

# 토스티의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》의 데카덴티스모 특성 연구

강 서 희  
(한양대학교 강사)

## 1. 들어가며

19세기 프랑스와 영국을 중심으로 발달한 ‘데카당스’(décadence)<sup>1)</sup> 사상은 몰락의 숙명성, 시간의 파괴성과 관련한 것이었다. 프랑스의 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867), 베를렌느(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896), 위스망스(Joris-Karl Huysmans, 1848-1907), 랭보(Arthur Rimbaud, 1856-1891), 영국의 오스카 와일드(Oscar Wilde, 1854-1900) 등으로 대표되는 ‘데카당주의’(décadentisme)<sup>2)</sup> 작가들은 로마 몰락기의 퇴폐적 문화를 동경하면서 그로부터 새로운 미의 기준을 찾고자 했다. 조화와 균형을 추구하는 고전적 미의식을 거부하면서 급진적 반전통주의의 한 형식으로 발달한 데카당스는 유럽 전역으로 전파되었고, 이탈리아에서는 가브리엘레 단눈치오(Gabriele d’Annunzio, 1863-1938)와 조반니 파스콜리(Giovanni Pascoli, 1855-1912)를 중심으로 이탈리아 현대문학의 근간을 이루는 데카덴티스모(decadentismo)로 발전하였다.

- 
- 1) 라틴어 명사 ‘decadentia’로부터 파생된 프랑스어로 “쇠락”, “타락”, “퇴폐”, “부식”이라는 뜻이 있다.
  - 2) 프랑스어 ‘décadentisme’은 “쇠락”, “타락”, “퇴폐”, “부식”이라는 의미의 ‘décadence’에 ‘-주의’를 뜻하는 어미 ‘-isme’이 합성된 단어로, 병적인 상태에 대한 탐닉, 예술을 위한 예술, 성적인 도착증, 관능주의적 성향을 지칭한다.

프랑스의 데카당주의, 즉 ‘데카당티슴’과 이탈리아의 ‘데카덴티스모’는 유사한 듯 보이지만, 두 용어에 함축된 의미는 사뭇 다르다. ‘데카당티슴’의 별칭인 ‘세기말’(fin de siècle)이라는 단어에서도 알 수 있듯이 프랑스의 데카당스는 19세기 말의 20년 동안 절정에 달했다가 점차 쇠퇴한 퇴폐적 문화를 지향하는 현상을 지칭한다. 반면, 이탈리아어 ‘데카덴티스모’는 낭만주의 이후 문학이나 이탈리아의 근대문학 시기를 지칭하는 개념, 즉 영미 비평에서 모더니즘이라고 불리는 개념에 필적하는 문학비평 용어이자,<sup>3)</sup> 19세기 전환기에 시작하여 지금도 여전히 계속되고 있는 현상으로 여겨진다.<sup>4)</sup>

이처럼 이탈리아의 데카덴티스모는 모더니즘과 연관된 중요한 개념으로 문학 영역에서 이미 활발하게 연구되고 있음에도 그동안 음악 영역에서는 관심의 대상에서 제외되어 있었다. 데카덴티스모를 대표하는 작가 단눈치오의 작품 중 34개<sup>5)</sup>의 시가 작곡가 파올로 토스티(Paolo Tosti, 1846-1916)의 노래가 되었음에도 단눈치오라는 인물에 관한 음악 영역의 연구 역시 미미한 실정이다. 특히, 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》(*Quattro canzoni d'Amaranta*, 1907)는 여전히 자주 연주되고 대중적으로도 인기를 끌고 있는 작품으로 토

3) Matei Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*), 이영욱·백한울·오무석 외 공역 (서울: 시각과 언어, 1993), 216.

4) 리카르도 스크리바노(Riccardo Scivano)는 『데카덴티스모와 비평가』(*Il Decadentismo e la Critica: Storia e Antologia della Critica*, 1963)에서 이탈리아 비평에서의 데카덴티스모 발전 시기를 세 가지 단계로 구분했다. 그 세 번째 단계는 지금까지 이어지고 있다. Călinescu, 『모더니즘의 다섯 얼굴』, 251.

5) 1880년 《환상》(*Visione*)을 시작으로 《선율》(*Melodia*, 1880), 《새해 복 많이 받으세요》(*Buon Capo d'Anno*, 1882), 《백야》(*Notte bianca*, 1883), 《세레나데》(*Serenata*, 1883), 《신비》(*Arcano*, 1884), 《우울》(*Malinconia*, 1887), 《선율》(*Meoldia*, 1887), 《원컨대》(*Vorrei*, 1890), 《죽기 위해》(*Per morire*, 1892) 등 단눈치오와 토스티는 공동작업을 진행하다가 단눈치오는 극작가로 전향하고, 토스티는 영어와 프랑스어로 된 가곡들을 작곡하느라 두 예술가의 만남은 15년의 공백기를 갖게 되었다. 1907년 단눈치오가 보낸 “아마란타의 네 개의 노래”를 기점으로 시인과 작곡가는 다시 공동작업을 재개하는 듯했지만, 이후 작품들은 토스티의 단독작업으로 진행되었다. 단눈치오의 시에 토스티가 곡을 붙인 작품은 모두 15개이며, 일부는 연가곡으로 구성되어있어 노래의 개수는 총 34개에 이른다. Francesco Sanvitale and Andreina Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, trans. Nicola Hawthorne (Farnham: Ashgate, 2004), 178.

스티가 처음으로 쓴 ‘연가곡’이자 독일가곡 스타일의 새로운 작곡기법을 선보인 작품이라는 점에서 역사적 가치가 있음에도 이 작품의 데카덴티스모 특성을 다룬 연구는 아직 이루어지지 않았다.

이에 본 연구자는 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》의 이야기 소재와 작시법을 중심으로 데카덴티스모 시학의 특성을 이해하고, 시에 반영된 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와 프리드리히 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)의 사상이 토스티 음악에서 어떻게 표현되는지를 살펴봄으로써 문학 영역에서 선행된 데카덴티스모 연구를 음악 영역으로 확장하고, 그동안 주로 베리스모 오페라를 중심으로 진행되어온 20세기 전환기 이탈리아 성악 레퍼토리에 데카덴티스모 사상에 기초한 토스티의 연가곡을 소개하고자 이 연구를 시작하였다.

전술한 바와 같이 이탈리아의 데카덴티스모는 그것의 원산지인 프랑스에서 보다 더 길게 중요한 개념으로 이어져 왔다. 문학평론가 마테이 칼리네스쿠(Matei Călinescu, 1934-2009)는 이탈리아인이 데카덴티스모 개념을 선호하는 이유를 “보들레르 이후의 프랑스 시에서의 위대한 혁신적 경향들의 발견과 비극적 변증법을 내용으로 하면서 모더니티와 데카당스를 동일시한 니체 철학의 강한 영향이 역사적으로 일치하였기 때문”<sup>6)</sup>이라고 보았다. 그는 “세기 전환기 니체를 통한 쇼펜하우어와 바그너의 영향, 특히 단눈치오에 대한 영향이 전형적으로 데카당한 것으로 간주되었다”<sup>7)</sup>고 언급하면서 데카덴티스모라는 용어를 선택하게 된 것 또한 일차적으로 니체의 영향에 결정된 것이라고 보았다.<sup>8)</sup> 이처럼 이탈리아인이 ‘데카덴티스모’라고 부르는 개념은 독일철학을 근간으로 하는 더 넓은 개념의 모더니즘 맥락에서 발달한 것이었다. 발테르 비니(Walter Binni, 1913-1997)가 『데카덴티스모의 시학』(*La poetica del decatentismo*, 1961)에서 남긴 “데카당스의 합법적인 세 명의 아버지는 쇼펜하우어, 니체, 그리고 바그너이다”<sup>9)</sup>라는 말은 이탈리아 데카덴티스모가 독

6) 『바그너의 경우』(*Der Fall Wagner*, 1888) 서문에서 니체는 데카당스 극복과정을 설명하기 위해 ‘질병’(Krankheit)과 ‘회복’(Genesung)이라는 의학적 은유를 사용하여 설명하고 있다. 김미기, “니체, 바그너 그리고 그 역사적 의미: 예술철학적 문화비판의 시도,” 『니체연구』 7 (2005), 213.

7) Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 256.

8) Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 257.

일철학에 뿌리를 두고 있음을 분명히 보여준다.

이탈리아 데카덴티스모의 뿌리가 되는 니체의 사상은 바그너에 대한 비판에 기초한다. 『인간적인 너무나 인간적인』(*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878)에서 니체는 문화적 몰락 현상을 대변하는 바그너 예술의 병적이고 기만적이고 허무주의적인 경향의 이상주의를 비판하였고, 모든 이상주의의 본질을 근본적으로 인간적인 필요와 동경에 불과한 것으로 봄으로써 염세주의적 시대정신을 극복하길 원했다. 바그너 사후에 쓴 『바그너의 경우』(*Der Fall Wagner*, 1888) 서문에서도 니체는 도덕적 삶은 빈곤한 삶, 종말에의 의지, 지독한 피로가 숨겨있으며 이러한 데카당한 허무주의를 치유하기 위해서는 바그너라는 ‘질병’을 극복해야 한다고 보았다.<sup>10)</sup>

바그너를 극복함으로써 니체가 궁극적으로 이루고자 한 것은 ‘디오니소스적 삶과 예술’에 대한 가치관 정립이었다. 낭만주의 예술을 삶의 결핍에서 태어난 것으로, 디오니소스적 예술은 삶의 충만을 표현한 것으로 보았던 그는 삶과 세계를 긍정적으로 인식하고 현존을 화려하게 장식하는 창조적 에너지가 가득한 디오니소스적 예술을 지향하였다.<sup>11)</sup> 짧게 말하면, 삶의 부정과 퇴락을 추구하며 죽음으로 치닫는 바그너의 허무주의적 낭만주의는 데카당한 것이요, 그것을 극복하기 위해서는 타락 혹은 퇴폐의 상태에 머물러 있을 것이 아니라 그것을 삶의 발전과정에 있는 필연적 과도기로 삼아야 한다는 것이다.

‘초인’(Übermensch)은 디오니소스적 긍정의 주체로서, 영원회귀 사유에 의해서만 그의 존재 양태가 가능하다. 니체에 의하면 인간은 초인적 존재로의 변화에 의해서만 디오니소스적 긍정을 이룰 수 있다. 초인적 존재로의 변화는 곧 인간의 자기 긍정의 표현이며, 운명에 대한 사랑(*Amor fati*)을 의미한다. 니체의 초인사상과 영원회귀사상에 뿌리를 둔 이탈리아 데카덴티스모에는 필연적으로 삶을 부정하는 태도와 삶을 긍정하는 태도가 혼재하는 ‘디오니소스

9) 비니는 이 저서에서 철학적 미학적 데카당스 개념을 니체의 바그너 비판에서, 더 일반적으로는 서유럽 모더니티에 대한 분석에서 탐구한다. Walter Binni, *La poetica del decadentismo* (Florence: Sansoni, 1961), 20; Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 256 재인용.

10) Friedrich Nietzsche, 『바그너의 경우, 니체 대 바그너』(*Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner*), 이상엽 역 (서울: 세창출판사, 2020), 11-12.

11) 김미기, “니체, 바그너 그리고 그 역사적 의미: 예술철학적 문화비판의 시도,” 208.

적 염세주의' 성향이 나타나며, 바로 이러한 특성 때문에 '퇴락'이나 '쇠락', '타락', '부패'의 이미지를 갖는 유럽 주변국들의 데카당주의와 달리 삶을 향한 '의지'와 '회복', '순환'과 '재생'을 통한 '구원'의 이미지가 강조된다.

단눈치오의 시학은 '초인의 시학'<sup>12)</sup>이라고 불릴 정도로 초인의 존재는 그의 작품에서 중요하다.<sup>13)</sup> 그의 작품에서 초인은 영원불변한 자연을 지배할 수 있는 존재로 등장하는데, 이러한 초인의 성격은 이교주의 신앙관에 기초한다는 점에서 니체적이라고 평가된다.<sup>14)</sup> 데카당스를 생의 환희에 대한 자연 발생적 추구의 과정으로 보았던 단눈치오는 초인의 등장으로 민족을 구원하고 이로써 그리스 로마 시대의 역사를 부흥하여 통일 후 이탈리아의 무기력하고 분열된 상태를 회복하고자 하였다. 동시대 작가들이 르네상스와 고전주의로 이어지는 합리주의 전통에 빠져 감성과 개성, 상상력을 중시했던 낭만주의를 애써 거부했던 것과 달리, 단눈치오는 초개인, 민족, 국가의 개념을 강조했던 니체의 사상을 수용하였고, 이를 기반으로 이탈리아 민족의 역사적 사명을 강조하는 작품들을 창작하였다. 《아마란타의 네 개의 노래》에 등장하는 '현자'(Saggio)는 니체의 초인사상이 투영된 것으로, 허무와 실의에 빠진 아마란타를 구원하는 인물로 묘사된다. 본문의 III장 "단눈치오 텍스트에 나타는 니체의 영향"에서는 니체의 초인사상, 디오니소스적 긍정, 영원회귀사상을 이해하고 단눈치오의 시에 등장하는 현자와 그를 통한 치유, 필연적 순환 및 재생의 이미지가 데카덴티스모의 특성임을 파악한다.

흥미로운 사실은 단눈치오가, 니체가 '질병'으로 여겼던, 바그너로부터 받은 영향도 적지 않다는 것이다. 바그너에 대한 니체의 생각이 어떠하든, 바그너를 향한 단눈치오의 존경심과 열정은 대단했다. 바그너 악극 속 인물들의 역동성과 호전성, 그리고 증오, 복수, 배신, 애증 등과 같은 원초적 본능의 지배를 받는 그들의 감각적인 모습에 매료된 단눈치오는 소설 『죽음의 승리』(*Trionfo*

12) 한성철, "이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구," 『외국문학연구』 35 (2009), 332.

13) 단눈치오가 니체에 대해 언급하는 첫 번째 자료는 1892년 『아침』(*Mattino*)이라는 잡지에 실린 논문이다. 이후 1894년 『죽음의 승리』(*Trionfo della Morte*)에 등장하는 미철티(Michetti)라는 인물을 통해 초인의 도래를 선언하였고, 이후 작품 곳곳에서 초인의 존재가 발견된다.

14) 한성철, "이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구," 331.

*della Morte*, 1894)와 『불』(*Il Fuoco*, 1900)에서 주인공을 통해 바그너와 바이로이트 오페라 하우스, 오페라 《트리스탄과 이졸데》(*Tristan und Isolde*, 1865)에 대한 애정을 아낌없이 쏟아놓았다.<sup>15)</sup> 특히 단눈치오는 오페라 《트리스탄과 이졸데》 중에서도 두 연인이 밤마다 밀회를 나누는 오페라 2막 2장의 관능적인 장면을 가장 좋아했는데 《아마란타의 네 개의 노래》에서 ‘밤과 낮’의 대비되는 시어를 병치하는 표현방식이나, 이루지 못할 사랑에 괴로워하는 화자의 모습에, 불쌍한 이졸데의 이미지가 투영된다. 본문의 II장 “단눈치오 텍스트에 나타나는 바그너의 영향”에서는 ‘아마란타’라는 인물의 탄생 배경에 바그너의 오페라 속 이졸데가 있음을 확인하고, 두 여인의 공통점과 차이점을 살펴본다. 아울러 단눈치오의 반복기법 및 두운법(Stabreim, alliteration)이 바그너의 라이트모티프(Leitmotiv)의 영향을 받은 것임을 확인한다.

표면적으로 볼 때, 1907년 1월 토스티에게 도착한 《아마란타의 네 개의 노래》의 텍스트는 시인 단눈치오가 오래전 동업자이자 같은 고향 출신 작곡가의 60번째 생일을 기념하기 위해 쓴 작품이었다.<sup>16)</sup> 그러나 그 안에는 단눈치오가 바그너적 사랑의 열병으로부터 회복된 후 선율과 대중성을 기념하는 이탈리아적인 프로그램으로 돌아간 시점에서, 이전에 그가 매료되었던 바그너의 트리스탄 신화를 라틴풍의 화창한 조성에서 다시 만날 의도가 담겨있었다.<sup>17)</sup> 이전 스타일과는 다른 내용과 형식의 텍스트를 받아들고 작곡가는 이 작품에 담긴 아름다우면서도 심오한 분위기를 음악으로 옮기기 위해 고심했다. 토스티는 단눈치오의 텍스트를 연가곡으로 구성하면서 처음으로 독일예술가곡 스타일을 시도하였다. 본문의 IV장 “단눈치오의 시학과 토스티의 음악”에서는 단눈치오 시에 나타나는 데카덴티스모의 특성이 토스티의 음악에서 피아노 성부에 사용된 라이트모티프와 장·단조성의 대비, 종지의 지연과 해결,

15) 『죽음의 승리』의 주인공 조르지오 아우리스파(Giorgio Aurispa)는 바그너, 바이로이트 오페라 하우스, 오페라 《트리스탄과 이졸데》를 동경한다. 『불』의 주인공 스텔리오 에프레나(Stelio Effrena)도 오페라 《파르지팔》(*Parsifal*, 1882)에 빠져있다.

16) 단눈치오의 텍스트는 약속된 시간보다 7개월이나 늦게, 애초 약속했던 24개보다 훨씬 적은 5개만 도착했다. Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 196.

17) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 194-195.

반음계적 화성구조를 통해 표현됨을 확인한다.

## II. 단눈치오 텍스트에 나타나는 바그너의 영향

시인에서 극작가, 소설가로 활동 범위를 넓힌 단눈치오는 다양한 장르의 작품에서 실험적인 시도를 하였는데, 그 배경에 바그너의 영향이 있었다. 바그너는 사상이나 철학, 음악기법 등 다양한 면에서 당시 프랑스 및 이탈리아 데카당스 작가들에게 영감을 주는 인물로서 『미래의 예술』(*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849)을 통해 시인을 미래의 예술가이자 모든 예술가의 집합체로 여김으로써 미래의 예술작품은 총체적이어야 한다고 주장하였다. 음악, 시, 조형예술의 결합을 근간으로 하는 그의 통합 예술론은 당시의 데카당스 작가들이 새로운 문학을 창작하기 위한 돌파구가 되었고,<sup>18)</sup> 단눈치오 역시 바그너의 영향으로 시인에서 극작가로 전향하기도 하였다.

1892년부터 1907년 사이, 소위 바그네리안 시기라고 불리는 기간에 단눈치오는 바그너의 심포니즘과 ‘시-음-드라마’(Wort-Ton-Drama) 개념에 경도되어 있었다.<sup>19)</sup> 그는 언어의 토대를 선율로 인식하고 시와 음악의 이상적 결합을 추구하면서 시인의 역할을 강조했던 바그너의 이론을 자신의 새로운 시적-음악적 이상으로 받아들였고,<sup>20)</sup> 극작가로서 새로운 스타일을 시도하기도 하였다. 《아마란타의 네 개의 노래》를 쓴 1907년은 그가 어느 정도 바그너에게서 벗어난 시기였으나, 작품의 소재 및 작시법 등에는 여전히 바그너의 영향으로 보이는 특성이 나타난다.

### 1. 아마란타에 투영된 이졸테의 이미지

《아마란타의 네 개의 노래》라는 제목에서도 알 수 있듯이 단눈치오 텍스트

18) 한성철, “쇼펜하우어의 이론으로 비추어 본 *Trionfo della Morte*의 데카당스적 특성 연구,” 『이탈리아어문학』 20 (2007), 142.

19) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 194.

20) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 194.

의 주인공은 ‘아마란타’라는 여자이다. ‘가질 수 없는 사람’을 의미하는 ‘아마란타’는 이 작품이 쓰인 1906년과 1907년 사이에 단눈치오가 만났던 주세피나 만치니(Giuseppina Giorgi Mancini, 1871-1961)라는 실제 인물의 별명이었다. 잘 알려진 것처럼 단눈치오의 여성 편력은 대단했는데 만치니는 그가 만났던 여성 중의 한 사람으로 아레초 지방의 와인 생산자였던 로렌초 백작의 부인이었다. 두 사람의 관계는 단눈치오의 사후에 출판된 『바로 그때에만』(*Solus ad Solam*, 1939)이라는 제목의 일기에 자세히 나와 있으며, 두 사람이 1906년부터 1938년까지 주고받은 약 400여 통의 서신은 『나 그대를 위해, 그대 나를 위해, 가브리엘레 단눈치오와 주세피나 조르지 만치니 1906-1938 편지』(*Io per te, Tu per me, Gabriel d'Annunzio e Griseppina Giorgi Mancini Carteggio 1906-1938*, 2017)라는 제목으로 출판되었다.

금지된 사랑을 향한 강렬한 욕망을 드러내는 아마란타의 이미지에겐 단눈치오가 흠뻑 빠져있었던 바그너의 오페라 속 불행한 이졸데의 이미지가 투영된다.<sup>21)</sup> 이를 수 없는, 비극적인, 죽음과 파멸을 향하는, 그러나 너무나 아름다운 트리스탄 이야기는 켈트인의 옛 전설을 소재로 12세기 중반에 프랑스에서 이야기로 만들어졌으며 영국, 스페인, 덴마크, 그리스와 노르웨이 등 전 유럽에 보급되어 서구 연애문학의 전형으로 자리 잡았다. 바그너는 스위스의 부유한 비단 상인의 부인이었던 마틸데 베젠돈크(Mathilde Wesendonck, 1828-1902)와 금지된 사랑에 빠져 고뇌하던 시기에 오래된 트리스탄의 이야기를 꺼내어 오페라 《트리스탄과 이졸데》를 완성하였다. 단눈치오는 바그너와 마틸데의 이야기가 투영된 오페라 《트리스탄과 이졸데》에 공감했고, 불행한 이졸데의 이미지는 《아마란타의 네 개의 노래》에서 재탄생하게 되었다.

《아마란타의 네 개의 노래》의 제1곡 ‘나를 내버려 두세요, 내가 숨 쉬도록 해주세요’(Lasciami! Lascia ch'io respiri, lascia)는 떠오르는 태양 때문에 창밖이 핏빛으로 물들도록 뜨거운 사랑을 나누는 연인의 모습을 조명한다. 혈관이 얼어붙는 듯한 떨림으로 연인과 사랑의 대화를 나누는 이 노래의 관능적인 분위기는 묘약을 마시고 주체할 수 없는 사랑에 빠져 밤새 밀회를 나누는 트리스탄과 이졸데의 모습과 중첩된다.

21) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 197.



바그너의 오페라에서 트리스탄과 이졸데가 마르케 왕의 눈을 피해 밤마다 사랑을 나누는 동안 두 사람은 사랑을 나눌 수 있는 ‘밤’을 찬양하고 헤어져야 하는 ‘낮’을 원망하는 이중창 ‘오, 우리를 덮어주소, 사랑의 밤이여’(O sink hernieder, Nacht der Liebe)를 노래하는데, 아마란타의 노래에서도 낮은 연인과 헤어짐을 의미하는 미움과 두려움의 대상으로, 밤은 자신의 꿈과 사랑을 지켜주는 관심과 호감의 대상으로 묘사된다. ‘여명은 빛으로부터 어두움을 분리하고, 나의 욕망으로부터 나의 만족스러움을 떼어놓네’(L'alba separa dalla luce l'ombra)로 시작되는 두 번째 시에서 상반된 이미지를 갖는 ‘빛’(la luce)과 ‘어두움’(l'ombra)은 각각 ‘욕망’(il desire)과 ‘만족스러움’(la voluttà)을 상징하는 시어로 사용된다. 이처럼 낮과 밤의 반대되는 이미지를 병치하면서 연인과 헤어져야 하는 낮을 욕망의 시간으로, 연인과 함께할 수 있는 밤을 만족스러운 시간으로 표현한 것은 단눈치오가 매료되었던 트리스탄과 이졸데의 이중창 장면을 모방한 것으로 보인다. 특히, 아마란타의 두 번째 시의 3연 중 ‘오 밤이여, 당신의 어머니 같은 가슴에 나를 품어주소’(Chiodimi, O notte, nel tuo sen materno)라는 부분은 트리스탄과 이졸데의 2중창 가사 첫 줄인 ‘오, 우리를 덮어주소, 사랑의 밤이여’를 연상시킨다.

아마란타의 텍스트에서 연인과 헤어져야 하는 ‘낮’을 ‘죽음’의 시간이 온 것으로 표현하는 것도 바그너 오페라와 유사하다. 트리스탄과 이졸데의 이중창에서 ‘낮과 죽음, 우리의 사랑을 괴롭히는 똑같은 존재로군요!’(Tag und Tod mit gleichen Steichen sollten unsre Lieb' erreichen?)라는 이졸데의 대사와 ‘사랑을 위해 죽을 수 있다면 나는 기꺼이 죽겠어’(Stürb' ich nun ihr, der so gern ich sterbe)라는 트리스탄의 말은 이별을 곧 죽음으로 인식하는 두 사람의 태도를 잘 보여준다. 아마란타의 노래에도 이와 유사한 표현이 자주 등장하는데, 첫 번째 시에서 날이 밝아 헤어져야 하는 마음을 ‘찢려 죽어간다’(trafitta muoio)라고 표현한다거나, 두 번째 시에서 연인의 ‘불타는 눈빛’(pupille ardenti)을 ‘슬픈 별들’(stelle tristi)에 비유하며 낮 때문에 별들이 죽어간다고(spegnetevi) 표현하는 장면이 그러하다. ‘나는 죽어야만 해. 낮을 보고 싶지 않으니, 나의 꿈과 밤의 사랑을 위해’(Morir debbo. Veder non voglio il giorno, Per amor del mio sogno e della notte.)라는 가사처럼 죽음의 이미지는 화자의 말에서 노골적으로 표현되기도 하고, ‘수선

화'(l'asfodelo), '재'(la cenere), '삼나무'(il cipresso),<sup>22)</sup> '죽음을 향한 은매화'(il mirto alla Morte) 등과 같은 시어를 통해 은유적으로 표현되기도 한다.

이처럼 사랑에 대한 상실감과 허무함을 죽음에 빗대어 표현하는 아마란타의 태도는 트리스탄의 시체에 쓰러져 서서히 죽어가는 이졸데의 이미지와도 중첩된다. 그러나 '사랑의 죽음'(Liebestod)이라는 아름다운 노래를 끝으로 비극적인 결말을 맞이하는 이졸데와 달리, 아마란타는 죽음을 선택하지 않는다. 그녀는 오히려 신이 내려준 '눈물'(piangi)과 '기도'(prega)를 통해, 그리고 자신의 내면에서 들려오는 '현자'와의 대화를 통해 삶의 의미를 되찾고 새로운 힘을 얻어 '영원한 어둠 속에서 자신을 기다리는 내일이라는 이름을 가진 연인'(L'amante che ha nome Domani / m'attene nell'ombra infinita)을 찾아 떠난다.

이룰 수 없는 사랑을 탐미하고 그로 인해 죽을 만큼 고통스러워한다는 점에서 이졸데와 아마란타는 닮아있다. 그러나 이졸데는 그 사랑 안에서 죽음으로 소멸하고 마는 반면, 아마란타는 '고개를 들어, 우아하게 머리칼을 묶고, 웃고 있는 장미 꽃잎 위에 있는 알지 못하는 이를 만나러 가오'(Alza il capo; raccogli / con grazia i capelli in un nodo; / e sopra le rose che sfogli / ridendo va incontro all'Ignoto)라는 현자의 조언에 따라 두려움을 받아들이고 새로운 삶을 향해 나아가는 긍정적 결말을 맞이한다는 점에서 이졸데와 구별된다. 이처럼 두 여인의 서로 다른 결말은 각각 바그너적 데카당스와 단눈치오적 데카덴티스모가 추구하는 이야기의 전형이기도 하다.

## 2. 단눈치오 시학과 바그너의 라이트모티프 기법

단눈치오의 시학은 외부로부터 다양한 영향을 받고 당시 유행하던 정신 사조들을 깊이 수용하면서 여러 색조를 띠며 변천을 거듭해갔음에도 불구하고, 그 언어 자체가 가진 음악성 때문에 우수하다고 인정받고 있다.<sup>23)</sup> 단눈치오는 그의 작품 『야상곡』(Notturmo, 1916)에서 “음악은 침묵의 꿈과 같은 것이다. ... 내가 어둠 속에서 쓰는 언어는 그 의미도 그 형체조차 없어져 버린다. 바

22) 삼나무는 관을 짜는 재료로 죽음을 상징한다.

23) 한성철, “이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구,” 331.

로 음악만이 남는다.”<sup>24)</sup>라는 말을 통해 자신의 시학이 음악성에 중점을 두고 있음을 분명히 해두었다. 이처럼 단눈치오의 시학은 음악성에 중점을 두고 있기에 그의 시어들은 음악성과 관능성에 치중되며,<sup>25)</sup> 그의 탁월한 언어는 곧 작품의 총체적 특징으로 여겨진다.<sup>26)</sup>

단눈치오 시학의 음악성은 단어 혹은 어구를 반복하여 대구법의 형태로 표현하는 새로운 기법에 기인한다. 주로 주인공의 심리적 변화를 표현하기 위해 사용되는 이 모티브는 일상 언어와 음어의 결합으로 이루어진 것으로 바그너 음악극에서 중요한 요소로 여겨지는 라이트모티프에서 나온 것이었다.<sup>27)</sup> 바그너가 여러 매체를 통합하여 총체적 예술작품으로서의 음악극을 시도했다면, 단눈치오는 바그너의 이상을 소설을 통해 시도한 선구자로 여겨진다. 바그너의 영향으로 문학에 음악적 요소를 사용하여 인간 내면의 세계를 드러내는 단눈치오의 문학세계는 ‘단눈치오적 바그너주의’라는 용어로 설명되기도 한다.<sup>28)</sup> 단눈치오의 라이트모티프 기법은 레프 톨스토이(Lev Nicolayevich Tolstoy, 1828-1910)와 같은 러시아 형식주의 작가들이 사용했던 의미 없는 단어의 반복에 따른 낯설게하기 기법과 달리, 두운법 및 반복 어구를 통해 주인공의 심리적 전조를 표현한다는 점에서 바그너적이라고 여겨진다.

《아마란타의 네 개의 노래》에서 두운법과 반복 어구는 첫 번째 시의 첫 행에서부터 찾을 수 있다. 이 시는 ‘내버려 두다’라는 의미의 단어 ‘lasciare’의 2인칭 단수 명령형인 ‘lascia’로 시작하는데, 첫 번째 행에 포함된 세 개의 문장이 모두 ‘lascia’로 시작한다. ‘lascia’로 시작하는 세 문장은 각각 ‘나를 내버려 뒤편!’, ‘내가 한숨 쉬도록 내버려 뒤편!’, ‘내버려 뒤편(내가 나를 위로

24) Gabrielle D’Annunzio, *Notturmo in Prose di ricerca cit.*, vol. 1 (Mursia, Milano, 1967), 173; 한성철, “이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구,” 331 재인용.

25) 한성철, “이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구,” 331.

26) 윤혜신, “단눈치오의 「순수한 사람」에 나타난 ‘라이트모티브 Leitmotiv’의 의미,” 『이탈리아어문학』 51 (2017), 73.

27) 단눈치오가 1892년 3월 23일 조르주 에렐에게 보낸 편지에 이와 같은 내용이 있다. D’Annunzio, *L’innocente, a cura di Maria Teresa Ciannelli*, 18; 윤혜신, “단눈치오의 「순수한 사람」에 나타난 ‘라이트모티브 Leitmotiv’의 의미,” 77 재인용.

28) 윤혜신, “단눈치오의 「순수한 사람」에 나타난 ‘라이트모티브 Leitmotiv’의 의미,” 95.

하도록)’라고 해석되는데, 같은 단어 ‘*lascia*’를 여러 차례 반복하여 완전히 소진되고 지쳐버린 아마란타의 상태를 강조한다. 이처럼 같은 시어를 반복함으로써 특정한 상황과 분위기, 인물의 상태 혹은 심리변화를 표현하는 기법은 문학적 라이트모티프로 이해할 수 있다.

**Lasciami! Lascia** ch'io respiri, **lascia**  
 ch'io mi sollevi! **Ho** il gelo nelle vene.  
**Ho** tremato. **Ho** nel cor non so che ambascia...  
 Ahimè, Signore, è **il giorno! Il giorno** viene!

‘*lascia*’로 시작되는 문장들 뒤에 따라오는 세 개의 문장에도 첫머리에 ‘*ho*’라는 시어가 반복되는 두운법이 사용된다. ‘*lascia*’로 시작하는 문장들처럼 ‘*ho*’로 시작하는 문장들도 주인공의 심리변화를 표현하기 위한 것으로서, 이 경우는 아마란타의 두려움과 고통을 강조한다. 그런데 ‘*lascia*’의 경우, 세 번 반복되는 동안 그 시어가 모두 ‘내버려 두다’라는 같은 의미로 사용되는 반면, ‘*ho*’의 경우에는 울리는 소리만 같을 뿐 각 문장에서 다른 용도로 사용된다. 이탈리아어 ‘*ho*’는 동사 ‘*avèrè*’의 1인칭 단수 현재형으로, 영어의 ‘*have*’처럼 타동사로 쓰일 때는 ‘가지다’라는 의미로, 조동사로 쓰일 때는 과거분사형으로 변형된 본동사와 함께 복합시제를 형성하는 용도로 활용된다. 아마란타의 노래에서 ‘*ho*’로 시작하는 세 개의 문장 중 첫 번째와 세 번째는 ‘가지다’라는 의미로, 두 번째 ‘*ho tremato*’에서 ‘*ho*’는 동사 ‘떨리다’(*tremare*)의 과거분사형 ‘*tremato*’와 함께 현재완료 시제를 표현한다.

단눈치오의 텍스트에서 두운법과 반복기법이 사용된 예시는 제3곡의 시작 부분 “**In van** preghi, **in vano** aneli, / **in van** mostri il cuore infranto”에서도 찾을 수 있다. 이 경우에는 ‘헛되이’라는 의미의 ‘*in vano*’가 세 개의 문장에서 반복적으로 사용되어 아마란타의 공허함을 표현하는데, 첫 번째와 세 번째 문장에서 ‘*vano*’의 마지막 모음 ‘*o*’가 생략된 것은 8음절(octosyllabic)을 맞추기 위함이다. 이처럼 단눈치오의 두운법은 같은 의미를 반복하여 주인공의 심리변화를 고조하는 동시에<sup>29)</sup> 단어 자체의 울림이 반복되면서 나타나는 통일감, 그리고 같은 운율구조에 의해 발생하는 언어의 리듬감을 중요하게

다루었다는 점에서 음악적이다.

두운법과 반복기법에 기초한 단눈치오 시학의 음악성은 극에서 시와 음악의 이상적 결합을 주장한 바그너의 사상이 반영된다. 바그너는 『오페라와 드라마』(*Oper und Drama*, 1851)의 제3부에서 인간의 직접적인 정서를 다룰 수 있는 원초적인 말의 원리를 되찾고자 언어의 기원에 대한 이론적인 탐색을 시도하였고, 인간의 원초적 무언의 외침과 순수하게 인간적인 선율을 음어(tone-speech)로, 인간의 개념적 사고를 드러내는 문명의 산물을 언어(word-speech)로 구별하였다.<sup>30)</sup> 그는 인간의 본래 감정을 드러낼 수 있는 시적 언어를 회복하기 위해서는 언어의 파괴된 선율과 두운을 회복하고 순수하게 선율적이었던 음어와 언어가 결합되어야 한다고 보았으며, 시가 선율로 승격되는 선율시(melodic verse)를 통해 인간의 정서적 표현이 최고점으로 고양될 수 있다고 생각했다.<sup>31)</sup>

바그너는 기존 시의 운율법은 언어가 사회화과정을 거치면서 구문론적 표현과 규칙에 얽매이게 되어 생겨난 것이며, 이러한 운율적 리듬(prosodic rhythm)은 감정을 표현하기에 적절하지 않다고 보았다. 그러나 단눈치오는 전통적으로 이탈리아 서정시에서 지켜져 왔던 운율법과 각운, 규칙적인 강세에 따른 음악적 표현을 중요하게 다루었다. 첫 번째 시의 1행에서 'lascia'로 시작하는 세 문장은 각각 3음절, 6음절, 7음절로 어구(phrase)의 길이가 점점 길어져 점차 고조되는 아마란타의 심리를 표현한다. 그런데 'lascia'로 시작하는 세 번째 문장에서 'ch'io mi sollevi!'는 'lascia'에 연결되는 구문임에도 다음 행으로 넘어가는 인잼먼트(enjambment)가 사용되는데, 이러한 표현법은 하나의 문장을 두 개의 행으로 나누어 놓은 것이기 때문에 시어의 의미 면에서 본다면 낯선 느낌을 줄 수 있다. 여기에 사용된 인잼먼트는 한 행을 11음절(hendecasyllabic)로 맞추기 위한 것으로, 시어의 의미 전달보다는 구문

29) 본문에서 언급한 예시 외에도, 1연의 4행에서 '낮'을 의미하는 시어 'il giorno'가 두 번 반복되는 것도 연인과 헤어져야 하는 아쉬움과 두려움을 강조하기 위한 것이다. 이 경우, 반복되는 단어 앞에 감탄사 'Ahimè'와 'Signore'가 함께 사용되어 아마란타의 감정이 탄식조로 더 강하게 표현된다.

30) 신동의, 『호모 오페라쿠스: 바그너의 오페라 미학』(서울: 철학과 현실사, 2008), 121.

31) 신동의, 『호모 오페라쿠스: 바그너의 오페라 미학』, 122.

론적 특성에 의해 발현되는 리듬감을 표현하기 위한 것으로 보인다. 이처럼 단눈치오는 시와 음악의 결합을 주장하였던 바그너의 사상과 기법을 수용하면서도 그것을 이탈리아 서정시의 전통 안에서 소화함으로써 자신만의 독특한 기법과 스타일을 완성하였다.

### III. 단눈치오 텍스트에 나타나는 니체의 영향

아마란타는 이졸데에게서 나왔지만, 그녀가 이졸데와 다른 가장 큰 이유는 현자와의 만남을 통해 깨달음을 얻고 새로운 삶을 향해 나아간다는 것이다. 단눈치오는 바그너뿐만 아니라 니체의 철학도 수용하였는데, 《아마란타의 네 개의 노래》에 등장하는 현자의 존재는 니체의 초인사상, 디오니소스적 긍정 및 영원회귀사상과 맞닿아 있다.

#### 1. 초인 혹은 현자의 존재

초인은 니체가 추구하는 이상적인 인간으로서 위대한 인물, 혹은 영웅적인 상을 말한다. 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustra*, 1896)에서 그는 신이 없는 인간세계에 새로운 존재 의의를 제시하는 자가 초인임을 밝히고 있다.<sup>32)</sup> 초인은 독일어로 ‘위’를 의미하는 ‘über’와 ‘인간’을 의미하는 ‘Mensch’의 합성어 ‘Übermensch’이며, 신, 옛 그리스 영웅을 의미하는 디오니소스적 인물을 지칭한다. 니체는 초인의 개념을 ‘보다 높은 사람’(der höhere Mensch)과 ‘신과 허무의 극복자’로 이분하여 사용하는데, 전자는 위대한 인물, 혹은 영웅적인 인물을, 후자는 오랜 세월 동안 유럽의 사상적 근간이었던 기독교, 즉 신의 존재를 부인하면서 신의 자리를 대신하는 존재를 의미한다.

《아마란타의 네 개의 노래》의 마지막 시에서 현자는 아마란타 내면의 초자아, 혹은 초월적 존재로 등장한다. 8개의 연으로 된 이 시에서 현자의 말은

32) Friedrich Nietzsche, 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustra*), 최민홍 역 (파주: 집문당, 2006), 317-318.

1연과 4, 5연에서 두 차례에 걸쳐 직접 인용된다. 은유법과 미사여구 등 수사적 표현이 다수 포함된 그의 말은 그 의미가 모호하며, 오히려 시어가 내포하는 의미보다는 두음(자음)의 반복, 규칙적인 강세에 의한 음악적 표현이 더 강조된다. 예를 들어 1연의 가사 ‘가벼운 영혼, 거센 바람의 자매는 마실 수 있는 샘을 지나야 한다’(Conviene **che** l’anima lieve, / sorella del vento selvaggio, / trascorra le fonti ove beve.)에서 ‘거센 바람의 자매’나 ‘마실 수 있는 샘을 지나야 한다’는 무슨 의미인지 직감적으로 이해하기가 쉽지 않다. 그저 이 말은 헛된 욕망에 고뇌하는 아마란타를 향해 던지는 현자의 말이라는 점에서 ‘영혼’이나 ‘자매’와 같은 시어는 아마란타를 지칭하고, ‘마실 수 있는 샘’은 욕망에 반대되는 개념을 의미하는 것으로 짐작할 수 있을 뿐이다.<sup>33)</sup>

이처럼 현자의 말은 오랫동안 그것을 곱씹어야 그 의미를 깨달아 알 수 있다는 점에서 의사소통을 위한 사회적 언어의 기능이 약한 편이다. 반면, 현자의 텍스트를 소리 내어 읽어보면 [k], [l], [s], [v]와 같은 자음이 반복되면서 발생하는 자연적인 울림, 그리고 모든 행의 2, 5, 8음절에 규칙적으로 나타나는 강세 때문에 생기는 언어적 울동감과 같이 언어의 구조적인 특성에 의한 음악적 효과<sup>34)</sup>가 강조됨을 확인할 수 있다. 토스티의 음악에서 현자의 말에는 ‘♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪’의 리듬이 반복되는데, 이러한 구성은 가사의 ‘약강약약강약약약약’ 격의 운율과 일치하여 현자의 선율이 말처럼 들리는 효과를 낸다. 피아노의 왼손이 아르페지오로 현자의 신비한 모습을 묘사하는 동안, 오른손은

33) 현자의 말에는 은유뿐만 아니라 특정 시어나 이미지를 수식하기 위한 미사여구도 다수 포함된다. 그의 두 번째 말이 인용된 4, 5연에서 “힘을 내라”는 말을 ‘고개를 들어 우아하게 머리칼을 묶어요’(Alza il capo; raccogli / con grazia i capelli in un nodo)라고 표현되거나, ‘새로운 이를 만나세요’라는 말을 ‘웃고 있는 장미 꽃잎 위에서 알 수 없는 이를 만나러 가요’(e sopra le rose che sfogli / ridendo va incontro all’ignoto.), ‘새로운 연인’을 ‘스핑크스의 눈을 가진 연인, 변하기 쉬우면서, 당신이 약속한 그 사람은, 내일이라는 이름을 가진 사람’(L’amante dagli occhi di sfinge / mutevole, a cui sei promessa, / ha nome Domani)으로 장황하게 표현되는 등 현자의 말은 직설적이지 않고 예들러 표현되어 듣는 사람이 그 의미를 스스로 깨우치게 한다는 특징이 있다.

34) 시어 중 ‘conviene’와 ‘che’의 초성 [k], ‘l’anima’와 ‘lieve’의 초성 [l], ‘sorella’와 ‘selvaggio’의 초성 [s]가 일치하는데, [k]와 [s]는 강세가 없는 음절에, [l]은 강세가 있는 음절에 위치한다. 단어의 강세를 고려할 때 ‘vento’와 ‘selvaggio’의 [v]에서도 위와 같은 효과가 나타난다.

현자의 선율을 더블링하여 현자의 말을 강조하는데, 이러한 구성은 아마란타의 노래에서 피아노가 노래선율을 더블링하지 않고 당김음 패턴으로 화성만 연주하는 것과 대조를 이룬다. 현자의 말이 끝나는 마디13과 마디50에는 종 소리를 연상시키는 B<sub>4</sub>음이 >로 연주되어 분위기를 환기하는데, 이 소리는 현자가 있는 환상의 세계와 아마란타가 있는 현실의 세계를 구분하는 신호이다.

이처럼 마지막 시에서 현자는 직접 그의 신비한 존재를 드러냄으로써 현실 속의 아마란타와 대립구조를 이루는데, 이미 세 번째 시에서도 현자의 존재는 은연중에 드러난다.

In van **preghi**, in vano **aneli**  
 In van **mostri** il cuore infranto  
 Sono forse umidi i cieli  
 Perché noi abbiamo pianto?  
 Il dolor nostro é senz'ala  
 Non ha volo il grido imbelle  
**Piangi e prega!** Qual dio cala  
 Pel cammino delle stelle?  
**Abbandonati** alla polve,  
 E su lei prono **ti giaci**  
 La supina madre assolve  
 D'ogni colpa chi la baci.  
 In un Ade senza dio  
**Dormi** quanto puoi profondo  
 Tutto è sogno, tutto è oblio:  
 L'asfodelo è il fior del mondo.

그대 헛되이 기도하고, 헛되이 갈망하네  
 부서진 심장을 보여주는 것도 헛되네  
 하늘이 젖은 것이 어찌면  
 우리가 흘린 눈물 때문일까?  
 우리의 슬픔엔 날개가 없어  
 연약한 비명은 떠나질 않았네.  
 울고 기도하라! 신이 무엇을 내려보냈나?  
 별들이 지나가는 자리 위에  
 흙 위에 몸을 맡기고,  
 그 위에 엎드리라  
 대지의 어머니는 용서하시니  
 그에게 모든 죄를 고하며 입 맞추는 자들을  
 신이 없는 저승에서  
 그대는 할 수 있는 만큼 잠들리니  
 모든 것이 꿈이요, 모든 것은 망각이라,  
 수선화는 지상의 꽃이니

짧은 글씨로 표시해둔 것과 같이, 세 번째 시에서는 2인칭 단수형과 명령형으로 쓰인 동사들이 여럿 발견된다. 주로 1인칭 시점으로 서술된 제1, 2곡과 달리 제3곡에는 2인칭 단수형과 명령형, 그리고 1인칭 복수형과 3인칭 단수형 등 다양한 시점의 문장들이 혼합되어 이것이 누구의 말인지가 모호하다. 이러한 표현들은 자기 자신에게 던지는 아마란타의 말로 볼 수도 있고, 그녀를 알고 있는 누군가와 아마란타가 나누는 대화로도 볼 수 있다. 어떤 경우이



든지 이 텍스트에는 적어도 두 명 이상의 화자가 포함되는데, 비탄과 슬픔에 빠져 헛되이 울고 갈망하는 아마란타에게 이승의 ‘모든 것은 꿈이요, 망각이니’(Tutto è sogno, tutto è oblio), ‘신이 내려준 선물과도 같은 눈물과 기도’(Piangi e prega! Qual dio cala)로 이승의 어려움을 극복하라는 가사의 내용으로 미루어보아 2인칭으로 쓰인 텍스트들은 아마란타 내면의 초인 혹은 그녀를 올바른 길로 인도하는 현자의 말로 이해할 수 있다.

세 번째 시에 숨어있는 현자의 존재는 토스티의 음악에서 조성의 변화를 통해 표현된다. 이 노래는 1, 2연의 음악이 3, 4연에서 반복되는 ABA'B 형식으로, 각 부분은 G단조에서 시작하였다가 마지막 두 행에서 G장조로 전조된다. 이러한 조성의 대비는 각각 삶의 고뇌에 빠져 괴로워하는 아마란타의 모습과 삶의 이중성을 수용할 것을 당부하는 현자의 메시지를 상징적으로 표현한다. 장조로 전조되는 2연 3, 4행(마디16-24)와 4연 3, 4행(마디42-49)의 음악은 토스티 특유의 서정미가 돋보이는 부분으로, 모든 것은 ‘꿈’(sogno)이요 ‘망각’(oblio)이니 ‘눈물’과 ‘기도’로 살아가라는 현자의 메시지를 따뜻하고 우아한 선율로 표현한다.

## 2. 디오니소스적 긍정

앞에서 언급한 것처럼, 단눈치오의 아마란타는 현자와의 만남을 통해 깨달음을 얻고 새로운 삶을 향해 나아간다는 점에서 바그너의 이졸데와 다르다. 이졸데는 바그너의 염세주의적 낭만주의를 보여주는 인물로, 그녀의 이미지에는 “극단적 감정 상태에 대한 편애, 분명하고 확실한 것에서 어둡고 불가하고 신비로운 심오한 것으로의 회귀, 궁극적으로는 ‘사라짐’, 소멸을 향한 욕망으로 ‘넋을 잃고자 하는 욕망’”<sup>35)</sup>을 추구했던 바그너의 예술관이 반영된다. 바그너의 낭만주의를 퇴폐주의적이고 허무주의적인 것으로 보았던 니체는 바그너 예술의 기만적이고 병적인 경향을 비판하면서 염세주의적인 시대정신을 극복할 것을 원했다.<sup>36)</sup> 그는 낭만주의적 예술을 삶의 결핍에서 태어난 것으로 보았

35) 신동의, 『호모 오페라쿠스: 바그너의 오페라 미학』, 163.

36) 김미기, “니체, 바그너 그리고 그 역사적 의미: 예술철학적 문화비판의 시도,” 204.

고, 삶의 충만을 노래하는 디오니소스적 세계를 지향하였다. 바그너적인 낭만주의 세계관은 삶을 부정적으로 바라보지만, 니체의 디오니소스 세계관은 삶과 세계를 긍정적으로 인식하며 창조적 에너지로 가득하다.<sup>37)</sup> 《아마란타의 네 개의 노래》에서 두려움을 이겨내고 헝클어진 머리칼을 비밀과 함께 하나의 매듭으로 영원히 묶어둔 채, 연인의 마지막 눈물을 닦아주고 새로운 삶을 기다리는 아마란타의 모습은 영원히 지속하는 현재를 충실히 살아간다는 점에서 니체의 디오니소스적 세계관을 반영한다.

《아마란타의 네 개의 노래》의 네 번째 시에서 현자와의 만남을 통해 아마란타가 깨달음을 얻어가는 과정은 세 단계로 나누어 볼 수 있다. 그 첫 번째는 2연과 3연으로 여전히 큰 슬픔과 허무에 빠져 지쳐있는 단계이다. 여기에는 ‘헛된 눈물’(il van pianto), ‘길고 그늘진 속눈썹’(le ciglia dall’ombra sì lunga), ‘쇠잔한 얼굴’(la face consunta), ‘갈라진 내 입술’(la mia bocca riarsa), ‘한 줌의 재’(la cenere scarsa)와 같은 시어가 포함되는데 이 단어들은 눈물을 흘리고 있는 아마란타의 쇠락하고 퇴보한 이미지를 보여준다. 두 번째는 미래를 향한 부정과 불신으로 죽음을 생각하는 단계로 6연과 7연의 1, 2행이 이에 해당한다. ‘삼나무’(il cipresso), ‘죽음을 향한 은매화’(il mirto alla Morte), ‘흔란스러운 머리 위’(sul mio capo sconvolto)와 같은 시어가 죽음과 연관된다. 세 번째는 아마란타가 두려움을 극복하고 현실을 받아들이며 새로운 미래를 기다리는 단계로 7연의 3, 4행과 8연이 여기에 해당한다. ‘두렵지 않아’(Non tremo), ‘당신의 마지막 눈물’(l’estreme tue lacrime), ‘내일이라는 이름의 연인’(L’amante che ha nome Domani), ‘영원한 어둠 속에서 나를 기다리네’(m’attende nell’ombra infinita)와 같은 표현은 긍정적으로 변한 아마란타의 삶의 태도를 보여준다.

토스티의 음악에서 아마란타가 깨달음을 얻어가는 단계적 변화는 조성과 템포를 통해 표현된다. 아직 슬픔과 허무에 빠져있는 첫 번째 단계인 2행과 3행에 해당하는 마디13에서 마디33과 미래를 향한 부정과 불신을 표현하는 6연과 7연의 1, 2행에 해당하는 마디50에서 마디67은 E단조 *Moderato*로 현자의 템포인 *Lento*보다 빨라지고 피아노 반주부에 당김음이 사용되어 아마란타

37) 김미기, “니체, 바그너 그리고 그 역사적 의미: 예술철학적 문화비판의 시도,” 209.

의 조급한 마음을 표현한다. 반면, 아마란타 심리가 긍정적으로 변하는 세 번째 단계에 해당하는 마디67에서 마디79는 E장조의 *Lentamente*로 연속적인 8분음표를 호모포닉하게 연주하는 반주패턴으로 마음의 평안을 찾아가는 아마란타의 상태를 표현한다. 이후 마디79에서 마디93에서 이어지는 후주는 긍정적이고 밝은 미래의 모습을 상징한다. 이 음악은 제1곡의 전주에서 단조로 연주된 것이 장조로 변형된 것이다. 이 피아노 후주의 의미는 IV장에서 자세히 살펴보겠다.

### 3. 필연적인 삶의 순환과 재생

아마란타의 노래에서 그녀의 삶은 슬픔과 허무로 가득 찬 세계와 영원하고 순환하는 세계가 공존한다. 삶을 대하는 그녀의 이중적 태도는 네 번째 시 중 세 차례에 걸쳐 반복되는 ‘오 삶이여’(O vita)라는 구문을 통해 이해될 수 있다. 2연과 3연에서 그녀는 삶이란 ‘눈물 한 방울에도 꺼져버리는 연약한 존재’이며, 결국 ‘한 줌 재가 되고 마는’ 유한한 것으로 보는 한편, 8연에서는 삶을 ‘영원한 어둠 속에서 다시 돌아올 내일이 있는’, 재생과 창조 의미로 인식한다.

이처럼 삶의 양면성을 모두 인정하는 아마란타의 세계관은 니체의 영원회귀(혹은 영겁회귀, Ewige Wiederkunft) 사상으로 볼 수 있다. 니체는 이 세상이 파괴와 창조를 거듭하며 무한의 시간 속에서 동일한 것을 영원히 반복한다고 보았고, 반복은 필연적이기 때문에 이 세계는 직선이 아닌 원 모양으로 표현해야 한다고 생각했다. 시작과 끝이 없고 모든 부분이 중심이 될 수 있는 원 위의 점들처럼 삶은 필연적으로 순환하기 때문에 성공과 몰락을 모두 긍정해야 한다는 것이다. 이처럼 니체의 영원회귀사상은 그의 디오니소스적 세계관, 즉 영겁회귀에 의한 삶의 긍정<sup>38)</sup>을 내포한다.

영원회귀사상의 관점에서 본다면 떠오르는 태양과 지는 태양, 죽음과 삶의 의미는 전혀 다르지 않다. 니체의 영원회귀사상은 생성의 세계와 존재의 세계를 하나로 결부시키며 순간 속에서 영원성을 발견하는데, 《아마란타의 네 개의 노래》 중 두 번째 시의 마지막 시어 ‘영원한 태양’(il sole eterno)과 마지막 시의 마지막 시어 ‘영원한 그늘’(l'ombra intinita)은 ‘태양’과 ‘어둠’이라

38) 안재오, “니체의 데카당스론,” 『인문학연구』 7 (2002), 194.

는 상반된 이미지의 시어를 모두 ‘영원한’ 것으로 표현하고 있다는 점에서 니체의 영원회귀사상을 표현한다.

바그너와 니체는 모두 인생을 비극적으로 바라보고, 죽음을 삶의 반대개념으로 인식하였지만, 바그너는 죽음을 고단한 삶의 종착역, 영원한 안식처로 인식하는 반면, 니체는 죽음을 삶의 쇠락과 퇴폐로 인지하고 이를 경험함으로써 삶을 향한 의지를 회복하였다는 점에서 바그너와 구별된다. 이처럼 ‘삶과 죽음’의 관점에서 본다면, 아마란타 이야기의 결말은 삶을 향한 의지와 긍정적인 자세를 보여준다는 점에서 바그너보다는 니체의 사상에 더 가깝다고 할 수 있다.

#### IV. 단눈치오의 시학과 토스티의 음악

《아마란타의 네 개의 노래》는 시인에서 소설가로 전향하였던 단눈치오가 다시 시를 쓰기 시작한 시기의 작품으로 이탈리아 문학의 전통을 따르면서도 바그너의 기법과 니체의 사상을 수용하는 단눈치오만의 고유한 스타일이 돋보인다. 1907년 1월, 단눈치오가 토스티에게 보낸 텍스트는 같은 해 9월, 연가곡이 되어 출판업자 줄리오 리코르디(Giulio Ricordi, 1840-1912)에게 도착했다.<sup>39)</sup> 단눈치오의 시에 곡을 붙인 토스티의 연가곡에 대해 비평가들은 그동안 피상적이라고 비판받았던 토스티의 이전 작품들보다 이 노래들이 훨씬 뛰어나다고 호평했다.

그의 방대한 프로덕션에서 토스티는 시구들이 제시하는 심리 상태에 막연히 들어맞으면서 표현력이 좋은 선율을 창조하는 것 외에 다른 것에 대해 걱정한 적이 없다. 《아마란타의 네 개의 노래》로 인해 처음으로 이 음악가는 시가 자신에게 부여하는 책임을 인식하고, 그의 음악으로 시적 본문을 ‘해석’하려고 노력했다고 말할 수 있다. 분명히 옛 토스티는 지난 세기 말에 의도된 ‘실내악 성악곡’(chamber lyric)이 전성기를 맞이했고, 그 무렵 그에게 다른 요구 사항이 주어졌다는 것을 깨닫기 시작했다.<sup>40)</sup>

39) 단눈치오는 아마란타의 텍스트를 보내면서 ‘작은 입술에’(A vucchella)를 함께 보냈다. 이 텍스트에는 나폴리 방언이 포함되며, 단눈치오가 창작한 단어들도 포함된다. 토스티는 이 시에도 곡을 붙여 연가곡과 함께 리코르디에게 보냈다.

작곡가 도메니코 데 파올리(Domenico De Paoli, 1894-1984)의 평가에서도 알 수 있듯이, 단눈치오의 텍스트는 주로 대중을 위한 선율 위주의 칸초네나 로만차를 썼던 토스티에게 독일의 리트나 프랑스의 멜로디와 같이 음악이 시를 해석하는 예술가곡 스타일을 시도할 동기를 주었던 것 같다. 실제로 이 작품 이후로 토스티의 작품은 단어와 노래 사이의 진실한 공생을 탐구하기 위해 그 시대의 전통과 유행으로부터 자유로워지고 시의 주제와 본질적 감성에 더 가까운 언어를 선택했다고 평가된다.<sup>41)</sup> 그러나 토스티가 단눈치오의 텍스트를 받은 직후 리코르디에게 남긴 편지를 보면, 그가 단눈치오의 새로운 형식과 스타일에 적잖이 당황했음을 짐작할 수 있다.

“... 그 시들은 형식과 문체가 난해함으로 가득 차서 다른 곳에서 단어를 찾아야 했어요. 쉬운 일이 아니에요! 가브리엘레의 아름다운 것들에 음악을 맞추는 걸 성공한다면 다음에 다시 보내드릴게요!”<sup>42)</sup>

결과적으로 《아마란타의 네 개의 노래》는 단눈치오에게나 토스티에게나 새로운 형식과 스타일에 도전하는 기념비적인 작품으로 남았지만, 15년이라는 오랜 공백기를 깨고 이전의 동료로부터 협업을 제안 받았음에도 이 연가곡 이후로 토스티는 단눈치오에게 직접 가사를 받지 않았고, 이미 발표된 텍스트 중에서 마음에 드는 것을 골라 곡을 붙였다. 단눈치오의 아마란타 텍스트가 토스티에게 새로운 도전이 된 것은 분명하나, 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》가 두 예술가 사이의 협업으로 이루어진 마지막 작품이었다는 사실을 상기할 때, 단눈치오 텍스트의 새로운 형식과 스타일을 음악으로 옮기는 일은 토스티에게 낯선 경험이었던 것으로 보인다.

1985년 12월에 발행된 정기간행물 『오늘과 내일』(*Oggi e domani*)의 “단눈치오 리뷰”(Rassegna Dannunziana)<sup>43)</sup>에서 《아마란타의 네 개의 노래》

40) Domenico De Paoli, “G. D’Annunzio, la Musica e i Musicisti,” in *Nel Centenario di D’Annunzio* (Turin: ERI, 1963), 55; Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 197 재인용.

41) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 197.

42) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 196.

의 시와 음악을 분석한 이바노스 치아니(Ivanos Ciani)의 의견처럼 토스티가 단눈치오 시를 해석하고 그 시의 높은 가치를 음악으로 매치하는 능력에는 한계가 있을 수 있다.<sup>44)</sup> 그러나 산비탈레와 만조가 『삶의 노래, 프란체스코 파올로 토스티(1846-1916)』(*The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti(1846-1916)*)에서 언급한 바와 같이 “토스티가 시에 더 가까운 해석을 위해서 선율에서 등을 돌리는 것은 시의 가장 친밀한 정신을 포착하는 동시에 음악적, 통사적 그리고 리듬적 구도를 재현하고 강조하는 경향이 있다”<sup>45)</sup>라는 점에서 이 연가곡은 시와 음악의 결합을 추구하는 독일 예술가곡 스타일의 특징이 나타난다는 점에서 의미가 있다.

《아마란타의 네 개의 노래》는 토스티가 처음으로 ‘연가곡’에 대한 아이디어를 보여준 작품으로 네 개의 노래의 통일성은 관계조성<sup>46)</sup> 및 라이트모티프로 표현된다. 제1곡은 A♭ 단조의 4/6박자, *molto Lento*의 느린 템포로 조용하게 제5음(E♭)을 당김음으로 연주하는 피아노 전주로 시작된다. 늦은 밤 혹은 이른 새벽 시간을 상징하는 전주 음악은 마디20에서 성악성부의 ‘나를 내 버려 뒤편, 내가 쉴 수 있게’(Lasciami, lascia ch’io respiri)라는 가사가 연주되기 전까지 19마디에 걸쳐 길게 연주되는데, 반복되는 i-ii화음 위에서 5음을 중심으로 맴도는 선율은 연인들의 사랑의 밤을 묘사하는 관능적인 분위기이다(〈악보 1〉참고).

43) 1982년 1월에 발행된 잡지 『오늘과 내일』은 이듬해부터 지금까지 매년 8월과 12월에 정기적으로 출판되고 있다. 국립 단눈치오 연구센터는 가브리엘레 단눈치오의 성격과 관련된 주제와 출판 활동을 수행하여 학술적, 문헌학적 가치가 높은 회의록과 단행본을 출판하고, 주제별 전시회, 콘서트 및 비디오 다큐멘터리를 제작하고 있다. 다음 링크를 참고하였다. <https://www.centrostudidannunziani.it/356/rassegna-dannunziana.html> [2021년 8월 23일 접속].

44) Ivanos Ciani, “D’Annunzio-Tosti,” in the regular feature ‘Rassegna Dannunziana’ of the periodical *Oggi e domani*, XIII, December 1985; Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 198 재인용.

45) Sanvitale and Manzo, *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*, 198.

46) 제1곡은 A♭ 단조-C♭ 장조-A♭ 단조, 제2곡은 E♭ 장조, 제3곡은 G 단조-G 장조, 제4곡은 E 단조-E 장조로 관계조이다.

〈악보 1〉 제1곡 '나를 내버려두오, 내가 한숨 쉬도록 내버려두오'(Lasciami! Lascia ch'io respiri, lascia), 마디1-18<sup>47)</sup>



제1곡의 전주 음악은 아마란타가 현자와 대화를 통해 새로운 내일을 맞이하는 모습을 조명하는 제4곡의 전주(마디1-4), 간주(마디30-32), 후주(마디79-93)에서 각각 E단조, 옥타브 아래, E장조로 변형되어 다시 연주된다. 첫 곡에서 이 선율이 관능적인 밤의 이미지를 표현했다면, 마지막 곡에서 이 선율은 주기적으로 돌아오는 밤, 즉 순환하는 시간의 성질을 표현한다. 마디1부터 마디4와 마디30부터 마디32에서 이 선율은 첫 번째 노래와 마찬가지로

47) 악보 우측에 있는 QR코드에 접속하면 유튜브에 탑재된 테너 김진우의 영상에 접속할 수 있다. <https://www.youtube.com/watch?v=SoDO-2FhbHM> [2021년 8월 27일 접속].

단조로 연주되는데, 이 선율들에 이어지는 현자의 말을 통해 이 선율들은 아  
 마란타가 삶의 허무함과 연약함을 인지하면서도 같은 고민과 같은 행동을 반  
 복하는 시간을 의미함을 짐작할 수 있다. 마디76부터 마디79에서 아마란타는  
 ‘영원한 어둠 속에서’(nell’ombra infinita) 자신을 기다리는 내일이라는 이  
 름의 연인을 기다린다고 고백하는데, 이 가사 이후에 이어지는 후주에서 밤을  
 상징하는 모티브는 E장조로 전조되고, 선율도 더 넓은 음역대로 확장된다. 마  
 디88에 추가된 가볍고 경쾌한 느낌의 삼연음부 부점 리듬은 어둠속에서  
 밝은 내일을 기다리는 아마란타의 설레는 마음을 표현한다(〈악보 2〉참고).

〈악보 2〉 제4곡 ‘무엇이라 했소? 현자의 말인가?’(Che  
 dici, o parola del Saggio), 마디79-93



79

..ta i.....

*allegro*

82

*p*

86

*dim.*

90

*p* *pp*



이처럼 토스티는 서정적이면서도 관능적인 분위기의 단눈치오 시들을 연가곡으로 구성하면서 작품의 처음과 끝에 밤의 이미지를 보여주는 야상곡풍의 피아노 음악을 삽입하여 작품에 통일성을 주었고, 이 음악에 변화를 줌으로써 아마란타의 심리와 상황의 변화를 표현함과 동시에 어제, 오늘, 내일이 영원히 반복되는 시간의 순환성을 상징적으로 표현하였다. 연가곡 전체에서 네 차례에 걸쳐 반복되는 이 음형은 전조를 통해 밤의 데카당한 이미지와 긍정적인 이미지를 동시에 보여주는데, 이러한 표현기법은 삶의 부정적인 면과 긍정적인 면을 같은 것으로 보는 니체와 단눈치오의 디오니소스적 염세주의와 영원회귀사상을 라이트모티브 기법을 통해 상징적으로 표현한 것으로도 볼 수 있다.

연가곡의 시작과 끝부분에 삽입된 긴 피아노 음악 외에도 이 작품에서 시의 내용을 피아노로 표현하려는 시도는 여러 곳에서 발견된다. 제1곡과 제2곡에서 밤을 찬양하고 낮을 미워하는 가사는 바그너 오페라의 2막 2장의 ‘사랑의 이중창’과 매우 유사한데, 토스티의 음악에도 관능적인 분위기의 반음계적 화성구조가 나타난다.

제1곡의 마디30에서 마디34는 가사의 1연 중 4행 ‘아, 이런, 낮이에요, 낮이 오고 있어요’(Ah! signore, il giorno, il giorno viene)에 해당하는데, 피아노 베이스는 C♭음부터 E♭까지의 반음계 상행 진행하고, 오른손은 A♭음부터 E♭까지 반음계 하행 진행하여 관능적이고 여성적인 분위기를 표현한다. 마디30에서 마디34의 음악은 마디56에서 마디60에서 반복되는데, 이 부분은 시의 3연 중 4행 ‘새벽이 그의 모든 눈물을 나에게 흘리고 있소’(L'alba piange su me tutto il suo pianto.)에 해당하며, 완전히 날이 밝은 모습을 묘사한다. 피아노 왼손의 반음계 상행 선율에 추가된 당김음과 세 옥타브로 확장된 오른손의 반음계 하행선율은 두렵고 떨리는 밤과 대조되는 낮의 이미지를 표현한다. 마디56의 ‘울다’라는 가사 ‘piange’에 쓰인 독일증6화음과 마디60의 시어 ‘눈물’(pianto)에 쓰인 9화음은 밤과 낮 사이에서 고통과 번민으로 얼룩진 새벽의 이미지를 표현한다.

이 노래의 시점은 어두운 밤에서 태양이 떠오르는 아침까지이다. 가사의 1연은 날이 밝고 있음을 인지하는 내용이고, 2연은 밝아오는 해를 피하려는 모습, 3연은 새벽이슬을 눈물에 빗대어 슬픔을 토로하는 장면이다. 토스티는 세 개의 단락을 ABA' 형식으로 구성하였는데, 가사의 1연이 끝나는 마디33부터 마디34에

서 종지는  $V_7-i$ 로 완전정격종지한 반면, 3연이 끝나는 마디59에서 마디60은  $V_7-I_9-V_2/IV$ 로 진행하여 종지를 지연하고, 이후 마디61부터 마디64에서 짧은 후주를 추가하여 낮의 이미지를 표현하였다. 피아노는 *Lento*의 느린 템포로  $iv_6-V_4^0-i$ 화음을 연주하는데, 오른손은  $A b-B b-C b$ 으로 왼손은  $C b-B b-A b$ 으로 반진행한다. 서로 다른 방향을 향해 진행되는 피아노 음악에서 제3음을 향해 순차상행하는 오른손 선율은 핏빛으로 물들었던 들판이 완전히 밝아져 낮이 된 모습을, 근음을 향해 순차하행하는 베이스 선율은 열정적인 밤이 끝났음을 대조적으로 표현한다(〈악보 3〉참고).<sup>48)</sup>

〈악보 3〉 ‘나를 내버려두오, 내가 한숨쉬도록  
내버려두오’(Lasciami! Lascia ch'io  
respiri, lascia), 마디56-64

48) 제1곡의 최종종지에는 최고음인 3음인 불안전정격종지가 사용되어 음악이 계속되는 느낌을 준다. 토스티는 연가곡에 포함된 모든 노래의 최종종지에 불안전정격종지를 사용하였는데, 이것은 아마란타의 삶이 계속되고 있음을 표현한 것으로 해석될 수 있다.

이 연가곡에서 가장 열정적인 분위기를 보여주는 제2곡은 떠오르는 태양과 함께 솟구치는 사랑의 열정을 피아노 파트의 연속적인 3연음부 패턴의 음악으로 표현한다. 생동감 있는 피아노의 3연음부 리듬과 달리 성악선율은 8분음표 중심으로 구성되어 3:2분할구조의 독특한 리듬감을 형성한다. 성악선율은 상당히 높은 테시투라이며, 레제로 테너의 음성에 어울리는 밝고 열정적인 분위기이다.<sup>49)</sup> 가사는 모두 세 개의 연으로 구성되며, E♭장조로 시작하는 1연의 음악이 2연에서 반복되고, 3연은 C♭장조로 전조되었다가 원조로 돌아오고 마지막에 후주가 있는 AA'B 구조이다. '꿈'(sogno)과 '밤의 사랑'(amor della notte), '사랑스런 별들'(dolce stelle)이 사라지는 낮을 '죽음의 시간'(ora di morire)에 빚대어 표현하는 1연, 2연과 달리, 3연의 3, 4행은 '탄생'(nasca)과 '영원한 태양'(il sole eterno)의 이미지를 강조한다. 이처럼 제2곡은 밤과 낮의 이미지가 병치되는데, 3연의 1, 2행에서 음악은 E♭장조와 단6도(♭VI)관계인 C♭장조로 전조되어 밤에서 새벽, 낮으로 변하는 시간의 흐름을 신비롭게 표현한다.

원조성으로 돌아오는 마디30에서 마디41의 가사는 3연 3, 4행 '그러나 나의 피에서 여명이 태어나고 / 짧은 나의 꿈에서 영원한 태양이 태어나리라'(Ma che dal sangue mio nasca l'aurora / E dal sogno mio breve il sole eterno!)에 해당하는데, 성악선율에서는 계속 으뜸음이 반복되지만, 베이스에는 마디41에서 완전정격종지가 나타날 때까지 단 한 번도 으뜸음이 나오지 않아 종지가 지연된다. 반복되는 삼연음부 리듬과 으뜸음의 부재로 음악에는 점차 긴장감이 쌓여 가는데, 마디40부터 마디41에서 3연음부 리듬은 연속적인 4분음표로 바뀌고, V-I화음이 호호포닉하게 )와 *ff*로 연주되어 폭발적인 만족감이 발생한다. 이후 마디49까지 이어지는 후주에서는 으뜸음(E♭)이 페달포인트로 사용되며 다이내믹도 *pp*까지 찾아들어 분위기가 이완된다.

제3곡 '넌 헛되이 기도하고, 헛되이 갈망하네'(In van preghi, in vano aneli)는 죽은 자들에게 신성한 꽃인 '수선화'로 상징되는 죽음과 망각의 세계

49) 토스티는 이 연가곡을 피아노와 성악을 위한 음악으로 작곡했으나, 유튜브의 롤란도 비야손(Rolando Villazón) 채널에는 콘서트를 위한 오케스트레이션 버전의 음원이 탑재되어 있다. 서정적이면서도 열정적인 이 곡의 분위기가 잘 표현된 이 영상을 추천한다. <https://youtu.be/98j-x9hKrc> [2021년 8월 27일 접속].



에서 희망 없는 고통에 빠진 주인공이 눈물과 기도로 고통과 번뇌를 삶의 일부로 받아들이는 내용이다. 앞 장에서 살펴본 바와 같이, 이 노래에서 현재의 존재는 조성의 변화를 통해 표현된다. 노래가 끝난 뒤 마디49에서 마디56의 후주에서 피아노는 G장조의 I화음을 3옥타브에 이르는 16분음표 아르페지오로 생기 있게 연주하는데, 편안하고 아늑한 분위기의 피아노 선율은 절망과 위로가 공존하는 세계에서 마음을 회복한 아마란타의 모습, 즉 니체의 디오니소스적 세계와 인간상을 상징한다.

이처럼 토스티는 단눈치오의 시의 내용과 형식의 특성을 자신이 선택한 조성과 템포, 그리고 그 시가 불러일으키는 세계를 반영하는 감상적 분위기의 음악을 통해 표현하려 시도했다. 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》에 포함된 긴 피아노 전주와 후주들은 이전의 성악 중심의 토스티 작품들에서는 없었던 새로운 시도들로서, 단눈치오 시의 관능적인 분위기와 디오니소스적인 세계관을 기악으로 표현한다는 점에서 독일 예술가곡 스타일을 모방한다. 이 연가곡을 계기로 토스티는 전통적인 로만차와 다른, 새로운 형식의 시에도 관심을 두게 되었다. 단눈치오 시의 운율적 다양성, 대칭적인 주기성과 프레이즈를 변형시키는 인접먼트, 그리고 다른 리듬 및 미터법 장치에 기초한 구조와 같은 현대적 양식과 언어를 수용하면서 토스티는 음악과 가사 사이의 더 큰 상관관계를 위해 자신의 개방적이고 흐르는 선율 스타일을 제쳐두고 실내악 스타일의 성악곡으로 돌아서게 되었다.

토스티는 《아마란타의 네 개의 노래》 이후로 단눈치오로부터 직접 가사를 받지는 않았지만, 이미 써놓은 텍스트 중에서 마음에 드는 작품을 골라 곡을 붙이면서 《아마란타의 네 개의 노래》에서 보여주었던 새로운 시도들을 좀 더 세련되게 다듬어 갔다. 그가 사망한 해에 발표된 연가곡 《저녁》(*La sera*, 1916)에는 야상곡풍의 피아노 '서주'(Introduzione)가 단일악장으로 삽입되어 있고, 연가곡 《위로》(*Consolazione*, 1916)에는 거의 레치타티보에 가까운 성악선율에 피아노가 서정적인 주선율을 연주한다. 이러한 표현기법들은 토스티가 《아마란타의 네 개의 노래》에서 보여주었던 시와 음악에 대한 아이디어가 발전한 결과물이라고 볼 수 있다.

## V. 나가며

이탈리아의 데카덴티스모 시학은 단눈치오보다 한 세대 앞서 활동했던 스카필리아투라(Scapigliatura)에서 시작되어 귀도 곱차노(Guido Gustavo Gozzano, 1883-1916), 파스콜리, 단눈치오에 이르러 절정에 이르렀다.<sup>50)</sup> ‘형클어지고 단정치 못한 머리칼’을 의미하는 스카필리아투라는 1860년대부터 1880년대 사이에 이탈리아에서 발달한 예술운동으로, 프랑스어의 ‘보엠’(bohème)에 해당하는 이탈리아어이다. 밀라노를 중심으로 활동한 시인, 작가, 음악가, 화가, 조각가들<sup>51)</sup>이 모인 스카필리아투라 그룹은 주세페 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)와 알레산드로 만초니(Alessandro Manzoni, 1787-1873)로 대표되는 리소르지멘토(Risorgimento) 시기(1815-1871)의 예술을 옛것으로 여겼고, 알프스 너머의 독일과 프랑스로부터 새로운 사상과 자유로운 스타일을 받아들여 이탈리아 예술의 시대정신을 바꾸어야 한다고 주장했다. 이들은 하인리히 하이네(Heinrich Heine, 1797-1856), 장 파울(Jean Paul, 1763-1825), E.T.A 호프만(Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822)의 독일 낭만주의 문학과 프랑스 보헤미안 테오필 고티에(Théophile Gautier, 1811-1872)와 보들레르, 미국의 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe, 1809-1849)의 문학을 이탈리아에 전파하였고, 바그너의 음악을 이탈리아에 소개하기도 하였다. 반순응주의(anti-conformism), 무정부주의적 이상주의(anarchist idealism), 초월에 대한 열망의 삶을 살았던 이들은 보들레르, 포, 랭보, 베를렌느처럼 알코올중독과 약물중독, 경제적 빈곤에 시달렸으며 자살을 하거나 알코올중독으로 요절하는 등 무절제하고 퇴폐적인 성격 때문에 보수세력의 공격대상이 되기도 했다. ‘밀라노의 봉두난발’이라는 문자 그대로 ‘스카필리아투라 밀라네제’의 삶은 마구 형클어지고 정돈되지 않았지만, 이탈리아의 문화사에서 그들

50) 한성철, “이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구,” 330.

51) 이 운동의 주요인물로는 시인이자 화가인 에밀리오 프라가(Emilio Praga, 1838-1875)와 시인이자 음악가인 아리고 보이토(Arrigo Boito, 1842-1918), 작곡가이자 오케스트라 감독인 프랑코 팻초(Franco Faccio, 1840-1891), 화가 트란퀼로 크레모나(Tranquillo Cremona, 1837-1878), 대본가 주세페 자코사(Giuseppe Giacosa, 1847-1906), 조각가 주세페 그란디(Giuseppe Grandi, 1843-1894) 등이 있다.

의 존재는 독일의 이상주의자, 프랑스와 러시아의 상징주의자, 영국의 낭만주의자, 미국의 초월주의자에 필적하는 중요한 장으로 여겨져 전위예술의 원형이 되었고, 데카덴티스모, 상징주의, 황혼주의 문학운동의 선구자가 되었다.

독일의 사상과 철학, 음악에 기초한 단눈치오의 데카덴티스모 시학도 이들에게 영향을 받은 결과였다. 그러나 본문에서 살펴본 것과 같이 그의 시학은 바그너적인 소재와 기법, 그리고 니체의 사상을 답습하는 것에 그치지 않고 그것을 이탈리아 전통과 결합함으로써 독창적이고 새로운 스타일로 재탄생한 것이었다. 마치 니체가 자신이 동경했던 바그너를 데카당스의 원형으로 보고 그것을 극복하기 위해 디오니소스적 염세주의를 주장했던 것처럼, 단눈치오의 데카덴티스모는 알프스 너머의 데카당스 문화를 추종하던 스카필리아투라를 극복하고 이탈리아의 새로운 이상을 정립하기 위한 것이었다. 무분별하고 퇴폐적인 문화를 지향했던 스카필리아투라와 달리 단눈치오는 계몽적이고 이성적이며 합리주의를 지향하는 이탈리아 문학의 전통을 다시 세우길 원했고, 니체의 사상을 통해 국가와 민족의 단결과 부흥을 꾀하였다.

이러한 역사적 맥락에서 볼 때, 《아마란타의 네 개의 노래》에서 아마란타는 비탄과 실의에 빠진 이탈리아인의 표상이고, 가질 수 없는 연인은 만족이 없는 헛된 ‘삶’(la vita)의 은유이며, 현자는 자신의 작품으로 이들을 올바른 길로 이끌려는 작가 단눈치오 자신을 의미하는 것으로도 해석할 수 있다. 아마란타의 마지막 노래에서 인생의 허무함과 유한함을 탄식하는 그녀에게 현자는 ‘고개를 들어 우아하게 머리칼을 묶어요. 그리고 웃고 있는 장미 꽃잎 위에서 알지 못하는 이를 만나러 가요’(Alza il capo; raccogli / con grazia i capelli in un nodo; / e sopra le rose che sfogli / ridendo va incontro all’Ignoto.)라고 조언한다. 머리칼을 묶으라는 표현은 눈물로 얼룩진, 잔뜩 헝클어진 모습을 연상케 하는데, 이는 자유분방한 보헤미안 스타일을 지향했던 스카필리아투라의 데카당한 이미지, 더 나아가 통일 후 사회적 혼돈 속에서 방황하는 이탈리아인들의 모습과도 중첩된다.

현자의 조언대로 아마란타는 자신의 ‘헝클어진 머리칼을 단단히 묶은 그 두 손으로 삶의 마지막 눈물을 닦아준다’(I capelli in un nodo / segreto per sempre ho raccolto. / Ho terso con ambe le mani / l’estreme tue lacrime). 알 수 없는 두려움에 떨던 그녀는 이제 두렵지 않다. 고뇌로 가득

한 삶을 위로할 수 있을 정도로 그녀는 성숙했다. 이처럼 기도와 눈물, 현자와 만남을 통한 자기성찰로 그녀가 내일을 향한 열망을 회복한다는 점에서 이탈리아의 데카덴티스모는 자기연민(self-compassion) 혹은 자기 동정을 통한 치유 혹은 갱생의 의미를 내포한다.

연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》를 작곡할 당시 환갑을 넘긴 토스티는 영국에 체류하면서 영어와 프랑스어로 된 대중적인 노래를 작곡하여 큰 인기를 누리고 있었다. 15년이라는 세월을 넘어 지난날의 동료로부터 받아든 새로운 스타일의 텍스트는 토스티에게 예술가곡 혹은 실내악 스타일의 성악곡을 쓰게 한 자극제가 되었던 것은 확실하다. 그러나 토스티의 음악은 여전히 이탈리아 특유의 서정미와 선율미가 강조된다는 점에서 현대적이기보다는 전통적이라고 보여진다.

이 연구는 문학영역에서 선행된 데카덴티스모 개념을 음악영역에서 새롭게 조명한다는 점에서 단눈치오 시학의 특성에 초점을 두고 진행하였고, 따라서 토스티의 음악보다는 단눈치오의 시에 반영된 데카덴티스모 특성을 위주로 서술한다는 한계가 있다. 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》가 발표된 이후 토스티 가곡 스타일의 변화가 선명하다는 점에 착안하여, 향후 연구는 토스티의 말기 작품을 중심으로 음악적 데카덴티스모 특성을 탐구할 예정이다.

삶과 죽음이라는 두 개념은 동전의 양면처럼 서로에 의해 서로가 결정되는, 상호의미 관계를 갖는 하나의 사건이다. 팬데믹 상황으로 전 세계가 죽음과 대면해온 요즘, 삶을 향한 긍정을 노래하는 단눈치오와 토스티의 《아마란타의 네 개의 노래》는 불안한 미래와 오랜 기다림에 지친 본인에게 큰 울림으로 다가왔다. 아마란타의 마지막 고백처럼, 내일이라는 연인은 한 치 앞을 내다볼 수 없는 영원한 어둠 속에서 우리를 기다리고 있다. 거기에는 꽃길과 가시밭길이 함께 있다. 그럼에도 불구하고 우리는 고개를 들고 험클어진 머리칼을 다시 우아하게 묶어야 한다. 어김없이 내일은 찾아올 테니 말이다.

**한글검색어:** 파올로 토스티, 데카당스, 데카덴티스모, 가브리엘레 단눈치오, 아마란타의 네 개의 노래, 초인사상, 니체, 영원회귀, 디오니소스적 염세주의, 바그너, 라이트모티프

**영문검색어:** Paolo Tosti, Décadence, Decadentismo, Gabrielle D'Annunzio, Quattro Canzoni d'Amaranta, Friedrich Nietzsche, Übermensch, Ewige Wiederkunft, Richard Wagner, Leitmotiv



## 참고문헌

- 김미기. “니체, 바그너 그리고 그 역사적 의미: 예술철학적 문화비판의 시도.” 『니체 연구』 7 (2005): 191-220.
- 백승영. 『니체, 디오니소스적 긍정의 철학』. 서울: 책세상, 2019.
- 신동익. 『호모 오페라쿠스: 바그너의 오페라 미학』. 서울: 철학과 현실사, 2008.
- 안재오. “니체의 데카당스론.” 『인문학연구』 7 (2002): 193-204.
- 윤혜신. “단눈치오의 「순수한 사람」에 나타난 ‘라이트모티브 Leitmotiv’의 의미.” 『이탈리아어문학』 51 (2017): 73-100.
- 이상엽. “20세기 이탈리아 시문학에 관한 소고.” 『외국문학연구』 39 (2010): 281-304.
- 한정철. “쇼펜하우어의 이론으로 비추어본 *Trionfo della Morte*의 데카당스적 특성연구.” 『이탈리아어문학』 20 (2007): 141-162.
- \_\_\_\_\_. “이탈리아 민족주의 기원으로서의 초기 낭만주의와 데카당스 연구.” 『외국 문학연구』 35 (2009): 319-341.
- Călinescu, Matei. 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five Faces of Modernity*). 이영옥 · 백한울 · 오무석 외 공역. 서울: 시각과 언어, 1998.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 『차라투스트라는 이렇게 말했다』(*Also sprach Zarathustra*). 최민홍 역. 파주: 집문당, 2006.
- \_\_\_\_\_. 『바그너의 경우, 니체 대 바그너』(*Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner*). 이상엽 역. 서울: 세창출판사, 2020.
- Sanvitale, Francesco and Andreina Manzo. *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916)*. Translated by Nicola Hawthorne. Farnham: Ashgate, 2004.
- <https://www.centrostudidannunziani.it/356/rassegna-dannunziana.html>  
[2021년 8월 23일 접속].
- <https://www.youtube.com/watch?v=SOdO-2FhbHM> [2021년 8월 27일 접속].
- <https://youtu.be/98j-x9hKrc> [2021년 8월 27일 접속].

국문초록

## 토스티의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》의 데카덴티스모 특성 연구

강 서 희

이 글은 가브리엘레 단눈치오(Gabriele d'Annunzio, 1863-1938)의 텍스트에 기초한 파올로 토스티(Paolo Tosti, 1846-1916)의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》(*Quattro canzoni d'Amaranta*, 1907)에 반영된 데카덴티스모 특성에 관한 연구이다. 본 연구는 단눈치오의 텍스트에 반영된 바그너와 니체의 영향을 바탕으로 그의 데카덴티스모 시학을 이해하고, 작곡가 토스티가 단눈치오 시를 음악으로 표현하기 위해 새로운 스타일을 시도했음을 이해한다.

연구결과는 다음과 같다. 첫째, 아마란타의 이미지에는 바그너의 오페라 속 이졸데가 투영된다. 둘째, 라이트모티프, 두운법, 미터법과 같은 단눈치오의 표현기법에서 바그너의 영향이 나타난다. 셋째, 아마란타 시에 나타나는 현자의 존재와 디오니소스적 세계관, 영원회귀사상은 니체에게서 영향을 받은 것이다. 넷째, 토스티는 시의 의미를 표현하기 위해 피아노의 해설자 역할이 강조되는 성악 실내악 스타일을 시도하였다.

이 글은 문학 영역에서 선행된 데카덴티스모와 단눈치오의 연구를 음악영역으로 확장하고, 주로 베리스모 오페라를 중심으로 서술되는 20세기 전환기의 이탈리아 성악음악 레퍼토리에 단눈치오와 토스티의 연가곡을 소개한다.

Abstract

## A Study on Decadentismo Characteristics of Paolo Tosti's Song Cycle *Quattro Canzoni d'Amaranta*

Kang, Seo-Hee

This article is a study on the characteristics of *Decadentismo* reflected in Paolo Tosti's song cycle *Quattro canzoni d'Amaranta* based on Gabriele D'Annunzio's text. In order to understand D'Annunzio's *Decadentismo* poetry, we examine the influences of R. Wagner and F. Nietzsche reflected in his texts, and understand that the composer Tosti tried a new style to interpret poetry and express it through music.

The research results are as follows. First, Isolde in Wagner's opera is projected into the image of Amaranta. Second, Wagner's influence appears in D'Annunzio's expression techniques such as *Leitmotiv*, *Stabreim*, and metrical systems. Third, the existence of *il Saggio* in Amaranta poetry, *das Dionysische*, and the idea of *Ewige Wiederkunft* were influenced by Nietzsche. Fourth, Tosti tried a lyric chamber style emphasizing the role of the narrator of the piano in order to express the meaning of the poem.

This article expands the studies of Decadentismo and D'Annunzio, which preceded in the literature field, into the music research realm. Further, it introduces the song cycle *Quattro canzoni d'Amaranta* to the Italian song repertoires of the turn of the 20th century, mainly centered on the *Verismo* operas.

[논문투고일: 2021. 08. 31]

[논문심사일: 2021. 09. 16]

[게재확정일: 2021. 09. 24]