



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

배 민 수 지도교수
석사학위 청구논문

F. Schubert와 F. Mendelssohn의
가곡 <Suleika> 예술적 비교 분석

2012

성신여자대학교 대학원
반주학과
강의숙

F. Schubert와 F. Mendelssohn의
가곡 <Suleika> 예술적 비교 분석

배 민 수 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

강 의 숙

인 준 서

강의숙의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

독일의 대표적인 시인 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 문학 작품은 고전주의 시대부터 현대에 이르기까지 많은 음악가에게 작곡의 충동을 주고 있다. 희곡과 소설 작품이 음악으로 많이 작곡되었을 뿐 아니라 그의 시는 가곡 작곡에 많은 영향을 끼쳤다. 괴테의 시에 대한 작곡은 독일 가곡사에 있어서 중요한 부분이며, 가곡의 절정기를 이루게 했다는 점에서 그의 시는 독일 가곡사를 대변할 수 있을 정도이다.

괴테의 만년의 시기의 대표적 작품인 『서동시집』(*West-östlicher Divan*)은 괴테가 14세기의 페르시아 시인 하피스(Hafis, 1327-1390)에게 시대와 지역을 초월한 인간적인 공감을 가져 쓰게 된 작품으로 서방시인의 동방적인 이상향을 추구하는 모음집이다. 『서동시집』에 수록된 시들은 많은 작곡가들에게 창작의 영감을 불어 일으켰는데 본 논문의 소재가 되는 <줄라이카>(*Suleika*) 또한 그렇다. 본 논문에서는 <줄라이카>를 텍스트로 취한 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 <Suleika I D.720>과 <Suleika II D.717>, 그리고 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 <Suleika op.34 no.4>와 <Suleika op.57 no.3>을 연구하고자 한다.

먼저, 괴테 문학의 변천사를 고찰하여 괴테의 문학 작품이 작곡가들에게 미친 영향에 대해 조사하고, 장르별로 괴테의 어떤 작품들이 음악에 쓰였는지 알아보며 또한 괴테와 슈베르트 및 멘델스존의 관계를 살펴보아 두 작곡가의 가곡세계를 연구할 때, 같은 텍스트를 가지고 어떻게 각각의 곡을 음악적으로 작곡하였는지 분석하고자 한다. 작품을 분석할 때에는 원문 번역을 중심으로 각 작곡가들이 시를 어떻게 해석하여 음악에 적용시켰는지를 알아보고, 형식과 조성, 화성과 빠르기의 변화, 성악 선율과 피아노 반주부를 분석하려고 하며 이와 같은 분석을 통하여 실제 연주에 근거 있는 도움을 줄 것으로 기대한다.

목 차

논문 개요

목 차	i
표 목차	iii
악보 목차	v

I. 서론	1
-------	---

II. 본론	3
--------	---

1. 괴테의 생애와 작품세계	3
-----------------	---

가. 청년 괴테와 질풍노도	3
----------------	---

나. 고전주의로의 전향	5
--------------	---

다. 만년의 괴테	8
-----------	---

2. 괴테 문학이 작곡가들에게 미친 영향	10
------------------------	----

가. 괴테 문학에 의한 대표적인 작품	14
----------------------	----

1) 성악곡과 합창곡	14
-------------	----

2) 오페라와 칸타타 및 기악곡	21
-------------------	----

3. 괴테와 슈베르트 및 멘델스존의 관계	23
------------------------	----

가. 괴테와 슈베르트의 관계	23
-----------------	----

나. 괴테와 멘델스존의 관계	25
-----------------	----

4. 『서동시집』 (<i>West-Östlicher Divan</i>) 배경 및 내용	28
---	----

가. 『서동시집』의 배경	28
---------------	----

나. 『서동시집』의 내용	29
---------------	----

다. 「줄라이카의 서」 (<i>Buch Suleika</i>)	31
--------------------------------------	----

1) <줄라이카>동풍(凍風)의 번역	34
2) <줄라이카>서풍(西風)의 번역	36
5. 슈베르트의 <줄라이카>	38
가. 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 가곡세계	38
1) <Suleika op.14/1 D.720>	40
가) 작품 개요	40
나) 악곡 분석	41
2) <Suleika zweiter Gesang op.31 D.717>	66
가) 작품 개요	66
나) 악곡 분석	67
6. 멘델스존의 <줄라이카>	88
가. 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 가곡세계	88
1) <Suleika op.34 no.4>	91
가) 작품 개요	91
나) 악곡 분석	92
2) <Suleika op.57 no.3>	102
가) 작품 개요	102
나) 악곡 분석	103
III. 결론	113

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

<표1> 질풍노도 시기의 괴테 작품	4
<표2> 고전주의 시기의 괴테 작품	7
<표3> 만년의 괴테 작품	9
<표4> 괴테 문학에 의한 라이하르트의 성악곡	14
<표5> 괴테 문학에 의한 모차르트의 성악곡	14
<표6> 괴테 문학에 의한 베토벤의 성악곡	14
<표7> 괴테 문학에 의한 슈베르트의 성악곡	14
<표8> 괴테 문학에 의한 베를리오즈의 성악곡	16
<표9> 괴테 문학에 의한 슈만의 성악곡	17
<표10> 괴테 문학에 의한 멘델스존의 성악곡	17
<표11> 괴테 문학에 의한 리스트의 성악곡	17
<표12> 괴테 문학에 의한 바그너의 성악곡	18
<표13> 괴테 문학에 의한 브람스의 성악곡	18
<표14> 괴테 문학에 의한 무소르그스키의 성악곡	18
<표15> 괴테 문학에 의한 차이코프스키의 성악곡	18
<표16> 괴테 문학에 의한 볼프의 성악곡	18
<표17> 괴테 문학에 의한 피츠너의 성악곡	20
<표18> 괴테 문학에 의한 크납의 성악곡	20
<표19> 괴테 문학에 의한 쇼옌의 성악곡	20
<표20> 괴테 문학에 의한 베토벤의 기악곡	21
<표21> 괴테 문학에 의한 멘델스존의 기악곡	21
<표22> 괴테 문학에 의한 슈만의 기악곡	21
<표23> 괴테 문학에 의한 리스트의 기악곡	21

<표24> 피테 문학에 의한 바그너의 기악곡	21
<표25> 피테 문학에 의한 알캉의 기악곡	21
<표26> 피테 문학에 의한 구노의 오페라	22
<표27> 피테 문학에 의한 보이토의 오페라	22
<표28> 피테 문학에 의한 말러의 기악곡	22
<표29> 피테 문학에 의한 라흐마니노프의 기악곡	22
<표30> Schubert, <Suleika I >의 악곡 분석	41
<표31> Schubert, <Suleika I >6-17마디 성악부와 반주부의 관계	45
<표32> Schubert, <Suleika II >의 악곡 분석	67
<표33> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>의 악곡분석	92
<표34> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3>의 악곡 분석	103
<표35> Schubert와 Mendelssohn의 <Suleika> 예술적 비교	114

악보 목차

<악보1-1> Schubert, <Suleika I> 전주	42
<악보1-2> Schubert, <Suleika I> 에서 나오는 6/8박자의 리듬	42
<악보1-3> Schubert, <Suleika I> 의 16분음표 반주형	43
<악보1-4> Schubert, <Suleika I> 6-9마디	43
<악보1-5> Schubert, <Suleika I> 6-9마디	44
<악보1-6> Schubert, <Suleika I> 10-13마디	44
<악보1-7> Schubert, <Suleika I> 13-17마디	45
<악보1-8> Schubert, <Suleika I> 13-17마디	46
<악보1-9> Schubert, <Suleika I> 18-21마디	47
<악보1-10> Schubert, <Suleika I> 23-24마디	47
<악보1-11> Schubert, <Suleika I> 25-30마디	48
<악보1-12> Schubert, <Suleika I> 31-34마디	49
<악보1-13> Schubert, <Suleika I> 36-42마디	50
<악보1-14> Schubert, <Suleika I> 41-42마디	50
<악보1-15> Schubert, <Suleika I> 42-44마디	51
<악보1-16> Schubert, <Suleika I> 45-46마디	51
<악보1-17> Schubert, <Suleika I> 13-17마디와 48-52마디 비교	52
<악보1-18> Schubert, <Suleika I> 53-57마디	53
<악보1-19> Schubert, <Suleika I> 56-59마디	53
<악보1-20> Schubert, <Suleika I> 27-30마디와 62-65마디 비교	54
<악보1-21> Schubert, <Suleika I> 66-69마디	54
<악보1-22> Schubert, <Suleika I> 69-71마디	55
<악보1-23> Schubert, <Suleika I> 72-79마디	55

<악보1-24>	Schubert, <Suleika I >	76-79마디	56
<악보1-25>	Schubert, <Suleika I >	82-83마디	56
<악보1-26>	Schubert, <Suleika I >	84-87마디	57
<악보1-27>	Schubert, <Suleika I >	84-87마디	57
<악보1-28>	Schubert, <Suleika I >	88-91마디	58
<악보1-29>	Schubert, <Suleika I >	92-99마디	59
<악보1-30>	Schubert, <Suleika I >	99-108마디	60
<악보1-31>	Schubert, <Suleika I >	109-113마디	61
<악보1-32>	Schubert, <Suleika I >	109-113마디 성악선율	61
<악보1-33>	Schubert	가곡에서 종소리를 연상케 하는 음향적 효과	62
<악보1-34>	Schubert, <Suleika I >	117-119마디	63
<악보1-35>	Schubert, <Suleika I >	109와 119, 121와 131마디 비교	64
<악보1-36>	Schubert, <Suleika I >	109, 121, 133마디 비교	65
<악보1-37>	Schubert, <Suleika I >	139-143마디	65
<악보2-1>	Schubert, <Suleika I > 과 <Suleika II >	반주형 비교	67
<악보2-2>	Schubert, <Suleika II >	전주	68
<악보2-3>	Schubert, <Suleika II >	9-16마디	69
<악보2-4>	Schubert, <Suleika II >	17-20마디	69
<악보2-5>	Schubert, <Suleika II >	21-26마디	70
<악보2-6>	Schubert, <Suleika II >	25마디	70
<악보2-7>	Schubert, <Suleika II >	21-26마디	71
<악보2-8>	Schubert, <Suleika II >	36-41마디	71
<악보2-9>	Schubert, <Suleika II >	40-46마디	72
<악보2-10>	Schubert, <Suleika II >	44-49마디	73
<악보2-11>	Schubert, <Suleika II >	40-43마디와 50-53마디 비교	73
<악보2-12>	Schubert, <Suleika II >	46-49마디와 56-60마디 비교	74

<악보2-13>	Schubert, <Suleika II>	44-49마디와 54-60마디 비교	74
<악보2-14>	Schubert, <Suleika II>	62-77마디	75
<악보2-15>	Schubert, <Suleika II>	76-83마디	76
<악보2-16>	Schubert, <Suleika II>	9-14마디와 84-89마디 비교	77
<악보2-17>	Schubert, <Suleika II>	25-26마디와 100-101마디 비교	77
<악보2-18>	Schubert, <Suleika II>	27-30마디와 102-107마디 비교	78
<악보2-19>	Schubert, <Suleika II>	109-111마디와 119-121마디 비교	79
<악보2-20>	Schubert, <Suleika II>	121-129마디	80
<악보2-21>	Schubert, <Suleika II>	129-135마디	81
<악보2-22>	Schubert, <Suleika II>	129-131마디	81
<악보2-23>	Schubert, <Suleika II>	136-147마디	82
<악보2-24>	Schubert, <Suleika II>	36-143마디	83
<악보2-25>	Schubert, <Suleika II>	131-134마디와 139-142마디 비교	83
<악보2-26>	Schubert, <Suleika II>	147-150마디	84
<악보2-27>	Schubert, <Suleika II>	151-154마디	85
<악보2-28>	Schubert, <Suleika II>	155-158마디	85
<악보2-29>	Schubert, <Suleika II>	159-170마디	86
<악보2-30>	Schubert, <Suleika II>	171-186마디	87
<악보3-1>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	1-7마디	93
<악보3-2>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	4-11마디	93
<악보3-3>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	8-15마디	94
<악보3-4>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	12-19마디	95
<악보3-5>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	1-7마디	96
<악보3-6>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	4-7마디	96
<악보3-7>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	8-15마디	97
<악보3-8>	Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>	12-15마디	98

<악보3-9> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4> 20-25마디	98
<악보3-10> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4> 23-28마디	99
<악보3-11> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4> 26-35마디	100
<악보3-12> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4> 33-39마디	101
<악보4-1> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 1-6마디	104
<악보4-2> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 7-12마디	105
<악보4-3> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 11-18마디	106
<악보4-4> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 19-25마디	107
<악보4-5> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 23-30마디	108
<악보4-6> <op.57 no.3> 30-37마디, <op.34 no.4> 24-33마디	110
<악보4-7> <op.57 no.3> 30-37마디, <op.34 no.4> 24-33마디	111
<악보4-8> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3> 34-45마디	112

I. 서론

독일의 대표적인 시인 괴테는 1749년 8월 28일 마인 강변에 있는 프랑크푸르트에서 유서 깊은 명문 집안의 장남으로 태어났으며 1832년 3월 22일 바이마르에서 뜻 깊은 일생을 끝마쳤다. 괴테의 문학 작품은 고전주의 시대부터 현대에 이르기까지 많은 음악가에게 작곡의 충동을 주고 있다. 『에그몬트』(*Egmont*), 『파우스트』(*Faust*)와 같은 희곡 작품뿐 아니라, 『젊은 베르테르의 슬픔』(*Die Leiden des jungen Werther*)과 『빌헬름 마이스터의 수업시대』(*Wilhelm Meisters Lehrjahre*)같은 소설 작품은 동시대의 무대음악과 오페라에 자극을 주었다. 또한 그의 시는 가곡 작곡에 많은 영향을 끼쳤다. 괴테의 시에 대한 작곡은 독일 가곡사에 있어서 중요한 부분이며, 또한 음악장르로서 가곡의 절정기를 이루게 했다는 점에서 그의 시는 독일 가곡사를 대변할 수 있을 정도이다.

괴테의 삶을 자세히 살펴보면 그의 창작 활동에 있어 음악이 얼마나 중요한 역할을 하였는지 짐작할 수 있다. 피아니스트이자 성악가였던 어머니와 플루티스트였던 아버지 덕분에 어린 괴테는 자연스럽게 가정에서 음악을 듣고 연주하는 것을 즐기며 성장할 수 있었다. 그는 다양한 음악을 들었을 뿐 아니라 스스로 연주하였으며, 음악에 대해 신중하게 고민했고, 음악의 역사와 과학에 대해 연구했다. 음악은 그의 삶에 있어 결코 없었던 적이 없었고 음악을 들을 때 괴테는 최상의 작품을 쓸 수 있었다. 이렇게 쓰여진 그의 문학은 음악가들에게 깊은 감동을 주었고, 음악가들의 작품은 그로 하여금 아름다운 불멸의 문학을 쓸 수 있게 하였다.

본 논문에서는 괴테의 작품 중에서 『서동시집』(*West-östlicher Divan*)의 「줄라이카 서」(*Buch Suleika*)에서 발췌한 <줄라이카>(*Suleika*) 두 편을 가사로 하여 작곡된 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 <줄

라이카 I D.720>(*Suleika I*)과 <줄라이카 II D.717>(*Suleika II*), 그리고 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 <줄라이카 op.34 no.4>(*Suleika*)와 <줄라이카 op.57 no.3>(*Suleika*)을 연구하고자 한다.

『서동시집』은 괴테가 14세기의 페르시아 시인 하피스(Hafis, 1327-1390)에게 시대와 지역을 초월한 인간적인 공감을 가져 쓰게 된 만년의 작품으로서 방시인의 동방적인 이상향을 추구하는 모음집이다. 「줄라이카 서」는 고향으로 여행하던 중에 만나게 된 마리안네 폰 빌레머(Marianne von Willemer, 1784-1860)부인과 주고받은 시로 구성되어 있다.

이 시집에서 발췌한 <줄라이카>를 가지고 슈베르트와 멘델스존이 각각 자신의 개성에 맞게 가곡을 작곡하였는데 본 논문에서는 두 작곡가의 가곡 세계를 연구하여 같은 텍스트를 가지고 다르게 작곡된 각각의 곡을 분석하여 두 곡간의 유사점과 차이점을 알아보고자 한다. 그 전에 작품의 이해를 돕기 위하여 괴테의 문학작품이 작곡가들에게 미친 영향에 대해 조사하여 장르별로 괴테의 어떤 작품들이 음악에 쓰였는지 알아보고, 괴테와 슈베르트 및 멘델스존의 관계를 살펴볼 것이다. 작품을 분석할 때에는 원문 번역이 우선이 될 것이며 각 작곡가들이 그 시를 어떻게 해석하여 음악에 적용시켰는지를 비교할 때, 형식과 조성, 화성과 빠르기의 변화, 성악 선율과 피아노 반주부를 분석하고자 한다. 무엇보다 이런 분석을 통하여 실제 연주에 근거 있는 도움을 줄 것으로 기대해본다.

본 논문은 「C. F. Peters」의 악보를 사용하였다.

II. 본론

1. 괴테의 생애와 작품세계

괴테는 1749년 8월 28일 프랑크푸르트 암 마인(Frankfurt am Main)에서 황실고문관인 아버지 요한 카스파르 괴테(1710-1782)와 피아니스트이자 성악가였던 어머니 카타리나 엘리자베트 텍스토르(1731-1808) 사이에서 태어났다. 유복한 소년시절을 보내다가 1759년에 프랑크푸르트가 프랑스군에 의해 점령되고 군정관인 토르랑 백작이 괴테의 집에 2년 간 머물게 되는데 이때 괴테는 프랑스 문화와 예술에 큰 관심을 갖게 된다.

가. 청년 괴테와 질풍노도(Sturm und Drang)

1765년 10월에 괴테는 법률을 공부하기 위해 라이프치히(Leipzig) 대학에 가지만 빙켈만의 저술과 레싱의 연극에 큰 감명을 받으며 법률보다는 문학과 미술에 열중했다. 이곳에서 그는 연상의 여인 케트헨 쇠코프(Kätchen Schönkopf)와 사랑에 빠지게 되고 이 경험으로 우아한 사랑의 희롱을 노래하는 아나크레온 풍의 시와 관능적인 희곡들을 썼다¹⁾. 1768년에 괴테는 각혈로 학업을 중단하고 프랑크푸르트로 돌아왔다가 1770년에 건강을 회복하여 슈트라스부르크(Strassburg) 대학에 들어가 법률 전문과정을 수료한다. 이곳에서 괴테는 헤르더(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)를 만나게 되었으며, 그를 통해 독일적 고딕 정신과 문학의 모체로서의 민족문화에 대해 눈 뜨게 되었다. 그와의 만남은 ‘질풍노도(Sturm und Drang)’ 전개의 계기가 된다. ‘질풍노도’ 운동은 18세기 전반의 계몽주의와 봉건타파 사상을 이어받으면서 독일적 비참함에 영향을 받은 감상주의화 된 문학혁신 운동이다. 이 무렵 목사의 딸인 프리데리케 브리온(Friedrike Brion, 1752-1813)과

1) 고익환, 『독일문학사』 (경산: 대구출판부, 1996), 97.

의 사랑은 시혼(詩魂)을 뒤흔들었고, 독일 근대시사에 새로운 바람을 불어넣는 <프리데리케에게 바치는 시>(Gedichte an Friederike), <제젠하임의 노래>(Sesenheimer Lieder)등의 수많은 서정시를 낳았다. 1771년 8월 프랑크푸르트로 돌아온 괴테는 변호사를 개업하고 희곡 『괴츠 폰 베를리힝겐』(Götz von Berlichingen)을 집필하고, 1772년에 베츨라(Wetzlar)의 고등법원의 견습생으로 들어가면서 샤를로테 부프(Charlotte Buff, 1753-1828)와 사랑에 빠지게 되고 이때의 체험이 『젊은 베르테르의 슬픔』로 승화된다. 1775년 은행가의 딸 릴리 쇠네만(Lili Schönemann)과 약혼했다가 파혼한 이 연애는 괴테의 시정을 북돋우어 <새로운 생과 사랑>(Neue Liebe, neues Leben), <산상에서>(Vom Berge), <벨린덴에서>(An Belinden), <릴리의 동물원>(Lilis Park) 등을 남긴다.

<표1> 질풍노도 시기의 괴테 작품

장르	제목	저술년도
시	그리스도의 지옥행에 관한 시상	1765
시집	아네테 서	1766
희곡	베리시에 대한 찬가	1768
희곡	연인의 변덕	1767
희곡	공범자들 Die Mitschuldigen	1769
시집	라이프치히 노래책	1769
시	5월의 노래	1770
시	프리데리케에게 바치는 시	1770-1
시	제젠하임의 노래	1770-1
시	민요 수집	1770-1
희곡	괴츠	1771
시	찬가	1772
	독일 건축술에 대하여	1772
희곡	스텔라	1775
시	마호메트	1773
시	프로메테우스	1773
시	영원한 유대인	1773
	사티로스	1773-5

	브라이 신부	1773-5
희곡	클라비고	1774
소설	젊은 베르테르의 슬픔	1774
시	새로운 생과 사랑	1775
시	산상에서	1775
시	벨린덴에서	1775
시	릴리의 동물원	1775
	릴리에게 바치는 노래	1775
장슈필	에르빈과 엘미레	1775
	방랑자의 폭풍의 노래	
	세익스피어의 날을 기해	

나. 고전주의로의 전향

1775년 11월 바이마르 공인 카를 아우구스트(Karl August)의 초빙으로 바이마르로 이주하였다. 잠시 머물 예정으로 갔으나 평생을 지내게 된 이 바이마르는 시인, 화가, 음악가들이 많이 모여 있는 도시였다. 이 곳에서 그는 시민권을 얻고 1779년에는 추밀원 고문관이 되었으며, 1782년에는 귀족으로 봉해짐과 동시에 내각의 수반이 되었다. 이때부터 그는 정치가로서 재정, 교육, 군사 등에 심혈을 기울이는 한편, 동물학, 식물학, 광물학 등의 연구에도 몰두하여 사회의 전반적인 개혁과 이상의 실현에 매진하였다. 바이마르에 도착한 이후부터 괴테의 문학 경향의 변모가 나타나는데, 이 시기의 작품들에서 괴테는 과도한 자연예찬과 무절제한 감상주의에 대한 조소와 풍자를 통하여 질풍노도기의 문학적 경향으로부터 점차 방향 전환을 하여 고전주의로 넘어가는 전환기가 된다.

1776년, 괴테는 샤를로테 폰 슈타인(Charlotte von Stein) 부인을 만나 10여 년간 그녀에게 정열을 쏟았으며 그 시기의 괴테의 눈부신 활동 또한 슈타인 부인의 영향이 컸다. 그녀는 괴테의 넘쳐흐르는 정열을 교묘히 진정시키면서 그의 타고난 재질을 유감없이 발휘하게끔 하였다. 그뿐 아니라, 그녀의 여성적인 우아하고 품위 있는 정신은 괴테의 격정적이고 충동적인 감정을 가라앉혀 인간내부로 눈을 돌리게 했고, 또한 질서와 척도를 요청하는

외부세계와의 균형이 가능하게 하여 고전주의에로의 발전을 이룩하는 데도 결정적인 도움을 주는데, 유명한 서정시 <방랑자의 밤의 노래>(Wanderer Nachtlied)에서 괴테가 찾은 안식은 그녀와의 교제에서 얻은 것이라 할 수 있다.

1786년 정치적인 업무의 부담과 진전 없는 창작활동, 슈타인 부인과의 부자연스런 교제 등으로 바이마르 생화에 염증을 느낀 괴테는 몰래 평소 동경하던 이탈리아로의 여행을 시작하는데, 이것은 부인에게 결정적인 감정의 타격을 주었지만 결국은 이 여행을 통해 그녀가 괴테에게 원했던 절제와 균형의 미를 확립하는 결정적인 계기가 된다. 괴테는 이 여행을 통해 남국의 자유로움과 고대 예술품들을 접하게 되는데 특히 고대 미술에서 느낀 균형, 절도, 조화로움을 보고 자신의 문학의 규범을 발견하게 되어 고전주의적 경향의 작품 희곡 『에그몬트』, 『이피게니에』(Iphigenie), 『타소』(Tasso) 등을 집필하게 된다²⁾.

1788년 바이마르로 다시 돌아온 괴테는 직무에서 물러나 궁정감독을 맡게 되었고, 우연히 만난 크리스티아네(Christiane Vulpius, 1765-1816)에게 매료되어 쓴 애정의 시가 <로마의 비가>(Romische Elegien)이다. 괴테는 후에 그녀와 결혼한다.

1789년 이후의 프랑스 혁명의 격동은 바이마르 공국도 휩쓸게 되어, 1792년에 괴테는 아우구스트 대공을 따라 프랑스로 종군하였다. 1794년부터 그는 쉴러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)가 기획한 잡지 《호렌》(Horen)에 협력하면서 10년 남짓한 시간동안 굳은 우정을 맺었다. 이념의 사람 쉴러와 실제의 사람 괴테와의 이 우정은 1805년에 쉴러가 죽을 때까지 계속되었는데, 괴테는 쉴러의 깊은 이해에 용기를 얻어 많은 작품을 완성하였다. 오랫동안 정체상태에 있던 『파우스트』에 재착수하는

2) 고익환, 『독일문학사』(경산: 대구출판부, 1996), 115-116.

한편 『빌헬름 마이스터의 수업시대』를 완성하였고, 자유스러운 형식의 담시인 발라드(Ballade)를 많이 썼다. 이 시기가 바로 독일 고전주의의 전성시대요 독일 문학의 황금시기이다.

<표2> 고전주의 시기의 괴테 작품

장르	제목	저술년도
희곡	오빠와 누이동생	1776
시	달에 붙임	1778
산문극	이피게니에	1779
시집	인간의 관계	1779
	초고 파우스트	1780
시	마왕	1782
	마이스터	1782
	베르테르	1782
시	일메나우	1783
시	눈물과 함께 땅을	1783
	화강암에 대하여	1784
시	헌시	1784
시	비밀	1784
시	동경을 아는 자만이	1785
	연극적 사명	1785
운문극	이피게니에	1786
운문극	에그몬트	1786
시	로마의 비가	1788
희곡	탓소	1789
	베니스 경구	1790
과학논문	식물 변태론	1790
	동물의 형태에 대한 시론	1790
	식물의 변형을 설명하는 시	1790
	파우스트 단편	1790
논문	광학에의 기여	1791-2
	라이네케 여우	1793
	독일 피난민의 담화	1793
	격분한 사람들	1793
희곡	시민 장군	1793
	독일 망명자의 담화	1795
시	무풍	1795

	메르헨	1795
시	크세니엔(실러와의 공동작)	1796
	빌헬름 마이스터의 수업시대	1796
시	헤르만과 도로테아	1797
시	오이프로쥐네	1797
희곡	사생아	1803
	빙켈만	1804

다. 만년의 괴테

1805년 쉴러의 죽음과 더불어 괴테는 만년기를 맞이하였다. 이 시기 괴테의 문학 활동 중 가장 특징적인 것은 ‘세계문학’의 제창과 그 실천이었다. 괴테는 그 무렵에 이미 유럽 문학의 최고 위치를 차지하고 있었고, 그 위치에서 프랑스·이탈리아·영국, 나아가서 신대륙인 미국의 문학을 조망할 수 있었다. 그래서 그는 각 국민문학의 교류를 꾀하고, 젊은 세대를 위한 세계문학적 시야를 넓혔던 것이다.

1807년에 예나에 체류하면서 오래전부터 알고 지내던 헤르츨리프(Minna Herzlieb, 1789-1865)에게 갑작스러운 연정을 느끼게 되고, 의식적으로 그녀를 떠나게 된다. 그녀에 대한 절망적인 사랑의 체험은 『친화력』(*Die Wahlverwandtschaften*)로 승화된다.

이 무렵 그의 자서전 『시와 진실』(*Dichtung und Wahrheit*)와 『이탈리아 여행기』(*Die Italianische Reise*)를 집필했다.

괴테의 깊은 인간통찰과 넓은 세계에 대한 관심은 멀리 동양에까지 미쳤으며 특히 14세기의 페르시아 시인 하피스에 대해서는 시대와 지역을 초월한 인간적인 공감을 가져 서방시인에 의한 동양적인 시라는 뜻의 『서동시집』을 집필한다. 시집 속의 백미인 「줄라이카의 서」는 고향으로의 여행 중에 만나게 된 마리안네 폰 빌레머 부인과 주고받은 시로 구성되어있다.

아내와 아들, 그리고 친구들과의 사별로 고독해진 괴테는 거의 집에 틀어박혀 자연과학 연구를 계속하는 한편, 당시의 시대와 사회를 묘사한 장편

소설 『빌헬름 마이스터의 편력시대』 (*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*)를 완성하고, 1831년에는 23세 때부터 쓰기 시작하여 생애에 걸친 역작 『파우스트 2부』를 완성했으며, 다음 해인 1832년에 82세의 나이로 세상을 떠났다³⁾.

<표3> 만년의 괴테 작품

장르	제목	저술년도
	실러의 종의 노래의 에필로그	1805
	파우스트 1부	1806
	친화력	1809
	색채론	1810
자서전	시와 진실 1, 2, 3부	1811-3
극	에피메니데스의 각성	1814
시집	서동시집	1815
시	온순한 크세니엔	1815
잡지	예술과 고대	1816-32
	이탈리아 여행기 1부	1816
	이탈리아 여행기 2부	1817
잡지	자연과학에 관해	1817-24
논문	고대와 근대	1818
시	한밤중	1818
자서전	시와 진실 4부	1821
	빌헬름 마이스터의 편력시대 1부	1821
시	마리엔바트의 애가	1823
	바이런의 추억	1824
시	실러의 두개골을 보고	1826
	중국과 독일 세시기	1827
	실러와의 서간문	1828
	제2차 로마 체재	1829
	연대기	1830
	파우스트 2부	1831
시	산들 봉우리마다 휴식 있도다	1831

3) 고익환, 『독일문학사』 (경산: 대구출판부, 1996), 117.

2. 괴테 문학이 작곡가들에게 미친 영향

괴테의 작품은 고전주의 시대부터 현대에 이르기까지 많은 음악가에게 작곡의 충동을 주고 있다. 『에그몬트』, 『파우스트』와 같은 희곡 작품뿐 아니라, 『젊은 베르테르의 슬픔』과 『빌헬름 마이스트의 수업시대』 같은 소설 작품은 동시대의 무대음악과 오페라에 자극을 주어 전체, 혹은 부분적으로 음악화 되었다.

그러나 오페라만이 아니라, 가곡 작곡에 많은 영향을 끼친 것은 그의 시이다. 괴테의 시에 대한 작곡이 독일 가곡사에 있어서 중요한 부분이며 또한 음악장르로서 가곡의 절정기를 이루게 했다는 점에서, 그의 시는 독일 가곡사를 대변할 수 있을 정도이다.

라이프치히 시절에 쓴 괴테 시는 친구인 브라이트코프(B. T. Breitkop)에 의해 작곡된다. 라이프치히의 오페라 작곡가인 힐러(J. A. Hiller)의 제자인 그는 『새로운 가곡』(*Neue Lieder*)이라는 제목으로 괴테 가곡집을 출간한다. 이 가곡은 프랑스 코믹 오페라에 영향을 받은 힐러의 오페레타 양식으로 꾸며진 작은 아리아들이다. 그러나 이러한 오페라 풍 가곡은 괴테 시대 가곡의 본질적인 특성을 나타내지는 않는다. 그 당시 최초의 가곡 학교인 베를린 가곡 학교는 가곡의 소박한 멜로디를 요구했다. 헤르더의 영향을 받아 쓴 민요풍의 괴테의 시를 라이하르트(J. F. Reichard)가 작곡한 <들장미>(*Heidenröslein*)는 이러한 요구에 부응하는 경향을 보여주는 한 예이다. 고대의 인물을 설정하는 아나크레온풍의 시를 포기한 것은 가곡에서 오페라의 장식음을 포기한 것과 상응한다고 볼 수 있다.

베를린 가곡 학교를 통해 괴테 수용이 집중적으로 이루어진 것은 요제프 하이든과 볼프강 아마데우스 모차르트와 같은 동시대의 비엔나 고전주의의 대표자들에 의해 이 시인의 수용이 완전히 이루어지지 않았다는 데 있다. 모차르트가 괴테의 시로 가곡 <제비꽃>(*Das Veilchen*)을 오페라 장면처럼 작곡한 것은 개별적이고 우연한 예라고 할 수 있다.

괴테 시를 작곡하는 데 있어서 베토벤의 중요성은 그가 20여 편 이상을 작곡했다는 점 이외에도 가곡 시인으로서 괴테의 특징을 부각시켰다는 점이다. 베토벤의 가곡들은 한편으로는 <오월의 노래>(Mailied)처럼 변형된 시 가곡의 유형이고, 다른 한편으로는 <기쁨 가득 고통 가득>(Freudvoll und leidvoll)에서처럼 오케스트라를 동반한 오페레타 유형이다.

슈베르트가 작곡한 <물레 앞의 그레트헨>(Gretchen am Spinnrade)은 낭만주의의 가곡을 완성한 것으로 여겨진다. 이 작곡의 새로움은 절(節)의 변형이 아니라, 낭독조(朗讀調)와 아리아의 구분을 분명하게 하지 않고 텍스트의 여러 가능성을 부드럽게 조화시켰다는 점이다. “그리고 아 그의 입맞춤 (Und ach, sein Kuss!)”에서 나타나는 이 가곡의 내면적 절정은 형식적인 휴지부 없이 다음절에서 낭독조로 전환된다.

라이하르트가 괴테의 시를 낭독조와 아리아와의 차이를 분명히 하는 칸타타의 자유로운 형식으로 작곡했다면, 슈베르트는 베토벤처럼 텍스트 해석에 있어서 변형을 피한다. 특히 <미농>(Mignon)에서 그는 베토벤보다 더 강렬하게 종결부를 반복함으로써 종반부를 확연하게 한다. 이러한 점은 라이하르트나 켈터(Zelter)에게서는 보이지 않는 것이다. 문학적 시 형식을 다루는데 있어서 이러한 자유로움은 괴테의 가곡 미학과는 부합하지 않는다. 슈베르트가 1817년과 1825년 두 번에 걸쳐 그의 가곡을 괴테에게 보냈을 때, 괴테가 침묵한 것은 아마도 거절을 의미한 것으로 추정된다. 슈베르트는 가곡을 작곡하는데 있어서 괴테 시의 중요성을 인식하고 있는데, 이는 1821년 그가 괴테 시 두편을 작곡하고 출간하는 것에서 볼 수 있다. <마왕>(Erlkönig)이 op.1 이고, <물레 앞의 그레트헨>이 op.2 로 정해진다. 이 작품들은 동시대의 비평가에 의해 ‘대작’으로 평가받는데, 이러한 수식어는 여태까지 심포니나 소나타 형식의 보다 큰 장르에게나 붙이던 것이었다.

이로 인해 괴테 가곡에 있어서 슈베르트의 선구자적 기능이 인정받게 된다. 사회의 여러 계층에 널리 알려진 슈베르트의 최초 가곡은 op.3-1, 괴테

의 <목동의 비가>(Schäfers Klage lied)이다. 슈베르트가 괴테의 시를 접하게 된 것이 새로운 유형의 가곡을 구상하게 된 결정적인 계기가 됐다면, 이는 다른 시인들의 시를 작곡하는 데에서도 해당된다. 빌헬름 뮐러(Wilhelm Müller)의 연가곡과 하이네의 텍스트에 대한 작곡이 그러하다. 슈베르트는 동시대의 작가들을 주목하면서 보다 젊은 낭만주의 작곡가들에게 강하게 인지되는 텍스트들을 선정하였다. 그들 중 괴테는 하이네 다음으로 선호되는 작가였다.

슈베르트 이후 괴테의 시를 다룬 작곡가들은 괴테를 해석하는 슈베르트의 역량과 늘 논란을 벌이게 된다. 이 점은 낭만주의 피아노 가곡을 대표하는 마지막 주자인 후고 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)에게서 가장 뚜렷이 나타난다. 1888년과 그 이듬해에 그는 51편의 괴테 시를 작곡한다. 그는 의식적으로 이 곡들을 슈베르트가 다룬 작품들과 중복되지 않게 하였다. 그러나 그는 슈베르트가 이미 곡을 붙인 <프로메테우스>(Prometheus), <인간의 한계>(Grenzen der Menschheit), <가니메트>(Ganymed)와 『빌헬름 마이스트의 수업시대』에서 나오는 <미농의 노래> 등 몇 편의 시들을 시대에 적합하게 새롭게 작곡함으로써 슈베르트를 비판하기도 한다. 괴테의 문학이론이 많이 반영된 「프로메테우스」의 경우, 볼프는 슈베르트보다 훨씬 더 강렬하게 반신(半神)의 반역적 저항을 부각시킨다. 이는 19세기에 일반적으로 천상의 불을 횡령하여 쇠사슬에 묶인 자라는 이미지 때문에 소홀히 되었던 ‘인간 창조자’로서 프로메테우스 상을 강조하는 것이기도 하다. 볼프가 괴테의 시를 작곡하면서 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)보다는 슈베르트와 관련을 맺고 있는 것은 우연이 아니다. 슈만의 초기 작품인 <미농의 노래 op.98a>의 낭독조 표현은 새로운 유형으로서, 의식적으로 텍스트를 정확하게 낭독하는 것과는 또 다른 뉘앙스를 준다.

1900년 무렵, 피아노로 반주되는 독창 가곡의 장르가 끝이 나면서 괴테를 수용하는 위대한 낭만주의 시대는 막을 내리게 된다. 1900년 이후에도 여전

히 괴테 시는 작곡되는데, 이는 쇤베르크(A. Schönberg)의 새로운 음악과 아방가르드 흐름에 대항하기 위한 것이 된다. 쇤베르크, 베르크(A. Berg), 베베른(A. Webern) 등으로 대표되는 이른바 제 2차 비엔나 학파의 성악곡에서 괴테의 시는 주도적인 역할을 하지 못했다. 이러한 시대적 흐름 속에서 여전히 괴테를 수용하는 두 부류가 눈에 띄게 되는데, 하나는 후기 낭만주의자들과 반(反) 낭만주의적 보수주의자들인 청년파 음악 운동이 그들이다.

첫 번째 부류에 속하는 작곡가들로는 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss), 한스 피츠너(Hans Pfitzner), 오토마르 쇼엑(Othmar Schoeck)을 들 수 있다. 피츠너와 쇼엑이 텍스트를 선정한 것을 보면 그들이 괴테를 수용한 낭만주의자들의 후예들임을 알 수 있다. <달에게>(An den Mond)에서 보이듯이, 피츠너의 괴테 작곡이 인상주의에 영향을 받았음이 드러내고 있다면, 쇼엑의 <오월의 노래>(Mailed)는 가요풍의 표정이 풍부한 선율로 독자적인 피아노 성부를 지니면서 슈베르트와 볼프를 보완하고 있다. 그의 전체적인 가곡에 비하면 얼마 되지는 않지만 슈트라우스는 괴테의 시를 13편 작곡하고 있다.

두 번째 부류는 20세기 초엽의 보수적인 문명비판을 통해 괴테의 이념에 부합하려고 한다. 크납(A. Knab), 맑스(K. Marx) 등으로 대표되는 청년파 음악 운동은 음악을 일상생활에 보다 가깝게 연관시키면서, 괴테 시대의 가곡 미학을 다시 소생시키려고 시도하였다⁴⁾.

4) 피종호, 『독일시와 가곡』 (서울: 유로서적, 2007), 76-79.

가. 괴테 문학에 의한 대표적인 작품⁵⁾

1) 성악곡과 합창곡

- 라이하르트(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814) <표4>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
	가곡	꽃무늬 리본으로	1809
	가곡	프로메테우스	Ed. 1809
	가곡	들장미	1809

- 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) <표5>

작품번호	장르	곡명	작곡년도	비고
K. 476	가곡	제비꽃	1785	괴테의 징슈필 「에르빈과 엘미레」(1773 혹은 1774)에 나오는 발라드

- 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) <표6>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
52-4	가곡	오월의 노래	1793이전
	가곡	그리움을 아는 사람만이(미봉의 노래)	1807-8
75-1	가곡	그 나라를 아시나요(미봉의 노래)	1809
75-2	가곡	새로운 사랑, 새로운 삶	1809
75-3	가곡	메피스토의 벼룩노래	1809
83-1	가곡	비에의 기쁨	1811
83-2	가곡	동경	1811
83-3	가곡	꽃무늬 리본으로	1811
112	합창곡	고요한 바다와 즐거운 항해(Orch)	1814-5

- 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828) <표7>

D번호	작품번호	장르	곡명	작곡년도
118	2	가곡	물레 앞의 그레트헨	1814
119		가곡	밤의 노래	1814
120		가곡	눈물의 위로	1814
121	3-1	가곡	목동의 비가(2개의 악보 존재)	1814

5) 음악지우사 편·음악세계 옮김, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리』(서울: 음악세계)

123		가곡	동경	1814
126			『파우스트』의 한 장면	1814
138	5-1	가곡	쉽 없는 사랑(2개의 악보 존재)	1815/21
142	92-3	가곡	영혼의 참배(6개의 악보 존재)	1815-6
149	117	가곡	가수(2개의 악보 존재)	1815
160		가곡	흐름에	1815
161	19-2	가곡	미농에게 (2개의 악보 존재)	1815
162	5-2	가곡	애인의 옆에(2개의 악보 존재)	1815
215		가곡	사냥꾼의 저녁노래	1815
215A		가곡	바다의 적막감	1815
216	3-2	가곡	바다의 적막감	1815
224	4-3	가곡	나그네의 밤 노래Ⅱ	1815
225	5-3	가곡	어부	1815
226	5-4	가곡	잃어버린 첫사랑	1815
234	118-3	가곡	식사 노래	1815
247	118-6	가곡	실짓는 여자	1815
248	118-4	가곡	토가이 와인 찬가	1815
254		가곡	신과 바야데레	1815
255		가곡	쥐사냥	1815
256		가곡	보물을 찾는 사람	1815
257	3-3	가곡	들장미	1815
258		가곡	인연의 노래	1815
259		가곡	달에게 붙임	1815
260	115-2	가곡	비에의 기쁨	1815
261		가곡	사랑의 신을 사는 것은 누구인가?	1815
295		가곡	희망(2개의 악보 존재)	1815/6?
296		가곡	달에 붙임	1815/6?
310		가곡	동경(2개의 악보 존재)	1815
321		가곡	그 나라를 아시나요(미농의 노래)	1815
325		가곡	하프 연주자	1815
328	1	가곡	마왕(4개의 악보 존재)	1815
359		가곡	동경	1816
367	5-5	가곡	톨레의 임금	1816
368	3-4	가곡	사냥꾼의 저녁노래	1816
369	19-1	가곡	마부 크로노스에게	1816
440		합창곡	천사의 합창	1816
469		가곡	미농의 노래Ⅱ (미완성)	1816
478	12-1	가곡	하프연주 노래Ⅰ(2개의 악보 존재)	1816/22
479	12-2	가곡	하프연주 노래Ⅱ(2개의 악보 존재)	1816/22
480	12-3	가곡	하프연주 노래Ⅲ(2개의 악보 존재)	1816/22
481		가곡	동경	1816
484		가곡	물위에서 노래하는 정령의 노래	1816
538		합창곡	물위에서 노래하는 정령의 노래(2T,2B)	1817

543	92-2	가곡	호수 위에서	1817
544	19-3	가곡	가니메트	1817
549		가곡	마호메트의 노래(미완성)	1817
558		가곡	사랑에 빠진 이의 여러 모습	1817
559		가곡	스위스의 노래	1817
560		가곡	금세공사	1817
564		가곡	성탑의 그레트헨(미완성)	1817
656			동경(2T,2B)	1819
673	165-1	가곡	애인의 기록	1819
674		가곡	프로메테우스	1819
705		합창곡	물위를 나는 영들의 노래(2T,2B,Pf,미완성)	1820
710		합창곡	옛날을 지금으로(2T,2B,Pf)	1820?
714	167	합창곡	물위를 나는 영들의 노래 (4T,4B,Va2,Vc2,Cb,2개의 악보가 존재, 미완성의 제1고는 구D.704)	1820-1
715		가곡	탐닉	1821
716		가곡	인간의 한계	1821
717	31		줄라이카 II	1821
719	14-2	가곡	비밀	1821
720	14-1	가곡	줄라이카 I	1821
721		가곡	마호메트의 노래(미완성)	1821
726		가곡	미농의 노래 I	1821
727		가곡	미농의 노래 II	1821
728		가곡	요한나 제부스(미완성)	1821
764	92-1	가곡	뮤즈의 아들(2개의 악보 존재)	1822
765		가곡	사라져버린 사람에게	1822
766		가곡	흐름에	1822
767	56-1	가곡	만남과 이별(2개의 악보 존재)	1822
768	96-3	가곡	나그네의 밤노래 I	1824이전
877	62-2	가곡	말하라 하지 마세요(미농의 노래)	1826
877	62-3	가곡	이 모습 이대로 두오(미농의 노래)	1826
877	62-4	가곡	그리움을 아는 사람만이(미농의 노래)	1826
		가곡	나그네의 밤 노래 II	1843

• 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869) <표8>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
24	합창곡	파우스트의 파멸	1845-6

• 슈만(Robert Schumann, 1810-1856) <표9>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
25-2		자유사상	
25-8		부적들	
25-9		줄라이카의 노래	
51	가곡	사랑의 노래	1841-2
98a-3	가곡	그리움을 아는 사람만이(미농의 노래)	1841
98a-5	가곡	말하라 하지 마세요(미농의 노래)	1841
98a-9	가곡	이 모습 이대로 두오(미농의 노래)	1841
	합창곡	「파우스트」에서의 정경(독창,Cho,Orch)	1844/53
79-29	가곡	그 나라를 아시나요(미농의 노래)	1849
98a	가곡	「빌헬름 마이스터」에 의한 가곡집(9곡)	1849
98b	합창곡	괴테의 파우스트 장면들	1849
98	합창곡	미농을 위한 진혼곡(Orch)	1849
96-1	가곡	나그네의 밤 노래 I	1850

• 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847) <표10>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
8-12	가곡	줄라이카와 하렘	1827
	합창곡	4명의 남성중창을 위한 <오늘 고귀한 곳에 있게 하소서>	1828
41-6	합창곡	호수 위에서	1834
34-4	가곡	줄라이카	1836
50-1	합창곡	터키의 선술집 노래	1840
50-3	합창곡	여름의 노래	1840
57-3	가곡	줄라이카	1842
59-2	합창곡	이른 봄(초록빛 속에)	1843
59-4	합창곡	피꼬리(초록빛 속에)	1843
75-3	합창곡	권주가(나그네)	1844
99-1	가곡	잃어버린 첫사랑	1845
86-3	가곡	연인의 편지	1847
120-4	합창곡	집시의 노래	1847
	가곡	그레트헨	
	가곡	연인의 노래	

• 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) <표11>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
	가곡	나그네의 밤 노래 I	1840

	가곡	그 나라를 아시나요(미농의 노래)	1842
	가곡	톨레의 임금	1843

• 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) <표12>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
없음	가곡	괴테의 「파우스트」를 위한 7개의 가곡	1832

• 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897) <표13>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
	합창곡	괴테의 '겨울의 하르츠 여행'에서의 단편 -알토 랩소디(Orch)	1869
89	합창곡	운명의 여신의 노래	1882

• 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881) <표14>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
	가곡	메피스토의 벼룩노래	

• 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) <표15>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
6	가곡	그리움을 아는 사람만이(미농의 노래)	1869

• 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903) <표16>

작품번호	곡명	작곡년도	Orch.
괴테 가곡집(51곡)			
1-3	Harfenspieler I, II, III	1888	1890
4	Spottlied aus... Wilhelm Meister	1888	
5-7	Mignon I, II, III	1888	
8	Philione	1888	
9	Mignon	1888	1890,3
10	Der sänger	1888	
11	Der Rattenfänger	1888	1890

12	Ritter Kutts Brautfahrt	1888	
13	Gutmann und Gutweib	1888	
14-15	Coptisches Lied I,II	1888	
16-17	Frech und froh I,II	1888	
18	Begerzigung	1889	
19	Epiphantias	1888	1889
20	St. Nepomuks Vorabend	1888	
21	Genialisch Treiben	1889	
22	Der Schäfer	1888	
23	Der neue Amadis	1889	
24	Blumegruß	1888	
25	Gleich und Gleich	1888	
26	Die Spröde	1889	
27	Die Bekehrte	1889	
28	Frühling übers Jahr	1888	
29	Anakerons Grab	1888	1890,3
30	Dank des Paria	1888	
31	Königlich Gebet	1889	
32	Phanomen	1889	
33	Erschaffen und Beleben	1889	
34	Ob der Koran von Ewigkeit Sei?	1889	
35	Trunken müssen wir alle sein!	1889	
36	So rang man nüchtern ist	1889	
37	Sie haben wegen der Trukenheit	1889	
38	Was in der Schenke waren heute	1889	
39	Nicht Gelegenheit macht Diebe	1889	
40	Hoch beglückt in deiner Liebe	1889	
41	Als ich auf dem Euphrat schiffte	1889	
42	Dies zu deuten, bin erbötig	1889	
43	Hätt ich irgend wohl Bedenken	1889	
44	kom Liebchen, komm!	1889	
45	Wie solit ich heiter bleiben	1889	
46	Wenn ich dein gedenke	1889	
47	Loken, haltet mich gefangen	1889	
48	Nimmer will ich dech verlieren	1889	
49	Prometheous	1889	1890
50	Ganymen	1889	1890
51	Grezen der Menschheit	1889	

• 피츠너(Hans Pfitzner, 1869-1949) <표17>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
40-5	가곡	나그네의 밤 노래Ⅱ	1931

• 크납(Armin Knab, 1881-1951) <표18>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
	가곡	꽃무늬 리본으로(괴테 가곡)	1924-46
	가곡	오월의 노래(괴테 가곡)	1924-46

• 쇼엑(Othmar Schoeck, 1886-1957) <표19>

작품번호	장르	곡명	작곡년도
19a-3	가곡	오월의 노래	1909-14
19a-4	가곡	꽃무늬 리본으로	1909-14
19a-5	가곡	쉽 없는 사랑	1909-14

2) 오페라와 칸타타 및 기악곡

- 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) <표20>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
84	서곡	에그몬트	에그몬트	1809-10

- 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847) <표21>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
20	기악곡	현악 8중주의 3악장	발푸르기스 밤의 꿈	1825
27	서곡	고요한 바다와 즐거운 항해	파우스트	1828
60	세속 칸타타	합창과 관현악을 위한 <첫번째 발푸르기스의 밤>	발푸르기스 밤의 꿈	1832

- 슈만(Robert Schumann, 1810-1856) <표22>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
136	서곡	헤르만과 도로테아	파우스트	1851

- 리스트(Franz Liszt, 1811-1886) <표23>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
108	교향곡	파우스트 교향곡	파우스트	1854

- 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) <표24>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
	서곡	파우스트	파우스트	1840

- 알칸(Valentin Alkan, 1813-1888) <표25>

작품번호	장르	곡명	괴테작품	작곡년도
33	피아노소나타	4개의 시대의 2악장	파우스트	1847

- 구노(Charles francois Gounod, 1818-1893) <표26>

작품번호	장르	곡명	피테 작품	작곡년도
	오페라	파우스트	파우스트	1852-59

- 보이토(Arigo Boito, 1842-1918) <표27>

작품번호	장르	곡명	피테 작품	작곡년도
	오페라	메피스토펠레	파우스트	1868

- 말리(Gustav Mahler, 1860-1911) <표28>

작품번호	장르	곡명	피테작품	작곡년도
	교향곡	천인교향곡	파우스트	1906

- 라흐마니노프(Sergei Rachmaninov, 1873-1943) <표29>

작품번호	장르	곡명	피테작품	작곡년도
28	피아노소나타	피아노소나타 1번	파우스트	1906-7

3. 괴테와 슈베르트 및 멘델스존의 관계

가. 괴테와 슈베르트의 관계

괴테의 시 59편으로 작곡된 80곡의 ‘괴테가곡’(Goethe-Lieder)은 슈베르트의 600여곡의 가곡 중에서 가장 많은 비중을 차지하고 있다. 슈베르트의 리트는 괴테가 제대로 알아주지 않았으나, “가곡과 괴테의 시”라고 말하면 독일인들은 슈베르트를 상기할 만큼 후세에 남겨진 값지고 훌륭한 문화유산이다.

리트에 대해 괴테는 언어와 음악의 일치에 대한 필요성을 주장하였다. 음악이 느낌의 영역을 열어주고 시적 언어가 상징적으로 해석될 때 가장 최고의 효과를 나타낼 수 있다는 것이다. 이것은 단순히 표면적이고 국부적 단어에 대한 음회화적(音繪畵的) 묘사를 통해서가 아니고 “내재적인 것을 전체적 기분으로 옮김”으로써 “듣는 사람으로 하여금 시가 주는 전체적 기분에 젖어 들도록 한다”는 것이다. 또한 통절형식 보다는 유절형식으로 작곡되어야 한다고 주장하였다. 따라서 슈베르트가 괴테가곡에서 사용했던 천둥소리, 벼락소리, 찰랑거리는 물소리, 벌의 붕붕거림, 말발굽소리 등을 음으로 그려낸 음회화적(점묘적) 기법은 괴테에게 있어 “힘오스러운 것”이었다. 밝고 편안한 선율을 좋아한 괴테가 듣는 이에게 아픔을 유발시키는 슈베르트의 <마왕>을 처음 들었을 때 왜 거부했는지를 짐작 할 수 있다⁶⁾.

<마왕>의 출판을 앞두고 슈베르트의 친구인 요제프 폰 슈파운이 그를 위해 괴테에게 편지를 보냈다. 내용은 이러했다.

6) 김미영, “괴테의 리트 음악미학”, 『음악이론연구』 4 (1999), 14.

“괴테도 알듯이 슈베르트는 이미 모든 사람들의 갈채를 얻은 사람이다. 그는 이미 416편의 작품을 내놓았고, 예술비평가와 비전문가들에게 큰 박수를 받아왔다. 그러나 우리 친구들의 공통된 소망은 이제 그 겸손한 젊은이를 설득해서 일부 작품을 출판해 음악적 경력을 쌓도록 하는 것이다. 시작은 독일 가곡 선집이 될 것이고, 다른 것들이 속속 뒤따르리라 기대한다. 괴테가 받을 첫 여덟 권은 괴테, 실러, 클롭슈토크 등의 문학에 곡을 붙인 작품들일 것이다. 고대 켈트족의 전설적 시인 오시안의 노래도 포함될 것이다.”

그러나 괴테는 반응을 보이지 않았다. 그가 생각하는 이상적인 가곡은 슈베르트의 것과 달랐다. 괴테는 더 분명하게 연으로 구분된 카를 프리드리히 쉐터의 가곡을 선호했다.

바이마르로 보내온 <연인 곁에서>(*Nage des Geliebten*)라는 곡 역시 괴테를 화나게 만들었을 것이다. 이 곡의 가사는 원래 괴테가 특별히 쉐터를 위해서 쓴 텍스트였기 때문이다. 쉐터는 그 텍스트를 연에 따라 작곡했지만, 슈베르트는 괴테의 연 구조를 없애버렸다. 슈베르트는 빈으로 이주한 철학자 프리드리히 쉐레겔이 목표로 삼은, ‘더 높은 전체의 의미’에서 어떻게 가곡을 작곡할 것인지를 분명 더 잘 알고 있었다. <가니메트>는 “존경하는 마음을 담아 시인에게” 헌정되었다. 1825년 슈베르트는 호화로운 견본 2권을 “무한한 존경”을 담아 바이마르로 보냈다. 그리고 “제 보잘것없는 일에 어찌면 약간이라도 주목해주시지 않을까” 소망했다. 그러나 답장은 없었다⁷⁾.

슈베르트 가곡, 특히 괴테의 시에 붙인 슈베르트 가곡은 파노프카(Heinrich Panofka, 1807-1887)가 말하였듯이 ‘독일가곡을 사랑하는 모든 사람들에게는 괴테와 슈베르트의 결합이 진정 행복한 것이고 독일의 영원한 열정’이라고 할 수 있다⁸⁾.

7) Nikolaus de Palézieux, *Sternstunden der Musik* (München, 2007), 김수은 번역 『음악사의 운명적 순간들』 (서울: 열대림, 2010), 161-163.

8) Kenneth S. Whitton. *Goethe and Schubert, The Unseen Bond*, (Portland: Amadeus press,

나. 괴테와 멘델스존의 관계

래리 토드(R. Larry Todd)에 의하면, 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)이 열두 살 되던 1821년은 이 어린 작곡가에게 있어 매우 중요한 두 가지 사건이 일어나는 해이다. 그 중 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 작품 《마탄의 사수》(*Der Freischütz*)와 《콘체르트 슈티크》(*Concert-Stück*)를 접한 것이 멘델스존의 음악적 성장에 있어 중요한 계기가 되었다면, 그의 지적 성장에 있어 지대한 영향을 끼치게 되는 사건이 바로 괴테와의 만남이었다. 1821년 11월, 멘델스존은 그의 스승인 켈터(Karl Friedrich Zelter, 1758-1832)와 함께 방문한 바이마르에서 이미 70대에 접어든 괴테를 처음 만나게 되는데, 여기서 2주 동안 머물면서 바흐의 푸가, 모차르트의 《피가로의 결혼》(*Le Nozze di Figaro*) 서곡과 자신의 작품들을 연주하고, 훌륭한 즉흥연주를 선보였으며, 또한 괴테가 소장하고 있던 모차르트와 베토벤의 자필악보를 초견으로 연주하였다.⁹⁾ 괴테를 만난 어린 멘델스존은 다음과 같은 내용의 편지를 집에 보내왔다¹⁰⁾.

“나는 집보다 여기서 지내는 시간이 더 많아요. 하루에 보통 4시간에서 6시간 정도 이 집에서 지내는데 어떤 때는 거의 8시간가량 머물 때도 있어요. 괴테선생님은 내 옆에 앉아 있지요. 나는 다 놀고 난 뒤 선생님에게 키스를 해달라고 하거나 직접 키스를 해드려요. 나에게 얼마나 친절한 분인지 상상도 못할 거예요”

이러한 첫 만남을 시작으로 괴테와 멘델스존은 몇 차례의 개인적인 만남과 꾸준한 편지 교환을 통해 각별한 관계를 유지하였다. 사실 이러한 관계

1999), 7.

9) R. Larry Todd, "Mendelssohn, Felix", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie and John Tyrrell ed., Oxford University Press, 2004.

10) Marshall Cavendish Corporation Ed, *Great Composers*, (주) 한국일보 타임-라이프 편집부, 『Great Composers』, (서울: (주) 한국일보 타임-라이프, 1993), 34.

의 발단은 멘델스존의 아버지인 아브라함(Abraham Mendelssohn, 1776-1835)을 통해 괴테가 작곡가 젤터에 대해 관심을 갖게 되는 1797년까지 거슬러 올라간다. 이것을 계기로 괴테와 젤터는 약 2년 뒤인 1799년부터 33년 동안 900통에 가까운 편지들을 교환하게 되는데, 여기에는 그들의 개인적, 정치적, 미적 생각들이 고스란히 드러나 있다. 특히 펠릭스와 누나 파니(Fanny Mendelssohn, 1805-1847)가 젤터에게 교육을 받기 시작했던 1819년부터 이들의 편지에 이 재능 있는 두 남매에 대한 내용이 눈에 띄게 등장한다는 사실은 주목할 만하다.¹¹⁾ 괴테와 젤터는 삶이 끝나는 날까지 멘델스존의 활동과 발전 과정을 주의 깊게 지켜보면서 그와 관련된 소식을 꾸준히 공유했을 정도로, 이 유능한 제자를 진심으로 아끼고 자랑스럽게 생각했다. 이처럼 멘델스존이 거의 예순 살 연상인 대문호 괴테에게 특별한 관심을 받으며 개인적인 친분을 유지할 수 있었던 것이 이 젊은 작곡가의 창작활동에 얼마나 중요한 영향을 미쳤는지는 그들이 10년 넘게 꾸준히 교환한 놀랄 만큼 친밀한 편지들을 통해 충분히 짐작할 수 있다. 괴테를 만난 덕분에 멘델스존은 고전문학을 이해할 수 있었고, 그것이 작곡하는 데 얼마만큼 중요한가를 절감했다. 괴테 또한 어린 친구와 함께 있는 것 자체만으로도 즐거움을 뿐만 아니라, 비록 멘델스존이 베토벤의 음악을 격찬하는 데는 공감하지 않았지만 고전음악에 대한 이해의 폭을 넓힐 수 있었다¹²⁾.

수많은 작곡가들이 괴테의 작품에 열광했지만, 멘델스존만큼 괴테와 각별한 음악적 교감을 나누며 서로의 창작 활동에 중요한 영향을 미친 작곡가는 찾기 힘들 것이다. 실제로 베퍼, 슈베르트, 베를리오즈와 같이 괴테에게 작곡가로서의 위대함을 전혀 인정받지 못했던 작곡가들을 생각한다면, 열 두

11) J. Michael Cooper, *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*, University of Rochester Press, 2007, 35.

12) Marshall Cavendish Corporation Ed, *Great Composers*, (주) 한국일보 타임-라이프 편집부, 『Great Composers』, (서울: (주) 한국일보 타임-라이프, 1993), 34.

살의 어린 나이에 이미 괴테에게 각별한 애정과 관심을 받았던 멘델스존이 괴테와 나이를 초월한 우정을 유지할 수 있었던 것은 큰 행운이었음이 분명하다¹³⁾.

13) 심은섭, “괴테의 문학에 기초한 멘델스존의 성악음악 연구” 『펠릭스 멘델스존 전통과 진보의 경계』, (서울: 음악세계, 2009), 194-196.

4. 『서동시집』 (*West-Östlicher Divan*)의 배경 및 내용

괴테의 서동시집(西東詩集)은 그가 70세 되던 1819년에 196수로 초판을 내고, 1827년에 43수가 보태져 모두 239수를 12편으로 구성하여 증보판을 낸 연작시집(Zyklus)이다. 괴테는 서방시인에 의한 동양적인 시라는 뜻에서 이 시집을 『서동시집』이라고 이름을 붙였다. 괴테의 깊은 인간통찰과 넓은 세계에 대한 관심은 멀리 동양에까지 미쳤으며, 특히 14세기의 페르시아의 시인 하피스에 대해서는 시대와 지역을 초월한 인간적인 감동을 느꼈다.

가. 『서동시집』의 배경

1810년대를 전후한 시대는 괴테에게 고통의 해였다. 1805년 쉴러와의 사별로 인한 공허감, 작품에 전념하지 못하는 무력함, 60대의 고령의 나이, 또 나폴레옹의 유럽정복으로 야기된 정치적 비난과 고립 등의 여러 가지 요소들이 한꺼번에 작용하여 그의 정신적인 갈등을 고조시켰다. 이러한 정신적 갈등들은 그에게 과거를 돌이켜보게 하는 계기가 되었고 그는 자신의 인생을 정리하는 기분으로 자서전을 집필하기 시작했다. 그의 자서전 『문학과 진실』(*Dichtung und Wahrheit*)과 『이태리 여행기』(*Die Italienische Reise*)는 각각 1809년에서 1814년, 1813년에서 1814년에 걸쳐 쓰여지는데, 그는 자서전을 집필하면서 시공을 뛰어넘어 어린 시절을 돌아보고 예기치 못했던 사실과 해후하는 행운을 얻게 된다.

그리고 그는 고향 프랑크푸르트로의 여행을 떠나게 되는데 1814년에서 1815년에 걸친 이 여행에서 그는 ‘신비로운 허’로 불리우는 동방의 시인 하피스를 만나게 된다. 그가 여행 중에 읽은 동방연구가 함머(Joseph von Hammer)의 번역본인 하피스의 문학은 그의 노년기 문학에 획기적인 영향을 끼친다. 하피스가 즐겨 사용한 주제인 ‘사랑, 음주, 노래’는 곧 괴테의 『서동시집』의 주제가 되었고, 이러한 것들은 괴테 자신이 젊은 시절에 즐겨 부르던 노래의 주제였기 때문에 다시 한 번 더 창작력에 불을 지피는 결

과가 되었다. 괴테는 당시의 유럽은 더 이상 소망이 없다고 생각했다. 그에게는 넓고 희망적인 새로운 문화가 필요했으며, 억압적인 시대상을 극복하고 쾌활하고 자유로운 정신을 유지할 수 있는 곳을 괴테는 갈망했다. 그는 ‘동방’을 당시 유럽의 시대상과 구별되는 안녕과 질서의 세계로 여겼고, 추구하고 이루어가야 할 모형으로 보았다. 이러한 과정을 거쳐 서방(westlich)의 시인은 허물어져가는 서방의 모습을 벗어나고 이상향으로 생각하는 동방(östlich)으로 향하게 된다. 그리하여 괴테는 원래의 자신의 모습(동방의 순수한 인간상)을 찾는다. ‘서’의 괴테가 ‘동’의 문학과 정신을 통해 새로워지려고 하는 것이 바로 ‘서-동’의 정신이며, 이것이 바로 서방시인의 동방적인 문학, 즉 ‘west-östlich’가 되는 것이다. 또한, ‘디반(Divan)’이라는 단어는 유럽에선 소파와 같은 의자의 일종으로 알려져 있지만, 동방에서는 ‘두루마리 또는 기록된 문서의 모음집’이란 의미로 사용되는데 이러한 낯선 용어로 서방시인인 괴테는 자신의 시들을 한데 묶어 그 이름을 『서동시집』이라 칭했다. 즉, 서방시인의 동방적인 이상향을 추구하는 모음집, 이것이 『서동시집』이다¹⁴⁾.

나. 『서동시집』의 내용

『서동시집』은 독일의 한 백발노인이 고향을 떠나 순수한 동방으로, 400여 년 전 하피스가 살았던 페르시아로 향해 상상의 여행을 떠나는 것으로 시작된다. 그는 시인일 뿐만 아니라 상인으로서 카라반(통상이나 성지순례를 위하여 무리를 이루어 여행하는 상인)을 따라 사막에서 도시로, 도시에서 사막으로 긴 여행을 하며 이국세계의 갖가지 기이한 풍물을 접하게 되고, 그들의 문화와 사람들에게 애정을 느끼게 되면서 자기도 모르게 그들과

14) 이진호, “괴테의 서동시집을 통해 본 변신의 양상”, (경북대학교 박사학위논문, 1994), 7-14, 120-122.

동화되어 간다.

『서동시집』에 수록된 시들은 쓰여진 순서대로가 아니라 주제별로 배열하여 모두 열두 편으로 되어있다. 이 열두 편은 내용면에서 보다 밀접한 세 편씩을 한 묶음으로 하여 다시 네 부분으로 나눌 수 있다.

시와 시인 일반을 주제로 한 「가인(歌人)의 서」(*Buch der Sänger*), 구체적인 시인을 명시한 「하피스의 서」(*Buch Hafis*), 그리고 시의 가장 중요한 주제를 다룬 「사랑의 서」(*Buch der Liebe*)가 그 첫 부분이라 한다면, 그 두 번째는 시인을 불쾌하게 만드는 「불쾌의 서」(*Buch des Unmuts*), 시인이 관찰한 「관찰의 서」(*Buch der Betrachtung*), 잠언집에서 추려낸 「잠언의 서」(*Buch der Sprüche*)가 있고, 서동시집 전체의 축을 이루는 것으로 서로 대립되는 두 개의 시, ‘티무르와 겨울’(*Der Winter und Timur*)과 ‘줄라이카에게’(An *Suleika*)를 포함한 「티무르서」(*Buch Timur*), 여기서 등장하는 줄라이카의 모티브는 곧바로 「줄라이카 서」(*Buch Suleika*)로 이어지고, 이것은 또 다시 그녀와 떨어져서 세월을 보내는 시인의 삶을 주제로 한 「술 따르는 젊은이의 서」(*Das Schenkenbuch*)로 이어진다. 그는 줄라이카에 대한 사랑 못지않게 그를 따르는 젊은이를 친손자처럼 사랑하면서 그에게 대자연의 이치를 가르치는데, 이처럼 사랑과 교육의 모티브가 자연스럽게 연결되면서 종교적인 차원으로 넘어간다. 마지막 네 번째 부분인 「비유의 서」(*Buch der Parabeln*), 「배화교도의 서」(*Buch des Parsen*), 그리고 「천국의 서」(*Buch des Paradieses*)는 모두 종교적인 주제들을 다루고 있다¹⁵⁾.

『서동시집』중의 시로 곡을 붙인 작곡가는 슈베르트 외에도 여럿이 있다. 슈만은 18편의 괴테의 시에 곡을 붙였는데, 『서동시집』중에서 「자유

15) Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, 최두환 번역 『서동시집』 (서울: 도서출판 시와 진실, 2002), 232-235.

사상」(*Freisinn*), 「부적들」(*Talismane*), 「줄라이카의 노래」 3곡을 썼다. 200여곡의 가곡을 쓴 볼프는 51곡이 수록된 『괴테 가곡집』(*Goethe Liederbuch*)을 작곡하였는데 그 중에 17편의 『서동시집』의 가곡이 들어있으며, 「줄라이카의 서」에서 10편의 시를 취하고 있다. 멘델스존과 그의 누나 화니 멘델스존도 줄라이카의 노래들을 작곡하였다. 특히 ‘동풍(東風)’과 ‘서풍(西風)’으로 짝을 이루는 두 시는 슈베르트가 「줄라이카 I op.14, D.720」과 「줄라이카 II op.31, D.717」로, 멘델스존이 「줄라이카 op.34, no.4」, 「줄라이카 op.57, no.3」로 작곡하였다¹⁶⁾. 두 편의 줄라이카의 시는 각각 동풍(東風)과 서풍(西風)이 실어 나르는 사랑을 다룬다.

다. 「줄라이카의 서」(*Buch Suleika*)

『서동시집』의 시들이 쓰여지는데 결정적인 원동력이 됐던 것은 페르시아의 시인 하피스 외에도 줄라이카의 모델이 된 마리안네 폰 빌레머이다. 마리안네는, 괴테의 고향친구이고 프랑크푸르트의 대부호의 하나인 은행가 빌레머(Willemer)의 세 번째 부인이었는데, 1814년 60세이었던 괴테를 처음 만난 당시 그녀는 30세였다. 그녀는 일찍부터 무용가로 무대에 섰으며, 프랑크푸르트에서의 공연 중에 우아함과 재능을 빌레머로부터 인정받아 그의 집으로 초대되었고, 딸들의 가정교사가 되었으며, 그 후 빌레머와 결혼하였다. 그는 또한 베토벤으로부터 인정받을 만큼 음악성을 지닌 뛰어난 가수이기도 했으며 매력적인 자태와 더불어 섬세한 감수성을 지녔고 어릴 때부터 문학에 관심을 지닌 낙천적 성격의 다재다능한 여인이었다. 특히 그녀는 괴테의 문학에 깊은 관심을 갖고 있었고 그를 존경했다. 처음 괴테가 그녀를 만난 1814년 8월에 그녀는 빌레머의 단순한 동거인이었으나, 그 해 10월 괴테가

16) 조길자, “슈베르트의 괴테가곡 『서동시집』(West-Östlicher Divan) 중 4편의 시에 의한 가곡 연구”, 『이화음악논집』 11 (2007), 123.

프랑크푸르트 근교의 게르버뮐러(Gerbermüller)로 다시 돌아왔을 때는 이미 9월 27일 결혼하여 빌레머의 부인이 되어 있었다.

길지 않은 만남이었지만 괴테와 그녀는 서로 호감을 느끼게 되었고, 가까워지기 시작했다. 그러나 괴테의 계속된 여행으로 인해 이들의 만남은 오래가지 못했다. 1815년 여행 중에 괴테는 「줄라이카 서」의 제일 앞부분에 놓이게 될 시 ‘그대가 줄라이카이니까’(Da du nun Suleika heisst)를 쓰게 되고, 이 시에서 사랑의 상대역인 여인의 이름을 ‘줄라이카(Suleika)’라고 명명하게 된다. 괴테가 현실에서 만난 마리안네가 그의 작품 속에서 시인이 만나게 된 줄라이카가 된 것이다. 괴테와 마리안네는 1815년 8월에 다시 한번 만나고 헤어지게 되는데, 그 이후로 그들은 더 이상 만나지 못했다. 이들의 짧은 만남은 그들에게 또 다시 만나게 됨을 기다리는 희망과 그리움, 그리고 절망감까지 가져다주었다. 이러한 감정은 두 사람의 내면에 잠재한 시적인 재능을 발휘케 하였고, 서로의 감정을 은밀히 주고받은 편지는 곧 시로 표현되었는데, 이 시들이 바로 서동시집의 내용 중에서 정점을 이루는 「줄라이카 서」가 되었다.

「줄라이카 서」의 시들은 하템(Hatem)과 줄라이카와의 대화로 이루어진 시가 대부분이고, 그 외에 하템과 소녀들과의 대화, 줄라이카와 하녀와의 대화의 시로 이루어져 있으며, 독백의 시들도 상당수 있다. 이전의 「사랑의 서」에서는 일곱 쌍의 연인이 소개되어 있다. 이들 중 한 쌍(유주프와 줄라이카)이 선택되어지게 된다. 미남인 유주프(성경 속의 등장인물 요셉)를 유혹하는 줄라이카(보디발의 아내), 젊은이와 젊은이 간의 사랑을 형상화 한 전설 속의 사랑은 노인인 괴테에겐 적용될 수 없었기 때문에 괴테는 줄라이카만 인용하고 자신에게 합당한 이름을 찾아야 했으므로 페르시아 문학사에 등장하는 한 거부(巨富)인 시인의 이름을 따서 ‘하템’이라 자칭한다. 이렇게 그는 마리안네에게 어울리는 모습으로 스스로를 ‘하템’이라 칭함으로 노령의 자신을 감추게 된다.

젊은 여인에게서 느낀 사랑의 감정은 노년의 괴테에게 새로운 의욕을 불러일으켜 노시인의 모습을 벗어버리고 사랑의 정열을 불태우는 괴테를 가능하게 했다. 괴테는 마리안네와의 서신교환을 통하여 정신적, 육체적으로 동등한 수준에서 언어를 교환하였다. 그녀의 시들은 괴테와의 문학적, 감정적 교류를 통해 그와 하피스의 정신을 잘 습득하여 표현한 뛰어난 작품들이다¹⁷⁾. 괴테는 1819년에 그의 『서동시집』을 출판하면서, 「줄라이카 서」안에 시에 재능이 뛰어났던 마리안네의 시 다섯 편을 포함시켰다¹⁸⁾. 『서동시집』 중 마리안네의 시가 포함되었다는 사실은 그녀의 사후 10년, 괴테의 사후 32년인 1869년에 독문학자 헤르만 그림(Herman Grim, 1828-1901)이 『괴테와 줄라이카』를 집필한 후에 세상에 알려졌다¹⁹⁾.

17) 이진호, “괴테의 서동시집을 통해 본 변신의 양상”, (경북대학교 박사학위논문, 1994), 21-22, 87-93.

18) Goethe, Johann Wolfgang von, *West-Östlicher Divan*, 최두환 번역 『서동시집』 (서울: 도서출판 시와 진실, 2002), 234.

19) 이승희, “슈베르트, 멘델스존, 슈만의 줄라이카의 노래 반주연구”, (성신여자대학교 석사학위논문, 2006), 25.

1) <줄라이카>동풍(東風)의 번역

Was bedeute die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosent spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insektn frohes Wölkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heissen Wangen
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügl prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße,
Eh, noch diese Hügel düstrn,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so Kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten
Dort, wo hohe Mauern glühen,
Dort Find' ich bald den Vielglibten.

Ach, die wahre Herzenskunde,
Libesauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde.
Kann mir nur sein Atem geben.

무슨 뜻일까 이 움직임이?
동풍이 내게 기쁜 소식 전하려는 걸까?
그 날갯짓 시원한 바람
마음의 깊은 상처 식혀 주네.

애무하듯 먼지와 노닐다가
몽게구름 속으로 쫓아버리고
즐거운 벌나비 떼
든든한 포도넝쿨 사이로 몰아주네.

햇살의 따가움 부드럽게 해주고
달아오른 나의 뺨 식혀주고는
들과 언덕에 가득한 싱싱한 포도 넝쿨에
달아나면서 키스하네.

그리고 나에게 전해주는 나직한 속삭임.
땃들이 전해주는 수많은 인사일지라
이 언덕 저물기 전에 수천 번 키스로
인사하네.

바람아 너는 이렇게 계속 스쳐가는구나!
친구들에게 그리고 상심한 이들에게
저기 저 높은 성벽 석양에 빛나는 곳
그곳에서 나는 곧 나의 님 찾으리

아! 그러나 진실한 마음의 표시
사랑의 입김은, 삶을 신선하게 하네
오로지 그의 입으로부터만 내게 주어지네
오로지 그의 숨결만이 내게 줄 수 있네

이 시는 원래 마리안네가 쓴 시로서 괴테가 약간의 운을 손질하여 「줄라

이카 서」에 수록한 것이다. 괴테의 원고에는 1815년 9월 23일로 날짜가 적혀 있다. 이 시를 그녀가 썼다는 사실은 1857년 1월 21일에 그녀가 헤르만 그림에게 보낸 편지에서 처음으로 언급되었고, 1869년에 쓴 그의 논문을 통해 세상에 알려졌다. 괴테를 만나기 위해 하이델베르크로 떠나던 날에 마리안네가 이 시를 썼다고 하는데 원본은 소실되었고, ‘동풍을 다시 만나’라는 제목으로 정서한 시 원고가 1993년에 발견되었다. 괴테가 고친 시와 비교해 볼 때 4연과 5연의 몇몇 단어들만 바뀐 것을 알 수 있다²⁰⁾.

20) Johann Wolfgang von Goethe, *West-Östlicher Divan*, 김용민 번역 『서동시집』 (서울: (주)민음사, 2007), 237.

2) <줄라이카>서풍(西風)의 번역

Ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide! Denn du kannst ihm Kunde bringen, Was ich in der Trennung leide.	아! 너의 젖은 날개짓, 서풍아, 나는 네가 부럽구나! 네가 그에게 소식을 전할 수 있기에, 얼마나 내가 이별의 고통 속에 있는지를.
--	---

Die Bewegung deiner Flügel Weckt im Busen stilles Sehnen; Blumen, Auen, Wald und Hügel Stehn bei deinem Hauch in Tränen.	너의 날개 치는 움직임은 가슴속에 잠잠하던 그리움을 깨워내고 꽃과 초원과 숲과 언덕 너의 스치는 입김에 눈물이 서리네.
---	---

Doch dein mildes sanftes Wehen Kühlt die wunden Augenlider; Ach, für Leid müßt ich vergehen, Hofft ich nicht zu sehn ihn wieder.	하지만 너의 온화하고 부드러운 바람은 부르른 눈시울을 식혀주네. 아, 아픔으로 나는 허물어지리. 그이를 다시 뵈 희망이 없다면.
---	--

Eile denn zu meinem Lieben, Spreche sanft zu seinem Herzen, Doch vermeid, ihn zu betrüben, Und verbirg ihm meine Schmerzen!	서둘러 내 님에게 가서 그의 가슴에 부드럽게 말하여라. 하지만 그이가 슬퍼하지 않도록 조심하여라 그리고 나의 아픔을 그에게 숨기거라.
--	---

Sag ihm, aber sag's bescheiden: Seine Liebe sei mein Leben! Freudiges Gefühl von beiden Wird mir seine Nähe geben.	말하여라, 그러나 겸손하게 그의 사랑은 나의 생명이라고! 이 두 사람의 기뻐하는 감정이 내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리.
---	--

<줄라이카 I>의 '동풍'에 관한 시처럼 마리안네가 쓴 시를 괴테가 손질하여 수록했다. 1815년 9월 26일자로 날짜 표기가 되어 있다. 마리안네가 괴테와 헤어져 하이델베르크를 떠난 날 쓴 것이다. '동풍'에 관한 시는 사랑하는 사람을 만나러 가는 길에 쓴 시이고, 이 '서풍'에 대한 시는 사랑하는 사람과 이별한 후에 그 심정을 바람과 연관시켜 쓴 시이다. 이 시는 또한 하

피스의 4행시를 모델로 삼고 있다는 점에서 괴테와 마리안네 사이에 놓인 하피스와 동방 문학의 관계를 보여 준다. 괴테와 마리안네는 하피스의 시들을 편지의 암호로 사용하기도 했다²¹⁾.

21) Johann Wolfgang von Goethe, *West-Östlicher Divan*, 김용민 번역 『서동시집』 (서울: (주)민음사, 2007), 242.

5. 슈베르트의 <줄라이카>

가. 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)의 가곡세계

슈베르트의 음악성은 대부분 가곡에서 발휘되었는데, 그는 모차르트나 베토벤을 추종하면서도 독자적인 힘으로 가곡 분야를 개척하였다. 낭만주의 리트의 작곡가들인 슈만, 멘델스존, 브람스, 리스트, 말러, 볼프 등은 모두 슈베르트로부터 영향과 영감을 받았다.

슈베르트의 가곡이 이전의 가곡과 다른 첫 번째 특징은 긴 선율과 울림이 아름다운 피아노의 역할에 있다. 아름답고 유려한 긴 선율은 이전까지의 리트에서는 볼 수 없고 오히려 오페라의 아리아에 가까운 형태이었다. 피아노에는 자주 자율적이고 개성적인 역할을 부여하여 큰 표현력을 주었다. 슈베르트의 반주에 대한 취급은 그 당시 매우 독특했는데, 단순히 음악적 선율을 돕는 것이 아니라 예술에서 노래와 시, 그리고 악기가 어우러지는 앙상블의 개념이었다. 즉, 가곡에서 시가 줄 수 있는 직접적인 감정 외에 음악에서 전달 할 수 있는 표현의 모든 가능성을 열게 된 것이다. 이와 같이 슈베르트 가곡에서의 반주는 변화가 풍부하고, 피아노의 음형이 회화적인 이미지를 암시해주는 음회화적 기법을 많이 사용하였다. 슈베르트의 피아노 반주는 분위기를 만들어 내는 것 외에, 동작을 설명하고 때로는 성악 악구를 예시하거나 메아리 쳐주기도 한다.

시의 사용에 있어서는 낭만시대의 거의 모든 시인들의 시를 사용할 만큼 다양하였으며, 특히 18세기 후반의 괴테의 등장을 비롯해 쉴러, 하이네, 밀러, 뤼케르트에 의한 서정시가 나오면서부터 슈베르트의 시 선택에 대한 범위는 더욱 넓어졌다. 특히 괴테는 슈베르트에게 양적(70곡 이상)으로나 질적으로도 가장 중요한 시인이었다. 슈베르트는 시의 상황을 최대한 사실적으로 나타내기 위해 전조와 템포의 변화도 빈번하게 사용하였다. 또한 슈만과 같이 현저한 감7화음 등의 불협화음으로 리트를 시작하는 형태도 초기부터 사용하였다.

슈베르트 가곡의 주된 형식은, 멜로디가 가사의 각 연마다 반복되는 <아베 마리아>(Ave maria)와 같은 유절형식과 유절형식의 일부 또는 전체를 변화시켜 대조적인 중간 부분을 가진 형식의 <봄에 부쳐>(Im Frühling)와 같은 변형유절 형식이 있다. 그리고 드라마틱한 이야기를 전달하는데 매우 효과적인 <마왕>과 같은 통작 가곡 형식이 있다²²⁾.

슈베르트 가곡의 가장 중요한 특징은 이러한 것을 청중이 느끼게 하고 전곡에 통일성을 부여하기 위해서 그가 기악곡의 형식을 리트에 다양하게 채용하였다는 것이다. 위에 서술하였던 <실짓는 그레트헨>의 론도 형식 이외에 변주곡이나 오스티나토 저음 기법(<봄에>, 《백조의 노래》 중 ‘그림자’ 등), 소나타 형식의 발전부적 동기처리의 기법(<작은 사람>, <젊은 수녀>, 《아름다운 물방앗간집의 아가씨》 중 ‘시들어 버린 꽃’, 《겨울 나그네》 중 ‘시냇가에서’)을 가곡에 아주 적절하게 채용하였다.

그러나 600곡 이상이 되는 그의 가곡이 최종적으로 도착한 것은 그때까지의 ‘피아노 반주가 붙은 가곡’의 범위를 초월한 곳이었다. 사망하기 3개월 전에 작곡한 <그림자>에서는 전혀 다른 새로운 하나의 세계를 구축하였다. 그것은 슈베르트 이전의 리트에 대한 개념과는 반대로 앞에서 서술했던 기악기법(오스티나토 저음기법)을 채용하고 거기에 통작 형식(변주 유절 형식)을 갖추고 있으며, 가창성부는 노래라기보다는 극적인 낭독송을 중시하는 형태로 되었다. 그리고 피아노는 반주라는 역할을 초월하고 가창과 완전히 일체가 되어 하나의 세계를 형성하게 되었다. 그 표현력의 강함과 다른 장르에서 볼 수 가 없는 기성을 가진 그의 작품은 독일가곡사 중에서도 최고의 존재감을 느끼게 한다²³⁾.

22) 박은정, “연주자를 위한 Schubert와 Mendelssohn의 가곡 <Suleika> 비교 연구”, (숙명여자대학교 석사학위논문, 2009), 5-6.

23) 작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈베르트. 음악지우사 편·음악세계 옮김. 2001.

1) <Suleika op.14/1 D.720>

가) 작품개요

이 곡은 슈베르트의 가곡 스타일의 근본적 요소들이 완전히 표현된 걸작이며, 또한 브람스가 슈베르트의 다른 사랑의 노래보다 “이제까지 작곡된 곡 중에서 가장 사랑스러운 노래로 생각했다”고 할 정도로 관능적으로 평가되고 있다²⁴⁾. 이 곡은 1821년 3월에 작곡되었고, 1822년에 op.14-1로 출판되어 슈베르트의 친구인 쇼버(Franz von Schober, 1796-1882)에게 헌정되었다.

이 시는 피테의 전형적인 서정시로 강약의 운율이 일정하게 4번 반복되는 강약격 4음보로 된 4행시 6연으로 구성된다. 두 행씩 짝을 이루어 교차되는 각운을 가지고 있다. 강약격 4음보란, 강세가 있는 강한 음절과 강세가 없는 약한 음절이 일정한 거리를 두고 반복되는 율격을 뜻하며 영시와 독일 시에서 나타난다. 강약율의 기본단위를 음보라 부르며, 약약격, 강약격, 약약강격, 강강약격의 네가지로 나뉘어 진다.

통작 형식으로 만들어진 아주 긴 노래로, 총 143마디로 이루어진 이 곡의 전체적인 구성은 전반부(1-108마디)와 후반부(109-143마디)의 2부 형식이다. 전반부는 조금 빠른 속도의 3/4박자의 b단조로 시작되고 제1연부터 제5연의 노래는 a-b-a'-c-d로 구성되었다. 이에 반하여 후반부는 조금 느려지면서 B장조로 전조되고 제6연이 세 번 반복되고 노래는 e-e'-coda의 구성이다. 전체적인 조성의 흐름은 전반부 b단조에서 후반부 B장조로 전조되었다. 이 노래는 성악성부의 음역이 d#음에서 g''음까지로 소프라노를 위한 곡임을 알 수 있으며, 노래 부르는 시간은 약 6분이 소요된다.

24) Kimball Carol, *Song: a guide to style & literature*, 채은희 번역. 『Song』 (서울: 형설, 2005), 70.

나) 악곡분석

<표30> Schubert, <Suleika I>의 악곡분석

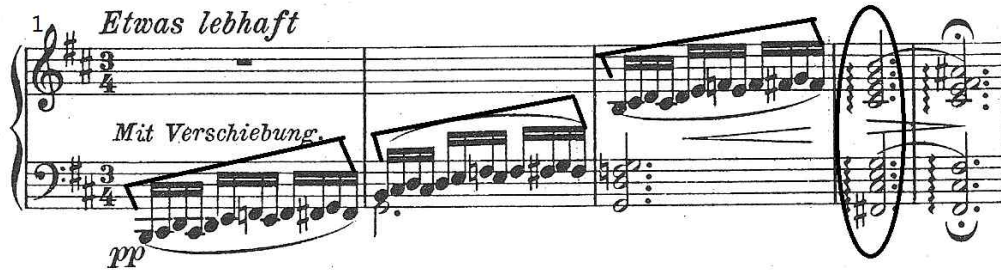
형식		A					B		
마디	전주	a	b	a'	c	d	e	e'	coda
	1-5	6- 24	25- 41	42- 59	60- 81	82- 108	109- 121	122- 133	134- 144
구성	b	b-F#	B	b-F#	B-b	B-G- F#	B		
시구성		1연	2연	3연	4연	5연	6연		
박자	3/4								
빠르기	Etwas lebhaft						Etwas langsamer		

1) 전주

Etwas lebhaft(조금 빠르게)의 템포로 시작하는 1-5마디의 피아노 전주 1-3마디의 16분음표 선율과 4-5마디의 아르페지오 코드로 구성되었다.

1-3마디의 16분음표 선율은 b minor의 주요음인 B음, D음, F음을 시작으로 하여 온음과 반음으로 구성된 음형이 3옥타브에 걸쳐 반복되어 4마디의 감화음에 도달하여 정리된다. 첫째박 16분음표들의 음정관계는 B음으로 시작하여 상행 온음, 상행 반음, 하행 반음이고, 둘째박은 D음으로 시작하여 상행 온음, 상행 반음, 하행 반음이다. 마지막으로 셋째박은 F음으로 시작하여 상행 반음, 상행 반음, 하행 반음으로 구성되어 반음계적 선율을 이룬다. 이 16분음표 음형은 A의 b부분이 시작되는 24마디에서 다시 등장하는데 b부분이 먼지와 노니는 바람을 노래한 것(*Kosend spielt er mit dem Staube*)으로 미루어 볼 때, 전주에서 등장하는 16분음표 선율은 바람을 표현한 것임을 알 수 있다. 반음계적 선율이 낮은 음역대에서 시작하여 3옥타브까지 상행했다가 4마디 아르페지오 코드에서 정리되는데, 이 코드의 음역

대가 7마디부터 노래하는 마리안네의 음역대와 동일하므로 멀리서부터 마리안네에게로 불어오는 바람을 음역대를 이용하여 원근감있게 표현하고 있다. 악보에 제시된 대로 *Mit Verschiebung*(with soft pedal)과 *pp*의 악상을 지켜 연주한다. (악보 1-1)



2) A의 a부분

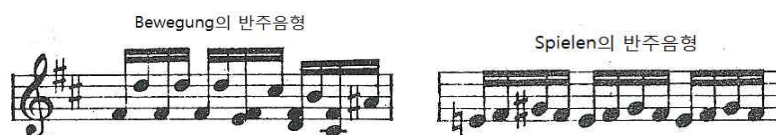
6마디부터 시작하는 A부분의 시작부분은 2마디가 한 프레이즈를 이룬다. 이 곡은 강약약 셈여림의 3/4박자이지만, 반주의 음형이나 시어에 따라 나눠지는 성악 선율이 때로는 6/8박자의 효과를 낸다. 예를 들면, A부분의 전반적인 왼손 반주의 ♩ ♪ ♪ 리듬이나 1연 2행의 *bringt der Ost / frohe Kunde* 같은 시어들이다. (악보 1-2)



시의 내용을 피아노 반주부에서 묘사하는 음회화적인 기법을 피테는 싫어했지만 슈베르트는 즐겨 사용했으므로, 본 논문에서는 텍스트를 중심으로 성악 성부와 반주부를 분석하고자 한다. 특히, 이 곡의 소재가 바람이므로

움직임을 나타내는 동사에 근거한 음악적 긴장감에 초점을 맞춰 분석하고자 한다.

A부분의 오른손을 주도하는 16분음표 음형은 1연 1행의 *Bewegung*(움직임)에서 따온 음형과 2연 1행의 *spielen*(놀다)에서 따온 음형으로 나눌 수 있다. (악보 1-3)



6마디부터 시작된 오른손의 16분음표 선율은 *Bewegung*(움직임)의 역동적인 바람을 표현하고 있으며, 이는 b부분 25마디의 *spielt*(놀다)를 표현하는 상징적인 바람의 음형과 대조된다. 6-9마디의 오른손 선율은 성악 선율의 구성음들을 모두 포함하면서 성악선율보다 높은 음역대를 사용함으로써 *frohe Kunde*(기쁜 소식)의 밝은 분위기를 표현하고 있다. 연주할 때는 성악 성부와 중복되는 음들을 피해서 윗 선율을 중점으로 연주한다. (악보 1-4)



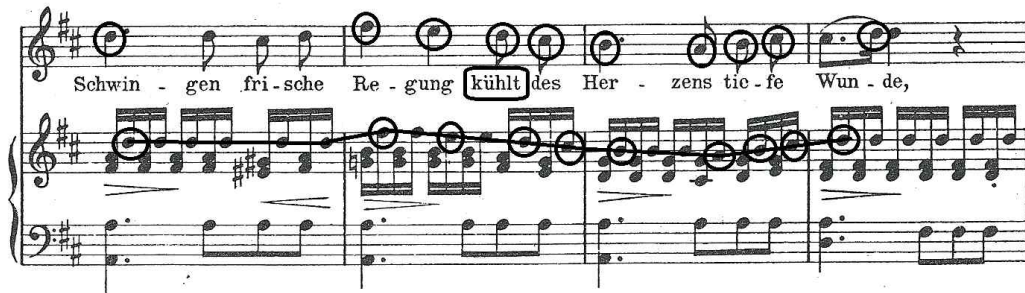
8-9마디의 성악 프레이즈가 끝나고 9마디 마지막 박자의 피아노 반주는 노래가 쉬는 공백을 채워서 충분히 노래해주어야 한다. 오른손 선율의 A#-B-C#음으로 상행 진행하는 선율이 드러나도록 연주한다. (악보 1-5)

10-12마디의 성악 선율은 가온 F#음부터 한 옥타브 위의 F#음까지 상행하는데 이 상행하는 선율을 받쳐 피아노 반주는 하행하는 선율을 그려 서로 대비되는 반진행을 한다. 반주의 음역대가 성악 성부의 음역대보다 높았던 6-9마디에 비해 10-12마디는 반주의 음역대가 성악 성부의 음역대보다 낮아진다. 성악 선율이 한 음정에서 지속될 경우에는 반주에서 채워줘야 하는데, 11-12마디에서 성악 선율이 F#음으로 지속될 때 11마디 마지막 박자의 오른손 윗 선율인 A#-B-A#음과 12마디 마지막 박자의 오른손 아랫 선율인 F#-E#-F#음의 진행이 드러나도록 연주하여 음악적인 밸런스를 맞추도록 한다. 12마디의 마지막 박자의 오른손 선율인 e#음, f#음은 그 다음 마디 첫 음인 g음과 자연스럽게 연결되는 *passing tone*이 된다. (악보 1-6)

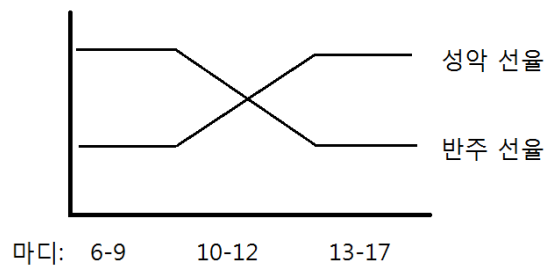
10-12마디의 상승한 성악 선율을 이어 1연 3·4행을 노래하는 13-17마디는 음역대가 높아지고 b minor에서 D Major로 전조되면서 마리안네의 흥분된 마음을 표현한다. 6-9마디에서 성악 선율보다 윗 음역대를 사용했던 반주부는 11-12마디에서 성악 선율과 반진행으로 하행하면서 13-17마디에서는 성악 선율보다 아랫 음역대를 사용하여 kühl(식혀준다)의 바람을 표현한다. (악보 1-7)



반주의 음역대가 성악 선율보다 낮아진다:kühl(식히다)의 차분한 분위기를 표현.



즉, 6-17마디의 반주부와 성악성부의 관계를 볼 때 11-12마디를 기점으로 교차를 이룬다. (표 31)



13-17마디의 성악 선율과 오른손 아랫 선율은 6도의 간격을 유지하면서 병행 진행하여 바람과 혼연일체가 된 듯한 마리안네의 심정을 표현한다. 14마디, 15마디, 16마디 마지막 박자의 8분음표는 선율적으로 진행되는 부분이므로 성악 성부와 밸런스를 잘 맞추고, 14마디 마지막 박자에 표시된 *crescendo*와 15마디 첫 번째박에 표시된 *decrescendo*를 잘 표현하여 연주한다. 17마디 마지막 박자의 연속되는 F#음으로 성악 성부가 쉬는 부분을 채워주면서 1연 3·4행이 반복되는 18마디로 자연스럽게 연결한다. (악보 1-8)

13

Sei - - ner

성악선율과 오른손 선율이 6도 병진행을 이룸:
바람과 혼연일체가 된 듯한 마리안네의 심정.

Schwin - gen Her - zens tie - fe Wun - de

노래의 공백을
반주가 채워줌.

1연 3·4행이 반복되는 18-22마디는 음악적인 움직임이 다소 축소된다. 성악 선율은 처음으로 나오는 셋잇단음표 리듬으로 선율을 장식하면서 *frische Regung / kühlt des Herzens / tiefe Wunde*로 그룹을 이루며 하행하고, 오른손의 아랫 선율 역시 E-D#-C#-B-A#음으로 하행한다. (악보 1-9)

시절(1연 3,4행)의 반복: 성악 선율과 반주 선율이 각각 하행하면서 음악이 축소된다.

18-22마디의 반주부가 하행하는 오른손 아랫 선율을 중심으로 진행되었다면, 23-24마디 간주에서는 중심 선율이 오른손 윗 선율인 G#-B-A#-G#-F#음으로 옮겨가면서 성악 성부가 없는 음악적 공백을 반주부에서 채운다. (악보 1-10)

중심선율이 오른손 윗 선율로 옮겨가면서 노래의 공백을 채워준다.

3) b부분

b부분이 시작되는 24마디 피아노 간주에서는 오른손의 음형이 전주에서 사용되었던 16분음표 음형으로 다시 되 돌아온다. 다만, 전주에서는 온음과 반음으로 구성되어 첫 번째 음과 세 번째 음이 단3도를 이루는 반음계적 음향 효과를 냈다면 24-25마디에서는 온음으로만 구성되어 첫 번째 음과 세 번째 음이 장3도를 이룬다. 이 음형은 2연 1행인 먼지와 노니는 바람을 표현한 것(*Kosend spielt er mit dem Staube*)으로 미루어 볼 때, 전주의 16분음표 선율은 바람을 표현한 것임을 다시금 확인시켜 주는 부분이다. a부분에서 표현한 바람이 *Bewegung*(움직임)을 표현한 역동적인 바람이었다면, b부분에서 표현한 바람은 *spielt*(놀다), *Staube*(먼지), *Wölkchen*(뭉게구름)을 표현한 방향성이 없는 바람의 상징적인 묘사이다. b부분의 왼손 반주는 a부분에서 같은 음으로 중복시켰던 8분음표들을 선율적으로 변화시켜 오른손으로 인해 움직임이 다소 축소된 반주를 음악적으로 채운다. (악보 1-11)

25 Spielen의 반주음형

8분음표를 통한 왼손의 선율적 변화

바람의 상징적인 묘사들.

27

31마디 첫 박자에 등장하는 *treibt*(쫓다)는 방향성이 있는 동사이므로 성악 선율이 6도로 상행 도약하고 오른손 반주는 다시 a부분에서 나왔던 트레몰로 형식의 움직임이 있는 반주로 돌아온다. 32-34마디는 14-16마디와 동일하게 성악 선율과 오른손 선율이 6도 간격으로 병행 진행하면서 각 마디의 마지막 8분음표들을 이용하여 선율적으로 진행한다. 32마디마지막 박자의 *crescendo*와 33마디의 *decrescendo*를 지켜 상행했다가 하행하는 선율선을 잘 표현해주도록 한다. (악보 1-12)

6도 도약 음정&트레몰로 반주형: *treibt*(쫓다)의 시어를 표현.

성악 선율과 오른손 선율의 6도 병진행 / 마지막 박자의 8분음표들을 통한 선율적 움직임.

36-40마디는 31-35마디를 아무런 변화 없이 완전히 동일하게 반복하고 있다. 이러한 반복은 강조의 표현인데, 이 강조된 표현은 그 뒤에 나올 *Lindert*(부드럽게 해주다)와 대조를 이루며 a'로의 분위기 전환을 효과적으로 이끈다. (악보 1-13)

36

treibt — zur si - chern Re - ben - lau - be der In -

31-35마디를 변화없이 반복:
강조를 뜻함.

Lindert(부드럽게 해주다)와
대조를 이룸.

부드럽게 해주다.

sek - - ten fro - hes Völk - chen. Lin-dert

4) a'부분

B Major로 진행된 b부분의 조성이 a'부분에서는 b minor로 돌아온다. 장조에서 단조로의 전조는 확장에서 축소, 또는 외향적인 표현에서 내면적인 표현으로 바뀔 때 쓰이기도 한다. 단조로 전조되면서 차분해진 분위기는 *Lindert sanft der Sonne Glühen*(햇살의 따가로움 부드럽게 해주고)을 표현하고 있다. (악보 1-14)

41

Lin-dert

장조에서 단조로의 전조:
확장 -> 축소 or
외향 -> 내면

B Major -> b minor

a와 a'부분은 텍스트만 다르고 성악 선율과 반주부는 동일하다. 따라서 a'부분의 분석은 텍스트에 따른 음악적인 변화를 보고자 한다. a부분에서는 *Was bedeutet / die Bewegung*으로 시절을 구분했다면, a'부분에서는 *Lindert sanft / der Sonne Glühen*으로 구분하여 시어에 따라 성악 선율의 강세가 달라지므로 반주할 때에도 성악 선율의 강세에 맞춰 연주한다. (악보 1-15)

a (1연 1행) Was be - deu - tet die Be - we - gung?



a' (3연 1행) Lin - dert sanft der Son - ne Glü - hen,



45-46마디에 나오는 3연 2행인 *Kühlt auch mir die heißen Wangen*(달아오른 나의 뺨 식혀주고는)은 한 문장 안에 반의어인 *Kühlt*(식히다)와 (달아오른)이 나오면서 언어적인 뉘앙스가 강해진다. 따라서 성악 선율이 상승하면서 텍스트에서 오는 긴장감을 음악적으로도 표현하고 있다. (악보 1-16)

반의어

45

kühlt (식히다)
heiß (달아오르다)
: 텍스트의 긴장감에 따라
성악 선율도 상승.



a부분의 13-17마디 *Seiner Schwingen frische Regung kühlt des Herzens tiefe Wunde*와 a'의 48-52마디 *küßt die Reben noch im Fliehen, die auf Feld und Hügel prangen*을 비교해보면 동사의 위치에 따라 음악적 비중이 달라지는 것을 알 수 있다. a부분에서는 동사인 *kühlt*가 시절의 중간에 나오므로 음악적 비중이 후반부에 있다면, a'부분에서는 동

사인 *küßt*가 시절의 처음에 나오므로 음악적 비중이 전반부에 있다. (악보 1-17)

13
Sei - - ner

a (13-17마디)

음악적 비중이 후반부에 있음.

a' (48-52마

음악적 비중이
전반부에 있음.

4R

53-57마디는 3연의 3·4행을 반복하면서 음악적으로는 축소되면서 선율이 하행하나 54마디, 55마디, 56마디의 각 마지막 박자를 셋잇단음표 리듬으로 하여 선율의 장식적인 효과를 낸다. (악보 1-18)

셋잇단음표를 통한 선율의 장식적 효과

58-59마디의 간주는 56-57마디의 성악 선율을 오른손 윗 선율이 메아리처럼 반복하면서 성악 성부의 공백을 음악적으로 채워준다. (악보 1-19)

56-57마디의 성악선율을 메아리처럼 반복하면서 노래의 공백을 채움.

5) c부분

b부분과 c부분의 4마디 도입부는 비슷하나, b부분이 *Kosend*(애무하다)로 강하게 시작하여 역동적인 선율을 노래하는 반면 c부분의 중심 시어는 *leises Flüstern*(나직한 속삭임)으로 텍스트에서 오는 뉘앙스대로 정적이고 부드럽게 노래하여 66마디부터는 새로운 음악이 등장한다. (악보 1-20)

b와 c 도입부의 피아노 반주부는 같으나
 c에서는 *leises Flüstern* (나직한 속삭임)에서 오는 뉘앙스 대로 정적이고 부드럽게 노래한다.

a와 b부분인 7-57마디까지는 성악 선율의 움직임도 많고 텍스트도 많았다면 c부분에서는 성악 선율의 움직임도 적어지고 텍스트도 적어진다. 66-69마디에서는 새로 등장한 4분음표 음들로 한 마디에 한 단어씩만 노래하면서 마치 *tausend Grüße*(수많은 인사)를 천천히 강조하면서 이야기 하는 듯하다. 성악 선율과 반주부 오른손 각 박자의 첫 음들은 옥타브로 병행 진행하고 왼손과도 같은 리듬으로 진행한다. (악보 1-21)

70-71마디 간주는 69마디의 메아리인 것처럼 두 번 반복되면서 71마디에서 b minor로 전조된다. 이 때 역시 오른손 각 박자의 첫 음들과 왼손은 같은 리듬으로 진행한다. (악보 1-22)

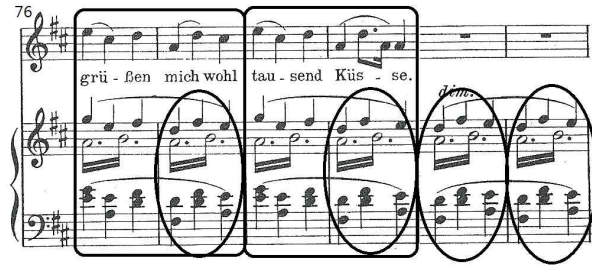
69
Grü - - ße;
B Major b minor

72-79마디에서는 다시 반주부의 음역대가 성악 선율의 음역대보다 높아지고 66-69마디와 비교해 볼 때, 66-69마디에서는 성악 선율과 오른손 선율이 옥타브 병행 진행 한데 비해 72-79마디는 오른손 윗 선율과 왼손 윗 선율이 옥타브로 병행 진행한다. 이 두 성부 위에 성악 선율이 같은 리듬, 혹은 비슷한 리듬으로 진행하므로 이 세 성부의 울림을 잘 들으며 연주하는 것이 좋을 듯하다. 오른손 아랫 성부의 *Bewegung* 음형의 변형인 트레몰로 반주형이다. (악보 1-23)

반주의 음역대가 성악성부보다 높아짐.

72
eh noch die-se Hü - gel dü - stern, grü - ßen mich wohl tau - send Kü - se.
옥타브 병행진행
Bewegung 음형의 변형인 트레몰로 반주형

76-77마디, 78-79마디는 성악 선율과 반주부가 두 마디 단위의 같은 음악을 사용함으로써 *tausend Küsse*(수 천번 키스)를 표현하고 있으며, 피아노 반주부의 두 마디 프레이즈 중 후반부를 간주에서 반복함으로써 메아리의 음향효과를 낸다. (악보 1-24)



6) d부분

82마디에서 다시 등장하는 16분음표 음형은 *spielen*의 음형이다. 간주의 오른손 16분음표 음형은 25마디 16분음표의 첫 번째음과 두 번째음이 장2도를 이뤘던 것에 비해 증4도로 음폭이 확대되면서 긴장감이 고조된다. (악보 1-25)



간주에서 고조되었던 긴장감을 가지고 그대로 성악 선율에서 받아서 노래 하는데 d부분의 82-87마디 성악 선율은 b부분의 성악 선율에서 나오는 두 가지 음형이 사용된다. 첫 번째는 27마디에 나오는 ♯ ♯ ♯ 리듬의 하행 선율과 31마디에 나오는 6도 상행 도약 음정이다. (악보 1-26)

88-91마디에서는 84-87마디에서 나왔던 5연 1·2행인 *Und so kannst du weiterziehen, diene Freunden und Betrüben*(바람아 너는 이렇게 계속 스쳐가는구나! 친구들에게 그리고 상심한 이들에게)를 반복하면서 성악 선율과 반주부가 모두 단2도 상승한다. (악보 1-28)

84-87마디를 단2도 상승하여 반복함. 6도 도약

88
und so kannst du wei-ter-zie-hen, die-ne Freun-den und Be-trüb-ten.

cresc.

5연 3·4행인 *Dort, wo hohe Mauern glühen, Dort Find' ich bald den Vielglibten.*(저기 저 높은 성벽 석양에 빛나는 곳, 그곳에서 나는 곧 나의 님 찾으리)이라고 마리안네의 단호한 결단을 노래하는 92-99마디는 이 곡의 클라이막스다. 반음씩 상행하는 bass 라인 위에 두터운 화음으로 변하는 오른손 반주와 성악가의 파사지오 음역대에서 반음씩 상행하는 성악선율이 절정을 향해 가면서 97마디의 *ff*악상까지 이른다. bass 라인은 92마디의 G#음, 93-94마디의 A음, 95마디의 Bb 음으로 한 마디, 혹은 두 마디씩 지속되다가 96마디에 이르러 A#-B-B#음으로 한 박자씩 상행함으로 마리안네의 흥분이 점점 빨라지고 있음을 표현한다. 또한 93마디에서는 마리안네가 님을 찾겠다고 외치는 ‘그 곳(Dort)’라는 시어가 슈베르트에 의해서 음악적으로 반복되면서 긴장감을 더 고조시킨다. (악보 1-29)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 92 and includes the lyrics 'Dort, dort, wo hohe Mauern glühen,'. The second system continues with 'dort find ich bald den Vielge- -lieb - - - - - ten.' The piano accompaniment features a prominent bass line that ascends by half-steps. Annotations include 'cresc.' and 'ff' dynamics, and arrows pointing to specific notes in the bass line. A caption below the score reads: 'G음부터 반음씩 상승하여 F#음에서 해결되는 bass 라인'.

99-108마디 간주는 *ff*까지 고조되었던 마리안네의 감정이 정리되는 부분이다. 왼손의 계속되는 F#음 위에 오른손 선율은 99-103마디에서 F#-E-D#-C#-B음으로 하행하는데 F#음은 F#-G#-F#음으로, E음은 E-F#-E

음으로, D#음은 D#-E-D#음으로, C#음은 C#-D#-C#음으로 비화성음인 보조음을 사용해 선율을 장식한다. 하행하는 다섯 마디의 프레이즈 뒤에, 104-106마디는 F#-E-D#음으로 세 마디 프레이즈로 다시 하행한다. 107마디에서는 D음이 내추럴되면서 minor의 효과를 냈다가 108마디에서 C#-B#-C#음으로 상행하면서 자연스럽게 B부분으로 연결된다. (악보 1-30)

99

ten.

fp.

decresc.

보조음

보조음

보조음

보조음

(5마디)

보조음

보조음

보조음

pp

(3마디)

dimin.

minor적인 효과

7) B부분

B부분에서는 B Major로 전조되면서 *Etwas langsamer* 템포로 한결 느려진다. A부분의 중심 시어가 “*Bewegung*(움직임)”이었다면, B부분은 “*Liebshauch*(사랑의 숨결)”이 중심이 되며 저음의 반주부가 *ppp*의 악상에서 시작하여 6연을 노래한다. B부분의 반주부는 “*Liebshauch*(사랑의 숨결)”을 묘사하고 있는데 왼손의 F# 연타음과 오른손의 ♪ ♪ ♪ 리듬으로 거의 움직임이 없이 진행된다. 울림이 많은 음역대에서의 왼손 F# 연타음은

스타카토 레가토로 끊길 듯 이어지는 소리의 공간을 형성하여 사랑의 음향적인 효과를 나타낸다. (악보 1-31)

올림이 많은 음역대에서 움직임이 적은 반주형.
 왼손의 스타카토 레가토는 끊길듯 이어지는 소리의 공간을 형성하여 사랑의 음향적인 효과를 냄.

성악 선율은 붓점 리듬과 셋잇단음표를 사용하여 4 : 3 비율의 리듬을 많이 사용하는데, 이분적인 리듬의 곡에서 강조하고 싶은 시어에 셋잇단음표를 사용함으로써 리듬이탈로 인한 강조를 부드럽게 나타낸다. (악보 1-32)

셋잇단음표를 사용하여 리듬이탈로 인한 강조.

반주부의 오른손 중간에 위치한 F#음의 ♩ 리듬은 슈베르트가 즐겨 썼던 음형으로 음악하고 관계없이 종소리를 연상케 하는 음향적인 요소이므로 이 음형이 드러나지 않는 B부분의 도입부에서도 연주자가 이를 인식하고 있어야 한다. 이 음향은 전반부에는 드러나지 않지만 후반부로 갈수록 점점 비중이 커진다. 이러한 음향적인 요소가 쓰인 슈베르트의 다른 작품을 보면, 연가곡 Op.25, D.795 「아름다운 물방앗간의 아가씨」 (*Die Schöne Müllerin*)의 20번곡 <시냇물의 자장가> (*Des Baches Wiegenlied*)에서 나오

는 2분음표의 B음과 Op.43/1, D.828 <젊은 수녀>(Die junge Nonne)에서
 “Alleluja!” 부분에서 나오는 높은음자리표의 C음이 있다. (악보 1-33)

중소리를 연상케 하는 음향적 효과 1. <Suleika>

Etwas langsamer Ach, die wah - re Herzens - kun - de, Lie - bes - hauch, er - fris - ches
ppp

The score for 'Suleika' features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, with some notes circled to highlight specific timbral effects.

2. 「Die Schöne Müllerin」 No.20 <Des Baches Wiegenlied>

p

The score for 'Des Baches Wiegenlied' is a piano piece in the key of three sharps and 2/4 time. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Several notes in the right hand are circled, likely to illustrate the timbral effects mentioned in the text.

3. Die junge Nonne

Al - le - lu - - ja!
ppp *dimin.*

The score for 'Die junge Nonne' includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is simple, with the lyrics 'Al - le - lu - - ja!'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, with some notes circled to highlight specific timbral effects.

시의 마지막 행이자 6연의 4행인 “*Kann mir nur sein Atem geben*(오로지 그의 숨결만이 내게 줄 수 있네)”를 노래하는 117-120마디에서는 가장 염원하는 말인 “*sein Atem geben*(그의 숨결이 줄 수 있네)”를 성악 선율을 높게 띄워서 강조하고 있다. 이 부분은 다이내믹의 균형이 다르게 잡혀있음에 주목해야 한다. 강조하고 싶은 시어에서는 반주에서도 강한 악상을 주는 것이 슈베르트의 대체적인 작곡 기법인데 이 부분에서는 특이하게 반주부에서 약상으로 먼저 강세를 주고 노래가 “*sein Atem geben*”을 받는다. 그 뒤에 반복되는 “*sein Atem geben*”은 음역대가 낮아지고 리듬이 길어짐으로써 자연스럽게 음악을 축소시키며 반복을 하고 있다. 대신 “*geben*”에 돈꾸밈음을 넣어 선율을 장식하며 반주부에서도 셋잇단음표로 함께 노래하고 있다. (악보 1-34)

음악적으로 축소하여 반복.

117

kann mir nur sein A - tem ge - ben, sein A - tem ge - - - ben.

p *pp*

The image shows a musical score for the song 'Kann mir nur sein Atem geben'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 117 and includes the lyrics 'kann mir nur sein A - tem ge - ben, sein A - tem ge - - - ben.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Annotations include a box around the first vocal phrase, a box around the piano accompaniment in the first measure, and a box around the piano accompaniment in the final measure. A fermata is placed over the final vocal note. The text '음악적으로 축소하여 반복.' is written above the score.

122-132마디에서는 109-120마디에서 노래했던 6연을 성악 선율과 반주부를 모두 동일하게 반복시키고 있다. 차이점이 있다면 반주부의 오른손이 한 옥타브 위로 이동했다는 점과 마지막 “geben”의 돈꾸밈음이 사라진 점이다.
(악보 1-35)

109 *Etwas langsamer* Ach, die

오른손 반주의 한옥타브 상승.

121 Ach, die

119 ge - - ben.

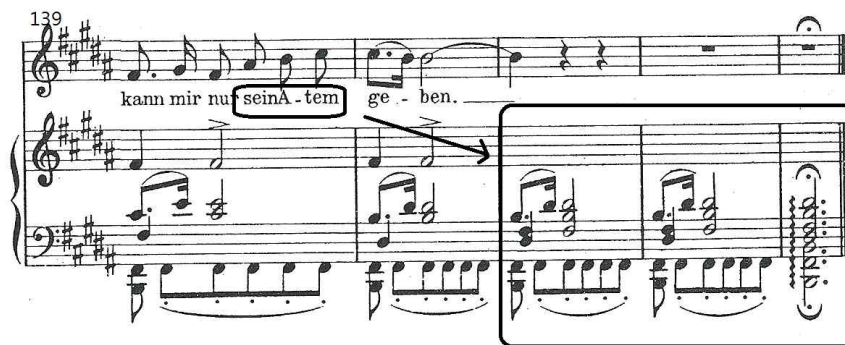
131 ge - - ben,

133-143마디의 Coda에서는 두드러지는 변화가 있는데, “Atem(숨결)”을 표현하는 F# 연타음과 오른손의 ♪♪♪ 이 내성으로 들어가고 종소리를 연상케 하는 ♪♪ F#음이 완전히 독립적으로 상성에서 타악기로 두들기듯이 울린다. 성악 선율도 6연에서 “*wird mir nur aus seinem Munde*”가 생략되고 음악적으로도 축소된다. (악보 1-36)



종소리를 연상케 하는 F#음의 위치 변화 : 133마디에서는 완전히 독립적인 성부로 떠오름.

141-143마디의 짧은 후주는 “*sein Atem(그의 숨결)*”의 여운이 남는 듯 B Major의 I 화음으로 세 마디를 반복한 후 곡을 끝낸다. (악보 1-37)



B Major의 I

2) <Suleika zweiter Gesang op.31 D.717>

가) 작품개요

두 번째 줄라이카의 노래는 <서풍의 노래>이다. 이 시는 마리안네가 하이델베르크에서 괴테와 밀회를 한 후 프랑크푸르트로 돌아가는 길인 1815년 9월 26일에 쓴 것이다. 줄라이카는 서풍에게 그녀의 소식을 연인에게 전해 달라는 간절한 염원을 부탁한다. 서풍은 비를 가져오는 바람으로 이 시에서는 눈물의 전달자로 표현된 것이다. 밀회를 마치고 돌아가는 길의 답장이 어선지, 이 두 번째 시가 더 관능적이며 노래에서도 첫 곡 보다 더 정열적으로 표현되었다. 이 곡은 1825년 8월에 펜나우어(A.W.Pennauer)에 의해 op.31로 출판되어 소프라노 안나 밀더에게 헌정되었다.

이 시도 <줄라이카>과 같이 강약격 4음보로 된 4행시로 구성되었으며 5연을 가진다. 마지막 음절에 강세가 없는 여성행미를 가진 두 행의 각운이 교차되는 교차운의 4행시로 슈베르트는 정확히 시의 운율과 음악의 박절을 일치 시켰으며, 음악적인 표현을 위하여 이 시의 원형을 행 또는 한 연 전체를 반복 사용하였다. 시의 1, 2, 3연이 전반부(1-128마디)로, 나머지 4, 5연이 후반부(129-186마디)로 하여 두 부분으로 구성되었다. 전반부와 후반부의 구분은 2/4, 3/4로 변화된 박자와 이에 따라 달라진 곡의 빠르기(Mäßige Bewegung → Etwas geschwiner) 및 반주형태의 차이에 따른다. 이 곡은 전체적으로 전반부가 A-B-A'의 3부 형식, 후반부가 C-D의 2부 형식으로 이루어져 있다. 186마디의 길이로 구성된 이 노래는 성악 성부의 음역이 f'에서 bb''까지 사용되었으며, 노래하는 시간은 약 4분정도가 소요된다. 전반부에서는 사랑하는 사람과의 이별 후, 돌아오는 길의 슬픔과 아쉬움의 감정을 노래하다가 후반부에서는 다른 분위기와 빠르기로 서풍을 통해 애인에게 자신의 사랑을 전하고자 하는 조급함을 묘사적으로 표현하고 있다²⁵⁾.

25) 조길자, “슈베르트의 괴테가곡 『서동시집』(West-Östlicher Divan) 중 4편의 시에 의한 가곡 연구”,

나) 악곡분석

<표32> Schubert, <Suleika II>의 악곡분석

형식		A			B		
마디	전주	a	b	a'	c	d	coda
	1-8	9-39	40-83	84-128	129-146	147-170	171-186
조성	B \flat		F-D \flat	B \flat -D \flat	B \flat		
시구성		1연	2연	3연	4연	5연	
박자	2/4				3/4		
빠르기	Mäßige Bewegung				Etwas Geschwinder		

1) 전주

슈베르트 가곡의 피아노 반주부는 주로 자연을 묘사하거나 배경을 표현한다. 이 곡에서도 피아노 반주부가 표현하는 것은 줄라이카에게 붙고 있는 서풍(West)인 듯하다. 하지만 가볍게 붙고 있는 서풍과는 대조적으로 줄라이카는 사랑하는 사람과 헤어진 이별의 아픔(Trennung leide) 속에 있다. A부분 전반부에 등장하는 오른손 옥타브형 16분음표 반주는 <줄라이카 I>에서 등장하는 6도 트레몰로 반주형인 'Bewegung 음형'의 변형인 것으로 사료된다. (악보 2-1)



『이화음악논집』 11 (2007), 123.

8마디의 전주는 네 마디 단위의 프레이즈로 나눌 수 있다. 처음 네 마디에서 1-3마디는 F음이 지속되고, 4마디는 선율이 E-F-G-F 음으로 움직인다. 그 다음 여덟 마디에서 5마디는 F음이 지속되고, 6-9마디는 F#-G-A-B-C-C-F-D음으로 선율이 상행했다가 하행하여 프레이즈를 마무리 하면서 성악 선율이 나올 것을 준비한다. 6마디에서 오른손 선율이 바람이 불 듯 상행할 때 왼손 bass 라인도 하행하여 반진행을 이루어, 상행하는 멜로디를 bass가 받쳐줌으로 안정감을 준다. (악보 2-2)

1

같은 음으로 지속 진행 지속

pp

진행

cresc.

반진행이 주는 안정감.

2) A부분

9마디부터 성악 선율이 시작되는데 성악 선율 역시 네 마디의 프레이즈 (*Ach, um deine feuchten Schwingen / West, wie sehr ich dich beneide*)를 이루며 처음 네 마디와 그 다음 네 마디는 텍스트만 다르고 음악적으로는 동일하다. 전주의 프레이즈와 마찬가지로 같은 음으로 지속되다가 가끔씩 움직이는 선율이 등장하는데, 이 부분은 줄라이카의 감정이 이입되는 시어인 “*feuchten*(젖은)”, “*dich beneide*(네가 부럽구나)”와 같은 시어가 노래되는 부분이다. 왼손의 반주는 대체적으로 한 마디에 한 화음씩 8분음표 분산화음으로 이루어져 있으나 이런 시어들이 노래되는 부분에서는 왼손도 선

울적인 움직임 가진다. (악보 2-3)

17마디에 나오는 1연 3행의 “denn”은 “왜냐하면”이란 뜻으로 “*denn du kannst ihm Kunde bringen*(왜냐하면 너는 그에게 소식을 전할 수 있기에)”를 노래하는 17-20마디는 13-16마디의 “*West, wie sehr ich dich beneide*(서풍아, 나는 네가 부럽구나!)”의 이유를 설명하는 부분이다. 앞의 프레임에서 한 번 등장하였던 8분음표의 선율적인 움직임은 두 마디에 한 번씩, 두 번이나 등장하여 음악적으로 긴장감을 고조시킨다. (악보 2-4)

“denn(왜냐하면) : “West, wie sehr ich dich beneide”의 이유를 말하는 부분.

21-26마디는 “Was ich in der Trennung lideide(얼마나 내가 이별의 고통 속에 있는지를)”를 노래하는 부분으로 줄라이카의 감정이 격해짐을 선율을 높여 표현하고 있으며, “Trennung(이별)”을 노래 할 때는 F음으로 세 박자나 지속시킨다. 이 때 역시, 반주부에서는 움직임이 없는 성악 선율을 채우기 위해 왼손의 화성이 두터워지며 악상도 ♩ 에서 시작하여 *cresc.*된다. (악보 2-5)

"Trennung(이별)"을 강조하기 위해 성악선율을 높임.
성악선율이 지속될 때 반주부의 화성이 두터워짐.

25마디의 꾸밈음은 음 앞에 짧게 붙이는 것이 아니라, 4분음표의 음가대로 연주해야 함을 유의한다. (악보 2-6)

21-24마디 반주부의 오른손 선율이 B \flat -C-D-C-B \flat -A음으로 움직이는 형태는 마치 전주 7-8마디의 선율의 움직임을 확대시켜놓은 듯하다. 25-26마디의 연결구는 21-24마디를 다시 두 마디로 축소시켜 1연을 마무리한다. 왼손의 bass 라인인 B \flat -A-G-F \sharp -E \flat 음은 그 다음 마디의 D음과 자연스럽게 연결되도록 연주한다. (악보 2-7)

27-36마디는 1연 3·4행을 노래하는 17-26마디를 완전히 동일하게 반복하고 있는 부분으로, 26마디 하행하는 간주의 선율을 받아 절제된 감정으로 반복한다. 36-39마디는 a부분을 정리하고 b부분을 준비하는 경과구로, b부분의 F Major로 전조하기 위해 화성적인 변화를 준다. (악보 2-8)

40마디부터 시작하는 b부분에서는 반주형이 변화된다. 왼손의 당김음 리듬은 “*weckt im Busen(가슴 속을 깨우다)*”의 흥분된 심장소리를 묘사하는 듯 하고, 오른손 두 번째 박자의 16분음표 음형은 <줄라이카 I>의 ‘*spielen* 음형’의 변형인 듯하다. 여전히 반주부의 오른손은 계속해서 불고 있는 바람을 묘사하고 있다. 반주형에는 큰 변화가 있지만 성악 선율은 여전히 네 마디 단위의 프레이즈를 이루고 있고, 40-41마디에서 움직임 없이 지속하는 듯한 선율이 진행되다가 42마디에서 8분음표 선율의 큰 움직임이 생긴다. (악보 2-9)

The image shows a musical score with two systems. The top system is for the piano accompaniment, starting at measure 40. It features a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with lyrics "Die Be - we - gung". The left hand plays a rhythmic accompaniment. A callout box labeled "Spielen 음형" shows a specific rhythmic pattern. An arrow labeled "변형" points from this callout to the piano accompaniment. The bottom system is for the vocal line, starting at measure 42. It features a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with lyrics "dei - ner - Flü - gel weckt im Bu - sen stil -". The left hand plays a rhythmic accompaniment.

44-49마디의 성악 선율은 네 마디 단위의 프레이즈에서 “*stilles Sehnen(잠잠하던 그리움)*”을 길게 부름으로 여섯 마디 프레이즈로 확대된다. 역시 46-47마디에 성악 선율이 지속될 때 왼손 bass 라인이 옥타브 이상으로 도약하면서 음악적 긴장감을 채워주고, “*Sehnen(그리움)*”이 끝나고 노래의 공백이 생길 때에도 마찬가지로 왼손 bass 라인이 채워준다. (악보 2-10)

리듬의 확장

왼손의 도약과 선율진행으로 리듬이 확장된 성악 선율을 받쳐줌.

b부분의 41마디는 “*Die Bewegung deiner Flügel(너의 날개치는 움직임)*”을 한 호흡에 부르기 위해 선율이 레가토 되었다면, 열 마디 프레이즈 후 음악이 다시 반복될 때는 “*Blumen, Auen, Wald und Hügel(꽃과 초원, 숲과 언덕에)*”를 표현하기 위해 51마디에 쉼표가 적절히 사용되었다. (악보 2-11)

2연 4행인 “*stehn bei deinem Hauch in Tränen(너의 스쳐가는 입김에 눈물이 서리네)*”을 노래하는 54-60마디는 40-49마디와 전반부는 음악적으로 동일하다. 56마디의 중심 시어인 “*Hauch(숨결)*”이 노래될 때는 화성적으로

강조하기 위해 $D\flat$ 으로 전조되며, 후반부에서는 “*in Tränen*(눈물로)”을 강조하기 위해 리듬이 연장되고 음역대가 높아지면서 악상도 *cresc.*된다. (악보 2-12)

46
stil - les Seh - nen.

56
Hauch in Trä - nen,
cresc.

$D\flat$ Major

2연 1·2행과 2연 3·4행이 음악적으로는 거의 동일한데 2행과 4행의 어절을 살펴보면 2행은 “*weckt im Busen / stilles Sehnen*”으로 나뉘는데, 4행은 “*stehn bei deinem Hauch / in Tränen*”으로 나뉘므로 시어의 강세를 알고 연주해야 한다. (악보 2-13)

44
weckt im Bu - sen stil - les Seh - nen.

54
stehn bei dei - nem Hauch in Trä - nen,

62-76마디는 2연 3·4행을 반복하는 부분으로 악상은 *pp*이지만, 왼손의 도약도 많아지고 성악 선율은 음역대가 높아지고 굴곡도 많아진다. 네 마디 단위 프레이즈의 성악 선율에서는 꾸밈음이 있는 8분음표 선율이 두 마디 연속으로 반주부의 오른손 선율과 병진행으로 움직인다. 70-76마디에서는 “*stehn bei deinem Hauch in Tränen*”을 리듬을 확장하여 반복하고 A부분의 최고음인 G♭음이 “*Tränen(눈물)*”에서 등장한다. (악보 2-14)

62

Blu - - men, Au - en, Wald und Hü - gel stehn bei
 dei - nem Hauch in Trä - nen, stehn bei dei - nem
 Hauch in Trä - - - nen.

pp.
cresc.
f
fp
decresc.

76-83마디와 같은 적당한 길이의 간주 삽입은 슈베르트가 가곡에서 즐겨 쓰던 작곡 기법 중 하나인데, 볼프는 이런 기법을 계승하여 전주·간주 분량의 길이를 적절히 배치하여 가곡을 작곡한 사람 중 하나이다. 여덟 마디의 간주는 b부분의 D \flat Major에서 a'부분의 조성이자 원조인 B \flat 으로 돌아가는 매우 선율적인 간주이다. 성악 성부의 공백을 오른손 윗 선율이 채우며 처음 네 마디는 D \flat 음에서 시작하여 F음까지 올라갔다가, 후반부의 네 마디는 계속 하행하여 B \flat Major의 I도 화음으로 이어진다. (악보 2-15)

76

fp

D \flat Major

fp

G \flat Major

B \flat Major

1연과 3연을 노래하는 a부분과 a'부분은 텍스트만 다르고 음악적으로는 완전히 동일하여 마치 유절가곡의 형태를 갖는데, 이는 운율을 맞춰서 시어의 강세가 같게 배치된 텍스트 때문이라 사료된다. 84마디의 “Doch(하지 만)”와 88마디의 “kühlt(식혀주다)”는 9마디의 “Ach(아!)”와 13마디의 “West(서풍)”와 운율을 같이 한다. (악보 2-16)

9
Ach um dei - ne feuch - ten - Schwin - gen, West, wie sehr ich

84
Doch dein mil - des, sanf - tes - We - hen kühlt die wun - den

26마디의 연결구와 101마디의 연결구를 비교해 보았을 때, 26마디는 오른손 선율이 C-Bb-A-G음으로 하행하여 동일한 음악의 마지막 구절을 반복했다면 101마디는 오른손 선율이 A-B-C음으로 상행한다. (악보 2-17)

25
lei - de,

100
wie - der,

102-110마디는 3연 3·4행을 반복하는데 반주부의 화성은 a부분의 27마디와 마찬가지로 D Major chord이지만, 왼손의 음역대는 낮아지고 변형된 성악 선율과 오른손 선율의 음역대는 높아져서 음악적 균형을 이루며 진행 후 네 번째 마디에서는 a부분의 g minor 화성이 G Major 화음으로 변화되어 106마디에서 E Major chord로 “hofft(희망하다)”를 강조한다. (악보 2-18)

27
denn du kannst ihm Kunde bringen,
성악선율과 반주부 오른손의 음역대가 높아짐. g minor

102
ach, für Leid müßt ich vergehen, hofft ich nicht zu
G Major E Major chord

112-120마디는 102-110마디를 음악적으로 동일하게 반복하면서 “*ach, für Leid müßt ich vergehen, hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder*(아, 아픔으로 나는 허물어지리. 그이를 다시 볼 희망이 없다면.)”라고 다시 한 번 노래한다. 이 3연 3·4행은 92-120마디에 걸쳐 세 번이나 반복함으로 줄라이카의 애절한 마음을 거듭 강조한다. 두 번째 반복과 세 번째 반복은 종지부(*wieder*)에서 차이를 보이는데, 두 번째 종지부에서는 D-B음으로 G Major chord의 3음으로 종지하여 경과구로 연결되었다면 세 번째 종지부에서는 D-F#-G음으로 G Major chord의 근음으로 완전 정격종지를 갖는다. (악보 2-19)

The image shows two musical staves, one for measure 109 and one for measure 119. Each staff has a vocal line and a piano accompaniment. In measure 109, the vocal line ends with a circled G4 note, labeled 'G Major의 3음'. In measure 119, the vocal line ends with a circled G4 note, labeled 'G Major의 근음'. The piano accompaniment in both measures consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a piano (p) dynamic marking.

120-127마디에서 A를 정리하고 B로 가기 위한 충분한 간주를 갖는데, 이 부분에서도 전주에서 사용되었던 모티브(동일한 음으로 지속되다가 선율이 진행되는 모티브)를 사용하여 G-B-D-B-G음의 G Major 프레이즈, G-B^b-D-B^b-G음의 g minor 프레이즈, F-C-E^b-C-F음의 B^b Major의 V7 프레이즈로 구성된다. ‘그를 다시 볼 수 있을까’라는 희망을 G Major로 노래했다면, 반면 g minor에서는 ‘아니야, 볼 수 없을거야’라고 체념하는 듯하다.

126-127마디에서 G음과 F음이 반복되는 선율은 마치 메아리의 여운을 남기듯 *dim.*되면서 간주를 마무리한다. 128마디 페르마타에서 충분한 시간을 가져 *Mässige Bewegung*의 템포에서 *Etwas geschwinder.* 템포로의 전환을 확실히 한다. (악보 2-20)

G Major: "그를 다시 볼 수 있을까?" g minor: "아니야, 볼 수 없을거야"

Bb Major의 V7 메아리의 음향효과

3) B부분

줄라이카가 바람에게 보내는 메시지를 노래하는 B부분은 3/4박자의 *Etwas geschwinder.*로 변화를 주어 텍스트에서 주는 감정과 음악을 일치시킨다. “*Freudiges Gefühl von beiden Wird mir seine Nähe geben. 이 두 사람의 기뻐하는 감정이 내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리.*”의 5연 3·4행을 볼 때, 줄라이카는 헤어진 입에게 자신의 아픔을 철저히 숨기고 있다. 두 사람이 서로 기쁜 소식을 나눌 때 함께 하지 못하는 입과 가까이 있음을 느낄 수 있다고 말한 것으로 보아 B부분에서 드러내는 감정은 ‘슬픔’이 아닌 ‘기쁨’으로 해석된다. 따라서 도약이 많은 반주부와 성악부 모두가 가볍고 기쁜 감정이 드러나도록 연주해야한다. 연타 후 옥타브 도약형의 오른손 반주와 8분음표 옥타브 도약형의 왼손 반주는 131마디의 “*Eile(서두르다)*”를 표현하기 위한 것으로 사료된다. 또한 “*Eile*”, “*doch(그러나)*”에서 벗

점 리듬을 사용하여 강조하고 있다. (악보 2-21)

129

Etwas geschwinder

Ei - le denn zu mei-nem

Lie - ben, spreche sanft zu sei-nem Her - zen; doch vermeid, ihn zu be -

B부분을 연주할 때 주의할 점은 오른손의 F음의 연타보다 옥타브 도약의 긴밀함을 추구해야 *Etwas geschwinder*의 리듬을 표현하기 유리하며, 왼손 약박의 화음에 강세가 가지 않도록 왼손의 bass음과 약박의 화음이 균형을 맞추도록 고려해야 3/4박자의 리듬을 살릴 수 있으리라 사료된다. (악보 2-22)

129

Etwas geschwinder

Ei - le denn zu mei-nem

B부분의 성악 선율에서 특이한 점은 전체적인 이분적 음형 중에서 “*seinem*(그의)”과 “*meine*(나의)”라는 시어가 나올 때마다 리듬 이탈되어 셋잇단음표의 삼분적 음형을 쓰고 있다는 점이다. 이런 음형은 “*seinem*”으로 세 번, “*meine*”로 두 번 사용되었다. (악보 2-23)

B부분의 전체적인 반주 역시 전주의 모티브(동일한 음으로 지속되다가 선율이 진행되는 모티브)를 사용하였는데, “*spreche*(말하다)”, “*seinem*(그의)”, “*und verbirg*(그리고 숨기다)”, “*meine*(나의)”와 같은 시어에서 반주부의 선율도 진행시켜 텍스트를 강조하고 있으며, 포인트를 주어 건너가는 느낌의

효과를 준다. (악보 2-24)

136

Lie - ben, . spreche sanft zu sei-nem Her - zen; doch vermeid, ihn zu be -
유지->진행 8

trü - ben, und ver-birg ihm mei-ne Schmer - zen, ei - le denn zu mei-nem

4연은 131-138마디, 139-146마디로 두 번 노래되는데 B b Major에서 F Major로 전조되어 성악 선율과 반주부를 모두 확장시켰다가 143마디에서 다시 B b Major로 돌아온다. (악보 2-25)

131

Ei - le denn zu mei-nem Lie - ben, . spreche sanft zu sei-nem Her - zen;

B b Major

139

ei - le denn zu mei-nem Lie - ben, spreche sanft zu sei-nem Her - zen;

F Major

147-171마디의 c'부분은 줄라이카가 바람에게 직접적으로 메시지를 전하는 부분으로 간절하지만 조심스럽다. “Sag ihm, aber sag's bescheiden(말하여라, 그러나 겸손하게)”이라고 노래하며 혹여 자신의 슬픈 감정이 사랑하는 입에게 전해질까 조심스럽다. g minor로 전조되어 내면의 이야기를 전하며 “bescheiden(겸손하게)”을 나타내듯 왼손 반주는 높은음자리표에서 도약 없이 옥타브 안에서 움직여 움직임을 줄인다. (악보 2-26)

147

Sag ihm, a bersag's be-schei-den; sei-ne Lie-be sei mein Le-ben;

pp

g minor

151-152마디는 줄라이카가 말하고 싶은 가장 핵심적인 메시지이며 B부분의 전체적인 감정을 알 수 있는 시절로, “Freudiges Gefühl von beiden(이 두 사람의 기뻐하는 감정)”이다. 줄라이카는 지금 사랑하는 입과 헤어져 슬프지만, 자신과 입이 기뻐하는 감정이 곧 자신이 그에게 가까이 있음을 느끼게 해주기 때문에 (Wird mir seine Nähe geben 내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리) 그에게 자신의 슬픔을 숨기고 (verbirg) 기쁜 소식만을 전하라는 줄라이카의 깊은 배려가 드러나는 부분이다. “freudiges Gefühl(기쁜 감정)”을 표현하기 위해 왼손 반주는 옥타브 이상의 도약으로 바뀌고, g minor에서 G Major로 전조된다. 153-154마디는 G Major에서 반음 올린 A b Major로 “Freudiges Gefühl von beiden(이 두 사람의 기뻐하는 감정)”을 반복하면서 점점 고조되는 음악을 만든다. (악보 2-27)

151

freu - di - ges Ge - fühl von bei - den, freu - di - ges Ge - fühl von bei - - den

G Major Ab Major

“Wird mir seine Nähe geben(내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리)”라고 줄라이카의 간절한 염원을 노래하는 155-158마디는 B부분에서 처음으로 악상이 나오는 부분으로 “Nähe(가까이)”를 표현하기 위해 성악 선율과 반주의 선율이 반진행하여 모아지는 듯한 음향 효과를 낸다. 긴장이 고조됨에 따라 반주부의 음폭이 굉장히 넓어진다. 연주 할 때에는 156, 157마디 후 반부의 상행하는 오른손 선율이 하행하여 내려오는 성악 선율을 방해하지 않도록 *p*악상대로 주의하여 연주한다. (악보 2-28)

155

wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben;

f *p* *f* *p* *f* *p decresc.*

반주부의 음폭이 넓어짐.

159마디의 도약했다가 하행하는 한 마디의 연결구 뒤에 5연을 반복하는데 1·2행과 3·4행은 *pp*와 *cresc.*로 악상에 있어서 대조를 보이며 “Wird mir seine Nähe geben(내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리)”의 “seine(그의)”에서 이 곡의 최고음인 B \flat 음을 노래함으로 사랑하는 입과 함께 하고

싫은 줄라이카의 간절한 심정을 표현한다. (악보 2-29)

159

sag ihm, a - bersag's be - schei - den: sei - ne Lie - - - be sei mein

Le - ben; freu - di - ges Ge - fühl von bei - den, freu - di - ges Ge - fühl von

bei - den wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben;

coda인 172-186마디는 5연 1·2행을 마지막으로 반복하는 부분으로 *mit halber Stimme*(반으로 줄인 소리), *pp*, *ritard*, *decresc.* 등의 지시어로 보았을 때 바람에게 나지막히 조심스럽게 줄라이카의 마음(말하여라, 그러나 겸손하게. 그의 사랑은 나의 생명이라고!)을 마지막으로 전하는 부분이다. 4분 쉼표가 자주 등장함(172, 173, 174, 176, 178, 179, 181마디)으로 조심스럽게 바람에게 속삭이는 줄라이카를 표현한 듯하다. 왼손 반주도 옥타브 도약형에서 5도 간격으로 좁아지고 *poco a poco dimin.*로 계속 사라지듯이 노래한

다. 188-186마디의 짧은 후주는 B b Major로 반복하면서 *dimin.*로 사라지는 데 마치 메아리가 계속 울리는 듯한 음향효과이다. 가장 마지막 마디 화음의 페르마타를 충분히 지켜 울림이 자연스럽게 사라질 때까지 연주한다. (악보 2-30)

171

mit halber Stimme

sag ihm, a - ber be - schei - den:

staccato

pp ritard. decresc.

poco a

sei - - ne Lie - be sei - - mein Le - ben,

poco dimin.

pp

sei - ne Lie - - be sei mein Le - - - -

fp

pp

ben.

dimin.

6. 멘델스존의 <줄라이카>

가. 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 가곡세계

멘델스존은 당시의 다른 음악가들과 다르게 행복하고 부유한 소년시절을 보냈다. 좋은 가정에서 태어나 훌륭한 교육을 받고 자랐다. 특히 그의 아버지는 그의 재능을 알고 일찍부터 적절한 뒷받침을 해주었다. 그는 비록 38세라는 나이로 요절하였지만, 청년시절부터는 출세를 계속하여 유명한 지휘자로서도 명성을 날렸으며 1843년에는 라이프치히 음악원을 창설하기도 하였다. 그는 일생 동안 비참함이나 심각한 괴로움을 접하지 않고 생활할 수 있었고 그림에도 큰 재능을 보였으며 수영, 검도, 문장에서 능하였던 교양 있는 신사였다.

그의 작풍은 위와 같은 환경의 영향으로 격하거나 슬프지 않고, 밝고 온화하며 평화로운 아름다움을 들려준다. 따라서 바흐와 베토벤에 기초하여 고전적이고 온건한 작풍을 보여주고 있으나, 문학적, 표제적, 그리고 묘사적인 경향은 19세기 낭만주의의 요소이다. 그의 가곡들은 슈베르트의 경우에서와 같이 원래 대규모 콘서트홀에서의 공연을 목적으로 작곡된 것이 아니라 그가 활동했던 베를린, 뒤셀도르프, 라이프치히 등지의 중산계급의 응접실에서 열린 가족과 친구들의 모임을 위한 것이었다. 그의 가곡에서는 성격적이거나 행위적인 것에 대한 것을 음악적으로 묘사하려 하지 않는다. 그리고 시와 음악과의 관계에 있어서 음악의 아름다운 흐름을 우선으로 생각하는 방식을 취하였다. 음악적인 흐름에 있어서는 형식적으로 매우 완전함을 추구하였으며, 일반적으로 유절형식을 취하면서 끝부분을 약간 변화시키거나 코다로 맺어주는 형태이다. 멜로디의 진행은 온음계를 기본으로 하면서 가끔 변화화음이나 감7화음을 약간 섞는 정도이며, 피아노 반주에 있어서도 아르페지오나 화성반주로 전개함으로써 반주 그 자체의 역할에 비중을 둔다.

이와 같은 멘델스존 가곡의 특징은 슈베르트 이후 독일 낭만주의 예술가곡의 주된 흐름과는 동떨어진 형태이다. 독일 낭만주의 예술가곡은 시어와 노래 멜로디가 서로 민감하게 반응하면서 극적인 흐름을 전개하고, 아울러 피아노 반주는 성악부와 동등한 위치에서 이중주 역할을 하며 서로 얽히면서 낭만주의적인 걱정과 고통을 토로하는 것이 당시의 일반적인 경향이였다. 그러나 멘델스존의 가곡에서는 이러한 면들 대신에, 아름답고 맑은 선율과 건강하고 온건한 분위기를 선보인다. 이렇듯 그의 가곡은 낭만주의의 주된 흐름과는 그 개성을 달리하고 있으나, 그의 온화함이 깃든 동경 어린 분위기는 또 하나의 새로운 방향인 ‘안정되고 건강한 낭만주의’를 제시하였다.

멘델스존은 약 90곡의 예술가곡 작품을 남겼고, 노랫말은 그의 친구였던 클링게만(E. A. Klingemann, 1777-1831)이나 괴테의 시를 주로 택하였다²⁶⁾. 멘델스존은 음악을 위해 원래의 텍스트를 자유롭게 생략하고 반복하였으며, 그 결과 문학작품만으로는 담아낼 수 없는 새로운 의미를 지닌 성악음악이 탄생할 수 있었다. 여기서 우리는 음악과 가사의 관계에 대한 멘델스존의 생각을 읽을 수 있는데, 이처럼 음악이 가사보다 훨씬 더 정확하게 함축적 내용을 표현할 수 있다고 믿었던 멘델스존의 신조는 그가 옛 제자였던 수웨이(Marc André Souchay)에게 1842년에 보낸 편지에서 잘 나타난다.²⁷⁾

26) 김미애, 『독일가곡의 이해』, (서울: 삼호출판사, 1998), 76-82.

27) S. Youens, "Mendelssohn's Songs", The Cambridge Companion to Mendelssohn, P. Mercer-Taylor ed., Cambridge University Press, 2004, 190.

“가사는 음악과 같은 그러한 임무를 수행할 수 없다고 나는 믿는다. 가사가 그렇게 할 수 있다면, 나는 더 이상 어떤 음악도 작곡하지 않을 것이다. 사람들은 대개 음악이 너무 많은 의미를 담고 있다고 불평한다. 가사는 모든 사람들이 이해할 수 있는 반면, 그들이 음악을 들을 때 생각하는 것은 너무 모호하다고. 나에게 그것은 완전히 반대다. 가사는 너무 모호하고 막연해서 가사보다 천 배는 좋은 것들로 영혼을 채우는 진정한 음악과 비교할 때 오해하기 쉽다. 내가 사랑하는 음악으로 표현하는 생각들은 불분명하고 모호한 것이 아니라, 너무도 명확하다.”

이처럼 멘델스존은 성악음악을 위한 가사의 선택에 있어서 원래의 문학작품을 수동적으로 차용하기 보다는 그 문학작품에 대한 독자적 해석을 통해 자신의 음악에 새로운 의미를 부여하였다²⁸⁾.

28) 심은섭, “괴테의 문학에 기초한 멘델스존의 성악음악 연구” 『펠릭스 멘델스존 전통과 진보의 경계』, (서울: 음악세계, 2009), 203-204.

1) <Suleika op.34 no.4>

가) 작품개요

멘델스존은 괴테의 『서동시집』에서 발췌한 두 개의 ‘줄라이카’의 시에 곡을 붙였는데, 이 두 곡은 작곡연도가 다소 동떨어져 있다. 먼저 작곡된 <줄라이카 op.34 no.4>는 1834년부터 1837년 사이에 간간히 쓰여진 6곡으로 된 가곡모음집<Sechs Gesänge op.34>에서의 4번째 곡이며, 이 가곡집의 제 2곡 <Auf Flügeln des Gesanges op.34 no.2>와 함께 멘델스존의 가곡들 중에서 많이 연주되어지는 대표적인 곡이다.

이 곡은 4/4박자, Andante Sostenuto로 시작하는 변형된 유절형식의 가곡이다. 이 곡은 총 5연의 시를 AAB의 유절형식으로 작곡하였는데, 처음 두 A악절이 각각 두 연을 결합하여 결국 시의 한 연이 마지막 악절에 남아 여러 번 반복되며, 총 39마디로 이루어진다. 이별의 아픔을 노래한 마리안네의 시로 작곡한 이 곡은 e minor로 시작하여 E Major로 끝나며, 되돌이표를 가진 유절형식으로 쓰여져 같은 선율과 반주이지만 각 연의 내용에 따라 다르게 표현해주어야 한다.


성악 성부의 음역은 e'에서 g#'까지 사용되고 있고, 아름다운 서정적인 선율과 함께 반주부는 곡 전체에 걸쳐 16분음표의 아르페지오 형태로 선율을 화성적으로 지지함과 동시에 분위기를 표현한다.

나) 악곡분석

<표33> Mendelssohn, <Suleika op.34 no.4>의 악곡분석

형식	A				B			
마디	a	a'	b	c	a''	d	e	f
	1-5	5-9	9-13	13-19	20-24	24-28	28-33	33-39
조성	e	e-b	G	e	E	B	E	E
시구성	1연 (3연)		2연 (4연)		5연			
박자	4/4							
빠르기	Andante sostenuto				Un poco più vivace			

1) A부분

4분의 4박자, Andante sostenuto 템포의 e minor 조성은 시에서 나타나는 줄라이카의 이별 후의 감정을 표현하고 있다. 이 곡의 전반적인 반주형은 오른손의 16분음표 상행 분산화음이며 왼손의 2분음표 옥타브 더블링이다. 16분음표 상행 분산화음은 “*feuchten Schwingen*(젖은 날갯짓)”, “*West*(서풍)”을 묘사하는 듯하다. 성악선율의 프레이즈는 1마디의 세 번째 박자부터 못갓춘마디로 시작하는데 2마디에 나오는 *cresc.*와 *decresc.*의 3도 도약 당김 리듬은 줄라이카의 간절함이 담긴 음형으로 “*feuchten*(젖은)”의 시어를 나타내는 부분이다. 3마디에서는 이 곡에서의 최고음인 G음으로 “서풍(*West*)”을 부르고 있는데, 대화체로 바뀌면서 성악 선율의 음역대를 높게 띄우고 있다. 그 다음 D#음은 e minor 가락단음계의 7음으로 조성의 색깔을 확실히 나타내 주는 음정이다. 3-5마디에서 오른손 음형이  로 바뀌고, 왼손 2분음표 리듬이 4분음표로 쪼개지면서 감정이 고조됨을 표현하고 있

다. (악보 3-1)

e minor
가락단음계의 7음

a 1 *Andante sostenuto*

1. Ach, um dei - - ne feuch - ten Schwingen, West, wie

"젖은" "서풍아"

e minor: 기본 반주형

sehr ich dich be - nei - de: denn du kannst ihm Kun - de brin - gen, was ich in der

감정이 고조됨.

Detailed description: This musical score is for the first system of '다. (악보 3-1)'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'Andante sostenuto'. The key signature is one sharp (F#), which is e minor. The time signature is common time (C). The vocal line starts with '1. Ach, um deine feuchten Schwingen, West, wie'. There are annotations in Korean: '"젖은"' under 'feuch-ten' and '"서풍아"' under 'West, wie'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. A circled note in the piano part is labeled '가락단음계의 7음'. Below the piano part, it says 'e minor: 기본 반주형'. The second system continues the vocal line with 'sehr ich dich beneide: denn du kannst ihm Kunde bringen, was ich in der'. A circled note in the piano part is labeled '감정이 고조됨.'.

5마디부터 시작하는 a'부분에서도 역시 *cresc.*되서 나오는 3도 도약 당김 리듬은 줄라이카가 임에게 전하고 싶어 하는 “소식(Kunde)”을 강조하는 부분이다. 7마디 셋째박의 F#음은 “얼마나(Was)” 줄라이카가 이별의 아픔 속에 있는지 표현하기 위해 높은 음역과 *sf*로 강조하는 악상, e minor의 V 화음인 b minor chord을 사용하고 있다. 8마디의 “Trennung(이별)”을 반주부의 왼손 *sf*악상으로 강조하고 있으며, “leide(고통)”에서는 하행하는 성악 선율로 줄라이카의 심정을 표현하는 듯하다. (악보 3-2)

5

sehr ich dich be - nei - de: denn du kannst ihm Kun - de brin - gen, was ich in der

"소식" "얼마나"

e minor의 V

Tren - nung lei - - de! Die Be - we - gung dei - - ner Flü - gel weckt im

"이별" "아름"

dim.

Detailed description: This musical score is for the second system of '다. (악보 3-1)'. It continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo remains 'Andante sostenuto'. The key signature is one sharp (F#), which is e minor. The time signature is common time (C). The vocal line starts with 'Trennung leide! Die Bewegung deiner Flügel weckt im'. There are annotations in Korean: '"이별"' under 'Trennung' and '"아름"' under 'leide!'. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes. A circled note in the piano part is labeled 'e minor의 V'. Below the piano part, it says '*dim.*'. The second system continues the vocal line with 'Trennung leide! Die Bewegung deiner Flügel weckt im'.

b부분에서는 “Die Bewegung deiner Flügel(너의 날개치는 움직임)”이 노래될 때, 반주부의 오른손 16분음표 음형이 ♩ 리듬으로 상행과 하행으로 바뀌면서 움직임을 표현하고 있다. 같은 음악적인 표현이 “weckt im Busen stilles Sehnen(가슴 속에 잠잠하던 그리움을 깨워내고)”에서 등장한다. (악보 3-3)

The image shows a musical score with two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "Trennung lei - - - de!" and "Die Be - we - gung "움직임" ner Flü - gel weckt im". The piano accompaniment features a 16th-note pattern in the right hand, with a circled section labeled "움직임". The second system includes a vocal line with the lyrics "Bu - sen stil - - les Seh - nen, Blu - men, Au - en, Wald und Hü - gel stehn bei". The piano accompaniment continues with the 16th-note pattern, with a circled section labeled "움직임".

c부분에서 “Blumen, Auen, Wald und Hügel(꽃과 초원과 숲과 언덕)”로 바람이 스쳐가는 곳을 나열할 때 반주부와 성악선율에서 모두 *cresc.*하면서 가장 높은 “Hügel(언덕)”에서 *f*로 강조하고 있다. 이어서 “stehn bei deinem Hauch(스치는 너의 입김)”에서는 지금까지 계속되던 오른손의 16분음표 음형이 사라지고 2분음표 밀집화음이 등장하며, 성악 선율에서도 도약하여 하행하는 8분음표 음형으로 바뀌고 있다. 17마디의 “Tränen(눈물)”에서는 성악선율에서 처음으로 2분음표 음형이 등장하면서 여운을 길게 남기고 있고, 반주부가 바로 이어 a# diminish chord의 분산화음으로 3옥타브 상행함으로 줄라이카에게 불어오는 바람을 표현하고 있다. 19마디 한 마디의

짧은 간주는 e minor의 i 와 V로 다시 1마디로 되돌아가 시작할 2절을 준비한다. (악보 3-4)

The image shows a musical score for the Christmas carol 'Stille Nacht, Heilige Nacht'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 12 and includes the lyrics: 'Bu - sen stil - les Seh - nen, Blu - men, Au - en, Wald und Hü - gel stehn bei'. The second system continues with 'dei - nem Hauch in Trä - nen.' and includes a section labeled '간주' (Interlude). The score includes various musical notations such as 'cresc.', 'dim.', 'f', and 'p'. There are also handwritten annotations in Korean: '너의 입김' (your breath), '눈물' (tears), '언덕' (hill), and '스치는' (rustling). At the bottom, there are notes: 'e minor의 i' and 'V'.

이 곡은 변형유절형식으로 A부분인 1-19마디는 1절(1·2연)에서 2절(3·4연)로 가사만 바뀐다. 이런 점으로 미루어 볼 때, 멘델스존은 텍스트를 음악으로 표현하는 것보다 음악적인 흐름 자체를 더 중요시 했다고 짐작할 수 있다. 하지만 연주할 때는, 시에 따라 1절과 2절을 달리 연주하는 것이 더 적합하다고 생각된다. 움직임이 많은 가사의 1절과 3절에서는 오른손 상행하는 분산화음을 적극적으로 표현해주고, 정적인 가사의 2절에서는 오른손의 분산화음을 소극적으로 표현해주는 것이 좋을 듯하다. 1절이 노래되는 1연과 2연은 바람의 등장과 바람의 움직임을 노래하므로 반주부 오른손의 16분음표 음형에 비중을 두어 연주한다면, 2절을 노래하는 3연과 4연은 “*dein mildes, sanftes Wehen*(온화하고 부드러운 바람)”, “*spreche sanft*(부드럽게 말하여라)”, “*vermeid*(조심하여라)”, “*verbirg*(숨기거라)” 등의 움직임이 적고 부드러운 시어들이 많이 나오므로 오른손의 16분음표 음형을 소극적으로 연주하는 것이 어떨까 한다.

2마디의 3도 도약 당김 리듬은 “*sanftes*(부드러운)”을 노래하고, 3마디의 최고음인 G음은 2절에서 줄라이카의 눈물을 식혀주는 “*kühlt*(식히다)”를 노래한다. 1절에서 “*West*(서풍)”을 강조했던 것만큼 강조하지 않는 것이 좋다. “*kühlt die wunden Augenlider*(부르른 눈물을 식혀주네)”를 노래하는 3-4마디에서 오른손 16분음표 분산화음에서 4마디의 하행하는 선율을 찾을 수가 있는데, E-D#-C음이 그것이다. 성악 선율과 함께 하행하는 음정들로 시의 분위기를 표현해준다. (악보 3-5)

"식히다". 1절의 "West"보다
소극적인 단어.

1. *a*

2. Doch dein mil- des, *sanftes* We- hen *kühlt* die

"부르른 눈물을 식혀주네"
wun- den Au- gen- li- der; ach, für Leid müßtich ver- ge- hen, hofft nicht zu

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a melisma 'a' and the piano accompaniment with a 16th-note arpeggiated pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'wunden Augenlider; ach, für Leid müßtich ver-gehen, hofft nicht zu'. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern. A circled note in the vocal line is labeled 'sf'.

7마디 셋째박의 *sf* F#음은 “*hofft*(희망하다)”를 노래하고 있다. (악보 3-6)

4. *a'* *sf* "희망하다"

wun- den Au- gen- li- der; ach, für Leid müßtich ver- ge- hen, hofft nicht zu

The musical score shows the vocal line starting with a melisma 'a'' and the piano accompaniment with a 16th-note arpeggiated pattern. The vocal line continues with the lyrics 'wunden Augenlider; ach, für Leid müßtich ver-gehen, hofft nicht zu'. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern. A circled note in the vocal line is labeled 'sf'.

9-13마디 역시 반주부의 오른손보다는 왼손에 비중을 두어 상행하는 4분 음표 선율로 “Eile(서둘러)”를 표현 할 수 있을 것 같다. “spreche(말하라)”라고 줄라이카의 직접적인 메시지가 있는 다음 마디에서는 왼손이 한 옥타브 밑의 음정과 더블링되어 확장된다. (악보 3-7)

The image shows a musical score for a piano and voice. The top system covers measures 8 to 12. The vocal line starts with 'sehn ihn wie - - der!' and then 'Ei-le denn zu mei - nem Lie - ben, spreche'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. Annotations include 'b p' above measure 10, 'dim.' below measure 10, and '확장.' (expansion) below measure 11. The bottom system covers measures 13 to 14. The vocal line continues with 'sanft zu sei - -nem Her - zen; doch ver-meid, ihn zu be - trü - ben, und ver-'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Annotations include 'cresc.' above measure 13 and '확장.' below measure 13. A box highlights the left hand's descending line in measure 13.

“doch vermeid, ihn zu betrüben(하지만 그가 슬퍼하지 않도록 조심하여라)”를 노래하는 13-14마디에서도 오른손 16분음표 음형에서 하행하는 음정을 찾을 수 있다. C#-C \flat -B음으로 반음씩 하행하는 음정에 주의하여 연주하는 것도 2절의 가사를 표현하는 데 좋은 방법이 될 수 있을 것 같다. (악보 3-8)

12
 sanft zu sei-nem Her-zen; doch **조심하여라** ver-meid, ihn zu be-trü-ben, und ver.
 cresc. f
 cresc.

2) B부분

3절(5연)이 노래되는 a''의 20마디에서는 e minor에서 E Major chord로 바꾸어 분위기를 전환하면서 “Sag ihm(그에게 말하라)”이라고 말하는 줄라이카의 메시지를 노래한다. 2분음표 음형의 왼손 반주형이 4분음표 음형으로 리듬이 쪼개어 지고, *cresc.*와 *acceler.*를 통해 점점 음악이 고조된다. 메시지가 직접 등장하는 “seine Liebe seimein Leben(그의 사랑은 나의 생명이라고)”에서는 반주부의 음역대가 한 옥타브 상승되어 *cresc.*되면서 앞부분과 차별을 준다. (악보 3-9)

20 a''
 cresc. acceler. f
 Sag ihm, a-ber sag's be-schei-den: sei-ne
 "그에게 말하여라"
 EM: >한 옥타브 상승.
 Lie-be sei-mein Le-ben. Freu-di-ges Ge-fühl von
 cresc.

“Freudiges Gefühl von beiden(두 사람의 기뻐하는 감정)”을 노래하는 d 부분에서는 *Un poco più vivace*.되고 본격적으로 E Major로 전조되면서 V인 B Major chord로 “Freudiges(기뻐하는)”을 강조한다. 25-28마디는 7리듬이 계속 등장하고, 왼손에서도 4분음표의 화음으로 두텁게 받쳐주면서 음악이 고조되고 27마디에서는 왼손의 B음을 중심으로 음폭이 한 옥타브 넓어진다. (악보 3-10)

The image shows a musical score for the song "Freudiges Gefühl von beiden". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 23 and includes the lyrics "Lie - - be sei - - mein Le - - ben. Freu - di - ges Ge - fühl von". The second system continues with the lyrics "bei - den wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben, wird mir seine". The score features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a 7/8 time signature and includes a circled annotation "Un poco più vivace" with a dynamic marking of *d*. Other dynamic markings include *f* and *p*. A chord analysis "E Major : V" is noted below the piano part. The score is written in E major and 7/8 time.

e부분에서는 5연의 끝행인 “*wird mir seine Nähe*(그와 내가 가까이 있음을)”를 3번 반복하면서 음악을 확장시켰다 정리하고 있는데, 첫 번째에서는 전제, 두 번째에서는 성악 선율과 반주부가 4도 상승하면서 확장, 세 번째에서는 정리하는 의미의 반복인 듯하다. 두 번째 반복될 때 반주부 오른손에서는 처음으로 액센트 있는 4분음표 옥타브 더블링이 *f*로 나오면서 음악을 확장시키고 있고, 오른손에서 나오던 16분음표 음형이 왼손에서 나오면서 저음부에서의 풍성히 채워지는 음향적인 효과를 낸다. (악보 3-11)

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 26-28) shows the vocal line starting with "bei - den wird mir sei - - ne Nä - he ge - ben, wird mir seine". The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A circled section in the piano part is labeled "4도 상승." (4th degree ascent). The second system (measures 29-32) continues the vocal line with "Nä - he, sei - ne Nä - he sei - ne Nä - he ge -". The piano part is annotated with "cresc." and "sf/cresc." in the first part, and "dim." in the second part. A circled section in the piano part is labeled "2. 확장" (2. expansion). The third system (measures 33-36) continues the vocal line with "ben, wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben, sei - ne". The piano part is annotated with "p" and "cresc.".

33-38마디의 *f*부분 역시 “*wird mir seine Nähe geben*(그와 내가 가까이 있음을 느끼게 해주리)”을 메아리처럼 두 번이나 반복하고 있다. 제일 마지막으로 반복되는 35마디에서 등장하는 *cresc.*와 왼손의 옥타브 더블링은 마지막 외침으로 생각해 볼 수 있다. 36마디의 “*Nähe geben*”에서는 멀리 바람에 실어 보내듯이 리듬을 늘여 놓았다. E Major의 I도 화음으로 3번 반복되는 한 마디의 짧은 후주에서 G#-B-E음의 오른손 상성 선율과 그 뒤의 페르마타가 있는 4분쉼표는 바람에 실어 보낸 여운이 길게 남는 듯하다. (악보 3-12)

33

ben, wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben, sei - ne

4. 메아리

5. 마지막 외침.

cresc.

cresc.

Nä - - - he ge - - - ben.

바람에 날려보내듯이.

E Major : I *

2) <Suleika op.57 no.3>

가) 작품개요

<줄라이카 op.57 no.3>는 1839년경에 쓰여졌는데, 이 곡은 1843년 출판된 <Sechs Leider op.57> 중 3번째 곡으로 잘 알려져 있는 곡은 아니지만 또 하나의 줄라이카로써 슈베르트의 경우처럼 두 곡이 하나의 짝을 이룬다. 특이할 점은 이 곡의 후반부에서 <줄라이카 op.34 no.4>에서의 선율이 그대로 등장하는데 이것으로 보아 멘델스존은 이 두 곡을 다른 시기에 작곡했으나 연장선상에 두고 있었던 것으로 보인다.

이 곡은 4/4박자, Allegro assai의 빠르기로 시작하는 곡으로, 총 6연의 시를 AAB의 변형된 유절형식으로 작곡하였으며 총 45마디로 이루어진다. 이 곡의 전체 조성은 E Major, 성악성부의 음역은 E'에서 G#'음까지 사용되고 있으며, 자연스러운 선율과 함께 반주부는 곡 전체에 걸쳐 16분음표의 화음 연타로 동적인 느낌을 표현한다. 이 곡의 특별한 점은 c부분에서 멘델스존의 <줄라이카 op.34, no.43>에서의 선율이 그대로 등장한다는 점이다. 이 곡의 작곡연도가 1839년이고 <줄라이카 op.34, no.4>가 1834년에서 1837년 사이에 작곡되었는데, 같은 이름의 두 번째 곡을 작곡할 때 이전 곡에서의 선율을 가져와 삽입함으로 두 곡에 통일성을 주려는 멘델스존의 의도로 보인다.

나) 악곡분석

<표34> Mendelssohn, <Suleika op.57 no.3>의 악곡분석

형식		A			B				
마디	전주	a	b	a'	a''	b'	c	coda	후주
	1	1-6	7-11	12-18	19-24	25-30	30-37	37-42	42-45
조성	E				f#	E			
시구성	1연 (3연)	2연 (4연)	1연 (4연)	5연	6연				
박자	4/4								
빠르기	Allegro assai				Un poco ritenuto	Tempo I			

1) A부분

1마디 전주는 E Major I 화음의 16분음표 연타 화성으로 전개된다. E음에서 G#음으로 오른손 상성이 상행하면서 분위기가 고조된다. 2-3마디 반주부는 E Major chord - e diminish7 chord - E Major chord - A Major chord - E Major chord - B Major7 chord로 화음이 변하면서 오른손 상성은 G#-G-G#-A-G#-F#음으로 G음을 중심으로 맴돌다가 4마디에 와서 E Major I 화음으로 돌아온다. 1절의 “*bedeutet(뜻하다)*”, “*Ost(동풍)*”, “*Schwingen(날갯짓)*”과 같이 중요한 시어는 강박에 위치시키고 *fp*로 더욱 강세를 주기도 한다. 4-6마디에서 1절의 “*kühlt des Herzens(마음을 식혀준다)*”와 2절의 “*Feld und Hügel(들과 언덕에)*”을 반복할 때 서로 다른 단어에 강세를 주어 “*Herzens(마음)*”과 “*kühlt(식히다)*”, “*Feld(들)*”, “*Hügel(언덕)*”을 높은 음역에서 *sf*로 노래하고 반주부에서는 노래가 지속음으로 끝 때

연타 후의 8분쉼표를 통해 텍스트가 더 강조된다. 이와 같이 성악선율이 강조되는 부분에서 반주부가 받쳐줌으로써 성악가가 연주하기가 수월해 질 것이라 사료된다. 6마디의 1절의 “Wunde(아픔)”와 2절의 “prangen(휘황찬란하다)”에서는 F# Major7 화성이 sf로 나오고 계속되던 연타가 사라진다. (악보4-1)

1 *Allegro assai*

1. Was be-deu-tet die Be-we-gung? bringt der
 2. Lindert sanft der Son-ne Glü-hen, kühl auch

E Major : I

Ost mir fro-he Kun-de? Sei-ner Schwin-gen fri-sche Re-gung kühl des
 mir die hei-Ben Wan-gen, küßt die Re-ben noch im Flie-hen, die auf

G# A G# F#

Her-zens kühl des Her-zens tie-fe Wun-de.
 Feld und Hü-gel, auf Feld und Hü-gel pran-gen

6-7마디 간주에서는 반주부에서 B Major7 chord - E Major chord - B Major7 chord - b diminish7 chord - b minor chord 화성의 연타에서 하행하는 선율을 찾을 수 있는데 오른손의 F#-E-D#-D음과 왼손의

A-G#-F#-E#음이다. 1절의 “Staub(먼지)”, “Wölkchen(구름)”과 2절의 “Flüstern(속삭임)”, “Grüße(인사)”에 *sf*와 *f*를 사용하여 강조하고, 10-11마디에서는 연타의 반주형이 주고받는 8분음표 음형으로 바뀌고 *ritard.*된다. 반주부의 오른손 선율은 성악선율과 같은 음으로 구성되고 왼손 선율과 반 진행하면서 균형을 이룬다. 10-11마디는 12마디부터 전개될 a'의 생동감을 극대화하기 위해 쉬어주는 역할을 하는 듯하다. (악보4-2)

a'부분은 12-13마디는 a의 2-3마디와 동일하고, 14-15마디 두터운 화성의 *cresc.*는 15마디의 “kühl”, “grüßen”으로 가기위한 준비이다. “kühl”,

“grüßen”에서 역시 a부분의 5마디와 동일하게 연타 후 8분쉼표를 통한 텍스트 강조를 하고, 16마디에서는 말을 늘임과 반주부의 쉼표를 사용하여 a부분과 차별성을 둔다. 17-18마디 간주에서는 잦은 s를 주어 성악선율이 없을 때의 긴장감 완화를 방지하고 흥분도를 유지하여 곡의 긴장감을 더해준다. (악보4-3)

The image shows a musical score for a piece titled "grüßen". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings such as *a tempo*, *f*, *cresc.*, and *sf*. The lyrics are in German and describe a scene of a person being greeted by a mountain peak.

System 1 (Measures 11-16):
 a' tempo
 sek - ten fro - hes Völk - chen. Was be - deu - tet die Be - we - gung? bringt der
 mich wohl tau - send Küs - se. Eh noch die - se Hü - gel dü - stern, grü - ßen

System 2 (Measures 17-22):
 cresc. -
 Ost mir fro - he Kun - de? Sei - - ner Schwingen fri - sche
 mich wohl tau - send Küs - se, eh - - noch die - se Hü - gel

System 3 (Measures 23-28):
 f
 Re - gung kühl - des Her - - zens tie - fe
 dü - stern, grü - - ßen mich wohl tau - send

System 4 (Measures 29-34):
 Wun - de.
 Küs - se.

2) B부분

5연을 노래하는 a''부분에서는 Un poco ritenuto로 템포가 바뀌고, 이 템포의 변화는 왼손의 달라진 반주형으로 표현된다. 21-22마디에서 순차 하행하는 왼손 옥타브 더블링은 23마디의 “bald(곧)”, “find(찾다)”로 가기 위한 음악적인 준비과정이며, “weiterziehen(계속가라)”를 표현한 듯하다. 도달한 23마디는 멘델스존이 이 곡에서 중요한 시어를 노래할 때 즐겨 쓴 반주형으로 텍스트를 강조하고 24마디의 “Vielgeliebten(님)”에서도 a부분의 6마디와 동일한 화성을 사용한다. (악보4-4)

19 *a''* *Un poco ritenuto*

3. Und so kannst du wei - ter - zie - hen! die - ne
Un poco ritenuto.

cresc.
Freun - den und Be - trüb - ten. Dort, wo ho - he Mau - ern glü - hen, find ich

f bald, *sf* ja find ich bald den Viel - ge - lieb - ten. *Tempo I.* Ach, die

f *sf* *f* *sf* *p* *sf* *p*

Tempo I.로 돌아온 b'부분은 6연의 “Libeshauch(사랑의 입김)”가 주제가 되는 부분으로 f# minor로 전조된다. “Herzenskunde(마음의 표시)”, “Leben(삶)”, “Munde(입)”와 같은 중요한 시어에는 역시 sf나 f를 사용하여 강조하고 있으며 25, 26, 27마디 왼손 반주에서는 G#-F#-E#음으로 하행하는 선율이 마디마다 등장한다. “nur sein Atem geben(그의 숨결만이 줄 수 있다)”를 노래하는 29마디는 *ritard.*되고 반주부 오른손 하성은 E-E#-F#-G음으로 반음씩 상행하면서 한 음씩 액센트를 주어 29마디 “geben(준다)”의 페르마타까지 이르러 텍스트를 강조하면서, 음악적으로는 c부분의 E Major로 돌아가기 위한 전조 과정을 이룬다. (악보4-5)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, consisting of three systems of music. The first system starts at measure 23 and includes the lyrics: "bald, ja find ich bald den Viel-ge-lieb-ten. Ach, die". The second system continues with "wah-re Her-zenskun-de, Lie-bes-hauch erfrisch-tes Le-ben wird mir". The third system includes "nur aus seinem Munde, kann mir nur sein A-tem ge-ben. Ach, die wah-re Her-zens-". The score features various dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, *cresc.*, and *ritard.*, as well as tempo markings like *Tempo I.* and *a tempo*. Key signature changes are indicated, moving from f# minor to E Major. The piano accompaniment includes complex textures with chords and moving lines, particularly in the left hand.

c부분 (*Ach, die wahre Herzenskunde, Liebeshauch, erfrischtes Leben. kann mir nur sein Atem geben* 아! 그러나 진실한 마음의 표시 사랑의 입김은, 삶을 신선하게 하네. 오로지 그의 숨결만이 내게 줄 수 있네)은 멘델스존이 <Suleika(op.34 no.4)>과 <Suleika(op.57 no.3)>를 연관시킨 의도가 충실히 보이는 특별한 부분으로서, 성악선율은 <Suleika(op.34 no.4)>의 d부분 (*Freudeges Gefühl von beiden wird mir seine Nähe geben* 이 두 사람의 기뻐하는 감정이 내가 그와 가까이 있음을 느끼게 해주리)과 거의 흡사하며 반주부의 전반부는 이 곡의 a''부분, 후반부는 <Suleika I (op.34 no.4)>의 d부분의 반주부와 흡사하다. 왼손의 4분음표 진행에 오른손의 16분음표 연타 반주형은 이 곡의 a''부분과 비슷하고, sf가 붙은 2분음표로 강조하는 반주형은 <Suleika(op.34 no.4)>에서 등장한다. 화성진행은 <Suleika(op.34 no.4)>의 d부분과 완전히 동일하다. 이별 후 아픔을 노래하는 <Suleika(op.34 no.4)>의 일부분을 만남의 설렘을 노래하는 <Suleika(op.57 no.3)>에서 사용했다는 것은 눈여겨 볼만하다. 하지만 가사의 내용은 사랑에 대한 희망과 기쁨이라고 할 수 있다. (악보 4-6, 4-7)

(악보 4-6)

< Suleika (op.57 no.3)>

30 *c* *a tempo*

Ach, die wah-re Her - zens-
kun-de, Lie - beshauch, erfris - tes Le - ben kann mir nur sein A - tem, nur sein
A - - - - - tem, nur sein A - - - - - tem ge - - - - -
a tempo
ben,

< Suleika (op.34 no.4)>

24 *d* *Un poco piu vivace.*

Freu - di - ges Ge - fühl von
bei - den wird mir sei - - ne Nä - - he ge - ben, wird mir seine
Nä - he, sei - ne Nä - - - - - he, sei - ne Nä - he ge -
ben,

(악보 4-7)

<Suleika (op.57 no.3)>

Musical score for Suleika (op.57 no.3). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 30 with the instruction 'a tempo'. The piece features a complex texture with dense chords and arpeggiated patterns. Dynamics include piano (p), fortissimo (sf), and piano (p). Performance markings include 'ritard.' and 'dim.'. The score concludes with a fermata over a final chord.

<Suleika (op.34 no.4)>

Musical score for Suleika (op.34 no.4). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 24. The piece features a complex texture with dense chords and arpeggiated patterns. Dynamics include fortissimo (sf), piano (p), and dim. Performance markings include 'cresc.' and 'dim.'. The score concludes with a fermata over a final chord.

coda에서 특이한 것은 반주부에서 이 곡 도입부의 성악선율을 사용했다는 점이다. 주 멜로디가 반주부에 등장함으로써 성악선율이 오블리가토가 된다. 41마디의 *sf*와 *ritard.*를 통해 “Atem(숨결)”과 “nur(오직)”을 강조하고, 후주

Ⅲ. 결론

괴테는 음악과 매우 밀접한 문학가였다. 음악가인 부모님 덕분에 어렸을 때부터 음악을 들으며 지냈을 뿐 아니라 스스로 연주하고 연구하였다. 그러한 환경에서 창작된 그의 작품들은 고전시대에서부터 현대에 이르기까지 많은 작곡가들에게 작곡의 충동을 주었고, 괴테의 작품을 바탕으로 한 곡이 많이 작곡되었다. 특히 괴테의 시는 많은 가곡으로 탄생되었는데 본 논문에서 연구한 <줄라이카> 또한 그렇다. <줄라이카>는 괴테의 만년의 대표적인 작품인 《서동시집》에 수록된 시인데, 이 《서동시집》은 괴테가 14세기 페르시아 시인인 하피스에게 시간과 공간을 뛰어넘는 공감대를 가지고 쓴 시집으로, 동방을 향한 서방시인의 이상이 담긴 모음집이다. <줄라이카>는 만년의 괴테와 젊은 여인인 마리안네 폰 빌레머의 애정이 담긴 서신으로 구성된 「줄라이카 서」에서 발췌한 시로, 만남의 설렘을 이야기하는 ‘동풍’의 <줄라이카>와 이별의 아픔을 이야기하는 ‘서풍’의 <줄라이카>가 있다. 본 논문에서는 슈베르트와 멘델스존이 각각 작곡한 ‘동풍’의 <줄라이카>와 ‘서풍’의 <줄라이카>를 연구하였다.

슈베르트는 괴테의 시를 가지고 즐겨 작곡했는데, 슈베르트의 가곡이 이전의 가곡과 다른 특징은 긴 선율과 울림이 아름다운 피아노의 역할에 있다. 아름답고 유려한 긴 선율은 이전까지의 리트에서는 볼 수 없는 오페라의 아리아에 가까운 형태이고, 반주는 변화가 풍부하고, 피아노의 음형이 회화적인 이미지를 암시해주는 음회화적 기법을 많이 사용하였다. 슈베르트의 피아노 반주는 분위기를 만들어 내는 것 외에, 동작을 설명하고 때로는 성악 악구를 예시하거나 메아리 쳐주기도 한다. 슈베르트는 시의 상황을 최대한 사실적으로 나타내기 위해 전조와 템포의 변화도 빈번하게 사용하였다.

멘델스존은 괴테와 아주 친밀한 관계를 가진 작곡가였다. 당시의 다른 음악가들과는 다르게 유복한 가정에서 태어나 다양한 교육을 받고 자라서 청

년시절부터는 출세를 계속하여 일생 동안 비참함이나 심각한 괴로움을 접하지 않고 생활할 수 있었다. 그의 작품은 위와 같은 환경의 영향으로 격하거나 슬프지 않고, 밝고 온화하며 평화로움을 들려준다. 멘델스존 가곡의 특징은 슈베르트 이후 독일 낭만주의 예술가곡의 주된 흐름과는 동떨어진 형태였다. 낭만주의 예술가곡의 주된 흐름은 시어와 노래 멜로디가 서로 민감하게 반응하면서 극적인 흐름을 전개하고 아울러 피아노 반주는 성악부와 동등한 위치에서 이중주 역할을 하며 서로 얽히면서 낭만주의적인 격정과 고통을 토로하는 것이었다면, 그의 가곡에서는 성격적이거나 행위적인 것을 음악적으로 묘사하려 하지 않는다. 그리고 시와 음악과의 관계에 있어서도 음악의 아름다운 흐름을 우선으로 생각하는 방식을 취하였다. 음악적인 흐름에 있어서는 형식적으로 매우 완전함을 추구하였으며, 일반적으로 유절 형식을 취하면서 끝부분을 약간 변화시키거나 코다로 맺어주는 형태이다.

이 두 작곡가가 각각 작곡한 <줄라이카>를 비교해보면 다음과 같은 표로 나타낼 수 있다.

<표35> Schubert와 Mendelssohn의 <Suleika> 예술적 비교

	슈베르트	멘델스존
작곡년도	1곡: 1821년 / 2곡: 1825년	1곡: 1834-7년 / 2곡: 1839년
시 선택	1곡: 동풍 / 2곡: 서풍	1곡: 서풍 / 2곡: 동풍
주제	1곡: 만남 / 2곡: 이별	1곡: 이별 / 2곡: 만남
조성	1곡: bm / 2곡: B b M	1곡: em / 2곡: EM
시어에 강세 맞춤	○	○
반주 구성	바람을 표현	줄라이카의 감정을 표현
비중	시에 충실한 음악적 변화	음악적인 흐름에 충실

많은 작곡가들에게 작곡의 영감을 주었던 괴테의 문학작품 중에서 『서동시집』에 수록된 <줄라이카>를 가지고 슈베르트와 멘델스존이 각각 작곡한 가곡을 비교해보았는데, 각 작곡가의 작곡기법에 따른 차이점이 있었지만 동일한 시를 가지고 작곡한 것에서 오는 유사점 또한 찾을 수 있었다.

슈베르트와 멘델스존의 가곡을 연구하면서 당시 낭만주의 시대의 예술가곡의 음악적 특징에 대해 알 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적 및 번역서

- 고익환. 『독일문학사』. 경산: 대구출판부, 1996.
- 김미애. 『독일가곡의 이해』. 서울: 삼호출판사, 1998.
- 박광자. 『괴테의 소설』. 충남대학교 출판부, 2004.
- 심은섭. “괴테의 문학에 기초한 멘델스존의 성악음악 연구.” 『펠릭스 멘델스존 전통과 진보의 경계』. 서울: 음악세계, 2009.
- 윤종혁. 『고통도 현자에게는 두렵지 않다』. 서울: 이목구비사, 1994.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 슈베르트』. 서울: 음악세계, 2001.
- 피종호. 『독일시와 가곡』. 서울: 유로서적, 2007.
- Johann Peter Eckermann. *Gespräche mit Goethe*. 광복록 역. 『괴테와의 대화』. 서울: 동서문화사, 2007.
- Johann Wolfgang von Goethe. *West-Östlicher Divan*. 최두환 역. 『서동시집』. 서울: 도서출판 시와 진실, 2002.
- Johann Wolfgang von Goethe. *West-Östlicher Divan*. 김용민 역. 『서동시집』. 서울: (주)민음사, 2007.
- Kimball Carol. *Song: a guide to style & literature*. 채은희 역. 『Song』. 서울: 형설, 2005.
- Marshall Cavendish Corporation Ed, *Great Composers*, (주) 한국일보 타임-라이프 편집부, 『Great Composers』. 서울: (주) 한국일보 타임-라이프, 1993.
- Nikolaus de Palézieux. *Sternstunden der Musik*. München, 2007. 김수은 역. 『음악사의 운명적 순간들』. 서울: 열대림, 2010.

2. 외국 서적

Cooper, J. Michael. *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night*. University of Rochester Press, 2007.

Whitton, Kenneth S. *Goethe and Schubert, The Unseen Bond*. Portland: Amadeus press, 1999.

Youens, Susan. *Mendelssohn's Songs*. The Cambridge Companion to Mendelssohn, P. Mercer-Taylor ed., Cambridge University Press, 2004.

3. 학술지

김미영. “괴테의 리트 음악미학.” 『음악이론연구』 4 (1999).

조길자. “슈베르트의 괴테가곡 『서동시집』 (West-Östlicher Divan) 중 4편의 시에 의한 가곡 연구.” 『이화음악논집』 11 (2007).

4. 학위 논문

박은정. “연주자를 위한 Schubert와 Mendelssohn의 가곡 <Suleika> 비교 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2009.

이승희. “슈베르트, 멘델스존, 슈만의 줄라이카의 노래 반주연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2006.

이진호. “괴테의 서동시집을 통해 본 변신의 양상.” 경북대학교 박사학위논문, 1994.

5. 사전

R. Larry Todd. "Mendelssohn, Felix." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie and John Tyrrell ed., Oxford University Press, 2004.

6. 악보

Mendelssohn Lieder. Peters Edition.

Schubert Lieder. Peters Edition.

7. 인터넷 자료

<http://gutenberg.spiegel.de/autor/205>. 2011년 9월 7일 접속.

ABSTRACT

The artistic comparison and research of
F. Schubert and F. Mendelssohn's song, <Suleika>

Kang, Eui Sook

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Germany's representative poet Wolfgang von Goethe's (1749-1832), literary works give much impulse to many composers from classical times to modern period. Not only has dramas and fictions have become sources for music but Goethe's poems influenced composing songs. Goethe's poetry is very important in the history of German classic music and since his poems met the peak of German songs, his poems represent German music.

One of Goethe's representative works, 『*West-östlicher Divan*』, was written at his closing days as he sympathized with 14th century Persian poet Hafis, transcending time and place and portrayed the ideal East from a Western poet's perspective. Many poems from 『*West-östlicher Divan*』 have inspired composers and the subject of this paper's 「*Suleika*」 is also one of them. This paper will analyze songs from the text 「*Suleika*」 by Franz Peter Schubert's <*Suleika I* D.720>, <*Suleika II*

D.717>, Felix Mendelssohn's (1809-1847) <*Suleika* op.34 no.4> and <*Suleika* op.57 no.3>.

Firstly, this paper examines the transformation of Goethe's literary works to research how his works influenced composers, and sees which works have been used according to genres, furthermore, looks into the relationship of Goethe, Schubert and Mendelssohn to analyze the two composer's music and how each song is different although they use the same text. By translating the original poem for the research, the paper compares how the two composers interpreted the poems, the form and composition of the music, the change of speed of the chord, and the melody and piano accompaniment to help in actual musical performance.