

뉘른베르크 오페라 《젤레비히》(Seelewig)에서 사용된 악기와 조성에 대한 상징적 의미와 정서적 표현¹⁾

조연숙

1. 들어가면서

15세기부터 오르간 제작을 비롯하여 여타의 악기제작으로 잘 알려진 뉘른베르크 도시에서 지속적인 음악문화가 발전하기 시작한다. 특히 르네상스 시인음악가인 마이스터징거로 불리는 작스(Hans Sachs, 1494-1576) 역시 뉘른베르크 출신임을 관련시켜 이 지역의 음악문화에 대한 높은 관심도를 확인할 수 있다. 과거 14세기부터 교회와 라틴어학교에 오르간 악기가 있었고 또한 학생 합창단의 활동으로,²⁾ 뉘른베르크 도시의 음악문화는 지속적인 발전을 꾀한다. 더 나아가 16세기 중반부터는 공직자, 종교인, 교육종사자, 의사 그리고 법률가로 구성된 음악사교단체가 조직되어 음악활동을 특히 노래와 류트악기 중심으로 활성화시킨다.³⁾ 이를 기반으로 바로크 시대와 함께 음악과 시예술이 결합된 극음악이 발전되어 뉘른베르크에서 오페라가 창작된다. 당시 오페라는 종교적 그리고 교육적 목적 하에 성악위주로 교회나 라틴어학교에서 연주되어 ‘학교드라마(Schuldrama)’라고 불리기도 했지만 시간의 흐름과 더불어 대규모 무대로 옮겨진다. 따라서 오페라는 연극적인 부분에 대한 커지는 욕구와 함께 점점 화려한 무대를 실현하여 ‘학교드라마’의 이미지와 연극을 살린 무대를 상연하기 시작한다. 그리고 17세기부터 무대작품들은 공개적 그리고 사회적 틀로 조직

1) 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07062866).

2) Markus Paul, *Reichsstadt und Schauspiel: Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts* (Tübingen: Max Niemeyer, 2002), 93-94.

3) Paul, 위의 책, 100.

되면서 ‘사회적 삶’을 담은 극작품으로 뉘른베르크에서 선호되기 시작한다. 이런 뉘른베르크의 지역적 요구 속에서 완성된 오페라 《젤레비히》(Seelewig)는 당시 무대작품의 표현법들을 담아내면서 독일 오페라 발전에 큰 원동력으로 작용된다.

1627년 오피츠(Martin Opitz, 1597-1639)의 리누치니(Ottavio Rinuccini, 1562-1621) 개작 본을 가지고 쉴츠(Heinrich Schütz, 1585-1672)가 독일 최초 오페라 《다프네》(Dafne)를 작곡하지만 이 작품은 분실된 상태이기 때문에 현존하는 독일 최초의 오페라는 《젤레비히》로 간주되어지고 있다. 오페라 《젤레비히》는 하르스되르퍼(Georg Philipp Harsdörffer, 1607-1658)의 대본과 슈타덴(Sigmund Theophil Staden, 1607-1655)의 음악으로 1644년에 완성된다. 따라서 본 논문에서는 《젤레비히》가 당시 등장한 오페라 장르로 어떻게 탄생되었는가를 파악하면서 어떻게 작품이 구성되었는지 그리고 등장인물과 함께 작품의 줄거리가 어떻게 진행되는지에 대해 살펴볼 것이다. 이어 등장인물에 특정한 악기의 삽입으로 음악과 수사적 형태를 가진 상징적 의미가 작품에서 부각된 점을 비추어 등장인물과 관련된 악기가 갖는 상징적 의미와 정서적 표현을 연구할 것이다. 계속해서 텍스트의 전개와 함께 등장인물과 조성은 밀접한 관련을 맺으면서 특정한 상황을 그려내고 다양한 소통적 작용을 가져온다. 이를 근거로 개별 조성이 갖는 상징적 의미와 정서적 표현이 어떻게 드러나는지에 대해 알아보려고 한다.

이상의 연구내용을 토대로 뉘른베르크 오페라 《젤레비히》에서 사용된 악기와 조성에 대한 상징적 의미와 정서적 표현을 이해하고 더 나아가 도덕적 그리고 교훈적 내용을 담은 학교극 형식의 《젤레비히》가 갖는 독일오페라의 역사적 의미를 새롭게 인식할 수 있을 것이다.

2. 작품탄생배경 및 구성

2.1. 작품탄생배경

뉘른베르크 명문가에서 태어난 하르스되르퍼는 법률가 직업을 가지고 번역가, 학자 그리고 시인으로 활동하면서 많은 작품을 남겼기에 바로크 시대의 위대한 시인으로 잘 알려졌다.⁴⁾ 그리고 그는 언어와 시인모임회를 뉘른베르크에서 조직해 학자들과 함께 언어와 시문화 보급에 큰 역할도

4) Peter Keller, *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer* (Bern: Paul Haupt Bern, 1977), 25.

하였다. 그는 1627년부터 1632년까지 유럽에서 교육여행을 다니며, 특히 이탈리아에 오래 머물면서 이탈리아 극과 음악경영에 대한 지식적 경험을 쌓고 고국으로 돌아올 때 방대한 자료들도 가져왔다.⁵⁾ 이런 경험과 자료들을 바탕으로 하르스되르퍼는 1641년부터 1649년까지 『여성실에서의 대화놀이』(Frauenzimmergesprächspiele)를 매년 1권씩 집필하고 출판하면서 총 8권의 문학전집을 완성했다.⁶⁾ 그 중 4번째 권에 실린 오페라 《젤레비히》는 하르스되르퍼가 뉘른베르크 음악모임회에서 오르간연주자, 작곡가 그리고 시의 나팔수로 뉘른베르크에서 활동하는 슈타덴을 만난 계기로 1644년에 완성될 수 있었다.⁷⁾ 당시 하르스되르퍼는 슈타덴에게 오페라 《젤레비히》의 음악을 부탁해, 본인이 집필한 대본과 슈타덴의 음악적 양식이 접목되어, 사악한 세상에 대항하는 영원한 정신(ewige Seele)을 담은 오페라 《젤레비히》가 뉘른베르크에서 탄생되었다.

당시 오페라 《젤레비히》는 《종교적인 숲의 시》(Das Geistliche Waldgedicht) 또는 《즐거운 연주》(Freudenspiel)라는 부제를 가지며 다양하게 칭해졌다.⁸⁾ 그리고 1881년 음악학자, 원전연구자 그리고 편찬자로 활동한 아이트너(Robert Eitner, 1832-1905)에 의해 1644년에 하르스되르퍼가 출판한 오페라 《젤레비히》의 대본과 총보를 실은 『여성실에서의 대화놀이』 4번째 권이 주석을 달고 출판되었다.⁹⁾

2.2. 작품구성

오페라 《젤레비히》를 포함한 8권의 『여성실에서의 대화놀이』 전집에서 하르스되르퍼는 6명의 가명을 가진 화자들을 설정하고 그들이 내용을 대화식으로 전개하도록 구성한다. 귀족 소녀인 앙젤리카(Angelica von Keuschewitz)와 카산드라(Cassandra Schönlebin), 유랑하는 박식한 대학생인 라이문트(Reymund Discretin), 지혜로운 기혼여성인 율리아(Julia von Freudenstein), 나이든 농장주인 베스파시안(Vespasian von Lustgau) 그리고 이성적이고 교양 있는 군인인 데젠

5) Rolf Hasselbrink, "Harsdörfer," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Herausgegeben von Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989), 1735.

6) Peter Keller, *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer*, 14-16.

7) Harold E. Samul, "Sigmund Theophil Staden," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12, Herausgegeben von Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989), 1115-1117.

8) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*. Nürnberg 1644, Herausgegeben von Irmgard Böttcher, Neudruck (Tübingen: Max Niemeyer, 1968), 41-160.

9) Peter Keller, *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer*, 14.

베르트(Degenwert von Ruhmeck)가 6명의 화자로 나타난다. 이들은 『여성실에서의 대화놀이』 각 권의 단락마다 등장하면서 일정한 주제가 설정되면 6명의 화자들 중 일부 화자가 대화식으로 이야기를 진행하거나 아니면 한 화자가 설명하고 다른 화자는 주석을 디는 방법으로 다양하게 이끌어간다. 특히 4번째 권에 실린 오페라 《젤레비히》는, ‘종교적인 숲의 시 또는 즐거운 연주라고 칭해지는 젤레비히/이태리적 양식에 의한 노래방법으로’(Das Geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genannt Seelewig/Gesangsweise auf italienische Art gesetzt)라는 표제와 함께 양치기들의 이야기를 다룬 작품이다. 책의 구성은 다음과 같이 진행된다. 먼저 첫 번째 프롤로그의 제목은 음악(Music)이며 6명의 화자들 중 유랑하는 박식한 대학생인 라이문트가 전체 오페라의 설명자로 다른 화자들과 함께 음악, 악기 그리고 운율에 대해 이야기를 나눈다. 계속해서 1막 1-3장에 망상(Dünkelwitz), 4-6장에 환상(Sinnbetrug), 2막 1-2장에 아침찬양(Das Morgenlob), 3-5장에 정신적 위험(Seelengefahr), 6장에 경고(Ermahnung), 3막 1-5장에 짧은 참회(Die kurze Reue) 그리고 6장에 귀의(Bekehrung)와 화법(Die Malkunst)이란 제목이 붙여지고 화자들은 줄거리를 이야기식으로 펼친다. 이어 마지막으로 오페라 등장인물들의 성부에 대한 설명과 무대 뒤에서 연주되는 서곡악보가 제시된 후 등장인물들의 이름이 적힌 악보들이 이어진다. 악보는 시적 가사를 가진 노래선율과 계속저음 반주로 이루어진 모노디 아리아와 합창 그리고 막 중간 중간에 연주되는 심포니아를 제시한다.

《젤레비히》작품은 8명의 등장인물과 함께 총 3막으로 구성되고 각 막은 다시 소제목을 달고 6장으로 구분되어 있다. 각 등장인물들의 이름에는 고유 의미가 내재되어 있어 그 의미를 먼저 (표1)에서 성부영역과 함께 살펴볼 수 있다.

(표1)¹⁰⁾

배역	이름	어원적 의미 ¹¹⁾	성부
양치기소녀 혹은 요정	젤레비히(Seelewig)	영혼한 정신	소프라노 혹은 최고성부
	지니군다(Sinnigunda)	외적인 감각	소프라노 혹은 최고성부
양치기소년	헤르치길트(Hertzigild)	마음과 관련된	소프라노 혹은 최고성부
	퀸스텔링(Künsteling)	잘못된 알립	알토 혹은 고성부
	에레롭(Ehrelob)	명예와 품위에 대해 칭찬이 부족함	테너 혹은 중간성부
중년부인	라이히무트(Reichimuth)	커다란 용기를 자랑함	테너 혹은 중간성부
	그비술다(Gwissulda)	온화한 양심	알토 혹은 고성부
반인반수 혹은 숲의 신	트뤼게발트(Trügewalt)	강력한 기만	베이스 혹은 저성부

10) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 534.

11) Harsdörffer, 위의 책, 33-35.

이어 (표2)에서는 양치기 소녀 젤레비히를 농락하려는 반인반수인 트뤼게발트의 성공하지 못한 시도에 대해 다룬 오페라 줄거리가 제시된다.

(표2)¹²⁾

막	장	제목	줄거리
서곡		음악	무대 뒤에서 바이올린으로 짧은 기악곡이 연주된 후 계속해서 커튼 앞에서 우화적 인물들이 류트 반주와 함께 노래하며 서곡을 이끈다.
1	1-3	망상	바다근처 강을 배경으로 꾸며진 무대 위에서 양치기소년 퀴스텔링과 양치기소녀 젤레비히에게 마음을 빼긴 반인반수이자 숲의 신 트뤼게발트가 등장하여 만난다. 트뤼게발트는 외모에 자신이 없기 때문에 퀴스텔링한테 젤레비히를 농락할 수 있게 도와달라고 부탁한다. 그 부탁을 승낙한 퀴스텔링은 동료친구 라이히무트와 에레롭의 도움으로 작업을 시작한다.
	4-6	환상	그때 젤레비히는 친구 지니군다와 함께 바닷가를 산책하다가 우연히 중년부인 그비술다와 양치기소녀 헤르치길트를 마주친다. 중년부인 그비술다는 젤레비히와 지니군다에게 밤이 오기 전에 집으로 돌아가라고 권유하고 설득하지만 그 둘은 들으려하지 않아 그냥 내버려둔다.
2	1-2	아침찬양	바닷가에 있는 양치기소녀 젤레비히와 지니군다를 양치기소년 퀴스텔링과 그의 친구들이 발견한다. 그리고 그들은 노래하면서 양치기소녀들에게 다가간다.
	3-5	정신적 위협	그리고 시간을 보낼 수 있도록 젤레비히에게 퀴스텔링은 망원경을, 에레롭은 낚시대를 선물한다. 그리고 라이히무트는 화살통, 활 그리고 화살을 가져와 젤레비히와 함께 놀고 산보하자고 꼬드긴다. 이때 퀴스텔링은 산보하는 장소에서 트뤼게발트에게 젤레비히를 넘겨주려고 생각한다. 초반 계획은 성공적으로 진행된다.
	6	경고	하지만 그비술다와 헤르치길트가 나무 뒤에서 모든 상황을 몰래 지켜보면서 양치기소년들의 계략을 미리 눈치 채고 서로 영친 나뭇가지를 타고 모험을 즐기려는 양치기소녀들을 구한다. 그때 계략을 들킨 양치기소년들은 멀리 도망가고 도망간 그 곳에서 주저하며 양치기소녀들을 계속 관찰한다. 반면에 양치기소녀 지니군다는 벌을 받을까봐 겁에 질려 도망가고 젤레비히는 나무 밑에서 잠을 자다가 갑자기 천둥번개가 내리쳐 죽을까봐 두려워한다.
3	1-5	짧은 참회	퀴스텔링과 그의 친구들은 안전부절 못하는 트뤼게발트에게 서둘러 와서 젤레비히에게 선물공세를 했지만 실패했다고 전한다. 그리고 그는 트뤼게발트에게 다시 시도할 것을 맹세한다. 다음 날 강가에 혼자 앉아있는 젤레비히에게 지니군다는 최고의 기분으로 노래하며 다가간다. 뒤따라 퀴스텔링과 그의 친구들이 와서 젤레비히와 지니군다에게 함께 슬래잡이놀이를 하자고 청한다. 이때 퀴스텔링과 트뤼게발트가 미리 짜놓은 각본대로, 트뤼게발트는 나무 뒤에 숨어 있다가 젤레비히가 눈을 가리고 한 명의 양치기소년을 잡으려할 때, 젤레비히에게 고의로 잡히는 척 하려고 한다.
	6	귀의, 화법	그때 그비술다와 헤르치길트가 나무 뒤에 몰래 숨어서 살펴보다가 상황이 심각해져 젤레비히의 눈을 가린 천을 찢었다. 그리고 다 같이 힘을 모아 트뤼게발트와 양치기소년들을 내쫓아버린다. 그리고 이 번 기회를 계기로 젤레비히는 그비술다의 경고를 새겨듣는다. 이어 마지막으로 다시 서곡에서 나왔던 우화적 인물들이 무대로 등장하여 짧은 논평을 하고 작품을 맺는다.

12) Harsdörffer, 위의 책, 41-159.

마지막으로 오케스트라는 3개의 바이올린, 3개의 플루트, 3개의 쉼¹³⁾ 그리고 1개의 커다란 혼으로 구성되지만 혼 대신 봉바르드¹⁴⁾, 비순 그리고 트럼펫이 대체악기로 사용 가능하며 또한 저음 현악기 티오르바¹⁵⁾가 전적으로 음악의 저음을 연주한다. 계속해서 오페라 마지막 부분인 심포니아가 연주될 때, 3개의 비올라가 삽입된다. 그리고 오페라의 중심박자는 4/4박자이며 6/4박도 변박으로 등장한다. 하지만 노래가사가 시적 ‘운율’로 제시되어 음악적 단위가 마디 단위 진행보다는 시의 행 단위로 자주 나뉜다.

3. 악기와 조성에 대한 상징적 의미와 정서적 표현

악기와 악기의 소리는 그 자체로 의미를 갖지만 텍스트와 함께 선택된 악기와 연주되는 악기의 소리는 상황이나 진행의 관계에서 뭔가를 묘사할 수 있어 또 다른 해석을 낳을 수 있다. 더 나아가 악보에 제시된 ‘조들’을 악기로 소리화 할 때 텍스트가 갖고 있는 모호한 의미가 보다 구체적으로 다가올 수 있다. 즉 ‘소리의 분위기가 텍스트의 의미를 느끼고 이해할 수 있게 돕는 매개역할을 한다. 따라서 악기와 조성의 선택으로 창출된 ‘소리의 분위기’는 텍스트의 다양한 이야기들을 생동감 있게 그려낼 수 있다. 따라서 본 단락에선 오페라 《젤레비히》에 사용된 악기와 조성이 등장인물과 연계되어 어떤 상징적 의미와 정서적 표현을 담고 있는지에 대해 알아보려고 한다.

3.1. 악기에 대한 상징적 의미와 정서적 표현

오페라에서 등장한 우화적 인물들은 배역에 따라 이미 비유적 성격을 갖고 선과 악의 행동을 무대에서 보여준다. 그리고 등장인물과 관련된 악기 또한 등장인물의 노래에 담은 정서적 표현과

13) 쉼(Shawm)은 15세기에 발전하기 시작하여 16, 17세기에 즐겨 사용된 악기로 그리고 이중 갈대 앞으로 구성된 리드를 가진 원추형 목관악기로 크고 날카로운 소리를 낸다. Michael Dickreiter, *Musikinstrumente* (München: Bärenreiter, 1987), 107-112. 비교

14) 봉바르드(Bombard)는 중세의 쉼 악기족으로부터 발전된 악기다. 이중 리드를 가진 봉바르드는 17세기에 주로 낮은 음역에서 연주되는 목관악기다. Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente* (Hildesheim: Georg Olms, 1972), 55. 비교

15) 티오르바(Theorbo)는 류트 악기의 일종으로 2개의 줄감개집을 가진 길이가 짧은 악기이다. 주로 저음에서 연주되는 바로크시대의 반주악기로 18세기 중반까지 애호된 악기다. Sachs, 위의 책, 384. 비교

조화를 이루어야 한다는 것은, 하르스되르퍼가 언급한 다음과 같은 문장에서 유추할 수 있다. “금빛 류트 소리와 노래가 합쳐진 조화로운 소리/변함없이 신뢰되는 열정적인 마음에 연인/이렇게 소망은 동시에 일치되고/진실하고자 하는 다짐 속에 늘 머문다.”¹⁶⁾ 그리고 그는 악기들을 제시하며 많은 사람들이 악기를 즐기면서 악기와 즐겁게 대화할 때 자기 자신을 느끼며 동시에 이런 감각적 연주와 함께 예술에 숨겨진 자체 도달점을 경험할 것이라고 언급한다.

모든 이는 뭔가 기교적인 음악연주를 좋아한다/오르간과 트럼펫을 가지고 흥겨워하며/홀짝 홀짝 불어대는 코르넷/커다란 플루트/트롬본/바이올린/류트 그리고 많은 다른 악기들/음악-지도 외에 많은 이들이 마음에 들인다/열등한 정신은 방탕해지는 것을 좋아한다/[...]모든 이는 본인이 좋아하는 악기를 아주 많이 칭찬하고/비 예술과 예술/현악기와 감각연주:/나는 어느 악기와도 험겨워하지 않고/나를 듣는다/대화하는 연주를 들어라!¹⁷⁾

오페라 음악을 작곡한 슈타덴 역시 악기의 특별한 삽입으로 음악과 수사적 형태를 가진 상징적 의미를 더욱 강하게 작품에서 부각시킨다. 특히 악기 연주인 심포니아가 처음 서곡과 함께 오페라 전체에서 6번 연주되고, 연주될 때마다 악기의 교체가 이루어진다. 또한 이런 악기 교체가 등장인물 중 누가 무대에 오를지를 청중한테 미리 알아차리게 한다. 이처럼 등장인물과 악기와의 관련성은 (표3)에서 확인할 수 있다.

(표3)¹⁸⁾

심포니아가 연주되는 부분	악기	심포니아가 연주된 후 무대에 등장한 인물
서곡	바이올린	퀸스텔링
1막 3장 전	숨	에레롭, 라이히무트
1막 4장 전	바이올린	젤레비히, 지니군다
2막 1장 전	플루트	지니군다, 젤레비히
2막 2장 전	숨	에레롭, 퀸스텔링, 라이히무트
3막 1장 전	봉바르드 또는 바순	트뤼게발트, 퀸스텔링, 라이히무트, 에레롭
3막 6장 전	비올라	천사들의 합창

16) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele Achter und letzter Teil*, Herausgegeben von Wolfgang Endters (Nürnberg, Ein Mitglied der Hochlöblichen Frechtbringenden Gesellschaft, 1649), CCLXXXIV 102-103.

17) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 451-453.

18) Harsdörffer, 위의 책, 489-622.

오페라의 시종부분을 제외하고 위의 (표3)에서 제시한 등장인물과 악기와의 관계성을 살펴보면, 양치기소년들은 쉘, 트뤼게발트는 봉바르드 또는 바순 그리고 양치기소녀들은 플루트와 바이올린 악기로 연결되어 있다. 그리고 이 악기들이 오페라 서곡에서 연주되는 심포니아의 구성 악기들이다. 따라서 일정한 악기연주가 일정한 배역의 등장을 미리 알리면서 극의 줄거리와도 음향적으로 연결되어 있음을 알 수 있다. 더 나아가 진행되는 극에서 등장인물과 함께 연주되는 악기에 대한 관찰에서도 악기와 등장인물과의 관계가 구체적으로 드러난다. 이는 아래 (표4)에서 확인할 수 있다.

(표4)¹⁹⁾

등장인물	악기	연주되는 부분
젤레비히	바이올린	1막 4장
	플루트	2막 1장
지니군다	바이올린	1막 4장
	플루트	2막 1장
에레롭	쉘	1막 3장
라이히무트	쉘	1막 3장
양치기소년들	쉘	2막 2장
트뤼게발트	커다란 혼 또는 트럼펫	1막 6장
	봉바르드 또는 바순	3막 1장

(표3)과 (표4)에서 나타난 유사한 특징은, 바이올린과 플루트는 양치기소녀들을 위한, 쉘은 양치기소년들을 위한 그리고 커다란 혼과 트럼펫, 봉바르드 또는 바순은 트뤼게발트를 위한 악기라는 점이다. 이와 관련지어 등장인물과 연계된 악기들을 현악기와 관악기로 나누어 상징적 의미와 정서적 표현에 대해 계속해서 살펴보고자 한다.

3.1.1. 현악기

등장인물과 관련된 현악기로는 바이올린이 있다. 일반적으로 바이올린은 대부분 선율을 연주하여 아름다움을 불러오는 악기로 꼽을 수 있다. 모든 연주기는 본인 악기와 친숙한 개인적인 관계

19) Harsdörffer, 위의 책, 489-622.

를 맺지만, 특히 바이올린은 개인적인 인간관계로 비유할 정도로 연주자와의 친숙함을 아주 많이 요구하는 악기이다.²⁰⁾ 연주의 섬세한 움직임에 모든 소리의 다양함을 표현하듯, 높은 고음과 귀를 찢는 듯한 날카로운 소리 그리고 부드럽고 편안한 소리 역시 바이올린 악기로 연주될 수 있다. 따라서 바로크 시대에 바이올린은 다른 현악기에 비하여 상대적으로 음악적 표현의 자유로움을 가지고 있어 연주자의 기교를 부각할 수 있다. 이와 관련하여 하르스되르퍼는 오페라 대본에서 기교적인 악기는 좋은 악기라고, 비기교적인 악기는 나쁜 악기라고 언급하면서, 바이올린을 좋은 악기로 구분 짓는 반면에 슈타텐은 능숙한 연주자가 연주할 수 있는 악기로 바이올린을 꼽으며 젤레비히와 지니군다가 무대에 등장하기 전에 바이올린을 삽입시킨다.²¹⁾ 그리고 영원한 정신이란 뜻을 가진 젤레비히가 아름답게 무대 위에서 정화를 상징하는 흰색무대의상을 입고,²²⁾ 노래할 때 바이올린이 연주된다. 그리고 젤레비히의 노래는 대부분 정서적으로 온화함을 유지하여,²³⁾ 오케스트라에서 연주되는 악기들 중에 바이올린과 가장 잘 어울린다. 또한 젤레비히 아리아의 많은 부분이 상대적으로 긴 음가로 시작하여 ‘급함’보다는 차분한 분위기를 가져온다. 반면에 젤레비히와는 달리 외적인 감각이란 이름의 뜻을 가진 지니군다는 특정한 것을 상징하지 않는 알록달록한 색의 무대의상을 입고,²⁴⁾ 부절리듬과 짧은 음가를 가진 노래를 상대적으로 밝게 바이올린 연주와 함께 부른다. 이에 하르스되르퍼는 부드러운 소리의 악기로 바이올린을 언급하며 특히 양치기소녀들의 노래와 적합함을 설명한다.²⁵⁾ 친구사이인 젤레비히와 지니군다는 양치기소녀로 거의 함께 등장하며 서로 적대 관계도 형성하지 않고 서로 연결된 상태이지만 모든 부분에 있어 다름을 보여주고 있다. 예컨대, 무대의상에선 흰색의 정화와 알록달록한 색의 무특징이, 노래에 실은 정서에선 부드러움과 밝음이 그리고 이름의 의미에서 내면적 영원한 정신과 외면적 감각이 표현된다. 이처럼 두 등장인물 양치기소녀들의 개별적 성격화를 바이올린 악기의 다양한 소리와 연관지어 ‘다름’을 보여주지만 동일한 악기의 삽입과 연주로 결국 조화로움을 만들어낸다. 따라서 젤레비히와 지니군다 개개인의 등장과 바이올린의 공통된 연주에서 표현된 정서는 부드러움과 밝음을 이해할 수 있고 상징적 의미로는 조

20) Gerd Albrecht, *Musikinstrumente und wie man sie spielt* (Zürich, Freiburg: Atlantis, 1977), 45.

21) Harsdörffer, 위의 책, 505.

22) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele V. Teil*. Nürnberg 1645, Herausgegeben von Irmgard Böttcher, Neudruck (Tübingen: Max Niemeyer, 1968), 287.

23) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 30.

24) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele V. Teil*, 287.

25) Stefan Keppler-Tasaki, Ursula Kocher, *Georg Philipp Harsdörffer Universalität* (Berlin: Niemeyer, 2011), 230.

화로움을 파악할 수 있다.

계속해서 화음반주를 위한 현악기인 티오르비는 곡 전반에서 연주되지만 특정한 등장인물과 관련성 없이 주로 계속저음을 연주하여 음향적 울림을 더해준다.

3.1.2. 관악기

오페라에서 등장인물과 연관된 관악기로는 플루트, 숨, 커다란 혼과 트럼펫 그리고 봉바르드와 바순이다. 당시 바이올린처럼 솔로악기로 연주된 플루트는 양치기소녀 젤레비히와 지니군다가 노래할 때 삽입되는 반면에 숨은 양치기소년들과 함께 연주되고, 커다란 혼 혹은 트럼펫은 트뤼게 발트와 함께 먼저 총보에 제시되고 후에 봉바르드 혹은 바순이 삽입된다.²⁶⁾ 이에 하르스되르퍼는 『여성실에서의 대화놀이』에서 부드러운 소리의 악기로 플루트를 그리고 낮고 거친 소리의 악기로 바순, 봉바르드, 숨을 선택하여 양치기소년들의 노래에 어울림을 설명한다.²⁷⁾

과거 목관악기에 속한 가로플루트는 1832년부터 실내악과 오케스트라의 중요한 악기로 자리 잡지만 18세기에는 연주가나 애호가 악기로 사랑을 받으며 전성기를 맞이한다.²⁸⁾ 그 이전 18세기 중엽까진 세로플루트가 유럽의 음악 실제에서 사용되어,²⁹⁾ 젤레비히 오페라에서도 세로플루트가 삽입되었음을 추측할 수 있다. 그리고 당시 누구나 즐길 수 있는 악기로 하르스되르퍼는 플루트를 언급한다. 플루트는 관악기로 양치기소녀 젤레비히와 지니군다가 2막 1장에서 노래하기 전에 가사 없이 그녀들의 노래선율을 미리 연주하여 무대에 오를 등장인물을 알리고 등장인물의 노래에 실을 정서를 미리 조성한다. 특히 지니군대와 젤레비히가 자연에 대해 노래를 주고받는 부분으로, 지니군다가 “나의 동반자여 우리 저 사랑스런 꽃을 보지구나/밤은 목초지에 있는 모든 것을 잠들게 하잖아/지금 보석 같은 물방울이 사랑스런 아름다움을 다시 가져오잖아...”³⁰⁾라는 내용을 선율에 담아 부른다. 이 노래가 시작되기 전에 플루트가 노래선율을 미리 연주하여 지니군대의 노래에 표현될 차분한 정서를 조성한다. 그리고 지니군대의 노래가 이어지며 연이어 땅에 대한 찬사를 젤레비히가 응답창이라도 하듯 부드럽게 부른 후 다시 플루트 중주가 지니군대의 노래선율을 가볍게 연주

26) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 489-622.

27) Harsdörffer, 위의 책 162.

28) Winfried Schrammek, Sina und Volkmar Herre, *Museum Musicum Historische Musikinstrumente* (Leipzig: Peters, 1981), 25.

29) Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente*, 144.

30) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 524-525.

한다. 계속해서 새와 꽃에 대한 찬사를 담은 지니군다의 노래가 밝게 연주된 후 태양에 대한 찬사로 젤레비히가 응답하고 다시 플루트연주와 함께 2막 1장이 종결된다. 결국 가볍게 즐길 수 있는 악기 플루트에 담은 정서는 차분한 부드러움으로 젤레비히와 지니군다의 극적 심리상황을 전해주고 있으며 동시에 아름다운 ‘자연’에 대한 여유로움을 상징적으로 보여주고 있다.

이어 악기 솜은, 하르스되르퍼가 언급했듯, 낮고 거친 소리를 가진 악기로 양치기소년들의 극적 성격을 음향적으로 들려주는 악기이다. 또한 악기 중에 상대적으로 큰소리를 낼 수 있는 솜은 양치는 사람의 플루트³¹⁾라는 어원적 의미도 갖고 있어 사냥과 매우 밀접한 악기로 이해될 수 있다. 이에 오페라 1막 3장에서 퀸스텔링의 도움 요청으로 두 양치기소년 에레롭과 라이히무트가 등장하여, “하루해가 지고 다가오는 밤의 어두움 속에서 트뤼게발트와의 약속을 잊지 말자면서 내일 우리는 젤레비히를 트뤼게발트에게 넘겨줄 수 있는 좋은 아이디어를 가질 것이다.”³²⁾라는 내용의 노래를 대화하듯 서로 주고받으며 진취적으로 부른다. 이 노래가 나오기 전에 2개의 솜의 중주가 당당한 두 명의 양치기소년의 등장을 미리 알린다. 이어 3개의 솜 중주가 2막 2장을 시작하기 전에 힘차게 연주된 후, 에레롭과 퀸스텔링 그리고 라이히무트가 등장하여 함께 “[...]지친 밤에 아침을 위해 즐겁게 노래 부르고 세상에서 가장 아름다운 꽃은 젤레비히야 그리고 젤레비히를 즐겁게 해주자 [...]”³³⁾라며 다짐이라도 하듯 양치기소년들의 합창이 이어진다. 이처럼 솜 연주로 양치기소년들의 등장을 알게 하며 또한 솜의 힘찬 음향으로 그들의 계략이 적극적으로 진행될 것이라고 암시해준다. 따라서 솜 악기의 상징적 의미는 전진으로 그리고 그 악기에 담은 정서적 표현은 의욕적으로 해석될 수 있다.

마지막으로 반인반수이자 숲의 신 트뤼게발트와 관련된 악기로는 트럼펫이나 커다란 혼 그리고 봉바르드나 바순이 삽입된다. 발생기원적 토대를 같이 하는 트럼펫과 커다란 혼은 큰 음향과 거친 소리를 가진 악기들이다. 특히 군대 광파르를 알리는 악기로 트럼펫을 꼽을 수 있고, 음색의 특성은 신적이거나 군주적인 상징성을 가지며 과거부터 신호악기로 활용된다.³⁴⁾ 그리고 혼 역시 거칠게 울려 퍼지는 큰 음향으로 신호를 알리는 악기로 트럼펫과 같은 기능을 갖는다.³⁵⁾ 그래서 커다란 혼 대신에 트럼펫을 대체 악기로 사용된다는 것을 알 수 있다. 이처럼 서로 바꿔 사용할 수

31) 양치는 사람의 플루트는 Hirtenflöte이다.

32) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 502-503.

33) Harsdörffer, 위의 책, 528-529.

34) Edward Tarr, *Die Trompete* (Bern und Stuttgart: Hallweg Verlag, 1978), 6.

35) Gerd Albrecht, *Musikinstrumente und wie man sie spielt*, 17-19.

있는 트럼펫, 커다란 혼, 봉바르드 그리고 비순 등의 악기들이 오페라 1막 6장에서 동일한 저음을 반복하며 트뤼게발트의 등장을 어둡고 무겁게 알리며 압도적인 분위기를 형성한다. 이런 분위기에 서 트뤼게발트는 “[...]자신의 빛남과 화려함에 타격을 준다면 계략적인 힘을 사용하고 켈레비히도 마음속에 두지 않겠다...”³⁶⁾라고 단호하게 노래하며 사라진다. 이에 슈타텐의 정서표현법을 위한 악기삽입의 특별함은 3막 1장에서 트뤼게발트와 양치기소년들이 무대에 등장할 때 관찰할 수 있다. 비순의 저음연주와 함께 봉바르드의 박력 있는 연주가 꼭 찬 음향을 가져온다. 비순이 저음으로 트뤼게발트의 등장을 어둡게 암시하고 3개의 봉바르드 연주는 3명의 양치기소년들, 퀸스텔링과 에레롭 그리고 라이히무트의 등장을 알리면서 동시에 켈레비히에게 접근할 첫 번째 계획이 실패되었다고 트뤼게발트에게 전하려고 달려오는 양치기소년들의 씩씩거림을 음향적으로 전해준다. 그 후 4명의 등장인물이 대화식으로 노래를 주고받으며, 계략적 진행에 대해 서로 확인하고 특히 양치기소년들이 트뤼게발트에게 충성을 보이고, 이에 트뤼게발트 역시 그들을 신뢰한다며 나를 따라라고 힘차게 노래한다. 이처럼 극 속의 트뤼게발트와 관련된 악기들은 반인반수이자 숲의 신이 지닌 막강하고 초월적인 힘을 음향적 묘사와 함께 상징하고 정서적으로 강렬함을 표현하고 있다.

3.2. 조성에서 나타난 상징적 의미와 정서적 표현

조성의 선택은 무언가를 성격화하는데 중요한 역할을 한다. 특히 텍스트에서 제시된 내용과 조성의 연결은 특정한 상황을 그려내고 특징짓는다. 그 특정한 상황은 청취로 이해할 수 있거나 연상할 수 있어 보편성과 추상성을 함께 지닌다. 이에 하르스되르퍼는 연상적 추상성에 ‘구체성’을 도출하기 위해, 청각적 표현인 조성과 함께 시각적 표현도 동시에 시도한다. 특히 그의 오페라 대본에서 음악 외적인 것과 음악을 결합하여 일정한 수식어를 시사하고 비유적인 특징을 파악할 수 있게 한다. 먼저 그는 오페라에서 등장인물의 의상색에 대해 다음과 같이 상세히 서술한다. “이주 하얀 호박직 옷을 입은 켈레비히/정화를 의미하는/그 옷을 입은 그녀를 여기서 소개한다/그렇지만 그녀는 좋은 일보단 나쁜 일로 많이 고생한다.[...]”³⁷⁾ 계속해서 그는 등장인물의 의상색을 다음과 같이 제시한다.

36) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 518-519.

37) Peter Keller, *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer*, 58, 재인용.

(표5)³⁸⁾

배역	이름	어원적 의미	이름의 상징성 ³⁹⁾	무대의상색 ⁴⁰⁾
양치기소녀 혹은 요정	젤레비히	영혼한 정신	정화	흰색
	지니군다	외적인 감각	무특징	여러가지색
	헤르치길트	마음과 관련됨	품위	살색
양치기소년	퀸스텔링	잘못된 알림	—	초록
	에레롭	명예와 품위에 대해 칭찬이 부족함	야심찬	진홍색
	라이히무트	커다란 용기를 자랑함	탐심	회색
중년부인	그비술다	온화한 양심	양심	암갈색
반인반수 혹은 숲의 신	트뤼게발트	강력한 기만	사탄	—

이처럼 등장인물들의 의상에 주어진 색들을, 다시금 하르스되르퍼가 『여성실에서의 대화놀이』 V권에서 예를 제시하며 부분적으로 언급한⁴¹⁾, 독일적 특징을 가진 조성과 연계하여 들여다 볼 수 있다.

(표6)⁴²⁾

배역	이름	이름의 상징성	무대의상색	조성	정서적 표현
양치기소녀 혹은 요정	젤레비히	정화	흰색	프리지아	슬픈
	지니군다	무특징	여러가지색	—	—
	헤르치길트	품위	살색	—	—
양치기소년	퀸스텔링	—	초록	에올리아	사랑스러운
	에레롭	야심찬	진홍색	믹솔리디아	분개

38) (표5)에서 제시한 배역 이름의 어원적 의미는 (표1)에서 가져옴.

39) Peter Keller, *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer*, 59.

40) Keller, 위의 책, 59.

41) 하르스되르퍼는 7가지 색, 7가지 유성, 7가지 덕성 그리고 조성을 관련하여 제시했지만 본 논문에서는 오페라에서 필요한 조성과 덕성 그리고 색을 부분적으로 참고하고자 한다. 당시 색에 대한 정서적 의미 및 그 정서에 따른 조성의 선택에 대한 ‘문화적 소리’를 기반으로 상징적 의미와 정서적 표현을 이해하고자 한다. 여기에 ‘문화적 소리’는 시·공간적으로 기대되는 또는 어울리는 소리로 이해할 수 있으며 이 개념어를 조연숙이 처음 “19세기 독일 정원음악”에서 언급한다. 조연숙, “19세기 독일 정원음악,” 『음악이론포럼』 2 (2017), 11.

42) (표6)에서 제시한 이름의 상징성과 무대의상색은 (표5)에서 가져옴. Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 287.

	라이히무트	탐심	회색	—	—
중년부인	그비술다	양심	암갈색	이오니아	기쁜
반인반수 혹은 숲의 신	트뤼게발트	사탄	—	—	—

등장인물들의 무대의상색은 시각적으로 접근이 용이하고 그에 따른 ‘문화적 소리’는 청각과 밀접한 관련성을 가질 수 있다. 하지만 두 가지의 요소들이 텍스트 진행을 위해서는 특별한 소통법을 필요로 할 것이다. 이에 하르스되르퍼는 많은 이야기를 묘사적으로 펼치는 반면 작곡가 슈타덴은 특정한 음악적 표현을 시도한다.

먼저 트뤼게발트는 사탄으로 덕성을 가지고 있지 않아 특정한 색과 조성을 주지 않고, 지니 군다는 여러 가지 색으로 무조성을 제시하여 상징적 의미와 정서적 표현 또한 다양한 의미를 갖는다. 이어 헤르치길트의 의상색은 특정색이 아닌 살색으로, 즉 인간의 피부 그 자체색인 ‘무색’으로 이해되며 자연스러움으로 해석될 수 있지만,⁴³⁾ 특정한 조성이 주어지지 않는다. 그리고 젤레비히, 그비술다, 퀸스텔링 그리고 에레롭의 무대의상색은 정화를 의미하는 흰색, 양심을 의미하는 암갈색, 무의미의 초록 그리고 가득찬 야심을 의미하는 진홍색으로 선택되어지며 이에 따른 일정한 조성이 주어진다. 그리고 4/4박자로 진행되는 오페라에서 장·단음가의 대조와 부점리듬, 반복음 그리고 변박 등의 사용으로 등장인물의 ‘동적 진행’이 특징지어진다. 이와 관련하여 슈타덴은 작품에서 음악 수사적인 형태로 정서를 강조하거나 극대화시키는 것을 시도한다. 예를 들면 2막 2장 대본에서 화자인 카산드라가 그비술다의 이야기는 아주 안 좋은 소리라면서 그비술다 자체가 안 좋은 소리로 노래하는 것이 아니며 가사의 진지한 내용 때문에 귀를 막을 정도의 소리라고 설명하고,⁴⁴⁾ 또한 슈타덴은 노래선율을 반복음과 반음계진행으로 제시하고 반주를 노래선율과 사진행 그리고 반진행 등으로 표현한다.

43) Ann-Sophie Lehmann, "Leibfarbe, Erinnerungsfarbe, Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein alter und neuer Bildmedien," in *Haut - zwischen Innen und Außen. Organ, Fläche, Diskurs*(Villigst Profile), Herausgegeben von S. Keppler (Münster: Lit Verlag, 2009), 89-90.

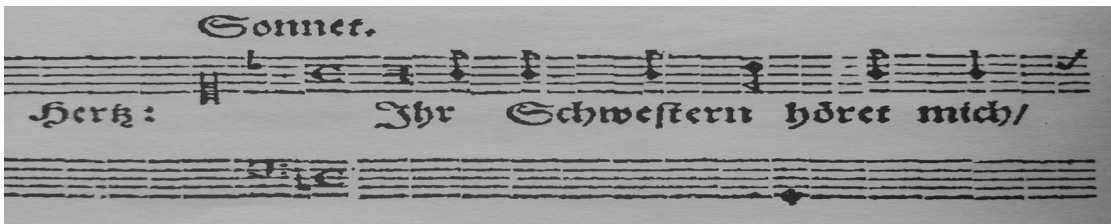
44) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 110.

(악보1)⁴⁵⁾



반면에 헤르치길트의 시적인 소리는 “너희 자매들 내 이야기 좀 들어봐...”⁴⁶⁾ 라고 하는 부드러운 가사와 함께 선율적 진행을 가져와 자연스러움을 슈타덴이 강조한다.

(악보2)⁴⁷⁾



이처럼 슈타덴이 언급한 안 좋은 소리는 반음계를 사용하는 것을, 그리고 시적인 자연스러운 소리는 선율적 진행으로 표현한다는 것을 확인할 수 있다.

음향에 담은 의미들은 상황에 따라 특정한 정서를 부여하여 단순한 상징적 의미를 이끌어낼 수 있다. 하지만 여타의 경우에는 서로간의 비교를 통해 체계를 구성할 수 있도록 기준을 제시해야 한다. 왜냐하면 중심조성의 선택은 성격적 의미를 파악하는데 중요한 역할을 하기 때문이다. 즉 ‘성격화’의 기준이 제시되었을 때 ‘성격화’의 일반성을 가져오면서 동시에 그 조성과 멀어질수록 일반성에서 멀어지는 성격적 묘사를 기대할 수 있기 때문이다.⁴⁸⁾ 이와 관련지어 하르스되르퍼가 언급한 등장인물과 선법의 관련성은, 당시 선법체계를 조체계로 전환하려는 선법에 대한 새로운 개념을 제시한 독일 음악이론가 리피우스(Johannes Lippius, 1585-1612)의 선법유형으로 설명될 수 있

45) Harsdörffer, 위의 책, 548.

46) Harsdörffer, 위의 책, 549.

47) Harsdörffer, 위의 책, 549.

48) Georg Anschütz, *Abriss der Musikästhetik* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930), 51.

다. 그는 선법의 유형을 2가지로 분류한다. 그리고 그 기준은 각각의 선법에 나타난 종지음에 쌓아 올린 3화음의 구성이 장3도와 단3도로 진행된 장3화음이나 아니면 단3도와 장3도로 구성된 단3화음이나에 따라 자연스런 선법과 부드러운 선법으로 구별 짓는다.⁴⁹⁾ 이에 (표6)에서 제시된 선법엔 프리지아, 이오니아, 에올리아 그리고 믹솔리디아가 있다. 그중 프리지아와 에올리아는 단3화음으로 부드러운 선법에 속하는 반면에, 이오니아와 믹솔리디아는 자연스런 선법에 포함된다. 따라서 선법의 2가지 분류가 음계체계에서 나타난 2개의 장.단음계 으뜸음 위에 쌓은 3화음 구성의 유형과 유사함을 제시하고 있다. 이와 관련지어 하르스되르퍼가 예로 제시한 등장인물과 연계된 개별 선법과 그 외의 조성들을 부드러운 선법과 자연스런 선법으로 분류해 그에 따른 상징적 의미와 정서적 표현을 알아보고자 한다.

3.2.1. 젤레비히

혼보스텔(Erich Moritz von Hornbostel, 1877-1935)은 『조성과 품성』이란 글에서 목성과 프리지아선법을 비유하며, 열광적인, 탄복할만한 그리고 미칠 듯이 기뻐하는 수식어로 성격 짓는다.⁵⁰⁾ 이처럼 프리지아 선법은 무언가 긍정적 또는 밝음을 묘사하여 앞날에 대한 기대감으로 이해될 수 있고 더 나아가 하르스되르퍼가 언급한 희망과 의미적 연관성을 갖는다. 하지만 오페라에서 제시한 프리지아 선법의 정서적 표현인 슬픔은 희망을 상징하는 의미와 같은 성격적 그룹으로 이해하기엔 설명이 필요하다. 젤레비히는 오페라 제목이자 주인공의 이름이다. 젤레비히는 영원한 정신으로 시대적 선함과 또는 종교적 의미를 지니지만, 젤레비히가 살아가는 세상에서 일어나는 일과 함께 인간적 악함 그리고 세속적인 의미를 연출한다. 텍스트 내용 전개에 의하면, 양치기 소녀 젤레비히가 악함 앞에 놓여 마음에 쌓여 있는 우울함, 불안감 등의 어두운 마음을 해소한 후, 깨끗한 마음을 가질 수 있다는 희망을 품는다. 이는 당시 하르스되르퍼와 동시대 인물인 데카르트(René Descartes, 1596-1650)가 언급한 정념 중 희망과 두려움의 관계에서 이해를 구할 수 있다.

선한 것을 얻고 악한 것을 피할 수 있다고 생각하는 것만으로도 선을 얻고 악을 피하고 싶은 영혼이 일어난다. 그러나 그 밖에도 바라는 것을 얻을 수 있는 가망의 많고 적음을 생각할 경우 가망이 많은 것을 나타내는 것은 우리 속에 희망을 일으키고, 가망이 적은 것을 나타내는 것은 두려움을 낳는다.[...] ⁵¹⁾

49) 김연, 『음악이론의 역사』 (서울: 심설당, 2006), 90.

50) Erich Moritz von Hornbostel, *Tonart und Ethos* (Leipzig: Philipp Reclam Jun, 1986), 109.

51) René Descartes, "Discours de la méthode/Meditations de prima philosophia/Principia

이처럼 바라는 것에 대한 가망 정도에 따라 희망과 두려움은 ‘동시에’ 일어난다. 이에 젤레비히는 나쁜 일로 많이 고생한다는 하르스되르퍼의 설명으로, 소리는 경쾌함 보다는 우울한 마음과 소통할 수 있는 소리를 기대할 수 있다. 그리고 하르스되르퍼는 오페라에서 젤레비히 노래는 정서적으로 부드러움을 유지한다고 언급한다.⁵²⁾ 따라서 젤레비히와 관련된 정서적 표현을 프리지아 선법과 함께 슬픔이란 수식어로 연결지어 생각할 수 있다. 이때 언급된 프리지아 선법은 단음계 구성과 유사함을 가져 장음계의 밝음 분위기 보단 단음계의 차분한 분위기를 연상케 한다. 이는 부드러운 선법이, 오페라에서 진행되는 줄거리 상황과 많은 부분적 관계를 가지며, 특히 젤레비히의 노래 내용에 담고 있는 분위기를 부분적 도약진행을 가진 선율적 진행과 반음계 그리고 반복음으로 거칠고 모나지 않게 슬픈 마음을 다양하게 드러낸다. 먼저 1막 4장에서 트뤼게발트와 양치기소년들의 망상이 4/4박자에서 펼쳐진 후, 6/4박자의 변박과 함께 바닷가를 산책하려는 젤레비히가 자연을 묘사하는 아리아를 프리지아 선법에서 부르기 시작한다. 이때 계속저음 e음을 시작으로 노래선율은 하행도약과 상행 선율적 진행을 그리고 상행도약과 하행 선율적 진행을 가지면서 밝은 별들이 나타나 이끄러는 노래가사로 종결된다. 이때 종지는 밝은 별들이 이끌어주는 안정감을 묘사하듯 노래선율의 ‘e’음과 함께 계속저음 반주는 피카르디 3도를 사용하여 단조의 슬픔을 잠시 벗어난 장3화음으로 맺는다. 이어 2막 6장에서 젤레비히와 지니군다에게 양치기소년들의 계약적 접근이 시작되지만 그비술다와 헤르치길트의 도움으로 젤레비히와 지니군다는 위기를 모면한다. 이때 겁먹은 지니군다는 도망가고 젤레비히 혼자 나무 밑에서 잠을 자다가 갑자기 천둥번개를 만나 죽음에 대한 두려움을 가지며 “어두운 구름과 웅웅거리며 세차게 불어대는 바람, 으르렁거리는 천둥, 불빛을 발하는 번개...”⁵³⁾ 라는 가사를 시작으로 절망아리아를 슬프게 4/4박자 위에서 부른다. 이 아리아는 13행의 시적 운율로 구성되며 14, 4, 8 그리고 14마디로 나뉜다. 그리고 계속저음 G음을 가진 사단조 위에서 아리아가 시작되며, 4분쇄표와 함께 노래의 첫 단어 어두운 구름에 b^b1음의 반복과 감4도 하행도약이 나타나고 이어 긴장감 속에 이끔음이 3번 반복되다가 바로 으뜸음으로 해결됨과 동시에 세차게 웅웅거리는 바람의 분위기는 다시 완전4도 상행도약한 후 지속적인 반복음으로 조성된다.

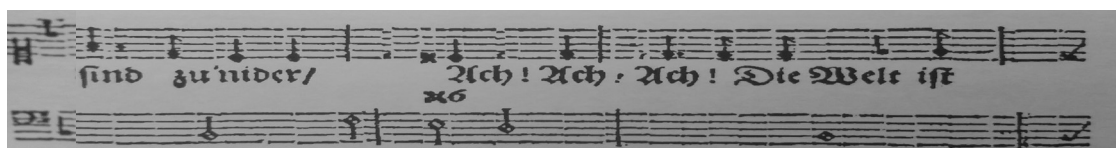
philosophiae/Le Monde/Les passions de l'âme/Regulae ad directionem ingenii," in *Oeuvres de Descartes*, ed. Charles Adam et Paul Tannery (Paris: Cerf, 1973), 소두영 번역. 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』 (서울: 동서문화사, 2016), 503.

52) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 30.

53) Harsdörffer, 위의 책, 560-561.

(악보3)⁵⁴

계속해서 젤레비히가 부르는 절망아리아에 나타난 “모든 바위가 너무 아래에 있어/ 아! 아! 아! 세상!”란 어두운 가사내용들은 반음계로 슬픈 정서적 표현을 강조한다.

(악보4)⁵⁵

이처럼 젤레비히가 본인이 행한 나쁜 행동을 스스로 알아차리지 못한 것에 한탄하면서 “[...]세상이 너무 좁다며 지금 내 가슴에 고통의 메아리가 계속 울린다...!”⁵⁶)며 슬프게 호소하듯 반음계 진행을 가진 아리아를 부른다. 반면에 3막 2장에서 계속해서 힘들어 하는 젤레비히는 6/4박자와 4/4박자의 반복적 변박 위에서, 빠르게 흐르는 파도와 밝게 내리쬐는 강가에서 잦은 힘듦과 불쾌한 마음을 다 말기겠노라고 하면서 흔들리는 마음을 절정이라도 한 듯 아리아를 다장조에서 부른다. 이때 가사 단어인 잦은 힘듦은 3도씩 하행진행으로 표현되고 불쾌한 마음은 옥타브 상행도약과 하행진행으로 정서적 강도를 드러내고 있다. 이어 3막 3장에서는 지니군다와 젤레비히가 교대로 아리아를 4/4박자에서 부른다. 먼저 위험한 상황에서 벗어나 강가에서 앉아 있는 젤레비히에게 달콤한 말로 지니군다가 노래하며 다가오고, 이에 젤레비히가 “[...] 언제나 너의 기분 좋은 말은 편안하게 해 그리고 나의 고통과 모든 슬픔을 내 마음에서 벗어나게/여하튼 나는 주저 없이 너의 조언을 받아들이고 싶어/그리고 꼭 아주 새롭게 실제로 행복해지고 싶어.”⁵⁷)라는 가사내용을 담은 아리아

54) Harsdörffer, 위의 책, 560.

55) Harsdörffer, 위의 책, 563.

56) Harsdörffer, 위의 책, 562-563.

57) Harsdörffer, 위의 책, 588-590.

를 부른다. 처음 행은 선율적으로 다장조에서 시작되지만, 바로 나의 고통부터 가단조로 전조되고 선율진행에 있어 하·상행진행과 4도 도약이 서로 교차되면서 가사에 담고 있는 ‘정서적’ 의미를 전달하고 있다. 다시 2행부터 리듬적 음가도 짧아지고 다장조로 전조되어 젤레비히의 의지를 보여 주지만, 마지막 행의 마지막 단어 실제로란 가사와 함께 진행된 완전5도 하행도약은, 젤레비히가 양치기소년들과의 현실적 세상놀이에서 행복할 수 있을까에 대한 답을 음향적으로 암시해준다. 이어 3막 4장에서는 가단조와 함께 젤레비히와 지니군다가 대화식으로 노래를 주고받으며, 동시에 트뤼게발트도 젤레비히의 가사구 마지막 음절과 동일한 음절을 동일한 음으로 중간 중간에 ‘메아리 효과’를 만들기 위해 합류한다. 예컨대, 젤레비히가 “Wer kann dann trösten mich?(누가 날 위로해줄 수 있을까?)”⁵⁸⁾를 d'음에서 부르자마자 쉬고 있던 트뤼게발트가 바로 동일음 d'음으로 ich(내가)를, 이어 젤레비히가 다시 “Wer höret was ich klag?(내가 하소연하는 것을 누가 들어주 나?)”⁵⁹⁾를 a'음에서 그리고 이어 트뤼게발트가 동일한 음에서 sag⁶⁰⁾이라고 가볍게 던지며 메아리 여운이 계속해서 생성된다. 이어 마지막 3막 6장에서 젤레비히의 마지막 아리아는 가단조의 같은 으뜸조인 가장조에서 4/4박자와 함께, 경이롭고 강한 하나님께 본인을 자비롭게 이끌어주시길 기도하며 영원히 찬양하겠다는 내용으로 밝게 종결된다. 특히 신과 이끌어달리는 가사에 긴 온음표를 주어 신에 대한 찬양의 울림을 강조하는 듯하다. 이처럼 젤레비히가 위험한 상황에서 벗어날 때마다 절망아리아를 단조에서 슬픈 정서를 담아 부드럽게 부른다. 그리고 마지막 아리아에서는 장음계 가장조와 함께, 젤레비히는 하나님께 영원히 찬양한다며 자연스럽게 메시지를 전하고 동시에 선함을 얻고 싶은 영혼을 일으키는 희망적 아리아를 부른다.

결과적으로 젤레비히의 아리아에서 사용된 조성은 프리지아 선법을 시작으로 사단조, 가단조, 다장조 그리고 가장조이다. 그리고 노래 가사의 의미는 조성의 변화와 선율적 진행에 변화를 주어 묘사되고 그에 따른 ‘분위기’의 강도는 특히 반음계, 상·하행 도약진행 그리고 반복음으로 심화시킨다. 따라서 부드러운 선법에 속한 프리지아선법, 사단조 그리고 가단조는 젤레비히의 슬픈 정서를 담아 두려움⁶¹⁾을 상징하는 반면에 자연스런 선법에 속한 다장조와 가장조는 젤레비히의 온화한

58) Harsdörffer, 위의 책, 592.

59) Harsdörffer, 위의 책, 592. 문법적으로는 Wer hört was ich klage?로 쓰지만, 가사와 음의 관계에 의해서, hört를 두 음으로 나누어서 e를 추가한 hör-et로 그리고 klage는 한 음으로 처리해서 e를 뺀 klag으로 사용된다.

60) 문법적으로는 ich sage [...]로 쓰지만 한 음으로 처리해서 e를 뺀 sag으로 사용된다.

61) 데카르트의 정념론에 의하면, 두려움(crainte)은, 우리가 뭔가 바라는 것을 얻을 수 있는 가망이 적을 때 일어난다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역

정서를 담아 희망⁶²⁾을 상징한다.

3.2.2. 퀴스텔링

초록색 무대의상을 입은 양치기소년 퀴스텔링은 이름의 상징성에 일정한 의미를 갖지 않는다. 하지만 그는 트뤼게발트, 동료 양치기소년 그리고 양치기소녀와 가장 친밀감을 보여줄 수 있는 ‘사랑스런’ 양치기소년으로 보인다. 그 이유는, 젤레비히에게 마음을 빼긴 반인반수이자 숲의 신 트뤼게발트가 외모에 자신이 없기 때문에 퀴스텔링한테 젤레비히를 농락할 수 있게 도와달라고 부탁하는데서 찾아볼 수 있다. 따라서 하르스되르퍼가 작품에서 퀴스텔링에 대한 일정한 예를 제시하지 않음을 연관지어 해석할 수 있다.

먼저 트뤼게발트를 만나기 전 1막 1장에서 퀴스텔링은 바다 근처 강가에서 산보를 하면서 자연을 묘사하고 본인의 모습과 그 지역 해변가도 묘사하는 아리아를 사단조에서 부른다. 그리고 박자는 4/4박자를 제시하지만 가사의 운율적 단위에 의해 4박과 6박으로 나뉜다. 예컨대 1행은 8+4의 12박을, 2행과 3행은 6박을 그리고 4행은 다시 4박을 한 단위로 계속해서 변화를 주며 진행된다. 이에 계속저음은 긴 음가인 온음표와 2분음표로 구성되어 음향적 울림과 함께 4박과 6박 단위의 흐름을 동반한다. 또한 노래가사 서두, “녹아 섞이는 표면과 은빛 밀물”⁶³⁾에서 4분 쉼표와 함께 완전5도 하행도약을 시작으로, 4분음표와 8분음표의 작은 음가로 반복음이 사용되고 단계적으로 상행되다가 밀물에서 온음표가 나타나 노래를 낭송하듯 이끌어 만조를 연상케 한다. 이처럼 노래가사는 자연을 묘사하고 선율도 그 자연을 음향적으로 묘사해준다. 이어 1막 2장에서는 퀴스텔링의 도움이 필요하다는 트뤼게발트의 아리아에, 내가 돌봐주고 내가 할 수 있는 것을 제공하겠다고 부르는 퀴스텔링의 아리아가 근음을 계속저음으로 가진 반주와 함께 화답한다. 그리고 노래선율은 라단조에서 부점리듬과 4분음표로 진행되며 4+4+3마디로 나뉜다. 이에 처음 4마디 악구가 반복된 후 마지막 3마디 악구는 8분음표의 움직임으로 진행되다가 마지막 제공하겠다는 가사에 온음표와 함께 퀴스텔링의 트뤼게발트에 대한 심적 여운이 표현된다. 계속해서 다른 양치기소년들과 함께 퀴스텔링은 발견한 양치기소녀들에게 다가간 후, 2막 3장에서 젤레비히와 함께 있는 지니군다

(서울: 동서문화사, 2016), 503.

62) 데카르트의 정념론에 의하면, 희망(espérance)은, 우리가 뭔가 바라는 것을 얻을 수 있는 가망이 많을 때 나타난다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 503.

63) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 494.

에게 대화식 아리아를 4/4박자 위에서 사단조로 부르다가 마지막에 슬픔과 우는 단어에 반음계로 처리하고 마친다. 이때 노래선율은, “아름다운 양치소녀들 너희들은 숲속의 화관을 멀리하네/외로움을 피하고/사랑해/슬픔과 우는 것으로부터 자유로워질 수 있는 우리 양치기소년들의 즐거움을/”⁶⁴⁾이라는 내용을 담아, 부점리듬, 2분음표, 4분음표 그리고 8분음표로 구성되어 음의 반복과 선율적 진행으로 이어지고, 단 사랑해라는 단어에 감5도 상행도약을 가지며 ‘절정’을 맞이한다. 이어 젤레비히에게 망원경을 선물하고, 부드러운 실개천부터 우리가 볼 수 있는 모든 것이 눈에 부실 정도로 빛나고 아주 많이 확실하고 크게 가까이 볼 수 있다며, 퀸스텔링이 계약적 실행을 위하여 긴 아리아를 내림나장조로 부르다가 사단조로 마친다. 이때 13마디로 구성된 노래선율이 위의 아리아처럼 음의 반복과 선율적 진행 그리고 단어의 음향적 묘사를 위해 상·하행 진행으로, 예컨대 “[...] 부드러운 실개천에 수정을 붓자.”⁶⁵⁾에서 수정을 8분음표로 붓지를 2분음표로 e^{b1}-d'-c'-b^b-a-g 음의 하행진행과 함께 쏟아 붓는 것을 묘사하듯, 이어진다. 계속해서 이 노래선율은 다시 한 번 내림나장조에서 새로운 가사를 갖고 변형 반복되다가 6마디로 구성된 새로운 노래선율로 이어진다. 그리고 새로운 노래선율은 “이 기적의 망원경으로 너의 요구가 멈출 때까지 보고 싶은 것을 보렴”⁶⁶⁾이란 가사와 함께 퀸스텔링의 ‘사랑스러움’을 표현하면서 사단조에서 진행된다. 하지만 이 선물공세도 실패하여 양치기소년들과 퀸스텔링은 트뤼게발트를 만나 새로운 계약을 짜고 다시 한 번 힘을 합쳐보자고 하지만 그 전에 성공하지 못한 속상함을 토로하는 가사와 함께 3막 1장에서 대화식 노래를 주고받는다. 4/4박자와 사장조에서 퀸스텔링은 겁없이, 젤레비히에게 “[...]너희들은 내 말을 믿지 않았다.”⁶⁷⁾며 6마디의 짧은 노래를 부른다. 점2분음표와 4분음표 그리고 2개의 2분음표로 구성된 계속저음 반주는, 짧은 음가를 가진 노래선율과 대조를 이룬다. 특히 노래선율은, 음을 반복하며 하행 진행하다가 믿지 않았다는 단어에 퀸스텔링의 화난 언성을 들려주듯 완전4도 상행도약진행을 한 후, 이어 반복음으로 답답함을 표현하며 계속해서 기세가 누그러진 퀸스텔링의 모습을 상상할 수 있듯 선율적 하행진행하면서 2분음표를 가진 반복음으로 내말이란 단어와 함께 종결된다. 그리고 점4분음표와 8분음표로 구성된 부점리듬과 2개의 4분음표로 이루어진 리듬형은 노래선율에서 반복음과 함께 “그녀의 힘은 충분하지 않아”⁶⁸⁾, “그녀가 우리말을 추측할 수 없어”⁶⁹⁾ 그

64) Harsdörffer, 위의 책, 530-531.

65) Harsdörffer, 위의 책, 534-535.

66) Harsdörffer, 위의 책, 536-537.

67) Harsdörffer, 위의 책, 570-571

68) Harsdörffer, 위의 책, 572.

리고 “뭔가 해결책이 나올거야”⁷⁰⁾라는 가사를 개별적으로 가지고 3번 반복된다. 이어 3막 5장에서 켈레비히와 지니군다에게 함께 술래잡이놀이를 하자고 퀸스텔링이 동료친구들과 함께 청하며, 8분음표, 8분음표, 부점리듬 그리고 2분음표로 구성된 5마디 노래를 라장조에서 4/4박자로 부른다. 이에 함께 하겠다는 지니군다의 화답에 이어 퀸스텔링은 술래잡이놀이에 대한 설명을 하고 제일 먼저 켈레비히가 술래잡이로 눈을 가리라는 가사를 담아 다시 동일한 노래선율의 반복과 변형 위에서 아리아를 용감하게 라장조에서 부른다. 계속해서, “위험하면 안 되고”⁷¹⁾, “누가 시작하는 수를 세지”⁷²⁾라며 지니군다와 켈레비히의 화답에 이어, 가단조에서 술래잡이가 시작됨과 동시에 퀸스텔링이, 내가 수를 세지 그리고 제일 먼저 눈을 가린 켈레비히가 누군가를 잡는 것이 좋겠더라는 가사를, 8분음표로 구성된 움직임 위에서 e'음의 반복으로 시작되는 노래선율에 담아 마지막 아리아를 사랑스럽게 부른다.

이처럼 퀸스텔링의 아리아에서 사단조, 라단조 그리고 가단조가 부드러운 선법으로 사용된다. 그리고 하르스되르퍼가 퀸스텔링의 노래 조성의 예로 에올리아 선법을 언급하지만 7음에 변화음을 가진 가단조가 대체된다. 따라서 이런 부드러운 선법은 퀸스텔링의 사랑스런 마음을 정서적으로 담아 연민⁷³⁾을 상징적으로 표현한다. 반면에 자연스런 선법에 속한 내림나장조, 사장조 그리고 라장조는, 퀸스텔링의 계략적 실행의 어려움 속에도 두려움 없는 정서를 표현하고 상징적으로 대담⁷⁴⁾을 의미한다.

3.2.3. 에레롭

진홍색 무대의상을 입은 에레롭은 이름이 상징하듯 가득찬 야심으로, 켈레비히에게 접근하기 전, 1막 3장에서 등장한다. 에레롭은 동료 양치기소년 라이히무트와 3마디로 구성된 노래를 주고받

69) Harsdörffer, 위의 책, 574.

70) Harsdörffer, 위의 책, 577.

71) Harsdörffer, 위의 책, 606-607.

72) Harsdörffer, 위의 책, 607.

73) 데카르트의 정념론에 의하면, 연민(pitié)은 슬픔의 일종으로, 악한 것이 남의 속에 있는 것으로서 제시되고 그러한 악한 것이 남이 마땅치 않다고 생각될 경우 일어나는 정념이다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 504.

74) 데카르트의 정념론에 의하면, 대담(hardiesse)은, 겁없이 나타나는 용감한 기운으로 바라는 것에 대한 실행의 곤란에서 일어난다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 503.

는다. 4/4박자를 가진 다장조에서 4분음표와 8분음표 그리고 부점리듬으로 구성된 3마디 노래선율은 g음을 반복하면서 중간에 a음을 가지다가 완전4도 상행도약한 후 c'-b-c'음으로 종결된다. 이때 에레롭은, 해가 지고 어둠이 퍼지는 자연을 노래하며 트뤼게발트와 약속한 것이 무엇인지 마음속에 기억하고 이 땅에 어두움을 제대로 보여주자며, 계락을 성취하려는 강한 마음을 담아 노래한다. 이어 2막 3장의 에레롭 아리아는 4/4박자를 가진 사단조에서, 젤레비히와 시간을 같이 보내기 위해 날카로운 뉘싯대를 그녀에게 선물하겠다는 내용을 전한다. 이때 노래선율은, 1막 3장의 에레롭 아리아 노래선율과 유사하게, 8분음표와 4분음표 그리고 부점리듬으로 구성된다. 특히 g음의 반복과 g-f#-g 반음계로 이루어진 1마디 동기가, 변형반복과 상행·하행 동형진행으로 그리고 다시 반복으로 전개되면서 긴 노래선율을 이끈다. 반면에 계속저음 반주는 음음표를 비롯하여 상대적으로 긴 음가를 가져, 에레롭의 노래선율과 대조를 이룬다. 계속해서 트뤼게발트와 양치기소년들이 대화식 노래를 부르는 3막 1장에서, 에레롭은 2막 3장의 첫마디 노래선율을 가져와 사장조에서 음가확대와 함께, “그녀는 아무것도 막을 수가 없어”⁷⁵⁾, “그녀가 그것을 승인할까?”⁷⁶⁾, “모든 희망은 사라지지 않았어”⁷⁷⁾라는 매번 새로운 가사로 3번 반복하면서, 지속적인 실패로 쌓인 분함과 앞으로의 작업성사에 대한 강한 의지를 드러내는 마지막 노래를 부른다.

에레롭의 노래에서 나타난 다장조와 사장조는 자연스런 선법으로 계락의 실패로 인한 분한 정서를 담아 욕망⁷⁸⁾을 상징한다. 이에 하르스되르퍼가 에레롭 노래 조성의 예로 믹솔리디아 선법을 제시하지만 7음에 변화음을 가진 사장조가 대체된다. 반면에 부드러운 선법에 속한 사단조는 젤레비히에게 하려고 하는 악한 행동에 약간의 ‘들뜬’ 정서를 담아 조롱⁷⁹⁾을 상징한다.

75) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 571-572.

76) Harsdörffer, 위의 책, 573-574.

77) Harsdörffer, 위의 책, 576.

78) 데카르트의 정념론에 의하면, 욕망(désir)은 선악 모두에서 아직 소유하지 않은 상태에서 미래에 얻고 싶어 하거나 가지고 싶어 하는 마음이다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 503.

79) 데카르트의 정념론에 의하면, 조롱(moquerie)은 사물이 일어날 만한 데서 일어나는 것을 보는 것 중, 악한 것에서 오는 ‘기쁨’으로 일어난다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 504.

3.2.4. 그비술다

중년부인인 그비술다는, 양치기소녀 젤레비히와 지니군다가 위험 직전에 또는 위험에 처할 때마다, 미리 알려주거나 도와줘서 위험한 순간을 지혜롭게 처리한다. 그리고 양치기소년들과 그 배후인 트뤼게발트가 더 이상 계략으로 양치기 소녀들을 농락할 수 없게 행복한 결말을 맺기까지 그비술다의 다양한 소리를 들어볼 수 있다. 특히 그비술다의 노래는, 악한 것에서 선한 것으로 이끌어 기쁨을 얻을 수 있게 하는 가사로, 반음계를 사용한 안 좋은 소리부터 '낭송식' 훈계를 위한 가단조와 사단조의 부드러운 선법과 이오니아 즉 장음계를 사용한 자연스런 선법까지 담아 진행된다. 이와 관련지어 장음계가 기쁨 즉 삶의 기쁨을 정서적으로 표현하고, 이는 이미 중세부터 그 의미를 찾아볼 수 있다⁸⁰⁾. 또한 “[...] 눈앞에 선한 것을 보면 우리 영혼에 기쁨을[...] 일으킨다.”⁸¹⁾라는 데카르트의 언급으로도 그비술다의 노래에 실을 정서를 파악할 수 있다.

오페라에서 그비술다는, 양치기소년들이 젤레비히에게 농락 작업을 시작한 후, 1막 5장에서 처음으로 등장한다. 먼저 4/4박자와 함께 가단조로 헤르치길트가 젤레비히와 지니군다에게, “우리의 방법이 언제 너희들에게 만족스러울까, 산보나 하러 가자”⁸²⁾라는 4마디로 구성된 노래선율을 부점리듬과 함께 상행진행으로 전한다. 이어 그비술다는 이오니아 선법 위에서 “너희들은 너무 쉽게 유혹당할 수 있으니 함께 도와야 한다”⁸³⁾라며 한 옥타브 음역 안에서 선율적으로 노래하다가 함께 단어에 4도 상행도약한 후 하행진행하면서 4마디 노래를 ‘예시롭게’ 부른다. 이 노래선율은 동일한 선법과 동일한 계속저음 위에서 반복과 변형된 반복으로 어려운 상황에서도 올바른 희망은 진행될 거라는 새로운 가사를 담아 연주된다. 이런 반복적 진행은 그비술다의 노래가 전해주는 오페라에서의 ‘교훈적 효과’이다. 계속해서 2막 6장에선 위험한 상황에 놓인 젤레비히와 지니군다를 그비술다가 구하고 그녀들에게 마음을 잘 다스릴 것을 ‘안 좋은’ 소리로 사단조에서 훈계한다. 그리고 노래는 4/4박자를 제시하지만 시의 행에 의해서 8박, 16박 그리고 12박으로 나뉘고, 이에 노래선율은 24+24박과 24+24박 두 그룹으로 구성된다. 각 그룹의 처음 24박은 바로 다른 가사를 달고 다시 반복하며 그룹의 시작은 4분점표로 한다. 첫 번째 24박의 노래선율은 g'음의 반복과 g'-f#'-g' 반음

80) Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (Tutzing: Hans Schneider, 1964), 245.

81) René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 504.

82) Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*, 508.

83) Harsdörffer, 위의 책, 508.

계 소리, 완전4도 하행도약 그리고 d'음과 e'음의 반복으로 진행되는 반면에, 계속저음 반주는 노래 선율과 사진행, 반진행, 병진행 그리고 다시 사진행으로 이어진다. 이어 두 번째 그룹 24박의 노래 선율은 4분섭표의 시작과 함께, 첫 번째 그룹의 시작음 보다 장6도 낮은 b^b음의 반복과 b^b-a-b^b 반음계 소리 그리고 g음-b^b음 사이의 선율적 진행으로 나타나지만 계속저음 반주는 첫 번째 그룹과 동일한 노래선율과의 진행과정을 갖는다. 이것으로 저음에서의 그비술다 훈계가 잠시 멈추고, 계속적인 헤르츠길트의 훈계가 짧은 음가를 가진 14행의 긴 소네트로 이어진 다음에, 다시 그비술다의 두 그룹 노래선율이, 연이어 3번 사단조 위에서 반복한 후, 상행하는 b^b-c'-d'음을 가진 8박의 종결구가 새로 나타나면서 내림나장조로 마무리 짓는다. 이 때 그비술다는, 젤레비히와 지니군다가 계속적인 훈계에 귀 기울이지 않는다면 “[...]이 순간에 분노와 화 그리고 벌이 가득할 것이다.”⁸⁴⁾ 라고 경고한다. 마지막으로 3막 6장에서 젤레비히가 눈을 가리고 양치기소년을 잡으려고 할, 그 위험한 순간에 헤르츠길트와 함께 그비술다가 등장하여 트뤼게발트와 더불어 양치기소년 모두를 내쫓아버린다. 그리고 이 번에는 그비술다가 정말 진지하게 젤레비히와 지니군다에게 위험한 일에서 벗어나 ‘선함으로’ 돌아올 것을 충고한다. 8마디로 구성된 노래선율은 “젤레비히 네가 무엇에 현혹되었는지 제대로 보라/거의 눈이 멀었다...”⁸⁵⁾라는 가사로 시작되며, 처음 5마디는 가단조로 그리고 마지막 3마디는 다장조로 4/4박자에서 연주된다. 그리고 근음을 가진 계속저음 반주 위에서, 현혹되는 단어와 함께 완전4도 상행도약을 가진 노래는 g-f음역 내에서 선율적으로 진행된다. 이 노래 선율과 계속저음 반주는, 그런 위험에 있을 때 아주 많이 간청했고 신은 너를 떠나지 않을 것이니 감사하고 찬양하라는 그비술다의 마지막 충고내용을 가지고 다시 한 번 동일하게 반복되면서 ‘선한’ 젤레비히로 인도하려는 그비술다의 기쁨을 전하고 다장조로 종결된다.

그비술다의 노래선율에 사용된 이오니아선법 또는 다장조는 자연스런 선법으로 기쁜 정서를 담아 안심⁸⁶⁾을 상징한다. 반면에 부드러운 선법에 속한 사단조와 가단조는 그비술다의 격한 정서를 담아 노여움⁸⁷⁾을 상징한다.

84) Harsdörffer, 위의 책, 558.

85) Harsdörffer, 위의 책, 610.

86) 데카르트의 정념론에 의하면, 안심(sécurité)은, 바라는 것을 얻을 수 있는 가망이 클 때 일어난다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 503.

87) 데카르트의 정념론에 의하면, 노여움(colère)은, 남이 한 악이 우리와 관계가 있을 때 일어난다. 이와 관련 지어 오페라에서는 트뤼게발트와 양치기소년들이 행한 악한 일과 그비술다는 양치기소녀들과 함께 연계되어있다. René Descartes, 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』, 소두영 번역 (서울: 동서문화사, 2016), 505.

4. 나오는 말

1641-1649년에 하르스되르퍼는 8권으로 구성된 방대한 문학전집 『여성실에서의 대화놀이』를 완성하고 4번째 권에 《젤레비히》를 수록하여 1644년에 출판한다. 당시 하르스되르퍼의 대본을 가진 《젤레비히》는 무대작품의 표현법들을 담아 슈타덴의 음악과 함께 극작품으로 탄생된다. 따라서 ‘텍스트의 소통을 위해’ 《젤레비히》에서 사용된 개별 악기들은 각각의 등장인물과 연계된다. 또한 개별적 악기소리가 전해주는 분위기는 등장인물의 성격을 암시해주어 오페라 줄거리 진행에서 ‘심리적’ 작용 역시 소통하게 한다. 먼저 바이올린과 플루트는 양치기소년들의 악기로 바이올린은 조화로움을 상징적으로, 부드러움과 밝음을 정서적으로 그리고 플루트는 여유로움을 상징적으로 차분한 부드러움을 정서적으로 보여준다. 이어 숨은 양치기소년들의 악기로, 전진을 상징적으로 의욕을 정서적으로 그리고 트럼펫, 커다란 혼, 봉바르드 그리고 바순은 트뤼게발트의 악기로, 초월적인 힘을 상징적으로 강렬함을 정서적으로 표현한다. 계속해서 등장인물의 의상색과 연계하여 하르스되르퍼가 젤레비히, 퀸스텔링, 에레롭 그리고 그비술다에게 선법의 예를 제시한다. 또한 선법은, 부드러운 선법에 속한 단음계와 자연스런 선법에 속한 장음계로 구분되어, 텍스트가 주어진 개별 등장인물 노래에서 상징적 의미와 정서적 표현을 갖는다. 먼저 젤레비히의 부드러운 선법에 속한 프리지아 선법, 사단조 그리고 가단조는 두려움을 상징적으로 슬픔을 정서적으로 표현하는 반면에 자연스런 선법에 속한 다장조와 가장조는 희망을 상징적으로 온화함을 정서적으로 나타낸다. 이어 퀸스텔링의 부드러운 선법에 속한 사단조, 라단조 그리고 가단조는 연민을 상징적으로 사랑스런 마음을 정서적으로 표현하고 자연스런 선법에 속한 내림나장조, 사장조 그리고 라장조는 대담을 상징적으로 두려움 없는 정서를 표현한다. 계속해서 에레롭의 부드러운 선법에 속한 사단조는 조롱을 상징하는 반면에 ‘들뜬’ 정서를 표현하고 자연스런 선법에 속한 다장조와 사장조는 욕망을 상징적으로 그리고 분한 정서를 표현하고 있다. 마지막으로 그비술다의 부드러운 선법에 속한 사단조와 가단조는 노여움을 상징하고 격한 정서를 표현하는 반면에 자연스런 선법에 속한 이오니아선법 또는 다장조는 안심을 상징하고 기쁜 정서를 표현하고 있다.

이처럼 오페라 등장인물과 연계된 악기와 조성은, 텍스트 내에서 음향적 ‘구체성’을 가능케 했다. 특히 단어에 실을 수 없는 감정, 표현할 수 없는 ‘움직임’과 소리를 악기와 조성의 연주로 불러일으키며 동시에 내용전개와 상황묘사에 동반된 음향적 ‘분위기’는 글에 생명력을 불어넣어주었다. 이는 당시 많은 시작품들이 음악을 동반하여 낭송되어지기 시작한 Opera in musica에서 음악 작품들인 Opera로 탄생되어지기 위한 시도임을 보여주며 더 나아가 독일 문학작품 『여성실에서

의 대화놀이』에 실린 «젤레비히» 오페라는 이런 시기적 과정에 놓인 초기 오페라 작품 중에 하나로 간주될 수 있다. 이에 오페라의 모든 노래는, 1.5옥타브 내에서 '시적' 대화처럼 진행되었다. 또한 오페라 곡의 중심박자는 4/4박자이고 변박으로 6/4박도 등장하지만 노래가사가 시적 '운율'로 제시되어 음악적 단위가 마디 단위 진행보다는 시의 행 단위로, 더 나아가 박 단위로 나뉘지면서 줄거리 전달이 시도되었다. 그리고 노래 가사의 의미는 조성, 장단의 음가 그리고 선율적 진행에 변화를 주어 묘사되고 그에 따른 '분위기'의 강도는 특히 반음계, 상·하행 진행 및 도약진행, 반복음 그리고 대조적 음가로 심화시켰다. 따라서 '텍스트의 소통을 위해' 《젤레비히》에서 사용된 개별 악기와 조성은 각각의 등장인물과 연계되어 상징적 의미와 정서적 표현을 가지며 텍스트의 내용과 전개처럼 음향적 내용과 전개로 소통력을 보여주었다. 결국 제시된 악기와 조성의 상징적 의미와 정서적 표현은 바로크 뉘른베르크 오페라 《젤레비히》에서 소통된 당시 사회의 '문화적 소리'로 음악사적 의미를 갖는다.

검색어

여성실에서의 대화놀이(Female room conversation games), 하르스되르퍼(Georg Philipp Harsdörffer, 1607-1658), 바로크 뉘른베르크 오페라(Baroque Opera of Nürnberg), 슈타덴(Sigmund Theophil Staden, 1607-1655), 즐거운 연주(Joy playing), 종교적인 숲의 시(The spiritual forest poem)

참고문헌

- 김연, 『음악이론의 역사』. 서울: 심설당, 2006.
- 조연숙, “19세기 독일 정원음악,” 『음악이론포럼』 2 (2017): 9-35.
- Descartes, René. "Discours de la méthode/Meditationes de prima philosophia/Principia philosophiae/Le Monde/Les passions de l'âme/Regulae ad directionem ingenii," in *Oeuvres de Descartes*, ed. Charles Adam et Paul Tannery. Paris: Cerf, 1973. 소두영 번역. 『방법서설/성찰/철학의 원리/세계론/정념론/정신지도를 위한 규칙』. 서울: 동서문화사, 2016.
- Abert, Hermann. *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Tutzing: Hans Schneider, 1964.
- Albrecht, Gerd. *Musikinstrumente und wie man sie spielt*. Zürich, Freiburg: Atlantis, 1977.
- Anschütz, Georg. *Abriss der Musikästhetik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930. Dickreiter, Michael. *Musikinstrumente*. München: Bärenreiter, 1987.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Frauenzimmer Gesprächspiele Achter und letzter Teil*, Herausgegeben von Wolfgang Endters. Nürnberg: Ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbierenden Gesellschaft, 1649.
- . *Frauenzimmer Gesprächspiele IV. Teil*. Nürnberg 1644, Herausgegeben von Irmgard Böttcher. Neudruck Tübingen: Max Niemeyer, 1968.
- . *Frauenzimmer Gesprächspiele V. Teil*. Nürnberg 1645, Herausgegeben von Irmgard Böttcher. Neudruck Tübingen: Max Niemeyer, 1968.
- Rolf Hasselbrink, "Harsdörfer," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Herausgegeben von Friedrich Blume, 1735-1737. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.
- Hornbostel, Erich Moritz von. *Tonart und Ethos*. Leipzig: Philipp Reclam Jun, 1986.
- Keller, Peter. *Der Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer*. Bern: Paul Haupt Bern, 1977.
- Keppler-Tasaki, Stefan, Kocher, Ursula. *Georg Philipp Harsdörffer Universalität*. Berlin: Niemeyer, 2011.
- Lehmann, Ann-Sophie, "Leibfarbe, Erinnerungsfarbe, Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein alter und neuer Bildmedien," in *Haut - zwischen Innen und Außen. Organ, Fläche, Diskurs*(Villigst Profile), Herausgegeben von S. Keppler, 81-99. Münster: Lit Verlag, 2009.
- Paul, Markus. *Reichsstadt und Schauspiel: Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 2002.

- Sachs, Curt. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Georg Olms, 1972. Samul, Harold E., "Sigmund Theophil Staden," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12, Herausgegeben von Friedrich Blume, 1115-1119. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989.
- Schrammek, Winfried, Herre, Sina und Volkmar Herre. *Museum Musicum Historische Musikinstrumente*. Leipzig: Peters, 1981.
- Tarr, Edward. *Die Trompete*. Bern und Stuttgart: Hallweg Verlag, 1978.

The symbolic meaning and emotion-expression about the musical instrument and tonality used in Nürnberg-opera Seelewig

Yeon-Sook Cho

In 1641-1649, Harsdörffer completes the eight-volume literary collection 『Frauenzimmergesprächspiele』 and include 《Seelewig》 in the fourth volume and published it in 1644. The 《Seelewig》 with the script of Harsdörffer at the time was born into a dramatic work with the music of Staden with the expressions of the stage works. Thus, the individual instruments and tonalities used in the 《Seelewig》 for textual communication have symbolic meanings and emotion-expressions associated with each actor.

Therefore, instruments and tonalities associated with the actors of the 《Seelewig》 opera show by acoustic development and contents the communication power like texts. Eventually, symbolic meaning and the emotion-expression of the presented musical instruments and tonalities have musical historical meaning as the ‘cultural sound’ of society at that time communicated in Baroque Nürnberg-opera 《Seelewig》.

뉘른베르크 오페라 《젤레비히: Seelewig》에서 사용된 악기와 조성에 대한 상징적 의미와 정서적 표현

조연숙

1641-1649년에 하르스되르퍼(Georg Philipp Harsdörffer, 1607-1658)는 8권으로 구성된 방대한 문학전집 『여성실에서의 대화놀이』(Frauenzimmergesprächspiele)를 완성하고 4번째 권에 《젤레비히》(Seelewig)를 수록하여 1644년에 출판한다. 당시 하르스되르퍼의 대본을 가진 《젤레비히》는 무대작품의 표현법들을 담아 슈타텐(Sigmund Theophil Staden, 1607-1655)의 음악과 함께 극작품으로 탄생된다. 따라서 ‘텍스트의 소통을 위해’ 《젤레비히》에서 사용된 개별 악기와 조성은 각각의 등장인물과 연계되어 상징적 의미와 정서적 표현을 가지며 텍스트의 내용과 전개처럼 음향적 내용과 전개로 소통력을 보여준다. 결국 제시된 악기와 조성의 상징적 의미와 정서적 표현은 바로크 뉘른베르크 오페라 《젤레비히》에서 소통된 당시 사회의 ‘문화적 소리’로 음악사적 의미를 갖는다.

논문투고일자: 2019년 5월 1일

심사일자: 2019년 6월 1일

게재확정일자: 2019년 6월 1일

