



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](#)

박 경 희 교수지도

석사학위 청구논문

C. A. Debussy의 가곡
「Quatre Chansons de Jeunesse」에
관한 연구

2012

성신여자대학교 대학원

음악학과 성악전공

이 영 은

C. A. Debussy의 가곡
「Quatre Chansons de Jeunesse」에
관한 연구

박 경 희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 성악전공
이 영 은

인 준 서

이영은의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

심사위원 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 19세기말에서 20세기초 독일 중심적 경향에서 탈피하여 프랑스만의 고유한 음악적 색채를 찾은 프랑스의 대표적인 작곡가이다.

드뷔시의 음악은 인상주의라고 불리는데, 이는 드뷔시가 인상주의 회화의 영향을 받음으로 인해, 그의 작품이 회화에서의 인상주의적인 느낌을 주기 때문이다. 그의 음악은 여러 가지 면에서 독일 낭만주의 전통과는 다르게 선율, 화성, 음색, 리듬 그리고 형식상의 새로운 원칙을 사용했다.

또, 드뷔시의 음악은 당시 문학사조였던 상징주의 시인들과 직접 교류하면서 그들 문학의 영향을 많이 받았다. 상징주의 시는 음악적인 리듬감이 충만했을 뿐만 아니라 상징과 암시를 효과적으로 사용함으로써 모호하고 신비로운 분위기를 만들어냈는데, 이는 드뷔시가 추구하던 음악과 잘 어울렸다.

본 논문에서 연구한 드뷔시의 가곡 <젊은 날의 4개의 노래 Quatre Chansons de Jeunesse>는 세 명의 시인의 시에 곡을 붙인 것이다. 시어의 음악성을 중요시 여긴 드뷔시는, 시가 음의 하모니가 되어야한다고 주장한 베를렌느(P. Verlaine, 1844-1896), 언어의 마술사라 불렸던 방빌(T. de Banville, 1823-1891), 그리고 난해하지만 노련하고 완벽한 운율의 효과를 나타낸 말라르메(S. Mallarmé, 1842-1898)의 시를 채택하여 곡을 붙였다. 그들의 시는 꿈꾸는 듯한 분위기의 시로 이루어져 있으며 음악적인 형성화의 풍성함, 우울함, 세련됨으로 가득하다.

이 곡은 드뷔시의 초기가곡으로 선율이 유연하고 아름다우며, 화성을 다채롭게 사용하여 독특한 색채를 만들어냈다. 각 곡의 제목에서 느껴지는 이미지를 특징적인 선율과 리듬을 사용하여 잘 묘사하고 있으며 시적 내용을 효과적으로 표현하기 위해 시의 내용과 분위기에 따라 다양한 음악적 구성을 하였다. 그리고 노래와 반주의 훌륭한 앙상블은 시의 의미를 더욱 잘 나타내어 드뷔시 가곡

의 특징을 잘 보여준다. 또, 본 논문은 매우 높은 음역이면서 가볍고 유연한 소리에 잘 어울리는 이 가곡의 성악 연주시 연주자에게 필요한 유의점에 대하여 연구하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구목적	1
2. 연구방법	2
II. 본론	3
1. 드뷔시의 생애	3
2. 드뷔시의 가곡	6
1) 가곡작품	6
2) 가곡특징	12
3) 상징주의	16
(1) 상징주의	16
(2) 상징주의 시의 음악성	18
(3) Quatre Chansons de Jeunesse 시인	19
3. Quatre Chansons de Jeunesse 의 연주를 위한 작품분석	24
1) Pantomime (무언극)	25
2) Clair de lune (달빛)	36
3) Pierrot (광대)	44
4) Apparition (환영, 幻影)	50
III. 결론	60
참고문헌	63
ABSTRACT(영문초록)	67

표 목 차

<표 1> 드뷔시의 가곡 창작 시기 구분.....	6
<표 2> 드뷔시의 초기 가곡작품.....	7
<표 3> 드뷔시의 중기 가곡작품.....	8
<표 4> 드뷔시의 후기 가곡작품.....	10
<표 5> Pantomime 의 시의 운율.....	26
<표 6> Pantomime 의 음악적 구성.....	27
<표 7> Clair de lune 의 시의 운율.....	37
<표 8> Clair de lune 의 음악적 구성.....	38
<표 9> Pierrot 의 시의 운율.....	45
<표 10> Pierrot 의 음악적 구성.....	45
<표 11> Apparition 의 시의 운율.....	51
<표 12> Apparition 의 음악적 구성.....	52

악보 목차

<악보 1>	Pantomime 마디 1-9.....	27
<악보 2>	Pantomime 마디 10-13.....	28
<악보 3>	Pantomime 마디 14-25.....	29
<악보 4>	Pantomime 마디 26-29.....	30
<악보 5>	Pantomime 마디 30-36.....	30
<악보 6>	Pantomime 마디 37-46.....	31
<악보 7>	Pantomime 마디 47-51.....	33
<악보 8>	Pantomime 마디 52-56.....	34
<악보 9>	Pantomime 마디 57-74.....	35
<악보 10>	Clair de lune 마디 1-11.....	38
<악보 11>	Clair de lune 마디 21-30.....	39
<악보 12>	Clair de lune 마디 31-42.....	40
<악보 13>	Clair de lune 마디 43-53.....	41
<악보 14>	Clair de lune 마디 61-70.....	42
<악보 15>	Clair de lune 마디 77-84.....	43
<악보 16>	Pierrot 마디 1-10.....	46
<악보 17>	Pierrot 마디 11-30.....	47
<악보 18>	Pierrot 마디 31-47.....	48
<악보 19>	Pierrot 마디 53-61.....	49
<악보 20>	Apparition 마디 1-8.....	53
<악보 21>	Apparition 마디 9-12.....	54
<악보 22>	Apparition 마디 13-24.....	55
<악보 23>	Apparition 마디 25-40.....	57
<악보 24>	Apparition 마디 41-44.....	58
<악보 25>	Apparition 마디 45-59.....	59

I. 서론

1. 연구목적

드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 프랑스 예술 가곡사에 있어서 인상주의 음악을 대표하는 새로운 세력으로 대두되었고 낭만주의와 20세기 음악 사이에서 뚜렷한 하나의 교량적인 역할을 했다고 할 수 있다.¹⁾ 그는 프랑스 인상주의 화가들의 그림과 상징주의 시에서 품고 있는 예술적 이론과 이상을 바탕으로 새로운 음악적 관념을 시도했다. 그는 전통적인 양식에서 탈피한 인상주의 기법을 사용하여 색채 묘사가 가능한 음악적 표현을 시도하였다.

본 연구의 대상인 <젊은 날의 4개의 노래 Quatre Chansons de Jeunesse>는 드뷔시의 초기가곡 모음집으로 상징주의 시인들의 시에 곡을 붙였다. 베를렌느(P. Verlaine, 1844-1896)의 시에 의한 ‘무언극 Pantomime’, ‘달빛 Clair de lune’, 방빌(T. de Banville, 1823-1891)의 시에 의한 ‘피에로 Pierrot’, 그리고 말라르메(S. Mallarmé, 1842-1898)의 시에 의한 ‘환영 Apparition’으로 구성되어 있다.

본 논문의 가곡을 연구함으로써 드뷔시의 음악세계에 영향을 미친 여러 요인들을 알아보고, 곡의 올바른 해석을 통해 성악 연주자들의 이해를 도와 좋은 연주의 방향으로 나아가는데 도움이 되고자 한다.

1) Donald J. Grout, *A History of Western Music*, 3rd ed., (New York: W. W. Norton & Company, inc., 1980), p. 604.

2. 연구방법

본 논문에서는 19세기 인상주의와 상징주의에 대한 이론적 배경과 시인에 대해 살펴본 후, 드뷔시의 전반적인 생애와 그의 가곡 작품과 가곡 특징에 대해 알아보았다. 그리고 가곡 <젊은 날의 4개의 노래 Quatre Chansons de Jeunesse>의 시의 내용과 음악적 구성을 알아보고, 드뷔시 가곡의 특징을 통해 성악 연주자들이 연주 시 유의점을 연구하였다.

II. 본론

1. 드뷔시의 생애

드뷔시(Claude Achille Debussy)는 1862년 8월 22일 파리 근교에 있는 생 제르망 앙레(St. Germain-en-laye)에서 도자기 제조, 판매점을 경영하던 가정의 5남매 중 장남으로 태어났다. 생업에 관심이 없었던 아버지로 인해 집은 경제적으로 어려웠기에 드뷔시는 고모인 루스탕(Roustan) 부인에게 보내져 양육되었다. 그곳에서 그의 재능을 알아본 루스탕 부인은 피아노를 가르쳤고, 그는 얼마 후 모테 드 플뢰르비유 부인(Mauté de Fleurville)에게 사사했다. 1872년 그는 10살의 나이로 파리 국립음악원에 입학하여 음악이론과 피아노를 배우기 시작했다.²⁾

드뷔시는 입학 후 음악성과 즉흥성으로 바지유(A. Bazille)의 피아노 반주과에서 1등상을 받았고 라비냐(A. Lavignac)의 상급 피아노 과목에서 2등상, 기로(E. Guiraud)의 작곡법 수업에서 '대위법과 푸가'로 제 2상장을 받는 등 우수한 성적을 차지하였다.

어려운 가정환경 때문에 스스로 학비를 벌어야했던 드뷔시는 1880년에서 1882년에 파리 음악원의 추천을 받아 차이코프스키(P. Tchaikovsky, 1840-1893)의 후원자였던 폰 메크(Nadjeida von Meck) 부인의 피아니스트가 되어 프랑스, 스위스, 이태리, 러시아 등 많은 나라를 여행하였다. 이때 그는 차이코프스키, 보로딘(A. Borodin, 1833-1887), 무소르그스키(M. P. Mussorgsky, 1839-1881)의 음악과 집시의 음악을 접하게 되었고, 이 무렵 콩코르디아 협회에서 피아노 반주자로 지내며 구노(C. Gounod, 1818-1893)를 알게 되었다.

이 무렵인 1882년에서 1884년 사이 본 논문의 주제인 <젊은 날의 4개의 노

2) 음악지우사, 「작곡가별 명곡해석 라이브러리」, (서울: 음악세계, 2002), pp. 10~17.

래 Quatre Chansons de Jeunesse>가 작곡되었는데, 베를렌느(P. Verlaine, 1844-1896)의 시에 곡을 붙인 ‘무언극 Pantomime’과 ‘달빛 Clair de lune’, 방빌(T. Banville, 1823-1891)의 시에 곡을 붙인 ‘피에로 Pierrot’, 그리고 말라르메(S. Mallarmé, 1842-1898)의 시에 곡을 붙인 ‘환영 Apparition’으로 구성되어있다. 그러나 출판은 그의 사후인 1926년 <젊은 날의 4개의 노래> 모음곡으로 출판되었다.

1880년에 그는 음악적 재능을 인정받아 총보 독보 대회에서 1등상을 수상했고, 그 후 칸타타 <전투사 Le Gladiateur>(1883)로 로마대상 2등상을, 칸타타 <방탕한 아들 L'Enfant Prodigue>(1884)로 로마대상 1등을 수상하게 되었다. 이로 인해 3년간 로마에서 유학할 수 있는 기회를 얻게 되지만, 건디기 힘든 생활로 기한을 채우지 못한 채 2년 만에 파리로 다시 돌아왔다.

드뷔시는 학생시절 리하르트 바그너(R. Wagner, 1813-1883)에 심취하였으나 파리로 돌아온 후 상징주의 시인들과 교제가 있던 후 점차 바그너로부터 멀어지기 시작하였다. 바그너의 관현악과 성악이 끊임없이 전개되는 음악과 시가 몇 번이나 설명을 더하는 음악극³⁾에 그는 중압감을 느꼈기 때문이다.

1889년 드뷔시는 파리 만국 박람회에서 아시아, 아프리카, 헝가리 집시들과 베트남, 캄보디아, 자바 등의 민속음악을 접하게 되었다. 그는 이들 음악의 리듬의 신선함과 타악기의 놀라운 효과, 유럽음악과는 코드가 다른 선율에 감명을 받았다. 또 1890년 초에는 에릭 사티(E. Satie, 1866-1925), 무소르그스키(P. Mussorgsky, 1839-1881)의 음악에 흥미를 느꼈고, 이들의 영향은 그가 바그너로부터 완전히 벗어나는 것을 도왔다. 이로 인해 자신만의 스타일이 좀더 뚜렷해졌고 <보들레르의 5개의 시 Cinq Poèmes de Baudelair>, 베를렌느 시에 의한 <잊혀진 노래들 Ariettes Oubliées>, <화려한 축제 Fêtes Galantes> 등의 가곡과 많은 피아노곡들을 작곡하였다.

1894년에는 말라르메의 시에 의한 <목신의 오후에의 전주곡 Prélude á

3) 음악극: 오페라를 구성하는 여러 요소(음악, 시, 극 등)를 하나의 융합체로 보고 극의 일관된 흐름을 저해하지 않도록 라이트모티브나 무한선율로써 통일감을 형성한 바그너식의 오페라.

l'après midi d'un faune>을 통하여 새로운 음악의 양식을 수립했는데, 이것은 인상주의 음악이었으며 또한 바그너 이후 가장 새로운 음악의 시작이었다. 그 이후로 거의 10년에 걸쳐 작곡된 메테르링크(Maeterlinck)의 희곡에 의한 오페라(drama lyrique) <펠레아스와 멜리장드 Pelléas et Mélisande>는 1902년에 초연되었다. 이 곡은 드뷔시의 그 어떤 작품보다도 음악적 독창성이 돋보이는 작품이며 20세기 오페라의 대표적인 상징주의 오페라이다.

1899년 드뷔시는 릴리(Lily Texier)와 첫 번째 결혼을 하였으나 부유한 은행가 바르닥의 부인인 엠마 바르닥(Emma Bardac)과 사랑에 빠졌다. 그리하여 릴리와 헤어지고 1904년 엠마와 결혼하여 그 사이에서 태어난 딸 클로드 엠마(Claude Emma)와 함께 안정된 생활을 하였고, 딸을 무척 사랑하여 딸을 위한 피아노곡집 <어린이 세계 Children's corner>를 작곡하기도 하였다.

1904년-1905년에는 피아노곡집 <영상 1집 Image I>, <기쁨의 섬 L'isle Joyeuse>, 가곡집 <화려한 축제 2집 Fêtes Galantes II>, 교향곡 <바다 La Mer>와 같은 원숙한 작품들이 작곡되었고, 1907년에는 피아노곡집 <영상 2집 Images II>와 1908년에는 <이베리아 Ibèria> 작곡하였다.

1909년 파리음악원의 상급평의회(Conseil Supérieur de Conservatoire)는 드뷔시를 멤버로 받아들였다.⁴⁾ 1914년 제1차 세계대전의 발발과 그의 건강 악화로 그는 작곡을 그만두려 했으나, 적이 파괴한 프랑스 문화를 조금이라도 재건하는 것이 그의 책임이라 여겼다. 그리하여 <백과 흑으로 En blanc et noir>, <12개의 연습곡 Douze études pour piano>, <집 없는 아이들의 크리스마스 Noël des enfants qui n'ont plus de maison> 등을 작곡하였다. 그 후 그는 소나타 작곡에도 착수하지만 병으로 인하여 끝내 완성하지 못하고 1918년 3월 25일 대장암으로 숨을 거두었다.

4) Roger Nichols, 'The Life of Debussy', (Cambridge of University, 1998), p. 128.

포레는 드뷔시를 파리음악원 이사회인 상급평의회에 일원이 되도록 초대했다. 드뷔시는 이 제안을 기쁘게 받아들였고, 이는 그 자체로써의 영광과 프랑스 음악의 미래에 대해 공식적인 목소리를 낼 수 있는 기회였다.

2. 드뷔시의 가곡

1) 가곡작품

드뷔시의 가곡은 1876년에 작곡한 <별이 반짝이는 밤 Nuit d'étoiles>에서 1916년에 작곡한 <집 없는 아이들의 크리스마스 Noël des enfants qui n'ont plus maison>까지 총 80여곡을 작곡하였다. 그의 가곡은 청년기인 초기(1876-1887), 성숙기이고 인상주의적 작곡기법을 사용한 중기(1888-1903), 고전적 시기인 후기(1904-1915)의 3기로 나누어 볼 수 있다.⁵⁾ <표 1 참조>

<표 1> 드뷔시의 가곡 창작 시기 구분

초	기	1876 - 1887
중	기	1888 - 1903
후	기	1904 - 1915

초기는 그의 대표작이라 할 수 있는 <잊혀진 노래들 Ariettes Oubliées>이 나타나기 전까지이다. 그는 파리 음악원에 재학 중, 소수의 기악곡과 가곡을 작곡하였다. 초기의 가곡 작품은 작곡 날짜와 수정의 범위에 대해 정확히 알 수 없는 문제가 있으나, 이들 작품에는 천진하며 매혹적 분위기의 새로운 신선함이 돋보이며, 천재성으로 가득한 걸작을 예고하였다.⁶⁾

5) Roger Nichols, "Debussy, Claude", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.5, ed. Stanley Sadie, (London : Macmillan Publishers limited, 1980), pp. 301-303.

그의 창작시기를 다음과 같이 5기로 분류하기도 하나 본 논문은 3기로 구분한다.

(1) 제1기: 습작기 (1878-1884)

(2) 제2기: 형성기 (1884-1893)

(3) 제3기: 확립기 (1893-1902)

(4) 제4기: 원숙기 (1902-1911)

(5) 제5기: 종합기 (1911-1918)

; 세광출판사 사전편찬위원회, 「세광음악대사전」 (서울 : 세광음악출판, 1993), pp. 305-306.

6) Raymond Bonheur, *La revue musicale*, (Montreal: Université de Montréal, 1926), p. 115.

그는 초기가곡에 주로 방빌 등 고답파 시인들과 베를렌느, 말라르메 등 상징주의 시인들의 시를 채택하였다. 초기에는 구노(Gounod)와 마스네(Massenet, 1842~1912)등의 19세기 프랑스 오페라의 영향을 받았으며, 선율이 유연하고 아름답다. 그리고 성악가 바즈니에 부인(Mme. Vasnier)의 영향을 받았으며, 특히 음역이 높고 기교적인 소프라노였던 그녀를 위해 ‘Ah’로 불리는 성악부분이 자주 보이는 것이 특징이다.⁷⁾

초기의 가곡들은 다음과 같다. <표 2 참조>

<표 2> 드뷔시의 초기 가곡작품

작 품	시 인	작곡년도
Nuit d'étoiles	T. Banville	1876
Beau soir	P. Bourget	1878
Fleur des blés	A. Girod	1878
La belle au bois dormant	V. Hyspa	1880~1883
Pierrot(*)	T. Banville	1882
Zéphir	T. Banville	1881
Pantomime(*)	P. Velaine	1882
Clair de lune(*)	P. Velaine	1882
Rondeau	A. Musset	1882
Mandoline	P. Velaine	1882~1883
Paysage sentimental	P. Bourget	1883
Apparition(*)	S. Mallarmé	1884
Voici que le printemps	P. Bourget	1884
(*) Quatre Chansons de Jeunesse		

중기는 <잊혀진 노래들 Ariettes Oubliées>에서 <빌리티스의 노래들 Chansons de Bilitis>까지로 드뷔시의 대표적인 가곡은 거의 이 시기에 쓰였다.

7) Oscar Thompson, *Debussy man and artist*, (New York : Dover Publications, Inc., 1967), p. 278.

이 시기는 바그너(R. Wagner, 1813-1883)의 <트리스탄과 이졸데 Tristan und Isolde>등에서 독특한 화성과 기법에 영향을 받아 자신만의 독자적인 음악어법과 양식으로 승화시켜, 그의 유일한 오페라인 <펠레아스와 멜리장드 Pelleás et Mélisande>를 작곡하는 등 작곡양식의 원숙미를 보여주었다.⁸⁾

이 시기부터는 본격적으로 동시대의 상징파 시인인 베를렌느, 보들레르 등의 작품을 많이 작곡하였다. 각 곡들은 시적 요소들에 대한 섬세한 음악적인 반응들, 가사와 음악의 밀접한 결합을 보이는 성악 작법 등을 담고 있다. 또한 중기에는 파리 만국 박람회에서 접한 다른 나라의 음악 특징과 교회선법, 온음계, 반음계 등을 많이 사용하였다. 이로 인해 조성감에서 멀리 벗어나 있으며 전적으로 가사에서 영감을 얻은 화성적 색채로 이루어졌기에 되도록이면 전조를 시키지 않는 것이 좋다.⁹⁾

중기의 가곡들은 다음과 같다. <표 3 참조>

<표 3> 드뷔시의 중기 가곡작품

작 품	시 인	작곡년도
<Ariettes Oubliées> C'est l'extase langoureuse Il pleure dans mon coeur L'ombre des arbres Chevaux de bois Green Spleen	P. Verlaine	1888
<Cinq Poèmes de Baudelaire> Le balcon Harmonie du soir Le jet d'eau	D. Baudelaire	1887~1889

8) 이의진, 「Claude Achille Debussy의 연가곡 Proses Lyrique의 분석연구」, (석사학위논문, 서울: 이화여자대학교, 1998), p. 14.

9) Carol Kimbell, 『Song』, 채은희 역, (서울: 도서출판형설, 2007), p. 61.

Recueillement La mort des amants		
<Deux Romances> L'âme évaporée Les cloches	P. Bourget	1891
Les angélus	G. Le Roy	1891
Dans le jardin	P. Grivollet	1891
<Trois Mélodies> La mer est plus belle Le son du cor s'afflige L'echelonnement des haies	P. Verlaine	1891
<Fêtes Galantes I > En sourdine Fantoche(1882) Clair de lune	P. Verlaine	1892
<Proses Lyrique> De rêve De Grève De fleurs De Soir	C. A. Debussy	1892~1893
<Trois Chansons de Bilitis> La flûte de pan La chevelure La tombeau des maïades	P. Louys	1897

후기는 바로크 시대의 프랑스 작곡가인 루이 쿠프랭(L. Couperin, 1626-1661), 장 필립 라모(J. P. Rameau, 1683-1764)의 영향을 받아 감정 억제와 간결성, 정확성 등이 그의 음악에 있어서 지배적인 요소가 되었다. 자기의 개성적인 스타일과 작곡기법을 다시 한 번 되돌아보고, 보다 높은 세련된 작품을 만들어낸 시기로 인상주의 수법은 약화되고 색채보다는 형식을, 묘사적 음악보다는 순수 음악을 지향하여 소박하고 절제 있는 음악을 표현했다.¹⁰⁾

시적인 관심도 중세로 옮겨가 동시대의 상징주의 시인보다는 샤를 도를레앙

10) 이의진, 앞의 글, p. 15.

(C. d'Orleans, 1394-1465), 프랑소와 빌롱(F. Villon, 1431-1463), 트리스탄 레르미트(T. L'hermite, 1601-1655)등 중세 프랑스 시인들의 시나 자신의 시를 가사로 사용하였고, 선법을 효과적으로 사용한 낭송조의 선율은 절제된 느낌과 세련미를 보여준다.¹¹⁾

후기의 가곡들은 다음과 같다. <표 4 참조>

<표 4> 드뷔시의 후기 가곡작품

작 품	시 인	작곡년도
<Trois Chansons de France> Rondel I (Le temps a laissé son manteau) La Grotte Rondel II (Pour ce que plaisance eat morte)	C. d'Orleans T. Lhermite C. d'Orleans	1904
<Fêtes Galantes II> Les ingénus La faune Colloque sentimental	P. Verlaine	1904
<Le Promenoir des Deux Amants> Auprès de cette grotte sombre Crois mon conseil, chère Climène Je tremble en voyant ton visage	T. Lhermite	1904~1910
<Trois Ballades de François Villon> Ballade de villon à s'ameye Ballade que fait villon à la requeste de sa mère pour prier Notre-Dame Ballade des femmes de Paris	F. Villon	1910
<Trois Poèmes de S. Mallarmé> Soupir Placet futile É ventail	S. Mallarmé	1913

11) Oscar Thompson, 앞의 책, p. 281.

Noël des enfants qui n'ont plus de maison	C. A. Debussy	1915
---	---------------	------

그의 음악은 인상주의 화풍과 상징주의, 프랑스 고유의 색을 찾고자 하는 정신과 동양적인 색채에 영향을 많이 받았다. 이러한 영향과 생각으로 드뷔시는 프랑스적인 그만의 음악세계를 이루어 냈다.

다음 장에서는 그의 가곡 특징에 대해 더 자세히 다루기로 하겠다.

2) 가곡특징

드뷔시는 19세기말의 상징주의 시인들과 인상주의 화가들의 새로운 예술 감각을 받아들인다. 이들은 어떤 사물을 구체적으로 묘사하려고 한 것이 아니라 환상적인 미묘한 분위기를 나타내려고 하였다. 이러한 특성은 드뷔시의 음악에서 화성의 모호함, 자유로운 형식, 속도의 변동, 불규칙한 리듬, 작품의 미묘한 채색 등으로 나타난다. 그의 수법과 자유로운 흐름은 마음의 내면 작용을 비추어낼 가능성이 더욱 컸다. 그것은 또한 그의 음악에 매혹적인 분위기를 부여하였다.¹²⁾ 그리고 프랑스 언어와 문학의 독특하고 예민한 영향력 아래에서, 그의 음악은 음의 길이와 특징, 프랑스어의 운율, 리듬, 유연하고 균등하지 않은 짜임새와 같은 성질에서 비롯된다.¹³⁾

드뷔시의 가곡 특징을 선율, 리듬, 화성, 음계, 반주, 시 순으로 정리해보면 다음과 같다.

선율

선율은 전통적인 명료한 주제와 변주의 진행이 아닌, 좁은 음역의 짧은 동기 로 이루어진 단순한 짜임새가 많으며, 이들은 자유스럽게 조합되어 이어지고 반복되다가 변형되어 긴 선율을 이루었다. 미묘하고 섬세한 선율들은 색채감을 부여하거나 강조하기 위하여 중복시켜 사용되었으며, 그는 정확히 구분된 형식의 틀을 거부하고 인상주의 색채의 몽롱하고 불분명한 율곡선을 음악에 시도하였다. 낭송적인 선율은 자연의 소리와 느낌을 시를 낭송하듯이 자연스러운 리듬으로 표현하면서 노래의 긴밀한 관계를 보여주며, 프랑스어의 뉘앙스를 보여 준다.¹⁴⁾

12) 신금선, 『현대음악사』, (서울: 이화여자대학교 출판부, 1994), pp. 3-8.

13) Eric Salman, 『20세기현대음악』, 이찬혜 역, (서울: 수문당, 2003), p. 9.

14) 오리나, 「Debussy의 가곡집 Quatre Chansons de Jeunesse에 대한 연구」, (석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교, 2010), p. 12.

리듬

드뷔시는 규칙적인 강약의 반복이 리듬의 밑바탕이었던 구조와는 달리 잦은 당김음의 사용과 불규칙한 마디 분할을 하는데 이는 프랑스어의 독특하고 민감한 영향력을 잘 나타내주는 것이다. 프랑스어에서 비롯되는 리듬은 기본적인 2, 3, 4박자의 규칙적인 움직임에서 벗어나 5, 7박자 그리고 이음줄(Tie), 당김음(Syncopation), 연음부(Tuplet) 등의 사용으로 인한 복잡한 박자분할로 마디의 명확한 구분을 사라지게 하였다.¹⁵⁾

화성

드뷔시가 인상주의적인 색채효과를 나타내기 위해 사용한 주요 수단은 화성으로, 그는 기능적인 조성이라는 전통적인 규범에서 벗어난 비기능적(nonfunctional) 화성을 사용하여 화음 자체의 효과를 개별적으로 나타내는 독특한 화성 연결을 시도하였다.¹⁶⁾ 비화성음을 동반하는 7화음, 9화음, 11화음, 심지어는 13화음을 사용하고 이러한 음들을 해결시키지 않음으로써 기능 화성의 모든 원리를 무시했다. 또, 고전 혹은 낭만 초기의 작곡가들이 개개의 화음을 전체적인 화성진행 속에서 기능을 갖는 일원으로서 취급한 반면, 드뷔시는 화음을 전체적인 흐름에서 바라보는 것이 아니라 각각의 독립된 표현력을 지니는 것으로 보았다. 그리고 병행화음 5도나 8도를 사용하여 자유로운 병진행과 예비나 해결이 없는 불협화음을 사용하여 조성감을 모호하게 하였다.¹⁷⁾

음계

드뷔시 음악의 기초가 되는 온음음계¹⁸⁾, 동양의 영향을 받은 5음음계¹⁹⁾, 당시 유행하던 반음계 등 다양하게 음계를 사용하여 화성의 독특한 울림을 내게

15) Donald J. Grout, 앞의 책, p. 673.

16) 앞의 책, p. 637.

17) Donald J. Grout, 앞의 책, p. 674.

18) 온음음계(whole-tone scale): 반음계의 음을 하나씩 건너 뛰어 6개의 온음으로 한 음계.

19) 5음음계(pentatonic scale): 5개의 음으로 된 음계, 각국 민요에서 이 음계를 사용한 것이 많은데 음의 배열은 일정하지 않다.

하였다. 또 화성의 기능성에서 벗어나기 위해 옛 교회선법(mode)²⁰⁾²¹⁾을 차용하였는데 선법이란 전음계적 음이 밀음으로 이루어지는 음계로서 장, 단음계와는 전혀 다른 독자성을 지녔다. 드뷔시는 주로 에올리안, 도리안, 프리지안 선법을 사용하였고, 이는 드뷔시 작품의 전반에 걸쳐 유동적으로 사용되고 있다.²²⁾ 드뷔시는 모호성을 효과적으로 성취해 내기 위해서는 시종일관 하나의 음계만을 고집하지 않고 지속적인 변화를 주었다.²³⁾

반주

프랑스어의 자연스러운 리듬과 억양에 성악 선율을 맞추고²⁴⁾, 반주는 시의 색채적인 분위기나 인상을 표현하여 시와 음악의 원만한 결합을 꾀하고자 하였다.²⁵⁾ 드뷔시는 반주자로부터 시어와 선율에 대한 음악적인 해석을 요구하였고, 정확성, 섬세함, 조화로운 균형을 보게 했다. 또한 그의 반주는 테크닉적인 면에서 뛰어난 반주자를 요하고 있음을 볼 수 있다.²⁶⁾

20) 교회 선법 혹은 선법적 음계(Church mode)가 오늘날 음계 개념과는 다르게 각 선법은 그 음렬의 구성에 따라 고유의 성질을 가지고 있었다. 교회선법은 고대 그리스 선법을 기초로 해서 도리아(Doria), 프리지아(Phrygia), 리디아(Lydia), 믹소리디아(Mixolydia)의 정격선법 4개와 히포도리아(Hypodoria), 히포프리지아(Hypophrygia), 히포리디아(Hypolydia), 히포믹소리디아(Hypomixolydia)의 변격선법 4개를 더해서 8개의 선법이 쓰였고, 후에 16세기에 들어와 음악이론가 글라레아누스(H. Glareanus, 1488-1563)에 의해 기존의 8개 선법에 에올리아(Aeolian)선법, 이오니아(Ionian)선법과 이들의 변격선법 등 4가지가 추가되었다.

21) 교회선법을 사용한 곡으로는 <화려한 축제 Fêtes Galantes>, <빌리티스의 노래들 Chansons de Bilitis>, <프랑소와 빌롱의 발라드 Ballades de François Villon>등이 있다.

22) Eric Salzman, *Twentieth-Century Music : An Introduction*, 2nd ed., (New Jersey: Prentice-Hall, 1974), p. 19.

23) 이경민, 「분석을 통해 살펴본 Debussy 가곡에 미친 '상징주의' 시의 영향」, (석사학위논문, 서울: 서울대학교, 2007), p. 17.

24) 그는 자연스러운 시와 음악의 결합을 위해 가사그리기 수법 (word painting), 한 음절당 하나의 음이 연주되는 실라빅(syllabic setting), recitative적인 선율을 사용해 가사의 전달을 위한 낭독조 (declamatory)등을 사용하였다.

이의진, 앞의 글, p. 18.

25) Eric Salzman, 앞의 책, p. 20.

26) 허은혜, 「A. C. Debussy의 Ariettes Oubliées 에 관한 연구」, (석사학위논문, 서울: 숙명여자대학교, 2011), p. 14.

시

그는 “시를 이해하지 못하는 음악인들은 작곡을 하지 말아야만 한다. 그들은 그것을 망가뜨릴 뿐이다.”²⁷⁾ 라고 말할 정도로 문학과 시에 대한 지대한 관심과 음악 비평가로의 저술활동으로 인해 시에 대한 감각이 뛰어났다. 그는 언어가 갖는 운율, 리듬, 억양에 관심을 갖고 언어 자체의 독특하고 유연하고 불규칙적인 짜임새를 음악에 적용시켰다. 또한 그는 시어에 의미를 두어 각 단어의 뉘앙스 표현에 중점을 두었다.²⁸⁾ 그의 가곡은 프랑스어에 의한 시에 국한되어 있으며, 초기에는 고답파 시인들의 시를 많이 사용하였고, 대부분은 인간 내면의 심상을 표현하는 동시대 상징주의의 시를 채택하였다. 그가 선택한 23명의 시인 중 절반 이상은 유명한 시인이었으며 주로 베를렌느, 보들레르, 말라르메 등의 작품에 곡을 붙였다.²⁹⁾

드뷔시는 시와 음악의 완전한 결합을 보았을 때 독일의 휴고 볼프와 비교될 수 있을 것이다. 또 그는 다양하고 복잡한 리듬, 혁신적인 화성, 음색의 미묘한 변화의 사용으로 독일의 예술가곡에서 벗어나 프랑스만의 우아하고 자연스러운 표현을 바탕으로 새로운 음악을 성숙시켰고, 후대 음악가들에게 영향을 주었다.

27) Carol Kimbell, 앞의 책, p. 115.

28) 허은혜, 앞의 글, p. 14.

29) 이외에도 다음과 같은 시인들의 시를 가사로 채택하였다.

T. Banville, P. Bourget, C. d'Orléans, T. L'hermite, F. Villon, Musset, A. Giod, L.de Lisle, T. à Philis, T. Gautier, L. Valade, A. Renaud, M. Bouchor, C. Cros, Guinand, E. V. Hyspa, G. Le Loy, Louÿs, P. Grivollet 등

3) 상징주의

(1) 상징주의

일반적으로 드뷔시라는 작곡가를 논할 때 ‘인상주의(Impressionism)’를 가장 먼저 떠올리게 된다. 그것은 드뷔시가 인상주의 회화의 영향을 받음으로 인해, 그의 작품이 회화에서의 인상주의적인 느낌을 주기 때문이다. 인상주의는 1867년 파리 화단에서 모네(C. Monet, 1840~1926)의 작품 ‘인상: 해돋이 (Impression: Soreil levant)’를 발표함으로써 생겨났다. 이것은 대상의 분명한 선이나 형태보다는 사물에서 전해오는 빛과 색깔에 대한 신비스러운 분위기를 묘사하는 것이기에³⁰⁾ 그의 음악은 ‘인상주의 음악’이라는 명칭이 가장 적당한 표현이 되었고, 그로 인해 드뷔시도 인상주의 작곡가라고 불리게 되었다. 그러나 여기에서 간과해서는 안 될 것은 사실, 드뷔시가 인상주의보다는 상징주의 시인들과 접촉을 더 많이 가졌다는 것이다. 19세기말로 갈수록 인상주의 미술은 쇠퇴하기 시작했고, 동시에 문학에서 상징주의가 점차로 대두되고 있었는데, 이 시기에 드뷔시는 상징주의 예술세계를 접했던 것이다. 따라서 드뷔시의 작품을 이해하기 위해서는 상징주의에 대한 고찰이 필요하다.³¹⁾

상징주의는 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐 프랑스를 중심으로 일어난 예술운동을 말한다. 상징주의는 사실주의(Realism)³²⁾, 자연주의(Naturalism)³³⁾, 고답파(Parnassian)³⁴⁾ 등의 외면적, 객관적 경향에 대한 반동으로 일어났다. 상징주의가 일어난 시기는 보들레르(C. Baudelaire, 1821~1867)가 <악의 꽃 Fleur de Mal (1857)>을 발표한 때부터 시작되었다고 일반적으로 생각되어진

30) Maurice Serulaz, *Impressionism*, 최민 역, (서울: 열화당, 1980), p. 42.

31) 유민옥, 「C. Debussy의 Prelude II 분석 및 연주법 고찰」, (석사학위논문, 서울: 연세대학교, 1996), p. 6.

32) 사실주의: 객관적 사물을 있는 그대로 정확하게 재현하는 것을 추구하였다.

33) 자연주의: 사실주의의 과생물로 19세기 프랑스 등 유럽에서 두드러진 문학운동이다. 사실적인 묘사뿐만 아니라 주체의 행동에 영향을 주는 것을 과학적으로 결정하려고 시도하였다.

34) 고답파: 낭만주의 특유의 서정주의와 모호한 동경, 언어와 감정의 과잉에 대한 반동으로 생겨나 이지적인 관찰과 과학적인 객관성을 존중하고 형식의 완벽을 목표로 하였다.

다.³⁵⁾

순수한 문학사적 의미에서 상징과는 1886년부터 1898년까지 대략 12년간 절정기를 걸친 시인들의 활동을 지칭한다. 보들레르를 선구자로 베를렌느(P. Verlaine, 1844~1896), 랭보(A. Rimbaud, 1854~1891), 말라르메(S. Mallarmé, 1842~1898)에 의하여 전개되었으며 발레리(P. Valery, 1871~1945), 잠프(F. Jammes, 1868~1938), 클로델(P. Claudel, 1868~1955)에게 계승되었다.³⁶⁾

상징주의는 서술적인 표현대신에 상징³⁷⁾적으로 암시하는 표현방법으로서 시인의 내면세계와 사물의 신비를 묘사하고자 하였다. 즉, 외적 경험과는 별도로 인간의 내면세계와 사물의 본질을 상징적으로 암시하고 환기³⁸⁾시키고자 하였던 것이다.³⁹⁾

또한 상징주의 시인들에게 가시적인 세계는 눈에 띄지 않는 세계의 표면에 불과하였기에, 그들은 가시적인 세계뿐만 아니라 숨겨져 있는 사물의 본질과 그들의 감정을 비유적이고 상징적으로 표현했다. 말라르메는 상징주의를 ‘하나의 사물로 하여금 점차적으로 어떤 기분을 드러내도록 하는 예술 혹은 반대로 어떤 사물을 선정해서 그것으로부터 영혼의 상태를 끌어내는 예술’이라고 정의를 내렸다. 베를렌느는 ‘시란 윤곽이나 형태를 그리거나 형을 잡는 것이 아니고 음악처럼 암시해야만 한다.’고 말하며, 이는 불확실하게 보이는 말의 모호함 속에 시의 힘이 담겨 있다고 주장했다.⁴⁰⁾

20세기에 접어들면서 프랑스 사회에는 경제적 부흥이 되찾아와 일상생활에 활기를 불어넣었고, 이로 인해 사람들의 관심이 다시금 현실, 사회, 물질세계로

35) 조규철, 『프랑스시 개론』, (서울: 신아사, 1995), p. 379.

36) 조규철, 앞의 책, p. 399.

37) 상징: 상징은 사물(물상)로 된 매개체이며, 그 매개체가 환기하는 감각 차원에서 추상적 관념이나 개인적 감정에 이르는 운동, 즉 시각·청각·후각 등에 의하여 암시·환기하는 관념이나 감정에 도달하는 운동을 내포한다.

38) 문학에서의 환기란 읽는 이의 정서를 불러일으키게 하는 것으로, 사람의 마음에 일어나는 여러 가지 감정이나, 감정을 불러일으키는 기분이나 분위기를 말한다.

39) 조규철, 앞의 책, p. 383.

40) Philippe van Tieghem, 『프랑스 문학의 이론』, 민희식 역, (서울: 을유문화사, 1993), p. 263.

들러지게 되자, 이상과 본질의 세계를 추구하던 상징주의도 점차 쇠퇴하지 않을 수 없게 되었다. 또, 시의 음악화 등의 순수성, 모호성, 난해성에만 머물고자 했고 명석성과 합리성으로 대표되는 프랑스의 전통정신을 포괄하지 못한 반정통성으로 인해 하나의 문예 사조가 종막을 고하게 되었다.⁴¹⁾

(2) 상징주의 시의 음악성

상징주의에 있어 언어는 그 자체가 미학이었으며, 일반 언어가 아니라 환기력 있는 언어를 추구하였다. 상징주의에서의 문학은 사실적 산문을 넘어서서 상징적, 함축적 암시적일 수 있는 힘을 빚어내고 간직하지 않으면 존재 의미가 없는 것이었다. 언어의 이러한 힘을 위하여 상징주의는 언어에서 굳어버린 의미를 지우고자 하였다. 이미 굳어진 것은 아름다움이 아니었기 때문이다. 상징의 힘에 도달하기 위해서는 기본적으로 감각의 정화작업과 동시에 언어의 정화가 요구되었는데, 본질적 관념의 세계를 그리기 위해서는 언어의 새로운 사용법이, 그 세계의 자연스런 길을 위해서는 암시의 기법이, 암시를 위해서는 음악의 기법이 필요하였다.⁴²⁾

그리하여 상징주의 시에 있어서 음악은 무한한 확산력을 가진 언어를 되찾는 가장 중요한 방법의 하나가 되었다. 암시와 모호성이라는 상징 언어의 기법이 꽃 피는데 음악은 가장 큰 몫을 하였는데, 음악이 상징주의 언어와 소통할 여지가 넓었다는 것은 음악이 다른 예술 장르에 비해 물질적 경향을 훨씬 덜 띠기 때문이었다.⁴³⁾ 이와 같이 상징주의에서는 시와 음악이 서로 그 가치를 교환하였다. 이렇듯 음악은 상징주의 시를 상징주의 시이게 하는 가장 중요한 요소

41) 김기봉, 『프랑스 상징주의와 시인들』, (서울: 소나무, 2000), p. 53.

42) 김경란, 『프랑스 상징주의』, (서울: 연세대학교 출판부, 2005), pp. 44-45.

43) 김경란, 앞의 책, p. 146.

중 하나로 자리를 굳혔으며, 베를렌느도 <시법>에서 “무엇보다도 먼저 음악을/ 여전히 그리고 언제나 음악을! (De la musique avant tout chose/ De la musique encore et toujours!)” 이라고 하며 시가 지니는 음악적 요소를 강조했다.⁴⁴⁾

상징주의 시인들이 유동성 있는 시어와 음악을 사용하여 감지할 수 없는 현실을 암시하였으며, 음악은 시에 유연성을 부여할 뿐만 아니라, 역동적 움직임을 주도하였음을 알 수 있다.

(3) Quatre Chansons de Jeunesse 시인

① 폴 베를렌느 (Paul Verlaine, 1844~1896)

<젊은 날의 4개의 노래> 가곡집 중에 ‘Pantomime’⁴⁵⁾, ‘Clair de lune’⁴⁶⁾ 시를 쓴 시인인 베를렌느는 말라르메, 랭보와 함께 상징주의의 출발점을 이룬 대표적인 시인으로 꼽힌다. 그는 초기에 고답파 시인으로 활약하다가 보들레르의 영향을 받아 상징주의 시인으로 전향하였다.

문학에 대한 열정을 가지고 있던 베를렌느는 당시 고답파 시인들이 자주 모이던 카페에 들러 어울리며 틈틈이 시를 썼다. <예술 L'Art> 잡지에 시를 게재하고 마르베 도르비이(Barbey D'Aureville, 1808-1889)와 보들레르를 연구한 논문을 실음으로써 문단에 등단하였다.⁴⁷⁾ 그리고 그는 1866년에 발간된 <현대 파르나스 시집 Le Parnasse Contemporain>에 7편의 시를 기고하면서 세상에 알려지게 되었다. 그는 반은 고답파적이고 반은 보들레르풍인 두 권의 시집

44) 김기봉, 앞의 책, p. 41.

45) ‘Pantomime’ 는 1869년에 출판된 베를렌느 시집 *Fêtes Galantes, no.2* 에 수록되었다.

46) ‘Clair de lune’ 는 1869년에 출판된 베를렌느 시집 *Fêtes Galantes, no.1* 에 수록되었다.

47) Paul Guth, *Histoire de la Littérature française*, (Monaco: Editions du rocher, 1992), p. 670.

<우울 시집 Poèmes Saturniens>, <우아한 축제 Fêtes Galantes>를 출판하였다.⁴⁸⁾

1874년 <시법>에서 베를렌드는 시에서 언어의 뉘앙스의 중요성을 강조하였으며 말의 사용에 음악의 특징을 도입하려 하였다. 음악의 섬세한 환기술과 유연성을 시에 도입하여 시어의 해방을 노림으로써, 그는 상징주의 언어를 풍요롭고 새롭게 하였다. 관념 속에 머무는 언어가 아니라 감각적이고 구체적인 살을 지닌 언어로 빚어내는 것이다.⁴⁹⁾

베를렌드는 서정 시인으로서 전통적인 운율을 깨고 기수음절⁵⁰⁾의 시행을 교묘하게 구사하여 시에서 새로운 음악적 효과를 창조하였다. 시는 간결하고 모호하게 내용을 암시해야 하고, 또한 지성적인 요소를 시에서 완전히 해방시켜야 한다고 주장했다. 그래서 시에서 감정만을 존중하고 지성을 간과했다는 비난을 가끔 받기도 하였지만 그에게 시는 일종의 노래로 생각되어졌기에 음악적 효과를 통하여 독자를 감동시키려고 시도하였다. 그는 시인의 마음과 독자의 마음 사이에 뭐라고 형언할 수 없는 내적인 일치가 이루어진다고 생각했기 때문이다.⁵¹⁾

베를렌드의 시는 상징주의의 다른 거성들의 작품들과는 달리 난해성을 거의 띠지 않는다. 소박하고 꾸밈없으며 친밀하고 서정적인 특성들은 그의 구어체 어조에서 가장 빛난다. 그의 내면세계에 대한 표현은 형식에 의한 규격화를 탈피하고 자유롭고 유동적인 감각으로 관념에 얽매이지 않는 것에 주안점을 두었다.⁵²⁾

48) 조규철, 앞의 책, p. 437.

49) 김경란, 앞의 책, p. 95.

50) 기수음절: 한 시행에서 음절수가 7, 9, 11 음절과 같은 홀수 음절로 이루어짐.

51) 조규철, 앞의 책, p. 434, p. 445.

52) 김경란, 앞의 책, p. 103.

② 테오도르 드 방빌 (Théodore de Banville, 1823~1891)

방빌은 <젊은 날의 4개의 노래> 가곡집의 ‘Pierrot’⁵³⁾를 썼다. 그는 귀족 출신이었으나, 부르주아 계급을 공격하는 진보적인 평과 풍자문을 써서 명성을 얻었다. 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)와 테오필 고티에(Théophile Gautier, 1811~1872)의 문하생이며 고답파의 선구자이었다. 감상적인 심정토론을 일삼던 서정적인 낭만과 시에 대한 반동으로, 냉엄한 이지적인 태도, 형식에 대한 과도한 관심, 색채 남용, 몰개성⁵⁴⁾, 객관성, 무감동을 신조로 하였다.⁵⁵⁾

방빌에 있어 중요한 기법은 운(韻)⁵⁶⁾에 있다. 그 자신도 스스로를 운율학이나 작시법에 귀를 기울이는 서정 시인이라고 정의하였다. 방빌은 사소한 소재를 택하여 운이 맞는 희극, 서정시 등 운 자체 안에서 중요하고도 익살스런 방법을 찾아내어 웃음을 이끌어 내었다. 그는 자신의 시학이론으로 언어가 가질 수 있는 온갖 종류의 가능성과 변신을 시에 적용시키는 기법을 시도하였다. 그리고 방빌의 시 창작기법은 순수음악 분야에서 오페레타, 교향곡, 시사회극 등에 사용되었다.⁵⁷⁾

그의 시는 내용적인 사상·감정의 표백보다는, 오히려 조형적 미를 중시하여 놀라울 정도로 자유자재한 압운(押韻)의 변화를 나타내어 언어의 마술사라 불렸다.⁵⁸⁾

흔히 상징파는 고답파에 대한 반발로 형성된 것처럼 얘기되지만 대부분의 상징주의 시인들이 처음에는 고답파의 영향을 받은 작품들을 발표하였다. 무엇보다

53) ‘Pierrot’ 는 1842년에 출판된 방빌 시집 *Les Cariatides in Les Caprices-en dizains à la manière de Clément Marot* 에 수록되었다.

54) 어떤 대상에 마땅히 있어야 할 개성이 없는 상태.

55) 이규식, 『프랑스 시인들』, (대전: 한남대학교 출판부, 1994), p. 306.

56) 시에서 행의 처음과 행의 끝, 행간 휴지 등에 비슷한 음 혹은 같은 음을 반복해서 문장을 정비하는 수사법.

57) 앞의 책, pp. 310-311.

58) 서진희, 「C. A. Debussy의 ‘Quatre Chansons de Jeunesse’의 연구」, (석사학위논문, 부산: 부산대학교, 2009), p. 13.

다도 고답파나 상징주의는 세대라고 부를 수도 없을 정도로 그 시기가 짧다. 그렇기 때문에 방빌의 작품에서 전반기는 고답파의 영향을 후반기는 상징주의의 경향을 보인다고 해도 크게 어긋남이 없을 것이다.⁵⁹⁾

③ 스테판 말라르메 (Stéphane Mallarmé, 1842~1898)

말라르메는 <젊은 날의 4개의 노래> 가곡집의 마지막 곡인 ‘Apparition’⁶⁰⁾ 시를 썼다. 그는 일찍이 시에 대한 관심을 가지고 시를 공부했는데, 보들레르의 「악의 꽃」에 심취하여 시작(詩作)에 몰두하였다. 그는 1866년에 <창문 Les Fenêtres>, <창공 l’Azur> 등 10편의 시를 <현대 파르나스 시집 Le Parnasse Contemporain>에 게재하면서 고답파 시인으로 시단에 첫 출발을 하게 되었는데, 이 무렵에 이미 고답파의 영향이 줄어들고 보들레르의 수법이 농후하게 보인다.⁶¹⁾

초기 단계에서 고답파의 영향과 더불어 보들레르의 영향을 받았으나 말라르메는 시의 주제를 변형시키고 자기 나름대로 적용하였으며, 그는 현실에 대한 권태를 느끼고 거기서 벗어나려고 온갖 노력을 기울였다.⁶²⁾ 말라르메의 초기 시에서는 완벽함과 일종의 세련미를 찾아볼 수 있으며, 치밀하게 엄선한 시어로 구성된 그의 시는 완벽하고 아름답게 느껴진다.⁶³⁾ 후기로 갈수록 말라르메는 언어를 일상어와 시어로 양분하면서 언어에 대한 진정한 탐색을 시도하기에 이른다. 이러한 언어의 본질에 대한 추구는 시어를 엄격하게 선택하여, 난해한 연금술적인 시⁶⁴⁾를 탄생시키고, 치밀하게 계산된 그의 시어들은 시구 안에서

59) 이경민, 앞의 글, p. 25.

60) ‘Apparition’은 1863년에 출판된 말라르메 시집 *Premiers poèmes* 에 수록되었다.

61) 조규철, 앞의 책, p. 465.

62) S. Mallarmé, *Les Fenêtres*, Œuvres complètes, (Paris: NRF, 1945), pp. 32~33.

63) 박인효, 『프랑스 시와 시인론』, (광주: 조선대학교 출판부, 2001), p. 232.

64) 그에게는 시에서 연금술적인 효과가 필요했다. 시에서 어떤 대상이나 사물을 표현할 때 ‘필설로 형언할 수 없는 것’을 표현해야 하기 때문이다. 그렇게 하기 위해서는 시어의 뜻으로 뿐만이 아니라 시에서 상징적인 효과나 음향적인 효과 등을 이용하여 표현해야만 한다. 따라서 단어의 뜻으로만 생각할 때 시가 난해할 수밖에 없다.

신비로운 힘을 가지게 된다. 또, 음악적 효과를 생각하면서 선택한 시어들은 음의 암시적인 효과로 인해 그의 순수시⁶⁵⁾를 향한 이상에 가까이 도달하게 도와준다.⁶⁶⁾

프랑스시는 보들레르에 의하여 낭만주의의 감격적인 표현과 웅변적인 표현이 지양되고, 베를렌느에 의하여 노래하는 시로 바뀌며, 말라르메에 의하여 난해하지만 노련하고 완벽한 운율의 효과로 독자들의 마음을 끌게 된다.

65) 순수시: 언어자체나 그 음조(音調)가 중요시되며 의미나 사상·교훈 등을 전하려 하지 않는 시.

66) 최지애, 「프랑스 상징주의 시의 음악성 : 말라르메와 베를렌느를 중심으로」, (석사학위논문, 창원: 창원대학교, 2004), p. 24.

3. Quatre Chansons de Jeunesse의 연주를 위한 작품 분석

드뷔시의 초기 가곡 모음집인 <젊은 날의 4개의 노래 Quatre Chansons de Jeunesse>는 베를렌드의 시에 의한 'Pantomime'와 'Clair de lune', 방빌의 시에 의한 'Pierrot', 그리고 말라르메의 시에 의한 'Apparition'으로 구성되어 있다.

이 모음집은 1882-1884년 드뷔시가 콘서바토리에서 공부 당시, 로마상을 수상해 파리에서 이태리로 떠나기 전에 작곡되었다. 이 곡들은 소프라노의 일반적인 고음을 어려움 없이 부를 수 있었던 아마추어 성악가인 바즈니에 (Marie-Blanche Vasnier)부인에게 헌정되었다. 드뷔시는 부드러운 그녀의 목소리에게 감탄하였고, 음악적 동질감을 느꼈다.⁶⁷⁾

이 4곡은 모두 특별한 연관성은 없으나, 1926년 'La Revue Musicale'⁶⁸⁾속에 묶여 출판되었다. 이 가곡집은 베를렌드, 방빌, 말라르메의 꿈꾸는 듯한 분위기의 시로 이루어져 있으며 음악적인 형성화의 풍성함, 우울함, 세련됨으로 가득하다.⁶⁹⁾

이 곡들은 유난히 높은 음역에서의 청아한 목소리, 음정에 대한 정확한 감각, 텍스트의 세심한 표현을 요구한다.

67) Marcuse, *Debussy: Melodies de Jeunesse*, (American Record Guide, V. 75 ; 1, 2012), p. 83.

68) 1920년에서부터 Paris에서 발간된 대표적 프랑스 음악 간행물.

69) Marcuse, 앞의 글, p. 83.

1) Pantomime (무언극)

(1) 시 번역

Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre Vide un flacon sans plus attendre Et, pratique, entame un pâté.	클리탕드르와 전혀 다른 피에로는 망설임 없이 작은 병을 비운다 그리고 그는 주저없이 파이에 손을 댄다
Cassandre, au fond de l'avenue, Verse une larme méconnue Sur son neveu désérité	카쌍드르는 가로수길 끝에서 거짓 눈물을 흘리고 있네 상속권을 박탈당한 그의 조카를 위해
Ce faquin d'Arlequin combine L'enlèvement de Colombine Et pirouette quatre fois	악당 같은 아를르캥은 콜롬비느의 납치를 계획하고 네 번을 빙빙돈다
Colombine rêve, surprise De sentir un coeur dans la brise Et d'entendre en son coeur des voix.	놀란 콜롬비느는 꿈꾼다 산들바람 속에서 느껴지는 사랑의 마음을 느꼈기에 그리고 자신의 마음속에서 속삭이는 목소리를 들었기에

이 곡은 베를렌느의 작품으로 드뷔시가 1882년에 곡을 붙인 것이다. 드뷔시의 연가곡 <화려한 잔치 I Fêtes Galantes I>가 작곡되기 10여년 전에 작곡된 곡으로 이미 드뷔시만의 개성이 나타나기 시작했다. 이 곡은 시와 음악에 있어서 <화려한 잔치 Fêtes Galantes I> 중 'Fantoches' 와 매우 흡사한 점이 있는데, 두 곡 모두 이태리 코믹극⁷⁰⁾의 캐릭터에 관한 명랑하고 위트 넘치며 이해할 수 없는 즐거리를 말하고 있다.

'Pantomime'의 시에 나타난 인물들의 성격을 살펴보면, '피에로'는 단지 평범한 시골청년, '클리탕드르'는 호색적이고 탐욕스러운 인물이다. '카쌍드르'는 늙고 괴팍한 노인으로 상속받지 못한 조카의 불행에 거짓된 눈물을 흘리고 있다. 그리고 '아를르캥'은 '콜롬비느'와 사랑하는 애인 사이이다.⁷¹⁾

70) 이태리 코믹극(Commedia dell'arte 희가극): 16세기 이태리에서 생겨난 가면극으로 프랑스에서도 크게 유행하였다. 각본이 특별히 없으며, 전형적인 인물형을 등장시켜 즉흥적으로 무언극, 풍자, 광대적 연기를 상연했다.

71) Barbara Meister, *Nineteenth-century French Song (Fauré, Chausson, Duparc and Debussy)*, (Bloomington : Indiana University press, 1980), p. 281.

이 시의 구성은 4연 12행으로 되어있으며, 각운⁷²⁾의 운율구성은 aab, ccb, dde, ffe으로 3행운⁷³⁾이다. <표 5 참조>

<표 5> Pantomime 의 시의 운율

행	가사	운율
1행	Clitandre	a (~ndre)
2행	attendre	a (~ndre)
3행	pâté	b (~té)
4행	l'avenue	c (~nue)
5행	méconue	c (~nue)
6행	désérité	b (~té)
7행	combine	d (~ine)
8행	Colombine	d (~ine)
9행	fois	e (~ois)
10행	surprise	f (~ise)
11행	brise	f (~ise)
12행	voix	e (~ois,x)

(2) 악곡분석

이 곡은 AA'B의 형식구조를 가진다. A와 A'부분은 무언극에 등장하는 배우들의 우스꽝스러운 몸짓을 표현하는 부분으로 부점 리듬형을 사용하여 가사의 내용을 익살스럽고 재치있게 나타내려고 하고 있으며, B는 분산화음(Arpeggio) 반주형태를 사용하여 아름다운 화음과 부드러운 멜로디로 몽환적인 분위기를 잘 표현하고 있다. Coda는 초기가곡에 자주 나타나는 'Ah!'로 일관된 성악부분을 가지며, A부분을 모방하였다. 이곡은 E Major를 주조성으로


72) 각운(La rime) : 둘 이상의 시행에서 하나의 음소, 혹은 최소한 강세가 붙은 마지막 모음과 그 뒤에 수반되는 모든 것을 일치시키는 것을 말한다. 각운의 기능은 시행의 끝을 표시해 주고, 시행들이 대구를 이루도록 하면서 운율적 리듬을 강조하는 것이다.

Alain Vaillant, 『프랑스 시의 이해』, 김다운 역, (서울: 동문선, 2000), p. 95.

73) 3행운 (rime tripartite) : aab, ccb.. 동일음 반복이 3행마다 실현되는 운.

하며, E Major - B Major - E Major의 전통적인 5도 관계조로 이동하지만 선법과 반음계를 사용하여 조성적 모호함을 더하였다. <표 6 참조>

<표 6> Pantomime 의 음악적 구성

형식	A		A'		B	Coda
마디	1-9	10-25	26-29	30-46	47-56	57-74
조성	E Major		B Major		E Major	
빠르기	Allegro Moderato				Andante	Tempo I
박자	2/4박자					
음역						

① A부 (마디 1-25)

A부의 마디 1-9는 전주부이다. 반주부는 활기찬 리듬과 경쾌한 트릴로 주목을 끄는 작은 도입부로 시작한다. 마디 1-4는 옥타브 병행으로 이루어진 부점과 트릴이 주인공들의 몸동작을 해학적으로 표현한다. 마디 1의 특징적인 리듬 음형은 이 곡 전체를 통하여 나타나고, 짧은앞꾸밈음은 무언극의 동작을 보여준다. 마디 5-9는 반음의 장식음을 포함한 온음계적 하행선율은 8도 병진행하고 있는데 이러한 반음계적 진행은 해학 안의 공허함을 암시하고 있다. <악보 1 참조>

<악보 1> Pantomime, 마디 1-9



마디 10-13에서 ‘클리탕드르와 전혀 다른 피에로(Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre)’에서 피에로라는 가사의 반주부는 상행하는 단순한 부점 리듬형을 사용하여 피에로의 순박한 성격을 나타내고, 클리탕드르라는 가사의 반주부는 반음계로 순차 하행하는 32분음표의 꾸밈음을 사용하여 탐욕스럽고 호색적인 성격을 묘사해 두 사람을 대조시킨다.

처음 성악부의 즐거운 V-I 진행에서 단조의 분위기를 암시하는 반주부의 F 더블 샵(double sharp)이 희극배우의 슬픔과 덧없음을 잠시 동안 상기시킨다. <악보 2 참조>

<악보 2> Pantomime, 마디 10-13

마디 14-17는 피에로의 특징적인 리듬음형과 반주부와 성악부가 함께 반음계 상승하기에, 성악가는 이 부분의 세밀한 음정변화에 주의하여야한다. 마디 18-20는 상행한 반음계와 반주부의 *sf*, 성악부의 *f* 로 ‘그리고 그는 정말로(Et, pratique)’를 두드러지게 보여준 뒤 반음계로 다시 돌아온다. 마디 20-22의 짧은 간주 후 마디 22-25는 시의 1, 2행을 반복시켜 의미를 강조하였으며, 성악부에 쓰인 악센트(*accent*)와 이음줄(*slur*), *cresc.*, *decresc.* 의 악상기호가 시의 느낌을 효과적으로 살려준다. 이 부분에서는 저음이라 생각하여 갑자기 무거워질 수 있으니 호흡의 긴장감을 놓지 말고, 초점을 잃지 않도록 노력한다.

<악보 3 참조>

<악보 3> Pantomime, 마디 14-25

14

Vide un fla con sans plus at ten dre Et pra tique en tame un pa

14

20

té Pier rot qui n'a rien d'un Cli tan dre Vide un fla con sans plus at tendre

sf sec

pp et léger

③ A'부 (마디 26-46)

마디 26-29는 A에서 A'로 가는 경과구이다. *sf* 와 *cresc.* 와 *decresc.*를 사용한 하성부의 연타되는 16분 음표는 증2도 관계를 이루며 다음 장면을 암시하는 긴장감과 동시에 경쾌하고 해학적인 분위기를 나타낸다.

<악보 4 참조>

<악보 4> Pantomime, 마디 26-29

마디 30-46의 A' 부분은 2, 3연을 합친 부분으로 각 장면에 따라 반주부의 형태는 2부분으로 나뉜다. 마디 30-36은 성악부와 반주부 모두 반음계를 사용하여 카쌍드르의 ‘거짓 눈물을 흘리고 있네(Verse une larme méconnue)’를 강조해주고 있다. 이 부분의 하행선율에서 성악가는 호흡의 긴장감을 놓치지 말고 상행선율의 느낌처럼 유지해야한다. <악보 5 참조>

<악보 5> Pantomime, 마디 30-36

마디 37-44는 아를르캥이 자신의 애인인 콜롬비느를 납치하려는 장면을 묘사하고 있다. *p*에서 *f*로의 진행과 *sf*의 적절한 사용은 극적 긴장감을 높이며, 성악부에서도 *b'*부터 *g#*까지 움직이며 도약 진행하고 있다. 성악가는 이 부분에서 도약 진행이 잦으므로 초점의 위치와 입안의 공간크기가 일정할 수 있도록 노력한다. 성악 선율에는 5음음계가 나타나 조성감을 흐리며, 반주부는 강한 화음의 부점 리듬을 사용하고 있다. 마디 43-44의 'Et pirouette quatre fois (그는 네 번이나 빙글빙글 돌았네)' 부분을 빠르게 반복하며 강조하고, 마디 44의 V-I 종지로 끝맺는다. 마디 45-46은 당김음을 사용한 동일음의 진행으로 앞부분과는 다른 조용하고 차분한 분위기의 진행을 암시한다. <악보 6 참조>

<악보 6> Pantomime, 마디 37-46

The image shows a musical score for a pantomime scene. It consists of two systems of music. The first system covers measures 37 to 40. The vocal line starts with a red box around measures 37-40, with the text '5음 음계 선율' written above it. The lyrics under the vocal line are 'Ce fa quin d'Ar le quin com be ne... L'en lé ve ment de Co lom bi ne'. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f* at the beginning and *sf* later. The second system covers measures 41 to 46. The vocal line has lyrics 'Et pi rou et te qua tre... fois Et pi rou et te qua tre fois'. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f* and a 'V-I' label in measure 44. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

⑤ B부 (마디 47-56)

B부분은 갑자기 분위기를 바꾸어 콜롱비스가 서정적인 꿈속의 세계를 묘사하고, 미풍속에 실려 오는 사랑을 느끼며 그녀의 마음속의 음성을 듣고 있는 부분이다. A부분과 대조적으로 빠르기는 Allegro Moderato에서 Andante로 바뀌고 셈여림도 *f*에서 *pp*로 변화된다. 또, 앞부분의 경쾌했던 리듬은 성악부의 부드럽고 긴 프레이즈 선율과 반주부의 32분음표 분산화음 형태로 바뀌어 서정적인 분위기를 표현한다. Andante의 빠르기에 고음역을 노래해야 함으로 긴 호흡이 필요하다. 그러기위해 장미꽃 향기를 맡듯이 편안하게 숨을 들이쉬고 호흡조절에 유의한다. 또한 이곳을 무난하게 처리하기 위해서는 모음발성에 적절한 변형을 하면 효과적이다. 즉, 닫힌 ‘에[e]’의 모음은 열린 ‘애[ɛ]’로, ‘이[i]’의 모음은 [e]나 [ɛ]쪽으로 열어 발음한다. ‘오[o]’는 열린 모음 ‘오[ɔ]’쪽으로 발음하는 것이 좋다.⁷⁴⁾ <악보 7 참조>

74) Richard Miller, 『소프라노를 위한 성악기법』, 황화자 역, (서울: 성신여자대학교 출판부, 2004), pp. 200-202.

<악보 7> Pantomime, 마디 47-51

47 *pp* *Andante*
Co lom bi ne rêve, sur pri se De sen

47 *Andante*
pp

50
tir un coeur dans la bri se

특히 마디 52-56은 임시표를 많이 사용하였으며, 마디 53과 마디 55에서 ‘그녀의 마음속에서 들리는 목소리(en son coeur des voix)’를 표현하기 위해 성악부에 증음정을 사용하여 꿈을 꾸는 듯한 몽환적인 색채감을 더해주었다. 이 부분은 급격한 도약진행이 나타나기 때문에 고음에서 저음으로 이동시 고음과 저음이 같은 위치를 유지하되 고음에서 연구개를 더 들어 올리는 동작만으로 자연스러운 연결이 되도록 연습해야 한다. <악보 8 참조>

<악보 8> Pantomime, 마디 52-56

증 5도

증 5도

Rit.

Rit.

⑥ Coda (마디 57-74)

Coda 부분은 시가 끝나고 가사 없이 모음 'Ah'로만 긴 프레이즈를 이루며 빠르기는 Tempo I로 바뀐다. Coda부분은 고음이 많이 나오므로 입안공간을 충분히 열어주고, 목구멍이 긴장되거나 호흡이 뜨지 않도록 충분한 호흡을 하며 안정적인 호흡자세를 유지하도록 한다. 또한 입술을 옆으로 당기는 과장된 자세는 피해야 하지만 가벼운 구강미소⁷⁵⁾는 유지해야한다. 마디 61-64의 성악부는 스타카토와 셋잇단음표의 사용으로 경쾌한 분위기를 주나 반주부의 C#단 3화음과 C증3화음이 희극배우들의 내면에 있는 공허함을 나타내어 대조를 이룬다. 이 부분에서 박자가 무너지거나 음정이 불안하지 않도록 주의하며 짧은 쉽표 동안 신체의 근육이 경직되지 않도록 몸을 유연하게 하고, 깊고 편안한

75) 구강미소: 자연스럽게 미소를 띠면 얼굴의 안면근육과 연구개가 동시에 들러 올라가는 느낌이 든다. 김혜정, 『발성법 강의노트』, (서울: 작은우리, 2001), p. 215.

숨을 준비한다. 마지막 최고음 b에서 목구멍에 긴장이 가지 않도록 입안 공간을 충분히 준비하며, 과하게 소리를 지르지 않도록 한다. <악보 9 참조>

<악보 9> Pantomime, 마디 57-74

57 *pp* I° Tempo

57 I° Tempo

61

61 *m.c.* C#단3화음 *m.c.* C중3화음 *m.c.* *m.d.*

65 *m.d.* *m.d.* *8va*

69 *(8va)* *f*

2) Clair de lune (달빛)

(1) 시 번역

Votre âme est un paysage choisi,
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant de luth et dansant,
Et quasi tristes sous leurs déguisements fantasques!

Tout en chantant, sur le mode mineur,
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur,
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune, triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres,
Et sangloter d'extase les jets d'eau.
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres!

그대의 영혼은 매력적인 가면을 쓰고 베르가모 춤을 추는
선택된 광경이요.
비파를 연주하고 춤을 추지만,
그들의 우스꽝스러운 변장 속에 그리도 슬픔이 서려있구나

모두 단조에 맞추어
승리한 사랑과 행복한 삶을 노래하지만
그들은 행복을 믿는 것 같지 않으며,
그들의 노래는 달빛에 녹아든다.

슬프고 아름다운 고요한 달빛은
나뭇가지의 새들은 꿈속에 꿈꾸게 하고
대리석 조각들 사이 아름다운 분수를
황홀하게 흐느끼게 한다오.

이 곡은 드뷔시가 1882년 베를렌느의 시에 곡을 붙인 작품으로 10년 뒤에 출판된 <화려한 잔치 I Fêtes Galantes I (1892)>에 포함된 세 번째 곡과 같은 가사이나 음악적 연관성은 없다.

이 시는 달빛이 비추는 가운데 우아한 풍경 아래에서 가면을 쓴 인물들이 류트를 연주하고 춤추고 노래한다. 시의 움직임은 표면상으로는 즐겁고 명랑해 보이지만 인물의 영혼 상태는 이와 모순되고 있음을 알게 된다. 인물들이 노래 'chantant'하고 춤추는 모습 'dansant'이 즐겁다기보다는 슬퍼 'tristes' 보이고, 인물들은 승리한 사랑 'l'amour vainqueur'과 행복한 삶 'la vie opportune'을 노래하지만, 자신의 행복을 믿지 못한다 'Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur'. 또, 달빛은 슬프고도 아름다우며 'triste et beau' 분수는 황홀함으로 흐느낀다 'sangloter d'extase'고 표현하면서 모순되는 모습을 묘사한다. 이 시에서 달빛은 그 자체로 슬프고도 아름다운 모습을 보이면서 신비롭고 모호한 분위기의 상징이 된다.⁷⁶⁾

76) 박혜정, 「베를렌느의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징」, (박사학위논문, 서울: 연세대학교, 2001), pp. 178-181.

이 시의 구성은 3연 12행으로 이루어져 있으며, 운율구성은 abab, cdcd, efef로 교차운⁷⁷⁾이다. <표 7 참조>

<표 7> Clair de lune 의 시의 운율

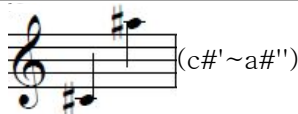
행	가사	운율
1행	choisi	a (~isi)
2행	bergamasques	b (~asque)
3행	quasi	a (~isi)
4행	fantasques	b (~asque)
5행	mineur	c (~eur)
6행	opportune	d (~une)
7행	bonheur	c (~eur)
8행	lune	d (~une)
9행	beau	e (~eau)
10행	arbres	f (~bres)
11행	d'eau	e (~eau)
12행	marbres	f (~bres)

(2) 악곡분석

이 곡은 ABA'의 3부분 형식으로 이루어져있으며 조성, 빠르기, 그리고 박자는 곡 전체가 동일하다. 3/8 박자의 춤곡풍이며 선율선이 부드럽다. <표 8 참조>

77) 교차운(Rimes croisées ou alternées): abab, cdcd....으로 한 시행(詩行)씩 걸러서 다는 운.

<표 8> Clair de lune 의 음악적 구성

형식	A		B	A'	Coda
마디	1-10	11-30	31-53	54-72	73-84
조성	F# MAjor				
빠르기	Andantino				
박자	3/8박자				
음역					

① A부 (마디 1-30)

A부의 마디 1-11은 전주부이다. 반주부에서 C# 믹솔리디안(Mixolydian)을 사용하여 신비로운 달빛을 표현해주고 있다. 마디 1-2에 나온 리듬형은 곡 전체를 통해 나타나며 이 동기가 마디 5-6에서는 한 옥타브 아래에서 반복되어 신비로운 느낌을 더해준다. <악보 10 참조>

<악보 10> Clair de lune, 마디 1-11



마디 12-30은 환상적인 변장을 하고 매혹적인 가면을 쓴 사람들이 와서 류트를 연주하고 춤을 추지만 가면 뒤의 그들은 슬픔에 젖어 있음을 나타내는 내용이다. 처음 시작 프레이즈가 길고 도약이 있으므로 입안공간을 충분히 열어주고, 목구멍이 긴장되지 않도록 충분한 호흡으로 연결되도록 노력해야 한다.

표면적으로는 즐겁지만 내면에는 슬픔에 대한 것을 마디 24의 'triste(슬픈)', 마디 27의 'fantasques(환상적인)'의 시어에는 *sf* 라는 부분적으로 강한 셈여림을 지시하고, 바로 그 뒤에 *p* 와 *dim.* 로 대조를 보여준다. <악보 11 참조>

<악보 11> Clair de lune, 마디 21-30

The image shows a musical score for the piece 'Clair de lune' by Debussy, specifically measures 21 to 30. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'Jou ant du luth et dan sant et qua si Tris tes sous leurs dé gui se ments fan tas ques'. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords marked with an 'x'.

③ B부 (마디 31-53)

B부분은 A부분과 다른 반주 유형이 등장한다. 유동적인 도약진행을 중심으로 나타났던 A부분과는 달리 B부분에서는 16분음표 리듬의 연타와 지속하는 점4분음표가 반주의 중심이 된다. 마디 31-34에 ‘단조에 맞추어 (sur la mode mineur)’의 가사가 나오지만 단조가 아닌 애가조의 분위기만을 암시해주었다. 이 부분은 *accent.*가 나와 있는 단어를 잘 살려 표현하도록 한다.

마디 35-38에서 ‘승리한 사랑과 행복한 삶(L'amour vainqueur et la vie opportune)’을 표현해주기 위해 *f* 와 *cresc.*를 사용하지만 ‘자신의 행복을 믿지 않는 그들 (Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur)’를 표현해주기 위해 *dim.*로 진행하여 모순되는 심리를 나타내준다. 이 부분은 프레이즈가 길고 음정의 간격이 8도 차이가 나는 만큼 프레이즈 시작부분에서 이미 최고음을 부르는 듯 호흡과 입안공간을 준비해 주어야 한다. <악보 12 참조>

<악보 12> Clair de lune, 마디 31-42

The musical score for 'Clair de lune' (measures 31-42) is presented in two systems. The first system covers measures 31-36, and the second system covers measures 37-42. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Tout en chan tant sur le mo de mi neur L'a mour vain queur et la vie op por tu ne Ils n'ont pas l'air de croire à leur bon heur'. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at measures 31 and 35, *f* (forte) at measure 37, and *dim.* (diminuendo) at measure 38. Red circles highlight specific notes: the 'mf' markings, a chord in the piano accompaniment at measure 31, a note in the piano accompaniment at measure 35, the 'f' marking, and the 'dim.' marking.

마디 43-53은 ‘그리하여 그들의 노래는 달빛에 녹아드네 (Et leur chanson se mêle au clair de lune)’ 가사를 두 번 반복하면서 각 마디가 비슷한 진행을 보인다. 성악부에서 짧은 이음줄과 함께 사용된 단3도와 증2도가 *cresc.* 하면서 분위기를 고조시킨 뒤 반복부분에서는 *pp* 로 시작하여 점차 하강하여 마무리해준다. 이 부분은 이 곡 전체에서 가장 멜로디가 매력적이다. 성악가는 음정에 유의하며, 호흡을 지탱하여 음정과 음정 사이를 매끄럽게 연결시킬 수 있도록 노력한다. <악보 13 참조>

<악보 13> Clair de lune, 마디 43-53

43 *p* Et leur chan son se mêle au clair de lu ne Et leur chan *pp*

43 son se mêle au clair de lu ne

45 (8^{va})

④ A'부 (마디 54-72)

A'부분은 A부분이 변형되어 반복되어지며 이 곡의 절정에 해당한다. 마디 64-74는 ‘분수(les jets d'eau)’가 솟았다가 사그라지는 모습을 표현해주기 위해 선율선이 상행과 하행으로 교대되며, *cresc.* 와 *decresc.* 의 셈여림으로 대조된다. 또 반주부는 상승하지만 성악부는 *dim.* 되면서 표현을 도와준다. 이때 성악가는 메사 디 보체(messa di voce)⁷⁸⁾의 테크닉을 구사해야 한다. 이 테크닉의 섬세한 다이내믹 변화는 시의 표현에 다채로움을 줄 수 있다. <악보 14 참조>

<악보 14> Clair de lune, 마디 61-70

The image shows a musical score for the piece 'Clair de lune' by Debussy, specifically measures 61-70. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in French. Two red boxes highlight specific passages in the vocal line: one from measure 61 to 64, and another from measure 66 to 70. The tempo marking 'Rit.' is present above the first box, and the dynamic marking 'p' is present above the second box.

78) 메사 디 보체(messa di voce) : 아주 약하게 시작하여 크레센도(crescendo)해서 포르테에 다다른 다음, 바로 급히 부드럽게 피아노하며 스모르찬도(smorzando)로 끝을 맺는 기법. 18세기 벨칸토의 중요한 발성 기법으로 발성 연습에 널리 쓰인다.

Richard Miller, 『발성문제의 길잡이』, 황화자 역, (서울: 성신여자대학교 출판부, 2005), p. 331.

⑤ Coda (마디 73-84)

A'의 첫 가사인 ‘슬프고도 아름다운 고요한 달빛 (Au calme clair de lune, triste et beau)’을 다시 반복시켜 강조하고 있다. 이 가사를 표현하기 위해서 ‘사라지듯이 그리고 매우 조심스럽게(*morendo et très retenu*)’라는 지시어와 함께 낭송적인 선율을 사용하고 있다. 이 때 저음역에서 소리가 퍼지지 않게 하기 위해 호흡에서의 긴장감과 세심한 조절, 그리고 초점을 잃지 않는 것이 중요하다. 후주에서 *pp* 와 페르마타(*fermata*)의 사용으로 잔잔하게 여운을 남기며 끝맺는다. <악보 15 참조>

<악보 15> Clair de lune, 마디 77-84

77 *morendo et très retenu*
 Au cal me clair de lu ne triste et beau
 77 **Rit.**
diminuendo
 81
pp
 81

3) Pierrot (피에로)

(1) 시 번역

Le bon Pierrot que la foule contemple
Ayant fini les noces d'Arlequin
Suit en songeant le boulevard du temple.
Une fillette au souple casaquin
En vain l'agace de son oeil coquin

Et cependant mystérieuse et lisse
Faisant de lui sa plus chère délice
La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son oeil en coulisse
A son ami Jean Gaspard de bureau.

군중들의 시선을 한몸에 받았던 착한 피에로는
아를르캥(어릿광대)의 결혼식이 끝난 후
교회의 큰 길을 생각에 잠긴 채 걷고 있네
부드러운 블라우스 입은 한 소녀가
장난스러운 눈짓으로 헛되이 그를 유혹하네

그러나, 그녀의 시선을
가장 값진 환희로 만들어주는
신비롭고 윤기나는 황소뿔 모양의 새하얀 달은
은밀한 시선을 던지네
그의 친구 장 가스파르 드뷔르에게

이 곡은 방빌의 작품으로 드뷔시가 1882년에 곡을 붙인 것이다. 첫째 곡인 'Pantomime'과 동일한 소재를 다루고 있으며, 밝고 의기양양한 어조로 이태리 회가극에 등장하는 인물들을 재치있게 말해주고 있다.⁷⁹⁾

시는 크게 2단락으로 나뉘고, 10행으로 이루어져 있으며, 운율구성은 ababb, ccdcd이며, 지배운⁸⁰⁾이다. <표 9참조>

79) 홍선민, 「C. A. Debussy의 가곡 Quatre chansons de Jeunesse에 대한 연구」, (서울: 이화여자대학교 대학원, 1992), p. 34.

80) 지배운 (Rime dominante) : ababa 나 ababb처럼 4행 이상의 시절 속에서 운의 배치 체계를 강화하기 위하여 한번 더 반복되는 운.

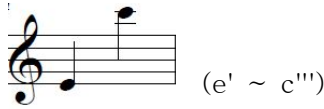
<표 9> Pierrot 의 시의 운율

행	가사	운율
1행	contemple	a (~emple)
2행	d'Arlequin	b (~quin)
3행	temple	a (~emple)
4행	casaquin	b (~quin)
5행	coquin	b (~quin)
6행	lisse	c (~isse)
7행	delice	c (~ice)
8행	taureaux	d (~eaux)
9행	coulisse	c (~isse)
10행	bureau	d (~eau)


(2) 악곡분석

이 곡은 AB의 2부 형식으로 이루어져 있다. 단조와 장조의 조성 변화가 있고, 빠르기와 박자는 동일하다. 단순하고 짧은 선율의 동기를 사용하여 전체적으로 간결한 느낌을 준다. 'Pantomime'의 Coda와 같이 성부 성악부가 'Ah'로 노래하는 부분이 나오는 것이 특징이다. <표 10 참조>

<표 10> Pierrot 의 음악적 구성


형식	A	B	Coda
마디	1-30	31-52	53-61
조성	e minor	E Major	e minor
빠르기	Allegro moderato		
박자	2/4		
음역			

① A부 (마디 1-30)

마디 1-10은 전주부이다. 마디 2에서 나타나는 2분 음표 리듬의 b음이 마디 8까지 반응계적으로 하행한다. 이 곡의 리듬의 동기  는 단순하고 짧은 선율 동기로서, 마디 2에서 축소되어 나타나는 것처럼 곡 전체에 걸쳐 반복, 확대, 모방 등으로 다양하게 나타난다. <악보 16 참조>

<악보 16> Pierrot, 마디 1-10

(Allegro moderato)



마디 11-30은 드뷔시가 가사에 곡을 붙이는 그의 개성적인 작시법이 잘 나타나있다. 드뷔시는 각운의 뉘앙스를 살리기 위하여, a(~emple)의 각운 (contemple, temple)은 4분음표를 사용하고, b(~quin)의 각운(Arlequin, casaquin, coquin)은 트릴, 짧은 이음줄과 겹짧은 꾸밈음을 사용하였다. 마디 29-30은 '장난스러운 눈짓(de son oeil coquin)'을 표현하기 위해서 상행 도약 후 10도 하행한다. 이때 성악가는 상행 도약시에 목구멍이 닫히지 않도록 주의 하며, 입천장을 바짝 들어준다. 하행할 때 고음의 위치를 유지하며 초점을 잃지 않도록 노력하여야 음정이 정확해진다. <악보 17 참조>

<악보 17> Pierrot, 11-30

11 *mf*
Le bonpier rot que la fou le **con tem ple** A yant fi ni les noces **d'Ar le quin**

11 *mp*

19 *mp*
Suit en son geant le bou le vard du **tem ple.** U ne fil lette au

19 *m.g.*
p

25 *mf*
sou ple **ca sa quin.** En vain l'a ga ce de son oeil **co quin**

25 *cresc.*

③ B부 (마디 31-52)

B부분은 앞부분의 e minor에서 E Major로 전조되면서 분위기가 밝아진다. 마디 31-34는 '그러나, 그녀의 신비로움과 부드러움은 (Et cependant mystérieuse et lisse)' 의 가사를 표현하기 위해 *p* 의 레가토 선율이 등장한다. 마디 35-38은 '그를 더욱 황홀하게 만드네 (Faisant de lui sa plus chère délice)'에서 즐거움을 표현하기 위하여 앞의 부분과 대조되며 경쾌한 도약을

한다. c(~lisse)의 각운(lisse, délice, coulisse)에서 자연스럽게 음가를 설정하여 프랑스어의 뉘앙스를 살려준다.

마디 46-47마디는 ‘은밀한 시선을 던지네 (de son oeil en coulisse)’를 표현하기 위해 한 옥타브를 넘는 빠른 도약진행을 보인다. 이때는 미리 최고음의 입안공간을 미리 준비하고, 고음에서 중음으로 내려오고 올라갈 때 자연스럽게 연결될 수 있도록 연습해야 한다. <악보 18 참조>

<악보 18> Pierrot, 마디 31-47

31 *mp*
Et ce pen dant mys té ri euse et **lis se** Fai sant de lui sa plus

37 *p*
chè **re li ce** La blanche lune aux cornes de tau reau

43
Jette un re gard de son oeil en **cou lis se**

④ Coda (마디 53-61)

Coda 부분은 Pantomime의 Coda에서와 같이 가사 없이 'Ah'로 연주된다. 고음에서 화려한 선율의 *mp* 로 시작하여 반주부의 순차하행 후 한 옥타브 아래에서 동형진행 하였다. 마디 59-61의 성악부는 완전 4도로 도약하며 트릴을 하고 끝나고, 반주부는 이 곡의 대표적인 동기의 축소리듬이 반복되며 통일감을 준다. 이때 고음역에서 소리가 둥글어지고 부드러운 울림을 갖기 위해서는 연구개가 위로 올라가야 한다. 이때의 느낌은 인위적으로 잡아당겨지는 것이 아니라 마치 놀랐을 때처럼 혹은 하품할 때처럼 올라가는 것이다.⁸¹⁾ <악보 19 참조>

<악보 19> Pierrot, 마디 53-61

The musical score for Pierrot, measures 53-61, is presented in two systems. The first system covers measures 53 to 57, and the second system covers measures 58 to 61. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff. The vocal line begins at measure 53 with a melody marked *mp* and 'Ah'. The piano accompaniment features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Measure 58 shows a trill in the vocal line. The score ends at measure 61.

81) 김혜정, 앞의 책, p. 164.

4) Apparition (환영, 幻影)

(1) 시 번역

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

달은 슬퍼하였네. 눈물 속의 손에 활을 든 천사들은
꿈을 꾸다. 몽롱한 꽃들의 고요함 속에서
신음하는 듯 연주되는 비올라
꽃잎으로 뒤덮인 창공 위를 미끄러져 가는 새하얀 흐느낌

C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie, aimant à me martyriser,
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse

그날은 그대의 첫 입맞춤으로 축복된 날이었네
가슴에 저미어오는 나의 몽상은
슬픔의 향기 속에 교묘하게 취했네
후회도 없이 그리고 공허함도 없이

La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli,
Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue,

마음속에 간직되었던 꿈이
그렇게 나는 방황하다가 낡은 도로에 시선을 고정한 채
머리카락에 햇살을 가득 담았을 때
그리고 해질 무렵에, 그대가 웃으며 나에게 나타났지

Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

사랑받았던 어린 시절의 나의 달콤한 꿈속에서
지나가곤 했던 빛의 모자를 쓴 요정을 같았네
언제나 반쯤 움켜쥔 그대의 손에서
향기로운 별들로 만들어진 하얀 부케에
눈이 내리도록 놔두면서

이 곡은 드뷔시가 1884년 말라르메의 시에 곡을 붙인 것으로, 이 시는 말라르메의 가장 유명한 시 중에 하나이다. 달은 슬프고, 꽃은 고요하며, 흐느낌은 하얗고, 슬픔은 향기가 있으며, 하얀 꽃다발은 별의 향기로움을 보여주고 있다. 이 감각들은 말라르메가 보들레르의 '악의 꽃 Les Fleurs de Mal'의 영향을 받은 것을 보여준다. 그리하여 그의 시는 소리, 색깔, 향기, 맛, 느낌 등 모든 감각의 조화를 나타낸다.⁸²⁾

이 시는 크게 4단락으로 구분되며 16행으로 이루어져 있으며, 운율구성은 aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg, hh으로 평탄운⁸³⁾이다 <표 11 참조>

82) Barbara Meister, 앞의 책, p. 286.

83) 평탄운(Rimes plates ou suivies) :aa, bb, cc..등으로 같은 종류의 운을 두 개씩 번갈아 가며 규칙을 삼는 운.


<표 11> Apparition 의 시의 운율

행	가사	운율
1행	pleurs	a (~eurs)
2행	fleurs	a (~eurs)
3행	violes	b (~oles)
4행	corolles	b (~olles)
5행	baiser	c (~iser)
6행	martyriser	c (~iser)
7행	tristesse	d (~esse)
8행	laisse	d (~esse)
9행	cueilli	e (~illi)
10행	vieilli	e (~illi)
11행	la rue	f (~rue)
12행	apparue	f (~rue)
13행	clarté	g (~té)
14행	gâté	g (~té)
15행	fermées	h (~mées)
16행	parfumées	h (~mées)

(2) 악곡분석

이 곡은 ABCD의 4부 형식으로 이루어져 있으며 조성은 전체가 장조의 틀을 가지며 각 부에 임시표가 변형된다. 빠르기는 Andantino로 일관되며 박자는 3박계열인 3/4박자가 9/8박자가 사용되어 이 가곡집 중 유일하게 변박을 포함하는 곡이며, 폭넓은 음역에 걸친 긴 선율선이 특징이다. <표 13 참조>

<표 13> Apparition 의 음악적 구성

형식	A	B	C	D
마디	1-12	13-24	25-40	41-59
조성	E Major	G b Major	C Major	G b Major
빠르기	Andantino			
박자	3/4 : 9/8	3/4		
음역	 (d'~c'')			

① A부 (마디 1-12)

이 부분은 성악부에서는 3/4박자, 반주부에서는 9/8박자를 동시에 사용하는 복합박자를 가지며 이는 드뷔시의 개성적인 작곡법을 잘 나타내준다. 반주부는 *pp* 로 옥타브를 오르내리며, 꿈꾸듯이 몽상적으로 (*rêveusement*) 시작되는 성악부는 마디 2-6까지 B, C♯, D♭, D♯으로 반음계적 순차진행을 하여 분위기를 고조시킨다. '천사들(*séraphins*)'에서 증화음을 사용하여 몽상적 분위기를 잘 나타내준다. 마디 5, 마디 8에서는 시의 1, 2행 각운인 -luers가 강박에 나타나지만 선율의 프레이즈를 각운이 아닌 다음 단어 '꿈꾸다(*Rêvant*)' 과 'Vaporeuses(사라져가는)' 에서 해결하고 있다. 즉, 성악선율과 각운을 일치시키지 않음으로써 시의 각 행의 구별을 모호하게 하여 몽상적 분위기를 더욱 잘 살리고 있다. 마디 7-8의 선율에서 셋잇단음표를 사용함으로써 박자감을 흐리고 있고, '조금 더 신중하게(*Un peu retenu*)', '처음 빠르기로(*a tempo*)'를 지시함으로써 속도를 변화시키고 있다. <악보 20 참조>

<악보 20> Apparition, 마디 1-8

Andantino *p* *evénement*
La lune s'attristait.

Andantino *pp*
Des séraphins en pleurs Révêtant l'archet aux

Un peu retenu *pp*
doigts dans le calme des fleurs Va poireuses,

마디 10, 마디 12에서는 시의 3, 4행 각운인 -oles(-olles)가 음악적 강박에 등장하며 시의 행과 선율의 프레이즈는 일치한다. ‘꽃잎으로 뒤덮인 창공 위를 미끄러져 가는 새하얀 흐느낌 (De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles)’을 표현해주기 위해 성악부와 반주부가 상행하였다가 ‘sanglots (흐느낌)’에서 이내 순차 하행한다. 이 부분은 다양한 리듬과 *cresc.*, 레가토, 스타카토 등을 사용하여 섬세하게 가사를 표현하고 있다. 이 부분은 임시표가 많으

므로 음정에 주의하여야 하며, 전체적인 레가토를 잘 살려주어야 한다.<악보 21 참조>

<악보 21> Apparition, 마디 10-12

② B부 (마디 13-24)

B부분은 조성이 G b Major로 바뀌고 성악부와 반주부의 박자가 3/4박자로 일치된다. 마디 13-16의 ‘그날은 그대의 첫 입맞춤으로 축복된 날이었네 (C’était le jour béni de ton premier baiser)’라는 가사를 표현해주기 위하여 성악부는 a b 2음의 고음으로 시작하며 *mf* 와 악센트를 지시하였고, 반주부는 첫박에 넓은 음역에 걸친 분산화음을 사용하였다. 하지만 입맞춤은 슬픔, 죄책감 섞인 도취, 방황 등의 고통을 낳는 원인이므로 입맞춤 후의 고통을 마디 17-24에서 표현하고 있다.⁸⁴⁾ 마디 17-19마디 ‘가슴에 저미어오는 나의 몽상은(Ma songerie, aimant à me martyriser)’를 표현해주기 위해 *p* 와 셋잇단음표, 그리고 당김음(syncopation)을 사용하여 복잡한 심리를 표현하였다. 마디 19-21마디의 ‘슬픔의 향기 속에 교묘하게 취했네 (S’enivrait savamment du parfum de tristesse)’는 *pp* 의 낭송조로 시작하고 갑작스럽게 *cresc.*가 되어 ‘슬픔(tristesse)’을 폭발시킨 뒤 즉시 ‘후회도 없이 그리고 공허함도 없이

84) S. Mallarmé, 『목신의 오후』, 김화영 역, (서울: 민음사, 1999), p. 83.

(Que même sans regret et sans déboire laisse)'으로 연결된다. 이 가사를 표현하기 위해 순차 하행하는 선율에 *f* 와 액센트를 사용하였고, 반주부에서는 당김음을 사용하였다. <악보 22 참조>

<악보 22> Apparition, 마디 13-24

13 *mf* C'était le jour bé ni de ton pre mier bai ser.

17 *p* Ma son ge ri e ai mant à me mar ty ri ser S'e ni vrait sa vam ment du par fum de tris

21 *pp* tes se *f* Que mê me sans re gret et sans dé boi re. lais se

③ C부 (마디 25-40)

C부분은 C Major로 전조가 되며 밝은 분위기로 환기시킨다. *pp* 로 여리게 시작되며 반주부가 셋잇단음표 리듬으로 성악선율의 리듬과 2:3의 진행을 이루어 곡의 풍부함을 더해준다. 마디 32부터 '나타나다(Apparue)'가 나올 때까지 조금씩 음악이 빨라지고 커지며, 더 열정적이 된다. 이 곡의 클라이막스 부분인 마디 39 'Apparue'에서 하이 C의 최고음을 폭발적으로 시작하여 한 옥타브를 넘는 순차하행으로 a b'의 중음까지 내려온다. 이 부분은 곡의 음악적 긴장감을 높여주며 음악을 최고조로 이끌어 가고 있으며, 한 음에 가사 한 음절이 붙는 것이 아니라 강조해주는 만큼 가사 한 음절에 여러 음표를 붙였다. 도약이 많은 만큼 충분한 입공간과 호흡을 미리 준비해야 하며, 성악가의 고도의 능력을 필요로 한다. <악보 23 참조>

<악보 23> Apparition, 마디 25-40

2:3 진행

La cueil lai son d'un Rêve au coeur qui l'a cueil li. J'er rais donc, l'oeil ri vé sur

31 *p* Animez peu a peu *cresc! toujours plus anime*
le pa vé vieil li Quand a vec du so leil aux che veux, dans la rue Et dans le soir, Tu

37 *f*
m'es en ri ant ap pa ru e ap pa ni e

④ D부 (마디 41-59)

마디 41-44는 B부분인 마디 13-16과 동일한 조성으로 비슷한 진행을 보이고 있으나 B부분과는 달리 '점점 고요하고 여리게(en se calmant et en

diminuant)'라는 나타냄말이 어린 시절의 아련한 회상의 분위기를 나타내고 있다. <악보 24>

<악보 24> Apparition, 마디 41-44

(*en se calmant et en diminuant*)

41 Et j'ai cru voir la fée au cha peau de clar té

41 *dim.* *en se calmant*

마디 45-47은 *p* 에서 *pp* 로 ‘사랑받았던 어린 시절의 나의 달콤한 꿈속에서 (Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté)’의 어린 시절을 여리게 표현하고 있다. 마디 50부터 ‘향기로운 별들의 새하얀 꽃다발을 눈처럼 내리게 했네 (Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées)’라는 가사를 표현해 주기 위해, 32분음표의 아르페지오 꾸밈음과 셋잇단음표를 사용하여 눈이 내리는 효과를 표현하였다. ‘매우 섬세하게 사라지듯이(*et allant toujours se perdant*)’의 나타냄말로 섬세한 여운을 남기며 곡을 마친다. 마디 45-57은 대부분 *p* 또는 *pp* 인만큼 성악가는 호흡에너지를 더 잘 사용하여 절제된 소리로 불리야하며 긴 음가에서 호흡 에너지가 멈추어있지 않도록 주의해야 한다. 또, 대부분의 프레이즈가 한 옥타브 또는 한 옥타브 이상을 도약하므로, 음의 도약 전에 목구멍을 충분히 열어주어 선율이 유연하게 표현될 수 있도록 한다. <악보 25 참조>

<악보 25> Apparition, 마디 45-59

45 *a T°* *p* Qui ja dis sur mes beaux... som meils d'en fant gâ té pas *pp*

48 *p* sait lais sant tou jours de ses mains mal fer mées Nei ger de blancs bou

52 *en allant toujours perdant* *pp* quets d'é toi les par fu mé es, d'é toi les par fu

56 mé es.

Ⅲ. 결론

드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 19세기말에서 20세기초 프랑스를 음악의 중심지로 만든 인상주의 음악의 대표 작곡가이다. 그는 독일음악에서 벗어나 프랑스어에 맞는 표현방법을 추구하려는 음악어법을 확립하고자 하였고, 그런 과정에서 상징주의 시인들과의 만남은 깊은 영향을 미쳤다. 상징주의가 말하고자 하는 예술적 이상인 음악적 운율성과 드뷔시의 작품에서 드러나는 인상주의 기법이라 불리는 음악 양식이 잘 맞았다고 볼 수 있다

본 논문은 드뷔시의 초기 가곡인 <젊은 날의 4개의 노래 Quatre Chansons de Jeunesse>의 시의 내용과 음악적 구성, 성악 연주시 연주자에게 필요한 유의점에 대하여 연구하였다. 이 가곡집은 바즈니에 부인에게 헌정된 곡들로, 1926년 La Revue Musicale 안에 묶여 출판되었다. 가곡집은 ‘무언극 Pantomime’, ‘달빛 Clair de lune’, ‘피에로 Pierrot’, ‘환영 Apparition’으로 구성되어있다.

첫 번째 곡인 ‘무언극 Pantomime’은 상징주의 시인인 베를렌느(P. Verlaine, 1844-1896)의 시에 곡을 붙인 것이다. 이 시는 코메디아 델라르테의 등장인물을 묘사하고 있으며, 인물들에 맞는 리듬형을 사용하여 표현해주고 있다. 이 곡은 AA'B의 구성을 지니며, A와 A'부는 무언극에 등장하는 배우들의 익살스럽고 재치 있는 상황을 표현하며, B부는 아름다운 화음과 부드러운 멜로디로 몽환적인 꿈의 세계를 묘사하고 있다. Coda는 'ah' 모음으로 일관되며 A부를 모방한다. 풍부한 표현기법의 사용과 셈여림의 변화, 다양한 반주부의 리듬형으로 곡을 더 잘 묘사해준다. 이 곡은 전체적으로 도약이 잦으므로 항상 초점의 위치와 호흡을 잘 준비하여야 하며, 고음역이 많으므로 모음변형을 해 주는 것이 좋다.

두 번째 곡인 ‘달빛 Clair de lune’ 도 베를렌느의 시에 곡을 붙인 것이다. 시에서 달빛은 그 자체로 슬프고도 아름다운 모습을 보이면서, 어렴풋이 감지

되는 신비롭고 모호한 분위기의 상징이 된다. 시의 인물들은 슬픔을 지닌 내면과는 달리 표면상으로는 즐겁고 명랑해 보인다. 이 곡은 ABA'의 구성을 지녔으며, 달빛을 표현하기 위해 반주부의 상성부에 흐르는 듯한 하행화음과 13화음을 주로 사용하였고, 이는 풍부한 울림을 주고 있다. 이 곡의 성악선율은 낭송적인 성격을 띠고 있기에 더 말하듯이 초점을 앞에 붙여 노래하는 것이 중요하다. 또 모순되는 감정을 표현하기 위해 셈여림의 대조적인 변화가 많으므로 메사 디 보체의 훈련이 꼭 필요하다.

세 번째 곡인 '피에로 Pierrot'는 방빌(T. Banville, 1823-1891)의 시에 곡을 붙인 것이다. 첫째 곡인 '무언극'과 동일한 소재를 다루며 코메디아 델라르테에 등장하는 인물들을 재치있게 말해주고 있다. 또한, 이 곡에도 달빛이 등장하지만 이 곡에서의 달은 관객처럼 등장인물을 훑쳐보며 마지막에 잠깐 등장한다. AB의 2부형식으로 이루어져 있으며, 단조와 장조의 조성변화가 있고, 'ah'로만 노래하는 Coda를 지닌다. 반주부는 단순하고 짧은 선율 동기를 곡 전체에 걸쳐 반복, 확대, 축소, 모방하여 다양성을 부여하고, 곡의 통일감을 준다. 각운의 뉘앙스를 살리기 위해 트릴, 짧은 이음줄, 겹짧은꾸밈음을 사용하였다. 성악선율이 부분적으로 성악가의 고도의 기술을 요하는 꾸밈음이나 심한 도약 진행을 보여주므로, 미리 최고음의 입안공간을 미리 준비하고, 고음에서 중음으로 내려오고 올라갈 때 자연스럽게 연결될 수 있도록 연습해야 한다.

마지막 곡인 '환영 Apparition'은 말라르메(S. Mallarmé, 1842-1898)의 시에 곡을 붙였다. 이 곡은 드뷔시가 상징주의 시에 작곡한 다른 곡들보다 선율, 셈여림, 조성과 화성, 반주의 형태 등이 다양하게 표현된 곡이다. 시는 상징주의 시의 특징인 소리, 색깔, 향기, 맛, 느낌 등 모든 감각의 조화를 띤다. ABCD 형식으로 이루어져 있으며 이 가곡집 중 유일하게 변박을 포함하는 곡이다. 음악적 표현을 위해 선율과 가사 프레이즈를 일치시키지 않음으로써 모호하고 신비로운 분위기를 표현한다. 음역이 높고 넓은 것이 특징이므로, 목구멍을 충분히 열어주어 선율이 유연하게 표현될 수 있도록 한다. 대부분 p 또는

pp 인만큼 성악가는 호흡에너지를 더 잘 사용하여 절제된 소리로 불려야하며 긴 음가에서 호흡 에너지가 멈추어있지 않도록 주의해야 한다.

드뷔시는 그의 가곡 작품에 상징주의 시를 채택하여 선율, 화성, 리듬을 인상주의 음악적 수단을 통해 시와 음악을 훌륭하게 조화시켰다. 모든 선율과 반주는 시와의 연관성이 깊으며 반주는 성악 선율만으로는 표현하기 힘든 작곡가의 의도를 효과적으로 전달시켜주는데 도움을 준다. 본 작품은 프랑스어의 뉘앙스와 시의 감정을 전달하기 위해 가사를 정확하게 발음하는 것이 중요하다. 4개의 가곡 모두 음역이 높으며 연주자의 기교를 요하는 곡일 뿐 아니라 *f* 보다 *p* 나 *pp* 를 많이 사용하고 있으므로, 감정을 과도하게 표현하거나 소리를 내기 보다는 드뷔시가 지시해 놓은 대로 섬세하게 표현해야 한다는 것을 알 수 있었다.

본 논문의 가곡을 연구해봄으로써 프랑스어의 독특한 특징을 음악과 잘 결합시킨 드뷔시 가곡에 대해 이해 할 수 있었으며, 본 논문을 통해 연주자가 연주를 하는데 도움이 되길 바란다.

참 고 문 헌

[단행본]

- 김경란. 『프랑스 상징주의』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 김기봉. 『프랑스 상징주의와 시인들』. 서울: 소나무, 2000.
- 김혜정. 『발성법 강의노트』. 서울: 작은우리, 2001.
- 박인효. 『프랑스 시와 시인론』. 광주: 조선대학교 출판부, 2001.
- 신금선. 『현대음악사』. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1994.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡해석 라이브러리』. 서울: 음악세계, 2002.
- 이규식. 『프랑스 시인들』. 대전: 한남대학교 출판부, 1994.
- 조규철. 『프랑스시 개론』. 서울: 신아사, 1995.

[외국서적]

- Grout, Donald. *A History of Western Music*. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Company, 1980.
- Guth, Paul. *Histoire de la Littérature française*. Monaco: Editions du rocher, 1992.
- Mallarmé, Stéphane. *Les Fenêtres, Œuvres complètes*. Paris: NRF, 1945.
- Meister, Barbara. *Nineteenth-century French Song (Fauré, Chausson, Duparc and Debussy)*. Bloomington : Indiana University press, 1980.
- Nichols, Roger. *The Life of Debussy*. Cambridgeshire: Cambridge of University, 1998.
- Salman, Eric. *Twentieth-Century Music: An introduction*. New Jersey: Prentice Hall, 1974.

Thompson, Oscar. *Debussy man and artist*. New York : Dover Publications. 1967.

[번역서]

Vaillant, Alain. *La Poésie* 『프랑스 시의 이해』, 김다운 역, 서울: 동문선, 2000.

Kimbell, Carol. *Song* 『Song』. 채은희 역. 서울: 도서출판형설, 2007.

Mallarmé, Stéphane. *L'après-midi d'un faune* 『목신의 오후』. 김화영 역. 서울: 민음사, 1999.

Miller, Richard. *Training Soprano Voices* 『소프라노를 위한 성악기법』. 황화자 역. 서울: 성신여자대학교 출판부, 2004.

Miller, Richard. *Solutions for Singers* 『발성문제의 길잡이』, 황화자 역. 서울: 성신여자대학교 출판부, 2005.

Salman, Eric. *Twentieth-Century Music* 『20세기현대음악』. 이찬해 역. 서울: 수문당, 2003.

Serulaz, Maurice. *Impressionism* 『인상주의』. 최민 역. 서울: 열화당, 1980.

Tieghem, Philippe van. *Les grandes doctrines littéraires en France* 『프랑스 문학의 이론』. 민희식 역. 서울: 을유문화사, 1993.

[학위논문]

박혜정. “베를렌드의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징”. 연세대학교 박사학위논문, 2001.

서진희. “C. A. Debussy의 『Quatre Chansons de Jeunesse』의 연구”. 부산대학교 석사학위논문, 2009.

오리나. “Debussy의 가곡집 『Quatre Chansons de Jeunesse』에 대한 연

- 구”. 숙명여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 우수연. “R. Strauss의 『Brentano Lieder, op. 68』와 C. Debussy의 『Quatre Chansons de Jeunesse』의 연구- coloratura 기법이 쓰인 가곡을 중심으로”. 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 유민옥. “C. Debussy의 『Prelude II』 분석 및 연주법 고찰”. 연세대학교 석사학위논문 1996.
- 이경민. “분석을 통해 살펴본 Debussy 가곡에 미친 '상징주의' 시의 영향”. 서울대학교 석사학위논문, 2007.
- 이의진. “Claude Achille Debussy의 연가곡 『Proses lyrique』의 분석연구”. 이화여자대학교 석사학위논문, 1998.
- 최지애. “프랑스 상징주의 시의 음악성 : 말라르메와 베를렌스를 중심으로”. 창원대학교 석사학위논문, 2004.
- 한수연. “A. C. Debussy의 가곡 『Quatre chansons de Jeunesse』에 관한 연구”. 성신여자대학교 석사학위논문, 2009.
- 허은혜. “A. C. Debussy의 『Ariettes Oubliées』에 관한 연구”. 숙명여자대학교 석사학위논문, 2011.
- 홍선민. “C. A. Debussy의 가곡 『Quatre chansons de Jeunesse』에 대한 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 1992.

[국내사전]

세광출판사 사전편찬위원회. 『세광음악대사전』. 서울 : 세광음악출판, 1993.

[외국사전]

Nichols, Roger. "Debussy, Claude", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.5. ed. Stanley Sadie. London : Macmillan Publishers limited, 1980.

[잡지]

Bonheur, Raymond. *La revue Musicale*. Montreal: Université de Montréal, 1926.

Marcuse. *Debussy: Melodies de Jeunesse*. American Record Guide. V. 75 ; 1, 2012.

[악보]

Claude Debussy. *Quatre Chansons de Jeunesse*. Edition Jobert. Paris, 1969.

ABSTRACT

A Study on the
「Quatre Chansons de Jeunesse」
Composed by Claude Achille Debussy

Lee, Young Eun
Department of Music(vocal)
The Graduate School of
Sungshin Women's University

Debussy is a representative composer of France who broke away from Germany-centered tendency and discovered the unique color of music of France in the late 19th to the early 20th century.

The music of Debussy has often been referred to as being impressionist. This is because Debussy was influenced by the Impressionist paintings and therefore his music gives off the feeling similar to the paintings. His music is different from that of the traditional German Romanticism in many aspects, in that he used different principles on melody, harmony, tone, rhythm, and form.

Moreover, Debussy interacted with the symbolist poets, who were leading the literary movement of the time, and his music was highly influenced by their works. The Poems of the symbolist were full of musical rhythm and they efficiently organized symbols and allusions

creating an obscure and mysterious mood. This naturally was in line with what Debussy was looking for in his music.

Debussy emphasized the importance of the musical quality of poetic diction. As a result the *Mélodies* used in this paper has borrowed its lyrics created by the following poets such as Verlaine(1844-1896) who argued that the poems should be the harmony of sound, Banville(1823-1891), who was considered to be a magician of language, and Mallarmé(1842-1898), whose poems are complicated and yet has manages to conjure the stylish and perfect rhythmic effect. Their poems are imbued with the dreamlike atmosphere, and they are full of richness, gloom, and sophistication of musical formation.

The <Quatre Chansons de Jeunesse>, on which this study is focused, is one of Debussy's early art songs. Its melody is flexible and beautiful, and it creates its unique color of music by using various harmony. It describes the images of each title with distinguished melody and rhythm. Furthermore, diverse musical composition was used according to the poems' contents and atmosphere in order to express the poetic contents effectively. The great ensemble of the song and instrumental accompaniment presents the meaning of the poems highly efficiently, and this emphasizes the characteristics of Debussy's art songs. In addition to his, the thesis explores what the performers should be aware of when performing this art song, which has a very high register with light and flexible sounds.