

# 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마에 관한 연구

– 실링스의 《마녀의 노래》(*Das Hexenlied*)를 중심으로 – 1)

한상명

## 1. 들어가면서

낭송자와 한 악기 주자 또는 오케스트라가 함께하는 연주회 방식의 콘서트 멜로드라마는 18세기 후반 프랑스에서 시작된 무대 멜로드라마의 영향으로 발생한 것이다.<sup>2)</sup> 근세의 예술 역사에 처음 등장한 무대 멜로드라마는 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)의 《피그말리온》(*Pigmalion, scène lyrique*)으로 낭송과 기악 음악 및 음악 부분에 동반되는 낭송자의 극적인 행위로 구성된 극작품이었다.<sup>3)</sup> 이 새로운 형태의 극은 당시 프랑스뿐 아니라 독일어권 지역으로도 연이어 퍼졌는데,

1) 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2014S1A5B5A07040641).

2) 본 논문에서의 ‘멜로드라마’는 낭송과 기악 연주가 결합하는 구성을 한 서양예술음악의 한 장르를 가리킨다. 오페라를 의미하는 이탈리아의 용어 ‘멜로드라마’(melodramma)나 문학, 연극, 영화, 드라마 등에서 주로 감성이 풍부한 내용을 가진 작품을 지칭하는 ‘멜로드라마’와는 구별된다.

3) 낭송에 악기가 동반되는 연주 형태는 이미 고대의 극예술에 존재했다고 전해진다. 이것을 ‘Parakatalogē’(παράκαταλογία)라고 하며, 이때 악기는 운문의 낭송과 같이 연주되면서 운율에 맞춘 반주의 역할을 했던 것으로 여겨진다. Wilhelm von Christ, “Parakataloge im griechischen und römischen Drama,” *Denkschriften der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 13 (1875), 163 참조. 그러나 이 형태가 루소의 멜로드라마 착안에 직접적인 영향을 주었다고 확인할 수는 없다. 루소는 “프랑스어가 음악에, 특히 레치타티보로는 그다지 적합하지 않다”는 생각으로 낭송과 기악 음악이 함께하는 형태를 만들었다고 밝히고 있다. Jaroslav Jiránek, “Zur Geschichte und Theorie des Melodrams,” *Acta universitatis palackianae olomucensis* 24 (2001), 95에서 재인용. 루소는 낭송과 기악 연주가 동시가 아닌 번갈아 진행되고 기악 연주 부분에서 낭송자가 극적인 행위, 즉 마임(mime)이나 몸짓을 하도록 구성함으로써 18세기에 극예술장르로의 멜로드라마를 새롭게 인식하게 하였다. 《피그말리온》은 1762년 구상이 시작되어 1770년에 완성과 함께 사적(私的)으로 연주되었고 1772년 공식적으로 발표되었다.

특히 벤다(Georg Anton Benda, 1722-1795)의 선구적인 활동은 초기 무대 멜로드라마가 프랑스에서보다 더욱 성행하는 것과 동시에 극적인 음악 형태로 발전하는 원동력이었다.<sup>4)</sup> 벤다의 영향으로 무대 멜로드라마는 대략 18세기 말까지 동시대의 많은 작곡가가 이 새로운 형태에 도전하여 다수의 훌륭한 창작품을 내는 한때의 전성을 누렸다. 그러나 이후 서양예술음악의 영역 안에서는 더는 독립적인 장르로 발전하지 못하고 주로 프랑스와 독일의 오페라 작품 내에서 극작법에 따라 부분적으로 삽입되는 작곡기법으로 활용되며 19세기까지 이어졌다.<sup>5)</sup>

이 무대 멜로드라마의 발생과 거의 때를 같이 하여 나타난 콘서트 멜로드라마는 특히 벤다의 무대 멜로드라마가 동시대의 작곡가들에게 관심을 불러일으키면서 독일어권을 중심으로 생겨났다. 낭송과 기악 음악 및 극적인 행위가 결합하는 무대 멜로드라마의 존재가 전제였지만 콘서트 멜로드라마는 낭송을 위한 텍스트의 선택에서부터 차이가 있었고 무대 멜로드라마 낭송자의 가시적(可視的)인 극적인 행위를 배제하고 연주회 방식을 택함으로써 텍스트가 가진 극적인 요소를 낭송 자체와 기악 음악에 내포한 다른 형태의 멜로드라마였다.<sup>6)</sup> 이런 특징은 기악 음악을 다루는 독자적인 방법

4) 1775년에 작곡된 그의 두 작품 《낙소스섬의 아리아드네》(*Ariadne auf Naxos*)와 《메디아》(*Medea*)는 독일의 무대 멜로드라마의 발전적인 방향을 제시한 중요한 곡들이다. 루소와 마찬가지로 낭송과 기악 연주는 원칙적으로 번갈아 행해졌지만 이어지는 낭송을 준비해 주는 구조적인 역할에 기악 연주의 의미를 한정된 루소와 달리 벤다는 낭송의 감정을 더욱 풍부하게 하고 낭송을 한 뒤에 이어지는 기악 연주가 앞선 낭송의 내용을 뒷받침하는 역할도 드러냈고 적게는 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분도 포함하였다. Heinrich Martens, *das Melodram* (Berlin: Vieweg, 1932), 4 참조. 아울러 루소가 《피그말리온》을 ‘서정적인 극’(*scène lyrique*)이라고 명명한 것과 같이 벤다의 초기 작품들도 등장인물의 숫자에 따라 모노드라마(1인극) 또는 듀오드라마(2인극) 등의 명칭을 사용했는데, 약 1775년 경, 즉 벤다의 활동과 때를 같이 하며 낭송과 기악 음악의 결합의 의미로 ‘멜로드라마가 통용되기 시작하였고 이후 굳어졌다. Frauke Schmitz-Gropengießer, “Melodramma/Melodram,” in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 36. Auslieferung (Winter 2003/04), 1.

5) 대사가 포함되는 프랑스의 오페라 코미크와 독일의 징슈필에서 음악이 없는 순수 대사 부분과 노래의 부분을 연결하는 소위 ‘말로 하는’ 레치타티보식의 구조적인 방법이 있었고 18세기 말부터 프랑스 오페라에서 어둡고 음산한 분위기의 내용을 직접 또는 심리적으로 묘사하는 방식으로 나타나 독일 오페라에도 영향을 주었다. Monika Schwarz-Danuser, “Melodram,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher, zweite Ausg. (1997), 7: 75-80. 어둡고 찬 감옥에서 마침내 남편을 찾은 레오노레피델리오의 탄식을 그린 베토벤의 《피델리오》(*Fidelio*, 1806-1814)의 2막(12번 멜로드라마와 이중창)의 멜로드라마나 베버(Carl Maris von Weber, 1786-1826)의 《마탄의 사수》(*Der Freischütz*, 1821)의 2막에서 사냥꾼 막스가 마법의 힘을 빌려 탄환을 만드는 음산한 계곡의 분위기를 표현한 부분적인 멜로드라마는 극적인 분위기를 극대화하는 기법으로 무대 멜로드라마를 사용한 매우 잘 알려진 예이다.

6) 용어 ‘콘서트’의 사용은 여기에서 기인한다. 콘서트 멜로드라마의 낭송 텍스트는 무대 멜로드라마와 같이 극을 위한 대본(Libretto)이 아니라 음악과 무관하게 쓰인 기존의 시문학 작품을 선택한 것이었고, 무대 멜로드라마에서의 필수 요소인 낭송자의 극적인 행위를 제외했기 때문이다. ‘콘서트’와 ‘무대’를 구분하는 것은 독일어권에

과 그 역할을 벤다 이후의 무대 멜로드라마에서보다 더욱 강조하는 것이었다. 따라서 오페라 작품 내에서 활용되는 작곡 기법으로 머문 무대 멜로드라마와는 달리 고유의 예술적인 의미를 담는 것이 가능한 콘서트 멜로드라마에 대한 작곡가들의 관심은 19세기를 지나 20세기 전반(前半)에 이르기까지 이어졌다. 이와 같은 사실은 콘서트 멜로드라마가 처음에는 무대 멜로드라마에서 파생되었어도 종속적이 아니라 독립적으로 발전했다는 것을 말한다.

본 논문은 이렇게 독립된 형태로서 충분한 가치를 지니고 있으나 국내에서는 전혀 학문적인 연구의 대상이 되지 않았던 콘서트 멜로드라마에 대해 논의하고자 한다.<sup>7)</sup> 콘서트 멜로드라마는 1777년에 독일의 줌슈테크(Johann Rudolf Zumsteeg, 1760-1802)가 낭송자와 오케스트라가 편성된 《봄의 축제》(*Die Frühlingsfeier*)를 작곡한 것을 시작으로 18세기 중에도 작곡가들의 흥미를 끌었고 19세기에도 꾸준히 창작되었는데 특히 다수 곡을 쓴 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)과 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 “개별적인 작곡 기술을 실험할 수 있는 도전적인 형식”으로 받아들이고 자유로운 표현의 가능성을 확대하면서 콘서트 멜로드라마의 예술성을 높였다.<sup>8)</sup> 그러나 창작 및 수용에서 최고의 시대를 맞이한 것은 콘서트 멜로드라마의 낭독 예술과 기악 음악의 균형 및 이야기 전개의 극적인 표현을 19세기에서보다 더욱 발전시킨 20세기 초 독일의 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)와 실링스(Max von Schillings, 1868-1933)에 의해서이다.<sup>9)</sup> 특히 실링스는 콘서트 멜로드라마가 “새로운 표현 방법을 응용하여 완전한 예술 형태로 향상될 수 있다”는 생각에서 이를 서양예술음악의 확고한 장르로 정착하고 예술성을 알리기 위해 노력했다.<sup>10)</sup> 그의

---

서 확실하며 영어권에서는 대부분 ‘멜로드라마’(melodrama)라는 단일개념 아래에서 설명하고 있다.

- 7) 사실상 국내에서는 음악 영역에서의 멜로드라마에 관한 연구 자체가 없으며 국내에서 집필된 서양예술음악의 역사서가 초기 무대 멜로드라마의 존재를 짧게 언급할 뿐이다. 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사』 본문 2 (서울: 나남출판, 2008), 72(루소, 벤다); 허영한 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사』 본문 2 (서울: 심설당, 2009), 46(루소).
- 8) Klaus Zelm, “Zur Entwicklung des Konzertmelodrams im 19. Jahrhundert,” in *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung. Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. Hermann Danuser, Tobias Plebuch (Kassel: Bärenreiter, 1998), 392. 슈만은 《아름다운 헤드비히》(*Schön Hedwig*, op.106)를 시작으로 1852년과 1853년 사이에 세 곡을 작곡했고, 리스트는 1858년에서 1875년까지 《레노레》(*Lenore*, 1858)를 비롯한 네 작품을 남겼다. 두 작곡가 모두 기악 음악으로 피아노만을 편성하였다.
- 9) 독일 태생인 실링스는 《모나리자》(*Mona Lisa*, op. 31, 1913/15)를 비롯한 오페라 다수와 연극음악, 콘서트 멜로드라마, 《현악5중주》(*Streichquintett*, op. 32, 1917) 등의 실내악곡을 창작한 작곡가로 많은 수는 아니어도 거의 모든 장르에 걸쳐 작품을 남겼다. 지휘자 및 음악무대 감독으로 활동했고 슈트라우스와 함께 음악협회(Allgemeiner Deutscher Musikverein)를 이끌었던 당대에는 잘 알려졌던 작곡가이다.

이런 노력의 정점에 있는 작품이 1902년에 발표된 《마녀의 노래》(*Das Hexenlied*, op. 15)이며 이 곡에서 실링스는 18세기부터 이어온 콘서트 멜로드라마의 역사를 충실하게 반영하면서 동시에 새로운 방향을 제시하고 있다. 이에 따라 본 논문은 의도한 논의의 중심에 무엇보다 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마를 놓고 대표적인 작품인 실링스의 《마녀의 노래》를 구체적으로 고찰함으로써 콘서트 멜로드라마가 독립된 형태로서 음악사적인 의미와 가치를 지니고 있음을 밝혀보고자 한다.

## 2. 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마

20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마의 성행은 슈트라우스가 1897년에 영국의 작가 테니스(Alfred Tennyson, 1809-1892)의 발라드(ballad) 《이녹 아든》(*Enoch Arden*, op. 38, 1864)을 텍스트로 하여, 당시 낭독 예술의 대가로 불리던 배우 포사르트(Ernst von Possart, 1841-1921)를 위해 작곡한 동명의 콘서트 멜로드라마를 발표하면서 시작했다.<sup>11)</sup> 발라드가 가진 등장인물들의 비극적인 운명의 내용을 극적이고 생동감 있게 전달하는 낭송자의 강한 표현력과 낭송 내용의 묘사적인 배경이면서 동시에 음악적인 동기가 유기적으로 엮인 피아노 음악의 조화가 청중에게 큰 호응을 얻으면서 콘서트 멜로드라마에 대한 관심이 새롭게 모였다. 《이녹 아든》이 좋은 결과를 가져오자 슈트라우스는 2년 뒤인 1899년에 다시금 포사르트를 위한 콘서트 멜로드라마 《바닷가의 성》(*Das Schloß am Meere*)을 작곡했다.<sup>12)</sup> 이 두 곡의 콘서트 멜로드라마는 청중뿐만 아니라 동시대 작곡가들에게도 창작에 대한 흥미를 불러일으켰는데, 가장 적극적이었던 작곡가가 실링스였다. 실링스는 당시 슈트라우스와 이미 친분이 있었고 그를 통해 포사르트와도 직접 만나면

10) Christian Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings* (Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1998), 109에서 재인용.

11) 포사르트는 연출가이자 배우로 1870년대와 1880년대에 이미 멜로드라마적인 작품의 훌륭한 낭송가로 이름을 알렸다. Matthias Nöther, "Auf der Suche nach dem Unsagbaren. Experiment und Zeitspiegel: das Melodram zwischen Humperdinck, Schönberg und Strauss," *Opernwelt* 2 (2008), 42 참조. 슈트라우스는 1867년에 슈트르트만(Adolf Strodtmann, 1829-1879)이 번역한 독일어판을 텍스트로 사용했다. 발라드는 시문학 장르, 국어로 담시(譯詩)라고 번역하는 소서사시를 말한다.

12) 《바닷가의 성》은 독일의 작가 울란트(Ludwig Uhland, 1787-1862)가 1815년에 쓴 것으로 바닷가에 있는 성의 왕과 왕비가 죽은 공주의 장례를 치르는 암울한 모습을 회화적으로 그린 짧은 발라드이다. 슈트라우스는 자신의 《바닷가의 성》(작품번호 없음)에도 기악 음악으로 피아노를 편성하였다.

서 슈트라우스보다 콘서트 멜로드라마 창작을 더 깊이 있게 생각하고, 《카산드라》(*Kassandra*, op. 9 No. 1, 1898), 《엘레우시스 제전》(*Das Eleusische Fest*, op. 9 No. 2, 1898), 《마녀의 노래》(1902/1903), 《젊은 올라프》(*Jung-Olaf*, op. 28, 1911) 등 네 곡을 완성했다.<sup>13)</sup> 포사르트의 낭송 예술은 실링스의 작품에도 큰 영향을 미쳤고 《마녀의 노래》를 작곡할 때까지 지속해서 교류를 하였다. 나아가 실링스는 낭송과 함께하는 악기로 피아노만을 선택했던 슈트라우스와는 달리 기악 음향의 확대를 꾀하며 오케스트라 편성의 연주도 가능하게 하였다.<sup>14)</sup> 슈트라우스에 이어 실링스의 콘서트 멜로드라마도 청중의 깊은 공감을 얻었고, 그것은 슈트라우스의 작품에 관한 관심과 평가를 능가하였다.

슈트라우스와 실링스에 의해 활발한 창작과 수용이 이루어진 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마는 세 가지 점에서 역사성 및 시대에 따른 발전상을 보여준다. 그것은 우선 낭송 텍스트로 발라드를 선택하는 18세기부터의 전통을 따르고 있다는 사실이고, 두 번째는 19세기 동안 굳어진 기악 음악의 묘사적인 표현 기능 및 음악적 동기의 유기성을 극적인 작품으로의 완결성을 위해 더욱 발전시켰다는 점이며, 마지막으로 낭송자의 뛰어난 표현력을 작품의 창작 과정에서 염두에 두는 새로운 수용했다는 것이다.

낭송의 텍스트로 발라드를 선택하는 것은 최초의 콘서트 멜로드라마인 춤슈테크의 《봄의 축제》가 나타난 후 18세기가 지나기 전에 정착되었다. 콘서트 멜로드라마를 무대 멜로드라마와 구분하는 특징에는 음악과 무관하게 창작된 기존의 시문학 작품을 낭송의 텍스트로 삼는 것이 있다. 무대 멜로드라마에는 해당 작품을 위한 대본을 따로 만드는 오페라 창작 방식을 사용했기 때문이다. 《봄의 축제》의 텍스트는 발라드가 아니라 독일의 시인 클롭슈톡(Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803)의 동명의 송가(Ode)이다.<sup>15)</sup> 콘서트 멜로드라마 창작의 초기에는 송가와 발라드 및 다

13) 《카산드라》(1802)와 《엘레우시스 제전》(1798)은 실러(Friedrich Schiller, 1759-1805)의 발라드이고 《마녀의 노래》와 《젊은 올라프》는 빌텐브루흐(Ernst von Wildenbruch, 1845-1909)의 발라드이다. 빌텐브루흐는 당시에 알려진 독일의 문학가이자 외교관이었고, 두 편의 발라드는 1892년에 첫 출판 후 여러 번 재판된 시집 『노래와 발라드』(*Lieder und Balladen*)에 포함되어 있다. (개별 작품의 창작 연도는 미상)

14) 피아노 편성으로는 네 곡 모두 출판이 되었지만, 오케스트라 편성은 《마녀의 노래》와 《젊은 올라프》만이 정식으로 출판되었다. 출판 정보는 참고 문헌 참조. 콘서트 멜로드라마의 기악 음악은 지금까지 언급한 것처럼 오케스트라 또는 피아노만을 편성하는 경우가 대부분인데 편성의 변화가 양식의 특성인 것은 아니다. 19세기 동안에는 피아노만의 편성이 주를 이룬 현상이 나타났지만, 피아노 외에 다른 악기를 단독으로 쓰는 경우만 없을 뿐, 어떤 편성을 쓰느냐는 전적으로 작곡가의 의도로 결정된다.

15) 송가는 서정적이고 축제적인 내용의 각운이 없는 유편시로 당시 새롭게 부상하며 시문학에 변화를 가져왔는데 클롭슈톡이 주도적인 역할을 했다. Ulrich Kühn, *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams in Schauspiel- und Musiktheater(1770-1933)* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag,

른 형태의 시문학 작품도 텍스트로 선택했다. 그러나 서사적인 이야기와 서정적이고 극적인 분위기가 섞인 성격과 직접적인 대화의 형태를 포함하는 구조적인 특징을 가진 발라드가 한 사람의 낭송자 외에 기악 음악이 이바지할 가능성을 다른 시문학 형식보다 많이 포함하고 있다는 점이 발라드를 가장 선호하는 이유가 되었다.<sup>16)</sup> 그래서 19세기에 들어서게 되면 낭송 텍스트로 발라드 이외의 시문학 작품 선택은 찾아보기 힘들었고 콘서트 멜로드라마는 발라드를 작곡하는 장르로 굳어져 20세기 초까지 이어졌다. 낭송의 텍스트의 선택은 그것이 곧 작품의 제목이기 때문에 창작 과정에서 최우선의 작업이었다.

발라드 낭송과 함께하는 기악 음악은 우선 《봄의 축제》 이후로 19세기 동안에 연주와 표현 방식 모두에서 변화한 것이 20세기 초 독일까지 이어졌다. 춤슈테크가 첫 콘서트 멜로드라마를 창작했을 때의 연주 방식은 아직 무대 멜로드라마와의 유사성이 강해서 낭송과 기악 음악은 원칙적으로 번갈아 나타났고, 극히 적은 부분에서만 낭송과 기악 음악이 함께 연주되었다.<sup>17)</sup> 무대 멜로드라마에서 기악 음악이 연주될 때는 낭송자가 극적인 행위를 했기 때문에 기악 음악은 낭송의 내용과 극적인 행위를 뒷받침해 주는 역할이었지만 콘서트 멜로드라마에서는 이런 극적인 행위를 배제했으므로 기악 음악은 애초에 이보다 더 자율성을 나타낼 가능성이 있었다. 그래서 낭송과 기악 음악이 번갈아 나타나는 방법으로 낭송이 지속해서 중단되는 것도 피하고 기악 음악 또한 낭송된 후에 그 내용을 짧은 음형으로 뒷받침하는 역할에서 벗어나 기악 음악이 낭송과 동시에 연주되면서 낭송의 내용을 회화적으로 표현하는 역할을 하도록 했다.<sup>18)</sup> 이러한 변화는 19세기에 들어오면서 뚜렷해졌고 콘서트 멜로드라마에 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분의 범위가 넓어진다. 또한, 낭송과 기악 음악이 번갈아 나타나는 부분 일부에도 18세기 때와 같이 완전한 분리가 아니라 세코 레치타티보의 양식과 유사하게 변화를 주면서 기악 음악의 역할은 강화되었다. 이것으로 콘서트 멜로드라마는 낭송이 완전하게 독립된 부분과 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분 및 서주와 후주 등의 순수 기악 부분으로 구성되는 것이 일반적이 되었다. 19세기 동안 이런 변화를 담은 많은 콘서트 멜로드라마

2001), 146 참조.

16) 위의 책, 229 참조.

17) Johann Rudolf Zumstegg, *Frühlingsfeier: Zur Deklamation mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1804). 무대 멜로드라마의 낭송과 기악 음악이 번갈아 나타나는 방법에 대해서는 각주 3번과 4번의 내용 우선 참조. 춤슈테크의 작품에 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분은 매우 적기도 하지만 그것으로 양식의 결정적인 변화를 가져온 것이 아니다. 낭송 내용의 서정성이 두드러지는 부분에서 기악 음악을 다소 강조한 것 이상은 아닌 것으로 판단된다.

18) Nöther, "Auf der Suche nach dem Unsagbaren. Experiment und Zeitspiegel: das Melodram zwischen Humperdinck, Schönberg und Strauss," 42 참조.

를 창작했는데, 특히 슈만과 리스트의 작품이 높이 평가되었다. 이들은 기악 음악이 연주 기술적으로 매우 수준 높게 낭송 내용의 분위기를 추상적으로 표현하는 것 외에도 내용과 연결되는 음악적인 동기를 형성하고 이를 유기적으로 사용하여 음악의 구조적인 짜임새를 강조하면서 시와 음악의 이상적인 조화를 추구했다.

슈트라우스와 실링스가 19세기의 이러한 연주와 표현 방식의 변화를 바탕으로 하여 콘서트 멜로드라마를 극적인 작품으로의 완결성을 위해 더욱 발전시켰다는 것은 이들이 낭송 텍스트로 선택한 발라드에서의 등장인물의 묘사 및 이야기 진행을 주도동기(Leitmotiv) 기법으로 다뤘다는 점에서 분명하게 나타난다.<sup>19)</sup> 사실상 오페라와 교향시의 대가인 슈트라우스나 그와 마찬가지로 여러 편의 오페라를 통해 극적인 이야기의 음악적인 표현에 능숙한 실링스라면 콘서트 멜로드라마를 시대를 반영한 이러한 방향으로 이끈 것은 자연스럽고 적극적이다. 이들은 낭송과 기악 음악이 함께하는 수준 높은 연주 작품으로 부상한 19세기 콘서트 멜로드라마를 잇는 것과 동시에 주도동기 기법을 세밀하게 사용하여 콘서트 멜로드라마를 극적으로 더욱 짜임새 있게 구성했고, 이를 통해 콘서트 멜로드라마의 내면에 존재하는 극적인 성격에 깊이를 더함으로써 이전 세기보다 한 걸음 더 나아가게 했다.

20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마가 낭송 텍스트로 발라드를 선택하며 18세기부터의 전통을 따르고 있고, 극적인 성격에 깊이를 주어 19세기까지의 음악적인 변화에 발전을 더한 것이라면 포사르트와 같은 낭송자와의 직접적인 교류를 통하여 낭독 예술에 이바지한 것은 새로운 점이다. 이미 창작해 놓은 멜로드라마를 낭송자가 연구하여 공연하는 것과 특정 낭송자와의 교류를 바탕으로 창작하는 것은 다르기 때문이다. 포사르트 이전의 낭송자에 관해서는 훌륭한 공연을 했다는 기록 정도에 머무르는 것을 비교하면 19세기 후반 이후의 포사르트의 활발한 활동은 “장르의 생동력이 거의 낭송자에 의해 결정”된다는 평가가 나왔을 정도로 대중적인 관심을 끌었다.<sup>20)</sup> 그래서 슈트라우스와 실링스는 포사르트라는 탁월한 표현력이 있는 낭송자를 위해 작품을 썼고, 이를 통해 콘서트 멜로드라마의 수용에서도 전성을 누린 것이다.

19) 이것은 시기로 봤을 때 당연히 바그너의 영향 때문이다. 그러나 이 영향은 바그너가 사용한 주도동기 기법에 따른 음악과 드라마를 다루는 방법에 제한되는 것이고 멜로드라마 양식 자체와는 관계가 없다. 왜냐하면, 바그너는 낭송과 기악 음악이 결합하는 멜로드라마를 “가장 불쾌하게 섞인 장르”라고 폄하했기 때문이다. Richard Wagner, *Oper und Drama* (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1994), 130.

20) Klaus Zelm, “Zur Entwicklung des Konzertmelodrams im 19. Jahrhundert,” 395. 콘서트 멜로드라마의 훌륭한 낭송자는 포사르트 이전의 이플란트(August Wilhelm Iffland, 1759-1814)와 포사르트와 동시대에도 지명도가 있었고 포사르트 사후에도 명성을 가졌던 볼너(Ludwig Wüllner, 1858-1938)를 언급할 수 있다. 모두 연극배우들이다.

실링스의 《마녀의 노래》는 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마의 이런 특징을 바탕으로 창작된 당대 최고의 작품이다. 작품을 구체적으로 살펴보기로 한다.

## 2.1 실링스의 《마녀의 노래》

《마녀의 노래》는 21세부터 작곡가로 이름을 알린 실링스가 1890년부터 약 20년 동안 머물며 주요 작품들을 내놓았던 독일 뮌헨 시절에 쓴 곡이다. 슈트라우스의 《이녹 이든》 창작에 고무되어 1898년에 실리의 발라드를 낭송 텍스트로 한 콘서트 멜로드라마 《카산드라》와 《엘레우시스 제전》을 발표했고, 그 경험을 토대로 신화의 이야기에서 인간의 극적인 이야기로 옮긴 작품인 《마녀의 노래》에 깊이를 더할 수 있었다. 이후 9년 뒤인 1911년에 콘서트 멜로드라마로는 마지막 곡인 《젊은 올라프》를 작곡하고 이것 또한 큰 관심을 받았지만 《마녀의 노래》에서와 같은 극적인 짜임새와 기악 음악의 조화를 끌어내지는 못한 것으로 평가되었다. 실링스는 낭송과 피아노를 편성한 《마녀의 노래》를 먼저 1902년에 완성하여 초연한 후, 다음 해인 1903년에 기악을 오케스트라 편성으로 바꾸어 스위스 바젤에서 처음 연주하였다.<sup>21)</sup> 이후 《마녀의 노래》는 일반적으로 낭송과 오케스트라 편성으로 연주한다.

실링스는 낭송 텍스트로 선택한 빌덴브루흐의 동명의 발라드를 극적인 짜임새를 위해 각색하고 그것을 바탕으로 시와 음악의 조화를 추구했다. 따라서 이어지는 작품의 구체적인 고찰은 실링스의 극작법과 이에 따른 악곡의 구조 및 특징이 중심이다.

### 1) 발라드 《마녀의 노래》와 악곡을 위한 실링스의 극작법

빌덴브루흐의 발라드는 죽음을 앞둔 노(老) 수사(修士) 메다르두스(Medardus)의 고해를 둘러싸고 일어나는 극적인 이야기를 담은 중세 수도원 배경의 시이다.<sup>22)</sup>

50년간 수도원에서 봉직하던 존경받는 수사인 메다르두스가 죽음을 목전에 두고 있자 수도원장은 마

21) 《마녀의 노래》 공연에는 포사르트만 아니라 볼르너도 실링스와 함께 연주 여행을 했다. Hubert Holzmann, *Pygmalion in München, Richard Strauss und das Konzertmelodram in München* (Erlangen: Meyer Verlag, 2003), 206 참조. 볼르너 낭송의 《마녀의 노래》는 1933년에 실링스가 지휘한 오케스트라 편성의 연주가 남아 있다. Ludwig Wüllner, *Das Hexenlied und Rezitationen*, Bayer-Records 200,049.

22) 시는 총 22연, 322행이다.

지막 고해를 위해 고해신부를 보내면서 그들 중 가장 금욕적이고 성스러운 자인 메다르두스에게서는 별 다르게 고해를 받을 것이 없을 것이라고 말한다. 수도원장과 수사들이 메다르두스를 위해 기도하면서 메다르두스의 방 쪽에서 노랫소리가 들리는 것을 이상하게 생각하던 중에 그의 검소한 방으로 갔던 고해신부가 기겁하며 돌아와 메다르두스가 세속적인 단어를 쓰며 노래를 하고 있는데 분명 악령이 든 것이라고 말한다. 수도원장과 수사들이 메다르두스의 방으로 서둘러 가자 그는 죽음의 침상에 누워 두 손을 모으고 떨리는 입술로 끝없이 노래를 부르고 있었다. 놀란 그들이 악령 퇴치를 위한 기도를 하는 중에 메다르두스는 마녀로 불렸고 수사인 자신이 죽음으로 몰아간 아름다운 여인에 대한 사랑을 얘기하면서 50년 동안의 죄책감과 고통의 끝에 이제야 그녀와 함께한다는 이해할 수 없는 마지막 노래를 부르고 죽음을 맞는다. 이후 3일간의 추도 후에 조용한 방에서 고해신부와만 마주한 수도원장이 메다르두스가 한 얘기가 무엇인지 묻자, 침통한 마음으로 고해신부는 모두가 본받아야 한다고 했던 메다르두스의 삶은 거짓이었으며 그의 눈과 마음이 향한 것은 성모마리아가 아니라 다른 여인이었다고 말한다. 50년 전 이제 막 삭발례를 마친 젊은 수사이었던 메다르두스는 화형 전날 마녀를 위한 마지막 기도를 부탁받고 지하 감옥에 묶여 있던 마녀를 찾아간 순간 한눈에 그녀의 매혹적인 모습에 사로잡히고 연민의 눈물을 흘리고 만다.<sup>23)</sup> 메다르두스를 구원자로 생각한 그녀는 자신의 할머니가 약초를 만들어서 나누어주는 사람이었고 할머니에게서 오래전에 배운 노래를 부른 것뿐인데 마녀로 몰렸고 화형당할 처지가 된 것이라고 말한다. 그리고 메다르두스에게 자신은 아무에게도 해를 끼치지 않았다며 자신을 구해주고 함께 도망가자고 호소했고, 아무도 모르는 곳에서 행복할 수 있다고 그를 설득하며 껴안자 그녀와 메다르두스는 눈물을 흘리게 된다. 곧 뜨거운 감정에 그녀에게 입맞춤하려고 하는 순간, 그것은 죄악이며 용서받지 못할 것이라는 소리가 그의 마음속에서 들렸고, 밀려오는 괴로움에 그는 결국 그녀의 흐느낌을 뒤로 하고 지하에서 떠났다는 것이다. 그 말을 듣고 고해신부는 메다르두스에게 유혹을 물리친 옳은 일을 한 것인데 무엇을 두려워하느냐고 하자 그는 지난 50년간 자신을 떠나지 않았던 다음 날의 화형 집행 모습과 그녀가 부르던 노래에 관해 얘기한다. 화형대 위에서 자신을 바라보던 죄 없는 그녀의 갈망과 체념의 눈빛을 봐야 했고, 자신에게 말하는 듯 부른 그녀의 아름다운 노래와 타오르는 불꽃의 소리에 괴로워 그 자리에서 도망쳤지만, 자신의 영혼의 행복은 그날 이후 영원히 사라졌다는 것이다. 그 노래가 지금 들리지 않느냐는 메다르두스의 말에 고해신부는 그것은 악마의 노래이니 회개하라고 하자 메다르두스는 눈물을 흘리며 이 노래는 자신의 영혼을 치유하는 천국의 노래라고 말하며 부르기 시작한다. 고해신부는 그것이 이 세상에서 들어본 일이 없는 괴로움과 환희의 노래였다며 그래서 수사들을 부르러 간 것이라고 말하고 침묵한다. 이야기를 모두 듣고 난 수도원장은 인간의 눈으로 감당하지 못하는 것은 신이 알고 심판할 것이니 판단하지 말고 기도하라고 말한다.

실링스는 콘서트 멜로드라마의 텍스트로 쓰기 위해서 원문 발라드의 이야기 흐름을 변경했는데, 그 핵심은 메다르두스의 죽음의 시점이다. 원문에서는 메다르두스의 죽음 이후 마녀의 노래에 얽힌

23) 삭발례는 현재는 폐지된 중세 로마카톨릭의 수도사의 머리카락을 깎는 의식으로 수사가 되었다는 상징적인 의미로 실행했다.

구체적인 이야기를 수도원장이 고해신부를 통해서 듣지만 실링스는 메다르두스에게 악령이 들었다는데 놀라 죽음의 침상 주위에 모여든 수사들 모두가 있는 곳에서 그가 직접 과거의 이야기를 하고 마지막에 죽음을 맞이하는 것으로 순서를 바꾸었다. 따라서 콘서트 멜로드라마의 텍스트의 진행은 다음의 (표 1)의 핵심 내용 부분에서 볼 수 있는 것과 같이 결정했다. 순서를 바꾸었지만, 시의 기본 내용은 그대로이므로 표에는 핵심 내용만을 담았다.<sup>24)25)</sup>

(표 1) 실링스의 《마녀의 노래》 극작법

(부분)	핵심 내용
(1)	① 존경받는 수사 메다르두스와 그에게 고해신부를 보내는 수도원장 메다르두스를 위해 기도하며 노랫소리에 의아해하는 수도원장과 수사들 메다르두스의 세속적인 노래에 놀란 고해신부의 전언(傳言)
	② 죽음의 침상에 모여든 수사들의 악령 퇴치를 위한 기도 들어본 일이 없는 소리와 내용으로 노래를 계속하는 메다르두스
(2)	③ 젊은 수사 메다르두스의 마녀로 불린 여인과의 만남에 대한 눈물의 고백 지하 감옥 여인의 아름다움에 사로잡혀 느낀 사랑의 감정과 여인에의 연민
	④ 마녀로 몰린 억울함을 호소하며 함께 떠나자는 여인과 두 사람의 감정 고조 그러나 죄악이라는 마음의 소리를 듣고 여인을 떠나는 메다르두스
(3)	⑤ 두려움의 밤을 지나 화형 장으로 가는 메다르두스 화형대 위에서 갈망하는 눈빛을 보내는 아름다운 여인의 모습
	⑥ 화형당하는 여인의 노래와 불꽃 소리에 괴로워하며 도망치는 메다르두스 지난 50년간 사라지지 않았던 그 노래를 생각하며 이제 여인과 함께인 자신의 노래를 부르는 메다르두스 메다르두스의 죽음과 수도원장의 마지막 말

실링스는 원문에서는 뒤이은 설명을 위한 전제가 되면서 시의 중간에 이미 알려지는 메다르두스의 노래와 죽음을 이렇게 이야기의 마지막으로 옮기면서 그 자체를 절정으로 삼았다. 긴 시간 동안 그가 마음속으로만 갈망해야 했던 여인과 영원히 함께할 수 있다는 행복의 도착점이 메다르두스의 죽음이고 악곡은 그 과정을 중심으로 담으면서 시점도 현재로 구성했다. 또한, 고해신부를 통하지

24) 전체 줄거리는 위에 제시한 원문의 내용 참고. 순서를 바꾸는 과정에서 고해신부의 등장 부분이 일부 제외되어 시 전체의 길이가 총 322행에서 280행으로 줄었다. 아울러 핵심 내용은 그대로이지만 원문과 다른 진행이므로 맥락을 잇기 위해 부분2와 3 사이에 메다르두스가 여인을 떠나 화형집행일인 다음 날 동이 틀 때까지 밤새 두려움에 기도했다는 내용의 3행이 추가되었다.

25) 또한, 표에서의 '부분'은 악곡이 내적으로 분리된 것을 표시하는데, 실제 총보에 따로 명시된 것이 아니고 악곡의 흐름에서 파악되는 것이다. 다음 단락에서 살펴볼 음악적인 표현 방법의 설명에 필요한 구분이기 때문에 본문에 표를 반복하여 제시하지 않기 위하여 이곳에 괄호를 넣어 표시했고 여기에 대해서는 이후에 설명을 계속하기로 한다.

않고 메다르두스가 직접 이야기하는 것은 메다르두스의 감정을 악곡 전체에서 지속해서 끌어갈 수 있는 수단이다. 결국, 실링스는 《마녀의 노래》에서 죽은 수사로서 회고되는 것보다 감정적인 인간으로서의 자신을 보여주는 메다르두스를 청중이 더 깊이 있게 경험하도록 했다.

이를 통해 원문에 짙은 종교적인 색채는 다소 얇게 드러나게 되고, 메다르두스가 죽는 시점의 변화 때문에 발라드에서의 서술 방법이 과거에서 현재로 달라지면서 서사적인 성격도 사라지므로 각색에 대한 빌텐부르흐의 동의를 얻기는 쉽지 않았다. 여러 번의 서신을 통한 논의 끝에 빌텐부르흐는 음악과 연결한 발라드에 관한 실링스의 아이디어를 받아들이고 직접 텍스트를 변경해 주었다.<sup>26)</sup>

일반적으로 텍스트로 선택한 발라드를 콘서트 멜로드라마로 만들면서 내용을 축소하여 변경하는 것은 19세기에도 자주 있었고 슈트라우스도 《이녹 이든》의 순수 낭송 부분에 테니슨의 발라드 원문의 일부를 생략하기도 하였다. 그러나 실링스가 《마녀의 노래》에서 한 것과 같은 적극적인 극작법은 찾아보기 힘들다. 이것은 그가 콘서트 멜로드라마 형태의 발전에 대해 매우 진지하게 생각하고 콘서트 멜로드라마에 새로운 표현 방법을 응용하여 완전한 예술 형태로 향상하려고 한 것에 일차적으로 들어맞는다.<sup>27)</sup> 이렇게 극적인 짜임새를 생각하여 텍스트를 각색하고, 여기에 낭송과 기악 음악과의 조화를 찾아 그 의미를 완전하게 하려는 것이다. 이제 그 표현 방법을 구체적으로 살펴보기로 한다.<sup>28)</sup>

## 2) 악곡의 구조 및 특징

실링스의 《마녀의 노래》는 순수 낭송부분, 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분, 순수 기악부분으로 구성되어 있는데, 이것은 상술한 것처럼 19세기부터 계속 이어왔고 일반적이다. 작곡가의 개성은 각 요소를 다루는 방법에서 나타날 것인데, 실링스는 동시대 작곡가인 슈트라우스의 콘서트 멜

26) 빌텐부르흐에게 쓴 실링스의 1902년 2월 8일 자와 2월 18일 자 서신. Hubert Holzmann, *Pygmalion in München. Richard Strauss und das Konzertmelodram in München*, 97에서 재참조. 각주 24에서 설명한 변경도 빌텐부르흐가 직접 한 것이다. 그는 발라드의 각색은 스스로 “실링스를 위하여 실행한 것이며, 오직 실링스의 콘서트 멜로드라마 공연에만 사용할 수 있다”는 것을 피아노 편성의 악보에 명시하여 출판하게 하였다. Max von Schillings, *Das Hexenlied*. op. 15 (Leipzig: Rob. Forberg, 1904), 2.

27) Christian Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*, 109 및 각주 10번 참조.

28) 기악 음악은 오케스트라 편성의 총보를 바탕으로 살펴본다. 오케스트라 편성은 플루트(3), 오보에(2), 잉글리시 호른, A조 클라리넷(2), 베이스클라리넷, 바순(2), 호른(4), 트럼펫(3), 트롬본(3), 튜바, 하프, 심벌즈, 탐탐, 큰북, 팀파니, 기본 편성 5성부 현악기군이다.

로드라마와도 구별되는 특별함을 보인다.

언급한 대로 낭송은 단독으로만 하는 순수 낭송부분(낭송이 있고, 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분(낭송/음악)이 있다. 기악 음악도 마찬가지로 단독으로 연주하는 부분(음악)과 낭송과 함께하는 부분(낭송/음악)으로 구분된다. 이것으로 전체 악곡을 구성하는데 《마녀의 노래》의 구조는 다음의 (표2)와 같다.

(표 2) 《마녀의 노래》 악곡 구조 도표

부분 연주방법	서주	(1)				(2)			(3)				
		낭송		○				○			○		
낭송/음악			○		○		○			○		○	
음악	○			○			○				○		○

표에서 보는 것처럼 실링스는 순수 기악 서주로 시작으로 이어지는 이야기의 흐름을 내적으로 구분하고 그에 따라 낭송과 기악 음악을 연주하는 방법을 결정했다. 그는 이야기 단락의 시작에는 낭송의 역할을, 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분에서는 주도동기 기법을 사용한 낭송과 기악 음악의 조화를, 기악 음악만이 연주되는 부분에서는 강한 감정적인 표현을 강조했다.

**(1) 순수 낭송부분과 그 역할**

각 부분을 시작하는 낭송은 위의 (표 1)에서 부분으로 표시한 ①, ③, ⑤의 내용으로 각각 18행에서 26행의 비교적 긴 것이며 기악 음악이 전면적으로 쉬는 순수 낭송 부분이다. 이 부분은 오페라에서의 레치타티보와 같은 성격이다. 즉, 이야기를 진행하면서 앞으로 일어날 일에 대한 암시를 담고 있다. 슈트라우스의 《이녹 아든》을 포함해서 일반적으로 긴 텍스트의 콘서트 멜로드라마에서 연주 방법의 구성을 보면 오페라의 양식과 유사한 경우가 많다. 내용을 전달하는 설명적인 부분에서는 주로 낭송을 하고 분위기의 묘사 및 드라마적인 절정이나 등장인물의 감정을 표현할 때는 기악 음악을 함께 사용하는 것이다. 실링스도 일차적으로는 이러한 방법을 따른 것이지만, 그가 낭송의 영역을 결정하는데 이 세 부분의 순수 낭송을 두드러지게 하여 악곡의 내적 구분의 기준이 되도록 한 것은 특별한 점이다. 더욱이 이 외에는 기악 음악과 완전하게 분리된 순수 낭송 부분이 없

도록 함으로써 이 세 부분의 의미와 역할을 강조하고, 동시에 기악 음악이 관여하는 영역을 넓게 하여 기악 음악에 보다 강한 자율성을 부여할 근거를 마련했다.<sup>29)</sup>

## (2) 낭송과 음악이 함께하는 부분과 주도동기의 사용

악곡에서 앞서 설명한 세 부분의 순수 낭송을 제외하면 악곡 대부분은 낭송과 기악 음악이 함께한다. 실링스는 전체 악곡의 짜임새를 위하여 4개의 주도동기를 설정했고, 그것이 중심적인 역할을 한다.

우선 수도원에서 수사들의 “낮게 기도하는 소리와 둔탁한 종소리”를 음악으로 알맞게 묘사한 좁은 3도 음역의 4음으로 구성된 짧은 동기(a)를 사용한다.<sup>30)</sup> 이 동기를 사용한 직접적인 예로는 이야기의 시작을 알리는 서주에서 나타나 수도원과 수사들이 이야기의 배경인 것을 가리킨다든지, 메다르두스에게 악령이 들었다는 말에 놀라 그의 방으로 급히 가보는 수사들의 등장(표 1, ②) 및 메다르두스의 죽음 후 기도하는 수사들의 모습(표 1, ⑥)을 표현하기 위해 쓴 것을 들 수 있다. 그 외의 이야기 진행 중에서도 화형 장과 화형대 위의 모습을 묘사하는 부분에서(표 1, ⑤) 수도원이 정신적이자 지리적인 배경인 것을 나타내기 위해 은유적으로 사용하거나 메다르두스의 놀라운 고백에 간간히 반응하는 수사들의 숨은 존재가 표현되기도 한다. 아래의 (악보 1)은 악곡의 시작인 서주의 첫 부분 일부로, 악곡에 편성된 오케스트라 전체가 함께 연주하는데 클라리넷이 주도동기 a를 처음 제시한다.<sup>31)</sup>

29) 이 세 부분을 제외하고 기악 음악과 낭송이 함께하는 부분에도 음악 없는 낭송이 포함되는데 그것은 음악과 동시에 하는 것이 아닐 뿐 음악과 연결되는 낭송이므로 이 세 부분 외에는 “기악 음악과 완전하게 분리된 순수 낭송 부분이 없다”고 한 것이다.

30) Max von Schillings, “Das Hexenlied,” *Die Musik* 2/7 (1903), 354. 실링스는 이 글에서 《마녀의 노래》에 사용된 주도동기에 대한 설명을 했다.

31) 이 악보 예를 포함하여 앞으로 제시되는 모든 악보는 국어로 번역 재작성한 것이다. 사용된 주도동기를 중심으로 보여주기 위하여 함께 연주하는 현악기군은 예시에서 제외하였다. 현악기군에서는 비올라와 첼로가 동기 a를 연주한다.

(악보 1) 《마녀의 노래》 총보 p. 3, 마디 1-7 발췌

Gemessen, düster.

주도동기 a가 수도원장이나 수사들, 또는 고해신부라는 인물과 연결하는 것이 아니라 수도원의 분위기와 그들의 존재를 통합적으로 표현하기 위해 쓰인 것처럼 실링스는 이야기의 두 중심인물인 메다르두스와 여인을 소재로 하지 않고 메다르두스의 과거의 이야기로 전달되는 감정을 가리키는 주도동기를 썼다. 이 감정이란 화형당하는 것을 자신이 막지 못해 마녀로 오인 받고 죽은 여인에 대한 연민(동기 b)과 50년 동안 자신을 떠나지 않았던 여인의 노래에 담긴 비탄(동기 c), 그리고 그녀에 대한 사랑(동기 d)이다 (악보 2 참조).<sup>32)</sup> 이 세 주도동기는 특히 다양한 리듬과 많은 도약음정을 포함해 표현력을 강화한 선율로 유사하게 구성된 특징이 드러난다. 동기 d는 16마디로 다소 길지만 역시 유사한 두 부분으로 구성되었다.

32) 용어 ‘연민, 비탄, 사랑’은 실링스의 단어이다. Max von Schillings, “Das Hexenlied,” 354-355 참조. 주도동기 b는 a과 함께 서주에서 먼저 제시되었고, c와 d는 악곡의 첫 번째 부분에서 나오기 시작한다.

## (악보2) 《마녀의 노래》의 주도동기 b, c, d

(b)



(c)



(d)



위의 (표 1)에서의 극작법에 따라 이 세 개의 주도동기는 메다르두스가 부르는 여인의 노랫소리 (표 1, ②, 동기 c)가 수사들에게 들려오는 것을 시작으로 (표 2)의 악곡 구조에서 표시한 낭송과 기악 음악이 함께하는 부분에서 낭송의 내용과 나란히 하여 계속 이어서 사용한다. 주도동기들의 긴 선율적인 성격은 메다르두스가 직접 과거의 이야기를 하면서 그의 감정을 악곡 전체에서 지속해서 끌어갈 수 있도록 한 실링스의 극작법에 상응한다.<sup>33)</sup>

전체적으로 낭송과 주도동기를 통한 기악 음악과의 조화를 추구하는 작곡가의 의도를 잘 따라갈 수 있는데, 악곡의 두 번째 부분을 예로 들어 사용된 주도동기와 이야기 흐름이 어떻게 연결되는지 좀 더 자세히 살펴보자(표 1, ④). 이 부분은 첫 번째 부분에서 알 수 없는 노래로 모두를 놀라게 한 메다르두스가 갑자기 눈물을 흘리며 50년 전 이제 막 식발레를 마친 젊은 수사였던 자신이 다음 날의 화형을 기다리는 마녀의 영혼을 위한 마지막 기도를 부탁받았다고 고백하는 것으로 시작된다(표 1, ③, 낭송). 메다르두스가 지하 감옥에 묶여 있던 마녀를 찾아간 순간 한눈에 그녀의 매혹적인 모습에 사로잡히고 연민의 감정에 휩싸이게 되는데 이때 연민의 동기 b가 낮은 소리로 함께한다. 실링스는 이 이야기가 진행되는 동안 동기 b가 30마디에 걸쳐 천천히 부분적으로 반복을 거듭

33) 본문의 '1) 발라드 《마녀의 노래》와 악곡을 위한 실링스의 극작법' 내용 참조.

하며 완전하게 채워지는 방식을 썼는데, 이것은 메다르두스가 앞으로 일어날 일을 모른 채 지하 감옥에 들어서고, 여인을 발견하고, 그녀의 아름다움에 매혹되고, 묶여 있는 여인의 모습에 연민을 느껴 눈물을 흘리게 되는 점차 고조되는 감정과 음악적인 고조를 병행했기 때문이다. 아래의 (악보 3)과 (악보 3-1)에는 그 첫 부분에서 동기 b가 시작되는 것과 마지막 부분에서 완전하게 된 동기 b를 예시하였다. 모두 현악기군에서 연주한다.

(악보3) 《마녀의 노래》 총보 p. 17, 마디 160-164 34)

Ich schritt hinein      in meiner Kehle      da kam von drüben      Geklirr von Ketten  
 in der Erde Bauch,-      stockte der Hauch,      ein Rascheln her,      und Seufzen schwer,

(Schattenhaft!)  
(mit Dämpfer)

비올라 (mit Dämpfer) ppp

첼로 (mit Dämpfer) ppp

1 (arco) ppp

2 (mit Dämpfer) ppp

34) 주도동기 b의 점차적인 연주는 보는 것과 같이 제2 더블베이스 성부도 함께하는데 따로 표시하지는 않았다. 텍스트의 의미는 ‘나는 지하의 움푹한 곳으로 내려갔다/내 목구멍으로 숨이 턱 막혀왔다/저쪽에서 바스락 소리가 들려왔다/달그락거리는 사슬과 깊은 한숨이다.

## (악보3-1) 《마녀의 노래》 총보 p. 18-19, 마디 185-189 35)36)

(genau im Rhythmus!)

„Du kannst noch wei - nen, du wei - nest um  
 „And canst thou weep still, dost weep for

바이올린 1

2

3

4

*p molto espr.*

*pp*

*pp*

*pp*

1

2.3

4

accel.

mich, - wie den gü - tl - gen Hei - land, so lie - be ich dich!<sup>14</sup>

메다르두스를 구원자로 생각한 여인이 곧 자신의 억울한 상황, 즉 그녀의 할머니가 약초를 만들어 나누어주는 사람이었고 할머니에게서 오래전에 배운 노래를 부른 것뿐인데 마녀로 몰렸고 화형당할 처지가 된 것이라고 말하게 되면서 음악은 비탄의 동기 c의 주도로 옮긴다. 이것은 첫 번째 부분에서 메다르두스가 죽음의 침상에서 부르고 있어서 수사들이 달려와 듣게 되었던 노래이고 악곡의 세 번째 부분의 화형대 위에서의 여인의 노래이기도 하다. 아래의 (악보 4)에 그 부분이 제시되었는데, 바이올린 독주로 동기 전체가 연주된다. 그렇게 자신은 아무에게도 해를 끼치지 않았다며

35) 오른쪽의 예시는 원래 총보에는 이어지는 음악을 위한 다른 성부의 보표가 함께 기보되었는데, 생략하고 바이올린 4성부만을 발췌하였다. 그러나 총보의 기보 방식이 그렇게 된 것이고 이 부분의 실제 연주도 바이올린 4성부만 한다. 텍스트는 ‘당신은 아직 울 수 있네요, 나를 위해 울고 있네요/ 마치 자비로운 구세주처럼, 그래서 당신을 사랑합니다!’의 내용이다.

36) 낭송 텍스트 위에 따로 표기된 작은 음표는 ‘리듬을 정확하게’라는 지시어와 함께 낭송의 리듬을 결정해 놓은 것으로 낭송과 기악 음악의 병행을 더 조화롭게 진행하려는 의도이다. 사실상 낭송을 음악적으로 통제하는 것이다. 실링스는 이 시기의 몇몇 작품에 이러한 리듬 고정 of 낭송을 부분적으로 사용했고, 《마녀의 노래》에서도 이 부분을 포함하여 필요에 따라 간간히 나타나고 있지만, 콘서트 멜로드라마를 발전시킬 필수적인 요소로 사용하지는 않았다. 실링스의 이 리듬 고정의 사용은 훔퍼딩크(Engelbert Humperdinck, 1854-1921)가 1897년에 쓴 무대 멜로드라마 《왕의 아이들》(Königskinder)에서 새롭게 시도한 ‘연결된 멜로드라마’(das gebundene Melodram)의 영향이다. 훔퍼딩크는 낭송에 음고와 리듬을 고정해 반 노래화하면서 기존의 낭송 방식을 변화를 시도했다. 즉, 말과 노래의 중간 형태를 만든 것이다. 이것은 당시 멜로드라마 미학에 대한 논쟁을 불러일으켰고 회의적인 의견과 전통 장르의 발전으로 보는 견해가 맞섰다. 결과적으로는 훔퍼딩크도 《왕의 아이들》을 오페라로 개작했기 때문에 ‘연결된 멜로드라마’가 새로운 낭송 방법으로 계속 이어지지 못했고 그의 의도도 제대로 평가되지 못했다. 이것을 20세기 전반에 새로운 방식으로 변화, 발전시킨 작곡가가 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)이다. 실링스는 당시 훔퍼딩크의 ‘연결된 멜로드라마’를 환영했었기 때문에 자신의 작품에서 낭송에 리듬만 고정하는 방법으로 응용했었지만, 그도 그 이상의 새로운 낭송 방법의 가능성을 발견하지는 못했다. 훔퍼딩크의 ‘연결된 멜로드라마’와 관련해서는 Rudolf Stephan, “Zur Jüngste Geschichte des Melodrams,” *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1960), 183-192 참조.

자신을 구해주고 함께 도망가자고 호소함으로써 마음을 흔들고 있는 여인의 모습을 이야기하는 메다르두스를 연민의 동기 b의 첫 부분의 반복과 비탄의 동기 c가 연결되어 나란히 가다가, 여인이 메다르두스와 함께 도망갔을 때의 미지의 행복에 관해 얘기하면서 음악의 분위기도 변한다. 이제 중심은 사랑의 동기 d인데, 그것은 여인이, 그들이 아무도 모르는 곳으로 갈 수 있고 그곳에서 잘 살 수 있으며, 얼마나 아름다울지를 말하고 영원히 행복할 수 있다고 하기 때문이다. 사랑의 동기 d는 연민의 동기 b에 섞인 감정, 즉 무의식중에도 수사로서 절제해야 한다는 메다르두스의 감정을 넘어서는 절정의 표현이다. 아래의 (악보 5)는 동기 d가 나타나는 첫 부분만을 제시했다. 계속해서 바이올린이 16마디의 동기 d 전체를 연주한다.

(악보 4) 《마녀의 노래》 총보 p. 19, 마디 195-204 37)

클루트 1,2  
 Grossmutter kannte manch' heilsames Kraut,  
 manch' Tränklein hat sie für Kranke gebraut,  
 Grossmutter im Feuer verbrannten sie,  
 eine Teufelshexe sie nannten sie.  
 Ein altes Lied Grossmutter sang, ich  
 lernt' es ihr ab, weil so süß es klang.

바이올린 독주  
 (mit Dämpfer)  
 (Abnehmlich singend)  
 pp espr

클루트 1,2  
 pp

클루트 3  
 pp

하프  
 pp flüg

und wusste nicht, was es bedeuete,  
 da griffen sie mich, hartherzige Leute,  
 und sperren mich in den finsternen Turm;  
 sie sagen, es sei der höllische Wurm,  
 der singe aus mir zu der Menschen Verderben,  
 drum soll ich morgen im Feuer sterben!  
 Ihre

(?) Sie sagte, es käme aus fernen Landen, wo Liebeszauber die Menschen ver - standen. - Ich sang's

바이올린 독주

37) 텍스트의 내용: (낭송) 할머니는 많은 약초를 알고 계셨죠, 아픈 사람들에게 나누어 주셨어요, 할머니는 화형을 당했어요, 그들이 할머니를 마녀라 불렀죠/ (음악과 함께) 할머니가 부르시던 오래된 노래, 감미로운 소리라 할머니에게 배웠어요, 할머니는 우리가 먼 곳에서 왔다고 했어요, 사람들이 사랑의 마법을 이해하는 곳, 나는 노래했고/ (낭송) 그것이 무엇을 의미하는지 몰랐어요, 냉혹한 사람들이 나를 잡았어요, 이 칠혹 같은 답에 나를 가두었죠, 그들은 내가 부르는 노래가 사람들을 타락하게 하는 지옥의 벌레라고 했어요, 그래서 내가 내일 불 속에서 죽어야 한다고 해요.

(악보5) 《마녀의 노래》 총보 p. 24, 마디 238-247 38)

하프

바이올린 1

바이올린 2

비올라 1

비올라 2

하프

바이올린 1

바이올린 2

비올라 1

비올라 2

Wir werden suchen, du wirst ihn heben, wir ziehen ferne, wir werden leben im fernen Lande, du nur mit mir, ewig und ewig, ich nur mit dir! Du hast kein Weib an das Herz noch gedrückt, du

이어지는 내용의 중심은 메다르두스의 갈등과 결정이다. 여인이 메다르두스를 껴안자 두 사람은 함께 눈물을 흘렸고, 곧 뜨거운 감정에 그녀에게 입맞춤하려고 하는 순간, 그것은 최악이며 용서받지 못할 것이라는 소리가 그의 마음속에서 들리면서, 밀려오는 괴로움에 그는 결국 그녀의 흐느낌을 뒤로 하고 지하에서 떠나게 된다. 즉, 이때 메다르두스에게 남은 것은 다시 연민이다. 따라서 실링스는 이 부분에 동기 b만을 연결하여 메다르두스가 실제 자신의 마음은 다를지라도 유혹을 떨치고 벗어나고자 여인에게서 한 걸음씩 멀어지는 듯 낭송과 기악 음악을 짧게 번갈아 나타나게 하며 악곡의 두 번째 부분의 이야기 전개를 마친다.

그런데 여기에서 메다르두스가 느끼는 연민은 그가 지하로 내려가 여인을 처음 만났을 때와는

38) 낭송 텍스트는 “우리는 [보물일] 찾아 들고, 멀리 가서 살게 될 거예요, 먼 땅에서 오직 당신과 내가, 영원하고 영원히 당신과 함께!”의 의미이다.

다른 더 강한 것이자 여인을 만난 뒤의 자신의 모습도 포함된다. 여기에서 실링스는 이 순간에 상응할 보다 깊이 있는 표현 수단을 가져오는데, 그것이 바로 기악 음악이 단독으로 연주하는 부분이다.

### (3) 순수 기악 음악 부분과 감정 표현

위의 (표 2)의 악곡 구조를 보면 서주 외에 네 번의 기악 음악의 단독 연주 부분이 나타나는데, 악곡의 첫 번째 부분과 세 번째 부분의 마지막 연주를 제외한 나머지 두 번은 모두 직전에 일어난 일 이후의 감정을 자율적으로 표현하는 역할을 한다.<sup>39)</sup> 이 두 부분은 최장 10마디로 짧고 강하게 연주한다. 방금 다루었던 부분을 다시 보자면, 메다르두스는 여인을 떼어놓았고 여인은 자신의 예상과는 다른 메다르두스의 행동에 놀라 절망에 쓰러진다. 메다르두스의 “내 뒤로 그녀의 흐느낌과 울음을 들었다”는 마지막 낭송이 끝나면 기악 연주가 바로 이어진다. 하프를 제외한 모든 오케스트라가 참여하여 강한 소리의 부분적인 유니슨으로 연민의 동기 b 전체를 연주하는데, 아래의 (악보 6)은 기악 연주의 첫 두 마디를 포함한다. 이것은 여인을 떠난 상황을 묘사하는 것이 아니라 떠난 후, 낭송으로는 말하지 않는 메다르두스의 심정을 음악으로 말하는 것이다. 즉, 음악이 텍스트의 내용과 병행하는 것이 아니라 스스로 전진하는 것이다. 아울러 실링스는 ‘최대의 표현으로’(mit höchstem Ausdruck)라는 지시어를 통해 연주가 매우 강렬한 인상을 주도록 한다.

39) 첫 번째는 메다르두스의 이상한 행동을 전하는 고해신부의 말에 놀라 수사들이 그에게 서둘러 가는데 그들이 그의 방에 도착하기 전에 현악의 수도원 동기 a와 관악의 비탄의 동기 c가 나란히 연주되는 부분으로, 감정의 표현이라기보다는 다음 이야기가 이어지기 전에 수사들의 움직임과 메다르두스의 노랫소리가 들려오는 배경을 음악으로 묘사했다고 보는 것이 옳다.

(악보6) 《마녀의 노래》 총보 p. 27, 마디 276-280 40)

The musical score is for Act 6 of 'The Witch's Song', page 27, measures 276-280. It features a full orchestral ensemble and a vocal line. The woodwind section includes Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The string section includes Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal line is in German and includes the lyrics: '(?) sie brach zur Erde,-- (?) sie lag auf den Steinen,-- (?) dseuf hinter mir hört ich sie schluchzen und weinen!'. The tempo is marked 'Breit.' and the performance instruction is 'mit höchstem Ausdruck'. The score is divided into three measures, with the vocal line starting in the second measure.

세 번째 부분에서도 메다르두스가 지난 50년간 자신을 따라다닌 슬픔과 죄책감이었던 여인의 노래가 이제 자신을 치유하는 천국의 노래이고 여인과 영원히 함께한다는 말을 하고 난 다음과 수사들이 그가 세상을 떠났음을 말한 후에 순수 기악 부분이 나타난다. 후지는 악곡을 마무리하는 후주의 역할로 메다르두스의 죽음에 대한 수사들의 추도하는 모습을 더해 수도원 동기(a)를 포함하여 악곡에 쓰인 모든 주도동기의 부분이 서로 연결되며 차분하게 마무리하지만, 전자는 연민, 비탄, 사랑의 주도동기(b-d)가 중심이 되어 ‘매우 강한 표현으로’ 연주하는데, 이것 또한 마지막 말을 한 메다르두스를 묘사하는 것이 아니라 그 후에 말로는 이어지지 않는 메다르두스의 걱정과 그의 마음에 있는 행복을 표현한다.<sup>41)</sup>

40) 텍스트 3행의 의미는 ‘그녀는 땅바닥에 주저앉았다, 그녀는 돌 위에 쓰러졌다, 내 뒤로 그녀의 흐느낌과 울음을 들었다’이다.

41) ‘mit grossem Ausdruck’. Max von Schillings, *Das Hexenlied*, op. 15. (München: Musikproduktion Höflich, MPH831), 41.

역사적으로 베틀 이후의 멜로드라마에서 기악은 낭송과 번갈아 연주되면서 앞선 낭송을 뒷받침해주는 역할이었는데, 차츰 낭송과 기악이 함께하는 부분이 많아지면서 낭송의 배경과 분위기를 동시에 음악적으로 그려주고, 또 텍스트에 대한 자율적인 해석의 기능을 주려고 노력했다. 그러나 19세기의 콘서트 멜로드라마 작품들이 대부분 짧은 발라드를 텍스트로 선택했고 기악으로 피아노만을 편성하다 보니 이러한 기능은 보통 순수 기악 부분을 따로 두는 것이 아니라 낭송과 함께하는 부분에서 하도록 하는 경우가 더 많았고 이를 통해 기악 음악의 묘사적인 기능이 더 두드러졌다. 순수 기악 부분으로는 이야기의 시작을 알리며 배경을 표현하거나 악곡에서 쓰일 주제를 제시하는 서주와 곡을 마무리하는 후주로만 나타나는 것이 일반적이었다. 실링스도 서주에서는 수도원 동기(a)와 연민의 동기(b)를 제시하며 배경을 제공했고, 후주에서는 모든 주도동기들을 사용하여 마무리하였기 때문에 서주와 후주에서의 새로움은 보이지 않는다.

그러나 언급한 두 순수 기악 부분에 텍스트로는 더는 전달하지 않는, 낭송 후에 계속되는 감정을 전진적으로 표현하는 역할을 부여한 것은 콘서트 멜로드라마에서의 기악 음악의 자율성을 높이려는 실링스의 고유의 시도이다.<sup>42)</sup> 애초에 인물이 아니라 감정을 중심으로 주도동기를 설정한 것도 이 부분의 존재에 힘을 실어주는 것이고, 또한 피아노 편성으로 완성했던 작품을 오케스트라 편성으로 음향을 확대하여 개작한 것도 이 부분을 더욱 의미 있게 한다. 실링스는 악곡이 낭송과 함께 진행되는 과정에서는 참여 악기의 수를 절제하며 낮은 음량으로 사용하고 순수 기악 부분에서만 전체 오케스트라가 연주하게 하면서, 특히 언급한 두 부분에서는 음량도 매우 높여 강하게 표현하는데, 이것은 낭송이 기악 음악에 묻히는 것을 피하고자 당연히 참여 악기 수를 제한해야 하는 것을 순수 기악 연주 부분과의 대비로 만들어 오케스트라 음향 활용의 효과를 극대화한 것이다.<sup>43)</sup>

42) 악곡의 중간에 순수 기악 부분을 따로 둔 것 자체는 슈트라우스의 《이녹 아든》의 영향으로 보이지만, 슈트라우스의 피아노 음악은 낭송과 병행을 하는 것이든 따로 연주되는 것이든 주도동기가 발라드에 등장하는 세 인물(뱃사람인 이녹, 그의 아내가 되는 에니, 이녹의 연적(戀敵)인 필립)에 각각 설정되었기 때문에 그들의 엇갈리는 운명의 이야기 흐름을 주도동기 작업을 통하여 직접 묘사하는 것이 대부분이다. 따라서 《마녀의 노래》에서와 같은 의미를 둔 순수 기악 음악 부분을 찾기는 힘들다.

43) 앞서 보인 악보 예들은 감정의 동기(b-d)들을 현악기가 주로 연주하는 것을 들었는데, 주도동기에 특정 악기를 지정하거나 특별한 음색의 조화를 결정하지 않았고, 여러 음색으로 섞이는 경우도 많다.

### 3. 나가면서

실링스가 20세기에 들어와 다시금 주목받게 된 콘서트 멜로드라마를 그동안 머물고 있던 서양 예술음악의 변방의 위치에서 끌어올리고, 확고한 장르로 정착해 그 예술성을 알리고자 한 노력이 매우 구체적이었다는 것은 지금까지 살펴본 《마녀의 노래》로 입증된다. 그는 낭송 텍스트로 선택한 발라드의 내용을 그대로 쓰는 소극성에서 벗어나 극적인 짜임새를 위해 각색하고 고유의 방식으로 주도동기를 설정하고 적용하는 한편, 기악 음악만의 자율적인 감정 표현도 필수적인 요소로 삼았다. 또한, 처음부터 극 전개 긴장감이 유지될 수 있는 길이의 낭송 텍스트를 선택하고, 낭송과 기악 음악이 분리되고 연결되는 악곡의 구성을 면밀히 하여 콘서트 멜로드라마가 보다 극적인 완결성을 갖게 했다. 아울러 기악 음악이 낭송에 관여하는 범위를 확대하고 역할을 강화하면서, 이러한 작법이 낭송보다 기악 음악을 우위에 서게 하는 불균형을 초래하지 않기 위해 순수 낭송만이 도달할 수 있는 표현의 효과를 확실하게 높이고 그것의 악곡 내에서의 역할을 강조함으로써 낭송과 기악 음악의 조화를 추구하였다. 이것은 그가 믿고 있던 콘서트 멜로드라마의 발전 가능성, 즉 “새로운 표현 방법을 응용하여 완전한 예술 형태로 향상될 수 있다”는 것에 대한 그의 답이다.<sup>44)</sup>

콘서트 멜로드라마가 20세기 초 독일의 상황에 오기까지 18세기 후반의 발생 초기부터 작곡가 및 대중의 관심을 적지 않게 받았으며 19세기에는 잘 알려진 작곡가들의 낭송과 기악 음악의 예술적인 조화의 추구도 경험하면서 독립된 형태로 꾸준한 창작이 이어졌는데도 서양예술음악 안에서 뚜렷하게 장르로 자리매김하지 못한 것은 언어, 즉 음악 외적인 시나 가사를 동반하는 장르에서 사라지지 않는 말과 음악의 조화 문제를 안고 있기 때문이다. 가장 우위에 있는 장르임을 의심하지 않는 오페라도 “사람들이 그 형태를 그대로 받아들이고 적용한 것이다”라고 한 음악학자 슈투켄슈미트의 견해처럼 서양예술음악의 역사에서 언어와 음악의 이상적인 조화에 대한 많은 이론과 실체가 있었어도 만족할 만한 결과가 있지는 않다.<sup>45)</sup> 게다가 성악선율과 함께할 가사로 갖는 것이 아닌 시 그대로의 낭송이 전제인 멜로드라마에서는 서로 다른 두 영역인 시와 음악이 어느 한쪽으로도 치우치지 않은 채 나란히 진행되어야 하므로 그 조화의 문제를 보는 시각은 더 비판적이었다. 그래서 역사적으로 훌륭한 콘서트 멜로드라마 작품에는 늘 호평이 있었지만, 그에 못지않은 시와 음악의 부조화에 대한 혹평이 그 어느 장르보다 날카로웠고, 그것은 수용에서 성공 이상의 결과를 가져온 슈

44) Christian Detig, *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*, 109에서 재인용. 각주 10번 참조.

45) Hans Heinz Stuckenschmidt, “Sinn und Unsinn des Melodrams,” *Musica* 4 (1968), 255.

트라우스의 《이녹 아든》에 대해서도 다르지 않았다. 발라드의 전체 길이와 비교하면 순수 낭송이 음악과 함께하는 부분보다 상당히 많이 차지하는 작품의 성격 때문에 “음악과 시가 겹쳐있을 뿐, 두 예술의 내적인 융화는 이루지 못했다”라는 비판을 받은 예가 그렇다.<sup>46)</sup>

그러나 콘서트 멜로드라마의 창작에서 창작으로 이끈 힘은 그럼에도 조화를 찾아 끊임없이 가치를 증명하려는 작곡가들의 노력이라는 것은 설명할 필요가 없을 것이다. 《마녀의 노래》에서의 실링스의 구체적인 노력이 바로 이러한 끊임없는 가치 증명의 연장선에 있는 것이며 이를 통해 콘서트 멜로드라마의 계속된 발전 가능성을 보여 주었다. 비록 이후로도 그가 원하던 대로 콘서트 멜로드라마가 확고한 장르가 되었다거나, 그의 노력의 결과로 콘서트 멜로드라마에서 시와 음악이 이루는 그 이상의 이상적인 조화를 찾지 않게 된 것은 아닐지라도 그의 성과는 자체의 역사를 끌어간 독립적인 형태로서 콘서트 멜로드라마의 의미와 가치를 서양예술음악 내에서 분명히 인식하게 하는 것이다.

### 검색어

콘서트 멜로드라마(Konzertmelodram), 무대 멜로드라마(melodrama), 슈트라우스(Richard Strauss), 실링스(Max von Schillings), 《이녹 아든》(Enoch Arden), 《마녀의 노래》(Das Hexenlied), 낭송(recitation), 발라드(ballad)

46) “Die Berliner Musikwoche,” *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1898), 173.

## 참고문헌

- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사』 본문 2. 서울: 나남출판, 2008.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사』 본문 2. 서울: 심설당, 2009.
- Christ, Wilhelm von. "Parakataloge im griechischen und römischen Drama." *Denkschriften der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 13 (1875): 153-222.
- Detig, Christian. *Deutsche Kunst, deutsche Nation. Der Komponist Max von Schillings*. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1998.
- Holzmann, Hubert. *Pygmalion in München. Richard Strauss und das Konzertmelodram in München*. Erlangen: Meyer Verlag, 2003.
- Jiránek, Jaroslav. "Zur Geschichte und Theorie des Melodrams." *Acta universitatis palackianae olomucensis* 24 (2001): 95-125.
- Kühn, Ulrich. *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams in Schauspiel- und Musiktheater(1770-1933)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.
- Martens, Heinrich. *Das Melodram*. Berlin: Vieweg, 1932.
- Nöther, Matthias. "Auf der Suche nach dem Unsagbaren. Experiment und Zeitspiegel: das Melodram zwischen Humperdinck, Schönberg und Strauss." *Opernwelt* 2 (2008): 39-45.
- Schillings, Max von. "Das Hexenlied." *Die Musik* 2/7 (1903): 353-355.
- Schmitz-Gropengießer, Frauke. "Melodramma/Melodram." In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 36. Auslieferung (Winter 2003/04): 1-2.
- Schwarz-Danuser, Monika. "Melodram." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 7, herausgegeben von Ludwig Finscher, 67-99. Zweite Ausgabe. Kassel: Bärenreiter, 1997.
- Stephan, Rudolf. "Zur Jüngste Geschichte des Melodrams." *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1960): 183-192.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. "Sinn und Unsinn des Melodrams." *Musica* 4 (1968): 255-258.

Wagner, Richard. *Oper und Drama*. 2. Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1994.

Zelm, Klaus. "Zur Entwicklung des Konzertmelodrams im 19. Jahrhundert." In *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung. Freiburg im Breisgau 1993*, herausgegeben von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, 389-396. Kassel: Bärenreiter, 1998.

"Die Berliner Musikwoche," *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1898): 172-173.

## 악보

Schillings, Max von. *Kassandra*. op. 9, Nr. 1. Berlin: Bote & Bock, 1900. [피아노]

\_\_\_\_\_. *Das Eleusische Fest*. op. 9, Nr. 2. Berlin: Bote & Bock, 1900. [피아노]

\_\_\_\_\_. *Das Hexenlied*. op. 15. Leipzig: Rob. Forberg, 1904. [피아노]

\_\_\_\_\_. *Das Hexenlied*. op. 15. München: Musikproduktion Höflich, MPH831.

[총보]

\_\_\_\_\_. *Jung-Olaf*. op. 28, Leipzig: Rob. Forberg, 1914. [피아노 및 총보]

Strauss, Richard. *Enoch Arden*. Leipzig: Rob. Forberg, 1898.

\_\_\_\_\_. *Das Schloß am Meere*. Berlin: Adolph Fürstner Verlag, 1911.

Zumsteeg, Johann Rudolf. *Frühlingsfeier: Zur Deklamation mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1804.

## 음반

Wüllner, Ludwig. *Das Hexenlied und Rezitationen*. Bayer-Records 200.049.

A Study on German ‘Konzertmelodram’  
in the early 20th century:  
Focusing on *Das Hexenlied* of Max von Schillings

Sang Myung Han

This paper studied Konzertmelodram and the representative work, Max von Schillings’ 《Das Hexenlied》 of the early 20th Century Germany, which is considered the best period for the creation and accommodation after getting started with an academic interest of the ‘Konzertmelodram’ of the same era, in the form of music concert in which reciter and player of one musical instrument or orchestra perform together due to the effect of the ‘melodrama’ which got started in France during the late 18th Century.

Konzertmelodram of the early 20th Century Germany followed the tradition, tracing back to the 18th Century in which ballad was selected as a recital text, and advanced descriptive expression function and musical Motiv’s organic of the instrumental music that consolidated its position during the 19th Century for the completion as a dramatic work. Meanwhile, it accommodated the newness that factors in the reciter’s superb expression ability during work creation process. The representative composers are Richard Strauss and Max von Schillings. In particular, Max von Schillings made an effort to establish Konzertmelodram as an independent genre and attempted to publicize its artistic value.

He selected Ernst von Wildenbruch’s ballad, 〈Das Hexenlied〉 as the text. As such, he pursued after the harmony of higher level poem and music while creating on the Konzertmelodram of the same name, centered on the setting and application of Leitmotiv which was absent until then, dramatizing dramatic framework, casting away the passiveness that entailed using the contents of the ballad as they are. Moreover, newness of emphasizing powerful music-specific emotional expression as the important

element that comprised the Konzertmelodram was manifested. Through in-depth examination of the 《Das Hexenlied》, it is possible to verify that the Konzertmelodram offers sufficient music historical significance and value as an independent entity. This in turn shows the result of the Max von Schillings' effort clearly.

## 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마에 관한 연구 - 실링스의 《마녀의 노래》(*Das Hexenlied*)를 중심으로 -

한상명

본 논문은 18세기 후반 프랑스에서 시작된 무대 멜로드라마의 영향으로 낭송자와 한 악기 주자 또는 오케스트라가 함께하는 연주회 방식으로 동시대에 발생한 콘서트 멜로드라마에 대한 학문적인 관심에서 출발하여, 창작 및 수용에 있어서 최고의 시대였던 20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마와 당대 대표적인 작품인 실링스의 《마녀의 노래》를 연구한 것이다.

20세기 초 독일의 콘서트 멜로드라마는 낭송 텍스트로 발라드를 선택하는 18세기부터의 전통을 따르고 있고, 19세기 동안 굳어진 기악 음악의 묘사적인 표현 기능 및 음악적 동기의 유기성을 극적인 작품으로의 완결성을 위해 더욱 발전시키는 한편, 낭송자의 뛰어난 표현력을 작품의 창작 과정에서 고려하는 새로움을 수용했다. 대표적인 작곡가는 리하르트 슈트라우스와 실링스로, 특히 실링스는 콘서트 멜로드라마를 주요 장르로 정착시키고 예술성을 알리기 위해 노력했다.

실링스는 빌덴브루흐의 발라드 〈마녀의 노래〉를 텍스트로 선택하여 동명의 콘서트 멜로드라마를 창작하면서 낭송 텍스트로 선택한 발라드의 내용을 그대로 쓰는 소극성에서 벗어나 극적인 짜임을 위해 각색하고 고유의 방식으로 주도동기를 설정하고 적용하여 낭송과 기악 음악의 조화를 추구하는 한편, 기악 음악만의 자율적인 감정 표현도 필수적인 요소로 삼는 새로움도 시도함으로써 콘서트 멜로드라마의 발전 가능성과 독립된 형태로서 음악사적인 의미와 가치를 충분히 지니고 있는 것을 확인하게 하였다.

논문투고일자: 2018년 4월 30일

심사일자: 2018년 5월 20일

게재확정일자: 2018년 5월 20일

