

## 시의 음악 수용

김 병 택\*

### 차 례

- I. 서론
- II. 논의의 전제: 문학과 음악의 관련성
- III. 시의 모티프로서의 음악 수용
  - 1. 「남몰래 흐르는 눈물」의 「말러 교향곡 5번」 수용
  - 2. 「피아노 소나타」의 「피아노 소나타」 수용
- IV. 시의 배경 소재로서의 음악 수용
  - 1. 「음악-마라의 <죽은 아이를 추모하는 노래>에 부쳐」의 「죽은 아이를 기리는 노래」 수용
  - 2. 「겨울 나그네」의 「겨울 나그네」 수용
- V. 결론

### I. 서론

문학의 도구인 언어가 음악과의 관계 속에서 논의되기 시작한 것은 매우 오래 전의 일이다. 5세기에 이미 아우구스티누스는 언어와 연관시켜 음보론, 운율론, 시구론(詩句論)을 전개했다. 이것은 언어가 음악과의 관련 속에서 논의된 최초의 사례라 할 수 있다.

언어로 이루어진 시와 음악이 서로 분리되는 예술이 아니라 결합되는

\* 제주대학교 국어국문학과 교수

예술임을 알 수 있는 예는 19세기 독일 가곡에서 발견된다. 19세기 독일 가곡 작곡가들은 서정시를 매우 선호했다.<sup>1)</sup> 그것은, 가곡 작곡가들이 서정시를, 표현의 여백을 남길 수 있을 뿐만 아니라 가사와 곡조 사이의 연합을 도모할 수 있는 가장 적절한 장르로 인식한 데에 따른 결과이다. 시에 대한 가곡 작곡가들의 그러한 인식은 시와 음악의 성공적인 조화에 대한 그들의 커다란 열망을 반영하는 것이기도 하다.

서구에서, 서정시가 가곡의 가사로 적극 활용된 것은 누구도 이의를 제기할 수 없는 예술사적 사실이다. 그 사실은 종종 시와 음악의 밀접한 관계를 증명하는 근거로 제시되기도 한다. 물론 '서정시가 가곡의 가사로 적극 활용된 사실' 하나만 가지고 시와 음악의 관계를 온전히 증명할 수는 없을 것이다. 그러나 최소한 '서정시가 가곡의 가사로 적극 활용된 사실'이 시와 음악의 밀접한 관계를 증명하는 데에 중요한 근거가 됨은 확실하다. 여기에서 보듯, 장르와 장르의 관계를 증명하는 데에 요구되는 것은 객관적 사실이다. 이 점은 소설과 음악의 관계를 증명하거나, 희곡과 음악의 관계를 증명하는 데에도 마찬가지로 적용된다.

프랑스학파의 비교문학론에서는, 문학의 비교 대상을 한 나라의 문학과 다른 나라의 문학으로 한정한다. 그러나 레마크(Henry H. H. Remark)는 비교문학에서의 비교 대상을 확대한다. 그는 비교문학을, "한편으로는 문학 상호간의 관계에 대한 연구이며, 다른 한편으로는 문학과 예술……철학, 역사, 사회과학, 과학, 종교 등 지식과 신념이 다른 여러 분야의 관계에 대한 연구"<sup>2)</sup>로 정의한다. 즉, 비교문학을 특정한 국가의 경계를 넘어서는 문학의 연구로 보는 것이다.

이러한 점들을 전제로, 이 글은 비교문학적 관점에서 시의 음악 수용 양상을 살펴보는 데에 의도를 둔다. 이를 위해, 필자가 이 글에서 설정한 항목은 '논의의 전제: 문학과 음악의 관련성,' '시의 모티프로서의 음악 수

1) 로레인 고클, 『19세기 독일가곡』, 심송학 역(음악춘추사, 1998) p. 25.

2) Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*(Indiana University Press, 1973), p. 23에서 재인용. 여기에는 문학과 음악의 관계도 물론 포함된다.

용,’ ‘시의 배경 소재로서의 음악 수용’ 등이다.

## II. 논의의 전제: 문학과 음악의 관련성

시와 음악이 주도권 논쟁의 대상이 된 것은 시와 음악의 불가분리성을 보여 주는 또 다른 증거이다. 논쟁은 치열한 것이었고, 작곡가인 R 슈트라우스는 그 문제를 오페라화하기에 이른다.<sup>3)</sup> 그는 오페라 ‘카프리치오’에서, 섬세하고 우아한 선율로 오빠 집에서 살고 있는 젊은 미망인인 백작부인으로 하여금 두 연인인 시인 올리비에르와 음악가 플라망드 중에서 한 명을 선택하는 데에 고민하게 함으로써 ‘시가 먼저냐, 음악이 먼저냐’라는 시와 음악의 주도권 문제를 부각시킨다. 결국, 백작부인의 생일 파티를 위해 올리비에르는 시를 쓰고, 플라망드는 거기에 곡을 붙여 노래를 부르게 된다. 백작부인은 감동하지만, 그 감동이 시에서 연유한 것인지, 곡에서 연유한 것인지에 대해서는 확실히 알 수가 없다.

이런 점은 바로, 적지 않은 사람들이 19세기 가곡의 역사를, 작곡가들의 시와 음악의 관계에 대한 규정의 역사<sup>4)</sup>로 보는 시각에 동의할 여지를 만들어 준다. 그래서 라이하르트는 시의 표현을 위해 음악은 그 배경만을 제공하는 단순한 곡조라는 시의 음악적 해석을 내놓기도 했다. 적지 않은 초기 가곡에서 시인은 작곡가와 동일하거나 혹은 더 우월한 지위를 부여 받았다. 볼프와 같은 작곡가들은 시와 음악의 관계에서 시를 좀 더 중요하게 여겼고, 음악 비평가로서 슈만은 가곡에 있어서의 시의 역할에 대해 높게 인식하고 있었다. 반면 쇤베르크나 메트너와 같은 작곡가들은 음악

3) Vgl. Wilhelm Zentner und Anton Würz (Hrsg.) *Reclams Opern und Operettenführer*, Philipp Reclam Jun, Stuttgart 1975, S. 467–469, 홍명순, 앞의 글, 앞의 책: 405에서 재인용.

4) 홍명순, 「문학과 음악-학제간 공동 연구의 가능성을 중심으로」, 『독어교육』 제19집(한국독어독문교육학회, 2000): 404–5. 시와 음악의 관계에 대한 이하의 논의도 여기에 의거.

의 편에 서서 음악의 중요성을 더 강조했다.

소설과 음악의 관련성도 시와 음악의 관련성에 못지않게 깊고 크다. 토마스 만의 소설 기법과 쇤베르크의 '12음 작곡 기법'<sup>5)</sup>은 서로 일치한다. 파우스트를 패러디한 「파우스트 박사」에는 패러독스와 아이러니가 지배하는데, 토마스 만은 이 작품에서, 문명과 야만이 공존하는 독일 정신의 아이러니와, 가장 문명화된 세계에서 파시즘과 같은 광적인 현상이 가능했던 독일 시민 문화의 아이러니를 음악을 통해 보여준다. 독일 정신과 독일 시민 문화의 내재적 힘인 진보와 퇴행, 보수와 반동은 12음 기법의 전개 과정과 같다. 토마스 만은 패러디와 아이러니가 담긴 12음 작곡 기법이라는

5) 쇤베르크에 의해 창시된 12음 기법은 한 옥타브 안에 들어 있는 12개의 반음으로 음렬을 만들어 작곡하는 기법이다. 조성 음악에서는 모든 음이 조의 으뜸음과 종속 관계를 가지고 있으나 12음 음악에서는 12개 모든 음이 으뜸음이 될 수 있으며 평등하다. 이렇게 되면 12개의 모든 음이 각각의 독립성과 자율성을 갖게 되므로 결과적으로 주종 관계를 이루는 모든 조성은 없어진다. 조성의 해체, 즉 무조성은 기존의 모든 음악 체계를 부정하는 것을 의미하기 때문에 12음 기법의 창시자 쇤베르크를 저항 음악의 효시, 혹은 현대 음악의 창시자라고 한다. 쇤베르크는 서양 음악의 전통을 부정하는 급진적인 혁명가였다.

쇤베르크는 임의로 12개 반음 모두를 중복 없이 균등하게 조합하여 음렬을 만든다. 이렇게 조합된 첫 음렬이 원형 음렬이다. 이 원형 음렬 내의 12개 음은 모두 시작 음이 될 수 있기 때문에 12개의 기본 음렬(Grundreihe)이 이루어진다. 이렇게 되면 12개 음에 의한 정사각형이 형성된다. 이 정사각형에서 가로, 즉 수평적 이동을 선율적 진행이라고 한다면, 세로, 즉 수직적 이동을 화성적 진행이라고 한다. 가로와 세로의 음악적 재료가 동일해야 하기 때문에 12개 음에 의한 행렬체(matrix)를 마방진(magisches Quadrat 魔方阵)이라고 한다.

이 마방진의 행렬체에서 음렬의 수평적 이동, 즉 선율적 진행은 모두 역행한다(역행형 Krebs). 음렬의 수직적 이동, 즉 화성적 진행은 음렬의 음정 방향을 모두 반대로 전회한다(전회형 Umkehrung). 그리고 화성적 진행에 의해 전회된 음렬은 또 다시 역행한다(전회형의 역행 Krebs-Umkehrung). 수평적 이동을 통한 12개의 기본 음렬과 그 역행형 12개, 수직적 이동을 통한 12개와 그 역행형 12개, 그 결과 하나의 음렬에서 48개의 다양한 형태가 만들어진다. 12음 기법의 음악은 다채로운 음렬이 엄격한 규칙 하에 앞과 뒤로 그리고 위 아래로 오가며 겹겹이 엮여 지는 직물과 같다.

(이신구, 「토마스 만의 「파우스트 박사」에 나타난 음악적 요소—해제의 「유리알 유희」와 비교하여, 『해세연구』 제15집(한국해세학회, 2006): 8—9.) 「파우스트 박사」와 12음 기법에 대한 이하의 논의도 여기에 의거.

예술 형식을 통해 독일 정신을 미학적으로 비판한 것이다.<sup>6)</sup>

발자크는 그의 작품에서 헨델, 바하, 모차르트, 베토벤, 벨리니, 로시니를 언급할 정도로 음악에 대한 조예가 깊었다. 거꾸로, 작곡가가 발자크의 소설을 토대로 작곡을 한 경우도 찾아볼 수 있다.<sup>7)</sup> 그의 소설에서의 음악성은 그가 자신의 작품 제목을 유사음만으로 처리한 제목(*Le Lys dans la vallee*)에서도 잘 드러난다.<sup>8)</sup> 그의 소설 속에서의 음악의 기능과 역할은 ‘사랑의 경쟁자로부터 이기는 데 사용된 음악/순수한 사랑의 표현에 쓰인 음악/사상과 감정전이의 도구로서의 음악/친구로서의 음악/사상을 통한 호소력의 유일한 예술로서의 음악/치료자로서의 음악’ 등의 예에서 보듯 매우 다양하다.<sup>9)</sup>

희곡과 음악의 관련성 또한 깊고 큰 것은 다른 예술의 경우와 같다. 브레히트의 서사희곡(서사극)에서의 음악은 종래의 전통극의 기능과는 매우 다른 기능을 수행한다. 전통극에서의 음악이 관객의 감정을 고조시키고 극의 분위기를 형성하기 위해 사용된다면 서사희곡에서의 음악은 관객의 감정 이입을 차단시키고 극의 진행을 중단시키기 위해 사용된다. 그것은 음악을 통해 소외효과를 거두려는 의도적 장치들 중의 하나로, 사건을 구현하는 것이 아니라 사건을 이야기하고, 관객의 감정이 아닌 관객의 이성에 호소하며, 각 장면은 다른 장면을 위해 존재하지 않고 독자적으로 존재하는 것과 동케에 놓인다.

브레히트는 서사극에 어울리는 이상적인 음악으로 ‘체스처 음악’이라는 개념을 고안해 내기도 했다.<sup>10)</sup> 「서푼짜리 오페라」의 줄거리 진행 중간 중

6) 이신구, 위의 논문, 위의 책: 8—9.

7) Francis Claudon, "Balzac, Honoré de," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley(London: Macmillan Publishers Limited, 1980), vol. 2, p. 101, 김정진, 「음악과 문학—음악이 문학에 미치는 역할과 기능」, 『서양 음악학』 제1집(서양음악학회, 1998): 223—24에서 재인용.

8) Jean-Pierre Barricelli, *Melopoiesis: Approachs to the Study of Literature and Music*(New York: New York University Press, 1988), p. 119, 김정진, 위의 논문, 위의 책: 224에서 재인용.

9) Jean-Pierre Barricelli, 위의 책, p. 120, 김정진, 위의 논문, 위의 책: 224에서 재인용.

10) 이경분, 「학제간 연구의 예—음악과 문학」, 『음악학』(한국음악학회, 2003): 219

간에 삽입된 노래들(쿠르트 바일이 작곡함)은 재스처 음악의 좋은 예인데, 자기 속에 침잠하고 자족하는 음악이 아니라, 바깥을 가리키는 어떤 몸짓을 느끼게 하는 음악이다. 이러한 노래들을 빼고 줄거리 위주의 연극만으로 공연한다면, 그것은 그의 드라마 자체를 왜곡하는 것이라 할 수 있다. 음악은 이미 언급했듯이 브레히트에게 있어서 부차적인 것이 아니라, 드라마의 '구성요소 자체'이기 때문이다.

이상의 예들만을 놓고 볼 때도 음악과 문학의 관련성은 충분히 입증된다. 문학과 음악의 관련성에 대한 입증의 절차도 거치지 않고 시의 음악 수용 양상을 논의하는 것은 위험한 일이다. 이 글에서, 먼저 음악과 문학의 관련성을 다룬 것은 그런 이유에서이다.

### Ⅲ. 시의 모티프로서의 음악 수용

#### 1. 「남몰래 흐르는 눈물」의 「말러 교향곡 5번」 수용

말러가 남긴 10편의 교향곡은 모두 자서전적 성격을 띠고 있다. 이 작품들을 통해 그는 인류 존재의 영원한 진실을 찾고, 죽음 이후의 삶의 가능성을 찾는다. 이 작품들은 '영원한 소멸'에 대한 두려움과 정신적 악몽을 반영하며, 그 악몽은 천상의 자비와 황홀함과 교차되어 나타나곤 한다.<sup>11)</sup> 베토벤의 교향곡이 낭만주의의 정신을 담은 모델이라면, 말러의 교향곡은 낭만주의의 정신과 양식을 극단으로까지 몰고 간 낭만주의의 마지막 교향곡들이다.<sup>12)</sup>

말러는 교향곡 제5번에서 대대적인 혁신을 이룬다. 교향곡 5번부터 7번까지로 대변되는 '중기 3부작'은 전작과 달리 성악을 완전히 배제한 기악

—220. 브레히트의 서사극에서의 음악에 대한 이하의 논의도 여기에 의거.

11) 김용환, 『서양 음악사 100장면(2)』(가람기획, 2002), p. 359.

12) 위의 책, pp. 359—60.

교향곡으로 되어 있으며 관현악법에 있어서도 그에 걸맞게 획기적인 발전을 보여 준다. 음악적 어법으로는 폴리포니와 실내악적인 악기법이 점차 두드러지고 연계된 가곡집이 『뿔피리 가곡집』에서 뤼케르트의 「죽은 아이를 기리는 노래」와 「뤼케르트 가곡집」으로 교체된 것도 중요한 변화 중의 하나이다.<sup>13)</sup>

교향곡 제5번에서는 먼저 대위법에 관한 변화가 두드러진다. 이는 1901년 말러가 나탈리에게 “나는 점점 더 바흐에게 많은 것을 배우고 있습니다. 마치 바흐가 무릎 위에 올려놓고 나를 가르치는 것 같이 말입니다. 나에게 바흐처럼 작곡하는 것이 자연스럽습니다.”라고 고백한 데에서도 드러나듯이 바흐의 음악에 크게 경도된 것과 관련이 있다. 실제로 교향곡 5번 중 제1악장과 제2악장에는 유난히 많은 대위구가 등장하고, 제3악장과 피날레의 푸가토에서는 바로크적 취향까지도 소화하는 모습을 보인다.

말러는 또한 『뿔피리 가곡집』을 버리고 뤼케르트의 시에 몰입하게 되는데, 이것은 단순한 가곡집 교체 이상의 의미를 지닌다. 프리드리히 뤼케르트는 바바리아 근방의 슈바인푸르트 출신의 시인이다. 슈베르트와 슈만은 일찍이 그의 시에 곡을 붙이기도 했다. 독일문학사에서 뤼케르트는 그렇게 뛰어난 시인으로 평가되고 있지는 않다. 오히려 그의 시는 작위적이라는 비판을 받는다. 그렇기는 하지만, 그의 시가 지니고 있는 감각적인 언어의 울림과 섬세한 서정성은 말러의 정신세계에 깊이 파고들기에 충분한 것이었다.

교향곡 제5번 중에서 제4악장 *Adagietto*는 가장 짧은 악장이다. 이 악장은 처음부터 끝까지 대체적으로 하나의 분위기가 영역 안에서, 구체적으로 말한다면 그 분위기는 단순한 가요적 표현을 한 편으로, 그리고 서정적 강조를 다른 편으로 그 경계선을 긋고 있다.<sup>14)</sup> 이러한 통일적·지배

13) 김문경, 『구스타프 말러 II』(밀물, 2005), pp. 167. 교향곡 5번에 나타난 변화에 대한 이하의 논의도 같은 책, pp.167—68에 의거.

14) 김정숙, 「<구스타프 말러>의 교향곡 제5번: 제4악장 *Adagietto*」, 『음악 논단』 제12집(한양대학교 음악연구소, 1998): 34. 제4악장에 대한 이하의 논의도 이 부분에 의거.

적 분위기가 다른 악장들에서는 그다지 많이 표현되어 있지는 않다. 형식 면에서도 Adagietto는 다른 악장들에 비해 무게가 가볍다고 볼 수 있다. 그러나 단지 걸음으로 나타나는 짧은 길이의 악보(103마디) 때문에 그 연주 시간마저도 짧을 것이라는 일반적인 예상은 실제의 장장 11분—1악장: 14분 30초(전체 415마디)—이라는 연주시간으로 해서 곧 깨지고 만다. 단지 103마디라는 숫자가 11분이라는 실제적 연주 시간을 만들어내는 이유는 아주 느린 속도의 제시어들에서 비롯된 것이다.

여자의 살과 남자의 피가  
 결혼하는 말러 교향곡 5번  
 2人舞를 나는 씹어먹었습니다.  
 죽음을 이겨내는 죽음의 방법  
 (「모래시계」를 보면서  
 눈물이 모래 틈에 스며드는)  
 그것도 잘게 잘게 씹어삼켰습니다.  
 용서받지 못할 者 있다면  
 그 者 포함해 피신한 카지노 代父까지 잘게잘게……  
 말러는 누구입니까  
 죽음을 부활시킨 칠쟁이  
 「모래시계」 배역들은  
 사죄하지 않는 者들을  
 대신 處刑했습니다.  
 假面 쓰고 한사코 얼굴  
 뒷모습뿐인 李丁姬 춤의 裸身  
 그 처형 장면까지  
 모지사바하 음.15)

—김영태, 「남몰래 흐르는 눈물 20」

서사는 일차적으로 사건을 서술하는 형식을 취한다. 이 경우의 '사건'은

15) 천수경에서 죄를 참회하는 진언을 뜻하는 말. 원래는 '모지 사다야 사바하 음'임



미래에 벌어질 사건이 아니라 과거에 벌어진 사건을 가리킨다. 따라서 사건을 서술할 때에 사용하는 시제는 당연히 과거시제일 수밖에 없다. 이렇게 과거시제를 사용하여 사건을 서술한 것은 ‘이야기’에 다름 아니다. ‘이야기’는 ‘사건의 서술’이 단순하게 그 자체에 머물러서는 안 되고 문학적 의장을 갖추어야 함을 강조할 때에 강조되는 말이기도 하다.

이 시의 진술은 두 가지의 특징을 지니고 있는데, 과거시제를 사용하고 있는 점과 행위 중심의 내용을 담고 있는 점이 바로 그것이다. 그 두 가지의 특징은 이 시가 서사, 즉 이야기를 지니고 있음을 말해 준다.

인간은 과거에 대해 영향을 끼칠 수는 없어도, 사람에게에는 영향을 끼칠 수 있다. 그것은 순전히 과거가 현재와 미래를 결정한다는 점 때문에 가능한 일이다. 그러나 인간의 실제 생활에서는 반드시 그렇지 않은 경우도 허다하다. 현재나 미래를 기준으로 과거를 바라보고 거기에다 다른 의미를 부여하는 경우가 많은 것이다. 심지어 개인에 따라서는 현재나 미래를 기준으로 과거를 거부할 수도 있고 받아들일 수도 있다.

이 시의 화자는 그 과거를 적극적으로 받아들이고 있을 뿐만 아니라 그것을 매우 단호한 행위로 표출한다. ‘나는 씹어 먹었습니다,’ ‘그것도 잘게 잘게 씹어 삼켰습니다’는 그것의 단적인 예이다. 그것은 특수한 기억의 표출이라 할 만하다.

말리의 교향곡 5번은 거칠고 비극적이며 엄숙하다. 이 시에서 화자가 ‘말리는 누구 입니까’라고 묻고 난 후 말리를 ‘죽음을 부활시킨 칠쟁이’로 규정한 것, 그리고 이 시의 마지막 행에 ‘모지사바하움’이 배치된 것 등이 교향곡 5번의 주제와 동일한 의미망에 놓이는 것들임은 물론이다. 게다가 화자는 실제로 시 「남몰래 흐르는 눈물 7」<sup>16)</sup>에서 ‘칠 벗겨진’ 자신을 확인

16) 이 시의 전문은 다음과 같다.

무엇이 이제까지 나인가  
질문을 하지만 답이 없습니다  
시험지에 담 못쓰는 답답함  
눈물을 흘릴 줄 몰라도  
흐르는 눈물이 답입니다

하고 “난 칠 벗겨진 사람이지만 주어진 운명을 색칠하다가 간 칠쟁이로 남”<sup>17)</sup>게 되기를 희망한다. 결국 이 시의 모티프는 그의 교향곡 5번에 내포하고 있는, 인간이 직면하게 될 인생의 모든 부면들이라 할 수 있다.

## 2 「피아노 소나타」의 「피아노 소나타」 수용

소나타의 형식은 18세기 중반부터 서양 고전음악을 지배하던 악곡의 구성원칙으로, 비단 소나타라는 이름을 가진 악곡만 제한되지 않고 교향곡, 협주곡, 실내악곡 등 거의 모든 기악곡에 사용되어온 보편적 악곡형식이다. 일반적으로 소나타 형식은 제시부, 전개부, 재현부 등 세 부분으로 이루어져 있다.<sup>18)</sup>

제시부는 제1주제와 경과부, 제2주제, 에필로그로 구성된다. 여기서 제시되는 두 개의 대조적 주제는 상이한 주제이거나, 아니면 보다 포괄적인 착상에 함께 관련되어 있다. 제시부는 독립적인 멜로디로 시작되는데, 이 으뜸조의 멜로디는 보통 제1주제가 된다. 이어지는 경과부는 조바꿈하면서 제2주제를 준비한다. 경과부에 연결되어 같은 조성으로 전개되는 제2주제는 대부분 역동적인 제1주제와는 달리 서정적이다. 제시부는 제2주제를 포함한 에필로그로 끝난다.

전개부는 제1주제와 경과부로만 구성된다. 전개부에서는 제시부 제1주

---

분수에 맞게 산 나는 나였던가  
여기까지 흘러온 것이 답이 아니던가  
남색 끝둥에 묻은  
시퍼렇다 못해 벗겨진 칠  
혈령한 답 대신 곰곰 되씹는  
질문, 이 자숙아 네 나이 몇 살?  
퍼렇게 칠 벗겨진

—김영태, 「남몰래 흐르는 눈물 7」

17) 김영태, 「풍경을 춤출 수 있을까」(눈빛, 1996), p. 401.

18) 장미영, 「현대소설의 음악적 구조-토마스 만과 밀란 쿤데라의 서사적 실험」, 『독일문학』 제88집(한국독어독문학회, 2003): 129-130. 소나타의 형식에 대한 이하의 논의도 여기에 의거.

제의 멜로디만 여러 가지 조성을 가진 모티프들로 세분되어 펼쳐진다. 재현부는 말 그대로 그대로 내용과 형식에서 제시부가 되풀이되는 것을 뜻한다. 제1주제는 이제 으뜸조로 되돌아와서 연주되는데, 제시부에서와는 달리 제1주제에 이어지는 경과부는 딸림조로 조바꿈하지 않고 계속 으뜸조에 머문다. 이에 따라 제2주제 역시 으뜸조로 연주된다. 재현부에서는 두 주제가 같은 조로 연주되기 때문에 둘 사이의 조성적 대립은 해소되고 결과적으로는 곡의 통일성에 이르게 된다.

아내는 학교에 가고, 아이도 학교에 가고  
 나 혼자 거실에 게으른 한 마리 소로 앉아서  
 시간 詭辯하고 있으면  
 오전 10시에서 11시 사이  
 우리 집 앞 영서 중학교 교실에서 굴렁쇠 되어  
 마음의 마당 안으로 연이어 달려오는 그대의 숨결  
 그 장단에 맞춰 부르는 합창소리  
 마음의 풀밭 축축이 젖는다  
 노랫소리는, 저 구슬픈 피아노 소나타는  
 나를 끌고 먼 세월의 언덕 숨차게 달려간다  
 펜시리 목까지 울음이 차올라서  
 나는 장날 사온 강아지마냥 마음이 부산하기만 하다  
 아, 저곳으로 달려가  
 나도 까까머리로 앉아 목청껏 노래부르고 싶다  
 <불빛 속 빗줄기 세며> 간다고  
 운동장이 고요하도록 어깨 들썩이며  
 눈물 글썽이며  
 부르고 싶다 피아노 소나타  
 바다 드러낸 지 오래인 내 마음의 우물  
 비어로 가득 채워 출렁이게 하는,  
 기어히는 불우물에 눈물방울 듣게 하는  
 영원한 나의 첫사랑, 비애의 여왕이여

서정시가 현재시제를 사용하는 것은 사건을 서술하는 서사시와는 달리 시인의 내면세계를 표현하는 서정시의 본질적 특성에서 기인한다. 그 내면 세계란 감정·정서·사상 등으로 서사시가 갖추어야 하는 이야기의 줄거리와는 분명히 구별된다. 그래서 순간적인 내면세계를 표현하는 데에 현재시제를 사용하는 것은 지극히 자연스럽다. 물론 서정시에도 미래나 과거의 시간이 개입될 수 있는 여지가 전혀 없는 것은 아니다. 그러나 그 ‘미래나 과거의 시간’은 궁극적으로는 현재의 시간 속에 용해되고 만다.

앞서 살펴보았던 「남몰래 흐르는 눈물 20」은 과거시제로 씌어진 시였다. 그런데 이 시는 그와 정반대로 현재시제로 씌어진 시이다. ‘마음의 풀밭 축축이 젖는다,’ ‘나를 끌고 먼 세월의 언덕 숨차게 달려간다’ 등은 그 점을 보여주는 예들이다. 시간의 흐름으로 보면, 이 시에서 실존하는 것은 오직 현재뿐이다. 그러나 엄밀히 말해서 현재는 실존하지 않는다. 현재의 순간은 곧 소멸되어 과거가 되기 때문이다. 소멸되지 않는 현재는 있을 수 없다. 현재는 존재하지 않는 한에서 존재한다는 역설은 그래서 성립한다. 중요한 것은 현재를 과거, 미래와 구분하지 않고 과거, 미래와 동시에 전개되는 의식의 행위로 이해하는 일이다.

이 시의 모티프가 된 것은 ‘우리 집 앞 영서중학교 교실에서 쿨렁쇠 되어/마음의 마당 안으로 연이어 달려오는 그대의 숨결/그 장단에 맞춰 부르는 합창 소리’이다. 그런데 그것은 화자의 욕망과 밀접하게 관련된다. 이 시에서, 그 욕망은 ‘아, 저곳으로 달려가/나도 까까머리로 앉아 목청껏 노래 부르고 싶다’ 또는 ‘<불빛 속 빗줄기 세며> 간다고/운동장이 고요하도록 어깨 들썩이며/눈물 글썽이며/부르고 싶다’로 나타난다. 그러나 시인이 이 시에서 정작 드러내고 싶어 하는 것은 그 욕망이 아니라 과거를 기억하는 현재의 자기 자신이다. 이 경우, ‘현재의 자기 자신’이란 ‘바다 드러낸 지 오래인 내 마음의 우물’이며, ‘노랫소리,’ ‘저 구슬픈 피아노 소나타’ 등은 그러한 과정에 이르는 데에 작용하는 한 요소이다.

이 시가 수용하고 있는 구체적인 노래는 이은상 작시 현재명 작곡의 「그 집 앞」<sup>19)</sup>인데, 이 시의 한 행인 ‘<불빛 속 빗줄기 세며>’가 바로 그 점

을 알 수 있게 해 주는 단서이다. 그러나 이 시의 모티프가 어디까지나 ‘합창 소리’, ‘저 구슬픈 피아노 소나타’임은 말할 필요도 없다.

#### IV. 시의 배경 소재로서의 음악 수용

##### 1. 「음악-마라의 <죽은 아이를 추모하는 노래>에 부쳐」의 「죽은 아이를 기리는 노래」 수용

『죽은 아이를 기리는 노래(Kindertoten Lieder)』(1901~1904)는 프리드리히 뤼케르트<sup>19)</sup>의 시 다섯 편에 작곡한 오케스트라 연가곡집으로 말리의 대표적인 가곡 작품의 하나이다. 말리는 1901년에 네 곡의 뤼케르트 시의 가곡을 작곡하고 제5심포니를 쓰기 시작한다. 그는 또 『죽은 아이를 기리는 노래』의 첫 세 곡을 작곡했는데, 그 당시 그는 물론 결혼 전이었고 아직 알마를 만나기 전이었다. 그가 뤼케르트의 시에 공감을 느낀 것은 뤼케르트의 잃은 두 아이 중 한 아이의 이름인 ‘에른스트’가 1874년에 죽은, 그의 가장 사랑했던 동생의 이름과 같은 데에서 연유한다. 그는 1904년에 두 곡을 더 작곡하여 이 연가곡집을 마무리한다.<sup>20)</sup>

텍스트가 된 이 시들은 뤼케르트가 두 아이를 한꺼번에 잃고 슬픔과

19) 이 시의 <불빛 속 빗줄기 세며>는 <불빛에 빗줄기를 세며>의 잘못이다. 이은상의 「그 집 앞」의 전문은 다음과 같다.

오가며 그 집앞을 지나노라면  
그리워 나도 몰래 발이 머물고

오히려 눈에 떨까 다시 걸어도  
되오면 그 자리에 서졌습니다.

오늘도 비 내리는 가을 저녁을  
외로이 이 집앞을 지나는 마음

잊으려 옛날 일을 잊어버리려  
불빛에 빗줄기를 세며 갑니다.

20) 이경숙, 『말리와 그의 가곡』(살과 꿈, 2002), p. 146.

통한 속에서 쓴 작품들이다. 말리는 뤼케르트가 남긴 443편의 시 속에서 다섯 편<sup>21)</sup>을 골라 시인의 아픔과 회한에 공감하는 가곡을 작곡한다. 그는

---

21) 다섯 편의 전문은 다음과 같다.

이제 태양은 찬연히 떠오르네  
마치 지난밤 어떤 불행도 없었다는 듯이!

불행은 내게만 일어났던 일;  
태양은 모든 인류 위해 비춰주네!  
그대 품안에 밤을 품지 마오:  
그대 모든 것 영원한 광명 속으로  
파문어야 하오!

내 마음속 작은 등불 꺼져버렸소;  
세상에 기쁨 주는 광명만이 반갑소이다!

—제1곡 「이제 태양은 찬연히 떠오르네」

이제 분명히 알겠네, 왜 그리도 어둡게 타고 있었는가를  
그리 자주 내게로 왔던가를  
오 눈이여! 마치 그 눈길에  
네 모든 힘을 담고 있었던 것을.

그러나 그때 난 의심치 않았네.  
내 눈에 안개가 끼어 있어  
운명의 거짓실로 가리어져.  
그 밝은 빛 이미 먼 길 떠날 차비 차려  
모든 빛의 발원지인 하늘나라로  
돌아가려는 것을.

너의 빛나는 눈동자로 내게 말하려 했지  
“우리 아버지 곁에 있고 싶어요.  
그러나 그건 이룰 수 없는 운명이예요.  
아 보세요 우리, 곧 멀리 떠나요!  
지금은 눈빛이거만 하지만  
밤마다 아버지에게 별이 되어 올 것입니다.”

—제2곡 「이제야 알겠네, 왜 그리도 어둡게 타고 있었는가를」

네 엄마가  
문으로 들어설 때,  
난 머리 돌려

그쪽 바라본다.  
 그건 네 엄마의 얼굴이 아니고  
 내 눈길이 가는 곳은  
 마루에 가까운 곳  
 거기 너의 사랑스런 얼굴이  
 언제나 있었던 곳  
 기쁨에 차 환한 모습으로  
 넌 엄마와 같이 들어왔었지  
 지난날에는, 내 사랑하는 딸아!

네 엄마가  
 문으로 들어설 때면  
 아련한 등불 빛 속을  
 언제나 그랬듯이  
 너도 같이 들어왔었지  
 엄마 뒤로 아장아장 걸음으로  
 오! 너, 아버지의 분신이어  
 아! 기쁨의 빛이  
 너무나 빨리 꺼져버렸네!

—제3곡 「네 엄마가 들어설 때」

얼마나 자주 난 애들이 잠깐  
 산책 나갔다고 생각하는지!  
 애들은 그저 늦지 않을 것이고 곧 돌아올 것이라고  
 날씨도 좋고, 걱정할 것 없다고!  
 애들은 먼 길로 돌아오고 있을 거라고.  
 오, 그래요, 애들은 산책 나갔을 뿐이에요.  
 그리고 이제 돌아올 때가 됐죠.  
 오 걱정은 말아요, 날씨는 좋구요!  
 애들은 다만 언덕길을 돌아오고 있을 뿐이에요!

애들은 다만 우리보다 앞서 떠났을 뿐이에요.  
 그리고 집엔 돌아오지 않지요!  
 우리도 바로 애들 뒤따라 언덕 위로 갈 것입니다.  
 햇빛 속으로! 날씨도 좋아요.  
 저 높은 언덕 위로!

—제4곡 「얼마나 자주 나는 아이들이 잠깐 산책 나갔다고 생각하는지」

이 같은 스산한 날씨에, 몰아치는 폭풍우  
 속에는, 나는 절대로 애들을 밖에 나가게 하지 않아요!

여기서 죽음이 상징하는 암흑을 구원을 상징하는 빛에 대비시킨다. 따라서 그는 태양·촛불·별 등 빛을 표현하는 시구가 들어 있는 시만을 선택하고 있다. 그는 이 연가곡을 완성한 3년 후 그의 사랑하는 딸 마리아를 잃는다.<sup>22)</sup>

주제가 애기해 주듯, 연가곡집 전곡에 우울한 기분이 감돌기는 하지만 감상적이거나 병적인 후회에 차 있다고 할 정도는 아니다. 말려가 선정한다섯 편의 시에는 상징주의가 깃들어 있다. 첫 곡이 「이제 태양은 찬연히 떠오르네」인 점, 제2곡에 모든 빛의 원천에 밝음이 다시 돌아온다는 대목이 있는 점 등이 그 증거이다. 또 제4곡의 ‘햇빛이 언덕을 비칠 때’, 그리고 끝 곡의 ‘신의 손이 어린이를 폭풍우에서 보호한다’는 대목도 그러하다.

그러나 그 애들이 집밖으로 나갔을 때  
나는 아무 말도 하지 못했어요.

이 스산한 날씨에, 이 울부짖는 강풍 속에는,  
나는 절대로 애들을 밖에 나가게 하지 않아요!  
난 그 애들이 병에 걸릴까 걱정했는데;  
이제는 모두 덧없는 걱정이지요.

이 스산한 날씨에, 이 무서운 돌풍 속에는  
나는 절대로 애들을 밖에 나가게 하지 않아요.  
나는 애들이 내일 죽을까 걱정 안 해요.  
이제는 걱정할 일이 아니지요.

이 스산한 날씨에, 이 무서운 폭풍우 속에는  
난 절대로 애들을 밖으로 내보내지 않아요.  
그러나 그 애들은 집을 떠났고  
난 아무 말도 하지 못 했어요

이 스산한 날씨에, 이 울부짖는 강풍 속에,  
이 맹렬한 폭풍우 속에서  
그 애들은 잠들고 있을 거예요, 마치 엄마의 집에서처럼.  
폭풍우도 그 애들을 겁주진 못하고  
하나님 손이 그들 보호하시니  
그들은 잠들고 있을 거예요, 마치 엄마의 집에서처럼!

—제5곡 「이 같은 날씨에, 몰아치는 폭풍우 속에는」 전문

(위의 책, pp. 152-61.)

22) 위의 책, p. 146



그는 대상을 측은하게 여기고 인정이 깊으며 긍정적으로 접근하는, 그리고 부드럽고 완벽한 통찰력으로 작품을 만들었다.<sup>23)</sup>

제1곡은 이 연가곡집에 수록된 작품들 중 가장 훌륭한 곡이다. 제2곡은 「대지의 노래」의 서정적인 선율 선을 보여준다. 제3곡의 코르앙클레와 피치카토는 바흐를 암시하고 마지막 두 노래는 완전한 대조를 이룬다. 제4곡은 시각적이고 제5곡은 극적인 폭풍우로 표현되었다가 위안을 주는 장가로 끝난다. 이때 울리는 호른의 독주는 어린이의 눈으로 보는 다른 천국의 모습을 보여주는데 그것은 장조가 단조에서와 같은 통절함을 전달하는 놀라운 효과를 발휘한다. 이 음악의 위대함은 완곡하게 흐르는 가곡의 선율과 오케스트라가 대위법적으로 음조의 변화와 억양을 주고 있는 점이다.

조성은 「방랑하는 젊은이의 노래」와 같이 진보적인 것은 아니지만 좁은 간격 안에서의 대조를 보여준다. 오케스트레이션에서 특기할 만한 것으로는, 제1곡에서 섬세하게 사용한 글뤽첸슈필(glöckenspiel)과 장송곡에서 제4심포니의 썰매 종소리를 상기시킨다는 점을 들 수 있다. 말러는 이것을 폭풍우가 끝나는 데에서 중단한 후, 조용하고 평화로운 D장조의 끝 절 가사가 오기까지는 다시 사용하지 않는다. 「방랑하는 젊은이의 노래」의 각 곡 사이에 주제적 연관은 없다. 그러나 구조적인 통일을 느낄 수 있고 연가곡의 분위기와 감흥은 잘 드러난다.

또 이 연가곡집에서도 그동안 말러의 가곡에서 보아온 민요적인 요소는 사라지고 진정한 서정가곡 스타일이 확립되면서 오케스트라 반주부에서는 교향적 대위법이 나타난다. 오케스트라는 관악기가 빠진 편성으로 호른 2개, 목관악기 2개씩(끝 노래는 4개의 호른과 3관의 목관악기)하프, 첼레스타, 팀파니, 글뤽첸슈필, 탐탐과 현합주로 새롭고 세련되게 작곡되어 있어 「대지의 노래」의 탄생을 예견하게 하기에 충분하다. 또 강한 상실감과 슬픔에 잠겼던 마음이 따뜻하고 다정한 위안과 구원을 발견한다는

23) 위의 책, p. 147. 「죽은 아이를 기리는 노래」에 대한 이하의 논의도 위의 책, pp. 147—149에 의거.

후기 낭만주의의 정수를 추출한 그의 스타일이 이 곡집에 농축되어 있다.

첫 곡에서 제4곡까지는 햇빛이 찬란한 아침도 위안을 주지 못하고 두 아이의 셋별 같은 눈동자의 추억이 주는 고통과, 습관적인 일상생활에서 겪었던 아이들에 대한, 강렬한 아픔의 기억을 드러낸다. 첫 곡에서 제4곡까지는 또한 아이들이 자신도 모르게 다른 나라로 가버렸는데 훗날 부모도 그곳으로 가서 그들을 다시 만나리라는 소망을 그린다. 끝 노래에서는 장례식날에 불어 닥친 강한 폭풍우를 묘사하여 아버지의 강한 슬픔과 애통함을 표현하고, 또 폭풍우 속에서도 아이들이 찾는 평화로운 안식을 그린다. 그런데 그것은 제4심포니에서의 천국이 아니라 영원한 안식과 잠을 잘 수 있는 곳, 바로 엄마가 있는 집이라고 노래한다. 이를 통해 우리는 제6심포니의 염세주의가 이 가곡을 쓰기 전에 끼어들었음을 알 수 있다.

『죽은 아이를 기리는 노래』의 오케스트라 부분에서, 각 악기는 독립적이고 충실한 악상을 가지고 교향곡적 표현력을 갖는 대위법 기법으로 작용하여 음악의 내용을 깊게 하면서 동시에 그 윤곽을 선명하게 한다. 그 미묘하게 간결하면서도 깊은 표현을 돕는 오케스트레이션을 두고 도날드 미첼은 20세기 실내악이 이 가곡집에서 연유된 것이 아닌가라고까지 말한 바 있다. 문학에 대해 해박한 지식을 갖고 있던 말러는 이 가곡집에서 독일어의 뜻과 억양이 선율의 흐름으로 제약받는 일이 없도록 자연스럽게 결합시켜 음악적 표현을 더 강하게 만든다.

日月은 가느니라  
 아버지는 石工노릇을 하느니라  
 낮이면 大地에 피어난  
 만발한 구름몽게도 우리로다

가깝고도 먼  
 검푸른  
 산줄기도 사철도 우리로다  
 만물이 소생하는 철도 우리로다

이 하루를 보내는 아버의 술잔도 너 엄마가 다루는 그릇 소리도 우리로다

밤이면 大海를 가는 물거품도  
흘러가는 化石도 우리로다

불현듯 돌 쫓는 소리가 나느니라 아버의 컷전을 스치는 찬바람이 솟아나느니라

너 棺 속에 넣었던 악기로다

넣어 주었던 너 피리로다

잔잔한 온 누리

너 어린 모습이로다 아버가 애통하는 너 신비로다 아버로다

너 소릴 찾으려 하면 검은 구름이 뇌성이 비 바람이 열었느니라  
비가 가졌던 기인 칼로 하늘을 수없이 쳐서 갈랐느니라

그것들도 나중엔 기진해 지느니라

아버의 노망기가 가시어 지느니라

돌 쫓는 소리가

간혹 나느니라

맑은 아침이로다

맑은 아침은 내려앉고

너가 노닐던 뜰 위에  
어린 草木들 사이에  
神器와 같이 반짝이는

너 피리 위에

나비가

나래를 뿜느니라

하늘 나라에선

자라나면 죄 짓는다고

자라나기 전에 데려간다 하느니라  
최많은 아버지는 따 우에  
남아야 하느니라  
방울 달린 은피리 들을  
만들었느니라  
정성 드렸느니라  
하나는  
니 棺속에  
하나는 간직하였느니라  
아버가 살아가는 동안  
만지작거리느니라

—김종삼, 「음악 音樂-마라의 <죽은 아이를 追慕하는 노래>에 부쳐서,

이 시가 수용하고 있는 배경 소재는 물론 말리의 연가곡 「죽은 아이를 기리는 노래」이다. 이 노래의 바탕이 된 뤼케르트 시에서, ‘아이’는 ‘너’, ‘애’, ‘내 사랑하는 딸’ 등으로 각각 다르게 표현된다. 그것은 화자의 청자가 바뀔 때 따라 나타나는 결과이다. 더 구체적으로 말하면, ‘너’는 화자의 청자가 ‘죽은 아이’인 경우에, ‘애’는 화자의 청자가 남편인 경우에, ‘딸’은 화자의 청자가 ‘죽은 아이’인 경우에, 각각 사용된 2인칭 대명사 또는 명사들이다.

2인칭 대명사는 김종삼 시에서도 마찬가지로 사용된다. 그러나 그의 시에서의 ‘니’는, 뤼케르트 시에서 “너의 빛나는 눈동자”, “너의 사랑하는 얼굴” 등이 거느리는 밝은 이미지와는 달리, ‘니 棺’, ‘니가 노닐던 딸’이 보여주는 것처럼 어둡고 과거지향적인 이미지와 결부되어 있다.

뤼케르트의 시와 김종삼 시에서의 ‘슬픈 기억’은 공히 여러 사물을 환기한다. 그러나 구체적인 사물은 구체적으로 서로 다르다. 뤼케르트의 시에서는 그것이 “내 마음속 작은 등불”, “너의 빛나는 눈동자”, “네 엄마의 얼굴”, “저 높은 언덕 위”, “몰아치는 폭풍” 등으로 나타나는 데에 비해, 김종삼의 시에서는 ‘만발한 구름 멍게’, ‘산줄기’, ‘사철’, ‘아버지의 술잔’, ‘엄마가 다루는 그릇’, ‘흘러가는 化石’, ‘니 棺 속에 넣었던 악기’, ‘니가 노닐

던 뜰 위' 등으로 각각 나타난다.

여기서의 종교적 생사관은 기독교적 생사관을 의미하는데, 그것은 뤼케르트의 시와 김종삼의 시에서 정확하게 일치한다. 이 점은, 뤼케르트 시에서는 “모든 빛의 발원지인 하늘나라로/돌아가려는 것을”, “하나님 손이 그들 보호하시니” 등을 통해, 김종삼 시에서는 ‘하늘 나라에선 자라나면 죄짓는다고/자라나기 전에 데려간다 하느니라’를 통해서 확인할 수 있다.

## 2. 「겨울 나그네」의 「겨울 나그네」 수용

시인 뮐러는 문학사적으로 대략 후기 낭만주의, 즉 아이헨도르프, 울란트, 케르너, 뤼케르트 세대와 거의 15년 후에 태어나 그 세계 속에서 활동하는 하이네의 세대 사이에 속한다.<sup>24)</sup> 뮐러는 수많은 주연의 노래(Wein- und Trinklieder)를 지었으며, 분명 그것은 부분적으로 다감한 시들이다. 그러나 뮐러의 작품 속에서 “그 감정 자체는 언제나 체험된 감정들이라기보다 차라리 가정된 것들이다. 시인으로서 뮐러는 대기가 없는 어떤 공간에서 있는 것 같다.”<sup>25)</sup> 뮐러의 시적 재능은 그 가정된 감정들 속에 뛰어들어 詩作하는 그의 역할연기(Rollenspiel)에 있다고 연구가들은 보고 있다. 연작시 『겨울 나그네』 역시 역할시(Rollengedichte)로서, “그 역할은 마치 누군가 그것을 진짜로 하고 있는 것처럼, 아주 고유한 생명으로 채워져 있지만, 동시에 누가 이 역할을 하고 있는지 상상할 수 없으며, 빌헬름 뮐러라고 상상 하기는 무엇보다 어려운 일이다.”<sup>26)</sup> 『겨울 나그네』속에는 뮐러의 이전 작품들의 모티프들 중 한 가지, 중심 모티프인 방랑(das Wandern)만 남는다. 그러나 여기서는 방랑의 성격이 반대로 바뀌어, “순전한 내몰림(ein reines Getriebensein)”을 의미하고, “[...] 방랑자

24) Vgl. R. Vollmann: *Wilhelm Müller und die Romantik*, in: A. Feil: Franz Schubert, Stuttgart 1975, S. 173—184, daraus S. 179, 엄선애, 「시에는 올림을, 음악에는 말함을...」, 『독일언어문학』 제15집(독일언어문학연구회, 2001): 388에서 재인용.

25) Ebd., S. 180, 엄선애, 위의 논문, 위의 책: 388에서 재인용.

26) Ebd., S. 182, 엄선애, 위의 논문, 위의 책: 387—88에서 재인용.

의 휴식 없음, 늡음과 죽음에 대한 동경이 그 원인이다.”<sup>27)</sup>

슈베르트는 뫼러의 『겨울 나그네』를 바탕으로 가곡집을 씌으로써 그 어느 작품보다 커다란 만족을 얻었다고 고백한 바 있다. 『아름다운 물방앗간집 딸』과 비교할 때에, 이 작품은 그것의 전체적인 특징을 생생하게 드러낸다. 전체적인 인상으로 보면 먼저 나온 가곡집 『아름다운 물방앗간집 딸』은 격정을 그리고 있다. 그에 비해 『겨울 나그네』에는 군데군데 엄청난 따사로움이 있기는 하지만 우리를 압박하는 완전한 절망감이 존재한다. 『아름다운 물방앗간 집 딸』에는 어느 쪽인가 하면 설화적인 재미가 있고, 행복에서 비탄으로 이동하는 연속적인 변화가 있다.<sup>28)</sup>

『겨울 나그네』에서 시인은 이미 연인에게 버림받은 사람이며, 우리는 그가 괴롭고도 슬픈 나그넷길을 떠나는 광경을 보게 된다. 제1곡 「편히 쉬오(Gute Nacht)」의 침울한 기분은 반복되는 화음에 의해 그려지는데, 그것은 C장조의 대교향곡 D944와 피아노 3중주곡 Eb 장조 D929의 느린 악장 개시부의 반복화음과 흡사하다. 이 곡은 가곡집 중에서 몇 편 안 되는 유절가곡의 하나로, 각 절 사이에는 미묘한 차이가 있다. 최종 절의 첫 머리에서는 멜로디가 깊은 향수를 자아내는 효과를 낳고 있으며, 먼저 장조로 나타내지만 결국 어쩔 수 없이 단조로 바뀐다. 「편히 쉬오」라는 말을 남기고 그 젊은이는 방랑의 나그넷길에 오르는 것이다.

제2곡 「풍향기(風向旗, Die Wetterfahne)」의 전체적인 분위기는 통렬한 아이러니로 가득 차 있다. A단조가 씌어지고 서두에 나타나 장식 없는 옥타브의 움직임은 같은 조로 씌어진 다른 작품들을 연상시키는데, 여기서는 얼핏얼핏 보이는 장조가 빈정거리듯 거칠게 들려온다. 「얼어붙은 눈물(Gefrorene Trane)」에서 기분은 어느덧 조금 가라앉고, 피아노 파트에는 기묘하고도 귀를 떠나지 않는 메아리 효과가 울려온다. 「굳은 손(Erstarrung)」은 폭이 넓은 정열적인 곡으로, 중간부에는 과거의 행복을

27) Ebd., S. 182, 엄선애, 위의 논문, 위의 책: 388에서 재인용.

28) 중앙일보사, 앞의 책, 1985), pp. 167—68. 이하의 슈베르트에 대한 논의도 같은 책, pp. 168—70에 의거

감동적으로 회상하는 대목이 있다. 그에 뒤이은 「보리수(Der Lindenbaum)」 중간부의 폭풍우가 지난 뒤 다가오는 이 멜로디는 하나의 독립된 가곡으로서의 역할을 수행한다.

다음 2개의 가곡은 시내와 연관이 있으며, 그 분위기는 「아름다운 물방앗간집 딸」의 친절한 시내와는 멀리 떨어져 있다. 「넘쳐흐르는 눈물(Wasserflut)」의 본뜻은 「눈이 녹아 불어난 냇물」을 가리킨다. 이 짧고 음울한 가곡은 넓은 음정에 걸쳐 멜로디를 엮어가는데, 나그네는 여기서 자신의 눈물이 냇물이 되어 흘러내리는 것을 본다. 「냇가에서(Auf dem Flusse)」에 이르면 냇물은 얼어붙고, 음악도 그에 어울리게 황량하다. 가곡은 겨우 4페이지의 길이인데도 원격조로 이례적으로 조 바꿈을 하고, 특히 결말에 가까워지면 광대하며, 끝도 없을 듯한 풍경을 암시한다. 다음에 나오는 「회상(Ruckblick)」은 그토록 간절하게 심금을 울리지는 않을지라도 그 외향적 특징은 음울한 앞뒤의 가곡에 끼여 있어 특히 효과를 발휘한다.

「도깨비불(Das Irrlicht)」은 넓은 음정에 펼쳐진 독창의 악구와 음악이 때때로 억지스럽게 으뜸조에 되돌려지는 듯한 수법이 어느 정도 「넘쳐흐르는 눈물」과 비슷하다. 그러나 구조적으로 소리가 한층 절약되어 있고, 악구는 도깨비불의 환각을 암시한다. 「휴식(Rast)」에서 나그네는 숲속의 사람에게서 쉴 자리를 얻었다는 이야기를 들려준다. 여기서도 독창의 악구가 여전히 넓은 음정에 걸쳐 있고, 슈베르트의 가장 익숙한 가정적인 기질과 큰 거리가 있다. 그 악구는 매우 단순한 배경을 깔고 불려지고 있고, 육체적인 피로에서 회복됨을 암시하지만, 불행에서 회복되지는 못한다.

「봄꿈(Fuhlingstraum)」은 행복한 꿈을 깨고 난 뒤의 환멸이라는 흔한 주제를 다룬다. 행복과 환멸의 기분은 모두 박진감 있게 묘사된다. 첫머리의 우아한 멜로디는 언뜻 비현실적인 기미를 지니고 있고, 새벽 닭 우는 소리를 묘사한 부분에는 놀랄 만큼 비통한 기운이 감돌며 온음계를 암시한다. 「넘쳐흐르는 눈물」, 「휴식」 들처럼 유절가곡으로, 각 절 마지막은 거대한 비애를 풍기는 악구로 되어 있고, 잔잔한 A장조는 어두운 A단조로 잠겨든다. 연작가곡의 제1부는 「고독(Einsamkeit)」으로 끝을 맺는다.

거기서 나그네는 밝은 세상에 원한을 품고, 폭풍우를 기다린다.

제2부는 「우편마차(Die Post)」로 시작된다. 나그네는 자신이 실망하고 있는 줄 알면서도 우편배달이 가까워지는 소리를 들으려 귀를 곤두세운다. 여기서 단 한번 시는 걱정을 불러일으키고, 그것이 커다란 매력과 공감을 그 음악에 투영한다. 한 순간 우리들은 『아름다운 물방앗간집 딸』의 세계로 되돌아간 듯한 느낌을 맞본다. 「흰 머리카락(Der greise Kopf)」에서, 나그네는 자기 머리에 내린 서리를 보고 갑자기 노인이 되어 백발이 성성한 자신의 모습을 공상한다. 넓은 음정에 걸쳐있는 악구가 처음에는 피아노로 연주되고, 드디어 사람의 목소리가 도달할 수 있는 음역에 맞춰 수정된 형식으로 되풀이된다. 끝머리 조금 앞두고 C장조가 얼핏 얼굴을 내밀어 깊은 감동을 일으킨다. 「까마귀(Die Krahe)」는 보다 음울하고 괴이한 힘을 지닌 가곡이다. 이따금 피아니스트의 오른손으로 연주되며 우리 마음을 떠나지 않는 멜로디, 그리고 그 위에 날개를 퍼덕이는 듯한 음형이 기묘하고도 불길한 분위기를 지어내고, 마지막 몇 마디가 그려내는 음울한 어둠 속으로 내려간다. 「마지막 희망(Letzte Hoffnung)」에서는 떨어지는 나뭇잎의 사실적 암시가 「내 희망의 무덤 위에 엮디어 올 때(Wein' auf meiner Hoffnung Grab)」의 깊은 비애를 이끌어내고, 그 앞에 일어났던 모든 일로 인해서 자못 따뜻한 감동마저 불러일으킨다. 「마을에서(Im Dorfe)」는 일종의 야상곡이며, 개 짖는 소리와 종소리를 암시하는 대목도 있다. 중간부의 아름다우면서도 감절나게 짧은 서정적 악구는 G장조 피아노 소나타 D894를 연상시킨다. 그리고 마지막 부분은 그 장중함과 원격조예의 일시적인 조바꿈으로 슈베르트다운 특징을 보여준다.

다음에 나오는 2편의 가곡은 극도로 웅축되어 있다. 「폭풍의 아침(Der sturmische Morgen)」에서 나그네는 자신의 절망을 반영하듯 폭풍을 환영한다. 서두를 뒤흔드는 무자비한 격렬성은 헨델을 떠올린다. 「환영(幻影, Täuschung)」은 번쩍번쩍 춤을 추는 빛을 그리고 있으나, 그것은 환상에 지나지 않는다. 그 음악은 「봄꿈」의 첫머리와 닮은 꿈의 매력을 지니고 있다. 「이정표(Der Wegweiser)」에서 나그네는 자기의 무덤을 가리키는



듯한 이정표를 보게 된다. 이것은 연작가곡 중에서 으뜸가는 작품의 하나로 손꼽힌다. 서두의 서글픈 기분은 「편히 쉬오」를 생각나게 하며, 전체적인 형태는 「넛가에서」에보다 가까워, 그 둘이 다같이 장조의 중간부를 두고 끝머리에 가서는 신비로우면서도 아득한 조성영역을 탐색한다. 「이정표」의 첫머리에서 되풀이 되는 음표는 가곡의 마지막에 가까워지면서 한층 더 불길한 운명을 울려온다.

나머지 4편의 가곡은 어느 것이나 규모가 작다. 「여인숙(Das Wirstshaus)」에서 나그네는 묘지를 여인숙으로 보았지만 묘지는 그를 맞아 줄 리가 없다. 음악은 놀라울 이만큼 차분하고, 비통과 환멸의 그림자가 어른거린다. 독창에 들어가기 직전 피아노 파트의 기묘하고 극히 특색있는 소리가 들린다. 뒤를 잇는 가곡 「용기!(Mut!)」는 반항심의 폭발을 그리고 장조의 악구는 몹시 냉소적으로 들린다. 「환상의 태양(Die Nebensonnen)」에서 나그네는 3개의 해가 하늘에 나란히 떠 있는 것을 본다. 음악은 조용하면서도 감동적이지만, 감상으로 흐를 기미는 보이지 않는다. 이 가곡집은 슈베르트의 가곡 중에서도 가장 기이하고 분위기가 살아있는 작품으로 평가된다. 그 마무리를 짓는 가곡인 「거리의 악사(Der Leiermann)」에서 나그네는 음악을 연주하면서 구걸하는 노인을 만나서 그와 우정을 맺는다. 단조롭게 이어지는 지속저음의 성부 위에서 독창과 피아노의 오른손이 대화를 나눈다. 그리하여 끝머리에 가서야 비로소 독창이 그 최고음을 노래하기 직전에 독창과 피아노의 두 가지 요소가 하나로 어우러진다. 그 차갑고 쓸쓸년스러운 분위기만이 아니라 지극히 원숙한 구성으로 보아서도 이 가곡은 주목할 가치가 있다.

슈베르트의 『겨울 나그네』 25곡 중 이형기의 「겨울 나그네」에서 수용하고 있다고 판단되는 「잘 자요」와 「마을에서」 두 편<sup>29)</sup>이다.

29) 「잘 자요」와 「마을에서」의 전문은 다음과 같다.

나 방랑자 신세로 왔으니,  
방랑자 신세로 다시 떠나네.  
오월은 흐드러진 꽃다발로  
나를 따뜻하게 맞아주었지.

늑대 한 마리 울고 있다

그 아가씨는 사랑을 속삭였고,  
그 어머니는 결혼까지 말했지만—  
이제 온 세상은 슬픔으로 가득 차고,  
나의 길에는 눈만 높이 쌓여 있네.

떠나가는 나의 방랑길에  
이별의 때를 정할 수는 없다네:  
이 캄캄한 어둠 속에서  
내 스스로 길을 찾아야 하네.  
나의 길동무는  
달 그림자뿐,  
하얗게 눈 덮인 벌판에서  
나는 짐승의 발자국을 찾네.

무엇 하러 더 오래 머물다가,  
사람들에게 때밀려 갈 텐가?  
길 잃은 개들이  
집 앞에서 실컷 짖으려무나!  
사랑은 방랑을 좋아해—  
모두 하느님의 뜻이라네—  
정처없이 떠돌 수밖에—  
귀여운 내 사랑, 잘자요!

그대의 꿈을 방해하고 싶지 않아,  
그대의 단잠을 깨뜨리고 싶지 않아,  
발걸음 소리 들리지 않도록—  
살며시, 살며시 문을 단네!  
가면서 나는 그대의 방문예다!  
<잘 자요>라고 적어놓네,  
내가 당신을 생각했음을  
보여주기를 바라며.

—「잘 자요」

[빌헬름 뮐러, 『겨울 나그네』, 김재혁 역, (민음사, 2003), pp. 161.]

개들이 짖고, 사슴이 찰각거린다.  
사람들은 침대에서 코를 골고,  
자신들이 갖지 못한 것들을 꿈꾸며,  
좋은 것이든 나쁜 것이든 실컷 즐긴다.  
새벽이 되면 모든 건 사라지리라—  
아, 모두들 제 몫을 잘 즐겼지만,

세찬 바람이 지우는 그 소리  
 뱃가죽이 등에 붙은 야생의 굶주림은  
 그러나 그대로 노출된다  
 날카로운 송곳니

눈이 쌓여 있다 눈이 쌓여  
 포근하다고 말하는 길들여진 가축들의  
 잠꼬대는 꺼져라하고 눈이  
 쌓여서 퐁퐁 얼어붙어 있다

달을 보라 빈 창자와  
 그 속에 남은 마지막 온기마저  
 꿰뚫어 없애는 감마선 달빛  
 만월이 반으로 압축된 반달을

달빛 아래 늑대 한 마리 울고 있다  
 아니 늑대가 어디 있나  
 다만 늑대 울음소리같은 야생의 굶주림  
 그것을 찾아가는 겨울 나그네의 꿈이  
 차갑게 송곳니를 드러내고 있다

—이형기, 「겨울 나그네」

이형기의 겨울 나그네」가 수용하고 있는, 슈베르트의 『겨울 나그네』의 배경 소재는 두 가지인데, 슬프고 괴로운 방랑자(나그네)와 상징으로서의

---

미치 다 채우지 못한 것을  
 배개를 빼고 다시 찾고 싶어한다.

내 등뒤에서 짚어대라, 깨어 있는 개들아,  
 남들 자는 시간에 나를 쉬게 하지 마라!  
 나의 모든 꿈들은 이미 다 끝장났으니—  
 나 왜 잠든 사람들 틈에 더 머물겠는가?

—「마을에서」

짐승이 그것이다. 물론 그것이 정확하게 일치하는 것은 아니지만 이형기의 「겨울 나그네」가 슈베르트의 『겨울 연가곡』을 수용하고 있음을 보여주고 있음은 확실하다.

슈베르트의 『겨울 나그네』에 등장하는 방랑자는 슬프고 괴로운 상태에 처해 있다. 그것은 뫼러의 『겨울 나그네』 25편의 도처에서 확인할 수 있다. 그 방랑자가 슬프고 괴로운 상태에 처해 있음을 말해 주는 표현들은 “이 불쌍한 도망자”(「풍향계」), “얼어 버린 눈물방울들이/두 뺨에서 굴러 떨어진다”(「얼어버린 눈물」), “언젠가 나의 고통이 잠들면(「얼어버렸네」), “내 뜨거운 고통을 들이마시네”(「넘쳐 흐르는 눈물」), “나처럼 비참한 처지의 사람/그러한 화려한 착각에 금방 넘어가지”(「착각」) 등이다.

이형기의 「겨울 나그네」에 등장하는 겨울 나그네도 처해 있는 상태로 말하면 슈베르트의 『겨울 나그네』의 ‘방랑자’와 크게 다르지 않다. 다만 슈베르트의 『겨울 나그네』에서 그것이 직접적으로 드러내고 있는 데에 비해, 이형기의 「겨울 나그네」에서는 그것이 간접적으로 드러나고 있는 점이 다를 뿐이다. 결국, 겨울 나그네가 처한, 슬프고 괴로운 상태를 드러내고 있는 점은 동일한 것이다.

슈베르트의 『겨울 나그네』에는 상징으로서의 짐승이 여럿 등장한다. 그것은 까마귀(「까마귀」, 「봄을 꿈꾸다」), 개(「잘 자요」, 「마을에서」, 수탉(「봄을 꿈꾸다」)등으로, 짐승의 역할보다는 상징의 역할에 훨씬 더 충실하다. 예를 들면, “길 잃은 개들아/집 앞에서 실컷 짖으려 무나!”(「잘 자요」)에서의 ‘개들’이나 “까마귀야 어디 한번 보여 다오/저승길까지 따라오는 너의 충성심은”(「까마귀」)에서의 ‘까마귀’는 보통의 ‘개들’이나 ‘까마귀’가 아니다. 그것은 삶의 과정이나 운명을 상징하는 의미를 거느리는 짐승들이다.

이형기의 「겨울 나그네」에 등장하는 ‘늑대’도 그 점에 있어서는 마찬가지이다. 그러나 이형기의 「겨울 나그네」에서의 늑대의 상징은 슈베르트의 「겨울 나그네」에서의 짐승들의 상징과 차이가 있다. 이형기의 「겨울 나그네」에서 그 ‘늑대’는 단순히 울고 있는 늑대, 뺨가죽이 등에 붙은 정도로 굶주리고 있는 늑대, 날카로운 송곳니를 지닌 늑대만이 아닌, 현실의 부정

적인 측면을 상징하는 짐승으로 수용된 것이다. 이런 의미에서, 이형기의 슈베르트 수용은 창조적 수용이다.

## V. 결론

지금까지 비교문학적 관점에서, 시의 음악 수용 양상을 ‘논의의 전제: 문학과 음악의 관련성,’ ‘시의 모티프로서의 음악 수용,’ ‘시의 배경 소재로서의 음악 수용’ 등으로 나누어 살펴보았다. 이제, 그것을 결론 삼아 요약하면 다음과 같다.

시와 음악은 서로 분리되는 예술이 아니라 결합되는 예술이다. 우리는 그것을 19세기의 독일 작곡가들이 서정시를 매우 선호한 사실을 통해 알 수 있다. 시와 음악이 주도권 논쟁의 대상이 된 것도 시와 음악의 불가분리성을 보여 주는 또 다른 증거이다. 작곡가 R. 슈트라우스는 그 문제를 오페라화했다. 이런 점 때문에, 음악사가들 중에는 19세기 가곡의 역사를, 작곡가들의, 시와 음악의 관계에 대한 규정의 역사로 보는 사람도 있다. 소설과 음악의 관련성도 시와 음악의 관련성에 못지않게 깊고 크다. 토마스만의 소설 기법과 쇤베르크의 ‘12음 작곡 기법’은 서로 일치한다. 희곡과 음악의 관련성도 마찬가지이다. 브레히트의 서사희곡(서사극)에서의 음악은 관객의 감정 이입을 차단시키고 극의 진행을 중단시키기 위해 사용된다. 브레히트는 서사극에 어울리는 이상적인 음악으로 ‘제스처 음악’이라는 개념을 고안해 내기도 했다.

「남몰래 흐르는 눈물 20」의 모티프는 말러의 교향곡 5번에 내포하고 있는, 인간이 직면하게 될 인생의 모든 부면들이라 할 수 있다. 그의 교향곡 5번은 거칠고 비극적이며 엄숙하다. 이 시의 화자가 ‘말러는 누구 입니까’라고 묻고 난 후에 말러를 ‘죽음을 부활시킨 칠쟁이’로 규정한 것, 그리고 이 시의 마지막 행에 ‘모지사바하움’이 배치된 것 등이 모두 교향곡 5번의 주제와 동일한 의미망에 놓이는 것들임은 물론이다.

「피아노 소나타」의 모티프가 된 것은 ‘합창 소리’와 ‘저 구슬픈 피아노 소나타’이다. 그런데 그것은 화자의 욕망과 밀접하게 결부된다. 예를 들면, 그 욕망은 목청껏 노래 부르고 싶은 것, 또는 어깨를 들썩이며 눈물 글썽이며 부르고 싶은 것으로 나타난다. 그러나 시인이 정작 이 시에서 드러내고 싶어 하는 것은 그 욕망이 아니라 과거를 기억하는 현재의 자기 자신이다.

김종삼의 「음악—마라의 <죽은 아이를 추모하는 노래>에 부쳐」가 수용하고 있는 배경 소재는 물론 말리의 연가곡 「죽은 아이를 기리는 노래」이다. 이 노래의 바탕이 된 뤼케르트의 시에서, ‘아이’는 ‘너’, ‘애’, ‘내 사랑하는 딸’ 등으로 각각 다르게 표현된다. 김종삼의 「음악—마라의 <죽은 아이를 추모하는 노래>에 부쳐」에서도 2인칭 대명사는 사용되지만 이미지는 뤼케르트의 그것과는 다르다. 그러나 슬픈 기억이 여러 사물을 환기하는 것, 기독교적 생사관을 보여 주는 것 등은 두 시인의 시에서 동일하게 나타난다.

이형기의 「겨울 나그네」가 수용하고 있는, 슈베르트의 「겨울 나그네」의 배경 소재는 두 가지인데, 슬프고 괴로운 방랑자(나그네)와 상징으로서의 짐승이 그것이다. 상징으로서의 짐승은 슈베르트의 「겨울 나그네」에 여럿 등장한다. 이형기의 「겨울 나그네」에 등장하는 ‘늑대’도 상징으로서의 짐승인 점은 같다. 그러나 그 ‘늑대’는 단순히 울고 있는 늑대, 뱃가죽이 등에 붙은 정도로 굶주리고 있는 늑대, 날카로운 송곳니를 지닌 늑대만이 아닌, 현실의 부정적인 측면을 상징하는 늑대이다. 이런 의미에서 이형기의 슈베르트 수용은 창조적인 수용이다.

- 핵심어: 시와 음악, 음악의 수용, 시의 모티프, 시의 배경 소재

<참고문헌>

- 고렐, 로레인. 『19세기 독일가곡』. 심송학 역. 음악춘추사, 1998.
- 김문경. 『구스타프 말러 II』. 밀물, 2005.
- 김용환. 『서양 음악사 100장면(2)』. 가람기획, 2002.
- 김정숙. 「〈구스타프 말러〉의 교향곡 제5번: 제4악장 Adagietto」. 『음악 논단』 제12집(한양대학교 음악연구소, 1998): 34.
- 김정진. 「음악과 문학—음악이 문학에 미치는 역할과 기능」. 『서양 음악학』 제1집(서양 음악학회, 1998): 223—24.
- 뮐러, 빌헬름. 『겨울 나그네』. 민음사, 2003.
- 엄선애. 「시에는 울림을, 음악에는 말함을…」. 『독일언어문학』 제15집(독일언어문학연구회, 2001): 388—89.
- 윤호병. 『비교문학』. 민음사, 2002.
- 이경분. 「학제간 연구의 예—음악과 문학」. 『음악학』(한국 음악학학회, 2003): 217—18.
- 이경숙. 『말러와 그의 가곡』. 삶과 꿈, 2002.
- 이신구. 「토마스 만의 ‘파우스트 박사’에 나타난 음악적 요소—헤세의 ‘유리알 유희’와 비교하여」. 『헤세연구』 제15집(한국헤세학회, 2006): 8—9.
- 장미영. 「현대소설의 음악적 구조—토마스 만과 밀란 쿤데라의 서사적 실험」. 『독일문학』 제88집(한국독어독문학회, 2003): 129—30.
- 주르덴, 로베르. 『음악은 왜 우리를 사로잡는가』. 채현경·최재천 역. 궁리출판, 2005.
- 중앙일보사. 『문학의 유산 4—베토벤과 슈베르트』. 중앙일보사, 1985.
- 홍명순. 「문학과 음악—학제간 공동 연구의 가능성을 중심으로」. 『독어교육』 제19집(한국독어독문교육학회, 2000): 404—6.
- Weisstein, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory*. Indiana University Press, 1973.

<Abstract>

## Reception of Music into Modern Korean Poetry

Kim Byung-taek

The focus of this piece is on how music is received by poets from the point of view of comparative literature. To this end, the author has included categories such as 'Premises of Discussion: Connection between Literature and Music,' 'Reception of Music as a Motif of Poetry,' and 'Reception of Music as a Setting of Poetry.'

Poetry and music fall in connected genres. This can be known from the fact that German composers in the 19th century preferred lyric poetry. Poetry and music were once in the spotlight of discussion, which is another piece of evidence showing their inseparability. Richard Strauss composed an opera concerning this issue. Due to this fact, some musicians see the history of 19th century lieder as a prescription on relations between poetry and music. Relations between narrative and music are also as strong. Thomas Mann's writing technique is the same as Schönberg's serial technique of composition with dodecaphony. The same is true in relations between drama and music. Music was used in Brecht's epics to cut off the audience's empathy and stop the progress of epics. Brecht devised the concept of 'gesture music' as the ideal music for epics.

It is safe to say that the motif of Secret Tears 20 is all the aspects of life that Mahler's Symphony #5 connotes. His Symphony #5 is rough, tragic, and solemn. After the speaker in the poem asks, "Who is Mahler?", he defines Mahler as 'a painter who revived death,' and 'Mojisabahaom' is arranged in the last line. It can be said that this



clearly employs the same structure of Symphony #5's theme.

The motif of 'Piano Sonata' is 'Chorus Sounds' and 'That Sad Piano Sonata'. The motif is closed, relating to the desire of a writer. For example, such desire could be to sing a song while raising the pitch, shaking one's shoulder, or with tearful eyes. What the writer really wants to reveal in this poem, however, is not desire but his current ego looking back on itself.

Kim Jongsam's 'Music- Mahler's to <Kindertoten Lieder>', received as its source Mahler's love song 'Kindertotenlieder'. In Rückert's poem on which Mahler based his song, "child" is expressed in different ways as "you," a "kid," and "my sweet daughter." In Kim Jongsam's 'Music- Maria's to <Kindertoten Lieder>', second person pronouns are also used, but they are different from those in Rückert's work. However, there are the same factors that appear in the two poets' poems: sad remembrances evoking a variety of feelings, while showcasing a Christian view of life and death.

Lee Hyunggi's 'Winter Wanderer' received two themes from Schubert's <Die Winterreise>: the lonely, painful journey and beasts as symbols. Symbolic beasts appear in Schubert's <Die Winterreise> several times. A "wolf" that appears in Lee Hyunggi's 'Winter Wanderer' is a beast that carries a symbolic meaning. However, the "wolf" is not only the wolf that does nothing but cry, starved to death, with canine teeth, but also the wolf that symbolizes the dark side of reality. In this sense, Lee Hyunggi's reception of Schubert is a creative one.

- Key Words: poetry and music, reception of music, motif of poetry, setting of Poetry.