

## 슈만의 소리적 상상력: ‘분노의 날’을 통한 《괴테 파우스트의 장면들》 ‘성당 장면’의 소리 층위 변화

정의경

(한양대학교 겸임교수)

로베르트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 작품 목록 중 제목에서 ‘레퀴엠’(Requiem)이라는 단어가 등장하는 작품은 총 세 곡이 있다. 《레퀴엠》(*Requiem*, Op. 148)과 《미뇽을 위한 레퀴엠》(*Requiem für Mignon*, Op. 98b), 그리고 《레나우 시에 의한 6개의 노래와 레퀴엠》(*Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem*, Op. 90)인데 이 중 일반적으로 알려져 있는 죽은 자를 위한 진혼미사라는 의미의 ‘레퀴엠’은 《레퀴엠》, Op. 148 한 곡뿐이며 나머지 두 곡에서 슈만은 레퀴엠이라는 단어의 의미를 다른 방식으로 사용한다. 따라서 레퀴엠에 등장하기 마련인 ‘분노의 날’(Dies Irae) 부분을 찾아볼 수 있는 작품 역시 Op. 148 한 곡뿐이다.

그러나 ‘분노의 날’의 존재감은 의외로 슈만의 다른 작품에서 드러난다. 바로 《괴테 파우스트의 장면들》(*Szenen aus Goethes Faust*, WoO. 3)이다. 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 대작 『파우스트』를 음악화한 이 작품에서 슈만은 괴테의 원문에서 포착해낸 특성을 음악을 통해 극대화시키는 방식을 보여주고 있는데 이러한 방식이 ‘성당 장면’에서는 ‘분노의 날’을 통해 표출된다.

본 논문에서는 슈만이 레퀴엠의 의미를 어떤 방식으로 사용하는지를 살펴본 후 슈만의 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’에서 ‘분노의 날’이 괴

테의 원문보다 부각되는 모습에 집중할 것이다. 또한 슈만이 음악에서 이러한 변화를 만들어내는 이유를 슈만 특유의 다성성과 연결시켜 해석하려 한다.

## 1. 슈만의 레퀴엠과 분노의 날

레퀴엠은 가톨릭의 예전 음악으로 죽은 자를 위한 미사이다. 따라서 정해진 순서와 라틴어 가사를 지니고 이 중 부속가 ‘분노의 날’은 레퀴엠을 구성하는 주요 부분으로 중세부터 전해 내려왔다.<sup>1)</sup> 앞서 언급한 슈만의 세 작품 중 이 기준에 들어맞는 전통적인 레퀴엠은 1852년에 작곡된 《레퀴엠》, Op. 148 한 곡으로 3악장 ‘분노의 날’을 포함한 총 9악장으로 구성되어 있다. 그러나 나머지 두 곡은 좀 다르다.

1849년 작곡된 《미농을 위한 레퀴엠》, Op. 98b는 괴테 『빌헬름 마이스터의 수업시대』(*Wilhelm Meisters Lehrjahre*)의 여주인공 미농의 장례식 장면에서 가져온 가사를 사용하고 있으며 독일어 가사를 지닌다. 슈만은 같은 원작에 담긴 9곡의 노래로 구성된 《빌헬름 마이스터 노래집》을 작품번호 98의 a로 선보였는데 이 작품은 독창에 피아노 편성을 지닌 가곡으로 분류되는 반면, 장례식 장면을 따로 담은 《미농을 위한 레퀴엠》은 작품번호 98의 b로 독창자들과 대규모 합창이 어우러져 칸타타와 유사한 장르로 소개된다. 이 곡은 1850년 슈만이 뒤셀도르프로 옮긴 후 11월 21일에 초연되었다.<sup>2)</sup>

또 다른 한 곡 《레나우 시에 의한 6곡의 가곡과 레퀴엠》, Op. 90에서는 총 7곡 중 마지막 곡에 레퀴엠이라는 제목이 사용된다. 6곡까지는 시인 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850)의 시에 곡을 붙인 가곡이지만 마지막 악장 레퀴엠의 가사는 12세기의 수녀 엘루아즈가 쓴 라멘토를 독일어로 번역한 것이다.<sup>3)</sup> 레나우가 사망한 1850년 작곡된 이 곡에서 슈만은 마지막 악장 ‘레퀴

1) Theodore Karp, “Requiem Mass,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21, 2nd edition, ed. Stanley Sadie (New York: Grove’s Dictionaries Inc, 2001), 204.

2) Eftychia Papanikolaou, “Whose Mourning? Schumann’s Die Requiem für Mignon,” *Choral Journal* 51/2 (2010), 19.

3) John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”* (New

엠'을 시인의 죽음에 대한 묵념처럼 덧붙인다. 이처럼 슈만은 두 곡에서 레퀴엠이라는 제목을 전형적인 장르로서의 협의가 아닌 죽음과 그에 관련된 분위기를 의미하는 광의로 쓰고 있다. 19세기에 이르러 레퀴엠이 가톨릭의 범주에서 벗어나 인간들의 죽음을 표현하는 보편적 의미로 그 범위를 넓힌 예에 슈만의 음악도 한 자리를 차지한다.<sup>4)</sup>

존 다베리오(John Daverio)는 앞서 언급한 작품들을 비롯하여 슈만의 후기 대규모 작품들에 공존하는 일명 '레퀴엠 아이디어'에 대해 언급한 바 있다. 죽음과 그에 따르는 구원과 위로의 이미지를 공유하는 주제를 다루고 있는 작품들을 언급하면서 다베리오는 이 '레퀴엠 아이디어'를 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《독일 레퀴엠》(*Deutsches Requiem*)에까지 연결시킨다.<sup>5)</sup> 이러한 시각에 따르면 슈만은 레퀴엠이라는 제목을 마치 죽음을 어떻게 받아들이는지를 보여주는 은유처럼 쓰고 있다고 봐도 좋을 듯하다.

따라서 슈만의 작품 중 레퀴엠이라는 단어는 세 곡의 제목에서 찾아볼 수 있지만 정작 실제 레퀴엠의 전형적인 모습은 《레퀴엠, Op. 148》 한 곡뿐이고 '분노의 날' 역시 그 곡 한 곡에서만 드러난다. 그렇다면 슈만의 작품 중 '분노의 날'이 나타나는 곳은 이 곡이 유일한가? 그렇지 않다. 의외의 장소에서 존재감을 드러내는데 그 작품이 바로 《괴테 파우스트의 장면들》이다.

## II. 슈만 《괴테 파우스트의 장면들》과 괴테의 『파우스트』

슈만 《괴테 파우스트의 장면들》은 제목에서 잘 드러나듯이 괴테의 대작 『파우스트』를 음악화한 작품이다. 19세기 유럽의 음악계에서는 『파우스트』를 음악화한 다양한 장르들을 목격할 수 있는데 구노(Charles Gounod, 1818-1893)의 《파우스트》(*Faust*), 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《파우스트의 겁벌》(*La damnation de Faust*, Op. 24), 말러(Gustav

York: Oxford University Press, 1997), 440.

4) 한상명, "20세기의 기악 레퀴엠에 관한 연구: 헨체의 《레퀴엠》을 예로 들어," 『음악이론연구』 31 (2018), 75.

5) John Daverio, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 185.

Mahler, 1860-1911)의 《교향곡 8번》(*Symphony, No. 8*), 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 《파우스트 교향곡》(*Symphony "Faust", S. 108*), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 《파우스트 서곡》(*Eine Faust Overture, WWV. 59*) 등 그 제목들을 열거하기만도 벅차다. 괴테의 원작이 워낙 방대한 내용을 다루고 있기에 작곡가들은 자신의 작품에서 괴테의 전체 작품을 다 다루는 것이 불가능했고 그중 어떤 이유에서든 자신을 사로잡은 부분들을 취사선택할 수밖에 없었다. 따라서 같은 원작에 기인한다 하더라도 그 선택의 범위와 표현 방식, 장르 역시 다양하다.

괴테의 『파우스트』는 1부와 2부의 장대한 분량으로 구성된다. 괴테의 원문은 기본적으로 12,111행의 시로 이루어진 운문의 성격을 띠고 지문이나 해설 등의 장치 없이 등장인물들의 대사로만 전개되며, 장면들 간의 간극 역시 존재한다. 따라서 괴테 『파우스트』는 해석의 여지가 상당히 열려 있는 작품이고 거기에는 수용자, 이 경우에는 음악화하는 작곡가의 선택이 상당 부분 포함된다고 볼 수 있다. 동일한 작품이라도 수용자에 따라 감지되는 특성은 다르다. 그렇다면 작곡가 슈만은 괴테의 원문에 숨겨져 있는 어느 지점에 특히 주목하였고 이를 음악으로 부각시키고자 했을까? 슈만은 작곡가로 진로를 전향한 초기부터 작품 전체의 통일성보다는 다성성이나 단절, 단편 등의 요소에 더욱 능한 작곡가였고 이러한 특성으로 인해 타 작곡가들과 구별되는 음악을 선보였다. 게다가 문학의 구조를 잘 반영한 음악을 선보였던 작곡가이기에 난해하기로 유명한 『파우스트』라는 텍스트를 읽어내는 그의 차별화되는 시각을 기대해볼 수 있다.

괴테는 『파우스트』의 완성에 인생을 걸었다. 1부는 1808년에 출간되었지만 2부는 괴테 사후 1833년에 이르러서야 출판되었다.<sup>6)</sup> 그렇기에 19세기 초반의 유럽 음악가들은 『파우스트』의 1부를 이미 알고 있었으며 2부의 완성은 실시간으로 목격하였던 것이다. 젊은 날의 괴테와 30년이 흐른 후 노년의 괴테의 간극만큼이나 『파우스트』의 1부와 2부 집필의 시간적 간극은 대단해 보인다. 그 시간적 거리만큼이나 내용적으로도 1부와 2부는 응집되어 있지 않다. 따라서 괴테의 『파우스트』는 시간적으로도 지역적으로도 인간의 기대치를

6) Johann Wolfgang von Goethe, 『파우스트 1』(*Faust*), 전영애 역 (서울: 도서출판 길, 2019), 41.

뛰어넘는 엄청난 공간을 종횡무진한다. 1부에서는 사랑이나 경험 가능한 세상을 다루지만 2부가 시공간을 초월하여 형이상학적인 구원의 세계를 다루는 것은 그 내용을 썼던 괴테 본인의 시간대의 차이와 무관하지 않아 보인다.

슈만이 괴테의 『파우스트』에 처음 빠진 것은 17살 때의 일이다.<sup>7)</sup> 슈만은 십대 때의 열망부터 시작하여 자신의 닉네임을 파우스트라고 칭하며 그와 동일시하는 시기를 거친다. 물론 이때 슈만이 읽은 것은 『파우스트』의 1부였다. 그리고 슈만이 『파우스트』의 2부를 접한 것은 1844년의 일이다.<sup>8)</sup> 괴테 자신이 1부와 2부를 자신의 한창 때와 죽음을 앞두고 썼듯 슈만이 이를 접한 시기 역시 유사하다. 1부를 읽고 파우스트를 그 자신의 캐릭터와 동일시켰듯 2부 역시 슈만에게 울림이 컸을 것이다. 더구나 몇 년 후 괴테 탄생 100주년이었던 1849년이라는 이벤트는 슈만에게 다시 괴테에게 몰입할 기회를 주었다. 1849년 7월 괴테 탄생 기념일 바로 전까지 며칠만에 1부의 선택과 작곡을 다 마무리한 걸 보면 커다란 동력으로 작용한 듯하다.<sup>9)</sup>

한편, 슈만이 젊었을 때 관심이 있었던 작가에게 다시 돌아가는 현상은 괴테에 국한되지 않는다. 슈만은 후기에 들어서 그의 초기작에 내용뿐만 아니라 구조적으로도 많은 영향을 미쳤던 장 파울(Jean Paul Richter, 1763-1825)과 E. T. A. 호프만(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)에게 다시 관심을 갖는 모습을 보인다.<sup>10)</sup> 슈만의 단편 기법과 이탈적 구조에 많은 영향을 미쳤던 이들의 내러티브는 도스토예프스키의 소설을 바탕으로 이론을 전개시킨 러시아 문예학자 미하일 바흐친(Михаил Михайлович Бахтин, 1895-1975)이 언급한 다성성과 연결되어 해석될 수 있다. 바흐친은 단일한 내러티브로 구성되어 통일성이 강조되는 일반적인 문학 작품들과는 달리, 독립적이고 융화되지 않는 다수의 소리 혹은 내러티브를 지닌 여러 소설들을 소개하며 다성성이라는 용어로 그 특성들을 설명한다.<sup>11)</sup> 이러한 특성은 슈만 음악에서도 발견되

7) Laura Tunbridge, "Schumann's Struggle with Goethe's Faust," in *The Oxford Handbook of Faust in Music*, eds. Lorna Fitzsimmons and Charles McKnight (Oxford: Oxford University Press, 2019), 88.

8) Tunbridge, "Schumann's struggle with Goethe's Faust," 89.

9) Laura Tunbridge, "Schumann's Orchestration for *Das Paradies und die Peri* and *Szenen aus Goethes Faust*," *Choral Journal* 51/2 (2010), 14.

10) Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 87.

는데 그렇다면 작품 전체의 통일성보다는 이탈리아 두 개의 내러티브의 혼재에 이끌리는 경향을 보여주었던 슈만의 성향이 괴테 『파우스트』의 음악화 과정에 영향을 미쳤을 가능성은 없을까? 괴테의 텍스트에 다성적인 면모가 존재한다면 슈만 같은 작곡가에게는 그 면이 강하게 다가오지 않았을까?

괴테와 슈만의 작업사를 보면 상당히 지난하다. 괴테가 『파우스트』 완성에 60여 년이라는 오랜 시간을 쏟았듯 슈만이 이 작품에 손을 대고 있었던 기간도 10여 년에 이른다. 슈만은 괴테의 『파우스트』 중 일곱 장면을 선택하고 거기에 서곡을 붙여 총 3부의 작품으로 만들어낸다. 서곡에 이어 1부는 ‘정원 장면’, ‘슬픔의 성모에게 기도하는 그레트헨’, ‘성당 장면’으로 구성되어 있고 2부는 ‘아리엘-일출’, ‘한밤중’, ‘파우스트’의 죽음으로 구성된다. 그리고 마지막 3부는 파우스트의 변용과 승천으로 이 장면은 괴테의 원작에서는 2부의 마지막 장면이지만 슈만의 작품에서는 3부로 따로 구분된다.

슈만은 이 작품을 1844년 작품의 마지막 부분을 형성하는 ‘파우스트의 변용’을 시작으로 1853년에 서곡을 마무리 지을 때까지 몇 시기에 걸쳐 나누어 작곡하였다.<sup>12)</sup> 1844년에 처음 손을 댄 슈만이 마지막 합창의 편곡을 완성한 것은 1847년의 일이다. 그리고 완성된 3부는 괴테의 탄생 100주년인 1849년에 기념행사로서 드레스덴, 라이프치히, 바이마르에서 공연되었다. 슈만 본인,

11) 이강은, 『미하일 바흐친과 폴리포니아』 (서울: 역락, 2011), 서문, 46. 국내에서 다성성으로 번역되거나 ‘폴리포니아’라는 단어 그대로 사용되는 바흐친의 용어는 ‘Polyphony’라는 익숙한 원어 탓에 음악계에서는 자연스럽게 다성음악을 연상하기 쉽다. 실제로 바흐친은 애초 이 용어를 음악에서 가져와 사용하였는데 “하나의 문학 작품에 작가의 목소리뿐만 아니라 다른 주인공들의 목소리가 다성적으로 결합되어 있음”을 드러내기 위해 사용된다. 그는 하나가 아닌 두 개 이상의 내러티브의 혼재를 보여주는 소설들을 폴리포니아 소설로 지칭하고 있으며 이러한 특징들은 슈만에게 많은 영향을 미친 E. T. A. 호프만의 소설 『악장 요한네스 크라이슬러의 단편적 자서전이 우연히 뒤섞인 수고양이 무르의 인생관』 (*Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*) 같은 작품이나 장 파울의 소설과도 연결된다. 슈만이 대위법에 대해 음악 선생보다 소설가인 장 파울에게서 더 많이 배웠다고 한 점에서도 나타나듯이 슈만은 당시 문학의 특성에서 ‘다성성’을 잘 포착할 수 있는 인물이었다고 이러한 특성이 그의 음악에도 잘 드러나 있음은 필자의 이전 논문에서도 다룬 바 있다. 정의경, “슈만의 파가니니 《카프리스》 피아노 반주 작업에 담긴 의미,” 『서양음악학』 19/1 (2016), 11-36.

12) Tunbridge, “Schumann’s Struggle with Goethe’s Faust,” 89-90.

율리우스 리츠(Julius Rietz, 1812-1877), 그리고 리스트가 지휘를 맡았다.<sup>13)</sup>

이 공연을 앞둔 1849년 7월 슈만은 『파우스트』 작곡에 다시 불을 지핀다. 며칠 사이에 슈만은 괴테 1부에서 세 장면을 선택하여 작업하고 2부의 첫 곡까지 작업한다. 작업은 다시 1년여의 휴지를 거쳐 1850년 4월과 5월에 2부의 나머지 2곡이 완성된다. 3년 후인 1853년 8월에 이르러서야 마지막 서곡이 작곡되어 10년여에 걸친 슈만의 대작업은 나름의 마침표를 찍는다.<sup>14)</sup>

작업의 순서 면에서 일관적이지 않은 특징은 괴테에게서도 보인다. 괴테 역시 장면 간에도 순서를 오락가락하며 작업을 하였다. 실제로 슈만이 3막을 가장 먼저 완성하였듯 괴테 역시 1825년에 2부의 결말부를 먼저 쓰기 시작하였으며 각 장면의 집필 시기는 순서를 따라가기 어려울 만큼 오락가락이다.<sup>15)</sup> 1부와 2부의 시간적 거리만큼 두 부분의 성격도 상당히 다르다. 구조적 짜임새가 조금 더 탄탄한 2부와는 다르게 1부는 훨씬 더 단편적인 성격이라 수용자가 이야기를 짐작해 가며 따라가야 하는 특성이 주목된다.<sup>16)</sup> 창작자의 사후에 출간되었다는 점 역시 슈만의 경우와 유사하다.

슈만은 괴테의 1부 중 마지막 장면으로 ‘성당 장면’을 선택하였다. 그러나 이 선택은 자연스럽게 납득이 가는 선택은 아니다. 이야기의 흐름으로 본다면 괴테의 『파우스트』에는 이 장면 뒤에 오히려 더욱 중요하고 극적인 파우스트와 그레트헨의 장면들이 존재한다. 그러나 슈만은 ‘성당 장면’을 선택해 1부를 마무리한다. 그렇다면 ‘성당 장면’에서 등장하는 ‘분노의 날’의 존재가 이 선택의 이유와 연관될 수 있는지를 이 장면을 자세히 분석함으로써 찾아보고자 한다.

### III. 슈만 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’의 분석

괴테 『파우스트』의 1부는 ‘학자 비극’과 ‘그레트헨 비극’으로 나뉘는데 슈만은

13) Tunbridge, “Schumann’s Struggle with Goethe’s Faust,” 89.

14) Tunbridge, “Schumann’s Struggle with Goethe’s Faust,” 91의 표 참조.

15) Goethe, 『파우스트 1』, 43-48.

16) Goethe, 『파우스트 1』, 17.

‘그레트헨 비극’ 중 세 장면을 음악화하였다. 슈만이 선택한 세 장면은 ‘정원 장면’과 ‘슬픔의 성모에게 기도하는 그레트헨’ 그리고 ‘성당 장면’으로, 첫 번째 ‘정원 장면’에서는 사랑에 빠지는 파우스트와 그레트헨을 그리고, 두 번째 ‘슬픔의 성모에게 기도하는 그레트헨’에서는 파우스트에게 버림받았다고 느끼는 이후의 감정을 그레트헨이 노래한다. 마지막 ‘성당 장면’에서 그레트헨은 장례 미사가 진행되는 동안 집중하지 못하며 악령의 목소리에 시달린다.

슈만은 진정 ‘그레트헨 비극’이라는 지칭에 걸맞게 1부를 오롯이 그레트헨을 중심으로 전개시킨다. ‘정원 장면’과 ‘슬픔의 성모에게 기도하는 그레트헨’ 그리고 1부의 마지막으로 선택된 ‘성당 장면’에서 중심인물은 분명 그레트헨이고 결과적으로 슈만의 1부에서 파우스트의 역할은 괴테의 원문보다 상당히 축소된다. 원래 괴테의 『파우스트』 1부에서는 파우스트와 메피스토펠리스 둘이 등장하는 장면들이 상당 부분을 차지한다. 그러나 슈만은 이 장면들을 다 제외하고 그레트헨 중심의 장면들만을 선택하여 1부를 구성한다.

그러나 슈만의 장면 선택 이유를 그레트헨 중심으로 이해한다고 해도 1부의 마지막 장면으로 ‘성당 장면’을 선택한 이유가 충분히 설명되지 않는다. 괴테의 원작에서는 ‘성당 장면’ 이후에 ‘발푸르기스의 밤’과 ‘감옥’ 장면이 길게 이어진다. ‘발푸르기스의 밤’은 그레트헨이 등장하지 않는 장면이기에 어느 정도 슈만의 배제 이유가 이해된다 하더라도 괴테 1부의 마지막 장면인 ‘감옥’을 선택하지 않은 것이야말로 슈만의 의도를 궁금케 한다. 파우스트가 그레트헨을 구하려 하는 ‘감옥’ 장면은 파우스트와 그레트헨의 관계성을 드러내는데 있어서도, 그리고 앞에서 일어났던 사건들을 설명하는 데 있어서도, 이야기의 전개 면에서 상당히 중요한 장면이다. 괴테의 원문에서 순서대로 제시되는 장면과 대사만으로는 어떤 사건이 일어났는지 모르는 지점이 상당 부분 존재하는데 그 모호한 지점들에 대한 답이 어느 정도 제공되는 장면이 바로 ‘감옥’ 장면이기 때문이다. 그렇기에 더욱 슈만이 1부의 마지막을 ‘성당 장면’으로 마무리하는 이유가 궁금해진다. 과연 슈만이 이 장면에서 포착한 특성은 어떤 것이며 음악적으로 어느 지점을 강화시키고자 하였을까?

슈만 1부의 마지막을 장식하는 ‘성당 장면’은 괴테의 원문에서는 그레트헨의 오빠가 등장하여 그녀를 비난하는 ‘밤’ 장면 다음에 등장한다. 성당에서 악령은 그레트헨을 꾸짖고 그녀는 성가대가 부르는 ‘분노의 날’에 힘들어 한다.

그러나 그녀가 어떤 이유로 그토록 괴로워하는지 정확한 원인은 어디에도 드러나 있지 않다. 사실 그녀의 죄책감의 원인과 대강의 줄거리는 마지막 장면 ‘감옥’에 이르러서야 그녀의 대사로 인해 어느 정도 밝혀진다. 그녀는 파우스트와의 사랑을 통해 사생아를 낳아 살해한 죄로 사형을 당하고 ‘성당 장면’에서의 죄책감은 이러한 이유 탓이지만 ‘성당 장면’에서는 이러한 이유가 전혀 드러나지 않는다. 원문의 길이는 그다지 길지 않고 구성상의 위치로도 결정적인 장소가 아니라고 볼 수 있는 이 장면을 슈만은 굳이 1부의 마지막 장면으로 채택한다. 그리고 괴테의 원문을 음악화하며 장면을 재구성한다.

괴테의 원문에서 ‘성당 장면’은 3776행부터 3834행까지 총 59행으로 이루어져 있으며 세 종류의 소리를 등장시킨다. 바로 악령과 그레트헨, 그리고 성가대가 부르는 ‘분노의 날’이다. 괴테는 행 바꾸기와 들여쓰기로 이 셋을 구분한다. 악령과 그레트헨의 경우는 행의 맨 처음부터 대사가 시작되지만 성가대가 부르는 ‘분노의 날’ 가사는 들여쓰기 이후에 제시된다. 이 장면은 또한 괴테의 『파우스트』에서 독일어 이외의 언어가 등장하는 유일한 장면으로, 라틴어로 된 ‘분노의 날’ 가사는 악령과 그레트헨의 독일어와 구분된다. 『파우스트』에는 여러 장에서 성가대 혹은 합창이 등장하고 1부에서만도 세 번의 성가가 등장한다.<sup>17)</sup> 그러나 ‘성당 장면’의 ‘분노의 날’을 제외하고는 모두 독일어로 제시된다.

이 ‘분노의 날’은 음악의 영역으로 넘어오면 다른 어느 텍스트보다 존재감을 드러낼 수 있다. ‘분노의 날’은 트리엔트 공의회 이후까지도 허용된 단 4개의 부속가 중 하나이며 특히 19세기에 기악과 성악을 가릴 것 없이 음악의 좋은 소재로 사용되었다. 즉 19세기 음악계에서 ‘분노의 날’은 낯설지 않으면서도 상당히 매력적인 음악적 소재였다. 슈만 역시 베를리오즈의 《환상교향곡》을 평하면서 특히 5악장에 차용된 ‘분노의 날’의 선율에 집중하였으며<sup>18)</sup> 본인 역시 《레퀴엠》을 작곡하기도 하는 등 이 ‘분노의 날’에 충분히 관심이 많았음을 알 수 있다. 또한 앞서 언급하였듯 슈만이 죽음과 관련된 주제들을

17) Frank, M. Fowler, “Goethe’s ‘Faust’ and the Medieval Sequence,” *Modern Language Review* 71 (1976), 838.

18) 이윤정, “슈만의 미완성작 - ‘12개의 부를레스케’의 의미, 이해, 그리고 작품 속에서의 반영,” 『서양음악학』 13/2 (2010), 117.

폭넓게 후기 작품들에서 다루고 있었던 것을 보면 이 시기 슈만에게 죽음은 커다란 화두였을 것이다. 즉 슈만에게 『파우스트』의 ‘성당 장면’에 등장하는 ‘분노의 날’은 작곡가로서 어찌면 괴테의 다른 어느 지점보다 매력적인 음악적 과제로서 읽혔을 수도 있다. 또한 그 시기 슈만의 작품을 관통하는 죽음에 대한 주제를 잘 드러낼 수 있는 음악적 장치로 사용할 수 있다는 가능성을 감지했을 수 있다. 하지만 19세기 이 장면을 음악화하였던 다른 작곡가들이 ‘분노의 날’보다는 그레트헨의 극적인 반응에 집중했던 것에서 알 수 있듯이 ‘분노의 날’에 대한 슈만의 관심은 그 시기 작곡가들의 일반적인 흥미를 넘어서는 슈만의 개인적 성향과 맞아떨어지는 지점이 존재할 것이다. 자세한 분석을 통해 이를 좀 더 알아보자.

괴테의 원문에서 성당장면의 총 59행 중 가장 많은 비중은 악령으로 34행, 즉 반을 훨씬 넘는 분량을 차지한다. 그에 비해 성가대가 부르는 ‘분노의 날’의 비중은 단 8행에 그친다. 그마저도 한 행은 반복되기 때문에 이 장면에 등장하는 ‘분노의 날’의 가사는 7행이 전부이다. 즉 세 소리 중 악령이 이 장면의 반 이상을 차지하며 이 장면의 중요한 내러티브를 전달한다고 볼 수 있다. 그러나 슈만의 음악에서 ‘분노의 날’의 역할은 상당히 달라진다.

괴테의 ‘성당 장면’은 단락이나 구분 없이 그저 행의 연속으로 구성되어 있다. 그러나 슈만은 괴테의 이 장면을 크게 세 부분으로 나누어 음악화하고 있다. 세 부분은 크게 조성의 변화에 따라 겹세로줄로 구분되지만 이에 더해 박자와 빠르기의 변화로 인해 각 부분의 단절은 더욱 강조된다.

〈표 1〉 슈만 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’의 구조

	A	B	C
마디	1-99	100-147	148-195
조성	d	D	d
박자	4/4	2/2	4/4
등장순서	악령, 그레트헨, 성가대	성가대, 그레트헨, 악령	성가대, 악령, 그레트헨
괴테의 시행	3776-3797	3798-3824	3825-3834

글이라는 매체의 특성상 대사가 선적으로 존재할 수밖에 없는 한계를 지니는 괴테의 원문에서 '성당 장면'의 내러티브를 만들어 내는 세 요소 악령, 그레트헨, 성가대는 순서대로 그리고 평면적으로 등장한다. 그러나 슈만은 이 장면을 음악화하며 성당이라는 소리 공간을 입체적으로, 그리고 실제적으로 재구성한다. 괴테의 『파우스트』는 무대를 염두에 둔 극본이다. 즉 실연을 염두에 둔 작품이라는 점에서 공간적 구성의 해석을 요구하는 작품이다. 슈만의 음악은 괴테의 글에서 불가능한 영역까지 가능케 한다. 슈만은 이 장면에서 등장인물인 악령과 그레트헨, 그리고 성가대를 모두 등장시키고 괴테의 원문에 등장하는 이들의 대사를 빠짐없이 그대로 담고 있다. 따라서 원문에서 삭제되는 지점은 없다. 다만 그 제시 방식에서 보이는 차이는 슈만의 중요한 특징을 드러낸다.

시작은 괴테의 원문과 슈만의 음악이 유사하게 보인다. 괴테의 원문에서는 악령이 먼저 등장하여 3776에서 3793행까지 말한 후에 그레트헨이 3794에서 3797행을, 그리고 성가대가 3798-3799행에서 처음 등장하여 라틴어로 된 '분노의 날' 가사를 제시한다. 이 두 행 이후 괴테는 오르간 소리라는 음악적 효과를 지시하고 있다(이 지시는 행에 포함되지 않는다). 즉 원시의 행을 기준으로 판단할 때 이 장면의 텍스트는 거의 대부분 악령이 차지하고 있으며 그레트헨은 약간의 반응을, 그리고 성가대가 연달아 시간순으로 간단히 다루어지고 있다.

이 장면을 평면적인 글이 아닌 현실의 소리 공간처럼 재구성해 보자. 대상 공간인 성당은 미사 중이며 미사 소리가 계속 이어지고 있을 것이라 짐작해 볼 수 있지만 괴테와 슈만의 두 예술작품에서는 처음부터 이 소리를 등장시키지 않는다. 즉, 성당 장면을 구성하고 있는 소리는 그 장소에 있는 모든 사람이 들을 수 있는 공적인 소리인 미사 소리와 그레트헨에게만 들리는 악령과 자신의 소리로 이루어지는 사적인 소리, 두 층위의 소리로 구분된다. 이는 두 개의 내러티브로 해석될 수 있으며 이 두 소리의 층위를 다 들을 수 있는 청자는 그레트헨이다. 글과 다르게 슈만의 음악에서 성당 안에 흐르는 공적인 내러티브에는 합창에 더해 하나의 음악적 요소가 추가된다. 바로 오케스트라이다. 슈만의 《괴테 파우스트의 장면들》에서도 괴테의 원문처럼 처음부터 성가대가 부르는 '분노의 날'은 등장하지 않는다. 따라서 A부분이 시작하고도

마디47까지 한참 동안 음악은 악령과 그레트헨을 중심으로 전개된다. 그러나 오케스트라는 이미 합창의 ‘분노의 날’ 특유의 두 박자 중심의 규칙적인 박자감을 예비하고 있으며 이러한 오케스트라의 음악과 대비되는 악령과 그레트헨의 불규칙한 음형의 노래는 미묘하게 어긋나며 두 내러티브의 대비를 보여준다.

슈만은 ‘분노의 날’이 직접 등장하기 전부터 이미 악령과 그레트헨의 두 독창자의 사적인 소리와 오케스트라를 끊임없이 미묘하게 어긋나게 만든다. 오케스트라는 규칙적인 2박 중심의 음악을 꾸준히 제시하는 데 비해 악령과 그레트헨은 모두 잦은 쉼표의 배치, 그리고 대부분이 악박에서 시작하며 계속하여 오케스트라와 어긋남이 강조된다. 마디8부터 등장하는 악령의 경우 마디8에서는 한 박자 반, 마디10에서는 한 박자, 마디13에서 두 박자 반, 마디15에서는 세 박자 반 등 규칙적이지 않은, 아니 오히려 규칙을 집요하게 회피하는 쉼표 이후에 악박에서 등장하며 두 층위의 소리 간의 괴리를 강화시킨다. 마디21에서 그레트헨이 합세하면서 오케스트라와 두 성악 성부와의 이러한 불일치는 더욱 강조된다. 먼저 등장한 악령의 가사에 그레트헨의 절규가 단편적으로 끼어들기 시작한다. 순차적으로 배열되는 괴테의 원문에 비해 슈만의 음악에서는 마디21에서부터 악령의 3784행과 그레트헨의 3795행을 겹치기 시작하여 그녀의 대사를 흘어놓음으로써 정신적으로 불안정한 상태와 고뇌를 더욱 잘 드러낸다. 즉 괴테가 4행으로 묶어 제시한 그레트헨의 첫 절규는 단편으로 찢겨 마디21에서부터 마치 오페라의 광란의 장면처럼 단편성의 강조를 보여준다. 이러한 그레트헨의 모습에 기인하여 ‘성당 장면’은 《슈만 파우스트의 장면들》 중에서도 오페라적인 장면으로 해석되기도 한다.<sup>19)</sup> 하지만 ‘성당 장면’의 원문과 음악의 차이가 훨씬 강조되는 지점은 이제부터이다.

마디49에서 음악은 갑자기 속도를 달리하며 성가대가 부르는 ‘분노의 날’을 등장시킨다. 이 지점에서 그레트헨은 더욱 괴로워지고 악령은 때로 ‘분노의 날’의 가사를 자신의 대사로 재해석하며 일시적 내러티브의 혼재를 보여주어야 한다. 그러나 이러한 효과는 괴테의 원문에서는 잘 드러나 있지 않다. 그럼에도 괴테가 이곳에서 두 개의 내러티브를 분리하려 했음은 명확하다. 전 작

19) Tunbridge, “Schumann’s Struggle with Goethe’s Faust,” 96.

품에서 유일하게 이중 언어를 배치하였고 들여쓰기를 통한 시도 역시 이를 짐작케 해준다. 그러나 적은 행에 배치되어 있는 ‘분노의 날’은 그레트헨의 대사에 드러나듯 그 장소에서 어떻게든 벗어나고 싶은 마음이 들도록 만들 만큼 강하게 감지되지는 않는다.

괴테의 원작에서 3798-3799 총 2행에 그칠 뿐인 ‘분노의 날’의 첫 등장은 음악에서 상당히 확장된다. 괴테의 ‘성당 장면’에서 ‘분노의 날’은 분명 배경으로 미미하게 존재한다. 그러나 슈만의 이 장면에서 ‘분노의 날’은 배경에 머무르기를 거부하고 전면으로 영역을 확장한다.

갑작스럽게 순식간에 전경으로 떠오른 ‘분노의 날’은 그레트헨의 심리 상태를 반영하는 척도로도 기능할 수 있다. 즉 그레트헨의 귀를 통해 들리는 소리의 순서와 정도는 그녀의 심리의 경로를 반영한다고 볼 수 있다. 어느 순간 그녀의 귀를 사로잡은 ‘분노의 날’은 괴테의 원시보다 슈만의 음악에서 훨씬 더 강조되고 확장되며 그레트헨이 느끼는 공포감을 한층 더 강조한다. 더구나 그레트헨의 혼란과 공포는 그녀에게만 들리는 악령의 목소리와 공적인 소리인 분노의 날이 이중 언어로 동시에 들리며 다성성이 강조될 때 극대화될 수 있다. 즉 슈만은 이 장면의 소리 공간을 음악적으로 재창조하며 ‘분노의 날’을 확대 제시하여 괴테의 원시에 숨겨져 있던 문학적 다성성, 즉 내러티브의 다성성을 한층 부각시키고 확장하고 있는 것이다.

## 〈악보 1〉 슈만 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’, 마디48-51

48 **Festes tempo**

weh!

*sf*  
Grimm fasst dich!

**SOPRANO.** *f*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

**ALTO.** *f*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

**TÉNOR.** *f*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

**BASSE.** *f*  
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet

**Festes tempo**

이처럼 괴테의 원문과 슈만의 음악이 특히 차별화되며 다성성이 더욱 강조되는 부분은 바로 ‘분노의 날’이 등장하는 지점부터이다. 앞에서 언급하였듯 괴테의 『파우스트』에서 ‘성당 장면’은 전체 분량에 있어서 악령과 그레트헨 중심으로 이루어져 있고 성가대가 부르는 ‘분노의 날’은 미미한 배경에 지나지 않는다. 또한 글이라는 매체가 갖는 한계로 인해 순차적으로 제시될 수밖에 없다. 그러나 슈만의 음악은 다르다.

괴테의 원문에서 3798-3799 두 행 동안 잠시 등장했던 ‘분노의 날’이 3813행에서야 다시 등장하는 반면 슈만의 음악에서는 일단 한번 등장한 ‘분노의 날’은 후경으로 사라지지 않고 3800행부터 시작하는 악령의 대사와 겹쳐서 전개되며 독일어와 라틴어, 즉 사적인 소리 층위와 공적인 소리 층위의 다성성을 명확히 구현하고 있다(표 2)). 즉 두 행에 그쳤던 ‘분노의 날’의 가

사(Dies irae, dies illa Solvet saeculum in favilla)는 다섯 번이 넘게 반복시키며 마디91까지 확장시키는 반면 그 뒤에 등장하는 악령의 행을 끌어당겨 분노, 재 등의 단어를 이중 언어로 함께 울리게 만드는 것이다. 특히 마디58에서는 재를 의미하는 라틴어(favilla)와 독일어(Asche)가 중첩되며 그레트헨을 더욱 압박한다. 괴테의 원문에서 이 둘은 3799행과 3804행에 떨어져 제시되었던 것으로 독자를 강하게 몰아붙이는 효과가 떨어지지만 슈만은 이 두 단어를 겹치며 그레트헨의 공포를 자극한다.

그리고 오케스트라는 여기에 한 획을 더한다. 심판의 나팔소리를 묘사하는 관악기까지 강조되며 그 분위기를 더욱 강화시킨다. 즉 그레트헨이 느끼는 압박은 괴테의 글에서 드러나는 것보다 슈만의 음악에서 훨씬 실제적으로 증폭되어 나타난다. 또한 압도적으로 길어진 ‘분노의 날’은 그레트헨의 소리를 거의 집어삼킬 만큼 강력하게 배치된다. 괴테의 원문에서는 단 두 행에 그치지만 슈만은 이 두 행을 다섯 번 이상 반복시키며 마디49에서 마디90에 이르기까지 확장시킨다. 즉 괴테의 원문에서와 슈만의 음악에서 ‘분노의 날’이 차지하는 비중은 전폭적으로 뒤바뀌게 된다. 글로서 접하는 이 장면이 악령의 독설, 혼계, 그리고 그레트헨의 혼란에 집중된다면 슈만의 음악에서 이 장면의 주인공은 단연코 합창이 부르는 ‘분노의 날’이다. 악령과 그레트헨을 압도하는 ‘분노의 날’의 소리는 어쩌면 괴테가 원하였지만 글이라는 매체의 한계를 절감한 장면인지 모른다. 괴테의 글에서 ‘분노의 날’은 그다지 압도적이지 않다. 그레트헨을 미치게, 숨 막히게 하는 소리의 압박을 독자가 힘들게 상상해야 한다면 슈만의 음악에서 이는 자연스럽게 체득된다.

〈표 2〉 《괴테 파우스트의 장면들》 중 마디49-131의 가사 배치

그레트헨	3808	3808-3812	3816-3820
악령	3800-3807		
성가대	3798-3799행	3813-3815	
마디	49 51 61	91 100	121 131

다성성을 강조하는 장치는 A부분의 마무리에도 숨어 있다. 마디90에서 슈만은 이제까지 확장되었던 ‘분노의 날’의 가사를 괴테의 원문과는 다르게 행을 마무리하지 않고 ‘분노의 날’(Dies irae)까지만 제시한 후 강하게 단절시킨다. 즉 구절이 완벽하게 마무리되지 않고 1행의 중간에서 끊기는 것이다. 이러한 단절의 표현은 슈만 특유의 단편 기법을 연상케 한다. 슈만은 이전에 몇 번이고 이 행을 반복시켰기 때문에 마디90의 단절감은 더욱 강해진다. 이후 A의 후반부 마디91에서 마디99의 연결구를 지나 B부분을 시작하는 마디100까지는 조성과 빠르기, 음량이 모두 변하고 성가대의 갑작스런 단절과 그레트헨의 독창으로 급변하는 정도가 상당히 강해서 정보가 없는 청자도 무언가 변화를 감지할 수밖에 없게 만든다. 9마디의 단절 이후 마디100에서 성가대는 다시 강력하게 등장한다. 바로 이 구절 즉 슈만의 음악에서 A부분과 B부분이 연결되는 지점은 주목할 만한 장소이다. 슈만이 강조하는 급변은 무엇을 표현하기 위한 장치인가? 그리고 이것은 괴테의 원문에 잘 드러나 있는가?

괴테의 원문에서 이 지점은 3808행부터의 그레트헨의 독백, 그리고 3813행부터 다시 등장하는 ‘분노의 날’ 가사 부분이다. 글에서 괴리를 암시하는 요소는 크게 눈에 띄지 않는다. 그러나 사실 이 부분에서 ‘분노의 날’에는 커다란 단절이 존재한다.

〈표 3〉 ‘성당 장면’에 쓰인 ‘분노의 날’ 가사

괴테의 행	가사	‘분노의 날’의 행	마디
3798	Dies irae, dies illa	1연 1행	48-90
3799	Solvat saeculum in favilla	1연 2행	
3813	Judex ergo cum sedebit	6연 1행	100-129
3814	Quidquid latet adparebit	6연 2행	
3815	Nil inultum remanebit	6연 3행	
3825	Quid sum miser tunc dicturus?	7연 1행	148-189
3826	Quem patronum rogaturus?	7연 2행	
3827	Cum vix justus sit securus	7연 3행	
3833	Quid sum miser tunc dicturus?	7연 1행	

실제로 괴테의 원문에서 ‘분노의 날’ 가사는 네 번에 걸쳐 나누어 등장하는데(3833행에서 네 번째 등장할 때는 세 번째 등장하는 가사 중 한 행의 반복이다) 처음 3798-3799행에서 두 행이 등장한 후 두 번째 3813행에서 다시 등장하는 그 사이 ‘분노의 날’ 가사 중 상당 부분이 생략되어 있다.

‘분노의 날’ 가사는 총 18연으로 이루어져 있으며 각 연은 3행으로 구성되었고 마지막 18연만 5행으로 이루어져 있다.<sup>20)</sup> 괴테는 3798행에서 처음 성가대를 등장시키며 ‘분노의 날’ 1연 중 1-2행까지를 제시하고 3행을 삭제해 버린다(〈표 3〉). 3813행에서 두 번째로 성가대가 등장할 때의 ‘분노의 날’ 가사는 6연으로 건너뛴다. 6연과 7연은 생략 없이 제시되고 7연의 1행은 괴테의 3833행에서 다시 한 번 반복된다. 즉 첫 번째와 두 번째의 가사 제시 사이에 자그마치 4연 하고도 1행, 즉 13행이 생략되어 있는 것이다. 괴테의 원문에서 이러한 단절의 요소를 짐작해볼 수 있는 장치는 없다. ‘분노의 날’이 3799행에서 첫 번째 등장을 끝낼 때 1연을 마무리하지 않고 1연의 2행에서 끊은 데에서 괴테 역시 어느 정도 단절을 강조하고자 했던 의도를 짐작해 볼 수 있지만 이는 일반적인 독자가 알아차리기 상당히 힘든 요소이다. 즉 ‘분노의 날’에 대해서 그리고 그 가사에 대해서 잘 알고 있는 사람이 아니면 이러한 생략은 짐작하기 힘들다. 이 부분을 과연 슈만은 어떻게 음악적으로 그리고 있을까? ‘분노의 날’의 선율과 가사 모두에 익숙했던 19세기 작곡가 슈만은 이러한 단절에 다른 어떤 독자보다 예민하게 반응했을 가능성이 있다.

20) 분노의 날의 전체 가사는 Terence Bailey, “A Syllabic and Metrical *Dies irae?*” *Sacred Music* 143/2 (2016), 22-23 참조.

〈악보 2〉 슈만 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’, 마디89-100

89 *ff*

la, di - es i rae.

*ff*

91 MARGUERITE.  
**Bewegter**

Wär' ich hier weg! Mir ist als ob di Orgel mir den A - them ver

*p*

*cresc:*

*fp*

95

setz - te, Ge - sang mein Herz Im Tief - sten lö - ste.

*fp* *dimin:*

100

**D**

Ju - dex er - go

**D**

*ff*

슈만은 이 부분에서 일단 내러티브의 전환을 보여준다. '성당 장면'에서 실제로 성당 안에 흐르는 공적인 소리인 '분노의 날'과, 악령과 그레트헨의 독백으로 이루어지는 사적인 소리 즉 소리 층위의 이중 구조는 슈만 음악에서 전경과 후경이 뒤바뀌어 나타난다고 볼 수 있다. 이 지점 이전까지 괴테의 글에

서 배경에 미미하게 존재했던 성가대의 ‘분노의 날’은 전경으로 떠오르고 그레트헨과 악령의 사적인 소리는 ‘분노의 날’에 묻힌다. 그러나 ‘분노의 날’의 가사가 잠시 생략되는 이 지점에서 슈만은 그레트헨의 소리를 전경으로 다시 가지고 오며 부각시키고 합창을 잠시 멈춘다. 게다가 슈만은 내러티브의 교차를 부드럽게 처리하지 않는다. 아니 일부러 글에서보다 그 단절을 강하게 강조하며 청자로 하여금 소리의 다성적 층위를 인식할 수밖에 없도록 만든다.

이 부분은 화성 진행 역시 흥미롭다(〈악보 2〉). 마디89에서 ‘분노의 날’ 첫 행의 중간에서 가사를 끊는 순간 음악은 d단조의  $ii^{\circ}_5$ 에서 끝이 나며 V-i의 종지로 전개되어야 할 것 같은 예감을 주지만  $vii^{\circ}_7/V-vii^{\circ}_3$ 로 이어지며 결국  $i^{\circ}$ 으로 되돌아간다. 기다림은 계속 되고 오히려 괴로워 그 공간을 탈출하고 싶어 하는 그레트헨의 독백의 내용을 반영하듯이, 그리고 공적인 소리에서 사적인 소리로의 잠시 동안의 이탈을 반영하듯이 마디93에서부터  $E^b$ ,  $F^{\#}$ 이 등장하며 잠시 g단조의 영역으로 이동한다. 마디98에서  $E^b$ 을 이용해 d단조의  $b II_4^6$ 으로 돌아오며 이제야 종지가 나오나 싶지만  $iv_2^4$ 와  $V_4^6$ 을 거쳐 마디100에서 도달하는 지점은 느닷없는 D장조의  $I^6$ 이다. 여기에 더해 슈만은 박자와 빠르기의 변화까지 추가하며 ‘분노의 날’의 새로운 지점으로 이동시킨다. 더구나 마디89와 마디100의 합창은  $f$ 로 한껏 강조되는 반면 그 사이에 낀 그레트헨의 독백은  $p$ 로 처리되며 두 내러티브 사이의 간극을 더욱 넓힌다.

공간에 흐르는 공적 소리인 ‘분노의 날’이 사적인 소리와 교차할 때 괴테의 원문에 등장한 ‘분노의 날’ 가사를 반복하여 확장시키지만 마지막 행을 제대로 마치지 않고 중간에서 끊으며 단절면을 더욱 강조하는 방식은 두 번째 등장에서도 나타난다. 괴테의 3813-3815행에 제시되었던 ‘분노의 날’ 6연의 1-3행은 마디100부터 시작하여 반복되며 그 비중을 높이지만 마디127과 마디129에서 6연 3행의 첫 단어(nil)만이 강하게 두 번 반복되며 단절된다. 그에 비해 마디121부터  $p$ 로 등장하였던 그레트헨의 사적인 소리는 이어지며 내러티브의 다성성을 확인시킨다.

C부분의 전개 역시 성가대의 ‘분노의 날’ 중심으로 이루어진다. 마디148에서 시작되는 ‘분노의 날’의 7행 가사가 마디189까지 이어지며 이 작품은 마무리된다. 그레트헨의 대사는 이 음악에 묻히고 단말마의 비명을 마디172-174에서 남기며 진작에 사라진다. 괴테의 원문이 그레트헨의 대사로 이 장면을

끝내는 것과는 대조되는 마무리이다.

지금까지 살펴본 바와 같이 괴테의 원문에서 ‘분노의 날’은 세 번(반복까지 네 번)에 나누어 등장한다. ‘분노의 날’이라는 소재에 익숙하지 않은 이는 원문에서 등장 사이에 존재하는 단절을 짐작할 길이 없다. 또한 소리 층위에 대해서도 분리하여 인식하기 쉽지 않다. 그러나 슈만은 음악을 통해 이러한 단절과 층위의 거리감을 강화시킨다. 슈만은 ‘분노의 날’ 부분을 새로 시작할 때마다 음악을 격렬하게 변화시키면서 이어진다는 느낌보다는 단절의 느낌을 더 강조한다. 또한 가사를 괴테가 제시한 행의 중간에서 끊는 방식을 통해 단절면을 부각시킨다. 이러한 단절은 앞에서 여러 번의 반복을 통해 가사를 들려준 이후에 등장하기 때문에 ‘분노의 날’을 잘 모르는 이라도 그 단절면을 지각할 수 있도록 배치된다. 따라서 슈만은 전체적으로 괴테의 원문에 희미하게 드러나는 문학적 다성성을 음악으로 강화하는 방식을 선보인다.

문학적 다성을 음악적으로 해석하는 데 슈만은 또 하나의 방식을 사용한다. 두 차원의 소리 비중을 변화시키는 것이다.

괴테의 원문에서 독자는 악령과 그레트헨의 대사에 훨씬 집중하여 읽게 된다. 그러나 슈만의 동일 장면에서 ‘분노의 날’은 음악적 확장과 가사의 반복을 통해 이 곡의 3/4 가량을 차지하는 비중으로 상승한다. 더구나 악령과 그레트헨의 대사가 ‘분노의 날’과 중첩되며 압도되는 듯한 음량적 효과를 고려할 때 슈만의 ‘성당 장면’의 비중은 괴테의 원문과는 전혀 다른 효과를 낸다고 볼 수 있다. 즉 ‘분노의 날’은 배경의 위치에서 전경으로 확실히 전면배치되는 것이다.

이처럼 슈만이 ‘분노의 날’을 ‘성당 장면’의 전경으로 이끌어내면서 거두는 효과는 이 곡 한 곡에만 있지 않다. 《괴테 파우스트의 장면들》은 장르에 있어서 명확하지 않다. 슈만은 명확한 장르명을 제시하지 않았고 이러한 모습은 슈만의 후기 다른 극음악 작품에서도 드러나는 현상이다. 그렇기에 《괴테 파우스트의 장면들》의 1부는 오페라적 성격으로, 2부는 오페라와 오라토리오의 중간쯤으로, 3부는 오라토리오적으로 해석되기도 한다.<sup>21)</sup> 괴테 『파우스트』의 1부는 확실히 극적 성격이 강하다. 구노의 《파우스트》를 비롯하여 오페라

21) Tunbridge, “Schumann’s Orchestration for *Das Paradies und die Peri* and *Szenen aus Goethes Faust*,” 14.

장르에서 그레트헨을 중심으로 한 1부만을 많이 다루는 이유도 아마 그 때문일 것이다. 극적인 면에서 보았을 때 슈만이 1부의 끝 곡으로 ‘감옥 장면’이 아닌 ‘성당 장면’을 선택한 것은 의문의 여지가 약간 있었다. 그러나 음악적 구조로 보면 조금 다르다.

슈만은 괴테의 『파우스트』 2부를 바탕으로 《괴테 파우스트의 장면들》 2, 3부를 구성하였다. 그리고 여기에는 합창의 비중이 상당히 높다. 즉 슈만이 1부의 마지막 곡을 파우스트, 마가레트, 메피스토펠리스만 등장하는 ‘감옥 장면’으로 선택했다면 내용적인 측면에서는 많은 부분이 밝혀지는 효과를 획득할 수는 있겠지만 음악적으로는 2, 3부와 성격이 분리될 가능성이 상당히 높다.

슈만은 1부의 마지막으로 ‘성당 장면’을 선택하는 데 그치지 않고 거기에서 합창이 부르는 ‘분노의 날’의 비중을 전폭적으로 확장한다. 이를 통해 2, 3부와 마찬가지로 합창, 그것도 종교적 합창의 비중을 늘려 전체 작품의 오라토리오적 성격을 강화시킴과 동시에 괴테의 1부와 2부 내용의 마지막 부분을 구조적으로 대칭을 이루게 한다. 《괴테 파우스트의 장면들》의 마지막을 장식하는 합창에서 등장하는 메피스토펠리스의 가사와 ‘분노의 날’의 가사가 상응하는 부분이 있다는 점 역시 이러한 구조적 배치에 대한 슈만의 의도를 뒷받침해 줄 수 있다.<sup>22)</sup> 1부의 두 번째 장면으로 성모 마리아에게 기도하는 그레트헨의 장면을 선정함으로써 괴테가 1부에서 제시한 기독교적 성가와 관련되는 세 장면 중 두 장면이 슈만의 작품에 포함되게 된다. 이러한 장면 선정은 이 작품을 오라토리오로 보는 시각에 더욱 힘을 실어준다. 또한 슈만은 죽음을 바라보는 자신의 시각을 작품의 마지막에 배치하고 1부의 마지막에는 오히려 그와 대조되는 공포적인 시각을 ‘분노의 날’로 강조함으로써 1부와 2부의 대조적인 성격까지 음악적으로 전달한다. 괴테의 『파우스트』는 전체적인 통일성이나 하나의 이념을 봉합하기보다는 이중적인 요소의 대치를 통해 해체를 의도하고 있다고 해석된다.<sup>23)</sup> 슈만의 《괴테 파우스트의 장면들》은 괴테 원문의 1부와 2부의 마무리에 종교적인 합창을 배치하면서 구조적 균형을 이루

22) Fowler, “Goethe’s “Faust” and the Medieval Sequence,” 845.

23) 김수용, “대비와 해체 - 괴테 파우스트의 구조적 원칙,” 『독일언어문학』 59 (2013), 325.

지만 이 두 곳의 합창이 죽음에 대해 보여주는 시각은 대조적이다. 1부 마무리의 '분노의 날'이 죽음을 심판으로서 다루며 공포감을 강조시키고 있다면 마지막 합창은 구원으로서 따스함을 전달한다. 더 나아가 이 두 개의 합창을 대칭적으로 배치함으로써 슈만은 죽음의 이중성에 더해 괴테 원문의 1부와 2부가 갖는 차이 역시 효과적으로 전달하고 있다.

슈만이 기본적으로 통일성이나 단일성보다는 다성성에 더욱 감수성이 높은 인물이었다는 점은 여러 작품이나 그의 일기, 평론에 다양하게 드러난다. 이러한 특성은 문학 작품을 음악화하는 경우 특히 발현되기 좋은데 슈만이 주인공이나 상황을 평면적으로 보지 않고 그 이중성을 잘 감지해서 음악으로 부각시키는 경우를 종종 보게 된다. 괴테의 작품에 대한 음악화에도 이는 잘 드러나서 『빌헬름 마이스터의 수업시대』의 미농에 대한 이중적 해석이나 본 논문의 대상인 『파우스트』의 상황 해석 역시 그러하다. 그러나 슈만의 이러한 특성은 종종 단점 혹은 한계로 평가되어 왔으며 특히 그의 후기 작품에 더욱 혹독한 시선이 쏟아졌다. 19세기 당시에, 그리고 20세기에 와서도 그러한 평가는 이어져왔다.

그러나 어쩌면 슈만의 이러한 특성은 그 시대의 주류 음악 더 나아가 20세기 중반까지의 해석과도 결맞지 않은, 시대를 앞서갔던 특성으로 볼 수도 있을 것이다. 즉 기존에 슈만의 단점으로 읽혔던 이러한 특성들은 오늘날의 시각으로 판단하면 상당히 현대적인 인간이나 상황에 대한 해석이라고 볼 수도 있다. 아니면 적어도 슈만의 해석 역시 단점이 아닌 하나의 흥미로운 선택지로도 읽힐 수 있을 것이다.

#### IV. 다시 보는 괴테 『파우스트』의 특성

이제까지 《괴테 파우스트의 장면들》의 '성당 장면'을 통해 '분노의 날'을 확장시키고 장면에 드러나는 내러티브, 혹은 소리 층위의 다성성을 음악적으로 강화시키는 슈만의 작법을 살펴보았다. 분명 괴테의 원문에도 '성당 장면'의 다성성에 대한 힌트는 숨어 있다. 괴테의 들여쓰기나 이중 언어의 사용에는 분명 의미하는 바가 존재하지만 그 요소가 모든 사람들에게 동일하게 포착되

지는 않을 것이다. 그러나 경력 초기부터 이러한 다성성에 민감했던 슈만에게 괴테의 작품은 이러한 요소를 풍부하게 담은 원천으로 비춰질 수 있다. 사실 괴테의 『파우스트』는 전체적으로 작품을 관통하는 통일적인 요소보다는 앞에서 살펴본 다각화나 다성성의 요소가 곳곳에 상당히 산재해 있는 작품이다. 특히 2부보다는 1부의 단편적인 성격이 더욱 주목된다. 1부와 2부의 내용이나 구성 면에 있어서도 그렇지만 이와 같은 특징은 여주인공의 이름에서도 잘 드러난다. 한 명의 여주인공을 지칭하는 그레트헨과 마가레테라는 두 이름은 두 가지 상황에서 교차적으로 사용된다. 괴테의 『파우스트』에 대하여 충분한 정보가 없는 이들에게는 혼란을 불러일으킬 수도 있는 두 이름은 조금 공식적인 명칭으로서의 마가레테, 그리고 좀 더 사적이거나 내면을 드러내는 상황, 혹은 애칭으로서의 그레트헨이 별도의 설명 없이 혼용된다. 사실 인간을 일관적이고 통일된 개체가 아닌 다중적인 인격의 존재로 바라보는 시각은 괴테의 여러 인물들에게 자주 등장한다. 무엇보다 주인공 파우스트가 바로 그렇다. 파우스트는 자신 안에 ‘두 개의 영혼’이 살고 있다 칭하며 두 영혼의 다른 추구 사이에서 고민하는 모습을 보여준다.<sup>24)</sup> 슈만이 이런 면에 어느 누구보다 더 강한 반응을 보일 수 있는 인물이라는 점은 그의 이중자아 오이제비우스와 플로레스탄의 사례를 떠올리면 납득이 갈 것이다. 『파우스트』의 이러한 다성적인 측면은 슈만의 장면 선택을 보면 더욱 잘 드러난다. 슈만이 1부에서 선택한 세 장면은 공통적으로 특히 다성성의 요소가 잘 드러나는 장면이기에 슈만의 선택 이유를 짐작 가능케 한다. 여주인공의 이름 역시 ‘정원 장면’에서는 마가레테였다가 ‘성당 장면’에서는 그레트헨으로 표기된다. 슈만이 1부에서 선택한 세 장면에서 이러한 이중적 명칭이 여실히 드러난다.

슈만이 1부의 첫 장면으로 선택한 ‘정원 장면’ 역시 내러티브의 다성성이 드러나는 지점이다. 이 장면에서는 네 명이 등장한다. 파우스트와 그레트헨, 그리고 마르테와 메피스토펠리스 두 쌍이 서로 나누는 대화는 ‘-지나쳐 간다-’(Gehn vorüber)라는 지문을 통해 단절되며 반복적으로 교차 편집되고 있다.

24) 오순희, “‘아, 내 안에는 두 개의 영혼이 살고 있다!’ - 그레트헨, 발푸르기스의 밤, 헬레나와의 관계를 중심으로 살펴본 파우스트의 에로티시즘,” 『괴테연구』 28 (2015), 74.

하나의 작품을 대할 때 수용자는 저마다의 경험을 한다. 수용자의 특성에 따라 같은 작품이라도 강하게 발현되는 작품의 요소가 다른 것이다. 모든 이에게 이러한 요소가 같은 정도로 다가오지는 않을 것이다. 그러나 슈만이라는 작곡가는 특히 다성성의 요소에 대한 감수성이 뛰어난 작곡가임이 이제까지의 여러 연구에서 드러난 바 있다. 따라서 슈만이 괴테 『파우스트』의 여러 특성 중에서도 특히 이러한 지점에 주목했으리라 짐작해보는 것은 그리 어색하지 않으며 실제로 음악에서 그러한 요소를 찾아낼 수 있음이 앞에서 확인되었다.

슈만의 《괴테 파우스트의 장면들》에 대한 초기의 평가 중에는 문학적으로 이 작품을 잘 이해하지 못했다는 평들도 섞여 있다. 그러나 조금 다르게 보면 오히려 슈만의 작품은 감수성 있게 괴테 『파우스트』의 다성적인 요소를 잘 감지하여 음악으로 강화시킨 수작이며 이제까지 그나마 관심이 집중되어 왔던 3부만이 아닌 다른 장면들에 대한 인식을 재고해 볼 만한 가치가 있음을 보여 준다. 하나의 원작이 다른 장르로 재생산될 때는 그 재생산자가 원작에서 느꼈던 특징이 스며들 수밖에 없으며 이는 사람마다 다르고 그렇기에 매력을 지니는 것일 테다. 슈만이 ‘성당 장면’을 1부의 마지막으로 선택하고 ‘분노의 날’을 전면으로 내세워 괴테의 원문에서 잘 드러나지 않았던 내러티브의 다성성을 음악으로 강조한 것처럼 말이다. 괴테의 『파우스트』를 음악화한 여러 작곡가들의 작품은 그래서 저마다 다른 의미로 원작의 다양한 매력을 부각시키고 있다.

**한글검색어:** 파우스트, 괴테 파우스트의 장면들, 분노의 날

**영문검색어:** Faust, Szenen aus Goethes Faust, Dies Irae

## 참고문헌

- 김수용. “대비와 해체 - 괴테 파우스트의 구조적 원칙.” 『독일언어문학』 59 (2013): 325-352.
- 오순희. “‘아, 내 안에는 두 개의 영혼이 살고 있다!’ - 그레트헨, 발푸르기스의 밤, 헬레나와의 관계를 중심으로 살펴본 파우스트의 에로티시즘.” 『괴테연구』 28 (2015): 73-99.
- 이윤정. “슈만의 미완성작 - ‘12개의 부를레스케’의 의미, 이해, 그리고 작품 속에서의 반영.” 『서양음악학』 13/2 (2010): 105-124.
- 정의경. “슈만의 파가니니 《카프리스》 피아노 반주 작업에 담긴 의미.” 『서양음악학』 19/1 (2016): 11-36.
- 한상명. “20세기의 기악 레퀴엠에 관한 연구: 헨체의 《레퀴엠》을 예로 들어.” 『음악이론연구』 31 (2018): 72-102.
- Bailey, Terence. “A Syllabic and Metrical Dies Irae? Variations on This Most-famous Text and Melody.” *Sacred Music* 143/2 (2016): 22-34.
- Bella-Mckenna, Daniel. “Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms.” *Journal of Musicology* 22/1 (2005): 47-89.
- Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age.”* New York: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms.* Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Fowler, Frank M. “Goethe’s ‘Faust’ and the Medieval Sequence.” *Modern Language Review* 71/4 (1976): 838-845.
- Goethe, Johann Wolfgang. 『파우스트 1』(*Faust*). 전영애 역. 서울: 도서출판 길, 2019.
- Karp, Theodore. “Requiem Mass.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Edited by Stanley Sadie, 203-208. Second edition. New York: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.
- Mintz, Donald. “Schumann as an Interpreter of Goethe’s “Faust.”

*Journal of the American Musicological Society* 14/2 (1961): 235-256.

Sams, Eric. "Schumann and Faust." *The Musical Times* 113/1552 (1972): 543-546.

Tunbridge, Laura. *Schumann's Late Style*. Cambridge: Cambridge Press, 2007.

\_\_\_\_\_. "Schumann's Orchestration for *Das Paradies und die Peri* and *Szenen aus Goethes Faust*." *Choral Journal* 51/2 (2010): 6-17.

\_\_\_\_\_. "Schumann's Struggle with Goethe's Faust." In *The Oxford Handbook of Faust in Music*. Edited by Lorna Fitzsimmons and Charle McKnight, 87-116. Oxford: Oxford University Press, 2019.

국문초록

슈만의 소리적 상상력:  
 ‘분노의 날’을 통한 《괴테 파우스트의 장면들》  
 ‘성당 장면’의 소리 층위 변화

정의경

‘분노의 날’은 죽은 자를 위한 미사 레퀴엠의 구성 요소로 알려져 있지만 슈만은 레퀴엠이라는 제목이 붙은 작품이 아닌 《괴테 파우스트의 장면들》 중 ‘성당 장면’에서 ‘분노의 날’의 존재감을 강하게 드러낸다. 본 논문은 《괴테 파우스트의 장면들》 중 1부의 마지막 장면에 해당하는 ‘성당 장면’에서 괴테의 원문에 잘 드러나지 않았던 내러티브의 다성성이 슈만의 음악을 통해 강화되는 모습에 집중하였다. 또한 이러한 결정이 《괴테 파우스트의 장면들》의 전체 구조와 장르의 성격에 미치는 영향을 제시하였다.

Abstract

Schumann's Sonic Imagination:  
Transformation of Sound Structures in  
'Szene im Dom' of *Szenen aus Goethes  
Faust* through 'Dies irae'

Choung, Euikyung

'Dies irae' is known as a component of *Requiem*, but Schumann strongly reveals the presence of 'Dies irae' in 'Szene im Dom' of *Szenen aus Goethes Faust*, not a work titled *Requiem*. This paper focuses on the ways in which the polyphony of narrative is reinforced by music in the 'Szene im Dom', the last scene of Part I. It shows the ways in which Schumann foregrounds 'Dies irae', which merely serves as a background in Goethe's source text. In addition, the effect of this decision on the overall structure and nature of the genre of *Szenen aus Goethes Faust* was presented.

[논문투고일: 2022. 02. 28]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]

