

독일시와 가곡*

홍성군(창원대)

1. 서정시와 노래

예술시하면 우리는 대개 '개인적이고 주관적인 감정을 직접적으로 내밀하게 토로한 서정시 양식'을 머리에 떠올린다. 그러나 이것은 역사적으로 매우 최근, 특히 18세기 고전, 낭만주의 이후의 체험시에 바탕한 제한된 이해이다. 그러한 이해는 직접적인 체험보다는 시의 기술적인 면을 강조하는 현대시의 여러 경향에 비추어 금방 의문시될 뿐 아니라 18세기 이전의 시에 나타나는 사회적, 관습적 특징¹⁾을 고려할 때 결코 어느 시대나 타당한 것으로 받아들여지기 곤란한 견해이다.

그럼에도 불구하고 우리는 시하면 즉시 그러한 개인적 특징을 가장 잘 담고 있는 근대적 서정시를 뜻하는 것으로 받아들인다. 그것은 19세기 이래 서사문학과 드라마의 영역이 완전히 산문화 되었기 때문이고 무엇보다도 아무리 다양한 양식이 나타난다 해도 역시 시의 고유한 성격은 서정시에서 가장 순수하게 드러나기 때문이다.

그런데 이 서정시Lyrik는 그 어원부터 '노래das Lied' 와 불가분의 관계를 맺고 있다.²⁾ 그 관계는 현대시처럼 그것을 의도적으로 무시하고 반대

* 이 글은 1997. 5. 21. 독일학 연구소에서 「독일학 수용을 위한 교육과정 개편의 예: 창원대학교 독어독문학과」에 대하여 발제한 후에 그 중 새로운 강의의 한 예로서 선정한 것의 강의록 기준을 마련하기 위해 쓰인 논문이다.

- 1) 18세기 시민계급을 상대로 한 시가 쓰이기 전까지의 예술시는 “모든 섬세함을 즐길 수 있는 식자 (der) Kenner, der jede Feinheit genießen kann”를 전제로 하고 있고 詩作의 기능은 “삶의 축제적 성격 die Festlichkeit des Lebens”을 높이는 데에 있었다. Vgl. Wolfgang Kayser, Geschichte des deutschen Verses, Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten, Bern und München 1960, S. 43.
- 2) 그리스어로 lyrikós는 'Lyra연주에 속한'이란 뜻이다. 따라서 서정시는 근본적으로 'Lyra 반주로 불리는 노래'라는 의미를 갖고 있었다.

하지 않는 한 당연시된다. 그리하여 서정시하면 의례히 가장 음악적인 장르 아니면 노래와 가장 가까운 장르로 인식되는 것 또한 당연하다. 이러한 사실은 서정시와 노래, 서정시와 음악이 원래부터 뗄 수 없는 관계에 있었고 하나의 근원에서 나와서 항상 그 근원으로 되돌아가 다시 합쳐지려는 경향을 지니고 있음을 말해 주는 것이다.

2. 민요 Das Volkslied

민요는 노래로 불리워질 수 있는 서정시의 기초로서 보통 그 나라말로 쓰여진 운문의 진수가 가장 단순하면서도 소박하게 드러나는 곳이다. 민요에는 노래와 시가 아직 분화되지 않고 하나로 남아 있다. 민요는 가곡과 서정시 양쪽에 모두 공통된 기원이다.

독일의 경우 그러한 민요가 가장 성했던 시기는 16세기 경으로 민요는 그 당시 노래로 불리워지는 시의 두가지 대표적인 양식 중 하나였다. 그때 노래로 불리워지는 시는 크게 나눠 장인가요 Meisterlied와 찬송가 Kirchenlied 그리고 민요의 두 부류였다. 그 중에서 장인가요와 찬송가는 도식적인 멜로디의 법칙에 따라 언어의 자연적인 발성과 가락을 무시하고 기계적으로 음절 수에 맞추어 노래하는 양식이었다. 거기에서는 언어 자체의 음악성이 외적인 법칙 즉 '강약이 규칙적으로 반복되는 alternierend' 법칙에 철저히 예속되어 있었다. 거기에 비해 민요는 매우 자유롭고 탄력적이었다. 그 "민요의 결정적인 특징은: 행 안에서 음절 수를 세지 않고 강세 사이의 간격을 자유롭게 채워넣는다는 것이다. 강세 사이에는 하나, 둘 심지어는 세 음절까지 들어갈 수 있는 반면에 두 강세가 바로 이어서 직접 부딪히기도 한다. 억양 없는 첫 음절은 있을 수도 있으나 꼭 있을 필요는 없다. 그 상박(上拍)은 하나, 둘, 셋, 심지어는 네 음절까지도 될 수 있다. 이것이 민요가 간직한 자유로움이다."³⁾ 이는 자연스러운 노래의 즐거움이 박자의 도식성의 속박을 자유롭게 풀어놓은 경우인데 이러한 성격이 민요와 시로 하여금 불가분의 친화성을 갖게 해준다.

그런데 노래와 시가 아직 미분화된 원형인 만큼 민요의 시적 표현상의

3) Wolfgang Kayser, Geschichte des deutschen Verses, aa.O., S. 20.

특징은 초보적이고 투박한 면을 지니는 것이 당연하다. 그 중 우선 들 수 있는 것은 민요의 이야기방식이다.⁴⁾ 민요란 원래 어떤 사건 - 일반인들의 가장 대표적인 주제들: 사랑, 이별, 슬픔, 비애, 죽음 등 -을 이야기하되 누구에게나 적용될 수 있는 형식에 담아 노래로 하는 양식이었다. 그리하여 “민요에는 특정의 話者가 없고 누구나가 거기에서 기분을 맞출 수 있는 감정의 표현이 중심이 된다.”⁵⁾ 민요에는 ‘자아를 추구하는 근대적인 *das sich selbst suchende moderne Ich*’가 아직 나타나지 않고 있는 것이다. 이에 따라 민요에 나타나는 ‘영상 *das Bild*’⁶⁾들은 개인심리적인 발전이나 심화를 보이지 않고 일반적으로 “체험을 유형화 (*die*) Typisierung des *Eriebens*”한다. “그와 함께 표현양식도 유형화되어 언어의 도식성 *Formelhaftigkeit* 으로 나타난다.”⁷⁾ 이것이 기교에 치우친 심미안에는 줄릴

-
- 4) ‘서정시’의 원형이라고 하면서 서사적 ‘이야기’방식을 거론하면 사리에 맞지 않는 것처럼 보이지만 실은 민요하면 원래 譯詩 *Ballade*를 뜻했다는 것을 상기할 때 민요에다 근대적 서정시의 주관성을 결부시키는 것이 도리어 새로운 사실이다. 실제로 독일문학의 민요에 대한 관심의 시발이었던 영국의 Thomas Percy의 민요모음집부터가 다름아닌 당시모음집이었고 그에 따라 “헤르더가 민요에 대하여 말할 때도 근본적으로 항상 당시를 염두에 두고 있었다.”(Vgl. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, a.a.O., S. 94). 그리고 가장 대표적인 민요모음집 『소년의 마적 *Des Knaben Wunderhorn*』에 실린 시 중에서 가장 많은 것도 역시 당시였다.
- 5) Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, a.a.O., S. 29.
- 6) ‘*Das Bild*’는 이미 ‘이미지’로 옮겨지는 것이 당연하게 받아들여지고 ‘이미지’라는 말은 또한 우리말 안에서 이미 확고하게 ‘시적 영상’을 대신하는 말로 자리잡고 있음에도 이체와서 새삼스럽게 ‘영상 映像’으로 옮겨지는 것은 매우 부자연스럽게 느껴질 수 있다. 특히 ‘이미지’가 꼭 ‘영상’이 아니라 ‘심상 心像’이 되어야 하지 않는가 등의 문제는 ‘영상’이란 말마디가 영화의 한 장면을 연상시키는 점과 더불어 그 말의 사용을 매우 절로렵게 만든다. 그럼에도 불구하고 여기에서 굳이 그 말을 쓴 이유는 무엇보다 ‘이미지’란 말마디에 덧붙여진 신비화 경향 때문에 ‘이미지’란 말만 해도 거기에는 이미 자연스럽게 어떤 묘한 시적 분위기가 감싸고 도는 듯한 느낌을 주는 것을 피하기 위해서이다. 시 속의 영상이 제 아무리 아련하고 신비로운 분위기에 젖는다 할지라도 궁극에 있어서 그것은 다만 ‘마음에 비친 모습’ 즉 ‘시 안에 들어와 자리잡은 어떤 것’이다. 그것은 모든 시적 분위기를 자아내는 ‘실체’로서 그것 없는 분위기관 헛것에 그칠 뿐이다. 여기에서 ‘영상’이란 역어를 사용한 것은 바로 그 말이 적어도 실체의 성격을 잘 부각시킬 수 있기 때문이다.

함이나 서투름으로 보일지 모르나 단순, 소박한 서정적 표현의 면에서는 그 핵심을 정확히 구현하는 것이라고 말할 수 있다. 왜냐하면 민요는 그런 소박함으로 상황에 상황, 영상에 영상을 이어가며 단순하게 말할 aussagen 으로서 경향상 근본적으로 서정시와 상치되는 조건적, 부가적, 접속적 부문장의 구조를 피하고⁸⁾ 도리어 가장 적절한 “단순한 병렬 schlichte Parataxe”⁹⁾ 구조를 잘 실현하고 있기 때문이다.

그런데 단순한 병렬 구조만 가지고 바로 서정시가 된다고 생각하는 것은 대단히 단순한 사고이다. “왜냐하면 서사적인 언어도 병렬적이기에 병렬적일수록 더욱 더 서사적이다라고 꼭 같이 말할 수 있기 때문이다.”¹⁰⁾ 따라서 민요의 서정시와의 밀접한 관련성이 완전히 드러나려면 다른 요소가 꼭 덧붙여져야 하는데 바로 가장 쉽게 노래로 불리워질 수 있는 성질이 그것이다. 이 ‘가창성 die Sangbarkeit’을 통하여 민요는 언어의 단순한 병렬이 서사적으로 경직되는 모든 종류의 고립 즉 개인과 공동체, 상황과 상황, 영상과 영상 등의 고립을 용해하고 그리하여 서정성을 방해하는 시적 자아와 대상, 언어와 대상간의 모든 “대립 Gegenüber”¹¹⁾과 “간격 Abstand”¹²⁾을 해소한다. 다시 말해 민요는 표현의 교묘함보다는 단순하게 후렴 또는 같은 곡조를 반복하는 가운데 큰 즐거움을 얻고 그 즐거움 안에서 모든 대립과 간격을 녹여 없앤다. 바로 이러한 주제나 의미에 앞선 노래의 즐거움, 발전이나 전개보다는 반복에서 오는 민요의 즐거움은 바로 모든 시의 울동이 주는 즐거움이기도 하다. 민요가 그 나라말로 쓰여진 시에 항상 다함없는 음악성의 원천으로 남게 되는 이유는 여기에 있다. 우리는 그 독일적 실재를 오늘날까지 그들 학교음악교육의 주요곡목으로 남아 있는 라인풍의 다음 노래에서 확인할 수 있다:

Jetzt fängt das schöne Frühjahr an,

7) Hans Jaeger, Clemens Brentanos Frühlyrik, Darmstadt 1968, S. 164.

8) Vgl. Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 4. Aufl., München 1978, S. 28.

9) Ebd., S. 29.

10) Ebd., S. 30.

11) Ebd., S. 13.

12) Ebd., S. 39.

und alles fängt zu blühen an
auf grüner Heid und überall;
auf grüner Heid und überall.

Es blühen die Blumen auf dem Feld,
sie blühen blau, weiß, rot und gelb,
so wie es meinem Schatz gefällt;
so wie es meinem Schatz gefällt.

Jetzt leg ich mich in grünen Klee,
da singt das Vöglein auf der Höh,
weil ich zu meinem Feinsliebchen will;
weil ich zu meinem Feinsliebchen will.

Jetzt geh ich über Berg und Tal,
da hört man schon die Nachtigall
auf grüner Heid und überall;
auf grüner Heid und überall.

Jetzt geh ich in den grünen Wald,
da such ich meinen Aufenthalt,
weil mir mein Schatz nicht mehr gefällt;
weil mir mein Schatz nicht mehr gefällt.

Jetzt fängt das schöne Frühjahr an,
und alles fängt zu blühen an
auf grüner Heid und überall;
auf grüner Heid und überall.¹³⁾

이 민요에서 우선 드러나는 것은 표현의 단순함이다. 처음부터 끝까지 문장들은 어떤 복잡한 인과나 결과문을 이루지 않은 채 다만 단순하게 사실들을 병렬적으로 진술할 뿐이다. 너무 단순한 나머지 고유한 시적 분위

13) Mit deutschen Volksliedern durch das Jahr. Liedertexte mit Anmerkungen und Übungsvorschlägen. (Begleitheft zu den gleichnamigen Videos), München 1992, S. 10.

기를 자아내는 영상이라곤 전혀 찾아볼 수 없는 것처럼 느껴질 정도이다. 그리고 내용도 매우 단순하다. 첫 연과 끝 연이 똑같이 반복되면서 온 들과 산에 봄이 왔음을 알리는 가운데 나머지 네 연은 상황의 포인트만을 짚어서 입을 찾아갔다 그 입이 싫어져 숲으로 간다는 사실만을 이야기하고 있을 뿐이다. 거기에는 어떤 복잡한 사연이 있어서 그렇게 되었다든지 혹은 찾아갈 때의 기분은 어떠했고 헤어져 숲을 찾을 때의 기분은 어떠했다든지에 대한 설명이나 암시가 전혀 없다. 그럼에도 불구하고 이 민요는 그 가사를 다만 읽기만 해도 단조롭거나 맥빠진 기분에 젖게 하지 않는다. 그것은 제일 먼저 병렬적으로 이어지는 진술 Aussage 들이 군더더기 하나없이 상황의 핵심 포인트를 정확히 전달함으로써 사건의 극적 긴장을 잘 살려내기 때문이다. 이런 경우 만일 현대적 시적 기법을 사용하여 다른 암시나 상징 따위로 발전시켰다면 사건의 극적 긴장은 오히려 줄어들고 말았을 것이다. 이것이 민요의 소박한 병렬적 서술이 갖고 있는 강한 표현적 특징이다. 다른 한편 이런 특징은 이야기된 상황의 일반성에 의해 배가(倍加)된다. 여기서 이야기되는 사건은 어느 특정한 '나'에게만 해당되지 않고 누구나 그 속에 자기를 집어넣어 자기의 기분으로 동일시할 수 있는 공통된 체험의 틀이다. 그래서 언제 어디서 어떤 입을 찾아갔다 어떻게 싫어졌다는 부연설명 하나 없이도 금새 누구나 이야기되는 상황 속의 일반적인 나와 하나가 될 수 있다. 이때도 만일 어떤 상징이나 암시가 표현에 따라 붙었다면 오히려 거추장스러운 장식이 되었을 것이다. 그런데 민요의 강한 표현적 특징은 여기에서 그치지 않고 서술의 소박함을 통해 어떤 기교적인 시 못지 않게 비유적 표현을 달성하기도 한다. 2연의 '꼭 내 님의 마음에 들 듯이 꽃이 피었다'는 비유는 꽃과 입의 어느 하나에 기울어 어느 한쪽을 다른 쪽에 예측시키지 않으면서 똑같이 한결같이 마음에 호뭇하다는 것을 썩 잘 표현하고 있고, 3연의 '내가 입을 찾아가기에 새들이 운다'는 인과문의 연결은 새를 자기감정을 표현하기 위한 상투적인 장식으로 격하시키지 않으면서도 입을 찾아가는 설레이는 감정을 어떤 기교적인 표현보다도 적절히 잘 표현하고 있다.

그러나 이 민요 속의 병렬문들을 서정성으로 끌어 올리는 결정적인 요소는 다른 무엇보다 노래라는 성격이다. 흠없는 강약역의 율동적인 반복은 마치 들과 산을 타박거리며 걸던 걸음을 날개에 태워 날아 오르는 효

과를 준다. 그리고 매 연의 3, 4행에서 반복되는 후렴들은 행과 연의 좀 더 큰 차원에서 그 비상을 더욱 더 울동적(울동적)하게 만든다. 바로 이러한 울동이 규칙적으로 반복되면서 단순하게 이어지는 병렬문들이 시적 조형성을 갖추고 “강세와 간격들에 행복한 질서”¹⁴⁾가 부여된다. 그 울동과 질서 안에 들어서서야 비로소 온갖 슬픔과 비애와 녀두리가 따라 붙을 수 있는 사랑의 이야기가 모든 군더더기를 훌훌 벗어 버리고 봄날의 들과 산으로 아무 거리낌이나 대립없이 밝고 경쾌하게 날아가 하나가 된다. 이러한 것이 민요의 가창성이 갖는 뛰어난 서정성이고 이 가창성에 의해 민요는 그 나라말로 쓰여진 모든 서정시와 음악의 마르지 않는 영감의 원천이 된다.

따라서 서정시 중에서 가장 뛰어난 시가 민요에 이끌리는 것은 지극히 당연한 일이다. 민요는 어느 나라든지 그 나라말로 쓰인 운율 중 가장 자연스럽게 막힘없이 ‘흐르는 리듬 fließender Rhythmus’¹⁵⁾의 전형을 이룬다. 독일의 경우 그 리듬은 최대 4개의 강세를 가질 수 있는 짧은 시행으로 나타난다. “그보다 더 긴 시행은 불가피하게 행간에 단절이 끼어들게 마련이고 그리하여 행간의 상응이 효과적이지 못하고 행의 종결도 그렇게 뚜렷하지 못하게 된다. 짧은 시행에서는 그 종결이 각운에 의해서 더욱 힘있게 강조된다. [...] 각운이 금방 되돌아옴으로써 강하게 귀에 남는 만큼 전체적인 울림이 하나의 강한 표현수단이 되는 것이다.”¹⁶⁾ 그리고 이러한 막힘없는 흐름은 시행 뿐 아니라 연에서도 마찬가지다. 독일의 경우 가장 부르기 좋은 양식은 4행의 연이다.¹⁷⁾ 이 모든 특징을 요약하자면 독일어의 민요조 리듬은 한 연이 4행으로 이루어지고 각 행은 3, 4개의 강세를 가지며 각운은 행의 끝이 강세 männlich, 약세 weiblich로 끝나는 것이 교차되는 교차운 Kreuzreim으로 이루어진다. 그 전형적인 예는 이렇다:

14) Kayser, Geschichte des deutschen Verses, a.a.O., S. 15.

15) Vgl. Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 19. Aufl., Bern 1983, S. 259f.

16) Ebd.: „Bei längeren Zeilen stellen sich unvermeidlich Schnitte im Innern ein, so daß die Korrespondenz nicht so wirksam und das Zeilenende nicht so sinnfällig werden kann. Bei den kurzen Zeilen wird es durch den Reim noch kräftig unterstrichen. [...] Wie der Reim bald wiederkehrt und somit stark ins Ohr fällt, so ist der Klang überhaupt ein starker Ausdrucksträger.“

17) Vgl. Kayser, Geschichte des deutschen Verses, a.a.O., S. 66.

Es war ein König in Thule	xx'/xx'/xxx'/x	weiblich
Gar treu bis an das Grab	xx'/xx'/xx'	männlich
Dem sterbend seine Buhle	xx'/xx'/xx'/x	weiblich
Einen goldenen Becher gab	xxx'/xxx'/xx'	männlich

(Goethe, *Der König in Thule*)

많은 시인들은 바로 민요의 이 마르지 않는 음악성의 원천에서 자기 영감의 샘물을 길어왔다. 독일문학에서 근대시의 문을 일거에 활짝 열어젖힌 괴테의 제첸하임의 노래 *Sesenheimer Lieder*가 특히 그러하다. 청년 괴테는 슈트라스부르크에서 헤르더를 만나 헤르더가 영국의 퍼시 Thomas Percy의 담시모음집과 오시안 Ossian등에 자극을 받아 독자적으로 민요를 수집하며 정립한 민요관을 접함으로써 그때까지 아나크레온파풍 Anakreontik의 곱삭은 사교시에 젖어 있던 자기감수성에 민요의 자연스러운 생기를 한껏 불어넣어 절실한 사랑과 진정을 담은 전혀 새로운 체험시를 탄생시킬 수 있었다. 민요를 접함으로써 “이제 괴테는 젊다는 것이 울림으로 울려나게 하는 음을 찾아낸 것이다.”¹⁸⁾ 민요는 그렇게 해서 고리타분한 기교로 활기를 잃어가는 독일시에 젊음의 활기를 불어넣는 원천이 되었다. 영감의 원천으로서의 민요의 이러한 성격에 대한 관심은 다음 세대로 더욱 발전, 계승되어 낭만주의자 아힘 폰 아르님 Achim von Arnim과 브렌타노 Clemens Brentano에 의해서 편찬된 『소년의 마적 Des Knaben Wunderhorn』에서 그 창조적 수용노력의 최대성과를 보게 된다.

이렇게 민요에서 자기 영감의 샘물을 길어 온 것은 비단 문학에만 그치지 않는다. 그것은 음악에서도 마찬가지이다. 모차르트 이후 브람스에 이르기까지 많은 작곡가들도 민요를 작곡 혹은 편곡함으로써 그들의 음악적 영감을 더욱 풍요롭게 하였다. 모차르트의 경우 비록 본격적인 가곡 작곡가는 아닐지라도 민요와 중요한 관계를 맺고 있었다. 그 가장 대표적인 예는 그 작품을 마지막으로 그가 비인의 청중으로부터 떠난 <피아노

18) Johann Wolfgang Goethe, Werke (Hamburger Ausgabe). Bd. I, München 1982, S. 458.: „Jetzt findet Goethe die Töne, um das Jung-Sein zum Klang werden zu lassen.“

와 오케스트라를 위한 콘서트. 작품번호 27번 B장조>(작품목록 595번)이다. 모짜르트는 그 곡의 영감을 새봄을 맞이하는 티없는 동심의 민요 「사랑스러운 오월아 오너라 Komm lieber Mai」로부터 받고 있다. 그리고 브람스는 평생을 민요와 밀접한 관련을 맺고 수집하고 편곡하였다. 생전에 자기 손으로 직접 편곡한 민요집을 세 권이나 출간하였고 사후의 유고집까지 합치면 총 100편이 넘는 민요를 남기고 있다. 그는 낭만주의자들이 시적 유산의 차원에서 그리했듯이 음악의 차원에서 민요를 창조적으로 재수용하였던 것이다. 물론 그 사이에 많은 작곡가들에게 민요는 끊임 없는 영감의 원천으로 작용하였다.

물론 그렇다고 해서 모든 민요가 긍정적인 평가를 받을 수는 없다. 민요의 가사 중에는 시의 지위에 전혀 이르지 못하고 매우 원시적인 표현의 반복에 머무는 경우가 허다하다. 굳어진 도식적 표현들이 자체로 어떤 표현력을 지니지 못한 채 다만 노래로 불러지기 위한 웨사(贅辭)에 불과한 경우가 많다. 따라서 민요를 서정시의 원천으로 본다고 할 때 당연히 이런 것까지 포함한 포괄적인 민요 일반을 의미하지는 않는다. 그리고 대부분의 민요의 도식적 표현들이 비록 웨사는 아닐지라도 단지 “노래로 불러주기 위한 천연자료 Rohmaterial für die Vertonung”¹⁹⁾의 수준을 벗어나지 못하기에 이 또한 민요의 이상에 그대로 포함시킬 수가 없다. 실제로 헤르더가 처음 민요이론을 정립할 때에도 그의 마음에 둔 모델은 “고대 히브리 시와 밀접한 친족관계에 있는 시적 장르”²⁰⁾였지 민중의 속요가 아니었다. 그의 주관심은 훼손되지 않은 순수한 영혼이었기에 그 기준에 맞기만 하면 중세연가 Minnesang, 파로디 Parodie, 벵켈쟁어의 연가(演歌) Bänkelsang뿐 아니라 호머, 오시안 등도 민요로 받아들이고 있었다. 민요라는 용어의 사용목적도 단순히 서민 집단 노래라는 의미가 전혀 아니라 당시의 ‘호색적이고 타락한 사교시에 대립된 교훈문학’²¹⁾이라는 맥락에 있었다. 여기에 비추어 보면 일정한 시적 수준에도 미치지 못하는 속요가 민요의 축에 끼일 수가 없는 것은 지극히 당연하다. 비록 헤르더와 같이

19) Kayser, Geschichte des deutschen Verses, a.a.O., S. 19.

20) Geschichte der deutschen Literatur, begründet von Helmut de Boor und Richard Neuwald. Bd. VI, München 1985, S. 183.

21) Vgl. Ebd., S. 184.

그렇게 주관적인 정의는 아닐지라도 일반적으로 음악성과 서정성의 원천으로서의 민요를 말할 때에도 사정은 마찬가지이다.

그래서 민요를 말할 때에는 '소박하고 때묻지 않은 영혼의 순수성'과 '통속적인 비속함'의 대립요소가 항상 긴장을 유발하게 마련이다. 그리하여 전자 쪽의 건강한 발전이 있을 때 민요로부터 새로운 생기가 흘러나오는 반면에 후자 쪽으로 기울어 그것이 민중주의 이데올로기로 변할 때 천박한 집단노래로 퇴화되고 만다. 그 후자의 부정적인 전형이 바로 나찌 시대의 '피와 땅 Blut und Boden' 이데올로기의 도구로 전락된 노래들이다. 이는 민요를 시정의 뜨내기들의 노래로 집단화, 유형화함으로써 초래한 비참한 결과이다. 그것은 사상적으로 반대의 극단에 있는 유희론적 계급론자들의 경우도 마찬가지이다. 그들은 민요의 단순 소박함에서 드러나는 영혼의 순수성을 간과한 채 민요를 어느 집단의 소유물로 한정시킴으로써 순수성보다는 오히려 거꾸로 졸렬함을 그 가치로 내세우기 때문이다. 브람스의 민요 편곡은 이러한 어둠이 그림자를 드리우기 시작할 무렵에 아름다운 민요의 전통을 잘 보존하여 발전시켰다는 점에서 더욱 빛을 발한다.

3. 예술시와 가곡

청년 피테에 의해 민요가 젊은 활기의 표현수단으로 받아들여진 후에 민요조 4행 연의 시는 고전어의 전통 시형식과 나란히 가장 중요한 시형식의 하나로 확고하게 자리를 잡게 되었다. 물론 거기에 이르기까지 순수 예술시에 어울리지 않는 성격들은 잘 다듬어졌다. 사실 16세기 이전의 민요는 노래와 시가 아직 미분화된 혼합상태였기에 다만 노래로 불리기 수월하고 즐거운 성격이 전면에 나서서 지배하고 있었다. 그때 노래의 가사가 얼마나 시적으로 형상화되었는가는 결정적인 문제가 아니었다. 그것은 개인의 예술창작도 아니고 특별한 사교집단의 시적 감수성을 주고 받는 매개물도 아니었기 때문이다. 그러나 이러한 성격은 바로크시대 이래로 시가 되려면 우선 노래 이전에 완전한 언어규칙 즉 운율론에 잘 들어맞아야 한다는 M. Opitz 등의 시학적 요구와 집단적 합창이 아니라 주관적 자아의 독창이 되어야 한다는 시민적 자기표현 욕구에 더 이상 부합할 수가

없었다.²²⁾ 괴테는 민요에 내재된 이러한 시적 부적합성을 깨끗이 불식하고 민요조의 4행 연을 완전히 독자적인 양식으로 정립하였다. 특히 그는 자기 시대 이전의 자유리듬의 시와 아나크레온파문학에 의해 부정되었던 각운을 시의 필수적인 것으로 되돌려 놓으면서²³⁾ 민요조의 운율을 가장 매끄럽게 흐르는 리듬의 전형으로 만들어 놓았다. 그리고 이 민요조의 운율은 다음 낭만주의 세대로 이어져 특히 「소년의 마적」의 큰 반향이 따른 이후 아이헨도르프와 하이네에 이르러 완전히 공식화되기에 이르렀다.

그러나 예술시의 이 민요조는 겉으로 그렇게 민중적일지라도 실체는 철저한 시적 기교와 의식을 담은 '예술적 곡조Kunstton'였다.²⁴⁾ 그 전형적인 예는 다른 어디보다 우선 괴테의 「들장미 Heidenröslein」에서 찾아볼 수 있다. 괴테는 같은 제목의 민요를 따와서 겉으로는 민요의 천진성을 그대로 간직하고 있는 듯한 인상을 주지만 원래 민요의 마지막 3연의 중간 3행:

Röslein wehrte sich und stach,
aber er vergaß danach
beim Genuß das Leiden.

을

Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr doch kein Weh und Ach,
Mußt' es eben leiden.

으로 살짝 바꿈으로 해서 작품 전체의 남녀관계에 대한 암시의 맥락에 따라 민요의 천진성을 일순간 바로크나 아나크레온풍의 호색적인 관능으로 변화시켜 놓는다. 따라서 괴테의 「들장미」를 민요의 천진함으로 읽는

22) Vgl. Kayser, Geschichte des deutschen Verses, aa.O., S. 27ff.

23) Ebd., S. 77.

24) Vgl. Wolfgang Frühwald, Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit, in: Europäische Romantik I, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 365f.

것이아말로 천진한 독해라고 할 수 있다. 이러한 특징이 외관상 소박한 민요조 4행 연의 시가 전형적인 예술시가 되게 하는 요인이다. 그 점에 있어서는 낭만주의자들의 시도 마찬가지다. 「소년의 마적」부터가 이미 실제에 있어서는 순수한 민요를 수집, 재구성한 것이 아니라 고도의 시인적 자의식과 심미적 감수성이 자기에게 맞는 민요소재를 새로 재구성한 “독창적인 낭만적 예술작품 ein romantisches Kunstwerk sui generis”²⁵⁾이었기 때문이다. 따라서 낭만주의 민요조 4행 연의 섬세한 울동을 민요와 똑같은 것으로 생각하는 것은 매우 천진한 일면적 독해가 아닐 수 없다.

그러나 이러한 고도의 예술적 자의식과 기교는 어디까지나 시의 내용과 영상 그리고 상징에 깊이 감춰져 있는 대신 민요조 4행 연의 뛰어난 울동과 가창성은 감각적으로 언제나 분명하게 느껴지기 때문에 그 형식은 뛰어난 음악가들이 항상 즐겨 작곡하는 대상이 되었다. 민요와 가장 가까운 친족관계를 이룸으로써 민요조의 4행 연은 순수음악적 감수성에 제일 먼저 부합할 수 있었던 것이다.

이러한 성격은 최초의 본격적인 예술가곡의 작곡가인 베토벤에서부터 어느 정도 드러난다. 예술가곡을 최초로 오페라 아리아의 즉흥적인 부산물이나 가정음악이 아닌 피아노 반주가 따른 독립적인 영역으로 끌어 올려 낭만주의에로의 가교 역할을 수행한 그의 가곡 중 가곡사상 최초의連가곡인 「먼 곳의 연인에게 An die ferne Geliebte」를 비롯하여 유명한 「그대를 사랑해 Ich liebe dich」 「체념 Resignation」 등의 곡들은 모두 비록 무명시인들의 시인지라 그 내용이나 표현이 극히 평범할지라도 형식만은 민요조 4행 연의 리듬을 잘 살리고 있다. 그러나 그가 가곡에 가장 잘 맞는 시인으로 여기고 있던 괴테의 시에 부친 곡 중에는 「꽃잎 리본을 보내며 Mit einem gemalten Band」를 빼놓고 나머지 「오월의 노래 Mailed」, 「새로운 사랑, 새로운 삶 Neue Liebe, neues Leben」, 「비에의 희열 Wonne der Wehmut」과 그리고 「파우스트」의 아우어바하의 지하주점 Auerbachs Keller에서 부르는 메피스토펠레서의 「벼룩의 노래 Flohlied」 등은 민요의 순수한 형식을 그대로 살린 시들이 아니었다. 이것은 그가 기본적으로 끌린 성향이 낭만적인 섬세한 분위기보다는 고전적

25) Ebd., S. 366.

조형성인 데서 온 결과인데 이런 기질은 그의 가장 대표적인 성공작으로 꼽히는 「아델라이데 Adelaide」에서 특히 잘 나타나고 있다. 이 곡으로부터는 민요의 유연함보다는 정열적인 사랑에 대한 고전적인 장중함이 울려나온다.

그러나 예술가곡에 따라붙는 여러 특징들을 완성한²⁶⁾ 슈베르트에 오면 그 양상이 완전히 바뀐다. 가곡의 고전적 조형성이 퇴조하는 대신에 가곡의 막힘없는 흐름과 깊은 서정성이 전면에 나서게 된다. 그에 따라 가곡의 대본이 되는 시도 민요조의 4행 연이 압도적인 비중을 차지하게 된다. 슈베르트는 시인 중에서 누구보다 괴테에게 끌리고 있었다. 그는 그의 시라면 민요 형식이든 발라드 형식이든 유명한 것은 작곡하지 않은 것이 없을 정도이다. 그런데 그러한 시들은 거의 모두가 민요조의 4행시 연이었다. 19살 때 자기 친구 폰 슈파운 Joseph von Spaun이 그가 작곡한 노래를 괴테에게 부칠 때에 슈베르트는 이미 유명한 「마왕 Erlkönig」²⁷⁾ 외에 파우스트의 그레트헨의 노래에 곡을 부친 「물레 앞의 그레트헨 Gretchen am Spinnrad」 등 24편의 괴테시를 작곡한 상태였다. 그 이후로도 슈베르트의 괴테시에 대한 사랑은 비록 그에게서 아무런 응답이 없었더라도²⁸⁾ 한결같이 이어졌으며 그 대부분의 시는 민요조 4행 연이었다.

그런데 슈베르트가 곡을 부칠 때에는 「마왕」이나 「물레 앞의 그레트헨」과 같이 순식간에 써내려간 경우도 있으나 - 이것이 집중적으로 부각되어 슈베르트가 순간적 착상을 즉흥적으로 써내려가는 유형으로만 여겨지기도 하였다 - 「빌헬름 마이스터」의 하프너 Hafner의 노래 「고독에 빠진자 Wer sich der Einsamkeit ergibt」나 미농의 노래 「그리움을 아

26) Vgl. Franz Schubert, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. dargestellt von Marcel Schneider, Hamburg 1993, S. 96ff.

27) 「마왕 Erlkönig」에 관해서 보통 슈베르트가 부친 곡이 마음에 들지 않아서 괴테가 아무런 응답이 없었다고 말하지만 그의 비서들이 폰 슈파운이 보낸 편지와 원고를 그에게 전하지 않고 버렸기 때문이라는 것이 유력한 해석이다. 괴테는 여든 살이 넘은 1830년 4월 24일에 Wilhelmine Schröder-Devrient이라는 여가수가 「마왕 Erlkönig」을 불러 줄 때에야 그 노래의 가치를 알아 볼 수 있었다. Vgl. Schubert, Monographie, a.a.O., S. 102ff.

28) Vgl. Ebd., S. 104.

는 사람만이 Nur wer die Sehnsucht kennt」 그리고 「물 위의 정령들의 노래 Gesang der Geister über den Wassern」 등의 시는 세 번, 네 번, 다섯 번 까지 개작할 정도로 노력을 집중하기도 하였다.²⁹⁾ 이러한 작곡과정에서 슈베르트는 단순히 시에다가 음을 갖다 붙이는 차원이 아니라 시의 정신을 완전한 음의 차원으로 승화시킨다. “어떤 다른 이도 괴테의 시를 그렇게 동등한 수준에서 절실하고도 타당하게 음악으로 옮겨 놓은 사람은 없었다”.³⁰⁾ 그리하여 슈베르트에 의해 시의 혼을 음의 표현으로 바꿔놓는 지평이 본격적으로 열리게 되었다. 그는 시 자체에 내재된 운율의 율동을 조금도 자기 마음대로 훼손하는 법이 없이 정확히 살리되 거기에 예측되지 않고 음의 차원에서 똑같은 정신이 느껴질 수 있도록 작곡하였다. 실제로 「마왕 Erlikönig」의 어둡고 매력적인 분위기 뿐 아니라 「들장미」의 경쾌한 리듬, 「어부 Der Fischer」의 물결치는 리듬의 율혹 등은 언어로 표현된 시의 정신을 감각적으로 똑같이 느낄 수 있게 전달해 주는 음이다. 그점에서는 특히 무엇보다 「리다에게 바치는 시 Lida-Gedichte」의 백미인 「달에게 An den Mond」에다 부친 곡이 뛰어난데 거기에서는 시 자체의 흠잡을 데 없는 민요조 4행 연의 풍부한 멜로디가 그대로 똑같이 음으로 재현되고 있다.

이 모든 것은 시나 가곡 공히 풍부한 음악성을 담보하는 민요조의 4행 연에 바탕하고 있기에 가능한 일이었다. 슈베르트는 이러한 성취에서 한 걸음 더 나아가 민요조의 4행 연에서 풀린 자유로운 시들 중에서 깊은 서정성을 담은 작품들, 예컨대 「방랑자의 밤노래 Wanderers Nachtlied」 같은 시에다도 곡을 부쳐 보려고 하였다. 그러나 우리는 그 짧은 시 안에 내재된 엄청난 깊이가 과연 실제 가곡으로 옮겨졌는지 쉽사리 긍정적으로 대답하기 곤란하다. 그의 노력이 모험으로 남을 수 있을지는 몰라도 그 성공은 쉽사리 장담할 수 없기 때문이다.³¹⁾ 이는 민요조를 떠난 가곡이 독자적인 음의 차원을 여는 데 얼마나 큰 어려움이 따르는가를 보여주는 단적인 예이다. 역으로 보면 이는 그러나 민요조의 음악성의 풍부함을 반

29) Vgl. Ebd., S. 100.

30) Ebd., S. 103: „Kein anderer hat die Poesie Goethes so kongenial, so innig und so gültig in Musik gesetzt.“

31) Vgl. Ebd., 102.

중하는 일이다.

민요조 4행 연과 가곡의 이러한 친화성은 괴테의 시 말고 수준이 떨어지는 다른 시인들의 작품에 부친 슈베르트의 가곡에서 더욱 뚜렷이 드러난다. 그 중에서 대중적인 인지도로 보면 오히려 괴테의 시에 부친 가곡보다도 더 광범위한 윌러 Wilhelm Müller의 시들은 대개가 주제면에서 매우 의례적인 낭만적 비애를 거의 판에 박힌 영상으로 전하고 있다. 유명한 연가곡의 대본이 된 「아름다운 물방앗간의 처녀 Die schöne Müllerin」, 「겨울여행 Winterreise」의 가사에서 낭만주의 시의 섬세하고 미묘한 아름다움이나 세련된 기교는 찾아보기 힘들다. 당시에 가장 유행하고 있는 주제와 모티브들이 개인적인 체험이나 감수성의 바탕없이 다만 수사적 감상으로 장식되고 있을 뿐이다. 때문에 당시에는 급속히 대중적인 인기를 얻고 일부의 작가들, 예컨대 슈바브 Gustav Schwab, 푸케 Friedrich Fouqué 그리고 하이네 등에 의해서 긍정적인 평가를 받았을지라도 빌헬름 윌러는 시인으로서 이내 사라질 수밖에 없었고 “그의 연작시들은 슈베르트가 망각의 冥界로부터 건져내지 않았다면 금세기에 아무도 거들떠보지 않았을 것이다.”³²⁾ 그러나 그러한 한계들이 슈베르트에게는 전혀 문제가 되지 않았다. 비록 감상성과 자연대상에의 치기어린 감정이입을 다분히 내포하고 있더라도 그의 시에 나타나는 낭만적이고 감각적인 영상과 모티브는 그 자체로 슈베르트에게 훌륭한 음악적 동기가 되었다. 그리하여 슈베르트의 가곡에 끌려 들어오면 시에서 완전한 생기를 얻지 못하던 모든 자연대상들이 본래의 감각적, 물질적 연관에서 떠나 마치 “처음부터 순수 음악으로 승화된 듯이 그리고 모든 구체적 의미와 무관하게 음악으로서의 자격이 부여된 듯이”³³⁾ 느껴지게 된다. 이때 가곡의 그러한 승화적인 기능을 가능케 한 결정적인 요소가 민요조 4행 연의 형식이었다. 비록 낭만주의의 가장 뛰어난 시들의 아름다움에는 이르지 못했더라도 그 형식 안에 실려 있었기에 모든 동기와 영상들이 슈베르트의 음악성과 마주치자 이내 아름다운 노래로 울려나올 수 있었던 것이다. 이때 슈베르트가 시 속의 억양과 리듬을 어찌나 정확히 옮겨 놓았는지 마치 원래

32) Emil Staiger, Musik und Dichtung, Zürich 1986, S. 189.

33) Ebd., S. 193.

시 속에 들어 있는 선율을 그대로 옮겨놓은 듯한 착각을 느낄 정도이다. 그러한 느낌이 결코 과장이 아니라는 것은 「겨울여행」 중에서 잘 알려진 「보리수 Der Lindenbaum」, 「봄꿈 Frühlingstraum」, 「손풍금쟁이 악사 Der Leiermann」 등을 보면 한눈에 알 수 있다. 거기에는 피아노 반주도 중요한 기여를 하는데 반주에는 단순한 보조의 차원이 아니라 노래와 똑 같이 시로부터 유발된 정신적 음을 표현하는 상징의 역할이 부여된다.³⁴⁾ 이러한 특징은 「겨울여행」 전곡 뿐 아니라 나머지 가곡에서도 공통적으로 확인된다. 시와 노래의 바로 이러한 행복한 일치는 슈베르트의 “일종의 음악적 해안”에서 나온 것으로서 그를 통해 “그의 가곡은 지각된 환상을 그대로 표현한 결과처럼 보이게 된다”.³⁵⁾ 슈베르트는 마치 평범한 감수성에는 보이지 않게 숨겨진 민요조 4행 연의 음을 꿰뚫어보고 그것을 노래로 옮겨놓은 듯한 느낌을 주는 것이다. 이러한 음악적 해안은 때로는 시에서 전혀 느끼기 힘든 선율을 끌어내기도 한다. 그 대표적인 예가 빌헬름 뮐러의 시에 곡을 부친 최후의 작품 「바위 위의 목동 Der Hirt auf dem Felsen」이다. 원래의 시에서는 그야말로 소재와 모티브 뿐 이렇다 할 시적 형상화는 거의 찾아볼 수가 없는데 비해 슈베르트는 거기로부터 그 어디에서도 만나기 힘든 아름다운 플룻과 목소리의 선율을 이끌어 내어 낭만주의 시의 가장 간절한 동경에 걸맞는 감미로움을 음으로 표현하고 있다. 이는 특히 가사가 된 시가 민요조의 4행 연을 벗어난 3행시의 변형으로서 슈베르트 음과의 어떤 직접적인 연관을 전해주지 못하는 점을 감안할 때 음악적 표현이 일방적으로 시적 표현을 압도한 예라 할 수 있다.

슈베르트 가곡의 이러한 경지는 뒤이은 세대의 음악가에게는 항상 넘기 힘든 도전이었다. 그리하여 슈베르트 이후에 새로운 가곡이 가능한가라는 의문이 제기되는 것은 당연한 일이었다. 그러나 가곡의 발전은 그 이후에도 끊이지 않고 새롭게 이어져 내려갔다. 그것도 슈베르트와 빌헬름 뮐러와 같이 수준 차이가 뚜렷한 시와 음악의 만남이 아니라 최고의

34) Vgl. Franz Schubert, Monographie, a.a.O., S. 99.

35) Ebd., S. 107: „[Schubert besaß] eine Art musikalischer Hellsichtigkeit, und das Lied scheint bei ihm das unmittelbare Ergebnis seiner bewußtgewordenen Visionen.“

시와 음악이 만나는 양상으로 발전해 갔다.

그 후대 작곡가의 첫 번째가 슈만이다. 그 사이에 「노래의 날개 위에 Auf Flügeln des Gesanges」로 유명한 멘델스존-바르톨디 Felix Mendelssohn-Bartholdy가 있기는 해도 그의 가곡은 규모와 비중에 있어서 슈베르트나 슈만과는 비교가 되지 않는다. 슈만은 슈베르트 이후 “새로운 선율의 창안자 Erfinder einer neuen Weise”³⁶⁾로 여겨진다. 그는 특히 시에 대한 뛰어난 감수성을 지녀 “그에게 있어서는 어디에서나, 드러내 놓고 말하든 아니면 다만 감춰진 목소리이든 간에 시인이 말하고 있다. 슈만은 하나의 시인이다”³⁷⁾라고 말할 수 있게 만든다. 그리하여 그가 곡을 부친 시들은 슈베르트에게서와 같이 그 수준이 들쭉날쭉하지 않고 모두가 한결같이 고른 시들로 구성되어 있다. 슈만은 특히 큰 연가곡을 많이 작곡했는데 1840년 한해 동안 한 꺼번에 내놓은 것 즉 아이헨도르프의 여러 시를 모아 곡을 부친 「노래모음집 Liederkreis」, 하이네의 「노래집 Buch der Lieder」에 두 번째로 곡을 부친 - 첫 번째는 이미 1833년에 - 「시인의 사랑 Dichterliebe」 그리고 샤미소 A. v. Chamisso의 시에 곡을 부친 「여인의 사랑과 삶 Frauenliebe und -leben」 등이 대표적이다. 그 외에 케르너 Justinus Kerner의 12개 시에 부친 가곡을 포함하여 그 해 한해 동안 작곡된 곡은 총 138곡이나 된다.³⁸⁾ 그런데 그 시들은 한결같이 민요조의 4행 연으로 이루어져 있다. 이는 그 형식이 그만큼 가창성에 있어서 뛰어나다는 것을 다시 한번 보여주는 좋은 예이다. 실제로 그 형식을 낭만주의의 전형적인 운율로 공식화한 아이헨도르프와 하이네는 독일시 중에서 가장 많이 작곡된 시인들이다. 특히 낭만주의 그 자체로 받아들여졌던 아이헨도르프의 시는 19세기 후반 약 60여년간 무려 5000 곡이 넘게 작곡될 정도였다.³⁹⁾ 다만 그의 시의 표면적인 친숙함과 시정신의 소박한

36) Staiger: Musik und Dichtung, a.a.O., S. 200.

37) Ebd., S. 201: „Der Dichter spricht bei ihm überall mit, sei es eingestandenermaßen, sei es auch nur als verborgene Stimme. Robert Schumann ist ein Poet.“

38) Vgl. Robert Schumann, Monographie, dargestellt von Barbara Meier, Hamburg 1995. S. 73ff.

39) Vgl. E. Buse, Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied, Würzburg 1975, S. 9, zitiert nach: Wolfgang Frühwald, Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit, a.a.O., S. 383.

단순함은 거의 설명이 필요없을 정도로 자명하게 받아들여져⁴⁰⁾ 평범한 감수성은 그 음악적 깊이를 다 느끼지 못하고 지나칠 염려가 많은데 슈만은 “그 비밀에 친숙한 정신 ein mit seinem Geheimnis vertrauter Geist”⁴¹⁾으로서 그것을 온전히 음악으로 바꿔 놓고 있다.

낭만적인 시와 가곡의 이러한 친숙한 만남은 그러나 브람스에게 오면 완전히 과거의 것이 되어 버리고 만다. 그는 이미 말한 대로 많은 민요를 수집 편곡한 외에 여러 시인들의 시에 부친 250여 편의 가곡을 남기고 있다. 그러나 그에게 특유한, 삶과 음악의 전통으로부터 배제되었다는 자의 식으로 하여 그의 가곡에는 “자체로 걸보기에 명량한 듯한 작품 속에 극복할 수 없는 비애 Die selbst in scheinbar heiteren Stücken unüberwindliche Melancholie”⁴²⁾가 늘 따라붙어 다녔다. 자연히 그가 대본으로 삼은 시도 “자신의 실패에서 자신의 시적 영감의 유일한 원천을 찾는”⁴³⁾ 플라텐 August Graf von Platen의 시와 같은 종류가 된다. 브람스는 그러한 시로부터 ‘모든 것이 영영 가버렸다’는 비애⁴⁴⁾가 느껴지는 곡을 끌어낸다. 그에 따라 시와 노래가 행복한 합일을 이루는 민요조의 4행 연도 자연히 복잡한 형식으로 해체된다.

그 이후 민요조의 4행 연은 예술가곡의 주도적인 운율의 지위를 다시는 회복하지 못한다. 비록 볼프 Hugo Wolf에 의해 피리케 Eduard Mörike의 시가 말러 Gustav Mahler에 의해 뤼커트 Friedrich Rückert의 시가 그리고 슈트라우스 Richard Strauss에 의해 브렌타노의 시가 새로이 작곡되기는 했어도 그것은 낭만적 민요조로의 복귀와는 무관한 일들이었다. 현대 시가 고전, 낭만주의적 정형으로부터 분리되어 내적 분열의 복잡한 형식으로 발전하였듯이 가곡도 마찬가지였다. 그리하여 후고 볼프처럼 “항상 충실한 해석을 염두에 두고 시인의 말을 벗어나 작곡하는 법이 없다”⁴⁵⁾ 하더라도 가곡의 이해는 결코 쉽지 않게 되었다.

40) Vgl. Staiger, Musik und Dichtung, a.a.O., S. 219.

41) Ebd., S. 212.

42) Ebd., S. 229.

43) Ebd., S. 241.

44) Ebd., S. 242.

45) Staiger, Grundbegriffe, a.a.O., S. 37.

4. 회고와 전망

민요조 4행 연의 해체와 현대적 자의식은 이렇게 서로에게 작용하며 시대가 갈수록 더 심화되어 시와 노래의 자연스러운 관련을 어렵게 만들었다. 현대시의 난해하고 비음악적인 어투와 표현은 점점 더 가곡화되기 어려워졌고 예술가곡은 그 나름으로 부르기 쉽고 듣기에 편한 음악과는 반대방향으로 발전해 갔다. 현대시나 현대 예술가곡 공히 자아 밖에 현존하는 자연스러운 아름다움을 표현하는 기쁨보다는 자기의 문제 - 사회적 모순과 개인 심리의 바닥모를 어두운 심층에 사로잡혀 한없이 그 어두움 속을 들여다 보며 점점 더 그 어두움 속으로 빨려 들어가는 양상을 보였다. 이것이 민요에 내재된 양면성 즉 순수 서정성의 원천과 비속한 통속성의 두가지 측면 중 전자의 현대적 발전의 귀결이라면 후자는 반대로 그 극단에서 감각적이고 표피적인 자극에만 주로 끌려 순간적인 감각과 감정의 도취 내지는 마비로 기울고 있다. 그 두가지 상반된 방향의 간극이 너무 커서 어떻게든 둘을 연결시켜 보려는 다양한 시도에도 불구하고 여전히 둘 사이에는 넘기 힘든 깊은 골이 자리잡고 있다. 때문에 현대에 고전, 낭만주의 민요조의 4행 연으로 되돌아가려는 시도는 당연히 시대착오적인 어리석음으로 받아들여진다.

그러나 그것은 어디까지나 시적, 음악적 표현주체인 '나'의 문제이지 객관적인 아름다움의 '있음'의 문제는 아니다. 표현주체인 '나'의 문제가 해결되지 않는 한 분열의 경향은 그대로 계속 발전, 심화될 수 있을 것이다. 그러나 민요조의 4행 연이 갖고 있는 성격 즉 가장 부르기 쉽고 아름다운 성격이 그런 것 때문에 바뀌거나 약해지지는 않는다. 오랫동안 있어 왔다는 자체가 이미 개인의 수용 여부를 떠나 그것의 객관적인 실재를 보여주기 때문이다. 따라서 민요조 4행 연의 '있음'으로서의 아름다움은 그대로 남을 것이다. 문제는 다만 그것을 어떻게 새로이 현대화하는가이다.

참고문헌

Arbeitsbuch Lyrikanalyse, hrsg. v. Hans-Werner Ludwig. 2 Aufl.,

- Darmstadt 1981.
- Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Versschule, hrsg. v. Bernhard Asmuth. 6. Aufl., Düsseldorf 1981.
- Ludwig van Beethoven, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. dargestellt von Martin Geck, Hamburg 1996.
- Das Buch der Lieder und Arien, hrsg. v. Paul Douliez und Hermann Engelhard, München 1950.
- Des Knaben Wunderhorn, T. I-III. Die historisch-kritische Frankfurter Ausgabe. Bd. 6-8, hrsg. v. Heinz Rölleke, Stuttgart u.a. 1979.
- Joseph von Eichendorff, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Paul Stöcklein, Hamburg 1981.
- Wolfgang Frühwald, Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit, in: Europäische Romantik I, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982.
- Geschichte der deutschen Literatur, begründet von Helmut de Boor und Richard Neuwald. Bd. VI, München 1985.
- Johann Wolfgang Goethe, Werke (Hamburger Ausgabe). Bd. I, München 1982.
- Walter Hinck, Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. 3 Aufl., Göttingen 1978.
- Hans Jaeger, Clemens Brentanos Frühlyrik, Darmstadt 1968.
- Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 19. Aufl., Bern 1983.
- Ders., Geschichte des deutschen Verses, Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten, Bern und München 1960.
- Ders., Kleine deutsche Versschule, Bern 1982.
- Mit deutschen Volksliedern durch das Jahr. Liedertexte mit Anmerkungen und Übungsvorschlägen. (Begleitheft zu den gleichnamigen Videos), München 1992.
- Wolfgang Amadeus Mozart, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Aloys Greither, Hamburg 1962.
- Franz Schubert, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Marcel Schneider, Hamburg 1993.

- Robert Schumann, Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. dargestellt von Barbara Meier, Hamburg 1995.
- Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik. 4. Aufl., München 1978.
- Ders., Musik und Dichtung, Zürich 1986.
- Volkslied. (Sammlung Metzler), hrsg. v. Wolfgang Suppan, 2. Aufl., Tübingen 1978.

발제에 대한 토론

황윤석: 창원대학교 독문과의 새로 개편된 커리큘럼에서 '독일의 문화와 음악', '독일 문화의 이해', 그리고 '응용언어학' 이외에는 큰 변화가 없는 것 같은데 커리큘럼이 앞으로 더 개편될 전망입니까?

홍성군: 현재로서는 더 이상의 커리큘럼 개편을 계획하고 있지 않습니다. 물론 강의 내용은 독일학을 수용하는 방향으로 계속 보완해갈 계획입니다.

신태호: 그러면 구체적으로 들어가서 '독일 문화의 이해'를 담당하는 분은 어떤 조건을 만족시켜야 합니까?

홍성군: 독일 지역학 Landeskunde에 관심이 크고 이에 대한 지식이 풍부한 분이 담당할 예정입니다. 한편 수업의 진행은 독일문학사를 독일의 문화 및 문화사를 이해하는 보조 수단으로 활용하면 독일문학과 독일의 문화사를 서로 접목시킬 수 있으리라 생각합니다.

이정희: 창원대학교 독문과의 커리큘럼 개편은 결국 우리나라 교육 개혁의 영향이라고 생각합니다. 이러한 교육 개혁이 현실적으로는 대학별로 몇가지 다른 형태로 반영되고 있습니다. 예를 들어 학부제를 도입하여 전공만을 구분한다든지, 아니면 독문과와 같은 학과 단위를 유지하되 복수전공을 인정한다든지 다양한 형태가 실시되고 있습니다. 그런데 창원대학교는 어떤 방향으로 교육 개혁이 진행되고 있는지 궁금합니다.

홍성군: 저희는 기존의 학과 단위를 유지하되 최소 전공이수학점 제도를 도입하여 독문과 학생들은 전공을 40학점만 이수하고 제 2 전공을 신청할 수 있도록 하였습니다. 즉 저희 학교는 교육 개혁이 최소한 반영되는 정도로 개편이 이루어진 셈입니다. 따라서 독문과는 제도적으로 최소한의 충격만을 받으면서, 내적으로 시대적 요구에 부응할 수 있도록 커리큘럼을 개편한 것이지요.

황윤석: 독문과 1학년이 이수해야 하는 전공공통과목을 고려하면 독문과 학생들의 실제 전공 이수학점은 48 학점이 되는 것 아닙니까?

홍성균: 바뀐 제도로도 독문과 학생들의 질을 유지하기 위해서 이처럼 1학년 때 전공학점과는 별도로 '독어연습1/2', '초급독어회화 1/2' 등 8학점을 수강하도록 만든 것입니다.

임홍배: 복수전공은 지금 실시되고 있습니까? 만약에 지금 실시되고 있다면 제 2 전공 학생은 수에 제한 없이 받아들여지는지요?

홍성균: 복수전공의 경우 제도적으로는 전공학생의 수만큼 받아들일 수 있는데, 내년부터 실시되기 때문에 구체적으로 어떻게 시행될지 아직은 미지수입니다.

홍성광: 창원대학교 독문과의 경우, 졸업생의 진로 상황에 대한 통계는 있습니까? 제가 특히 알고 싶은 것은 졸업생들이 사회에 진출하여 독문과 졸업생으로서의 특성을 살리는 경우가 많이 있는지에 관한 것입니다.

홍성균: 한 학년 학생 30 여명 중 독일어를 잘 해독하거나 독일어 회화를 잘 할 수 있는 학생은 소수입니다. 이러한 현상은 대학 입학고사가 별도로 실시되던 때와는 현저한 차이를 보여주는 것이지요. 전공에 관심을 갖는 소수의 학생들을 제외하고 대다수의 학생들은 2-3 학년 때부터 취직 공부를 합니다. 결국 저희 대학의 경우 독문과 졸업생 중에서 전공을 살리는 경우는 극히 드물다고 하겠습니다. 이런 이유로 대다수의 학생들이 학문으로서 독문학에는 무관심하고, 독문학을 통해서 교양시민의 자질을 향상시키는 쪽으로 강의가 진행되면 오히려 더 관심을 갖는 것 같습니다. 그래서 커리큘럼을 개선할 때 독문학의 전문적인 지식보다는 독문학을 통해서 얻을 수 있는 교양시민의 자질 쪽에 더 초점을 맞추었습니다.

한우근: 그렇다고 해서 꼭 학문으로서의 독문학을 등한시해서는 안된다고 저는 생각합니다. 오히려 새로운 방법을 모색하는 것이 바람직하다고 봅니다. 예를 들어 동일한 독일어 텍스트를 학생들의 수준에 따라 다양하게 가르칠 수 있는 방법을 모색해보는 것도 생각해볼 수 있겠지요. 물론 학부에서는 너무 전문적인 내용이 부정적인 수도 있긴 하지만, 전문적인 것도 학생들의 수준에 따라 다양한 교수방법으로 전달할 수 있는 것이 아닐까요? 실제로 전문적이고 정확한 지식을 갖고 있을 때만이 학생들에게 설득력있게 설명할 수 있다는 점이 이를 뒷받침해

주지요. 결국 수준별로 다양한 교재를 개발한다든지, 흥미롭고 효과적인 연습문제나 연습 프로그램을 개발하는 등의 방법론적인 노력이 더 절실하다고 하겠습니다.

홍성균: 저도 물론 전문적인 것을 완전히 배제하자는 뜻은 아니었습니다. 제가 말씀드리고 싶었던 것은 가르치는 입장에서조차 불확실할 정도의 지극히 세부적이고 전문적인 것은 생산적으로, 그리고 수준별로 다양하게 소화시켜 전달하기가 어렵다는 것입니다.

한우근: 바로 그런 이유 때문에 공동 작업이 필요하다고 봅니다.

김한란: 제 생각으로도 방법론은 매우 어려운 것이므로, 우리 모두가 공동작업을 해야하리라고 생각합니다. 물론 좋은 방법론이 나올려면 학문의 대상과 목표설정이 분명해져야 한다고 봅니다.

황윤석: 김한란 선생님의 말씀대로 방법론 이전에 학문의 대상이 먼저 결정되어야 합니다. 문학 일변도의 커리큘럼은 어떤 식으로 개선되어야 할 것이므로 학문의 대상이 구체화되어야 하고 개선의 시발점 또한 구체화되어야 할 것입니다. 이를테면 서울대는 원래 '지역학'을 시발점으로 정하였는데 지난번 지역학에 대한 토론회에서 문제점이 드러나, 이제는 '문화학'을 신중히 검토하고 있지요. 물론 김누리 선생의 '문화학으로서의 독일학' 발표를 듣고 토론을 더 해보아야 하겠지요.

신태호: 개편된 커리큘럼을 살펴보면 개편 작업이 학부에만 국한된 것으로 보이는데 그 이유는 무엇입니까?

홍성균: 저희 대학의 경우, 독문과 대학원이 교육대학원의 틀 안에 놓여 있기 때문에 엄밀한 의미에서 독문학을 전공하는 대학원생은 없고 따라서 대학원 커리큘럼 개편은 있을 수가 없었던 것입니다.

안삼환: 홍선생님께서 '독일시와 음악'을 맡게 되신다고 들었는데 어떤 식으로 수업을 진행하실 계획입니까?

홍성균: 우선 독일민요나 가곡처럼 가장 잘 알려진 것들을 위주로 수업을 진행할 계획입니다. 이를테면 독일민요를 통해 독일의 전통적인 운율을 알려준다거나 시청각실에서 독일가곡을 들려주면서 독일시의 운율을 설명할 계획입니다. 강의 대상이 2학년으로서 아직 독일어 수준이 충분치 못함을 고려하여 학생들이 혼자서도 이해를 시도해 볼 수 있도록 미리 독일어 가사와 번역을 나누어주는 것도 생각 중입니다. 분량으

로 따지면 한 학기에 다룰 수 있는 갯수가 그렇게 많지 않지만 잘 알려진 것 중에서 적절한 가곡을 선택한다면 문학사적인 핵심내용을 흥미롭게 전달해 줄 수 있을 것입니다. 예컨대 베토벤의 「Adelaide」 같은 것도 괴테 시대를 이해하는데 도움을 줄 수 있을 것이고 슈베르트의 「노악사 Der Leiermann」 같은 작품은 가난한 예술가적 존재를 이해하는데 매우 적절할 것입니다. 수강대상은 일단 독문과와 음대 학생을 염두에 두고 있지만 발전 여하에 따라 일반 교양으로 확대할 수도 있으리라 생각합니다.

김한란: 커리큘럼 개편을 위한 준비 기간은 얼마나 걸렸으며, 어떤 모델을 가지고 개정 작업을 하셨습니까?

홍성균: 저희 학교 전체의 개혁 논의에 따라 유동적일 수밖에 없었으므로 저희 독문과 커리큘럼 개편을 위한 준비기간은 별도로 갖지 못했지만 현실을 객관적으로 보고 많은 생각과 의견교환을 했습니다. 커리큘럼 개편을 위해서 구체적인 모델을 설정하지는 않았지만 적어도 단순히 교육개혁을 수동적으로 수용하는 자세가 아니라 독문과의 현실과 독문과 졸업생의 인력수급을 고려하면서 능동적으로 커리큘럼을 개정하려고 애썼습니다. 물론 결과적으로는 기존 커리큘럼을 수정하고 '독일의 문화와 음악', '독일 문화의 이해', 그리고 '용용언어학' 등 몇 개 과목만을 추가하는 식으로 개편작업이 일단락나게 되어 아직도 아쉬움이 남아있습니다. 그러나 비록 강의제목은 그대로 남아 있더라도 그 내용을 채워가는 방향은 문학의 전문적인 지식이 아니라 독일 문화 전반에 대한 흥미를 효과적으로 이끌어내는 쪽에서 이루어져야 한다는 데에 인식을 공유했다는 점은 중요한 소득이라고 할 수 있습니다.

(정리: 이재황, 구명철)