



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](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

제임스 조이스 시에 의한 사무엘 바버의
《세 개의 노래》 (Op. 10) 분석 연구
- 시와 음악의 관계를 중심으로 -

2021

성신여자대학교 대학원
반주학과
정 지원

제임스 조이스 시에 의한 사무엘 바버의
《세 개의 노래》 (Op. 10) 분석 연구
- 시와 음악의 관계를 중심으로 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

정 지 원

인 준 서

정지원의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)의 《세 개의 노래》(Three Songs, op. 10)를 시와 음악의 관계를 중심으로 분석하였다. 이 작품은 제임스 조이스(James Joyce, 1882-1941)의 시집 『실내악』(Chamber Music)에서 ‘이별’이라는 주제를 가진 후반부의 시들로 작곡되었다. 예술가곡을 이해하기 위해서는 시와 음악의 관계를 파악하는 것이 중요하며, 바버가 시와 음악의 결합으로 나타난 예술가곡을 하나의 주제의 시로 작곡했다는 것은 ‘연가곡’으로서 해석할 수 있는 여지를 준다.

작품을 분석하기에 앞서 이론적 배경으로 바버는 미국 예술가곡의 흐름에서 유럽의 전통적 음악 양식을 추구하였음을 확인하였다. 또한, 가곡 창작에 중점을 두었던 바버의 예술가곡 특징과 《세 개의 노래》에 사용된 조이스의 시집 『실내악』의 특징을 살펴보았다.

《세 개의 노래》를 분석한 결과 첫 번째로 시의 내용을 음악으로 표현하기 위해 제1곡에서는 2연으로 구성된 시를 2부 형식으로, 제2곡과 제3곡에서는 3연으로 구성된 시를 3부 형식으로 작곡하면서 시 형식과 음악 형식을 일치시켰다. 또한, 시의 중요한 단어들은 정박에 배치하고 단어의 음가나 강세를 표현하기 위해 긴 선율로 확장하고 단어들을 표현하면서 언어적 리듬과 음악적인 리듬까지도 일치시켰다. 두 번째로 시상의 내용을 음악으로 표현하기 위해 ‘가사 그리기’ 기법을 사용하였으며, 제1곡에서는 비가 내리는 모습의 6잇단음표 모티브, 제2곡에서는 연인을 달래는 3도 하행 모티브와 연인을 불안하게 만드는 도약 상행 모티브 그리고 제3곡에서는 군대를 연상시키는 16분음표와 8분음표의 리듬 모티브를 사용하였다. 세 번째로 ‘연가곡’으로 해석할 수 있는 요소들이 나타나게 되는데, 앞에서 언급했듯이 ‘이

별'이라는 주제의 시들로 작곡되었으며, 제1곡은 c단조, 제2곡은 a단조 그리고 제3곡은 다시 c단조로 구성되면서 음악적으로 하나의 연결성을 가지고 있음을 확인하였다.

즉, 《세 개의 노래》는 시와 음악의 관계로 볼 때 시상의 내용을 피아노 반주부에 표현하는 예술가곡의 모습을 보여주고 있으며, 예술가곡의 중요한 부분을 차지하는 '연가곡'의 모습도 보임을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 미국 예술가곡의 역사	3
2. 사무엘 바버의 생애와 가곡 창작	12
1) 사무엘 바버의 생애	12
2) 사무엘 바버 예술가곡의 음악적 특징	17
3. 제임스 조이스의 생애와 창작세계	25
1) 시인 제임스 조이스의 생애와 창작세계	25
2) 조이스 시집 『실내악』	29
4. 사무엘 바버 《세 개의 노래》(Op. 10) 분석	31
1) 창작 배경	31
2) 제1곡 〈비가 내렸다〉	32
3) 제2곡 〈이제 잠들라〉	47
4) 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉	60
III. 결론	77

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

[표 1] 바버의 예술가곡 전기 작품	18
[표 2] 바버의 예술가곡 후기 작품	21
[표 3] 제1곡 〈비가 내렸다〉 시 해석	33
[표 4] 제1곡 〈비가 내렸다〉 구조	34
[표 5] 제2곡 〈이제 잠들라〉 시 해석	48
[표 6] 제2곡 〈이제 잠들라〉 구조	49
[표 7] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉 시 해석	61
[표 8] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉 구조	62

악 보 목 차

[악보 1] 제3곡 〈바로 이 빛나는 밤에〉, 마디 1-7	19
[악보 2a] 제3곡 〈베시 밥테일〉, 마디 1-4	20
[악보 2b] 제3곡 〈베시 밥테일〉, 마디 40-41	20
[악보 3] 제1곡 〈성 패트릭의 속죄〉, 마디 1-2	24
[악보 4] 제7곡 〈난잡함〉, 마디 1-3	24
[악보 5] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 1-4	36
[악보 6] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 5-8	38
[악보 7] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 9-15	40
[악보 8] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 16-19	42
[악보 9] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 20-23	43
[악보 10] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 24	44
[악보 11] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 26-29	46
[악보 12] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 1-4	52
[악보 13] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 5-9	53
[악보 14] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 10-13	55
[악보 15] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 17-19	56
[악보 16] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 20-23	58
[악보 17] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 25-28	59
[악보 18] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 29-34	59
[악보 19] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 1-6	64
[악보 20] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 10-15	65
[악보 21] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 17-18	66
[악보 22] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 20-23	67

[악보 23] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 24-28	68
[악보 24] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 29-33	69
[악보 25] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 37-38	70
[악보 26] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 39-42	71
[악보 27] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 43-45	71
[악보 28] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 46-47	72
[악보 29] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 48	73
[악보 30] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 50-51	73
[악보 31] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 52-56	74
[악보 32] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 57-59	75
[악보 33] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉, 마디 61-62	76

I. 서론

유럽을 중심으로 하는 서양음악의 역사는 두 번의 세계대전을 걸치면서 유럽 작곡가들이 미국으로 망명하게 되고, 그로 인해 20세기부터 미국은 서양음악의 역사에 유입되었다. 이러한 미국음악의 흐름 속에서 등장한 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)는 다양한 장르의 곡을 작곡하였지만, 특히 가곡 작곡에 집중하게 되면서 미국 예술가곡의 정립에 기여하였다.

본 논문에서는 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1981)의 《세 개의 노래》(Op. 10)를 시와 음악의 관계를 중심으로 분석하고자 한다. 《세 개의 노래》를 연구한 선행 논문들을 살펴보면 피아노 반주보다는 성악가적 측면에서의 연주해석을 위한 것으로 판단된다.¹⁾ 그러나 예술가곡으로서 《세 개의 노래》를 연구하기 위해서는 시와 음악의 관계에 대해 중요하게 생각해야 하므로, 성악가적 측면만 중요한 것이 아니라 피아노 반주도 중요할 것이다. 따라서 본 논문이 ‘시와 음악의 관계를 중심으로’라는 부제를 가진 것은 가사와 음악의 관계를 보고 예술가곡에서의 피아노 반주의 역할을 해석하기 위함을 밝힌다. 또한, 선행 논문들을 살펴보면 《세 개의 노래》에 수록된 세 개의 작품은 음악적으로, 내용적으로 유기적인 연결성을 가지고 있다고 언급하고 있지만, 이러한 요소들을 가지고 연가곡²⁾이라고 언급하지 않음에 궁금증이 생긴다. 따라서 《세 개의 노래》라는 제목은 객관적인 제

1) 김지혜, “Samuel Barber <Three Songs>op.10에 대한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2005); 반나영, “Samuel Barber의 가곡 분석 및 연구: ‘Three Songs Op.10’과 ‘Nuvoletta Op.25’의 분석,” (중앙대학교 석사학위논문, 2009); 조현호, “Samuel Barber <Three Songs> Op.10에 관한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2015); 황지혜, “Samuel Barber의 <Three Songs> Op.10에 관한 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).

2) 연가곡은 단일 시인의 시는 물론 여러 시인의 시를 가지고 작곡되기도 하며 내용에 서술적인 연계성을 가지고 있거나 연계성이 부족하다면 같은 주제와 분위기를 가지고 있어야 한다.

목을 가지고 있지만, 이 곡이 연가곡으로 설명될 수 있는 요소들이 있는지 분석을 통해 확인하고자 한다.

《세 개의 노래》를 분석하기에 앞서 다음과 같은 연구 방법으로 진행할 것이다. 첫 번째, 바버가 살았던 미국의 예술가곡 흐름을 살펴보고 그 속에서 바버가 어느 위치에 있는지 확인한다. 두 번째, 바버의 생애와 바버가 작곡한 예술가곡의 음악적 특징을 살펴보고 그가 살아온 삶이 그의 작곡에 어떠한 영향을 주었는지 살펴본다. 세 번째, 《세 개의 노래》에 사용된 조이스(James Joyce, 1882-1941)의 시집 『실내악』(Chamber Music)을 이해하기 위해 시인 조이스의 생애와 창작세계를 먼저 살펴보고 시집 『실내악』의 구성과 특징을 확인한다.

이처럼 바버의 가곡 창작에 대한 이론적 배경을 성립한 후에 《세 개의 노래》에 대한 창작 배경을 살펴보고 곡 분석에 들어갈 것이다. 그다음에 조이스의 시 「비가 내렸다」(Rain has fallen), 「이제 잠들라」(Sleep now) 그리고 「나는 군대의 소리를 듣는다」(I hear an army)에 대해 분석한다. 시 분석에 관한 내용을 바탕으로 곡의 구조, 시와 음악의 언어적 일치 그리고 시상표현을 위한 음악적 동기에 대한 관점으로 분석하면서 이 곡이 연가곡으로 설명될 수 있는 요소들이 있는지 확인할 것이다.

II. 본 론

1. 미국 예술가곡의 역사

19세기 말까지 미국 음악사를 다룬 책들은 유럽의 음악 양식에 초점을 두고 기술되어 있다. 하지만 20세기 들어와 1차 세계대전 그리고 2차 세계대전을 겪은 뒤 점차 미국에서 활동하는 음악가들은 자신들만의 고유의 스타일을 찾게 되었고, 20세기 중반 체이스(Gilbert Chase, 1906-1992)는 『미국의 음악』 (*America's Music: From the Pilgrims to the Present*)을 쓰면서 미국음악은 유럽 음악과 차별화된 음악이라는 정체성을 세우게 된다.³⁾ 강현모의 논문에 언급된 바에 따르면 미국 음악사는 유럽음악의 연장선으로 보는 관점과 유럽 음악과는 다른 독자적인 정체성으로 평가하는 두 가지 관점으로 나뉘 볼 수 있다.⁴⁾ 본 논문에서는 미국 음악사를 유럽음악의 연장선으로 보고 미국 음악사를 기술함에 있어 그 시작점으로 보는 뉴잉글랜드(New England)에서부터 미국에서의 가곡 발달사를 설명하려 한다. 미국 가곡 발달사는 문경수의 논문 “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로”에서 제시된 미국 음악사 네 시기 구분을 따른다.⁵⁾

3) 강현모, “미국음악사 서술의 역사와 미국음악의 정체성: 맥다웰과 아이브스의 역사적 수용,” 『음악이론연구』 28 (2017), 130.

4) 강현모, “미국음악사 서술의 역사와 미국음악의 정체성: 맥다웰과 아이브스의 역사적 수용,” 105-116.

5) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 『한국음악학회논문집 음악연구』 25/1 (1997), 34-89.

1) 제1기, 식민지 시대를 시작으로 영미 전쟁이 끝나는 시기(1620-1820)

유럽인들이 미국으로 이주하기 시작했던 17세기 초 미국음악은 뉴잉글랜드 지방에서 모라비아(Moravia) 교도 음악의 영향을 받으며 시작되었다.⁶⁾ 모라비아 교도의 음악은 영국 청교도 중심으로 나타난 종교음악, 아메리카 대륙의 인디언 음악 그리고 독일 음악 영향을 받았다. 그들에 의한 초기 미국음악의 형태는 찬송가, 민요, 발라드 등의 형태로 나타난다.

미국은 독립 전쟁(1775-1783)을 시작으로 영미 전쟁(1812-1814)까지 잦은 전쟁과 혁명이 일어나면서 미국의 음악은 사회적 분위기에 맞춰 행진곡이나 고적대의 선율, 종교음악 등이 작곡되었고 미국인들의 애국심을 고취하는 노래들과 친숙한 멜로디의 발라드(ballad) 스타일의 음악이 작곡되었다. 특히 프랑스 혁명(1789-1794)의 영향으로 재정적인 후원이 끊기게 된 유럽 음악가들은 미국으로 많이 이주하면서 이러한 창작에 합류하게 되었다.⁷⁾

2) 제2기, 영·미 전쟁 이후부터 1차 세계대전이 끝나는 시기(1820-1920)

독립전쟁으로 인해 1783년 미국은 영국의 식민지에서 벗어나게 되었다. 미국은 산업이 발전되고 영토 확장이 되면서 정치, 경제, 사회뿐 아니라 음악도 변화하기 시작하였다. 특히 종교음악 형태로 머물렀던 성악 음악은 정치적인 소재나 사랑, 애통합, 한탄 등의 감상주의적인 주제를 가진 발라드 양식으로 주로 나타났다. 19세기 중반에 발라드는 포스터(Stephen Foster, 1826-1864)에 의해 음악적으로 더 발전되었는데, 그는 1840년 후반에서 1860년 초기 사이에 자신의 시를 가지고 약 200곡의 성악곡을 작곡하였다.⁸⁾ 그는 민스트럴(Minstrel) 음악⁹⁾과 팔로(Parlour) 발라드 음악¹⁰⁾을 결합한 ‘농

6) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 34-36.

7) 문경수, 『성악문헌: 영미가곡 편』 (세종 출판사, 1997), 146.

8) 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 『韓國文化研究院 論叢』 55 (1989), 454.

9) 민스트럴 음악은 민스트럴 쇼(Minstrel Show)를 위하여 작곡된 곡을 의미하며, 주로 흑인 노예들의 삶을 회회한 내용을 가지고 작곡되었다. 민스트럴 쇼는 극장에서 공연 분야의 장

장 멜로디’(plantation melody)¹¹⁾라는 장르를 만들었다. 포스터가 작곡한 곡은 《금발의 제니》(Jeanie with the Light Brown Hair, 1854), 《아! 붉은 장미여 영원하기를》(Ah! May the Red Rose Live Alway, 1850) 《켄터키 옛집》(My Old Kentucky Home, 1853), 《올드 블랙 조》(Old Black Joe, 1860), 《스와니 강》(Old Folks at Home, 1851) 등이 있다.

1862년에 하버드 대학교(Harvard University)에 음악 과정이 생기고 남북전쟁(1861-1865) 이후 많은 음악학교가 설립되면서 미국은 직업적으로 작곡하는 음악가들과 연주자들이 나타나기 시작했다. 또한, 19세기 말 유럽에서 유학하고 돌아온 미국 작곡가들은 유럽음악의 스타일로 작곡하였다. 이로 인해 미국에서는 ‘초기 미국 예술가곡’이라고 명명할 수 있는 노래들이 작곡되었고,¹²⁾ 미국의 초기 예술가곡은 서정적이고 간결하며 유럽 낭만주의의 영향이 나타나게 된다. 주요 작곡가로는 맥도웰(Edward Macdowell, 1861-1908)이 있다. 그는 1877년에 프랑스로 유학 가서 2년 동안 피아노를 공부했고 이후 독일로 넘어가서 작곡을 공부하였고, 1886년에 그는 미국으로 귀국하면서 컬럼비아대학교 (Columbia University)에서 음악을 가르쳤다. 두 나라에서 유학하고 온 그의 가곡에서는 프랑스와 독일 음악 스타일이 잘

르를 이룬 미국 최초의 쇼(Show)였으며, 1830-1840년대에는 미국 음악 산업의 최절정을 이루기도 하였다. 하지만, 인종 차별적인 요소와 인간의 존엄성을 멸시한다는 입장은 논쟁의 여지를 남기고 있다. 홍은영, “Oh! Susanna와 Beautiful Dreamer를 중심으로 분석한 Stephen C.Foster의 가곡에 대한 고찰,” 『예술논집』 15 (2014), 225-226.

- 10) 팔로음악은 가정을 위한 음악(Household Song)으로서 아마추어 음악가들과 애호가들이 모여 가정 또는 작은 음악실에서 그들의 음악을 연주하고 감상하였던 음악이다.
- 11) 농장 멜로디는 향수를 일으키는 주제에 초점을 맞춰 억압받는 흑인 노예의 이미지를 인간의 모습으로 그리고 있다. 이러한 주제를 표현하는 포스터 발라드 음악의 선율은 민스트럴에서 볼 수 있는 앵글로 켈트(Anglo-celtic) 민요나 미국 찬송가와 흡사하다는 특징을 갖지만 음악적으로 분명히 발전된 모습을 갖는다. 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 454; <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.203/--singing-a-new-song-stephen-foster-and-the-new-american?rgn=main;view=fulltext> [2020년 9월 15일 접속].
- 12) 정복주는 최초의 미국 출신 작곡가 프란시스 홉킨슨(Francis Hopkinson, 1737-1791)가 1759년에 작곡한 《나의 시절은 매우 자유로웠다》(My Days Have Been So Wondrous Free)을 최초 예술가곡으로 본다. 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 453.

드러난다.¹³⁾ 맥도웰의 가곡 특징을 문경수는 독일 예술가곡을 대변하는 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856)과 비교하며 아래와 같이 기술하고 있다.

“그는 성악곡에 있어서 선율에 보다 관심을 갖고 있었고 피아노 반주는 민요에 바탕을 둔 화성으로 선율을 받침하고 약간의 보충적인 리듬을 더하였다. 피아노 선율에 더해지는 부가음에서 음색을 추구하기도 하는데 때로는 음색의 아름다움을 위해 7화음과 부중속 화음의 울림을 강조한 나머지 시의 우아한 외형에 너무 장식적인 것이 흠이 되고 있다. 이러한 시의 우아함에 장식적인 선율과 아름다운 음색을 추구하는 것은 굉장히 Schumann적이라고 할 수 있다. 반음계는 가끔씩 쓰이지만 오히려 스코틀랜드나 아일랜드의 민요가 나타나고 미국적인 어휘는 많이 쓰이지 않았다.”¹⁴⁾

맥도웰은 《오래된 정원에서》(From an Old Garden, Op. 26, 1887), 《네 개의 노래》(Four Songs, Op. 56, 1898), 《세 개의 노래》(Three Songs, Op. 60, 1902)를 포함하여 55곡의 가곡을 작곡하였다.

맥도웰과 같이 그리피스(Charles Tomlinson Griffes, 1884-1920)는 초기 미국 예술가곡의 기초를 마련하였다. 그는 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918) 인상주의 음악의 영향을 받아 17살 때 프랑스어 가사로 된 가곡인 《나의 시에 날개가 있다면》(Si mes vers avaient des ailes, 1901), 《다른 시간 내 거문고에》(Sur ma lyre l'autre fois, 1901)을 작곡하였다. 그는 1903년부터 4년간 경험했던 독일 유학 생활의 영향으로 1909년과 1910

13) 윤수경, “미국 예술 가곡의 흐름을 통하여 본 Samuel Barber의 가곡 연구: 작품분석 Op.2 No.1, Op.10 No.2, Op.13 No.4, Op.25,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2002), 3.

14) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 53.

년에 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 아이헨도르프(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788-1857), 레나우(Nikolaus Lenau, 1802-1850)와 같은 독일 시인의 시를 가지고 작곡하였다. 그는 하이네의 시로 작곡한 《무덤에서》(*Auf Ihrem Grab*), 아이헨도르프의 시로 작곡한 《요정》(*Elfe*), 레나우의 시로 작곡한 《바람에게》(*An den Wind*)를 작곡하였다.¹⁵⁾ 그러나 1911년 이후 그리피스는 다시 프랑스 인상주의 음악을 추구하게 되었다.¹⁶⁾ 그뿐만 아니라 그는 동양의 시를 가지고 작곡하며 5음 음계와 같은 이국적인 음향을 추구하기도 하였는데 1916년과 1917년 사이에 《고대 중국과 일본의 5개의 시》(*Five Poems of Ancient China and Japan, Op. 10*)를 작곡했다. 그의 동양적 취향은 일시적이었고 1918년부터 다시 전통적인 유럽음악으로 돌아오게 된다.¹⁷⁾ 같은 해에 그가 작곡한 《피오나 맥레오드의 3개의 시》(*Three Poems of Fiona Macleod, Op. 11, 1918*)에서는 동서양의 요소들을 결합하면서 미국 예술가곡이 다른 방향으로 나아가도록 만들기도 하였다.

반면, 미국음악은 맥도웰과 그리피스와는 달리 유럽 영향권에서 벗어나 그들만의 정체성을 확립하기 위한 움직임도 함께 나타나기 시작한다. 특히, 19세기 후반에 드보르작(Antonín Dvořák, 1841-1904)이 미국을 방문하였는데, 그는 교향곡 《신세계로부터》(*Symphony No. 9 'from the New World', 1893*)를 작곡하면서 흑인영가를 연구하였고, 미국 작곡가들에게 미국적 민요에 관심을 가지라고 조언을 해주기도 하였다.¹⁸⁾ 그의 영향으로 미국 음악가들은 민속 음악에 관심을 두게 되었으며 유럽 영향권에서 벗어나 그들만의 정체성을 확립할 수 있는 동기가 되었다.¹⁹⁾

15) 세 곡 모두 1911년에 작곡된 것으로 추정한다.

16) Denis Stevens, *A History of Songs*, 편집부 역, 『성악문헌』 (서울: 삼호출판사, 1988), 312; Carol Kimball, *Song*, 채은희 역 『예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서, 상권』 (서울: 형설, 2003), 202.

17) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 『한국음악학회논문집 음악연구』, 63.

18) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 『한국음악학회논문집 음악연구』, 50.

3) 제3기, 1차 대전 이후부터 2차 대전 끝나는 시기 (1920-1945)

1920년 전까지 유럽음악의 영향을 받은 작곡가와 드보르작의 영향으로 민족적인 정체성을 확립하고자 하는 경향을 동시에 보였던 미국의 음악적 경향은 1차 대전(1914-1918) 이후 유럽음악으로부터 독립하여 미국 고유의 음악으로 성립되기 시작하였다. 대표적인 작곡가로는 아이브스(Charles Ives, 1874-1954)가 있는데, 그는 찬송가, 대중음악, 행진곡, 춤곡, 민스트럴 쇼의 가락, 재즈 등 다양한 미국적인 어법과 복리듬(Polyrhythm), 복조성(Polytonality), 음군(Tone Clusters) 등을 사용하여 300여 곡이 넘는 성악곡을 작곡했다. 그는 1930년이 돼서야 미국의 음악계에 알려지게 되었는데, 그를 알리게 된 작품은 《114개 노래》(114 Songs, 1922)이다.²⁰⁾ 이 작품은 미국의 찬송가와 민요 선율을 인용하여 유럽과는 다른 미국 고유의 양식을 드러내고 있으며, 그는 앞에서 언급한 맥도웰과 그리피스와는 분명히 차이가 나는 미국적 음악을 만들었다. “아메리카니스트(Americanists)”라 지칭되는²¹⁾ 아이브스와 같은 부류의 작곡가들은 무어(Douglas Moore, 1893-1969), 베이컨(Ernst Bacon, 1898~), 스틸(William Grant Still, 1895-1978), 해리스(Roy Harris, 1898-1979), 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990) 등이다.²²⁾

아이브스의 뒤를 잇는 코플랜드는 미국의 민속 음악에 관심을 두게 되면서 블루스, 래그타임,²³⁾ 재즈와 같은 미국적 요소를 넣어서 작곡하였다. 이러한 특징은 《오래된 미국노래》(Old American Song, 1950-1952)와 《12개의 에밀리 디킨슨의 시에 붙인 노래》(12 Poems of Emily Dickinson,

19) David McCleery, 김형수, 『클래식, 현대음악과의 만남』 (서울:Phono, 2012), 84.

20) 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 455.

21) 유럽 전통에서 벗어나 미국만의 독자적인 길을 걷는 작곡가들을 찾고자 했던 작곡가들을 “Americanists”라고 불렀다. 그들의 작품에는 음창시가, 래그타임(Ragtime)재즈, 흑인영가, 앵글로 아메리카 민요와 같은 고유한 미국적 요소들이 담겨있다. 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 455. (재인용)

22) 정복주, “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 美國歌曲의 文獻的 研究,” 456.

23) 싱코페이션(Syncopation)리듬을 주로 사용하는 미국의 재즈 피아노 연주 스타일이다.

1950) 등에서 나타난다.

두 번의 세계대전으로 인해 많은 유럽 음악가들이 미국으로 이주하면서 음악은 더 발전할 수 있게 되었다. 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951) 역시 위협을 피하고자 1934년 미국으로 이주하게 되었고 그가 사용한 무조·음렬 음악이 미국 작곡가들에게도 영향을 주었다. 이후 쇤베르크의 영향을 받은 밀턴 배빗(Milton Byron Babbitt, 1916-2011)은 12음렬을 사용하여 《너》(Du for soprano and piano, 1951)와 《2개의 소네트》(Two Sonnets for baritone, clarinet, viola, and cello, 1955)를 작곡했다. 반면 이와 다르게 사무엘 바버(Samuel Barber, 1910-1921)와 같은 신고전주의적 작곡가는 전통적 음악 양식을 추구하였는데, 이들은 명확한 조성과 형식, 19세기의 서정적 선율과 표제를 자신의 음악에 담아내며 청중과의 소통을 우선으로 하였다.²⁴⁾ 바버는 1930년대 말까지 서정적인 선율을 가지고 전통어법을 고수해 왔으며, 현대적인 특징으로는 리듬과 박자의 불규칙성이 드러난다. 1940년대 부터 그의 음악은 무조성, 복조성 등 조성이 모호해지고 불협화음 등의 현대적인 요소들이 더 드러나는 곡들을 작곡하였다.

4) 제4기, 2차 대전 이후부터 현재까지 (1946-)

2차 대전(1939-1945) 이후 미국은 기술의 혁명으로 생산성이 높아지게 되었고, 새로운 가능성을 향한 젊은 세대의 움직임과 신속한 의사소통을 원하는 사람들이 늘어나게 되면서 빠른 경제 성장을 이루게 되었다. 이러한 사회적 변화에 따라 음악도 전통을 바탕으로 두고 새로운 양식을 수용하며 음악적 다원주의 시대에 들어갔다. 미국은 경제 성장으로 인해 많은 수입과 여가를 얻게 된 젊은 세대가 누리는 컨트리 음악과 로큰롤과 같은 팝 음악이 유행하게 된다. 또한, 미국은 비밥(be-bop), 프리재즈(free jazz) 등 새로

24) Donald J. Grout, 민은기 외 5명 번역, 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』 (서울: 이앤비 플러스, 2013), 365.

운 재즈 양식들이 개척되는 반면 래그타임과 뉴올리언스 재즈의 부활, 스윙을 연주하는 등 이전 양식들을 유지하는 양상도 보였다.

클래식 음악 영역에서도 미국은 대학교수로 고용한 작곡가들에게 음악 활동을 위한 후원을 해줌으로써 전통적 양식부터 아방가르드와 실험적인 음악까지 다양한 음악 양식이 나오게 되었다. 작곡가들은 점점 더 복잡해지는 음렬 기법과 기교적이고 비음렬적인 스타일을 가지고 작곡하였고, 새로운 악기를 사용한 음악과 전자음악, 오케스트라용 악기를 사용한 새로운 소리를 사용하였고, 우연성과 불확정성 음악과 인용과 콜라주 등을 바탕으로 작곡하였다. 이처럼 미국음악은 다양한 시도와 현대적 스타일로 인해 더 발전되면서 다양한 스타일의 작곡가들도 나타나게 된다. 바버와 같이 유럽의 전통적 스타일을 추구하는 전통주의 작곡가 듀크(John Duke, 1896-1989), 오페라 위주의 작곡가 아르젠토(Dominick Argento, 1927-2019), 12음열주의 작곡가 네드 로렘(Ned Rorem, 1923-) 등이 있다.²⁵⁾

듀크는 265개의 가곡을 작곡하였는데, 그의 초기 음악에 나타났던 전통적 양식이 1949년 이후부터 그의 음악에 다시 나타나기 시작하였다. 듀크의 전통적 양식에 따라 조성 음악과 낭만적 선율에 집중한 곡은 《바리톤을 위한 5개의 노래》(Five Songs for Baritone, 1949)을 꼽을 수 있다. 아르젠토는 서정적 오페라 작곡가로서²⁶⁾ 13편의 오페라를 작곡하였고 성악곡으로는 11개의 연가곡을 작곡하였다. 그는 조성과 무조성, 12음기법 등을 사용하여 다양하고 자유롭게 작곡했다. 그의 작품으로는 《엘리자베스시대 6개의 노래》(Six Elizabethan Songs, 1957) 등이 있다. 로렘은 1950년에 서정적인 선율과 풍부한 화성을 주로 사용하였다. 그러나, 1960년대부터 기교적이고 복잡한 리듬, 불협화음 등을 사용하였으며, 1960년 후반부터는 12음기법을

25) 문경수, “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로,” 『한국음악 학회논문집 음악연구』, 44-57.

26) Carol Kimball, Song, 채은희 역 『예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서, 상권』, 264.

변용하여 사용하기 시작한다. 이 시기에는 주로 연가곡들을 작곡하였는데, 대표 작품으로는 연가곡 《사랑과 비의 시》(Poems of Love and the Rain, 1963)가 있다.

2. 사무엘 바버의 생애와 가곡 창작

1) 사무엘 바버의 생애

사무엘 바버는 1910년 3월 9일 미국 펜실베이니아 주(Commonwealth of Pennsylvania) 동남부에 있는 도시인 웨스트 체스터(West Chester)에서 태어났다. 6살 때 피아노 레슨으로 시작한 그의 음악교육은 7살 때 작곡이라는 영역으로 확장되면서, 10살 때 그는 짧은 오페레타 《장미나루》(The Rose Tree, 1920)를 작곡하였다. 바버는 그의 이모인 성악가 루이스 호머(Louise Homer, 1871-1947)와 그의 이모부인 가곡 작곡가 시드니 호머(Sidney Homer, 1864-1953)의 영향으로 유럽의 정통 성악 음악을 접하게 되면서 성악에 관심을 더 가지게 된다.²⁷⁾

14살이 되던 해인 1924년에 바버는 커티스 음악원(Curtis Institute of Music)에 입학하게 되면서 전문적인 음악공부를 본격적으로 시작하였는데, 그는 피아노, 성악 그리고 작곡을 동시에 전공하였다. 그의 작곡 스승이었던 로사리오 스칼레로(Rosario Scalerò, 1870-1954)는 바버에게 대위법과 형식을 가르쳤고,²⁸⁾ 이러한 훈련으로 인해 바버는 후기 낭만주의(Neo-Romanticism)²⁹⁾와 신고전주의(Neo-classicism)³⁰⁾의 경향을 보이게 된다.³¹⁾ 커티스에

27) 김미옥, “사무엘 바버의 후기 음악양식 고찰: 《피아노 소나타 Op. 26》의 분석을 중심으로,” 『음악이론연구』 9 (2004), 8.

28) Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 692.

29) 후기 낭만주의(Neo-Romanticism)는 19세기 말부터 20세기 초에 유행한 음악사조이며, 신낭만주의 음악과도 같은 뜻으로 사용된다. 이는 낭만주의의 전통을 계승하고 근대수법을 사용하여 20세기 낭만파적 경향을 가진 음악작품을 뜻하기도 한다. https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000768681 [2020년 10월 12일 접속].

30) 신고전주의(Neo-classicism)는 20세기 전반에 나타난 경향이다. 이는 감정의 과다 표출, 인상주의 등의 모호한 음악성과 형식에 대한 반동으로 일어난 것으로 조성감과 명확한 형식 등 고전적 형식을 사용하였다. https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000741611 [2020년 10월 12일 접속].

31) 김미옥, “사무엘 바버의 후기 음악양식 고찰: 《피아노 소나타 Op. 26》의 분석을 중심으로,” 8.

재학 중이었던 바버는 유럽의 전통적 형식과 서정적인 선율을 바탕으로 조성 안에서 이루어지는 음악을 작곡하면서 자신만의 양식을 만들어냈는데, 이 시기에 작곡된 성악곡으로는 《데이지 꽃》(The Daisies, Op. 2, 1927)와 《후회로 가득찬 내 마음》(With rue my heart is laden, Op. 2, 1928), 《도버해협》(Dover Beach, Op.3, 1931) 등을 작곡하였다. 1928년에 바버는 커티스에서 미국으로 유학 온 이탈리아 출신의 오페라 작곡가인 잔 카를로 메노티(Gian Carlo Menotti, 1911-2007)³²⁾를 만나게 된다. 이들은 작곡가로서 창작적인 아이디어를 논의하면서 서로 개인적인 삶과 음악적으로 깊은 관계를 형성하게 되었고 서로의 인생에 있어서 큰 영향을 주게 된다.

커티스 음악원에 재학 중이었던 1928년 당시 18살인 바버는 《바이올린 소나타 바단조》(Violin Sonata in F Minor, 1928)³³⁾로 콜롬비아 대학으로부터 조셉 번즈 상(Joseph H. Bearn's Prize)을 수상하게 되면서 작곡가로 일찍이 인정을 받게 되었다.³⁴⁾ 이후 그는 메노티와 함께 유럽 여행을 하면서 1931년 이탈리아에서 그의 첫 대규모 관현악 작품인 《소문난 학교》(The School for Scandal, Op. 5)를 작곡하였는데, 그는 1932년에 이 작품으로 또 다시 번즈 상을 수상하게 되었다. 이탈리아에 머무는 동안 바버와 메노티는 아르투로 토스카니니(Arturo Toscanini, 1867-1957)의 집에 초대되었고, 토스카니니는 이후 바버의 인생에 있어서 중요한 영향력을 끼치게 된다.

바버가 졸업하기 직전이었던 1934년에 커티스 음악원의 설립자인 마리 커티스 북(Mary Louise Curtis Bok, 1876 - 1970)은 바버에게 관심을 가지기 시작하였다. 그녀는 바버에게 금전적인 지원과 동시에 그의 작품을 적극적으로

32) 메노티는 16세 때 미국으로 유학을 왔으며 커티스 음악원에 재학 당시 바버를 만나게 된다. 이들은 동성애 성향을 가지고 있었으며, 약 30년동안 카프리쿰에서 함께 생활하면서 이들은 평생 음악적으로 영향을 주며 인생의 동반자 같은 사이가 된다.

33) 이 곡은 작곡가에 의해 분실 또는 파괴되었다. https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Barber#cite_note-6 [2020년 9월 20일 접속]

34) Barbara B. Heyman, "Barber, Samuel," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 691.

으로 홍보하였는데 특히, 출판사 셔머(G. Schirmer)에 바버를 소개해줌으로써 그의 작품은 셔머사에 단독으로 출판되는 계기가 된다.³⁵⁾

1934년 커티스를 졸업한 후, 성악적인 재능도 뛰어났던 바버는 바리톤으로서 NBC 뮤직 길드 시리즈(NBC Music Guild series)에서 첫 독창회를 열었고, 1935년에는 그가 작곡했던 《도버해협》을 직접 초연하고 녹음하기도 하면서 연주자로서 활동하기도 하였다.³⁶⁾ 하지만, 그는 작곡에 집중하기 위해 연주자의 삶을 포기하게 된다.³⁷⁾

바버는 1935년에 풀리처 장학금(Pulitzer Scholarship)과 로마대상(American Prix de Rome Prize)까지 수상하게 되면서 2년 동안 이탈리아로 유학할 기회를 얻게 되었다. 이탈리아에 머무는 동안 그는 《교향곡 1번》(Op. 9)을 1년 만에 완성하였고, 이 곡은 미국 작곡가의 교향곡으로는 처음으로 1937년에 잘츠부르크 페스티벌(Salzburger Festspiele)에서 초연되었다. 이후, 1938년에 토스카니니가 NBC 교향악단(NBC Symphony Orchestra)를 지휘하면서 바버의 《오케스트라를 위한 에세이》(Essay for Orchestra, Op. 12)와 《현을 위한 아다지오》(Adagio for Strings, Op. 11)를 연주하였고, 그를 통해서 바버의 국제적인 위상은 높아지게 되었다.³⁸⁾

1939년은 2차 대전이 발발했던 시기이자, 바버가 커티스 음악원으로 돌아와 교수로 재직하면서 작곡을 가르친 시기이다. 같은 해에 바버는 《바이올린 협주곡》(Op. 14)을 작곡하였고, 이를 기점으로 바버의 음악은 전환기를 맞이하게 되면서³⁹⁾ 이후 그의 작품은 20세기의 다양한 음악 어법들이 나

35) 조한나, “사무엘 바버(S. Baber)의 <은둔자의 노래>(Hermit Songs)에 나타난 음악양식과 연주법,” (서울신학대학교 박사학위논문, 2017), 25.

36) Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 691.

37) <https://paulthomasonwriter.com/category/composer/barber-s/> [2020년 10월 9일 접속].

38) Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 691.

39) 이 시기에 바버는 《바이올린 협주곡》(Op. 14)을 작곡하였으며, 이 작품은 전기와 후기의 전환기에 있던 작품으로서 1악장과 2악장에서는 그의 전기 그리고 3악장에서는 후기 창작 특징을 보여준다. 김미옥, “사무엘 바버의 후기 음악양식 고찰: 《피아노 소나타 Op.26》의

타나게 된다.⁴⁰⁾ 1942년에 그는 미 공군에 입대하게 되면서 2차 대전에 참전하였다. 그는 복무 중에 정부로부터 작곡을 의뢰받게 되어 1943년에 《특공대 행진곡》(Commando March for Band)과 1944년에 공군을 위한 《교향곡 2번》(Op. 19)을 작곡하였다. 《교향곡 2번》은 보스턴 심포니 오케스트라(Boston Symphony Orchestra)와 세르게이 쿠세비츠키(Sergey Koussevitzky, 1874-1951)의 지휘로 초연되었다.⁴¹⁾

1945년에 제대를 한 바버는 커티스 음악원의 설립자였던 마리 북에게 경제적인 지원 말고도 카프리콘(Capricorn)이라 불리는 거주지까지 제공해주었다. 이곳에서 바버는 메노티와 함께 거주하면서 창작 활동에 집중하기도 하였고, 예술가와 지식인들과 교류하였다.⁴²⁾ 이곳에서 그는 《첼로를 위한 협주곡》(Op. 22), 발레 모음곡 《메데아》(Medea, Op. 23), 《피아노 소나타》(Op. 26)을 작곡하였고 성악곡으로는 《녹스빌: 1915년의 여름》(Knoxville: Summer of 1915, Op. 24)과 연가곡 《은둔자의 노래》(Hermit Songs, Op. 29, 1953) 등 다수의 작품을 작곡하였다. 특히, 《피아노 소나타》는 베를린(Irving Berlin, 1888-1989)과 로저스(Richard Rodgers, 1902-1979)가 작곡가 연맹(League of Composers)의 25주년 기념으로 의뢰해서 작곡된 곡으로 호로비츠(Vladimir Samoylovych Horowitz, 1903-1989)에 의해 초연되었다. 성공적으로 끝난 공연은 미국과 유럽에서 수많은 공연으로 이어지게 되었다.⁴³⁾

1951년, 바버는 《교향곡 2번》, 《메데아》, 《첼로를 위한 협주곡》의

분석을 중심으로,” 10.

40) 이희승, “사무엘 바버의 피아노 음악 연구: 전통적 혁신의 대립과 융합을 통해 본 20세기 음악 어법에 관한 고찰,” (연세대학교 박사학위논문, 2013), 18.

41) 이희승, “사무엘 바버의 피아노 음악 연구: 전통적 혁신의 대립과 융합을 통해 본 20세기 음악 어법에 관한 고찰,” 14.

42) Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 691.

43) Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel,” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 691.

녹음 준비를 위해 말코(Nikolai Malko, 1883-1961)에게 지휘수업을 받았으며, 그해 말 독일의 베를린과 프랑크푸르트에서 지휘자로서 잠깐 활동을 하게 된다. 그리고 바버는 1952년 국제음악기구(International Music Council)의 부의장으로 선출되기도 하고, 1962년에 모스크바에서 2년마다 열리는 소련 작곡가 동맹(Congress of Soviet Composers)의 회의에 미국 작곡가로서는 최초로 참석하기도 하였다.

1956년에 바버가 작곡한 오페라 《바네사》(Vanessa, Op. 32)는 1958년에 메트로폴리탄 오페라단(Metropolitan Opera)에 의해 처음 무대에 오르게 되었고 연주는 성공적으로 끝나게 되었다. 2년 뒤 바버는 《바네사》로 풀리처상(Pulitzer Prize)을 수상받게 되면서 그해 말 잘츠부르크 페스티벌에서 첫 미국 오페라로 무대에 오르게 된다. 1959년에 그는 하버드대학교(Harvard University)에서 명예박사 학위 수여 받게 되었고, 1961년에 작곡한 《피아노 협주곡》(Op. 38)으로 1963년에 바버는 또 풀리처상을 수상받게 된다. 풀리처상을 받은 해에 그는 소프라노와 오케스트라를 위한 연주곡인 《안드로마케의 이별》(Andromache's Farewell)을 작곡하기도 하였다.

1966년에 바버가 작곡한 오페라 《안토니와 클레오파트라》(Anthony and Cleopatra, Op. 40)가 초연되었는데, 이후 각색해서 다시 무대 위에 올리는 바버의 노력에도 불구하고 큰 성공을 거두지 못했다. 그는 계속된 창작 활동의 부진과 건강상의 문제와 더불어 1973년 평생의 동반자였던 메노티와의 불화로 인해 함께 살았던 카프리콘 집까지 정리하게 된다. 이러한 이유로 인해 충격을 받은 바버는 이후 창작 활동에 큰 타격을 받았고, 그는 우울증과 알코올 중독에 빠지게 된다. 그는 단지 짧은 형태의 성악곡이나 합창곡, 위촉받은 곡들만 작곡하였으며, 그의 후기 작품에서는 조용하고 사색적인 그의 성향이 드러나기도 한다.⁴⁴⁾ 그는 1978년부터 암 치료를 시작하

44) 이희승, “사무엘 바버의 피아노 음악 연구: 전통적 혁신의 대립과 융합을 통해 본 20세기 음악 어법에 관한 고찰,” 15.

었는데 이 시기에 《세 번째 에세이 오케스트라》(Third Essay for Orchestra, Op. 47)을 마지막으로 작곡한 뒤, 1981년 뉴욕에서 암으로 사망하게 되었다.

2) 사무엘 바버 예술가곡의 음악적 특징

바버는 106곡의 성악곡을 작곡하였으며, 이 중에서 48곡을 발표하고 68곡(분실된 2곡과 미완성된 1곡 포함)은 미발표되었다.⁴⁵⁾ 바버의 작품 중에서 가곡은 많은 비중을 차지하는데, 생애에서 언급한 바와 같이 바버의 가곡 창작은 1939년을 기점으로 이전과 이후로 나누어 설명할 수 있다.⁴⁶⁾ [표 1]에서 확인되는 바와 같이 바버의 초기가곡은 1937년까지 작품번호가 없는 단일가곡 10곡이 작곡되었고, 작품번호가 있는 단일가곡은 《도버해협, Op. 3》에서 확인된다. 작품번호를 가지고 있는 가곡 모음집은 둘로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 여러 명의 시인의 시로 작곡된 가곡 모음집으로 《세 개의 노래, Op. 2》와 《네 개의 노래, Op. 13》가 있고, 또 하나는 한 명의 시인의 시로 작곡된 가곡 모음집으로 《세 개의 노래, Op. 10》이 있다. 특히, 《세 개의 노래, Op. 10》은 조이스의 시를 가지고 세 개의 곡으로 작곡되었는데 이 곡은 단일시인의 시를 가지고 작곡되었다는 조건을 가지고 있지만, 이 작품을 연가곡으로 볼 수 있을지는 의문이다. 그의 1939년 이전 작곡한 가곡들을 정리하면 아래 [표 1]과 같다.

45) Carol Kimball, *Song*, 채은희 역 『예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서, 상권』, 227. (재인용)

46) Barbara B. Heyman, "Barber, Samuel," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 692.

[표 1] 바버의 예술가곡 전기 작품 47)

작품번호	작품명	창작년도	시인
없음	《마리아의 자장가 노래》 (A Slumber Song of the Madonna)	1925	A. Noyes
	《종달새가 있다》 (There's Nae Lark)	1927	A. Swinburne
	《문에서부터 사랑》 (Love at the Door)	1934	J. A. Symonds
	《세레나더》 (Serenader)	1934	G. Dillon
	《사랑의 경고》 (Love's Caution)	1935	W. H. Davies
	《밤 방랑자》 (Night Wanderers)	1935	W. H. Davies
	《달콤한 감옥에서》 (Of that so sweet Imprisonment)	1935	J. Joyce
	《지구와 공기의 끈》 (String in the Earth and Air)	1935	J. Joyce
	《거지의 노래》 (The Beggar's Song)	1936	W. H. Davies
《어두운 소나무 숲에서》 (In the dark Pinewood)	1937	J. Joyce	
Op. 2	《세 개의 노래》 (Three Songs)		
	〈테이지 꽃〉	1927	J. Stephens
	〈후회로 가득찬 내 마음〉	1928	A. E. Housman
	〈베시 밥테일〉 (Bessie Bobtail)	1934	J. Stephens
Op. 3	《도버해협》 (Dover Beach)	1931	M. Arnold
Op. 10	《세 개의 노래》		
	〈비가 내렸다〉	1935	J. Joyce
	〈이제 잠들라〉	1935	
	〈나는 군대의 소리를 듣는다〉	1936	
Op. 13	《네 개의 노래》 (Four Songs)		
	〈베일을 쓴 수녀〉 (A Nun Takes the Veil)	1937	G. M. Hopkins
	〈늙은이의 비밀〉 (The Secrets of the Old)	1938	W. B. Yeates
	〈바로 이 빛나는 밤에〉 (Sure on this Shining Night)	1938	J. Agee
	〈야상곡〉 (Nocturne)	1940	F. Prokosch

47) Barbara B. Heyman, "Barber, Samuel," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 694.

1939년 이전 그의 초기 창작 경향은 대위법적 짜임새, 3부 형식 등 유럽의 전통적 형식을 바탕으로 서정적이고 낭만적인 경향의 곡들을 통해 신고전주의와 후기 낭만주의 경향과 연결해볼 수 있다.⁴⁸⁾ 오스티나토 음형의 반복 또한 그를 신고전주의로 볼 수 있는 모습이다. 또한, 그의 음악은 조표를 제시함으로써 조성 안에 있는 음악임을 보여준다. 리듬은 가사의 운율에 따라 변박과 쉼표를 사용하기도 하면서 다른 요소들에 비해 자유로운 면모를 보여주었다.⁴⁹⁾

위에서 언급한 그의 창작 경향 중 신고전주의와 후기 낭만주의로 볼 수 있는 음악적 내용은 Op. 13 《네 개의 노래》에 포함된 〈바로 이 빛나는 밤에〉에서 확인할 수 있다. B^b장조로 조성이 명확하게 드러나는 이 곡은 A-B-A' 구조의 3부 형식이다. [악보 1]의 마디 2-5를 보면 두 번째 마디에서 성악 선율이 먼저 제시되고 바로 다음 마디에서 반주 선율이 3도 위로 모방하는 대위적인 모습을 볼 수 있으며 서정적인 선율들이 곡의 전반에 반복적으로 나타나게 된다.

[악보 1] 제3곡 〈바로 이 빛나는 밤에〉, 마디 1-7

48) 송주승, 봉정원, “Samuel Barber의 Piano Sonata Op.26의 분석연구,” 132.

49) 윤수경, “미국 예술 가곡의 흐름을 통하여 본 Samuel Barber의 가곡 연구: 작품분석 Op.2 No.1, Op.10 No.2, Op.13 No.4, Op.25,” 11.

Op. 2 《세 개의 노래》 중 제3곡 〈베시 밥테일〉에서는 신고전주의 특징인 오스티나토 음형, 변박 그리고 잦은 쉼표가 나타난다. [악보 2a]의 마디 1-2에서는 오른손이 상행에서 하행으로, 왼손이 하행에서 상행으로 반진행 하면서 나타나는 선율적인 흐름이 하나의 리듬 패턴으로 등장하게 된다. 마디 36-44까지는 총 네 번의 변박이 나타나고, [악보 2b]의 마디 40-41에서는 가사를 강조하기 위해 5분의 2박자로 변박 되면서 반주부에서는 긴 쉼표가 나타나고 있다.

[악보 2a] 제3곡 〈베시 밥테일〉, 마디 1-4

[악보 2b] 제3곡 〈베시 밥테일〉, 마디 40-41

1939년 이후에도 형식과 조성감은 여전히 나타나기도 하였지만, 그의 후기 창작은 불협화음과 반음계, 불확실한 조성 등 20세기 음악 어법들이 나타났다. 20세기 음악 어법을 적극적으로 수용하면서도 전통적인 음악적 경향을 저변에 두었던 1939년 이후 가곡 창작의 내용은 아래 [표 2]와 같다.

[표 2] 바버의 예술가곡 후기 작품 50)

작품번호	작품명	창작년도	시인
Op. 18	《두 개의 노래》 (Two Songs)		
	〈여름 동전 위 여왕의 얼굴〉 (The queen's Face on the Summary Coin)	1942	R.Horan
	〈수도자와 건포도〉 (Monks and Raisins)	1943	J.G.Villa
Op. 24	《녹스빌 : 1915 년 여름》	1947	J.Agee
Op. 25	《누볼레타》 (Nuvoletta)		J.Joyce
Op. 27	《덧없는 멜로디》 (Mélodies passagères)		
	〈왜냐하면 모든 것이〉 (Puisque tout passe)	1950	R.M.Rilke
	〈백조〉 (Un cygne)	1951	
	〈공원 무덤〉 (Tombeau dans un parc)	1951	
	〈종소리가 들린다〉 (Le clocher chante)	1950	
	〈출발〉 (Départ)	1950	
Op. 29	《은둔자의 노래》	1953	Irish text of the 8th-13th Centuries
	〈성 패트릭의 속죄〉 (At Saint Patrick's Purgatory)		
	〈밤의 울리는 교회 종〉 (Church Bells at Night)		
	〈성 이타의 소망〉 (St. Ita's Vision)		
	〈천국 잔치〉 (The Heavenly Banquet)		
	〈십자가에 못 박히심〉 (The Crucifixion)		
	〈바다의 폭풍우〉 (Sea-Snatch)		
	〈난잡함〉 (Promiscuity)		
	〈수도자와 그의 고양이〉 (The Monk and His Cat)		
	〈하나님 찬양〉 (The Praises of God)		
	〈은둔을 향한 갈망〉 (The Desire for Hermitage)		

50) Barbara B. Heyman, "Barber, Samuel," In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 2: 694.

Op. 39	《안드로마케의 이별》 (Andromache's Farewell)	1962	from Euripides: <i>The Trojan Women</i> , trans. J.P.Creagh
Op. 41	《그럼에도 불구하고 여전히》 (Despite and Still)	1968 -1969	R.Graves
	〈마지막 노래〉 (A Last Song)		T.Rilke
	〈나의 도마뱀: 젊은 사랑을 위한 기대〉 (My Lizard: Wish for a Young Love)		R.Graves
	〈황야에서〉 (In the Wilderness)		J.Joyce
	〈외딴 호텔〉 (Solitary Hotel)		R.Graves
Op. 45	《세 개의 노래》 (Three Songs)	1972	G.Keller, trans. J.Joyce
	〈나는 장미를 가꾸고 키웠다〉 (Now I Have Fed and Eaten Up the Rose)		C.Milosz
	〈피아노의 녹색 저지대〉 (A Green Lowland of Pianos)		G.Heym, trans. C.Middleton
	〈오 끝없는, 끝없는 저녁이여〉 (O Boundless, Boundless Evening)		

[표 2]에 정리 제시한 바와 같이 후기 작품들은 작품번호를 모두 가지고 있으며, 초기에 세 개의 작품집을 작곡하였던 그는 후기 작품으로 다섯 개의 작품집과 세 개의 단일 작품을 작곡하였다. 그의 가곡 창작은 전기 작품보다 후기 작품들의 수가 훨씬 많음을 볼 수 있다. 초기와 마찬가지로 후기 가곡 모음집은 여러 명의 시인의 시로 작곡된 《두 개의 노래, Op. 18》, 《은둔자의 노래, Op. 29》, 《그럼에도 불구하고 여전히 Op. 41》 그리고 《세 개의 노래 Op. 45》와 한 명의 시인의 시로 작곡된 《덧없는 멜로디, Op. 27》로 설명할 수 있다. 특히, 《은둔자의 노래, Op. 29》는 8세기에서 13세기 작자불명의 아일랜드 시인들의 시로 작곡되었지만, 신과 자연과 동물을 소재로 삼아 종교적인 내용을 바탕으로 사색하는 한 가지 주제를 가지고 있다.⁵¹⁾ 또한, 제2곡 〈밤의 울리는 교회 중〉은 제1곡과 제3곡을 연결해주는 역할을 하면서 곡의 연결성을 보여주면서⁵²⁾ 《은둔자의 노래, Op. 2

51) 강은혜, “S. Barber의 연가곡 ‘Hermit songs’ 분석 연구 : 피아노 반주법을 중심으로,” (목원대학교 석사학위논문, 2014), 11.

52) 조한나, “사무엘 바버(S. Baber)의 <은둔자의 노래>(Hermit Songs)에 나타난 음악양식과 연주법,” 46.

9》를 연가곡이라고 볼 수 있는 조건들에 부합하게 된다.

1939년 이후 그의 후기 창작은 잦은 전조와 반음계적인 불협화음으로 인해 조성이나 선법으로 보기엔 불분명하지만 중심음은 드러나게 된다.⁵³⁾ 리듬은 전기와 마찬가지로 자유로운 면모를 보였는데 가사 운율에 따라 박자표를 생략하면서 음악을 진행하는 곡들이 나타난다. 또한, 박자표를 사용하지 않지만, 곡 안에서 하나의 박자표기를 유지하지 하는 것이 아니라 수시로 박자가 변화하는 모습이 보이기도 한다. 이러한 20세기적인 음악 어법들로 인해 그의 후기 창작은 프레이징이 불규칙해지면서 주제가 복잡해지는 경향을 보이게 된다.⁵⁴⁾

위에서 언급한 그의 후기 창작의 특징이 잘 나타나는 곡은 Op. 29 《은둔자의 노래》이다. 제1곡 〈성 패트릭의 속죄〉는 A-B-A'의 3부 형식으로 구성되어 있다. 이 곡은 악보에 박자표가 표기되어있지 않고 오른손 악센트의 위치가 매번 달라지면서 예측할 수 없는 박자감을 조성하며 박자가 수시로 변화하는 모습이 나타난다. 또한, 이 곡은 G[#]이 지속적으로 나오다가 C, D를 거쳐 다시 G[#]음으로 돌아오면서 중심음을 보여주고 있다. 마디 1-2에서 제시한 오른손의 8분음표와 왼손의 점4분음표 음형은 이 곡에서 전반적으로 반복되면서 오스티나토의 모습을 보이기도 한다.⁵⁵⁾

53) 송주승, 봉정원, “Samuel Barber의 Piano Sonata Op.26의 분석연구,” 132.

54) 송주승, 봉정원, “Samuel Barber의 Piano Sonata Op.26의 분석연구.” 132.

55) 주성연, “Hermit Songs op. 29 분석 연구를 통한 Samuel Barber의 작품경향 및 어법 연구,” (대전대학교 석사학위논문, 2005), 27.

[악보 3] 제1곡 <성 패트릭의 속죄> , 마디 1-2

Allegretto, in steady rhythm ♩ = 72

(♩ = ♩ throughout all the songs)

제7곡 <난잡함> 은 10마디로 구성된 한도막형식(a-a')의 짧은 구조로 나타나고 있으며, 레치타티보 형태의 모습이 나타나고 있다. 이 곡 역시 박자표가 표기되어있지 않으며, 난잡함을 표현하기 위해 사용된 불협화음으로 인해 조성이 불분명하다.

[악보 4] 제7곡 <난잡함> , 마디 1-3

Sostenuto **Allegro moderato ♩ = 100**

I do not know with whom E-dan will sleep,

3. 제임스 조이스의 생애와 창작세계

1) 시인 제임스 조이스의 생애와 창작세계⁵⁶⁾

소설가보다는 시인이 되고 싶었던 조이스는⁵⁷⁾ 『더블린 사람들』(*Dubliners*), 『젊은 예술가의 초상』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*), 『율리시스』(*Ulysses*), 『피네간의 경야』(*Finnegans Wake*) 등의 소설들을 통해 더 많이 알려졌다. 조이스의 고향인 더블린은 언제나 그의 소설작품의 배경이 되었고, 등장인물들도 모두 더블린 사람들이었다. 가톨릭 교육을 받았던 그는 작품에서 종교적인 색채를 보여주기도 하면서 그의 생애와 그가 살아온 환경이 그의 작품과 밀접한 관계를 형성하게 된다. 조이스의 소설은 상징주의,⁵⁸⁾ 의식의 흐름의 서술기법과 실험적인 모습을 보이며 20세기 문학적 모더니즘의 선구적인 역할을 하였다. 그러나, 본 논문에서 다루게 될 바버의 작품을 이해하기 위해서는 소설가로서보다 시인으로서의 조이스의 생애를 이해할 필요가 있다.

제임스 조이스는 1882년 아일랜드 수도 더블린의 교외인 라드가(Rathgar)에서 태어났다. 그는 가톨릭 신자였던 어머니의 영향으로 1888년 9월에 예수회(Jesuit)에서 운영하는 클롱고우즈 우드 칼리지(Clongowes Wood College)에 입학하였다. 클롱고우즈에서 그가 받았던 가톨릭의 영향은 이후 그의 작품 전반에서 종교적인 색채로 드러나게 된다. 1891년 조이스는 아일랜드의 독립운동가인 찰스 파넬(Charles Stewart Parnell, 1846-1891)의

56) 바버의 가곡에 활용된 제임스 조이스의 생애와 창작세계는 아래의 문헌들을 참고하여 정리한다. 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』 (서울:건국대학교 출판부, 1994); 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』 (서울: 어문학사, 2015)

57) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』 (서울: 어문학사, 2012), 486.

58) 조이스는 프랑스 극작가 졸라(Émile Zola, 1840-1902)와 프랑스 소설가 플로베르(Gustave Flaubert)의 자연주의 영향을 받아 상징주의적 경향이 나타나는데, 현대의 일상에서 일어나는 일들을 우주적이고 신화적인 배경으로 표현하였다. 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』, 18.

서거를 애도하는 단편 시인 『힐리, 너마저도』 (*Et Tu Healy*)를 쓰게 되는데, 이 시는 그의 작품 중 최초로 인쇄된 작품이지만 현존하지 않는다.⁵⁹⁾

조이스는 1893년 예수회에서 운영하는 벨비디어 칼리지(Belvedere College)를 거쳐 1898년 더블린의 유니버시티 칼리지(University College Dublin)에 진학하였다. 이곳에서 그는 이탈리아어, 독일어, 불어, 라틴어, 노르웨이어와 철학을 공부하였고,⁶⁰⁾ 이러한 교육으로 그는 작품에서 여러 나라의 언어를 다룰 수 있는 능력을 키우게 되었다. 조이스는 맨리 홉킨스(Gerard Manley Hopkins, 1844-1889) 교수에게 시를 배우게 되면서, 1901년부터 서정시를 쓰기 시작하였다.⁶¹⁾ 이때 쓴 서정시는 이후 조이스의 시집 『실내악』 (*Chamber Music*)의 일부가 된다.⁶²⁾ 이 외에도 조이스는 여러 편의 논문과 평론을 썼고,⁶³⁾ 희곡과 외국 작품들을 번역하게 되면서 작가로서 정식으로 출발하게 된다.⁶⁴⁾

1902년 조이스는 유니버시티 칼리지에서 현대 언어학으로 문학사의 학위를 취득하게 되었다.⁶⁵⁾ 같은 해에 그는 의학 공부를 위해 파리로 유학갔다가 1903년 어머니의 임종으로 인해 다시 더블린으로 돌아오게 되었다. 1904년 조이스는 아버지 존 조이스가 그의 아내 매리 조이스에게 보낸 편지에 나타난 아버지의 감정을 가지고 시를 쓰게 되었고, 이 시는 이후 『한 푼짜리 시들』 (*Pomes Penyeach*, 1927)에 포함하게 된다.

59) 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』, 15.

60) 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』, 18.

61) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 24.

62) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 3.

63) 유니버시티 칼리지 재학 시절에 조이스는 “연극과 인생”(Drama and Life)라는 제목의 논문을 발표하였다. 또한, 그는 노르웨이의 극작가 입센(Henrik Ibsen, 1828-1906)의 마지막 연극이었던 『우리들 사자가 눈뜰 때』 (When We Dead Awaken, 1899)에 대한 논문을 쓰게 된다. 조이스는 이 논문을 “입센의 신극”(Ibsen's New Drama)이라는 제목으로 『포트나이트리 리뷰』 (The Fortnightly Review)에 게시하였다. 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 3.

64) 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』, 19.

65) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 26.

조이스는 성악에도 뛰어난 재능을 보이면서 1904년에 성악 교육을 받았다. 성악 콩쿠르에서 동상을 받은 조이스는 음악에 관한 관심이 매우 높았고, 성악가가 되어보겠다는 생각을 잠시 하기도 하였다.⁶⁶⁾

조이스는 더블린에서 노라 바나클(Nora Barnacle, 1884-1951)이라는 처녀를 만나게 되는데 노라는 조이스의 뮤즈이자 동반자로서 이후 조이스의 작품에 등장하기도 한다. 이들은 여러 나라를 지나 1905년 오스트리아의 트리에스테로 이주하게 되었고, 조이스는 벨리츠 학교(Berlitz School)에서 영어를 가르치면서 글을 쓰는 작업을 계속하였다. 1905년 조이스는 『실내악』이라는 시집과 『더블린 사람들』을 출판하기 위해 출판사 사장이었던 그랜트 리처드(Grant Richards, 1872-1948)에게 의뢰하였으나 거절당하고 그 이후로도 여러 출판사에 거절을 당하게 된다. 1907년 조이스의 초기 서정 시집이었던 『실내악』은 런던의 한 출판사에 의해 출판되었다. 조이스는 사랑과 이별에 대한 주제를 가진 『실내악』을 음악가들이 가사로 사용해줄 바라면서 썼으며, 실제로 그의 시는 작곡가들에 의해 음악작품이 되었다.⁶⁷⁾

1908년부터 조이스는 걸작의 소설들을 쓰고 출판하면서 소설가로서의 면모가 더 드러나게 된다.⁶⁸⁾ 그는 소설을 집필하면서 시를 꾸준히 썼다. 특히, 1913년에서 1915년 사이에 트리에스테에서 쓴 시, 1915에서 1919년에 취리히에서 쓴 시, 1920년에서 파리에서 쓴 시들은 1927년에 조이스가 쓴 13편의 단편 시집 『한 푼짜리 시들』에 수록되게 된다. 이 시집에 수록된 시들

66) 김학동, 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』, 22.

67) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 8.

68) 1908년 조이스는 『젊은 예술가의 초상』라는 독창적 모더니즘 작품 형태의 소설을 쓰기 시작한다. 1914년 『더블린 사람들』은 그랜트 리처드에 의해서 15편의 단편소설 모음집으로 출판되었다. 같은 해에 그는 『율리시스』를 초안하였고 그의 희곡 『추방된 사람들』(Exiles)을 집필하기 시작하였다. 1916년 조이스는 미국의 출판인이었던 휴브쉬(B. W. Huebsch, 1876-1964)에 의해 『젊은 예술가의 초상』을 출판하게 된다. 1918년 미국의 잡지 『리틀 리뷰』(Little Review)에 『율리시스』가 연재되기 시작되었고, 같은 해에 『추방된 사람들』은 그랜트 리처드에 의해 미국과 영국에서 동시에 출판되었다.

은 조이스가 쓴 소설들의 배경이나 내용이 흡사하다는 특징이 있다.

1916년 『젊은 예술가의 초상』을 출판하고 『율리시스』를 쓰기 시작할 무렵, 조이스는 『자코모 조이스』(*Giacomo Joyce*, 1968)라는 또 다른 시집을 위해 자신이 쓴 단편 시들을 수집하고 시를 썼다. 『자코모 조이스』라는 제목에서 이탈리아 “자코모”는 영어 “제임스”라는 뜻으로 조이스 자신의 이야기를 담은 시이다.⁶⁹⁾ 이 시집은 조이스가 트리에스테에서 영어를 가르칠 때 한 여학생을 에로틱하게 관찰하며 스케치를 한 모음시집이다. 『자코모 조이스』는 비형식적인 산문시이고 사실적 사건과 서정적 표현이 교묘하게 삽입되었다. 이 시에서는 서술과 공백의 배열이 두드러지는데 이러한 작시의 기법은 청중에게 여운을 주면서 상상력을 요구하게 된다. 『자코모 조이스』는 그의 소설 『젊은 예술가의 초상』, 『추방된 사람들』, 『율리시스』 여러 부분에 동화되어 있음을 발견할 수 있다.⁷⁰⁾

1922년 2월 2일에 그의 장편 소설인 『율리시스』⁷¹⁾가 파리의 셰익스피어 앤드 컴퍼니사(Shakespeare and Company)에 의해 출판되었고, 1923년 대작을 위해 집필하기 시작한 『피네간의 경야』(*Finnegans Wake*)은 1939년에 런던과 뉴욕의 출판사에서 정식으로 출판되었다. 조이스는 2차대전으로 인해 1940년에 스위스의 취리히로 돌아가게 된다. 그는 심한 복통으로 인해 1941년에 1월 11일에 십이지장궤양으로 수술을 받았으나 1월 13일에 결국 사망하게 된다. 『자코모 조이스』는 그가 사망하고 난 이후, 1968년에 리처드 엘먼(Richard Ellmann, 1918-1987)에 의한 소개와 함께 바이킹 출판사에서 유고로서 출판되었다.

69) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 515.

70) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 514.

71) 『율리시스』에 대한 찬사와 논쟁은 여전히 계속되고 있다. 이 책은 하루에 일어난 일을 734면에 서술하였으며 영어, 라틴어, 불어, 그리스어 등 다양한 언어들에 함축적인 문장과 난해한 문체들로 구성되어 있다.

2) 조이스 시집 『실내악』 72)

『실내악』은 36개의 시로 구성된 조이스의 초기 장편시집이다. 수록된 시들은 1901년에서 1904년 사이에 쓰여졌다. 시의 내용은 단순하고 명료하며 ‘사랑’을 의인화하여 ‘사랑’과 시의 화자는 동일시된다. ‘사랑’은 애인과 행복을 꿈꾸기도 하고, 애인에 대해 명상을 하고, 애인을 유혹하며, 이별, 재회, 좌절, 고립 그리고 도피로 진행되면서 시의 일관된 주제로 나타난다.⁷³⁾ 『실내악』의 배열은 작시한 년도와는 상관없이 사랑과 이별에 대한 시상에 따라 주제가 나뉜다.⁷⁴⁾ 전반부에 해당하는 1번째부터 16번째 시는 의인화한 ‘사랑’이 극의 화자로 합쳐지면서 연인에게 사랑을 호소하고 행복을 꿈꾸며, 서로 만나는 행복, 이별, 재회, 재결합 등을 겪으면서 연인과 함께 갈 목적지를 발견하게 되는 전개를 갖는다. 후반부가 시작되는 17번째 시부터는 사랑의 적수가 등장하게 되고 ‘사랑’으로 하여금 사랑하는 사람과의 추억에 잠기게 된다. 화자는 이별로 인한 좌절감, 고독, 도피로 진행되고 있으며, 연인이 다시 되돌아오기를 호소하고 있다.

조이스는 시의 음악화를 위해서 시의 내용을 음악적으로 표현하였고, 『실내악』의 시집 안에서 음악과 연관되는 “강을 따라 음악이 들린다”, “온통 부드럽게 연주하고 있다”, “밝은 피아노가 곡을 탄다” “사랑을 향해 연주하는 하프의 탄식을” 등의 시어들이 많이 나온다. 자신의 시가 작곡가에 의해 작곡되길 원했던 조이스는 더블린의 작곡가였던 파머(Geoffrey Molyneux Palmer, 1882-1957)에게 자신의 시에 어울리는 곡을 의뢰하기도 하였다.⁷⁵⁾ 특히, 그는 『실내악』의 14번째 시 「나의 비둘기, 나의 아름다운 자여」(My dove, my beautiful one)와 34번째 시 「이제 잠자요, 오 이제 잠자요」(Sleep now, O Sleep now)를 음악화하고 싶어 했으며, 그의 희

72) 본 내용은 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 48-59. 를 참고하였다.

73) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 52-53.

74) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 457.

75) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 49.

망은 바버에 의해 본 논문에서 분석할 《세 개의 노래》로 이루어졌다.

『실내악』에는 서정시뿐만 아니라 모더니즘의 문학적 경향을 담은 시들도 포함되어 있다. 특히, 36번째 시 「나는 군대의 소리를 듣는다」라는 다른 시들과는 다르게 비 정형시로서 시각적 효과와 함께 “듣는다”, “우렛소리”, “신음하다” 등 청각적 효과를 결합하였다. 이러한 청각적 효과는 시의 후반부에서 “그들은 바다에서 나와 고함치며 바닷가를 달린다.”(They come out of the sea and run shouting by the shore.)와 같이 시각적 효과로 전환하게 된다. 이 시에서 조이스는 1890년대부터 낭만주의의 전통을 깨고 파운드(Ezra Pound, 1885-1972)가 추구한 사상파(Imagism)⁷⁶⁾를 추구하면서 20세기 문학의 새로운 방향을 제시해주었다.⁷⁷⁾

76) 사상파란 구체적이지 못한 애매한 일반 관념을 피하고 하나의 형상을 구체적으로 표현하여, 일상의 정확한 용어에 의한 운율에 중점을 두고, 명확한 심상의 표현을 도모한 영국의 자유시 운동이다.

77) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』, 50-51.

4. 사무엘 바버 《세 개의 노래》(Op. 10) 분석

1) 창작 배경

바버는 1935년 로마의 아메리칸 아카데미(American Academy)에서 2년 동안 공부하면서 조이스의 시집 『실내악』에 수록된 시 중에서 6개를 발췌하여 가곡들을 작곡하였다. 바버는 1935년에 『실내악』의 22번째 시 「달콤한 감옥에서」, 32번째 시 「비가 내렸다」, 34번째 시 「이제 잠들라」 그리고 첫 번째 시 「지구와 공기의 끈」을 가곡으로 작곡하였고, 1936년에 36번째 시 「나는 군대의 소리를 듣는다」 그리고 1937년에 20번째 시 「어두운 소나무 숲에서」를 가곡으로 작곡하였다. 조이스의 창작세계에서 언급한 바와 같이 그의 『실내악』은 연인과의 사랑의 과정을 나타내고 있는 전편과 연인과의 추억에 잠기면서 연인이 다시 되돌아오길 호소하고 있는 후편으로 나뉠 수가 있는데, 「지구와 공기의 끈」을 제외한 나머지 5개 시는 다 후편에 속해있다. 후편의 시 중에서 「비가 내렸다」, 「이제 잠들라」, 「나는 군대의 소리를 듣는다」를 텍스트로 한 가곡들은 《세 개의 노래》로 묶여 1939년에 서머사에 의해 출판되었고, 나머지 3곡 《달콤한 감옥에서》, 《지구와 공기의 끈》 그리고 《어두운 소나무 숲에서》는 작품번호 없이 단일가곡으로 출판되었다.

조이스의 『실내악』 후편에서 《세 개의 노래》에 포함된 시들을 가져왔다는 것은 바버가 세 개의 가곡들을 하나의 작품으로 묶을 때 ‘연가곡’⁷⁸⁾을 염두에 두지 않았을까 하는 추측을 할 수 있다. 사랑과 이별에 관한 내용을 주제로 하는 《세 개의 노래》에서 첫 번째 곡과 세 번째 곡은 c단조로 그리고 두 번째 곡은 3도 낮은 a단조로 나타나며 음악적으로도 연가곡으로 볼 수

78) 두 번째 챕터에 수록된 ‘사무엘 바버 예술가곡의 음악적 특징’에서 언급한 바와 같이 연가곡이라는 것은 시상의 연결성만을 가지고도 말할 수 있지만, 시상의 연결성은 부족하더라도 음악적으로 유기적인 관계를 가지고 있다면 ‘연가곡’이라고 말할 수 있다.

있는 유기적 내용을 예상하게 한다. 바버는 자신의 작품에서 텍스트의 의미를 피아노 반주에서 구현함으로써 시에 맞는 음악을 설정하였고, 특히 텍스트의 리듬에 맞게 음악에서 변박을 사용하였는데⁷⁹⁾ 이러한 특징은 《세 개의 노래》에서도 확인된다.

《세 개의 노래》에서 첫 번째 곡과 두 번째 곡은 1936년 4월 22일 아메리칸 아카데미의 빌라 아우렐리아(Villa Aurelia)에서 바버가 직접 피아노 반주를 하며 초연되었으며, 세 번째 곡은 1937년 3월 7일 필라델피아의 커티스 음악원에서 메조소프라노 로즈 뱀튼(Rose Bampton, 1907-2007)과 함께 연주되었다. ⁸⁰⁾

2) 제1곡 〈비가 내렸다〉

《세 개의 노래》 중 제1곡 〈비가 내렸다〉는 조이스의 시집 『실내악』의 32번째 시를 가지고 작곡되었다. 이 곡에 사용된 시 「비가 내렸다」는 『실내악』의 작품 중에서 이별에 대한 주제를 가지고 있는 후반부의 시로서 앞뒤의 시와 함께 이별의 과정을 그린다. 31번째 시 「오, 그것은 도니카아니 근처였지」(O, it was out by Donnycarney)에서는 그녀를 그리워하는 마음이 드러나고 있고, 그에 이어지는 시 「비가 내렸다」에서 화자는 그녀와의 이별을 짐작하고 있다. 「비가 내렸다」 바로 뒤의 시 「이제, 오, 이제, 이 갈색의 대지에」(Now, O now, in this brown land)는 연인과의 사랑이 끝났음을 인정하고 슬퍼하지 않겠다는 다짐을 하고 있다. 이처럼 「비가 내렸다」는 앞과 뒤의 시와 함께 이별의 과정이라는 하나의 작은 스토리를 만들고 있다.

79) <https://songofamerica.net/song/three-songs-op-10/> [2020년 11월 24일 접속].

80) <https://songofamerica.net/song/three-songs-op-10/> [2020년 11월 24일 접속].

(1) 시 분석

제1곡의 텍스트 「비가 내렸다」는 각 연이 4행으로 구성된 2연의 시이고, 바버는 이를 유절형식으로 작곡했다(표3과 표4 비교 참조). 「비가 내렸다」는 온종일 비가 내리고 있으면서 나뭇잎들이 바닥에 깔린 쓸쓸한 자연의 분위기를 사랑하는 이와의 이별을 짐작하고 있는 화자의 쓸쓸하고 우울한 감정에 대입하고 있다. 1연에서는 화자 또는 대상이 드러나지 않고 비가 내리고 나뭇잎들이 바닥에 깔린 자연에 대한 객관적인 사실만을 이야기하고 있다. 2연이 1인칭 시점이라는 것이 ‘나의’(my) 그리고 ‘내가’(I) 등으로 확인된다. 그뿐만 아니라 화자의 대상인 연인이 ‘사랑하는 이’(my beloved) 그리고 ‘그대’(your)로 등장하는데, 화자는 연인과의 이별을 짐작하고 있으며 이별을 슬퍼하는 자신의 마음이 연인에게 표현되기를 바라고 있다.⁸¹⁾

[표 3] 제1곡 〈비가 내렸다〉 시 해석⁸³⁾

<p>Rain has fallen all the <u>day</u>. O come among the laden <u>trees</u>: The leaves lie thick upon the <u>way</u> Of mem'ries.⁸²⁾</p> <p>Staying a little by the <u>way</u> Of mem'ries shall we <u>depart</u>. Come, my beloved, where I <u>may</u> Speak to your <u>heart</u>.</p>	<p>온종일 비가 내렸다. 오 비를 실은 나무들 사이로 오라. 나뭇잎들이 짙게 깔려 있다. 기억의 길 위에.</p> <p>기억의 길가에 잠시 머문 뒤 우리는 떠나리라. 오라, 사랑하는 이여, 내가 그대의 마음에 말할 수 있는 곳으로.</p>
--	--

81) 본문에서 설명한 바와 같이, 〈비가 내렸다〉에 등장하는 연인에 대한 모습은 31번째 시 「오, 그것은 도니카아니 근처였지」에 등장하는 그녀와 연결되어지는 내용이다. 또한, 〈비가 내렸다〉에서 이별을 짐작하고 있는 모습은 33번째 시 「이제, 오, 이제, 이 갈색의 대지에」에서 암시할 수 있다.

82) 조이스의 원시 「비가 내렸다」에서는 ‘memories’로 사용되었지만, 바버의 곡 〈비가 내렸다〉에서는 언어적인 운율 때문에 mem'ries로 변경하여 사용하였다.

83) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』, 45.

「비가 내렸다」는 운율이 각 행의 끝부분에서 명확하게 드러나고 있다. 1연에서는 1행 day[deɪ]와 3행 way[weɪ]가 -ay[ei]로 그리고 2행 trees[tri : z]와 4행 mem'ries[mɛmərɪz]가 -es[ɪz] 형태로 동일하다. 2연에서는 1행 way[weɪ]와 3행 may [meɪ]가 -ay[ei] 형태로 그리고 2행 depart [dɪpɑ : rt]와 4행 heart [hɑ : rt]가 -art[a : rt] 형태로 또한 동일하다. 그러므로 이 시는 각 연이 abab형태의 십자 각운 구조로 나타난다.

(2) 곡 분석

c단조로 조성이 명확하게 나타나고 있는 제1곡 〈비가 내렸다〉는 코다가 곡 뒤에 수반되는 A-A' 2부 형식으로 작곡되었고, 1연의 음악적 내용을 시의 2연에 약간의 변화를 주어 반복하는 변형된 유절형식으로 작곡하여 비가 오는 풍경과 쓸쓸한 시적 화자의 마음을 동일시하는 시상과 일치하는 구성이라 할 수 있다.

[표 4] 제1곡 〈비가 내렸다〉 구조

시의 구조			곡의 구조		마디	박자	구성	빠르기
행	각운							
1연			전주		1-4	4/4	c단조	보통 빠르기 ♩ = 50
	1-2행	a,b	A	Ⓐ	5-7	4/4		
	3-4행	a,b		Ⓐ'	8	3/2		
2연			간주		13-15	4/4		
	1-2행	a,b	A'	Ⓐ''	16-19	4/4		
	3-4행	a,b		Ⓐ'''	20-23			
			후주		24-26	4/4		
	4행	b	코다		27	4/4		
				28	3/2			
				29	4/4			

성악 성부가 시작하기 전에 네 마디 전주, 2연을 노래하기 전에는 간주가 존재하며 그리고 후주 또한 2연을 노래한 뒤에 등장한다. 그러나 피아노로만 등장하는 후주가 아니라, 2연 4행을 성악 성부가 반복 노래하며 코다로 연장되어 바버의 시 해석, 즉 이별을 받아들이지 않고 사랑하는 이에게 자신의 마음이 전달되기를 희망하는 내용을 후주 확장 형태로 담아내었다(표4, 참조). 다시 말해 전주 이후에 나타나는 A부분은 시의 1연을 그리고 A'부분과 코다는 2연을 노래한다.

〈비가 내렸다〉에 나타나는 abab구조의 십자 각운은 음악적으로 1행과 2행 a+b를 하나의 악절로 묶어 ㉠ 그리고 3행과 4행 a+b를 또 다른 하나의 악절로 묶어 ㉠'로 작곡되었다. 즉, ab의 서로 다른 각운을 가진 1행과 2행을 음악적으로 연결하여 하나의 프레이즈로 구성했다. 두 개의 행을 하나의 프레이즈로 묶은 내용은 2행이 끝나는 마지막 마디에 3/2박자 변박이 등장하면서 3-4행을 노래하는 프레이즈와 구분되어 음악적 단락감이 분명하게 나타난다. 그러므로 1연은 음악적으로 ㉠+㉠'의 구성을 갖는다(표4, 참조). 이 곡은 전체적으로 4/4박자의 곡이지만, 음악적인 단락감을 주기 위해 또는 가사의 긴 음가를 표현하거나 단어를 강조하기 위해 변박을 사용하여 3/2박자로 잠깐 바뀌는 것이 특징이다. 예를 들어, 1연 2행의 '나무들'(trees)의 긴 음가를 각운 처리를 위해 그리고 1연 3행을 시작하는 정관사 'the'를 약박으로 노래하기 위해 마디 8은 3/2박자로 변박하고 못갓춘마디로 3행을 노래한다(악보6, 참조).

마디 1-4의 전주는 오른손의 4+2로 나뉘는 6잇단음표 주요 모티브를 제시한다. 옥타브로 3화음 또는 7화음의 펼친화음과 옥타브도약(4+2)으로 구성된 6잇단음표 모티브는 첫 번째 그리고 다섯 번째 음이 강조된다. 두 번째 마디부터 나타나는 B^b4, C5, B^b4, G4, C[#]5, D5, C[#]5, A^b4의 6잇단음표에 내재된 선율은 1연을 노래하는 마디 5-6 성악선율에서 동일하게 나타나

고 있다(악보5와 악보6 비교 참조). 그러므로 전주를 연주하는 피아노는 6잇단음표에서 첫 번째 음과 다섯 번째 음을 약간의 테누토를 주며 음들을 강조 연주하여 성악 성부 등장을 준비할 필요가 있다.

마디 1-4는 노래 선율을 선행하는 전주의 역할 외에도 피아노 반주는 시가 담고 있는 비 내리는 모습 또한 표현하고 있다. 6잇단음표의 모티브에서 네 번째 음에서 다섯 번째 음으로 도약 하행 그리고 다섯 번째 음에서 여섯 번째 음으로 옥타브 도약 상행하는 것은 빗방울이 땅바닥에 떨어진 후 다시 튕겨 올라가는 것을 연상시킨다. 오른손의 조성을 불명료하게 하는 6잇단음표의 반복적 진행과 대조적으로 두 번째 마디부터 나오는 왼손의 C4 페달 포인트는 이 곡이 c단조의 곡임을 명확하게 제시해주고 있다.

[악보 5] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 1-4

Moderato ♩ = 50

pp dolce e legato

con pedale

빗방울 연상

c단조 곡임을 암시

pochiss. rit. *a tempo*

pp

pochiss. rit. *a tempo*

1연 1행과 2행을 하나의 프레이즈로 노래하는 마디 5-8의 성악선율은 1행의 가사 ‘온종일 비가 내렸다’에 맞게 비와 연관되어 나타난 반주부의 오른손 6잇단음표에 내재된 선율선을 사용하고 있다. 성악선율과 반주의 2:3 헤미올라로 인해 빗방울이 바닥에 떨어지는 형상에 해당하는 6잇단음표의 다섯 번째 음들이 시간차를 가지고 성악 성부에서 등장하게 된다. 또한, 6잇단음표의 첫 번째 음들이 강조되는 모습은 성악 성부의 첫 번째 박과 세 번째 박에 나타나고 있는 ‘비’(Rain), ‘내렸다’(fallen), ‘모든’(all), ‘종일’(day)와 같은 단어들의 강세와 일치된다(악보6, 참조). 다시 말해 바버는 언어적 강세와 음악적 강세를 일치시켰고, 이와 같은 내용은 앞에서 설명한 마디 8의 ‘나무들’(trees)의 긴 음가를 준 형태에서도 확인할 수 있다.

각운이 다른 1행과 2행을 하나의 프레이즈로 구성함에 있어 바버는 서로 다른 동기로 각 행을 시작한다. 1행을 노래하는 마디 5-6의 성악선율은 부점 리듬으로 선율이 순차적으로 진행되는 동기 x와 동기 x', 2행을 노래하는 마디 7-8에서는 5도 하행을 특징으로 하는 동기 y와 동기 y'로 구성되어 있으며, 이 동기들은 성악선율의 전반적인 모티브가 된다. 마디 5-6과 마디 7-8은 1행과 2행의 각운이 다르다는 것을 서로 다른 동기를 통해 음악적으로도 나타내고 있다. 마디 5-6에서 동기 x는 2도上行과 3도 하행을 부점 리듬으로 나타나고 있으며, 동기 x'는 동기 x에 대한 장2도 높은 이도 동형진행으로 나타나고 있다. 이와 달리 마디 7-8에서 동기 y는 동기 x의 부점 리듬을 벗어나고 E^b5에서 2도 하행 후에 A^b4로 4도 도약 하행하고 있으며, 동기 y'는 C5에서 F4로 5도 하행으로 동기 x의 순차적 진행과 대조를 보이면서 음악적으로 다름을 확인할 수 있다. 이처럼 마디 5-6와 마디 7-8의 서로 다른 음악적 동기는 마디 6의 성악 성부에서 셋잇단음표를 사용하여 하나의 프레이즈로 연결했고, 반주도 여전히 동일한 형태로 진행되면서 마디 5-8은 선율적으로 하나의 프레이즈를 형성한다. 마디 8에서는 ‘나무

들'(trees)의 긴 음가와 정관사 'the'를 약박으로 노래하기 위해 변박과 못갓
 춘마디를 사용함으로써 4마디의 긴 프레이즈는 선율적으로 정리됨과 동시에
 새로운 프레이즈를 시작할 수 있게 된다.

[악보 6] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 5-8

1연의 3행과 4행의 내용인 마디 9-12는 4분의 4박자로 다시 돌아오게
 되면서 마디 5-8에서 나타났던 동기들을 변형하여 노래한다. 1연 3행은 1행
 의 선율 작곡을 위해 사용된 동기 x의 음정 확장으로 변형하여 음악적으로
 반복시켰다. 예를 들어 마디 5에서 동기 x의 시작인 단 2도 상행의 모습이
 마디 9에서는 장 3도 상행의 모습으로 바뀌면서 음정이 확장된 형태로 나타
 나고 있음을 볼 수 있다(악보6과 악보7 비교 참조). 이에 반해, 1연 4행에서
 는 2행에 사용된 동기 y를 사용하지 않고 2분음표의 긴 반음계 진행으로 1
 연을 마무리한다. 이는 '기억'(mem'ries)이라는 단어를 강조하기 위함인데,

자연에 대한 객관적인 사실만을 묘사하고 있는 1연에서 4행의 ‘기억’(memories)이라는 단어는 2연에 나올 ‘기억의 길가에 잠시 머문 뒤’라는 내용과 연관되어있음을 암시하며 단어의 의미에 대한 여운을 남기는 역할을 한다. 1행과 2행을 노래하는 성악에 대한 반주는 오른손의 6잇단음표 주요 모티브가 4+2구성이 중요했지만, 마디 9 이하에서는 6잇단음표가 3+3구성으로 나타난다. 1행과 2행에서는 화자의 시선이 비에 머물렀다면, 3행과 4행에서는 나뭇잎들이 바닥에 깔린 모습에 시선을 머물고 있음을 반주의 변화로 보여준다. 다시 말해 화자의 시선이 변화함에 따라 6잇단음표의 구성을 변화시켰다. 더불어 6잇단음표가 왼손에서도 등장하게 되면서 두 성부가 6잇단음표로 서로 다른 멜로디를 노래하고 있다. 마디 9-12에서 성악 성부의 음정이 확장됨에 따라 반주부의 음정도 옥타브 이상으로 확장되고 있는데, 마디 9의 오른손은 F6에서 D^b6을 거쳐 D^b5인 10도 하행으로 음정이 확장되고 있음을 확인할 수 있다. 특히, 마디 11에서 성악 성부의 E[♯]5와 D[♯]5 선율을 화성적으로 채우기 위해 반주부에서는 a단3화음과 d[♯]단7화음을 사용하고 있다. 마디 12부터는 성악선율을 받아 간주를 위한 반주가 시작된다. 오른손에서 옥타브로 나타나는 반음계적 선율선 F[♯]6, G[♯]6, A[♯]6을 중심으로 크레센도 되면서 분위기를 고조시키고 있다.

피아노 간주 시작인 마디 13은 수비토 피아노(*subito pp*)를 사용하여 마디 12와는 대조성을 보인다. 양손의 유니즌으로 연주하는 6잇단음표 구성음 B[♯]6, G[♯]6, A[♯]6, F6, F[♯]6, D6은 한 옥타브 아래에서 반복한다. 6잇단음표의 첫 번째 음인 C7 지속음과 다섯 번째 음인 A^b6 꾸밈음을 사용하여 선율을 만들며 곡의 시작부터 강조되었던 4+2구성을 보여준다. 마디 14 역시 오른손이 4+2구성의 6잇단음표를 보여주지만, 왼손의 4분음표 셋잇단음표가 헤미올라로 등장하게 되면서 크레센도로 나타나고 있는데, 이로 인해 마디 14의 양손은 마디 13과는 달리 2+2+2구성으로 강조된다. 이는 연인과

의 이별이 점차 다가오고 있음을 2+2+2구성의 크레센도를 통해 표현하고 있다. 간주 마지막 마디 15의 세 번째와 네 번째 박에서는 2연의 시작인 마디 16으로 넘어가기 위해 당김음과 ‘크레센도하면서 점차 느리게’(allargando)를 사용하여 프레이즈를 정리시키고 있다.

[악보 7] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 9-15

9 x'' (x에 대한 음정 확장) x'' 의 이도동형진행
leaves lie thick up on the way of

11 *poco rall.*
memories.

13 *a단3화음* *d#단7화음*
pp subito a tempo

14 *cresc.* *poco f* *allarg.*

비가 내리는 자연의 현상에 머물러있었던 1연의 내용과는 달리 2연에서는 연인과의 이별을 짐작하고 있는 화자의 마음이 나타나게 된다. 2연에서는 비가 내리고 있는 내용은 없지만, 1연에서 비가 내리고 있는 모습을 통해 연인을 떠올렸기에 2연에서도 1연과 동일하게 비가 내리고 있음을 표현한 6잇단음표를 사용하게 된다. 2연의 1-2행을 노래하는 마디 16-19에서는 ㉠''부분으로써 마디 5-8의 ㉠와 비슷하다. 마디 5-8과 마찬가지로 마디 16-19에서는 반주부의 6잇단음표에 내재된 선율을 성악 성부가 노래하고 있으며, 6잇단음표의 다섯 번째 음들이 시간차를 가지고 성악 성부에 나타나고 있다.

마디 16-19의 성악선율은 마디 5-8에서 사용되었던 동기들을 가지고 작곡되었다. 2연을 시작하는 '머물다'(Stay-ing)라는 단어의 뜻에 음절로 동기 x를 당김음으로 바꿔 언어적 리듬과 음악적 리듬을 일치시켰다. 이를 제외하면 마디 16-17에서는 마디 5-8과 동일하게 동기 x에 기초하고 있다. 또한, 2행 '기억'(mem'ries)이라는 단어의 운율에 맞게 작곡하기 위해 마디 7의 8분음표로 동음을 반복한 A^b4를 뺀 것을 제외하면 마디 18-19 역시 마디 7-8과 같이 동기 y에 기초하고 있다. 1연 4행에서 등장하였던 '기억'(mem'ries)이라는 단어는 2연 2행에서도 나타나게 되는데 연인과의 이별을 예상하는 화자에게 연인을 향한 자신의 마음을 표현할 수 있는 매개체의 역할을 한다. 2연 1-2행에서 '기억의 길가에 잠시 머문 뒤 우리는 떠나리라'라는 내용을 통해 화자는 연인과 헤어져야 하는 상황이지만 연인에게 우리의 추억을 떠올릴 수 있도록 기억의 길가에 머물라고 말하면서 미련을 버리지 못하고 있음을 추측해볼 수 있다.

마디 19에서는 반주부에서 처음으로 스타카토가 등장하는데 '우리는 떠나리라'라는 가사에 맞게 화자는 연인과 헤어진 것을 스타카토로 표현하고 있다. C음을 4옥타브에 걸쳐 하행 반복하는 c단조의 마침과 f단조의 딸

림음으로 연인과의 이별을 받아들이면서도 미련을 버리지 못하는 이중적 의미를 보여준다. 마디 5-8의 선율선과 동일하게 나타나는 마디 16-17은 첫 번째 음과 다섯 번째 음에 테누토를 주며 연주하는 기법은 동일하지만 연인과 이별한 현실을 표현될 수 있도록 피아노에서 무게감 있는 소리를 내는 것이 특징이다.

[악보 8] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 16-19

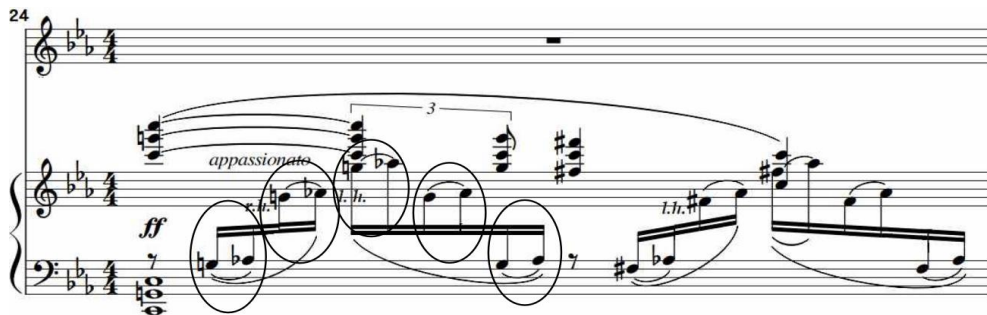
마디 9-10에서 동기 x를 음정 확장으로 변화시키고 부점 리듬은 유지하였지만, 마디 20-21의 성악 성부는 가사의 운율에 따라 부점 리듬 대신 셋잇단음표를 사용하기도 하고 마디 22-23의 음악과 자연스럽게 연결되기 위해 마디 21의 마지막 음을 상행함으로써 클라이맥스를 준비한다. 이런 성악 성부의 변화는 피아노 반주의 오른손이 지금까지 없었던 화음 반주로 노래 성부를 받쳐주는 코랄풍 진행이 나타남으로써 발생한다. 마디 20-21의 피아노 오른손 상성부 선율선은 노래 성부와 차이나는 리듬 그리고 선율선을 갖는다. 바로 이는 2연 3행에서 ‘사랑하는 이’가 화자의 마음에 ‘나뭇잎’(1

연 3행)처럼 깔려있음을 표현하듯이 마디 9-10의 노래 성부 선율선과 동일하다. 그러므로 피아노 반주는 오른손 상성부의 선율 라인이 분명하게 성악 성부 선율선과 대등하게 들리도록 무게중심을 새끼손가락에 두어야 할 것이다. 왼손의 6잇단음표는 오른손의 화음을 뒷받침해주면서 마디 22에 나타나는 더욱 점점 세게(*cresc. molto*)를 더 효과적으로 표현하도록 도와주고 있다. 궁극적으로 마디 20-22까지의 음악은 마디 23에서 ‘마음’(heart)이라는 단어인 F#5음으로 음악이 향하고 있음을 볼 수 있다. 또한, 마디 23의 반주부에서는 성악 성부의 F#5를 받쳐주기 위해 F#7화음의 제 2전위를 길게 지속시키는 동시에 6잇단음표의 내성들이 옥타브로 상행하면서 음악을 증폭시키고 분위기를 고조시키고 있다.

[악보 9] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 20-23

마디 24-29는 피아노 후주가 등장하고 뒤이어 성악 성부가 2연 4행을 반복 노래하는 코다가 등장한다. 옥타브 상행을 크레센도하여 분위기를 고조시켰던 마디 23을 뒤이어 마디 24는 매우 세게(*ff*)와 열정적으로(*appassionato*)를 표현함으로써 분위기를 더 극대화시켜 후주를 마치 피아노 솔로곡처럼 화려하게 치도록 작곡되었다. 마디 24-25의 왼손 베이스는 C 옥타브 화음을 페달 포인트로 지속하고 오른손의 상성부 화음들은 멜로디 라인을 만들고 있으며, 내성부에서 반음 상행 그리고 하행하는 2+2+2구성의 6잇단음표는 왼손과 오른손이 교차 연주된다. 2+2+2구성은 마디 14에서 연인과의 이별이 다가오고 있음을 표현하기 위해 사용되었는데, 마디 24-25에서는 연인과의 이별로 인해 절망하는 화자의 마음을 표현하고 있음을 알 수 있다. 화자는 2연 3-4행에서 연인에게 ‘오라, 사랑하는 이여, 내가 그대의 마음에 말할 수 있는 곳으로’(Come, my beloved, where I may Speak to your heart.)라고 말하면서 연인이 돌아오기를 간절히 바라고 있지만, 화자는 연인이 다시 오지 않을 거라 예상하며 이로 인해 느끼는 절망감을 피아노 반주부에서 극적으로 표현하고 있다.

[악보 10] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 24



마디 24-25에서 양손교차로 나타났던 6잇단음표가 마디 25에 등장하는 지시어 크레센도하면서 점차 느리게(*allargando*)로 인해 템포가 느려지게 되고 마디 26에서는 셋잇단음표로 변화하면서 고조된 분위기를 정리하게 된다. 이에 따라 절망감을 느꼈던 화자의 마음도 조금은 정리가 되는 듯하다. 마디 26의 오른손에 나타나는 화음은 마디 5에서 사용했던 부점 리듬을 사용하여 나타나고 있으며 마디 27로 프레이즈가 연결된다. 마디 27의 첫 번째 박자에 나오는 반주부의 E^b 화음은 두 번째 박자에 나올 성악 성부의 선율을 먼저 제시함으로써 ‘말하다’(Speak)라는 가사를 더 드러내도록 뒷받침하고 있다. 후주 뒤에 코다로 등장하고 있는 마디 27-29는 후주가 나오기 직전인 마디 22-23의 ‘내가 그대의 마음에 말할 수 있는 곳으로’라는 가사를 반복하고 있다. 마디 22-23에서는 성악부의 선율이 상승하고 이를 뒷받침하고 있는 반주부를 통해 연인이 돌아오길 바라는 화자의 마음이 담겨있다면, 마디 27-29는 성악부의 선율이 하행함에 따라 반주부 역시 하행하면서 화음으로만 음악을 진행하면서 연인이 돌아오지 않을 것을 확신하고 마음을 정리하고 있으며, 연인을 향한 화자의 마음만은 전달되기를 바라고 있다. 마디 27에서 E^b 화음과 g^bm 화음이 나타나면서 c 단조로 마무리하는 것처럼 보이지만, 마디 28에서 c의 5도 아래인 f의 화성단음계가 하행진행하면서 f 단조로 마무리한다. 마디 19에서 등장했었던 f 단조는 연인과의 이별에 대해 미련을 버리지 못함을 표현하였는데, 마디 29에서는 연인에 대한 자신의 마음을 정리하려고 하지만 여전히 연인과의 이별에 대한 미련을 버리지 못하고 있음을 나타내며 곡을 마무리한다.

[악보 11] 제1곡 〈비가 내렸다〉, 마디 26-29

26 *sempre allargando* *largamente* *mf* *p*
 Speak to your

f dim. sub. *sempre allargando* *mf* *p*

28 *a tempo* *rit.*
 heart.
a tempo *mf* *rit.* *p*

c단조 c단조

3) 제2곡 〈이제 잠들라〉

《세 개의 노래》 중 제2곡 〈이제 잠들라〉는 조이스의 시집 『실내악』의 34번째 시를 가지고 작곡되었다. 즉, 34번째 시는 제1곡에서 설명했던 하나의 작은 스토리 라인으로 묶인 31번째 시, 32번째 시, 33번째 시의 바로 다음에 나타나는 시다. 조이스는 원래 「이제 잠들라」를 시집 『실내악』을 마무리하는 마지막 시로 구성하였지만, 『실내악』의 1번째 시와 3번째 시가 시의 서곡이듯이 35번째 시⁸⁴⁾와 36번째 시를 종곡의 역할로서 추가되었다.⁸⁵⁾ 이 중에서 36번째 시는 《세 개의 노래》에 제3곡으로 수록된 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉이다.

34번째 시 「이제 잠들라」에 대한 일화가 있는데, 조이스의 절친인 코스그레이브(Vincent Cosgrave)는 조이스의 연인인 노라와 자신이 불륜사이라는 농담을 조이스에게 말하게 되고, 조이스는 노라를 오해하게 된다. 그러나 곧 조이스는 코스그레이브의 장난임을 알게되고, 조이스는 노라와의 오해를 풀기 위해 사과의 편지와 함께 「이제 잠들라」를 그녀에게 보냈고 그녀의 기분을 달랬다.⁸⁶⁾

(1) 시 분석

제2곡의 텍스트인 「이제 잠들라」는 각연이 4행으로 구성된 3연시다(표5, 참조). 「이제 잠들라」는 연인의 불안한 마음을 잠재우기 위한 내용으로, ‘그대’(you)를 안심시키기 위해 화자는 모든 연에서 반복적으로 ‘이제 잠자요’(Sleep now)를 말하고 있다. 2연에 나타난 겨울은 ‘이제 더 이상 잠자지 말아요!’라고 말하고 있지만, 화자는 연인의 불안한 마음을 잠재우기

84) 35번째 시 「온종일 나는 들노라, 신음하는 파도 소리를」의 내용은 신음하는 파도소리와 파도의 단조음에 맞춰 외치는 바람소리를 듣고 있는 화자는 외로운 모습을 나타내고 있다.

85) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』 (서울: 어문학사, 2012), 502.

86) 김종건, 『제임스 조이스 문학 읽기』 (서울: 어문학사, 2015), 55.

위해 키스하며 연인에게 평화와 고요함을 안겨주려고 하고 있다. 「이제 잠들라」는 앞서 언급했던 이별 스토리로 묶인 3개의 시와 연결지어 또 다른 시의 의미를 파악해볼 수 있는데, 연인의 불안한 마음을 잠재우려는 행동은 이별을 부정하기 위한 화자의 모습임을 유추할 수 있다.

[표 5] 제2곡 〈이제 잠들라〉 시 해석⁸⁷⁾

<p>Sleep now, O sleep <u>now</u>, O you unquiet <u>heart</u>! A voice crying "Sleep <u>now</u>" Is heard in my <u>heart</u>.</p>	<p>이제 잠자요, 오 이제 잠자요, 오 그대 불안한 마음이어! “이제 잠자요”외치는 한 가닥 목소리가 나의 마음속에 들리는지라.</p>
<p>The voice of the <u>winter</u> Is heard at the <u>door</u>. O sleep, for the <u>winter</u> Is crying "Sleep no <u>more</u>."</p>	<p>겨울의 목소리가 문간에 들린다. 오 잠자요, 겨울이 “이제 더 이상 잠자지 말아요!” 거스르고 있기에.</p>
<p>My kiss will give peace <u>now</u> And quiet to your <u>heart</u>- Sleep on in peace <u>now</u>, O you unquiet <u>heart</u>!</p>	<p>나의 키스는 이제 평화를 안겨줄지니, 그리고 그대의 마음에 고요를- 이제 편안히 계속 잠자요, 오 그대 불안한 마음이어!</p>

「이제 잠들라」는 32번째 시인 「비가 내렸다」와 같이 각 행의 끝 부분에서 운율이 명확하게 드러나고 있다. 1연에서는 각 행끼리 단어가 동일하게 나타나고 있는데, 1행 now[naʊ]와 3행 now[naʊ]가 -ow[aʊ]로 그리고 2행 heart[ha : rt]와 4행 heart[ha : rt]가 -art[a : rt] 형태로 동일하다. 2연에서는 1행 winter[wintə(r)]와 3행 winter[wintə(r)]가 -er[ə(r)] 형태로 그리고 2행 door[dɔ : (r)]와 4행 more[mɔ : (r)]가 -or(e)[ɔ : (r)] 형태로 또한

87) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』 (서울: 어문학사, 2012), 46.

동일하다. 3연은 1행과 동일한 각운을 가지고 있으며, 이 시는 각 연이 abab형태의 십자각운 구조를 띄고 있다.

(2) 곡 분석

《세 개의 노래》 제2곡 〈이제 잠들라〉는 A-B-A' 3부 형식으로 작곡되었고, 가사의 성격에 따라 음악적 내용에 변화를 주었다. 가사의 성격이 비슷한 1연의 “이제 잠자요”(Sleep now)와 3연의 ‘이제 편안히 계속 잠자요’(Sleep on in peace now)는 느리고 차분하게(Andante tranquillo)로 빠르기가 동일하며 음악적 내용도 A와 A'로 비슷하다. 반면에 가사의 성격이 다른 2연은 “Sleep no more”(이제 더 이상 잠자지 말아요)을 표현하기 위해 좀 더 빠르고 격하게(Piu mosso e agitato)로 빠르기가 변화하고 8도 이상의 도약과 갑작스러운 악상 변화 등 음악적인 내용도 변화하여 변형된 유절형식의 모습을 보여주고 있다.

[표 6] 제2곡 〈이제 잠들라〉 구조

시의 구조			곡의 구조	마디	박자	조성	빠르기
행	각운						
1연			전주	1	4/4	a단조	느리고 차분하게 ♩ = 40-46
	1-2행	a,b	㉠	2-4	4/4→3/4		
	3-4행	a,b	㉠'	5-9	5/8→3/4→ 4/4		
2연			간주	8-11	4/4	A장조→a단조	좀 더 빠르고 격하게 ♩ = 72
	1-2행	a,b	㉡	11-13	4/4	A단조→g#단 조→A장조	
	3행	a	㉢	14-16	4/4→3/4		
	4행	b	㉣	17-19	4/4		
			연결구	20	4/4	a단조	
3연	1-2행	a,b	㉠''	21-23	3/4	a단조	원래 빠르기로 차분하게
	3-4행	a,b	㉠'	24-30	4/4→3/2→ 3/4→4/4		
			코다	29-34	4/4	a단조→A장조	

성악성부가 1연을 노래하기 전에 한 마디 전주, 2연을 노래하기 전에는 네 마디의 간주, 2연과 3연을 연결하는 한 마디의 연결구가 존재하며 그리고 3연이 끝난 뒤에는 네 마디의 코다가 등장한다. 3연 4행의 마지막 ‘heart!’(마음)을 노래하고 있는 동안 나타나는 코다는 연인의 불안한 마음을 표현하고 있지만 점차 연인의 마음에 평화가 찾아오길 바라는 화자의 마음을 표현하고 있다. 즉, 한 마디의 전주 이후에 나타나는 A부분은 시의 1연을 간주 이후에 나타나는 B부분은 시의 2연을 나타내고 있으며, 2연과 3연을 연결하는 연결구 이후에 나타나는 A’부분은 시의 3연을 나타내고 있다.

〈이제 잠들라〉에 나타나는 abab구조의 십자각운은 제1곡 〈비가 내렸다〉와 마찬가지로 ab의 서로 다른 각운을 하나의 프레이즈로 만들기 위해 1행과 2행을 하나의 악절로 묶어 ㉠ 그리고 3행과 4행을 다른 하나의 악절로 묶어 ㉠’로 작곡되었다. 1연에 나타나는 ㉠와 ㉠’의 마지막 마디들은 ‘마음’(heart)이라는 가사로 마무리가 되며 E4로 끝나는 것이 특징이다. 이러한 특징은 3연에서도 동일하게 나타나면서 음악의 통일감을 주며 프레이즈 간의 음악적 단락감을 분명하게 드러내고 있다. 2연 역시 a+b를 하나의 프레이즈로 만들기 위해 1행과 2행을 하나의 악절 ㉠로 만들었으나, 3행과 4행에서는 하나의 악절로 만들지 않고 3행과 4행을 각각 나누어 4행의 “이제 더 이상 잠자지 말아요”(Sleep no more)를 3번 반복하면서 긴 프레이즈를 만들었다. 따라서 1연과 3연은 음악적으로 ㉠+㉠’와 ㉠’+㉠’의 구성을, 2연은 ㉠+㉠+㉠’의 구성을 갖는다(표6, 참조). 4/4로 시작하고 있는 이 곡은 12번의 변박이 나타나고 있으며, 이는 연인의 불안한 마음을 표현함과 동시에 가사의 음가를 표현하거나 단어를 강조하기 위해 사용되었다. 예를 들어, 연인의 불안한 마음을 표현하기 위해 마디 1-8은 4번의 변박이 나타나고 있으며, 마디 5에 등장하는 ‘목소리’(voice)를 강조하기 위해 부정관사 ‘A’를 약박으로 마디 4에 등장하는 ‘마음’(heart)이라는 단어의 음가를 표현하기 위해

강박에 나오게 되면서 그로 인해 단어가 강조가 되었다(악보12, 참조).

한 마디의 짧은 전주로 시작하는 〈이제 잠들라〉는 장2도의 불협화음이 지속음으로 나타난다. 피아노(*p*)로 시작하는 첫 번째 마디는 성악선율이 나오기 전까지 곡의 분위기를 만들고 있으며, 이후에 나올 ‘이제 잠자요’(Sleep now)라는 가사와 어울리도록 먼저 고요한 분위기를 형성함과 동시에 연인의 불안한 마음을 불협화음으로 표현하고 있다. 서로 다른 각운을 가진 1행과 2행을 하나의 프레이즈로 노래하고 있는 마디 2-4의 성악선율은 1행의 동기 *x*와 2행의 동기 *y*로 구성되어 있으며, 동기 *x*와 동기 *y*는 곡 전반에서 다양하게 변형되어 나타나게 된다. 두 번째 마디에 등장하는 성악선율은 3도 하행의 동기 *x*로 구성되어 있으며, 이러한 동기 *x*는 같은 마디에 등장하고 있는 반주부와 성악선율에서 3도 상행으로 반진행하여 나타나게 된다. 동기 *x*는 ‘이제 잠자요’(Sleep now) 가사의 모티브가 되어 곡의 전반에서 연인의 불안한 마음을 잠재우기 위한 동기로 사용된다. 마디 3-4에 등장하는 동기 *y*는 E5에서 E4로 8도 순차 하행하고 있으며, 이는 다른 각운을 가지고 있는 동기 *x*와 음악적으로도 다른 동기를 가지고 있음을 알 수 있다. 이러한 동기 *x*와 동기 *y*를 하나의 프레이즈로 연결해주는 장치는 없지만 ‘heart’(마음)라는 가사가 E4로 끝나는 행마다 등장하고 있는 동기 *y*로 인해 프레이즈를 구분할 수 있게 된다. 〈이제 잠들라〉에서는 긴 음가를 표현하거나 단어를 강조하고 또한, 화자의 불안한 마음을 나타내기 위해 변박을 사용하고 있는데, 마디 3-4에서는 ‘너’(you)와 ‘마음’(heart)를 정박에다가 두고 ‘불안한’(unquiet)의 이중모음 ui[waɪ]를 길게 표현하기 위해 그리고 ‘unquiet heart’(불안한 마음)이라는 의미를 표현하기 위해 3/4박자로 변박하여 나타나고 있다(악보12, 참조). 잣은 쉼표의 사용하는 반주부에서는 성악선율과는 어긋난 형태로 음악이 나타나고 있으며, 이처럼 반주부가 성악선율의 메아리처럼 등장하고 있는 형태는 성악선율의 중요한 단어들 더 집중되도록

만든다. 예를 들면, 반주부의 쉼표로 인해 마디 2-4에 나타나고 있는 ‘잠자요’(Sleep), ‘마음’(heart)이라는 단어들에 강조되는데, 불안한 마음은 잊고 이제 잠자라고 말하고 있는 가사의 분위기를 만들기 위해 반주부에서는 성악선율보다 작게 연주해야 한다.

[악보 12] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 1-4

The musical score is for the piece 'Sleep now, O you un-quiet heart!'. It is marked 'Andante tranquillo' with a tempo of 40-46. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The vocal line (treble clef) starts with a rest in measure 1, then enters in measure 2 with the lyrics 'Sleep now, O you un-quiet heart!'. The piano accompaniment (grand staff) begins in measure 1 with a piano (*p*) dynamic and a 'con pedale' instruction. The score includes two rhythmic motifs: '동기 x' (Motif x) and '동기 y' (Motif y). Motif x is a quarter note followed by an eighth note, and Motif y is a quarter note followed by a half note. The piano part features a descending line of chords in measures 2-4, corresponding to the lyrics.

1연의 3행과 4행의 내용을 지닌 마디 5-9에서는 마디 2-4에서 사용하였던 동기들을 변형하여 노래하고 있다. 마디 6에서는 두 번째 마디에 등장하는 가사 ‘이제 잠자요’(Sleep now)가 다시 등장하게 되면서 동기 x를 동일하게 사용하였고, 마디 7-8에 등장하는 가사 ‘나의 마음속에 들리는지라’(Is heard in my heart)를 표현하기 위해 동기 y의 음정 확장으로 변형된 동기 y’가 E5를 거쳐 G5에서 E4까지의 10도 순차 하행으로 나타나게 된다(악보12와 악보13 비교 참조). 마디 5-9에서는 3번의 변박이 나타나는데, 마디 2-4와 마찬가지로 연인의 불안한 마음을 표현하면서 중요한 단어들에 정박으로 배치하기 위해 변박을 사용하고 있음을 볼 수 있다. 예를 들면, 5/8박자로 변박된 마디 5에서는 ‘목소리’(voice)라는 단어를 정박으로 노래하기 위해 부정관사 ‘a’를 약박 처리를 하여 못갖춘마디로 프레이즈가 시작되고 있

다. 마디 8에서는 ‘마음’(heart)을 정박으로 노래하기 위해 4/4박자로 변박되고 있으며, 또한 피아노 반주부의 쉼표 사용으로 성악선율이 강조되고 있음을 볼 수 있다. 마디 8에서의 ‘마음’(heart)은 연인의 불안한 마음을 달래주는 화자의 마음을 표현하기 위해 5박자로 길게 표현되고 있음과 동시에 마디 8에서 피아노 간주가 시작된다. 마디 8-11의 간주 부분에서 마디 8-9는 마디 1-7의 연장선으로서 1연에 나타나는 시상의 분위기를 이어나가고 있다. 연인의 불안한 마음을 화자가 달래줌으로써 마디 8에서는 안정감을 찾은 듯 연인의 모습을 a단조의 차용화음으로 A장조가 잠시 등장하지만, 마디 9에 다시 나타나는 a단조를 통해 여전히 연인의 불안한 마음이 드러나고 있음을 확인할 수 있다.

[악보 13] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 5-9

The musical score consists of three systems. The first system (measures 5-7) features a vocal line in 5/8, 3/4, and 4/4 time signatures. The lyrics are: "A voice cry - ing 'Sleep now' is heard in my". Above the vocal line, there are annotations: "동기 x" above measure 6 and "동기 y'" above measure 7. The piano accompaniment is in 5/8, 3/4, and 4/4 time signatures. The second system (measures 8-9) features a vocal line in 4/4 time with the lyric "heart." above measure 8. The piano accompaniment is in 4/4 time, with dynamic markings *mf* and *pp*. Below the piano part, there are annotations: "A장조" under measure 8 and "a단조" under measure 9.

연인의 불안한 마음을 달래기 위해 ‘이제 잠자요’(Sleep now)라는 모티브를 사용했던 1연의 내용과는 달리 2연에서는 ‘이제 더 이상 잠자지 말아요’(Sleep no more)라는 겨울의 목소리가 등장하게 되면서 불안한 연인의 마음을 더 증폭시키고 있으며, 이러한 1연과 2연의 서로 다른 분위기를 음악적으로도 다르게 표현되었음을 확인할 수 있다(악보12와 악보14 비교 참조). ‘좀 더 빠르고 격하게 ($\downarrow = 72$)’로 템포가 전환되는 마디 10-11의 간주는 2연이 등장하기 전에 곡의 분위기를 먼저 제시하고 있다. 마디 10의 첫 번째 박에 등장하고 있는 3박자의 긴 화음은 1연의 내용을 마무리하면서 네 번째 박에 나타나는 32분음표의 동기 z 를 준비하고 있다. 포르테(f)로 등장하고 있는 동기 z 는 A4, B4와 C6, B5로 구성되어 10도 도약이 나타나게 되면서 1연과는 전혀 다른 분위기를 만들고 있다. 동기 z 는 2연에서 총 4번 등장하고 있으며, “이제 더 이상 잠자지 말아요!”(“Sleep no more.”)라고 말하고 있는 ‘겨울’(winter)의 모티브가 되어 바람을 연상시키고 있다. 동기 z 를 뒤이어 바로 등장하고 있는 동기 x 는 1연의 ‘이제 잠자요’(Sleep now) 모티브를 사용하고 있지만, 해결되지 않는 불협화음의 사용과 스포르잔도(sf)에서 피아노(p)의 급작스러운 악상 변화로 인해 이전보다 더 불안해하는 연인의 마음을 표현하고 있음을 추측할 수 있다. 마디 11의 성악선율은 동기 z 를 변형하여 9도 도약으로 나타나고 있는데, 동기 z 와 마찬가지로 ‘겨울’(winter)의 모티브가 되어 겨울의 등장을 성악선율에서 표현하고 있다. 마디 11에서부터 D $^{\#}$ (E b)과 G $^{\#}$ 의 임시표들이 등장하면서 마디 13에서는 g $^{\#}$ 단조로 전조 되어 나타나게 되면서 겨울의 바람 소리를 증폭시키고 있다.

[악보 14] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 10-13

4/4박자로 변박 되어 나타나는 마디 17-18은 마디 10에 사용된 동기 z의 박자를 2배 늘린 16분음표로 10도 도약하고 있는 동기 z'가 오른손과 왼손에 등장하고 있다. 이는 3번 반복하고 있는 2연 4행의 가사 “이제 더 이상 잠자지 말아요!”(“Sleep no more.”)를 강조함으로써 마디 10에서 등장했던 급작스러운 악상 변화보다는 성악선율의 부드러운 선율선을 받쳐주고 있다. 성악 성부의 가사 ‘잠자요’(Sleep)와 ‘더 이상’(more)의 긴 음가를 표현하기 위해 마디 17에서는 4분음표와 16분음표를 붙임줄로 연결하여 박자를 늘렸으며, 마디 18에 등장하는 지시어 크레센도하면서 점차 느리게(*allargando*)를 통해 템포를 점차 정리하게 되면서 마지막으로 외치고 있는 마디 19의 “이제 더 이상 잠자지 말아요!”(“Sleep no more.”)를 강조함과 동시에 다음 프레이즈를 준비할 수 있도록 마무리하고 있다(악보15, 참조).

[악보 15] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 17-19

겨울이 연인에게 “이제 더 이상 잠자지 말아요!” (“Sleep no more.”)라고 말하는 2연의 내용과는 달리 3연에서는 1연에 등장했던 화자가 다시 등장하면서 연인의 불안한 마음을 달래기 위해 ‘이제 편안히 계속 잠자요’(Sleep on in peace now)라고 말하며 1연에 등장했던 동기 x와 동기 y가 다시 나타나게 된다. 서로 다른 성격의 내용을 가진 2연과 3연을 음악적으로 연결하기 위해 마디 20에서는 2연과 3연의 연결구 역할을 하고 있음을 확인할 수 있다. 마디 19의 네 번째 박과 이음줄로 연결되어 나타나는 마디 20의 dm 화음은 2연의 프레이즈를 마무리하고 있으며, 뒤이어 등장하는 오른손의 B3은 마디 20에서 못갓춘마디로 등장하고 있는 성악선율 ‘나’(My)와 연결되어 하나의 프레이즈로 등장한다. 특히, 마디 20에 등장하는 B3은 마디 1에 등장하는 장2도의 지속음과 동일한 역할을 하고 있으며, 뒤에 나올 성악선율의 분위기를 만들고 있다(악보12와 악보16 비교 참조). 원래빠르기로 차분하게(Tempo

I, tranquillo)로 돌아온 마디 21-23의 성악선율은 마디 2-4에서 사용된 동기들을 가지고 작곡되었으며, 3연을 시작하고 있는 주어 ‘키스’(kiss)의 긴 음가를 표현하기 위해 ‘나의’(My)를 마디 20의 못갓춘마디로 시작하면서 ‘키스’(kiss)를 2분음표로 배치하였다. 마찬가지로 마디 22에 등장하는 ‘평화’(peace)와 ‘이제’(now)의 긴 음가를 표현하기 위해 ‘줄 것이다’(will give)를 못갓춘마디로 시작하고 있다. 마디 21-22는 모두 동기 x를 바탕으로 작곡되었는데, ‘나의 키스’(My kiss)와 ‘줄 것이다’(will give)는 동기 x의 반진행으로 나타나며 ‘이제 평화를’(peace now)는 3도 하행의 동기 x를 4도 하행하여 확장된 형태로 나타나게 된다. 이처럼, 1연에서 등장하는 동기 x를 3연에서도 사용함으로써 1연의 ‘이제 잠자요’(Sleep now)와 같이 3연의 ‘나의 키스’(My kiss)는 연인의 불안한 마음을 달래기 위해 사용된다. 3연 2행의 ‘고요’(quiet)라는 단어의 의미를 강조하기 위해 마디 23의 성악선율이 E5에서 B4로 4도 하행으로 나타나는 것을 제외하면 마디 22-23 역시 마디 2-4와 같이 동기 y에 기초하고 있다. 1연 2행에서는 부정을 의미하는 접두사 ‘un-’을 붙여서 ‘불안한’(unquiet)으로 등장했다면, 3연 2행에서는 ‘un-’을 생략하고 ‘고요’(quiet)로 등장하게 되면서 연인의 불안한 마음이 고요를 찾길 바라는 화자의 간절한 마음을 추측할 수 있게 된다. 즉, 3연 1-2행에서 화자는 겨울의 등장으로 혼란스러웠던 연인에게 나의 키스가 마음의 고요를 줄 것이라고 말하면서 연인을 안심시키고 있음을 확인할 수 있다.

마디 21에 나타나는 반주부의 오른손은 동기 x가 반진행하는 선율로 나타나고 있는 마디 2의 오른손과 동일하게 나타나고 있으며, 마디 21의 왼손에서는 16분음표의 펼침화음을 사용함으로써 마디 2의 왼손과는 다르게 변형되어 나타나고 있다. 마디 21의 왼손에 나타나고 있는 16분음표는 겨울이 연인에게 더 이상 잠자지 말라고 외치고 있는 마디 17의 오른손에 등장하는 동기 x’를 사용함으로써 겨울의 소리로 인해 여전히 영향받고 있는 연인의 모습을

나타내고 있으며, 오른손에서는 동기 x를 사용하면서 불안해하는 연인을 키스로 안심시켜주려는 화자의 모습을 추측할 수 있다.

[악보 16] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 20-23

Tempo I, tranquillo

20 *p* 동기 x 동기 y

My kiss will give peace now And quiet to your heart

pp

→ 3연 시작 *con pedale*

마디 4-9의 성악 성부 멜로디를 동일하게 사용하고 있는 마디 25-30의 성악 성부는 운율과 음절에 따라 박자의 변화를 주면서 박자가 확장되고 있음을 확인할 수 있다. 즉, 마디 25-30의 성악 성부에서는 마디 4-9의 성악 성부에 등장하는 동기 x와 동기 y'가 동일하게 나타나고 있다. 마디 25에 등장하는 동기 x는 '이제 평화를'(Peace now)이라는 가사를 통해 마음이 불안한 연인에게 평화가 찾아오길 바라는 화자의 모습과 마디 26-30에 등장하는 동기 y'는 '오 그대 불안한 마음이여!(O you unquiet heart!)'라는 가사를 통해 화자는 연인의 마음이 안정되기를 진심으로 바라고 있지만, 여전히 연인은 불안한 마음임을 추측할 수 있다. 마디 26의 반주부에서도 점2분음표마다 CM화음, bm화음 그리고 EM화음으로 조성이 계속 바뀌고 있음을 통해 여전히 불안한 마음을 가지고 있는 연인을 추측해볼 수 있다.

[악보 17] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 25-28

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand).
 - Measure 25: Vocal line starts with 'peace now.' and '동기 x'. Piano accompaniment features chords in the right hand and moving lines in the left hand.
 - Measure 26: Vocal line continues with 'O you un - qui - et' and '동기 y','. Piano accompaniment continues with similar textures.
 - Measure 27: The tempo marking 'rall.' appears above the vocal line and below the piano accompaniment.
 - Measure 28: The piece concludes with a final chord in the piano accompaniment.

피아노 후주가 시작되는 마디 29-34는 ‘급속히’(agitato), ‘진정시키듯’(calmando), ‘차분하게’(tranquillo)와 같은 지시어와 mf, p, pp와 같이 다이내믹의 변화가 나타나는데, 이는 연인의 불안한 마음을 여전히 표현하고 있지만, 연인에게 마음의 평화가 찾아오기를 바라는 화자의 마음을 코다를 통해 표현하고 있다. 특히, a단조로 시작했던 이 곡이 A장조로 마무리하게 되면서 연인을 향한 화자의 마음을 표현하면서 긴 여운을 남기고 있다.

[악보 18] 제2곡 〈이제 잠들라〉, 마디 29-34

Musical score for measures 29-34. The score is in 4/4 time and consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand).
 - Measure 29: Vocal line starts with 'heart!' and 'a tempo'. Piano accompaniment begins with 'agitato' and 'mf 동기 z'.
 - Measure 30: The tempo marking 'calmando' appears above the piano accompaniment.
 - Measure 31: The tempo marking 'tranquillo' appears above the piano accompaniment.
 - Measure 32: The dynamic marking 'p' appears below the piano accompaniment.
 - Measure 33: The dynamic marking 'pp' appears below the piano accompaniment.
 - Measure 34: The piece concludes with a final chord in the piano accompaniment, labeled 'A장조'.

4) 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉

《세 개의 노래》 중 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉는 조이스의 시집 『실내악』의 36번째 시를 가지고 작곡되었다. 『실내악』의 작품 중 마지막 시로 구성된 「나는 군대의 소리를 듣는다」는 다른 시들과는 달리 비 정형시로 작시 되었다. 이 시의 내용은 자신을 홀로 남겨 두고 떠나버린 연인에 대한 화자의 분노와 절망감을 전쟁에 비유하고 있으며, 앞서 『실내악』에 대한 설명에서 언급했듯이 이 시는 청각적 효과와 시각적 효과를 결합하게 되면서, 3연에서 청각적 효과가 강력한 시각적 효과를 바뀌게 됨을 확인할 수 있다.

(1) 시 분석

제3곡의 텍스트 「나는 군대의 소리를 듣는다」는 각 연이 4행으로 구성된 3연 시다. 「나는 군대의 소리를 듣는다」는 전쟁과 관련된 ‘군대’(army), ‘검은 갑옷’(black armour), ‘전투 구호’(battle-name) 등의 단어를 사용하여 시상을 전개하고 있다. 1연에서는 진격하는 군대의 모습과 소리를 연상시키고 있고, 2연에서는 전투 구호를 외치는 군대 소리에 신음하는 화자가 느끼는 괴로움을 나타내고 있으며 그리고 3연에서는 의기양양한 군인들의 모습과 사랑하는 연인이 떠나간 상황에 절망하고 탄식하는 화자의 모습이 대조적으로 나타나고 있다. 즉, 「나는 군대의 소리를 듣는다」는 ‘군대’라는 강렬한 이미지로 잃어버린 사랑을 나타내고 있음을 확인할 수 있다.

[표 7] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉 시 해석⁸⁸⁾

<p>I hear an army charging upon the <u>land</u>, And the thunder of horses plunging, foam about their knees: Arrogant, in black armour, behind them <u>stand</u>, Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.</p> <p>They cry unto the night their battle-<u>name</u>: I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter. They cleave the gloom of dreams, a blinding <u>flame</u>, Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.</p> <p>They come shaking in triumph their long, green <u>hair</u>: They come out of the sea and run shouting by the shore. My heart, have you no wisdom thus to <u>despair</u>? My love, my love, my love, why have you left me alone?</p>	<p>나는 땅 위로 군대가 진격하는 소리를 듣는 다, 그리고 돌진하는 말들의 우렛소리, 그들의 무릎 주변의 물거품 소리를, 전차병들이 오만하게, 검은 갑옷을 입고, 그 들 뒤에 서 있다. 말고삐를 무시하며, 휘추리를 휘두르며.</p> <p>그들은 밤을 향해 외친다, 그들의 전쟁 구 호를. 나는 잠 속에 신음한다, 멀리 그들의 맴도 는 큰 웃음소리를 들을 때. 그들은 음울한 꿈을 쫓는다, 한 가닥 눈부 신 화염, 썩그랑 울리며, 모루 위에서 마냥.</p> <p>그들은 길고 푸른 머리카락을 의기양양 흔 들며 다가온다. 그들은 바다에서 나와, 해변가를 고향치며 달린다. 나의 심장이여, 그대는 이토록 절망에 대처 할 지혜는 없는고? 나의 사랑, 나의 사랑, 나의 사랑, 왜 그대 는 나를 홀로 내버려 두었는고?</p>
---	---

88) 김종건, 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』 (서울: 어문학사, 2012), 47-48.

각 행의 끝부분에서 운율이 명확하게 드러나고 있는 「비가 내렸다」와 「이제 잠들라」와는 달리 「나는 군대의 소리를 듣는다」는 각 연의 1행과 3행에서만 운율이 드러나고 있다. 1연에서는 1행 land[lænd]와 3행 stand[stænd]가 -and[ænd] 형태로 2연에서는 1행 name[neim]와 3행 flame[fleim]이 -ame[eim] 형태로 그리고 3연에서는 1행 hair[her]와 3행 despair[dr'sper]이 -air[er] 형태로 동일하다.

(2) 곡 분석

[표 8] 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉 구조

시의 구조			곡의 구조	마디	박자	조성	빠르기	
행	각운							
1연			전주	1	4/4	C단조	빠르고 격렬하게 ♩ = 116	
	1-2행	a,-	㉠	2-9	4/4→2/4→5/ 8→4/4→3/4			
	3-4행	a,-	㉡	10-16	3/4→4/4			
			간주	17-20				
2연	1행	a,-	㉢	21-24	4/4			
	2행	-	㉣	25-28				
	3-4행	a,-	㉤	29-38				
3연	1-2행	a,-	㉥'	39-46				4/4
			연결구	46-47				
	3행	a	㉦	48-51				
	4행	-	㉧	52-59				
			코다	57-62				
							음길이를 충분히 더 끌어서 ♩ = 84	
							원래 빠르기로	

성악 성부가 1연을 노래하기 전에 한 마디 전주, 1연과 2연 사이에는 4마디의 간주, 2연과 3연 사이에는 연결구가 존재하며 그리고 3연이 끝난 뒤 6마디의 긴 코다가 등장한다. 3연 2행까지는 군대의 모습과 소리를 묘사하는 내용이 나타나지만 3연 3행부터는 자신을 떠나간 연인에 대해 화자의 마음이 드러나게 되면서 템포가 느려지게 된다. 느려졌던 템포가 3연 4행까지 지속되다가 코다에서 원래 빠르기로 돌아오게 되고, 간주에서 등장했던 모티브가 재등장하게 되면서 곡이 마무리된다(표8, 참조). 다시 말해 전주 이후에 나타나는 A부분은 시의 1연을 B부분은 시의 2연을 C부분은 시의 3연을 나타내고 있으며, A와 B사이의 간주, B와 C사이의 연결구 그리고 C이후에 코다가 나타나는 구조이다.

〈나는 군대의 소리를 듣는다〉는 비 정형시로 작곡되었고, 각운은 각 연의 1행과 3행에서만 나타난다. 군대의 모습을 나타내는 내용과 화자가 등장하는 내용으로 구분되는 이 곡은 가사의 내용에 따라 또는 이에 따른 음악적인 내용에 따라 악절을 나눌 수 있다. 군대의 모습을 청각적으로 묘사하고 있는 1연에서는 1행과 2행이 음악적으로도 동일한 모습을 가지고 있기에 하나의 악절로 묶어서 ㉠, 군대의 모습을 시각적으로 묘사하면서 1행과 2행과는 다른 음악적인 모습이 나타나는 3행과 4행을 하나의 악절로 묶어서 ㉡로 나타나고 있다. 2연에서는 군대의 모습을 청각적으로 묘사하고 있는 1행, 전쟁구호 소리로 인해 잠 속에서 신음하고 있는 화자가 등장하는 2행 그리고 다시 군대의 모습을 시각과 청각으로 묘사하고 있는 3행과 4행을 음악적으로도 각각 구분 지어 설명될 수 있기에 1행은 ㉢, 2행은 ㉣ 그리고 3행과 4행은 ㉤로 나타나고 있다. 3연에서는 군인을 시각과 청각으로 묘사하고 있는 1행과 2행을 악절 ㉥'로 3행과 4행에서는 잃어버린 사랑에 대한 화자의 절망을 표현하면서 이전 행들과는 다른 음악적인 내용을 가지고 있기에 각각 ㉦와 ㉧로 구분되어 나타난다(표8, 참조).

짧은 전주인 첫 번째 마디에서 당김음의 16분음표와 8분음표 음형인 동기 x는 엇박으로 등장하고 있으며, 곡의 전반적인 리듬 패턴의 모습을 보인다. 또한, 동기 x의 리듬은 ‘나는 군대의 소리를 듣는다’(I hear an army)라는 가사에 맞게 군대가 진격 하는 소리, 말발굽 소리 등 군대와 연관되어 나타나며, 곡의 전반적인 분위기를 나타내고 있다. 4/4박자로 시작하는 마디 1에서 마디 7은 2/4박자, 5/8박자, 4/4박자 그리고 3/4박자 총 4번의 변박이 일어나고 있으며, 이는 가사의 음가나 강세를 표현하기 위해서 사용하였다. 예를 들어, 마디 3에서는 army[a : rmi]의 음가를 표현하기 위해 긴 박자와 짧은 박자를 사용하였고, ‘군대’(army)라는 단어를 강조하기 위해 2/4박자로 변박하여 한 마디 안에 ‘군대’(army)라는 단어만 배치하였다. 또한, 마디 4-5의 가사 ‘땅 위로 진격하는 소리’(charging up on the land)에서는 테누토가 사용되면서 음절마다 강세를 주었고, 반주부에서도 테누토를 사용함으로써 이를 뒷받침한다. 또한, 5음절의 ‘위로 진격하는 소리’(charging up on the)를 표현하고 ‘땅’(land)을 정박으로 두기 위해 5/8박자로 변박 되었다가 다시 4/4박자로 변박 되었다(악보19, 참조).

[악보 19] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 1-6

The musical score is for the song 'I hear an army'. It is marked 'Allegro con fuoco' with a tempo of 116. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first three measures. The vocal line starts with a rest, then sings 'I - hear - an - ar - my'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern labeled '동기 x' (Motif x) in the first measure. The second system shows measures 4 through 6. The vocal line continues with 'charg-ing up - on the land, And the thun - der of hors - es'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The time signature changes from 4/4 to 2/4 in measure 3, to 5/8 in measure 4, and back to 4/4 in measure 6.

첫 번째 마디에서 엇박으로 등장하여 당김음으로 사용되었던 동기 x의 리듬이 마디 10-11에서는 왼손의 스포르잔도(sf)를 사용하여 정박임을 나타내고 있으며, 동기 x를 왼손과 오른손으로 나눠 연주하고 있다. 이 리듬은 말이 달리는 전에 준비하는 말발굽 소리를 나타내고 있다. 4/4박자로 변박된 마디 12부터는 동기 x의 리듬을 가지고 왼손과 오른손이 유니즌으로 5마디를 연주하면서 음형이 확장되고 있음을 보여주고 있는데, 이는 말이 달리면서 들리는 말발굽 소리가 점차적으로 커지고 있음을 나타내기 위해 동기 x에 사용된 음형의 폭을 점차 확장 시키고 있다(악보20, 참조).

[악보 20] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다>, 마디 10-15

10 동기 x Arrogant, in black
말이 달리기 전 준비

12 *p cresc. poco a poco*
armour, behind them stand, Disdaining the
말발굽 소리 연상
동기 x의 확장

14 reins, with fluting whips, the

1연이 마무리되고 간주가 시작되는 마디 17부터는 1연의 말발굽 소리 모티브를 왼손에 그대로 유지하면서 말을 타고 돌진하는 군대의 모습을 다시 한번 나타내고 있고, 마디 17의 오른손에서는 마디 21에서 등장할 성악 선율을 4도 아래에서 먼저 제시하고 있다. 이러한 특징은 간주가 1연과 2연을 음악적으로 연결해주는 역할을 하고 있음을 확인시켜준다(악보21과 악보 22, 비교 참조).

[악보 21] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다>, 마디 17-18

마디 21부터는 1연에서 등장했던 동기 x가 왼손에서 세 옥타브를 걸쳐 9도로 도약 상행하는 음형을 C1에서 C2, C2에서 C3 그리고 C3에서 C4로 나타나고 있으며, 오른손에서는 8도로 도약 하행하는 음형을 C6에서 C5로 나타나고 있다. 이처럼 왼손과 오른손에서 번갈아 나오는 음형은 군인들이 전쟁 속에서 정신없이 외치는 ‘전쟁구호’(battle name)를 표현하고 있다. 성악 성부에서는 간주에서 제시되었던 멜로디를 4도 위에서 나타나고 있으며, ‘외치다’(cry)라는 청각적인 요소를 강조하기 위해서 ‘그들’(They)을 마디 20에서 못갓춘마디로 시작하고 있다.

[악보 22] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 20-23

동기 x의 리듬이 세 옥타브의 도약 상행과 한 옥타브도약 하행으로 음악적인 큰 폭을 나타내고 있는 마디 21과는 달리 마디 25의 오른손에 나타나고 있는 옥타브 상행과 옥타브 하행 패턴의 동기 x의 리듬이 B^b3, A[♯]3, G3, F3, F3, E[♯]3로 순차 하행하면서 이전 프레이즈와 다른 분위기로 전환되는 것을 확인할 수 있다(악보22와 악보23, 참조). 이러한 전환은 마디 25에서 ‘나는 잠 속에서 신음한다’(I moan in sleep)라는 가사를 통해 ‘나’(I)로 등장하는 화자가 잠결에 느끼는 고통을 표현하기 위함이다. 잠결을 표현하기 위해 *p*로 시작하고 있으며, 마디 25에서 ‘신음하다’(moan)라는 청각적 요소를 강조하기 위해서 ‘나’(I)를 못갓춘마디로 시작하고 있다. 마디 27과 음악적 내용이 연결되는 마디 28은 오른손에서 동일한 음형 패턴을 사용하고 있으며, 마디 27의 ‘웃음소리’(laughter)를 표현하기 위해서 왼손에서는 E[♯]3, B[♯]2, B3, E[♯]3을 테누토로 표현하고 있다.

[악보 23] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 24-28

24 분위기 전환
 I moan in sleep when I
 잠 속에 있는 화자
p legato

26
 hear a - far their whirl - ing laugh - ter.

28 *pp*
 They
pizz f

한 옥타브 안에서 동기 x의 리듬을 상행과 하행했던 마디 25과는 달리 마디 29부터는 두 옥타브 안에서 동기 x의 리듬을 상행과 하행하면서 리듬 패턴의 확장이 나타나게 된다(악보23과 악보24 비교 참조). 가사의 내용에서도 변화가 나타나는데, 화자가 등장하면서 화자 자신이 겪고 있는 마음을 표현하였던 이전 프레이즈와는 달리 마디 29에서는 군대의 모습이 다시 나타나게 되었고, 가사에 등장하는 시각적, 청각적인 단어들을 강조하며 피아노 반주로 단어들을 표현하고 있다. 예를 들어, 마디 31에서 ‘불꽃’(flame)이

라는 단어를 6박자로 길게 표현하면서 불꽃을 형상화하는 음형이 마디 31-32의 왼손에서 16분음표와 4분음표 음형이 테누토로 강조되어 나타난다. 또한, 마디 33에서 ‘쨍그랑’(clanging)이라는 단어를 강조하기 위해 성악부에서 테누토를 사용하고 있으며, 이어서 반주부의 왼손에서도 테누토를 사용하여 성악 성부를 뒷받침하고 있다. 이 외에도 마디 29에서 ‘어둠’(gloom)이라는 단어를 어두운 분위기로 표현하기 위해 성악부의 멜로디를 반주부의 왼손이 두 옥타브 아래에서 연주하고 있다(악보24, 참조).

[악보 24] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다>, 마디 29-33

29 cleave the gloom of dreams, a blind-ing —
pp 동기 x 리듬패턴의 확장
 성악부와 동일한 멜로디 진행

31 *mf* flame,
mf *l.h. marcato*

33 *f sempre animando* Clang - ing clang -
f sempre animando

마디 37-38은 이전 프레이즈와 음악적으로 연결되어 나타나고 있는데, 이전 프레이즈의 오른손에서 두 옥타브로 상행과 하행하던 동기 x의 리듬이 마디 37-38의 오른손에서 동일하게 나타나고 있다. 또한, 마디 33에서 ‘쟁그랑’(clanging)이라는 단어를 표현하기 위해 사용하였던 왼손의 테누토를 마디 37-38의 왼손에서 E^b5와 C5, E^b4와 C4 그리고 E^b3과 C3까지 세 옥타브 하행으로 다시 한번 등장하고 있다(악보25, 참조). 왼손의 세 옥타브 하행은 다음 프레이즈에 등장하는 의기양양한 군인들을 표현하기 위해 폭넓은 소리로 연주해야 한다.

[악보 25] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 37-38



3연이 시작되는 마디 39부터는 마디 21의 왼손에서 나타났던 세 옥타브의 8도 도약 상행 음형이 왼손에서 다시 등장하게 되고, 성악 성부 역시 마디 21에서 등장했던 멜로디가 다시 등장하게 된다. 이는 마디 21에서 전투 구호를 외치던 군인이 마디 39에서는 의기양양한 모습으로 다시 등장하고 있음을 표현하였다(악보22와 악보26, 비교 참조). 마디 39-42에서 ‘오다’(come), ‘긴’(long), ‘머리카락’(hair)과 같은 시각적인 단어들을 첫 번째 박자에 배치함으로써 강조하고 있으며, 단어들의 긴 음가를 표현하기 위해 점 2분음표를 사용하고 있다.

[악보 26] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 39-42

39 come shak-ing in tri-umph their
 성악성부와 동일한 멜로디 진행
 ff more broadly

41 long, green hair: They
 f proudly

마디 43부터는 시각적 요소와 청각적 요소를 결합한 ‘그들은 바다에서 나와 해변가를 고함치며 달린다.’(They come out of the sea and run shouting by the shore.)가 등장한다. 문장에서 등장하는 시각적인 단어 ‘오다’(come)와 청각적인 단어 ‘고함치는데’(Shouting)을 강조하기 위해서 반주부의 오른손에서는 도약 상행하는 겹앞꾸밈음을 사용하였다(악보27, 참조).

[악보 27] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 43-45

43 a tempo 1
 come out of the sea and run shout-ing by the
 f a tempo 1

3연의 2행까지는 군대의 모습을 묘사했다면 3연의 3행부터는 화자의 마음이 드러나게 되면서 음악적으로 구분되어 나타나는데, 마디 46-47은 연결구의 역할로서 나타나게 된다. 마디 46의 오른손에서는 마디 43-45에서 등장하는 겹앞꾸밈음을 사용한 뒤에 16분음표 음형에 테누토를 더하고 있는데, 이는 의기양양 하는 군인과는 달리 점차 자신의 절망적인 현실을 깨닫게 되는 모습을 나타내고 있다. 이어서 마디 47의 오른손과 왼손에서 주고받으며 나타나는 16분음표 음형은 리타르단도(*rallentando*)를 사용하여 박자를 늦추면서 마디 48의 셋잇단음표 음형과 연결되고 있음과 동시에 3연 3행의 가사에 등장하는 절망적인 현실을 음악적으로 나타내고 있다(악보28과 악보29, 비교 참조).

[악보 28] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다>, 마디 46-47

The image shows a musical score for measures 46 and 47. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with the word 'shore.' in measure 46 and 'My' in measure 47. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Performance markings include 'rallentando' above the vocal line in measure 47, 'p with sudden intensity' above the vocal line in measure 47, 'sf' (sforzando) in the piano part in measure 46, and 'dim. 다음 마디를 준비' (diminuendo, prepare for the next measure) and 'legato' in the piano part in measure 47. The Korean text '절망적인 현실을 깨달은 화자' (The speaker who has realized the desperate reality) is written below the piano part in measure 46.

자신을 두고 떠나간 연인에 대해 절망하고 탄식하는 화자의 모습이 담긴 마디 48부터는 ‘나의 심장이여 그대는 이토록 절망에 대처할 지혜는 없는고?’(My heart, have you no wisdom thus to despair?)라는 가사 전체를 강조하기 위해 반주부에서는 셋잇단음표의 음형을 네 마디에 걸쳐서 반복하면서 절망스러운 분위기를 만들고 있다(악보29, 참조).

[악보 29] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 48

화자가 느끼고 있는 절망을 표현하기 위해 가사에 등장하고 있는 ‘절망’(despair)이라는 단어를 성악 성부에서 테누토를 사용하며 7박자로 길게 음을 끌고 있다. 또한, 마디 51의 왼손에서는 테누토로 나타나는 낮은 음역대의 C2, D2, F1, G1을 점차 크레센도 하면서 절망스러워하는 화자의 감정이 깊어져가고 있음을 알 수 있으며, 이는 클라이맥스가 되는 다음 프레이즈를 준비하는 역할을 하기도 한다(악보30, 참조).

[악보 30] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 50-51

화자가 부르는 대상인 ‘나의 사랑’(My love)이 등장하는 마디 52-54에서는 *ff*와 매우 폭넓게(*very broadly*)라는 지시어가 나타나고 있는데, 이를 표현하기 위해 세 번 등장하고 있는 ‘나의 사랑’을 성악부에서는 G4에서 G5로 옥타브 상행, A^b5에서 E^b5로 감 4도로 하행, F5에서 G^b5로 반음 상행 후에 반음 또 상행한 G^b로 마무리하고 있다. 또한, ‘사랑’이라는 단어를 첫 번째 박자에 배치함으로써 연인을 향한 화자의 마음을 강조하고 있다. 반주부에서는 베이스라인의 C음이 세 옥타브로 등장하고 지속음으로 유지되면서 음향적으로 폭넓은 소리를 만들어냄과 동시에 이 곡의 조성인 C단조를 드러내고 있다. 또한, 이전 프레이즈에서 화자의 절망스러움을 나타내기 위해 사용되었던 셋잇단음표를 반주부에서 사용함으로써 떠나간 연인에 대한 화자의 절망스러움을 표현하고 있다(악보30과 악보31, 비교 참조). 마디 54에서 나타나는 늘임표와 숨표는 마디 55부터 나타나는 ‘왜 그대는 나를 홀로 내버려 두었는고?’(why have you left me alone?)의 가사를 더 극적으로 표현하기 위해서 사용되었다. 마디 55에서는 연인을 향해 외치고 있는 화자의 모습을 더욱 강조하기 위해 성악부에서는 ‘왜’(why)라는 단어에다가 테누토를 사용하였고, 반주부에서는 7박자의 긴 지속음이 나타나게 된다(악보31, 참조).

[악보 31] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 52-56

The musical score for measures 52-56 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "love. my love. my love." and concludes with "why have you left me a". The piano accompaniment features a prominent bass line with a C note in the bass register, labeled "c단조". The score includes dynamic markings such as "ff very broadly" and "rall. lunga". There are circled annotations on the notes for "love.", "why", and "lunga".

연인이 떠나가고 홀로 남은 화자의 모습을 강조하기 위해 마디 57의 성악부에서는 ‘홀로’(alone)이라는 단어를 9박자 동안 길게 지속시킴과 동시에 마디 57에서는 반주부의 코다가 등장하게 된다. 반주부에서는 원래 빠르기(*a tempo I*)와 마지막 부분까지 흥분되고 급하게(*agitato e stringendo sino alla fine*)라는 지시어를 표현하기 위해 템포를 이끌어가고 있으며, 마디 17-20의 간주를 마디 57에서부터 단3도 아래에서 연주하고 있다. 이는 앞서 사용했던 말발굽 소리의 동기 x리듬을 사용함으로써 떠나간 연인으로 인해 화자가 느끼고 있는 절망감을 표현하고 있다. 동기 x리듬을 사용하고 있는 왼손에서는 C음을 계속 반복함에 따라 이 곡이 C단조로 끝날 것을 암시해주고 있다(악보32, 참조).

[악보 32] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 57-59

57 *a tempo I*
 lone? _____
a tempo I
 후주의 시작 *f* *agitato e stringendo sino alla fine*
 8 C음 반복

마디 61-62에서는 긴박하게(*stretto*)라는 지시어와 함께 동기 x의 음형을 옥타브로 왼손과 오른손이 번갈아가며 연주하고 있으며, 화자의 절망감을 끝까지 표현하기 위해 C음을 *sf*로 세 번 강조하면서 C단조로 마무리하게 된다(악보33, 참조).

[악보 33] 제3곡 <나는 군대의 소리를 듣는다> , 마디 61-62

The musical score for measures 61-62 is presented in a grand staff format. The top staff is a vocal line, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is common time (C). Measure 61 begins with a piano dynamic of *ff*. A *stretto* marking is placed over the piano accompaniment in measure 62. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with the right hand playing an octave higher than the left. The final three notes of the piano part in measure 62 are marked with *sf* (sforzando) and circled, indicating a strong emphasis on the C notes. The piece concludes in C minor, with the bass clef labeled '8ba' and the treble clef labeled 'c단조'.

Ⅲ. 결 론

바버의 《세 개의 노래》를 분석하기에 앞서 몇 가지 이론적 배경들을 살펴보았다.

첫 번째로 바버가 살았던 미국의 예술가곡 역사를 문경수의 논문 “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로”에서 제시한 미국 음악사 네 시기 구분을 따라 살펴보았다. 유럽 낭만주의의 영향을 받은 ‘초기 미국 예술가곡’이라고 명명할 수 있는 곡들이 제2기에 등장하게 되었고, 이후 유럽 영향권에서 벗어나 미국 고유의 음악이 성립되기 시작하였음을 제3기에서 확인할 수 있었다. 제3기에 속하는 바버는 신고전주의적 면모를 보였지만, 가곡 창작에서는 19세기 예술가곡과 연결되는 내용이 있었다.

두 번째로 바버의 생애와 예술가곡의 음악적 특징에 대해 살펴보았다. 그의 예술가곡은 2차 대전이 발발했던 1939년을 기점으로 전기와 후기로 나뉘는데, 그의 전기가곡은 조성음악, 대위법적 짜임새, 3부 형식 등 유럽 전통적 형식을 바탕으로 서정적이고 낭만적인 경향의 곡들을 통해 신고전주의와 후기 낭만주의적 경향을 확인할 수 있으며, 《세 개의 노래》는 전기에 속한다. 그의 후기가곡에서는 잦은 전조, 반음계적인 불협화음, 조성 불분명, 박자표 생략 등 20세기 음악 어법의 모습을 보여주고 있음을 확인할 수 있었다.

세 번째로 《세 개의 노래》의 가사로 사용된 시집 『실내악』의 저자 제임스 조이스의 생애와 『실내악』에 대해 알아보았다. 36개의 시로 된 『실내악』은 전반부인 1번째부터 16번째 시는 사랑을 이루어가는 과정을, 후반부인 17번째부터 36번째 시는 이별에 대한 좌절감으로 과거와의 추억에 잠기면서

연인이 다시 돌아오길 호소하고 내용을 담고 있으며 《세 개의 노래》는 후반부의 시로 작곡되었음을 확인했다.

이러한 창작 배경을 가지고 작곡된 《세 개의 노래》는 시 분석과 작품 분석을 통해 얻은 결론으로 3가지를 정리해 볼 수 있다.

첫 번째, 《세 개의 노래》는 연가곡 적인 요소들이 나타나고 있음을 확인할 수 있었다. 제1곡 〈비가 내렸다〉, 제2곡 〈이제 잠들라〉 그리고 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉는 ‘이별’이라는 하나의 주제를 가지고 작곡되었으며, 특히 제1곡으로 사용된 32번째 시 「비가 내렸다」는 31번째 시 「오, 그것은 도니카아니 근처였지」와 33번째 시 「이제, 오, 이제, 이 갈색의 대지에」와 함께 이별의 과정을 하나의 스토리 라인으로 만들고 있음을 확인할 수 있었다. 이처럼 하나의 스토리 라인으로 등장하는 시의 내용과 연계해서 바버가 시를 선택한 배경을 생각해봤을 때 ‘연가곡’으로서의 해석의 여지를 주고 있다. 또한, 제1곡은 c단조, 제2곡은 a단조 그리고 제3곡은 c단조로 연가곡으로 해석할 수 있는 음악적 내용이 조성으로도 확인할 수 있었다.

두 번째, 시 형식과 음악 형식을 일치시킴으로써 바버가 가곡 창작에 있어 시를 얼마나 중요하게 생각했는지 확인할 수 있었다. 예를 들어, 2연으로 구성된 「비가 내렸다」를 가지고 작곡된 제1곡은 A-A'구조로 시 형식과 음악 형식이 일치된다. 이와 마찬가지로 3연으로 구성된 「이제 잠들라」를 가지고 A-B-A'로 작곡된 제2곡과 3연으로 구성된 「나는 군대의 소리를 듣는다」를 가지고 A-B-C로 작곡된 제3곡을 확인할 수 있었다. 또한, 그는 언어적 리듬과 음악적인 리듬까지도 일치시켰음을 확인할 수 있었다. 제1곡 마디 5-6에서 6잇단음표의 첫 번째 음들이 강조되는 모습은 성악 성부의 첫 번째 박과 세 번째 박에 나타나고 있는 ‘비’(Rain), ‘내렸다’(fallen), ‘모든’(all), ‘종일’(day)과 같은 단어들의 강세와 일치됨을 확인할 수 있었다. 제2곡 마디

3-4에서는 ‘너’(you)와 ‘마음’(heart)을 정박에다가 두고 ‘불안한’(unquiet)의 이중모음 ui[wai]를 길게 표현하기 위해 3/4박자로 변박하였고, 제3곡 마디 3에서는 army[a : rmi]의 음가와 강세를 표현하기 위해 긴 박자와 짧은 박자를 사용하였음을 확인할 수 있었다.

세 번째, 반주에서는 시상이 담긴 내용을 표현하기 위해 ‘가사 그리기’의 특징이 나타나고 있음을 확인할 수 있다. 제1곡 〈비가 내렸다〉에서는 비가 내리는 모습을 표현하는 6잇단음표 모티브가 빗방울이 땅바닥에 떨어진 후 다시 튕겨 올라감을 표현하고 있다. 제2곡 〈이제 잠들라〉에서는 ‘이제 잠들라’를 나타내는 3도 하행의 모티브를 연인을 달래기 위한 모티브로 사용되고 있으며, ‘겨울의 소리’를 표현하는 32분음표의 10도 도약 모티브는 연인의 마음을 불안하게 하는 모티브로 사용되고 있다. 마지막으로, 제3곡 〈나는 군대의 소리를 듣는다〉는 16분음표와 8분음표를 결합한 리듬이 곡의 전반적으로 나타나게 되면서 군대를 연상하는 말발굽 소리를 나타내고 있음을 확인할 수 있다. 즉, 이처럼 언급한 모티브들은 곡의 전반에 활용되어 곡의 분위기를 만들어내고 있음을 확인할 수 있었다.

《세 개의 노래》는 연가곡으로 볼 수 있으며, 이 곡을 연주하는 연주자들은 예술가곡으로서 시와 음악의 관계를 충분히 이해하고 이 곡이 연가곡임을 염두에 두며 연주하기를 바란다.

참 고 문 헌

1. 단행본

- 김학동. 『제임스 조이스: 의식의 흐름과 소설의 혁명』. 건국대학교 출판부, 1994.
- 김종건. 『제임스 조이스 문학 읽기』. 어문학사, 2015.
- 김종건. 『제임스 조이스의 아름다운 글들: 번역과 해석』. (서울: 어문학사, 2012).
- 문경수. 『성악문헌: 영미가곡 편』. 세종 출판사, 1997.
- 이경숙. 『예술가곡의 이해』. 선우미디어, 2003.
- Carol Kimball, *Song*, 채은희 역. 『예술가곡의 스타일과 문헌에 대한 총서, 상권』. 서울: 형설, 2003.
- Denis Stevens, *A History of Songs*, 편집부 역. 『성악문헌』 서울: 삼호출판사, 1988.
- Donald J. Grout, 민은기 외 5명 번역. 『그라우트의 서양음악사 제7판 (하)』 (서울: 이앤비 플러스, 2013)
- David McCleery, 김형수 역. 『클래식, 현대음악과의 만남』 서울: Phono, 2012.

2. 사전

- Barbara B. Heyman, “Barber, Samuel.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, edited by Stanley Sadie, 690–695. Second Edition. New York: Grove, 2001.

3. 학술지 및 학위 논문

- 강은혜. “S. Barber의 연가곡 ‘Hermit songs’ 분석 연구: 피아노 반주법을 중심으로.” 목원대학교 석사학위논문, 2014.
- 강현모. “미국음악사 서술의 역사와 미국음악의 정체성: 맥다웰과 아이브스의 역사적 수용.” 『음악이론연구』 28 (2017), 102-134.
- 김미옥. “사무엘 바버의 후기 음악양식 고찰: 《피아노 소나타 Op.26》의 분석을 중심으로.” 『음악이론연구』 9 (2004), 7-31.
- 김지혜. “Samuel Barber <Three Songs>op.10에 대한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2005.
- 문경수. “음악사적인 접근을 통한 미국음악의 일반적 이해: 성악곡을 중심으로.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 25/1 (1997), 33-93.
- 반나영. “Samuel Barber의 가곡 분석 및 연구: ‘Three Songs Op.10’ 과 ‘Nuvoletta Op.25’의 분석.” 중앙대학교 석사학위논문, 2009.
- 박선지. “Samuel Barber의 Song Cycle <Despite and Still>Op.41에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 배묘정. “Charles Ives 음악의 미국주의적 측면에 관한 연구.” 『한국예술종합학교 한국예술연구소』 6 (2012), 67-97.
- 배초록. “Samuel Barber의 연가곡 《Despite and Still, Op. 41》의 가사와 음악과의 관계 고찰.” 충남대학교 석사학위논문, 2018.
- 유은경. “사무엘 바버(Samuel Barber)의 연가곡 「Despite and Still, Op.41」의 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 윤수경. “미국 예술 가곡의 흐름을 통하여 본 Samuel Barber의 가곡 연구: 작품분석 Op.2 No.1, Op.10 No.2, Op.13 No.4, Op.25.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 이승희. “사무엘 바버의 연가곡 <Hermit Songs> Op. 29연구.” 『藝術論

- 集』 15 (2014), 147-156.(참고할지 말지 결정 못함)
- 이희승. “사무엘 바버의 피아노 음악 연구: 전통적 혁신의 대립과 융합을 통해 본 20세기 음악 어법에 관한 고찰.” 연세대학교 박사학위논문, 2013.
- 송주승, 봉정원. “Samuel Barber의 Piano Sonata Op.26의 분석연구.” 『한국음악학회논문집 음악연구』 23/1 (2001), 129-167.
- 신정혜. “도미니끄 아르젠또의 연가곡 《봄의 노래》(Songs about Spring)에 관한 분석 연구.” 동덕여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 장소연. “4개의 e.e.cummings 시에 붙인 John W.Duke의 가곡 분석.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 정복주. “Charles Ives, Samuel Barber, Ned Rorem을 통해서 본 20세기 미국가곡의 문헌적 연구.” 『한국문화연구원 논총』 55 (1989), 451-514.
- 조한나. “사무엘 바버(S. Baber)의 <은둔자의 노래>(Hermit Songs)에 나타난 음악양식과 연주법.” 서울신학대학교 박사학위논문, 2017.
- 조현호. “Samuel Barber <Three Songs> Op.10에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위논문, 2015.
- 주성연. “Hermit Songs op. 29 분석 연구를 통한 Samuel Barber의 작품 경향 및 어법 연구.” 대진대학교 석사학위논문, 2005.
- 홍은영. “Oh! Susanna와 Beautiful Dreamer를 중심으로 분석한 Stephen C.Foster의 가곡에 대한 고찰.” 『예술논집』 15 (2014), 219-234.
- 황지혜. “Samuel Barber의 <Three Songs> Op.10에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

4. 인터넷 자료

- “농장 멜로디”, <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0001.203/--singing-a-new-song-stephen-foster-and-the-new-american?rgn=main;view=fulltext> [2020년 9월 15일 접속].
- “후기 낭만주의”, https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?method=view&MAS_IDX=101013000768681 [2020년 10월 12일 접속].
- “신고전주의”, https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?method=view&MAS_IDX=101013000741611 [2020년 10월 12일 접속].
- “사무엘 바버”, https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Barber#cite_note-6 [2020년 9월 20일 접속].
<https://paulthomasonwriter.com/category/composer/barber-s/> [2020년 10월 9일 접속].
- “세 개의 노래”, <https://songofamerica.net/song/three-songs-op-10/> [2020년 11월 24일 접속].

ABSTRACT

An Analytical Study of
Samuel Barber's 《Three Songs》 (Op. 10)
by James Joyce
-Focused on the Relationship
between Poetry and Music-

JIWON JUNG

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This dissertation analyzes Samuel Barber's 《Three Songs》, Op. 10 focusing on the relationship between poetry and music. The work was composed with poems with the theme of 'farewell' in the latter half of 『Chamber Music』 by James Joyce (1882-1941). In order to understand an art song, it is important to grasp the relationship between poetry and music. The fact that Barber composed the art song, which appears as a combination of poetry and music, using poems with a certain theme gives grounds for interpreting it as a 'Song Cycle'.

Before analyzing Barber's work, this paper provides technical background on his work. It identifies that Barber pursued traditional European music

style amidst the flow of American art song. This paper also explores characteristics of Barber's art song, which focused on the creation of art song, and characteristics of Joyce's 『Chamber Music』 used in 《Three Songs》.

Analysis of 《Three Songs》 have demonstrated the following: first, the format of music matches with of the poem. In order to portray the poem in music, the first song which is based on a two-paragraph poem was composed into two parts. The second and the third songs, each based on three-paragraph poems, were composed into three parts. Even the musical rhythm was matched with the verbal rhythm by placing keywords of the poems at the exact beats and extending the length of melodies to express the sound or strength of each word. Second, the technique of 'word painting' was employed in order to express the idea of poem through music. In the first song, a sextuplet motif is adopted to portray a raining scene. In the second song, the 3rd downward motif is used to describe one consoling one's lover anxiety, and the leap upward motif to describe unsettling sentiment of the lover. In the third song, the rhythm motifs in sixteenth note and eighth note are reminiscent of the army. Third, the song features elements that can be interpreted as a 'Song Cycle'. As mentioned earlier, Barber's work was composed of poems specific theme of 'farewell'. Musical connectivity can also be identified from, the first song in c minor, the second song in a minor, and the third song in c minor again. In conclusion, this dissertation could identify 《Three Songs》 as an art song in light of the relationship between poetry and music, reflecting the idea of poem in the form of piano accompaniment, as well as a 'Song Cycle' which is a crucial part of an art song.