화해 내야하며 발성 적으로 크게 무리가 없이 안정적인 연주와 표현을 해야 한다. 독일 가곡은 묘사에 있어 세밀하고 곡의 흐름에 있어 강약이 뚜렷하지만 이 소야곡은 거칠고 강한 표현보다는 이탈리아어적 시어에 맞게 부드럽고, 매끄러운 곡의 흐름에 중점을 두었고 연주 할 수 있게 작곡되어 있다.

4. 악곡분석

(1) Non t'accostar all'urna(무덤에 가까이 오지 마오)

1) 가사의 내용

Non t'accostarall'urna.
Che l'ossa mie rinserra.
Questa pietosa terra
E'sacra al mio dolor.

무덤에 가까이 오지마오
내 뼈가 묻힌 곳에
이 자비로운 땅은
내 고통의 성소요

Ricusoi tuoi giacinti
Non voglioi tuoi pianti
Che giovan agli estinti
Due lagrime, due fior?

너의 꽃도 거절하리라
너의 눈물도 바라지 않는다
죽은 사람에게 무슨 소용이 있으리
약간의 눈물과 조금의 꽃들이?

Empia! Dovevi allor
Porgermi un fil d'aita,

불실한자! 당신은 도우러와야 했다
차라리 전에 도움의 손길을 펼 것을

Quando traeva la vita,
In grembo dei sospir.

내가 마지막 숨 거둘 때
번뇌와 탄식 속에서

ah che d'inutil panto
Assordi la foresta?
Rispetta un'ombra mesta
E lascialla dormir.

소용없는 눈물
왜 숲을 소란하게 하나?
슬픈 그림자를 위해 고요히 하라.
잠들게 하라

《네 개의 소야곡》의 제 1곡인 ‘무덤에 가까이 오지 마시오’는 많이 알고 있는 베르디(Guiseppe Verdi ,1813-1901)의 ‘Non t'accostar all'urna’의 가곡처럼 극적인 슬픔이나 가슴 저미는 애도 오페라처럼 극적인 표현, 절규하는 형상을 나타내는 웅장한 스케일이 엿보이지는 않는다.

이 곡을 베르디가 재해석한 곡처럼 연주를 한다면 너무 무겁고 두꺼워져 순수하고 소박한 슈베르트의 영혼을 표현 할 수가 힘들 것이다. 이곡은 이태리어로 쓰여진 만큼 그 특징을 충분히 살려 내야 하며 언어적 특징과 함께 형식에 있어서는 독일리트의 특성을 그대로 살렸음을 인지해야 한다.

‘무덤에 가까이 오지 마시오’는 사랑 하나 사랑받지 못 하고 죽은 이들의 비통함을 표현한 작품으로 종교적인 감수성을 가지고 있다. 가사는 메스타지오의 시라고 알려 졌으나 후에 비토렐리의 것임이 밝혀졌다.

베르디의 곡이 극적인 표현이라면 슈베르트에서 의 곡은 내재적이며 자신의 감정을 감추면서 슬퍼하는 남 몰래 사랑하는 사람의 죽음을 깊이 그러나 외로이 혼자서 애도하는 곡이라 할 수 있다.

2) 분석

이 곡은 3부분 형식이며 조성은 C 조에서 e단조로 다시 C조에서 나란한 조인 a단조로 각각 전조 하고 있다. 4/4박자의 곡으로 Andante con moto로 차분하면서도 장엄한 그러나 무겁지 않는 느낌을 가지고 있다. Andante의 템포로 선율은 정적이며 화성적인 반주가 시의 내용을 잘 표현하는데 일조를 하고 있다.

<표 3> 시의 각운

1연	1,2,3행	-a	2연	1,4,8 행	-r
	4,8행	-or		2,3,6,7행	-ta
	5,6,7행	-i			

이 시의 각 운은 1연의 1, 2, 3행은 -a로 4행은 -or로 5, 6, 7행은 -i로 2연은 1, 4, 8행은 -rf로 2, 3, 6, 7행은 -ta로 끝나는 시어의 특성을 갖고 있다. C장조의 으뜸음이며 가온다 음인 c음에서 g음을 사용하며 4곡 중 가장 넓은 음역을 사용 하고 있지만 4개의 소야곡의 특성상 높은 고음과 낮은 저음을 사용 하지 않아 일반인 들이 쉽게 가창 할 수 있도록 작곡 하였다.

<표 4> 곡의 형식

형 식	전주	A	간주	B	간주	C	A'	후주
마 디	1-4	5-12	12-14	14-22	22-23	24-31	31-43	43-44
종 지	완전정중지		불완전정중지		변격중지			
빠르기	Andante con moto							
박 자	4/4박자							
음 역	c'-g'							
조 성	C- e - C - a -C							

순차상행 ----- 도약하행



[악보 11] 제 1곡의 전주부분

전주 첫 마디의 특성은 순차적 상행 후 도약 하행하는 아취 형태를 이룬다는 점이다.[악보 11] 이 점은 각 부분에서 그 특성을 잘 볼 수 있다. [악보 12, 13, 14, 15] 곡의 특성상 항상 한번 제시된 리듬이 다시 한 번 되풀이 되는 즉 처음 마디에서의 예로 처음 선율을 반주 첫 마디에서 미리 다뤄주는 특성을 알 수 있다. 이 리듬은 다음 곡의 흐름에서 주요 리듬이며 간주부분

에서 다시 한 번 나타나게 된다.

순차적 ----- 도약적 형태 진행

Non fa'ccostar all' Ur - na, che l'os - sa mie rin - ser - ra.

[악보 12] A 부분 (5-7)

순차적 ----- 도약적 진행 형태

Questa pie.to - sa ter - ra e sacra al mio do - lor.

[악보 13] B부분(9-12마디)

반복적 순차적 ----- 도약적 진행

cu - soi tuoi gia - cin - ti non vo - glio i pian - ti tuo - i che

[악보 14] C부분(15-18)마디

반복적, 순차적 ----- 도약적 진행

[악보 15] 제 1곡의 A'부분 (19-22)마디

슈베르트 가곡의 특성은 화음과 가사의 관계를 들 수 있듯이 첫 곡인 ‘무덤에 가까이 오지 마시오’ 쉬운 예로 7번째 마디의 4째 박에 나오는 동사를 강조하기 위해 세 번째 박에 으뜸화음으로 진행하는 강한 비화성음들을 사용하였다.

[악보 16] 제 1곡의 24- 26마디

또한 반감 7화음인 이 비 화성들은 베이스음인 도(c)음을 포함하여 계산하면 vii9의 화음이 된다. 비화성음인 이 음들은 원활한 곡의 흐름에 공명을 더하는 역할을 하고 있다. 가사의 한 부분인 ‘lagrime’를 강조하기 위해 옥타브와 붓 점, 그리고 도약을 사용하였다. 더불어 ‘rinserra’(문히다)라는 단어에 적합하도록 선율을 가사의 내용에 따라 화성을 변화시키는 text printing³⁴⁾

34) 가사의 내용에 따라 선율이나 화성이 변하는 것

방법을 통해 완전 8도의 하행 행진을 사용 하였다.[악보 16]



C: I V I

[악보 17] 제 1곡의 6-7마디

가사와 화성간의 연관성을 가지기 위해 부속화음을 사용하는 것은 슈베르트가곡에서 주로 볼 수 있다.[악보 18]



C : vi vii⁷/iii i⁶ iv v⁷ i
e : i

[악보 18] 제 1곡의 9-12마디

‘Terra(땅)’ 와 ‘dolor(고통)’을 강조하기 위해 부속화음과 딸림 7화음을 사용한 것을 위 악보에서 볼 수 있다.



[악보 19] 제 1곡의 24-26마디

슈베르트는 주어를 강조 하기위해 각각 부속 화음과 딸림7 화음을 사용 하였으며 가사와 화성의 연관성을 긴밀하게 하는 역할을 할 수 있게 하였다. 레시타 티보적인 요소인 'Empia'를 강조하기 위해 속7 화음을 사용 하였으며 그와 비슷한 부속 화음을 통한 예도 다음 악보에서 볼 수 있다.[악보 18] 성악에 대한 조애가 깊은 작곡자 슈베르트는 성악을 통해 사랑과 슬픔, 그리움, 분노, 흥분의 상태를 선율과 시어의 결합을 통해 하나의 가곡으로 형상화 시 키는데 여러 기법 중 오페라의 레시타티보의 방법을 선택하여 강조하고 싶은 부분을 더욱 강조하였다. "Empia! Dove i al. lor Porgermi un fil d'aita(불실한 자, 차라리 죽기 전에 도움의 손길을 펼 것일)"이 가사를 강조하기 위해 오페라적인 방법을 가곡에 사용한 세나 형식³⁵⁾을 취하였다.

반주 부분은 (♩, ♪, ♩)의 리듬이 많이 쓰였으며 전반적으로 반주에 있어 대조적인 관계를 유지 하고 있다.

곡의 마지막 후반부에는 가사의 음절에 선율중의 음표가 붙여지는 방법의 네오마틱(neumatic)³⁶⁾기법을 사용하여 '잡자다'라는 말에 적합하도록 e음에서 c음으로 하행하는 text printing 기법과 변성 화음iv에 의한 변격종지로 곡의 끝마침을 했다.

35) 오페라에 있어 레시타티보와 아리아의 중간적 가곡 극적인 내용을 갖는 형식

36) 가사의 음절에 선율중의 음표가 붙여지는 방법

42
la - scia - la dor - mir.

C : I V₇ I IV ivb I

[악보 20] 제 1곡의 42마디 - 44마디

슈베르트의 작곡 적 특징의 하나로써 전조 방법과 화음의 운용을 들 수 있는데 그 예로서 밝고, 기쁘고, 환한 분위기는 장조로 어둡고, 슬프고, 음울한 분위기는 단조로의 전조를 사용하여 음악의 대조를 이루어냈으며 이러한 변화를 갑자기 나타내지 않고 천천히 감정변화를 나타내었으며 네아폴리탄 6도 (Neapolitan 6th)³⁷⁾를 자주 사용하였다. 이뿐만 아니라 곡의 중간에 3도 아래로 전조시키면서 시상의 대조를 드러내었다.[악보 20]

37) 옷 으뜸음이 변화한 화음으로서 장조에서는 근음과 5음이 반음 내려지고 단조에서는 금음만 반음 내려진다. 첫째자리 바꿈만 사용된다.

(2) Guarda, che bianca luna(보라, 저 밝은 달을) 분석

1) 가사

Guarda, che bianca luna!
Guarda che notte azzurra!
Un'aura non susrra,
No, non tremola uno stel.

L'usignuolo solo
Va dalla siepe all'orno,
E sospirando intorno
Chiami la sua fedel.

Ella chel sente oppena,
Vien di fronda in fronda,
E pare che gil dica,
No, non piangere son qui.

Che gemiti son questi!
Che dolci pianti Irene
Tu mai non me sapesti
Rispondere cosi!

보라, 저 밝은 달을
밤이 얼마나 푸른지를
작은 가지 요동치 않고
산들바람 고요히 이네

한 마리 꾀꼬리가
산울타리에서 느릅나무로 날아드네
그리고 한숨지으며
그의 진실한 사랑을 부르네

그의 소리를 겨우 듣네
그녀는 나뭇잎을 오가며 그에게
말을 하는 듯 하네
울지마요 제가 여기 있어요

아! 이 눈물이
달콤한 비애여! 이레네!
당신은 결코
나에게 대답하지 않는군요.

‘보라, 저 밝은 달을’은 네 개의 소야곡 중 제 2곡이다. 제 1곡과 약간의 연계성을 가지고 있다. 달빛을 통하여 자신의 사랑의 슬픔을 표현함에 있어 그냥 무덤위에 떠있는 달이 아닌 슬픔에 차있는 자신에게 죽은 자가 보내주는 측은의 달빛으로 표현 하고 있다. 그러나 이미 죽은 자는 말이 없고 산 자의 외로움이 감정의 짝을 찾는 외톨이 새와 그 새를 비추고 있는 은은 한 달빛으로 허탈과 허망함을 나타내고 있다. 달빛의 아름다움이 사랑의 비애로 나타남으로 인해 텍스트의 성격상 대조를 보이고 있으며 슈베르트 가곡의 특징인 자연을 노래함을 보여주고 있다. 달이라는 상징물을 가지고 그 특성을 사랑과 애도 슬픔과 같은 심리적 상태를 표현하였으며 이점에서 슈베르트의 낭만성을 엿 볼 수 있다.

2) 분석

제 2곡 ‘보라, 저 밝은 달을’은 유절형식을 취하고 있으며 각 악구는 정격종지로 끝나는 단락적 악구 형식을 취하고 있다. 4/4박자의 Andante의 속도를 지니며 곡 전반에 붓점을 지니고 있어 곡 내용처럼 사랑에 대한 밝은 느낌을 붓점으로 표현하고 있다. 음역이 첫 곡 보다 장 2도 좁아져서 비교적 중음을 많이 사용 하고 있다.


<표 5> 시의 각운

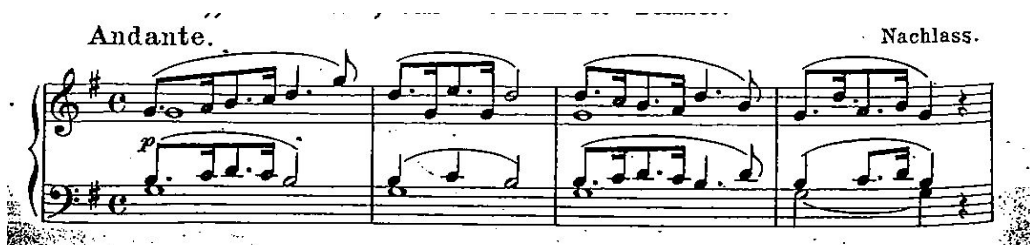
1행	1, 2, 3연	- a	4연	-el
2행	1, 2, 3연	- o	4연	-el
3행	1, 2, 3연	- afh	4연	-el

위와 같이 곡의 구조가 형성 되어있으며 시어의 형식은 1, 2, 3연은 -a, 4연은 -el, 2행의 1, 2, 3연은 -o, 4연은 -el, 3행의 1, 2, 3연은 -afh 4연은 -i로 끝나며 1, 2, 3각행의 첫 세연들은 통일성을 가지고 있으나, 4행의 1, 3, 4연은 -i, 2연은 e로서 끝남으로 네 번째 연은 규칙성이 없이 다른 각운으로 끝난다.

<표 6> 곡의 형식

형식	전주	A	B	간주	A	B	후주
마디	1-4	5-14	15-26	27-30	31-40	41-52	53-56
중지	완격정격중지		완전정격중지	완격정격중지		완정정격중지	
빠르기	Andante						
음역	d'-g'						
박자	4/4						
전조	G - b -B -a - G - b -B -a -G						

제 2곡에서는 ♩ ♩ 형과 의 리듬이 전반에 걸쳐서 선율과 전주, 반주에 사용되었으며 전주에서도 리듬의 반복과 도약을 통해 달빛은 묘사하는 기법을 볼 수 있다.[악보 21, 22, 23]



[악보 21] 제 2곡의 1-4마디



[악보 22] 제 2곡의 선율 첫 부분과 반주, 5-6마디



[악보 23] 제 2곡의 15-16마디

곡 전체에 나타나는 반주 형태는 슈베르트 가곡에서 자주 나타나는 형태로서 《아름다운 물레방앗간 아가씨》(Die Schone Mullerin)의 ‘초조’(Ungeduld)에서도 보여진다. 이러한 반주의 형태는 이탈리아 작곡가들이 주로 사용하는 반주이다.



[악보 24] 《아름다운 물레방앗간 아가씨》중 ‘초조’(Ungeduld) 9-12마디

슈베르트는 기악기법의 하나인 ‘basso-ostinato³⁸⁾’를 반주부에 사용하며 각 마디의 첫 박에 악센트를 잘 살리어 곡의 진행을 생기 있게 하는데 사용하였다.

첫 번째 곡에서 경과음³⁹⁾과 변이음, 전과음⁴⁰⁾이 보이는데 이 음들의 조합

38) 낮은 성부가 4-8 마디로 이루어진 짧은 멜로디를 몇 번이나 되풀이 하는 일, 같은 악구를 고집하며 상성의 악구에 변해가지만 베이스는 집요하게 반복 한다.

으로 곡이 상행진행 하는데 자연스럽게 연결이 될 수 있다.

5. 6마디



7~8마디



24~26마디



[악보 25] 제 2곡의 5 - 6 마디, 7 - 8 마디, 24 - 26 마디

첫 번곡에서 보여지는 반음계적 상행진행이 곡, 전체에 걸쳐 경과음과 변이음, 전과음으로, 그 선율적 특성을 슈베르트 가곡에서 볼 수 있는 특성이라 하겠다. [악보 25]



[악보 26] 제 2곡의 53-56마디

- 39) 경과음(Passing note)화성을 구성하는 음과음사이를 온음계 또는 반음계의 순차진행으로 매우
는 음
- 40) 전과음(Changing note)선율을 꾸미기 위해 화음이 있는 섹박에 나타나 곧 화음 속에 들어가는
음

Guar - da, che bian - ca lu - na, guar -

[악보 27] 제 2곡의 5-7 마디

제 1곡의 전주에서도 볼 수 있었던 아취 형 선율형태가 제 2곡에서도 나타나고 있다.[악보 26] 갓춤 마디의 서주가 중간부분에 이르러서 못 갓춤 마디로 변형이 되며 이것은 명사를 강박에 놓이도록 하여 그 가사를 강조함과 동시에 그 가사의 뜻을 전달하기 위한 그만의 방법으로 작곡 한 것이다.[악보 27]

su - ra, non, non tre mo la u - no

G : ii 7

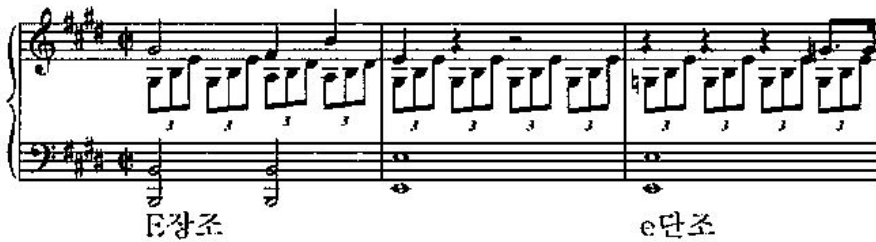
[악보 28] 제 2곡의 10-11마디

시와 선율의 일치를 중요시 여겼던 그는 가사의 뜻을 전달하기 위해 이탈리아어의 부정적 의미인 'non'의 뜻을 더 강조하기 위해 변성화음으로 반감7화음을 사용하였다.[악보 28]



[악보 29] 제 2곡 리듬의 15-16마디

전조의 특성을 보면 안정적인 전조가 수반되지 않고 유지되다가 변화가 빈번한 같은 음 으뜸음조가 급전조로 전환시키는데(악보 29), 이는 평소 슈베르트가 동경했던 베토벤의 월광 소나타에서도 볼 수 있다.(악보 30) 슈베르트는 화성이나 조 바뀜을 다양하게 사용하였으며 이는 가사가 지닌 극적인 성격을 강조 할 때 많이 쓰여 졌다.



[악보 30] 베토벤 No.14 '월광'(Moon light) 1악장, 13-15마디

마지막 끝마침을 하는 곡의 후주에서는 으뜸음을 지속시켜 안정적이고 변함없는 달빛의 평온함을 잘 표현하였으며, 완격 중지로 편안함을 강조하였다. 전주에서 나왔던 리듬을 다시 한 번 후주로 사용하면서 곡의 전체적인 슬픔을 반주의 느낌으로 처지지 않게 슬픔이 비극으로 가지 않게 하면서 통일성을 유지하게끔 작곡하였다.

(3) Da quel sembiante appresi(그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네)

1) 가사

Da quel sembiante appresi
A sospirand' amore
Sempre per quel sembiante
Sospirero damore.

그대의 얼굴로부터 나는 배웠네
사랑의 탄식을
항상 저 얼굴을 위해
나는 사랑에 대해 한숨쉴테니

La face a cui m'accesi
Solo m'alletta e piace,
E fredda ogn'altra face
Per riscaldarmi il cuore,

내 사랑을 불타게하는 저 불꽃
홀로 즐거이 나를 기쁘게 하네
그리고 모든 다른 빛들은
나를 덥히기에는 너무 차갑네

메타스타지오의 시어로 작곡된 ‘그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네’는 사랑에 대한 희망과 열정 맹세와 그 기쁨에 대한 자신의 의지를 나타내고 있다.

<표 7> 시의 각운

1연 2연	-i
2행, 3행, 4행	-e

메스타지오의 시어의 특징은 1연과 2연 을 똑같이 첫 행은 -i로 , 다른 연 들은 -e로 2, 3, 4행의 각 운을 가지고 있다.

(분석)

두 도막 형식의 3번째 곡은 2/2박자의 곡으로 형식적인 반복은 비슷하나 빠르기에 있어 앞의 곡들과는 다른 Allegretto로 진행되며 음역은 f'에서 g' 음까지 사용된다. 사랑의 기쁨을 표현하기 위해 반 박자의 분할 음을 많이

사용하였다. 또한 A에서 B로 진행함에 있어 반 종지를 사용하면서 유절형식을 취하고 있음을 알 수 있다.

<표 8> 곡의 형식

형식	전주	A	B	간주	A	B	후주
마디	1-4	4-12	13-20	21-24	24-32	32-40	41-44
종지	반종지		정종지	반종지		정종지	정종지
박자	2/2박자						
음역	f' - g'						
조성	B - D - B - D - B - D - B - D						
빠르기	Allegretto						

전반적인 특징으로는 B^b과 D^b장조가 계속 반복되고 있는 형태를 가지고 있다. B^b단조에서 단3도위인 B^b장조에서 차용된 것이며 그래서 곡 안에서 장조와 단조를 반복하는 성향을 지니게 되었다.

12
mo - re sem - pre per quel sem - bian - te so -

12
Bb : I V i(차용화음) V7 I V7/vi
Db : vi

[악보 31] 제 3곡의 12-14마디

처음 도입부인 전주에서는 반음계적 하행이 많이 나타나며 이런 선율은 노래 전반에 있어서 나타나고 있으며, (악보 31) 반음계적 진행을 선율에서 자주 볼 수 있다. (악보 32) 전주의 시작은 갓춤 마디였으나, 노래의 시작은 정확한 가사 전달을 위해 못 갓춤마디로 시작하고 있다. 곡의 긴장감을 더 하고 있으며 못갓춤마디의 사용으로 인해 곡의 집중력을 더욱 강조 하고 있다. 그 결과로 정관사 Da와 La의 정확한 가사전달을 할 수 있다. [악보 33]



[악보 32] 제 3곡의 14- 15마디



[악보 33] 제 3곡의 1-4마디

슈베르트의 가사에 대한 표현의 중요성을 못 갓춤 마디로의 형식을 취하면서 까지 나타내주고 있음을 볼 수 있다

슈베르트란 작곡가를 알리는데 큰 역할을 한 포글(Johann Michael Vogl 1768-1840) 그녀를 통해 상류 사람들과 인연을 맺게 되고 그 모임에서 슈베르트의 가곡을 공개적인 음악회에서 많이 연주하며 그의 가곡을 알리는데 큰

역할을 하였다. 슈베르트가 피아노 연주를 하고 포클이 노래하며 자신의 연주회를 열기도 하였는데, 슈베르트의 곡을 연주 시 포클은 없는 장식음이나 페르마타적 기법⁴¹⁾을 많이 사용하여 곡에 변화를 주었다.[악보 34]

5~8마디

[악보 34] 제 3곡의 돈 꿈땀음⁴²⁾ 참조

[악보 35] 제 3곡의 7-8마디

앞에서 언급했던 것처럼 이곡은 ♪리듬을 많이 쓰고 있으며 그로 인해 곡 전체에 통일성을 부여하고 있다.[악보 35]

8분 음표가 많이 사용되는 이곡은 문장을 반복 하면서 곡을 진행하는데 이때 변성화음과 부감화음을 사용함으로써 곡의 상승적 느낌을 더욱 고조시켰다.

41) 음을 천천히 끌어 내려오는 가장 방법의 하나

42) 어떤음을 그 위나 아래의 음을 이용해 꾸미는 것.

전타 계류 경과 계류 전타

pre - si a - so - spi - ran d's - mo - re,

[악보 36] 제 3곡의 6-8마디

mo - re sem - pre per quel sem - bian - te so - spi - re - ro d'a -

Bb : V i v7 I
 Db : vi ↗

[악보 37] 제 3곡의 15 - 19 마디

fa - ce - per ri - scal - dar - mi - il cuo - re.

Bb : V I vii°7/iii I ii6 I V I

[악보 38] 제 3곡의 33-35 마디

악절의 반복을 통해 선행악구의 선율을 피아노가 노래해주면서 피아노와 가창자가 서로 대화하는 듯 주고받는다. 각 구절의 반복에 있어 자주 되는 반복으로 인해 지루함을 없애기 위해 보조음, 계류음, 전타음과 같은 비 화성음의 사용으로 변화와 가사의 전달에 있어 사랑의 탄식을 강조하고 있다. [악보 36] 이곡은 원조인 B^b장조에서 단 3도 위인 D^b장조로의 전조를 반복 하는데 있어 노래 가사의 전달과 원활한 곡의 흐름을 유지 시켰다. [악보 37, 38] 슈베르트가 가곡에서의 특징은 3도 전조에서 볼 수 있다.



[악보 39] 제 3곡의 41- 44마디

제 3곡의 마지막인 후주에서는 화성에 놓인 딸림화음으로 인해 다소 흥분 하였던 곡의 흐름을 후주에서는 전주와 같은 반음계적 진행으로 정격중지로 마침을 하였다.[악보 39]

(4) Mio ben ricordati(내 사랑 기억해주오)

1) 가사

Mio ben ricordati,	내 사랑 기억해주오
Se avvien ch'io mora	만일 내가 죽는 일이 일어난다면
Quanto quest' anima	얼마나 이 영혼이
Fedel t'amo	충실한 당신을 사랑했는지
E se pur amano	그리고 만일 사랑할 수 있다면
Le fredde ceneri	차가운 시신으로
Nell' urna ancora	아직 관안에 있어도
T'adorero.	나는 당신을 경애하겠소

마지막곡인 ‘내 사랑 기억해 주오’는 가장 이태리적인 면모를 가장 많이 드러내는 곡으로 연인의 죽음을 애도하던 세 곡과는 달리 자신이 죽어서도 사랑했던 연인을 기억하며 자신의 사랑을 기억해 달라는 자신의 진실 된 사랑을 당부 하는 곡이라 할 수 있다. 이 곡은 유럽 남쪽 음악적 양식을 보이고 있으며 감정의 표출이 가장 적극적인 곡이라 할 수 있겠다.

<표 9>

1연	-i, -a, -a, -o	2연	-o, -i, -a, -o
----	----------------	----	----------------

시의 각 운은 1연에서 -i, -a, -a, -o 로 , 2연에서는 -o, -i, -a, -o의 모음으로 시어의 끝을 맺는다.

2) 분석

두 도막 형식의 악구를 같이 가지고 있으며 후주가 없는 특징을 보여주고 있는 특성을 보여 주고 있다. 장조의 분위기를 ‘사랑’의 느낌을 표현하고 단조의 우울함을 ‘죽음’으로 나타내어 이것을 동주 음조로 나타내며 B^b단조에서 B^b장조로 조 옮김을 사용하였고 다른 곡들과 달리 후주가 빠져 있음을 볼 수 있다. 음역은 최저음 과 최고음이 7도 음정을 사용하였으며 전체 4곡 중 가장 짧은 음역을 사용하며 3/4박자의 셈여림에 Andantino로 죽어서도 사랑하는 이를 잊지 못하며 자신의 사랑을 당부하는 곡으로 마지막 4번째 곡을 표현하였다

<표 10> 곡의 형식

형 식	전주	A	B	간주	A	B
마 디	1-4	5-12	13-20	21-24	25-32	33-41
종 지	반중지		정중지	반중지		정중지
박 자	3/4박자					
음 역	a' - g'					
조 성	b ^b 단조 - B ^b - b ^b 단조 - B ^b 장조					
빠르기	Andantino					

전주의 첫 선율에 있어 도약과 하행을 순차적으로 하고 있으며 이것을 곡의 전반적인 흐름에 사용하고 있다. 단조로서 온 음계적 선율로上行과 하행을 할 때 상성부가 반중지함으로 반음계적 특성을 보여 주고 있다.

악구를 네오마틱⁴³⁾ 적 방법과 유사하게 반복하고 사용하여 16분 음표 ♩에 짧은 음길이에도 가사를 붙여 곡의 선율을 연관성 있게 잘 표현해 내고 있다.[악보 40] 첫 마디에 있어 전주의 선율과 대조적이면서 유사한 흐름을 보여주는 특성을 알 수 있다. [악보 41]

43) 베이스의 지속음 위에 순차 진행되는 동기에 한 음 한 음 음을 붙이는 것.

Mio ben ri - cor - da - ti, se av - vien ch'io mo - - ra:.

[악보 40] 제 4곡의 5-8마디

mio - - ben ri - cor - da - ti se av - vien ch'io mo - - ra:.

[악보 41] 제 4곡의 9-12마디

시작은 전주와 같이 3도 아래의 도약을 하며 14번째 마디의 3도 순차 하행을 볼 수 있다 이 부분은 전주와 각 노래의 선율적 관계를 볼 수 있다.[악보 42]

Quan - to quest' a - - ni - ma

f

[악보 42] 제 4곡의 13-14마디



[악보 43] 제 4곡의 15-16마디

3번째 곡의 전주와 흡사한 반음계적 진행과 ‘fedel’과 t’adorero의 가사를 강조하기 위해 부감7 화음을 사용하며 각 가사에 악센트를 주어 명확한 가사 전달을 시행하였다. 같은 반주와 리듬을 계속 사용하면서 통일감을 유지 하다가 뒷부분의 두 마디만 다르게 종지 하였다.[악보 44]



[악보 44] 제 4곡의 35-36마디

곡의 마지막 종지 부분에서 자신의 사랑을 ‘t’adorero’(나는 당신을 존경 할 것이오)를 강조하며 자신의 사랑의 확고함을 다시 한 번 강조하면서 화음과 선율의 유연한 흐름으로 자연스럽게 안정적인 정격종지로 마지막 마디를 끝내주었다.[악보 45] 슈베르트의 가곡의 특성중의 하나가 긴 전주에 의해 바로 곡이 시작되는 것도 있으나 성부만으로 표현되지 않은 것을 표현한 후에 노

래를 시작하는 경우도 있다. 이런 경우는 전주에 비해 후주가 짧은 특성을 지니고 있는데 이 네 번째 곡의 후주가 짧은 것은 자신의 사랑에 대한 의지를 다시 한 번 강조하면서 또한 피아노의 페달을 사용하여 그 공명을 이용해 자신의 사랑의 풍부함을 드러내려는 의도로 슈베르트의 작곡적 기법이 엿보이는 곡이다.

Ⅲ. 결 론

슈베르트는 ‘가곡의 왕’이라 말한다. 그만큼 많은 예술가곡과 예술가곡의 형식을 만든 작곡가라 할 수 있다. 그는 낭만주의의 작곡가로서 가곡의 장르를 독립적인 장르로 만들 수 있을 만큼 많고, 다양한 작품을 작곡 하였다.

슈베르트는 독일어 위주의 가곡을 작곡 하였으나 이 《네 개의 소야곡》은 이탈리아 어로 작곡 하였다.이 곡은 빅토렐리와 메타스타지오의 시를 바탕으로 작곡 하였으며 1, 2번곡은 빅토렐리와 3, 4번곡은 메타스타지오의 시를 바탕으로 작곡 하였다.

음악적 통일성과 시와, 선율의 유기적인 결합으로 슈베르트는 이 작품에서도 우수한 표현력을 나타내었으며 독일어가 아닌 이탈리아어로서도 그의 작곡적 기법으로 시어와 선율과의 음악적 승화를 유감없이 나타내 주었다.

제 1곡인 ‘무덤에 가까이 오지 마시오.’는 느린 템포의 론도 형식이며, 사랑받지 못 하고 죽은 자 들의 슬픔을 그린 작품으로 선율 및 화음 시와의 관계가 통일성을 유지하며 곡의 유기적인 흐름에 반주 역시 정적이며, 적절한 화성으로 곡의 정적인 면을 표현하였다.

모두 4곡으로 이루어진 슈베르트 《네 개의 소야곡》은 제 1곡에서 나머지 3곡의 특징을 미리 알 수 있다. 곡 모두 다른 주제를 가지고 슈베르트의 작곡 기법으로 통일성과 연결성을 지니게 되었다.

제 2곡인 ‘보라, 저 밝은 달을’는 ‘달빛’이라는 개체를 이용하여 사랑의 슬픔을 이야기 하였고, 그 달빛의 부드러움과 그 빛의 느낌을 사랑에 비유하며 곡의 분위기를 한껏 북돋우면서 슈베르트의 작곡 적 특징이자, 이 곡의 특성으로 들 수 있는 같은 음 으뜸음조의 전조가 곡의 분위기와 선율적 부담 없이 잘 나타 내어주고 있다.

제 3곡인 ‘그대의 얼굴 사랑으로 한숨짓네’는 두 도막형식의 유절 형식을 취하고 있으며 슬픔을 노래한 앞의 두곡과는 달리 사랑에 대한 열정과 희망을 나타내며, 사랑의 환희를 빠른 템포를 이용하여 표현하고 있다. 장조에서 단조로 3도위의 전조진행을 사용하여 가사의 의미를 더욱 상징화 시켰으며 일관된 리듬이 선율적인 면을 통일성 있게 반주와 호흡을 맞춘 곡이라 하겠다.

마지막 곡인 '내 사랑 기억해 주오' 전주에서 곡 전체의 흐름을 알 수 있는데 첫 소절부터 가사의 반복과 가사의 내용에 맞는 선율적 흐름을 엿 볼 수 있다. 반주와 가사의 연관성으로 인해 죽음후의 사랑에 대한 다짐을 충분히 나타내어 주었다. 후주가 없다는 특징을 갖고 있지만 전혀 어색하지 않게 깊은 사랑을 이태리적인 성향을 물씬 풍기면서 표현해 내었다.

슈베르트의 작품 《네 개의 소야곡》은 유절 형식을 주로 취하고 있으며, 조성과 박자 음역 등이 특별한 계층이 아닌 일반인들도 가창과 감상을 할 수 있게 작곡되었다. 4곡이 다른 시인과 다른 주제를 지니고 있지 만 리듬이나 반음계적 특성화음을 반주 부분과 융합하는 통일성을 엿볼 수 있다.

선율과 반주 부분에서 웅장하다거나 화려함을 찾을 수는 없지만 단순한 선율과 반주 그 서로의 깊고 유기적인 관계를 통해 풍부한 감정을 드러내었으며 가사의 시적인 표현을 완성하는 선율적 반주로 서로 다른 4개의 곡들이 마치 하나 인 것처럼 통일감을 주는 이러한 느낌이 슈베르트의 작곡 적 특성을 볼 수 있는 곡이라 하겠다.

슈베르트의 리트를 보고 포터(E. G. Potter)⁴⁴⁾는 이렇게 말 했다.

“리트의 영역에서 슈베르트가 이룬 혁명은 바그너가 오페라에서 완수한 것과 비교 할 수 있다. 그러나 우리들은 이 창작에서 명석하고 계산된 추론의 관여가 어느 정도 엿었나를 알 수는 없다.” 라고 했다. 이는 슈베르트란 작곡자의 창작 천재성을 말 하는데 더 할 나위 없는 표현이라 생각 한다.

《네 개의 소야곡》을 연구 하며 본 논자는 슈베르트의 작곡적 특성을 경험할 수 있었다. 귀족들의 전유물이었던 음악을 리트라는 장르를 독립시키면서 대중들도 음악이라는 장르를 감상하고 즐길 수 있게 하였으며 작곡 소재 역시 일반 서민들이 느끼고 자주 접 할 수 있는 모든 사람 들이 공감 할 수 있는 음악적 공감대를 형성한 시대의 최고 작곡가 슈베르트 그를 가곡의 왕이라 해도 과언이 아님을 알 수 있었다.

44) E. G. Potter, 'Schubert Song Technique'의 저자, 1961.

참 고 문 헌

[국내 문헌]

1. 일반서적

- 김용한. 『서양음악사 18세기음악』 (서울: 음악세계, 2006)
- 김진균. 나인용. 이성삼 공저. 『서양 음악사』 (서울: 세광 출판사, 1983)
- 국민음악 연구회편. 『성악문헌(A history of songs)』
(서울: 국민음악 연구회, 1993)
- 문경수. 『성악문헌』 (서울: 세종 출판사, 1997)
- 신영조. 『Schubert의 가곡』 (서울: 삼호 출판사, 1986)
- 송동준. 『독일 낭만주의의 시』 (서울: 탐구당, 1980)
- 오희숙. 『음악속의 철학』 (서울: 심설당, 2006)
- 이경숙. 『예술가곡의 이해』 (서울: 선우 미디어, 2003)
- 이남재. 『서양음악사 18세기 음악』 (서울: 세광출판사, 1996)
- 이종기. 『음악의 유산』 (서울: 중앙일보사, 1988)
- 음악 지우사편. 『음악미학』 (서울: 음악세계, 1999)
- 음악 지우사편. 『슈베르트』 (서울: 음악세계, 2001)
- 음악 지우사편. 『세광출판사 편집부 최신명곡 해설전집』
(서울: 세광 출판사 24권, 1980)
- 음악 춘추사 편집부. 『Schubert 가곡집 제 4권』 ,
(서울 :음악 춘추사, 1977)
- 홍세원. 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판사, 2003)
- 홍정수. 『두길 서양음악사』 (서울: 나남 출판사, 1997)

2. 사전류

- 김정태. 『음악 용어 사전』 (서울: 삼호출판사, 1989)
- 신진 출판사 사전편찬위원회. 『음악대사전』 (서울: 신진 출판사, 1974)
- 세광출판사 사전편찬위원회. 『음악 대사전』 (서울: 세광출판사, 1983)

3. 번역서적

- Barbara Meister. 『예술가곡개론』 (이경숙 역, 지문사, 1990)
Bernard Robert. 『영문학사』 (김용수 역, 한신문화사, 1998)
Denis Stevens. 『성악문헌』 (편집부 편, 삼호출판사, 1990)
Edward Bloom. 『Grove Dictionary of Music and Musicians』 (p. 76)
Gorrell Lorraine. 『19세기 독일가곡』 (심송학 역, 음악춘추사, 1998)
Kimbel Carol. 『Song』 (채은희 역, 형설, 2003)
Ulrich Michels. 『음악은 이』 (세광출판사, 1990)

4. 인터넷사이트

<http://www.naver.com/Schubertwork>

5. 악보

Perters Edition

6. 음반

Beethoven/Schubert-Italian Songs, Decca, 1995.
The Hyperion Schubert Edition, Hyperion Records limited CDJ33009,
1989.

