『음악논단』 제49집
2023년 4월, 101-134쪽
ⓒ 2023 한양대학교 음악연구소
https://doi.org/10.36944/JSPM.2023.04.49.101

말년성 담론과 슈베르트:
말년의 작품으로서의 슈베르트의 하이네 노래들

정 이 은
(한양대학교 음악연구소 전임연구원)

Ⅰ. 들어가며

음악, 미술, 문학, 영화 등의 예술 분야를 막론하고 한 예술가의 세계를 시기별로 나누어서 살피는 것은 그의 작품 세계를 논의하는 데 있어서 보편적인 방법이다. 이러한 방법에 내재된 진화론적, 목적론적 시각의 위험성에도 불구하고, 그것이 관습화되어 고착된 사례는 작곡가 베토벤의 경우일 것이다. 베토벤의 작품을 논의할 때 등장하는 '세 개의 시기'(three periods), 즉 베토벤의 작품 세계를 초기, 중기, 후기로 나누어서 살펴보는 것은 그의 양식의 변천과정을 손쉽게 이해하는 데에 있어서 중요한 역할을 해왔다.[1] 이러한 시각은 음악사의 여러 작곡가들에게도 적용될 뿐만 아니라, 음악을 넘어 문학, 미술, 영화 등 다양한 분야에 걸쳐 있는 수많은 예술가들의 작품론에서도 보편적으로 볼 수 있는 현상이다.

이러한 시기 구분에서 중요하게 작용하는 것은 예술가의 삶에 전환점이 되는 전기적 사건이나 예술가의 삶과 밀접한 관련을 맺는 사회, 문화, 정치적 사건 등일 것이다. 그러나 이러한 전기적인 범주로서 후기 작품이라는 개념이

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5B5A07093196).

1) Joseph Kerman et al., "Beethoven, Ludwig van," *Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026 [2023년 3월 1일 접속].

갖는 난점은 슈베르트와 같이 아주 이른 나이에 세상을 떠나거나, 창작활동을 이른 나이에 끝내버린 예술가들의 경우에는 적용하기 어렵다는 것이다.

이러한 문제의식을 바탕으로 본 연구는 31살의 나이에 세상을 떠난 프란츠 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)가 세상을 떠나던 해인 1828년 작곡한 여섯 개의 하이네 노래를 중심으로 미학적 범주로서의 말년성 개념이 가진 비평적, 해석적 잠재성을 구현해보고자 한다. 작곡가 슈베르트의 논의에 있어서 기존의 '후기 양식'의 개념은 항상 문제적이었다.[2] 31년이라는 짧은 삶을 산 작곡가에게 '후기'의 개념을 적용한다는 것이 개념적 모순으로 여겨졌기 때문이다.

그러나 말년성을 하나의 미학적 범주로 선택함으로써, 본 연구는 '죽음'을 작곡가의 역사적 양식에 대한 전기적 요소로 파악하기 보다는 "굴절된 양식으로서, 알레고리로서" 드러내는 방법으로 취급할 것이다.[3] 슈베르트가 그의 마지막 해에 작곡한 ≪백조의 노래≫(*Schwanengesang*, D. 957)에 실린 여섯 개의 하이네 시에 의한 노래들은 알레고리로서의 죽음이 말년성의 일환으로 드러난 하나의 사례이다.

1828년에 작곡되고 슈베르트가 죽고 나서 이듬해에 출판업자에 의해 ≪백조의 노래≫라는 제목으로 출판된 14개의 노래들로 구성된 이 노래집(song collection)은 그동안 낭만주의의 본질적 발현으로,[4] 또한 노래집의 구성과 관련된 작곡가의 생각을 보여주는 역사적, 분석적 대상으로도 연구되어 왔다.[5] 말년성과 슈베르트의 음악을 연결시킨 사례로서, 근래에 출판된 『슈베르트의 말년의 음악: 역사, 이론, 양식』(*Schubert's Late Music: History, Theory, Style*)에서도 ≪백조의 노래≫가 부분적으로 논의되었으나, 말년의 작품으로서 여섯 개의 하이네 노래 전체에 대한 조망은 논의되지 않았다.[6]

---

2) Lorraine Byrne Bodley and Julian Horton (eds.), "Introduction," in *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 1.

3) Theodor W. Adorno, *Essays on Music*, trans. Richard Leppert (Berkeley: University of California Press, 2002), 566.

4) Joseph Kerman, "A Romantic Detail in Schubert's *Schwanengesang*," *The Musical Quarterly* 48/1 (1962), 36-49.

5) Richard Kramer, *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 125-150.

본 연구는 ≪백조의 노래≫에 수록된 여섯 개의 하이네 노래들을 슈베르트의 말년성을 논의할 수 있는 대상으로 삼는다. 이 노래들에 대한 비평적 접근을 통해 본 연구는 슈베르트의 노래에서 말년성의 개념이 어떠한 방식으로 드러나는지를 살펴보려고 한다. 더 나아가서 슈베르트의 마지막 노래들과 말년성 논의를 통해, 예술의 전 장르에 걸쳐 논의되고 있는 말년성이 슈베르트의 노래들을 이해하는 데에 하나의 '해석학적 창'(hermeneutic window)으로 작용될 수 있고, 또한 슈베르트의 노래가 말년성 담론에 어떠한 지평을 제공할 수 있는지를 탐색할 것이다.[7]

II. 말년성 담론과 슈베르트

한 예술가의 양식 변화와 시기구분의 문제와 관련해서, 많은 예술가들의 후기 작품은 삶과 예술에 대한 독특한 문제의식과 태도를 나타내기도 한다. 특히 한 예술가가 말년에 이르러 그가 속한 사회적, 문화적 관습과 규범에서 벗어나 새로운 영역을 개척하고, "새로운 이디엄을 획득"할 때, 말년의 양식은 비평적 (혹은 분석적, 해석적) 관심을 끌어낸다.[8] 그러한 비평적 관심은 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)에게는 베토벤의 말년의 양식이 가지고 있는 자본주의 사회를 향한 비판적 잠재력으로 드러났고,[9] 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)에게는 "[말년의 양식은] 외적으로 그것이 속한 시대에, 내적으로는 생경한 것"(inwardly alien to the age to which it outwardly belongs)이라는 모순형용적 표현을 끌어냈다.[10] 한 예술가, 특히

6) Lorraine Byrne Bodley and Julian Horton (eds.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

7) '해석학적 창'은 로렌스 크레이머(Lawrence Kramer)가 '담론/이해가 관통하는 관점/시각'을 '창문'의 은유를 통해 표현한 용어이다. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley: University of California Press, 1993), 6.

8) Edward W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain* (New York: Vintage, 2006), 6.

9) Theodor W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Edmund Jephcott (Stanford: Stanford University Press, 1998).

베토벤의 후기 음악으로부터 비롯된 이러한 일련의 비평적 관심은 "말년의 음악"(late music), "말년의 양식"(late style), "말년성"(lateness) 등의 개념이 단순히 한 예술가의 시기구분의 문제, 혹은 그의 전기적 문제에 국한되는 개념이 아님을 보여준다.

특히 신음악학의 등장과 함께 1990년대 이후 영미권 음악학계에서 새롭게 활기를 띄게 된 아도르노의 예술철학은 한 예술가의 말년의 음악이 가진 비평적 잠재력을 새롭게 인식할 수 있는 계기를 마련했다.[11] 아도르노의 강한 영향력 속에서 말년성의 문제를 전기적 범주에서 미학적 범주로 전환시키는 데에 결정적인 역할을 한 것은 문학비평가 에드워드 사이드(Edward W. Said, 1935-2003)의 유고집, 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문학과 예술』이었다고 해도 과언이 아닐 것이다.[12] 사이드의 논의는 말년의 양식을 논의하는 데에 있어서 하나의 기준점을 제공했다는 평가를 받았고, 그의 논의는 이후 음악으로부터 시작된 말년성의 논의를 다른 예술 장르로 확장시키는 데에 큰 영향을 미쳤다.[13]

아도르노와 사이드의 말년성 논의에서 주목할 만한 부분은 말년의 양식을

---

10) Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*, trans. Mary Whittall (Oxford: Clarendon Press, 1991), 219.

11) 예를 들어 다음과 같은 작업들은 20세기 후반부터 아도르노의 저술들이 영미권 음악학계에서 다시금 활발히 논의되고 있었음을 보여준다. Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); Daniel K. L. Chua, *The Galitzin Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130* (Princeton: Princeton University Press, 1995); Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Daniel K. L. Chua, *Beethoven & Freedom* (New York: Oxford University Press, 2017); Beate Julia Perrey, "Exposed: Adorno and Schubert in 1928," *19th-Century Music* 29/1 (2005), 15-24; Michael Spitzer, *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

12) 사이드의 저서는 한글로도 번역이 되어 있다. Edward W. Said, 『말년의 양식에 관하여: 결을 거슬러 올라가는 문학과 예술』(*On Late Style: Music and Literature Against the Grain*), 장호연 역 (서울: 마티, 2012).

13) Gordon McMullan and Sam Smiles (eds.), *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music* (New York: Oxford University Press, 2016), 5.

기존의 전통과 관습에 대한 저항, 혹은 관습으로부터의 망명과 깊이 연루시킴으로써 그것을 하나의 예술적 실천으로 인식했다는 점이다. 사이드에게 한 예술가가 말년성을 드러내는 일이란 예술 작품 내부의 기법과 관련된 문제를 넘어서, 삶의 한 국면에 담긴 진실을 드러내는 미학적 행위였다. 이러한 논의를 통해서 아도르노와 사이드는 작가론(음악장르에서는 작곡가론)에서 흔하게 통용되던 '후기 작품'의 개념과, '말년의 양식'을 드러내는 것으로서 '말년의 작품' 사이의 차이를 드러냈다. 이들의 시각을 하나의 미학적 범주로 받아들인다면, 모든 '후기 양식'이 '말년의 양식'에 부합하는 것은 아니다.

또한 말년의 양식은 '노년의 양식'(old-age style)과의 차별을 통해서, 말년의 양식이 나이와 상관없이 발현되는 미학적 범주임을 강조한다.[14] 이것은 말년의 양식이 다룰 수 있는 예술가들의 범주를 확장시키는 데에 기여한다. 예를 들어 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)나 존 키츠(John Keats, 1795-1821)와 같이 이른 나이에 죽은 예술가들, 혹은 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)처럼 이른 나이에 예술적 생산을 끝내버린 이들에게서 나타나는 말년성의 논의를 가능하게 만들었다.

그러나 아도르노와 사이드가 논의한 말년의 양식이 미학적 범주로서의 말년성에 대한 하나의 완성된 상을 제시하는 것은 아니다. 오히려 이들의 논의는 말년성 담론이 가진 여러 문제점들을 노출시켰다. 특히 오늘날 문제적 개념이 된 낭만화된 천재성은 말년성의 논의에서 자주 등장한다. '위대한 예술가의 말년성'과 같은 표현을 통해 말년성은 천재적 예술가의 한 속성으로 여겨지거나 그들 예술의 초월적 속성으로 전락할 수 있는 위험을 내재하고 있다. 또한 여전히 문제가 되고 있는 것은 미학적 범주로서의 말년성이 정의가능한 개념인가 하는 것이다.

이러한 문제들에도 불구하고, 음악학에서 개별 작곡가들의 말년의 양식에 대한 논의는 근래에도 계속되고 있다.[15] 말년성 담론에 있어서 음악학은 주도적

14) McMullan and Smiles, *Late Style and Its Discontents*, 6.

15) 몇몇 연구들을 나열하면 다음과 같다. Bodley and Horton (eds.), *Schubert's Late Music*; Thomas E. Crow and Karen Painter, *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work* (Los Angeles: Getty Publication, 2006); Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2010); Margaret Notley, *Lateness*

인 역할을 해왔다. 음악학의 말년성 논의는 문학과 미술 분야로 확장되고, 더 나아가서는 비예술분야, 가령 19세기의 과학자인 다윈(Charles Darwin, 1809-1882)의 말년의 글쓰기에 대한 연구로 이어지고 있다.[16] 더 나아가서, 말년성의 문제는 최근 장애 연구(disability studies)와 결합되어 음악과 신체의 문제를 이해하는 데에 하나의 개념적 도구로 사용되기도 한다.[17] 미학적 범주로서의 말년성 담론의 잠재력은 점차 인문, 사회학의 다양한 주제들과 접점을 만들어내고 있다.

최근 20년간 다양한 분야에서의 말년성에 대한 다양한 연구들은 미학적 범

---

and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism (New York: Oxford University Press, 2006); Spitzer, *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*; Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Joseph N. Straus, "Disability and 'Late Style' in Music." *The Journal of Musicology* 25/1 (2008), 3-45; Laura Tunbridge, *Schumann's Late Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007); Marianne Wheeldon, *Debussy's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2009). 국내에서도 사이드의 저서가 번역된 이래, 다음과 같이 음악에서의 말년성 개념을 탐구한 작업들이 이어졌다. 정경영, "서평: Edward W. Said, 『말년의 양식에 관하여』(장호연 역)," 『서양음악학』 11/3 (2008), 175-181; 권송택, "말러의 말년의 양식," 『음악논단』 25 (2011), 61-96; 조현리, "음악적 말년성: 담론과 실천," 『이화음악논집』 25/1 (2021), 181-219.

16) 예를 들어, 박대현, "한국노년문학과 말년성의 지형학: 노년문학연구의 비판적 검토와 논의 확장을 위한 시론," 『한국문학논총』 79 (2018), 387-423; Gordon McMullan, *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007); Gordon McMullan and Sam Smiles (eds.), *Late Style and Its Discontents*; Bethan Jones, *The Last Poems of D. H. Lawrence: Shaping a Late Style* (New York: Routledge, 2016). 다윈의 말년의 글쓰기에 대한 연구에 대해서는 David Amigoni, "Making Darwin Late: Later Life and Style in Evolutionary Writing and Its Context," in *Late Style and Its Discontents*, eds. Gordon McMullan and Sam Smiles (New York: Oxford University Press, 2016), 69-80을 참조할 것.

17) 특히 음악 분야의 장애 연구에 대해서는, Blake Howe, Stephanie Jensen-Moulton, Neil William Lerner and Joseph N. Straus, *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Joseph N. Straus, "Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music Theory," *Journal of the American Musicological Society* 59/1 (2006), 113-84; Joseph N. Straus, "Disability and 'Late Style' in Music," *The Journal of Musicology* 25/1 (2008), 3-45을 참조할 것.

주로서의 말년의 양식이 가진 문제점들에 대한 나름의 해결책을 보여준다. 그것은 말년성의 담론에 내재한 초월적, 초역사적 성격을 강조하는 것보다, 개별 예술가의 말년의 양식이 발현되는 시대와 장소, 그것이 발현되는 양상을 고찰하고, 미학적 범주로서의 말년성과 개별 예술가의 말년성 사이의 관계를 살펴보는 것이다.

이러한 점에서 슈베르트는 말년성의 개념적 유효성을 검증할 수 있는 좋은 사례다. 왜냐하면 그의 음악은 오랫동안 작곡가의 전기와 밀접한 관련 속에서 읽혀왔기 때문이다. 가령 토비(Donald Francis Tovey)는 "슈베르트가 우리에게 남긴 모든 작품은 초기 작품"[18]이라 말했다. 이는 슈베르트의 작품이 성숙하지 못함을 비꼬는 것이자, 응집성과 간결함이 토비에게는 한 작곡가의 예술적 성숙함을 판단하는 데에 있어서 중요한 미적 준거라는 점을 드러낸다. 콘(Edward T. Cone)은 "슈베르트의 약속음: 음악적 해석학의 연습"(Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics)에서, 1822년 슈베르트가 매독에 걸린 이후 절망과 공포가 그의 이후 작품들을 꿰뚫는 정서의 근원이라는 전기에 근거한 음악적 해석을 제공한다.[19] 콘의 해석은 슈베르트의 후기 음악이 죽음에 대한 인식과 함께 시작된다는 슈베르트 전기의 시기 구분과도 일치한다.[20]

하지만 앞서 살펴본 바와 같이 죽음을 대면한 작곡가의 전기적인 상황이 그의 말년의 양식을 추동하는 근원이라고 생각하는 것은 많은 문제를 야기한다. 마찬가지로 한 작곡가의 말년의 작품에서 공통적으로 나타나는 양식의 문제를 기반으로 말년의 양식을 연역하는 것도 문제적인 상황을 만들어낸다. 그러한 점에서 사이드가 한 예술가가 말년에 획득한 '새로운 이디엄'이 그것이 외적으로 속한 시대로부터 소외되었을 때 말년성이 드러나기 시작한다고 말한 점은 그것이 가진 낭만주의적 곡해의 가능성에도 불구하고 말년성 담론에서 새로운 전환점을 만들어낸다.[21] 그리고 그러한 전환점은 단순히 말년성, 말년의 양식,

18) Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis,* vol. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1948), 456.
19) Edward T. Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics," *19th-Century Music* 5/3 (1982), 233-241.
20) Brian Newbould, *Schubert, the Music and the Man* (Berkeley: University of California Press, 1997).

말년의 작품 등의 개념을 시기구분(periodization)이나 음악 양식의 관점이 아닌, 하나의 비평의 범주로서 생각할 수 있는 계기를 만든다.

말년성 논의에 내재된 문제들은 턴브리지(Laura Tunbridge)가 주장하는 대로, 한 예술가의 주관적 경험과 그것을 해석하는 비평가 사이의 문제로 귀결된다.[22] 턴브리지의 주장대로라면 말년의 작품을 대하는 비평가는 그가 다루는 말년의 작품이 태어난 맥락이 아닌, 그가 읽어내는 현재적 맥락을 더 중요하게 생각할 것이다. 그리고 턴브리지의 주장은 보들리(Lorraine Byrne Bodley)가 "슈베르트의 말년의 양식은 그것을 만들어낸 예술가, 그 시대가 아닌, 청중과 수용의 문제와 관계를 맺고 있다."[23]라고 한 것과도 결을 같이 한다. 이러한 시각을 바탕으로 이어지는 부분에서 본 논문은 슈베르트의 ≪백조의 노래≫에 수록된 여섯 개의 하이네 노래들을 비평의 관점에서 살펴보려 한다. 먼저 ≪백조의 노래≫가 가지고 있는 파편적 성격을 노래집의 구성과 관련해서 살펴본 다음, 이 노래집에 속한 여섯 개 각각의 노래들이 투사하고 있는 '파편성'을 슈베르트 말년의 양식의 핵심적 요소로 파악하는 비평의 관점을 논의하게 될 것이다.

Ⅲ. 슈베르트의 하이네 노래

슈베르트가 죽고 나서 한 해가 지난 1829년, 그의 형 페르디난드 슈베르트(Ferdinand Schubert, 1794-1859)는 동생의 유품 속에서 잠자고 있던 14곡의 노래를 모아서 ≪백조의 노래≫를 출판했다. 출판업자 토비아스 하슬링어(Tobias Haslinger, 1787-1842)는 슈베르트의 마지막 작품들을 모아놓은 이 노래집에 평생 울지 않다가 죽기 직전 단 한 번 아름다운 소리를 내고 죽는다는 백조의 전설을 따서 제목에 붙였다. ≪백조의 노래≫는 처음부터 작곡가가 계획한 것이 아닌, 그의 사후 출판업자의 손에서 태어난 노래집이었다.

---

21) Said, *On Late Style*, 6.

22) Laura Tunbridge, "Saving Schubert: The Evasions of Late Style," in *Late Style and Its Discontents*, eds. McMullan and Smiles (New York: Oxford University Press, 2016), 120.

23) Bodley and Horton (eds.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*, 16.

구성의 측면에서 보았을 때도 ≪백조의 노래≫는 단일 시인의 연작시에 음악을 붙인 연가곡집(song cycle)이 아닌, 연관관계가 희미한 노래들을 모아놓은 노래집(song collection)이다.[24] 이 노래집의 가사를 구성하는 시인은 총 세 명이다. 〈표 1〉은 ≪백조의 노래≫를 구성하고 있는 14곡을 시인별로 나눠 놓은 것이다. 여기에는 요한 가브리엘 자이들(Johann Gabriel Seidl, 1804-1875)의 시 한 편, 루드비히 렐슈타프(Ludwig Rellstab, 1799-1860)의 시 일곱 편, 그리고 하인리히 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)의 시 여섯 편이 들어가 있다.

〈표 1〉 ≪백조의 노래≫의 구성

순서	시인	제목	조성
1	루드비히 렐슈타프	사랑의 전령(Liebesbotschaft)	G장조
2		병사의 예감(Kriegers Ahnung)	C단조
3		봄의 동경(Frühlingssehnsucht)	B♭장조
4		세레나데(Ständchen)	D단조
5		체류지(Aufenthalt)	E단조
6		먼 곳에서(In der Ferne)	B단조-B장조
7		이별(Abschied)	E♭장조
8	하인리히 하이네	아틀라스(Das Atlas)	G단조
9		그녀의 초상화(Ihr Bild)	B♭단조
10		어부의 딸(Das Fischermädchen)	A♭장조
11		도시(Die Stadt)	C단조
12		바닷가에서(Am Meer)	C장조
13		도플갱어(Der Doppelgänger)	B단조
14	요한 가브리엘 자이들	비둘기 우편(Die Taubenpost)	G장조

24) 서로 연관이 없는 노래들을 한 곳에 모아놓은 "노래 모음집"(song collection)과 음악적으로, 가사적으로 서로 응집된 전체를 이루는 "연가곡집"(song cycle)은 개념적으로 차이가 있다. 19세기 연가곡집을 연구하는 학자들에게서 시작된 이 두 개념은 완전히 상반되는 개념이라기보다는 정도의 차이에서 비롯되는 개념이다. 이에 대해서는 Jonathan Dunsby, "The Multi-Piece in Brahms: Fantasien Op. 16," in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*, ed. Robert Pascall (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 167-190을 참조할 것.

≪백조의 노래≫는 단순 노래 모음집의 성격이 강하지만 그 탄생 과정에 대해서는 논란의 여지가 없는 것은 아니다. 렐슈타프의 시에 붙인 일곱 곡의 노래와 하이네의 시에 붙인 여섯 곡의 노래가 강한 응집력을 보이기 때문이다. 이 점은 수잔 유엔스(Susan Youens)가 슈베르트 연가곡집의 음악적 경향성에 대해 주장한 것을 환기시킨다. 그는 슈베르트가 남긴 두 연가곡집, ≪아름다운 물방앗간의 아가씨≫(*Die schöne Müllerin*, D. 795, 1823)와 ≪겨울나그네≫(*Winterreise*, D. 911, 1828) 안에 다시 순환성(cyclicity)을 가지는 하위그룹이 존재한다고 말한다.[25] 그리고 그는 슈베르트의 연가곡집 내의 하위그룹들이 텍스트의 차원이 아닌 조성의 배열 속에서 형성됨을 주장한다. 다시 말해 연가곡 내에서 하위그룹이 나타날 때에는 그 경계가 조성적 거리로 표현되고, 그것은 연가곡 내에서 노래 배치와 관련된 슈베르트의 음악적 경향성 중에 하나라는 것이다.[26]

그녀의 주장을 ≪백조의 노래≫에 커다란 두 하위그룹, 즉 렐슈타프 시에 의한 일곱 개의 노래와 하이네 시에 의한 여섯 개의 노래에 적용시켜 보는 것은 출판업자의 임의적 결정으로 보였던 ≪백조의 노래≫의 연가곡적 속성, 다시 말해 '순환성'에 대해 다시 생각해볼 여지가 충분히 있음을 시사한다. 또한 렐슈타프의 시에 의한 일곱 개의 노래와 하이네의 시에 의한 여섯 개의 노래는 가사가 만들어내는 분위기로도 큰 차이가 있다. 그렇다면 이 노래집은 사실상 슈베르트가 이 노래들을 작곡했을 당시 연가곡집에 가까운 두 개의 노래집을 염두에 두고 있었던 것이 아닌가 하는 추측을 충분히 가능하게 해준다.

≪백조의 노래≫와 관련된 이런 논란 속에서 중요한 역할을 하는 것은 자이들의 시에 붙인 단 한 편의 노래, '비둘기 우편'일 것이다. 렐슈타프 노래 그룹과 하이네 노래 그룹이 각각 연가곡적 성향을 띄는 것과 대조적으로, 아무런 연관관계를 찾기 힘든 '비둘기 우편'으로 전체 14곡을 마무리하는 것은 이해하기 힘든 일이다. 특히나 '비둘기 우편'의 밝은 분위기는 시종일관 암울한 정서를 내뿜는 여섯 곡의 하이네 노래 이후에 등장하기 때문에 더욱 강렬한 대조를 만들어낸다.

---

25) Susan Youens, *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise"* (Ithaca: Cornell University Press, 1991); Susan Youens, *Schubert:* Die Schöne Müllerin (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

26) Youens, *Retracing a Winter's Journey,* 95-104.

‘비둘기 우편’의 자필 악보에 기록된 날짜가 다른 ≪백조의 노래≫의 노래들과 다르다는 점도 이 노래집의 구성에서 의문시되는 지점이다. 원래 오토 에리히 도이치(Otto Erich Deutsch, 1883-1967)의 카탈로그 초판 작업에서 ‘비둘기 우편’은 ≪백조의 노래≫의 일부로 여겨지지 않았다. 그 결과 이 노래에는 별도의 카탈로그 번호인 D. 965A가 붙어있었다.[27] 도이치가 세상을 떠난 뒤, 그가 작업했던 카탈로그의 개정판이 『새로운 슈베르트 전집』의 일부로 출판되어서야 ‘비둘기 우편’은 ≪백조의 노래≫의 일부로 편입되었고, 이 노래에는 새로운 카탈로그 번호인 D. 956A가 부여되었다.[28] 또한 슈베르트 사후 그의 형 페르디난드가 이 노래집을 출판업자인 하슬링어에게 넘기는 편지에서 ‘비둘기 우편’이 전혀 언급되지 않았다는 사실로 인해 이 노래가 오랫동안 ≪백조의 노래≫의 일부가 아니라고 여겨졌던 것이다.[29]

결국 ≪백조의 노래≫의 구성을 둘러싼 지금까지의 논의들은 이 노래집이 하나의 완결된 음악 작품으로서의 지위가 얼마나 위태로운지를 보여준다. 이 노래집을 하나의 완결된 단위로 바라보는 작업에 내재한 위험성에도 불구하고, 몇몇 학자들은 ≪백조의 노래≫의 하위그룹들을 연가곡집과 관계된 가사적/음악적 완결성에 준하는, 독립되고 완결된 단위로 전제한 상태에서 논의를 진행한다. 크레이머(Richard Kramer)와 추시드(Martin Chusid)의 작업이 그러한 경우일 것이다.[30]

특히 크레이머는 슈베르트가 하이네 노래를 작곡하는 과정에서 하이네의 원작 시가 새롭게 배치되었다는 전제에 의문을 제기한다. 그것은 유엔스를 비롯해서 슈베르트의 ≪겨울 나그네≫ 연구에서 뮐러의 시 배치와 다른 슈베르트의 시 배치를 통해 ≪겨울 나그네≫에 분석적으로 접근하는 방식과 동일하다.[31]

---

27) Otto Erich Deutsch (in collaboration with Donald R. Wakeling), *Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order* (New York: W. W. Norton, 1951).

28) Walther Dürr (ed.), *Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Serie VIII, Vol. 4 (Kassel: Bärenreiter, 1978).

29) Otto Erich Deutsch, *Schubert: Memoirs by His Friends* (London: A. & C. Black, 1958), 385–386.

30) Kramer, *Distant Cycles*; Chusid, *A Companion to Schubert's Schwanengesang.*

31) Youens, *Retracing a Winter's Journey,* 95-104. 또한 졸고, “방랑자의 내적 시간: 슈베르트의 ≪겨울 나그네≫와 주제 재현,” 『음악논단』 44 (2020), 174-178

이 지점에서 슈베르트의 생애 마지막 해에 그의 수많은 노래들에서 등장하지 않았던 새로운 시인인 하인리히 하이네가 등장했다는 사실에도 주목할 필요가 있다. 사실상 하이네의 시에 붙인 여섯 곡은 슈베르트가 작곡한 노래들 중에서 가장 암울한 정서를 가진 노래들이다. 그리고 하이네는 무엇보다도 슈베르트의 음악을 높이 평가했던 작곡가이자 슈베르트의 다음 세대의 걸출한 노래 작곡가인 슈만이 음악으로 읽어냈던 시인이었다. 슈만의 연가곡 ≪리더크라이스≫(*Liederkreis*, op. 24, 1840), ≪시인의 사랑≫(*Dichterliebe*, op. 48, 1840)은 그가 하이네의 시에 붙인 많은 노래들 중에서도 대표적인 연가곡집일 것이다. 슈베르트 이후에도 수많은 작곡가들이 하이네의 시에 음악을 붙였지만 대부분의 노래들은 잊혀졌다. 예를 들어 슈베르트의 하이네 노래 중 하나인 '어부의 딸'의 경우 무려 슈베르트를 포함한 약 90여명의 작곡가가 음악을 붙였지만 슈베르트를 제외한 대부분의 노래들은 잊혀진 노래들이다.[32]

이런 점에서 슈베르트가 말년에 이르러 왜 하이네의 시문학에 주목했고 무엇을 읽어냈는지는 슈베르트의 말년의 양식을 살펴보는 작업에 있어서 중요해 보인다. 슈베르트가 하이네의 시집을 가지고 있었다는 기록은 여러 경로로 기록되어 있다. 하지만 정확히 그가 어떤 버전의 하이네 시를 사용했는지에 대해서는 기록들 간에 일치하지 않는 점들이 있다. 하이네의 연작시 ≪귀향≫(*Die Heimkehr*)은 1823년에 쓰여졌으나 그것이 출판물로 처음 등장한 것은 그의 지난 날의 시를 모아놓은 1826년의 선집, 『여행그림책』(*Reisebilder*)에서였다. 이듬해 ≪귀향≫은 하이네의 또 다른 시선집 『노래의 책』(*Das Buch der Lieder*, 1827)에 실린다. 이 두 권의 시집은 모두 함부르크의 호프만과 캄페(Hoffmann und Campe)에서 출판되었고, 그런 이유로 슈베르트는 하이네를 일컬어 "함부르크의 하이네"라고 부르기도 했다.[33]

하지만 여전히 하이네의 『노래의 책』이 2000부가 팔리는 데 10년이 걸렸다는 기록과 출판된 지 10년이 지난 1838년이 지나서야 큰 인기를 끌기 시작했다는 사실은 슈베르트가 하이네를 읽게 된 계기가 그것이 대중적인 인기를

을 참고할 것.

32) '어부의 딸'의 예외적인 인기는 하이네의 시 자체에 당시 유행하던 뱃놀이(barcarolle) 장르와 쉽게 연결될 수 있기 때문이었다. Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 1.

33) Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, 6.

끌고 있었기 때문은 아니라는 사실을 뒷받침해준다.[34]

하지만 슈베르트가 두 권의 하이네 시선집 중에서 어떤 책을 가지고 있었는지를 증명해주는 결정적인 단서는 없다. 그리고 슈베르트가 자신의 자필 악보에 하이네의 연작시 ≪귀향≫에서 여섯 편을 선택해서 음악을 붙이고 날짜를 기입한 것은 1828년 8월이었다. 슈베르트는 그 해 11월 19일에 세상을 떠났다.

다만 유엔스는 최신의 시들을 읽고 음악을 붙이는 슈베르트의 경향성을 생각했을 때 그가 출판된지 1, 2년이 지난 1828년에서야 하이네의 시집을 알게 된 것에 의구심을 표한다.[35] 확실한 것은 슈베르트와 프란츠 폰 쇼버(Franz von Schober, 1796-1882)를 비롯한 친구들이 1828년 1월에 하이네를 함께 읽고 이야기하는 일종의 '독서 모임'을 쇼버의 집과 슈베르트의 집에서 진행했다는 것이다. 이 그룹의 일원이었던 프란츠 폰 하르트만(Franz von Hartmann, 1808-1895)이 독서 모임 후에 기록한 일기가 이에 대한 증거가 된다.[36]

하지만 슈베르트가 죽고 나서 거의 30년이 지나서 쓰여진 카를 폰 쇤슈타인(Carl von Schönstein, 1796-1876)의 회고는 이와 상충되는 언급을 한다. 쇤슈타인은 슈베르트의 하이네 노래가 슈베르트의 '마지막 작품'이 아니라 훨씬 일찍 작곡되었다고 이야기한다. 그리고 그에 의하면 슈베르트는 이미 하이네의 『노래의 책』을 가지고 있었다. 그의 말을 신뢰한다면 슈베르트의 마지막 노래집 전체에 붙은 '백조의 노래'라는 제목은 적절한 제목이 아닌 셈이 된다.[37] ≪백조의 노래≫의 하이네 노래들을 연구한 크레이머의 경우도 자필본의 구조를 분석하고, 그를 바탕으로 슈베르트가 렐슈타프 노래를 작곡하기 이전에 먼저 하이네 노래를 작곡했을 것이라고 주장했지만 그의 주장이 논란을 완전히 해결한 것은 아니다.[38] 결국, ≪백조의 노래≫의 탄생 과정에 대한 복잡한 역사는 하이네 노래 여섯 곡에 대한 많은 논란거리들이 해결되지 않은

34) 특히 하이네의 『노래의 책』은 하이네 생전에 13판이, 호프만과 캄페가 가지고 있던 판권이 없어질 때까지 50판 이상 출간된, 하이네의 작품 중에서 가장 인기있는 작품이자, 하이네를 당대의 가장 성공적인 시인의 반열에 올려놓는 데에 결정적인 공헌을 했다. 엄선애, "하인리히 하이네의 『노래의 책』과 로베르트 슈만의 『시인의 사랑』," 『독일어문학』 39 (2007), 351.

35) Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, 6.

36) Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, 6.

37) Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, 7.

38) Kramer, *Distant Cycles*, 125-150.

채로, 혹은 해결될 수 없는 채로 남아있음을 보여주고 있다.

하지만 ≪백조의 노래≫ 한 해 전에 작곡했던 ≪겨울 나그네≫에서 보여준 작업 방식은 이 노래집 속의 하이네 노래들을 다른 방식으로 이해할 수 있는 실마리를 제공해준다. 슈베르트는 ≪겨울 나그네≫를 만들면서 뮐러의 연작시 ≪겨울 나그네≫를 새롭게 구성했다. 뮐러의 원작시의 순서를 바꾼 것은 물론, 원작시집에 있었던 제목에서 정관사('die')를 없앰으로써 한 젊은이의 겨울 여행을 다루는 이야기는 인간의 보편적인 내면세계를 그리는 이야기로 탈바꿈했다.[39] 주어진 시에 대한 작곡가의 읽기를 투영함으로써 슈베르트의 ≪겨울 나그네≫의 출발점은 연가곡집 전체를 관통하는 이야기성이 아닌, 개별 곡들 사이에서 느슨하게 존재하는 심리적 여정이 된다.[40]

이러한 시각은 ≪백조의 노래≫의 하이네 노래들에 투영될 수 있다. 슈베르트는 하이네의 연작시 『귀향』의 88개 시 중에서 단 여섯 개의 시를 골랐다. 다시 말해 하이네의 연작시가 명확한 줄거리를 가진 이야기까지는 아니더라도 어느 정도의 논리적 인과 관계를 담보할 수 있었던 것에 반해, 슈베르트가 고른 여섯 개의 하이네의 시가 선명한 스토리를 가지는 것은 처음부터 불가능한 일이었다.[41] 또한 슈베르트는 여섯 개의 시를 고르면서 하이네의 시집에 배치되어 있던 순서를 바꾸어놓았다. 〈표 2〉는 여섯 개의 시가 하이네의 『귀향』에서 등장하

〈표 2〉 하이네의 「귀향」과 슈베르트의 ≪백조의 노래≫의 하이네 시 순서

순서	하이네의 ≪귀향≫	슈베르트의 ≪백조의 노래≫
1	고기잡는 소녀	아틀라스
2	바닷가에서	그녀의 초상화
3	도시	어부의 딸
4	도플갱어	도시
5	그녀의 초상화	바닷가에서
6	아틀라스	도플갱어

39) 슈베르트의 ≪겨울 나그네≫의 창작과정에 얽힌 복잡한 과정에 대해서는 한미숙, 『슈베르트의 겨울 여정: 가곡집 ≪겨울 나그네≫ 분석』 (서울: 예솔, 2018), 13-27; 졸고, "방랑자의 내적 시간", 174-175을 참조할 것.

40) 졸고, "방랑자의 내적 시간", 177-178.

41) 크레이머는 하이네의 ≪귀향≫에 있는 88개의 시들 사이가 명확한 이야기를 그리지 않고 느슨한 플롯을 그린다고 말한다. Kramer, *Distant Cycles*, 126.

는 순서와 슈베르트의 ≪백조의 노래≫에서 등장하는 순서를 비교해놓은 것이다.

이러한 문제점에도 불구하고 하이네의 『귀향』에 실려 있는 시 순서를 그대로 따라가면 이 여섯 개의 시들은 느슨한 플롯을 그려내는 것처럼 읽히기도 한다. 이야기는 시적 화자가 어부의 딸을 유혹하는 것으로 시작된다('어부의 딸'). 이들 사이의 접촉에는 육체적인, 성적인 암시가 들어있다. 그리고 시의 배경에서 언급된 '바다'의 존재는 다음 시로 이어진다('바닷가에서'). 시적 화자와 그의 연인은 함께 말없이 바다를 바라보며 사랑을 나눈다. 하지만 이 시의 마지막은 이들의 관계가 회고적인 것임을, 다시 말해서 시적 화자는 사랑하는 이와 이별을 한 상태에서 과거를 생각하고 있음을 암시한다.[42]

이어지는 시에서 시적 화자는 절망의 바다에서 도시를 바라본다. 다시 한 번 바다 위에 떠있는 배가 언급이 된다.[43] 이 시에서 시적 화자는 사랑하는 이가 살았던 도시를 멀리서 지켜본다. 바다와 도시는 사랑과 시적 화자에게 사랑하는 이의 기억이 담긴 공간이다. 헤어진 연인에 대한 그리움은 집착으로 변한다('도플갱어'). 연인을 잃은 시적 화자의 마음은 일그러진 자신의 모습을 인식하는 거대한 트라우마가 된다. 그리고 '도플갱어'에서의 자신에 대한 응시는 이어지는 시, '그녀의 초상화'에서 그림 속에 존재하는 그녀에 대한 초현실적 응시로 이어진다. 그리고 그 절망은 그가 짊어진 영원한 운명이 된다('아틀라스').

하이네의 시 속에서 희미하게 존재하고 있는 플롯의 존재는 슈베르트의 시 배치에서 방향성을 잃는다. 몇몇 학자들은 이 노래들 사이의 음악적 연결 고리로 시 배치 문제의 실마리를 찾으려 한다. 예를 들어, '도시'에서 해결되지 않은 채 계속 반복되는 C감7화음은 '도플갱어'의 시작과 함께 B단3화음으로 해결된다. 또한 이러한 베이스의 반음 하행이 만들어내는 관계는 다시 '도플갱어'에서 파괴적인 힘을 가지고 등장하는 C♮음 위에서의 증6화음 등의 존재로 다시 반복되어 강조된다.[44] 이러한 읽기는 슈베르트의 하이네 노래 여섯 곡의

---

42) '바닷가에서'의 마지막 두 행은 다음과 같다. "가엾은 그녀가 흘린 그 눈물 / 독이 되어 나를 병들게 했네"(Mich hat das unglückselge Weib / Vergiftet mit ihren Tränen). 본 논문에서 사용된 하이네 시의 독일어 한글 번역은 Heinrich Heine, 『노래의 책』(*Buch der Lieder*), 이재영 역 (파주: 열린책들, 2016)에서 가져왔다.

43) '도시'의 2연 3행과 4행은 다음과 같다. "내가 탄 배의 사공은 / 서글픈 박자로 노를 젓는다"(Mit traurigem Takte rudert / Der Schiffer in meinem Kahn).

44) Kramer, *Distant Cycles*, 131-132.

배치가 사실 『귀향』의 순서를 염두에 두고 만들어진 것이라는 가설을 뒷받침하게 된다.

물론 정반대의 읽기도 가능하다. 로버트 모건(Robert Morgan)의 경우 '도시'에서 반복되는 C감7화음은 슈베르트의 배치에서 그 다음 곡인 '바닷가에서'의 C장 3화음으로 해결된다고 말한다. 모건의 읽기는 슈베르트의 시 배치에 근거한 것이었고, 그의 읽기는 슈베르트의 배치 속에서 연속된 두 곡인 '도시'와 '바닷가에서'의 관계를 강화시킨다.[45] 이와 비슷하게 에드워드 콘의 읽기도 슈베르트의 배치를 지지한다.[46]

하지만 추시드가 지적하듯, 사실 여러 학자들이 제안하는 방식으로 재구성되는 하이네 노래들 간의 응집성은 사실 하이네의 것도 아니고 슈베르트의 것이라고 하기도 힘들다.[47] 결정적인 역사적 근거가 확실치 않은 이 노래집에서 ≪백조의 노래≫의 하이네 노래들은 많은 생각들이 상충하고 경합하는 장이었다. 결국 이 노래에서 희미하게 존재하는 노래들 간의 연결성은 듣는 이들(분석하는 이들)의 몫이 될 것이다.

≪백조의 노래≫ 속의 하이네 노래 여섯 곡의 배열은 해결되지 않는, 혹은 해결될 수 없는 문제들을 내포하고 있다. 하지만 이 문제에 대한 논의들은 대부분 이 여섯 곡이 완결된 하나의 단위를 이룸으로써 슈베르트의 마지막 연가곡집이 될 수 있는가 혹은 없는가를 향하고 있다. 하지만 여섯 개의 하이네 노래들을 조각난 이야기들의 느슨한 모음들으로 파악하면, 우리는 연가곡집의 일반적 개념, 즉 시적/음악적 통일성과 어긋나는 일들이 이 여섯 개의 노래들에서 일어나고 있음을 관찰하게 된다.[48] 시적/음악적 통일성을 가진 연가곡집

45) Robert P. Morgan, "Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents," *Journal of Music Theory* 20/1 (1976), 58-60.
46) Edward T. Cone, "Repetition and Correspondence in *Schwanengesang*," in *A Companion to Schubert's* Schwanengesang: *History, Pets, Analysis, Performance*, ed. Martin Chusid (New Haven: Yale University Press, 2000), 84.
47) Chusid, *A Companion to Schubert's* Schwanengesang, 161.
48) 현재 일반적으로 통용되고 있는 연가곡집의 개념에 대해서는 Susan Youens, "Song Cycle," in *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com [2023년 2월 1일 접속]을 참조할 것. 또한 졸고, "방랑자의 내적 시간," 173-178을 참조할 것.

의 개념이 19세기 후반이 되어서야 등장하기 시작했음을 상기한다면, 슈베르트의 하이네 노래들이 가지고 있는 파편적 성격은 ≪겨울 나그네≫와 ≪백조의 노래≫에 공통적으로 흐르고 있는 슈베르트 말년의 양식의 일부이자, 슈베르트가 말년에 획득한 노래집에 대한 새로운 구상으로 여겨질 수 있을 것이다. 다시 말해 '파편들의 모음'으로서의 노래집은 슈베르트의 말년성의 한 요소가 될 것이다.

Ⅳ. 말년의 작품으로서의 하이네 노래

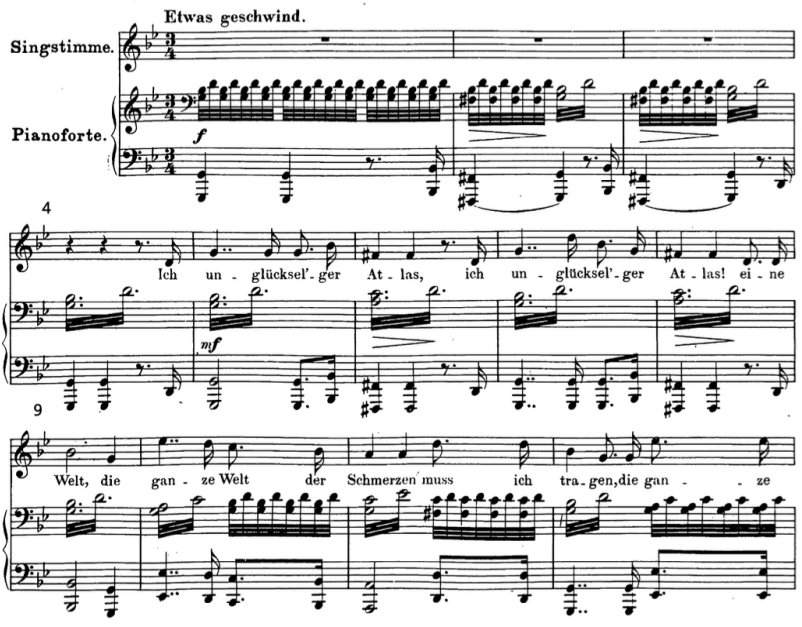
≪백조의 노래≫에 들어있는 여섯 개의 하이네의 노래들을 완결된 하나의 연가곡집이 아닌, 조각난 파편들의 모음으로 이해하는 작업은 사실상 이 여섯 곡 사이의 일관된 흐름을 듣는 것을 멈추는 일이다. 대신 개개의 곡들에서 관찰되는 시적 화자의 내면을 듣는 작업이 그 자리에 들어설 것이다.

첫 곡 '아틀라스'는 어깨에 세계를 짊어져야 하는 영원한 형벌을 받은 신화 속 인물 아틀라스와의 동일시로 시작한다. 노래집의 첫 곡은 영원한 형벌로부터 오는 고통의 근원이 어디인지도 모른 채 시작한다. 울부짖음에 시적 화자의 가까운 고통은 커먼이 슈베르트 후기 양식 고유의 특징이라고 표현한 피아노의 트레몰로 음형으로 시작한다.[49] 선율이 있어야 할 자리에는 형태가 부서진 떨림이 자리하고, 이 떨림 위에서 고통의 노래가 시작된다. 시적 화자의 노래는 피아노 반주의 베이스 성부에서 더블링 된다. 에드워드 콘이 내세운 성악과 기악의 페르소나는 적어도 '아틀라스'의 첫 부분에서는 완전한 합일을 연기한다(〈악보 1〉).[50]

49) Joseph Kerman, "A Romantic Detail in Schubert's *Schwanengesang*," in *Schubert: Critical and Analytical Studies*, ed. Walter Frisch (Nebraska: University of Nebraska Press, 1986), 54-56.

50) 콘의 페르소나 개념과 리트 분석에 대해서는 Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974)를 참조할 것.

〈악보 1〉 슈베르트, '아틀라스', 마디1-12



시적 화자의 고통은 시의 2연에서 분노로 바뀌어간다. 하이네의 시에서 돈호법(apostrophe)을 사용하여 자신의 마음(Herz)을 '너'(du)라고 부르며 시의 수신자를 바꾸는 순간에서 음악은 원조인 G단조에서 먼 조성인 B장조의 시니컬한 왈츠로 변한다(마디22). '아틀라스'에서의 돈호법은 ≪겨울 나그네≫의 6번째 곡, '강 위에서'(Auf dem Flusse)의 마지막 연을 연상케 한다.[51] 시의 수신인(addressee)이 바뀌는 순간은 곧 시적 화자의 자아가 분열되는 순간이고, 그 분열의 순간에 음악은 어색한 왈츠를 춘다. 하지만 왈츠의 베이스는 여전히 아틀라스의 운명처럼 1연의 음정 내용을 거의 그대로 유지한다.

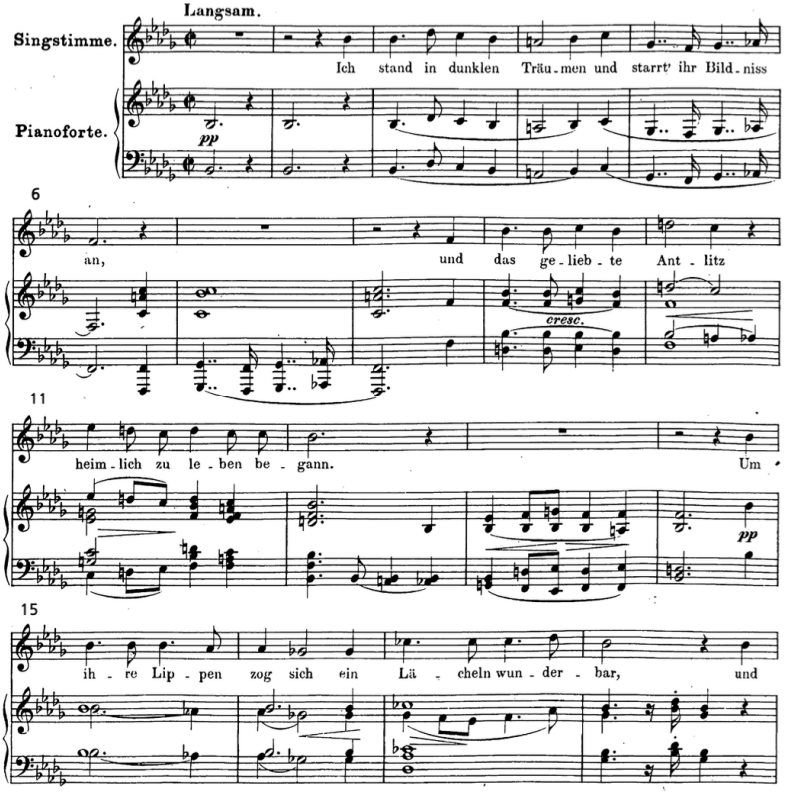
슈베르트는 하이네의 시에는 없는 반복을 추가했다. 두 개의 연으로 이루어진 가사 다음에, 1연의 가사를 반복함으로써 음악은 세 부분으로 구성되고, 노래는 순환성(A-B-A')을 획득하게 된다. 슈베르트의 많은 노래가 대조적 중간

51) 졸고, "방랑자의 내적 시간," 180-189.

부를 갖는 3부분 형식이기 때문에 이러한 반복은 순수하게 음악적인 목적에서 이뤄지는 것이라고 할 수 있겠지만, '아틀라스'에서 반복은 시에서 노래되는 '운명'의 모티브를 음악적으로 강화하는 효과를 낳는다.

두 번째 곡, '그녀의 초상화'에서 음악은 극단적으로 절제된 음 사용을 보여준다. 노래가 시작되어도 첫 번째 프레이즈(마디2-6)는 성악과 피아노 반주의 유니즌으로 이루어진다. "어두운 꿈속에 서서 그녀의 초상화를 응시"(시 1-2행)하는 시적 화자의 행위는 어두움의 정서를 넘어 초현실적이기까지 하다. 마치 꿈속을 그리듯이 희미하게 보였던 그녀의 초상화 속 모습이 살아있는 것처럼 움직이기 시작하면서 음악은 B♭장조로 전환된다(마디8). 그리고 그 움직

〈악보 2〉 슈베르트, '그녀의 초상화', 마디1-18



임의 전환을 만들어내는 것은 두 마디의 메아리에 불과한 마디7-8의 피아노 반주의 파편이다. 이 두 마디의 피아노 간주는 처음으로 음악에 화음을 부여하고 화음의 존재는 서서히 살아서 움직이는 듯한 그림에 대한 암시를 담는다.

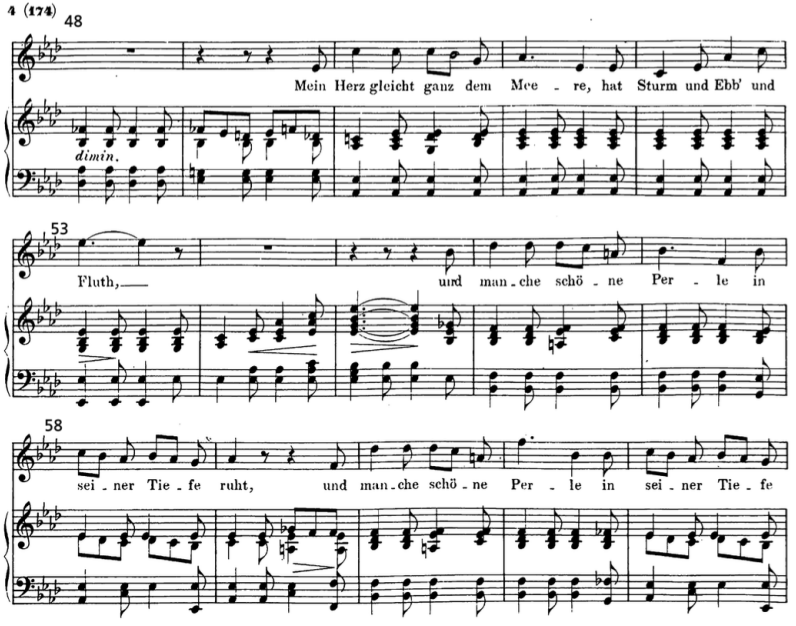
하이네의 시 2연에서 음악은 본격적으로 그녀를 회상하는 모드로 이어진다. 그리고 그녀의 초상화를 바라보는 그의 시선이 생동하듯, B♭음으로부터 한 음씩 하행하는 반주형으로 G♭장조에 도달한다. 그리고 마치 시적 화자의 눈에서 눈물이 떨어지는 듯한 두 음의 반주형의 메아리로 시적 화자의 노래에 얽힌 상황을 설명한다(마디18). 그리고 이 눈물의 음형은 다시 시의 3연에 위치한 주제 재현(A' 부분)을 위한 짧은 재경과구 역할을 한다(마디22-23). 같은 D♭-B♭음으로 구성된 눈물 음형에 수반되는 화음의 변화는 마치 두 개의 상반된 세계(그녀를 잃기 전의 세계와 잃은 후의 세계)가 초상화를 통해 마술적으로 연결되어 있음을 암시한다. 음악적 재현이 시작되는 시의 마지막 연에서 노래는 그녀에 대한 상실감과 후회감, 그리고 현실에 대한 부정으로 가득하다. '그녀의 초상화'를 통해 청취자들은 처음으로 '아틀라스'에서부터 지속되어 왔던 시적 화자의 고통의 근원이 어디에 있는지를 알게 된다.

세 번째 곡 '어부의 딸'에서 만들어지는 즐거운 분위기로 인해 이 곡은 여섯 개의 하이네 노래들 중에서 독특한 위치에 있게 된다. 따라서'어부의 딸'의 위치는 전체의 흐름을 깨고 여섯 개의 노래를 파편들의 느슨한 모음집으로 만드는 데에 중요한 역할을 한다.

시종일관 변하지 않는 경쾌한 6/8박자의 뱃놀이 리듬은 ≪백조의 노래≫ 전반에 흐르고 있는 암울한 분위기를 깨고, 두 연인 사이의 내밀한 욕망을 노래하는 시적 배경으로 작용한다. 더 나아가 어부의 딸에 대한 시적 화자의 욕망은 뱃놀이 리듬의 반주형을 통해 그가 노래하는 유혹에 담긴 육체성을 은유한다.[52]

52) 1연의 3행과 4행에는 그러한 육체성이 직접적으로 드러난다. "여기로 와 내 곁에 앉아 / 우리 서로 손을 매만지자"(Komm zu mir und setze dich nieder, / Wir kosen Hand in Hand).

〈악보 3〉 슈베르트, '어부의 딸', 마디48-62



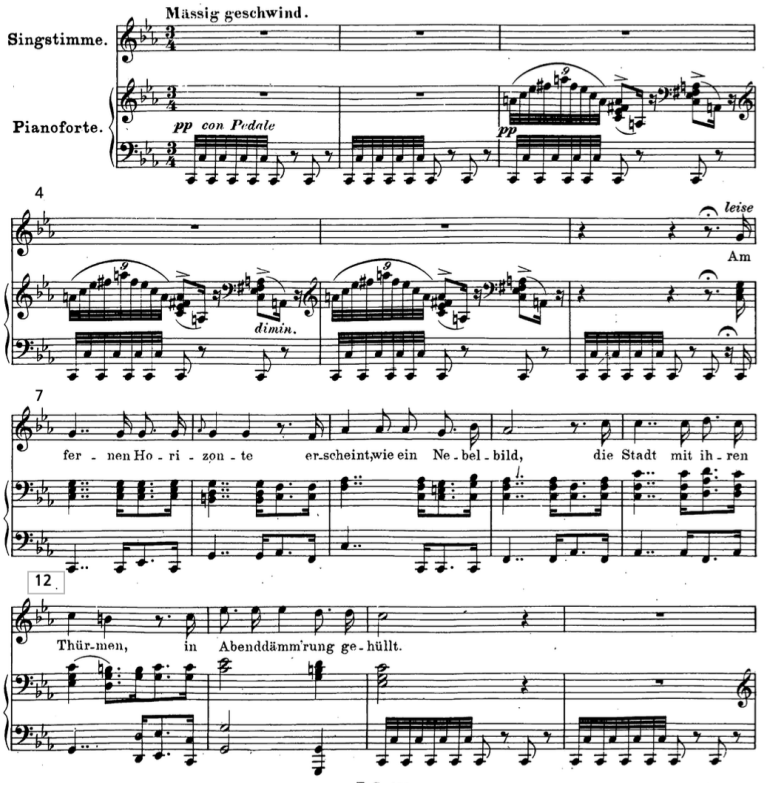
노래가 이중재현을 통해 순환성을 성취하는 부분 A'(마디50 시작)에서 시적 화자는 "내 가슴은 바다와 똑같아"(Mein Herz gleicht ganz dem Meere)라고 노래한다. 어부의 딸에게 바다는 매혹의 장소이다. 시적 화자는 바다 깊은 속에 들어있는 진주를 언급하며 소녀를 계속 유혹한다. 시적 화자의 유혹과 뱃놀이 리듬, 바다는 그렇게 시적, 음악적으로 하나의 심상을 이뤄낸다. 그리고 이어지는 노래들에서 바다는 계속해서 시적 모티브로 사용되면서 이질적 파편으로 시작되었던 '어부의 딸'은 다시 노래집 속에 희미한 연관성을 획득하게 된다.

네 번째 곡 '도시'에서 시적 화자는 물결에 일렁이는 바다, 그리고 그 위에서 노를 저어가는 배 위에서 도시를 바라본다. "저 멀리 지평선에 / 안개에 싸인 풍경처럼 / 석양에 물든 도시가 / 탑들과 함께 나타나네."[53] 이 노래의 특

53) Am fernen Horizonte / Erscheint, wie ein Nebelbild / Die Stadt mit ihren Türmen / In Abenddämmrung gehüllt.

징 중 하나는 많은 슈베르트 노래들의 전형적인 형식인 3부분 형식(A-B-A')을 감7화음으로만 구성된 피아노의 반주가 전주와 후주로 에워싸고 있다는 점이다. 이 감7화음의 음형은 그대로 B부분에서도 나타나는데, 그것은 시적 화자의 노래가 시작되면서 '안개에 싸인 풍경'(ein Nebelbild)처럼 형체가 명확하지 않은 것에 대한 음악적 형상으로 들린다. 부분 B(마디18-25)는 움직이지 않는 감7화음의 지속이다.

〈악보 4〉 슈베르트, '도시', 마디1-15



부분 A와 A'는 모두 완전정격종지(각각 마디14와 마디35)로 완결되지만, 그것은 A와 A'를 이 노래 안에서의 조각난 파편으로 만들 뿐이다. 그것의 완결성

은 전주에서 등장한 감7화음의 음형으로 모두 사라진다. 또한 주제가 재현되는 A'에서 시적 화자는 노래 시작 부분의 음악을 다시 반복하지만 이번에는 속삭이듯 노래하지 않고, 소리의 강도를 높인다.[54] 시적 화자는 이 주제 재현에서 해가 떠오르며 선명히 보이기 시작한 도시가 '[사랑하는] 그녀를 잃어버린 그 자리'(wo ich das Liebste verlor)임을 노래한다.

상실에 대한 인식과 함께 노래는 완전정격종지로 끝을 맺지만, 이어지는 후주는 다시 감7화음으로 노래 전체의 시작과 끝의 느낌을 지운다. 노래가 시작할 때 그것은 단순한 '안개에 싸인 풍경'이었지만, 음악이 끝날 때 이 음형은 그 반복과 시의 진행 속에서 방향감을 상실한 자아가 된다. 동시에 감7화음이 취소시키는 전체의 종결감 또한 이 노래를 여러 조각들의 구성으로 만드는 데에 기여한다.

다섯 번째 곡, '바닷가에서'는 ('도플갱어'를 제외하면) 대조적 중간부를 포함하는 3부분 형식으로 이루어져 있는 다른 노래들과 달리, 반복되는 두 부분으로 이루어져 있다(〈표 3〉 참조). 이 두 부분을 A-A'라고 한다면 선행하는 A가 반종지로 끝맺고(마디21), 이어지는 A'가 완전정격종지로 끝맺기 때문에(마디43), 이 구조는 복합 악절(compound period) 구조로 볼 수 있다.[55]

〈표 3〉 '바닷가에서'의 구성

마디	구분		종지	시	시의 내용
1-2	전주				
3-11	A	a	PAC	1연	상황 묘사
12-23		b	HC	2연	사랑의 장면
24-32	A'	a	PAC	3연	
33-43		b	PAC	4연	상실과 고통
44-45	후주				

54) 마디6에서 못갖춘마디로 시작하는 부분 A에는 '나지막이'(leise)라는 지시어가 붙어있고, 마디27에서 못갖춘마디로 시작하는 주제 재현(부분 A')은 '강하게'(stark)라고 지시되어 있다.

55) 에드워드 콘의 읽기에서도 '바닷가에서'의 가사와 음악의 어긋남이 이야기된다. Edward T. Cone, "Repetition and Correspondence," in *A Companion to Schubert's* Schwanengesang: *History, Poets, Analysis, Performance*, ed. Martin Chusid (New Haven: Yale University Press, 2000), 80-81.

하지만 노래의 악절 구조는 시의 내용과 일치하지 않는다. 왜냐하면 시의 마지막 4연에서 노래되는 내용은 앞선 세 연의 내용과 거리를 두고 있기 때문이다. 앞의 세 연에서 시적 화자는 연인과 함께 바다를 바라보며 앉아있다. 이들의 사랑 속에서 시적 화자의 연인은 눈물을 흘리고(2연), 시적 화자는 무릎을 꿇고 사랑하는 이의 눈물을 마신다(3연). 그러나 마지막 연인 4연에서 시적 화자는 그 눈물이 자신에게 독이 되었고, 그것이 나를 죽어가게 한다고 말한다. 앞의 세 연과 마지막 연 사이에서 어떤 일이 있었는지는 알 수 없지만, 마지막 연에 다다라서야 감상자들은 이들의 사랑이 시적 화자의 회상 모드였음을 회고적으로 인식하게 된다.

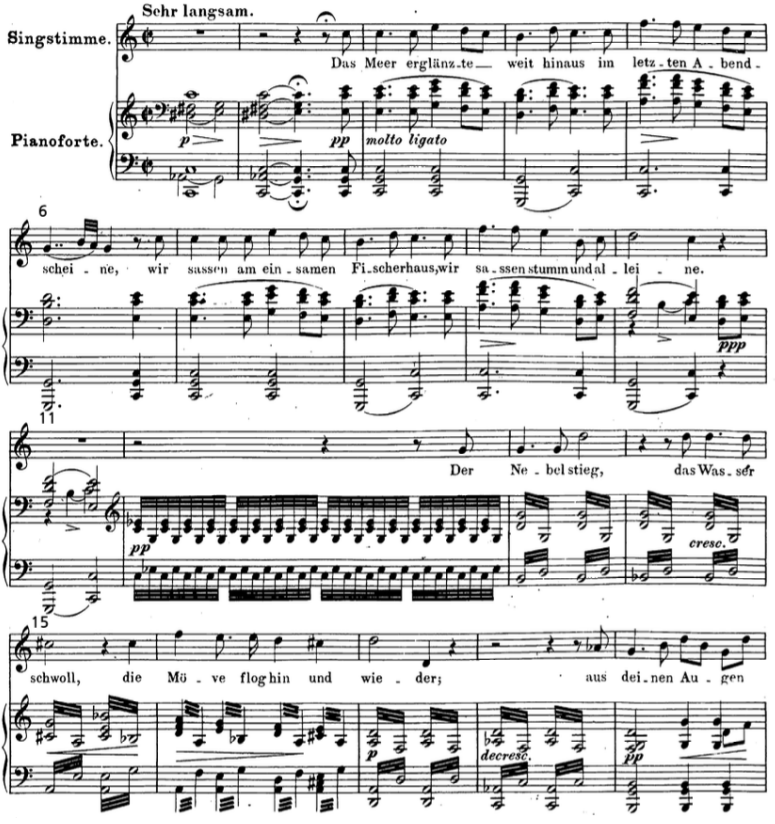
시의 마지막 연에서 일어나는 시적 내용의 급격한 변화는 노래 읽기에 영향을 미친다. 특히 이러한 구성은 노래의 구조에서 중요한 역할을 하는 완전정격종지(PAC)의 구조적 의미를 변화시킨다. 통상적으로 하나의 구조적 단위의 완결을 의미하는 완전정격종지는 이 노래의 형식적 단위들을 완결하기도 하지만, 거꾸로 그것을 파편으로 만들기도 한다. 시의 1연에 해당하는 마디3-11은 그 자체로 8마디 악절 구조로 되어 있다. 이 악절 구조가 끝나고, 음악은 '아틀라스'에서 사용되었던 트레몰로 음형과 함께 하위부분 b를 시작한다. 이 두 부분을 구분짓는 마디10의 완전정격종지는 앞선 하위부분 a를 노래에서 독립된 하나의 파편으로 만든다. 한편 마디11에서 등장하는 갑작스러운 트레몰로 음형 역시 하위부분 a와 b를 완전히 분리시키는 역할을 하는 한편, 시의 내용에 대한 음형적 묘사를 제공한다.[56]

하지만 이 트레몰로 음형이 복합 악절 구조의 후반부에서 그대로 다시 등장할 때(마디33), 그것은 사랑하는 이를 상실한 고통에 대한 심리적 음형이 된다. 그리고 그것은 복합 악절 구조에서 이 하위부분 b(마디33-43)를 파편으로 만든다. 이 하위부분 앞에 위치하는 마디31의 완전정격종지 또한 이 b의 파편성을 두드러지게 하는 역할을 한다.

같은 의미에서 이 노래의 짤막한 두 마디의 전주와 후주의 존재는 전체의 구성이 하나의 액자식 구성 속에 들어있는 것 같은 인상을 만들어낸다. C장조

56) 시의 2연은 다음과 같다. "안개 피어오르고 물 불어나고 / 갈매기 이리저리 날아다녔네"(Der Nebel stieg, das Wasser schwoll, / Die Möwe flog hin und wieder).

〈악보 5〉 슈베르트, '바닷가에서', 마디1-19

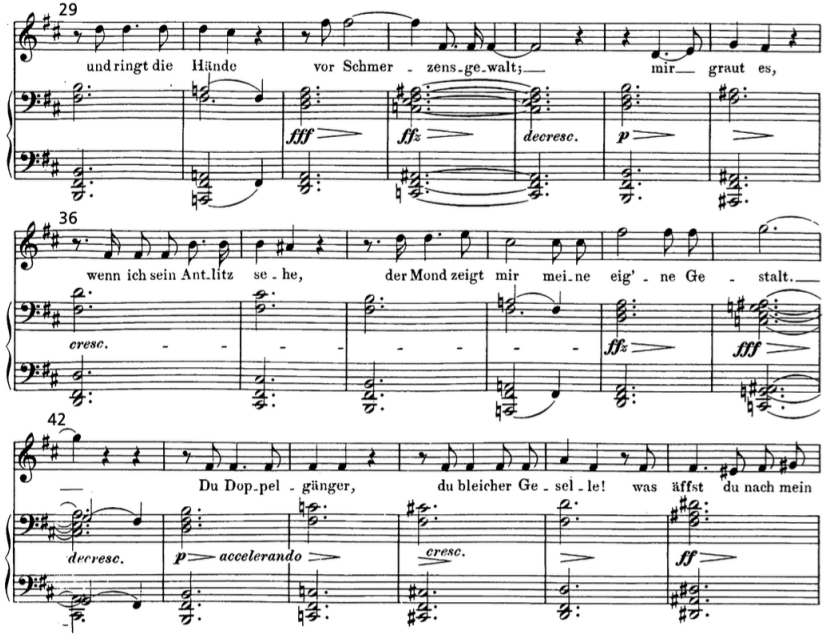


의 으뜸음 위에서 만들어지는 공통음 증6화음(common-tone augmented sixth chord)과 으뜸화음은 피아노 반주로 재현되는 기악 페르소나가 시적 화자가 전해주는 이야기와 거리를 두고 있는 서술자(narrator)로 들리게 한다.

마지막 노래, '도플갱어'는 여러 면에서 ≪겨울 나그네≫의 마지막 노래, '거리의 악사'(Der Leiermann)와 닮아 있다. 노래집의 마지막을 장식한다는 점 이외에도 두 노래는 모두 음악적으로 무형식에 가까운 반복의 구조를 기초로 한다. '도플갱어'는 파사칼리아 혹은 샤콘느와 같이 반복되는 화성 패턴에 기초하고 있지만, 하이네의 시 3연에 해당하는 부분(마디43-56)은 반복되는 화

성 패턴을 벗어나서 전체가 원조에서 멀리 떨어진 조성인 D♯단조(♯iii)를 경유하는 화성진행으로 되어 있다.

〈악보 6〉 슈베르트, '도플갱어', 마디29-47



반복되는 화성 패턴 내에서도 계속되는 변형이 이루어지는데, 이 변형들은 하이네의 시와 밀접한 관계를 맺고 있다. 그 변형이 시작되는 곳은 하이네의 시 2연에 해당하는 부분이다. 시적 화자는 한밤중에 그가 사랑하는 사람이 살았던 집 주변을 배회하고 있다. 그는 또 다른 남자가 자신처럼 그 집을 올려다보고 있음을 인지한다. 그리고 달빛에 비춘 그 남자의 형상이 고통에 일그러진 자기 자신의 모습임을 깨닫는다. 분열된 자아의 모습이 등장하는 시의 2연에서 반복되는 화성 패턴은 베이스 C♯음의 자리에 C♮음 위에 증6화음으로 변한다(마디32와 41). 고통에 찬 자신의 내면을 인식하는 순간에 앞서 음악이 먼저 그 형상을 강한 불협화음으로 제시한다는 점은(마디32), 분열된 자아의

내면이 기악 페르소나를 통해, 즉 강박적으로 반복되는 화성 패턴을 통해 암시되고 있었다는 점을 인식하게 한다.

하이네 시의 3연에서 시적 화자는 분리된 내면을 '너'(du)라고 부르면서 말을 건네기 시작한다. 하이네 노래의 첫 번째 곡 '아틀라스'에서 사용된 돈호법은 노래의 마지막 곡에서 다시 등장한다. 그리고 B음의 주변을 맴돌던 베이스의 네 음 패턴(B-A♯-D-C♯)은 반음계적으로 상행하기 시작한다(B-C♮-C♯-D♮-D♯). "사랑의 고통"(Liebesleid)으로 일그러진 자신의 내면은 음악으로 형상화된다. 결국 여섯 곡의 여정의 마지막에서 음악은 시적 자아의 파열된 내면을 비추는 도구가 되고, 파열된 내면을 반복하는 일은 그 고통을 확인하는 작업이다.

Ⅴ. 나가면서

본 연구는 미학적 범주로서의 말년성이 지닌 비평적, 해석적 가능성을, 슈베르트의 ≪백조의 노래≫에 수록된 여섯 개의 하이네 노래를 통해서 살펴보았다. 미학적 개념으로서의 말년성은 예술장르를 불문하고 작가론에 있어서 중요한 개념으로 적용될 수 있다는 점에서 예술 비평의 개념으로서 잠재력을 지니고 있다. 실제로 음악은 말년성 논의에 있어서 중심적인 지위를 만들어왔고, 이는 다시 문학과 미술, 영화 등 타 예술분야에서의 말년성 논의로 확산되어 왔다. 이러한 개별 예술 장르들에서의 말년성 논의는 말년성 개념의 총체적인 조망뿐만 아니라, 말년성이라는 개념을 통해서 예술 장르간의 특수성이 어떠한 방식으로 구축되는지, 그리고 다시 다양한 예술 장르들 간의 통섭적, 대화적 관계가 어떻게 구축될 수 있을 것인지 등의 문제에 유용하게 적용될 수 있을 것이다.

말년의 작품으로서의 ≪백조의 노래≫에 수록된 여섯 개의 하이네 노래들은 그 자체로서 슈베르트의 말년의 음악에 내재된 파편성을 드러낸다. 다시금 그 파편성은 상실, 기억, 죽음, 노스탤지어와 같은 슈베르트 말년의 토픽들을 환기시킬 뿐만 아니라, 이러한 주제들이 음악을 통해 어떻게 형상화되는지를 관찰할 수 있게 해준다. 결국 이 여섯 곡의 하이네 노래들에서 한 인간의 파열된 내면을 음악을 통해 드러내는 행위는 말년의 슈베르트의 예술적 문제의식이

어디에 있었는지를 살펴보게 해준다.

한글검색어: 말년성, 말년의 양식, 말년의 작품, 프란츠 슈베르트, 백조의 노래 D. 957, 슈베르트의 하이네 노래들, 슈베르트의 말년성

영문검색어: Lateness, Late Style, Late Work, Franz Schubert, Schwanengesang D. 957, Schubert's Heine Settings, Schubert's Lateness

참고문헌

권송택. “말러의 말년의 양식.”『음악논단』 25 (2011): 61-96.

박대현. “한국노년문학과 말년성의 지형학: 노년문학연구의 비판적 검토와 논의 확장을 위한 시론.”『한국문학논총』 79 (2018): 387-423.

정경영. “서평: Edward W. Said,『말년의 양식에 관하여』(장호연 역).”『서양음악학』 11/3 (2008): 175-181.

정이은. “방랑자의 내적 시간: 슈베르트의 ≪겨울 나그네≫와 주제 재현.”『음악논단』 44 (2020): 173-208.

조현리. “음악적 말년성: 담론과 실천.”『이화음악논집』 25/1 (2021): 181-219.

한미숙.『슈베르트의 겨울 여정: 가곡집 ≪겨울 나그네≫ 분석』. 서울: 예솔, 2018.

Adorno, Theodor W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 1998.

_____. *Essays on Music*. Translated by Richard Leppert. Berkeley: University of California Press, 2002.

Amigoni, David. “Making Darwin Late: Later Life and Style in Evolutionary Writing and Its Context.” In *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*. Edited by Gordon McMullan and Sam Smiles, 69-80. New York: Oxford University Press, 2016.

Bodley, Lorraine Byrne, and Julian Horton (Eds.). *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Chua, Daniel K. L. *The Galitzin Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge University Press, 1999.

_____. *Beethoven & Freedom*. New York: Oxford University Press, 2017.

Chusid, Martin (Ed.). *A Companion to Schubert's* Schwanengesang:

History, Poets, Analysis, Performance. New Haven: Yale University Press, 2000.

Cone, Edward T. "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics." *19th-Century Music* 5/3 (1982): 233-241.

_____. "Repetition and Correspondence." In *A Companion to Schubert's Schwanengesang: History, Poets, Analysis, Performance*, 53-89. Edited by Martin Chusid. New Haven: Yale University Press, 2000.

Crow, Thomas E. and Karen Painter. *Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*. Los Angeles: Getty Publications, 2006.

Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Translated by Mary Whittall. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Davis, Andrew. *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Deutsch, Otto Erich (in collaboration with Donald R. Wakeling). *Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order.* New York: W. W. Norton, 1951.

_____. *Schubert: Memoirs by His Friends.* London: A. & C. Black, 1958,

Howe, Blake, Stephanie Jensen-Moulton, Neil William Lerner and Joseph Nathan Straus. *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Heine, Heinrich. 『노래의 책』(*Buch der Lieder*). 이재영 역. 파주: 열린책들, 2016.

Jones, Bethan. *The Last Poems of D. H. Lawrence: Shaping a Late Style*. New York: Routledge, 2016.

Kerman, Joseph. "A Romantic Detail in Schubert's *Schwanengesang*." *The Musical Quarterly* 48/1 (1962): 36-49.

Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Kramer, Richard. *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

McMullan, Gordon. *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*. Cambridge University Press, 2007.

_____ and Sam Smiles (Eds.). *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*. New York: Oxford University Press, 2016.

Newbould, Brian. *Schubert, the Music and the Man*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Notley, Margaret. *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. New York: Oxford University Press, 2006.

Perrey, Beate Julia. "Exposed: Adorno and Schubert in 1928." *19th-Century Music* 29/1 (2005): 15-24.

Said, Edward W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. New York: Vintage, 2006.

Spitzer, Michael. *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Straus, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. "Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music Theory." *Journal of the American Musicological Society* 59/1 (2006): 113-184.

_____. "Disability and 'Late Style' in Music." *The Journal of Musicology* 25/1 (2008): 3-45.

Subotnik, Rose. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Tovey, Donald Francis. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1948.

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

University Press, 2007.

_____. "Saving Schubert: The Evasions of Late Style." In *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music*, Edited by Gordon McMullan and Sam Smiles, 120-130. New York: Oxford University Press, 2016.

Wheeldon, Marianne. *Debussy's Late Style*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

Youens, Susan. *Retracing a Winter's Journey: Franz Schubert's "Winterreise."* Ithaca: Cornell University Press, 1991.

_____. *Schubert: Die Schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. *Heinrich Heine and the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

국문초록

말년성 담론과 슈베르트:
말년의 작품으로서의 슈베르트의 하이네 노래들

정 이 은

본 연구는 말년성을 하나의 미학적 범주로 보고, 말년성을 한 예술가의 삶에서 나타나는 역사적, 전기적 요소로 파악하기보다는 비평적 작업을 위한 '해석학적 창'으로 논의한다. 이러한 작업을 위해 본 논문에서는 슈베르트의 말년의 작품 중 하나인 ≪백조의 노래≫(*Schwanengesang*, D. 957)에 수록된 여섯 곡의 하이네의 노래들을 비평의 대상으로 살펴본다. 이를 통해 말년성 담론으로부터 야기되는 여러 문제들을 재고찰하는 계기를 만들고, 더 나아가서 말년성이 슈베르트의 하이네 노래들을 이해하는 데에 중요한 미학적 범주가 될 수 있음을 주장한다.

Abstract

Lateness and Schubert: Schubert's Heine Setttings as Late Work

Chung, Yi Eun

This study aims at understanding lateness as an aesthetic category, approaching to the notion of lateness as 'the hermeneutic window' for the critical interpretation rather than as historical and biographical element. Schubert's Heine settings in his *Schwanengesang* (D. 957) are discussed as the representative example of Schubert's late works. By doing this, this study provides an opportunity to reexamine critical issues in discussing lateness of an artist, and further claims that lateness is the significant aesthetic category in understanding Schubert's Heine Settings.

[논문투고일: 2023. 02. 28]
[논문심사일: 2023. 03. 19]
[게재확정일: 2023. 03. 27]