



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 성 룰 교수 지도
석사학위 청구논문

C. A. Debussy의
《젊은 날의 4개의 노래》
반주 분석 연구

2016

성신여자대학교 대학원

반주학과

엄예림

C. A. Debussy의
《젊은 날의 4개의 노래》
반주 분석 연구

이 성 료 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016

성신여자대학교 대학원

반주학과

엄예림

인 준 서

엄예림의 석사학위 논문으로 인준함

2016

심사위원장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 프랑스의 대표적인 인상주의 작곡가로서 19세기 후반부터 20세기 초까지 기악음악과 오페라, 그리고 다수의 예술 가곡을 작곡했다.

프랑스 가곡 멜로디는 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)에 의해 예술 가곡으로서 자리를 잡고 꾸준히 발전해왔다. 그리고 19세기 후반, 드뷔시와 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924) 그리고 뒤파르크(Henri Duparc, 1848-1933)에 이르러 그 정점을 이루게 되었다.

80여곡에 이르는 드뷔시의 가곡은 새로운 시도와 전개로 프랑스 예술 가곡을 한층 발전시켰다. 드뷔시의 가곡 중에서 초기 작품에 속하는 《젊은 날의 4개의 노래》는 각각 상징주의 시인인 베를렌느와 방빌, 그리고 말라르메의 시에 곡을 붙인 것이다. 이 작품들은 상징주의 시가 가지고 있는 음악성과 상징, 암시를 효과적으로 사용하면서 다양한 음악적인 표현을 사용했다. 상징주의 시는 상징과 은유로 모호하고 신비스러운 분위기를 내는 특징이 있다. 드뷔시는 이러한 표현을 위해 자신만의 새로운 음악 어법을 사용했다. 가사와 시를 표현하기 위해 셈여림의 변화와 다양한 꾸밈음, 펼침화음을 사용하고 성악선율은 넓은 음역과 도약을 사용하였다. 기능적인 것에서 벗어난 리듬과 화성은 곡의 색채감을 살려주고 반주는 독립적 선율과 모티브의 반복을 통해 노래의 전반적인 분위기를 이끌어 간다.

본 논문에서는 《젊은 날의 4개의 노래》를 통해 드뷔시의 초기 가곡들에 소개가 된 상징주의 시의 내용과 시인들의 생애와 함께 당대의 문학사조를 살펴보았다. 그리고 드뷔시 가곡과 관련해서 코메디아 델라르테의 개요와 주요 등장인물에 대해 알아보고 각 곡의 시와 음악적 특징을 연구했다.

목 차

논문개요

I. 서 론	1
II. 본 론	3
1. 19세기 프랑스 예술 가곡과 시문학	3
1) 19세기 프랑스 예술 가곡	3
2) 19세기 프랑스의 시문학	5
3) 코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)	7
2. 드뷔시의 생애와 그의 가곡	12
1) 드뷔시의 생애	12
2) 드뷔시의 가곡	15
3) 드뷔시의 작품에 나타난 상징주의	22
3. 작품분석	24
1) 《젊은 날의 4개의 노래》 작곡 배경	24
2) 《젊은 날의 4개의 노래》 시인	24
3) 무언극	28
4) 달빛	41
5) 피에로	50
6) 환영	57
4. 《젊은 날의 4개의 노래》에 나타난 드뷔시 가곡의 특징	67
1) 고답파와 상징주의 시의 음악적 표현	67
2) 성악선율과 가사의 결합	73
3) 리듬과 화성의 새로운 시도	77
4) 반주를 통한 시의 이미지 표현	84

Ⅲ. 결 론90

참고문헌

Abstract

표 목차

<표 1> 드뷔시의 습작기 가곡과 시인	17
<표 2> 드뷔시의 형성기 가곡과 시인	18
<표 3> 드뷔시의 확립기 가곡과 시인	20
<표 4> 드뷔시의 원숙기 가곡과 시인	20
<표 5> 드뷔시의 종합기 가곡과 시인	21
<표 6> <무언극>의 운율	29
<표 7> <무언극>의 형식과 구성	30
<표 8> <달빛>의 운율	42
<표 9> <달빛>의 형식과 구성	43
<표 10> <피에로>의 운율	51
<표 11> <피에로>의 형식과 구성	51
<표 12> <환영>의 운율	58
<표 13> <환영>의 형식과 구성	59

악보 목차

<악보 1> <무언극> 마디 1-9	31
<악보 2> <무언극> 마디 10-13	32
<악보 3> <무언극> 마디 14-25	33
<악보 4> <무언극> 마디 26-36	34
<악보 5> <무언극> 마디 37-46	35
<악보 6> <무언극> 마디 47-48	36
<악보 7> F# 도리안	37
<악보 8> <무언극> 마디 49-51	37
<악보 9> <무언극> 마디 52-55	38
<악보 10> <무언극> 마디 57-74	40
<악보 11> <달빛> 마디 1-10	44
<악보 12> <달빛> 마디 21-30	45
<악보 13> <달빛> 마디 31-42	46
<악보 14> <달빛> 마디 43-53	47
<악보 15> <달빛> 마디 61-70	48
<악보 16> <달빛> 마디 75-84	49
<악보 17> “Au clair de la lune”의 멜로디	51
<악보 18> C 리디안	52
<악보 19> E 에올리안	52
<악보 20> <피에로> 마디 1-10	52
<악보 21> <피에로> 마디 11-26	53
<악보 22> <피에로> 마디 31-38	54
<악보 23> <피에로> 마디 44-51	55

<악보 24> <피에로> 마디 53-61	56
<악보 25> <환영> 마디 1-5	60
<악보 26> <환영> 마디 9-12	61
<악보 27> <환영> 마디 13-20	62
<악보 28> <환영> 마디 22-24	63
<악보 29> <환영> 마디 32-40	64
<악보 30> <환영> 마디 41-44	65
<악보 31> <환영> 마디 50-59	66
<악보 32> <달빛> 마디 43-53	68
<악보 33> <환영> 마디 52-59	69
<악보 34> <무언극> 마디 18-25	70
<악보 35> <달빛> 마디 21-30	71
<악보 36> <무언극>마디 1-9	72
<악보 37> <환영> 마디 50-53	73
<악보 38> <무언극> 마디 30-36	74
<악보 39> <무언극> 마디 18-25	75
<악보 40> <환영> 마디 38-41	76
<악보 41> <달빛> 마디 75-84	76
<악보 42> <환영> 마디 2-5	77
<악보 43> <무언극> 마디 14-25	78
<악보 44> <무언극> 마디 37-46	79
<악보 45> <환영> 마디 13-20	80
<악보 46> <무언극> 마디 18-21	81
<악보 47> <달빛> 마디 26-30	81
<악보 48> <환영> 마디 9-12	82

<악보 49> <무언극> 마디 49-50	83
<악보 50> <피에로> 마디 1-10	84
<악보 51> <무언극> 마디 1-9	85
<악보 52> <달빛> 마디 1-10	86
<악보 53> <피에로> 마디 1-10	87
<악보 54> <무언극> 마디 47-48	87
<악보 55> <달빛> 마디 1-10	88
<악보 56> <환영> 마디 1-5	89

I. 서론

19세기 말부터 20세기 초반은 낭만주의가 쇠퇴하고 새롭고 다양한 음악들이 대두하던 시기이다. 이 시기에 활동한 드뷔시는 <목신의 오후에의 전주곡(L'après-midi d' un Faune, 1876)>과 같은 관현악곡과 <달빛>과 같은 피아노곡을 통해 인상주의 음악을 발전시켰다. 뿐만 아니라 그는 오페라와 같은 성악음악과 프랑스 예술가곡의 발전에도 큰 영향을 주었다. 하지만 여전히 드뷔시 가곡에 대한 연구가 국내에 많지 않다.

드뷔시는 1872년 파리국립음악원을 입학한 이후 로마 대상을 수상하기 직전이었던 1884년까지 자신의 음악을 위해 다양한 모습으로 준비를 하고 있었다. 특히 그는 프랑스 언어와 음악의 결합을 잘 표현하는 가곡에 많은 관심을 보였다. 이러한 관심은 그가 전 생애 동안 꾸준히 작곡해 온 수많은 가곡을 통하여 잘 나타나고 있다. 또한 드뷔시는 당대 프랑스 시인들과 폭넓은 교류를 하면서 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891), 부르젯(Paul Bourget, 1852-1935), 베를렌느(Paul Verlain, 1844-1896), 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898) 등의 시를 중심으로 가곡을 작곡했다.

가곡모음집 《젊은 날의 4개의 노래(Quatre chansons de jeunesse)》는 드뷔시의 초기 가곡으로서, <무언극(Pantomime)>, <달빛(Clair de lune)>, <피에로(Pierrot)> 그리고 <환영(Apparition)>으로 구성되어 있다. 이 4개의 가곡은 각각 독립된 곡으로 특별한 연관성이 없고 1926년 프랑스 음악 간행물인 라 르뷔 무지칼르(La Revue Musicale)의 편집자에 의해 만들어졌다.

본 논문에서는 《젊은 날의 4개의 노래》의 음악적 특징과 의미를 알아보기 위해 먼저 19세기 프랑스 가곡과 시문학의 주요 사조를 살펴보고 이어 4곡 중 <환영>을 제외한 3곡의 소재가 된 코메디아 델라르테에 대해 조사한다. 그리고 상징주의와 고답파를 대표하는 베를렌느, 방빌 그리고 말라르메

의 생애와 작품을 조사한 뒤 드뷔시의 생애와 작품을 시기별로 분류하여 조사하고, 이를 통해 드뷔시의 초기 가곡의 작곡배경을 알아본다. 드뷔시 가곡의 분석에 앞서 마지막으로 《젊은 날의 4개의 노래》에 나타난 각 가곡들의 시의 내용과 시의 구조를 연구한다. 또한 드뷔시의 가곡에 나타난 주요 음악특징을 음악과 시의 음악적 표현, 성악선율에 나타난 가사의 의미, 색채와 이미지를 표현하는 리듬과 화성, 화음, 조성 그리고 반주를 통해 나타나는 특징과 기능으로 나누어 연구한다.

II. 본 론

1. 19세기 프랑스 예술 가곡과 시문학

1) 19세기 프랑스 예술 가곡

19세기 낭만주의를 대표하는 작곡가 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)는 아일랜드 시인 토마스 무어(Thomas Moore, 1779-1852)의 시에 곡을 붙인 《아일랜드의 9개의 멜로디(Neuf Mélodies Irlandaises)》를 작곡하면서 로망스 대신에 멜로디라는 용어를 사용했다. 그 이후 멜로디는 프랑스의 가곡을 가리키는 말이 되었다. 그가 이러한 명칭을 쓴 것은 평이하고 단순하게 악절을 구성하는 로망스의 특징을 벗어나 시의 분위기에 맞는 화성과 리듬의 변화, 낭송조의 선율 등 이전의 프랑스 가곡의 전통과는 차이가 있는 자신의 음악을 강조하기 위해서였다.¹⁾ 이후 멜로디는 성악과 피아노의 상호작용과 가사의 표현적 처리를 중시하는 가곡으로 발전하게 된다.

멜로디가 자리 잡게 되는 배경으로는 첫째, 로망스가 쇠퇴하면서 이를 대신할 만한 성악곡이 요구 되었다는 것, 둘째, 독일의 예술가곡인 리트가 프랑스에서 유행하면서 예술가곡에 대한 관심이 증가했다는 것, 그리고 세번째로는 19세기 프랑스 시문학이 발전했다는 것이다.²⁾ 이렇게 멜로디는 낭만시대부터 후기 낭만시대를 거쳐 현대에 이르기까지 프랑스 가곡의 역사에서 가장 중요한 장르 중에 하나로 떠올랐다. 19세기 중반 멜로디는 구노(Charles Gounod, 1818-1893), 프랑크(César Franck, 1822-1890), 생상스(Camille Saint-Saëns, 1825-1922), 비제(Georges Bizet, 1838-1875) 그리고

1) 고미현, “가곡집 《Ariettes oubliées (잊혀진 소곡들)》에 표현된 드뷔시의 인상주의적 표현 기법”, (숙명여자대학교 석사학위논문: 2003), 8.

2) Fritz Noske, *French song from Berlioz to Duparc*, (New York: Dover Pub, 1970), 1.

마스네(Jules Massenet, 1842-1912) 등의 작곡가를 거치면서 형식이 다양화되고 더욱 발전했다. 프랑크는 약 15곡 정도의 가곡을 남겼는데 그의 음악은 프랑스와 독일의 전통음악을 조화시킨 것이라는 평을 받고 있으며 특별히 하나의 주제가 곡 전체에서 발전하고 반복되는 ‘순환형식’을 발전시켰다.³⁾ 19세기 후반에는 포레(Gabriel Faure, 1845-1924), 뒤파르크(Henri Duparc, 1848-1933) 그리고 드뷔시에 이르러 멜로디가 최고의 전성기를 맞이하게 된다. 포레는 100여곡의 성악곡을 남겼으며 ‘프랑스의 슈만’ 이라고 불린다. 그의 가곡은 부드러운 선율과 다양한 화성의 사용, 선법의 도입 그리고 반음계적인 선율 진행 등의 특징을 보이며 20세기 음악에서 나타나는 특징과도 연결된다. 그의 주요 작품으로는 <리디아(Lydia, 1865)>, <꿈꾸고 난 후(Après un reve, 1865)> 그리고 <달빛(Clair de lune, 1887)> 등이 있고 후기에 지어진 연가곡 《다섯 개의 베니스의 노래(Cinq melodies de Venice, 1891)》, 《다정한 노래(La bonne chanson, 1892)》 등이 있다.⁴⁾ 뒤파르크는 17개의 가곡과 교향시 등 몇 개의 작품만이 전해지고 있다. 그의 가곡은 넓은 음역을 가지는 선율과 좁은 음정 진행의 선율이 대조적으로 나타나는 경우가 많다. 피아노의 역할은 성악 선율과 동등한 입장을 취하며 성악성부의 선율진행에 맞추어 시적이고 색채적인 중요한 역할을 담당한다. 특히 뒤파르크는 스승인 프랑크에게서 받은 순환형식과 반음계적 화성을 가지고 시의 의미나 분위기에 적용시켜 프랑스 멜로디를 한층 발전시켰다. 그의 주요 작품으로는 <슬픔의 노래(Chanson Triste, 1868)>, <여행으로의 초대(L’Invitation au Voyage, 1870)> 그리고 <황홀(Extase, 1874)> 등이 있다. 이후 19세기 후기에 사티(Erik Satie, 1866-1925), 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937) 등의 작곡가가 활동하였고 그 뒤를 이어 20세기에 미요

3) Jean-michel Nectoux, “Fauré, Gabriel” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.8, ed. Stanley Sadie, (London: Macmillan co., Ltd, 2001), 594-607

4) Pierre Bernac, *Interpretation of French song*, (London: Kahn&Averill, 1997), 심선화 번역 <프랑스 예술 가곡의 해석> (서울: 청림출판, 2009), 161.

(Darius Milhaud, 1892- 1974), 뿔랑(Francis Poulenc, 1899-1963) 그리고 메시아앙(Oliver Messiaen, 1908-1992)등이 프랑스 예술가곡 ‘멜로디’를 더욱 발전시켰다.⁵⁾

2) 19세기 프랑스의 시문학

19세기에 접어들면서 전개된 낭만주의 시 운동은 고전주의에 반대하여 시작된 움직임으로 새로운 문학의 창조가 아닌 엄격한 고전 규칙에서의 탈피를 그 목적으로 하였다. 낭만주의 시인들은 시어 선택의 엄격한 규칙을 완화시켜 일상어를 사용하면서 정확하고 직접적인 표현을 시도하고, 이성보다는 감성에 토대를 둔 시, 즉 시인의 자유로운 개성을 발휘하는 시를 주장했다. 그리고 무엇보다 시형(時形)의 자유화를 주장했다. 낭만주의 시인들 중 고전적 형식에 자주 변화를 준 시인은 빅토르 위고(Victor -Marie Hugo, 1802-1885)이다.⁶⁾

낭만주의 이후 자연주의 문학의 시대가 도래하면서 문학에서 시의 영향력은 매우 약화된다. 이 시기에 새롭게 떠오르는 문예 사조는 사실주의와 고답파(Le Parnasse)였다. 고답파는 시의 순수성을 지향하였던 시파로 이 명칭은 르메르(Alphonse Lemerre)가 간행한 《현대 고답시집(Le Parnasse contemporain, 1866)》에서 유래하였다. 고답파라는 명칭은 그리스의 예술의 신 아폴로의 신전이 있는 파르나스(Parnass)산의 이름을 따서 정한 것으로 그 뜻은 다른 시의 유파보다 우뚝 솟은 파르나스산과 같이 뛰어난 유파란 뜻으로 고답파로 통용되었다.⁷⁾

이들은 낭만주의의 지나친 정서주의와 주관성에 반대하여 객관성을 존중하

5) Fritz Noske, *French song from Berlioz to Duparc*, (New York: Dover Pub, 1970), 281-289.

6) 최지애, “프랑스 상징주의 시의 음악성- 말라르메와 베를렌드를 중심으로, (창원대학교 석사학위논문, 2003), 7-11.

7) 석진녀, “C. A. Debussy의 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구, (연세대학교 석사학위논문: 2002), 12.

고 시형의 완벽성을 추구했다. 또한 '예술을 위한 예술(l' art pour l'art - Th. Gautier)'의 예술지상론을 주장하였다. 고답파의 사상과 예술적 관심은 눈에 보이는 현상을 중시해 정확하게 대상을 재현하는 것과 시의 완벽한 형식 구축에도 노력을 기울였다. 그들에게 있어 시란 철저하게 '다듬는 작업'으로 예술과 형식의 결합을 의미했다.⁸⁾ 고답파를 대표하는 시인으로는 고펜에(Theophile Gautier, 1811-1872), 르콩트 드 릴르(Lecote de Lisle, 1818-1894), 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891), 프뤼돔(Sully Prudhomme, 1839-1907)등이 있다.

1870년 '보불전쟁'에서 패배한 프랑스 사회는 위기감과 불안감이 고조되었다. 프랑스에서는 현실 세계에 이상향을 건설해주리라 믿었던 사회주의, 실증주의, 과학만능주의에 대해 비판적인 시각이 일기 시작했다.

장 모아레스(Jean Moréas)는 1886년 9월 18일자 《피가로(Le Figaro)》지에 상징주의 선언문을 발표했다. 그는 사실주의 연극과 자연주의 소설 및 고답파시의 묘사적인 경향을 비난했다. 그는 상징주의 시인들을 부정적으로 표현했던 퇴폐적이라는 의미를 가진 '데카당스(décadent)'를 상징파와 상징주의라는 용어로 바꾸자고 제안한다. 그 후부터 이 운동은 상징주의라 불리게 되었다.⁹⁾ 보들레르와 말라르메와 같은 상징주의 시인들은 상징적인 방법을 통하여 형이상학적 또는 신비적인 내용을 암시적으로 표현하였으며 예술지상주의적인 성향을 가지고 있었다. 특별히 상징주의 시는 상징의 기능에 특별한 비중을 두고 중요성을 강조하였다. 그들은 관념, 본질, 영혼의 상태를 말의 구조 속에 암시적으로만 표현하였다. 또 시의 형식 구조를 이루는 낱말들을 하나의 기호 체계, 상징체계로 보고 암시적이거나 함축적인 시어를 사용해 시의 의미를 우회적으로만 표현하였다.¹⁰⁾

8) 김기봉, 『프랑스 상징주의와 시인들』 (서울: 소나무, 2000), 47-49.

9) 김기봉, 위의 책, 51-54.

10) 김기봉, 위의 책, 24.

상징주의가 지향하고 있는 또 하나의 중요한 요소는 시의 음악성이다. 발레리는 “음악의 길과 시의 길은 서로 교차한다.” 고 말하였고 베를렌느도 《시법(L' Art Poétique)》에서 “무엇보다도 먼저 음악을”, “여전히 그리고 언제나 음악을” 이라 말하며 시가 지니는 음악적 요소를 강조하였다. 따라서 시어의 선택과 조합에 있어서 운율을 조성하였다. 또한 시는 윤곽이나 형태를 그리거나 형을 잡는 것이 아니고 음악처럼 암시해야만 하며 불확실하게 보이는 단어 주위의 모호함 속에 시의 힘이 담겨있다고 주장했다.¹¹⁾ 상징주의를 대표하는 시인으로는 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867), 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898), 베를렌느(Paul Verlaine, 1844-1896) 그리고 랭보(Jean-Arthur Rimbaud, 1854-1891)등이 있다.

3) 코메디아 델라르테(Commedia dell'arte)

드뷔시의 가곡집 《젊은 날의 4개의 노래》의 4곡 중 <환영>을 제외한 3곡이 코메디아 델라르테의 등장인물, 또는 장면으로 이루어져 있다. 《젊은 날의 4개의 노래》에 등장하는 주요인물로는 카상드르(Cassandre), 피에로(Pierrot), 아를캥(Arlequin), 콜롬빈느(Colombine), 클리탕드르(Clitandre)가 있다.

코메디아 델라르테는 16세기 중반에 시작해서 17세기 중반까지 전성기를 누리며 18세기까지 전 유럽에 걸쳐 유행한 연극의 한 형태이다. 이것은 7-10명의 남, 여 전문배우들로 구성된 극단이 장소를 옮겨 다니면서 기본적인 플롯을 가지고 정형화된 인물을 즉흥적으로 연기하는 것이다.¹²⁾

코메디아 델라르테의 기원에 대해서는 확실하지 않지만 1550년 이후 이탈리아에서 본격적으로 시작되었으며 중세에 와서도 사라지지 않고 유랑 연극인들에 의해 공연되었는데 이것이 모체라는 추측이 있다.¹³⁾

11) 김기봉, 위의 책, 21-24, 41-44.

12) 장한기, 『세계 연극사』 (서울: 도서출판 엠에드, 2000), 202.

16세기 후반 직업극단들에 의해 이탈리아 중부와 북부를 중심으로 본격적으로 성장한 코메디아 델라르테는 빠른 시간 안에 프랑스, 스페인, 독일, 영국, 러시아 등 전 유럽으로 활동 영역이 확산됐다. 프랑스에서 특히 우호적이어서 많은 귀족들의 보호를 받으며 전성기를 맞이한다. 그러다가 18세기가 되면서 연극계 내외적으로 많은 변화가 발생하고 그에 따라 점차 쇠퇴하는 국면을 맞이했다. 배우의 입장에서는 새로운 감성에 적응하지 못하고 가벼운 연극에만 머물렀고, 관객의 입장에서는 구성요소를 알았기 때문에 식상했으며 그로 인해 관심이 이동되었다고 할 수 있다.¹⁴⁾

코메디아 델라르테는 각 국가와 극단에 따라 차이는 있지만 반복적으로 나타나는 정형화된 인물이 있었다. 배우들은 자신만의 정형화된 인물에 맞는 옷과 가면, 성격 등을 연구하고, 즉흥적으로 연기를 했다. 대사 없이 간단한 줄거리를 가지고 관객의 반응을 살피며 즉흥적으로 연기해야 했기 때문에 배우들간의 호흡도 중요했고 배우의 기질도 중요했다. 이러한 점을 보완하기 위해 라쵸(lazzo)라는 연출 기법이 사용되었는데 이것은 ‘리본’이라는 뜻으로 막과 막 사이를 연결해 주고 재미를 주기 위한 것으로 극의 흐름과는 상관없이 엉뚱한 행동이나, 우스꽝스러운 행동으로 재미를 더해주는 것을 말한다.¹⁵⁾

코메디아 델라르테의 시나리오는 전형적으로 3막으로 구성되어 있었다. 내용은 주로 연인들의 사랑을 방해하려는 아버지가 하인의 계략에 빠져 비웃음을 당한다는 줄거리로 이루어져 있다. 이러한 사건 속에는 다양한 장애물과 계략, 그리고 영리한 하인들의 꾀를 통한 코믹한 반전과 ‘라쵸’¹⁶⁾를 통해

13) 김희정, “이태리 가면희극 코메디아 델라르테(commedia dell’arte)와 한국 가면극의 복식 특성 연구,” 『대한가정학회지』 47/2 (2009), 15-16.

14) 안상복, “원본(院本)과 코메디아 델라르테 비교 연구,” 『中國學報』 61 (2009), 173-174.

15) 한수연, “A.C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2009), 19.

16) 라쵸: 라쵸의 복수형으로 기교적인 동작들을 한데 묶는다는 의미를 지닌다. 라쵸는 관객이 지겨워하기 시작한다고 판단되거나 작품을 활성화시키는 것이 필요하다고 느낄 때 사용되는 무대트릭이다.

서 극의 재미를 더하고 모든 사건들이 빠른 템포로 전개되는 특성을 가진다. 시나리오에는 대화의 형태가 아닌 단순한 줄거리와 행위들만 있었기 때문에 무대는 배우들에 의해 만들어지는 액션과 빠른 장면의 변화 등 배우들의 다양한 기술을 바탕으로 이루어졌다.¹⁷⁾

코메디아 델라르테에 등장하는 인물들은 각 극단마다 약간의 차이를 보이지만 공통된 등장인물 유형들이 있었다. 보통 한 극단에 10명 정도의 배우들이 있었으며 한, 두 쌍의 연인, 주인, 하인과 하녀 등으로 구분되었다. 각 인물들에는 독특한 성격과 지역적 특성, 사회적 유형의 특징이 복합적으로 나타난다.

코메디아 델라르테의 인물 중 《젊은 날의 4개의 노래》의 노래에 등장하는 인물을 살펴보면 다음과 같다.

① 카상드르(Cassandre)

카상드르의 원래 이름은 판탈로네로 ‘긴 바지’라는 뜻을 가지고 있다. 17, 18세기 프랑스에서 카상드르로 불리었다. 15, 16세기 프랑스에서는 Pantalon, 영국에서는 Pantaloon, 독일에서는 Pantalon 으로 사용하였다. 카상드르는 베니스의 상인으로 인식하여 모든 사람들을 의심하는 눈초리로 보고 비록 몸은 늙었지만 재산을 지키거나 이익을 얻기 위해 머리와 발, 그리고 손은 어떤 인물보다도 민첩하게 움직이는 노인이다. 그의 의상은 길고 몸에 달라붙는 붉은 바지와 상의 그리고 빨간 베레모에 가죽 슬리퍼를 신고 검은 망토를 걸치고 긴 수염이 있는 반 가면을 쓴다. 허리에는 검과 손수건을 차고 있다.¹⁸⁾

17) 손봉희, “Commedia dell’Arte의 연기 원리와 실체에 관한 연구,” (성균관대학교 석사학위논문, 2004), 28-31.

18) 손봉희, 위의 책, 39.

② 피에로(Pierrot)

16세기 후반부터 출현한 것으로 추정되며 주인을 위해 계락을 꾸미고 수행하기도 하지만 다른 하인들보다 온화한 성격을 지닌 인물이다. 원래 이름은 페드롤리노(Pedrolino)로 그는 자기 연인의 변덕스러움을 탓하며 눈물을 흘리는데 온갖 종류의 음모에 휘말리고 자신이 저지르지 않은 일 때문에 빗갠데 세월을 보낸다. 그의 의상은 흰색의 헐렁한 블라우스에 넓은 챙이 있는 모자를 쓰고 얼굴에는 가면 대신 분가루를 하얗게 칠했다.¹⁹⁾

17세기 후반 파리에서 인기를 얻은 이탈리아 극단의 배우 주제페 지라토네(Guiseppe Geratone)는 ‘피에로(Pierrot)’라고 이름을 바꾸고 그의 꾸밈없고 천진난만한 부분을 강조했다. 그리고 19세기 장 가스파르 드뷔로(Jean Baptiste Gaspard Deburau, 1796-1846)와 그의 아들 샤를르 드뷔로(Charles Deburau, 1829-1873)가 판토마임을 통해 피에로를 재창조했다.²⁰⁾

③ 아를캥(Arlequin)

아를캥의 원래 이름은 아를레끼노로 ‘대식가(Il Lecchino)’라는 뜻이다. 그는 르네상스로부터 18세기까지 변화를 거듭한 인물이다. 17세기 이전에는 무례하고, 빈정대기 좋아하고, 초라하고 상스러운 광대로 나타났다. 17세기 이후 그는 항상 무대 위에서 뛰고 춤추고 재주넘기를 하며 피가 많은 광대로서 무대에서 사랑을 받았다. 의상은 여러 형질을 꿰맨 옷에 챙 없는 모자와 방망이를 차고 있다. 가면은 오른쪽 위에 붉고 검은 흑이 있고 코는 찌그러져 있다. 동그란 구멍으로 뚫어진 눈은 피를 잘 부리고 시야가 넓지 않은 인물처럼 보이게 한다. 뺨에는 두 개의 깊은 홈이 있어서 굶주린 사람인 것을 표현했다.²¹⁾

19) 한수연, “A. C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한 연구”, 성신여자대학교 석사학위논문, 2009, 25-26.

20) 김찬자, “코메디아 델라르테 연구,” 『한국연극학』 16호 (2001), 221-222.

21) 김찬자, 위의 책, 219-220.

④ 콜롬빈느(Colombine)

콜롬빈느는 하녀 중 한명으로 하녀들은 노인이나 하인들이 쫓아다니며 유혹하지만 넘어가지 않는다. 주인 앞에서도 거침없이 자신의 생각을 밝히며 자유분방한 역할을 하였다. 무대에서는 종종 옷을 입지 않은 상태로 나타나거나 몸을 과감하게 드러내기도 했다. 때로는 여자 주인들의 사랑의 계락을 이끄는 충고자 역할을 하기도 한다. 하녀의 의상은 앞치마를 하고 있고 콜롬빈느를 연기할 때만 가면을 착용한다.²²⁾

⑤ 클리탕드르(Clitandre)

클리탕드르는 호색적이고 음모에 속기 쉬운 성격을 가지고 있다. 그는 하인을 데리고 으스스대며 나타나 사랑하는 사람의 창문 밑에서 고백을 하기도 하고 경쟁자가 있으면 자신의 용감함을 뽐내기도 한다. 그는 용감해 보이는 외모와는 달리 겁쟁이로 자신의 결점을 정당화하려고 노력하는 이중적이고 위선적인 인물이다. 의상은 목 주위의 큰 주름장식, 톱니모양의 위쪽이 접힌 구두, 깃털 장식이 달린 모자를 썼다. 가면은 크고 위협적인 코에 수염이 무섭게 솟아 있고 끌리면서 소리를 내는 긴 검이 있다.²³⁾

22) 한수연, “A. C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한 연구”, 성신여자대학교 석사학위논문, 2009, 26-27.

23) 손봉희, “Commedia dell'Arte의 연기 원리와 실체에 관한 연구”, (성균관대학교 석사학위논문, 2004), 41.

2. 드뷔시의 생애와 그의 가곡

1) 드뷔시의 생애

클로드 드뷔시는 1862년 8월 22일 프랑스의 생 제르망 앙 레(Saint Germain-en-Laye)라는 작은 마을에서 아버지인 마누엘 드뷔시(Manuel Debussy)와 어머니 빅토린 마누리(Victorine-Joséphine-Sophie Manoury) 사이에서 태어났다. 드뷔시의 조상은 부르고뉴 출신으로 대대로 농업과 수공업에 종사했다. 할아버지는 파리에 태어나 목수로서 생을 마쳤고, 드뷔시의 아버지 마누엘은 생 제르망 앙 레에서 도자기 제조, 판매점을 했다. 출생한지 2년이 지난 1864년 드뷔시는 뒤늦게 유아세례를 받았고 도자기 판매점을 운영하던 그의 부모는 형편이 나빠지자 가게를 정리하고 파리로 이주하였다. 그 때부터 드뷔시의 가족들은 직업과 거주가 일정치 않은 불안한 생활을 보냈다. 1871년 파리 코뮌에서는 아버지가 혁명 활동에 가담했다가 체포되어 감옥에 갇히기도 했다. 드뷔시는 9살이었던 1871년부터 모테부인(Mauté de Fleurville)에게 피아노를 정식으로 배우기 시작했다. 모테부인은 드뷔시의 천재성을 알아보고 그를 친절히 가르쳤고 이후 10살 때인 1872년 10월, 드뷔시는 프랑스 최고 교육기관인 파리 국립음악원에 입학하게 되었다.²⁴⁾ 그 이후 1884년 6월에 로마대상을 받기까지 12년 동안 드뷔시는 파리 국립음악원에 다녔다. 재학시절의 그는 전통적인 음악규칙에서 벗어나 대담한 화성진행과 비전통적 음악 작곡 태도로 교수들을 당황하게 했다. 그 때문에 보수파인 뒤랑(Emile Durand)의 화성법 수업에서는 상을 타지 못하였으나 1880년 바지유(Auguste Bazile)의 피아노 반주 과목과 라비냐(Albert Lavignac)의 상급 피아노 과목, 기로(Ernest Guiraud)의 작곡법 수업에서

24) 음악지우사 편, 오지선 번역, <작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시>, (서울: 음악세계, 2003), 10.

좋은 성적을 거두었으며 1884년 6월에는 칸타타 《방탕한 아들(L'enfant prodigue)》로 로마대상 수석을 차지하였다.²⁵⁾

드뷔시는 파리음악원 재학 당시 가정형편이 어려워 스스로 학비를 벌어가며 공부했다. 1880년 무렵에는 차이코프스키(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)의 후원자인 메크(Nedezhda Von Meck) 부인의 피아노 반주자로 일하였다. 이 당시 그는 러시아, 오스트리아, 이탈리아 등을 여행하며 처음으로 호화롭고 안락한 생활을 누렸다. 드뷔시는 이 기간 동안 차이콥스키를 비롯한 러시아 작곡가들의 음악에 대해 폭 넓게 경험하였다. 또한 그는 성악가인 모로 생티(Moreau-Sainti)의 저택에서 피아노 반주자로 일하며 바스니에(Marid-Blanche Vasnier, 1827-1916)부부와의 친분을 맺게 되었다. 그 가족과의 교제는 드뷔시에게 가곡과 문학, 일반적인 교양에 좋은 영향을 주었다. 1884년 칸타타 《방탕한 아들》로 로마대상을 수상한 드뷔시는 이후 로마의 빌라 메디치 궁에서 유학생생활을 시작했다. 하지만 규정된 교육이 익숙치 않았던 그는 의무화된 기간인 2년을 채운 후에 바로 로마를 떠나 파리로 돌아왔다. 파리로 돌아온 후에 그는 말라르메의 ‘화요회’에서 인상주의 화가와 상징주의 시인들을 만나게 된다. 그 모임을 통해 드뷔시는 젊은 예술가들과 친분을 나누기 시작했고, 그만의 예술적 방향을 확립하기 시작했다. 드뷔시는 학생시절부터 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)에 심취하였는데 많은 상징주의 시인들 또한 열렬한 바그너의 지지자였다. 그러나 상징주의 시인들과 사귀기 시작했던 드뷔시는 1888-1889년의 바이로이트(Bayreuth)여행을 계기로 반(反)바그너적 성향을 보이게 된다. 바그너의 음악에 감탄을 아끼지 않은 부분도 있었으나, 관현악과 성악이 끊임없이 전개되고 음악과 시가 몇 번이나 반복, 설명되는 바그너의 작품에 대해 참을 수 없는 피로와 중압을 느꼈기 때문이었다. 그는 “바그너에 의해서(D'après

25) 음악지우사 편, 위의 책, 11.

W.)가 아니라 바그너를 넘어가지 않으면 안 된다(après W.)”고 생각하기 시작했다.²⁶⁾

드뷔시는 1889년 파리 만국박람회에서 베트남, 캄보디아, 인도네시아의 민속음악을 접하게 된다. 그는 이들의 음악에서 리듬의 신선함, 형식의 자유로움, 타악기의 놀라운 효과 그리고 동양적인 선율에 깊은 감동을 받게 된다. 또한 1890년대 초에는 사티(Erik Satie, 1866-1925)와 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)의 음악에 흥미를 느낀다. 이들과의 만남은 드뷔시가 바그너로부터 완전히 벗어나는데 큰 도움을 주었다. 또한 자신만의 어법이나 스타일을 모색하던 당시의 그에게 쇼송(Amd Ernest Chausson, 1855-1899)은 경제적인 지원을 하였다. 이 시기에 드뷔시는 《보들레르의 5개의 시(Cinq Poems de Baudelaire)》와 베를렌느의 시를 채택한 《잊혀진 노래(Ariettes oubliées)》 그리고 《화려한 축제 제 1집(Fêtes Galantes)》 등 많은 가곡을 작곡했다. 가곡 외에도 이 시기에 작곡된 작품으로 피아노곡으로는 《2개의 아라베스크(Deux Arabesques)》, 《베르마스 크 모음곡(Suite Bergamasques)》 등이 있다. 또 말라르메의 ‘목신의 오후’라는 시에서 영감을 받아 <목신의 오후에의 전주곡>을 작곡하였는데, 이 곡은 드뷔시가 생각하는 음악적 이상을 담은 대표작으로 꼽힌다.

드뷔시는 예민하고 감각적인 성격으로 어린이의 마음을 쉽게 읽어낼 수 있었다. <어린이 세계(Children’s Coner,1908)>는 그가 슈슈(Chou chou)라는 별명을 가진 그의 딸 엠마를 위해 작곡한 피아노곡이다. 드뷔시는 말년에 직장암으로 투병생활을 했지만 마지막까지 창작활동을 계속하다가 1918년 3월 25일 생을 마감하였다.

26) 음악지우사 편, 위의 책, 12.

2) 드뷔시의 가곡

드뷔시는 그의 전 창작기간에 걸쳐 가곡을 작곡했다. 그는 시의 의미와 느낌을 음악적으로 표현하고자 새로운 조성과 새로운 구성을 사용하여 가곡을 작곡했다. 그는 기능적인 조성이라는 전통적인 규범에서 벗어나 비기능적 화성을 사용하고 반음계적 진행과 비화성음을 동반하거나 불규칙적인 형태의 부가화음을 자주 사용했다. 교회선법을 차용하거나 온음음계, 5음음계 등을 사용하여 새로운 분위기나 느낌을 표현하기도 했다.²⁷⁾

드뷔시는 프랑스 언어의 자유로운 리듬에 대해서도 많은 연구를 했다. 그는 프랑스어의 특징인 리듬과 악구구성의 특징을 살려 기본적인 2, 3, 4박자의 규칙적인 움직임에서 벗어나 불임줄, 당김음, 3연음 등을 사용하여 유연하고 불규칙적인 박자와 마디의 구분을 모호하게 하기도 했다.²⁸⁾

드뷔시의 초기가곡은 상징주의 시인들의 작품과 관련된 주제와 표제 그리고 가사를 사용하였다. 그는 텍스트의 단어와 그 의미를 강조하고 시의 의미와 감각을 지키기 위해서 음악적 표현에 많은 노력을 기울였다. 그러한 역할은 반주에서 찾아볼 수 있는데 주로 성악선율과 반주가 만나지 않고 선율선이 자유롭게 움직이며 각각의 분위기와 색채를 강조했다.²⁹⁾

드뷔시는 그의 전 생애를 거쳐 약 80여개의 가곡을 작곡했으며 그의 가곡은 다섯 시기, 즉 습작기(1872-1884), 형성기(1884-1893), 확립기(1894-1902), 원숙기(1903-1910), 종합기(1911-1918) 로 나눌 수 있다.³⁰⁾

27) 박소영, “Claude Achille Debussy의 초기 Mélodie 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구.” (부산대학교 석사학위논문, 1999), 24.

28) 이영은, “C. A. Debussy의 가곡 「Quatre Chansons de Jeunesse」에 관한 연구, (성신여자대학교 석사학위논문, 2012), 12-14.

29) Eric Salzman, Twentieth-Century Music an Introduction, (New Jersey: Prentice-Hall, 1988), 김혜선 번역 <20세기 음악> (서울: 다리, 2001), 23.

30) 음악지우사 편, 오지선 번역, <작곡가별 명곡해설 라이브러리 18. 드뷔시>, (서울: 음악세계, 2003), 16.

① 습작기(1872-1884)

드뷔시의 습작기는 1872년 파리국립음악원에 입학한 후 1884년 6월 로마대상을 수상하기 전까지를 말한다. 이 시기 드뷔시의 가곡은 부드러운 성악 선율을 사용하였으며 당시 음악적 양식에서 크게 벗어나지 않았다. 이 시기를 대표하는 작품으로는 《젊은 날의 4개의 노래》가 있다.

드뷔시는 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891), 부르젯(Paul Bourget, 1852-1935), 베를렌느 그리고 말라르메 등의 시를 선호했고 그 중 방빌의 시에 붙인 곡이 가장 많다.

그는 이 시기에 콩코르디아 협회의 일을 하면서 젊고 아름다운 바스니에(Vasnier)부인과 친하게 되었다. 아름답게 울리는 고음역을 가진 바스니에 부인은 당시 드뷔시의 작곡에 큰 영향을 주었다. 바스니에 부인은 목소리가 높고, 재빠르고, 유연했기 때문에 당시 드뷔시의 가곡들에는 음역이 대부분 높고 기교적인 성악부가 많이 나타난다.³¹⁾

31) 음악지우사 편, 위의 책, 11, 228.

<표1> 드뷔시의 습작기 가곡과 시인(약 38곡)

작 품	시 인	작곡년도
Ballade à la lune	Musset	1879
Madrid		
Nuits d'étoiles	Banville	1880
Caprice		
Rêverie		
Fleur des blés	A. Girod	1880
Beau soir	P. Bourget	
Souhait	Banville	1881
Triolet à Phillis		
Les roses		
Rondel chinois		
Pierrot		
Aimons-nous et dormons	Gautier	1881
Séguidille		
Tragédie	Valade	1881
Jane	L. de Lisle	
Le lilas	Banville	1882
Fête galante		
Sérénade		
En sourdine	Verlain	1882
Mandoline		
Fantoches		
Pantomime		
Clair de lune		
La fille aux cheveux de lin	Lisle	1882
Flôts, palmes et sables	Renaud	
Rondeau	Musset	
Romance: silence ineffable	Bourget	1883
Musique		
Paysage sentimental	Cros	1883
L'archet		
Chanson Espagnole	Banville	1883
Fleur des eaux	Bouchor	
Coquetterie posthume	Gautier	1883
Apparition	Mallarmée	
Romance: Voici que le printemps	Bourget	1884
La romance d'Ariel		
Regret		

② 형성기(1884-1893)

드뷔시 작품의 형성기는 1884년 로마대상을 수상한 이후부터 1893년까지이다. 이 시기는 드뷔시가 로마에서 유학 생활을 마친 후 파리로 돌아온 시기로 바그너와 그 밖의 여러 가지 음악의 영향을 받아들이면서 드뷔시 나름대로의 개성적인 어법과 양식을 형성해 나간 시기이다. 이 무렵은 드뷔시가 상징주의 시인들과 교제하며 그들의 시를 대상으로 많은 가곡을 작곡한 시기이다.

이 시기 작곡된 《보들레르의 5개의 시》는 반음계적 화성이 사용되었다. 그리고 베를렌느의 시에 곡을 붙인 《잊혀진 노래》와 《화려한 축제 1집》, 《3개의 노래(Trois Mélodies)》도 이 시기에 작곡되었다. 이 밖에 드뷔시 자신이 가사를 쓴 작품으로 《서정적 산문(Proses lyriques)》이 있다. 이 작품은 자신의 시에 붙인 4개의 곡으로 이루어진 연가곡으로 상징주의 작가들과 빈번한 교류를 통해 영감을 받았다.

<표2> 드뷔시의 형성기 가곡과 시인(약 26곡)

작 품	시 인	작곡년도
Barcarolle	Guinand	1885
Ariettes oubliées - C'est l'éztase langoureuse - Il pleure dans mon coeur - L' ombre des arbres - chevaux de bois - Green - Spleen	Verlaine	1885 - 1887
Cinq Poèmes de Baudelaire - Le balcon - Harmonie du soir - Le jet d'eau - Recueillement - La mort des amants	Baudelaire	1887 - 1889

La belle au bois dormant	Hyspa	1890
Les Angélus	Loy	1891
Deux Romances - L'âme évaporée - Les cloches	Bourget	
Fêtes galantes Set 1 - En sourdine - Fantoche(1882) - Clair de lune	Verlaine	
Trois Mélodies - La mer est plus belle - Le son du cor s'afflige - L'echelonnement des haies		
Proses lyriques - De rêve - De grève - De fleurs - De soir	Debussy	1892 - 1893

③ 확립기(1894-1902)

확립기는 1894년 말라르메의 시에 기초한 <목신의 오후에의 전주곡>과 1902년 초연된 드뷔시의 유일한 오페라 《펠레아스와 멜리장드(Pelleas et Melisande)》로 그의 음악을 확립한 시기이다. 이 시기에 작곡된 가곡 《빌리티스의 3개의 노래(Chansons de Bilitis)》는 옛 고대 그리스의 사랑 이야기를 주제로 하였으며, 음악적으로는 선법과 반음계를 사용하고 구성적으로는 산문시의 특성을 가지고 있다. 32)

32) 박소영, “Claude Achille Debussy의 초기 Mélodie 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구”, (부산대학교 석사학위논문: 1999), 19.

<표3> 드뷔시의 확립기 가곡과 시인(약 4곡)

작 품	시 인	작곡년도
Chansons de Bilitis - La flûte de pan - La chevelure - La tombeau des maïades	Louÿs	1897 - 1898
Nuits blanches	Debussy	1899 - 1902

④ 원숙기(1903-1910)

원숙기는 오페라 《펠레아스와 멜리장드》 발표 후부터 1910년까지를 말한다. 이 시기의 작품에는 간결한 짜임새가 지배적인 요소가 되어 절제된 고전주의적 경향을 나타낸다. 시적인 관심도 중세로 이동한 것을 볼 수 있다. 프랑스 중세시인인 샤를르 드 오를레앙(Charles d' Orleans, 1394-1465), 비용(François Villon, 1431-1463) 그리고 레르미트(Tristan L' Hermyte, 1601-1655)의 시를 채택해 작곡하였다.

<표4> 드뷔시의 원숙기 가곡과 시인(약 14곡)

작 품	시 인	작곡년도
Dans le jardin	Gravollet	1903
Trois Chansons de France - Rondel I : Le temp a laissié son manteau - La Grotte (Lhemite) - Rondel II : Pour ce que plaisance est morte	d'Orléans	1904
Fêtes galantes Set 2 - Les ingénus - La faune - Colloque sentimental	Verlaine	
Le promenoir des deux amants - Auprès de cette frotte sombre - Crois mon conseil, chère Climène - Je tremble en voyant ton visage	Lhemite	

Trois Ballades de François Villon - Ballade de villon à s'amie - Ballade que fait villon à la requête de sa mère - Pour prier Notre-Dame - Ballade des femmes de Paris	Villon	1910
--	--------	------

⑤ 종합기(1911-1918)

드뷔시 작품의 종합기는 1911년 작곡된 《성 세바스티안의 순교(Le Martyre de Saint-Sebastien)》부터 그가 암으로 사망하기까지의 시기를 말한다. 그는 투병생활과 1914년 발발한 제1차 세계대전으로 힘들어하면서도 계속적인 작품 활동을 펼쳤다. 이 시기에는 말라르메의 시 중 3편의 시로 《말라르메의 3편의 시(Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé)》를 작곡하였다. 이 3개의 시는 연관성을 갖고 있지 않고 각각의 내용과 형식도 다르지만 드뷔시의 후기 가곡으로 인상주의의 특징이 잘 나타난 곡이다. 그리고 그의 생애 마지막 가곡이라고 말할 수 있는 《집 없는 어린이를 위한 크리스마스(Noël des enfants qui n'ont plus de maison)》는 드뷔시가 직접 시도 쓰고 그에 맞춰 곡도 쓴 것이다. 그는 직접 쓴 몇 개의 시로 우수한 시인으로 인정받았다.

<표5> 드뷔시의 종합기 가곡과 시인(약 4곡)

작 품	시 인	작곡년도
Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé - Soupir - Placet futile - É ventail	Mallarmé	1913
Noël des enfants qui n'ont plus de maison:	Debussy	1915

3) 드뷔시의 작품에 나타난 상징주의

드뷔시는 상징주의 문학과 인상주의 미술을 통해 새로운 음악을 만들어 내려고 시도하며 말라르메와 베를렌느와 같은 상징주의 작품에 곡을 붙였다. 그는 리듬의 섬세함과 멜로디의 움직임, 장단조 특성의 폐지, 화음의 자유로운 확산과 연속 그리고 음악적 분위기 형성 등으로 그의 음악을 새롭게 만들어 나갔다. <목신의 오후에의 전주곡>과 <전주곡(Préludes)>, <<3개의 녹턴(Nocturn)>>, <바다(La Mer)>, 2권의 <영상/Images>, 피에르 루이스의 시를 작곡한 가곡집 <<빌리티스의 3개의 노래(Chansons de Bilitis)>> 등은 드뷔시의 상징주의의 영향을 보여준다.³³⁾

드뷔시와 상징주의의 교류는 드뷔시의 가곡 작품에서도 찾아볼 수 있다. 상징주의 시인들의 영향은 묘사적인 제목을 가진 많은 수의 작품에서 관찰되는데 보들레르, 베를렌느, 말라르메 같은 상징주의 시인들의 시는 어떤 이미지를 불러 일으키게 했기 때문이다. 드뷔시는 상징주의 시의 시적 리듬을 음악적 리듬에 충분히 어울리게 하였고 이러한 상징주의와의 교류는 드뷔시의 예술 양식을 결정하는데 큰 도움이 되었다. 또한 드뷔시는 프랑스어에 의한 시만을 가지고 작곡하였는데 대부분 인간 내면에 심상을 표현한 동시대 상징주의 시를 채택하였다.³⁴⁾

드뷔시의 상징주의 작품을 말함에 있어 <<펠리아스와 멜리장드>>도 빼놓을 수 없다. 메테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)의 희곡인 이 연극은 1892년 완성했으며 1893년 파리의 아방가르드 전용 무대인 와브르 극장에서 공연되었다. 드뷔시의 <<펠레아스와 멜리장드>>는 1902년 초연되었다. 당시 바그너의 음악에 싫증을 느낀 이후 대본을 찾고 있던 드뷔시에게 이 희곡은 이상적인 것이었다. 1893년에 곡 작업에 착수하여 1895년에 일단 최초의 형

33) 김경란, 『프랑스 상징주의』, (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 154.

34) 서진희, “C. A. Debussy의 Quatre chansons de jeunesse의 연구”, (부산대학교 석사학위논문, 2010), 11-12.

태가 갖추어졌으나 초연을 기다리면서 다시 수정하여 1902년 4월 30일에 초연하였다. 가사의 신비스러운 은유와 상상은 오묘한 화성, 차분한 색채, 음악의 억제된 표현과 완벽하게 어우러진다. 이 오페라에는 확실한 멜로디를 가진 ‘노래’가 없으며 중창, 합창, 발레, 서곡, 아리아도 없다. 드뷔시는 메테를링크의 희곡이 지닌 연극적인 성격을 파괴하지 않고, 원작의 시적인 특성을 그대로 음악으로 살리고 싶었다. 그래서 단어와 문장의 악센트를 글자 그대로 음악으로 옮겨 놓았고 노래보다 짧은 레치타티보 형식이 반복되어 등장한다.³⁵⁾

35) Grout and Palisca, *A History of Western Music*. (New York: W. W. Norton & Company, 1988), 편집국 역. 『서양음악사』. (서울: 세광음악출판사, 1996), 784-786.

3. 작품분석

1) 《젊은 날의 4개의 노래》 작곡 배경

드뷔시의 초기 가곡 모음집인 《젊은 날의 4개의 노래》는 1882년 베를렌느의 시에 곡을 붙인 <무언극> 과 <달빛>, 1881년 방빌의 시에 곡을 붙인 <피에로>, 1884년 말라르메의 시에 곡을 붙인 <환영>으로 구성 되어 있다.

이 4개의 곡은 ‘바스니에 시리즈(Vasnier Series)’에 포함된 독립된 곡으로 당시 친분이 있던 바스니에(Vasnier)부인에게 헌정된 곡이었으나, 1926년 프랑스 음악 간행물인 ‘라 르뷔 무지칼르’의 편집자에 의해 <Quatre chansons de jeunesse>라는 이름으로 출판되었다.³⁶⁾

2) 《젊은 날의 4개의 노래》 시인

드뷔시의 가곡집 《젊은 날의 4개의 노래》는 고답파 시인과 상징주의 시인들의 작품으로 수록되어 있다.

① 베를렌느(Paul Verlaine, 1844-1896)

<무언극> 과 <달빛>의 시인 베를렌느는 말라르메, 랭보와 함께 상징주의 시에서 중요한 위치를 차지하는 시인이다. 베를렌느는 플랑드르 지방의 메스(Metz)에서 공병 대위였던 아버지와 농업과 양조업을 경영하는 부유한 집안 출신의 어머니 사이에서 태어났다. 외아들이던 그는 부모의 사랑을 받으며 유년시절을 보내다가 파리에서 중등 교육을 마친 후 파리대학에 입학하여 법학부에서 공부하였으나 중퇴했다. 20세에 베를렌느는 보험회사에서 일하다가 파리시청의 서기로 근무하면서 시를 쓰기 시작하였다. 21세에 그는 아버지를 잃고 그 다음해에 시집 《현대 고답시집》에 7편의 시를 발표하였으며, 뒤이어 《토성인의 노래(Les Poems Saturniens, 1866)》를 출판하였다.

36) 박소영, “Claude Achille Debussy의 초기 Mélodie 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구,” (부산대학교 석사학위논문, 1999), 26.

두 번째 시집 《화려한 축제(Les fêtes galantes), 1869》에서는 인간 내면에 담긴 우수와 일상생활의 권태를 노래하였다. 이 무렵 친구의 사촌 여동생인 16세의 마틸드 모테와 약혼을 했다. 그는 자신의 약혼녀에 대한 마음을 섬세한 감수성으로 노래한 시를 모아 그의 세 번째 시집 《좋은 노래(La Bonne Chanson, 1870)》를 출판했다. 1870년에 그는 결혼식을 올렸지만 프랑스 보불전쟁이 일어나자 국방군에 입대하였다. 1871년에 발발한 파리 코뮌의 봉기에 참가한 이유로 시청 일을 그만두게 되었다. 그 무렵부터 젊은 시인 랭보와 동거를 시작하여 부부생활에 불화를 초래하였다. 베를렌느는 랭보와 함께 벨기에를 여행하다가 1873년 7월, 브뤼셀에서 술에 취해 랭보와 논쟁을 벌인 끝에 권총을 발사하여 그의 왼손에 상처를 입혀 2년을 교도소에서 보내게 된다. 그는 복역 중 네 번째 시집 《말없는 연가(Romances sans Paroles, 1874)》가 출판하고 출소 후 5번째 시집 《예지(Sagesse, 1881)》를 출판했다. 베를렌느는 어느 시골의 중학교에서 교사가 되었으나 제자인 소년과 동성애에 빠져 결국 파직되었다. 그 이후로 그는 추문과 가난으로 비참한 말년을 보내다가 1896년 1월, 52세의 나이로 세상을 떠났다.³⁷⁾

그가 간행한 시집은 총 20권에 이르며 약 840편의 시를 창작했다. 초기에 고답파의 일원이었던 베를렌느는 점차 보들레르의 영향을 받아 상징주의적인 작품을 썼다. 그 이후 랭보와의 만남을 통해 자신만의 감각과 상징들을 창조해 나가기 시작했다. 1871년과 1873년 사이에 그는 고답파 시에 대한 공격과 새로운 시의 이론을 정의하며 《시법》이라는 시를 발표한다. 그는 각운이라는 외형적 속박을 벗어나 보다 자연스러운 흐름 즉 음악적인 리듬이 있어야 한다고 주장하였다. 그리고 감성이 중요하므로 지성적인 요소들을 제거해야 한다고 주장하면서 정확한 시어를 선택하지 말고 뉘앙스만을

37) 허은혜, “A. C. Debussy의 「Ariettes oubliées」에 관한 연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2011), 20-22.

풍기라고 주장했다. 그는 인간의 내면세계와 감성을 음악적 효과와 상징을 통해 표현했다. 그의 시는 간결하면서 모호하게 내용을 암시한다.³⁸⁾ 베를렌느의 시는 소박하고 꾸밈없으며 친밀하고 서정적인 특성이 있는데 이는 그의 구어체 어조에서 가장 빛난다. 그의 내면세계에 대한 표현은 형식을 탈피하고 자유롭고 유동적으로 관념에 얽매이지 않는 것에 주안점을 두었다.³⁹⁾ 베를렌느의 시는 다른 상징주의 시인들에 비해 많은 작곡가들의 가곡의 소재로 사용되었다. 이는 그의 시가 다른 이들의 것보다 더 음악적이라는 증거가 되기도 한다. 베를렌느의 시에는 자음, 모음을 정교하게 결합하고 리듬의 융통성 있는 사용, 유연한 시적 흐름 등을 느낄 수 있다. 드뷔시도 베를렌느의 시로 많은 수의 가곡을 작곡했다.⁴⁰⁾

② 방빌(Theodore de banville, 1823-1891)

<피에로(Pierrot)>의 시인 방빌은 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)와 테오필 고티에(Theophile Gautier, 1811-1872)의 문하생으로써 고답파의 대표적 시인이다. 고답파는 형식을 중시한 나머지 깊이 있는 시의 정서가 부족하여 차차 쇠퇴하다가 상징파에게 자리를 넘겨주게 되었다.

방빌의 중요한 기법은 시의 운에 있다. 그는 사상이나 감정의 표현보다는 조형적인 미를 중시한 시를 발표해 자유로운 운의 변화를 보여주었다. 그는 작은 소재로 운이 맞는 희극, 우스꽝스러운 오드(ode: 운율을 지닌), 서정시 등 운 자체 안에서 익살스런 방법을 찾아내어 특별한 소리의 반향이나 조화된 효과를 통하여 웃음을 이끌어내었다.⁴¹⁾ 방빌은 고답파의 대표적인 시인이었으나 1850년대 후반에 이르러 상징주의 시인으로 활동했다. 방빌의 작

38) 박인효, 『프랑스시와 시인론(개정판)』 (서울: 조선대학교출판부, 2001), 193-194.

39) 김경란, 『프랑스 상징주의』 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 103.

40) 고미현, “가곡집 《Ariettes oubliées (잊혀진 소곡들)》에 표현된 드뷔시의 인상주의적 표현 기법”, (숙명여자대학교 석사학위논문: 2003), 20.

41) 이규식, 『프랑스 시인들』 (서울: 한남대학교출판부, 1994), 306-312.

품에서는 전반기에는 고답파의 영향을, 후반기는 상징주의의 경향이 나타난다.

③ 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)

<환영(Apparition)>의 시인 말라르메는 상징주의 시 운동을 창시하고 주도했다. 그는 1847년에는 어머니를, 1857년에는 여동생을, 1863년에는 아버지의 죽음을 경험했다. 이러한 가족들의 죽음은 그가 시를 쓰기 시작한 초기부터 표현했던 갈망, 즉 가혹한 현실세계를 떠나 또 다른 세계를 동경하는 사상의 원천이 되었다. 말라르메는 16세부터 시를 쓰기 시작해 20세에는 런던에서 영어교사자격을 취득하고 중학교 교사를 지냈다. 그는 일찍이 보들레르의 《악의 꽃(Les Fleurs du mal, 1857)》에 깊은 영향을 받아 시에 몰두하였다. 그는 《현대 고답시집》에 11편의 시를 발표하였는데 이 무렵에 이미 그의 시에서는 고답파의 영향이 줄어들고 보들레르의 영향의 상징적인 수법들이 두드러진다. 이어 《에로디아드(Hérodiade, 1871)》를 발표하며 말라르메는 고답파로부터 벗어나 자신만의 시 세계를 선보인다. 이 중 <목신의 오후>는 그의 시 중 걸작으로 평가된다. 매주 화요일에 그의 살롱에는 많은 지인, 후배들이 모여 ‘화요회’ 모임이 만들어졌으며 이 곳에서 많은 상징파 시인들과 인상주의 화가들이 교류했다.⁴²⁾

말라르메의 시의 특징으로는 완벽함과 간결함을 들 수 있다. 치밀한 시어로 구성된 그의 시는 평범하고 안이한 시를 멀리했다. 그는 상징적인 언어나 음향적인 언어를 통해 글로 형언할 수 없는 것을 표현하고자 했다. 그렇기 때문에 그의 시는 단어의 뜻으로만 생각할 경우 시가 난해하고 복잡하지만 이러한 문장 속에 아름다운 운율과 내적인 음악성을 가지고 있다.⁴³⁾

42) 박인남, “C. A. Debussy의 가곡 「Quatre chansons de jeunesse」에 대한 분석연구,” (창원대학교 석사학위논문, 2011), 23.

43) 박인효, 『프랑스시와 시인론(개정판)』 (서울: 조선대학교출판부, 2001), 227-233.

3) 무언극

(1) 시의 이해

<무언극>은 베를렌스가 1869년 출판한 시집 《화려한 축제》에 수록된 시이다. 이 시의 제목인 ‘Pantomime’이란 ‘모든 것(Panto)’과 ‘흉내 내는 사람(Minos)’에서 유래했다. 무언극은 16세기 이탈리아에서 시작되어, 유럽 전역에서 유행했던 대중극의 한 형태로서 대사 없이 몸짓 표현만으로 사상이나 감정을 표현하는 모든 연극적 형식 또는 그 연기자를 말한다.⁴⁴⁾

Pantomime

Pierrot qui n'a rien d' un Clitandre
Vide un flacon sans plus attendre
Et, pratique, entame un pâté.

Cassandre, au fond de l'avenue,
Verse une larme méconnue
Sur son neveu déshérité

Ce faquin d'Arlequin combine
L'enlèvement de Colombine
Et pirouette quatre fois.

Colombine rêve, surprise
De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix.
Ah

무언극⁴⁵⁾

클리탕드르와 전혀 다른 피에로는
작은 병을 더 이상 기다리지 않고 비운다.
그리고 실제적인 그는 파이에 손을 댈다.

카상드르는 한길의 밑에서,
흘린다 인정받지 못한 눈물을
상속권을 박탈당한 자신의 조카에게

이 아를캥 녀석은 궁리한다
콜롱빈느의 납치를
그리고 네 번을 빙빙 돈다.

콜롱빈느는 꿈꾼다, 놀란상태로
산들바람 속에서 한 마음을 느낄 것을
그리고 자신의 마음 안에서 목소리들을 들을 것을.
아

44) 한수연, “A. C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한 연구”, (성신여자대학교 석사학위논문, 2009), 37.

45) 최영희, 『프랑스 예술가곡: 발음과 해석』, (서울: 씨와이에치 성악연구소, 2003), 319.

베를렌즈의 시에서 피에로는 군중으로부터 소외당하는 동시에 군중을 경멸하여 스스로 소외되는 전형적인 인물이 어릿광대로 나타나고 있다. 하지만 어릿광대의 이미지를 베를렌즈가 독창적으로 만들어낸 것은 아니다. 희극적인 얼굴을 가지고 웃으면서 우는 듯한 피에로는 정신적인 고뇌를 상징하며 당시에 파리의 인기 있는 무연극의 주인공으로 19세기 중엽과 말엽에 전 유럽에서 유행하였다.⁴⁶⁾

이 시에 나타나는 배우들의 성격을 살펴보면 피에로(Pierrot)는 순박하고 평범한 청년이고, 클리탕드르(Clitandre)는 호색적이고 탐욕스러운 인물이다. 카상드르(Cassandre)는 심술궂고, 사나운 구두쇠 노인으로 상속받지 못한 조카의 불행을 기뻐하며 거짓된 눈물을 흘리고 있다. 아를캥(Arlequin)은 현실적인 사람으로 콜롬빈느(Colombine)와 사랑하는 연인사이이다.⁴⁷⁾

시는 크게 4단락으로 나뉘고 12행으로 구성되며 각운의 운율은 aab, ccb, dde, ffe의 형식으로 형식을 중시했던 고답파의 특징을 가지고 있다.

<표6> <무연극>의 운율

단락	단어	각운	기호
1	Clitandre	-ndre	a
	attendre	-ndre	a
	pâté	-té	b
2	l'avenue	-nue	c
	méconnue	-nue	c
	déshérité	-té	b
3	combine	-ine	d
	Colombine	-ine	d
	fois	-ois	e
4	surprise	-ise	f
	brise	-ise	f
	voix	-oix	e

46) 박혜정, “베를렌즈의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징,” (연세대학교 박사학위논문, 2001), 58.

47) Barbara Meister, *Nineteenth-century French song*, (Bloomington: Indiana Univ, 1980), 282.

(2) 악곡분석

이 곡은 전주-A-B-C-Coda의 형식구조를 가지며, 총 74마디의 길이로 이루어져 있다. 박자는 2/4로 일관되며 시의 단락의 특성에 따라 빠르기가 변화한다. 조성은 E장조- B장조- E장조의 전통적인 5도 딸림조로 이동하지만, 선법이나 반음계를 사용하여 조성적으로 모호함을 나타낸다. 또한 리듬과 셈여림도 다양하게 변화하여 곡의 신비스러운 분위기를 표현하고 있다. <무언극>의 형식구조는 다음과 같다.

<표7> <무언극>의 형식과 구성

형식	마디	조성	빠르기	박자
A	1-9	E Major	Allegro Moderato	2/4
	10-25			
B	26-29	g# minor		
	30-46	- B Major		
C	47-56	F# dorian	Andante	
Coda	57-74	E Major	Tempo I	

㉠ A부분

마디 1-9는 전주부이며 이 전주부는 다시 마디 1-3, 4-5 그리고 6-9로 나뉜다. 조성은 E장조이지만 첫 음은 c#1 병행으로 시작하고 으뜸화음이 즉시 나타나지 않고 지연되며 많은 임시표가 사용되어 조성이 모호하다. 또한 8도 병행을 이루는 단선율로 이루어져 있어 명확한 화성은 찾을 수 없다. 마디 1과 4에서는 짧은 이음줄을 사용함으로써 리듬이 불규칙적으로 변화한다. 마디 1의 음형은 이 곡 전체의 반주부와 성악부를 통하여 나타나는 리듬형태로서 핵심 동기의 역할을 한다.⁴⁸⁾ 마디 1-3에서 등장한 8도 병행은 마디 4-6에서도 같은 음형이 옥타브 하행하며 반복된다. 포르테와 피아노가

48) 이후 전 곡에 사용된 중심동기라는 의미의 '전주동기'라 칭한다.

극적으로 대조를 이루며 등장인물들과 시 내용의 과장된 모습을 표현한다. 마디 6-9는 장식음을 포함한 하행선율로 성악부에 등장할 으뜸음을 준비한다.

<악보 1> <무언극> 마디 1-9

Allegro moderato

마디 10-13은 피에로와 클리탕드르의 대조적인 성격을 나타낸다. 피에로라는 가사를 노래할 때는 완전 4도의 선율과 경쾌한 전주동기의 사용으로 피에로의 평범한 성격을 나타내며, 클리탕드르를 노래할 때는 앞꾸밈음과 긴 이음줄의 사용 그리고 비화성음의 순차하행으로 클리탕드르의 호색적이고 탐욕스러운 심리를 표현한다.⁴⁹⁾

49) 한수연, “A. C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한 연구”, (성신여자

마디 10-11은 반주부에서 전주동기의 리듬을 화성으로 변형하여 사용하고 있다. 이음줄의 위치 변화, 스타카토 그리고 ‘détaché(뚜렷이 드러나게)’의 지시어를 사용하여 가사의 분위기를 살리고 있다. 또 반주부에서 단조적 분위기를 나타내는 f 더블샵을 사용함으로써 극중 인물의 이중적인 성격을 드러내었다.

마디 12에서는 딸림화음의 3전위가 나타나는데 그 다음 코드로 관계성이 없는 D7코드를 사용한 것을 볼 수 있다. 딸림화음은 으뜸화음으로 해결되어야 하지만 드뷔시는 그렇게 하지 않고 색채를 낼 수 있는 화성을 사용하기 위해 일시적으로 조성애 속하지 않은 화성을 사용하였다.

<악보 2> <무언극> 마디 10-13

마디 14-15에서는 성악선율과 반주부의 내성이 8도 병진행으로 나타난다. 마디 22와 마디 24 반주부에서는 마디 18에서의 성악선율을 반주부의 하성부에서 모방하고 반복한다. 또한 약박에 악센트, 이음줄, 크레센도, 테크레센도의 썸여림을 나타내는 악상기호를 효과적으로 지시하였다.

마디 18-21은 조성의 변화가 보이는 곳으로 이 네 마디는 다장조의 II-V

대학교 석사학위논문, 2009), 40.

- I의 움직임이 보이면서 전조는 아니지만 다장조의 화음들을 차용하여 드뷔시가 원하는 색깔을 냈다.

<악보 3> <무언극> 마디 14-25

14
Vide un flacon sans plus attendre

18
Et pratique, en-tame un pâté

C: II V I

㉠ B부분

마디 26-29는 A에서 B로 가는 경과구이다. 이 부분 역시 조성이 정확하게 드러나지 않고 계속되는 반음계적 하행 진행으로 으뜸화음 역시 발견되지 않는다. 마디 26-27에서 반주부의 리듬형을 마디 28-29에서 축소시켜 반복 하며 하성부의 16분 음표 연타 동기는 증2도 관계를 이루어 긴장감을 준다. 반복되는 16분음표의 사용은 경쾌하고 해학적인 분위기를 더한다.

마디 30-31은 화성이 반음씩 하행 진행하면서 성악부와 반주부의 하성부가

8도 병진행을 한다. 또 장조와 단조가 번갈아 사용되어 색채감을 주었다. 마디 32부터는 카상드르가 유산상속을 받지 못하게 된 조카를 위해 거짓된 눈물을 흘리는 부분을 표현하기 위해 반음계적 하행진행을 사용하고 짧은 음가마다 시의 음절을 넣어줌으로써 시를 강조한다. 전체적인 반음계 사용으로 조성을 모호하게 하며 마디 36에서는 크레센도를 함으로써 다음 장면을 준비한다.

<악보 4> <무언극> 마디 26-36

26

26

sf

30

Cas - sandre, au fond de l'a - ve - nue, Verse u - ne

33

lar-me mé-con-nue Sur son ne - veu dés - hé - ri - té

cresc.

마디 37-44는 아를캥이 자신의 연인인 콜롬빈스의 납치를 궁리하는 부분으로 마디 37부터 B장조로 전환된다. 마디 37-38의 성악부에서는 5음 음계를 사용하고 있다. 반주부는 전주 동기가 확대된 음형으로 나타나며, 포르테(f)와 스포르찬도(sf)를 사용하여 납치의 긴박한 느낌을 표현한다. 마디 43-44는 시의 9행 'Et pirouette quatre fois(그리고 네 번을 빙빙 돈다)'을 반복하며 강조하고 있다.

B부분에 등장하는 반음음계와 5음 음계는 조성의 모호함을 주었으나 마디 44는 V-I의 완전 종지로 끝나면서 기능적인 화성이 사용되었다. 드뷔시는 이와 같이 기능적인 화성과 색채적인 화성을 동시에 사용하는 것을 볼 수 있다. 마디 45-46은 경과구로 당김음을 사용한 동일음으로 진행함으로서 앞부분과는 다른 분위기를 암시한다.

<악보 5> <무언극> 마디 37-46

5음 음계 사용

Ce fa-quin d'Ar-le-quin com-bi-ne... L'en-lé-vement de Co-lom-bi-ne

Et pi-rou-et-te qua-tre-fois Et pi-rou-et-te qua-tre fois

당김음 사용

㉔ C부분

이 부분은 A, B부분과 대조적으로 분산화음을 사용하여 서정적이고 꿈꾸는 듯한 분위기를 묘사한다. 빠르기는 Allegro Moderato에서 Andante로 앞부분보다 느리게 바뀌고 셈여림도 포르테에서 피아니시모로 변화된다. 경쾌했던 리듬은 성악부의 긴 프레이즈 선율과 반주부의 7화음, 9화음의 32분음표 분산화음형태로 바뀌며 서정적으로 변한다. 이것은 콜롱빈느의 황홀한 꿈의 세계와 마음속의 음성을 귀 기울여 듣는 모습을 표현한다.

<악보 6> <무언극> 마디 47-48

47 *pp* **Andante**

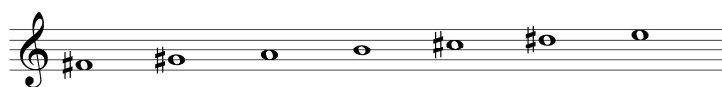
Co - lom - bi - ne réve, sur

47 **Andante** *pp*

동형 진행

마디 47-51에서는 음형의 첫 음이 F#에서 E#, 그리고 E로 반음계적 하행을 보여준다. 이 부분 역시 으뜸화음과 조성은 정확하게 드러나지 않는다. 대신 F#을 중심으로 한 도리안(dorian) 선법을 사용하였다. 마디 49에서는 F# 도리안이 사용되다가 마디 50에서는 첫 박과 두 번째 박의 음이 E#과 E를 반복하면서 장조와 선법이 반복하며 등장한다. 이러한 사용은 기능적인 화성이 아닌 순간의 색채를 표현하고자 사용된 것이라 할 수 있다.

<악보 7> F# 도리안



<악보 8> <무언극> 마디 49-51

A musical score for three measures (49, 50, 51) of a piece. Each measure includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: 'pri - se de sen - tir un coeur dans la bri - sc'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.

마디 53 성악부에서 c¹에서 g[#]로 진행되는 증5도와 그 이후 계속 변칙적으로 나타나는 임시표들이 등장한다. 마디 54에서는 ‘voix(목소리)’를 표현하기 위해 반주부의 알토성부에서는 악센트를 가진 음들이 순차 하행한다. 후에 같은 유형으로 시의 12행 ‘Et d’ entendre en son cœur des voix(그리고 자신의 마음안에서 목소리들을 들을 것을)’을 반복하며 의미를 강조한다. 마디 55에서는 G장조의 으뜸화음이 등장하고 뒤에 변화한 화음은 으뜸화음을 꾸며주는 수식코드 역할로 사용된다.

<악보 9> <무언극> 마디 52-55

52 증5도
Et d're - ten - dreen son coeur des

54
voix Et d'en - tendre en son coeur des

수식코드 수식코드

㉔ Coda부분

Coda부분은 빠르기가 처음빠르기로(Tempo I)로 바뀌고 성악부는 'Ah'로 노래하는 보칼리제(Vocalize)로 높은 음역의 기교적인 성악부분이다. 마디 57-60은 마디 10-13의 반복형식이다. 반주부는 동일한 형태이지만 성악부는 다른 형태로 이루어져 있다. 짧은 레가토, 스타카토 등의 사용으로 경쾌함을 자아내던 앞부분과 달리 Coda부분은 긴 이음줄을 사용하고 'Ah'로 일관된 가사를 사용한다.

마디 61-66은 성악부 선율에 스타카토와 다양한 리듬을 사용하여 경쾌함을 나타내지만 반주부에서 단조로운 리듬의 6도의 단3화음과 증3화음이 번갈아 나타나며 대조를 이룬다. 증화음은 6도를 보조해주는 화성으로 등장하여 6도의 진행을 연장시킨 후 마디 67에서 으뜸화음으로 돌아와 곡을 종결시킨다. 마디 67-74는 전주동기가 반주부의 하성부에서 나타나고 상성부에서는 32분 음표 앞꾸밈음이 등장하여 귀엽고 발랄한 인물들의 모습을 익살스럽게 표현하였다.

<악보 10> <무언극> 마디 57-74

57 *pp*
Ah

57 페달포인트

61 증3화음 단3화음 m.d. m.d.

67 *f*

Detailed description of the musical score: The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems. The first system (measures 57-60) features a vocal line starting with a piano (*pp*) dynamic and the word 'Ah'. The piano accompaniment includes a 'pedal point' (페달포인트) in the bass line. The second system (measures 61-66) shows the vocal line with triplets and the piano accompaniment with chords labeled '증3화음' (augmented triad), '단3화음' (minor triad), and 'm.d.' (mezzo-forte). The third system (measures 67-74) continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a forte (*f*) dynamic.

4) 달빛

(1) 시의 이해

<달빛>은 첫 곡인 <무언극>과 같이 베를렌느의 시집 『화려한 축제』에 수록된 시로 18세기 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림에 대한 시적 분위기를 주제로 삼는다. 이 시에 나타난 ‘달빛(Clair de lune)’과 ‘가면들(masques)’, ‘춤(dansant)’과 ‘황홀감에 흐느끼는 분수(sangloter d’extase)’는 가장 독창적인 베를렌느의 표현이다. 그는 자신의 시에서 독창적인 시어를 사용하여 일상적인 풍경을 새롭게 표현한다.⁵⁰⁾

Clair de lune

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du 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.

달빛⁵¹⁾

당신의 영혼은 멋진 풍경이기에
매력적인 가면극 광대들이 와서
류트를 연주하면서 춤추지만 거의
슬프기조차 하다 그들의 기이한 꾸밈 때문에.

단조에 맞춰 노래하지만
승리한 사랑과 제철을 만난 삶,
그들은 자신의 행복을 믿지 않는 듯하다
그리고 그들의 노래는 달빛과 뒤범벅이 된다,

고요하며 슬프고도 아름다운 달빛,
달빛은 나무에서 새들을 꿈꾸게 한다
그리고 분수를 황홀함으로 흐느끼게 한다,
대리석상들 한가운데 있는 날씬한 커다란 분수

50) 문충성, 『프랑스 상징주의 시와 한국의 현대시』, (서울: 제주대학교 출판부, 2000), 48, 50.

51) 최영희, 『프랑스 예술가곡: 발음과 해석』, (서울: 씨와이에치 성악연구소, 2003), 251.

시는 제목 그대로 달빛 아래의 분위기를 묘사함으로써 인간의 내면적 풍경을 나타내고 있다. 이 시에서 달빛은 그 자체로 슬프고도 아름다운 모습을 보이면서, 동시에 모호한 분위기의 상징이 된다. 이 달빛 속 풍경은 바로 첫 연에서 나타나 있듯이 그대의 영혼(Votre âme)이다. 시인의 영혼으로도, 독자의 영혼으로도 해석될 수 있을 영혼의 상태가 풍경으로서 나타나고 있다.⁵²⁾

이 시는 이후 1892년 드뷔시가 작곡한 《화려한 축제 I》에서도 같은 제목으로 사용되었으며 포레도 이 시로 같은 제목의 곡을 작곡했다.

시는 크게 3단락으로 나뉘고 12행으로 구성되며 각운의 운율은 abab, cdcd, efef이다.

<표8> <달빛>의 운율

단락	단어	각운	기호
1	choisi	-si	a
	bergamasques	-asques	b
	quasi	-si	a
	fantasques	-asques	b
2	mineur	-eur	c
	opportune	-une	d
	bonheur	-eur	c
	lune	-une	d
3	beau	-eau	e
	arbres	-bres	f
	d'eau	-eau	e
	marbres	-bres	f

52) 박혜정, “베를렌드의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징,” (연세대학교 박사학위논문, 2001), 178-181.

(2) 악곡분석

드뷔시의 가곡 <달빛>은 A-B-A'-Coda의 형식으로 총 84마디의 길이로 이루어져 있다. 이 곡의 박자는 3/8이며 빠르기는 Andantino, 조성은 F#장조로 진행된다.

<표9> <달빛>의 형식과 구성

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

㉠ A부분

A부분은 전주(마디 1-10)와 성악부(마디 11-30)로 구성된다. 10마디로 구성된 전주는 4마디의 선행악구와 6마디의 후행악구로 구성된다. 전주에 나타난 주요 모티브들은 악곡 전반에 걸쳐 등장하여 곡의 통일성을 제시한다.⁵³⁾

53) 이 모티브는 전주 동기라 부른다.

마디 1에서는 F#장조의 딸림9화음이 등장하고 그 안에 C장조의 딸림화음 2전위가 같이 나타난다. 하지만 이것은 기능적인 화성의 역할이 아닌 수식 코드로서의 역할만 한다. 전주부는 계속 딸림9화음이 지속되며 분위기를 암시하다가 마디7-8에서 사용한 음형을 마디 9-10에서 보충하여 확장시킨다. 마디 7-10에서는 옥타브를 넘나드는 7화음과 11화음을 서로 교대시켜 모호한 조성과 색채를 나타내며 풍성한 화음의 역할을 하고 있다. 마디 5-6에서는 전주동기가 옥타브 아래에서 재현되어 달빛이 비추는 모습을 상상하게 한다. 또한 쉼표에 페르마타를 지시하여 딸림화음의 긴장감을 더해주고 성악부가 들어오기 전 전주를 마무리하는 효과를 준다.

<악보 11> <달빛> 마디 1-10

Andantino

Andantino 전주동기

V9

V11 VII7 |

A부분의 두 번째 단락인 마디 11-30은 환상적인 변장을 하고 매혹적인 가면을 쓴 사람들이 와서 류트를 연주하고 춤을 추지만 변장 속 그들은 슬픔에 차 있는 내용을 노래한다.

마디 11-20은 F#장조의 으뜸화음과 팔림화음이 반복해서 나타나며 조성이 확실하게 드러나고 있다. 마디 22와 마디 24는 장, 단조로 변화를 주면서 가사의 내용을 부각시켰고 마디 27-28에서는 나폴리 6화음이 등장하고 팔림화음으로 해결하지 않고 으뜸화음으로 바뀌면서 나폴리 6화음으로서의 기능을 하지 않고 있다. 마디 27-30의 반주부에서는 전주동기의 리듬이 하성부에서 변형되어 나타난다.

<악보 12> <달빛> 마디 21-30

21
Jou-ant du luth et dansant et qua-si Tris-tes sous leurs dé-gui-se-

장, 단조 변화

26
ments - fan - tas - ques

N6 I

㉔ B부분

마디 31-53은 B부분이다. 마디 31부터는 관계조인 C#장조가 등장하면서 II-V-I의 구성을 보여주고 있다. 마디 40과 마디 42는 온음음계로 으뜸화음을 꾸며주면서 다음에 등장할 새로운 화음으로의 전환을 예비하는 기능을 하고 있다.

<악보 13> <달빛> 마디 31-42

31
 Tout - en chan - tant sur le mo - de - mi - neur L'a - mour vain - queur et la -
 C#M: 점4분음표 지속음 II V
 37
 vie op - por - tu - ne Ils n'ont pas l'aor de croire à leur bon - heur
 dim. 수식코드 수식코드

마디 43-53에서는 시의 8행인 'Et leur chanson se mêle au clair de lune, (그리고 그들의 노래는 달빛과 뒤범벅이 된다)'를 두 번 반복한다. 마디 43-46 성악부에서는 짧은 이음줄과 함께 단3도와 증2도를 사용하면서 분위

기를 고조시키는 반면 반복부에서는 피아니시모(pp)로 시작하면서 화음이 점차 하강하며 가사를 강조한다. 반주부에 있어서는 C음을 지속음으로 하면서 상성부는 전주동기의 변형을 사용하여 가사의 분위기를 표현해 주고 있다.

<악보 14> <달빛> 마디 43-53

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

43 *p* 페달포인트
FM: I V I V I V I V

47 *pp* Et leur chan - son se mêle au clair de -

47 *pp* EM: I

50 lu - ne

50 F#M: V

㉔ A'부분

시의 10, 11행 'Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres/ Et sangloter d'extase les jets d'eau(달빛은 나무에서 새들을 꿈꾸게 한다/ 그리고 분수를 황홀함으로 흐느끼게 한다)' 부분은 새와 분수를 의인화하고 있다. 이 부분에 해당하는 마디 60-68의 반주부의 상성부에서는 똑같은 음형이 계속적으로 반복한다. 마디 63까지 진행되던 으뜸화음은 마디 64에서 딸림7화음과 반감7화음을 사용하면서 색채감을 한층 살려주었다가 다시 마디 79-80에서 V7- I 화음으로 종결지은 후 Coda로 진행된다.

<악보 15> <달빛> 마디 61-70

61 *ritenuto*
qui fait rê - ver - les oi - seaux dans les ar - bres et san - glo -

66 *p*
ter - d'ex - ta - se les jets d'eau les grands jets d'eau svel

반감7화음 V7 I

㉔ Coda부분

종결부분으로서, 이 시의 주제 구에 해당하는 가사 ‘Au calme clair de lune triste et beau(아름답고도 슬픈 고요한 달빛)’을 낭송조로 반복하여 음음으로써 인상적인 색채감을 강조하고 있다. 특히 마디 77-81은 위 가사를 반복하는 부분으로 ‘moderato et très retenu(매우 조심스럽게)’를 사용하여 달빛 아래의 고요한 분위기를 표현하였다. 후주에서는 반주부의 하행부가 상행하며 으뜸화음을 확장시키고 피아니시모와 늘임표를 사용하여 여운을 남기며 잔잔하게 끝맺는다.

<악보 16> <달빛> 마디 75-84

75 *morendo et très retenu*
 Ah Au calme clair de lune triste et

75 F#M: I

80 beau

80 *pp*

I

5) 피에로

(1) 시의 이해

<피에로>는 1881년 방빌의 시에 작곡되었으며 이 시는 코메디아 델라르테에 등장하는 인물 중 피에로의 행동을 묘사했다.

이 시에 등장하는 달과 두 번째 곡의 달은 다른 특징을 가진다. 두 번째 곡 <달빛>에서 달은 처음부터 마지막까지 배경과 분위기를 암시하는 역할만을 하는 반면에 <피에로>에서의 달은 직접 배우와 소녀를 훑쳐보는 능동적인 모습으로 등장한다.

Pierrot

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 œil 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 œil en coulisse
À son ami Jean Gaspard Debureau.
Ah, Ah.

피에로⁵⁴⁾

군중이 주시하는 착한 피에로는
아를캥의 결혼을 결말지은 다음
공상에 잠겨 성전의 큰길을 따라간다.
보드라운 점퍼블라우스 차림의 한 소녀가,
헛되이 장난스런 눈으로 그를 유혹한다

하지만 신비롭고 윤기 있는 그 여자는
그를 자신의 가장 소중한 환희로 만든다
황소 뿔 모양의 새하얀 달은
흑막 있는 눈의 시선을 던진다
그의 친구 장 가스파르 드뷰로에게,
아 아

시는 각각 5행으로 구성된 2연의 시로서 시에 사용된 각운의 운율은 ababb, ccdcd이다.

54) 최영희, 『프랑스 예술가곡: 발음과 해석』, (서울: 씨와이에치 성악연구소, 2003), 323.

<표10> <피에로>의 운율

단락	단어	각운	기호
1	contemple	-emple	a
	d'Arlequin	-quin	b
	temple	-emple	a
	casquin	-quin	b
	coquin	-quin	b
2	lisse	-isse	c
	délice	-ice	c
	taureaux	-eaux	d
	coulisse	-isse	c
	bureau	-eau	d

(2) 악곡분석

이 곡은 A-B-Coda의 형식을 가지며 총 61마디의 길이로 이루어져 있다. 박자는 2/4이며, 빠르기는 Allegro Moderato로 일관되게 진행되며 조성은 단조(minor)와 장조(Major)의 변화가 있다. 드뷔시는 동요 “Au clair de la lune(달빛)”의 멜로디를 곡 전체에 사용했다. 이 11개의 음은 전주 및 반주부, 성악부의 프레이즈 사이, 대선율, 멜로디에서 나타난다.⁵⁵⁾

<악보 17> “Au clair de la lune”의 멜로디



<표11> 피에로의 형식과 구성

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

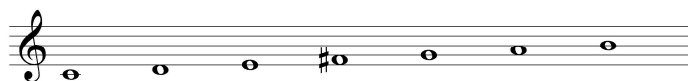
55) Barbara Meister, *Nineteenth-century French song*, (Bloomington: Indiana Univ, 1980), 284.

㉠ A부분

<피에로>에서 사용된 “Au clair de la lune”의 멜로디는 주제 동기 역할을 한다. 마디 1-10은 전주부로서 주제동기가 마디 2-3과 마디 5-6의 상성부 내성과 마디 7-8 하성부에서 등장한다. 이 주요 선율을 마디 1-4에서는 스타카토로 등장하여 옥타브의 도약진행, 포르테로 연주한다. 마디 1-8에서는 상성부의 외성이 b-bb-a-ab-g로 반음계 하행한다. 그리고 주제동기가 마디 9-10에서 옥타브 병행한다.

이 전주부에서는 조성이 e단조이지만 으뜸화음이 지연되어 있다. 그리고 C 리디안(Lydian)으로 진행된다. 마디 9-10에서 하행하는 옥타브 병행은 으뜸음을 암시하며 E 에올리안(Aeolian)으로 진행하였다.

<악보 18> C 리디안



<악보 19> E 에올리안



<악보 20> <피에로> 마디 1-10

Allegro moderato

A부분(마디 11-30)은 A부분으로 피에로를 연기하는 배우가 아를캥의 결혼을 마무리 짓는 내용의 연극을 마친 후 공상에 잠겨 길을 걷고 있을 때 한 소녀가 유혹의 눈길을 보내오는 내용이다. 반주부에서는 주제 동기가 지속적으로 나타난다. 마디 11-14와 마디 19-22에서 주제동기가 하성부와 상성부에서 번갈아가며 사용되고 마디18과 23-26에서는 주제 동기에 화성이 더해져 사용되었다. 성악부에서는 마디 17-18에서 아를캥(Arlequin ,익살광대)을 트릴을 사용하여 익살스러움을 표현하고, 마디 29-30의 코캥(coquin ,장난꾸러기)에서는 16분음표의 꾸밈음 형태를 사용함으로써 익살스런 모습을 연상시켰다.

<악보21> <피에로> 마디 11-26

11 *mf*
Le bon pier - rot — que la fou - le con tem - ple A - yant fi - ni les-no - ces

17 *mp*
d'Ar - le - quin Suit en son - geant - le bou - le - vard du tem - ple.

23
U - ne fil - lette au sou - ple ca - sa - quin

㉞ B부분

B부분에서는 앞부분의 조성인 e단조에서 E장조로 전조하여 밝은 분위기를 나타내고 있다. 마디 35-38 'Faisant de lui sa plus chère délice(그를 자신의 가장 소중한 환희로 만든다)'에서는 환희를 표현하기 위해 마디 31-34와 대조를 이루는 경쾌한 도약을 이루고 있다. 마디 31에서는 으뜸화음의 2전위로 페달포인트로 'B'로 진행하며 마디 35부터는 으뜸음 'E'로 페달포인트를 주고 있다. 또한 마디 46-47에서 사용된 도약 진행은 'oeil coquin(장난스런 눈)'을 표현하고 있다. 반주부에서는 이 곡의 주제동기를 상성부와 하성부에서 번갈아가며 계속적으로 반복되며 익살스러운 곡의 분위기를 더욱 두드러지게 하고 있다.

<악보22> <피에로> 마디 31-38

31 Et ce - pen - dant mys - té - ri euse et lis - se

31 Fai - sant de lui sa plus ohé - re dé - li - ce

35 m.g.

마디 44는 F장조의 딸림화음으로 E장조의 으뜸화음을 보조해주고 있고 마디 48은 반감7화음이지만 그 역시 딸림화음으로 해결되지 않고 으뜸화음으로 진행되어 기능적인 역할이 아닌 색채의 역할을 한다. 마디 48-50은 E장조에서 E 에올리안으로 자연스럽게 넘어가는 역할을 해준다.

<악보 23> <피에로> 마디 44-51

44

Jette un re - gard de son oeil en cou - lis - se

44

m.g.

EM: V/F(보조) I

48

A son a - mi Jean Gas - pard De by - reau.

48

반감7화음 I IV7

㉔ Coda부분

Coda부분은 전주부에서와 마찬가지로 E 에올리안으로 진행된다. 반주부는 계속적인 주제동기의 사용으로 곡에 통일성을 주었다.

성악부는 ‘Ah’만을 노래하는 보칼리제(Vocalize)를 사용하였다. 마디 51-52와 55-56의 반주부는 6도 화성 하행 선율을 똑같이 사용하고 있다. 이 후

마디 59-60에서 다시 익살스런 광대로 돌아오는 모습을 연상시키기 위해 트릴을 이용하고 고음인 'b'음으로 끝을 맺고 있다. 반주부는 마지막까지 주제 동기를 사용하여 해학적인 분위기를 나타내며 으뜸음으로 종결한다.

<악보24> <피에로> 마디 53-61

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 53 to 60, and the second system covers measures 57 to 61. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment includes a section labeled 'E 에올리안' (Eolian) in the bass clef. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and features trills in the vocal line, indicated by circled 'tr' symbols. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

6) 환영

(1) 시의 이해

<환영>은 1884년 상징주의의 대표적 시인인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시에 붙인 곡이다. 이 시는 말라르메가 1863년 런던 체류 시 친구 카잘리스의 연인을 위하여 지은 것이다. 말라르메는 이 시에서 ‘환영’을 달, 물, 꽃을 통해 상징적으로 표현한다. 달은 슬프고 꽃은 고요하고, 한숨은 희고 슬픔의 냄새가 있고, 흰 꽃다발은 별빛으로 향기롭다. 드뷔시는 시의 각 행의 구별이 모호하도록 작곡하여 곡의 몽환적인 분위기를 잘 표현하였다.⁵⁶⁾

Apparition

환영⁵⁷⁾

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 glissants sur l'azur des corolles.

달은 슬피하였다. 눈물 속의 천사들은
꿈을 꾸다 손에 활을 들고, 꽃들의 고요함 속에서
얇고 가벼운, 죽어가는 비올로 끌어내었다
미끄러져 가는 새하얀 흐느낌 화관의 창공 위.

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 축복된 날이었다 너의 첫 입맞춤으로 인해.
나를 박해하기 좋아하는 나의 몽상은
교묘하게 취했다 비애의 향기로
후회도 공허함도 없이 남겨놓은

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

그것을 획득한 심장에게 실현된 꿈
난 표류했다 그러므로 낡은 포장도로에 시선을 고정한 채
머리털의 태양과 함께, 거리에서 그것도 밤에,
너는 내게 웃으며 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 blanc bouquets d'étoiles parfumées.

그리고 난 투명한 모자를 쓴 요정을 본 것으로 믿었다
요정은 예전에 귀여운 어린 시절의 아름다운 꿈속에서
지나가며, 남겼지 언제나 반쯤 쥔 자신의 손으로부터
향기로운 별로 이루어진 하얀 꽃다발의 눈을

56) Barbara Meister, *An Introduction to The Art Song*, (New York: Taplinger Pub. Co.,1980), 이경숙 번역 『예술가곡 개론』 (서울: 지문사, 2014), 222-223.

57) 최영희, 『프랑스 예술가곡: 발음과 해석』, (서울: 씨와이에치 성악연구소, 2003), 220.

시는 크게 4단락으로 나뉘고 16행시로 구성되며 각운의 운율은 aa, bb, cc, dd, ee, ff, gg, hh이다.

<표12> <환영>의 운율

단락	단어	각운	기호
1	pleurs	-eurs	a
	feurs	-eurs	a
	violes	-oles	b
	corolles	-olles	b
2	baiser	-iser	c
	martyriser	-iser	c
	tristesse	-esse	d
	lasisse	-esse	d
3	l'accueili	-ili	e
	vieilli	-illi	e
	la rue	-rue	f
	apparue	-rue	f
4	clarté	-té	g
	gâté	-té	g
	fermées	-mées	h
	parfumées	-meés	h

(2) 악곡분석

이 곡은 A-B-C-D의 통작형식으로 총 59마디의 길이로 이루어져 있다. 박자는 9/8에서 3/4로 변화하며 조성은 E장조에서 Gb장조로, C장조에서 Gb장조로 다양하게 변화하지만 각 조성간의 연관성이 없으며 빠르기는 Andantino로 일정하다.

<표13> <환영>의 형식과 구성

형식	마디	조성	빠르기	박자
A	1-12	E Major	Andantino	9/8(3/4)
B	13-24	Gb Major		3/4
C	25-40	C Major		
D	41-59	Gb Major		

㉠ A부분

반주부는 피아니시모의 셈여림으로 넓은 음역을 도약하는 16분음표로 이루어져 있고 하성부는 당김음 리듬과 감3화음의 성격을 띠게 하는 f음으로 이루어져 있다. f음은 마디 3-4에서 F코드로 확장된다. F장조의 화음으로 진행하지만 이것은 조성의 전환이 아니라 화성이 가지는 색채를 단순하게 이용한 것이라고 할 수 있다.

성악부 마디 2에서는 ‘rêveusement(꿈꾸듯이)’라는 지시어와 함께 으뜸화음의 5음 반복으로 꿈꾸는 듯한 낭송적인 선율이 등장하여 곡의 분위기를 신비롭게 만들어 준다. 마디 2-6에서 성악부의 멜로디가 반음계로 상승하며 분위기를 고조시킨다. 마디 7-8에서는 가사 ‘dans le calme des fleurs Vaporeuses(꽃들의 고요함 속에서)’를 표현하기 위해 ‘un peu retenu(조금 더 신중하게)’라는 지시어와 함께 성악부에서 피아니시모의 셋잇단음표가 등장하였다.

<악보 25> <환영> 마디 1-5

Andantino

동행진행

EM: I

p rêveusement

La lu - ne s'at - tris - tait

Des sé - ra - phins en pleurs Rê

마디 9에서는 D장조 화음이 등장하는데 이 또한 색채의 변화를 주기 위한 시도로 보인다. 마디 11에서 연속적인 7화음의 반음계적 하행 진행으로 조성과 화성이 모호해진다. 마디 12에서의 반주 화성은 다음 B부분에서 시작되는 Gb장조의 이명동음인 F#장조의 반감7화음이 사용되었다. 반감7화음은 그 다음에 진행되는 Gb의 5도로 진행됨으로써 해결된다.

<악보 26> <환영> 마디 9-12

9 *a Tempo* *p*

tiraient de mou - ran - tes vi - o - les De blancs san -

11

glots glis - sants sur l'a - zur des co - rol - les

7화음의 연속적 반음계 하행

㉞ B부분

B부분은 마디 13-24로 조성이 Gb장조로 바뀌고 성악부와 반주부의 박자가 3/4로 통일된다.

마디 13-16에서 가사 'C'était le jour béni de ton premier baiser.(그날은

축복된 날이었다 너의 첫 입맞춤으로 인해.)'를 표현하기 위해 성악부는 Ab의 고음으로 시작하며 메조포르테와 악센트를 사용하였고 반주부는 첫 박에 넓은 음역의 분산화음을 사용하였다. 마디 15-16의 반주부에서는 전타음을 사용해 풍성한 소리를 낸다.

마디 17-18에서는 가사 'Ma songerie aimant à me martyriser(나를 박해하기 좋아하는 나의 몽상은)'를 표현하기 위해 성악부에서 피아노와 셋잇단 음표, 당김음을 사용하고 반주부에서는 하성부에서 당김음 리듬형을 사용하여 복잡한 심리를 표현했다.

<악보 27> <환영> 마디 13-20

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 13-16, and the second system covers measures 17-20. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, and includes annotations for performance techniques like '당김음사용' (staccato) and '전타음' (pedal point). The lyrics are in French: 'C'était le jour bé-ni de ton pre-mier bai-ser.' and 'Ma son-ge-rie ai-mant à me mar-ty-ri-ser S'e-nivrait sa-vam-ment du parfum de tris'. There are also Korean annotations: '전타음' and '당김음사용'.

마디 22-24에서는 가사 'Que même sans regret et sans déboire laisse(후회도 공허함도 없이 남겨놓은)'을 표현하기 위해 화음형 당김음 반주부위에 성악부가 순차적으로 하행하는 선율에 악센트를 주어 가사를 더욱 강조하였다.

<악보 28> <환영> 마디 22-24

22 *f* Que mē - me sans re - gret et sans dé - boi - re lais - se

22 *mf* 당김음사용

FM:|

㉔ C부분

C부분은 C장조로 전조가 되며 피아니시모로 시작한다. 반주부의 상성부가 셋잇단음표 연타로 분위기를 바꾸는데 도움을 준다. 마디 32부터 ‘Animez peu à peu(점점 더 생동감 있게)’ 라는 지시어와 함께 크레센도 되며 노래는 마디 39 ‘apparue(나타나다)’를 향해 점점 고조된다. 반주부도 셋잇단음표를 사용하여 분위기를 한층 고조시켜준다. ‘apparue’에서는 최고음인 ‘c²음을 포르티시모로 노래하여 음악을 최고조를 이끌어준다.

반주부에서는 양손의 연타리듬으로 절정부분을 강조한다. 마디 32부터는 Eb장조의 팔림화음이 반주부에서 페달포인트로 C부분이 끝나는 마디 40까지 사용된다.

<악보 29> <환영> 마디 32-40

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 32-34) features a vocal line with lyrics: 'li Quand a - vec du so - lei aux che - veux, dans la'. The piano accompaniment has a triplet accompaniment in the right hand and a bass line with a pedal point. The second system (measures 35-37) has lyrics: 'rue Et dans le soir, Tu m'es en ri - ant ap - pa -'. The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment and a bass line with a pedal point. The third system (measures 38-40) has lyrics: 'ru - e ap - pa - ru - e'. The piano accompaniment continues with the triplet accompaniment and a bass line with a pedal point. The score includes dynamics such as *p*, *cresc. et toujours plus animé*, *cresc.*, *poco*, and *f*.

㉔ D부분

마디 41-44에서는 반주부의 하성부를 16분음표 아르페지오를 사용하여 'Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté (그리고 난 투명한 모자를 쓴 요정을 본 것으로 믿었다)' 라는 가사에서 확신에 찬 듯한 분위기를 풍성한 화음으로 표현하였다.

<악보 30> <환영> 마디 41-44

(*en se calmant et en diminuant*)

41 Et j'ai cru voir la fée au cha-peau de clar - té *8^{va}*

dim *en se calmant*

마디 50부터는 가사 'Neiger de blanc bouquets d'étoiles parfumées. (향기로운 별로 이루어진 하얀 꽃다발의 눈을)' 표현하기 위해 반주부에서 32분음표의 아르페지오 꾸밈음을 반복하여 사용하였다. 마디 54부터 반주부에서는 피아니시모로 화음형 반주를 사용하여 곡의 여운을 살리는 효과를 주고 있다.

마디 48과 마디 49에서는 D코드가 등장하는데 이 코드들은 조성으로 등장하는 것이 아니고 마디 50에 나오는 Gb장조의 으뜸음을 수식하고 꾸며주는 것이라고 볼 수 있다. 그 이후 마디 54부터는 으뜸화음 안에서 하성부 내성이 하행하며 곡을 마무리한다.

4. <젊은 날의 4개의 노래>에 나타난 드뷔시 가곡의 특징

1) 고답파와 상징주의 시의 음악적 표현

드뷔시는 고답파와 상징주의의 시를 채택하여 시의 내용과 분위기에 따라 다양한 음악적인 표현을 사용하였다. 상징주의 시는 시의 형식 구조를 이루는 낱말들을 하나의 기호 체계와 상징 체계로 보고 암시적이거나 함축적인 시어를 사용해 시의 의미를 우회적으로 표현하였다. 드뷔시는 이러한 시의 표현을 위하여 가사의 반복과 셈여림의 변화 그리고 앞꾸밈음과 펼침 화음을 사용한 꾸밈음 등을 사용하여 시를 음악적으로 표현했다.

첫째로 가사의 반복 부분을 찾아보면 다음과 같다.

<달빛> 마디 43-53에서는 ‘Et leur chanson se mêle au clair de lune, (그리고 그들의 노래는 달빛과 뒤범벅이 된다)’를 두 번 반복한다. 마디 43-46과 반복부분인 마디 47-52는 리듬형이 ‘lune’ 부분만 다르고 나머지는 동일하다. 아티큘레이션과 셈여림에서는 차이를 보인다.

<악보 32> <달빛> 마디 43-53

43 *p*
① Et leur chan - son se mêle au clair de lu - ne

47 *pp*
② Et leur chan - son se mêle au clair de -

50
lu - ne

<환영> 마디 52-59에서 'd'étoiles parfumées. (향기로운 별)'을 두 번 반복하면서 곡의 여운을 주고 곡을 마무리한다.

<악보 33> <환영> 마디 52-59

52 *en allant toujours se perdant*
quets d'é - toi - les par - fu -

54 *pp*
mé - es. d'é - toi - les par - fu - mé -

57 *es.*

두 번째로 셈여림의 변화를 찾아보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 18에서 포르테로 곡을 강조한 뒤 마디 19에서 테크레센도

하여 마디 20에서 반주부가 먼저 피아노를 제시한다. 마디 22에서는 성악부가 피아노, 반주부가 피아니시모로 연주하여 5마디안에서 포르테와 피아노가 모두 제시되는 것을 살펴볼 수 있다.

<악보 34> <무언극> 마디 18-25

18 Et, pra - tique, en - tame un pâ té

18 *f*

18 *sf sec*

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

22 *p*

22 *pp et léger*

<달빛> 마디 21-30에서는 마디 24에서 ‘Triste(슬픔)’을 강조하기 위해 스포르찬도를 사용한 후 바로 마디 25에서 피아노로 ‘sous leurs déguisements fantasques.(그들의 기이한 꾸밈 때문에)’를 한 후 데크레센도 한다.

<악보 35> <달빛> 마디 21-30

21
 Jou-ant du luth et dansant et qua-si Tris-tes sous leurs dé-gui-se-

26
 ments - fan - tas - ques

세 번째로 꾸밈음과 펼침 화음에 대하여 살펴보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 1-12에서는 마디 2, 5에서 트릴을 사용한 후 마디 6-9에서 짧은 꾸밈음을 사용하여 등장인물들의 성격을 나타내고 있다.

<악보 36> <무언극> 마디 1-9

Allegro moderato

mp
Pier-

<환영> 마디 50부터는 가사 ‘Neiger de blanc bouquets d’étoiles parfumées. (향기로운 별로 이루어진 하얀 꽃다발의 눈을)’ 표현하기 위해 반주부에서 32분음표의 아르페지오 꾸밈음을 반복하여 사용하였다.

<악보 37> <환영> 마디 50-53

50

p

mées. Neiger de blancs bou -

50

pp *sempre* *m.g.*

52

en allant toujours se perdant

52

quets d'é - toi les par - fu -

2) 성악선율과 가사의 결합

드뷔시는 시의 내용과 가사의 의미에 중점을 두고 성악 선율을 자유롭게 사용했다. 이 선율은 넓은 음역을 사용하고 상, 하행 도약 진행이 빈번하게 사용됐다. 낭송조의 선율도 자주 나타나는데 이 또한 시의 분위기와 가사에

따른 표현이라고 할 수 있다.

첫 째로 넓은 음역과 상, 하행 도약 진행에 대하여 살펴보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 30-33에서 ‘Verse une larme méconnue/ Sur son neveu déshérité (흘린다 인정받지 못한 눈물을/ 상속권을 박탈당한 자신의 조카에게)’의 시의 의미를 따라 눈물을 흘리는 부분을 표현하기 위해 반음계적 하행진행을 사용하고 있다. 마디 30-31과 마디 32-33에서 각각 9도를 하행하며 넓은 음역을 사용한 것을 볼 수 있다.

<악보 38> <무언극>마디 30-36

<무언극> 마디 16 ‘Et, pratique, entame un pâté.(그리고, 실제적인, 그는 파이에 손을 댄다)’에서 ‘실제적인’을 강조하기 위해 옥타브 도약을 사용한 것을 볼 수 있다. 또 마디 20의 ‘Pierrot qui n’a rien d’ un Clitandre(클리

탕드르와 전혀 다른 피에로논)와 'Vide un flacon sans plus attendre(작은 병을 더 이상 기다리지 않고 비운다)의 각각 첫 단어에서 옥타브 도약을 사용하여 긴장감을 준다.'

<악보 39> <무언극> 마디 18-25

18 Et, pra - tique, en - tame un pâ té

18 *sf sec* *p*

22 *p* Pier - rot qui n'a rien d'un Cli - tan dre Vide un fla - con sans plus at - tendre

22 *pp et léger*

<환영> 마디 39-40에서는 이 노래에서 가장 중요한 단어라고 할 수 있는 ‘Apparue(나타나다)’를 표현하기 위해 ‘c²’이후 한 마디 안에서 10도를 넘나드는 음역을 사용하고 있다.

<악보 40> <환영> 마디 38-41

두 번째로 낭송조의 선율을 사용한 부분을 살펴보면 다음과 같다.

<달빛> 마디 75-80에서 ‘Au calme clair de lune triste et beau(고요하며 슬프고도 아름다운 달빛)’의 표현을 낭송조로 나타낸 것을 살펴볼 수 있다.

<악보 41> <달빛> 마디 75-84

<환영> 마디 1-5에서 'La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs(달은 슬퍼하였다. 눈물 속의 천사들은)'을 표현하기 위해 동음 또는 반음씩 움직이는 낭송조의 선율을 사용하였다.

<악보 42> <환영> 마디 2-5

The musical score consists of two systems. The first system (measures 2-3) shows the vocal line with the lyrics 'La lune s'attristait' and the piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic texture with many beamed eighth notes. The second system (measures 4-5) continues the vocal line with the lyrics 'Des séraphins en pleurs Rê' and the piano accompaniment. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The score is marked 'p rêveusement' and includes a 'Cresc.' marking in the piano part.

3) 리듬과 화성의 새로운 시도

드뷔시는 리듬과 화성의 사용에 있어서 규칙적인 것에 머무르지 않고 새로운 것들을 시도하였다. 리듬의 사용에 있어서는 당김음과 약박에 악센트 등을 사용하였다. 화성에 있어서는 제한을 두지 않고 사용하였는데 이는 화성을 독립적인 구성으로 여기고 색채와 이미지를 표현하는 수단으로 사용하였

기 때문이다. 선법도 자주 등장하는 것을 볼 수 있는데 선법은 조성과 화성의 기능을 뛰어넘어 자유롭게 진행되었다.

먼저 리듬에 있어서의 당김음과 약박에 악센트를 사용한 부분을 살펴보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 14-25에서는 약박에 악센트를 사용한 경우를 살펴볼 수 있다. 성악부 마디 14와 마디 18, 마디 22와 마디 24에서 약박에 악센트를 사용하고 반주부에서도 마디 18과 마디 22, 마디 24에서 약박에 악센트를 사용한 것을 살펴 볼 수 있다. 이러한 불규칙적인 리듬은 곡의 익살스러운 분위기를 형성하였다.

<악보 43> <무언극> 마디 14-25

14
Vide un fla- con sans plus at- tendre

18
Et, pra- tique, en- tème un pâ té

22
Pier- rot qui n'a rien d'un Cli- tan dre Vide un fla- con sans plus at- tendre

<무언극> 반주부 마디 37과 마디 38에서 스포르찬도를 사용하여 약박을 강조하고 있다. 마디 45-46에서는 당김음을 사용하면서 앞부분의 경쾌한 분위기와 뒤에 이어질 꿈을 꾸는 듯한 분위기를 이어주는 경과구의 역할을 하고 있다.

<악보 44> <무언극> 마디 37-46

37 *f*
Ce fa-quin d'Ar-le - quin com-bi - ne... L'en - lé-ve ment de Co-lom - bi - ne

37 *f sf*

41
Et pi-rou-et - te qua-tre - fois Et pi-rou-et - te qua-tre fois

41

<환영> 마디 17부터 반주부에서 당김음 형태의 리듬이 사용되어 노래에 긴장감을 더해주고 있다.

<악보 45> <환영> 마디 13-20

13 *mf* C'é-tait le jour bé-ni de ton pre-mier bai-ser. *8va*

17 *p* Ma son-ge-rie ai-mant à me mar-ty-ri-ser S'e-nivrait sa-vam-ment du parfum de tris *pp*

두 번째로 기능적인 화성의 역할이 아닌 색채감을 나타내는 화성에 대하여 살펴보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 18-20에서 C장조의 II-V-I 진행을 사용한 것을 볼 수 있다. 하지만 이 진행은 C장조로의 전조가 아닌 곡의 이미지와 색채를 내는 역할을 하는 화성을 차용한 것으로 볼 수 있다.

<악보 46> <무언극>마디 18-21

Et, pra - tique, en - tame un pâ té

CM: II

<달빛> 마디 27과 마디 28에서는 나폴리 6화음이 등장한다. 나폴리 화음은 팔림화음으로 해결이 되어야 하지만 으뜸화음으로 진행된다. 이는 기능적인 역할로서의 화성이 아닌 색채감을 위한 화성의 사용이라 할 수 있다.

<악보 47> <달빛> 마디 26-30

ments - fan - tas - ques

N6

I

<환영>마디 9-10에서 D장조의 으뜸화음이 사용된 것을 볼 수 있다. 이 것은 색채의 변화를 위한 화성으로 사용되었다.

<악보 48> <환영> 마디 9-12

a Tempo *p*

9

tiraient de mou-ran-tes vi-o-les De blancs san-

a Tempo *p*

9

D:

11

glots glis-sants sur l'a-zur des co-rol-les

11

세 번째로 선법을 사용하여 조성을 모호하게 하고 색채감을 나타내는 예를 살펴보면 다음과 같다.

<무언극> 마디 49에서는 F# 도리안이 펼침화음으로 사용되어 곡의 꿈꾸는 듯한 분위기를 살려주고 있다.

<악보 49> <무언극> 마디 49-50

49

pri - se de sen -

49

50

tir un coeur dans la

50

<피에로>에서는 전주부가 선법으로 진행된 것을 볼 수 있다. 마디 1-8에서는 C 리디안이 사용되었고 마디 9-10은 E 에올리안이 사용되었다.

<악보 50> <피에로> 마디 1-10

Allegro moderato

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 10. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *m.g* (mezzo-giochiato) in measure 2, *mf* (mezzo-forte) in measure 4, and *dim.* (diminuendo) in measure 5. The piece features a piano accompaniment with a steady bass line and a melodic line in the right hand.

4) 반주를 통한 시의 이미지 표현

드뷔시는 시의 이미지를 반주를 통해 나타내었다. 그는 반주의 역할을 시의 음악적 표현에 두고 그것을 표현하기 위해 다양한 효과를 사용하였다. 모티브의 반복을 통해 주제 선율을 계속적으로 제시하며 노래의 전반적인 분위기를 이끌어간다. 또 성악 선율과는 또 다른 선율을 제시함으로써 반주와 성악 선율이 서로 대등하고 독립적인 특징을 보여준다. 이들 각각의 선율은 음악적 색채감을 보여주며 시의 복합적이면서 다의적인 이미지를 나타낸다.

<달빛>의 전주부에서 마디 1-2와 마디 5-6에서 나타나는 3화음 하행진행은 이 곡에서 전반적으로 나타나는 음형으로 리듬이 변화, 모방하여 지속적으로 나타난다.

<악보 52> <달빛> 마디 1-10

Andantino

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andantino'. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The first system shows measures 1-5, with a box highlighting the 3-chord descending progression in measures 1 and 2. The second system shows measures 6-10, with a box highlighting the 3-chord descending progression in measure 6. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line features a series of chords and melodic fragments.

<피에로>에서 반복적으로 나타나는 주제동기는 ‘Au clair de la lune’의 멜로디로 반주부에서 계속적으로 전조하거나 모방하여 나타난다.

<악보 53> <피에로> 마디 1-10

Allegro moderato

반주에서 나타나는 색채감과 이미지에 대한 예를 살펴보면 다음과 같다.
 <무언극>에서 콜롱빈느가 꿈을 꾸는 내용이 등장하는 마디 47에서부터 풀침화음 반주를 사용하여 꿈을 꾸는 듯한 신비로운 분위기를 나타내고 있다.

<악보 54> <무언극> 마디 47-48

pp Andante

Co - lom - bi - ne réve, sur

<달빛>의 전주부에서 나타나는 3화음 하행진행은 마치 달빛이 비추는 듯한 느낌을 준다. 이 3화음 하행 진행은 곡의 많은 부분에서 나타나며 제목에 맞는 분위기와 색채감을 형성한다.

<악보 55> <달빛> 마디 1-10

Andantino

The musical score is for the introduction of the piece 'Moonlight' (달빛). It is in 3/8 time and F# major. The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The piano part begins with a descending triad pattern (F#4, A4, C#5) in the right hand, which is mirrored in the left hand. The piano part is marked 'p' and includes dynamic markings like '>'.

<환영>에서는 곡의 분위기를 마디 1-5에서 제시해주고 있다. 곡의 시간적인 배경인 밤의 느낌을 동형진행으로 이루어지는 반주부에서 표현하고 있다.

<악보 56> <환영> 마디 1-5

Andantino

Andantino
8^{va}

p réveusement

2 La lu - ne s'at - tris - tait

(8^{va})

4 Des sé - ra - phins en pleurs Rê

Ⅲ. 결 론

드뷔시는 그의 전 생애동안 가곡을 작곡하였는데 작곡 초기 시기인 1881년부터 1884년 사이에 많은 가곡을 작곡하였으며, 이 중 <무언극>, <달빛>, <피에로>, <환영>은 초기 드뷔시의 음악적 특징을 잘 나타낸다. 개별적으로 작곡된 이 4개의 가곡은 《젊은 날의 4개의 노래》로 묶어 출판되고 연주되었다.

드뷔시의 초기 가곡인 《젊은 날의 4개의 노래》 주요 특징은 다음과 같이 요약된다.

무언극은 상징주의 시인인 베를렌느의 시에 곡을 붙인 것으로 1882년에 작곡되었다. 이 시는 총 4개의 단락으로 구성되며 코메디아 텔라르테의 인물들을 소재로 사용했다. 이 곡은 A-B-C-Coda의 구성으로 되어있고 A부분은 다양한 리듬을 통해 인물들을 묘사한다. 전주에서 제시된 전주동기의 변형과 붓점, 앞꾸밈음 그리고 트릴의 사용은 인물의 성격을 표현해주고 있다. B부분은 반음계 사용과 5음 음계의 사용으로 조성을 모호하게 하며 A부분과 같이 인물의 성격과 장면을 나타낸다. C부분은 콜롱빈스가 꿈을 꾸는 장면으로 반주부의 분산화음이 꿈을 꾸는 듯한 분위기를 잘 표현해주고 있다. 선법과 기능적이지 않은 화성을 사용함으로써 장면의 이미지와 색채감을 살려주고 있다. Coda부분은 성악부가 'Ah'로 노래하는 보칼리제로 반주부에서 A부분을 모방하여 사용하고 있다.

달빛은 무언극과 마찬가지로 베를렌느의 시에 곡을 붙인 것으로 1882년 작곡되었다. 시는 총 3개의 단락으로 나뉘며 A-B-A'-Coda의 형식으로 구성되어 있다. 이 곡에서 주요 소재인 달빛은 반주부를 통해 주로 표현된다. 전주에서 표현된 상성부의 3화음 하행은 마치 달빛이 내리는 듯한 모습을 묘사하고 있으며 7, 11, 13화음의 사용은 모호한 조성으로 밤의 느낌을 나타내

었다. 하성부에서 나타나는 페달포인트는 풍성한 화음과 저음의 사용으로 밤의 분위기를 한층 살려준다. 성악선율에서는 낭송조의 선율로 프랑스어의 운율을 살려 가사를 강조했다.

피에로는 고답과 시인인 방빌의 시에 곡을 붙인 것으로 1881년 작곡되었다. 시는 총 2단락으로 나뉘며 A-B-Coda의 형식으로 구성되어 있다. 피에로는 동요 “Au clair de la lune(달빛)”의 멜로디가 반주부 전체에서 변형과 모방으로 사용되어 다양성을 주면서 노래에 통일감을 준다. A부분은 선법이 사용되며 트릴이나 꾸밈음으로 인물의 성격을 나타내었다. B부분은 장조로 전조되어 밝은 분위기로 변하며 보조코드와 수식코드의 사용으로 다양한 화성과 색채감을 나타내고 있다. Coda부분은 주제동기의 반주부 위에 보칼리제가 사용되었다.

마지막 곡인 환영은 상징주의 시인인 말라르메의 시에 곡을 붙인 것으로 1884년 작곡되었다. 총 4개의 단락으로 나뉘며 A-B-C-D의 통작형식으로 구성되어 있다. 이 곡은 복합박자를 사용하고 있으며 셈여림의 변화와 색채감을 나타내는 화성이 자주 등장한다. A부분은 넓은 음역을 도약하는 16분음표 반주부위에 꿈꾸는 듯한 낭송적인 선율이 등장하여 곡의 분위기를 신비롭게 만들어준다. 연속되는 7화음과 반음계 진행이 나타나면서 조성은 모호하다. B부분은 악센트와 레가토 등 다양한 아티큘레이션이 나타나고 셋잇단음표가 사용되었으며 전타음을 사용해 화성을 풍부하게 만들었다. C부분은 C장조로 전조되며 반주부에서 나타나는 긴 페달포인트와 연타화음으로 곡의 분위기를 이끌어간다. 또한 지시어를 계속적으로 사용함으로써 곡을 민감하게 표현하고 있음을 볼 수 있다. D부분은 반주부와 성악부에서 피아노와 피아니시모가 사용되면서 시의 감정을 나타내고 있다. 반주부에서 나타나는 32분음표 분산화음은 꾸밈음으로 가사를 표현해주고 있다.

드뷔시의 《젊은 날의 4개의 노래》에 나타난 주요 특징을 요약하면 첫째,

고답파와 상징주의 시를 음악적으로 표현하기 위해 언어의 운율을 사용하고 가사의 반복 등으로 시를 강조하였다. 두 번째, 성악 선율과 가사의 결합을 추구했다. 드뷔시는 넓은 음역을 사용하고 상, 하행 도약 그리고 낭송조를 통해 가사를 강조하여 표현하였다. 세 번째, 새로운 리듬과 모호한 화성을 사용하고 선법을 사용하여 인상주의 음악의 특징이 나타나기 시작했다. 네 번째, 시의 표현을 위해 피아노 반주를 적극 활용했다. 그는 전반적인 분위기와 이미지 묘사를 위해 분산화음, 모티브의 반복 등을 사용했다.

참 고 문 헌

- 고미현. “가곡집 《Ariettes oubliées (잊혀진 소곡들)》에 표현된 드뷔시의 인상주의적 표현기법,” 숙명여자대학교 석사학위논문: 2003.
- 김기봉. 『프랑스 상징주의와 시인들』. 서울: 소나무, 2000.
- 김경란. 『프랑스 상징주의』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 김찬자, “코메디아 델라르테 연구,” 『한국연극학』 16 (2001):207-243.
- 김희정 “이태리 가면희극 코메디아 델라르테(commedia dell’arte)와 한국 가면극의 복식특성 연구.” 『대한가정학회지』 47/2 (2009): 15-26.
- 문충성, 『프랑스 상징주의 시와 한국의 현대시』. 서울: 제주대학교 출판부, 2000.
- 박인남, “C. A. Debussy의 가곡 「Quatre chansons de jeunesse」에 대한 분석연구,” 창원대학교 석사학위논문, 2011.
- 박소영. “Claude Achille Debussy의 초기 Mélodie 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 1999.
- 박인효. 『프랑스시와 시인론(개정판)』. 서울: 조선대학교출판부, 2001.
- 박혜정. “베를렌느의 시 세계에 나타난 달의 이미지와 상징,” 연세대학교 박사학위논문, 2001.
- 서진희. “C. A. Debussy의 《Quatre chansons de jeunesse》의 연구.” 부산대학교 석사학위논문, 2010.
- 석진녀. “C. A. Debussy의 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2002.
- 손봉희. “Commedia dell’Arte의 연기 원리와 실체에 관한 연구.” 성균관대학교 석사학위논문, 2004.
- 안상복. “원본(院本)과 코메디아 델라르테 비교 연구.” 『中國學報』 61

- (2009): 171-194.
- 유성녀. “C. A. Debussy의 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한 연구.”
국민대학교 석사학위논문, 2010.
- 윤미영. “Paul Verlaine의 시에 의한 C. Debussy의 가곡 연구.” 추계예술대
학교 석사학위논문, 2006.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 18. 드뷔시』. 오지선 번
역. 서울: 도서출판 음악세계, 2003.
- 이규식. 『프랑스 시인들』. 서울: 한남대학교출판부, 1994.
- 이영은. “C. A. Debussy의 가곡 「Quatre Chansons de Jeunesse」에 관한
연구. 성신여자대학교 석사학위논문, 2012.
- 이혜림. “C. A. Debussy의 가곡 《Ariettes Oubliées》의 반주 연구.” 성신
여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 장한기. 『세계 연극사』, 서울: 도서출판 엠애드, 2000
- 조규철. 『프랑스시 개론』, 서울: 신아사, 1997.
- 최승진. “P. Verlaine의 시에 의한 C. A. Debussy의 연가곡 《잃어버린 노
래(Ariettes oubliés)》 연구 분석.” 국민대학교 석사학위논문, 2009.
- 최영희. 『프랑스 예술가곡: 발음과 해석』. 서울: 씨와이에치 성악연구소,
2003.
- 최지애, “프랑스 상징주의 시의 음악성.” 창원대학교 석사학위논문, 2003.
- 한수연. “A. C. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 관한
연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2009.
- 허은혜. “A. C. Debussy의 《Ariettes Oubliées》에 관한 연구.” 숙명여자
대학교 석사학위 논문, 2011.
- 황선혜, “C. A. Debussy의 가곡 《Quatre chansons de jeunesse》에 대한
연구.” 서경대학교 석사학위논문, 2013.

- Bernac, Pierre. *Interpretation of French song*, London: Kahn&Averill, 1997, 심선화 번역 『프랑스 예술 가곡의 해석』 서울: 청림출판, 2009.
- Grout and Palisca. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1988. 편집국 역. 『서양음악사』. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Nectoux, Jean-michel. “Fauré, Gabriel” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.8, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan co., Ltd, 2001.
- Kerman, Joseph. Alan Tyson, Scott Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin. “Debussy, Achille Claude.” In *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, vol. 7, edited by Stanley Sadie, 96-115. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Meister, Barbara. *Nineteenth-Century French Song* (Fauré, Chausson, Duparc, and Debussy). Bloomington :Indiana University press. 1980.
- Meister, Barbara. *An Introduction to the Art Song*. New York: Taplinger Pub, 1980. 이경숙 번역. 『예술 가곡 개론』. 서울: 지문사, 2014.
- Noske, Frits. *French song from Berlioz to Duparc*, New York: Dover Pub., 1970.
- Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music an Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1988. 김혜선 번역. 『20세기 음악』. 서울: 다리, 2001.

<악보>

C. Debussy. *Quatre chansons de jeunesse*. Paris: Jean Jobert. 1969.

Abstract

An Analysis of a Piano Accompaniment of «Quatre chansons de jeunesse» by C. A. Debussy

Eom, Ye rim

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

Claude Achille Debussy (1862-1918), one of the representing French Impressionist composers, composed instrumental music, operas and many art songs from late 19th to early 20th century.

French songs have continually been establishing and developing into art songs by Hector Berlioz (1803-1869). Moreover, its peak was in late 19th century by artists, Debussy, Gabriel Fauré(1845-1924) and Henri Duparc (1848-1933).

Reaching around eighty songs, Debussy's art songs developed French art songs to another level through new attempts and progressions. «Quatre Chansons de Jeunesse», one of Debussy's early works set music to poems by Symbolic writers Verlaine, Banville and Mallarmé. These works effectively used the musicality, symbolism and implication of Symbolic poems while portraying various musical expressions. Symbolic

poems have characters of ambiguity and mysterious atmosphere through symbols and implications. To create these expressions Debussy used his own original musical technique. To articulate the lyric and poem, change in dynamics, various ornaments and broken chords were used and the vocal melody used a wide range and disjunction. Rhythms and chords that broke free from being technical created the songs' color and the accompaniment led the overall atmosphere of the song through independent melodies and repetition of motifs.

Through Debussy's «Quatre Chansons de Jeunesse» this paper looked into the contents of Symbolic poems that were the subjects for Debussy's early works, the life of the poets along with the literary current of that period. In addition, in accordance with Debussy's art songs, the paper studied the synopsis and main characters of *Commedia dell' arte* and the characteristics of the poem and musical traits of each song.