

‘금지된 질문’의 소리

— 《로엔그린》의 선적인 5-6진행 —*

■
권승택,⁺ 안소영⁺⁺

들어가면서

바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 오페라는 《방랑하는 네덜란드인》(*Der fliegende Holländer*, 1843), 《탄호이저》(*Tannhäuser*, 1843-1845), 《로엔그린》(*Lohengrin*, 1850)을 낭만오페라로, 《니벨룽의 반지》(*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1874) 이후의 작품들이 음악극(Musikdrama)으로 분류된다. 바그너도 이 낭만오페라들이 1850-51년에 음악극에 대해 저술된 『오페라와 극』(*Oper und Drama*, 1850-51)의 관점에서 다루어져서는 안 되며, 이 작품들은 음악극에 새로운 이론을 펼치기 위해 반드시 필요했던 정거장이라고 하였다.¹⁾ 특히 음악학자들은 《로엔그린》을 바그너의 마지막 낭만오페라로 취급하면서 《로엔그린》과 반지 시리즈의 첫 작품인 《라인의 황금》(*Das Rheingold*, 1853-1854) 사이에서 어떠한 변화가 일어나는지에 대해 관심을 가졌다.²⁾ 이렇게 《로엔그린》은 바그너 오페라 경력의 중요한 전환기에 위치한 작품이다. 호크너(Berthold Hoeckner)는 바그너가 자신의 후반기 저서에서 반지 시리즈나 《트리스탄과 이졸데》(*Tristan und Isolde*, 1857-1859) 대신 《로엔그린》을 자주 언급한 것이 이러한 주장을 뒷받

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2015S1A5B8037080)

⁺ 교신저자, ⁺⁺ 제1저자

1) 1851년에 바그너가 쓴 자전적 에세이 『친구들과의 소통』(*Eine Mittheilung an meine Freunde*)에서 언급. 이 에세이는 《방랑하는 네덜란드인》, 《탄호이저》, 《로엔그린》의 대본집에 수록되어 있다. Berthold Hoeckner, “Elsa Screams, or The Birth of Music Drama,” *Cambridge Opera Journal* 9/2(1997), 97에서 재인용.

2) Arnold Whittall, “Wagner’s Great Transition? From ‘Lohengrin’ to ‘Das Rheingold,’” *Music Analysis* 2/32(1983), 269-80; 김정숙은 ‘음악적 산문’에 대한 논문에서 《로엔그린》과 《라인의 황금》을 비교하였다. 김정숙, “바그너의 음악극에 나타나는 음악적 산문과 화성적 힘,” 『서양음악학』 7(2004), 162-68.

침히는 근거이며, 그 이유를 이 오페라의 여주인공 ‘엘자’에게 쏟은 바그너의 특별한 관심에서 찾았다.³⁾

바그너는 엘자를 “다 알면서도 사랑의 본질을 위해 자신을 파멸로 몰아가는 여인”이라고 하였다. 그는 이 여인에 대한 발견이야말로 진정한 여성의 발견이고 이 여성성은 바그너 자신과 온 세계를 구원한다고 하며, 엘자를 통하여 비로소 자신이 온전히 혁신적으로 될 수 있었다고 하였다.⁴⁾ 호크너는 바그너의 이 이야기를 『친구들과의 소통』 (*Eine Mittheilung an meine Freunde*, 1851)에 나오는 내용과 연관 지어 설명하였다. 그는 바그너의 친구가 《로엔그린》의 대본을 읽고 마지막에 로엔그린이 사라져버리는 것은 엘자에게 어울리지 않는 징벌이라고 비판하였는데 이 때문에 바그너가 이 오페라의 결말을 위해 많은 고민을 하였다는 사실에 주목한다.⁵⁾ 호크너는 바그너가 이러한 고심에도 불구하고 결론적으로 친구의 쓴 소리에 반응하지 않았고 로엔그린이 사라져버리는 문제의 결말을 오히려 정당화시켰으며, 바로 이러한 《로엔그린》을 통해서 바그너가 음악극의 경지로 들어서게 되었다고 하였다. 즉, 엘자를 통해서 비로소 바그너가 브륀힐데(Brünnhilde)와 반지 시리즈의 예술적 혁명의 문을 열었다는 것이다.⁶⁾ 바그너가 이 오페라에서 엘자에 대해, 그리고 엘자와 로엔그린이 사라지는 결말에 대해 특히 고심하였다면 이러한 결말에 가장 커다란 원동력으로 작용한 것은 이 오페라 드라마 전개의 단초로 작용하는 ‘금지된 질문’(Frageverbot)일 것이다. 이 ‘금지된 질문’으로부터 유발되는 극의 전개와 복잡한 상황들, 거기에 함축된 메타포들을 음악적으로 표현하는 것은 바그너가 음악극이라는 새로운 장르에 도전하기에 충분한 동기를 부여했을 것이다. 여기에서 바그너가 『오페라와 극』에서 언급했듯이 자신의 선율이 화성으로부터 나오고 화성적 원칙이 라이트모티프와 결합한 오케스트라의 극적 진행의 바탕이 된다는 점을 연계하여 생각하지 않을 수 없다.⁷⁾ 즉 화성이 극의 전개에 있어서 그 근간을 이룬다는 이야기는 앞으로 작곡될 그의 음악극에서 극적인 전개를 위한 가장 본질적인 도구가 화성이라는 점에 대한 중요한 시사이기 때문이다.

3) Hoeckner, “Elsa Screams,” 100-101.

4) Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, 10 vols. (Leipzig, 1887)의 영역본 *Richard Wagner's Prose Works*, trans. William Ashton Ellis, 10 vols. (London, 1893-9), vol. I, 342. Hoeckner, “Elsa Screams,” 98에서 재인용.

5) Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, vol. IV (Leipzig, 1887), 296-97; Richard Wagner, *My Life*, trans. Andrew Gray (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 326; Hoeckner, “Elsa Screams,” 98에서 재인용.

6) Hoeckner, 위의 책, 98.

7) 김정숙, “바그너의 음악극에 나타나는 음악적 산문과 화성적 힘,” 159-160.

본 논문에서는 엘자와 주변 인물들 사이의 갈등, 금지된 질문, 엘자 내부의 갈등, 로엔그린과의 사랑과 비극적 결말, 그 비극적 결말과 맞물려 다가온 브라반트(Brabant)의 평화 등 이 오페라에 나타나는 다층적인 의미와 해석을 바그너가 음악적으로 어떻게 전개시켰는지 살펴보고자 한다. 이를 위해 작품의 서두에 그로부터 파생되어 나올 모든 것을 집약시켰다는 유기체론적인 바그너의 언급에 따라⁸⁾ 오페라 도입에 등장하는 성배동기(Gralsmotiv)의 선적인 5-6진행(5-6 linear motion)을 분석의 바탕으로 삼았다. 오페라에서 가장 처음에 들리는 이 5-6진행이 엘자의 심경의 변화에 따라, ‘금지된 질문’으로부터 야기되는 복합적인 대단원에 이르기까지 어떻게 변화하고 발전되는지를 분석하여 바그너가 《로엔그린》에서 보여주는 화성의 변화와 드라마 전개와의 연관성에 대해 살펴보고자 한다.

2. 성배동기의 5-6진행

《로엔그린》은 작자 미상의 성배기사 『로엔그린』의 이야기와 상송 『백조기사와 고트프리트의 유년시절』 (*Le Chevalier au Cigne et les Enfances de Gaudefroi*, 1170/90) 이야기, 그리고 에셴바흐(Wolfram von Eschenbach, 1170?-1220?)의 서사시 『파르지팔』 (*Parzival*)이 혼합된 것이며, 『백조기사』 이야기에 나오는 성배기사의 성배 수호의 비밀에 따른 ‘금지된 질문’의 소재가 중요한 결말을 이끈다.⁹⁾

오페라의 줄거리는 브라반트의 상속자 엘자가 프리드리히 폰 텔라문트에게 동생 고트프리트를 살해했다는 이유로 피소된 범정으로부터 시작한다. 프리드리히는 자신에게 접근한 마녀 오르트루트의 속임수에 빠져 엘자가 동생을 살해했다는 누명을 씌운다. 피고인으로 범정에 선 엘자는 백조를 탄 기사가 자신을 구원하러 나타났다는 꿈을 이야기하고, 이 꿈은 그대로 실현되어 은빛 갑옷을 입은 기사가 백조를 타고 나타난다. 기사는 엘자를 구원하기 위해 프리드리히의 결투를 받아들이고

8) 바그너는 오페라의 통일성에 대해 이야기하며 위의 말을 언급하였다. Wagner, *Eine Mittheilung an meine Freunde*. Carl Dahlhaus, "Lohengrin," in *Richard Wagner's Music Dramas*, trans. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 44에서 재인용.

9) 《로엔그린》 이야기와 오페라 줄거리에 대해서는 엄선애, "R. 바그너와 로엔그린 또는 백조의 기사 설화," 『인문학논총』 7 (2003), 43-60; 엄선애, "리하르트 바그너의 낭만가극 <로엔그린>," 『독일어문학』 25 (2004), 139-161; 이동용, "바그너의 <로엔그린>에 나타난 사랑의 본질과 비극의 원인," 『독일언어문학』 41 (2008), 93-117 참조.

승리한다. 그는 엘자가 자신의 신분과 배경에 대해 아무 의심도 갖지 않는 조건으로, 즉 ‘금지된 질문’을 하지 않는다는 조건으로 그녀와 사랑을 맹세하고 결혼한다. 그러나 백조기사와의 결투에서 패배한 프리드리히와 오르트루트는 복수를 다짐하고, 오르트루트는 엘자의 시녀를 자청하여 백조기사에 대한 ‘금지된 질문’에 대한 의심을 엘자의 마음속에 싣트도록 유도한다. 결혼 첫날 신혼 방에서 엘자는 백조기사의 신분에 대한 의심을 떨쳐버리지 못하고 신랑을 다그쳐, 기사는 자신이 성배기사 로엔그린이라고 밝히게 된다. 백조기사는 결국 엘자의 눈앞에서 사라지고 엘자도 죽는다. 그러나 동시에 로엔그린이 타고 온 백조는 오르트루트의 마법이 풀려 엘자의 동생 고트프리트로 변신하고 브라반트의 새로운 지도자가 된다.

달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)는 《로엔그린》의 줄거리가 외견상 역사극적인 면모를 띠면서도 동시에 신화와 역사, 동화적 주제와 비극적인 결말이 혼합되어 패러독스적이라고 하였다.¹⁰⁾ 이러한 패러독스적인 특성은 이 오페라에서 가장 처음 들리는 전주곡의 성배동기에서 이미 암시된다. 성배동기는 그 신성하고 긍정적인 이미지에 걸맞게 으뜸화음으로 시작하지만 곧 선적인 5-6진행(5-6 linear motion)을 통하여 그 강인함은 흐트러진다. 5-6진행 혹은 5-6기법(5-6 technique)이란 연속적으로 나타나는 근음위치의 3화음 간의 병행을 피하기 위한 선적인 진행이다.¹¹⁾ 5-6진행을 통하여 베이스 위의 완전5도는 장6도(혹은 단6도)로 진행되는데, 이때 6도는 5도에 대한 장식적인 기능을 한다. 《로엔그린》의 성배동기는 전주곡 시작과 함께 등장하며 (예 1a) 에서처럼 첫 다섯 마디 동안 지속된 으뜸화음은 마디 6에서 vi로 진행된 후 다시 으뜸화음으로 되

10) Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, trans. Mary Whittall (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 35.

11) 엘드웰과 샤흐터는 그들의 공동 저서인 『화성과 성부진행』에서 모차르트의 피아노소나타 K. 333의 1악장 마디 1-4를 5-6진행의 예로 제시한다. Edward Aldwell & Carl Schachter, *Harmony & Voice Leading* (MA: Schirmer, 2011), 251. 이 예에서 으뜸화음(마디 1)은 ii(마디 2)로 진행하는데 이들 화음 사이에서 나타나는 병행5도는 베이스 Bb3 위의 6도 음정인 G4에 의하여 회피된다. 이때 G4는 근음으로서 안정음이 아닌 불안정한 장식음으로서의 역할을 하며 베이스인 Bb3(vi의 3음)이 안정된 음으로 나타나기 때문에 vi의 역할은 상실되며 으뜸화음의 장식음으로 나타난다.

Allegro

Bb : I ii V7

Bb : I¹ — 6 ii

마디 39-41에서 나타나는 성배동기의 예이다. 마디 1에서 Ab장조의 으뜸화음은 vi로 진행하는데, vi는 5-6진행의 6화음인 vi6이 근음위치의 화음으로 대체된 변형된 5-6진행 안에서 나타난다.

(예 2) 《파르지팔》 1막 마디 39-41

Ab: I Vi6
Ab: I⁵ 6

바그너는 이렇게 《로엔그린》과 《파르지팔》의 성배동기에 모두 5-6진행을 사용하였다. 이러한 5-6진행에 대해 음악학자들이 관심을 보였는데, 특히 크리소호디스와 헉(Ilias Chrissochodis & Steffen Huck)의 논문에서 그 중요성이 언급되었다. 이들은 전주곡에서 으뜸화음의 보조음인 F#(♭6)이 A장조화음으로부터 벗어나는 장식음이라 하였으며, “윤리적 완전성”(moral perfection)으로부터 “인간의 가변성”(a human element)을 상징하는 것으로 해석하였다. 더 나아가 이 보조음 F#(♭6)은 바그너가 《로엔그린》의 작품 전체에서 빈번하게 사용하는 두 개의 조성인 A장조와 F#단조와도 연관된다고 언급하였다.¹⁴⁾ 그러나 이 오페라에서 5-6진행은 이들이 이야기하는 “인간의 가변성” 이상으로 성배의 성스럽지만 비밀스럽고 숨겨진 듯한 신비로움을 품고 있다.¹⁵⁾ 실제로 성배동기에서 선보이는 5-6진행상의 불완전협화음정(6도)의 불안정성은 ‘금지된 질문’에 이르기까지 점점 본성으로부터 멀어져가는 엘자의 내면을 묘사하는 중요한 요소로 작용하며, 더 나아가 이 오페라 전체의 동화적이면서도 비극적인 다중적 의미를 표현하는 중요한 요소로 작용하는 것이다.

14) Ilias Chrissochodis & Steffen Huck, “Elsa's reason: On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*,” *Cambridge Opera Journal* 22/1(2010), 80.

15) 김소영은 융(Carl G. Jung)의 집단무의식 이론(collective unconsciousness)과 뒤랑(Gilbert Durand)의 신화와 민담으로 통용되는 원형이론(prototype theory)을 토대로 《로엔그린》에 나타나는 상징적, 이미지적 요소로 성배, 백조, 기사, 마녀를 꼽아 그 원형적 특성을 분석하였다. 그 중 성배는 가장 신성한 물을 담는 그릇으로 생명과 구원을 상징하는 것이지만 동시에 죽음을 상징하는 붉은 물을 담는 그릇이기도 하다고 하며 신성함, 편안함, 회생, 죽음의 다중적 의미를 갖는 특성을 지닌다고 하였다. 김소영, “R. 바그너의 《로엔그린》에 나타나는 원형적 특성,” 『인문콘텐츠』 44(2017), 115-116.

3. 5-6진행을 통한 드라마적 전개

3.1. 협화적 5-6진행

《로엔그린》의 1막은 피고인 신분의 엘자가 자신의 결백을 풀어줄 기사를 기다리고 결국 기사에 의하여 구원되는 희망적 분위기의 플롯으로 전개된다. 따라서 1막에서는 엘자와 로엔그린을 중심으로 음악이 전개되는데 이들 두 인물의 노래는 성배동기의 5-6진행과 밀접하게 연관된다. (예 3-1)은 엘자가 극 중에서 처음으로 등장하는 1막 2장의 시작부분으로 이 음악에서 그녀는 왕에게 소환을 당한 피고소인으로서 고개를 숙인 채 등장한다.

(예 3-1) 《로엔그린》 1막 2장 마디 1-4

Mässig langsam.

p *pp*

i^5 6 V_7

(예 3-2) 1막 2장 마디 1-4 축약

마디 : 1-2 3 4

$ab: i^5$ 6 V_7

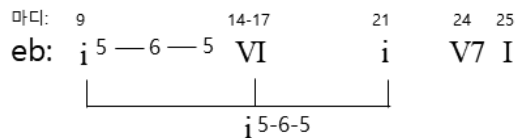
1막 2장의 첫 네 마디는 $A\flat$ 단조의 I-V7 진행을 보여주는데, 이때 으뜸화음은 성배동기의 5-6진행에 의하여 연장된다(예 3-2). 5-6진행은 전주곡의 성배동기에서 나타났던 변형된 5-6진행이 아닌 5-6진행의 원형이 그대로 나타남에 따라 근음위치의 bVI 대신 $bVI6$ 으로 나타난다. 따라서 표면적으로 볼 때 마디 3의 $F\flat$ 즉 $b\hat{6}$ 은 으뜸음 위의 6음으로 $E\flat$ 인 $\hat{5}$ 에 대한 불완전 보조음으로 분명하게 나타난다. 이러한 음악적 내용은 엘자의 복합적이고 모호한 심경 즉, 죄인으로서의 불안정함과 미래에 대한 불투명함, 그러나 기사가 나타나 자신의 결백을 풀어줄 것이라는 희망을 표현하며, 성배동기의 다중적 상징의 의미를 상기시킨다.

1막 2장은 엘자의 음악을 중심으로 극이 전개된다. 엘자의 등장에 나오는 모티브에 이어 순결하고 청순한 엘지는 불안감 속에서 기도하는 가운데 하늘에서 그녀의 결백을 풀어 줄 기사가 나타날 것이며 그와 결혼하여 브라반트를 통치하게 될 것이라는 꿈의 내용을 노래한다. 다음의 (예 4-1)은 엘자가 꿈의 이야기를 시작하는 부분이다.

* 우울한 나날들을 외롭게 저는 주님께 기도하며 제 마음속의 가장 쓰라린 슬픔을 기도에 열중하였습니다. 그리고 탄식으로부터 터져 나오던 슬픔의 흐느낌은 강하게 부풀면서 하늘에 매아리쳤고 저는 들었어요, 멀리 사라져서 제 귀에 들리지 않을 때까지. 제 눈은 감기고 저는 깊은 잠에 빠졌어요.¹⁶⁾

바그너는 이 노래에서 Ab장조(마디 1-8)와 Eb단조(마디 9-25)의 두 조성을 사용한다. 먼저 Ab장조로 이루어진 마디 1-8의 첫 으뜸화음은 마디 1-2에서 나타나며 5-6-5진행에 의하여 장식된다. 마디 1의 첫 으뜸화음은 “외롭게”(Einsam)에 세팅되었고 이후 마디 2의 “나날들”(Tagen)에서는 으뜸화음에 대한 5-6진행에 의한 vi가 나타난다. 비록 vi가 6화음이 아닌 근음위치로 나타남에 따라 베이스로부터 불완전협화음정 6도가 사용되지 않지만 이는 5-6진행의 변형으로 볼 수 있다. 이처럼 바그너는 “하루”(Tag)의 복수형인 “(우울한) 나날들”에 vi를 세팅함으로써 부모를 잃고 동생을 살해했다는 누명까지 쓴 엘자가 얼마나 안개 속 같은 불투명한 나날들을 보냈는지 강조한다. 이후 마디 3-4에서 Ab장조의 종지를 보인 후 마디 5-8에서 종지를 다시 반복하면서 Ab장조를 마무리한다. 마디 9부터는 Eb단조의 조성이 나타나는데, 이때 첫 두 마디(마디 9-10) 역시 5-6-5의 선적인 진행을 통하여 으뜸화음을 장식한다. 바그너는 “탄식”(Stöhnen)이라는 단어에 으뜸화음에 대한 장식음적인 6도 음정을 세팅함에 따라 엘자의 고통을 강조한다. 이후 마디 14-17에서 Eb단조의 VI인 Cb장3화음이 나타나고, 마디 18-21의 악구는 다시 Eb단조의 으뜸화음으로 마침에 따라 5-6-5진행이 거시적으로 만들어진다. 따라서 Eb단조에 해당하는 마디 9-25의 선율은 (예 4-2)에서 보이듯이 i-V7-i의 틀 안에서 5-6-5진행이 미시적으로 뿐만 아니라 거시적으로도 나타나 엘자의 불안하고 절망적인 상황을 강도 있게 표현한다.

(예 4-2) 1막 2장 “우울한 나날을 외롭게” 마디 9-25의 구조



그러나 5-6진행을 통해 표현된 엘자의 외로움과 탄식은 이내 사라지고 이후 자신을 구원해줄 꿈

16) 본 논문에서 《로엔그린》의 리브레토 한글 번역은 다음의 링크에서 게시된 번역을 참조하여 수정 보완하였음. <http://www.goclassic.co.kr/club/board/viewfile.html?code=file&number=201>.

속의 기사를 기다리는 아리아로 바뀐다. (예 5)는 노래의 시작부분으로, 왕은 꿈꾸는 듯한 엘자를 깨우려는 생각으로 엘자에게 자신을 변호하라고 명령한다. 이때 엘자는 꿈의 세계에서 현실로 돌아 오는데 이때 전주곡에서 등장하였던 성배동기와 함께 다시 (예 4-1)의 시작조성인 A_b 장조로 회귀한다(예 5). 엘자의 노래는 A_b 장조에서 5-6진행에 의하여 연장된 으뜸화음으로 시작하고 “기사”(Ritter)에서 종지적 $\frac{6}{4}$ 을 통하여 완전정격종지를 보여줌에 따라 앞에서 보여주었던 성배동기에서의 불완전정격종지를 완결한다.

(예 5) 1막 2장 ‘엘자, 법정 앞에서 자신을 변호하라!’

König.
(als wolle er Elsa aus dem Traume wecken.) *(Elsa's Mienen gehen von dem Ausdruck träumerischen Entzücktseins zu dem schwärmerischer Verklärung über.)*

El - sa, vert heid' ge dich vor dem Gericht!

poco crescendo. *dimin.* *Hf.* *pp* *p*

Led. * *Led.* * *Led.* *

8^{va}

Elsa. **Ein wenig belebter im Zeitmass.**

In lich ter Waff-en Schei-ne ein Rit - ter nah - te da, so

piu p *trem.* *pp* *p*

Led. *

8

Fl, Ob, Cl, Hf, Tromp.

A_b : I^5 ————— 6 $\frac{6}{4}$ V_7 $\frac{6}{5}$

* [왕: (엘자를 꿈에서 깨우려는 생각으로) 엘자, 법정 앞에서 자신을 변호하라! [엘자: (엘자의 표정이 꿈꾸듯 초연한 표정에서 격분한 듯한 표정으로 변한다) 화려하게 빛나는 갑옷을 입은 기사가 나타났어요.

이처럼 1막 2장에서 극의 중심이 되는 엘자의 등장과 꿈, 그리고 다시 현실로의 복귀는 Ab장조-Eb장조-Ab장조의 조성 회귀로 표현되며 이들 각 조성에서 엘자의 심경은 모두 성배동기의 5-6진행으로 구성된다.

1막 3장에서 가장 중요한 사건은 백조를 타고 온 기사 로엔그린의 등장이다. 엘자의 구원자이자 미래의 남편인 기사 로엔그린의 등장은 엘자의 꿈이 그대로 실현되어 극의 전개를 희망적으로 몰아간다. 엘자 뿐만 아니라 로엔그린 역시 성배동기의 5-6진행과 연관을 갖는데, (예 6)은 로엔그린이 드디어 브라반트에 도착하여 백조에게 감사의 인사를 하는 노래이다. (예 6)에서 제시된 바와 같이, 이 음악은 마디 1-2에서 성배동기를 전주로 시작하여 기사가 백조에게 부르는 노래 전체가 성배동기의 5-6-5진행으로 이루어져 있다. 이것은 백조기사가 성배기사인 로엔그린임을 음악적으로 암시한다. 여기에서 으뜸화음의 보조적 장식이자 불안정한 화음으로 나타나는 vi는 “사랑하는”(lieber), “태우고”(trug), “안녕”(Leb) 등의 백조를 표현하는 단어에 세팅되었는데, 이러한 불안정한 장식화음은 로엔그린과 같이 불투명하고 모호한 백조의 존재를 상징한다고 볼 수 있다. 기사가 타고 온 백조도 희망의 상징적 이미지만을 지니지 않고 이루어지지 않은 사랑, 마법, 희생, 초월적 의지와 같은 다중적 이미지를 갖는다. 실제로 극의 결말에서 백조는 마녀의 저주로 변한 엘자의 죽은 동생 고틀프리트이며 엘자의 ‘금지된 질문’에 의해 로엔그린이 사라진 이후 환생하기 때문이다.

(예 6) 1막 3장 “사랑하는 나의 백조여, 그대에게 감사하노라!”

Langsam.
p

Nun sei be-dankt, mein lie - ber Schwan! Zieh' durch die wei - te

Langsam.
pp

8^{va}-----7

A: I⁵ ----- * Ped * Ped I⁵ ----- Ped 6 ----- 5 * I⁵ -----

6

Flute - zu - rück, da - hin, wo - her mich trug dein Kahn, keh' wie - der nur zu un - serm Glück!

Ped *

6 ----- 5 I⁵

11

*(Der Schwan wendet langsam den Nachen und schwimmt den Fluss zurück;
Lehengrin sieht ihm eine Welle wehmüthig nach.)*

Drum sei ge - treu dein Dienst - ge than! Leb' whol! Leb' whol, mein lie - ber Schwan!

Ob. u. Cl.
pp

6 5 6 5 6 5

* 사랑하는 나의 백조여, 그대에게 감사하노라! 배로 나를 태우고 떠났던 곳으로 물을 건너서 돌아가서 우리에게 행복만을 다시 돌려 다오! 그러면 그대의 의무는 충실히 이루어질 것이다! 안녕, 안녕, 사랑하는 나의 백조여!

(예 7)은 음악극 전반에 있어 갈등을 낳게 하는 결정적인 요인이자 로엔그린이 엘자에게 명하는 '금지된 질문'의 주제선율이다.

(예 7) 1막 3장 “절대로 나에 대해 묻지 말 것임을”

sehr langsam.

Nie sollst du mich be-fra gen, noch Wis sens Sor ge tra gen, wo - her ich kam der Fahrt, noch wei mein Nam' und Art!

Ob.u.Cl. *P* *pp* *pp*

Fl. *pp*

ab: i⁵ ————— 6 ————— III iv $\frac{6}{4} \frac{5}{4}$ I

* 절대로 나에 대해 묻지 말 것임을 알고 싶어 해서도 안 되며 내가 어디에서 왔으며 내 이름과 가문에 대해서도!

이 아리아에서 로엔그린은 엘자를 구원하고 결혼하는 조건으로 자신의 이름과 가문에 대하여 절대로 질문하지 말 것을 요구한다. 로엔그린이 제안하는 ‘금지된 질문’은 먼저 변형된 5-6진행에 의한 으뜸화음의 연장을 시작으로 III을 통하여 iv에 도달하고 이후 종지를 보여주는 화성진행을 한다. 바그너는 로엔그린의 ‘금지된 질문’에 조성음악에서 가장 기본적인 화성진행(i^{5-6} -III-iv-V-I)을 사용함으로써 이에 대해 어느 누구도 예외가 없음을 음악적으로 보여준다. 가사의 세팅에 있어서도 ‘금지된 질문’의 가장 핵심어인 “내가 어디에서 왔으며”(wo her ich kam)에 으뜸화음에 대한 불안정한 장식화음인 VI를 사용하는 5-6진행을, “이름과 가문”(Nam' und Art)에는 V-I의 종지를 보여줌으로써 극을 전개하는데 있어 긴장감과 단호함을 동시에 구현한다.¹⁷⁾

3.2. 불협화적 5-6진행

1막에서 엘자와 로엔그린이 꿈과 희망을 노래하였다면, 2막에서는 오르트루트의 복수와 엘자의 갈등을 중심으로 극이 전개된다. 2막은 프리드리히와 오르트루트의 2중창으로 시작하는데 이들은 시종일관 음모를 꾀하고 극 중에서 갈등을 유발시킨다. 음악적으로 프리드리히와 오르트루트는 감7화음으로 표현되는데, 이들의 감7화음은 (예 8)에서 보여주는 것처럼 1막 1장에서 프리드리히가 엘

17) ‘금지된 질문’의 화성진행과 선율은 1막 2장에서 엘자가 시녀들과 함께 로엔그린이 속히 자신을 구하러 오기를 열렬하게 기도하는 아리아 “제 한탄을 그에게 전해주소서”(Du trugest zu ihm meine Klage)에서 이미 암시된다. 이때 선율뿐만 아니라 화성도 동일하게 나타난다.

자를 기소하는 주제선율에서 처음 나타났던 것이다. 또한 “엘자 폰 브라반트”(Elsa von Brabant)라는 대사에 으뜸화음의 5-6-5의 진행을 세팅하여 이후 1막 2장에서 엘자의 변해가는 마음과 5-6진행이 연관되어 있음을 미리 암시한다.

(예 8) 1막 1장 “이제 저는 이 책임을 엘자 폰 브라반트에게 지우고”

Etwas Langsam.
(*Er schreitet feierlich einige Schritte vor.*)

Spross. Nun führ' ich Kla - ge wi der El - sa von Bra bant:

p *f* *ff* *ff* Hörn. *fp* Pos. *ff*

eb : vii7° V7 i5 6 5

이처럼 1막에서 사용된 오르트루트와 프리드리히의 감7화음은 2막에서 더욱 강조된다. 특히 이 교도인의 오르트루트는 엘자로 하여금 로엔그린에 대한 의심을 품게 하여 파멸에 이르게 하는 인물로 엘자의 ‘금지된 질문’에 대한 심적 변화에 결정적인 원인을 제공한다. 이때의 ‘금지된 질문’은 앞에서 로엔그린이 말했을 때처럼 단순하지 않다. 원래 ‘금지된 질문’이란 그 질문이 던져지는 순간 이미 그 금기가 깨어질 것이 예상되어 그로 인해 파생되는 어느 누구도 피할 수 없는 재앙을 함축하고 있다.¹⁸⁾ 이것은 마치 전염되듯이 엘자의 노래선율로 스며드는 오르트루트의 감7화음에서 잘 드러난다. 이 감7화음은 오르트루트 뿐만 아니라 앞에서 등장하였던 성배동기의 5-6진행과 연관되는데 이는 2막 2장에서 엘자가 오르트루트와 처음으로 만나는 대목의 2중창에서 등장한다(예 9-1).

18) 엄선애, “R. 바그너와 로엔그린 또는 백조의 기사 설화,” 3-4; 이동용, “바그너의 <로엔그린>에 나타난 사랑의 본질과 비극의 원인,” 100-101.

(예 9-1) 2막 2장 “엘자!” “누가 부르지?”

* [오르트루트]: 엘자! [엘자]: 누가 부르지? 밤에 내 이름이 울려 퍼지는 소리가 무섭고 슬픈데? [오르트루트]: 엘자!

오르트루트와 엘자의 대화에서 엘자는 D감7화음의 제2전위형($d^{\circ 4}_3$)을 사용하는데, 이 감7화음은 오르트루트의 “엘자!”에 세팅된 으뜸화음에 대한 반음계적 연장으로 으뜸음을 공유하는 감7화음인 “공통음 감7화음”(common-tone diminished 7th chord)으로 나타난다.¹⁹⁾ 이때 나타나는 공통음 감7화음은 (예 9-2)에서 보는 것처럼 앞에서 사용된 성배동기의 5-6진행이 불협화음으로 변형된 진행이다. 즉 $d^{\circ 4}_3$ 은 지속되는 베이스인 A_b 위에서 반음계적 장식으로 나타나는 화음으로 A_b 단조의 으뜸화음에 대한 근음인 A_b 을 공통음으로 한 A_b 감7화음($ab^{\circ 7}$)의 감7도 음정($A_b-G\flat$)을 이명동음으로 장6도(A_b-F)로 바꾼 화음이다. 결과적으로 $d^{\circ 4}_3$ 은 A_b 단조의 으뜸화음에 대한 장식화음으로서 5-6-5진행의 6도 음정을 감7화음으로 채우는 불협화적 보조화음으로 사용된다.

19) 공통음 감7화음에 대한 자세한 용법은 Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (NY: W. W. Norton & Company, 2004), 587-90 참조.

(예 9-2) 2막 2장 ‘엘자!’ “누가 부르지?” 축약

$\begin{matrix} \flat_5 & & 6 & & \flat_5 \\ \flat_5 & & 4 & & \flat_5 \\ \flat_3 & & \flat_3 & & \flat_3 \end{matrix}$
 ab: i (d[♩]₃) i
 = (ab[♩]7)

오르트루트가 엘자를 부르는 소리(“엘자!”)에 세팅된 Ab장조의 단호한 으뜸화음과 선율의 5도 하행(♩-♩̇)은 엘자의 “누가 부르지?”에서 나타나는 공통음 감7화음 선율과 크게 대비된다. 오르트루트의 단호한 협화화음과 대조적으로 엘자의 선율은 흔들리는 마음의 상태가 불협화적 감7화음의 펼친 화음 형태로 표현되었다. 그러나 이 두 사람의 노래는 공통음 감7화음을 사용하는 성배동기의 5-6진행을 함께 만들어낸다. 다시 말하면 오르트루트가 엘자로 하여금 ‘금지된 질문’에 대한 의혹이 일어나도록 동기 부여를 하여 엘자의 심정에 이미 변화가 생겼음을 암시하는 것이다.

(예 10-1)은 오르트루트가 복수의 성공을 위하여 이교도의 신들인 보탄(Wodan)과 프라이어(Freia)에게 기도하는 장면 “불경스러운 신이여!”(Entweihte Götter!)의 시작과 끝부분이다. 이 노래에서는 공통음 감7화음을 통한 불협화적 5-6진행이 가장 특징적으로 나타난다.

(예 10-1) 2막 2장 “불경스러운 신이여!”

a. 마디 1-11

Ortrud.

Ent - weih - - - - - te Göt - - -

ter! Helft jetzt mei - ner Ra - che!

Be - straft - - - - die Schmach, - - -

Ob. Hörn, Fg.

ffp *crescendo*

* *Ped.* (b[#] 7) *

* *Ped.* *

* *Ped.* * *V₇/V*

* 불경스러운 신이여! 이제 제 복수를 도우소서! 당신에게 불명예를 가져다 준 이들을 벌하소서!

b. 마디 33-51

33
Frei - - a! Er - hab' - ne, hö - re mich! Seg - net mir

Bl.
trem.
ff
p
Pk.
*
: i

43
Trug - und Heu che - lei, dass glück - lich mei - ne Ra - - che sei!

ffp
crescendo
ff
8va
*
V₇
6/4
7/4
I

* 고귀한 신 프리이아여! 들어 주소서! 축복해 주소서, 제 책략과 술수를, 제 복수가 성공할 수 있도록!

위의 (예 10-1a)의 마디 1-4에서는 F#장조의 으뜸화음이, 마디 5-11에서는 으뜸화음에 대한 장식화음으로서 공통음 감7화음과 부팔림7화음이 나타난다. 이들 화음 중 공통음 감7화음인 b#°7은 으뜸화음에 대한 장식화음으로서 성배동기에서 나타났던 5-6진행이 불협화적으로 변형된 화음이다. 즉 (예 10-2)의 성부진행에서 보이듯이 으뜸화음에 대한 공통음 감7화음은 으뜸음인 F#을 베이스 음으로 공유하면서 베이스로부터 감7도의 이명동음 음정인 장6도가 포함되어야 하므로 b#°⁴/₃로 나타나야 하지만 실제 작품에서는 ⁴/₃화음의 형태가 아닌 7화음으로 나타난다. 따라서 b#°7은 으뜸화음을 장식하는 공통음 감7화음인 b#°⁴/₃을 자리바꿈한 화음으로, 장6도가 표면적으로 드러나지 않기 때문에 불협화적 5-6진행이 변형된 형태라고 볼 수 있다. 이러한 감7화음의 불협화음은 오르투르트의 기도 중 가장 중요한 부분인 “이제 제 복수를 도와주소서”(Helft jetzt meiner Rache!)에서 세팅된다.

이후 (예 10-1a)의 마디 33-51에서 역시 F#단조의 i-V-i 안에서 으뜸화음이 공통음 감7화음인

(예 11) 2막 2장 “여기 당신의 발 앞에 있습니다!”

(Elsa und zwei Mägde mit Lichten treten aus der unteren Thür auf.)

Ortrud. (sich demüthig vor Elsa niederwerfend)

Hier, zu dei - nen Fü - ssen.

8^{ve} Fl.

p Bl.

f s.

G: 6 4 7 5 3 I

V7

8 Elsa. (bei Ortrud's Anblick erschreckt zurücktretend)

Hilf Gott! So muss ich dich er blicken, die ich inStolz und

(a#³) * ♭ * (a#⁵) * ♭

* [오르트루트]: 여기 당신의 발 앞에 있습니다! [엘자: 신이여! 그대를 이렇게 바라보아야 합니다.

이때 공통음 감7화음은 마디 7-9에서 a#⁴₃로 나타나는데 이 감7화음은 A#이 생략된 형태로 나타나지만 이후 마디 12-13의 “바라보다”(erblicken)에서는 A#의 출현과 함께 완전한 형태의 감7화음이 6화음의 형태로 나타난다.

이처럼 공통음 감7화음은 으뜸화음을 장식하는 화음으로 나타나지만 보다 극적인 상황을 표현하기 위하여 으뜸화음 없이 단독으로 나타나기도 한다. (예 12)는 오르트루트가 엘자를 속이는 장면의 음악으로, 오르트루트는 드디어 기사에 대한 엘자의 믿음에 의심을 불러일으킨다. 이때 관현악은 F#단조로 ‘금지된 질문’을 연주함으로써 주사위가 이미 던져졌음을 암시한다. 이 음악은 1막 3장에서 처음 제시되었던 ‘금지된 질문’의 주제(예 7)와 종지 형태를 달리한다. 즉 (예 7)에서는 V-i의 전형적인 정격중지를 제시함으로써 ‘금지된 질문’에 대한 단호함을 보였던 반면, (예 12)에서는 “마법으로 당신에게 왔듯이!”(wie er durch Zauber zu dir kam!)의 마지막 단어에서 으뜸화음인 F#단

5-6-5의 진행을 사용하여 노래하지만 엘자의 심적 갈등은 연속적인 5-6진행을 사용한다. (예 13-1)에서 보여주는 것과 같이 로엔그린은 A장조에서 시작하여 반음계적인 5-6진행을 통하여 F장조로 진행하다가 다시 A장조로 돌아옴으로써 갈등이 일어나기 전의 잔잔한 마음을 표현하지만, 앞에서 온음계적으로 나왔던 5-6진행이 반음계적으로 바뀔에 따라(C#-Cb) 이후 나타나게 될 갈등을 예견한다. 반면 엘자는 사랑에 대한 로엔그린의 다짐에 대한 응답으로 역시 사랑을 노래하지만 반음계적 5-6진행을 연속적으로 사용하며 조성의 잦은 변화를 일으켜 그녀의 마음에 의심이 짙어지고 있을 음악적으로 암시한다(예 13-2).

(예 13-1) 《로엔그린》 3막 2장 로엔그린과 엘자의 사랑 노래 중 로엔그린의 5-6진행

<p>A장조 [고귀한 우리의 사랑의 본질이며! 우리가 절대 만나지 못했다면, 서로를 느끼지 못했을 것이고 비록 내가 그대의 전사로 선택되었지만</p> <p>F장조 [그대를 향한 내 길은 사랑으로 덮었소.</p> <p>A장조 [그대는 무죄라고 그대의 눈이 내게 말했고 나에게 그대의 표정은 그대의 자비심을 받들게 했소.</p>	<p>Wie heher erkenn' ich unsrer Liebe Wesen! Die nie sich sahn, wir hatten uns geahnt; war ich zu deinem Streiter auserlesen, hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt: Dein Auge sagte mir dich rein von Schuld mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld.</p>
--	--



(예 13-2) 《로엔그린》 3막 2장 로엔그린과 엘자의 사랑 노래 중 엘자의 5-6진행

<p>E장조 [그러나 저는 이미 당신을 보았어요</p> <p>C장조 [어떤 신비한 꿈속에서 당신이 저에게 왔기 때문에 깨어날 때 제 앞에 서 있는 당신을 보았고</p> <p>Db장조 [저는 당신이 신의 충고에 따라 왔음을 알았어요. 당신의 눈길 앞에서 저는 물두하고 싶었고 시냇물처럼 당신의 발 주위를 돌고 싶었고 초원의 향기로운 꽃처럼 황홀함에 겨워 그대의 발 앞에 인사하고 싶었어요. 이것이 사랑에 불과한가요? 뭐라고 불러야 하나요 이루 말할 수 없이 신성한 이 말을</p> <p>A단조 [아, 제가 결코 알지 못하는 그대의 이름을, 제가 가장 존경한다고 말할 수밖에 없는!</p> <p>F장조 [그대의 입으로부터 불려지는 감미로운 제 이름이여!</p> <p>(->D단조) [그대의 아름다운 음성을 허락하지 않으시려나요?</p> <p>F장조 [우리가 고평한 사랑에 인도되었다면 그대는 제 입술이 그 선언을 허락하겠지요.</p>	<p>Doch ich zuvor schon hatte dich geschen, in sel'gem Traume warst du mir genaht; als ich nun wachend dich sah vor mir stehen, erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rat. Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen, gelich einem Bach umwinden deinen Schritt, als eine Blume, duftend auf der Wiesen, wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt, Ist dies nur Liebe? Wie soll ich esennen, dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll, wie ach! dein Name - den ich nie darf kennen, bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll! Wie süß mein Name deinem Mund engleitet! Gönnt du des deinen holden Klang mir nicht? Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet, sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht.</p>
--	--



이처럼 의심과 불안에 가득 찬 엘자는 결국 로엔그린에게 ‘금지된 질문’을 하고 만다(예 14-1).

(예 14-1) 《로엔그린》 3막 2장 “제 헌신에 그대의 고귀한 가치를 밝히세요!”

Elsa. (*immer drängender*).

Mei - - ner Treu - e ent - hül-le dei-nes A - del'sWerth! Wo-her du

5 kamst, sag' oh-ne Reu - e, - durch mich sei Schwei - gens Kraft be - währt!

Langsamer.

* 제 헌신에 그대의 고귀한 가치를 밝히세요! 당신이 어디서 오셨는지 저에게 가차 없이 말하세요, 저를 통해 침묵의 힘이 입증될 수 있도록!

이 음악은 엘자가 로엔그린에게 ‘금지된 질문’에 대하여 답변할 것을 종용하면서 파멸의 길을 걷고 있는 모습을 그린다. 엘자의 질문은 마디 1-4의 네 마디 동안 D \flat 장조에서 b단조, 그리고 F장조까지의 빠른 전조로 나타나 오페라의 클라이막스를 이루며, 이후 마디 5-6의 “가차없이 말하시오”(Sag ohne Reue)에서 F장조의 으뜸음에 대한 공통음 감7화음을 이용한 불협화적 5-6진행을 사용하여 갈등이 고조된다. (예 14-2)의 축약에서 보여주듯이 마디 5-6의 감7화음은 마디 4에서 등장한 B \flat 단조의 딸림화음이자 F장조의 으뜸화음을 장식하는 공통음 감7화음으로 b $\frac{4}{3}$ 대신 b $\frac{4}{2}$ 와 b $\frac{7}{7}$ 을 사용한 자리바꿈 화음으로 나타난다.

(예 14-2) 《로엔그린》 3막 2장 “제 헌신에 그대의 고귀한 가치를 밝히세요!” 축약

The musical score shows a sequence of chords in bass clef. The chords are labeled with Roman numerals and figured bass notation. The sequence is: 1 (Db: b6 4), 2 (b7 b5 3), 3 (vi), 4 (F: I), 5 (I (b3)), 6 (b2), 7 (b7), 8 (V7), and 9 (g#2). An arrow points from the 5th chord to the 6th chord, and another arrow points from the 9th chord to a final chord (g#5).

이처럼 자리바꿈을 통한 $b^{\circ}4$ 와 $b^{\circ}7$ 은 다시 부감7화음으로 재해석되어 마디 7-8에서 종지를 보여주는 딸림7화음으로 해결된다. 이때 딸림7화음은 종지적 4 화음을 사용하여 종지를 강하게 암시함에도 불구하고 “확증”(bewährt)이라는 단어에서 으뜸화음이 아닌, 으뜸음 F를 공유하는 공통음 감7화음인 $g^{\#}4_2$ 를 자리바꿈한 $g^{\#}5_3$ 화음으로 진행한다. 바그너는 불협화적인 감7화음을 통한 으뜸화음의 5-6진행을 결정적인 단어 혹은 가사에 세팅하여 드라마의 긴장감을 극대화시킨다.

공통음 감7화음을 통한 불협화적 5-6진행은 주로 오르트루트의 음모와 위선을 중심으로 표현되었지만 엘자의 노래에까지 사용되어 로엔그린에 대한 그녀의 의심과 ‘금지된 질문’에 내포된 예상된 파멸까지 표현함으로써 극의 비극적 분위기를 이끌어 낸다. 금기사항에 대한 의심은 오르트루트의 복수심에 의한 부추김이 아니라도 이미 엘자의 마음속에 자리 잡고 내적 갈등을 일으키는 본성을 가지고 있었던 것이다.

3.3. 협화적 5-6진행과 불협화적 5-6진행의 결합

3막 3장은 앞에서 진행된 갈등들이 해소되는 마지막 장으로 엘자를 중심으로 한 여러 주요 인물들이 복합적인 대단원을 맞이한다. 먼저 엘자는 로엔그린의 여인이자 브라반트의 공주로서 ‘금지된 질문’으로 인하여 사랑을 잃어버리는 불행한 인물이라고 할 수 있다. 그러나 한편 엘자는 그녀의 의심으로 인해 고트프리트가 다시 돌아오고 이로써 브라반트에 평화를 가져오는 해피엔딩을 이끄는

◦ 땅이 나를 흔드는구나! 어둡구나! 아 숨이 막히는구나! 내가 얼마나 나뻐는지!

(예 16-1)은 엘자에 의한 음악극의 최종 장면으로, 로엔그린이 자신을 떠났다는 사실을 알고 로엔그린을 부르는 대사이다.

(예 16-1) 3막 3장 ‘여보! 여보!’

Elsa.

Mein Gat - te! Mein Gat - te!

crescen - do

f

ff

fp

B.I.

Ped. * Ped. *

* 여보! 여보!

엘자는 마지막으로 “여보! 여보!”라고 외치는데, (예 16-2)에서 제시된 것처럼 엘자가 처음 “여보!”라고 부를 때에는 A장조의 으뜸화음에 대한 협화적 5-6진행으로 나타나고 두 번째 “여보!”에서는 F#장3화음이 불협화적 5-6진행을 통하여 d#°7(마디 6)과 d#°5(마디 8)의 공통음 감7화음으로 세팅된다. 이들 두 진행은 반음계적이긴 하지만 협화적 5-6진행과 공통음 감7화음을 통한 5-6진행이 함께 나타나 엘자가 겪는 희극과 비극의 엇갈림을 표현하는 것으로 해석할 수 있다.

(예 16-2) 《로엔그린》 3막 3장 ‘여보! 여보!’ 축약

이처럼 바그너는 마지막 장에서 엘자에 대한 음악적 표현으로 협화적 5-6진행과 불협화적 5-6진행을 모두 사용함으로써 지금까지 벌어졌던 극적인 상황에 대한 비극적 결말과 동화적인 해피엔딩을 동시에 나타냈다.

엘자 뿐만 아니라 오르트루트 역시 마지막 장면에서 협화적 5-6진행과 불협화적 5-6진행을 모두 사용한다. (예 17)은 오르트루트가 노래하는 마지막 저주의 대사로, 백조가 고트프리트로 환생되기 직전의 장면이다.

(예 17) 3막 3장 “신이 어떻게 복수하는지 보라”

* 신이 어떻게 복수하는지 보라, 이제 더 이상 받들지 않는 그들을!

오르트루트의 마지막 저주는 이내 고트프리트의 귀환을 본 후 쓰러지면서 비극적인 종말을 맞이하지만, 이러한 비극은 이 작품에서 브람트의 평화를 위한 해피엔딩으로 작용한다. 바그너는 “신”(Götter)이라는 단어에서 F#단조의 으뜸화음에 대한 협화적 5-6진행, “복수하다”(rächen)에서는 으뜸음을 공통음으로 하는 감7화음인 $b\sharp^{\circ}4_3$ 을 사용한 불협화적 5-6진행을 보여주는 화성진행에 이 오페라의 복합적인 결말을 함축시키고 있다.

살펴본 바와 같이 3막 3장의 복합적인 엔딩은 달하우스가 이 오페라를 ‘패러독스적’이라고 한 것처럼 동화와 신화, 역사와 비극이 서로 중첩되는 대단원이며, 바그너는 이것을 협화적 5-6진행과 불협화적 5-6진행을 상황에 따라 적절하게 배치하면서 음악적 언어로 전환시켰다.

4. 나가면서

《로엔그린》은 바그너의 마지막 낭만오페라로 꼽히며 이후에 작곡되는 음악극으로의 전환을 보여주는 작품이다. 이 오페라는 브람트의 역사, 중세 로엔그린 설화, 백조기사 설화, 성배기사의 ‘금지된 질문’ 이야기들로부터 탄생하였으며, 결투, 구원, 금지된 질문, 위반으로 구성된 내러티브 안에서 성배, 백조, 기사, 마녀의 상징적 요소를 갖고 진행된다. 내러티브 안에서 로엔그린과 엘자, 오르트루트와 프리드리히라는 선악이 대비되는 인물들이 등장하지만 역사, 설화, 동화, 신화, 비극이 혼합된 이 오페라는 단순한 권선징악의 개념을 넘어선다. 이것은 심경의 변화를 일으키면서 다중적 성격의 인물로 그려지는 엘자라는 인물 때문이다. 바그너는 이렇게 독특하게 전개되는 엘자와 그녀의 심경 변화에 특별한 관심을 기울였으며, 이러한 내적 갈등과 변화는 음악적 언어로서만이 표현 가능하다고 생각했을 것이다. 엘자의 심경의 변화는 단지 마녀 오르트루트의 복수심뿐만 아니라 엘자 자신의 내적 갈등도 함께 작용한 것이며 이것이 드라마 진행에 선과 악을 넘어서는 폭넓은 스펙트럼을 제공하기 때문이다.

엘자의 정체성에 대한 복잡한 심경 변화를 바그너는 조성과 화성진행으로 표현하였다. 그는 조성의 대비나 조성의 잦은 변화로 엘자의 심경이나 상황 변화를 표현하기도 하지만, 엘자의 내적 갈등이나 심경의 변화를 표현하기 위해 그가 더욱 친착한 요소는 화성진행이다. 그가 사용한 화성진행은 명확하게 드러나지 않고 은근하게 진행되는 선적인 5-6진행이며, 이것을 반음계적인 협화음과 불협화음으로 구성된 여러 종류의 5-6진행으로 변형시켜 다변적인 이 오페라의 드라마 진행을 돕는다.

엘자의 변해버린 태도의 결과는 로엔그린을 영원히 잃게 되고 자신도 결국 죽게 되는 비극적인 결말을 가져오지만, 오르트루트의 파멸로 백조로 변했던 엘자의 동생 고트프리트가 다시 돌아오는 동화적인 해피엔딩도 함께 일어난다. 이처럼 두 주인공의 비극적인 이야기는 브라반트에 다시 평화가 찾아오는 결말과 겹쳐 행복인지 불행인지 모를 대단원을 구성하는데 이때에는 협화적 5-6진행과 불협화적 5-6진행이 교대로 나타나면서 이러한 복합적인 상황을 화성적 언어로 그려낸다.

달하우스는 그의 저서 『리하르트 바그너의 음악극』 중 《로엔그린》에 대해 쓴 부분에서 바그너에게 있어서 화성은 형식보다도 훨씬 중요하게 작용하고 이 오페라에서 그는 화성의 표현적이고 알레고리적인 성격을 특히 강조한다고 하였으며, 자신의 은유나 상징을 음악적 언어로 바꾸어 그 이미지를 드러낸다고 하였다.²⁰⁾ 바그너의 음악극은, 교향곡에서도 그려낼 수 없고 낭만오페라의 음악과 가사만으로도 충족시킬 수 없는, 그러한 미묘한 심경의 변화나 복합적인 대단원을 음악적으로 승화시키는 과정에서 탄생하는 것이 아닐까? 비록 상징적인 장면의 5-6진행을 살펴보는 것만으로 바그너의 음악극에 대해 운운하는 것은 무리가 있겠지만 이 논문에서 드라마의 전개와 연관 지어 분석한 5-6진행의 다양한 변형과 활용은 감히 바그너가 《로엔그린》 이후의 작품을 ‘오페라’라는 용어로부터 고의적으로 분리하려 했던 의도를 부분적으로나마 수긍할 수 있게 한다.

검색어

금지된 질문(Frageverbot), 성배동기(Gralsmotiv), 바그너(Richard Wagner), 《로엔그린》(Lohengrin), 오페라(Opera), 음악극(Musikdrama), 달하우스(Carl Dahlhaus), 선적인 5-6진행(5-6 linear motion), 협화적 5-6진행(consonant 5-6 motion), 불협화적 5-6진행(dissonant 5-6 motion), 공통음 감7화음(common-tone diminished 7th chord)

20) Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, 42.

참고문헌

- 김소영. “R. 바그너의 《로엔그린》에 나타나는 원형적 특성.” 『인문콘텐츠』 44(2017), 105-128.
- 김정숙. “바그너의 음악극에 나타나는 음악적 산문과 화성적 힘.” 『서양음악학』 7(2004), 159-195.
- 엄선애. “R. 바그너와 로엔그린 또는 백조의 기사 설화.” 『인문학논총』 7(2003), 43-60.
- _____. “리하르트 바그너의 낭만가극 《로엔그린》.” 『독일어문학』 25(2004), 139-161.
- 이동용. “바그너의 《로엔그린》에 나타난 사랑의 본질과 비극의 원인.” 『독일언어문학』 41(2008), 93-117.
- Aldwell, Edward & Carl Schachter. *Harmony & Voice Leading*. MA: Schirmer, 2011.
- Chrissochodis, Ilias & Steffen Huck. “Elsa's reason: On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*.” *Cambridge Opera Journal* 22/1(2010), 65-91.
- Dahlhaus, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. trans. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. NY: W. W. Norton & Company, 2004.
- Hoeckner, Berthold. “Elsa Screams, or The Birth of Music Drama.” *Cambridge Opera Journal* 9(1997), 97-132.
- Wagner, Richard. *Gesammelte Schriften*, 10 vols. Leipzig, 1887. *Richard Wagner's Prose Works*. trans. William Ashton Ellis. 10 vols. London, 1893-9.
- _____. *My Life*. trans. Andrew Grey. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Whittall, Arnold. “Wagner's Great Transition? From 'Lohengrin' to 'Das Rheingold'.” *Music Analysis* 2/32(1983), 269-280.

악보

[http://imslp.org/wiki/Lohengrin,_WWV_75_\(Wagner,_Richard\)](http://imslp.org/wiki/Lohengrin,_WWV_75_(Wagner,_Richard)).

리브레토

<http://www.goclassic.co.kr/club/board/viewfile.html?code=file&number=201>.

Sound of 'Frageverbot' :
5-6 Linear Motion in Wagner's *Lohengrin*

Song Taik Kwon, So-Yung Ahn

This paper examines how the internal conflicts and changes of Elsa and her surrounding people, in Richard Wagner's last romantic opera, *Lohengrin*, are expressed in terms of harmony. *Gralsmotiv*, shown in the opening measures of the overture, begins with the tonic which is used as a sacred and positive image, but its strength is distracting through 5-6 linear motion. Henceforth, 5-6 linear motion plays a crucial role to express 'Frageverbot' and expose Elsa's inner agony which is gradually getting away from her original intention owing to the 'Frageverbot.' Furthermore, in the process of developing and concluding the drama, it becomes a vital clue to construct the music as an organic structure. Therefore, the paper shows the interrelation of the harmonic changes and the dramatic deployment, analyzing 5-6 motion as the basis of analysis. It is reasonable to assume that the composer employs linear 5-6 motion to help the organization of the complex and multifaceted drama, through various kinds of 5-6 motions consisting of consonant and dissonant chords.

‘금지된 질문’의 소리 - 《로엔그린》의 선적인 5-6진행 -

권송택, 안소영

본 논문에서는 바그너의 마지막 낭만오페라인 《로엔그린》에서 등장하는 엘자와 주변 인물들의 내적 갈등 및 심경의 변화가 화성적으로 어떻게 나타나는지 살펴본다. 오페라의 서곡에서 나타나는 성배동기(Gralsmotiv)는 신성하고 긍정적인 이미지에 걸맞게 으뜸화음으로 시작하지만 곧 선적인 5-6진행(5-6 linear motion)을 통하여 그 강인함은 흐트러진다. 이후 5-6진행은 ‘금지된 질문’(Frageverbot)과 이로 인하여 점점 본성으로부터 멀어져가는 엘자의 내면을 묘사하는 중요한 요소로 작용하며, 더 나아가 극의 복잡한 전개와 대단원에 이르기까지 유기체적으로 매우 중요한 단초로 나타난다. 따라서 필자들은 5-6진행을 분석의 바탕으로 삼아, 화성의 변화와 드라마 전개가 연관성이 있음을 증명하였다. 바그너가 사용한 화성진행은 명확하게 드러나지 않고 은근하게 진행되는 선적인 5-6진행이며, 이것을 협화음과 불협화음으로 구성된 여러 종류의 5-6진행으로 변형시켜 다변적인 이 오페라의 드라마 진행을 돕는다.

논문투고일자: 2017년 10월 29일

심사일자: 2017년 11월 19일

게재확정일자: 2017년 11월 19일

