

연세음악연구

제 5 집

- 바그너와 루트비히 2세..... 노영해
- 교육대학원의 초등음악 교육과정 비교 개발 연구..... 임미경
- 베토벤의 합창환상곡 OP. 80..... 오윤록
- 디터스도르프의 실내악..... 연상춘
- 음악에서의 대칭(Symmetrie)의 일반적 의미와
그 관점에서 본 헨데미트의 "음의 유희" (Ludus tonalis) 연구..... 차호성
- 성현(成愰)의 실전(失傳) 「현금합자보(玄琴合字譜)」 연구..... 송혜진
- 악보 편찬의 배경과 수록 내용에 대한 추론 -
- 리만의 화성이론 연구..... 박순희
- 전통의 고수와 새로운 창조적 요구의 통합양식..... 김미영
- 브람스의 리트작곡을 중심으로 -
- 박재훈의 찬송가 "눈을들어 하늘 보라"에 나타난 시적, 음악적 표현 어법... 나진규
- 낭만적 풍자와 슈베르트 가곡..... 김혜정

연세음악연구소

1997



연세음악연구

제 5 집



연세음악연구소

1997

심 의 위 원 명 단

위원장	나	인	용
위 원	공	석	권
	조	명	자
	박	성	원
	이	방	숙
	하	재	익

연세음악연구

제5집 1997년 12월

연세음악연구소

차 례

바그너와 루트비히 2세.....	노영해 / 1
교육대학원의 초등음악 교육과정 비교 개발 연구	임미경 / 21
베토벤의 합창환상곡 OP. 80.....	오윤록 / 41
디터스도르프의 실내악	연상춘 / 65
음악에서의 대칭(Symmetrie)의 일반적 의미와 그 관점에서 본 힌데미트의 "음의 유희" (Ludus tonalis) 연구.....	차호성 / 119
성현(成愼)의 실전(失傳) 「현금합자보(玄琴合字譜)」 연구	송혜진 / 145
- 악보 편찬의 배경과 수록 내용에 대한 추론 -	
리만의 화성이론 연구	박순희 / 169
전통의 고수와 새로운 창조적 요구의 통합양식	김미영 / 187
- 브람스의 리트작곡을 중심으로 -	
박재훈의 찬송가 "눈을들어 하늘 보라"에 나타난 시적, 음악적 표현 어법	나진규 / 207
낭만적 풍자와 슈베르트 가곡	김혜정 / 227

바그너와 루트비히 2세

노 영 해*

차 례

- I. 들어가는 말
 - II. 루트비히 2세(1846-1886)의 생애
 - III. 루트비히 2세의 사랑관과 바그너의 오페라 주인공
 - IV. 바그너의 오페라와 왕이 주도한 궁궐 건축과의 연관성
 - V. 나가는 말 : 역사적 평가
- 참고문헌
영문초록

I. 들어가는말

중세 시대부터 18세기 까지 음악가들의 가장 강력한 후원자는 교회였다. 그외경제적으로 의지하였던 다른 후원자로는 왕실의 사람들, 귀족들, 시(市)등이 었다. 영향력 있는 사람이나 기관에 고용되지 않고 자기가 쓰고 싶은 음악을 자유롭게 작곡하는 프리랜서(free lancer)가 등장한 것은 비로서 19세기에 이르러서야 가능하였다. 하지만 아무리 작곡가들이 자유를 구가하고 싶어도 현실의 생활은 엄연한 현실이기 때문에 19세기의 작곡가들 역시 생계유지를 위하여 안정된 곳에 고용되고 싶어하는 경우도 많았다. 그러나 경제적 안정을 보장하는 후원자와 작곡가의 예술적 이상이 합치되는 경우는 그리 흔치 않았다.작곡가들은 예술적 열망과 현실의 안정 사이에서 끊임없는 갈등과 불화를 겪어야한 했다.

우리 속담에 '소도 언덕이 있어야 비빈다'란 말이 있다. 현실과 이상은 항상 별개 문제다란 말도 있다. 아무리 기막힌 꿈을 꾸어도 그것이 현실로 실현되는 것은 어려운 일이라는 것을 우리는 잘 알고 있다. 앞으로 전개될 내용은 19세기의 대표적 작곡가인 리하르트 바그너의 돼지꿈(?)같은 이야기이다. 바그너가 젊은 시절부터 꿈꾸어 왔던 총체예술작품의 이론이 실제 작품으로 실현가능하게 된 것은 그가 한 사람의 강력한 후원자를 만나고 부터이다.

* 한국과학기술원 인문사회과학부 교수

오십줄에 들어 빛에 몰려 여기저기를 전전하던 바그너에게 꿈처럼 한 구세주가 나타났다. 그가 바로 독일 남부 바바리아의 왕 루트비히 2세이다.

그는 '동화속의 왕'이라 불리며 은둔과 사색을 즐기는 내밀한 성품을 지닌 사람으로 바그너의 음악을 지독히 사랑한 열렬한 감성의 젊은이었다. 바그너 음악에 열광적 관심을 보인 루트비히 2세란 과연 어떤 인물이고 그는 어떠한 성향을 가진 사람이었을까? 그의 무조건적인 음악의 열정은 바그너의 작품세계에 어떠한 영향력을 미쳤을까? 그의 사랑관과 바그너의 대표작품들 간에는 어떠한 연계성이 있을까? 「로엔그린」, 「탄호이저」, 「트리스탄과 이졸데」, 「파르지팔」에 등장하는 주인공들의 특징에서 드러난 독일의 국가 이념과 결부된 민족의 영웅상은 과연 어떤 것일까? 루트비히의 삶과 시기상조의 죽음은 19세기 후반 격변하는 독일의 정치적 상황에서 어떠한 의미를 가지는가? 루트비히 2세의 집요한 열정의 소산인 여러 성과 궁궐은 오늘날 해마다 수백만명씩의 관광객들을 유치하는 독일 남부의 대표적 관광명소가 되었다. 이러한 문화재는 현대에 어떤 의미를 가지는가? 이 글은 바로 이러한 점들을 정리해 보려는 것이다.

II. 루트비히 2세(1846-1886)의 생애

1. 루트비히 2세의 등극과 바그너와의 만남

1864년 바바리아의 왕이었던 막스밀리언 2세가 갑작스럽게 서거했다. 과거 몇 년동안 건강이 그리 좋은 것은 아니었지만 그가 이렇게 빨리 서거할 줄은 누구도 상상하지 못했다. 루트비히는 아버지의 임종의 자리에서 너무도 심한 충격을 받았다. 같은 날 18세의 왕자는 바바리아의 루트비히 2세로 공식 책봉되었다. 젊은 왕은 처음부터 그를 국계 믿는 신하들 사이에 대단한 사랑과 인기를 불리일으켰다. 하지만 루트비히는 국정 통치의 임무를 떠맡기 위한 아무런 준비도 되어 있지 않았다. 하지만 그는 “자신의 권력을 가지고 국민들을 행복하게 할 수 있는 것은 무엇이든 하겠다”는 의도를 가지고 있었다. 물론 이제 절대 군주 시대는 지나갔지만 바바리아의 법률치고 루트비히의 싸인없이 아무것도 효력을 발생하지 않았다. 등극 초기에 그는 왕실의 야유회, 리셉션, 주의 성체기념일 행사, 10월축제등에 공식적으로 모습을 드러냈다. 하지만 그 후 수년동안 루트비히 2세는 점점 더 외부인들과의 접촉을 꺼리게 되었고, 현실과 신하들로부터 도피하여 그가 만들어낸 인공적이고 이상적인 세계에서 그의 안식처를 찾았다.

루트비히가 바그너라는 작곡가와 그의 음악을 처음 접한 것은 1861년 「탄호이저」 공연에서였다. 그 때 15세의 왕세자였던 그는 너무 감동한 나머지 그날을 축복받은 날이라고 일기장에 쓰면서 1861년을 해를 '탄호이저의 해'라고 선언했다. 그로부터 루

트비히는 바그너를 직접 상면하기를 고대했다. 그의 꿈은 그가 바바리아의 왕이 되고 난 지 몇 주만인 1864년 5월 4일에야 비로서 이루어졌다. 이 날은 바그너에게도 역사적인 날이 아닐 수 없었다. 루트비히 2세가 바그너를 처음 대면한 것은 바그너가 50세 때였다. 그 때 바그너는 경제적으로 지독한 곤궁속에 빠져있었고, 형편없는 건강상태에, 한 곳에 정착하지 못하고 여기저기를 전전하는 불안정한 생활을 하던 중이었다. 이런 바그너에게 루트비히 2세는 정말 “구세주”이 아닐 수 없었다. 루트비히 2세의 첫사랑의 열정같은 끈적한 사랑과 관심에 감격한 바그너는 그가 전부터 계획했지만 미뤄두었던 「니벨룽의 반지」을 끝내기로 결심하였다. 왕은 바그너의 작품을 무대에 올리기 위해 필요한 모든 것을 해주기 원했고 바그너는 이것이 바로 꿈이 아니고 무엇이겠느냐고 반문하면서 감격을 금치 못했다. 이제 왕은 바그너의 막강한 후원자이자 은인이 되었다. 이러한 왕에게 바그너는 젊은 왕의 환상과 이상을 북돋아주는 것이라면 무엇이던 서슴치 않았다.

이제 바그너는 그가 진 빚을 모두 갚게 되었고, 국가의 봉급을 받게 되었으며, 왕족들이 사는 수도 뮌헨의 호화로운 저택으로 옮겨 살게 되었다. 이제 「트리스탄과 이졸데」을 위한 준비가 착수되었다. 오케스트라 리허설이 20회 이상 열렸으며, 무대장치와 의상에 엄청난 액수의 돈이 투입되었다. 몇번씩이나 초연날짜를 연기한 후 왕이 오랫동안 고대하던 초연날짜가 드디어 1865년 6월 10일로 잡혔다. 궁정극장에서 열린 초연에서 왕은 열렬한 광파레와 환호세례를 받았다. 마지막 커튼에서 청중들은 황홀경에 빠져 갈채를 보냈다. 이것은 바그너 뿐만 아니라 루트비히 2세에게도 승리와 영광의 순간이었다.

그러나 바그너는 성공하는 과정에서 수많은 적들을 만들었다. 그의 사치스런 생활방식과 오만불손한 태도는 그의 인기를 급속도로 떨어뜨렸다. 또한 그가 왕에게 어떤 정치적 영향력까지 행사하려고 한 사실도 드러났다. 왕에 대한 국민들의 압력이 커지면서 사태의 악화를 방지하는 차원에서 결국 바그너는 1865년 12월 10일 아침 일찍 뮌헨을 떠나지 않을 수 없게 되었다. 사태가 이렇게 흐르자 왕은 너무 놀라서 왕위를 포기하고 자살까지도 생각할 정도로 상심하였다. 그러나 바그너는 왕에게 흔들리지 말고 꿋꿋하게 버티며 왕위를 절대로 포기하지 말라고 당부하였다. 결국 루트비히는 왕위를 포기하지 않고 계속해서 바그너에게 연봉과 스위스의 새 별장을 세내어 주었다.

2. 독일통일을 향한 과정에서의 바바리아

1866년의 정치상황은 매우 심각했다. 전쟁이 언제라도 터질 것 같은 분위기였다. 비스마르크는 오스트리아를 제외한 독일의 여러 주들을 하나로 통일하려고 시도했다. 오스트리아-헝가리 제국과 함께 전쟁이 발발하였다. 루트비히 2세는 프러시아나 오스

4 연세음악연구

트리아 중 그 어느 편도 들 생각이 없었다. 무엇보다도 그는 전쟁을 원치 않는 사람이었다. 때때로 그는 유니폼을 의무적으로 입을 때도 있었지만 군대와 관련된 그 모든 것을 거부했다. 그의 말타기 솜씨는 훌륭했고 슈타른베르크 호수를 따라 50km 정도 달리는 것은 보통일 정도로 혈기왕성했다. 그는 기사도적 정신에 투철했지만 자신이 군대 기구의 일부로 이용되는 것은 절대로 용납하지 않았다. 유니폼을 입을 때에도 그는 머리모양을 군대식으로 깎는 것을 거부했다. 그는 자신의 멋진 머리모양을 항상 자랑스럽게 여겼기 때문에 그 머리를 제거하는 것은 상상도 할 수 없는 일이었다.

당시에 그려진 한 그림속에는 말 위에 걸터 앉아 군대의 전황을 바라보는 젊은 왕의 모습이 담겨 있다. 여기에 그려진 왕의 얼굴에는 그가 얼마나 전쟁을 혐오했는지, 또 왕이 그런 식의 반응을 보이는 것에 대해 대신들이 얼마나 거부감을 나타냈는지가 모두 숨김없이 나타나 있다. 사실 루트비히 2세는 의무감 때문에 전쟁에 참전했다. 오스트리아의 동맹국 자격으로... 다른 선택의 여지가 없었기 때문에 그는 바바리아 군에 참전명령을 내린 것이다. 이제 21세 된 루트비히에게 온 세상은 산산조각으로 보였다. 정치 외교 군사 경험이 전무(全無)인 루트비히에게 있어 이러한 사태를 감당하는 것은 정말 그의 능력 밖의 일이었으며 자신이 직접 군대를 지휘하려는 생각은 조금도 없었다. 그래서 그는 절친한 군대 친구인 파울 폰 택시스(Paul von Taxis)와 함께 슈타른베르크 호수가의 로제스 이지(isie of Roses)로 후퇴해 버렸다. 전쟁의 경과에 염증을 느낀 왕은 장관이나 대신들조차 만나지 않았다. 여기에서 왕은 그만의 꿈의 세계에 완전히 몰입해 버렸다. 그는 불꽃놀이를 주문해 터뜨렸으며, 자신의 감정을 숨김없이 토로하는 편지를 구구절절 보내서 바그너와 가까이 하고자 했다.

예상대로 바바리아는 전쟁에서 패하고 전쟁보상비용으로 3천만 굴덴을 지불해야만 했다. 프로시아와의 비밀동맹은 곧 결정적인 중요성을 갖게 된다. 루트비히 2세는 전쟁에서 군대를 지휘하는데는 실패했지만 전쟁이 끝났다는 사실에 안도감을 느끼고 평화가 다시 온 것을 신에게 감사드렸다. 여기에서 우리는 그가 얼마나 평화를 사랑하는 순수한 영혼의 소유자인지 알게 된다. 1866년 말 경 루트비히 2세는 바그너의 권유에 따라 처음 이자 마지막이 될 전국 순방에 나섰다. 북부 바바리아의 여러 지방들을 통과하는 왕의 행렬은 승리의 행렬같이 보였다. 전쟁 부상병들은 왕의 손에서 직접 메달을 수여받았다.

3. 보불 전쟁: 프랑코-프로시아 전쟁

여러 궁궐의 건축에 착수하던 루트비히 2세는 또 다시 군대동원령에 싸인해야 했다. 프로시아와 프랑스 사이의 전쟁이 발발했다. 1866년의 동맹협정으로 바바리아의 군대 역시 전쟁에 참가해야 했다. 그는 참전이 내키지 않았으나 1870년 여름 몇 달동

안 뮌헨으로 돌아왔다. 저택앞에 운집해 있는 군중들에게 루트비히는 창문에 몇번씩이나 그 모습을 드러냈다. 뮌헨 국민들은 환호와 열광을 보냈다. 전투가 진행되는 진로에 대중들은 엄청난 관심을 집중했다. 결국 나폴레옹 3세는 세당전투에서 패배해 포로가 되었다. 물론 이 시점 프러시아 왕국은 독일 국가들 중에서 가장 크고 막강한 나라였다. 하지만 그 우월성을 드러내지는 않았다. 하지만 야망에 찬 비스마르크는 독일 여러 국가들이 통합된 지도자로 부상하기를 원했다. 물론 거기에는 바바리아도 합병될 운명이었다. 이를 위해 비스마르크는 바바리아의 왕을 만나서 프러시아 왕을 독일의 황제로 추대해 줄 것을 제의했다. 루트비히 2세는 이것이 무엇을 의미하는지 알았다: 즉 바바리아는 몇세기 동안 누려 온 독립을 빼앗기는 것이었다. 1870년 10월 베르사이유 궁의 협상을 시작으로 독일 통일은 이루어 졌다. 루트비히 2세는 루이 14세를 경모했으며, 프랑스를 패배시킨 바로 그 궁이야말로 그들의 본부가 되었다. 그러나 루트비히는 협상에 참석하기를 거부했다. 왕이 총애하는 홀슈타인 백작은 드디어 루트비히에게 바스마르크의 명령대로 황제 폐하의 서한에 싸인하라고 설득했다.

4. 독일통일 이후의 루트비히 2세

이제 루트비히는 정치와 관련된 모든 일에 흥미를 잃어버렸다. 독일제국의 건국과정에서 오는 정치적 배신감이 너무도 컸기 때문이다. 하지만 그에게는 개인적으로 축하할 경사가 있었다. 1872년의 하이라이트는 바이로이트 페스티벌 극장의 초석을 놓은 사건이다. 오랫동안 이 일에 루트비히는 온정신을 쏟았다. 그 후 4년만에 바그너는 바이로이트 오페라 성전에서 역사적인 첫번째 페스티벌을 갖게 된 것이다. 루트비히가 바그너의 새 연인 코지마와의 관계를 눈치 채고 결별한 후 8년 만에 작곡가와 후원자는 다시 만난 것이다. 루트비히 2세는 「라인의 황금」과 「신들의 황혼」의 드레스 리허설에 참석했다. 그러나 고독을 즐기는 왕은 두 작품의 공식 개최일 전에 자신이 사랑하는 산속의 은둔지로 다시 한번 도피했다.

18세 때 왕위를 물려받은 루트비히는 재임 초기 험심한 청년으로 모든 사람들을 매료시켰다. 그러나 그의 외모는 서서히 변하기 시작했다. 단 것을 너무 좋아한 그는 이가 다 빠져버렸는데 의치를 끼는 것도 거부해서 얼굴이 흉하게 변모하였다. 이 때문에 그는 더욱 빨리 세상으로부터 은둔해 버리게 되었는지 모른다. 설상가상으로 그의 동생 오토가 정신병에 걸려 감금되어 사람들의 감시를 받는 존재가 되었다. 루트비히는 자신도 동생과 같은 운명에 놓이게 될지도 모른다는 두려움을 갖기 시작했다. 이러한 심리적인 불안은 그로 하여금 점점 더 과식을 하게 만들어 그 다음해에 그는 몸무게가 130kg까지 되었다. 이제 그는 승마를 포기하지 않을 수 없었으며, 대신 밤에 썰매나 마차를 타고 이 궁에서 저 궁으로 왔다갔다하는 일로 소일하게 되었다. 하지만 그는 자신의 나들이에 수행하는 호위병들에게 로코코 스타일의 맞춤형복을 꼭 입

6 연세음악연구

도록 지시했다. 찬란한 조명을 받는 호화로운 바로크 풍의 썰매와 마차는 그가 살았던 환상의 세계를 말해주었다. 이런 썰매를 본 국민들은 깊은 인상을 받고 그 뒤로부터 그를 “동화속의 왕”이라고 부르게 되었다.

이제 궁궐의 건축을 짓는 일만이 그의 온 관심사가 되었다. 린더호프(Linderhof), 노이슈반슈타인(Neuschwanstein), 헤렌킴제(Herrenchiemsee)의 세 궁을 동시에 짓는 작업이 진행되었다. 그러나 왕은 이것으로 만족하지 않았다. 그의 환상과 꿈은 보다 더 기발한 계획에 몰두하게 만들었다. 팔켄슈타인 궁은 원래 비잔틴 양식의 궁이지만 여기에서 그는 여름에 머물수 있는 궁을 중국식으로 세울 것을 생각했다. 팔켄슈타인 성은 1883년 크리스찬 얀크(Christian Jank)가 설계를 맡았다. 왕은 호화찬란한 장식 이 달린 큰 배를 타고 헤렌킴제 궁과 팔켄슈타인 궁 사이를 왔다갔다 할 계획을 세웠다. 이러한 여러 무모한 계획들로 왕은 엄청난 부채를 끌어 안게 되었다.

5. 루트비히 2세의 개인 연주회

이제까지에서 드러난 것 처럼 루트비히 2세는 대단히 사적인(private) 성격의 사람이었다. 그는 누구에게도 간섭받지않고 홀로 상상 속의 세계에서 꿈을 꾸며 사는 것을 가장 선호했다. 그래서 음악회도 여러 사람들이 운집하는 공공음악회를 혐오했기 때문에 그의 궁정극장에서 많은 개인 연주회를 개최되었다. 아주 드물게 로알 박스 아래 좌석에 귀한 손님들을 초대해서 연주를 함께 즐기기도 하였지만 왕은 근본적으로 모든 공연을 자기만을 위해서 하도록 하였다. 왕은 다음과 같이 선언했다. “나는 사람들이 나를 바라보도록 노출된 극장에서는 결코 공연을 즐길수 없다. 사람들이 오페라 글라스를 통해서 내가 짓는 표정하나 하나하나를 보고있다는 것을 아는 한 나는 결코 즐길 수 없다. 나 혼자만이 무대를 바라보기를 원한다.”

그의 생애 동안 루트비히 2세는 자신만을 위한 공연을 400회이상 가졌다. 때때로 연주가 끝나고 나면 그는 마음에 드는 배우들에게 꽃이나 선물을 주라고 명하였다. 그 중 젊은 요셉 카인츠가 바로 그의 관심의 대상이었다. 그들은 서로 감정이 넘쳐흐르는 관계로 발전했다. 카인츠는 린더호프 궁으로 와서 왕이 좋아하는 극적 대목을 낭송하도록기를 초청받았다. 그 둘은 함께 스위스로 여행을 떠났다. 하지만 그 둘의 관계는 대부분의 경우처럼 그리 오래가지 못했다. 다시 왕은 고독과 실의에 빠지게 되었다. 진정한 우정을 갈망하는 그의 바램은 결코 실현될 수 없었다.

루트비히 2세가 점점 더 꿈의 세계로 침잠해 버린 동안 그의 재정상태는 말할 수 없이 악화되었다. 그는 현실과의 모든 접촉을 잃은 것처럼 보였다. 그의 건축 프로젝트의 비용은 국가예산에서 충당한 것이 아니고 궁의 기금에서 지불됐지만 이 기금이 그동안 다 바닥나 버렸다. 그의 친척들과 관료들은 왕의 통치력에 대해 점점 더 우려의 표시를 하기 시작했다. 이제 하나의 해결책이 모색되었다. 이제 모든 것은 비극으

로 차단고 있었다.

6. 루트비히 2세의 비극적 최후

이 시대에 왕을 폐위시키는 것은 결코 쉬운 일이 아니었다. 한 음모가 계획되었다. 폰 구덴 박사(Dr. von Gudden)는 여러 외국의사들에게 자기를 도와 왕의 정신병진단서를 작성하도록 설득했다. 어느 의사도 루트비히 2세를 검진하지 않았지만 의심스러운 증거를 바탕으로 하여 모든 의사들은 왕을 정신병자라고 선고했다. 왕위 위원회는 왕을 통치능력불능의 이유로 폐위키로 결정하였다. 루트비히 2세의 삼촌인 루이트폴트 왕자가 왕위를 계승하기로 되었다. 왕에게 폐위 사실을 알리고 감옥으로 후송하기 위한 위원들이 임명되었다. 이러한 음모가 진행되는 동안 루트비히 2세는 노이슈반슈타인에 머물고 있었다. 이들은 철저한 감시속에 왕을 슈타른베르크 호수근처의 솔로쓰베르크로 호송하기로 되어있었다. 1886년 6월 9일 밤 궁의 위원회는 알프스 산에 도착했다. 노이슈반슈타인 성으로 올라가기 전, 각료와 의사들과 그들의 수행원들은 성찬을 먹으면서 단단히 무장하였다. 왕실 마부인 오스터홀처가 위원들이 도착하는 것을 우연히 보고 즉시 왕에게 피신하라고 고했다. 그러나 왕은 자신의 폐위를 인정할 준비가 전혀 되지 않았다. 위원들이 도착하자 그들을 잡아 감금하도록 했다. 몇 시간 후에 위원들은 왕에게 아직도 충성하는 경찰에게 으름장을 놓아 간신히 풀려났다. 그들은 계획이 실패로 돌아가자 급히 퇴거했다. 이틀 후 루이트폴트가 섭정황태자로 공표된 직후 궁의 위원회는 다시금 노이슈반슈타인으로 파견되었다. 이 때는 정부에 충성하는 경찰의 도움을 얻어 성을 포위했다. 왕은 도주의 기회를 잃어버리게 되었고 자살을 생각하게 되었다. “인간이 최고의 위치에서 무(無)로 굴러 떨어지는 것은 참을 수 없는 일이다. 나에게서 왕관을 박탈한 것은 참을 수 있다. 그러나 그들이 나를 정신병자로 모는 것을 보면서도 도저히 살 수 없다”고 왕은 절규했다. 루트비히 2세는 신하들에게 탐의 열쇠를 가져오도록 명하였다. 그러나 열쇠는 있을 곳에 없었다. 루트비히 2세는 아직까지도 도피하려면 할 수도 있었다. 그러나 그는 폭력을 피하고 싶었고 피흘리기를 원치 않았기 때문에 이제 왕실 드라마의 마지막 장은 거의 끝나가고 있었다. 폐위된 군주는 슈타른 베르크 호숫가의 궁으로 송치되었다. 솔로쓰베르크는 급히 정신요양소로 개조되었다. 문의 손잡이는 모두 제거되었고 문마다 구멍을 뚫어 왕의 일거수 일투족을 철저히 감시하였다. 강력한 보안 조치가 취해졌다. 그 후에 무슨 일이 일어났는지는 베일에 가려있고 오늘날까지도 추측만 할 따름이다.

베르크로 온 후 둘째날은 성령강림주 월요일이었다. 루트비히 2세는 호수가를 산책하고 싶어했다. 타고난 친절함과 매력으로 사람들의 마음을 쉽게 녹일수 있었던 왕은 구덴 박사에게도 예외는 아니었다. 두 사람은 서로 친해져서 함께 산책을 나갔다. 아무도 그들을 동행하지 않았다. 그것은 구덴 박사 혼자도 왕을 완전히 통제할 수 있다

고 믿었기 때문이다. 하지만 그들은 돌아오지 않았다. 밤늦게까지 수색이 계속되었다. 다이아몬드 버클이 달린 왕의 모자가 물에 흠뻑젖은 채로 발견되었고, 구텐 박사의 우산도 발견되었다. 수색이 계속되면서 보우트에서 가까운 호숫의 한 곳에 시선이 집중되었다. 곧 숨진 군주의 시체가 호수의 얇은 물 속에 떠 있는 것이 보였다. 거기서 그리 멀지 않은 곳에서 의사의 시체도 발견되었다. 호수의 이 지점은 수심이 1미터 정도인 곳이었다. 물이 찬 주머니 속의 시계는 6시 54분에 멈춰 있었다.

이제 루트비히 2세는 죽었다. 이 뉴스는 들불 퍼지듯 온 나라에 퍼졌고 국민들은 경약을 금치 못했다. 타살인가? 자살인가? 오늘날까지도 추측이 지속되고 있다. 동화 속의 왕루트비히 2세는 이렇듯 비극적 죽음을 맞았고 그의 죽음은 아직도 수수께끼로 남아있다. 언젠가 그가 말했듯이 그는 “자신과 다른 사람들에게 영원한 수수께끼”로 남아 있다.

7. 루트비히 2세의 친구관계

긴 목, 파란 눈동자, 자유로이 훑날리는 머리카락을 자랑하는 루트비히 2세의 수려한 용모는 보는 남녀노소를 막론하고 보는 이의 가슴을 서늘하게 하는 매력을 지녔다. 그래서 그는 특히 여성들의 관심이 초점이 되었고, 딸 가진 어머니들 중에서 좀 야심이 있는 사람은 어떻게든 왕에게 자기딸을 소개하고 싶어 별별 계책을 다 도모했다. 루트비히는 셀수없이 많은 연애편지를 받았지만 전부 쓰레기통에 들어가 버리기 일쑤였다.

하지만 루트비히는 한 번도 결혼하지 않았다. 단지 억지 약혼을 했다가 파혼해 버린 적은 있다. 그의 약혼과 파혼의 전말은 아래와 같다. 주위사람들의 압력 때문에 더 이상 결혼을 미룰 수 없게 된 왕에게 1867년 봄 예기치 않았던 사건이 발생하였다. 그것은 오스트리아 황녀 엘리자베스의 여동생 소피와 루트비히의 약혼이 공표된 사실이다. 대대적인 결혼준비가 진행되었다. 두사람의 얼굴을 담은 초상화와 기념출판물, 선물용 동전등이 널리 배포되었다. 그러나 오래지 않아 모든 결혼 준비는 허사인 것이 밝혀졌다. 수차례에 걸쳐서 왕은 결혼을 연기하고 결국은 약혼을 파기하기에 이르렀다. 파혼 선언후 루트비히 2세는 안도의 한숨을 쉬며 소피와의 문제가 해결되니 먹구름같은 근심이 사라진 것 같다고 후련해 했다. 이처럼 이기적으로 자유를 갈망하는 루트비히 왕에 대해 파혼당한 신부의 언니 엘리자베스는 이를 다른 각도에서 보았다. 그녀는 루트비히 2세의 어이없는 행동에 대해 적절히 할 말이 없다고 하면서 소피가 파혼사실을 받아들였다는 사실에 대해 안도감을 느꼈다. 왜냐하면 그녀 생각에는 루트비히 2세와 같은 남편과 살게 되면 동생은 결코 행복하지 못할 것임을 이미 잘 알았기 때문이었다.

여성과의 관계를 부담스럽게 생각하던 루트비히가 사랑한 여성이 하나 있다면 그의

동생 오토의 8살난 딸 엘리자베스이다. 그것은 어디까지나 삼촌과 조카의 관계였다. 사실 루트비히 2세와 엘리자베스(씨씨라고 불려짐)는 여러 가지로 공통점이 많았다. 둘 다 말과 승마를 즐겨했고, 씨씨 역시 삼촌처럼 상상의 세계에 빠져 사는 것을 즐겼다. 그래서 두사람은 루트비히가 죽기 직전까지도 서로의 감정을 털어놓는 친밀한 사이를 유지했다.

반면 루트비히는 오히려 남성들에게 훨씬 더 친밀한 감정을 갖기 일쑤 였다. 오늘날의 동성애 연구자들의 좋은 연구감이 될 정도로 루트비히는 다양한 남성들을 사랑하였다. 그의 생애동안 루트비히 2세는 여러 친분관계를 맺었다. 예컨대, 군대의 보좌관이었던 탁시스(Paul von Taxis)를 들수 있다. 그의 친분관계에는 항상 과도한 감정이 개입되었다. 둘 사이의 관계는 어느날 갑자기 시작되었고 또 갑자기 끝나버렸다. 어떤 관계는 좀 더 오래 지속됐다. 예컨대 승마교관이었던 호닝(Richard Horning)과의 우정은 1867년 5월에 만나 왕이 죽기 한 해 전까지 지속되었다. 왕은 호닝을 “고귀하고 착한 리하르트”라고 부르며 선물세례를 퍼부었고 슈타른베르크 호숫가에 별장도 하나 하사할 정도로 그를 총애했다. 또한 루트비히가 호젓한 궁에서 즐겨 가진 개별 공연에서 만나게 된 주연배우, 예컨대, 요셉 마인츠 등도 그가 한 때 열렬히 사랑하던 대상 이었다. 하지만 그의 생애 동안 루트비히는 한번도 진정한 우정을 이루지 못했다. 그는 솔로스 베르크(Schloss Berg)의 벽에 “최고의 왕좌에 오르기도 친구가 없는 사람은 불행한 사람이다”라고 쓸 정도로 우수와 감상(melancholy)을 벗하며 살았다.

III. 루트비히 2세의 사랑관과 바그너의 오페라 주인공

절대 군주로서 루트비히 2세는 신하들에게 항상 모범을 보여야 했다. 따라서 그가 당시의 도덕적 규범에 철저했다는 것은 별로 놀랄 일이 아니다. 그는 오직 순수하고 정신적이 사랑만을 인정하고 관능적인 욕망이나 육체적 사랑은 일종의 죄악이라고 생각했다. 하지만 그는 자신의 내적 충동과 혼란에 대해 끊임없이 갈등을 느꼈다. 그는 트리스탄과 이졸데처럼 사랑을 향한 갈망을 형이상학적인 차원으로 도피함으로서 해소하려고 했다. 두 연인이 마침내 결합할 수 있는 것은 이승이 아닌 저승에서나 가능한 일이었다. 바그너의 오페라 “트리스탄과 이졸데”의 마지막 부분의 대사는 이런 비극적 사랑을 노래한다.

우리는 죽으리/이제 서로 헤어지지 않고/
영원히 결합하리/영원이/
절대로 깨어나지 않고/ 절대로 두려워하지 않으며/
이름도 없이/ 서로의 사랑안에 하나되어/
오로지 우리 둘만이/사랑위해 살 수 있도록/

1865년 6월10일 「트리스탄과 이졸데」의 초연날. 루트비히 2세는 이 날을 오랫동안 고대해 왔다. 드디어 트리스탄의 날이 온 것이다. 뮌헨 궁정극장에서 가졌던 트리스탄의 초연은 한스 폰 뷔로우가 지휘했다. 주역배우로는 테너 루트비히 슈노르 폰 카롤스펠트와 그의 부인 말비나가 맡았다. 두 가수의 훌륭한 역할에 루트비히는 깊이 감동했다. 초연 직후 루트비히는 바그너에게 이렇게 썼다. “당신만이 성자요, 이 얼마나 큰 축복인지. 완벽하오. 황홀경에 빠져 가라앉아 버릴 지경이오, 무의식에서 최상의 쾌락으로... 이것은 성스런 작품이요. 죽음까지 넘어서는 영원한 진실이오” 라고. 이것이 바로 그가 기사인 트리스탄과 왕의 딸, 이졸데의 영원한 사랑을 어떻게 생각했는가를 말해 주는 부분이다.

1868년 「마이스터징어」 초연 다음 날은 두가지 의미--오페라 초연의 성공 및 바그너의 55회 생일--에서 기념할 만한 날이었다. 그러나 그 해 가을 왕과 바그너 사이에 금이 가기 시작했다. 루트비히 2세는 바그너와 코지마(당대 유명한 피아니스트 지휘자인 한스 폰 뷔로우의 부인) 사이가 어떤 것인지를 비로서 알게 되었다. 몇 달 동안 왕은 바그너의 편지에 답장을 하지 않았으며 그 후 8년 간 다시 만나지 않았다.

23세부터 루트비히는 성과 궁궐을 세우는데 온갖 관심을 기울였다. 1869년 여름 사헌에 왕실의 사냥을 위한 저택을 위한 초석이 놓여졌다. 그 해 가을 노이슈반슈타인

의 건물이 착공되었고, 1년후에는 린더호프 궁의 건축공사가 시작되어 9년간 계속되었다.

IV. 바그너의 오페라와 왕이 주도한 궁궐 건축과의 연관성

1. 탄호이저

탄호이저는 원래 1845년 드레스덴에서 초연되었다. 루트비히 왕세자가 본 탄호이저는 1861년의 공연이었다. 탄호이저는 루트비히 왕세자의 마음에 너무도 생생한 감동과 깊은 인상을 심어주어 후에 그가 궁궐을 건축할 때 그는 자신이 마음속에 깊이 간직했던 감동의 오페라 장면을 실내 장식에 십분 활용 재현하였다. 노이슈반슈타인, 로엔그린 성은 이제 탄호이저의 바르트부르크가 된 것이다. 왕의 거처에 있는 여러 그림들은 탄호이저같은 13세기의 음유시인들을 담고 있다. 민스트렐이라 불리는 그 시절의 음유시인들은 시와 노래 뿐만 아니라 바르트부르크에서 춤추는 음악과 연주를 담당하기도 했다. 이 시대에는 탄호이저 이외에도 바르트부르크 홀의 컨테스트에서 만났던 여러 유명 음유시인들이 있었다. 노래경연대회에 참석한 사람들의 마음에 가장 큰 감동을 준 시(詩)가 최고의 상을 받았다. 사랑의 여신 비너스의 관능적 매력에 빠져있던 탄호이저는 그 곳의 생활에 염증을 느끼고 비너스의 동굴에서 도피했다. 루트비히 왕은 탄호이저에서와 같은 비너스의 동굴을 노이슈반슈타인 성에 짓고 싶어했으나 공간이 허락치 않아 린더호프 궁에 짓기로 하였다. 비너스에게서 도피해 온 탄호이저는 이직까지도 사랑의 여신과의 깊은 경험에서 완전히 헤어나지 못했기 때문에 노래경연대회에서 부르는 노래속에서 자기도 모르는 사이에 비너스를 찬양하는 내용을 부른다. 거기에 참석했던 사람은 너무도 경악해서 상스러운 탄호이저를 추방해 버렸다. 교황의 사면만이 탄호이저의 죄를 구원할 수 있으나 교황은 그의 사면을 단호히 거부한다. 교황의 손에 있는 마른 지팡이에서 새 잎이 돋아나지 않듯이 탄호이저의 죄도 결코 용서받지 못한다. 마침내 탄호이저는 숨을 거둔다. 그러나 놀랄만한 일이 일어난다. 교황의 지팡이에 잎이 돋아 난 것이다.

바그너는 “고대에 이미 발현되어 있었던 총체예술작품을 그의 음악극 속에서 이루었다. 이것은 한 민족의 공동체적 일치를 위한 국민종교의 봉헌극 사상과 결합되어 있다. 이 오페라 이전의 작품들에서 보면 바그너는 낭만적 사고(思考)의 정점이며 성취자이다. 그가 선택한 소재가 중세의 민중 문학이나 민족 신화를 선호하는 사실에서 입증되듯이 바그너의 음악 및 문학 창작활동은 낭만주의의 영향력 아래 있었다. 특히 포이어바하의 사상, 쇼펜하우어의 염세주의와 동시대의 심리학의 영향 아래 있었다. 무엇보다 그는 신과 신앙을 잃어버린 자연과학의 시대의 정신적 공백을 예술로

서 극복하고자 애썼다. 주도동기를 사용하여 거장다운 기술을 발휘한 그의 음악극들은 감각적 향락을 즐겨하는 세속적 욕망과 신비주의--염세적인 구원을 동경하는 것 사이의 강한 대비로 이루어져 있다.

바그너는 자신의 음악은 어떤 중요한 것을 의미하므로 그것을 깊고 진지하게 받아들여도도록 온 세상을 설득시키기 위해 문학이 필요했다. 평생토록 그는 그 이념을 실현하고자 힘썼다.

2. 로엔그린

원래 [로엔그린]은 1850년에 바이마르에서 초연되었다. 이것이 뮌헨극장에서 처음 공연된 것은 1858년 2월 28일에서 였다. 그러나 12살의 루트비히는 공연에 참석할 수 없었다. 3년후에야 비로서 그는 자신이 그리도 경애하던 로엔그린을 무대위에서 볼 수 있는 기쁨을 누릴 수 있었다. 루트비히는 로엔그린을 맡은 가수 프란츠 나흐바우르(Frans Nachbaur)에게 다음과 같이 말했다. “우리 모두는 신이 불을 켜 성화(聖火) 속에 불타고 있소. 모든 것이 고귀하고 순수하며 이상적이니까...” 루트비히를 매료시킨 낭만적 영웅 로엔그린은 대부분 이러한 이상들의 분신이었다. 어릴 때부터 왕은 영웅이야기들을 기념하기를 즐겨했다. 루트비히의 19세 생일에 그는 자신의 친구이자 부관인 파울 폰 탁시스에게 백조의 가사가 도착하는 장면을 재현시켰다. 분위기있는 조명과 함께 그는 로엔그린의 대표적 장면을 완벽하게 무대화하였다. 여기에는 바그너로 함께 있었다. 로엔그린은 바그너의 오페라에서 ‘백조의 기사’ 겸 ‘성배의 기사’였으며, 곤궁에 빠진 엘자를 서둘러 구출하는 신의 사자(使者)이다. 어려서부터 루트비히는 전설적인 로엔그린의 이야기 세계에 익숙해 왔다. 그의 아버지의 성에 있는 많은 벽화들은 루트비히가 상상력의 날개를 마음껏 펼칠수 있게 하였다. 이것을 보고 자란 루트비히는 후에 자기가 지은 성에 자신만의 꿈의 세계를 창조하였는데 바로 여기에 로엔그린이 등장한다. 노이슈반슈타인은 로엔그린과 관련된 수많은 암시들로 가득차 있다. 여기에는 성의 궁정에서부터 왕의 거실벽에 있는 수많은 벽화에 이르기까지 다양하다.

3. 트리스탄과 이졸데

루트비히 2세가 지향하는 정신적인 사랑, 이승보다는 저승에서나 맺어질 수 있는 비극적 사랑은 트리스탄과 이졸데에서 그 극치를 이룬다. 루트비히는 노이슈반슈타인의 침실벽을 트리스탄과 이졸데의 사랑에 대한 갈망과 관련된 그림들로 장식했다. 이졸데는 왕의 아름다운 딸로서 트리스탄의 아저씨인 마르케 왕과 결혼하기로 되어있다. 그러나 트리스탄과 이졸데가 멋모르고 마신 러브 포션은 둘을 깊은 사랑에 빠지게 만들었다. 이졸데는 물론 마르케 왕의 부인이 되지만, 마음은 온통 트리스탄에게

폭 빠져 있다. 이별을 고하려고 트리스탄은 마지막으로 한번만 더 이졸데와 만나고 싶어한다. 그러나 두 연인은 배신당하게 된다. 마르케 왕의 손에서 나온 독약 물은 방패는 트리스탄에게 치명상을 입힌다. 끝에 가서 이졸데 역시 임종한 트리스탄의 시신 위에 쓰러져 죽는다. 위에서 이미 언급한 마지막 노래를 부르며...

4. 파르지팔

파르지팔의 초연은 1882년 7월 26일 바이로이트 축제 극장에서 열렸다. 왕은 참석하지 못했다. 그래서 그는 파르지팔을 뮌헨 궁정극장으로 가져 왔다. 청중들의 방해없이 오로지 왕을 위한 공연을 따로했다. 루트비히는 저명한 기사의 이야기에 완전 몰두할 수 있었다. 탄호이저에 대한 감동이 성안의 방의 벽화로 반영되었듯이 이제 노이슈반슈타인 성은 파르지팔에서 처럼 성배(聖杯)의 성이 되었다. 세상물정을 아무것도 모르는 젊은 기사 파르지팔은 아서왕의 원탁의 기사들을 만났다. 그는 어머니에게 작별을 고하고 세상으로 나간다. 여기저기를 방랑하는 가운데 그는 적(赤)기사들과 싸우고 그 싸움에서 더 대적할 사람이 없는 승리를 거두고 기사가 된다. 그는 은자인 트레브리첸트로부터 순수하고 죄없는 영혼만이 성스런 유해를 수호하는 성배에서 죽어가는 왕을 구할 수 있다는 말을 들었다. 클링소르의 정원에서 마술사 클링소르의 모든 유혹을 뿌리친다. 여러해 동안의 방랑 끝에 파르지팔은 드디어 성배의 기사들에게 경의를 표하고 기름을 바르고 왕으로 추대된다.

이제까지에서 본 바와 같이 탄호이저(음유시인 겸 기사), 로엔그린, 트리스탄, 파르지팔, 니벨룽의 반지의 지그프리트는 모두 영웅적 성격의 기사들이다. 이러한 기사들은 가혹한 투쟁과 희생을 거쳐서 민족이나 종족의 영웅으로 추대된다. 이러한 영웅의 민족적 성격은 문학과 음악의 총체적 예술을 통하여 국민을 계도하고 교화시키고자 하는 바그너의 예술관이 그대로 반영된 결과이다. 즉 예술을 통한 사회적 교훈을 통하여 국가적 단합이 이루어질 수 있다는 논리이다. 바그너 오페라 속의 주인공들은 이러한 민족적 영웅들을 대표하며, 바그너 오페라에 광적으로 탐닉했던 루트비히 2세에게 항상 주제적 만족감과 예술적 탐미주의를 동시에 만족시켜주었다. 루트비히는 거기에 그치지 않고, 바그너의 오페라 속의 인물에 대한 자신의 열렬한 애착에 상상의 날개를 달아 다른 예술분야, 건축, 조각, 회화, 공예들을 통하여 과감하게 재현시키는데 성공한 것이다.

5. 노이슈반슈타인 성(Neuschwanstein Castle)

루트비히 왕은 그가 존경하던 루이 14세의 베르사이유 궁을 본 따서 지은 자신의

베르사이유 궁, 헤렌킴제(Herrenchimsee)를 이미 가지고 있었으며, 탄호이저에서 영감을 받아 자신만의 바르트부르크(Wartburg)를 갖기 원했다. 이 성은 펠라르 고르계(Poellar Gorge) 근처의 한 폐허가 된 중세의 성 자리에 1869년과 1886년 사이에 지어졌다.

뮌헨에 있는 레제던쯔 팔라스(Resedenz Palace), 빗텔바흐(Wittelsbachs)의 한 중세의 궁으로서 나중에 르네상스의 거주궁으로 변모되었다. 19세기의 건물들은 피렌체의 피티 궁을 모방했다. 여기에는 미하엘 데호터의 회화들이 벽에 붙어 있으며 나중에 쉬노르 폰 카롤스펠트, 빌헬름 폰 카울바흐 보나벤투라 게넬리의 디자인들을 가지고 있다. 여기의 그림들은 바그너의 오페라 장면들을 보여준다. 예컨대 트리스탄과 이졸데의 불륜의 사랑, 신비스런 기사인 로엔그린과 과거의 잘못을 뉘우치는 탄호이저 등이 그러한 예이다.

루트비히 2세는 노이슈반슈타인을 둘러싼 지역을 어려서부터 아주 익히 알고 있었다. 그래서 그가 경멸하던 바바리아의 수도, 뮌헨에서 멀리 떨어진 여기 호헨슈방가우(Hohenschwangau) 산 속의 호젓한 곳에 꿈의 성을 지은 것은 그리 놀랄만한 일이 아니다. 루트비히 2세는 이 지역을 가장 아름다운 곳 중의 하나로 알고 있었다. 더 나아가 성스럽고 범접할 수 없는 위치는 그가 신처럼 경배하는 리하르트 바그너를 위해서 안성맞춤인 곳으로 생각했다. 나이를 먹어가면서 루트비히 2세는 바그너의 마지막 오페라 파르지팔에 점점 더 매료되었다. 결국 그는 중세의 성(城)이었던 것을 파르지팔의 성스러운 신전, 성배의 요새로 변모하는데 그것은 이 성전이 파르지팔 처럼 순수하고 고귀한 기사에게 가장 잘 어울리는 성전이라고 생각했기 때문이다. 고귀한 옥좌 높은 곳, 천상의 대기로부터 그리 멀지 않은 곳에서 루트비히 2세는 그가 굳게 믿는 성스럽고 신성한 충성의 이상을 손가까이 느낄 수 있었다.

이미 지적했듯이, 아이제나하(Eisenach) 근처의 바르트부르크는 오페라 “탄호이저”의 음유시인 경연대회가 열린 곳으로 루트비히 2세가 노이슈반슈타인 성을 짓도록 영감을 준 장소이다. 22세의 왕은 리하르트 바그너에게 이렇게 편지를 썼다. “나는 펠라트 동굴 가까이에 있는 호헨슈방가우 성에 진짜로 옛날식 독일 기사의 요새를 지으려 한다. 오늘 나는 장래에(3년후) 내가 거기 거주할 수 있기를 고대한다고 실토하지 않을 수 없다. 그러나 왕이 성안에 거주할 수 있기까지는 훨씬 더 오랜 시간이 필요했다. 왕이 부르는 명칭, 새 노이슈반슈타인 성의 초석은 1869년 9월 5일에 놓여졌다. 궁궐 건축감독 에두아르트 리델(Eduard Riedel)은 그의 계획에 따라 건축의 총책임을 맡았다. 무대화가인 크리스티안 얀크(Christian Jank)는 여러 그림을 제공하여 왕이 원래 의도했던 분위기를 만들어낼 수 있었다. 그 결과 화가인 얀크의 아이디어는 현재 우리가 아는 이 성의 모습으로 되어가는 과정에서 지대한 영향을 미쳤다.

왕의 소원을 들어 이 성에 있는 그의 침실은 고딕후기의 양식으로 되었다. 여기에

서 네 면에 정교하게 수를 놓은 화화찬란한 침대를 볼 수 있다. 세면대의 수도꼭지는 백조모양으로 되었다. 이 푸른 방은 바바리아산(産) 오동나무로 되었으며 벽에는 트리스탄과 이졸데의 장면이 그림으로 묘사되어 있다.

6. 린더호프 성(Linderhof Castle)

린더호프 성 역시 루트비히 2세가 프랑스의 태양왕으로 알려진 루이 14세궁의 로코코 양식으로 지은 궁이다. 건물들은 1874년에서 78년 사이에 지어졌으며 건축가 돌만이 설계한 건물이다. 호화로운 건물 전면에는 세상을 모두 그의 어깨에 짊어진 아틀라스의 모습을 보여준다. 이 성은 루이 14-15세 시대의 회화의 예를 보여 준다. 여기에는 공공공원, 지하에는 동굴과 작은 호수, 무어퐁(moorish)의 피신처와 바다의 신 넵툰(neptune)이 있는 분수를 가진 인공 폭포등을 다 구비하고 있다.

린더호프 궁은 루트비히 생전에 완성된 유일한 궁이다. 많은 미술사가들은 린더호프를 루트비히가 지은 궁들 중에서 가장 아름다운 궁으로 손꼽는다. 이 궁은 다른 역사적 건물을 단순히 복사해 놓은 것이 아니었다. 이 궁의 경우 바로크와 로코코 양식적 요소들은 예술적으로 통합되어 그 전체적 형태를 볼 때 루트비히의 가장 독창적이고 빼놓을수 없는 창조물이다. 이 곳에 왕은 우리가 그의 꿈이 담긴 지나간 시대를 여기저기에서 경험할 수 있는 장소를 창조해 냈다. 이 궁을 둘러싸고 있는 여러 작은 건물들의 존재가치도 마찬가지이다.

린더호프 궁은 루트비히가 15세때부터 알고 있었던 알프스의 암메르가우(Ammergau) 산 속의 경치좋은 그라스방 골짜기(Graswang Valley)에 자리잡고 있다. 여기에서 그의 아버지 막스밀리안 2세는 사냥을 위해 지은 왕실 숙소를 소유하고 있었다. 원래 여기에 ‘바바리아의 베르사이유’를 지을 예정이었다. 그러나 그 장소는 후에 김제 호수의 헤렌인젤로 결정되었다. 처음에는 아버지의 왕실 숙소의 몇몇 방만 장식되었다. 그러나 왕은 이것으로 만족하지 않고 건물을 더 짓는 공사가 시작되어 결국 린더호프의 왕실 빌라가 지어졌다. 왕의 개인 건축가인 게오르그 돌만(Georg Dollmann)은 일련의 건축계획을 세웠으며 끝에 가서 원래의 조출한 집은 궁궐로 변모되었다. 궁극적으로 왕실 숙소는 헐리고 오늘날의 궁에서 서쪽으로 200여 미터 떨어진 곳에 다시 세워졌다. 1874년 궁에 공원을 만드는 것을 시작으로 왕실 빌라의 건축이 착수되었다. 왕은 이 공사에 지대한 관심을 보였기 때문에 린더호프 궁의 건물은 대단한 열정으로 추진되어 1878년에 완성되었다.

7. 헤렌김제 궁((Herrenchimsee)

이 궁은 1876년 5월에 착수되어 1886년에 루트비히 2세가 죽을 당시 완성되지 않은 상태였다. 궁의 북쪽 측면의 기본 골격만이 지워졌을 뿐이다. 이것은 1907년 다시 부

서졌다. 대표적인 갈라 룸(Galla room)을 가진 헤켄킴제의 원래 의도는 프랑스의 절대 군주, 루이 14세에게 경의를 표하기 위한 것이었다. 즉 헤켄킴제는 프랑스 절대주의 건축을 반영하므로 바바리아 양식의 그 어떤 것도 다 제거되었다. 왕은 전통적인 바바리아의 사자나 다이아몬드 모양의 문형등은 모두 제거하고 완전히 프랑스 식으로 바꾸었다. 정원 쪽에서 본 궁의 모습은 베르사이유 궁의 진정한 모사(模寫)이다. 실제로 건물 서쪽홀과 호화찬란한 유리홀은 베르사이유 모델을 오히려 능가할 정도이다. 또한 새로운 궁을 둘러싸는 공원도 베르사이유 궁을 모델로 계획된 것이다. 그러나 불행히도 라토나(Latona) 샘과 대리석 분수와 동서로 대칭을 이루는 부분만이 실행에 옮겨졌다. 건축가 게오르그 돌만이 건축을 총괄하였는데 건축이 진행되가는 과정에 루트비히는 현장을 자주 둘러보면서 지시했다.

V. 나가는 말 : 역사적 평가

마치 미스터리 소설을 읽어가듯 흥미롭게 진행되는 루트비히 2세의 이야기는 마치 막으로 가면서 손에 땀을 쥐게 하는 긴박감과 긴장감을 불러 일으킨다. 그에 관한 후대 사람들의 무수한 소문과 추측은 이 영원한 미스터리를 더욱 더 신비롭게 만든다. 하지만 이제까지의 내용을 바탕으로 하면 아마 가장 가능한 추측은 이러한 것일 것이다. 현실감각은 전혀 없이 자신만의 상상과 꿈에 따라 이것을 무조건 실현시키려는 맹목적 열정의 왕에게 브레이크를 걸지 않으면 나라가 모두 함께 망해 버릴 것이라는 위기감이 팽배하게 되면서 왕의 제거를 위한 대대적 음모가 꾸며 졌든 것으로 보인다. 왕을 정신병자라고 판정한 의사도 그런 의미에서 또 하나의 희생자였던 것 같다. 불충분한 증거를 바탕으로 억지 판정을 한 의사가 혹시 사실을 누설할 경우 일을 그르칠수 있다고 생각한 음모의 주체들은 의사까지 함께 제거하는 것이 가장 안전한 일이라고 생각했을지 모른다.

하지만 루트비히 2세가 무리하게 감행하여 이룩한 여러 성과 궁은 오늘날 매년 수 백만 명의 관광객들을 유치하는 남부 독일의 가장 중요한 관광명소가 되었다. 더 나아가 성과 궁궐의 건축은 건축, 조각, 회화, 공예 등 당대 유명한 독일 예술가들의 장인정신과 예술적 역량을 총동원한 거사로서, 수많은 고용을 창출한 역사(役事)이었음에 틀림없다. 사실 루트비히 왕은 공사에 동원된 노동력에 대해 후한 임금을 지불해 주었다고 전해 진다.

여기에서 우리는 북부 독일 통치력의 주체였던 비스마르크와 루트비히 2세를 비교해 보지 않을 수 없다. 통일독일의 주역을 담당했던 비스마르크의 역사적 과업은 철혈재상으로 불리는 사람으로 오로지 군사력과 국민의 일방적인 희생을 강요함으로써 1870년에 독일통일을 이루었다. 무력과 군대에 의지했던 비정한 비스마르크는 무(武)

의 대표적 상징이라고 할 수 있다. 반면 루트비히 2세는 지극히 대조적인 성품을 대표한다. 부드럽고 세련된 감정의 소유자, 인생을 꿈 속같이 산 루트비히는 평화를 사랑하는 휴머니스트였다. 그는 예술과 문화전반을 아끼고 사랑한 문(文)의 상징이었다. 비록 그가 전쟁을 혐오하고 현실도피적인 성격으로 군주로서 막강한 지도력과 통치력을 발휘하지 못하여 결국 바바리아의 독립을 잃게 한 장본인 이지만, 예술을 사랑하는 그의 열정은 19세기의 위대한 가시적인 예술품들을 후대에 물려주는 수훈의 공로자이기도 하다.

참 고 문 헌

1. Aberbach, Alan David. 「*Richard Wagner's Religious Ideas: A Spiritual Journey*」. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996.
2. _____. [*The Ideas of Richard Wagner: An Examination and Analysis of His Major Aesthetic, Political, Economic, Social, and Religious Thoughts.*] 1988.
3. Einstein, Alfred. [Music in the Romantic Era]. New York: Norton, 1947.
4. "Ludwig II I, the King". CD-ROM. Developed by M2 studio in cooperation with the Bavarian Administration of State Palaces, Gardens and Lakes.
5. Millington, Barry. "The Nineteenth Century: Germany", [*The Oxford Illustrated History of Opera*], pp.206-236.
6. Millington, Barry & Spencer, Stewart, eds. [Wagner in Performance]. New Haven and London : Yale University Press, 1992.
7. Parker, Roger, ed. [*The Oxford Illustrated History of Opera*]. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994.
8. Shinoda, Jean. [*Ring of Power: The Abandoned Child, the Authoritarian Father, and the Disempowered Feminine: A Jungian Understanding of Wagner's Ring Cycle*]. M. D. Bolen, 1993.
9. The Earl of Harewood, ed. & rev. [*The New Kobbe's Complete Opera Book*], New York : G. P. Putnam's Sons, 1976.
10. Warrack, John. [*Richard Wagner Die Meistersing von Nurnberg*]. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge University Press, 1994.

ABSTRACT

“Richard Wagner and the Ludwig II.”

Noh, Younghae.

The purpose of this study is to examine the happy relationship between Richard Wagner and his royal patron, the Ludwig II in Barbaria. The main portion of this study is to explore the multi-faceted nature of the Barbarian King: that is, Ludwig II as a political leader, an art-loving patron and a dreamy platonic lover with homo-sexual inclinations. What are the political situations in western Europe, including Barbaria, Prussia, and Austria in the second half of the nineteenth century? What are the historic consequences of the king's unconditional love toward Wagner's music? What is the conception of German national hero and how is that conception related to the characters in Wagner's major operas? These are the questions to be answered here.

교육대학원의 초등음악 교육과정 비교 개발 연구

임 미 경*

차 례

- I. 머리말
 - II. 한국 교육대학원의 초등음악교육과정 비교
 - III. 미국의 일반음악교육 석사과정 비교
 - IV. 교육대학원의 초등음악 교육과정 개발
 - V. 맺는 말
- 참고문헌
영문초록

I. 머리말

우리나라의 교육대학이 2년제에서 4년제로 바뀐 것은 1983년부터이고 교육대학교라고 명칭이 바뀐 지는 그로부터 10년 후이며 교육대학교에 교육대학원이 생긴 것은 작년년부터이다. 그러므로 초등학교 교사가 석사 과정을 편리하게 다닐 수 있게 된 지는 2년밖에 안되었다고 말할 수 있다. 그 이전에 초등학교 교사들은 종합대학교의 교육대학원에서 다른 중등학교 교사나 석사 학위를 원하는 사람들과 함께 석사 과정을 다녀야 했다. 물론 교원대학교에는 초등학교 교사만을 위한 석사 과정이 따로 있었으나 너무 제한된 숫자이고 지역적인 불편함 때문에 초등학교 교사들이 쉽게 접근할 수 없었다. 이제 모든 11개 교육대학교가 각 학교의 실정에 맞게 5, 6 학과의 석사 과정을 개설하여서 초등학교 교사들이 석사 공부를 할 기회가 더 많이 주어졌다.

* 전주교육대학교 음악교육과 교수

2 연세음악연구

초등 음악교육 분야에서 석사과정을 개설한 또는 올해 개설하려는 교육대학교는 모두 7개이다. 각 대학마다의 사정에 따라 교육과정이 서로 다르겠으나 교육과정이 교수여건에 의해 정해지는 것이 아니고 배우는 사람의 욕구나 필요에 따라 정해져야 하므로 이제는 교육대학원의 초등 음악교육과정의 기본 틀을 제시해 주어야 할 때라고 본다. 교육대학원의 초등음악 교육과정에 대해서는 2년 전에 석문주가 제시한 바 있어서(1995:225) 그 틀의 일부가 대구 교육대학원의 초등음악 교육과정에 이미 실현된 상태이다. 이 글에서는 벌써 마련된 7개 교육대학원의 초등음악 교육과정을 서로 비교하여 꼭 필요한 교과목들을 선정하고 다른 나라의 교육과정도 비교하여 두 나라간의 공통 학문 분야를 추출한 후 이상적인 초등음악교육 석사과정을 제시하고자 한다.

II. 한국 교육대학원의 초등음악 교육과정 비교

우리나라 교육대학원의 초등음악 교육과정을 비교할 때 먼저 입학 전형의 차이점을 살펴보고 교육과정 내용을 비교하고자 한다.

1. 초등 음악교육 석사과정의 입학 전형 내용 비교

모든 교육대학원이 공통적으로 요구하는 전형 항목은 면접과 전공 과목이며 영어나 교육학은 학교에 따라 포함되기도 하고 배제되기도 한다. 입학 전형에서 교육학을 요구하는 대학은 서울 교육대학원뿐이며 영어를 요구하는 교육대학원은 서울, 부산, 광주, 인천, 춘천이다. 대구와 전주 교육대학원은 둘 다 요구하지 않고 있다.

입학 전형 항목 중에서 가장 많은 비중을 차지하고 있는 것이 전공 과목인데 그 시험 내용이 학교마다 많이 다르다. 음악 실기를 요구하는 학교는 7개 대학원중에서 부산, 대구, 인천, 전주이며 대부분이 자유곡 한 곡을 준비하여 기악이나 성악으로 연주하는 경우이다. 그러나 초등학교 음악교과서의 노래를 조옮김하면서 피아노 반주하는 시험을 포함시킨 학교도 있다. (인천 교육대학원의 경우), 전공과목을 필기시험으로 치르는 것은 7개 교육대학원 모두 동일하지만 그 내용은 약간씩 다르다. 대구 교육대학원만이 필기 시험 분야를 음악 이론, 국악 이론, 음악 교육으로 분명히 지정해 두고 있고 나머지 대학원들은 교수 사정에 따라 음악교육이나, 국악, 음악 이론, 음악 사등이 혼합되어 있다.

대학 성적이나 연구 경력, 교직 경력을 서류 전형으로 점수에 반영하는 교육대학원이 있는데 대구, 광주, 춘천이 이에 해당된다.

2. 초등 음악교육 석사과정의 교육과정 비교

모든 교육대학원이 교과목 이수 단위를 3학점 3시간으로 규정하고 있고 대부분의 교육대학원이 석사 학위를 위한 최저 이수 학점으로 27학점을 요구하고 있으며 광주 교육대학원만이 30학점을 요구하고 있다. 학위 논문은 모두 P/F 제로 되어 있으며 대부분의 교육대학원이 교육학 한 과목만을 공통 필수로 하고 있다. 전공 필수 학점은 6학점에서 12학점을 취득해야 하며 전공 선택으로는 9학점에서 18학점까지 학교마다 다양한 편제를 갖고 있다.

1) 공통 필수 과목 비교

입학 전형에서 교육학을 요구하고 있는 서울 교육대학원을 제외한 6개의 교육대학원이 교육학 과목 하나를 공통 필수로 요구하고 있다. 그러나 교육학 과목 하나를 개설하는 방법에도 대학원의 특성에 따라 약간씩 다르다. 교육과정이나 교수 이론, 연구 방법 등의 교과목 분야에서 하나를 선택하도록 개설한 교육대학원이 5개이고 한 과목을 지정하여 개설한 교육대학원이 2개이다. 각 교육대학원마다의 공통 필수 과목 내용은 <표1>과 같다.

<표1> 교육대학원의 초등 음악교육 공통 필수 과목1)

서울 교육대학원	없음	
부산 교육대학원	교육과정 이론 교육 연구 및 통계	택 1
대구 교육대학원	현대 교육이론 현대 수업이론 수업 연구	택 1
인천 교육대학원	초등교육 발전론 초등교육 행정 기초 아동발달과 지도 교육 연구 방법 교수 학습 이론과 수업 모형	택 1
광주 교육대학원	초등 교육과정론	
전주 교육대학원	초등 교육의 이해	
춘천 교육대학원	교육 심리 특강 교육 연구 방법론 초등 교육 연구 과정 초등 교육 문제 연구 학교 행정 관리론	택 1

1) 대구 교육대학원과 인천 교육대학원의 요람들은 아직 출판되지 않은 관계로 개인적으로 얻은 자료를 바탕으로 분석하였음.

2) 전공 필수 과목 비교

초등음악교육의 전공 필수 학점수는 6학점에서 12학점인데 그 중에서 6학점까지는 모든 교육대학원이 음악교육에 관한 과목으로 개설하고 있다. 그러나 음악교육 관련 과목이 아닌 음악사나 음악 이론 또는 컴퓨터 음악을 요구하는 교육대학원이 4개나 된다. 서양음악사를 전공 필수로 포함시킨 학교는 광주 교육대학원이고 음악 이론을 전공 필수로 포함시킨 학교는 전주와 춘천 교육대학원이며 컴퓨터 음악을 포함시킨 학교는 서울 교육대학원이다. 국악 교육을 전공 필수로 지정한 대학원은 서울, 부산, 광주, 인천인데 인천 교육대학원의 경우 전공 필수를 6과목중에서 3과목을 선택하는 것이기 때문에 국악 교육을 모든 대학원생들이 선택한다는 보장은 없다. 각 교육대학원마다 전공 필수과정의 과목명은 <표2>와 같다.

<표2> 교육대학원의 초등 음악교육 전공 필수 과목

서울 교육대학원	초등음악 교육학 음악교육 심리학 초등 국악 교육학 컴퓨터 음악	
부산 교육대학원	초등음악 교육론 초등 국악교육 연구 초등음악과 교재 연구 초등 음악교육 세미나	
대구 교육대학원	음악교육의 기초 음악교육 연구	
인천 교육대학원	음악교육 철학 초등 음악교육(I) - 교재론 초등 음악교육(II) - 방법론 감상지도 연구 가창, 기악, 창작지도 연구 초등 한국음악교육	택 3
광주 교육대학원	초등음악 교육과정 연구 초등음악 교재연구 국악교육의 방법 서양음악사	
전주 교육대학원	초등음악 교육론 초등 음악 이론 초등음악 교육과정 및 교재연구	
춘천 교육대학원	음악 이론 음악교육 방법론 음악 교재 분석법	

3) 전공 선택 과목 비교

초등음악교육의 전공선택 학점수는 전공 필수 학점수에 따라 9학점에서 18학점까지 다양하다. 전공 필수 학점이 6학점으로 가장 적은 대구 교육대학원이 전공 선택에 가장 많은 학점수인 18학점을 배정하고 있고 전공 필수 학점수가 12학점인 교육대학원들은 전공 선택으로 12학점이나 15학점을 배정하고 있다. 광주 교육대학원은 전공 과정이외에 개인 연구라는 독특한 과정이 있어서 전공 선택 학점수가 다른 대학원 보다 적은 9학점이다.

선택 과목을 개설하는 방법에는 영역별로 나누어 선택하는 방법과 학기마다 임의로 선택하는 방법이 있는데 영역마다 한 과목씩 선택하도록 운영하고 있는 대학원은 서울, 부산, 대구, 광주의 4개 대학이다. 그 중에서 한 가지 영역이 모두 음악교육 과목들로만 구성되어 있어서 전공 선택에서도 음악교육을 택할 수 있는 대학원은 서울과 대구 두군데 뿐이다. 전공 선택 영역에 음악 실기가 있는 학교는 대구와 부산 교육대학원인데 부산 교육대학원은 음악 실기를 3학점씩 2학기를 하고 대구 교육대학원은 1학점씩 3학기동안 하게 된다.

대부분의 교육대학원은 <표3>에서 보는 바와 같이 전공 선택 과목에 음악실기 지도법이나 음악학습활동별 지도법을 가장 많이 할애하고 있다. 음악 이론이나 음악사는 전공 필수나 전공 선택에 의해 한 과목쯤은 택할 수 있게 하고 있다.

<표3> 교육대학원의 초등 음악교육 전공 선택 과목

서울 교육대학원	국악 기악 지도법 피아노 실기 지도법 성악 실기 지도법	택 1
	합창 합주 편곡법 합창 지도법 합주 지도법	택 1
	기악 실기 지도법 작곡 실기 지도법 클라스 피아노	택 1
	반주법 초등 국악 가창 지도법 초등 음악 감상 지도법	택 1
	특수음악 교육론 초등 음악 평가론 음악연구 방법론	택 1

6 연세음악연구

부산 교육대학원	성악 실기 I 피아노 실기 I 관현악 실기 I 작곡 실기 I	택 1
	합창 지도 및 지휘법 합주 지도법 건반 악기 응용 연구	택 1
	음악교육 이론 연구 현대 음악 연구 민속 음악 연구	택 1
	성악 실기 II 피아노 실기 II 관현악 실기 II 작곡 실기 II	택 1
대구 교육대학원	합창 문헌과 지휘 지도법 합주 문헌과 지휘 지도법	택 1
	국악 문헌과 지휘 지도법 피아노 문헌과 지도법	택 1
	초등학교에서의 음악교육 음악교재 연구와 교수법 음악교육 평가 음악 교육과정 원리	택 1
	음악 이론 음악 분석 음악사	택 1
	전공 실기	전공 악기를 선택하여 1학점씩 3학기 동안 이수하고 5학기에 3학점을 이수한 것으로 함

인천 교육대학원	음악교육 심리학 악곡 분석과 표현법 음악교육 연구 음악교육 평가 음악교육 행정 및 관리 한국음악 이론 서양음악 이론	택 4
광주 교육대학원	가창 지도법 합창 지도법 합주 지도법 동요 작곡법 피아노 실기 지도법 국악기 지도법 초등 음악 평가론	택 1 택 1 택 1
전주 교육대학원	합창 지휘 및 지도법 초등 가창교육 연구 초등 음악 반주법 초등 음악교육 연구방법론 초등 음악 감상 지도법 초등 시창 및 발성 지도법 초등 음악 실기 음악사 (음악교육사) 초등 창작교육 연구 국악 교육론	택 5
춘천 교육대학원	지휘법 반주법 합창 합주 편곡법 양상블 기법 동요 작법 합창 지도법 합주 지도법 국악 지도법 아동 발성법 음악 평가법 서양 음악사 한국 음악사	택 4

4) 각 교육대학원의 교육과정 특징

<표2>와 <표3>을 종합하여 교육대학원마다의 교육과정 특성을 요약해 보면 다음과 정리될 수 있다:

1. 서울 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악실기 지도교육이나 음악학습 활동별 지도교육에 중점을 두고 있는 반면에 음악사나 음악 이론 교육에는 취약하며 컴퓨터 음악이라는 새로운 과목이 이채롭다.
2. 부산 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악실기 교육은 강조하고 있으나 음악사나 음악 이론 교육에는 다소 미흡하다.
3. 대구 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악 교육, 음악 이론, 음악 실기 및 지도법등 모든 분야를 고루 다루었다.
4. 인천 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악 실기를 제외한 모든 분야를 고루게 다루었으며 특히 음악교육 분야에 더 중점을 두었다.
5. 광주 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악 실기나 학습 활동별 지도에 중점을 두었으며 서양음악사와 음악의 이해 그리고 개인 연구를 필수로 포함시킨 것이 이채롭다.
6. 전주 교육대학원은 초등 음악교육 석사과정에서 음악 실기나 학습 활동별 지도에 중점을 두었으며 음악 이론이 필수인 것이 특이하다.
7. 춘천 교육대학원도 초등 음악교육 석사과정에서 음악 실기나 학습 활동별 지도에 중점을 두었으며 음악 이론이 필수인 것이 특이하다.

Ⅲ. 미국의 일반음악교육 석사과정 비교

우리나라가 초등 음악교육 석사과정을 교육대학교의 교육대학원에서 주로 관장하는 것과는 달리 미국에서는 주로 음악대학에서 주관한다. 석사과정이 더 질 높은 초등음악 전문교사를 육성하기 위한 것이라면 음악 분야나 음악교육 분야를 더욱 강화한 미국의 석사 프로그램이 좋은 본보기가 되겠기에 몇개 대학의 석사과정을 살펴보고자 한다. 먼저 각 대학교의 입학 전형 방법과 교육과정을 먼저 설명한 후 서로의 차이점을 비교해 보겠다. 비교 분석하려는 미국의 대학교들은 남 플로리다대학, 미시간 대학, 일리노이 대학, 템플 대학이다.

1. 미국 대학원의 초등음악교육의 입학 전형

미국 대부분의 대학원은 석사과정의 입학 조건으로 대학 평균 성적이 B학점이상이고 GRE(Graduate Record Examination) 이 성적이 1000점 이상을 요구하고 있다. 입

학 지원서안에 3명 정도의 교수 추천서 또한 일반화되어 있다. 이 조건이외에 미시간 대학교는 교수와의 인터뷰와 청음 시험이 있다.

2. 미국 대학원의 초등음악교육 교육과정 비교

미국에서 석사학위를 받으려면 30학점 이상을 이수해야 한다. 대부분의 미국 음악 대학원이 입학한 후에 음악 이론이나 음악사에 관한 진단 시험을 치러야 한다. 이 진단 시험에서 낙제 점수를 받으면 부족한 분야의 과목을 다시 치르거나 음악대학에서 해당 과목을 재수강해야만 한다.

미국 대학원의 초등음악교육 교육과정도 크게 3가지 분야로 나눌 수 있는데 그 내용이 우리나라와 약간 다르다. 미국에서는 전공 분야를 음악 교육에 한정짓고, 음악 실기나 음악 이론, 음악사는 음악 분야로 생각하며, 교육학은 학교에 따라 선택 분야나 전공 분야로 간주한다. 미국 4개 대학원의 초등음악 교육과정을 3가지 분야로 정리하여 소개하겠다.

1) 남 플로리다 대학원

전공 분야는 4과목 13학점으로 교수 학습 원리 4학점, 음악교육의 기초와 원리 3학점, 음악 행정과 관리 3학점, 초등학교 음악 3학점이다. 음악 분야는 모두 11학점인데 음악 실기 2학점, 음악교육 연구방법 3학점, 음악 이론이나 역사, 또는 문헌에서 6학점이다. 선택 분야는 모두 6학점인데 교육 측정을 포함한 교육학이나 음악 분야에서 선택할 수 있다.

2) 미시간 대학원

전공 분야인 음악교육 과목으로 모두 10학점을 이수해야 하는데 음악연구 방법과 기술은 필수이고 음악교육의 역사와 철학에 관한 세미나, 음악교육 행정과 관리, 음악교육의 다문화, 음악 지도와 학습의 심리학중에서 2개를 선택해야 한다. 음악 분야는 모두 8학점인데 음악 실기가 4학점이고 음악 이론이나 역사 또는 작곡에서 4학점이며 2학기 동안 합주시간에 참여해야 한다. 선택 분야는 음악대학에서 12학점을 택해야 한다.

3) 일리노이 대학원

전공 분야인 음악교육이 16학점인데 4학점짜리인 음악교육과정 원리와 음악교육 연구 개론은 필수이고 음악교육 분야 6개 중에서 2개를 선택해야 한다. 6개의 음악교육 분야란 행정과 관리, 합창 음악교육, 일반 음악교육, 기악 음악교육, 재즈 음악교육, 음악교육 공학이다. 음악 분야는 모두 8학점인데 음악 실기가 최대 4학점까지 택할 수 있고 합주는 1학점까지 이며 이론과 작곡 또는 음악학이나 중족음악학에서 3학점 이상을 택해야 한다. 합주는 대학원을 다니면서 매학기 참가해야 한다. 일리노이 대학

원은 선택 분야 대신에 전문 교육분야가 있다. 교육학으로 모두 8학점을 들어야 하는데 교육 심리학과 교육 정책학에서에서 각각 2과목씩 선택해야 한다. 4학점짜리 최종 연구보고서는 원하는 학생만이 선택하는데 음악교육 분야나 음악 분야의 필수 학점에서 대치할 수 있다.

4) 템플 대학원

전공 분야는 모두 15학점으로 교과목으로 음악교육의 철학적 기초, 음악교육의 사회적 기초, 음악교육 연구, 행정과 관리, 초등 음악교육이 있다. 음악 분야는 모두 9학점인데 음악이론이나 역사 또는 음악 실기에서 선택할 수 있으며 음악 실기의 경우 6학점까지 신청할 수 있다. 선택 분야는 6학점으로 음악 분야나 워크샵으로 택할 수 있는데 특수 음악교육은 꼭 포함되어야 한다. 입학 후의 음악사나 음악 이론에 관한 진단 시험 이외에 음악 실기 능력에 대한 여러 가지 시험을 통과해야 한다. 전공 실기와 시창, 피아노 반주, 피아노 즉흥연주가 여기에 포함된다.

5) 미국 4개 대학원의 교육과정 특징

앞서 살펴본 미국 음악대학원의 교육과정을 <표4>로 정리한 후 각 대학원마다의 특징을 요약하면 다음과 같다.

<표4> 미국 대학원의 초등음악 교육과정

남 플로리다 대학원	교육학 (4학점)	교수 학습 원리	4학점
	음악교육 (12학점)	음악교육의 기초와 원리	3학점
		음악 행정과 관리	3학점
		초등 음악교육	3학점
음악 (8학점)	음악 실기	2학점	6학점 선택
	음악 이론 음악사 음악 문헌		
선택 (6학점)	교육 측정	3학점 포함	

	음악교육 (10학점)	음악연구 방법과 기술 음악교육의 역사와 철학 세미나 음악교육 행정과 관리 음악교육의 다문화 음악 지도와 학습의 심리학	2과목 선택
미시간 대학원	음악 (8학점)	음악 실기	4학점
		음악 이론 음악사 작곡	4학점 선택
	선택 (12학점)	음악이나 음악교육분야에서 선택	
일리노이 대학원	교육학 (8학점)	교육 심리학 4학점 교육 정책학 4학점	
	음악교육학 (16학점)	음악 교육과정 원리 4학점 음악교육 연구 원리 4학점	
		행정과 관리 합창 음악교육 일반 음악교육 기악 음악교육 재즈 음악교육 음악교육 공학	2과목 선택
		음악 (8학점)	음악 실기 (최대 4학점) 음악 이론과 작곡 음악학이나 종족 음악학 합주 (최대 1학점이나 매학기 참석)
	최종 보고서 (임의로 선택, 음악교육이나 음악 학점에서 각각 2학점까지 인정)		
템플 대학원	음악교육학 (15학점)	음악교육의 철학적 기초 음악교육의 사회적 기초 음악교육 연구 행정과 관리 초등 음악교육	
	음악 (9학점)	음악 실기 (최대 6학점) 음악 이론 음악사	
	선택 (6학점)	특수 음악교육 포함	

남 플로리다 대학원은 음악교육 과목들이나 음악 분야 과목들이 다른 3개 대학원과의 비슷한 비율을 갖고 있고 과목명들도 가장 일반화된 것들이다. 교육학 분야에서

2과목 정도는 택해야 하므로 다른 대학원보다 교육학을 강조한 편이다.

미시간 대학원은 음악교육 과목들이 다양하나 음악 실기나 합주 수업이 필수이므로 음악 연주 경험을 강조하는 느낌이 든다. 10학점 이상의 선택 학점이 있으므로 학생의 자유권이 가장 많이 반영된 학교라 할 수 있다.

일리노이 대학원은 음악교육 학점이 16학점이고 교육학도 8학점이므로 음악교육의 이론적인 분야를 가장 강조한 학교라 할 수 있다. 그러나 음악 실기도 4학점 정도 택해야 하고 합주 수업도 매학기 요구하는 것을 보면 음악의 실제 경험 또한 게을리하지 않는 학교이다.

템플 대학원은 음악교육 과목을 5개나 요구하므로 일리노이 대학원 못지 않게 음악 교육 분야가 강한 학교이다. 6학점까지 음악 실기와 실기 능력 시험을 치러야 하므로 실기 교육을 또한 강조한 학교이다.

IV. 교육대학원의 초등음악 교육과정 개발

앞서 살펴본 바와 같이 한국의 교육대학원들이나 미국의 음악대학원들이나 어느 정도 비슷하나 조금씩은 다른 제각각의 교육과정을 갖고 있다. 석사과정을 배우려는 학생의 목적은 거의 비슷할 것인데 가르쳐 주겠다는 교육과정이 이렇게 다른 것은 아마도 가르치려는 교수들의 성향이나 방향이 서로 다른 것에 기인하지 않는가 하는 생각이 든다. 그러므로 교수의 사정이나 학교의 사정을 떠나 한국과 미국의 초등음악교육 과정을 객관적으로 비교해 보고 전문적인 초등 음악교사가 될 수 있는 교육과정을 제시해 보겠다.

1. 한국과 미국의 초등음악교육과정 비교

한국과 미국의 대학원들은 입학 전형 방법부터 매우 다르다. 한국의 대학원들은 서류 심사 이외에 입학 시험이라는 것이 있는데 반해 미국의 대학원들은 대부분이 서류 심사만으로 입학생을 정한다. 그러나 미국의 대학원들은 입학한 후에 여러 형태의 진단 시험을 치러야 하며 그 시험을 통과하지 못하면 대학에서 부족한 과목을 충당해야 한다.

초등 음악교육의 석사과정 내용들도 두 나라가 많이 비교되는데 그것은 아마도 서로 다른 교육 체계때문인 것 같다. 왜냐하면 한국은 초등 음악교육 석사과정을 교육대학의 음악교육과에서 주관하고 있고 미국은 음악대학의 음악교육과에서 다루고 있으므로 미국의 대학원에서는 아무래도 음악교육 분야를 강조할 것이고 음악대학의 축소판인 한국의 음악교육과에서는 음악 실기나 실기 지도법을 강조할 것이기 때문이다. <표5>는 두 나라의 초등 음악교육 석사과정을 학문 분야별로 비교해 본 것이다.

이 표에서 선택 과목이 영역별로 나누어지지 않은 인천, 전주, 춘천 교육대학원은 제외시켰고 실기 지도와 학습 지도는 음악 분야로 포함시켰다.

<표5> 한국과 미국의 초등음악교육 석사과정의 분야별 비율

	음악교육 분야	음악 분야	교육학 분야
서울 교육 대학원	12 학점	15 학점	0
부산 "	12 "	12 "	3 학점
대구 "	12 "	12 "	3 "
광주 "	12 "	12 "	3 "
총 계	48 학점 (44%)	51 학점 (47%)	9 학점 (8%)
남 플로리다 대학원	12 학점	11 학점	7 학점
미 시 간 "	10 "	20 "	0
일리노이 "	16 "	8 "	8 "
템 플 "	18 "	12 "	0
총 계	56 학점 (46%)	51 학점 (42%)	15 학점 (12%)

<표5>에서 보는 바와 같이 두 나라간의 초등음악교육 석사과정에서 학문 분야별 비율은 거의 비슷한 것처럼 보이지만 가장 많은 비율을 차지하고 있는 학문 분야는 서로 다르다. 한국은 음악 분야가 가장 많은 비율을 차지한 반면에 (47%), 미국은 음악교육 분야가 차지했다. 이 결과는 아마도 학습 지도영역을 음악분야로 포함시킨 때문으로 보인다. 그러나 우리 교육 현실에서 학습 지도영역을 대부분이 실기 교수가 담당하기 때문에 학습 내용을 감안할 때 학습 지도영역을 음악 분야에 포함시키는 것이 적합하다고 본다.

교육학 분야에서 미국의 대학원이 한국의 대학원보다 교육학을 평균적으로 더 많이 요구하는 것처럼 보이지만 (미국이 12%, 한국이 8%) 실제에서는 대부분의 한국 교육 대학원은 한 과목을 필수로 하고 있고 미국의 음악대학원은 한, 두과목을 필수로 하기도 하고 전혀 요구하지 않기 때문에 한국에서 교육학을 더 강조하고 있는 셈이다.

학문 분야별로 교과목을 자세히 살펴 볼 때 두 나라간의 초등음악교육 석사과정이 많이 다르다는 것을 알 수 있다. 두 나라간의 음악교육 분야의 개설 과목 우선 살펴 보면 한국의 교육대학원에서는 초등 음악교육학이나 초등 음악교육론, 초등 음악 교재 연구, 초등 음악 교육과정 연구, 음악교육 심리학, 음악교육 평가, 초등 국악교육학이나 초등 국악교육 연구 또는 국악교육의 방법 등 6가지로 나눌 수 있고 이 중에서 4 과목은 선택해야 하는 것이 일반적이다. 미국의 음악대학원에서 음악교육. 과목으로 개설하고 있는 것은 음악교육의 기초와 원리, 음악교육과정의 원리, 음악 행정과 관리, 초등 음악교육, 음악교육 연구, 음악 학습 심리학, 특수 음악교육 등 7가지로 나눌 수 있고 4과목 이상을 선택하는 것이 일반적이다. 음악교육 분야에서 두 나라간의 석사 교육과정의 공통점은 다음과 같이 결론지을 수 있다. 두 나라 모두 4과목을 필수로 하고 있고, 비슷한 이름으로 개설하고 있는 과목은 초등 음악교육, (초등) 음악교

육론 (또는 기초와 원리), (초등) 음악교육과정, 음악교육 연구, 음악교육 심리학이다.

음악 분야로 개설할 수 있는 과목들은 음악 실기, 음악 이론, 음악사 등 다양한 영역이 있기 때문에 두 나라간의 초등음악 교육과정은 더욱 차이가 난다. 한국의 교육대학원에서 음악 분야는 음악 실기, 실기 지도, 합창 또는 합주 지도, 학습 지도, 음악 이론 또는 음악사 등 5가지 영역으로 나눌 수 있지만 각 대학원이 모든 영역을 고루 개설하고 있는 것은 아니다. 미국의 음악대학원에서는 음악 실기, 합주, 음악 이론, 음악사 등 4가지 영역으로 나눌 수 있는데 합주를 제외한 3가지 영역은 모두 개설하고 있다. 그러므로 음악 분야에서 두 나라간의 석사 교육과정의 공통영역은 음악 실기와 합주, 음악 이론, 음악사가 된다.

2. 이상적인 교육대학원의 초등음악 교육과정

바람직한 한국 교육대학원의 초등음악 교육과정을 개발하기 위해서 두 가지 단계가 필요하다. 첫째, 한국과 미국의 초등음악 석사과정을 비교 검토하여 공통적으로 개설하고 있는 학문 분야를 선정하고, 둘째, 분야별 교과목을 결정하기 위해 초등 음악교사가 갖추어야 할 음악적 능력과 초등학교 음악에서 다루는 음악 내용 및 교육대학원에서 요구하는 내용들을 살펴보아야 한다. 첫째 단계는 두 나라간의 초등음악 석사과정을 비교하면서 이미 선정되었는데 음악교육학, 음악 실기, 합주, 음악 이론, 음악사가 추출된 공통 학문 분야이다.

1) 학문 분야별 교과목 선정

각 분야별로 필요한 과목을 선정하기 위해 초등 음악 교사론을 살펴보면 크게 두 가지 견해를 들 수 있다. 첫째 성경희(1988)가 제시한 8가지 음악 능력과 미국 음악교육자 협회(Music Educators National Conference, 1972)에서 마련한 「음악교사교육 : 최종 보고서」 중에서 음악적 능력에 해당하는 3가지 기술이다.

미국의 「최종 보고서」에서 제시한 3가지 음악적 능력이란 소리 생산하는 기술, 소리 구성하는 기술, 소리 묘사하는 기술인데 보편화된 말로 바꾼다면 연주 기술, 창작 기술, 분석 기술로 풀어 쓸 수 있다. 연주 기술에는 연주, 반주, 시창, 지휘, 감독 및 평가의 5가지 능력이 포함되고, 창작 기술에는 작곡, 즉흥성, 청각적 식별력, 편곡의 4가지 능력이 포함되며, 분석 기술에는 작곡 기법이나 감정의 결과, 연주 방법에 대한 설명 능력이 포함된다(MENC, 1972. 5~7).

성경희는 「최종 보고서」와 다른 문헌들을 종합하여 초등학교 음악교사가 갖추어야 할 음악적 능력을 다음의 8가지로 정리하였다. 1) 창의적으로 표현할 수 있는 능력, 2) 연주 능력, 3) 지휘 능력, 4) 피아노로 반주할 수 있는 능력, 5) 합창지도 능력, 6) 시창 능력, 7) 음악 이론과 작곡에 대한 지식, 8) 음악 문헌에 대한 지식 (1988:296). 이러한 음악적 능력들을 개발하기 위해 대부분의 교육대학 음악교육 심화과정에서 피

아노 실기, 성악 실기, 합주, 작곡, 음악 이론이나 음악사 등을 개설하고 있다. 이 중에서 음악 이론이나 음악사 중에서 한 과목도 개설하지 않는 교대가 3개(광주 교대, 전주 교대, 청주 교대)나 된다고 임미경(1995 : 421)이 보고한 바 있다. 음악사나 음악 이론이 대학의 심화과정에서 이미 학습해야 할 과목들이지만 대학에서 개설되지 않았을 경우에 대학원에서는 필히 개설해야 한다는 것은 자명한 사실이다. 「최종 보고서」나 성경희가 제시한 음악교사의 음악적 능력을 감안할 때 음악 실기는 물론이고 음악 이론 분야에서 편곡법이나 음악 분석이 필요함을 알 수 있으며 음악사도 꼭 다루어야 하며 합창 지휘나 합주 지도 또한 필요함이 입증되었다.

음악 교육학이나 음악 실기 또는 음악 이론등이 모두 서양에서 온 학문이기 때문에 초등 음악교육에서 서양 음악에 관한 것만 다루기가 쉽다. 그러나 초등학교 음악 수업의 주된 교재인 음악 교과서를 분석하였을 때 가창곡에서 우리나라 민요나 전래 동요가 29%를 차지하고 있고 감상곡에서는 국악이 53%나 차지하고 있으므로(유현주의 논문 자료 참조) 국악 교육이나 국악 이론에 관한 분야가 초등 음악교육의 석사과정에 꼭 개설되어야 한다.

우리나라 대학원의 석사과정에서는 학위 논문이 필수이므로 연구 방법론에 대한 과목이 꼭 필요하다. 음악교육 분야에서도 연구 방법을 개설해야겠지만 교육학 분야에서도 교육 측정이나 평가같은 과목을 개설하여 현장 연구나 학위 논문을 준비하는데 도움을 주어야 한다. 음악교육 분야나 교육학 분야에서 공통적으로 많이 나오는 과목이 교육 심리학과 교육과정이므로 이 두 과목 또한 교육학 분야에서 선택으로 개설할 필요가 있다.

음악교육학 분야는 앞서 말했듯이 두 나라가 모두 4과목을 필수로 하고 있고 공통적으로 개설하고 있는 과목은 초등 음악교육,(초등) 음악교육론(또는 기초와 원리), (초등) 음악교육과정, 음악교육 연구, 음악교육 심리학이다. 국악 교육은 이미 필요하다고 언급했으므로 이 중에서 3과목만 선택하자면 아마도 초등 음악교육, 음악교육의 기초와 원리, 음악교육 연구가 적합할 것이다. 여기에서 초등 음악교육이란 초등학교 음악의 교재 연구 및 지도법을 말하며 음악교육의 기초와 원리에서는 음악교육의 역사적, 철학적, 심리학적 기초 및 음악 교육과정의 원리를 다루어야 한다.

2) 교육대학원의 초등 음악교육과정 교과목

이제 모든 토의를 종합하여 이상적인 초등 음악교육의 교육내용을 요약하면 <표6>과 같아진다. 우리나라에서는 석사과정의 과목당 이수 학점이 3학점이므로 모든 교과는 3학점으로 간주하였고 총 이수 학점이 27학점이므로 9과목을 최저 과목 수로 정하였다.

<표6> 이상적인 교육대학원의 초등 음악교육과정

교육학 (3 학점)	교육과정의 원리 학습 지도 심리학 교육 측정과 평가	택 1
전공 필수 (12 학점)	음악교육의 기초 초등 음악 교재 연구 및 지도법 초등 국악 교재 연구 및 지도법 음악교육 연구 방법론	
전공 선택 (12 학점)	피아노 실기 성악 실기 작곡 실기 관현악 실기 국악 실기	택 1
	합창 지휘 및 지도법 합주 지휘 및 지도법	택 1
	편곡법 음악 형식과 분석	택 1
	서양 음악사 한국 음악사	택 1
논문 (P/F제)		

이상적인 초등 음악교육의 석사과정으로 교육학에서 한 과목을 선택하고 음악교육학에서 4과목을 지정하며 음악 분야에서는 실기, 이론, 음악사, 합주(합창)에서 한 과목씩 선택하도록 하였다. 음악 이론이나 음악사의 선택 과목들은 각 대학원의 사정에 따라 다른 이름으로 또는 더 많은 과목을 개설할 수도 있다. 음악 실기의 경우 학생이 원하는 성악이나 작곡, 또는 서양 악기나 국악기중에서 하나를 선정하여 2학기 이상 수강한 후에 마지막 학기에 점수를 기록하는 것이 바람직하다고 본다.

입학 전형에서 음악 실기 시험과 음악 필기 시험 두 가지가 다 필요하다. 왜냐하면 초등 음악교육의 석사과정이 전문 음악교사를 양성하는 것이기 때문에 음악 실기 능력과 이론 능력이 어느 정도는 갖추고 시작해야 하기 때문이다. 음악 실기 시험으로 시창과 노래 반주, 전공 실기를 포함하며 음악 필기 시험으로 국악이 포함된 음악교육과 음악 이론이 필요하다고 본다.

V. 맺는 말

바람직한 초등 음악교육의 석사과정은 한국과 미국의 교육과정을 비교한 후 서로의 공통 요소를 추출하여 우리나라의 석사과정의 틀에 맞게 재구성한 것이다. 이 교육과정이 실현되려면 아마도 음악교육과마다 음악교육 전공 교수와 피아노, 성악, 작곡 실기 또는 이론 교수, 국악교육 교수가 한 명씩은 필요하다고 본다. 그러나 우리의 현실은 음악교육 전공 교수가 없는 학교가 11개 교육대학 중에서 4개가 되며 국악교육을 담당할 교수가 없는 학교도 4개가 된다. 다시 말해서 음악교육과의 주축이라고 할 수 있는 음악교육 또는 국악 교육 수업을 강사가 맡든지 비전공자가 강의한다는 결론이 나온다. 대학의 수업은 이렇게 이루어지더라도 대학원의 수업은 꼭 전공자가 담당해야 명실상부한 대학원 교육이 될 것이다. 우리의 초등 음악교육의 석사과정에서 음악 학습 지도에 대한 과목이 많은 이유가 아마도 음악 실기를 담당하는 교수를 배려하여 생긴 것으로 추측된다. 하지만 교육은 학생의 요구와 필요에 의하여 이루어지는 것이기 때문에 이 글에서 제시한 초등 음악교육의 석사과정의 틀을 지키면서 교과목마다 해당 과목의 전공 교수가 담당하는 환경을 만들어야만이 대학원다운 질 높은 교육이 실현되리라 믿는다.

참 고 문 헌

1. 석문주, “2000년을 향한 교육 대학교 음악과 심화과정의 개선 연구,” 「연세음악연구」, 제3집, 연세음악연구소, 1995, 197-234.
2. 성경희, 「음악과 교육론」, 서울, 갑을출판사, 1988.
3. 유현주, “제6차 교육과정에 의한 3, 4, 5, 6학년 교과서 분석,” 학사학위 논문, 전주교육대학교, 1997.
4. 임미경, “초등 음악전담 교사를 위한 음악교육과정 개발,” 「음악과 민족」, 제10호, 민족음악학회, 1995, 415-430.
5. 광주교육대학교, 「교육대학원 요람 1997」.
6. 부산교육대학교, 「교육대학원 요람 1997」.
7. 서울교육대학교, 「교육대학원 요람 (1996-1997)」.
8. 전주교육대학교, 「교육대학원 요람 1997」.
9. 춘천교육대학교, 「춘천교육대학교 요람 1997」.
10. Music Educators National Conference, *Teacher Education in Music: Final Report*, Reston, VA: MENC, 1972.
11. Temple University, *Graduate Bulletin Temple University 1996-1998*, Philadelphia, PA: Temple University, 1996.
12. University of Michigan, *Conducting, Music Education & Arts Administration*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan, 1997.
13. University of Illinois, *Graduate Studies in Music Education*, Urbana-Champaign, IL, University of Illinois, 1997.
14. University of South Florida, *School of Music*, Microsoft Internet, 1996.

ABSTRACT

Comparison and Development of Elementary Music Education Curriculum for Masters Program in the National University of Education

Mikyung Rim

The masters program of the elementary music education in the national university of education has opened since 1995 in Korea. Only 3 national universities of education are offering this masters program and 4 more universities are to follow. Because this program is just at the beginning level, it is the time to present the idealistic elementary music education curriculum for the masters degree.

The process of the development of the curriculum had 3 steps: first step was to compare all 7 masters programs of elementary music education; second step was to compare 4 American elementary music education curricula for the masters degree; third step was to draw the common elements from the comparison of the elementary music education curriculum between Korean and American.

The results of the analysis are : 1) both curricula from two countries have 4 common courses of music education such as elementary music education, foundations of music education, research in music education, principles of music education or psychology of music education; 2) both curricula offer music performance, ensemble, music history or music theory. Thus, these courses are included into the idealistic elementary music education curriculum for master degree along with the Korean music education.

베토벤의 합창환상곡 Op.80

오 윤 록*

차 례

- I. 들어가는 말
 - II. 작품생성역사
 - III. 문헌에 관해
 - 1. 초안
 - 2. 자필서
 - IV. 작품에 대해
 - V. 맺는 말
- 참고문헌
영문초록

I. 들어가는 말

베토벤(Ludwig van Beethoven 1770-1827)의 이른바 “합창환상곡(Chorfantasie)” 이라고 알려진 “피아노와 합창과 오케스트라를 위한 환상곡” Op.80은 그가 완성한 두 개의 환상곡 중 하나에 속한다. 다른 하나는 피아노를 위해 작곡한 환상곡 Op.77 이다. “합창환상곡” Op.80은 피아노환상곡 Op.77과 거의 같은 시기인 1808-1809년에 쓰여졌고 베토벤의 중기작품에 속한다.

“합창환상곡”은 작곡된 후 큰 성공을 거두었고 처음 악보로 출판된 1809/1811년부터 1864년까지 15번 이상의 발행 부수를 기록하고 있다. 그러나 오늘날에는 비교적 드물게 연주되고 있고 작품에 대한 평가도 상이하다. 호프만(E. T. A. Hoffmann 1776-1822)은 “독창적이고 당연히 인정과 격찬을 받을만한 대가다운 작품이다”¹⁾라고

* 건국대학교 강사

1) Willy Hess (ed.), *Ludwig van Beethoven, Fantasy for Piano, Chorus and Orchester Op.80*, (London : Eulenburg Ltd., 1966), P. V.

평하는 반면 리즐러(Walter Riezler)는 “이 작품에서는 진실로 같은 해에 5, 6번 교향곡과 다른 찬란한 작품에서 이루어진 것이 관찰되어지지 않는다” 라고 언급한다.²⁾ “합창환상곡”이 제대로 평가받지 못하고 오늘날 드물게 들려지는 이유는 무엇보다 베토벤의 9번 심포니 Op.125에 가려져 있기 때문이다. 두 작품의 연관성에 대해서는 자주 언급이 되었는데 베토벤 자신도 1824년 3월 10일 라이프찌히(Leipzig)의 음악출판업자 프롭스트(H. A. Probst)에게 자신의 9번 심포니를 처음 소개 할 때 그것을 다음과 같이 합창환상곡과 비교하고 있다: “대규모의 심포니이고 종결악장에 독창과 합창으로 된 성악성부가 나오고 실러(Schiller)의 환희에 대한 불멸의 가곡의 가사가 붙는데 나의 합창으로 이루어진 피아노 환상곡과 같은 종류이나 그보다는 규모가 크다.”³⁾ 이렇게 오케스트라와 성악을 동시에 사용한 진기한 편성 방법뿐 아니라 두 작품의 성악성부도 비슷함을 보여주어 합창환상곡은 작품자체의 의미보다는 자주 9번 교향곡의 전 형태로서 언급되어지는 경우가 많았다. 이것은 작품의 바른 평가가 아니라 생각한다. 왜냐하면 두 곡은 서로 다른 조건하에서 다른 목표설정을 하고, 즉 하나는 심포니, 그리고 다른 하나는 환상곡으로서 쓰여졌기 때문이다. 한 작품에 피아노와 오케스트라와 합창을 편성한 것은 베토벤의 전 작품 중 유일한 예로서 합창환상곡은 독특함을 보여주고 있다.

음악양식으로서의 환상곡은 시대와 작곡가마다 다양한 작품기법을 보여주지만 근본적으로 공통적인 특징은 즉흥적인 요소를 담고 있는 것이다. 그러나 베토벤은 여러 악기들의 조화와 더불어 성악까지 포함시킴으로서 연주를 통한 작품의 재현이라는 의미에서 즉흥이라는 개념과는 거리가 먼 악기편성을 보여주고 있고, 그뿐 아니라 작품 준비를 위한 많은 양의 초안작업(Skizze)을 남겼다. 그렇다면 베토벤은 즉흥적인 성격을 담고있는 환상곡이란 이름을 붙인 이 작품에서 어떻게 그것을 표현하고 있는지 이 논문에서는 곡의 구성뿐 아니라 그의 초안작업을 통해 살펴보고, 또한 음악사적 맥락에서 작품의 의미도 찾아보고자 한다.

2) Walter Riezler, *Beethoven*, (Berlin/Zürich, 1936), p. 195.

3) Dagma Weise, *Ludwig van Beethoven, Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie und zu anderen Werken*, (Bonn, 1957), p. 10.

II. 작품 생성역사

체르니(Carl Czerny 1791-1857)의 보도에 의하면 “합창환상곡” Op.80은 베토벤 자신이 개최한 한 “아카데미” 연주회를 “화려하게 장식할 마지막 곡”⁴⁾으로 쓰여졌다 한다. 공연은 빈(Wien)에 있는 한 극장에서 1808년 12월 22일 열렸고 베토벤 작품들이 그의 지휘로 연주되었다. 이날을 위해 원래 계획했던 프로그램은 교향곡 Op.67과 Op.68, 피아노협주곡 Op.58, 아리아 “Ah perfido”, C장조 미사 Op.86 그리고 하나의 피아노환상곡이었다. 이미 이 프로그램은 그 당시에도 광대한 양이었는데 베토벤은 마지막을 장식할 무언가 특별한 작품을 첨가하려는 생각이 떠올랐다. 그래서 “합창환상곡” Op.80은 공연을 얼마 안 남기고 짧은 기간에 쓰여졌다. 베토벤은 출판사 브라이트콕후와 헤르텔(Breitkopf & Härtel)에게 보낸 한 편지에 “음악과 마찬가지로 가사도 짧은 기간의 작품이어서 나는 한 번 총보(Partitur)를 쓸 수가 없었다”⁵⁾라고 언급하고 있다. 이 날의 연주, 특히 합창환상곡에 대해서는 여러 명의 당대인들의 보도가 남겨져 있다. 베토벤은 합창단과 오케스트라 연주자들을 구성하는데 어려움이 많았고 연주회 날 오케스트라는 합창환상곡에서 연습부족으로 소리를 맞추지 못했고 베토벤은 격노하며 연주도중 중단시키고 “다시 한번”을 외치며 반복했다고 전한다.⁶⁾

이 곡의 음악적 구성의 윤곽은 이미 첫 공연의 프로그램에 다음과 같이 암시되고 있다. “피아노 위에서의 환상곡, 이것은 점차적으로 오케스트라가 참여하고 마지막에 최종으로 합창이 나오며 종식한다.” 베토벤은 이날 피아노에 의한 아다지오(Adagio) 전주 악장을 즉흥으로 연주했다.⁷⁾ 악보로 출판된 아다지오 악장은 일년 뒤 피아노환상곡 Op.77이 작곡된 1809년에 쓰여졌다.

변주주제에 관한 역사를 보면 베토벤은 이것을 1795년 뷔르거(G. A. Bürger)의 시에 의한 그의 가곡(Lied) “사랑 받지 못하는 사람의 한숨(Seufzer eines Ungeliebten)”

- 4) Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, ed. von Hans Halm, (München-Duisburg, 1954), p. 212.
- 5) D. Weise, op. cit., p. 9. Weise에 의하면 이 편지에서 언급한 “총보(Partitur)”는 총보의 “사본”을 의미한 것이라 본다. 왜냐하면 이 편지가 쓰여진 당시 이미 베토벤에 의해 완성된 총보가 존재했었기 때문이다.
- 6) Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann, (Leipzig, 1911), Bd.III, p. 110-112. 공연에 대한 상세한 보도는 p. 82-84, 109-112를 참조하기 바람.
- 7) Steven Moore Whiting, “Hört ihr wohl”, *Zu Funktion und Programm von Beethovens Chorfantasie*“, *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang, 1988, p. 134.

4 연세음악연구

(예1)

디터스도르프 (C장조로 전조) :



베토벤:



WoO(Werk ohne Opusnummer: 작품 번호가 없는 작품) 118 중의 “응답되는 사랑 (Gegenliebe)”의 선율에서 차용했다. 가곡 WoO 118의 24마디 선율은 환상곡의 변주 주제에서 16마디로 축소되었고 거의 큰 변경이 없이 인용되었다. 테이어(Alexander W. Thayer)는 지금까지 남아있는 베토벤의 초안작업을 살펴볼 때 베토벤은 이미 1800년도에 이 선율에 의한 합창환상곡과 비슷한 한 작품을 쓰려고 계획했었다 한다.⁸⁾ 또한 리히터(Horst Richter)는 베토벤의 가곡 WoO 118의 선율은 디터스도르프 (Karl Ditters von Dittersdorf 1739-1799)의 징슈필 “의사와 약제사 (Doktor und Apotheker)”의 서곡의 두 번째 주제가 표본이 됨을 지적한다 (예1). 디터스도르프의 징슈필은 본(Bonn)도시에서 1790년 공연되었고 본의 궁정음악단 (Hofkapelle)의 비올라 주자였던 베토벤은 이때 그의 곡을 접했을 것이다.⁹⁾

8) Alexander W. Thayer, op. cit. p. 109-110.

9) Horst Richter, "Ein Thema Dittersdorfs in Beethovens Schaffen" *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß Berlin 1977*, (Leipzig, 1978), p. 401-403.

Ⅲ. 문헌에 관해

1. 초안(Skizze)

“합창환상곡”은 짧은 작품생성역사에도 불구하고 그것을 위한 많은 양의 초안이 오늘날까지 전해져있다. 원본은 잃어버렸으나 환상곡을 위한 구상의 많은 부분을 담고 있는 베토벤의 한 초안 책이 복사 본으로 현재 본(Bonn)에 있는 베토벤 문서실(Beethoven-Archiv)에 “그라스닉(Grasnik) 3”이라는 기호 하에 소장되어있다. 이 책은 인쇄판으로 23.5(24)×34.0 cm 크기로 16개의 오선지로 이루어진 43장의 악보용지를 포함하고 있다. 이 중 앞의 37장은 합창환상곡을 위한 기초작업이다. 이 책에 원래 속해있었던 다른 다섯 장은 오늘날 빠져있는데 그 중 한 장은 빈(Wien)에 있는 “Gesellschaft der Musikfreunde” 문서실에, 그리고 다른 한 장은 파리의 국가도서관에 소장돼 있다.¹⁰⁾ 빈에 있는 한 장과 더불어 “그라스닉 3” 초안 책 전권의 베토벤 필체는 바이제(Dagma Weise)에 의해 쉽게 읽을 수 있도록 새로운 악보에 옮겨놓았다. 그녀에 의하면 베토벤의 Op.80에 대한 초안작업은 평소 하던 것과 달리 연속해서 이루어졌다.¹¹⁾ 예를 들면 각 악장의 스케치는 최종작품과 같은 순서대로 진행되어져있다. 그러나 많은 부분적인 초안이 최종작품과 다르고, 베토벤은 때때로 어느 부분을 전체적 작품의 관련 속에서 구상하고 있음을 보여준다; 예를 들어 그라스닉 책 11장의 뒷면을 보면 베토벤은 상이한 여러 부분들의 시작을 연달아 기입해 놓았는데 이것은 베토벤의 뒤에 따를 음악적 진행의 개요를 설명해 주고있다. 그라스닉 3 책에 속해있지는 않으나 그 외에도 피아노전주곡을 위한 4장의 초안이 베를린의 도서관(Deutsche Staatsbibliothek)에 “Notierungsbuch B 61”이라는 기호 하에 간직돼있다. 이 4장의 초안은 연달아 이루어진 것이 아니라 처음 두 장은 환상곡을 위한 것이고 그 다음 한 장은 다른 곡에 의해 중단되었다 다음 두 장에 의해 계속되어진다. 이 4장은 주로 완성된 전주의 첫 단락(1-9마디)을 위한 것으로 보아 더 많은 초안이 있었을 가능성이 많다. 첫 장(예2)은 곡의 시작을 희미하게 암시하는 정도고 뒷장으로 갈수록 곡의 형태가 드러나는데 곡 시작의 초안이 여러 번 시도되어지고 있다. 마지막 장의 처음부분(예3)은 다이내믹까지 표기함으로서 완성된 곡의 처음 몇 마디와 거의

10) Hans Schmidt, "Verzeichnis der Skizzen Beethovens", *Beethoven-Jahrbuch*, 1965/68, (Bonn, 1969).

11) D. Weise, *Ein Skizzenbuch Beethovens zur Chorfantasie Op.80 und zu anderen Werken, Übertragung und Untersuchung*, Diss. (Bonn 1949).

(예2)

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for a symphony. It features several staves of music, with various notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch, with some areas showing heavy scribbles and corrections. The paper is aged and slightly yellowed.

일치함을 보여주고 있다. 흥미로운 것은 두 번째 장의 중간쯤 “soggetto(주제)”란 단어를 두 번 기입해놓은 것이다. 이것은 베토벤이 여기에 무언가 주제적 선율을 넣으려고 계획했음을 짐작할 수 있다.

2. 자필서(Autograph)¹²⁾

초안작업 뒤 1809/10년 최종적으로 완성된 합창환상곡 총본의 베토벤 자필서는 분실됐다. 오늘날까지 전해 내려온 손으로 쓴 문헌은 9개가 있는데 그중 하나는 성악성부의 베토벤 자필서이고 두 개는 베토벤의 자필이 기재된 피아노와 오케스트라성부의 사본이다. 이 외에 다름슈타트(Darmstadt) 도시에 있는 “헷센주와 대학도서관(Hessische Landes- und Hochschulbibliothek)”에는 3장의 전주악장을 위한 자필서가 Breitkopf & Härtel Nr.9¹³⁾이라는 기호 하에 소장돼 있다. 이것은 제1바이올린과 비

12) G. Kinsky, op. cit. p. 212-215.

13) Ibid., p. 213.

(예3)



올라와 베이스의 3성부만 기입되어 있고 지금의 아다지오 전주곡의 피아노 성부와 같다. 이것으로 베토벤이 원래 이 전주곡을 현악기를 위해 썼는지 혹은 관악기도 포함한 오케스트라를 위해 계획했었는지 알 수는 없지만 그는 처음에 지금의 형태처럼 피아노를 위해 구상하지는 않았던 것 같다. 헤스(Willy Hess)에 의하면 이 성부들은 잘못 쓰여진 부분들과 프레이즈와 연주를 위한 표기가 없는 것을 보아 전혀 사용되지 않은 것으로 보인다고 한다.¹⁴⁾

“합창환상곡”의 첫 인쇄는 1809년 피아노성부의 원판이 클레멘티 (Muzio Clementi 1752-1832) 출판사에서, 그리고 1811년에는 브라이트코프와 헤르텔 출판사에서 성부별로 발행됐다. 이들은 원판(Originalausgabe)으로서 작곡가의 감독 하에 이루어졌다.

성부별 발행을 뒷받침으로 총보는 처음 브라이트코프와 헤르텔에서 1849년 인쇄됐고, 1862년 베토벤 전집 판의 Op.80은 이 총보에 기인하고있다. 1811년 출판된 총보의

14) Willy Hess, op. cit. p. XII.

제목은 “모든 오케스트라와 합창에 의한 반주로 피아노를 위한 환상이 음악으로 작곡 됨...”이라고 붙여지고 바이어른(Bayern)의 왕 막시밀리안 요세프(Maximilian Joseph)에게 헌정 한다고 돼있는데 이 헌정은 베토벤의 동의 없이 출판업자가 표기함으로서 베토벤은 여기에 항의하는 편지를 출판업자에게 보낸다.

사람들이 짐작하는 작품의 짧은 창작기간은 그러나 작품이 최종적으로 출판되기까지 적용되는 것은 아님을 알 수 있다. 그 근거는 베토벤이 두 개의 성부원본 발행과 브라이트코프와 헤르텔에서의 총보 발행을 위해 적어도 석 달에서 여섯 달까지에 걸쳐 원본 교정을 한 것이 증명되고있다.¹⁵⁾ 베토벤은 작품출판에 앞서 철저한 재검사를 했는데 그것은 베토벤이 연필과 잉크로 교정을 하고 추가를 한 흔적을 통해 알 수 있다.

IV. 작품에 대해

“합창환상곡”은 크게 피아노를 위한 “Adagio”부분과 “Finale”라고 표기된 긴 부분으로 이루어져있고 c 단조로 시작해서 C 장조로 끝난다. 아다지오 악장은 자유롭게 구성되어있고 전주곡 적인 성격을 지니며, 피날레는 여러 부분으로 나누어지는데 이것은 일련의 변주형식으로, 각 변주는 다양한 속도와 박자 그리고 상이한 조를 갖고 있다. 전체적인 윤곽은 다음과 같다:

Adagio, c 단조, 4/4박자 : 전주

Finale: Allegro, c 단조, 4/4박자 : 간주

Meno-Allegro, C 장조, 2/4박자 : 변주주제

Allegro molto, c 단조, 2/2박자 : 변주

Adagio, ma non troppo, A 장조, 6/8박자 : 변주

Marcia, assai vivace, F 장조, 2/4박자 : 변주

Allegro, g 단조, c 단조, 4/4박자 : 간주

Allegro, ma non troppo, C 장조, 2/4박자 - Presto, C 장조, 2/2박자 : 변주

15) Shin Augustinus Kojima, "Zur Quellenkritik von Beethovens Chorfantasie Op.80", in: *Musik, Edition, Interpretation*. Gedenkschrift für Günter Henle, (München, 1980), p. 278.

Adagio악장

피아노에 의해 연주되는 전주부분은 즉흥곡 적인 성격을 지니고 있다. 화성은 지속적으로 변화되고 전체적인 음악적 진행은 빠른 연속 음들과 같은 자유로운 요소들에 의해 구성돼 있다. 이러한 즉흥적인 인상은 베토벤이 별다른 구상 없이 즉흥적으로 작곡함으로써 각인 된 것이 아니라, 피날레 보다 일년 뒤에 쓰여진 아다지오 악장의 초안을 통해 알 수 있듯이, 그의 상세한 계획에 의해 의도되어진 것이다. 이것과 관련해 베토벤의 즉흥적인 피아노 연주에 관한 당대의 보고들은 베토벤의 환상곡에 있어서의 음악적 의도를 이해하는데 많은 도움이 될 것이다. 문헌에는 그와 즉흥연주에 대한 수많은 기록들이 전해져있다. 이 기록들에 의하면 그의 즉흥 연주를 들은 사람들은 대부분 상당한 감명을 받는데 그중 트레몽(Baron de Tremont)은 주장하기를 “베토벤의 자유로운 환상연주를 못 들어본 사람은 그 천재의 모든 깊이와 위력을 오직 불완전하게 알뿐이다” 라고 언급한다.¹⁶⁾ 또한 아멘다(Karl Friedrich Amanda)는 베토벤의 훌륭한 피아노 환상곡을 들은 후 “이렇게 탁월한 음악이 어느 순간 탄생되었다 다음순간 사라진다는 것은 너무 애통스럽다”라고 말했다. 이 말에 베토벤은 “그건 당신이 잘못 생각하고 있는 것이오. 나는 모든 즉흥적인 환상곡을 반복할 수 있소”라며 다시 한번 그것을 변경 없이 쳤다고 한다.¹⁷⁾ 그의 환상곡연주의 음악적 진행에 관한 묘사에 의하면 자주 모티브의 다양함, 갑작스런 변화 그리고 화성의 풍부함 등이 언급된다. 예를 들어 슈툼프(J.Andreas Stumpff)는 “... 갑작스런 이행구를 동반한 음 조식은 빈약한 줄들과 전체 악기를 높이 끌어올리고 소리들의 혼란은 마음을 감동시키는 선율로 발전한다”¹⁸⁾ 고 서술하고 쉥크(Johann Schenk)는 : “그 [베토벤]가 중요하지 않게 미끄러지듯 앞으로 나아가게 하는 몇 가지의 화음들과 마치 내던져진 듯한 음형들 뒤에, 스스로 창조된 천재는 점점 그가 깊이 생각했던 심정의 묘사를 벗겼다.”¹⁹⁾라고 말한다. 베토벤의 즉흥 연주에 대해 이렇게 묘사된 인상들은 이 합창환상곡의 피아노에 의한 전주부분과 피날레의 여러 곳에서 발견된다.

단지 즉흥적으로 쓰여진 듯한 이 아다지오 악장은 계획되어진 음악적 구성을 지니고 있다. 아다지오는 세 단락으로 나눌 수 있고 10 에서 22 마디까지 이르는 두 번째 단락은 첫 단락(1-9 마디: 예4)과 같은 음악적 내용의 확장이다. 종결중지를 갖는 세 번째 단락(23-26마디)은 개시조 c 단조의 확인이다.

작품은 c 단조 화음으로 시작하는데, 이 시작 조의 분명함은 곧 희미해진다. c 단조

16) Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen. Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, (Leipzig, 1921), Bd.I, p. 110.

17) Ibid., p. 35.

18) Ibid., p. 276.

19) Ibid., p. 16.

(예4)

Adagio

는 3화음과 아르페지오로 이루어진 두 마디 뒤에 사라지고 단지 음들의 형태만이 세 번째 마디에서 버금딸림화음인 f 단조로 반복된다. 다음 마디에서는 Eb 장조의 딸림7 화음으로부터 긴 32분 음표의 경과구가 발전되어진다. 9마디까지는 마치 화성변화를 위한 일시적 전조 이외에는 아무 의도도 없는 듯, 여러 가지의 서로 거의 관계없는 화음들이 등장한다 : E^b장조, c단조, b^b단조, A^b장조, g단조, f단조, F장조 등등. 그러나 음들의 진행은 음악적 연관성을 이룬다. 오른손에 의한 윗 성부는 위, 아래로 규칙적으로 상, 하향하며 움직이는 32분 음표와 지속적인 스타카토로 연주되고 왼손에 의해 연주되는 빠른 음열의 템포는 9마디 마지막까지 점차적으로 가속화된다. 또한 여기에는 선율적 소재가 내포돼 있고 이것은 두 번째 단락에서 뚜렷해진다.

(예5)

(예6)

두 번째 단락은 곡 시작의 처음 세 소절과 같은 형태의 삼화음의 나열로, 여기서는 E 장조(10마디)와 e 단조(11마디)로 시작한다. 11마디 후반부에서 17마디 전반부까지의 음악적 진행은 주 화음을 규정하지 않은 딸림화음들로 이루어져있는 면에서 4-5마디와 비교되어진다.

그러나 여기서는 더 다양한 화음들의 연속과 아르페지오의 진행으로 확장되어지고 11마디의 e단조 화음에 이어 f#, c#, e, a, d음 위에서의 일련의 7화음과 9화음들이 잇따른다. 여기서 가속화된 템포는 17마디에서 d를 근음으로 하는 5화음의 아르페지오에 의해 멈추어지며 “노래하듯이(cantabile)”라고 표기된 긴 자유로운 연속 음들이 이어진다. 17마디 후반부에서는 첫 번째 단락의 6마디부터 시작한 스타카토-모티브가 pp로 재현이 되는데 소리의 다이내믹은 아다지오 전주의 마지막까지 점차적으로 확대되며 이러한 소리의 음향효과는 빨라지는 음표들과 넓은 음역의 사용으로 음악적 긴장을 조성한다. 여기에서 19마디부터는 선율적 소재가 왼손과 오른손에 의한 연주에

의해 번갈아 가며 명확히 부상(浮上)이 된다(예5). 이 선율적 동기는 이미 7과 9마디에서 먼저 왼손, 그리고 오른손 연주에 의해 암시되었는데 단지 지속되는 32분 음표들에 의해 리듬의 성격이 은폐되어 있었다(예6). 첫 단락과 같이 이 선율적 동기는 일련의 관계가 먼 조(D^b장조, C^b장조, b^b단조, e^b단조 등등)에서 반복과 속행으로 발전되고 마지막으로 c 단조로 이끈다. 이렇게 첫 단락에서 불투명했(예5)다가 하나의 선율적 동기를 드러내는 음악적 과정 속에서 앞에 인용한 베토벤의 즉흥연주에 대한 기록들을 상기하게 된다.

마지막 단락에서의 개시조 c단조의 재현은 소리의 울림을 요구하는 긴 옥타브로 진행되는 음들의 도약과 빠른 연속음들의 반주로 확인되고 중간에 버금팔림화음인 f 단조로 변화되었다가 다시 개시 조로 돌아온다. 이 비르투오스 적인 음열은 25마디 마지막에 연속 이어지는 팔림7화음과 겹팔림7화음에 의해 중단되었다가, 겹팔림7화음의 빠른 아르페지오에 의해 다음 피날레 장으로 이끈다.

Finale

베토벤은 중요한 음악적 내용이 시작되는 부분에 뜻밖에도 종악장을 의미하는 “Finale”를 표기했다. 화이팅(Steven More Whiting)²⁰은 “Finale”란 표현이 이 곡에만 적용되는 것이 아니라 무엇보다 “합창환상곡”이 초연된 “아카데미” 연주회의 전체적인 음악적 내용에 관련된 것이라 추측한다. “합창환상곡”은 다양한 악기편성이 따르는데 전주에서의 피아노 독주와 더불어 관현악연주, 피아노와 오케스트라의 협주, 성악독주와 혹은 합창과 오케스트라의 합주를 들 수 있다. 화이팅은 이러한 종류의 악기편성이 그날의 “아카데미” 연주회의 전체 프로그램의 구성 - 피아노 환상곡, 심포니(5, 6번 교향곡), 피아노 협주곡(Op.58), 성악독창(아리에) 그리고 합창교향곡(C장조 미사) - 을 반영한 것이라 본다. 또한 이러한 악기편성을 넘어서 저자는 합창환상곡의 부분적인 요소와 위에 열거한 다른 작품들과의 개별적인 비교를 통해 비슷한 표현, 혹은 작품구성 과 상징성 등을 지적하며 짐작하기를 베토벤이 합창환상곡에 의식적으로 그 날의 아카데미 연주회의 개괄적인 성격을 부여하기를 원했던 것이라고 생각한다.

화이팅이 지적하는 악기편성에서의 비교와 연관성은 고려해볼 여지가 충분히 있다. 그러나 화이팅은 “Finale” 표기가 작품자체에서 갖는 의미에 대해서는 언급하지 않았다. 필자의 의견으로는 그것이 무엇보다 작품자체와 관련된 내용을 위해 붙여졌다고 생각한다. 곡 전체에서 차지하는 범위와 비중이 상대적으로 적은 피아노에 의한 26마디의 아다지오 악장은 뒤에 따르는 오케스트라와 합창을 위한 부분들(586마디)에 “종악장”이란 표현을 부여함으로써 역설적으로 중요한 의미를 얻게된다. 화이팅은 “곡이

20) S. M. Whiting, op. cit., p. 122-147.

거의 시작도 안했는데 나머지 부분에 “종약장”이라는 표기를 한 것에 대해 누구나 놀랄 것이다 라고 언급한다. 이러한 생각을 염두에 두고 베토벤은 아마 “Finale” 표기를 통해 긴 변주곡 전에 나오는 짧은 아다지오 악장이 경미하게 취급되어지지 않도록 바랐을 것이라 생각한다. 그래서 베토벤은 전주 적인 성격을 지니는 이 아다지오 악장에 가능했을 “Einleitung(전주)”이라는 표기를 의식적으로 하지 않았는지도 모른다. 이 아다지오에서 의도된 자유로운 음악적 구성은 다른 베토벤의 환상곡 Op.77에서도 중요한 의미를 지니고 있다. 피아노 환상곡 Op.77도 전주 적인 성격을 지니는 부분들과 일련의 변주로 형성돼 있다. 그러나 작품을 구성하는 비율에서는 합창환상곡과 반대로 마지막 부분으로서의 변주곡 전에 전주 적인 성격을 갖는 여러 부분들이 곡 전체의 2/3을 차지한다. 이 부분들도 형식적으로 자유롭게 구성돼 있고 즉흥적인 성격을 보여주는데 베토벤은 이 부분들에도 “전주”라는 명칭은 붙이지 않았다. 이렇게 즉흥적인 음악적 요소와 성격을 갖는 아다지오 악장은 환상곡이라는 양식으로서의 합창환상곡에 중요한 의미를 부여한다.

“피날레”는 변주주제가 나타나기 전 짧은 Allegro간주로 시작된다. 아다지오 악장의 화려한 격정적인 끝맺음과 대조적으로 이 단락은 pp로 콘트라베이스에 의해 레치타티브 적인 단순한 선율진행으로 시작된다. 5마디의 단계적으로 상, 하행하는 단순한 행진곡 적인 선율은 곧 피아노에 의한 두 마디의 노래하듯 한 모티브에 의해 답해진다. 베토벤은 여기에 “mezza voce(자제된 소리)”라고 표기했다. 성격적으로 상이한 이 두 개의 모티브는 하나의 7마디의 대화와 같은 레치타티브 멜로디를 형성하고 버금딸림 화음인 f 단조로 반복된다. 이것은 새로운 악기인 관악과 피아노가 변형된 새로운 짧은 레치타티브 모티브를 서로 주고받으며, 카논과 모방기법으로 전개되는 이전의 레치타티브 모티브로 이어진다. 레치타티브 적인 선율의 사용은 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach 1680-1750)와 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788)로 거슬러 올라간다. 이들은 양식으로서의 환상곡의 역사적 발전에 중요한 역할을 한 작곡가들이다. 이들 환상곡에 있어 중요한 음악적 표현요소는 인상깊은 감정을 불러일으키는 레치타티브의 선율이다. 레치타티브-모티브의 전개는 마지막에 c 단조에서 뒤에 따르는 새로운 장의 C 장조로의 전조를 위한 연결을 위해 딸림과 겹딸림 화음을 반복한다.

Meno Allegro장의 변주주제는 호른과 오보에에 의해 반향하며 반복되는 짧은 신호 혹은 부르는 듯한 모티브에 의해 도입된다. 다음 f₁ 과 같은 리듬을 갖는 이 “신호 모티브”는 곡이 진행되는 동안 여러 번 등장하는데 한 단락과 다른 것을, 혹은 한 악장과 다른 악장을 연결시켜주는 역할을 한다. 베토벤은 이 모티브가 나오는 여러 군데의 초안에서 “Hört ihr wohl (잘 들어보아라)” 이라는 말을 적어놓았다. 이것은 무언가 특별한 주의를 끌게 한다.

변주주제는 으뜸화음과 버금딸림화음의 변화에서 진행되는 단순한, 노래하기 쉬운 선율이다. 16마디를 포함하는 이 주제는 두 개의 8주기로, 이들은 또한 각각 4마디씩의 악구들 $a a' b a'$ 로 구성되어있다. 도식이 보여주듯 주제의 처음 4마디 악구 a 는 경미한 변화로 자주 반복된다. 호른반주로 피아노에 의해 연주되는 이 16마디 주제는 다섯 번의 변주가 따른다. 화성진행은 불변하고 선율과 리듬만이 단순하게 변화하지만 각 변주는 다양한 악기편성에 의해, 즉 첫 변주는 플룻과 피아노, 두 번째는 오보에와 피아노, 세 번째는 클라리넷과 파곳, 네 번째는 현4중주, 마지막은 오케스트라에 의해 독특한 음색효과를 보여준다. 그리고 각각의 변주된 선율도 악기들의 특성을 살려 전개된다. 변주 뒤에는 오케스트라와 피아노에 의해 짧은 부가곡(codetta)이 이어지며 이것은 156-171마디와 172-184마디의 두 단락으로 나누어진다. 전반부에서는 41-42마디의 레치타티브를 상기시키는 모티브가 여러 번 반복, 변형하며 으뜸-, 버금딸림-, 으뜸-, 딸림-, 으뜸화음 (I-IV-I-V-I)의 화성진행으로 종지를 한 후 딸림화음 G 장조로 전조 하는데 이것은 뒤에 따르는 Allegro molto장의 c 단조 단락을 준비하는 기능을 갖는다. 후반부의 172마디부터는 전개부로서 G 장조에서 변주주제에서 파생된 모티브가 가공된다. Meno-Allegro 이후에는 세 개의 성격적 변주악장이 따른다.

첫 번째 변주악장으로서의 Allegro molto장은 단조와 두 개의 8분음표의 지속적인 이음줄로 인한 연주법으로 인해 격렬한 감정의 성격을 지닌다. 앞의 단락에서 제시되었던 16마디의 변주주제는 변형되며 여기서 2/2박자로 인해 8마디로 단축되나 이 8마디는 변경 없이 반복되어 16마디를 이룬다. 이로 인한 주제보다 두 배의 음표들을 지니는 긴 변주 선율에 베토벤은 피아노와 오케스트라를 교대시키며 상이한 음색을 통해 변화를 준다. 여기에서 피아노와 오케스트라의 교대는 점점 짧아지는 간격으로 빈번해지는데 이것은 음악적 긴장을 불러일으키며 다음에 이어지는 “신호 모티브”에 의한 간주부분(200-219마디)에 이르러 절정을 이룬다. 이 모티브는 앞장과 같이 I-IV-I-V-I 화음으로의 화성종지를 한 후 으뜸조 c 단조에서 D^b 장조, e^b 단조 와 B 장조로 전조되며 220마디에서 시작되는 긴 전개부로 이끌어준다. 266 마디까지 이르는 이 전개부에서 변주선율의 소재는 B장조, b단조, e단조, a단조, d단조, F장조 등등의 관계가 먼 조의 화성진행에서 모방하며 발전된다. 바이제의 베토벤 초안에 대한 보고에 의하면 베토벤은 원래 이 전개부분을 훨씬 짧게 계획했었고 후에 오직 베이스 진행만 기록했다고 한다.²¹⁾ 이것과 관련해 알 수 있는 것은 이 부분에서의 작곡가의 관심은 무엇보다도 화성적 진행에 있었다는 것이다.

이 장의 마지막 부분은 선행된 장들과 마찬가지로 다음에 따르는 변주 악장의 새로운 조를 준비한다. “신호 모티브”는 피아노에 의한 반주로 현과 관악기에 의해 서로

21) D. Weise, *Ein Skizzenbuch Beethovens*, op. cit., p. 66-67.

응답하며 전개되고 E 장조와 a 단조가 번갈아 가며 화성적 뒷받침을 이룬다. 이 두 조의 교대는 이미 251마디에서 시작되어 처음엔 넓은, 그리고 점점 좁은 간격으로 이루어지며 284마디에 E 장조가 고정되고 마지막에 피아노에 의한 트릴이 다음 악장을 이어준다.

Adagio 변주악장은 A장조로 6/8박자로 시작한다. 이 장은 조성과 템포뿐 아니라 그 서정적 성격으로인 해 앞장과 큰 대조를 이룬다. 이 변주도 16마디의 선율을 이루는데 각각의 8마디 주기의 4마디 전반악절은 클라리넷과 파곳으로, 각 4마디의 후반악절은 피아노에 의해 연주된다. 관악기에 의한 전반악절의 선율의 리듬은 “신호 모티브”에서 파생되었고, 후반악절의 피아노 선율은 풍부하게 장식된 자유로운 음열에 의해 전개된다. 이어서 변주에서 변화되어 속행된 모티브가 선행된 악장들에서와 마찬가지로 I-IV-I-V-I로 화성종지를 반복한다. 마지막에 “신호 모티브”가 부점이 붙는 리듬으로 E장조, e단조, 그리고 다음 장에 시작되는 F장조의 딸림화음으로 변화하며 과도기적 역할을 하는데 이 모티브는 다음 변주를 지배하며 성격 짓는다.

Marcia, assai vivace장의 변주를 위한 초안에 베토벤은 “türkisch(터키 적인)”라고 기록했다. 터키 식 행진곡을 암시하는 이 F장조의 “터키”변주는 서정적인 앞장의 변주와 성격적으로 대조를 이룬다. 16마디의 변주된 주제는 선율과 리듬의 장식이 관악기에 의해 연주된다. 변주주제의 선율 선은 윗 성부에서 들려지며 오보에와 호른에 의해 작은 변형으로 장식되어 전개된다. 다음에 이어지는 앞의 선율에서 파생된 모티브에 의한 으뜸화음 F장조의 화성종지는 거듭 반복되며 나란한 화음인 d단조로 전조되고 전개부(365-388마디)로 넘어간다. 선율의 소재는 피아노와 현악기에 의해 다성부적 진행으로 모방하며 발전한다. 베토벤은 이 전개부의 369마디부터 음표기호를 변경하고 세 개의 내림표(b)를 기입해 놓았는데 여기서 암시하는 E^b 장조나 c 단조는 등장하지 않고 음악적 진행은 관계가 먼 장, 단조로 - c단조, f단조, D^b장조, e단조, f단조, g단조 - 좁은 간격을 두며 전조 한다. 베토벤은 이 부분을 위해 특히 많은 초안을 남겼는데, 여기에는 다양한 조들의 전조를 시도했다.²²⁾

마지막 388마디는 g 단조의 딸림9화음(근음이 생략됨)의 긴 아르페지오가 다음의 레치타티브 모티브에 이어진다. 베토벤은 초안에서 이 “터키”변주곡에 이어 D 장조에서 6/8박자와 Presto템포를 갖는 다른 또 하나의 변주를 계획했었으나 실현되지 않았다.²³⁾ 여기서 베토벤이 계획한 D 장조의 선택은 흥미롭다. 이것은 베토벤이 합창환상곡의 여러 단락의 조를 앞에 진행되었던 c 단조, A 장조, F 장조에 이어 D 장조로서 하향하는 3도권의 순회를 염두에 두었다는 것을 암시한다.

지금까지 관현악과 피아노에 의한 성격적 변주에 이어 피날레 시작 변주주제를 이

22) Ibid., p. 75.

23) D. Weise, *Ludwig van Beethoven*, op. cit., p. 9.

끝었던 현악기에 의한 알레그로 템포의 레치타티브 모티브가 등장하는데 여기서는 피아노에 의한 노래하듯 한 모티브가 생략된다. 앞에 언급한 세 개의 내림표 (b) 는 여기서 잠시 그 기능을 발휘하며 축약된 레치타티브 모티브는 c 단조로 반복하는데 곧 G 장조로 변화되며 다음장의 아르페지오로 이어진다.

성악이 참여하는 마지막 변주는 “좀 빠르게, 그러나 심하지 않게(Allegretto, ma non troppo)”라고 템포 표시가 돼 있는데 그 밑에 베토벤은 또 “마치 움직이는 안단테와 같이(quasi Andante con moto)” 라고 덧붙여 놓았다. C 장조를 알리는 이 피아노에 의한 아르페지오는 곧 반주의 역할이 되고 “신호 모티브”가 처음에는 호른과 오보에에 의해, 다음에는 두 개의 여성성부 (소프라노와 알토), 그리고 두 개의 남성성부(테너와 베이스)에 의해 잇달아 불려진다. 이 마지막 변주악장은 재현부적인 성격을 지니며 피날레의 처음 단락인 Meno Allegro의 음악적 구성이 커다란 변경 없이 반복한다. 단지 여기서는 마지막에 긴 코다가 곡을 종결한다.

성악성부의 가사는 체르니의 보도에 의하면 시인 쿠프너(Christoph Kuffner)가 이미 완성된 음악작품을 위해 짧은 시일 안에 붙이도록 돼 있었다 한다. 그러나 1845년에 이루어진 쿠프너의 전 작품 간행에 이 시가 등장하지 않고 그의 자서전의 베토벤과의 관계에 대한 부분에서 이 작품에 대한 언급이 없기 때문에 증명되어질 수 없다. 오늘날까지 시인에 관한 문제는 풀리지 않았다. 단지 베토벤은 이 시에 대해 만족하지 않았던 것 같다. 왜냐하면 그는 헤르텔 출판사에게 보낸 편지에 출판자가 다른 가사를 붙이기를 원하는지 묻는다.²⁴⁾

시는 3절로 이루어져있다;

우리의 삶의 조화는 애교 있고 귀엽게, 그리고 사랑스럽게 울린다.
그리고 불멸의 꽃들은 아름다운 감정에서 솟아오른다.
평화와 기쁨은 파도의 동요같이 친밀하게 유동한다.
거칠고 반목으로 밀려드는 것은 환희로 해결한다.

만일 소리에 마법이 지배하고 영감에 찬 언어로 얘기하면,
장려함이 형성됨에 틀림없다.
밤과 폭풍은 빛으로 화할 것이고 외적인 평온과 내적인 기쁨은
행복한 이들에 균립한다.
봄의 햇살은 예술로 하여금 두 빛으로부터 창조하게 한다.

가슴에 밀려들어온 위대함은 새롭게 그리고 아름답게 피어난다.

24) G. Kinsky, op. cit., p. 214.

의기가 높아지면 항상 화음이 울릴 것이다.

아름다운 혼을 받아들여라, 아름다운 예술의 선물을 기뻐하라,
사랑과 힘이 결합되면 신의 은총이 내릴 것이다.

1절은 피아노반주에 의한 소프라노와 알토에 의해 (412-427마디), 2절은 현악기의 반주에 의한 테너와 베이스 (428-444마디), 3절은 오케스트라의 반주에 의한 합창에 의해 (445-460마디) 붙여진다. 여기서 변주주제는 변화하지 않고 그대로 머문다. 이러한 소리음향의 증대는 Meno-Allegro장의 다섯 번의 변주에서 의도된 악기편성을 통한 소리효과와 비슷하다. 합창변주 뒤에는 부가곡(codetta)이 따르는데 이 부분도 다시 Meno-Allegro와 같은 모티브 진행(461-474마디)과 전개부(475마디-마지막)로 이루어져 있다. 가사는 3절의 후반부를 변형 반복한다. 전개부에서는 주제에서 파생된 모티브가 모방하며 전개하는데, 처음에는 다양한 성부에 의해, 잇따라 합창과 오케스트라에 의해 상승되어지며, 곡을 종결하는 Presto에서 절정을 이룬다. 베토벤은 490 마디에서 프레스토로 음악의 진행속도를 가속시키고 지금까지의 4/4박자를 2/4박자로 변경한다. 여기서는 앞에서 진행된 주제적 발전이 계속적인 선을 적이고 리듬적인 변화로서 530마디까지 지속한다. 여기에는 피아노를 제외한 모든 관현악과 합창이 참여한다. 475에서 530마디에 걸친 전개는 다시 한번 조금 축소되어 반복하는데 변화된 악기편성과 박절로 붙여진다. 이 반복하며 진행되는 전개부에서의 정점은 “힘(Kraft)”이라는 단어가 반복되는 곳이다. 이것은 다음과 같은 가사와 연관돼 있다; “만일 사랑과 힘이 서로 결합되면 신의 은총이 인간들에게 내릴 것이다” 베토벤에게 이 “힘”이라는 단어가 특히 중요했었음은 그의 위에 언급한 출판업자에게 보낸 편지에 드러난다. 베토벤은 “다른 가사를 붙이겠냐”는 질문에 이어 나중에 “...그러나 다른 가사를 붙이더라도 힘이라는 단어는 삭제하지 말아야 한다. 혹은 그 위치에 다른 가장 비슷한 것이 와야된다”²⁵⁾ 라고 강조하고 있다. 작품에서 이 “힘”이라는 단어는 계속해서 “사랑과 힘과 힘과 힘은(Lieb' und Kraft und Kraft und Kraft)”으로 두 번 더 반복한다 (505-515, 565-575마디). 여기서 선율은 반음계 적으로 상향하고 마지막 반복의 정점서 음은 5와 1/2마디를 거의 부동으로 유지하며, 화음은 C장조에서 갑자기 E^b으로 바뀐다 (예7). 이 3도권 관계의 조를 통해 “힘”이라는 단어는 음악적인 정점으로서 독특한 화성효과를 얻는다. E^b화음은 이 마지막 장에서 단 하나의 으뜸음에서 먼 관계 조이다.

마지막은 성악성부를 제외하고 모든 관현악과 피아노에 의해 곡을 종결한다. 이것은 베토벤의 초안과 일치하는데 그는 “마지막 피날레는 오직 피아노와 악기로”²⁶⁾라고

25) Ibid.

26) D. Weise, *Ludwig van Beethoven*, op. cit., p. 10.

(예7)

기록해 놓았다. 변주주제는 여기서 축약해서 요약되고 피아노에 의한 C장조 아르페지오가 마지막을 장식하는데 이것은 곡의 시작과 연관을 이룬다.

“합창환상곡”에는 여러 악장으로 이루어진 소나타악장의 순환적 구성과 소나타형식의 윤곽을 찾아볼 수 있다. 이 두 가지는 통례적인 형식적 도식으로서가 아니라 여기서 서로 융합돼 있다. 소나타 악장들과 같이 합창환상곡의 여러 악장들은 템포와 조성과 음악적 성격에 있어 서로 대조를 이루며 각기 독특한 고유의 특성을 지닌다. 그러나 이 대조를 이루는 악장들은 한 주제의 변주를 통해 서로 연관 지어있고 내용적으로 음악적 통일을 이룬다. 합창환상곡은 각 장의 작품형식으로서가 아니라 위에 언급한 음악적 구조의 성격에 있어서 도입부를 갖는 4악장의 소나타와 비교할 수 있다. 피아노에 의한 아다지오 전주가 도입부와 비교된다면 환상곡의 “Finale”의 첫 장인 *Meno-Allegro*는 소나타의 빠른 *Allegro* 악장과, *Finale*의 서정적 *Adagio*장은 소나타의 서정적인 느린 두 번째 악장과, *Finale*의 *Marcia*(행진)장은 소나타의 미뉴에트나 춤 성격을 지닌 세 번째 악장과, *Finale*의 마지막 *Allegretto*장은 소나타의 마지막 빠른 악장과 비교되어진다.

“합창환상곡”의 “Finale”의 음악적 구성은 전체적으로 세 단락으로 나눌 수 있다.

Meno-Allegro, 3개의 성격적 변주(Allegro molto, Adagio, Marcia), 마지막의 Allegretto/Presto. 이 세 단락은 소나타악장 형식의 제시부, 발전부, 전개부와 비교해 볼 수 있다. Meno-Allegro장은 물론 소나타형식의 제시부적인 성격이 희박하다. 그러나 제 1 주제와 다른 성격을 지닌 제 2 주제가 없기 때문은 아니다. 이러한 것은 하이든(Joseph Haydn 1732-1809)의 소나타에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 그의 소나타 형식의 알레그로악장은 자주 한 주제에 의해 각인 되거나 제 2 주제는 주 주제에서 파생된다. 제 2 주제의 유무보다 더 중요한 것은 무엇보다 으뜸화음과 긴장관계를 이루는 딸림조나 관계조 등의 음악적 소절이 빠져있는 것이겠다. Meno-Allegro장의 마지막에 딸림 조로의 변화는 일시적인 것이지 으뜸화음군의 소절과 거의 대등한 음악적 내용을 담고있는 것이 아니다.

이와 반대로 세 개의 성격 변주곡은 관계가 먼 조로의 잦은 전조와 주제의 다양한 형태로의 자유로운 발전에 있어 소나타의 전개부와 비교될 수 있다. 그리고 Allegretto는 이미 언급했듯이 재현부적 성격을 갖는데 이것은 Meno-Allegro의 음악적 소재가 같은 C 장조에서 그대로 반복된다는 것 뿐 아니라 이 악장은 선행된 음악적 긴장을 어느 정도 해결하는 성격을 갖는다. 여기서 재현부가 해결하는 것은 세 개의 성격변주곡의 진행에서의 다양한 조성으로의 전조에서 야기된 음악적 긴장이다. 마지막 Presto는 코다로서 곡의 종결을 뒷받침하고 다시 한번 주제를 의미 있게 한다.

끝맺는 말

베토벤의 “합창환상곡” Op.80은 전해 내려온 환상곡이라는 음악적 양식의 일반적인 성격과 결부돼있다. 음악사적으로 이 양식은 서로 상반된 두 가지의 양상을 보여주고 있다. 환상곡은 아무런 형식적이고 작법상의 기술적인 기준이나 법칙이 없었다. 이 음악양식을 처음부터 특징지었던 것은 작품구성의 즉흥적인 자유로움이었다. 다른 한편으로 환상곡은 역사적으로 시대마다 그 당시 지배하던 작곡법과 양식에 의해 영향받았다. 그러나 환상곡에 이러한 작품 구성의 자유로움과 형식적인 요소, 둘 중의 어느 것을 강조하느냐 하는 것은 작곡가들마다 상이하게 표현되고 있다.

베토벤의 “합창환상곡”의 작품구성에 있어서의 예술적 자유로움의 개념은 즉흥곡적인 전주부와 더불어 변주라는 자유로운 형식의 사용에서 각인 된다. 이와 관련해 베토벤이 이 환상곡의 작곡에서 가장 영향을 받은 작곡가가 있다면 윌리엄 엠마누엘 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788)일 것이다. “합창환상곡”의 전주부뿐만 아니라 “Finale”의 변주부들을 과도기적인, 혹은 도입부로서 연결하기도 하고, 또한 아다지오 변주 악장의 선율을 장식하는 즉흥적인 음악적 요소는 레치타티브의 사용과 더불어 작품 기술적으로 엠마누엘 바흐의 “Freie Fantasie(자유로운 환상곡)”에 영향을 받

왔을 것이다.

형식적인 면을 고려할 때 “합창환상곡”은, 언급했듯이, 소나타 형식적인 요소를 담고 있다. 환상곡에 소나타 형식적인 요소가 더 뚜렷하게 나타나는 것은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791)의 “c단조 피아노환상곡 KV 475”이다. 그러나 베토벤의 “합창환상곡”이 모차르트곡과 분명히 구분되는 것은 소나타 형식적인 방법과 자유로운 음악적 요소가 서로 융합이 되어있는 것이다. 베토벤 환상곡의 독창성은 이러한 독자적인 기법과 더불어 기악작품에 그 당시 비 관습적으로 합창을 도입한 점이다. 여기에서 다양한 악기와 성부의 음색을 통한 음향효과는 중요한 표현수단이 된다.

이러한 요소들과 상이한 음악적 양식의 혼합은 또한 환상곡이라는 장르를 넘어서서 미래를 예언케 하는 역사적 의미를 지니고 있다.

참 고 문 헌

1. Günter, Altmann, *Musikalische Formenlehre*, UTB(Uni-Taschenbücher), München 1981.
2. Hess, Willy, "Zu Beethovens Chorfantasie", *Schweizerische Musikzeitung, Schweizer Musikpädagogische Blätter*, 1966 Jahrgang 106, pp. 19-23.
3. _____(ed.), *Ludwig van Beethoven, Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra Op.80*, Ernst Eulenburg Ltd., London 1966.
4. Kämper, Dietrich, "Sonate und Fantasie", *Die Klaviersonate nach Beethoven*, Darmstadt 1987, pp. 38-46.
5. Keller, Hans, "New music: Beethovens Choral Fantasy", *The Score*, Jan. 1961, pp. 38-46.
6. Kinsky, Georg, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, ed. Hans Halm, München/Duisburg 1954, pp. 212-215.
7. Kojima, Shin Augustinus, "Zur Quellenkritik von Beethovens Chorfantasie Op.80", *Musik, Edition, Interpretation*. Gedenkschrift für Günter Henle, München 1980, pp. 264-281.
8. Rosen, Charles, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983.
9. Shedlock, John S., "Beethoven Sketches Hitherto" unpublished, *The musical Times* 50, London 1909, pp. 712-714.
10. Schleuning, Peter, *Die Freie Fantasie*, Göppinger Akademische Beiträge, ed. U. Müller, F. Hundsnurscher und K.W. Jauss, GÜppingen 1973
11. _____, *Die Fantasie*. Das Musikwerk 42,43, Köln 1971.
12. Schneider, Nobert J., "Mediantische Harmonik bei L.v.Beethoven", *Archiv für Musikwissenschaft*, xxxi 1978, pp. 210-230.
13. Steger, Hans, "Gedanken über den Fantasie-Begriff in der Musik des 18. und 19.Jahrhunderts", *Gedenkschrift Hermann Beck*, ed. von H. Dechant und W. Sieber, Laaber Verlag 1982, pp. 143-150.
14. Tovey, Donald Francis, "Beethoven Op.80", *Essays in Musical Analysis*, vol. ii 1959, pp. 133-136.

15. Uhde, Jürgen, *Beethovens Klaviermusik I, Klavierstück und Variationen*, Stuttgart 1980, pp. 73-81.
16. Weise, Dagmar, *Ein Skizzenbuch Beethovens zur Chorfantasie Op.80 und zu anderen Werken, Übertragung*, Diss., Bonn 1949.
17. _____ *Ludwig van Beethoven, Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie und zu anderen Werke*, Bonn 1957.
18. Whiting, Steven Moore, "Hört ihr wohl, Zu Funktion und Programm von Beethovens Chorfantasie", *Archiv für Musikwissenschaft* xiv 1988, pp. 32-147.

ABSTRACT

Beethovens Chorfantasie Op.80

Yun Rok Oh

Die Fantasie für Klavier, Orchester und Chor Op.80, die sogenannte Chorfantasie, ist eine der beiden vollendeten Fantasien von Beethoven. Die andere ist die Klavierfantasie Op.77. Beide entstanden in der mittleren Schaffensperiode, in den Jahren 1808 und 1809. Die Chorfantasie Op.80 wurde nach Carl Czernys Bericht als glänzendes Schlußstück in der vom Komponisten veranstalteten Akademie komponiert. Das Konzert fand am 22. Dez. 1808 im Theater an der Wien statt. In dieser ersten Aufführung hat Beethoven die Klaviereinleitung improvisiert.

Die Chorfantasie besteht aus einem frei angelegten Einleitungsteil und Variationsreihen. Sie beginnt c-moll und endet in C-Dur. Der zweite Variationsteil, der als "Finale" bezeichnet wird, ist mehrteilig angelegt. Diese Teile haben unterschiedliche Tempi und Taktarten und stehen in verschiedenen Tonarten. So beginnt ein Thema mit seiner 5 Variationen in C-Dur, *Meno Allegro*, erst nach überleitendem rezitativischen Zwischenspiel *Allegro* in c-moll. Auf den *Meno-Allegro*-Teil folgen drei freie Charaktervariationen: *Allegro molto* in c-moll, *Adagio, ma non troppo* in A-Dur und *Marcia, assai vivace* in F-Dur. Diese leitet über zu Chorvariationen *Allegro, ma non troppo* in C-Dur, welche sich am Ende zum *Presto* steigern.

Die Chorfantasie ist an den Stil der überlieferten Gattung Fantasie gebunden. Für diese Gattung gibt es in der Musikgeschichte keine formalen und satztechnischen Normen. Was die Gestaltung dieser Musikstücke von Anfang an kennzeichnet, ist die improvisatorische Freiheit der Komposition. Andererseits wird die Entwicklung der Fantasie von verschiedenen zeitgenössischen Satzarten und Gattungen beeinflusst. Das Verhältnis von Freiheit und Gebundenheit ist je nach dem betreffenden Komponisten recht verschieden.

In der Chorfantasie wird die Idee der künstlerischen Freiheit sowohl durch den improvisatorischen Einleitungsteil und die Verwendung der freien Form der Variation, als auch durch die ungewöhnliche Heranziehung eines Chores in einem Instrumentalwerk ausgeprägt. Neben der unverkennbaren freien Gestaltung werden an dem Werk die Merkmale der Sonatenzyklen und der Sonatenhauptsatzelemente spürbar. Beide erscheinen nicht als die üblichen Formschemata, sondern sind miteinander verschmolzen.

Vergleicht man die Chorfantasie Beethovens mit Fantasien von C. Ph. E. Bach und W. A. Mozart, die die wichtigsten Fantasiekomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren, so zeigen sich bei der Chorfantasie ähnliche Merkmale wie in den Werken beider Komponisten. Die Chorfantasie Beethovens steht im Hinblick auf ihre improvisatorische Haltung, den Affektwechsel und die ungebundene Harmonik den freien Fantasien von C. Ph. E. Bach nahe. Ähnlich ist bei den Fantasien Mozarts und Beethovens die formale Gebundenheit. Ein Unterschied ist jedoch, daß bei Mozart die Fantasie stärker an Formschemata angelehnt ist. Beethovens kompositorische Eigentümlichkeit liegt in der Verschmelzung des formgebundenen mit dem freien improvisatorischen Stil zu einem Ganzen.

디터스도르프의 실내악

연 상 춘*

차 례

I. 서 론

II. 본 론

1. 디터스도르프의 음악연구 상태
2. 디터스도르프의 생애
3. 자 료
4. 실내악 양식
5. 악장의 구조

III. 결 론

참고문헌

I. 서 론

본 글은 18세기 오스트리아 빈 태생의 음악가, 카알 디터스 폰 디터스도르프(Karl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799)의 실내악에 대해 다루려 한다. 현재 디터스도르프의 실내악으로 확인되는 총 작품의 수는 175곡, 그중 관악편성을 위해서는 67곡, 관·현 혼합과 순수 현악편성을 위해서는 108곡이 있는데, 이곳에서는 관악곡들을 제외시킨 나머지 편성의 108곡만을 관찰하기로 한다. 이 실내악곡들을 다시 한번 세분화해보면 2중주곡이 31개, 3중주곡이 36개, 4중주곡이 24개, 5중주곡이 17개가 된다.

디터스도르프의 실내악곡들은 시기적으로 1760-1789년 사이에 작곡되었다. 대략 30년간에 달하는 작곡시기중에서 작품 보존상태와 관련해 지적할 특이한 점은 1777-1786년 사이의 작품들이 전혀 발견되지 않는다는 사실이다. 창작 중반기 작품들이 결여되어 있다는 사실은 중반기 시기의 실내악 조사도 물론 불가능하게 하지만, 그 외에도 창작 시기를 통례에 따라 초·중·후기로 구분하는데도 어려움을 준다. 때문에 이미 제의된 교향곡과 오페라를 위한 창작 시기 구분은¹⁾ 받아들이기 어려운 상

* 음악학박사

황이라는 전제와 함께, 이곳에서는 단지 설명의 편의만을 위해 작품시기를 초, 후기로만 분류하기로 한다. 즉, 초기의 작품은 1777년 이전에 작곡되어진 것을, 후기의 작품은 1787년 이후에 작곡되어진 것을 의미한다.

작품들의 보존 상태를 간략히 소개해 보면,²⁾ 디터스도르프의 원보들은 현재 거의 남아있지 않은 실정이고, 대신에 그 시대에 베껴놓은 사본들이 주를 이룬다. 현재까지 가장 많은 디터스도르프 실내악 필사본들을 보유하고 있는 곳은 오스트리아의 멜크(Melk)와 자이텐-스텐텐(Seitenstetten)의 수도원들인데, 대부분 작곡가의 초기 작품인 것이 특징적이다. 악보들이 대부분 사본인 까닭에 곡의 신빙성 내지는 작곡 시기를 확인하는 데는 적지 않은 어려움이 따른다. 이러한 점에서 특히 독일 브라이트코프(Breitkopf) 출판사가 1766-1787년 사이에 매년마다 정기적으로 발행하였던 작품 목록집은 커다란 도움을 준다.³⁾ 이외에도 이미 18세기에 출판된 곡들도 제법 있는데, 그의 곡 출판이 특히 1770년을 전후로 해서 가장 많이 발행되었던 것도 흥미로운 사실이다. 반면에 현대 출판 사업은 부실한 형편이어서, 일반인으로 하여금 가장 손쉽게 접근할 수 있는 요소가 사실상 조성되어 있지 않아 아쉽다.⁴⁾

이곳에서 목표로 삼는 것은 첫째, 아직도 미정리되어 도처에 산재해 있는 디터스도르프의 실내악 작품들을 확인, 분류·정리하고, 둘째, 작품들을 각 실내악 양식과 악식별로 분류, 분석하여 그 특성을 알아 본 후, 이것을 토대로 디터스도르프 실내악 고유성에 대해서 알아보고, 셋째로, 그의 실내악이 그의 음악 내에서나 시대 속에서 차지하는 위치에 대해서도 간략하게나마 생각해보고자 한다.

디터스도르프 실내악 작품들의 분류번호를 매긴 방식은 대략 다음과 같다: 우선 로마 숫자를 사용해 각 중주를 분류하였다. 로마 숫자에 이어 쌍점(:)을 찍고 다음으로 해당되는 작품의 조를 표시하였다. 예를 들어 "III:A"는 A장조의 3중주곡을 의미한

* 이 글은 1997년 독일 뮌스터 대학에 제출된 음악학 박사 논문을 요약한 것이다. 따라서 완전한 내용을 위해서는, Sang-Chun Yeon: *Dittersdorfs Kammermusik für Streichinstrumente. Quellenkundliche und stilistische Untersuchungen*. Ph.D. diss. Munster University (Germany) 1997 참조.

- 1) Grave, *Dittersdorf Symphonic Development (1977)*; Unverricht, "Werk ... von Dittersdorf", H. Unverricht, C. D. v. *Dittersdorf (1989)*, p. 32.
- 2) 구체적인 작품의 보존상태, 작곡시기, 신빙성 여부에 대해서는 후에 구체적으로 다루기로 한다.
- 3) *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787*. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York: Dover Publications Inc. 1966. 이 작품 목록집은 브라이트코프 출판사가 당시 확보, 보유하고 있던 작곡가들의 곡을 인치피트(Incipit: 곡의 확인을 목적으로 작품의 처음 부분을 기보한 것)과 함께 정기적으로 소개함으로써, 주문 시 필사본의 판매를 목적으로 발행되었다. 이 목록집에는 디터스도르프의 곡도 많이 개재되어 있다.
- 4) 이 글의 p. 6 참조.

다.⁵⁾ 같은 조 안에서도 여러 개의 작품들을 분류하기 위해서는 조표시 후에 곧바로 임의의 번호를 주었다. 즉, "III:A1", "III:A2", "III:A3" 등등의 순으로, 확인된 곡들은 분류되었다. 같은 작품이 각기 다른 편성으로 발견되어지는 경우도 종종 있다. 이런 경우는 "III:A3" 와 "III:A3a"로 구분하였다. 음악에 대한 설명중 가끔 해당작품의 악장을 분명히 하기 위해서는 반점(.)을 사이로 두고 다시 한번 번호를 주었는데 즉, "III:A3,1"은 A장조 3중주곡 3번의 1악장을 의미하게 된다. 음악분석에 있어서는 악절의 크기에 따라 "A", "a", "a"순으로 구분하였는데 대략적으로 "A"는 큰악절을, "a"는 작은악절을, "a"는 동기정도의 규모를 표시하는데 썼다. 각주란 에서 문헌을 언급할 때는 줄여서 쓰는 것을 원칙으로 한다. 보충사항은 이 글의 뒤에 첨부하는 문헌관을 통하여 참고토록 하라. 음악용어는 가능한 한 세광음악출판사 발행의 "표준 음악사전"(1980, 1987)의 것을 기준으로 하였다.

II. 본 론

1. 디터스도르프의 음악 연구 상태

디터스도르프는 생존시 대단한 인기를 누렸던 작곡가이다. 때문에 간단하나마 그에 대해 언급하는 글들은 의외로 많다. 예나 지금이나 그의 음악에 대한 평가는 찬·반으로 엇갈린다. 예를 들어, 슈바르트(Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739-1791)는 그에 대해 한편으로는 "대단히 인기 있는 교향곡 작곡가"라고 칭 하지만, 곧바로 그의 "진기하기 만한 작곡풍"은 "너무 자주 기괴하고 조야한 표현으로 접어들곤 한다"라는 질책도 서슴지 않는다.⁶⁾ 다른 18세기, 19세기의 음악서 들도 대개 이와 같이 디터스도르프에 대해 찬·반이 나뉘면서 평가하지만 진지하게 그에 대해 평가하려고 시도하는 글들은 만나 보기가 힘들다.

디터스도르프를 새로운 안목과 함께 재조명하려는 첫 번째 계기는 작곡가의 서거 100주년을 추모하는 1899년에 구체화되었다. 기념비가 세워졌고 선별된 곡들이 출판되었다.⁷⁾ 당시 아돌프 케트너(Adolf Kettner)를 선두로⁸⁾ 일깨워진 관심사는 이어서 연구서 들을 뒤따르게 했다. 비록 활발하지는 않았지만 그 후에 계속 이어졌던 작곡

5) 원 논문에서 독일식으로 표시된 조성은 작품번호의 고유성을 보존키 위해 그대로 따르기로 한다. 예를 들어 Eb장조의 3중주곡은 "III:Es"로 표시된다. 반면에 설명 시에는 통용되는 대로 Eb장조라 하였다.

6) Schubart, Ideen (1806. 1969/N), p. 254.

7) Josef Liebeskind, Ausgewählte Orchesterwerke (1899).

8) 그는 당시 쉐레지엔 지역에서 발간되던 "Alt Vater"란 신문에 디터스도르프에 대한 글을 연재하였다.

가에 대한 관심사는 1989년 작곡가의 탄생 250주년 기념 해를 계기로 의미 있는 결실을 보았다.⁹⁾

디터스도르프의 작품목록집은 1900년 카알 크랩스(Karl Krebs)에 의해 발표되었는데, 이 목록집은 그 동안 이루어진 자료연구와 함께 많은 부분이 수정 내지는 보충되어야 하는 시급한 상태에 놓여있다. 그럼에도 불구하고 디터스도르프 전 작품을 망라하는 새 작품 목록집은 아직까지도 만들어지지 못하고 있는 실정이다.¹⁰⁾ 현재의 실정으로는 부득이하게 크랩스의 작품 번호를 사용하여야 하는데, 이것은 비록 부분적으로나마 근간에 연구되어 발표된 교향곡과¹¹⁾ 실내악의¹²⁾ 새로운 작품번호로 대체될 수도 있다.

오페라 부문에서는 1914년 로타 리딩어(L. Ridinger)가 집필한 연구서를 선두로¹³⁾ 이미 몇 개의 논문이 발표되었다. 1913년 빈 대학에 제출된 크라릭(H. Kralik)의 교향곡과 협주곡을 주제로 하는 논문은 분실된 상태여서 참고할 수가 없는 실정이지만 교향곡에 대해서는 근간에 다른 논문에서 자세히 다루어졌다.¹⁴⁾ 아직까지도 연구 미비된 분야는 교회 음악인데 이 분야는 그 수적으로 많음이나, 또한 이 곡들이 18세기 중반 이후 교회에서 담당했던 기능으로 볼 때 충분한 연구가치가 있을 것으로 보인다.¹⁵⁾ 실내악에 대해서는 이미 1927년 발표된 연구문이 있다.¹⁶⁾ 유감스럽게도 이 글의 저자 리글러(G. Rigler)가 디터스도르프의 실내악에 대해 발표할 당시의 자료연구 상태는 대단히 미흡한 단계였다. 아직도 많은 곡들이 알려지지 못한 채로 도서관등에 쌓여있는 상태였고, 또 그 존재여부를 설사 확인했다 하더라도 접근이 어려운 시기였다. 때문에 적은 자료들만을 토대로 작성된 이 연구서는 많은 판단의 오류를 범했다.

9) *Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Mozarts Rivale in der Oper.* ed. v. Hubert Unverricht in Zusammenarbeit mit Werner Bein. Würzburg: Korn 1989. 이외에도: *Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Der schlesische Opernkomponist.* ed. v. Hubert Unverricht in Verbindung mit Ortrun Landmann. Würzburg: Korn 1991. - *Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Sein Wirken in Österreichisch-Schlesien und seine letzten Jahre in Böhmen.* ed. v. Hubert Unverricht in Zusammenarbeit mit Petr Koukal und Werner Bein. Würzburg: Korn 1993.

10) 일설에 의하면 체코의 자료 연구가 Oldrich Pulkert가 이 사업을 계획하고 있다지만 거의 1970년대부터 세워진 이 계획은 오늘까지 실현되지 않고 있다.

11) Grave, Margaret Grupp: *First-Movement Form as a Measure of Dittersdorf Symphonic Development*, 2 vols. Diss. New York University (USA) 1977.

12) Sang-Chun Yeon: 상인서 (1997).

13) Ridinger, "Dittersdorf als Opernkomponist", *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), p. 219-349.

14) 주 12번 참조.

15) Pulkert, "Verbreitung der Werke ... von Dittersdor", in: Unverricht, 상인서 (1993), p. 29 ff.

16) Gertrude Rigler, "Die Kammermusik Dittersdorfs", *Studien zur Musikwissenschaft* 14 (1927), p. 179-212 그리고 Anhang p. XI-XIII.

이에 대한 수정도 본 글이 지니고 있는 목적중 하나이다.

2. 디터스도르프의 생애

1739년 오스트리아 빈에서 출생한 음악가 카알 디터스 폰 디터스도르프는 오늘의 우리에게 다소 낮이 설은감이 있지만, 18세기 생존시에는 대단한 인기를 누렸던 인물이다. 그는 원래 시민계급 출신으로서 본명이 카알 디터스였다. 귀족명 "폰 디터스도르프"는 1773년 귀족지위를 부여받고 난 후부터 붙여진 것이다.¹⁷⁾ 작곡가로서의 명성 이외에도 그는 젊은 시절, 바이올린 명 연주가로서도 이름을 날렸다. 음악가로서 꽤 이른 시기부터 시작되는 그의 명성은 1780년대 후반기에 절정시기로 달하다가 대략 1790년대부터 사향 길로 접어들어 1799년 그가 오랜 투병생활 끝에 사망하였을 때 그는 거의 잊혀진 음악가였다.

그의 유명도가 이렇게 순간적으로 급격한 하락세를 보이고 또한 사후 거의 잊혀진 작곡가로 전락하는데서 우리는 18세기, 바로크 시대와 클래식 시대 사이의 이른바 "과도기 시대" 내지는 "전고전주의 시대"를 배경으로 활동하였던 수많은 작곡가들의 공통된 운명을 볼 수 있다. 그런데, 디터스도르프는 시기적으로 볼 때 전고전파로서보다는 고전파에 속하는 작곡가이다. 하이든(1732-1809)과 모짜르트(1756-1791)와는 세대를 같이 하면서, 또한 빈을 중심으로 활동하였기 때문에 그들과도 사이가 가까웠다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 그는 과거 음악사 기술에서 자주 구세대의 작곡가들과 별다른 구별 없이 전고전파 음악가로 일축되어 졌었고 또한 아직도 그렇게 되어지고 있는 실정이다.¹⁹⁾ 이 글의 특성상 그의 생애를 자세히 다룰 수 없기 때문에 다음과 같이 연도별로 분류해 요약해 본다:

- 17) 그의 작품들을 전해오는 필사본들을 가지고 시기적으로 분류할 때, 이름이 1773년을 전후로 달라지는 것은 도움이 되리라는 생각도 갖게 한다. 즉, 작품들이 만약 1773년 이전에 작곡되었다면 작곡자의 명이 카알 디터스로 되어 있을 테고, 반대로 그 이후 작곡되었다면 카알 디터스 폰 디터스도르프로 표기되어 있을 것이다. 하지만 납득성가는 이 생각은, 현실에선 그렇지 않다는 것으로 증명이 되었다. 많은 이들은 디터스도르프를 1773년 이후에도 여전히 디터스라고 칭하는 것을 확인할 수 있었다.
- 18) 그들의 절친했던 사이를 나타내는 한 예로, 1780년대 디터스도르프가 빈을 방문할 때 가지곤 했던 현악 사중주의 밤을 들 수 있다. 켈리 (Michael Kelly, 1762-1826)의 회고록에 의하면, 이 모임에서 하이든과 디터스도르프는 바이올린을, 모짜르트는 비올라를, 그리고 반할 (Johann Baptist Vanhal, 1739-1813)은 첼로를 연주했던 것 같다. 이에 대해 비교: Kelly, Rem., p. 122. 아울러서: Abert, Mozart 2, p. 35, 각주 3번.
- 19) 이와 같은 성격으로 운명을 같이하는 또 다른 빈 고전주의 시대의 작곡가들을 예로서 들어본다면, 반할 (Johann Baptist Vanhal, 1739-1813), 호프마이스터 (Franz Anton Hoffmeister, 1754-1812), 프라이엘 (Ignaz Pleyel, 1757-1831)등을 들 수 있다.

- 1739 빈 출생
- 1746 바이올린 교습 시작
- 1751 뛰어난 재능을 인정받아 당시 빈의 대표적 예술 보호자였던 힐드브르흐하우젠 공으로부터 발탁됨
- 1754 당시 바이올린의 명인 트라니(Joseph Trani)로부터 사사를 받던 중, 힐드브르흐하우젠의 궁정악장이었던 본노 (Giuseppe Bonno, 1710-1788)로부터 작곡수업을 받기 시작함
같은 해, 동 궁정악단의 정식 바이올린 연주가로 채용됨
- 1761 힐드브르흐하우젠 영주가 정치적 이유로 그의 궁정악단을 해체하자, 디터스도르프는 왕실 오페라 극장의 오케스트라 단원으로 들어감
- 1764 글룩(Christoph Willibald Gluck, 1714-1787)과 함께 이태리 여행. 이곳에서 그는 바이올린 명 연주가로서 자리를 굳힘
- 1765 오페라 극장과 계약이 끝남과 함께 충분치 않은 보수의 이유로 계약을 더 이상 연장하지 않고, 훨씬 유리한 조건을 제시하는 미하엘 하이든의 후임으로 그로스바르다인 (Grosswardein) 사교의 궁정악장으로 감
- 1769 작곡가로서 이름을 굳힐 수 있던 이곳의 궁정악단도 정치적 이유로 해체됨에 따라 새로운 자리를 찾아 나섬
같은 해, 이태리 여행후 유럽 각지를 대상으로 대 연주여행을 계획함
- 1770 첫 번째 연주지인 슐레지엔 지역에서 의외 적으로 음악가로서 커다란 경력을 주었을 연주여행을 포기하고 이곳의 산림 감독관겸 샤프고치 주교의 궁정악장으로 머무를 것을 결정함
- 1772 헝가리 출신으로 추측되는 여가수 니콜리나(Nikolina)와 결혼함.
- 1773 이 지역의 군수로 승진됨과 함께 조건 사항인 귀족신분을 위해 경비를 지출하면서 귀족이 됨
- 1780 비록 거주는 슐레지엔 지역이었지만 음악가로서 그의 활동무대는 빈이었음. 1780년대부터는 거의 매 해마다 한번 꼴로 빈을 방문하였을 것으로 추측되어 짐
- 1786 오페라 작곡가로서 빈에서 굉장한 성공을 거둠
- 1789 베를린 여행. 이 곳에서도 대 성공을 맛봄
- 1794 대략 90년대부터 시작되는 침체기 중에서도 웰-스(Oels)지역에서 오페라 작곡가로서 활동한 기록을 확인할 수 있음
- 1795 주교의 죽음과 더불어 디터스도르프는 작은 연금과 함께 모든 직책에서 해직됨
- 1799 1798년 로트로타(Rothlhotta/Neuhaus)로 이주후, 다음해 1799년 10월 오랜 투병 끝에 이곳에서 가난과 외로움 속에 숨짐

3. 자 료

1) 자료의 보존상태

18세기의 "실내악" 개념은 오늘 우리가 이해하고 있는 것에서 그 뜻과 기능을 적지 않게 달리한다. 우선 18세기인 에게 있어서 실내악은 말 자체 그대로 단순히 실내에서 연주하는 기악음악이었고, 이때의 실내라는 개념은 조그마한 장소로부터 교회 또는 극장까지 내포될 수 있는 대단히 포괄적인 의미로 서였다. 따라서 대규모 편성의 교향곡들도 말 그대로 실내악으로 분류되어질 수 있는 터였다. 이러한 식의 용어사용을 우리는 디터스도르프를 통해서도 확인할 수 있다:

"[교주의] 성명 축일날 밤 실내악도 필요할 것이라는 확신대로 나는, 라틴어 칸타타가 사본으로 베껴지는 시기를 이용해, [연주회의] 시작과 끝부분을 위해서 대 교향곡 두개 그리고 관악기가 포함되는 중 교향곡 하나와 또한 내가 직접 연주할 바이올린 협주곡도 작곡했다."²⁰⁾

우리가 이해하는 높은 예술성이 가미되고, 솔로 악기들로만 연주되고, 더 나아가서 각 중주의 편성이 표준화된 상태의 "실내악"은 빈 고전파부터, 즉 18세기 말경부터 굳혀진 것이다. 바로크 시대와 더불어 거의 새롭게 생겨났다고도 할 수 있는 기악음악 양식들은 17·18세기를 거치면서 서서히 틀이 잡혀간 것이고, 다양한 형태를 보이는 디터스도르프 실내악 양식들도 대부분 이러한 과도기적 맥락에서 이해되어야 한다.

이러한 실내악 용어의 이해를 전제로, 모든 참고 자료 등을 망라해서 디터스도르프의 실내악 작품을 조사해보면 그 수는 200곡이 훨씬 넘는다. 하지만 이 숫자에는 확인할 길이 없는 작품들이 있다. 예로써, Mozarts Serenaden (1751)의 저자 하우스발트(G. Hauswald)는 그의 책에서 별다른 보충사항 없이 단지 "디터스도르프의 디베르티멘토 26곡"이라고만 언급하고 있는데, 우선 복합적 의미를 갖는 표제 "디베르티멘토"의 애매함 이외에도²¹⁾ 편성악기 등을 알 수 없어 이 곡들은 사실상 확인할 길이 없다. 이러한 작품들은 이 글에서 원칙적으로 고려하지 않기로 한다.²²⁾

20) "Da ich aber vorhersah, daß am Abende des Namenstages selbst doch auch eine Kammermusik sein müsse, so komponierte ich, während der Kopist die lateinische Kantate abschrieb, zwei große neue Sinfonien zum Anfang und zum Schluß und eine Mittelsinfonie mit obligaten Blasinstrumenten und noch ein neues Violinkonzert für mich" Cf. Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, p. 114. [18세기의 음악을 연구하는데 대단히 높은 사료로 평가되어지는 이 자서전은, 디터스도르프가 사망하던 해 그가 병상에서 불러주는대로 그의 아들이 받아 적은 것으로서 사망 2년후, 1801년 베를린에서 출판되었다.]

21) 아래와 비교.

22) 국제 정치상 냉전기가 종결된 요즈음의 상황에서는 과거 정치적 이념이 다른 국가 내에 보관된 자료의 확인조차 어려웠던 것에 비해 많은 점들이 개선되어 자료의 접근이 용이해졌다. 그럼에도 불구하고 현실은 아직도 미비 사항이 많아 예외 없는 자료조사는 실현

언급한바와 같이, 디터스도르프의 실내악곡 원본들은 거의 남아있지 않다. 특히 그의 창작 초반기에 해당되는 곡중에서는 필체 등을 통하여 추측되는 단 한 곡의 바이올린 이중주곡(II:D1)을 제외하고는²³⁾ 원본을 전혀 확인할 수 없다. 후기에 속하는 곡들도 이러한 점에서는 예외가 아닌데, 현재 독일 드레스덴에 위치하는 작센주 도서관(Dresden, Sächsische Landesbibliothek)에 보관중인 현악 5중주 6곡(V:A1, V:C1, V:B1, V:D1, V:G1)을 제외하고는²⁴⁾ 사실상 원본은 남아있지 않다. 또 다른 6개의 현악 5중주(2 vl, va, vc & cb; 1782년 작곡)의 원본은 베를린 국립 도서관(Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)에 보관되었었는데, 제 2차 세계 대전 이후 소련 점령군들에 의해 그들의 나라로 압송, 현재 그 소재지를 확인할 수가 없다.

따라서 디터스도르프 대부분의 실내악곡들은 그의 생시, 동시대인들이 베껴놓은 사본들이 그 주를 이룬다.²⁵⁾ 이 필사본들중 적지 않은 양의 곡들은 한 부가 아니고 여러 부로서 동시에 여러 장소에서 발견되어지는 경우도 있다. 허락된 장소의 형편상, 필사본들의 전 명단을 개재한다는 것은 어려운 이유로,²⁶⁾ 이곳에서는 디터스도르프 실내악 원본, 사본 그리고 다음 단락에서 언급할 18세기에 출판된 작품들을 보관하고 있는 도서관과 다른 류 단체의 악보 보관고의 명단만을 개재하기로 한다. [각 단체들의 명은 위치하고 있는 도시의 명, 단체 명, 필요시 보관장소의 특별한 명 순으로 정리하였다. 각 주소의 끝에는 괄호 안에 항시 국제 자료협회(RISM)에서 통용되는 그들의 국제약속 약명도 함께 덧붙였는데, 이 글에서는 앞으로 이 약명을 통하여 그들을 표기하기로 한다.]

Melk an der Donau, Benediktinerstift Melk, Bibliothek (A M); Schlägl, Prämonstratenserstift, Bibliothek (A SCH); Seitenstetten, Stift (A SEI); Salzburg, St. Peter, Musikarchiv (A Ssp); Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek (A Wgm); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A Wn); Western Australia, Wigmore Music Library, University of Western Australia (AUS

키 어려운 실정이다. 때문에 이곳에서 언급된 작품의 수는 결코 완전할 수 없다는 것을 명시한다.

23) *Duetto In D# a Duoi Violini. Sigl: Ditters* - 1764 이전 작곡? (보관 장소: A SEI, V1957)

24) *VI Quintetti a 2 Violini, Viola, Violoncello* - 1789 (파트보 원본. D DI, Mus. 3411-P-1; 베를린에 총보로써 보존되었던 원보는 이어서 언급하는 다른 5중주곡과 마찬가지로 2차 대전후 분실되었음.)

25) 과도기 시대의 오스트리아, 이태리지역 등에서는 작품이 출판된 악보로서보다 필사본으로 확산되었던 것이 더욱 일반적이었다.

26) Incipit를 포함한 작품목록집을 위해서는 주 12번에서 언급한 문헌 참조.

NLwm Nedlands); Bruxelles (=Brüssel), Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque (B Bc); Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er (B Br); Minsk, Biblioteka Belorusskoj gosudarstvennoj Konservatorii (BLR MI); Bern, Schweizerische Landesbibliothek, Musikabteilung (CH BEL); Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek (CH E); Beroun, Okresní archiv (CZ BER); Krumlov (= Böhmisches Krumau), Státní oblastní archiv v Treboni, pobočka Cesky Krumlov (CZ K Cesky); Louny, Okresní archiv (CZ LUa); Praha, Národní muzeum - Muzeum ceske hudby, hudební archiv (CZ Pnm); Praha, Národní knihovna (dříve Universitní knihovna) (CZ Pu); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (D B); Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musikabteilung (D DI); Eichstätt, Universitätsbibliothek (D Eu); Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxis Hofbibliothek (D Rtt); Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek, Musiksammlung (D SWI); Paris, Collection Andre Meyer (F Pmeyer); Paris, Bibliothèque Nationale (F Pn); Cambridge, Rowe Music Library, King's College (GB Ckc); Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (H Bn); Keszthely, Helikon Kastélmúzeum Könyvtára (H KE); Zagreb, Hrvatski Glazbeni Zavod (HR Zh); Modena, Liceo Musicale O. Vecchi (I MOI); Krzeszów (= Grüssau), klasztor P. P. Benedyktyniek (Benediktinerinnenkloster) (PL KRZk); Wrocław (= Breslau), Biblioteka Uniwersytecka (PL WRu); Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademiens Biblioteket (S Skma); Västerås, Stifts-och Landsbiblioteket (S V).

그 당시 출판되어진 곡들의 수도 무시할 정도는 아닌데, 출판된 곡들을 작곡 시기 별로 구별해 보면 특히 1770년을 전후로 많은 3중주곡들이 불란서, 네덜란드 지역 등에서 출판되어진 것을 확인할 수 있다²⁷⁾. 무엇보다도 아쉬운 점은 우리가 원한다면 손쉽게 접할 수 있을 새 출판물들이 실제로 많지 않다는 사실이다. 새 출판물들의 명단은 요약된 형태에서 다음과 같다:

2중주 곡:

- Duetto for Viola and Violone (Double Bass). Edited by W. Stert. London : York 1971.

그외에도 같은 곡은 쥐리히, 빈, 마인쯔, 라이프찌히 등의 지역에서도 출판되었음. 이 출판물들 중에는 베이스 파트가 첼로로 내지는 피아노 반주로 편곡되어진 것도 있음.

27) 이 출판물들의 현재 보관장소를 위해서는 바로 전 개재한 주소명단 참조.

- Sonate für Violine und Klavier in B-dur. ed. v. H. Mlynarczyk, L. Lürman. Leipzig: Hofmeister 1929 (Hofmeisters Hausmusik No. 214).
- Sonate für Violine und Klavier in G-dur. ed. v. H. Mlynarczyk, L. Lürman. Leipzig: Hofmeister 1929 (Hofmeisters Hausmusik No. 215).

3중주 곡:

- Sechsstreichtrios für zwei Violinen und Violoncello. ed. v. Friedrich Noack. Kassel und Basel: Bärenreiter 1952 (Hortus Musicus 92). [= 3중주곡 6개 모음집]
- Divertimento für Violine, Viola und Violoncello. Mainz: Schott 1969 (Antiqua. 32) (Edition Schott).

4중주 곡:

- Serenade in F-dur für Violine, Viola 1 & 2 und Bass mit 2 Hörnern ad lib. DT· 81 (1960/R), ed. v. V. Luithlen, p. 53 ff.
- Sechs Streichquartette in D-, B-, G-, C-, Es- und A-dur [=No. 1-6]. Payne kleine Partitur-Ausgabe 105, 106, 107, 136, 137, 138. [= 스코야(총보)들; 파트보로서는 하인리히호펜(Heinrichhofen) 출판사에서 D-dur (No. 1, 1963, PE 6033)와 G-dur (No. 3, 1965, Pegasus Kammermusik-Ausgabe 6121)이 간행되었음; 이외에도 총보들은 라이프찌히의 에른스트 오이레부르흐(Ernst Eulenburg) 출판사와 빈의 필하모닉 출판사 (Wiener Philharmonischer Verlag)의 것들도 있음.

5중주 곡:

- Quintett A-dur für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli. ed. v. W. Altmann, Münster 1930 = München-Gräfeling: Walter Wollenweber 1991 (Unbekannte Werke der Klassik und Romantik 188).
- Quartetto C-dur. Pro musica Verlag (P.M.V. 42).
- Quintet No. 6 in G major for two violins, viola and two cellos. New York: Intern. Music comp.

[이 3곡들은 모두 파트보들로서 1789년 작곡된 6개의 현악 5중주곡 중에서 선발, 발행된 것임 (=No. 1, 3, 6). C-, G-major 5중주곡들은 파트보 외에 총보로서도 구할 수 있음.]

2) 자료 연구

18세기로부터 전해져 내려오는 악보들을 살펴보면 비단 디터스도르프 실내악 작품 뿐만이 아니라 일반적으로 아직 악보의 기보법이라든지, 표제, 편성악기의 칭호 등이 통일이 안되어 있어 적지 않은 혼동을 불러일으킨다. 심지어는 작곡자 명까지도 다양하게 표기되곤 하는 것을 확인할 수 있다. 이 중에서도 가장 큰 난해함은 같은 곡이 여러 개의 사본으로 발견되어지는 경우에 경험할 수 있다. 우선 작품 명이 제각기 다양해 과연 어느 사본이 작곡가가 제시한 곡명을 따르고 있는 건지를 구별하기가 어렵다. 더 나아가서는 이러한 경우가 빈번함에 따라 과연 작곡가 자신도 각 곡마다 일관성 있게 표기했을가의 여부도 의심이 간다. 경험으로 미루어 보아 이 시기에는 대체적으로 작곡가, 출판업자, 사본 작성가들 모두 다 일관성 없이 자유분방하게 작업했던 듯하다.

대표적인 한 예를 들어보자: 앞에서 언급한 브라이트코프 출판사의 작품 목록집이 1771년 판에서 개재하는 Bb장조 2중주곡(II:B2)의 한 필사본은 현재 스웨덴의 한 도서관에(SV) 보관되어 있다. 의외 적인 것은 이 작품이 3중주 편성으로도, 그것도 사본으로 3부나 각기 다른 지역에서(CZ Pu; CZ BER; A M) 발견되어진다는 점이다. 이 3중주 사본들에 제시되어있는 작품, 편성, 작곡자 명을 사본에 쓰여있는 그대로 옮겨 보면 다음과 같은 다양한 형태를 보여준다:

- *Divertimento ex B á Violino solo, Violonzello, et Violone. del Sig: Carolo Ditters.*
- *Sonatte due a Violino Solo et Violonzello con Basso. Del: Sigl. Ditters de Ditters-Dorff.*
- *Sonato [!] [Violino. Violonzello. Basso] Del Sigl: Ditters.*

후에 다른 장소에서도 언급하겠지만, 전고전주의 시대의 작품에서 거의 같은 뜻으로 쓰이는 "디베르티멘토" 나 "소나타"란 제목이 갖는 의미는 대단히 일반적이다. 한 마디로 일축해 보면, 두 용어는 단순히 "기악작품"이라는 정도의 의미로 이해되어질 수 있다.²⁸⁾ 용어상의 일반적 의미의 예는 앞에서 언급한 베이스파트 악기를 지정하는 데 서도 찾아볼 수 있다. 이곳의 "Basso"는 이태리어로서, 우리가 쓰는 용어 베이스(Bass)이다. 그러면 이 3중주에서 단순히 베이스란 용어를 사용해 지정하는 악기는 무엇일까? 이점에 대해서도 후에 다시 언급하겠지만 예에서는 한 사본이 "Violone(=콘트라베이스)Ó라고 구체적으로 악기를 지정하고 있으므로 해석이 용이해진다.

표제의 애매함과 더불어 필사본이 주는 또 하나의 커다란 어려움은, 작곡시기를 확

28) J. Webster in JAMS 27 (1974), p. 212-247. 이외에도 본 글의 p. 14 참조.

인할 때이다. 사본의 작성자가 자신의 이름과 악보의 작성일을 명시하는 일은 가끔 있을 수 있지만,²⁹⁾ 이곳에 작곡연도를 추적해 기록하는 일은 거의 없다.³⁰⁾ 디터스도르프의 실내악 경우에는 작곡시기를 추정하는데 이미 여러 번 언급한 브라이트코프 출판사의 작품목록집이 큰 도움을 준다: 해마다 발행됐던 목록집은, 그의 작품을 대다수 싣고 있기 때문에, 정확한 작곡연도까지는 알아맞힐 수 없다 하더라도, 대략의 연도 정도는 이 목록집을 통하여 추정할 수 있다. 확인되어진 곡들은 더 나아가서 기준이 되 작곡풍, 편성, 악곡의 틀 내지는 형식 등을 통해 유사함을 보이는 다른 작품들의 작곡시기를 추정하는데 도움이 될 수도 있다.

그 당시의 출판물에서도 작곡시기를 확인하는 것은 어려움에 있어 매한가지다. 오늘의 실정과는 달리 그 당시 음악대중들의 "새 음악"에 대한 욕구도는 대단하였다. 마치 요즈음에 영화를 접하는 우리들의 태도와 비슷하게 몇몇 "클래식"작품을 제외하고 대중들은 항상 새로운 작품만을 요구했다. 따라서 악보의 판매를 목적으로 하는 출판사들이 출판물에 작곡 연도를 명시하지 않은 것은 당연한 결과였다. 출판 부수가 오늘에 비해 지극히 적었고, 여러 해에 걸쳐서 많은 재판을 통해서야만 수익을 올릴 수 있던 그들은, 이를 통하여 출판물을 항상 새로운 작품인양 소개할 수 있었던 것이다. 작곡시기를 측정하는데 적지 않은 어려움을 주는 이 관습에 대한 대응책은 자료 연구의 발전과 더불어 여러 가지로 제외되었는데, 그 중에서도 당시 각 출판사가 인쇄시, 그들의 인쇄판에 일련으로 매겼던 고유의 번호를 통한 것이 있다.³¹⁾ 디터스도르프의 경우, 빈 아타리아(Artaria)출판사에서 발행한 현악4중주 6곡들도 이런 방법을 통해서 추적이 가능하다.³²⁾ 그 외의 방법으로서는 그 당시 신문이나, 유사 류의 정기간행물 등에서 출판업자들이 내놓은 광고란을 찾아 확인해 볼 수도 있다.³³⁾

이외에도 한 특정한 나라에 존재하던 특수한 법규도 도움이 될 수 있다. 예를 들어 당시 불란서 파리에서는 출판업자가 악보를 인쇄할 때마다 각 작품에 해당되는 "출판권(Privilegio)을 취득하여야 인쇄가 가능하였는데, 디터스도르프의 경우를 예로 들어 보면, 당시 파리에서 출판된 6개의 3중주 모음집은 다음과 같은 표지의 내용을 가지

29) 한 예로서 위에서 예로 든 사본중 두 번째의 것은, 다음과 같은 사본자의 이름과 작성일을 라틴어로 쓰고 있다: Ex Rebus Josephi Seidl m.p. 1788. 물론 이곳에서의 1788년은 작곡해와 전혀 무관하다. 이 곡은 대략 1771년 작곡된 것으로 추정되고 있다.

30) 수많은 사본들을 접해보면서, 나는 지금까지 오스트리아에서 단 한번 이러한 경우를 경험할 수 있었다: *Serenata Ex F / 1776 / Ex Music: P: Laurenz ... (A SCH)*.

31) Cf. Otto Erich Deutsch, *Music Publisher's Numbers*, London 1946. 증보된 독일어판: Berlin 1961. 추가 사항: *Musikforschung* XV, 1962, p. 155.

32) 이 4중주곡들은 디터스도르프 자신이 남긴 편지를 통해서 악보 발행년 1789 이전인, 1787-1788년에 걸쳐 작곡되었음을 확인할 수 있다.

33) 방금 언급한 아타리아의 현악 4중주곡도 1789년 1월 8일자 "빈 신문(Wiener Zeitung)"에서 신간악보로 광고되었다.

고 있다:

...*Sei Sonate a tre / Per Violino Primo, Violino Secondo e Basso / Composte Del Signor / Ditters Tedesco / Opera I.a. / ... / A Paris. / ... Bureau d bonnement Musicale ...*

파리의 출판사 Bureau d bonnement Musicale 가 디터스도르프의 3중주곡들을 위한 출판권을 취득한 것은 1767년 2월 18일이었다.³⁴⁾ 따라서 이 곡들은 대략적으로 같은 해인 1767년 인쇄되어졌을 것으로 추정된다. 또한 이 곡들은 브라이트코프 작품 목록집에도 개재되었는데 6개중 2개가 우선적으로 1767년에, 6개 전부는 2년후 1769년에 발표되었다.³⁵⁾ 이 3중주곡들과 관련해 주목하여 볼 점은 표제의 차이이다. 파리판 인쇄물은 Sonata a tre(=트리오 소나타)로, 브라이트코프 목록집은 우리에게 익숙한 대로 트리오로 또 오스트리아 멜크 수도원에서 찾아낸 사본들은 하나같이 디베르티멘토라고 표기되고 있다.³⁶⁾

인쇄물에서 작곡시기를 추정하는 또 다른 방법은, 그 당시 인쇄물 표지에 관습적으로 개재되었던 인쇄소의 주소를 통해서다. 당시 대부분 영세적 규모의 출판사들은 이 사 또한 잦았다. 예를 들어, 암스테르담의 출판업자 훔멜(J. J. Hummel)에 의해 인쇄된 디터스도르프의 3중주 6곡 모음집은 다음과 같은 표제를 갖고 있다:

*Six / SONATES / A / Deux Violon et / ALTO VIOLA / Composées / Par / CARLO DITTERS / Oeuvre Second Prix f 3. 10. / A / AMSTERDAM / chez J. J. HUMMEL au Grand Magazine de Musique.*³⁷⁾

훔멜은 1774년 암스테르담 말고도 또 하나의 출판사를 베를린에 개설한다. 이러한 연유로 1774년 이후 그에 의해 인쇄된 악보들은 항상 두 장소의 주소를 동시에 쓰고 있다: Chez J. J. HUMMEL á Berlin, á Amsterdam au Grand Magazine de Musique. 더 나아가서 훔멜은 1774년 이전 암스테르담 내에서도 1771년까지는 자신을 a fait Graver & Imprimer á Amsterdam라고 표기하는 반면, 그 이후에는 Marchand au Grand Magazine de Musique ...라고 칭한다. 이러한 점으로 미루어 보아 디터스도르프의 3중주곡들은 1772-1773년 사이에 인쇄되었다는 것을 알 수 있다. 이외에도 훔멜은 당시 브라이트코프와 비슷하게 광고를 목적으로 인쇄 작품들 목록을 매년마다

34) Cf. C. Johansson (1955), p. 24.

35) *Breitkopf-Katalog* Suppl. II (1767), col. 273 & Suppl. IV (1769), col. 349.

36) 이전에 이에 대해 언급한 것과 비교.

37) 보관 장소: CH BEI, ML 582.

공개하였다.³⁸⁾ 공교롭게도 이 목록집중 1772년판은 현재 분실되어 있고 1773년판에는 디터스도르프의 작품이 적혀있지 않으므로³⁹⁾ 자연히 이 곡들은 1772년 훔멜에게서 인쇄된 것으로 확인할 수 있다.

자료 조사시 또 하나 확인할 중요 사항은 작품의 신빙성 여부를 판별하는 일이다. 아직도 저작권 보호가 완전히 정립이 되기 전인 18세기의 상황에서 한 작곡가의 작품은 그의 의사와는 상관없이 출판사들 사이에 무단히 불법 복제, 복사되곤 하였다. 그 외에도 당시 무명의 작곡가들은 그들 작품을 유명 작곡가들의 이름을 빌어 발표하는 것도 비일비재했다.⁴⁰⁾ 심지어는 작곡가들 자신도 때때로 이런 불법행위에 직접 참여하기도 했는데, 작품을 한 출판사와 계약을 한 상태에서 다른 출판사와 재 계약을 한 다든지 또는 출판되기 이전, 사본으로 베껴서 팔기도 하곤 했다. 이런 실상은 디터스도르프가 그의 현악 4중주곡의 출판(1789)을 위해 빈의 아타리아 출판사에게 보내는 편지의 추신에서도 잘 기록되고 있다:

"P.S. 꼭 첨부하고 싶은 말은, 당신이 출판했던 하이든의 4중주곡과 같이 이미 발행도 되기 전에 이곳에서 여기의 영주뿐만이 아니라 다른 사람들까지도 6골덴⁴¹⁾의 선불과 함께 사본으로 구할 수 있었던 것과는 달리, 나의 4중주곡은 나의 집사람과 딸들, 전에 언급했던 친구 그리고 이 곡을 나와 집에서 같이 연습했던 음악가 세명외에는 아직까지도 어느 누구도 모른다는 사실입니다. 이것을 나는 나의 명예와 명성, 그리고 나의 고귀한 성품을 걸고 맹세합니다."⁴²⁾

예로써, 우선 과거 하이든의 다른 작품과 함께 그의 작품으로 오인돼(Hob. XI:C1) 출판되었던 디터스도르프의 3중주곡(III:C4)을 들 수 있다.⁴³⁾ 다음으로는 스웨덴의 한

38) 이것은 브라이트코프 목록집에 비해 그 자세함이나 정확함은 덜하나, 내용이나 목적 면에서 볼 때 유사한 성격의 것이다. 이 목록집은 최근 C. Johansson에 의해 정리되어 공개되었다: C. Johansson: *J. J. & B. Hummel. Music-Publishing and Thematic Catalogues* (1972).

39) Johansson, *ibid.*, vol. II, F. 1-6 & F. 7 ff.

40) 잘 알려져 있는바와 같이, 하이든도 이러한 불법행위의 큰 희생자였다.

41) 18세기 오스트리아 지역 등에서 사용된 화폐 명칭.

42) "N:S: Ich muß noch hinzufügen: daß noch Niemand diese a quadro: so wie die von Ihnen aufgelegten a quadro von Hayden nicht nur der hiesige Fürst, sondern verschiedene andere gegen einer praenumeration von 6# lange vorher in Abschrift hatten, ehe Sie bey Ihnen gestochen herauskamen: hat, und so gar von Niemanden, ausser meiner Frauen, den Abbesagten Freund, und noch dreyen Musiquern mit denen ich Sie in meinem Hause nur, und sonst nirgends schon etliche mal durchgespielt hab, gehört worden sind, und dafür mit Ehre, Reputation, und meinem adelichen Karakter hafte." 편지는 현재 빈 시립·주도서관(Stadt- und Landesbibliothek in Wien)에 보관되어 있다 (도서 분류 번호: J.N.69.578).

43) 이점에 대해서는 호보켄이 그의 하이든 작품 목록집에서 구체적으로 언급하므로, 이곳에서

도서관에서(S Skma) 전해 내려오는 사본들 중에 작곡가 이름이 Gaetano Pugnani (1731-1798)로 되어있는 2중주곡, Piazza [Gaetano Piazza?]로 되어있는 3중주곡이 있는데, 이 곡들은 모두 디터스도르프의 다른 작품들과 함께 각기 모음집 형태로 브라이트코프 작품목록집에 개재되기 때문에 디터스도르프의 작품이라 결정하는데 의심의 여지가 없을 것 같다.

지금까지 몇 개의 간단한 사례를 통해 살펴본 디터스도르프의 실내악 자료들은 언급했던 문제점들과 함께 정리, 조사시 많은 어려움을 던져준다. 그래서 먼저 신빙성 있는 작품들을⁴⁴⁾ 시기별로 확보하고, 이 작품들의 자세한 분석을 토대로 의문시되는 작품들을 비교, 확인하는 것은 주요한 해결책중 하나다: 작품의 악장수, 작곡풍, 빈번히 사용되는 각 악장들의 형식들, 앙상블 내에서 각 성부 악기들의 역할, 즐겨 쓰는 화성학 진행, 리듬 진행 등등의 음악적 요소들은 위에서 언급한 자료의 외적 요소 외에도 자료조사시 도입할 수 있는 내적 요소들이다. 이 모든 외적, 내적 요소들을 통해 지금까지 조사, 확보된 많은 디터스도르프의 실내악 작품들은 우선 작곡 신빙성 여부를 평가할 수 있었고, 다음으로는 근접하게나마 작곡시기를 확인할 수 있었다. 음악의 내부적 조사를 앞두는 지금, 지금까지 확인된 실내악 작품들의 편성과 작곡시기를 정리해 보면 다음과 같이 정리할 수 있다:

A. 초기 작품들 (ca. 1760-1776/77)

II:A1	1770 c.	II:A2	1769	II:A3	1771	II:B1	1770 c.
II:B2	1771	II:C1	1769	II:C2	1771	II:C3	1770 c.
II:D1	1764 이전	II:D2	1770 c.	II:D3	1770 c.	II:D4	1769
II:D5	1764 이전	II:Es1	1765/66 c.	II:Es1a	1765/66 c.	II:Es2	1769
II:F1	1769	II:F2	1771	II:G1	1770 c.	II:G2	1769
II:G3	1769	II:G4	1769	II:G5	1771	II:G6	1771
II:G7	1760 c.						
III:A1	1767	III:A2	1771	III:A3	1772	III:A3a	1772
III:B1	1767	III:B2	1771	III:B3	1772	III:B3a	1772

는 이에 대한 설명을 생략한다. Hoboken, Haydn-Katalog, vol. 1, Hob. XI:C1, p. 657 참조.

44) 신빙성 있는 작품이란, 작곡가의 원보 외에도 한 사본이 작곡가의 영향아래 작성되었다는 구체적 증거가 확보됐을 때라든지, 또는 한 출판물이 확실히 작곡가의 개입아래 인쇄된 경우를 말한다. 이것은 작곡가의 편지, 당시 이 곡에 대해서 다루는 신문기사 또는 작곡가와 친분관계에 있던 제 3자의 발언 등을 통해 확보할 수 있다.

III:C1 1767	III:C2 1770이전	III:C3 1772	III:C3a 1772
III:C4 1771	III:C5 1770c.	III:D1 1767	III:D2 1772이후
III:D4 1761/64 c.	III:D5 1771	III:D6 1772	III:D6a 1771
III:D7 1769	III:E1 1772이후	III:E2 1771	III:F1 1767
III:F2 1771	III:F3 1772	III:F3a 1771	III:G1 1767
III:G2 1772	III:G2a 1772		
IV:B2 1761/63 c.	IV:B3 1761/63 c.	IV:B4 1763/66 c.	IV:C2 1766
IV:D2 1770/77 c.	IV:D3 1763/66 c.	IV:E1 1761/63 c.	IV:Es2 1770/77 c.
IV:F1 1761/63 c.	IV:F2 1770/77 c.	IV:F3 1774	IV:G2 1770/77 c.
IV:G3 1766 c.	V:B3 1761/63 c.	V:F2 1776	V:F4 1770/77 c.
V:F5 1768 c.			

B. 후기 작품들 (1782-1789)

III:D3 1780이후	IV:A1 1787/88	IV:A2 1786 c.	IV:B1 1787/88
IV:C1 1787/88	IV:D1 1787/88	IV:Es1 1787/88	IV:G1 1787/88
V:A1 1789	V:A2 1782	V:B1 1789	V:B2 1782
V:C1 1789	V:C2 1782	V:C3 1782	V:D1 1789
V:F1 1789	V:F3 1782	V:G1 1789	V:G2 1782

C. 불분명한 시기의 작품들

II:C4	II:G8	II:1	II:2	II:3
III:A4	III:C6	III:G3	III:1	III:2
IV:Es3	IV:Es4	IV:1	IV:2	V:B4

4. 실내악 양식

디터스도르프의 실내악 작품은 일반 용어 duet, trio, quartet, quintet등을 통해서도 분류되지만, "Sonata", "Divertimento", "Cassation", "Serenata", "Parthia"등의 표제를 통해서도 표시되는데, 후자의 경우 대개는 이 용어에 이어서 앙상블의 인원수를 나타내는 용어가 덧붙여지는 게 보통이다 (예: Sonata a Tre, 혹은 Divertimento a 3, 혹은 Divertimento a Tre Stromenti, Violine, Viola, Violoncello, 혹은 Sonata da camera 5 Stromenti). 특히 소나타와 디베르티멘토의 경우에는 이미 언급한 바와 같

이 상당히 일반적인 의미(=기악음악)로서 쓰여지는데,⁴⁵⁾ 이러한 점은 디베르티멘토 용어가 심지어는 교향곡의 제목으로서 까지 쓰이고 있다는 점에서도 알 수 있다.⁴⁶⁾ 즉, 일반적으로 하이든의 디베르티멘토를 토대로 하여 얻어진 정의(=빠름-메뉴엣I-느림-메뉴엣II-빠름 양식의 실내악곡)는 동시대인이었던 디터스도르프에게 적용하는데 적지 않은 문제가 있다.⁴⁷⁾

반면에 5악장의 작품 구조는 디터스도르프의 경우 카사치온과 세레나데에서 규칙적으로 접할 수 있다. 파티아란 용어는 디터스도르프의 경우에 특히 관악 실내악곡들을 위해 빈번히 쓰이는 반면, 현악기를 위한 곡에서는 대체적으로 2중적 성격을 띠고 사용되는데, 이것은 이 용어로 쓰인 적지 않은 실내악 작품들이 또 다른 사본이나 출판물에서 플룻이나 오보에 등의 관악기들을 가미, "교향곡(Sinfonia)"으로도 쓰이고 있기 때문이다. 파티아의 특징적 요소(실내악 내지는 오케스트라 편성)는 세레나데에서도 일반적으로 적용된다.⁴⁸⁾ 다양한 표제의 사용과 또한 곡마다의 다양한 악장수 (2악장-5악장)는 전고전과 음악의 특징적 한 단면이다. 디터스도르프의 경우에도 대부분의 실내악 작품이 이 시대에 쓰여졌기 때문에 언급한 특징들의 바른 이해는 그의 실내악을 이해하는데 중요한 척도로써 작용된다. 이러한 점을 강조하면서 다음에서는 그의 실내악을 편성별로 구분, 살펴보기로 한다.

1) 2중주

디터스도르프의 2중주곡은 지금까지 총 31곡으로 확인되었다. 이 곡들은 모두 1773년 이전에, 그것도 1765-1772년 사이에 집중적으로 작곡되었다. 전고전주의 시대에 쓰여진 이 곡들은 곡의 형성이라든지 음악적 요소들에 있어 매우 다양함을 보여준다.

가장 특징적인 것은 대다수 곡들의 아래 파트가 명확한 악기 명을 제시하지 않고 단순히 "베이스"라고 명시된다는 점이다 (예: Violino Solo Con Basso (II:G2)). 이 이태리어 제목은 대략적으로 "베이스[악기]가 [반주하는] 바이올린 솔로[곡]" 정도의 의미로 이해되어질 수 있는데, 이 파트를 위한 악기선정은 18세기 음악연구에 있어 끊이지 않고 토론되는 커다란 쟁점중의 하나이다.⁴⁹⁾ 음악적으로 작품 내에서 솔로 파트가 높은 기교를 요구하고 있는데 반해, 베이스 파트는 지극히 단조롭고 형식적으로 구성되어 있어 이 파트에 미리부터 정해진 반주역할은 간과할 수가 없다.

45) 이 글의 p. 9 참조.

46) Cf. Grave (1977), vol. II (= 작품 목록집), C-14, F-5, G-7, A-7, Bb-3.

47) 주 63번의 문헌 참조.

48) Carl Bär: "Zum Begriff des Basso' in Mozarts Serenaden", *Mozart-Jb.* (1960/61), p. 133-155.

49) 이점에 대해 참조할만한 대표적인 글들중 하나는: Unverricht (1969), p. 177 ff.

(예1)

바로크 음악에서는 일반적으로 Basso continuo-악기들(첼발로+첼로/콘트라베이스/파곳 등등)에 의해 연주됐을 이 파트는, 디터스도르프 시대에서는 다른 해석을 필요로 한다. 왜냐하면 Basso continuo-전통은 그의 시대에 실제로 거의 사라진 상태였고, 더욱이 실내악에 있어 Basso continuo-편성은 동시대인으로부터 음향의 불균형 등을 이유로 부적합하다고 지적되었다.⁵⁰⁾ 이러한 맥락에서, 전해져 오는 디터스도르프 2중주곡들중 한 사본은 2번째 파트를 명확히 악기명과 함께 기입함으로써 해석의 한 실마리를 주고 있다: Solo Violino con Violonzello [!] (II:F1). 그럼에도 불구하고, 이 예를 가지고 "베이스=첼로"라는 일반적인 공식은 세울 수 없는데, 이유는 또 다른 사본에서 찾을 수 있다: 표지에 Sonata ex G. Violino Solo con Basso라는 쓰여 있는 이 곡은 베이스 파트 악보 내에 다음과 같은 또 다른 부제를 갖고 있는데 Basso o [=혹은] Violino, 즉 다른 베이스 악기 외에도 바이올린도 이 파트를 위해서 연주 가능하다는 얘기이다.⁵¹⁾

이러한 점으로 미루어 보아, 이 이중주곡들의 2번째 파트는, "베이스"라는 표기를 통해 어떤 특정한 한 악기를 선정하려는 것이 아니라, 연주되어지는 장소가 허락하는 한 어떤 악기라도 연주 가능하다는 자유성을 강조하며 쓰여진 것과 같다. 즉 첼로, 콘트라베이스, 파곳 등의 베이스 악기 외에도 고음, 중음부의 악기들도 이 2번째 파트를 위해 사용될 수 있다라는 것이다:

"솔로들을 첼로 말고도 비올라나 더 나아가서는 바이올린을 가지고까지 반주하였던 이러한 전통은 [그 당시] 널리 분포되었던 듯 하다."⁵²⁾

50) Oberdörffer (1939).

51) 이 곡에서 눈에 띄는 것은, 이 곡의 베이스 파트가 높은음자리표로 기보되어 있는 점이다. 그럼에도 이 곡과 낮은음자리표로 기보된 다른 곡들의 베이스 파트 사이에는 연주상 어떠한 기술적인 차이도 발견할 수 없다.

52) "Es handelt sich hier um die anscheinend weit verbreitete Sitte, Soli statt mit dem

크반쯔(Johann Joachim Quantz)나 레오폴드 모짜르트(Leopold Mozart)와 같은 당시의 음악 이론가들은 이런 맥락에서, 고음부의 악기가 반주를 함에 따라 성부교체를 통해 야기될 수 있는 음향의 불균형을 피하기 위해, 반주악기가 한 옥타브 낮춰서 연주할 것을 권하고 있고, 그 외에도 당시의 바이올린 교습서 등에서는 테너 기호나 낮은음자리표를 보는 연습도 할 것을 강조하고 있다.⁵³⁾ 이러한 관습은 당시 성악반주까지 콘트라베이스가 담당하는 등, 아래의 파트의 악기선정에 있어 실로 자유분방했음을 보여준다.

"지난 금요일 19일에는 영주 소속의 음악가 요세프 켐퍼씨가 ... 이곳의 대극장에서 ... 음악회를 개최하였다. 이 기회에 힘멜바우어양이 두엣 곡을 불렀는데 반주는 켐퍼씨가 그의 콘트라베이스를 가지고 하였다."⁵⁴⁾

솔로와 반주파트로 나뉘어져 있는 이 2중주곡들은 고전과 시대부터 정착하는 솔로 악기와 피아노 반주를 토대로 하는 "소나타"와 유사하다. "유사"하다고 한 이유는 이 곡들이 소나타와는 성격을 달리해서, 반주를 건반악기가 아닌 단 선율 악기가 담당한다는 점이다. 이런 점에서 이들은 소나타에서보다도 한층 더 2중주적 면모를 나타내기도 한다. 이 실내악 2중주는 과거 Basso continuo를 필요로 했던 바로크의 솔로 소나타와, 피아노를 필요로 하는 고전과 시대의 솔로 소나타들 사이에서, 시대적으로 두 양식을 연결해 주는 "중간적 양식"으로 해석될 수 있다. 가득 찬 화음들에 익숙한 오늘날의 우리들에게는 이 양상불의 채워지지 않은 화성들이 어색할 수도 있을 터이지만, 반면에 비어있는 듯한 화성적 구조가, 그래서 솔로 악기가 더욱 돋보이는, 바로 그것이 "과도기 시대"의 미학적 취향이었던 듯하다.⁵⁵⁾

총 31곡의 2중주 작품중 두 악기가 명확히 명시되어 있고 곡 구성 면에서도 2번째 파트가 전적으로 반주만 하는 것이 아니라, 음악의 흐름에 직접 참여하는 듯한 두엣 곡은 단 두 작품뿐이고 이외의 곡들은 전부 위에서 언급한 솔로와 반주로 구성된 2중주 양식에 해당된다. 두 두엣곡들 내에서도 일반적으로 음악의 주 흐름은 윗파트가

Violoncell, mit der Bratsche oder gar mit der Violine zu begleiten., Oberdörffer, 상인서, p. 13 비교.

53) Ibid., p. 27.

54) 1779년도 프레스부르거(Preßburger) 신문에서: "*Vergangene Freitag am 19. gab der fürstl. Musikus Herr Joseph Kempfer ... in dem hiesigen großen Schauspielhause ... eine musikalische Akademie ... Mademoiselle Himmelbauer sang hierauf ein Duett unter der Begleitung des Hrn. Kompfers auf seinem Kontra-Baß.*" Cf. M. Pandi & F. Schmidt, *Haydn-Jb. 8* (1971), p. 179.

55) 빈 클래식 시대 이전에 이 2중주 양식은 매우 활발히 장려되었다. 그럼에도 불구하고 이 양식에 대한 구체적 연구는 아직도 충분히 이루어지지 않고 있는 실정이고, 대부분 다른 테마를 다루는 중에 간단히 언급하는 것이 보통이다.

Cf. Oberdörffer, *ibid.*; Mazurowicz (1982); -, "*Duo*", *MGG2* 2 (1995), col. 1585-1591.

끌고가고 아래파트는 주로 수동적인 역할만을 담당한다. 다만 2번째 파트의 수동적 역할 중에서도 다소의 활발함이라든지, 악기의 특성도 다소 가미되고 있음은 확인할 수 있다.

3악장과 5악장으로 구성되어 있는 이 두옛곡들이 수적으로 더 이상의 비교·평가를 허락하지 않는 반면, 그 외의 2중주들은 여러 가지 공통적 구성 요소를 갖고 있다: 가장 눈에 띄는 표준적 요소는 3악장으로 되어 있는 곡 구성이다. 템포의 순서는 대체적으로 빠름-느림-빠름 순이고 특히 마지막 악장은 변주곡이 대부분이다. 이 "주제와 변주" 악장은 메뉴엣-주제나 알레그레토-주제 (이 경우에는 예외 없이 2/4-박자) 둘 중 하나를 가지고 변주된다. 이러한 악곡의 구성을 디터스도르프의 2중주를 놓고 볼 때, 비록 1, 2악장의 순서는 바뀌었지만 샤이베(Johann Adolf Scheibe, 1708-1776)는 잘 정의해 주고 있다.

"솔로[곡]은 일반적으로 느린 악장으로 시작한다 ... 여기에 이어서 빠른 악장이 뒤 따른다 ... 마침내 빠르거나 메뉴엣 풍의 악장과 함께, 혹은 한 메뉴엣이 여러 번 변주 되면서 [곡은] 종료된다."⁵⁶⁾

2) 3중주

모두 36개로 확인되는 3중주는 디터스도르프의 실내악 내에서 가장 숫자가 많은 것으로 확인된다. 대략적으로 1780년대에 작곡되어진 것으로 추측되는 3중주곡 하나를 제외하고는 (III:D3), 모두 1773년 이전에 쓰여진 것으로서, 많은 곡들이 파리나 암스테르담 등에서 인쇄되어졌기도 하다. 이런 맥락에서, 젊은 시절 풍성히 작곡되었던 2중주, 3중주곡들이 후기에는 전혀 다루어지지 않음 또한 상기할 만 하다.

3중주는 편성 또한 매우 다양한데, 가장 많은 편성형태는 두개의 바이올린과 베이스(Basso)를 위한 것이 있고, 그 다음으로는 2개의 바이올린과 비올라; 바이올린, 비올라, 콘트라베이스 내지는 바이올린, 비올라, 첼로; 바이올린, 첼로, 콘트라베이스; 첼발로, 바이올린, 첼로 등의 편성이 있다. 2중주와 마찬가지로 제일 아래 파트가 특정한 악기의 선정 없이 단순히 "베이스"로 쓰이고 있는 것도 주목할 만 하다. 그렇다고 2중주에서와 같이 다양하게 아무 악기나 연주를 위해 사용되는 것은 3중주 특성에 맞지 않을 것이다. 디터스도르프 실내악에서 일반적으로 경험할 수 있는 요소로서, 멜로디는 대부분 제일 윗성부 악기인 바이올린이 담당하고, 아래의 악기들은 대부분 곡의 흐름상 수동적인 역할을 하는데, 이러한 특성은 이곳에서도 확인된다.

표제로는 디베르티멘토가 트리오와 비슷하게 빈번히 쓰이고 있고, 그 외에도 소나

56) "Ein Solo fängt insgemein mit einem langsamen Satz an ... Hierauf folgt ein geschwinder Satz ... den Schluß macht endlich ein geschwinder oder auf Menuettart eingerichteter Satz oder auch selbst ein Menuett, die hernach verschiedene Male geändert wird." J. A. Scheibe, *Critischer Musicus*, 74 Stück, p. 681.

타, 카사치온등도 확인된다. 악장의 수는, 편성의 경우와 마찬가지로 대단히 다양해서 2악장부터 5악장의 곡까지 확인할 수 있는데, 2악장의 곡과 4악장의 곡들이 가장 많고, 다음으로는 3악장의 곡이고, 반면에 5악장의 곡은 아주 드물다.

악장의 수가 곡마다 매우 다양함에 반해, 템포를 기준으로한 악장의 순서는 규칙적이라할 수 있는데, 2악장 곡의 경우는 첫 번째 악장이 소나타 악장 형식의 빠른 악장이고 마지막 이 메뉴엣이다. 메뉴엣내의 트리오부분은 대부분 단조로 구성되어 있어 장조의 메뉴엣에 화성적으로 대비하는 것도 특징적이다. 3악장의 곡들은 템포순서가 다양한 편인데, 일반적으로 2중주에서 확인할 수 있었던듯이 빠름-느림-빠름의 순서이다. 첫 번째 악장은 소나타 악장 형식이고, 두 번째 악장은 가락 형식, 마지막 세 번째 악장은 2중주에서와 같이 변주 악장이거나 혹은 아주 빠른 템포의 론도 내지는 메뉴엣 풍의 악장이 되기도 한다. 4악장의 곡들은 순서에 있어 표준적이다: 1. Allegro - 2. Adagio/Andante - 3. Menuet - 4. Presto. 대부분 제 2악장은 다른 조로 취하고 마지막 악장은 2/4 박자의 론도다. 1악장은 통상적으로 소나타 악장 형식이다. 5악장의 3중주는 세레나데와 악장의 구성에 있어 동일하다.⁵⁷⁾

수적으로는 유일하지만 첼발로, 바이올린, 첼로를 위한 3중주곡이 있어 건반악기를 위한 곡이 드문 디터스도르프의 경우에 있어 이색적이다(III:C2). 작곡시기가 아주 이를 것으로 추정되는 이 곡에서는 음악적 흐름이 바이올린과 첼발로의 오른손에 의해 결정된다. 첼로의 역할은 아주 단순한 것이어서 첼발로의 왼손이 연주하는 베이스 선율을 똑같이 중복해서 연주한다. 마치 첼발로 반주의 바이올린 소나타가 놓여 있는 듯 하다. 이러한 요소는 마치 어떻게 첼발로 반주의 바이올린 소나타 곡에서 3중주 편성의 앙상블이 생겨날 수 있었는가를 보여주는 듯 하고 또한 반대로 역 방향으로의 발전도 상상을 하게 한다.⁵⁸⁾

3) 세레나데⁵⁹⁾

세레나데는 디터스도르프의 실내악 중에서도 공통된 특징들을 가장 많이 나타냄으로서 양식적 고유성을 제시한다. 세레나데나 디베르티멘토 등의 양식적 고유성을 놓고 음악학내에서는 항시 열띤 토론이 이어지는데, 이에 대한 관찰은 생략하기로 하고, 이 장소에서는 디터스도르프의 세레나데에만 국한하여 언급하기로 한다.

현재까지 7작품으로 확인된 세레나데는 실제적으로 더욱 많이 존재할 것으로 추측된다.⁶⁰⁾ 편성을 살펴보면, 4중주 내지는 5중주의 현 편성인데 특징적인 것은, 빈번히

57) Cf. 아래의 “3)세레나데”.

58) Cf. Mersmann (1933), vol. 1, p. 162.

59) 세레나데는 1750년 이후 특히 오스트리아 문화권에서, 유희적 성격과 함께 즐겨 연주했던 옥외용 음악이다.

60) 예를 들어서 이곳의 연구대상에서는 제외된 하아프를 위한 세레나데들도 참고로 언급할 수 있다. Cf. Unverricht, Art. “Serenade”, *NGroveD 17* (1980), p. 160.

2개의 호른이 "자유 성부(ad libitum)로 추가된다는 점이다. 수적으로 보면 4중주 편성의 세레나데가 5중주 편성에 비해 많은 편이고, 또 하나 주목할만한 점은 F장조의 곡이 유난히 많다는 점이다.

디터스도르프의 세레나데는 공통적으로 5악장 구성이다. 이때의 표준적 악장 순서는 1. Allegro - 2. Menuet/Trio - 3. Adagio - 4. Menuet/Trio - 5. Finale 인데,⁶¹⁾ 이 중에서도 마지막 악장은 템포선정에 있어 매우 다양하다. 대체적으로 빠른 2/4-박자에 불란서형의 론도악장이⁶²⁾ 일반적이라 할 수 있다.

가장 특징적인 요소는 악기편성인데, 4중주편성으로는 바이올린 - 비올라 1&2 - 호른 1&2 ad lib. - 베이스 (IV:D2; IV:F2; IV:F3)와 바이올린 1&2 - 비올라 - 호른 1&2 ad lib. - 베이스 (IV:G2; IV:Es2)가 있고, 5중주 편성으로는 바이올린 1&2 - 비올라 1&2 - 호른 1&2 ad lib. - 베이스 (V:F2; V:F4)가 있다. 눈에 띄는 것은 자주 2개의 비올라가 요구된다는 점인데, 이로 인하여 제일 먼저 언급한 4중주 편성에서는 바이올린이 하나만 필요로 하게 된다.

모든 곡에서 음악의 흐름을 이끄는 악기는 첫 번째 바이올린이다. 곡중에서 그의 독주적 역할은 소야곡, 즉 한밤중에 애인이나 경애하는 사람의 창문 아래 서서 노래하는 세레나데 전통이 숨김없이 표현되는 듯하다. 특수하게도 이 독주 악기 바이올린은 악보 상에서 빈번히 다른 악기들과는 다른 조로 기보되어 있다. 예를 들어 D장조 세레나데 (IV:D2)에서는 Eb장조로, F장조(IV:F3)에서는 E^b장조로, 또 다른 F장조 (V:F2)에서는 D장조로 이조 되어 기보되어 있다. 이점에 대해서 1936년 몇 개의 디터스도르프의 작품들을 모아 편집, 출판했던 루이트렌(V. Luithlen)의 말을 먼저 들어보자.

"[우리가] 전해져 온 자료들중 사본 하나에서와 곡의 내부적 구조에서 추측할 수 있듯이, 이 역할이 부여된 악기는 특수하게도 평범한 바이올린이 아니라, 전조되서 기보되었던, [즉] 단 3도 높게 조율되었던 '피콜로 바이올린'이다. 이 악기는 요한 세바스치안 바흐에서만 아니라 디터스도르프의 시대에도 사용되었었다."⁶³⁾

61) 5악장 구성은 하이든의 경우 전형적으로 그의 디베르티멘토에서 쓰인다.

Cf. H. Unverricht, Art. "Divertimento", *MGG2* 2 (1995), col. 1304.

62) 불란서 타입의 론도란 쉽게 말해 메뉴엣 악장 형식이 트리오 부분을 2개 갖고 있다고 생각하면 된다. 즉: 론도테마(A) - 트리오I(B) - A da capo - 트리오II(C) - A da capo - Coda = A B A C A Coda형식으로서, 테마 부분이 다른 론도에서와 같이 반복시 약간의 변화와 함께 다시 쓰이는 것이 아니라 (=독일식 론도), 항시 메뉴엣 악장에서 메뉴엣이 트리오 다음에 반복되듯이 악보 그대로 반복되는 것이 (=불란서식 론도) 특징적이다. 더욱 자세한 것은 후에 론도악장에 대해 토론할 때 다룰 것이다.

63) "Wie man aus einer der Vorlagen und aus inneren Gründen entnehmen kann, war das Instrument, dem diese Rolle ursprünglich zugeordnet war, bemerkenswerterweise nicht die gewöhnliche Violine, sondern der transponierend notierte, um eine kleine Terz

마지막 루이트렌의 말에 이의를 제기할 것은, 피콜로 바이올린은 이미 1750년경 거의 사용이 되지 않은 악기라는 사실이다. 1756년 발행된 바이올린 교습서(Versuch einer gründlichen Violinschule)의 저자 레오폴드 모짜르트의 말을 따르면, 바이올린이 이미 고음부 연주법에서 상당한 발전을 하였기 때문에 이 조그만 바이올린은 더 이상 필요 없다고 언급하고 있다.⁶⁴⁾ 더욱이 루이트렌이 안중에 두고 있는 세레나데곡(IV:F3)은 브라이트코프 작품 목록집이 1774년 실고있는 F장조의 곡으로서, 피콜로 바이올린은 이 시기에 이미 거의 자취를 감추었을 것으로 짐작된다. 나의 생각으로는 따라서, 이조 되어 기보된 바이올린 악보는 모든 줄을 똑같은 음정으로 이동, 조율하는 Scordatura-기법을 요구하는 듯 하다. 이와 같이 전 줄을 사용하여 조율하는 Scordatura는 디터스도르프의 시대에 두루 사용되었다.⁶⁵⁾

세레나데에서 제일 아래 성부 "Basso"는 이 곡들의 연주장소가 "실외"라는 점을 감안, 콘트라베이스가 가장 적격이라는 이론을 베어(C. Bär)가 모짜르트의 세레나데에 대한 글에서 납득성가게 증명하였다.⁶⁶⁾ 이 이론을 뒷받침하듯이, 전해져 오는 디터스도르프 Eb장조 세레나데(IV:Es2) 필사본에서는 베이스 파트를 콘트라베이스라고 구체적으로 명시하고 있다. 세레나데 편성은 앞장에서 제일 먼저 언급한 세레나데형을 예로 들어보면, Scordatura를 사용해 전조 조율된 솔로 바이올린 하나와 두개의 비올라, 두개의 호른 ad lib. 그리고 콘트라베이스 등으로 구성되는데, 이색적인 편성의 세레나데 곡이 주는 음향은 그 특이함에 가히 짐작이 간다.⁶⁷⁾

4) 4중주

디터스도르프 초기의 현악 4중주곡들은 우리가 이해하는 "현악 4중주"와는 성격을 달리한다. 초기에 쓰여진 파르티아 혹은 세레나데 등의 4중주들은 후기의 현악 4중주로 직접 발전, 연결되었다고도 보이지 않는데, 4악장(파르티아)이나 5악장(세레나데)으로 구성되는 이들은 후기의 현악 4중주보다는 오히려 교향곡들과 악풍이나 구성 면에

höher stehende Violino piccolo, der sich nicht nur bei J. S. Bach findet, sondern auch zu Dittersdorfs Zeit in Gebrauch stand." Dittersdorfs Instrumentalwerke (DTÖ-vol. 81), ed. v. V. Luithlen (1936/1960²), "Vorwort (=서문)", p. V.

64) Cf. H. M. Brown, Art. "Violino piccolo", *NGroveD* 19 (1980), p. 855.

65) 대표적 예로서 모짜르트의 바이올린과 비올라를 위한 Symphonie concertante Eb-장조(KV 364/320d)를 들 수 있겠다. 이 곡에서는 비올라가 본 곡의 조성보다 반음 높게 조율된다. 낭만시대에도 이러한 연주기법은 생상스나 파가니니 등에게서도 접하게 된다.

66) C. Bär: "Zum Begriff des Basso' in Mozarts Serenaden", *Mozart-Jb.* (1960/61), p. 133-155.

67) 디터스도르프가 어디에서 이런 이색적인 편성을 위해 고무되었는지의 여부를, 나는 많은 노력에도 불구하고 확인할 수 없었다. 확실하지는 않지만 클래식 시대 이전, 한때 유행했던 관·현 혼합의 세레나데에서, 관악기들 외에 2개의 비올라와 콘트라베이스를 편성으로 하는데, 아마도 이곳에서 조그마한 상관관계는 찾을 수 있을 듯 하다.

서 더욱 많은 유사함을 보인다.⁶⁸⁾

이런 맥락에서 현악 4중주는, 유일하게 창작 후기인 1787/1788년에 작곡돼, 1789년 빈 아타리아(Artaria) 출판사에서 발행된 6곡뿐이다. 이러한 점은 70개 이상으로 확인되어지는 하이든의 현악 4중주곡들이나, 23개로 증명되는 모차르트의 4중주곡들, 혹은 당시 인기가 높았던 작곡가 플라이엘(I. Pleyel)의 93개의 곡들에 비해 대단히 적은 수로서, 직접 바이올린을 상당한 수준으로 연주하였던 디터스도르프의 경우를 고려할 때 상당히 이채롭다. 그럼에도 불구하고 디터스도르프가 그의 현악 4중주 6곡들을 작곡했을 때는 이 곡들에 대한 자부심이 대단하였다.⁶⁹⁾

디터스도르프의 현악 4중주는 모두 3악장으로 구성되어 있다. 악장의 순서도 상당히 규칙적이어서 대체적으로 첫 번째 악장이 Moderato등과 같은 그리 빠르지 않은 템포와 함께 소나타 악장 형식으로 구성되고, 두 번째 악장은 대부분 메뉴엣 악장으로, 마지막 세 번째 악장은 론도형식과 2/4-박자인 경우가 가장 많다.

5) 5중주

첫 현악 5중주곡은 당시 베를린 왕궁을 위한 헌정을 목적으로 1782년에 작곡되었는데, 그후 같은 장소에 보관되어오던 그 곡들은 제 2차 세계대전과 함께 분실되어 현재까지 발견이 안되고 있는 실정이다. 유감스럽게도 사본 또한 존재하고 있지 않다. 그럼에도 불구하고 이 곡들의 처음악장 주제 앞부분이라든지 곡명을 알 수 있는 것은, 1900년 발행된 크랩스의 디터스도르프 작품 목록집을 통해서다. 이색적 편성의 이 현악 5중주는 현악 4중주 편성이외에 콘트라베이스를 추가하는 것이 특징이다. 반면에 여기에도 2개의 호른이 아드 리비툼 성부로서 추가되어 마치 세레나데 전통이 이 현악 5중주로 이어지는 듯하다.

불행중 다행인지 1895년 발행된 베를린 왕실 도서관 목록집에서는 이 5중주곡을 기록하고 있는데, 여기에 따르면 이 곡들은 적어도 4악장 정도의 구성이었던 듯하다.⁷⁰⁾ 그 외에도 후기 4중주, 5중주곡들의 특성인 변주악장이라든지 "로맨스"를 표제로 하는 느린 악장 등의 요소도 이미 이곳에서 사용되었음을 확인할 수 있다. 현악 5중주의 편성은 일반적으로 현악 4중주 편성에 비올라를 하나 더 하든지 혹은 첼로를 하나 더 추가하는 것이 일반적인데, 이 1782년 작품에서와 같이 콘트라베이스를 추가하는 것은 그 당시나 그 이후에도 아주 드물게 작곡되었던 앙상블 형태이다.⁷¹⁾

68) 이점에 대하여 참고: Larsen, *Studien zur Musikwissenschaft* 43 (1994), p. 67-143.

여기에서도 특히 p. 94, 104-106 그리고 121 ff.를 참조하도록 하라.

69) 작곡한 4중주곡들에 대한 그의 만족감은 당시 그가 아타리아로 보내는 한 편지 속에서 잘 나타나고 있다. 이 편지의 현재 보존 장소는 이 글의 각주 42번에서 이미 언급하였다.

70) G. Thouret: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek ...* (1895), p. 51.

위에서 잠깐 언급한 두개의 비올라를 사용하는 현악 5중주는 요세프 하이든의 동생이었던 미하엘 하이든(Michael Haydn, 1737-1806)이, 두개의 첼로를 필요로 하는 5중주는 루이지 북케리니(L. Boccherini, 1743-1805)가⁷²⁾ 선구자적 역할을 한 것으로 알려져 있다. 북케리니는 1787년부터 베를린의 궁정 작곡가로서 활약하였는데, 그가 5중주곡에서 두개의 첼로를 사용한다는 점은 특히 첼로를 연주하는 프로이센의 왕 Friedrich Wilhelm II세를 고려해서였다고 해석되고 있다. 이런 맥락에서 역시 같은 왕을 위해 1789년 작곡된 디터스도르프의 다른 5중주곡도 북케리니식의 편성을 따르고 있어 흥미롭다. 하지만 북케리니의 5중주가 대체적으로 4악장 곡들인 것에 비해 디터스도르프는 그의 후기 실내악 작품에서 공통적으로 보여주는 3악장 형태를 취함으로써, 북케리니의 영향보다는 오히려 나름대로의 주관성을 보여 준다.

음악적으로 특징적인 것은, 제1바이올린과 제1첼로가 솔로 역할을 분담하는 것인데, 첼로의 솔로는 느린 템포와 함께 "로맨스"란 표제를 지닌 두 번째 악장에서 특히 두드러지게 나타난다. 곡 전체에서 두 악기는 마치 대화를 하는 듯이 솔로 부분을 주고받아 이채롭다. 첫 번째 악장은 다른 실내악에서와 같이 주로 소나타 악장 형식으로 구성되어 있고 마지막 세 번째 악장은 론도 형식을 주로 취한다. 1787/88년 작곡된 현악 4중주곡들에 비해 이 5중주곡들은 보다 다소 적은 규모로 구성된 로코코 풍의 곡들이다. 엄밀히 얘기하면 디터스도르프는 이 5중주곡들과 함께 불란서 내지는 이태리 영향권에서 있다 할 수 있는데, 이는 3악장의 구성이라든지, 곡중에서 변주악장이 쓰인다든지, 또 더 나아가서는 2개의 첼로를 앙상블에 도입한다는 점등은 이태리게 작곡가들에게서 빈번히 확인할 수 있는 특징이고, 이 작곡가들의 당시 주 활동 무대는 불란서의 파리였기 때문이다.

5. 악장의 구조

1) 소나타 악장 형식

소나타 악장 형식은 제1악장에서 거의 예외 없이 쓰여지며, 그 외에도 드물게는 다른 악장에서도 쓰여지는데, 이러한 경우에는 제 2악장인 경우가 대부분이다. 악장의 빠르기는 알레그로(Allegro)인 경우가 가장 많고, 그 외에도 추가적인 용어를 써 빠르기의 성격을 더욱 구체화하는 경우도 종종 있는데, 예를 들어 Allegro moderato, 혹은 Allegro molto 등이 있다. 그 외에도 Moderato나 Andante등과 같은 차분한 템포를 선호하는 경향도 확인할 수 있다. 반면에 지나치게 빠른 Presto나 Vivace등과 같은

71) 이 편성을 위한 작곡가들로서는 A. G. L. Onslow (1784-1806)이라든지 혹은 더 늦은 시기의 A. Dvorak등을 들 수 있다.

72) 북케리니로부터는 대략 110개의 5중주곡들이 1771-1795년 사이에 작곡되어진 것으로 알려져 있다.

것은 거의 만나볼 수가 없다. 자주 쓰이는 박절은 2/4, 4/4박자 등이고 알라 브레베 (Alla breve), 3/4, 3/8박자 등은 아주 드물게 쓰인다.

소나타 악장 형식을 구성하는 제시부·전개부·재현부에서,⁷³⁾ 규모 면으로 가장 적은 부분은 전개부이고 재현부 역시 원칙적으로는 제시부를 다시 재현하지만, 그럼에도 불구하고 약간의 변화를 통하여 몇 마디 정도는 적은 것이 통례다. 소나타 악장은 한 작품 내에서 가장 큰 규모인데, 후기의 작품으로 갈수록 점점 더 규모가 커지는 것도 확인할 수 있다. 우리가 일반적으로 접하는 3부로 된 소나타 악장 형식(II: A :: B A' ::I) 외에도 특히 초기의 작품에서는 2부의 소나타 악장 형식(II: A ::I: A' ::I)도 의외 적으로 많이 발견되는데, 비율은 대략 1/3 정도이다. 2부로 된 소나타 악장에서는 양쪽 부분이 대체적으로 같은 규모로 구성되는데, 예외의 경우에는 악장의 두 번째 부분이 큰 것이 원칙이다. 2부의 소나타 악장 형식에 대해서는 3부의 형식을 먼저 살펴본 후에 개별적으로 살펴보기로 한다.

제시부의 제1주제는 일반적으로도 악절 구조를 조사하는데 좋은 부분이다. 주제는 먼저 완결성을 갖는 피리어드(Periode[a b a' b']) 형과 미완결되는 자끄(Satz[a a' b →]) 형으로 구분할 수 있는데 비율적으로 이들은 대략 반반 정도로 쓰인다. 이 두도막 형태의 테마들 외에도 후기의 작품에서는 세도막(=세개의 작은악절[A B A'])으로 된 테마들도 종종 접할 수 있다. 한 예로 이들중 자끄형 테마 하나를 살펴보자:

(예2)

Moderato (III:C4) "Satz"

The musical score consists of three staves: VI.1 (Violin I), VI.2 (Violin II), and Baß (Bass). The tempo is Moderato and the key signature is C major. The score includes a diagram below the staves showing the structure of the 'Satz' form. The diagram is divided into 'Vordersatz' (T, D, T) and 'Nachsatz' (S, k, D). A dashed arrow indicates the continuation of the 'Nachsatz' section.

뒤의 작은악절(-->)은 피리어드에서와 같이 앞의 작은악절을 (a a') 반복하지 않고,

73) 디터스도르프는 그의 소나타 악장 형식에서 개별적으로 구성되어 있는 종결부(Coda)를 거의 쓰지 않는다.

대신에 새로운 동기를 가지고 계속 발전시켜 감으로써, 결국 주제는 도미넌트와 함께 미완결된다. 이렇게 큰악절 내에서 두 번째 작은악절이 발전하는 듯이 계속해서 뻗어나가는 것을 특징짓기 위해 빌헬름 피셔(Wilhelm Fischer)는 포르트스핀농(Fortspinnung)이란 용어를 사용하였는데, 그의 주장대로 이런 형태의 주제 구성은 바로크 음악에 그 근원을 두고 있다.⁷⁴⁾ 이러한 구조는 디터스도르프에 있어 특히 초기 작품에서 자주 접할 수 있다.

테마를 형성하는데 있어 초기의 디터스도르프는 언급한 바와 같이 아직 보수적인데, 그럼에도 불구하고 이 보수적 토대 위에서 구사되는 음악 표현은 새 시대적 감각을 오해 없이 느끼게 한다. 다음의 예에서와 같이 규칙적인 반주 위에서 주선율이 마치 노래하듯이 구사될 때 [=“노래하는 알레그로(singendes Allegro)”], 새 음악적 감각은 여지없이 노출된다. 특히 예의 점선 안에서 볼 수 있듯이, 이 동기 부분의 선율은 고전과 음악에 있어 절과 절을 부드럽게 이어주는데 마치 공식과 같이 사용되는 표현 형태로서 바로크 음악에서는 찾아볼 수가 없는 것이다:

(예3)

Alleg. Mod. (III:B3)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'VI.1' and contains a melodic line with a dashed box around a specific motif. The middle staff is labeled 'VI.2' and the bottom staff is labeled 'Va.', both containing rhythmic accompaniment. The tempo is 'Alleg. Mod.' and the key signature has one flat. The score is numbered 1 through 5.

으뜸조의 제1주제에 이어 따르는 경과구는, 기능 면에서 볼 때 딸린조로 조바꿈을 하는 곳이다. 두도막으로 구성되는 경과구는 대체적으로 첫 번째 부분에서 조바꿈을 하고 두 번째 부분에서 새 조성을 안정시켜 주지만, 때로는 조바꿈의 과정이 한 단계씩 늦추어져 첫 번째 부분은 아직 으뜸조에 머무르고 두 번째 부분에서 조바꿈을 해 새 조성의 안정은 제2주제의 도입과 함께 이루어지기도 한다. 어쨌든 조바꿈의 목표는 디터스도르프의 소나타 악장에서 - 단조로 된 실내악곡은 없다 - 예외 없이 딸린조다. 후기의 작품에서와 같이, 악식구조가 대규모화되고 화성적으로나 다른 요소에서

74) Cf. W. Fischer, "Zur Entwicklung des Wiener klassischen Stils", *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915). 피셔가 의미하는 포르트스핀농 테마는 대개 그 끝부분에 조그마한 에필로그를 가지고 있는, 세도막 형태의 테마다(a b → x).

복잡화되는 경우에 종종 으뜸조 다음에 병행조 등이 올 때도 있으나, 이조는 경과 중에 찾는 조이고 이때에도 딸린조는 예외 없이 이어서 따른다.

딸린조를 소개시키는 제2주제는 대개 규모에 있어 제1주제보다 작은 편이고 특히 초기작품에서는 단순히 토니카와 도미넌트의 주요 화음만을 반복하는 단순한 카덴쯔 구조인 경우가 많다. 때문에 가끔은 제2주제라고 칭할 수도 없을 정도까지 이르기도 한다. 이에 비해 후기작품의 제2주제는 테마로서의 구조가 분명해 진다. 특징적으로 디터스도르프는 제2주제 부분에 제1주제를 다시 도입, 딸린조 위에서 다시 반복시키기도 하지만,⁷⁵⁾ 거의 모든 경우에는 곧 이어서 새로운 주제가 뒤따르는 것이 통례다. 주제의 형을 조사해 보면, 제1주제는 자쓰형이 많은 편이고 제2주제는 피리어드형이 많은 편이다.

제시부에서 제2주제로부터 반복 표시가 있는 끝 부분까지는 그 안의 화성적 진행이 어떠한 범위에서 다양이 펼쳐진다 해도 실제적으로 딸린조에 머무른다. 초기작품에서는 제2주제후의 화성 진행은 평범하다할 수 있어 딸린조를 조바꿈을 명목으로 이탈하는 경우는 드문 편이고, 대신 작은 범위 안에서 같은 이름조를 이용해 불시적으로 조성을 바꾸어 뉘앙스를 주는 경우는 자주 있다. 예를 들어 G장조에서 도미넌트 다음에 토니카 G장조 대신 g단조를 도입한 후 대개는 곧 이어서 공유의 도미넌트를 이용해 다시 G장조로 돌아간다. 후기작품에서는 딸린조의 제2주제 후에 조바꿈을 자주 하는데 특징적으로 3도 근친관계를 상당히 자주 사용해 주목을 끈다. 더 나아가서 새로운 조는 대부분 또 하나의 새로운 주제를 동반하기도 하는데, 이 때문에 후기작품의 소나타 악장 형식에서는 전개부 안에 두개 이상의 주제가 등장하는 경우도 적지 않다. 다음의 예를 통해 이러한 특징적 요소를 살펴보자:

[예4]

IV:Es1,1 Allegro (4/4) - 제시부 ·Th.=Thema

1. Th.	정리구	2. Th.	3. Th.	4. Th.	종결구
A	x B	A' y	C	D	z A''
II: α	β y	α'	γ	δ	ε
16	6	4	13	7	12 7

Eb: T → Dp → D — Seq. — D — DP (Gb:) → D

예에서 확인할 수 있듯이, 또하나 디터스도르프 소나타 악장 형식의 특징은 이미 전개부 앞부분에서 사용된 소재들이 그 뒷부분에서, 즉 딸린조 위에서 다시 인용되기도 한다는 점이다 (이러한 특징적 요소를 위의 예에서는 화살표를 이용해 표시하고

75) 이 기법은 하이든에게서도 자주 접할 수 있다.

있다). 전개부 안에서 으뜸조 다음에 벌어지는 다양한 화성적 변화를 위의 예를 통해 살펴보면, 으뜸조 E^b장조 다음에 딸린조 B^b장조로 발전하는 경과구가 우선적으로 찾는 조는 3도 근친관계에 놓여있는 g단조이다. 곧 이어서 도달하는 딸린조 B^b장조는 다시 3도 근친관계를 이용해 대단히 멀리 있는 G^b장조로 진행된 후 다시 딸린조로 돌아온다. 따라서 이 소나타 악장의 전개부 화성 진행은 그 기초를 전통적인 5도 근친관계를 이용해서가 아니라, 실제적으로 3도 근친관계를 이용해 구성되었음을 확인할 수가 있다: E^b → g → B^b → G^b → B^b.⁷⁶⁾

제2주제와 함께 도입된 딸린조는 그 후에도 전개부를 마치는 순간까지 명실공히 "새로운 으뜸조"로서 다양한 화성 변화를 통해 안정화된다. 여기까지의 관찰을 토대로 확인할 수 있는 것은 소나타 악식을 성립하는데 있어 디터스도르프에게는 특성 있는 주제들보다도 먼저 화성적 요소가 형식의 기본 구조를 결정하는 듯한데, 이는 악장 전체가 기본적으로 지향하는 화성적 기본틀(으뜸조 → 딸린조 → → 으뜸조 = 제 1주제 → 제 2주제 → → 재현부)에서 더욱 분명해 진다. 즉, 이 기본 화성 구조를 악식의 주요 전환점으로 해서, 소나타 악장들은 먼저 저마다의 특징적인 화성 진행을 제시함으로 개성적 요소를 찾는 것이지, 제1주제나 혹은 제2주제, 즉 주선율의 존재 여부를 통해서가 아니다. 각 주제들은 그때마다의 화성적 요소를 강조하려 할 때 도입되는 2차적 요소인 듯하다. 이런 맥락에서, 특히 초기작품에서 종종 접하게 되는 딸린조의 제 2 주제의 위치에 이미 사용된 제1주제를 다시 한번 반복한다든지, 혹은 제 2주제의 소재로서 선율적 성격을 띤 주제 대신에 형식적이고도 평범한 음형 혹은 동기를 반복함으로 카덴쯔적 기능을 더 강조한 다든지 이해할 수 있다.⁷⁷⁾

초기의 소나타 악장의 전개부는 원칙적으로 딸린조와 함께 제 1 주제를 부분적으로 인용하면서 시작한다.⁷⁸⁾ 반면에 후기의 작품들은 이 원칙에서 벗어나 매우 다양이 구성되는데 가장 특징적인 것은 전개부를 시작하는 조성이 대부분 제시부의 종결조인 딸린조가 아닌 다른 다양한 형태를 취한다. 예를 들어 3도 관계조를 이용한 조바꿈이라든지, 같은 이름조를 이용해 갑작스레 장조에서 단조로 조성을 바꾼다든지, 또는 쯔비센도미난테(Zwischendominante)를 이용해 멀리 있는 조로 조바꿈을 한다든지, 방식이 매우 다양하다. 그 외에도 후기의 전개부에서는 테마 소재로서 제 1 주제뿐만이

76) 베토벤 음악의 특징 요소로 설명되는 이 3도 근친관계를 이용한 화성진행이 그 이전, 디터스도르프에게서 이미 실험적 성격으로서가 아니라 일반적으로 빈번히 사용되고 있음은 상당히 의미가 깊다. 베토벤이 그의 본(Bonn)시절에 그의 작곡 선생을 통해 디터스도르프의 음악에 몰두했던 것은 알려진 사실이다.

이에 대해 비교: Thayer, Beethoven I, p. 199.

77) 이에 대해 계속적으로 아래를 주시.

78) 이것은 디터스도르프만의 특징이 아니라, 동시대 다른 작곡가들에서도 흔히 접하게 되는 일반적 구성 기법이다.

아니라 제 2 주제나 혹은 새로운 소재를 가지고 시작하기도 한다.⁷⁹⁾

시작과 함께 전개부에서는 이어서 대부분 반복진행(Sequenz)을 통해 화성적으로 매우 다양한 진행을 한다. 사용하는 소재로는, 이미 제시부에서 선보였던 것을 가지고도 하지만 새로운 소재를 가지고 하는 경우도 자주 있다. 시퀀스에 의한 화성진행은 기능적으로 그저 단순한 전개부 매꿈의 기법만은 아니고, 일반적으로 전개부 중반부쯤에서 새로운 조를 찾기 위함인데, 즐겨 찾는 조는 장조들 외에도 특히 초기작품에서는 단조로서 병행조 등을 찾는다.

시퀀스는 디터스도르프가 전개부에서 즐겨 사용하는 기법으로서 가끔은 그 사용이 너무 길어 지루하다는 생각이 들 정도이다. 어쨌든 하이든이나 베토벤의 전개부를 특징짓는, 조그만 모티브를 가지고 점차적으로 극적인 긴장감을 야기시키는 듯한 주제노작 기법이 아니고, 선율적인 요소가 더욱 표면적으로 대두되어, 마치 전개부가 아리아나 메뉴엣과 같은 세도막 형식의 곡에서(A B A') 양쪽 부분에 대조를 이루는 기능이 더욱 부과된 중간 부분과도 같은 느낌이 들 때도 있다.

대략 전개부 중반 이후부터는 으뜸조로 되돌아가려는 화성적 활동이 전개되는데, 대부분 제시부의 한 동기 등을 소재로 시작해 발전시켜 가다 마지막 재현부 도입 직전에는 반복되는 딸린음 마침 등을 사용해 재현부의 시작, 즉 으뜸화음의 출현을 긴장감과 함께 고조시킨다. 전개부의 딸린음 마침 이외에도 초기의 작품에서는 종종 위나 아래의 병행조를 기초로 하는 단조 화성 등으로 마치는 경우도 종종 접하는데, 이러한 기법은 나의 생각으로는 A B A-악식으로 된 바로크 아리아의 중간부(B)가 단조로 종결하기도 한 전통에서 비롯된 것이 아닌가 생각된다.

초기작품의 재현부는 제시부를 그대로 재현하는 것이 원칙이다. 다른 작곡가들에게서 종종 접하게 되는 제시부의 소재들을 다른 순서로 바꾸어 재현한다든지, 또는 제시부의 큰 부분을 생략해 재현부의 규모를 제시부에 비해 대폭 줄인다든지,⁸⁰⁾ 혹은 설사 그 순서대로 한다 하더라도 눈에 띄는 변화를 시킨다든지 등의⁸¹⁾ 구성은 거의 만나볼 수가 없다. 디터스도르프에 있어 생략된 재현이란 대부분 조그마한 규모이고, 변화될 때에는 대부분 음형이 약간 수정되는 정도의 수준이다. 더 나아가서 이와 같은 변화는 일반적으로 재현부의 중간정도 부분까지만, 즉 제 1 주제와 경과구 부분에서만 국한되고, 제시부의 딸린조에 속했던 소재들은 이곳에서 으뜸조로 환원돼 거의 있는 그대로 반복되는 것이 통례다. 다음에서 예로 제시하는 4중주곡의 소나타 악장의 제시부와 재현부를 비교하는 도표는 이러한 구성기법을 일반적으로 대표한다:

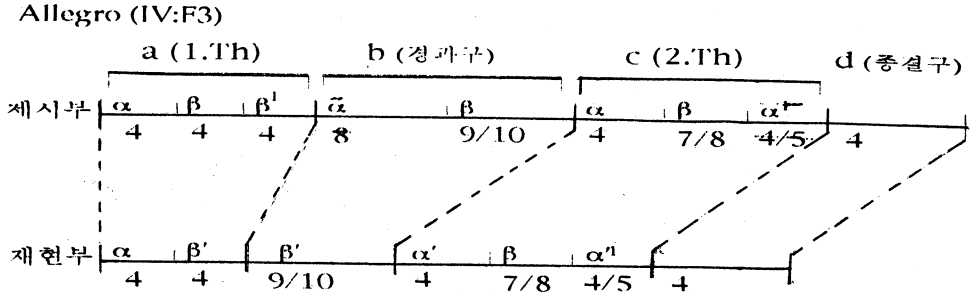
79) 이들은 디터스도르프 교향곡에서 이미 초기의 작품에서도 확인할 수 있는 특징들이다.

Cf. Grave.

80) 이러한 기법들은 만하임 학파의 작곡가들의 작품에서 자주 접할 수 있다.

81) 전고전주의 시대 빈의 작곡가들이 자주 사용한 기법이다.

[예5]



화성적으로 재현부가 으뜸조와 함께 시작하는 이외에도 종종 접할 수 있는 것은, 재현부가 버금딸린조와 함께 시작하는 경우이다. 이 경우 재현부의 화성 진행은 마치 제시부의 것을 5도 낮추어 그대로 옮겨 놓은 듯 하다. 제1주제가 버금딸린조로 시작함으로 경과구에서는 제시부에서와 똑같이 5도 위의 조로 조바꿈을 해서 제2주제의 재현은 자연스럽게 으뜸조에서 이루어진다. 즉, 이와 같은 기법을 통해 디터스도르프는 별다른 변화 없이 제시부를 이곳에 그대로 옮겨 적을 수 있었다.

디터스도르프는 다작의 작곡가였다. 필요에 따라서는 놀랄 만큼 빠른 속도로 작곡을 하였던 그는, 특히 초기에 종종 틀에 박힌 듯한 작곡 기법으로 일시에 많은 양의 곡을 소화하였다. 나의 생각으로는, 이렇게 재현부를 그대로 옮겨 적는 듯한 작곡 기법도 그 일환중 하나였던 듯하다. 소나타 악장 형식에서도 이런 맥락에서 재현부는 특히 초기작품에서 그의 취약 지구중 하나인 듯 하다. 반면에 전개부는 시컨스 등이 너무 습관적으로 쓰인다는 이유에서 질책도 받기도 하지만, 많은 전개부들을 살펴보면 나름대로의 개성적 요소나 매력도 확인할 수 있는 곳이 또한 이 부분이다.

후기의 작품에서는 버금딸린조로 재현부가 시작하는 경우, 초기의 작품에서 종종 접할 수 있었던 상투적 요소는 사라지고 나름대로 개성적인 구성도 보인다. 예를 들어, Bb장조 현악 4중주(IV:B1,1)에서는 제1주제가 자연스럽게 재현부를 으뜸조에서 시작한다. 그러나 제1주제의 재현은 갑작스럽게 중단되고, 의외롭게도 전개부를 마지막 장식했던, 즉 으뜸조로의 환원을 고조시켰던 카덴쯔 종결구가 다시 도입되면서 조바꿈을 해 방금전 도달했던 으뜸조를 떠나서 버금딸린조로 이동한다. 제1주제는 이 버금딸린조에서 다시 반복되는데 처음 앞부분만 재현되고 나머지 부분은 생략된 채로 바로 경과구로 이어진다. 버금딸린조에서 시작하는 경과구는 5도위 으뜸조로 조바꿈을 실행하고 따라서 제 2 주제부터는 으뜸조에서의 재현이 이루어진다.

이미 언급한바와 같이 화성적 요소는 디터스도르프 소나타 악장 형식에서 선율적

요소에 앞서는 필수 구성요소다. 위 참조. 제시부에서 선보인 주제 선율 등은 재현부에서 생략되기도 하지만 화성적으로 제시된 것은 반드시 이곳에서 해결된다.⁸²⁾ 드물게는 제시부에서 해결된 화성의 강조를 위해 새로운 주제가 도입되는 경우도 있을 정도다. 이밖에도 흥미로운 사실은 제시부 박절들에 대한 재현부에서의 해결이다: 제시부에서 한 동기 부분정도의 생략 등을 통해 불균형적인 구조를 보였던 주제는 재현부에서 빠졌던 마디가 보충되어 균형을 찾음으로 박절적 해결을 보게 된다. 이렇게 간략히 살펴본 것만 가지고도 소나타 악장 형식에서 재현부가 갖는 의미란 전통적으로 이해되는 주제적 재현만이 아니라 더 복잡한 구성 원칙에 의해서라는 사실을 확인할 수 있다.

2부로 된 소나타 악장 형식(A A')은 동기적으로는 $||: a b :||: a' b' :||$ 로, 화성적으로는 $||: T D :||: D T :||$ 로 묘사할 수 있다. 즉, 이 악식을 특징짓는 요소는 악장의 처음 반부분(=제시부)가 다음 반부분(=재현부)에서 소재 적으로 설령 약간의 변화나 변형은 있을지라도 원칙적으로는 제시부를 병행적으로 재현하는 것이고, 반면에 화성적으로는 자리를 바꿔서(으뜸조-딸린조 <--> 딸린조-으뜸조) 재현한다.

초기의 소나타 악장에서 전체적으로 대략 1/3 정도의 몫을 차지하는 2부의 소나타 악장 형식은 후기에서는 비록 한 작품에서만 확인되지만, 어쨌든 디터스도르프의 소나타 악장 형식에 있어 가벼이 간과할 수는 없는 중요한 악식 형태이다. 이 악식은 3도막으로 된 소나타 악장과 비교해 볼 때, 악장의 처음 절반 부분(=제시부)까지는 이렇다 할 구성적 차이가 없다. 차이가 있는 것은 그 다음 부분(=재현부)에서인데 그 중에서도 나중 으뜸조에서 재현되는 부분들, 즉 대체적으로 제2주제부터 시작되는 부분은 3부의 소나타 악장 형식과 다를 바 없고, 2부와 3부로 된 소나타 악식들을 구별하는 특징적 요소는 2부형식에서 두 번째 부분의 처음 절반 부분(="발전적 재현부"⁸³⁾)에서 찾을 수 있다.⁸⁴⁾

82) 예 4의 화성진행 참조.

83) 이렇게 2부형식을 3부형식으로부터 구별짓는 특징적인 부분을 빌헬름 피셔(Wilhelm Fischer)는 "변형된 제시부(modifizierte Exposition)"란 용어를 사용, 설명하려 했는데 [Cf. Fischer (1910), p. 71.], 중복되는 용어 "제시부"가 혼란을 가져옴에서였는지 이 용어는 별다른 반응을 얻지 못하였고, 때문에 이 부분을 설명하려 할 때는, 별다른 특정한 용어가 없는 터라 아직도 혼란만 거듭하는 형편이다. 더 나아가서 3도막의 소나타 악장 형식에 대해서는 과다하리 만치 연구가 진행되는 반면에 2부형식에 대해서는 이렇다할 연구서조차 존재하지 않는 것 또한 기이한 현상중 하나라 할 수 있다. 이곳에서는 설명의 편의를 위해 임의적으로 이 부분을 "전개적 재현부(durchführende Reprise / durchführende Rekapitulation)"라 칭하기로 한다.

84) 다시 말해서 2부형식에서는, 3부형식의 재현부 시작을 특징짓는 "double return" (으뜸조 + 제1주제적 요소가 존재하지 않고, 대신에 으뜸조는 제2 주제의 재현과 함께 시작된다. 참고적으로 "double return"에 대해서는: Webster, Art. "Sonata form", NGroveD 17 (1980), p. 497 ff.; ders., "Binary Variants", Haydn Kongress (1982),

발전적 재현부는 초기 작품의 3도막 형식의 소나타 악장에서와 마찬가지로 규칙적으로 딸린조에서 제1주제와 함께 시작한다. 제1주제는 이곳에서 대부분 부분적으로 반복된 후, 이어서 발췌된 동기를 토대로 시퀀스 등의 기법을 통해 계속해서 발전되어간다. 원칙적으로 새로운 조를 목표로 조바꿈을 하는 시퀀스는 대부분 병행 단조를 목표로 하는 3부형식의 소나타 악장과는 달리 빈번히 버금딸린조를 찾는다(이 점이 특이한데 이유에 대해서는 이미 언급한 바대로다.⁸⁵⁾)

(예6)

(III:C1.1). 발전적 재현부 내부에서의 화성진행.

버금딸린조는 대부분 경과구 재현시점 도달하는데, 발전적 재현부에서는 이 조를 전환점으로 하여 으뜸조로 조바꿈을 하고, 이어서 제2주제의 재현은 으뜸조로 이루어진다. 언급한 발전적 재현부의 구조는 개개의 악장마다 그 형태에 있어서 저마다 약간의 독창적 변형을 나타내지만, 일반적으로 2부의 소나타 악장에서 공통되는 형식적 토대라 할 수 있다. 다음의 도표는 언급한 발전적 재현부의 구성을 나타내는 한 예다.

(예7)

(II:G6,1). 제시부와 재현부내에서의 조바꿈 비교.

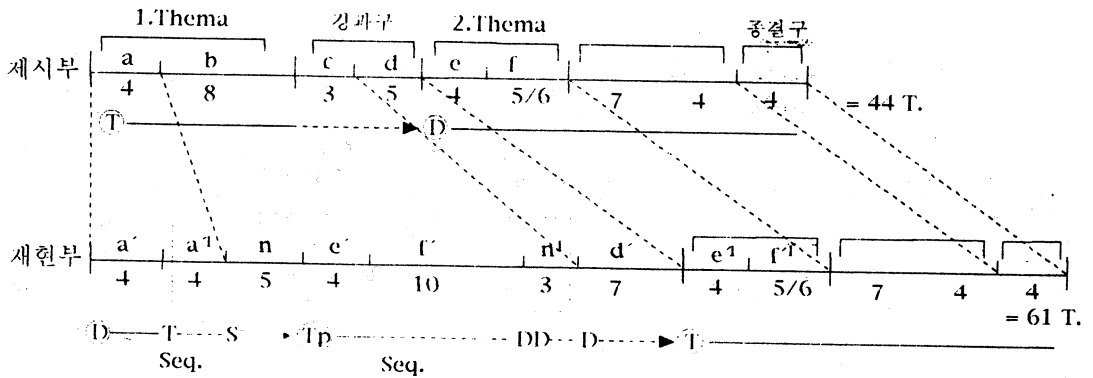
예에서도 확인할 수 있듯이 발전적 재현부에서 도달한 버금딸린조 C장조는, 이후 경과구의 반복과 함께 제시부의 화성진행을 5도 낮추어 그대로 재현한다. 이런 이유에서 2부형식의 소나타 악장은 양쪽 부분의 규모가 동일할 때가 대부분이다. 반면에 드물게는, 재현부가 제시부의 규모에 비해 아주 크게 구성되는 경우도 있는데 이유는,

p. 127 ff.
85) 위와 비교.

발전적 재현부내에서 제1주제의 부분적 반복후 발전되는 과정이 길게 늘어진 때문이고, 이러한 발전적 구성은 마치 3부형식의 전개부와 유사해져 양 형식간의 경계가 애매모호해지기도 한다. 그럼에도 불구하고 이 부분에서도 역시 먼저 버금딸린조를 으뜸조로 조바꿈하기 위한 전환점으로 찾는다라는 점은 동일하다.

(예8)

(III:G1,1). 제시부와 재현부의 구조 비교.

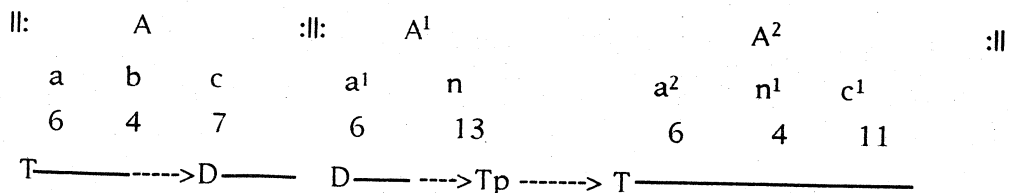


2) 리트형식(Liedform)과 로망스

느린 악장은 다악장의 작품 속에서 대개 두 번째 악장으로 쓰인다. 하지만 느린 악장은 디터스도르프의 작품 내에서 없는 경우도 종종 있고, 메뉴엣 악장보다 그 선호도에 있어 떨어진다. 악장의 속도를 위해서는 Adagio와 Andante등이 가장 일반적으로 쓰이며, 4/4 와 2/4 박자인 경우가 빈번하다. 느린 악장은 원칙적으로 리트형식(Liedform)으로 구성되며 두도막과 세도막으로 세분되어지는데, 그 안에서 이루어지는 주제의 활용은 악장과 악장 사이에 다양해서 대체적으로 ||: A :||: A' :||: ||: A :||: B :||: ||: A :||: B A' :||: ||: A :||: A' A'' :||등과 같이 특징 되어진다. 느린 악장은 대개는 자그마한 규모인데, 그럼에도 기본적 구조를 놓고 볼 때, 특히 화성학적으로 소나타 악장 형식과 유사하다. 다음의 예는 언급한 사항을 말해 준다:

(예9)

II:G6,2. Adagio (G장조, 2/4박자)



후기의 작품중 5중주곡의 느린 악장은 "로망스(Romance)"란 표제를 자주 갖고있어

특징적이다. 로망스 악장은 초기의 느린 악장과는 달리 3/4나 3/8박자 등으로 3박자를 기본 박절로 하고 조성으로는 거의 모두가 딸린조로 구성된다. 악장의 규모는 차이가 심해 37마디부터 87마디까지를 확인할 수 있고, 악식으로는 대부분 론도형식을 사용해 쓰여진다는 점도 특징중 하나이다.

로망스 악장을 순환작품에 처음 도입한 작곡가는 고쎽(Françis-Joseph Gossec)인데, 그의 1761/62년 파리를 위해 작곡한 교향곡(E^b장조 op. 5 no. 2)의 로망스라 표제된 악장이 그 시초였다. 이와 관련해 언급할 것은, 디터스도르프 또한 선구자적 역할을 하였는데, 그는 빈을 중심으로 활동하였던 작곡가중에서는 처음으로 그의 교향곡 E^b장조 op. 7 no. 1 에서 로망스 악장을 도입하였다.⁸⁶⁾

음악적으로 특히 주제부분에서 서정적인 선율의 칸틸레나를 첼로가 연주하는 것이 인상적인 로망스 악장은 박자가 자주 알라 브레베로 정해져 있는 것도 또 하나의 특징이다. 추측되는 것은, 당시 알라 브레베에 대한 해석이 오늘의 것과는 달랐던 듯하다. 아직도 로망스 악장에 대한 연구가 미진한 오늘의 현실에서 하인리히 크리스토프 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)가 하는 "로만쎬" 정의는 아직도 시사하는 바가 크다.

"로만쎬, (로망스)는 원래 리트(Lied)인데, 슬프거나 혹은 열애하는 사건 등을 내용으로 해서 아주 순수하고 단순한 양식의 서정적 시구로 되어 있다. 이같이 리트의 선율도, [가사와] 마찬가지로 자연스럽게 또한 순수하고 감흥적이어야 한다 ... 슬프거나 사랑을 나타내는 감정들을 바탕으로한 자연스럽게도 순수한 엑스프레이션이 마치 애기하는 듯한 곡조로 묘사될 때, 론도형식을 통해 아주 적절히 표현될 수 있는데, 바로 이러한 연유가 느린 속도와 그리고 위에서 언급한 성격을 바탕으로 하는 기악곡들을, 즉 자연스럽게도 순수한 작곡풍에다 론도형식이나 내지는 그와 유사한 형식을 사용한 것들을, 로만쎬라 칭하게 하였다."⁸⁷⁾

86) R. Hickman, Art. "Romance", *NGroveD* 16 (1980), p. 125.

87) "*Romanze, (Romance) ist ursprünglich ein Lied, welches in einer lyrischen Versart die Erzählung einer tragischen oder verliebten Begebenheit enthält, und in einen höchst naiven und einfachen Styl eingekleidet ist. Die Melodie zu einem solchen Liede muß ebenfalls aus einem ungekünstelten, aber naiven und rührenden Gesange bestehen ... Weil der ungekünstelte und naive Ausdruck trauriger oder sich auf Liebe beziehender Empfindungen, in so ferne er in dem erzählenden Töne rscheint, sich sehr schicklich in die Form des Rondo biegen läßt, so ist man gewöhnt, diejenigen Instrumentalstücke von langsamer Bewegung und von dem angezeigten Charakter,*

die in einer ungekünstelten und naiven Schreibart gesetzt, und in die Form des Rondo, oder in eine nur wenig davon verschiedene Form eingekleidet sind, Romanzen zunennen. " H. Chr. Koch, "Musikalisches Lexikon" (1802), col. 1271.

3) 메뉴엣

메뉴엣 악장은 디터스도르프의 실내악 작품 내에서 소나타 악장 형식 다음으로 자주 사용되는 악식이다. 예를 들어서 적지 않은 수의 2악장으로 구성된 3중주에서도 메뉴엣은 마지막 악장을 위해 쓰이는 주요 악식이다. 모든 디터스도르프의 메뉴엣들은 메뉴엣 모음집 II:D5를 제외하고는 항상 "트리오"를 포함하는데, 이 부분은 매우 다양이 칭해져 "Alternativo", "Menuetto II", "Trio" 혹은 자주 단조를 조성으로 하는 이유에서 "Minore"등으로도 쓰인다. 디터스도르프 자신은 말년에 그의 자서전에서, 이 부분을 "Alternativo"라고 칭해야 한다고 강조해 흥미롭다.⁸⁸⁾

메뉴엣을 위한 악절 구조는 크게 2부 (A B)와 3부 (A B A)로 구성된 형태를 취하는데, 전반적으로 초기의 작품에서는 두 형태가 비슷하게 분포되어 쓰여지며, 후기의 작품에서는 3부로된 형태가 압도적으로 많다. 규모면에서 볼 때, 메뉴엣의 표준 구성이라 할 수 있는 $||: 8 :||: 8 :||$ 의 2부형식과 $||: 8 :||: 4 + 8 :||$ 의 3부형식도 많지만, $||: 8 :||: 8 + 8 :||$ 등의 3부 구조도 자주 쓰인다. 이 외에도 이 기본적 틀에다 악절을 앞뒤로 확대시키는 추가구, 또는 내면으로 확장시키는 삽입구 등을 통해 변형을 갖게되는 것도 상당량 있다. 디터스도르프 메뉴엣은 종결부(Coda)를 갖지 않는 것이 보통이고, 대신에 끝부분에 삽입구를 주입시켜 카덴쓰구를 반복, 종결성을 강조하는 경우가 많다. 다음의 예에서는 2부의 메뉴엣(A A')에서, 재현부(A')의 마지막 부분에 삽입구를 첨가, 종결을 더욱 강조시키고 있다. 화성 진행 또한 디터스도르프 메뉴엣으로 볼 때 전형적이다:

(예10)

Menuett (III:G1)

88) Cf. Dittersdorf, *Lebenserinnerung*, p. 147.

예에서 볼 수 있듯이 메뉴엣의 두번째 부분에서는 첫번째 부분을 재현하는데, 그대로의 반복이 아니라 다양한 변화를 통해서 실현된다. 소나타 악장 형식의 재현부에서는 쉽게 발견할 수 없는 이와 같은 변화를 통한 재현은, 그 예술적 구상에 있어 적지 않은 메뉴엣들을 더욱 두드러지게 한다. 특히 a'부분에서 만약 구성이 더욱 발전되는 형태를 취한다면, 형식적 골격에 있어 소나타 악장 형식과 상당히 유사함도 확인되는데, 이러한 경우도 종종 디터스도르프의 메뉴엣에서 접할 수 있다.⁸⁹⁾

트리오는 메뉴엣에 대해 대조를 이루는 부분인데, 대조적 요소로는 조성적 대조, 축소된 성부에 의한 음향의 간소화 내지는 고유성의 확립, 호모포니(메뉴엣)·폴리포니(트리오)적 작곡 기법의 변화를 통해서 이루어진다. 특히 트리오에서는 자주 찾게되는 단조와 각 성부가 개성 있게 조직되는 대위법적 기법이 합쳐져서 메뉴엣 악장에서는 흔히 볼 수 없는 극적이고, 개성적인 감정까지도 불러일으키곤 한다.

4) 론 도

대략적으로 1/4 정도의 실내악 작품에서 론도 악장을 확인할 수 있는데, 반면에 실제적으로 "론도"라 칭해지는 경우는 없다. 론도에는 여러 가지 유형이 있다: 예를 들어, 메뉴엣 악장에서도 주제 부분(=첫 번째 피리어드)이 만약 으뜸화성으로 끝날 경우에는 론도와 같은 형식이 성립된다: a1 - b - a1 - C - a1 - b - a1.⁹⁰⁾ 디터스도르프의 작품 중에는 정확히 이 유형을 따르는 악장이 있는데, 단지 이곳에서는 고정적으로 2/4박자에 경쾌한 풍으로, 그리고 언제나 최종 악장으로 쓰인다는 차이점이 있다. 이 론도 악장은 메뉴엣 악장과 같이 A B A C (=트리오) A B A 로 상징되는데 처음의 세도막 형식으로 된 A B A 부분은 트리오(C)후에 다시 da capo된다. 곡의 풍으로 보아 이 론도 형식은 귀족사회를 상징하는 춤 메뉴엣이 아닌 민속춤(Ländler)를 상징하는 듯하다.⁹¹⁾

이와 유사한 형태로서 두개의 트리오를 포함하는 론도 형식도 있다. 특징적으로 이 악장은 세레나데 등과 같은 커다란 규모의 작품들에서 발견되는데, 위에서 언급한 바와 같이 트리오 후에는 항상 론도의 주 주제 부분이 da capo-표시에 의해 다시 반복

89) 이와 같이 메뉴엣 등의 작은 악식들이 소나타 악장 형식에 접근, 유사함을 보이는 것은 하이든의 경우에서도 특징적 요소이다. Cf. Gmeiner, p. 39 & 89 ff. 그 외에도: Chrzanowski (1911), p. 50 ff.

90) 악식의 작은악절을 상징하는 표시 옆의 숫자 "1"은 으뜸 화성을 의미함. 메뉴엣 악장의 트리오 부분은 대문자 "C"를 통해 표시하였음.

91) 잘 알고있는 바와 같이 론도의 기원은 민속적으로서, 노래와 반주를 동반하는 율무에서 비롯되었다. 이에 대해, G. Altmann, *Musikalische Formenlehre* (1984), p. 216 ff 참조.

된다: Rondothema (Refrain) - Trio 1 (Couplet) - Thema da capo - Trio 2 - Thema da capo - Coda <--> A B A C(B') Coda.⁹²⁾ 도표에서도 볼 수 있듯이 이 론도 형식은 항상 코다(coda)를 갖고 있는 것도 특징중 하나이다. 이 론도 유형의 일반적인 악식 구조는 대체적으로 다음과 같은 틀을 갖는다:

(예11)

IV:F3,5 Finale. Andante (F장조, 2/4).

Refrain	1. Couplet	Refrain	2. Couplet	Refrain	Coda
Thema	Trio I	Thema	Trio II	Thema	Coda
F-dur	C-dur	F-dur	B-dur	F-dur	F-dur
20 T.	18 T.	20 T.	18 T.	20 T.	21 T.

의외로 이 론도형식은 관련 음악서적등에서 전혀 다루지 않던지,⁹³⁾ 혹은 언급이 있더라도 불 분명히 다루고 있어,⁹⁴⁾ 이 형식을 역사적으로 관찰하는데 많은 어려움을 준다. 디터스도르프의 론도 악장 중에서도 적지 않은 양을 차지하는 이 형식은, 하이든의 경우에도 종종 쓰였음을 확인할 수 있고, 더 나아가서는 베토벤의 현악 5중주 Eb장조 (1795), op. 4에서도 찾을 수 있는데, 시기적으로 디터스도르프의 시대 즈음에 새로이 보급되었음을 추측할 수 있다.⁹⁵⁾

다른 유형의 론도는 테마와 에피소드간에 빠르기와 조성, 그리고 기본박자가 변화하는 것이 특징이다. 이때에 론도 테마는 반복될 때마다 변형이 되기도 한다. 이외에도 다양한 형태의 론도 형식들을 확인할 수 있는데, 후기작품들을 초기작품들과 비교해 보면, 우선 스케일이 대단히 커져 있고, 테마와 에피소드간은 연결구등을 사용해 자연스럽게 연결될 것을 지향하며, 이중 적어도 한 에피소드는 테마와의 조성 대조를 위해 단조를 찾는다.⁹⁶⁾

"보겐 론도(Bogenrondo)"는 디터스도르프에 있어 가장 많이 사용되는 론도 형식이다.⁹⁷⁾ 만약 보겐 론도에서 에피소우드 C가 양쪽의 악절 군(ABA)과 대조만을 위해서

92) 이 글의 "3)세레나데" 참조.

93) Cf. H. Engel, Art. "Rondo", *MGG* 11 (1963), col. 876 ff.

94) Cf. Chrzanowski, 상인서, p. 63 ff.

95) 참고: Neubacher, 상인서 (1981), p. 137.

96) 이와는 조금 다른 형태로서, 다른 작곡 기법에 의한 대조를 위해 에피소우드가 "푸가토(fugato)"로 쓰인 경우도 있다.

97) 음악에 있어 "보겐(Bogen=활모양처럼 둥그렇게 반원으로 굽은 것) 형식"이란, 근본적인 형식적 구상으로서, 세도막 형식(A B A)에서 처음의 악절(A)이 그 다음의 대조를 이루는 악절(B)후에 완만하게 다시 반복되는 것을 의미한다. 이런 맥락에서 A B A C A B

가 아니라 발전적으로 쓰여졌고, 그 이후 반복되는 악절 군 ABA가 으뜸조에서 재현된다면, 이른바 "론도 소나타 형식"의 기본적 틀이 갖추어지게 된다. 디터스도르프에게서도 론도 소나타 형식은 확인된다. 론도 소나타도 그의 소나타 악장 형식과 같이 다양한 조성이 특징인데, 이때 음악적인 제시와 해결 기법은 그의 소나타 악장 형식과 다를 바 없다.

(예12)

IV:A1,1. Moderato. A-장조 (4/4).

R	C1	R	C2	R	C3=C1	R
: A	B	A ¹ : :	C	A ²	B ¹	A ³ : Coda
26	10	19	15	22	10	19

5) 변주곡 (Variation)

변주곡은 3악장의 2중주곡에서 피날레(Finale)를 위해 자주 쓰인다. 반면에 다른 실내악 양식에서는 적은 양만이 확인되는데, 이경우도 작품 내의 변주곡 위치는 마지막 악장을 원칙으로 한다.

2중주의 피날레를 위한 변주곡이 두 종류 주제(3/4박자의 메뉴엣과 2/4박자의 알레그레토)만을 갖는다는 것은 이미 다른 장소에서 언급되었다.⁹⁸⁾ 주제들은 모두 단순한 2부 내지는 3부 형식으로 되어있고, 리듬의 구성이라든지 화성 진행도 기본적 화성을 벗어나지 않음을 통례로 하며, 특히 경쾌한 풍의 알레그레토 주제들은 민속적 요소까지 가미된 친근한 선율들로서⁹⁹⁾ 쉽게 친숙해질 수 있다.

A-Coda 의 꼴을 취하는 "보겐 론도"란 똑같은 원칙으로, 그자신도 보겐 형식을 이루는 처음의 3 악절(A-B-A=테마-에피소우드-테마의 반복)이 대조하는 에피소우드 C [대개는 단조로 구성되어 있음] 이후에 곡선을 이루는 듯이 다시 반복한다는 의미에서 칭해진 것이다.

98) 참고: p.--

99) Cf. 위.

[예13]

Allegretto (II:G1)

이 변조곡들중 가장 특징적인 것은, 반주를 담당하는 베이스 파트가 주제와 함께 단 한번만 기보되고, 그 이후에는 변주의 수에 따라 똑같이 반복됨을 원칙인데, 전해져 오는 파트보 사본에서는 이러한 사항이 "Variatione 5 Repete" 혹은 "Variationes 4 Da Capo" 등으로 지시된다. 계속된 반복을 목적으로 하는 까닭에, 반주 파트는 선율이 지극히 단순하고도 형식적으로 구성된다. 이 변주곡 형태는 대체적으로 17세기와 18세기 중반 무렵까지 쓰여진 전통적 양식으로서 "통주저음 변주곡(Generalbaßvariation)"이라고도 칭해진다.¹⁰⁰⁾ 이 유형에 대해 샤이베(Johann Adolf Scheibe, 1708-1776)는 다음과 같이 언급하고 있다.

"메뉴엣이 변주될 때 베이스 선율은 어떠한 주선율의 변주에도 불구하고 끝까지 변함없이 머물러야 한다. 따라서 변주는 오직 윗 파트에만 해당되는 것이고 또한 악기의 강점과 새롭고 재치 있는 구상을 언제나 제시해야 한다."¹⁰¹⁾

100) 참고: K. v. Fischer (1956), p. 4.

101) "Wenn es ein Menuet mit Veränderungen ist: so müssen die Baßnoten bey allen Veränderungen der Melodie durchaus unverändert bleiben. Die Veränderungen betreffen also nur die Oberstimme und müssen allemal die Stärke des Instruments

통주저음 변주곡 외에 더욱 일반적인 변주곡 형태는 "주선율 변주곡(Melodievariation)"이라 칭할 수 있는데 우리가 통상 이해하는 주제와 변주형태의 악식이다. 이곳에서도 주제의 기본적 틀이라든지, 조성 내지는 화성은 항상 동일해, 모차르트 등에서 볼 수 있는 단조 변주는 찾을 수 없다. 반면에 구성 면에서는, 각 변주간이 때로는 기교적으로, 때로는 선율적으로 구성되어, 변주곡의 진행을 대조를 통해 흥미롭게 구성하려는 구상도 확인할 수 있다.

초기의 변주곡들은 대부분 마지막 변주가 "페르페툼 모빌레(perpetuum mobile)" 원칙에 입각해서 빠른 음표를 기초로 상당히 기교적으로 구성되는데, 특이한 것은 종결 부분에서 음악적 흐름상으로 마지막을 화려하게 장식한다는 의미보다는, 곡이 갑작스럽게 끝나는 것 같아 부자연스러운 감마저 들기도 한다. 아마도 이 변주곡들은 당시의 연주관례에 따라 마지막 변주 후에, 비록 기보는 되어있지 않지만, 다시 한번 주제를 연주하는 것을 원칙으로 하는 것 같다.¹⁰²⁾

반면에 후기의 변주곡들은 종결을 위해 개별적인 코다를 갖기도 하고, 혹은 페르페툼 모빌레 효과를 충분히 살려 마지막을 화려하게 마치게끔 구성된다. 그 외에도 초기의 변주곡들과 비교할 때 특징적인 것은, 주제가 대체적으로 차분한 느낌과 함께 개성적 요소를 상당히 풍기는데 이는 코랄 식의 구성 및 그에 따른 변화 있는 화성 진행을 통해 뉘앙스를 충분히 살린다든지 등으로 해서 얻어진다. 그밖에도 악기용법면에서도 상당한 발전을 해, 이를 변주 내에서 변화 있게 활용하고 있다.

(예14)

(IV:B1) Variation I.

The image shows a musical score for Variation I, labeled (IV:B1). It is a four-part setting for Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The music is in 2/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The Violin parts feature a melodic line with eighth-note patterns, while the Viola and Violoncello parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

und neue und sinnreiche Gedanken beweisen." Crit. Musicus, 1737, p. 682.

102) "[변주]곡의 주제는 처음과 마지막 부분에만 변화 없이 연주될 수 있다"라고 당시 마부룩 (Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)이 발행하던 음악지 *Historisch-kritische Beyträge* (Jg. 1755)는 적고있다.

III. 결 론

디터스도르프의 실내악은 양적인 면에서 그의 기악 음악 내에서도 교향곡과 더불어 중요한 위치를 차지한다. 하지만 교향곡과 비교할 때 다른 점은, 실내악이 작곡가의 전 창작 시기를 통해 지속성 없이, 중간 중간 공백기를 둔 상태에서 쓰여졌다는 사실이다. 이는 자료의 보존 과정을 그 원인으로 돌릴 수도 있지만, 더 깊은 저변에는 작곡가 시대의 실내악 인식도 예도 기인한다.

고전주의 시대 이전의 실내악은 지금까지 다룬 수많은 양식의 종류에서도 볼 수 있었듯이, 아직도 골격이 덜 갖추어진, 과도기적 특성을 지니고 있다. 중주의 악기 편성도 표준화된 형태 없이 다양하게 변화하고, 때로는 단독이나 중복으로 앙상블을 편성할 것인지 등도 문제시된다. 아직도 많은 곡들에게는 아드 리비툼 악기의 참여를 자유로이 선택케 하고, 제일 아래 성부는 특정한 악기의 지정 없이 중립적으로 "Basso"라 명시되며, 표제 또한 같은 곡을 가지고도 자유분방히 칭해진다.

변화하는 편성 등은 작품을 넓은 지역으로 보급할 것을 목적으로 하기보다는, 그때마다 필요에 의해, 어떤 특정한 대상을 위해 작곡했을 가능성을 더욱 내포한다. 이러한 추측을 뒷받침이라도 하듯이, 그의 실내악 작품은 설사 많은 필사본이 전해졌다 하더라도 대부분 근방 지역에서 발견되지, 제각기 먼 거리에 분포돼 발견되는 경우는 거의 없다. 실내악은 이런 점에서도 같은 곡이라도 유럽전역에 확산, 분포되는 교향곡과 차이를 둔다. 아직도 종속된 신분의 궁정악장 전통 속에서 있었던 디터스도르프는, 많은 그의 실내악 작품들을 그때마다 필요에 따라 소수의 특정 인물들을 겨냥해 작곡했던 것 같다. 즉, 특정한 대상을 필요로 하는 작곡은 그 수요가 없을 때 자연스럽게 체된다.

1770년대 이후 그의 직업은 음악가외에도 사실상 행정일을 보는 공무원이었다. 음악 양식 중에서도 이 시절 그의 가장 큰 관심사는 오페라에 있었고, 교주의 궁정악장 신분으로 소홀할 수 없었던 양식 또한 교향곡이었다 - 이런 맥락에서 아마도 당시의 유흥음악 양식, 세레나데도 이해되어야 할 것이다. 이 커다란 두 양식과 함께 실내악의 작곡은 디터스도르프에게 현실상 병행키 어려웠던 듯하다. 어떤 이유에서든 기간에, 이 시절 이후 실내악이 단지 간헐적으로 쓰여졌고, 그 수도 과거에 비해 월등히 적다는 것은 그의 실내악 창작사의 특징중 하나이다. 궁금한 것은, 왜 그가 1780년대 중반 이후, 하이든의 현악 4중주 내지는 북케리니의 현악 5중주 양식이 정립된 후, 다시 시작했던 실내악 작곡을 이내 포기하였는가이다. 이때에는 악보 출판 기술의 발전과 함께 대중이 비교적 손쉽게 악보를 습득할 수 있어서 시장성 또한 높았고, 또한 그들의 실내악에 대한 관심도도 월등히 높아진 상태였다.

대다수의 작품이 창작 시기 초기에 생겨난 이 다양한 형태의 실내악곡들을 기준으로 평가할 때, 디터스도르프의 실내악은 특히 형식면에서 보수적이라 할 수 있다. 반면에 내용 면에 있어서 그의 음악은 주선율의 구성이나, 화성적 사용으로나 진보적인 요소를 다분히 보인다. 이러한 특성에서 어찌면 디터스도르프의 역사적 사명을 확인 할 수 있는데, 이는 빈에서 출생해 이 문화권에서 성장하고, 장년기 이후 거주지가 베를린의 영향도 미치는 곳으로 정해짐에 따라, 음악적으로 보수적인 베를린과 진보적인 빈을 마치 절충이라도 하는 양, 그의 음악은 외적으로는 보수적이면서도 내적으로는 진보적이다.

이러한 특성은 비록 적은 숫자지만 이미 빈 고전파 음악이 정착화된 1780년대 중반 이후 생겨난 실내악 작품들에서도 확인할 수 있다: 한편으로는 대담한 화성진행, 대위법적·호모폰적 기법을 절충한 구성법, 앙상블에서 개개악기들의 자율화된 역할, 주선율의 "노래하는 알레그로", 실내악에 민속적 음악의 도입 등을 통해 진보적 요소를 나타내는 반면, 다른 편으로는 그는 아직도 3악장 형태와 메뉴엣을 선호하며 변주악장에서도 주제를 성격적으로 변화시키는 "자유변주"가 아닌 "주제변주"만을 쓰는 로코코적 작곡가이다. 그럼에도 불구하고 실내악 안에 로만스 악장의 도입이라든지 두개의 첼로를 필요로 하는 현악 5중주, 특히 화성적 3도 근친관계를 대폭적으로 사용해 구성되는 후기의 악식들은 분명히 미래를 지향하는 점들이다. 이런 요소들과 함께 그는 동시대인 모짜르트, 하이든에 비해 개성을 보이고 있고 후의 베토벤에게도 영향을 주었으리라 짐작된다.

디터스도르프는 놀랄 만큼 빠른 속도로 작곡할 수 있었다. 때문에 작품 중에는 틀에 박혀 습관적으로 작곡되어진 것들도 있다. 아마도 디터스도르프의 음악을 놓고 아직도 상투적이니 유행적이니하고 내리는 평가는 이런 점에서 기인하는 것 같다. 그렇지만 이외에도 강한 음악성을 제시하는 작품들도 상당수 있다는 사실을 이 연구는 새삼 확인할 수 있었기에, 이 의견들은 시급히 정정되어야 할 것이다. 선율과 화성의 아름다움, 투명한 형식적 구성, 기교가 넘치는 기악 편성법등은 디터스도르프의 높은 음악성을 여지없이 나타나게 한다. 아직도 충분치 않은 상태의 디터스도르프 연구는 확실한 마지막 평가를 불가능하게 하지만, 그럼에도 불구하고 그의 작품에서 나타나는 그의 놀라운 음악성 등의 확인은 아직도 미비된 연구를 계속 추진할 것을 장려하며, 음악사내에서 그에 대한 새로운 평가도 필요하다는 것을 주장하게 한다.

참 고 문 헌

1. Abert, Hermann : W. A. Mozart. Neubearbeitete Ausgabe von Otto Jahns Mozart. 2 Bde. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1955/567.
2. Adler, Guido (Hrsg.): Handbuch der Musikgeschichte. Fotomechanischer Nachdruck der zweiten verbesserten, ergänzten und vermehrten Auflage. Berlin-Wilmersdorf 1930. 3 Bde. München: DTV 1985.
3. Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre : mit Beispielen und Analysen. 2. Auflage. München u.a.O.: Saur 1984 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 1109).
4. Altmann, Wilhelm: "Die Streichquintette Dittersdorfs", Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. Wien/Leipzig: Universal-Edition 1930. Studien zur Musikgeschichte.
5. Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faks.-Reprint der Ausg. von Teil 1. Berlin 1753 (mit den Erg. der ausg. Leipzig 1787), und Teil 2, Berlin 1762 (mit den Erg. der Ausg. Leipzig 1797). hrsg. und mit einem ausführlichen Reg. vers. von Wolfgang Horn. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1994.
6. Badura-Skoda, Eva: The Symphony 1720-1840. Introduction. New York & London: Garland 1985.
7. Bär, Carl: "Zum Begriff des "Basso" in Mozarts Serenaden", Mozart-Jb. (1960/61), S. 133-155.
8. Bartha, Dènes und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Erterházy-Opernsammlung. Budapest: Ungarische Akademie der Wissenschaften 1960.
9. Bein, Werner: "Carl Ditters von Dittersdorf. (1739-1799). Stationen seines Lebens zwischen Wien und Schlesien", Dittersdorf-Katalog 1 (1989), S. 13-24.
10. Benton, Rita: Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions. New York: Pendragon Press (1977) (Thematic catalogues 2).
11. Beythien, Jürgen: Der Einfluss des Kontertanzes auf die Orchestermusik der deutschen Frühklassik. Diss. Jena 1957.
12. Blume, Friedrich: "Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung (1929)", Syntagma musicologicum 1. Gesammelte Reden und Schriften. Hrg. v. Martin Ruhnke. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1963. S. 504-525.
13. Braunbehrens, Volkmar: Mozart in Wien. München: Piper 1989.
14. Brown, Howard Mayer: "Violino piccolo", NGroveD 19, 1980, S.

- 855.
15. Brook, Barry S.: The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762-1787. Edited and with an Introduction and Indexes. New York: Dover Publications Inc. 1966.
 16. Busch-Salmen, G.: "Partita", GLdM 6, 1987, S. 201 f.
Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Mozarts Rivale in der Oper : Bd. 1. Hrsg. von Hubert Unverricht in Zusammenarbeit mit Werner Bein. Würzburg: Korn 1989.
 17. Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Der schlesische Opernkomponist : Bd. 2. Hrsg. von Hubert Unverricht in Verbindung mit Ortrun Landmann. Würzburg: Korn 1991.
 18. Carl Ditters von Dittersdorf 1739-1799. Sein Wirken in Oesterreichisch-Schlesien und seine letzten Jahre in Boehmen : Bd. 3. Hrsg. von Hubert Unverricht in Zusammenarbeit mit Petr Koukal und Werner Bein. Würzburg: Korn 1993.
 19. Chrzanowski, Witold: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1911.
 20. Cudworth, C. L.: "Cadence galante: The Story of a Clichè", The Monthly Musikal Record, Vol. LXXIX (1949), S. 176.
 21. Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Funk-Kolleg Musik. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer 1981.
 22. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5).
 23. Daube, Johann Friedrich: Der musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition. Wien: Johann Thomas Edlen von Trattnern 1773.
 24. de la Motte, Diether: Harmonielehre. München: DTV und Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1984
 25. Deutsch, Otto Erich: "Das Repertoire der höfischen Oper, der Hof- und der Staatoper", ÖMZ 24 (1969), S. 369 ff.
 26. Dittersdorf, Karl Ditters von: Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Leipzig 1801, hrsg. von Karl Spazier. Neudruck hrsg. und mit einem Nachwort von Norbert Miller, München: KÜsel 1967 (Lebensläufe Bd. 12).
 27. Dlabacz, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. 3 Bände. Prag: Haase 1815.
 28. Eggebrecht, Hans Heinrich: Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts "Don Giovanni". Wiesbaden: Franz Steiner 1972.
 29. Engel, Hans: "Rondeau - Rondo", darin: "C. Rondeau - Rondo seit 1600", MGG 11, 1963, Sp. 876-884.

30. Engländer, Richard: Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala: A.-B. Lundequistska Bokhandeln und Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1956 (Uppsala Universitets Arsskrift 1956: 5 - Acta Universitatis Upsaliensis -).
31. Finscher, Ludwig: Studien zur Geschichte des Streichquartetts. 1. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1974 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3).
32. "Streichquartett", MGG 12, 1965, Sp. 1559-1601.
Fischer, Kurt von: Die Variation. Köln: Volk/Gerig 1956 (Das Musikwerk 11).
33. "Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert", Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag. Gemeinsam mit seinen Kollegen, Schülern und Frunden im Auftrag des Beethovenhauses Bonn herausgegeben von Dagmar Weise. Bonn: Beethovenhaus 1957. S. 117-130.
34. Fischer, Wilhelm: "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", Studien zur Musikwissenschaft 3 (1915) 24-84.
35. Flothuis, Marius: "Quintette für Streichinstrumente von Michael Haydn", Mozart-Jb. 1987/88, S. 49-57.
36. Freeman, Robert Norman: "Zwei Melker Musikkataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", Musikforschung 23 (1970) 176-184.
37. The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681-1826. Wien: Die österreichische Akademie der Wissenschaften (1989) (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23).
38. Fuller, David: Art: "Partita", NGroveD 14, 1980, S. 255.
39. Geiringer, Karl: Joseph Haydn. Der schöferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Unter Mitarbeit von Irene Geiringer. Mainz: Schott's Söhne 1959.
40. Instrumente in der Musik des Abendlandes. München: Beck 1982.
41. Gerber, Ernst Ludwig: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 4 Bde., Leipzig 1812-1814. Nachdruck der Ausgaben von 1812-1814 mit den in den Jahren 1792 bis 1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge. Hrsg. v. Othmar Wessely. 4 Bde. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1964-1969.
42. Ghircoiasiu, Romeo: "Das Musikleben in Großwardein (Oradea)

- im 18. Jahrhundert", Haydn-Jb. 10 (1978), S. 45-55.
43. Gmeiner, Josef: Menuett und Scherzo. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik. Diss. Wien 1976. Tutzing: Schneider (1979) (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 15).
 44. Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre. mit einem Nachtrag von Diether de la Motte. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 199118
 45. Grave, Margaret Grupp: Fist-Movement Form as a Measure of Dittersdorf's Symphonic Development, 2 Bde. maschrftl. Diss. New York University (USA) 1977.
 46. "Dittersdorf, Carl Ditters von", NGroveD 5, 1980, S. 500-503.
 47. Gruber, Gernot: "Die Gattungen der Instrumentalmusik zur Zeit Haydns", J. Haydn in seiner Zeit. Eisenstadt 20. Mai - 26. Okt. 1982. Katalog der Ausstellung. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Abt. XII/1 1982. S. 276-281.
 48. Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. (Erster Teil, S. 147.: Nachdruck des Teiles mit dem zweiten (1870) zusammen: Aus dem Concertsaal.(=2 Bände in 1 Band). Hildesheim: Olms 1979.
 49. Harich, J.: "Das Opernensemble zu Esterháza im Jahr 1780". Haydn-Jb. 7 (1970), S. 5 ff.
 50. Hausswald, Günter: Mozarts Serenaden. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1951.
 51. Herrmann, Hildegard: Beiheft der Schallplatten/CD-Aufnahme. Sonaten für Viola und Kontrabass von Dittersdorf (Es-dur) und von J. M. Sperger (1750-1812) Nr. 1 D-dur und 3 D-dur. fcd 91 009 [LC 3199] (1975/1989).
 52. Herrmann-Bengen, Irmgard: Tempobezeichnungen. Ursprung Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: Schneider 1959 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 1).
 53. Hess, Reimund: Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn. Diss. Mainz 1963.
 54. Hiller, Johann Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig, 1. Jg., 1766.
 55. Hoboken, Anthony van: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 1 (Instrumentalwerke), Mainz: B. Schott's Söhne 1957.
 56. Horsley, Paul Joseph: Dittersdorf and the finale in late-eighteenth-century German comic opera. Diss. Cornell University USA 1988.
 57. Hunkemöller, Jürgen: W.A.Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1968. Im Buchhandel.

- Bern und München: Francke (1970) (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 3).
58. Jancik, Hans: "Haydn, Johann Michael", MGG 5, 1956, Sp. 1933-1944.
 59. Johansson, Cari: French Musik Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. Stockholm/Uppsala: Almqvist & Wiksell 1955 (Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music 2).
 60. dgl. Facsimiles. Malmö: Ljustrycksanstalt 1955.
 61. J. J. & B. Hummel. Music-Publishing and Thematic Catalogues. Vol. I: Text. Vol. II: Music-Publishing Catalogues in Facsimile. Vol. III: Thematic Catalogue 1768-74 in Facsimile. Stockholm/Uppsala: Almqvist & Wiksell 1972 (Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music 3).
 62. Jones, David Wyn: "Vanhal, Dittersdorf and the violone", Early Music January 1982, S. 64-67.
 63. Kade, Otto: Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglichen Mecklenburg-Schweriner fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten. Schwerin 1893, Wismar 1899. Nachdruck, Hildesheim: Olms 1974.
 64. Kecskemèti, István: "Musikhandschriften österreichischer Meister in der ungarischen Nationalbibliothek", ÖMZ 21 (1966), S. 594-598.
 65. "Die Dittersdorf-Handschriften in der Szèchényi Nationalbibliothek", Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Günter Brosche. Tutzing: Schneider 1975, S. 155-191.
 66. Kelly, Michael: Reminiscences. 2 Bde. London 1826. Edited with an Introduction by Roger Fiske. London: Oxford University Press 1975.
 67. Kirkendale, Warren: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Mit einem Nachwort von Jens Peter Larsen. Tutzing: Schneider 1966.
 68. Klingenberg, Josef, Ignaz Pleyel. "Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik", Studien zur Musikwissenschaft 25 (1962) 276-297.
 69. Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a. M. 1802. Hildesheim: Olms 1964.
 70. Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Theile. Leipzig: Böhme 1782, 1787 und 1793.
 71. Köchel, Ludwig Ritter von: Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien 1869. Nachdruck,

- Hildesheim: Olms 1974.
72. Konold, Wulf: Beiheft der Schallplatte-Aufnahme (1988) von Dittersdorfs Streichquartette Nr. 1, 3, 4 und 5. Auch als CD veröffentlicht: cpo 999 038-2 (1989).
 73. Koukal, Petr: "Die letzten Jahre: Dittersdorf in Südböhmen", Dittersdorf-Katalog 3, S. 21-24
 74. Kralik, Heinrich: Carl Ditters von Dittersdorfs Symphonien und Konzerte. maschriftl. Diss. Wien 1913 (gilt als verloren).
 75. Krebs, Carl: Dittersdorffiana. Berlin: Gebrüder Paetel 1900.
Kretzschmar, Hermann: Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910 (1911).
 76. Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik. Gemeinschaftliche Ausgabe: München: dtv und Kassel u.a.O.: Bärenreiter 19892.
 77. Analyse lernen. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1993
(Bärenreiter Studienbücher Musik 4).
 78. Landon, H. C. Robbins: Haydn: Chronicle and Works in five Volumes Vol. 1: Haydn: the Early Years 1732-1765. London: Thames and Hudson 1980.
 79. Larsen, Jens Peter: "Zur Bedeutung der Mannheimer Schule", Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962, hrsg. v. Heinrich Hüschen, Regensburg: Gustav Bosse 1962, 303-309.
 80. "Zur Vorgeschichte der Symphonik der Wiener Klassik". Hrsg. v. E. Badura-Skoda und N. Krabbe, Haydn-Jb 43 (1994), S. 67-143.
 81. LaRue Jan: "Dittersdorf Negotiates a Price", Hans Albrecht in Memoriam. Gedenkschrift mit Beiträgen von Freunden und Schülern. Herausgegeben von Wilfried Brennecke und Hans Haase. Kassel u.a.O.: Bärenreiter 1962. S. 156-159.
 82. Liebeskind, Josef (Hrsg.): Ausgewählte Orchesterwerke Carl Ditters von Dittersdorf. Zur Centenarfeier des Todestages Dittersdorfs 1799 31. Oktober 1899. Leipzig: Gebrüder Reinecke 1899.
 83. Luithlen, Victor (Hrsg.): "Carl Ditters von Dittersdorf. Instrumentalwerke", DTÖ, Jg. XLIII/2-Band 81, Graz: Akademischer Druck- und Verlagsanstalt 1960 (Unveränderter Abdruck der 1936 in Wien erschienenen Ausgabe).
 84. Marcel-Dubois, Claudie: "Menuett", MGG 9, 1961, Sp. 106-110.
Mazurowicz, Ulrich: Das Streichduett in Wien von 1760 bis zum Tode Joseph Haydns. Tutzing: Schneider 1982 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 1).

85. "Duo", MGG2 2 (1995), Sp. 1581-1591.
86. Meier, Adolf: Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich. Diss. Mainz 1968. Im Buchhandel, Giebing über Prien am Chiemsee: Katzbichler 1969 (Schriften zur Musik 4).
87. Mersmann, Hans: Die Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts bis zu Haydn und Mozart. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1933 (Führer durch den Konzertsaal 1).
88. Michels, Ulrich: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 1. Kassel u.a.O. und München: Bärenreiter und Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.
89. Müller-Blattau, Joseph: Gestaltung - Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation. Stuttgart: Metzler 1950.
90. Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Hrsg. von Friedrich Blume. 17 Bände. Kassel 1949-1986.
91. Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG2). Hrsg. von Ludwig Finscher. 20 Bände. Kassel/Stuttgart 1994ff.
92. Neubacher, Jürgen: Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette. Mit einem Exkurs: Haydn und die rhetorische Tradition. Tutzing: Schneider 1986 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 22).
93. Newman, William S.: A History of Sonata Idea, 3 Bde., II: The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 1963.
94. "Sonate", MGG 12, 1965, Sp. 868-910.
95. Nitz, Genoveva: "Ostinato", GLdM 6, 1987, S. 163-164.
96. Oberdörffer, Fritz: Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1939. Berlin-Charlottenburg: Karl u. Richard Hoffmann.
97. Overath, Joseph: "Der jüngste Sohn: Karl Ditters von Dittersdorf (1793-1851). Prister und Wissenschaftler", Dittersdorf-Katalog 1 (1989), S. 25 f.
98. Pandi, Marianne und Schmidt, Fritz: "Musik zur Zeit Haydn und Beethoven in der Presburger Zeitung", Haydn-Jb. 8 (1971), S. 165 ff.
99. Pecman, Rudolf: "Divertimento, Cassation und Serenade in den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts", Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. v. H. Unverricht. Tutzing: Schneider 1992 (Eichstätter zur Musikwissenschaft 7), S. 131-137.

100. Pfannkuch, Wilhelm: "Sequenz (satztechnischer Begriff)", MGG 12, 1965, Sp. 549-553.
101. Planyavsky, Alfred: Geschichte des Kontrabasses. Tutzing: Schneider 1970. 2. Auflage, ebd. 1984.
102. Platen, Emil: "Rondeau", GLdM 7, 1987, S. 126-128.
103. Postolka, Milan: "Pichl, Václav", NGroveD 14, 1980, S. 731 f.
104. "Pecháček", MGG 10, 1962, Sp. 985 f.
105. Pulkert, Oldrich: "Die Verbreitung der Werke des Carl Ditters von Dittersdorf in seiner Zeit", Dittersdorf-Katalog 3 (1993), S. 27-32.
106. Quantz, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 3. Aufl., Breslau: Korn 1789. Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. Hans-Peter Schmitz. Kassel und Basel: Bärenreiter 1953 (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles 2).
107. Quoika, Rudolf: "Götz, Franz", MGG 5, 1956, Sp. 469-470.
108. Riemann, Hugo: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903.
109. Reichert, Georg: "Ostinato", MGG 10, 1962, Sp. 452-459.
110. Renner, Hans: Reclams Kammermusikführer. Unter Mitarbeit von Wilhelm Zentner, Anton Würz, Walther Kaempfer und Siegfried Greis. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 19809 (Universal-Bibliothek Nr. 8001).
111. Riedel, Friedrich W.: Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830. Herausgegeben, kommentiert und mit Registern versehen. München-Salzburg: Emil Katzbichler 1979 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 3).
112. Riedinger, Lothar: "Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. Eine stilkritische Untersuchung", Studien zur Musikwissenschaft 2 (1914) 212-349.
113. Rigler, Gertrude: "Die Kammermusik Dittersdorfs", Studien zur Musikwissenschaft 14 (1927) 179-212 und Anhang XI-XIII.
114. Ritzel, Alfred: Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt a. M.: Bildstelle der J. W. Goethe-Universität. Unter gleichem Titel erschienen auch, Wiesbaden: B. & H. (Neue musikgeschichtliche Forschungen 1).
115. Rudin, Bärbel: "Dittersdorfs 'Der Apotheker und der Doktor'. Zur Rezeptionsgeschichte eines Singspiel-Klassikers", Dittersdorf-Katalog 1 (1989), S. 35-37.
116. Rummenholler, Peter: Die musikalische Vorklassik. Kassel: Bärenreiter 1983.
117. Sage, Jack & Hickman, Roger: "Romance", NGroveD 16, 1980, S. 121-126.

118. Scheibe, Johann Adolf: Critischer Musicus. 2 Bde. Hamburg 1737-1740; Leipzig 17452. Reprographischer Nachdruck, Hildesheim: Olms 1970.
119. Scholz-Michelitsch, Helga: Georg Christoph Wagenseil. Hofkomponist und Hofklaviermeister der Kaiserin Maria Theresia. Wien: Braumüller 1980.
120. Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Hg. v. Ludwig Schubart, J. V. Degen Wien 1806. Reprographischer Nachdruck, Hildesheim: Olms 1969.
121. Schwarz, Boris: "Violinspiel", MGG 13, 1966, Sp. 1720-1754.
Schwindt-Gross, Nicole: "Zur Bedeutung des "sinnlichen Ergetzens" für die Satztechnik des Divertimentos", Gesellschaftsgebundene Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13. 10. - 15. 10. 1988. Hrsg. v. H. Unverricht. Tutzing: Schneider 1992 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 7).
122. Seidel, W.: "Sonatensatzform", GLdM 7, 1987, S. 387 f.
Sieber, Tilman: Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und Gattungsgeschichtliche Studien. München: Francke 1983 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 10).
123. Steinbeck, Wolfram: Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns. Diss. München: E. Katzbichler 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 4).
124. Straková, Theodora: "Pichl, Wenzel", MGG 10, 1962, Sp. 1249-1251.
125. Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Theil 1-4. Leipzig: Weidmann 1792-942. (Die musikalischen Artikel sind von Kirnberger, ab Buchstabe "S" von J. A. P. Schulz).
126. Thayer, Alexander Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben. 2. Auflage neu bearbeitet und ergänzt von Hermann Deters, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902.
127. Thouret, Georg: Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im schlosse zu Berlin. Verfasst und Erläutert. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1895. Hildesheim: Olms 1983.
128. Unverricht, Hubert: Geschichte des Streichtrios. HabSchr. Mainz 1967. Tutzing: Schneider 1969 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 2).
129. Die Kammermusik. Köln: Volk/Gerig 1972 (Das Musikwerk 46).
130. "Serenade", NGroveD 17, 1980, S. 159 f.
131. "Das bekannte und zugleich unbekannte Werk des Carl Ditters

- von Dittersdorf", Dittersdorf-Katalog 1 (1989), S. 27-34.
132. "Privates Quartettspiel in Schlesien von 1780 bis 1850", *Musica Privata*, Festschrift für Walter Salmen zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Monika Fink, Rainer Gstrein und Günter Mössner, Innsbruck: Helbling 1991.
133. Beiheft der CD-Aufnahme von Dittersdorfs Streichquartette Nr. 2 & 6 und Streichquintette in C- & G-dur. cpo 999 122-2 (1992).
134. "Divertimento", *MGG2* 2 (1995), Sp. 1301-1310.
135. Webster, James: Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period, *JAMS* 27 (1974) 212-247.
136. "Sonata form, *NGroveD* 17, 1980, S. 497-508.
137. "Binary Variants of Sonata Form in Early Haydn Instrumental Music", *J. Haydn. Bericht über den International J. Haydn Kongress Wien 1982*, Henle: München 1986, S. 127 ff.
138. Weinmann, Alexander: Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. Wien: Krenn 1952 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 2).
139. Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister. Wien: Universal Edition (1964) (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 9).
140. Johann Traeg, die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment). Anastatischer Nachdruck. Band 1. Wien: Universal Edition (1973) (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 17).
141. Handschriftliche thematische Kataloge aus dem Benediktinerstift Melk. Wien: Die österreichische Akademie der Wissenschaften (1984) (*Tabulae Musicae Austriacae* 10).
142. Wellesz, Egon: "Giuseppe Bonno (1710-1788). Sein Leben und seine dramatische Werke", *SIMG* 11 (1909/10), S. 395-442.
143. Winkler, Klaus: "Alter und Neuer Musikstil im Streit zwischen den Berlinern und Wienern zur Zeit der Frühklassik", *Musikforschung* 33 (1980), S. 37-45.
144. Wirth, Helmut: "Dittersdorf", *MGG* 3, 1954, Sp. 588-597.
Ziffer, Agnes: *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik*. Tutzing: Schneider (1984) (Publikation des Instituts für österreichische Musikdokumentation 10).
145. Zuber, Rudolf: Karl Ditters von Dittersdorf. Sumperk 1970 (jako 11. svazek *Knihovnický Severní Moravy*), (tschechisch und deutsch. In dieser Arbeit wurde die deutsche Ausgabe bezogen.)



음악에서의 대칭(Symmetrie)의 일반적 의미와 그 관점에서 본 힌데미트의 “음의 유희”(Ludus tonalis) 연구

차 호 성*

차 례

- I. 들어가는 말
- II. 음악에서의 시메트리(Symmetrie)의 일반적 의미
 - 1. 시메트리에 관한 연구의 발전
 - 2. 개념 및 형태
- III. 시메트리의 관점에서 본 힌데미트의 음악
 - 1. 힌데미트의 음악적 발전 약사
 - 2. “음의 유희”의 탄생배경과 구성
 - 3. “음의 유희”에서의 시메트리
 - 3. 1. 프렐루디움(Präludium)과 포스트루디움(Postludium)
 - 3. 2. 인터루디움(Interludium)
 - 3. 3. 푸가(Fuge)
- IV. 나오는 말
 - 참고문헌
 - 영문초록

* 경희대학교 음악대학 강사

I. 들어가는 말

지난 1995년 11월 16일은 파울 힌데미트(Paul Hindemith 1895-1963)가 100번째 생일을 맞이하는 날이었다. 그가 1963년에 일생을 마칠 때까지 이루어 놓은 업적은 이미 수많은 음악학자들이나 작곡가들에 의해 지금까지도 깊이 연구되고 있는 상태이며, 20세기음악사에서 차지하는 음악가로서의 그의 위치는 확고하다고 볼 수 있다. 1995년에는 유럽과 미국 등지에서 힌데미트를 기리는 수많은 음악회와 학술제가 개최됨으로서 그의 음악이 재평가되었다.

이 글에서 필자는 파울 힌데미트가 1942년에 작곡한 “음의 유희”(Ludus tonalis 루두스 토날리스)를 ‘대칭’(Symmetrie¹⁾)이라는 개념하의 여러 잣대를 가지고 분석하며 연구하려 한다. 따라서 작품의 연구에 들기 전에 우선 ‘시메트리’(Symmetrie)와 그것을 이루는 여러 요소들에 대한 연구가 진행될 것이다. 여기서 나타나는 ‘시메트리’의 다양한 모습들을 가지고 궁극적으로 “음의 유희”를 분석하며, 힌데미트가 어떤 방법을 이용하여 자신의 작품에서 ‘시메트리’라는 개념을 이해하고 사용했는지에 대하여 살펴볼 것이다.

II. 음악에서의 시메트리의 일반적 의미

1. 시메트리에 관한 연구의 발전

20세기 초반까지도 음악학자들은 작곡가들의 작품연구에서 기본적으로 선율, 리듬 그리고 화성을 주요 대상으로 삼아 연구했었다. 이 세 가지의 요소 외에 최근 들어 새롭게 연구되기 시작한 것이 운율(Metrik)에 대한 점이다.

중세의 대표적 음악가 가운데 한 사람이었던 귀욤 드 마쇼(Gillaume de Machaut 1300경-1377)는 그의 작품에서 이미 전위나 역행 그리고 역행전위 등 현대적 개념에서의 시메트리 형태들을 사용하고 있다. 하지만 대략 18세기까지의 음악작품들은 종종 운율의 형태를 몇 개의 음들이나 마디가 쌍을 이루어 나타나고, 이렇게 쌍을 이룬 집단이 구(Periode)를 이루고 있으며 정확한 박자에 맞추어져 있는 것을 볼 수 있다.

1) 양주동의 새국어대사전에 따르면 ‘대칭’이라는 개념은 “도형의 모양이 한 기준을 중심으로 같은 관계에 서는 일”로 정의되어 있으며, ‘symmetry’라는 개념도 “결정면 사이에 존재하는 규칙적인 관계의 한 가지”라고 정의되어 있다(양주동: 새국어대사전, 402쪽). 하지만 본 글에서 다루고자 하는 Symmetrie의 개념은 단순히 한 축을 중심으로 한 ‘같은 관계’만을 의미하는 것이 아니라, 다양한 형태의 현상들을 고찰하려 하기 때문에 용어를 일반적인 ‘대칭’이 아닌 독일어 단어를 그대로 읽는 ‘시메트리’(Symmetrie)로 선택하였다.

이러한 형태는 먼저 17세기 이전의 음악에서 기본적으로 주고받는 형식을 취하며 주로 단순한 성악곡이나 춤곡에서 그 모습을 찾을 수 있었다. 이렇게 성악곡이나 춤곡에서 나타나고 있었던 단순한 시메트리(對稱)는 그 후 작곡과정에서 마디나 악절의 구성에 있어서 차츰 의미를 더하기 시작하였으며, 그 음악적인 활용은 18세기 빈고전주의 음악에서 일단 꽃을 피우게 되었다.

작품들에서만 나타나고 있었던 시메트리형태에 대한 연구도 18세기말에 이루어지기 시작한다. 단순한 형태의 시메트리형태들에 대하여 하인리히 크리스토프 코흐(Heinrich Christoph Koch 1749-1816)²⁾가 고찰하였는데, 그는 대칭형태에 대하여 작수박자의 확장이나 늘임 또는 조합 등을 통하여 홀수박자의 형성을 가능케 한다고 보았다. 그리고 그는 이러한 박자군들을 통하여 대칭적 분류의 변칙과격이 가능케 된다고 보았다.³⁾ 이 같은 코흐의 관점은 학문적인 진보성을 나타낸 것으로 후에 많은 학자들에게 그 영향을 끼치게 되었다. 이밖에 18세기말까지 음악에서의 시메트리형태에 관한 연구는 20세기에 들어 빌헬름 베르커(Wilhelm Werker)에 의한 바흐의 음악⁴⁾에서 또는 귄터 마센카일(Günther Massenkeil)에 의한 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791)의 음악⁵⁾ 등에서 심도 있게 다루어졌다. 그러나 18세기 음악에서의 시메트리연구는 19세기 초반부터 서서히 구체적으로 진행되기 시작하였으며, 특히 모차르트의 기악음악이 그 대상이 되기도 하였다. 한 예로 한스 게오르그 네겔리(Hans Georg Nägeli 1773-1836)는 모차르트의 음악을 통해 고찰한 시메트리의 형태가 엄격하게 정해진 작수의 박자나 마디에서만 나타난다고 보았으며, 3박자 계통의 시메트리 형태는 “형식부정”(形式不正, Stilunfug)으로 규정해 버렸다.⁶⁾ 이에 반하여 비슷한 시기인 19세기 초반에 요한 베른하르트 로기어(Johann Bernhard Logier)는 작수 박자나 마디 뿐만 아니라 홀수로 구성된 박자나 마디도 시메트리형태로 볼 수 있음을 주장하였다.⁷⁾ 이들의 연구가 앞에서 언급하였듯이 비록 매우 간단한 수준의 연구에 불과하

2) 코흐는 1749년 10월 10일 독일의 루돌슈타트(Rudolstadt)에서 태어나 1816년 3월 19일 같은 곳에서 세상을 떠난 작곡가겸 음악학자로서, 생전에 작품활동 및 지휘 뿐만 아니라 음악이론에 큰 관심을 가졌다. 그는 특히 화성학에 관한 많은 저서를 남기고 있으며, 1802년에 출판된 음악사전(Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main)은 그의 중요한 업적으로 평가받고 있다.

3) Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1782-1793. Massenkeil, Günther, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden 1962, 36쪽에서 재인용 참조.
 4) Werker, Wilhelm, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach*, Leipzig 1922.
 5) Massenkeil, G., *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden 1962.
 6) Fellerer, Karl Gustav, *Mozart in der Betrachtung H. G. Nägeli*, Mozart-Jahrbuch 1957, 25-29쪽 참조.
 7) Logier, Johann Bernhard, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin 1827, 296쪽. G. Massenkeil, *ibid.*, 1쪽에서 재인용.

였지만 시메트리라는 개념에 관심을 가지게 하는데 큰 역할을 했다고 할 수 있다. 이후에 시메트리에 대한 연구는 19세기말 후고 리만(Hugo Riemann 1849-1919)에 이르러 사전에 실리게 되었는데 하먼 Asymmetrie(비대칭)에 대한 연구 역시 함께 진행되게 되었다. 그리고 작곡가들이 창작과정에서 시메트리형태를 의도적으로 사용하였으며, 특히 20세기에 들어 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg 1874-1951) 등에 의한 12음기법음악에서 이 개념은 이제 중요한 의미를 가지게 되었다.

2. 개념 및 형태

일반적으로 사전에서 'Symmetrie'(독, 영: symmetry)라는 단어를 찾으면 간단하게 '대칭'이라고만 표기되어 있는 것을 알 수 있다. 이 단어의 어원은 그리스어로 'συμμετρία' (시메트리아)이며, 라틴어에서 'symmetria'로 표기되어 있다. 'Symmetrie'는 “정확한 비율”이나 “대칭”(對稱, 독: Ebenmaß)이라는 개념으로 해석되는데, 그 양상은 일반적으로 “똑 같은 부분들이나 실체가 상대적인 관계를 맺거나 대응(對應)되면서 ‘규칙적인 반복’ 또는 ‘귀환’(Wiederkehr)으로 나타난다.”⁸⁾ 하지만 일반적으로 시메트리라는 단어는 또 다른 의미인 “거울반사”(Spiegelbild)로 이해되기도 한다.

호네거(Honneger)의 음악사전에 따르면 시메트리의 의미가 다음과 같이 서술되어 있다.

“시메트리는 자연에서와 예술 안에서 그리고 특별히 음악에서 찾을 수 있는 하나의 구조화의 법칙이다. 이 구조화의 법칙에서는 음악에 대한 모든 견해들이 합리적인 근거를 가진 화성으로서나 균형에 근거한 법칙에 뿌리를 두고 있다. 그리고 이 법칙은 고대 이후부터 음조직의 구성 뿐만 아니라 시간적인 형태를 설명하는데 기여하였다.”⁹⁾

음악에서 말하는 시메트리의 의미는 주로 이미 작곡되었거나 인쇄된 악보의 형태를 통해서 연구되어진다. 그리고 악보에 나타난 선율에서 더욱 쉽게 시메트리형태를 찾을 수 있는데, 말하자면 하나의 선율 상에 나란히 놓여진 두 개의 악절에서 뒷부분의 악절의 형태가 앞에 놓여진 악절을 거울에 비추었을 때의 모습을 보일 때 단순한 시메트리형태인 역행(Krebstang)을 이룬다고 볼 수 있다. 하지만 시간은 되돌릴 수 없고, 따라서 시간에서 역행은 있을 수 없는 사실이다. 마찬가지로 음악에서도 마쎈카일이 지적하였듯이 역행은 선율이 진행되는 동안에만 찾을 수 있지, 거울에 비춰진 것처럼 뒷부분에서 나타나는 반사형 만에서는 찾을 수 없다고 본다. 또한 그는 시메트리형태를 마디수가 같든지 하는 동형에서만이 아니라 비슷한 형태에서도 찾을 수 있다는 전제를 하였다.¹⁰⁾ 이 같은 형태의 구조는 카논형식이 사용된 작품들¹¹⁾에서 쉽

8) Riemann, Hugo, *Musiklexikon*, Mainz 1967(제12판), 923쪽.

9) *Musik Lexikon Honneger*, Günther Massenkeil발행, 1976, 423쪽.

10) Massenkeil, G., *ibid.* 13쪽 참조.

게 찾을 수 있으며, 더 나아가 그러한 악보는 뒤부터 앞의 방향으로 읽을 수 있을 만큼 단순한 것도 많다. 이렇게 단순하게 나타나는 시메트리형태도 클라우스 메너(Klaus Mehner)¹²⁾가 보았듯이 다양한 성부들의 관계에서 서로를 표현하는 형식적인 특이성을 결정하기도 한다.

리만은 자신이 편찬한 백과사전(Brockhaus)에서 시메트리형태의 몇 가지 가능성을 제시하였다.¹³⁾ 그 첫 번째로 리만은 “뒷부분에서의 반복”(rückläufige Wiederkehrung)을 들고 있는데, 이는 A-B-A나 A-B-C-B-A의 형식을 간단한 예로 들 수 있다. 여기서 제시된 세도막형식인 A-B-A는 가장 단순한 시메트리형태이며 가운데 놓인 B가 대칭축(Symmetrieachse)의 역할을 한다. 조금 더 큰 형태의 시메트리로는 론도형식인 A-B-A-C-A-B-A를 들 수 있는데, 여기서 외곽에 놓인 두 부분의 A-B-A들은 가운데 C를 축으로 하여 대칭구조를 이루고 있다. 그리고 악장들에서 나타나는 대칭적 조화는 악기의 편성이나 부분의 길이, 형식, 조성, 박자 그리고 주제 등에 의해서 형성될 수 있다.¹⁴⁾ 리만이 제시한 두 번째의 시메트리형태로 하나 또는 여러 개의 연속되거나 동시에 울리는 선율들 또는 악구나 악장이 역행(Krebsgang)하는 것을 들고 있다. 이러한 역행은 종종 전위(Umkehrung)와 같이 나타나거나 두 개가 혼합되어 역행전위(Krebs der Umkehrung)의 모습으로 나타나는데, 이같은 다양한 면들이 근본적으로 12음기법음악에서 많은 가능성을 제시하는 중요한 기법으로 자리잡게 되었다. 특히 전위에서 대칭축은 횡적인 면으로 나타나며, 역행에서는 종적인 축을 가진다고 할 수 있다. 이러한 경우의 예는 다음 장에서 다룰 힌데미트의 “음의 유희” 연구에서 자세히 언급하도록 하겠다.

리만의 백과사전에 언급된 세 번째의 시메트리형태는 “음향의 반사적 대칭”(spiegelbildliche Symmetrie der Klangbildung)으로, 이는 음들이 다이내믹이나 악기의 편성 등을 통해 하나의 가상적 축을 사이로 하여 대칭적 음향을 형성할 때 찾을 수 있다. 이와 같이 살펴 본 바에 따르면 리만은 반복이나 전위, 역행, 역행전위 그리고 음향대칭의 측면에서 시메트리형태를 구분한 것을 알 수 있다. 리만의 연구에서 나아가 베르너(Werner, E.)는 시메트리형태를 조금 더 자세히 구분하려 하였다. 베르너는 시메트리형태를 3차원적 공간에서의 세 가지 유형으로 나누었다. 그에 따르면 이러한 유형들은 변형을 통하여 시메트리형태를 만들어낸다. 베르너가 제시한 세 가지 유형 가운데 첫 번째는 전위(Umkehrung)로서 모티브가 수평적인 축을 중심으로 한 점이나 하나의 선 또는 면을 축으로 회전하며 생기는 형태이며, 두 번째는 수직적인 축을 중심으로 모티브가

11) J. 하이든이나 모차르트의 카논들을 예로 들 수 있다.

12) Mehner, Klaus, *Beiträge zum Symmetriebegriff in der Musik*, in, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 13. Jg., 1971, 제2권 114쪽 참조.

13) Riemann, H. *Musiklexikon*, 923쪽 참조.

14) Riemann, H *Ibid.*, 같은 쪽 참조.

수평적인 선을 따라서 움직여서 생기는 형태이다. 그리고 세 번째는 어느 한 선이나 면을 축으로 하는 반사인데, 이때에 축은 공간적인 의미를 가지고 있다.¹⁵⁾ 베르너는 단선율구조를 대상으로 분류한 위와 같은 세 가지의 유형에서 찾을 수 있는 현상들을 다시 다음과 같이 모티브의 반복(Iteration)과 전이(Translation, 轉移), 동형진행(Sequence), 전위(Umkehrung), 역행(Krebs)과 역행전위(Krebs der Umkehrung) 그리고 '확장'(Augmentation)이나 축소(Diminution)의 다섯 가지로 제시하였다.¹⁶⁾

1. 모티브의 반복(Iteration)과 전이(Translation, 轉移)

베르너는 어느 한 모티브가 변화되지 않은 채 여러 번에 걸쳐서 다시 사용되는 '엄격한 반복'은 서양의 순수음악에서는 매우 드물게 나타난다고 보는데, 여기서 그가 제시한 '엄격한 반복'이란 '동형진행'(Sequence)을 뜻하는 것이 아니라 단순한 반복을 말하고 있다. 때문에 그는 반복과는 별도로 두 번째 현상으로 '동형진행'을 제시하였다.

2. 동형진행(Sequence)

"동형진행은 대칭적이거나 또는 병렬대칭적 [parasymmetrisch] 조작이며, 대부분 상행하거나 하행하는 전이(轉移)라 할 수 있다. 조성적 동형진행은 단지 전음계적 영역에서 가능하지만 실제로는 반음계적이거나 무조의 영역으로 나타난다."¹⁷⁾

따라서 '전통적인' 음악과 '새로운' 음악에서의 중요한 차이점 가운데 하나가 바로 동형진행의 발전에 있는 것처럼 볼 수 있다. 하지만 12음기법에 의해 작곡된 작품들에서는 실제로 이 동형진행이 사용되는 것을 매우 조심스럽게 다루고 있다. 이러한 점은 베르너가 인용한 불레즈(Pierre Boulez)의 의견에서도 알 수 있는데, 불레즈에 따르면 동형진행이 '새로운' 음악에서 사실상 반복의 요소로 사용하거나 혼란스럽게 하기 때문에 '새로운' 음악은 이 동형진행을 배제하고 있다고 본다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 20세기의 작곡가들은 자신들의 작품에서 동형진행을 다른 작곡기법들과 더불어 악곡을 전개하는데 있어서 적지 않게 사용하고 있다. 힌데미트도 자신의 "음의 유희"에서 동형진행을 전위, 역행 또는 역행전위 등 시메트리의 여러 가지 형태와 혼합하여 사용하고 있는 것을 볼 수 있다.

3. 전위(Umkehrung)

수평축을 기준으로 상, 하행이 반사된 모습으로 나타나며, 여기서는 근본적으로 모

15) Werner, E., *Grundsätzliche Betrachtungen über Symmetrie in der Musik des Westens*, in: *Studia Musicologica*, Budapest 1969, 488쪽 참조.

16) Werner, E., *ibid.*, 497쪽 참조.

17) Werner, E., *ibid.*, 498쪽.

18) Werner, E., *ibid.*, 512쪽 참조.

든 음정들이 변하지 않은 채 그대로 나타나기 때문에 대체로 조성음악에서 조성을 벗어나지 않은 상태로 진행된다. 그러나 한 옥타브 내에서의 음정관계를 중심으로 대칭적인 면을 살펴 보면, 이제까지의 일반적인 견해는 다장조의 기본음계를 예로 하여 볼 때 가운데에 놓인 F#을 중심으로 상, 하가 대칭을 이룬다는 것이었는데, 이것은 양쪽에 놓인 음정을 비교하여 보면 서로 완벽한 대칭을 이루지 못하고 있는 것을 알 수 있다. 하지만 베르너의 연구에서와 같이 도리아선법에 의한 선율은 전위로 나타날지라도 그 음계가 전혀 변하지 않는다.¹⁹⁾ 그러나 무조음악이나 12음기법음악에서는 조성관계에 놓여 있지 않은 음정들로 선율을 구성하고 있기 때문에, 전위의 현상들은 수평축을 중심으로 실제로 그려지는 모습만으로 찾을 수 있다. 이러한 전위는 근본적으로 원형과 전위가 시간의 차이 없이 동시에 일어나는 현상이지만 때에 따라서 원형의 전위모티브가 뒤늦게 나타나기도 한다.

4. 역행(Krebs)과 역행전위(Krebs der Umkehrung)

전위가 시간적인 차이를 가지고 있지 않다면, 역행이나 전위의 역행은 근본적으로 수직적인 축을 중심으로 나타나기 때문에 시간적인 차이를 가진다. 그리고 특히 엄격하게 원형을 역행시키면 아이소리듬적 구조를 제외한 원형에서의 모든 액센트는 다른 위치에서 나타내게 되며, 심지어 원형과 상반되는 현상까지도 연출된다. 이러한 현상이 없는 곳에서는 병렬대칭적 현상이 나타난다. 이러한 역행과 전위를 조화시키는 기법은 12음기법음악에서 하나의 중요한 방법으로 사용되고 있다. 한스 볼트(Hans Vogt)는 원형에서는 차례로 진행하며 완전한 균형을 이루고 있었다 할지라도 그것이 거꾸로 되돌아 올 때는 더 이상 완전한 균형을 이루고 있지 않다고 주장한다. 그렇게 되 돌아오는 음열에는 새로운 조화가 나타난다는 것이다. 말하자면 원형에서의 대칭은 역행에서 비대칭으로 바뀐다는 것이다.

“왜냐하면 원형에서의 대칭은 일정한 시간적인 관계로만 놓인 것이 아니라 심리적인 길이를 가지고 놓여 있는 관계로 거꾸로 되돌아 올 때 원형이 가지고 있던 의미를 깨뜨리기 때문이다.”²⁰⁾

힌데미트는 하지만 이러한 역행의 원리를 이용하여 1927년에 하나의 오페라작품을 작곡하였다. “왕복”(Hin und Zurück)라는 작품의 제목에서 이미 표현하고 있듯이 이 오페라는 처음부터 중간까지의 부분이 중간부분을 지나면서 내용이나 음악적인 면까지도 그대로 역행하고 있다. 볼프강 로게(Wolfgang Rogge)는 이 오페라 “Hin und Zurück”에서 나타나고 있는 역행성에 대하여 “음의 유희”라는 논문에서 다음과 같이 쓰고 있다.

19) Werner, E., *ibid.*, 499쪽 참조.

20) Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1982, 173쪽 참조.

“자유스러운 반음계적 극치의 환상 속에서 보여 주고 있는 면 그리고 그 어떤 일정한 규칙도 없이 그것으로 인하여 성취된 것이 “음의 유희”에서 힌데미트적 음열의 화성적 관계를 낳게 하였다.”²¹⁾

5. 드물긴 하지만 역행이나 전위(특히 단선율음악에서)와 같이 처음에 제시된 모티브에서의 음가가 늘어나는 확장(Augmentation)이나 또는 음가가 줄어드는 축소(Diminution)가 나타나기도 한다.

발터 블랑켄부르크(Walter Blankenburg)는 바흐의 작품을 대상으로 시메트리형태를 연구한 후에 시메트리형태의 세 가지 가능성을 제시하고 있는데, 그 첫 번째는 ‘대칭적 음형’이며 둘째는 ‘대칭적 악장’ 그리고 마지막으로 ‘악장간의 대칭적 조화’가 그것이다. 여기서 블랑켄부르크는 ‘대칭적 음형’에 관하여 다음과 같이 쓰고 있다.

“대칭적 음형은 우선적으로 최상음을 향해 상행하는 선율의 진행과정에서와 거기에 상응하는 역행에서 잘 보여질 수 있다. 이러한 점은 가운데 음이 최하음일때도 마찬가지로 가능하다. [...] 대개는 대칭적 음형을 나타내는 선율은 리듬에서도 비슷한 점을 가지고 있다.”²²⁾

그리고 그는 ‘대칭적 악장’은 일반적으로 Da Capo형식에서 찾을 수 있다고 하였으며, ‘악장간의 대칭적 조화’는 “예수는 나의 기쁨”(Jesu, meine Freude)이라는 모테트를 분석하며 설명하였다. 블랑켄부르크의 분석에 따르면 이 모테트는 몇 개의 예외를 가지긴 하지만 가운데 위치한 합창푸가(Chorfuge)를 중심으로 앞과 뒤가 각각 같은 편성이나 같은 성부의 구조 또는 조성, 박자 등을 취하고 있는 것을 알 수 있다.²³⁾ 힌데미트의 “음의 유희”에서도 이와 비슷한 구조를 취하고 있는 것을 볼 수 있는데, 지그프리트 보리스(Siegfried Borris)는 20세기의 음악을 다루면서 위에서 언급된 바와 같은 시메트리형태외에도 프레이징에서의 시메트리나 리듬적-운율적 형태 등을 언어에 종속된 주제나 음악적인 표현의 지속성 등과 더불어 표현주의의 뚜렷한 특징으로 보고 있다.²⁴⁾ 그 한 예로 안톤 베베른(Anton von Webern 1883-1945)의 “피아노 변주곡, Op. 27”(Variationen für Klavier)에서 찾을 수 있는 거울대칭적 요소를 들 수 있다. 에르키 살멘하라(Erkki Salmenhaara)는 베베른의 작품에서 나타나는 거울대칭에 대하여 다음과 같이 쓰고 있다.

21) Rogge, Wolfgang, *Hindemiths 'Ludus Tonalis'*, in: Musik im Unterricht, Heft 1, 1964년 1월호, 13쪽.

22) Blankenburg, Walter, *Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung*, Bach-Jahrbuch 38. Jg., Leipzig 1949/50, 28쪽.

23) Blankenburg, W. ibid. 32-33쪽 참조.

24) Borris, Siegfried, *Einführung in die moderne Musik 1900-1950*, 개정 3판 Wilhelmshaven 1984, 92쪽 이하 참조.

“거울대칭은 일종의 정제된 현상으로, 여기에서의 음악적인 조화는 동적인 진행에 의하여 구성되는 것이 아니라, 양 방향으로 똑 같이 진행될 때의 축을 중심으로 구성되고 있다”²⁵⁾

이렇게 20세기 음악에서 시메트리형태들이 제법 많이 사용되고 있지만, 그에 대하여 비판적인 면도 제시되고 있다. 실제적으로 20세기음악에서 나타나고 있는 시메트리형태들은 비록 그것들이 항상 작곡자에 의해 의도되어지고 그리고 음악적 기법으로서 가치를 지니고 있다할지라도, 매우 정확한 의미에서의 시메트리 구성을 따르는 것이 많다. 이러한 점은 마디 수나 전조된 횡수 또는 사용된 조성의 개수 등을 비교해보면, 그것들이 얼마나 잘 계산되어지고 정확하게 사용되었는지를 숫자상이나 구조의 대칭적 관계를 통해 알 수 있다. 하지만 베르너가 지적하고 있듯이, 많은 작곡가들은 이렇게 정확한 형태를 취했거나 또는 감상할 때 알아들을 수 있는 시메트리의 현상들조차도 정확한 시메트리의 개념을 이해하지 못한 채 사용하고 있다.

Ⅲ. 시메트리 관점에서 본 힌데미트의 음악

1. 힌데미트의 음악적 발전 약사(略史)

하나우(Hanau) 출생의 힌데미트는 그가 26세 때인 1921년에 도나우에칭엔 음악제(Donaueschinger Musictage)의 일환으로 개최되었던 실내악제에 현악사중주 다장조, Op. 16을 발표하면서 음악계에 널리 알려지게 되었다. 그는 이 실내악제에 1926년까지 지속적으로 참가하는 동안 지도적인 위치까지도 차지함과 동시에 그의 이름은 새로운 세대를 이끄는 독일출신의 작곡가로 알려지게 되었다. 프란츠펠터 괴벨스(Franzpete Goebels)는 힌데미트의 창작시기를 다음과 같이 다섯 시기로 구분하고 있다.²⁶⁾

1. 1920년경 질풍과 노도
 대표작품 : “1922년 조곡”(Suite 1922), Op. 26
2. 1925년경 새로운 경향
 대표작품: “피아노 음악”(Klaviermusik), Op. 37
3. 1930년경 학습용 작품들

25) Salmenhaara, Erkki, *Das musikalische Material und sein Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von G. Ligeti*, Regensburg 1969, 174쪽.

26) Goebels, Franzpeter, Interpretationsaspekte zum 'Ludus tonalis', Hindemith Jahrbuch 1972/II, Mainz 1972, 143쪽.

- 대표작품: 「피아노음악소품」(Kleine Klaviermusik), Op. 45, Nr. 4」
4. 1935년경 전성기
대표작품: 「피아노 소나타 제1번, 가장조 (Der Main)」
5. 1940년경 요약기
대표작품: 「루두스 토날리스 (“음의 유희”)」

위에 제시된 창작시기 가운데 두 번째 시기에 대하여 지그프리트 보리스는 1923년 이후 갑작스럽게 인플레이션이 닥친 후 그리고 음악에서도 새로운 경향이 모색될 때에 아놀드 쇤베르크보다 한 세대 젊은 힌데미트는 자기 자신만의 새로운 구조원리를 찾았다고 설명하고 있다. 힌데미트가 찾은 새로운 원리란 바로크 시대나 전바로크 시대의 음악적 요소를 현대적 기법으로 소화한 대위법적 경향인데, 그는 이것에 의한 표현을 이 시대의 첫 작품에서 신중하게 적용하고자 하였다.²⁷⁾ 이러한 점에 대하여 루돌프 슈테판도 비슷한 견해를 가지고 다음과 같이 쓰고 있다.

“힌데미트의 창작시기에 있어서 전환점은 1927년으로 볼 수 있다. 이 시기에 음색적인 발전을 찾을 수 있으며, 이것은 작곡기법의 의식적인 사용에 있어서 한 걸음 나아간 것을 의미한다.”²⁸⁾

1920년대에 작곡된 힌데미트의 작품으로 비올라 소나타 Op. 11, Nr. 5(1919)와 Op. 25, Nr. 1(1923), 두 개의 실내악(Kammermusik) Op. 24(1922) 그리고 두 개의 바이올린 소나타 Op. 31(1924) 등을 들 수 있는데, 이러한 작품들은 조성을 가진 음악으로 분류될 수 있다. 그리고 무조적 성격에 대하여 힌데미트는 그것이 단지 가능성이 있고 임의적으로 사용할 수 있는 요소로 생각하였다.²⁹⁾ 하지만 1930년대 중반 이후부터 그는 무조음악에 대하여 거부감을 나타내고, 결국은 자신의 저서인 “작곡 지침”(Unterweisung im Tonsatz, 1937)을 통하여 “지금까지의 조성으로부터의 선택이 아니라, 하나의 보충으로서의 체계”³⁰⁾를 연구하였다. 그리고 “작곡 지침”에서 제시되는 이론이나 기법들에 대하여 “음의 유희”에서 그 예를 제시하였다.

이와 같이 1919년부터 1927년까지나 1930년대 중반 이후부터 “음의 유희”가 작곡되던 1942년까지의 두 번의 시기는 힌데미트의 음악적 변천을 연구하는데 있어서 매우 중요한 시기라고 볼 수 있다.³¹⁾ 20년대는 그가 후기낭만주의적 전통을 과감히 벗어나려 한 시기이며, 30년대 중반 이후에는 자신의 이론을 확립하며 자신의 작품에서 그것을 실현하였던 시기이었다.

27) Borris, S., 앞의 책, 67쪽 참조.

28) Stephan, Rudolf, *Zu Hindemiths Entwicklungsgang, Avantgarde und Volkstümlichkeit*, Rudolf Stephan 편찬, Mainz 1975, 57쪽.

29) Stuckenschmidt, Hans Heinz *Neue Musik*, Berlin 1981, 176쪽 이하 참조.

30) Galli, Hans, *Moderne Musik - leicht verständlich*, Bern/München 1964, 44쪽.

31) 베른하르트 빌레터는 이 시기에서의 변천과정을 힌데미트의 피아노 작품을 중심으로 연구하였다. Billeter, Bernhard, *Die kompositorische Entwicklung Hindemiths am Beispiel seiner Klavierwerke*, Hindemith Jahrbuch, Mainz 1977, 104쪽 참조.

2. “음의 유희”의 탄생배경 및 구성

힌데미트는 “음의 유희”를 “대위법적, 조성적 그리고 피아노연주 기교를 위한 연습 들”이란 부제를 가지고 1942 8월 29일부터 같은 해 10월 12일까지 미국 망명 중에 작곡하였다. “20세기의 평균을 피아노곡”이라고 불리기도 하는 이 “음의 유희”는 힌데미트의 전 창작가운데 중심점으로 평가받기도 한다. 이 작품이 탄생했던 해인 1942년은 그의 작품이 처음으로 인정받았던 1921년과 마지막 작품인 “혼성합창을 위한 미사”(Messe für gemischten Chor)가 작곡되고 곧이어 그가 세상을 떠난 1963년 사이에서의 한가운데를 자리잡고 있다.

“음의 유희”는 12개의 3성푸가와 11개의 인터루디움(Interludium, 간주곡)으로 구성되어 있는데, 이 가운데 12개의 푸가는 바흐의 평균율에서와는 다르게 힌데미트가 ‘작곡 지침’에서 제시한 “관련음열 I”(Verwandtschaftsreihe I)³²⁾에 의해 나열되어 있다 (악보 예1 참고).

(악보 예1, 관련음열 I)



그리고 11개의 인터루디움은 각각 푸가와 푸가 사이에 하나씩 삽입되어 있다. 이렇게 구성된 12개의 푸가와 11개의 인터루디움들 전체를 처음의 프렐루디움(Präludium, 서주)과 맨 마지막에 포스트루디움(Postludium, 후주)이 에워싸고 있다. 이 작품을 통하여 힌데미트는 이전까지의 자신의 작품들에서 나타났던 대표적인 특징들을 종합하려 하였으며, 전체적인 구조에서 볼 수 있듯이, 기본음을 중심으로 한 12개의 반음계적 음들은 힌데미트가 자신의 ‘작곡 지침’에서 내린 결과를 중심으로 나열되어 있다.³³⁾

32) “관련음열 I”은 12 개의 반음들이 기본음인 C를 중심으로 배열되어 있는데, 이 음들은 C를 시작으로 하며 점차로 C음에 대한 의존도가 떨어지는 순서로 놓여진다. “관련음열 I”의 결과를 근거로 하는 “관련음열 II”(Verwandtschaftsreihe II)는 음들의 합성에 따라 나타난 음정의 화성적 가치를 규정하는 것인데, 즉 이는 기본인 옥타브부터 협화음의 성격이 감소하는 순서에 따라 증4도까지 진행된다: 옥타브 - 5도 - 4도 - 장3도 - 단6도 - 장6도 - 장2도 - 단7도 - 단2도 - 장7도 - 증4도. Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Theoretischer Teil, Mainz 1940, 75쪽 이하 참조.

괴벨스는 이 두 가지의 음열에 대하여 다음과 같이 쓰고 있다.

“힌데미트는 이 음열들을 통해 한편으로는 협화음과 불협화음의 차이의 평균화를 시도하였고, 다른 한편으로는 음계에서의 12 개의 반음계적 단계뿐만 아니라 음정들을 동등한 가치를 두고 개별화하려 하였다.”

Goebels F, 같은 글, 152쪽.

33) Rogge, W., 같은 글, 11쪽 참조.

로게는 이어서 “음의 유희”에서의 특징들을 다음과 같이 설명하고 있다.

“음의 유희”는 힌데미트의 음열을 나타내는데 있어서 음색적일 뿐만 아니라, 동시에 형식적인 증명이다. 그리고 이 두 가지 요소가 옛 것과 새로운 것의 연결을 보여 주고 있다. 즉, 음색적인 것은 점차로 불협화음들로 진행되고, 형식적인 것은 여기서 모델이 되고 있는 요한 세바스찬 바흐의 유산인 것이다.”³⁴⁾

이제 이 작품의 전체적 구성을 시메트리적 관점으로 분석해 보기로 한다.

우선 12개의 푸가를 구성해 주는 음열에 대하여 알아보면, 위의 악보 예1에서 볼 수 있듯이, 첫곡에서 기본음인 C를 시작으로 매 푸가는 선율적인 가치에 따라 마지막 곡에서 기본음을 F#으로 하여 차례로 배열되어 있다. 그리고 앞에서도 언급되었지만, 푸가와 푸가 사이에는 11개의 인터루디움이 자리잡고 있으며, 푸가들과 인터루디움들 묶음의 앞에는 C음으로 시작하여 F#음으로 끝나는 프렐루디움이, 그리고 뒤에는 F#음으로 시작하여 C음으로 끝나는 포스트루디움이 놓여져 있다. 여기서 포스트루디움은 앞의 프렐루디움의 역행전위 형태로 이루어져 있기 때문에, 전체적으로 이들은 가운데의 커다란 푸가묶음을 축으로 하여 대칭을 이루고 있다고 볼 수 있다.³⁵⁾ 힌데미트는 다시 푸가묶음을 그 내용 상 세 개의 그룹으로 나누었다. 엄격한 형식을 갖춘 푸가들은 처음(1-4번)과 마지막(9-12번)에 배치하였는데, 이를 통하여 가운데에 놓인 네 개의 푸가(5-8번)들을 또한 하나의 축으로 볼 수 있을 것이다. 나아가 여섯 번째 위치한 인터루디움이 곡 전체로 볼 때에 가장 작은, 하지만 정확히 한 가운데에 놓인 축으로 볼 수 있다.

그리고 가운데에 놓인 네 개의 푸가를 곡 전체에서 축으로 볼 때, 처음의 푸가 네 개와 마지막의 푸가 네 개를 비교해 보면 비슷한 점들을 찾을 수 있다. 예를 들어, 제 4번 푸가는 제1주제가 전위와 스트렛토를 가진 이중푸가이며 제 9번 푸가는 주제가 전위되고 또 역행되며 스트렛토를 이루는 푸가이다. 또한 제 3번 푸가는 역행푸가이며, 제 10번 푸가는 한 가운데를 기점으로 뒷부분이 전위되는 형태를 취하고 있다. 하지만 삼중푸가인 제1번과 밀집푸가인 제 12번, 그리고 밀집푸가인 제 2번과 카논인 제 11번 푸가는 차이를 보이고 있다.

3. 「음의 유희」에서의 시메트리

3. 1. 프렐루디움(Präludium)과 포스트루디움(Postludium)

포스트루디움은 프렐루디움의 역행전위의 형태로 이루어져 있다. 포스트루디움의 악보를 읽기 위해서는 단지 프렐루디움 악보를 180도 회전시키기만 하면 된다. 말하

34) Rogge, W., 같은 글, 13쪽.

35) 여기에 대한 자세한 설명은 다음 장인 프렐루디움과 포스트루디움에서 다룰 것이다.

자면 이 두 곡에서 역행과 전위는 조화를 이루어 반사로 사용되었다.

(악보 예 2-1, 프렐루디움 제 45-47마디)

(악보 예 2-2, 포스트루디움 제 1-3마디)

The image displays three systems of musical notation for Scriabin's 'Ludus tonalis'.
 - The first system, titled 'Praeludium', features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It includes markings for 'ff a piacere' and 'largamente 3'.
 - The second system is marked 'Moderato (♩ ca 72)' and 'mf accel.', with dynamic markings 'ff' and 'f'.
 - The third system includes 'riten.' and 'largamente' markings, with a '6' indicating a sextuplet.

원래 전위(Umkehrung)는 음정관계를 근거로 한다. 하지만 이곳 포스트루디움에서 사용된 전위는 12음기법음악에서나 전통적인 푸가에서 작곡의 중요한 요소로서 사용되었던 전위와는 큰 차이를 가지고 있다. 만약에 포스트루디움에서 역행이 12음기법음악에서나 전통적인 푸가에서처럼 사용되었다면, 악보는 실제와는 다른 모습을 띄었을 것이다. 즉, 프렐루디움의 역행의 전위 형태로 나타나야 할 포스트루디움의 시작은 다음과 같아야만 할 것이다.

(악보 예3-1)

Solenne, largo (♩. = 50-54)

Postludium

pp *cresc.*

(악보 예3-2)

(2x) 8 Bassa

(2x) 8 Bassa

위와 같이 살펴 본 바에 따르면, 힌데미트가 포스트루디움에서 역행의 전위 형태를 정상적인 방법으로 사용한 것이 아니라, 프렐루디움의 악보를 180도 회전시킨 후 단 순히 보표만 바꾼 것을 알 수 있다.

프렐루디움은 전체가 47마디로 이루어져 있다. 하지만 포스트루디움은 마지막에 한 마디가 종지로 첨가되면서 원래는 프렐루디움에서처럼 47마디이어야만 하지만 48마디로 이루어져 있다. 힌데미트는 프렐루디움을 크게 세 부분으로 나누었는데, 그 첫 번째 부분은 제 1마디부터 제 14마디까지로 다장조의 조성을 가지고 있다. 두 번째 부분은 내림 가장조의 조성으로 제 15마디부터 제 33마디까지 진행하며, 세 번째 부분은 제 33마디부터 제 47마디까지 올림 바장조의 조성을 띄고 있다. 이 같은 세 부분들에 분포된 마디의 수에서도 대칭적인 면을 찾을 수 있다: 즉, 14 : 19 : 14. 하지만 포스트루디움에서의 마디 수의 비율은 프렐루디움의 그것과는 다르게 나타난다. 이 같은 현상은 프렐루디움에서 첫 번째 부분과 두 번째 부분 사이에서 나타나던 경과구(제 13-14마디)가 포스트루디움에서는 첫 번째 부분에, 그리고 프렐루디움의 두 번째와 세 번째 부분 사이에서의 경과구(제 33-34마디)가 포스트루디움의 두 번째 부분에 속하게 되면서 생기는 것이다. 이러한 현상을 통하여 포스트루디움에서의 마디 수의 비율은 15 : 20 : 12(마지막의 종지를 제외하고)로 나타난다.

(표1)

프렐루디움 ---->

A : 14마디 *경과구	B : 19마디 *경과구	C : 14마디
C : 12마디	B : 20마디	A : 15마디

←---- 포스트루디움

포스트루디움에서의 조성의 변화는 프렐루디움에서 세 번째 부분이었던 첫 번째 부분(제 1-15마디)을 예외로 하고는 프렐루디움과 같게 나타난다. 포스트루디움의 첫 번째 부분은 올림 다장조의 조성을 보이지만, 이 부분에서의 프렐루디움에서의 조성은 올림 바장조이었다. 이러한 현상은 올림 바장조의 삼화음을 180도 회전시킨 후 보표를 높은음자리표에서 낮은음자리표로 바꾸면 쉽게 이해할 수 있다.

(악보 예 4)



3. 2. 인터루디움

“음의 유희”에서 인터루디움은 모두 11개로, 앞에서 언급하였듯이, 각각 푸가와 푸가 사이에 자리잡고 있다. 즉, 11개의 인터루디움들이 12개의 푸가 사이에 놓여 있는 것이다. 따라서 여섯 번째 인터루디움을 축으로 볼 때, “음의 유희”는 음악적으로는 아니지만 숫자적으로 완벽한 대칭을 이루고 있다. 괴벨스는 인터루디움에 대하여 다음과 같이 쓰고 있다.

“18세기의 일반적인 관례에 걸맞게 ‘구속된’ 양식의 악곡들이 ‘자유로운’ 양식의 악곡들을 따르게 하거나 선보이기 위해서, 힌데미트는 푸가에게 인터루디움이라는 하나의 짝을 주었다.”³⁶⁾

이 작품에서 인터루디움의 역할은 각각의 푸가를 연결시키는 것이다. 이러한 연결의 역할로서 인터루디움들은 다음에 나타나는 푸가에게 기본음을 넘긴다던가 성격을 전달하고 있다. 가끔은 푸가의 주제를 앞의 인터루디움에서 차용하기도 한다. 연결이라는 기능을 더욱 강화하기 위하여 몇몇의 인터루디움들은 다음과 같은 방법을 사용하기도 한다: 제 3번이나 제 10번 인터루디움에서는 재현부가 빠진 가곡형식을 취하고 있으며, 제 4번에서는 마지막 부분에 전조를 시키기도 한다. 그리고 몇몇의 인터루디움들은 푸가의 조성을 그대로 유지하고 있는데, 예를 들어 제 6번 푸가(내림 마장조)와 제 7번 푸가(내림 가장조) 사이에 위치한 제 6번 인터루디움은 내림 마장조의 조성을 가지고 있다.

36) Goebels F., 같은 글, 156쪽.

푸가와 인터루디움 사이의 이 같은 관계에 따라 인터루디움이 가지는 성격은 세 가지로 구분될 수 있다.³⁷⁾

- a. 앞에 나타났던 푸가의 여운(Nachklang)으로
- b. 뒤에 오는 푸가를 예시(Vorklang)하며
- c. 앞과 뒤에 위치한 푸가들의 간주곡(Intermezzo)으로

이와 같은 형태를 가지고 전체적으로 푸가와 인터루디움은 ‘푸가 - 인터루디움 - 푸가’로 구성된 여러 개의 그룹으로 나누어볼 수 있다. 그리고 이 작은 그룹에서 가운데 놓인 인터루디움이 양쪽에 놓인 푸가들 사이에서의 축으로 볼 수 있다.

3. 3. 푸가

앞에서 간단히 살펴 본바와 같이 인터루디움들이 표현의 전달이나 연결의 기능을 가졌어도 자체적으로는 어느 정도 자유스런 형식을 취하고 있는 반면에, 12개의 푸가들은 힌데미트가 대위법적인 연구를 토대로 작곡하였다. 따라서 모든 개개의 푸가는 나름대로의 특별한 성격을 가졌다고 볼 수 있으며, 힌데미트가 이 푸가묵음을 작곡하게 된 실질적 의도는 자신이 “작곡지침”에서 세운 이론들을 실제로 증명하려는데 있다.

푸가들의 성격은 매우 다양하게 나타난다. 그것들은 각각 구조적인 형태로부터 유동적인 형태를 취하고 있는 주제들을 가지고 있다. 하인리히 스트로벨(Heinrich Strobel)은 이러한 푸가들을 두 가지의 유형으로 구분하고 있다: 즉, “유희적인 것과 조직적인 것, 다른 말로 표현하자면, 촘촘히 짜여지지 않은 그물조직과 엄격한 주제적인 것”³⁸⁾. 12 개의 푸가들 가운데 조직적인 것들로 제 1번부터 제 4번까지의 네 개와 제 9번부터 제 12번까지의 네 개를 들 수 있으며, “유희적인 것”들로는 제 5번부터 제 8번까지를 들 수 있다.

이러한 성격들을 가진 채 배열된 12개의 푸가들이 “음의 유희”에서 단지 조성적으로만 구성된 것은 아니라 전체적으로 그 위상에 맞는 각각의 자리를 차지하고 있는 것이다. 로게는 「음의 유희」의 전체적 구성을 푸가를 중심으로 다음과 같이 분석하고 있다.

“서로를 향하여 마주 보며 진행되는 두 개의 바깥부분들인 프렐루디움과 포스트루디움은 각각 안쪽으로 진행되는 것을 암시하고 있다. 그리고 실제적으로 각각의 푸가들이 가지고 있는 형식의 다양성들은 하나의 커다란 아치를 그리고 있으며, 그 안에서 푸가들은 자신들의 특징에 따라 짝을 이루며 각자 양끝에 서서 대조적인 면을 이루는 것을 통하여 전체작품의 주기적인 밀폐를 나타내고 있다.”³⁹⁾

37) Goebels F., 같은 글, 158쪽 참조.

38) Strobel, Heinrich Paul Hindemith, Mainz 1948, 128쪽.

39) Rogge, W. 같은 글, 51쪽.

이러한 점들을 로게는 다음과 같은 도표를 이용하여 설명하고 있다.

(표2)

프렐루디움

푸가 1번: 삼중푸가

2번: 아치형, 리듬적 생동감

3번: 역행을 통한 반복

4번: 이중푸가, 전위와 스트레토

5번: 바형식(Barform), 생동감 있게

6번: 아치형, 조용하게

7번: 아치형, 조용하게

8번: 바형식(Barform), 생동감 있게

9번: 역행과 역행전위를 통한 스트레토

10번: 전위를 통한 반복

11번: 카논, 조용하게

푸가 12번: 스트레토로 나타나는 주제

포스트루디움: 프렐루디움의 역행의 전위

다음에서는 위의 표에서 분류된 푸가들이 실제로 어떤 모습을 취하고 있는지에 대하여 시메트리의 관점으로 분석해 보고자 한다.⁴⁰⁾

제 1번 푸가, 다장조, Lento

“음의 유희”에서의 제 1번 푸가는 세 개의 주제(제 1주제: 제1-3마디, 제 2주제: 제 11-14마디, 제 3주제: 27-30마디)를 가지고 네 부분으로 나뉘어진 삼중푸가이다. 전체가 51마디로 이루어진 이 푸가는 대위법적인 기법으로 잘 짜여져 있다. 제 2주제는 제 1주제의 응답구를 약간의 음저의 변화와 더불어 전위시킨 형태를 취하고 있으며, 세 개의 주제들은 이 곡의 네 번째 부분인 제 31마디 이후에 서로 연결되며 나타난다.

제 2번 푸가, 사장조, Allegro

앞에 놓여 있던 인터루디움 제 1번에서의 동기를 약간은 차용한 듯한 주제를 가진 제 2번 푸가는 5/8박자에 걸맞은 매우 생동감 있는 리듬을 가지고 있다. 첫 번째 부분은 제 1마디부터 제 17마디까지 주제의 등장과 함께 전개되고 있으며, 제 18마디부터 제 23마디까지는 삼입구로서 주제가 자유롭게 전위된 형태를 보이며 진행한다. 이러한 삼입구는 마지막까지 두 번 더 나타나며, 세 번째 삼입구 이후부터인 제 54마디부

40) 하지만 모든 푸가가 시메트리의 형태를 중요한 요소로서 가지고 있지는 않기 때문에, 몇몇의 푸가들은 시메트리의 관점으로 고찰하지만 그렇지 않은 것들은 간단히 그 구성만을 살펴보고 지나간다.

터 곡의 종지까지에서는 주제가 밀집된 상태를 유지하며 일곱 번에 걸쳐 나타난다.

제 3번 푸가, 바장조, Andante

전체가 59마디로 이루어진 제 3번 푸가는 곡 한가운데 축을 가진 역행푸가이다. 축은 정확히 30째마디에 놓여 있으며, 처음부터 진행해 온 주제와 그 변화들은 이 축을 지나며 종지로부터 12마디 전까지 정확하게 역행으로 진행하고 있다(악보 예5). 마지막의 12마디에서는 3 성부의 선율들이 자유롭게 나타나고 있다.

(악보 예 5, 제 28-32마디)



제 1에서 29마디까지를 살펴 보면, 제시부는 제 18마디까지에 걸쳐 있으며 그 안에서 주제는 세 번에 걸쳐 각각 F(1-6마디), D(7-12마디) 그리고 다시 F(13-18마디)음을 처음으로 하여 시작하고 있다. 삼입구(19-22마디)를 지나 첫 번째 전개부가 등장하며, 전개부에서는 두 번에 걸쳐 스트레토로 주제가 나타난다. 여기서의 두 번에 걸친 주제의 등장은 그 첫 번째가 전위된 상태에서 E음을 시작으로 제 23마디부터 제 28마디까지 진행하며, 두 번째는 원형으로 A음을 시작으로 하여 제 24마디부터 제 29마디까지 진행한다.

제 3번 푸가를 통하여 역행푸가에서 나타나는 여러 가지의 현상들을 찾아낼 수 있는데, 그 내용은 다음과 같다. 즉, 주제는 축을 중심으로 후반부의 역행하는 선율에서는 역행의 형태로 나타나지만, 주제의 반행은 역행에서 역행전위로 나타난다는 것이다. 그리고 동형진행은 역행에서도 동형진행으로 나타나지만, 처음에 가지고 있던 음열은 그 순서가 뒤바뀌는 것을 알 수 있다. 또한 이러한 역행푸가에서는 원형에서 화성음으로서 나타났던 음들이 역행에서는 그 순서가 뒤바뀐 관계로 비화성음인 경과음이나 보조음 또는 선행음들로 나타난다.

제 4번 푸가, 가장조, Con energia

이 곡은 이중푸가로서 전체가 76마디로 이루어져 있다. 이 곡을 위하여 등장하는 두 개의 주제는 먼저 각각의 독자적인 부분을 가지고 진행된 다음에 마지막에 합쳐지게 된다. 따라서 이 제 4번 푸가는 크게 세 부분인 A부분(제 1-27마디), B부분(제 28-44마디) 그리고 A'+B'부분(제 45-76마디)으로 구분되어 있다.

우선 제 1주제가 등장하는 A부분은 다시 세 개의 작은 부분으로 나뉘어지는데, 그

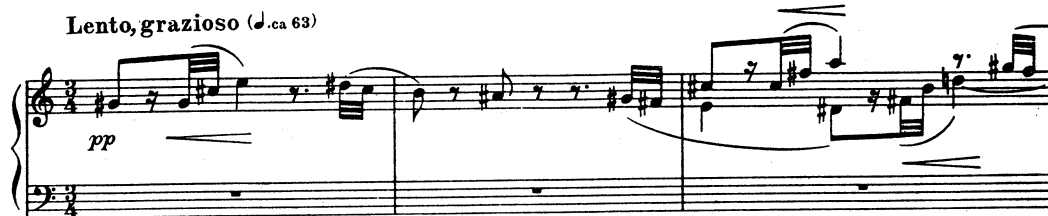
첫 번째가 제 1마디부터 제 8마디까지로, 주제가 세 번에 걸쳐 각각 C음과 E음 그리고 다시 C음을 첫음으로 하여 나타난다(악보 예 6-1). 두 번째 부분은 제 9마디에서 제 14마디까지로 주제가 전위된 형태로 세 번에 걸쳐 전개된다. 그리고 세 마디짜리의 삼입구(제 15-17마디)를 지나 세 번째 부분(제 18-27마디)이 시작되는데, 여기서는 주제가 전위된 형태(제 18-19, 22-23, 24-25마디)와 원형(제 19-20, 20-21, 21-22, 24-25마디)으로 밀집된 구성으로 나타나고 있다.

(악보 예 6-1, 제 1-4마디)



제 2주제(악보 예 6-2)에 의해 전개되는 B부분(Lento grazioso)은 두 개의 작은 부분으로 나눌 수 있다. 제 28마디부터 7마디에 걸쳐 주제가 세 번 등장하고 제 35-36마디에서 첫 번째 삼입구가 있으며 이어서 두 번째 부분(제 37-40마디)으로 연결된다. 제 41마디부터 제 44마디까지 진행되는 두 번째 삼입구에서는 첫 번째 삼입구가 두 번에 걸쳐 한 옥타브씩 하강하며 반복하고 있다.

(악보 예 6-2, 제 28-30마디)



마지막으로 이 푸가의 세 번째 부분인 A'+B'부분(Tempo primo)이 제 45마디부터 앞에서 제시되었던 제 1, 제 2주제를 동시에 가지며 시작된다. 여기서 인용되는 제 2주제는 그 원형으로부터 음가가 확대되며 제 1주제와 어우러지는데, 힌데미트는 이 부분에서 제 1주제의 음가를 그대로 수용하려 했다면 제 2주제의 음가를 확대할 수밖에 없었을 것이다(악보 예 6-3).

(악보 예 6-3, 제 45-48마디)



A'+B'부분은 다시 네 개의 작은 부분들로 나눌 수 있으며, 여기서의 제 1주제와 제 2주제의 사용은 다음과 같다. 첫 번째 부분은 8마디의 길이를 가지며, 제 1주제와 제 2주제가 동시에 상성과 하성에 나뉘어 나타난다. 하지만 두 번째 부분(제 53-57마디)에서는 단지 제 1주제만이 전위된 형태로 나타난다. 세 번째 부분은 제 58마디부터 제 68마디까지로 나눌 수 있으며, 이 부분에서는 제 1주제와 제 2주제 그리고 제 1주제의 전위형이 스트레토를 이루고 있다. 네 번째 부분에서 이 푸가는 제 1주제와 그 전위형이 사용되며 끝나고 있다.

이 밖에도 제 4번 푸가에서 찾을 수 있는 시메트리적 형태는 단순하게 박자의 구분에서 볼 때 A: 3/2 - B: 3/4 - A'+B: 3/2으로 구성되었으며, 그에 따른 음가의 변화, 또는 곡 전체를 지배하고 있는 다이내믹(A: f - B: pp - A'B': f) 등에서 볼 수 있다.

제 5번 푸가, 마장조, Vivace

82마디로 이루어진 제 5번 푸가는 바형식(Bar form)에 의해 구성되어 있으며, 전체적으로 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. “지그풍의 주제”⁴¹⁾가 제시되는 첫 부분이 제 23마디까지 진행된 후 삼입구를 끝으로 일단락되는데, 두 번째 부분도 첫 부분과 마찬가지로 제 41마디에서 제 44마디에 걸친 삼입구를 끝으로 하고 있으며, 주제는 원형과 더불어 전위되기도 한다. 그리고 마지막인 세 번째 부분은 주제의 전위형으로 시작하며 그 끝에 코다를 가지고 곡을 마치고 있다. 이와 같이 전체적 구성은 마디수에는 상관없이 제 1전개 - 제 1삼입구 - 제 2전개 - 제 2삼입구 - 제 3전개 - 코다의 순서로 짜여져 있다.

제 6번 푸가, 내림 마장조, Tranquillo

전체가 50마디로 된 이 곡은 크게 세 부분으로 되어 있으며 각 부분은 두 개의 삼입구들로 나뉘어져 아치형을 이루고 있다. 첫 번째 부분(제 1-12마디)에서는 주제가 세 번(b^b , e^b , b^b)에 걸쳐 등장하며, 짧은 삼입구(제 13-16마디)를 거쳐 두 번째 부분으로 넘어 간다. 두 번째 부분(제 17-31마디)에서는 주제가 네 번에 걸쳐 나타나는데, 한 번은 원형으로 그리고 세 번은 전위된 형태를 띄고 있다. 다시 한 번 짧은 삼입구(제 32-35마디)를 지난 후 세 번째 부분이 시작되며, 여기에서는 주제가 세 번에 걸쳐 나타나고 마지막 세 마디를 통해 전체가 끝나고 있다. 이와 같은 이 푸가의 구성은 다음과 같이 표를 통하여 볼 수 있듯이, 가운데 위치한 두 번째 부분을 축으로 전체가 거의 대칭을 이루고 있는 것을 알 수 있다.

41) Strobel, H., 같은 책, 128쪽.

제 2전개(총 15마디)

제 1삽입구(총 4마디)

제 2삽입구(총 4마디)

제 1전개(총 12마디)

제 3전개(총 12마디 + 3마디)

제 7번 푸가, 내림 가장조, Moderato

제 7번 푸가는 앞의 제 6번과 같은 구조를 가지고 아치형으로 구성되어 있으며, 완벽한 대칭을 보이고 있다. 전체가 54마디로 제 6번 푸가와 다른 점은 두 개의 삽입구들이 전개부들과 엇비슷한 길이를 가지고 있다는 것이다. 그리고 두 번째 삽입구에서는 첫 번째 삽입구에서 나타났던 상성과 하성이 더욱 밀집된 형태로 진행하고 있다. 이 푸가의 구성을 표로 보면 다음과 같다.

제 2전개(총 10마디)

제 1삽입구(총 9마디)

제 2삽입구(총 9마디)

제 1전개(총 13마디)

제 3전개(총 13마디)

제 9번 푸가, 내림 나장조, Moderato scherzando

다양한 전조와 생기 있는 리듬감을 보여 준 제 8번 푸가(라장조, Con forza)와 그의 삼연음부로 표현되는 리듬을 더욱 강하게 사용하고 있는 인터루디움이 끝나고, 이 푸가 묶음에서 제 5번 푸가와 더불어 가장 긴 82마디로 이루어진 제 9번 푸가가 시작된다. 이 곡은 전체가 크게 일곱 개의 부분들로 나뉘어지는데, 그 구분은 제 15째, 29째, 45째, 54째 그리고 64/65째 마디에서 유니슨으로 연주되는 한 마디짜리의 작은 모티브를 통해서 알 수 있다.⁴²⁾ 그리고 이 작은 모티브에는 매번 'f'(forte)로 악센트가 주어졌기 때문에 음악을 들으면서도 이 푸가가 어떤 구성을 하고 있는지를 대략적으로 알 수 있게 한다.

특히 주제의 사용에서 볼 수 있듯이, 이 푸가 제 9번에서는 시메트리의 다양한 예를 찾을 수 있다. 첫 부분에서 원형으로 제시된 주제가 전위형이나 역행형, 역행전위 또는 확대되며 각 부분을 전개시키고 있다. 일곱 개의 부분들을 차례로 살펴 보면, 제 11마디까지 전개되는 첫 번째 부분에서 주제가 제시되고 이어서 세 마디짜리의 삽입구가 나타난다(제 12-14마디). 두 번째 부분(제 16-21마디)에서는 주제가 전위된 형으로 두 번에 걸쳐 나타나며, 제 22-24마디의 삽입구를 거쳐 세 번째 부분(제 25-28마디)에서의 주제는 원형과 그 전위형이 스트레토로 나타난다. 네 번째 부분(제 30-41마

42) 두 번째(제 16-21마디)와 세 번째 부분(제 25-28마디)은 이 모티브가 없이 제 22-24마디에 놓여 있는 삽입구로 나뉘어질 수 있다.

다)에서 네 번에 걸쳐 나타나는 주제는 역행형으로 스트레토를 이루고 있으며, 이어서 제 12-14마디에서 제시되었던 삼입구가 전조되며 반복된다. 다섯 번째 부분(제 46-53마디)에서 역행형과 역행전위형으로 나타나는 주제는 스트레토를 이루고 있으며, 여섯 번째 부분(제 55-63마디)에서 주제는 그 원형이 두 번에 걸쳐 확대(Augmentation)되며 나타난다. 마지막에 놓인 일곱 번째 부분은 처음에 제시된 첫 번째 부분의 반복(제 66-76마디)과 그에 따른 삼입구도 전조되며 반복된다(제 77-82마디).

제 10, 11 그리고 12 번 푸가

제 10 번 푸가(내림 라장조, Allegro moderato, grazioso)는 전체가 36마디로 이루어져 있으며, 제 17째마디까지 전개되었던 부분이 제 18째마디부터 정확하게 전위된 형태로 반복하고 있다. 그리고 제 17째마디까지의 구성을 보면, 처음부터 제 7째 마디와 제 11째 마디부터 제 17째 마디 사이에는 세 마디짜리의 삼입구가 놓여져 있다. 이로써 이 푸가의 전체적인 마디의 비율은 $(7 : 3 : 7) : (7 : 3 : 7) + 3$ 을 나타낸다. 마지막의 세 마디는 코다로서 조성적 마무리를 위해 추가되었다.

나장조의 조성으로 매우 느리게 연주되는 제 11 번 푸가는 카논의 취하고 있다. 2성의 상성부와 자유롭게 움직이는 베이스로 구성된 이 푸가는 주로 하강하는 4도와 단2도 음정들이 주축을 이루고 있다.

“음의 유희”에서의 마지막 푸가인 제 12 번은 올림바장조의 조성을 가지며 37마디로 이루어져 있다. 이 곡의 제 18째 마디에 나타나는 단선율의 경과구는 전체를 양분하는데 있어서 축의 역할을 하고 있으며, 주제는 원형을 중심으로 전위, 역행 그리고 역행전위 등의 형태가 조화되며 스트레토로 나타나고 있다.

IV. 나오는 말

이제까지의 시메트리 개념은 거울에 의한 반사형과 나아가서 단순하게 하나의 축을 중심으로 양쪽이 같은 크기나 길이를 나타낼 때를 주로 말하고 있었다. 이러한 현상은 우선 미술에서 그 예를 보이고 있었으며, 이어서 기하학이나 산술학에서 학문적으로 정의하려는 시도가 끊임없이 진행되었다. 공간적인 개념하의 시메트리는 그 형태를 정확히 잴 수 있고 눈으로도 즉시 확인될 수 있기 때문에 기본적인 정의는 쉽게 내려질 수 있었다. 반면에 음악처럼 시간적인 예술에서의 시메트리 현상은 대칭적인 면을 확인할 수 없기 때문에 정의내리기가 상당히 어렵다.

그럼에도 불구하고 본 글에서 살펴 보았듯이, 음악에서 나타나는 시메트리 형태는 악보를 통하여 다양하게 보여진다. 이렇게 다양한 형태를 정의내리고 분석하는 작업은 많은 학자들에 의해서 진행되고 있다. 코흐 등의 학자들을 중심으로 정의되기 시

작한 시메트리 개념은 20세기로 들어 와서 리만을 거치며 구체화되고 블랑켄부르크나 마쎬카일 등의 학자들에 의해 더욱 세분화되어 연구되어졌다. 이 학자들은 반사형에서 찾을 수 있던 단순한 형태의 시메트리에서 수평적, 수직적 그리고 공간적 축을 가진 시메트리로 구분하였고, 거기에서 나타나는 전위나 역행, 역행전위, 확장, 축소 그리고 모방 등의 현상을 대칭적 관점으로 분석하였다. 그리고 그 형태들은 12음기법음악에서 볼 수 있듯이, 이미 실제 창작에 큰 흔적을 남기고 있다.

힌데미트 역시 이러한 시메트리 개념을 자신의 작품에 응용하여 작품에서의 구조적 짜임새를 눈으로 확인할 수 있게 한 작곡가이었다. 그의 “음의 유희”에 있어서의 시메트리의 형태와 이용을 연구해 보았듯이, 이 작품은 전체가 대칭이라는 구조를 중심으로 이루어져 있음을 알 수 있다. 처음의 프렐루디움과 마지막의 포스트루디움의 역행전위의 관계를 가지고 구성되었으며, 12개의 푸가와 11개의 인터루디움 간의 관계를 대칭의 관점으로 볼 수 있다. 그리고 각 푸가에서 찾을 수 있는 역행, 전위, 역행전위, 확장, 축소 그리고 모방 등의 시메트리의 다양한 형태들이 단순하게 또는 병행이나 밀집되며 작품에서의 짜임새를 보이고 있다.

참 고 문 헌

- 1) Billeter, Bernhard, *Die kompositorische Entwicklung Hindemiths am Beispiel seiner Klavierwerke*, Hindemith-Jahrbuch 1977/VI, Mainz 1977.
- 2) Blankenburg, Walter, *Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung*, Bach-Jahrbuch 1949/50, 38. Jahrgang, Leipzig.
- 3) Borris, Siegfried, *Einführung in die moderne Musik 1900-1950*, Wilhelmshaven 1984, 3. Aufl.
- 4) Fellerer, Karl Gustav, *Mozart in der Betrachtung H. G. Nägeli*, Mozart-Jahrbuch 1957.
- 5) Galli, Hans, *Moderne Musik - leicht verständlich*, Bern-München 1964.
- 6) Goebels, Franzpeter, *Interpretationsaspekte zum 'Ludus tonalis'*, Hindemith-Jahrbuch 1972/II, Mainz 1972.
- 7) Massenkeil, Günther, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozart*, Wiesbaden 1962.
- 8) Mehner, Klaus, *Beiträge zum Symmetriebegriff in der Musik*, Beiträge zur Musikwissenschaft, 13. Jahrgang 1971, Heft 2.
- 9) Metz, Günther, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung(Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths)*, Baden-Baden 1976.
- 10) Neumeyer, David, *The Music of Paul Hindemith*, New Heaven and London 1986.
- 11) Riemann, Hugo, *Musiklexikon*, Mainz 1967, 제 12판.
- 12) Rogge, Wolfgang, *Hindemiths 'Ludus tonalis'*, in: Musik im Unterricht, 1964, Heft 1.
- 13) Salmenhaara, Erkki, *Das musikalische Material und sein Behandlung in den Werken 'Apparitions', 'Atmospheres', 'Aventures' und 'Requiem' von G. Ligeti*, Regensburg 1969.
- 14) Schubert, Giselher, *Hindemith*, Hamburg 1990.
- 15) Stephan, Rudolf, *Zu Hindemiths Entwicklungsgang in Avantgarde und Volkstümlichkeit*, Hrsg. Rudolf Stephan, Mainz 1975.

- 16) Strobel, Heinrich, *Paul Hindemith*, Mainz 1948.
- 17) Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Neue Musik*, Berlin 1981.
- 18) Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1982.
- 19) Werner, E., *Grundsätzliche Betrachtungen über Symmetrie in der Musik des Westens*, Studia Musicologica, Budapest 1969.

ABSTRACT

A study on the meaning of symmetry in music: a case with Hindemith's "Ludus tonalis"

Hosung Cha

Until early 20th century study on various works had been focused on melody, rhythm, or harmony. Recently, however, metric has actively been studied among many music theorists.

A typical type of symmetry commonly found in pre-18th century works is simple in a way that words are paired every so often. This pattern had been diversified with the adverse of Wiener Klassik era when the theoretical work on symmetry began systematically. Koch and Naegeli laid foundation on the study of symmetry and the concept was further developed to include even a spacial symmetry suggested by Riemann at the late 19th century. Later on the early 20th century a diverse application of symmetry and asymmetry was treated importantly in 12-tone music.

There are three types of symmetry. The first type is a rotational symmetry along the horizontal axis. The second type of symmetry is a horizontal-moving motif along the vertical axis. And the third one is a mirroring type along any line or plane. These are presented in various forms such as motif iteration, translation, sequence, inversion, retrograde, retrograde inversion, augmentation or diminution.

This article presents a detailed analysis of "Ludus tonalis", a Hindemith's work for piano, from the viewpoint of symmetry techniques. In his book "Unterweisung im Tonsatz" which published in 1942, Hindemith was trying to prove his theory with the case of "Ludus tonalis".

The work begins with praeludium and ends with postludium. Here the postludium is simply a half rotation of praeludium and this is, therefore, a typical case of retrograde inversion. There are twelve fugues and eleven interludiums between praeludium and postludium. A diverse form of symmetry are found in both inter-fuge and intra-fuge relation.

성현(成俔)의 실전(失傳) 『현금합자보(玄琴合字譜)』 연구

宋 惠 眞*

차 례

- I. 서 론
- II. 본 론
 - 1. 성현의 음악생애
 - 1) 성현의 음악 입문
 - 2) 성현의 관직생활과 음악활동
 - 2. 성현의 거문고 입문과 지음(知音)들
 - 3. 합자보(合字譜) 창안과 현금합자보(『玄琴合字譜』)의 편찬
 - 1) 합자보의 창안
 - 2) 『현금합자보』의 편찬과 활용
- III. 결 론
 - 참고문헌
 - 영문초록

* 국립국악원 학예연구관

I. 서론

성현(成愷;1439-1504)¹⁾의 『허백당집(虛白堂集)』에는 “현금합자보서”가 실려있다. 이 내용은 지금까지 성현을 소개하는 글의 일부에 포함되어 소개되었을 뿐²⁾ 구체적인 연구는 이루어지지 않았다. 현재 이 악보는 전해지지 않고 있지만 악보 서(序)에 기록된 내용은 15-6세기 음악사 연구에 시사하는 점이 적지않다. 그리고 현전하는 최고(最古) 악보인 안상(安瑞)의 『금합자보(琴合字譜)』(1572)와 이득윤(李得胤)의 『현금동문류기(玄琴東文類記)』(1620), 신성(申晟)의 『금보신증가령(琴譜新證假令)』(1680)에는 『금합자보』 이전에 이미 합자보로 된 거문고 악보가 존재하였으며 성현이 거문고 악보를 교정·편찬하였음을 암시하는 기록이 있어 『현금합자보』의 실재 여부와 그 수록내용에 대한 궁금증을 불러 일으킨다.

한편, 『현금합자보』 편찬자인 성현은 조선조 세조-성종때에 활동한 문관(文官)으로 문학과 음악 방면에 많은 업적을 남긴 인물이다.³⁾ 성현은 어린시절부터 명인들의 음악을 직접 감상할 수 있는 환경에서 성장하면서 당대 최고의 거문고 명인에게 거문고를 배웠고, 이를 통해 평생동안 음악을 사랑하며 살았던 지음(知音)이었으며, 관직에 올라서는 음악을 아는 이로 선발되어 『율려신서(律呂新書)』를 연구하고, 장악원의 음악행정을 맡아 보았다. 그러나 이처럼 다양한 면모를 보여주는 성현의 음악 생애는 한국음악사에서 그 대략적인 삶의 윤곽만 거론되고 있을 뿐이다. 따라서 본고에서는 성현의 “합자보서문”과 그가 남긴 시문(詩文)들, 그리고 15-6세기의 합자보를 중심으로 성현 『현금합자보』 편찬의 배경과 그 의의를 밝혀 보고자 한다.

1) 호는 허백당(虛白堂)·용재(慵齋)·부휴자(浮休子)·청과거사(靑坡居士)·서산노수(西山老叟), 자(字)는 경숙(馨叔).

2) 宋惠眞, 『성현』(서울:문화체육부·문예진흥원,1997) 이달의 문화인물 소책자 및 『“<악학궤범> 만든 성현-실용적 음악론 주창한 당대 최고의 음악학자-,” 『음악동아』(서울:동아일보사, 1987)9월호, 185-89쪽. 및 李京子, “成愷의 禮樂에 관한 研究,” 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 1990.

3) 成愷에 대한 연구는 洪順錫, 『成愷文學研究』(서울:한국문화사,1992)를 비롯하여 수 편의 석사학위 논문이 발표되었다. 金泰鵬, “成愷의 文學論과 詩世界,” 성균관대학교 대학원 석사학위논문,1982.) 신상구, “虛白堂 成愷의 風雅錄,” (동국대학교대학원 석사학위논문, 1995), 吳春澤, “虛白堂 成愷 研究,” (고려대학교대학원 석사학위논문,1979), 李京子, “成愷의 禮樂에 관한 研究-禮樂詩를 中心으로-,” (성신여자대학교대학원 석사학위논문, 1990), 李來宗, “成愷의 試論과 作品世界,” (고려대학교대학원 석사학위논문, 1986), 이종목, “成愷擬古詩 연구,” (서울대학교대학원 석사학위논문, 1990), 조익행, “虛白堂 成愷의 風雅錄 연구,” (충남대학교대학원 석사학위논문, 1991), 洪順錫, “虛白堂 成愷의 文學에 대한 研究,” (성균관대학교대학원 박사학위논문, 1991).

II. 본 론

1. 성현의 음악 생애

1) 성현의 음악 입문

성현은 조선초에 크게 번성하였던 창녕성씨(昌寧成氏)의 후손으로 세종 21년에 아버지 염조(念祖)와 어머니 순흥안씨 사이의 삼남으로 태어났다. 그러나 성현은 12세가 되던 해 여름에 부친이 사망함에 따라 18세 연상인 만형 성임(成任:1421-1484, (字: 重卿, 號:安齋)⁴⁾과 둘째 형 성간(成侃:1427-1456)의 가르침을 받게되는데, 이 과정에서 성현은 특히 문예적 취향이 강하고 음악에 정통하였던 큰 형님으로부터 많은 영향을 받았다. “용재총화발문(慵齋叢話跋文)”에 ‘선생은 어렸을때부터 총명하고 뛰어났으며 널리보고 잘 기억하였을 뿐만 아니라 백씨(伯氏)와 중씨(仲氏)가 모두 문장으로 사대부 사이에서 추승을 받았으니 선생께서 형들로부터 보고 듣는데서 얻은 것 또한 많았을 것이다’라고 한 점이 이를 뒷바침해 준다. 뿐만 아니라 성현 자신도 ‘과거에 급제하고 문장으로 영예를 얻게 된 것은 큰형님의 가르침 덕분’이라고 밝혔거니와 “칠가(七歌)”라는 제목의 시에서는 효성과 우애, 자애로움과 어진 성품을 지닌 형님과 어린 시절 밤마나 나란히 누워 함께 시를 읊조리던 일을 정겹게 묘사하기도 하였다.⁵⁾

성임은 세종 때 급제한 뒤 문명을 드날린 인물로 음악적인 조예도 깊어 많은 음악인과 교류하였고, 세조 7년(1460)년에는 세조로부터 음악을 아는 이로 평가받아 악학도감(樂學都監) 제조로 선발되어 음악행정을 맡았다. 『세종실록』 7년 7월 23일 조에는 성임이 악학도감제조를 제수받는 과정을 다음과 같이 기록하고 있다.

“사정전에 나아가 상참(常參)을 받고 정사를 보았다. 성임(成任)에게 이르기를 “경은 재간과 기여가 많으니, 내가 매우 가상하게 여긴다. 우리나라 사람은 천문(天文)·지리(地理)·등 잡학에는 조금 아는 이가 있으나, 악(樂)에는 아는 이가 대개 적다. 악공(樂工)들의 배우는 바와 같은 것은 한갓 음탕한 소리일 뿐 악이라고 말할 수 없다. 경은 힘써 내 뜻을 본 받아서 음악에 마음을 두라.” 하고, 묻기를 “배우면 박연(朴堧)에

4) 성임은 일찍이 『태평광기(太平廣記)』를 탐구하여 그에 버금하는 『태평통재(太平通載)』 80권과 『태평광기상절(太平廣記詳節)』을 편찬하였으며, 『국조보감(國朝寶鑑)』·『경국대전(經國大典)』의 편찬에도 공헌한 인물이다. 필법(특히 송실체)에도 능통하여 원각사비, 경북궁의 여러전액 및 한계미묘비(韓繼美墓碑-高揚소재), 영성부원군 최항신도비(寧城府院君崔恒 神道碑-광주 소재), 창덕궁 전액(弘化門 등을 써서 남겼다. 洪順錫, “安齋 成任에 대하여,” 『成任의 詩와 삶』(서울: 韓國文化史, 1992), 129-44쪽.

5) 成愜, “七歌,” 『虛百堂集』 詩集 卷4.1b8-3a9.

게 미칠 수 있을까?” 하니, 성임이 대답하기를 “박연에게는 미칠 수 없으나 배우면 혹시 깨달음이 있을까 합니다.” 하므로 임금이 말하기를 “요는 마음을 오로지 하는데 있을 뿐이다.”하고, 여러 신하들에게 이르기를 “지금의 악은 자못 정밀하지 못함이 있으니, 내가 음률(音律)에 정통한자 몇사람을 골라 제조(提調)의 임무를 맡게하여 개구리 꿩듯 하는 소리를 일체 고치고자 하는데, 또 누가 가하겠는가” 하니, 황수신(黃守身) 등이 아뢰기를 “어효침(魚孝瞻)이 근검(勤儉)하여 맡길 만 합니다.” 하므로, 임금이 말하기를, “어효침은 음률을 알지 못한다.” 하자, 다시 예조참판 조효문(曹孝門)을 천거 하니, 곧 성임과 조효문을 악학도감 제조로 삼았다.”⁶⁾

악학도감(樂學都監)이란 조선초기에 궁중음악을 관장하기 위해 예조(禮曹) 산하에 설치하였던 음악기관으로 음악연구와 음악 전승을 위한 행정업무를 담당하고 있었다. 성임이 악학도감 제조직을 맡으면서 실행한 일은 상세히 알 수 없다. 그러나 당시 세조가 세종이 지은 정대업(定大業)·보태평(保太平) 등의 신악(新樂)을 재정비하고 이를 종묘(宗廟)와 원구(園丘)의 제례악으로 제정한 점⁷⁾을 고려해볼 때 성임의 소임(所任) 대부분이 이와 연관된 것으로 보인다. 실제로 세조 9년 11월 15일의 기록에는 “...(上略)... 악학제조 양성지·성임 등을 불러서 공인(工人)을 거느리고 사정전(思政殿)에 헌가를 베풀고, 정대업(定大業)·보태평(保太平)의 음악을 연주하게 하고, 악생(樂生)들로 하여금 춤을 추게 하였다”⁸⁾고 적혀있고, 원구(園丘)의 제사를 정대업·보태평의 주악에 맞춰 거행한 뒤 벌어진 환궁연(還宮宴)에서 성임이 제례를 맡았던 다른 관리들과 함께 말 한필을 하사받았다⁹⁾는 기록 등은 당시 악학도감 제조였던 성임이 정대업·보태평의 제례악 제정에 중역을 담당하였다는 심증을 갖게한다.

한편, 성현의 둘째형님 성간은 단종 때 급제한 후, 뛰어난 문장으로 일찍이 명성을 얻었으나 30세를 일기로 성현이 18세 되던 해에 요절하고 말았다. 성간은 『사기(史記)』를 읽어지고 다니면서 읽을 정도'로 독서에 열중하였는데, 그는 경전 뿐 아니라 천문·지리·의약·복서·산학·서화 등에도 많은 관심을 가져 다방면에 두루 능통하였다고 한다. 그리고 『진일유고(眞逸遺藁)』 서문에는 ‘일찍이 어떤 이에게 말하기를 내가 문장과 기예에는 모두 능하나, 오로지 능치 못한 것이 있으니 곧 음악이었다. 이에 금을 배워 비로소 음률을 조금 알게되었다’라는 내용이 들어 있어 성간 또한 한

6) 『世祖實錄』 卷25.8a4-8b9.

7) 世祖 9年(1463) 癸未. ○ …(上略)…上.以世祖所制定大業保太平樂舞歌詞.句數多.凡祭數刻之間.難以進奏.故師其意而略制之.并定郊天樂舞…(下略)…『世祖實錄』 卷31.31a12-33a1.世祖10年(1464)甲申.○上.親祀宗廟.新制定大業保太平之樂…(下略)…『世祖實錄』 卷32.4a9-328b12.

8) 世祖 9年(1463) 9月 甲申 ○又命 樂學提調 梁誠之.成任等.率工人陳軒架於 思政殿.作定大業保太平之樂.令樂生舞之. 『世祖實錄』 卷26a5-12. 『朝鮮王朝實錄音樂記事索引』(3)(城南:韓國精神文化研究院,1996),587-89쪽.

9) 世祖 10年(1464) 正月 戊辰. 『世祖實錄』 卷32.11b10-12a1.

때 음악수업에 열중하였음을 알 수 있다.¹⁰⁾

성현은 이렇게 문예적 기질이 농후한 두 형님 밑에서 성장하면서, 특히 음악 방면으로는 큰 형님 성입의 영향을 크게 받았던 것 같다. 성현은 『용재총화』에 “김자려(金自麗)라는 사람이 또한 거문고를 잘 탔는데, 내가 어렸을 때 이것을 듣고 그 소리를 사모하였으나, 지법(指法)을 얻지 못하였다.”¹¹⁾ “향비과는 …(中略)… 전악(典樂) 송태평이 잘 탔는데, 그의 아들 전수(田守)가 그 법을 전해 받아서 더욱 절묘하였다. 내가 어렸을 때에 백씨(伯氏)댁에서 그 소리를 들으니 마고(麻姑)가 가려운 곳을 긁어 주는 것 같아서 들을수록 싫지 않았으나…”¹²⁾ 등의 내용을 통해 어린시절 음악 입문기에 있었던 음악인들의 일면을 소개하고 있다. 즉, 성현은 음악을 좋아하였던 형님 성입의 덕분에 집에 왕래하던 당대 최고 연주가의 연주를 감상하면서 명인들의 음악을 흠모하고, 그것을 배우고자 노력하였던 것을 알 수 있다.

2) 성현의 관직생활과 음악활동

성현은 21세 되던 세조 5(1459)년에 진사시(進士試)에 급제하고, 24세(세조 8년) 때에 문과에 급제하였고, 28세(세조 12년)에 발영시(拔英試)에 등과하여 승문원 박사로 승진하였다. 30대초반까지 봉직랑(奉直郎), 승문원 부교리, 성종의 경연관(經筵官), 예문관(藝文官) 수찬(修撰) 겸 승문원의 교검(校檢) 등을 역임하던 중 37세부터는 장악원의 첨정(僉正)을 겸임하면서 음악행정에도 깊이 관여하게 된다. 이 과정을 『성종실록』에서는 다음과 같이 기록하고 있다.

“…(上略)…우의정 윤사흔이 임금께 아뢰기를 근자에 음률(音律)을 해독하는 사람으로 선발된 성현 등 5인은 장악원의 직(職)을 겸직할 만 한데…(下略)…”¹³⁾라며 성현을 천거하자 성종은 이로부터 10여일 후에 성현 등을 다음과 같이 장악원의 겸관으로 임명하고, 매일 음악을 배우고 연습하도록 임무를 부여하였다.

“…(上略)…음률을 깨우친 전첨(典籤) 박효원(朴孝元)·전 군수(郡守) 김지(金漬)·교리(校理) 성현(成愷)·정랑(正郎) 채수(蔡壽)·전 직장(直長) 임흥(任興)은 승문원(承文院) 겸관(兼官)의 예에 의하여 장악원 겸관(兼官)으로 임명하여 매일 습악하되 날마다 사진(仕進:출근)하여 이습(肄習)하게 하라…(하략)…”¹⁴⁾

10) 성간에 대해서는 김미연, “眞逸齋 成愷의 詩文學,”(서울: 이화여대 대학원 석사학위논문, 1991) 및 권혁무의 “成愷의 시세계 연구,”(서울:고려대학교 석사학위논문, 1991)참고.

11) 成樂熏 역 『備齋叢話』 『韓國의 思想大全集』8 (서울:同和出版公社, 1985), 231쪽.

12) 成樂熏 역 『備齋叢話』, 231쪽.

13) 成宗 6年(1475) 10月 丙戌. ○ 右議政 尹士昕來啓曰. 近者. 擇解音律成愷等五人. 皆可兼掌樂院職…(下略)… 『成宗實錄』 권60.5a9-10, 『朝鮮王朝實錄音樂記事』(4), 228-29쪽.

14) 成宗 6年(1475) 10月 壬寅. ○ 傳旨禮曹曰. 樂之於國爲用大矣. …(中略)… 今擇朝官曉音律

또한 39세(성종 8년) 때에는 『율려신서(律呂新書)』 학습에 뛰어난 자의 한사람으로 천거되어 정인지(鄭麟趾)로부터 『율려신서』를 공부할 기회를 갖는다.¹⁵⁾ 이후 성현은 장예원(掌隸院) 판결사, 공조참의, 우승지, 정주 선위사(宣慰使), 한성부 부윤, 평안도 관찰사 겸 평양부윤, 성균관 대사성, 사헌부 대사헌 등을 역임하였는데 외직에 나가있던 기간을 제외하고는 대부분 장악원의 직책을 겸하였고, 장악원에서의 역할 또한 매우 중요했던 것 같다. 성종 28년에는 성현이 경상도 관찰사로 발령을 받게되었을 때 올린 유자광(柳子光)의 상소문 내용에서 이 점이 입증된다. 당시 성현과 함께 장악원의 제조를 맡고 있던 유자광은 임금께 ‘경상도 관찰사는 성현이 아니더라도 적임자를 찾을 수 있으나 장악원의 일은 음악을 모르고서는 불가하니 성현을 외방전출에서 불러오기를 간청’하는 내용의 상소¹⁶⁾를 올리자 성종은 이를 받아들여 성현을 경직(京職)으로 불러들이고 예조판서에 임명하였던 것이다. 한편, 성현은 자신의 고위직 제수를 반대하는 대사간의 간언이 잇따르고, 스스로도 판서직을 과분한 직책이라 여겨 임금께 사양하는 의사를 비치자 성종은 이에 대하여 전교하기를 “예악(禮樂)은 국가의 중한 일인데 내가 어찌 마음으로 헤아림이 없이 임명하였겠는가? 사직하지 말라.”¹⁷⁾면서 성현의 음악적 능력에 대한 깊은 신뢰를 표현하고 있다. 바로 이 해에 성현이 『악학궤범(樂學軌範)』 편찬을 완성하였다.

성종이 승하하자 성현은 빈전도감 제조를 맡아 상례를 관장하였고, 59세(연산 3년)에는 예의사(禮儀司)로써 강정대왕(康定大王)의 신주를 태묘(太廟)에 모시는 일등 국가의 예악을 관장하는 일을 계속하였다. 61세(연산 5년)에는 『용재총화』를 저술하였고, 62세부터 66세로 작고할 때까지 공조판서(工曹判書), 홍문관대제학·예문관대제학·성균관 춘추관사, 지중추부사, 관상감제조 등을 역임하였다.

者. 并位勤勵條件. 其依此施行. 一. 曉音律者典籤朴孝元. 前郡守金漬. 校理成倪. 正郎蔡壽. 前直長任興. 依承文院兼官禮. 差掌樂院兼官. 每月習樂. 日仕進肄習…(下略)…右議政 尹士昕來啓曰. 近者. 擇解音律成倪等五人. 皆可兼掌樂院職…(下略)…『成宗實錄』卷60.14a11-b8, 『朝鮮王朝實錄音樂記事』(4)230-32쪽.

15) 成宗 8年(1477) 2月 乙巳. ○ 御夕講. …(中略)…叔精啓曰等. …(中略)…且律呂新書. 唯鄭麟趾知之. 麟趾若死. 此書絕傳. 請擇朝臣中年少聰敏者. 學於麟趾爲便. …(中略)…且如金季昌. 崔敬止. 成倪. 柳允謙 皆宜此選. …(下略)…『成宗實錄』卷87.8a2-15, 『朝鮮王朝實錄音樂記事』(4), 339-41쪽.

16) 成宗 24年(1493) 8月 乙丑 ○ 掌樂院提調 柳子光. 來啓曰. 本院提調 須審音律. 然後工人取才. 可之其能否. 故祖宗祖. 必擇知音者此之. 成倪. 爲提調. 精於音律. 而令拜慶尙道觀察使. 若工人取才. 試. 提調不知聲樂. 則一從典樂之言. 以能爲否. 以否爲能. 於事體何如. 若慶尙監司則他人可爲. 本院提調. 非倪不可. 傳曰. 成倪. 亟還京職. 『成宗實錄』卷281.7a12-b2, 『朝鮮王朝實錄音樂記事』(4)879-80쪽.

17) 成宗 24年(1493) 8月 丁卯 ○ 禮曹判書 成倪來啓曰. 判書六卿之長. 而禮曹則掌國家禮儀. 所任尤重. 臣自度才器不合. 請辭. 傳曰. 禮樂國家重事. 予豈無心計而任卿乎. 其勿辭. 『成宗實錄』卷281.11b5-7, 『朝鮮王朝實錄音樂記事』(4), 881쪽.

2. 성현의 거문고 입문과 지음(知音)들

성현은 한 생애를 통해 거문고를 매우 즐겼고, 거문고 명인들의 수법을 후대에 전하기 위한 방편으로 거문고 합자보를 창안·실용화하였음이 그의 저작물을 통해 확인된다. 성현은 『용재총화』에서 음악에 관해 집필하면서 ‘음악은 여러 기예(技藝) 가운데서도 가장 배우기 어려운 것이니 타고난 소질이 있지 아니하고는 그 진취를 얻을 수 없는 것이다’라고 언급한 뒤, 음악 중에서도 가장 좋은 것이 거문고이며, 곧 음악을 배우는 입문(入門)이라고 하였다. 그리고 전체 음악에 관해 집필한 내용 중 가장 많은 부분을 자신의 거문고 음악 입문과정과 역대 거문고 명인들에 대한 비평으로 할애하고 있다.

성현은 일찍이 당시 사림(士林)으로부터 가장 환영받았던 거문고 연주자 이마지(李尔知)에게 친구 노공필(盧公弼; 자:希亮, 1445-1516), 채수(蔡壽, 자:耆之; 1449-1515)·백인(伯仁)·자안(子安)·침진(琛珍)·이의(而毅) 등과 함께 거문고를 배웠는데, 이때 성현은 이마지를 날마다 청해오고 어떤 때는 같이 자기도 하면서 이마지의 거문고 음악 듣기를 즐겨하였다.¹⁸⁾

성현은 『용재총화』와 『허백당집』에서 당대에 활약하던 여러 거문고 명인들의 음악에 대해 다양하게 기록하고 있다. 그가 가장 칭송한 연주인은 그의 거문고 스승이었으며, 성종조에 장악원의 전악(典樂)을 역임한 이마지이다. 성현은 이마지의 음악이 ‘맹인악사들의 비속한 습성’이 없는 절예(絶藝)라고 높이 평가하였으며, 그가 작고한 뒤로도 그의 음률 만든 성행하여 이마지의 음악을 전수받은 이들의 연주는 남다르다고 언급한 바 있다.

또한 “벽제에서 자고 나오는데 사형(士衡)과 유본(有本)이 돈을 내어 김복근을 불러와 거문고를 연주하게 하다(出宿碧蹄士衡有本錢邀福根彈琴)”¹⁹⁾라는 시에서는 ‘이마지는 음악의 천묘(天妙)를 얻어 손가락을 변화시켜 천만 악조를 희롱한다’고 칭송했는가 하면, ‘백아(伯牙)와 종자기(鍾子期)의 고사(故事)를 인용하여 이마지를 백아에, 자신을 백아의 유일한 지음(知音)인 종자기에 비유하면서 음악으로 맺은 두사람의 관계를 밝혔다.²⁰⁾ 성현이 이마지 다음으로 높이 평가한 음악인은 김복근(金福根)이었다. 김

18) 成樂熏 역 『慵齋叢話』, 231쪽.

19) 成愼, “出宿碧蹄士衡有本錢邀福根彈琴” 李師知樂 得天妙. 指底變弄 千萬調. 松風泉溜 人樂聽. 流水高山 知者少. 伯牙去後 鍾期暗 廣陵妙散 無人譜. 今汝學法 得骨髓. 青出於藍 青於藍 …(下略)… 『虛白堂集』詩集, 卷14.70b.3-71a.3.

20) 성현과 이마지의 관계가 무척 돈독하였음을 알려주는 시로 “도선길과 이마지 두 영인(伶人)은 모두 재주가 뛰어났지만 악관이 되지 못하였음에 시를 지어 위로한다(都李兩伶皆妙手. 未爲樂官. 詩以爲之)”가 있다. 어느해에 지은 것인지는 알 수 없으나 장악원의 악원으로 활동하던 연주인 도선길과 이마지가 높은 직급을 받지 못하자, 시를 지어 이들을 위로한 것이다. 成愼, “都李兩伶皆妙手. 未爲樂官. 詩以爲之” 『虛白堂集』拾遺, 卷1.44a-8.

8 연세음악연구

복근은 성종조의 전악을 역임한 거문고 연주가로 성현의 음악모임이 자주 초청되었을 뿐만 아니라²¹⁾ 『악학궤범』 및 합자보 편찬작업에 동참²²⁾한 성현의 음악적 지기(知己)였다. 성현은 『용재총화』에서 김복근을 이마지 사후, 최고가는 당대 명인 중의 하나라고 소개하고 있으며, “출숙벽제사형유본전격복근탄금(出宿碧蹄士衡有本錢邀福根彈琴)”에서는 이마지의 연주법을 정통으로 이어받은 김복근의 거문고 연주를 다음과 같이 읊고 있다.

“벽제에서 자고 나오는데	“出宿碧蹄 士衡 有本
사형(士衡)과 유본(有本)이	錢邀 福根彈琴”
돈을 내어 김복근을 불러와	
거문고를 연주하게 하다”	
이마지는 음악을 알아 천묘를 얻어	李師知樂 得天妙
손가락을 변화시켜 천만 악조를 희롱하네	指底變弄 千萬調
솔바람 맑은 물소리 사람이 즐겨 듣건만	松風泉溜 人樂聽
고산유수(高山流水) 아는 이 적네	流水高山 知者少
백아(伯牙) 간 후 종자기(鍾子期)는 입을 다물고	伯牙去後 鍾期啞
‘광릉’곡의 오묘함은 흩어져 사람도 악보도 없는데	廣陵妙散 無人譜
지금 그대가 이마지의 법을 정확히 배우니	今汝學法 得骨髓
남빛에서 나온 청색은 더 푸르다네	靑出於藍 靑於藍

즉 김복근은 이마지의 연주법을 뱃속 깊이 익혀 그 보다 더 뛰어난 연주가가 되었다는 것이다.

21) 시 내용 중에 “老境無限憂”라는 구절이 들어 있는 점으로 보아 성현이 노년에 지은 것으로 추정되는 “다음날 또 여희와 유본과 함께 후원의 남정에 올랐다. 강용휴 역시 동참하여었는데 음악인 김씨와 소아(小娥)가 거문고를 연주했다(翌日.又與如晦有本等後園南亭.姜用休亦參.金伶與小娥鼓琴)”는 제목의 시에서 ‘金伶’은 곧 김복근인 것 같다. 『虛白堂集』 補集 卷3.40.b2-41a1.

22) “...(中略)… 樂院所載儀軌及譜 .年久斷爛. 其行存者. 亦皆疏略訛謬. 事多有闕. 爰命武靈君柳子光 暨臣倪. 與主簿臣申末平 典樂臣朴棍 臣金福根等. 更加繕校. …(中略)… 書成名曰 樂學軌範” 成倪, “樂學軌範序,” 2b6-11.

성현이 이와 비슷한 내용으로 칭찬을 아끼지 않은 또 한 또 한사람의 거문고 연주가 정옥경(鄭玉京)이다. 성현은 “정옥경의 거문고를 듣고 (聽鄭玉京琴)”²³⁾라는 시를 지었는데 이 시에서 성현은 정옥경을 이마지와 김복근의 뒤를 이은 이라고 소개한 뒤, 정옥경의 연주를 듣는 청중들이 신분 고하를 막론하고 모두 그의 음악을 즐기니 장안에 정옥경의 연주를 따를 자가 없다고 하였다. 성현이 정옥경을 위해 지은 시를 소개하면 다음과 같다.

정옥경의 거문고 연주를 듣고	聽鄭玉京琴
늙은 내가 평생토록 거문고를 탐내다	老我平生耽綠綺
악관을 맡았으니 몹시 부끄럽네	身任一夔探自恥
이원제자 번다하게 무리 지으니	梨園弟子繁有徒
그 근원을 아는 사람 몇 없다네	得其源者蓋無幾
이사(李師)는 이미 죽고 김사(金師) 다시 나와	李師已逝金師出
당시 제일로 비견할 이 없었지.	當時擅場無與擬
지금 그대에 이르러 더욱 절묘하니	乃至於爾更絕妙
얼음은 물에서 된 것이나 물보다 차네	水生於水塞於水
사람은 귀천없이 모두 모자를 기울이고	人無貴賤皆側帽
음악을 듣고 싫어하지 않으며 모두 기뻐하네	聽之不厭共相喜
어지러운 음악소리 성(城)에 가득히 빛나고	紛紛絃管滿城華
소리는 있어도 이 재주는 없네	縱有此聲無此指
훗날 백아가 종자기를 잃어서	後時伯牙失鍾期
비록 그 솜씨는 있어도 이 귀는 없으리라	縱有此指無此耳
문득 서로 맞지 않음이 나에게 혐의하여	刻嫌水炭置我觴
취중에 손들어 그치라 호령하네	醉中揮手遽呼止

23) 成愼, “請鄭玉京琴,” 『虛白堂集』 補集. 卷3.31b3-32a1.

여운이 여여히 대들보 위에 남아서

餘音嫋嫋尙繞樑

내 육미를 잊음이 오늘 저녁이라네

我亡肉味今夕矣

이 시에서 주목되는 점은 맨 마지막 4구이다. 이 부분은 정옥경과 성현이 함께 연주를 하던 중 두 사람의 연주가 잘 맞지 않자 연석(宴席)에서 감상하던 이들이 성현을 향해 손을 휘저으며 그만두라고 호령했다는 것으로 해석된다. 즉 성현은 이마지로 부터 배운 정옥경과 거문고를 하면서 그의 음악세계를 이마지·김복근과 비교하고, 이를 논평할 정도로 음악적 식견이 높았음을 확연히 드러내 주는 것이다. 이처럼 명인들로부터 거문고를 배운 성현이 평생동안 거문고를 가까이 두고 지냈음은 여러편의 시문에 상세히 묘사되어 있다.²⁴⁾ 또, 성현의 거문고 수업 및 애호는 평생을 두고 이루어진 것이기 때문에 여러명의 음악인과 음악친구들을 두었는데 특히 조카인 성세명(成世明, 호:如晦)·유본(有本)·자고(子固)²⁵⁾ 등과의 음악적 교분이 두터웠다.

이상에서 살핀 것처럼 성현은 어린시절에 거문고를 배우기 시작하여 최고의 명수들에게 거문고를 배우고 주변의 지음(知音)들과 함께 생활 속에서 거문고 명인들의 음악을 즐기면서 거문고에 대한 깊은 이해를 쌓았다. 그리고 그의 음악 이해는 단순한 애호 차원을 넘어서서 비평적인 안목으로 명인들의 음악을 평가할 수 있는 정도였다. 즉, 성현은 이같은 거문고 애호와 깊은 음악이해를 바탕으로 15세기 말경에 궁중 음악인 박곤과 김복근과 함께 거문고 음악의 기보법을 정리하고 이 합자보를 응용하여 『현금합자보』를 펴내게 되었던 것이다. 다음장에서는 성현이 남긴 “현금합자보서”를 중심으로 합자보 창안과 현금합자보의 내용에 관해 살펴보기로 하겠다.

- 24) 성현이 생활 속에서 거문고를 즐기는 내용들은 “題如晦月波堂 三首 卽 江亭西室,”(『虛百堂集』詩集,卷5.3b6-9, “中秋十月夜.月明如畫 擁衾彈琴”(『虛百堂集』詩集, 卷12.40b7-41a2.) “七歌”(『虛百堂集』詩集, 卷4.1b8-3a9),“答曹太虛書”(『虛百堂集』詩集, 卷12.16a7-18a6, “十三夜 宿者之第. 令李師調琴. 淺酌相酬. 時月明如畫. 庭中梨花盛開,”(『虛白堂集』詩集, 卷6.16b2-17b3), “喜遇者之二首,”(『虛白堂集』詩集 卷8.35a8-b5)의 시에도 묘사되어 있다.
- 25) 자고(子固)의 이름은 김서(金鉏) 또는 김유(金紐)로 알려져 있다. 『용재총화』에는 김서로 되어 있고, 『대동야승』 등의 기록에는 김유로 되어 있다. 이홍직 『국사대사전』에도 김유로 소개되어 있다. 성현은 『용재총화』에 자고를 시(詩)·서(書)·금(琴) 삼절(三絶)로 소개하고 있다. 成樂熏譯 『慵齋叢話』, 260쪽.

3. 합자보(合字譜) 창안과 『현금합자보(玄琴合字譜)』의 편찬

1) 합자보(合字譜)의 창안

성현이 창안한 합자보는 거문고의 음고(pitch) 및 술대의 사용법을 한 눈에 볼 수 있게 한 악보로 근본적으로는 거문고 외에 가야금·비파에도 응용할 수 있도록 고안되었다. 성현은 “현금합자보서(玄琴合字譜序)”에서 합자보 창안의 동기와 목적을 다음과 같이 밝혔다.

현금합자보서 “玄琴合字譜序”

“음악을 어찌 말로 표현하겠습니까. 대저 음악은 허공에서 나와 허공으로 흩어지는 것이니 있는 그대로 묘사하기도 어렵거니와 말로써 전할 수도 없습니다. 비록 세상에 이름을 날린 이가 있다 하더라도 그 사람 또한 전하지 못한 채 세상을 뜨고 말 뿐입니다. 그러므로 신묘한 음악은 없어지고 말아 들어볼 수가 없으니 훗날 사람들이 어찌 그 비슷한 소리라도 들어볼 수 있겠습니까. 오로지 당시의 뛰어난 스승을 만나 직접 연주법을 마음에 새겨 손으로 익힌 후라야 능히 서로 그 음악을 전할 수 있는 것입니다. 그러니 그런 사람이 없다면, 비록 악기가 있다 하더라도 무슨 쓸모가 있겠습니까. 이 때문에 백아(伯牙)는 종자기(鍾子期)가 세상을 떠난 후 금의 현을 끊었고, 고산유수(高山流水)의 음악은 단절되기에 이르렀으며, 사람들은 그 근원을 찾지 못한 채 그 음을 아는 것입니다.

그러나 본(規矩)을 남겨놓으면 장인들이 그 배움을 얻고, 화살을 맞추는 표준이 있을 때 활쏘는 이가 잘 맞추는 것인데 바로 이것이 합자보 제작의 이유입니다. 옛날에 공자(孔子)께서 행단(杏壇)에 앉아 금을 연주하였는데, 금이라는 것은 지금의 아금(雅琴)이니 군자가 그것을 좋아하여 가까이 두고 별 이유없이 멀리하지 않는 것이니 훗날 사람들이 연주법을 기록하여 악보를 만들었습니다. 송(宋)의 휘종(徽宗)이 우리나라에 음악을 보낼 적에 현악기 연주법을 기록한 악보가 있어 이것이 모두 배우는 이들의 길잡이가 되었습니다.

신은 지금 악원(樂院)의 제조(提調)로서 비록 후기(后夔)의 재주는 없으나 후기의 소임을 잇고 있습니다만 음악을 배우는 이들이 그 법을 얻지 못함을 걱정스러워 하였습니다. 이에 신이 전악(典樂) 박곤(朴棍)과 김복근(金福根) 등과 더불어 『사림광기』(事林廣記)와 『대성악보(大成樂譜)』 등의 책에 의거하고 이전 규칙의 수법·현의 순서 등의 뜻을 참고하여 여러 글자를 조합하여 악보를 만들었습니다. 이에 그 술대를 내려치는 것에 따라 소리를 삼았고, 그 강(綱)으로 마디를 삼았습니다. 이는 오직 거문

고만을 위한 것이 아니라 가야금과 향비파·당비파 등 무릇 현이 있는 악기는 모두가 악보를 유추하여 사용할 수 있는 것입니다. 악보가 완성되어 그 이름을 합자보라고 하였습니다.

이 악보는 거문고를 처음 배우는 선비들로 하여금 이로 말미암아 그 문호에 들 수 있게 했으니 승당(昇堂) 입실(入室)이 어렵지 않게 될 것입니다. 비록 스승이 없거나 있거나, 그 연주를 직접 보지 못했다 하더라도 그 법이 여기에 남아 있으니 음악의 가르침에 도움됨이 적지 않을 것이니 어찌 이 일이 작은 일이라 하겠습니까.”²⁶⁾

이 글은 내용 중에 자신을 ‘신(臣)’이라고 표현한 점으로 미루어 임금에게 올린 글이라고 생각되며, 이는 곧 합자보 창안 및 악보 편찬이 『악학궤범』 이전에 이루어졌음을 뜻한다. 그리고 음악인 김복근(金福根)과 박곤(朴棍)이 합자보 창안 작업에 참여하였음을 밝힌 것은 이 일이 『악학궤범』 찬정과도 밀접한 관계가 있음을 보여주는 것이라고 하겠다.²⁷⁾ 즉 “현금합자보서”에 자세한 합자의 원칙이 설명되지는 않았지만, 『악학궤범』 거문고조에 실린 ‘좌수안법(左手按法)’과 ‘탄법(彈法)’, ‘지법(指法)’의 내용이 곧 성현 『현금합자보』의 주요 내용이었음을 짐작할 수 있다.²⁸⁾

그러나 『현금합자보』가 실전(失傳)되었기 때문에 이 악보에 어떤 악곡들이 수록되었을까 하는 문제가 주된 관심 대상으로 부상된다. 본고에서는 이 문제를 성현의 시문(詩文)과 합자보와 관련된 악보를 중심으로 논의해 보기로 하겠다.

26) 成倪, “玄琴合字譜序樂,” 豈易言載. 夫樂出於虛而散於虛. 不可以盡描. 不可以言傳. 雖有名於世者. 其人竝其不可傳者而逝焉. 則妙音泯滅而無聞. 後之人何由得其彷彿載. 惟能者親遇當時之先師. 親觀指法會之於心. 應之於手. 然後可以相傳. 苟無其人. 雖有其器奚用. 是故. 伯牙斷絃於鍾期. 廢高山流水之操. 人不得尋其跡而知其音. 然規矩存則工匠得以學焉. 彀率存則射者得以效焉. 此合字譜所以作也. 昔者. 仲尼坐杏壇彈琴. 琴者. 則今之雅琴. 君子嗜之. 無故不離於側. 後人合絃指而爲譜. 宋徽宗送樂於我國. 亦有絃指之譜. 皆示學者之指南也. 臣今提調樂院. 雖無后夔之才. 而承乏后夔之任. 患學樂者之不得其法. 臣與典樂朴棍金福根等. 依事林廣記大成樂譜. 等書. 謹用前規. 兼參其意. 以指爪之法. 與絃之次(序?). 合諸字而爲之譜. 隨其攪而爲之聲. 用其綱而爲之節. 非獨琴也. 如伽椰琴. 鄉唐琵琶. 凡有絃者. 皆可類推而譜之. 書成. 名曰. 合字譜. 使初學之士. 苟由是而得其門戶. 則其昇堂入室不難矣. 雖無師而. 亦有師矣. 雖不目擊而道即存矣. 其有補於樂教. 豈曰小載. 『虛白堂集』文集, 卷7.25b1-26b2.

27) 이에 대하여 이해구박사는 『五洲衍文長箋散稿』를 인용하여 “성현은 전악 박곤·김복근과 함께 중국의 『사람광기』·『대성악보』를 본으로 삼아 합자보를 만들었다 한다. 이렇게 성현이 현악기의 연주법을 적은 악보를 만들었기 때문에 『악학궤범』 6-7권의 악기의 안현법(按絃法)을 쓸 수 있었다”고 언급하였다. 李惠求, 『국역악학궤범 I』 2쪽.

28) 현금 합자의 방법은 『악학궤범』에 상세히 소개되었으므로 이 글에서 열거하지는 않겠다. 단 여러 고악보를 보면 그 합자의 방법이 일정하지 않고 여러 가지로 변화된 것을 볼 수 있는데 이는 별도의 연구를 요한다.

1) 『현금합자보』 실재(實在)에 대한 추론

먼저 『허백당집』에 보면 성현이 노후에 지은 것으로 보이는 몇 편의 시에서 악보를 사용하였음을 알 수 있다. 특히 “자공(自公)”²⁹⁾과 “유본에게 준 2수의 시(贈有本二首)”³⁰⁾에서 성현은 퇴임한 후에 지은 시에서, ‘거문고 타며 더듬어 자주 악보 찾고(彈琴手澁頻尋譜)’라는 구절을 반복적으로 사용한 것이 눈에 띈다.

성현의 시문 이외에 또 주목되는 것이 선조 5(1572)년에 간행된 안상(安瑞)의 『금합자보(琴合字譜)』이다. 현재 전하는 최고(最古)의 거문고 합자보인 『금합자보』의 서문에는 이전에도 거문고 악보가 있었음이 암시되어 있으며, 『금합자보』가 이전의 악보에 당시의 곡을 더 첨가하고 합자보를 개수한 것이라고 되어 있어 관심을 끈다.

“내가 가정(嘉靖) 신유(辛酉) 명종(明宗) 16(1561)년에 장악원(掌樂院)의 첨정(僉正)이 되어 그 악공(樂工)을 취재(取才)하는 보책(譜冊)을 보니 옛 합자보는 버리고 다만 거문고의 상하괘차(卦次)만 있고 손가락을 사용하는 방법(用指之法)과 술대를 사용하는 방법(用匙之法)에 대하여는 없으니 거문고를 처음 배우는데 환히 알 수 없다. 이에 악사 홍선종으로 하여금 당시의 가락과 곡조를 취하고 약간의 악조를 보태게 하여 합자보를 개수하였으며 …(下略)…”³¹⁾

라고 기록된 것이다. 이 글에서 ‘장악원에는 악공들을 취재하는데 사용하던 보책(譜冊)이 있었다’는 것과 안상이 ‘고지합자보(古之合字譜)’ 또는 ‘(古譜)’라 지칭한 것, ‘개수합자보(改修 合字譜)’라고 한 기록은 안상의 『금합자보』 이전에 이미 합자보와 합자보로 된 악보가 있었음을 알려준다. 그리고 『금합자보』가 ‘당시의 가지곡(加指曲) 약간을 더하여 이전의 합자보를 개수한 것’이라는 내용은 『금합자보』의 내용과 이전의 합자보 내용이 상당부분 중복되었음을 암시해 준다.³²⁾ 즉, 『금합자보』 내용중 편찬 당시의 곡조를 첨가한 것은 무엇이며 이전의 합자보에 수록된 내용이 무엇이었는

29) 成愼, “自公” 自公退食 自委蛇.入室圖書養性怡.夜擁紅爐焦鴨脚.朝斟玉甌瀉鵝兒.彈琴手澁頻尋譜.寫景心閑屢占詩.却笑老來多伎倆.欲亡機處更多說『虛白堂集』詩集 卷5. 3b6-9.

30) 成愼, “贈有本二首,”… (上略)… 白髮蕭森耳順餘.市朝老隱有幽居.彈琴手澁頻尋譜.覓句心慵旋廢書.德薄却嫌官祿厚.權輕還愛俗車速.自家意思多荒穢.庭草青青不剪除.『虛白堂集』補輯 卷2.15b7-16a4.

31) “余於嘉靖辛酉爲掌樂僉正.觀其試工譜冊.棄古之合字譜而.只有上下卦次.無用指用匙之法.在初學不可曉也.於是.使樂師洪善終.取當時加指曲若干調.改修合字譜.…(下略)…”, 安瑞, “琴譜序,” 『琴合字譜』卷1.a1-6. 國立國樂院, 『韓國音樂資料叢書』(서울:國立國樂院, 1987), 제 22권, 25쪽.

32) 『금합자보』의 거문고보에는 평조만대엽(慢大葉)·정석가(鄭石歌)·한림별곡(翰林別曲)·감군은(感君恩)·평조북전(平調北殿)·우조북전(羽調北殿)·여민락(與民樂)·보허자(步虛子)·사모곡(思母曲) 등이 실려 있고, 비파보에는 만대엽만 수록되어 있다.

지를 가려낼 수 있다면 『금합자보』 이전의 합자보 내용을 파악할 여지가 있다는 뜻이다. 다행히도 이 점을 보완해 줄 만한 기록이 신성(申晟)이 펴낸 『금보신증가령(琴譜新證假令)』(1680)의 후발문(後跋文)에서 확인된다.

“…(上略)… 만대엽부터 우조계면조·삭대엽 및 조음에 이르기까지 하나도 유루(遺漏)함이 없어서 청탁(淸濁)·고하(高下) 사이에 혹은 경정·질애하는 바가 있는 즉 강(腔)을 고쳐서 그것을 증손해서 탈윤(奪潤)하지 못하게하고, 여민락·보허자·영산회상 등 별곡에 이르러서는 세종조의 박연, 성종조의 성현 등이 교정한 것을 준용(遵用)해서 감히 가감하지 않았다.…(下略)…”³³⁾

는 내용이다. 신성은 이 글에서 자신이 『금보신증가령』을 펴내면서 성현이 지은 악보도 참고하였으며, 특히 ‘별곡’은 전혀 가감하지 않고 이전의 악보를 준용하였다고 밝히고 있어 신성도 안상처럼 기존 악보의 내용과 당대의 변화한 양상을 수록하였음을 알 수 있다. 또 신성이 여민락·영산회상·보허자 등을 별곡이라고 지칭한 것은 『현금동문류기』(玄琴東文類記)에서 여민락·영산회상·보허사·한림별곡·감군은 등을 별곡이라고 한 것과 관련이 있으며,³⁴⁾ 『금합자보』 거문고 악보의 맨 뒷부분에는 “일반적으로 별곡은 노래가 길어서 악보에는 탄법을 다만 일장 만을 기록 하였다. 매장의 탄법은 환입과 같은데, 예를들면 한림별곡은 모두 8장이지만 매장에서는 ‘원순문지 날조차 몇부니잇고’로 돌아가며 그 탄법은 같다. 다른 것도 이와 같다.”³⁵⁾라고 되어 있어 『금합자보』에 수록된 대엽과 북전을 제외한 곡을 별곡이라 지칭하였음을 짐작할 수 있다.

따라서 성현의 『현금합자보』는 단순히 합자방법을 수록한 것이 아니라 여민락·보허자·한림별곡·감군은 등을 포함한 『금합자보』 소재의 별곡들을 수록한 악보일 가능성이 매우 높다고 하겠다.

한편, 『현금동문류기』에는 ‘용재학악계범(慵齋學樂軌範)’이라는 제하(題下)에 평조(平調)의 조현법(調絃法)과 오성청탁지도(五聲淸濁之圖)·치아음(治兒音)·대엽(大葉)·어

33) “…(上略)…自 慢大葉 以至於 羽調界面調 數大葉 及 調音 無一遺漏. 以其於淸濁高下之間. 惑有 逕庭窒礙. 則皆其腔 而增損之 不使之奪潤. 至於 與民樂·步虛子·靈山會相等 別曲一遵. 世宗朝 朴堧. 成宗朝 成倪等 所校正. 不敢加減…(下略)…,” 申晟, “琴譜新證假令” 後記, 卷56a7-10, 『韓國音樂資料叢書』, 제2권(1981). 44쪽.

34) “別曲 與民樂·靈山會相·步虛詞·翰林別曲·感君恩” 및 “雜曲 北殿 斜調, 別曲 與民樂·靈山會上(他今作相)·步虛子·感君恩(四維隅也). 李得胤, 『玄琴東文類記』 57쪽 과 제89쪽. 『韓國音樂資料叢書』 제15권.

35) 凡別曲歌長而於譜彈法只錄一章者. 每章彈法則同爲還入. 如翰林別曲凡八章每章還乃自元淳文止. 날조차 몇부니잇고彈法是也. 他放此. 安瑤, 『琴合字譜』 154쪽. 『韓國音樂資料叢書』 제22권, 64쪽.

아음(於兒音)·북전(北典)·평조대엽(平調大葉)·일명 낙수조(洛水調)가 수록되어 있고, 앞의 것과 같은 기보법으로 된 대엽(大葉-金從孫)³⁶⁾이 실려 있다. 이 중 치아음(治兒音)·대엽(大葉)·어아음(於兒音)·북전(北典)·평조대엽(平調大葉)·일명 낙수조(洛水調) 등은 악보이며, 특히 평조대엽, 일명 낙수조에는 “후에 전하는 악보는 두가지로 혹은 성현 평조라 하고 혹은 낙수조라 한다고 적혀있다(後之傳譜者有二樣. 書之或云 成愼平調或云洛水調)”라는 주석이 붙어있어 더욱 관심을 모은다.³⁷⁾ 물론 『현금동문류기』의 편찬자 이득윤은 이곡의 출처를 제시하면서 『현금합자보』라는 명칭도 사용하지 않았고, 더욱이 그 악보 중에는 합자의 방법을 따르지 않은 것도 있어 재고의 여지가 많지만 이 음악들이 성현의 악보와 연관성이 있다는 추측은 가능하게 해준다.

그러나 합자보의 창안자인 성현의 악보를 소개하면서 합자보가 아닌 다른 기보법으로 된 악곡을 예시한 점은 이상하다. 이 악보는 꺾의 위치를 어떤 손가락으로 짚어야 하는지를 약자나 기호가 아닌 한자로 표기하였으며 연주법도 ‘장성미절(長聲未絶)’, ‘타청(打淸)’, ‘타즉거(打卽擧)’, ‘잠지(暫遲)’, ‘장재미절(長再未絶)’ 등의 술어로 표현하고 있어 합자보를 사용할 줄 모르는 사람의 기록으로 보인다. 악보의 실례를 들면 다음과 같다.

治兒音

初打文大. 大一長 二食 四長 五食 遊三無 四食三無 流矢又三無 大五母 四母 二長 一長 四母 五母 四母 放矢打淸

大葉

大五母 四母 二長聲未絶 一長 放矢 七無 五食 四長 八母 七母 五食 四長 放矢

36) 김중손(金從孫)이 어느 시대에 활동한 음악인지 정확하게 알려져 있지 않다. 다만 『玄琴東文類記』 제8쪽의 “사재무언(思齋撫言)”에 김중손은 상림춘(上林春), 강장손(姜長孫)과 함께 근래 거문고의 명인으로 거론되어 그가 상림춘과 동시대인임을 알 수 있다. 성현은 『용재총화』에서 김중손에 대한 언급은 하지 않았으나 “상림춘은 정옥경(鄭玉京)과 함께 당대 제 일수”라고 소개하고 있는데, 이 내용을 정리하면 김중손 역시 성현과 동시대인이었음을 알 수 있겠다.

37) 黃俊淵은 “大葉에 關한 研究,”에서 『현금동문류기』의 대엽을 연구하고 이를 만대엽·중대엽·삭대엽과 다른 별종(別種) 대엽이라고 명명한 바 있다. 그리고 이 대엽은 “형식이 명확하지 않는데 眞勺의 大葉과 附葉이 5指와 餘音을 갖는 새로운 형식으로 移行, 정착되는 과정에 있는 것”으로 해석된 바 있다. 黃俊淵, “大葉에 關한 研究” 『藝術論文集』(부산: 부산대학교, 1985) 제24집. 101-38쪽.

大七母 五食 四長 二長 一長 五母 四母 放矢

大七母 五食 七母 五食 四長 二長 四母 五母 四母 二長 一長 大 卦外長 一長 二食 一長 四母
放矢 遊三無 大五母 遊五母 四食 三無 大五母 四食 放矢

大七母 五食 七母 五食 四長 二長 四母 五母 四母 二長 一長 遊三母 一無 大四母 放矢打清

於兒音

長在大四入矢 大七母 五食 四長 二長 五母 二長 一長 二食 四母 放矢打清

北典

大五食 遊四無 七母 六母 四無 °大七母 遊六母 四無 放矢

遊八母 七母 六母 七母 六母 四無 七母 六母 四無 大七母 遊六母 四無 大七母 五食 放矢

遊七母 五食 四無 大七母 遊四無 六母 四無 大七母 五食 四長 放矢

七母 五食 四長 八母 七母 五食 四長 放矢

平調大葉 一名 洛水調 長聲未絕

(後之傳譜者 有二樣. 書之或云成倪平調或云洛水調)

大五食打清 四母卽舉 二長 四母搖打卽舉 二長暫遲 一長再未絕 二食 放矢

七母 四長再暫打 五食 七母 八母 五食打清 遊四無 大四長搖暫打未絕 五食 七母 五食打清 四母卽

二長暫遲 放矢 七母 六母打五食打清 四母搖遲未絕 二長再打 五母 四母打卽 二長再打 四母打
忽 二長母暫遲 四母搖打卽 二長暫打文 遊大搖打未絕 二食再打 一長再打未絕 二食打清 五母 四母
打卽

二長暫 四母搖打卽□ 二長暫遲 放矢

七母 八母 七母 八母 七母 五食 四長搖再打未絶 五食 七母忽□ 二長暫遲放矢

大一不搖 二食 遊三母 一無 大四長打清 放矢

大葉 (金從孫)

大五母兼打卦上 四母 流矢又打 大五母進打 四母 二長 一長搖 二食 四長 七母 五食進打清 四長搖八母并 四長搖 放矢

大七母文遊大 五食兼打卦上清 四母 二長 一長搖 二食 四長 五食 六母進 五食兼打卦上清 四長 五食 遊四無暫 大四長搖 放矢

大七母打文 遊大 六母進 五食兼打卦上清 四母 二長 四母 二長 五母進 四母 二長進再順 四母 二長打文遊 大一長打文 大搖 二食 一長打文遊 大二食 放矢

遊五母四食 三無 大五母 遊三無 五母 四食 三無 大五母 四長 五食 六母進 五食 四長 五食 遊四無暫 大四長搖 放矢

大七母打文 遊大 六母進 五食兼打母卦上清 四母 二長 四母 二長 五母進 四母 二長打文 大長 二食 遊三母暫一無 大四母卽流矢因 放矢

이같은 표기법은 안상이 『금합자보』의 서문에서 “옛 합자보는 버리고 다만 거문고의 상하괘차(卦次)만 있고 손가락을 사용하는 방법(用指之法)과 술대를 사용하는 방법(用匙之法)에 대하여는 없다”고 한 기보법을 연상시켜 준다. 즉 이 곡들은 『금합자보』 이전의 악보에 수록되었던 고행(古型)의 음악일 가능성이 높다. 그리고 이 고행(古型)의 음악은 성현이 편찬한 『현금합자보』에 기록되어 장악원에 소장되어 오던 중 합자보의 ‘용지지법(用匙之法)’과 ‘용지법(用指之法)’의 기호를 사용하지 않은 악보형태로 전승되다가 안상 시대에 이르러 『금합자보』로 개수된 것이 아닐까라는 추측을 해 볼 수 있겠다.

이상의 내용을 정리하면 성현은 장악원 제조를 겸임하던 50대 초반무렵(1490년대

초반), 김복근, 박근과 함께 거문고 음악의 기보를 위한 현금합자법을 창안하고 여기에 거문고 음악을 수록한 『현금합자보』를 창안하였다. 합자보는 『악학궤범』 거문고조에 소개된 것처럼 거문고의 왼손주법과 오른손의 술대사용법, 음고 등을 약자나 기호를 이용하여 정리한 것이며, 이 합자들을 강(綱)으로 별리 표기하였다. 또 성현이 펴낸 『현금합자보』는 실전(失傳)되어 그 내용을 알 수는 없지만 『금합자보』, 『현금동문류기』, 『금보신증가령』에 언급된 단편적인 내용을 추스려 보면, 성현의 악보에는 여민락·보허자·한림별곡·감군은 등의 별곡과 대엽, 북전 등이 수록되었을 것으로 추측된다.

Ⅲ. 결 론

본 논문에서는 성현의 실전(失傳) 『현금합자보』에 관하여 성현이 지은 “현금합자보서”를 중심으로 살펴보았다. 지금까지 한국음악사에서 성현의 『현금합자보』에 대해서는 크게 주목한 바 없다. 그러나 성현이 지은 『현금합자보』 서문의 내용은 15-16세기 거문고 음악의 현황을 알려주는 중요한 단서들을 제공하며, 16-17세기 거문고 악보에서는 현존 최고(最古)의 거문고 악보인 『금합자보』 이전에도 이미 거문고 합자보가 존재했다는 사실과 성현이 교정(校正)한 음악에 대해 언급한 기록들이 있어 성현의 『현금합자보』 실체에 대한 추론을 가능케 한다. 따라서 본 연구자는 성현이 『현금합자보』를 편찬하게 된 배경과 그 수록 내용을 밝히기 위해 성현이 남긴 여러편의 시문(詩文)과 16-17세기 고악보의 내용을 정독(精讀)한 결과 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

성현은 어린시절, 음악에 조예가 깊었던 형님의 영향으로 당시 최고의 거문고 명수이던 이마지(李爾之)로부터 거문고를 배웠으며, 한 생애를 통해 이마지, 김복근(金福根), 정옥경(鄭玉京)으로부터 거문고를 배우거나 음악을 통해 함께 교류하면서 거문고 음악을 즐겼다. 뿐만 아니라 관직에 나아가서는 이미 20대 중반부터 ‘음악을 아는 이’로 발탁되어 관직에 머물렀던 기간동안 대부분 장악원의 사무를 겸임하였고, 정인지(鄭麟趾)로부터 『율呂新書(律呂新書)』를 학습하는 등 성현의 음악 전반에 대한 이해의 폭은 더욱 넓어졌다. 결국 성현은 이같은 거문고 음악에 대한 깊은 이해를 바탕으로 거문고 합자보를 창안하고 『현금합자보』를 펴낼 수 있었던 것이다. 즉 성현의 『현금합자보』 편찬 배경은 그가 남긴 여러 기록에서 확인되는 것처럼 거문고 음악에 대한 깊은 이해라고 하겠으며, 자신의 경험에 따라 역대 명인들의 연주법과 그들의 음악세계가 제대로 전승되지 못하고 사라지는 것을 안타깝게 여기던 중 거문고를 배우기 원하는 이들이 스승 없이도 연주법을 익히고 연습할 수 있는 방법을 모색하게 된 것이다.

한편, 실전 『현금합자보』의 실재(實在)와 그 수록 내용에 대한 단서를 살핀 결과 이 악보에는 여민락·보허자·감균은·한림별곡 등의 별곡과 대엽, 북전 등이 수록되었음을 추론할 수 있었다. 그리고 『금합자보』의 서문에 16세기 중반 이전에 이미 합자보로 된 악보가 있었으나, 합자보의 원칙이 무너진 채 전승되고 있었고, 『금합자보』는 편찬 당시의 곡을 몇가지 첨가하여 합자보를 개수한 것이라고 기록된 내용은 곧 『금합자보』가 이전의 합자보로 된 악보, 즉 성현의 『현금합자보』를 저본으로 삼아 개수한 악보일 가능성을 시사해준다.

따라서 성현의 『현금합자보』는 비록 현전하지 않으나 합자보로 된 최초의 거문고 악보라는 점에서 음악사에서 중요한 의미를 지닌다고 본다. 뿐만 아니라 『금합자보』보다 이전에 간행된 거문고 악보의 존재는 악보의 간행 연대와 일치하지 않는 악곡의 형태, 예를 들면 『금합자보』에 수록된 곡보다 더 고행(古型)일 것으로 추정되는 고악보 소재 악곡의 연구 폭을 더욱 넓혀 줄 것이라고 기대된다.

(1997년 11월 9일)

참 고 문 헌

I. (단행본 및 원전)

1. 『국역 악학궤범』 李惠求 譯註. 서울: 民族文化推進黨, 1979.
2. 『琴譜新證假令』. ⇒ 『韓國音樂資料叢書』 2.
3. 『琴合字譜』. ⇒ 『韓國文集叢刊』 22.
4. 『성현』. 宋惠眞. 서울: 문화체육부·문화예술진흥원, 1997. (2월의 문화인물 소책자)
5. 『慵齋叢話』. 成倪 著·成樂勳 譯 ⇒ 『韓國의 思想大全集』 8
6. 『朝鮮王朝實錄 -世祖實錄, 成宗實錄-』
7. 『朝鮮王朝實錄音樂記事』 (3)·(4). 韓國精神文化研究院. 城南: 韓國精神文化研究院, 1996.
8. 『玄琴東文類記』. ⇒ 『韓國音樂資料叢書』 15.
9. 『虛白堂集』 成倪. ⇒ 『韓國音樂資料叢書』
10. 『韓國文集叢刊』 (14). 서울: 민족문화추진회, 1989.
11. 『韓國音樂資料叢書』 2. 國立國樂院. 서울: 국립국악원, 1981.
12. 『韓國音樂資料叢書』 15. 國立國樂院. 서울: 국립국악원, 1984
13. 『韓國音樂資料叢書』 22. 國立國樂院. 서울: 국립국악원, 1987.
14. 『韓國의 思想大全集』 8. 서울: 同和出版社, 1985.

II. (논문)

1. 권혁무, “成倪의 시세계 연구,” 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1991.
2. 김미연, “진일재 성간의 시문학,” 이화여대 대학원 석사학위논문, 1990.
3. 金泰鴈, “成倪의 文學論과 詩世界,” 성균관대학교 대학원 석사학위논문, 1982.
4. 宋惠眞, “〈악학궤범〉 만든 성현-실용적 음악론 주창한 당대 최고의 음악학자-,” 『음악동아』 1987. 9월호, 185-89쪽.
5. 신상구, “虛白堂 成倪의 風雅錄,” 동국대학교 대학원 석사학위논문, 1995.
6. 吳春澤, “虛白堂 成倪 研究,” 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1979.
7. 李京子, “成倪의 禮樂에 관한 研究-禮樂詩를 中心으로-,” 성신여자대학교 대학원 석사학위논문, 1990.
8. 李來宗, “成倪의 試論과 作品世界,” 고려대학교 대학원 석사학위논문, 1986
9. 이종묵, “成倪 擬古詩 연구,” 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1990.
10. 조익행, “虛白堂 成倪의 風雅錄 연구,” 충남대학교 대학원 석사학위논문, 1991.
11. 崔田, “慢大葉의 旋律構造分析 試論,” 『國樂院論文集』 (서울: 국립국악원, 1992) 제4집.

12. 洪順錫, “虛白堂 成愼의 文學에 대한 研究.” 성균관대학교 대학원 박사학위논문, 1991.
13. 洪순석, 『成愼文學研究』. 서울: 韓國文化社, 1992.
14. 洪순석, “成任의 詩와 삶,” 서울: 韓國文化社, 1992.
15. 황준연, “大葉에 關한 研究,” 『藝術論文集』(釜山: 釜山大學校, 1985) 제24집.

ABSTRACT

A Study on the *Hyöngŭmhapjabo* (a Tablature for *Kömun'go*)
 Edited by *Sunghyön* in the late 15th Century

Song Hye Jin
 (Ph.D. Senior Researcher
 the National Center for
 Korean Traditional Performing Arts.

This paper investigates into a lost *kömun'go* tablature attributed to *Sönghyön* called *hyöngŭmhapjabo* [現金合字譜], based on evidence drawn from *hyöngŭmhapjaboso* written by the same author. Up to the present, the historical value of *hyöngŭmhapjabo* [現金合字譜] has been largely overlooked by most Korean scholars. However, an introduction to this document provides important insights into the state of *kömun'go* music during the 15-16th century. Besides, the *kömun'go* tablatures from 16-17 centuries indicate that even prior to *Kumhapjabo*, the earliest extant *kömun'go* tablature, there was another notational system for the instrument and that *Sönghyön* was possibly the editor. This allows present-day scholars to make some conjectures regarding the possible nature of the lost notation. This study, after examining the various writings of *sönghyön* and other 16-17th-century sources, reconstructs the background and the contents of *hyöngŭmhapjabo*.

With the aid of his brother, a connoisseur of music, *Sönghyön*, was able to learn the arts of *kömun'go* from the contemporary master *Yi Ma-ji* (李尔知). After this initial contact, *sönghyön* devoted his to music, occasionally learning from and exchanging artistic ideas with masters like *Yi Ma-ji*, *Kim Pok-kün* (金福根), and *Chöng Ok-kyöng* (鄭玉京). From as early as 25 years of age, *Sönghyön* was renowned as an authority in music, which led him to hold an important position at the *Changakwon*, after being appointed a government official. It was during this period that *sönghyön* was exposed to *Chong In-ji's* influence and his important book *Yulnyo-sinso* (律呂新書), which further

expanded his knowledge in music. Such a long period of accumulating knowledge in kōmun'go music foregrounded sōnghyōn's invention of a kōmun'go notational system and his publication of hy on gu mhapjabo. Therefore one can safely conclude that his work epitomizes his in-depth understanding of the kōmun'go tradition and that he intarded it as a solution to his life-time concern that the traditions of kōmun'go master were dring without being faithfully transmitted. The tablature was intended to serve the needs of students who learned kōmun'go without neccedssarily having a teacher to guide every step.

The actual content of hyōngŭmhapjabo is surmised to have been comprisad of yōmilnak, pohōja, kamgun'un, halnimbolgok, taeyōp, and pukjōn. The introduction to kŭmhapjabo states that there was already a tablature before the mid 16th century, with a rather inconsistent notationa system and that kumhapjabo is merely a re working of that prototype with the addition of a few new pieces. This points to the possibility that the system at issue is actually S ō nghyōn's hyōng ŭmhapjabo, of which kŭmhapjabo is simply a revision.

There sōnghyōn's hyōngŭmhajjabo, although lost, bears the historcal significance of having been the very first kōmun'go tablature ever written in the hapjabo notational system. Further, the existence of an earlier tablature than Kŭmhapjabo(琴合字譜) may help explain the structure of the pieces contained in kŭ mhapjabo that are presumed to have had a longer history.
(November 9, 1997)

리만의 화성이론 연구

박 순 희*

차 례

- I. 서 론
- II. 리만의 생애 및 작품 세계
 - 1. 리만의 생애
 - 2. 리만의 작품 세계
- III. 리만의 화성 이론
 - 1. 이원론
 - 1) 짜르리노
 - 2) 데카르트
 - 3) 라모
 - 4) 타르티니
 - 5) 하우프트만
 - 6) 외팅겐
 - 7) 리만
 - 2. 기능화성 분석 이론
 - 1) 기능 화성의 정의
 - 2) 기능 화성 이론의 성립 과정
 - 3. 리만의 기능화성 이론
 - 4. 리만의 기능화성 이론이 후대에 미친 영향
- IV. 결 론
 - 참고문헌
 - 영문초록

*연세대학교 음악대학 강사

I. 서론

오늘날 우리는 다양한 음악들을 접하고 있다. 그러나 많은 음악들이 알고보면 전통 화성 원리에 입각한 곡들이라는 사실을 부인할 수 없다. 실제로 음악대학의 많은 교과 과정들이 조성에 바탕을 둔 작품을 연주하고, 작곡하고, 감상하는데 그 중에도 '화성학'이라는 과목은 가장 기초적이고 중요한 이론 과목이 된다. 화성학이라는 과목은 실습을 통해 많은 원리를 이해하는 과목으로 알려져 있으나 본 글에서는 화성 이론에 관한 내용을 다루고자 한다. 이론은 항상 실체가 있는 다음에 생기는 것이라고 볼 때 고대서부터 시대마다 이론가들의 저술을 통해 당대의 이론을 알 수 있다. 그러나 화성 이론사는 3화음이 화성의 중요 단위가 된 르네상스에서부터 시작되었고 오늘날까지 계속 되어 오고 있다. 본 논문에서는 조성을 바탕으로하는 전통 화성 이론 분야에서 중요한 인물에 속하는 리만의 이론적 업적을 연구하고자 한다.

리만은 19세기 독일의 위대한 음악학자이자 이론가였다. 수 많은 저서들을 통해 다방면에 걸친 훌륭한 지적 유산은 짧은 시간에 다 연구할 수 없으나 음악학적인 면보다는 본 글에서는 화성이론적인 업적만으로 한정시켜 연구하고자 한다. 즉, 화성적 이원론과 기능화성으로 압축되는 리만의 화성이론을 살펴보고 리만의 전 세대는 물론 다음 세대까지도 연관지어 연구하려고 한다. 본 논문의 목적은 리만의 업적들을 통해 조성 음악의 화성 이론에 대한 좀 더 깊은 이해를 돕고자 하는데 있다. 그러나 모든 이론에는 역사성을 배제할 수가 없으며 리만의 경우도 이론적 업적을 조사하다보니 자연스럽게 그 이전시대 이론과의 관계가 거론이 되고 후세대에 미친 영향도 아울러 언급이 되었다. 하지만 자칫하면 광범위하기만 할 뿐 본질을 소홀히 할 염려가 있어 논제의 본질을 최대한 살리고자 했음을 밝혀둔다.

II. 리만의 생애 및 작품 세계

1. 리만의 생애

리만(Karl Wilhelm Julius) Hugo Riemann, 1849-1919]은 19세기 독일의 위대한 음악학자이자 이론가였다. 리만의 아버지 로베르트(Robert)는 아마추어 음악가였으며, 그는 존더스바우센(Sondershausen)의 악장(Kapellmeister)인 프랑켄버거(Heinrich Frankenberger)와 바르텔(August Bartel)와 라젠버거(Theoder Ratzenberger)에게서 이론을 배웠다. 학교 교육으로는 베를린 대학과 튀빙겐대학에서 독일 언어학과 역사, 철학 등을 공부했으나 1871년에서야 라이프

지히 대학과 콘서바토리에 입학하여 야다슨(Jadassohn)에게는 화성학을, 라이네켄(Reinecken)에게는 작곡을 배우게 된다. 같은 해 외팅겐(Oetingen)의 「이원론적 화성 체계(Harmonie System in Dualer Entwicklung)」을 접하고 이 책으로 부터 많은 영향을 받게 되며 여기에서 암시된 이론적 개혁을 계속하게 된다. 1872년에는 리스(Hugibert Ries)라는 이름으로 음악적 논리와 조성에 관한 글을 음악신보(Neue Zeitschrift für Musik)에 실었다. 또한 그는 1873년에 「음악적 聽에 대하여(Über das musikalische Hören)」으로 괴팅겐대학에서 철학 박사학위를 받고, 이후 라이프지히, 함부르크, 비스바덴 등에서 교수로서 피아노와 이론을 강의 하였다. 1908년에는 Collesium Musicum의 감독에 임명되고, 1914년에는 음악학 연구소의 감독이 되었다. 그후에도 수많은 기구의 명예회원이 되어 당대의 영향력있는 음악학자로서 왕성한 활동을 펼치게 된다.¹⁾

2. 리만의 작품세계

리만은 58권의 주요 저서와 209 개의 기타 저작과 Op.68에 이른 자신의 작품들을 남겼다고하니 한마디로 그 질은 고사하고 그 양만 보더라도 놀랍다는 생각이 든다. 그가 남긴 음악적 유산을 몇 가지로 분류해 보면 다음과 같다. 첫째, 「음악 사전 (Musik Lexikon; Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständiger Instrumentunde, 1882, Leipzig)」은 19세기에 영국에서 출판된 그로브 사전과 더불어 이론, 역사적 내용을 담은 중요한 저작으로 꼽히고 있다. 이는 원본 자체의 많은 개정판이 나오는 것은 물론 각 나라에서 번역되었다. 둘째, 「화성 이론의 역사(Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert, Books ,1898, Leipzig)」는 3권이 하나로 묶여 있다. 1권은 오르가눔, 성가, 포부르동에 관한 내용이며, 2권은 정량이론, 대위법에 관한 내용이다. 이 두 권은 미국에서 Hagghe에 의해 박사 학위 논문으로 1961년에 주해를 곁들여 영어로 번역이 되었다. 마지막 3권은 화성학에 관한 내용으로 앞의 두권과 같이 Mickelson에 의해 1970년 박사학위 논문으로 영어로 번역이 되었다. 이외에도 화성에 관한 내용을 다룬 책으로는 「화성학 입문서(Neue Schule der Harmonik, 1874, 분실됨)」와 「화성의 본질(Die Natur der Harmony, 1882)」 등이 있다. 셋째, 「악구에 대한 실제적인 연구(Katechismus der Phrasierung, 1890, Leipzig)」, 「음악 형식의 기초로서 체계적 전조 연구 (Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, 1887, Hamburg)」, 「단순, 이중, 모방 대위법(Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts ,1888, Leipzig)」, 「음악적 다이내믹과 아고기 (Musikalische Dynamik und Agogik, 1884, Hamburg)」, 「음악적 리듬과 박자의

1) Sadie Stanley(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol.16, (London: Macmillan Publishers,1980), "Riemann," pp.3-6.

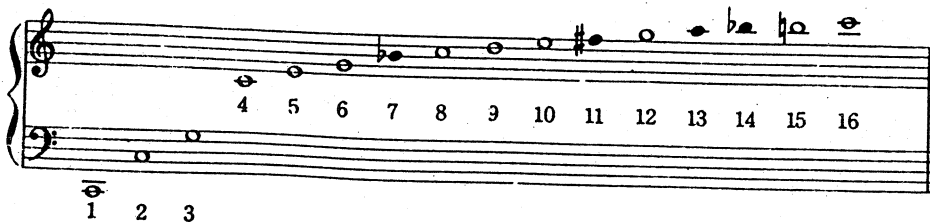
체계 (System der musikalischen Aesthetik, 1900, Berlin)」와 같은 체계적 이론에 관한 대표적 저서 외에도 미학, 관현악법, 청음, 통주저음, 음향학, 작곡에 관한 저서들이 수 십권 있다. 넷째, 리만은 무엇보다 음악사에 대한 끊임없는 관심을 가졌다. 과거의 음악가들에 대한 연구로는 요한 슈타미쯔(Johann Stamitz, 1717-1757)로 대표되는 만하임 악파, 요한 쇼베르트(Johann Schobert, 1720- 1767)를 세상에 알린 일과 샤인(Johann Hermann Schein, 1585-1630)의 「독일 변주 조곡」을 대중에게 알려지게 한 점을 들 수 있다. 또한 던스터블(John Dunstable, 1384-1453)의 작품들을 처음으로 양식 분석을 했으며, 1819년에 만들어진 베토벤의 춤곡(Mödlinger Tänze)을 재발견했다. 리만은 기보법에도 관심이 있어 10세기에서 15세기까지의 비잔틴 기보법을 근대 기보법으로 옮겨 적었다.²⁾

Ⅲ. 리만의 화성 이론

1. 화성적 이원론(Harmonic Dualism)

서양 음악은 단선율 음악에서 점차 음을 수직적으로 쌓아 올려 화음을 만들어 복잡하고 다양한 형태로 발달했음을 알 수 있다. 결국 음정(interval)에서 화음(triadic harmony), 선법에서 조성으로 변화, 발전되었다. 각 시대마다 이론가들은 음악의 재료, 구성 방법, 규칙 등을 연구해왔다. 르네상스의 짜르리노(Gioseffe Zarlino : 1517-1590) 이래 20세기까지 이론가들은 화음의 근원에 대해 끊임없이 의견을 내놓았다. 즉 장화음(major harmony)과 단화음(minor harmony)의 성격에 대해서도 그 근원이 같은지 다른지에 대해서도 의견이 일치되지 않는다. 이 글의 제목이기도한 화성적 이원론이란 일원론과 서로 상반되는 것으로 전자는 장화음과 단화음이 서로 다른 근원을 가졌다는 이론이다. 리만도 이원론을 주장했다. 이론가들은 장화음의 근원은 비교적 쉽게 의견이 일치된다. 즉 배음(overtone)이라는 자연현상으로 화음의 근원을 둔다는 의견이다. 아래의 도표에서 볼 수 있는 것 처럼 근본음은 현의 분할에서 다음과 같은 배음들을 포함하고 있다.

<도표1>



2) Ibid, pp.4-5.

배음 번호 6까지를 세나리오(senario)라고 하는데 여기 안에 장3화음이 포함되기 때문에 짜르리노나 라모, 리만은 여기에 의견을 같이 하나 모든 이론가들에게는 단화음은 기본음에서 위로 부분음들이 나오지 않기 때문에 각자 나름대로 가설을 세울 수밖에 없었던 것이다. 다음에는 짜르리노 이후 중요한 이론가들이 단화음의 배경에 대해 어떻게 설명했는지 알아 보기로 한다.

1) 짜르리노

짜르리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)는 라모 이전의 가장 영향력있는 화성이론가라고 할 수 있는데, 그는 3화음(triad)이 모든 음향 가운데 가장 기초가 된다고 생각했다. 그가 살았던 르네상스 이전의 시대에는 3화음이 아닌 음정이 기본단위였으며, 모든 음정을 협화음과 불협화음으로 나누어 협화음 위주의 진행을 하였던 음악적 사고가 3화음 단위로 변했다는 것은 매우 큰 변화라고 할 수 있겠다. 화성적인 분할에 의해 - 5도에서 장3도가 아래에 있고, 단3도가 위에 있는 구성을 말함- 장3화음을 설명하고, 수학적인 분할에 의해 - 5도에서 단3도가 아래에 있고, 장3도가 위에 있는 구성을 말함- 단3화음을 설명하였는데 이때 장3화음은 완전하다고 생각한데 비해 단3화음은 불완전하다고 생각했다. 이와 비슷한 논리로 선법을 구분하였다. 즉, 선법의 종음(finalis) 위의 3도가 장(major)이면 '밝은' 효과가 나고, 단(minor)이면 '슬픈' 효과가 난다고 보았다.

2) 데카르트

데카르트(Rene Descartes, 1596-1650)는 짜르리노와 마찬가지로 르네상스의 이론가였다. 데카르트는 전위(inversion)의 개념에 있어 짜르리노에서 한층 진일보하여 라모와 가깝다. 그는 전위를 다음과 같이 설명했다. 즉, 모든 협화음을 '직접 파생한 것'과 '우연히 파생한 것'의 두 가지로 구분하면서 예를 들면 4도는, 5도음정이 직접 만들어진 것과는 반대로, 우연히 만들어진 것이라고 설명했다. 마찬가지로의 논리로 장3도는 직접 만들어진 것이고 단6도는 우연히 만들어졌다고 보았다. [그러나 라모가 4도는 5도와 유사한 화성적 의미를 지닌다는 사실을 알아낸 것에는 아직 못 미치고 있다.]

3) 라 모

라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)는 화성이론사에서 가장 중요한 인물 중의 하나로 꼽힌다. 라모에 있어 화성이론의 체계가 잡히게 되며, 일부 이론은 반박의 여지를 갖고 있다고는 해도, 대부분의 이론은 오늘날까지 중요하게 다루어지고 있다. 특히 화음의 발생, 전위, 근본음(fundamental bass) 개념은 라모의 가장 중요한 업적으로 꼽힌다. 「화성론(Taite de l' harmonie, 1722)」, 「음악이론의 새로운 체계(Nouveau System de Musique Theorique, 1726)」, 「화음 발생(Generation Harmonique, 1737)」 등의 주요 저서들을 통해 라모는 조성음악에 있어 화성이론 구축에 여념이 없었다. 물론

일부 이론적 견해는 나중에 수정되기도 했다. 통주 저음 시대 (바로크)에 활동을 했지만 라모는 르네상스 시대의 짜르리노와 데카르트에게서 영향을 받은 것은 사실이다. 우선 화음발생이론을 보면 앞서 말한 짜르리노와 데카르트와 같이 현의 분할에서 나오는 세나리오 안에서 협화음(장화음)의 발생원리를 설명한다. 나중에는 '3도 추가'의 원리로 7화음이나 9화음으로 설명한다.] 그러나 단화음은, 장화음의 옥타브(1:2), 5도(2:3), 4도(3:4), 5도(4:5) 등이 세나리오에서 직접 나온것과는 다르게 단6도(5:8)는 세나리오 밖이어서 궁지에 몰리게 된다. 라모는 여기서 전위 이론을 생각하게 된다. 단6도는 장3도의 전위이며, 이들 음정은 성질이 같다고 설명한다. 그러나 2도는 장3도의 분할로 생기는데, 이것이 7도보다 기본음정 (fundamental interval)이어야 하는 것을 증명하는데 실패하고 만다. [리만은 라모를 위와 같은 이유로 화성적 이원론자가 아니라고 생각한다.]

4) 타르티니

타르티니(Giuseppe Tartini, 1692-1770)는 화성 분할로 장화음을 설명하고 수학적 분할에 해당하는 단화음은 장화음의 전위된 형태라고 주장한다.<도표2> 타르티니는 단화음을 설명하기 위해 다음 <도표3>를 사용하는데 예서와 같이 높은 음자리표의 음정들은 더 낮은 음의 화성적 시리즈에 속하며(combination tone) 동시에 이때 만들어지는 음들은 하행하는 수학적 시리즈를 이루게 된다. 그러나 Schirlow는 다음과 같이 타르티니의 주장에 대한 오류를 지적한다.³⁾

<도표2>

Major third harmony	Minor third harmony

<도표3>

그들은 하나의 그리고 같은 화성체계에 속하지 않고 다른 체계에서 나왔다. 그들은 다. 근본음에 관련되며 엄격히 말해 다른 조(Key)들이다. 그래서 5도음은 근본음 또는 화성 중심인 c와 관련되어 있고, 4도음은 F, 장3도는 C, 단3도는 A와 관련 있다.

5) 하우프트만

하우프트만(Moritz Hauptmann, 1792-1868)은 이전의 다른 이론가들과는 매우 다르다. 당시 독일의 철학자 헤겔의 변증법적 사고를 음악에 적용하여 생각한 것이다.

3) William C. Mickelson (tran.& ed.), *Hugo Riemann's Theory of Harmony*, (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1977), p.12.

그는 옥타브와 5도와 장3도를 직접 만들어지는 음정이라고 보았으며 옥타브를 유일성(unity), 5도는 이중성(duality) 또는 대조성(opposition), 3도는 이중성의 유일성, 또는 연합(union)을 나타낸다. 단화음은 직접 만들어지는 음정이 아니다. 또한 장화음은 밝고 적극적인 생각을 갖는 반면 단화음은 고통을 나타낼 때 쓰이며 소극적인 이미지를 가지고 있다고 보았다. 아래에서와 같이 장화음은 유일성을 나타내는 I 화음 위에 이중성을 나타내는 V 화음이 놓여있으며 적극적인데 단화음에서 3도가 직접 만들어지는 음정이 아니며, I 화음 아래에 V 화음이 놓이게 된다. 결과적으로 단화음은 소극적인 성격을 지닌다고 보았다.

6) 외팅겐

외팅겐(Arthur von Oettingen, 1836-1920)은 리만의 화성체계 형성시 직접적으로 도움을 준 이론가이다. 그는 장화음은 으뜸음에서 중심점을 찾는 반면, 단화음에서는 화성의 3개음 모두에 공통인 첫 번째 부분음에서 갖는다. 단화음 c-d-g에서 g는 c의 5음, e의 3도 위의 음이라고 봄으로써 단화음은 이중성을 가졌음을 보여주며, 단화음이 전위된 장화음으로 보아 화성적으로 단일하다고 주장을 하는데 이 둘은 모순됨을 보여준다.

7) 리만

위의 모든 이론가들이 배음(overtone)을 바탕으로 화성이론을 전개한 것과는 다르게, 리만은 단화음을 설명하기 위해 하행배음(undertone)을 1875년에 「음파에서 하행 배음에 관한 증명(The objective existence of undertone in soundwave)」이라는 글과 1891년에는 「음향학 입문서(Katechismus der Akustik)」를 통해 하행배음의 존재를 다음과 같이 설명하였다.

1. tuning fork가 움직이는 것을 음향관에 느슨하게 놓으면 그 아래 옥타브, 12도, 그리고 2옥타브 아래음 조차 만들어 낼 것이다. '귀에 거슬리는 음들'로 알려진 이들 음들은 그에게 모든음이 옥타브 뿐 아니라 일련의 하행배음들을 만들어 내는 가능성을 보여주는 증거가 되었다.
2. 헬름홀츠에 따르면 공명체들은 단지 불규칙하고 매우 높은 배음들만을 가졌다고 한다. 이들 공명체들은 한 음정이 소리나는 배음 중의 하나와 일치될 때 그들 자신의 음을 포기할 것이다.
3. 특수한 바탕 음(ground tone)의 같은 배음에 속하는 음들은 이 바탕음을 들을 수 있게 만들 것이다. (combination tones)

또한 리만은 하행배음은 간섭의 발생으로 들리지 않는다고, 풍족하지만 우스운, 설명을 한다. [그러나, 음정은 연속적인 진동의 시간간격을 통해 결정된다. 예를 들면, g는 12도 아래인 C와 같은 간격의 진동을 세 번 할 것이다. C를 만드는 상황

은 한번이 아니라 세 번 일어나는데 C 음은 g 음이 간섭 현상으로 설명될 때 들리지 않는다.]

그러면 조화음(combination tones)에 대해 여기서 알아보기로 한다. 하버드 사전에 의하면 “조화음 또는 결과음이란 음향학에서 두 개의 음이 동시에 소리 날 때 다른 음이 들려짐을 의미하는 용어라고 한다. 이 때 두 음의 주파수 간의 차이는 차이음(difference tones) 이라하며 합성음(summation tones) 은 두 음이 만들어 내는 주파수 간의 합 또는 곱을 말한다. 예를 들면 1200과 700의 주파수를 갖는 두 음이 있다고 가정을 하자. 그러면 차이음은 $1200-700=500(D_1)$ 이며 D_2 는 $2 \times 1200-700=1700$; D_3 $2 \times 700-1200=200$; S_1 : $1200 + 700= 1900$; S_2 : $2 \times 1200+700=3100$; S_3 : $2 \times 700+1200=2600$, 등이다. 조화음은 비록 음향적 현상으로 자주 말해지지만 사실은 생리학적인 현상이다. 만약 1200과 700의 진동이 만들어진다고 해도 500이나, 1700의 진동수는 실제로 존재하지는 않는다.(중략).... 타르티니에 의해 차이음은 일찍이 발견되었고, 영(T.Young, 1773-1829)은 차이음은 초당 40이상의 빠른 beat 라고 설명이 되나 헬름홀츠에 의해 조화음은 대기 중에서 객관적으로 생겨날 수 있고 중이(中耳)에서 주관적으로 생길 수 있다고 주장을 하며 합성음 현상도 발견되어 근대 이론에 더욱 가까이 감을 알 수 있다. 그러나 현대의 연구로는 음악적 소리에서 물리적으로는 존재하지 않으며 실제로는 윗 배음들의 차이로 음색의 차이를 만들어 내며 청각적으로만 존재한다 ”

다시 리만으로 돌아와보면, 그는 헬름홀츠 식으로 조화음을 받아들이지 않고 타르티니 식으로 조화음을 생각한 것 같다. 합성음에 있어도 외팅겐 식으로 곱하기 한 음이 실제 위의 조화음이라고 생각했다. 곱하기는 조화음이 첫 배음인 것처럼 음정 또는 화음의 분리된 음들의 첫 공통 배음이었다. 리만은 곱한 음이 더한 음보다 더 잘 들린다고 강조했다.

다음은 외팅겐의 공통 배음들과 헬름홀츠의 합성음의 비교를 보여주는 도표이다.

<도표4>

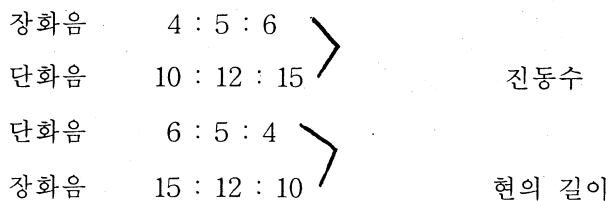
Oettingen (common overtones)

Helmholtz (summation tones)

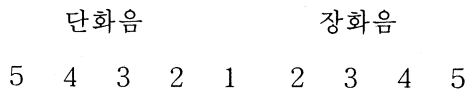
리만은 다음 예에서와 같이 높은 음자리표의 두 개의 음들은 이 둘에 공통적인 음들로서 들려지는 음들을 만들 수 있다고 생각했다. 그러나 이는 지금 까지 아무도 제안하지 않았던 멋진 가정에 불과 했다. 왜냐하면 헬름홀쯔, 스티븐스(Stanly Smith Stevens)와 데이비스(Hallowell Davis)에 의해 중간 귀, 또는 안쪽 귀에 의해 조화음들이 만들어진다고 밝혀졌기 때문이다. 결국 1905년에 리만은 “화성적 이원론의 문제”라는 글에서 생리학과 음향학을 화음에 대한 기초라고 언급하면서 하행배음에 대한 예전의 믿음을 완전히 거부한다. 다음은 리만이 스스로 자신의 잘못을 인정한 내용의 글이다.⁴⁾

솔직히 고백하건대 오래동안 나는 배음의 반대로 생긴 하행배음에 대한 가짜 논리로 속임을 당해 왔다. 이 잘못된 논리의 증거는 화성과 이론에 대한 나의 초기 몇 작품들에서 발견될 것이다.

다음은 리만의 화성이론을 이해하는데 도움을 주는 ‘clang’의 개념을 설명해보겠다. 리만은 「음악 이론의 역사 (Geschichte der Musiktheorie) 1898」에서 화음에는 오직 overclang과 underclang 만이 있다고 말한다. 하행 배음을 완전히 포기 한 뒤에 리만은 “하나는 장, 나머지는 단이라고 이름붙인 것을 나란히 세우고, 두 구조에 대한 협화 관계를 수용한 뒤에는 무엇이 숨어 있는가?” 그는 이 질문에 답하기 위해 다음과 같은 절차를 동원한다.



이때 장화음의 원리는 증가하는 강도를 말하며 단화음의 원리는 다음에서 보여지는 일련의 숫자처럼 증가하는 길이를 말한다.



4) Ibid, p.55.

리만은 “이제 짜르리노에 의해 발명된 수학적 분할의 대립은 이제 사라질 수 있다”고 말하며 화음의 근원에 대한 두개의 반대 방향에서 향하는 수학적 series에서 발견된다. 근원은 여전히 음향적이나 어떤 배음도 하행배음도 없다. 리만에게 clang은 협화음의 근원이다. 모든 화음은 overclang과 underclang의 근음, 3음, 5음이 된다. 그리고 그것은 그 clang의 다른 2개의 요소들에 대한 자연스런 협화음 관계를 가진다. 그러므로 분명히 협화음은 불협화음과 분리된다. 리만에게 옥타브는 단지 같은 음의 확대에 불과하기 때문에 다른 음이 아니고 다른 모습일 뿐이라고 생각하였는데 이 점에 있어 라모와 의견이 일치한다.

2. 기능 화성 이론

1) 기능 화성의 정의

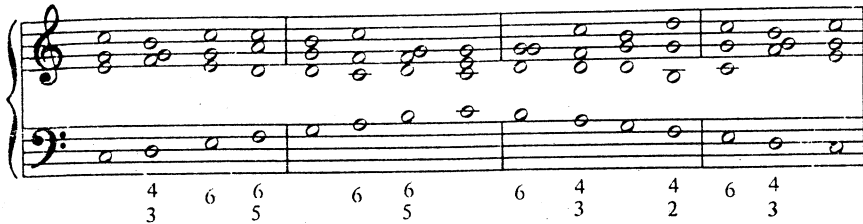
기능 화성(functional harmony)이라는 용어의 정의를 살펴보면 우선적으로 ‘기능’이라는 말을 알아야 한다. ‘기능’이란 말은 사전적 의미로 보면 ‘구조안의 역할’이라는 뜻이다. 똑같이 ‘기능’이라는 용어를 사용해도 이론가들은 각기 나름대로 다르게 사용한다. 리만이 사용하는 기능화성이라는 말은 으뜸화음과 그 외의 화음과의 관계에서 중요도에 따라 기능을 부여한다. 즉, I, V, IV 화음(주 3화음)으로 모든 화음을 일차적으로 분류한다. 따라서 나머지 II, III, VI, VII 화음(부 3화음)은 주3화음의 대리 기능을 갖는 것으로 생각한다. 이십 세기의 대표적 작곡가인 쉰베르그(1954)는 화음이 아니라 ‘구조적 기능’이 항상 근음과 관련되어 진행(progression)을 의미한다. 즉, ‘기능’은 진행에 대한 방향의 느낌을 주며 단일 조성을 채워 주는 범위 안에서 역할을 결정하게 된다. 또한 베리(1976)는 분석 이론에서의 ‘기능’도 하나의 구조 안에서 사건이나 연결의 역할을 의미하며, 특별히 한 곡의 표현적 중요성에 공헌하는 것으로 사용된다. 최근의 이론가들 중의 한 명인 켈러(1985)의 ‘기능’ 분석도 ‘기능’이라는 용어가 아무 역할이 없고 심리학과 유추되어 살아 있는 유기체의 단일화된 ‘기능’과 관련되어 사용된다. 그러나 위와 같은 다양한 의미보다는 화성이론에서는 19세기 독일의 리만이 대표되는 기능화성 분석이론이 일반적으로 사용된다.

2) 기능 화성이론의 성립 과정

화성의 역사를 거슬러 올라가면 중세는 음정을 협화 음정과 불협화 음정으로 나누어 협화 음정이 우선되는 대위법의 시대였다면 르네상스 시대에는 3화음(triad)이 중요한 단위가 되면서도 아직까지 대위법 위주의 사고에서 벗어 나지 못했던 것을 알 수 있다. 이후 바로크 시대에는 한편으로는 대위법이 쓰이는가 하면 다른 한편으로는 3화음을 바탕으로 음악이 구성되었으며 화성에 관한 이론과 실제에 있어 완전한 정립이 이루어졌던 시대이기도 하다. 그런가하면 바로크 시대는 통주저음의 시대라고도

한다. 곧 소프라노와 베이스가 강조되며 숫자 저음이 사용되었던 것이다. 이 때 근음과 전위의 개념이 완성되며 3화음이 음악의 기본 단위가 되며 수직적 개념이 수평적 개념을 대신하게 되었다. 본 논문의 중심 주제인 기능화성의 성립과정을 살펴보면 통주 저음 시대의 ‘옥타브의 규칙(rule of octave)’이 매우 중요하게 영향을 미쳤음을 알 수 있다. 옥타브의 규칙이란, 라모의 저서에도 나오는 개념으로, 통주저음 시대에는 대개의 이론 책들이 음계의 음들을 화성화할 때 각 음에 주요 3화음 (I, V, IV 화음)으로만 화음을 붙인 것을 말한다.

<도표5>



위와 같은 사항 외에도 기능화성이 성립되기에는 몇 가지 사항이 필요하다. 첫째, 화음의 근본음(fundamental note)과 전위(inversion) 개념의 성립이다. 르네상스에도 클라레안, 텡토리스, 짜르리노 같은 중요한 이론은 이미 저음(bass)에 화성적 기초를 두는 생각을 두었으나 바로크 시대에 라모에 이르러서야 근본음에 대한 확고한 개념을 가지게 되었다. 라모는 현의 분할 즉, harmonic series로 화음의 근음을 결정지었다. 그 후 많은 이론가들이 이 생각에 동의 하였다. 그러나 19세기 영국의 Day는 진정한 근음을 I, V, II 화음 뿐이라고 주장하는가하면 리만은 모든 화음은 overclang과 underclang으로 나누며 단화음은 장화음의 반사 전위(mirror inversion) 라고 말하며 단 3화음의 근음은 5음이 근음이라는 기발한 생각을 한다. 또한 힌데미트는 근음의 결정은 조화음으로 해야 한다고 주장하였다. 3화음 이상의 화음은 라모, 마푸르그 등은 “가정에 의한 화음(chords by supposition)” 으로 생각하는가 하면 쾨버거(Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783)는 감3화음이나 감7화음을 속7화음이나 속9화음의 불완전한 형태로 생각하는 데서 볼 수 있는 것처럼 화음의 근음은 기능을 반영해야 한다는 입장을 고수했다. 마지막으로 각종 변화 화음에 대해서 이론가들 중 쉥커는 두 개의 음계가 하나로 되어서 빚어진 현상으로 보는가하면 힌데미트는 심지어 근음이 없다고 까지 생각하였다. 전위의 개념도 라모의 이론이 정설로 받아지나 힌데미트의 경우 3 화음과 7화음 보다 복잡한 화음은 기존의 전위에 대한 개념 설명으로는 곤란하다고 판단하였다.

둘째, 기능화성에서 조성적 효과는 일반적으로 근음 위치일 때 가장 강하고 제 1전위가 다음이며 마지막으로 제2전위...식으로 전위가 많이 될수록 약하다고 알려져 있

으나 헬름홀츠는 단3화음의 제1전위는 근음위치보다 제1전위가 조성적 효과가 강하다고 주장하였다. 왜냐하면 배음에서 더 나은 배열을 갖기 때문이며 그런 이유로 3음 중복을 해야한다고 강조하였다. 또한 조성적 효과는 5도 하행 진행일때 가장 강하며 그 다음은 3도 하행, 마지막으로 2도 상행일때이며 이에 상반되는 5도 상행, 3도 상행, 2도 하행은 약한 조성 효과를 나타낸다. 그러나 헬름홀츠는 두 화음의 공통음의 공유 여부에 따라 조성 효과가 달라진다고 보아 3도 관계에 큰 비중을 두는 점이 독특하다. 라모가 종지 진행이 가장 큰 조성 효과를 준다고 밝혔듯이 V-I 종지가 강한 조성감을 주는 반면 동형진행(sequence)은 조성 효과를 떨어뜨리는 것으로 알려져 있다. [리만도 적극적으로 이 의견에 동의 하였다.]

셋째, 조성 체계의 한계를 어디다 두느냐도 기능화성의 성립과 관계가 있는데 이는 전조(modulation)를 어떻게 정의 내리느냐와도 관계가 있다. 또한 부수적으로 관계되는 개념은 부속7화음(secondary dominant chords)이 되겠다. 하버드 사전에 의하면 “한 작품 안의 조(key)의 변화”라고 전조를 정의 내리고 있다. 그러나 더욱 일반적으로는 전조란 “조의 중심이 이동하는 것”을 의미한다. 이론가들 중에는 전조를 인정하는 부류가 있고 모든 악곡을 단일 조성의 테두리 안에서 생각하는 부류가 있으며 이들의 의견을 절충하는 부류도 있다. 이 중 첫 번째 부류에 속하는 이론가들로는 하우프트만을 들 수 있고 두 번째 부류로는 쉐커와 쉐베르그가 있고 마지막 세 번째 부류로는 Day가 있다. 그러나 대체적으로 전조는 조 자체의 영원한 변화를 뜻하나 그의 부속화음 등의 모든 변형은 본질적으로 단일 조성 체계 안에 포함된다는 점만은 확실하다.

마지막으로 화음의 구조적 기능에 대한 이론가들의 견해를 살펴보면 쉐커는 현대 이론에 많은 영향을 준 ‘층(layer)기법’에 바탕을 둔 분석 방법을 들 수 있다. 음악에서 수직적인 면과 수평적인 면을 동시에 고려한 매우 뛰어난 분석 방법으로 I-V-I의 화음 진행으로 압축이 된다. (쉐커와 리만과의 유사성, 영향 등은 다음 장에서 자세히 논의 된다.) 힌데미트도 조성을 근거로 그의 이론을 전개시켰는데 조의 중심을 결정짓는 요인으로 ‘화성적 변동(harmonic fluctuation)’의 개념을 사용했는데 이는 화음의 ‘자연적’ 경향에 따른 구조적 종류들의 연결을 하게 해준다. 그리고 힌데미트는 어떤 화음들의 진행을 분석할 때 앞서 말한 구조의 화성적 변동에 따르면가 화음의 근음들의 연결에 의해서도 분석을 한다. 쉐베르그는 으뜸음의 중요성을 중요성을 강조하였고, 포르테도 쉐커와 같이 음악의 구조적인 면을 강조 한다. 아울러 화음 중에는 I와 V 화음만 강조하고 나머지 화음은 부수적인 화음으로 생각하였다. 마이어 역시 구조의 중요성을 인식하나 오직 하나의 화음과 구조에만 얽매이다 보면 좀 더 낮은 단계의 중요한 사건들을 놓칠 수 있다고 우려한다.⁵⁾

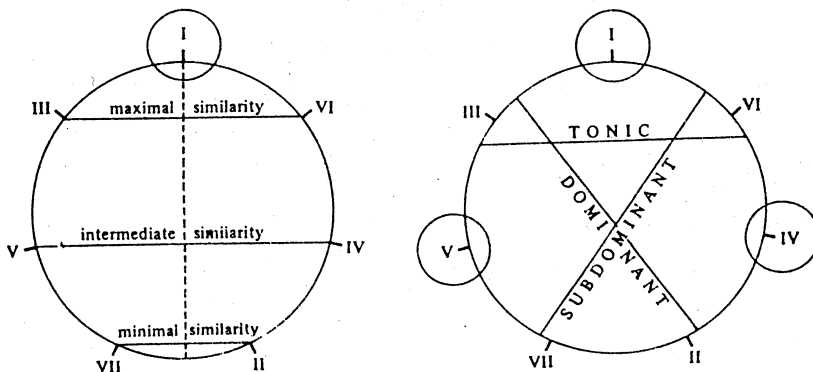
5) *Ibid.*, pp.95-99.

3. 리만의 기능화성 이론

오늘날과 같은 화성 분석 기호를 쓰는 것은 베버(Gottfried Weber, 1779-1839)에 의해서 라고 한다. 그는 그의 저서 「Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 1817-21」에서 로마 기호로 화음을 나타내는 분석기호를 사용한다. 이와 같이 외적으로 화음을 편리하게 나타내는 것은 이전의 숫자로 간편하게 화음을 채워 넣었던 통주저음 시대에서 획기적인 변화임에 틀림없다. 하지만 리만의 경우 모든 화음을 I, IV, V 화음으로 분류하여 기능별로 분석하는 체계는 나름대로 전통적인 방법을 간단하게하면서 화성 진행의 본질을 좀 더 쉽게 이해하도록 해 주는 큰 장점이 있다. 이른바 주요 3화음(I, IV, V) 위주로 분석을 하므로 아무리 복잡한 화음이라도 이들 세 가지 화음의 변형에 불과하다. VI 화음은 I 화음 대신이며, VII 화음은 V 화음 대신이다. 또한 II 화음은 IV 화음의 대신이라고 생각하는 체계이다. 특히 IV 화음은 많은 대리화음을 갖고 있다. 예를 들면 나폴리 6 화음이 여기에 해당된다. I 화음은 본질은 I 화음이지만 기능적으로는 두 개의 전과음(appoggiatura)을 갖는 보통의 V 화음에 가깝다.

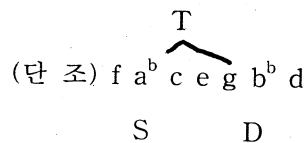
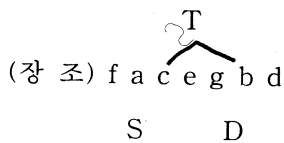
화음을 분류할 때 다음 도표에서와 같이 가까운 정도를 나타낼 수 있다. 첫 번째의 도표에서는 각 화음을 3도 간격으로 원의 모양으로 나열한 것이다. 두 번째의 도표에서는 강, 중, 약으로 친밀도가 나뉘어져 있다. 가장 가까운 관계는 도표에서 가장 가까이에 있고 화음의 위치가 멀어질수록 친밀도도 떨어진다. 세 번째 도표는 화음을 주3화음으로만 분류하여 기능화성 분석 방법의 예를 보여주고 있다.

<도표6>



리만은 화음들의 기능과 화음 진행에 대해서 「Vereinfachte Harmonielehre」(1855)에서 주로 논의 되었다. 리만은 화음의 연결을 지배하는 자연적인 법칙은 대개 선율 원리에 따라야 한다고 주장했다. 이 책에서 리만은 으뜸음 위의 5도음을 기초로 하는 화음을 dominant라고 하며 으뜸음 아래로 5도음이 기초가 되는 화음을 subdominant

화음이라 생각하여 으뜸음(tonic)을 기준으로 하는 사고를 보여주는데 이는 이미 라모가 생각했던 것과 같다. 하지만 단조에서 IV 화음과 I 화음과의 관계가 V 화음과 I 화음과의 관계 보다 강한 효과를 갖는다고 말한 점은 이색적이다. 이런 주장을 하는데는 그의 overclang과 underclang 개념에서 비롯된다. 다음 도표에서와 같이 장조에서는 으뜸음이 5도 화음과 4도 화음의 overclang이지만 단조에서는 underclang 개념을 적용시켜서 가장 높은 음이 근음이 된다. 그런 이유로 단조에서 5도와 4도의 중요성이 바뀌게 된다는 논리이다.



화음 진행(chord progression)에 대해 리만은 으뜸화음에서 5도 위 아래로의 진행은 후퇴의 느낌을 주며(“contra-fifth clang”), 반대로 5도 위나 아래의 화음이 으뜸화음으로 진행하면 앞으로 나아가는 느낌을 준다(“plain-fifth clang”) 리만은 이들이 적절히 사용되었을 때 이상적인 균형을 갖게 된다고 생각했다. 예를 들면 I-IV-V-I 이나 i-v-iv-i의 연결을 들 수 있다.

리만은 주3화음 이외의 화음, 즉 부3화음은 parallel clang이라고 하였다. 이는 본 논문의 <도표6>에서 주3화음 권 안에 속하는 부3화음은 해당되는 주3화음의 3도 아래에 있다. 예를 들면 ii 화음은 IV 화음과 parallel clang의 관계가 되는 것이다. 이들은 음의 색채를 풍요하게 하지만 기능은 어디까지나 주3화음의 대리 기능으로 만족해야 했다. 그런 이유로 단화음의 3음 중복을 주장하였다.

리만의 기타 화성 이론을 몇 가지 소개하면, 우선 종지에 대한 견해를 들 수 있다. 그는 종지를 세 가지로 구분하였다. 완전종지, 반종지, 허위종지의 세 가지로 구분되 리듬적 요소가 종지의 효과에 매우 큰 영향을 준다고 생각하였다. 또 부속화음(secondary dominant chords)에 대해서는 전조가 실제적이고 본질적인 변화를 가져오는 대신 장식적이고 임시적인 종지를 갖는 것으로 생각했다. 반면 전조(modulation)는 조 안에서 주3화음의 기능이 변화된 것에 그 본질이 있다고 하며 조성이 확대된 것이라고 간주했다. 단일 조성(monotony)의 개념은 리만 뿐 아니라 20세기의 쉰베르그 등 현대 이론가들에게 계속 되고 있다. 부속화음도 오늘날 속화음에 대한 것들(“V of”, “vii^d of”)이 보편적이지만 리만은 “iv of iv” 화음도 가능하다고 주장한다. 마지막으로 리만은 동형진행(sequence)은 화성적 기능을 고려하지 않고 선율이 위주가 되었다는 Fetis(1784-1935)의 의견에 동의 하며 으뜸화음에 비중을 두는 자기의 견해와 상반되어 모든 화음이 동등한 권리를 행사하는 것이라고 생각했다.

4. 리만의 기능화성이 후대에 미친 영향

이번 장에서는 20세기의 대표적인 이론가인 쉥커 (Heinrich Schenker, 1868-1935)와 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)를 리만과 관련지어 살펴보고자 한다. 쉥커는 리만의 화성적 이원론을 부정하고 장화음과 단화음의 근원이 같다고 주장한다. 또한 모든 관계 중 5도 관계는 가장 자연스럽고, 장조는 자발적인 반면 단조 체계는 인공적이고 예술가의 독창성에서 나온다고 생각하였다. 조성체계에 비해 교회선법 체계는 부자연스럽다고 말한점은 리만과 일치한다. 리만의 기능화성과 쉥커의 계층이론에는 유사성이 있으나 리만이 오직 주3화음만 위주로 생각한 것과는 다르게 쉥커는 부화음들도 계층에 포함된다. 으뜸화음은 원동력있는 화음이다. 쉥커에게 가장 중요한 계층은 V이고 I 화음과 가장 아깝다. 다음으로 중요한 화음은 IV화음이며 이는 I 아래의 전위된 V 화음이기 때문이다. 쉥커는 I 화음 위로 5도씩 올라가는 V, II, VI, III, VII 화음으로 보고 IV화음은 I 아래로 배치된 V 화음으로 보았다. 쉥커는 음악의 구조를 I 화음에서 시작하여 먼 여행 끝에 다시 I 화음으로 돌아 오는 것으로 파악했는데 이는 리만과 같은 관점이라고 할 수 있다.

힌데미트도 쉥커와 같이 하행배음이 단화음의 기초라는 사실을 부정하고, 배음을 기초로 자신의 음악체계를 만들다보니 장음계도 단음계도 아닌 12음을 포함하는 반음계적 음계를 얻는다. 선율이 조성진행을 지배한다는 생각 역시 리만, 쉥커와 일치한다. 5도 근음 관계들이 첫 배음인 관계로 가장 강하고, 3도 관계, 2도 관계의 순서로 약해진다. 힌데미트는 증4도의 근음 관계가 모든 관계 중 가장 약하다고 덧붙인다. 또한 조성 중심(tonal center)의 중요성에 대해 강조를 하며 전조에 대해서는 다음과 같이 말한다.

모든 음은 한 개음으로 단순히 존재하는 것 이상의 중요성을 구한다.....그것은 음도 진행의 조성 중심이 되기를 원한다. 우리가 이 경향에 굴복할 때 우리가 한 음이 음도 진행의 조성 중심으로서 또다른 장소를 강탈할 때 전조를 한다고 할 수 있다.

IV. 결 론

지금까지 리만의 화성 이론적 업적을 살펴보았다. 그의 화성 이론은 화성적 이원론과 기능화성으로 압축시킬 수 있다. 첫째, 이원론이란 장화음과 단화음의 근원이 다르다고 보는 견해로 리만 이전에 짜르리노, 와팅겐도 주장을 했다. 리만은 장화음은 거의 모든 이론가들과 마찬가지로 배음이라는 자연현상에서 발생한 것으로 쉽게 설명을 했으나 단화음은 하행배음(undertone)이라고 가정하나 과학적으로 증명을 하지 못하고 만다. 둘째, 기능화성 이론은 으뜸화음을 조에서 가장 중요한 화음으로 생각하고

여기서 5도 위의 음(V)과 5도 아래의 음(IV) 까지도 주요한 3화음으로서 기능을 부여한다. 그 이외의 화음들은 주3화음의 기능을 대신한다고 보았다. IV화음을 I 화음 아래의 5도라고 생각한 것은 라모 때부터 생긴 개념이나 리만은 clang의 개념을 만들어 단화음은 5음이 근음이 된다고 주장한 점은 독특하다.(underclang)

십구 세기에는 각 나라에서 음악의 학문적 접근이 이루어졌다. 독일의 리만은 물론 영국, 프랑스, 이태리 등에서도 이론가들이 많이 배출되었다. 음향학, 생리학, 심리학 등의 체계적 음악학과 역사적 음악학이 이전 어느 시대와는 다르게 발전된 것이다. 바로 리만이야말로 그의 생애가 그와 같은 다양한 음악적 활동으로 채워졌던 것이다. 또한 20세기에는 쉥커, 힌데미트, 포르테 등의 위대한 이론가들이 업적을 만들었다. 그러나 이들 또한 19세기의 이론가들의 업적이 없다면 그들의 연구가 가능했겠는가? 앞서 말한 세 명의 이론가들은 조성음악이라는 틀을 벗어나지 않는 범위에서 조의 중심을 가장 중요하게 간주한다는 점은 리만과 일치했다. 하지만, 쉥커의 경우 주3화음만 기능을 부여하는 리만과는 다르게 화성 진행에 있어 개별적인 화음을 존중하되 3개의 단계를 거친 후 으뜸화음으로 돌아 오는 점이 다르다. 힌데미트 역시 배음 원리를 중시여긴 점은 같으나 차이음으로 근음을 정하고 화성적 긴장도를 중시 여기나 조 중심을 중시여기는 점은 리만과 일치했다. 포르테는 기능화성을 부정했으나 I-V-I의 진행을 가장 본질적으로 생각하여 역시 조 중심의 강조나 휴식으로 진행을 마무리한다는 점은 리만과 일치 했다. 그 외에 전조에 대해서도 단일 조성을 강조하고 부속 화음은 일시적인 현상으로 구분한 점은 쉐베르그나 쉥커와 일치한다고 보겠다.

연구를 하다보니 기능화성의 실제악곡에 대한 분석이론으로서의 적용을 심도있게 하지 못한 점이 아쉬웠지만 오늘날 미국과 독일의 화성학 교재에서는 기능화성 분석 이론을 어떻게 응용하고 있는가에 대한 비교 분석에 대한 논문을 기대하면서 줄고를 마칠까 한다.

참 고 문 헌

1. Agmon, Egtan. "Functinal Harmony Revisited: A Prototype-Therotic Approach," *Theory Spectrum*, pp.198-214
2. Apel, Willi, ed., *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1970.
3. Beach, David W. "The Origins of Harmonic Analysis," *Journal of Music Theory*, Vol.18, no.2. 1974, pp.274-307.
4. Brian, Hyer. "Reimagining Riemann," *Journal of Music Theory*, Vol.39, no.1. 1995, pp.101-138.
5. Burnham, Scott. "Method and Motivation in Hugo Riemann's Harmonic Theory," *Music Theory Spectrum*, pp.1-14.
6. Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition*, Book I, Theoretical Part, translated by Arthur Mendel. London: Associated Music Publishers, 1942.
7. Mitchell, Michael Kelvin. "A History of Theories of Funtional Harmonic Progression," Ph. D Dissertation. Indiana University, 1963.
8. Mickelson, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony and History of Music*, Book III, Lincoln and London: University of Nebraska Press. 1977.)
9. Shirlaw, Mattew. *The Theory of Harmony*, 2nd ed. Newyork: Da Capo Press.1969
10. Sadie, Stanly, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16. London:(Macmillan Publishers Limited. 1980. "Riemann", pp.3-6.)

ABSTRACT

On Hugo Riemann's Harmonic Theory

Soon Hee Park

It is evident that Riemann was famous in music history and theory. But in this study the writer made researches only in harmonic theories. His harmonic theory is summarized in harmonic dualism and theory of functional harmonic progression.

The major triad is derived from the harmonic series and the minor triad from the mirror inversion of this series, called the "undertone series." Riemann uses the term "clang" to indicate this series. The major triad is thus termed an "overclang" and the minor triad an "underclang."

The tonic triad is dependent on its dominant and subdominant ; every chordal structure can thus be traced back to these functional triads and each triad can be represented by one of its constituent pitches or intervals. In 20th century Schenker and Hindemith is related with the theory of functional harmonic progression. There is similarity between Riemann's three tonal functions of tonic, dominant, subdominant and Schenker's Stufen and Hindemith's emphasis on tonal center of a degree progression.

In conclusion, it is quite evident that Riemann's harmonic theories are still very much alive today. It is the writer's wish that this thesis may contribute to a comprehensive presentation of Riemann's theory of harmony.

전통의 고수와 새로운 창조적 요구의 통합양식

-브람스의 리트작곡을 중심으로-

김 미 영*

차 례

I. 서 론

II. 본 론

1. 19세기 중엽 리트 미학의 논쟁점
2. 브람스의 리트관
3. Liebestreu (변치않는 사랑) op. 3, 1

III. 결 론

참고문헌

영문초록

I. 서 론

서양음악사의 발전과 변화는 부여받은 전통적 양식을 고수하려는 그룹과 이 기존의 것으로부터 탈피하여 새로운 양식을 추구하는 그룹간의 갈등으로 이어져 왔다. 이러한 분기점은 1300년경 ars nova와 ars antiqua 에서, 1600 년경 네덜란드 학파의 폴리포니 음악과 대립하는 nuove musiche, 아버지의 현학적 서법에 대응하여 단순성을 옹호하는 바하 아들들의 작곡양식적 변혁, 그리고 1860년경 고전주의적 음악관을 배격하는 신독일 학파 등을 거쳐 낭만주의를 거부하는 20C 현대음악의 태동으로 끊임없이 계속되어진다.

* 단국대, 중앙대 강사

이는 문화 역사적 흐름에 따른 인간관과 미학 관의 변화에 영향받은 것으로 음악의 본질과 그 사회적 기능이 주로 논쟁의 대상이 었다 할 수 있다.

19세기 중엽의 보수파와 진보파의 대립은 이런 갈등의 대표적인 예라 할 수 있다. 바그너 주의자들과 브람스 주의자들의 대립으로 알려진 이 양극성은 19세기 후반의 독일 음악발전 뿐만 아니라, 정치, 철학, 예술분야등 이 시대의 전체적 정신 생활에 지대한 영향을 미쳤다. 보수주의자들은 과거를 소중히 하였으며 기존성립 양식을 고수하여 변화의 물결을 제어하려 하였고 이에 반대하는 진보주의자들은 변화의 과정을 가속화하여 진보적인 미래를 보다 빨리 선취하려 하였다. 바그너와 리스트를 주축으로 하는 진보주의자들에 대응하는 보수주의자들의 정신적 지주로 브람스를 생각하게 된다. 하지만 우리는 여기서 그 당시 브람스 주의자들이라 불리었던 보수주의자들과 브람스를 동일시할 수 없다. 브람스 생각의 많은 부분이 보수주의자들과 일치한다 하더라도 근본적으로 그들을 가르는 브람스 사상의 특유성이 존재하기 때문이다. 이것은 브람스와 한슬릭의 관계에서 잘 나타나고 있다.

보수주의의 이론적 대표 인물인 한슬릭은 리스트와 바그너가 내세우는 새로운 음악에 대응하여 브람스의 음악을 자신의 이론의 증거로 삼았다. 한슬릭이 브람스의 음악을 음악의 독립성을 주장하는 자신의 자율미학의 증거로 숭양한 것에 반하여 브람스 자신은 자신의 음악이 한슬릭에게 올바르게 이해되지 못하고 있다고 보았다. 즉 브람스는 자신이 말했듯이 그 당시 음악미학의 당파성에서 그 어느 쪽에도 속하지 못하는 자기의 길을 홀로 가는 사람이었다.

Constantin Floros는 19C중엽 보수주의와 진보주의사이의 미학적 논쟁점을 크게 3가지점- - 즉, “형식”(Form), “착상”(Einfall) 그리고 “음악에 있어서의 시적인 것” - 으로 보고 각각의 경우에서 브람스 음악의 특수성을 강조했다.¹⁾ 이들 보수, 진보주의자들의 논쟁에서 무엇보다 중시된 부분은 “음악에 있어서의 시적인 것” 즉 음악 본질적인 것에 대한 질문이었다. 말하자면 음악적 본질을 음악 내적 법칙으로 제한시키느냐, 아니면 음악외적인 것으로 확장 시키느냐의 문제였다. 헤겔의 이론에 영향받은 진보주의자들에 의하면 새로운 시대의 음악은 베토벤에 의해 이룩된 기악음악의 완벽성에서 더욱 발전된 형태이어야 하며 이러한 음악은 문학작품과 결합된 음악에서 비로소 가능하다는 것이고, 한슬릭을 주축으로 하는 보수주의자들은 이에 반해 음악 외적인 요소와 관계치 않는 음악 특유의 법칙을 옹호했는데 그러한 이들에게 있어서 진정한 음악이란 바로 기악음악이었다. 그러나 이들 절대기악음악론자들이 이상화한 브람스에게 있어서 음악과 문학과와의 관계와 성악음악, 특히 리트는 음악의 전통적 뿌

1) Coustantin Flovs, “Ueber Brahms’ Stellung in seiner Zeit”, *Brahms und seine Zeit*, Symposion Hamburg 1983. Floros/ H. J. Marx/ P. Petersen(Ed.), (Wiebaden : Laaber-Vertrag 1984), p. 14 참조.

리에 관계하는 것으로서 음악 본질적으로 중요한 의미를 지니는 것이었다. 브람스는 음악의 역사 속에 내재하는 성악음악의 전통적 뿌리와 그것이 기악음악에 미친 영향을 깊이 통찰하고 있었으며, 그중에서도 특히 민요가 지니는 시간을 초월하는 인본적, 음악적 전통을 중요한 음악적 보고로 받아들였다. 이러한 전통관은 또한 그의 작곡이념에 반영되며 그의 기악음악의 주요 요소인 리트적인 선율은 이것의 좋은 실례이다. 이렇듯 변치 않고 전해져온 것에 대한 그의 경외의 대상인 리트는 그의 음악에 많은 영향을 미쳤고 이러한 견지에서 브람스 리트 연구는 브람스 연구의 기초라고 생각되어 진다. 이러한 의미에서 이 글에서는 19C 중반 음악사에서 대두되는 복잡한 논쟁속에서 브람스가 추구한 음악이 지니는 음악사적 의미를 그의 리트를 통해 조명하여 보려한다. 우선 19세기 중엽의 리트장르의 역사적 상황과 문제점에 대해 알아보고 이러한 형세 속에서의 브람스 리트관의 특성을 그의 일반적 음악관과 병행하여 조명하며 또 그것이 실질적으로 작품에 어떻게 반영되었는가를 자세히 관찰하여 보겠다.

II. 본 론

1. 19세기 중엽 리트 미학의 논쟁점

19세기 중엽 리트 장르에 대한 논쟁의 주요 골자는 낭만주의 예술가곡(Kunstlied)의 기교적인 양식이 야기시킨 리트와 청중과의 관계에서의 문제점이다. 슈버트의 예술가곡 이후 슈만에 의해 더욱 심화되어진 리트에서의 음악의 기교화는 누구나 부를 수 있는 노래를 선호한 18세기의 전통적 리트관인 단순성, 민중성과는 거리가 먼 것이었다.

음악과 시의 결합에 있어 시의 우위성을 주장하여 가사의 고양 자로서 작곡자의 임무를 제한시킨 전래의 관념에 반하여 낭만주의 예술작곡가들은 개인적이고 주관적인 시의 해석 자로서 등장하며 이들의 해석은 음악적 수단을 통하여 행하여 졌다. 또한 이 음악이 표출하려 한 것은 개념세계가 아닌 시적인 세계(poetische Welt)였던 것이며 언어가 도달할 수 없는 이 시적인 세계는 바로 작곡자의 깊은 내면의 세계이기도 하다. 주관적 내면세계의 섬세한 감정표출 수단이 언어가 아닌 음악이라는 것은 리트 작곡에서 양식적 변화를 가져 왔는데 이는 바로 기악성부의 기교화로 인한 노래 성부의 퇴화이며 이것은 전통적 리트관이 겨냥했던 이해하기 쉽고 부르기 쉬운 노래 즉, 단순성과 민중성에 어긋난 것이기도 하다.

예술성이냐?, 민중성이냐? 의 문제는 바로 이 장르의 사회적 기능의 문제와 직결된다. “예술은 민주적(demokratisch)이어야 한다”고 주장하는 신독일 학파는 이 문제의

해결로 강한 사회적 영향력을 겨냥한 큰 음악회장 양식에 맞는 콘체르트적인 리트 연주를 제시한다. 인류가 단지 기술적인 분야에서 뿐만 아니라 문화적인 면에서도 더 높고 더 좋은 완성된 미래로 발전해야 한다”²⁾고 믿는 진보주의자들은 예술이 지향하는 미래를 자신들의 주관성을 바탕으로 획득하려 하였다. 이 주관성의 강조는 그러나 이 세계로부터 격리되어져 내적이고 비밀스러운 것을 추구하는 음악적 낭만주의와는 다르다. 오히려 이러한 낭만주의 예술이 대중과의 의사소통 기능을 상실했다고 비판하여 예술의 사회적 의무의 필요성을 강조하였으며 이러한 견지는 많은 음악장르와 양식의 변화를 가져온다. 예를 들자면 리스트의 교향시는 순수 기악 음악의 사회적 기능성의 필요성에 기초 지어졌다. 리스트는 음악 예술 작품과 대중과의 의사소통을 가능케 위해서 음악적 소양이 없는 대중을 위한 도움 수단인 프로그램이 필요 불가결하다고 믿었던 것이다. 여기서 의도했던 것은 예술가의 위대한 걸작이 인류를 발전된 미래로 인도하여야 한다는 것이며 그러기 위해선 이러한 작품이 이해 되어져야 한다는 것이다.

마찬가지로 리트 장르에서도 이렇듯 강력한 영향력을 위한 양식의 변화가 요구되어졌다. 1856년 Franz Brendel은 “콘체르트 양식에 대한 소고”라는 글에 이 문제를 제시하며 콘체르트 레퍼토리에 리트가 수용되어야 함을 주장하였다.

“리트가 과연 이런 식으로 공연장에서 제외되어 넓은 대중적 보급을 불가능하게 할 것인가?, 독일인들에게 가장 가까우며 지금까지 훌륭히 전수 되어온 이 장르가 이렇게 소외되어야 할 것인가? 많은 리트들은 유감스럽게도 콘체르트에 전혀 걸맞지 않는다. 하지만 어떤 것들은 공연 음악회용으로 꼭 알맞는데 이러한 리트의 연주는 베토벤의 소나타 연주에서처럼 존경받을 만한 대가의 진수를 보여 주는 것이다.”³⁾

여기서 브렌델이 말하는 콘체르트에 알맞은 리트 양식 - 즉 리트와 청중간의 밀접한 관계를 위한 양식-이란 다음과 같은 두 가지 요소를 결합한 것을 뜻한다. 그 한 가지는 바그너가 음악 극에 사용한 “낱말-음적인 선율(Worttonmelodie)”을 본받은 가사의 낭음적 방식이고 그 두 번째 요소는 여기서 언어로 표현되어질 수 없는 것(Unaussprechliche)인 가사내용의 심리적인 묘사를 더욱 고양되어진 표현 수단인 피아노 성부를 통해 표출한다는 것이다. 가사를 낭음하는 작곡 방식(deklamatorische Vertonungsweise)이란 언어의 뉘앙스나 억양을 웅변적으로 고양되어지고 표현력 있게 낭음하며 가사를 읊는 것으로 “낱말-음적인 선율” 혹은 “언어 선율(Sprachmelodie)”이라고도 한다. 여기서 노래의 선율 형태는 고전적 선율 형식원리인 상호 대응적 선율(Korrespondenzmelodik)이나 반복적인 악절 구조(Periodenstrucktur)에 구속받지 않은 채 자유로이 이러한 가사의 낭송에 의거하는 것이다. 전래의 고전적 음악형식을 중요시

2) Ibid, p.13.

3) H. W. Schwab, “Kunstlied - Krise einer Gattung”, *Musica* 35 1981, p. 231에서 인용

하는 작곡 방식은 음악이 우선되어 지기에 정확한 언어 선율을 형성키 힘들고 가사의 전달이 힘들다는 것이 이러한 가사를 낭음하는 작곡 방식의 이유이다. 또한 여기서 가사의 깊은 내용, 즉 언어로는 전달될 수 없는 면, 그 섬세한 심리 적인 뉘앙스는 좀더 진보적인 음악 수단 - 즉 풍부한 화성, 새로운 기법 - 을 피아노 반주 성부에 사용하여 좀더 강렬하게 청중에게 전달하려 하였다.

이러한 리트 작곡방식의 새 아이디어로 신독일 학파는 음악과 시의 좀더 밀접한 결합을 추구하였으며 또한 당시 성악 음악의 두 가지 문제적 경향에 대응하고 있다. 그 한 가지는 단순하고 민중적이기는 하지만 예술적 가치를 가지지 못하는 통속적인 노래들이고 또 다른 문제점은 낭만주의 예술 가곡에서 중시되어진 절대음악 양식인데 그들에 의하면 이런 작품은 청중에게 단지 음악적 형태로만 인지되어 지기 때문에 음악적 소양이 없는 청중에게는 이해되어지기 힘들며 그럼으로써 성악 음악의 특징인 청중과의 직접적인 의사 소통기능을 상실한다는 것이다. 진보에 대한 믿음을 가지고 미래 지향적인 신 독일 학파는 결핍된 민중성의 획득을 위해 발전된 음악양식인 낭만주의 가곡 이전의 단순한 가곡으로 되돌아가는 것은 역사의 발전 법칙에 역행하는 것이라 생각했다. 이들은 그러기에 자신들의 새로운 작곡 방식만이 통속적인 음악 흐름과 예술적이긴 하지만 민중적이지 못한 폐쇄적 낭만주의를 극복하고 예술적이고 민주적인 예술활동을 획득할 수 있다고 믿었다.

그러나 그들이 여기서 간과한 것은 전통적인 리트관에서 추구되었던 선율 형성 원리의 중요성이었다. 여기서 이상화되어진 단순성은 자연적이고 원초적인 인간정신의 표현인 민요에서 나타나는 시와 음악의 일체성이며 이 시의 구조 - 즉 시연(Strophe), 시구(Vers), 시운(Reim)등 - 를 모방한 대비적이고 상호대응적인 선율구조와 민요조는 고전음악의 이상인 단순성, 자연성, 보편성을 가장 잘 반영하는 것이라 할 수 있다. 또한 이 가곡 형식의 악절구성원리는 고전시대 기악음악 선율형성의 기초가 된다.

이렇듯 민중적이고 전통적인 유산에 뿌리 받은 중요한 음악 양식을 고려치 않고 천재적 주관성을 앞세운 예술작품을 통한 효과적 민중계몽을 추구하는 진보주의자들의 이상에 대한 비판적 대응으로 브람스 가곡관을 주목할 수 있겠다.

2. 브람스의 리트관

진보주의자들과 반대로 브람스는 음악의 이상이 과거에 이미 완성된 형태로 드러났다고 보며 이렇게 드러난 음악적 형식들은 진실한 미가 시간을 초월하듯이 사라지지 않고 언제나 인간에게 효과적으로 작용한다고 믿었다. 이렇게 전래되어 지는 지속적인 미적 가치가 그의 작곡에서 오래 전부터 원칙으로 작용했음을 그의 시와 철학적 소고의 모음 집인 「젊은 클라이슬러의 보물함」(Schatzkaestlein des jungen Kleisler)에서 읽을 수 있다. 거기에는 에케만(Eckermann)의 “시에 대한 소고(Beitraege zur Poesie)”

중 다음과 같은 글이 인용되어 있다.

“형식이란 우수한 거장들이 천년이 넘는 세월을 걸려 만들어 놓은 것이다. 그렇기에 어느 후세 사람이 그렇게 빨리 익힐 수 있는 것들이 아니다. 만약 어느 누가 이렇듯 위대한 완전성을 지니고 전수되어진 형식을 외면한 채 자신의 의지에 따라 이리 저리 새로운 것들을 찾으려 든다면 그 독창성은 아마 어리석은 망상에 사로잡힌 착상임에 틀림없다.”⁴⁾

이와 같이 과거로부터 보존되어진 음악의 형식은 브람스에게 “Fuga”, “Sonata”, “Lied” 였고 그는 특히 여기서 변주법과 대위법을 많이 사용했다.

리트 작곡에서 그에게 모범이 된 사람은 슈버트(Schubert)다. 슈버트에서 이 장르가 완벽성에 도달했다고 보는 브람스에게 이 장르의 원형(Urtypus)은 무엇보다도 민요였으며 그러기에 그의 가곡창작의 이상적 모범은 바로 민요였다. 브람스가 Clara Schumann 에게 쓴 편지에서 그와 같은 이상을 읽을 수 있다.

“내 생각에 이 민요들을 잘 관찰하고 들어야만 정말 올바른 것을 배울 수 있을 것 같소. 나는 그것을 정확히 소화할 것입니다. 그것들을 자신의 기분에 따라 열정적으로 한번 불러 보는 것만으로는 충분치 않아요. 리트는 오늘날 잘못된 향로를 밟고 있어 그 이상을 올바르게 표현하지 못하고 있는 것 같소. 그 이상이란 나에게 바로 민요입니다.”⁵⁾

민요가 자신의 예술적 창작의 지표가 된다는 브람스 진술은 독일 클래식 정신의 기둥인 괴테에게 있어서의 민요의 의미와도 비교될 수 있다. 괴테가 자신의 친구이자 민요 작곡가인 켈터에게 쓴 편지에서 다음과 같은 글을 발견할 수 있다:

“우리가 올바른 도상으로 나아가려 한다면, 소박하고 단순한 것, 원초적 상태에서 생겨난 것을 믿어야 하네.”⁶⁾

괴테의 이와 같은 예술관은 그의 자연관에 의거한 것이라 할 수 있다. 그의 식물학이나 광물학 등의 연구에 의하면 자연에서 그 최초의 원형은 그것이 완성된 형태에 항상 남아 있다는 것이다. 괴테에게 있어서 민요는 인간정신의 원초적 현상(Urpaenomen)이었으며 그러기에 그의 작품에서 중요한 영감의 근원이었다. 마찬가지로 브람스 역시 민요에서 시간을 초월하는 음악적 가치를 발견하였으며 이것은 그의 성악 작품뿐만 아니라 기악 작품에서도 중요한 작품 요소로 받아들여졌다. 이러한 음악적 가치는 브람스에게 무엇보다도 선율의 높은 질이다. 즉 이러한 선율은 인간의 기억에 남아 계속

4) *Das jungen Kreisler Schaetkaestlein*, Carl Krebs 발행, (Berlin, 1909), Christian Martin, Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, (Regensburg, 1983), p. 100.에서 재인용

5) 1860년 1월 27일, Clara Schumann에게 쓴 편지, *Clara Schumann - Johannes Brahms Briefe*, B. Litzmann(Ed.), (Leipzig, 1927), 1. p.294.

6) 1827년 3월 29일 Zelter에게 쓴 편지, J. W. von Goethe, *Gedankenausgabe der werke, Briefe und Gespraechen*, E. Beutler(Ed.), (Zuerich 1948-1960), 21. p.792.

적으로 불리어져 전수 되어오며 시간을 초월하는 영향력을 가지기에 예술작품, 무엇보다도 예술가곡에서 보존되어야 한다고 본다. 슈만이나 다른 낭만주의자들(특히 볼프)과는 달리 브람스에 의하면 선율은 “자립적이고 강하게 만들어져야 한다, 그의 예술적 의도는 결합이 아닌 요소들의 분리, 용해가 아닌 운곽의 표시며 드러남이다.”⁷⁾ 이러한 선율의 발견이 그리 쉽지 않은 작업임을 브람스는 호이베르거와의 대화에서 다음과 같이 밝힌다:

“내 몇몇 팬찮은 리트들이 내 머리 속에서 완벽한 상태로 떠올랐다고 생각하십니까? 그때 나는 정말 힘들었습니다! ... 아세요?, 리트는 - 이것을 말 그대로는 받아들이지 않겠지만 - 휘파람으로 불 수 있어야 합니다. 그러면 그것은 좋은 것이지요.”⁸⁾

이렇게 부르기 쉽고 기억하기 좋은 뚜렷한 선율에 대한 생각으로 브람스는 한편으로 슈만과 같은 낭만주의 가곡에 또 한편으로는 바그너와 리스트에 고무되어 지고 후고 볼프⁹⁾에서 정점을 이룬 신독일 학파에 대립해 있다.

이런 민요적인 요소의 도입- 즉 전래되어 오는 형식의 수용- 이외에 브람스의 창작에서 중요한 것은 자신의 창조적 무의식에 대한 믿음이다. 브람스는 자신의 작곡과정이 무의식적인 착상과 그것에 의거한 수공예적인 작업의 결합임을 칼벡(Kalbeck)에게 다음과 같이 말하였다.

“생각한다는 것은 낱알과도 같지요. 그것은 무의식적으로 내부로부터 받아들여지지. 내게 만약 어떤 리트의 처음시작이 떠올랐다면, 예를 들자면 이처럼(브람스는 ‘오월의 밤’(Mainacht)의 첫 반행을 불렀다) ..., 책을 덮어버리고 산보를 간다든지 어떤 다른 것을 하며 반년정도 그것에 대해 전혀 생각지 않죠. 그 착상은 그렇지만 떠나질 않아요. 한참후 다시 돌아왔을 때, 그것은 벌써 형상화되어져 있으며 이때 나는 작곡을 시작할 수 있소. 어떤 이들은 그러나 시를 자기 앞에 펼쳐 놓고 A부터 Z까지 음악을 적어 놓지, 그 곡이 끝날 때까지 말이요. 그 적는 마디 마디마다 완벽하고 의미 있는 것을 나타내려 하는 것을 보면 그들이 거기에 쏟아 넣는 열정은 정말 놀라울 정도요 ... 착상(Erfindung)이란 땅에 놓인 하나의 낱알과도 같은 것이요: 올라오거나 올라오지 않지. 마지막 경우는 아무 것도 떠오르지 않는 것이지. 만약 그것이 올라온다면, 즉 내게 하나의 선율이 떠오른다면, 그것을 메모한 후 그것이 내게 스스로 다시 떠오를 때까지 들여다보지 않아요. 만약 다시 떠오르지 않는다면 별로 가치 있는 것이 아니기에 그걸 그냥 버려 버린 다오.”¹⁰⁾

7) Christiane Jacobsen, *Das Verhaeltnis von Sprache und Musik in ausgewaelten Liedern von Johannes Brahms Dargestellt an parallevertonungen.*, (Ph. D. diss., University of Hamburg, 1975), 1, p.70

8) R. Heuberger, *Erinnerung an Johannes Brahms*, Kurt Hofmann. (Ed) (Tutzing, 1971), p.15.

9) 브람스는 볼프의 탁월한 재능을 인정했지만 그 무형식성에 대해 비난하였다.

우리는 여기서 영감(Inspiration)이 그의 작곡과정에서 가지는 의미를 알 수 있다. 즉 영감은 그의 작곡에 도화선이 된다. 처음에 그는 그러나 그것에 계속 전념하지 않는다.

떠오른 착상은 무의식에 맡겨지고 만약 이것이 없어지지 않고 다시 떠오르면 계속 전념할 가치가 있는 것이다. 이 실제적인 작업의 목표는 브람스에 의하면 “영감을 ... 꾸준하고 지속적인 작업으로 올바르게 또 정당하게 획득한 내 자신의 것으로 만드는 것이다”.¹¹⁾ 이렇듯 엄격한 수공예적 작업론은 리트 작곡에도 적용된다. 즉 민요 선호적인 요소 이외에 그의 리트작곡을 결정짓는 것은 “철저한 음악 내적 작업이며 이것은 기악음악에서와 같이 이 장르에서도 개인적인 예술 작품 창작이 요구됨을 반영한다”.¹²⁾

브람스는 그러므로 민요의 이상과 기악음악의 형식이상의 통합을 이룩했다 할 수 있다. 민요적 요소인 명료하고 이해하기 쉬운 선율 구성은 발전된 음악적 표현력을 통해 높은 예술적 의미를 취득한다. 브람스가 어떻게 이 통합을 실현했는 가는 리트 작곡가로서 그의 데뷔작이라 할 수 있는 “Liebestreu” op. 3, 1 에서 이미 잘 드러나고 있다. 이 1853 작곡된 리트에서 그의 리트작곡의 근본원리가 잘 나타나 있으며 브람스는 이러한 견지를 그 후에도 거의 변경치 않았다.

3. Liebestreu (변치않는 사랑)¹³⁾

Liebestreu

“O versenk, o versenk dein Leid, mein Kind,

In die See, in die tiefe See!”

Ein Stein wohl bleibt auf des Meeres Grund,

Mein Leid kommt stets in die Hoeh.

“Und die Lieb, die du im Herzen traegst,

Brich sie ab, brich sie ab, mein Kind!”

Ob die Blume' auch stribt, wenn man sie bricht,

Treue Lieb nicht so geschwind.

“Und die Treu', und die Treu', s' war nur ein Wort,

10) Jacobsen, op. cit., p.62.에서 재인용.

11) Ibid., p.140.

12) Christian Martin, Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, (Regensburg, 1983), p.144.

13) 이 부분은 필자의 학위논문 *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms*, Kassel 1995에 의거한다.

In den Wind damit hinaus."

O Mutter, und splittert der Fels auch im Wond,

Meine Treue, die haelt ihn aus.

변치않는 사랑

“오, 가라 앓혀라, 가라 앓혀, 너의 슬픔을, 나의 딸아!

바다 속으로, 깊은 바다 속으로“

한갓 들은 깊은 심연에 잠겨 있을 지 몰라도,

나의 슬픔은 언제나 수면 위로 다시 떠오르지요.

“그렇다면 가슴속에 품고 있는 너의 사랑을,

꺼어버려라, 꺼어버려, 나의 딸아!“

한갓 꽃은 꺾으면 죽을 지 몰라도,

내 진실한 사랑은 그렇게 사라지지 않아요.

“그렇다면 그 진실, 그래 그 진실은 그저 단지 말이었던다,

그러니 바람 속으로 날려보내자.“

오 어머니, 바위가 바람에 날려 간다 해도

나의 진실은 그를 붙든 답니다.

이 단순한 시는 Robert Reinick (1805-52) 이라는 그리 유명하지 않은 시인에 의한 것이며 그는 시 이외에 주로 어린이나 청소년을 위한 작품을 많이 썼다. 가사는 딸의 잃어버린 사랑에 대해 서로 다른 의견을 가지고 있는 어머니와 딸의 대화체로 되어 있다.

3연은 각각 대응되는 두 부분으로 나뉘어져 있고 각 연의 첫 번째 부분은 어머니가 말하는 부분이다. 어머니는 변치않는 사랑에 대해 회의적이며 실질적인 견지에서 딸이 그 아픔을 극복하기를 설득한다. 여기서 사랑의 감정은 자연의 현상에 빗되어져 덧없고 또한 쉽게 제어되어 질 수 있는 것으로 묘사되어져 있다.

각 연의 두 번째 부분은 어머니의 설득에 답하는 딸의 응답 부분이다. 사랑을 덧없고 무상하게 보여지는 자연 현상에 비유하는 어머니의 말에 딸은 변하지 않고 머무르는 자신의 영원한 사랑으로 대응한다. 여기서 딸은 반정립적으로 어머니가 말하는 각각의 덧없는 자연의 현상을 잡아 그것에 자신의 변치않는 사랑을 대립시키고 있다:

첫 번째 연에서는 마음속 깊은 곳으로부터 항상 떠오르는 기억, 그리움, 아픔 등이 물속에 가라앉는 돌과 대비되어 있다. 둘째 연은 사랑의 불멸성과 꺾어지기 쉬운 나약한 꽃의 대조이다. 시가 고조되는 셋째 연에서 자신의 감정에 확신을 가진 딸이 처음으로 “어머니”를 부르고 진실이라는 말의 가벼움을 자연의 힘앞에 무력함으로 빗대어 말하는 어머니의 의견에 반립적으로 영원한 사랑의 믿음을 대응시키고 있다.

4행이 1연으로 되어 있는 시의 3연은 모두 운율적(metrisch)으로 두 부분으로 되어 있다. 4강격(Vierhebigeit)과 3강격(Dreihebigeit)의 시행이 주고 받고 있으며 울각(Versfuss)은 약약강격 (Anapaest) 과 약강격(Jambuss)이 교대되어 지고 모든 시행은 남성 운으로 끝난다. 첫 번째 연의 운율적 도식은 다음과 같으며 나머지 두 연에서도 큰 변화는 없다.

VV -, VV - V -, V -
 VV -, VV - V -
 V - V - VV -V -
 V - V - VV -

브람스의 작곡은 규칙적인 시의 구성에 맞게 기본적으로 유절 형식으로 되어 있으나 내용적으로 고양되어지는 세째연에서는 변주적으로 처리되어 있다. 내용적으로나 형식적으로 두 부분으로 구성된 각 시연은 음악적으로도 두 부분으로 구성되어졌으며 또한 시에서의 내용상의 대립성이 음악적으로도 잘 표현되어져 있다. 두 번째 단락이 첫 번째 단락의 변주인 제 3연은 이런 면에서는 예외라 하 수 있다. 각 연들은 다음과 같은 마디들로 그룹화 되어 질 수 있다.

제 1연 : 5 (1 + 4) + 5

제 2연 : "

제 3연 : 1 + 4 + 4 + 4 + 2

이 곡은 eb 단조이며 4/4 박자이다. 제 1연의 첫 번째 단락 (마디. 1-5) - 즉 어머니가 말하는 처음 두 행 - 은 한마디로 구성된 전주로 시작하며 4마디의 노래 성부 악구로 이어 진다. 악곡 기법 상으로 이 부분은 카논 양식으로 되어 있으며 대화체적이다: 즉 대화 파트너의 잠재적인 제 2의 소리가 노래 성부 보다 한 박자 앞에 시작하며 피아노의 베이스 음에 나타나 있다.

Johannes Brahms, Op. 3 No. 1
(Original-Ausgabe.)¹⁴⁾

Sehr langsam

Singstimme

1.

Pianoforte

pp

„O ver - senk', o ver - senk' dein

Leid, mein Kind, in die See, in die tie - fe

pp trückerisch

See!“ Ein

두개의 8분 음표와 4분 음표로 형성된 3 음 동기 (♪♪♪)는 시에서 지배적인 약약강격(anapaestisch)의 낱말 리듬(V V -)을 모방하였으며 카논 양식으로 노래 성부와 베이스에서 지속된다. 노래 성부와 베이스는 동일한 동기적 요소로 이루어져 있고 자립적인 두 선율은 카논 적으로 연결되어 있다.¹⁴⁾ 피아노 성부의 오른 손에서 함께 계

14) 이와 같이 두개의 선율적 윤곽을 나타내는 성악성부와 반주성부의 관계 - 즉 베이스가 일종의 상성부의 반사형태인 것 -은 브람스의 리트 작곡에서 특징적이다. 그의 제자인 Jenner는 다음과 같이 전한다.
“그는(Brahms) 손으로 피아노 반주 성부의 윗 조직을 덮어 가리고, 노래 성부와 베이스를 가리키며, 의미 깊은 웃음을 띠고 나에게 말했다: ‘나는 이것만을 읽는다!’ 어느 정도의 선율적 우세함과 잘 대위 되어진 베이스들은 그의 작곡에서 가장 중요한 요건 인데 이것은 그의 예술 가곡에서도 마찬가지이다. 그와 같은 것들을 브람스는 선호했다. 즉 반주를 악곡을 형성하는 중요한 요소로 여겼으며, 자립적이며, 자주 노래성부에 대해 카논 적으로 다루었다.”(...)

속적으로 지속되는 6잇단음 화현은 두 대화자들의 심적 동요와 긴장감을 더욱 잘 나타내고 있다.

3연음 동기는 처음에 상승하는 2도와 3도의 음정으로 베이스에서 울리며 노래 성부에서 모방되어 상박으로 이어진다. 3도 음정의 확장을 제외하고는 거의 동기의 기본형을 유지하는 베이스에 반해 노래 성부는 좀 자유로이 움직이며 명백한 선율 윤곽을 잡아간다. 동기는 처음에 가사에 따라 반복되어 지고 감정적 단어인 “Leid”(아픔)에서 악구의 최고 음인 $g b$ 로 6도 도약한 후 이어 반진행한다. 이렇듯 비교적 긴 상승과 짧은 하강을 그리는 처음 두 마디 악구의 선율 선은 이어 지는 다음 두마디 악구에서 거꾸로 되어져 균형 잡히며 시작하고 끝나는 음이 f' 인 전체적 선율 형태는 그러므로 궁형(bogenfoermig)으로 평형을 이루게 된다.

음절(Silbe) 10개를 가진 4강격의 1행과 음절 8개를 가지는 3강격의 2행은 이로써 좌우 대칭적으로 잘 균형 잡힌 악절 단위가 된다. 또한 마디 3의 단어 “아픔(Leid)”에서 고조되어진 악구 최고의 음인 $g b''$ 의 긴장은 악구 말의 하행 선에서 동기의 리듬적 확장(“in die tiefe See”)으로 완화되어진다. 어머니의 불안한 감정 상태는 이로써 잘 짜여진 음악적 형식으로 다듬어지고 고양되는 것이다.

명백한 선율적 구조와 균형잡힌 리트적인 형식은 이곡에서 뿐만아니라 그의 많은 다른 곡에서도 나타나는데 이것은 괴테의 고전주의 시대에 선호되었던 민요의 영향력이라 볼 수 있겠다.

4마디 악구로 되어있는 어머니의 선율은 마디 4의 감3화음을 거쳐 마디 5에서 도미난트로 종지되어 지며 상승적으로 이어지는 B 장3화음의 3연음 화현은 어머니와 딸의 대화 부분을 이어 주고있다. 이 이어지는 두번째 부분 - 즉 딸의 대응 부분 -에는 traumerisch(꿈꾸듯이) 라는 연주 지시가 표시되어져 있는데 이 성격은 동적이고 실제적인 어머니의 성격과는 대조를 이룬다.

(E. Buecken, Das deutsche Lied, Problem und Gestaltung, (Hamburg, 1939), p.134.)

See!" Ein Stein wohl bleibt auf des

pp träumerisch

Mee - res Grund, mein Leid kommt

pp

stets in die Höh. „Und die

poco più mosso p

p

3음동기는 여기서 노래 성부와 반주 두 부분에서 다 없어진다. 그러나 피아노 성부의 오른손에 3연음 화현은 두 사람 사이의 긴장감을 나타내 주는 듯하다.

딸의 노래는 조용하고 새롭지만 근본적으로 어머니의 3음 모티브에 근거한다고 할 수 있다. 가사 내용에서 딸이 영원함에 대한 그녀의 감정을 어머니가 빗대는 허무한 자연 현상에 대립시킬 때 그 말을 받아 하듯이 음악적 선율도 어머니 악구의 마지막 부분인 가사 "in die tiefe See" (마디. 4/5)의 선율에서 유추되어 진다고 할 수 있다. 즉 악구 끝의 2도 순차 하행진행형태는 전위되어진 동기와 또 그 리듬가가 2배로 확대된 변형이 ab' 음으로 연결되어 있는 것이라 볼 수 있으며 여기서도 2도의 3도의 기본적인 음정관계는 변하지 않는다.



딸의 멜로디는 이 새로운 동기로 형성된다. 처음의 두 8분 음표는 가사의 약강적 리듬에 따라 상박으로 옮겨지고 2도 순차 하행 진행은 점 리듬으로 변형되어 진다. 원동기의 변형이라 할 수 있는 1마디 단위의 이 새 형태는 베이스 선율에서도 같이 울린다. 딸의 선율은 섭도미난트에서 시작하여 마디 7에서 도미난트로 동형진행 되어 진다.

딸이 어머니가 말했던 단어 Leid “아픔마디. 3”을 mein Leid “나의 아픔”으로 되받는 8째 마디에서 또 다른 새로운 변이 형태가 나타난다. 이것은 한편으로는 4/5째마디의 동기의 변형(♪♪♪♪ / ♩→♪ / ♩♪♪)으로 볼 수 있고 또 다른 면에서는 3째마디의 어머니의 선율을 모방했다고 볼 수 있다. 동일한 감정언어인 “Lied” 아픔은 여기서 어머니의 선율에서처럼 악구 최고의 음 g^b 이지만 3배나 확장된 음가이다. 또한 음정 적으로도 3째 마디의 5도 하행 대신 트라이톤이 쓰였으며 이 트라이톤이 암시하는 괴로움의 표현은 9째 마디의 상승하는 반음계 선율에서 더욱 심화되어진다. 이 표현적 선율은 8째마디 반주에서의 한숨동기(Seufzermelodie)와 9째 마디에서 지속되는 베이스음을 가지고 하강하는 분산된 7화음으로 보강되어 지며 C^b 장조로 전조 되어 진다.

브람스가 이 곡에서 보여주는 경제성은 놀라울 정도다. 시의 형식과 내용은 완벽이 동기 적으로 작업되어져 있다: 가사의 개별적 요소와 중심적 생각이 음악적 형태로 전환되어 지고 이것은 다시 관계맥락에 맞게 음악적으로 작업되어 진다. 또한 이렇듯 깊고 섬세한 음악적 작업이 단지 단순한 유절 가곡형식에서 이루어져 그 기본구조에 있어 단순하여 쉽게 파악되어 질 수 있다.

곡의 연은 전악절과 후악절로 나뉘어 지며 전악절은 어머니의 말이고 후악절은 딸의 대답이다. 얼핏보기에 규칙적이어 보이지만 그렇지만은 않다. 어머니의 말인 전 악절은 4마디군이며 토닉에서 시작하여 도미난트에서 종지 한다. 섭도미난트로 시작하는 후악절이 규칙적으로 다시 토닉으로 돌아 올 것 같지만 다섯 마디로 확장된 이 부분은 C^b 장조로 종지 한다. 왜냐면 이 후악절에서 딸은 어머니 말에 단순히 대응한 다기 보다 반론을 제시하기 때문이다.

연의 중심점은 8째 마디이다. 여기서 최고음 g^b 음가가 3배 확장되어 이 악구를 5마디로 늘린다. 전악절의 어머니의 소리가 g^b 에서 c^b 로 5도 하강한 반면 어머니에 대립적인 딸의 소리는 c^b 가 아닌 감5도 아래 c'' 로 떨어진다. 동시에 아래 놓인 토닉 병행화음에 7도가 더해져 부속화음이되고 그 해결은 10째마디에서 이루어진다.

이처럼 중심단어인 딸의 아픔 Leid 은 선율적으로, 화성적으로 또한 음향적으로 명백히 표현되어져 있다. 이와 같이 가사의 음악화가 그 중심사고들에 집중되는 것은 이 연에서뿐만 아니라 노래 전체에 해당된다.

두 번째 연은 첫째 연의 반복으로 이루어진다. 가사가 최고조에 이르는 마지막 연에서 순수 유절 가곡 형식은 깨어진다.

마지막 연에서 두 대화자간의 긴장의 고도는 "agitato piu forte" 라는 연주 표시에서도 잘 나타난다. 어머니와 딸의 대화를 연결하는 마디 25의 반주에서 상승하는 동기는 옥타브를 넘는 도약을 이루고 이에 이어지는 딸의 선율은 더이상 꿈꾸는 듯 수동적이지 않고 어머니의 선율과 같이 기본동기를 취하며 또 그녀의 사랑의 확신을 표현하는 듯 더이상 어두운 e^b 단조가 아니고 E^b 장조이다. 뿐만 아니라 악구의 두 번째 두마디 군이 시작되는 마디 28에서 딸의 선율은 어머니를 능가한다. 원 동기에 서의 순차 진행은 4도 도약으로 변형되어 가사의 중요한 개념인 "meine Treu" (나의 진실)에서 곡의 최고 음인 a^b 에 이른다. 이 최고 점은 또한 베이스의 저음 E' 과 함께 울린다. 베이스의 움직임은 이 악구에서 활발해져 큰 상승과 하강의 도약을 이루며 멜로디에 대립해 있다. 이 고조 4마디 악구는 도미난트에서 종지하며 이어지는 6마디 종결 종지에서 이 곡은 다시 원조인 e^b 단조로 전조 된다. 이 6마디는 또한 감정적으로 격앙된 마지막 연의 긴장을 완화시키고 있다. 베이스에서 기본동기형은 당김 음으로 이어져 반음계 적으로 상승하며 이어지는 노래성부의 한숨모티브도 또한 원동기의 반음진행으로 부터 유추되어 질 수 있다. 노래성부가 사라진 후 계속되는 피아노 반주에서 동기가 3번 반복되며 가장낮은 음 E^b 로 끝을 맺는다.

브람스는 대단한 경제성을 가지고 이 시의 내용을 음악화 했다. 대화조 노래에서 나타나는 두 대립성은 동기적이고 폴리포니적인 기법으로 짜여져 하나의 통일된 구조로 승화했다. 이 두 성부는 또한 서로 얽혀있는 것도 아니다. 브람스의 작곡에서 베이스가 단순한 반주가 아니라 동기적으로 작업된 성부라는 것은 특징적이지만 곡은 노래성부에 주목돼 있으며 따라서 선율적이다. 이렇듯 선율의 중시성과 명료하고 잘 대위 되어진 베이스는 브람스 리트작곡에서 기본원리이다. 또한 이해되어지기 쉬운 선율과 유절형식의 작은 구조에서는 민요의 영향을 알 수 있다.

여기서 시적 소재는 보이는 세계의 허무함과 덧없음을 극복하는 영원한 사랑이다. 브람스는 이것을 음악적으로 카논적 선율과 지속하는 3음 모티브로 표현했다. 또한 그 치밀한 악곡 조직은 내포된 강한 대립성을 통합적 형식으로 이끈다.

agitato piuf
„Und die Treu' und die Treu, 's war nur ein Wort. in den
Wind da - mit hin - aus.“ Mut - ter und split - tert der
Fels auch im Wind. mei - ne Treu - e, die hält ihn
aus. die hält, die
sempre rit. e dim. sin' al fine
hält ihn aus.
pp

브람스의 리트 작곡은 예술가곡적 요청과 민요적 이상 사이의 통합을 나타내는 하나의 변증법적 표본이라 할 수 있다. 민요적인 단순함과 자연적임은 동기적 테마적 작업을 통해 풍부한 관계성으로 고양되어 지고 그 기교적인 처리에도 불구하고 하고 노래는 근본적으로 단순한 인상을 준다.

III. 결 론

19세기 중엽에 나타나는 신, 구 음악의 갈등에서 보수주의자의 대표로 절대음악론자로 지목되는 브람스의 음악은 오늘날 새로운 각도에서 평가되어 져야 한다. 그에게서 중요한 장르인 가곡작곡에서 보여 주듯이 브람스 작곡은 “변치 않고 남아있는 것”에 기초되어져 있다. 즉 가장 오래된 형식중의 하나로서 과거로부터 현재까지 이어져 오는 민요적인 요소가 그의 예술가곡의 기본원리이다. 그러나 그의 작곡은 옛것의 모방이나 재현이 아닌 이 기본원리를 바탕으로 새로운 독창적인 양식의 추구를 보여준다. 유절가곡 형식과 동기적 작업, 짝 짜여진 음악구성과 음 회화적인 요소, 자립적으로 발달된 반주부와 성악성부의 우세성, 낭만적 주관성의 추구하고 전통적 객관성의 고수, 예술가곡에의 요구와 민요적 이상의 통합이라는 복잡한 상반된 요소들의 통합양식을 나타낸다.

가곡 작곡가로서 그의 데뷔작인 “Liebestreu (변치 않는 사랑)”에서 브람스는 이 작은 유절형식의 곡에 과거의 형식들을 묶어 통일시켰고 이것의 기본구조는 민요적인 단순한 요소 - 즉 명확히 인지되는 선율과 작은 악절구조 -이다. 이 통합적 형식은 또한 언어적 형식과 내용에 의거하고 있다. 즉 가사의 개개의 요소와 중심 사상은 음악적 형태로 본떠져 그 의미의 연관성에 맞게 음악적 기법으로 번역 작업되어져 있다.

그의 가곡 작곡의 전형적 작품인 Liebestreu에 나타난 과거의 형식들의 통합은 다 음과 같은 특징으로 설명되어 질 수 있겠다.

1. 폴리포니적인 양식에 의한 두 자립적인 선적 성부 - 즉 카논적 형태를 보이는 명료한 선율과 잘 대위 되어진 베이스가 - 가 보이며 여기서 선율은 그 우세성을 잃지 않고 있다.
2. 선율은 구조적으로 단순하며 민요형식을 본떠 각 절이 구분되어진 유절 양식으로 구성되어 있다.
3. 이 각 부분들은 기악적 기법 -즉 동기적 작업 -을 통해 하나의 전체로 통일되어지며 여기서 이 통일된 전체는 또한 하나의 작은 씨앗과 같은 동기로 회귀되어질 수 있다.

참 고 문 헌

1. Buecken, E, Das deutsche Lied. Problem und Gestaltung. Hamburg, 1939.
2. Flors, Constantin, "Ueber Brahms' Stellung in seiner Zeit". *Brahms und seine Zeit*. Symposion Hamburg 1983. C. Floros/ H. J. Marx / P. Petersen(Ed.), Wiesbadeui Laaber-Vehag, 1984.
3. Goethe, J. W. von, *Gedankenausgabe der werke, Briefe und Gespraechе*, Vol.21, E. Beutler(Ed.). Zuerich, 1948-1960.
4. Heuberger, R, *Erinnerung an Johannes Brahms*, Kurt Hofmann(Ed.) Tutzing, 1971.
5. Jacobsen, Christiane, *Das Verhaeltnis von Sprache und Musik in ausgewaelten Liedern von Jahannes Brahms. Dargestellt an parallevertongen*, Vol1, ph. p. diss., univevsity of Hamburg, 1975.
6. Jacobsen, C, *Johannes Brahms. Leben und Werk*. Wiesbaden, 1983.
7. Kim, Miyong, *Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms*. Kassel, 1995.
9. Litzmann, B. (Ed.), *Clara Schumann - Johannes Brahms Brefe* Vol. 1, Leipzig, 1927.
10. Schmidt, Christian Martin, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Regensburg, 1983.
11. Schwab, H. W, "Kunstlied - Krise einer Gattung". *Musica* 35 / 1981.

ABSTRACT

Die Synthese zwischen dem tradierten Stilideal und dem Originalitätsanspruch

-Unter der besonderen Berücksichtigung des Brahms'

Liedschaffens-

KIM, Mi-Young

Die Entwicklung der abendländischen Musikgeschichte ist als eine Konflikts-geschichte zwischen einer Partei, Tradiertes festzuhalten, und einer anderen, von Vorhandenem abzuwenden, aufzufassen. Der Parteienstreit zwischen der Konservativen und der Progressiven in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die als die Auseinandersetzung zwischen den Wagnerianern und den Brahminen bekannt ist, ist einer exemplarischer Fall dafür.

Viele sehen dabei Brahms als Haupt der Konservativen, die sich gegen das Fortschrittsglaube an der Vergangenheit orientierten. Eduard Hanslick erblickte auch in Brahms' Musik den Beweis für seine Autonomieästhetik, mit der er sich für die Eigengesetzlichkeit der Musik kämpfte.

Zu fragen ist, ob man in diesen Partiefeldern Brahms' Schaffen an die Spitze irgendeiner Partei stellen könnte. In diesem Aufsatz ist das Charakteristikum seines Schaffens unter der besonderen Berücksichtigung seines Liedschaffens zu untersuchen versucht, zumal die Gattung des Liedes auf seine Instrumentalmusik einen großen Einfluss ausübte.

Brahms betrachtete die Entwicklung des Liedes seiner Zeit als "den falschen Kurs". Im Gegensatz zu den Anhängern des Fortschritts, die zwar zur Überwindung der esoterischen Romantik eine Bindung an die Öffentlichkeit suchten, und dafür einen Stilwandel forderten, sich jedoch von dem überkommenen traditionellen Gattungsideal entfernten, orientierte sich Brahms an dem Gewesenen, an dem Ideal des Volksliedes. Volkslied war für ihn der Urtypus des Liedes, das als eine der ältesten Formen aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreichte. Dieser Formgedanke spielt in

senem ganzen Musikschaffen eine wichtige Rolle. Was ihn aber von den Konservativen unterscheidet, ist die Originalität, mit der er die überkommenen alten Formen behandelt. Dieses ist auch charakteristisch für sein Lied: Was außer der Neigung zum Einfachheitsideal des Volksliedes, wovon er die Klarheit, Faßlichkeit der Melodie und die kleine Anlage des Satzrahmen übernahm, sein Liedschaffen bestimmt war, war die Tendenz zur tiefgreifenden musikalischen Ausarbeitung. Der Verfahren motivischen und thematischen Integration, die er in seiner Instrumentalmusik zur Vollendung brachte, bediente er sich auch im Liede. Die genaue Untersuchung über diese Synthese ist in der Analyse seines ersten Liedes "Liebestreu" dargestellt.

박재훈의 찬송가 “눈을 들어 하늘을보라”에 나타난 시적, 음악적 표현어법

나진규*

차 례

- I. 서론
 - II. 시와 음악과의 관계
 - 1. 시의 형식적 구성상태
 - 2. 시와 음악의 종합적 구성상태
 - III. 결론
- 참고문헌
영문초록

I. 서론

이 곡은 1952년 극도로 혼란스러웠던 6.25 동란시에 박재훈에 의해 작곡되었다. 이 곡의 작사자는 석진영 여사로 알려져 있다. 내용은 “곳곳에 상한 영혼이 탄식하고 있는 상황에서 참 소망의 복음을 증거해야 할 신자들의 책임의식을 고취시키는”¹⁾ 것을 주로 하고 있다. 이곳에서 우리가 살펴보고자 하는 것은 이 작품의 음악과 가사와의 관계이다. 실제로 노래에서 가사와 음악은 쉽게 정의될 수 없는 관계를 갖고 있다. 이러한 모호한 상태는 교회음악에서 더욱 심각한데 이는 역사적으로 세속음악이 새로운 가사를 가지고 교회음악화 되는 이른바 패로디에서 뚜렷하게 관찰된다. 르네상스 시대의 수많은 미사곡이나 바하의 칸타타가 이를 대표적으로 보여준다. 이는 차용된 곡이 이미 일반에게 잘 알려져 있어 쉽게 청중에게 접근할 수 있다는 잇점과(르네상스의 미사) 교회에서 더 빈번히 연주될 수 있다는 것이(바하의 칸타타) 작곡자들을 매혹하였기 때문이라 여겨진다. 실제로 바하가 군주나 일반을 위해 특정한 목적(예, 결혼

* 장로회 신학대학교 강사

1) 한국찬송가공회, “해설 멜로디 찬송가”, 생명의 말씀사, 1997, p. 256.

2 연세음악연구

식이나 생일)으로 작곡한 세속칸타타가 한번으로 연주되고 마는 아쉬움을 떨치지 못해 자주 이것들을 교회칸타타로 편곡한 것은 잘 알려진 사실이다.²⁾ 이에 비해 거꾸로 교회음악이 새로운 가사를 가지고 세속음악화 된 예는 발견하기 어렵다. 또한 세속음악에서 새로운 가사가 붙여져 다른 세속음악으로 변형되는 것에 비해 하나의 교회음악이 다른 교회음악으로 사용된 것은 무수히 많다. 이것은 하나의 멜로디에 여러 다른 찬송시를 붙여 노래할 수 있게 하여 이루어지는데 예를 들어 한국의 찬송가책이나 독일의 코랄책 등에서 쉽게 찾을 수 있다.³⁾ 이는 물론 신학적 사고와 깊은 관련이 있다. 왜냐하면 예수의 탄생과 고난 그리고 부활을 하나의 신학적 선에서 해석하려는 시도는 매우 일반적이고 설득력 있기 때문이다. 그 때문에 바하도 그의 성탄절 오라토리오에서 자신의 수난곡에 나오는 곡을 인용한 것이다. 그럼에도 불구하고 이렇게 연주적 기회나 신학적 이해 등으로 설명될 수 있는 작곡 후의 가사변형이 가져오는 음악과 시의 문제점은 아직 풀어야 할 과제로 남아있다. 예컨대 작곡할 당시 주어진 시에 맞추어 구상하였던 것이 가사가 바뀐 상태에서 얼마만큼 원래의 효과를 낼 수 있겠는가 하는 것 등이다. 여기에서 다룬 찬송가는 물론 이런 교회음악들에 속하지 않는다. 새로 출판된 찬송가책에 제목이 원래("믿는 자여 어이할고")와 다르게 붙여졌다 할지라도 이는 찬송가를 쉽게 찾게 하기 위한 것에 불과하다. 다시 말해 가사의 내용이 원래로부터 바뀐 것은 하나도 없다. 따라서 여기에서 취급하려고 하는 것도 가사변형의 문제점을 연구하기 위한 것이 아니라 이러한 이론적(신학적)이며 실천적(연주적)으로 있을 수 있는 가사변형이 경우에 따라서는 어떠한 문제로 발전할 수 있을까 하는 것에 대한 연구의 준비작업에 불과하다. 이 곡의 분석은 다른 관점에서도 관심을 끄는데, 즉 하나의 제한된(6.25 동란의 어두운) 상황에 맞추어 작사, 작곡된 노래가 시간을 초월하는 작품의 예술성에 어떠한 의미를 더하여 주는가 하는 것이다. 다시 말해 이 곡이 갖는 예술성이 이 곡을 탄생케 한 상황적 제한성을 얼마만큼 해소할 것이며 이때에 예술성은 가사와 음악과의 관계에서 어떻게 구체적으로 표현되는가 하는 것이다. 이를 위해 본론에서 먼저 가사에 대한 간단한 분석이 있을 것이다. 이것은 시가 어떻게 각 절로 구분되었으며 각 절은 어떤 형식을 갖고 있고 어디에 본질적 내용을 내포하고 있는지 알기 위함이다. 다음으로는 음악이 분석되는데 처음에는 시와의 연관성 속에서 그리고 후에는 시를 배제한 가운데 다루어진다. 후반의 분석은 음악이 갖는 고유성격을 보다 객관적으로 파악하기 위함이다. 끝으로 가사와 음악의 연관성이 주어진 분석을 토대로 하여 다시 한번 조명될 것이다. 여기서 밝히려고 하

2) Alfred Dürr, "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach", Band 1, München, Kassel 1985, p.65.

3) 한국 찬송가책에도 매 곡의 상단 오른쪽 모서리에 원제와 함께 숫자(예, 4.4조)가 표기되어 있는데 이는 같은 음절로 구성된 시라면 어느 것이든지 위의 숫자가 붙은 멜로디에 노래할 수 있다는 의미를 갖고 있다.

는 것은 이들의 연관성이 어떠한 방법으로, 즉 직접적이며 회화적인 방법으로 아니면 간접적이며 기법적인 방법으로 실현되고 있는가 하는 것이다. 한국 음악가의 작품을 선택한 것은 근래 들어 심도 있게 추진되고 있는 한국 창작찬송가의 육성에 있어서 현존해 있는 한국작품의 분석을 통해 찬송가가 갖는 특성과 문제점을 제시하여 미래를 위한 방향지표로 삼기 위함이다. 하지만 이것은 단지 선택의 문제일 따름일 뿐 이 곡을 통해 여타의 작품들과 그들이 갖는 문제점들까지 다 대표한다고 말할 수는 없다.

II. 시와 음악과의 관계

1. 시의 형식적 구성상태

먼저 가사에 대해서 알아보기로 하자. 이 시는 요한복음 4장 35절을 기초로 하여 쓰여졌으며 총 4절로 구성되어 있다. 맨 먼저 눈에 띄는 것은 매 절의 처음과 끝이 동일한 가사의 짧은 후렴적 반복구(각각 2마디씩)로 이루어져 있다는 것이다. 이 두 후렴적 반복구는 서로 다른 문법적 구조를 갖고 있는데 곡의 처음에서는 “눈을 들어 하늘을 보라(!)”라는 명령구로 그리고 곡의 마지막에서는 “믿는 자여 어이할고(?)”라는 질문형이 그것이다(보기 1). 이 두 문구는 내용적으로 서로 상관관계에 있다. 즉 사람들로 하여금 상황을 직시하게 한 후 처해진 상황에 어떻게 대처해야 할 것인가를 묻는 연결형 문장의 성격을 띠고 있는 것이다.⁴⁾

(보기 1)

제1절 눈을들어 하늘보라 어지러운 세상중에
 곳곳마다 상한영의 탄식소리 들려온다
 빛을잃은 많은사람 길을잃고 헤메이며
 탕자처럼 기진하니 믿는자여 어이할고

제2절 눈을들어 하늘보라 어두워진 세상중에

4) 이와 같이 이중반복구를 갖는 구조는 찬송가로서 예외적인 것은 아니다. 이는 찬양과 경배를 주된 내용으로 하는 찬송가에서 가장 자주 볼 수 있고(예, “찬양하라 복되신 구세주 예수”, “참 즐거운 노래를 늘 높이 불러서”), 그 외에도 헌금을 위한 찬송이나(예, “내게 있는 모든 것을”) 또는 부활과 관계된 찬송에서(예, “기뻐 찬송하세”, “싸움은 모두 끝나고”) 찾을 수 있다. 하지만 이 곡이 보여주는 명령과 질문으로 구성된 식은 극히 예외적이라 할 수 있다. 박재훈의 다른 찬송가 “어서 돌아오오”는 이와는 다르게, 그리고 곡의 후반에 후렴구를 갖는 대부분의 찬송가와도 구별되게 단지 앞부분에만 한번 반복구를 갖고 있다.

의치는자 많건마는 생명수는 말랐어라
 죄를대속 하신 예수 선한일꾼 찾으신나
 대답할이 어디있나 믿는자여 어이할고

제3절 눈을들어 하늘보라 살아계신 주하나님
 약한자를 부르시어 하늘뜻을 전하셨다
 생명수는 홀로예수 처음이요 나중이라
 주님너를 부르신다 믿는자여 어이할고

제4절 눈을들어 하늘보라 다시사신 그리스도
 만백성을 사랑하사 오래참고 기다리셔
 인애하신 우리구주 의의심판 하시는날
 끝가까이 임하는데 믿는자여 어이할고

이러한 후렴적 구조에도 불구하고 이 시는 여타의 장절음악처럼 작곡을 위해서 쉽지 않은 구조로 되어있다. 왜냐하면 장절노래에서는 가사의 모든 절이 동일한 선율을 가져야 하며 이 선율은 항상 일정한 강약반복의 박절적 지배를 받도록 되어 있는데 절들이 모두 이러한 형식을 따르기란 쉽지 않기 때문이다. 예를 들어 한 음악적 강박이 제1절에서는 언어적으로 강하게 강조되는 명사를, 제2절에서는 덜 강조되는 부사를 그리고 제3절에서는 강조되지 않는 한 부정관사를 가질 수 있다. 이러한 현상은 본래 외국어로 된 노래를 자국어로 번역해 부를 때 나타나는 현상과 비슷하다. 즉 강박의 높은 음에 명사나 의미 있는 수식어가 아닌, 문장상 비교적 중요하지 않은 조사 등이 붙어 음악적 악센트와 시적 악센트가 어울리지 않는 경우가 그것이다. 하지만 근본적으로 장단과 고저가 뚜렷하지 않은 우리 언어에서 이러한 것은 문제가 덜 된다. 보다 큰 문제는 상반되는 각 절의 내용들을 어떻게 하나의 동일한 멜로디에 예속시킬 수 있는가이다. 위의 석진영의 시도 이러한 문제를 내포하고 있다. 이 시의 핵심사고는 제2절 세번째 행의 “선한 일꾼 찾으시나”에서 그리고 매 절의 핵심사고는 각각 첫번째 행의 후반부에서 나타난다: “어지러운 세상”(제1절), “어두워진 세상”(제2절), “살아계신 주 하나님”(제3절), “다시 사신 그리스도”(제4절). 각 절의 둘째 행 이하는 이들 중심사고들에 대한 부연적 설명이다. 즉 제1절에서는 “어지러운 세상”이 “상한 영혼의 탄식”, “빛”과 “길”을 잃은 사람 그리고 “탕자처럼 기진한” 상태 등의 성서적 개념들로 서술되어 있다. 제2절에서는 “어두워진 세상”이 ‘마른 생명수’로서 그리고 대답을 기대하기 어려운 ‘주님의 부르심’으로 표현되고 있다. 제3절에서는 언급한 바와 같이 “살아계신 하나님”이 ‘말씀전파’와 “생명수”로서의 예수를 통해 등장하여 제1절과 제2절의 회의적인 상태로부터 방향전환을 이룬다. 제4절에서는 “다시 사신(부활하

신) 그리스도”가 정의의 심판시에 공훈의 구조로 묘사된다. 이와 같이 위의 석진영의 시는 각각 두개의 절(제1-2절, 제3-4절)을 하나로 하는 상반된 내용의 두 그룹을 보여 준다. 제1절과 제2절에서는 신을 잃어버린, 그래서 충실한 일꾼을 찾을 수 없는 세상의 부정적인 상태가 그리고 제3절과 제4절에서는 살아계신 하나님과 구세주로서의 예수를 통한 믿는 자들의 긍정적인 상태가 표현된다. 특히 제2절 후반부에서부터는 신앙고백적 성격으로서의 내용적 상승이 나타난다. 즉 구세주로서의 예수가 소개되는데 이때 그의 삶이 단계적으로 묘사된다: 십자가의, 즉 죄를 대속하신 예수(제2절 제3행) - 부활의 예수(제4절 제1행) - 심판자로서의 예수(제4절 제3행). 서술방법에 있어서도 이 두 그룹은 서로 구분된다. 전반 두 절은 단순하며 객관적인 기술을 주로 하는 반면 후반 두 절은 주관적이며 강한 설교적 형식의 능동적인 표현을 사용하고 있다. 즉 기쁜 소식으로서의 예수가 강하게 강조되는 것이다. 종합하여 보았을 때 기술적으로 잘 처리된 시라 할 수 있다. 시인이 가장 이목을 집중시키고자 하는 것을 각 절의 앞과 뒤에 후렴적 반복구로 등장시켜 틀을 정한 후, 각 절의 중심적 내용을 첫번째 반복구 뒤에 위치시켜 해당 절의 표제처럼 사용한다. 이 중심적 내용들은 곧바로 각 절의 두번째 행에서부터 보충되고 설명되어진다. 이 가운데 ‘예수’란 단어를 중심으로 한 신학적 내용의 상승이 이루어진다. 전체적으로는 제1절과 제2절이 제3절과 제4절에 대치되는 식으로 구성되어 있다.

2. 시와 음악의 종합적 구성상태

우리의 주된 관심을 끄는 것은 어떻게 박재훈이 이처럼 비교적 복잡하게 구성된 시를 음악적으로 가다듬어 형식화시켰는가 하는 점이다. 이를 위해 우선 표면적인 그래프에서 우리에게 덜 중요한 것처럼 보이는 요소들부터 관찰하여 보자. 이 곡은 4마디씩 4번을 연결한 단순한 16마디 구조를 가지고 있고 조성은 E^b장조로 되어 있다. 또한 이 곡은 4성부 구조를 보여주는데 이때 멜로디는 상성부에 위치한다. 우선 이 곡의 4성부 구조는 대부분의 찬송가와 마찬가지로 칼빈의 가정용 시편가에서 그 전통을 찾을 수 있다.⁵⁾ 즉 이러한 4성부 구조는 전통에 기초하고 있는 것으로서 이 곡만의 특징이라고 말할 수 없다. 이 곡의 조성으로 쓰인 E^b장조 역시 위에서 제시한 석진영의 시와 어떤 특별한 관계에 있는 것 같지는 않다. 왜냐하면 예를 들어 C장조나 F장조로서도 별 무리 없이 동일한 시를 표현할 수 있을 것이기 때문이다. 박재훈이 E^b장조를 택한 데에는 오히려 음악적인 면이 더 고려되었기 때문인 듯 하다. 왜냐하면 멜로디가 b^b음에서부터 e^b음까지의 한 옥타브 반에 이르는 넓은 음역을 갖고 있어 E^b장조를 택할 경우 모든 사람으로 하여금 이 곡을 무리 없이 부를 수 있게 하기 때문이다.

5) 홍정수, “생활화되는 창작 찬송가를 위하여”, 「장신논단 제6집」 장로회 신학대학교, 1990, 463면

또한 고전주의 음악을 설명할 때 주로 사용되는 조성의 음악외적 연관성, 즉 E^b장조가 갖는 ‘엄숙성’ 등은 이 시의 내용과 오히려 멀 수도 있다. 단지 표면적으로 우울한 성격의 노래(“믿는 자여 어이할고”)에서 단조가 아닌 장조가 사용되었다는 것은 주목할만 하다. 하지만 이것도 위에서 살펴본 바와 같이 이 시가 절수를 더하여 가면서 부정적인 측면에서 긍정적인 측면으로 옮겨가고 있다는 것과 침체된 현실상황만을 보여주는 것이 아니라 ‘전도와 선교’로 나아가라는 미래를 향한 강한 메시지적 성격을 갖고 있다는 것을 생각하면 충분히 이해할 수 있다. 보다 더 위의 시와 연관성이 있는 것은 이 곡이 갖는 16마디의 4/4박자 구조이다. 이것은 실제로 평범하다 할 수 있는데 이는 많은 찬송가들이 이 구조를 따르고 있기 때문이다. 문제는 박재훈이 단지 ‘일반적’ 또는 ‘통념적’인 관점에서 4/4박자의 16마디를 사용하였겠는가 하는 것이다.⁶⁾ 이것은 곡을 분석함에 있어서 대단히 중요한데 왜냐하면 곡이 갖는 시와의 연관성은 바로 작곡자가 시를 얼마나 형식적으로 잘 이해했느냐의 문제와 연관되기 때문이다. 예를 들어 작곡자가 단지 전통적인 한국음악 기법으로 곡을 쓰려는 의도 때문에 주어진 시의 형식을 무시한 채 민속적인 3박자형을 고집하여 오류를 범하는 경우가 있을 수 있다. 위의 시는 각 행이 16음절(8+8)로 되어 있어 이것을 각각 4마디로 묶어 분산시켰을 때 각 음절당(각 모음당) 하나의 4분음표가 배정되는 4/4박자의 곡이 자연스럽게 나온다. 하나의 4분음표를 1분당 88번을 반복하는 “보통 빠르기”(Moderato) 또한 4분음표를 기준으로 하는 이 곡의 특징과 잘 어울린다. 이러한 모든 것은 이 곡이 이미 쓰여진 가사를 바탕으로 하고 있다는 것을 전제하는 것인데 이는 곡의 몇몇 부분이 이를 시적, 음악적으로 증명하기 때문이다. 이는 위에서 보다 자세히 관찰될 것이다.

위에서 열거한 표면적인 것보다 더욱 커다란 의미를 갖는 것은 이 곡이 시와의 관계에서 얼마나 음악을 예술적으로 처리하였느냐 하는 문제이다. 이는 구체적으로 시의 어느 부분이 음악적으로 비중을 띠어 강조되었으며 무슨 음악적 재료들을 사용하여 이것이 실현되었는가 하는 점과 그리고 이렇게 해서 만들어진 음악이 음악 자체적으로는 어떠한 의미를 갖고 있는가 하는 것이다. 우선 주목할 만한 것은 이 곡의 처음 부분에 나타나는 붓점 리듬의 윗박적 처리이다. 이러한 붓점 리듬의 윗박은 이 곡 전체에 하나의 음악적 통일성을 부여하는데 이는 매번 두마디 단위로 진행되는 멜로디가 예외 없이 이와 같이 도입되기 때문이다(제1절의 가사로 보았을 때 “눈을”, “어지”, “곳곳”, “탄식” 등에, 악보 1). 이로 인해 부분적으로는 단위들의 규칙적인 시작이 알려지며 전체적으로는 이 곡의 박절적 균형이 형성된다. 이 윗박적 구조는 이 곡이 바탕으로 하고 있는 시와도 밀접한 연관을 보여준다. 즉 이러한 음악적 처리가 주제

6) 실제로 박재훈의 다른 찬송가 “산마다 불이 탄다 고운 단풍에”(원제 “감사찬송”)는 마지막의 “아멘”을 포함해 6/4박자의 19마디 구조로 되어 있다.

적 성격을 내포하고 있는 시의 후렴적 반복구에서 영향을 받지 않았나 하는 인상을 강하게 주는 것이다. 왜냐하면 윗박적 처리를 통해 그리고 그것도 붓점을 이용해 목적격 명사인 “눈”보다 문구의 핵심을 이루는 동사인 “들어”가 더 강조되었기 때문이다. 정박에 위치한 음절인 “들”은 이 곡의 기준단위인 4분음표보다 긴 점4분음표를 통해 더욱 강하게 처리되었다.

(악보 1)

1. 눈을 들어 하늘 보라 이지러운 세상 중에
 (I) (V)

5 7
 곳곳마다 상한 영의 탄식 소리 들려온다
 (I) (I)

빛을 잃은 많은 사람 길을 잃고 헤매이며
 (IV) (V)

13 15
 탕자처럼 기진 하니 믿는 자여 어이할꼬
 (I) (I)

이어지는 후렴적 반복구의 가사 “하늘 보라”에서도 동일한 현상을 목격할 수 있다. 목적어인 “하늘”보다 동사인 “보라”가 음악적으로 보다 강하게(제1, 3박) 되어 있다. 독립된 단어들이 “들어 하늘”은 원래 순차적으로 하행하는 4분음 선율(b^b-a^b-g'-f')을 기초하고 있으나 앞의 붓점 리듬의 영향으로 음절 “하”와 “늘”에서 8분음 붓점과 16분음을 포함한 음형(♪♪)으로 바뀌어 있다(g'-e^b, f'-d')(악보 2).

(악보 2)



1. 눈을 들어 하늘 보라

곡의 마지막에 나오는 반복구도 이 곡의 윗박식 처리에 한 몫을 하고 있다. 이곳에서는 명사인 “자”(사람이) 형용사인 “믿는”보다 강하게 되어 있다. 이로써 작곡자는 시가 강조하는 어떤 지칭되는 사물이나 사람에 의미를 더해 준다. 작곡자가 적어도 이렇게 모든 절에 동일하게 나타나는 단어들에 주의를 기울여 음악적 기초를 마련했을 것이라는 것은 어렵지 않게 추측할 수 있다.

둘째로 주목할 만한 것은 작곡자의 ‘한숨음형’(Seufzerfigur)의 도입이다. 이 ‘한숨음형’은 기악과 성악의 모든 서양음악 장르에서 볼 수 있는 중요한 음악적 재료로서 일반적으로 3도나 4도의 하행도악적 음정을 사용한 후 쉼표로서 멜로디의 흐름을 잠시 끊는 형태를 말한다. 이것은 절망적이거나 탄식적일 때 실제로 내뿜는 한숨을 회화적으로 묘사한 것이다. 이 모티브가 이 곡에 처음 도입되는 것은 마디 7에서이다. 이때 중요한 것은 이 음형이 제1절의 가사에서 실제로 “탄식 소리”란 단어와 함께 등장한다는 것이다. 이로써 탄식하는 언어적 “소리”가 음악적으로($g'-e^b$ -8분쉼표) 묘사되고 있다(악보 1). 이 음형은 마디 15에서 다시 반복되는데 이때 두가지의 의미를, 즉 음악적인 의미와 가사적인 의미를 갖는다. 음악적으로 보았을 때 이러한 음형의 반복은 제2행(“곳곳마다...들려온다”)이 거의 변화 없이 제4행(“탕자처럼...어이할고”)에서 반복하기 때문에 일어나는, 이른바 형식상의 문제로 간단히 설명될 수 있다(악보 1). 즉 작곡자에 의해 a-b-c-b'로 구상된 음악형식이 자연스럽게 이러한 한숨음형의 반복을 필요로 한다고 보는 것이다. 다른 한편은 가사적인 것인데 이는 이 음형이 “믿는 자여(!)”라는 집중을 요하게 하는 ‘부름적표현’에서 출발하는 것이라고 보는 것이다. 실제로 이렇게 쉼표를 이용하여 질문을 하기 전에 일단 주의를 집중시키는 표현은 위에서 서술한 한숨음형과 별 다를 바 없어 자연적으로 반복될 수 있고 그래서 결국 위에서 말한 음악적 형식으로까지 이어질 수 있다. 이 음형을 사용하고 있는 두 부분의 내용이 서로 보충하는 것도, 즉 상한 영의 “탄식소리”가 “믿는 자여 어이할고” 하며 들려오는 내용상의 연관성도, 이러한 가사적 해석을 가능하게 한다. 어느 것이 이 음형반복의 출발점이 되었는지는 정확히 알 수 없으나 박재훈이 이 음형을 사용하여 이 곡의 가사가 대표하는 가장 두드러진 언어적 핵심사고, 즉 ‘추수할 때가 되었는데 선한 일꾼을 찾을 수 없다’는 탄식을 회화적으로 음악화 한 것임에는 분명하다. 또한 이러한 가사의 회화적 처리가 곡의 음악적 형식(a-b-c-b')에 의해 강하게 보충되는 것도 확실하다.

하지만 위에서 언급한 한숨음형을 통한 가사와 음악과의 연관성은 물론 그 자체로 한계를 갖고 있다. 왜냐하면 한숨음형이 기초하고 있는 가사, 즉 “탄식소리”는 제1절에만 해당하기 때문이다. 제2절의 “생명수”와 제3절의 “하늘뜻”은 이 ‘한숨음형’에 실제로 정면적으로 대치한다. 여기에서 우리는 바로 위에서 언급한, 절이 바뀌어도 같은 음악을 사용하는 것이 주는 어려움을 직접적으로 목격할 수 있다. 때문에 이러한 곡에서 중요한 것은 음악이 가사와의 관계를 무시하지 않으면서도 얼마만큼 각 절의 단어들에 내포하고 있는 의미에서 해방될 수 있는냐, 즉 음악이 개개의 단어들에 종속되지 않으면서도 가사 전체가 표현하려는 것을 얼마만큼 함축시켜 전달할 수 있는냐는 것이다. 이것은 작품을 분석함에 있어서 음악과 단어 하나하나 사이의 연관관계를 살펴보는 것보다 음악의 전체적 형식과 내용이 시의 전체적 형식과 내용에 얼마나 잘 부합하고 있는냐를 살펴보는 것에 더 많은 의미를 부여하게 한다. 우선 음악적인 면을 대략적으로 살펴보자. 이 곡은 쉽게 이해할 수 있는 매우 단순한 구조를 보여준다. 각 단은 시에서와 마찬가지로 각각 두 마디로 구성된 두개의 부분으로 이루어져 있다. 이때 전반부(마디 1-2, 5-6, 9-10, 13-14)는 악센트의 ‘중간 강’에 해당하는 마디의 제3박에 마지막 음절을 두는 이른바 여성적 종지를 갖고, 각 단의 후반부(마디 3-4, 7-8, 11-12, 15-16)는 악센트의 ‘강’에 해당하는 마디의 제1박에 마지막 음절을 두는 남성적 종지를 갖는다(악보 3).

(악보 3)

1. 눈을 들어하늘 보라어지러운세상중에

여성적 종지에서는 마지막 음절이 매번 4분음으로 되어 있어 종지적 효과보다는 휴지적 성격을 강하게 드러내는 반면 남성적 종지에서는 마지막 음절이 긴 3박으로 되어 있어 실제로 종지적 성격을 분명히 한다. 이는 리듬적으로도 보충되는데 각 단의 전반부가 붓점적 리듬을 사용하여 상승과 발전의 의미를 더하여 주는 반면 각 단의 후반부는 붓점 없는 일반적 리듬을 사용하여 분위기를 가라앉히는 마감적인 성격을 갖는 데서 알 수 있다(악보 3).⁷⁾ 이러한 동기단위로 이루어지는 긴장의 규칙적인 상승과 이완은 행 단위로 확대되는데 이는 무엇보다 화성에 의해서 이루어진다. 처음 두 단의 모서리 화성들은 하나의 보편적 주기구조를 갖는다. I(마디 1) - V(마디 4), I(마

7) 전반부의 붓점적 리듬구조는 다르게 설명할 수도 있다. 즉 하나의 길고 짧은 리듬으로 구성된 윗박모티브(♩ ♪)가 반복되거나 변형되어(♩ ♪, ♩ ♩) 연속적으로 나타난다고 볼 수 있다.

다 5)-I(마디 8)(악보 1). 마디 4가 도미난트를 통해 긴장이 덜 해소된 반중지 형태를 갖는 반면 마디 8은 토닉을 통해 긴장을 전적으로 해결하는 완전중지 형태를 갖고 있다. 이는 마지막 두 단에서도 마찬가지이다. IV도로 시작해 V도로 끝나는 것에서 알 수 있듯이 이 곡 중 가장 긴장이 심하게 쌓아지는 세번째 단에 이어 네번째 단은 I도로 시작해 I도로 끝나는 일종의 전형적인 중지구를 형성한다(악보 1).⁸⁾ 이 곡이 갖는 단순성과 규칙성은 멜로디에 의해서도 강조되는데 이는 무엇보다 몇몇 단의 동기들이 비슷한 모습으로 진행되는 것에서 알 수 있다. 첫번째 단의 전반부(마디 1-2)는 두번째 단의 전반부(마디 5-6)에서와 네번째 단의 전반부(마디 13-14)에서 반복한다(악보 4). 변한 것이라고는 단지 각각 못갖춘 박들 뿐이다(비교 $g'-g'$, $g'-a^b$, $b^b'-b^b'$). 네번째 단의 후반부(마디 15-16)는 위에서 이미 언급한 바와 같이 두번째 단 후반부(마디 7-8)의 반복이다(악보 5).

(악보 4)

눈을 들어하 늘 보라

곳곳 마다상 한 영의

탕자처럼기 진 하니

(악보 5)

탄식 소리 들려온 다

믿는 자여 어이할 쯔

8) “긴장”과 “이완”으로 묘사된 이 부분들(마디 3-4와 11-12 그리고 마디 7-8과 15-16)의 대조적인 성격은 선율적으로도 보충된다. 즉 마디 3-4와 11-12가 더 노래적인데 비해 마디 7-8과 15-16은 각각 두개의 단어그룹(“탄식소리” / “들려온다”, “믿는 자여” / “어이할고”)으로 분리되어 더 언어에 가깝게 되어 있다.

이렇게 포괄적인 관점에서 나타나는 단순성과 규칙성은 곧 여러 세부적이며 기술적인 요소들에 의해 보충된다. 즉 겉으로 보이는 단순성과 규칙성이 이 음악의 전체적 형식적 틀을 형성해 준다고 하면 이들 속에 내포되어 있는 정교함과 세밀성은 이 음악적 형식이 함축하고 있는 내용을 구체화시킨다. 이러한 측면은 여러 음악적 요소에서, 특히 멜로디와 화성에서, 변주의 형태로 잘 드러난다. 우선 멜로디에 숨어있는 변주적 요소들을 살펴보기로 하자. 맨 먼저 눈에 띄는 것은 첫번째 단에서 나타나는 두 동기들(마디 1-2, 3-4)의 유사성이다. 이 멜로디적 유사성은 3도 음정의 도약 후에 순차적으로 하행하는 선율에서 찾을 수 있다(마디 1-2의 $g'/b^{b'}--e^{b'}$ 와 마디 3-4의 $g'/b^{b'}--f'$)(악보 6).

(악보 6)

마디 5로 넘어가는 못갓춘 박의 변주($g'-a^{b'}$)가 보여주는 음악적 의미는 이 두번째 단의 전반부(마디 5-6)가 세번째 단의 전반부(마디 9-10)에서 변주될 때 강조되어 다시 나타난다. 즉 세번째 단의 전반부는 두번째 단의 전반부(마디 5-6)를 전위시켜 변주하는데 이는 원래 활모양의 곡선($g'-a^{b'}-b^{b'}-a^{b'}-g'$)이 후에 분지모양의 곡선으로 바뀐 것($e^{b'}-d'-c'-d'-e^{b'}$)에서 알 수 있다(악보 7).

(악보 7)

이 곡의 절정 부분으로 간주되는 세번째 단의 후반부(마디 11-12)는 같은 단의 전반부(마디 9-10)와 첫번째 단 후반부(마디 3-4)의 이중적 변주로 볼 수 있는데 이는 이 후반부가 같은 단의 전반부와 같이 순차적 하행선율로($e^{b'}-d'-c'$) 시작하다가 상승하여 $e^{b''}$ 음을 정점으로 다시 순차적으로 하행하면서 마디 3-4에 나타나는 선율을 4도 위에서 반복하기 때문이다(악보 8).

(악보 8)

길을 잃고 헤매이며 빛을 잃은 많은 사람 러운 세상 중에

마디 3-4의 반복으로 인해 중단된 전반부의 변주는 리듬적으로 보충되는데 이는 마디 10에 나타나는 점4분음을 이용한 외성의 리듬구조가 마디 12에서 알토와 베이스에 의해 재현되는 것에서 인식될 수 있다(악보 9).⁹⁾

(악보 9)

종합하면 모든 두 마디로 된 동기들은 원래 두개의 음악적 재료(마디 1-2, 7-8)에서 발전한 것이다. 이러한 세심한 변주들은 쉽게 눈에 띄지 않는 것들이지만 음악적 내용을 분석함에 있어서 매우 중요한 것이다. 제일 심한 변주가 이루어진 곳은 세번째 단인데, 이는 이 부분이 곡의 절정부분을 이루고 있어 그에 맞는 음악적 기술을 필요로 한 때문으로 여겨진다. 위에서 형식(a-b-c-b')을 논할 때 세번째 단을 a'나 b'가 아닌 c로 표현한 것도 세번째 단이 이와 같이 다른 단들에 비해서 많은 변화를 갖기 때문이다. 어떠한 음악적 기술들에 의해 이 절정부분이 이루어지는가는 후에 구체적으로 설명되어질 것이다.

멜로디의 변주보다 더욱 두드러지는 것은 화성의 변주인데 이것은 무엇보다 같은 멜로디의 반복시에 나타나는 화성의 차이에서 알 수 있다. 가장 먼저 눈에 띄는 것은 동일한 멜로디를 사용하는 마디 1-2와 5-6인데 마디 1에서 2로 넘어갈 때는 거짓중지(B^{b7}-c)¹⁰⁾를 이용하는 반면, 마디 5에서 6으로 넘어갈 때는 이와는 달리 하나의 중간

9) 마디 12에 나타나는 점2분음은 뒤에 오는 못갓춘 박을 마디 1과 5에서와는 달리 b^b 음에서 시작하도록 한다.

도미난트(G^7)를 이용하여 c화성으로 이어진다는 점이다(악보 10).¹¹⁾

(악보 10)

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 and 2. Measure 1 starts with a B^b7 chord, which resolves to a c chord in measure 2. The second system contains measures 5 and 6. Measure 5 starts with a G⁷ chord, which resolves to a c chord in measure 6. The bass line in both systems shows the harmonic progression: B^b7, c, A^b3 in the first system, and G⁷, c, A^b in the second system.

이러한 화성변화는 마디 1-2에서와 동일한 멜로디를 사용하는 마디 13-14에서도 발견되는데 이때 마지막 단의 두 마디들은 화성적으로 위에서 살펴보았던 마디 1-2와 마디 5-6의 종합처럼 보인다(악보 11). 약박을 비화성으로 처리하는 것은 마디 1-2와 같으나 마디 13에서 14로 넘어갈 때 나타나는 화성의 진행은 마디 1-2와 5-6을 동시에 연상시킨다. 즉 마디 13의 제4박에 B^b7화성 대신 G⁷화성이 오는 것은 마디 5를, 그리고 이 G⁷화성이 c화성으로 해결되지 않고 ‘거짓종지’식(베이스 음의 G-A^b 순차적 진행이 거짓종지 효과를 나타냄)으로 A^b화성으로 넘어가는 것은 마디 2를 연상시킨다.

10) 하지만 여기에서 거짓종지로의 화성진행은 베이스 음이 순차 진행함으로(B^b-B) 예측 가능해진다.

11) 마디 6의 c화성은 5음을 갖고 있지 않고 3음을 중복하므로 인해 갑자기 어색하게 들리는데 이는 병행5도를 피하려는(g-e^b, c-A^b) 의도로 여겨진다. 이와 같은 현상은 마디 2의 세번째 박 A^b화성에서도 볼 수 있다. 이 화성 역시 5음이 생략되고 3음이 중복되었다. 가사와의 연관성이라든지 음악적 필요성은 이 두 부분 모두에서 발견되지 않는다.

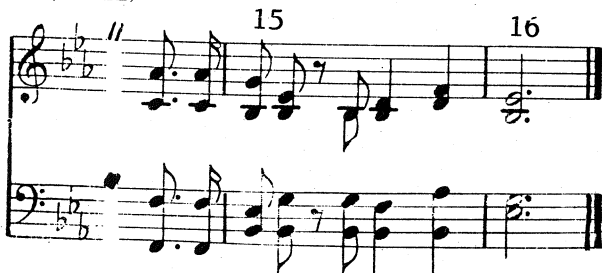
(악보 11)



G⁷ A^b

마디 14에서 c화성 대신 그와 3도(메디안트)관계에 있는 A^b화성이 등장한 것은 쉽게 이해할 수 있는데 이는 이 화성이 마디 2나 6에서처럼 c화성에 이어 나오는 것이 아니라(악보 10) c화성을 생략한 채 앞당겨 나오기 때문이다. 이렇게 A^b화성을 조금 앞당겨 사용한 이유는 이 시점이 이 곡의 끝 부분에 해당하기 때문에 IV도인 버금팔림화성(A^b)을 이용하여 분명한 종지를 구성하기 위함이다. 즉 어느 화성방향으로나 쉽게 나아갈 수 있는 vi도인 c화성 대신해 IV도인 버금팔림화성을 이용해 IV-V-I로 구성된 기본종지형을 이끌어내려는 의도인 것이다. 하지만 이러한 IV-V-I의 기본종지형은 변화되며 강조되는데 이는 마디 14에 나오는 IV도인 A^b화성이 같은 마디의 마지막 박에서 병행화성인 f화성(부속버금팔림화음)으로 바뀌고 이어지는 V도 화성인 B^b화성 또한 기능적으로 보았을 때 4-6음들(마디박 1-2)에서 3-5음들(마디박 3)로 해결하는 비화성체계를 갖추기 때문이다(악보 12). 이렇게 해서 생성된 마디 15-16의 ii-V-I의 종지적 화성진행(못갖춘 박 포함)은 이와 동일한 멜로디를 사용하는 마디 7-8과 차이를 보인다. 즉 마디 7-8에서는 ii-V⁴₆-3⁵-I 진행 대신 단순히 IV-V⁴₆-3⁵-I 진행을 한다(악보 13). 이는 A^b(IV)화성이 그 전에 삽입된 c화성으로 인해 비교적 늦게(마디 6의 제3박에서) 나오므로 인해 이어지는 종지를 확실히 하기 위해 버금팔림화음에서 부속버금팔림화음으로의 조그만 변화를 포기하는 것이다. 하지만 이곳에서도 V도인 B^b화성이 4-6음들에서 3-5음들로 해결하는 비화성체계를 통해 강조되는 것은 마디 15에서와 동일하다.

(악보 12)



f B^b₄ = 3 - 1 E^b
 (ii V I)

(악보 13)

A^{\flat} $B^{\flat 4}$ $= 5$ $= 7$ E^{\flat}
 (IV V I)

종합하면 위에서 말한 멜로디와 화성의 다양한 변주가 단순하며 규칙적으로 구성되어 있는 박절과 리듬에 합쳐져 예술성이 뛰어난 하나의 음악적 전체를 형성하는 것이다. 이러한 종합적인 성격은 이 곡의 세번째 단에서 절정에 달한다. 즉 이 부분에서는 음악적 긴장이 극대화 되는데 이를 실현시키기 위해 여러 음악적 요소들이 복합적으로 상호작용을 하는 것이다. 우선 눈에 가장 쉽게 띄는 멜로디를 살펴보자. 이미 언급한 바와 같이 이 곡에서는 한 단이 두개의 변주 부분들로 구성되어 있다($e^{\flat}-d'-c'-d'-e^{\flat}-a^{\flat}-c''$ / $e^{\flat}-d'-c'-e^{\flat}-a^{\flat}-c''$, 마디 8-9와 10-11)(악보 8). 이러한 반복은 자연적으로 강조의 성격을 갖게 된다. 이것은 마치 사람이 언어에서 말을 반복하므로 그가 하고자 하는 바를 강조하는 것과 같다. 이러한 멜로디적 반복은 리듬에 의해서 강하게 뒷받침되는데 점4분음표와 4분음표를 이용해 비교적 차분히 진행하던 음들(“잃은, 많은”)이 연속적 8분음표로 바뀌어 빠르게 진행하는 데에서 알 수 있다. 즉 한 마디에 걸쳐 진행하던 음들(c' 에서 c'' 까지, 마디 9)이 리듬적으로 축소되어 반 마디에 나타나는 것이다. 이것도 언어적 성격과 유사하여 동일한 말을 한번은 느리게 한번은 빠르게 하므로써 하고자 하는 말에 강한 의지를 실어주는 것과 같다. 이렇게 복합적으로 준비된 음악의 절정(클라이맥스)은 결국 이 곡의 가장 높은 음인 e^{\flat} 음을 통해 표출된다. 이 음에 도달하기 위해 연속적 도약음정들($c'-e^{\flat}-a^{\flat}-c''-e^{\flat}$)이 사용되었다는 것도 특징이라 할 수 있다. 이것을 보다 특징적으로 강조하는 역할을 하는 것은 이미 언급한 바와 같이 이렇게 도달된 절정이 브레이크에 걸린 듯 순차적으로 하행하면서 마디 3-4의 선율을 모방하는 것이다(악보 8). 그래서 마치 가사의 각 절을 대표하는 첫번째 행의 후반부(“어지러운 세상”, “어두워진 세상”, “살아계신 주 하나님”, “다시 사신 그리스도”)가 음악의 절정을 대표하는 세번째 단의 후반부와 결합한다는 느낌을 준다. 실제로 마디 3-4의 핵심적 사교들이 마디 10-11에서 음악적으로 가장 잘 실감 있게 처리되어 있으며 이 곡을 대표하고 있는 전체가사의 핵심(제2절의 “선한 일꾼 찾으시나”) 또한 이 부분에 위치하여 있다.

그러나 이러한 곡의 절정을 있게 하는 데는 멜로디와 리듬보다 더욱 본질적인 요소가 있는데 이는 화성이다. 즉 화성의 중심점이라 할 수 있는 I도인 토닉이 세번째 단에서 생략되어 있다(악보 14). 중심점에서 비교적 자유로운 IV도인 A^{\flat} 화성으로 이 단

이 시작하는 것과 이렇게 쓰인 화성이 길게 지속하는 것도 같은 의미이다. I도라 할 수 있는 화성이 마디 10에서 나타나기는 하나 베이스가 제5음인 b^b 음을 갖고 있어 I도화성이라고 하기에는 너무 약하다. 이 화성은 또한 테너의 g 음이 2박으로 길게 울리는 것과 그 뒤를 이어서 G화성이 울리는 것을 통해 g 음을 기본음으로 하는 비화성음을 첨가한 화성으로 들릴 수도 있다. 그런가 하면 베이스의 진행(B^b-B-c)이 마디 1-2의 베이스 진행(B^b-B-c)과 밀접한 관계를 갖는 것과 그리고 두 부분의 화성이 c 화성으로 종결되는 것을 고려할 때 이 화성은 특별한 해결을 필요치 않는(그래서 문제가 될 수도 있는) 4-6 비화성음들을 포함한 B^b 장조의 화성으로 볼 수도 있다. 이 화성을 어떻게 해석하든지 기본음이나 제3음을 베이스에 갖거나 아니면 해결음을 갖는 비화성음이 아닌 이상, 하나의 무게 있는 화성으로 취급할 수 없다. 이러한 화성진행과 더불어 이 곡의 절정을 위해 중요한 의미를 갖는 것은 뒤에 오는 화성들의 연속 5도 하행진행이다. 언급한 바대로 G화성은 c 화성으로 이어지며 이 c 화성은 마디 11에서 f^7 화성으로 그리고 이 f^7 화성은 곡의 절정인 음절 “해”에서 F^7 로 바뀐다. 이 F^7 화성은 기대하는 바대로 B^b 화성으로 해결되고 이 B^b 화성은(4번째 박에서 제 7음이 첨가됨) 비로소 마디 13에서야 곡의 중심화성인 E^b 화성에 도달한다. 즉 이곳은 단조와 장조화성을 무시하고 보았을 때 연속적인 5도 하행진행을 보여주는 것이다($G-c-f^7-F^7-B^b-E^b$). 이러한 연속5도 하행진행은 쉽게 화성의 구심점을 잃게 하여 긴장을 더하여 주는 효과를 내게 한다. 수많은 작곡자들이 이러한 5도 연속진행을 절정 부분에 즐겨 도입하는 것도 바로 이 때문이다. 이 곡에서는 화성의 5도 연속과 함께 쌓아진 긴장이 마디 13의 E^b 화성에서야 비로소 해결되며 이완되는 것을 볼 수 있다. 그리고 이 화성에 이르러서야 불협화음적인 연속 7화성 구조의 제7음이 해결되는 것을 발견할 수 있다. 이것은 5도 연속의 화성진행이 다시 도미난트-토닉 구조로 정착됨을 의미한다. 종합하면 세번째 단에 나타나는 절정의 형성 그리고 그 이완과정은 멜로디와 리듬 그리고 화성이 복합적으로 작용하여 만들어낸 것이다.

(악보 14)

9

A^b - - $E^b(?)G$, c f^7 F - B^b -

13

E^b

III. 결 론

이러한 음악적인 관찰은 여러 가지 관점에서 시가 제공하는 내용에 일치하지 않고 있다고 말할 수 있다. 이미 언급한 바와 같이 두개의 서로 대립하는 가사를 갖고 있는 절들의 구조(제1-2절, 제3-4절)는 자체로 완전한 하나의 장절음악과 여전히 비교될 수 없다. 분명히 구분될 수 있는 각 절의 내용적 상승 또한 통일된 하나의 장절식 음악으로는 도무지 잘 설명할 수 없다. 그리고 위의 음악분석은 예로써 왜 한숨음형이 한번은 “탄식소리”를, 다른 한번은 “생명수”를 표현해야 하는지도 밝히지 못한다. 하지만 우리는 위의 분석을 통해 박재훈이 이 시가 갖고 있는 복합성을 나름대로 개성적으로 표현하고 있다는 것을 발견할 수 있다. 즉 그는 이 곡에서 시가 말하려고 하는 의도를 개개 단어들의 묘사보다는 전체적 형식과 내용적 분위기를 통해 전달하고 있는 것이다. 이것은 달리 말하면 박재훈이 바로 장절음악이 갖는 특징이며 장점을 잘 활용하였다고도 볼 수 있는데 이는 다음의 사항들에서 어느 정도 확인되었다. 위의 곡에서 시와 음악의 가장 두드러진 공통점은 연속적인 두 마디 구성의 형식이다. 이것은 가사적으로는 무엇보다 두개의 앞·뒤 반복구에 의해 그리고 음악적으로는 빈번히 반복되는 처음의 두마디 멜로디에 의해 구체화된다. 각 절이 갖는 내용의 변화와 복합성은 직접 회화적으로 묘사되지는 않는다 할지라도 멜로디와 화성의 반복시에 나타나는 변주들에 의해 간접적으로 표현된다. 하지만 무엇보다 중요한 것은 이 곡이 시적·음악적으로 갖는 공통적인 분위기다. ‘현실에 대한 탄식’과 ‘개선에 대한 요구’를 주 테마로 하는 전체적 내용이 가사적으로는 앞의 반복구인 “눈을 들어 하늘 보라”와 뒤의 반복구인 “믿는 자여 어이할고”에 의해 그리고 음악적으로는 ‘한숨음형’과 ‘부름음형’에 의해 표현되고 있는 것이다. 특히 세번째 단의 후반부에 놓인 음악의 절정은 부정적 측면의 탄식적 가사뿐만이 아니라 긍정적 측면의 예수에 대한 묘사로서도 타당하게 쓰이고 있다. 이는 바로 이 부분이 첫 행의 후반부에 제시된 각 절의 핵심사고에 대한 보충설명을 가장 최고조에 달하게 하는 것에서도 알 수 있다. 다시 말하자면 작곡자는 음악과 가사의 연관성을 개개의 단어나 문구들에서 찾기보다는 곡의 특징을 이루는 어느 한 부분을 이용, 그것을 시와 음악 모두에서 기법적으로 동일하게 처리함으로써 만들어내고 있는 것이다. 예외적으로 두번째 행의 후반부에 위치하고 있는 “탄식 소리”와 네번째 단의 “믿는 자여” 만큼은 실제로 단어를 회화적으로 묘사하였다고 볼 수 있다. 이는 부분에 따라서는 장절노래의 한계를 드러내게 하는 단점으로 작용할 수도 있으나 적어도 시의 전체적 분위기를 묘사하는데 큰 도움을 주고 있다는 점에서 충분히 설득력을 갖고 있다. 종합하면 박재훈의 찬송가 “눈을 들어 하늘 보라”는 시와 음악이 자체적으로나 상관적으로 갖고 있는 문제점을 재치있게 기술

참 고 문 헌

1. 한국찬송가공회, 「해설 멜로디 찬송가」, 생명의 말씀사, 1997.
2. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Band 1, München, Kassel ⁵1985.
3. 홍정수, “생활화되는 창작 찬송가를 위하여”, 「장신논단」 제6집, 장로회 신학대학교, 1990.

ABSTRACT

Poetic and musical expressions in a Korean Hymn, “Lift Your Eyes And Look to Heaven”

Jin-Gyu Na

This thesis reflects the relations between words and music in a Korean Hymn, 'Lift Your Eyes And Look to Heaven' written by Park Jaehoon. This song is made on the basis of one of Seok Jinyoung's Poems during the Korean War in 1952 when Korea was confused extremely. The texts consist of Enhancing the reasonability of Christians, who should witness the gospel of full hope in the cries of wounded spirits. This hymn has some following characteristics. The poet uses the repeated phrase at the first and last lines. As a topic the main context of the each paragraph is placed after the first repeated phrase. The important contexts are complemented and expressed from in the second line. This matter includes a theologic ascension focused by the Word Jesus. Each line is contrasted in the view of the total structure. This comparative text is hardly compared with a single paragraph song. Even an uniformed single paragraph can not explain this ascended expression in each distinguished text. For example, why does the writer express the cries of sigh in the seventh measure in the first paragraph and the waters of life in the same measure in the second paragraph. But we can see the characteristic expression which this complicated poem has. Mr. Park would like to give the total form and mood rather than the description of each word. He uses the characteristics and advantages of multi-paragraphic songs, which is proved as the following matters. One of the most outstanding points in common is two successive measure structure. The meaning change and complexity of each paragraph are not described directly as a picture but is expressed indirectly by variations which are shown in the repetition of melody and harmony. But the most important matter is the poetic and musical mood in common. The main phrases 'The cries of sigh in real' and 'the demand for improvement' have repeated expressions such as phrases 'Lift your eyes and look to heaven' and 'O believer What will you do', rhythms 'the pattern of sigh' and 'the pattern of

calling.' The peak of the third lines have not only a negative word 'sigh' but also the positive word 'Jesus'. We can find that this part makes the complement efficient and implies the main words in the last part of the first line. As an exception we can understand that the last phrase of the second line 'the cries of sigh' and the fourth line 'O believer' are concretely described as a picture. This is interpreted as a disadvantage of the limit in multi-paragraph and as a great merit of expression for total mood. In conclusion I dare to say the hymn 'Lift your eyes And Look to Heaven' is a skillful and witted art which resolves absolute or relative problems in words and music.

낭만적 풍자와 슈베르트 가곡

김 혜 정*

차 례

- I. 들어가는 말
 - II. 낭만적 풍자
 - III. Der Wanderer
 - IV. 음 악
- 참고문헌
영문초록

I. 들어가는 말

Heard Melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but more endeared,
Pipe to the spirit ditties of no tone.

John Keats의 'Ode on a Grecian Urn', 2절, 1-4행

프레데릭 슐레겔¹⁾은 그의 저서 '아테나이움'에서 풍자라는 말을 "절대적으로 대조

* 연세대 협성대 강사

1) Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel(1772-1829)은 하노버에서 태어나 괴팅겐과 라이프치히에서 법률을 공부했으나 곧 진로를 바꾸어 문학을 공부하게 된다. 1796년에 예나에서 그는 철학자인 셸링(Schelling)과 피히테(Fichte)와 만나게 된다. 1798년과 1802년 사이에, 그의 형제인 아우구스트 빌헬름 폰 슐레겔(August Wilhelm von Schlegel)과 더불어 Das Athenaeum이란 영향있는 문학 저널에 공동 편집자로 활약한다. 이 저널에는 당시의 문학적 낭만주의의 대표적인 인물들이 참여하는데, 이 중에는 루드비히 틱(Ludwig Tieck)과 노발리스(Novalis)도 있다. 1804년에 그는 도로시아 바이트(Dorothea Veit)와 결혼하는데, 그녀는 저명한 철학자인 모세 멘델스존(Moses Mendelssohn)의 딸이었으며 작곡가인 펠릭스 멘델스존의 숙모가 된다. 뉘른나에서 슐레겔은 작가들과 철학자들, 그리고 슈베르트

되는 것의 절대적인 합, 두가지의 상반되는 생각들이 스스로 계속해서 창출해내는 상호 교환²⁾이라고 정의했다. "두 상반되는 생각들"이 절대적이지 않으면서도 분해할 수 없는 갈등속에서 나란히 있는 합이란 것은 슐레겔에 의하면 조화나 화해가 아닌 결합을 의미하는 듯하다. 슐레겔의 말을 쉽게 이야기하자면 친숙한 노래를 부르는 것처럼 그렇게 절대적인 것이 아닌 동시에 그것의 반대 역시 사실이라는 것이다.

그럼에도 불구하고, 풍자적으로, 여기에서 추구하는 주제, 즉, 낭만적인 풍자의 개념과 어떻게 그것이 교차되고, 알려지고 혹은 슈베르트 가곡에서 채택되는 지 올바르게 알려고 애쓰는 것은 가치있다. 실질적으로 슈베르트가 시적인 풍자를 음악적으로 병행하려고 한 것을 찾을 수 있을까? 만약 있다면, 가사가 가진 풍자에 대해 그가 한 묘사가 시인이 상상했던 것과 절대적으로 같을 수 있을까? 그런 노래의 가사는, 심지어 그런 풍자를 제시하는 것은, 말할 필요없이-낭만적이거나 다른 종류일지라도-슈베르트가 어떤 방법을 써서라도 "절대적으로 대조되는 것의 절대적인 합"을 반영할 수 있다고 가정하는 노래에 나타난다. 그럼 어떻게 시가 풍자적일 수 있는지 혹은 그렇지 않은지에 대해 시작해 보자.

예전에 토마스 만은 풍자에 관해 문제삼는 것은 의심할 여지없이 세계에서 가장 깊고도 매력있는 문제라고 선언했다.³⁾ 20세기 비평 문학에서 풍자를 주제로 해서 쓴 알파한 책들과 논문들에 의거해 판단해 보건데, 그가 한 말은 옳다. 유모의 감각을 감히 나타낸 몇몇 작가들 중의 하나인, 뮤케(D.C. Muecke)는 그의 글 '풍자의 한계'(The Compass of Irony)에서 풍자를 확실히 알려고 하는 것은 일반적으로 안개를 모으는 것과 같다"라고 하고는 거기에 "만약 하나만 할 수 있다면 알 것이 많다"라고 비꼬아서 덧붙였다.⁴⁾ 엔라이트(D.J. Enright)는-확실히 가장 유모스럽게-그 전체적인 주제가 몇몇 사람들을 편하지 않게 하는 것에 대해 "풍자에 대해 심각하게 이야기 하는 것은 사람의 머리가 벽돌에 놓는 것과 같다"고 이야기했다.⁵⁾ 이것이 엔라이트가 우리에게 가장 혼란을 야기시키는 것으로 둘러싼 풍자적인 인물은 수수께끼와 해답을 동시에 가진 것과 같다⁶⁾라고 말한 키르가르드(Kierkegaard)의 말을 인용한 이유이다. 풍자라는 말의 가장 유감스런 정의는 1755년에 쓴 사무엘 존슨(Samuel Johnson)이 지은 '영어 사전'(A Dictionary of the English Language)에 나온 것이다. 그 책에서 풍자는

서클에서 활동하는 여러 멤버들을 포함한 서클의 중심에서 역할했었다.

2) *Lucinde and the Fragments*, trans. Peter Firchow, *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), no. 121.

3) Goethe and Tolstoy, *Essays of Three Decades*, trs. H.T. Lowe-Porter (London, 1947), p122.

4) *The Compass of Irony* (London: Methuen & Co., 1969), p. 4.

5) *The Alluring Problem, An Essay of Irony*(Oxford: Oxford University Press, 1986), p.3.

6) *ibid.*, 인용은 Kierkegaard의 저서인 *The Concept of Irony*, 1841, trans. Lee Capel, 1966에서 음.

"단어에 반대되는 뜻을 가진 말의 양식"⁷⁾이라고 정의한다. 많은 사람들이 "낭만적"이라고 말할 수 있는 풍자라는 단어의 정신에 가장 접근한 것은 윌리엄 엠프슨(William Empson)이 '애매모호함의 일곱 종류' (Seven Types of Ambiguity)에서 베니스의 상인을 논의할 때이다. "이런 의미에서...풍자란 것은 사람들이 죄가 있다 혹은 죄가 없다라고 즉석에서 믿을 수 있는 관대한 회의론과 같다."⁸⁾ 다시 말해 질문을 할 여지를 남겨놓는 것이 풍자이다. 계속해서 질문을 하는데 있어서, 시인은 독자의 상상에 합세하는 것뿐만 아니라 확대나 팽창 가능한 여지를, 예를 들어, 음악과 노래에 의해, 남겨놓는다.

II. 낭만적 풍자

우선 낭만적 풍자라는 주제를 이야기하기 전에, 잠재적으로 가능한 두 단어를 짝지어 낭만적이라는 것과 결부시키는 데 어떤 것이 가장 문제를 야기시키지 않는지에 대해 생각해보자. 우리들은 물론 낭만주의가 일반적으로 무엇을 의미하는지 알고 있다. 하지만, 우리는 과연 개념에 있어서 낭만적이라는 것 자체를 알고 있는지? 우리들의 대부분은 헤겔이 1823년에 예술이 "정신의 내적 세계"라고 제시한 의미를 인식하는데 아무런 어려움이 없다. 헤겔은 다음과 같이 말한다.

그런 예술은 관능적인 인식을 위해 작용할 수 없다. 그것은 반드시 목적을 가지고 간단히 응축되어 마치 그것이 주관적인 내면성인 것처럼 안에 있는 마음에 거주한다... 낭만적인 내용을 형성하는 이러한 내면적인 세계는...내적인 감정과 그러한 느낌을 표현하거나 보여줌에 있어서 그것의 대표되는 것을 찾아야만 한다. 그러므로, 내면적인 세계는 외부 세계에 승리를 찬양한다.⁹⁾(보기1)

실러는 그의 「순수하고 감상적인 시집」(Naive and Sentimental Poetry, 1795-96)」에서 "순수한 시인"을 세계에 있는 유한한 현상에 대해 완전히 만족하며 그 안에서 전적으로 존재하는 사람으로 정의했다. 사람을 완전하게 다스리는 자연 세계에서 그는 아무것도 부족하지 않고, 그 자체로 전체이다."¹⁰⁾ 순수한 시인이 현시점에 있는 세계의 집에 있는 동안, 감상적(혹은 낭만적)인 시인은 실체와 이상 사이에 있는 끊임없는 불균형을 느낀다. 그는 그가 가진 이성으로 정신적인 세계를 파악하는데 노력한다. 이러한 노력은 감상적인 시인에게 실체에 대해 완전한 지식을 추구함과 동시에 무한한 것을 직접적으로 경험하고자 한다. 하지만, 인간의 마음으로 영원한 것을 정

7) *A Dictionary of the English Language* (London, 1755; reprint ed., London: Time Books, 1979).

8) *The Alluring Problem*, pp.5-6.

9) *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*(London: Kegan Paul and Trench, 1886), p.156.

10) *Naive and Sentimental Poetry*, trans. Julius A. Elias (New York: Frederick Ungar, 1966), p. 106 and 255.

확하게 이해할 수 있다는 것을 쉴러가 부정하기에, 이러한 갈망은 영원히 좌절되어야만 한다. 비록 낭만적인 시인이 여전히 그의 목표를 이루지 못할지라도, 그는 아마도 순수한 시인의 위에 있을 것이다. 아니 최소한 그는 우리의 마음을 자연히 그들의 상황위로 늘린다.

그리고 나서, 낭만적인 작가가 그들 자신을 표현하는 방법에서 주관적인 것은 의심할 여지없이 큰 역할을 한다. 하지만, 오늘날 우리들이 자주 잊는 한가지 사실은 자신에 대해 강조하는 것은 철학적인 목적 자체로써 볼 수 없다는 것이다. 헤겔이 다른 곳에 썼듯이 자신을 중심으로 존재하는 것 자체는 사악한 것이다.¹¹⁾ 예를 들어, 쉘리의 '해방한 프로메테우스' (Prometheus Unbound)는 다음과 같은 상징으로 가득차 있다.

“사랑에 대해 연결된 생각의 사슬은 나누어지지 않아야만 한다. 많은 영혼중의 한 조화로운 영혼을 가진 인간의 본질은 신의 조절안에서 강물이 바다로 흘러가는 것처럼 모두에게 흘러가는 모든 것이다.”¹²⁾(보기2)

이와 유사하게 쉴러는 1785년에 쓴 "An die Freude"에서 "별이 빛나는 천정위에서 모든 사람들이 형제가 될 것이며 전 세계가 화합한다"고 상상한 것을 이상적인 영역으로 찬미했다. "습관의 칼에 나뉜, 신들의 불꽃 튀기는 기쁨에 의해 인격화된 것은 다시 연합"할 것이다.¹³⁾

이런 특별한 개별성에 대한 관점을 묘사하며 쉴러나 헤겔을 바탕으로 많은 사고 방식을 다진 또다른 작가는 프리드리히 슐레겔(Friedrich Schlegel)이다. 이 문학과 철학에 있어서의 만물 박사는 오늘날 일반적으로 "낭만적 풍자"라는 문학적 비평의 개념을 만든 사람으로 인식된다.

낭만적인 종류의 시들은 여전히 적당한 상태에 있다:
사실상 그것은 진짜 본질이다:
그것은 영원히 적당해야만 하고 결코 완전하지는 않다.

(슐레겔, Critical Fragment, no. 116, 보기3)

11) Hegel, *The Phenomenology of Mind*. trans. J. B. Baillie (New York and Evanston: Harper & Row, 1967), p. 542.

12) Shelly, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson(London: Oxford University Press, 1970), IV, pp. 394-402.

13) 쉴러의 시는 *Thalia*라는 저널에 실렸다(Leipzig: Georg Joachim Goschen, 1787), vol. I, pp.1-5.

여기에서 우리는 낭만적인 것은 결코 완성된 것이 아닌, 무엇인가 영원한, 정신적인 것을 추구하는 것임을 알 수 있다. 이런 관점에서 슐레겔은 1800년 아테나이움(Athenaeum)에 수록된 '시에 관한 대화'라는 글에서 개인적으로 영원한 것의 원초적 관점인 종교를 가진 사람만이 예술가가 될 수 있다고 확신했다.¹⁴⁾--그가 헤겔의 사상에 부분적으로 빚졌다는 것은 명확하다.-

슐레겔이 쓴 철학적인 글들에서 전체를 관장하는 주제중의 하나는 참으로 낭만적인 시들의 목표는 영원한 것으로의 결합을 위해 유한하면서도 끊임없는 개인적인 갈망을 억제하는 것이라고 인지한 것이다. 그러나 물론, 인지된 것처럼, 그러한 결합은 궁극적으로 시란 결코 완전하지 않다고 슐레겔이 주장하는 동안은 불가능하다. 이런 이유에서 슐레겔은 한정된 것과 무한한 것 사이의 구분을 극복하는 어떤 대화의 새로운 형식을 시인이 고안해야만 한다고 말한다. 또한, 그는 그러한 대화의 형태가 이미 철학, 특히 미학에서 존재한다는 것을 깨달았다.¹⁵⁾ 슐레겔의 미학은 단지 시에 관계된 주제가 아니라 주요 주제가 언어 자체인 시와 철학의 결합이다. 이러한 언어는 존재하는 언어가 아닌 "ein Ich und jedes Ich", 시와 철학, 무한한 것과 유한한 것 사이의 불가능한 결합을 표현할 수 있는 새로운 언어다.¹⁶⁾

비록 슐레겔의 사상이 정신없게 하는 것을 부정할 수는 없지만, 만약 우리가 그의 '시에 관한 대화'에서 쓴 것과 "시의 세계는 자연에 활기를 주는 풍부함처럼 고갈할 수 없고 영원하다"¹⁷⁾는 그의 글을 상기한다면 그가 말하는 뜻이 명확해진다. On Incomprehensibility에 있는 자신의 에세이에서 그는 "끝없는 세계가 카오스나 이해할 수 없는 상태로부터... 만들어진 전체가 아닌가?"라고 수사학적으로 물었다. 그리고 슐레겔은 다시 '시에 관한 대화'에서 "최고의, 참으로 순서적으로 가장 높은 미(美)는 아직까지는 오로지 카오스의 미(美)이다"라고 주장한다. 이렇게 시인이 전적으로 무의미한 것을 해결하면서 이러한 것 모두를 지킬 수 있는 한 가지 방법은 마음에 있는 두 다른 상반되는 생각을 갖는 능력이며, 이것은 동시에 슐레겔이 "철학적" 혹은 "소크라테스적인 반어(反語)"로 다양하게 지칭하는 매개를 통해서 가능하다. 슐레겔은 Lyceum Fragment 108에서 이러한 과정(그가 소크라테스적인 반어라고 말한)을 다음과 같이 설명했다.

14) Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (University Park: Pennsylvania State University Press, 1968), p. 150.

15) *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*(Paderborn and Munich: Ferdinand Schöningh, 1958-, XVIII(IV) 1069; XVIII(IV) 1519; and XVIII(V)943.

16) *ibid.*, XVIII(V)947.

17) *Dialogue on Poetry*, pp. 53-54.

“...단지 무의식적이고 아직 완전히 계획적인 위선이다.

그것을 감추거나 그것을 폭로하는 것은 똑같이 불가능하다.

그것을 가지지 않은 사람에게, 그것은 비록 말로 고백한 후라도 수수께끼같은 것이다. 그것을 사기라고 간주하는 사람들이나 전세계를 바보로 만드는 유쾌한 장난을 즐기는 사람 내지 그들 자신도 포함되었다는 것을 암시하는 것을 알았을 때 화가난 사람을 제외하고 그것은 속임을 의미한다.

이러한 종류의 풍자에서는 모든 것이 즐거우면서도 심각하고 순진하게 열려진 동시에 깊게 감춰있어야 한다. 그것은...

절대적으로 본능적이고 절대적으로 자각있는 철학과 함께 생긴다. 그것은 절대적이고 상반적인 것, 완전한 대화의 가능성과 불가능함 사이의 풀 수 없는 적대 감정을 품거나 야기시킨다. 그것은 사람이 자기 자신을 초월할 수 있는것을 의미하기에 모든 방종중 가장 자유롭다; 그리고 그것은 절대적으로 필요하기 때문에 가장 합법적이다.

그들이 심각하게 농담으로써 무엇을 의미하는지 그리고

농담으로써 심각하게 무엇을 의미하는지 어지러울 때까지 그들이 믿는 것과 믿지 않는 것 사이에서 끝없이 동요할 때, 조화로운 따분함이 이렇게 계속적으로 자신을 흉내내는데 반응해야만 하는 방법에 대해 난처해 하는 것은 좋은 징조이다.”(보기4)

간단히 말해서, 마음에 두 상반되는 생각들을 가지기 위해 인간은 계속적으로 자신을 모방하는 것에 빠지는 풍자가가 되어야만 한다. 만약 시인이 이것을 실패한다면, 그는 슬레겔이 풍자중의 풍자라고 일컫는 덧에 빠진다.¹⁸⁾

예술에 있어서 창조자를 위해 슬레겔이 가진 철학과 소크라테스적인 반어에 대한 개념은 많은 가능성을 제공한다. 슬레겔 자신은 예술가는 자신이 결정한 방식으로 -Selbstbeschränkung이라고 그가 부르는- 자신이 창조한 것과 자신이 파괴한 것 사이에 끊임없는 균형을 유지해야 한다고 한다. 슬레겔은 이것이 가장 필요하다고 하는데 왜냐하면 사람은 어느 곳에서든 자유로와도 세계에 의해 제한되기 때문이다. 예술가가 자신이 창조한 것과 자신이 파괴한 것의 두 영역에서 균형을 유지할 때만이 궁극적인 시인 초자연적인 시를 창조하는 것이 가능하다. 이것에 대해 슬레겔은 그의 아테나이움에서 다음과 같이 썼다.

“우리는 산물과 더불어 산출자를 생각하지 않으며 동시에 초자연적인 사고의 체계 안에서 초자연적인 생각의 묘사를 포함하는 맹종적인 초자연적인 철학을 생각할 수 없다: 그래서 이런 종류의 시는 초자연적으로 가공하지 않은 물질들과 그것이 그리스의 서정적인 시들과, 고전적인 우아함, 그리고 근대의 피테 사이에서 나타나는 예술가적인 반영과 아름다운 자신을 반영하는... 시의 창조성-종종 현대시인들이 만나는-에

18) 슬레겔은 이것을 다음과 같은 상황으로 특정화시킨다.

“만약 사람이 좀 더 눈에 띄는 풍자에 빠진 것을 자각하는 과정이 없이 풍자적으로 풍자를 말한다고 한다면; 만약 사람이 풍자로부터 좀 더 자신을 생각할 수 없다면...; 만약 작가에 대해 풍자적으로 되거나 풍자가 매너리즘에 빠진다면;...그리고 만약 풍자가 거칠게 진행되고 더이상 조절할 수 없다면...” (On Incomprehensibility 中, 보기5)

관한 이론적인 예비 지식에 연결되어야만 한다. 모든 묘사에 있어서, 이러한 시는 그 자체로 묘사되어야만 하며 항상 시인 동시에 운문중의 운문이 된다.”¹⁹⁾(보기 6)

슐레겔은 또한 괴테의 ‘빌헬름 마이스터’에 대해 찬사하면서 다음과 같이 썼다: “우리들은 우리들 자신의 사랑으로 우리 자신들을 승화시켜서야만 우리가 숭배하는 생각을 소멸할 수 있다.” 그는 계속해서 쓰기를, “우리들은 무한한 것에 대한 능력이...부족하다.”²⁰⁾ 무한한 것과 세상적인 영역의 다리에 성공적으로 선 예술가는 슐레겔이 단 하나의 권위적인 “낭만적인 시”로써 칭찬한 “진보적이고, 보편적인 시”를 쓸 수 있다. 그의 아테나이움 116편에 보면:

세계를 전부 비추는 거울인, 서사시처럼 그것은 시대의 이미지가 될 수 있다 또한 그것은-다른 어떤 형태보다 많이- 시적인 반영의 날개들에 관해 실체적으로 모든 이상적인 자기관심에서 자유로운 초상화가와 초상된 것 사이를 배회하며 그 반영을 반복해서 더 높은 힘으로 올릴 수 있다....낭만적 시들은 철학에서 위트라고 부르는 예술이며, 그리고 인생에서 우정과 사람이라고 부르는 것이다... 낭만적인 시들은 늘 되어가는 상태에 있다. 그것은, 사실상 그것의 진짜 본질이다. 그것은 영원히 되어가는 상태에 있으며 결코 완벽하지 않다. 그것은 이론없이 연구될 수 있고 단지 신묘한 비평이 그것의 이상을 감히 특정화시킬 수 있다. 그것은 홀로 자유로운 것처럼 홀로 무한하다. 그리고 그것은 시인의 의지가 그것 자체위에 어떤 법칙도 참을 수 없는 의지의 첫 계율로써 인식된다.

낭만적인 시들은 친절한 것 이상이며, 말하자면, 그것은 시 자체다. 왜냐하면 어떤 의미에서 모든 시들은 낭만적이 되어야하기 때문에.(보기7)

그리고 그것에 어떤 의심이 있을까봐 슐레겔은 그것을 다음과 같이 더욱 확신시킨다.

느낌이나 창작에 완전히 몰두하는 것은 일종의 낭만주의를 이끄는, 그 둘의 가장 높은 정도만이 절대적인 낭만주의나 낭만적인 풍자라는 상반되는 것의 긴장을 일으킨다.

그러나 추상적이고 철학적으로나 문학적인 이론들같은 것이 과연 실제적인 문학과 어떤 관계가 있을까?

19) Critical Fragments from the *Lycaenum*, no. 238, trans. Firchow in *Lucinde*.

20) "Über Goethes Meister"(1798), trans. Laeonard P. Wessell, Jr., "The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel's 'Romanticism,'" *Studies in Romanticism*, vol. 12(1973), p. 664.

III. Der Wanderer

-시 : Fridrich Schlegel-

제1절 Wie duetlich des Modes Licht
Zu mir spricht,
Mich beseelend zu der Reise:
"Folge treu dem alten Gleise,
Wahle keine Heimat nicht.
Ew'ge Plage
Bringen sonst die schweren Tage.
Fort zu andern
Sollst du wechseln, sollst du wandern,
Leicht entfliehend jeder Klage."

제2절 Sanfte Ebb' und hohe Flut
Tief im Mut,
Wandr' ich so im Dunkeln weiter,
Steige mutig, singe heiter,
Und die Welt erscheint mir gut.
Alles reine
Seh' ich mild im Widerscheine,
Nichts verworren
In des Tages Gult verdorren:
Froh umgeben, doch alleine.

내 여행에서 얼마나 달빛이 반짝이며 명확하게 나에게 말하는지:
"옛부터 난 길을 충실하게 따라 너 자신 스스로 타향으로 가는 길을 택하렴.
영원한 고통을 작게나마 귀찮은 나날들에게 주기를.
타지에서까지 모든 부정으로부터 재빨리 떨어져 방랑해야만 한다."
최대한의 용기를 가지고 썰물이거나 밀물이거나에 관계없이
어둠 속에서 용기있게 올라가며, 즐겁게 노래부르며 떠돌면
나에게 세상이 좋은 듯 하다.
(달빛의) 은화한 반영에서 나는 모든 것을 명확하게 본다
모든 것이 숨겨지거나 낮의 밝음으로 인해 시들지 않은 것을:
비록 혼자이지만, 즐겁게 내면으로 보낸다.

이 시는 대칭적이고 균형적인 두 절을 가지고 있으며, 각절은 10줄로 되어있다. 각절은 5행으로 된 두 작은 부분으로 나뉘며, 각절의 운율은 a a b b a c c d d c로 구성된다. 여기에서 처음 운율인 a가 되돌아오는 곳이 동시에 다음 부분으로 이끄는 신호가 된다. 그리고, 각절에서 각열이 똑같은 수의 음절로 대칭성있게 구성되었다.

제1절:	음절수	7 3 8 8 7 4 8 4 8 8
	운율	a a b b a c c d d c
제2절:	음절수	7 3 8 8 7 4 8 4 8 8
	운율	a a b b a c c d d c

처음 시를 보았을 때 우리는 오직 반만을 이야기할 수 있다. 슈레겔 자신은 그의 “괴테의 마이스터에 관한” 에세이에서 우리가 “모든 개개의 것으로부터 일반적인 것을 주지하고, 그것의 본질의 파악하고, 대중적인 것을 추량하고, 전부를 파악하는 것...”과 동시에 “가장 먼 것들을 혼합해 가장 숨겨진 것까지 조사하는 것이 필요하다”고 썼다. 물론 “방랑자”의 두 절에서 각절이 기본적으로 틀리다는 것을 알려고 관계가 없는 것까지 연구하는 것이 필요한 것은 아니다. 이 시에서 첫 절의 특징은 앞으로 나아가서 말하는 주제(혹은 특정 인물?)이고, 반면 두 번째는 외견상 여행자의 여로(旅路)와 내면으로 향하는 묵상과 관계된다. 두절에 있어서의 이러한 내용적인 차이점에도 불구하고 그 절들이 똑같다고 하는 것은 부인할 수 없다. 차라리, 그 두 절의 내용을 대조시키는 반면 동시에 그들을 구조적으로 같게 만듦으로, 슈레겔은 이상적이고 낭만적인 시가 “인위적인 혼란과 매력적이고도... 균형잡힌 충동로...전체의 가장 적은 부분일지라도 살아있는 풍자와 열성속의 끊임없는 교체를 멋지게 야기시키는 것이 필요하다”는 속성을 소유해야한다는 자신의 필요조건을 만족시키는 방법으로 썼다.

슈레겔은 이 시의 첫절이 두 상반되는 긴장을 수행하는 것을 의미하는 일종의 예인 낭만적인 풍자의 모델이라고 독자들에게 소개했다. 한편으로, 슈레겔은 그의 독자에게 “달의 빛”을 이야기하며, 선택의 여지없이 우리가 문학적으로 말하는 달빛을 받아들여야 한다고 했다. 그러나, 반면 친숙한 시의 은유적인 집합을 제시하며, 달빛이 또다른 상징-아마도 방랑자의 잠재 의식에 대해-이라고 의심할 좋은 이유가 있다고 했다. 우리들이 추측해보아도 그것은 가능하다. 우리는 결코 한가지나 다른 방식으로 말하지는 않는다. 그 다음 우리에게 달빛이 말하고 혹은 말하지 않고를 받아들이는 것만이 남았다. 그럼에도 불구하고, 시의 두 번째 행의 끝부분을 통해 명백한 것이 한 가지 있다. 달빛에 목소리를 제공하고 또 제공하지 않음으로 슈레겔은 상반되는 것의 긴장, 절대적인 것과 상대적인 것과의 대립, 그리고 무한한 것을 향해 분투하는 탁월

한 시를 낳는 예술적인 반연과 아름다운 자기 반영을 동시에 소개하는데 성공했다.

그런데 방랑자의 더 큰 향해를 쫓기 이전에 전체적으로 가장 작은 부분까지에 있는 풍자에 대해 슐레겔이 한 풍자를 잠시 생각해보자. 앞서 언급한 것처럼 두절로 된 이시는 각절의 운율 체계에 있어서 똑같은 운율을 가지고 있다. 또한, 각절의 상반되는 행들은 같은 수의 음절을 가진다. 두 절 사이의 차이점들은 내용 자체에 더욱 관계된다(예를 들어, 1절에서의 話者, 2절에서의 화자의 不在). 7음절로 구성된 1절의 첫행은 다음과 같은 악센트 패턴을 가지고 있다:

- / - - / - /

반면 7음절로 구성된 2절의 첫행은 다음과 같은 형식을 따른다.

/ - / - / - /

(여기에서 “-”는 악센트가 없는 음절을 말하며, “/”는 악센트가 있는 음절을 의미한다.)

시의 문맥에서 이 두행들을 같은 운율 패턴(a)으로 끝나므로 같이 취급할 수 있다. 그리고 동시에, 각각 a 패턴으로 끝나는 행의 악센트 형식에 있어서의 차이점이 주어지면서, 이들은 똑같지 않게 된다. 이러한 것은 슐레겔이 말하던 서로 상반되는 것의 매력적인 대칭성을 이루는 단 하나의 방법은 아니다. 예를 들어 어떻게 두 절에서 첫 두행의 운율이 a, a인지를 보아라. 둘 다 a패턴으로 끝났음에도 불구하고, 첫행(그리고 12번째행)은 7음절로 되어있고 반면 두번째 행(그리고 13번째 행)은 3음절로 되어 있다. 이것과 마찬가지로 인위적으로 조직된 혼란의 똑같은 과정이 6행과 7행(그리고 16행과 17행)에도 적용된다. 이들 행들의 운율 패턴은 c로, 6행은 4음절로 구성된 반면, 7행은 8음절로 구성된다. 각절에서 d패턴으로 끝나는 행의 관계 역시 유사성과 비유사성을 가진다. (반면 각절의 b행은 8음절을 가진다.)

c와 d 패턴으로 끝나는 행에서는 짧은 행이 먼저 온다. a패턴으로 끝나는 각절의 짝지워진 행은 긴 것 다음에 짧은 것이 온다. 대개 사람들은 이러한 것에서 결과적으로 같은 음절을 가진 운율의 각행을 기대하지만, 여기에서는 절단된 반복으로 묘사할 수 있다. 두절에서 a의 잘린 반복(2행과 12행)은 일종의 간격을 남긴다. 특히, 첫절에서 무엇인가가 말하여지지 않은 것처럼 남는 것이 없는 운율의 효과를 주는 차이는 달빛이 하는 말이 전혀 명확하지 않다는 것을 의미한다. 좀 더 요점적으로 말하자면, a의 잘린 반복은 방랑자와 또렷하지 않은 달빛 사이의 한계인 “zu mir”라는 단어 들 위에서 나타난다. 그런 방법으로 슐레겔의 시는 진취적이고, 우주적인 시, 혹은 세계 전체를 비추는 거울이 되며, “ein Ich und jedes Ich”사이의 불가능한 화합의 표현, 그리고 궁극적으로 유한한 것과 무한한 것 사이에 있게 된다.

다시말해, 본질적으로 다른 악센트 패턴을 가지고 각행이 똑같지 않게 끝나지만 같은 운율로 되어 있는 이런 것 사이에 있는 유사성과 비유사성은 슐레겔의 시 행간에

서 많은 것을 던진다. 첫절의 두 번째와 세 번째 행에서 볼 수 있는 유사성과 비유사성은, 특히 짧게 반복할 때, 두 번째 행의 마지막에서 독자가 상상하거나 혹은 삽화적인 질문을 제공하게끔 작용한다. 여기에서 질문은 달이 명확히 말하는 것을 의심한다기보다 얼마나 많은 참여자들이 시에 존재하느냐는 것에 있다. 그리고 나서, 1절의 첫 두 행에서 무엇이 말하여졌고 무엇이 말하여지지 않았는가뿐만 아니라 누가 그것을 말하는가가 관심사가 된다. 이 마지막 질문을 함에 있어 우리는 전에 결론진 것에 바탕을 두고 추측하는 식으로 부분적이거나 답을 할 수 있다. 그것은 실제로 말하는 것이 달의 빛인가 아닌가하는 것이다.

슐레겔의 동시대인으로 영국 시인인 콜리리지는 그의 *Biographia*에서 실제적으로 한사람만이 이야기하지만, 두 사람이 이야기 하는 것처럼 하는 일종의 복화술을 묘사할 때 이 문제에 대해서 언급했다.²¹⁾ 그리고 “실체와 사고(思考)”라는 또다른 각도에서 하는 질문에 대해 콜리리지는 “무엇이 목소리고 무엇이 반향인지 누구도 말할 수 없는 뚜렷하게 교차되는 두 소리”를 정했다.²²⁾ 이러한 것은 조나단 쿨러(Jonathan Culler)가 최근의 연구에서 롤란드 바르스(Roland Barthes)의 말을 빌어 “글쓰는 것이란 ‘누가 말하나?’라는 문제에 대한 답을 할 수 없을 때만이 진정으로 쓰는 것이다”라고 제시할 때 확대된다.²³⁾ 그리고 그것은 낭만적인 풍자를 함유하기 때문에, 어떠한 일의 풍자라고 돌리는 사람을 우리가 미리 추측해서 개방적인 질문의 답을 할 수 없게 한다.

물론 사람이 좀 더 높은 곳으로 또다시 오르기 위해 “시적인 반영의 날개”에 관해 “세계 전체를 비추는 거울”을 열망해야한다고 옹호하는 시인의 시인 방랑자의 첫절에서 누가 말하는지에 대해 대답할 수 없는 질문을 슈레겔이 할 때 어떤 놀라움도 있을 수 없다. 그 문제에 관해 쉘러가 “인류의 미학 교육에 관해서(On the Aesthetic Education of Mankind, 1794-5)”라는 책에서 “근대의 시인들이 여행하는 길은 인류가-개인적으로나 집합적으로-끝이 없는 것을 알고도 취해야만 하는 길과 같다”라고 말한 것처럼 무한한 것을 쫓아 얻으려고 애쓰는 방랑자를 자각할 때 우리는 놀라지 않는다. 슈레겔의 시에서 우리는 방랑자의 여행은 한계가 없는 것을 알뿐 아니라 끝이 없다는 것도 안다. 끝이 없는 여행을 시작할 때, 슈레겔의 방랑자는 무한한 것의 끝없음까지 깨뜨릴 수 있을 것이다. (시의 궁극적인 풍자는 방랑자가 가는 곳이 확실치 않다고 항의할 수도 있다. 또다시 우리들은 그 시 전체에서 그가 어디에 있는지 결코

21) *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, 2 volumes (Oxford: Clarendon Press, 1985), vol. II, p. 109.

22) *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1961), 2557.

23) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p.200.

듣지 못한다. 시간과 장소의 모든 의미가 첫 행을 제외하고 언급되지 않는다. 이러한 예외는 시에서 지금현재 진행중인 것처럼 말하여지는 현재형으로 연결된 현저하게 드문 요지인 달의 이야기로 데려간다.)

시가 개방적으로 끝나는 것(open-endedness)은 또다른 목적으로 사용된다. 바바라 헤른슈타인 스미스(Barbara Herrnstein Smith)는 그녀의 저서인 시의 종지부에 관한 연구'(Poetics of Closure, A Study of How Poems End)에서 개방형이나 끝나지 않는 결론은 독자가 그것에 참여하도록 유도하며 그 자체가 해결되지 않음을 나타낸다고 썼다. 이러한 방법으로 슐레겔의 표현은 "ein Ich und jedes Ich", 시와 철학, 그리고 무한한 것과 유한한 것 사이의 불가능한 결합을 표현했다. 계속해서 스미스는 개방형으로 끝나는 시의 효과는 그것이 손에 있는 시의 관심사 이상의 것에 도달하는 의문들을 제시한다고 한다. 다른 말로, 그러한 것들은 "우리가 아는 것은 무엇인가? 어떻게 우리는 우리가 그것을 안다고 확신할 수 있을까"라고 묻는다. 그것들은 심지어 마지막 단어들의 논쟁할 여지없는 진실의 가능성과 타당성을 질문한다. 그러나 다시 슐레겔은 그가 낭만적 시를 되어가는 상태의 어떤 것이라고 이야기 할 때와 똑같은 어떤 것을 제시한다. 시의 세계는 자연에 활기를 불어넣는 풍부함처럼 무한하고 무진장하다고 슐레겔을 그의 "시에 관한 대화(Dialogue on Poetry, p.53)"에서 말한다. "목표에 도달했을 때 우리는 처음부터 또다시 반복해서 시작해야만 한다."²⁴⁾

IV. 음악

1829년 2월에 출판된 "프란츠 슈베르트에 관한 회고록(Recollections of Franz Schubert)"에서 조한 메이호퍼(Johann Mayhofer)는 다음과 같이 회상한다:

"그가 창조한 선율의 풍부함이 놀랍다면, 즐거움은 명확한 시야, 확실성과 단어들의 삶과, 다시 말하자면, 각 시의 특성을 관통 적절한 표현에 의해 더욱 고무된다. 그가 얼마나 특성있게 그리고 또 다르게 괴테, 쉴러, 뮐러, 루케르트, 슐레겔, 스코트, 슐츠와 다른 시인들을 취급하는지! 시들의 많은 것이 그의 음악을 통해서만 좀 더 명확해진다"²⁵⁾....(보기 8)

노래에서 슈베르트가 여러 시에 대해 각기 다르게 반응하는 것과 함께 시의 세계를 꿰뚫는 것을 언급하는 것은 청자(聽者)가 슈베르트 가곡을 어떻게 해석하고 또한 어떻게 그 노래가 해석되는지 힘들고도 약간 도전적인 길로 향한 또다른 출발점을 잠재적으로 제공한다. 그중에 가장 자극적인 것은 많은 시들이 그의 음악을 통해서만 명확해진다고 외치는 것이다. 사람들은 어떻게 그러한 외침이 프리드리히 슐레겔이 시에

24) Fridrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*, no. 1048, trans. Wessell, "Antinomic Structure," p. 653.

25) *The Schubert Reader, A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*, ed. Otto Erich Deutsch, trans. Erich Blom (New York: W.W. Norton, 1947), p. 863.

서 이루고자 한 것을 시도하는 것들의 무게하에 설 수 있는지 의아해 할 것이다. 슈베르트는 대략 1818년에서 1820년까지 슬레겔의 시를 14개나 세팅했다.-실제적으로 슈베르트는 슬레겔의 시를 16개 세팅했으며, 그중 두 개의 시는 1820과 1823년, 1825년 사이에 쓰여졌다.²⁶⁾ 그리고 운 좋게 방랑자(der Wanderer)도 그중의 하나다.²⁷⁾

그 노래에 관한 주석들을 읽으면서, 그들 저자들이 그것을 어떻게 만드는데 대해 때때로 당황한 것을 알 수 있다. 사실상 리차드 카펠은 가능한 한 빨리 그것이 가능해지기를 위한 인상을 준다. 시인에 대해 쓰는 늘상적인 정보를 준 후에 그는 다음과 같이 썼다.

“방랑자에는 생각에 잠길 필요없이 유머가 있다.... 첫절에서 피아노 포르테로 표기된 베이스는 성부와 함께 단일음을 연주한다-이것은 슈베르트가 고독을 묘사할 때 자주 쓰는 기법이다. 두번째 절은 달의 철학과 풍부한 화성에 의해 강조된다.... 매우 편안하게 움직이는 음악은 매우 이상한 절을 취급하는 작곡가의 재주의 어려움을 은닉한다. 만약 우리가 그것에 대해 충실히 해석하려 한다면 문제가 무엇이었는지 그리고 어떻게 슈베르트가 그것에 봉착했는지 알게될 것이다...”²⁸⁾(보기9)

번역이 주어지고 나서 독자가 한숨을 쉴 수 있게 슬레겔의 또다른 시, der Vogel,로 주의가 돌려진다. 단지 무엇이 어려움이었고 어떻게 슈베르트가 그것을 극복했는지 결코 확실하게 언급되지는 않는다. 슬레겔의 방랑자 자신처럼 우리도 망각하게끔 된

26) 연대기적으로 이들 16시들은 다음과 같다.

- 1) Blanka, D631, 1818, 12
- 2) Von Mitleiden Maria, D632, 1818, 12
- 3) Die Gebusche, D646, 1819, 1
- 4) Das Madchen, D652, 1819, 2
- 5) Der Wanderer, D649, 1819, 2
- 6) Des Schnetterkubg, D633, 1819-1823
- 7) Die Berge, D634, 1819-1823
- 8) Die Sterne, D684, 1820
- 9) Dei Vogel, D691, 1820, 3
- 10) Der Knabe, D692, 1820, 3
- 11) Der Fluss, D693, 1820, 3
- 12) Der Schiffer, D694, 1820, 3
- 13) Im Walde, D708, 1820, 12
- 14) Die Rose, D745, 1822
- 15) Abendrote, D690, 1823, 3
- 16) Fulle der Liebe, D854, 1825, 8

27) 방랑자는 뷔엔나의 Cappi와 Czerny에 의해 1826년 11월에 작품 665의 2번으로 출판되었으며, 당시 그 시의 저자는 슬레겔의 형제인 아우구스트라고 잘못 인용되었다.

28) Richard Capell, *Schubert's Songs*, 2nd rev. ed.(London: E.P.Dutton, 1957), pp.164-165.

다.

망각으로부터 우리의 방랑자를 구원하려고 애쓰기 이전에 이 에세이 제일 처음에 제시했던 질문을 반복해보는 것은 가치있다. 낭만적인 풍자와 풍자라는 것이 표면적으로 나타나 우리가 슈베르트 가곡을 이해하는 것을 돕는 비평적인 경우를 나타내는 어떤 특별한 시가 있을까?

악보에 있는 예 1의 음악에서 볼 수 있는 것처럼 이 노래는 시의 구조를 되살려 두 절이라고 말할 수 있는 것으로 나뉘어진다. 피아노 전주 두마디를 요약한 마디 10에 있는 한마디의 간주와 2마디의 후주를 제외하고, 두절이 완전하게 대칭적으로 각기 11마디 길이로 구성된다. 그렇지만, 이러한 균형은 각절이 단지 같은 수의 마디로 지속되는 것 이상의 무엇이 있다. 중요한 것은 2절이 1절의 수정된 반복이라는 것이다. 그리고, 각 절은 두 작은 단위로 나뉘어진다. 각절에서 이들 작은 부분들은 5마디 반으로 지속된다. 음악에서 대칭적인 디자인을 가진 두 부분은 다섯 군데에서 볼 수 있다(마디 1-3과 15-16, 마디 4-5와 17-18, 마디 6-7과 19-20, 마디 8-10과 21-22). 여기에서 명확하게 볼 수 있듯이 이 두 병행적인 절들은 마디에서 마디로 유사하게 배열된다. 슈베르트는 두 절이 나뉘어지는 부분인 iii에 늘임표(fermata)를 쓰며, 이 화음의 진행은 V/iii에 의해 준비된다.(이러한 진행은 2페이지의 제일 위의 마지막 마디에서 볼 수 있다.) 부가적으로, 이러한 장식은 슐레겔이 시의 각 절을 나누는 정확한 지점-5행의 마지막과 15행의 마지막-에 쓰이며 각 경우는 a a b b a운을 형식중 a가 돌아오는 지점이다. 여기까지 슈베르트의 노래는 슐레겔의 시에서 보았던 것처럼 대칭적이다.

우리가 슐레겔의 시를 처음 보았을 때 시에 대해 단지 절반만 이야기 할 수 있는 것처럼 우리가 슈베르트의 가곡을 단편적으로 볼 때 우리는 거기에서 일어나는 것의 단지 일부만을 말할 뿐이다. 시가 “인위적으로 조작된 혼란”과 “충돌의 매력있는 균형”을 가져야 한다는 슐레겔의 필요 조건을 만족시키는 방법과 똑같이, 슈베르트의 노래는 유사하면서도 또한 틀리다. 다시 이 작품을 보자. 우선 각절에서 성부(聲部)와 피아노 부분 사이에서 볼 수 있는 유사성은 명확하지만, 미묘하고도 커다란 차이점이 있다는 것 또한 명백하다. 예를 들어, 1절은 2마디의 피아노 서주가 있지만, 2절은 없다. 비록 성부가 각절의 마지막 박에서 시작되지만, 1절은 8분 음표 하나를 썼고, 2절은 셋잇단음표이다. 1절의 마디 3에서 기본적인 선율을 피아노가 치는 것-마디 3의 성부는 유사한 변주를 부름-은 왼손에서 단선율로 나타난다. 반면 2절에서는 기본적으로 마디 3과 같은 선율이 피아노의 오른손에서 2성부 구조로 쓰여진다. 두절이 진행되는 방법은 이러한 많은 예들에 의해 점점 다르게 된다. 결과적으로 이것은 실질적이거나 전체의 가장 작은 부분까지 상반되는 것들이 충돌되는 긴장에 맞추어 슈베르트가 인위적으로 조작된 혼란을 이루려고 했다는 것으로 볼 수 있다.

이밖에도 언급할 가치가 있는 것으로 앞서 보았듯이 같은 운율을 가졌으나 반복시 잘린, 두 똑같지 않은 행들과 같은 술레젤이 한 어떤 것을 슈베르트가 반영한다는 것이다. 우리가 그때 이해했던 것처럼 이것의 효과는 그 시의 첫 두행 사이에 있는 일종의 운문적인 차이로 이러한 차이는 슈베르트에 의해 1절에서 쓰여진다. 그렇지만, 슈베르트는 시적인 반복을 동시에 음악적인 반복으로 뒷받침 한다. 이러한 반복은 마디 4와 2절의 마디 17에서 볼 수 있다. 이러한 모든 것중 가장 우선으로 이 음악적 반복의 효과는 시의 가장 중심이 되는 여행에 관한 생각을 알린다. 이것뿐만 아니라 이들 두 마디에서 똑같은 음악을 정확히 반복하는 것에서 슈베르트는 끊임없이 계속 되는, 결코 끝나지 않는 여행을 향한 것처럼 보인다. 또다시, 이것과 똑같은 감정은 마디 1에서 피아노가 첫박에 쓰인 D장조의 1도 화성으로부터 2번째 박의 vii/v로 가는 진행에서 이루어 진다.

피아노 서주를 반중지로 끝낸후 한박자의 쉼표가 따라오는데서 슈베르트는 술레젤의 방랑자가 곧 방랑을 시작할 것이라는 것을 잠재의식적으로 지적했다고 말할 수 있다. 원조의 곡선에서 강력하게 시사하는 그런 뚜렷한 거부는 화성적으로나 시적으로 고향이 없음을 여기에서 가장 중요한 부분으로 제공한다. 두마디의 피아노 전주가 결국은 그것을 좇아 무엇인가 올것이라는 징조를 부가해 나타낸다. 이 개방형의 중지를 가짐으로 슈베르트는 노래 중간에 오는 세부분의 중요한 순간들에서 vii/v으로부터 g-sharp을 결합시키는데 실패하지 않는다. 마디 9에서 10, 마디 22, 그리고 마지막으로 노래의 끝에서 두 번째 마디. g-sharp이 마지막으로 들려오는 시간에 그것은 기대했던 5도가 아닌 1도 화성으로 움직인다. 가장 풍자적인 방법으로 진정한 V-I도의 관계가 문학적으로 분해된다. 그것은 화성적인 긴장을 해결하는 것이 아닌 상반되는 것들의 긴장을 해결함으로 들려진다. 그런 방식으로 슈베르트의 가곡은 바바라 스미스가 제시해 청자(독자)들을 참여시키는 일종의 끝맺음의 부족을 갈망한다. 유사하게, 그런 끝맺음은 목표가 도달했을 때 우리는 처음부터 다시, 그리고 또다시 시작해야 한다고 술레젤이 한 말을 다시 되새겨 볼 수 있다.

예1) 악보, 슈베르트, 방랑자

Langsam.

Singstimme. *p* Wie deut.lich des Mondes Licht zu mir

Pianoforte. *pp*

4 spricht, mich be - see - lend zu der Rei - se: „Fol - ge

6 treu dem al - ten Glei - se, wäh - le kei - ne Hei - math nicht. Ew' - ge

8 Pla - ge brin - gen sonst die schwe - ren Ta - ge.

Fort zu andern sollst du wechseln, sollst du wandern, leicht ent-flichend je - der Kla -

14 ge.“ Sanfte Ebb' und hohe Fluth tief im Muth, wandr'ich so im Dunkeln

18 wei - ter, stei - ge mu - thig, sin - ge hei - ter, und die Welt erscheint mir gut. Al - les

21 Rei - ne seh' ich mild im Wie - derschei - ne, nichts ver - wor - ren in des Ta - ge -

24 Gluth ver - dor - ren: froh um - ge - ben, doch al - lei - - ne.

보기1)

...cannot work for the sensuous perception. It must address itself to the inward mind, which coalesces with its object simply and as though it were itself, to the subjective inwardness.... It is this inner world that forms the content of the romantic., it must therefore find its representation... in inward feeling, and in the show or presentation of such feeling. The world of inwardness celebrates its triumph over the outer world.

보기2)

...a chain of linked thought, Of live and might to be divided not...
Man, one harmonious soul of many a soul, Whose nature is its own divine control,
Where all thing flow to all, as rivers to the sea.

보기3)

The Romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that is should forever be becoming and never be perfected.

보기4)

...the only involuntary and yet completely deliberate dissimulation. It is equally impossible to feign it or divulge it. To a person who hasn't got it, it will remain a riddle even after it is openly confessed. It is meant to deceive no one except those who consider it a deception and who either take pleasure in the delightful roguery of making fools of the whole world ;or else become angry when they get an inkling they themselves might be included. In this sort of irony, everything should be playful and serious, guilelessly open and deeply hidden. It originates... in the conjunction of a perfectly instinctive and a perfectly conscious philosophy. It contains and arouses a feeling of indissoluble antagonism between the absolute and the relative, between the impossibility and the necessity of complete communication. It is the freest of all licenses, for by its means one transcends oneself; and yet it also the most lawful, for it is absolutely necessary. It is a very good sign when the harmonious bores are at a loss about how they should react to this continuous self-parody, when they fluctuate endlessly between belief and disbelief until they get dizzy and take what is meat as a joke seriously and what is meant seriously as a joke.

보기5)

One speaks of irony without using it...; if one speaks of irony ironically without in the process being aware of having fallen into a far more noticeable irony; of one can't disentangle oneself from irony anymore...; if irony turns into a mannerism becomes, as it were, ironical about the author;... and if irony runs wild and can't be controlled any longer.

보기6)

...just as we wouldn't think much of and critical transcendental philosophy that doesn't represent the producer along with the product and contain at the same time within the system of transcendental thoughts a description of transcendental thinking: so too this sort of poetry should unite the transcendental raw materials and preliminaries of a theory of poetic creativity—often met with in modern poets—with the artistic reflection and beautiful self-mirroring that is present in...the lyric fragments of the Greeks, in the classical elegy, and, among the moderns, in Goethe. In all its descriptions, this poetry should describe itself, and always be simultaneously poetry and the poetry of poetry.

보기7)

It alone can become, like the epic, a mirror of the whole circumambient world, and image of the age. And it can also—more than any other form—hover at the midpoint between the portrayed and the portrayer, free of all real and ideal self-interest, on the wings of poetic reflection, and can raise that reflection again and again to a higher power.... Romantic poetry is in the arts what wit is in philosophy, and what...friendship and love are in life.... The romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never be perfected. It can be exhausted by no theory and only a divinatory criticism would dare try to characterize its ideal. It alone is infinite, just as it alone is free; and it recognizes as its first commandment that the will of the poet can tolerate no law above itself. The romantic kind of poetry is the only one that is more than a kind, that is, as it were, poetry itself: for in a certain sense all poetry is or should be romantic

보기8)

If the wealth of melody he invented justly astonishes, amazement is further heightened by the clear-sightedness, the certainty and the felicity with which he

penetrated into the life of the words and, I should say, into the peculiarity of each poet. How differently and yet how characteristically does he deal with Goethe, Shiller, Müller, Ruckert, Schlegel, Scott, Schülz and others! Many of the poems become clear only through his music....

보기9)

There is humour not without wistfulness in Der Wanderer.... In the first stanza the bass of the pianoforte is in unison with the voice-Schubert's frequent way of describing solitariness. The second stanza is reinforced by the moon's philosophy and by fuller harmonies.... The music, moving so comfortably, conceals the difficulty of the composer's feat in dealing with a highly unusual stanza. If we set out a faithful translation it will be appreciated what the problem was, and how aptly Schubert met it....

참 고 문 헌

1. Capell, Richard. *Schubert's Songs*, 2nd rev. ed., London: E.P.Dutton, 1957, pp.164-165.
2. Coburn, Kathleen. ed. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1961, 2557.
3. Coleridge, Samuel Taylor. *Poetical Works*. ed. E. H. Coleridge. London: Oxford University Press, 1967, p. 115.
4. Deutsch, Otto Erich. ed. *The Schubert Reader, A Life of Franz Schubert in letters and Documents*. trans. Erich Blom. New York: W.W. Norton, 1947, p. 863.
5. *A Dictionary of the English Language*. London, 1755; reprint ed. London: Time Books, 1979.
6. Goethe and Tolstoy, *Essays of Three Decades*. trans. H.T. Lowe-Porter. London, 1947, p. 122.
7. Hegel, Fridricch. *The Phenomenology of Mind*. trans. J. B. Baillie. New York and Evanston: Harper & Row, 1967, p. 542.
8. *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Paderborn and Munich: Ferdinand Schoningh, 1958-, XVIII(IV) 1069; XVIII(IV) 1519; and XVIII(V)943.
9. *Lucinde and the Fragments*. trans. Peter Firchow in *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minneappolis: University of Minnesota Press, 1971, no. 121.
10. *Naive and Setimental Poetry*. trans. Julius A. Elias. New York: Frederick Ungar, 1966, p. 106 and 255.
11. Schlegel, Friedrich. *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc. University Park: Pennsylvania State University Press, 1968, p. 150.
12. Schlegel, Fridrich. *Philosophische Lehrjahre*, no. 1048, trans. Wessell. "Antinomic Structure," p. 653.
13. Shawcross, J. ed. *Biographia Literaria*. 2 volumes. Oxford: Clarendon Press, 1985, vol. II, p.109.
14. Shelly. *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson. London: Oxford University

Press, 1970, IV, pp. 394-402.

15. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975, p.200.
16. *Thalia*. Leipzig: Georg Joachim Goschen, 1787, vol. I, pp.1-5.
The Alluring Problem, An Essay of Irony. Oxford: Oxford University Press, 1986, p.3.
17. *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co., 1969, p. 4.
18. *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*. London: Kegan Paul and Trench, 1886, p.156.
19. "Über Goethes Meister"(1798), trans. Laeonard P. Wessell, Jr. "The Antinomic Structure of Friedrich Schlegel's 'Romanticism,'" *Studies in Romanticism*, vol. 12(1973), p. 664.

ABSTRACT

Romantic Irony and the Schubert lied

HAE-JEONG KIM

This article depicts Schubert's attempts to find a musical parallel for poetic irony, especially in *der Wanderer*. Schubert presupposes that the text of the song can reflect in some way "an absolute synthesis of absolute antitheses". However, who can recognize that his depiction of text's irony is same as that envisioned by the poet? Thus, this deals with not only the definition of Romantic irony but also a cursory runthrough of Schubert's setting. As a result, we find that Schubert reflects poetic ideas in his song.

연세음악연구

제5집

1997년 12월 12일 인쇄

1997년 12월 28일 발행

발행인 나 인 용

발 행 연세음악연구소

인 쇄 대경기획