



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](#)

이 가 영 교수 지도  
석사학위 청구논문

F. Schubert와 F. Mendelssohn의  
줄라이카 가곡 비교분석연구

2017

성신여자대학교 일반대학원  
음악학과 성악전공  
김 수 현

F. Schubert와 F. Mendelssohn의  
줄라이카 가곡 비교분석연구

이 가 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 일반대학원

음악학과 성악전공

김 수 현

# 인 준 서

김수현의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장..... 오 미 선..... (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 김 범 진..... (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 이 가 영..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

본 논문은 프란츠 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)와 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)이 작곡한 두 개의 ‘줄라이카’(Suleika) 가곡을 비교하여 분석한다. 두 편의 텍스트는 각각 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’라는 별칭을 가진 작품으로 괴테가 유일하게 직접 출판한 단행본인 『서동시집』에 수록되어 있다. “줄라이카의 서”는 그 중 인물을 주제로 한 3개의 시편 중 실존 인물인 마리안네 폰 빌레머(Marianne von Willemer, 1784-1859)라는 여성에 관한 것이다. 시편은 주로 사랑 이야기를 다루며 각 시들은 마리안네와 괴테가 실제로 주고받은 서신을 바탕으로 한다.

두 사람은 서신에서 실명을 언급하지 않고 필명을 사용했다. 마리안네의 필명 ‘줄라이카’에 담긴 이야기는 그녀의 실제 삶과 매우 닮아있다. 본 논문에서 다룰 마리안네의 시 두 편은 시집 안에서 순차적으로 등장하지는 않으나 분명한 연관성을 가진 작품이다. 이 연관성은 전기적인 배경, 즉 괴테와의 재회와 이별의 과정에서 근거한다. ‘동풍의 노래’는 괴테와의 재회 전 기쁘고 기대하는 마음을, ‘서풍의 노래’는 재회 후 다시 이별하며 느끼는 슬픈 마음을 그려낸다.

슈베르트와 멘델스존의 작품을 살펴보면 두 작곡가가 모두 작품의 상관관계를 분명히 염두에 두었음을 알 수 있다. 그러나 두 작곡가의 작품은 원작(原作) 시를 대하는 태도에서 뚜렷한 차이를 보인다. 시에 대한 주관적 해석을 음악으로 드러내기 원했던 슈베르트와 달리 멘델스존은 엄격한 음악적 형식을 손상하지 않는 방식을 택했다. 이는 슈베르트와 멘델스존이 각각 괴테와 맺었던 관계의 형태와 유사하다. 일방적인 존경의 마음으로 괴테 작품을 탐독했던 슈베르트는 작품에 대한 자신의 생각을 여과 없이 음악에 표현했다. 반면 괴테와 오랜 기간 우호적인 관계를 맺어왔던 멘델스존은 작품을 괴테의 의도 그대로

담아내기 원했다. 멘델스존의 작곡기법을 선호했던 괴테는 슈베르트의 음악적 시도를 불쾌해했다. 때문에 오늘날 우리가 슈베르트와 괴테의 아름다운 결합을 감상할 수 있는 것은 괴테의 불쾌감에도 음악적 고집을 꺾지 않았던 슈베르트의 공헌이 크다고 할 수 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 『서동시집』 집필배경 .....	3
2. 줄라이카와 하탐 .....	6
1) 마리안네 폰 빌레머와 괴테의 관계 .....	6
2) ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’ 원문 해석 .....	41
3. F. Schubert와 F. Mendelssohn의 줄라이카 가곡 비교분석 .....	12
1) 괴테와 작곡가의 관계 비교 .....	12
2) ‘동풍의 노래’ 비교분석 .....	3
① F.Schubert의 ‘Suleika I op.14/1 D.720’ .....	32
② F.Mendelssohn의 ‘Suleika op.57 no.3’ .....	3
3) ‘서풍의 노래’ 비교분석 .....	7
① F.Schubert의 ‘Suleika II op.31 D.717’ .....	74
② F.Mendelssohn의 ‘Suleika op.34 no.4’ .....	6
III. 결론 .....	68

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

[표 1] 서동시집의 구성 .....	3
[표 2] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 구조 .....	62
[표 3] 멘델스존 ‘동풍의 노래’ 구조 .....	04
[표 4] 슈베르트 ‘서풍의 노래’ 구조 .....	84
[표 5] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 구조 .....	16

## 악 보 목 차

[악보1-1] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 1-6 .....	7 2
[악보1-2] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 왼손 반주음형① .....	7 2
[악보1-3] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 왼손 반주음형② .....	8 2
[악보1-4] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 오른손 반주음형① .....	8 2
[악보1-5] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 오른손 반주음형② .....	8 2
[악보1-6] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 오른손 반주음형③ .....	9 2
[악보1-7] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 141-143 .....	9 2
[악보1-8] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 7-9 .....	0 3
[악보1-9] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 10-12 .....	0 3
[악보1-10] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 새로운 선율패턴 .....	1 3
[악보1-11] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 왼손반주패턴의 변화 .....	2 3
[악보1-12] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 66 이후 왼손반주패턴 .....	3 3
[악보1-13] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 마디 70-75 확장된 반주패턴 .....	3 3

[악보1-14] 슈베르트 '동풍의 노래' 마디 91-96 .....	4·3
[악보1-15] 슈베르트 '동풍의 노래' 마디 133-136 .....	6·3
[악보2-1] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 34-36 .....	7·3
[악보2-2] 멘델스존 '서풍의 노래' 마디 31-33 .....	8·3
[악보2-3] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 1-2 .....	8·3
[악보2-4] 멘델스존 '서풍의 노래' 마디 1-2 .....	9·3
[악보2-5] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 6 전조 .....	1·4
[악보2-6] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 7-8 a와의 유사리듬패턴 .....	1·4
[악보2-7] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 9-12 .....	2·4
[악보2-8] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 13-18 .....	3·4
[악보2-9] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 19-22 .....	4·4
[악보2-10] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 27-30 .....	5·4
[악보2-11] 멘델스존 '동풍의 노래' 마디 31-42 .....	6·4
[악보3-1] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 1-5 오른손 16분 음표 반주음형 8...	4
[악보3-2] 슈베르트 '서풍의 노래' 반주음형① .....	9·4
[악보3-3] 슈베르트 '서풍의 노래' 반주음형② .....	9·4
[악보3-4] 슈베르트 '서풍의 노래' 반주음형③ .....	10·5
[악보3-5] 슈베르트 '서풍의 노래' coda 반주음형 .....	10·5
[악보3-6] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 6-15 .....	1·5
[악보3-7] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 16-25 .....	2·5
[악보3-8] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 36-60 (마디 50-55중략) .....	3...5
[악보3-9] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 76-85 간주 .....	4·5
[악보3-10] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 101-110 .....	5·5
[악보3-11] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디126-130 .....	6·5
[악보3-12] 슈베르트 '서풍의 노래' 마디 139-146 .....	6·5

[악보3-13] 슈베르트 ‘서풍의 노래’ 마디 163-170 (Climax) .....	7· 5
[악보3-14] 슈베르트 ‘서풍의 노래’ 마디 171-178 (Coda) .....	8· 5
[악보3-15] 슈베르트 ‘서풍의 노래’ 마디 183-186 후주 .....	9· 5
[악보4-1] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 반주음형 .....	1 6
[악보4-2] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디 1-5 도입부 .....	2· 6
[악보4-3] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디 6-11 .....	3· 6
[악보4-4] 멘델스존 줄라이카 가곡 반복멜로디 .....	3 6
[악보4-5] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디 15-20 .....	4· 6
[악보4-6] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디 18-23 .....	5· 6
[악보4-7] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디 24-30 .....	6· 6
[악보4-8] 멘델스존 ‘서풍의 노래’ 마디34-40 마지막 반복부와 종지 .....	7· 6

## I. 서론

본 논문에서 살펴볼 ‘줄라이카’(Suleika)로 명명되는 두 개의 가곡은 텍스트에 의해 각각 ‘서풍의 노래’, ‘동풍의 노래’라는 별칭을 가진다. 두 개의 시는 모두 괴테의 시집인 『서동시집』 (West-östlicher Divan)에 수록된 시를 바탕으로 한 것이다. 두 시는 제목에서도 알 수 있듯이 ‘바람’이라는 공통된 요소를 통해 연관성을 갖는다. 각각의 텍스트는 구조적으로 연결되어 있지는 않으나 상황 및 시적 요소를 통해 긴밀하게 결합된다.

괴테의 『서동시집』에 등장하는 인물인 ‘줄라이카’는 성악가들에게 낯선 이름은 아니다. ‘줄라이카’에 관한 시는 다양한 작곡가에 의해 가곡으로 작곡되어 왔다. 대표적으로는 본 논문에서 다룰 작품인 프란츠 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 ‘Suleika I’, ‘Suleika II’, 펠릭스 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 ‘Suleika op.34 no.4’, ‘Suleika op.57 no.3’가 있다. 이외에도 휴고 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903)의 《괴테가곡집》 중 “줄라이카의 서”(Buch Suleika)에 수록된 세 개의 줄라이카 가곡, 로버트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 ‘줄라이카의 노래’(Lied der Suleika), 파니 멘델스존(Fanny Mendelssohn, 1805-1847)의 ‘얼마나 진실한 유쾌함인지’(Wie mit innigstem Behagen), ‘아, 너의 그 축축한 날갯짓’(Ach, um deine feuchten Schwingen)이 있다.

『서동시집』은 다양한 주제로 묶인 시집이며 각각의 주제는 시론·잠언·인물·종교 등 크게 네 가지로 나뉜다. 그중 “줄라이카의 서(書)”는 인물을 주제로 한 시에 포함된다. ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’는 “줄라이카의 서” 작품 중 가장 잘 알려진 두 개의 시로, 슈베르트의 가곡을 통해 높은 빈도로 연주된다. 그 중 “줄라이카의 서”는 실제로 괴테가 주고받은 서신을 중심으로 집필되어 있다. 서신을 주고받았던 실제 인물은 마리안네 폰 빌레머(Marianne von Willemer,

1784-1859)라는 여성이다. 마리안네는 “줄라이카의 서”에서 필명 ‘줄라이카’를 사용했다. 이 필명은 코란에서 차용된 것으로 우리에게서 성경에 짧게 등장하는 인물인 ‘보디발의 아내’로 더욱 친숙하다. ‘보디발의 아내’는 코란에서 줄라이카라는 이름으로 등장하여 보다 자세히 묘사되고 있다.

슈베르트와 멘델스존의 두 가곡을 비교분석하는 학술논문 및 학위논문이 몇 차례 발표된 바 있다. 거시적으로 작품을 바라보는 기존 연구들과는 달리 본 논문에서는 인물간의 관계에 대해 보다 집중적으로 조명하고자 한다. 여기에서 관계란 크게 ‘줄라이카와 하템의 관계’, ‘괴테와 작곡가들의 관계’로 정리된다. 본 논문에서는 시 밖의 실제에서 줄라이카와 하템의 관계가 어떻게 형성되었으며 그들의 관계가 시 안에서는 어떻게 표현되고 있는지 중점적으로 분석한다. 또한 두 작곡가와 원작자인 괴테<sup>1)</sup>의 관계가 작곡가의 작품 해석에 어떤 영향을 주고 있는지 알아본다. 최종적으로는 슈베르트와 멘델스존의 두 작곡가가 각자의 가곡에서 줄라이카와 하템의 관계, 괴테와 자신의 관계를 어떻게 풀어 내는지 비교분석하여 연관성을 찾는다.

“줄라이카의 서”를 이해하기 위해 먼저 『서동시집』의 집필배경에 대해 알아본다. 이후에는 마리안네 폰 빌레머와 괴테의 관계, 즉 시에서의 줄라이카와 하템의 관계가 드러나는 방식을 살펴보고자 한다. 마지막으로 슈베르트와 멘델스존이 줄라이카와 하템의 관계를 음악에 표현하는 방식을 각각 분석한다.

이 논문이 단순히 기존의 논문을 재생산해내는 데 그치지 않기를 바란다. 작시가와 실제 연인의 이야기가 반영된 두 가곡을 그들의 내연관계 중심으로 분석함으로써 우리는 괴테와 두 작곡가의 새로운 면모를 발견할 수 있을 것이다.

---

1) 슈베르트와 멘델스존이 곡을 쓰던 당시에는 괴테의 작품으로 알려져 있었음. 원작자가 밝혀진 것은 1869년. (본 논문의 9페이지 참조.)

## II. 본론

### 1. 『서동시집』 집필 배경

『서동시집』은 1814년 집필을 시작하여 1819년 괴테의 생일에 출판된 연작 시집이다. 196편으로 초판된 것에 43편의 시를 더하여 총 239편 12권 구성으로 증보되었다. 괴테가 직접 단행본으로 출간한 유일한 시집이며 독일문학에서 동양을 다룬 작품 중에서 가장 명성이 높다. 각각의 시는 12개의 주제로 묶여 있으며, 그렇게 엮인 12권의 시편은 다시 네 가지 주제로 나뉜다. [표 1]

[표 1] 서동시집의 구성

주 제	제 목
시 론	가인(歌人)의 서 Buch des sängers
	하피스의 서 Buch Hafis
	사랑의 서 Buch Liebe
잠 언	관찰의 서 Buch der Betrachtungen
	불쾌의 서 Buch des Unmuts
	잠언의 서 Buch der Sprüche
인 물	티무르의 서 Buch des Timur
	줄라이카의 서 Buch Suleika
	작인(酌人)의 서 Das Schenkenbuch
종 교	비유의 서 Buch der Parabeln
	배화교도의 서 Buch des Parsen
	천국의 서 Buch des Paradieses

괴테는 항상 동양의 서정시와 산문, 동화, 『코란』과 마르코 폴로의 『여행기』에 관심이 있었다.<sup>2)</sup> 이러한 관심은 괴테가 『서동시집』을 편찬하는 데 있어서 근원과 자극이 되었다.

『서동시집』을 편찬하던 당시 괴테는 쉴러의 죽음(1805), 안나 아마리아 대공모(1807), 어머니의 죽음(1808), 그의 젊은 시절 감화를 준 빌란트의 죽음(1813)과 더불어 젊은 세대들에서의 소외로 마음의 안정과 평온을 갈구하고자 했다. 이러한 개인적인 초조함과 고독감 이외에도 유럽의 운명 또한 괴테를 더욱 우울하게 했다. 혁명과 전쟁이 계속됐으며 그 자신의 일·연구·창작활동은 불안과 걱정으로 저해 당했다. 1814년에는 그가 존경했던 나폴레옹마저 무너졌다. 그는 먼 곳, 넓은 곳, 낯선 곳이 필요했다.<sup>3)</sup>

이와 같은 정신적인 분위기는 괴테가 동양에 몰두할 계기가 됐다. 괴테는 동양문학을 신비하고 종교적인 동시에 철학적이고 사변적이라고 생각했으므로, 현실의 어려움을 겪고 있던 괴테에게 동양문학은 피난처와도 같았을 것이다. 실제로 괴테는 이슬람 문학을 다루는 『서동시집』의 편찬 이후 중국문학에까지 눈을 넓혀 ‘중독계절(中獨季節)과 일시(日時)’(1830)라는 시를 쓰기도 했다.<sup>4)</sup>

『서동시집』은 괴테가 직접적인 여행경험 없이 오직 서적과 간접경험을 통해서만 유추한 동양을 그려낸 작품으로 ‘낯선 것’으로 여겨지는 동양의 문화를 ‘자신의 것’으로 만들고자 하는 괴테의 노력이 담긴 작품이다.<sup>5)</sup> 그는 시인적인 상상력으로 동양의 지리와 지형·지질을 터득하고 그의 지나온 연구와 개념을 동양적 자연형상에까지 확대시켰다. 따라서 『서동시집』은 실질적인 동양이해를 위한 작품이라기보다는 괴테의 특징을 찾아내기에 더 적합한 작품이다.

그 중 “줄라이카의 서”는 실제로 주고받은 서신을 기반으로 엮인 책이다. 대부분의 시편이 대화를 주고받는 형식이며 대화의 주체는 서신을 주고받은 당사

2) 안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 44.

3) 한국괴테협회, 『괴테研究』 (서울:문화과지성사, 1983), 87.

4) 한국괴테협회, 위의 책, 99.

5) 안진태, 위의 책, 129-130.

자인 마리안네와 괴테, 즉 줄라이카와 하템이 대부분이다. 그러나 이외에도 하템과 소녀들, 줄라이카와 하녀, 하템의 독백 등으로 이루어지는 시편도 간헐적으로 존재한다. “사랑의 서”(Buch Liebe)와도 깊은 연관성을 가지고 있으나 차이점이 있다면 일반적인 사랑에 대한 이야기를 하고 있는 “사랑의 서”와는 달리 “줄라이카의 서”는 개인적인 체험에 기반을 둔다는 것이다.<sup>6)</sup>

“줄라이카의 서”에 수록된 시들은 연속성을 가지고 사랑하는 연인과의 만남, 이별, 재회를 다룬다. 각 시들의 연속성에도 불구하고 작시 순서와 수록된 순서는 일치하지 않으며 『서동시집』의 구성과 마찬가지로 “줄라이카의 서” 역시 동일하게 주제별로 분류되어 있다. 1-3편은 등장인물의 묘사, 4-20편은 사랑의 기쁨으로 이루어져 있다. 21-28편은 괴테가 마리안네의 집을 떠난 후 재회 전까지의 시를 모았다. 29-32편은 마리안네와 괴테가 재회한 당시의 기쁨을, 33-36편은 재회 후의 이별을 그리고 있으며 37-42편은 진실에 대한 괴테의 생각이 수록되어 있다.

“줄라이카의 서”를 전기적 측면에서 해석하는 일은 코르프(H. A. Korff)에 의해 부분적으로 시도된 바 있다. 코르프는 사랑의 시들을 연대적으로 재배열한다면 “줄라이카의 서”는 예술적으로 더욱 완벽한 형태가 될 수 있을 것이라고 주장하면서 현재의 배열방식에 불만을 표시하였다. 그는 “줄라이카의 서”의 현재 배열방식을 마리안네와 비밀스런 연애를 숨기고자 하는 괴테의 의도에서 비롯된 것으로 이해하였다.<sup>7)</sup>

슈베르트와 멘델스존의 가곡에 사용된 시는 제 31편 ‘저 움직임은 무얼까’(Was bedeutet die Bewegung?)과 제 34편 ‘아, 너의 그 축축한 날갯짓’(Ach, um deine feuchten Schwingen)이다.

---

6) 안삼환, 『괴테 그리고 그의 영원한 여성들』 (서울:서울대학교출판부, 2005), 291.

7) 안삼환, 위의 책. 290.

## 2. 줄라이카와 하템

### 1) 마리안네 폰 빌레머와 괴테의 관계

#### (1) 마리안네 폰 빌레머

마리안네 폰 빌레머는 『서동시집』 전반, 특히 제 8편인 “줄라이카의 서”의 주된 인물이 되는 여인 ‘줄라이카’의 실제 인물이다. 그녀는 괴테의 옛 친구이자 은행가인 빌레머의 세 번째 부인이며, 빌레머의 집에서 양녀로 오랜 기간을 지내다 서른 살이라는 적지 않은 나이에 빌레머의 오랜 구애로 결혼 후 그와의 우정을 이어나간 여성이다. 1784년 11월 20일 오스트리아의 린츠(Linz)에서 태어나 발레단 단역배우로 활동하다가 빌레머의 눈에 띄어 거처를 옮긴 것으로 전해진다.

마리안네가 괴테를 처음 만났던 1814년 8월 4일, 그녀는 빌레머와의 결혼을 5주 앞두고 있었다. 빌레머는 어느 날 요양 중이던 그를 점심식사에 초대했다. 빌레머의 옆에는 귀엽고 풍만한 곱슬머리의 여성이 있었는데 일기에는 용양(*Demoiselle Jung*)이라고 적고 있다. 일기의 다음 기재에는 ‘빌레머의 귀여운 동반자’라고 되어 있고 그 후에는 마리안네라고 부르고 있다.<sup>8)</sup> 그녀는 무용가 출신의 작은 체구의 여성이라 전해진다.

마리안네와 괴테의 사랑은 비밀스럽고 조심스러웠기 때문에 두 사람의 사랑은 주로 현실세계보다는 종이 위에서 이루어졌다. 두 사람의 서신으로 채워진 “줄라이카의 서”가 『서동시집』의 12편의 서(書) 가운데 가장 많은 42편의 시를 수록하고 있다는 사실은 주목할 만 하다.

---

8) 안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 113.

마리안네는 문학적 소양이 뛰어난 여성이었다. 1814년 말에서 1815년까지 괴테는 14세기의 아라비아 시인 하피스(Mohamed Schemseddin Hafis, 1326-1390)에 매료되어있었는데, 마리안네는 괴테가 하피스를 연구하는 기간 동안 함께 하피스에 몰두하기도 했다. 그녀의 시가 괴테 작품 사이에서도 이질감을 보이지 않았다는 사실은 그녀가 높은 문학적 수준을 가지고 있음을 알려준다. 그녀의 시는 오랫동안 괴테의 작품으로 여겨지다가, 마리안네가 죽고 난 1869년에 이르러서야 헤르만 그림(Hermann Grimm, 1828-1901)에 의해 그녀의 작품임이 밝혀졌다.<sup>9)</sup>

마리안네는 그림에게 보내는 편지에서 ‘당신의 사랑에 너무도 행복하니’(Hochbeglückt in deiner Liebe), ‘말해보세요 당신은 시를 많이 지어’(Sag du hast wohl gedichtet), ‘저 움직임은 무엇까’(Was bedeutet die Bewegung?), ‘아, 너의 그 축축한 날갯짓’(Ach, um deine feuchten Schwingen)을 자신이 썼음을 밝혔다. 그러나 그림은 시의 원작자에 대한 비밀을 지켜달라는 마리안네의 청에 따라 그녀가 세상을 떠난 지 10년 뒤에야 이 사실을 발표했다. 괴테의 이러한 비밀스런 사랑 이야기가 밝혀지면서 『서동시집』은 더욱 많은 대중의 사랑을 받게 되었다.<sup>10)</sup>

이전까지 “줄라이카의 서”는 두 사람만의 비밀장소였으며, 철저히 두 사람 사이에서만 지켜진 비밀이었다. 이것은 신비화를 좋아했던 괴테의 독특한 가장(假裝)이었으며, 최고의 시적 높이에서 대화가 교환된 드문 예였다. 본 논문에서 다룬 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’는 마리안네와 괴테가 다름슈타트에서 재회하고 다시 이별한 때에 쓰인 시다.<sup>11)</sup>

9) Hermann Grimm, "Goethe und Suleika." in *Studien zum Wes-östlichen Divan Goethes*. Hrsg. von Edgar Lohner. Wege der Forschung Bd. CCLXXXVII. Darmstach 1971. S. 297ff. (송무경, “같은 가사, 다른 음악-멘델스존과 슈베르트의 가곡 ‘줄라이카’ 비교·분석 연구,” 『서양음악학』 13-1(2010), 163. 재인용)

10) 안삼환, 『괴테 그리고 그의 영원한 여성들』 (서울:서울대학교출판부, 2005), 275.

11) 박광자, “괴테와 마리안네 폰 빌레머: 『서동시집』의 「줄라이카 시편」,” 『헤세연구』 2 (1999), 159.

두 사람의 사랑은 『서동시집』이 아닌 곳에서는 그 흔적을 찾기가 어려우며 『서동시집』 내에서도 즐라이카와 하템라는 필명 안에 숨어있다. 때문에 두 사람의 사랑에 대한 기록은 불충분하며 시를 해석해 추측하는 수준에 그친다. 그럼에도 불구하고 마리안네 폰 빌레머에 대한 연구가치가 분명한 이유는 그녀가 짧은 기간 서신만을 통한 교류에도 불구하고 유일하게 괴테의 시 중심부에 도달하였고 괴테의 이름으로 시를 출판할 수 있을 정도의 문학적 소통을 이루어 낸 여성이기 때문이다.

마리안네는 인쇄된 『서동시집』을 받았을 때 다음과 같이 쓰고 있다.<sup>12)</sup>

겸허하고 자부심이 강한, 부끄럽지만 또 동시에 황홀해지는 기분으로 모든 것이 행복한 꿈과 같이 생각되었습니다. 그 꿈속에서 자기의 모습이 미화되고, 아니 순화되어지는 것을 느끼고, 이 높여진 상태에서 이야기하고 또 행할 수 있는 모든 것을 사랑하고 칭찬할 것을 기꺼이 받아 들였으면 하고 생각합니다.<sup>13)</sup>

이는 두 사람의 대화는 단순한 사랑의 유희에 그치는 것이 아니라, 매우 높은 문학적 수준 내에서 교환되는 담화에 가까웠음을 알려준다. 대문호인 괴테와 나누는 문학적 대화는 마리안네의 지적 갈증을 채워주기에 충분했다. 그녀는 괴테를 통해 ‘일생에 한 번은 생각했던 뭔가 높은 것을 느끼고, 뭔가 사랑스럽고 애정에 찬 것을 말할 수 있는 것’<sup>14)</sup>을 이루어냈다. 그러나 괴테에게는 둘의 만남이 인생을 뒤흔들만한 것은 아니었다. 그는 이미 여러 번의 사랑의 기쁨과 실패를 겪어낸 칠순의 노인이었다. 그에게 마리안네는 문학적 유희에 대한 욕구를 충족시켜주는 여성에 불과했을 것이다.

---

12) 안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 113.

13) Friedenthal, Richard, *Goethe, Sein Leben und seine Zeit*, R. Piper & Co. Verlag, München 1978, 611. (안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 113. 재인용)

14) 안진태, 위의 책, 113. 재인용

그렇다고 해서 괴테의 마음이 진실하지 않았던 것은 아니다. 마리안네를 향한 괴테의 마음을 잘 드러내는 시가 “줄라이카의 서” 내에 수록되어 있다. 그는 마리안네를 ‘생명을 얻을 수 있는 대상’으로 묘사하며 그녀와의 만남을 팔에 안긴 ‘새로워진 운명’으로 묘사한다. 그러나 결론적으로 괴테는 이 사랑으로부터 회피한다. 괴테는 우발적인 충동으로 도둑질을 한다는 격언과 더불어 시 ‘하템’을 시작하는데, 이는 우연한 순간에 단발적인 욕구로 인해 그의 사랑이 끝났음을 암시한다. 시 ‘하템’의 내용은 다음과 같다.

기회가 도둑을 만드는 게 아니라  
기회야말로 몹쓸 도둑이구려.  
왜냐면 기회는 내 마음 속에 남아있던  
사랑의 마지막 불꽃까지 훔쳐갔으니.

기회는 내 삶의 온갖 보물을  
그대에게 넘겨주고 말았으니,  
나 이제 가난뱅이가 되어  
나의 생명을 그대에게 얻으려할 뿐.

하지만 반짝이는 당신의 시선에서  
난 벌써 자비의 마음 읽으니,  
당신의 팔에 안겨서  
내 새로워진 운명을 향유한다오.<sup>15)</sup>

나흘 뒤 마리안네는 다음과 같이 답장한다. 이 시는 줄라이카라는 이름으로 『서동시집』에 수록된 마리안네의 시 중에서 최초의 시로 알려져 있다.

---

15) 안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 115. 의 해석을 따름.

당신의 사랑에 너무도 행복하니  
기회를 저는 원망하고 싶지 않아요  
그것이 당신한테 도둑질을 했다지만  
그 도둑질이 얼마나 절 기쁘게 하는데요.

그런데 왜 도둑질이라고 하시는 거죠?  
저에게 당신을 자진해서 내주세요.  
이렇게 생각하시는 게 저는 더 좋아요.  
그래, 나야, 당신을 훔친 건 나야라고.

그렇게 스스럼없이 자신을 내주셨으니  
당신에게 훌륭한 보답이 있을 거예요.  
저의 평화, 저의 풍성한 삶을  
기꺼이 드리오니 받아주세요.

농담하지 마세요, 가난뱅이라뇨!  
사랑이 우리를 부지로 만들지 않나요?  
당신을 두 팔로 안으면 그 순간  
모든 행복이 저의 것인걸요.<sup>16)</sup>

그러나 서동시집의 전반에서 발견되는 괴테의 사랑은 괴테에게 오랜 시간  
마리안네의 여과가 남아있었음을 변증한다. 특히 1815년 2월 17일 쓰인 ‘어서  
연인이여, 어서 와 터번을 감아주구려’(Komm Liebchen, Komm! Umwinde  
mir die Mütze...)에는 전해 여름 괴테의 생일에 터번을 선물했던 마리안네에  
대한 그리움으로 가득 차있다.<sup>17)</sup>

---

16) 『서동시집』, 함부르크판 괴테전집 2권, 64. 의 번역에 의함. (안삼환, 『괴테 그리고 그의 영  
원한 여성들』 (서울:서울대학교출판부, 2005), 280. 재인용)

17) 안삼환, 『괴테 그리고 그의 영원한 여성들』 (서울:서울대학교출판부, 2005), 277.

## (2) 필명의 유래

### ① 줄라이카

그들은 왜 많은 단어들 중 줄라이카라는 이름을 필명으로 선택했을까. 가장 하기를 좋아했던 피테가 ‘줄라이카’라는 필명으로 서동시집 곳곳에 숨겨놓고자 했던 그들의 사랑의 형태는 어떠한 것이었을까. 줄라이카는 코란에서 가장 아름다운 이야기라 일컬어지는 요셉<sup>18)</sup> 장에 등장하는 인물이다. 그녀는 고관 아지즈와 결혼했음에도 불구하고 요셉을 평생 연모하는 여인으로 그려진다. 줄라이카에 대한 이야기는 성경에서도 언급된다.<sup>19)</sup> 다만 그녀의 위증에 대한 이야기만 담은 성경과는 달리 코란에서는 그녀의 욕망, 중상모략, 회개의 과정을 자세하게 그리고 있다.

줄라이카-요셉의 이야기에서 마리안네-피테의 유사성을 찾는 것은 어려운 일이 아니다. 두 쌍의 이야기는 상당 부분 닮아있다. 첫 유사성은 원치 않는 남편과의 결혼에 대한 것이다. 코란에 의하면 줄라이카는 꿈에서 본 애굽의 고관을 마음에 품고 있었다. 그러나 그녀의 아버지에 의해 다른 고관과 결혼하게 된다. 그리하여 아지즈와 결혼생활을 이어가던 그녀의 앞에 꿈에서 봤던 그 고관인 요셉이 등장한다. 마리안네의 경우에는 자신이 원하던 발레리나의 꿈을 접고 빌레머에 의해 양녀로 입양되었다. 이후에는 그의 집에서 가정교사로서 아이들을 돌보다가 서른이 되어서야 빌레머의 끈질긴 구애를 받아들여 결혼을 약속했다. 그러던 중 결혼을 불과 5주 앞둔 그녀에게 자신의 진정한 사랑이라 여겨지는 피테가 나타난 것이다.

두 번째 유사성은 불만족스러운 결혼생활이다. 코란 주석가들은 줄라이카와 아지즈 사이에 자녀가 없었던 것으로 미루어보아 그들에게 성적 관계가 없었을

---

18) 코란에서는 ‘유수프’로 불린다. 본 논문에서는 통상적으로 쓰이는 요셉이라는 이름을 사용하였다. 이외의 명칭은 코란에 의한다.

19) 성경에는 ‘보디발의 아내’로 등장

것이라고 추정하며 그 이유로 아지즈가 고위직 환관이었거나 성적인 불능 상태였을 것임을 이야기 하고 있다.<sup>20)</sup> 마리안네의 경우도 결혼생활이 만족스럽지 못하기는 마찬가지였다. 높은 문학적 소양을 지닌 그녀에게는 은행가였던 남편과의 관계로는 채워지지 않는 지적 욕구가 있었다.

세 번째는 남편이 신뢰하는 이를 연모하게 되었다는 점이다. 아지즈는 요셉을 깊이 신뢰하여 그에게 창고의 관리를 맡길 정도였다. 피테 역시 빌레머의 오랜 친구로 호의적인 관계를 지속해온 친구였다. 빌레머는 그의 집을 기꺼이 개방하여 피테가 지낼 수 있도록 배려하기도 했다. 이러한 일련의 공통점은 마리안네가 ‘줄라이카’라는 캐릭터에 깊이 이입되도록 하였다.

## ② 하템

피테는 1815년 여행 중 쓴 시, ‘그대가 줄라이카이니까’(Da du nun Suleika heisst)에서 그녀를 처음으로 ‘줄라이카’로 명명한다. 코란의 이야기를 그대로 따른다면 피테의 이름은 요셉이어야 했을 것이다. 그러나 노년의 피테는 젊고 아름다운 용모를 가진 요셉의 이름이 자신과 어울리지 않는다고 생각했다. 피테는 이슬람의 시인인 하템(Hatem Tai, ?-578)의 이름을 인용한다.

‘하템’이라는 필명은 하피스의 시에 자주 나타나는 도량 넓은 자선가로 유명한 아랍인 ‘하템 타이’(Hatem Tai)에서 기인한다. ‘하템 타이’란 모든 것을 주는 사람을 의미하고, 하템 초그라이(Hatem Zograi)는 ‘가장 풍부하게 사는 사람’을 의미한다.<sup>21)</sup> 줄라이카와 하템의 관계는 “줄라이카의 서” 뿐만 아니라 『서동시집』 전체를 통과한다. 이는 “작인의 서”에 수록된 시 ‘하템’의 마지막 단락에서 줄라이카에 대한 언급이 등장하는 것으로 알 수 있다.

20) 김소향, “코란에 등장하는 요셉의 여주인 줄라이카의 여성상에 관한 연구,” (명지대학교 석사학위논문, 2015), 8.

21) 안진태, 『피테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 116.

이처럼 모두를 칭찬할(loben) 수 있지  
또 모두를 사랑할(liben) 수도 있지  
그대들을 이렇게 칭찬할 때면  
나의 줄라이카를 칭찬하는 셴이니까<sup>22)</sup>

괴테는 서동시집 내에서 스스로를 ‘하렘’이라 칭하는 것으로 어린 마리안네와 이루어진 사랑 가운데 노령의 자신을 감추고 있다. 그는 『서동시집』을 편찬하기 위한 여행을 떠나며 첫날인 7월 25일 마치 예언처럼 ‘현상들’(Phänomen)이라는 시를 쓴다. 하늘에 있는 무지개를 바라보며 시인은 ‘그러니 그대 유쾌한 노인이여 / 슬퍼하지 말라. / 곧 그대의 머리가 세어도 / 그대는 사랑을 하게 되리라.’고 노래한다.

---

22) 안진태, 위의 책, 100.

## 2) ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’ 원문 해석

두 곡의 줄라이카 노래는 각각 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’라는 별칭을 갖는다. 두 시에는 모두 바람이 등장한다. 화자는 바람과 대화하는 방식으로 사랑하는 연인에 대한 그리움을 나타낸다. ‘동풍의 노래’는 마리안네가 괴테와의 재회 전에 쓴 작품으로 사랑하는 사람과의 재회를 기대하는 내용이다. 반면 재회 후의 이별을 맞이한 상태로 쓴 ‘서풍의 노래’는 이별의 아쉬움과 괴로움이 담겨 있다.

괴테는 자연에서 신적인 모습을 찾아내는 범신론자로 기록된다. 그에게 있어서 자연은 ‘활동하는 우주’<sup>23)</sup>이며 나아가서는 ‘신=자연’으로까지 확대 해석된다. “왜냐하면 그 인간의 자연성은 직접적으로 신적인 것”이기 때문이다.<sup>24)</sup> 이러한 괴테의 사상은 마리안네와의 사랑에도 적용된다. 그녀가 쓴 두 편의 시는 온통 자연을 통한 사랑의 확인으로 채워져 있다.

‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’는 모두 트로케우스(Trochäus)<sup>25)</sup> 리듬과 교차운으로 구성되며 운율과 각운처리는 단조롭다는 느낌을 줄 정도로 엄격하게 지켜진다. 두 시는 매우 엄격하게 동일한 형식을 지켜내고 있는데 이는 두 텍스트의 상반된 텍스트가 더욱 눈에 띄게 드러나는 결과를 가져온다. 동일한 율격을 지닌 내용이 다른 두 운문 텍스트가 있을 경우 사람들은 일반적으로 형식의 동일성보다는 두 텍스트의 내용상의 차이에 더 관심을 갖기 때문이다.<sup>26)</sup>

---

23) K.O.Conrady, Zur Bedeutung von Goethes Lyrik im Sturm und Drang, in : *Sturm und Drang*, Hg. v. Walter Hinck, Kronberg/Ts. 1978, 114. (안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 20. 재인용)

24) 안진태, 『괴테문학의 神話』 (서울:삼영사, 1996), 20-23.

25) 독일 시 2음절 운각의 하나. 강약격(強弱格)

26) 조경태, 『독일 운율학 개론』 (서울:중문화사, 2006), 20.

(1) 동풍의 노래

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

Kosend spielt er mit dem Staube,  
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,  
Treibt zur sichern Rebenlaube  
Der Insekten frohes Völkchen.

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

Und mir bringt sein leises Flüstern  
Von dem Freunde tausend Grüße;  
Eh' noch diese Hügel düstern,  
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 Vielgeliebten.

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

저 움직임은 무얼까.  
동풍이 내게 기쁜 소식을 전해주려는 걸까.  
그 날갯짓의 시원한 움직임이  
마음 깊은 상처를 식혀주는구나.

꽃가루와 함께 귀여운 장난을 치다가도  
조각구름 위로 그들을 가버이 쫓아내고  
즐거이 떼 지어 노는 벌레들을  
안전한 포도밭으로 몰고 간다.

태양빛을 부드럽게 잠재우고  
달아오른 나의 뺨을 식혀주고  
들과 언덕 위로 만발한  
포도들에게 입을 맞추고선 달아난다.

내게로 불어온 그 고요한 속삭임은  
천 번의 인사를 실어온다.  
아직 이 언덕이 어두워지기도 전  
천 번의 입맞춤으로 인사해 온다.

이제 너는 더욱 불어가거라.  
네 친구들, 그리고 슬픔에 잠긴 이들에게도.  
나는 높은 담이 빛으로 달아오르는 그곳에서  
가장 사랑하는 이를 곧 찾아낼 테니.

아, 진실한 마음의 소리와  
사랑의 숨결, 싱그러운 생명은  
나에게 오직 그의 입을 통해서만  
오직 그의 호흡을 통해서만 전해질 뿐이니.

동풍의 노래는 무생물인 바람에 생명력을 불어넣는 ‘활유법(活喻法)’을 통하여 재회에 대한 기대, 순수하고 진실한 사랑의 마음을 생동감 있게 표현하고 있다. 이 시는 4·5연의 운율을 위해 괴테가 몇몇 단어를 수정하여 수록한 것으로, 총 6연 4행으로 구성되어 있다.

1연에서 화자는 불어오는 바람(동풍)을 통해 사랑하는 이를 오랫동안 보지 못했던 마음을 치유 받는다. 사실 화자를 치유하는 것은 바람이 아니라 애인을 만날 수 있다는 기대감이지만 화자는 동풍이 자신의 마음속의 깊은 상처를 식혀주는 것이라고 빗대어 말한다.

2연에서는 바람이 부는 대로 움직이는 꽃가루와 곤충들의 움직임을 보며 동풍의 성격을 묘사한다. 기대하는 마음으로 바람을 바라보는 화자에게는 동풍이 ‘장난스럽고’(spielt), ‘가볍고’(leichten), ‘즐거움’(frohes) 것으로 묘사된다.

3연에서도 바람의 모습은 부드럽고 장난스럽게 그려진다. 바람은 작열(灼熱)하는 태양의 뜨거움과 화자의 불을 식혀준다. 붉게 달아오른 화자의 두 뺨은 태양빛 때문인지 사랑하는 이에 대한 마음 때문인지 알 수 없다. 바람은 온 들과 언덕을 뒤덮듯이 뻗어나간 포도들도 스치고 지나간다. 이런 일련의 모습은 매우 따뜻하고 유연하게 표현된다.

4연부터는 자연보다 ‘나’에게 초점이 맞춰진다. 화자는 동풍이 자신에게 재회의 기대를 담은 매개체이기에 사랑하는 이도 응당 그럴 것이라고 여긴다. 화자는 동풍을 맞으며 사랑하는 그와 다시 만나 인사를 나누는 순간을 수도 없이 상상한다. 그리고 몸에 닿는 바람을 통해 그의 입맞춤이 닿는 순간을 상상한다.

5연에는 화자의 심정에 최초로 공간적 이동이 일어난다. 시에도 시선의 이동이 발생한다. 자신을 행복하게 했던 바람이 떠나가도 좋다는 화자의 마음 가운데에는 충족되지 않는 갈망, 어떤 만족감보다 그 충족되지 않는 감정 자체를 더 열망하게 하는 마음이 담겨있다. C.S.루이스는 그의 저서 『예기치 못한 기쁨』에서 이 감정을 ‘기쁨’이라고 정의하며, 여기에서 ‘기쁨’은 전문적인 용어이

므로 ‘행복’이나 ‘쾌락’과는 엄격히 구분되어야 한다고 주장한 바 있다. 여기에서 나타나는 화자의 기쁨은 마리안네와 괴테의 사랑을 대표하는 감정이 되기도 한다.

마지막 연에서 화자는 모든 것은 오직 사랑하는 그 사람이 아니면 불가능한 것이라 이야기하며 시를 마무리 짓는다. 그녀는 마음에서 우러나오는 가장 진실한 것, 자신의 호흡을 사랑으로 채우는 것, 싱그러운 생명의 운동력을 가능하게 하는 것은 오로지 그 사람의 ‘입’(Munde)과 ‘호흡’(Athem)임을 강조한다.

‘동풍의 노래’가 끊임없이 표현하는 것은 사랑하는 사람과의 재회를 갈망이다. 기대감으로 가득한 화자는 작은 움직임에도 큰 정서를 부여한다. 꽃가루가 날리는 것, 벌레가 이동하는 것은 자연스러운 현상임에도 현상의 주체로 ‘바람’을 설정한다. 희망과 기쁨으로 충만한 이 시는 ‘사랑의 숨결, 싱그러운 생명’(Liebeshauch, erfrischtes Leben)은 오직 사랑하는 그를 통해서만 전해지는 것이라 고백하며 끝이 난다.

이 시에 대해 괴테는 ‘재회’(Wiederfinden)라는 시로 답장하며 『서동시집』에 실린 많은 사랑의 시 중에서 가장 격양된 감정을 표출하고 있다. ‘재회’에서 괴테는 자신의 연인 마리안네를 ‘별 중의 별’이라고 칭하며 헤어져 지내는 밤이 지옥 같았음을 고백한다. 또한 자신과 마리안네 두 사람은 기쁨과 고통의 전형이며, 말씀으로 천지를 창조하신 하나님이 다시 말씀으로 명령하여 그들을 갈라놓겠다고 하더라도 가능하지 못할 것이라고 이야기한다.

## (2) 서풍의 노래

Ach, um deine feuchten Schwingen,  
West, wie sehr ich dich beneide:  
Denn du kannst ihm Kunde bringen  
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel  
Weckt im Busen stilles Sehnen;  
Blumen, Auen, Wald und Hügel  
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen  
Kühlt die wunden Augenlider;  
Ach, für Leid müßt' ich vergehen,  
Hofft' ich nicht zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,  
Spreche sanft zu seinem Herzen;  
Doch vermeid' ihn zu betrüben  
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag' ihm, aber sag's bescheiden:  
Seine Liebe sei mein Leben,  
Freudiges Gefühl von beiden  
Wird mir seine Nähe geben.

아, 너의 그 축축한 날갯짓,  
서풍이여, 내가 너를 얼마나 부러워하는지.  
이렇게도 이별을 고통스러워하는 나를  
그에게 전해줄 수 있을 테니.

네 날개가 움직이면  
가슴속에 잠잠하던 동경은 깨어나고  
꽃과 목초지와 숲과 언덕은  
네 눈물서린 입김에 젖어버리는구나.

그러나 너의 부드럽고 온화한 바람은  
상처 받은 눈꺼풀을 식혀주기도 하지.  
아, 나는 고통으로 사라져버릴 거야.  
그를 다시 볼 희망이 내게 없다면 말이야.

서둘러 나의 사랑하는 이에게 가서  
그의 마음에 부드럽게 이야기해다오.  
그렇지만 그에게 슬픔을 주지는 말고  
내 고통도 그에게는 숨겨다오.

그에게 말하되, 아주 조심스레 말해다오.  
그의 사랑이 나의 생명이라고.  
그 두 가지 기쁨은  
그의 곁에서만 가능한 것이라고.

서풍의 노래 역시 활유법이 사용된 시로 총 5연 4행으로 구성되어 있다. 마리안네가 괴테와의 밀회 후 돌아가는 길에 쓴 시로 헤어짐에 대한 슬픔을 표현하였다. 역시 괴테가 약간 수정하여 수록한 작품이며 “줄라이카의 서”에 순서대로 수록되어 있는 것은 아니지만 내용상 두 작품이 이어지는 것으로 간주한다. 마리안네가 하이델베르크에서 괴테와 밀회를 나눈 후 프랑크푸르트로 돌아가던 1815년 9월 26일 쓰였다.

유럽에서 서풍은 비를 가져오는 바람으로 여겨진다. 1연의 ‘촉촉한 날갯짓’ (*feuchten Schwingen*), 2연의 ‘눈물 젖은 입김’ (*Hauch in Tränen*)은 모두 이와 같은 맥락에서 설명할 수 있다. 1연에서 화자는 홀로 이별의 아픔을 겪고 있는 상태임을 알 수 있다.

2연에는 바람의 운동을 날개가 움직이는 것으로 표현하여 생동감을 더하였다. 다음 행에서는 원근(遠近)에 따른 시선의 이동이 일어난다. 작은 물체인 ‘꽃’ (*Blumen*)에서 조금 더 큰 그림인 ‘목초지’ (*Auen*), ‘숲’ (*Wald*), 그리고 ‘언덕’ (*Hügel*)에 이르기까지 점차 시선이 이동한다. 이는 바람이 불어가는 방향 즉 고통 받는 자신에서 멀어진 애인에게로까지 이동하는 바람의 운동을 우회적으로 나타낸다.

3연은 ‘동풍의 노래’ 4연과 같이 풍경묘사에서 내면묘사로 초점이 옮겨지는 구간이다. 마리안네는 바람의 속성에 대해 비슷한 의미의 단어인 ‘*mildes*’(온화한)와 ‘*sanftes*’(부드러운)를 중복해서 사용하여 슬픔의 정서로만 그려졌던 ‘서풍’에 대한 이미지를 전환한다. 그리고 바람을 회유하려는 듯 사랑하는 이를 잃은 슬픔을 독백한다.

4연에서는 화자의 내적 갈등을 묘사한다. 3연에서 등장했던 ‘*sanft*’가 다시 한 번 등장한다. 화자는 자신의 상처받은 눈꺼풀을 식혀주었던 것처럼 부드럽게 자신이 말하고자 하는 이야기가 전달되기를 원한다. 그러나 자신이 느끼는 것과 같은 슬픔을 느끼거나 자신의 고통스러움까지 모두 전달되는 것은 원하지

않는다. 이는 1연에서 화자가 이야기한 ‘이별에 고통스러워하는 나를 그에게 전해줄 수 있을’ 것이라는 기대가 확장되었음을 보여준다. 동시에 화자가 서풍을 통해 지속적으로 ‘이별의 고통을 전달하는 것’을 생각하고 있었다는 것을 알려 주기도 한다.

마지막 5연에서는 4연에 나타난 내적 갈등이 구체적으로 확장된다. 화자는 ‘그의 사랑(*seine Liebe*)이 나의 생명(*mein Leben*)’이라고 고백하는데 이는 ‘동풍의 노래’ 마지막 연에 등장한 ‘사랑의 숨결’(*Liebeshauch*)과 ‘싱그러운 생명’(*erfrishtes Leben*)을 연상시킨다. 화자는 사랑과 생명의 기쁨은 사랑하는 이의 곁에 있어야만 가능한 것이라고 고백한다.

서풍을 관통하는 정서는 ‘그리움’으로 짧고 비밀스러운 만남 이후 사그라지기는커녕 더욱 깊어지기만 한 감정이다. 시를 통해 계속해서 그려내는 것은 이 깊어진 감정이 해결되기를 원하는 화자의 끊임없는 갈망이다. 이 ‘갈망’은 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’가 공통적으로 가지는 정서이기도 하다. 시의 주제는 지금의 행복과 슬픔이지만 그 ‘지금’이란 화자가 가장 원하는 게 결여되어 있는 순간이기도 하다. 사랑하는 이와 의 정서적 교류가 단절되어있는 ‘지금’의 순간을 그려내면서도 화자는 갈망이 충족되는 순간에 대한 지각을 놓지 않고 있다.

괴테 역시 비슷한 시기에 시를 썼다. 시에서 괴테는 ‘우리를 다시 맺어 줄 생각이 / 알라에게 없는 한 / 해도 달도 세계도 내게는 / 그저 울 수 있는 핑계거리에 지나지 않습니다.’라고 이야기하며 이별의 필연성을 말한다.<sup>27)</sup> 괴테는 이후 심장의 통증을 호소하다 10월 6일 유언을 남기겠다고 해서 사람들을 놀라게 한다. 그러나 이어진 바이마르 여행 중에 원기를 회복하고 그동안에 쓴 사랑의 시들을 브와스레에게 읽어준다.<sup>28)</sup>

27) 안삼환, 『괴테 그리고 그의 영원한 여성들』 (서울:서울대학교출판부, 2005), 286.

28) 안삼환, 위의 책, 287.

### 3. F. Schubert와 F. Mendelssohn의 줄라이카 가곡 비교분석

#### 1) 괴테와 작곡가의 관계 비교

##### ① F. Schubert

슈베르트가 괴테를 매우 존경했다는 사실은 잘 알려져 있다. 슈베르트의 600여 가곡 중 괴테의 시를 기반으로 한 작품은 셀 수 없이 많다. 90여 시인의 시에 곡을 붙인 가왕(歌王)이지만 특히 괴테의 시의 비중이 가장 높으며 단적인 예로는 188년 작곡된 51곡의 《괴테가곡집》(*Goethe-Lieder*)이 있다. 이외에도 ‘마왕’(*Erlkönig*), ‘미뇽’(*Mignon*), ‘가니메드’(*Ganymed*), ‘달에게’(*An den Mond*), ‘어부’(*Der Fischer*) 등 다수의 작품이 존재한다. 최초의 가곡인 ‘물레감는 그레첸’(*Gretchen am Spinnrade*) 역시 괴테의 《파우스트》(*Faust*)에 수록된 시를 바탕으로 한 것이다.

슈베르트의 가곡에 대한 명성은 실로 대단하다. 그는 최초로 가곡에 기승전결을 삽입한 작곡가이자 독일가곡을 ‘예술가곡(Kunstlied)’의 경지에 올려놓은 작곡가로 평가받는다. 그는 음악보다 가사를 더 중요하게 다루었던 과거의 고전주의 작곡가들과는 달리 시와 음악의 비중을 동일하게 하여 음악과 시의 정서를 상호적으로 교감하도록 하였다. 또한 언어의 자연적인 강세를 희생시키지 않고 선율에 시의 운율을 맞추어냈다. 그는 시에서 발견한 이미지와 감정, 느낌을 음악으로 재생산하는 데 특히 뛰어났으며 무궁무진한 아이디어를 가진 멜로디로 성악의 모든 가능성을 다룬다. 반주는 표제 음악적<sup>29)</sup>이며 가사의 표현을 위해 사용되는 경우가 많다. 슈베르트는 보조적 역할에만 국한되었던 피아노의 위치를 성악성부와 동등한 위치까지 끌어올리는 데 지대한 공헌을 한 작곡가

29) 어떤 관념이나 사물을 묘사하기 위해 표제를 붙이고 듣는 이를 일정한 방향으로 이끌어 그 표제를 표현 혹은 암시하려는 기법

로, 그가 추앙했던 베토벤의 피아노 작품들에서 발견되는 형태와 스타일이 반주부에 여실히 드러난다.<sup>30)</sup>

그러나 슈베르트의 명성과는 상관없이 괴테는 슈베르트의 가곡에 전혀 동의하지 않았다. 높은 음악적 관심과 소양을 갖추고 있던 괴테의 작품은 이미 시라기보다는 소리가 없는 음악에 가까웠다. 괴테는 음악은 시가 가진 ‘느낌의 영역’을 열어주는 것이며 그 역할은 시어의 상징적 해석에 그쳐야 한다고 생각했다. 언어의 잠재력과 가능성을 있는 그대로 수용하고 흡수하기를 원했던 것이다. 결론적으로 괴테의 생각은 시의 내용을 가시적으로 표현하고자 했던 슈베르트의 작법과는 완전히 반대된다. 괴테의 이상적 가곡은 ‘언어와 음악의 일치’였지만 슈베르트는 그 이상을 원했기 때문이다. 괴테는 이러한 젊은 작곡가의 패기에 불쾌한 감정을 감추지 않았다. 실제로 슈베르트가 자신의 작품 중 몇 개를 추려 괴테에게 직접 보냈을 때에도 괴테는 악보를 그대로 돌려보냈다. 이렇듯 슈베르트가 평생을 통해 괴테에게 열렬한 마음을 표현해왔음에도 불구하고 괴테는 대부분 반응조차 하지 않았다.

그러나 그들의 불편한 관계와는 관계없이 둘의 결합은 독일가곡을 사랑하는 이들에게 ‘진정한 행복’과 ‘독일의 영원한 열정’으로 여겨진다.<sup>31)</sup> 오늘날까지 연주되는 슈베르트 가곡에도 괴테작품기반의 시가 높은 비중을 차지한다는 사실은 눈여겨볼 만하다. 그들의 절묘한 조화를 통한 아름다운 음악적 결실은 존경하던 괴테의 불쾌감에도 자신의 음악적 고집을 꺾지 않았던 슈베르트의 공헌이 크다고 할 수 있다.

---

30) Kimball, Carol, (채은희 역) 『Song/예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』 하권, (서울: 도서출판 형설, 2005), 55.

31) Whitton, Kenneth S. Goethe and Schubert, The Usneen Bond, (Portland: Amadeus press, 1999), 7.

## ② F. Mendelssohn

1821년 멘델스존의 스승인 칼 프리드리히 켈터(Karl Friedrich Zelter, 1758-1832)를 통해 괴테와 멘델스존의 첫 만남이 이루어졌다. 이미 명성이 높던 문학가였던 괴테는 조숙하지만 어린 아이인 멘델스존을 동등한 관계로 받아들여주었다. 어렸을 때부터 음악에 대한 전반적인 교육을 받은 멘델스존은 문학에도 깊은 관심이 있었다. 그의 관심은 단순한 호기심에 그치지 않아 13세에는 셰익스피어의 희극을 모방한 작품을 만들어낼 정도였다. 이러한 멘델스존에게 괴테와의 만남은 그의 문학 및 철학 세계의 단단한 기반을 다지게 해주었다.

1821년의 만남 이후에도 두 사람은 서신을 주고받거나 직접 만나기도 하며 우호적이고 친밀한 관계를 이어나갔다. 두 사람의 관계는 단순히 음악가와 시인의 교류에 그치는 것이 아니라 인간적인 면모를 유감없이 드러내는 사적인 친밀함을 가진다. 멘델스존의 스승인 켈터 역시 괴테와는 긴밀한 관계의 음악가였다. 두 사람은 900여 통에 달하는 서신을 주고받았으며 괴테는 켈터를 위해 그에게 시를 지어 헌정하기도 했다. 괴테와 켈터의 서신에는 멘델스존과 그의 누나 파니 멘델스존(Fanny Mendelssohn, 1805-1847)의 이야기가 다수 포함되어 있다는 점은 눈여겨볼 만 하다. 파니 멘델스존이 동생이 괴테를 처음 만날 당시를 매우 부러워했다는 기록이 남아 있는데 괴테는 기꺼이 파니 멘델스존에게도 관심을 주며 두 사람의 평생의 스승이 되었다. 1822년 멘델스존 일가가 모두 바이마르에 있는 괴테를 방문하여 화기애애한 모임을 가진 일도 있다. 이러한 깊은 교류 덕분에 멘델스존은 대문호인 괴테의 문학을 누구보다도 잘 이해하고 보다 깊은 이해를 바탕으로 재생산할 수 있었다.

수많은 작곡가들이 괴테의 작품에 열광했지만 멘델스존만큼 괴테와 각별한 음악적 교감을 나누며 서로의 창작 활동에 중요한 영향을 미친 작곡가는 찾기

힘들 것이다. 실제로 베버, 슈베르트, 베틀리오즈와 같이 괴테에게 작곡가로서의 위대함을 전혀 인정받지 못했던 작곡가들을 생각한다면, 열두 살의 어린 나이에 이미 괴테에게 각별한 애정과 관심을 받았던 멘델스존이 괴테와 나이를 초월한 우정을 유지할 수 있었던 것은 그에게 큰 행운이었음이 분명하다.<sup>32)</sup>

---

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

## 2) '동풍의 노래' 비교분석

### ① F.Schubert의 'Suleika I op.14/1 D.720'

슈베르트의 가곡 'Suleika I·II'를 접한 청중이 가장 먼저 갖게 되는 의문은 음악의 분위기와 시의 내용 사이의 아이러니다. b minor로 시작하여 전반적으로 우아하고 선율적인 느낌을 주는 '동풍의 노래'(Suleika I op.14/1 D.720)는 기쁨과 흥분, 기대감으로 가득한 화자의 마음을 담고 있다. 반면 B♭ Major로 시작하여 빠르고 경쾌한 느낌으로 진행되는 '서풍의 노래'(Suleika II op.31 D.717)는 오히려 사랑하는 이와 이별하는 것에 대한 슬픔을 이야기한다. 이는 시의 분위기가 음악에도 그대로 드러나는 멘델스존의 두 작품과 눈에 띄는 상이점을 가진다.

가장 먼저 살펴볼 작품인 슈베르트의 '동풍의 노래'는 기쁨과 기대로 가득한 가사를 서정적인 느낌으로 풀어낸 곡이다. 슈베르트의 친구인 프란츠 폰 쇼버(Franz von Schober, 1796-1882)에게 헌정된 작품으로 1821년 작곡되었다. 브람스는 이 곡에 대하여 슈베르트의 다른 사랑의 노래보다 "이제까지 작곡된 곡 중에서 가장 사랑스러운 노래로 생각했다"고 평가하였다.<sup>33)</sup>

슈베르트는 시를 크게 세 부분(A-B-C-coda)으로 나누어 통절형식으로 작곡했다. 곡은 빠르기를 기준으로 A-B와 C-coda로 나뉜다. 'Etwas lebhaft(다소 생기 있게)'로 진행되는 선행부에서는 자연의 모습을 통해 동풍을 묘사하는 1-3연과 동풍을 매개체로 화자의 마음을 전달하는 4-5연이 포함되어 있다. 'Etwas langsamer(약간 느리게)'로 전환되는 후행부에서는 사랑하는 이에게 하고자 하는 말을 담은 마지막 6연을 여러 번 반복하여 곡의 에필로그 역할을 수행하도록 하였다.

33) Kimball, Carol, 『Song/예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』 상권, (서울: 도서출판 형설, 2005), 70.

곡의 조성은 b minor에서 시작되며 대부분 관계조인 B Major로 전조된다. 절정부의 십여 마디 정도를 제외하고 나면 대부분의 악상 기호가 pp로 표현된다. 역동적인 다이내믹을 가지고 있는 곡은 아니지만 모든 프레이즈에 섬세하게 표기된 크레센도와 데크레센도를 봤을 때 결코 슈베르트가 다이내믹을 연주자의 재량에 맡기고 있는 것이 아님을 알 수 있다. 오히려 슈베르트는 ppp를 사용하는 등 매우 적극적으로 셈여림에 관여한다. 대부분 pp로 연주되기 때문에 f-ff로 이어지는 클라이막스는 다른 어떠한 장치 없이도 충분히 고조된다.

음악 전체 구조를 표로 정리하면 다음과 같다.[표 2]

[표 2] 슈베르트 ‘동풍의 노래’ 구조

형식	마디	조성	박자	빠르기	셈여림	시	
A	a	1-23	3/4	Etwas lebhaft	pp	1연	
	b	24-41				B	2연
	a'	42-59				b	3연
B	c	60-83			B-b	pp-ff-fp	4연
	d	84-108			b		5연
C	109-133	B	Etwas Langsamer	pp-f-p	6연		
Coda	134-143						

동풍을 묘사하는 빠른 반주가 ‘Mit Verschiebung(움직임을 가지고)’으로 연주된다. 1-5마디까지의 전주는 b minor의 으뜸음으로 시작하는 16분 음표 음형이 3옥타브에 걸쳐 진행되다가 4-5마디에서 아르페지오로 마무리된다. 아르페지오 반주는 감7화음에서 V도로 진행되며 반증지를 형성한다.[악보1-1]

[악보1-1] 마디 1-6

*Erwas lebhaft.*

*Mit Verschiebung.*

*pp*

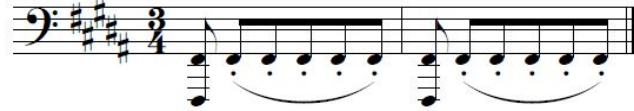
*sempre legato*

*pp*

6마디부터 등장하는 왼손 음형은 곡의 선행부 전체를 지배한다.[악보1-2] 점 4분 음표와 세 개의 8분 음표로 이루어진 이 음형은 108마디까지 지속된다. 여기에서 점 4분 음표는 화자의 뛰는 심장소리를, 세 개의 8분 음표는 화자의 일렁이는 마음을 묘사한다. 108마디 이후의 후행부는 B Major의 5도인 F음이 어떠한 변형도 없이 35마디 동안 반복된다. 이는 화자의 한결같은 마음을 선언하는 듯하다.[악보1-3]

[악보1-2] 왼손 반주음형① (마디 108 이전)

[악보1-3] 왼손 반주음형② (마디 108 이후)



반면 오른손 반주는 16분 음표 음형을 통해 빠르고 역동적인 동풍의 모습을 연상시켜 장면의 시각적 효과를 극대화 하고 있다. 슈베르트는 이 곡에서 총 세 가지의 반주음형을 사용한다. 이는 크게 108마디 전과 후로 나뉜다. 108마디 이전의 오른손 반주부는 두 가지 형태가 번갈아 나타나는데 첫 번째는 6마디부터 시작되는 오른손 반주음형①[악보1-4], 두 번째는 b가 시작되는 24마디에 등장하는 오른손 반주음형②이다.[악보1-5]

[악보1-4] 오른손 반주음형①-108마디 이전 (예시: 마디 6)

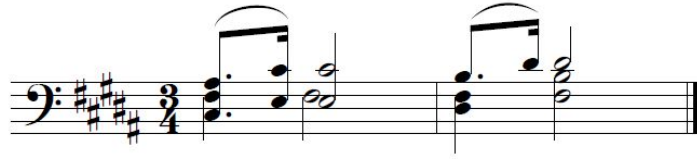


[악보1-5] 오른손 반주음형②-108마디 이전 (예시: 마디 24)



왼손 반주와 마찬가지로 오른손 반주에도 역시 새로운 반주 음형이 108마디를 기점으로 등장한다.[악보1-6] 108마디 이후에 등장하는 이 오른손 반주음형③은 화성적 진행 및 음악의 분위기와 흐름을 결정하며 기본 형태에서 최대한 벗어나지 않은 채로 곡의 마지막까지 반복되다가 전주의 종지를 연상시키는 아르페지오 반주로 마무리 된다.[악보1-7]

[악보1-6] 오른손 반주음형③-108마디 이후 (예시: 마디 109-110)



[악보1-7] 마디 141-143



슈베르트는 텍스트의 음가 및 음조를 음악에 담아내는데 매우 재능 있는 작곡가였다. 이 곡에서도 그의 역량은 유감없이 발휘된다. 7-9마디를 살펴보자. 멜로디는 b minor의 5도인 F음을 반복하며 시작된다. 강세가 있는 'bedeutet'의 2번째 음절은 점 4분음표로 긴 음가를 가진다. 1행에서 가장 중요한 단어인 'Bewegung'의 2번째 음절 역시 긴 음가로 처리된다. 뿐만 아니라 4도 도약하여 b minor의 으뜸음인 B음으로 향하며 더욱 강조된다. 비강세 부분인 3음절인 'gung'은 이전에 반복되던 음인 F로 도약 하강하며 2음절과 함께 4분 음표 음가로 길게 발음되어 단어가 가진 비음의 특성을 충분히 살린다.[악보1-8]

[악보1-8] 마디 7-9

10마디부터 이어지는 제 2행은 옥타브로 상행하며 ‘기쁜 소식’(frohe Kunde)에 대한 화자의 기대감을 드러낸다. 첫 프레이즈에서 질문을 던지는 화자의 마음은 차분하고 평온한 것처럼 보이지만 ‘기쁜 소식’(frohe Kunde)을 이야기하면서는 본격적인 기대감을 드러낸다.[악보1-9]

[악보1-9] 마디 10-12

D Major로 전조되는 13마디부터는 주제선율과 다른 새로운 선율패턴이 등장한다.[악보1-10] 이 패턴은 뒤이어 F# Major로 전조 및 변형되어 반복된다. 반복되는 선율에는 셋잇단음표의 순차 하행이 특징적으로 등장한다. 반복선율을 통해 점점 하행하며 사라지듯 1연이 마무리된다. 25마디에서는 또 한 번의 전조가 이루어지는데 역시 관계조인 B Major로 이동한다.

[악보1-10] 새로운 선율패턴

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 13 and ends at measure 15. The second system starts at measure 16 and ends at measure 18. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: 'Sei ner Schwin gen fri sche Re gung kuhl des Her zens tie fe Wun de, sei ner'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the second system.

2연이 시작되는 25마디부터는 오른손 음형이 바뀌는 모습을 발견할 수 있다. 이 음형은 전주에 등장한 16분 음표 음형을 가져온 것이다. 2연의 형식은 짧고 단순하다. 1행과 2행이 한 음형을 가지고 반복된 후 다른 선율로 3행이 두 번 반복된다.(x-x'-y-y) 점8분 음표와 16분 음표를 통한 장난스러운 분위기 묘사와 'treibt'(몰아내다)에서의 단6도 상행도약이 특징적으로 나타난다. 25마디부터 왼손 반주에 변형이 생기는데, 8분음표가 동음으로 반복되던 것에서 세 개의 8분 음표가 3도 혹은 4도로 도약했다가 다시 돌아오는 형태로 30마디까지 반복된다.[악보1-11] 이 변형된 패턴은 60마디에 다시 출현하며 이후 빈번하게 쓰인다. 3행의 시작인 'treibt'부터는 반주부가 '오른손 반주음형①'로 회귀한다. 32마디의 'Rebenlaube'(포도밭의 원두막)에서는 반주의 크레센도와 데크레센도를 통해 시의 시각적 부분을 청각적 요소로 강조하고 있다.

[악보1-11] 왼손반주패턴의 변화

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting at measure 25 with the lyrics "Ko send spieler mit dem". The bottom two staves are the piano accompaniment. The left hand has a complex, rhythmic pattern with a "ppp" dynamic marking and a crescendo hairpin. The right hand has a simpler accompaniment pattern.

3연은 멜로디와 반주를 1연을 그대로 반복하며 A부분을 마무리 짓는다. 전조된 B Major 부분이 밝고 장난스러움을 표현했다면 다시 전조된 b minor 부분은 처음의 차분하고 평온한 분위기를 되돌린다. 슈베르트는 유절가곡이 아님에도 불구하고 굳이 변형 없는 반복인 이 부분을 삽입하고 있는데 이는 설레는 마음에도 담담함을 잃지 않으려는 화자의 마음을 드러낸다.

이어지는 B부분이 시작되기 전에는 짧은 간주가 삽입되어 있다. 이 간주에는 25-27마디까지를 그대로 반복한 것이 포함된다. 재출현한 반주부로 인해 청중은 자연스레 2연에서의 장난스럽고 가벼운 분위기를 예상하게 된다. 그러나 기대를 깨고 등장하는 부드럽고 서정적인 선율은 보다 효과적으로 잔잔한 분위기를 연출한다. 슈베르트는 이 부분에서 한 음절이 차지하는 음가를 늘여서 일시적으로 음악이 천천히 흐르는 것과 같은 느낌을 의도했다. 66마디부터는 왼손 반주부가 4분음표로 성악성부와 함께 움직인다.[악보1-12] 70-71마디에서는 성악성부의 마지막 마디를 메아리처럼 반복한다. 보다 확장된 형태가 바로 다음 마디부터 등장한다. 72마디부터는 오른손도 16분 음표 음형과는 별개의 멜로디를 가지며 왼손 반주의 상성과 옥타브로 병행 진행한다. [악보1-13]

[악보1-12] 마디 66 이후 왼손반주패턴

64  
lei ses Flu stern von dem

67  
Freun de tau send Gru sse,

[악보1-13] 마디 70-75 확장된 반주패턴

70  
eh

73  
noch die se Hii gel dii stern,

82마디 간주가 시작되면 27마디를 연상시키는 음형이 등장한다. 그러나 장조로 묘사되며 밝고 명랑한 분위기를 가졌던 b 부분과는 다르게 단조로 어두운 분위기를 묘사한다. 86마디의 단 6도 상행 도약 역시 b부분에 등장했던 ‘treibt’를 연상하게 한다.

92마디부터 이어지는 ‘Dort, dort<sup>34)</sup>, ~ den Vielgelieben.’(나는 높은 담이 빛으로 달아오르는 그곳에서 가장 사랑하는 이를 곧 찾아낼 테니)부분은 곡의 클라이막스로 유일하게 f가 악상기호로 표기되어있는 부분이기도 하다. 감정의 고조에 따라 음역도 높아지는데, E음으로 시작되는 ‘Dort’(저 곳)는 ‘hohe’(높은), 뒤이어 나오는 ‘dort’, 마지막으로 ‘Vielgeliebten’(사랑하는 사람)의 강세인 3음절 ‘lieb’에서 한 번 더 순차 상행선을 그린다.[악보1-14]

[악보1-14] 마디 91-96

91  
trub ten. Dort, dort, wo

94  
ho he Mauern glu hen, dort, find' ich  
f cresc. do -

34) 원래 시에는 Dort가 한 번 등장하나, 화자의 고조된 감정을 강조하기 위해 반복되었다.

이어지는 간주에서는 선행부에서 고조된 감정이 하행하는 선율을 통해 잔잔하게 마무리된다. 왼손 반주는 우직하게 F음을 고집하며 오른손 반주가 하행함에 따라 옥타브 아래로 내려온다.

109마디부터는 *Etwas langsamer*(다소 느리게)로 다소 부드럽고 여유 있는 음악이 이어진다. 끊임없이 등장하는 셋잇단음표에는 강조하고자 하는 시어들, 'Herzen'(마음), 'Libe'(사랑), 'erfrischtes'(생생한)을 배열하고 있다. 'Wird mir nur aus seinem Munde'(나에게 오직 그의 입을 통해서만)와 바로 다음 구절인 'Kann mir nur sein Athem geben'(오직 그의 호흡을 통해서만 전해질 뿐이니)은 장2도 위에서 변형 반복된다. 특히 가장 간절한 단어 'Athem'(호흡)에는 이 곡의 가장 고음인 G음이 위치한다. 이는 뒤이어지는 'geben'(주다)에서의 p와 매우 대조되며 간절한 화자의 마음을 효과적으로 표현한다. 'sein Athem geben'은 축소된 볼륨으로 한 번 더 반복되고 셈여림은 사라지듯 작아진다.

마지막 연은 2회에 걸쳐 반복된 후 Coda로 다시 한 번 강조된다. 반복은 오른손 반주부가 한 옥타브 올라온 것과 'geben'에서의 꾸밈음이 사라진 것 외에는 큰 변화 없이 그대로 진행된다. 다만 조용하고 잔잔한 분위기로 음악이 흘러감에 따라 감정은 보다 간절하고 내면적이게 된다.

Coda는 3연이 의도적으로 삭제됐다. 화자의 간절한 마음을 극단적으로 표현하기 위해 특정 구절을 임의로 삭제한 것이다. 청중은 이미 두 번의 반복을 통해 중간에 삽입될 구절의 내용을 알고 있기에 자발적으로 의미를 되짚을 수 있다. 셈여림은 끝까지 작아지며 특히 133마디에는 극단적인 셈여림 ppp를 사용한다.[악보1-15] 종지는 왼손 반주부와 함께 사라지듯 마무리된다.

[악보1-15] 마디 133-136

The musical score consists of two staves, treble and bass, with a grand staff brace on the left. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The piece is marked *ppp* (pianissimo). The treble staff contains four measures of music, each starting with a half note chord (F#4, C#5, G#5) followed by a quarter note chord (F#4, C#5, G#5) with an accent (>) over the second chord. The bass staff contains four measures of music, each consisting of a half note chord (F#2, C#3, G#3) followed by a quarter note chord (F#2, C#3, G#3) with an accent (>) over the second chord. The notes in the bass staff are beamed together in pairs.

② F.Mendelssohn의 'Suleika op.57 no.3'

멘델스존의 'Suleika op.57 no.3'은 1843년 출판된 《Sechs Lieder op.57》에 수록되어 있는 세 번째 곡으로 작곡 년도는 1837-1839년으로 추정된다. 멘델스존이 작곡한 두 개의 Suleika 가곡은 비슷한 년도에 작곡되었음에도 불구하고 다른 가곡집에 수록되어 있다. 가곡집 《Sechs Lieder op.57》은 '서풍의 노래'가 수록되어 있는 《Sechs Gesänge op.34》보다 약 6년 뒤인 1843년 출판되었으므로 《Sechs Gesänge op.34》가 출판된 후에 작곡된 작품으로 추정된다.

멘델스존의 '서풍의 노래'와 '동풍의 노래'는 다른 가곡집에 수록되어있음에도 깊은 연관성을 지닌다. 멘델스존은 '동풍의 노래'는 E Major로 작곡한 반면 '서풍의 노래'는 같은 E음 베이스를 기반으로 한 e minor로 작곡했다. 이는 시의 정서를 연관성 있게 반영한 멘델스존의 의도가 담겨있다고 할 수 있다.

또 하나의 연관성은 시의 마지막 연에 드러난다. '동풍의 노래'는 '서풍의 노래'의 마지막 연에 사용되었던 화성구조 및 멜로디를 차용한다. 이는 멘델스존이 분명하게 두 곡 사이의 관계를 인식하고 있음을 드러낸다.[악보2-1/2-2]

[악보2-1] 마디 34-36

The musical score shows measures 34-36. The vocal line begins with a whole note 'A' (measure 34), followed by a melodic phrase 'them, nur sein A - them ge' (measures 35-36). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f*, *sf*, *rit.*, *dim.*, and *p*.

[악보2-2] '서풍의 노래' 마디 31-33

31 *f* *dim.*  
 Nä - he, sei - ne - Nä - he ge  
*f* *p* *dim.*

연관되는 지점은 여기에서 끝나지 않는다. 두 곡은 모두 으뜸화음의 5음으로 시작하는 특징을 공유한다. '동풍의 노래'에서 으뜸화음의 대위를 취하는 첫 음은 으뜸화음의 3음이지만 이 3음은 시작분산화음화(Initial Arpeggiation) 기법을 통해 머리음으로 접근하는 과정이다<sup>35</sup>.[악보2-3/2-4] 이외에 악구에서 선율의 정점을 성취하는 방법이나 거시적인 베이스 구조 역시 동일하다.

[악보2-3] '동풍의 노래' 마디 1-2

1. Was be - deu - tet die Be - weg - ung? bringt der  
 2. Lin - dert sanft der Son - ne Glü - hen, kühl't auch  
*fp* *fp*

35) 송무경, “같은 가사, 다른 음악-멘델스존과 슈베르트의 가곡 ‘줄라이카’ 비교·분석 연구,” 『서양음악학』 13-1(2010), 170.

[악보2-4] '서풍의 노래' 마디 1-2

멘델스존의 줄라이카 가곡은 두 곡 모두 변형유절가곡으로 반주 및 성악성부가 단순하고 가사의 표현보다는 음악의 구조에 중점을 둔다. 이는 슈베르트와 멘델스존의 줄라이카 가곡을 구분하는 가장 큰 특징이 된다. 슈베르트가 텍스트와 곡 분위기의 아이러니를 의도했다면 멘델스존은 텍스트의 밝고 희망찬 느낌을 있는 그대로 드러낸다. 이러한 특징은 '서풍의 노래'에서도 동일하게 적용된다. 슈베르트는 작곡가의 주관적 해석을 음악에 녹여내는 데 중점을 두고 있다. 반면 멘델스존은 시인의 표현을 있는 그대로 수용하고 존중하여 음악은 단지 그것을 재생산해내는 것으로 사용했다.

멘델스존은 '동풍의 노래'를 크게 두 부분으로 나누어 A-B형식으로 작곡했다. E Major로 시작되며 특정 부분에서 f# minor로 전조되는 것을 제외하면 끝날 때까지 조성이 바뀌지 않는다. 전조되는 b와 b'부분에 해당하는 가사의 내용이 2연의 'Kosend spielt ~ Wölkchen'(꽃가루와 함께 귀여운 장난을 치다가도 조각 구름 위로 그들을 가벼이 쫓아내고)인 것으로 보아 가사의 표현보다는 음악의 형식 자체에 집중한 것임을 알 수 있다. 박자는 4/4로 변화 없이 지속된다. 총 45마디로 슈베르트의 곡보다는 간결한 것이 특징이며 연주시간 역시 슈베르트의 곡에 비해 더 짧다. 그러나 악상기호는 매우 다양하고 자세하게 표기되어 있다. 음악 전체 구조를 표로 정리하면 다음과 같다. [표 3]

[표 3] 멘델스존 '동풍의 노래' 구조

형식	마디	조성	박자	빠르기	셈여림	시
A	a	1-6	4/4	Allegro assai	fp-f-p	1·3
	b	7-11			p-f-p	2·4
	a'	11-18			f	1·4
B	a''	19-24		Un poco ritenuto	f	5연
	b'	25-29		Allegro assai	p-f	6연
	c	30-47			f-p-f	

'동풍의 노래'의 반주에는 16분음표로 화음을 연타하는 음형이 사용된다. 다만 출판된 악보에 따라 16분 음표 음형 중 일부를 2분 음표 트레몰로 음형으로 변형하여 연주하기도 한다. 이는 역동적이고 에너지 넘치는 음악을 표현한다. 사용된 화성들은 높은 밀도를 가지고 안정감 있게 지속된다.[악보2-3 참고]

멘델스존의 음악적 표현은 단순하지만 강렬하다. 그는 강조하고자 하는 단어가 있는 위치에 악상기호 fp, sf를 배치하였다. 이 방식은 단어의 어감을 통해 시의 분위기를 드러낸다. 이는 작곡가의 개인적인 해석을 최대한 배제하고 시인의 의견을 객관적으로 수용하기 위한 멘델스존의 의도이며, 슈베르트와의 해석차이 중 가장 크게 드러나는 부분이기도 하다.

'동풍의 노래'에서 일어나는 전조는 대부분 인접관계를 가진다. 첫 번째 전조는 6마디에서 일시적으로 발생하며[악보2-5] 으뜸음과 장2도 관계의 F# Major으로 향한다. 전조는 e minor-c# minor로 변화하며 11마디까지 이어지다가 다시 원래의 E Major로 회귀한다. a와 높은 유사성을 가진 리듬패턴이 등장한 것으로 보아 멘델스존이 중점을 두고자 한 부분은 분위기의 묘사보다 곡의 통일감 및 음악 형식이었음을 알 수 있다.[악보2-6]

[악보2-5] 마디 6 전조

5 *sf* Her - zens, Kühlt des Her - zens tie - fe Wun - de  
 Feld und Hü gel, auf Feld und Hü - gel pran - gen.

[악보2-6] 마디 7-8 a와의 유사리듬패턴

7 Ko - send spielt er mit dem Stau - be, jagt ihn  
 Und mir bringt sein lei - ses Flü - stern von dem

내달리듯 진행되던 곡은 10마디에 등장하는 리타르단도(*rit.*)를 통해 잠깐의 여유를 가진다. 이어지는 11마디까지 두 마디동안 오른손 반주의 최고음은 성악성부 멜로디를 바로 뒤에서 따라오고 왼손 반주는 4분 음표 4/4 정박으로 진행되며 오른손 반주의 박자를 잡아준다.[악보2-7]

[악보2-7] 마디 9-12

9 auf in leich - ten Wölk - chen, treibt zur si - chern Re - ben-lau - be der In -  
 Freun - de tau - send Grü - sse, eh' noch die - se Hü - gel du - stern, grü - ßen.

11 sek - ten fro - hes Völk - chen. was be - deu - tet die Be - weg - ung? bringt der  
 mich wohl tau - send Küs - se eh' noch die - se Hü - gel du - stern, grü - ssen

a' 는 음의 이동과 도약이 빈번했던 a와는 반대로 음정의 순차진행이 나타난다. 'kühlt'(식혀주다)와 'grüßen'(인사)은 A부분 안에서 가장 고음인 f#으로 처리했다. 중요한 시어인 'Herzen'(마음), 'mich'(나의) 역시 4도 도약으로 처리하여 한 번 더 강조했다. 18마디는 도들이표 처리되어 곡의 처음으로 돌아간다.[악보2-8]

멘델스존은 1절에서는 시의 1·2연을, 2절에서는 시의 3·4연을 배열하였는데, 각 절마다 반복되는 시의 행은 차이가 있다. 1절에서는 1연과 2연을 순차적으로 진행하고 다시 1연으로 다시 돌아오며 a-b-a'의 형식을 부각시킨다. 그러나 2절에서는 3연과 4연의 순차적 진행 이후에 4연의 3·4행이 반복된다. 3·4행에 해당하는 시는 'Eh' noch ~ tausend Küsse.'(아직 이 언덕이 어두워지기도 전, 천 번의 입맞춤으로 인사해 온다.)로, 화자의 간절한 염원을 나타내는 구절이다.

17-19마디의 짧은 간주를 통해 곡은 B부분으로 이동한다. 힘차게 진행되는 반주를 통해 성악성부는 큰 에너지를 받게 된다. [악보2-8]

[악보2-8] 마디 13-18

13 *cresc.*  
 Ost mir fro - he Kun - de? Sei - ner Schwin - gen fri - sche  
 mich wohl tau - send Küs - se, eh - noch die - se Hü - gel

15 *f*  
 Reg - ung kühlt des Her - zens tie - fe  
 dü - stern, grü - ssen mich wohl tau - send

17  
 Wun - de.  
 Küs - se.

3절은 A부분의 변형으로 왼손 반주 변형을 통해 처음과 다른 분위기를 형성한다. 21-23마디의 왼손 반주는 화성을 연타하는 오른손 반주부와 별개로 4분음표의 8도 화성을 순차 하행시킨다.[악보2-9] 슈베르트의 가곡에서는 해당 부분이 점차 상행하여 최고음 F#에 도달했으므로 두 작곡가의 해석 차이를 명확하게 확인할 수 있는 부분 중 하나이다. 슈베르트의 ‘동풍의 노래’에서는 클라이막스지만 멘델스존은 변형유절가곡의 반복되는 도입부에 해당 구절을 배치한 것으로 보아 두 작곡가의 흐름 파악과 구절의 비중 판단이 달랐음을 확인할 수 있다.

[악보2-9] 마디 19-22

19  
3.Und so kannst du wei - ter zie - hen, die - ne

21  
Freun - den und be - trüb - ten! Dort wo ho - he Mau - ern glü - hen, find' ich

*fp*

*cresc.*

멘델스존의 클라이막스는 27-30마디를 통해 이루어진다. 클라이막스는 시의 4연 3·4행인 'Wird mir nur aus seinem Munde, Kann mir nur sein Athem geben.'(나에게 오직 그의 입을 통해서만, 오직 그의 호흡을 통해서만 전해질 뿐이니) 부분에 해당한다.[악보2-10] 이 부분은 슈베르트의 가곡에서도 여러 번의 반복을 통해 강조되었던 부분이기도 하다.

[악보2-10] 마디 27-30

27 *cresc.* *f*  
 hauch, er-frisch - tes Le - ben wird mir nur aus sei - nem Mun - de, kann mir

27 *sf* *p* *cresc.*

29 *rit.* *a tempo*  
 nur sein A - them ge - ben. Ach, die wah - re Her - zens -

29 *f* *p* *a tempo*

멘델스존은 클라이막스가 마무리되자마자 ‘서풍의 노래’에서 사용되었던 멜로디를 차용하여 4연을 한 번 더 반복하고 있다. ‘서풍의 노래’에서 사용되었던 반주와 ‘동풍의 노래’의 반주는 형태는 변형되었으나 완전히 동일한 화성 진행을 갖는다. 이는 ‘동풍’과 ‘서풍’이라는 이름으로 엮인 두 곡의 연관성을 드러낸 멘델스존의 의도이다. 작곡시기상 ‘동풍의 노래’가 더 뒤에 작곡되었으므로 ‘서풍의 노래’에서 사랑하는 이에게 전달하는 조심스러운 메시지인 5연의 감수성을 ‘동풍의 노래’ 6연으로 이입시킨 것으로 해석할 수 있다. [악보2-11]

[악보2-11] 마디 31-42

31  
 kun - de Lie - bes - hauch, er - frisch - tes Le - ben kann mir nur sein A - them, nur sein

34  
 A - - - them, nur sein A - them ge -

37  
 ben, wird mir nur aus sei - nem Mun - de, kann mir

40  
 nur sein A - them, nur sein A - them ge - ben.

31 *sf* *cresc.*

34 *rit.* *f* *dim.* *p*

37 *a tempo* *cresc.*

40 *cresc.* *sf rit.* *a tempo* *f* *ff* *sf* *sf*

### 3) '서풍의 노래' 비교분석

#### ① F.Schubert의 'Suleika II op.31 D.717'

'서풍의 노래'에는 슬픈 감정을 단순히 '슬픔'의 프레임에 가두지 않는 슈베르트의 새로운 시도가 돋보인다. '동풍의 노래'가 희망찬 가사를 서정적으로 표현하며 보다 깊은 내면의 감정을 끌어내는 데 집중했다면 '서풍의 노래'는 반대로 슬픔에 찬 시의 내용을 가볍고 경쾌한 음악 속에 감추어 화자의 마음을 보다 효과적으로 표현한다. 마리안네와 괴테의 교류가 비밀스럽게 이루어졌다는 점을 고려했을 때 슈베르트의 시도는 단순한 음악가로서의 욕심보다는 시인의 상황을 고려하는 깊은 배려일 가능성이 많다고 할 수 있다.

동풍이 새로운 것, 신비한 것, 기대를 불러일으키는 이미지라면 서풍은 그와 반대로 좋지 못한 것을 가져오는 부정적인 이미지로 등장한다. 19세기 낭만주의 작가인 셸리의 시 <서풍에 부치는 노래>(*Ode to the West Wind*, 1819)에는 서풍을 '사나운 폭풍'(WILD West Wind), '가을의 숨결'(breath of Autumn's being), '통제할 수 없는 자'(Spirit fierce) 등으로 묘사하기도 했다. 그의 시에 따르면 서풍이 가져오는 변화는 폭풍우, 썩어가는 낙엽, 겁에 질려 졸지에 백발이 되는 것 등으로 묘사된다.

'서풍의 노래'는 1825년 8월 펜나우어(A.W.Pennauer)에 의해 출판됐으며 소프라노 가수 안나 밀더에게 헌정 되었다. '동풍의 노래'와 마찬가지로 통절가곡이며 A-B형식의 186마디 곡이다. A부분은 a-b-a'의 3부 형식, B부분은 c-d의 2부 형식을 취한다. 박자는 2/4로 시작하나 B부분의 시작과 함께 3/4로 변화되고 빠르기 역시 *Mäßige Bewegung*(적당한 움직임 을 가지고)에서 *Etwas geschwinder*(약간 빠르게)로 변화한다. 조성은 몇 번의 전조가 이루어지기는 하나 대부분 B b Major이다. 이를 정리하면 다음과 같다.[표 4]

[표 4] 슈베르트 '서풍의 노래' 구조

형식	마디	조성	박자	빠르기	셈여림	시	
A	a	1-39	B $\flat$	2/4	Mäßige Bewegung	pp-p	1연
	b	40-83	F-D $\flat$			pp-f	2연
	a'	84-128	B $\flat$ -G-B $\flat$			(pp-f-p)x3	3연
B	c	129-146	B $\flat$ -b $\flat$ -B $\flat$	3/4	Etwas geschwinder	pp	4연
	d	147-170	B $\flat$			{pp-((f-p)x3)}x2	5연
coda	171-186	B $\flat$	pp-fp-pp				

곡은 8마디의 전주가 달리는 마차와 마차 안에서 느껴지는 서풍의 모습을 묘사하며 시작된다. 오른손에 사용된 16분 음표 음형은 '동풍의 노래'에 등장했던 '오른손 반주음형①'과 매우 닮아있는데 이는 슈베르트 역시 멘델스존과 마찬가지로 두 시의 연관관계를 염두에 두고 작곡했음을 알 수 있다.[악보3-1]

\*참고 [악보1-4] 오른손 반주음형①



[악보3-1] 마디 1-5 오른손 16분 음표 반주음형

Massige Bewegung

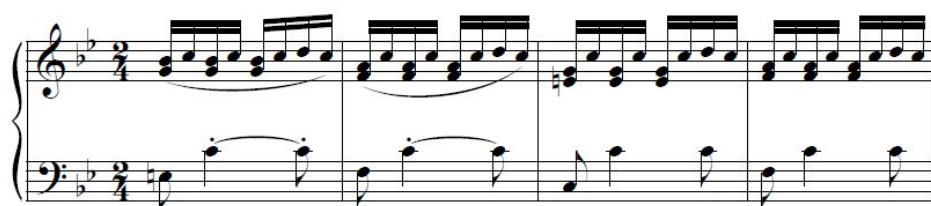
‘서풍의 노래’에도 반복되는 반주음형이 나타난다. 첫 번째 반주음형은 전주에서 사용되었던 8도 관계 음을 연타하는 16분 음표 음형으로 a와 a'에서 전반적으로 사용된다. 왼손의 4분 음표 음형과 함께 사용된다.[악보3-2]

[악보3-2] 반주음형①



두 번째 반주음형은 b에서 처음 나타난다. 40마디부터 출현하는 이 음형은 8분 음표와 4분 음표로 이루어진 당김음(Syncopation)이 특징이다. b 부분에서만 일시적으로 출현하는 음형으로, 자연의 ‘Blumen(꽃), Auen(목장), Wald(숲), Hügel(언덕)’을 보면서 사랑하는 이를 생각하며 뛰는 화자의 심장소리를 묘사하는 듯하다. [악보3-3]

[악보3-3] 반주음형②



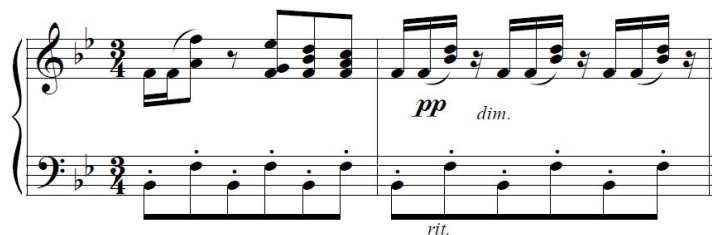
세 번째 반주음형은 박자가 3/4으로 변화하는 B에서부터 나타난다. 세 개의 16분 음표와 하나의 쉼표로 이루어진 음형이 B 전체를 지배한다. 왼손반주는 전주의 6마디에서 사용되었던 단음+화음의 8분 음표 조합으로 coda 전까지 지속된다. [악보3-4]

[악보3-4] 반주음형③ (예시: 마디129-132)



coda를 특징짓는 반주음형도 있다. 왼손의 B♭ 음과 F음으로만 이루어진 8분 음표 스타카토 음형이 바로 그것이다. 이 음형은 171마디부터 본격적으로 나타나며 15마디동안 반복된다. 오른손 음형 역시 아래의 두 마디 음형을 어떠한 변형도 없이 반복하다가 음악이 마무리되는 181마디부터는 B♭ Major의 5음-3음-1음-옥타브 아래 5음으로 하행하며 동일한 음형을 반복한다.[악보3-5]

[악보3-5] 코다 반주음형



성악성부가 시작되면 9-12마디에 주제선율이 등장한다. ‘서풍의 노래’에 나타나는 멜로디의 특징은 두 개의 음가를 갖는 단어가 8분 음표에 반복적으로 나타난다는 것이다. 이는 마디 11, 15를 통해 확인할 수 있다. 한 음절이 두 개의 음가를 갖는 음형은 ‘서풍의 노래’에만 특징적으로 등장하며 11마디에서 처음 나타난 후 A 안에서만 총 29번 등장한다. 이 특징적인 음형은 음악적으로 부드러운 바람을 묘사하는 역할을 수행하기도 한다.

[악보3-6] 마디 6-15

6 Ach, um dei - ne

11 feuch - ten — Schwin - gen, West, wie sehr ich dich — be -

*cresc.* *pp*

이 곡에서도 슈베르트가 음악으로 담아낸 텍스트의 어조를 느낄 수 있다. 슈베르트는 시의 1연 3행, *Denn du kannst ihm Kunde bringen*(그에게 전해줄 수 있을 테니)중 주요 단어인 ‘Kannst(할 수 있다)’와 ‘bringen(전달하다)’를 점음표로 강세 처리하고 있다. 이는 흘러가던 음악이 일시적으로 멈추어서는 느낌을 부여함으로써 화자의 갈등하는 마음을 그려낸다. 그러나 슈베르트가 정말 강조하고자 했던 단어는 a를 전반적으로 관통한다고 여겼던 정서인 ‘이별에 대한 슬픔’이었다. 그는 ‘동풍의 노래’에서는 최고음에 가까웠던 F음을 벌써 등장시키며 이곳에 텍스트 ‘Trennung(이별)’을 배치했다. 이는 a에서도 동일하게 적용되는데 F음에 ‘sehn(보다)’를 배치함으로써 화자가 가장 열망하는 것, 즉 사랑하는 그를 다시 ‘보는’ 것을 강조하고 있다.[악보3-7]

[악보3-7] 마디 16-25

16  
nei - de denn du kannst ihm Kunde bringen,

21  
was ich in der Trennung leide!

b가 시작되는 40마디부터 또 한 번 새로운 선율이 등장한다. 그러나 완전히 새로운 선율은 아니며 a의 리듬 형태를 그대로 수용하고 있다. 프레이즈 역시 기존의 4마디 단위를 그대로 유지한다. 강조되는 단어는 ‘*stilles*(잠잠한)’와 ‘*Hauch*(입김)’이며 으뜸음인 B $\flat$ 에서 5도 도약하여 F로 향한다. 이 도약은 강박이 아닌 약박을 통해 이루어지며 다음 마디의 강박까지 이어진다. 이는 사랑하는 이와는 만남이 밀회(密會)이기에 누구에게도 드러낼 수 없어 내색하지 않지만 결코 잠잠하지 않을 화자의 마음을 대변한다. 그녀의 부르짖음과도 같은 이 도약은 짧은 두 박이 지나면 하행하여 잠잠해진다. b부분의 최고음 G $\flat$ 에 배치되어 있는 단어는 ‘*Thränen*’(눈물)로, 한 단어를 총 6박에 걸쳐 길게 표현함으로써 강조하고 있다. 62-76마디는 3·4행을 높은 음역에서 한 번 더 반복하여 감정의 고조를 나타낸다.[악보3-8]

[악보3-8] 마디 36-60 (마디 50-55중략)

36

Die Be -

36

*dim.* *pp*

41

we - gung dei - ner - Flü - gel weckt im Bu - sen

46

stil - les Seh - nen;

56

Hauch in Trä - nen,

56

*cresc.*

76-83마디에는 전주와 비슷한 길이의 간주가 삽입되어 분위기를 환기시킨다. 16분 음표 음형과 별개로 진행되는 오른손 멜로디는 성악성부를 뒤이어 노래하는 느낌을 의도하는 것으로 독자적인 두 부분의 음악을 연결하는 다리 역할을 한다.[악보3-9]

[악보3-9] 마디 76-85 간주

The image shows a musical score for measures 76-85. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. A red box highlights a 16-measure melodic pattern in the right hand of the piano part, labeled '16분 음표와 별개로 진행되는 음형'. The vocal line includes the lyrics 'nen.' and 'Doch dein mil - des,'. The piano part includes a 'pp' dynamic marking.

시의 3연은 다시 a로 돌아와 유절가곡인 것 같은 느낌을 준다. 그러나 100마디에 이르면 변형된 a 부분이 등장한다. 슈베르트는 a보다 길어진 길이, 전조, 넓어진 반주의 음역 등을 통해 'hofft'(희망)로 대변되는 3연의 정서를 표현하고 있다. 우선 3·4연에 해당하는 부분을 총 3회 반복하여 연주함으로써 a'는 a보다 약 6마디가량 연장된다. 100마디에 이르러서는 'wieder(다시)'부터 두 마디동안 G Major로 전조된다. 반복 및 확장이 진행되는 동안 반주는 4옥타브에 이르는 넓은 음역을 연주한다. 3·4연의 반복부를 잇는 한 마디의 간주는 26마

디에서는 하행되었지만 101마디에서는 순차상행하며 감정을 고조시킨다. 특히 108마디에서는 오른손 반주 전체가 성악성부보다 높아지고 왼손 반주는 높은음자리표 음역까지 상승하여 화자의 애달픈 감정을 표현한다.[악보3-10]

[악보3-10] 마디 101-110

101  
ach, für Leid müsst' ich ver-ge-hen,  
106  
hofft' ich nicht zu sehn ihn wie-der

곡은 128마디의 늘임표를 기점으로 이분(二分)된다. B는 *Etwas geschwinder* (약간 빠르게)로 말발굽소리를 묘사하는 반주와 함께 시작된다. 박자도 3/4로 변화하여 역동적인 음향을 의도한다. 5연 텍스트에는 화자의 드러낼 수 없는 슬픔과 사랑하는 이를 향한 애정 어린 메시지가 담겨있다. 화자는 사랑하는 이가 상처받거나 자신을 걱정하지 않도록 아주 조심스럽게 자기의 고백이 전달되기를 원한다. 고백의 내용은 사랑과 생명은 사랑하는 그 사람의 곁에서만 가능하다는 것이다. 섬세한 감성의 작곡가 슈베르트는 모순적인 화자의 감성을 그만의 해석으로 표현하고 있다.[악보3-11]

[악보3-11] 마디126-130

장조의 밝은 분위기와 달려가듯 진행되는 반주는 사실은 전혀 기쁘지 않을 화자의 마음을 숨겨준다. 4연은 139마디에서 같은 으뜸음을 가진 b b minor로 잠시 전환되다가 143마디에서 다시 원래의 B b Major로 돌아간다.[악보3-12]

[악보3-12] 마디 139-146

139  
 ei - le denn zu mei-nem Lie - ben, spre-che sanft zu sei-nem Her - zen:

143  
 doch ver-meid' ihn zu be - trü - ben und ver - birg' ihn mei-nem Schmer - zen - - ,

슈베르트가 해석한 화자 ‘마리안네’는 슬픔을 눌러 담으려 애쓰다가 여기에서 솔직한 마음을 잠시 내비친다. 화자의 마음이 완전히 드러나는 164-170마디의 클라이막스 구간은 ‘*seine Nahe*(당신의 곁)’이라는 시어를 점4분 음표와 최고음인 B♭로 표현한다. B♭은 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’를 통틀어 가장 높은 음이며 단 한 번 이 단어에만 사용되었다. 어떤 감정이든 억눌리면 증폭되듯이 억눌린 마리안네의 슬픔 역시 고음을 통해 그야말로 분출된다.[악보3-13]

[악보3-13] 마디 163-170 (Climax)

163  
 Le-ben, freu-di-ges Ge-fühl von bei-den, freu-di-ges Ge-fühl von  
 167  
 bei-den wird mir sei-ne Nä-he-ge-ben.

coda는 *mit halber Stimme*(중간 음성으로: *Mezza voce*)로 급격한 pp와 함께 시작한다. 엄청난 감정의 표출 이후 정화된 화자의 감정은 중음역대의 멜로디로 정리되는 것처럼 보인다. d부분에서는 8분음표로 급박하게 이야기하던 ‘*Sag ihm, aber sag's bescheiden*’(그에게 말하되, 아주 조심스레 말해다오)는

‘sagen’(말하다)이 삭제된 채로 반복되며 4분 음표 중심으로 천천히 망설이듯 진행된다. ‘Sag’ ihm’과 ‘aber bescheiden’(그러나 조심스럽게)에는 4분 쉼표가 있어 화자의 복잡한 심경을 반영한다. 가장 강렬한 감정은 말로 드러낼 수 없듯 4분 쉼표 자리에는 극도로 고조된 화자의 심정이 들어있다. 쉼표를 통한 화자의 심경 반영은 이후 진행에도 동일하게 반영된다.[악보3-14]

[악보3-14] 마디 171-178 (Coda)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 171 to 174. The vocal line starts with a rest, then sings 'Sag' ihm, a - ber be - schei - den:'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with the instruction 'ppit. dim.' (pianissimo, poco a poco diminuendo). The second system covers measures 175 to 178. The vocal line continues with 'sei - ne Lie - be sei mein Le - ben,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, with the instruction 'poco a poco dimain.' (poco a poco diminuendo).

‘서풍의 노래’ 역시 여운을 가진 짧은 후주로 끝을 맺는다. ‘동풍의 노래’와 동일하게 coda에서 진행되던 반주패턴이 두 마디 반복되다가 Bb Major의 I 도 화성으로 마무리된다. 이를 통해 슈베르트 역시 두 곡의 관계성을 분명히 인식하고 있었음을 한 번 더 확인할 수 있다.[악보3-15]

[악보3-15] 마디 183-186 후주

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 183 with a half note G4, followed by a whole rest for the next two measures. The middle staff is the piano accompaniment, starting at measure 183 with a series of eighth-note chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The right hand accompaniment includes a *dim.* marking. The piece concludes at measure 186 with a final chord in the right hand and a whole note G2 in the left hand.

② F.Mendelssohn의 ‘Suleika op.34 no.4’

멘델스존의 ‘서풍의 노래’는 그의 가장 잘 알려진 가곡집 중 하나인 《Sechs Gesänge op.34》(1834-1837)에 수록된 네 번째 곡이다. 작곡연도는 1837년으로 《Sechs Gesänge op.34》 내에서도 후기에 지어진 편에 속하며 ‘동풍의 노래’와도 비슷한 시기에 작곡되었다. 멘델스존이 시의 흐름 상 나중인 ‘서풍의 노래’를 먼저 작곡한 의도에 대한 의견은 분분하다. 일각에서는 “만남에서 이별, 즉 기쁨에서 슬픔을 다룬 시의 내용이 결국 음악에서는 이별에서 만남, 즉 슬픔에서 기쁨으로 전환되는 새로운 해석”으로 여기기도 한다.<sup>36)</sup>

‘동풍의 노래’가 그러했듯 ‘서풍의 노래’ 역시 시 자체의 슬픔을 있는 그대로 표현하고 있다. 다만 특징적인 것은 마지막 5연으로, 급작스러운 전조와 빠르기 전환으로 밝은 느낌을 준다. 이는 슬픔에서 기쁨으로 전환되는 화자의 감정변화를 표현하는 전조(前兆)가 된다.

‘서풍의 노래’는 ‘동풍의 노래’와 같이 변형유절 형식을 가진다. 멘델스존의 특징인 텍스트와 곡 분위기의 통일성 역시 동일하게 적용된다. 그는 텍스트를 표현하기 위해 음악의 흐름을 변형하거나 끊는 등의 작법을 사용하지 않으며 텍스트와 음악의 흐름 사이에서 부딪힘이 있을 때마다 어김없이 음악의 흐름과 형식 편을 택하였다. 그는 가곡을 시의 표현을 위한 것이라기보다는 완전한 음악과 완전한 시가 결합된 하나의 장르로 여겨 시의 표현을 위해 음악을 사용하지 않았다.

멘델스존은 총 5연으로 이루어진 이 시를 3절로 구성하였다. 1·2연과 3·4연을 묶어 한 절로, 마지막 연은 변형된 유절 형식으로 따로 작곡하였다. 곡은 e minor로 시작하여 E Major로 끝나며 이는 슬픔에 찬 화자가 서풍을 통해 감정을 승화시키는 과정을 그려내고자 한 작곡가의 의도라고 해석할 수 있다. 빠

36) 민은기 외 7명, 『펠릭스 멘델스존 전통과 진보의 경계』 (서울:음악세계, 2009), 221.

르기는 *Andante sostenuto*로 진행되다가 24마디에서 급격한 전조와 함께 *Un poco Più Vivace*로 전환된다. 멘델스존은 이 부분에서 화자의 내면보다는 'Freudiges Gefühl von beiden'(그 두 가지 기쁨은)에 해당하는 '사랑과 생명' 자체에 집중한 것으로 보인다. 4/4박자로 박자변화 없이 진행되며 39마디의 짧은 곡이다. 셈여림 및 박자는 세밀하게 지시되어 있다. 이를 정리하면 다음과 같다. [표 5]

[표 5] 멘델스존 '서풍의 노래' 구조

형식	마디	조성	박자	빠르기	셈여림	시	
A	a	1-9	e-G	4/4	Andante sostenuto	p	1·3
	b	9-19	G-e			p-f-pp	2·4
B	a'	20-24	e-E		Un poco Più Vivace	(cresc.)	5연
	c	24-40	E			f-p-f-p	

멘델스존의 '서풍의 노래'가 갖는 가장 큰 특징은 첫 마디에서 제시되는 아르페지오 반주로 오른손의 16분 음표와 왼손의 옥타브 더블링으로 구성되어 있다. 불어오는 바람과 술렁이는 화자의 마음을 표현하는 이 반주는 여러 형태로 변화되며 곡 전반에 나타난다. [악보4-1]

[악보4-1] 반주음형



‘서풍의 노래’는 두 작곡가가 모두 고음을 전반부에 등장시키는 특징을 갖는다. 특히 멘델스존의 곡에는 최고음인 G음이 3마디 만에 등장한다. 여기에 배치된 단어는 ‘West(서풍)’과 ‘kühlt(식혀준다)’로 슈베르트 역시 고음부에 배치했던 단어이다. 멘델스존 3마디 최고음 G는 6도 도약, p의 악상, 길지 않은 박자로 인해 연주하기 힘든 음이므로 연주 시 주의가 필요하다. [악보4-2]

[악보4-2] 마디 1-5 도입부

The musical score for measures 1-5 is in G major, 3/4 time, and marked 'Andante sostenuto'. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked with a piano (p) dynamic. The vocal line begins with a rest in measure 1, followed by the lyrics 'Ach, Doch um dein dei - ne feuch - ten' in measures 2 and 3. Measures 4 and 5 continue the vocal line with lyrics 'Schwin - en West, wie sehr ich dich be - nei - de; denn du' and 'We - hen, kühlt die wun - den Au - gen - li - der; ach, für'.

슈베르트가 1-3연에서 ‘Trennung’(이별)과 ‘Sehn’(보다)을 강조했다면 멘델스존이 주목한 시어는 그 다음의 ‘leide(고통)’과 ‘wieder(다시)’까지의 구절 전체였다. 멘델스존은 8-9마디에서 행의 앞부분을 8분 음표로 빠르게 하행시킨 후 4분 음표에 ‘Trennung’과 ‘Sehn’을 배치했다. 반주부에는 sf를 삽입하여 단어의 전달력을 높였다. 이후에는 3도 도약된 음을 순차 하행시키며 ‘leide’과 ‘wieder’를 배치했다.[악보4-3]

[악보4-3] 마디 6-11

최고음 G가 등장하는 다음 구간은 15-17마디의 ‘Stehn bei deinem Hauch in Thränen(네 눈물서린 입김에 젖어버리는구나)/Und verbirg ihm meine Schmerzen(내 고통도 그에게는 숨겨다오)’에 해당하는 프레이즈다. 이 부분은 멘델스존의 줄라이카 가곡에서 모두 등장하는 멜로디[악보4-4], 즉 줄라이카를 관통하는 정서의 모티브가 되는 공통된 장조 멜로디의 모티브가 되는 곳으로 여기에서는 단조로 묘사된다. 이 프레이즈는 곧이어 등장할 31-33 마디의 바탕이 되므로 중요도가 높다.

[악보4-4] 멘델스존 줄라이카 가곡 반복멜로디 (위:동풍/아래:서풍)

또 하나의 변화가 반주부에서 일어난다. 16분 음표로 계속해서 달려오던 반주는 15마디 제 3박과 16마디 제 1박에서 2분 음표의 I - V로 멈춘다. 반주부가 음악을 잡아주는 동안 성악성부는 8분 음표로 순차 하행하며 음악을 끌어가다가 2·4연의 마지막 시어인 ‘Thränen’(눈물)과 ‘Schmerzen’(고통)의 강세에서 잠깐 순차 상행하며 약세에서는 다시 5도 도약 하행한다. 이후의 반주는 상행하며 다시 음악을 끌어올린다. 16분 음표 아르페지오 반주가 18-19마디로 이어진다. 4옥타브에 걸쳐 큰 음역을 아우르는 이 반주는 5도 화성으로 끝나 반종지적인 느낌을 의도한다. 그 후 두 박을 완전히 쉰 후 첫 마디의 1도로 돌아와서 다시 음악이 진행된다.[악보4-5]

[악보4-5] 마디 15-20

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 15 to 17. The vocal line (treble clef) begins at measure 15 with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: Hü - gel steh'n - bei dei - nem - Hauch in Trä - nen, / trü - ben und ver - birg ihm mei - ne Schmer - zen! The piano accompaniment (grand staff) features a 16-note arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *dim.*, and *pp*. The second system covers measures 18 to 20. The vocal line has a rest in measure 18 and then enters in measure 19 with the lyrics: Sag' ihm, The piano accompaniment continues with the arpeggiated pattern, marked with *cresc.* and *accel.* in measure 19.

B가 시작되는 20마디는 A의 도입부와 같은 성악성부로 시작하지만 화성구조는 다르다. 1도의 으뜸음을 근음으로 사용하여 조성을 확실히 했던 A와는 다르게 20마디에서는 3음인 G#을 근음으로 사용하는 1도의 감7화음으로 시작된다. 전체적으로 반주 음역대가 낮아진 모습을 볼 수 있는데 이는 화자의 마음이 사랑하는 이를 생각하며 어두워진 모습을 표현한다. 반주는 세 마디에 걸쳐 한 옥타브가 상승하여 멘델스존이 감정적 고조를 의도한 장치를 두었음을 알 수 있다.[악보4-6]

[악보4-6] 마디 18-23

18

*cresc. accel.*

Sag' ihm,

*cresc. accel.*

21

*cresc.*

a - ber sag's be - schei - den, sei - ne Lie - be sei - mein

*cresc.*

‘Sag' ihm, aber sag's bescheiden: Seine Liebe sei mein Leben’(그에게 말하되, 아주 조심스레 말해다오. 그의 사랑이 나의 생명이라고)까지가 화자의 독백이라면 *Freudiges Gefühl von beiden*(그 두 가지 기쁨은)부터는 사랑하는 이에게 직접 하는 말에 해당한다. 급격한 전조와 빠르기 변화가 일어나며 밝은 분

위기로 전환되는 구간이다. 슬픔에 차있던 화자는 사랑하는 이가 자신을 보고 있더라도 하듯 갑자기 밝은 모습을 보여준다. 그러나 간절한 화자의 마음도 잘 표현되어 있다. 28-29마디 ‘wird mir seine Nähe’(그의 곁에서만)의 음형은 바로 뒤에서 같은 텍스트를 가지고 한 번 더 반복 및 확장된다. 반복이 4도 위에 이루어지며 29마디 ‘Nähe’의 마지막 음과 ‘wird’의 첫 음이 7도 도약으로 한 옥타브 가까이 뛰는 것으로 미루어보아 작곡가가 이 구간을 통해 화자의 간절한 심경을 드러내고자 했음을 알 수 있다.[악보4-7]

[악보4-7] 마디 24-30

24 Un poco più vivace. *f*

24 Le - ber freu - ges Ge - fühl von bei - den wird

28 *p* *sf cresc.*

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

‘wird mir seine Nähe’는 무려 6번이 반복되는데, 클라이막스인 29-33마디를 지나고 나서도 두 번 더 메아리처럼 반복된다. 종지는 I도 화음을 하나씩 쌓아가며 *p*로 마무리된다.[악보4-8]

[악보4-8] 마디34-40 마지막 반복부와 종지

34 *p* *cresc.*  
 ben, wird mir sei - ne Nä - he ge - ben, sei - ne

37 *p* *cresc.*  
 Nä - he ge - ben.

### III. 결론

‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’는 괴테의 연인인 마리안네 폰 빌레머가 직접 쓴 시로, 괴테와의 재회 전·후의 내면변화를 그리고 있다. 괴테는 두 편의 시를 일부 수정하여 『서동시집』에 실었다. 마리안네와 괴테는 각각 ‘하템’과 ‘줄라이카’라는 필명으로 서신을 주고받았는데 여기에서 ‘줄라이카’는 코란에 등장하는 여인으로 지혜롭고 영민한 여인으로 그려진다. 마리안네와 ‘줄라이카’ 사이에는 많은 공통점이 존재하며 이 사실을 하나하나 발견해갈 때마다 두 사람이 서로를 자신의 운명의 상대로 더욱 확신했을 것임을 알 수 있다.

슈베르트와 멘델스존 그리고 괴테는 동시대의 인물로 각각 다른 양상의 관계를 맺고 있었다. 슈베르트와 괴테는 다소 일방적인 관계로 존경의 신호를 보내는 슈베르트에게 괴테는 냉소적인 반응으로 일관할 뿐이었다. 반대로 멘델스존과 괴테의 교류는 매우 적극적이고 호의적이며 친밀하기까지 했다. 두 사람의 관계 양상은 그들의 가곡에도 고스란히 드러난다.

두 작곡가의 공통점은 우선 일정한 반주패턴이 곡 전반에 걸쳐 반복된다는 것, 바람을 묘사하는 음형이 존재한다는 점, 전조가 대부분 관계조로만 진행된다는 점이다. 음악 외적인 부분을 살펴보면 두 사람 모두 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’로 짝지어지는 두 시의 관계에 대한 인식이 분명히 있었다는 것을 알 수 있다. 그러나 두 작곡가는 몇 가지 다른 해석을 시도함으로써 분명히 다른 색깔의 가곡을 작곡해낸다. 두 작곡가의 차이점은 다음과 같다.

첫째, 곡의 구조적인 부분이다. 슈베르트는 두 곡 모두를 통절가곡으로, 멘델스존은 변형유절가곡으로 작곡하였다. 곡의 길이 또한 슈베르트가 압도적으로 길다. 화성위주의 피아노 반주를 사용한 멘델스존과는 다르게 슈베르트는 피아노를 성악성부의 적극적 조력자로 활용하고 있다. 슈베르트의 피아노 반주는 시의 분위기를 표현하는 것 이상의 역할, 예를 들어 움직임의 묘사나 성악성부

를 메아리치듯 반복하며 여운을 남기는 일 등을 수행한다.

둘째, 전반적인 텍스트 해석에 대한 차이이다. 멘델스존은 시와 곡의 분위기를 일치시켜 시가 가진 고유의 느낌을 극대화하였다. 슈베르트는 ‘동풍’과 ‘서풍’이 가지고 있는 각각의 관념적인 정서와 완전히 반대되는 분위기로 곡을 썼다. 이러한 아이러니를 통해 슈베르트는 화자의 보다 복합적인 정서를 효과적으로 풀어내고 있다.

셋째, 가사와 음악의 우선순위가 다르다. 슈베르트는 시의 순간적 느낌을 음악을 통해 표현하는 데 집중했다. 작곡가 자신의 주관적 해석을 삽입하는 데에도 거리낌이 없었다. 반면 멘델스존은 음악의 형식을 엄격하게 지켰다. 시와 음악의 충돌이 일어날 때에는 음악의 형식을 우선시 하는 모습도 나타난다. 이는 유펙가곡이라는 형식의 한계이기도 할 것이다. 그러나 이는 스승과도 같았던 괴테의 시를 있는 그대로 표현하고자 했던 멘델스존의 존경심으로 받아들여지기도 한다.

넷째, 멘델스존은 두 곡을 각각 다른 가곡집에 출간한 반면, 슈베르트는 가곡의 이름을 ‘Sulika I’, ‘Suleika II’로 명명하여 제목에서 보다 명확한 연관성을 드러낸 점이다. 그러나 멘델스존은 분명히 ‘동풍의 노래’와 ‘서풍의 노래’ 사이의 연관성을 드러내고 있다. 두 가곡은 각각 E Major, e minor로 작곡되었으며 마지막 연에는 같은 멜로디와 화성진행의 삽입으로 통일감을 더하였다. 이는 음악의 다른 요소들보다는 오로지 형식을 통해 시를 효과적으로 드러내고자 했던 멘델스존의 의도가 잘 엿보인다.

두 사람의 ‘줄라이카’에 다른 색깔을 부여하는 가장 큰 이유는 시와의 거리다. 멘델스존은 시에 대해서 철저히 ‘독자’의 입장을 지켰다. 해석의 여지는 청중에게 맡기고 시를 음악으로 재생산해내는 과정만을 성실하게 수행했다. 그러나 슈베르트는 적극적으로 시에 들어가기를 원했다. 그리고 화자의 상황에 정신적으로 이입해야만 알 수 있는 지극히 개인적인 감정을 음악 안에 풀어냈다.

괴테의 마음은 정중하고 예의 있는 멘델스존의 음악에 향해있었는지 모르나 독일가곡을 사랑하는 후대의 우리들에게 슈베르트의 이러한 도전은 가곡 발전에 분명한 방향을 설정한 지대한 공헌이 아닐 수 없다.

## 참 고 문 헌

### 단행본

- 안삼환. 『괴테 그리고 그의 영원한 여성들』. 서울:서울대학교출판부, 2005.
- 안진태. 『괴테문학의 神話』. 서울:삼영사, 1996.
- 조경태. 『독일 운율학 개론』. 서울:중문화사, 2006.
- 심은섭. “괴테의 문학에 기초한 멘델스존의 성악음악 연구.” 『펠릭스 멘델스존 전통과 진보의 경계』. 서울:음악세계, 2009.
- 한국괴테협회. 『괴테研究』. 서울:문학과지성사, 1983.

### 번역서

- Kimball, Carol(채은희 역). 『Song/예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』 상권, 서울: 도서출판형설, 2003.
- Kimball, Carol(채은희 역). 『Song/예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서』 하권, 서울: 도서출판형설, 2010.

### 외국서적

- Whitton, Kenneth S. Goethe and Schubert, The Usneen Bond, Portland:Amadeus press, 1999.
- K. O. Conrady. Zur Bedeutung von Goethes Lyrik im Sturm und Drang, in : *Sturm und Drang*, Hg. v. Walter Hinck, Kronberg/Ts. 1978.
- Hermann Grimm. "Goethe und Suleika."In *Studien zum Wes-östlichen Divan Goethes*. Hrsg. von Edgar Lohner. Wege der Forschung Bd. CCLXXXVII, Darmstadt 1971.

Friedenthal, Richard. *Goethe, Sein Leben und seine Zeit*, R. Piper & Co. Verlag, München 1978.

### 학술논문

박광자. “괴테와 마리아네 폰 빌레머: 『서동시집』의 「줄라이카 시편」.” 『해  
세연구』 2 (1999):154-179.

송무경. “같은 가사, 다른 음악-멘델스존과 슈베르트의 가곡 ‘줄라이카’ 비교·분석  
연구.” 『서양음악학』 13-1 (2010):157-186

### 학위논문

강의숙. “F.Schubert와 F.Mendelssohn의 가곡 <Suleika> 예술적 비교 분석.” 성신  
여자대학교 석사학위논문, 2011.

김나은. “Franz Peter Schubert와 Felix Mendelssohn의 예술가곡 "Suleika" 비교  
분석 연구.” 영남대학교 석사학위논문, 2015.

김소향. “코란에 등장하는 요셉의 여주인 줄라이카의 여성상에 관한 연구.” 명지  
대학교 석사학위논문, 2015.

### 악보

Schubert, Franz. *Franz Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche Lieder und  
Gesänge, No.396-397*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-95.

Mendelssohn, Felix *Mendelssohn-Bartholdys Werke, Serie 19*. Leipzig:  
Breitkopf & Härtel, 1874-82.

# ABSTRACT

## Comparison and analysis of F. Schubert and F. Mendelssohn's song 'Suleika'

Kim, Suhyeon

Department of Music

Vocal music major

The Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper compares and analyzes two 'Suleika' compositions composed by Franz Schubert(1797–1828) and Felix Mendelssohn(1809–1847). They each have the nicknames of 'East Wind' and 'West Wind' and are listed in 『West-östlicher Divan』, the only published book by Goethe himself. The "Book of Suleika" especially relates to a woman named Marianne von Willemer(1784–1859), a real person among three poems on the subject of characters. The poems consist of actual correspondences between Marianne and Goethe.

They both used pseudonyms without mentioning their real names in correspondences. Marianne's pseudonym 'Suleika' was the name of a character in the Koran, and Goethe's pseudonym 'Hatem' was the name of an Islamic poet. The story of the pseudonym 'Suleika' especially resembles

the real life of Marianne. The poems 'East Wind' and 'West Wind', which Marianne wrote herself and will be featured in this paper, are not appeared in consecutive order in the collection of her poetical works, but have a clear connection. This connection is based on the background, the process of reuniting and breaking up with Goethe. 'East Wind' depicts the delight and expectation before reunion with Goethe and 'West Wind' depicts the sorrow of parting after the reunion.

In the examination of compositions of Schubert and Mendelssohn, the fact clearly stands forth that they had written them with correlation of the two pieces in their minds. Both composers have shown the connection by inserting a certain accompaniment sound. There are, however, several other interpretations. Unlike Schubert, who focused on showing the contents of the poem through music, the poem of Mendelssohn is more of an emphasis on music than poetry. As a poet, Goethe preferred Mendelssohn's compositional technique and was very disgusted with Schubert's musical attempts. However, regardless of their inconvenient relationship, their combination is considered to be a exquisite gift to the audience, and this result can be attributed to Schubert's contribution, who would not break his own stubbornness in spite of Goethe's displeasure.