

메테를링크-드뷔시의 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(1902): 선율 모티프 분석을 통한 등장인물의 젠더 정체성 연구

박 정 숙

(한세대학교)

I. 서론

벨기에 출신의 극작가인 모리스 메테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)의 ‘상징주의’ 연극 《펠레아스와 멜리장드》(*Pelléas et Mélisande*, 1892)는 ‘사실주의’ 극의 반대편에서, 형이상학적 신비, 꿈에 대한 영감을 찾아가는 특징을 갖는다. 그렇기 때문에 《펠레아스》는 표면적으로 삼각관계(남편-아내-정부)로 이루어진 세 남녀 사이의 치정극으로 보이지만,¹⁾ 작가는 작품 안에서 상투적인 애정관계나 일상에 대한 사실적 재현이 아니라 일상의 삶을 넘어서 어떤 신비로운 존재, 보이거나 드러나지 않지만 슬며시 스며드는 어떤 위력적인 힘에 대해 그리고자 했다.²⁾ 그리고 그런 존재, 힘은 ‘사랑’, ‘진실’, ‘죽음’, ‘운명’ 등과 같은 주제로 나타난다.

‘상징주의’는 눈에 보이는 세계 너머에 진정한 실제의 세계가 존재하고 있으며, 우리의 세계는 단지 그것을 흐릿하게 반영하고 있을 뿐이라는 가

1) Maurice Maeterlinck, 『펠레아스와 멜리장드』(*Pelléas et Mélisande*), 이용복 역 (서울: 지만지드라마, 2019), 113.

2) 권현정, “메테를링크의 『틈입자 *L’Intruse*』 또는 제 3의 존재,” 『한국프랑스학논집』 73 (2011), 95-96.

정을 한다. 그리고 그러한 세계를 바라보고 표현하는 것이 상징주의 예술가의 임무라 여겼다. 메테를링크의 《펠레아스》는 초연 이후 당시의 많은 예술가들에게 영향을 주었고, 여러 작곡가들에 의해 음악 작품으로 재탄생되기도 했다.³⁾ 그 가운데에서 가장 많이 회자되는 작품이 드뷔시(Achille Claude Debussy, 1862-1918)의 《펠레아스와 멜리장드》(1902)일 것이다. 드뷔시는 1893년 메테를링크의 극을 처음 관람한 후 약 10년간의 수정기간을 거쳐, 1902년 파리의 오페라코믹 극장에서 오페라 《펠레아스와 멜리장드》를 무대 위에 올렸다. 극이 갖는 시적 분위기와 상징적 장면들에 집중하면서, 극작가의 연극 대본을 일부 삭제하거나 수정하여, 전체 5막19장의 연극 구성을 5막15장의 오페라 구성으로 축소시켰다.⁴⁾

오페라 《펠레아스와 멜리장드》는 드뷔시가 그만의 독특하고 절제된 음향을 사용하여 완성시킨 유일한 오페라로서, 그에게 프랑스의 가장 중요한 작곡가라는 명성을 가져다 준 작품이며, 서양 오페라 역사에서 ‘상징주의 운동’의 대표작으로 손꼽히는 작품이다.⁵⁾ 삶과 죽음의 문제, 보이는 세상과 보이지 않는 세상의 존재, 빛과 어둠의 문제, 욕망과 두려움의 문제 등 극이 담고 있는 상징주의에 대한 이슈들을 드뷔시는 음악으로 풀어내려 했다. 말로써 정확하게 표현할 수 없는 것들을 표현하기에 가장 적합한 수단이 되는 음악의 비언어적 특징은 상징주의 개념과 맞닿아 보이기도 한다.

3) 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)는 후기 낭만주의 경향 아래 교향시 성격의 《펠레아스와 멜리장드, Op. 5》(1903)를 작곡했고, 가브리엘 포레(Gabriel-Urbain Fauré, 1845-1924)와 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957)는 먼저 부수음악으로 곡을 쓰고 이후 연주회용 모음곡으로 수정하여 각각 《펠레아스와 멜리장드, Op. 80》(1898)과 《펠레아스와 멜리장드, Op. 46》(1905)을 썼다.

4) 드뷔시가 의도적으로 삭제한 장면들은 연극 대본의 1막1장(하녀들이 성 문 밖의 피를 닦는 장면), 2막4장(아르켈이 펠레아스에게 ‘운명’에 대해 언급하는 장면), 3막1장(펠레아스, 멜리장드, 이놀드, 골로의 대화), 그리고 5막1장(하녀들이 문 밖에 쓰러진 골로와 멜리장드에 대해 언급하는 장면) 등이다. 드뷔시는 오페라 안에서 극적 상징성을 높이기 위해 극적 상황 간 관계에 대해 알려주는 장면들을 주로 삭제한 것으로 보인다.

5) François Lesure, “Debussy, Claude: 9. Theatre works and projects,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2019년 7월 30일 접속].

그러나 이 논문의 목적은 드뷔시 오페라 안에 병존하는 여러 이슈들 가운데 젠더 정체성 개념을 불러들여 오페라를 다시 읽어보는 것에 있다. 극작가와 작곡가가 성의 문제를 어떤 방식으로 재현해내는지, 아니면 그들의 의도와는 상관없이 그들 자신도 모르게 내면화된 젠더 정체성의 문제가 어떻게 드러나고 있는지 평함으로써, ‘상징주의’라는 미명하에 작품 안에 깊게 새겨진 젠더 권력의 문제를 다뤄보고자 한다. 또한 그 의미가 발견되는 지점으로 극 중 등장인물의 관계나 그들의 정체성, 감정상태 등을 암시하는 기능을 갖는다고 믿는 선율 모티프의 분석을 통해, 문학적인 내용, 음악적인 표현 기저에서 작용하는 더 내밀한 수준의 의미들을 찾아 보고자 한다.

II. 드뷔시의 선율 모티프와 그 상징적 의미

드뷔시의 음악은, 좀 더 정확히 말하면 그의 화성 사용과 오케스트레이션은 극이 갖는 모호함과 신비로움을 배가시켜 주는 동시에 그 상징성을 음향적으로 구체화시켜 준다고 할 수 있다.⁶⁾ 그런데 음향으로서 구체화시킨다는 것은 어쩌면 극의 상징성을 반감시키는 작용으로 이해될 수도 있는데, 음악 요소들 가운데 특히 등장인물이나 그들의 감정 상태 등을 상징화

6) 전통을 벗어난 드뷔시의 다양한 ‘화성어법’은 그가 가진 음악적 혁신성으로 논해지곤 한다. 특히 선법성(modality)과 조성성(tonality)을 서로 밀접하게 결합시켜 선법을 통해 조성의 가능성을 확장시키거나, 온음계적 안정성과 반음계적 불안정성을 대비시킨 것과 함께, 병행화음과 병행성부 진행, 해결되지 않은 7화음의 연속, 완전화음, 7화음, 9화음, 11화음의 갑작스런 교차, 임시적인 변화 화음, 낯선 느낌을 전하는 불완전화음의 잦은 사용들을 통해 화성적인 새로움을 추구하는 것이 특징적이다. 또한 드뷔시는 이러한 새로운 화성이 사람들에게 곧 익숙하고 자연스럽게 느껴지도록 하는 놀라운 능력을 지니고 있었다. Roy Howat, “Debussy, Claude: 10. Musical language,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2019년 7월 30일 접속]; Jean Barraqué, 『드뷔시』(*Debussy*), 김주경 역 (서울: 중앙일보사, 1995), 179. 작품의 전체적인 음색을 좌우하는 ‘오케스트레이션’ 역시 그의 음악 언어의 중요한 핵심이라 할 수 있다. 그러나 이후에 본문에서 전개될 ‘모티프분석’에 좀 더 중점을 두기 위해 드뷔시의 화성이나 오케스트레이션에 대한 자세한 논의는 생략한다.

또는 암시한다고 할 수 있는 선율 모티프들이 그러하다. 극작가가 상징적으로 표현하고자 하는 극의 모티프들을 드뷔시는 음악적 선율 모티프를 통해 실제 세계로 끌어내어 소리로 구체화시켜 준 것이다.

드뷔시는 메테를링크의 문학적 ‘상징주의’ 계획을 바그너적인 ‘라이트모티프’와 어느 정도 유사하게 혹은 조금 다른 방식으로 사용함으로써 음악적 상징주의 개념에 관련하고 있다.⁷⁾ 드뷔시는 젊은 시절 한때 바그너(Richard Wagner, 1813-1883) 음악에 심취한 적이 있었다. 《트리스탄》을 외워서 연주할 정도였고, 바그너의 도시 바이로이트를 1888년과 1889년 두 차례에 걸쳐 방문하기도 했다. 그러나 두 번째 방문 이후 그는 바그너로부터 멀어지는 경향을 보이기 시작했다.⁸⁾

《펠레아스와 멜리장드》는 바그너의 극음악에 많은 빛을 지고 있다. 그러나 오페라를 작곡해나가는 과정에서 바그너적인 음악이 아니라 ‘바그너 이후의 음악’을 찾아 고심했던 드뷔시는 자신의 극음악에 드리워진 바그너적인 경향을 극복하기 위해 여러 노력을 기울였다. 드뷔시의 오페라에는 바그너의 음악극에서처럼 무대를 압도하는 거대한 오케스트라나 그것을 넘어서 소리 질러야 하는 성악도 없고, 신과 영웅이 가득한 장대한 서사시의 세계도 아니며, 심연의 감정적 깊이나 음악적 무게감을 표현하지도 않고, 또한 음악의 독자적이고도 긴밀한 발전에 집중하느라 극의 진행을 지연시키지도 않는다. 그러나 바그너 이후 특히 극음악에 있어 그의 영향을 받지 않은 작곡가가 없을 정도이니, 음악으로 끊임없이 장면들을 연결해 나가며 지속적인 음악의 흐름을 추구하는 것과, 바그너에 대한 극복 여부와 상관없이 모티프사용에 있어 바그너적인 경향이 조금이라도 드러나는 것은 드뷔시에게 있어 어쩔 수 없는 일일 것이다.

7) 실제로 많은 상징주의 문학가들이 바그너의 음악적 우월성에 대한 아이디어를 본 받았으며, 문학적 상징보다 순수하게 음악적인 라이트모티프가 표현의 수단으로써 훨씬 더 완벽하다고 생각했다. Richard Langham Smith, “Motives and symbols,” in *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 79.

8) François Lesure, “Debussy, Claude: 7. Models and influences,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2019년 7월 30일 접속].

드뷔시는 바그너 음악극에서의 라이트모티프를 등장인물들의 ‘명함’ 혹은 ‘이름표’에 비유하며 그에 대해 냉소적이었지만, 그 핵심은 라이트모티프 자체에 관한 것이기보다 극음악에서 순수한 음악적 흐름과 극 텍스트 사이의 어긋남에 관한 것이라 할 수 있다. 바그너의 라이트모티프들, 즉 오케스트라 음악에 사용된 음악적 모티프들은 그 문학적 의미를 덜어내더라도 그것만 가지고 제시, 발전, 재현 등의 음악적 기능을 하며 교향악적으로 내밀하게 얽혀 음악적인 네트워크를 형성하는 것이 중요하다. 그런데 드뷔시가 보기에, 라이트모티프들의 네트워크를 통한 음악적 진행과 발전은 오히려 극의 흐름을 방해하거나 지체시키고, 음악적 진행과 극적 진행이 서로 같은 템포를 공유하지 못한다는 문제를 갖고 있었다.

그러나 드뷔시는 라이트모티프를 완전히 부정한 것이 아니라, 좀 더 섬세하게 접근함으로써 그것의 노예가 되지 않으려 노력했다. 드뷔시는 《펠레아스와 멜리장드》에 분명히 등장인물에 관련한 라이트모티프를 사용지만, 바그너주의로부터 자신을 구분해 내기 위해 모티프 사용에 있어 다른 방식으로 좀 더 섬세하게 접근할 필요가 있었을 것이다.⁹⁾ 그래서 그는 바그너식으로 모티프가 음악적으로 내밀하게 얽혀 발전해 나가는 방식보다는, 극의 상황과 의미, 등장인물의 감정상태 등에 좀 더 면밀하게 반응하는 모티프에 집중했다. 극적 의도에 항상 영합하고 극적 구조를 지지하는 기동으로서의 오케스트라 역할을 중시하면서, 그 오케스트라를 위해 음악적, 극적 기능을 동시에 지니는 개념으로 라이트모티프를 사용하기는 하지만,¹⁰⁾ 음악적 발전을 위해 극적 진행을 지연시키지 않으며, 음악은 인물이 속한 상황이나 그때의 감정을 환기시키는 데에 더욱 치중하도록 했다.

9) 드뷔시는 바그너적 모티프와의 차별화를 위해 모티프가 사용되는 화성영역에 있어서도 차이를 나타낸다. 바그너의 화성영역의 변화가 순간적으로 나타나거나, 혹은 반음계적 화성의 지속적인 흐름 안에서 이루어지는 반면, 드뷔시의 화성영역의 변화는 더욱 넓다고 할 수 있는데, 선법, 온음음계, 올림표나 내림표 같은 변화표를 사용하지 않은 전음계 등 보다 확장되고 유연한 화성 범위 안에서 모티프가 사용된다. 그러나 본문에서는 모티프의 화성영역에 대한 구체적인 분석은 포함하지 않는다. Smith, "Motives and symbols," 80-85 참고.

10) Robin Holloway, *Debussy and Wagner* (London: Eulenburg Books, 1979), 57.

《펠레아스와 멜리장드》에 사용된 드뷔시의 선율 모티프는 등장인물의 정체성이나 그들의 감정 상태, 영혼의 상태, 극적 상황 등에 따라, 그리고 모티프의 반복 정도에 따라 다음과 같이 네 가지 수준으로 구분 가능하다. 첫째, 등장인물의 ‘명함’과 같은 선율 모티프, 둘째, 등장인물의 정체성이나 감정 상태를 암시하는 모티프, 셋째, 극의 정경이나 분위기를 암시하는 모티프, 그리고 넷째, 극적 사건이나 상황을 구체적으로 묘사해 주는 모티프이다. 그의 선율 모티프들은 극과의 상호작용에 따라 극의 분위기나 상황을 뒷받침하기도 하고 전면에 나서서 강조해 주기도 하면서 오케스트라의 짜임 안에 잘 새겨져 있다. 필자는 《펠레아스와 멜리장드》의 분석을 통해 특징적으로 사용된 약 30개 이상의 선율 모티프들과 그것이 상징하는 의미들을 찾아내었다.

- 1) 등장인물의 ‘명함’과 같은 선율 모티프
 - ‘골로’(1.1),¹¹⁾ ‘멜리장드’(1.1), ‘펠레아스’(1.2)
- 2) 등장인물의 정체성이나 감정 상태를 암시하는 모티프
 - ‘멜리장드를 향한 골로의 욕망’(1.1), ‘멜리장드의 신비로움’(1.1)
 - ‘멜리장드를 향한 펠레아스의 욕망’(2.1)
 - ‘펠레아스의 애뜻함’(4.4), ‘펠레아스의 환희에 찬 사랑’(4.4), ‘펠레아스의 위태로운 사랑’(4.4)
 - ‘멜리장드의 딸’(5.1)
- 3) 극의 정경이나 분위기를 암시하는 모티프
 - ‘숲속의 정경’(1.1), ‘바다의 정경’(1.3)
 - ‘장님의 샘의 고요함’(2.1), ‘장님의 샘의 청량함’(2.1), ‘동굴의 소리’(2.3)
 - ‘높은 탑’(3.1), ‘성의 지하’(3.2), ‘죽음의 냄새’(3.2), ‘바다로부터 터의 신선한 공기’(3.3)

11) 괄호 안의 숫자는 해당 모티프가 처음 등장하는 ‘막’과 ‘장’을 표기한 것이다.

4) 극적 사건이나 상황을 구체적으로 묘사해 주는 모티프

- ‘멜리장드의 왕관’(1.1), ‘상징적 아버지의 세계 알르몽드 왕국’(1.1), ‘오래되고 우울한 성’(1.1)
- ‘골로가 멜리장드에게 준 반지’(2.1), ‘샘물에 빠진 멜리장드의 머리카락’(2.1), ‘샘물에 떨어지는 멜리장드의 반지’(2.1)
- ‘쉽게 잡히지 않는 멜리장드의 손’(3.1), ‘멜리장드의 머리카락’(3.1), ‘탑에서 날아오른 비둘기’(3.1), ‘흔들리는 불빛’(3.2)
- ‘성문이 닫히는 소리’(4.4), ‘굵은 쇠사슬소리’(4.4), ‘골로의 칼’(4.4)

이 가운데 바그너주의적인 라이트모티프만큼 작품 전체를 통해 지속적으로 반복, 변형되어 사용되는 모티프는 선율적 명함과도 같은 세 명의 주인공 ‘골로’(<악보 1>), ‘멜리장드’(<악보 2>), ‘펠레아스’(<악보 3>)의 모티프이다.¹²⁾

<악보 1> ‘골로 모티프’(1.1)



<악보 2> ‘멜리장드 모티프’(1.2)



12) 엄밀히 따지면 모티프가 작품 전체를 통해 교향악적으로 발전해 나가는 바그너적인 라이트모티프는 아니지만, 좀 더 넓은 의미에서 모티프가 극적, 음악적 상징성을 가지고 회귀하는 성격을 가진 모티프라면 ‘라이트모티프’라 칭해도 무리가 없으리라 본다.

<악보 3> ‘펠레아스 모티프’(1.2)

a.



b.



이들은 극이 진행되는 대부분의 장면에 등장하면서, 온전한 형태로 혹은 파편적인 형태로, 축소되거나 확장되어, 다양하게 변화하거나 혹은 고집스럽게 그 음악적 면면을 끌어나가기도 한다. 또 해당 인물이 무대 위에 등장하지 않아도 그에 대한 언급이 있을 때면 해당 모티프가 사용되기도 한다. 골로는 극 대본상으로 모두 8개의 장면에 등장하지만, ‘골로 모티프’는 9개의 장면에서 사용되고, 반면 펠레아스는 9개의 장면에 등장하지만 ‘펠레아스 모티프’는 7개의 장면에서 사용된다. 멜리장드는 모두 10개의 장면에 등장하지만 ‘멜리장드 모티프’는 7개의 장면에서 사용된다. 이러한 모티프의 사용 횟수에 대한 단편적인 분석은 드뷔시가 이 오페라의 제목을 달고 나온 두 주인공 펠레아스와 멜리장드보다 골로에 좀 더 집중하고 있음을 알려주고 있다.

‘골로 모티프’(〈악보 1〉)는 장2도 관계의 두 음정만으로 꾸준히 반복되나 부점 리듬과 셋잇단음표의 분명한 리듬적 특징을 갖고 있다. 그의 무게가 실린 걸음걸이를 닮은 이 모티프는 그의 육중함을 강조하거나 오페라 곳곳에서 그의 존재감을 가장 알아채기 쉽게 드러내어 준다. 오페라를 위한 서곡 없이 시작하는 1막의 도입 음악에서 ‘숲속의 정경 모티프’(〈악보 4〉)에 연이어 등장하는 ‘골로 모티프’는 이 작품의 진정한 주인공이 누구인지에 대해 말해주는 것 같다.

‘골로 모티프’가 리듬적 특징을 강조하고 있다면, ‘멜리장드 모티프’(〈악보 2〉)는 이국적 음향을 가진, 장황하게 늘어진 선율적 특징을 사용하여 몽환적인 인물로서의 신비로움을 더한다. 앞의 두 마디가 주저하는 듯 말을 더듬기도 하는 그녀의 애매한 모습을 그린다면, 길게 하행하는 뒤의 두 마디는 이후에 그녀의 육체성을 강조하게 되는 긴 머리카락을 연상시켜준

다. 이 모티프는 전반부와 후반부가 선율적, 리듬적 특징에 따라 분절되어 오페라 전체에서 자주 사용된다.

등장인물의 ‘명함’ 모티프들 중에서 그 정체성이 가장 잘 드러나지 않는 것은 ‘펠레아스’(<악보 3a>)이다. 그의 모티프는 한 마디 정도의 가장 짧은 길이 안에서 상행, 하행이 반복되는 음정 도약을 특징으로 갖고 있으나, 도약의 정도도 자주 달라지고(<악보 3b>), 확실한 존재감의 ‘골로 모티프’에 비해 가장 모호하게 들려오는 성격을 갖는다. 적극적으로 변화무쌍하게 음악을 이끌어가기보다는, 극적 상황들에 젖어들어 자신의 감정에 스스로를 맡긴 듯 전체 음향 안에서 쉽게 드러나지 않는 모티프를 갖는다. 그러나 펠레아스의 음악적 정체성과 감정의 섬세함은 그의 ‘명함’ 라이트모티프보다 주요 장면들에서 그의 감정적 상태를 암시하는 선율 모티프들을 통해 더 세밀하게 드러난다.¹³⁾

13) 프랑스의 음악학자 루이 랄루아(Louis Laloy, 1874-1944)는 《펠레아스와 멜리장드》에 관한 1905년 글에서 등장인물 모티프에 대해 설명했는데, 특히 ‘골로 모티프’는 단순히 그의 등장을 알리는 것이 아니라 그가 가진 걱정을 표현한 것이며, ‘펠레아스 모티프’는 우울감에 젖은 다정함을 표현한 것이라 했다. 랄루아는 드뷔시의 모티프들에 대해 단순히 대상, 행위, 등장인물을 의미하기보다는 그 느낌, 감성에 더 연관성이 깊다고 논하며, 모티프의 역할은 숨겨진 감정을 드러내는 것, 영혼을 투명하게 만들어 주는 것, 그리고 그 깊이를 이해하도록 허락하는 것이라 했다. 그러나 랄루아의 논의에도 불구하고 이후 많은 음악학자들은 특정 모티프들이 등장인물과 특정 대상과 관련짓는 것을 기반으로 하는 《펠레아스》의 주제 및 모티프 분석을 시도했다. 드뷔시의 영국인 친구이기도 했던 리비히(Mrs. Franz Louise Liebich)는 1908년 드뷔시에 관한 논문에서 펠레아스, 멜리장드, 골로에 대한 세 명의 등장인물 모티프들을 확인시켜 주었고, 로렌스 길만(Lawrence Gilman)은 자신의 책 『드뷔시의 “펠레아스와 멜리장드.” 오페라를 위한 안내서』(*Debussy's "Pelléas et Mélisande." A Guide to the Opera*, 1907)에서 오페라의 폭넓은 주제 연구를 제안하며, 등장인물들뿐만 아니라 장소, 감정, 성격 등과 관련하여 19개의 주제(themes)를 밝혀내었다. 그리고 그것을 ‘라이트모티프’(leitmotifs)라고 하기 보다는 ‘소리의 망령들’(sound wraiths)이라 불렀다. 뒤이은 또 다른 연구로 가장 중요한 것은 모리스 엠마누엘(Maurice Emmanuel)의 『클로드 드뷔시의 펠레아스와 멜리장드. 그 역사적이고 비평적인 연구. 음악 분석』(*Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Étude historique et critique. Analyse musicale*, 1926)이 있다. 이 책에서는 13개의 주제 목록을 제시했는데, 저자는 라이트모티프라 칭하지 않으려 애쓰면서도 주제들에 각각의 이름을 붙여 주었다. 학자들의 모티프 의미 분석에는 같은 모티프에 다른 이름을 붙이거나 다른 모티프에 같은 이름을 붙이는 등 조금씩 차이가 있다. 특히 본문의 <악보 1> ‘골로 모티프’에 대해, 엠마누엘은 ‘골로’라고 했으나, 길만은 ‘운명’이라 이름 붙였다.

선율 모티프 분석의 두 번째 수준은 등장인물의 정체성이나 감정 상태를 암시하는 모티프들로 구분된다. 이들은 오페라 전체를 통해 사용되는 라이트모티프의 성격을 갖는 것은 아니지만, 각 장면에서 혹은 한 두 장면에서 등장인물의 정체성 혹은 감정 상태를 좀 더 내밀하게 암시하는 목적으로 사용된다. 이들은 드뷔시의 모티프가 인물 자체나 극적 상황들에 중점을 두기보다는 등장인물의 감정, 느낌, 영혼의 상태를 면밀히 표현해 내는 것에 더 큰 관심이 있음을 알 수 있다. 그리고 감정 표현의 가장 중요한 주인공은 펠레아스이다. 골로는 자신의 존재감에 대한 모티프(<악보 1>)가 너무 확고하여 그에 대한 다른 모티프들이 불필요해 보이고, 멜리장드는 신비롭고 몽환적인 존재이면서 골로와 펠레아스의 욕망의 '대상'이기 때문에 이 오페라는 그녀가 직접 느끼는 감정들에 관심이 전혀 없다. 작곡가가 집중한 인물은 펠레아스이다. 감정 그 자체로 느껴지는 펠레아스의 음악은 멜리장드를 향한 욕망, 갑자기 다가온 사랑에 대한 애뜻함, 환희, 위태로움 등을 표현한다.

세 번째 수준인 극의 정경이나 분위기를 암시하는 모티프는 대부분 간주곡을 통해서 장면의 분위기를 음악적으로 그려주는 중요한 역할을 담당한다. 간주곡들은 대부분 극적 사건이 일어나는 공간을 상징하기도 하고, 극의 분위기를 먼저 알려주기도 하고, 장면 진행에 있을 중요한 모티프들을 먼저 소개하기도 한다. 드뷔시는 오페라의 각 장면의 공간들, '성 안'을 제외한 대부분의 공간들, 즉 '숲속'(1.1), '바다가 보이는 성 앞'(1.3), '장님의 샘가'(2.1), '동굴'(2.3), '성의 높은 탑'(3.1), '성의 지하'(3.2), '바다로부터 신선한 공기가 불어오는 지하 출구'(3.3) 등을 위해 선율 모티프들을 제시해 준다. 그 가운데 <악보 4> '숲속의 정경 모티프'는 오페라의 처음을 시작하는 모티프이다. D 단조 또는 D-도리안 선법으로 들리는 이 첫 4마디는 작품 전체의 분위기를 암시하면서 극에 만연한 신비롭고 오래된 슬픈 분위기를 이끌어내는 데 중요한 역할을 한다.

<악보 4> ‘숲속의 정경 모티프’(1.1)



네 번째 수준의 모티프들은 극적 사건이나 상황을 구체적으로 묘사해주는 역할을 하는 것으로, 그 상징성이 낮으며 마치 시각적 요소를 청각적으로 표현한 것 같은 모티프들이 많다. 그리고 그 가운데에는 ‘멜리장드의 왕관’, ‘반지’, ‘손’, ‘머리카락’ 등 유난히 멜리장드와 관련된 것들이 많은데, 이는 이후에 본고에서 논의될 멜리장드의 물질성에 연관된다.

이러한 다양한 선율 모티프들은 드뷔시의 음악 표현에 있어 어떤 아이디어들이 중요하게 생각되는지 짐작하게 한다. 그런데 이 외에 메테를링크는 극에서의 상징화 작업을 통해 중요하게 이슈화하였으나 드뷔시의 오페라에서 음악적으로 잘 드러나지 않는 개념들이 몇 가지 있다. 저 너머 세계의 존재를 향해 열려 있는 ‘문’의 개념, 극의 전반에 깔려 있는 어둠을 통해 드러나는 ‘빛’의 종류와 그 의미, 죽음으로 이끌리는 ‘운명’의 힘, 끊임없이 찾으려 애쓰지만 끝까지 알 수 없는 ‘진실’의 존재, 그리고 눈을 통해 ‘보는 것’에 대한 집중과 ‘보이지 않는 세계’의 존재에 대한 강조 등이다.¹⁴⁾ 그런데 드뷔시의 음악만으로는 이러한 개념들의 중요성을 느끼기 쉽지 않다. 그 이유는 메테를링크가 극을 통해 위의 개념들을 상징화시키는 것에 집중했다면, 드뷔시는 음악을 통해 개념보다는 등장인물들의 이미 지나 감정 표현에 더 집중했던 것으로 보이기 때문이다.¹⁵⁾

14) 특히 알르몽드 왕국의 최고통치자인 아르켈의 눈이 보이지 않는다는 설정은 그에게 비극적 이미지를 부여하기보다는, ‘보는 것’이 중요한 세계에서는 비록 소외되었으나 그 너머의 세계를 감지할 수 있는 능력을 가진 초월적 존재로 그려냄으로써 또 다른 방식으로 그에게 아버지 세계의 권위를 덧입히고 있다.

15) 리차드 랭햄 스미스는 자신의 논문에서 《펠레아스와 멜리장드》의 중요한 극적 개념들을 몇 개의 화성분석을 통해 밝혀내고자 한 바 있다. 그는 알려진 세계와 알려지지 않은 세계, 상징적인 빛과 어둠, 사랑과 죽음 등에 대한 극적 아이디어들이 음악적으로 세온음(tritone) 관계로 양극화되어 표현되었다고 논했다. 즉 ‘어두운 죽음’과 ‘빛과 같은 사랑’은 C 장조와 F# 장조로, ‘자유의지’와 ‘운명’은 A 단조와

Ⅲ. 알르몽드 왕국의 아들들, 골로와 펠레아스

극의 배경이 되는 ‘알르몽드’(Allemonde) 왕국은 ‘모든 것’을 의미하는 ‘all’과, ‘세계, 세상’을 의미하는 ‘monde’의 합성어로 이해되기도 하고, ‘비유, 우의(寓意)’를 의미하는 ‘allégorie’와 ‘monde’가 합쳐진 것으로서 왕국이 또는 극 전체가 하나의 ‘알레고리의 세계’임을 상징하는 것으로 이해되기도 한다.¹⁶⁾ 이에 덧붙여, ‘알르몽드’라는 이름은 프랑스에서 유행했던 독일풍의 춤곡 ‘알라망드’(allemande)를 연상시키기도 하는데, 이는 ‘알르몽드’ 왕국이 갖는 음악적인 성향, 즉 음악의 상징적 속성들로 가득한 왕국으로서의 의미를 대변해주는 이름으로 짐작해 볼 수도 있겠다. 혹은 메테를링크가 한때 심취했던 독일의 낭만주의 문인 노발리스(Novalis, 1772-1801)와 바그너에 대한 오마주(hommage)라 생각해 볼 수도 있겠다. 왕국에 대한 여러 의미를 부여할 수 있는 가운데, 중요한 것은 알르몽드 성의 가장 높은 곳에 멜리장드르를, 그리고 가장 낮은 곳에 죽음의 악취가 올라오는 지하 공간을 설정해둠으로써 극이 진행되는 그 사이 공간들은 인간의 현실 세계가 구체화된 곳임을 의미한다는 것이다.

‘죽음 위의 성’이라는 이미지를 가진 알르몽드 왕국은 이미 죽은 사람들과 죽음을 향해가는 사람들로 인해 삶의 활기보다는 어두운 죽음의 분위기가 만연하다. 또한 그곳에 사는 사람들에게는 쉽게 꺼내어 말할 수 없는 여러 ‘죽음’에 대한 기억이 깊게 자리 잡고 있을 것이다. 극 중에서 미루어 짐작되거나, 언급만 되고 드러나지 않는 존재들은 이미 모두 ‘죽음’과 관련이 있다. 극에서 한 번도 언급되지 않았으며 죽었다고 의심 없이 믿었던 골로 아버지의 존재, 죽음을 기다릴 만큼 병세가 깊은 펠레아

E^b(D[#]) 단조로, 그리고 ‘알려진 세계’와 ‘알려지지 않은 세계’는 D 도리안과 A^b 운음음계의 관계로 분석하였다. Richard Langham Smith, “Ainer ainsi’ Rekindling the Lamp in *Pelléas*.” in *Rethinking Debussy*, eds. Elliott Antokoletz and Marianne Wheelton (New York: Oxford University Press, 2011) 86-87.

16) Katherine Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” in *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. Mary Ann Smarted (Princeton: Princeton University Press, 2000), 161.

스의 아버지, 그리고 그 이유를 알 수 없는 골로의 전부인의 죽음이다. 악취가 올라오는 지하 동굴 위에 세워진 알르몽드의 성은 죽음의 그림자가 짙게 드리워진 곳이다. 이 죽음의 공포가 엄습한 공간에서 살고 있는 그들은 누구인가?

골로와 펠레아스는 어머니 주느비에브에게서 태어나고 자란 이복형제이다.¹⁷⁾ 그러나 한 어머니에게서 났으나 아버지가 다르다는 의미는 그들 사이에 근원적인 차이를 갖고 있음을 의미하기도 한다. 그리고 둘 사이의 차이는 오페라 전반에 걸쳐 나타난다.

1. 골로, 상징적 아버지 세계의 큰 아들

오페라의 전반적인 분위기는 힘 빠진 채로 뭔가 흐느적거리며 모호하게 흘러가지만, 그 가운데 자신의 의지를 분명히 밝히고 행동하는 인물은 골로 뿐이다. 그는 오페라 안에서 알르몽드 왕국의 땅에 두 발을 붙이고 사는 평범하고 지극히 실제적인 인간상으로, 그리고 현실적인 ‘힘’을 지니고 있는 남성성을 대변하는 인물로 그려지고 있다. 그는 항상 많은 질문들을 하고,

17) 주느비에브 대해 ‘골로와 펠레아스의 어머니’라는 사실은 알 수 있지만, 그녀가 알르몽드 왕국에서 어떤 위치를 갖고 있는지 정확히 알 수 없다. 즉 아르켈의 딸인지 며느리인지. 그러나 그녀가 멜리장드에게 “그래 내가 처음 왔을 때 나도 놀랐어. [중략] 내가 여기서 산지 40년 가까이 되었구나.”라고 했던 바를 고려해 보면, 아르켈의 딸이기보다는 며느리일 확률이 커 보인다. ‘주느비에브’(Geneviève)란 이름은 《펠레아스》뿐만 아니라 메테를링크의 죽음을 주제로 하는 또 다른 희곡 『틈입자』(*L'Intruse*, 1901)에서, ‘할아버지’, ‘아버지’, ‘삼촌’과 함께 등장하는 ‘세 딸들’ 중 한 명의 이름이기도 하다. 메테를링크가 상대적으로 비중이 크지 않은 백역의 이름을 자신의 다른 작품들에서 공유하고 있다는 사실은 흥미롭다. 또한 그 이름은 어딘가 낯익은 느낌을 주기도 하는데, 북유럽의 중세 전설 속에 등장하는 여주인공이면서 슈만의 유일한 오페라 작품(Op. 81)의 제목이자 여주인공 이름인 ‘게노베바’(Genoveva)의 프랑스식 표현으로 보인다. 게다가 《게노베바》의 이야기에는 그녀를 향한 잘못된 사랑으로 그녀를 궁지에 빠뜨리는 인물 ‘골로’(Golo)가 등장하기도 한다. 메테를링크가 전설 속의 인물들을 자신의 작품으로 끌어들이 새로운 성격과 새로운 인물관계를 설정하고, 특히 여주인공 이름에서 그 무게를 반감시켜 차용했다는 것 또한 흥미롭다. 게노베바는 남편을 향한 지고지순한 정절을 지켜내는 여성이지만, 주느비에브는 알르몽드 왕국에서 두 명을 남편을 둔 여성으로 그려진다.

답을 구하고, 많은 것을 계획하고, 자신의 생각들을 말이나 행동으로 옮긴다.¹⁸⁾ 그는 첫 장면에서부터 길을 잃어버린 숲에서 빠져나가려는 의지를 말하고, 그 다음 장면에서는 펠레아스에게 보낸 편지를 통해 그가 멜리장드와 결혼하고 집으로 함께 돌아가려는 의지를 밝힌다.

골로는 이 극에서 행동하는 유일한 인간이기도 하다.¹⁹⁾ 사냥을 하고, 멜리장드를 알르몽드로 데려오고, 펠레아스를 성의 지하로 데려가 죽음의 공포를 느끼게 해주고, 어린 아들 이놀드를 들어 올려 멜리장드의 방 안을 염탐하고, 그녀에 대한 분노로 그녀의 머리카락을 쥐고 흔들며, 펠레아스와 멜리장드가 키스를 할 때 그를 칼로 찔러 죽인다. 그리고 그의 그런 행동들은 그의 선율 모티프(<악보 1>)를 통해 ‘리듬’으로, 즉 부점이나 셋잇단음표의 리듬으로 추동성(推動性)을 갖게 된다.

또한 그는 자신의 정체성을 분명히 알고 밝혀주는 유일한 인간이다. 첫 장면에서 골로는 멜리장드에 대해 이름 외에는 아무 것도 알아낼 수 없었으나, 그는 자신의 이름과 어디에서 왔는지 많은 것을 알려준다. “당신은 누구인가요?”(Qui êtes-vous?)라는 질문에 그는 확신에 찬 듯, “나는 골로 왕자, 알르몽드 왕국의 통치자 아르켈 왕의 손자입니다.”(Je suis le prince Golaud, le petit fils d’Arkel le vieux roi d’Allemonde...)라고 답한다(<악보 5>). 이 대답에서 느껴지는 골로의 자신감을 위해 드뷔시는 두터운 수직 화음을 사용하여 자신에 대한 확신과 거구로서의 신체적 육중함을 더해주었고(<악보 5>, 첫 번째 등근 사각 표기), 특히 알르몽드 왕국의 상징적 아버지의 권위를 위해서는 많은 변화음들을 거둬내고 긴 음가로 유지되는 B^b 장3화음으로 그 확고함을 더해주었다(<악보 5> 아랫단, 두 번째 등근 사각 표기).²⁰⁾

18) Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 162.

19) 캐서린 버거론에 따르면, 골로는 이 극에 등장하는 유일한 ‘인물’이다. 다른 인물들은 등장인물로서 그 ‘실체’(real)이기보다는 무대 위의 풍경 사이를 오가는 상징적 인물들로 보이기 때문이다. Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 163.

20) 이에 반해 3막1장에서 멜리장드가 펠레아스에게 “누구세요?”(Qui est la?)라고 물었을 때, 펠레아스는 그저 “나, 나, 나예요!”(Moi, moi, et moi!)라고 답한 것과 대비된다. 게다가 이 대답을 위해 특별히 쓰인 음악도 없다.

골로는 멜리장드를 향한 사랑의 감정과, 사랑으로 인한 질투, 증오, 분노 등의 감정을 경험하지만, 극작가와 작곡가가 그에게 집중한 것은 그의 남성적 취향, 외적으로 풍기는 강한 인상, 지상 인간의 전형으로서 물질 뒤에 숨어 있는 진실을 발견해 내지 못하는 존재로서의 모습이다. 그래서 그는 진실을 찾아 끊임없이 질문하고 답을 구하지만 결국 자신이 원하는 답을 찾지 못한다.

<악보 5> 골로의 정체성과 ‘알르몽드 왕국의 모티프’ 악보(1.1)

Très large

M. *Oui_ Qui é - tes-vous?*
Yes - But who are you?

G. *Je suis le prin - ce Go - laud le pe - tit*
Go - laud, Prince Go - laud, am I, and of Ar -

pp

p

1er Mouvt (avec plus de souplesse dans le rythme)

M. *Oh! vous a -*
Oh! why, your

G. *fil - s d'Arkel le vieux roi d'Al - le - mon - de...*
kel, old King of Al - monde, I'm the grand - son.

mf *dim.* *m. d.* *p*

doucement expressif

골로는 존재의 침묵을 경청하기 바라는 메테를링크의 아이디어와는 상반되는 사람이다. 그렇기 때문에 그는 결국 멜리장드와 결합될 수 없는 어긋

난 존재이다. 둘 사이의 양극성은 그들의 첫 만남부터 극대화되어 나타났다(1막1장). 골로는 그가 사냥하던 중 치명상을 입힌 짐승을 찾는 사냥꾼이었고, 그가 샘가에서 처음 마주한 멜리장드는 마치 골로에 의해 상처를 입은 짐승과도 같은 모습으로 두려워하며 울고 있었다. 또 골로가 멜리장드를 작고 어린 아름다운 여성으로 인식했을 때, 멜리장드는 그를 수염과 흰 머리가 있는 거인과도 같은 존재로 바라보았다. 이는 둘 사이의 나이의 차이, 물리적 크기의 차이, 육체적 힘의 차이를 극대화하여 보여주는 것이다.²¹⁾ 그럼에도 불구하고 이 장면 끝에서 골로는 샘가에 홀로 남아있기를 원하는 멜리장드에게 함께 갈 것을 종용하고, 이어지는 장면을 통해 그들이 결국 결혼했음을 알 수 있다. 그들 사이에 화해할 수 없는 양극성은 남성인 골로와 여성인 멜리장드가 가진 젠더적 측면의 양극성을 의미하기도 한다.

골로의 ‘인간적 물질성’ 혹은 ‘남성성’을 가장 잘 대변해 주는 것은 그가 가진 ‘칼’이다. 칼은 그를 훈련시킨 도구이며, 부도덕한 자들을 처단하는 도구이며, 그의 권력의 상징이 된다. 그리고 그의 권위적인 위치는 팔레아스에게 칼을 휘두름으로써 더욱 확고해 진다. 즉 그는 자신의 질투와 복수를 도덕적 정당성을 가진 행위로 변형시키면서, 사회적으로 정당하지 못한 행위는 아버지의 법에 따라 처벌받아야 한다는 사회적 규범을 환기시켜주고 있다.

2. 펠레아스, 알르몽드의 방랑 가인(歌人)

앞서 모티프들을 통해 잠시 살펴본 바와 같이 펠레아스는 감정적인 존재이다. 드뷔시가 음악적으로 주목한 인물로서, 그는 오롯이 펠레아스를 통해서만이 감정의 내밀함을 노래하도록 허락했다. 그러나 자신의 감정 표현에 앞서 펠레아스는 알르몽드 왕국에서 살아가기 힘든 비실체적 존재임을

21) Elliott Antokoletz and Juana Canabal Antokoletz, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók* (New York: Oxford University Press, 2004), 34.

강조한다. 아버지 법이 중심이 되는 그곳에서, 골로의 남성성이 권력을 가지는 그곳에서 펠레아스는 마치 아웃사이더인 것처럼 그려지고, 그래서 그는 오페라가 진행되는 내내 알르몽드 왕국을 떠나 여행할 것을 언급하였다.²²⁾

펠레아스의 비실체적 성향은 자주 ‘물’의 이미지로 연결되어 나타난다. 그가 처음 등장할 때부터 친구가 죽어간다는 소식에 ‘눈물’을 흘리며 등장하고(1막2장), 이후에도 그가 있는 곳엔 항상 ‘물’이 존재한다. 1막3장에서 곧 난파할 배를 걱정하는 장면에서는 ‘바다’가 보이는 곳이 배경이 되고, 멜리장드를 데리고 반지를 잃어버린 곳에 대한 이야기를 꾸민 곳도 ‘바다’ 소리가 들리는 동굴이며, 골로가 그를 데려가 죽음의 공포를 느끼게 해주는 곳도 ‘물’이 고여 악취가 올라오는 지하이다. 멜리장드와 만나 그의 욕망이 일깨워지고(2막1장) 그녀와의 걱정적인 사랑을 나누는 곳은(4막4장) 모두 ‘장님의 샘’이었다. 일정한 형태 없이 유동적인 ‘물’의 이미지는 펠레아스의 감정적이고 비실체적인 성향을 반영한 하나의 은유이다. 하지만 그가 가진 ‘물’의 이미지는 삶을 지속시켜주는 맑고 부드러운 물의 이미지, 낮의 밝은 햇살이나 청명한 하늘과 교감하는 긍정적인 물의 이미지가 아니라, 어둡고 치명적이며 죽음의 주제를 환기시켜주는 무거운 물의 이미지를 갖고 있다. 특히 그의 ‘눈물’은 고통스러운 여성성을 환기시키기도 한다.²³⁾

메테를링크가 골로의 손에 한 자루 ‘칼’을 쥐어줬다면, 펠레아스에게 쥐어준 것은 타고난 시인의 기질이다. 그리고 드뷔시는 시인의 사랑 노래를 음악적으로 더욱 극화시켜주었다. 펠레아스가 죽음 직전에 부르는 사랑의 노래들(4막4장)은 이 오페라의 클라이맥스 장면이라 할 수 있다. 이 장면은

22) “난 내일 떠날지도 몰라요...”(Je pars peut-être demain..., 1막3장), “마지막 저녁이 될 거예요. 아버지가 말씀하신 대로 여행을 떠날 거예요. 이제 볼 수 없어요...”(Ce sera le dernier soir. Je vais voyager comme mon père l'a dit. Tu ne me verras plus... 4막1장), “아마도 내가 당신을 만나는 마지막 날이 될 거예요... 난 영원히 떠나야 해요...”(C'est peut-être la dernière fois que je te vois... IL faut que je m'en aille pour toujours... 4막4장) 등.

23) 주경미, “라신느 비극 속의 여인들이 흘리는 눈물: 어두운 물의 이미지,” 『프랑스 문학과 여성』, 김인환 외 (서울: 이화여자대학교출판부, 2005), 129.

펠레아스와 멜리장드 둘 간의 감정적 교감의 절정부이며 애뜻하면서 걱정적인 사랑에 관한 장면이지만, 그럼에도 불구하고 그 안에는 펠레아스의 목소리와 펠레아스의 감정만이 가득해 보인다. 오케스트라는 몇 가지 서로 다른 형태의 선율 모티프들로 펠레아스의 감정 표현들에 민감하게 동참하고, 펠레아스가 선율적이기보다 낭독에 가까운 선율, 선율적 레치타티보(혹은 레치타티보적인 선율)를 노래할 때, 그는 가장 걱정적인 순간의 가장 비밀스런 흔들림으로 자신의 감정을 토로함으로써 타고난 시인의 기질을 보여준다(<악보 6, 7, 8>). 그의 사랑은 감정에 대한 극단적인 경험이며, 그는 사랑의 위대함이나 진정성보다는 사랑에 빠진 그 순간의 감각적인 느낌들을 노래 부른다. 그의 감정은 멜리장드를 향한 애뜻함에서부터, 서로 사랑을 고백할 때 느껴지는 환희, 그리고 어둠 속에서 교감하는 위태로운 사랑 등으로 내밀하게 변화하고, 이와 함께 오케스트라는 선율 모티프들을 적극 사용함으로써, 그의 감정의 내밀한 변화에 동참한다.

<악보 6> ‘멜리장드를 향한 펠레아스의 애뜻함 모티프’(4.4)



“이쪽으로 와요, 달빛에 있지 말고 이쪽으로 와요, 우린 서로 할 말이 너무 많아...”

(Viens ici, ne reste pas au bord du clair de lune, Vens ici, nous avons tant de choses à nous dire...)

<악보 7> ‘펠레아스의 환희에 찬 사랑 모티프’(4.4)



“당신의 목소리가 봄 바다를 건너온 것 같아요! 지금까지 들어본 적 없던 거예요. 내 심장에 비가 내리는 것 같군요.”

(On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps! Je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici. On dirait, qu'il a plu sur mon cœur!)

<악보 8> '펠레아스의 어둠 속 위태로운 사랑 모티프'(4.4)



“아! 어둠 속은 얼마나 아름다운지... [...] (그림자가) 우리와 멀리 떨어져서 포옹하고 있어요!”

(Ah! qu'il fait beau dans les ténèbres... [...] Ah! qu'elles s'embrassent loin de nous!)

이후 펠레아스는 환희에 찬 사랑 모티프 위에서 멜리장드와 격정적인 키스를 나눈 후, 그 모습을 숨어서 지켜보던 골로의 칼에 찔려 그 자리에서 죽게 된다. 이 부분에서 오케스트라는 골로의 분노, 단번에 찌르고 들어가는 그의 칼날을 포르티시모와 악센트로 강화된 '골로 모티프'(<악보 1>)의 부점 리듬을 연주함으로써, 펠레아스를 죽이는 것에 동참한다(<악보 9>).

<악보 9> '골로의 칼 모티프'(4.4)



골로의 칼에 찔린 펠레아스는 도망가지도 않고 저항하지도 않으며, 마치 격정적인 사랑으로 이 삶에서의 목적을 달성했다는 듯, 자신의 죽음을 기꺼이

받아들인다. 죽음의 분위기가 만연하던 이 극에서 펠레아스의 죽음은 그리 어색해 보이지 않고,²⁴⁾ 이후 그의 죽음을 슬퍼하는 감정도 극 어디에서도 표현되지 않는다. 왜냐하면 감정을 토로하던 이는 항상 펠레아스였기 때문이다.

IV. 멜리장드, 알르몽드의 영원한 타자

오페라 《펠레아스와 멜리장드》에서 여성등장인물들이 알르몽드 왕국의 아웃사이드로 타자화 되는 과정은 작품의 악보 속표지에서부터 시작된다. 작곡가에 의한 것인지 아니면 악보를 출판한 출판사 편집자에 의한 것인지 알 수 없으나, 출판된 악보들에서 등장인물이 소개되는 부분을 보면, 아무리 주인공이라 할지라도 여성 등장인물들은 모든 남성 등장인물 소개 후에 소개됨을 알 수 있다. <그림 1>은 1904년 파리의 프로몽(E. Fromont)에서 출판된 《펠레아스》 총보의 속표지이며,²⁵⁾ <그림 2>는 1907년 파리의 뒤랑 출판사(Durand & Fils)에서 출판된 성악과 피아노 반주 악보의 속표지이다.

두 악보의 등장인물 소개란을 보면, 여주인공 멜리장드는 펠레아스나 골로는 물론이고 심지어 어린 이놀드나 마지막 장면에 잠시 등장하는 의사보다도 뒤에 소개되고 있다. 이는 이 오페라가 멜리장드와 펠레아스, 혹은 멜리장드와 골로 사이의 관계보다 알르몽드 왕국에서 피를 나눈 혈족관계가 얼마나 중요한지, 그리고 몽환적이고 희뿌연 전체 분위기 가운데 아버지의 권위가 얼마나 분명하게 존재하는지 ‘상징적으로’ 잘 보여주고 있다. 이러한 가부장적 분위기의 알르몽드 왕국에서 멜리장드와, 두 아들의 어머니 주느비에브가 외부인으로 철저히 타자화되고 있음을 보여주고 있다. 멜리장드는 극의 핵심 주제인 ‘상징성’이 투영된 중심인물이지만 그녀의 현실적 위치는 모든 남성들 다음으로 자리매김 되었다. 또한 다른 등장인물

24) 펠레아스는 처음 등장할 때부터 죽어가는 친구 때문에 눈물을 흘렸고, 자신의 아버지 또한 언제 죽을지 모르는 상황에 처해 있었다. 그러나 결국 극중에서 가장 처음 죽음을 맞이하게 된 사람은 펠레아스이다.

25) 1985년 미국 미네올라 도버 출판사(Mineola: Dover Publications)에서 재판된 악보.

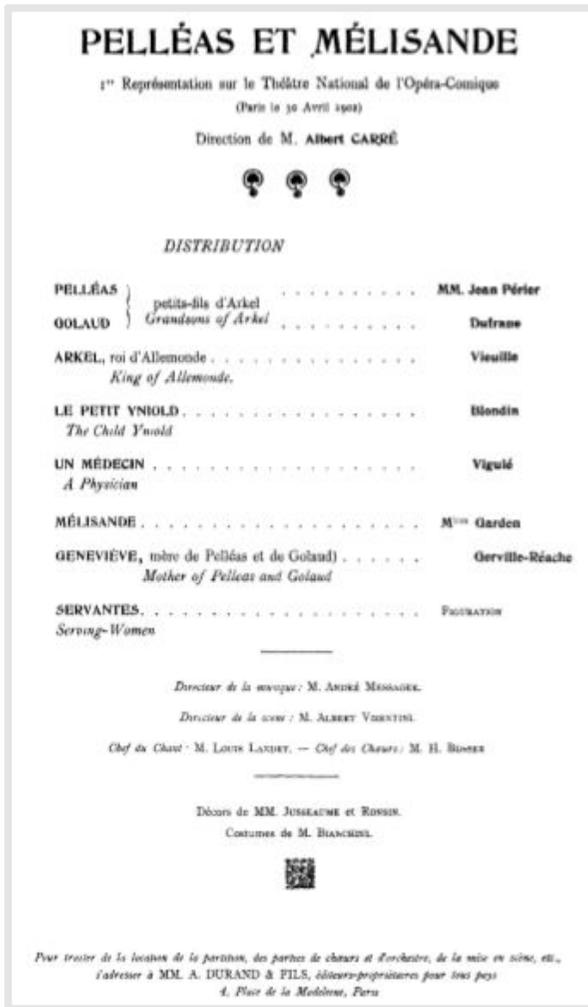
들에 있어서는 상징적 아버지 왕국의 인간 네트워크를 설명해주지만²⁶⁾ 멜리장드에 관해서는 아무런 설명이 없다. 그녀는 분명 알르몽드 왕국의 타자이자, 미지의 존재인 것이다.

<그림 1> 1904년 파리 프로몽 (E. Fromont)에서 출판된 총보의 속표지

PELLÉAS ET MÉLISANDE	
<i>Lyric drama in 5 acts by Maurice Maeterlinck</i>	
<i>Music by Claude Debussy</i>	
DRAMATIS PERSONAE	
PELLÉAS } GOLAUD }	grandsons of Arkel
ARKÉL, king of Allemonde	
THE CHILD YNIOLD	
A DOCTOR	
A SHEPHERD	
MAIDSERVANTS	
MÉLISANDE	
GENEVIÈVE, mother of Pelléas and Golaud	
CONTENTS	
ACT I.	
SCENE I. A forest.	page 1
SCENE II. A room in the castle.	30
SCENE III. In front of the castle.	46
ACT II.	
SCENE I. A fountain in the park.	70
SCENE II. A room in the castle.	97
SCENE III. In front of a grotto.	134
ACT III.	
SCENE I. One of the castle's towers.	151
SCENE II. The castle's underground passages.	187
SCENE III. A terrace at the exit from the underground passages.	198
SCENE IV. In front of the castle.	218
ACT IV.	
SCENE I. A room in the castle.	252
SCENE II.	262
SCENE III. A fountain in the park.	307
SCENE IV.	319
ACT V.	
A bedroom in the castle.	365

26) 당연히 남성을 중심으로 하는 인간관계 설명이다. 아르켈은 '알르몽드 왕국의 왕'으로, 펠레아스와 골로는 '아르켈의 손자'로, 그리고 주느비에브는 '두 아들의 어머니'로 설명되었다.

<그림 2> 1907년 파리 뒤랑 (Durand & Fils)에서 출판된 성악과 피아노반주 악보의 속표지



멜리장드는 극 중에서 연약하고 모호하며, ‘운명’이라는 알 수 없는 힘에 끌려 다니는 존재이지만, 그녀로 인해 남성 등장인물들 사이에 갈등의 긴장감이 생기고, 여러 감정들이 드러나고, 삶과 죽음의 의미를 생각하게 만든다. 그녀는 메테를링크의 극 주제인 ‘상징성’을 형상화한 것이긴 하지

만, 그녀의 또 다른 정체성을 찾아보는 것, 특히 여성으로서의 젠더적 측면을 중심으로 살펴보는 것은 오페라를 이해하는 또 다른 축이 되거나 중요한 변수가 될 수 있을 것이다. 멜리장드는 골로와 펠레아스 둘 다에게 욕망의 대상이 되고, 멜리장드라는 알 수 없는 세계를 탐닉한 대가로 골로는 비극적 삶을, 그리고 펠레아스는 죽음을 맞이하게 된다.

그렇다면 그녀는 작품 안에서 구체적으로 어떻게 타자화되는가? 무엇이 그녀를 외부의 존재로서 멜리장드이게 하는가? 그녀는 이 세상 너머의 애매한 은유로 그려지는, 영혼을 닮은 몽환적인 존재이면서, 동시에 비이성적 육체성이 강조된 존재이다. 그녀는 순수한 영혼과 물질적 육체라는 서로 상반되는 두 가지 개념을 한 몸에 형상화시키는데, 이는 그녀를 이성적 능력을 상실한 여성으로 보여주기에 충분하다.

1. 영혼을 닮은 몽환적 존재

멜리장드, 그녀는 누구일까?²⁷⁾

골 로: 당신은 어디서 왔나요?

멜리장드: 나는 도망쳤어요! 도망쳤어요... 도망쳤어요...

골 로: 아, 당신은 어디로부터 도망친 건가요?

멜리장드: 여기에서 길을 잃었어요. 길을 잃었어요,

오! 오! 나는 길을 잃었어요.

난 이곳 사람이 아니에요, 이곳에서 태어나지 않았어요.

골 로: 당신은 어디에 왔나요? 어디에서 태어났어요?

멜리장드: 오! 오! 여기에서 먼 곳... 먼... 먼...

27) 드뷔시 오페라와 버르토크(Béla Bartók, 1881-1945) 오페라의 상징주의적 음악 경향에 대해 연구한 음악학자 엘리엇 안토콜레츠는 오페라 《펠레아스와 멜리장드》에서 작품이 끝날 때까지 정체성이 모호한 채 남겨진 멜리장드에 대해 다른 여러 자료들을 근거로 그녀가 푸른 수염의 부인들 중 한 명일 것이라 주장한 바 있다. 골로가 숲 속에서 그녀를 처음 발견했을 때 그녀는 푸른 수염의 성에서부터 도망 나왔다는 것이다. 그들의 첫 만남에서 골로에게 과도한 경계심을 가졌던 것은 골로에게 푸른 수염의 그림자가 드리워져 있었기 때문이라 했다. Elliott Antokoletz and Juana Canabal Antokoletz. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók* (New York: Oxford University Press, 2004), 34-35.

Golaud: D'ou venez-vous?

Mélanide: Je me suis enfuie!... enfuie... enfuie...

Golaud: Qui, mais d'où vous êtes-vous enfuie?

Mélanide: Je suis perdue!... perdue!

Oh! oh! perdue ici...

Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...

Golaud: D'où êtes vous? Où êtes-vous née?

Mélanide: Oh! oh! loin d'ici... loin... loin...

골로의 계속된 질문에 무관하게, 멜리장드는 먼 곳에서 도망쳐 나와 길을 헤매는, 이곳에 속한 존재가 아니라고 스스로에 대해 답하고 있다(1막1장). 그리고 이어지는 장면에서 골로의 편지글을 통해, 그는 멜리장드와 결혼한 지 6개월이 지났지만 처음 만났을 때보다 그녀에 대해 더 아는 바가 없다고 했다. 그녀는 시간을 비껴간 먼 곳의 존재, 무한에 가까운 존재, 영혼의 세계를 느끼게 하는 신비로운 존재로 그려지면서, 어린 아이와 같은 연약함과 순수함, 슬픔과 불행의 감정 등을 덧입게 되었다.

위 대화에서 볼 수 있듯이, 극작가는 멜리장드를 위해 말 수가 많지 않고, 유창한 서술적 문장보다는 더듬거리듯 자주 끊기는 짧은 문장들을 구사하는 것으로 그녀에 대한 신비화 전략을 세웠다. 펠레아스와 골로, 아르켈 등이 무대 위에 서서 산문형태의 긴 문장들을 장황하게 쏟아내는 동안, 멜리장드는 감탄사가 자주 섞인 대략 하나 혹은 둘 정도의 문장만으로 짧게 반복적으로 말한다. 또 그녀는 오페라 전체를 통해 활동적인 움직임이 거의 없이 수동적인 반응으로서 정적인 행동을 주로 보여준다. 1막에서 골로가 그녀를 처음 발견했을 때에도 그녀는 샘가에 주저앉아 울고 있었고, 극이 진행되는 동안에도 움직임이 거의 없이 대화를 나누거나, 힘없이 골로에게 끌려 다니거나, 마지막 장면에서 죽어가며 가만히 누워있어야 하는 멜리장드이다. 그녀의 말과 행동은 힘이 빠져 있으면서 공허하고 텅 빈 느낌으로, 그녀는 마치 '영혼' 그 자체와 같아 보인다. 몽유병자 같은 느린 동작, 힘이 주어지지 않은 자세, 몽롱하고 단조로운 말 등은 꿈과 같은 신비로운 분위기를 만들어내며, '이 세상 너머의 존재에 대한 상징'이라는 극의 주제를

효과적으로 전한다.

그런 그녀가 행동에 있어 가장 적극성을 보였던 때는 골로가 준 반지를 장난삼아 하늘 높이 던져 샘물에 빠트리게 한 장면(2막1장), 탑 위에서 노래하며 자신의 풀어헤친 긴 머리를 빗어 내리는 장면(3막1장), 그리고 펠레아스와 사랑을 나누는 장면(4막4장) 등 주로 이성적으로 쉽게 설명하기 어려운 형이상학적이거나 추상적인 반응을 보일 때이다. 그런데 이때조차도 그 음악은 멜리장드의 것이 아니다. 작곡가는 애매하고 몽환적인 존재로서의 멜리장드의 행동 따위에는 관심이 없어 보인다. 그의 음악은 선율 모티프들을 사용함으로써, 2막1장에서는 멜리장드가 반지를 하늘로 던져 버린 행위보다 그 반지가 골로가 준 것이라는 의미(‘반지 모티프’)에, 반지를 주우려 할 때 샘물에 빠져버린 그녀의 머리카락으로 환기된 펠레아스의 욕망(‘펠레아스의 욕망 모티프’)에 더 집중하고 있다. 또 3막1장에서 그녀가 탑 위에서 머리를 빗으며 노래할 때에는 오케스트라를 지워버리고, 그녀의 노래가 끝난 후 이어지는 음악들은 모두 펠레아스에 의한 것으로 그려진다. 4막4장에서 둘 사이의 사랑을 노래할 때에도 모든 순간은 펠레아스 주도적이며, 펠레아스의 감정을 읽어내는 오케스트라 음악들이다. 그녀의 흐느적거리는 영혼 같아 보이는 몽환적 이미지들은 드뷔시에 의해 그녀가 가진 음악적 속성으로 그려지기보다는 골로나 펠레아스의 음악적 반응을 끌어내기 위해 철저히 대상화되고 있다.

2. 멜리장드의 물질성과 육체성

영혼과 닮은 존재에 상반되는 또 다른 멜리장드의 속성은 비이성적 존재로서 그녀가 가진 물질성, 육체성에 관한 것이다. 이것은 그녀를 상징하는 몇 가지 구체적인 극적 모티프나 동물의 은유를 통해, 그리고 멜리장드에게 주어진 ‘노래’하는 목소리와 길게 풀어헤친 그녀의 머리카락을 통해 잘 드러난다.

1) 멜리장드의 왕관과 반지, 그 물질성에 대한 은유

멜리장드에 관련된 선율 모티프들은 라이트모티프와 같은 회귀성을 갖기보다 또 어떤 관념적인 아이디어를 암시하기보다, 주로 그 순간의 극적 상황을 위해 그림처럼 재현되는, 음악으로서 물질성을 갖고 있다. 앞서 언급한 오페라 《펠레아스와 멜리장드》의 선율 모티프 분석에서 그 네 번째 수준으로, 음악적 상징성이 크지 않으며 비교적 쉽게 인식 가능한 묘사적인 선율 모티프로써 왕관, 반지, 손, 머리카락 등은 골로나 펠레아스에 비해 주로 멜리장드와 관련하는 것이다.

오페라의 첫 장면에서 멜리장드가 골로의 눈에 띄었을 때 그녀가 샘 속에 빠뜨렸던 왕관과, 골로가 그녀에게 준 반지는 서로 비슷한 성격을 공유한다. 또 샘 속에 빠뜨린 왕관을 손대지 못하게 하는 것과, 반지를 던져 샘에 빠뜨리게 하는 것은 유사한 의미를 갖는다고 할 수 있겠다. 멜리장드가 값어치 있고 귀중한 선물이 되는 반지와 왕관으로부터 왜 자유로워지고 싶어하는지 이해하는 것은 그리 어렵지 않다. 왕관은 그녀의 지위를 알게 해주는 상징적 기호인 동시에 그녀가 도망쳐 나온 곳 혹은 왕관을 씌워준 사람에 대한 기억이 되고, 반지는 그것을 준 사람, 즉 골로와의 믿음의 약속이자 소유의 징표임을 의미한다.

드뷔시는 이 왕관에 어떤 음악적, 상징적 의미를 부여하기보다는 물속에 잠겨 살짝 반짝이는 왕관의 모습을 짧은 부점 리듬을 특징적으로 사용하여 묘사적으로 그려주었고(<악보 10>에서 원형 표기), 동시에 이에 대한 멜리장드의 무심한 태도를 보여주었다(<악보 10>에서 반사각형 표기, 1막1장). 이에 반해 골로가 준 반지에 대해서는 그 외양적 모습이 그려지기보다는 한 음을 중심으로 순차상행, 하행하며 감싸는 모습으로 멜리장드를 소유하고자 하는 골로의 의지가 담겨 있다고 할 수 있겠다(‘반지 모티프’, 2막1장, <악보 11>에서 사각형 표기). 또한 ‘반지 모티프’는 ‘골로 모티프’의 부점 리듬의 특징과 결합됨으로써 그 반지가 확실히 골로에게서 받은 것임을 확인시켜 준다(<악보 11>에서 원형표기). 그녀에 대한 소유욕을 강조하고자 ‘반지 모티프’의 리듬에 ‘골로 모티프’ 리듬적 속성을 그대로 담아내

기도 한다(<악보 11>에서 둥근 사각형 표기).

<악보 10> '멜리장드의 왕관 모티프'(1.1)

M. *Où donc? Ah!*
Oh where? Ah!

G. *Qu'est-ce qui brille ain-si au fond de l'eau?...
What is it shines so bright in yon-der well?*

pp sf p

Retenu

M. *C'est la cou-ron-ne qu'il m'a don-né e. Elle est tom-bée en pleu-
It is the crown that he gave to me. 'Twas there it fell as I*

p

골 로: 물속에서 빛나는 것이 무엇이죠?

멜리장드: 어디? 아! 그건 그가 나에게 준 왕관이예요.

<악보 11> '골로가 멜리장드에게 준 반지 모티프'(2.1)

En animant
MÉLISANDE

A - vec l'an-neau qu'il m'a don - né.
It is the ring he gave to me.

Ne jou - ez pas ain-si au - des -
Do not toss it a - bout in that

Mes mains ne tremblent pas
You see my hands don't shake...

- sus d'une eau si pro - fon - - de...
way a - bove such deep wa - - ter... Gomme il
How it

p *m.d.* *m.g.* *eresc.* *poco a poco*

멜리장드: 그 사람이 내게 준 반지예요.

펠레아스: 그렇게 던지지 말아요, 물속이 깊어요...

멜리장드: 내 손을 흔들지 않을 거예요.

그러나 그런 물질적 가치, 상징적 의미가 담긴 물건을 잃어버린다는 것은 그것을 준 사람에 대한 무의식적인 분노의 표현이며, 그 사람으로부터 벗어나고자 하는 의지의 표현이며, 또 그 사람과의 정서적인 교감의 부재를 뜻한다. 잃어버린 것을 찾고자 애쓰지 않는 것 또한 부재한 감정에 대한 확인이기도 하다.

2) 탑에서 부르는 멜리장드의 ‘노래’, 타자성의 강조

성의 어느 탑 위에 홀로 앉은 멜리장드가 자신의 머리카락에 대해 노래하는 것으로 시작하는 3막1장은 그녀의 목소리에 잠시 동안 몰두하게 만든다. 메테를링크의 대본에서 3막2장에 위치했던 이 장면은 드뷔시에 의해 극의 한 가운데로, 즉 전체 5막 가운데 3막1장으로 재배치됨으로써 이 장면의 중요성이 배가되었다고 할 수 있다. 이에 더하여 드뷔시는 이전까지 들을 수 없었던 선율다운 선율을 이 장면의 그녀에게만 유일하게 단 한 번 허락하였다.

메테를링크의 대사들은 대부분 산문식으로 구성되어 있다. 드뷔시는 그것을 오페라를 위한 새롭고 중요한 특징으로 적용하였는데, 성악 선율에 있어 운문적인 ‘노래’ 스타일보다 ‘말’하는 것에 더 가까운 선율 혹은 선율적인 레치타티보(melodic recitative) 스타일의 표현에 더 초점을 두는 것이다. 이는 프랑스어 가사가 더 잘 들리게 하는 전략이 되기도 했다. 유연하고 섬세하게 그려지는 선율적 레치타티보는 감정을 토로하거나 독백할 때에 어울릴 뿐만 아니라, 인물들 간 1대1 대화에서도 집중력을 높여주는 방식이기도 하다.²⁸⁾ 선율에 대한 드뷔시의 입장은 다음의 인터뷰 글에서 잘 드러난다.

가락(선율)은 마음의 변화와 삶의 변화를 표현하기에는 매우 무력한 것입니다. 본질적으로 고정된 감정을 확인시켜 주는 노래에만 적절한 것이지요. [중략] 음악이란 인물들이 자신의 몸짓이나 외침, 기쁨, 고통 등을 완전히 드러낼 수 있게 해주고 나서는 슬며시 사라져야 합니다.²⁹⁾

드뷔시는 (서정성을 갖는) 선율이란 단순한 감정만을 드러내는 노래에서나 가능한 것이며, 영혼이나 복잡다단한 인생의 상태를 선율로는 온전히

28) ‘선율적인 레치타티보’인지, ‘레치타티보적인 선율’인지 그 구분은 그리 중요하지 않다. 다만 그 역할의 기능상에 있어, 대화를 통한 극의 전개가 중심이 될 때에는 선율적인 레치타티보로, 등장인물의 감정 토로가 중심이 될 때에는 레치타티보적인 선율로 언급할 수 있을 것이다.

29) Barraqué, 『드뷔시』, 161-162.

표현할 수 없음을 강조하면서 반(反)서정적인 선율에 대해 피력하였다. 그의 반서정적인 선율, 낭독 형태의 선율, 선율적인 레치타티보는 음들 사이의 음정이 크게 도약하거나 음역이 갑자기 확장되는 것을 피하고 기본적으로 좁은 음역 안에서 움직임으로써, 프랑스어 특유의 강세나 장단이 갖는 섬세한 뉘앙스를 음악에 담아낼 뿐 아니라 극의 내용이 귀에 잘 들릴 수 있게 하는 효과를 제공한다. 그리고 이러한 성악 선율은 그 대사가 잘 들릴 수 있게 하기 위해 상당히 조심스럽게 연주하는 오케스트라를 요구한다.³⁰⁾

오페라 《펠레아스와 멜리장드》에서 대부분의 성악 선율들은 이러한 반서정적 성격의 선율적 레치타티보의 성격을 갖는다. 그런데 3막1장을 시작할 때, 등장인물들의 대화를 밀받침하던 선율적 레치타티보는 잠시 물러나고 서정성이 묻어나는 ‘노래 같은 노래’가 멜리장드의 탑 위에서 들려온다. 멜리장드가 풀어헤친 머리카락을 빚으며 가장 서정적으로 노래하는 이 순간에 오케스트라는 삭제되고 그녀의 목소리만이 그녀의 육체성에 오롯이 집중하게 만든다.³¹⁾ 한편 알르몽드 왕국의 사람들에게 결코 허용되지 않았던 서정적 노래가 오직 그녀에게만 허용되었다는 것은 그녀가 알르몽드의 타자임을 확인시켜 주는 것이기도 하다.

이 노래의 성격은 이 장면에 앞선 드뷔시에 의해 삭제된 장면에 의해 유추될 수 있는데, 메테를링크 극의 이 앞선 장면에서 멜리장드는 물레를 돌려 실을 잣는 동안 즐려하는 이놀드를 위해 낮은 목소리로 “성 다니엘과

30) Barraqué, 『드뷔시』, 177.

31) 드뷔시가 극적인 순간의 감정을 돋보이게 하기 위해 오케스트라 음악 진행을 중지시킨 부분은 ‘멜리장드의 노래’ 이외에 4막4장에서 펠레아스와 멜리장드가 서로 사랑을 고백하는 장면에도 있다. 드뷔시는 극적 순간의 감정 표현을 위한 가장 중요한 수단으로 (오케스트라의) ‘침묵’을 선택한 것이다. 《펠레아스》 악보에서 비어있는 마디들은 감정의 침묵, 혹은 고요에 대한 드뷔시의 애정을 목도할 수 있는 부분이다. 침묵은 비어있고 아무 것도 아닌 것이지만 그것에 관한 다양하고 풍성한 해석의 가능성을 열어주는 것이기도 하다. 그러나 침묵은 드뷔시만이 아니라 극적 순간의 침묵, 자연의 침묵을 중시하던 메테를링크의 아이디어를 음악적으로 반영한 것으로 볼 수도 있다. François Lesure, “Debussy, Claude: 11. Orchestration and timbre,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2019년 7월 30일 접속].

성 미카엘, 성 미카엘과 성 라파엘...”이라는 가사의 노래를 읊조린다. 그녀가 낮게 읊조리는 서정 노래는 자장가이면서 동시에 중세 옛 프랑스의 샹송 드 트왈르(chanson de toile)를 연상시켜 주기도 한다.

<악보 12> 3막1장을 시작하는 멜리장드의 노래

116

MÉLISANDE à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués
at the window combing her unbound hair.

Mes longs che - veux des - cen - dent jusqu'au seuil de la tour; Mes che - veux
My long, long hair it reach.es to the foot of the tower; My hair is

Modéré et librement

vous at - tendent tout le long de la tour, — Et tout le long du jour, Et tout le long du
waiting for you down the tower all the way, — And waiting all the day, And waiting all the

jour.
day.

Saint Daniel et Saint Mi - chel,
Saint Daniel and Saint Mi - chel,

ppp

en rythme
Saint Michel et Saint Rapha - ël, Je suis née un di - man - che, Un dimanche à mi -
Saint Michel and Saint Rapha - ël, I was born on a Sun - day, On a Sun - day at

그런데 흥미로운 것은 이 서정적 노래 부분에서 메테를링크의 가사와 드뷔시의 가사가 완전히 다르다는 것이다. 메테를링크의 극에서 노래되는 멜리장드의 가사는 다음과 같다.

(창가에서, 풀어헤친 머리카락을 빛는 동안)

눈먼 세 자매들은

(아직 희망을 가지세)

황금 램프를 가지고 있다네.

탑으로 올라가서

(그녀들, 당신 그리고 우리는)

탑으로 올라가서

칠 일을 기다린다네.

아! 첫째가 말하기를

(아직 희망을 가지세)

아! 첫째가 말하기를

나는 우리의 등불 소리를 들어.

아! 둘째가 말하기를

(그녀들, 당신 그리고 우리는),

아! 둘째가 말하기를

왕이 올라오고 있다네.

아니야, 가장 성스러운 자매가 말하기를

(아직 희망을 가지세)

아니야 가장 성스러운 자매가 말하기를

등불은 꺼졌다네...³²⁾

32) Maeterlinck, 『펠레아스와 멜리장드』, 50-51.

반면 드뷔시가 오페라를 위해 다시 쓴 멜리장드의 노래가사는 다음과 같다.

(창가에서, 풀어헤친 머리카락을 빗는 동안)

내 긴 머리카락이 탑의 문턱까지 닿네.

내 머리카락이 탑을 따라 당신에게 닿네.

하루 종일 기다려,

하루 종일 기다려.

성 다니엘과 성 미카엘.

성 미카엘과 성 라파엘.

나는 일요일에 태어났네.

일요일 정오에...³³⁾

Mes longs cheveux **descendent** jusqu'au seuil de la **tour**;

Mes cheveux vous **attendent** tout le long de la **tour**,

Et tout le long du **jour**,

Et tout le long du **jour**.

Saint Daniel et Saint Michel,

Saint Michel et Saint Raphaël,

Je suis née un dimanche,

Un dimanche à midi...

탑 위의 멜리장드를 위해 메테를링크가 쓴 대사는 사실 드뷔시가 쓴 것과 전혀 다른 내용의 것이었다. 눈 먼 세 자매가 황금램프를 가지고 탑에서 기다리는 동안 등불 소리를 듣기도 하고 등불이 꺼짐을 알아채기도 한다는, ‘보는 것’을 넘어선 세계에 대한 상징성 짙은 내용을 담고 있다. 반면 드뷔시가 개작한 가사에서 멜리장드는 온전히 자신의 머리카락에 집중하고 있다. 풀어헤친 긴 머리카락을 빗으며 탑에서 누군가를 기다린다는

33) 공은아, 『드뷔시: 펠레아스와 멜리장드』 (서울: 현대음악출판사, 2008), 116 참조.

멜리장드의 모습은 그녀가 마치 누군가를 유혹하려는 듯한 자태를 상기시킨다. 그리고 그것은 결국 펠레아스의 에로틱한 판타지이자 그의 욕망을 불러일으키는 도구가 된다.

드뷔시는 이 부분에서 가사의 내용보다는 오페라 중 단 한 번 제시된 ‘노래 같은 노래’의 선율성에 부합하도록, 위의 프랑스 가사에서 볼 수 있듯이 단어의 잦은 반복과 압운을 맞춤으로써 가사의 그 음악적 표현에 더 초점을 맞추었다. 더욱이 극 전반에서 보여주던 그녀의 짧은 문장력과 자주 끊어지는 듯한 말, 그리고 더듬는 듯 동일한 단어를 반복하는 등의 언어 능력의 부족함은 그녀의 선율적 음악성을 표현하는 데에 일조한 것으로 보인다.

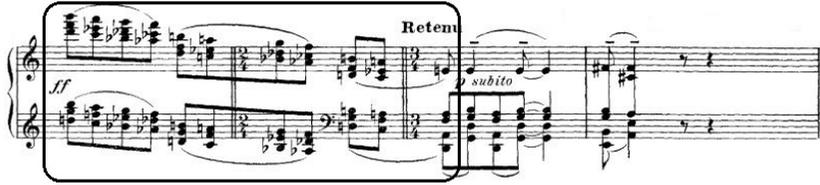
위의 <악보 12>에서 볼 수 있듯이, 그녀의 노래는 프레이즈 반복을 통해 선율성을 더하고, 악보의 원형 표기된 음들은 이 선율의 음의 출처가 ‘멜리장드 모티프’(<악보 2>)에서 비롯된 것임을 확인시켜 준다. 이 노래는 그녀의 모티프를 기반으로 확장된 멜리장드의 노래인 것이다.³⁴⁾ 또한 드뷔시 가사의 두 번째 연에서 그녀는 예언자의 이름(성 다니엘)과 대천사의 이름(성 미카엘과 성 라파엘)을 운운하며 마치 다른 시간, 다른 장소에서 온 존재로서, 스스로 알르몽드 왕국의 타자인 듯 자신의 ‘다름’에 대해 노래하고 있다.

3) 육체성이 강조된 멜리장드의 머리카락과 펠레아스의 욕망

노래의 가사에서도 강조되고 시각적으로도 돋보일 멜리장드의 머리카락은 이 장면을 오페라에서 가장 에로틱하게 만들어주는 중요한 물질이며, 그녀의 육체성을 상징하는 수단이 된다.

34) ‘멜리장드’의 이름 자체가 음악적인 ‘멜로스’(melos)의 소리와 의미를 반영한 것이라는 견해도 있다. Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 174.

<악보 13> 멜리장드의 머리카락이 쏟아져 내리는 순간의 선율 모티프(3.1)



이 선율 모티프는 이전의 그녀가 가진 몽환적인 분위기와는 매우 다른 그녀의 육체성을 들려준다. 그녀의 풀어헤친 긴 머리카락이 탑 아래로 떨어져 순간적으로 펠레아스를 덮어버리는 모습을 그리듯,³⁵⁾ 그 음악은 이 오페라에 자주 등장하지 않는 포르티시모(ff)의 음향 안에서 두터운 화음들로 3옥타브를 걸쳐 빠르게 하행한다.³⁶⁾

몸의 연장으로서 키보다도 긴 머리카락은 그녀를 보다 더 ‘다른’ 존재로 돋보이게 하고, 육체와 영혼을 연결하는, 나아가 현실을 넘어 죽음에 맞닿아 있는 상징으로 보이기도 한다. 또 풀어헤친 그 모습은 그녀의 자유로운 본성 혹은 ‘자연’과 같은 본성에 대한 상징이며,³⁷⁾ 부드럽게 너울거리는 머리카락은 유연함과 무한성을 지닌 여성의 몸에 대한 인식으로 관능의 세계를 열어주는 물질이 되기도 한다.³⁸⁾ 그러나 장면을 시작하는 14마디가

35) 키보다도 긴 그녀의 머리카락은 ‘야생성’을 상기시키며 그녀가 자연-동물적 이미지에 연관됨을 보여주기도 한다. Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 174.

36) 멜리장드가 “오, 내 머리카락이 탑 아래로 떨어졌어요!”(Oh! mes cheveux descendent de la tour!)라고 외칠 때 처음 사용된 이 모티프는, 이후 펠레아스가 머리카락으로 인한 자신의 에로틱한 감정을 토로할 때 피아니시모(pp)로 혹은 셋잇단음표로 리듬이 변형되어 몇 번 더 사용된다.

37) 멜리장드의 동물적 본능에 대한 암시로도 볼 수 있겠다. 골로가 깊은 숲속의 샘가에서 그녀를 찾아냈을 때 그녀는 말없이, 마치 작은 야생동물처럼 흐느껴 울고 있었다. 또 그녀가 펠레아스와 함께 장님의 샘을 찾았을 때, 샘물에 젖은 그녀의 머리카락으로 펠레아스의 감정이 동요되는 순간에, 사냥하던 골로는 이유 없이 놀라 날뛰는 말에서 떨어져 부상을 입게 된다. 동일한 시점에 우연히 일어난 두 사건 간 연관성은 그녀의 머리카락이 동물적 본능에 관련됨을 암시하는 것이다. Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 168.

38) Juana Canabal Antokoletz, “Trauma, Gender, and the Unfolding of the Unconscious,” in *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and*

량의 멜리장드의 노래 이후, 이 장면을 이끌어 나가는 것은 그녀의 부름에 응하듯 다가오는 펠레아스이며, 더 자세하게는 펠레아스의 에로틱한 감정의 표현들이다. 펠레아스는 그를 덮어버린 머리카락에 저항할 새도 없이 그녀를 향한 욕망의 세계 속으로 파묻혀버린다.

그녀의 머리카락은 3막1장에서 극화되기 이전에 이미 그 유혹의 힘에 대해 먼저 보여준 바가 있다. 2막1장에서 장님의 샘가에서 펠레아스와 만났을 때, 멜리장드는 샘가의 바닥을 보려 몸을 숙이다 머리카락이 샘에 빠져 젖고 만다. 그때 그녀는 자신의 키보다 긴 머리카락에 대해 처음 언급하였다. 그러나 그 순간 무엇보다 중요한 것은 그녀의 머리카락으로 인하여 동요하는 펠레아스의 감정이다. 멜리장드에 대한 펠레아스의 욕망이 처음 눈을 뜨는 순간이다. 극작가는 이 부분을 위해 잠시 동안의 ‘침묵’을 선택했고, 작곡가는 오케스트라를 통해 펠레아스의 욕망을 선율 모티프로 그려주었다(<악보 14>).

<악보 14> ‘멜리장드를 향한 펠레아스의 욕망’(2.1)



그리고 다시 3막1장에서 멜리장드의 머리카락을 볼 수 있게 해달라고 애원할 때 그리고 그녀의 손을 내밀어 달라고 요구할 때, 그녀가 가진 육체성에 직접 다가가려하지만 쉽게 손에 잡히지 않아 애달픈 그의 심정은 반음계적으로 미끄러지다가 갑자기 방향을 바꿔버리는 짧은 모티프를 통해 그려진다(<악보 15>). 그러나 이것은 멜리장드를 잡으려는 반복적인 시도이기도 하면서, 이전에 일깨워진 욕망에 대한 어떤 기대감의 모티프이기도 하다. 그녀의 머리카락이 탑 아래로 떨어져 직접 손으로 잡은 이후에

Bartók, ed. Elliott Antokoletz (New York: Oxford University Press, 2004), 32; 최윤경, “말라르메의 『에로디아드』에 나타난 근대적 여성성,” 『프랑스 문학과 여성』, 김인한 외 (서울: 이화여자대학교출판부, 2005), 112-113.

이 모티프는 곧 사라지고, 펠레아스의 모티프는 또 다른 새로운 형태로 들려온다.

<악보 15> ‘쉽게 잡히지 않는 멜리장드의 손’ 혹은 ‘펠레아스의 애달음’(3.1)



멜리장드의 머리카락이 갑자기 탑 아래로 떨어지는 순간에 펠레아스에게는 전혀 기대하지 못했던 상황이 발생하게 되고, 이 장면의 긴장감과 함께 그녀를 향한 그의 욕망은 절정에 이르게 된다. 길게 늘어뜨려져 나올거리는 그녀의 머리카락은 펠레아스에게 가장 에로틱한 판타지가 된다.³⁹⁾ 사랑의 감정이, 에로틱한 욕망이 환기된 펠레아스는 그것을 움켜쥐고, 쓰다듬고, 온 몸에 두르고, 입 맞추고, 나뭇가지에 묶어버리기까지 한다. 그리고 머리카락이 그녀보다 자신을 더 사랑한다고 외치며, 무대 위의 긴장감 안에서 자신의 기쁨을 지속적으로 노래한다. 드뷔시의 음악은 머리카락의 이미지를 더욱 확장시키고, 청자로 하여금 펠레아스의 욕망에 좀 더 길고 좀 더 깊게 동참하도록 한다(<악보 16, 17, 18>).

<악보 16> ‘펠레아스의 욕망 a’(3.1)

Moins vite et passionnément contenu
Less quickly and with restrained passion.

Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bou-che... Je les
 They are here in my hands, in my mouth too I hold them. They are

pp très expressif

39) Bergeron, “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde,” 172.

tiens dans les bras, je les mets au .tour de mon cou...
 here in my arms, I have put them all round my neck ..

여기 내 손에 당신의 머리카락이 있어요,
 머리카락에 입을 맞추고...
 머리카락을 가슴에 안고,
 목에 두르고 있어요...

<악보 17> ‘펠레아스의 욕망 b’(3.1)

Animez toujours
 Ils vi - - - vent com.me des oi - seaux dans mes
 They live, and seem to me like birds in my
 mains, et ils m'ai - - - ment,
 hands, and they love me.

MÉLISANDE *a Tempo*

Retenu Laisse-moi, laisse-moi... Quelqu'un pourrait ve-
 Let me go, let me go! If some one were to

ils m'ai-ment plus que toi!...
 they love me more than thou!...

dim. *p* *m. d.*

(당신의 머리카락은) 마치 새처럼 내 손안에 살아있어요,
 그리고 이것들은 나를 사랑해요,
 당신보다 더 나를 사랑해요...

<악보 18> ‘펠레아스의 욕망 c’(3.1)

Moderé, puis progressivement animé et passionné
 With moderation, then with growing animation and passion

noue, je les noue aux branches du saule... Tu ne t'en i-ras plus... tu ne t'en
 bound, they are bound to a branch of the willow... You shall ne-ver go free; you ne-ver

pp *lucement expressif*

i-ras plus... Re-gar-de, re-gar-de,
 shall go free! Oh see me, oh see me,

ere scen do

j'em-bras-se tes che-veux... Je ne souffre plus au mi-
 see how I kiss your hair... I suf-fer no more in the

f *dim.*

(당신 머리카락을) 가지에 묶을 거예요...
 당신은 더 이상 빠져나갈 수 없어요...
 당신은 더 이상 빠져나갈 수 없어요...
 봐 봐요, 봐 봐요,
 나는 당신 머리카락에 키스를 해요...

에로틱한 욕망이 표출되는 그의 노래는 산문시로 여전히 선율적 레치타티보의 형태를 갖는다. 펠레아스의 서정성은 그의 목소리가 아닌, 두 마디 단위의 프레이즈로 인한 뚜렷한 선율성과 함께 ‘매우 표현적으로’(très expressif) 연주해야하는 오케스트라 음악에서 잘 드러난다. 그리고 드뷔시는 이 부분에서 그의 걱정을 자유롭게 발산시키기보다 피아니시모의 음향으로 억누를 것을 요구한다(“passionnément contenu”, <악보 16>). 펠레아스의 억누른 욕망이 멜리장드의 머리카락 때문임을 보여주기 위해, 오케스트라의 선율은 곧 그녀의 머리카락 모티프와 결합한다. 그리고 이렇게 절제된 표현은 육체성으로 가득한 그녀의 머리카락이 그의 손 안에서 한 마리 새처럼 움직이고 자신을 사랑하고 있다고 외칠 때와 강한 대비를 이룬다(<악보 17>). 앞서 그녀의 머리카락이 탑에서 풀어헤쳐 떨어질 때의 수직 화음 중심의 모티프가 이 부분에서도 머리카락을 강조하기 위한 음악으로 사용되고, 펠레아스가 이전보다 높은 음역에서 머리카락이 자신을 사랑한다고 외칠 때, 오케스트라는 급격한 크레센도(molto cresc.)를 통해 ‘메조 포르테’(mf)에서 ‘포르테’를 거쳐 ‘포르티시모’에까지 이른다. 이때 ‘머리카락 모티프’는 셋잇단음표 진행과 2:3리듬의 결합으로 변형되었다. 이는 멜리장드 머리카락이 가진 육체성, 야생미가 드러나는 동물적 이미지를 다시 한번 강조한 것이다.

이후 펠레아스의 욕망은 ‘표현적인 피아니시모’로 돌아와 이전보다는 조금 더 걱정적일 수 있도록 허락되고, 오케스트라는 그를 위해 조금 더 서정성이 묻어나는 선율의 음악을 제공한다(<악보 18>).

3. 멜리장드의 죽음과 알르몽드에 남겨진 그녀의 딸

오페라에서 멜리장드는 죽어 가는 마지막 순간에도 그 죽음의 동기마저 불분명하게 그려진다. 드뷔시는 본래 극의 5막1장을 삭제하면서 멜리장드가 죽어가는 이유에 대해 언급한 의사의 발언, “그녀는 살 수가 없었던 겁니다. 그녀는 이유 없이 태어났어요. 죽기 위해. 그리고 이유 없이 죽는 겁니다.”⁴⁰⁾를 지워 버렸다. 드뷔시는 유일하게 멜리장드의 존재의 이유에 대해 암시적으로 밝혀주는 말마저 삭제해 버린 것이다. 그녀의 죽음은 창문을 통해 불어온 바람을 타고 실려나간 영혼처럼 어느 순간 다가 온 것 같아 보인다.

그녀가 영혼의 존재라는 상징적 의미를 차지하고 지극히 현실적 상황 안에서 그녀를 죽음으로 이끈, 그녀의 가장 큰 잘못에 대해 생각해 본다면, 그것은 골로와 펠레아스 사이를 오가면서 알르몽드 왕국의 엄격한 아버지의 법질서를 교란시켰기 때문이다. 더불어 아버지 법의 대리자인 골로의 소유물로서 제대로 처신하지 못했기 때문이다.

그러나 메테를링크 대본의 5막의 두 장면 가운데 드뷔시가 삭제해버린 첫 번째 장면에서, 하녀들의 대화를 통해 멜리장드의 죽음의 이유가 전해진다. “하지만 그녀는 삼 일 전에 출산을 했는데... / 바로 그거야! 그녀는 죽어가면서 아기를 낳았어. [...] 거지도 낳고 싶어 하지 않을 아주 작은 계집아이였어...”⁴¹⁾

멜리장드가 낳은 아기는 어둠과 죽음을 이기고 씩씩하게 태어난 희망찬 새 생명의 이미지가 아니라, 어머니의 죽음을 통해서 태어난, 작은 아이와 같던 엄마가 남기고 떠난 “연약한 딸아기”의 슬픈 이미지이다. 그 아이에게 다가올 알르몽드에서의 삶은 어둡고 음침한 그림자가 짙게 드리워진 여성의 삶일 것이다. 두 명의 남편을 두었던 주느비에브, 골로와 펠레아스 사이에 있던 멜리장드, 그리고 아이에게로 이어질 고된 삶의 연속. 그 아기가 골로의 딸로서보다는 멜리장드의 딸로서 정체성을 갖게

40) Maeterlinck, 『펠레아스와 멜리장드』, 101.

41) Maeterlinck, 『펠레아스와 멜리장드』, 98.

될 것이라는 것은 아기에게 주어진 선율 모티프로 보다 더 잘 알 수 있다(<악보 19>).

멜리장드가 죽어가면서 마지막으로 남긴 말은 울려고 하는 작은 아기에 대한 걱정이다. “아기가 웃지를 않아요... 정말 작아요... 아기가 울려고 해요... 아기가 불쌍해요...”(Elle ne rit pas... Elle est petite... Elle va pleurer aus si... J'ai pitié d'elle...) 그녀의 마지막 말은 아기의 존재를 알리는 ‘멜리장드의 딸 모티프’(<악보 19>) 위에서 전해진다. 아기의 모티프가 갖는 셋잇단음표의 리듬은 아기의 아버지인 골로로부터의 흔적으로 보이지만, 아기가 갖는 멜리장드의 딸로서의 속성은 그 선율 안에 음정으로 정확하게 나타난다. 아기의 모티브를 시작하는 하행하는 주요음 C[#]-A[#]-G[#]은 ‘멜리장드 모티프’(<악보 2>)가 처음 등장했을 때 사용된 상행 음들 A^b-B^b-D^b과 동명이음으로서 같은 울림을 제공하며, 아기가 멜리장드의 딸임을, 그녀의 분신임을 음악적으로 상징해준다.

<악보 19> ‘멜리장드의 딸 모티프’(5.1)

MÉLISANDE

El - le ne rit pas... Elle est pe - ti - te...
But she does not smile; She's ve - ry lit - tle...

El - le va pleu - rer aus - si... J'ai pi - tié d'el - le...
She is going to weep as well... I'm sor - ry for her...

mp *piu p*

V. 결론

메테를링크-드뷔시의 오페라 《펠레아스와 멜리장드》는 골로를 통해 소유하지 못한 세상에 대한 한 남성의 강박을, 펠레아스를 통해 이 세상 밖의 위험을 탐닉한 한 남성의 죽음을 그리고 있다. 그리고 인간이 ‘소유하지 못하는 세상’과 ‘이 세상 밖의 위험’은 멜리장드 그 자체라 할 수 있다. 그녀는 상징적 아버지의 세계 알르몽드에서 남성 주인공들의 강박과 탐닉의 대상이며, 철저한 타자이다.

이 오페라에는 여성과 남성에게 대한 대립되는 정체성의 문제가 그대로 잘 드러나고 있다. 즉 질서, 관습, 이성, 권위 등을 중시하는 ‘남성’의 이미지와, 혼돈, 모호함, 유약함, 감정, 자연 등에 가까운 ‘여성’의 이미지가 드러난다. 그리고 이러한 여성의 이미지는 작품의 주제인 ‘상징의 세계’와 연관되어 있다. 아름다운 미지의 여인 멜리장드는 상징주의가 갖는 여성적 속성에 대한 재현이 된다. 상징의 세계 그 자체인 멜리장드는 논리적으로 이성적으로 설명할 필요가 없는 존재인 것이다. 그녀의 상징성을 믿었던 펠레아스는 그녀를 통해 또 다른 세계의 존재 가능성을 알고 그녀와 교감하지만, 그것을 믿지도 이해하지도 못하는 골로는 인간의 삶의 영역에 남겨져 상징주의가 쫓는 ‘진리’의 존재를 영원히 알 수 없게 되는 것이다. 그러나 인간 세계를 초월했다고 믿는 어떤 신비로운 미지의 세계가 이 현실 세상의 ‘진리’와 맞닿을 수 있을까?

상징 세계가 현실 세계를 극복할 수 있을까? 상징의 세계가 여성적 이미지로 재현되면서 여성을 사변적이지 못한 존재, 비이성적 육체성만 가진 존재, 모든 것을 운명이라 믿고 살아가는 존재, 결핍의 존재, 텅 빈 저 세상의 공허한 존재로 남겨두는 것은 아닐까? 《펠레아스와 멜리장드》는 모호함으로 가득한 세상, 신비로운 세상의 존재를 멜리장드를 통해 드러내 주려 하지만, 그녀는 그러한 ‘아름다운 미지의 여인’으로 대상화되었을 뿐, 이 오페라에서 극의 흐름을 주도하며 행동으로 이끌어 나가는 이(골로)도, 운명적인 사랑에 자신의 감정을 내밀하게 드러내는 이(펠레아스)도 모두 남성 주인공들이다.

오페라 《펠레아스와 멜리장드》에서 메테를링크가 상징적으로 암시하고자 하는 주제나 극적 모티프들이 드뷔시에 의해 음향적으로 구체화되었다. 그렇기 때문에 《펠레아스》는 ‘상징주의 오페라’이기보다는 상징성을 주제로 하는 ‘상징주의에 대한 오페라’라고 할 수 있을 것이다. ‘상징주의’라는 미명하에 자칫 흐려질 수 있는 젠더와 욕망의 문제를 드러내고 고찰하는 작업은 음악이 성차에 관한 논의가 가능한, 젠더 정치의 각축장이 될 수 있음을 확인하기 위함이다. 음악 안에 자연스러운 것으로 보이는 다양한 질서와 힘의 관계를 읽어냄으로써 그것의 전복 가능성, 재구성의 가능성을 가늠하기 위함이다.

한글검색어: 모리스 메테를링크, 클로드 드뷔시, 펠레아스와 멜리장드, 상징성, 모티프, 젠더 정체성

영문검색어: Maurice Maeterlinck, Achille Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, Symbolism, Motif, Gender Identity

참고문헌

- 강경란, 김건, 김길훈 외. 『프랑스 예술과 성』. 서울: 예림기획, 2008.
- 공은아. 『드뷔시: 펠레아스와 멜리장드』. 서울: 현대음악출판사, 2008.
- 권현정. “메테르링크의 『틈입자 *L'Intruse*』 또는 제 3의 존재.” 『한국프랑스학논집』 73 (2011): 95-115.
- 김경란. 『프랑스 상징주의』. 서울: 연세대학교출판부, 2006.
- 김인환 외. 『프랑스 문학과 여성』. 서울: 이화여자대학교출판부, 2005.
- 이용복. 『잔다르크, 프랑스 희곡에서 그녀를 발견하다』. 파주: 한국학술정보(주), 2012.
- Antokoletz, Elliott and Juana Canabal Antokoletz. *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Barraqué, Jean. 『드뷔시』(*Debussy*). 김주경 역. 서울: 중앙일보사, 1995.
- Bergeron, Katherine. “Mélisande’s Hair, or the Trouble in Allemonde.” In *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*. Edited by Mary Ann Smart, 160-185. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Gilman, Lawrence. *Debussy’s Pelléas et Mélisande*. New York: G. Schirmer, 1907.
- Grayson, David A. *The Genesis of Debussy’s Pelléas et Mélisande*. Michigan: UMI Research Press, 1986.
- Holloway, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg Books, 1979.
- Jensen, Eric Frederick. *Debussy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Lesure, François and Roy Howat. “Debussy, Claude.” In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2019년 7월

30일 접속].

Maeterlinck, Maurice. 『펠레아스와 멜리장드』(*Pelléas et Mélisande*).

유효숙 역. 서울: 연극과 인간, 2006.

_____. 『펠레아스와 멜리장드』(*Pelléas et Mélisande*). 이용복 역.

서울: 지식올만드는지식, 2019.

Nichols, Roger and Richard Langham Smith. *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Orledge, Robert. *Debussy and the theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Pasler, Jann. “Mélisande’s Charm and the Truth of Her Music.” In *Rethinking Debussy*. Edited by Elliott Antokoletz and Marianne Wheeldon, 55-75. New York: Oxford University Press, 2011.

Smith, Richard Langham. “‘Ainer ainsi’ Rekindling the Lamp in *Pelléas*.” In *Rethinking Debussy*. Edited by Elliott Antokoletz and Marianne Wheeldon, 76-95. New York: Oxford University Press, 2011.

국문초록

**메테를링크-드뷔시의 오페라 《펠레아스와 멜리장드》 (1902):
선율 모티프 분석을 통한 등장인물의 젠더 정체성 연구**

박 정 숙

본 논문은 극작가 모리스 메테를링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)와 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(*Pelléas et Mélisande*, 1902)에 사용된 선율 모티프와 그 상징적 의미 분석에 관한 연구로, 연구의 목적은 모티프 분석을 통해 작품 안에 기입된 젠더 정체성의 문제와, 힘의 관계가 존재하는 방식을 밝히는 것에 있다. 이에 필자는 등장인물이나 그들의 정체성, 감정상태, 혹은 극의 분위기나 극적 상황에 따라 각각의 의미를 갖는 약 30여개의 선율 모티프를 찾아낸다. 그리고 그 모티프를 바탕으로 오페라의 등장인물 가운데 콜로, 펠레아스, 멜리장드에 대한 젠더 정체성, 성에 따른 이미지, 육체성, 욕망의 문제, 감정의 문제, 그리고 '상징성'에 빚대어 여성을 타자화시키는 과정을 등을 면밀히 살펴본다.

Abstract

**Maeterlinck-Debussy's Opera *Pelléas et
Mélisande* (1902):
A Study on the Gender Identity of Main Characters
by Analyzing Melodic Motifs**

Park, Jeongsook

This article is a study of the melodic motifs and symbolic meanings used in the opera *Pelléas et Mélisande*(1902) by the playwright Maurice Maeterlinck(1862-1949) and composer Claude Debussy(1862-1918). The purpose of the study is to reveal the problem of gender identity and the relationship of power in the work through motif analysis. I searched for about 30 melodic motifs with different meanings depending on the characters, their identity, their emotional state, and dramatic situation of the play. Based on these motifs, I examined in detail the gender identity of characters, the image of sexuality, the physicality, the problem of desire, the problem of emotion, and the process of the becoming otherness of women with 'symbolism'.

[논문투고일: 2019. 08. 31]

[논문심사일: 2019. 09. 18]

[게재확정일: 2019. 09. 27]