



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 진 혜 교수지도
석사학위 청구논문

드뷔시의 가곡
<3개의 빌리티스의 노래>에 나타난
음악적 특징 분석 연구

2015

성신여자대학교 대학원

반주학과

강 정 임

드뷔시의 가곡
<3개의 벨리티스의 노래>에 나타난
음악적 특징 분석 연구

이 진 혜 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

강 정 임

인 준 서

강정임의 석사학위 논문으로 인준함.

2014년 11월

심사위원장 _____ 한 방 원 _____ 인

심 사 위 원 _____ 이 진 혜 _____ 인

심 사 위 원 _____ 송 영 규 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

본 논문은 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>(Trois Chansons de Bilitis, 1897-1898)를 대상으로 그의 음악에 나타난 인상주의적 요소들을 살펴보고, 이를 바탕으로 한 드뷔시의 가사화법을 연구, 분석한 것이다.

드뷔시는 인상주의 회화와 상징주의 문학의 영향을 받아 인상주의 음악을 만들어내고, 또 그것을 완성시킨 작곡가이다. 5음음계와 교회선법, 온음음계 등을 통한 선율의 모호함과 동양의 색채감을 표현하고, 독특한 음향을 만들어내는 병행진행과 7, 9, 11, 13화음, 부가화음을 두드러지게 사용한다. 화성진행에 있어서도 기능화성을 배제하고 색채적 효과를 나타내기 위해 코드를 진행함으로서 드뷔시만의 독창적 진행을 보이며, 리듬에 있어서도 헤미올라 리듬과 당김음 등을 사용하여 박절감을 흐린다. 드뷔시는 이러한 작곡 기법들을 통하여 인상주의 음악적 특징들을 보여준다.

시인 뵘에르 루이스의 「빌리티스의 노래」에서 발췌한 세 편의 시를 바탕으로 작곡된 드뷔시의 <3개의 빌리티스의 노래>는 이러한 드뷔시의 음악적 기법들이 확고하게 드러나는 작품으로, 낭송조의 성악 선율을 비롯하여 리듬과 화성, 음형 등 음악 요소 전반에 인상주의적 기법들을 사용함으로써 가사를 회화적으로 묘사하고 암시한다.

이 곡의 분석에 앞서 시인 뵘에르 루이스의 생애와 작품세계를 살펴보고, 드뷔시의 생애와 음악적 특징에 대해 알아본다. 또한 시의 내용과 구조를 토대로 작품의 배경을 이해하고, 이 작품에 나타난 음악적인 요소를 분석함으로써 드뷔시의 가사화법에 대하여 고찰하는 것이 이 논문의 목적이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 뫼에르 루이스	
1. 생애	3
2. 작품 세계	5
III. 드뷔시	
1. 생애	7
2. 인상주의와 음악적 특징	11
1) 인상주의	11
2) 선율	12
3) 화성	15
4) 조성	19
5) 리듬	20
3. 드뷔시의 가곡	21
1) 시기별 분류 및 특징	21
2) 낭송조의 선율	24

IV. 드뷔시의 <3개의 빌리티스의 노래> 분석

1. 루이스의 시 「빌리티스의 노래」	27
1) 문학적 허구	27
2) 내용 및 구조	28
2. 작품배경	31
1) 드뷔시와 루이스	31
2) 드뷔시의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>와 오페라 <펠레아스와 멜리장드>	34
3. 작품분석	36
1) 제1곡 <판의 피리> 분석	36
2) 제2곡 <머리카락> 분석	51
3) 제3곡 <나이야드의 무덤>	66
V. 결론	82

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 시기별 가곡 작품	22
<표 2> 「빌리티스의 노래」의 구성	29
<표 3> 제1곡 <판의 피리>의 구성	37
<표 4> 제2곡 <머리카락>의 구성	53
<표 5> 제3곡 <나이야드의 무덤>의 구성	68

악보 목차

<악보 1> 대표적인 5음음계	12
<악보 2> 드뷔시 <판화> 제1곡 <탑>(Pagodes) 마디3-4	12
<악보 3> 온음음계	13
<악보 4> 드뷔시 <기쁨의 섬>(L'isle Joyeuse) 마디21-22	13
<악보 5> 정격선법과 변격선법	14
<악보 6> 드뷔시 <잊혀진 노래들> 제1곡 <황홀> (C'est l'extase) 마디1-5	15
<악보 7> 드뷔시 <첼로와 피아노를 위한 소나타> 1악장 마디24-25	16
<악보 8> C ₇ , C ₉ , C ₁₁ , C ₁₃ 화음	17
<악보 9> 드뷔시 <바이올린과 피아노를 위한 소나타> 3악장 마디59-62	17
<악보 10> 드뷔시 <영상 2집>(Image II) 제2곡 마디1-3	18
<악보 11> 드뷔시 <연습곡 9번>(Étude No. 9) 마디26-27	18
<악보 12> 드뷔시 <전주곡 2집>(Prelude II) 제1곡 마디1	19
<악보 13> 드뷔시 <바이올린과 피아노를 위한 소나타> 1악장 마디1-14	20
<악보 14> 드뷔시 <잊혀진 노래들> 제6곡 <황홀>(Spleen) 마디4-8	24
<악보 15> 드뷔시<화려한 축제> 제1곡 <은밀하게>(En Sourdine) 마디 4-7	24
<악보 16> 볼프 <하프를 타는 노인>(Harfenspieler) 제3곡, 마디17-25	25
<악보 17> 라벨, <박물지> 제1곡 <공작>(Le Paon) 마디31-35	26
<악보 18> 드뷔시 오페라 <펠레아스와 멜리장드>(Pélleas et Mélisande) 1막 1장 마디29-36	35
<악보 19> 제1곡 <판의 피리> 마디1-2	39

<악보 20> 제1곡 <판의 피리> 마디3-5	40
<악보 21> 반음계적 3도 진행	41
<악보 22> 제1곡 <판의 피리> 마디6	41
<악보 23> 제1곡 <판의 피리> 악보7-11	43
<악보 24> 제1곡 <판의 피리> 마디12	44
<악보 25> 제1곡 <판의 피리> 마디13-14	45
<악보 26> 제1곡 <판의 피리> 마디15-16	46
<악보 27> ◎음형	46
<악보 28> 제1곡 <판의 피리> 마디17	47
<악보 29> 제1곡 <판의 피리> 마디18-21	48
<악보 30> 제1곡 <판의 피리> 마디22-23	49
<악보 31> 제1곡 <판의 피리> 마디24-26	50
<악보 32> 제1곡 <판의 피리> 마디27-30	51
<악보 33> 제2곡 <머리카락> 마디1	54
<악보 34> 제2곡 <머리카락> 마디2	55
<악보 35> 제2곡 <머리카락> 마디3-6	56
<악보 36> 제2곡 <머리카락> 마디7-9	57
<악보 37> 제2곡 <머리카락> 마디10-11	59
<악보 38> 제2곡 <머리카락> 마디12	60
<악보 39> 제2곡 <머리카락> 마디13-14	61
<악보 40> 제1곡 <판의 피리> 마디15-17	62
<악보 41> 제2곡 <머리카락> 마디18-19	63
<악보 42> 제2곡 <머리카락> 마디20-23	64
<악보 43> 제2곡 <머리카락> 마디24-27	66
<악보 44> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디1-2	69

<악보 45> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디3-4	70
<악보 46> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디5-8	71
<악보 47> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디9-10	72
<악보 48> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디11-12	73
<악보 49> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디13-14	74
<악보 50> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디15-16	75
<악보 51> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디17-19	76
<악보 52> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디20-22	78
<악보 53> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디23-25	79
<악보 54> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디26-27	80
<악보 55> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디28-29	81
<악보 56> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디30-32	81

I. 서 론

프랑스 인상주의 음악의 창시자인 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 19세기 후반 프랑스에서 독일 낭만주의에 반대하여 나타난 상징주의 문학과 인상주의 미술의 영향을 받아 자신만의 독특한 색깔을 지닌 음악세계를 만들어냈다. 이는 대상을 구체적으로 설명하기 보다는 순간적인 느낌과 모호함을 표현하기 위해 선율, 화성, 조성, 리듬 등의 여러 가지 음악적 요소들에 인상주의 기법을 사용하는 것이다.

특히 상징주의 시인들과 친분이 있던 드뷔시는 그들과 잦은 교류를 하며 그들의 작품을 토대로 많은 가곡을 작곡하였다. 그 중에서도 빼에르 루이스(Pierre Louÿs, 1870-1925)는 프랑스 고답파 및 상징주의 시인으로 드뷔시와 절친한 사이였다. 드뷔시는 ‘팜필리아의 목가(44편)’와 ‘미틸레네의 비가(47편)’, ‘키프로스 섬의 짧은 시(52편)’, 총 3부로 구성된 루이스의 「빌리티스의 노래」시 중에서 1부 ‘팜필리아의 목가’에서만 세 편의 시를 선정하여 <3개의 빌리티스의 노래>(Trois Chansons de Bilitis, 1897-1898)를 작곡하였다. 이는 그의 유일한 오페라 작품 <펠레아스와 멜리장드>(Pélleas et Mélisande, 1893-1902)와 같은 시기에 쓰인 것으로, 시기적으로 인상주의 음악이 집대성 된 시기의 작품인 만큼 확고하게 드러난 드뷔시만의 독특한 음악 기법을 찾아볼 수 있다.

시의 내용과 뉘앙스를 표현하는 드뷔시의 가사화법(text painting)을 살펴보면 드뷔시의 탁월한 음악적 재능을 엿볼 수 있다. 그는 루이스의 시 44편(1부 팜필리아의 목가) 중에서 단 세 편의 시를 선택함에 있어서도 뛰어난 감각을 보이지만, 그 시를 효과적으로 표현하기 위해 사용한 작곡기법들을 통하여, 그 세 편의 작품만으로도 1부 전체의 내용을 나타내고 있다.

본 논문에서는 <3개의 빌리티스의 노래>에 나타난 이러한 드뷔시의 인상주의

적 음악 요소들을 살펴보고, 그것들이 시를 어떻게 표현하고 있는지를 알아보려 한다.

이 작품을 분석하기에 앞서 시인 뵘에르 루이스의 생애와 작품세계를 알아보고, 드뷔시의 생애와 인상주의 음악적 특징, 그리고 그의 가곡에 대해 살펴보고자 한다. 그와 더불어 이 작품에 사용된 루이스의 시 「빌리티스의 노래」의 독특한 허구적 설정과 내용의 구성을 토대로 하여 드뷔시가 이 작품을 쓰게 된 배경에 대해서도 연구한다. 드뷔시의 <3개의 빌리티스의 노래>에 나타난 낭송조의 선율을 비롯한 리듬, 화성, 음형 등에 사용된 인상주의적 음악 요소들을 분석함으로써 드뷔시의 음악적 특징을 재조명하고, 이를 통하여 작품 속에 드러나는 드뷔시의 가사화법에 대해 고찰하고자 한다.

II. 뵘에르 루이스

1. 생애

프랑스의 상징주의 시인이자 소설가인 뵘에르 루이스는 1870년 12월 10일 벨기에 겐트(Ghent)에서 태어났다. 그는 9세가 되던 해에 일찍이 어머니를 여의고, 프랑스의 외교관으로 부를 누리던 20세 연상의 이복형 조지(Georges)의 밑에서 양육을 받았다. 그는 어린 시절 피아노와 바이올린을 배우며 음악에 대한 진정한 가치를 알게 되었고 그로 인해 예술가로서의 꿈을 키워갔다. 그러나 그가 18살이 되던 해, 아버지가 세상을 떠나면서 유산으로 남겨주신 30만 프랑크의 많은 돈을 상속받으면서 허랑방탕한 삶을 살기 시작하였다. 결국 그는 건강까지도 상하게 되었고 결핵으로 인해 3년의 시한부 선고를 받게 되었다. 루이스는 이때부터 자신의 삶을 되돌아보고 이전보다 나은 삶을 살기 위해 노력하였다.¹⁾

루이스는 무엇보다 베풀기를 즐겨하였는데, 특히 가진 것이 없어 어려움을 겪는 동료들을 많이 도와주어 인기가 많았다. 그의 절친한 친구, 폴 발레리²⁾(Paul Valery, 1871-1945)의 표현을 빌리자면, ‘그는 친구들을 기쁘게 해주기 위해 몰래 그들의 집에 장갑, 손수건, 꽃, 향수 또는 조그마한 골동품이나 책 같은 선물을 놓고 가곤 했다’고 한다.³⁾

1) Victor I. Seroff, *Debussy, Musician of France* (New York: Books for Libraries Press, 1970), 124, Susan J. Kerbs, “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions” (D.M.A. diss., The University of Texas at Houston, 2000), 6에서 재인용.

2) 프랑스 상징주의의 창시자인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842~1898)의 제자로 프랑스의 상징주의 시인 겸 사상가, 평론가. 인명사전편찬위원회, 「인명사전」(민중서관, 2012)

3) Victor I. Seroff, *Debussy, Musician of France* (New York: Books for Libraries Press, 1970), 125, Susan J. Kerbs, “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions” (D.M.A.

또한 인상적인 책이나 그림, 스케치, 동양의 태피스트리, 또는 암호화된 오래된 문서 등을 수집하곤 하였는데, 특히 고문서에 많은 관심을 가지고 있었다. 친구들과 이러한 수집품에 대해 이야기 하는 것을 무척이나 좋아하였다.⁴⁾

루이스는 파리의 알자스(Alsacienne) 학교에서 공부할 당시에 노벨 수상자이자 동성애 권리의 옹호자, 앙드레 지드(Andre Gide, 1869-1951)를 만나 긴밀한 우정을 나누었고, 또한 1890년대에 아일랜드의 유명한 극작가이자 동성애자인 오스카 와일드(Oscar Wilde, 1854-1900)를 만나 친분을 맺었다. 그가 이성애자였음에도 불구하고 동성애 서클모임에 드나들기를 즐겨하였던 것은 이러한 친구들의 영향이 컸다. 그 뿐 아니라 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)를 주축으로 열리는 ‘화요 모임⁵⁾’에도 참석하였고, 이와 같은 모임들을 통하여 다양한 시인, 화가, 기자, 음악가들을 만나며 교류하였다.

루이스는 24세가 되어서야 그의 산문시집 「빌리티스의 노래」(*Les Chansons de Bilitis*, 1894)로 인해 시인으로서의 명성을 얻게 되었다. 그 뒤를 이어 소설 「아프로디테」(*Aphrodite*, 1896)와 「여인과 꼭두각시」(*La Femme et le Pantin*, 1898), 「포솔왕의 모험」(*Les Aventures de Roi Pausole*, 1900)이 출간되면서 큰 인기를 얻게 되었으며,⁶⁾ 프랑스 세기말의 훌륭한 문학가로 공을 인정받아 프랑스 최고 권위의 레지옹 도뇌르 훈장을 두 번이나 받게 되었다.

diss., The University of Texas at Houston, 2000), 7에서 재인용.

4) Kerbs, “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions,” 6.

5) 말라르메의 집에서 열리는 화요 모임으로 인상파 화가와 음악가, 상징파 시인의 교류장이 되었다. Donald H. van Ess, 「서양음악사 : 음악양식의 유산」, 안정모 번역 (서울: 다라, 1995), 293.

6) Arthur B. Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley and L.A., California: Univ. of California Press, 1976), 174, 김선경, “C. Debussy의 가곡 ‘Chansons de Bilitis’에 대한 연구” (영남대학교 석사학위논문, 1988), 8에서 재인용.

2. 작품 세계

프랑스의 고답파⁷⁾ 및 상징주의 시인 루이스는 시 속에 선율적인 리듬을 표현하여 프랑스어를 아름답게 구사하는 문장가로 잘 알려져 있다.⁸⁾ 특히 루이스는 그 시대 프랑스의 많은 예술가들처럼 고대 그리스문화로부터 많은 영감을 받아 고전적인 주제를 많이 다루었으며, 이교도의 관능이나 동성애를 표현하고자 힘썼다. 헬레니즘 정신이 듬뿍 배어 있는 자신의 작품들을 통해서 도덕적으로나 성적으로 제한적인 파리의 생활양식에 자유분방한 이상과 대안을 제시하고자 했다.⁹⁾ 그 당시의 삶에서 찾을 수 없는 아름다움을 고대 그리스 문화 속에서 찾았던 것이다.¹⁰⁾

루이스는 18세에 처음으로 에로틱한 글을 쓰기 시작하였는데, 이때가 고답파와 상징주의 작품에 대한 관심을 키워갔던 시점이다. 그는 특별히 고답파 시인이었던 르콩트 드 릴르(Leconte de Lisle, 1818-1894)의 제자였고, 고답파의 또 다른 시인 호세 마리아 드 에레디아(José Maria de Hérédia, 1842-1905)의 사위였다. 이러한 개인적인 친분을 통하여 두터운 문학적 지지를 얻을 수 있었다.¹¹⁾ 또한 말라르메의 제자로 많은 영향을 받았던 루이스는 '화요모임'을 통해 상징주의의 교리를 흡수하였고, 그 모임에 함께한 많은 인상주의 화가나 음악가들과 깊은 교감을 나누었다. 이러한 양상들은 그의 작품

7) 고답파는 낭만파 시에 대한 반동으로 생겨난 프랑스 근대시의 한 유파로, 시적 규칙의 필요성과 형식의 중요성을 주장했다. 대표시인으로는 르콩트 드 릴르, 떼오도르 드 방빌르, 에레디아 등이 있다. 이준섭, 『프랑스문학사2』 (서울: 세손, 2005), 63.

8) Pierre Louÿs, 「빌리티스의 노래」, 김명자 번역 (서울: 종로서적, 1980), 10.

9) William Gibbons, "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis," in *Current Musicology*, 85 (New York: the Trustees of Columbia University, 2008), 10.

10) E. S. Bates and G. C. Graham, "Pierre Louÿs and the Song of Bilitis," in *Periodicals Archive Online*, ed. Gladys C Poet Lore (ProQuest Information and Learning Company, 2003), 562.

11) Bates and Graham, 위의 글, 562.

에 잘 나타나 있으며, 그 대표적인 예로「빌리티스의 노래」를 살펴보면 고답파의 명확성과 상징주의적 암시, 그리고 고대 그리스적 요소가 결합되어 반영되어 있음을 알 수 있다.¹²⁾

12) Bates and Graham, "Pierre Louys and the Song of Bilitis," 562.

Ⅲ. 드뷔시

1. 생애

드뷔시(Claude Debussy)는 1862년 8월 22일 가난한 집안의 5남매 중 첫째로 파리 근교의 생 제르망-앙-레(Saint Germain-en-Laye) 마을에서 태어났다. 농부나 상인이 주를 이루었던 그의 집안 내력은 음악적인 환경과는 거리가 멀었다. 그러나 1871년경 그의 아버지가 프랑스 혁명에 가담하여 감옥에 투옥되어 드뷔시의 여자 형제들을 대신 돌보아 주던 고모와 자주 왕래를 하게 되면서 이탈리아의 체르티(Jean Cerutti)를 만나 처음으로 피아노를 배우기 시작하였다. 그 후 마담 모테¹³⁾(Mme Antoinette Mauté, 1828-2883)로부터 1년 남짓한 기간 동안 정식으로 피아노 교육을 받으며 1872년 그의 나이 11세에 파리 국립음악원에 입학하였다.¹⁴⁾

드뷔시는 그곳에서 마르몽텔(Antoine François Marmontel, 1816-1898)에게 피아노를 배웠고, 라비냐크(Albert Lavignac, 1846-1946)와 뒤랑(Emile Durand, 1830-1909), 마스네(Jules Massnet, 1842-1912)에게서 이론과 작곡을 사사했다.¹⁵⁾ 드뷔시는 기존의 화성 규칙을 어기고 중세 오르가눔을 연상시키는 자신만의 독특한 화성어법을 만들어 내는 실험적이고 혁신적인 면을 가지고 있었다.¹⁶⁾ 아카데미한 규범에 대한 반감을 가지고 있었지만 좋은 성적

13) 프랑스 상징주의 대표 시인 폴 베를렌(Paul Verlaine, 1844~1896)의 장모이자 쇼팽(F. Chopin, 1810~1849)의 제자, 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」 (서울: 음악세계, 2000), 65.

14) 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 65.

15) Donald H. van Ess, 「서양음악사 : 음악양식의 유산」, 안정모 번역 (서울: 다라, 1995), 293.

16) Ess, 위의 글, 293.

을 유지하기 위해 기초이론을 충실히 공부하여 피아노와 대위법, 푸가 부문에서 수상을 하였고, 1884년에는 로마 대상까지 획득하였다.

드뷔시는 여름이면 피아노 스승이었던 마르몽텔의 소개로 부유한 여러 후원자들의 집에서 일을 하였는데, 1879년 여름에는 바그너를 좋아했던 백만장자 마르그리트 윌슨-펠루즈 부인의 세농소성에서, 1880년 여름에는 러시아의 차이코프스키 후원자 폰 메크부인의 가정음악가로 일을 하였다.¹⁷⁾ 특히 메크가에 머무를 당시 러시아의 음악에 많은 영향을 받았으며, 이는 그의 작품에 드러난 러시아적 색채와 이국풍의 관현악법을 통해 잘 알 수 있다.¹⁸⁾

드뷔시는 음악원 친구들과 함께 몽마르트르의 카페들을 자주 찾아다니며 그 당시 유행하던 상징주의 시인들의 시를 접하게 되었다.¹⁹⁾ 이는 드뷔시에게 많은 영감을 주었고, 후에 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867), 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898), 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896) 등 상징주의 시인들의 작품을 사용하여 많은 곡을 작곡하였다. 가장 대표적인 작품으로는 말라르메의 시에 곡을 붙인 관현악 작품 <목신의 오후에의 전주곡>(Prelude a l'après midi d'um faune, 1894)이 있다.

드뷔시는 1884년 음악원을 졸업하던 해에 칸타타 <탕자²⁰⁾>(L'enfant Prodigue)로 로마 대상을 수상하였고, 이로 인해 로마의 메디치에서 4년 동안 공부할 기회가 주어졌지만 기대했던 바와는 다른 로마에서의 생활에 회의를 느끼며 끝내 기간을 채우지 못하고 2년 만인 1887년에 프랑스로 돌아와 작곡에 매진하였다. 그는 많은 혹평에도 아랑곳 하지 않고 전통을 벗어난 혁

17) 한국일보타임편집부, 「The Great Composer 9: 오펜바흐, 슈트라우스 2세, 드뷔시, 라벨」 (서울: 한국일보타임, 1993), 62.

18) Ess, 「서양음악사: 음악양식의 유산」, 293.

19) 한국일보타임편집부, 「The Great Composer 9: 오펜바흐, 슈트라우스 2세, 드뷔시, 라벨」, 62.

20) 드뷔시의 음악적 개성이 드러난 작품이 아닌 음악원에서 철저히 교육 받았던 전통에 입각한 보수적인 스타일의 작품이다. 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 66.

신적인 음악적 개성을 마음껏 작품에 드러내기 시작하였다.

언제나 경제적 여건이 여의치 않았던 드뷔시는 1888년 바이로이트에서 상연하는 바그너의 <파르지팔>(Parsifal, 1882)과 <뉘른베르크의 명가수>(Die Meistersinger von Nürnberg, 1868)를 보기 위해 자금을 마련할 정도로 바그너에 심취해 있었다. 이는 그의 작품 <보들레르의 5편의 시>(Cinq Poèmes de Baudelaire, 1889)에 반영된 바그너적 화성 진행과 관현악법을 통해 잘 알 수 있다.²¹⁾ 그러나 상징주의 시인들과 어울리면서 1890년부터는 바그너 음악에 대한 반감을 갖기 시작하였고 자신만의 독자적인 표현방식의 음악에 몰두하게 되었다.²²⁾

1889년 파리에서 열린 만국박람회에서 자바음악의 가믈란²³⁾ 소리를 접하게 된 드뷔시는 동양에 대한 뜨거운 관심을 갖기 시작하였고, 이는 그의 작품세계에 중대한 영향을 끼쳤다.²⁴⁾ 이를 테면 그가 자주 사용했던 5음음계나 온음음계, 병행진행 같은 기법들이 동양 음악의 영향으로부터 온 것이라 할 수 있다.²⁵⁾

1899년 10월 릴리 텍시에(Lily Texier)와 결혼을 한 드뷔시는 1902년 모리스 마테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)의 상징주의 연극대본을 토대로 오페라 <펠레아스와 멜리장드>(Pélleas et Méleessande, 1893-1902)를 작곡하였고 이를 통해 당대 최고의 작곡가라는 명성과 함께 재정적으로도 자립할 수 있게 되었다.²⁶⁾ 또한 1905년에 작곡된 교향시 <바다>(La mer,

21) 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 66.

22) 엄희찬, “Debussy Chansons de Bilitis에 나타난 상징성 연구” (계명대학교 석사학위논문, 1996), 11.

23) 동남아시아, 특히 인도네시아에 존재하는 음악 합주 형태. 현악기와 목관악기를 포함하지만 북, 차임, 마림바, 공 등의 타악기가 주를 이룬다. 삼호뮤직출판사편집부, 「클래식음악용어사전」 (서울: 삼호뮤직, 2002)

24) 이석원, 오희숙, 「20세기 작곡가 연구 I」, 66-67.

25) Ess, 「서양음악사: 음악양식의 유산」, 294.

26) 한국일보타임편집부, 「The Great Composer 9: 오펜바흐, 슈트라우스 2세, 드뷔시, 라벨」, 65.

1903-1905)도 폭발적인 화제를 불러일으키며 음악의 인상주의 창시자로 추앙 받게 되었다.²⁷⁾ 그러나 엠마 바르닥(Emma Bardec)과 사랑에 빠지면서 릴리와 헤어진 드뷔시는 릴리의 자살소동과 함께 삐에르 루이스 등 절친한 친구들을 잃는 큰 상실감을 겪어야 했다. 이때 그에게 가장 큰 위안이 되었던 건 그의 새 아내 엠마와 그 사이에서 태어난 딸 슈슈 뿐이었다. 1908년 딸을 위한 피아노 작품집 <어린이 세계>(Children's Corner, 1908)를 작곡하기도 하였다. 이 가정을 지키기 위해 열심히 작품 활동을 하던 드뷔시는 1909년 직장암 발병 사실을 알게 되었고, 그의 투병생활이 시작되었다. 고통을 감내하기 위해 코카인과 모르핀을 복용하며 작곡과 연주활동을 병행하던 드뷔시는 1914년 8월, 프랑스와 독일간의 전쟁이 터지면서 모든 공연을 중단해야 했다. 그러면서도 <12개의 피아노 연습곡>(Douze Études pour Piano, 1915)을 작곡하고, 피아노 2중주 <흑과 백으로>(En blanc et noir, 1915)와 2개의 실내악 작품 <첼로와 피아노를 위한 소나타>(Sonata for Violoncello and Piano, 1915)와 <플루트, 비올라, 하프를 위한 소나타>(Sonata for Flute, Viola, Harp, 1915)를 완성하였다. 결국 그는 1916년 병상에서 쓴 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>(Sonata for Violin and Piano, 1916)를 마지막으로 1918년 3월 25일 파리의 집에서 죽음을 맞이하였다.²⁸⁾

27) 한국일보타임편집부, 「The Great Composer 9: 오펜바흐, 슈트라우스 2세, 드뷔시, 라벨」, 66.

28) 한국일보타임편집부, 위의 글, 67.

2. 인상주의와 음악적 특징

1) 인상주의

20세기 현대 음악에 막대한 영향을 끼치고 있는 프랑스의 인상주의 음악을 말하면, 가장 먼저 드뷔시의 이름을 떠올리게 된다.²⁹⁾ 드뷔시는 19세기 독일 낭만주의 전성기를 지나면서 그 시대의 흐름에 대한 반작용으로 프랑스의 인상파 회화와 상징주의 시에서 영향을 받아 자신만의 독자적인 음악세계를 구축하며 새로운 인상주의 음악의 역사를 창시하였다.³⁰⁾ 그 당시의 인상파 화가들³¹⁾은 지나치게 과장된 낭만주의의 사실적 표현에 반대하여 선과 윤곽을 불분명하게 하고 점이나 색채를 통해 사물의 구체적인 묘사가 아닌 인상적 분위기를 표현하고자 했다.³²⁾ 특히 빛의 효과에 중점을 두어 시시각각 빛에 따라 변하는 자연을 묘사하여 색채나 빛의 효과를 표현하였다. 이에 영향을 받은 문학의 상징주의 시인들³³⁾도 전통적인 운과 리듬을 벗어난 자유시, 산문시의 형식을 시도하여 언어의 불명확성을 추구하였고,³⁴⁾ 시의 운과 운율 등에서 생기는 음악적인 효과를 통해 시의 내용을 암시하고자 했으며, 단어 고유의 의미 보다 뉘앙스를 중시하였다.³⁵⁾ 이러한 암시적이고 상징적인 회화와 문학

29) Hugo Leichtentritt, 「음악의 역사와 이상」, 삼호출판사편집부 번역 (서울: 삼호출판사, 1988), 398.

30) 김선경, “C. Debussy의 가곡 ‘Chansons de Bilitis’에 대한 연구” (영남대학교대학원 석사학위논문, 1988), 3.

31) 대표적인 프랑스 인상파 화가로 클로드 모네(C. Monet, 1840~1926), 에두아르 마네(E. Manet, 1832~1883), 카미유 피사로(Camille Pissaro, 1830~1903)가 있다. Leichtentritt, 「음악의 역사와 이상」, 399.

32) 박노경, “Claude Debussy의 가곡 ‘Chansons de Bilitis’에 관한 음악분석” (서울대학교대학원, 석사학위논문, 1987), 5-6.

33) 대표적인 상징주의 시인으로는 보들레르, 베를렌, 말라르메가 있다. Leichtentritt, 「음악의 역사와 이상」, 399.

34) 염희찬, “Debussy Chansons de Bilitis에 나타난 상징성 연구” (계명대학교 석사학위논문, 1996), 3.

35) 강경이, “Claude Debussy의 「Trois Chansons de Bilitis」에 나타난 음악양식에 대한 연구”

운동이 음악과 상호교류 되면서 드뷔시도 선율, 화성, 조성, 리듬 등 음악의 모든 요소마다 인상주의적 기법을 표현하였다.

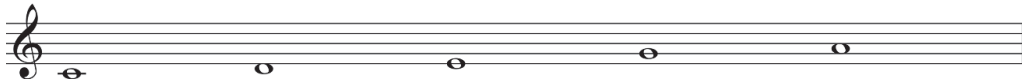
2) 선율

드뷔시는 장, 단음계 대신에 5음음계와 교회선법, 온음음계를 많이 사용하여 조성의 느낌을 모호하게 하고 독특한 색채감을 표현하고자 했다.

① 5음음계(Pentatonic Scale)

5개의 음으로 구성된 음계를 말하며, 동양과 영국의 스코틀랜드, 인도네시아의 자바음악에서 사용하는 음계이다(악보1,2).

<악보1> 대표적인 5음음계



<악보2> 드뷔시 <판화>(Estampes) 제1곡 <탑>(Pagodes) 마디3-4

Musical notation for Debussy's 'Pagodes' from 'Estampes', measures 3-4. The score is in 4/4 time and G major. The melody in the treble clef is based on the pentatonic scale B-C#-D-F#-G#. The bass clef provides harmonic support with chords and a bass line. The notation includes triplets and a fermata over the final notes. A label '5음음계 B-C#-D#-F#-G#' is placed above the melody. A measure rest '8' is indicated above the final measure.

(숙명여자대학교 석사학위논문, 2004), 4.

② 온음음계(Wholetone Scale)

온음음계란 모든 음의 사이가 반음이 없이 온음으로만 이루어진 음계로, 중심음이 없어 어떤 음에서 시작하더라도 같은 음계를 보인다(악보3).

<악보3> 온음음계



<악보4> 드뷔시 <기쁨의 섬>(L'isle Joyeuse) 마디21-22






③ 교회선법(Mode)

중세 교회음악에 사용하던 음계를 말하며, 여기에는 도리아, 프리지아, 리디아, 믹솔리디아, 에올리아, 이오니아의 6개의 정격선법과 히포도리아, 히포프리지아, 히포리디아, 히포믹솔리디아, 히포에올리아, 히포이오니아의 6개의 변격선법이 있다(악보5, 6).

<악보5> 정격선법과 변격선법

정격선법 ↓

변격선법 ↓

도리아 	히포도리아 
프리지아 	히포프리지아 
리디아 	히포리디아 
믹솔리디아 	히포믹솔리디아 
에올리아 	히포에올리아 
이오니아 	히포이오니아 

<악보6> 드뷔시 <잊혀진 노래들>(Ariettes Oubliées) 제1곡 <황홀>(C'est l'extase) 마디1-5

C# 에올리아 선법 : C#-D#-E-F#-G#-A-B-C#

Lent et caressant.

pp *pp*

C'est l'ex- ta- se langou- reu- se

3) 화성

드뷔시 특유의 스타일은 특히 화성면에 있어서 잘 나타난다. 3도, 5도, 8도 등의 병행진행과 7, 9, 11, 13화음을 두드러지게 사용하고, 또는 2, 4, 6음을 부가하거나 3, 5음을 생략하여 화음을 나타냄으로서 화성의 기능이 아닌 순수한 색채적 효과를 표현하고자 했다.

① 병행진행

드뷔시는 3도와 5도, 8도 등의 병행진행을 통한 불협화음을 해결되지 않은 채로 사용하여 그 고유의 독특한 화성적 색채를 나타낸다(악보7).

<악보7> 드뷔시 <첼로와 피아노를 위한 소나타> 1악장 마디24-25

24

The musical score consists of three staves. The top staff is the Cello part, written in bass clef, showing a series of parallel eighth-note chords moving upwards. The middle staff is the Piano part, written in treble clef, showing sustained chords. The bottom staff is the Piano part, written in bass clef, showing sustained chords. The score includes dynamic markings: *pp* and *pp ma sostenuto*. Performance instructions include *sempre animando e crescendo* and *sempre animando e crescendo*.

② 7, 9, 11, 13화음

드뷔시는 3화음 외에 7화음, 9화음, 11화음, 13화음과 같이 확장된 화음을 사용하여 모호한 음향과 독특한 색채를 나타내고자 했다(악보8, 9).

<악보8> C₇, C₉, C₁₁, C₁₃ 화음

C₇ C₉ C₁₁ C₁₃

<악보9> 드뷔시 <바이올린과 피아노를 위한 소나타> 3악장 마디59-62

59

p poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

B \flat 9 A9 F9 A9 C9 B9 G9 B9

연속적인 9화음 사용

③ 부가화음/생략화음

드뷔시는 3화음 외에 2, 4, 6음 등의 비화성음을 부가하거나, 또는 3, 5음 등을 생략하여 독특한 색채감을 나타낸다(악보10, 11).

<악보10> 드뷔시 <영상 2집>(Image II) 제2곡 마디1-3

doux et sans rigueur

1

p *pp* *pp*

연속적인 부가4음 사용

<악보11> 드뷔시 <연습곡 9번>(Étude No. 9) 마디26-27

26

p *sfz*

C7 D7 Ab7 Ab7

5음(G) 생략 5음(A) 생략 5음(Eb) 생략 부가 4음(D) 3음(C), 5음(Eb) 생략

5) 리듬

드뷔시는 리듬에 있어서도 모호함을 표현하기 위하여 헤미올라, 당김음, 붙임줄, 셋잇단음표 등을 많이 사용하였고, 이로 인해 마디의 의미가 약화되고 박절감이 흐려졌다(악보13).

<악보13> 드뷔시 <바이올린과 피아노를 위한 소나타> 제1악장 마디1-14

1 **Allegro vivo**

p dolce espr.

pp dolce sostenuto

8

p poco marcato

3. 드뷔시의 가곡

1) 시기별 분류 및 특징

현존하는 드뷔시의 가곡은 대략 80곡 정도로 작곡기법에 따라 크게 초기(1876-1887), 중기(1887-1902), 후기(1904-1915)의 세 시기로 나눌 수 있다.³⁶⁾

① 초기(1876-1887)

드뷔시의 초기의 가곡들은 19세기 프랑스 오페라의 영향을 받아 선율 면에 있어서 화성진행을 크게 벗어나지 않는 부드러운 선율로 나타난다. 또한 성악 성부가 높은 음역대로 나타나고 기교적인 진행을 많이 포함하는데, 이는 드뷔시로부터 이 시기의 많은 가곡들을 헌정 받았던 소프라노 바니에 부인의 콜로라투라적인 특성을 고려한 것이었다. 시는 주로 테오도르 드 방빌(Théodore de Banville, 1823-1891), 테오필 고티에(Théophile Gautier, 1811-1872), 르콩트 드 릴(Leconte de Lisle, 1818-1894)과 같은 고답파 시인의 작품이나 상징주의의 베를렌, 말라르메의 시가 사용되었다.

② 중기(1887-1902)

이 시기는 드뷔시의 독자적인 인상주의 기법이 확립되어 나타나는 시기로, 베를렌과 보들레르, 루이스 등과 같은 상징주의 시인들의 산문시가 주로 사용되었다. 선율과 리듬, 화성 등에 있어서 시의 상징주의적 암시와 산문시 형식

36) Roger Nichols, "Debussy, Claude," in *The New Dictionary of Music and Musicians*, vol.5, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Publisher Limited, 1980), 301-303, 원규영, "Claude Achille Debussy의 『Fêtes galantes I (화려한 축제 제1집)』에 관한 반주 연구" (성신여자대학교 석사학위논문, 2010), 13에서 재인용.

의 리듬감 있는 운율을 반영하기 위해 사용된 인상주의적 음악 기법들이 잘 드러나며, 특히 프랑스어의 억양과 뉘앙스를 잘 표현하기 위해 도입된 낭송조의 선율³⁷⁾도 특징적으로 나타난다. <3개의 빌리티스의 노래>도 이 시기에 해당한다.

③ 후기(1904-1915)

이 시기의 가곡들은 형식을 중시하는 순수음악을 지향하여 이전에 비해 화성과 선율 면에 있어서 단순함을 보이고 점차 약화된 인상주의 기법의 양상들을 보여준다. 시를 선택함에 있어서도 주로 도를레앙(Charles d'Orleans, 1394-1465), 비용(François Villon, 1431-1463), 레르미트(Tristan L'Hermyte, 1601-1655)와 같은 프랑스 고전 시인들의 시를 사용하여 작곡하였다.

시기별 작품은 다음과 같다(표1).³⁸⁾

<표1> 시기별 가곡 작품

시기	작품명	시인	작곡연도
초기	Nuit d'étoiles	Banville	1876
	Beau soir	Bourget	1877-8
	Fleur des blés	Girod	
	La belle au bois dormant	Hyspa	1880-3
	Ballade à la lune	Musset	1879
	Madrid, princesse des Espagnes	Musset	
	Caprice	Banville	1880
	Jane	Lisle	1881
	Souhait	Banville	
	Aimons nous et dormons	Banville	
	Les roses	Banville	

37) 자연스럽게 말하듯이 표현된 선율을 말한다. 이세영, “Geothe의 시 <Ganymed>에 의한 Schubert와 Wolf의 Lied 비교연구” (한양대학교 석사학위논문, 2007), 11.

38) Pierre Bernac, 「프랑스 예술가곡의 해석」, 심선화 번역 (서울: 청림출판, 2001), 207-209.

	Pierrot	Banville	
	Séguidille	Gautier	
	Tragédie	Valade	
	Mondoline	Verlaine	
	Pantomime	Verlaine	1882
	Clair de lune	Verlaine	
	En sourdine	Verlaine	
	Fantoches	Verlaine	
	Fête galante	Banville	
	Flots, plumes, sables	Renaud	
	Les lilas	Banville	
	La fille aux cheveux de lin	Lisle	
	Sérénade	Banville	
	Chanson espagnole	Banville	1883
	Coquetterie posthume	Gautier	
	Musique	Bourget	
	Paysage sentimental	Bourget	
	Eglogue	Lisle	
	Apparition	Mallarmé	1884
	Laromance d'Ariel	Bourget	
	Regret:Devant le cile	Bourget	
	Romance:Voici que le printemps	Bourget	
	Barcaolle	Guinand	1885
중기	Ariettes Oubliée (재출간)	Verlaine	1888
	Cinq Poèmes de Baudelaire	Baudelaire	1887-90
	Romance	Bourget	
	Deux romances	Bourget	1891
	Les angélus	Roy	
	Trios mélodies	Verlaine	
	Fête galante I	Verlaine	1891
	Proses lyriques	Debussy	1892
	Trois Chansons de Bilitis	Louÿs	1892-93
	Dans le jardin	Gravelot	1897
후기	Trois chansons de Frances	Orléans	1904
	Deux Rondels de Charles d'Orléans	Orléans	1904
	Fête galante II	Verlaine	
	Le promenoir des deux amants	L'Hermyte	1910
	Trois ballades de François Villon	Villon	1910
	Trois poèmes de Stéphane Mallarmé	Mallarmé	1913
	Noël des enfants qui n'ont plus de maison	Debussy	1915

2) 낭송조의 선율

드뷔시는 가곡에서 프랑스어의 단어 하나하나의 독특한 운율과 리듬, 억양과 감정을 음악과 잘 접목시켜 시와 음악의 완벽한 결합을 보여준다.³⁹⁾ 그는 시가 가지고 있는 뉘앙스와 분위기를 표현하기 위해 음악을 사용하였는데, 특히 성악 성부에 낭송조의 선율을 사용함으로써 산문시 형식의 리듬과 가사의 내용과 뉘앙스를 표현하고 있다.⁴⁰⁾ 이러한 낭송조의 선율은 그의 가곡 작품 <3개의 빌리티스의 노래>외에, <잊혀진 노래들>(Ariettes Soublées, 1888)의 제6곡 <우울>(Spleen)과 <화려한 축제 I>(Fêtes Galantes, 1891)의 제1곡 <은밀하게>(En Sourdine)에 잘 나타나 있다(악보14, 15).

<악보14> 드뷔시 <잊혀진 노래들> 제6곡 <우울>(Spleen), 마디4-8



Les ro-ses é-taient tou-tes rou- ges, Et les lier-res é-taient tout noirs.

<악보15> 드뷔시 <화려한 축제 I> 제1곡 <은밀하게>(En Sourdine), 마디 4-7



Cal-mes dans le de- mi-jour Que les branches hautes font, Pénétrons bien notre a

39) 염희찬, “Debussy Chansons de Bilitis에 나타난 상징성 연구”, 11.

40) 강경이, “Claude Debussy의 「Trois Chansons de Bilitis」에 나타난 음악양식에 대한 연구,” 6.

이와 같이 낭송조의 선율은 시구의 억양을 표현하기 위한 효과적인 기법으로, 드뷔시 외에 독일의 작곡가 볼프(H. Wolf, 1860-1903)와 인상주의의 또 다른 작곡가 라벨(M. Ravel, 1875-1937)의 작품에서도 잘 드러나 있다.

볼프는 그의 가곡을 ‘하나의 목소리와 피아노를 위한 시’라고 말할 정도로 시를 중시하였는데, 그 시를 잘 표현하기 위해 낭송조의 선율을 사용하였다.⁴¹⁾ 그의 작품 <하프를 타는 노인>(Harfenspieler, 1888)에서 그것이 잘 반영되어 나타난다(악보16).

<악보16> 볼프 <하프를 타는 노인>(Harfenspieler) 제3곡 마디17-25

17

Ihr führt ins Le-ben uns hin-ein, ihr laßt den Ar-men schuldig wer- den,

21 *f*
dann ü-ber-laßt ihr ihn der-pein: denn al- le Schuld rächt__ sich auf Er____ den.

라벨도 그의 작품 <박물지>(Histoires Naturelles, 1906)에서 프랑스어의 억양을 완벽하게 반영한 낭송조의 성악 선율을 선보인다(악보17).⁴²⁾

41) 김원정, “괴테의 시 『가니메드』에 의한 슈베르트와 볼프 가곡의 음악작사법 비교 연구 : 작품 속 낭만 전기, 후기 독일예술가곡의 특징 및 차이점 연구” (국민대학교 석사학위논문, 2014), 42.

42) 한지희, Maurice Ravel의 『Histoires naturelles』의 분석연구” (서울대학교 석사학위논문, 2012), 9.

<악보17> 라벨 <박물지>(Histoires Naturelles) 제1곡 <공작>(Le Paon) 마디
31-35

31 *f* 3 3 *ff traînez*
Il jette son cri dia- bo- lique: Lé- on!__ Lé- on!__

33 *p simplement* *p* 5
C'est ain- si qu'il ap- pelle sa fiancée. Il ne voit rien ve- nir et personne ne ré- pond.

IV. 드뷔시의 <빌리티스의 노래> 분석

1. 루이스의 시「빌리티스의 노래」

1) 문학적 허구(Literary Hoax)

프랑스의 상징주의 시인 뵘에르 루이스가 1894년에 쓴 「빌리티스의 노래」는 기원전 6세기에 살았던 그리스의 여류시인 빌리티스의 자서전 설정으로 위대한 문학적 허구를 보여준다.⁴³⁾ 루이스는 시의 안쪽 표지에 ‘오래된 시, 루이스 옮김’이라고 써 놓고, 목차에 ‘번역불가’라고 표기해 둔 시의 제목들을 포함시킴으로서 마치 그리스어로 된 고문서의 시를 번역한 것처럼 만들었다. 시의 도입부에 설명되어 있는 ‘빌리티스의 생애’와, 작품 뒤편에 그럴 듯하게 늘어 놓인 참고문헌도 진짜처럼 보이기 위한 허구의 장치였다.⁴⁴⁾ 다시 말해, 빌리티스는 루이스에 의해서 완벽하게 만들어진 허구의 인물인 것이다. 심지어 그는 가상의 인물, 독일의 학자 G. Heim(독일어로 발음하면 Geheim으로 ‘비밀한, 신비스러운’으로 번역된다.)교수를 만들어, 그가 빌리티스의 무덤에서 시집을 발견하고 1894년 라이프치히에서 그것을 편집 및 출판한 것이라며 거짓 주장을 했다.⁴⁵⁾

이러한 허구가 너무도 교묘하여, 어떤 그리스 고고학 교수는 이 작품을 보고 ‘오래전부터 빌리티스를 잘 알고 있었고, 그녀의 시에 대해 많은 관심을

43) Pierre Louÿs, 「빌리티스의 노래」, 김명자 번역 (서울: 종로서적, 1980), 10.

44) Louÿs, 위의 글, 10.

45) H. P. Clive, *Pierre Louÿs, a Biography* (Oxford: Clarendon Press, 1978), 110, Susan J. Kerbs, “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions,” (D.M.A. diss., The University of Texas at Houston, 2000), 9-10에서 재인용.

갖고 있었다'며 루이스에게 회답을 보냈다는 에피소드도 전해진다.⁴⁶⁾ 그 당시의 많은 독자들도 이 허구의 설정을 믿고 있었다. 루이스가 이 작품을 고대 그리스 서정시인 사포(Sappho, BC 612-?)와 동시대 인물인 빌리티스의 시라고 주장한 것은 문학적인 기발한 발상이었으며, 많은 사람들을 매료시키기에 충분했다. 이 시는 결국 그의 소설, 아프로디테(Aphrodite, 1896)와 함께 굉장한 성공을 거두었고, 그가 프랑스 세기말의 뛰어난 문학적 인물이 될 수 있는 발판을 만들어주었다. 후에 이 시는 빌리티스가 전적으로 허구의 캐릭터라는 사실이 알려졌음에도 불구하고, 우아하고 세련된 관능적 표현과 여성동성애에 대한 호의적인 묘사로 인해 특별한 작품으로 평가되었다.⁴⁷⁾

2) 내용 및 구조

루이스의 「빌리티스의 노래」는 산문시 형식으로, 각 시는 자유로운 네 개의 산문 절로 구성되어 무한한 리듬의 변화를 가지고 있다. 음악이 예술적 표현을 위한 완벽한 수단이라 생각했던 루이스는 시를 보다 음악적으로 표현하기 위해 산문시 양식을 택하였던 것이다.⁴⁸⁾

「빌리티스의 노래」는 143편의 시로, 총 세 부분으로 구성되어 있다. 1부(44편)는 '팜필리아 목가'로 빌리티스의 소박한 어린 시절을 노래하고, 2부(47편)는 '미틸레네의 비가'로 도시에서 보내는 청소년기 시절을, 3부(52편)는 '키프로스섬의 짧은 시'로 원숙한 성인 시절을 노래하며, 각 단계별로 그녀의 삶을

46) Arthur B. Wenk, *Claude Debussy and the Poets* (Berkeley: University of California Press, 1976), 175, Susan J. Kerbs, "Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions" (D.M.A. diss., The University of Texas at Houston, 2000), 10에서 재인용.

47) Gibbons, "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis," 9.

48) Kerbs, "Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions," 11.

뚜렷하게 보여준다. 또한 각 부분마다 사랑에 대한 다른 양상을 반영하고 있는데, 1부는 전원적인 배경 안에서 빌리티스와 양치기 소년 리카스의 풋풋한 관계를 묘사하고, 2부는 세련된 도시환경을 배경으로 또래의 소녀 므냐시디카와의 동성애 관계를, 마지막 3부는 대도시 창녀의 성적으로 자유로운 생활양식을 보여준다.⁴⁹⁾

시의 구성을 표로 정리하면 다음과 같다(표2).

<표2> 「빌리티스의 노래」의 구성

분류 \ 소재목	1. 팜필리아의 목가	2. 미틸레네의 비가	3. 키프로스 섬의 짧은 시
나이	어린 시절	청소년 시절(16세로 추정)	성인 시절
배경	산골지방	도시	대도시
관계대상	목동 리카스	또래 소녀 므냐시디카	성적으로 자유분방한 창녀
시 (143개)	1-46번 (44편) 번역불가 2개 포함	47-97번 (47편) 번역불가 4개 포함	98-154 (52편) 번역불가 5개 포함

특히 이 중에서도 드뷔시가 <3개의 빌리티스의 노래>를 만들기 위해 선택한 시는 1부 ‘팜필리아의 목가’에 있다. 드뷔시는 ‘팜필리아의 목가’에서만 30번(판의 피리), 31번(머리카락), 46번(나이야드의 무덤)의 시, 세 편을 선택하여 곡을 작곡하였던 것이다.

루이스는 이 ‘팜필리아의 목가’의 시 속에서 다양한 자연의 이미지를 묘사하며 목가적 요소들을 명백하게 보여주고 있다. 이 부분에 나타난 빌리티스의 삶을 자세히 살펴보면, 그녀는 팜필리아의 동쪽 부근에 있는 산골지방에서 엄마와 언니들과 함께 조용한 삶을 살고 있는 소녀이다. 그 곳은 타우루스 산으

49) Gibbons, “Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis,” 9.

로 둘러싸여 있는 곳으로, 경사지마다 목동들이 양을 치고 있는데, 빌리티스도 아침마다 양 떼에게 물을 주고, 젓 짜는 일을 하며 지낸다. 그녀는 특히 님프에 대한 깊은 신앙을 갖고 있으며 종종 님프의 샘에 제물을 받치곤 한다. 이러한 그녀가 처음으로 사랑에 빠진 상대는 양치기 소년 리카스이다. 매일 밤마다 몰래 집을 나섰고 그가 잠든 모습을 보기 위해 그의 목초지로 난 먼 길을 걸어간다. 결국 그녀는 임신을 하고, 명백하게 보이진 않지만 후에 리카스에게 버림을 받는다. 그 후 그녀는 아기를 낳지만, 그 아기도 그녀에게 버림을 받는다. 불행한 사랑의 결말은 마지막 46번의 시 <나이야드의 무덤>(Le Tombeau des Naiades)으로 이어지는데, 여기서는 앞서 나타났던 목가적인 요소들이 모두 사라지고 찬 겨울이 묘사된다.⁵⁰⁾

50) Gibbons, "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis," 12.

2. 작품 배경

1) 드뷔시와 루이스

1893년 드뷔시는 8살 어린 루이스와 절친한 친구가 되어 엠마와의 불륜으로 그와 멀어지기 전까지 약 10년 동안 돈독한 우정을 나누었다. 루이스는 그 당시 「아스타르테」(Astarté, 1891)라는 작은 시집을 출판하여 작가로서의 이름을 막 알리고 있는 시기였는데, 드뷔시는 오직 예술과 아름다움에 반응하며 살아가는 루이스의 평온한 생활양식과 재정적인 여유로움, 그의 작품에 나타난 세속적인 스타일에 매료되었다. 드뷔시가 문학작품에 많은 관심을 보였던 만큼 루이스도 음악에 대한 깊은 관심을 가지고 있었기에 그들은 많은 공통점을 가지고 다양한 이야기를 나눌 수 있었다. 하지만 루이스가 바그너의 열렬한 숭배자였던 반면에 드뷔시는 바그너의 음악적인 영향에 대한 반역을 시도하고 있었기 때문에 이러한 부분에 있어서 서로 끊임없이 논쟁했던 것으로 알려진다.⁵¹⁾

두 사람이 더 가까워질수록 드뷔시는 루이스의 자유분방한 정신과 고대문화의 에로틱한 신비주의 사상에 흥미를 느꼈다.⁵²⁾ 특히 선율적이고 리듬감 있는 문장을 추구하던 루이스의 시적 특징이 드뷔시의 작곡 의지를 자극하였는데, 「빌리티스의 노래」를 바탕으로 한 가곡집 <3개의 빌리티스의 노래>와 두 개의 플룻과 두 개의 하프, 첼레스타, 낭송가(Reciter)를 위한 부수음악⁵³⁾ <빌리티스의 노래>(Chansons de Bilitis, 1901), 네 손을 위한 피아노 작품 <6개

51) Kerbs, "Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions," 7.

52) Kerbs, 위의 글, 7-8.

53) 부수음악(Incidental music)이란 연극이나 영화 등 다른 장르 중에서 그것을 보조하기 위해 붙은 음악으로 부대음악, 극음악 또는 무대음악, 반주음악이라고도 한다. 삼호뮤직출판사편집부, 「클래식음악용어사전」(서울: 삼호뮤직, 2002)

의 고대의 에피그라프>(Six Épigraphes antiques, 1914)만이 그 노력의 결과로 나타났다.

드뷔시가 <펠레아스와 멜리장드>를 쓰고 있을 당시, 1897년 12월에 문학예술포럼 잡지 '이마지'의 대표 플로리(M. Floury)에게 출판 제의가 들어와 루이스의 「빌리티스의 노래」 1부 '팜필리아의 목가'에서 세 편의 시를 선정하여 가곡작품 <3개의 빌리티스의 노래>를 작곡하였다.⁵⁴⁾ 이것은 <목신의 피리>(La Flûte de Pan)와 <머리카락>(Le Chevelure), <나이아드의 무덤>(Le Tombeau des Naiades)으로 이루어진 연가곡으로, 단 3편임에도 불구하고 드뷔시의 탁월한 시 선정과 작곡 기법을 통하여 이야기의 깊이가 제한되지 않고, 시 1부 전체의 내용을 반영한다.⁵⁵⁾ 이 작품에 대해 매우 흡족해 하던 루이스는 그 당시 이 시를 가지고 공개강의를 하고 있던 Achille Segard(1872-1936)를 초청하여 1898년에 이 곡의 초연을 강연과 함께 진행하려고 계획하였다. 그러나 드뷔시는 사람들이 자신이 쓴 음악을 통하여 루이스의 시를 이해하길 원했고, 결국 1900년 3월 17일 Société Nationale에서 오페라-코믹 아티스트 Blanche Marot의 노래와 자신의 반주로 첫 공연을 올렸다.⁵⁶⁾

또한 1900년 가을, 루이스는 파리의 Théâtre des Variétés의 감독 Fernand Samuel에게 「빌리티스의 노래」로 마임과 시 낭송을 위한 무대음악 작품을 만들어 달라는 제안을 받게 되었는데, 그 당시 재정적으로 어려움을 겪고 있던 드뷔시에게 이 일을 맡겼다.⁵⁷⁾ 1901년 드뷔시는 루이스가 제안했

54) Kerbs, "Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions," 11-12.

55) Gibbons, "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis," 10.

56) Kerbs, "Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions," 13.

57) Kerbs, 위의 글, 13.

던 현악합주 음악 대신에 두 개의 플룻과 두 개의 하프, 첼레스타, 낭송가를 위한 부수음악을 작곡하였다. 이 곡은 루이스가 직접 선택한 12개의 시를 사용하여 만들어진 것으로, 앞서 만든 <3개의 빌리티스의 노래>와는 전혀 다른 완전히 새로운 작품이었다. 이는 멜로드라마로, 음악과 마임, 극적장면⁵⁸⁾ (tableaux vivants)이 등장하는데, 드뷔시는 이러한 것들을 낭송과 따로 배치함으로써 빌리티스의 독백을 보다 효과적으로 나타낸다.⁵⁹⁾ 특히 이 작품 무대에 등장하는 많은 나체의 모델들로 인해 공연 준비를 하며 감독 하던 루이스는 매우 흡족해 하였지만, 이러한 것이 문제가 되어 상원의원으로부터 공연허가에 대해 많은 제지를 받았다.⁶⁰⁾ 그럼에도 불구하고 이 작품은 1901년 2월 7일 밤 Le Journal 의 Salle des Fêtes에서 선택된 300명의 관객들을 대상으로 초연되었다.

또한 1914년 드뷔시는 루이스의 시를 토대로 한 ‘네 손을 위한 피아노 작품’ <6개의 고대의 에피그라프>를 작곡하였는데, 이 작품은 위에서 언급된 낭송용 부수음악 중 여섯 곡을 재구성하여 만든 피아노 듀엣 작품이다.⁶¹⁾ 제 1곡은 Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, 제 2곡은 Pour un tombeau sans nom, 제 3곡은 Pour que la nuit soit propice, 제 4곡 Pour la danseuse aux crotales, 제 5곡은 Pour l'Égyptienne, 제 6곡은 Pour remercier la pluie du matin이다.

58) 살아 있는 사람이 분장하여 정지된 모습으로 영화나 역사적 장면 등을 연출하는 것. 동아프라 임영한사전 (서울: 두산동아, 2008)

59) Kerbs, “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions,” 14.

60) Kerbs, 위의 글, 13.

61) <http://www.allmusic.com/composition/%C3pigraphes-antiques-6-for-piano-2-or-4-hands-or-orchestra-1-131-mc0002398589> [2014년 9월 21일 접속].

2) 드뷔시의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>와 오페라 <펠레아스와 멜리장드>

드뷔시의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>는 1897-1898년에 쓰여진 작품이다. 이 시기는 드뷔시만의 독창적인 인상주의 기법이 확립되어 나타난 오페라 <펠레아스와 멜리장드>(Pelléas et Mélisande, 1893-1902)가 작곡되고 있던 시기이기도 하다. 이 두 작품은 비록 장르가 다를지라도, 비슷한 작곡시기만큼이나 많은 연관성을 보인다.

먼저, 내용면에 있어서 특정한 세 장면이 두 작품에서 공통적으로 묘사되고 있음을 살펴볼 수 있다. 그의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>에서 나타나는 주요 장면들을 정리해보면, 제1곡에서는 사랑하는 젊은 연인의 친밀한 교감의 순간을, 제2곡에서는 젊은 남자가 여자의 긴 머리에 폭 빠져 있는 장면을, 제3곡에서는 여자가 숲속 샘 근처에서 우연히 낫선 남성을 만나는 장면을 나타낸다. 이러한 장면들은 그의 오페라 <펠레아스와 멜리장드>의 4막과 3막, 1막에서도 동일하게 나타난다.⁶²⁾

또한 두 작품에 나타나는 여주인공, 빌리티스와 멜리장드는 사랑으로 인해 모든 것을 잃고 비극적인 결말을 맞는다는 공통점을 가지고 있다.⁶³⁾

이외에도 작곡기법에 있어서 많은 연관성을 보인다. 두 작품 모두 선율에서나 화성, 조성, 리듬 등의 면에서 인상주의 음악기법이 확립되어 나타나며, 특히 성악 성부에 사용된 낭송조의 선율이 공통적으로 보인다. 그 당시의 다른 작곡가들의 오페라 아리아에 사용되었던 보컬 라인과는 달리 드뷔시의 오페라에는 가사의 음절을 살려 말하듯이 표현하는 낭송조의 선율이 사용되었으며 (악보18),⁶⁴⁾ 이는 그의 가곡 <3개의 빌리티스의 노래>에도 적용되어 나타난다.

62) Stephen Rumph, "Debussy's Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject," in *The Journal of Musicology*, Vol. 12, No. 4 (the University of California, 1994), 464.

63) Rumph, 위의 글, 464.

64) 노희숙, "Debussy의 opera 'Pelleas et Melisande' 소고" (이화여자대학교 석사학위논문).

<악보18> 드뷔시 오페라 <펠레아스와 멜리장드>(Pélleas et Mélisande) 1
 막 1장 마디29-36

29

Je ne pourrai plus sor tir de cet-te fo-rêt! Dieu sait jusqu' où cet-te bê-te m'a me-

33

-né. Je cro-yais ce-pendent l'a-voir bles-sés à mort; et voi-ci des tra-ces de sang.

1980), 29.

3. 작품 분석

1) 제1곡 <판의 피리(La Flûte de Pan)> 분석

시 번역⁶⁵⁾

Pour le jour des Hyacinthes il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.	히야킨토스(희랍 신화의 인물) 기념일에 그는 나에게 피리를 주었는데 하얀 밀랍으로 연결된 잘 깎인 갈대로 만들어진 것이다 그것은 나의 입술에 꿀처럼 달았다.
Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.	그는 나를 그의 무릎 위에 앉히고 연주하는 법을 가르쳐주는데, 나는 약간 떠다. 그는 내가 한 후에 그것을 연주한다. 내가 고통스럽게 듣는다. 너무나 감미로워서.
Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.	우리는 서로 할말이 없다, 우리는 서로 너무 가까이에 있다. 그러나 우리의 노래들은 스스로 응답하기 를 원한다. 그리고 때때로 우리의 입술은 플루트 위에서 합쳐진다.
Il est tard; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit.	늦었다. 이제 청개구리의 노래가 밤과 함께 시작된다.

Ma mère ne croira jamais
que je suis restée si longtemps à
chercher ma ceinture perdue.

나의 어머니는 내가 잃어버린 벨트를 찾기
위해 그렇게 오랫동안 머물러 있었다고 결
코 믿지 않을 것이다.

첫 번째 곡 <판의 피리⁶⁶⁾>는 빌리티스가 리카스와의 밀회를 이야기하는 것으로,⁶⁷⁾ 함께 피리⁶⁸⁾를 연주하며 친밀한 교감을 나누는 두 사람의 모습을 묘사하고 있다. 이 곡은 B음에서 시작되는 리디아 선법 선율로 이루어진 주제 동기가 곡 전체의 분위기를 이끌어가고 있다. 시어의 뉘앙스를 반영한 낭송조의 성악 선율이 묘사적 화법을 보이는 피아노 반주와 잘 어우러져 나타난다.

이 작품은 총 4개의 연으로 된 시의 구조에 따라 네 부분으로 나눌 수 있다(표3).

<표3> 제1곡 <판의 피리>의 구성

부분	A	B	C	D
시의 구조	1연	2연	3연	4연
마디	1-6	7-11	12-17	18-30
구성	BM	BM	BM	BM/CM/BM
박자	4/4, 3/4, 4/4	4/4, 3/4	4/4, 3/4, 4/4	3/4, 4/4

65) 본 논문의 <3개의 빌리티스의 노래>의 시 번역은 Pierre Bernac의 「프랑스 예술가곡의 해석」, 심선화 번역 (서울: 청림출판사, 2001), 254-256와 씨와이에치성악연구소 <http://www.cyhsong.co.kr> [2014년 10월 1일 접속]에서 인용함.

66) ‘판의 피리’는 그리스 신화에 등장하는 목신 ‘판’이 가지고 다니던 시링크스(syrinx)라는 이름의 악기이다. 동명의 ‘시링크스’란 요정은 판의 유혹을 벗어나기 위해 님프들에게 간청하여 갈대로 변해버리고 말았고, 그럼에도 그 요정을 포기하지 못한 판은 그 갈대를 밀랍으로 연결하여 피리로 만들어서 몸에 지니고 다녔다.
[http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%90_\(%EC%8B%A0%ED%99%94](http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%90_(%EC%8B%A0%ED%99%94) [2014년 10월 1일 접속]

67) Rumph, “Debussy’s Trois Chasons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 465.

68) 피리는 목가적 이상을 나타내는 예술, 시, 문학에서 두드러지게 사용하는 악기로 목가적일 뿐 아니라 에로틱한 분위기를 반영한다. Gibbons, “Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis,” 14.

먼저 첫 번째 A부분은 마디1-6로 1연에 해당하며, 과거시제로 쓰인 것으로 보아 화자인 빌리티스가 과거의 일을 회상하면서 노래하는 것임을 알 수 있다.

Pour le jour des Hyacinthes il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés,
히야킨토스 기념일에 그는 나에게 피리를 주었는데,
unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel.
하얀 미랍으로 연결된 잘깎인 갈대로 만들어진 것이다, 그것은 나의 입술에 꿀처럼 달았다.

템포는 ‘리듬에 엄격하지 않고 느리게(Lent et sans rigueur de rythme)’로 제시되며, 곡을 시작하는 피아노 처음의 두 마디는 이 곡의 주제 동기로서 B 리디아 선법⁶⁹⁾의 유연한 선율을 포함한다. 이는 피리 소리를 연상케 하며 동시에 목가적이면서도 유혹적인 분위기를 자아낸다. 이 주제 모티브는 피아노의 리토르넬로⁷⁰⁾처럼, 곡의 전주(마디1-2)와 간주(마디12), 마지막 후주(마디27-30)부분에서 반복되어 등장하며,⁷¹⁾ 아래 악보에 표기된 대로 네 가지의 음형 요소 ①, ②, ③, ④로 구성되어 있다(악보19).

69) 엄밀히 말하면 B음에서 시작된 리디아 선법의 선율을 말하며, 편의상 B 리디아 선법으로 표기하였다.

70) 17~18세기 초의 오페라에서는 아리아의 도입부나 중간부분에서 반복되는 짧은 기악곡을 가리키고, 18세기 전반의 합주협주곡과 독주협주곡에서는 독주부분을 사이에 두고 반복하여 연주되던 총주 부분을 리토르넬로라고 하였다.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1089824&cid=40942&categoryId=33004>

[2014년 10월 20일 접속.]

71) Rumph, “Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 466.

<악보19> 제1곡 <판의 피리> 마디1-2

주제 동기에 나타난 네 개의 주요 음형들을 자세히 살펴보면 다음과 같다. 마디1의 첫 박에 나온 8분음표의 ㉠음형은 완전5도 음정으로 도약하여 하행한다. 이 왼손의 5도는 곡 전반에 걸쳐 많이 등장하는데, 주로 연속적으로 사용되어 병행5도 진행 패턴을 보인다. 곧 이어 오른손에 등장하는 ㉡와 ㉢음형은 B 리디아 선법의 선율로, b^{172} 음을 시작으로 나선형을 그리듯 $a^{#2}$ 음까지 상행하였다가 다시 하행하여 진행한다. 이 때 왼손에서는 B₇ 코드가 제시된다. 마디2의 ㉠음형은 5도와 8도로 병행하는 C[#]-g^{m#}-C[#]-B코드의 진행을 보인다. 여기에 사용된 코드들은 B 리디아 선법을 기초로 한 코드의 나열로 색채감을 주는 역할을 할 뿐, 기능적인 역할은 하지 않는다(악보19).

마디3부터 제시되는 성악 성부는 가사의 뉘앙스에 맞춘 낭송조의 선율로 좁은 음역 안에서 읊조리는 듯 표현된다. 마디4-5의 피아노는 주제 모티브를 한 번 더 반복하며 곡의 분위기를 계속 이어가고 있다(악보20).

72) 음의 표기는 Ottman Robert, 『Elementary Harmony』(Englewood Cliffs Prentice Hall, 1989), 5에 나온 표기법을 근거로 하였다. 예를 들어, C음의 표기법을 제일 낮은 음부터 적어 보면 CC, C, c, c1(가온 다), c2, c3, c4의 순으로 표기된다.

<악보20> 제1곡 <판의 피리> 마디3-5

3 *Doux et soutenu*
p 낭송조의 선을 Pour le jour des Hy-a - cin- thies, il m'adon - né u-ne sy -
 4
pp 주제 동기 반복
 5
 -rinx fai- te de ro - seaux bien tail - lés, u - nis a-

마디6의 성악선율에서는 ㉓음형($b^1-a^{\#1}-g^{\#1}$)이 제시되고, 피아노에서는 5도, 8도, 10도로 병행 진행하는 ㉔음형이 주요한 음형으로 제시된다. E^{\flat} 이 등장하면서, 지금까지 지속되던 B 리디아 선법을 기초로 한 코드 진행이 깨지고 있음을 볼 수 있다. $E^{\#}$ 음이 있을 때에는 B 리디아 선법 음계를, E^{\flat} 이 등장할 때에는 B코드의 장음계를 기초로 한 것으로 보아, 두 개의 음계가 혼합되어 사용된 것으로 해석할 수 있다. 특히 $C^{\#}$ -E 코드 진행은 반음계적 3도 관계 (Chromatic 3rd relations)이며, 이것은 서로 다른 코드에서 하나의 공통음을 기준으로 그 외의 성부에 반음계적 진행을 보이는 것을 말한다. 여기에서 제시된 $C^{\#}$ -E 코드는 공통음 $G^{\#}$ 을 기준으로 그 외의 음 $E^{\#}$ 음이 E^{\flat} 음으로 반음 하행되어 나타나고 있다(악보21). 이 진행이 세 번 반복되어 제시될 때, 성악

선율도 그에 맞추어 3도로 도약($g^{\#1}-b^1$)하며 진행된다. 게다가 데크레센도의 악상이 피아노와 성악선율에서 맞물리며 제시되고 있다. 이러한 음악적 요소를 통하여 ‘unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel(하얀 밀랍으로 연결된 잘 깎인 갈대로 만들어진 것이다, 그것은 나의 입술에 꿀처럼 달았다).’라는 가사의 뉘앙스를 표현하고 독특하고 모호한 색채감을 보여주고 있다(악보21, 22).

<악보21> 반음계적 3도 진행

마디6에서 제시된 반음계적 3도 진행 코드

예시1) 예시2)

C[#] - E C - E C - A

<악보22> 제1곡 <판의 피리> 마디6

3도 도약 (c) 3도 도약 (c) 3도 도약 (c)

6 Retenu 3

-vec la blan - che ci - re qui - est douce à mes lé - vres com-me le miel.

병행진행 ← p pp

C[#] - E - C[#] - E - C[#] - E - E

반음계적 3도 진행

두 번째 부분은 마디7-11로 2연에 해당하는 부분이다. 여기부터는 시의 시제가 현재시제로 바뀌어 쓰였다.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux; mais je suis un peu tremblante.

그는 나를 그의 무릎 위에 앉히고 연주하는 법을 가르쳐 주는데 나는 약간 떠다.

Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

그는 내가 한 후에 그것을 연주한다. 너무나 감미로워서 내가 고통스럽게 듣는다.

마디7의 피아노 오른손에서 끊임없이 흘러가는 ◎음형은 변형을 하며 11마디까지 계속 이어진다. 이 때 왼손에서는 8분침표와 옥타브의 8분음표 음형을 번갈아 제시하고, 곧 상행과 하행을 반복하며 4도-3도-4도-2도로 도약하는 병행5도 진행을 나타낸다. 마디8의 성악 선을 역시 4도-2도-4도로 도약하는데, 이는 'mais je suis un peu tremblante(나는 약간 떠다).'의 가사를 반영한다고 볼 수 있다. 마디10-11의 성악선율은 하행하면서 데크레센도로 점점 여리게 표현되며, 피아노에도 'Très dim.'가 제시된다. 더불어 마디11의 피아노는 ◎음형 리듬을 점점 확대하며 느껴지는 효과를 보여준다(악보23).

<악보23> 제1곡 <판의 피리> 악보7-11

7
Il m'apprend à jou- er, as- si- se sur ses ge- nous; mais je suis un petrem-
-blan- te. Il en joue a-près moi, ai dou-ce-ment que je l'en-tends à pei- ne.
9
F# - C# - E - B - bm - G

마디12-17의 세 번째 부분은 3연에 해당하는 부분으로, 곡의 전주(마디1)부분에 쓰인 주제 동기가 재등장하며 시작된다.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre;

우리는 서로 할 말이 없다. 우리는 서로 너무 가까이에 있다.

mais nos chansons veulent se répondre,

그러나 우리의 노래들은 스스로 응답하기를 원한다.

et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

그리고 때때로 우리의 입술은 플루트 위에서 합쳐진다.

마디12에 나타난 주제 동기는 앞서 제시된 것과 비교하여 조금 변형되어 나타난다. 피아노 오른손의 ㉞음형은 조금 더 확대되어, b음에서 시작하여 두 옥타브 위의 g¹음까지 상행하고, 그와 동시에 왼손의 ㉠음형이 마디1의 d[#]음보다 장3도 아래인 B음에서 시작하여 감5도 도약한 E[#]음의 옥타브로 진행된다(악보24).

<악보24> 제1곡 <판의 피리> 마디12

마디13-14의 피아노 오른손과 성악선율은 ㉡음형을 포함하여 유니즌으로 나타나고 있다. 이 곡에서 두 파트가 같은 선율로 진행되는 것은 이 부분이 처음이다. 화성은 c[#]m₁₁-A₉-G-B₉으로 진행되어 조성감을 모호하게 하고 있으며, 특히 G-B₉의 코드진행은 앞서 마디6의 ‘내 입술에 꿀처럼 달았다’는 가사에 사용되었던 반음계적 3도 관계 진행을 보인다. 이때 악상은 마디6과는 다르게 크레센도 악상이 두 파트에서 동시에 나타나고 있다. 마디14는 마디13의 반복으로 똑같은 형태로 나타나는데, 드뷔시는 이러한 동기의 반복을 자주 사용하곤 했다(악보25).

<악보25> 제1곡 <판의 피리> 마디13-14

13 *p* C *p*

유니즌 rien à nous di-re, tant nous som-mes près l'un de l'au-tre; mais nos chan-

C 전타음

p *p*

$c\#m_{11}$ A_9 G B_9 $c\#m_{11}$ A_9 G B_9

반음계적 3도 관계 진행

마디15도 마디16과 반복되어 나타난다. 피아노의 외성과 내성에서 번갈아 제시되는 C 와 B 음형을 통하여 리카스와 빌리티스가 교대로 피리를 부는 모습을 연상할 수 있다. 화성진행은 $g\#m_7-b^b m_9$ 코드로 되어있는데, $b^b m_9$ 코드는 $a\#m_9$ 의 이명동음으로 볼 수 있으며, 이 $a\#m_9$ 은 곧 뒤의 $F\#$ 코드로 이어진다. 특히 $b^b m_9$ 코드 부분은 선율을 기준으로 볼 때에 D^b 리디아 선법의 선율($D^b-E^b-F-G-A^b-B^b-C$)이 나타나지만, 코드를 기준으로 볼 때에는 B^b 도리아 선법의 선율($B^b-C-D^b-E^b-F-G-A^b$)의 구성으로도 볼 수 있다(악보26).

<악보26> 제1곡 <판의 피리> 마디15-16

15 *piu p* *pp* *Rit.* - -

-sons veu-lent se ré-pon-dre, et tour à tour nos bou-ches s'u-ni-ssent sur la

전타음(부가2음) Bb도리아 선법(코드기준)과 Db리디아 선법(선율기준)의 혼합 사용

p *piu p* *Rit.*

$g^{\#}m_7$ $b^{\flat}m_9(=a^{\#}m_9)$ $g^{\#}m_7$ $b^{\flat}m_9(=a^{\#}m_9)$

마디17은 ©에서 파생된 음형이($d^{\#2}-c^{\#2}-a^{\#1}$) 주를 이루고 있으며, 피리 위에서 입을 맞추는 두 사람의 들뜬 마음을 반영하며 피아노 왼손이 오른손 위로 교차하여 도약하는 선율을 사용하였다. 이 마디는 이 곡의 중심 화성인 B 코드의 V인 F#코드로 진행된다. 물론 이 역시 화성의 기능은 없고 색채적인 역할만 할 뿐이다(악보27, 28).

<악보27> ©음형

©에서 파생된 음형

<악보28> 제1곡 <판의 피리> 마디17

17

flû- te.

pp

F#

마지막 부분인 4연은 마디18-30로, 앞의 부분과는 전혀 다른 반주 음형을 제시하고 있다. 이 뿐 아니라, 처음으로 C코드가 등장하고, 선율에 있어서도 8음 음계가 나타나면서 새로운 변화를 보인다. 이러한 음악적 변화를 통하여 잠시 시간적 감각을 잊고 있던 빌리티스의 갑작스런 현실 인식과 그에 따른 감정 변화를 반영한다.⁷³⁾

Il est tard; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit.

늦었다. 이제 청개구리의 노래가 밤과 함께 시작된다.

Ma mère ne croira jamais

나의 어머니는 내가 잃어버린 허리띠⁷⁴⁾를 찾기 위해

que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

그렇게 오랫동안 머물러 있었다고 결코 믿지 않을 것이다.

‘Il est tard(늦었다).’는 가사로 시작되는 마디18-20의 피아노 오른손은

73) W. Gibbons, “Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis”, 16.

74) 빌리티스의 순결을 상징한다. Rumph, “Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 467.

마디17에서 제시되었던 ©음형을 유지하고 있으나, 왼손은 오른손 위로 교차하여 높은 음으로 도약하는 음형을 표현한다. 화성은 A₇-F[#]₇코드 진행으로 드뷔시가 즐겨 사용하던 3도 관계의 진행을 보이는데, 특히 A₇코드로 진행되는 마디18과 20은 A음 위에 올린 8음 음계⁷⁵⁾(octatonic)(A-A[#]-(C)-C[#]-D[#]-E-(F[#])-G)로 구성되어 있다. 마디21은 그 다음 마디에 등장하는 C코드의 V인 G코드를 제시하고, 그 안에서 피아노 오른손의 3연음부 음형을 상행 진행시키며 ‘voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit(이제 청개구리의 노래가 밤과 함께 시작된다).’의 가사를 반영한다(악보29).

<악보29> 제1곡 <판의 피리> 마디18-21

18 Il est tard;

19

20 A₇ A음 위에 쌓여진 8음음계로 구성 : A-A[#]-(C)-C[#]-D[#]-E-(F[#])-G₃ F[#]₇

voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit.

21 A₇ G

75) 온음-반음-온음-반음-온음-반음-온음-반음 관계의 8개의 음으로 이루어진 음계

마디22부터는 지금껏 곡 전체에 걸쳐 많이 제시되었던 ©음형이 완전히 사라지고 개구리 소리를 묘사하는 음형이 C코드 안에서 본격적으로 등장하며 새로운 분위기를 보여준다. 템포는 Plus lent(더욱 느리게)로, ‘가볍게 그러나 건조하지 않게(Léger mais sans sécheresse)’란 지시어와 함께 스타카토 음형이 2:3 리듬으로 나타난다. 이 부분은 C음 위에 올린 8음 음계(C-C#-(D#)-E-(F#)-G-A-B^b)의 음으로 이루어져 있으며, 그 중에 D#음과 F#음은 생략되었다. 화성면에 있어서 C코드는 색채적 효과를 나타내기 위해 사용된 코드이지만, 곡의 조성인 B코드와의 관계를 고려해 볼 때에, B의 나폴리 6화음이다. 드뷔시가 화성 진행에 있어서 그 기능을 배제하고 색채적으로 배열하지만, 전통화성을 완전히 무시한 것은 아니었음을 알 수 있다. 이러한 음악적 표현들을 통하여 현실적인 시간적 배경(여름의 늦은 밤)을 묘사하고, 빌리티스의 감정을 반영한다(악보30).⁷⁶⁾

<악보30> 제1곡 <판의 피리> 마디22-23

22 Plus lent

2:3리듬
Plus lent

C음 위에 쌓여진 8음음계로 구성 : C-C#-(D#)-E-(F#)-G-A-B^b

pp Léger mais sans sécheresse

C (= N6/B)

76) W. Gibbons, “Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis”, 15.

마디25-26의 템포는 *Pressez un peu*(다소 서둘러서)로, 악상은 *pp*로 제시되는데 특히 성악 선율에서는 ‘거의 들리지 않는 소리로(*Presque sans voix*)’ 표현하라는 지시어가 있다. 이 부분의 성악 선율은 지금까지 보여준 낭송조의 선율 중 가장 높낮이가 없이 중얼거리듯 표현되는데, 마디26의 a^1 , g^1 의 두 음을 제외한 모든 음이 e^1 에서만 머무르고 있다. 이 두 마디는 반복되어 같은 형태를 보이고 있는데, 특히 피아노 왼손에 5도와 8도의 병행진행이 특징적으로 나타난다(악보31).

<악보31> 제1곡 <판의 피리> 마디24-26

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 24-25) features a vocal line in 3/4 time with lyrics: "Ma mé- re ne croi- ra ja-". The piano accompaniment includes a right hand with triplets and a left hand with a parallel fifth and an 8th interval. The second system (measures 26) continues the vocal line with lyrics: "mais que je suis res- tée si longtems à cher- cher ma cein- tu- re per-". The piano accompaniment includes a right hand with triplets and a left hand with a *piu pp* marking.

마디27부터는 코드가 다시 B 리디아 선법 선율을 기초로 하는 B코드로 바뀌어 돌아오며, 주제 모티브를 재현한다. 이 후주는 'Très lointain(멀리서 들려오듯 매우 어렴풋이)'라는 지시어와 함께 a Tempo로 제시되는데, 스타카토의 아티큘레이션으로 생동감 있게 표현되던 앞의 마디22-26과는 대조적으로 긴장감이 완화되며 차분하게 마무리된다(악보32).

<악보32> 제1곡 <판의 피리> 마디27-30

2) 제 2곡 <머리카락(La Chevelure)> 분석

시 번역

Il m'a dit:	그는 나에게 말했다.
"Cette nuit, j'ai rêvé,	"간밤에 난 꿈을 꾸었다.
J'avais ta chevelure autour de mon cou.	나는 내 목 둘레에 너의 모발을 두르고 있었다.
J'avais tes cheveux comme un collier noir	나는 검은 목걸이처럼 너의 머리칼을

autour de ma nuque et sur ma poitrine.

나의 목덜미와 가슴에 늘어뜨리고 있었다.

Je les caressais,

나는 그것을 사랑스럽게 쓰다듬었다,

et c'était les miens;

그것은 나의 것이었다.

et nous étions liés pour toujours ainsi,

우리는 묶여있었다 영원히 그렇게,

par la même chevelure la bouche sur

머리카락을 통하여 입술 위에 입술로,

la bouche,

ainsi que deux lauriers n'ont souvent

마치 하나의 뿌리를 가진 두 월계수같이

qu'une racine.

Et peu à peu,

그리고 조금씩,

il m'a semblé, tant nos membres

우리의 팔다리는 뒤섞인 만큼,

étaient confondus,

que je devenais toi-même ou que tu

나는 네가 되고, 너는 내게로 들어온 듯했

entrais

다.

en moi comme mon songe.“

마치 나의 꿈처럼.”

Quand il eut achevé,

그가 이야기를 마쳤을 때,

il mit doucement ses mains sur mes

그는 부드럽게 나의 어깨 위에 손을 얹고,

épaules,

너무나 부드러운 시선으로 나를 바라보았

et il me regarda d'un regard si tendre,

다.

que je baissai les yeux avec un frisson.

나는 전율과 함께 시선을 떨구었다.

이 곡은 머리카락을 소재로 빌리티스와 리카스의 육체적인 관계를 은유적으로 묘사하고 있는데, 빌리티스의 직접적인 표현 외에 리카스의 말(꿈 이야기)이 인용되어 나타난다.⁷⁷⁾

77) Rumph, “Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 465.

이 곡 역시 낭송조의 성악 선율이 나타나며, 피아노 파트에서는 시를 묘사하기 위한 기법으로 반음계와 8도, 2도, 3도 등의 병행진행을 두드러지게 사용한다. 특히 모든 음이 병행진행으로 나타나는 이 곡의 주제 동기는 선율적 진행을 보이는 주선율과 병행3도로 화음을 이루며 반음계적으로 하행하는 음형으로 이루어져 있으며, 리토르넬로처럼 전주(마디1)과 간주(마디20), 마지막 후주(마디25)에 등장한다.⁷⁸⁾ 또한 이 곡에 사용된 대부분의 코드는 딸림화음의 성격으로 제시된다.

이 곡은 4연으로 된 시의 구조에 따라 네 부분으로 나눌 수 있다(표4).

<표4> 제2곡 <머리카락>의 구성

부분	A	B	A''	A'
시의 구조	1연	2연	3연	4연
마디	1-9	10-14	15-19	20-27
조성	G ^b M	G ^b M/CM	CM	G ^b M
박자	6/4	6/4, 9/4, 6/4	6/4	6/4

첫 번째 A부분은 마디1-9로 시의 1연 부분이다. 마디6까지의 성악 선율에는 비교적 쉽표가 많이 사용되며, 음의 밀도가 높지 않은 채로 낭송조의 선율진행을 보인다. 피아노와 성악선율이 대부분 유니즌 진행으로 나타난다.

Il m'a dit:

그는 나에게 말했다

"Cette nuit, j'ai rêvé, J'avais ta chevelure autour de mon cou.

"간밤에 난 꿈을 꾸었다, 나는 내 목둘레에 너의 모발을 두르고 있었다.

J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

나는 검은 목걸이처럼 너의 머리카락을 나의 목덜미와 가슴에 늘어뜨리고 있었다.

78) Rumph, "Debussy's Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject," 473.

피아노의 한마디 전주는 템포가 *Assez lent*(충분히 느리게)로 제시되고, 모든 음이 8도 병행진행을 보이며 시작된다. $f^2-f^2-g^{b2}-d^2-d^2-e^{b2}-(b^{b1})$ 음으로 제시되는 4분음표의 주선율과 함께 내성에는 3도 병행을 이루는 8분음표의 음들이 반음계로 하행한다. 이러한 외성의 선적 진행과 내성의 화음 진행이 어우러져 모호한 색채감을 만들어 낸다. 하행하는 반음계 진행에 '*Très expressif*(매우 감정을 담아서)'라는 지시어까지 더해진다. (악보33).

<악보33> 제2곡 <머리카락> 마디1

1 *Assez lent*

병행8도 *p* *Très expressif* 반음계로 하행하는 병행3도 병행8도

마디2의 피아노는 8도 병행진행을 유지하며 당김음 리듬을 표현하고 있다. 이때 'Il m'a dit(그는 나에게 말했다).'로 시작되는 성악 선율은 피아노에서 제시된 f^1-f^{b1} 음과 유니즌으로 진행된다(악보34).

<악보34> 제2곡 <머리카락> 마디2

2

유니즌 Il m'a dit:

병행8도

당김음 리듬

'Cette nuit, j'ai rêvé(간밤에 난 꿈을 꾸었다).'의 가사로 시작하는 마디3은 리카스의 말이 인용되는 부분으로, 템포와 반주 형태에 변화가 있다. 템포는 Moins Lent(덜 느리게)로 제시되며, 피아노는 선적 진행⁷⁹⁾을 보이는 주선율($F^{b1}-D^{b1}-F^{b1}-F^1-G^1-F^1-F^{b1}-D^{b1}-F^{b1}-F^1$)과 B^b 음을 중심으로 한 코드들 정박과 엇박에 번갈아 제시한다. 성악 선율은 'Très expressif et passionnément concentré(매우 감정을 담아 그리고 열정적으로 집약된)'이라는 지시어와 함께 피아노와 유니즌으로 나타난다. 마디5-6은 마지막 코드를 제외하고 마디3-4와 같은 형태를 이룬다. 코드진행은 반음계적 3도 관계

79) 엄밀히 말하면 음의 진행이 선율적으로 나타나는 것을 말하며 편의상 선적 진행으로 표기하였다.

의 $G^b_9-E^b_9$ 코드로 진행되다가 마디6에서만 $G^b_9-G^{\sharp}_9$ 코드로 나타난다. 이 코드의 화음 성질은 모두 도미넌트 코드로, 기능의 역할을 하기보다는 색채적 효과를 보여준다(악보35).

<악보35> 제2곡 <머리카락> 마디3-6

3 *Moins lent* *p* *Très expressif et passionnément concentré*

Cet- te nuit j'ai rê- vé.

반음계적 3도 진행 유니즌

병행8도

$G^b_9 (=V_9/C^b)$ $E^b_9 (=V_9/A^b)$ G^b_9 E^b_9

5

J'a- vais ta che- ve- lure autour de mon cou.

병행8도, 병행2도

G^b_9 E^b_9 G^b_9 G^{\sharp}_9

마디7에서는 지시어 ‘En augmentant peu à peu(점점 더 확장된 소리로)’가 제시된다. 피아노는 앞부분과 마찬가지로 8도 병행으로 진행되며 주선율과 코드를 번갈아 제시하고 있는데, 이때 반음계(a-a^b-g-f[#]-f)로 하행하는 선적 진행이 나타난다. 성악 선율도 이와 유니즌으로 제시된다. 이러한 유니즌의 반음계 하행 진행은 ‘J’avais tes cheveux comme un collier(나는 검은 목걸이처럼 너의 머리칼을 늘어뜨리고 있었다)’라는 가사를 반영한다. 마디7을 반복한 것으로 같은 형태를 보이는 마디8-9는 크레센도와 mf의 다이내믹으로 확장된 음량을 표현하며, ‘poi-tri-ne(가슴)’ 단어를 표현하는 성악 선율은 ‘tri’에 긴 음가(네 박)를 사용하여 확장된 리듬형을 보여준다(악보36).

<악보36> 제2곡 <머리카락> 마디7-9

7 *En augmentant peu à peu*

유니즌 J'a- vais tes che- veux comme un col- lier

병행진행
병행진행

반음계로 하행

8

noir au- tour de ma nuque et sur ma poi- tri - - - -ne.

mf

시의 2연에 해당하는 두 번째 B부분은 마디10-14로 첫 번째 클라이막스를 포함한다. 박자가 6/4-9/4-6/4로 세 차례 바뀌며, 그때마다 반주 음형에도 변화가 있다. 또한 여기서는 피아노와 성악선율이 반진행으로 나타난다.

Je les caressais, et c'était les miens;

난 그것을 사랑스럽게 쓰다듬었다, 그것은 내 것이었다;

et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche,

우리는 묶여있었다 영원히 그렇게, 머리칼을 통하여 입술위에 입술로,

ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

마치 하나의 뿌리를 가진 두 월계수같이.

마디10-11의 피아노 반주부는 3연음부 리듬형으로 바뀌어 제시되는데, 이 때 피아노에서는 C음 위에 올린 온음음계(c²-d²-e²-f^{#2}-a^{b2}-b^{b2}-c³-d³-e³)가 상행하며 선적 진행을 보여준다. 성악 선율(b^{b1}-a^{b1}-g^{b1}-e¹-D¹-C¹)은 피아노의 진행과는 반대로 하행하며 나타난다. 이러한 반진행은 'nous étions liés pour toujours ainsi(우리는 영원히 그렇게 묶여 있었다).'의 가사를 반영한다(악보37).

<악보37> 제2곡 <머리카락> 마디10-11

The image shows a musical score for two measures, 10 and 11, in a 6/4 time signature. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 10 features a vocal line with the lyrics "반진행 'Je les ca- res- sais, et c'étaient les miens;" and a piano accompaniment. The piano part includes a label "반진행" (retrograde) and "병행8도" (parallel 8th). Measure 11 features a vocal line with the lyrics "et nous é- tions il- és pour tou- jours ain- si," and a piano accompaniment. The piano part includes a label "온음음계로 상행" (ascending in natural scale). Both measures contain a triplet of eighth notes in the vocal line.

마디12는 첫 번째 클라이막스에 해당하는 부분으로, 템포가 En pressnat (다소 서둘러서)로 제시되고 악상도 mf에서 f까지 점점 커진다. 성악 선율은 C 리디아 선법의 선율(C-D-E-F[#]-G-A-B-C)로 상행하면서 음형이 8분음표-3연음부-16분음표로 점점 세분화되어 나타난다. 피아노는 이와 반진행으로 C 리디아 선법의 선율이 8도 병행으로 하행하고 있다. 특히 피아노 왼손은 D음을 강조한 펼침화음을 제시하며, D₉-D₁₃-D₉코드 진행을 보인다. 'bou-che(입

술)’의 단어를 표현하는 성악선율은 ‘bou’를 세 박 동안 끌고 있다가 갑작스럽게 8도 아래로 도약한다. 이때 피아노는 D₉코드의 펼침화음을 제시하고 있다. 이러한 음악적 표현이 가사 ‘par la même chevelure la bouche sur la bouche(머리카락을 통하여 입술위에 입술로).’를 반영하며 분위기를 고조시킨다(악보38).

<악보38> 제2곡 <머리카락> 마디12

12 En pressant C 리디아 선법의 선율
mf *Cresc.* 3
 par la même che_ ve- lu- re la bou- che sur la bou_ che,
 반진행
mf *Cresc.* *f*
 D₉(=V₉/G) D₁₃(=V₁₃/G) D₉(=V₉/G)

마디13-14의 템포는 처음의 빠르기로 돌아오고 subito p가 제시된다. 피아노 왼손은 8도 병행진행을 보이며 4도 관계(G-C-F-C, G-C-F)로 도약하여 움직인다. 오른손의 병진행 코드는 당김음 리듬에서 표현되고 있다. 코드진행은 G₇-C₉-F₉-C₉, G⁷-C₉-F₉로 되어 고전적인 형태(C의 V-I-IV-I)를 보이지만, 이것은 모두 색채적 음향을 나타내기 위한 도미넌트 코드(V)일 뿐이다(악보39).

<악보39> 제2곡 <머리카락> 마디13-14

13 Tempo I°
p subito

ain- si que deux lau- riers n'ont sou- vent qu'n- ne ra- ci- ne.

병행 p subito

4도 4도 4도 4도 4도 4도 4도

G7(=V7/C) C9(=V9/F) F9(=V9/Bb) C9(=V9/F) G7 C9 F9

세 번째 A”부분(3연)은 마디15-19로 빌리티스와 리카스의 육체적 연합이 이루어지는 두 번째 클라이막스를 포함한다.

Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus,
그리고 조금씩, 우리 팔다리가 뒤섞인 만큼,
que je devenais toi-même ou que tu entras en moi comme mon songe.
나는 네가 되고 너는 내게로 들어온 듯했다 마치 나의 꿈처럼.

두 번째 정점으로 향하는 마디15는 템포가 En pressant peu à peu et en augmentant(점점 더 서둘러서 그리고 확장하며)로 제시된다. 피아노는 첫 번째 A부분(마디3)에서 제시되었던 음형과 비슷하게 나타나며, 코드 진행은 F9에서 3도 상행한 am7로 움직인다. 특히 마디16의 네 번째 박에서 3도 병행 진행을 보이는 음형은 마디17까지 3번 반복되다가 마디18에 가서 두터운 동형진행으로 나타난다. 성악 선율도 음의 길이가 8분음표-셋잇단음표-16분음표로 세분화되면서 상행하고 있다(악보40).

<악보40> 제1곡 <판의 피리> 마디15-17

15 *En pressant peu à peu et en augmentant*

"Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres é

-taient confondus, que je de- venais_ toi- mê- me

pp

F₉(=V₉/B_b) am₇ F₉(=V₉/B_b) am₇

am₇ am₇ B₇(=V₇/E)

마디18-19는 이 곡에서 가장 큰 음량(f->ff)으로 표현되는 두 번째 클라이스막스 부분이다. 먼저 마디18에서는 두 번 반복된 $g^{\#}m_7$ - bm_7 - $c^{\#}m_7$ 의 코드 진행 안에서 피아노의 모든 성부의 음이 병행(3, 4, 6, 8도)진행으로 나타나며 코드의 색채감을 표현하고 있다. 앞서 말했듯이, 이것은 마디16-17에 나타난 피아노 오른손의 병행3도 음형이 동형진행으로 나타난 것이다. 특히 이 부분은 $G^{\#}$ 음으로 시작하는 로크리아 선법⁸⁰⁾의 선율($G^{\#}$ -A-B- $C^{\#}$ -D-E- $F^{\#}$ - $G^{\#}$)을 기초로

80) B-C-D-E-F-G-A-B의 음계로, 히포프리지아 선법과 같은 음렬을 가지고 있다.

하여 독특한 색채감을 보여준다. 첫 번째 클라이막스 부분이었던 마디12의 성악 선율(bouche)에 나타난 것과 같이, 마디18의 성악 선율에도 갑작스런 8도 하행 도약이 등장한다. 또한 마디19의 'songe(꿈)'을 표현하는 성악 선율도 점2분음표로 제시되어 세 박을 끝다가 4도 아래로 도약하며 나타난다. 피아노는 E#의 반감7 코드 안에서 주제 동기의 첫 음으로 제시되었던 E^b-F음의 이명동음인 D[#]-E#음을 당김음 리듬으로 제시하다가 늘임표로 마무리한다(악보 41).

<악보41> 제2곡 <머리카락> 마디18-19

18 *f* G# 로크리아 선법의 선율로 구성 : G#-A-B-C#-D-E-F#-G#

ou que tu entrais en moi comme mon son-ge."

동행진행
병행진행

f *ff*

g#m7 bm7 c#m7 g#m7 bm7 c#m7 E#07

마디20-27을 포함하는 네 번째 부분 A'(4연)는 꿈 이야기의 인용이 끝나고, 빌리티스의 직접적인 표현으로 현실 속의 두 사람을 묘사한다.

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules,
그가 이야기를 마쳤을 때, 그는 부드럽게 나의 어깨 위에 손을 얹고,
et il me regarda d'un regard si tendre, que je baissai les yeux avec un frisson.

너무나 부드러운 시선으로 나를 바라보았다. 나는 전율과 함께 시선을 떨구었다.

템포가 Tempo Primo, plus lent(처음의 빠르기로, 더욱 느리게)로 제시되는 마디20은 주제 동기의 반복이다. 꿈 이야기가 끝이 나고 현실의 두 사람을 나타내며 분위기가 전환된다(악보42).

Quand il eut achevé(그가 말을 끝냈을 때)로 시작하는 마디21은 마디2의 반복이다. 마디22-23에서 피아노와 성악 선율은 유니즌으로 반음계적으로 하행하는 음형(F^b-E^b-D, G^b-F-F^b-E^b-D)을 제시하는데, 이를 통하여 'il mit doucement ses mains sur mes épaules(그는 부드럽게 나의 어깨 위에 손을 얹고).'라는 가사를 반영한다(악보42).

<악보42> 제2곡 <머리카락> 마디20-23

The musical score is presented in two systems. The first system starts at measure 20 with the tempo marking 'Tempo 1°, plus lent'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked '병행진행 p Très expressif'. The vocal line includes the French text 'Quand il eut achevé' and a triplet of notes. The second system starts at measure 22 and includes the lyrics 'il mit doucement ses mains sur mes épaules, et il'. The piano accompaniment is marked '병행진행 pp'. Brackets indicate '마디1의 반복' (repetition of measure 1) and '마디2의 반복' (repetition of measure 2). A 'très pp' marking is also present.

마디24는 G^b_9 코드 안에서 G^b 믹솔리디아 선법($G^b-A^b-B^b-C^b-D^b-E^b-F^b-G^b$)을 기초로 한 선율을 제시한다. ‘et il me regarda d'un regard si tendre (그는 나를 매우 부드러운 시선으로 바라보았다).’의 가사를 반영하며 피아노는 점2분음표의 코드를 통하여 정지된 시선의 효과를 나타낸다. 이 때 모든 성부의 음이 병행진행으로 하행하며 나타는데, 이것은 마디25까지 이어진다. 피아노의 윗 성부의 상행하는 선율($D^b-D^{\natural}-E^b$) 외에 모든 성부의 음들이 반음계로 하행하며 진행되고, 성악 선율은 3도-2도-3도 관계로 움직이며 나타난다. 여기에 사용된 $E^b_9-D_7-D^b_9$ 의 코드는 모두 음향적 색채를 나타내기 위한 도미넌트 코드(V)의 나열이다. D^b 코드가 마디27의 G^b 로 진행되기 때문에 V-I의 종지를 나타내지만, 그 사이에 주제 동기가 재등장하며 종지를 흐리고 있다. 후주에 등장하는 피아노의 리토르넬로는 쉼표와 늘임표로 첫 세 화음을 분리시키며 확대된 리듬형으로 나타난다(악보43).⁸¹⁾

81) Rumph, “Debussy’s *Trois Chansons de Bilitis*: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 473.

<악보43> 제2곡 <머리카락> 마디24-27

24 Gb 믹솔리디아 선법의 선율을 기초로 함 : Gb-Ab-Bb-Cb-Db-Eb-Fb-Gb

me re- gar- da d'un re- gard si ten- dre, que je bais-

병행진행 *mp* 정지된 시선의 효과

$G^b_9 (= V_9/C^b)$ $F^b_9 (= V_9/A)$

25 *Très lent*

-sai les yeux a-vec un frisson...

병행진행 *pp*

반음씩 하행

$E^b_9 (= V_9/A^b)$ $D_9 (= V_9/G)$ $D^b_9 (= V_9/G^b)$

V I

리듬이 확대된 도입부 동기

3) 제 3곡 <나이야드의 무덤(Le Tombeau des Naiades)> 분석

시 번역

Le long du bois couvert de givre,
je marchais;
mes cheveux, devant ma bouche,
se fleurissaient de petits glaçons,
et mes sandales étaient lourdes
de neige fangeuse et tassée.

Il me dit:
"Que cherches-tu?"
"Je suis la trace du satyre.
Ses petits pas fourchus alternent
comme des trous dans un manteau
blanc."

Il me dit:
"Les satyres sont morts.

Les satyres et les nymphes aussi.
Depuis trente ans
il n'a pas fait un hiver aussi terrible.
La trace que tu vois est celle d'un
bouc.
Mais restons ici, où est leur tombeau."

Et avec le fer de sa houe il cassa la
glace de la source
où jadis riaient les naïades.
Il prenait de grands morceaux froids,
et les soulevant vers le ciel pâle,
il regardait au travers.

서리가 덮인 숲을 따라서
나는 걸었다.
내 입술 앞의 머리칼엔
작은 고드름이 꽃피었고,
내 샌들은 진흙과 눈이 얼어붙어
무거워졌다.

그가 나에게 말했다.
“무엇을 찾고 있나?”
“나는 싸티르의 발자취를 찾고 있어요.
그의 작은 갈라진 발굽은
마치 하얀 외투 안에 난 구멍처럼 이따금
보였어요.”

그가 나에게 말했다
“싸티르들은 죽었다.

싸티르들과 요정들도 역시.
30년 이래로
그렇게 추운 겨울은 없었다.
네가 본 발자국은 숫사슴의 것이다.
그러나 여기에서 쉬자, 여기엔 그들의 무
덤이 있다.”

그리고 그는 괄이로
한때 나이아드들이 웃었던
샘의 얼음을 깬다.
그는 크고 차가운 얼음덩이를 집어서,
창백한 하늘을 향하여 그것을 들어올렸다.
그는 그것을 통해서 바라보았다.

빌리티스와 낯선 남자의 대화⁸²⁾로 이루어진 이 곡은 첫 번째 곡 <판의 피리>에 나타나는 목가적인 따뜻한 여름 저녁과는 대조적으로, 황량하고 쓸쓸한 분위기의 겨울 장면을 보여주고 있다. 그것은 시에 나타난 ‘서리’, ‘눈’, ‘죽음’, ‘무덤’, ‘얼음’, ‘창백한 하늘’ 등의 시어를 통해서도 잘 드러난다.

이 작품에서도 주제 동기인 피아노의 리토르넬로가 전주(마디1)과 후주(마디 30-32)에 등장한다.⁸³⁾ 이는 지속적으로 반복되어 나타나는 16분음표의 음형과 F[#]-E[#]-F[#]-E[#]-D[#]음으로 선적 진행을 보이는 주선율을 포함한다. 특히 이 곡 전반에 고정적으로 반복되어 사용되는 16분음표의 오스티나토 음형은 정처 없이 헤매는 빌리티스의 망연자실한 여정을 표현하고 있다.⁸⁴⁾ 또한 5도, 8도를 포함한 병행진행이 두드러지게 나타나고, 화성 진행에 있어서는 3도와 2도 관계로 움직이는 코드 진행이 주를 이루며 비고전적인 특징을 보인다.

이 작품은 시의 구조와 음형의 변화를 고려하여 총 4부분으로 나눌 수 있다(표5).

<표5> 제3곡 <나이야드의 무덤>의 구성

부분	A	B	B'	B''
시의 구조	1연	2연	3연	3연+4연
마디	1-8	9-14	15-19	20-32
조성	f [#] m			f [#] m/F [#] M
박자	4/4, 2/4	4/4	4/4	2/4, 4/4

첫 번째 A 부분은 1연에 해당하는 부분으로 마디1-8이다.

Le long du bois couvert de givre, je marchais:

서리가 덮인 숲을 따라서 나는 걸었다.

82) Rumph, “Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject,” 465.

83) Rumph, 위의 글, 480.

84) Rumph, 위의 글, 480.

mes cheveux, devant ma bouche, se fleurissaient de petits glaçons,
 내 입술 앞의 머리칼엔 작은 고드름이 꽃피었고,
 et mes sandales étaient lourdes de neige fangeuse et tassée.
 나의 샌들은 진흙과 눈이 얼어붙어 무거워졌다.

템포가 Très lent(매우 느리게)로 제시된 마디1의 피아노 오른손의 음형은 1연 전체에 걸쳐 지속적으로 나타난다. 이 음형은 상행하는 네 개의 16분음표 음과 그 안에서 반음으로 하행하는 붓점 리듬의 내성으로 이루어진 것으로, 한마디에서 네 번 반복되어 나타난다. 왼손에서는 $g^{\#}m$ 코드가 울리고 $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ 리듬의 $f^{\#1}-e^{\#1}-f^{\#1}-e^{\#1}$ 음이 제시된다. 마디2에서 $d^{\#1}$ 음으로만 이루어진 성악 선율이 읊조리는 듯 시작되는데, 이는 피아노와 유니즌으로 나타난다. 마디2의 피아노 오른손은 마디1에서 제시된 음형의 동형진행으로 한음 하행한 형태로 나타나며, 왼손은 부가6음($G^{\#}$)을 추가한 B코드의 2전위 형태를 온음표로 제시하고 그 뒤로 옥타브의 B음을 연주한다. 이 두 마디의 화성진행은 3도 관계인 $g^{\#}m_{11}-B_7$ 코드의 진행을 보이고 있다(악보44).

<악보44> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디1-2

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a rest in measure 1 and a vocal entry in measure 2 with the lyrics "Le long du bois cou-vert de". The middle staff is the piano right hand, featuring a continuous sixteenth-note figure. The bottom staff is the piano left hand, with a bass line and chords $g^{\#}m_{11}$ and B_7 indicated below. Dynamics include *pp* and *p*. The tempo is marked *Très lent*.

마디3-4는 마디1-2의 반복이다. 이 부분 역시 피아노의 테너 성부와 성악 선율이 유니즌으로 제시되고 피아노 오른손에 5도 병행진행이 나타난다(악보 45).

<악보45> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디3-4

3
ge- vre, je mar- chais; mes che-
유니즌 병행 5도
g#m11 B7

마디5-8은 앞마디의 B코드에서 3도 상행한 D코드로 시작하여, 3도 하행한 B^b 코드로 진행되는데, 특히 D-B^b₉코드 진행은 반음계적 3도 관계이다. 이러한 코드 진행이 피아노 성부에 나타난 5, 4, 2도의 병행진행과 어우러져 독특한 색채감을 만들어낸다(악보46).

<악보46> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디5-8

5 3:4 리듬

-veus de-vant ma bou- che se fleu- riss- aient de pe- tits gla- çons, et mes san-

Toujours pp
병행진행

D D ← 반음계적 3도 관계 → Bb9

7

-da- les é- taient lour- des de nei- ge fan- geuse et tas- séc.

Bb9 Bb11

2연에 해당하는 두 번째 B는 마디9-14부분으로, 두 사람의 대화가 등장한다. 한 마디에 한 화음이 등장하던 앞부분과는 달리 많은 코드변화를 보이고 8도, 5도 등의 병행진행을 두드러지게 사용함으로써 다양한 색채감을 보여준다. 16분표 음형도 변형되어 제시된다.

Il me dit: "Que cherches-tu?"

그가 나에게 말했다 "무엇을 찾고 있지?"

"Je suis la trace du satyre.

"나는 싸티르의 발자취를 찾고 있어요.

Ses petits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau blanc."

그의 작은 갈라진 발굽은 마치 하얀 외투 안에 난 구멍처럼 이따금 보였어요."

Il me dit: "Les satyres sont morts.

그가 나에게 말했다 "싸티르들은 죽었다."

마디9-10에 나오는 'Il me dit'의 가사는 <머리카락>의 첫 번째 문장을 연상하게 되는데, 그와 비교하여 이 부분은 더 다이내믹한 표현을 나타낸다. 성악 선율은 'Que cherches du(무엇을 찾고 있지)?'의 남자의 질문을 나타내며 3도 간격으로 도약하여 상행하고, 이것과 8도 병행관계로 나타나는 피아노는 8도, 5도의 병행진행을 선보이며, 그 안에서 16분음표의 음형을 제시하고 있다. 특히 이 부분은 F# 에올리아 선법의 선율(F#-G#-A-B-C#-D-E-F#)로 구성되어 있으며, 왼손의 옥타브 음은 F#-A-C#-B, F#-A-C#-E로 움직인다(악보47).

<악보47> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디9-10

The musical score is for the vocal line and piano accompaniment of the piece 'The Satyr's Footprints' (제3곡). It covers measures 9 and 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with the lyrics 'Il me dit: "Que cherches-tu?"' and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a triplet of eighth notes, while the left hand plays a bass line with chords. The bass line is annotated with '3도상행' (3rd degree ascending) and '2도하행' (2nd degree descending). The chords are labeled as F#, A, C#, B, F#, A, C#, E. The score includes annotations such as 'F# 에올리아 선법의 선율 :F#-G#-A-B-C#-D-E-F#' and '병행8도' (parallel 8th).

마디11-12는 빌리티스의 대답이 나오는 부분으로 코드 진행이 갑자기 G₁₁-em₁₁-G₁₁-C₁₁로 바뀌어 나타난다. 이 부분의 구성음을 살펴보면 G 리디아 선법(G-A-B-C[#]-D-E-F[#]-G)과 G 이오니아 선법(G-A-B-C-D-E-F[#]-G)이 혼합되어 나타나는데, C음을 기준으로 하여, C[#]음이 나오는 부분은 G 리디아 선법의 선율을, Cⁿ음이 나오는 부분은 G 이오니아 선법의 선율을 기초로 하여 사용한 것으로 볼 수 있다. 특히 피아노에서는 3도 병진행으로 제시되는 16분음표 음형을 포함하여 모든 성부의 음이 병행진행으로 나타난다(악보48).

<악보48> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디11-12

The image shows a musical score for measures 11 and 12. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics: "Je suis la tra-ce du sa-ty- re. Ses pe-tits pas fourchus alternent comme des trous dans un manteau". The bottom two staves are the piano accompaniment. The piano part features a parallel motion (병행진행) of 16th notes in the right hand and chords in the left hand. The chords are labeled as G₁₁, em₁₁, G₁₁, and C₁₁. The piano part is marked with a piano (p) dynamic. The score is annotated with "G 리디아 선법" and "G 이오니아 선법" to indicate the modal characteristics of the chords.

마디13-14는 앞부분과 동일한 형태의 음형을 보이며, 코드는 G₁₁-em₁₁이 번갈아 제시되다가 C코드로 진행된다. 특히 C리디아 선법(C-D-E-F[#]-G-A-B-C)의 음으로 구성된 마디14의 피아노는 pp악상 안에서 베이스의 지속음 C음을 연주하며, 그 위로 5도, 3도, 8도의 병행진행을 나타낸다. 그와 더불어 악센트 테누토가 G음을 강조하며 독특한 코드의 색채감을 보여준다. 이때 성악 선율은

이 곡에서 가장 낮은 음인 C^{#1}음에서 윙조리듯 표현되고 있다(악보49).

<악보49> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디13-14

세 번째 부분은 B'로 3연의 일부를 포함하는 마디15-19이다. 낯선 남자의 직설화법이 계속해서 인용되는 부분으로, 침울한 현실의 분위기가 음악적 표현들을 통하여 묘사된다.

Les satyres et les nympe aussi.
 싸티르들과 요정들도 역시.
 Depuis trente ans il n'a pas fait un hiver aussi terrible.
 30년 이래로 그렇게 추운 겨울은 없었다.
 La trace que tu vois est celle d'un bouc.
 네가 본 발자국은 숫사슴의 것이다.

화성진행에 있어 마디15에 갑작스럽게 등장한 B^b의 증3화음 코드는 오른손의 악센트로 제시된 G(부가6음)음과 부딪히며 독특한 색깔을 보여준다. 마

디16은 c[#]m-bm코드로 진행되고, 그 안에서 피아노 베이스는 성악 선율과 8도 관계로 나타나며 선적 진행(c[#]-d[#]-f[#]-g[#]-c[#]-g)을 보인다(악보50).

<악보50> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디15-16

The image shows a musical score for measures 15 and 16. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The key signature is C major with one sharp (F#). Measure 15 starts with the vocal line on a whole note 'blanc.' and a piano accompaniment of chords G11 and em11. Measure 16 starts with the vocal line on a triplet of eighth notes 'Il me dit: "Les sa-ty-res sont morts."' and a piano accompaniment of chords G11 and em11. The bass line in measure 16 shows a chromatic line: C, D, E, F, G, A, B, C. A box highlights the piano accompaniment and bass line in measure 16, with an arrow pointing to the bass line and the text 'C 리디아 선법' (C Lydian mode).

마디17-19에서는 노인의 ‘La trace que tu vois est celle d’un bouc(네가 본 발자국은 숫사슴의 것이다).’라는 말과 함께 첫 번째 클라이막스가 등장한다. 코드 진행은 B^{b+}-c[#]m-D-A[#]7로 움직이며, 마디18은 크레센도로 상행하는 선적 진행(c[#]-d[#]-f[#]-g[#], d-e-g-a)을 보인다. 성악 성부는 이와 8도 관계로 병행진행하며 마디19의 b¹음까지 도달한다. 피아노는 마디19에 가서 mf로 표현되는데, 베이스를 제외한 모든 성부가 16분음표 음형으로 등장하며 3도, 4도 8도의 병행진행을 보이고 있다. 또한 베이스 성부에 제시된 B^b의 이명동음인 A[#]음은 악센트가 표기되어 ‘bouc(숫사슴)’을 강조한다(악보51).

<악보51> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디17-19

The image shows a musical score for measures 17-19. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).
 Measure 17: The vocal line has a triplet of eighth notes. The lyrics are "ans il n'a pas fait un hi-ver aussi ter-ri-ble. La trace_ que tu vois est cel-le d'un". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A circled section of the piano accompaniment is labeled "병행진행" (parallel progression).
 Measure 19: The vocal line has a whole note rest. The lyrics are "bouc.". The piano accompaniment continues with a similar pattern. The dynamic marking is *mf*.
 Chord symbols are provided below the piano part: B^{b+} under measure 17, c^{#m} and D under measure 18, and A[#]∅₇ under measure 19.

네 번째 부분 B”는 마디20-32로, 3연의 마지막 문장과 4연을 포함한다. 두 번째 클라이막스가 제시되며, 넓은 음역 안에서 움직이는 성악선율의 진행을 보여준다.

Mais restons ici, où est leur tombeau.

그러나 여기에서 쉬자, 여기엔 그들의 무덤이 있다.

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace de la source où jadis riaient les naïades.
그리고 그는 썰개로 한때 나이아드들이 웃었던 샘의 얼음을 깼다.
Il prenait de grands morceaux froids, et les soulevant vers le ciel pâle,
그는 크고 차가운 얼음덩이를 집어서, 창백한 하늘을 향하여 그것을 들어올렸다,
il regardait au travers.
그는 그것을 통해서 바라보았다.

2/4로 변박된 마디20은 한 마디의 피아노 간주로, 오른손 외성의 선율을 제외한 모든 성부의 음들이 하행하며 나타나고, 여기에 'Très dim.'의 악상도 제시되는데, 이를 통하여 앞서 표현된 절망적인 분위기가 조금씩 사그라진다. 특히 내성은 반음-온음-반음-온음-반음-온음-반음관계로 하행한다(악보52).

'Mais(그러나)'의 단어로 시작하는 마디21-22의 성악 선율에는 'Très doux (매우 부드럽게)'라는 지시어가 제시된다. 이 부분은 E₉-G[#]₉-C₉-E₉ 코드로 진행되는데, 피아노는 그 안에서 왼손의 완전5도와 오른손의 장3도의 병행진행을 상행으로 나타내며 독특한 음색의 효과를 보여준다(악보52).

<악보52> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디20-22

The image shows a musical score for measures 20-22. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure 20 starts with a vocal line marked *p Très doux* and a piano accompaniment marked *Très dim.*. The vocal line has two triplet markings over the notes. The lyrics are "Mais restons i- ci, où est leur tom-". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. Below the piano part, the chords E₉, G[#]₉, C₉, and E^b₉ are indicated. Measure 21 continues the vocal line with the lyrics "-beau. Et a- vec le fer de sa". The piano accompaniment continues with similar patterns. Below the piano part, the chords E₉ (V/A), G[#]₉ (V/C#), C₉ (V/G), and E^b₉ (V/Ab) are indicated. Measure 22 shows the vocal line continuing with the lyrics "Et a- vec le fer de sa". The piano accompaniment continues with similar patterns. Below the piano part, the chords E₉ (V/A), G[#]₉ (V/C#), C₉ (V/G), and E^b₉ (V/Ab) are indicated.

마디23-25에서 두 번째 클라이막스가 등장한다. 악상은 크레센도가 제시되어 f까지 이르며, 코드 진행은 A^b₁₁에서 이명동음 코드인 G[#]₁₁으로, 곧 2도 하행하여 F[#]₁₁-d[#]m₁₁-F[#]₁₁-B₁₁로 진행한다. 마디23-24의 피아노 왼손은 병행7도를 포함하는 뒷북점 리듬의 새로운 음형을 제시하고 오른손은 순차 상행과 하행을 반복하는 장3도의 16분음표 음형과 함께 C음을 지속적으로 제시한다. 특히 마디 25의 피아노는 마디11의 동형진행으로, F[#] 리디아 선법과 F[#] 이오니아 선법을

기초로 한 코드를 나열하며, 독특한 색채감을 보여준다. 성악 선율은 'na-ia-des(요정)' 단어의 'ia'를 가장 높은 음인 f^{#2}음으로 제시하고, 긴 음가 (J. + ♪)로 표현한다(악보53).

<악보53> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디23-25

23

houe il cas- sa la gla- ce de la source où ja-

Cre - - sce

mf

A^b₁₁

24

- do

-dis ri- aient les na- F 리디아 선법

ia des. F 이오니아 선법

do

G[#]₁₁ (= A^b₁₁) F[#]₁₁ d[#]m₁₁ F[#]₁₁ B₁₁

마디26의 피아노는 마디25의 반복으로 똑같은 형태로 나타난다. 마디27에 가서는 F[#]₁₁-E^b₁₁-C₁₁-A₁₁코드로 진행되는데, 각 코드는 각 코드의 근음을 중심으

로 한 리디아 선법의 음으로 구성되어 있어 모호한 색채감을 만든다. 성악 선율은 $e^{\#2}-d^{\#2}-c^{\#2}-b^1-a^{\#1}-a^1-g^1$ 음으로 하행하며 나타난다(악보54).

<악보54> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디26-27

The image shows a musical score for measures 26-27. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a rest in measure 26, followed by notes corresponding to the Lydian scale mentioned in the text. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes. Below the piano part, the chord progression is listed: F#11, d#m11, F#11, B11, F#11, Eb11, C11, A11. The Lydian modes for each measure are also indicated: F# 리디아 선법, Bb 리디아 선법, C 리디아 선법, A 리디아 선법.

마디28-29의 코드진행은 반음계적 3도 관계인 $E_{11}-C^{\#}_{13}$ 로 움직인다. 피아노의 모든 성부가 병행진행으로 나타나며, 왼손은 완전5도의 지속음과 더불어 오른손 위로 교차하는 4분음표의 코드를 제시한다. 이때 성악 선율은 b^1 음에서 머무르다가 단3화음을 이루는 $g^{\#1}-b^1-d^{\#2}$ 음으로 상행하여 진행되는데, 해결되지 않은 채로 $d^{\#2}$ 음에서 그대로 끝이 난다(악보55).

<악보55> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디28-29

28

pâle, il re-gar-dait au tra-vers. <C# 리디아 선법>

<E 리디아 선법>

E₁₁ — 반음계적 3도 관계 — C#₁₃

V

마디30-32의 후주에는 전주(마디1)에 제시되었던 16분음표의 오스티나토 음형과 F[#]-E[#]-F[#]-E[#]-D[#]음으로 선적 진행을 보이는 음형이 재등장한다. 이 부분은 코드 진행에 있어서 마디29의 C[#]₁₃코드와 연결하여 V(C[#]₁₃)-I(F[#]₁₃)의 종지의 모습을 보이지만, 두 번째 박마다 근음과 3음을 생략한 F[#]₁₃의 전위 형태의 화음을 제시하고 마지막에 부가6음인 D[#]음을 강조함으로써 종지를 흐리고 있다(악보56).

<악보56> 제3곡 <나이야드의 무덤> 마디30-32

30

sf *p* *f*

Retenu

I (F[#]₁₃)

V. 결 론

드뷔시의 <3개의 빌리티스의 노래>는 상징주의 시인 루이스의 시집「빌리티스의 노래」의 1부 ‘팜필리아의 목가’(44편)에서 발췌한 세 편의 시를 토대로 작곡된 것으로, 총 3곡 <판의 피리>, <머리카락>, <요정들의 무덤>으로 이루어져 있다. 이 작품은 시의 뉘앙스를 보다 충실하게 반영하기 위하여 사용된 낭송조의 성악 선율과, 그와 어우러져 여러 가지 인상주의적 음악요소를 통한 독특한 색채감으로 곡의 분위기를 이끌어가는 피아노 반주가 인상적이다.

첫 번째 곡 <판의 피리>는 소년 리카스와 빌리티스가 함께 피리를 부는 장면을 묘사한다. 이 곡의 주제 모티브는 B음을 중심으로 한 리디아 선법 선율로 이루어져 있으며 피리 소리를 연상케 하는 유연한 선율을 제시한다. 이는 전주, 간주, 후주마다 등장할 뿐만 아니라, 그 모티브를 구성하고 있는 요소들이 곡 전체에 걸쳐 제시됨으로서 곡의 분위기를 주도하고 있다. 시의 이미지를 반영하기 위한 음악적 요소로 5도, 8도 등의 병행진행이 두드러지게 사용되고, 반음계적 3도 진행을 비롯하여 꾸밈음과 스타카토의 아티큘레이션(articulation)으로 개구리 울음소리를 묘사하는 음형 등이 제시된다.

두 번째 곡 <머리카락>은 머리카락을 소재로 두 사람의 육체적 연합을 은유적으로 이야기한다. 전주와 간주, 후주에 반복되어 나타나는 이 곡의 주제 모티브는 선율적 진행을 하는 주선율과 병행3도로 화음을 만들며 반음계적으로 하행하는 음형으로 이루어져 있다. 이외에도 곡 전반에 걸쳐 반음계적 진행이 자주 나타나며, 8도, 2도, 5도 등의 병행진행도 끊임없이 제시되고 있다. 성악 선율과 피아노 선율 진행은 주로 유니즌 혹은 반진행으로 나타난다. 또한 대부분의 화성이 딸림화음의 성격으로 제시되고, 클라이막스에 도달할 때마다 선법(C

리디아, G# 로크리아) 선율을 사용하여 독특한 색채감을 보여준다. 또한 반음계적 3도 진행, 온음음계 등을 통한 드뷔시 특유의 가사화법을 제시한다.

세 번째 곡 <나이야드의 무덤>은 쓸쓸한 분위기의 겨울 장면을 나타낸다. 전주와 후주에 등장하는 이 곡의 주제 동기에는 16분음표의 오스티나토 음형이 나타나는데, 이 음형은 곡의 시작부터 끝까지 지속적으로 사용되고 있다. 또한 5도, 8도를 포함한 병행진행이 두드러지게 나타나며, 특히 화성진행에 있어 드뷔시만의 독창성을 보여주는 3도, 2도관계의 코드 진행이 주를 이룬다. 또한 반음계적 3도 진행과 선법의 혼합사용을 통하여 시를 회화적으로 표현하고 있다.

드뷔시는 이 작품에 사용된 시를 통하여 ‘끌림 - 연합 - 관계의 종료’라는 중요한 요점을 보여준다. 이것은 곧 우리로 하여금 1부 ‘팜필리아의 목가’의 전체 흐름을 이해하게 만든다. 드뷔시는 이렇게 시 선택에 있어서 탁월한 감각을 보이고 있지만, 그의 능력은 음악에서 빛을 발한다. 드뷔시는 인상주의적 음악요소를 사용하여 시를 회화적으로 묘사하고, 낭송조의 선율을 통하여 시에 담긴 억양과 뉘앙스를 표현해낸다. 또한 시의 구조를 단순하면서도 효과적으로 나타내기 위한 장치로 피아노의 리토르넬로를 사용하여 각 곡의 주제 모티브를 표현하였다. 이와 같이 드뷔시는 <3개의 빌리티스의 노래>에 나타난 음악을 통하여 우리에게 시각적 이미지를 보여줌으로서 보다 넓은 상상의 영역을 제시해주고, 시의 구조에서부터 시어가 담고 있는 암시적이고 묘사적인 표현까지 감각적으로 느낄 수 있도록 도와준다.

참 고 문 헌

1. 국내 단행본

- 김기봉. 「프랑스 상징주의와 시인들」. 서울: 소나무, 2000.
- 김혜정. 「서양음악의 흐름」. 서울: 도솔, 2004.
- 세광출판사편집부. 「최신명곡해설전집 26, 성악곡Ⅳ」. 서울: 세광출판사, 1983.
- 윤양석. 「음악의 이해」. 서울: 숙명여자대학교, 1987.
- 음악지우사. 「작곡가별 라이브러리 18 드뷔시」. 서울: 음악세계, 2002.
- 이석원, 오희숙. 「20세기 작곡가 연구 I」. 서울: 음악세계, 2000.
- 이준섭. 「프랑스문학사2」. 서울: 세손, 2005.
- 태림출판사편집부. 「세계음악가전집, 드뷔시」. 서울: 태림출판사, 1978.
- 한국일보타임편집부. 「The Great Composer 9: 오펜바흐, 슈트라우스 2세, 드뷔시, 라벨」. 서울: 한국일보타임, 1993

2. 번역본

- Bernac, Pierre. 「프랑스 예술가곡의 해석」. 심선화 번역. 서울: 청림출판, 2001.
- Ess, Donald H. 「서양음악사 : 음악양식의 유산」. 안정모 번역. 서울: 다라, 1995.
- Leichtentritt, Hugo. 「음악의 역사와 이상」. 삼호출판사편집부 번역. 서울: 삼호출판사, 1988.
- Louÿs, Pierre. 「빌리티스의 노래」. 김명자 번역. 서울: 종로서적, 1980.
- Griffiths, Paul. 「현대음악사 - 드뷔시부터 불레즈까지」. 신금선 번역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1994.

Reuter, Evelyn. 「프랑스 가곡과 독일 가곡」. 삼호출판사편집부 번역. 서울: 삼호출판사, 1988.

Wilder, Robert D. 「현대음악의 이해」. 박재열 번역. 서울: 송산, 1980.

3. 국외 단행본

Katz, Adele T. *Challenge to Musical Tradition, Chapter VII*. New York: Da Capo Press, 1972.

Robert, Ottman. *Elementary Harmony*. Englewood Cliffs Prentice Hall, 1989.

4. 학술지 논문

Bates, E. S. and Graham, G. C. "Pierre Louys and the Song of Bilitis." In *Periodicals Archive Online*, Edited by Gladys C Poet Lore, 562-571. ProQuest Information and Learning Company, 2003.

Dayan, Peter. "Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writings." In *19th-Century Music, Vol. 28, No. 3*, 214-229. University of California Press, 2005

Engelking, Tama Lea. "Translating the Lesbian Writer: Pierre Louÿs, Natalie Barney, and 'Girls of the Future Society'." In *South Central Review, Vol. 22, No. 3*, Edited by Natalie Barney and Her Circle, 62-77. The Johns Hopkins University Press, 2005.

Gibbons, William. "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in the Trois Chansons de Bilitis." In *Current Musicology, 85*, 7-28. The Trustees of Columbia University in the City of New York, 2008.

Schultz, Gretchen. "Daughters of Bilitis." In *GLQ*, 377-389. Duke University Press, 2001.

Shipley, Joseph T. "Pierre Louys, Of Hellas." In *Periodicals Archive Online*, Edited by Poet Lore, 584-588. ProQuest Information and Learning Company, 2003.

Stephen Rumph. "Debussy's Trois Chansons de Bilitis: Song, Opera, and the Death of the Subject." In *The Journal of Musicology*, Vol. 12, No. 4, 464-490. University of California Press, 1994.

5. 국내 학위논문

강경이. "Claude Debussy의 「Trois Chansons de Bilitis」에 나타난 음악양식에 대한 연구." 숙명여자대학교 석사학위논문, 2004.

김미애. "C. A. Debussy의 가곡 Chansons de Bilitis에 관한 연구." 부산대학교 석사학위논문, 1993.

김선경. "C. Debussy의 가곡 'Chansons de Bilitis'에 대한 연구." 영남대학교 석사학위논문, 1988.

김원정. "괴테의 시 『가니메드』에 의한 슈베르트와 볼프 가곡의 음악작시법 비교 연구 : 작품 속 낭만 전기, 후기 독일예술가곡의 특징 및 차이점 연구." 국민대학교 석사학위논문, 2014.

노희숙. "Debussy의 opera 'Pelleas et Melisande' 소고." 이화여자대학교 석사학위논문, 1980.

박노경. "Claude Debussy의 가곡 'Chansons de Bilitis'에 관한 음악분석." 서울대학교대학원, 석사학위논문, 1987.

염희찬. "Debussy Chansons de Bilitis에 나타난 상징성 연구." 계명대학교 석사학위논문, 1996.

- 원규영. “Claude Achille Debussy의 『Fêtes galantes I (화려한 축제 제1집)』에 관한 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 이세영. “Geothe의 시 <Ganymed>에 의한 Schubert와 Wolf의 Lied 비교연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2007.
- 이은영. “Claude debussy의 화려한 축제 제1집, 제2집의 분석, 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2005.
- 전지성. “Maurice Ravel의 가곡반주에 나타난 감각의 형상화 및 표현 연구와 연주 : 가곡집 <Histoires Naturelles> 중심으로.” 중앙대학교 석사학위논문, 2011.

6. 국외 학위논문

- Stone, Ashley L. “Claude Debussy’s Trois Chansons de Bilitis: An Analysis.” Thesis, Texax State University-San Marcos, 2007.
- Leydon, Rebecca Victoria. “Narrative Strategies and Debussy’s Late Style.” Ph.D., Diss., McGill University, 1996)
- Kerbs, Susan J. “Les Chansons de Bilitis by Claude Debussy: A discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions.” D.M.A. Diss., The University of Texas at Houston, 2000.

7. 사전

- 동아프라임영한사전. 두산동아, 2008
- 두산동아. 「두산세계대백과사전」. 두산동아, 1996.
- 삼호뮤직출판사편집부. 「클래식음악용어사전」. 삼호뮤직, 2002.
- 김강희, 공누이, 형희전. 「연주자를 위한 음악용어사전」. 뮤직트리, 2009

인명사전편찬위원회. 「인명사전」. 민중서관, 2002.

8. 악보

Debussy, Claude. *Songs, 1880-1904*. New York: Dover Publications, 1981.

9. 인터넷 자료

<http://www.allmusic.com/composition/%C3pigraphes-antiques-6-for-piano-2-or-4-hands-or-orchestra-l-131-mc0002398589>. 2014년 9월 21일 접속.

<http://www.cyhsong.co.kr>. 2014년 10월 1일 접속.

[http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%90_\(%EC%8B%A0%ED%99%94](http://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%8C%90_(%EC%8B%A0%ED%99%94). 2014년 10월 1일 접속.

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1089824&cid=40942&categoryId=33004> 2014년 10월 20일 접속.

ABSTRACT

Research and Analysis on Debussy's the musical characteristics of Debussy's <Trois Chansons de Bilitis>

Kang, Jung im

Department of Collaborative Piano

Graduate School

Sungshin Women's University

This paper is a study about <Trois Chansons de Bilitis> by Claude Debussy(1862-1918). Debussy is a composer who wrote his music based on Impressionism, portraying an overall mood and images of a subject. He expresses ambiguous timbre and unique sonority by using church mode, pentatonic scale, whole tone scales, parallel motion, 7th, 9th, 11th, 13th chords, added note. He eliminates functional chords and enumerates the chords to make a colorful effect to show his originality. In addition, Debussy uses both hemiola rhythm and syncopation to blur a rhythmic pulsation and a function of a bar line. Through these distinctive compositional techniques, Debussy showed Impressionism in his overall works.

Debussy's <Trois Chansons de Bilitis>, from poet Pierre Louÿs's <Les

Chancons de Bilitis>, strongly reveals Debussy's unique compositional techniques. The narrative style of a melody, rhythm, parallel chord progression and unique harmonies effectively describes the lyrics and its mood.

Prior to the analysis of <Trois Chansons de Bilitis>, this paper will look into the life and works of poet Pierre Louÿs and the life and compositional features of Debussy. The purpose of this paper is to understand the background and structure of the poem. Furthermore, I will analyze how Debussy used modes, harmonies, parallel motion and narrative style of melody to vividly describe contents and moods presented in a <Trois Chansons de Bilitis>.