



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

Franz Liszt의
Victor Hugo의 시에 의한
4개의 프랑스 가곡연구
-연주실행을 중심으로-

2015

성신여자대학교 대학원

음악학과 성악전공

김 민 주

Franz Liszt의
Victor Hugo의 시에 의한
4개의 프랑스 가곡연구
-연주실행을 중심으로-

박 경 희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 성악전공

김 민 주

인 준 서

김민주의 석사학위논문으로 인준함

2014년 11월

심사위원장 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 프란츠 리스트(Franz Liszt 1811-1886)의 가곡 중 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)의 시에 의한 4개의 프랑스 가곡 “S’il est un charmant gazon”, “Comment, disaient-ils”, “Oh! Quand je dors”, “Enfant, si j’étais roi”에 대한 연구이다.

본문에서는 먼저 리스트의 생애를 통해 그의 가정적, 사회적 환경에 따른 음악활동의 변화상을 살펴보고 나아가 가곡 작곡가로서 리스트의 창작시기를 구분하여 제시하면서 리스트 가곡에 나타나는 특징을 정리하였다. 그리고 위고의 생애를 통해 그의 시세계의 흐름에 대해 알아보고 가곡의 소재가 된 위고의 서정시 특징을 살펴보았다.

다음은 리스트의 음악과 위고의 시의 조화로운 결합을 잘 보여 주는 4개의 프랑스 가곡을 이론적인 악곡분석을 토대로 하여 실제연주에 필요한 내용들을 제시하였다. 즉 시의 직역과 발음기호(IPA)를 통해 보다 더 깊이 있게 시의 내용을 이해할 수 있도록 하였으며 더불어 노래 가사의 연독(La Liaison)을 자세히 제시하여 실제연주에 효용성을 더하였다. 또 실제연주에 있어 주의해야 할 발성적인 면과 음악적 표현에 대한 의견을 서술하였다.

연구 결과 위고의 시의 내용은 모두 ‘사랑’을 주제로 하고 있으며 리스트는 각 곡마다 3도관계의 전조나 이명동음적 전조를 통한 다양한 화성을 사용하였다. 리듬은 4곡 모두 반주부에 오스티나토 리듬을 사용하여 통일감을 주면서도 다양한 리듬의 구사를 통해 시어를 강조하면서 시의 내용을 표현하였다. 또 리스트 특유의 세밀한 셈여림과 다양한 지시어를 통해 시에서 그려내고 있는 사랑의 감정을 연주자가 섬세한 음색으로 표현하도록 하였다. 이러한 리스트 가곡을 잘 연주하기 위해서는 복식호흡에 의한 안정된 발성의 기반위에 고도의 집중력과 테크닉이 필요하고 가사에 대한 정확한 이해가 바탕이 되어야 함을 알 수 있었다.

본 논문은 필자가 위고에 의한 리스트의 프랑스 가곡들을 공부하고 연습하면서 기존에 연구된 자료를 참고하고 더 깊이 있는 연구가 필요한 부분은 보충하고 심화하여 정리한 것이다. 그러므로 이 곡들을 공부하여 연주하고자 하는 이들에게 보다 실질적이고 유의미한 도움이 될 수 있으리라 기대한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
-------------	---

II. 본론

1. 프란츠 리스트의 생애와 가곡의 특징

1) 리스트의 생애	3
2) 리스트의 가곡의 특징	9

2. 빅토르 위고의 생애와 시의 특징

1) 위고의 생애	15
2) 위고의 시의 특징	18

3. 리스트의 위고 시에 의한 4개의 가곡 분석

1) 작품개요	21
2) 작품분석	
(1) S'il est un charmant gazon	22
(2) Comment, disaient-ils	39
(3) Oh! Quands je dors	57
(4) Enfant, si j'étais roi	78

III. 결론	95
---------------	----

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

[표 1]	리스트의 가곡 작곡에 관한 시기 분류 및 특징	10
[표 2]	4개 가곡의 전반적 악곡 구성	22
[표 3]	S'il est un charmant gazon의 시 운율	27
[표 4]	S'il est un charmant gazon의 악곡구성	28
[표 5]	Comment, disaient-ils의 시 운율	42
[표 6]	Comment, disaient-ils의 악곡구성	43
[표 7]	Oh! Quand je dors의 시 운율	61
[표 8]	Oh! Quand je dors의 악곡구성	62
[표 9]	Enfant, si j'étais roi의 시 운율	80
[표 10]	Enfant, si j'étais roi의 악곡구성	81

악 보 목 차

[악보 1]	S'il est un charmant gazon의 마디 1-6	30
[악보 2]	S'il est un charmant gazon의 마디 7-10	31
[악보 3]	S'il est un charmant gazon의 마디 11-16	32
[악보 4]	S'il est un charmant gazon의 마디 16-25	34
[악보 5]	S'il est un charmant gazon의 마디 38-43	36
[악보 6]	S'il est un charmant gazon의 마디 43-58	38
[악보 7]	Comment, disaient-ils의 마디 1-14	45
[악보 8]	Comment, disaient-ils의 마디 15-24	47
[악보 9]	Comment, disaient-ils의 마디 25-37	48
[악보 10]	Comment, disaient-ils의 마디 38-47	50
[악보 11]	Comment, disaient-ils의 마디 48-62	52
[악보 12]	Comment, disaient-ils의 마디 63-68	53
[악보 13]	Comment, disaient-ils의 마디 69-79	55
[악보 14]	Comment, disaient-ils의 마디 80-89	56

[악보 15]	Oh! Quand je dors의 마디 1-8	64
[악보 16]	Oh! Quand je dors의 마디 9-18	66
[악보 17]	Oh! Quand je dors의 마디 19-28	67
[악보 18]	Oh! Quand je dors의 마디 29-43	69
[악보 19]	Oh! Quand je dors의 마디 44-56	71
[악보 20]	Oh! Quand je dors의 마디 57-68	73
[악보 21]	Oh! Quand je dors의 마디 69-81	75
[악보 22]	Oh! Quand je dors의 마디 83-94	77
[악보 23]	Enfant, si j'étais roi의 마디 1-11	83
[악보 24]	Enfant, si j'étais roi의 마디 12-23	85
[악보 25]	Enfant, si j'étais roi의 마디 24-30	86
[악보 26]	Enfant, si j'étais roi의 마디 31-40	88
[악보 27]	Enfant, si j'étais roi의 마디 41-46	90
[악보 28]	Enfant, si j'étais roi의 마디 47-52	92
[악보 29]	Enfant, si j'étais roi의 마디 53-59	93
[악보 30]	Enfant, si j'étais roi의 마디 60-66	94

I. 서론

프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)는 19세기 낭만주의 음악의 대표적 작곡가이자, 피아니스트이다. 리스트는 유럽 전역을 무대로 활동하며 폭넓은 사고와 철학 그리고 다양한 예술분야에 대한 지식과 견문을 쌓았다. 이러한 경험들은 리스트가 ‘교향시’¹⁾ 라는 새로운 표제음악²⁾ 장르를 창시하는데 원동력이 되었고 이 장르는 작곡가로서 리스트를 대표하는 용어가 되었다.

리스트는 작곡가로서 다양한 분야의 수많은 곡들을 남겼지만 가곡 작곡가로서는 크게 인정받지 못하였다.³⁾ 그럼에도 불구하고 그는 다양한 언어로 된 풍부한 선율의 화려하고 높은 예술성을 지닌 82곡의 가곡들을 작곡하였다. 리스트는 가곡의 대부분을 독일어 시에 붙였지만 이태리어, 프랑스어, 영어, 헝가리어, 러시아어 등의 다양한 언어의 가곡을 작곡하였다.

본 논문은 리스트가 작곡한 빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)의 시에 의한 4개의 프랑스 가곡 “S’il est un charmant gazon”, “Comment, disaient-ils”, “Oh! Quand je dors”, “Enfant, si j’étais roi” 을 이론적으로 분석하고 이를 연주자들이 실제 연주에 반영할 수 있도록 한 연구이다.

필자는 리스트가 작곡한 위고에 의한 4개의 프랑스가곡을 우연한 기회에 감상하게 되었고 리스트 특유의 서정성과 우아한 선율에 매료되어 졸업연주 레파토리로 선택하였다. 그리고 곡을 익히고 공부하던 중 이 네 곡의 프랑스 가곡에 대해 좀 더 체계적이고 깊이 있는 연구의 필요성을 느껴 논문주제로 선정하게 되었다.

본 논문에서는 먼저 리스트의 생애와 그의 가곡 특징 그리고 위고의 생애와 그의 시 특징을 살펴보았다. 그리고 각 악곡에 대한 이론적 분석에 앞서 시의 직역과 발음기호(IPA)를 제시하여 연주자들이 가사의 뜻을 좀 더 깊이있게 인지하고 표현하는 데 중점을 두었다. 또, 악곡구조의 이론적 분석과 더불어 발생적 기법을 연계시킨 악곡의 표현방법에 대한 의견을 제시하여 리스트 특

1) 교향시(Symphonische Dichtung) : 관현악에 의하여 시적인 내용이나 회화적인 내용을 음악적으로 표현하는 단악장 형식의 장르이다.

2) 표제음악(Programme music) : 곡의 내용을 암시하는 제목과 대략의 줄거리가 설명되어 있어 문학적, 극적, 회화적 내용을 지니는 음악을 통칭한다.

3) Sacheverell Sitwell(1967), Liszt, (New York : Dover Publication, Inc) p. 249.

유의 서정적 선율의 아름다움을 표현하는데 도움이 되고자 하였다. 그리고 선행 연구들에서 제시된 악곡에 대한 다양한 분석들을 연구하고 재정립하여 전체적인 악곡의 구조가 보다 쉽게 인지될 수 있도록 하였다.

본 논문에서 연구한 내용이 리스트의 위고의 시에 의한 네 개의 프랑스 가곡을 공부하고 연주하고자 하는 이들에게 리스트 가곡의 표현 방법과 악곡에 대한 올바른 이해를 전제로 더 좋은 연주해석과 음악적 표현을 하는데 도움이 될 수 있기를 바란다.

II. 본론

1. 프란츠 리스트의 생애와 가곡의 특징

1) 리스트의 생애

프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)는 1811년 10월 22일 서부 헝가리(현재는 오스트리아) 라이딩(Raiding)에서 태어났다. 아버지 아담 리스트(Adam Liszt, 1776-1866)는 헝가리 라이딩의 귀족 니콜라우스 에스테르하지 궁정의 장교이자 아마추어 음악가였고 어머니 마리아 안나 라게르(Maria Anna Lager, 1788-1866)는 오스트리아 크렘스(krems)출신으로 이들은 1811년 1월 11일 결혼하여 그 해 10월에 외아들 리스트를 낳았다. 리스트는 헝가리 태생이었지만 독일 출신인 어머니의 영향으로 모국어는 독일어로 하였다.

리스트는 6살 때부터 피아노를 배우기 시작했는데 아버지가 연주하는 콘체르토 연주를 듣고 메인 테마를 기억하여 연주하는 등 천재적인 음악적 재능을 보였다. 이러한 리스트의 음악적 재능은 리스트의 할아버지인 게오르그 아담으로부터 물려받은 것인데 그는 상당한 재력가로 음악적 재능을 지닌 인물이었다. 또한 리스트의 아버지 아담 리스트 역시 아마추어로서는 상당한 실력을 소유한 음악애호가였다.⁴⁾ 리스트는 음악적 역량을 지닌 아버지에게 22개월 동안 음악교육을 받게 되는데 8살도 채 못 된 1819년 9월에 바덴에서 공연을 하였다.

이 후 리스트는 1820년 10월에 소프론에서 연주회를 하였고 그 다음달 개최한 프레스부르크의 연주는 신문에 기사로 취급될 정도로 주목을 받았다. 이 연주의 성공은 소프론 지방의 귀족들로부터 6년간의 장학금을 수여 받는 계기가 되었고 이 행운으로 인해 1821년, 아담 리스트는 아들의 공부를 위해 고향인 헝가리 라이딩을 떠나 오스트리아 빈으로의 이주를 결심한다.

4) 음악대사전 (Compliation © 1996 세광음악출판사) p. 376.

오스트리아 빈에서 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)는 소년 리스트의 피아노 교사로서 리스트에게 일절 사례금을 받지 않고 오히려 생활을 도우며 피아노를 지도해주었다. 그리고 1822년 12월 1일에는 빈 악단에 데뷔시켜 리스트의 음악적 재능을 발현할 수 있는 기회를 제공하였고 이 최초의 빈 공연에서 천재 소년의 연주에 청중은 열광하였다. 이 때가 리스트 나이 11세로 공공음악회⁵⁾에서 연주하며 비루투오소⁶⁾로서의 눈부신 경력을 쌓아가기 시작한 시기이다. 그리고 리스트가 12세이던 1823년 4월 가면무도회장에서의 연주회에 참석한 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 소년 리스트의 연주를 듣고 엄청난 재능에 놀라 리스트의 이마에 입맞춤하며 축복한 것은 유명한 일화이다. 또한 이 시기에 리스트는 안토니오 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1827)에게 이론과 대위법, 작곡을 배우게 되는데 이 때 습득한 작곡방식은 훗날 리스트에게 있어 가곡 작곡의 기본적인 토대가 되었다.⁷⁾

아담 리스트는 1823년 9월 23일 리스트에게 더 체계적인 공부를 시켜 음악적 재능을 발현시키고자 빈을 떠나 파리로 향했다. 그러나 파리음악원장이었던 케루비니는 외국인이라는 이유로 리스트의 입학을 거절하였고 리스트는 개인교습으로 파에르(Ferdinando Paer, 1771-1839)와 라이샤(Anton Reicha, 1770-1836)에게 작곡과 대위법을 배우고 피아노 제조자인 에라흐(Sebastian Érard, 1752-1831)의 지원을 받아 안정적인 음악활동의 기반을 구축하였다. 또 에라흐는 빠른 반복과 전례 없는 기교를 실험할 수 있는 새로운 이중 자동장치를 갖춘 7옥타브 그랜드 피아노를 리스트에게 선사했고 리스트는 이 새 악기를 실험한 최초의 인물 중 한사람이었다.⁸⁾

리스트는 파리에 도착한지 3개월 후인 1824년 3월 7일 파리 오페라 극장에서 데뷔무대를 갖은 후 파리 사교계의 스타로 발돋움하며 바이올린의 파가니

5) 공공음악회 : 1637년 이탈리아 베네치아에서 최초의 공공오페라 하우스인 산 카시아노 극장(Teatro San Cassiano)을 설립한 것에서부터 시작되었다. 그 이전에는 귀족이나 교회의 전유물이었던 극장이 이 후 대중들이 표를 사서 극장의 음악회에 참여하게 되고 지속적으로 대중들을 위한 공공 음악회가 다양한 모습으로 발전해 갔으며 공공음악회의 성격도 시대적 상황을 반영하며 발전과 변화를 거듭해 간다.

6) 비르투오소(virtuoso) : ‘덕이 있는’, ‘고결한’을 뜻하는 이탈리아어로 17세기에는 예술이나 도덕에 대해서 특별한 지식을 갖춘 탁월한 예술가나 학자에게 붙여진 말이었는데 점차로 표현기술이 탁월한 음악가 그중에서도 피아니스트를 위시한 기악 연주자를 대상으로 지칭하게 되었다.

7) Sacheverell Sitwell, 앞의 글, pp. 8-10.

8) Donald J. Grout, A History Of Western Music Seventh Edition(2), (E&B plus) p. 77. 그라우트의 서양음악사, 제 7판(하), 이앤비플러스, p. 77.

니와 함께 유럽 음악계에서 촉망받기 시작했다. 스타가 된 리스트는 전 유럽에 걸쳐 연주여행을 하며 경력을 쌓기 시작했고 이때부터 독일어보다는 프랑스어가 그의 주요언어가 되었다. 또 이 시기에 작곡가로서도 데뷔를 하게 되어 1826년에는 초기 주요 피아노 작품들을 발표한다. 이렇듯 음악가로서 왕성한 활동을 하던 리스트는 16세가 되던 해인 1827년, 아버지 아담 리스트의 갑작스런 죽음으로 모든 연주여행을 중단하였다.

그 후 리스트는 생계유지를 위하여 연주 외에 백작부인들과 영주의 딸들에게 음악을 가르치게 된다. 그러던 중 피아노 제자였던 프랑스 고관의 딸 카롤리네(Caroline de Saint-Cricq)와 사랑에 빠졌지만 카롤리네 부친의 반대로 이별을 해야만 했다. 이 때 리스트는 아버지의 죽음과 더불어 첫사랑과의 이별까지 받아들여야하는 힘든 시간을 맞이한다. 이로 인해 종교적 번민과 염세적인 사고에 빠져들게 되고 연주활동도 중단한 채 방대한 양의 문학서적과 종교서적들을 탐독하는 시간을 갖게 된다. 그러나 이런 고통의 시간은 리스트로 하여금 오히려 다양한 문학적 지식과 교양을 쌓을 수 있는 계기가 되었고 결과적으로 후에 종교생활로의 귀의와 교향시 창작의 중요한 토대가 되었다.⁹⁾

또 한편으로 1827년에서 1830년의 기간 동안 리스트는 파리의 살롱에서 유명작가 및 예술가와의 친분을 맺게 되고 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)를 알게 된다. 리스트는 파리 문학계 및 예술계와의 친밀한 접촉을 통해서 자신의 음악세계를 넓혀가게 되는데 특히 음악가들이 리스트에게 직접적인 많은 영향을 미쳤다. 베를리오즈와의 만남을 통해 리스트는 표제음악의 세계를 접하게 되었고 후에 낭만주의의 대표적 표제음악양식인 교향시를 창시하기에 이른다. 또 1831년에는 기교적으로 완벽한 파가니니(Nicoló Paganini, 1782-1840)의 바이올린 연주를 보고 매료되어 피아노라는 악기에 같은 기교를 시도하게 되며 자신의 연주에도 적용하게 된다.

1833년, 리스트는 쇼팽(Frédéric Chopin, 1810-1849)의 서정적 선율과 혁신적 화성 등을 통한 음악에 대한 시적 접근 방식을 경험하며 첫 번째 피아노 편곡작품들을 발표한다. 그러나 이 두 음악가는 이미 그 전부터 알고 지내던 사이로 리스트는 쇼팽을 파리 악단에 소개시켰고 쇼팽의 작품들을 많은 사람들에게 알려질 수 있는 계기를 제공해 주었다. 후에 쇼팽과 리스트는 음악적으로 서로 대조적인 모습을 띄면서도 라이벌 관계를 형성하게 된다. 또 리스

9) 주소연 「가사와 음악과의 관계를 중심으로 본 위고(Victor Hugo) 시에 붙인 리스트(Franz Liszt)의 가곡」, 《석사학위논문, 서울 : 이화여자대학교, 2012》, p.3.

트는 그 자신의 빈약한 부분을 채우기 위해 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885), 라마르틴(Alphonse de Lamartine, 1790-1869), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856)등의 문인들과 친밀한 교류를 하였고 훗날 이들의 시를 가사로 하여 가곡을 작곡한다.¹⁰⁾

리스트는 파리에서 많은 낭만주의 예술가들과 교류하며 지내던 중 1834년 마리 다구(Marie d'agoult) 백작부인을 만나게 된다. 리스트와 마리 다구 백작부인은 열렬한 사랑에 빠지게 되고 1835년부터 1838년까지 스위스와 이탈리아에서 함께 생활하게 된다. 그리고 3명의 자녀를 두게 되는데 그 중 둘째 딸이 바그너의 두 번째 부인이 된 코지마(Cosima)이다.

이렇듯 3명의 자녀를 두면서 간절히 원했던 사랑을 이루었지만 셋째 다니엘을 낳으면서 이 둘의 관계는 균열이 생기기 시작했다. 그 이유는 마리 다구 백작부인이 나이도 연상이었고 지나친 질투심의 소유자여서 리스트의 창작활동에 적지 않은 지장을 주었기 때문이다. 이러한 갈등 속에서 1838년, 두 사람은 동거생활의 종지부를 찍게 되는데 완전히 인연을 끊은 것은 1844년이였다. 그럼에도 불구하고 이 시기에 리스트는 스위스와 이탈리아에서 받은 강한 인상을 표현한 피아노곡 ‘여행자의 앨범’ (Album d'un voyageur)을 작곡하였으며 설립 된지 얼마 되지 않은 제네바 국립 음악학교의 교수로서 활동하기도 하였다.

1838년, 마리 다구 백작부인과 동거생활을 청산하고 헝가리 부다페스트로 돌아온 리스트는 자국민에게 대환영을 받는다. 이때부터 다시 시작된 리스트의 거장으로서의 연주생활은 약 10년간 계속되었는데 전 유럽 지역을 순회하며 1000회 이상의 독주회를 하였고 피아니스트로서는 최초로 대규모 홀에서 독주회를 열었다. 그리고 리스트는 1840년 영국 런던에서 독주회를 가졌을 때 최초로 ‘리사이틀’(Recital) 이라는 용어를 사용하였는데 그 후 음악계에서 보편적인 용어로 사용되어지고 있다. 또한 리스트는 바흐에서 동시대까지 광범위하게 레파토리를 소화하며 모든 곡을 완전히 암보로 연주한 최초의 연주자이기도 하였는데 이 역시 오늘날까지 이어지는 연주의 전통이 되었다. 즉 이 시기의 피아니스트 리스트는 연주기량과 그 인기가 초 절정이었다. 리스트는 이렇듯 피아니스트로서 최고의 연주가 생활을 하면서도 이 때 첫 번째 가곡인 하이네 시에 곡을 붙인 ‘로렐라이’(Die Lorelei)와 ‘페트라르카의 3개의 소네

10) Humphrey Seale, *The Music of Liszt* (New York : Dover, 1966), p. 30.

트'(Tre sonetti di Petrarca)등의 작품을 발표하며 가곡 작곡가로서도 첫 발을 내딛게 된다.

1847년 2월 리스트는 러시아 키예프에서 열린 자선연주회에서 제2의 사랑을 만나게 된다. 그 상대는 러시아 공주인 비트겐슈타인 공작부인으로 그녀는 남편과의 사이에 세 아이를 가진 몸이었으나 별거 중이었으며 문학, 철학, 종교 서적 등을 읽으며 쓸쓸한 나날을 보내던 지적인 여성이었다. 비트겐슈타인 공작부인은 리스트에게 연주생활을 중단하고 창작생활에 집중할 것을 권유했고 리스트는 이를 수용하여 1847년 9월 엘리자베트 그라트의 연주를 끝으로 은퇴를 선언하였다.

1848년부터 1857년까지 리스트는 바이마르 대공작의 음악감독으로 매년 3개월간 봉직했으며 비트겐슈타인 공작부인의 후원을 통해 창작 활동의 전성기를 맞이하게 된다. 또 이 시기에 수많은 제자들과 추종자들에 의해 리스트를 중심으로 하는 신독일악파¹¹⁾가 형성되었고 전독일 음악협회가 구성되었으며, 신 음악잡지도 발간되었다. 반면에 보수적인 입장¹²⁾의 힐러, 슈만부부, 요아힘, 브람스 등과는 자연스레 사이가 멀어지게 된다.

1858년에 리스트는 바이마르 음악 감독직을 사임하였고, 1861년까지는 많은 음악회를 기획하고 오페라를 지휘하는 등의 활발한 음악활동을 펼치며 기교적인 피아노 작품들도 작곡하였다. 그리고 이 시기에 리스트의 가곡 중 20여곡이 새롭게 창작되고 이 전에 작곡되어진 20여곡의 가곡들이 편곡되었는데 비교적 유명한 곡들이 바로 이 때 작곡되고 편곡되어진 작품들이다.¹³⁾ 작곡가로서의 삶에 집중하게 되는 이 시점의 리스트 음악은 그 동안의 인생과 음악적 경험이 바탕이 되어 정제되고 정돈되면서 가장 성숙한 모습을 보였다.

1861년 리스트는 로마로 이주하여 비트겐슈타인 공작부인과의 정식결혼을 위해 교황 피우스 9세를 찾아가 청원하지만 거절당하고 공작부인과의 관계를 정리한다. 또 리스트는 연이어 자녀들의 죽음과 작품들의 실패를 경험하면서 종교에 귀의하게 된다. 1863년 성직자로서 수도회에 입회하였고 2년 뒤에

11) 신독일 악파 : 19세기 중엽 당시 독일의 바이마르(Weimar)에 거주하고 있던 리스트를 중심으로 모인 이른바 “진보그룹”의 음악가와 음악저술가, 시인들의 모임이다. 이들은 스스로를 “미래의 음악가”라 칭하였고, 전통적 음악미학인 <형식미학>에 대립하여 <내용표현미학>을 표방하며 음악에 대한 관점의 변화를 추구하였다.

12) 보수주의 : 19세기 중엽 브람스를 중심으로 “신독일악파”에 대립하여 전통적 고전주의 음악을 지지하는 그룹으로 전통적 음악미학인 <형식미학>을 추구하였다.

13) James Huneker, *Franz Liszt*, (New York: Charles Scribner's sons), 1911, p. 165.

Abbé(아베)라는 직위의 성직을 수여 받으며 종교에 몰두하기로 결심한다. 리스트는 사제의 직분을 받아 로마에서 성직자의 삶을 살게 되고 자연스레 다수의 오라토리오와 미사곡 같은 종교적인 곡들을 창작하는 데 집중하게 된다.

이 후 1869년부터 1885년까지 리스트는 로마와 부다페스트 그리고 바이마르를 번갈아 오가며 여생을 보내게 되는데 1869년에는 바이마르 대공의 요청으로 바이마르로 돌아가서 음악활동을 하게 된다. 1875년에는 고국 헝가리로부터 국립 음악학교의 개혁을 위임 받아 부다페스트 음악학교 교장에 임명되는데 이를 계기로 고국 헝가리에서 연주, 교육활동을 왕성하게 펼치게 된다. 한동안 종교적인 곡의 창작에 몰두하던 리스트는 1871년에 다시 가곡을 작곡하기 시작하는데 1884년까지 18곡의 가곡을 더 작곡하였다.¹⁴⁾ 리스트는 다른 장르에 비해 가곡 작곡가로서는 뚜렷한 발자취를 남기지는 못했지만 끊임없이 가곡을 작곡하고 개작하는 작업을 통해 작품의 완성도를 높이기 위해 노력하였다.

노년에도 음악에 대한 열정으로 살아가던 리스트는 1886년 7월 25일 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 부인이 된 둘째 딸 코지마의 간곡한 부탁으로 바그너의 음악극(Musikdrama)¹⁵⁾ 「트리스탄과 이졸데」(Tristan und Isolde, 1885)를 보기 위해 독일 바이로이트축제¹⁶⁾에 갔다가 1886년 7월 31일 급성 폐렴으로 코지마의 품에서 생을 마감하게 된다.

14) Paul Merrick, *Revolution and Religion in music of Liszt*, (New York: Cambridge Univ. Press), p. 297.

15) 음악극(Musikdrama) : 바그너는 미래의 “종합예술작품” 에서 기존의 오페라와는 달리 음악이 다른 다양한 예술들과 함께 극에 종속되어야 하기 때문에 “오페라”(Opera) 라는 용어 대신 “음악극”(Musikdrama)이라는 새로운 용어를 제안하였다. 음악극이라는 용어는 프로그램음악(내용표현미학)으로 제시된 리스트의 교향시와 그 맥을 같이 하는 장르이다.

16) 바이로이트 축제(독일어: Bayreuth Fest) : 매년 독일 바이로이트에서 열리는 음악축제로 19세기 독일의 작곡가 리하르트 바그너의 작품이 상연된다. 바그너는 ‘니벨룽겐의 반지’와 ‘파르지팔’을 포함한 자신의 모든 작품을 상연할 축제를 착안하였고 그 전통이 현재까지 이어져 매년 성황리에 열리고 있다.

2) 리스트의 가곡의 특징

리스트 가곡의 출발점은 독일 가곡이었다. 리스트의 대표적인 가곡들은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827), 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 슈만(Roberto Schumann, 1810-1856), 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 전통을 따랐으며 리스트는 자신의 가곡을 작곡하기에 앞서 위 작곡가들의 가곡을 피아노곡으로 편곡해 보는 과정들을 통해 자신의 가곡 작곡에 많은 동기부여와 영향을 받았다.

또 리스트는 자신이 작곡하였던 가곡도 다시 편곡하여 발표하였는데 그의 가곡 82곡 중 3분의 1이상이 편곡되어 두 개 이상의 버전을 가지고 있다. 그리고 리스트는 다양한 언어로 가곡을 작곡하였는데 그가 작곡한 총 82곡의 구성을 언어별로 살펴보면 52곡의 독일가곡, 14곡의 프랑스가곡, 12곡의 영어가곡, 5곡의 이탈리아가곡, 1곡의 러시아가곡, 자신의 모국인 헝가리가곡 1곡으로 분류할 수 있다.¹⁷⁾

리스트의 작곡 시기는 일반적으로 4기로 분류되지만 가곡 작곡가로서의 시기는 보통 3기로 분류한다. 그 이유는 리스트의 초년기로 분류되는 1839년까지의 기간 동안은 성악작품이 거의 없이 대부분 피아노 음악만을 작곡했기 때문이다. 리스트 가곡의 특징에 대해 세부적으로 논의하기에 앞서 각 시기에 따른 전반적인 특징들을 먼저 정리해 보았다.

[표1 참조]

17) Humprey Seale, 앞의 글, pp. 128-129.

[표 1] 리스트의 가곡 작곡에 관한 시기 분류 및 특징

시기	작곡한 가곡수	전반적 특징
1기 (1839-1847) 파리 시기	32	<ul style="list-style-type: none"> - 이 시기 가장 많은 수의 가곡을 작곡하였음. - 작품경향은 과장되고 기교적이며 극적임.
2기 (1848-1861) 바이마르 시기	25	<ul style="list-style-type: none"> - 초기의 과장되고 기교적인 작품경향에서 벗어나 전체적으로 간결하면서 자연스러운 흐름을 추구하게 됨.¹⁸⁾ - 제 1기의 다수 가곡들이 2기의 작곡경향이 반영되며 편곡되어짐.
3기 (1871-1886) 로마 시기와 노년기	16	<ul style="list-style-type: none"> - 작품이 명료하고 절제되는 경향을 보이지만 불확실성을 보여주기도 함.¹⁹⁾ - 기교적이고 화려한 스타일의 연주효과를 추구하던 경향에서 심오한 내면성을 표현하는 경향으로 나아감.²⁰⁾

18) Martin Cooper, "Liszt as a song writer", *Music and letter* vol. 19, (1938), p. 171.

리스트 가곡 작곡의 제 1기로 분류되는 시기는 독일의 바이마르에 정착하기 전까지로 1839년에서 1847년까지 이다. 이 시기는 리스트가 파리에서 비르투오조 피아니스트로서 활약하던 때로 그 경향이 가곡 작곡에도 반영되었다. 즉 반주부를 성악선율에 비해 지나치게 복잡하게 꾸미는 기교적인 작곡방식을 보인 것이다. 또 이 때 이태리 오페라에 심취하였던 리스트는 단순한 서정시를 극적으로 확대시키는 과장되고 극적인 작곡방식을 추구하였다.

리스트는 이 시기에 총 32곡을 작곡하였는데 첫 번째 작품인 ‘금발의 천사’ (Angiolin da blondo crin)와 ‘페트라르카의 3개의 소네트’ (Tre sonetti del Petrarca)는 1838년에 작곡되었다.²¹⁾ 또 다수의 독일가곡과 프랑스가곡들이 이 때 작곡되었는데 이 곡들은 주로 괴테, 하이네, 위고의 시에 붙여진 것들이다.

그리고 리스트는 이 시기에 작곡한 가곡들을 후에 상당수 다시 편곡하여 출판하는데 이는 화려함에서 간결함으로의 작곡경향 변화 속에서 이루어진 일이라 할 수 있다. 따라서 후에 개정되어 출판된 작품들은 훨씬 정돈되고 정제되어 곡의 질이 크게 향상되었고 본 논문에서 다루고 있는 곡들도 후에 편곡된 작품들이다.²²⁾

제 2기로 분류되는 시기는 리스트가 바이마르에 정착하여 작곡활동에만 전념하던 때로 1848년에서 1861년까지 이다. 이 시기는 리스트가 가곡 작곡가로서 성숙해지고 완숙한 작품을 내놓았던 때로 총 82편의 가곡 중 20여 곡이 작곡되었다. 또 초기의 가곡들 중 다수의 작품을 이 시기에 정돈하여 다시 편곡하는데 그 대표적인 예가 본 논문에서 다루고 있는 위고의 시에 의한 4개의 프랑스 가곡이다.

즉 초기 가곡들에서 지적되었던 과장된 반주부를 억제하고 간결하며 자연스러운 흐름을 갖는 정제된 곡으로 다시 편곡하여 발표하였고 이러한 경향을 반영하여 새로운 작품들도 창작한다. 그래서 후에 잘 알려진 대부분의 곡들은 이 시기에 편곡되고 작곡되어진 작품들이다.²³⁾ 대표작으로는 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856) 시에 의한 ‘소나무가 외로이 서 있네’ (Ein Fichtenbaum

19) Humphrey Seale, *The Music of Liszt* (New York : Dover, 1966), p. 128.

20) Humphrey Seale, 위의 글, p. 12.

21) John Douglas, “*Liszt as a Song composer*,” NATS Bulletin 43. No.4 (Virginia University press, 1986), p. 4.

22) Humphrey Seale, 앞의 글, pp. 51-52.

23) James Huneker, *Franz Liszt*, 앞의 글, p. 165.

steht einsam, 1885)와 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850) 시에 의한 ‘세 사람의 집시’ (Die drei Zigeuner) 등이 있다.

제 3기로 분류되는 시기는 리스트가 로마로 간 1861년부터 죽음을 맞이한 1886년까지 이다. 처음 11년 동안 리스트는 종교음악 작곡에 매진했으며 1871년부터 다시 가곡 작곡을 시작하였는데 1884년까지 총 18곡을 작곡하였다.

이 시기 가곡들은 초기의 화려함을 추구하던 작품들과는 달리 명료함과 절제성, 때론 불확정성을 추구하면서 볼프의 작품에서 보여 지는 심오한 내면성으로 접근해 간다. 즉 기존에 보이던 지나친 낭만성으로부터 벗어나려는 경향을 보였다. 24) 대표작으로는 뤼세(Alfred de Musset, 1810-1857)의 시에 의한 ‘나는 힘과 활기를 잃었다’(J’ai perdu ma force et ma vie), 테니슨(Alfred Tennyson, 1809-1892)의 시에 의한 ‘행복한 날이여 가지마오’(Go not, happy day, 1897) 등이 있다.

앞서 리스트의 가곡 작곡가로서의 시기 별 특징들에 대해 살펴보았다. 이제 리스트 가곡의 음악적 요소의 전형적인 특징들 즉 선율, 리듬, 화성, 형식 등에 대해 정리해 보고자 한다.

리스트는 시의 분위기에 따른 다양한 선율을 유연하게 사용함으로써 음악적인 효과를 높였다. 더불어 리스트의 가곡선율은 극적이면서도 장식적인 면이 두드러지기 때문에 성악가는 풍부한 성량, 드라마틱한 음색과 고도의 테크닉까지 갖추어야 좋은 연주를 할 수 있다. 25)

또 리스트는 곡 전체를 하나의 리듬적 동기로 일관시키는 경우가 많았다. 그리고 시어와의 조화를 위해 전체적인 일관성을 유지하면서 세세한 변화를 통한 다양한 리듬을 사용하였고, 이는 언어의 뉘앙스를 잘 살려주고 가사의 표현성을 높여주는 역할을 하였다. 그러나 그는 종종 가사를 소홀히 다루는 모습을 보이기도 하는데 후기 가곡으로 갈수록 섬세하게 가사를 다루고 리듬과 가사의 조화를 통한 자연스런 흐름의 곡을 만들었다.

리스트는 초기 작품에서 비교적 단순한 화성을 통한 작곡을 하였는데 점차

24) Humphrey Seale, *The Music of Liszt*, (New York: Dover, 1966), pp. 128-129.

25) Carol Kimbell, *Song*, (도서출판 형설, 2005), p. 101.

적으로 화성에 대한 과감한 실험을 하면서 음이 중복되는 화음, 반응계적 진행, 극단적인 음계확대, 이명동음적 음정, 동형진행, 3도 관계에서의 갑작스런 조바꿈 등을 시도하였고 이는 시와 음악의 결합을 더 견고하게 해 주었다. 이로 인해 반주부와 노래의 짜임새가 보다 더 극적이며 자연스러운 흐름을 갖게 되고 더불어 작품의 완성도가 높아졌다.

그리고 리스트는 곡 형식의 선택에 있어서 전형적인 유절형식보다는 변형된 유절형식이나, 변형된 세부분 형식, 통절 형식을 주로 택하여 작곡하였다. 그 이유는 극적이고 무한히 변화하는 가사의 감정을 보다 잘 표현하기 위해서 단순한 반복의 유절형식보다는 변형된 형식이 더 적합했기 때문이다. 또 그는 주제 선율을 끝부분에서 반복하는 코다를 즐겨 사용함으로써 음악적 논리성과 설득력, 아름다움을 추구하였다.

리스트는 노래 가사의 선택에 있어서 괴테((Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832), 단테(Alighieri Dante, 1265-1321), 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 쉴러((Johann Christoph) Friedrich von Schiller, 1759-1805)), 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374) 등의 유명 시인들의 시와 더불어 우연히 발견한 시나 무명작가들의 시, 개인적인 친분으로 인한 시들을 사용하였다.²⁶⁾ 또 그는 사랑, 죽음, 평화, 종교, 낭만 등의 내용을 가진 시들을 통해 최대한 드라마틱하고 감정적인 모든 것들을 음악과 결합하여 가곡 작곡에 반영하였다. 이로 인해 리스트의 가곡은 격렬한 대조, 화려한 색채, 극적인 감정 등의 오페라적인 요소를 보인다.²⁷⁾

또 리스트의 가곡에서 두드러지는 특징은 악보에 다양한 나타냄 말과 셈여림을 세밀하게 제시한 것이다. 이는 연주자들에게 가사와 결합된 가곡의 특징을 섬세한 음색으로 표현해 줄 것을 요구한다. 예를 들면 낭송하듯이(deklamiert), 말하듯이(parlando), 빠른 속도로 말하듯이(schnell gesprochen) 등의 지시어들이 있고, 극적인 뉘앙스와 액센트 그리고 성악적인 음색 표현을 위해 소리의 양을 반으로 줄여서 내는 발성을 하라는 뜻으로(mit halber stimme), 단호하게(bestimmt), 진지하게(ernst), 어둡게 슬픔에 잠긴 듯이(düster), 열렬하게 감격적으로(schwungvoll), 대단히 명료하게(vivrato pronunziato), 신비스럽게(geheimnissvoll), 악센트를 많이 넣어(sehr akzèntiert), 비틀거리듯이(schwanken), 허망하게(hintraumend) 등의

26) Martin Cooper, "Liszt as a Song writer," (Music and letters, vol.19, 1988), p. 173.

27) Martin Cooper, 위의 글, pp. 173-4.

지시어를 통해 연주자들에게 음악적 완성도를 추구하도록 하였다.²⁸⁾

그리고 리스트는 피아니스트였기 때문에 가곡의 반주부분을 화려하게 작곡하는 경향을 보였는데 어떤 곡들은 반주부가 오케스트라적 특징을 보인다. 그러나 점차 후기로 가면서 곡의 완성도를 위해 시와 음악을 결합하는 데 더 심혈을 기울인 그는 피아노 반주부와 성악 선율부의 조화로운 균형에 중점을 두고 곡 전체의 자연스러움을 추구하였다.

리스트의 가곡들은 초기에 비해 후기로 갈수록 간결해지고 단순해졌지만 기본적으로 리스트의 가곡들을 노래하려면 성악가는 기교적이고 극적인 표현을 능숙하게 할 수 있어야 하며 고요한 감정을 잘 표현할 수 있어야 한다. 즉 리스트의 가곡들은 적당한 크기의 성량과 오페라적인 음색으로 잘 훈련된 성악가에 의해 연주될 때 리스트가 의도했던 가곡의 음색을 최상으로 표현해 낼 수 있다.²⁹⁾

리스트가 작곡한 가곡의 대다수는 독일가곡이다. 그에 비해 리스트의 프랑스 가곡은 훨씬 적은 수의 작품이지만 독일 가곡에 비해 멜로디와 가사의 완벽한 결합을 이루어 내었다는 평가를 받는다. 이런 이유로 리스트의 가곡들 중 가장 잘 알려진 곡들은 프랑스어로 쓰였으며 특히 빅토르 위고의 시에 붙인 프랑스 가곡들이 리스트의 가곡을 대표한다.

물론 리스트의 프랑스 가곡이 전형적인 프랑스풍은 아니지만 프랑스 가사와 완벽하게 일치한 이유는 리스트가 선택한 시문들이 문학적인 가곡이었고 더불어 독일풍의 스타일이 잘 적용되었기 때문이다.³⁰⁾ 그리고 리스트의 프랑스 가곡들이 그의 독일가곡에 비해 전조나 선율감 측면에서 탁월함을 보이지 않지만 프랑스적인 특유의 섬세함과 우아함을 가지고 있음을 알 수 있다.³¹⁾

이러한 리스트의 가곡 작곡가로서의 삶은 40여 년에 걸쳐 정제되고 정돈되면서 발전해 갔으며 시간이 흐르면서 보다 더 적극적이고 국제적인 양상을 보여 주었다.

28) Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, p. 776.

29) John Douglas, "Liszt as a Song composer", p. 12.

30) Frits Noske, *French song from Berlioz to Duparc*, pp. 125-126.

31) Henry Theophilus Finck, *Song and Song Writers*, p. 159.

2. 빅토르 위고의 생애와 시의 특징

1) 위고의 생애

빅토르 위고(Victor Hugo, 1802-1885)는 1802년 2월 26일 프랑스 동부의 브장송(Besançon)에서 삼형제 중 막내로 태어났다. 위고의 아버지는 나폴레옹(Napoléon Bonaparte, 1769-1821) 군대의 고급장교인 레오폴 위고(Leopold Hugo, 1774 - 1828), 어머니는 왕당파 집안 출신의 소피 트레뷔셰(Sophie Trébuchet)였다. 위고는 군인이었던 아버지를 따라 이탈리아와 스페인에서 어린 시절을 보냈는데 1811년에는 스페인 마드리드(Madrid)의 귀족학교에 입학하여 1년간 교육을 받았다. 이 경험은 위고로 하여금 평생 높은 자존감과 자부심을 가지고 살았던 원동력이 되었다.³²⁾

위고는 10살이 되던 1812년 프랑스로 다시 돌아와 1814년 파리의 코르디에 기숙학교(Pension Cordier)에 입학하였다. 이 후 위고는 1815년에서 1818년까지 학교생활을 하면서 독서와 시 창작에 매료되었으며 당시 일기에 “나는 샤토브리앙(François Chateaubriand, 1768-1848)³³⁾ 이 아니면 어느 누구도 닮지 않겠다” 라고 기록함으로써 프랑스의 문호가 될 것을 10대 초중반의 나이에 다짐했다고 한다.³⁴⁾

1817년에는 15세의 나이로 아카데미 프랑세즈(Academie française)³⁵⁾콩쿠르에서 입상하였고, 1819년에는 투르즈(Toulouse)의 아카데미 콩쿠르에서 입상하였다. 1822년에는 처녀시집 <송가집과 잠영집(Odes et Poésies Diverses)>을 발표하여 성공을 거두며, 그 해에 어릴 적부터 친구였던 아텔

32) 박홍순, <소설과 역사, 빅토르 위고와 조르즈 상드를 중심으로>, (서울: 청동거울, 2002), p. 13.

33) 샤토브리앙(François Chateaubriand, 1768-1848) : 프랑스 낭만주의의 초기 작가이면서 19세기 프랑스 낭만파 문학의 선구자로서 그의 범신론적 경향은 당대의 젊은이들에게 깊은 영향을 끼쳤다. 이러한 영향력은 프랑스 대혁명 후 황폐한 민심에 큰 영향을 미쳤고 낭만주의 문학의 방향성을 제시하였다.

34) Andre Maurois (최병권 역), <빅토르 위고>, (서울: 우석 출판사 1998), pp .23-25.

35) 아카데미 프랑세즈(Academie française) : 1634년에 리슐리의 추기경이 설립하여 1635년에 법인으로 인정받았으며 프랑스 혁명 동안에만 중단되었을 뿐 현재까지 존속되고 있다. 설립 목적은 표준이 될 만한 문학적 취향을 유지시키고 문학용어를 확립하는 것이었다. 회원 수는 40명으로 제한되어 있고 코르네유·라신·볼테르·샤토브리앙·위고·르낭·베르그송 등 프랑스 문학사에서 이름 있는 인물들은 대부분 아카데미 프랑세즈의 회원들이었다.

푸셰(Adel Foucher)와 결혼하였다. 또 이 시기에 고전주의에 대한 반발로 뒤세, 뒤마(Alexandre Dumas, 1802-1870), 발자크(Honoré de Balzac, 1799-1850) 등의 젊은 문인들과 화가들을 규합하여 ‘세나클(cénacle)’³⁶⁾ 이라는 문학 동인을 형성하였다. 또, 1825년에는 프랑스 왕실로부터 작가로서의 공로를 인정받아 레지옹 도뇌르 기사 훈장을 수여받고 이 무렵부터 여러 잡지에 문학평론을 기고하면서 고전주의와 낭만주의 간의 문학 논쟁에 참여하였다.

1826년에는 시집 <송가집과 발라드집(Odes et Ballades)>과 소설 <뷔그-자르갈(Bug-Jargal)>을 발표하였고 1827년에는 희곡 <크롬웰 (Cromwell)>의 서문 발표를 통해 고전주의 문학에 정면으로 반박하고 나서면서 자유로운 낭만주의 연극 형식을 옹호하였다. 이러한 내용은 낭만주의 작가들을 선도하게 되고 낭만주의 운동의 새로운 지도자로 추대되는 계기가 되었다.³⁷⁾ 또 1829년에는 <동방시집(Les Orientales)> , <사형수 최후의 날(Le Dernier jour d'un condamné)> 등의 작품을 새로 발표했는데 초기의 작품에는 왕당파적·가톨릭적인 색채가 농후했다면 후기의 작품으로 갈수록 자유주의 경향이 보다 더 뚜렷해진다.

7월 혁명의 해인 1830년 2월에는 위고의 희곡 <에르나니>가 초연되었는데 이곳에서 낭만파와 고전파 간에 문학사상 유명한 ‘에르나니 논쟁’ (La Bataille d’Hernani)이 일어났다. 이 논쟁에서 위고는 고전파의 방해에 대비하여 미리 수많은 낭만주의 추종자를 ‘박수 치는 사람’으로 극장 안에 배치하였다고 한다. 그리고 청년 시인 고티에(Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1872)는 빨간 조끼를 입고 그 논쟁의 장에서 가장 앞장 서 낭만파를 지지하였다. 이런 일을 겪으면서 진행되었던 희곡 <에르나니>의 상연은 야유와 박수가 엇갈리기는 했지만 비교적 잘 마무리 되었고 이는 낭만주의가 대세임을 인정하는 계기가 되었다.

이 논쟁 후에 낭만주의는 고전주의를 압도하여 1850년경까지 문단을 지배했으며 위고는 더욱 왕성한 활동을 펼칠 수 있었다. 1831년에는 소설 <노트르담 드 파리(Notre-Dame de Paris)>³⁸⁾를 발표하며 소설가로서의 지위를 확

36) 세나클(cénacle) : 이 시기 살롱을 대신하여 작가들이 자신의 작품을 낭독하고 토론 하던 장소

37) 박인효, <프랑스 시와 시인론>, (광주: 조선대학교 출판부, 2001), p.115.

고히 하였고 시집으로는 <가을낙엽(Les Feuilles d'automne)>, <황혼의 노래(Les Chants du crépuscule)>, <마음의 소리(Les Voix intérieure)>, <빛과 그늘(Les Rayons et les ombres)>을 발표하였다. 희곡으로는 상연 금지를 당했던 <마리옹 들로름 (Marion Delorme)>을 비롯하여 <뤼크레스 보르지아(Lucrece Borgia)>, <마리 튀도르(Marie Tudor)>, 운문극 <뤼 블라스(Ruy Blas)> 등을 발표했고 1841년에는 위고가 갈망하던 아카데미 프랑세즈 회원이 되었다.

1843년 이후, 활발한 창작 활동을 하던 위고는 10년 동안 거의 작품을 발표하지 않고 정치활동에만 전념하게 되는데 그 이유는 희곡 <성주들(Les Burgraves)>에 대한 혹평과 실패 그리고 딸 부부의 사고로 인한 죽음 때문이다. 특히 딸 부부의 보트 전복사고로 인한 죽음은 위고로 하여금 6개월이나 펜을 들지 못할 정도로 깊은 좌절과 혼란을 준 충격적인 사건이었다.

정치계에 입문한 위고는 1845년 왕당파 프랑스 국회 상원의원, 1848년 2월 혁명 후 파리 출신 제헌의원, 입법 의회의원으로 활약하였다. 1848년 2월 혁명을 비롯한 주변 정세에 자극을 받은 위고는 더욱 더 인도주의적 성향을 갖게 되었고 1851년에는 루이 나폴레옹(나폴레옹 3세)의 쿠데타에 반대하여 국외로 추방당하였다. 이후 위고는 벨기에를 거쳐 영국 해협의 저지 섬과 건지 섬에 머물며 거의 19년에 걸친 망명생활을 하게 된다.

그러나 위고는 이 망명을 통해 오히려 잡다한 일에서 해방되어 창작에 전념할 수 있었고 많은 작품을 발표할 수 있는 계기가 되었다. 이 기간에 시집 <징벌(Les Châtiments)>, <명상시집(Les Contemplations)>, <세기의 전설(La Légende des siècles)>(제1집), 소설 <레미제라블(Les Misérables)>, <바다의 노동자(Les Travailleurs de la Mer)> 등의 작품이 발표되었는데 그에게 있어 걸작의 대부분은 이 시기에 나온 것이다.

1870년 보불 전쟁에서 나폴레옹 3세가 패하여 몰락하자 위고는 공화당의 옹호자로서 시민들의 열렬한 환호 속에 파리로 다시 돌아올 수 있었다. 망명 생활을 접고 돌아온 이 시기에 발표한 작품으로는 <두려운 해(L'Année terrible)>, <세기의 전설 제2집, 제3집(La Légende des siècles)>, 소설 <93년(Quatrevingt-treize)> 등이 있다.

38) 소설<노트르담 드 파리(Notre-Dame de Paris)> : 위고의 장편소설로 15세기 노트르담 성당을 중심으로 한 파리의 광경이 잘 묘사되어 있고, 인물에는 온갖 계급이 등장한다. 위고의 대표적인 동시에 프랑스 낭만주의 문학의 대표작 중 하나이다.

위고는 국민적 시인으로서 비교적 평온한 말년을 보내면서 창작활동을 계속 하게 된다. 그러던 중 1885년 5월 22일 폐렴이 악화되어 향년 83세로 생을 마감하게 되는데 소박한 장례식을 원했던 그의 바람과는 달리 파리의 200만 시민들이 애도하는 가운데 국장으로 치러졌고 유작도 수없이 간행되는 등 사후에도 대문호의 극진한 예우를 받았다.

2) 위고의 시의 특징

위고는 19세기 프랑스 문단의 최고의 위치를 점하며 낭만주의 운동을 이끌었던 위대한 서정시인, 서사시인, 소설가 그리고 극작가이다. 그는 시, 소설, 연극 등 거의 모든 문학 장르의 창작에 임하였으며 다방면에서 뛰어난 재능을 보였다. 그의 작품은 강렬한 인상과 감동, 상상력, 창조력이 내재되어 있으며 그의 문장은 장엄하고 화려하면서 다양한 소재와 미묘한 감정을 이미지의 상징화를 통해 능숙하게 표현되었다.³⁹⁾

위대한 문학가로서 위고의 재능은 특히 시 분야에서 발휘되었으며 시의 분위기는 전체적으로 장엄함과 부드러운 서정성을 바탕으로 하고 있다.⁴⁰⁾ 그는 시를 쓰는 것을 체계적이고 엄격한 작업이라 생각했으며 이러한 과정을 거쳐 창작되어진 그의 시는 풍부한 이미지, 대조법, 장엄한 음악성, 풍부한 시어, 완벽한 문체, 다양한 운율과 시절(strophe) 등을 특징으로 하고 있다.⁴¹⁾

위고 시의 특징들을 좀 더 상세히 살펴보면 위고는 시어의 사용과 시상의 전개에 있어 대조법과 은유법을 특히 많이 사용하였다. 이는 작품의 강렬한 인상의 효과를 의도한 것으로 위고는 한편의 시집이나 한편의 시를 구성할 때도 독자들의 지루함을 막기 위해 대조법을 사용하였다. 그리고 한 편의 시 안에서도 의미와 색채를 상반되게 제시하고 같은 행 안에서도 두드러진 대비의 효과를 나타내기 위해 대조법을 사용하였다.⁴²⁾

위고에게 있어 은유법⁴³⁾은 글을 쓰기 위한 하나의 힘든 기법이 아닌 사고

39) Dominique Rincé, <19세기 프랑스 시>, 정봉구 역, (서울: 탐구당, 1984), p. 96.

40) Dominique Rincé, 위의 글, p. 32.

41) 조규철, <프랑스 시 개론>, (서울: 신아사, 1997), p. 285.

42) P.Castex & P. Surer, *Manuel Des Etude Litteraires Françaises X VII, X VIII and X IX Siecle*, (Paris: Hachette, 1966), pp. 156-157.

의 즉흥적인 진행 상태를 나타내는 것이었다. 즉 그가 사용한 이러한 시의 구성은 시인의 상상력과 문장 속에서 자리를 찾으려 하는 두 가지 대상에 대해 동등함과 동일성을 확립해 주는 역할을 한 것이다.⁴⁴⁾

또한 위고는 시 창작에 있어 다양한 어휘를 사용하였는데 야비하거나 진부한 말조차도 거리낌 없이 선택하여 시어로 정확하게 사용함으로써 그 어휘에 생명력을 부여하면서 자유자재로 시상을 전개하였다. 그는 신비한 효과와 강한 암시를 지닌 어휘를 좋아했으며 고상한 언어와 서민의 언어를 구별하지 않고 시상의 전개 속에서 필요할 때는 속어, 고어, 전문어도 주저하지 않고 사용하였다.

그리고 위고는 모든 형태의 시절과 시구, 운율을 사용하여 시를 창작하였는데 그 중에서 특히 부드러운 느낌을 주는 12음절 시행을 즐겨 사용 하였다. 또 그는 시의 전통적인 운율의 규칙을 파괴하여 사랑의 감정에 맞도록 운율을 조절하였는데 이러한 창작기법은 시의 음악적 효과를 상승시켜 주었다. 일례로 중간섭포의 위치를 옮기거나 두 행 걸치기 등을 효과적으로 이용하여 시의 탄력과 부드러운 맛을 부여하면서도 힘과 변화를 갖게 하여 주제에 따른 격조⁴⁵⁾와 운율을 창조해 내었다.⁴⁶⁾

또 위고는 시의 다양한 소재를 풍부한 시정과 감수성을 통해 묘사하였다. 시의 소재는 사랑, 부정(不情), 어린 아이들의 천진난만함, 죽음과 인간의 운명, 조국과 자유, 자비심, 불행한 사람들의 동정, 일하는 소중함, 자연의 매력과 그 신비, 때로는 미소 짓고 그 반면의 무관심한 자연의 모습, 모든 세상의 감연(敢然)⁴⁷⁾ 등으로 분류해 볼 수 있다. 이렇듯 다양한 소재 중에서 그의 작품에 가장 많이 반영된 주제는 ‘사랑’이다. 이 사랑의 범위는 매우 포괄적인 것으로 남녀 간의 사랑 뿐 아니라 가족과 자식 간의 사랑이나 약한 사람, 하층 계급, 핍박 받는 사람에 대한 연민과 박애정신에 관한 것이다.

위고는 낭만주의 시가 성숙한 단계에 접어드는 시기인 1830년에서 1840년 사이에 그의 대표적인 서정시집들을 발표하였다. 그 중에서 친근하고 개인적

43) 은유법 : 원관념과 보조 관념 사이의 유사성에 기반을 두고, 사물의 상태나 움직임을 암시적으로 나타내는 수사법

44) G. Lanson & P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litteratur française, (Paris: Hachette, 1932), p. 575.

45) 격조 : 문예 작품 따위에서 격식과 운치에 어울리는 가락

46) G. Lanson & P. Tuffrau, 위의 글, p. 97.

47) A. Lagarde, L. Michard, op. cit., p. 157.

인 문제에서 영감을 얻은 <가을의 나뭇잎(Les Feuilles d'automne)> (1831), 개인적인 동시에 철학적인 <내면의 목소리(Les Voix interieures)> (1837), 앞선 시집들의 기법이 집약된 <빛과 그림자(Les Rayons et les Ombres)> (1840)가 본 논문에서 살펴볼 위고에 의한 4곡의 프랑스 가곡 시들이 포함된 시집들이다. 위고의 위 작품들은 주제가 모두 '사랑'이지만 수사적이고 현란한 기법을 통한 다양한 표현의 창작은 문학가로서 위고의 재능이 맘껏 발휘되었고 이는 서정 시인으로서 위고의 진면목을 보여준다.

3. 리스트의 위고 시에 의한 4개의 가곡 연구

1) 작품개요

리스트가 작곡한 프랑스 가곡들은 빅토르 위고, 뤼세, 뤼마의 시에 곡을 붙인 것이다. 그 중 위고의 시에 의한 4개의 가곡은 1842년에서 1844년 사이에 작곡되었으며, 1859년 다시 편곡되어 현재까지 전해지고 있다.

후에 편곡된 곡들은 원곡들보다 반주 부분을 단순화 시켰으며, 곡의 자연스런 흐름을 추구하였는데 이는 가곡의 특성에 더 근접하여 시와 음악의 조화를 이루려 한 것이다. 즉 리스트는 선율의 흐름을 방해하는 반주부의 기교를 정돈하여 훨씬 정제된 음악으로 재탄생 시켰고 오늘날 1859년 편곡된 위고에 의한 4개의 프랑스 가곡은 높은 예술성과 질은 서정적 선율로 많은 이들의 사랑을 받고 있다.

또 리스트의 프랑스 가곡은 그가 작곡한 독일가곡에 비해 프랑스어 시의 단어들과 더 조화를 이루는데 이는 그가 무엇보다 프랑스어를 잘 이해하고 있었음을 말해 준다. 본 논문에서 다루게 될 리스트의 위고 시에 의한 4개의 프랑스 가곡은 폭넓은 감수성을 지닌 위고의 시를 깊이 이해한 리스트에 의해 작곡된 곡으로 이 곡들은 풍부한 성악선율과 반주부의 조화로운 결합으로 이루어진 서정성 짙은 프랑스 가곡이다⁴⁸⁾.

리스트는 빅토르 위고의 6개의 시로 프랑스 가곡을 작곡하였는데 그 중 ‘Gastibelza’ (가스티벨자)와 ‘Le tombe et la rose’ (무덤과 장미)는 거의 연주곡에 포함되지 않고 ‘S’il est un charmant gazon’(매혹적인 들판이 있다면), ‘Comment, disaient-ils’(어떻게 하면), ‘Oh! Quands je dors’(오! 내가 잠들었을 때), ‘Enfant, si j’étais roi’(내가 만약 왕이라면)의 4곡이 주로 연주되고 있다. 그러므로 본 논문에서는 리스트에 의해 1859년에 편곡되어진 위고에 의한 4개의 가곡을 분석하고자 한다.

48) Frits Noske, *French song from Berlioz to Duparc*, p. 128.

구체적인 논의에 앞서 빅토르 위고에 의한 4개의 가곡에 대한 전반적인 악곡구성을 간단히 표로 제시하였다. [표 2 참조]

[표 2] 4개 가곡의 전반적 악곡구성

곡명	박자	형식	조성	시의 내용
S'il est un charmant gazon	6/8	A-A'	A b	사랑
Comment, disaient-ils	3/4	A-A'-A''	g#	사랑
Oh! Quands je dors	4/4	A-B-A'	E	사랑
Enfant, si j'étais roi	4/4	A-A'	A b	사랑

2)작품분석

(1) S'il est un charmant gazon (매혹적인 들판이 있다면)⁴⁹⁾

① IPA와 단어별 번역 및 시의 해석

S'il est un charmant gazon
 [sil ε- t- œ ∫a-R-mã ga-zõ]
 만약 ~ 이라면 있다 하나의 매혹적인 들판
 만약 하나의 매혹적인 들판이 있다면

Que le ciel arrose,
 [kə lə sjel a-RO:-zə]
 ~고 그 하늘 비 내리는
 하늘에서 비가 내리고

49) 본 논문에서 분석한 네 곡의 IPA에서는 성악가의 편의를 위해 'ə' 음가를 제시하였고 각 운을 분석한 표에서는 일반적인 프랑스어 사전에서 제시되고 있는 규칙에 따라 생략하여 표기하였다.

Où brille en toute saison
 [u bri-j ɑ̃ tu-tə sɛ-zɔ̃]
 그 곳에 반짝이다 ~동안 모든 계절
 모든 계절동안 그 곳에 반짝이다

Quelque fleur éclore,
 [kɛl-kə flœ:r e-klo:zə]
 몇 몇(다소의) 꽃 피다
 몇 몇 꽃들이 피다

Où l'on cueille à pleine main
 [u lɔ̃ kœ-j a plɛ-nə mɛ̃]
 그 곳에 (세상)사람들 따다 ~에 가득히 손
 그 곳에서 사람들이 손에 가득히 따다

Lys, chèvrefeuille et jasmin,
 [lis ʃɛ-vrə-fœj e ʒas-mɛ̃]
 백합, 인동초 그리고 자스민
 백합, 인동초, 그리고 자스민을

J'en veux faire le chemin
 [ʒɑ̃ vø fɛ:rə lə ʃə-mɛ̃]
 나는 ~하게 하다 바라다 만들다 그 길
 나는 그 길을 만들기 바라다

Où ton pied se pose!
 [u tɔ̃ pje sə po:zə]
 그 곳에 당신의 발걸음 ~하여진 놓인
당신의 발걸음이 놓여진 그 곳에

S'il est un rêve d'amour
 [sil ɛ- t- œ RE:və da-mu:R]
 만약 ~이라면 있다 하나의 꿈 사랑
만약 사랑의 꿈이 있다면

Parfumé de rose,
 [parfyme də Ro:zə]
 향기나는 ~의 장미
장미의 향기나는

Où l'on trouve chaque jour
 [u lɔ̃ tru:və ʃakə ʒu:R]
 그 곳에 (세상)사람들 발견된 매 번 하루
사람들에게 매일 발견되는 그 곳에

Quelque douce chose,
 [kɛlkə dusə ʃo:zə]
 몇몇(다소의) 부드러운 것(일)
몇 몇 부드러운 것

Un rêve que Dieu bénit
 [œ RE:və kə djø beni]
 하나의 꿈 ~의 신 축복받은
 신의 축복을 받은 하나의 꿈

Où l'âme à l'âme s'unit,
 [u la:m a la:m syni]
 그 곳에 영혼 ~에 영혼 하나되는
 영혼에 영혼이 하나되는 그 곳에

Oh, j'en veux faire le nid
 [o ʒɑ vø fɛ:RƏ lə ni]
 오 나는 ~하게 하다 바라다 만들다 그 보금자리
 오 나는 그 보금자리를 만들기 바라다

Où ton coeur se pose.
 [u tɔ̃ kœ:R sə po:zə]
 그곳에 당신의 마음 ~하여진 놓인
 당신의 마음이 놓여진 그 곳에

이 곡은 같은 시를 이용하여 작곡한 레버(Henri Reber, 1807-1880), 프랑크(Cesar Frank, 1822-1890), 생상(Camille Saint-Saëns, 1835-1921), 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924)의 작품에 비해 매우 부드럽고 간결한 느낌의 곡이다. 또 가사를 음악적으로 표현하는 데 있어 단음절적인 양식을 취함으로써 네 곡 중에서 시적인 사고를 중요시하는 독일가곡의 특징을 가장 많이 띄고 있다.⁵⁰⁾

시의 내용은 매혹적인 풀밭이 있다면 사랑하는 이가 걸을 수 있는 길을 만들어 주고 사랑하는 이에게 마음의 안식을 줄 수 있는 장미향기 가득한 보금 자리를 만들어주고 싶다는 소망을 담고 있다. 즉 ‘사랑의 기쁨’이라는 주제로 사랑하는 이의 행복을 위해 무엇이든 하고 싶다는 마음을 아름답고 서정적인 화법을 통해 잘 표현하고 있다.

이 시는 총 2연 20행으로 구성되어 있으며, 시에서 중요한 의미를 지닌 단어가 각 행의 마지막에 위치하였다. 그리고 완벽하게 규칙적인 각운을 가지고 있지는 않지만 각 연의 1,3행이 -on, 2,4,8,10행이 -ose, 5,6,7,9행이 -in이라는 각운을 사용함으로써 불규칙함 속에서도 시의 통일성을 추구하였다.

[표 3 참조]

50) Frits Noske, 앞의 글, p. 128.

[표 3] S'il est un charmant gazon의 시 운율

1 연	1행	2행	3행	4행	5행
단 어	<u>gazon</u> [gʌzɔ̃] 들판	<u>arrose</u> [aʀoz] 비 내리는	<u>saison</u> [sezɔ̃] 계절	<u>éclo<u>s</u>e</u> [ekloz] 꽃이 피다	<u>main</u> [mɛ̃] 손, 솜씨
각 운	a	b	a	b	c
1 연	6행	7행	8행	9행	10행
단 어	<u>jasmin</u> [ʒasmɛ̃] 자스민	<u>chemin</u> [ʃəmɛ̃] 길, 도로	<u>pose</u> [po:z] 머물다	<u>chemin</u> [ʃəmɛ̃] 길, 도로	<u>pose</u> [po:z] 머물다
각 운	c	c	b	c	b
2 연	11행	12행	13행	14행	15행
단 어	<u>d'amour</u> [damu:ʀ] 사랑, 애정	<u>rose</u> [ʀo:z] 장미	<u>jour</u> [ʒu:ʀ] 날, 하루	<u>cho<u>s</u>e</u> [ʃo:z] 사실, 일	<u>bénit</u> [beni] 축복받은
각 운	a'	b	a'	b	c'
2 연	16행	17행	18행	19행	20행
단 어	<u>s'unit</u> [syni] 하나 되는	<u>nid</u> [ni] 보금자리	<u>pose</u> [po:z] 머물다	<u>nid</u> [ni] 보금자리	<u>pose</u> [po:z] 머물다
각 운	c'	c'	b	c'	b


② 악곡 분석

이 곡은 6/8박자의 Allegretto con moto e grazioso(생동감을 가지고 조금 빠르게 그리고 우아하게)로 연주되는 총 58마디의 변형된 유절형식이다. 부분 형식은 A와 A'의 2부분 형식으로 되어 있고 악절구조는 A(a, b)와 A'(a', b')로 구성되어 있다.

조성구조는 전체적으로 A \flat Major로 볼 수 있으나 세부적으로 분석해 보면 c minor, C major, a minor로의 조성변화를 볼 수 있으며 단조와 장조를 번갈아 가며 시의 내용을 섬세하게 표현하고 있다. 화성에서는 부속, 부감화음과 비화성음을 포함한 화음, 차용 화음들이 다양하게 사용되었다.

셈여림은 *p-mp-mf-p-pp-mf-p* 와 같이 세밀하게 제시함으로써 사랑하는 이를 갈망하는 시의 내용을 조용하고 섬세하게 표현하려 하고 있음을 알 수 있다. 리듬은 대체로 단순하며 음역은 최저음 E \flat_4 에서 최고음 F $_5$ 까지 비교적 좁은 편이다. [표 4 참조]

[표 4] S'il est un charmant gazon의 악곡구성

곡명	S'il est un charmant gazon			
부분형식	A		A'	
악절구조	a	b	a'	b'
마디	1-16	16-30	30-43	44-58
조성구조	Ab:-c:C-a	Ab	Ab:-c:C-a	Ab
빠르기	Allegretto con moto e grazioso			
박자	6/8			
셈여림의 변화	<i>p-mp, dolce</i>	<i>p-mp-mf-p-p</i> <i>p-mf-p</i>	<i>p-mp-mf</i>	<i>pp-p-mf-pp-</i> <i>mf-p</i>
음역				

(㉠) A 부분 (마디 1-29)

㉠ a 부분 (마디 1-16)

마디 1-2는 곡 전체의 분위기를 이끌어 가는 주된 음형으로 선율과 반주부에 반복적으로 나타나며 변화 발전을 통해 응용되는 이 곡의 전주이다. 이 부분에서 반주자는 *p*, *dolce*, *leggiero*의 지시어와 곡 전체에 걸쳐 제시되고 있는 여린내기 리듬을 잘 살려 연주자가 가볍고 자연스럽게 선율을 이어받아 노래를 시작할 수 있도록 해야 한다.

마디 3-6에서 연주자는 조금 빠른 6/8박자의 리듬감과 여린내기 리듬을 잘 느끼며 반주부에서 먼저 제시되고 있는 선율을 자연스레 받는 느낌으로 *p*, *cresc*, *decresc*의 지시어에 맞게 노래해야 한다. 이를 위해서는 곡의 시작 전에 충분한 호흡을 통한 공명강의 준비가 선행되고 호흡의 공급을 통해 한 라인으로 부드럽게 노래해야 한다. 특히 낮은 음에서 시작하여 순차상행이 되고 음정도약이 뒤 따르므로 호흡과 공명강의 원활한 협응으로 일관된 소리 길로 노래하는 것에 집중하면서 자연스레 쉼여림이 표현될 수 있도록 해야 한다.

그리고 강박이 위치하는 부분의 가사에 에너지를 더 실어서 선율이 역동적으로 들릴 수 있도록 노래해야 하는데 이는 곡 전반의 모든 부분에서 적용되어야 한다. 이 부분에서는 마디 3의 'est' 와 마디 5의 'ciel' 의 가사에 호흡의 에너지를 자연스럽게 이동시켜 노래해야 할 것이다.

또 마디 4와 마디 6의 장3도 하행과 완전5도 상행의 선율 표현이 매우 중요한데 'gazon'(잔디)과 'arrose'(비내리는)이라는 가사를 강조하기 위한 작곡가의 의도대로 리듬에 따른 단어의 의미를 잘 살려 음악적으로 노래해야 한다. [악보 1 참조]

[악보 1, 마디 1-6]

Allegretto con moto e grazioso

p dolce e leggiero

S'il est un char-mant ga-zon,

que le ciel ar-ro-se,

마디 7-8은 이 곡의 조성인 A♭ Major에서 3도 관계조인 c minor로의 조성변화와 함께 셈여림도 *p*에서 *mp*로 발전하고 있다. 또 반주부의 순차 상행과 달리 성악부는 순차하행하고 있으며 리듬도 마디 4, 6의 ♩와 ♪의 사용에서 마디 8의 ♩와 ♪를 통해 ‘toute(모든)’이라는 시어를 강조하면서 음악적 느낌의 변화를 추구하였다.

이 부분도 앞서 제시했듯 빠른 6/8박자와 여린내기의 리듬을 감각적으로 느끼면서 충분한 호흡을 통해 첫 음 e♭의 공명강을 잘 열어 노래하는 게 중요하다. 그리고 마디 7의 ‘Où’를 시작한 공명강의 느낌을 지속하면서 호흡의 공급을 통해 마디 8의 ‘saison’(계절)까지 한 라인으로 공간감 있게 노래해야 한다. 또 마디 7의 4분 쉼표를 감각적으로 느끼며 프레이즈를 시작하고 중강 박에 위치한 ‘brille’(반짝이다)의 이음줄과 가사의 의미가 잘 표현될 수 있다

특 해야 할 것이다.

마디 9-10은 다음에 제시될 a minor로의 전조를 위한 준비가 이루어지는 부분으로 마디 10에서는 c minor의 I화음의 3음에 제자리표가 붙어 a minor의 III+로 변화되었다. 그리고 반주부의 *smorzando*의 지시어를 통해 다음의 *p*로 시작되는 성악부를 예고하고 있다.

이 부분 역시 마디 7의 ‘e^b’ 음정과 같이 충분한 호흡을 통한 공간감 있는 첫 음의 시작으로 제 포지션의 공명강이 울리는 소리로 연결될 수 있도록 해야 하며 마디 10의 ‘- se’에 제시된 짧은 꾸밈음을 가볍고 여리게 처리해야 한다. 또 마디 9의 ‘fleur’(꽃)에 제시된 이음줄을 잘 표현함으로써 단어음절의 분리를 통해 가사의 의미를 강조하고자 했던 작곡가의 의도를 표현해야 할 것이다. [악보 2 참조]

[악보 2, 마디 7-10]

마디 11-16은 경과적 성격을 지니는 부분으로 b부분을 위한 분위기의 전환과 긴장감 고조를 위한 전조가 되고 있다. 즉 마디 11-12는 a minor의 I₆-V₇이고 마디 13-14는 A Major의 I-V₇로 같은 으뜸음조로의 전조가 되었음을 알 수 있다.

마디 15-16은 반주부의 반응계적 순차진행을 통해 b부분의 가사내용인 사랑하는 이를 위해 길을 만들어 주고 싶은 화자의 간절한 마음을 효과적으로

표현하였다. 또한 썸여림도 마디 11에서 *p*, 마디 13에서 *mp*, 마디 16에서 *mf*로 순차적으로 제시되면서 b부분의 절정감이 극적으로 표현되도록 유도하고 있다.

이 부분은 썸여림의 지시와 반주부에서 보여지는 것처럼 연주 시에도 감정이 점점 더 고조되는 느낌으로 노래해야 한다. 그러기 위해서는 공명강의 긴장감을 늦추지 않고 지속적인 충분한 호흡을 통해 음의 상행과 하행부분에서 소리가 납작해지지 않도록 세심하게 주의를 기울여야 한다.

또 마디 13의 8분 쉼표 당김음 리듬을 매우 감각적으로 느끼며 ‘lys’(백합)이라는 가사를 의미있게 표현해야 한다. 더불어 마디 13-14에 걸쳐 있는 ‘chevreuille’(인동초)와 마디 14-15의 ‘jasmin’(자스민)의 가사도 명확하게 들리면서 정확한 리듬으로 유려하게 노래해야 할 것이다. [악보 3 참조]

[악보 3, 마디 11-16]

㉠ b 부분 (마디 16-29)

b부분 마디 16-25는 이 곡의 최고음인 f음이 나오면서 화자의 사랑의 감정이 절정감있게 표현된 클라이막스로 사랑하는 이의 발이 닿는 그 곳에 길을 만들어 주고 싶은 화자의 간절한 마음이 극적인 선율로 표현되었다. 이런 화자의 감정을 *con grazia*로 표현하도록 하였으며 밀집화음으로 단순하게 반주하다가 성악선율이 나오는 부분에서는 반주 없이 노래하게 함으로써 연주자의 자유로운 표현의 길을 열어 두었다.

또 f음의 절정에서 순차적인 하행선율을 통해 자연스레 점점 작아지는 셈여림으로 유도하였다. 반주부에도 >와 *sf*, *p*의 지시어를 자세하게 제시함으로써 성악선율과 함께 섬세한 음악적 표현을 요구하고 있다.

마디 16-20과 마디 20-25는 반복되는 가사로 약간의 선율변형을 통해 시의 내용을 재차 강조하고 있다. 즉 마디 17의 반주부에는 *dolce*의 지시어를 제시하고 마디 22의 반주부에는 *sf*의 지시어를 제시함으로써 반복되는 선율에 절정감을 표현하도록 하였다. 또 마디 24의 'pose' 부분에서는 반주부에 *p*의 지시어로 고요한 중지감을 주면서 선율의 우아한 느낌을 끝까지 유지하도록 하였다. 연속해서 같은 가사와 비슷한 선율이 반복되기 때문에 두 번째의 마디 20-25는 좀 더 강조해서 표현해야 할 것이다.

이 부분은 f음의 공명된 소리를 통해 가사의 내용을 의미 있게 표현하며 노래하는 것이 중요하다. 이를 위해서는 f음의 선행음인 ab 음에서 충분한 호흡을 통해 미리 f음에서 필요한 공간감을 확보하고 호흡의 공급을 통해 f음을 제 위치의 공명장에서 충분히 울려주는 소리를 내야 한다. 그리고 하행하는 선율에서도 소리가 납작해지지 않도록 f음의 느낌을 유지한 채 하행해야 하며 마지막까지 소리의 긴장감을 놓치지 않는 것이 중요하다.

또 선율 상으로는 마디 16-20, 마디 20-25까지 한 호흡으로 부르는 것이 이상적이나 불가피하게 호흡을 해야 할 때는 가사의 내용상 Où 앞에서 숨을 쉬는 게 바람직하다. 숨을 쉴 때는 선율감에 최대한 방해가 되지 않도록 순간적으로 호흡해야 하며 이를 위해서는 마디 18, 22의 '- min'의 c음보다 'Où'의 bb 음이 더 높은 위치에 있다는 느낌으로 호흡을 하고 그 공간감을 유지하면서 하행해야 할 것이다.

그리고 마디 18과 22의 'pied'의 셋잇단음표가 제 박자 안에서 최대한 섬세하게 표현될 수 있도록 세심한 주의를 기울여야 한다. [악보 4 참조]

[악보 4, 마디 16-25]

16 *con grazia*

enveux

17

18 (v) 3 19 20

fai - re le che - min ou ton pied__ se - po - - se, j'en veux

dolce *p*

21 22 (v) 3 23 24 25

fai - re le che - min où ton pied__ se po - - se!

sf *p* *dolce*

(ㄴ) A' 부분 (마디 30-58)

㉠ a' 부분 (마디 30-43)

a'부분의 시작인 마디 30-33은 a부분과 동일한 반주와 선율이며 마디 31의 'rêve d'amour' 리듬 부분만 시어에 맞게 변형되었다. 마디 34-37 역시 a부분과 비교해 보면 시어에 따른 리듬의 단순화가 이루어진 것 이외에는 모두 동일하다.

마디 38-43 “ Un rêve que Dieu bénit, Où l'âme à l'âme s'unit ” (신의 축복을 받은 하나의 꿈, 영혼에 영혼이 하나 되는 그곳에)의 성악선율은 가사 의미를 좀 더 강조하기 위해 a부분과는 다른 선율감으로 표현하였는데 반주부는 a부분과 동일한 것이 특징이다.

이 부분은 a부분과 가사의 내용에 따른 선율감의 차이를 인지하고 시어의 의미에 따른 표현이 섬세하게 이루어져야 한다. 발성적으로는 위에서 언급했듯 횡경막을 지탱하고 각 소리에 따른 유연한 호흡의 공급을 통해 제 위치의 공명된 소리를 내야하며 소리의 길이 바뀌지 않도록 하는 것이 중요하다.

특히 상행하기 전에 저음의 위치를 미리 공간감을 가지고 높은 포지션에서 설정해야하며 하행할 때 소리가 납작해지지 않도록 높은 음의 포지션을 유지하는 느낌으로 노래해야 할 것이다. [악보 5 참조]

[악보 5, 마디 30-43]

30 *p* 31 32 33
 S'il est un rê-ve d'a-mour par-fu-mé de ro-se,

34 35 36
 où l'on trou-ve cha-que jour quel-que dou-ce

37 38 *pp* 39
 cho-se, un rê-ve que Dieu bé-nit,

40 41 42 *poco accel.* 43
 où l'à-me à l'à-me s'u-nit, oh! j'en veux

pp
smorz.
sempre dolciss.
poco accel.

㉔ b' 부분 (마디 43-58)

b'부분은 마디 43에서 oh! 라는 감탄사를 포함한 것을 제외하고는 b부분과 선율이 동일하고 가사의 내용만 약간 변형되었다. 즉 사랑하는 사람의 마음이 머무는 곳에, b부분의 마디 18에서는 'le chemin'(그 길)을, b'부분의 마디 45에서는 'le nid'(그 보금자리)를 만들어주고 싶다는 내용으로 다르게 표현되고 있다.

성악선율은 “ Oh, j'en veux faire le nid, Où ton coeur se pose ”
(오! 나는 그 보금자리를 만들기 바라다, 당신의 마음이 놓여 진 그곳에)의 가사가 두 번 반복되며 마디 51-52에서 V₇ - I로 정격종지 되었다. 그리고 반주부는 마디 57-58에서 *pp* 와 *ad libitum*의 지시어가 제시되어 '사랑의 기쁨'에 대한 감정의 여운을 남기며 낭만적인 느낌으로 마무리 하였다.

이 부분은 반복된 선율이면서 곡의 마지막 부분이기에 앞의 b부분 보다는 화자의 사랑의 느낌이 보다 더 극적으로 전달될 수 있도록 해야 한다. 또 반주자는 노래의 느낌을 이어 받아 후주를 최대한 부드럽고 여리게 연주하며 곡을 마무리해야 할 것이다. [악보 6 참조]

[악보 6, 마디 43-58]

43 *<*
oh! j'en veux

44 45 46
fai - re le nid ou ton coeur se po -

dolce *p*

47 48 49
se, j'en veux fai - re le nid où ton coeur se

sf

50 51 52 53
po - se,

p *dolce*

54 55 56 57 58
Fine *ad lib.* *pp*

(2) Comment, disaient-ils (어떻게, 그들이 말한다)

① IPA와 단어별 번역 및 시의 해석

Comment,	disaient-ils,	avec	nos	nacelles
[kɔmã	dizɛ t - il,	avɛk	no	nasɛlɔ]
어떻게	말한다 그들이	~와 함께	우리의	작은배
어떻게,	그들이 말한다,	우리의	작은 배와	함께

Fuir	les	alguazils?
[fɥi:ʀ	le - z -	algwazil]
피하다	그	경관들
그	경관들을	피할까?

Ramez!	ramez!	disaient-elles.
[Rame	Rame	dizɛ - t- ɛlɔ]
노저어요!	노저어요!	말한다 그녀들이
노저어요!	노저어요!	그녀들이 말한다.

Comment,	disaient-ils,	oublier
[kɔmã	dizɛ t- il,	ublije]
어떻게,	말한다 그들이	잊다
어떻게,	그들이 잊을까	말한다.

Querelles,	misères	et	périls?"
[kɔʀɛlɔ	mizɛ:ʀɔ	e	peril]
말다툼	무가치함	그리고	위험
무가치하고	위험한	말다툼을	

Dormez! dormez! disaient-elles.
 [dɔrme dɔrme dizɛ t- ɛlə]
 잠자세요! 잠자세요! 말한다 그녀들이
 잠자세요! 잠자세요! 그녀들이 말한다.

Comment, disaient-ils, enchanter les belles
 [kɔmã dizɛ t- il, ɑ̃ʃãte le bɛlə]
 어떻게, 말한다 그들이 매혹시키다 그녀들 아름다운
 어떻게, 그들이 말한다, 아름다운 그녀들을 매혹시킬 수 있을까

Sans philtres subtils?
 [sã filtrə syptil]
 ~없이 묘약 기묘한
 기묘한 묘약 없이

Aimez! Aimez! disaient-elles.
 [ɛme ɛme dizɛ t- ɛlə]
 사랑해요! 사랑해요! 말한다 그녀들이
 사랑해요! 사랑해요! 그녀들이 말한다.

Ramez! Dormez! Aimez! disaient-elles.
 [rame dɔrme ɛme dizɛ t- ɛlə]
 노저어요! 잠자세요! 사랑해요! 말한다 그녀들이
 노저어요! 잠자세요! 사랑해요! 그녀들이 말한다.

이 곡은 리스트의 위고의 시에 의한 네 개의 가곡들 중 유일하게 대조의 방법을 통해 선율이 완성된 곡이다. 리스트는 위고의 문답 형식의 시를 음악과 독창적으로 결합하였으며 독특하고 인상적인 유절형식의 곡으로 완성하였다. 이 곡의 주제 또한 사랑이며 남녀 간의 대화체 형식의 가사 내용을 서로 다른 템포와 선율을 사용해 대비시킴으로써 시의 분위기를 매우 효과적으로 표현하였다.

시의 내용은 남자들이 질문을 하고 여자들이 답을 하는 구조로 1연에서는 남자들이 작은 배로 경관들을 피할 수 있을까를 묻고 이에 여자들은 “노를 저어요” 라고 대답한다. 2연에서는 남자들이 무가치하고 위험한 말다툼을 어떻게 잊을까를 묻고 이에 여자들은 “잠자세요” 라고 대답한다. 또 3연에서는 남자들이 기묘한 묘약 없이 매혹적인 여인들을 어떻게 유혹할 수 있을까를 묻고 이에 여자들은 “사랑하세요” 라고 대답한다.

즉 남자가 여자에게 사랑을 느끼고 다가가는 방법의 감정변화 과정을 섬세하면서도 직설적으로 표현하고 있으며 사랑하는 여자의 마음을 얻을 수 있는 유일한 방법은 진실한 사랑임을 은유적으로 담아내고 있다.

이 시는 총 3연 12행으로 구성되어 있고 정형적으로 규칙적인 각운을 사용하고 있다. 각 연의 홀수 행 1, 3, 5, 7, 9, 11행이 - ils , 짝수 행 2, 4, 6, 8, 10, 12행이 - elles 라는 동일한 각운을 사용하고 있다.

리스트는 위고 시의 이런 정형성을 음악 안에서도 적용하는 데 홀수 행에서는 동일한 음은 아니지만 선율을 상행한 후 한 박의 리듬을 각운에 붙였고 짝수 행에서는 10, 12행을 제외하고 모두 동일하게 ‘G’ 음으로 각운을 노래하게 함으로써 통일성을 부여하였다. [표 5 참조]

[표 5] Comment, disaient-ils 의 시 운율

1연	1행	2행	3행	4행
단어	<u>ils</u> [il] 그들	<u>nacelles</u> [nasɛl] 곤돌라, 작은배	<u>alguazils</u> [algwazil] 경관, 경찰	<u>elles</u> [ɛl] 그녀들
각운	a	b	a	b
2연	5행	6행	7행	8행
단어	<u>ils</u> [il] 그들	<u>querelles</u> [kœrɛl] 말다툼	<u>périls</u> [peril] 위험	<u>elles</u> [ɛl] 그녀들
각운	a	b	a	b
3연	9행	10행	11행	12행
단어	<u>ils</u> [il] 그들	<u>belles</u> [bɛl] 아름다움	<u>subtils</u> [syptil] 기묘한	<u>elles</u> [ɛl] 그녀들
각운	a	b	a	b

② 악곡 분석


이 곡은 3/4박자의 molto animato로 연주되는 총 89마디의 변형된 유절형식이다. 부분형식은 A-A'-A"의 3부분과 coda를 포함한 형식으로 되어 있고 악절구조는 A(a, b), A'(a', b'), A"(a", b")로 구성되어 있다.

조성구조는 g# minor를 중심으로 나란한조와 이명동음조로의 잦은 전조를 통해 시의 다양한 뉘앙스를 표현하고 있다. 화성에서는 V-I의 진행이 곡 전

체에 대부분을 이루며 하나의 화음이 오랫동안 지속되는 단조로움을 7화음의 잦은 사용으로 변화를 주고 있다.

셈여림은 *pp-p*의 작은 셈여림으로 진행함으로써 남녀의 속삭이는 사랑의 대화를 섬세하게 표현하려 하고 있음을 알 수 있다. 리듬은 전반적으로 단순하며 음역은 최저음 C₄에서 최고음 A b₅까지 넓고 옥타브 도약진행이 빈번하기 때문에 올바른 발성의 안정된 소리로 연주하려면 테크닉적으로 많은 연습이 필요한 곡이다. [표 6 참조]

[표 6] Comment, disaient-ils의 악곡구성

곡명	Comment, disaient ils						
부분형식	A		A'		A''		
악절구조	a	b	a'	b'	a''	b''	coda
마디	1-14	15-24	25-37	38-47	48-62	63-68	68-89
조성구조	g#-B	B-g#	g#-B	F-g#	g#-Ab	Ab	Ab-g#
빠르기	Molto animato				vivace		
박자	3/4						
셈여림의 변화	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p-p</i> <i>p-p</i>
음역							

(㉞) A 부분 (마디 1-24)

㉞ a 부분 (마디 1-14)

a부분의 마디 1-3은 이 곡의 전체적인 분위기를 제시하며 전주되는 부분으로 못갓춘마디로 시작된다. 왼손 반주부의 *staccato quasi Chitarra*의 지시어에 의한 5도 병진행의 화음과 오른손의 가볍고 경쾌한 오스티나토 음형이 묘한 대조를 이루며 대화체의 성악부를 음악적으로 자연스럽게 연결하였다.

마디 4-10은 남자들이 여자들에게 질문하는 부분으로 ♩, ♪, ♫를 사용하여 긴장된 느낌을 반복적인 리듬으로 표현하였고 *parlando*의 지시어를 통해서 내용의 말하듯이 명확하게 표현하도록 하였다.

마디 10에서는 선율의 순차상행을 통해 ‘Fuir les alguazils?’(경관들을 피할까?)라는 긴박한 질문의 느낌을 잘 표현하고 있다. 마디 11-14는 대답이 나오기 전의 간주부로 *accel, cresc*의 셈여림 지시어를 통해 여자들에게 빨리 대답을 듣기 원하는 남자들의 마음을 표현하였다. 또, ♩를 제시하여 후에 전개될 음악적 분위기의 전환을 예비하고 있다.

이 부분에서 반주자는 곡 전체의 분위기를 예고하는 시작이므로 3/4박자의 리듬과 지시어를 잘 살려 노래하는 사람이 반주의 느낌을 자연스럽게 이어 받아 연주를 시작할 수 있도록 해야 한다. 그리고 연주자는 질문하는 내용의 부분이므로 미리 충분한 호흡으로 공명감을 열고 호흡의 공급을 통해 가사의 느낌을 말하듯이 긴장감 있게 표현될 수 있도록 하고 3/4박자의 박자감을 감각적으로 느끼며 노래해야 할 것이다.

마디 10은 첫 음인 ‘fuir’가 충분한 호흡으로 제 포지션에서 시작되고 유연한 호흡의 공급을 통해 ♩ 리듬이 잘 표현되면서 일관된 성도로 프레이즈의 마지막 음절인 ‘zils’ 음을 향해 간다는 느낌으로 노래해야 한다.

마디 12-15에서 반주자는 가사에 대한 이해를 바탕으로 반주부에 제시된 지시어에 따라 다음에 연결되는 대답부분으로 자연스럽게 음악적 전환이 이루어질 수 있도록 연주해야 한다. [악보 7 참조]

[악보 7, 마디 1-14]

Très animé

1 2 3 4 *parlé* 5 6

Com-ment, di-saient-ils, a -

P staccato, quasi chitarra

7 8 9 10 11 12 13 14

vec nos na - cel-les fuir les al-gua-zils?

accel.

cresc.

㉔ b 부분 (마디 15-24)

b부분은 남자들의 질문에 대한 여자들의 대답 부분으로, 반주부와 성악선율이 a부분과 확실한 대조를 보인다. 반주부는 아르페지오 형태의 부드러운 느낌으로 바뀌었고, 성악선율은 옥타브로 짧고 명료하게 표현하였다. 또, f#의 높은 음정임에도 *un peu retenu*(약간 신중히, 억제하여), *mezza voce*(절반의 소리로)의 지시어를 제시하여 여성스러운 느낌을 표현하였다.

이 부분은 곡 전체에서 가장 어려운 테크닉을 요구한다. 먼저 반주자는 여섯 개의 3/4박자를 연주할 때 자칫 세 개씩 묶는 느낌을 가질 수 있는데 3/4박자의 감각으로 연주하도록 세심한 주의를 기울여야 한다. 즉 3/4박자의 느낌을 잃지 않고 부드럽게 연주해야, 성악선율과 조화롭게 연결할 수 있다.

그리고 연주자는 마디 16-22까지 'Ramez'의 옥타브 부분을 노래할 때 최대한 집중력을 발휘해야 하는데, 먼저 충분한 호흡으로 횡경막을 지탱하고 공명강을 충분히 열면서 호흡의 공급이 일어나야 한다. 또 *mezza voce*의 표현을 위해 소리를 쏟아내는 느낌이 아닌 열린 공명강에서 소리를 좁힌다는 느낌으로 불려야 하는데, 이는 복식호흡과 횡경막의 섬세한 협응이 유연하게 이루어졌을 때 가능하다.

또, f#음에서 12박 지속음에 지시된 *decresc*와 *pp*의 표현은 기본적인 발성 테크닉의 전제하에, 소리의 방향이 어금니는 들리면서 입천장을 타고 뒷 쪽으로 향하면서 머금은 감각을 유지했을 때 보다 더 편안하게 음악적 표현을 할 수 있다. 올바른 소리로 표현력 있게 연주하기가 결코 쉽지 않은 부분이므로 많은 연습을 통해 숙달되어야 할 것이다.

다음으로 충분한 ㅎ 뒤에 연결되는 'disaient-elles' (그녀들은 말한다)부분은 f#의 고음에서 d#의 저음으로의 급격한 음정도약이 있으므로 허리의 지탱하는 힘을 통해 소리의 포지션을 잘 설정하여 노래해야 한다.

[악보 8 참조]

[악보 8, 마디 15-24]

un peu retenu 15 16 17 18 19 20 21 22 *pp*

Ra - mez! ra - mez!

un peu retenu *pp* *smorz.*

a tempo 23 *P* 24

di-saient-el-les.

a tempo *pp*

(ㄴ) A' 부분 (마디 25-47)

㉠ a' 부분 (마디 25-37)

a' 부분은 a부분의 특징적인 음형과 리듬이 거의 그대로 사용되었는데 a부분의 마디 7-8 'no-na-cel-les' 4음절 시어가 a'부분에서는 마디 31-32 'que-rel-les' 3음절 시어로 바뀌면서 음절 차이에 따른 리듬의 변형을 이루었다.

또 마디 33의 ‘misères’ (무가치한)의 >와 마디 34의 ‘et perils!’ (그리고 위험)에 *staccato*를 제시하여 가사에 따른 음악적 표현의 변화를 꾀하고 연주자로 하여금 가사의 내용을 섬세하게 표현하도록 유도하고 있다. 그리고 마디 25의 *très animé* (삼분박으로 생기있게)는 곡의 처음부터 계속적으로 제시되고 있는 것으로 그 음악적 느낌을 끝까지 유지하도록 지시하고 있다.

a'부분의 시 내용은 a부분과 달리 남자들이 여자들에게 남녀 간의 무가치한 말다툼에 대한 고민을 얘기하며 이를 어떻게 해결해야 하는지 a부분보다는 좀 더 친밀한 내용의 직설적 화법으로 다가가고 있다.

따라서 a부분과 거의 동일한 반주와 선율이지만 작곡자가 의도한대로 가사의 미묘한 느낌을 잘 이해하고 제시된 악상기호를 잘 살리면서 a부분과는 다른 느낌으로 표현력 있게 노래해야 할 것이다. [악보 9 참조]

[악보 9, 마디 25-37]

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 25 to 30. The vocal line starts at measure 28 with the lyrics 'Com-ment, di-saient-ils, ou-bli-'. The piano accompaniment begins at measure 25 with the instruction 'très animé' and a dynamic marking 'p'. The second system covers measures 31 to 37. The vocal line continues with the lyrics 'er que rel les, mi se re et pe rils!'. The piano accompaniment includes performance instructions 'accél.' and 'cresc.'.

㉠ b' 부분 (마디 38-47)

b' 부분은 남자들의 질문에 여자들이 'Dormez!' (잠자세요!)라고 답하는 부분으로, g# minor에서 F Major로의 전조를 통해 표현되었다. 이 부분에서는 성악선율 b부분 'Ramez!' (노저으세요!)의 f#음 옥타브진행과는 달리 C음의 옥타브진행과 3도 간격의 진행을 사용하여 'Dormez!' (잠자세요!) 시어 뜻의 느낌을 살리고자 하였다.

반주부 역시 왼손의 베이스에 C음의 지속음과 *pp, una corda* (약음페달을 사용하여)의 지시어를 통해 시어의 느낌을 표현하였으며 오른손의 순차상행을 통한 상승의 느낌과 *smorzando*의 상반된 지시어를 통해 'Dormez!' (잠자세요!) 시어에 함축된 복합적 느낌을 드러낼 수 있도록 유도하고 있다.

이 부분 역시 *p, pp, un peu retenu* (약간 신중히, 억제하여)의 지시어에 맞게 테크닉적으로 불러야 하는데 첫 C음의 포지션을 잘 설정하여 호흡의 공급을 통해 절제하는 느낌으로 노래해야 한다.

그리고 연결되는 C와 E의 3도 도약은 쉼표에서 올바른 소리 길의 C옥타브 높은 C음 포지션을 유지하면서 순간적으로 호흡을 하는 것이 매우 중요하다. 즉 호흡을 할 때 E음을 미리 생각하면서 공명강을 확보하고 횡경막의 지탱과 호흡의 섬세한 공급을 통해 일관된 성도로 인두강을 울리는 제 포지션의 E음으로 노래해야 한다.

또 E음에서 12박 지속음에 지시된 *decresc*와 *pp*의 표현은 기본적인 발성 테크닉의 전제하에 공명강의 공간감은 유지하면서 인두강으로 소리의 방향이 향하고 소리를 줍힌다는 느낌으로 호흡을 섬세하게 공급하며 표현해야 한다. 이 부분 역시 많은 연습을 통해 숙달되어야 연주 시 자유롭게 노래할 수 있을 것이다.

다음으로 충분한 ◡ 뒤에 연결되는 'disaient-el-les' (그녀들은 말한다) 부분은 조성의 변화를 감지하면서 첫 음 d#의 저음 포지션을 잘 설정하여 노래해야 할 것이다. [악보 10 참조]

[악보 10, 마디 38-47]

un peu retenu 38 39 p 40 41 p 42 43 44 45 pp

Dor - mez! dor - mez!

un peu retenu

pp smorz.

una corda

a tempo 46 p 47

di - saient - el - les.

a tempo

(ㄷ) A" 부분 (마디 48-89)

㉠ a" 부분 (마디 48-62)

a" 부분은 a, a' 부분과 가사는 동일하게 시작하나 선율과 리듬에 많은 변화를 주면서 b" 부분에서 제시되는 클라이막스로의 경과적 성격을 갖는다. “기묘한 사랑의 묘약 없이 아름다운 여자들을 어떻게 매혹시킬 수 있을까?” 라고 묻는 남자들의 상기된 감정을 *molto animato*라는 지시어의 제시와 순차와 도

악의 선율진행을 통해 가사의 내용과 잘 조합하여 매우 음악적으로 표현하였다.

반주부도 a, a'부분보다 확대되어 제시되는데 마디 49부터 마디 61까지 왼손부분의 베이스에서 밀집화음 대신 분산화음을 통해 풍성한 느낌을 주고 있으며 첫 박이 붙임줄에 의한 당김음으로 g# minor의 3도 음정인 b음이 계속적으로 나타나면서 남자들이 여자들의 대답을 긴장된 마음으로 기다리고 있음을 표현하고 있다.

그리고 마디 58-59의 'Philtres subtils' (기묘한 묘약)이라는 시어는 '사랑'이라는 주제를 은유적으로 드러내고 있는 단어이면서 곡 전체를 통해 남자들이 결론적으로 여자들에게 묻고 싶었던 의미 있는 단어이기 때문에 스타카토로 강조하여 표현하였다.

이 부분은 이 곡의 클라이막스로 향하는 경과적 성격을 띄는 매우 중요한 부분이고 *parlé*의 지시어가 있지만 굉장히 동적인 선율선의 느낌이므로 이를 조화롭게 표현해야 하며 반주부도 가사의 뜻을 인지하여 반주의 변화를 테크닉적이면서 음악적으로 처리해야 한다.

마디 55-60의 "disaient-ils, enchanter les belles sans philtres subtils?" 부분은 전체적으로 한음 한음을 등글게 감싼다는 느낌으로 명확한 디션으로 노래해야 가사의 느낌에 따른 음악적 표현이 가능하다. 이를 위해서는 충분한 호흡을 통해 공명감을 확보하고 횡경막의 지탱과 호흡의 섬세한 공급을 통해 소리의 길을 바꾸지 않고 노래하는 것이 선행되어야 하며 더불어 가사의 뜻을 정확히 인지하여 음악적으로 표현하려는 노력이 뒤따라야 한다.

그리고 마디 55의 'ils'과 'en'처럼 동일한 음일 때는 순간적인 호흡을 통해 'en'을 더 높은 소리라는 느낌으로 공간감을 가져야 음악적으로 부드럽게 연결할 수 있으며 마디 55-56의 'en-chan-ter' 순차진행 역시 소리의 방향을 일관되게 하는 것이 매우 중요하다. 또 마디 56의 'ter'에 제시된 테누토와 이음줄은 계속되는 4분음표가 자칫 경직되게 불릴 수 있는 것을 경계하여 제시된 것임을 인식하여 노래해야 할 것이다.

[악보 11 참조]

[악보 11, 마디 48-62]

㉠ b" 부분 (마디 63-68)

b" 부분은 남자들의 질문에 여자들이 'Aimez'(사랑하세요)로 대답하는 부분으로 이 곡의 클라이막스 부분이라 할 수 있다. 긴 ◡로 고조된 긴장감을 조성하고, 반주 없이 고음역에서 'Aimez'(사랑하세요)의 선율이 제시되면서 간단한 밀집화음의 반주 후에 다시 'Aimez'(사랑하세요)를 재차 강조함으로써 이 곡의 주제인 '사랑'이 음악적으로 매우 우아하게 표현되었다.

그리고 리스트는 *molto ritenuto a piacere*(자유로이 매우 느리게)의 지시어를 통해 연주자에게 이 부분을 클라이막스답게 음악적으로 자유로운 표현이 가능하도록 열어줌으로써 최대한 낭만적인 느낌을 가지고 풍성한 감정을 표현

할 수 있도록 하였다.

이 부분은 이 곡 전체의 주제가 되는 부분이므로 풍성한 호흡과 표현력을 통해 깊이 있고 섬세하게 노래해야 한다. 먼저 마디 63의 ‘Ai’를 시작하기 전에 호흡의 준비와 공명강의 준비가 매우 중요한데 *p*와 *cresc*의 지시어가 있기에 더 집중해서 노래해야 할 것이다.

그리고 연결되는 마디 64의 ‘mez’ 소리의 음악적 처리도 매우 중요한데 이미 앞서 마디 63의 ‘Ai’ 소리를 낼 때 마디 64의 ‘mez’ 소리를 생각하면서 모든 준비가 이루어져야 하며 ‘mez’ 소리는 ‘Ai’ 소리 길의 방향으로 호흡을 공급하면서 좀 더 둥글게 감싼다는 느낌으로 소리내야 한다.

또 이 부분은 한 호흡으로 불러도 무방하나 두 번째 ‘Aimez’(사랑하세요)앞에서 호흡을 함으로써 더 풍부한 감정을 담아 노래할 수 있다면 그 부분은 연주자의 몫이다. 호흡을 하는 경우라면 하행하면서 소리가 가라앉지 않도록 공간감과 지탱하는 힘에 집중해야 할 것이다.

그리고 연결되는 ‘disaient-el-les’는 *dolce*의 지시어에 맞게 부드럽게 소리내야 앞부분의 클라이막스 부분을 더 음악적으로 돋보이게 하고 뒤에 나오는 *vivace* 부분을 효과적으로 준비할 수 있다. [악보 12 참조]

[악보 12, 마디 63-68]

The image shows a musical score for measures 63-68. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 63 starts with a vocal note 'Ai' marked with a circled 'p'. Measure 64 has a vocal line 'mez, ai - mez!' with a slur over it. Measure 65 has a vocal line 'mez, ai - mez!' with a slur over it. Measure 66 has a vocal line 'mez, ai - mez!' with a slur over it. Measure 67 has a vocal line 'di-saient-el - les,' with a circled 'dolce' above it. Measure 68 has a vocal line 'di-saient-el - les,' with a circled 'dolce' above it. The piano accompaniment starts with a circled 'p' in measure 64. A tempo marking 'molto ritenuto a piacere' is written in an oval below the piano staff in measure 64. The piano part consists of chords and some moving lines in the right and left hands.

㉔ coda 부분 (마디 68-89)

coda 부분은 A, A', A''에서 남자들의 물음에 여자들이 대답한 부분을 연속적으로 반복하면서 곡의 또 다른 클라이막스를 이루면서 곡을 마무리하였다.

마디 70에서는 *vivace*의 지시어를 통해 마디 79까지 곡 전체의 주제어들을 효과적으로 강조하도록 하였다. 반주부는 오른손과 왼손이 서로 반진행하는 분산화음으로 처리되어 옥타브 도약하는 성악선율의 절정감과 음악적인 조화를 이루었다. 또 *cresc*, *decresc*, *p*, *pp*, \curvearrowright , *smorzando*의 지시어를 자세하게 제시하여 시어에 따른 절정감을 섬세하게 표현하도록 하였다. 특히 마디 72의 'dormez!'(잠자세요)에는 다른 단어와 달리 *pp*를 제시함으로써 작곡가가 곡의 표현을 위해 얼마나 섬세하게 가사들을 다루었는지 알 수 있다.

이 부분은 고난도의 발성 테크닉이 요구되는 부분으로 많은 연습이 선행되어야 한다. 들이마시는 호흡, 지탱하는 호흡, 뱉어내는 호흡의 상호작용이 매우 섬세하게 일어나야 하는데 이를 위해서는 먼저 발성기관의 릴렉스가 선행되어야 하며 마디 70, 72, 74의 낮은 A \flat 음에서 충분한 호흡을 통해 공명강을 확보하고 최대한 좁혀낸다는 느낌을 가진 후 횡경막의 팽창을 통한 압력과 지탱으로 자연스레 확보되어 있는 성도를 향해 소리가 공명되어 나갈 수 있도록 해야 한다.

마디 71, 73, 75의 높은 A \flat 음은 호흡과 공명강의 작동이 올바를 때 자연스레 두성을 울리는 소리가 나게 되므로 연습할 때 이를 느끼면서 해야 한다. 그리고 옥타브라는 느낌보다는 한 공간에서 가볍게 부른다는 느낌을 갖는다면 원하는 소리에 접근할 수 있을 것이다.

또 이 때 무엇보다 소리 내기에 앞서 가슴이 열리면서 상체부분이 릴렉스가 되어야 하며 횡경막과 허리, 허벅지를 든든하게 지탱하는 느낌으로 자세를 유지하는 것이 매우 중요하다. 더불어 얼굴표정도 하품하듯이 하여 호흡의 원활한 공급을 통한 유연한 발음으로 제 공명강이 울릴 수 있도록 해야 한다.

[악보 13 참조]

[악보 13, 마디 69-79]

69 *Vivace* *p* 70 71 72 *pp* 73

Vivace ra - mez! dor - mez!

74 *p* 75 76 77 78 79 *smorz.*

ai - mez!

cresc.

마디 80부터는 *p*의 아르페지오 반주로 제시하며 클라이막스에서 그녀들이 했던 말들을 상기하는 듯한 느낌으로 다시 한 번 ‘disaient-elles’(그녀들이 말했다)를 연속해서 두 번 말함으로써 진한 여운을 남기고 마무리 한다.

리스트는 이 부분의 가사 표현을 처음에는 *p*의 절제하는 느낌으로 표현하도록 하였는데 곡의 끝 부분에서는 똑 같은 내용의 가사임에도 *cadenza*를 제시하여 연주자에게 음악적인 표현의 폭을 열어주었다.

이 부분은 최대한 집중하여 곡의 분위기를 마무리 하는 것이 중요하다. 마디 80의 시작에서 반주자는 *p*의 셈여림과 아르페지오의 첫 음과 마지막 음의

스타카토를 섬세하게 연주하여 노래하는 사람과 음악적 조화를 이루어야 한다. 그리고 마디 82-85는 5도 도약으로 이루어진 선율인데 호흡의 조절을 통해 공간감을 가지고 제 공명강을 울리는 등근 소리로 노래해야 한다.

마디 86-89는 순차 상행하는 한음 한음을 풍부하고 깊은 감정이 느껴지는 소리로 노래하고 마디 89의 마지막음인 'les'는 한 박자를 충분히 소리내며 담백하면서도 안정된 느낌으로 마무리하는 것이 중요하다. 더불어 *cadenza*가 제시되어 있으므로 연주자의 느낌과 역량에 따라 다양한 형태로 표현할 수 있을 것이다.

[악보 14 참조]

[악보 14, 마디 80-89]

The image shows a musical score for measures 80-89. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a rest in measure 80, then begins in measure 81 with the lyrics 'di-saient-el'. Measures 82-85 feature a melodic line with a dynamic marking of *p*. Measures 86-89 continue the vocal line with lyrics 'les, di-saient-el les!'. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 87. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamic markings of *p* and *pp*. A circled measure 89 in the vocal line highlights the final note 'les!'.

(3) Oh! Quand je dors (오! 내가 잠들었을 때)

① IPA와 단어별 번역 및 시의 해석

Oh, quand je dors, viens auprès de ma couche,
[o kã ʒə dɔːR vjẽ- z -opRE də ma kuʃə]
오 ~ 때 내가 잠들다 오다 곁에 ~의 나의 잠자리
오 내가 잠 들었을 때 나의 잠자리의 곁에 오세요

Comme à Pétrarque apparaissait Laura,
[kɔm a petrarkə aparɛsɛ lɔra]
~이 듯이 ~에게 페트라르프 모습을 드러내다 로라
페트라르프가 로라에게 모습을 드러내듯이

Et qu'en passant ton haleine me touche;
[e kã pasã to- n - alɛnə mə tuʃə]
그리고 ~면서 지나가다 너의 숨결 나를 접촉
그리고 지나가면서 너의 숨결이 나를 접촉하면

Soudain ma bouche s'entr'ouvrira!
[sudẽ ma buʃə sãtr u vrira]
순간 나의 입술 방긋이 열리다
순간 나의 입술이 방긋이 열릴 것이오!

Sur mon front morne, où peut-être s'achève
 [syR mɔ̃ frɔ̃ mɔ̃rnə u pœ-t-ɛtrə saʃɛ:və]
 ~위에 나의 얼굴 침울한 어디에서 아마도 끝맺다
 침울한 나의 얼굴 위에서 아마도 끝맺을 것이오

Un songe noir qui trop longtemps dura,
 [œ sɔ̃ : ʒ nwa:R ki tro lɔ̃tɑ̃ dyra]
 하나의 환영 검은 무엇이 매우 오랫동안 지속되다
 매우 오랫동안 지속되어 온 하나의 검은 환영이

Que ton regard comme un astre s'élève;
 [kə tɔ̃ Rəga:R kɔ m - œ - n-astRə selevə]
 ~하면 너의 눈길 ~와 같은 하나의 별 떠오르다
 하나의 별과 같은 너의 눈길이 떠오르면

Soudain mon rêve rayonnera!
 [sudɛ̃ mɔ̃ RE:və REjɔ̃nəra]
 순간 나의 꿈 환하게 빛나다
 순간 나의 꿈은 환하게 빛날 것이오!

Puis, sur ma lèvre où voltige une flamme,
 [pui syR ma lɛ:vRə u vɔlti:ʒ ynə flamme]
 그 후에 ~위에 나의 입술 어디에 공중 하나의 불길
 그 후에 나의 입술 위의 공중에 하나의 불길이 일고

Eclair d'amour que Dieu même épura,
 [eklɛːR damuːR kə djø mɛmə ɛpyʁa]
 섬광 사랑 무엇 신 자신 정확하다
신 자신이 정확한 사랑의 섬광이

Pose un baiser, et d'ange deviens femme;
 [poːz œ beze e dɑ̃ʒə dəvjɛ famə]
 자세 하나의 입맞춤 그리고 천사가 ~이 되다 여인
입을 맞추면, 천사가 여인이 되고

Soudain mon âme s'éveillera!
 [sudɛ̃ mo-n-amə sevejəʁa]
 순간 나의 영혼 잠을 깨우다
순간 나의 영혼은 잠에서 깰 것이오!

Oh viens! comme à Pétrarque apparaissait Laura!
 [o vjɛ kɔm a petrarkə aparɛsɛ lɔʁa]
 오 오라! ~이듯이 ~에게 페트라르꼬 모습을 드러내다 로라
오 오라! 페트라르꼬가 로라에게 모습을 드러내듯이!

이 곡은 리스트의 프랑스 가곡 중 가장 잘 알려지고 많이 연주되는 작품으로 우아하고 서정적인 이탈리아 스타일의 선율을 가지고 있으며 뒤빠르크(Henri Duparc, 1848-1933) 이전에 작곡된 프랑스 가곡들 중 가장 아름다운 작품으로 인정받고 있다.⁵¹⁾ 이 곡의 주제 역시 ‘사랑’이며 가사의 내용과 음악적 표현이 조화롭게 결합하여 매우 서정적이고 우아한 선율 진행을 이루는 것이 특징이다.

시의 내용은 1연에서는 페트라르카를 자신에 비유하며 로라가 페트라르카에게 와 주었던 것처럼 사랑하는 이가 자신의 곁으로 와 주기를 바라고 있고 2연에서는 자신의 어두운 악몽이 사랑하는 이의 눈길을 받으면 빛나는 꿈으로 바뀔 것이라는 바램 그리고 3연에서는 자신의 잠자고 있는 영혼이 사랑하는 이의 입맞춤으로 깨어나길 간절히 원하고 있다. 즉 사랑하는 사람을 꿈속에서라도 느끼고 만나고 싶은 마음을 은유법을 통해 표현하고 있다.

이 시는 총 3연 12행으로 구성되어 있고 정형적으로 규칙적인 각운을 사용하고 있다. 홀수 행인 각 연의 1, 3행은 -ouche, 5, 7행은 -ève, 9, 11행은 -mme의 동일한 각운으로, 짝수 행인 2, 4, 6, 8, 10, 12행은 -ra의 동일한 각운을 사용함으로써 시의 통일성을 이루고 있다. 그리고 리스트는 3연의 마지막 2행인 “Oh viens! comme à Pétrarque apparaissait Laura!” 부분의 가사를 추가하여 곡을 작곡하였는데 이는 위고 시의 내용을 토대로 반복하면서 강조한 것으로 음악 안에서 매우 조화롭게 표현되었다. [표 7 참조]

51) Frits Noske, *French song From Berlioz to Duparc*, p. 132.

[표 7] Oh! Quand je dors의 시 운율

1연	1행	2행	3행	4행
단어	<u>couche</u> [kuʃ] 침실	Laura [lɔra] 로라	<u>touche</u> [tuʃ] 접촉	entr'ouvrira [ãtruʋri:ra] 방긋이 열린다
각운	a	b	a	b
2연	5행	6행	7행	8행
단어	achève [aʃɛv] 끝나다	dura [dyra] 지속되다	élève [ele:v] 자라다, 떠오르다	rayonnera [ʀeʝɔnɛra] 환하게 빛나다
각운	a'	b	a'	b
3연	9행	10행	11행	12행
단어	flamme [fla:m] 화염, 불길	épura [epyra] 정화하다	femme [fam] 여자, 여성	éveillera [evɛʝɛra] 잠을 깨우다
각운	a''	b	a''	b

② 악곡분석

이 곡은 4/4박자의 Andante로 연주되는 총 93마디의 통절형식이다. 부분형식은 A-B-A'의 3부분 형식으로 되어 있고 악절구조는 A(a, a'), B(b), A'(a'', a''', coda)로 구성되어 있다.


조성구조는 전체적으로 E Major인데 B의 b부분에서 나란한조인 c# minor로 그리고 F Major로 전조된 후 다시 E Major로 회귀하는 구조로 통절형식의 안정된 조성감을 보인다. 화성은 반음계적인 순차 상행과 하행하는 선율위에 변화하는 화음이 자주 등장하며 7화음, 9화음, 차용화음, 부속, 부감화음

등을 다양하게 사용하여 몽환적인 느낌을 잘 표현하였다.

셈여림은 꿈속의 느낌을 표현하듯 *pp*가 지배적이거나 *una corda*를 사용한 고도로 섬세한 *pp*부터 매우 드라마틱한 *ff*까지 대조적으로 다양하게 제시되고 있다.

리듬은 특별한 변화 없이 단순하며 음역은 최저음 D#₄에서 최고음 A₅까지 넓은 편으로 저음부보다 고음부가 많다. 이 곡은 고도의 *pp*의 테크닉과 매우 드라마틱한 호소력이 동시에 요구되므로 발생적으로 잘 훈련된 고음이 편안한 리릭 소프라노에게 적합한 곡이다. [표 8 참조]

[표 8] Oh! Quand je dors의 악곡구성

곡명	Oh! Quand je dors					
부분형식	A		B	A'		
악절구조	a	a'	b	a''	a'''	coda
마디	1-18	18-28	29-55	56-66	67-78	78-93
조성구조	E Major		E:c#-F-E	E Major		
빠르기	Andante					
박자	4/4					
셈여림의 변화	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i> <> <i>p</i>	<i>pp</i>	<i>una corda -f</i>	<i>pp</i>
음역						

(㉠) A 부분 (마디 1-28)

㉠ a 부분 (마디 1-18)

이 곡의 전주인 마디 1-8은 *dolce*로 시작되며 반주부의 오른손은 곡의 전체적인 분위기와 선율을 예고하고 밀집화음의 왼손 반주는 오른손 선율과 조화롭게 결합되면서 곡의 몽환적 느낌을 충분히 표현하였다. 마디 7에서는 *smorzando*의 지시어로 본격적인 성악선율의 예비인 마디 8의 시작을 보다 더 섬세하게 표현하도록 하였다.

마디 8에서는 *una corda*와 *sempre legato*의 지시어를 통해 몽환적 느낌의 시 내용을 지속적으로 여리고 부드럽게 연주하여 표현되도록 하였다. 그리고 마디 8의 분산화음으로 구성된 아르페지오 오스티나토 리듬은 곡 전반의 주요한 반주형으로, 부드러운 리듬에 따른 화음반주형은 성악선율의 서정성을 더욱 더 고조시키고 있다.

이 부분을 연주할 때 반주자는 곡의 전체적인 시의 내용을 인지하고 있어야 한다. 곡의 전주이기에 이 부분을 반주자가 어떤 느낌으로 연주하느냐에 따라 노래하는 사람의 곡 표현에 영향을 미치기 때문이다. 즉 가사의 내용과 제시된 지시어를 잘 결합하여 선율의 느낌을 충분히 살리면서, 오른손 반주부는 깊고 정제된 터치로 서정적 선율을 풍부한 느낌으로 연주하고 왼손 반주부와 섬세한 조화를 통해 깊은 표현을 해야 한다.

그리고 마디 2, 4에서 보여지듯이 곡 전반에 걸쳐 나타나는 4/4박자 여린내기 리듬을 인지하면서 세 번째 박에 호흡의 에너지가 실려 자연스레 강조될 수 있도록 해야 한다. 그러했을 때 느린 템포 중에도 유연한 느낌으로 편안하게 노래할 수 있기 때문에 반주부에서도 충분히 그 기분을 살려 연주해 주어야 할 것이다. [악보 15 참조]

[악보 15, 마디 1-8]

The image shows a musical score for measures 1 through 8. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for voice and piano. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C).
 - Measures 1-5: The piano part features a melodic line in the right hand with a 'dolce' marking. The bass line provides harmonic support.
 - Measures 6-8: The piano part continues with a 'smorz.' (ritardando) marking in measure 7 and 'pp sempre legato' (pianissimo, always legato) in measure 8. The 'una corda' marking is placed below the bass line in measure 8.
 - The vocal line consists of rests throughout all measures.

마디 9-18은 성악선율이 시작되는 부분으로, 8도 음역 안에서 ♭, ♭, ♭, ♭ 그리고 붙임줄의 사용을 통해 시어와 조화를 이루는 긴 프레이즈를 이루었으며 이러한 곡의 표현이 곡 전반에 나타나고 있다.

이 부분은 성악선율의 시작으로, 마디 9-10은 이 곡의 주제이자 주된 동기이다. 비록 네 음이지만 완전4도 상행과 하행으로 이루어져 있으므로 안정된 호흡을 통한 일관된 성도의 소리에 집중하여 노래를 시작해야 할 것이다.

즉 첫 음에서 소리의 위치선을 높게 잡고 공명강을 충분히 열어 준 상태에

서 디션을 하고 소리의 방향이 계속해서 앞으로 나가는 느낌으로 노래해야 한다. 그리고 4/4박자 여린내기 리듬을 인지하고 마디 9의 세번째 박인 ‘quand’에 호흡의 에너지가 더 실렸을 때 서정적이면서 유려한 느낌을 표현할 수 있을 것이다.

특히 마디 10의 ‘dors’에서 소리의 포지션이 납작해지지 않도록 주의하면서 네 박의 음을 지속할 때 호흡의 섬세한 조절을 통해 여리게 울리는 소리를 유지해야 하며 정지되지 않고 계속해서 상승하는 느낌을 가져야 한다.

마디 11-12는 마디 9-10의 느낌을 그대로 이어 받아 노래하면 되는데 상행할 때 소리를 멈추지 말고 호흡을 공급하면서 소리의 방향이 앞을 향한다는 느낌으로 부르고 하행하는 곳에서는 툭 떨어지는 느낌이 아닌 계속 상승하는 느낌을 가져야 한다.

그리고 마디 13-14 ‘Pétrarque’ 부분의 E음과 G#음의 자연스러운 연결이 매우 중요한 데 소리의 방향이 인두강에서 호흡을 통해 자연스레 두성을 울리면서 앞으로 빠져나올 수 있도록 해야 한다. 또 하행할 때는 최고음의 음 피치를 그대로 유지하는 느낌으로 노래해야 하며 마디 16에서와 같이 동일한 음의 계속적 반복이 이루어지는 곳에서는 다음의 음이 더 높은 위치의 소리라는 감각으로 공간감을 느끼며 노래해야 음정이 쳐지지 않으며 부드러운 소리를 유지할 수 있다.

마디 17-18의 ‘Laura’에서 ‘-ra’의 네 박 역시 횡경막의 지탱과 섬세한 호흡조절 그리고 소리의 방향이 앞을 향한다는 느낌으로 *smorzando*되면서 여리게 처리해야 한다. [악보 16 참조]

[악보 16, 마디 9-18]

9 *P* 10
Oh! quand je dors,

11 12 13 14 15
viens au près de ma cou - che, comme à Pé - trar - - -

16 17 18 *smorz*
- que ap - pa - rais - sait Lau - ra,

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. It consists of three systems. The first system (measures 9-10) features a vocal line starting with a circled note on 'Oh!' and another on 'dors,'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 11-15) continues the vocal line with a circled note on 'viens' and another on 'Pé'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system (measures 16-18) shows the vocal line with a circled note on 'sait' and another on 'Lau'. The piano accompaniment remains consistent. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

㉞ a' 부분 (마디 19-28)

a'부분인 마디 19-28은 a부분이 시어에 맞게 축소, 변형되어 제시되고 있다. 마디 24까지는 a와 가사의 내용만 다른 동일한 진행이고 마디 25-28에서는 a부분의 마디 13-18 부분을 시어에 맞게 축소하고 변형하여 표현하고 있다.

이 부분 역시 a에서 제시한 것처럼 제 포지션의 공명강을 잘 열어 일관된 성도로 호흡의 섬세한 공급을 통해 아름다운 레가토가 되도록 노래해야 한다. 그리고 기본 발성은 동일하지만 가사의 섬세한 뉘앙스와 시 내용에 따른 느낌이 다르기 때문에 이를 잘 반영하여 노래해야 할 것이다. [악보 17 참조]

[악보 17, 마디 19-28]

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 19 and 20, which are mostly rests for the vocal line. The second system covers measures 21 to 25. The vocal line begins in measure 21 with the lyrics "et qu'en pas - sant" and continues through measure 25 with "ton ha'lei - ne me tou - che; sou dair/ma". The piano accompaniment is marked "sempre pp" and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The third system covers measures 26 to 28. The vocal line continues with "bou - che s'en-tr'ou - vri - ra!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Performance markings include "sempre dolci." above measure 21 and "pp" above measure 27.

(ㄴ) B 부분 (마디 29-56)

㉠ b 부분 (마디 29-56)

마디 29-34까지는 간주부로 분산화음의 아르페지오 반주가 지속되고 마디 31-34에서는 반주부의 왼손에 이 노래의 첫 소절 부분인 ‘Oh! quand je dors’의 주된 음형과 *espressivo*의 지시어를 제시하여 섬세하게 연주하도록 하였다.

마디 35-42까지의 성악 선율은 E부터 C까지의 비교적 낮은 음역으로 임시표를 사용하고 나란한조인 c minor로의 전조를 통해 “Un songe noir, qui trop longtemps dura” (매우 오랫동안 지속되어 온 하나의 검은 환영이)라는 시의 음울한 내용을 표현하였다.

마디 42-43의 간주부에서는 지금까지의 서정적인 곡의 분위기에 변화를 이루면서 *poco a poco più moto*(조금씩 더 움직임있게)의 지시어와 임시표를 통한 전조를 예비하였고 마디 44마디부터 시작되는 이 곡의 클라이막스를 향해가는 느낌을 충분히 살려주고 있다.

이 부분은 낮은 음역이면서 어두운 느낌을 표현해야 하는 부분이므로 자칫 소리를 넓히고 누르는 느낌으로 부를 수 있음을 주의해야 한다. 보다 더 호흡에 신경 쓰고 소리의 포지션을 잘 유지하여 부드러우면서도 가사의 느낌이 잘 표현될 수 있도록 해야 할 것이다.

특히 소리의 첫 시작이 충분한 호흡을 통해 소리의 길이 확보되어야 하며 호흡의 섬세한 공급으로 고른 소리를 유지하고 하행 도약이 있을 때는 항상 앞소리 포지션을 유지해야 일관된 소리를 낼 수 있음을 기억해야 한다. 그리고 온음표로 네 박을 끄는 소리는 정지된 느낌이 아닌 호흡의 공급을 통해 앞으로 계속 나아가고 있는 느낌으로 노래해야 소리의 포지션이 유지되면서 음악적인 소리로 표현될 수 있을 것이다. [악보 18 참조]

[악보 18, 마디 29-43]

29 30

dolciss.

31 32 33 34 35

Sur mon front

36 37 38 39 40

morne où peut - é - tre s'a - ché - ve un songe noir qui

41 42 43

trop long - temps du - ra,

poco a poco più moto

poco a poco più moto

마디 44-56은 곡 전체의 클라이막스 부분으로 마디 44-50까지는 마디 51-56의 극적인 감정표현을 위한 예비라고 볼 수 있다. 이를 위해 마디 42-43에서는 미리 F Major로의 전조를 준비하면서 마디 44가 시작되었고 마디 44에서 *accel. e cresc*의 지시어를 제시함으로써 곡 분위기의 전환을 이루었다.

마디 44-49까지는 F Major로 가사내용에 따라 성악선율이 점점 고음역으로 고조되었고 마디 50에서 원조인 E Major로 다시 회귀되면서 ‘rayonnrra’ (빛날 것이다)라는 시어를 강렬한 선율로 두 번 강조하여 곡의 절정감을 극대화 하고 있다. 그리고 마디 51-52에 *f*, 마디 53-54에 *ff*의 셈여림을 제시하여 구별하고 마디 53-54에서 당김음의 리듬을 통해 다시 한 번 강조함으로써 클라이막스가 극적으로 표현되도록 하였다.

또 마디 54-55의 최고음 A에 붙여진 \frown 와 하행되는 선율에 *ritenuto*의 지시어를 제시하여 반주 없이 노래하게 함으로써 극적이면서 섬세한 감정표현을 유도하였다. 그리고 마디 56의 \frown 와 *pp*는 곡의 절정감에서 온 여운을 해소하고 C부분으로의 전환을 준비한다.

이 부분은 지속적인 풍부한 호흡과 지탱을 통해 *accel. e cresc*의 지시어에 맞게 몰아치는 느낌으로 점점 세게 불려야 한다. 이를 위해서는 항상 들이마시는 호흡을 통한 소리의 공명강을 확보하는 것이 선행되어야 하고 일관된 성도와 마스캐라를 향하는 소리의 방향성에 따른 호흡의 섬세한 조절이 매우 중요하다. 즉 소리의 시작인 마디 44의 ‘que’ 에서 이미 ‘ton’ 의 음정인 D음을 생각하면서 호흡을 하고 소리의 포지션을 설정해야 한다.

특히 마디 51-52는 비강과 인두강을 정확히 울려주는 소리를 냈을 때 ‘rayonnrra’(빛날 것이다)의 시어 느낌을 가장 음악적으로 표현할 수 있는데 이를 위해서는 ‘ray’ 음에서 ‘yonne’음을 미리 생각하고 공간감을 가지면서 호흡을 통해 제 포지션을 울려줌으로써 가능하다.

또 마디 53-55는 비강, 인두강, 두강의 공명된 소리를 내야 음악적으로 곡의 절정을 잘 표현할 수 있으므로 호흡의 섬세한 연습을 통해 최적의 소리를 습득하도록 해야 한다. 그리고 마디 55-56의 하행선율은 최고음 A의 포지션 느낌을 유지하면서 *ritenuto*, *pp*의 지시어를 살려 리듬감 있게 노래했을 때 아름다운 선율감을 감동적으로 표현할 수 있을 것이다. [악보 19 참조]

[악보 19, 마디 44-56]

accel. e cresc.
 44 que
accel.

45 ton re - gard com - me un a - stre se lè - ve; sou - dain mon
 46
 47
 48
 49
cresc.

50 re - ve ray - on - ne - ra, ray - on - ne - ra!
 51 *f*
 52
 53 *ff*
 54
 55 *ritenuto*
 56 *pp*

ff
tre corde

(ㄷ) A' 부분 (마디 57-94)

㉠ a" 부분 (마디 57-66)

a" 부분은 A의 a부분이 가사의 내용에 맞게 변형되어 제시되는데 가장 큰 차이점은 반주형의 변화이다. 몽환적인 느낌의 스타카토가 붙어있는 전형적인 아르페지오형 반주로 약음페달을 사용하여 *pp*로 시작하도록 하였다.

이 부분은 A의 a부분에서 제시한 것처럼 동일한 성도로 호흡의 섬세한 공급을 통해 서정적인 레가토로 노래해야 한다. 단 가사에 따른 리듬의 변화가 이루어졌고 가사가 주는 느낌과 뉘앙스의 차이가 있으므로 구별하여 연주해야 한다. 특히 붙임줄로 연결된 긴박의 소리를 낼 때 머무르지 않고 소리가 움직이며 앞으로 나아간다는 느낌으로 호흡을 공급하며 노래하는 것에 집중하는 것이 가장 중요하다.

그리고 마디 65의 'Dieu'(신)에 제시된 >의 두 박과 연결되는 'même'(자신)의 붙임줄로 연결된 네 박의 음은 가사의 의미를 살려 명확하게 강조되면서 표현되어야 한다. 또 마디 66-67 'épura'(정화하다)의 'é'는 세 번째 박이므로 호흡의 에너지가 실려 발음되어야 하며 마디 67 'ra'의 네 박 지속음은 공명된 아름다운 소리로 노래해야 할 것이다. [악보 20 참조]

[악보20, 마디 57-68]

57 58 *pp* 59 60
 Puis sur ma lé - vre où voltige une

61 62 63 64
 flam - me, é - clair da - mour que

65 66 67 68
 Dieu même é pu - ra,

pp
una corda

㉔ a''' 부분 (마디 69-78)

a''' 부분의 마디 69-70은 A의 a'부분의 마디 21-22의 성악 선율과 비슷하게 변형되었는데 당김음을 사용함으로써 'pose(머물다)'라는 가사를 강조하였다. 그리고 *ppp*와 *poco rall*의 지시어를 통해 매우 섬세하게 노래를 시작하도록 하였고 마디 72에서의 *poco rit*와 마디 74의 *a tempo*의 빠르기 변화를 통해 가사의 느낌을 표현하고 있다.

마디 74의 *cresc*와 마디 75의 *rinforzando*의 지시어를 통해 "Soudain mon âme s'éveillera!" (순간 나의 영혼은 잠에서 깰 것이오!)의 가사 내용이 의미있게 표현되었다. 또 셋잇단음표의 사용으로 가사의 음절이 효과적으로 분할되면서 가사의 의미가 강조되는 효과를 이루었다. 그리고 마디 76-79에서는 's'éveillera!'(잠에서 깨다) 시어의 반복과 앞 짧은 꾸밈음을 통해 가사의 의미가 더욱 강조될 수 있도록 하였다.

이 부분은 지시어가 섬세하게 제시되어 있으므로 소리를 쏟아낸다는 느낌보다는 충분한 호흡으로 공명감을 확보하여 유연한 호흡 조절을 통해 지시어와 가사의 내용을 잘 결합하여 노래해야 한다. 또 리듬을 잘 분석하여 최대한 정확한 리듬에 의한 가사표현이 이루어질 수 있도록 각별히 유의해야 할 부분이다. 특히 마디 76, 78의 셋잇단음표에 의한 리듬은 많은 연습을 통해 유려하게 노래할 수 있도록 해야 하며 마디 77의 >의 지시도 표현될 수 있도록 해야 할 것이다.

[악보 21 참조]

[악보 21, 마디 69-81]

69 *poco rall.* *pp* 70 71 72 *poco rit.*
 pose un bai - ser, et d'an - ge de viens

73 74 *a tempo* *cresc.* *rinforzando* 75 76 77
 fem - me; sou - dain mon a - me s'é - veil - le - ra,

78 79 80 81
 s'é - veil - le - ra.

PPP
tre corde
f
p
una corda

㉔ coda 부분 (마디 78-94)

코다의 간주인 마디 83-84는 마디 79부터 이미 시작되어 반복해서 나타나고 있으며 “Oh viens! comme à Pétrarque apparaissait Laura” (오 오라! 페트라르끄가 로라에게 모습을 드러내듯이!)의 시내용이 매우 효과적으로 드러나도록 왼손에는 당김음 리듬 반주가 제시되면서 오른손은 아르페지오로 부드럽게 표현되었다.

그리고 이 부분은 리스트가 곡의 음악적 완성을 위해 위고의 시에 추가하여 붙인 가사로 *ritenuto*, *dolciss*, *morendo*, *ppp*의 지시어를 통해 더욱 더 섬세한 표현이 이루어질 수 있도록 하였다. 또 순차상행을 통해 최고음 G#에서 *morendo*, *ppp*의 지시어를 제시하여 곡을 마무리함으로써 가사내용 매우 극적으로 표현되었다.

이 부분은 곡의 몽환적 느낌이 정점에 달하는 부분으로 올바른 발성을 통한 음악적 표현을 위해서는 고도의 섬세함과 테크닉이 필요하다. 먼저 마디 84-85의 ‘Oh viens!’ 부분이 제 포지션의 공명되는 소리여야 하고 이 후 7도가 떨어지는 마디 87의 ‘comme’ 첫 소리를 연결할 때 ‘Oh viens!’의 열려 있는 공간감을 유지하여 ‘comme’ 첫 소리가 가라앉지 않고 제 포지션에서 설정되는 것이 중요하다.

그리고 마디 87의 ‘comme’ 포지션에서 일관된 성도로 섬세한 호흡의 공급을 통해 순차상행 해야 한다. 또 마디 86-87 ‘Pétrarque’의 ‘trar-que’는 동일한 음으로 발성적으로 유의해야 하는데 마디 87의 ‘trar’의 세 박은 소리의 포지션에 정지되지 않고 열리면서 앞으로 향한다는 느낌으로 마디 87의 ‘que’는 ‘trar’의 마지막 박 위에 살며시 없어준다는 감각으로 노래해야 한다.

이 부분에서 연주자는 호흡의 위치를 어디에 설정할 것인지를 결정해야 하는데 각자의 역량에 맞게 프레이징을 표현할 수 있다. 즉 마디 87-88의 ‘Pétrarque’와 ‘apparaissait’를 연결하여 한 프레이징으로 표현할 수도 있고 ‘apparaissait’ 앞에서 호흡을 하고 다시 프레이징을 시작할 수도 있다. 단 호흡하지 않을 때는 ‘-que’와 ‘-a’를 연독하고, 호흡을 할 때는 독립적으로 발음하여 노래해야 할 것이다.

그리고 충분한 호흡을 하고 차분하게 마지막 프레이징을 시작해야 하는데 이 때 마디 87의 ‘-que’ 소리를 낸 포지션에서 충분한 호흡을 통해 공간감을

가지고 ‘apparaissait Laura!’ 의 첫 소리를 시작해야 한다. 즉 첫 소리의 포지션이 이미 최고음 G#을 생각하면서 충분한 호흡이 선행되어야 하고 호흡의 섬세한 작동을 통해 각 소리의 포지션에 맞는 공명강에서 제대로 올려주는 소리를 낼 수 있도록 해야 한다.

특히 마디 88-89의 ‘Lau-ra’에서 ‘Lau’의 F#과 ‘ra’의 G#은 공명강이 인두강에서 두강으로 바뀌는 음정이므로 섬세한 호흡의 연습을 통한 민감한 감각의 계발로 최적의 아름다운 소리의 음악적인 표현이 되도록 해야 할 것이다. 더불어 반주부는 마디 93-94 *ppp*의 섬세한 터치로 곡의 느낌을 끝까지 집중하여 표현하면서 곡을 마무리해야 한다. [악보 22 참조]

[악보 22, 마디 83-94]

83 84 85 86 87 88

p *ritenuto dolciss.* *morendo*

Oh viens! comme à Pé-trar- que ap-pa-rai-sait Lau-

ritenuto

pp

89 90 91 92 93 94

ra!

ppp *ppp*

(4) *Enfant, si j'étais roi* (내가 만일 왕이라면)

① IPA와 단어별 번역 및 시의해석

Enfant, si j'étais roi, je donnerais l'empire
[ãfã si zetɛ rwa, ʒə dɔnəre læpirə]
아이야 만일 ~ 이라면 내가 왕 나는 줄 것이다 제국을
아이야 , 만일 내가 왕이라면 나는 제국을 줄 것이다.

Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,
[e mɔ̃ ʃar e mɔ̃ sɛptʁə e mɔ̃ pœplə a ʒənu]
그리고 나의 이륜마차, 나의 왕권 그리고 나의 백성들 ~까지도 무릎꿇은
나의 이륜마차, 나의 왕권, 그리고 나의 무릎 꿇은 백성들까지도

Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,
[e ma kurɔ̃nə dɔʁ e me bɛ̃ də pɔʁfirə]
그리고 나의 왕관 황금으로 된 그리고 나의 옥조 반암석으로 된
황금으로 된 나의 왕관 그리고 반암석으로 된 나의 옥조

Et mes flottes à qui la mer ne peut suffire,
[e me flotə a ki la mɛʁ nə pø syfirə]
그리고 나의 함대들 ~에 무엇 그 바다 ~ 할 수 없는 ~에 비하다
그리고 그 무엇에도 비할 수 없는 그 바다에 나의 함대들

Pour un regard de vous!
[pur œ ʁəga : ʁ də vu]
~위하여 한 번 눈길 당신의
당신의 한 번의 눈길을 위하여

Si j'étais Dieu, la terre et l'air avec les ondes,
 [si zetɛ djø la tɛRə e lɛR avɛk le- z- ɔ̃:də]
 만일 ~ 이라면 내가 신 그 땅 그리고 공기 ~와 그 파도
 만일 내가 신이라면 땅과 공기 파도와

Les anges, les démons courbés devant ma loi,
 [le- z- ɑ̃ʒə le demɔ̃ kurbe dɔvɑ ma lwa]
 그 천사들 그 악마들 머리 숙인 앞에 나의 법
 나의 법 앞에 머리 숙인 천사들, 악마들

Et le profond chaos aux entrailles fécondes,
 [e lə prɔfɔ̃ kao o- z - ɑ̃tʁajə fekɔ̃:də]
 그리고 그 심오한 혼돈 모태를 가진 번식력이 강한
 그리고 번식력이 강한 모태를 가진 그 심오한 혼돈

L'éternité, l'espace et les cieux et les mondes
 [letɛRnite lɛspasə e le sjø -z - e le mɔ̃:də]
 영원 우주 그리고 그 하늘 그리고 그 세상
 영원과 우주 그리고 하늘과 세상(을 줄 것이다.)

Pour un baiser de toi!
 [pʊR œ beze dɔ twa]
 ~을 위하여 한 번의 입맞춤 당신의
 당신의 한 번의 입맞춤을 위하여

이 곡은 리스트의 프랑스 가곡 중 가장 경쾌하고 익살스러운 느낌을 주는 곡이다. 이 곡의 주제 역시 ‘사랑’이며, 화려한 반주부와 경쾌한 성악선율이 조화를 이루며 시의 내용과 음악이 잘 결합되어 극적인 효과를 보여주는 것이 특징이다.

시의 내용은 은유적인 표현을 통해 사랑하는 사람의 한 번의 눈길과 입맞춤을 받을 수 있다면 왕 또는 신으로서 자신이 가진 모든 것을 사랑하는 사람에게 내어 줄 수 있음을 강렬한 어조로 말하고 있다. 즉 사랑을 얻기 위해서라면 어떤 희생도 감내할 수 있다는 헌신적이고 정열적인 사랑의 감정을 표현하고 있다.

이 시는 총 2연 6행으로 구성되어 있고 완벽하게 규칙적인 각운을 가지고 있지는 않지만 1연의 1,3,4 행이 -re, 2연의 6,8,9 행이 -ondes, 그리고 2연의 7,10 행이 -oi 의 동일한 각운을 사용함으로써 통일성을 추구하였다. 1연의 2행과 5행은 단어의 철자가 다르지만 발음되는 소리를 동일한 단어로 배열함으로써 일관성을 최대한 살리려 했음을 알 수 있다. [표 9 참조]

[표 9] *Enfant, si j'étais roi*의 시 운율

1연	1행	2행	3행	4행	5행
단어	<u>empire</u> [ãpi:r] 제국, 왕국	<u>genoux</u> [ʒənu] 무릎을 꿇다	<u>porphyre</u> [pɔʁfi:r] 반암석	<u>suffire</u> [syfi:r] ~에 충분하다	<u>vous</u> [vu] 당신들이
각운	a	b	a	a	b
2연	6행	7행	8행	9행	10행
단어	<u>ondes</u> [ɔ:d] 물결, 파도	<u>loi</u> [lwa] 법, 법률	<u>fécondes</u> [fekɔ:d] 왕성한	<u>mondes</u> [mɔ:d] 세상	<u>toi</u> [twa] 당신
각운	c	d	c	c	d

② 악곡분석


이 곡은 4/4박자의 Quasi Allegro moderato로 연주되는 총 66마디의 변형된 유절형식이다. 부분형식은 A와 A'의 2부분 형식으로 되어 있고 악절구조는 A(a, b)와 A'(a', b', coda)로 구성되어 있다.

조성구조는 전체적으로 A b Major로 볼 수 있으나 세부적으로 분석해 보면 잦은 조성변화를 볼 수 있으며 이를 통해 시의 내용을 극적으로 표현하고 있다. 화성에서는 부속화음을 비롯하여 7, 9화음 등을 자주 사용하였다.

셈여림은 *pp*에서 *ff*까지 세밀하게 제시함으로써 사랑하는 이에 대한 정열적인 마음을 깊이 있게 극적으로 표현하였고 전체적으로는 강한 편이다. 음역은 최저음 F₄에서 최고음 A₅까지 넓은 편이며 고음역에서 4박 이상을 지속하는 부분은 성악가에게 올바른 발성과 충분한 에너지를 요구한다.

[표 10 참조]

[표 10] *Enfant, si j'étais roi*의 악곡구성

곡명	Enfant, si j'étais roi				
부분형식	A		A'		
악절구조	a	b	a'	b'	coda
마디	1-11	12-30	30-40	41-59	60-66
조성구조	Ab-F	F-A-Ab	Ab-F	Ab:f#-D g-Eb-E	Ab
빠르기	Quasi Allegro moderato				
박자	4/4				
셈여림의 변화	<i>p</i>	<i>mp poco cresc</i>	<i>p</i>	f<ff>p<mp	<i>pp</i>
음역					

(㉠) A 부분 (마디 1-30)

㉠ a 부분 (마디 1-11)

a부분은 으뜸화음의 규칙적인 ♩ 오른손 반주와 *un poco marcato*가 제시된 오스티나토 리듬의 왼손반주로 시작된다. 마디 3에서 노래가 시작되고 오른손 반주가 수직화음을 더 쌓아가면서 왕의 장중함과 당당함을 표현하였다.

또 왼손 반주는 익살스러운 느낌의 오스티나토 리듬으로 지속되면서 상반된 느낌의 양손 반주가 묘한 조화를 이루었고 이를 통해 시의 내용을 효과적으로 표현하고 있다. 그리고 마디 10-11의 반주부에 *cresc*가 제시되면서 b부분으로의 효과적인 분위기 전환을 준비하였다.

이 부분은 리스트가 위고의 시를 잘 이해하고 명사형의 시어를 강조하여 작곡하였음을 보여 준다. 일례로 마디 4의 ‘roi’(왕), 마디 5, 6, 7의 ‘empire’(제국), 마디 8의 ‘char’(마차), 마디 10의 ‘people’(백성) 등의 명사들이 4/4박자의 강박에 위치되었고 긴 음가가 부여되면서 *accent*나 *cresc*, *decresc* 등의 지시어를 통해 음악적으로 강조하였음을 알 수 있다.

이 부분을 노래할 때는 전주가 나오는 동안 먼저 충분한 호흡을 통해 공명감의 공간감을 확보해야 한다. 그리고 특히 프레이즈와 프레이즈를 연결할 때 같은 음인 경우가 빈번한데 일례로 곡의 시작인 마디 2-3의 ‘enfant-si’는 모두 C음이다. 이런 경우 항상 연결하는 음 즉 ‘si’를 소리낼 때 순간적인 호흡을 통해 더 공간감을 가져야 둥글게 음악적인 소리로 표현되고 그 다음의 음들까지도 편안한 발성의 소리로 연결할 수 있다.

또 마디 4-5의 ‘roi-je’의 연결도 똑같은 경우인데 ‘roi’는 소리의 포지션을 둥글게 잘 유지하고, 다음 프레이즈의 연결음인 ‘je’는 ‘roi’의 포지션에서 순간적인 깊은 호흡으로 공간감을 느끼며 시작하는 것이 중요하다.

특히 마디 5-7의 ‘l'em-pi’ 옥타브 진행에서 ‘l'em’을 하행할 때 최대한 첫 음의 ‘je’ 포지션을 유지한다는 생각으로 소리 내야 ‘pi’의 A b 음을 제 포지션의 좋은 소리로 어렵지 않게 낼 수 있다. 그리고 *p-mf-f*로 이어지는 셈여림의 지시를 인지하여 표현하고 각 음에 제시되고 있는 섬세한 *cresc*, *decresc*, >의 지시어를 충실하게 지켜 노래했을 때 작곡자가 의도한 곡의 전체적인 느낌이 의미있게 표현될 수 있다. [악보 23 참조]

[악보 23, 마디 1-11]

1
Quasi allegro moderato

2 3 *p* <

En- fant, si j'é-tais

4 5 *mf* 6 7

roi, je don-ne rais/l' em - pi - - re et mon

8 9 10 *f* 11

char et mon sceptre, et mon peuple à ge-noux

mf

㉠ b 부분 (마디 12-30)

b부분의 시작은 마디 11에서 전조되면서 F Major로 연주되다가 마디 15에서 다시 A Major로 전조되며 마디 21의 G#과 마디 21의 A b의 이명동음이 붙임줄로 연결되면서 마디 22에서 다시 원조인 A b Major로 돌아간다. 즉 b 부분은 전조를 통해 시의 내용을 다양한 느낌으로 표현하고 있음을 알 수 있다.

그리고 마디 12-17, 마디 18-20, 마디 21-23의 반주부는 ♪ 네 개를 묶어 계속적으로 오른손과 왼손에 번갈아 등장시키며 통일감을 주면서도 가사의 내용에 따라 변형 확대된 반주부로 성악선율을 효과적으로 뒷받침하고 있다.

특히 마디 20-23까지의 반주부는 오른손과 왼손이 동시에 육중한 화음을 연타로 연주하면서 왕의 위엄과 사랑에 대한 절실함을 효과적으로 표현하고 있다. 또 사랑하는 이를 위해 왕으로서의 모든 것을 내어 줄 수 있다는 가사의 내용이 *mf-f-ff*의 셈여림을 통해 음악적으로 서서히 고조되며 절정감에 이를 수 있도록 하였다.

이 부분은 마디 12-13의 전조된 간주를 감각적으로 느끼며 노래를 시작해야 하는데 마디 15 'd'or'의 C#음을 미리 생각하여 마디 14의 첫 음 'et' 소리를 준비해야 한다. 즉 충분한 호흡을 통한 공간감으로 소리의 첫 포지션을 설정하여 노래를 시작하고 일관된 성도로 호흡의 원활한 공급을 통해 제 포지션에서 디션을 했을 때 마디 15의 'd'or' C#음 네 박이 둥글고 힘 있는 소리로 유지되어 효과적인 음악적 표현이 가능할 것이다.

마디 15-16 역시 전조가 되므로 연주자는 이를 감지하며 노래를 시작해야 하는데 마디 17의 'et'를 시작할 때 역시 마디 18의 'phyre'음을 미리 생각하고 준비된 소리를 내야 하며 항상 4/4박자의 리듬감을 느끼며 셈여림에 유의하면서 노래해야 한다.

그리고 마디 18의 계속된 E음은 인두강에 소리의 포지션이 잘 설정되고 점점 더 공간감을 가지면서 소리가 앞으로 나아가는 느낌으로 호흡을 힘있게 공급해 주어야 *cresc*와 E#의 >를 음악적으로 표현할 수 있다.

또 마디 20은 여린내기 리듬을 잘 살려 'à' 보다는 'qui'음에 호흡의 에너지가 더 실릴 수 있도록 해야 하며 'la' E#음은 'qui'음보다 반음 낮지만 더 높은 음이라 생각하며 인두강에서 공간감 있게 공명되도록 해야 한다. 그러했을 때 연결되는 마디 21의 'mer' G#음이 편안한 발성으로 노래할 수 있는 기반

이 된다.

더불어 마디 21의 ‘mer’ G#음은簧경막의 지탱과 충분한 호흡의 공급을 통한 두강공명이 이루어졌을 때 힘있는 음악적인 소리로 표현될 수 있다. 그리고 마디 22-23은 최고음의 포지션을 유지한다는 느낌으로 하행하며 등근 소리로 자연스럽게 연결될 수 있도록 하고 마디 23의 >를 인지하여 강조될 수 있도록 노래해야 할 것이다. [악보 24 참조]

[악보 24, 마디 12-23]

12 13 14 *ff* 15
et ma cou-ron-ne d'or,

16 17 18 *cresc.* 19
et mes bains de por-phyre, et mes flot - tes.

20 21 22 23
à qui la mer ne peut suf - fi - re,

mf *poco a poco cresc.* *ff*

마디 25-30은 \curvearrowright 와 *rit, mezza voce, p*의 지시어와 함께 무반주로 성악선율이 앞서 제시된다. 그리고 화음을 붙인 똑같은 선율의 반주부가 뒤따르는 대위법적 진행을 통해 앞서 고조되었던 음악적 분위기를 고요하면서 깊은 표현으로 전환하였다.

특히 이 시의 주제라고 할 수 있는 ‘Pour un regard de vous!’ (당신의 한 번의 눈길을 위하여)의 가사를 리스트는 서정적인 선율로 반복하면서 매우 섬세하게 표현하였다. 또 지시어와 함께 반주부 없는 성악선율만 제시하여 연주자에게 표현의 폭을 넓혀 줌과 동시에 보다 더 깊이 있는 가사의 표현을 요구하고 있다.

이 부분은 *mezza voce, p*의 지시어에 맞게 음악적으로 매우 깊고 섬세한 소리로 표현되어야 한다. 이를 위해서는 횡경막의 지탱을 느끼면서 호흡을 더 깊게 충분히 들이마시고 마스꺼라의 공간감을 느끼면서 각 소리에 맞는 공명감을 울려주어야 한다. 특히 호흡을 섬세하고 테크닉적으로 공급하여야 소리의 크기를 조절할 수 있으므로 집중적인 연습이 필요한 부분이다.

[악보 25 참조]

[악보 25, 마디 24-30]

The image shows a musical score for the vocal piece 'Pour un regard de vous!'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 24 to 28. The vocal line starts at measure 25 with the lyrics 'pour un re-gard, pour un re-gard de'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords. Performance markings include 'rit.' (ritardando) above measures 25 and 28, 'mezza voce' and 'p' (piano) above measure 26, and 'p' above measure 27. The second system covers measures 29 to 30. The vocal line continues with the lyrics 'vous, un re-gard de, vous!'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Performance markings include 'a tempo' above measure 30 and 'p' above measure 29.

(ㄴ) A' 부분 (마디 31-66)

㉠ a' 부분 (마디 31-40)

a' 부분은 A의 a부분과 가사의 음절에 따른 리듬과 가사내용의 차이만 있을 뿐 거의 비슷하다. 그러나 반주부의 음역이 수직적으로 확대되고 기교적이고 화려한 느낌을 자아내 피아니스트 리스트의 면모를 보여준다.

그리고 A의 a부분 가사내용이 자신을 왕에 비유했다면 이 부분부터는 자신을 신에 비유하며 'terre'(땅), 'air'(공기), 'ondes'(파도), 'anges'(천사들), 'démons'(악마들) 까지도 모두 포기할 수 있다는 사랑의 마음을 형이상학적으로 표현하고 있다.

리스트는 이렇듯 A의 a부분과 다르게 접근하고 있는 시의 내용을 반영하여 기교적이고 화려한 반주부로 A의 a부분 느낌보다는 더 깊고 무게감 있게 표현하려 하였고 성악선율의 명사형 단어의 강조를 통해 반주부와 음악적 조화를 이루어내었다.

이 부분은 A의 a부분에서 제시한 방법으로 노래한다면 도움이 될 것이다. 단 차이점은 간주 후 노래의 시작이 *f*로 시작하기 때문에 충분한 호흡과 공명강의 울림으로 풍성하고 힘 있는 소리를 내야하며 가사에 제시된 *p*, *f*, *cresc*, *decresc*의 셈여림을 집중하여 섬세하게 처리해야 한다. 그리고 가사의 내용에 따른 A의 a부분과 느낌의 차이를 인지하고 노래하는 데 반영하여 표현해야 할 것이다. [악보 26 참조]

[악보26, 마디 31-40]

a tempo 31 32 **f** 33

Si j'étais Dieu, la

a tempo

p *cresc.* **f**

34 35 36 **p** 37 **f**

terre et l'air avec les on - des, les an - ges, les dé-

38 39 40

mons cour-bés de-vant ma loi,

un peu plus animé

cresc. **f**

㉔ b' 부분 (마디 41-59)

마디 41-46은 A'의 b'부분 시작으로 마디 40부터 시작된 왼손 반주부의 16분음표 옥타브 도약에 의한 반음계적 상행과 하행 그리고 오른손 반주부의 *sfz*, *accent*, *rinforzando* 의 지시어를 통한 웅장하고 힘 있는 느낌의 표현으로 음악적인 분위기 전환을 이루었다. 이 역시 리스트가 “ Et le profond chaos aux entrailles fécondes ” (그리고 번식력이 강한 모태를 가진 심오한 혼돈)이라는 가사의 형이상학적이면서 깊은 심연의 느낌을 표현하고자 한 것이라 볼 수 있다.

이 부분은 A b-f#-D로의 잦은 전조와 가사의 내용을 감각적으로 느끼며 노래해야 한다. 그리고 중음역 A♮음으로 시작되는 마디 43의 ‘et’를 소리낼 때 마디 44의 ‘os’의 C#을 미리 생각하면서 충분한 호흡을 통한 소리의 길을 확보해야 하며 자칫 f의 씬여림을 표현하는데 무겁고 누르는 느낌의 소리가 될 수 있으므로 주의해야 한다.

또 마디 44의 ‘os’ C#의 세 박자는 >를 표현하면서 계속해서 소리가 앞을 향해 나간다는 느낌을 유지하며 노래해야 한다. 그리고 마디 44의 ‘os’ C# 소리 포지션에서 충분한 순간적인 호흡을 통해 “ aux en-trailles fécondes ”의 선율을 공간감 있는 일관된 성도의 명확한 디션으로 유려하게 표현해야 할 것이다. [악보 27 참조]

[악보 27, 마디 41-46]

The image shows a musical score for measures 41 to 46. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts at measure 41 with a rest, then begins at measure 43 with the lyrics "et le pro-fond cha -". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) at the beginning of the piano part, *sf* (sforzando) above the vocal line at measure 43, and *rinf.* (ritardando) below the piano part at measure 43. The second system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts at measure 44 with the lyrics "os aux en - trail - - les fé - con - des,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *sf* (sforzando) above the vocal line at measure 45.

마디 47에서 시작되는 성악선율부에 제시된 *en élargissant*(빠르기를 점점 느리게 하면서 폭넓은 소리로)과 *cresc* 지시어에 이은 마디 50의 *ff* 그리고 마디 51-52의 순차상행에 의한 6박의 높은 A음은 화자의 고조된 사랑의 감정을 매우 음악적으로 표현하였다.

즉 “ L'éternité, l'espace et les cieus et les mondes ”(영원과 우주 그리고 하늘과 세상(을 줄 것이다.))의 가사에서 보듯이 세상 모든 만물의 우위에 있는 절대적인 것들을 사랑하는 이를 위해 내어줄 수 있다는 절실한 감정을 강렬하게 표현하고 있는 것이다. 또 마디 50-51의 반주부도 양손이 같은 리듬과 *ff*로 연주하도록 함으로써 성악선율의 고조된 감정표현과 음악적인 조화

를 이루도록 하였다.

이 부분은 지속적인 호흡을 통해 각 음에 따른 제 위치의 공명강을 올려주는 것이 매우 중요하다. 마디 47의 ‘L'éternité’는 여리게 시작해야 하므로 깊은 호흡을 통해 공명강을 연 상태에서 좁힌다는 느낌으로 숨에 엮어서 소리 내고 이 후의 마디 47-48의 E_b 음들은 일관된 성도로 호흡의 섬세한 조절을 통해 소리의 방향이 계속해서 앞을 향한다는 느낌으로 노래해야 할 것이다.

그리고 마디 48-49의 ‘l'espace et les’ 까지 계속해서 E_b 음이 지속되는데 같은 음이지만 한음 한음에 호흡을 계속 공급하면서 공명된 소리가 되도록 해야 한다. 또 마디 50의 ‘cieux’는 반음이 상행한 E음이면서 *ff*이므로 더 많은 호흡의 공급과 지탱이 이루어져야 한다.

마디 50의 ‘cieux’ 후에 호흡을 하고 마디 51의 ‘mondes’ A고음을 준비해야 하는데 새로 시작하는 느낌이 아니라 ‘cieux’ 포지션에서 호흡을 깊게 충분히 들이마시고 마디 50의 ‘et’ 와 ‘les’ 의 소리 방향이 호흡의 공급을 통해 제 포지션에서 힘 있게 앞을 향한다는 느낌으로 노래해야 한다.

또 연결되는 마디 51의 ‘mondes’ A고음이 두강을 울리는 풍부한 소리로 음악의 절정감이 표현되기 위해서는 마디 50의 ‘et’ ‘les’ 두 음이 제 공명강을 울리는 소리를 낸다는 전제하에 그 동일한 성도로 호흡의 공급과 횡경막의 지탱이 동시에 잘 이루어져야 한다. 이를 위해 연주자는 제 포지션에서 공명된 소리로 음악적 표현을 할 수 있는 습득의 과정을 정밀하고 반복적인 연습을 통해 체화해야 할 것이다. [악보 28 참조]

[악보 28, 마디 47-52]

47 *en élargissant* 49

l'é - ter - ni - té, l'es- pace et les

sf
rinf.

50 *ff* 51 52

cieux et les mon - - des

ff

이 부분은 마디 24-30부분과 선율과 리듬이 거의 같고 가사의 내용만 ‘regard’(눈길)에서 ‘baiser’(입맞춤)으로 바뀌었다. 음악적 진행은 거의 동일하지만 가사 내용에 따른 변화를 느끼면서 음악적으로 노래해야 한다.

그리고 마디 54-55의 *ritenuto a piacere, p*의 지시어와 마디 58-59의 \frown 를 적용하여 ‘pour un baiser’ (입맞춤을 위하여)라는 가사의 의미를 충분히 음미하며 음악적으로 표현할 수 있어야 한다. [악보 29 참조]

[악보 29, 마디 53-59]

53 54 55

ritenuto a piacere

p

pour un bai-ser,

ritenuto a piacere

p

p

56 57 58 59

p

pour un bai - ser de toi, un bai-ser de toi,

dolciss.

una corda

㊸ coda 부분 (마디 60-66)

마디 59부터 반주부가 *una corda, dolciss*의 지시어와 함께 왼손과 오른손이 연결되는 넓은 음역의 상행하는 아르페지오로 제시되면서 *pp*로 고요하게 마무리 된다. 성악선율은 ‘un baiser de toi!’(당신의 한 번의 입맞춤)라는 가사를 *pp*로 매우 섬세하면서 간절하게 표현하였고 ‘toi’(당신)라는 가사를 E \flat 음의 5박으로 강조하면서 곡을 끝맺고 있다.

이 부분은 마디 60의 ‘un bai’음에서 미리 마디 61의 ‘ser’ F \flat 음을 준비하면서 충분한 호흡과 공간감을 가져야 한다. 그리고 마디 60의 ‘un’과 ‘bai’가 같은 음이지만 마디 60 ‘bai’의 소리가 더 공간감을 가지면서 앞으로 나간다

는 느낌으로 소리 길을 확보해야 마디 61 'ser'의 F \flat 음을 편안하면서 음악적인 소리로 표현할 수 있다. 또 마디 61-62 'ser'의 이음줄로 연결된 F \flat 음과 C \flat 음은 F \flat 음 포지션에 C \flat 음을 살짝 엮는다는 느낌으로 노래해야 한다.

그리고 마디 62, 63의 'de toi'는 마디 62의 'ser' C \flat 음의 포지션에서 깊은 호흡을 통해 소리의 포지션을 확보하여 섬세한 호흡의 공급과 횡경막의 지탱을 통해 밀도있고 집중력있는 소리로 음악적인 마무리를 해야 할 것이다.

[악보 30 참조]

[악보 30, 마디 60-66]

60 *pp*
toi, un bai -
dolciss.
una corda
sva.....

61 62 63 64 65 66
ser de toi!
pp *ppp*

Ⅲ. 결론

본 논문은 리스트가 작곡한 빅토르 위고의 시에 의한 4개의 프랑스 가곡 “S’il est un charmant gazon”, “Comment, disaient-ils”, “Oh! Quand je dors”, “Enfant, si j’étais roi” 에 대한 연구이다.

시의 직역과 발음기호(IPA)를 통해 본 위고의 시는 시어가 매우 풍부하고 명사형의 단어를 강조한 것을 알 수 있다. 그리고 리스트는 ‘사랑’이라는 동일한 주제의 네 곡을 다양한 방식의 음악적 접근을 통하여 매우 독창적이면서도 섬세하게 표현하였다. 또 시어에서 중요한 의미의 명사가 오는 부분은 항상 긴 음표나 고음으로 처리하여 프랑스어에 대한 깊은 이해를 전제로 하고 있음을 알 수 있다. 더불어 리스트는 위고 시의 동일한 각운 부분에서는 동일한 음 또는 리듬을 사용함으로써 시와 음악의 조화로운 결합을 추구하였고 셈여림이나 리듬의 변화 등을 통해 중요한 시어를 표현력 있게 다루었다.

각 곡의 악식구성은 앞서 살펴보았듯이 다양한 방식으로 전개 되었고 리스트의 성악 선율은 시에 나타난 낭만주의 서정성을 최대한 잘 표현하기 위해 그만의 독창적인 방식으로 진행되었다. 또 반주부는 피아니스트 리스트의 성향이 반영되어 풍부하고 기교적이면서도 서정적인 성악 선율과 조화를 잘 이루어 내고 있다.

조성구조는 4곡 모두 낭만주의 작곡가들이 즐겨 사용하였던 3도 관계의 전조나 이명동음적 전조를 사용하고 있다. 그리고 화성은 3화음을 기본으로 하여 7화음이나 9화음, 부속, 부감화음, 비화성음을 포함한 화음, 차용화음, 반음계적인 순차진행 등이 사용되었고 잦은 임시표의 사용을 통해 곡의 음악적 변화를 효과적으로 추구하였다.

리듬은 4곡 모두 반주부에 반복과 확대를 거듭하면서 오스티나토 리듬을 사용하고 있으며 각 절이 동일한 선율임에도 시어의 뉘앙스에 따라 리듬을 달리 하여 표현하였다. 그리고 시어를 강조하기 위해 긴 리듬과 고음역의 음정, 셋잇단음표를 사용하였다.

리스트는 시의 느낌을 표현하기 위해 셈여림의 대비를 빈번하게 사용하는데 *ppp*에서 *ff*까지 극단적으로 매우 다양하게 제시하고 있다. 또 다양한 지시어들을 제시하여 시에서 표현하고자 하는 감정과 음악적 흐름에 어울리는 음색을 연주자에게 요구하고 있다.

각 곡에 대해 연구한 발성과 음악표현에 대한 부분을 간략하게 정리해 보면 제 1곡 “S’il est un charmant gazon”(매혹적인 들판이 있다면)은 6/8박자의 리듬을 감각적으로 느끼며 순차상행과 하행의 선율을 가볍고 유연하게 표현하는 것이 중요하다. 이를 위해서는 여린내기 리듬을 인지하여 강박에 위치하는 가사를 중심으로 노래의 선율선을 이끌어 가야하며 기본적으로 충분한 호흡과 횡경막의 지탱을 통한 공명강의 확보와 릴렉스된 발성기관의 상태를 유지하며 정확한 디션으로 노래해야 한다. 더불어 사랑하는 이를 위해 무언가를 해 주고 싶다는 갈망이 담긴 가사를 부드러우면서도 세련된 음악성으로 표현해야 할 것이다.

제 2곡 “Comment, disaient-ils”(어떻게, 그들이 말한다)는 남녀 간의 대화체 시를 3/4박자의 리듬을 통해 표현한 독특한 형태로 옥타브 진행의 매우 어려운 프레이즈가 자주 등장하므로 이에 대한 섬세한 표현이 중요하다. 이를 위해서는 긴장감 있게 호흡을 공급하면서 남녀 간의 미묘한 대화의 느낌을 노래하고 옥타브 진행은 최고음의 선행음을 소리 낼 때 충분한 호흡과 횡경막의 지탱을 통해 공명강을 확보하고 최대한 얇게 좁혀서 소리 낸다는 느낌으로 표현해야 한다. 더불어 선행음의 소리 길로 호흡의 능숙한 작동을 통해 최고음을 연결하면 편안하고 일관된 소리로 노래할 수 있을 것이다.

제 3곡 “Oh! Quand je dors”(오! 내가 잠들었을 때)는 몽환적인 내용의 가사를 4/4박자의 서정적인 선율로 매우 아름답게 표현한 곡으로 네 곡 중 유일하게 통절형식이므로 곡 전체의 변화양상을 정확히 인지하면서 릴렉스된 안정된 발성으로 표현력 있게 노래하는 것이 중요하다. 이를 위해서는 은유적인 가사 내용의 내면화와 세밀한 연습이 필요하며 무엇보다 여린내기 리듬을 인지하면서 각 프레이즈에 적합한 복식호흡과 횡경막의 근육 상태가 체화되어야 한다. 그러했을 때 서정적인 선율감을 음악적으로 자유롭게 표현할 수 있을 것이다.

제 4곡 “Enfant, si j’étais roi”(내가 만일 왕이라면)는 자신이 가진 모든 것을 사랑하는 사람에게 바칠 수 있다는 정열적인 내용의 시로 남성적인 당당함을 연상시키는 리듬과 선율로 표현된 4/4박자의 곡이다. 이 곡은 소리의 정확한 포지션을 통해 풍부한 성량의 호소력으로 노래하는 것이 매우 중요하다. 이를 위해서는 프레이즈를 연결할 때 소리의 포지션을 유지한 채 순간적인 깊은 호흡을 통해 횡경막의 지탱이 선행되어야 한다. 그리고 공명강이 확보되면 소리를 좁히지 않고 마스크라를 향해 쏟아낸다는 느낌으로 가사를 인지하며

노래할 때 역동적으로 표현할 수 있을 것이다.

이렇듯 리스트의 위고에 의한 4개의 프랑스 가곡은 시와 음악이 조화롭게 결합된 예술성이 높은 곡들이다. 이 곡들을 음악적으로 완벽하게 소화하기 위해서는 먼저 시어에 대한 정확한 이해와 프랑스어 디션의 정확한 습득이 선행되어야 한다. 더불어 악곡구성에 대한 이론적인 이해가 뒤따라야 할 것이며 후에는 올바른 발성을 전제로 전체적인 선율 선에 대한 흐름을 인지하고 다양한 표현을 위한 고도의 테크닉을 요하는 부분들을 섬세한 연습으로 습득해 가야 할 것이다.

본 논문이 리스트의 위고에 의한 4개의 프랑스 가곡을 공부하고, 연주하고자 하는 이들에게 유의미한 도움이 되고 훌륭한 피아니스트로 알려진 리스트의 가곡 작곡가로서의 면모도 더 연구되어 그의 아름다운 가곡들이 더 많이 연주될 수 있기를 기대한다.

참 고 문 헌

[단행본]

- 김용환. 『서양음악사 19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 김희권. 『발성에도 법칙이 있다』. 서울: 음악도서출판 셀라, 2012.
- 박인호. 『프랑스 시와 시인론』. 광주: 조선대학교 출판부, 2001.
- 심선화. 『프랑스어 디션과 예술가곡』. 서울: 청림출판, 2010.
- 윤양석. 『음악 형식론 - 악식과 분석-』. 서울: 세광음악출판사, 1986.
- 최영희. 『프랑스 예술가곡 - 발음과 해석』. 씨와이에이치 성악연구소, 2003.
- 허영한 외. 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』. 서울: 도서출판 심설당, 2009.

[외국서적]

- Huneker, James. 『*Franz Liszt*』. New York : Charles Scribner's sons, 1911.
- Merrick, Paul. 『*Revolution and Religion in music of Liszt*』. New York : Cambridge University press, 1987.
- Noske, Frits. 『*French song From Berlioz to Duparc*』. New York : Dover Publications, 1970.
- Sacheverell, Sitwell. 『*Liszt*』. New York : Dover, 1967.
- Seale, Humphrey. 『*The Music of Liszt*』. New York : Dover, 1966.

[번역서]

- Bernac, Pierre. 『프랑스 예술가곡의 해석 - 가사, 디션, 연주를 위한 해설』. 심선화 옮김. 서울 : 청림출판, 2001.
- Grout, Donald J. 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』. 민은기 외 옮김. E&B plus, 2007.
- Kimbell, Carol. 『SONG - 예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서(하)』. 채은희 옮김. 서울 : 도서출판 형설, 2005.
- Maurois, Andre. 『빅토르 위고』. 최병권 옮김. 서울 : 우석출판사, 1998.

Miller, Richard. 『소프라노를 위한 성악기법』. 황화자 옮김.

서울 :성신여자대학교 출판부, 2004.

Seale, Humphrey. 『리스트의 음악세계』. 김경임 옮김.

대구 : 계명대학교 출판부, 1992.

[학위논문]

김소현. 『Victor Hugo의 시에 의한 Franz Liszt의 4개의 Mélodie에 관한 연구』. 서울대학교 석사학위논문, 2012.

김민지. 『Franz Liszt의 Victor Hugo의 시에 의한 4개의 가곡의 가창을 위한 연구』. 부산대학교 석사학위논문, 2008.

박수진. 『비토르 위고의 서정주의를 통해 본 리스트의 “Oh quand je dors”』. 성신여자대학교 석사학위논문, 2011.

이소명. 『Victor Hugo의 시에 의한 Franz Liszt의 4개의 가곡 연구』. 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.

이선민. 『Franz Liszt 가곡의 연주해석 - Victor Hugo의 시에 의한 4개의 Mélodie를 중심으로』. 계명대학교 석사학위논문, 2010.

주소연. 『가사와 음악과의 관계를 중심으로 본 위고(Victor Hugo)시에 붙인 리스트(Franz Liszt)의 가곡』. 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.

[국내사전]

박세원. 『음악대사전』. 서울 : 세광음악출판사, 1996.

이휘영. 『옛센스불한사전』. 서울 : 민중서림, 1993.

[외국사전]

Stanley Sadie. 『“ Liszt, Franz ” , *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14. second edition. London』 : MacMillan Publishers, 2001.

[악보]

Liszt, Franz. 『25 songs Vol. 1 French and Italian (High)』. New York : International Music Company, 1998.

ABSTRACT

A study of
Franz Liszt's 4 Mélodies
on poem Victor Hugo
-Focused on Running performance-

Kim, Min Joo
Department of Music(vocal)
The Graduate School of
Sungshin Women's University

This study aims to investigate 4 French songs "S'il est un charmant gazon", "Comment, disaient-ils", "Oh! Quand je dors", and "Enfant, si j'étais roi" whose lyrics were borrowed from the poems of Victor Hugo (1802-1885), out of the songs of Franz Liszt (1811-1886).

Particularly this study investigated changes in Liszt's musical activities by his home and social environments through his life further dividing his creation periods as a song composer and arranging the characteristics appearing in his songs. Besides this study examined the flow of Hugo's poetic world through his life and the characteristics of Hugo's lyric poems.

Then, by using 4 French songs well showing a harmonious combination of Liszt's music and Hugo's poems as a foundation of theoretical music analysis this study suggested details needed for actual musical performances. That is, this study helps listeners understand the contents of his poems in depth through the literal

translation of his poems and IPA (International Phonetic Alphabet) further increasing the utility of actual musical performances by suggesting La Liaison of song lyrics in detail. Moreover, by describing opinions about phonational aspects and musical expressions to pay special attention in an actual musical performance, this study attempted to help musicians understand each song systematically for better musical performances.

The results of this study can be summarized as follows; All of Hugo's poems are about 'Love' as a theme and Liszt used various harmonies through tierce-relation modulation or enharmonic modulation for each song. Liszt also ostinato rhythms in the accompaniment of all the 4 songs to give a sense of unity and expressed the contents of each poem while emphasizing poetic words by making use of various rhythms. Besides, through Liszt's distinct precise dynamic marks and various indicators, he helped performers express the feelings of love described in each poem with delicate tone colors. In order to perform such a song of Liszt's better it is required for performers to have high concentration and techniques based on vocalization stabilized by abdominal breathing and exact understanding of song lyrics.

This thesis is what I have supplemented and arranged parts requiring a in-depth research by referring to some previous studies while studying and practicing Liszt's French songs whose lyrics were borrowed from Hugo's poems. Therefore it is expected that this thesis will be used to give practical and significant helps to those who intend to study and perform these songs.