ISSN 2714 - 1152
(구 음악과 예술)

음악예술연구
Journal of Musical Arts

제12권 1호 2022
Volume 12 Number 1 March 2022

문 용 재 로이터의 가곡 <세 개의 노래> 작품 분석:
휠덜린의 시학적 개념을 중심으로

이 민 정 운명과의 조우: 슈베르트 <피아노 소나타>
D. 960, 1악장에 나타난 ♭VI의 해석

The Pianissimo 음악예술학회
The Musical Arts Association

ISSN 2714-1152
(구 음악과 예술)

음악예술연구

Journal of Musical Arts

· 제12권 1호 · 2022
Volume 12 Number 1 March 2022

The Pianissimo 음악예술학회
The Musical Arts Association

음악예술연구

제12권 1호

논 문

문 용 재

로이터의 가곡 <세 개의 노래> 작품 분석:
휠덜린의 시학적 개념을 중심으로 1

이 민 정

운명과의 조우: 슈베르트 <피아노 소나타>
D. 960, 1악장에 나타난 ♭VI의 해석 31

Journal of Musical Arts

Vol. 12 No. 1

Articles

Yong Jae Moon

An Analytical Study on *Drei Gesänge* by Reutter: Focused on Hölderlin's Poetic Concepts 1

Min Jung Lee

Encounter with Destiny: Interpretation of ♭VI in the First Movement of *Piano Sonata D. 960* by F. Schubert 31

음악예술연구
Journal of Musical Arts
March 2022 Vol. 12, No. 1, pp. 1-30

로이터의 가곡 <세 개의 노래> 작품 분석: 횔덜린의 시학적 개념을 중심으로

문 용 재*

□ 국문초록

본 연구에서는 횔덜린의 시 중 '운명의 여신들에게', '반평생', '저녁의 환상'의 시어로 작곡한 로이터의 가곡 <세 개의 노래>를 시의 형식이나 본질 그리고 창작의 원리나 방법, 즉 시학적 개념을 중심으로 시와 음악사이의 연관성을 분석하였다.

로이터는 횔덜린의 시 가운데 극적인 양면성을 가진 세 개의 시를 선택하여 이를 음악 안에서 악절의 선율적 구조와 템포의 대조, 악상의 대조, 악절의 조성 대조, 피아노 성부 형태 대조를 통해 양면성을 나타냈다. 또한, 세 번째 곡은 악절로 양면성을 표현한 앞선 두 곡과 달리 시에 나타나는 장면적 이미지를 악절군을 통해 시의 양면성을 표현하였다.

이 연구를 바탕으로 횔덜린과 로이터의 작품 이해의 폭을 넓히고 관련 연구가 이어지기를 기대한다.

주제어: 프리드리히 횔덜린, 헤르만 로이터, 시학, 연가곡, 세 개의 노래, 운명의 여신들에게, 반평생, 저녁의 환상

* 국립군산대학교 일반대학원 박사과정 재학, yjm23456@gmail.com

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 이론적 배경
1. 시대적 상황
2. 시학적 특징
Ⅲ. 작품 분석
1. 운명의 여신들에게
2. 반평생
3. 저녁의 환상
Ⅲ. 결론
참고문헌

Ⅰ. 서론

예술가곡은 시와 음악이 결합된 장르로 서양 언어에서 시(詩, lyric)란 가슴에 품은 채 연주하는 고대 그리스의 탄주악기 뤼라(lyra)를 그 어원으로 한다. 독일어에서 노래를 뜻하는 리트(Lied) 역시 뤼라에서 나왔다. 즉, 노래와 시는 동일시되었으며, 괴테(Johann Wolfgang von Geothe, 1749-1832)는 “시를 그저 읽으려 말고 늘 부르라”고 말하였다(나성인, 2019).

<세 개의 노래(Drei Gesänge)>는 횔덜린(Friedrich Hölderlin, 1770-1843)의 시에 작곡가 로이터(Hermann Reutter, 1900-1985)가 1944년 곡을 붙여 연가곡의 형태로 1944년 발표되었다.

시인 횔덜린은 독일 문학의 전성기인 이른바 괴테 시대의 시인이다. 그는 73세의 짧지 않은 생을 살았지만 생애 절반을 정신 분열증으로 정신병원을 거쳐 독일의 튀빙엔(Tübingen) 네카 강변의 한 작은 탑 방에서 유폐에 가까운 삶을 살았다(장영태, 2020).

작곡가 로이터는 독일의 작곡가이자 피아니스트로서 학술 교사, 대학 행정가, 독창자 및 반주자로 일했다. 그는 여러 오페라, 관현악 작품, 실내악, 특히 많은 가곡을 작곡했으며 1936년부터 1945년까지 프랑크푸르트 음악원과 1956년부터 1966년까지 슈투트가르트 음악원에서 가르쳤다. 그 후 뮌헨 음악대학과 미국, 유럽, 일본의 대학에서 정기적으로 마스터 클래스를 가졌으며 1968년 슈투트가르트에 국제 휴고볼프 아카데미(Internationale Hugo-Wolf-A

kademie)를 설립하였다.

횔덜린 시에 붙인 로이터의 작품은 음반이나 공연에서는 쉽게 접할 수 있으나 이에 대한 학술적인 연구는 찾아보기가 매우 어렵다(Wiegandt, 2021). 따라서 이 작품에 대한 이해를 돕기 위해 시인 횔덜린과 작곡가 로이터에 대해 알아보고자 한다.

작품에 쓰인 횔덜린의 3개의 시 '운명의 여신들에게(An die Parzen)', '반평생(Hälfte des Lebens)' 그리고 '저녁의 환상(Abendphantasie)'은 각기 쓰인 시대적 상황이 매우 다르면서도 시 자체에 서로 다른 양면성이 포함되어 있는 공통점을 가지고 있다. 또한, 시인의 절정기에서 조금씩 변화되는 시의 시학적 개념을 살펴볼 수 있다. 이러한 분석을 통해 가곡 작품인 <세 개의 노래(Drei Gesänge)> 안에서 시와의 연관성과 시학적 의미를 어떻게 음악 안에 표현 되었는가를 연구하고 이를 바탕으로 실제 연주에 있어 올바른 방향을 제시하는 것이 본 논문의 궁극적인 목표이다.

Ⅱ. 이론적 배경

1. 시대적 상황

횔덜린의 시를 시학적 특징으로 나누게 되면 그가 독일에서 머물렀던 도시, 즉 그의 거주환경에 따라 그의 시대적 상황이 바뀌면서 시가 조금씩 변화되며 다르게 나타나는 것을 알 수 있다. 그의 시를 시대적 상황으로 나누게 되면 아래의 <표 1>과 같다.

<표 1> 횔덜린의 시대적 상황

	년도	시대적 상황
1	1770-1788	탄생과 소년기: 마울브론 수도원 학교 시절
2	1788-1793	튀빙엔 학창 시절
3	1794-1795	발터스하우젠과 예나 시절
4	1796-1798	프랑크푸르트 시절
5	1798-1800	첫 번째 홈부르크 시절
6	1800-1802	슈투트가르트, 하우프트빌, 보르도
7	1802-1806	보르도 이후: 뉘르팅엔과 두 번째 홈부르크 체류 시절
8	1806-1843	다시 튀빙엔, 그리고 죽음

(1) 운명의 여신들에게

첫 번째 곡 '운명의 여신들에게'는 횔덜린이 위의 <표 1>의 네 번째에 해당하는 프랑크푸르트 시절에 쓴 시이다. 이 시기는 고향을 떠나 타지에서 지내면서 고향을 그리워하고 방랑자의 귀향을 노래하는 시를 쓰기도 한 시절이었다(장영태, 2020). 그가 다시 고향으로 귀향하는 것은 그에게 있어 실패와 좌절을 의미했었기 때문에 가능하지 않았다. <운명의 여신들에게>는 그리움으로 가득 찬 횔덜린의 마음을 자연을 통해 표현한 송가[1]이다.

---

1) 송가(Ode)는 그리스 문학의 전통에서 기원한다. 그리스 어휘인 'odê'는 고대에서 일반적으로 노래(Gesang)를 의미하는 어휘였다. 즉 개별적인 가인(aoidós)이 반주와 함께 낭송하는 모든 것을 일컫는 어휘다. 훗날 라틴어에서 'oda'는 더 자주 사용되었던 'carmen'과 나란히 가요(lied)의 의미로 사용된다. 18세기 후반에 들어와 송가는 독일에서 '서정적 문학'의 중심을 이루었다.

<표 2> '운명의 여신들에게' 가사

원어	Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! Und einen Herbst zu reifem Gesange mir, Daß williger mein Herz, vom süßen Spiele gesättigt, dann mir sterbe. Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht; Doch ist mir einst das Heilge, das am Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen, Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt! Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel Mich nicht hinabgeleitet; einmal Lebt ich wie Götter, und mehr bedarfs nicht(Gerhard Kurz, 2015, p. 17).
번역	권능의 여신이여! 제 노래가 무르익도록 오직 한 번의 여름과 한 번의 가을을 더 베풀어 주소서! 그 다음에는 그 달콤한 음악 내 가슴에 가득 품고, 기꺼이 죽겠소. 살아서 거룩한 권리를 못 누린 영혼은 죽어서도 평안히 쉬지 못하나이다. 그러나 내 마음에 성스러움이 깃들면 시는 마침내 결실을 맺으리다. 그때가 되면 암흑세계의 정적마저도 기쁜 마음으로 받아들여 내 노래를 두고 떠나야 하더라도 결코 불평하지 않으리라(문용재 번역).

이 시는 3명의 운명의 여신이 횔덜린 자신에게 정해준 운명에 순응하는 내용의 시로, 그는 일단 평온한 시간을 가졌으면 하는 소망을 담고 있다. 하지만 시가 내포하고 있는 양면적인 의미는 횔덜린 자신이 만족할 만큼의 시를 쓸 때만 자신의 삶이 충만해질 것으로 생각한다는 사실을 단정적으로 표현하고 있는 것이다. 또한, 그는 아주 짧은 시간인 한 여름만을 요구했지만 사실 두 여름이 주어진 프랑크푸르트 시절동안 그의 시문학은 괄목할 만한 일관성을 이루고 있다.

(2) 반평생

두 번째 시 '반평생'은 위의 <표 1>에서 일곱 번째에 해당하는 뉘르팅엔에 거주할 때 쓴 시이다. 이 시는 빌만스(Friedrich Wilmans, 1764-1830)가 간행하는 『1805년 시 연감』에 실릴 6편의 송가와 3편의 찬가 중 찬가에 해당하는 시이다.[2)]

'반평생'은 횔덜린의 시 가운데 『회상』과 더불어 가장 아름다운 시로 꼽힌다. 또한, 『밤의 노래들』 가운데 3편의 찬가 '반평생', '삶의 연륜' 그리고 '하르트의 골짜기'는 앞선 시 작품의 어느 것과도 유사하지 않다.

---

2) 1803년에서 1804년으로 넘어가는 겨울에는 빌만스가 펴내는 1805년판 소책자 『사랑과 우정에 바침』에 실릴 아홉 편의 이른바 『밤의 노래』들을 준비했다. 같은 달 두 번째 편지에서는 "당신이 펴낼 『시 연감』에 실릴 몇몇 밤의 노래들을 점검하고 있다"고 했다. 이 말은 인쇄에 회부하기 위해 다시 한 번 가필 또는 수정하고 있음을 의미한다. 횔덜린이 여기서 언급하고 있고, 실제 빌만스의 『시 연감』에 실린 『밤의 노래들』에 속하는 작품은 '케니론', '눈물', '희망에 부쳐', '불카누스', '수줍음', '가뉘메데스', '반평생', '삶의 연륜' 그리고 '하르트의 골짜기'이다. 앞의 여섯 편은 송가의 운율에 따르고, 나머지 3편은 자유 운율로 썼다(장영태, 2020, p. 485).

<표 3> '반평생' 가사

원어	Mit gelben Birnen hänget Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser. Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen(Gerhard Kurz, 2015, p. 101).
번역	노란 배 열매들 매달려있고, 들장미 가득한 땅은 호수를 들여다본다. 너희 사랑스런 백조들, 입맞춤에 취해 성스럽고 맑은 물속에 머리를 담구네. 슬프도다, 나 어디에서. 겨울이 되면, 꽃들을, 그리고 어디서 햇볕과 대지의 그늘을 찾을까? 성벽들은 말없이 차갑게 서 있고, 바람에 풍향계는 덜걱거리네(문용재 번역).

이 작품은 횔덜린이 서른세 살 무렵에 쓴 시다. 잘 익은 배와 장미 그리고 사랑스런 백조가 등장하지만 시 전편에 흐르는 정조는 쓸쓸하고 비극적이다. 그는 스물여섯 살 때 가정교사로 은행가 콘타르트의 집에 갔을 때 그곳에서 운명의 여인을 만나게 된다. 콘타르트의 부인에게 사랑을 느낀 그는 그녀를 디오티마(Diotima)라고 불렀고, 그녀 또한, 횔덜린의 맑은 심성에 마음이 끌렸다. 두 사람은 멀리 떨어져 있는 동안에도 짧은 밀회를 즐기며 편지를 자주 교환했다. 하지만 횔덜린은 그녀의 마지막 편지에서 병과 죽음을 예감하고 그녀가 떠난 이후 평생을 정신착란으로 살아왔다. 이렇듯 횔덜린은 반평생을 좌절과 고독 가운데 살아야 했고, 나머지 반평생을 정신착란의 징후와 함께 보내야 했다(장영태, 2020).

'반평생'은 정신병자로서의 후반생이 시작되는 지점에서 탄생한 비가(悲歌)라 할 수 있다. 하지만 비련의 아픔뿐만 아니라 세상의 밝음과 어둠, 생성과 소멸, 생의 이쪽과 저쪽을 대조적으로 보여주고 있고 두 연으로 나눈 구성처럼 그의 일생을 양분하듯 그야말로 양면성을 지닌 작품이라 할 수 있다.

(3) 저녁의 환상

세 번째 시 '저녁의 환상'은 위의 <표 1>에서 여섯 번째에 해당된다. 횔덜린은 이때 프랑크푸르트 시절의 짧은 송가들을 좀 더 긴 작품으로 확장시키는데, <저녁의 환상>은 슈투트가르트에서 좀 더 복합적인 양식으로 수정과 보완 작업이 이루어진다. 이러한 양식의 하나인 비극적 송가(tragische Ode)는 횔덜린의 <비극적인 것에 관하여>라는 글에서 서술하고 있는데, 이는 순수한 내면성이라는 원초적 체험을 극단적 대립의 갈등을 경과해서 원초적인 음조가 다시금 그리고 심사숙고를 수반해서 자리 잡는 데까지 이끌고 가는 것이라고 설명한다(장영태, 2020).

<표 4> '저녁의 환상' 가사

원어	Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd. Gastfreundlich tönt dem Wanderer im Friedlichen Dorfe die Abendglocke. Wohl kehren izt die Schiffer zum Hafen auch, In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts Geschäftger Lärm; in stiller Laube Glänzt das gesellige Mahl den Freunden. Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh' und Ruh Ist alles freudig; warum schläft denn Nimmer nur mir in der Brust der Stachel? Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf; Unzählig blühn die Rosen und ruhig scheint Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich, Purpurne Wolken! und möge droben In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb' und Leid! - Doch, wie verscheucht von törichter Bitte, flieht Der Zauber; dunkel wirds und einsam Unter dem Himmel, wie immer, bin ich - Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja, Du ruhelose, träumerische! Friedlich und heiter ist dann das Alter(Gerhard Kurz, 2015, p. 22).

번역	농부는 오두막 앞 그늘에 편안히 앉아있고 그 아궁이에는 풍족한 연기가 솟아오르네. 평화로운 마을에선 저녁 종소리가 손님을 반기며 울려오네. 이제 어부들도 만족하며 항구로 돌아오고 먼 도시에서는 장터의 떠들썩한 소리 즐겁게 사라져 가며, 조용한 정자에는 즐거운 식사가 차려져 있네. 그런데 나는 어디로 가나? 자고로 인간은 일과 그 보답으로 살아가고, 일과 휴식을 번갈아 하면서 모두가 즐거운데, 어찌하여 내 가시 박힌 내 마음만은 잠들지 못하는가? 저녁 하늘에는 봄이 피어오른다. 셀수없이 많은 장미꽃들 피어나고 황금빛 세계는 고요히 빛난다. 오, 저곳으로 나를 데려가주오. 보랏빛 구름이여! 빛과 대기 가운데 내 사랑과 고뇌도 녹아 없어지는구나! 허나 어리석은 간청에 놀란 석양은 도망쳐 간다. 어두워지고 언제나 그러했듯 하늘 아래 나 홀로 남아 있구나. 이제 그대 오시오, 달콤한 잠이여! 마음은 너무도 갈망하는구나. 허나 끝내, 청춘이여! 타오르리라, 그대 쉬임 없고 꿈꾸는 자여! 노년은 평화롭고 유쾌하리라(문용재 번역).

이 송가는 첫 두 개의 시연이 소박하고 목가적인 정경의 묘사로 시작되어, 시인의 운명에 대한 결정적이며 장렬한 물음으로 이어졌

다가 피어오르는 저녁 황혼의 이념적인 영상으로 맞물린다. 인간 운명의 격정적인 체험과 이상의 상실이라는 부정적인 극단은 마지막 두 개의 시연에 이르면 성찰적인 목가로 전환된다. 본래의 소박성은 체념적이면서도 의식된 소박성으로 결말에 이르고 있다. 거의 극적이라고까지 할 시적 음조의 변화와 서두의 주제가 성찰된 음조 가운데 다시 제기되는 구성은 횔덜린이 쓴 많은 송가의 전형을 이룬다.

2. 시학적 특징

(1) 송가문학

앞서 설명했듯이 송가는 일종의 고양된 장르로 다양한 대상들, 주로 직접적인 체험을 그 주제로 할 수 있다. 또한, 송가는 열정적이면서도 숨김없는 감정의 토로를 그 특징으로 하는데, 이런 이중적인 태도로 시인은 개성적인 자아와 외부세계의 교류를 그려낸다. 횔덜린의 3개의 시 역시 이러한 특징을 가지고 있는데 그 특징은 두 가지로 나눌 수 있다.

첫 번째로는 대립적 구성이다. 앞서 살펴 본 시 역시 각각 대립적인 내용이나 구조를 가지고 있다. 주관적인 이상성과 객관적인 현실성의 대립 그리고 순수한 감각성과 초감각성의 대립 등을 표현하고 있다. 두 번째는 두 개의 대표적 고대 그리스 시연에 의존하고 있다는 사실이다. 아스클레피아데스 시연(asklepiadeische Strophe)과 알케이오스 시연(alkäisch Strophe)[3]이 그것이다. 이 송가 시연들의 공통된 특징은 첫 1-2행에 휴지를 가지고 있다는 점이다. 이러한 두 가지 특징이 잘 나타나있는 횔덜린의 시 『삶의 행로(Le

3) 아스클레피아데스와 알케이오스는 고대 그리스에서 활동했던 시인들로 4개의 행을 하나의 단위로 삼아서 운율을 조직하여 시를 썼는데 서로 강세음, 약세음, 휴지 부분에서 차이를 보인다.

benslauf)』와 『옛적과 지금(Ehmals und jetzt)』을 통해 아스클레피아데스 시연과 알케이오스 시연을 살펴보자.

<표 5> 아스클레피아데스 시연의 운율도식(장영태, 2020, p. 374-375)

1연	Hōch auf stēbte mein Gēist, āber die Liēbe zōg – ◡ – ◡ ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ◡ –
2연	Schōn ihn nīeder, das Lāid bēugt ihn gewāltiger; – ◡ – ◡ ◡ – ‖ – ◡ ◡ – ◡ –
3연	Sō durchlāuf ich des Lēbens – ◡ – ◡ ◡ – ◡
4연	Bōgen und kēhr, woher ich kām. – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
전체	–◡–◡◡– ‖ –◡◡–◡– –◡–◡◡– ‖ –◡◡–◡– –◡–◡◡–◡ –◡–◡◡–◡–

* — 강세음, ◡ 약세음, ‖ 휴지

아스클레피아데스 시연은 휴지의 전후가 다 같이 강세 음을 가지고 있기 때문에 그 충돌로 인해 한층 어둡고 무거운 분위기를 자아내면서 내용상으로 양극적인 것을 두드러지게 한다.

알케이오스 시연은 휴지의 전후가 강세음과 약음으로 교차되도록 되어있기 때문에 가볍고도 충돌 없이 진행되는 반면, 1·2행과 3·4행에서의 병렬이 용이해 시연 전체가 두 개의 대립하는 주제를 교차적으로 전개시키는데 알맞은 형식이다. 알케이오스 시연의 휴지는 쉼표, 또는 일기에서의 자연적인 호흡 정지로 이루어진다.

<표 5> 아스클레피아데스 시연의 운율도식(장영태, 2020, p. 374-375)

1연	In jungen Tāgen / wār ich des Mōrgens frōh ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
2연	Des Ābends wēint ich; / jētzt, da ich älter bīn, ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –
3연	Begīnn īch zwēifelnd mēinen Tāg, doch ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
4연	Hēilig und hēiter ist mīr sein Ēnde. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
전체	⏑–⏑–⏑|–⏑⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑|–⏑⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑–⏑–⏑ –⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑

* — 강세음, ⏑ 약세음, \| 휴지

(2) 후기 찬가

횔덜린의 후기 찬가는 그의 작품의 심장이며 핵심이자 정점이다(Hellingrath, 1943). 찬가란 찬양, 찬미의 뜻을 나타내는 노래를 뜻한다. 횔덜린은 1800년 무렵부터 조국 또는 시대에 관한 자유 운율의 찬가를 쓰기 시작했다. 찬가의 대상 때문에 '조국적 찬가'라는 장르 명칭을 가지고 있지만 이때 창작된 비교적 규모가 큰 작품들을 횔덜린의 후기 찬가(Späthymne)라고 부른다.

후기 찬가에서 그의 독자적인 형상의 시어가 많이 나타난다. 아직 인식되기 이전의 것 아울러 이해하기 어려운 어떤 것을 느끼고 생각하며 그것을 언어로 옮기는 작업들은 횔덜린의 후기 찬가들에 내포된 시적 성찰에 동화된다(정원석, 2009). 이 수수께끼 같고 읽어내기 어려운, 그리고 여러 형태의 초안이나 초고의 육필 원고로

전해진 이 시들이 언제나 새롭게 조국 또는 시대에 관계하고, 현실성 요구와 변화의 요구를 둘 다 내포하고 있다는 점이 횔덜린의 전형적인 현대성(modernity)을 뒷받침하고 있다.

III. 작품 분석

1. 운명의 여신들에게

(1) 구조 분석 및 주제-동기-가공작업의 형태

첫 번째 작품인 <운명의 여신들에게>의 형식 구조는 A-B-C의 3부 형식 구조로 3개의 악절이 각각 다른 동기적 소재에 의하여 대조적으로 구성된 형식 구조이다. 형식 구성의 원리에서 보면 재현되는 부분이 없어서 통일감을 줄 수 없지만, 이 작품은 표현의 목적에 따라서 부분적인 악절이나 악구 구조의 반복에 의해 음악의 통일성을 표현하고 있다(윤양석, 1986). 아래의 <표 5>를 통해 형식 구조와 악절과 악구 및 주제적 소악구의 주제-동기-가공작업의 형태를 파악할 수 있다.

<표 5> 3부 형식 구조

악절	A		B		C	
악구	a	a′	b	c	a″	d
소악구	ⓐ ⓑ	ⓐ 발전			ⓐ 변형	
마디	1-8	9-12	13-19	20-27	28-32	33-37
조성구조	$F^{\#}$		Gm		$D^{\#}m$	

위의 <표 5>를 바탕으로 악보를 통해 자세한 사항을 살펴보자.

<악보 1> 악절 A – 악구 a

처음 등장하는 악절 A의 악구 a 성악 선율은 이 작품의 주제선율이며, 2개의 주제적 소악구 ⓐ와 ⓑ가 등장한다. 이 두 개의 소악구는 곡 전체에 영향을 미치며 주제적 동기가 발전하는 형태를 보이고 있다. 또한, 화성은 으뜸화음 I의 제한적 사용과 9화음, 11화음, 13화음까지 사용되면서 조성감을 흐리고 있지만 종지 형태에서 등장하는 딸림화음 V로 인해 정확한 조성을 파악할 수 있다.

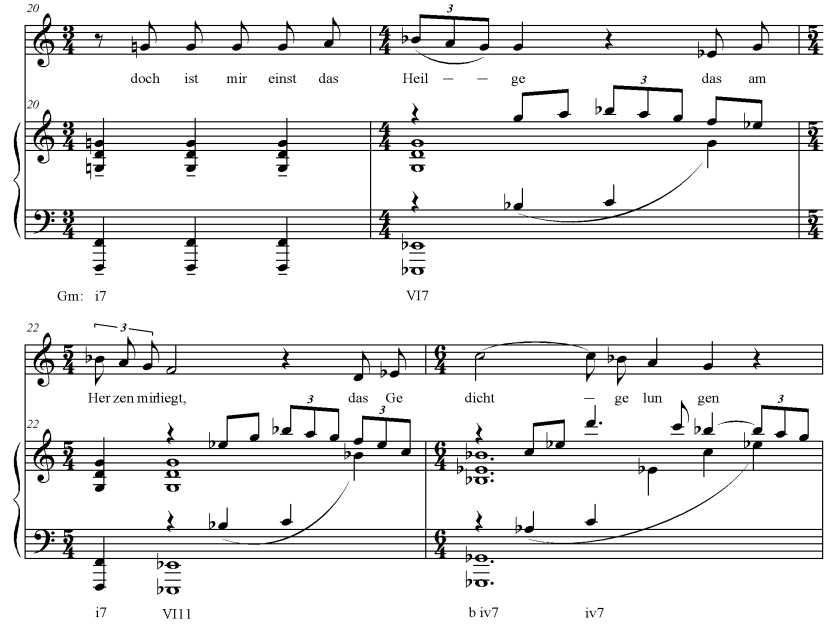
가사에서 2번 나타나는 'einen'은 첫 번째 강박과 두 번째 약박에 위치하고 있는데 상대적으로 고음으로 작곡하여 '한번'이라는 말을 강조하여 노래할 수 있도록 작곡하였다.

<악보 2> 악절 A – 악구 a′

뒤이어 나타나는 악구 a′에서는 주제적 소악구 ⓐ가 발전되어 나타나는 형태를 보이고 있다.

<악보 3> 악절 B – 악구 b

<악보 4> 악절 B – 악구 c



<악보 3>의 악절 B의 악구 b에서는 진정 동형진행[4]이 나타난다. 이 동형진행은 <악보 4>에서 확인 할 수 있듯이 Gm조로 전조하기 위해 중심음이 G-G#-G로 이동하는 보조적 진행이 나타나며, 조성감을 흐렸다가 전조되는 형태를 보이고 있다. 단호하게 말하듯 동형진행 부분의 전조를 느끼며 노래해야 할 것이다. 또한, 이 두 악구에서는 주제적 소악구의 형태가 발전되어 나타나지는 않지만 선율적 분위기는 앞서 악절 A의 느낌을 가지게 한다. 그리고 7화음이나 11화음의 사용과 잦은 비화성음의 사용으로 화성적 색채 역시 유사하다.

<악보 5> 악절 C - 악구 a´

4) 진정 동형진행에서는 음형의 모든 음정 간격이 동일하게 진행하여 조성이 변화하는 것이고, 조적 동형진행은 조성 내에서 동형진행이 이루어져 부분적으로 음정의 구조가 변경될 수 있다.

위의 <악보 5>의 악절 C의 악구 a˝에서는 주제적 소악구 ⓐ의 변형된 형태가 등장한다. 이러한 변형된 형태는 부분적인 악구 구조의 반복을 통해 음악의 통일성을 가지기 위해 사용한다. 이 부분에서 화성은 $D^{\#}$m조의 으뜸화음 i를 여러 가지 형태로 전위시키면서 나타나는데 이것은 같은 화음의 반복 안에서 다양한 화성적 색채감을 표현하기 위함이다.

(2) 시와 음악의 연관성

악절 A와 B의 대조를 통해 시에서 표현하고 있는 양면성을 표현하고 있다. 평온한 시간을 가졌으면 하지만 사실 시를 쓸 때만 자신의 삶이 충만해질 것으로 생각한 휠덜린의 상태와 시가 포함하고 있는 내용들을 악절 A와 B의 주제적 동기들이 사용되지 않은 선율적 구조와 템포 및 악상의 대조를 통해 양면성을 표현하고 있다. 그리고 악절 C는 악절 A의 주제적 동기의 변형이 포함되어 비슷한 느낌을 주지만 선율 구조나 화성의 색채는 전혀 다른 형태를 보이고 있어 대조되는 느낌을 갖는다.

2. 반평생

(1) 구조 분석 및 주제-동기-가공작업의 형태

두 번째 작품인 <반평생>의 형식 구조는 A-B로 진행하는 2부 형식 구조를 보이고 있다. 2개의 악절, 4개의 악구 그리고 종지 형태를 갖추어 전형적인 단순 2부 형식의 길이를 유지하면서도 자유스러운 구성을 취한 것이다(윤양석, 1986). 아래의 <표 6>을 통해 형식 구조와 악절과 악구 및 주제적 소악구의 주제-동기-가공작업의 형태를 파악할 수 있다

.

<표 6> 2부 형식 구조

악절	A		B	
악구	a	b	c	c′
소악구	ⓐ ⓑ	ⓑ 확장	ⓐ 변형	ⓐ 변형
마디	1-13	14-25	26-30	30-44
조성구조	B → D → B		F → Dm	

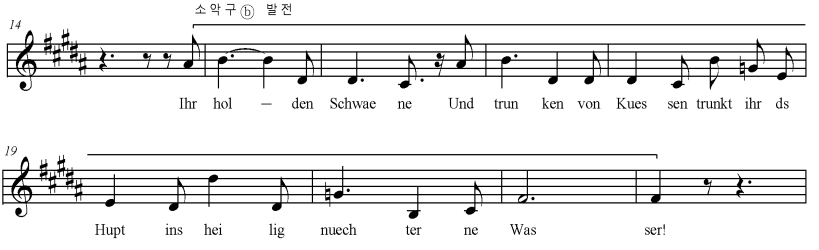
위의 <표 5>를 바탕으로 악절 A의 악구 a를 살펴보면 이전 작품인 <운명의 여신들에게>와 마찬가지로 처음 등장하는 악절 A의 악구 a 성악 선율은 이 작품의 주제선율이며, 2개의 주제적 소악구 ⓐ와 ⓑ가 등장한다. 이 두 개의 소악구는 곡 전체에 영향을 미치며 주제적 동기가 발전하는 형태를 보이고 있다.

화성은 이전 작품보다 9화음 및 11화음 등이 비교적 드물게 등장하여 조성감을 어느 정도 쉽게 파악할 수 있다. 하지만 잦은 비화성음의 사용은 이전 작품과 같아 화성적 색채감이 비슷한 경향을 보이고 있다. 또한, 마디 11에서는 변화화음을 이용한 전조가 나타나는데 일반적인 온음계적 전조나 반음계적 전조가 아닌 고급전조를 통해 곡의 분위기를 순간적으로 변화시킨다. 이러한 전조의 사용은 시가 내포하고 있는 내용에 따라 장면의 변화를 표현하는 것이다. 이러한 내용은 다음의 <악보 6>을 통해 확인할 수 있다.

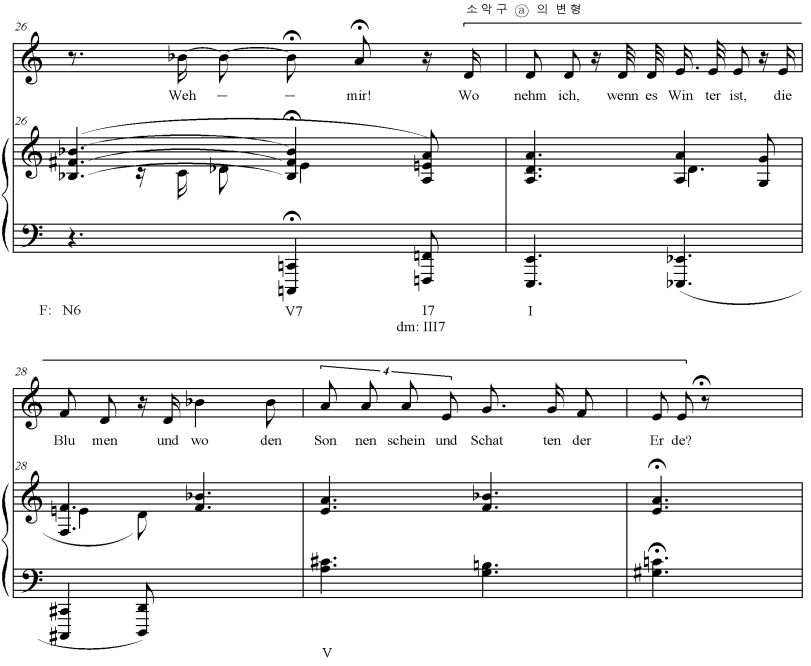
<악보 6> 악절 A – 악구 a

뒤이어 악절 A의 악구 b에서는 주제적 소악구 ⓑ의 발전된 형태가 나타난다.

<악보 7> 악절 A – 악구 b



<악보 8> 악절 B – 악구 c



악절 B의 악구 c가 시작하는 마디 24에서 가사 Weh mir!(슬프다)의 표현을 늘임표와 전조의 사용으로 극적으로 표현하고 있다. 시에서 장면이 바뀌는 그 순간을 단 하나의 문장을 사용하여 표현하고 있다. 이후 등장하는 성악 선율은 악절 A에서 나타난 주제적 소악구 ⓐ의 변형된 형태로 나타나고 있다. 하지만 이 부분이 소악구 ⓐ의 변형된 형태로 나타난다고 해서 이 곡의 형식이 악절 A-A′가 아닌 이유는 음형이 축소되어 변형되었고, 피아노 반주형태가 전혀 다르게 나타나기 때문에 악절 A의 연장 악절이라고 보기는 힘들다. 따라서 악절 A-B로 진행하는 2부 형식이라고 할 수 있다.

(2) 시와 음악의 연관성

이 두 번째 작품 역시 첫 번째 작품처럼 악절 A와 B의 대조를 통해 시에서 표현하고 있는 양면성을 표현하고 있다. 세상의 밝음과 어둠, 생성과 소멸, 생의 이쪽과 저쪽을 대조적으로 나타내고 있는 시의 내용은 악절 A와 B의 조성적 느낌을 다르게 하여 표현하고 있다. 물론 선율의 음역대와 선율의 구조 및 방향성은 서로 연관성이 있지만 앞서 설명한 조성적 대조와 피아노 반주형태에 차이를 줌으로써 대조되는 양면성을 잘 나타내고 있다.

3. 저녁의 환상

(1) 구조 분석 및 주제-동기-가공작업의 형태

세 번째 작품인 '저녁의 환상'의 형식 구조는 앞서 연구한 두 개의 작품과는 다른 구조로 나타난다. 3부 형식 구조는 A-B-A이거나 A-A′-A 그리고 A-B-C의 각 부분이 하나의 악절로 이루어진다. 하지만 이 작품에서는 각 부분이 하나의 악절이 아닌 몇 개의 악절이 복합된 악절군에 의하여 확대되고 발전되어 나타나는 복합 3부 형식의 구조를 보이고 있다. 악곡의 규모에 따라서 각 부분을 이룬 악절의 수가 달라지지만 완성된 구조로서의 복합 3부 형식은 각 부분이 3개의 악절에 의한 단순 3부 형식으로 나타나고, 비교적 규모가 작은 경우에는 단순 2부 형식의 악절군으로 성립되며, 악곡에 따라서는 두 형식의 결합으로 구성되기도 한다. 나아가 부분과 동기적 요소의 변형으로 그 규모가 달라질 수 있다(윤양석, 1986). 아래의 <표 7>를 통해 형식 구조와 악절과 악구 및 주제적 소악구의 주제-동기-가공작업의 형태를 파악할 수 있다.

<표 7> 복합 3부 형식 구조

복합3부 형식	Ⓐ						Ⓑ				Ⓒ	
악절	A		A′		A″		B		C		D	
악구	a	a′	a″	a‴	a⁗	a⁗′	b	c	d	e	f	g
소악구	ⓐ		ⓐ 발전		ⓐ 발전				ⓐ 축소		ⓐ 확대	
마디	1-12		13-21		22-36		37-49		50-56		57-74	
조성구조	Cm						Bb		Dm		$G^{\#}m$	

악절군 Ⓐ에 3개의 악절 A와 A′ 그리고 A″이 포함되어 있고, 악절군 Ⓑ에는 악절 B와 C가 포함되어 있다. 이처럼 하나의 악절이 아닌 몇 개의 악절이 악절군에 포함되어 있는 형태를 보이고 있다.

또한, 이 작품은 앞서 두 개의 작품과는 달리 주제적 소악구가 하나인 구조를 가지고 있다. 이 주제적 소악구 ⓐ가 곡 전체에 영향을 미치면서 발전되어 나타나기 때문에 다른 두 개의 작품보다 이 작품이 더 통일성을 가지는 작품이라고 할 수 있다. 특히 악절군 Ⓑ와 Ⓒ에 등장하는 소악구는 음표의 길이가 축소되거나 확대되어 나타나는 것이 특징이라 할 수 있다.

이처럼 주제적 동기가 발전되는 형태가 변형이나 확장이 아닌 축소와 확대의 형태로 발전되어 같은 주제적 소악구에서 완전히 새로운 형태의 선율 구조를 보여줌으로써 다른 악절군과 대조하고 있다. 위의 <표 5>를 바탕으로 악보를 통해 자세한 사항을 살펴보자.

<악보 9> 악절군 Ⓐ – 악절 A – 악구 a와 a´

마디 1-2에서 나타나는 주제적 소악구 ⓐ가 악구 a′인 마디 7부터 발전되어 나타난다. 이 주제적 동기형태가 악절군 Ⓐ 전반에 발전되어 나타나는 선율 구조를 가지고 있다. 화성적으로는 악구 a′에서 N6화음과 으뜸화음 i의 반복으로 가사에 나타나는 종소리의 울림을 표현하고 있다.

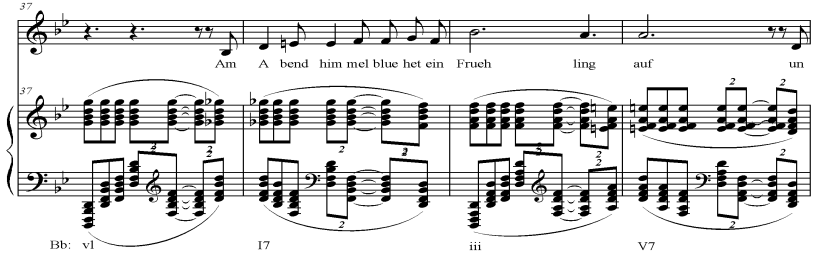
<악보 10> 악절군 Ⓐ – 악절 A′ – 악구 a″

위의 <악보 10>에서 나타나듯이 악절 A′에서도 주제적 소악구 ⓐ가 발전되어 나타나는 것을 알 수 있다. 그리고 아래의 <악보 11>에서 악절 A″에서도 주제적 소악구 ⓐ가 발전되어 나타나는 것을 확인할 수 있다.

<악보 11> 악절군 Ⓐ – 악절 A″ – 악구 a‴

이렇듯 주제적 동기의 형태가 악절군 Ⓐ 전체에 영향을 미치면서 발전되어 나타나기 때문에 악절군 Ⓐ에 3개의 악절이 포함되었다 하더라도 하나의 통일성을 보여주고 있다.

<악보 12> 악절군 Ⓑ - 악절 B - 악구 b



마디 37부터 악절군 Ⓑ가 시작되며 조성은 Cm 조에서 B^b 조로 전조되어 나타난다.

<악보 13> 악절군 Ⓑ - 악절 C - 악구 d와 e

마디 50-56은 악절군 Ⓑ의 악절 C 부분이다. 이 부분은 앞서 설명했듯이 주제적 소악구 ⓐ의 형태가 음 길이가 축소되어 단편적으로 나타난다. 악절군 Ⓐ의 선율 구조와는 다르게 잦은 쉼표로 인해 선율의 흐름이 단절되는 느낌을 가지는데 이것은 가사에서 나타나는 이상의 상실이라는 부정적인 극단을 표현하기 위함이고, 뒤이어 등장하는 악절군 Ⓒ의 가사에서 나타나는 성찰적인 목가를 대조적으로 표현하기 위해 사용되었다. 아래의 <악보 14>에서 대조적으로 표현된 악절군 Ⓒ를 찾아볼 수 있다.

<악보 14> 악절군 Ⓒ - 악절 D - 악구 f

마디 59부터 나타나는 악절군 Ⓒ의 악절 D는 주제적 소악구 ⓐ의 형태가 음 길이가 확대되어 나타난다. 바로 이전에 등장하는 악절군 Ⓑ의 선율적 구조에 대조를 주기 위하여 사용되어진 선율 구조이다.

이후 시의 마지막 두 개의 시연으로 작곡된 이 부분은 대조되는 시적 음조의 변화를 주제적 동기의 전혀 다른 방법, 즉 음 길이를 확대하여 발전시켜 음악적으로 잘 표현한 부분이라 할 수 있다.

(2) 시와 음악의 연관성

시에서 나타난 소박하고 목가적인 정경의 묘사로 시작해서 시인의 운명에 대한 물음으로 나타나는 내용을 악절군 Ⓐ에서 같은 주제적 동기를 사용하여 통일성을 주었고, 저녁 황혼의 이념적인 영상을 나타낸 악절군 Ⓑ는 이전 선율적 구조와 다르게 장면 변화에 의한 다른 주제적 동기의 사용과 축소된 주제적 동기의 사용으로 음악적인 변화가 돋보이는 부분이다. 그리고 성찰적인 목가로 전환되는 악절군 Ⓒ는 확대된 주제적 동기의 사용으로 이전과는 완전히 다른 분위기의 선율 구조로 나타난다. 이 부분 역시 앞서 나타난 다른 악절군과 대조된 형태로 극적인 반전을 표현한 부분이다.

Ⅳ. 결론

작곡가 로이터는 횔덜린의 작품 중 시의 내용이 가진 극적인 대조를 가져 양면성이 잘 드러나는 작품을 선택하여 이 연가곡을 작곡하였다. 첫 번째 곡 '운명의 여신들에게'에서는 악절 A와 B의 선율적 구조와 템포 및 악상의 대조를, 두 번째 곡 '반평생' 역시 악절 A와 B의 조성과 피아노 성부의 형태 대조를 통해 시에서 표현하고 있는 양면성을 나타냈다. 그리고 세 번째 곡 '저녁의 환상'은 시에 나타나는 목가적인 정경-저녁 황혼의 이념적인 영상-성찰적인 목가로 전환되는 장면적 이미지를 악절군 Ⓐ, Ⓑ, Ⓒ를 통해 서로 다른 분위기의 선율 구조로 표현하였다. 세 번째 곡은 악절로 양면성을 표현한 앞선 두 곡과 달리 악절군을 통해 시의 양면성을 표현하였다.

로이터의 음악은 많이 알려지지 않았고, 이에 대한 학술적 연구가 적어 악보나 음원 외에 그의 작품을 이론적으로 파악하기가 힘든 제한점이 있다. 따라서 이 논문이 횔덜린과 로이터 작품에 대한 이해의 폭을 넓히는데 기여하고, 나아가 관련 연구가 활발해지기를 기대한다.

참고문헌

[단행본]

나성인 (2019). **하이네 슈만 시인의 사랑**. 서울: 풍월당.

윤양석 (1986). **음악 형식론 악식과 분석**. 서울: 세광음악출판사.

장영태 (2020). **궁핍한시대의 시인 횔덜린**. 서울: 시와 진실.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 (2017). **새 들으며 배우는 서양음악사**. 서울: 심설당.

Wiegandt, M. (2021). *RITTER, TOD UND TEUFEL_Hermann Reutter und das Lied.* Blaufelden: STUDIO VERLAG.

Kurz, G. (2015). *Friedrich Hölderlin Gedichte.* Stuttgart: Reclam.

[학술지]

정원석 (2009). 시적 의식화 과정으로서 “시적 정신”의 에피파니: 횔덜린의 후기찬가. **독일어문학,** 17(2), 93-115.

[악보]

Reutte, H. (1944). *Drei Gesänge.* Mainz: SCHOTT MUSIC.

☐ Abstract

An Analytical Study on *Drei Gesänge* by Reutter: Focused on Hölderlin's Poetic Concepts

Yong Jae Moon
(Kunsan National University)

This study analyzed the relation between the poetry and music focusing on poetic concepts such as forms, essence, creative principles and methods in *Drei Gesänge*, a lied written by Hermann Reutter(1900-1985) based on poets from *An die Parzen, Hälfte des Lebens,* and *Abendphantasie* by Friedrich Hölderlin(1770-1843).

Reutter selected three poems with dramatic ambivalence from among Hölderlin's poems, and showed these ambivalences by contrasting the melodic structure and tempo of passages in music and contrasting musical lines, tones of passages, and piano parts.

Based on this study, it is expected that the understanding of the wo rks of Hölderlin and Reutter will be expanded and related research will continue.

Keywords: Friedrich Hölderlin, Hermann Reutter, Poetics, Song cycle, Drei Gesänge, An die Parze, Hälfte des Lebens, Abendphantasie

투고일: 2022년 1월 15일
수정본 제출일: 2022년 2월 25일
게재확정일: 2022년 3월 6일

음악예술연구
Journal of Musical Arts
March 2022 Vol. 12, No. 1, pp. 31-49

운명과의 조우: 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장에 나타난 ♭VI의 해석

이 민 정*

□ 국문초록

본 연구는 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장에 나타나는 불가사의한 G♭ 트릴을 중심으로 미시적으로는 원조와의 ♭$\hat{6}$ 관계를 살펴보고, 거시적으로는 ♭VI를 사용한 곡의 조성구조를 분석하였다. 처음으로 등장하는 불길한 예감을 주는 G♭ 트릴은 B♭장조의 ♭VI인 G♭조성으로 발현되며, 이 조성은 딸림조로 도달하기 전 잠시 거쳐가는 장소인 피난처로 해석할 수 있다. 발전부의 c♯단조 역시 원조와 딸림조 관계인 F장조의 ♭vi로 펼쳐지며 이러한 맥락은 조성구조의 거시적 관점을 제공한다. 재현부의 등장을 암시하는 G♭ 트릴은 더 이상 불길한 예감이 아닌 운명에 순응하는 모습으로, 마지막으로 등장하는 G♭ 트릴은 운명의 신호로 해석할 수 있다.

주제어: 슈베르트, 피아노 소나타, D. 960, ♭VI

목차

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 본론
1. 1악장의 제시부
2. 1악장의 발전부
3. 1악장의 재현부
Ⅲ. 결론
참고문헌

* 서울대학교 교수, mjleepf@snu.ac.kr

Ⅰ. 서론

슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)가 세상을 떠난 1828년 가을, 그는 악화된 건강을 무릅쓰고 피아노를 위한 마지막 세 개의 소나타(D. 958, D. 959, D. 960)를 완성하였다. 서로의 흔적을 지니고 있는 세 개의 소나타 중 마지막 <피아노 소나타> D. 960은 B♭장조의 엄숙한 분위기를 가진 1악장을 포함하여 끝없는 조성적 방랑 위에 펼쳐지는 파노라마 같은 4개의 악장을 통하여 마치 자신의 죽음을 예견하고 있는 듯한 깊은 내면적 울림을 주는 곡으로, 자주 연주와 연구의 대상이 되어 왔다.

이 작품은 19세기 초기의 소나타이지만 전통적인 고전주의 소나타 형식의 구조를 기반으로 한다는 매우 흥미로운 요소를 가지고 있다. 특히, 먼 조로의 전조를 거쳐 제2주제 영역인 V에 도달하는 구조에 대하여 토베이(Tovey), 래트너(Ratner), 그리고 웹스터(Webster)는 다양한 해석을 제시하는데, 토베이는 소나타 형식의 구축에 있어 이를 슈베르트의 단점으로 여겼고, 래트너는 먼 조로의 전조를 '진부한 이탈'이라고 여기며 다소 비판적인 시각을 보였다. 웹스터는 여러 개의 중심조성이 나타나는 슈베르트 소나타의 제시부에 대해 '세 개의 조성을 가진 제시부'라고 표현하였다(Vidmar-McEwen, 2006).

본 논문에서는 1악장의 제1주제 끝부분에 등장하는 G♭ 트릴을 중심으로 미시적으로는 원조와의 $\flat\hat{6}$ 관계를 살피고 거시적으로는 ♭VI를 사용한 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960의 조성구조 패러다임에 주목한다. 3도 관계로 전개되는 조성의 배치와 반음계적 움직임을 수반하는 잦은 전조를 통해 그가 전개하는 소나타 형식의 또 다른 가능성을 찾을 수 있으며, 그가 죽음의 문턱에서 작곡한 곡이라는 점에서 연주자에게 새로운 해석을 시사한다.

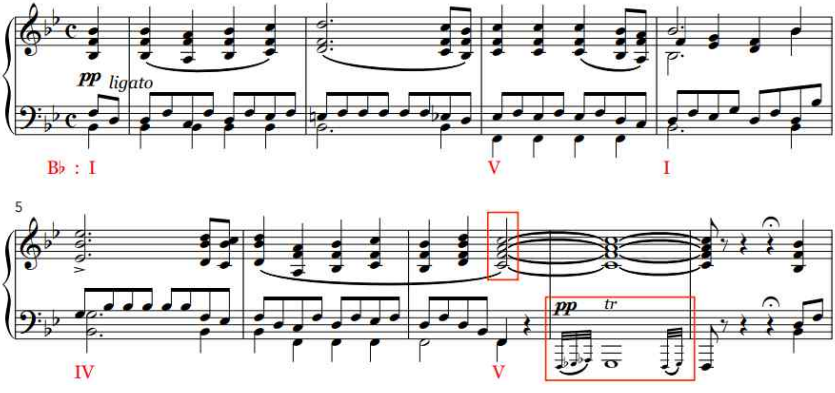
Ⅱ. 본론

1. 제시부

(1) G♭ 트릴의 등장

B♭ 조성에서 펼쳐지는 제1주제 선율은 순차 진행을 통해 완만한 선율 라인을 보이며 평화롭고 안정된 분위기를 제시한다. 이는 I, IV, V를 주로 사용한 화음 진행에서도 알 수 있다. 이와는 대조적으로 마디 8의 왼손에서 *pp*로 나타나는 낮은 음역의 G♭-A♭ 트릴은 반종지를 통해 마무리되는 프레이즈 끝에 갑작스럽게 등장한다. 이렇게 등장한 트릴은 마치 계속될 것처럼 마디 8을 가득 채운다. 이후 마디 9에서는 쉼표와 페르마타로 인해 또 다른 갑작스러움을 맞이한다. 불가사의한 트릴의 출현으로 인한 흐름의 정지는 이 작품의 심오한 성격을 형성하는 데 중요한 역할을 한다.

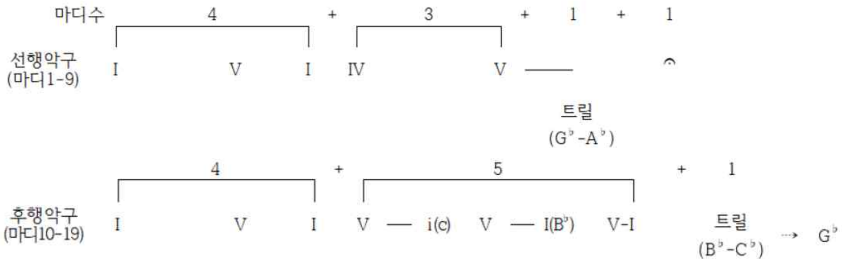
<악보 1> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 1-9



마디 1-7에 걸친 주제선율은 중음역에서 완만한 옥타브 선율로 움직이고 있으며, B♭음과 F음으로 채워진 내성과 베이스의 움직임도 두 옥타브 이내 좁은 음역 내에서 극도로 절제된 진행을 보인다. 첫 번째 프레이즈가 마무리되는 마디 7에서는 오른손 V(F) 화음이 마디 8까지 지속되며 동시에 왼손의 갑작스러운 트릴이 가장 낮은 저음역에서 나지막하게 울린다. F음에서부터 거슬러 올라간 G♭-A♭의 트릴은 한 마디 동안 지속되는데, 이때 오른손의 화음과 불협화 음정으로 부딪히게 되는 반음계적 요소들은 앞서 보여준 선율과 화성의 완만한 진행과는 달리 불안함을 예견한다. 이 트릴이 다시 F음으로 해결되면서 첫 번째 프레이즈가 끝나고 같은 선율의 반복으로 두 번째 프레이즈가 시작한다.

음악학자 알멘(Almén, 2008)은 전원적인 성격을 가진 이 소나타의 시작 부분에 나타난 트릴에 대하여 불길한 예감을 비추는 신호이며 '멀리서 들려오는 천둥소리'라고 말한다. 특히 가장 낮은 음역에서 울리고 있는 트릴을 '무의식의 세계'로 비유하고 있다. 이러한 알멘의 해석은 선행악구와 후행악구의 불규칙한 프레이즈 구조와도 일맥상통한다. 이 불가사의한 트릴은 후행악구의 종지(마디18) 후에 즉각적으로 복귀된다. 선행악구에서 F음에서 시작한 G♭-A♭트릴이 다시 F음으로 종결한 것과는 달리 마디 18에서 B♭으로 시작한 B♭-C♭트릴은 G♭음까지 미끄러지듯 도착하고 동시에 G♭장조로 전조된다. 다시 말해 원조에서의 $\hat{\flat 6}$임과 동시에 ♭VI 조성 관계인 G♭은 작품 속에 내재된 특정한 의미의 신호로 해석할 수 있으며 이것은 당시 슈베르트가 처한 자신의 암울한 상황과도 맞닿아있다.

<그림 1> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 1-19



(2) G♭ 조성의 세계

마디 19의 B♭-C♭ 트릴 끝부분에서 장3도에 걸친 반음계 하강으로 도달한 G♭장조는 알멘이 설명한 무의식의 세계처럼 원조인 B♭장조와 반음계적 3도 관계이다.[1] 또한, B♭의 ♭VI로 볼 수 있는 이 조성 관계는 일찍이 베토벤의 <피아노 협주곡 '황제'> Op. 73에서 선보인 이명동음을 이용한 1악장(E♭)과 2악장(B=C♭)의 조성 관계에서 볼 수 있다. 이 협주곡 2악장 끝부분에서 B음에서 반음 하강한 B♭음을 3악장 E♭의 $\hat{5}$로 연결시킨 이 조성 관계는 베토벤이 시도한 3도 관계 중 먼 곳으로 이탈한 조성 관계이며, 뛰어난 색채감과 시공간의 이동을 보여준 예이다. 또 하나의 예는 베토벤의 후기 작품인 <현악 4중주> Op. 127의 2악장에서 볼 수 있는데 조성 관계는 A♭-E 장조이다. 고전주의 음악의 대표적인 연구자인 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 베토벤이 소나타 형식에서 제1주제와 제2주제의 3도 관계 이외에도 V에 도달하기 위한 새로운 방법들을 끊임없이 모색하여 곡의 긴장도를 증가시켰다고 주장한다(Rosen, 1972).

---

1) 음악적인 흐름의 고조 또는 색채를 가미하기 위한 장치로 공통음이 한음뿐인 3도 관계의 3화음을 반음계적 3도 관계라고 한다(Kostka, 2021).

베토벤의 소나타 형식을 깊이 연구한 슈베르트도 이와 비슷한 실험을 많이 했을 것이며, 이 곡에 나타난 B♭과 G♭장조의 관계는 V의 네아폴리탄 화음으로 분석할 수 있으며(윤미재, 2005), 이는 곧 3도 관계로 귀결된다. 이 특징적인 색채와 분위기를 자아내는 G♭ 조성은 바로 전 <피아노 소나타>, D. 959에서 이명동음조인 F♯ 장·단조로 암시된 조성이기도 하다. 1악장 A장조와 관계조인 f♯단조는 2악장의 쓸쓸하고 우수에 가득 찬 분위기를 선보였으며, 4악장에서 A장조의 재현부 직전에 제시된 아홉 마디에 걸친 F♯장조의 제1주제 출현은 <악보 2>와 같이 마치 환상의 세계를 보이는 듯 슈베르트의 특유의 서정적인 화성 진행의 정수를 보여주는 부분이다.

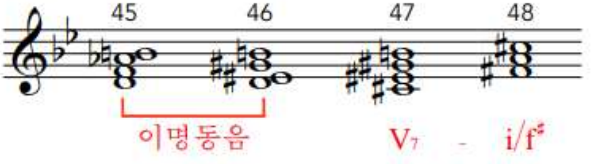
<악보 2> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 959, 4악장, 마디 212-216

<피아노 소나타> D. 960 1악장 마디 20에서 왼손의 G♭ 분산화음 위에 제1주제 선율이 4분음표로 노래하기 시작하며 곧이어 이 선율은 8분음표, 16분음표로 리듬이 쪼개져 반음의 비화성음을 동반한 아르페지오로 전개되고, 마디 35의 독일6화음이 V로 해결되지 않고 마디 36에서 I^{6}_{4}(B♭)으로 강하게 도달한다. 마디 36에 포르테로 제시되는 제1주제는 셋잇단음표 반주로 전원적인 성격에서 더욱 더 역동적인 모습을 보이며, 2전위된 F음의 페달포인트로 긴장감을 증가시킨다. 이러한 제1주제 선율의 변화과정을 <악보 3>에서 볼 수 있다.

<악보 3> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 1, 20, 36

마디 45-47은 c단조의 감7화음과 이명동음인 f♯단조의 감7화음에서 반음 하강하여 마디 48에서 f♯단조로 해결되며 제1주제 영역을 마치고 경과구로 연결된다.

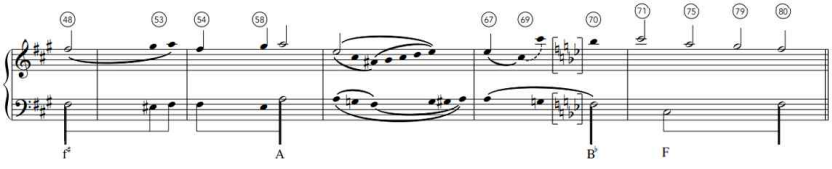
<악보 4> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 45-48



(3) 경과구: f♯단조의 출현

슈베르트의 대표적인 화성어법인 장·단조 대비는 G♭/f♯의 다른 성격의 두 조성을 병치하여 보여준다. G♭조성의 등장 이후 B♭의 제 1주제가 삽입되었지만, 마디 48부터 시작되는 경과구에서 f♯단조가 등장하여 또 하나의 먼 조의 색채감을 선보인다. 3도 음정과 순차 진행으로 이루어진 경과구 선율은 셋잇단음표와 16분음표 반주 음형위에서 f♯-A-B♭-F의 전조를 지나 완전 정격종지로 마디 80의 제2주제 영역에 도달한다. 이와 같이 예상 밖의 조성들을 거쳐 제2주제에 도착하는 과정을 배리(Barry, 2020)는 제시부의 전개에서 이탈하여 경로를 재설정한 것으로 슈베르트 후기 기악곡에서 자주 보이는 특징이라고 말한다.

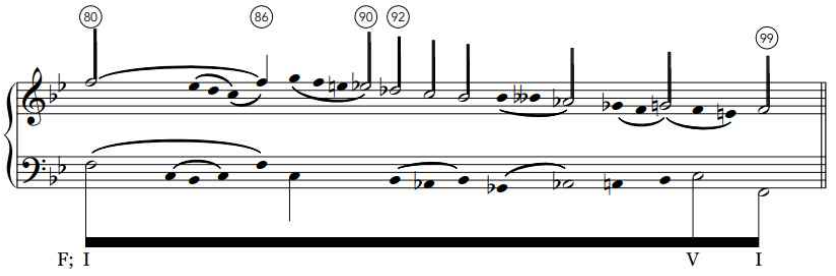
<악보 5> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 48-80



(4) 제2주제 영역: F(V)

제2주제는 F장조 3화음이 셋잇단음표의 펼침 화음으로 전개되어 선율적인 성격보다 화음들의 반음계적 성부 진행이 돋보인다. <악보 6>은 종결구 직전까지 이어지는 제2주제 영역에서의 화성진행을 보여준다.

<악보 6> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 80-99



마디 99-117은 짧은 종결구로 이명동음과 반음계적 전조를 이용하여 <악보 7>과 같이 a단조의 극적인 외침을 선보이기도 한다. 잦은 쉼표의 출현으로 선율은 중단되고, 음역을 넘나들며 질문에 답하는 대화체의 짧은 조각들이 내러티브를 만들어 나간다.

<악보 7> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 104-107

제시부를 반복할 때 아홉 마디에 걸친 1번 괄호(마디 117)를 연주하게 되는데, 1번 괄호의 마지막에 큰 천둥같은 *ffz*의 트릴이 다시 등장하는 것은 연주자로 하여금 이 부분의 극적인 연출을 위하여 긴 제시부를 반복하고 싶은 유혹을 불러일으킨다. 제시부에 나타난 각 주제별 영역의 조성과 길이를 살펴보면 다음 <표 1>과 같다.

<표 1> 1악장 제시부의 구조

마디	1	20	36	48	59	70	80	99-117
조성	B♭	G♭	B♭	f♯	A	B♭	F	F
주제	1 주제			경과구			2 주제	종결구
길이	47 마디			32 마디			38 마디	
중심 조성	B♭(G♭)			f♯ (A, B♭)			F	

곡의 시작 부분부터 먼 조로 벗어남을 보이며 확장된 제1주제 영역과 경과구에서 알 수 있듯이, I에서 V에 도달하기 전 심리적으로 먼 조인 G♭/f♯이 중요한 위치를 차지함을 알 수 있다. 즉, B♭, f♯, F의 조성영역은 웹스터의 '세 개의 조성을 지닌 제시부'와 일치하고, 슈베르트는 베토벤의 모티브 발전이 아닌 선율의 변화무쌍한 전조를 거쳐 내러티브를 전개했음을 알 수 있다. B♭과 G♭의 반음계적 3도 관계에 대해 클라크(Clark)는 단순한 조성의 확장이나 우회가 아닌 고전주의의 전통적인 모델에서 벗어나 새롭게 조성영역을 재배치한 슈베르트만의 독창적인 화성기법으로 보았다(Clark, 2011). 타라스티(Tarasti)는 곡의 시작 부분에 나타난 G♭조성을 플랫 조성이 가진 성격을 대입하여, 마치 전쟁에서의 후퇴를 암시한다고 묘사하였으며, 알멘은 마디 18까지 전개된 제1주제의 전원적인 성격이 '회상'과 같은 G♭조성에서 베이스가 F로 움직이면서 마디 36에서 영웅적인 성격으로 우뚝 서는 데 도움을 주는 발판을 제공한 것으로 해석하였다(Almén, 2008).

2. 발전부: c♯단조(♯ii)

슈베르트는 F장조에서 성부들의 반음진행으로 간단하게 c♯단조로

전조하여 발전부를 시작한다. c♯단조는 B♭의 ♯ii으로 이명동음인 D♭으로 본다면 B♭과 3도 관계의 조성이다. 또한, 전형적인 소나타 형식에서 기대되는 발전부의 F장조를 중심으로 볼 때, ♭VI(D♭) 의 이명동음인 c♯단조의 사용은 제시부에서 G♭, f♯단조의 출현과 같은 맥락으로 볼 수 있다. 하지만 c♯단조는 발전부의 처음 세 마디에서만 나타나고 곧 다른 조로 이동한다. 이 c♯단조는 본격적으로 2악장의 조성으로 다시 나타나면서 <악보 8>과 같이 3옥타브에 걸쳐 울리는 C♯ 페달포인트 사이에서 나지막이 노래하는 선율과 함께 저 너머의 세계에 가 있는 느낌을 주는 조성의 색채를 띠고 있다.

<악보 8> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 2악장, 마디 1-5

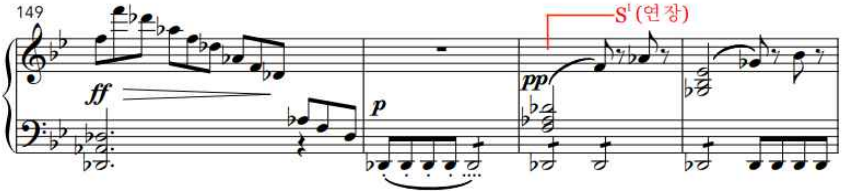
발전부에서는 제1주제(P), 경과구(T), 제2주제(S) 선율이 모두 등장하며, 짧은 간격으로 끊임없이 펼쳐지는 전조로 인하여 끝없는 조성적 방랑을 보인다.

<표 2> 1악장 발전부의 구조

마디	118	121	125	131	137	140	146	149		158	163
	P	P	T	S					S나(연장)		
	c♯	f♯	b	A	g♯	B	b♭	D♭		a	C
마디		173	186	188	193	199	203	206		212	214
				P							
	반음계적		트릴		트릴	트릴				트릴	트릴
	전조	d			B♭	d	V7/E♭	viiº7/E♭			

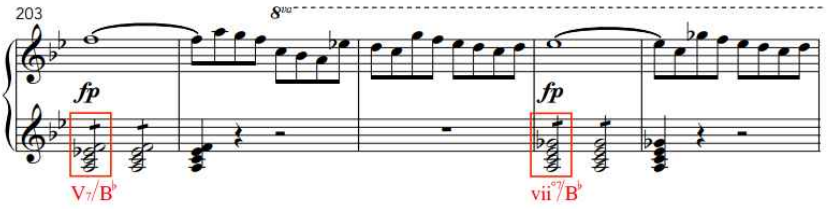
마디 131에서 187까지 57마디 동안 제2주제와 그 연장이 예측 불가의 조성영역을 장·단조를 번갈아가며 반음계적 전조를 보인다. 마치 제시부에서 상대적으로 짧게 등장한 제2주제 부분을 보상받으려는 듯 확장되어 전개된다. 여기서 주목할 부분은 마디 149부터 9마디 동안 D♭에 머물러 있는 점이다. 이 때 주제선율은 제2주제의 연장으로 볼 수 있으며, 마디 149에서 발전부의 첫 도입이었던 c♯단조와 이명동음인 D♭장조에 *ff*로 도달하여 마치 방랑의 첫 번째 목적지에 도달하는 것으로 볼 수 있다.

<악보 9> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 149-152



마디 173에서 D♭음과 반음관계인 d단조로 다시 돌아가면서 원조인 B♭으로 한층 더 가까이 나아가게 된다. 마디 186의 D-E 트릴이 마치 두 마디 후에 제1주제를 불러온 것처럼 마디 188부터 베이스에 나타나는 트릴의 연결로 d-B♭-d의 전조를 거쳐 제1주제가 제시되는데 조성의 변화만큼이나 그 성격이 대조된다. 마디 188의 d단조 부분은 왼손화음의 반음계로 하행하는 베이스 위에 울리는 제1주제 선율이 슬픔이 내재된 망설임을 동반한다. 곧이어 나오는 B♭조성에서는 제1주제 선율이 *ppp*로 매우 여리게 등장하지만 변성화음인 iv(e♭)의 성격으로 인해 진취적인 설득력이 내포되어 있다. 마디 203에서 B♭의 딸림7화음에 도달하여 드디어 긴 여정이 끝나감을 암시하고, 마디 206의 감7화음으로 제시부에서 치열하게 전개된 F/G♭ 갈등을 보여준다.

<악보 10> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 203-207



발전부의 긴 방랑은 <악보 11> 마디 212에서 G♭-A♭ 트릴로 귀결되며 *ppp*의 다이내믹은 지칠대로 지친 여정을 마무리함을 보여주는 내러티브적인 해석을 불러일으킨다. 곧 이어 나오는 저음역에서의 트릴은 제시부의 첫 트릴과 같은 음역에서 나타나며, 첫 트릴에서의 불길한 예감을 의연하게 숙명처럼 받아들이며 재현부가 등장한다.

<악보 11> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장 마디 211-216

다음 <표 3>은 곡 전반에 걸쳐 중요한 구성요인으로 나타나는 G♭트릴이 음정, 다이내믹과 역할을 달리하여 나타난 것을 정리한 것이다.

<표 3> 트릴의 출현과 역할

마디	음정	다이내믹	역할
8	G♭-A♭	*pp*	불길한 예감, G♭장조 암시
19	B♭-C♭	*pp*	G♭장조로 연결
117	G♭-A♭	*fffz*	제시부 반복(천둥)
186 192 198	D-E D-E B♭-C	*pp*	발전부, 제1주제 등장 B♭장조로 연결 d단조로 연결
212	G♭-A♭	*ppp*	긴 발전부 마무리
214	G♭-A♭	*ppp*	재현부 암시(운명에 순응)
223	G♭-A♭	*ppp*	재현부 첫 트릴 (익숙한 예감)
234	B♭-C♭	*pp*	G♭장조로 연결
352	G♭-A♭	*pp*	코다 (운명의 신호)

3. 재현부

(1) G♭장조와 f♯단조 병치

재현부 시작 부분의 G♭장조 출현은 4마디 후 곧바로 이명동음 전조로 f♯단조로 병치 되면서 장·단조를 대비시키는 슈베르트 특유의 화성 기법을 볼 수 있다. 제시부와 달리 G♭ 베이스 진행음은 f♯-A를 거쳐 마디 254에서 A7 화음에서 반음 올라간 B♭으로 순간이동 하듯이 도달한다. 제시부의 2전위가 아닌 기본위치로 돌아와 재현부의 안정감을 부각시키며 확고한 성격을 과시한다.

전통적인 소나타 형식의 I-V의 관계를 고수하며 V로 도달하기 전 멀리 G♭(f♯)으로 돌아간 제시부를 그대로 재현부에서 엄격하게

따르기 위하여 다음 <표 4>와 같은 화성 진행을 보인다.

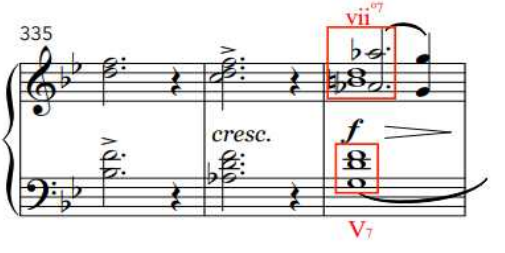
<표 4> 제시부와 재현부의 화성진행

제시부			재현부		
P	T	S	P	T	S
B♭ G♭ B♭	f♯(A, B♭)	F	E♭ G♭ f♯ E♭	b(D, E♭)	B♭
I ♭VI I	♭vi	V	I ♭VI ♭vi I	♭ii	I

(2) 코다

재현부의 코다에서는 제시부의 종결구에서 보인 대화의 내러티브가 10마디 더 추가되었으며, 제1주제가 마지막으로 12마디에 걸쳐 등장하여 제시부의 종결구보다 2배 이상으로 길이가 확장되었다. 연장된 부분인 <악보 12>에서는 c단조의 속7화음과 감7화음이 충돌하는데 이 화음의 의문은 4악장에서 그 실마리가 풀린다. <악보 13>에서 제시된 4악장 제1주제의 불안정한 도입부에서 이 화음과의 연관성을 찾을 수 있다.

<악보 12> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 1악장, 마디 335-337



4악장의 첫 음인 G♭타브는 제1주제가 반복하여 제시될 때마다 나팔 신호처럼 울린다. 마치 원조인 B♭장조에서 이질적이었던 G♭음을 털어버리려는 듯 G음이 여러 번 강조된다. G음으로 인해 주제는 c단조를 암시하며 불안정한 시작을 보이지만 반음계적인 베이스 진행(G-G♭-F)으로 B♭으로 마무리한다.

<악보 13> 슈베르트 <피아노 소나타> D. 960, 4악장, 마디 1-8

음악학자 뉴볼드(Newbould)는 1악장 코다에서 마지막으로 등장하는 G♭ 트릴(마디 352)에 대해 첫 트릴이 등장하며 던진 심오한 질문에 대한 대답이라고 해석하였다(Newbould, 1977). 이는 불길한 예감을 주었던 G♭ 트릴이 곡의 흐름을 따라 운명에 순응하는 모습을 거쳐 마침내 익숙한 운명의 신호로 해석될 수 있을 것이다.

III. 결론

슈베르트 <피아노 소나타> D. 960 1악장에서 불길한 예감을 주는 G♭ 트릴은 원조와 $\hat{\flat 6}$를 이루며 이 관계는 신비스런 색채로 등장한 ♭VI(G♭) 조성으로까지 확대된다. 이는 소나타 형식의 바탕이 되는 I-V관계에서 V로 도착하기 전 반음관계를 이루는 V의 네아폴리탄 화음으로 슈베르트가 제2주제 영역을 먼 조성으로 설정하기 위하여 선택한 장치로 분석될 수 있다. 아울러, 원조인 B♭장조와의

3도 관계는 1악장 발전부의 시작 부분과 2악장의 c♯단조 조성과 함께 이 소나타에 순환적으로 나타나는 3도 관계의 조성이다.

세 개의 소나타를 동시에 작곡했던 1828년 가을, 슈베르트는 본인의 죽음이 점점 방문 앞으로 가까이 오고 있음을 알았을 것이다. 혼신의 힘을 기울여 완성한 마지막 대곡들 중 피아노를 위한 마지막 세 개의 소나타들의 조성을 다시 한 번 살펴보면, c단조-A장조-B♭장조의 구성으로, 3도와 반음 관계로 이루어져 있다. 이러한 특징을 미루어볼 때 마지막 소나타에서 순환적으로 나타난 반음계적 3도 중심의 조성 관계에 대한 실마리를 풀 수 있을 것이다.

원조에서 매우 먼 조로 인식되는 이질적인 ♭VI인 G♭ 조성은 그가 꼭 가야만 했던 V의 반음 위에 있어 그에게는 잠시 피난처로 삼을 수 있었던 비밀의 장소 같은 곳으로 해석될 수 있다. 운명의 시간이 다가옴에 따라 음악의 흐름은 이명동음조인 f♯단조를 거쳐 F 장조에 도달해야만 했을 것이다. 같은 맥락에서 발전부를 시작하면서 ♯ii인 c♯ 단조로 잠시 제1주제 선율을 노래하지만, 곧 그는 어느 길로 가야할 지 모르는 여정을 떠나 방황하였고, 불길한 예감을 주었던 운명의 트릴의 출현으로 재현부를 숙연하게 맞이하며 운명에 순응할 수 있지 않았을까. 세 마디 동안 숨어서 노래한 c♯단조는 제2악장에서 본격적으로 그 모습을 드러내며 끝없는 노래를 펼쳐나간다.

재현부는 주어진 형식의 원리를 매우 충실하게 따르고 있으며, 코다에서 잠시 멈추고 생각을 한다. 이러한 고민은 c단조의 V^7과 vii^{o7}의 충돌로 나타나며 이에 대한 대답은 마지막 4악장에서 주어진다. G♭음의 베일을 벗고 G음을 그토록 여러 번 강하게 울린 이유가 무엇일까. 4악장 코다에서 프레스토로 급히 서둘러 곡을 마친 이유는 무엇일까. 대장정의 세 개의 소나타를 모두 완성한 후련함과 동시에 고단했던 삶을 마무리하고자 했던 숨가쁨이 느껴진다. 1악장 코다에서 마지막으로 울리는 트릴은 더 이상 암시가 아닌 이제는 귀에 익숙한 운명을 알리는 신호로 해석할 수 있다.

참고문헌

박유미 (2014). **피아노 문헌.** 서울: 음악춘추사.

윤미재 (2005). 슈베르트 피아노 소나타 B♭장조, D. 960 연구 - 베토벤의 음악적 영향과 연주를 위한 제언 -. **음악연구**, 34(0), 35-62.

Almén, B. (2008). *A theory of musical narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Barry, B. (2020). Mind the gap: pitch connectors and sectional disjunction in Schubert's late instrumental music. *Musical Times,* 161, 37-76.

Clark, S. (2011). *Analyzing Schubert.* New York: Cambridge University Press.

Kostka, S. (2021). **후기 조성 음악의 소재와 기법**. 신혁진 (역). 서울: 현대문화.

Newbould, B. (1977). *Schubert: The music and the man*, California: University of California Press.

Rosen, C. (1972). *The classical style- Haydn, Mozart, Beethoven.* New York, NY: W. W. Norton & Company.

Vidmar-McEwen, M. A. (2006). Prolongational and transformational views of sonata form in the first movement of Schubert's piano sonata in B♭, D. 960. M.A. Thesis, University of Notre Dame.

☐ Abstract

Encounter with Destiny: Interpretation of ♭VI in the First Movement of *Piano Sonata D. 960* by F. Schubert

Min Jung Lee
(Seoul National University)

This study analyzed tonal structure in the first movement of Schubert's <Piano Sonata> D. 960, focusing on its eccentric, mysterious C♭ trill. The immediate goal of the study was to examine the relationship of the trill to the tonic B♭ major. On a global scale, however, the study aimed to investigate the tonal structure of a musical work that uses ♭VI. In the beginning, the trill implies an ominous premonition, which is expressed in C♭ major, or ♭VI in E♭ major. As the movement approaches the dominant(F major), the unexpected appearance of the C♭ major can be interpreted as a temporary shelter. Furthermore, c♯ minor from the development is also the ♭VI in F major, the dominant of E♭ major. In the recapitulation, the C♭ trill matures into a solemn figure accepting to its fate. Finally, the C♭ trill resonates as a signal of its fate.

Key Words: Schubert, piano sonata, D. 960, ♭VI

투고일: 2022년 2월 1일
수정본 제출일: 2022년 3월 2일
게재확정일: 2022년 3월 6일

『음악예술연구』 제12권 1호 (통권21호)

인쇄일 / 2022년 3월 15일
발행일 / 2022년 3월 15일
발행인 / 유순영
편집인 / 이주혜
발행처 / The Pianissimo 음악예술학회
주 소 / 서울시 광진구 화양동 5번지 95호
이메일 / musicalartsjournal@gmail.com