



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

석사학위논문

Ludwig van Beethoven의

독일 가곡 분석 및 연구

- *Adelaide* Op.46, *Der Kuss* Op.128,

Ich liebe dich WoO.123를 중심으로-

김신규

제주대학교 대학원

음악학과

2024년 02월



Ludwig van Beethoven의

독일 가곡 분석 및 연구

-*Adelaide* Op.46, *Der Kuss* Op.128,

Ich liebe dich WoO.123를 중심으로-

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함

김 신 규

제주대학교 대학원

음악학과

지도교수 박 응

김신규의 음악학 석사 학위논문을 인준함

2024년 2월

심사위원장 _____ 인

위 원 _____ 인

위 원 _____ 인



목 차

악보목차	iv
표목차	vii
국문초록	viii
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 방법과 범위	3
II. 이론적 배경	4
1. 독일 가곡의 발달 과정	4
(1) 독일 가곡의 역사	4
(2) 19세기 독일 가곡	7
2. 독일 예술가곡의 음악적 특징	9
(1) 시와 음악과의 결합	9
(2) 피아노 반주와 시의 관계	9
3. 베토벤 가곡의 특징과 시기별 작품	11
(1) 베토벤 가곡의 특징	11
(2) 초기 가곡(1782-1802)	12
(3) 중기 가곡(1803-1815)	15
(4) 후기 가곡(1816-1827)	18
III. 작품 분석	21
1. Adelaide(아델라이데)	21
(1) 작곡 배경	21
(2) 가사 원문 및 번역	22
(3) 형식과 조성	24

(4) 시와 음악과의 관계	25
2. Der Kuss(입맞춤)	38
(1) 작곡 배경	38
(2) 가사 원문 및 번역	38
(3) 형식과 조성	39
(4) 시와 음악과의 관계	40
3. Ich liebe dich(그대를 사랑해)	49
(1) 작곡 배경	49
(2) 가사 원문 및 번역	49
(3) 형식과 조성	50
(4) 시와 음악과의 관계	50
IV. 결론	58
참고문헌	60
ABSTRACT	62

악 보 목 차

<악보1> 베이스의 순차 상행에 의한 온음계적 진행, 마디 1-5	25
<악보2> a부분 선율에 나타난 세 가지 주요 선율 요소, 마디 5-13	26
<악보3> 셋잇단음표를 이용한 왼손 반주의 변화, 마디 13-16	26
<악보4> b부분을 시작하는 반주, 마디 18-23	27
<악보5> b부분 전조 부분에 나타난 반주, 마디 23-28	28
<악보6> 동일한 가사를 다르게 표현한 선율, 마디 22-28과 마디 29-38	29
<악보7> 요동치는 마음을 노래하는 부분, 마디 34-36	30
<악보8> c 부분에 나타난 D ^b 의 ii6-V7 진행에 의한 전조, 마디 39-40	30
<악보9> 동형진행에 의한 선율 진행과 다이내믹의 대비, 마디 48-55	31
<악보10> 'Wellen rauschen(파도가 포효하고)'를 표현한 부분, 마디 62-63	32
<악보11> A부분 종지(제1전위의 반종지), 마디 68-69	32
<악보12> B부분의 d부분과 e부분의 시작 선율, 마디 72-73과 마디 114-115	33
<악보13> B부분의 시작에 나타나는 4분 음표 리듬 반주와 다이내믹의 대비,	

마디 70-79	34
<악보14> 아델라이데를 부르는 선율과 반주 그리고, 변형된 동형진행, 마디 102-111	35
<악보15> d부분과 e부분에 나타난 동일한 선율, 마디 94-99과 마디 135-140	36
<악보16> 'Adelaide(아델라이데)'가 반복되는 부분, 마디 161-181	37
<악보17> 전주에서 나타나는 피아노 반주의 특징, 마디 1-8	40
<악보18> 주요 가사를 강조한 a부분의 선율과 피아노 반주, 마디 9-17	41
<악보19> 주요 가사를 강조한 b부분의 선율과 피아노 반주, 마디 17-23	42
<악보20> 주요 가사를 반복한 c의 선율과 피아노 반주, 마디 23-30	43
<악보21> d부분의 선율과 피아노 반주 그리고, 부7화음을 이용한 반전 부분, 마디 30-37	44
<악보22> 말하는 듯한 느낌의 프레이즈가 나오는 e부분, 마디 39-46	45
<악보23> Doch(하지만)를 강조한 부분, 마디 47-53	46
<악보24> 가사의 반복으로 이루어진 f부분, 마디 54-59	47
<악보25> 16마디 동안 다양하게 반복되는 가사, 마디 47-63	48
<악보26> A부분의 주제 선율과 분산화음 반주, 마디 1-8	51
<악보27> B부분의 선율과 반주, 마디 10-18	52

<악보28> 가사의 강조, 마디 17-20	53
<악보29> A'에 나타난 선율의 변화된 반복, 마디 25-38	54
<악보30> 가사 강조를 위해 추가된 마디와 음정 변화, 마디 24-31	55
<악보31> 가사 강조를 위해 추가된 선율, 마디 25-40	56
<악보32> 가사의 강조, 마디 35-38	57

표 목 차

<표1> 베토벤의 초기 가곡	13
<표2> 베토벤의 중기 가곡	15
<표3> 베토벤의 후기 가곡	19
<표4> Adelaide의 형식 및 조성	24
<표5> Der Kuss의 형식 및 조성	39
<표6> Ich liebe dich의 형식 및 조성	50

Ludwig van Beethoven의
독일 가곡 분석 및 연구
- *Adelaide* Op.46, *Der Kuss* Op.128,
Ich liebe dich WoO.123를 중심으로 -

김 신 규

제주대학교 대학원 음악학과

국 문 초 록

본 논문은 필자의 석사과정 졸업 연주 프로그램 중 베토벤의 가곡, 세 곡을 심도 있게 연구한 것이다. 그 음악에 내재된 작곡기법과 표현법을 시와 음악 중심으로 분석하였다. 가곡의 분석 및 연구에 앞서 독일 가곡의 발달 과정과 베토벤 가곡의 특징을 문헌으로 조사하였다. 이를 통해 예술가곡에서 베토벤의 의미와 역할을 이해하고, 베토벤의 음악 분석의 기반을 마련하였다.

독일의 가곡(Lied)은 선율이나 리듬, 피아노 반주 등 음악적인 요소로만 이루어진 것이 아니다. 시라는 문학적 요소의 역할이 매우 중요하다. 문학과 음악이 결합된 예술이기 때문에 개인의 감정과 내면의 세계를 중시하는 낭만주의 시대를 대표하는 음악으로 평가되는 것이다. 예술가곡의 발달 과정에서 베토벤의 가곡들은 특히 고전주의에서 낭만주의로 넘어가는 과도기적인 특징을 보이고 있어 음악사적으로 중요한 의의를 지니며, 그 가치를 인정받고 있다.

본 논문에서는 베토벤의 가곡 중 많은 사랑을 받은 *Adelaide*(아델라이데)Op.46, *Der Kuss*(입맞춤)Op.128, *Ich liebe dich*(그대를 사랑해)WoO.123를 분석 연

구하였다. 작품 분석에 앞서 독일 예술가곡의 발달 과정과 독일 가곡의 발전을 살펴보고 베토벤 가곡의 위치와 의미를 이해하기 위한 문헌조사를 하였다.

고전주의 시대에 쓰인 베토벤의 가곡은 매우 구조적이고 통일된 주제의 발전 형태를 지니고 있다. 또한 반주가 독립적이며 성악 성부와 대등한 비중을 차지하며 곡의 분위기를 이끌어 가는 역할을 한다. 이처럼 피아노 반주의 중요성은 음악사적으로 베토벤이 예술가곡 발달에 기여한 부분으로 그 가치를 인정받고 있다. 초기에 쓰인 대표적인 가곡 ‘아델라이데’는 이러한 특징을 잘 보여주는 작품으로 개성적이고 낭만적인 의미에 있어 선구적인 작품이라 할 수 있다.

‘입맞춤’은 남녀의 입맞춤 상황을 피아노 반주부가 익살스러운 분위기로 이끌어가며, 곡의 전반적인 느낌을 주도한다. 피아노 반주의 이러한 역할이 이곡에서 매우 중요하다. 피아노 반주가 곡의 분위기를 이끄는 역할을 하거나, 성악 성부와 피아노 성부의 주고받는 유형의 진행은 베토벤 이전 시대에는 없었던 것이다. 이러한 베토벤의 새로운 시도는 예술가곡에 있어 혁신적인 작곡 기법으로 볼 수 있다.

‘그대를 사랑해’는 베토벤의 초기 작품임에도 불구하고, 형식과 표현에서 낭만 시대에 가까운 작품이다. 전주 없이 두 마디가 늘어난 확장된 두도막 형식이 사용되며, 자유로운 선율 표현 역시 낭만 시대에 가까운 곡이다.

본 논문의 분석 대상인 세 곡은 대중들에게 친숙하기 때문에 오히려 이론적, 문헌적으로 접근하기가 어려웠던 곡이다. 하지만, 각 곡은 베토벤이 추구했던 음악세계, 특히 고전 시대에서 낭만 시대로 전환되며 변화되었던 그의 작곡 기법이 그대로 나타나는 것을 확인할 수 있었다. 연주자들이 곡을 연주함에 있어 이러한 이론적 배경을 기반으로 곡을 해석하고 연주하는 것은 매우 중요하다. 이 논문이 그리고 이 논문의 방향이 베토벤의 가곡 연구에 도움이 될 수 있기를 바란다.

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

본 논문은 본인의 석사 과정 졸업연주 프로그램인 베토벤의 가곡, 아델라이데 (*Adelaide*) Op.46, 입맞춤 (*Der Kuss*) Op.128, 그대를 사랑해 (*Ich liebe dich*) WoO.123를 분석 연구한 것이다.

연주회를 준비하며, 밖으로 표출되는 부분에만 중점을 두는 연주자가 아닌 음악 이론이나 문헌을 바탕으로 심도 있는 연주를 추구하는 음악가로서 접근을 시도하였다. 그런 이유에서 독일 가곡의 발달과 베토벤 가곡의 전반을 문헌적으로 깊이 있게 찾아보게 되었고, 그 연장선으로 이 논문을 준비하게 되었다.

음악의 장르는 크게 기악곡과 성악곡으로 나뉜다. 특히 성악곡에 있어 많은 장르는 악단의 협주나 서사적 내용으로 구성되지만, 가곡은 피아노 반주만으로도 쉽게 연주할 수 있다. 이런 이유에서 가곡은 대중들이 비교적 더 쉽게 접할 수 있는 장르이다. 가곡이란 "시에 음악적인 요소(선율, 리듬, 피아노 반주)를 붙인 음악의 형식이라 정의할 수 있다. 그리고 대부분 가곡이라 하면 이탈리아의 칸초네(Canzone), 프랑스의 멜로디(Melody), 독일의 가곡(Lied)를 떠올린다. 이중 독일 가곡은 선율이나 리듬, 피아노 반주 등 음악적인 요소로만 이루어진 게 아니라 시라는 문학의 역할이 매우 중요하다. 음악과 문학의 결합이 있기에 독일의 가곡은 예술가곡으로서의 가치를 인정받고 있다.

예술가곡의 발달 과정에서 특히 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 그리고 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 가곡들은 중요한 의의를 지니고, 그 가치를 인정받고 있다. 특히 베토벤은 고전주의와 낭만주의의 가교적인 역할을 한 작곡가로 높게 평가된다. 예술가곡에서도 역시 그의 이러한 역할이 잘 드러난다. 하지만 베토벤의 기악곡이 워낙 널리 알려져 있기 때문에 성악곡은 상대적으로 사람들의 관심에서 벗어난 경우가 많다. 하지만, 베토벤의 가곡 또한 고전주의에서 낭만주의로 넘어가는 과도기적 특징을 잘 보여주며, 나아가 독일의 예술가곡 발달사에서 중요한 위치에 있어 의미 있는 작품으로 볼 수 있다.

본 논문에서는 베토벤의 가곡으로 잘 알려져 있고 많이 연주되고 있지만 대중적이라는 이유로 쉽게 지나칠 수 있는 세 곡, ‘아델라이데, 입맞춤, 그대를 사랑해’ 를 분석 연구함으로써 성악곡으로서의 음악사적 가치와 위치를 상기하고자 하는데 그 목적을 둔다.

2. 연구의 방법과 범위

본 논문의 연구의 방법은 크게 문헌조사와 분석으로 나뉜다. 먼저 문헌조사는 독일 예술가곡의 발달 과정, 독일 예술가곡에서 시와 음악의 관계, 마지막으로 본 논문의 분석 작곡가인 베토벤의 시기별 가곡을 살펴보았다. 본격적 분석에 앞서 독일 예술가곡의 전반적 특징을 정리하며, 그 흐름 안에서 베토벤의 음악이 가지는 의미와 작곡 기법의 특징을 연구하고자 한 것이다.

이어 본 논문의 핵심인 분석에서는 베토벤의 세 가곡 ‘아델라이데, 입맞춤, 그대를 사랑해’를 분석하였다. 먼저 작품을 이해하기 위한 첫 과정으로 작품이 만들어진 시기의 배경과 작곡가의 상황을 살펴보았다. 이어 시의 번역을 통해 곡을 이해하고, 마지막으로 시와 음악의 관계를 중심으로 음악을 분석하였다. 특히 형식, 조성, 선율과 화성, 가사와 리듬을 중심으로 가사, 성악 선율, 반주부의 관계를 분석하는데 중점을 두었다.

분석에 사용된 악보는 1993년 세광음악출판사에서 출판된 김청자 편, 독일 가곡 181곡집 하(下)곡집을 참조하였다.

II. 이론적 배경

1. 독일 가곡의 발달 과정

(1) 독일 가곡의 역사

독일 리트(Lied)라 불리는 예술가곡은 19세기 낭만주의에 이르러 완벽하게 탄생한 음악이다. 실제 성악 문헌의 측면에서 독일 가곡은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)부터 성악 성부와 피아노 반주부가 있는 현재의 가곡의 형태로 작곡 되었지만 예술가곡이라는 명칭을 가지고 성행했던 시기는 낭만주의이다.

독일 가곡의 시작을 살펴보면 7세기에 나타난 그레고리안 성가(Gregorian chant)가 가곡의 원형으로 그 기원이 되었다. 그레고리안 성가의 선율은 12세기 까지 구전으로 토속 민요를 정선율로 남겼고 이 선율들을 사용하여 단성가곡(Monophony)이 생겨나기 시작했다.

12세기 초 남부 프랑스인 프로방스 지방에서 활동했던 중세의 시인 겸 음악가들을 트루바도르(Troubadour)라 하였고, 이들의 영향을 받아 프랑스 북부 지방에서는 트루베르(Trouvere)라고 불리는 음악가들이 활동했으며, 이들의 가곡을 샹송(Chanson)이라 불렀다.¹⁾ 이들의 영향을 받아 독일에서는 민네징어(Minnesänger)²⁾라는 중세 독일의 시인겸 음악가들이 나타나게 되었다. 이후 마이스터징거(Meistersinger)가 나타난다.³⁾ 이때부터 독일 가곡은 예술가곡이라는 명칭으로 불렸고 곡의 형식은 주로 바르(Bar)형식⁴⁾이었다. 이들의 주 활동 지역은 남부 독일에서 오스트리아 중심 지역까지였고, 이 시기의 리트는 A-A-B의 형식이며 구전을 원칙으로 하여 불렀다.

13세기 초에는 북부 이탈리아서 같은 성격의 음악가들이 나타나기 시작했으

1) Huge M. Miller. 이유선 역, 「서양음악사」, 서울: 수문당, 1979. p.22

2) 라틴시의 ministerllus에서 유래된 말로 봉사하는 사람이라는 뜻이다.

3) 홍세원, 「서양음악사」, 서울: 현대음악출판사, 1996. p.90

4) bar형식은 AAB의 3부분 형식이다. 슈톨렌(stollen)이라는 A부분의 주제 선율이 제시되고, 이 선율이 가사를 다르게 하여 반복된다. 그리고 압계장(Abgeang)이라는 B부분의 선율이 제시된다. B부분의 선율은 대부분 A부분의 선율보다 길었다. 이러한 구조는 2부분 형식과 3부분 형식의 가곡이다.

며 이들은 트루바토레(Trovatore)라 불렸고 모두 음유 시인이라 칭했다. 이들의 노래는 칸초네(Canzone)였다.

14세기경에는 교회음악 작곡가들이 세속음악의 선율을 차용하면서 세속음악이 급격하게 발달하게 되었는데 이 시기의 유명한 작곡가로는 기욤 드 마쇼(Guillaume de Machaut, 1300-1377)가 있다. 마쇼는 세속음악 양식인 발라드(Ballade)⁵⁾, 비를레(Virelai)⁶⁾, 론도(Rondeau)⁷⁾, 카치아(Caccia)⁸⁾ 등의 뚜렷한 특징을 가진 정형시 형태의 곡들을 작곡했으며, 이는 14세기 말 다성부(Polyphony)양식의 가곡에 영향을 주어 발전하게 되었다. 이러한 다성부 가곡은 15세기 말에 이르러 미사(Mass)⁹⁾, 모테트(Motet)¹⁰⁾ 등의 발달로 비로소 다성곡 형식을 확립하게 된다.

이후 16세기 중반부터 라수스(Orlando di Lassus, 1532-1594), 하슬러(Hans Leo Hassler, 1564-1612))와 같은 작곡가들에 의해 다성부 음악은 화성(Homophony)적 특징이 나타나기 시작했다.

17세기에는 가사의 반복이 특징인 마드리갈(Madrigal)¹¹⁾과 함께 오페라(Opera), 오라토리오(Oratorio)의 발전이 이루어진다. 중세의 신분주의, 르네상스(Renaissance)의 인본주의를 거쳐 바로크(Baroque)시대로 접어들면서 점차 자유로운 사고와 의식을 표현하는 음악으로 바뀌었다. 이러한 특징은 가곡에도 예외 없이 나타나게 되었다. 또한 시와 음악의 관계를 회화적으로 묘사하는 작곡 기법인 가사 그리기(Word painting or Tone painting)의 시초가 쓰이기 시작했다

5) ballade는 중세 트루베르의 단성 음악에서 이미 쓰여졌지만 14세기에 이르러서야 프랑스 다성음악 형식으로 확립됐다. 바르 형식과 마찬가지로 AAB구조를 갖는다. 일반적으로 3성부로 되어있고 대부분의 주요 선율은 제일 상성부에 쓰여 최상성부는 노래를 하고 아래의 2성부는 악기로 연주하는 독창곡의 형태로 연주되었다. 발라드에서는 낭만적인 이야기, 초자연적인 이야기, 긴 시 등을 바탕으로 곡이 쓰여졌는데 이러한 발라드는 형식적인 측면이나 감정적인 측면에서 리트의 개념을 확대시키는데 많은 영향을 주었다.

6) 중세 프랑스의 시와 음악의 중요한 형식의 하나로 시는 르프랭(refrain)이라는 반복구와 쿠플레(couplet)라는 가사에 따라 변형되는 후렴구로 이루어져 있는 형식이다.

7) 13세기부터 15세기까지 사용되었던 프랑스의 중요한 시와 음악의 한 형식이다.

8) 14세기 이탈리아 음악의 한 장르로서 두 성부가 같은 선율로 돌림노래(canon)로 부르는 형식을 취하고 있다.

9) 작곡 형식의 한 장르로서의 미사는 '미사통상문'에 가사가 일관적으로 붙여진 다성음악을 지칭한다.

10) 다성부로 이루어진 종교음악의 한 장르이다.

11) 주로 남녀의 사랑 이야기를 다룬 내용이라 종교적이기 보다 세속적인 성악곡이었다. 작곡가들이 문학가들과의 교류가 활발해지면서 새로운 음악 형식을 만들어 내었다. 이러한 마드리갈의 가사 내용은 낭만주의 시대에 문학가들과 작곡가들의 교류에 의해 탄생한 예술가곡에 영향을 주었다.

는데 대표적인 작곡가로 쉴츠(Heinrich Schütz, 1585-1672)가 있다. 이 작곡 기법은 고전 시대, 낭만 시대에 이르러 작곡가들의 작품 속에서 활발하게 사용되었고, 이는 독일의 예술 가곡이 확립되는데 크게 기여하였다.

프레드릭 대제(Fredrick the Great)의 통치 시대였던 18세기에는 베를린의 예술, 문화의 중심지가 되었다. 오늘날 소위 '베를린 악파(Berliner Schule)'라 지칭되는 작곡가 크라우제(Joseph Martin Krause, 1756-1792), 바하(Carl Phillip Emanuel Bach, 1714-1788), 그라운(Carl heinrich Graun, 1704-1759)이 왕성하게 활동하게 된다. 이들의 음악은 온음계적인 조성 음악이었다.

이후 '제2 베를린 악파(Zweite Berliner Schule)'의 작곡가로 지칭되는 쉘츠(Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800), 라이하르트(Juliane Reichardt, 1752-1783) 등은 당대의 위대했던 시인들 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 쉴러(Friedrich Schiller, 1759-1805) 등의 시에 음악을 결합시켜 시의 행(verse)이 음악의 악절(phrase)로 나타나고 이것들이 더 세분화 되어 리듬과 박자에서도 일치하게 되는 새로운 예술가곡으로 발전시키는 기틀을 마련하였다.¹²⁾

18세기 말부터 독일에서 활발하게 일어나기 시작한 서정시 문학의 영향으로 유럽의 음악은 문학적 사상을 중심으로 작곡가들의 왕성한 활동이 이루어졌다. 하지만 당시 음악의 중심지였던 빈을 중심으로 활동하던 음악가들은 규모가 큰 기악곡이나 오페라에 더 관심을 기울이고 있어 가곡은 오히려 베를린에서 활동했던 작곡가들에 의해 작곡되었다.¹³⁾

그 시대의 대표적인 작곡가인 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 역시 기악곡 작곡에 비중을 두었다. 때문에 수많은 작품들 중 그가 작곡한 가곡은 약 30여 곡뿐이다. 하지만 대중들에게 잘 알려진 오페라의 아리아(Aria) 선율이나 교향곡(Symphony), 협주곡(Concerto)등의 느린 악장에 사용된 선율을 가곡에 차용하여 당시 가곡을 대중화 시키는데 큰 공헌을 하였다.

12) 노승중. 「예술가곡의 이해」. 서울: 도서출판 삶과 꿈. 1993. p.4

13) Henry Theophilus Finck. 대한음악저작연구회 역. 「Song and Songwriters(가곡의 역사와 작곡가)」. 서울: 삼호출판사. 1990. p.35

그의 가곡은 이전에 쓰인 유편 형식(strophic form)을 벗어나 통절 형식(through-composed form)으로 작곡되었는데 형식적 측면에서 발전을 시켰다는 점에서 음악사적 의의가 있다.

모차르트의 뒤를 이어 베토벤은 살리에르(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 성악 및 작곡법을 사사하여 약 60여 곡 이상의 성악곡을 작곡하였다. 가곡에 있어 베토벤의 가장 큰 업적은 시의 분위기를 투영한 피아노 반주의 사용과 최초로 연가곡 형식의 가곡을 작곡하였다는 것이다. 이러한 이유로 베토벤의 가곡은 모차르트와는 또 다른 음악사적 의의를 가진다.

이후 독일 가곡은 슈베르트, 슈만, 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 볼프(Hugo Philipp Jakob Wolf, 1860-1903) 등에 의해 독일 예술가곡으로서의 전통성이 확립된다. 음악과 시의 친밀한 결합으로 프랑스의 멜로디, 이탈리아의 칸초네와는 차별되는 예술가곡으로서의 장르를 확립하게 되었다.¹⁴⁾

(2) 19세기 독일 가곡

19세기 낭만주의의 대두와 함께 독일 예술가곡이 발달한 데에는 크게 두 가지의 원인이 있다.

첫 번째로는 피아노의 발달이다. 새로운 페달 기법이 피아노 소리를 부드럽게 바꾸어주었다. 이러한 음색의 변화로 피아노 소리가 성악 성부와 더욱 잘 어울릴 수 있었다. 또한 성악 성부의 소리를 보강해 주어 단순하게 성악 성부의 화성적인 뒷받침 역할에 그쳤던 전 시대와는 달리 반주도 음악적 요소로서 적극적으로 시를 묘사했기 때문이다.¹⁵⁾

모차르트 초기 가곡들까지에 나타난 피아노 반주의 특징은 성악 성부의 선율을 중복하거나 약간의 장식을 첨가한 정도였다. 그러나 예술가곡에서 피아노 반주는 단순한 성악 선율의 보조적 수단이 아닌 낭만주의적 표현을 위한 수단이 되었다. 반주는 화성적 기반을 제공할 뿐 아니라 리듬적으로 독립된 짜임새를 갖추었다. 나아가 때로는 성악 성부의 선율과 다른 독립적인 대선율로 시의 분위기와 의미를 나타내었다. 이는 예술가곡에 있어서 반주는 '있으면 좋고 없으면 그

14) 배오선. 「낭만주의 독일예술가곡의 연구」. 석사학위논문. 서원대학교 교육대학원. 1999. p.9

15) Joseph Brandwetz. 노영혜 역. 「페달링의 원리」. 서울: 음악춘추사. 1996. p.7

만'인 것이 아니라 '없어서는 안 되는' 동반자적인 유기적 관계로 발전되었다.¹⁶⁾

두 번째로는 독일 시문학의 융성으로 볼 수 있다¹⁷⁾. 앞서 언급했듯이 고대와 중세시대에는 시인이 곧 음악가이고, 음악가가 곧 시인이었다. 그래서 시가 있는 곳엔 항상 음악이 함께 했다. 이후 음악만을 쓰는 작곡가들이 등장했지만 그 시대의 많은 음유시인들은 여전히 그들이 지은 시에 곡을 붙여 스스로 노래하였다. 이처럼 시와 음악은 불가분의 관계로 역사 속에서 오랜 시간을 공존해왔다. 그러나 문화의 발전은 좀 더 전문적인 기능을 요구하게 되어 시인은 시만을, 작곡가는 음악만을 쓰는 시대에 도래하게 되었다.¹⁸⁾

이후 작곡가들은 가곡의 가사로 많은 시들이 필요했지만 시를 위한 음악, 음악을 위한 시의 관계를 인식하지 못하여 시와 음악이 융합된 예술성 높은 가곡을 작곡하지 못하였다. 그러나 18세기 말부터 문학에서 인간 감정의 표현과 개성을 강조하는 새로운 사조가 불 일 듯 일어나기 시작하는데 이것이 낭만주의이다.¹⁹⁾ 이러한 낭만주의의 문학운동은 독일에서 시작되었고 이는 독일 낭만주의 문학운동을 지칭하는 '질풍노도(Strum und Drang)'의 시대²⁰⁾를 출현시켰다. 독일 문학의 거성들인 괴테, 괴리케(Edeard Friedrich Moerike, 1804-1875), 쉴츠, 라이하르트, 켈터(Carl Friedrich Zelter, 1758-1832), 하이네(Chrisitian Joh Heinrich Heine, 1797-1856) 등의 시인들이 이 시대에 활동했던 문학인들이다.

낭만주의 시대의 문학 활동은 음악에 영향을 주었고 작곡가들은 이러한 움직임 작품을 반영하였는데 이러한 결실은 기악 음악에서는 표제음악으로, 성악 음악에서는 예술가곡으로 나타나게 되었다.

2. 독일 예술가곡의 음악적 특징

16) 박세원. 「표준음악사전」. 세광음악출판사. 1987. p.252

17) 이경희. 「18세기 후기 리트 미학관의 변천과정」. 한국서양음악학회. 1999. p.174

18) 장남준. 「독일 낭만주의 연구」. 서울: 도서출판 나남. 1989. p.156

19) 홍세원. 전개서. p.93

20) 1770-1776년 사이에 쓰였던 문학 작품에 반영된 새로운 정신 운동이다. 원래의 뜻은 폭풍우와 긴장감이며 계몽주의의 합리성을 배제하고 인간의 생명적 감정을 추구하며 표현의 주관성, 내면성을 존중했던 운동이다.

(1) 시와 음악과의 결합

예술가곡에서 시의 언어와 음악은 밀접한 연관성을 갖는다. 이것은 낭만주의의 문학운동이 문학에서만 그치지 않고 여러 예술을 융합하려고 하는데 영향을 받은 것이다. 그리하여 작곡가들은 음악을 시적으로 표현하고 문학가들은 시를 말의 엑센트(accent)나 운(rime)을 음악적으로 써서 예술가곡으로서 완성을 뒷받침했다.²¹⁾ 그리하여 문학에 많은 관심이 있었던 19세기 작곡가들은 시어의 뉘앙스가 그들의 작품에 깊은 영향을 주었다.

이 시대의 작곡가들은 언어로 표현할 수 없는 감정을 음악으로 보강하여 표현하고자 하였는데 그때, 시에서 느낀 본인의 감정이나 견해를 첨가하여 시를 재창조한다는 점에서 독일 예술가곡이 이전의 가곡들과 차별된다.

시와 음악의 결합으로 가곡에는 문학가나 작곡가의 인생관, 사상, 철학이 투영되었고 이렇게 탄생한 독일 예술가곡은 민족적 자각이 밑바탕이 되어 발전하였다. 시와 음악의 상호 존중, 더 나아가서 완전한 일치는 음악의 형식적인 면에 국한되는 것이 아니라 시대의 흐름, 즉 낭만주의의 뿌리를 형성한다는 의미를 지니게 된다. 시인과 작곡가, 도시와 자연, 가사와 음악, 성악과 기악 등의 대비는 베토벤을 비롯하여 많은 작곡가들이 낭만주의 문학운동과 밀접한 관계를 갖게 하였다. 시의 사상과 내용, 음악의 표현력을 강하게 일치시키는 성악의 양식을 새롭게 창출하였다. 바로 독일의 예술가곡이다. 이는 곧, '19세기 낭만주의 시대의 예술'이라 정의할 수 있는 이유가 된다.²²⁾

(2) 피아노 반주와 시의 관계

독일 가곡이 예술적으로 큰 발전을 이룰 수 있었던 또 하나의 이유를 피아노란 악기의 발전과 살롱 문화의 성행에서 생각해 볼 수 있다.

피아노는 이탈리아의 쳄발로 발명가의 크리스토포리(Bartolomeo Cristofori di Francesco, 1655-1731)가 1709년에 발명하여 '피아노포르테(Piano e forte)'라고 명명한 악기이다. 번역하면 '작고 크다'라는 뜻인데 이름에 걸맞게

21) 이종완. 「독일시의 형식과 종류」. 공주: 공주대학교 출판사. 1995. pp.22-23

22) Ray M. Longyear. 김혜선 역. 「19세기 낭만주의의 음악」. 서울: 도서출판 다리. 2001. p.73

강약의 조절이 자유로웠다. 피아노 반주의 강약 조절이 어려웠던 고전시대에는 알베르티 베이스(Alberti-bass)²³⁾라는 분산화음과 같은 기법으로만 연주가 되었다. 하지만 1709년 이후 피아노는 조금씩 개량되었고, 19세기 초 페달 기술이 발명되며 획기적인 발전을 이루어 현재의 피아노와 거의 비슷한 형태로 완성되었다. 이러한 발전은 피아노의 음색과 표현 범위를 넓혀 보다 풍부한 연주를 가능하게 하였다. 나아가 반주 악기로써 성악 성부를 뒷받침하는 역할은 물론 성악 성부의 감정을 섬세하게 표현할 수 있게 되어 예술가곡의 깊이를 더해주었다.

앞서 잠시 언급했던 것과 마찬가지로 예술가곡에서 피아노 반주는 낭만주의적 표현을 위한 보조적 수단이 아닌 그 이상의 의미를 지닌다. 반주는 화성을 뒷받침하는 한편 리듬적 짜임새(Texture)를 갖추었고 때로는 성악 성부의 선율과 다른 독립적 대선율로 시의 분위기와 의미를 표현했다. 이러한 문학적 사상과 음악적 예술을 담아 피아노 반주로 연주되는 예술가곡은 당시 유행했던 살롱 문화 아래에서 더욱 사랑을 받아 번성하였다.²⁴⁾

3. 베토벤 가곡의 특징과 시기별 작품

23) Domenico Alberti라는 작곡가의 작품에서 자주 쓰여진 분산화음의 반주 형태이다. 고전주의 시대에 걸쳐 유행하였다.

24) 임헌원. 송미혜. 정혜경. 「독일 예술 가곡」. 월간 피아노 음악. 1992. 5월호. p.10

(1) 베토벤 가곡의 특징

베토벤은 시대적인 측면에서 볼 때 고전주의의 대표적인 작곡가인 동시에 고전주의와 낭만주의와의 가교적 역할을 한 작곡가이다. 그의 선구자적 기질은 그가 살던 시대의 새롭고 강력하며 개혁적이고 낭만적인 사회상으로부터 비롯된 것이다. 젊은 시절의 베토벤은 특히 쉴러와 괴테의 시를 애호했는데, 그들의 시는 자연주의적 사상에 근거한 자유와 사랑을 부르짖고 있었다.

베토벤이 남긴 67편의 가곡은 음악사적인 측면에서 볼 때 매우 중요한 의미를 가지고 있다.²⁵⁾

고전주의 시대 가곡에서 반주는 독립된 성부로 기능하기 보다는 성악 성부의 선율을 뒷받침 하는 것이 일반적이었다. 그리고 당시 베토벤은 성악곡 보다 기악곡에 더 심혈을 기울였다. 그럼에도 고전주의 시대에 쓰인 베토벤의 가곡은 매우 구조적이며, 통일된 주제로 동기들을 발전시키고 있다. 그의 작품은 2부분 형식 또는 3부분 형식으로 구성되며, 반주부에서 독립된 진행이 나타나고 있다. 즉 낭만시대에 확립되었던 반주부의 독립된 형태가 고전주의 시대에 쓰인 그의 가곡에서 이미 그 모습을 나타낸다. 완벽하지는 않지만 반주는 시의 의미를 나타내며 독립된 성격을 비추고 있다. 성악 성부와 대등한 위치를 취하고 있어 반주부에 중요성을 부여하여 가곡 발달에 큰 기여를 했음을 인정받고 있다.²⁶⁾

베토벤의 작품에 나타난 과도기적 특징은 다음과 같다.

첫째, 형식의 변화가 나타난다. 고전주의 시대의 독일 가곡은 대부분은 전주와 후주를 포함한 두 도막 형식을 취하고 있으나, 베토벤은 짧은 전주를 사용하거나 전주 없이 시작하는 두 도막(A-A' or A-B) 또는 세 도막 형식(A-B-A')을 사용했다.

둘째, 주제 선율의 발전 방법이 확장된다. 이전 시대의 단순한 선율 진행에 비해 주제 선율이 리듬(Rhythm), 음고(Pitch), 비화성음(Nonharmonic tone), 분산화음(Arpeggio) 등의 방법을 통해 변화한다. 하나의 주제가 변화, 발전, 확장되고 있는 것이다. 이러한 형식은 베토벤의 중기 이후 모든 작품에 드러나 있

25) 김경옥. 「낭만파 음악의 길라잡이」. 용인: 강남대학교 출판부. 1999. p.76

26) 홍석현. 「음악의 유산」. 서울: 중앙일보사. 2000. p.38

다.²⁷⁾ 또한 낭만시대의 중요한 특징이기도 하다.

셋째, 화성진행이 다채로워진다. 고전 시대까지의 가곡들은 화성 진행이 으뜸화음(Tonic, I), 버금딸림화음(Subdominant, IV), 딸림화음(Dominant, V), 으뜸화음(Tonic, I)의 진행으로 매우 단순했으나 베토벤은 이러한 주 3화음을 바탕으로 부속7화음(Secondary dominant 7th chord)과 부감7화음(Secondary diminished 7th chord)을 사용하는 등 화성적 색채를 보다 화려하게 만드는 화음을 많이 사용하였다.

넷째, 피아노 반주부의 역할 변화이다. 앞서 언급했듯이 베토벤 이전의 독일 가곡에서 피아노는 성악 선율을 뒷받침하는 단순한 반주부로 기능했다. 하지만, 베토벤의 가곡은 반주가 독립적이며, 성악 성부와 대등한 비중으로 곡의 분위기를 이끌어 간다. 이처럼 피아노 반주에 중요성은 음악사적으로 베토벤이 예술가곡 발달에 기여한 매우 중요한 측면으로 평가된다.²⁸⁾

그의 가곡을 시기적으로 분류를 하면 초기, 중기, 후기로 나눌 수 있고 그 특징을 정리하면 다음과 같다.

(2) 초기 가곡(1782-1802)

1782년부터 1802년까지의 작품이 베토벤 초기 작품으로 분류된다. 이 시기는 베토벤이 빈(Wien)에서 공부하며 하이든, 모차르트로부터 큰 영향을 받은 때로 '모방의 시기(Period of Imitation)'라 불린다. 아직 자신의 작품을 확립하기 보다는 다른 작곡가의 영향을 받은 기간이라 볼 수 있다. 그 내용을 살펴보면, 이 시기의 작품들은 전형적인 고전주의적 특징이 나타난다. 주요 3화음과 부3화음 중심의 화성진행, 엄격한 형식의 사용, 선율을 뒷받침하는 반주 사용 등이 그것이다. 또한 당시 작곡가들은 이탈리아 오페라의 아리아, 또는 민요의 선율을 차용하여 곡을 쓰는 것이 유행이었으며 유절 형식이 대부분이었다.²⁹⁾ 살리에르 역시 이러한 작곡 기법을 주로 사용하였고 베토벤이 살리에르를 사사하면서 베

27) Blom Eric. "Ludwig van Beethoven" 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians. VI』. New York. 1972. p.571

28) Henry Theophilus Finck. 대한음악저작연구회 역. 『Song and Songwriters(가곡의 역사와 작곡가)』. 서울: 삼호출판사. 1990. pp.37-38

29) 박유영. 「괴테 시에 의한 베토벤 가곡 반주 연구」. 석사학위논문. 성신여자대학교. 2004. p.7

토벤 가곡에 선율을 차용하여 곡을 쓰는 기법이 나타났다. 초기의 대표적인 곡으로는 ‘아델라이데’가 있다.

표1은 초기의 가곡의 작품을 정리한 것이다.

<표1> 베토벤의 초기 가곡³⁰⁾

작곡 연도	작품명	작품 번호	작사자
1783	어느 소녀의 그림 (Schilderung eines Mädchens)	WoO.107	
	젓먹이에게 (An die Säugling)	WoO.108	J. von Döhning
1785- 1796	*8개의 노래*	op.52	
1758	1. 우리안의 세계 여행 (Die Welt Urians Reise un)		M. claudius
1792	2. 불꽃의 빛깔 (Feuerfarbe)		S. Mereau
1795	3. 안식의 노래 (Das Liedchen von der)		H.W.F. Ueltzen
1796	4. 5월의 노래 (Maigesang)		J.W. Goethe
	5. 몰리의 노래 (Mollys Abschied)		G.A. Burger
	6. 사랑 (Die Liebe)		G.E. Lessing
1790- 1792	7. 마르모테 (Marmotte)		J.W. Goethe
	8. 예쁜 꽃 (Das Blumchen Wunderhold)	G.A. Burger	
1787	이별 할때 부르는 축배의 노래 (Trinklied, beim Abschied zu Singer)	WoO.109	
	푸들의 죽음에 대한 애도의 노래 (Elegie auf Tod eines Pudels)	WoO.110	

30) Stanly Sadie. “Ludwig van Beethoven” 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』. London: Macmillan. 1980. p.729

1790	편치의 노래 (Punschilied)	WoO.111	
	라우라에게 (An Laura)	WoO.112	F. von Matthison
	탄식 (Klare)	WoO.113	L. Holty
1791- 1792	자유로운 남자 (Der Freier Mann)	WoO.117	G.C. Pfeffel
1792	독백 (Selbstgesprach)	WoO.114	J.W.L. Gleim
1792- 1793	민나에게 (An Minna)	WoO.115	
	때는 이어져 (Que le temps me dure)	WoO.116	J.J. Rousseau
1794- 1795	사랑받지 못하는 자의 한숨 (Seufzen eines Ungeliebten)	WoO.118	G.A. Burger
1795	오 다정한 숲이여 (O cara Selve)	WoO.119	Matastasio
	불을 끄기 위한 노력 (Man strebt die glame zu verhehlen)	WoO.120	
1795- 1796	아델라이데 (Adelaide)	Op.46	Matthisson
1796	빈 시민에게 고하는 고별의 노래 (Abschiedsesang an Wiener Burger)	WoO.121	Friedelberg
1799	오스트리아의 군가 (Kriegslied der Osterreicher)	WoO.122	
		다정한 사랑 (Zartlich Leibe)	WoO.123
1797- 1798	이별 (La Partenza)	WoO.124	Matastasio
1798	폭군 (Tuanna)	WoO.125	
1798- 1799	봉헌송 (Opferlied)	WoO.126	Matthisson
	새로운 사랑, 새로운 생명 (neue Liebe, neues Leben)	WoO.127	J.W. Goethe

1798-1822	입맞춤 (Der Kuss)	Op.128	C.F. Weisse
1799	사랑의 기쁨 (Plaisir d'amour)	WoO.128	
1800	쉽 없는 사랑 (Rastlose Liebe)	WoO.151	

(3) 중기 가곡(1803-1815)

중기 작품은 1802년 하일리겐슈타트(Heiligenstädter)³¹⁾의 유서 이후인 1803년부터 1815년 사이에 작곡된 곡을 일컫는다. 이 시기부터 하이든, 모차르트의 전통적인 고전주의의 모방에서 벗어나 보다 자유로운 작곡 기법이 나타나기 시작한다. 본격적으로 베토벤이 기존의 고전주의 양식을 변화시키고 자신만의 색채를 작품에 불어넣기 시작하는 시기로 볼 수 있다. 낭만시대 음악의 문을 열었다고 할 수 있으며, '외향화의 시기(Period of Externalization)'라 칭한다. 두드러지는 특징으로 단순하면서도 아름다운 선율 진행, 다양한 7화음과 불협화음의 사용, 반주부의 역할 확대를 들 수 있다. 이 시기의 가곡들은 전형적인 독일 예술가곡의 형식과 성격을 갖추며 작곡되었다.

중기의 가곡들을 살펴보면 다음의 표2와 같다.

<표2> 베토벤의 중기 가곡

작곡 연도	작품명	작품 번호	작시자
1800-1810	마왕 (Erlkonig)-미완성곡	WoO.131	
1803	*겔레르트에 시에 의한 6개의 가곡	Op.48	C.F. Gellert
	1. 기도 (Betten)		
	2. 이웃 사람들의 사랑 (Die Liebe des Nächsten)		
	3. 죽음에 대하여		

31) 1802년 베토벤 스스로 옮겨올을 넘기지 못한다는 절망감에 요양지였던 하일리겐슈타트에서 유서를 썼던 일화가 있다.

	(Von Tode)		
	4. 자연에 있어서의 신의 영광 (Die Ehre Gottes aus Natur)		
	5. 신의 힘과 섭리 (Gottes Macht und Vorsehung)		
	6. 회개의 노래 (Busslied)		
	*3개의 노래		
1803	1. 슬픔속의 기쁨 (Wonne der Wehmut)	Op.83	J.W. Goethe
	2. 그리움 (Sehnsucht)		
	3. 물들인 리본으로 (Mit einen gemalten Band)		
	우정의 행복 (Das Gluck der Freundschaft)	Op.88	
	매추라기의 울음 (Der Wachtelschlag)	WoO.129	S.F. sauter
1804	나를 생각해주시오 (Gedenke mein)	WoO.130	
1805	희망에 붙임 (An die Hoffnung)	Op.32	C.A. Tiedge
1806	사랑하는 사람이 헤어지기를 원할 때 (Als die Geliebte sich trennen wollte)	WoO.132	Hoffman
1807	이 어두운 무덤에서 (In questa tomba oscura)	WoO.133	G. Carpani
1807- 1808	동경 (Sehnsucht)	WoO.134	J.W. Goethe
	하염없는 탄식 (Die laute Klage)	WoO.135	
1809	추억 (Andengen)	WoO.136	
	멀리서 들려오는 노래 (Lied aus Ferne)	WoO.137	C.L. Reissing

	타향의 젊은이 (Der Jungling in der Fremde)	WoO.138	
	사랑하는 사람 (Der Liebende)	WoO.139	
1809	*6개의 노래		
	1. 미농 (Minon-Kennst du das Land)		
	2. 새로운 사랑, 새로운 생명-수정작 (Neue Liebe, neues Leben)		J.W. Goethe
	3. 벼룩의 노래 (Flohlied)	Op.75	
	4. 그레텔의 경고 (Gretels Warnung)		G.A. von Halem
	5. 멀리있는 연인에게 (An die Ferne Geliebte)		C.L. Reissing
	6. 만족하는 것은 (Der Zufriedene)		
1809	*4개의 아리에타와 1개의 2중창		
	1. 희망 (Hoffnung)		
	2. 사랑의 탄식 (Liebesklage)		
	3. 초조한 여인-아리에타 부파 (L'amante impatiente)	Op.82	Matastasio
	4. 초조한 여인-아리에타 세리오자 (L'amante impatiente)		
	5. 삶의 향락-2중창 (Lebensgenuss)		
1811	사랑하는 사람에게 (An die Geliebte)	WoO.140	J.L. Stoll
1813	밤 피꼬리의 노래 (Der Gesang der Nachtigall)	WoO.141	J.G. Herder
	시인의 마음 (Der Bardengeist)	WoO.142	F.R. Hermann

1814	병사의 이별 (Der Kriegers)	WoO.143	C.L. Reissing
	메르켄슈타인 (Merkenstein)	WoO.144	J.B. Rupprecht
1815	사랑과 진실 (Liebe und Wahrheit)	WoO.145	I. Wessenberg
1815- 1816	그리움 (Sehnsuch)	WoO.146	C.L. Reissing

(4) 후기 가곡(1816-1827)

1816년부터 베토벤이 세상을 떠난 1827년까지를 후기로 볼 수 있다. 이 시기의 베토벤은 경제적인 곤란, 악화된 건강, 청각의 상실까지 가장 암울한 시기를 보낸다. 하지만 세상으로부터 벗어나 자연과 벗하며 명상과 환희에 가득한 평온함을 곡에 담아냈다. 이러한 특징들은 '장엄미사곡(1819-1823)', '제9번 교향곡 합창(1822-1824)'에서 잘 나타나고 있다. 또한 가곡 작곡에 있어서도 아름다운 주제 선율과 그에 따른 동기 변화 및 발전을 전개함으로써 베토벤만의 작곡법을 구축했다고 할 수 있다. 이 후기의 시기를 '내향화 시기(Period of Internalization)'라 한다.

후기에 작곡된 가곡 중, 1816년 작곡된 연가곡 '멀리 있는 연인에게 (*An die ferne Geliebte*, op.98)'는 최초의 연가곡이라는 점에서 음악사적 의의를 가진다. 이 연가곡은 조성, 형식, 감정 등에서 6곡 모두 유기적으로 연결되었다는 점에서 주목할 만하다. 특히 첫 번째 곡의 음악이 마지막 곡에 다시 사용되어 그 연결을 명확히 표현한다. 이러한 유기적 연결은 그 당시 큰 변혁을 가져왔고, 다른 작곡가들에게도 가곡 작곡의 새로운 방향을 제시하였다.

후기의 가곡들을 살펴보면 다음의 표3과 같다.

<표3> 베토벤의 후기 가곡

작곡 연도	작품명	작품 번호	작시자
1815	메르켄슈타인 2중창 (Merkensteine)	Op.100	J.B. Rupprecht
1816	*멀리있는 연인에게-연가곡	Op.98	A. Jeitteles
	1. 언덕 위에 앉아 (Auf dem Hogel sitz ich)		
	2. 저 푸른 산에서 (Wo die Berge so Blau)		
	3. 하늘에 가볍게 나는 새 (Leichte Segler in den Hohen)		
	4. 하늘의 구름 (Diese Wolken in den Hohen)		
	5. 5월이 오면 (Es kehret der Maien)		
	6. 이 노래를 간직하리 (Nimm sie hin denn diese Lieder)		
1816	약속을 지키는 사람 (Der Mann von Wort)	Op.99	F.A. Kleinschmid
	메르켄슈타인-2중창 (Merkenstein)	Op.100	J.B. Rupprecht
	산에서 부르는 소리 (Ruf von berge)	WoO.147	G.F. Treitschhke
1817	어느 방향의 길 (So oder so)	WoO.148	C. Lappe
1820	단념 (Resignation)	WoO.149	P. von Haugwitz
	별빛, 하늘의 노래 (Abendlied unterm gestirnten Himme)	WoO.150	H. Goeble

1822	입맞춤 (Der Kuss)	Op.128	C.F. Weisse
1823	승고한 인간은 자비심이 많고 훌륭하다 (Der edle Mensch sei Hilfreich und gut)	WoO.151	J.W. Goethe

Ⅲ. 작품 분석

1. Adelaide(아델라이데)

(1) 작곡 배경

아델라이데는 알프스에 피는 보라색 작은 야생화로 귀여운 여자아이의 이름으로도 쓰이는 단어이다. 베토벤은 사랑하는 연인 아델라이데를 아름다운 보라색의 야생화에 비유해 표현한다.

시인 마티손(Friedrich von Matthisson, 1761-1831)의 시에 의해 작곡된 이 곡은 베토벤이 알프레히츠베르거(Johann G. Albrechtsberger, 1736-1809)를 사사했던 시기인 1795년에 작곡되었고 1797년 2월에 출판되었다. 마티손은 독일 낭만주의 운동의 초기 일원인 시인이었다. 그의 시는 감상적이며 목가적인 분위기로 칭송받았다. 베토벤 역시 사랑과 자연의 아름다움을 노래한 시에 곡을 붙이게 되는데 그 곡이 바로 아델라이데이다.

이 곡은 베토벤이 최초로 가곡에 작품번호를 붙인 곡이며, 성악 성부는 서정성을 강조하는 폭 넓은 긴 프레이징으로 이루어져 있는 반면, 피아노 반주부는 기악적 테크닉을 엿볼 수 있을 정도로 다양한 형태로 나타나고 있다. 베토벤의 노래 중 가장 인기 있는 곡 중 하나이며, 베토벤 시대에 특히 인기가 많았던 곡이기도 하다.

당시 유럽 대륙은 큰 사회적 변혁기에 있었다. 특히 이성, 개인주의, 인권에 초점을 맞춘 계몽주의의 이상은 예술적 자유와 표현의 감각에 변화를 주었다. 베토벤은 이러한 진보적인 변화를 적극적으로 받아들여 작품에 반영시켰다. 아델라이데 역시 이러한 변화와 발전에 속해있는 작품으로서 개성적이고 낭만적인 의미의 가곡 작품을 선구하는 의미 있는 작품이다. 서정적이면서도 환상적인 분위기를 자아내는 이 곡은 작시자인 마티손에게 헌정되었다.

이 곡은 화려하고 풍부한 오페라적 어법으로 쓰여 가곡보다는 이태리 낭만 오페라에 가깝고, 초연 당시 베토벤도 '반주와 독창을 위한 칸타타(cantata)'라고 명시하여 예술가곡으로 작곡된 것은 아니었음을 알 수 있다.

(2) 가사 원문 및 번역

원어	번역
Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten, Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen, Das durch wankende Blütenzweige zittert, Adelaide!	그대의 친구가 봄의 정원에서 홀로 거닌다. 온화하고 사랑스러운 마법의 빛에 둘러싸여, 나뭇가지 사이로 햇살이 반짝인다. 아델라이데!
In der spiegelnden Flut, Im Schnee der Alpen, In der sinkenden Gager Goldgewölken, Im Gefilde der Steme strahlt dein Bildnis, Adelaide!	거울처럼 빛나는 물결, 알프스의 눈 속에서, 침몰하는 낮의 황금빛 구름들 안에서, 당신의 모습이 밤하늘의 별 밑에서 반짝인다. 아델라이데!
Abendlüftchen im zarten Laube flüsten, Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln, Wellen rauschen und Nachtigallen fltuen, Adelaide!	저녁 바람이 상냥한 나무 그늘 속에서 속삭인다. 5월의 은방울들이 잔디에서 바스락거린다. 파도가 포효하고 피꼬리는 노래한다. 아델라이데!
Einst, o Wunder! entblüht, auf meinem Grabe, Eine Blume der Asche meines Herzens; Deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen Adelaide!	언젠가, 오 기적이어! 나의 무덤에서 꽃 필 것이다. 꽃 한 송이가 내 심장이 타고난 재에서 모든 보라색 잎들 위에서 선명하게 반짝일 것이다. 아델라이데!

아델라이데를 사랑하는 화자(그대의 친구로 표현)가 아름다운 보랏빛 야생화를 보며 봄의 정원을 산책한다. 마법의 빛에 둘러싸여, 황금빛 구름 안에, 나무 그늘 속에 있는 연인을 얘기하며, 이루어질 수 없는 사랑을 표현한다.

(3) 형식과 조성

2/2박자로 시작하는 이 곡은 크게 두 부분으로 나뉜다. A부분은 Largo(약간 느리게)로, B부분은 Allegro molto(더 빠르게), 그리고 Coda가 이어지며, A-B-Coda의 통절 가곡 형식을 취하고 있다. 하지만 베토벤 스스로 언급했듯이 완벽한 통절 가곡의 형식이 아니어서 분석에 따라 전통적인 소나타 형식이나 칸타타로 분석하는 사람들도 있다. 이것은 베토벤의 자유롭고 혁신적인 시도로 볼 수 있다.

전체 4연으로 이루어져 가사와 대칭을 이루는 구조를 기대할 수 있지만, 베토벤은 가사를 대칭으로 다루지 않았다. A부분은 1~3연을 B부분은 4연을 두 번 반복한다. 그 이유는 가사의 내용에서 찾을 수 있다. 1~3연은 아름답지만, 마법의 빛, 황금빛 구름, 나무 그늘에 있기 때문에 바라볼 수밖에 없는 아델라이데를 묘사하고, 4연에서 내 무덤 위에 아델라이데가 필 것이라는 얘기를 한다. 즉 이루어질 수 없는 사랑임을 이야기 한다. 가사를 전달하기 위해 음악 형식을 훌륭하게 사용하고 있음을 알 수 있다.

181마디로 이루어지며, A부분은 마디 1부터 마디 69까지이다. A부분은 마디 1-5의 전주, 마디 6-17의 a, 마디 18-38의 b, 마디 39-69까지의 c의 4부분으로 구성된다. A부분의 조성은 B^bM-FM-D^bM-A^bM-b^bm-G^bM-b^bm로 진행된다. 전조는 특히 c부분에 많이 나타난다. B부분은 마디 70부터 마디 152까지이다. 마디 70, 71은 전주의 기능을 하는 연결구(bridge)이고 마디 72에서 마디 110까지는 d, 마디 111부터 마디 152까지는 e, 그리고 Coda는 마디 153에서 마디 181까지로 이루어져 있다. B부분의 조성은 B^bM-b^bm-B^bM이다.

곡은 B^bMajor이며 성악 성부의 음역(Tessitura)은 E^b4-A5이다. <표4>는 아델라이데의 형식 및 조성을 나타낸 것이다.

<표4> Adelaide의 형식 및 조성

구조	마디	박자 및 빠르기	조성	피아노 반주의 특징	
A	전주	1-5	2/2 Larghetto	셋잇단음표 분산화음 반주와 오른손의 선율적 진행	
	a	6-17		B ^b	오른손의 셋잇단음표 음형과 2분 음표 옥타브의 왼손 반주 오른손 왼손의 주고받는 셋잇단음표 리듬
	b	18-38		B ^b → F	화성적 형태 셋잇단음표의 연속 사용과 오른손 왼손의 주고받는 셋잇단음표 리듬
	c	39-69		D ^b → (A ^b → b ^b → G ^b →) b ^b	셋잇단음표 화음 연타와 분산화음 형태의 셋잇단음표
B	연결구	70-71	2/2 Allegro molto	B ^b	4분 음표 위주의 화음 진행
	d	72-111		B ^b	8분 음표 분산화음과 4분 음표 화음 반주 위에 선율
	d'	112-152		b ^b → B ^b	8분 음표 분산화음과 4분 음표 화음 반주 위에 선율
Coda	153-181		B ^b	왼손 8분음표의 알베르티 베이스 와 규칙적으로 반복되는 오른손의 4분 음표의 리듬	

(4) 시와 음악과의 관계

전체적인 화성은 고전 시대의 화성을 크게 벗어나지 않는다. 하지만 c부분에 전조가 많이 나타나며, b부분에서 c부분으로의 진행에 3도 관계의 전조가 나타나는 등 낭만 시대의 특징 나타난다. 곡의 시작은 순차적으로 상행하는 베이스의 온음계적 진행으로 출발하며, 으뜸화음의 제 2전위를 이용한 종지적 용법이 나타난다. 부드러운 분산화음 반주가 정원을 거니는 평화로운 모습에 잘 어울린다.

<악보1> 베이스의 순차 상행에 의한 온음계적 진행, 마디 1-5

The image shows a musical score for a piece in 'Larghetto' tempo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system, marked with a box containing the number '1', shows the beginning of the piece. The right hand starts with a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic. The left hand features a chromatic ascent in the bass line, with triplets of eighth notes. A box labeled '1' is placed under the first measure of the bass line. Below the first system, the text '베이스의 온음계적 순차상행' (Chromatic sequential ascent of the bass) is written. The second system, marked with a box containing the number '3', shows the continuation of the piece. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand continues with a chromatic bass line. Below the second system, a box contains the chord analysis: I_6 , IV , I_4° , V_7 , and I . Below this box, the text ' 으뜸화음의 제2전위 종지적 용법' (Terminating use of the second inversion of the tonic triad) is written. The lyrics 'Ein - sam' are written under the right hand in the second system.

마디 6-17까지는 주제 선율이 제시되는 부분으로 'im Frühlingsgarten(봄의 정원)'의 목가적인 느낌, 'Zauberlicht umflossen(마법의 빛에 둘러싸여)'의 추상적인 느낌, 'Blütenzweige zittert(꽃이 되어 전율한다)'의 현실적인 느낌을 표현한다. 각각 8분 음표 하행, 보조음을 포함한 셋잇단음표, 안정적인 정박의 4분 음표를 사용하여 주제 선율을 만든다.

<악보2> a부분 선율에 나타난 세 가지 주요 선율 요소, 마디 5-13

5 **순차하행 선율**

 Ein-sam wan - delt dein Freund im Frühlings ga - r - ten, mild vom

9 **보조음을 포함한 셋잇단음표 선율**

 lieb - lic hen Za - ub - er lic ht um - flos - sen, das durch

11 **안정적인 4분 음표 선율**

 wan - ken de Blü - ten - zwei - ge zitt ert,

마디 13-14는 아델라이테를 부르기 전 설레는 마음을 오른손과 왼손이 셋잇단음표를 주고받는 형식으로 표현한다. 오른손과 왼손이 3도, 6도 병진행하며 안정적인 흐름을 만든다. 이 반주는 마디 15-16에서 왼손에 음이 추가되는 발전된 형태로 나타난다. 이러한 변화는 전주부터 시작된 셋잇단음표를 다양하게 활용한 것으로 전체적인 분위기를 유지하는 한편 변화를 주어 단조롭지 않게 만드는 기능을 한다.

<악보3> 셋잇단음표를 이용한 왼손 반주의 변화, 마디 13-16

13
 zittert, 제시 A - de-la - i - de! 발전 A - de la-

I I₆ V₃ I V₂ I₆ V₃ V₇ I I₆ V₃ I V₂ I₆ V₃ V₇

3도 병진행과 6도 병진행 음의 추가

b부분이 시작되는 마디 18-23은 'im Schnee der Alpen in des sink enden Tages Goldgewölken(알프스의 눈 속에서 해질녘 황금빛 구름들 안에서)'를 노래하는 부분으로 자연의 웅장함을 묘사한다. 이 가사를 음악으로 표현하듯 반주는 양손이 반진행으로 음역을 넓히며 극적인 표현을 시도한다. 양손의 셋잇단 음표 리듬 역시 감정의 상승을 잘 뒷받침한다. 마디 21부터는 분산화음 형태의 셋잇단음표를 오른손과 왼손이 나누어 부드럽게 연주하며 구름 안의 분위기를 자아낸다.

<악보4> b부분을 시작하는 반주, 마디 18-23

18 In der spie - geln den Flut, im Schnee der

반진행

21 셋잇단음표 리듬 반주

Al - pen, in des sin - ken-den Ta-ges Go l dg e- wöl - ken, im Ge

오른손 왼손의 분할된 셋잇단음표 리듬

b부분의 조성은 B^b major에서 F major로 진행한다. 마디 24-28은 전조를 준비하는 부분으로 F Major의 딸림화음 중심의 진행이 두드러진다. 이때 반주는 오른손과 왼손의 반진행이 나타나 음역이 확대되며, 'Im Gefilde der Sterne

strahlt dein Bildnis, Adelaide!(당신의 모습이 밤하늘의 별 밑에서 반짝인다. 아델라이데!)'의 가사를 잘 뒷받침해준다.

<악보5> b부분 전조 부분에 나타난 반주, 마디 23-28

23
wöl - ken, im Ge - fil de der Ster - ne strahlt dein
순차하행
Bb; vi 딸림화음에 의한 진행 V^6/V vii°/ii V/V $vii^{\circ 4}_3/V$
순차하행

26
Bild - nis, dein Bild - nis, A - de - la - i - de!
순차하행
F; I 딸림화음에 의한 진행 I $vii^{\circ 6}$ V V^2 I^6 V^3

마디 22-28의 가사 'in der sinkenden, Tages Goldgewölken, Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis, Adelaide!(침몰하는 낮의 황금빛 구름들 안에서 당신의 모습이 밤하늘의 별 밑에서 반짝인다. 아델라이데!)'는 마디 29-38에서 반복 되며, 선율 역시 변화된 형태로 나타난다. 완벽하지는 않지만, 동형진행이 나타나며 종지 부분은 변화된다.

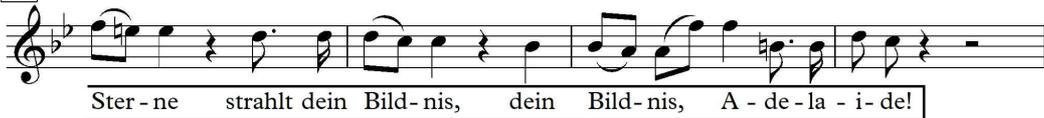
<악보6> 동일한 가사를 다르게 표현한 선율, 마디 22-28과 마디 29-38

21 **선율 제시**



Al-pen, in des sin-ken-den Ta-ges Goldge - wöl-ken, im Ge - fil - de der

25



Ster - ne strahlt dein Bild - nis, dein Bild - nis, A - de - la - i - de!

29 **동형진행에 의한 반복**



in des sin-ken-den Ta-ges Gold ge - wöl-ken, im Ge - fil - de der

33 **변화된 중지**



Ster-ne strahlt dein Bildnis, dein Bildnis, A - dela - i - de!

마디 22-28의 첫 번째 선율은 표면적으로 느껴지는 아델라이테의 빛나는 모습을 묘사했다면 마디 29-38의 두 번째 선율에서는 다가갈 수 없고 손에 닿을 수 없는 아델라이테를 표현했다고 볼 수 있다.

마디 35와 마디 36에서 반복되는 'dein Bildnis(당신의 모습)'은 요동치는 듯한 마음을 표현한다. 이 마음은 선율과 반주 모두에서 적절히 표현되는데, 최고음 'A'를 중심으로 하행하는 선율 그리고 마디 36에 처음으로 사용되는 반주의 Ger,6 화성이 그것이다. 표현의 극대화를 위해 높은 음역을 사용하거나, 새로운 요소를 도입하는 것은 매우 효과적인 방법이다.

<악보7> 요동치는 마음을 노래하는 부분, 마디34-36

34

strahlt dein Bildnis, dein Bildnis,

p

decresc.

I₆ IV I₄ Ger₆

c부분을 이루는 마디 39-69는 네 번의 전조가 이루어진다. D^b-A^b-b^b-G^b-b^b이 그것이다. 분석에 따라 A^b-b^b 부분을 차용화음으로 볼 수도 있으나, 각 부분이 가사의 한 행을 맡아 다른 조성을 표현하고 있어 명확히 전조를 느낄 수 있다. 마디 39는 D^b의 ii-V7을 통해 D^bmajor로 전조되며 시작한다. ii는 근음이 생략된 형태로 나오다 두 번째 박자에서 근음 E^b이 추가된다. 3도 혹은 6도 관계 조(key)로 진행하는 전조는 낭만주의 시대에 특히 많이 사용된 진행이다.

<악보8> c 부분에 나타난 D^b의 ii₆-V7 진행에 의한 전조, 마디 39-40

38

i - de!

근음 E^b 추가

pp

pp

F; I

D^b; ii₆ ii V₇ I

3도 혹은 6도 관계 조에 의한 전조

마디 49-54의 'Wellen rauschen und Nachtigallen flüen(파도는 포효하고 밤 꿩고리는 노래한다)' 가사는 동형진행으로 반복된다. 하지만, 각각 A^bmajor와 b^bminor로 즉 다른 조성으로 나타나 매우 다른 분위기를 자아낸다. 또한 *f*,

*p*와 같이 급격하게 대비되는 다이내믹은 이런 분위기를 더욱 강조한다. 이러한 테라스 다이내믹(terrace dynamics)은 고전주의 시대의 양식적 특징으로 볼 수 있다. 마디 55의 세 번째 박에 사용된 딸림화음을 통해 마디 56부터 G^b major로 전조된다.

<악보9> 동형진행에 의한 선율 진행과 다이내믹의 대비, 마디 48-55

48 *f* 대비 *p*
 säuslen, Wel-lenrau - schen und Nach-ti gal - len flö - ten,
 제시

52 대비 *f* *sf* *p*
 Wel lenrau - schen, und Nach - ti - gal - len flö - ten:
 동형진행에 의한 반복

f *f* *p*
 I *bb; vii7* *V5* i *Gb; V3*
 G^b으로 전조

c부분은 가사 전체가 두 번 반복된다. 특히 가사 'Wellen rauschen(파도가 포효하고)'를 표현하는 마디 53-55와 마디 63-65에는 변화가 두드러진다. 두 부분 모두 b^b minor로 제시되지만, 마디 53-55은 G^b major로 전조되어 부드럽게 마무리 되는 한편, 마디 63-65은 b^b minor를 유지하여 긴장을 더해간다. 또한

마디 62에 사용된 변성화음 독일6화음(Ger,6)은 이런 분위기를 극대화한다.

<악보10> 'Wellen rauschen(파도가 포효하고)'를 표현한 부분, 마디 62-64

b^b minor의 유지

마디 68-69는 A부분을 마치는 부분이지만, 정격중지가 아닌 제 1전위를 사용한 반중지가 나타난다. 감7화음(diminished 7th chord)과 부감7화음(secondary diminished 7th chord)의 사용이 그것이다. 이것은 아텔라이데에 대한 미련과 불안정한 마음 그리고 내면적인 어두움을 표현하는 것으로 볼 수 있다.

<악보11> A부분 종지(제1전위의 반중지), 마디 68-69

b^b minor의 유지

마디 70부터는 Allegro molto로 분위기가 전환되며 B부분이 시작된다. 가사는 반복되며, 각각 d와 e부분을 구성한다. d부분은 원조인 B^b major이며, e부분은 b^b minor에서 B^b major로 전조되어 나타난다. 동일한 리듬에 변화가 있으며, 조성이 변화로 명확하게 다른 분위기를 만든다.

<악보12> B부분의 d부분과 e부분의 시작 선율, 마디 72-73과 마디 114-115

The image shows two musical excerpts. The first, labeled 'd부분' (measures 72-73), is in B^b major and features a vocal line with the lyrics 'Einst, o Wunder! o' and a piano accompaniment. The second, labeled 'e부분' (measures 114-115), is in B^b major and features a vocal line with the lyrics 'Einst, o Wunder!'. Both excerpts include chord diagrams below the piano part: B^b; I₆ I V for the first and b^b; i₆ i V for the second.

B부분은 B^b major로 시작되는데 A부분의 b^b minor가 반중지로 해결되었기 때문에, B^b major 시작은 분위기 전환에 매우 큰 영향을 준다. 또한 B부분은 A부분 전반을 지배했던 셋잇단음표 리듬이 사라진다. 단순한 4분 음표 코드 반주가 사용되며, 반주 역시 분위기 전환에 효과적 기능을 한다. 마디 70-71의 연결구로 시작되고, 이 두 마디는 B부분의 전주 기능을 한다. 이 연결구는 마디 78-79에서 다시 반복되며 다이내믹이 바뀌고 화음이 보장된다.

<악보13> B부분의 시작에 나타나는 4분 음표 리듬 반주와 다이내믹의 대비, 마디 70-79

Allegro molto

70

4분음표 코드 반주에 의한 연결구 Einst, o Wun der! o

74

Wun - der! ent - blü ht auf mel - neis Gra - be, 다이내믹 대비에 의한 반복

화음의 보강

d부분의 마지막 부분인 마디 102-111은 'Adelaide(아델라이데)'를 두 번 부르며 끝난다. 반주와 선율이 번갈아 '아델라이데'를 부르듯 주요 진행을 주고 받는다. 두 번째 제시될 때는 선율이 먼저 반주가 한 마디 후에 조금 변형된 형태로 나타나 여운을 남긴다. 이 때 일시적으로 E^bmajor 전조가 나타나지만, B^bmajor로 종지한다.

<악보14> 아델라이테를 부르는 선율과 반주 그리고, 변형된 동형진행, 마디 102-111

The image shows two systems of a musical score. The first system, starting at measure 102, features a vocal line with the lyrics 'A - de - la - i - de!' and a piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking and a box highlighting a specific chord progression. The second system, starting at measure 106, continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *cresc.* marking, a *f* dynamic marking, and a box highlighting a modulation to B-flat major. The score is annotated with '선율의 반복과 강조' (Repetition and Emphasis of Melody) and '일시적 전조와 B^b 중지' (Temporary Modulation and B-flat Stop).

102 선율의 반복과 강조 A - de - la - i - de!

106 A - de-la - i - de! 선율의 반복과 강조

일시적 전조와 B^b 중지 Eb₃ V₂⁴ I₆ V₅⁶ I₆ V₂⁴ V₃⁶ I₄ V₇ I

마디 112부터 d'부분이 시작된다. b^b minor로 연주되며 d부분과 대조를 이루지만, 마디 135부터 다시 B^b major로 돌아가면서 d부분의 분위기로 돌아간다. d의 마디 94이후와 동일한 선율이 반복되며, 반주 형태만 변형된다. 반주 형태는 변형되지만, 모두 선율을 강조한다는 공통점을 갖는다.

<악보15> d부분과 d'부분에 나타난 동일한 선율, 마디94-99과 마디 135-140

d부분의 선율

94
 deut - lichschm mert, deut - lich schmmert auf je-dem Pur pur -blättchen, auf
 주선율을 반복하는 반주

d'부분의 선율

135
 deut - lichschm mert, deut - lich schm mert auf je-dem Pur pur -blätt chen, auf
 주선율을 조금 변형해 반복하는 반주

pp *cresc.*

I I₆ IV ii₆ V iii₆ vi

곡을 마무리하는 마디 161-181은 'Adelaide(아델라이테)'를 세 번 노래한다. 마디 161-164의 아델라이테는 애뜻하고 설레는 긴장감을, 마디 167-171에서는 주체할 수 없는 열정과 그리움을 나타내는 강함을, 마지막 마디 177-180에서는 체념하고 미련이 남는 듯한 한숨을 들려준다. 이런 분위기에 특히 영향을 주는 것은 화성진행과 반주이다. 먼저 마디 161이하의 버금딸림화음에서 부감7화음과 제2전위의 으뜸화음을 포함한 반음계진행하는 화음, 그리고 4분 음표 화음진행에 오른손의 트레몰로가 긴장된 분위기를 만든다. 다음으로 마디 167이하의 딸림화음, 변화음, 전위화음을 이용한 반음계진행과 8분 음표 분산화음이 부드럽지만 강한 분위기를 만든다. 마지막 마디 177 이하의 170부터 반주 패턴이 시작되는데 으뜸음(Tonic)과 딸림음(Dominant)이 반복되는 펜델 하모니(Pendel Harmony)가 지속된다. 종지가 연장되는 이 방법을 통해 아쉬운 마음이 잘 표현된다. 펜델 하모니는 고전주의 시대에 종지부분에 많이 사용된 진행이다.

<악보16> 'Adelaide(아델라이데)'가 반복되는 부분, 마디 161-181

161 **긴장감**

A - del - la - i - de!

p *cresc.* *ff* *sf*

B \flat ; ii $\bar{6}$ vii $\bar{7}/V$ I $\bar{4}$ Ger $\bar{6}$ vii $\bar{5}/V$

반음계적 진행

167 **열정과 그리움**

A - de - la - i - - - - del!

p *cresc.* *ff* *sf*

I $\bar{4}$ I V $\bar{3}$ I $\bar{6}$ V $\bar{7}$ I

반음계적 상행

173 **체념, 미련, 한숨**

A - de - la - i - de!

pp *sf*

V I V I

펜델하모니

2. Der Kuss(입맞춤)

(1) 작곡 배경

1798년-1822년에 쓰인 이 곡은 ‘*Missa Solemnis*(장엄미사)’를 작곡할 때 틈틈이 쓰인 일종의 '쉼'과 같은 존재의 곡이다. 계몽주의 시대 극작가이자 영향력 있는 아동작가로 알려진 바이세(Christian Felix Weisse, 1726-1804)의 시를 가사로 한다.

베토벤은 이 곡을 ‘아델라이데’와 마찬가지로 가곡으로 작곡하지 않고 '작은 아리아(Arietta)'로 썼다.³²⁾ 곡의 내용은 다음과 같다. 장난기를 한껏 머금은 소년이 소녀에게 키스 해 달라고 애원하자, 그녀는 대꾸한다. 만약 그가 자신에게 키스를 한다면 소리를 지르겠다고 말이다. 결국 소녀는 소리를 질렀지만, 키스한 이후 한참을 지나서 소리를 질렀다는 내용이다. 베토벤은 이 곡에서 특정 가사를 반복적으로 사용한다. 특히 곡의 후반부의 핵심 단어인 'Lange(긴 혹은 한참)'를 열 번 정도 반복함으로써 가사를 강조하는데, 이러한 강조는 이 곡에서 빈번히 사용된다.

(2) 가사 원문 및 번역

원어	번역
Ich war bei Chloen ganz allein, Und Küssen wollt ich sie: Jedoch sie sprach, Sie würde schrein, Es sei vergebne Müh.	나는 클로에 옆에 앉아 그녀에게 입 맞추려 했네 그러나 그 여자는 말했대요. 소리를 지르리다. 그것은 헛된 수고일 뿐이라고.
Ich wagt ed doch und küsste sie, Trotz ihrer Gegenwehr. Und schrie sie nicht? Ja wohl, sie schrie, Doch lange hinterher.	그러나 그녀에게 입 맞췄네. 반항하는 그녀에게. 그녀는 소리지르지 않았나? 소리쳤네 그녀, 하지만 한참 후에야 소리쳤다네.

소년이 입맞춤의 순간을 회상하며, 그 이야기를 들려주는 내용이다. 순수하고, 귀엽게 풀어낸 시는 입가에 미소를 머금게 한다.

32) Lorraine Gorrell. 심송학 역. 『The nineteenth-Century German Lied(19세기 독일가곡)』. 서울:음악춘추사. 1998. p.119

(3) 형식과 조성

3/4박자, Allegretto, F Major로 시작된다. 베토벤의 다른 곡들과는 다르게 빠르기말 외에 'Mit Lebhaftigkeit, jedoch nicht in geschwindem Zweitmaasse, und scherzend(활기차게, 그러나 너무 빠르지 않게, 익살스럽게)'라는 구체적 음악적 지시어가 표기되어있다. 곡에서 가사의 분위기를 중시함을 알 수 있다.

전주와 짧은 두 마디의 후주를 포함하여 전체 63마디로 이루어진다. 2연으로 구성된 이곡은 크게 마디 1-30의 A부분과 마디 31-63의 B부분으로 나뉘며, 통절 가곡의 형식을 취한다. 이 곡의 음역은 C4-D5이다.

이 곡의 형식 및 조성을 표로 나타내면 다음의 <표5>와 같다.

<표5> Der Kuss의 형식 및 조성

구조	마디	박자 및 빠르기	조성	피아노 반주의 특징	
A	전주	1-9	3/4 Allegretto	3/4박자를 강조한 리듬과 오른손 왼손의 대위적 진행	
	a	10-17		F	전주와 유사 선율과 대위적 관계의 반주
	b	18-23		C	16분 음표를 이용한 불점리듬, 선율의 리듬을 양손이 함께 연주
	c	24-30			선율의 주요 음과 리듬을 코드로 연주
B	d	31-40	Allegretto	반주부와 성악 성부의 대위적 관계와 8분음표 리듬의 반주	
	e	41-46	Poco adagio Allegretto	F	선율 중심의 반주와 16분음표의 빠른 리듬의 몰아치는 반주
	f	47-63	Allegretto	A와 B에서 쓰였던 음형의 결합	

(4) 시와 음악과의 관계

9마디 피아노 전주로 문을 여는 이 곡은 *p*의 다이내믹과 'dolce(달콤하며 부드럽게)'의 지시어로 시작된다. A부분의 주요 선율을 오른손이 미리 연주하며, 이 때 왼손은 짧은 음가의 8분 음표와 8분 쉼표를 사용해 입맞춤 전의 설렘을 잘 표현한다. 마디 2-3의 왼손 베이스 라인은 각각 상행 선율과 3도 하행 도약 선율로 이루어져, 설렘의 마음을 어쩔 줄 몰라 하는 감정을 묘사하는 듯하다. 이러한 감정 표현은 마디 5-7의 상행하는 동형진행에 의해 더욱 고조된다.

<악보17> 전주에서 나타나는 피아노 반주의 특징, 마디 1-8

Allegretto. *Mit Lebhaftigkeit, jedoch nicht in geschwindem Zweitmaasse, und scherzend vorgetragen.*

p dolce 8분음표와 8분쉼표 반주
순차 위주의 상행, 3도 도약 하행

5 상행 동형진행

cresc.

마디 10부터 A의 선율이 시작된다. 'Ich war bei Chloen ganz allein, Und Küssen wollt ich sie(그녀 옆에 앉아 입 맞추려했네)'라며 자신의 이야기를 시작한다. 이 선율은 전주의 선율을 반복한 것이며, '입 맞추려했네'라는 표현은 마디 14-17에 걸쳐 세 번 반복된다. 반복 될 때마다 선율의 음역이 높아져 듣는 이의 흥미를 자아낸다. 또한 단순한 반복이 아닌 음높이를 변형하거나, 리듬을 추가하는 형태의 확장된 반복을 통해 여운을 남겨 흥미를 더한다. 피아노 반주 역시 전주와 유사하다. 하지만 '입 맞추려했네'라는 표현을 반복하는 부분의 경우, 선율을 강조한 4분 음표 진행이 두드러진다. 가사, 선율, 반주가 하나의 메시지를 전달하는데 유기적으로 작용하는 것을 알 수 있다.

<악보18> 주요 가사를 강조한 a부분의 선율과 피아노 반주, 마디 9-17

9

‘그녀에게 입맞추려 했네’ 첫 번째 제시

Ich war bei Chol - en ganz al - lein, und küs - sen wolt' ich sie, und

14

‘입맞춤’ ‘입맞춤’ ‘그녀에게 입맞추려 했네

küs - sen küs - sen küs - sen wolt' ich sie: je - doch sie sprash sie wür - de

선율을 강조한 오른손 반주

마디 18-23까지는 A의 두 번째 부분인 b이다. 입맞춤을 하려하자, 그녀가 소리를 지를 것이라 얘기하는 부분이다. 바로 이 가사가 강조된다. 'Sie würde schrein(소리를 지르리다)'가 그것이다. 마디 14-17의 반복과 마찬가지로 상행 선율로 강조되며, 마지막 반복에서는 확장된 형태로 나타난다. 다음 내용이 궁금해지는 지점을 의도적으로 강조하고 있다. 또한 이 부분은 지금까지 사용되지 않은 16분 음표의 불점 리듬이 사용되며, C major로 전조를 위한 변화음도 나타난다. 리듬의 변화와 전조는 곡의 분위기를 환기시키는 가장 좋은 방법이다. 어떤 일이 일어날지 궁금증을 일으키는 방법으로 가장 적합할 것이다. 이를 통해 앞으로 새로운 이야기가 있을 것 같은 인상을 전달한다.

<악보20> 주요 가사를 반복한 c의 선율과 피아노 반주, 마디 23-30

23 첫 번째 제시 음과 리듬이 변형되어 반복
poco ritard. *a tempo*
 es sei ver geb' - ne Müh!, ver - geb' - ne Müh!, es sei ver

네 번 반복되는 가사
p *poco ritard.* *a tempo*
 C:I I⁶ ii⁶ V I vi ii⁶ V I vi⁶ I⁶

28 연장되어 A부분을 마무리하는 종지
 geb' - ne, ver-geb' - ne Müh! Ich wagt' es
cresc. *f*
 IV ii⁶ V⁷ I

마디 31부터 시작되는 B부분의 d부분은 이 곡에서 가장 전하고 싶은 이야기가 나오는 부분으로, 마침내 입을 맞추었다는 내용이 나온다. b부분에 사용된 불점 리듬이 사용되며, 선율과 피아노 반주는 대화하는 듯한 대위적 관계를 보인다. 그런데 마디 33부터 선율과 반주가 변한다. 선율은 불점 리듬이 반복되고, 반주는 8분 음표 연타 리듬으로 나타나는데, 이 부분의 가사는 'Trotz ihrer Gegenwehr(반항하는 그녀에게)'이다. 화음 역시 부7화음을 사용해, 반전이 있을 것 같은 느낌을 준다. 특히 마디 36 선율은 F-G-A-B로 상행하는데 부7화음이 더욱 효과적으로 들릴 수 있게 강조된 진행이다. 이 진행은 마디 38의 피아노 반주에서도 반복된다. 하지만 반전 내용은 바로 설명해주지 않아 듣는 이를 더욱 궁금하게 만든다.

<악보21> d부분의 선율과 피아노 반주 그리고, 부7화음을 이용한 반전 부분, 마디 30-37

30 '그녀에게 입 맞췄네'를 표현하는 불점리듬 *cresc.* . .

Ich wagt' es doch, und küsst sie, und küsst sie trotz ih-rer

불점리듬과 대화하는 듯한 대위적 반주 *cresc.* . .

34 부7화음의 주요음을 강조한 상행 선율

Ge - - - gen wehr, trotz ih - rer Ge - - - gen-wehr. 선율 반복

부7화음의 사용 및 반음계적 진행

부7화음에 의한 반전 느낌에 이어 마디 41부터 누군가 조금 느리게, Poco Adagio로 물어본다. 우리 모두가 궁금해 할 이야기, 'Und schrie sie nicht?(그녀가 소리를 지르지 않았나?)'질문 한다. 마치 오페라의 레치타티보(recitativo)처럼 말하는 듯한 느낌이다. 이러한 작곡 기법은 베토벤 이전, 고전주의 시대에서는 나타나지 않았던 것이다. 프레이즈 마지막 선율을 상행 시켜 가사의 뉘앙스를 음악으로 강조하고 있다. 질문을 할 때 억양을 높이는 것처럼 말이다. 하지만 질문에 대한 답은 바로 해주지 않는다. 선율 없이 2마디 피아노 반주만이 나와 궁금증을 최고조로 달하게 만든다. 이 반주는 마디 41-42의 선율을 반복한 형태이다. 이후 대답한다. 마디 44-46에서 'Ja wohl, sie schrie(소리쳤네 그녀가)'라고 말이다. 이 부분은 다이내믹이 갑자기 *f*와 *fz*까지 쓰여 소리친 부분을 강조한다. 반주 역시 오른손의 16분 음표 리듬과 왼손의 8분 음표 리듬의 빠른 진행으로 소리치는 것을 강조된다.

<악보22> 말하는 듯한 느낌의 프레이즈가 나오는 e부분, 마디 39-46

39 **말하는 듯한 느낌의 선율**
Poco adagio
 Und schrie sie nicht?
 반복

44 **Tempo I**
f '소리치는 것'을 강조한 부분 *fz*
 Ja - wohl, sie schrie, sie schrie;...
f 빠른 리듬으로 '소리치는 것'을 '강조하는 부분' *sf p*

이어 마디 47부터 시작되는 f부분은 'Doch, doch lange hinterher(하지만, 하지만, 한참 후에)'라고 말한다. 'doch(하지만)'을 강조하고, 이후 'lange(한참)'을 강조하며, 마치 자랑하듯 노래한다. 그녀도 싫지 않았다는 것을 강조한다.

<악보23> Doch(하지만)를 강조한 부분, 마디 47-53

마디 53이후도 가사의 강조는 이어진다. 그 부분을 자세히 살펴보면, 마디 55부터 'lange(한참)' 라는 가사가 반복되어 익살스러움을 더욱 고조시키며 이는 유쾌한 결론을 자아낸다. 또한 마디 57에서는 갑자기 'Poco ritard.(약간 느려지게)'로 연주되며, 또 다른 방법인 빠르기 변화로 'lange(오래)'라는 가사를 강조하고 있다. 이 때 반주를 생략하는 것 역시 이 부분을 강조하는 역할을 한다. 반주는 곡의 시작 부분에 나왔던 짧은 음가의 8분 음표와 8분 쉼표 리듬이 주를 이룬다.

<악보24> 가사의 반복으로 이루어진 f부분, 마디 54-59

54 *cresc.* 가사의 강조
 her, sie schrie, doch lan - ge, lan - ge,

57 *poco ritard.* *a tempo*
 lan - ge, lan - ge, lan - ge, hin - ter - her, hin - ter -

빠르기 변화와 반주의 생략으로 가사 강조 8분 음표와 십표를 이용한 짧은 음가의 반주

'Doch lange hinterher(하지만 한참 후에 소리쳤다네)'라는 가사는 16마디 동안 반복하며, 곡은 마무리된다.

<악보25> 16마디 동안 다양하게 반복되는 가사, 마디 47-63

47 *p*

doch, doch, doch lan-ge hin - ter - her, doch,

52 *cresc.*

ja doch! doch lan-ge hin - ter - her, sie schrie, doch lan-ge, lan-ge, lan-ge,

56 *poco ritard.* *a tempo*

lan-ge, lan-ge, lan-ge, lan - ge, lan - ge, lan - ge, hin - ter-her, hin - ter

60

her, ja lan - ge, lan - ge hin - ter-her.

3. Ich liebe dich(그대를 사랑해)

(1) 작곡배경

이 곡은 당시 무명 시인이었던 헤로세(Karl Friedrich Herrose, 1754-1821)의 시 ‘Zartliche Liebe(다정한 사랑)’을 가사로 작곡되었다. 헤로세는 생애 동안 큰 주목을 받지 못했으나, 후에 재평가 된 시인이다. 그의 시는 사랑과 자연, 감정 표현에 중점을 둔 낭만 시대의 특징을 잘 표현한 작품으로 평가된다. 1979년에 작곡되었고 1803년에 출판되었다.

베토벤의 자필 악보와 초판 악보에는 '다정한 사랑'의 후반부부터 인용이 되어 곡의 첫 부분인 ‘Ich liebe dich(그대를 사랑해)’가 곡이 제목이 되었다.

(2) 가사 원문 및 번역

원어	번역
Ich liebe dich, so wie du mich, am Abend und am Morgen, noch war kein Tag, wo du und ich nicht theilten uns're Segen.	그대 나를 사랑하듯, 나 그대를 사랑해 밤에도 또 아침에도, 하루도 없었네. 그대와 내가 서로의 근심을 나누지 않은 날은
Auch waren sie frü dich und mich getheilt leicht zu ertragen: Du tröstetest im Kummer mich, Ich weint'in deine Klagen.	근심도 그대와 함께 나누니 이겨내기가 쉬웠네. 그대는 근심 속에서도 나를 위로하고, 나는 당신의 비탄에 눈물 흘렸네
Drum Gottes Segen über dir, Du, meines Lebens Freude, Gott schütze dich, erhalt dich mir, schütz und erhalt uns beide!	내 생의 기쁨인 그대여, 주님의 축복이 그대에게 내려 주님이 그대를 보호하시고, 내게로 인도하시고, 이제 우리 두사람 함께 보호하시고 지켜주시네.

‘그대를 사랑해’라는 구절로 시작하는 이 시는 진실한 사랑의 모습을 아름답게 묘사한다. 그들은 시간의 흐름에 상관없이, 고난이 있어도 변함없이 사랑하는 모습을 보이며, 연인의 감정적 연결을 아름답게 보여준다. 베토벤의 가곡 중 가장 사랑받은 노래 중 하나이다.

(3) 형식과 조성

Andante(느리게)의 빠르기, 3/4박자로 시작되는 이 곡은 GM - DM - GM의 조성으로 이루어진다. 전체 40마디이며, 3연으로 이루어진 시의 형식에 맞추어 A-B-A' 형식을 취한다.

A부분은 마디 1부터 마디 8까지이고, B부분은 마디 9부터 마디 20까지이며, 마지막 A'부분은 마디 21부터 마디 40까지이다. A'의 경우, A 선율로 시작하지만, 마디 27부터 조금 변경되다 마디 29부터 다른 선율이 나타나는 것처럼 보인다. 하지만, 실제 A부분의 선율을 변형한 것이기 때문에 C부분으로 분석하지 않고 A'로 분석하였으며, 자세한 내용은 A' 분석 부분에서 설명된다.

‘그대를 사랑해’의 형식 및 조성 그리고 피아노 반주의 특징을 표로 나타내면 다음의 <표6>과 같다.

<표6> Ich liebe dich의 형식 및 조성

구조	마디	박자 및 빠르기	조성	피아노 반주의 특징
A	1-8	3/4 Andante	GM	2분음표 옥타브 왼손 반주와 오른손 16분음표의 분산화음, 4분음표 단음 왼손 반주와 오른손 16분음표 패턴
B	9-20		DM	당김음을 이용한 왼손 반주와 오른손 16분음표 패턴
A'	21-40		GM	A의 확장

(4) 시와 음악과의 관계

먼저 곡을 여는 A부분은 전주 없이 못갓춘마디로 시작한다. 분산화음(arpeggio)의 잔잔한 반주에 2마디 단위의 주제 선율로 이야기가 시작된다. 'Ich liebe dich, so wie du mich am Abend und am Morgen(그대 나를 사랑하듯, 나 그대를 사랑해 밤에도 또 아침에도)'라는 가사처럼 수줍고 조용하게 고백하는 분위기를 자아낸다. 2마디 단위의 주제 선율은 반복되며 제시된다.

<악보26> A부분의 주제 선율과 분산화음 반주, 마디 1-8

Andante

1 주제 선율
주제 선율의 변형된 반복

G I V₃⁴ V₅⁶ I

5 반음계적 상행 선율
하행 선율

V₆ IV V/V I₄ V₇ I

원손 반주의 4분음표 반음계적 진행

마디 5부터는 근심을 표현하는 부분으로 선율의 음역은 높아지며, 주제 선율과는 대조적인 반음계적 진행이 두드러진다. 이는 가사의 대조를 매우 적절히 표현한 것으로 볼 수 있다. 마디 5-6의 반음계적 진행은 선율 뿐 아닌 피아노 반주에도 나타난다. 내성의 D-D#-E의 진행과 왼손의 B-C-C#-D 진행이 그것이다. 또한 경과음으로 사용된 D#은 증화음의 주요 음으로 선율에서도 그대로 사용되어 이러한 진행을 강조한다. 반주 패턴을 보면, 왼손이 4분 음표로 리듬이 빨라지고, 오른손 역시 패턴을 더 자주 반복하며 근심의 분위기를 잘 표현한다. 또한 반음계 진행이 크레센도로 표현되며, 선율, 화성, 반주, 다이내믹이 모두 가사를 강조하고 있음을 알 수 있다. 반음계적 선율은 마디 7-8의 하행 선율로 마감된다. 가사 nicht theilten uns're Sogen(근심을 나누지 않은 날)을 표현하며, 다음 가사를 생각하게 만든다.

마디 10부터 시작되는 B부분은 시의 두 번째 연에 해당하는 부분으로 새로운 D Major로 시작한다. 5도 관계의 온음계적 전조를 통해 부드럽게 진행된다. 특히 선율이 바로 나오지 않고, 반주가 먼저 B부분의 주요 선율을 연주하고, 선율이 이를 따라가는 진행을 통해 전조가 더욱 부드럽게 나타난다. 가사는 'Auch waren sie für dich und mich geteilt leicht zu ertragen(근심도 그대와 함께 나누니 이겨내기가 쉬웠네)'이며, 사랑에 찾아온 역경을 이겨가는 모습을 표현한다. A부분과는 대조적인 성격의 상행 선율이 제시된다. 2마디 구조의 이 선율 역시 반복된다. A의 선율이 음정을 달리하여 반복되었던 반면, B의 선율은 거의 유사하게 반복된다. 차이점은 일부 리듬을 세분한 것이 전부이다. 하지만, 반복 시 음의 구조는 F#에서 D로 동일하며, 피아노 반주 역시 변화가 없다. B의 피아노 반주는 A의 마디 5-8과 유사한 형태이지만, 왼손 리듬이 8분 음표로 더 빨라져 상행하는 선율과 함께 역경을 잘 묘사한다. 이어 마디 16-18은 하행선율로 반복된다.

<악보27> B부분의 선율과 반주, 마디 10-18

10 F#에서 D로 진행하는 상행 선율 상행 선율의 반복

Auch wa-ren sie für dich und mich ge-theilt leicht zu er-tra-gen, du

반주가 성악 선율을 미리 제시하는 부분

빨라진 왼손 리듬

D 전조 D: I V₃ I I V₃ I

15 <

trö-ste-test im Kum-mer mich, ich weint' in dei-ne Kla-gen, in

하행 선율 하행 선율 반복

이어지는 마디 15이후는 역경을 이겨낸 뒤 서로를 위로하는 내용을 하행 선율로 표현한다. 역경을 이겨가는 모습과, 역경을 이겨낸 뒤의 모습이 각각 상행 선율과 하행 선율로 표현되는 것이 인상적이다. 또한 이 하행 선율은 2마디가 연장되는데 마디20에서 *f*의 다이내믹으로 표현되며, 'Klagen(비탄)' 단어를 강조한다.

<악보28> 가사의 강조, 마디 17-20

가사 강조

17 weint' in dei - ne Kla - gen, in dei - ne Kla - gen Drum

IV₆ I₄ ii₅ V_{3/V} V₆ I₄ V₇

마디 21부터 시의 세 번째 연을 노래하는 A'부분이 시작된다. Drum Gottes Segen über dir, Du, meines Lebens Freude, Gott schütze dich, erhalt dich mir, schütz und erhalt uns beide!(내 생의 기쁨인 그대여, 주님의 축복이 그대에게 내려 주님이 그대를 보호하시고, 내게로 인도하시고, 이제 우리 두 사람 함께 보호하시고 지켜주시네)의 가사를 통해 고난이 지나고, 주님의 축복과 보호를 감사하는 내용이다. A와 동일하게 시작하지만, 마디 27-28에 작은 변화가 생기고, 마디 29부터 새로운 선율이 나오는 것처럼 보인다. 하지만, 그 구조는 마디 25-26의 것과 유사하며, 가사 역시 마디 25-26을 반복한다. 즉 마디 21-28이 A를 반복하는 부분이며, 마디 29이후는 A부분의 선율을 변형된 형태로 반복하는 부분이다. 반복되는 부분은 마디 25-26, 마디 27-28이 각각 마디 29-31과 마디 32-38로 반복된다. 주님의 사랑과 보호를 반복적으로 노래하는 것이다. 다음은 반복을 보여주는 선율 악보이다. 명확한 비교를 위해 피아노 악보를 제외하였으며, 편의상 a, b 등의 기호를 사용하였다.

<악보29> A'에 나타난 선율의 변화된 반복, 마디 25-38

25 *a* *f* schü-tze dich, er - halt' dich mir, schüz' und er - halt' uns bei - de, Gott

29 *f* *a'* *b''* schü-tze dich, er - halt' dich mir, schü - und er - halt' uns bei - de er -

34 *b''* *b'''* halt', er halt' uns bei - de, er - halt' uns bei - de.

가사 강조를 위해 추가된 부분

먼저 a'로 표기된 부분을 설명하면 'Gott schütze dich, erhalt dich mir(주님이 그대를 보호하시고, 내게로 인도하시고)라는 가사를 강조하기 위해 마디 29-31의 세 마디가 추가된 것이다.

또한 <악보30>에 나타난 것처럼 마디 24-25의 완전5도 선율이 마디 28-29에서 단7도로 표현되며, 하늘 위에 있는 조물주를 더욱 강조하는 것을 볼 수 있다. 이때 다이내믹 역시 *f*로 나타난다.

<악보30> 가사 강조를 위해 추가된 마디와 음정 변화, 마디 24-31

이러 화성을 살펴보면, 마디 29에서 지금까지 한 번도 사용되지 않았던 부7 화음(DM의 딸림화음은 사용되었으나, CM의 딸림화음은 처음으로 사용)이 사용되고 있다. 중요한 가사를 전달하기 위한 베토벤의 노력을 엿볼 수 있다. 선율 역시 곡의 최고 음역인 F음을 지속적으로 반복한다. 이 음은 부7화음의 7음으로 절정을 주기 가장 적합한 음이다. 또한 피아노 반주 역시 8분 음표 리듬의 옥타브 베이스로 강조된다.

<악보 31>에서 b 선율의 변형된 형태로 표기된 마디 32-38은 마디 27-28의 선율을 변화 반복한 것으로 가사 역시 동일하다. 그 내용은 'Gott schütze dich, erhalt dich mir, schütz und erhalt uns beide' (주님이 우리를 지켜주신다)는 것으로 총 세 번 반복한다.

<악보31> 가사 강조를 위해 추가된 선율, 마디 25-40

제시

25 *f* *dim. p* *f*
 schü tze dich, er - halt' dich mir, schüz'und er-halt'uns bei-de, Gott schü-tze dich, er -

30 **마디27-28의 변형된 반복 첫 번째 두 번째 반복**
 halt' dich mir, schütz und er-halt'uns bei-de er - halt',er halt'uns
 선율과 반주의 대위적 관계 *dim.* *cresc.*

35 **세 번째 반복**
 bei - de, er - halt' uns bei - de. *f*

세 번의 반복에서 반주는 유사한 패턴을 보이며, 가장 큰 특징은 선율과 대화하는 듯한 오른손 반주이다. 이러한 대위적 진행은 두 번 사용되며, 세 번째 반복에서는 단순한 코드반주가 이어지며, 곡의 마무리가 시작된다. 이 때 선율은 마디 36의 'uns(우리)'를 *f*로 강조하면서 마무리된다.

<악보32> 가사의 강조, 마디 35-38

35

bei - de, er - halt' uns bei - de.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'bei - de, er - halt' uns bei - de.' A box highlights the vocal line in measures 35-36. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand, including a forte dynamic marking.

이 곡은 선율, 형식, 화성, 반주, 셈여림의 요소가 모두 적절한 가사 표현을 위한 요소로 작용하고 있음을 알 수 있다.

IV. 결론

본 연구는 필자의 석사과정 졸업 연주 프로그램 중 베토벤의 가곡, *Adelaide*(아델라이데)Op.46, *Der Kuss*(입맞춤)Op.128, *Ich liebe dich*(그대를 사랑해)WoO.123를 심도 있게 연구한 것이다. 그 음악에 내재된 작곡기법과 표현법을 시와 음악 중심으로 분석해 봄으로써 베토벤이 19세기 예술가곡의 확립에 미친 영향과 음악사적 의의를 살펴보고, 그 내용은 다음과 같다.

본 연구의 분석 곡들은 베토벤의 초기 작품에 속하지만, 형식, 화성, 선율의 발전, 피아노 반주의 역할에서 낭만 시대의 특징이 많이 나타나고 있다. 먼저 ‘아델라이데’를 보면, 4연의 시로 이루어진다. 하지만 2연씩 대칭구조를 이루지 않고, 1-3연이 한 부분을 나머지 4연이 한 부분을 이룬다. 그 이유는 가사의 내용에서 기인한 것으로 음악과 가사가 더욱 자유롭게 표현된 것으로 볼 수 있다. 조성에 있어서도 잦은 전조의 사용과 3도 관계의 전조를 통해 고전 보다는 낭만 시대의 특징이 두드러진다. 선율의 표현 역시 다양한 시도가 나타나는데, 제시된 선율이 다양한 형태로 발전되며 반복되는 것이 그것이다. 주요 선율은 성악 성부와 반주에서 자유로이 제시되며, 리듬, 음높이 등에서 발전된 형태로 나타난다. 피아노 반주 역시 가사를 표현하는 독립된 부분으로 성악 선율과 조화를 이루고 있다.

이어 ‘입맞춤’은 A-B 형식의 통절가곡이다. 형식적인 면에서는 일반적인 곡이지만, 시의 분위기를 제시하는 피아노 반주의 역할에는 새로움이 나타난다. 설레임을 표현하는 8분 음표 음형과 상행 선율은 곡의 전체적인 분위기를 제시하며, 피아노가 성악 선율을 뒷받침 하는 이상의 역할을 수행한다. 또한 가사에서 강조하고 싶은 시어를 변화된 형태로 반복하는 부분이 많이 나오고 있다. 단순한 반복이 아닌 음의 높이와 리듬에 변형을 주어 감정을 고조시키는 역할을 한다.

마지막으로 ‘그대를 사랑해’를 살펴보면, ‘입맞춤’과 마찬가지로 형식적

인 면에서는 고전 시대에 가깝고 조성 역시 5도 관계의 전조가 사용된다. 하지만 전주 없이 노래가 시작되고 있으며, 가사의 주요 부분에 7화음을 사용해 화성을 가사 전달을 위한 수단으로 사용하고 있다. 또한 이 곡 역시 선율의 반복을 빈번하게 사용해 감정을 고조시키는 역할을 한다.

베토벤은 고전주의의 대표적인 작곡인 동시에 낭만주의와의 가교적 역할을 한 작곡가이다. 그의 선구자적 기질은 그가 살던 시대의 새롭고 강력하며 개혁적이고 낭만적인 사회상으로부터 비롯된 것이다. 그의 가곡은 음악과 가사가 더욱 자유롭게 표현되었으며 대부분 2부분 혹은 3부분 형식으로 이루어지고, 하나의 주제가 변화, 발전, 확장되는 통일된 특징을 지니고 있다. 특히 반주부는 선율을 뒷받침하는 역할 뿐 아닌 독립된 형태로 시의 성격을 잘 나타내고 있다. 시의 분위기와 감정을 전달하는 훌륭한 역할을 하고 있어 성악 성부와 대등한 위치를 취한다고 볼 수 있다. 이렇듯 반주부에 중요성을 부여하는 특징은 베토벤이 가곡 발달에 끼친 큰 영향으로 볼 수 있다.

본 논문의 분석 대상인 세 곡은 대중들에게 친숙하기 때문에 오히려 이론적, 문헌적으로 접근하기가 어려웠던 곡이다. 하지만, 각 곡은 베토벤이 추구했던 음악세계, 특히 고전 시대에서 낭만 시대로 전환되며 변화되었던 그의 작곡 기법이 그대로 나타나는 것을 확인할 수 있었다. 연주자들이 곡을 연주함에 있어 이러한 이론적 배경을 기반으로 곡을 해석하고 연주하는 것은 매우 중요하다. 이 논문이 그리고 이 논문의 방향이 베토벤의 가곡 연구에 도움이 될 수 있기를 바란다.

참 고 문 헌

[국내 서적]

- 김경옥. 「낭만과 음악의 길라잡이」. 용인: 강남대학교 출판부. 1999.
- 노승종. 「예술가곡의 이해」. 서울: 도서출판 삶과 꿈. 1993.
- 이경희. 「18세기 후기 리트 미학관의 변천과정」. 한국서양음악학회. 1999.
- 이종완. 「독일시의 형식과 종류」. 공주: 공주대학교 출판사. 1995.
- 임현원. 송미혜. 정혜경. 「독일 예술 가곡」. 월간 피아노 음악. 5월호. 1992.
- 장남준. 「독일 낭만주의 연구」. 서울: 도서출판 나남. 1989.
- 홍석현. 「음악의 유산」. 서울: 중앙일보사. 2000.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 현대음악출판사. 1996.

[번역 서적]

- Barbara, Meister . 「예술가곡개론」. 이경숙 역. 서울: 지문사. 2014.
- Brandwetz, Joseph . 「페달링의 원리」. 노영혜 역. 서울: 음악춘추사. 1996.
- Finck, Henry Theophilus. 「Song and Songwriter(가곡의 역사와 작곡가)」. 삼호출판사 대한음악저작연구회 역. 서울: 삼호출판사. 1990.
- Gorrell, Lorraine. 「19세기 독일가곡」. 심송학 역. 서울: 음악춘추사. 2003.
- Longyear, Ray M. 「19세기 낭만주의의 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리. 2001.
- Miller, Huger M. 「서양음악사」. 이유선 역. 서울: 수문당. 1979.

[사전]

- 박세원. 「표준음악사전」. 서울: 세광음악출판사. 1987.
- 이성삼. 「세계명곡대사전」. 서울: 세광음악출판사. 1979
- Blom Eric. 「*Grove Dictionary of Music. VI*」. New York. 1972.
- Sadie, Stanly. 「*The New Grove Dictionary music and Musicians*」.
London: Macmillan. 1980.

[논문]

- 김연삼. 「독문학 용어사전」. 서울: 참구당. 1992.
- 김정현. 「교과서에 수록된 독일예술가곡 베토벤의 'Ich liebe dich'에 대한
가창 지도 연구」. 경북대학교 교육학석사 학위논문. 2006.
- 배오선. 「낭만주의 독일예술가곡의 연구」. 석사학위논문.
서원대학교 교육대학원. 1999.
- 손승혁. 「작품 분석을 통해 살펴보는 독일민요에서 예술가곡으로의 변천과
내용 연구」. 한양대학교 석사학위논문. 2012.
- 엄선영. 「L.V. Beethoven의 '멀리 있는 연인에게' Op.98의 분석. 연구」.
단국대학교 석사학위논문. 2006.
- 장원상. 「L.v. 베토벤의 독일가곡에 대한 분석연구」. 경성대학교 석사학위논문.
1998.
- 정아영. 「Program Annotation L.v. Beethoven "Adelaide" Op.46,
"Der Kuss" Op.128」. 연세대학교 석사학위논문. 2012.

[악보]

- 김청자 편. 「독일 가곡 181곡집 하(下)곡집」. 세광음악출판사. 1992.
- [https://imslp.org/wiki/Adelaide,_Op.46_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Adelaide,_Op.46_(Beethoven,_Ludwig_van)).
- [https://imslp.org/wiki/Der_Kuss,_Op.128_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Der_Kuss,_Op.128_(Beethoven,_Ludwig_van))
- [https://imslp.org/wiki/Ich_love_dich,_WoO.123_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Ich_love_dich,_WoO.123_(Beethoven,_Ludwig_van))

An Analytic Study of German Songs, Adelaide Op.46, Der Kuss Op.128, and Ich liebe dich WoO.123 by Ludwig van Beethoven

SIN GYU KIM

Department of Music
The Graduate School
Jeju National University

Abstract

This study is an in-depth investigation of three of Beethoven's songs performed in the author's master's degree graduation program. The composition techniques and expression methods inherent in the music were analyzed, focusing on poetry and music. Before studying and researching the selected songs, the development of German songs and the characteristics of Beethoven's songs were investigated through literature. This helped in understanding Beethoven's role and significance in art songs and laid the foundation for analysis of Beethoven's music.

The German lied comprises musical elements such as melody, rhythm, and piano accompaniment. However, there is more to include. The literary component of poetry plays an important role. Since lied is an art combining literature and music, it is evaluated as music representing the Romantic period, when emphasis was placed on individual emotions and the inner world. In the development of art music, Beethoven's songs especially show transitions from classicism to romanticism, which makes them significant and recognizable in music history.

Among many of Beethoven's beloved songs, this study focuses on the analysis of Adelaide Op.46, Der Kuss (The Kiss) Op.128, and Ich liebe dich (I Love You) WoO.123. Before the analysis, a literature survey was conducted to understand the position and meaning of Beethoven's songs by discerning the developmental processes of German songs, specifically

German art songs.

Beethoven's songs written during the Classical period have a very structured and unified thematic development in their form. In addition, the accompaniment is independent and carries equal weight with the vocal parts, playing a leading role in the song's mood. As such, the importance of piano accompaniment is recognized in music history as Beethoven's contribution to the development process of art songs. 'Adelaide,' a representative song written in the early days, is a work that demonstrates these characteristics and can be said to have pioneered in terms of its individuality and romantic meaning.

In 'The Kiss', the piano accompaniment leads the situation, where a man and a woman are kissing, into a humorous atmosphere, leading the overall feeling of the song. The piano accompaniment plays an essential role in the song. It was not until the emergence of Beethoven that the piano accompaniment led the song's mood, nor was there a progression of exchange between the vocal and piano voices. Beethoven's new attempt can be seen as an innovative composition technique in art music.

Although 'I Love You' is Beethoven's early work, it reflected many characteristics of the Romantic period in its form and expression. An extended two-bar format is used without a prelude, and the free melodic expression is also a property of the Romantic period.

The three songs that are the subject of the analysis have been complex to be approached theoretically and literarily since they are familiar to the public. However, it was confirmed that each song reflects the music that Beethoven pursued, especially his composition techniques that changed with the transition from the Classical period to the Romantic period. Performers need to interpret and perform the song based on this theoretical background as they perform. Hopefully, this study and its investigation direction shall help us understand Beethoven's songs.