

김 문 영 교수지도
석사학위 청구논문

Francis Poulenc의 Song Cycle
<Airs Chantés>에 관한 연구

2005

성신여자대학교 대학원
음악학과 성악전공
권 애 량

Francis Poulenc의 Song Cycle
<Airs Chantés>에 관한 연구

김 문 영 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 성악전공
권 애 량

인 준 서

권애랑의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

Francis Poulenc은 신고전주의 néoclassicism를 지향하는 6인조 Les Six의 일원으로, 20세기 프랑스 예술가곡 mélodie을 대표하는 작곡가중의 한 사람이었다. 그는 특히 인간의 목소리를 사랑하여, 150여곡의 가곡을 작곡하였다.

그 중 <Airs Chantés>는 뿔랑의 작품 중 널리 알려져 있고, 자주 연주되는 것으로, 상징주의 시인이었던 모레아스 Jean Moréas의 시에 작곡을 하였다.

<Airs Chantés>는 ‘Air romantique (낭만적인 노래)’, ‘Air champêtre (전원의 노래)’, ‘Air grave (엄숙한 노래)’, ‘Air vif (경쾌한 노래)’의 4곡으로 이루어진 연가곡이며, 4곡 모두 통절형식으로 작곡되었고, 곡의 길이는 연주시간이 1-2분 정도로 짧은 편이다.

시는 인간과 자연을 주된 소재로 하여 자연과 교감된 인간의 내적감정을 표현하고 있다. 작곡은 성악적이며 다른 작품에서와 마찬가지로 반주부는 뿔랑 특유의 섬세한 연주 테크닉과 페달사용을 요구하고 있다.

뿔랑은 이 작품에서 다양한 중지의 사용, 색채감 있는 화성, 직접 전조, 잦은 변박 등을 통해 시의 내용과 분위기를 잘 표현하고 있으며, 프랑스 음악이 가지는 표현의 명확성, 간결성, 다양성 등으로, 시와 음악의 일치감을 확실히 보여주었다.

목 차

논문 개요

I. 서론.....	1
II. 프랑스 예술 가곡사.....	3
III. 프랑시스 뿔랑 Francis Poulenc.....	9
1. 생애	9
2. 시기별 작품경향	12
3. 가곡의 특징	16
IV. Airs Chantés의 분석	21
1. 작품개요	21
2. 시인 : 장 모레아스 Jean Moréas	21
3. 작품분석	23
1) 제1곡 Air romantique 낭만적인 노래.....	23
2) 제2곡 Air champêtre 전원의 노래.....	38
3) 제3곡 Air grave 엄숙한 노래.....	47
4) 제4곡 Air vif 경쾌한 노래.....	55
V. 결 론.....	66

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

프랑스 *mélodie*는 독일의 *Lied*와 마찬가지로 성악과 피아노, 시가 하나로 연결된 장르이다.

*Mélodie*의 역사에 있어 베를리오즈 Hector Berlioz(1803-1869), 구노 Charles Gounod(1818-1893), 포레 Gabriel Fauré(1845-1924), 드뷔시 Claude Debussy(1862-1918)등이 이 예술가곡을 변화, 발전시켰으며, 뿔랑 Francis Poulenc은 많은 비평가들에게 예술가곡의 위대한 작곡가이자 계승자로 평가된다

뿔랑은 싸띠 Erik Satie(1866-1925)와 스트라빈스키 Igor Stravinsky(1882-1973)의 신고전주의 *néoclassicism*를 지향하는 6인조 *Les Six*의 일원이었다.

그는 인간의 목소리를 사랑했고 노래는 그 자체로 그에게 큰 호소력이 있었다. 따라서 그는 여러 문학적 구절에 영감을 받아, 그만의 독특한 작곡기법을 통해 다양한 작품을 작곡하였다.

뿔랑은 주로 동시대 시인들인 초현실주의 시인들의 시를 작품화 하였으나, 본 논문의 <*Airs Chantés*>는 1927년부터 1928년 사이에 작곡하였으며, 뿔랑보다 앞선 세대의 상징주의 시인 이었던 모레아스의 시에 곡을 붙인 것이다.

이 작품은 비록 뿔랑이 선호했던 시로 작곡한 곡들은 아니지만 그의 가곡들 중에서 널리 알려졌으며, 가장 많이 연주되는 곡이다.

프랑스 예술가곡의 간략사를 고찰하여 멜로디에 있어서 뿔랑의 위치를 살펴보고, 시기별 작품활동, 그의 가곡의 일반적인 특징과 그 성격에 따른 분류를 통해 그의 다양한 작품세계를 고찰해 보는 것은 그의 20세기 멜로디 작곡가로서의 위상을 볼 때 필요한 연구

이며, 특히 그의 작품 중 대중성이 있는 <Airs Chantés>에 관한 시와 음악의 연구는 연주자들에게 의미 있는 일로 여겨진다.

작품 분석에 있어서는 우선 시인 모레아스에 대하여 알아본 뒤, 4곡(Air romantique, Air champêtre, Air grave, Air vif)들이 갖는 시의 분위기와 내용을 살펴보고, 음악적 형식과 조성, 박자, dynamics, 종지, 음역, 성악부분과 반주부분의 상호관계, 시를 표현하는 반주부 등을 분석하여 작품의 다양한 면에서 고찰해 보고자 한다.

II. 프랑스 예술가곡사

예술가곡은 종교적인 가곡 또는 민요에서 독립하여, 19세기 전반부터 독일에서 형성된 가곡Lied으로, 피아노는 단순한 반주에서 성악의 동반자라는 위치까지 역할이 높여졌으며, 시의 의미를 지지, 설명, 강조하는 일을 성악과 함께 대등하게 나누어 맡게 되었다.¹⁾ 슈베르트 Franz Schubert (1797-1828), 슈만 Robert Schumann (1810-1856) 등이 양식을 개척, 발전시킨 것으로, 성악, 피아노, 시가 하나로 연결되어 가곡이 더욱 중요한 장르가 되었다.

이 시기에 프랑스에서는 로망스 romance가 성악음악을 대표하는데, 전원적, 목가적, 사랑이야기, 역사적 사건 등을 주제로 하고 있다. 유절양식으로 이루어져있으며, 선율은 좁은 음역사이에서 자연스럽게 장식없이 진행되고, 화성도 주요 3화음에 비교적 단순한 형태의 단조로운 느낌을 준다.

이 로망스의 쇠퇴와 함께 등장한 예술가곡의 형태를 프랑스에서는 멜로디 Mélodie라 지칭하는데, 슈베르트의 가곡이 널리 알려지고, 새로운 낭만시들이 등장하면서 이 양식이 발전하게 된다.²⁾

멜로디는 시Melos와 노래ôde의 뜻을 가진 두 개의 그리스어를 어원으로 하고 있으며, 시와 음악의 결합을 지향한다.³⁾

베를리오즈 Hector Berlioz (1803-1869)는 그의 성악작품<아일랜드의

1) Grout and Palisca, [서양 음악사], (세광음악출판사, 1996), p.657.

2) Carol Kimball, [Song]. A Guide to Style and Literature, (Pst.Inc. Seattle, 1996), p.155.

3) Evelyn Reuter. [프랑스 가곡과 독일가곡]. 편집부 역. (삼호출판사. 1993). p.15.

9개의 멜로디 Neuf Melodies Irlandaises>에 멜로디란 용어를 처음 사용하였는데, 이 가곡들은 토마스 무어 Thomas Moore의 시들을 번역해 놓은 가사들로 화성과 선율들이 결합되어 있다. 중요한 성악작품으로 후에 오케스트라 반주로 편곡하였고, 6개의 노래로 이루어진 가곡집<여름밤들 Les Nuits d'été, 1841>이 있다.

낭만주의 시대동안 멜로디는 시의 형태를 반영한 통절가곡의 형식과 성악 낭창법 vocal declamation, 반주부의 역할증가로 시와 음악이 결합하는 형태로 더욱 발전되어 갔다.

구노 Charles Gounod (1818-1893), 쟁쟁 Camille Saint-Saëns (1835-1921), 비제 George Bizet (1838-1875)등은 그들의 작품들에 수준 높은 문학적인 가치를 지닌 가사들을 사용하여 많은 수의 작품들을 썼다.

멜로디의 아버지라 일컬어지는 구노는 19세기 프랑스 오페라의 주도적 작곡가이기도 하며, 200여곡이 넘는 가곡을 작곡하였는데, 빅토르 위고 Victor Hugo, 폰텐느 La Fontaine 등 뛰어난 동시대 시인들의 시를 작품화하였다. <세레나데 Serenade, 1855>, <오세요, 잔디가 푸르러요 Vien, les gazons sont verts, 1875>등에서 작은 선율적 또는 리듬적인 동기들과 아르페지오 화음들, 반복되는 코드들로 아름다운 성악선율, 시의 분위기를 잘 표현하는 반주부를 보여준다.

쟁쟁은 유명한 오페라 <삼손과 데릴라 Samson and Delilah, 1868-75>를 작곡하였으며, 15개의 가곡을 남겼는데 위고의 시에 <종, La Cloche>, <기다림, L'attente>등의 작품을 작곡하였다.

구노의 영향을 받은 비제는 <4월의 노래, Chanson d'Avril, 1866>, <아랍여인의 이별 Adieux de l'hôtesse, 1866>등을 작곡하였는데, 성악선율과 반주부는 구노의 표현양식을 보여주며, 이국적 강한 리듬이

특징적으로 나타난다.

1880년경부터 프랑스 멜로디는 ‘소리를 통한 프랑스 문화의 구현’이라 할 만큼 자연스럽게 섬세한 시적 감정과 미묘한 음악진행들을 보여주면서 전성기를 맞게 된다.⁴⁾

포레 Gabriel Fauré (1845-1924)는 1865년부터 1922년에 걸친 오랜 창작기간동안 낭만적 서정가곡의 성격을 지닌 멜로디의 발전을 주도하고 있었으며, 뒤빠르르 Henri Duparc (1848-1933), 쇼쥬 Ernest Chausson (1844-1899)의 멜로디도 점차 가사와 음악의 더 커진 일체감과 밀접한 조화를 보인다.

이렇게 프랑스 멜로디가 절정기에 이르렀을 때에 프랑스에서는 독일 예술에서 두드러진 낭만주의적 예술경향에서 벗어나려는 움직임이 있었고, 이는 드뷔시 Claude Debussy (1862-1918)를 중심으로 한 인상주의를 만들어 낸다.⁵⁾

음악에 있어 인상주의는 5음 음계 pentatonic, 교회선법 modes 등의 음계와 병행화음, 불협화음 등 다양한 화성을 바탕으로 음악을 표현하려는 작곡양식으로, 유연하고 불균형적인 음의 길이와 프레이즈는 프랑스어의 운율, 리듬, 억양을 나타내고 있다.

드뷔시는 87개의 가곡들을 작곡하였는데, 그는 베를레느 Paul Verlaine, 말라르메 Stéphane Mallarmé 의 시를 선택하여 <만돌린 Mandoline, 1882 >, 연가곡 <잊혀진 노래들 Ariettes oubliées, 1885-1887> 등의 작품을 남겼다.

이러한 드뷔시의 음악 방식은 광범위하게 모방되었고 라벨

4) Stanley Sadie, ed., [The New Grove Dictionary of Music and Musicians], vol.5, (London:MacMillian Publisher Ltd., 1980), p.40.

5) 홍정수 외, [두길서양음악사] (나남출판사, 1997), p.396.

Maurice Ravel (1875-1937)과 루셀 Albert Roussel(1869-1937)의 작품으로 이어진다.

라벨은 초기에 인상주의 가곡을 쓰긴 하였으나, 드뷔시보다 고전적인 성향을 갖고 있었으며, 이런 경향은 자연스럽게 신고전주의 Neoclassicisme 음악으로 나아갔다.

신고전주의는 1917년 꼭또 Jean Cocteau(1889-1963)에 의해 결성된 6인조 Les Six에 의해 주도되는데, 이들은 싸띠 Eric Satie(1866-1925)와 스트라빈스키 Igor Stravinsky((1882-1971)의 영향을 받아, 바그너 Richard Wagner(1813-1883)음악의 지나친 감상성과 드뷔시의 모호함에 반대하고, 표현의 단순성, 간결성, 명료함을 추구하여 순수한 프랑스 음악으로 복귀하고자 하였다. 바로크 음악의 대위법이나 18세기 고전주의 음악의 간결한 선율과 리듬, 균형 잡힌 형식에서 그 대안을 찾았다. 하지만 반드시 특정한 시대의 음악만을 고집하는 것은 아니었고 과거의 여러 가지 음악을 20세기의 다양한 현대적인 음악 양식과 접목시켜 새로운 음악을 선보였다.⁶⁾

6인조에 속하는 작곡가는 오릭 Georges Auric(1899-1983), 뒤레 Louis Durey(1888-1979), 오네게르 Arthur Honegger(1892-1955), 미요 Darius Milhaud(1894-1974), 따유페르 Germanine Tailleferre(1892-1983) 그리고 빨랑이다.

이들 중 오네게르는 스위스 혈통이지만 프랑스에서 태어났고 1913년 이후에는 파리에서 거주했다. 그는 호흡이 짧은 선율, 강한 오스티나토 리듬, 대담한 색채, 불협화음으로 역동적인 움직임과 생생한 음악을 표현했다. 대표작으로 오라토리오와 오페라를 혼합한 <다윗 왕 Le Roi David, 1921>,⁷⁾ 사실주의파 기계음악의 시초가 된

6) 김문자 외 공저, [들으며 배우는 서양음악사], (심설당, 2001), p.737.

<태평양 231 Pacific 231, 1923>, 또한 그의 오페라 중 최고의 걸작인 <안티고네 Antigonne, 1927>가 있다.

오릭은 파리 음악원에서 미요와 오네게르를 만나 6인조의 일원이 되었는데, 처음에는 스트라빈스키나 싸띠를 무조건 모방하는 음악만을 쓰다가, 자신만의 스타일을 찾게 되어 남성적이고 거친 멜로디와 불협화음이 나타나고 전개부나 악구를 짧게 하여 간결하면서도 위트 있는 음악을 만들었다. 대표적인 작품 <붉은 뺨 Les joues en feu, 1920>은 성악선율이 단순하고 피아노는 두 개의 조성으로 구성되어 불협화음으로 된 복조의 형태를 띠고 있다. 나중에 그는 극음악과 영화음악을 많이 작곡하여 영화 음악가로 알려지게 된다.

따유페르는 6인조 중 유일한 여성이며, 주목할 만한 피아니스트로 작은 오케스트라를 위한 곡이나 바이올린 소나타, 피아노 콘체르토와 발레음악을 썼는데, 소규모이며 과장하지 않고, 댄스리듬을 많이 사용했으며 오케스트라 곡에 반복기법을 도입하여 왈츠를 썼다.

뒤레는 6인조 중 가장 작품이 적고, 오늘날 가장 연주되지 않고 있다.⁸⁾ 그는 한 때 쇤베르크 Arnold Schoenberg의 무조주의에 끌렸었고, 이어서 싸띠의 영향을 받아 그의 작품을 헌정하기도 하였다.

미요는 뿔랑과 더불어 활동이 많았으며, 오페라, 오라토리오, 발레, 현악 4중주, 교향곡, 소나타, 영화음악 등 여러 분야에 방대한 양을 작곡하였다. 그의 작품에는 발레음악 <지붕위의 황소 Le Boeuf sur le toit, 1919>나 <푸른 기차 Le Train bleu, 1924>에서 보여지는 경박함과 풍자, 오페라 오라토리오 <크리스토프 콜럼버스 Cristophe Colomb, 1928>에서 나타나는 정연한 진지함, 유대교를 위한 음악

7) Grout and Palisca, [서양 음악사], p.815.

8) Claude Rostand, [현대 프랑스 음악], 편집부 역 (삼호출판사,1988), p.26.

<Sacared Service, 1947>에서의 종교적 헌신이 대조를 이룬다.

그는 음악이론이나 체계에 기울어지지 않고, 음악적 표현으로 전환된 민속선율과 리듬, 싱코페이션, 블루스 3도 등을 끊임없이 받아들인 고전적 기질의 예술가였다. 빨랑과 마찬가지로 두 개 이상의 서로 다른 조를 가진 두 개의 선율과 화성이 나타나는 다조성이 특징이다.⁹⁾

이렇게 이들의 작품과 작곡양식은 독자적인 특성을 지녔으며, 친목 모임에 가까웠다. 6인조 중 사띠의 음악에 그다지 관심이 없던 오네게르가 제일 먼저 그룹과 결별하게 되고, 1920년에 작곡을 중단한 뒤에도 그를 따랐다.

여기서 빨랑은 6인조의 음악을 이어나가며, 20세기 멜로디의 주도적 작곡가이자, 위대한 작곡가들의 자연스러운 계승자로, 이 장르의 마지막 지지자로 여겨진다.¹⁰⁾

9) Grout and Palisca, [서양음악사], p.816.

10) Carol Kimball, [*Song*] (Pst.Inc. Seattle, 1996). p.211.

III. Francis Poulenc (1899-1963)

1. Poulenc의 생애

프랑시스 뿔랑은 프랑스의 작곡가이자 피아니스트로 1899년 1월 7일 빠리의 엘리제 궁에서 가까운 쏘쎌광장 Place des Saussaies 2번지에서 출생하였다.

그의 아버지 에밀 뿔랑 Emile Poulenc은 화학품 제조와 관련된 회사를 운영하였고, 어머니 제니 로이에 Jenny Royer는 파리출신의 장인집안사람으로, 뿔랑은 부유한 부르주아 가정에서 태어났다. 뿔랑 집안은 프랑스 남부의 아베이롱 Aveyron 출신으로 로마 카톨릭 신앙을 고수하였고, 그의 어머니 일가는 문학, 그림, 음악 등 예술을 사랑하는 사람들로 뿔랑은 아버지의 깊은 신앙과 어머니의 예술적인 유산을 결합시킨 음악적 성격을 지니고 있다.

1905년 그의 어머니는 뿔랑이 다섯 살 때부터 그에게 피아노를 가르쳤고, 8세 때 부터는 세자르 프랑크 Cesar Franck의 조카인 부페 드 몽벨 Boutet de Monvel에게 피아노를 배우게 하였다. 뿔랑은 어린 시절 슈베르트의 겨울나그네를 통해 인생의 변화를 일으켰고, 드뷔시를 발견하고 그의 하모니를 피아노로 찾으려 했다고 한다.

뿔랑은 탁월한 재능과 음악에 대한 감각에도 불구하고 아버지가 바라는 대로 전통교육기관인 리쎌 콩도르쎌 Lycée Condorcet를 졸업하였는데, 제 1차 세계대전이 발발하고 부모님이 빨리 돌아가셨기 때문에 음악학교 Conservatoire에 들어가지 못했다. 결국 뿔랑은 작곡가로서 독학을 하였다.

1914년부터 1917년까지 뿔랑의 스승은 비네스 Ricardo Vinês로서

그는 스승이상인 영적인 선도자였고, 자신의 첫 작품을 그에게 바쳤다. 그는 빨랑이 피아니스트로서나 작곡가로서의 경력을 쌓는데 영향을 미쳤고, 음악가로서 명성 높은 오릭, 짜띠 등을 만날 수 있게 해 주었다. 이들과의 만남이 프랑스의 6인조를 이루는 계기가 되었다. 6인조는 폴레 Henri Collet의 비평에 의해 유명해졌는데, 어떤 의미의 ‘학파’나 ‘운동’은 아니었다. 그들은 단지 친구들이었고 그렇게 남았다. 이 시기에 성악가이자 드뷔시, 루셀 음악의 훌륭한 해석가였던 바토리 Jane Bathori를 만나고 그녀를 통해 빨랑의 작품들이 알려지고 성공적으로 연주되었다.

빨랑에게는 어릴 적부터 친한 친구 리노씨에 Raymonde Linossier가 있었는데 그녀는 특별한 지능과 교양을 지녔고, 빨랑의 사춘기에 지적으로 많은 영향을 주었으며, 그가 문학의 세계에 입문하게 해 주었다. 그녀와 함께 로데옹 L'Odeon 거리에 있는 오자미 데 리브르 Aux amis des livres라는 유명한 서점에 자주 가곤 했다.

그곳에서 발레리 Paul Valery, 지드 Andre Gide, 끌로델 Paul Claudel, 브르통 Andre Breton, 아라공 Louis Aragon, 엘뤼아르 Paul Eluard등 양차 대전 사이의 중요한 모든 작가들과 시인들과의 만남을 갖게 되었다. 또한 피카소 Pablo Picasso, 그리 Juan Gris, 모딜리아니 Modigliani, 드랭 Derain, 로랑생 Marie Laurencin등의 화가들도 만남으로서 그의 작품에 영향을 받게 된다.

1923년 그에게 있어 중요한 사건으로 디아길레프 Serge Diaghileve와의 만남이 있다. 러시아의 유명한 무용가이자 재주 있고 천재적인 흥행가였던 디아길레프는 그에게 발레음악을 주문하였다. 탄생한 음악이 <암 사슴 Les Biches>로 빠리와 몬테카를로에서 성공을 거둔다.

1921년부터 뿔랑은 쇠클랭 Charles Koechlin에게서 작곡을 배우게 된다. 쇠클랭은 우수하고 명료한 안목을 지닌 스승이었고, 뿔랑이 대위법에 대해 날카로운 감각을 지니고 있음을 알고 바흐의 주제에 의한 자유로운 4성의 대위법을 가르쳤다.¹¹⁾

1926년 뿔랑은 당시 젊은 바리톤 가수인 베르낙 Pierre Bernac을 만나고 1934년부터 많은 연주 활동을 함께 하였다. 이 만남은 뿔랑이 가곡에 더 많은 관심을 가지게 하였고, 연주회를 위한 90여곡의 가곡을 작곡하게 된다. 그들의 만남은 1934년 그들이 35세에 시작되어 1959년 60세가 될 때까지 25년간 지속되었다.

아버지로부터 받은 종교적 영향과 함께 1936년 그의 친구인 페루 Pierre Octave Ferroud의 죽음을 알게 된 뿔랑은 종교적 음악을 작곡하게 된다.

그는 군대시절 작곡한 <3편의 무궁동 Trois Mouvements perpétuel>과 <동물 우화집 Le Bestiaire>을 비롯하여 마지막 가곡 <사소한 것 La courte paille>에 이르기까지 수 많은 성악작품과 더불어 기악작품도 작곡하였으며, 마지막까지 작곡활동을 쉬지 않았다.

그러나 마지막 연주여행에서 빠리로 돌아온 1963년 1월 30일 64세 되던 해에 심장마비로 갑작스럽게 세상을 떠났다.

11) 사전편찬위원회, [음악대사전], p.1583.

2. 시기별 작품경향¹²⁾

1) 제1기 (1917-1922)

1918년부터 1921년 까지 군복무를 했으며, 그 기간 중에도 목소리와 7개의 악기를 위한 실내악곡 <흑인 랩소디 Rapsodie Negre>, 꼭또 시에 의한 <휘장 Cocardes, 1919>, <투우사 Toreador> 등 8개의 작품을 썼다.

아폴리네르 Guillaume Apollinaire의 6개의 시에 의한 <동물 우화집 Le Bestiaire, 1918-1919>은 6가지 동물(낙타, 티벳염소, 메뚜기, 돌고래, 가재, 잉어)을 풍자적으로 묘사하고 있으며, 아폴리네르의 유머러스한 어휘들이 빨랑의 음악과 조화를 이루어 서정성과 간결함이 잘 나타나고, 그의 20대에 작곡된 작품 중 가장 뛰어난 곡으로 인정 받고 있다.

1919년부터 싸띠와 꼭또의 주도하에 6인조가 형성되고, 빨랑은 자신의 스타일을 확립하지 못한 채 싸띠의 영향을 받아 온음계의 멜로디, 반복되는 코드, 단순함 등이 곡에서 나타난다.

실내악곡으로는 <두 개의 클라리넷을 위한 소나타, 1918>, <클라리넷과 넷과 바순을 위한 소나타, 1922> 등이 있으며, 1921년 꼭또에 의한 발레극 <에펠탑위의 신랑신부 Les Mariés de la Tour Eiffel>가 있다.

2) 제2기 (1923-1935)

12) Keith W. Daniel, [*Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style*], Michigan Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. p.95-p.99에 의거하여 분류.

빨랑이 6인조의 일원이 아닌 독자적인 작곡가로 활동하며, 본격적으로 가곡을 작곡하였다.

스트라빈스키의 신고전주의 음악에 많은 영향을 받았고, 초현실주의 시인인 아뮈리네르, 엘뤼아르와 야콥 Max Jacob의 시에 많은 곡을 작곡한 시기이다.

1925년 부터는 케클랭에게서 배우고, 합시코드 주자 란도브스카 Wanda Radowska와의 만남을 가지며, 바흐, 몬테베르디 등 바로크 작곡가들을 공부하여 1927년 <전원협주곡 Concerto Champêtre>을 작곡하였다.

가곡으로는 <보칼리즈 Vocalise,1927>, 1927-28년에 <노래들 Air Chantés>, 1930년에는 말레르브 François de Malherbe(1555-1628)시에 의한 <묘비명 Épitaphe>을 작곡하였는데 그 해에 요절한 친구 리노 시에를 애도하며 쓴 것이다.

빨랑은 1918년 아뮈리네르를 처음 만났고, 그에게서 우울함과 유쾌함을 동시에 느꼈으며 그의 시를 사랑하고 그의 시에 작곡을 하게 되었다. 그의 부드러움, 서정성, 익살, 풍자, 직설적이고 예리한 시적감정이 담긴 <4개의 시모음 Quatre Poèmes,1931>, <개구리 가사는 늪 Grenouillère,1938>가 있다.

또한 1931년 야콥의 시로 <5개의 시모음 Cinq Poèmes>을 작곡했고, 1년 후에는 칸타타 <가면 무도회 Le Bal masque>를 작곡하였다.

발레음악으로 <암사슴 Les Biches,1923>, <잔느의 부채 L'Éventail de Jeanne,1927>가 있고, 관현악곡 <두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡,1932>, 실내악곡 <오보에, 바순, 피아노 3중주, 1926>, <프랑스 조곡 Suite Française,1935>, 피아노곡으로는 이태리 여행에서 돌아와서 쓴 <나폴리 Napoli,1922-25>와 <두 개의 노블레트 2

Novelettes,1928> 등이 있다.

3) 제3기 (1936-1952)

בל랑은 이 시기에 그의 작품들에 있어 발전과 성숙의 과정을 보여준다.

1936년과 37년 사이에 작곡된 연가곡<어느 낮 어느 밤 Tel Jour, Telle Nuit>에서 그의 가곡의 특징인 운율의 명료함, 서정성, 음악적 묘사 등이 나타나며, 이 곡은 서정주의에 접근한 작품으로 평가받고 있다.

그리고 아버지의 죽음과 함께 잃었던 신앙심을 되찾아 음악으로 표현하는데 <검은 성모에의 연도 Litanies à la Vierge Noire,1936>는 오르간을 사용하여 더욱 종교적인 분위기를 만든다.

1936년 여름 그의 친구인 작곡가겸 비평가 페루 Pierre Octave Ferroud가 교통사고로 요절하자 육체의 허무함을 느끼고 종교적 삶에 마음이 더 끌리게 된다.

בל랑은 메시앙과 함께 20세기 최고의 프랑스 종교음악 작곡가로 평가 받으며, 그 주제의 작품들은 주로 합창음악의 형태로 쓰여졌다.

대표작으로는 무반주 합창곡인 <7개의 샹송 Sept Chansons,1936>, <G장조 미사곡,1937>과 엘뤼아르에 의한 칸타타 <인간적인 모습 Figure humaine,1943>등이 있다.

또한 이 시기를 ‘낭만주의 Romanticism 시기’라고도 하는데, 서정적인 선율, 화려한 반주부의 화성, 복합박자의 사용, 반음계적 진행, 템포 루바토, 강조된 감정의 표현 등이 잘 나타난다.

1937년에서 1940년 사이는 다작의 기간으로 특히 베르나코의 작업으로 성악곡이 많다.

1937년 빌모랭 Louise de Vilmorin의 시에 곡을 붙인 <세 개의 시 Trois Poèmes>, 연가곡 <거짓 약혼녀 Fiançaille pour rire, 1939>, <변신 Métamorphoses, 1943>을 작곡하였다. 이 곡들은 규칙적인 악구와 박자 등이 많이 나타나고, 깊은 서정성과 부드러운 선율선에서 여성적인 면이 잘 표현되었다.

다른 성악작품으로 <평범한 것들 Banalités, 1940>, <마을 사람들의 노래 Chansons Villageoises, 1942>, <칼리그람 Calligrammes, 1948> 등이 있으며 1944년 뿔랑의 첫 오페라이자 큰 성공을 거둔 오페라곡 <띠레시아스의 유방 Les Mamelles de Tirésias>을 작곡하였다.

발레곡으로 <전형적인 동물 Les Animaux modèles, 1940-41>, 실내악 곡으로 <바이올린 소나타, 1942-43>와 <첼로 소나타, 1948> 등이 있고, 피아노곡으로 <나첼의 밤 Les Soirées des Nazelles, 1930-36> 이 있다.

4) 제4기 (1953-1963)

이 시기에 뿔랑의 음악은 무거운 주제와 종교적인 내용을 다룬 복합적인 스타일을 더해 갔다.

1953년부터 오페라 <카르멜회 수녀들의 대화 Dialogues des Carmélites>에 전념하여 1956년에 완성하였다. 이 오페라는 베르나노스 Georges Bernanos 의 연극극본에 붙인 곡으로 프랑스혁명 때 죽음을 선고받은 수녀들 사이의 반목을 내용으로 하고, 몇 개의 짧은 장면들로 구성되어 있는데 뿔랑은 이 간결성을 살리기 위해 노래가사와 리듬과 모음의 소리까지 맞추기 위해 노력했다고 한다.¹³⁾ 그가

작곡에 너무 몰두하여 우울증과 신경쇠약에 걸리기도 했지만, 그의 생애에 있어서 기념할 만한 작품이 되었다.

이 오페라 이후 첫 작품인 연가곡 <화가의 작업 Le Travail du peinture, 1956>은 뽈랑이 존경하는 7명의 현대화가에 대한 경의를 표한 것이다. 그는 어릴 때부터 회화를 좋아했고, 일생동안 시각예술을 사랑했다.

1956-57년에 <생쥐 La Souris>, <눈 Nuage> 그리고 <플룻과 피아노를 위한 소나타>, <혼과 피아노를 위한 엘레지>를 작곡했다.

1958년에는 마지막 오페라가 된 꼭꼬의 모노드라마 <인간의 목소리 La voix humaine>를 작곡하였고, 1960년 그의 대표적인 가곡이자 마지막 가곡인 <사소한 것 La courte paille>을 남겼다.

3. 가곡의 특징

뽈랑의 업적 중 가장 뛰어난 것은 성악작품이며, 많은 음악가들과 비평가들이 이 시대의 가장 위대한 멜로디 작곡가로 평한다.¹⁴⁾

뽈랑은 일생동안 150여곡의 멜로디를 작곡하였는데, 익살스러운 것부터 서정적인 것, 감각적인 것부터 진지한 것까지 곡들의 성격이 다양하다.

그는 성악작품을 작곡하기 위해 진정한 소명감을 가졌는데, 인간의 목소리를 사랑했고, 노래는 그 자체로 그에게 큰 호소력을 가졌

13) Stanley Sadie, ed. [*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*], (London: Macmillian Publisher Ltd, 2001), p.229.

14) Carol Kimball, [*Song*], p.211.

다. 또한 그의 영감은 그가 문학적 구절들에 곡을 붙이려는 충동을 느꼈을 때 가장 자연스럽게 크게 흘러 넘쳤다.¹⁵⁾

시나 문학구절의 의미와 함께 그 감각, 일반적 움직임, 진동, 형태들 뿐만이 아니라 그 단어들과 빛깔, 억양들 구문 또는 구절의 운율 등 그 모든 것들이 뿔랑 안에 있는 음악적 영감을 일깨우기 위해 결합되었다.

그의 곡들은 3/4이 2개 내지 9개의 곡으로 이루어진 연가곡이나 모음곡의 형태이고, 대체로 통절형식을 취하고 있으며, 곡의 길이는 짧은 편이고, 전주, 후주도 2-3마디이거나 아주 없는 경우도 많으며, 짧은 간주로 각 부분을 연결하는 특징도 나타난다.

또한 리듬도 매우 간결하고 단순하며, 4분음표와 8분음표가 많이 사용되는데 낭송형에서는 16분 음표가 자주 보인다. 이것은 노래의 성악적인 소리보다 가사의 전달을 더 중요시 여겼기 때문일 것이다. 짧은 리듬형이 반복되거나, 전주가 곡의 중간이나 마지막 부분에 다시 나타나기도 한다. 리듬상의 어려움은 없지만 그 단순함 안에서 리듬이 정확하게 지켜져야 하며 같은 길이의 음들은 그대로 유지되어야 한다.

곡의 템포를 항상 메트로놈 표시로 주의 깊게 지시하고 이 속도를 엄격하게 지킬 것을 강조하였으며, 루바토 rubato나 랄렌탄도 rallentando를 거의 허용하지 않았다.

그의 멜로디는 조성체계 안에서 다조의 색채를 띠며, 빈번한 전조로 많은 변화를 주지만 분명한 조성감을 지닌다. 20세기 다른 작곡가들에 비해 온음계적 진행이 많으며, 감7화음을 많이 썼으나 그것

15) Pierre Bernac.[*Francis Poulenc, The Man and His Songs*], London Kahn &Averill, 2001. p.38.

은 경과적 화음의 의미이다.

선율은 매우 서정적이며 때로는 낭송적인 것도 있다. 조성감이 뚜렷한 선율선에 임시표를 사용하여 변화를 주기도 하고, 불규칙적인 3도, 4도, 5도, 6도 도약은 가사와 적절하게 접목되어 있다.

음역 tessitura 은 광범위하고, 종종 낮은 소리에서 *f* 또는 *mf*를 요구하는 반면, 고음에서 *p* 또는 *pp*의 가벼움을 요구하는 경향도 보인다.¹⁶⁾

그의 성악작품들은 특별히 많은 시인들과 연결이 되었는데, 주로 그의 동시대 시인들로 아쁠리네르, 엘뤼아르, 야쑤, 빌모랭 등이다.

뵈랑은 자신의 작품들에서 노래와 피아노 부분의 중요성을 동일하게 생각하였다. 피아노의 선율은 성악선율 만큼이나 서정적으로 충분한 레가토를 구사해야 하며 많은 페달사용은 화음의 연장을 위한 코드를 반복할 때 특히 중요하다. 자유로운 아르페지오와 장식음이 두드러진다.

그의 작곡에 있어 가장 중요한 요소는 선율이었고, 형식과 조성 그리고 화성등이 갖고 있는 전통적인 기법위에 20세기 프랑스 시를 그의 독특한 음악적 요소와 잘 결합시켜 서정적이면서도 위트와 해학이 있는 그만의 음악을 창조하였다.

뵈랑의 멜로디를 곡의 분위기와 특징에 따라 데니엘 Keith W. Daniel은 다음과 같이 6가지로 분류했다.

첫째, 대중적 취향의 노래 song with a popular로, 뵈랑의 샹송 chanson, 아쁠리네르와 야쑤의 시에 의한 곡들이 이 유형이다.

아쁠리네르의 시에 곡을 붙인 <평범한 것 들 Banalités, 1940>의 제 4 곡 '파리여행 Voyage à Paris'과 <5개의 시 Cinq poèmes de Max Jacob

16) Pierre Bernac, [*Francis Poulenc. The Man and His Songs*], p.46.

1931>가 대표적인 작품이며, 이 곡들은 선율이 아름답고, 프레이즈가 규칙적이며 즉흥성이 강한 반주부를 갖는 것이 특징이다.

둘째, 단순하고 아이같은 노래 simple, child-like song는 단순한 리듬이나 민요같은 성악선율을 특징으로 하며, 빨랑의 작곡초기와 마지막 시기에 쓰여졌다.

<생쥐 La Souris>, <꽃매듭 Cocardes>의 제2곡 ‘아이보는 하녀 Bonne d'enfant’, <파울과 버지니아 Paul et Virginie>, <동물시집 Le Bétiaire> 그리고 <사소한 것 La courte paille>등이 여기에 속한다.

셋째, 기도같은 노래 prayer-like song는 1936년 이후 종교적 성숙기를 가지게 된 시기의 작품으로 기도하는 분위기로 느리고 선율이 부드럽다.

<어느 낮 어느 밤 Tel jour telle nuit,1937>의 2곡과 6곡, <평화를 위한 기도 Priez pour paix,1938>, <거짓 약혼녀 Fiançaille pour rire,1939>의 제 6곡인 ‘꽃 Fleurs’이 대표적이다.

넷째, 부드럽고 서정적인 노래들 tender, lyrical song은 빨랑의 멜로디에 가장 많이 나타나는 유형이다.

이 노래들은 유연하고 아리아 같은 성악선율, 아르페지오나 화음으로 된 부드러운 반주, 많은 7화음의 사용과 빈번한 전조, 적당하게 느린 템포 moderato slow등이 낭만적인 분위기, 풍자와 향수를 표현한다.

<불타는 거울들 Miroirs brûlants, 1938>의 제 1곡 ‘너는 저녁 불빛을 본다 Tu vois le feu du soir’, <장미의 세계 Rosemond,1954>, <몽파르나스 Montparnass,1945>, <다정한 얼굴 Ce doux petit visage, 1939>, <개구리가 사는 늪 La Grenouillère, 1938>등 엘뤼아르의 연가곡과 모음집에서 많이 볼 수 있다.

다섯 째, 빠르게 말하는 듯한 노래들 patter songs이다.

빠르고 밝은 분위기의 곡들로 같은 음의 반복이 많고, 반주는 아르페지오Arpeggio나 매우 빠른 장식적인 프레이즈들로 이루어져 있다. <마을사람들의 노래, 1942>의 제 5곡인 ‘경박한 소녀의 노래 Chanson de la fille frivole’, <2개의 시 Deux poèmes de L. Aragon, 1943>의 제 2곡인 ‘화려한 축제 Fêtes galanates’, <파리의 풍물 Parisiana, 1954>의 2곡인 ‘당신들은 더 이상 글을 쓰지 않나요? Vous n'crivez plus?’가 이런 유형의 곡이다.

여섯 번째로 극적인 노래들 dramatic songs이 있는데 이 노래들은 힘이 있고, 때때로 낭창적이며, 불협화음의 사용이 자주 나온다. 다른 작품들에 비하여 빠르거나 느리게 작곡함으로써 훨씬 힘있는 어조를 보이는 강렬한 곡들이다.

이러한 곡들의 대표적인 것으로 <행방 불명자 Le Disparu,1947>, <마을 사람들의 노래,1942>의 제 4곡인 ‘거지 Le Mendiant’, <칼리그람 Calligrammes,1948>의 제 2곡인 ‘변화 Mutation’등과 <어느 낮 어느 밤>의 제 3, 4, 8곡과 같이 엘뤼아르의 시에 작곡한 노래들의 1/3이 여기에 속한다.

위와 같은 분류는 절대적인 것이 아니고, 어떤 노래들은 이 유형들에 적합하지 않을 수도 있고, 어떤 노래들은 여러 가지 특징이 복합적으로 나타나기도 한다.

그러나 뿔랑의 노래들 대부분이 이와 같은 범주에 포함될 수 있다.¹⁷⁾

17) 앞의 책, pp.250-251.

IV. <Airs Chantés>의 분석

1. 작품의 개요

<Airs Chantés>는 뽀랑이 1927-28년에 모레아스의 시에 곡을 붙인 작품이다.

뽀랑에게 있어 장 모레아스는 연대기적으로나 미학적으로 다른 세대의 시인이었고, 그는 개인적으로 친분이 있는 시인들에게 음악적으로 더욱 편하게 느꼈으며, 동시대 시인들에게 심취되어 있었다.

그는 “이 시를 좋아하지 않았고, 친구이자 출판업자인 에쁘 François Hepp 의 권유로 작곡을 하게 되었다.”라고 쓰고 있다.¹⁸⁾

그러나 이 노래들은 뽀랑의 작품들 중에 최고이며, 해석자들에게 매력적이고 매우 호감이 가는 작품이다.¹⁹⁾ 또한 가장 잘 알려지고 자주 연주되는 곡이다.²⁰⁾

이 4개의 곡들 중 음역이 d'-e"인 Air romantique를 제외하고 소프라노에 가장 잘 맞는 곡이며, 다른 뽀랑의 가곡처럼 선명하고 정확한 디션 diction, 안정된 템포의 유지가 중요하다.

2. 시인 : 모레아스 Jean Moréas, (1856-1910)

모레아스는 1856년 4월 15일 그리스의 아테네에서 태어났다. 그의 집안은 에피로스 Epiros지방의 명문 혈통가문으로 안정된 가정환

18) Pierre Bernac, [*Francis Poulenc, The Man and His Songs*] p.202.

19) 위의 책, p.203.

20) Pierre Bernac, [*The Interpretation of French Song*] p.274.

경 속에서 자라났고, 프랑스인 가정교사에게 프랑스 어문학에 대한 지식을 쌓았다.

그가 중학교를 마치자 그의 아버지는 그를 법관으로 만들기 위해 독일에 유학시켰으나, 모레아스는 이태리, 독일, 프랑스로 5년 동안 방랑여행을 하면서 문학공부를 하였다.

이 시기에 프랑스 문학은 사회, 역사적 측면에서 혼돈기였다. 예술의 독자성을 주장하며 미의 창조만을 우선으로 하는 사실주의 Le Réalisme나, 예술을 위한 예술을 지지하는 고답파 Le Parnasse 의 이론 및 그 미학이 가치를 상실하게 되었다.

이 혼란기의 시인들 간에는 데까당스 Decadence의 풍조가 만연하였는데, 이것은 기성질서에의 항거, 반전사상의 고취, 관능적인 사랑의 탐닉, 현실성을 완전히 제거하고 미적인 삶에만 몰입하게 되는 자아도취, 환상적인 세계로의 자기전개 등의 사회, 문화적 퇴폐풍조이다.

모레아스 역시 이 시기에 프랑스 문학에 입문했고, 데까당스 풍조에 동조했었는데 1884년에 시집 《유사 Les Syrtes》를 출간했다.

이러한 사회적 상황에서 붕괴된 가치체계를 재정립하기 위한 새로운 문학이념이 필요하였고, 모레아스는 당시 시류의 특징을 포괄적으로 규정할 수 있는 ‘상징’이란 단어를 찾아내고, 1886년 9월 18일 르 피가로 Le Figaro지에 「상징주의 선언문 Le Manifeste du Symbolisme」이란 글을 발표한다.²¹⁾ 이 때부터 불문학계에 그의 이름이 알려지고, 상징주의 이론을 뒷받침하는 시집 《애가 Les Cantilence, 1886》와 《열렬한 순례자 Le pèlerin passionné, 1891》가 있다.

21) 조규철, [프랑스 시 개론] (신아사, 1995) p.390

그는 1890년 희랍정신, 프랑스 고전주의의 명료성과 합리성에의 복귀를 위해서 신고전과 L'école Romane를 창시한다.²²⁾ 이 이론을 전개한 시집인 《시들 Poésies, 1898》에 나타난 고어취미 Archaisme와 주제의 고루함 때문에, 모레아스는 독자들로부터 멀어지게 되고, 상징주의 시대에 얻었던 명성도 잃게 된다.

그 후 인생의 무상함을 느낀 모레아스는 시에만 관심을 쏟고, 모국에 대한 향수에 빠지면서, 고대 그리스 문화를 중심으로 발전한 헬레니즘 Hellenism을 사모하는 고전주의 세계에 몰입하게 된다. 이 시기의 걸작이 《희곡 Iphigenie》과 《스탕스 Les Stances, 1899》이다.

그리스인이었지만 프랑스 시인으로서 상징주의의 대표적 인물로 고전주의를 부활시키는 문학적 업적을 이루었으며, 미혼으로 시만을 위한 삶을 살다가 1910년 죽음을 맞이했다.

3. 작품 분석

1) 제1곡 Air romantique 낭만적인 노래

<Airs Chantés>의 첫 번째 곡인 이 노래는 빨랑이 ‘바람이 얼굴에 스치듯 매우 빠르게 불러야 한다.’라고 해설을 붙였다.²³⁾ 그는 이 곡의 빠르기를 정확히 지키도록 지시하고 있으며(♩=152 respecter strictement le Mouvement métronomique), 매우 생기있고 animé 발랄하게 부르도록 요구한다.

22) René Lalou 원저, 임채문 역, [프랑스 시 개론] (탐구당, 1982) p.130

23) Pierre Bernac, [Francis Poulenc, The Man and His Songs], p.203.

곡의 성악선율은 단순하고, 5음 음계중심으로 민요적이며, 반주성부는 반복음형, 분산화음형, 아르페지오 등 다양한 음형과 dynamic으로 시의 내용과 분위기를 나타내고 있다.

시는 3연의 12행으로 이루어져 있으며 가을 들판의 모습을 그리고 있다. 1연의 비바람 몰아치는 들판을 방황하는 나의 모습, 2연에선 천둥보다 더 커다란 영혼의 박동소리를 가졌지만, 3연의 고요하고 평화로운 가을 속을 가고 있는 내용을 담고 있다.

가사의 내용은 다음과 같다.

<p>J'allais dans la campagne avec le vent d'orage, Sous le pâle matin, Sous les nuage bas ; Un corbeau ténébreux escortait mon voyage, Et dans les flaques d'eau retentissaient mes pas</p>	<p>비바람 몰아치는 들판에 갔었네. 희미한 아침, 낮게 드리우는 구름아래 영큼한 까마귀가 나의 여행에 동행했고 나의 발걸음은 물웅덩이에 울려 퍼지네.</p>
<p>La foudre à l'horizon faisait courir sa flamme Et l'Aquilon doublait ses longs gémissements; Mais la tempête était trop faible pour mon âme, Qui couvrait le tonnerre avec ses battements.</p>	<p>지평선의 벼락은 불꽃을 퍼뜨리고 북풍은 긴 탄식을 토해낸다네 그러나 폭풍우는 내 영혼에겐 너무 약하여 박동소리로 천둥을 덮어버렸네</p>
<p>De la dépouille d'or du frêne et de l'érable L'Automne composait son éclatant butin, Et le corbeau toujours, d'un vol inexorable, M'accompagnait sans rien changer à mon destin.</p>	<p>물푸레나무와 단풍나무의 금빛 낙엽들, 가을은 그의 빛나는 수확물을 만들었네 여전히 냉혹하게 비행하는 까마귀는 내 운명에 변함 없이 나를 뒤따르네.</p>

이 곡은 A, B, C, A'의 네 부분으로 구성된 곡으로서 각 부분은 곡의 분위기, 조성의 변화, 반주성부의 움직임, 선율의 변화 등으로 구분 지을 수 있다.

각 부분 별로 조성, 박자, 빠르기, 종지 등을 알아보면 다음과 같다.<표 1>

<표 1> 형식 분석

형식	A	B	C	A'
마디	1 - 26	26 - 53	54 - 61	62 - 83
종지	정종지	반종지	정종지	정종지
조성	e-G(4)-e(10)-CM(27)-a(39)-A(46)-e(61)			
박자	2/4 - 2/2 - 2/4			
빠르기	Extrêmement animé (조금 생기있게) \downarrow = 152 (매우 빠르고 생기있게) anime un peu (조금 생기있게) \downarrow = 152 (매우 빠르고 생기있게) cédez à peine (거의 느려지지 않게) -sans trainer (처음 템포로) (J의 움직임이 느려지지 않게)			
음역	d' - e''			

전체적으로는 e minor의 조성을 갖지만 빈번히 <표 1>의 조성 과 같이 전조되어 시대적 특징인 다조성을 보여준다.

בל랑 곡의 특징중의 하나로 전주 없이 시작하며, 전체적인 음역은 넓진 않지만 e minor의 5음으로 시작하고 완전 4도 도약하여 이 곡의 최고음인 e''을 연주하게 된다. 그리고 마디4의 마지막 박에서 성악성부의 최저음인 d'가 나타난다.

반주성부는 가사의 '비바람 le vent d'orage'을 표현하듯, 반주 상성 부는 16분음표로 빠르게 진행하며, 반주 하성부의 리듬은 단순하나

도약음정을 사용하여 비바람의 느낌을 나타내고 있다. 성악성부의 시작음과 도약은 있으나 마디4까지는 e"에서 e'로 하행하는 구조만 보이고 있다. (악보 1)

(악보 1) 1-4마디

Extremement animé ♩=152 (*respecter strictement le mouvement metronomique*)

J'al - lais dans la cam - pagne a - vec le - vent d'o - ra ge, Sous

가사의 '희미한 아침 Sous le pale matin'과 '낮게 드리우는 구름아래 Sous les nuage bas'를 표현하기 위해 마디5와 마디7에 계속 저음이 나타나고, 리듬과 선율의 단조로움을 피하기 위해 반주 상성부에서는 당김음을 사용하여 긴장을 늦추지 않고 있다. (악보 2)

(악보 2) 마디5-8

le pâ - le ma - tin, sous les nu - a - ges bas; Un

못갓춘마디와 마디4, 그리고 마디8의 성악성부 마지막 박자를 살펴보면 하나의 특징을 발견할 수 있다. 즉 e minor, G Major, e minor의 5음들이 먼저 등장하여 조성을 예비한다는 것이다. 특징적으로 이 부분들은 조성이 변화하거나 시작하는 부분에서 나타났다. 후에 마디26에서도 C Major의 5음인 G음이 등장하여 그 통일성을 유지하고 있다.

마디8 후반부부터는 성악성부와 반주 상성부가 unison으로 마디16까지 진행한다. 앞의 마디들처럼 당김음을 사용하지 않고, 이 부분에서는 꾸밈음과 accent를 사용하여 진행을 돕고 있고, 반주성부는 마디9에서 진행하는 패턴이 점차 순차 하행하여 마디12까지 진행한 뒤 다시 상행 도약하여 하행하며 종지로 치닫는다.

마디13 반주 하성부 부터는 3도씩 도약하여 하행한 뒤, 마디14까지 unison의 구조를 보였던 반주 상성부와 성악성부는 마디15에서 반주 하성부로 그 음을 변화시켜서 역할의 변화를 피하며, 하행하여 낮은 음으로 종지를 지은 것이 종지의 역할을 더욱 극대화한 것이다. 또한 마디13-14에서 조성은 변화하지 않고 원조 안에서 다른 조성의 느낌이 잠깐 보이는 변화화음을 사용하여 화성의 화려함을 더하고 있다. (악보 3)

(악보 3) 마디9-16

cor - beau té - né - breux - es - cor - tait mon voy - a - ge, Et
 dans les fla - ques d'eau re - ten - tis - saient mes pas.

가사의 느낌처럼 ‘울려 퍼지네 retentissaient’를 표현하듯 마디 15-16의 반주성부의 저음역에서 아르페지오형으로 점차 상행하여 고음으로 까지 진행하게 된다. 앞의 형식적 구분에서는 마디26 전 반부까지 A형식으로 구분하였으나, 종지의 형성에서는 성악성부의 종지를 따르고 있다. 즉 마디15-16의 종지형식을 보여준다.

마디17-26 전반부의 간주에서 반주성부는 화성이 계속 변화하지만, 반주 하성부에서 e음을 계속 pedal tone으로 사용하여 e minor를 강하게 형성하며 진행하고 있다. 지속하는 반주 하성부에서 e음을 제외하고 화성을 나열한 나머지 음들에서는 f[#]-fⁿ-e -d[#]의 반음 진행이 발견된다. 이를 마디21에서 다시 fⁿ-e -d[#]-e로 반음 진행한 뒤 e 음으로 다시 이끌고 있다.

다시 반주 하성부에서 e 지속음을 제외한 나머지 세 개의 음들은 마디17을 제외하고 4도 또는 5도 진행을 하고 있다. 즉 마디18은 감 5도를, 마디19는 증4도, 마디20은 완전4도로 반음진행의 한 phrase를 구분지으며, 다시 마디21에 증4도, 마디22에도 증4도, 마디23에 완전4도 진행하여 통일성을 유지한다.

마디24 후반부에서 마디26 반주 상성부는 e minor의 i의 화성을 펼쳐서 나타냈으며, 반주하성부는 반음진행 (e -f[♯]-e)을 두 번 반복하고 단 2도 진행을 사용하여 화성색채의 단조로움을 없애고 있다. 하지만 e minor의 i가 세 마디 연속 사용되어 조성감은 확실히 나타난다. (악보 4)

(악보 4) 마디17-26

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Measure 17 starts with a treble staff rest and a bass staff chord of F# (labeled 'F#'). Measure 18 has a treble staff chord of F (labeled 'F') and a bass staff chord of F (labeled 'F 감5도'). Measure 19 has a treble staff chord of E (labeled 'E 증4도') and a bass staff chord of E (labeled 'E 증4도'). Measure 20 has a treble staff chord of D# (labeled 'D# 완전4도') and a bass staff chord of D# (labeled 'D# 완전4도'). Measure 21 has a treble staff chord of F# (labeled 'F# 증4도') and a bass staff chord of F# (labeled 'F# 증4도'). Measure 22 has a treble staff chord of E (labeled 'E 증4도') and a bass staff chord of E (labeled 'E 증4도'). Measure 23 has a treble staff chord of D# (labeled 'D# 완전4도') and a bass staff chord of D# (labeled 'D# 완전4도'). Measure 24 has a treble staff rest and a bass staff chord of E (labeled 'E'). Measure 25 has a treble staff rest and a bass staff chord of E (labeled 'E'). Measure 26 has a treble staff note La (labeled 'La') and a bass staff chord of E (labeled 'E'). Dynamics include *f*, *mf*, and *ff*.

B부분은 CMajor의 I로 시작한다. A부분에서 반주 상성부는 성악 성부와 함께 선율적 역할을, 반주 하성부는 화성적 역할을 한 것에 비교할 때, 마디24 간주 후반부부터 B부분의 시작부분이 서로 역할을 교차하여 반주 하성부가 선율적 역할을, 반주 상성부가 화성적 역할을 하는 것을 볼 수 있다. (악보 5)

(악보 5) 27-30마디

27 animez un peu
foudre à l'ho - ri - zon fai - sait cou - rir sa flam - me

27 animez un peu

C Major I II V I

마디31부터는 성악성부의 리듬을 강조하듯 선율선은 다르지만 리듬을 반주 상성부에서 accent처리하여 ♩의 리듬을 두드러지게 나타내고 있다. 반주 하성부는 마디31-33까지 C음을 pedal tone처리하고 있다. 그리고 약박의 accent가 있는 부분에는 감화음이 쓰여 그 '북풍의 긴 탄식 ses longs gémissements'을 표현하고 있다. 또한 이 리듬적 반복을 마디34에서는 반주 하성부가 역할을 대신하고 있고, 성악성부가 순차 상행함에 반대로 반주 하성부는 순차 하행해서 같은 구조 안에서 다른 부분들을 찾아낼 수 있다.(악보 6)

(악보 6) 마디31-35

cédez à peine

Et l'A - qui - lon dou - blait ses longs gé - mis - se - ments;

C 음의 pedal tone 처리 감화음의 사용

마디36부터는 '격정적으로 emporté'라는 표현대로 *ff*로 진행하고, 반주 하성부의 음역이 앞의 마디들보다 더욱 확대된다. 이 부분이 이 곡에서 가장 강하게 표현해야 할 곳이다. 그런데 성악성부는 중저음의 단순한 멜로디로 이루어지고 있으므로, 충분한 호흡과 정확한 가사전달로 소리와 격정적인 분위기를 살려야 한다.

마디41-46에서는 '박동소리로 천둥을 덮어버렸네 Qui couvrait le tonnerre avec ses battements'를 표현하듯 반주성부가 이전부터 도약하여 진행하던 것이 점차 더 넓은 음역으로 상행하고, 이것을 성악성부가 단순하게 $g^{\#}-e$ 의 음을 반복하여 표현하였다. 또한 '박동소리'가 단2도의 마디41-42의 반주상성부인 것 같이 마디42-43에서 accent가 사라지고 한 octave아래에서 반복하는 것을 보인다.

(악보 7) 마디36-46

36 *empoté*
ff Mais la tem - Pête - - - é - tait trop fai - - - ble pour mon

36 *ff empoté*
 하성부 음역 확대

41 *mf* *mf*
 g#과 e 음의 반복 사용
 â - me, - Qui cou-vrait le ton - nerre a - vec ses bat - te - ments.
 accent는 사라지고 octave 아래에서 반복

마디46의 성악성부의 끝을 B부분의 종지라 구분지었다. 즉, V7으로 반종지 지으며 이것은 간주로 연결되는데 점점 느려져 C부분으로 이어진다.

마디46-47와 마디50-51에 두 개의 패턴으로 이루어진 간주로, 마디46-47은 장2도 하행하여 마디48-49에 반복하고, 마디50-51은 화성만 변화하여 반복의 구조를 보인다. 반주 하성부는 장, 단 7도와 단6도의 구성으로 되어있다.

이 부분은 C부분과 연결되는데, 2/2박자로 변화되어 약간 느린 템포로 C부분이 움직인다. (악보 8)

(악보 8) 마디46-53

C부분은 금빛 낙엽과 수확물이 있는 들판의 풍경을 나타낸 것으로 느리고 평화롭게 시작한다. 즉 반주 하성부의 외성과 반주 상성부의 외성이 A음으로 중심을 잡고 있으며, 그 안에서 화성이 장3화음-감3화음-단3화음 되어 V7 가 되고, 성악성부의 선율조차도 큰 도약이 없다. 이 단조로움을 피하기 위해 반주 하성부의 내성은 끊임없이 움직이고 있다.

여기서 성악성부는 대체로 J 또는 J 중심의 단순한 리듬으로 이루어져 평화로운 분위기를 표현하며, 화성도 단조롭게 진행하고 있다.

마디59부터 점차 하행하여 마디61에 e minor의 조성감을 확실히 보여준다. (악보 9)

(악보 9) 마디54-61

54 au mouvement *sans trainer*
doux
 De la dé - pouil - le d'or du frein et de l'é - ra - ble

54 au mouvement *sans trainer*
p doux
 장3화음-감3화음-단3화음 V7

58 L'Au - tom - ne com - po - sait son é - cla - tant bu - tin,
 e minor i

A'부분인 마디62부터는 A부분과 분위기가 비슷하며, 마디62에서 e minor의 II^b인 N6을 사용하여 화성을 화려하게 장식하였고, 성악 성부는 f[#]- c'를 반복하다가 f[#]- c"로 변화한다. 반주 하성부에서도 G'-A' 음이 계속 반복하여 accent처리되며, 반주 상성부의 지속음은 f이며 c'- F'로 화성과 리듬의 진행을 돕고 있다. (악보 10)

(악보 10) 마디62-66

Mouv't du debut

Et le cor - beau tou - jours, d'un vol i - ne - xo - ra -

Mouv't du debut

N6

마디67부터 $N6-i_4^6-N6-i$...로 쓰여 화성적으로는 반복이 보인다. 이를 도와 반주 상성부에서 화성을 ♩ 을 사용하여 펼친화음을 보여준다. 성악성부는 A부분에서 8분음표 처리된 것을 A'부분에서는 4분음표를 사용해 종지로 치닫고 있다. 점차 하행하여 마디72에서 성악성부가 종지로 이끌어 정종지를 맺으며, 후주로 연결된다. (악보 11)

(악보 11) 마디 67-73

67 ble, M'ac - com - pa - gnait sans rien chan - ger a

67 mf

mf

N6 i N6 i N6

71 mon des - tin.

71 p mf f

여기서 후주는 A부분의 간주와 거의 비슷하며 반주 상성부의 선율만 약간 변화한다.

특징적으로 마디79-80의 반주 하성부는 단2도 진행을 자리바꿈 하여 단 9도로 확대해서 도약한다. 이것을 표로 나타내면 다음과 같다. <표2>

<표2> 23-26, 79-83마디의 비교

형식	마디	반주 상성부	반주 하성부	악상
A	23-26	i의 펼친화음	단2도 관계리듬	<i>mf</i> <i>f</i>
A'	79-83	A상성부의 octave 상행진행	단2도+전위리듬 (단9도)	<i>f</i> - <i>ff</i>

이 부분은 특히 ‘매우 뚜렷하게 *très marqué*’라고 지시되어 있으므로 강조되게 표현해야 하며, 페달사용(왼발은 약음 페달 *Pédales sourdine*, 오른발은 강음페달 *forte*)을 정확하게 알려준다. 여기서 반주 하성부의 도약으로 점차 *crescendo* 되지만 이내 마디83에 i의 화성감을 남기며 곡을 마친다. (악보 12)

(악보 12) 마디 74-83

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 74-78, and the second system covers measures 79-83. The key signature is one sharp (F#). The first system features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *f*. The second system shows a more complex texture with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *mf*. Pedal instructions are provided at the bottom: *très marqué*, *forte*, and *Pédales* with sub-labels *sourdine* and *for*. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

2) 제2곡 전원의 노래 Air champêtre

이 곡은 빠르고 Vite (♩ = 144), dynamic의 커다란 변화 없이 *mf*로 유지되는 곡이다.

아름다운 샘을 예찬하고 있는 시의 내용을 스타카토, 당김음, 잦은 박자의 변화 등을 사용하여 밝고 경쾌한 분위기로 표현하고 있다. 시는 2연 8행으로 구성되어 있으며, 아름다운 샘을 여신으로 비유하여 찬양하고 있다.

가사의 내용은 다음과 같다.

Belle source, je veux me rappeler sans cesse	아름다운 샘이여,
Qu'un jour, guidé par l'amitié	나는 끊임없이 회상하고 싶네.
Ravi, j'ai contemplé ton visage, ô déesse,	우정에 이끌린 그 날을
Perdu sous la mousse à moitié.	아, 그대의 얼굴을 응시했었지. 오 여신이여 이끼와 풀에 반쯤 가려진 그대를
Que n'est-il demeuré, cet ami que je pleure	오래 머물지 않는 우정은 나를 슬프게 하네
O nymphe, à ton culte attaché,	오, 님프여, 그대를 향한 예찬
Pour se mêler encore au souffl qui t'effleure	그대를 스치는 숨결에 함께 하고자
Et répondre à ton flot caché.	감춰진 당신의 흐름에 응답하리라



이 곡은 A, B, A'의 세 부분으로 이루어져 있으며, 각 부분은 시의 연, 조성의 변화, 반주형태의 변화 등으로 구분 지을 수 있다.

특히 이 시는 1, 2연으로 구성되었는데, 거기에 1연의 1-3행을 반복하여 ABA'의 구분을 명확히 한다.

그 형식과 조성, 박자 등을 표로 나타내면 다음과 같다. <표 3>

<표 3> 형식 분석

형식	A	B	A'
마디	1 - 18	19 - 32	33 - 46
종지	정종지	반종지	정종지
조성	G Major		
박자	4/4 - 2/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4		
빠르기	Vite (빠르게, ♩ = 144)		
음역	d' - b''		

전주는 G Major의 I로 시작한다. 반주의 상성부는 성악성부에서 나올 선율을 암시하며, 내성은 를 사용하여 약박에 강한 느낌을 싣고, 반주 하성부에서는 반대로 를 사용하여 성부간의 대비를 나타내고 있다. 특히 하성부는 음역의 차이가 10도로 크게 나며, 이를 마디4에서는 화음으로 동시에 연주하여 통일성과 함께 변화를 주고 있다.

곡 전체에 부분적으로 나타나는 하나의 음표에 붙은 이음줄 (♪)은 빨랑이 특별히 의도적으로 지시한 표시로서, 그 음표의 길이를 충분히 표현함과 동시에 그 다음 선율의 흐름은 손상되지 않도록 하는 것이다. 또한 마디4-5 반주 상성부의 외성과 내성은 서로 주고받듯이 연주된다.

박자는 마디6만 2/4로 변형되며 마디7에서는 4/4로서 성악부분이 등장한다. (악보 13)

(악보 13) 마디1-6

Vite ♩ 144

mf

성악성부에서 '아름다운 샘 Belle source'이 시와는 달리 두 번 반복되어, 전주 마디1과 같이 g음으로 시작한 뒤 완전 4도 하행하여 동형진행한다. 이 두 번의 반복과 하행은 아름다운 샘을 강조하게 된다. 또한 반주 상성부는 성악성부보다 octave 하행하여 unison으로 진행한다. 하지만 선율이 동일하게 진행되지는 않고 약간 변형된다.

1곡과 마찬가지로 성악성부가 쉬는 중에도 반주상성부의 선율은 계속 진행하여 다음에 오는 성악성부를 돕고 있다. 즉 마디12에 성악성부는 d음으로 머무는데, 반주상성부는 d - e - f[#]으로 진행하여 같은 마디 후반부에서 성악성부의 g"음으로 이끌고 있다. (악보 14)

(악보 14) 마디7-12

마디13부터는 반주 상성부의 내성에서 리듬이 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 로 변화하고, 이것은 후에 B부분의 마디의 리듬진행을 돕는다. 그리고 마디13부터는 반주 상성부의 내성보다 외성의 선율이 더 낮은 음들로 연주되어 더 강하게 들리고 accent도 나타나 선율이 더욱 강조되고 있다. 그리고 마디16-18에서 성악성부의 g- b- b의 음가가 세 번 반복된다. 가사의 ‘이끼에 반쯤 가려진 Perdu sous la mousse’에서 단어 mousse를 반으로 나누어 표현하고자 하는 선율에 충실하고 있다.

마디16-17이 반복됨으로 반주성부는 성악성부의 선율을 unison 하지 않고 마디17 후반부의 종지를 형성하는 것만 동일음으로 unison된다. (악보 15)

(악보 15) 마디13-18


13
vi, j'ai con-tem-plé ton vi-sage, ô dé-es-se,

16
Per-du sous la mou, sous la mousse à moi-tié.

B부분의 시작인 마디19에서는 b minor로 전조되고 마디22- 24는 D Major 중심으로 전조되는 듯하나, 변화화음 형태로 짧게 나타난 것으로 전체적으로는 G Major의 조성안에 있다고 할 수 있다. 이처럼 B부분은 조성적으로도 변화하고 반주성부에서도 변화를 갖고 있다. 즉 성악성부의 대부분의 음을 반주성부가 반복하지 않고, 부분적으로 도약하는 선율에서만 반복한다. 마디22의 반주 하성부가 octave 도약한 후 반음으로 움직이는 것과 마디28 간주부분에서 반주 상성부의 내성이 octave 도약하는 것은 동음반복으로 B부분의 분위기를 한층 돕고 있다. (악보 16)

(악보 16) 마디19-25

19 Que n'est-il de-meu-ré, cet a-mi que je plue-re, O nymphe, à
 19 ton culte at-ta-ché, Pour se mê-ler en-cere - au souf-fle qui t'ef-fleure,
 23
 23 옥타브 도약

마디29에서는 한 마디만 5/4박자로 변화되어 연결구bridge 같은 반주성부의 역할이 나타남을 알 수 있다. 그리고 꾸밈음 이 갑자기 등장하여 분위기의 반전을 예상할 수 있고 C- B- A- G음으로 순차하행하여 마디32에서 반중지를 지은 뒤 A'부분으로 이끌고 있다.

(악보 17)

(악보 17) 마디 26-32

26 Et ré - pondre à ton flot ca - ché - - -

28

30

A'부분은 시에 있어 1연의 3행까지가 반복된 것으로, 마디33부터 A부분과 가사, 선율, 반주성부가 동일하며 마디37-38에서 반주성부가 점차 상행하여 성악성부의 절정을 예비한다. 마디39에서 최고음 high B[♯]이 등장하지만 *p*로 표현해야 함으로써 절제된 연주를 요한다. 이 최고음은 경우에 따라 스타카토로 부를 수 있다. 여기서 '응시 했었지 J'ai contempler'와 '그대의 얼굴 ton visage'사이의 8분 쉼표

는 무시하고, ‘오 여신이여 O déesse’ 전에는 호흡을 하거나 쉬는 것이 더 바람직하다.²⁴⁾ (악보 18)

(악보 18) 마디 33-39

마디41에서는 N6화성을 사용하여 화성의 색채를 더욱 화려하게 하지만, 마디41 반주하성부에서 d음이, 42-44마디에서는 g음이 pedal point형태로 사용되고 있다.

성악성부는 마디41-42에서 E^b-A^b, D-G로 완전 5도 하행하여 반음구조를 보이며, 성악성부의 종결과 동시에 반주부는 마디42 후반부에서 마디43 초반부의 리듬과 화성이 두 번 반복되고, 응시하는 여신의 얼굴을 표현하듯 pp되며 후주의 패턴이 반복되면서 정중지

24) 앞의 책, p.205.

를 맺고 있다. (악보 19)

(악보 19) 마디 40-46

40 완전5도 하행
plé ton vi - sage, ô de se - se.

43 *pp* très clair sans ralentir

리듬의 반복

* (marking a specific note in the piano part)

Detailed description: The score consists of two systems. The first system (measures 40-42) shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. A circled annotation '완전5도 하행' (perfect fifth descent) is placed above the vocal line in measures 41 and 42. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 43-46) continues the piano accompaniment. It includes dynamic markings '*pp* très clair' and the instruction 'sans ralentir'. A circled annotation '리듬의 반복' (rhythm repetition) is placed above the piano part in measure 44. A '*' symbol is placed below a note in the piano part in measure 45.

3) 제 3곡 엄숙한 노래 Air grave

이 곡은 제 1곡과 마찬가지로 전주없이 시작하고, 분위기는 앞의 두 곡과 달리 어둡다. 전주가 없이 시작되므로 반주자와의 호흡이 매우 중요하고, 첫 음 f" 역시 가사의 감탄사 Ah!와 함께 시의 내용을 생각하며 소리를 내도록 한다.

시의 형태는 자유시로서 1연에서만 각운이 형성되고, 2연은 3행으로 4연은 단지 2행으로 이루어져 행과 운의 일정한 규칙을 따르지 않고 있다.

시의 내용은 다음과 같다.

Ah! fuyez à présent, malheureuses pensées!
O! colère, O! remords!
Souvenirs qui m'avez les deux tempes pressées,
de l'étreinte des morts.

아! 이제 불행한 생각에서 벗어나라!
오! 분노, 오! 회한!
두 관자놀이를 짓누르는 기억들
죽음의 포옹처럼.

Sentiers de mousse pleins, vaporeuses fontaines,
grottes profondes, voix des oiseaux et du vent
lumières incertaines des sauvages sous bois

이끼 가득찬 오솔길, 안개 낀 샘
깊은 동굴, 새와 바람의 소리
숲속 들짐승의 희미한 불빛

Insectes, animaux, Beauté future,
Ne me repousse pas
Oh divine nature
Je suis ton suppliant

벌레들, 동물들, 미래의 아름다움
나를 거절하지 마오
오 숭고한 자연이여
당신의 애원자라오

Ah! fuyez à présent,
colère, remords!

아! 이제 벗어나라!
분노, 회한!

이 곡은 A, B과 coda의 세 부분으로 나뉘는 곡으로서 각 부분은 시의 진행, 조성의 변화등으로 구분된다. <표 4>

< 표 4 > 형식 분석

형식	A	B	coda
마디	1 - 10	11 - 25	26 - 34
종지	반종지	반종지	정종지
조성	$f - A^b(11) - f^\#(16) - e(17) - d(18) - e^b(19) - f(21) - ?$		
박자	4/4 -3/4 -4/4 -3/4 -4/4 -3/4 -4/4		
빠르기	느리지만 생생하게 Andante con moto (♩=66)		
음역	$e' - a^b''$		

전주없이 f minor의 i로 시작하며, 처음부터 'Ah!'라는 감탄사가 높은 음으로 연주되어 표현이 더 강조된다. 성악성부와 반주상성부는 대체적으로 반진행한다. 더욱 특징적인 것은 반주하성부가 pedal point역할을 하듯 f음이 마디1-3까지 계속하여 나타난다.

또한 마디3-4에서는 '오! 분노, 오! 회한! O! colère, O! remords!' 을 대조적으로 나타내고 있는데, '분노'는 완전 5도 상행으로 '회한'은 완전 5도 하행하고 있다. (악보 20)

(악보 20) 마디1-4

마디6-7에서는 성악성부의 최저음 e'가 나온다. 이 최저음은 f minor의 이끈음으로, 이를 강조하듯 마디7 반주상성부의 외성과 반주하성부의 내성에서 unison되어 순차상행하는 구조를 띤다.

또한 '죽음의 포옹처럼 두 관자놀이를 짓누르는 기억들 Souvenirs qui m'avez le deux tempes pressées de l'étrainte des morts'의 불안한 심경을 표현하듯 박자가 빈번하게 변화하고 있다.

그리고 첫 마디의 성악성부에서 고음이 등장한 것처럼 마디8, 9에도 같은 f음이 등장한다. 여기서는 '죽음의 포옹 l'étrainte des morts'이라는 격렬한 표현을 나타내듯 octave 도약이 f"-f', e"⁴-e"⁴ 두 번 나온다. 따라서 가사내용을 음미하며 노래를 불러야 한다.

가사 '죽음 morts'을 표현하며 마디1-2와 같이 마디9-10 반주하성부의 f음은 외성도 pedal point를 사용하여 B부분으로 연결한다. 마디10에는 반음계적 전조를 사용하여 다음 마디의 A^bMajor를 예비한다. 마디9-10의 반주상성부의 선율도 점차 변화한다. (악보 21)

(악보 21) 마디5-10

5 최저음-f minor의 이끈음

Sou-ve-nirs qui m'a-vez les deux tempes pres-sé-es,

8 de l'é-trein te des morts.

8 *mf*

B부분은 조성의 변화가 빈번하게 나타난다. 이명동음 전조, 감 7과 화음 전조등 다양한 방법으로 전조가 되며 조성도 $f^\#-e-d-e^b-f$ minor로 한 마디 간격으로 반음 또는 온음 조성으로 전조가 진행된다. 마디14에서 A^b 과 $G^\#$ 이 이명동음 되어 조성이 변화하고 성악성부는 순차진행과 6도 도약중심으로 진행한다.

마디17까지 반주상성부는 아르페지오형 펼친화음으로 하성부는 화음이 동시에 연주되며, 특히 상성부에서 선율은 하나로 움직이지만 articulation상으로는 외성과 내성을 구분지어 점차 하행한다.

(악보 22)

(악보 22) 마디11-17

Ab과 G#이 이명동음

Sentiers de mousse pleins, - va-pe-reu-ses fon - tai-nes, grot-tes pro - fon - des, voix -

des oi-seaux et du vent lu - miè-res in - cer - tai - nes des sau - va - ges sous

V7/VI VI

V7/# i V7/e i

마디18-22까지의 반주하성부는 d- e^b- e[♯]- f- e로 반음계적 진행을 하고, 이는 마디22에서 octave unison시켜 e[♯]음을 도약하고 저음으로 pedal point 시켜 마디24까지 치달으며, 이 곡의 최고음이 등장하는 마디25에서는 e[♯]음이 octave 상행한다.

반주하성부의 내성에서도 반음계적 움직임이 나타나며 마디19에서는 성악성부에서 B^b, C^b의 진행이 다시 이명동음인 A[♯], B[♯]음으로 변화하여 진행하며 전조를 일으키고 있다.

마디18부터 *crecendo* 된 것은 마디22에 *ff*되어 *climax*로 치달는다.

마디25의 성악성부에서 최고음 a^b이 등장하기 전까지 마디22의 반주성부의 형태는 세 번 반복하여 더욱 강조시키고 있다.

또한 마디24에서의 마지막음은 d음으로 다음 마디의 최고음 a^b으로 진행하기에 감 5도의 도약을 보인다. 점차 cresc.되고 감 5도 도약의 최고음과 반주성부의 반복으로 보아, 가사의 '나를 거절하지 마오, 숭고한 자연이여, 당신의 애원자라오 Ne me repousse pas, oh divine nature, je suis ton suppliant'를 강하게 표현하였다.(악보 23)

(악보 23) 마디18-25

18 Bb=A#, Cb=B와 이명동음 되어 전조.

bois, - - - in - sec - tes a - ni - maux, beau - té fu -

mf *crescendo poco a poco*

반음계적 진행

21 *f*

tu - re, ne me re-pous-se pas - - - oh di - vi - ne na -

ff

---pedal point

24 최고음 *mf*

감5도도약

옥타브 상행

마디26부터는 coda로 간주된다. 이는 성악성부의 음형적 반복이 이루어지며 시의 1연에서 1, 2행과 같은 내용이 반복되므로 코다 형식을 발견할 수 있으며, 제 2곡의 A'의 반복과는 달리 종지형성이 바로 일어나기 때문에 코다로 보는 것이 더 타당하다. 앞의 마디25에서 decrescendo되어 마디26부터의 coda는 *mf*로 연주된다. 곡의 첫 마디 감탄사가 f'의 고음으로 연주된 것처럼 마디26에서도 같은 음으로 진행한다.

그리고 마디26-27에서 성악성부와 반주성부 모두 부분적으로 반음계적인 진행을 하며 종지로 치닫는다. 성악성부의 음정진행을 살펴보면 f- a^b- e[♯]- e^b- c- c^b-a^b- d^b- c[♯]로 장6 -증5 -단 2 - 단3 -단2 -단3 -완4 -단2도로 진행한다. 앞에서 분노와 회한이 완전 5도 상행, 완전 5도 하행으로 진행하던 것이 종지에 와서 완전 4도 상행과 단 2도 하행으로 변화하고 있다.

성악성부의 끝과 동시에 마디28 반주성부의 내성에서도 1마디 성악성부의 선율이 여운을 남기는 저음에서 연주된다.

또한 마디29-33의 후주는 a-c의 단 3도 음정이 집중적으로 나타나 F Major로 끝날 듯이 진행하지만, *pp*되어 전혀 예상치 못하게 a minor의 i로 곡을 끝맺는다. 끝마디에 어떠한 조성확립도 하지 않은 것이 시대의 특징인 조성의 모호함을 연출하는 듯 하다.(악보 24)

(악보 24) 마디26-34

26 *mf* 장6 중5 단2 단3 단2 단3 완4 단2

Ah! fuy-ez a pré-sent, co-lè-re, re-mords!

26

30

p *pp*

* *sc* * a minor²⁾ i *sc* *

4) 제 4곡 경쾌한 노래 Air vif

이 곡은 제목과 악보에 쓰여져 있듯이 매우 빠르고 즐거운 분위기의 곡이다. 앞의 세 곡과 달리 박자의 변화가 없으며, 마지막 부분까지 느려짐 없이 *san ralentir* 연주한다.

시는 2연으로 이루어져 있으며 과수원과 정원, 대양 등 자연을 노래하고 있다.

가사의 내용은 다음과 같다.

Le trésor du verger et le jardin en fête,
Les fleurs des champs, des bois,
éclatent de plaisir
Hélas! et sur leur tête le vent enfle sa voix

과수원의 보물과 축제의 정원,
들과 숲의 꽃들이 기쁨으로 피어나네.
아! 그들의 머리위로 바람소리 드높네

Mais toi, noble océan que l'assaut
des tourmentes
Ne saurait ravager,
Certes plus dignement, lorsque tu te lamentes,
Tu te prends à songer.

그러나 그대, 고귀한 대양은
어떠한 고통이 엄습해 와도
휩쓸리지 않을 것을
슬플 때라도 더욱 당당히
그대는 생각하리라.

이 곡은 A, B, A'의 세 부분으로 나뉘는 곡으로서 각 부분은 반주의 형태, 곡의 빠르기, 시의 연을 가지고 구분 짓는다. 특히 시는 2연으로 이루어져 있는데 곡은 시의 1연을 반복함으로써 A-B-A'의 형식으로 작곡하였다.

곡의 형식을 표로 나타내면 다음과 같다. <표 5>

형식	A	B	A'
마디	1 - 26	27 - 54	55 - 81
종지	정종지	반종지	정종지
조성	cm-E ^b (10)-cm(15)-e ^b (27)-em(39)-cm(43)-f(55)-E ^b (60)-cm(65)		
박자	2/4		
빠르기	매우 빠르고 즐겁게 Presto-tres gai (♩=192)		
음역	d' - a ^b ''		

곡은 전체적으로 빠르게 presto로 진행하며, 전주가 스타카토와 accent, 그리고 빠른 16분음표로 구성되어 있다. 이 전주를 베르낙은 그의 책에서 ‘바람소리 드높네 Hélas, le vent enfle sa voix’의 구슬프고 포효하는 바람소리를 표현하는 것이라고 해석하고 있다.²⁵⁾(악보 25)

(악보 25) 마디1-4

25) 앞의 책, p.206.

마디5부터 시작되는 성악성부는 c minor의 5음으로 시작하며, 부분적으로 반주상성부와 unison 되는데, 특히 마디7-9에서 반주부는 스타카토 처리되어 선율이 더욱 강조된다. (악보 26)

(악보 26) 마디5-9

마디9 후반부의 반주상성부 셋잇단음표는 마디10의 조성을 E^b Major로 이끈다. 또한 앞의 마디처럼 성악성부가 반주성부와 unison 되며, 또 accent로 처리되어 선율을 강조하고, 성악성부의 b^b-e^b의 상행이 두 번 반복되어 가사의 '꽃들이 기쁨으로 피어나네 Les fleurs des champs, des bois, éclatent de plaisir'를 표현하듯 도약진행하고 있다.

그리고 'Helas!'가 시에서는 한 번만 등장하나, 곡에서는 마디 14-18까지 네 번 반복되며, 세 번은 2도 간격으로 진행하고 마디18에서는 octave 상행하여, 감탄의 효과를 더욱 극대화 한다.

이를 반주상성부와 하성부에서 f- g - a^b의 음정을 넘나들며 2도 간격을 뚫고, 반주상성부의 외성과 중간음들은 동일한 음을 연주하여 안정감을 유지하고 있다. (악보 27)

(악보 27) 마디10-18

ête, - - Les fleurs des champs, des bois, é - cla - lent de plai -

Eb의 조성으로 이끔 반복

2도 간격 옥타브 상행

mf

F- G- Ab

마디19부터의 성악성부는 점차 하행하여 A부분의 종지로 향한다. '그들의 머리위로 바람소리 드높네 sur leur tête le vent enfle sa voix'를 표현하듯 하행하는 선율이 마디22에서 7도 도약 상승하며 그 효과를 더한다. 또한 마디22의 c"음정은 두 마디 이상 길게 끌며 간주가 진행되는데, *ff*로 분위기가 극대화되고 반주상성부에서 한 마디 패턴이 순차하행하여 A'부분의 종지로 이끈다. (악보 28)

(악보 28) 마디19-26

7도 도약 상승

et sur leur té - te le - vent en - fle sa voix.

23

23

C- B- Bb- A- Ab- G

이 간주에서는 전주와 동일한 리듬형태를 가지며, 반주하성부가 화성적인 진행과 함께 $c-B^b-B^b-A-A^b-G$ 으로 반음계 하행한다.

마디27부터는 B부분으로 진행된다. A부분에 비해 곡의 분위기가 좀 더 강하고 격렬해지는데, ff 의 엑센트와 성악성부의 저음, 반주하성부 내성의 리듬변화 등이 이 분위기를 명확히 한다.

이 부분에서 ‘그러나 그대 고귀한 대양은 *Mais toi noble océan*’의 E^b 음은 몇몇 소프라노에겐 매우 낮기 때문에 빨랑은 한 octave 높게부를 수 있다고 하였다.²⁶⁾

반주형태는 마디27-28가 마디29-30에 반복되며, 마디27의 첫 박에서 반주하성부가 저음의 e^b octave unison으로 e^b minor 조성을 명확히 제시한다. (악보 29)

26) 앞의 책, p.206.

(악보 29) 마디27-30

27 **ff** Au même mouvement

Mais toi noble o - cé - an

반복

eb minor

마디31에는 반주하성부의 $f^\#$ 음이 pedal point로 마디36까지 등장한다. 성악성부와 함께 부분적으로 unison 처리되며 accent가 함께 나타나 표현이 강조되고, 반주상성부와 하성부의 내성이 함께 화성의 색채를 강하게 하여, 시에서 굳은 의지를 가진 ‘대양 océan’의 표현을 더욱 극대화한다.

또한 마디35-36의 반주성부가 서로 반진행하고, 마디37-38에서 반주하성부가 같은 화음을 연주하면서 상성부에서 스타카토로 3도 간격의 음을 연주하고, 이것이 마디38에 반복되어 나타난다. (악보 30)

(악보 30) 마디31-38

31 que l'as - saut des tour mentes Ne sau - rait ra - va - ger

31 Cer - - - - tes plus di - gne - ment,

반주 상성부와 하성부가 서로 반진행

반복

마디39-41까지 성악성부는 반음계적 하행 ($g-f^{\#}-f^{\natural}$)을 하며 가사의 '슬플 때라도 lorsque tu te lamentes'를 표현하고, 반주성부는 마디 35-36에서와 같이 상성부와 하성부가 서로 반진행하여 '그대는 생각 하리라 Tu te prends à songer'는 대조적 표현을 나타낸다.

마디43에서 성악성부는 $f'-c''$ 로 상행하는 반면, 반주 상성부는 $f''-c''$ 로 하행하여 반부성부와 성악성부간에도 반진행의 형태가 보인다. (악보 31)

(악보 31) 마디39-44

마디46-50까지 성악성부가 e'음을 계속 유지하고 있을 때, 반주의 하성부도 c'음을 pedal point로 사용하며, 계속하여 3도 간격의 음들이 연주된다.

마디51 후반부부터는 A'로 가기 위해 연결구적인 부분이 출연하고, 이는 f minor 의 i로 가는 전조적인 역할로 진행하며, 페달 없이 sans Ped. 스타카토로 처리되어 뒤에 나올 A'부분을 더욱 강조한다.

(악보 32)

(악보 32) 마디45-54

45
prends à son - ger.

45

50

연결구적 역할

A'는 *f* minor의 i로 진행하며 A부분의 선율이 *g'*-*c''*로 등장한 것이 *f'*-*c''*로 나오면서, 원래의 선율과 비슷한 분위기를 연출한다.

또한 마디59까지 성악성부와 반주상성부의 외성이 unison으로 선율을 강조하고 다시 A'부분과 동일하게 마디60에서 *E'* Major로 진행한다. (악보 33)

(악보 33) 마디55-59

55 앞의 f-c"가 g-c"로 등장

Le tré - sor - - - du ver - ger et le jar - din en fê - te,

A부분의 'Helas!'가 A'부분에서는 마디64-67까지 두 번만 등장하며 첫 번째는 5도 도약, 두 번째는 2도 진행하여 A부분과는 비교가 된다. 하지만 반주성부의 움직임이 동일하다. (악보 34)

(악보 34) 마디64-68

64 5도 도약 2도 진행

sir, Hé - las! - - - hé - las!

마디72-79의 성악성부는 마디22의 간주를 사용하여 진행하고 있는데, 가사의 '소리 voix'를 악보에 표시된 것처럼 가볍게 léger 연주하여 최고음인 a^b을 지나 화려하게 성악성부를 마무리한다.

이것은 마디76에서 반주성부가 이어 받아 반주하성부는 순차하행하며 스타카토로 연주되고, 반주상성부는 앞의 성악성부의 리듬 단편인 ♪를 사용하여 반주하성부와 같이 하행하고 점차 decresc.되

면서 종지를 맺는다.

마디80에 낮은 음역까지 치달으며, V-I로 정종지를 맺고 마지막 마디에 C minor의 i7에 ♭을 사용하여 그 울림을 더욱 극대화하면서 반주부분에 지시된 것처럼 명료하게 clair 끝맺는다. (악보 35)

(악보 35) 마디72-81

72 *mf léger*
voix.

72 *mf* sans ralentir

75 *morendo*

75 성악성부를 반주 상성부가 이어 받아 진행 sans ralentir

78 *p* clair

78 *loco* C minor i7

♯

V. 결 론

프랑스 *mélodie*의 뛰어난 작곡가인 뿔랑은 <Airs Chantés>속에서 프랑스 음악이 가지는 감성과 이성의 조화와 표현의 명확성, 간결성, 다양성을 잘 보여준다.

이것은 신고전주의가 지향하는 감정의 절제와 균형, 균형잡힌 형식, 간결한 선율과 리듬 등의 음악적 특징과 같이 이해된다.

<Airs Chantés>의 4곡 모두 조성이 있는 통절형식으로 작곡하였으며, 형식은 A-B-C-A', A-B-A', A-B-coda 등으로 시의 내용과 곡의 분위기에 맞게 다양하게 이루어져 있다.

4개의 시는 상징주의 시로서 ‘개인의 감수성과 꿈을 귀중히 여기면서 만물과 그 현상으로부터 어떤 암시를 얻고자 하는’²⁷⁾ 내용을 담고 있다.

제 1곡 Air romantique와 제 3곡 Air Grave는 전주가 없이 시작되는 곡들로 첫 음에서 분위기와 빛깔을 만들어 내야 하므로 집중력이 필요하다.

제 1곡에서는 빈번한 전조, 박자의 변화 등으로 변화하는 시의 내용과 곡의 느낌을 일치시키고 있으며, 제 2곡 Air champêtre에서는 빠른 템포와 스타카토, 당김음 등으로 경쾌하고 밝은 분위기를 나타내고 있다.

뿔랑의 곡에 있어 반주는 성악선율에 종속적으로 또는 대등하게 나타나며 때로는 함께 주고 받는 등의 협동의 양상을 보인다.

제 3곡은 다른 곡들과 달리 어둡고 무거운 느낌의 곡으로 잦은

27) 김봉구, 박은수 외 공저, [새로운 프랑스 문학사], (일조각, 1984), p.195.

변박과 조성의 변화. 성악선율의 불규칙적인 도약이 가사에 나오는 감정을 잘 표현하고 있다.

제 4곡 *Air Vif*는 매우 빠르고 즐거운 분위기의 곡으로 박자의 변화는 없지만, 가사의 반복, 만주상성부와 하성부가 함께 색채감 있는 두터운 화성으로 가사의 의미를 강조한다.

이처럼 곡의 제목과 분위기가 통일감을 주며, 같은 리듬형의 반복과 주제 선율의 반복, 대조의 기법으로 곡의 분위기를 살려준다.

또한 뿔랑은 그의 곡에서 빠르기, dynamics, 페달 사용에 관해 정확하게 지시하고 엄격히 지켜지도록 요구하고 있다.

일생동안 가곡을 작곡하여 150여곡의 작품을 남긴 뿔랑은 포레와 드뷔시에 이어 정서의 범위 확장, 시를 표현하는 음악적 구성의 다양성을 통해 예술가곡이 지향하는 선율과 가사의 결합을 확실하게 보여준 작곡가임을 알 수 있다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적

- 김문자 외 공저. [들으며 배우는 서양음악사]. 심설당. 2001.
- 김봉구 외 공저. [새로운 프랑스 문학사]. 일조각. 1984.
- 사전편찬위원회. [음악 대사전]. 세광음악출판사. 1996.
- 삼호출판사 편집국. [음악 용어 사전]. 삼호출판사. 1989.
- 세광음악출판사 편집국. [명곡해설 전집]. 세광음악출판사. 1988.
- 조규철. [프랑스 시 개론]. 신아사. 1995.
- 홍정수 외 공저. [두길 서양 음악사]. 나남출판사. 1997.
- 백병동. [작품을 통한 현대음악의 흐름]. 수문당. 2001.

2. 번역 서적

- Barbara Meister. *An Introduction to the Art Song*. [예술가곡 개론]. 이경숙 역. 지문사. 1990.
- Claude Rostand. *La Musique Française Contemporaine*. [현대 프랑스 음악]. 편집부 역. 삼호출판사. 1988.
- Grout and Palisca. *A History of Western Music*. [서양 음악사]. 편집국 역. 세광음악출판사. 1998.
- Evelyn Reuter . *La Mélodie et le Lied*. [프랑스 가곡과 독일 가곡]. 편집부 역. 삼호출판사. 1993.
- Joseph Machlis. *Introduction to Contemporary Music* [현대 음악]. 이찬해 역. 수문당. 2000.
- Eric Salzman. *Twentieth-Century Music*. [20세기 음악]. 김혜선 역. 도서출판다리. 2001.
- René Lalou. *La Introduction de la Poésie*. [프랑스시 개론]. 임채문 역,. 탐구당. 1982.

3. 외국 서적

Carol Kimball. [*Song*]. A Guide to Style & Literature.
Seattle : Pst. Inc. 1996.

Keith W. Daniel [*Francis Poulenc, His Artistic Development and Musical Style*]. Ann Arbor. Michigan: UMI Research Press. 1982.

Pierre Bernac. [*Francis Poulenc, The Man and His Songs*].
London; Kahn & Averill. 2001.

Pierre Bernac. [*The Interpretation of French song*]. New York
W.W. Norton & Company. 1978.

Stanley Sadie. [*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*] vol.5. 15. London: Macmillian Publisher Ltd.
2001.

4. 악보

Francis Poulenc. Intégrale des *Mélobies* et *Chansons* Publiees
aux Éditions Salabert. Paris. 1989.

5. 음반

Poulenc *Mélobies*. Disc.1. Elly Ameling sop.

Dalton Baldwin paino.

1991. EMI France. CMS 7640872.

ABSTRACT

A study on the <Airs Chantés>
Song cycle of Francis Poulenc

Kwon, Ae Rang
The Department of Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

Francis Poulenc, *who was* a member of a group of Parisian composers dubbed Les Six, *which* aimed at neoclassicism, is one of the most excellent composers *who* represents French melodies in the twentieth century. Loving the human voice particularly, *he* composed more than 150 mélodies.

Among them, one of the Poulenc's works, <Airs Chantés> is widely known and played frequently, *which* was composed on poems by Jean Moréas, a poet in Symbolism.

<Airs Chantés> is a song cycle, consisted of four suits, 'Air romantique', 'Air champêtre', 'Air grave', and 'Air vif', *which was* composed by *through*-composed style and its playing time is 1~2 minutes, comparatively short.

The subject matter of poems in Poulenc's works is the human beings and the nature, so that expressing the inner human emotion sympathized with nature. *He* mainly

composed vocal *works* and *the* part of accompaniment is being required of as much *the* remarkably *fine* and *his* own peculiar playing *techniques* and subtle use of *the* pedal as in *his* other *works*.

Poulenc is *well* expressing *the* contents and *the* atmosphere of *the* poem by *the* use of various cadences, tone color *harmony*, direct modulation, and *frequent* changes in meter. *He* showed authentically *the* unity of poetry and music by *the* clarity, concision and precision, and variety of expression *which* *French* music possesses.