

마르투치의 서정시 《기억의 노래》의 데카덴티즈모 특성 연구

강 서 희
(한양대학교 강사)

1. 들어가며

로코 팔리아라(Rocco Emanuele Pagliara, 1856-1914)의 시에 기초한 주세페 마르투치(Giuseppe Martucci, 1856-1909)의 서정시 《기억의 노래》(Poemetto lirico: *La canzone dei ricordi*, op. 68b, 1886-1887)는 모두 7개의 노래로 구성된 연가곡이다. 늦은 밤, 바람결에 실려 온 장미 향기에 주인공은 연인과 함께 불렀던 사랑의 찬가를 떠올리고, 지난날의 추억은 꼬리에 꼬리를 물고 이어진다. 꿈인 듯 현실인 듯 연인과 나누었던 사랑의 노래들이 되살아나지만, 이내 모든 기억은 수평선 너머로 사라진다. 언뜻 보면 이 작품은 그 내용이나 형식면에서 그다지 새로운 것이 없는 19세기 후반 낭만주의 성악곡의 전형처럼 보인다. 그러나 동시대 이탈리아 음악 환경을 보면 이 작품은 적잖이 특이하다.

우선 형식적인 측면에서 볼 때, 연가곡은 동시대 이탈리아보다는 오히려 독일이나 프랑스 음악에서 주로 나타나는 창작 방식이었다. 서정시 《기억의 노래》가 창작된 1887년 이탈리아에서는 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)가 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 원작에 기초한 27번째 오페라 《오텔로》(*Otello*, 1887)를 발표하고, 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)가 오페라 《에드가》(*Edgar*, 1889)를 준비하는 등 여전히 오페라 장르가 우세한 상황이었다. 가곡은 토스티(Paolo Tosti, 1846-1916)

에 의해 그 명맥을 유지하고 있었으나, 그마저도 토스티는 이탈리아 본토가 아닌 영국을 중심으로 활동하였고, 예술가곡보다는 대중가곡 창작에 집중하고 있었다. 이런 상황 속에서 마르투치는 동시대 작곡가들이 몰입했던 오페라보다는 오히려 독일이나 프랑스 관현악곡 혹은 예술가곡 스타일을 추구했다. ‘예술을 위한 예술’(arte per l’arte), 사회적 의미가 결여된 예술, 본질적 주관주의를 지향하면서 오페라 장르의 체계모니에 대한 대안적인 길을 준비했다는 점에서 마르투치는 이탈리아 ‘기악의 재탄생’(rinascita strumentale)의 주인공으로 평가되었다.¹⁾ 연가곡 형식으로 된 서정시 《기억의 노래》는 마르투치의 예술적 이상이 투영된 작품으로 동시대 이탈리아 성악 스타일과 분명히 다르다.

서정시 《기억의 노래》의 유티주의 혹은 심미주의적 특성은 리조르지멘토(Risorgimento) 이후 19세기 후반부터 이탈리아에 발달한 데카덴티즈모(Decadentismo)²⁾의 한 양상이기도 하다. 이탈리아의 음악학자 귀도 살베티(Guido Salvetti, 1940-)는 2007년 발표한 “피에디그로타와 바그너 사이, 마르투치의 《기억의 노래》”(La canzone dei ricordi di Giuseppe Martucci tra Piedigrotta e Wagner)에서 그의 작품을 “19세기 후반 이탈리아 음악의 진정한 유니쿰(unicum)³⁾”⁴⁾으로 명명하였다. 그는 마르투치의 작품이 이탈리아에서 전례 없는 순환(ciclico) 시스템에 따라 조직되며 작품에서 나폴리에서 유행한 성악 실내악보다는 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897),

1) Antonio Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” in *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*, eds. Antonio Carocchia, Paologiovanni Maione and Francesca Seller (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2009), 369.

2) ‘Decadentismo’는 프랑스어 ‘décadent’에서 유래한 것으로, ‘퇴폐’, ‘쇠락’, ‘부패’를 뜻하는 ‘decadence’와 ‘-주의’를 뜻하는 이탈리아어 어미 ‘-ismo’가 합성된 단어이다. 선행 연구에서 이 단어는 ‘데카덴티즈모’와 ‘데카덴티즈모’로 혼용되었으나 이 연구에서는 원어 발음에 가장 가까운 ‘데카덴티즈모’로 표기한다.

3) ‘유일한 예’, ‘드문 물건’, ‘귀한 것’을 의미하는 라틴어.

4) Guido Salvetti, “La canzone dei ricordi di Giuseppe Martucci tra Piedigrotta e Wagner,” in *Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*, eds. Rosy Moffa and Sabrina Saccomani (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 821.

바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와 같은 독일 작곡가들의 영향이 더 많이 발견된다고 강조한다. 이러한 견해는 이탈리아 데카덴티즈모의 뿌리를 독일철학에서 찾는 발테르 빈니(Walter Binni, 1913-1997)의 견해⁵⁾와도 일치한다.

이탈리아 음악학자 안토니오 로스타뇨(Antonio Rostagno, 1962-2021)는 2005년 발표한 “주세페 마르투치의 《기억의 노래》: 이탈리아 데카덴티즈모로 가는 새로운 음악 장르”(La canzone dei ricordi di Giuseppe Martucci: un nuovo genere musicale sulla via del decadentismo italiano)⁶⁾에서 마르투치의 《기억의 노래》를 이탈리아 데카덴티즈모의 시작점으로 조명한다. 로스타뇨는 마르투치 작품에서 전통적이면서도 동시대적 특성들, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)과 바그너, 브람스로 이어지는 독일 기악의 역사적 요소들, 그리고 알프스 너머에서 온 동시대 음악가들의 진화된 교향곡의 요소들이 동화되고 종합되는 특성에 주목하면서 이러한 특성이 빈니와 루이지 루소(Luigi Russo, 1892-1961)와 같은 문학사학자들이 이탈리아 데카덴티즈모 작가들에게서 발견한 것과 일치한다고 보았다.⁷⁾

2009년 발표한 “마르투치와 푸치니. 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모”(Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano)⁸⁾에서 로스타뇨는 데카덴티즈모의 음악적 수용에 관한 문제를 제시하였고, 나폴리의 마르투치와 밀라노의 푸치니를 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모의 대표자로 명명하

5) 그는 “데카당스의 합법적인 세 명의 아버지는 쇼펜하우어, 니체, 바그너이다”라는 유명한 말을 남겼다. Walter Binni, *La poetica del decadentismo* (Florence: Sansoni, 1961), 20; Matei Călinescu, 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*), 이영옥·백한울·오무석 외 공역 (서울: 시각과 언어, 1993), 256 재인용.

6) Antonio Rostagno, “La canzone dei ricordi di Giuseppe Martucci: un nuovo genere musicale sulla via del decadentismo italiano,” in *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*, eds. Enrico Careri and Pier Paolo De Martino (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005), 821-841.

7) Walter Binni, *La poetica del decadentismo* (Firenze: Sansoni, 1988), 29-31; Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 366 재인용.

8) Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 357-389.

면서 1870-80년대에 발표된 푸치니와 마르투치의 작품들을 중심으로 음악적 데카덴티즈모의 작곡기법 및 스타일을 탐구하였다.⁹⁾

해외 연구 사례에서도 볼 수 있듯이, 마르투치의 서정시 《기억의 노래》는 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모를 시작하는 작품으로 다루어져 왔다. 그러나 마르투치와 그의 작품은 국내 음악연구에 아직 소개된 바가 없으며 ‘데카덴티즈모’라는 개념도 여전히 낯설기만 하다. 음악적 데카덴티즈모의 의미는 무엇이며 그 발달 배경과 기법적 특성이 어떠한가에 대한 논의는 차치하더라도, 문학을 비롯한 다양한 예술영역에서 이미 광범위하게 사용되고 있는 ‘데카덴티즈모’라는 용어의 역사적·미학적 의미를 함축하는 적절한 한국어어를 찾는 일조차도 아직 끝나지 않았으며,¹⁰⁾ 19세기 후반부터 20세기 초반 사이의 이탈리아 음악연구가 여전히 사실주의 오페라 작품에 치중되어 있다는 점을 생각할 때, 로스타뇨가 후속연구로 제시한 “음악적 데카덴티즈모와 마르투치에 대한 재조명”¹¹⁾은 지금 우리 음악학에도 남겨진 숙제임이 틀림없다.¹²⁾

-
- 9) 로스타뇨는 푸치니의 오페라 《마농 레스코》(*Manon Lescaut*, 1893)와 《라보엠》(*La Bohème*, 1896), 알프레도 카탈라니(*Alfredo Catalani*, 1854-1893)의 오페라 《로렐라이》(*Loreley*, 1879), 마르투치의 《기억의 노래》와 《삼중주 C장조》(*Trio*, op. 59, 1882), 《교향곡 1번》(*Prima Sinfonia*, op. 75, 1888-1895)을 예로 들어 음악적 데카덴티즈모의 특징을 설명한다. 그는 이들 작품에 포함된 비구문적 증5도, 비구문적 증4도, 2도 혹은 3도 관계의 갑작스런 전조, 기능을 고려하지 않은 3화음 배치, 통주저음, 음악적 산문 기법을 데카덴티즈모 요소로 제시했다.
- 10) 개화기의 외국문학연구에서 ‘Decadentismo’는 ‘퇴폐주의’로 번역되기도 했으나, ‘퇴폐’라는 단어가 갖는 부정적 이미지 때문에 그 용어의 의미를 오해할 소지가 있어 지금은 원어 그대로 ‘데카덴티즈모’로 표기되고 있다. ‘데카덴티즈모’ 용어의 연원과 번역의 문제점에 관련된 내용은 다음 논문 중 ‘II. <데카당스>의 기원’을 참고하시오. 한성철, “이탈리아 데카당스(Decadentismo; Decadence)의 기원과 1920년대 한국 현대문학에 끼친 영향관계,” 『이탈리아어문학』 2 (1995), 292-298.
- 11) Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 357-389.
- 12) 데카덴티즈모 연구와 관련하여 최근 국내에서 발표된 학술논문 “토스티의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》(*Quattro canzoni d'Amaranta*, 1906)의 데카덴티즈모 특성 연구”는 문학 영역에서 선행된 단눈치오(*Gabriele D'Annunzio*, 1863-1938)의 데카덴티즈모 시학에 대한 연구 결과를 바탕으로 토스티의 음악을 조명한 분석 연구이다. 그러나 이 연구는 토스티의 음악보다는 단눈치오의 텍스트 분석에 더 많은 지면을 할애하고 있으며, 문학적 데카덴티즈모 특성을 음악에 대입하는 수준에 그친다는 점에서 진정한 의미의 ‘음악적 데카덴티즈모 연구’라고 보기 어렵다. 더구나 토스티는 영국을 중심으로 활동하면서 이탈리아어, 영어, 프랑스어로 된 대중가곡을 쓴 작곡가라는 점에서 그를 ‘이탈리아 고유의 음악적 데카덴티즈모를 대표하는 작곡가’로 자리매김하기에는 변수가 많아, 그 의미가 모호해

이에 본 연구는 마르투치의 서정시 《기억의 노래》에 나타나는 데카덴티즈모 특성을 이해하기 위해 시작되었다. 선행 연구들이 주로 마르투치의 작곡기법과 음악 스타일을 중심으로 그것이 바그너, 브람스, 베토벤의 음악과 어떻게 연관되는지를 살펴봄으로써 이탈리아 데카덴티즈모의 특성을 이해했다면, 이 연구는 작품의 제목에 포함되어 있으나 선행 연구에서는 간과되었던 ‘서정시’의 의미를 탐구하고, 마르투치가 이 용어를 작품의 제목에 사용하게 된 이유를 당시 시대 상황에 비추어 이해한다. 덧붙여 작품 속 서정적 자아에 나타나는 여러 여인의 모습을 통해 데카덴티즈모의 성격을 파악하고, 마지막으로 주인공의 기억이 음악으로 어떻게 표현되는지를 이해함으로써 마르투치의 데카덴티즈모를 이해하는 것이 목표이다.

앞서 언급한 선행 연구들의 제목에서 마르투치 작품은 ‘서정시’라는 용어 없이 《기억의 노래》로 표기된다. 그러나 살베티의 경우 글의 첫 문장에서 작품 제목 앞에 “Poemetto Lirico”를 명시하고 있으며, 1887년 루카(F. Lucca)에서 출판된 악보에도 “poemetto lirico per canto e pianoforte”라는 문구가 남아있고, 1899년에 나온 악보의 제목도 “La canzone dei ricordi: poemetto lirico”로 ‘서정시’라는 단어가 포함된다. 일반적으로 ‘서정시’는 음악작품보다는 문학작품에 주로 사용된다는 점을 생각할 때, 본 연구자는 마르투치의 악보에 남아있는 ‘서정시’가 분명한 의도를 가지고 쓰인 것으로 보았다. 동시대 이탈리아 작곡가들이 오페라 창작에 몰두하는 동안 마르투치는 단 한 편의 오페라도 쓰지 않았고 오히려 오페라 전통에 반대하는 태도를 고수하고 있었다는 점을 고려할 때, 마르투치가 자신의 성악작품에 쓴 ‘서

질 위험이 있다. 또한, 선행 연구에서 분석 대상으로 삼은 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》는 1906년에 발표된 것으로, 이탈리아에 데카덴티즈모가 시작된 시기로 보는 1870-80년대보다 20년 이상 늦기 때문에 음악적 데카덴티즈모의 발달을 이해하기 위한 연구 대상으로는 한계가 있다. 종합해 보면, 국내 선행 연구는 단눈치오의 데카덴티즈모 시학에 경도된 노년의 토스티가 이전의 대중적인 노래 스타일을 버리고 시의 내용과 형식을 반영하는 실내악풍의 새로운 작곡 스타일을 시도한 사례를 소개한 것으로, 음악적 데카덴티즈모 연구라기보다는 문학적 데카덴티즈모 연구 결과를 음악에 대입한 것으로 볼 수 있다. 문학 영역과 연결을 시도하여 국내 음악연구에 데카덴티즈모라는 개념을 소개하고 음악연구의 외연을 확장한다는 점에서 선행 연구는 의미가 있으나, 음악적 데카덴티즈모의 특성을 이해하기에는 후속 연구가 절실한 상황이다. 강서희, “토스티의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》의 데카덴티즈모 특성 연구,” 『음악논단』 46 (2021), 35-69.

정시'라는 용어는 단순히 시의 한 장르를 지칭하는 의미를 넘어 동시대 오페라 문화에 대항하는 작곡가의 음악적 이상을 포괄하는 용어일 수 있다. 이런 맥락에서 본 연구는 '서정시 《기억의 노래》' 혹은 '《기억의 노래: 서정시》'라는 제목에 포함된 '서정시'라는 문학 용어가 내포하는 다양한 의미를 동시대 이탈리아 음악 상황에 비추어 탐구하고, 실제 작품의 가사에 나타나는 서정시의 특성 및 시적 화자의 성격 분석을 통해 마르투치의 데카덴티즈모를 이해하고자 한다.

II. 제목에 포함된 '서정시'의 의미

'서정시'는 시적 화자의 생각과 감정을 노래하는 식으로 표현하는 시의 한 장르로, 이야기 형식으로 사건을 서술하는 서사시나 극시와 구별된다.¹³⁾ '서정시'라는 용어는 문학에서 사용되고 있으나, 'lyric'(이탈리아어 lirico)의 어원이 고대 그리스 악기 리라에 맞춰 노래하는 '리리쿠스'(lyricus)인 것을 보면 서정시에는 태생적으로 음악적인 특성이 포함된다.¹⁴⁾ 주인공의 감정을 미터법, 운율, 음운에 의한 울동감과 울림으로 표현한다는 점에서 서정시는 음악적이며, 이러한 음악성은 예술가곡 작곡가들의 창작을 위한 영감의 원천이 되어 왔다.

그러나 마르투치의 서정시 《기억의 노래》의 경우처럼 서정시에 곡을 붙였다고 해서 그 노래를 다시 서정시라고 부르는 일은 흔치 않다.¹⁵⁾ 오히려 그런 노

13) 음악작품에 '시'가 부제로 사용되는 경우는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 '교향시'(symphonic poem 또는 tone poem)가 있으나, 리스트의 교향시는 프로그렘 노트가 있는 기악곡이고, 마르투치의 서정시는 가사가 있는 노래이다.

14) 오세영, 『문학과 그 이해』 (서울: 국학자료원, 2003), 384.

15) 제목에 '시'가 포함된 작품 중에는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 《세 개의 일본 서정시》(*Three Japanese Lyrics*, 1912-1913)가 있다. 《봄의 제전》(*The Rite of Spring*, 1912)이 완성될 무렵 스트라빈스키는 러시아어로 번역된 일본 서정시를 읽었고, 일본 서정시에 나타나는 원근법과 공간의 문제에 대한 아이디어를 음악으로 표현하려 시도하였다. 세 개의 시는 각각 아카히토(Akahito), 마자츠키(Mazatsumi), 차라이우키(Tsaraiuki)의 것으로 스트라빈스키는 이들의 이름을 개별노래의 제목으로 사용하였다. 제목에 사용된 '서정시'는 시의 출처를 강조하기 위한 것이지 작품의 형식에 대한 것은 아니라는 점에서 마르투치의 경우와 다르다.

래들을 독일에서는 ‘리트’(Lied), 프랑스에서는 ‘멜로디’(mélodie), 영미권에서는 ‘예술가곡’(art song)이라고 불려왔고, 이탈리아에서도 ‘로만차’(romanza), ‘칸초네’(canzone), ‘멜로디아’(melodia), ‘야상곡’(notturmo) 등 다양한 이름으로 불려왔다. 심지어 이탈리아에는 시에 곡을 붙인 장르를 통칭하는 ‘성악 실내악’(musica da camera)이라는 용어도 있다는 점을 상기할 때, 마르투치의 ‘서정시’ 《기억의 노래》에서 제목에 ‘서정시’라는 용어가 사용된 것은 아주 이례적이다.¹⁶⁾

그렇다면 마르투치는 왜 굳이 성악작품의 제목에 ‘서정시’라는 문학 용어를 추가했을까? 이와 관련하여 마르투치가 직접 남겨놓은 자료는 찾을 수 없었으나, 당시 상황에 비추어 몇 가지 상황을 가정해보면 작품의 제목에 포함된 ‘서정시’가 무엇을 의미하는지 짐작할 수 있다.

첫 번째 가정은 아주 단순히, 가사가 서정시 형식으로 쓰였기 때문에 제목에 서정시라고 표기되었다고 보는 것이다. 1899년 리코르디(Ricordi) 사에서 출판된 오케스트라 버전의 제목은 “La Canzone dei Ricordi. Poemetto lirico di R. E. Pagliara. Per Canto e Orchestra”인데, 이 경우 ‘서정시’

16) 팔리아라의 시에 기초한 토스티의 노래 중 마르투치 작품과 비슷한 시기에 쓰인 ‘오 달콤한 저녁이여!’(O dolce sera!, 1885), ‘장미’(Rosa, 1885), ‘마력’(Malia, 1887), ‘사랑의 빛’(Luce d’amore!, 1888)을 보더라도 ‘작은 야상곡’(piccolo notturno), ‘멜로디아’(melodia), ‘대중가곡’(da una canzone popolare)과 같은 음악용어가 사용되며, 이러한 용어들은 작품의 제목이 아닌 부제로 사용된다. 물론 이탈리아 가곡을 지칭하는 용어로 ‘시’라는 용어를 사용한 경우가 전혀 없지는 않다. 토스티의 유작이 된 연가곡 《저녁》(La sera, 1916)과 《위안》(Consolazione, 1916)에도 ‘작은 시’를 의미하는 ‘Poemetto’가 사용된다. 이 작품들은 모두 단눈치오가 1892년에 발표한 『정원의 시』(Poema paradisiaco, 1892)에서 토스티가 직접 가사를 발췌하여 곡을 붙인 것이었다. 토스티는 《아마란타의 네 개의 노래》(Quattro canzoni d’Amaranta, 1906)에서 시도한 새로운 실내성악곡 스타일을 발전시킬 분명한 의도를 가지고 이 연가곡들을 썼고, 피아노 서주(introduzione)를 포함하거나 낭송조의 성악 선율을 쓰는 방식으로 시의 분위기와 형식적 특성을 음악으로 환원하였다. 이처럼 토스티는 시의 특성을 음악으로 표현하는 자신의 의지를, ‘작은 시’라는 용어를 작품의 부제로 사용하는 방식으로 알려두었다. 토스티의 연가곡 《저녁》과 《위안》에도 ‘시’라는 용어가 사용된다는 점은 흥미롭다. 그러나 마르투치의 작품은 토스티의 연가곡들보다 약 30년 앞선 시점에 발표되었고, 더 넓은 의미의 ‘시’가 아닌 ‘서정시’라는 특정 장르를 지칭하며, 부제가 아닌 작품의 제목에 ‘서정시’라는 용어를 사용하였다는 점에서 토스티 사례와 구별된다.

를 뜻하는 ‘Poemetto lirico’가 팔리아라의 시를 지칭하는 것으로 읽힌다.¹⁷⁾

서정시의 형식은 그리스 시형을 원형으로 하며, 발라타(ballata), 비가(elegia), 송가(ode), 칸초네(canzone), 세스티나(sonnetto)¹⁸⁾ 등으로 분류된다. 가장 대표적인 서정시 형식은 14행시 구조의 소네트(Sonnetto)이며, 소네트 형식은 이탈리아 시문학을 대표하는 단테(Durante degli Alighieri, 1265-1321)와 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374)에 의해 완성되었고, 이후 영국의 셰익스피어에 의해 영시 형식으로 발전되었다.¹⁹⁾ 8행+6행 구조의 이탈리아 소네트에서 압운은 대개 abbaabba+cdecde(혹은 cdccdc)를 따르며, 각운은 엄격하게 지켜지고 운율은 중요시되는데, 《기억의 노래》 중 제1곡에서 전형적인 소네트 형식이 나타난다.

No... svaniti non sono i sogni, e cedo,
e m'abbandono a le carezze loro:
chiudo li occhi pensosi e ti rivedo
come in un nimbo di faville d'oro!
Tu mi soridi amabilmente, e chiedo
de' lunghi affanni miei gentil ristoro!
A le dolci lusinghe ancora io credo
a' l'ricantar de le speranze in coro.

아나... 꿈들은 사라지지 않아, 그리고 난 무너져요,
그리고 그들의 애무에 날 맡겨요.
시름에 잠긴 눈을 감고 당신과 다시 만나요
마치 금빛 섬광의 폭풍우에 있는 것 같아요!
그대 내게 사랑스레 미소짓네요, 그리고 난 구해요
나의 긴 불안함에 부드러운 휴식을!
달콤한 망상 속에서 여전히 나는 믿어요
희망의 합창을 다시 노래할 것을!

Ecco... io tendo le mani! ecco a' l' rapito
pensier già tutto esulta, e un vivo foco
di sospir, di desio corre le vene!
Ma... tu passi ne l'aere, a' l' par di lene
nuvola dileguante a poco a poco,
per lontano orizzonte... indefinito!...

자... 내가 손을 뻗어요! 여기 내 황홀한
생각에 이미 모두가 기뻐하죠, 그리고 생생한 불꽃이
한숨 속에서, 욕망 속에서 혈관을 관통하네요!
허나... 그대가 공기 중으로 사라져요, 마치 가벼운
구름 속인 듯 점차 사라지네요,
저 멀리 수평선으로... 어렵פות한!!²⁰⁾

17) 그러나 같은 판본의 작품 설명에서 “《기억의 노래》는 일곱 개의 연시로 구성된 서정시이다”(La Canzone dei ricordi è un poemetto lirico, comprendente un ciclo di sette liriche distinte)라는 설명을 보면, 마르투치가 작품 자체를 서정시로 보고 있음을 알 수 있다. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Martucci/Martucci-Ricordi-orchestra.html> [2022년 8월 24일 접속].

18) 세스티나는 각각 6행으로 구성된 고정된 운문 형식으로, 대개 그 뒤에 3행의 마지막 연이 따라온다.

19) 14행은 8행+6행, 혹은 4행+4행+4행+2행으로 구성되는데, 전자는 이탈리아 소네트에서, 후자는 영국 소네트에서 자주 발견된다.

‘아니… 꿈들은 사라지지 않아’(No… svaniti non sono i sogni)로 시작하는 제1곡은 8행+6행 구조로 모든 행이 11음절(hendecasilabo)²¹⁾로 구성된다. 1행부터 8행의 각운으로 ‘-edo’와 ‘-oro’가 교대로 나오며, 9행에서 14행의 각운은 ‘-ito’, ‘-oco’, ‘-ene’가 역으로 반복되는 abababab+cdeedc의 각운 구조를 이룬다. 1행부터 8행은 각각 두 행씩, 9행부터 14행은 각각 세 개의 행이 하나의 문장을 이루며, 1행, 3행, 5행, 7행의 마지막 시어는 각각 ‘cedo’, ‘rivedo’, ‘chiedo’, ‘credo’로 각각 동사 ‘cèdere’(굴복하다), ‘rivedére’(재회하다), ‘chièdere’(구하다), ‘credére’(확신하다)의 1인칭 현재형이라는 공통점이 있다.

이처럼 행의 개수, 압운, 미터법, 운율과 같은 형식적 측면에서 서정시 《기억의 노래》의 제1곡은 서정시의 대표 형식인 소네트이다. 그러나 이 공식은 나머지 6개의 노래에는 적용되지 않기에 단순히 시의 형식만으로 작품 전체를 서정시로 명명하였다고 보기엔 무리가 있다.

두 번째 가정은 자신의 작품이 동시대 혹은 이전 세대의 음악과 구별되는 새로운 가치를 추구한다는 것을 보여주기 위해 ‘서정시’라는 용어를 제목에 포함하였다고 보는 것이다. 앞서 언급한 단테와 페트라르카뿐만 아니라 그 이전 그리스의 사포(Sappho, c.630-c.570BC)와 로마의 호라티우스(Quintus Horatius Flaccus, 65-8BC)에 이르기까지 서정시는 1600년경 피렌체에서 오페라가 탄생하기 훨씬 이전부터 이탈리아 문화의 주축을 이루고 있었다. 문학, 미술, 음악, 건축 등 여러 장르의 예술이 하나의 작품으로 통합된다는 점에서 오페라는 태생적으로 사회적인 특성을 갖지만, 서정시는 시인의 생각이 1인칭의 서정적 자아를 통해 표현된다는 점에서 개인적인 특성이 더 강하게 나타난다. 전술한 바와 같이, 마르투치와 푸치니는 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모의 대표자로 여겨지지만, 대중을 위한 예술을 지향하면서 오페라 작곡에 몰두했던 푸치니와 달리, 마르투치는 ‘예술을 위한 예술’을 추구하면서 예술을 좀 더 개인적인 표현 수단으로 삼았고, 그런 이유로 오페라보다는 기악

20) 본 연구에 포함된 팔리아라 시의 한글 번역은 모두 본 연구자의 것이다.

21) 11음절 기법은 단테의 『신곡』(*Divine Comedy*, 1308-1321) 이후 이탈리아 시의 미터법으로 가장 널리 사용되어왔다. 고전적 형식은 제4음절에 강세가 있는 것(endecasillabo a minore)과 제6음절에 강세가 있는 것(endecasillabo a maggiore)이 주를 이룬다. 보통 강세 후에 휴지부가 포함된다.

곡 창작에 몰두하였다. “그는 세속적인 저속한 것을 거부하고 끊임없이 예술의 고귀함을 바라보는 눈을 가지고 있다”²²⁾라는 이폴리토 베르니(Ippolito Franchi Verney, 1848-1911)의 글에서처럼 순수한 세계의 은둔자로서 마르투치는 작품을 통해 사회에 대한 소외감을 표현하고, 현실로부터의 추상화를 시도하였다. 이런 맥락에서 본다면 마르투치에게 개인성을 중요시하는 ‘서정시’는 분명 매력적인 장르였을 것이며, 당시 만연했던 대중적 오페라에서 벗어나 자신의 순수한 예술적 이상을 드러낼 출구였을 것이다.

이탈리아 통일 운동의 상징이자 이탈리아 오페라를 대표하는 베르디의 시대가 아직 끝나기도 전에 이탈리아의 오페라 전통과 벨칸토 풍의 실내 성악곡 스타일을 거부하고, ‘서정시’라는 부제를 붙여가면서까지 기존의 로만차나 칸초네와 자신의 음악을 구별하려 한 마르투치의 태도는 가브리엘로 단눈치오(Gabriello D’Annunzio, 1886-1945)를 비롯한 당시 이탈리아 데카덴티즘 작가들이 추구했던 시적 이상을 공유한다. 이는 곧 로스타냐가 지적한 20세기 전환기 이탈리아의 음악계를 비롯한 문화 전체의 현상으로 알프스의 붕괴, 즉 외국 문화에 대한 “개방과 탈지방화, 반전통주의자이면서 반학문적인 동기화 및 현행화를 위한 노력”²³⁾의 결과이기도 하다.

서정시 《기억의 노래》의 가사를 쓴 팔리아라도 마르투치에게 적지 않은 영향을 주었던 것으로 보인다. 팔리아라는 나폴리의 산 피에트로 아 마젤라 음악원(Conservatorio di Musica San Pietro a Majella)의 사서 겸 예술감독이자 문학비평가, 음악비평가, 극작가, 시인으로 당시 가장 영향력 있는 출판사 리코르디를 위해 오랫동안 많은 작품을 남겼던 인물이었다.²⁴⁾ 프란체스

22) 이 문구는 1910년 5월 25일 발레타(Valetta)에서 클라우제티(Clausetti)에게 보내는 편지 일부이다. 편지는 밀라노의 리비아 시모니 도서관(Biblioteca Livia Simoni)에 소장되어 있다. Luigi Torchi, “Giuseppe Martucci (necrologio),” *Rivista Musicale Italiana* XVI (1909), 660-3, 660-1; Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiana,” 363-364 재인용.

23) Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 369.

24) 팔리아라는 1880년부터 1910년까지 성악 실내악을 위한 시를 많이 썼고 마르투치를 비롯한 토스티, 덴차(Luigi Denza, 1846-1922), 로톨리(Augusto Rotoli, 1847-1904), 티린델리(Pier Adolfo Tirindelli, 1858-1937), 잔도나이(Riccardo Zandonai, 1883-1944) 등 많은 작곡가가 그의 시에 곡을 붙였다. 리코르디는 그의 시를 모아 『낭만과 환상』(*Romanze e fantasie*, 1885)이라는 제목으로 출판하였고, 『R. 브라코, S. 디 자코모, R. E. 팔리아라, F. 루소의 나폴리 시 40편』

코 산비탈레(Francesco Sanvitale, 1955-2015)는 『인생의 노래』(*Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*, 1996)²⁵⁾에서 1880년부터 1910년 사이 이탈리아 로만차 창작을 위한 토스티의 주요 동업자 중 한 명으로 팔리아라를 소개하면서, 그의 다재다능하고 국제적인 안목에 주목한다.

“그는 시인인 것 외에도, 로만차에서 나폴리 가곡과 바그너 음악에 이르기까지 모든 음악의 교양있고 세련된 전문가였다(그는 심지어 1907년 나폴리에서 《트리스탄과 이졸데》(*Tristan und Isolde*, 1865)를, 1908년에는 《신들의 황혼》(*Götterdämmerung*, 1848)을 상연하도록 마르투치를 설득하였다).”²⁶⁾

팔리아라와 마르투치는 단순히 작품을 창작하는 동료 관계를 넘어 이탈리아에 외국 문화를 들여오는 파트너였다. 글을 쓰는 일 외에도 음악에 대한 조예가 깊었던 팔리아라는 당시 국제적 음악 경향을 잘 이해하고 있었고 이탈리아에 바그너의 독일 오페라를 처음으로 소개하거나 외국어로 된 로만차를 이탈리아어로 번역하고 나폴리 방언으로 된 노래를 이탈리아 표준어로 번역하는 등 이탈리아 음악의 국제화를 위해 많은 업적을 남겼다. 마르투치는 그와 예술적 이상을 공유하는 동료로서 유럽 주변 나라의 철학과 사조를 수용하면서 시문학과 절대음악이 융합된 새로운 스타일을 시도했고, 그런 과정에서 주변 나라의 서정시와 연가곡을 접했던 것으로 보인다. 마르투치 작품의 시어에는 동시대 독일철학이나 프랑스 데카당스 문학에서 자주 사용되던 것들이 다수 포함된다. 예를 들어 ‘꿈’(sogni), ‘생각’(pensier), ‘망각’(oblio), ‘감각’(sensi)과 같은 시어는 생각하고 느끼는 실존적 인간에 관심을 두는 19세기 독일의 실존주의 철학

(40 poesie napoletane di R. Bracco, S. Di Giacomo, R. E. Pagliara, F. Russo, 1895)에도 그의 서정시 열 편이 수록되어 있다. 노래를 위한 시 창작 외에도, 그는 이탈리아 시장에서 생산될 수 있도록 외국어로 된 로만차를 번역하거나 국제시장을 위해 나폴리 방언으로 된 가사를 이탈리아 표준어로 번역하기도 했다. Francesco Sanvitale, *The Song of a Life* (Aldershot: Ashgate, 2004), 140.

25) 이 책의 이탈리아어 버전은 1996년에, 니콜라 호손(Nicola Hawthorne)이 번역한 영어 판본은 2004년에 출판되었다.

26) Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti* (Torino: E.D.T, 1996), 136. 인용된 한글 번역은 본 연구자의 것이다.

과 연결되며, ‘불분명한’(indefinito), ‘신비’(mistero), ‘모호한’(vago), ‘마력’(malia), ‘비밀스런’(arcano), ‘이상한’(strano), ‘불가사의한’(mistici), ‘매혹’(fascino), ‘마법에 걸림’(incantesimo)과 같은 추상적 이미지의 시어들은 동시대 프랑스에 만연했던 상징주의 혹은 데카당스 문학과도 연결된다.

이처럼 서정시 《기억의 노래》의 제목에 포함된 ‘서정시’는 동시대 이탈리아 오페라와 구별되는 반오페라적 의미로 이해할 수 있다. 다시 말하면, ‘서정시’는 오페라보다 더 오랜 전통을 갖는 이탈리아의 서정시를 지칭하거나, 혹은 동시대 독일이나 프랑스에서 만연했던 데카당스 문학의 서정시를 의미하는 것일 수 있다.

세 번째 가정은 서정시의 내면적이고 자기증심적인 시적 이상을 강조하기 위해 마르투치가 서정시를 작품의 제목에 사용하였다고 보는 것이다. 마르투치 작품은 주인공 개인이 경험하는 기억 현상을 매개로 인간의 감정 및 정서의 변화에 주목한다는 점에서 내향적이다. 인간의 정신세계 혹은 내면성을 강조하는 것은 팔리아라 텍스트의 서정시적 특성²⁷⁾에서 비롯된 것이지만, 주인공의 기억 속에서 떠오르는 노래들을 ‘음악 속 음악’, 즉 ‘내면적 음악’(inner music)으로 표현한 작곡기법은 마르투치 고유의 창작물이다. 서정시 《기억의 노래》의 제1곡부터 제6곡까지는 ‘합창’(coro), ‘유쾌한 노래’(gaia canzone), ‘세레나데’(serenata), ‘나른한 노래’(languide canzoni), ‘모호한 속삭임’(vago mormorio), ‘사랑의 찬가’(l'inno d'amore) 등 여러 노래가 포함되는데, 이 노래들은 모두 주인공의 기억 속에서 재생되는 음악이다. 처음 여섯 곡에서 이 노래들은 ‘음악 속 음악’으로 구성되고, 제7곡에서 피아노에 의해 하나의 노래로 콜라주된다. 이렇듯 마르투치는 팔리아라 서정시의 내면적 특성을 음악에 투영하였는데, 시와 음악의 긴밀한 관계는 독일이나 프랑스 예술가곡의 주요 특징이기도 하다는 점에서 마르투치의 작품은 동시대 독일이나 프랑스 예술가곡과도 견줄 만하다.

마르투치 작품의 내면적 특성과 시와 음악의 복잡한 관계에 대해 토스티 전기 작가 산비탈레는 다음과 같은 글을 남겼다.

27) 오세영, 『문학과 그 이해』, 364-387.

“팔리아라의 이탈리아어 텍스트는 터린델리, 로톨리, 덴차, 찬도나이와 마르투치에게 창작의 영감이었다. 마르투치는 팔리아라의 텍스트에 기초하여 《서정시 기억의 노래》를 썼는데, 이것은 토스티의 후기 작품들과 함께, 동시대 살롱 로만차에 비해 더 내면적이고(intima) 복잡한 관계(problematica rispetto)의 예술을 생산하려는 최초의 시도 중 하나로 간주할 수 있다.”²⁸⁾

산비탈레의 인용문에서 토스티의 후기 작품들은 1906년 발표된 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》(*Quattro canzoni d'Amaranta*)와 1916년에 창작된 연가곡 《저녁》(*La sera*, 1916)과 연가곡 《위안》(*Consolazione*, 1916)을 지칭한다. 토스티는 마르투치와 마찬가지로 오페라를 쓰지 않았지만, 활동 배경이나 작품 성향을 보면 두 작곡가가 오페라를 쓰지 않은 이유에는 분명한 차이가 있다. 그럼에도 불구하고 두 작곡가의 창작 스타일에서 공통점을 찾은 산비탈레의 평가는 주목할 만하다. 또한 산비탈레는 《아마란타의 네 개의 노래》에서 단눈치오의 텍스트에 경도된 토스티가 쉽고 대중적인 성악선을 위주의 이전 작곡 스타일을 버리고 시의 내용과 형식을 음악으로 표현하는 성악 실내악 스타일로 돌아섰으며, 《저녁》과 《위안》에서 그러한 특성이 더 강화되었다고 서술하는데,²⁹⁾ 20-30년 이상 차이 나는 토스티의 연가곡들과 마르투치의 작품을 동일 선상에 배치한 것은 눈여겨볼 필요가 있다. 산비탈레의 평가대로라면, 토스티가 노년기에서야 보여준 시적 이상에 기초한 성악 스타일이 이미 수십 년 전 마르투치에 의해 시도되었다는 점에서 서정시 《기억의 노래》의 역사적 의미는 적지 않아 보인다.

이처럼 마르투치 작품의 제목에 포함된 ‘서정시’는 다의적으로 해석될 수 있다. 그것은 팔리아라 텍스트를 지칭하는 것일 수도, 동시대 이탈리아에 만연했던 오페라에 반대하여 새로운 예술적 이상을 추구하는 반오페라적 성향을 뜻하는 기호일 수도, 좀 더 내면적인 표현을 추구하는 창작 스타일을 의미하는 대명사일 수도 있다. 마르투치 작품의 ‘서정시’는 다른 어떤 의미로도 해석될 여지가 있다. 그러나 음악작품을 ‘서정시’로 명명한 것은 매우 새로운 시도

28) Sanvitale, *Il canto di una vita*, 136. 인용된 한글 번역은 본 연구자의 것이다.

29) Sanvitale, *The Song of a Life*. 195.

이며, 특히 대중적인 오페라 문화에 대항하는 의미로 ‘서정시’가 사용되었다는 점에서 마르투치의 데카덴티즈모는 유태주의적이라고 할 수 있다. 다음 장에서는 마르투치 작품 속 서정적 자아에 투영된 동시대 데카당스 문화의 영향을 살펴봄으로써 이탈리아 데카덴티즈모의 특성을 이해한다.

III. 서정적 자아에 투영된 데카덴티즈모 특성

서정시 《기억의 노래》에서 이야기를 이끌어가는 주체는 여성으로, 낭만주의 시대의 예술작품에 항상 등장하는 ‘슬픔에 빠진 무력한 여인’의 이미지를 갖는다. 꿈과 현실의 경계에서 통제할 수 없는 힘에 이끌려 기억을 헤매는 그녀는 환상 속에서 연인의 환영을 보고 사랑의 만족감을 노래하다가도 일순간 연인의 부재를 인지하고 다시 슬픔 속으로 빠져든다. 이루지 못한 사랑에 슬퍼하면서도 극적으로 대응하지 못하는 수동적인 여성의 이미지는 바그너 오페라 《트리스탄과 이졸데》의 이졸데나 푸치니 오페라 《라보엠》의 미미를 비롯한 낭만주의 오페라 속 여주인공의 전형적 특성이다.³⁰⁾ 동시대 오페라 속 여주인공의 운명은 필연적으로 죽음으로 귀결되는 반면, 서정시 《기억의 노래》는 서정적 자아의 슬픔에 빠진 감정 자체에 집중한다는 차이가 있다. 제1곡과 제7곡의 가사에서도 알 수 있듯이, 그녀에게 ‘슬픔(tristezza)은 ‘애무’(carezze)의 다른 이름일 뿐이다.³¹⁾ 슬픔에 빠진 여인의 모습을 관조하는 표현 방식은 여성의 관능적이고 몽환적인 이미지를 강조하는데, 이것은 동시대 프랑스 데카당스 문학의 특성이기도 하다.

그녀는 꿈과 현실의 경계에서 거부할 수 없는 힘에 이끌려 환상을 경험한

30) 이탈리아 음악학자 파우스토 토레프랑카(Fausto Torrefranca, 1883-1955)는 푸치니의 오페라 속 여성들의 무력하고 수동적인 이미지에 푸치니의 페르소나가 투영된다고 보았다. 이와 관련된 내용은 다음 글을 참고하시오. Alexandra Wilson, “Torrefranca vs. Puccini: Embodying a Decadent Italy,” *Cambridge Opera Journal* 13/1 (2001), 29-53.

31) 제1곡은 제7곡에서 반복되는데, 1, 2행 ‘아니… 꿈들은 사라지지 않아, 그리고 나는 무너지네, / 그리고 그들의 애무에 나를 맡기네’(No... svaniti non sono i sogni, e cedo, / e m’abbandono a le carezze loro:)가 제7곡에서 반복될 때 ‘애무’를 뜻하는 ‘carezze’ 대신 ‘슬픔’을 의미하는 ‘tristezza’가 나온다.

다. 수동적이고 무력한 그녀의 이미지는 노래선율 속 강세와 화성, 불규칙한 악곡 구조로 표현된다. 제1곡에서 주인공은 16마디에 이르는 긴 전주 후에 첫 단어 'No'로 노래를 시작한다. 그러나 이 단어는 부정어임에도 V₂화음 위에서 *p*로 탄식하듯 제2음(A)을 한 박자만 연주한다. 뒤에 이어지는 '사라지다'라는 의미의 시어 'svaniti'는 강박에 위치함에도 불구하고 비화성음(C#)으로 구성된다거나, '꿈들'을 의미하는 시어 'sogni'에서 첫 번째 음절인 'so'에 강세가 들어가는데 이 음절이 마디18의 네 번째 박자, 즉 약박에 위치하여 당김음 형태가 되지만 노래 선율이나 반주에서 이를 강조하는 아무런 장치가 없다는 것, '무너지다'라는 의미의 'cedo'와 '맡기다'는 의미의 'abbandono'도 강박에 있으나 피아노는 이 음들을 강조하지 않는 것은 그녀의 말에 아무런 힘이 없음을 의미한다. 또한, 2+3마디의 비대칭적 악곡 구조와 피아노가 성악 선율을 전혀 지지하지 않는다는 점도 주인공의 연약한 이미지를 보여준다(〈악보 1〉 참고).

〈악보 1〉 서정시 《기억의 노래》, 제1곡, 마디17-22

17

p

No... sva - ni - ti non so_no i so - - gni, e

20

ce - do, e m'abban - do' - no a le ca_rez_ze lo - - ro:

꿈과 현실 사이에 있는 서정적 자아에는 몽환적이고 신비로운 여성의 이미지도 투영된다. 노래에 포함된 ‘신비’(misterioso), ‘환상’(fantastico), ‘마법’(l’incanto)과 ‘마력’(malia)과 같은 시어는 프랑스 데카당스 문학에서 자주 사용되는 시어들이다. 비이성적이고 초월적인 의미를 내포하는 시어들은 ‘밤’의 이미지와 함께 나타나는데, 제6곡 중 ‘오 달콤한 밤이여, 오 창백하고 신비로운 별들’(O dolce notte! O pallide stelle misteriose!)에서 ‘창백한’ 별의 이미지는 제2곡에 포함된 ‘나의 창백한 얼굴 위에’(Sovra’l mio volto palido)라는 구절과 중첩되어 수척한 여인의 모습을 연상시킨다. 제6곡에 포함된 ‘아, 그대들, 창백한 새벽 달빛의 마법에 빠져’(Ah! voi, ne l’incantesimo / di bianca alba lunar)라는 구절도 달과 여인의 이미지를 동일시하는 예시이다. 수많은 오페라와 소설 속에서 ‘달 뜨는 밤 창백한 여인’은 비극적 결말을 암시하는 클리셰로 사용된다. 그녀들은 대개 몹쓸 병에 걸리거나 정신분열 증세를 보이다가 결국 죽음을 맞이하는데,³²⁾ 마르투치의 작품에서 창백한 여인의 이미지는 ‘죽음’보다는 ‘신비로움’과 ‘관능미’에 포커스를 둔다는 점에서 차이가 있다.

서정적 자아에 투영된 몽환적 신비로운 여성의 이미지는 육체와 관련된 시어들을 통해 ‘관능적이고 성적인 이미지’로 확장된다. 여기에는 제2곡 중 ‘사랑에 빠진 가지들이 엉켜있어’(s’intrecciavano i cespì innamorati)라는 은유적 표현이나 ‘욕망의 대상’(lusinghe), ‘황홀한’(rapito), ‘욕망’(desio, desiderii)과 같은 시어들, 혹은 ‘얼굴’(volto), ‘머리’(testa, capo), ‘손’(man), ‘머리카락’(crine), ‘눈동자’(pupille), ‘가슴’(petto)과 같이 신체 부위를 직접 지칭하는 시어들이 포함된다.

서정적 자아에는 ‘노래하는 여인’의 이미지도 투영된다. 옛사랑의 기억은 그와 나누었던 노래들로 이어진다. 작품 속에는 ‘다시 노래하다’(ricantar), ‘합창’(coro), ‘노래했다’(cantava, cantavo) ‘칸초네’(canzone, canzoni), ‘선율

32) 예를 들어, 오페라 《몽유병의 여인》(*La Sonnambula*, 1831)의 아미나, 《안나 볼레나》(*Anna Bolena*, 1830)의 안나, 《람메르무어의 루치아》(*Lucia di Lammermoor*, 1835)의 루치아, 《라 트라비아타》(*La traviata*, 1853)의 비올레타, 《라보엠》의 미미, 《살로메》(*Salome*, 1905)의 살로메는 모두 미쳤거나 병에 걸렸다. 오페라 여주인공 중 창백한 이미지를 갖는 인물은 그 수를 헤아리기 어려울 정도로 많다.

적 목소리'(melodiche voci), '세레나데'(serenata), '사이렌'(sirene), '속삭임'(mormorio, sussuro), '찬가'(inno), '메아리'(eco), '음'(nota), '억양'(accenti)과 같이 노래 혹은 소리와 관련된 시어가 포함되며, 이것은 자연의 소리, 옛 연인의 세레나데, 연인들의 사랑의 찬가 등으로 표현된다. 기억 속 노래들은 그녀의 목소리를 통해 소리로 재생되는데, 노래하는 여인의 모습은 신화 속 사이렌을 연상시킨다. 그러나 사이렌의 노래는 그것을 듣는 뱃사람들을 유혹하여 파멸시키기 위한 것이라는 점에서 노래를 듣는 대상과 그 노래를 부르는 목적이 분명하지만, 서정시 《기억의 노래》 속 주인공의 노래는 그것을 듣는 대상이나 노래의 목적이 모호한, 그저 혼자 부르는 노래이거나 어쩌면 물리적 소리조차 없이 주인공의 기억 속에서만 재생되는 것일 수도 있다는 점에서 사이렌의 노래와 다르다.

마지막으로 서정시 《기억의 노래》의 주인공에게는 이 작품이 창작될 당시 이탈리아 사회의 인간상이 반영된다. 주인공은 꿈결에 사로잡혀 기억 속에서 헤어나오지 못하는데, 이것은 사회와의 유기적 관계가 단절된 '데카당한' 위기의 사람을 의미한다. 이 작품이 창작된 1870-80년대 이탈리아는 리조르지멘토 이후 산업화와 도시화를 거치면서 새로운 자본주의 사회를 이루고 있었다. 자본주의는 신부르주아 계급의 대중을 탄생시켰고, 대중은 개인의 소외감을 증폭시켰으며 이러한 현상은 비합리적이고 감정적인 개인주의로 이어졌다. 마르투치 작품 속 주인공에는 이러한 움베르토 졸리티 시대(età umbertino-giolittiana)의 약하고 무비판적인 소부르주아 계급의 이미지가 투영된다.

1870-80년대 통일 이탈리아 이후 사회적 혼란 속에서 예술은 새로운 대중 사회의 요구를 수용하는 방향과, 그것에 반대하여 '예술적 고립'의 길을 선택하는 방향으로 양분화되었다. 마르투치는 후자를 선택했고, 인간의 가장 개인적인 영역인 '기억'을 소재로 서정적 자아의 감정과 정서에 초점을 두는 작품을 창작하였다. 불안한 인간의 심리와, 이성적 사고로는 이해할 수 없는 신비로운 정신적 현상을 포착하는 이 작품의 구성 방식은 세기말(fin de siècle) 예술의 전형이며, 주인공의 직관적이고 주관적인 경험을 포착한다는 점에서 마르투치의 데카덴티즈모는 반실증주의적이다.

스카피리아투라(Scapigliatura)와 베리스모(Verismo) 사이에서 마르투치는 자신을 둘러싼 사회와 윤리적, 교훈적 관계를 추구하지 않았고, 산업화의 첫

단계에 있는 이탈리아 사회에서 느끼는 예술가의 소외감을 예술작품으로 승화하였다. 로스타뇨가 강조한 바와 같이 마르투치의 예술을 위한 예술의 개념은 “실재에 대한 거부, 실재와의 비판적 대결에 대한 거부, 예술적 메시지를 통해 변증법을 실현하기를 거부한다는 점에서 이탈리아 데카덴티즈모 작가들이 추구하는 예술 비전”³³⁾을 공유한다. 그런 의미에서 본다면 마르투치 작품 속 서정적 자아는 산업화의 첫 단계에 있던 이탈리아 사회의 소외된 혹은 고립된 예술가들, 즉 마르투치를 비롯한 데카덴티즈모 예술가들의 모습이기도 하다.

IV. 기억의 심상을 표현한 음악

마르투치의 작품에서 ‘기억’은 이야기를 이끌어가는 주요 동력이다. 주인공의 기억 속에서 재생되는 과거의 일들이 작품 일부가 되는 이야기 구조는 프랑스 작가 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871-1922)의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』(*À la recherche du temps perdu*, 1913-1927)를 떠올리게 한다. 그러나 프루스트 작품에서 주인공은 마치 타임머신을 탄 것처럼 유년 시절의 콩브레로 이동하였다가 현재로 돌아오는 반면, 마르투치 작품에서 주인공은 반쯤 잠들고 반쯤 깨어있는 상태에서 거부할 수 없는 힘에 이끌려 예로 토크한 과거의 환상을 경험한다. 기억과 현실이 오버랩되는 마르투치 작품은 몽환적이고 환상적인 분위기를 자아내는데, 꿈과 환상에 압도되어 부유하듯 자제력을 잃고 기억에 이끌리는 주인공의 모습은 2도, 3도 관계조성으로의 전조, 11화음, 13화음, 해결되지 않는 7화음 및 9화음, 통주저음, 반음계주의, 음악적 산문(musikalische Prosa) 등으로 표현된다.³⁴⁾

프루스트의 소설에서 주인공의 기억을 자극하는 방아쇠가 ‘홍차를 곁들인 마들렌’이었다면,³⁵⁾ 마르투치의 작품에서 주인공의 기억을 자극하는 소재는

33) Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 362.

34) 로스타뇨는 “마르투치와 푸치니. 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모”에서 마르투치와 푸치니의 작품에 공통적으로 나타나는 이러한 음악적 요소를 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모로 보았다. Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 371-380.

35) Marcel Proust, 『잃어버린 시간을 찾아서 1: 스완네 집 쪽으로 1』(*À la*

‘바람결에 실려 온 장미 향기’이다. 숲에서 불어온 바람결에 실린 장미 향기에 여인은 연인과 함께 불렀던 ‘사랑의 찬가’를 떠올린다. 이 노래는 작품이 시작되는 제1곡의 마디1-8에서 피아노에 의해 G장조로 부드럽게(*dolce ed espressivo*) 연주된다(〈악보 2〉 참고).

〈악보 2〉 서정시 《기억의 노래》, 제1곡, 마디1-12

제1곡의 전주에서 피아노로 연주된 ‘사랑의 찬가’가 제6곡에서 성악 선율로 다시 연주되기까지 제2곡부터 제5곡은 각각 ‘시냇물의 유쾌한 노래’(Cantava'l ruscello la gaia canzone), ‘달콤하고 슬픈 세레나데’(la dolce serenata / la serenata mesta), ‘환상적인 사이렌이 중얼거리는 나른한 노래’(mormoravan languide canzoni / fantastiche sirene), ‘바람의 모호한 속삭임’(ma il mormorio che m'ha portato'l vento)을 연주한다. 제2곡은 전조와 변박을 활용하여 내적 긴장감을 조성하고, 제3곡은 스토르넬로(stornello)³⁶⁾ 형식으로 연

recherche du temps perdu, 김희영 역 (서울: 민음사, 2012), 86.

인의 세레나데를 노래한다. 제4곡은 밤바다에 띄운 조각배 위에서 사이렌의 노래를 듣는 연인들의 모습을 바르카롤라(barcarola)³⁷⁾로 노래한다. 제5곡에서 주인공은 바람결에 들려오는 소리가 사랑의 속삭임이 아니었음을 깨닫는데, 노래 전체에서 이어지는 16도 간격의 D₉ 아르페지오 음형은 모호한 바람 소리를 표현한다. 제6곡에서 주인공은 연인과 함께 있었던 숲으로 돌아가 그와 함께 불렀던 '사랑의 찬가'를 노래하지만, 결국 그가 없는 현실로 다시 돌아오고 만다. 제5곡부터 제7곡에서 극적 긴장감과 서정미가 최고조에 이른다.

일곱 개의 노래에서 주인공의 기억은 꼬리에 꼬리를 물고 이어져 다시 제자리로 돌아오는데, 이러한 기억의 연쇄 효과는 각 노래의 마지막 화음이 다음 노래의 첫 번째 화음으로 이어지는 방식으로 표현된다. 제1곡은 G장조의 vii^o₇로 끝나는데, 이 화음은 제2곡의 첫 번째 화음으로 사용되며 이후 G단조로 전조된다. 제2곡과 제3곡 사이에도 동일한 화음(B \flat 장조의 I화음, 제2곡에서는 I, 제3곡에서는 V/E \flat 장조)이 사용된다. 제3곡의 마지막 화음인 E \flat 장조의 I도는 제4곡의 시작 화음으로 사용되지만, 제4곡은 A장조로 전환된다. 제4곡의 마지막은 A장조의 I을 호모포닉하게 연주하며 끝난다. 제5곡의 첫 마디는 A-E-A-C \sharp -E-G-B \flat 음을 순차적으로 쌓아올려 제4곡의 마지막 화음을 확장한다. 제5곡은 D장조로 전조되지만, 노래의 마지막 화음은 D단조의 i화음으로 끝난다.³⁸⁾ 제6곡은 F-A의 장3도 화음으로 시작되는데, 이것은 제5곡의 마지막 화음에서 근음이 생략된 형태이다. 제6곡의 마지막 화음은 F장조의 I이며, 제7곡은 이 화음의 제5음인 C를 옥타브 더블링하며 시작된다. 이처럼 서정시 《기억의 노래》에 포함된 일곱 개의 노래는 각 노래의 마지막 화음이 다음에 오는 노래의 첫 번째 화음이 되면서 하나의 작품으로 통합된다. 이러한 구성은 하나의 기억이 또 다른 기억을 불러일으키는 현상을 표현함과 동시

36) 3행시에 기초한 이탈리아 중부지방 민요조 노래.

37) 뱃노래. 특히 이탈리아 베네치아 곤돌라 선원이 부르는 민요.

38) 살베티는 제5곡의 마지막 종지로 향하는 화성(III-IV \sharp -i)에서 제4음을 반음 올리고 V화음을 생략하는 진행이 브람스의 《교향곡 3번》 F장조 op. 90 (1883)의 도입부와 유사하다고 보았다. 그는 지휘자 마르투치가 브람스의 《교향곡 2번》과 《교향곡 3번》에 관심이 있었으므로 이러한 유사성은 필연적이라고 설명한다. Salvetti, "La canzone dei ricordi di Giuseppe Martucci tra Piedigrotta e Wagner," 836.

에, 작품 전체에 통일성을 부여함으로써 이 기억들이 모두 주인공 한 사람의 것임을 보여준다.

제1곡의 전주(마디1-8)에서 피아노가 연주했던 ‘사랑의 찬가’ 선율은 제6곡과 제7곡에서 다시 나온다. 제6곡의 마디32-89에서는 가사가 있는 노래 형태로 연주되며, 이때 가사는 시의 2연과 3연에 해당한다(〈악보 3〉 참고).

〈악보 3〉 서정시 《기억의 노래》, 제6곡, 마디30-35

30 *riten.* **TRANQUILLO a tempo**

no - ta e - stre - ma de' miei de - li - ri! o dol - ce

33

not - te! o pal - li - de stel - le mi - ste - ri - o - se!

‘오 달콤한 밤이여, 오 창백하고 / 신비로운 별들이여 / 오 대기의 향기여 / 오 장미의 마력이여!’(O dolce notte! O pallide / stelle misteriose! / O profumi de l’aria! / O malia de le rose!)라는 구절로 시작하는 ‘사랑의 찬가’는 7음절 구조이며, 사랑의 황홀경을 찬양하는 연인들의 노래이다. F장조에서 고요하게(Tranquillo) 관능적인 밤의 정서를 노래하는 ‘사랑의 찬가’는 피아노 성부의 연속적인 3연음부 리듬 패턴과 안정적인 화성진행, 규칙적인 4마디 구성으로 평온한 느낌을 준다. ‘사랑의 찬가’는 이 노래가 연주되기

전, 시의 1연에 해당하는 마디1-31에서 10음절 구조의 가사에 지속적인 당김음과 불협화음, 불규칙적 악곡 구성과 잦은 템포 및 다이내믹의 변화로 불안감을 가중한 음악과 극명한 대조를 이룬다.

‘사랑의 찬가’ 선율은 제7곡에서 다시 나온다. 그러나 제1곡과 달리 제7곡에서 이 노래는 곡의 중반부에 삽입된다. 제7곡에서는 제1곡의 가사와 음악이 반복되는데, 가사 중 1행부터 5행까지의 시어는 ‘애무’(carezze)만 ‘슬픔’(tristezza)으로 바뀌고, 6행부터 11행은 생략되며, 12행부터 14행까지의 가사는 일부 시어가 삭제된 형태이다. G장조였던 제1곡의 음악은 제7곡에서 G단조로 전조되어 기억을 해마다 완전히 지쳐버린 여인의 모습을 표현한다. 제7곡의 도입부에서는 3마디 반의 짧은 전주 후에 노래가 이어지는데, 노래가 시작되는 마디3의 $vii^{\circ}_7(C-Eb-F\#-A)$ 은 제1곡의 마지막 화음(마디74-75)이다. 이러한 구성은 마치 제1곡의 노래가 끝에서부터 다시 시작되는 것 같은 착각이 들게 한다. 제7곡의 마디20-45는 삭제된 가사 6행부터 11행에 해당한다. 제1곡에서 이 부분은 꿈결에 나타난 연인의 모습을 묘사하는 장면인데, 제7곡에서는 마치 시간이 거꾸로 흐르듯 제2곡부터 제6곡까지 기억의 단편들이 역재생된다. 피아노의 베이스에서 같은 음을 연속적인 당김음으로 연주하는 동안 오른손 성부는 앞에 나왔던 다섯 개의 노래 일부를 마치 메들리처럼 콜라주 한다. 이때 재생되는 노래의 순서는 제6곡부터 제2곡까지로 지금까지 연주된 순서와 반대로 진행된다. 이러한 구성은 역행(retrograde) 혹은 회문(palindrome) 구조를 연상케한다(〈악보 4〉 참고).

〈악보 4〉 서정시 《기억의 노래》, 제7곡, 마디20-45

20 제6곡 중 마디32-36

(♩=63) *O dolce notte palide stelle misteriose!*

espressivo
p

24

O profumi.....

cres.....
p

27 제5곡 중 마디17-20 제4곡 중 마디13-19

sentito *Ah, mi pardi vederlo a me d'innate!* *Su'l*

p *mf*

30

mar la navicella vaga conchiglie nera,

p *mf*

The image displays a musical score for a piano accompaniment. It consists of four systems of music. The first system (measures 20-36) is in 3/4 time, marked with a tempo of ♩=63. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'O dolce notte palide stelle misteriose!'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 24-30) continues the piece with the lyrics 'O profumi.....'. The piano part includes a crescendo marking. The third system (measures 27-30) is in 2/4 time and features the lyrics 'Ah, mi pardi vederlo a me d'innate!'. The piano part has a dynamic change from piano (p) to mezzo-forte (mf). The fourth system (measures 30-36) is in 2/4 time and features the lyrics 'mar la navicella vaga conchiglie nera,'. The piano part continues with a dynamic change from piano (p) to mezzo-forte (mf).

36 제3곡 중 마디90-93

Voliamo, o bella, far la strada insieme?

p

제2곡 중 마디13-16

pp

POCO PIÙ MOSSO

제7곡의 마디20-26은 제6곡의 마디32-36의 ‘사랑의 찬가’로 제1곡의 전주에서도 연주되었던 바로 그 선율이다. 제6곡에서 주인공은 울창한 숲, 연인과 함께 불렀던 이 노래를 ‘내 한숨의 메아리’(l’eco de’ miei sospiri), ‘내 망상 속 궁극의 음’(a nota estrema de’ miei deliri!)으로 표현한다. ‘밤’, ‘노래’, ‘망상’과 같은 감각적이고 관능적인 시어들은 19세기 후반 데카당스 예술의 전형이다.

마디27-29는 제5곡 중 마디17-20에 해당한다. 인용된 부분의 가사는 ‘아, 이전에 내가 그것을 미리 보았던 것 같아’(Ahi, mi par di vederlo a me d’innante!)이다. 꿈인 듯 현실인 듯 꺾가에 맴도는 모호한 속삭임(Un vago mormorio mi giunge)이 사랑의 속삭임이 아니라 나뭇가지의 속삭임이었음을 알아차린 순간, 환각은 사라지고 여인은 다시 절망에 빠져 울음을 터뜨린다. ‘모호한 속삭임’은 아이올로스의 하프39)를 연상시키는데, 마디1-2에서

39) 바람결에 울리는 현악기 소리에 그것이 긍정적인 신호인지 부정적인 의미인지 궁금해 하는 주인공의 모습은 슈베르트의 연가곡 《아름다운 물방앗간 아가씨》(Die

A-E-A-C#-E-G-B \flat 음을 순차적으로 쌓아 올린 A $_9$ 화음으로 표현된다. 이 화성은 D단조의 V $_9$ 으로 화성적 기능보다는 색채적 효과가 강조된다. 9화음은 마디6-7에서 다시 나오는데, 이번엔 D-F#-A-C-E \flat 음을 차례로 쌓아 올려 I $_9$ 화음을 완성한다. 상행 아르페지오로 쌓아 올리는 9화음은 마디8-18에서 마디마다 한 번씩 연주되어 몽환적이고 신비로운 분위기를 자아낸다(〈악보 5〉참고).

〈악보 5〉 서정시 《기억의 노래》, 제5곡, 마디1-8

The image shows a musical score for the first system of a piece. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line labeled 'CANTO' and a piano accompaniment labeled 'ANDANTE.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a piano (p) dynamic and includes the marking 'espressivo.'. The second system continues the piano accompaniment, featuring a triplet and a 'pp con Ped.' marking.

schöne Mùhllerin, 1823)의 물방앗간 청년을 연상케 한다. 연가곡 중 7번 ‘휴식’ (Pause)은 산들바람에 울리는 류트 소리로 시작되는데, 청년은 이 소리가 ‘내 사랑의 고통이 주는 잔향’(der Nachklang meiner Liebespein)인지, 아니면 ‘새로운 사랑의 전주곡’(das Vorspiel neuer Lieder)인지 질문을 던진다. 물방앗간 청년의 노래에서 고통의 잔향은 A \flat 단조로, 새로운 전주곡은 B \flat 장조로 연주되는데, 이처럼 대비되는 조성을 병치하여 모호한 소리의 의미를 탐색하는 표현법은 《기억의 노래》의 제5곡과 매우 유사하다.

제7곡의 마디29-36은 제4곡 중 마디13-19에 해당한다. 인용된 부분의 가사는 ‘바다 위 작은 배, 검은 조개가 떠돌아다니네’(Su’l mar la navicella, / vaga conchiglia nera)이다. 제4곡은 바다 위 나룻배에서 들었던 사이렌의 노래에 대한 기억이다. 바람결에 들리는 소리는 마치 환상적인 사이렌들의 나른한 속삭임처럼 느껴진다. 제4곡의 시어에는 ‘물총새’(alcioni),⁴⁰⁾ ‘맑은 바람’(le brezze serene), ‘환상적인 사이렌’(fantastiche sirene)이 포함되는데, 이들은 각각 알키오네, 아이올로스, 오디세우스의 신화와 관련된 시어로 밤바다의 신비로운 분위기를 증폭시킨다.

마디37-41은 제3곡 중 마디90-93에 해당한다. 제3곡 중 인용된 부분의 가사는 ‘오 아름다운 여인이여, 함께 걸을까요?’(Vogliamo, o bella, far la strada insieme?)이며, 이 말은 남자가 여자에게 불러주었던 세레나데 안에 포함된다. 제3곡에서 이 말은 두 번 반복되는데, 마디76-79의 남자의 세레나데 속에서 빠른 템포로 한 번, 그리고 마디90-93에서 남자의 노래를 곱씹는 여인의 노래 속에서 느린 템포로 다시 한 번 반복된다. 제7곡에서 이 선율은 가사 없이 피아노에 의해 다시 연주되는데, 이렇게 같은 악구가 여러 차례 반복되는 것은 여인의 기억 속에서 남자의 말이 사라지지 않고 계속 떠오름을 의미한다.

마디42-45는 제2곡 중 마디13-16에 해당한다. 인용된 부분은 제2곡의 전주 중 일부이며, 마디88-91에서 반복된다. *pp*로 연주되는 연속적인 16분음표 3연음부의 하행 음형은 4월의 어느 날 ‘마치 신의 구름인 양 하얀 가시덤불의 꽃잎 비가 내리는 모습’(come nembo divino, / pioveano i petali de’l bianco spino)을 묘사한다.

제7곡의 마디20-45에서는 제6곡부터 제2곡까지의 음악을 역순으로 연주한 후

40) 물총새는 바람의 신 아이올로스의 딸 알키오네이다. 그녀의 남편 케익스는 신탁을 받기 위해 뱃길을 떠났다가 폭풍을 만나 죽게 되는데, 그의 죽음을 알지 못한 알키오네는 헤라를 찾아가 남편이 무사히 돌아오게 해달라고 부탁한다. 남편의 죽음을 알게 된 그녀는 그와 영원히 함께 있기 위해 절벽에서 뛰어내리고, 그녀의 딱한 사정을 알게 된 신들은 그녀를 물총새로 변신시킨다. 물총새가 된 알키오네가 케익스의 시신에 입을 맞추자 그도 물총새로 변하여 둘은 동지를 꾸리고 행복하게 살게 된다. 물총새가 알을 품는 계절엔 바람의 신 아이올로스가 바람을 막아주어 선원들은 이 시기에 안전하게 항해할 수 있었고, 그런 이유로 물총새는 풍랑을 짐작하는 이정표가 되었다고 한다.

마디46은 제1곡의 마디51로 돌아간다. 마디43-55의 가사는 ‘하지만… 당신은 허공으로 사라지고, … 사라지는… 먼 지평선으로… 정의할 수 없는!’(Ma... tu passi ne l’aere, / ... dileguante ... / per lontano orizzonte indefinito!)으로 제1곡의 12행부터 14행 중 일부 시어만 남는다. 마디46-50에서 성악 선율은 제5음을 반복하는 낭송조로 변한다. 마디50에는 ‘모호한’이라는 의미의 시어 ‘dileguante’가 나오는데 이때 피아노는 G-D-G#-C-F#-E♭에서 G-D-A-C-F#-E♭으로 이동하는 화음을 연주한다. 이 불협화음은 마디55와 마디57에서 반복되어, 모호하고 정의할 수 없는(indefinito) 형태로 기억 저편으로 사라져가는 연인의 모습을 표현한다.

V. 나가며

19세기 후반 이탈리아의 음악이 ‘베리스모’에 기초한 오페라 작품들을 중심으로 서술되어온 동안, ‘데카덴티즈모’는 문학 영역에서 사실상 ‘모더니즘’을 대신하는 포괄적 의미의 용어가 되었다. 데카덴티즈모는 그 의미가 너무 광범위하고 불확정적이어서 서로 멀리 떨어져 있는 현상에 대해서도 큰 노력을 들이지 않고서도 사용될 수 있으나, 이러한 편의성은 음악적 데카덴티즈모를 규정하는 매개변수가 과도하게 개방될 위험에 노출된다는 것을 의미하기도 한다.⁴¹⁾ 이러한 문제점에도 불구하고 지금 우리가 음악적 데카덴티즈모에 대한 논의를 시작해야 하는 이유는 분명하다.

그 첫 번째는 음악적 데카덴티즈모 연구가 예술의 본질을 다시 생각하게 한다는 것이다. 통일 이탈리아 이후 19세기 말에서 20세기 초반 이탈리아 예술가들은 명백히 정반대의 태도를 보였는데, 한편은 예술의 사회적 기능을 강조하면서 대중에게 자신의 매력을 어필하려는 부류이며 다른 한편은 예술적 소비라는 새로운 시장과 거리를 두고 자발적 고립을 선택함으로써 예술을 위한

41) Norberto Bobbio, “Concezione decadentistica dell’uom,” in *La filosofia del decadentismo* (Torino: Chiantore, 1944), 55-62; Enrico Ghidetti, *Il decadentismo. Materiali e testimonianze critiche* (Roma: Editori Riuniti, 1984), 237; Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 357 재인용.

예술을 선택한 부류였다. 첫 번째 태도는 단눈치오에서 황혼파(Crepuscolari)까지 이어지는 분야를 포함하고, 두 번째 태도는 스카필리아투라의 미학과 실험에서 출발하여 고대부터 미래주의(Futurismo)에 이르기까지 다양한 형태와 경로를 택한다. 마르투치는 후자의 영역에 있었던 예술가로서, 시민계급으로 대표되는 대중보다는 선별된 전문가 집단을 지향함으로써 스스로 고립의 길을 선택하였다. 예술의 사회성을 지향하는 부류와 예술을 위한 예술을 지향하는 부류는 언제나 공존해왔으나, 리조르지멘토 시기 동안은 예술(특히 오페라)의 사회적 기능이 그 어느 때보다도 강조되었고, 통일 이탈리아 이후에도 어수선한 사회를 통합하기 위한 목적에서 많은 작품이 쏟아져 나왔다. 이러한 시대적 배경에서 예술의 순수한 본질을 회복하려는 마르투치의 시도는 주목할 만하다. ‘서정시’는 순수한 음악성을 회복하기 위해 그가 선택한 수단이며, 오페라 이전의 이탈리아의 문화적 전통을 회복하려는 의지이기도 하다.

지금 우리가 데카덴티즈모에 대한 논의를 시작해야 하는 두 번째 이유는 데카덴티즈모는 자연 및 사회와 단절된 인간을 조명하기 때문이다. 로스타노는 데카덴티즈모를 사회인의 종말(la fine dell'uomo sociale)로 보는 이탈리아 철학자 노르베르토 보비오(Norberto Bobbio, 1909-2004)의 견해를 예로 들면서 이 사회적인 인간은 서구 문명의 가장 위대한 획득물이자 ‘사회생활에 입문한 그리스 파데이아의 사람’, ‘인본주의의 인간’, ‘우주 역사의 한 입자로서의 헤겔의 인간’, ‘자연과 사회적 존재의 광대한 세계에 갇혀 있는 유물론적 인간’이며, 데카당한 위기의 사람은 개인의 고립과 자연 및 사회와의 유기적 관계의 단절에서 발생하고, 이를 이탈리아 현실로 번역하면 줄리티 시대 대중 사회에서의 인간이라고 강조한다.⁴²⁾ 통일 이탈리아 이후 부르주아 혹은 소부르주아로 떠오른 대중은 결국 소외감과 개인주의를 만들어냈고, 마르투치는 서정시 《기억의 노래》 속 서정적 자아에 데카당한 인간상을 투영하였다. 산업화되고 도시화된 자본주의 사회 속 바람직한 사회인의 경향보다는 비합리적이고 감정적인 개인주의적인 성향을 보인다는 점에서 서정시 《기억의 노래》의 주인공은 줄리티 시대 소시민의 전형이라고 할 수 있다. 그러나 이러한 인간상은 우리 시대의 자화상과도 크게 달라 보이지 않는다. 오랜 팬데믹 상황

42) Rostagno, “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano,” 358.

으로 그 어느 때보다 빠르게 변화하는 사회 속에서 우리는 적지 않은 소외감과 고립감을 느끼고 살아간다. 자연 및 사회와 단절된 인간은 비단 마르투치 혹은 작품 속 주인공만의 이야기가 아니다. 그것은 우리 자신의 이야기이기도 하다.

한글검색어: 마르투치, 팔리아라, 기억의 노래, 추억의 노래, 서정시, 데카덴티즈모, 데카덴티스모, 데카당스, 세기말, 이탈리아 예술가곡

영문검색어: Martucci, Pagliara, La Canzone dei Ricordi, The Song of Memories, Poemetto Lirico, Lyric Poem, Decadentismo, Decadence, Fin de Siècle, Italian Art Song

참고문헌

- 강서희. “토스티의 연가곡 《아마란타의 네 개의 노래》의 데카덴티스모 특성 연구.” 『음악논단』 46 (2021): 35-69.
- 오세영. 『문학과 그 이해』. 서울: 국학자료원, 2003.
- 한성철. “이탈리아 데카당스(Decadentismo; Decadence)의 기원과 1920년대 한국 현대문학에 끼친 영향관계.” 『이탈리아어문학』 2 (1995): 289-318.
- Călinescu, Matei. 『모더니티의 다섯 얼굴』(*Five Faces of Modernity*). 이영욱·백한울·오무석 외 공역. 서울: 시각과 언어, 1998.
- Martucci, Giuseppe. *La Canzone dei Ricordi*. Milan: Ricordi, 1891.
- Proust, Marcel. 『잃어버린 시간을 찾아서 1: 스완네 집 쪽으로 1』(*À la recherche du temps perdu*). 김희영 역. 서울: 민음사, 2012.
- Rostagno, Antonio. “*La canzone dei ricordi* di Giuseppe Martucci: un nuovo genere musicale sulla via del decadentismo italiano.” In *Napoli Musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto per il suo 70° compleanno*. Edited by Enrico Careri and Pier Paolo De Martino, 821-841. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- _____. “Martucci e Puccini. Decadentismo musicale italiano.” In *Giuseppe Martucci e la caduta delle Alpi*. Edited by Antonio Carocchia, Paologiovanni Maione and Francesca Seller, 357-389. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2009.
- Salvetti, Guido. “*La canzone dei ricordi* di Giuseppe Martucci tra Piedigrotta e Wagner.” In *Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*. Edited by Rosy Moffa and Sabrina Saccomani, 811-841. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Sanvitale, Francesco and Andreina Manzo. *Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti*. Vol. 16. Torino: EDT srl, 1996.
- _____. and _____. *The Song of a Life: Francesco Paolo Tosti (1846-1916) (Il canto di una vita: Francesco Paolo Tosti)*. Vol. 16). Translated by Nicola Hawthorne. Aldershot: Ashgate, 2004.

Wilson, Alexandra. "Torrefranca vs. Puccini: Embodying a Decadent Italy." *Cambridge Opera Journal* 13/1 (2001): 29-53.

인터넷 자료

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Martucci/Martucci-Ricordi-orchestra.html>
 [2022년 8월 24일 접속.]

음원링크

<p>서정시 《기억의 노래》의 초판은 성악가와 피아노를 위한 버전으로 1886년에서 1887년 사이에 작곡되었고, 1887년 리코르디에 의해 루카에서 출판되었다. 이 버전은 이탈리아 출신 메조소프라노이자 바이올리니스트였던 알리체 바르비(Alice Laura Barbi, 1858-1948)에게 헌정되었다. 피아노 버전의 연주로는 2021년 4월 20일 밀라노의 팔라치나 리베르티(Palazzina Liberty)에서 있었던 가곡 축제(Festival Liederjadi)의 스트리밍 콘서트를 추천한다. 이 연주에는 소프라노 세레나 파르노키아(Serena Farnocchia)와 피아니스트 파올로 라포(Paolo Raffo)가 함께했다. 우측의 QR 링크를 따라가면 이 연주를 감상할 수 있다.</p>	
<p>오케스트라 버전은 1898년 7월에서 10월 사이에 편곡되었고, 1900년 뒤셀도르프에서 초연되었다. 악보는 1899년 리코르디에 의해 밀라노에서 출판되었다. 오케스트라 편성은 성악, 2 플루트, 2 오보에, 2 클라리넷, 2 바순, 2 혼, 오피크레이드, 하프, 현악기이다. 오케스트라 버전의 연주로는 1995년 소니 클래식에서 출시한 음원을 추천한다. 이 영상은 리카르도 무티(Riccardo Muti)가 지휘하는 밀라노의 라 스칼라 극장 오케스트라와 미렐라 프레니(Mirella Freni)가 함께한 것이다. 우측의 QR 링크를 따라가면 이 연주를 감상할 수 있다.</p>	

국문초록

마르투치의 서정시 《기억의 노래》의 데카덴티즈모 특성 연구

강 서 희

주세페 마르투치(Giuseppe Martucci, 1856-1909)의 서정시 《기억의 노래》(Poemetto Lirico: *La canzone dei ricordi*, op. 68b. 1886-1887)는 로코 팔리아라(Rocco Emanuele Pagliara, 1856-1914)의 시에 기초한 연가곡이다. 이 작품은 이탈리아 오페라 전통에 반대하면서 독일이나 프랑스 관현악 어법에 따라 창작되었다는 점에서 이탈리아의 음악적 데카덴티즈모의 시작점으로 여겨진다. 본 연구는 이 작품에 나타나는 데카덴티즈모 특성을 이해하기 위해 작품의 제목에 포함되었으나 선행연구에서는 간과되었던 ‘서정시’의 의미를 탐구한다.

이를 위해 본문의 첫 장에서는 ‘서정시’의 의미를 살펴보고, 작곡가가 ‘서정시’라는 문학 용어를 음악적으로 수용하게 된 과정을 몇 가지 상황을 가정하여 이해한다. 두 번째 장에서는 작품 속 서정적 자아에 투영된 여성의 다양한 이미지를 통해 데카덴티즈모적 인물의 성격을 이해한다. 본문의 마지막 장에서는 주인공의 내면에 떠오른 기억의 심상이 음악으로 어떻게 표현되는지를 살펴봄으로써 마르투치의 표현기법을 이해한다.

Abstract

A Study on Decadentismo Characteristics of Giuseppe Martucci's Poemetto Lirico: *La Canzone dei Ricordi*

Kang, Seo-Hee

Giuseppe Martucci (1856-1909)'s Poemetto Lirico: *La canzone dei ricordi*, op. 68b (1886-87) is a song cycle based on the texts by Rocco Emanuele Pagliara (1856-1914). This work is considered to be the starting point of Italian musical decadentismo, in that it was created according to the German or French Symphonism in opposition to the Italian opera tradition. This study explores the meaning of 'Poemetto Lirico' (lyric poetry), which was included in the title of the work, but overlooked in previous studies, in order to explore the characteristics of decadentismo in Martucci's works.

To this end, the first chapter of the text examines the meaning of 'lyric poetry' and understands the reasons for the composer's musical acceptance of the literary term 'lyric poetry' through several assumptions. The second chapter understands the character of a decadent person through the various images of women projected on the protagonist. The last chapter understands Martucci's expression technique by examining how the images of the memory that appears inside the protagonist are expressed through music.

[논문투고일: 2022. 08. 31]

[논문심사일: 2022. 09. 20]

[게재확정일: 2022. 09. 28]

