



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

이 승 윤 교수지도
석사학위 청구논문

Francis Poulenc의 가곡
「Le Travail du Peintre」에 내재된
시와 미술의 결합 양상 연구

2013

성신여자대학교 대학원
반주학과
권태영

Francis Poulenc의 가곡
「Le Travail du Peintre」에 내재된
시와 미술의 결합 양상 연구

이 승 윤 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 12월

성신여자대학교 대학원

반주학과

권태영

인 준 서

권태영의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 이 승 윤 인

심사위원 한 방 원 인

심사위원 배 민 수 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

20세기 프랑스의 대표적인 작곡가 뿔랭끄(Francis Poulenc, 1899-1963)의 작품은 제 1차 세계 대전 이후 프랑스 음악계의 동향을 잘 나타내며, 그의 가곡들은 20세기 가장 훌륭한 가곡들로 평가된다.

뿔랭끄의 예술 가곡 중에서 비교적 후기 작품에 속하는 「Le Travail du Peintre」(화가의 작업)는 시인 엘뤼아르(Paul Éluard, 1895-1952)의 동시대의 화가들을 대상으로 쓴 시들 가운데 7개의 시를 선정하여 작곡되었다. 이 작품은 예술 가곡의 특징인 시와 음악의 밀접한 관계에서 더 나아가 시에서 궁극적으로 다루고 있는 화가와 화가의 작품 세계에 대한 이미지가 음악으로 표현되는 등 문학과 미술 장르의 접목이 나타난다.

초현실주의 시인인 엘뤼아르의 시들은 상징과 은유의 모호함으로 해석이 분명하게 이루어지지 않는 어려움이 있다. 뿔랭끄는 이러한 초현실주의 시의 불분명한 해석을 음정, 음가, 악구, 화성 등의 음악의 언어를 사용하여 자신만의 음악성으로 명확하게 표현하였다. 시의 운율과 각운은 뿔랭끄가 선호했던 기도 양식을 따라 비교적 완만하고 일정한 음가와 리듬으로 변용되었고, 시어나 시구의 중요도는 박자와 음가, 음정에 의해 조절되었다.

뿔랭끄는 신고전주의 작곡가로서 전통적 기법에 근거한 조성과 화성에 의해 자신만의 색을 분명히 하였고, 지속음이나 페달의 사용으로 음악을 더욱 풍부하게 하였다. 또한, 7곡으로 이루어진 연가곡 구성은 뿔랭끄의 화가에 대한 선호도를 기준으로 하여 조성적인 구조에 의해 유기적인 연관성을 지니고 있고, 악곡의 종지에 대한 그의 계획은 구성적 통일감을 이루었다. 각 곡은 화가와 화가의 작품 특징, 연가곡 구성에 의한 작곡가의 필요에 따라 템포와 어조, 곡의 분위기가 정해졌다.

본 논문은 가사와 음악에 대한 이해를 바탕으로 한 최상의 연주를 위해 당시의 시대적 상황에 따른 각 예술 분야의 사조, 시인과 작곡가에 관한 배경, 화

가의 작품 특징에 대해 살펴보고, 이를 바탕으로 시의 분석과 시의 가사 전환 방식, 음악에 표현된 회화의 적용 방법을 연구하였다. 또한, 음악 분석을 통해 이 작품이 연가곡으로써 지니는 특징을 고찰하여 보았다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 19세기말-20세기 초반의 시대적 흐름	5
1. 역사적 배경	5
2. 문학	6
3. 미술	7
4. 음악	8
III. 엘뤼아르(Paul Éluard)의 생애와 문학 작품	11
1. 생애와 작품	11
2. 시의 특징	13
IV. 뽈랭프(Francis Poulenc)의 생애와 가곡 작품	14
1. 생애와 작품	14
2. 가곡의 특징	21
V. 「Le Travail du Peintre」 (회가의 작업)의 분석	25
1. 작품의 배경	25
2. 음악 분석	28
1) Pablo Picasso (피카소)	28
2) Marc Chagall (샤갈)	48

3) Georges Braque (브라크).....	65
4) Juan Gris (그리).....	80
5) Paul Klee (클레).....	93
6) Joan Miró (미로).....	105
7) Jacques Villon (비용).....	120
VI. 결론	135

참고문헌

ABSTRACT

악보 목차

<악보1> <제 1곡> 시1연 1-2행과 3-4행·····	33
<악보2> <제 1곡> 시1연 5-7행·····	35
<악보3> <제 1곡> 시1연 6-8행·····	36
<악보4> <제 1곡> 시2연 9-12행·····	37
<악보5> <제 1곡> 시3연 13-14행·····	38
<악보6> <제 1곡> 마디1-8·····	39
<악보7> 「Dialogues des Carmélites」의 1막 4장 중에서·····	40
<악보8> <제 1곡> A부 전주, 마디1-4·····	41
<악보9> <제 1곡> 성악 선율, 마디4-28·····	42
<악보10> <제 1곡> A부의 a부분, 마디4-11·····	43
<악보11> <제 1곡> A부의 a부분 피아노부, 마디4-7·····	44
<악보12> <제 1곡> A부의 a부분, 마디5-14·····	44
<악보13> <제 1곡> A부의 b부분, 마디17-20·····	45
<악보14> <제 1곡> A부의 b부분, 마디20-28·····	46
<악보15> <제 1곡> A부의 a부분과 A부의 b부분 반주 텍스처 변화·····	47
<악보16> <제 1곡> B부, 마디29-34·····	48
<악보17> <제 1곡> B부, 마디35-40·····	49
<악보18> <제 1곡> C부, 마디41-50·····	50
<악보19> <제 2곡> 시1연 1-2행·····	54
<악보20> <제 2곡> 시1연 1-4행·····	54
<악보21> <제 2곡> ‘e묵음’이 적용된 단어의 예·····	55
<악보22> <제 2곡> 시2연 8-9행·····	56
<악보23> <제 2곡> 시2연 10행·····	56
<악보24> <제 2곡> 시3연 11-12행·····	57

<악보25> <제 2곡> 시3연 13-14행	57
<악보26> <제 2곡> 전주, 마디1-4	59
<악보27> <제 1곡> 마지막 화음의 구성	60
<악보28> <제 2곡> A부, 마디5-12	60
<악보29> <제 2곡> A부, 마디13-20	61
<악보30> <제 2곡> B부, 마디21-32	62
<악보31> <제 2곡> A'부 주제의 반복, 마디33-36	63
<악보32> <제 2곡> A'부, 마디37-44	63
<악보33> <제 2곡> C부, 마디45-52	64
<악보34> <제 2곡> A''부 주제의 두 번째 반복, 마디53-56	65
<악보35> <제 2곡> A''부, 마디57-66	65
<악보36> <제 2곡> D부, 마디67-76	66
<악보37> <제 2곡> A'''부 주제의 세 번째 반복, 마디77-81	67
<악보38> <제 3곡> 시1연 1-5행	71
<악보39> <제 3곡> 시2연 6-10행	72
<악보40> <제 3곡> 시3연 11-15행	74
<악보41> A부, 마디1-4	75
<악보42> <제 3곡> A부, 마디1-11	76
<악보43> <제 3곡> A부, 마디7-8	77
<악보44> <제 3곡> A부, 마디11	77
<악보45> <제 3곡> A'부, 마디12-16	78
<악보46> <제 3곡> A'부, 마디17-20	79
<악보47> <제 3곡> B부, 마디25-32	79
<악보48> <제 3곡> A부 마디11, B부 마디25-26, B부 마디33-39	80
<악보49> 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제, 마디1-4와 제 3곡 「Georges Braque」의 마지막 화음의 비교, 마디40-41	82

<악보50> <제 4곡> 시1연 1-3행	86
<악보51> <제 4곡> 시2연 4-6행	87
<악보52> <제 4곡> 시3연 7-9행, 시4연 10-12행	88
<악보53> <제 4곡> 시1연 1-3행, 시5연 13-15행	88
<악보54> <제 4곡> A부, 마디1-6	90
<악보55> <제 4곡> A부, 마디7-15	91
<악보56> <제 4곡> B부, 마디15-27	92
<악보57> <제 4곡> A'부, 마디27-33	93
<악보58> <제 4곡> A부 마디7-9, A'부 후주 마디34-36	94
<악보59> 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 4곡 「Juan Gris」 페이스 라인 비교	95
<악보60> <제 5곡> 시1연 1행과 5행	98
<악보61> <제 5곡> 시1연 1행	99
<악보62> <제 5곡> 시1연 1행	99
<악보63> <제 5곡> 시1연 2행과 3행의 첫 시구	100
<악보64> <제 5곡> 시1연 3행의 두 번째 시구와 4행	100
<악보65> <제 5곡> 시1연 2-4행	101
<악보66> <제 5곡> 시1연 5-6행	101
<악보67> <제 5곡> 시1연 7-8행	102
<악보68> <제 5곡> A부 전주, 마디1-6	103
<악보69> <제 5곡> A부, 마디7-14	104
<악보70> <제 5곡> A부, 마디17-25	105
<악보71> 제 2곡 「Marc Chagall」의 주제와 제 5곡 「Paul Klee」의 B부 간주, 마디 25-26	106
<악보72> <제 5곡> B부, 마디27-31	107
<악보73> <제 5곡> B부, 마디21-25, 마디42-49	107

<악보74> <제 5곡> B부, 마디49-52	108
<악보75> <제 6곡> 시1연 1-3행	112
<악보76> <제 6곡> 시1연 2행	112
<악보77> <제 6곡> 시2연 4-6행	113
<악보78> <제 6곡> 시2연 7행, 시3연 8행	113
<악보79> <제 6곡> 시3연 9-10행	114
<악보80> <제 6곡> 시4연 11-12행	115
<악보81> <제 6곡> A부, 마디1-9	116
<악보82> <제 6곡> A부, 마디10-12	117
<악보83> <제 6곡> B부, 마디13-21	118
<악보84> <제 6곡> B부, 마디22-26	119
<악보85> <제 6곡> B부, 마디27-31	120
<악보86> <제 6곡> C부, 마디32-38	121
<악보87> <제 6곡> C부 마디41-44, 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제, 제 3곡 「Georges Braque」의 종지 부분 비교	122
<악보88> <제 7곡> 시1연 1-2행	126
<악보89> <제 7곡> 시2연 3-6행	126
<악보90> <제 7곡> 시3연 7-10행	127
<악보91> <제 7곡> 시4연 11-13행	128
<악보92> <제 7곡> 1연1행과 5연15행의 악구 비교와 3연7-8행과 5연17행의 악구 비교	128
<악보93> <제 7곡> 시6연 19-20행	129
<악보94> 조성적 구조와 각 곡이 중심음의 관계	130
<악보95> 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 7곡 「Jacques Villon」의 비교	131
<악보96> 제 1곡 「Pablo Picasso」과 제 7곡 「Jacques Villon」의	

지속음.....	132
<악보97> <제 7곡> A부 a부분 마디8-11, A부 b부분 마디12-19.....	133
<악보98> <제 7곡> A'부의 a'부분, 마디20-23.....	134
<악보99> <제 7곡> A'부의 a'부분, 마디24-28.....	135
<악보100> A부의 b부분 마디12-15, A'부의 b'부분 마디29-38.....	135
<악보101> 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 7곡 「Jacques Villon」의 중지 화음 비교.....	137

I. 서론

음악 작품의 해석과 연주는 연주자의 기량 외에도 그 연주자의 음악관, 작품과 창작자에 대한 분석과 이해, 더불어 작품의 역사적 배경에 대한 인식을 바탕으로 이루어지는 것이 일반적이다.¹⁾ 음악의 다양한 장르 중에서 문학과 함께 두 개의 예술 분야가 통합된 형태인 성악곡의 경우, 음악의 깊이 있는 이해를 위해서는 그 음악에 차용된 문학의 이해가 필수적이다. 시와 직접적으로 결합되어 있는 예술 가곡의 경우 작곡가가 시를 가사로 전환시키면서 대부분 시의 운율이나 강세, 어조에서 선율적인 영감을 받아 음악의 언어로 재탄생시키기 때문에 시의 내용이나 그 배경 뿐만 아니라 시 자체가 가지고 있는 문학적 요소에 대한 연구가 음악적 가사에서 요구되는 것만큼 중요하다.²⁾

예술 가곡을 작곡한 많은 프랑스 작곡가들은 시에서 느끼는 개인적인 감정보다는 그 시를 완벽하게 이해하는 작업이 선행되어야 한다고 강조하였다.³⁾ 또한, 표현의 명확성, 형식에 대한 정확도와 집중성이 프랑스적 천재성을 특징짓는다고 주장한 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)*의 언급에서 알 수 있듯이, 프랑스 작곡가들은 형이상학적인 모호함이 아닌 간결함과 다양성을 추구하였다. 그리고 작품에 표현되는 감정과 느낌이 이성에 의해 제한되거나 순화, 또는 통제되어 암시에 의해 곡의 분위기와 인상을 표현하였다. 이러한 생각의 명확성과 화성적 감각의 혼합은 프랑스 음악을 정확하고 다채롭게 묘사하고 시적 분위기를 음악적으로 특색있게 그려냈다.⁴⁾

프랑스 가곡의 다작 작곡가인 뿔렝프(Francis Poulenc, 1899-1963) 역시 시를 선택하는 데 신중함을 보였고, 작곡에 앞서 시에 대한 개인적 감정보다

1) 오희숙 외, <음악미학> (서울: 음악세계, 2003), p.80.

2) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, 심선화 역 (서울: 청림출판, 2009), pp.23-25.

3) 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구” (고려대학교 석사학위논문, 2012), p.6.

* 프랑스의 작곡가로 바로크 시대부터 오랫동안 지배적이었던 전통 조성에 근거한 기능화성을 극복하고 독자적인 음색과 구조를 확립하였다. 인상주의 음악의 시조이며, 근대 음악에 많은 영향을 끼쳤다.

4) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, pp.57-58.

시의 완벽한 이해가 반드시 선행되어야 한다고 역설하였다. 또한, “시 구절의 행들 뿐만 아니라 행과 행 사이와 여백에 있는 것까지 작곡해야만 한다.”라고 말한 그는 시를 음악으로 작업할 때 시적인 문제에 직면하게 되면 이성이 아닌 마음과 본능으로 노래하여 해결하려고 하였고, 이것은 뿔렝끄가 프랑스어 수사법(French declamatory style)에 대한 뛰어난 감각과 재능을 가지고 가사에 접근한 것임을 알 수 있다.⁵⁾ 뿔렝끄의 이러한 작곡 경향은 그의 가곡 작품을 연구할 때 가곡의 기반이 되는 시의 분석과 배경 지식에 대한 탐구도 함께 동반되어야 함을 인지하게 한다. 또한, 엘뤼아르의 시를 포함한 초현실주의 시에서 보이는 특징은 매우 간결하고 일상적인 시어를 사용하지만 전통적 방식의 언어 질서에서 벗어나 자유로운 연상에 의해 비논리적으로 순서를 뒤바꾸거나 암시, 비유와 같은 상징적 의미로 그 뜻을 파악하기 어려운 경우가 많다. 반면에, 신고전주의 음악은 12음 기법이나 무조성과 같은 당시의 혁명적인 작곡 기법을 거부하고 전통적인 방식을 고수하였다.⁶⁾ 따라서, 뿔렝끄가 ‘20세기 프랑스 초현실주의 시의 음악적 해석자’⁷⁾라고 평가받는 만큼, 전통적인 방식을 고수하는 가곡에 기존의 언어 질서를 거부하는 초현실주의 시를 차용한 그의 음악 작품의 분석은 엘뤼아르의 시를 좀 더 분명히 해석할 수 있는 해결책이 될 수 있다.

한편, 19세기에서 20세기로 전환되는 시점은 예술의 다방면에서 다양한 사조들이 생겨났고, 각 분야에서 여러 다른 활동들이 각자의 방식으로 전개되고 있었다. 다양한 예술 사조들이 혼류와 교착, 갈등의 공존 관계를 보이는 양상 속에 프랑스의 예술가들은 다른 어떤 시대보다도 더욱 활발하게 교류하고 있었다.⁸⁾ 서로 다른 주장과 양상을 가진 문인과 화가들은 매일 저녁 한 자리에 모여 친분을 쌓았고, 시인들은 자신의 시를 낭송하기도 하였다. 뿔렝끄는 바

5) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, p.345.

6) 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구”, pp.3-4.

7) 안정화, “초현실주의와 Francis Poulenc에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 1998), p.6.

8) 윤아르나, “Francis Poulenc의 ‘Le Travail du Peintre’에 관한 연구” (서울대학교 석사학위논문, 2009), p.1.

로 여기에서 엘뤼아르(Paul Éluard, 1895-1952) 외에도 그의 가곡에 사용하였던 시의 시인들*과 화가들을 만날 수 있었고, 이는 뿔렝끄가 예술 전반에 걸쳐 많은 소양과 식견을 가질 수 있었던 계기가 되었다.

본 논문의 연구 대상인 뿔렝끄의 연가곡 「Le Travail du Peintre」(화가의 작업)는 7명의 화가 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973), 샤갈(Marc Chagall, 1887-1985), 브라크(Georges Braque, 1882-1963), 그리(Juan Gris, 1887-1927), 클레(Paul Klee, 1879-1940), 미로(Joan Miró, 1893-1983), 비용(Jacques Villon, 1875-1963)을 소개하고 있다. 엘뤼아르는 이 7명의 화가들 외에도 마송(André Masson, 1896-1987), 레이(Man Ray, 1890-1976), 달리(Salvador Dalí, 1904-1989), 에른스트(Max Ernst, 1891-1976) 등과 같은 동시대의 초현실주의나 입체파 화가들에게 경의를 표하기 위해 시를 썼다. 뿔렝끄는 이들 중에서 주로 자신이 선호하는 화가에 관한 시를 선택하여 음악으로 재탄생시켰다. 이 작품은 시와 음악의 결합에서 더 나아가 미술의 영역까지 포괄하는 복합적인 구성인 것이다.

본 연구의 목적은 바로 이러한 예술 가곡과 미술이 접목된 이 작품 속에서 미술의 영역이 시와 음악이라는 장르에 서로 다른 언어 방식으로 어떻게 표현되었는지 알아보는 데 있다. 또한, 초현실주의 시인 엘뤼아르와 대조적인 창작 경향을 가지고 있는 신고전주의 작곡가 뿔렝끄가 초현실주의 시를 음악적으로 어떻게 재현했는지 주목해 볼 필요가 있다.

본 연구는 먼저 19세기말에서 20세기로 이어지는 시대적 상황과 다양한 예술 사조에 대한 개괄적인 설명으로 시작하여 엘뤼아르와 뿔렝끄의 생애와 작품 세계를 각각 다루어 보도록 한다. 그리고 작품을 분석하기에 앞서 각 화가의 화풍에 대해 알아보고, 그 화가를 소재로 하는 각 시의 내용 분석과 텍스

* 뿔렝끄는 아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880-1918), 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963), 야콥(Max Jacob, 1876-1944), 아라공(Louis Aragon, 1897-1982), 데스노스(Robert Desnos, 1900-1945) 등의 시인들의 시를 차용하여 가곡을 작곡하였다.

트의 운율, 각운, 시어의 중요도 등이 음악 선율의 음가와 리듬, 음정 등에 어떻게 적용되었는지 분석한다. 또, 악곡의 조성이나 화성, 프레이징, 시어나 시구에 관계된 음악적 표현 등을 중심으로 빨레끄가 제시한 화가와 그 작품에 대한 이미지를 유추해내고, 구성 곡들 간의 연관성을 찾아서 이 작품이 연가곡으로써 지니는 특징을 알아본다.

빨레끄의 다른 가곡들에 비해 연주의 횟수나 자료가 비교적 적은 이 작품이 본 논문의 연구를 통해 적극적으로 활성화되는 데 도움이 되고자 한다.

II. 19세기말-20세기 초반의 시대적 흐름

1. 역사적 배경

19세기의 마지막 30년 동안 유럽 사회는 비교적 평화와 발전의 상태로, 정치적, 사회적 안정과 경제적 번영이 유지되었다. 그러나 고도의 산업화가 이루어지며 프랑스, 영국, 독일에서는 새로운 사회적 문제가 야기되었고 기존의 도덕 질서와 철학적 구조가 흔들리게 되었으며 그에 따라 새로운 대안이 요구되었다.⁹⁾ 급격한 도시화와 산업화에 따른 부작용으로 도시의 갑작스런 인구의 증가, 실업자의 급증, 임금 노동자들의 불안정한 경제생활의 지속과 종교적 믿음의 흔들리는 상황이 나타났고, 인류 최대의 불행의 시기로 급진전되면서 20세기를 맞게 되었다. 20세기의 시작은 경제적, 사회적, 과학적 분야에서 그 어느 시기보다 급진적인 모습을 보였고, 물질적 풍요로움은 세계의 강국들로 하여금 식민지 세력권의 확대를 둘러싼 대립을 양산시키게 되면서 제 1차 세계대전(1914-1918)이 일어났다. 전쟁이 종식된 1929년부터는 미국과 유럽을 중심으로 세계 대공황이라는 전 세계의 산업지역에 광범위하게 지속된 경기 침체의 상황에서 각 나라들은 자신만의 방법으로 이를 해결하려고 하였다. 그러나 그들의 해결 방식은 제국주의의 등장과 전체주의 국가들의 대외적인 침략의 발단이 되었고, 제 2차 세계대전으로 이어졌다.

문화와 예술은 대부분 시대상을 반영한다. 특히, 두 차례의 세계 대전이라는 대격변의 시대적 상황은 세계적으로 사회적인 혼란과 불안을 야기시켰고, 문화, 예술 전반에 걸쳐 지대한 영향을 끼치며, 종래의 가치관이 무너지면서 이전부터 이어져오던 관습에 반하거나 새로운 질서와 가치를 추구하는 실험적인 양상을 포함하여 뛰어난 지적, 예술적 활동이 활발히 진행되었고, 각 분야에서

9) Jean-Luc Daval, <Modern Art, The Decisive Years 1884-1914 (Transl From the french by Helga Harrison)>, (geneva: Skira, 1979), p.8-9; 김경남, “독일 표현주의의 회화에 관한 연구” (전주대학교 석사학위논문, 2001), p.5에서 재인용.

다양한 사조를 만들어냈다.

2. 문학

19세기 말 미완성과 무한에 대한 동경, 지나친 이상주의에 빠져 있던 낭만주의에 반하여 사실주의가 일어났다. 사실주의 작가들은 낭만주의와 달리 객관적 입장에서 현실을 있는 그대로 묘사하고 재현하였으며, 사회와 인간 내면의 상호관계를 통해 그 본질을 부각시키고자 하였다. 낭만주의가 운문이 성행했던 반면, 사실주의 시기에는 소설이 발달하였다. 그리고 사실주의에 이어 나타난 자연주의는 사실주의를 근간으로 논리적인 발전을 도모하였고, 작가의 개성이나 상상력을 배제하여 과학적인 방법에 의해 인생과 현실을 정확히 해부, 분석하는 방식으로 삶의 진실에 접근하고자 하였다.

이전의 사실주의가 과학정신의 실증정신을 반영함에 따라 객관적 입장을 취하고 형식을 중시하면서도 무감동과 인간의 추악함을 들추어내는 단편을 드러냈는데, 이에 반대하는 움직임으로 상징주의 문학이 등장하였다. 상징주의는 프랑스에서 발생하여 유럽 전역으로 퍼졌고, 특히 현대시에 가장 큰 영향을 주었다. 그 작가들은 상징을 통해 형이상학적이고 신비적인 내용을 담아 무한한 꿈과 초월적 세계를 표현하고자 하였다. 또한, 상징주의 시운동으로 자유시가 탄생되었고, 산문적 요소를 배제한 순수시가 확립되었다.

제 1차 세계 대전 이후에는 다다이즘이 등장하였고, 이것은 문학뿐만 아니라 미술, 음악 분야까지 확대되었다. 다다이즘은 기존의 예술과 기법을 부정하고, 반이성적인 허무주의와 우발적 경향을 지닌 운동으로, 이것이 발전되어 초현실주의로 이어졌다. 초현실주의 문학은 이성의 속박에서 벗어나 잠재의식의 상상이나 환상의 세계를 중요시하였으며, 자동기술법, 자유연상기법 등을 통해 글을 쓰거나 운율, 음성 형상에 의한 음악성, 상징 기법에 의한 암시으로써 본질적 세계를 탐구하였다.

3. 미술

20세기 미술의 원동력은 19세기 말 신인상주의와 후기인상주의에서 시작되었다. 신인상주의는 본능적이고 감각적인 인상주의의 경험적 사실주의에 반발하여 과학적이고 수학적 이론에 기초한 점묘주의, 분할주의*와 같은 기법을 구현하였다. 이는 이후에 등장하는 야수주의와 입체주의 화가들의 색점 실험에 영향을 끼치게 된다. 또한, 후기 인상주의는 순간적인 시각세계에만 지나치게 치우쳐져 있었던 인상주의와 단순한 점묘주의에 입각한 신인상주의에 대한 반동으로 보다 견고한 화면 구성과 주관적인 경험에 근거한 표현 방법을 표방하였다. 이러한 화가의 주관과 개성적 표현을 중시하는 세기말의 움직임은 20세기 들어서면서 세계적으로 다양한 주장의 새로운 유파들을 탄생시켰다. 20세기 첫 번째 주류라고 할 수 있는 야수파(포비즘, fauvism)는 프랑스에서 일어난 혁신적 운동으로 전통적인 사실주의적 색채감을 파괴하고, 인상주의의 명암법을 거부하였으며, 밝고 강렬한 원색을 사용하였다.

세잔느(Paul Cézanne, 1839-1906)의 기하학적인 미술 이론에 영향을 받은 또 하나의 운동인 입체주의(큐비즘, cubism)**는 르네상스 이래 사실주의적인 전통에서 유럽 회화를 해방시킨 혁명적 사조이다. 입체주의 화가들은 전통적인 명암과 원근법, 다양한 색채의 순간적 묘사를 지양하고, 대상을 분해, 재구성하며 색채보다는 형태의 본질을 객관적으로 파악하고자 사물을 여러 시점에서 입체적으로 표현하였다.

그리고 서유럽에서 시작된 추상주의는 자연의 대상을 구체적으로 재현하지 않고 선, 형, 색채 등과 같은 순수 조형 요소만으로 사물을 묘사하였다. 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)***의 작품이 출발점이었던 추상주의

* 질서정연한 기하학적 구도 속에서 순색만을 사용하여 물감을 섞지 않고 색상의 순도를 유지시켜 작은 점으로 찍어나가는 기법이다. 보는 이의 망막에서 시각적 작용을 통해 중간색이 형성되어 더욱 강렬한 색채 효과를 거둔다.

** 후기인상주의를 대표하는 프랑스의 화가로 근대 회화의 아버지라고 불린다. 사물의 본질적 구조와 형상에 주목하여 자연의 모든 형태를 원기둥, 원뿔, 구로 해석하였다. 그의 미술은 20세기 입체파와 추상파에 깊은 영향을 끼쳤다.

*** 러시아 태생의 추상미술의 선구자로 청기사파를 창시한다. 초기 마티스에게 영향을 받아

는 후에 초현실주의에 영향을 끼쳤다.

20세기 독일에서 전개된 미술 사조인 표현주의는 내면의 잠재 욕구를 왜곡된 형태와 원색으로 나타내어 주관적 표현에 중점을 둔 운동이다. 독일의 전쟁과 혁명으로 인한 불안함을 비판적인 시각에서 작품을 다루었는데, 형태의 변형, 과장과 강렬한 색채에 의해 표현되었다.

제 1차 세계대전 중 스위스에서 시작하여 유럽과 미국을 중심으로 일어난 다다이즘은 우연성과 무의미함을 그 본질에 두어 일상생활에서 무의식이 차지하는 비중을 미술작품에 표현하였다. 풀칠을 한 종이를 떨어뜨려 자리하게 되는 무의식적인 우연성에 의한 작품이나 신문, 잡지의 단어를 잘라 뒤섞은 후 임의로 나열하여 작품을 발표하기도 하는 등 20세기에 들어서면서 생겨난 정치적, 경제적 문제들에 대한 인간의 진실 회복 추구는 합리주의와 이성의 허구성의 예술이라는 수단으로 나타났다. 이 다다이즘은 1920년까지 계속되다가 초현실주의에 흡수되었다.

제 1차 세계대전 직후부터 제 2차 세계 대전까지 약 20년 동안 프랑스를 중심으로 일어난 초현실주의(surrealism)는 꿈, 공상, 복합적 상징 등의 비현실적인 세계나 무의식의 세계를 표현하여 실재를 눈에 보이는 대로 묘사하는 것을 거부하고, 시대적 불안감을 강력히 표현한 사조이다. 이들은 초현실을 표현하기 위해 자동 기술법*이나 콜라주, 데칼코마니 등으로 새로운 표현 방법을 시도하였다.

4. 음악

제 1차 세계 대전의 혼란 속에 20세기 현대 음악이 시작되면서 전통적인 음악 또는 순수한 음악의 영역에서 벗어나 새로운 음악으로의 개혁이 이루어

밝고 강렬한 색채를 사용하였고, 사실적인 형태를 버리고 비대상적인 기하학적 형태와 색채로 순수 추상화를 탄생시켜 미술사의 혁명을 이루었다.

* 모든 습관, 고정관념, 이성을 배제하고 무의식 상태에서 손이 움직이는 대로 그리는 방법이다. 대표적인 화가로는 미로(Joan Miró), 마송(André Masson) 등이 있다.

지게 되었다.

제 1차 세계대전 이후부터 오늘날까지의 음악을 일컫는 현대음악은 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)에서 그 시초를 찾아볼 수 있다. 그는 후기 낭만주의시대(1890-1910년대) 당시 음악계를 휩쓸었던 바그너주의에서 나와 새로운 음악으로 인상주의 양식을 창시하였다. 그는 장, 단조 구성에 의존하지 않고, 복잡한 리듬 분할로 자유롭게 발전시켰으며 관현악의 색채감에 의한 관념과 구조를 확립하고 각 작품마다 매우 새로운 형식을 창조하는 등 전통 음악으로부터 새로운 시도를 통해 현대 음악의 길을 열었다.¹⁰⁾ 또, 후기 낭만음악에서 풍기는 지나친 세련미와 아카데미한 음악에 대한 도전으로, 강렬한 리듬과 음색을 사용하여 야성적인 생명력을 창출해 내는 원시주의가 생겨났다. 회화에서 포비즘이 대담하고 거친 터치에 의한 색채감을 전면에 내세우는 그림 양식이라면, 음악의 포비즘이라고 할 수 있는 원시주의는 선율이나 화성보다 리듬을 더 중요시하였고, 대담한 불협화음과 원색적인 음향을 추구하였다. 이 음악은 각 나라의 민요나 춤곡을 소재로 한 민속적 주제를 사용하여 새로운 느낌을 주려고 했던 이국주의(exoticism)에서 비롯된 것이다.¹¹⁾ 민속 음악과 같이 온음계 화성에 의존하지 않고, 구전되는 특성에 의해 리듬과 박자에서 가장 많은 변화를 보여 줄 수 있는 그 가능성은 이국주의 음악에서 뛰어난 변주 기법으로 활용되었다. 이러한 전통적인 구성에 대한 거부와 불협화적인 음악의 흐름은 회화의 큐비즘과 내용을 같이 한다. 전통적인 원근법을 부정하면서 대상을 입체적으로 표현하려고 했던 큐비즘은 음악에서 조성 체계를 부정했다는 것과 매우 유사하다. 그리고 대상의 다각도에 의한 측면을 하나의 화면 속에 고정시키는 큐비즘의 수법은 두 개의 조에 속하는 화음이 동시에 울리는 복조성이나 두 개 이상의 조성으로 된 선율이 동시에 울리는 다조성, 무조를 바탕으로 한 대위법적 수법에 비견될 수 있다.¹²⁾

10) Paul Griffiths, <현대음악사>, 신금선 역 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1998), pp.1-8.

11) 서은정, "원시주의(Primitivism) 신고전주의(Neoclassicism)," <음악저널>, 제12월호 (2005): pp.62-63.

12) 백병동, <현대음악의 흐름> (서울: 수문당, 2001), pp.18-24.

제 1차 세계대전의 종말과 함께 반(反)낭만주의, 반(反)인상주의, 반(反)표현주의의 성향을 가진 경향으로 신고전주의 음악 양식이 발생한다. 즉, 후기 낭만파의 반음계적인 화성이나 주관적인 감정의 과다한 표현, 인상주의의 모호한 화성과 형식에 대한 반동으로 후기 낭만파 작곡가들은 바로크와 고전 음악의 선명하고 간결한 형식, 리듬의 기민성, 악상의 명료성을 추구하였고, 특히 객관적 구성의 모범으로 여긴 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 음악을 중요시하였다.¹³⁾

또한, 신고전주의 음악가들이 작품 활동하고 있을 무렵, 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 의해 음렬주의 음악이 생겨났다. 쇤베르크는 음악 체계와 형식을 이끌 수 있는 화성의 축을 마련하는 방법으로 12음 기법을 창안해냈다. 이것은 조성을 기반으로 하는 기존 음악 형식에서 탈피하기 위해 무조성을 기반으로 하였고, 질서를 부여하기 위해 대위법을 사용하여 구조의 명료성을 견고히 하였다.

13) Paul Griffiths, <현대음악사>, p.69.

III. 엘뤼아르(Paul Éluard)의 생애와 문학 작품

1. 생애와 작품

엘뤼아르는 1895년 12월 14일 파리 교외의 노동자 거리 생 드니(Saint-Denis)에서 태어났고, 회계사인 아버지와 양재사인 어머니 슬하에서 자라난 비교적 유복한 중산층 출신이었다. 어린 시절 폐결핵을 앓았던 그는 일찍이 학업을 중단하고, 1911년부터 2년간 스위스에서 요양 생활을 하였다. 여기에서 엘뤼아르는 보들레르, 아폴리네르, 휘트만 등의 작품을 접하게 되었고, 스스로 시를 쓰기 시작했다. 또한 이 때에 후일 그가 애칭으로 갈라라고 부르는 여인을 만나 사랑하게 되며, 1917년 엘뤼아르는 그녀와 결혼하였다.

1914년 제 1차 세계대전이 일어나자 엘뤼아르는 간호병으로 전선에 동원되었고, 전쟁의 경험을 토대로 쓴 최초의 시집 <의무와 불안>(Le Devoir et l'inquiétude, 1917)에서 평화주의적 사상을 드러내기도 하였다. 다시 파리로 돌아온 그는 당시 유행하던 다다이즘 운동을 벌였고, 폴랑(Jean Paulhan, 1884-1968), 브르통(Andre Breton, 1896-1966), 아라공(Louis Aragon, 1897-1982) 등과 함께 초현실주의의 대표적 시인으로 활약한다. 이 때 초현실주의의 원리가 된 꿈과 무의식의 세계, 자동기술법 등에서 더 나아가 자신의 독특한 경지를 개척하였고, 브르통이나 르네(René Magritte, 1898-1967), 샤르(René Char, 1907-1988)와 공동으로 초현실주의적 시집과 평론을 펴냈다. 그의 걸작으로 꼽히는 <고통의 도시>(Capitale de la douleur, 1926)나 <사랑과 시>(L'amour et la Poésie, 1929), <목전의 삶>(La vie immédiate, 1932) 등이 초현실주의의 영향을 받은 작품들이고, 1930년에는 브르통과 함께 공동시집 <시적인 증명>(L'Immaculée Poétique)으로 강연을 하기도 하였다.

1936년 2월 스페인에서는 인민전선 정부가 성립된 데 반대하여 파시즘 진영의 군부가 반란을 일으키는 사건이 발생하였다. 이 스페인 내전을 계기로 공

화파에 가담하며 사랑과 자유라는 두 가지의 일관된 주제로 시를 썼는데, 그의 대표적인 시집인 <풍요한 눈>(Les yeux Fertiles, 1936)을 비롯하여, <자연의 흐름>(Cours Naturel), <열린 책>(Le Livre ouvert) 등의 많은 시집을 펴냈고, 자유와 평화를 노래부르며 점점 서정적이고 서민적인 시를 써나갔다. 그러나 제 2차 세계 대전 중에 자유와 조국을 위해 적극적으로 저항운동에 가담하면서, 그의 작품은 점차 투쟁적인 시의 성향을 띠었다. 이 시기에 그의 유명한 시 <자유>가 수록된 <시와 진실>(Poésie et Vérité, 1942)이 편찬되었다. 그리고 수천 부의 그의 시는 독일 점령 하에 싸우는 프랑스의 항독 투사 위에 뿌려졌고, 이것은 그들의 사기를 고양시키는 역할을 하였다. 또한, 그는 <전쟁 중에 일곱 편의 사랑의 시>, <독일인의 집합지에서>(Au rendez-vous allemand, 1944) 등의 시를 통해 투쟁하였고, 1942년에는 공산당에 가입한다. 비록 그가 소위 참여 문학에 가담했다고는 해도 그의 시는 지속적으로 영원한 사랑과 죽음, 평화, 자유에 관한 주제였고, 서정적이고 개성적이었다. 제 2차 세계 대전 종식 후에도 그는 세계 각국을 돌아다니며 <그치지 않는 시>, <정치 시편>, <도덕의 한 교훈>, <모든 것을 말한다> 등의 시집을 펴내 인간에 대한 신뢰와 연대감으로 자유와 인간애를 노래하였으며, 그의 시는 완숙함의 절정을 이루었다.

첫 번째 아내 갈라와 헤어진 후 뉘슈와 두 번째로 결혼한 엘뤼아르는 첫 연인 갈라와 함께 한 사랑에 못지않을 정도의 깊은 사랑으로 <시간은 흘러가네>(Le temps déborde), <잊을 수 없는 육신>(Corps mémorable)과 같은 수많은 아름다운 시를 만들었다. 그러나 1946년 강연을 위해 스위스에 있을 때 뉘슈의 죽음을 통지 받고, 절망에 빠져 실어증에 걸리기도 했으나 인류에 대한 신뢰와 사랑, 희망에 대한 믿음으로 극복하였다. 그리고 나서 1949년 그는 멕시코의 평화 회의 참석 중 도미니크라는 여성을 만나 세 번째 부인으로 맞이하였고, <불사조>(Le Phénix, 1952)와 같은 시집을 펴내 다시 되찾은 생의 기쁨과 행복, 인간애의 사랑을 노래하기도 하였다. 엘뤼아르는 1952년

과로와 협심증으로 생을 마감하였다.

2. 시의 특징

사랑의 시인으로 일컬어지는 엘뤼아르는 초기에 초현실주의 시인으로 시작하였고, 전쟁을 겪으며 정치적 성향이 짙은 참여 시인으로 변모하였다. 그러나 그의 시는 개인의 사랑, 민중 지향적인 사랑, 권력과 폭력에 저항하는 인류에 대한 사랑을 노래하며 언제나 사랑이 주제였고, 도덕성과 순수성, 자유를 추구하였다.¹⁴⁾

그는 기법적으로 자동기술법에 기초하여, 구어체에서 쓰이는 단순하고 평범한 어휘들을 사용한다. 그 단어들은 연상에 의해 비논리적으로 열거, 결합되어 유머, 아이러니, 부조리와 같이 실제적 의미에서 벗어나 새로운 뜻을 암시하게 된다. 이 암시는 구체적이고 시각적이며, 촉각적인 이미지들로 제시되어 우리가 일상에서 보거나 듣지 못하는 것을 일깨워준다.¹⁵⁾ 그는 시간의 흐름을 바꾸는 단어를 쓰거나 아예 변형된 단어를 사용하였다. 즉, 어른을 어린 아이로, 저녁을 새벽으로 쓰거나 한 사람은 인간들로, 한 그루의 나무는 숲이라는 집합체로 의미되도록 하였다. 또, 태양, 빛, 불, 새벽, 어둠, 밤, 겨울 등의 시어들로 시간의 흐름을 나타냈고, 어둠과 밝음이 빈번하게 교체, 혹은 양립하였다.¹⁶⁾ 한 가지 예로써, 장(Raymon Jean, 1925-)^{*}의 분석에 따르면 엘뤼아르의 시어 중 눈(yeux), 또는 눈꺼풀(paupières)은 고전적 의미인 마음의 거울을 뜻하는 것과 동시에 외부 세계의 거울이며, 이것은 세계를 비추는 곳일 뿐만 아니라 그것이 발전되고 풍부해지며 세계의 진정한 모습을 발견하는 살아있는 공간인 것이다.¹⁷⁾

14) 안정화, “초현실주의와 Francis Poulenc의 가곡에 관한 연구”, pp.16-17.

15) 안정화, “초현실주의와 Francis Poulenc의 가곡에 관한 연구”, pp.16-17.

16) 김혜숙, “Francis Poulenc의 가곡에 대한 연구”, (충남대학교 석사학위논문, 1994), pp.14-15.

* 프랑스를 대표하는 문학 비평가이며 작가이다. 엘뤼아르, 네르발, 사드 등을 연구한 다수의 평론집과 에세이를 발표하였다.

17) Raymond Jean, *Eluard*, (Seuil, 1986), p.71; 황혜정, “Paul Eluard의 시에 나타난 Vérite의 문제” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1994), p.6에서 재인용

IV. 뿔렝끄(Francis Poulenc)의 생애와 가곡 작품

1. 생애와 작품¹⁸⁾

20세기 프랑스의 대표적 작곡가이며 피아니스트로 활동했던 뿔렝끄는 1899년 1월 7일 파리의 플러스 소재(Place de Saussaies)의 의약품 제조업을 하는 비교적 부유한 가정에서 태어났다. 어린 시절 어머니에게서 피아노를 배우기 시작하면서 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849) 등의 작품을 일찍 알게 되었고, 어린 뿔렝끄를 음악회나 연극, 전시회 등에 자주 데리고 갔던 그의 외삼촌 덕분에 그는 문학, 회화, 영화, 발레, 희곡 등의 예술 전반에 걸쳐 넓은 관심을 가질 수 있었다. 또, 7세 때에는 어머니의 도움으로 「뱃놀이」(En Bateau)라는 소품을 작곡하기도 하였다. 1910년 겨울 뿔렝끄는 슈베르트의 「겨울나그네」(Die Winterrise, 1827)를 듣고 깊은 감명을 받았다. 그의 작품에서 느껴지는 분위기와 장단조의 변화, 성악과 피아노의 밀접한 관계 등 그는 슈베르트가 사용했던 작곡 어법에 몰두하게 되었고, 슈베르트의 영향으로 그는 이후 다른 장르보다 가곡에 더 치중하게 되었다. 또한 1914년에는 샤브리예(Alexis Emmanuel Chabrier, 1841-1894)^{*}의 음악을 듣고 그의 음악에서 보여지는 화성이나 간략한 가사, 반낭만적인 경향에 매료되기도 하였다. 그에게서 받은 영향은 뿔렝끄의 가곡 「동물우화집」(Le Bestiaire, 1919)^{**}과 「막스 야콥에 의한 5개의 시」(Cinq Poèmes de

18) Daniel Keith, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Music Style*, (Michigan Ann Arbor: UMI Research Press, 1982), pp.95-99.에 의거하여 뿔렝끄의 작품 양식을 4기로 구분하기도 한다. 제1기(1917-1922), 제2기(1923-1935), 제3기(1936-1952), 제4기(1953-1963)

* 프랑스의 작곡가. 바그너와 인상파 화가에 심취하였고, 그의 음악은 명확하고 강렬한 리듬을 가진 화성과 색채적인 관현악법이 특징적이다. 그를 평소 존경하고 많은 영향을 받았던 뿔렝끄는 1961년 샤브리예에 관한 책을 출판하였다.

** 이 작품은 난타, 티벳 염소, 메뚜기, 돌고래, 가재, 잉어의 6가지 동물을 풍자화한 것으로 아

max Jacob, 1931)에서 보여진다.

1915년부터 3년간 뿔렝끄에게 피아노와 작곡을 가르치며, 프랑스 음악에 눈을 뜨게 한¹⁹⁾ 비네스(Ricardo Viñés, 1875-1943)^{*}는 뿔렝끄가 작곡에 더 많은 재능이 있는 것을 알고, 1917년에서 1918년 사이에 사티(Erik Satie, 1866-1975)^{**}와 오릭(Georges Auric, 1899-1983)^{***}을 소개시켜 주었다. 이는 뿔렝끄의 음악이 비약적으로 발전할 수 있는 계기가 되었다. 그는 사티로부터 간결하고 과장되지 않은 음악 어법을, 오릭에게서는 대중적이며 자유로운 선율법과 단순 명료한 화성법을 배우게 되는데, 특히 뿔렝끄는 사티에 관하여 “사티로부터 전수받은 여러 가지 영향은 정신적, 음악적 양면에 걸쳐 지대하였다.”라고 술회했을 정도로 그의 음악 인생에서 중요한 작용을 하였다.²⁰⁾

1917년부터 뿔렝끄는 3년간의 군복무 중에 8개의 작품을 썼다. 그 중 뿔렝끄의 본격적인 첫 작품이라고 할 수 있는 5악장의 실내악곡 「흑인 랩소디」(Rapsodie Nègre)^{****}를 초연한 후에 그의 이름이 세상에 알려지게 되었고, 이어 2대의 피아노를 위한 「3개의 영원한 움직임」(Trois Mouvement Perpetuels, 1918), 「2개의 클라리넷을 위한 소나타」(1918), 아폴리네르의 6개의 시에 의한 「동물 우화집」, 콥도의 시에 의한 2개의 가곡 「투우사」(Toréador, 1919), 「휘장」(Cocardes, 1919)²¹⁾을 작곡하였

폴리네르의 유머러스한 어휘와 뿔렝끄의 음악이 조화를 이루며 서정적이고 간결한 특징을 보인다.

19) 세광음악출판사 편집국 편, <음악대사전> (서울: 세광음악출판사, 1996): p.1621.

* 스페인의 피아니스트이며 현대음악의 연주자로서 스페인 음악 뿐만 아니라 근대 프랑스 음악의 뛰어난 해석가였고, 탁월한 테크닉과 다양한 레퍼토리를 구사하였다. 뿔렝끄는 비네스로부터 현대음악의 색채 감 있는 피아노 페달법과 스타카토 사용의 중요성을 배우게 되었다.

** 프랑스의 작곡가. 그의 작품은 간결하고 어린이와 같은 순수함이 있어 드뷔시, 라벨, 프랑스 6인조 등의 젊은 작곡가들에게 영향을 주게 된다.

*** 프랑스의 작곡가 겸 평론가. 사티, 라벨, 스트라빈스키 등의 근대 양식의 영향을 받았고, 많은 관현악곡과 가곡 뿐만 아니라 영화음악, 발레음악으로도 세계적으로 이름을 남겼다. 작품의 내용에 있어서는 파리의 서민이라 불릴 정도로 쾌락적인 풍자와 유머가 녹아있다.

20) 세광음악출판사 편집국 편, <음악대사전>: p.1622.

**** 플룻, 클라리넷, 피아노, 현악 4중주, 보이스(바리톤)를 위한 실내악곡으로 비외 콜롬비에(Vieux-Colombier)극장의 전위음악 연주회에서 초연되었다. 그 당시 프랑스인들이 아프리카의 예술, 원시음악에 지대한 관심을 가진 데에서 비롯되어 작곡되었다.

다. 이 시기의 뿔렝끄의 작품은 대부분 스트라빈스키나 사티의 영향으로 단 2도의 부딪힘이나 복조를 사용한 입체파적인 모방과 간결하고 과장되지 않은 기법적 특성이 보이지만 절대적인 영향을 받은 것은 아니었다.²²⁾ 이 시기 작품들은 주로 짧은 악곡의 단순하고 풍부한 선율과 반복적인 코드, 오스티나토(Ostinato) 기법 등을 사용하여 색채적인 음악적 특징이 보인다.

한편, 1920년 파리 일간지의 비평가에 의한 논설 속에 러시아의 '5인조'와 비교하여 '6인조'라는 명칭이 언급되면서, 뿔렝끄는 프랑스 국민 악파로서 그 역할을 높이 평가받았고, 이로써 폴렝끄를 포함하여 그의 동료 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 타이유펜페르(Germaine Tailleferre, 1892-1974), 오네게르(Athur Honegger, 1892-1955), 오릭, 뒤레(Lois Durey, 1888-1971)는 프랑스 6인조로 명명되었다. 이들은 비현실적이고 과장된 현재의 음악을 본래의 모습으로 돌려놓거나, 낭만주의를 배제하고 순수한 프랑스 고전 정신으로의 회귀하였고, 낭만주의의 가장 특징적인 표현인 반음계주의에서 벗어나 온음계적 화성을 사용하여 조성을 명확히 하는 반낭만, 반바그너주의를 이념으로 하였다.²³⁾

어렸을 때 아버지의 반대와 군복무로 인해 정식 음악 교육을 받지 못했던 뿔렝끄는 군 제대 후 케클렝(charles Kœchlin, 1867-1950)에게 전문적인 음악 지도를 배웠다. 케클렝은 뿔렝끄에게 불확실한 기보법, 작곡 테크닉을 위한 화성 및 음악 이론, 바흐의 주제에 의한 자유로운 4성 대위법을 가르쳤다. 이는 후일 뿔렝끄의 코랄 작품의 근간이 되었다.²⁴⁾ 이 시기에 뿔렝끄는 피아노곡 「프롬나드」(Promenades, 1921), 미요와 이태리를 여행하고 돌아와서 썼던 피아노곡 「나폴리」(Napoli, 1922-1925), 그의 첫 합창곡

21) Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 15 (London: Macmillan Publisher Ltd., 1989), p.166. 스트라빈스키의 「병사들의 이야기」(The Soldier's Tale)의 영향을 받은 곡으로 힘있는 거리 악대의 소리를 모방, 단순하고 명료하며 대중적인 곡이다.

22) Claude Rostand, <현대 프랑스 음악> (서울: 삼호출판사, 1993), pp.47-50.

23) 백병동, <현대음악의 흐름>, pp.56-57.

24) 세광음악출판사 편집국 편, <음악대사전>, p.1583.

인 「술의 노래」(Chanson à boire, 1922) 등을 작곡하였다. 1923년에는 디아길레프(Sergei Pavlovich Dyagilev, 1872-1929)의 안무에 의한 아름다운 발레음악인 「암사슴」(Les Biches, 1923)이 작곡되어 1924년 1월 6일 몬테카를로에서 초연되었다. 이 작품은 6인조의 일원이 아닌 독자적으로 창작하기 시작하여 파리음악계에서 호평을 받은 곡으로 신고전주의적인 경향이 잘 나타난다. 뿔렝끄는 1916년 스트라빈스키와 처음 인연을 맺은 후 그의 신고전주의 음악에 영향을 받게 되었고, 1923년 6인조에서 나와 본격적인 가곡 창작활동을 하면서 자신만의 스타일을 개척해가는데,²⁵⁾ 기법적으로 선율의 반복과 단선율적인 구조, 짧은 악구에 의한 간결함과 불협화음, 불규칙적인 강세, 잦은 전조에 의한 현대적인 색채감을 특징으로 하였다. 이러한 신고전주의적 경향이 잘 나타나있는 작품으로는 성악곡 「명랑한 노래들」(Chanson gaillardes, 1926), 발레음악 「잔느의 부채」(L'Éventail de Jeanne, 1927), 실내악곡 「오보에, 바순, 피아노를 위한 3중주」(Trio, 1926), 「프랑스 조곡」(Suite française, 1935), 하프시코드와 관현악을 위한 「전원 협주곡」(Concerto chapetre, 1927-1928), 「두대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡」(1932)등이 대표적이다. 특히, 1929년 피아노와 18대의 악기를 위한 실포니에타 「아침의 노래」(Aubade, 1929)로 그는 더욱 완숙한 작곡가가 되었고, 이후 초현실주의 시에 관심을 보이며 3년동안은 전적으로 성악곡에 주력하였으며, 「보칼리즈」(Vocalise, 1927), 「노래들」(Air chantés, 1927-1929), 말라르메(Francois de Malherbe, 1555-1628)의 시에 의한 「묘비명」(Épitaphe, 1930), 아폴리네르의 시에 의한 「4개의 시」(Quatre poèmes), 야콥의 시에 의한 「다섯개의 시」(Cinq poèmes), 바리톤 또는 메조 소프라노를 위한 실내악 반주의 야콥의 시에 의한 칸타타 「가면 무도회」(Le Bal Masqué, 1932) 등의 작품들을 작곡하였다.

25) Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p.163.

한편, 바리톤 가수인 베르낙(Pierre Bernac, 1899-1979)*은 뽀렝끄의 작품 「명랑한 노래들」의 성악 부분을 연주하였고, 그 연주로 뽀렝끄와 처음 만남을 가진 이후 함께 연주 여행을 하며, 뽀렝끄로 하여금 가곡에 대한 관심을 불러일으키게 하였다. 또, 엘뤼아르의 시에 의한 「5개의 시」(Cinq poèmes d'Eluard, 1935)라는 작품은 베르낙의 연주로 초연되기도 하였다.

1936년 여름, 뽀렝끄는 그의 친구인 작곡가 겸 비평가 페루(Pierre Octave Ferroud, 1900-1936)의 죽음으로 큰 충격을 받게 되었다. 동시에 그는 순례여행으로 종교적 체험을 경험하면서, 그의 작품에는 내면에서 나오는 심오함과 종교적인 면이 복합적으로 표현되었다. 이것은 그가 메시앙과 함께 20세기 최고의 프랑스 종교음악 작곡가로 평가받는 이유이기도 하다.²⁶⁾ 이 시기에 특히 많은 성악곡들이 작곡되었고, 주로 합창곡으로 만들어졌다. 그의 신앙심은 1936년 노트담의 로코마두르(Rocamadour)성당으로 순례여행을 다녀온 후 새로운 전환기를 맞아 완성된 첫 종교 작품인 여성의 목소리와 오르간을 위한 코랄곡 「검은 성모에 대한 연도」(Litanies à la Vierge noire, 1936)로 표현되었고, 이와 더불어 그는 무반주 합창곡 「7개의 노래」(Sept Chansons, 1936), 아버지를 추모하며 쓴 4성부 무반주 합창곡 「G장조 미사곡」(Mass G, 1937), 엘뤼아르의 시에 의한 칸타타 「인간의 얼굴」(Figure humaine, 1943) 등을 작곡하여 종교곡으로써 그의 발전과 성숙된 모습을 보여주었다. 또한, 이 시기의 그의 음악은 종교적 색채와 함께 보다 더 서정적이고 낭만적인 색채가 짙어졌다.** 이는 엘뤼아르의

* 프랑스의 바리톤 가수. 뽀렝끄는 당시 잘 알려져 있지 않은 베르낙과 지속적으로 교류를 하였고, 제2차 세계대전 중 파리에 머물며 베르낙의 피아노 반주를 담당하면서 많은 연주회를 가졌다. 1935년부터 그는 베르낙과 함께 예술가곡 연주단의 일원으로 유럽, 북미, 북아프리카 등으로 연주여행을 다니며 베르낙의 목소리와 스타일에 맞게 100여편의 가곡을 작곡하였다.

26) 이승윤, “Francis Poulenc의 가곡 「Air chantés」의 반주 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2001), p.13.

** 이 시기를 뽀렝끄의 작곡 경향에 있어서 낭만주의(Romanticism)시기라고도 한다. 더욱 강조된 감정의 표현, 부드러운 선율선과 화려하고 풍부한 화성, 템포 루바토와 반음계적인 진행이 특징적이고, 복합박자의 사용이나 넓은 음역의 사용은 쇼팽, 슈만의 경향이 나타나기도 한다.

시에 의한 「어느 낮, 어느 밤」(Tel jour, telle nuit, 1937)이나 빌모랭(Louise de Vilmorin, 1920-1972)*의 시에 의한 연가곡 「3개의 시」(Trois poèmes, 1937), 「거짓 약혼녀」(Fiançailles pour rire, 1939), 「변신」(Métamorphoses, 1943)등의 작품에서 그 특징이 나타난다.

제 2차 세계대전으로 점령당한 국가의 슬프고 암울한 상황 속에서 대부분의 프랑스인들은 망명을 가거나 파리를 떠나게 되었고, 뿔렝끄 역시 그로 인한 우울증으로 고통을 겪었다. 그는 파리에서 계속 연주를 하기 위해 형식적으로 저항운동을 하며, 칸타타 「눈 내리는 밤」(un soir de neige, 1939), 발레 음악 「전형적인 동물」(Les Animaux modèles, 1940-1941), 「바이올린 소나타」(Sonata pour Violin, 1942-1943)등에서 그의 애국심과 슬픔을 표현하였다.

1944년 전쟁이 끝날 무렵, 그는 첫 오페라 작품인 「띠레시아스의 유방」(Les Mamelles de tirésias, 1944)을 작곡하였고, 이 곡은 1947년 초연되어 큰 성공을 거두었다. 그 이후에도 뿔렝끄는 대부분의 시간을 작곡에 전념하였다. 그의 작곡 분야는 성악곡과 극음악 위주로 집중되었는데, 특히 아폴리네르와 엘뤼아르의 시를 많이 이용하였다. 두 차례의 전쟁을 겪은 후 그의 음악은 이전의 단순, 명료하고 쾌활한 성격과는 다르게 더욱 선율적이고 풍부한 화성감으로 대조적인 색채를 나타냈다. 또한, 음악의 진지함과 심오함은 더 깊어졌고, 종교에 의지하려는 경향이 강하게 표출되었다. 이 시기에 아폴리네르 시에 의한 「몽파르나스」(Montparnasse, 1941-1945), 「칼리그람들」(Calligrammes, 1948), 「장미의 세계」(Rosemonde, 1954), 야콥의 시에 의한 「파리식으로」(Parisiana, 1954), 엘뤼아르 시에 의한 연가곡 「냉기와 열기」(La Frîcheur et le feu, 1950) 등의 가곡들과 관현악을 위한 「Sinfonietta」(1947), 「Concerto pour piano et orchestra」(1949), 두 대

* 프랑스의 여류소설가이자 초현실주의 시인으로 활동. 시 분야에서 여성 특유의 섬세함과 서정성으로 두각을 드러냈다. 그녀의 시를 이용한 뿔렝끄의 작품에서는 깊은 서정성과 선율, 규칙적인 악구와 박자 등에서 여성적인 면이 표현되었다.

의 피아노를 위한 「Sonata」(1952-1953)와 같은 기악곡을 작곡하였고, 합창곡으로는 「성모 애상」(Stabat Mater, 1950), 「글로리아」(Gloria, 1959)등과 같이 대작으로 손꼽히는 종교적인 작품까지 다루었다. 무조와 음렬이 음악의 주된 소재로 사용되던 당시 흐름과 달리, 전통적 음악 어법과 조성을 사용한 그의 곡들은 크게 호평을 받았다.

1953년 이탈리아의 리코르디(Ricordi) 출판사의 의뢰를 받아 작곡하게 된 오페라 「카르멜회 수녀들의 대화」(Dialogues des Carmélites)*는 1957년 이탈리아 밀라노의 라 스칼라(La Scala)극장에서 초연되었고, 그때까지 뿔렝끄는 이 작품에 전적으로 몰두하면서 우울증과 신경쇠약에 걸리기도 하였다. 이 작품과 더불어 세 번째 오페라인 「인간의 목소리」(La voix humaine, 1959)도 그의 대표적 작품으로 그의 삶을 상징해주며, 전쟁의 고통과 우울함이 내포되어 있다.

뿔렝끄가 그의 두 번째 오페라 작품 이후에 쓴 첫 번째 가곡이 엘뤼아르의 시에 의한 「Le Travail du Peintre」(화가의 작업, 1956)으로, 뿔렝끄가 존경하는 7명의 현대 화가에 대한 경의를 표한 곡이다. 어릴 때부터 회화를 좋아했던 뿔렝끄는 오페라, 발레 작품의 작곡에서도 감각을 발휘하였고, 베르낙과의 연주회에서도 미술전시회와 같은 시각적 효과를 보이기도 하였다.

1959년 뿔렝끄는 베르낙과 함께한 연주 여행을 마치고 자신의 곡뿐만 아니라 사티, 샤브리에의 음악을 연주하고 녹음하는 등 강의와 연주 생활을 하였다. 1960년 소프라노 가수 뒤발(Denise Duval, 1921-)과 연주를 위해 미국으로 다녀온 후에 다시 작곡을 시작하였는데, 어린 시절에 대한 향수와 더욱 깊어진 신앙을 가지고 소년독창, 남성합창, 소년합창, 관현악 편성의 「어둠에 대한 7개의 응답들」(Sept répons des Ténèbres, 1961)과 같은 작품을 작곡

* 베르나노스(Georges Bernanos, 1888-1948)의 희곡을 대본으로 한 오페라로 프랑스 혁명 때 단두대에서 사형선고를 받았던 카르멜 수도원 13명의 수녀에 관한 내용이다. 전쟁의 고통과 세속적인 우울함이 내제되어있고, 삶과 죽음, 성과 금욕, 용기와 두려움, 신념과 절망 등과 같은 대립적인 경향이 나타난다.

하였다. 그리고 그의 마지막 가곡인 카렘(Maurice Carême, 1899-1977)의 시에 의한 「짧은 밀짚」(La Courte Paille, 1960)에서는 그의 초기 작품에서 보여지는 온음계적 선율과 단순한 리듬으로 된 밝은 분위기의 곡들로 이루어져있다.

1956년에 「플룻 소나타」를 작곡했던 그는 관악기 소나타를 연곡으로 쓰기 위해 1962년 「오보에 소나타」와 「클라리넷 소나타」를 썼지만, 바순을 위한 소나타는 작업하지 못하였다.

그는 1962년 뒤발과 이탈리아로 연주 여행을 하고, 1963년에도 벨기에와 네덜란드로 연주 여행을 하며 쉬지 않고 활동을 하였다. 뿔렝끄는 곡도의 회곡을 바탕으로 한 오페라 「지옥의 기계」(La Machine Infernale)를 작곡하던 중 1963년 1월 28일 64세의 나이로 죽음을 맞았다.

2. 가곡의 특징

뿔렝끄는 가곡, 기악곡, 합창, 발레음악, 영화음악, 연극부속음악 등 다양한 장르에서 300여 남짓의 작품을 남겼다. 그 중에서 150여 곡에 이르는 가곡이 가장 큰 비중을 차지하고 있을 정도로 성악곡은 그의 중심 장르였고, 포레(Gabriel Faure, 1845-1924), 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)과 같은 위대한 작곡가들의 뒤를 이어 가장 뛰어난 프랑스 예술 가곡 작곡가로 인정받고 있으며, 다양한 성격의 성악 작품은 성악가들에게 끊임없는 흥미를 제공해왔다.²⁷⁾ 그는 노래를 좋아했고, 사람의 목소리를 좋아했기 때문에 인성(人聲)을 위한 곡을 쓰려는 열망이 있었다. 그의 가곡은 당대 유명한 바리톤 가수인 베르낙에 의해 많은 영향을 받았고, 뿔렝끄 또한 베르낙과의 연주를 위해 많은 곡을 쓰게 되었다.

다음은 그의 가곡에서 보이는 일반적인 기법적 특징이다.

27) 이경숙, <예술가곡의 이해> (서울: 선우미디어, 2003), p.74.

먼저 뿔랭끄의 음악에서 가장 본질적 요소라고 할 수 있는 선율선은 단순하고 서정성이 넘쳐 쉽게 이해될 수 있도록 쓰였고, 그 수단으로써 음계적 진행이 주를 이룬다. 선율의 레가토를 완벽하게 표현할 것을 요구했으나 가끔 가사의 표현을 위해 파를란도(parlando, 확실하게 악센트를 붙여 말하는 듯하게)를 사용하거나 포르타멘토(portamento, 음에서 음으로 넘어갈 때 도약을 하지 않고 음을 운반하듯이 부드럽게 연주)를 즐겨 사용함으로써 변화를 주었다.²⁸⁾ 그에 상응하는 반주부 역시 서정적인 역할로 성악과 균형을 이루고, 자유로운 아르페지오 음형과 장식음, 리듬과 쉼표, 썸머임을 통해 서정성을 극대화시킨다. 이 반주부의 역할은 초기의 몇몇 작품이나 가벼운 상송을 제외하고는 성악선율만큼 중요하고, 그의 작곡기법이 성숙되어감에 따라 점점 복잡해진다. 그는 선율의 흐름을 우선시하며 자신의 표현 의도와 음악의 형식을 결정짓는 근거로 삼았다.

화성의 사용은 대부분 3화음, 7화음, 감화음, 부속화음이고, 특히 감7화음을 많이 썼지만, 이는 경과적 화음으로의 쓰임에 지나지 않는다.²⁹⁾ 주로 음계적 화성 진행이 많이 쓰이나, 중심 조성 내에서 임시표와 반음계에 의한 잦은 전조로 변화를 주어 다조성의 색채를 나타낸다.

또한, 리듬은 4분음표나 8분음표를 자주 사용하여 매우 단순하고 간결한 특징을 보이며, 짧은 리듬형의 반복이나 곡의 분위기에 따른 당김음의 사용으로 뿔랭끄만의 스타일을 만들어냈다.

박자의 변화도 빈번히 이루어졌는데, 이것은 구어체에 따른 운율상의 효과를 위한 것으로 현대적인 느낌을 주며, 자유롭고 다양한 방식으로 적용되었다. 가사의 운율에 있어서 뿔랭끄는 음절의 장단, 억양, 음조 등에 관한 한 매우 소소하고 섬세한 부분에 이르기까지 아주 정확하고 분명하게 다루었다.

28) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, pp.345-346.

29) Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p.167.

그의 가곡은 기악곡이 주로 변형된 3부 형식(A-B-A')이 많은 반면, 반복이 적은 통작 형식을 취하고 있다. 보통 2-3마디의 짧은 전주나 아예 전주가 없는 경우, 짧은 간주로 각 부분을 연결하거나 동일 리듬 동기를 자주 반복하여 전체적인 통일성을 부여하기도 한다.

그의 악보에는 항상 메트로놈에 의한 템포가 지시되어있고, 다이내믹의 기입과 명백하게 대조되는 악구의 표현은 작곡가의 치밀한 의도로써 정확하게 연주되어야 한다. 그리고 화음의 반복이 있을 경우 그 울림을 지속시키기 위해 항상 페달을 사용하게끔 요구하고 있다.³⁰⁾

가사로 쓰이는 시에 있어서도 뿔랭끄는 그 시의 구조와 해석, 시인의 성격과 미학적 경향까지 정확히 이해하기 위해 여러 번 읽고 오랜 기간 연구할 정도로 매우 신중하게 시를 선택하였다. 또한, 시의 분위기나 주제, 시어의 강세, 억양, 구, 절, 단어 속에 내포되어 있는 함축적 의미까지 모두 악보에 표현하고자 하였다.³¹⁾ 그는 동시대의 초현실주의 시인의 시를 선호하였는데, 선택된 시는 대부분 서정적이고 풍자적이며 유머러스한 내용이 주를 이룬다.

뿔랭끄의 가곡은 성격적인 면에서 다양한 특색을 보인다. 그는 전통적인 기법 안에서 자신만의 독특한 양식을 창출해냈으며, 그의 가곡은 여러 가지 양상으로 나타나는데, 그 특징에 따라 6가지 유형으로 나누기도 한다.³²⁾

첫 번째, 쉽고 대중적인 유형의 곡들로 그의 대부분의 가곡이 여기에 포함된다. 가벼운 샹송부터 왈츠풍의 곡이 해당되는데, 선율선이 아름답고 온음계적이며, 규칙적인 악구를 가지고 있는 특징을 지닌다.

두 번째, 단순하고 동요적인 유형으로 뿔랭끄의 초기와 마지막 시기의 작품에서 많이 나타난다. 선율적인 성악선과 온음계적 진행의 반주로 민요적인 단순함을 특징으로 하며, 형식과 분위기에 있어서 첫 번째 유형의 노래

30) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, p.346.

31) Daniel Keith, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Music Style*, p.249.

32) Daniel Keith, *Francis Poulenc, His Artistic Development and Music Style*, pp.250-251.

들과 특별히 구분되어지지 않는다.

세 번째, 종교적인 소재를 바탕으로 한 기도조의 유형이다. 1936년 이후 뿔렝끄가 종교적으로 다시 한 번 깊은 신앙을 갖게 되면서 쓰여진 작품들이며, 느리고 경건하며 부드럽게 기도하는 분위기를 가지고 있다.

네 번째, 부드럽고 서정적인 유형의 곡들로, 전형적인 뿔렝끄의 멜로디(mélodie)에서 많이 나타나는 형태이다. 이러한 곡들은 유동적이고 아리아와 같은 성악선율을 가진다. 때때로 선율이 반응계적으로 나오기도 하며, 반주부는 아르페지오 음형이나 화음을 부드럽게 진행시키고, 빈번한 전조와 적당히 느린 템포의 낭만적인 분위기를 조성한다.

다섯 번째, 빠르게 재잘거리는 낭송조의 유형이다. 곡의 길이가 대부분 1분 이내로 짧으며, 빠르고 가벼운 흐름에 의한 같은 음의 반복이나 빠른 아르페지오와 같은 반주형으로 곡 자체가 단순하고 대중 가요에 가깝다.

마지막 유형은 극적인 노래들이다. 이 곡들은 강렬하고 힘차며 때때로 낭독조의 어조를 가진다. 빠르거나 혹은 느린 템포로 뚜렷한 대조를 보이면서 매우 힘있게 강조하기도 하며 불협화음을 많이 사용하여 이를 뒷받침한다.

뿔렝끄에게 있어서 다른 음악가들에게 받은 영감과 영향은 다방면의 예술에 관한 그의 관심과 타분야 예술가들과의 교류와 함께 그의 작품 속에 복합적으로 녹아있다. 특히 가곡에서만큼은 프랑스 음악의 색채 안에서 그의 성향과 해석을 자신만의 어법에 의해 독특한 세계와 색채로 만들어냈음을 알 수 있다.

<표> 뽀렝끄의 연도별 주요 작품 목록

작곡 연도	장 르	작 품
1917	실내악곡	「흑인랩소디」 (Rapsodie Nègre)
1918	실내악곡	「3개의 영원한 움직임」 (Trois Mouvement)
	실내악곡	「2개의 클라리넷을 위한 소나타」 (2 Clarinet sonata)
1919	가곡	「동물우화집」 (Le Bestiaire)
		「투우사」 (Toréador)
		「휘장」 (Cocardes)
1921	피아노곡	「프롬나드」 (Promenades)
1922	합창곡	「술의 노래」 (Chanson à boire)
1922-1925	피아노곡	「나폴리」 (Napoli)
1923	발레음악	「암사슴」 (Les Biches)
1926	가곡	「명랑한 노래들」 (Chanson gaillardes)
	실내악곡	「오보에, 바순, 피아노를 위한 3중주」 (Trio)
1927	발레음악	「잔느의 부채」 (L'Éventail de Jeanne)
	가곡	「보칼리즈」 (Vocalise)
1927-1928	관현악곡	「전원협주곡」 (Concerto chapetre)
1927-1929	가곡	「노래들」 (Air Chanté)
1929	실내악곡	「아침의 노래」 (Aubade)
1930	가곡	「묘비명」 (Épitaphe)
1931	가곡	「막스 야콥에 의한 5개의 시」 (Cinq Poèmes de max Jacob)
		아폴리네르의 시에 의한 「4개의 시」 (Quatre poèmes)
		「루이즈 라란느의 3개의 시」 (Trois poèmes de Louise Lalanne)
1932	가곡	「가면무도회」 (Le Bal Masqué)
	관현악곡	「두 대의 피아노를 위한 협주곡」 (Concerto for 2 pianos)
1935	가곡	엘뤼아르 시에 의한 「5개의 시」 (Cinq Poèmes)
	피아노곡	「프랑스 조곡」 (Suite française)
1936	코랄곡	「검은 성모에 대한 연도」 (Litanies à la Vierge noire)

	합창곡	「7개의 노래」 (Sept Chansons)
1937	합창곡	「G장조 미사곡」 (Mass G)
	가곡	「어느 낮, 어느 밤」 (Tel jour, telle nuit) 빌모렝의 시에 의한 「3개의 시」 (Trois Poèmes)
1939	가곡	「거짓 약혼녀」 (Fiançailles pour rire)
		「눈 내리는 밤」 (un soir de neige)
1940-1941	발레음악	「전형적인 동물」 (Les Animaux modèles)
1941-1945	가곡	「몽파르나스」 (Montparnasse)
1942-1943	소나타	「바이올린 소나타」 (Sonata pour Violin)
1943	가곡	「인간의 얼굴」 (Figure humaine)
		「변신」 (Métamorphoses)
1944	오페라	「띠레시아스의 유방」 (Les Mamelles de tirésias)
1947	관현악곡	「신포니에타」 (Sinfonietta)
1948	가곡	「칼리그람들」 (Calligrammes)
1949	관현악곡	「피아노와 관현악을 위한 협주곡」
1950	가곡	「냉기와 열기」 (La Frîcheur et le feu)
	합창곡	「성모애상」 (Stabat Mater)
1952-1953	실내악곡	2대의 피아노를 위한 「소나타」 (Sonata)
1953	오페라	「카르멜회 수녀들의 대화」 (Dialogues des Carmélites)
1954	가곡	「장미의 세계」 (Rosemonde)
		「파리식으로」 (Parisiana)
1956	가곡	「화가의 작업」 (Le Travail du Peintre)
	소나타	「플룻 소나타」 (Sonate pour Flute)
1959	합창곡	「글로리아」 (Gloria)
	오페라	「인간의 목소리」 (La voix humaine)
1961	가곡	「짧은 밀짚」 (La Courte Paille)
1962	관현악	「어둠에 대한 7개의 응답들」 (Sept répons des Ténèbres)
	소나타	「오보에 소나타」 (Sonate pour Oboe) 「클라리넷 소나타」 (Sonate pour Clarinette)

V. 「Le Travail du Peintre」 (화가의 작업)의 분석

1. 작품의 배경

뽀렝끄와 엘뤼아르는 1919년 오데옹가의 아드리엔 모니에(Librairie d'Adrienne Monier) 서점에서 처음 대면하게 되었다. 당시 엘뤼아르는 자신의 시를 직접 낭송하고 있었고, 그로부터 16년이라는 긴 세월동안 엘뤼아르의 시에 대한 뽀렝끄의 음악 작업은 이루어지지 않았다.³³⁾ 1921년 엘뤼아르가 “나는 내가 사랑하는 모든 것(나의 시)이 피아노로 함께 연주되는 것을 싫어한다.”³⁴⁾라고 말했듯이 그는 자신의 시가 음악으로 만들어지는 데 거부감을 가지고 있었다. 또한, 뽀렝끄는 “나는 수년간 엘뤼아르 시의 음악적 열쇠를 찾았다.”³⁵⁾라는 언급으로 엘뤼아르와의 첫 대면으로부터 긴 공백 기간의 이유를 설명하였다. 그는 자신의 음악 작업 과정에서 시와 시인에 관한 충분한 탐구의 시간을 가졌던 것이다.

예술 가곡이라는 장르에 대한 뽀렝끄의 신념은 시인의 목소리를 본질에 가깝게 재현시키는 것이었다. “아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)*의 오래된 음반과 엘뤼아르의 음반은 그들의 종잡을 수 없는 시 해석의 비밀을 제공한다.”³⁶⁾라고 스스로 말했듯이 시인의 목소리가 가지고 있는 형태나 목소리의 음과 뜻의 상호작용에 대한 인식은 뽀렝끄의 가곡 창작을 위한 근원이었다. 그는 엘뤼아르에 대해서도 “따뜻하고 상냥한 그의 목소리는 글자 그대로 사람의 마음을 사로잡는다. 그가 보들레르와 자신의 시를 읽는

33) 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구”, pp.7-8.

34) Paul Éluard, *Euvres complètes*, édition établie par Marcelle DUMAS et Lucien SCHELER, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, (Paris: Gallimard, 1968), p.77; quoted in Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d'Éluard, *l'exemple de Travail du Peintre*”, *Francis Poulenc et la voix*, ed. Alban Ramaut (Lyon: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002), p.232.

35) Renaud Machart, *Poulenc*, (Seuil, 1995), p.96; 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구”, p.8에서 재인용.

* 프랑스의 초현실주의 시인이며 소설가로, 그의 시는 뽀렝끄의 가곡 작품에서 엘뤼아르의 시와 함께 가장 많은 비중을 차지하였다.

36) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, (Quercy: Cicero, 1993), p.133.

것을 들었던 것은 경탄할 만 했다.”³⁷⁾라고 일기에 기록하였다. 이러한 뿔렝끄의 변화하는 음성에 관한 작업에 대해 엘뤼아르는 자신의 시를 성악 음악으로 전환시킨 새로운 발견이라고 회상하며 뿔렝끄에 대한 경의를 표하기도 하였다.³⁸⁾ 이것은 엘뤼아르의 시 「À Francis Poulenc」(프랑시스 뿔렝끄에게) 중 첫 구절에서도 알 수 있다.

프랑시스 나는 나를 듣지 않는다

프랑시스 나는 당신이 나를 듣게 해야 한다³⁹⁾

또, 뿔렝끄는 그의 일기에 이 연가곡 작업을 위해 엘뤼아르가 죽기 한 달 전에 그의 음성을 미리 담아두었고, 그것을 연가곡에 표현했다고 적어놓았다.⁴⁰⁾ 그는 시인의 목소리에 대한 개별적인 음성과 시를 음악으로 전환시키기 위해 텍스트 안에 존재하는 조화와 갈등, 차이의 내용을 음악적으로 변모시킴으로써 음악적인 해석을 가능하게 한 것이다.

1939년 출판된 <Donner à voir>(보게하다) 모음집은 엘뤼아르가 현대 화가들에게 헌정하기 위해 만든 시들이 엮여있다. 엘뤼아르는 이 모음집을 부분적으로 수정하였고, 1948년 스위스 로젠에서 시집 <Voir>(보다)를 발표하였다. 이 시집은 엘뤼아르가 회화의 큐비즘의 수용과 발튀스(Balthus, 본명 Balthazar Klossowski de Rola, 1908-2001), 유박(Raoul Ubac, 1911-1985), 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901-1985)와 같은 젊은 화가들에 대한 관심을 표시한 것이었다. <Donner à voir>와 <Voir>의 모음집은 그의 절친한 동료였던 화가 피카소가 소장하고 있었다.

시집이 발표되었던 그 해에 뿔렝끄는 엘뤼아르 시집 속의 화가들을 대상으

37) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, pp.137-138.

38) Paul Éluard, *Euvres complètes*, tome II, p.875; quoted in Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d'Éluard, *l'exemple de Travail du Peintre*”, p.230.

39) Paul Éluard, *Euvres complètes*, tome II, p.875; 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구”, p.84에서 재인용.

40) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.58.

로 연가곡을 작곡하려는 생각을 하고 있었고, 마지막 곡의 작업을 위해 엘뤼아르에게 화가 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)*에 대한 시를 요구했으나, 1952년 엘뤼아르의 죽음으로 이루어지지 못했다. 뽀렝끄는 그의 죽음 이후에 주로 그의 대작 오페라인 「Dialogues of the Carmélites」를 작곡하는 데 몰두하였고, 이 작업이 끝난 후에야 엘뤼아르에게 헌사하기 위해 「Le Travail du Peintre」를 작곡하였다.

뽀렝끄가 가장 좋아하는 현대화가 중 6명을 꼽는다면 마티스, 피카소, 브라크, 보나르(Pierre Bonnard, 1867-1947), 뒤피(Raoul Dufy, 1877-1953), 클레이다.⁴¹⁾ 그는 45개의 텍스트가 들어있는 모음집 <Voir>에서 주요한 입체파 화가의 시를 음악으로 만들기 위해 처음 12개의 시 가운데에서 7개의 시를 선택하였다. 이 선택은 주로 뽀렝끄의 화가에 대한 취향을 보여준다. 특히, 뽀렝끄는 이 시집에서 자신이 가장 좋아하는 3명의 화가에게 헌정된 것을 발견하게 되었다. <Voir>에서 첫 텍스트는 피카소에 관한 서정시인 <Le Travail du Peintre>이고, 뽀렝끄 역시 이것을 자신의 연가곡 중 첫 곡의 텍스트로 삼았다. 그리고 <샤갈>, <브라크>, <그리>, <클레>, <미로>와 비용에 관한 시 <빛과 빵>(De la lumière et du Pain)을 선정한다. 그러나 그는 연가곡의 순서를 시집에 있는 텍스트의 질서 그대로 사용하지 않았다. 예를 들면, <페르낭 레제에게>(À Fernand Léger)와 <키리코에게>(Giorgio de Chirico) 사이에 위치한 8번째 시 <브라크>는 음악적인 연계성을 위해 「Marc Chagall」 다음인 3번째에 자리한다. 또한, 뽀렝끄가 선호한 3개의 가곡 「Pablo Picasso」, 「Juan Gris」, 「Jacques Villon」은 그의 음악적 계획에 의해 연가곡의 중심적인 위치에 놓이면서 각각 첫 곡, 가운데 곡, 마지막 곡의 순서를 갖게 된다. 즉, <Voir>에서 선택된 시는

* 포비즘을 주도한 프랑스 화가이다. 원색의 강렬한 색채와 대담하고 개성적인 표현으로 당시 파리에서 가장 영향력 있는 화가들 중 한 사람이었다.

41) Henri Hell, *Francis Poulenc* (Fayard, 1978), p.233; quoted in Emmanuelle KAËS, "Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d'Eluard, *l'exemple de Travail du Peintre*", p.231.

「Le Travail du Peitre」로 음악화되면서 상대적인 미적 통합에 의해 재 구성되었다.

2. 작품 분석

1) Pablo Picasso(피카소)

(1) 화가 피카소(1881.10.25.-1973.4.8.)의 작품 세계

피카소는 스페인 에스파냐 태생으로 프랑스 인상파 화가들의 작품에 영향을 받아 파리로 이주하였다. 청색 시대라고 불리는 그의 초기 작품들은 파리의 화려함 이면 속에 가려진 비참한 생활상을 나타내었고, 주로 청색을 사용하여 절망과 처절함을 표현하였다. 청색에서 장밋빛의 밝은 색상으로 바뀌는 이른바 적색 시대의 작품들은 사랑이나 부드러움을 주제로 하였으며, 곡예사, 유랑 예술인 등이 그림 소재가 되었다. 이후 피카소는 세잔느의 형태관과 이베리아 조각이나 아프리카 흑인 조각에 영향을 받으면서 형태의 단순성, 평면성 등의 조형 예술을 추구하였고, 이듬해 입체파의 선구자라 할 수 있는 「아비뇰의 처녀들」(Les Femmes d'Alger, 1907)을 완성하였다. 그 뒤 브라크와 함께 입체주의 양식을 창안하여, 형태의 해체, 대상의 분석, 종합에 대한 탐구가 이루어졌다. 또, 그의 신고전주의 시기 작품은 밝은 색조로 형태가 크게 왜곡되지 않고 유연하였으나 꿈의 분석 시대에는 다시 형태의 왜곡과 강렬한 색채가 나타났다. 표현주의, 초현실주의의 양식을 받아들이면서 다채롭고 풍부함이 돋보이는 그의 작품 경향은 전쟁의 비극과 참상을 표현한 대벽화 「게르니카」(Guernica, 1937)에서 절정을 이루었다. 제 2차 세계대전 이후에는 전쟁과 평화를 주제로 다루었고, 점차 밝고, 목가적 분위기를 내는 독특한 작품을 창조해냈다.

이렇게 20세기 회화의 최대 거장이라고 불리는 피카소의 작품은 시기별로 화풍의 특징이 뚜렷하게 나타난다. 피카소는 자신의 내적인 움직임에 따라 작품을 구상하고 표현하였으며, 그것은 다양한 색채 변화를 이끌어냈다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

Entoure ce citron de blanc d'œuf informe
Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple
et fin
La ligne droit et noire a beau venir de toi
L'aube est derrière ton tableau
Et des murs innombrables croulent
Derrière ton tableau et toi l'œil fixe
Comme un aveugle comme un fou
Tu dresses une haute épée dans le vide

Une main pourquoi pas une seconde main
Et pourquoi pas la bouche nue comme
une plume
Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas
des larmes
Tout au bord de la toile où jouent les
petits clous

Voici le jour d'autrui laisse aux ombres
leur chance
Et d'un seul mouvement des paupières
renonce

레몬을 형체가 없는 달걀 흰자로 둘러싸고
그 달걀 흰자를 연하고 섬세한 창공으로 덮는
다
검은 직선을 확실히 그렸을지라도
그림 넘어로 새벽이 밝아왔다
헤아릴 수 없을 만큼 수많은 벽들은
그림 뒤에서 무너져 내리고
고정된 너의 시선은 장님인 듯 광인인 듯하다
너는 텅 빈 공간 속에 지나간 겁을 쳐든다

한 손은 왜 반대편 손이 아닌가
왜 입술은 깃펜처럼 색이 변하지 않는가
왜 미소가 아니고 왜 눈물이 아닌가
작은 못들이 헐거워진 채 헛도는 그 모든 것의
캔버스 가장자리

여기 다른 이들의 그림자에게 자신들의 운수를
내어주는 닳이 온다
그리고 눈꺼풀의 유일한 움직임도 포기한다

엘뤼아르의 시에서 빈번하게 사용되는 시어인 ‘눈(yeux. œil)’이나 ‘눈꺼풀 (paupières)’은 화자의 시선을 통해 바라보게 되는 장면과 시인 내면의 언어가 결부되면서 현실을 반영시키는 은유적 표현이다.⁴²⁾ 사랑하는 여인의 시선에서 나아가 현실을 반영하는 중요한 소재로써 엘뤼아르의 ‘시선’은 이 시에서 화가의 작업과 관련된 시선이 된다. 레몬의 노란색과 달걀 흰자의 하얀색, 다시 하얀색에서 창공 혹은 바다의 푸른빛으로 넘어가고 검은 선으로의 색상을 통한 시선의 이동은 시의 색채적 이미지를 부각시키고 있다. 화가의 시선은 거기에서 멈추고 마치 장님처럼, 광인인 것처럼 작업을 한

42) 정하영, “시의 음악화에 대한 분석적 연구”, p.57.

다. 하나의 손과 그 반대편 손, 깃펜과 색깔 없는 입술, 미소와 눈물의 대조적인 시어와 함께 그림에 대한 화가의 고민이 느껴진다. 날이 밝아오면서 눈꺼풀이 감기며 시선은 마감한다.

시의 형식은 3연 14행⁴³⁾이다. 엘뤼아르는 프랑스 고전 형식 그대로의 형식을 사용하며, 각 시행은 8음절, 10음절, 12음절로 적절히 조합되어 구성되어있다.

1행과 2행의 첫 시어인 entoure(둘러싸인)와 enrobe(감싸다), 3행과 4행의 첫 시어인 la(거기)와 l'aube(새벽)은 운율상 두운 반복이 적용되어 음악적으로도 각각 같은 위치에 놓여있다. 다만, 첫 시어들은 2음절의 강세를 위해 약박에 'en-'을 배치하여 마디의 강박과 시어의 음절을 일치시켰고, 3행과 4행의 첫 시어들은 마디의 첫 박에 일치시키면서 첫 음절에 강세를 두었다(악보1).

<악보1> <제 1곡> 시1연 1-2행과 3-4행

1행; En - tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - (for) - me

2행; En - ro - be ce blanc d'œuf d'un a - zur souple et (fin)

3행; La li - gne droite et (noire) a beau ve - nir de (toi)

4행; L'aube est der - riè - re ton ta - bleau

43) 1연(1-8행), 2연(9-12행), 3연(13-14행)

1행과 2행의 주체가 되는 ce citron(레몬)과 ce blanc d'œuf(달걀 흰자)은 시적으로 서로 대구를 이루며 각 음절마다 음정을 붙여 리듬을 맞추었다. 그러나 하나의 시어로 되어있는 informe(미완성의)과 그에 대응되는 souple et fin(연하고 섬세한)은 시어의 확장에 의해 서로 맞지 않는 시구의 길이를 곡의 마디를 추가하여 해결하였고, 공통 자음 '-f-'에 마디의 첫박을 맞추며 길이를 통일하였다(악보1 참고, p.30).

3행과 4행은 첫 시어에 같은 음을 주고 마지막 마디의 리듬을 일치시키면서 음악적으로 대등하게 처리하지만, 역시 단어의 개수 차이로 마디수가 다르다. 3행에서는 'noire(검은)'와 'toi(너)'의 동일 발음 현상을 같은 길이의 긴 음가로 일치시킨다(악보1 참고, p.30).

8음절과 10음절이 규칙적으로 교대되어 나오는 2연은 운율상 리듬적으로 동일성을 유지할 수 있도록 8행의 발음을 조절하게 된다. 즉, 'dresses(세우다)'의 뒤모음을 생략하는 것은 불가피하다.⁴⁴⁾ 또, 이 구절에서는 각운의 효과를 드러내는 것보다 모음의 발음이 교대로 일치되어 8음절과 10음절이 대등함을 특징적으로 보인다(예1).

<예1> <제 1곡> 시1연 5-8행

5행	Et des murs innombrables <u>cro</u> ulent	(8음절)
6행	Derrière ton tableau et toi l'œ <u>i</u> l fixe	(10음절)
7행	Comme un ave <u>g</u> le comme un <u>fe</u> u	(8음절)
8행	Tu dress(es) une haute ép <u>é</u> e dans le <u>vi</u> de	(10음절)

일반적으로 시행과 음악의 악구를 일치시키는 관행과 다르게, 뿔렝끄는 이 시의 5-7행의 시어의 묶음을 다시 배치하여 악구를 나누었다. 즉, 5행의 마

44) Emmanuelle KAËS, "Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d'Eluard, *l'exemple de Travail du Peintre*", p.238.

지막 단어인 ‘croulent(무너지다)’을 6행과 연결시키고, 6행의 뒷 구절인 ‘et toi l’œil fixe(고정된 너의 시선)’와 7행을 묶어놓았다. 쉼표 뒤 마디 첫 박에 오는 ‘croulent’은 매우 중요하게 되며 이것은 *f*의 악상으로 더 강조된다. 이로써 ‘Et des murs innombrables(수많은 벽)’와 ‘croulent Derrière ton tableau(너의 그림 뒤에서 무너지다)’는 대등한 악구가 되고, ‘et toi l’œil fixe(너의 고정된 시선)’와 ‘Comme un aveugle comme un fou(장님인 듯 광인인 듯)’가 연결된 구절은 적절한 문법적인 배치가 더해지면서 음악적으로 더 쉽게 이해될 수 있다(악보2).

<악보2> <제 1곡> 시1연 5-7행

엘뤼아르가 중요하게 다루었던 작법의 요소인 ‘시선’이 이 시에서 시어로 직접 사용된다. 빨렝끄는 이 ‘시선(œil)’이라는 단어 자체보다는 ‘fixe(고정된)’에 액센트가 사용된 것으로 보아 그 시선의 상태가 중요했던 것처럼 보인다. 그리고 7행의 ‘aveugle(눈먼)’, ‘fou(미친)’와 8행의 ‘dresses(쳐들다)’, ‘épée(칼)’, ‘vide(허공)’의 시어 강조를 위해 박자를 변화시키며 시간적 흐름을 축소시켜 흐름의 느슨함을 방지하였다. 여기에서 ‘comme un aveugle(장님인 듯)’의 앞에 8분 쉼표는 뒤의 ‘comme(~처럼)’의 어조를 약화시킴으로써 ‘comme un fou(광인인 듯)’와 같은 기능을 할 수 있게 하

고, 청각적으로는 6행의 시구 ‘et toi l’œil fixe(너의 고정된 시선)’와 연결되지만 7행의 시작을 시각적으로 확인시킨다(악보3).

<악보3> <제 1곡> 시1연 6-8행

6행: et toi l'œil fixe 7행: Comme un a - veu-gle comme un fou 8행: Tu
 dres - ses u - ne haute é - pée dans le vi - - - de

2연의 전개는 9-11행의 내용상 의문스러움이 12행의 ‘tout(전부)’라는 단어로 응집된다. 여기에서 중요한 것은 각 행의 문법적 특성이다. 9행에서는 ‘une main(한 손)’과 ‘seconde main(반대편 손)’이 형식적으로 대구를 이룬다. 그러나 10행의 ‘la bouche(입술)’와 ‘une plume(깃털펜)’은 단어 자체만으로는 대구라고 할 수 있어도 문맥상 ‘nue(색이 변하는)’에 의해 좌지우지되는 단어이기 때문에, 이 두 단어보다 ‘nue’가 더 의미있는 단어이고 뿔뿔짜는 변박과 음가, 음높이를 이용해 강조한다. 그리고 11행은 두 개의 문장이 결합된 것이므로 ‘un sourire(미소)’와 ‘des larmes(슬픔)’은 대조적 의미이면서도 9행과 10행의 시어 대구와는 다르다. 그래서 뿔뿔짜는 9행의 ‘une(하나의)’와 ‘seconde(반대편의)’, 그리고 부정어인 ‘pas(~이 아니다)’를, 10행에서는 ‘nue(색이 변하는)’와 ‘plume(깃털펜)’을 강박에 위치시켰는데, ‘nue’라는 시어를 배치시키기 위해 그 앞 마디에서 박자를 변화시켰으며, 이 두 시행을 독백조로 다루어 시의 운율감을 효과적으로 살렸다. 또한, 11행과 12행은 음의 리듬을 일치시켜, 시의 문맥과는 다르게 11행을 9, 10행과 분리시켰다(악보4).

<악보4> <제 1곡> 시1연 9-12행

9행: U - ne main pour-quoi pas u - ne se - con - de main Et pour-quoi
10행: pas la bou - che nu - e comme u - ne plu - - - me
11행: Pour-quoi pas un sou - rire et pour-quoi pas des lar - mes
12행: Tout au bord de la toile où jouent les pe - tits clous

시간의 흐름과 시선의 이동의 마지막 단계인 3연의 13행과 14행은 각각 12음절로 구성되어있고, 이것은 다시 6음절로 된 두 개의 시구로 나뉜다(예 2).

<예 2> <제 1곡> 시3연 13-14행

13행 Voici le jour d'autrui laisse (6음절) + aux ombres leur chance (6음절)
14행 Et d'un seul mouvement (6음절) + des paupières renonce (6음절)

이 부분은 시의 각운 효과를 위해 ‘chance(운수)’와 ‘renonce(포기하는)’가 각 행의 네 마디 짝에 서로 일치되어 있고, ‘renonce’는 리듬이 확대되어 더 강조되었다.

뿔랭끄는 여기에서 쉼표를 이용하여 시간차를 둠으로써 결론에 무게감을 실어주었다. 가장 드러내고 싶었던 말 ‘renonce’를 위해 8분 쉼표에 의한 두 번의 쉼과 결정적으로 이 시어 앞에서의 2분 쉼표는 결론을 극적으로 만들었다(악보5).

<악보5> <제 1곡> 시2연 13-14행

13행; Voi - ci le jour d'au - trui___ laisse aux om - bres leur chan - ce___

14행; Et d'unseul mou-ve ment des pau-piè-res re - non - ce___

(3) 음악 분석

빨랑꼬가 7곡의 연가곡 중에서 첫 번째 순서로 이 시를 꼽은 데에는 엘뤼아르에 대한 충분한 이해를 바탕으로 한다. 엘뤼아르와 피카소는 당시 전쟁과 파괴에 대항하여 각각 시와 그림을 통해 공동으로 예술적 항거를 표현하기도 하였고, 정신적, 연대적으로 뜨거운 친분 관계 속에 서로의 사상에 영향을 끼쳤다. 그만큼 엘뤼아르에게 있어서 피카소는 중요한 인물임에 틀림없다. 엘뤼아르의 시에 곡을 붙인 빨랑꼬의 또다른 작품 「Tel jour, telle nuit」(그런 낮, 그런 밤)에서도 시인과 피카소의 작용에 대한 인식을 찾아볼 수 있다. 9곡으로 구성된 이 연가곡에서는 피카소를 소재로 다룬 <A Pablo Picasso I>(피카소에게 I)라는 시를 가곡으로 만든 「Bonne journée(좋은 날)」이 첫 곡으로 선정되어있다. 다수의 엘뤼아르 작품집에서 삽화를 그려 넣었던 피카소에게 「Le Travail du Peintre」(화가의 작업)의 악보 표지 장식까지 맡길 정도로 빨랑꼬의 피카소에 대한 애정의 정도를 예감할 수 있다.

20세기 미술 최고의 혁명이자 피카소를 세계적인 화가의 반열에 올려놓은 큐비즘의 원시적이고 본질적인 감각의 직선적, 기하학적 표현과 작품에 대한 그의 끊임없는 열정, 솟구치는 실험 정신은 그를 천재 혹은 미치광이로

비쳐지게 한다. 빨랭끄는 이러한 피카소에 대한 이미지나 그의 화법(畫法)을 당차거나 거만하게 느낀 듯 하다. 그는 성악가에게 ‘eclatant(귀청이 찢어지듯이, 쩌렁쩌렁하게)’을 요구하고, 강하고 호소력 있는 어조는 Modéré(보통 빠르기로)의 템포에서 더 잘 표현된다. 성악 선율을 보조하며 음악의 색깔을 내는 피아노부의 수직적 화음의 진행과 그 화음의 음가에 맞춰 8분음표 단위의 묶음은 이 곡의 배경으로써의 역할을 담당하며 끝까지 곡을 이끄는 원동력이 된다(악보6).

<악보6> <제 1곡> 마디1-8

1 Modéré ♩ = 63

CHANT

PIANO

ff *Eclatant* *ff*

Ln.

5

tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - for - - - me En - go - be ce blanc

빨랭끄는 이 곡의 조성적 측면에서도 특별한 의미를 두었다. 다장조로 되어있는 이 곡은 「Tel jour, telle nuit」(그런 낮, 그런 밤)중 <A Pablo Picasso I>(피카소에게 I)곡과 비교할 수 있다. 두 곡 모두 다장조의 같은 조성을 가지고 있지만, 전자와 달리 20년 늦게 작곡된 「Le Travail du

Peintre」(화가의 작업)에서의 다장조는 음악가와 시인 모두에게 더 이상 평화와 행복의 개념이 아니다. 이 조성은 거만하고 권위적인 어조의 운율 체계를 위한 수단일 뿐이다.⁴⁵⁾

이 곡은 전주를 제외하고 같은 소재에 의해 진행되므로 음악의 텍스처에 의하기보다는 시의 전개에 의해 형식이 나누어진다. 따라서, 이 시의 연구분과 같이 곡에서도 3개의 부분으로 나뉘며, 형식의 각 부분으로 분석을 시도하겠다.

① A부(마디1-28)

전주에 등장하는 주제는 이미 뿔렝끄의 오페라 「카르멜회 수녀들의 대화」에서 제시된 바 있다. 오페라의 등장인물인 마리(Marie)수녀의 테마로 사용되었고, 그 테마는 ‘자신의 모델에 딱 맞는 거만한 듯한 어조’라고 그의 일기에서 언급하고 있다(악보7).⁴⁶⁾

<악보7> 「Dialogues des Carmélites」의 1막 4장 중에서

45) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.58.

46) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.58.

제 1곡의 전주는 연가곡의 전반에 걸쳐 상당한 영향을 미치기 때문에, 자세한 분석이 필요하다. 이 네 마디는 으뜸화음(토닉 기능), c음을 지속음으로 하는 나폴리 6화음(서브도미넌트 기능), 그리고 딸림화음(도미넌트 기능)의 전통 화성 진행을 토대로 하고 있다. 그러나 이 딸림화음은 진정한 딸림화음이 아니다. 딸림음 위에는 오직 4도 위의 'c음'만 있다. 빠르게 지나가게 되는 이 화음은 딸림화음으로 인식하게 된다. 이것은 'g음' 위의 화음이 딸림화음 기능을 하게 되고, 이 화음은 딸림화음의 수식화음(중6화음, 부속화음)에 의해 고착화되기 때문이다(악보8).

<악보8> <제 1곡> A부 전주, 마디1-4

The musical score shows the introduction of the first piece, measures 1-4. It consists of two staves: CHANT and PIANO. The CHANT staff is mostly empty, with a box containing the number '1' at the beginning. The PIANO staff begins with a forte (*ff*) dynamic. The first measure is labeled T(I). The second measure is labeled S(N6). The third measure is labeled D(Ger.6 - V7/V-V). The fourth measure is labeled T(I). The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

A부는 시의 작법상 2개의 섹션으로 나뉘고, 이를 악상의 대조와 조성의 변화로 구분하였다. 첫 섹션(a)이 다장조의 *ff*의 강한 멜로디를 가졌다면, 두 번째 섹션(b)은 내림 가단조의 *p*의 멜로디로 시작하여 *f*와 *ff*로 점차 강화되는 형태를 취한다(악보9).

<악보9> <제 1곡> A부, 성악 선율, 마디4-28

4 <a부분>
ff
 En - tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - for - - me En -
 8
 ro - be ce blanc d'œuf d'un a - zur souple et fin
 12
ff
 La li-gne droite et noire a beau ve - nir de toi L'aube est der - ri - re ton ta - bleau
 17 <b부분>
p *f*
 Et des murs in - nom - bra - bles crou - lent De - riè - re ton ta - bleau et
 21
ff
 toi l'œ il fi - xe Comme un a - veu - gle comme un fou Tu
 25
 dres - ses u - ne haute é - pée dans le vi - - - de

전주에서 시작하는 첫 화음은 C장3화음으로 다장조의 조성을 알렸지만, a부분(마디1-16)의 4마디부터 성악 선율이 시작하는 네 마디동안 제 3음인 'e음'이 제시되지 않는다. 이것은 장조와 단조를 분명히 드러내지 않게 하여 조성적 특성을 모호하게 만든 것이다. 4마디부터 반주부는 성악부의 음정을 따라 액센트를 가진 수직적 화음이 동반되어 성악부의 멜로디를 강하게 뒷받침한다. 그리고 베이스의 지속적인 c음 반복은 피카소의 음조를 더욱 강화시킨다. 10-11마디의 화음은 액센트를 오히려 부가하지 않음으로써 성악부의 움직임은 음정과 그 가사가 좀 더 두드러지게 인식되도록 의도된 것으로 보인다(악보10).

<악보10> <제 1곡> A부의 a부분, 마디4-11

4 *Eclatant* *ff*
En - tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - for - - - me En -

8 *m.d.*
- - - be ce blanc d'œuf d'un a - zur souple et fin

베이스 'c음'의
지속적 반복

반주부 저음의 8분음표에 의한 레가토는 수직적 화음과 반대로 수평적으로 진행되면서 베이스의 역할과 화음을 보조해 주는 역할을 동시에 하게 된다. 특히, 1-2행의 가사에 붙는 반주부 'c음'의 펼쳐진 옥타브 연속 진행은 아래 'c음'이 베이스로 강하게 들리게 되고, 이것은 당김음 리듬으로 느껴지게 되어 성악부의 어감을 효과적으로 돕는다(악보11).

<악보11> <제 1곡> A부의 a부분 피아노부, 마디4-7

4-8마디 다장조의 음구성은 9마디부터 'b^b음', 'a^b음'이 등장하며 조바꿈을 암시한다. 12마디에서는 마치 내림 마장조로 전조된 것처럼 보이지만 아직 다장조의 베이스를 배치시켜 미묘한 변화를 보인 후, 13-14마디에서 그 다음 조의 딸림화음계의 화음을 놓아 장면 변화를 꾀한다(악보12).

<악보12> <제 1곡> A부의 a부분, 마디5-14

En - ro - be ce blanc d'œuf d'un a - zur souple et fin La li-gne droite et

noire a beau ve - nir de toi L'aube est der-riè-re ton ta - bleau Et des murs in-nom -

A^bminor의 도미넌트 화음 A^bminor로 전조

b부분(마디17-28)은 원조와 상당히 먼 조인 내림 가단조로 전조되어 변화가 뚜렷하다. 17-20마디는 ‘a^b음’을 중심으로 두 마디씩 같은 형태를 취하지만, ‘수많은 벽(des murs innombrables)’의 이미지를 *p*의 악상으로 시작하여 점점 고조시키고, 그 벽들이 ‘무너지는(croulent)’ 이미지를 *f*로 표현하였다. 그리고 ‘a^b음’의 단3화음과 장3화음의 대조적인 화음으로 가사를 색채감 있게 나타내었다(악보13).

<악보13> <제 1곡> A부의 b부분, 마디17-20

Et des murs in-nom - bra - bles crou - lent De - riè - re ton ta - bleau et

ab단3화음 Ab장3화음

b부분에서 작곡가는 toi l'œil fixe(너의 고정된 시선)의 시구를 절정으로 삼는다. 성악부의 음과 피아노부의 고음은 이 부분에서 가장 높은 음으로 처리되고, 베이스의 ‘a^b음’에서 ‘g음’으로 음역이 벌어지며 *ff*의 악상이 더해진다. 그리고 이 고조된 시구는 하행하는 선율로 이어진다. C조의 딸림음의 베이스와 함께 3/4박자에서 2/4박자로 박자가 축소되고 더 잦아진 화음의 변화와 잦아진 화성적 리듬은 좀 더 속도감 있는 진행을 이루어 A부가 마무리된다. 이 하행선율에서 또다른 발견은 ‘épée(검)’를 부각시키기 위해 멜로디에 적용한 방법이다. 사전적 의미로 칼을 뜻하는 이 시어는 내용상 화가의 붓으로 짐작해볼 수 있다. 붓을 칼로 은유화하여 더 강한 어조를 펼친다. 작곡가는 이 시어의 어미 ‘é-’를 약박에 놓는 대신 그 앞의 음보다 높은

음정을 적용하고, ‘-pée’는 전에 없던 7도 도약을 시키며 강박에 위치하게 하여 이 시어의 중요성을 치밀하게 구성했다(악보14).

<악보14> <제 1곡> A부의 b부분, 마디20-28

et toi l'œ il fi - xe Comme un a - veu - gle comme un
fou — Tu dres - ses u - ne haute é - pée dans le vi - - - de

a부분에서 피아노부 8분음표의 옥타브로 펼쳐진 진행은 b부분에 와서 화음의 아르페지오 진행으로 짜임새가 바뀐다. 따라서 당김음적 리듬의 효과를 냈던 최저음의 베이스 진행은 한마디에 한 번의 베이스 울림이 되면서 풍성한 음향을 낸다(악보15).

<악보15> <제 1곡> A부의 a부분과 A부의 b부분 반주 텍스처 변화

7 a부분

En - ro - be ce blanc d'œuf d'un a - zur souple et fin

17 b부분

Et des murs in - nom - bra - bles

② B부(29-40마디)

B부에 속한 시의 9-11행에서 가장 많이 쓰인 단어는 바로 ‘pourquoi(왜)’이다. 평서문이 아닌 의문문을 사용한 것은 단순한 질문을 넘어 화자의 의구심이나 절규에 가까울 수 있다. 작곡가는 이를 *subito p*의 악상과 성악부에 동음을 연속적으로 반복하여 속삭임 또는 의구심에 의한 내면의 두려움을 의도하였다. 성악부의 ‘une main(한 손)’에서 숨표를 사용한 것은 이러한 내면의 감정을 더 충실히 반영하길 원하는 요구일 것이다. 성악부가 처음 시작되는 네 마디의 화음은 3화음의 3음이 없이 장조, 단조의 어떤 양식도 드러내지 않았다. 그런데 이 반주부는 C장3화음과 c단3화음이 교대로 사용되면서 음조의 모호함을 강화시켰고, 긴 페달의 혼합되는 음향은 이를

더 부각시킨다. 이것은 2차원적인 사물의 모든 양상을 드높이는 입체과 화가처럼 음악에서도 음계의 두 측면을 동시에 보여준다고 할 수 있다(악보 16).⁴⁷⁾

<악보16> <제 1곡> B부, 마디29-34

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system (measures 29-34) features a vocal line with lyrics: "U - ne main pour-quoi pas u - ne se - con - de main Et pour-quoi pas la bou-che". The piano accompaniment is marked "sub. pp" and includes annotations for "C장3화음" (C major triad) and "c단3화음" (c minor triad). The bottom system (measures 33-34) features a vocal line with lyrics: "nu - e comme u - ne plu - me". The piano accompaniment continues with similar textures. The score includes dynamic markings like "subito p" and "sub. pp", and performance instructions like "Alto" and "Tenor".

시의 9-10행에서 시어들 사이에 감춰져 있던 ‘pourquoi(왜)’는 11행에서 문장의 맨 앞에 위치하게 된다. 31마디 강박에 나오는 ‘pourquoi’는 *f*의 악상과 *d^b* 단7화음으로 불안정함이 강하게 처리되고, 피아노부의 베이스 역시 강박에 옥타브 지속음에 의해 강한 소리를 만들어낸다. 35-40마디의 피아

47) Philip Wharton, “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, *Francis Poulenc et la voix*, ed. Alban Ramaut (Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002), p.253.

노부의 화음은 22-28마디에서와 마찬가지로 액센트가 아닌 테누토로 표현된다. 이것은 상승과 하강의 뉘앙스의 차이로 보인다. 상행 선율에 해당하는 화음을 액센트로 강조하는 것에 반해, 하행하는 선율에 배치된 화음은 그 깊이감을 더 요구한 것이라 생각된다(악보17).

<악보17> <제 1곡> B부, 마디35-40

35 *f*
 Pour - quoi pas un sou - ris et pour - quoi pas des lar - mes
 d7단 7화음

38 *ff* *mf*
 Tout au bord de la toile où jouent les pe - tits clous

③ C부(41-50마디)

이 시의 결론에 해당하는 부분으로, 가장 중요하게 처리된 시어 ‘renonce (포기하다)’는 이 곡에서 가장 센 *fff*의 악상을 보인다. 그 단어에 대한 응답으로 피아노부 마지막에서는 전주에 제시된 주제의 음형이 같은 악상으로 4옥타브에 걸쳐 강렬하게 한 번 더 제시되고, ‘renonce’의 의미에 맞게 내려놓듯이 ‘très à l’aise(매우 편안하게)’로 제 1곡을 마친다.

이 부분은 다장조의 딸림음을 지속음으로 하여 그 위에서 화음을 조금씩 변화시키며 하행한다. 특히, 47-48마디는 딸림화음 역할을 하고 있지만 전주의 3마디 세 번째 박과 마찬가지로 딸림화음의 3음(b음)이 없는 완전한 화음 상태가 아니다. 이것은 다장조 음계 밖의 음이 나와도 생소하지 않게 만든다. 즉, 마지막 화음에서 ‘b^b음’의 출현은 어느 정도 예상된 것이라고 할 수 있다. 이 마지막 화음은 수직적으로 으뜸음 위의 13화음으로 구성되어 다음 진행으로의 가능성을 열어두고, 그 화음을 긴 음가(long, \smile)로 연주하게끔 지시하며 여운을 주게 한다(악보18).

<악보18> <제 1곡> C부, 마디41-50

41
 Voi - ci le jour d'au - trui — laisse aux om - bres leur chan - ce — Et d'un seul mou-ve
 46
 ment des pau-piè-res re - non - - - ce — *très à l'aise* *long* 주제의 모티브

D(V₄) T(I)

2) Marc Chagall(샤갈)

(1) 화가 샤갈(1887.7.7-1985.3.28)의 작품 세계

러시아 출생인 샤갈은 프랑스의 화가 겸 판화가이다. 그는 유화나 판화 뿐만 아니라 벽화, 스테인드 글라스, 조각 등의 작품을 만들었고, 무대 장식 분야까지 폭넓게 활동하였다. 초기에 자연주의적인 초상화나 풍경화를 그렸던 샤갈은 자신만의 예술 양식을 발전시키기 위해 파리로 이주하였다. 당시 파리의 예술 형태는 입체주의가 지배적이었으나, 샤갈은 후기 인상파와 야수파의 영향을 받아 그의 러시아적 색채와 시적이고 대담한 감성을 빠르게 발전시켜 나갔다.

그의 주된 주제는 영원한 사랑으로 인간과 동물을 소재로 하여 소박한 동화의 세계, 고향의 생활 등을 자유로운 공상과 풍부한 색채로 내면의 환상 세계를 연상시켰다. 우울한 어릿 광대, 날아다니는 연인, 지붕위의 바이올린, 성서의 예언자 등과 같은 민속적인 주제들은 표현주의, 입체파, 추상주의 등의 운동들을 반영하고 있으면서도 샤갈 특유의 신비성이 융합된 개성을 보였다. 샤갈은 이러한 괴이하고 환상적이며 특이한 화풍으로 피카소와 함께 20세기 최고의 화가라고 일컬어지고 있다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

Ane ou vache coq ou cheval
 Jusqu'à la peau d'un violon
 Homme chanteur un seul oiseau
 Danseur agile avec sa femme

Couple trempé dans son printemps
 L'or de l'herbe le plomb du ciel
 Sèparès par les flammes bleues
 De la santé de la rosée
 Le sang s'irise le cœur tinte
 Un couple le premier reflet

Et dans un souterrain de neige
 La vigne opulente dessine
 Un visage aux lèvres de lune
 Qui n'a jamais dormi la nuit.

당나귀 혹은 암소 수탉 혹은 말
 심지어 바이올린의 표면까지
 노래하는 남자 한 마리의 새
 그의 신부와 함께 경쾌하게 춤추는 사람

그들은 봄에 흠뻑 취한 연인
 금빛 초원 하늘의 산탄
 싱그로움과 이슬의
 파란 불꽃으로 갈라진다
 피는 마음을 울리는 무지개 색으로 빛난다
 한 쌍의 부부는 시작을 의미한다

그리고 눈으로 덮힌 땅 속에서
 가득 넘쳐나는 포도나무는
 밤에 결코 잠들지 않는 달과 같은
 입술을 한 얼굴을 그린다.

당나귀(ane), 암소(vache), 수탉(coq), cheval(말), 새(oiseau), 바이올린(violon), homme(남자), 여자(femme)와 같이 이 시에 등장하는 사람, 동물 등은 화가 샤갈의 작품에 주로 등장하는 그림 소재들이다. 그의 그림 속에서 남자와 여자는 사랑을 상징하는 연인, 또는 부부(couple)로 표현되고, 사랑의 시인 엘뤼아르의 이상에도 부합한다. 눈이 녹지 않은 봄(printemps)에 하늘(ciel)과 초원(herbe)을 배경으로 동물과 함께 노래하고 춤추는 연인은 소박하고 활발한 시골 풍경을 연상시킨다.

화가 샤갈의 작품은 동화와 축복의 세계, 풍요롭고 자유로운 공상의 세계를 낭만적이고 감성적인 색채로 표현하였고, 이는 몽환적이고 신비로움을 경험하게 한다. 그의 사실적 사물에 대한 비자연적인 색채 선정은 초현실적 기법에서 비롯된다. 엘뤼아르는 샤갈의 색채감을 시어로 적절히 혼합시킨다. 파란 하늘과 푸른 초원일 것 같은 색은 낡빛의 어두운 색감의 하늘(le plomb du ciel)과 금빛의 초원(l'or de l'herbe)으로 표현되었고, 그 하늘과 초원은 건강함

(santé)과 이슬(rosée)을 형상화 한 불꽃(flammes)으로 갈라진다. 이 불꽃의 색상 역시 붉은 색이 아닌 파란 색으로 표현된다. 또, 붉은 색의 피(sang)는 무지개빛(irise)이 되고, 피에 관한 시각적 이미지는 심장의 울리는 소리(le cœur tinte)의 청각적 이미지와 결합한다. 심장을 울리는 피의 내적 의미는 부부의 열정, 더 나아가서 화가의 그림에 대한 열정이라고 할 수 있겠다.

시의 마지막 부분의 주체인 포도나무(vigne)는 풍요로움과 생명력을 상징하며, 지상의 밝고 경쾌한 이미지와는 다른 의미를 갖는다. 또, 포도나무가 포근함의 이미지를 가진 달(nuit)을 그리는 상상의 행위는 초현실적인 화가 샤갈의 작품이 드러내는 이미지를 상징화한다.

뿔렝끄는 3연 14행⁴⁸⁾으로 구성된 시를 문맥에 따라 재구성한다. 즉, 샤갈의 그림 소재들을 나열한 1-3행, 행복에 젖은 연인을 표현한 4-5행, 자연과 색채감을 나타낸 6-9행, 연인의 의미와 지상과 다른 세계의 포도나무가 나오는 10-12행, 포도나무의 상징성을 표현하는 13-14행으로 나눈다.

또한, 뿔렝끄는 이 시에 통일된 운율을 만들어낸다. 즉, 각 시행을 8개의 음절로 분리시켜, 각 음절에 하나의 음정을 대입하여 8개의 음을 하나의 악구로 전체를 통일시킨다. 프랑스 강세의 특성상 단어 그룹의 마지막 음절에서는 주액센트(Tonic accent)가 자리하게 되고 그것은 길이로 표현되는데⁴⁹⁾, 이 시에서도 음정을 붙힐 때 8개의 음절의 묶음에서 4개의 음절끼리 최소의 시구로 정확히 나누어지는 경우 마지막 네 번째 음절에 적용된 음정의 음가가 길게 되어있는 것을 알 수 있다(악보19).

48) 1연(1-4행), 2연(5-10행), 3연(11-14행)

49) Pierre Bernac, <프랑스 예술 가곡의 해석>, pp.44-45.

<악보19> <제 2곡> 시1연 1-2행

1행; Ane ou vache / coq ou cheval (8음절)

2행; Jusqu'à la peau / d'un violon (8음절)

1행; Ane ou va - che coq ou che - val

2행; Jus - qu'à la peau d'un vi - o - lon

그러나 4행은 2마디씩 4음절로 정확히 나누어지던 그 이전의 형태와 다르게 ‘avec sa femme(그의 신부와 함께)’가 3번째 마디 첫 박이 아닌 그 앞마디의 마지막 박에서 시작된다. 이것은 똑같이 반복되는 형태에서 벗어남으로써 듣는 이에게 신선함을 제공할 수 있고, 단락의 전환을 환기시키는 방법이 될 수 있다(악보20).

<악보20> <제 2곡> 시1연 1-4행

1행; Ane ou va - che coq ou che - val

2행; Jus - qu'à la peau d'un vi - o - lon

3행; Hom - me chan - teur un seul oi - seau

4행; Dan - seur a - gile a - vec sa fem - me

이 4행의 마지막 단어 ‘femme(신부)’는 1음절로 묵음‘-e’가 포함되면서 ‘-me’에도 음정을 필요로 하게 된다. 이를 해결하기 위해 ‘fem-’과 같은 음정을 놓아서 마치 한 음절로 들리게 하였다. 이는 그 다음의 ‘bleues(파란)’, ‘rosée(이슬)’, ‘s’irise(무지개빛의)’, ‘neige(눈)’, ‘dessine(그리다)’, ‘lune(달)’에도 똑같은 방법이 적용된다(악보21).

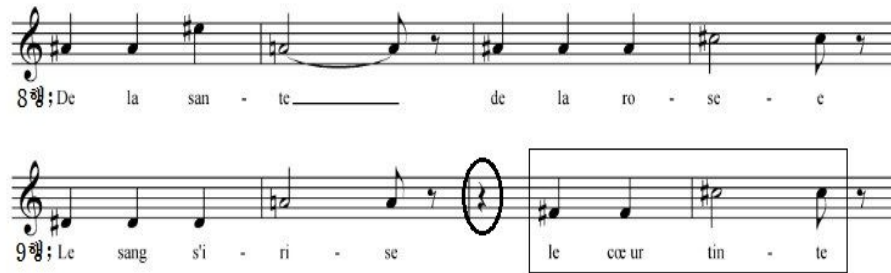
<악보21> <제 2곡> ‘e묵음’이 적용된 단어의 예

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. The lyrics are: 4행; a - vec sa fem - me; 7행; par les flam - mes bleu - es; 8행; de la ro - sé - e; 9행; Le sang s'i - ri - se; 11행; de nei - ge; 12행; des si - - - ne; 13행; de lu - - - ne. In each staff, the final syllable of the word is circled in black. The circled syllables are: 'me' in 'fem - me', 'es' in 'bleu - es', 'e' in 'sé - e', 'se' in 's'i - ri - se', 'ge' in 'nei - ge', 'ne' in 'si - - - ne', and 'ne' in 'lu - - - ne'. The circled syllables are connected to the preceding syllable by a horizontal line, indicating that they are treated as a single unit for the purpose of syllable division.

9행의 ‘le cœur tinte(심장이 울리다)’는 첫 박부터 시작되었던 이전의 시구와는 다르게 한 박을 쉬고 시작하는데 최대한 앞의 리듬과 동일한 형태로 만들기 위해서는 ‘tinte(울리다)’를 한 마디에 넣는 것이 맞다. 그러면 ‘le cœur(심장)’를 그 앞마디에 배치시켜야 하는데 정관사인 ‘le’를 강박에 놓을 수는 있어도 의미의 중요도를 우선할 때 두 박자를 끌게 할 수는 없다. 또, ‘cœur’

를 두박자로 만들게 되면 당김음의 리듬이 되면서 일관되게 이어져온 리듬에 너무 급격한 변화를 초래하게 된다. 그래서 빨랭끄는 첫 박에 쉼표를 놓고 약박에 각 음절을 하나씩 배치하여 매끄러운 선율을 완성시킨다(악보22).

<악보22> <제 2곡> 시2연 8-9행



엘뤼아르의 시에서 ‘couple(연인, 부부)’와 ‘premier(처음, 시작)’의 시어는 긍정적인 패러다임이다.⁵⁰⁾ 이 두 시어가 함께 제시되는 10행을 그만큼 빨랭끄가 중요하게 다루었다고 볼 수 있다. 빨랭끄는 이 10행의 모든 음절에 한 박자의 음정을 적용하여 짧고 명료하게 강조한다(악보23).

<악보23> <제 2곡> 시2연 10행



50) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, *Francis Poulenc et la voix*, ed. Alban Ramaut, (Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002), p.235.

1연에서는 즐거운 분위기 속의 대상들에, 2연은 연인과 자연에 있었던 화자의 시선은 마지막 연에서 땅 아래 포도나무로 이동하게 된다. 빨랫줄은 11-12행의 텍스트를 좀 더 긴 호흡으로 갈 수 있도록 마디에 단어를 걸치거나, 12행의 ‘dessine(그리다)’의 음가를 길게 늘리는 방법으로 마디 수의 변화를 이끌어내면서 그림을 그리는 주체가 포도나무로 되는 비현실적인 상상의 세계를 표현하였다(악보24).

<악보24> <제 2곡> 시3연 11-12행

11행: Et dans un sou - ter - rain de nei - ge La

12행: vigne op - u - len - te des si - ne

13-14행은 음절의 규칙 내에서 음가를 완전히 다르게 하여 ‘달의 입술을 한 얼굴’에 걸맞는 신비로운 분위기를 연출한다. 1-12행의 음절에 주어진 기본 음가는 4분음표였지만, 이 부분은 2잇단음표의 4분음표로 좀 더 느슨해지는 효과를 거둔다(악보25).

<악보25> <제 2곡> 시3연 13-14행

13행: Un vi - sage aux lê - vres de lu - - -

14행: Qui n'a ja - mais dor - mi la nuit.

3) 음악 분석

이 곡은 3박자 계통의 왈츠 풍으로 매우 빠른 템포(Molto prestissimo)의 가볍고 경쾌하면서도 환상적인 곡이다. 뽀렝끄는 그의 일기에서 ‘일탈’을 위해 스케르초⁵¹⁾의 방법을 이용했다고 말하였다.⁵²⁾ 제 1곡 「Pablo Picasso」가 프랑스 음악의 서곡의 특성을 보인다면, 제 2곡인 「Marc Chagall」은 마치 야외에서 먹고 마시며 춤을 추기도 하는 술집(guinguette)의 분위기처럼 이전 곡과 대조되는 스타일의 스케르초 악장이라고 할 수 있다.⁵³⁾

이 곡의 형식은 론도 형식이고, 전주와 주제가 변형된 후주를 포함하여 5번 반복된다. 다른 곡들과 다르게 이 곡은 비교적 긴 전주와 간주를 가지고 있다.

조성은 내림 마단조이지만 끝마치는 조성은 올림 바단조로 시작조와 마침조가 다른 비전통적인 조성의 방식을 취한다. 특히, 이 곡의 특징적인 부분은 바로 증4도(감5도, triton)관계에 있다. 조성음악에서 5도 관계는 화음간에 응집력을 높이면서 예측 가능한 안정감을 준다. 예를 들면, 으뜸화음(I)의 5도 상행 화음인 딸림화음(V)은 으뜸화음으로의 해결을 원하며, 으뜸화음의 5도 하행 화음인 버금딸림화음(IV)은 그 조성을 확립시키는 역할을 한다. 즉, 이 주3화음은 조성의 안정감을 위한 기능을 한다. 그렇지만 트라이톤 관계에 있는 화성은 각자 독립적인 역할을 하기 때문에 독특한 음색을 내게 된다. 뽀렝끄는 샤갈의 환상적이고 자유분방한 그림 세계를 이 음정관계로 표현한다.

제 2곡은 특히 화가 샤갈의 그림 세계에 대한 묘사와 시의 텍스트의 의미, 그리고 선율의 음악적인 효과가 조화롭게 융합되어 나타난다.⁵⁴⁾

51) 1600년을 전후하여 바로크 시대의 가벼운 오락적 성격의 성악곡을 의미하였다. 하이든이 자신의 기악곡에 미뉴에트 대신 쓰기 시작하면서 베테토벤, 브람스, 브루크너의 기악곡에서도 쓰였다. 주로 악장 이름으로 쓰이고 3악장에 많이 쓰였으며, 빠른 3악장의 익살스런 느낌을 지녔다. 낭만 시대에서는 극적 해학적 성격의 기교적인 피아노곡을 스케르초라고 명했고, 쇼팽과 브람스의 피아노곡에 있다.

52) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.58.

53) Philip Wharton, “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, p.255.

① A부(마디1-24) + B부(마디25-33)

첫 네 마디는 「Marc Chagall」을 상징하는 주제이다. 1마디에서 도약에 의한 붓점 리듬과 3마디의 꾸밈음은 주제를 더욱 특징적으로 만든다. *f*의 악상으로 반복되는 주제는 강한 인상을 남길 수 있게 돕는다.

이 주제에서 중요한 것은 화성의 쓰임이다. 내림 마단조의 으뜸화음으로 시작하여 3-4마디는 제 5음이 하향 변화된 딸림화음의 반증지를 갖는 악구이다. 만약, 전통 조성 음악의 화성 진행이라면 으뜸화음과 딸림화음 사이에 버금딸림화음을 써서 ‘a^b음’을 근음으로 하는 화음이 쓰일 것이다. 그러나 여기에서의 베이스 진행은 ‘a음’이 아닌 ‘a^b음’이 쓰이면서 ‘e^b음- a음- b^b음’으로 특이한 음색을 내게 된다. 으뜸음과 가장 먼 관계인 ‘a음’의 독특한 음색은 사갈의 그림에서 보이는 ‘하늘의 자줏빛 암소(vache)’의 이상한 느낌과 어울린다. 이 트라이톤 음정은 주제가 반복되어 나올 때마다 나타난다 (악보26).

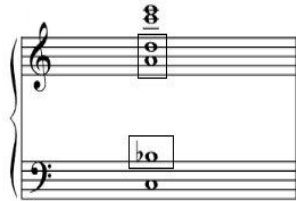
<악보26> <제 2곡> 전주, 마디1-4

또, 이 전주에서 제 1곡 「Pablo Picasso」의 마지막 화음인 ‘c음’ 위의 13 화음에 대한 근거를 이 주제에서 찾아볼 수 있다. 13화음에서 C장3화음의

54) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, p.234.

구성음 외에 ‘b^b음’과 ‘d음’은 각각 1마디에서 으뜸화음의 5음인 ‘b^b음’, 3마디에서 딸림화음의 3음인 ‘d음’의 예비로 볼 수 있다. 또한, 13화음 중 ‘a음’은 2마디의 트라이톤 음정에 대한 예비이다(악보27).⁵⁵⁾

<악보27> <제 1곡> 마지막 화음의 구성



전주에서의 트라이톤 관계는 5-8마디로 확장되고, 3-4마디의 딸림음은 9-12마디로 늘어난다(악보28).

<악보28> <제 2곡> A부, 마디5-12



55) Philip Wharton, "Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre", p.254.

13-14마디 성악이 나오는 부분의 화성 진행은 전주에서의 진행을 근본으로 한다. 17-20마디 피아노부에서 16분 음표의 빠른 상행 음형은 전주에서 미리 제시되었고, 바이올린의 음색을 묘사한다. 이 부분은 전주의 화음 e^b 단3화음에서 7음이 추가되어 좀 더 풍부한 음향을 낸다(악보29).

<악보29> <제 2곡> A부, 마디13-20

13 *f*
Ane ou va - - che coq ou che - val
압소

17 *mf*
Jus - qu'à ta peau d'un vi - o - - lon
바이올린

A부와 B부의 성악 선율은 으뜸음(e^b 음)과 딸림음(b^b 음)을 중심으로 움직인다. B부에서는 a음이 아닌 버금딸림음(a^b 음)이 쓰이면서 내림 마단조의 조성감을 분명히 하였다(악보30).

<악보30> <제 2곡> B부, 마디21-32

21 *mf*
Hom-me chan - teur un seul oi - seau Dan-seur a - gile a -
mf
떨림음 버금떨림음
27
vec sa fem - me Cou - ple trem - pé dans son prin - temps

② A'부(마디33-44) + C부(마디45-52)

원조의 네 마디 주제가 다시 나온다. 그러나 35-36마디의 선율은 원래 주제 선율에서 이명동음화 되어있고, 근음은 'd음'으로 변화되면서 조의 변화가 나타난다(악보31). A'부는 사장조로 전조되었지만, 뚜렷한 조성 확립의 근거는 보이지 않고, 7화음이나 9화음의 색채감이 존재한다. 성악부는 'b음'과 'f#음'이 중심이 되어 선율을 만든다. A'부는 'e^b음'과 'b^b음'이 성악 선율의 중심을 이루었던 A부, B부와 상당히 먼 거리에 있는 음조직에 의해 새로운 장면을 묘사하게 된다. 또한, 성악 성부의 음이 전반적으로 높아지면서 넓은 시야의 느낌을 주는 자연의 이미지를 부각시킨다(악보32).

<악보31> <제 2곡> A'부 주제의 반복, 마디33-36

33

주제 선율의 이명동음

G Major의 딸림 7화음 (V7)

<악보32> <제 2곡> A'부, 마디37-44

37

mf b음 *f* 음

L'or de l'her - - be le plomb du ciel

mf

41

Sé - - - pa - rés par les flam - mes bleu - es

C부는 다시 돌아오는 테마의 조를 확보하기 위해 방황하듯이 마디 단위로 지속적인 화음의 변화가 일어난다. 그러나 'c#음'이 계속 나오면서 딸림화음 기능을 하며 그 다음 주제의 조를 예견한다(악보33).

<악보33> <제 2곡> C부, 마디45-52

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 45, features a vocal line with the lyrics "De la san - té de la ro - sé - - e" and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 49, features a vocal line with the lyrics "Le sang s'i - ri - - - se le cœur tin - te" and a piano accompaniment. Both systems include a treble clef for the vocal line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The piano accompaniment includes several circled notes in the bass line, likely indicating specific harmonic or rhythmic features.

③ A'부(마디53-66) + D부(마디66-76) + A'''부(마디77-81)

세 번째로 반복되는 주제는 원조와 단3도(증2도) 관계인 올림 바단조의 조성을 갖는다. 이 때 'Un couple le premier reflet(부부는 시작을 의미한다)'를 가사로 하는 성악 선율이 주제와 함께 제시된다. 이 가사는 엘뤼아르가 중요하게 다루었던 두 단어 'couple(연인, 부부)'와 'premier(처음)'가 포함되어 있고, 빨렝끄는 이를 지나치지 않고 테마 위에 배치하여 더욱 중요하게 들릴 수 있도록 유도한다. 이 성악 선율은 도약의 폭도 넓다(악보34).

<악보34> <제2곡> A'부 주제의 두 번째 반복, 마디53-56

53

Un cou - ple le pre - mier re - flet

f#minor

땅 아래 포도나무로 향하는 시선의 이동은 하행하는 성악 선율로 표현된다. 바로 앞에 제시된 주제가 f#단3화음으로 시작된 것에 반해, 57마디부터 F#장3화음을 중심으로 화성이 진행되며 주제와 색채 대비를 이룬다. 뽀랭끄는 이 하행 선율을 연주할 때 자칫 템포가 느려질 수 있는 여지를 주지 않기 위해 ‘surtout sans ralentir(절대로 느려지지 않게)’를 지시한다(악보 35).

<악보35> <제 2곡> A'부, 마디57-66

57

Et dans un sou - ter - rain de nei - ge La

mf

surtout sans ralentir

62

vigne op - u - len - te des si - - - ne

surtout sans ralentir

D부는 성악 선율의 리듬을 변화시키면서 앞의 분위기와는 전혀 다른 레가토의 선율선을 갖는다. 밤의 분위기와 달의 포근한 이미지는 이 곡에서 유일한 악상인 *pp*로 ‘très doux(매우 부드럽게)’의 지시로 적절하게 드러난다. 또한 페달을 많이 사용(*beaucoup de pédale*)하게 하여 밤의 분위기를 효과적인 음향으로 만들어내게 한다. 빨렝끄는 시어 ‘lune(달)’에 높은 음정을 두며, 특히 *ppp*의 악상과 ‘dolcissimo(아주 부드럽게)’를 요구한다. 이 시어를 기준으로 피아노부의 선율은 상행 선율에서 하행 선율로 변화한다. D부 전체가 이 곡의 마침조의 으뜸음인 ‘f#음’을 페달 포인트⁵⁶⁾로 사용하여 67-72마디는 F#장3화음으로, 73-76마디는 ‘f#음’의 지속음 위에 G#장3화음과 G장3화음의 하행하는 반음계적 진행으로 분위기를 더욱 은은하게 한다(악보36).

<악보36> <제 2곡> D부, 마디67-76

The musical score consists of two systems, measures 67-72 and 73-76. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo and mood are indicated as 'très doux' and 'pp' (pianissimo). The score includes a circled pedal symbol labeled 'beaucoup de pédale' under the piano part. The lyrics are: 'Un vi - sage aux lèvres de lu - ne ne Qui n'a ja - mais dor - mi la nuit. toujours sans salentir'. The final measure (76) ends with a fermata over the piano part.

56) 보통 최저음에 배치된 긴 지속음을 의미하며, 보속음, 오르간 포인트라고도 한다.

A''부의 마지막에 나오는 주제는 올림 바단조의 음계 안에서 페달 없이 (sans pédale) 연주된다. 그러나 그 형태는 원래의 주제 앞머리 붓점 리듬 모티브를 연속 사용하여 하행 선율의 마무리되는 악구로 만든다. 네 옥타브 간격의 양손 유니즌의 멜로디는 화성에 의하지 않고 선율적으로 들리게 유도된다(악보37).

<악보37> <제 2곡>A''부 주제의 세 번째 반복, 마디77-81

77

8^{va}

mf *sans ralentir* *f* *p subito*

sans pédale

3) Georges Braque(브라크)

(1) 화가 브라크(1882.5.13-1963.8.31)의 작품 세계

브라크는 프랑스의 화가로 피카소와 함께 입체파를 창시하고 발전시켰다. 초기에는 인상주의의 영향으로 풍경을 위주로 그림을 그렸고, 포비즘에서 영향을 받아 야수주의적인 강렬한 색채로 화풍을 변화시키기도 하였다. 이후 세잔느의 작품에 열중하게 되고, 같은 시기 피카소와의 만남이 이루어지면서 그의 양식은 큐비즘으로 전개되어 한정된 색채로 표현되는 엄격한 형태들을 보였다. 즉, 다른 시각과 각도에 의해 보이는 정물화나 인물화의 대상의 형태들을 날카로운 선으로 단일 평면에 기하학적으로 배치하였다. 그의 작품은 갈수록 이러한 재현적인 형태들이 줄어들고 더욱 추상화되었으며, 벽지나 악보, 신문지와 같은 인쇄물을 그림에 붙이는 파피에 콜레(papier colle)를 실험하기도 하였다.

피카소의 화풍이 자주 변모했던 데 반해, 브라크는 일관되게 큐비즘의 가능성을 탐구하였고, 그의 색채감은 조용하고 차분하며 우아한 세련미를 드러내었다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

Un oiseau s'envole
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n'a jamais craint la lumière,
Enfermé dans son vol,
Il n'a jamais eu d'ombre.

Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans les bois disent oui,
Elles ne savent dire que oui,
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui.

Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour.
Il en rassemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes
Et des hommes dans le sommeil.

한 마리의 새가 날아간다
그 새는 쓸데없는 가림막인 마냥 구름을 몰아낸다,
그 새는 날아가는 동안 자신을 에워싸는, 빛을 결코 두려워하지 않는다,
그 새는 결코 그림자를 가지지 않는다.

태양에 부서진 많은 조개껍데기를 모은다.
숲 속의 모든 나뭇잎들은 '그레요'라고 말한다,
모든 질문, 모든 대답에,
그들은 '그레요'라는 말밖에 할 줄 모른다,
그리고 이슬은 '그레요'라는 말의 깊은 곳으로 흘러간다.

한 남자가 근심 없는 시선으로 사랑의 하늘을 묘사한다.
그는 그것의 경이로움을 모은다
숲 속의 나뭇잎 같은 것을,
그들의 날개 안에 있는 새들 같은 것을
그리고 잠들어 있는 사람들.

1956년 화가 브라크는 새를 모티브로 하는 연작 제작 작업에 들어간다. 화가 브라크의 새는 크고 불품없는 생물로 무엇인가 잊혀진 고대 상징적인 의미를 지닌다. 실내 공간에 갇혀 있던 새는 마침내 대자연의 하늘 위로 날려지며 무한한 공간성과 움직임을 재창조한다. 이 공간의 개념은 인간 정신의 무궁무진한 가능성을 뜻한다. 화면은 어두운 갈색조이고 사물의 형태만 흰색을 섞어 드러내어 지극히 평면적이고 과묵한 느낌을 준다. 평생을 밀실 속에 살았던 노화가의 간절한 소망은 '새(oiseau)'라는 대상으로 이입되고, '새(oiseau)'는 곧 자아의 표상과도 같다.⁵⁷⁾

뿔랭끄는 제 2곡 「Marc Chagall」 과 제 3곡 「George Braque」 에서 '새'라

57) 정원호, "조르주 브라크의 회화를 응용한 니트웨어 디자인 연구" (이화여자대학교 석사학위논문, 2007), p.18.

는 동물을 공통 모티브로 삼아 연속으로 곡을 배치하여 시의 주제적 일치를 꾀한다(예2).

<예2> 제 2곡 「Mark Chagall」 중 3행

“homme chanteur un seul oiseau (노래하는 남자 한 마리의 새)”

제 3곡 「George Braque」 중 1행

“Un oiseau s’envole (한 마리의 새가 날아간다)”

또, 이 두 개의 시는 공통적으로 ‘빛’의 패러다임을 갖는다(예3).

<예3> 제 2곡 「Mark Chagall」 중 6행

“l’or de l’herbe le plomb du ciel (금빛 초원 납빛 하늘)”

제 3곡 「George Braque」 중

“coquilles des moissons brisées par le soleil (태양에 부서진 많은 조개 껍데기를 모은다.)”

이 시에서 화가 브라크의 조형 세계와 창조 과정이 수락과 수집의 태도인 것으로 보인다.⁵⁸⁾ 한 남자의 근심 없는 시선(un homme aux yeux légers)은 이치 그대로 따르는 화가의 작업 방식을 내포하고, 묘사 대상의 경이로움을 모으는 것(Il en rassemble les merveilles)은 화가의 그림 세계를 설명한다.

2연에서 tout(모든), oui(그래요)의 계속적인 반복은 새의 비상에 관한 긍정적인 강조 효과를 나타내고, 또한 자연을 움직이는 역동성과 화가의 창조 작업을 일치시킨다.

3연 15행⁵⁹⁾으로 구성되어 있는 이 시는 음악과 정확히 같은 구성을 취한다. 엘뤼아르의 시는 대부분 구두점을 사용하지 않아서 시를 더 애매모호하게 만드는 경향이 있다. 그러나 구두점이 사용된 이 시는 좀 더 분명한 해석이 가

58) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, p.235.

59) 1연(1-5행), 2연(6-10행), 3연(11-15행)

능하고, 뿔렝끄가 이 시를 음악화 할 때 시인의 시적 의도에 더 가까이 접근할 수 있었을 것이다.

1-2연의 각 음절에 상응하는 기본 음가는 8분음표이다. 시구의 마지막 음절에 붙여진 음가는 대부분 4분음표와 16분음표를 합한 길이로 기본 음가보다 길게 표현된다. 또한, 1행을 제외한 각 행의 마지막 음절 뒤에는 바로 16분음표가 붙어 재빨리 발음을 끝내도록 되어있다. 1연의 5행은 마지막 단어가 강박에 위치하지 않도록 박자를 변화시켜 다른 시행의 마지막 단어와 같이 약박에 일치시키고, 피아노부의 프레이즈를 맞추기 위해 6/8박자에서 9/8박자로 박자를 늘린다(악보38).

1연은 ‘한 마리의 새(un oiseau)’에 관한 서술이다. 이 단어는 각 문장의 첫지시 대명사 ‘il(그것)’로 받는다. 1연의 각 시행은 모두 약박으로 시작하여 ‘새(oiseau)’ 그 자체보다 새의 상황이나 심리에 대한 설명에 더 집중하여 문장의 부드러운 연결을 유도한다(악보38).

<악보38> <제 3곡> 시1연 1-5행

1행; Un oi - seau s'en vo - le

2행; Il re - jet - te les nues comme un voile i - nu ti - le,

3행; Il n'a ja - mais craint la lu - miè - re,

4행; En - fer - mé dans son vol_____

5행; Il n'a ja - mais eu d'om - bre.

2연은 2연의 첫 행을 제외하고 각 행의 첫 단어가 각 마디의 첫 박에 맞아 떨어지면서 시의 운율을 맞춘다. 운율에서 드러나는 단어 ‘toute/toutes (모든)’는 마디의 첫 박에, ‘oui(그래요)’는 악구의 끝에 상대적으로 긴 음가로 노래되면서 이 단어들이 더 강하게 들릴 수 있게 된다.

여기에서 ‘coquilles(조개껍데기)’는 2연의 핵심단어라고 할 수 있다. 이것은 이 시에서 보이는 화가 브라크의 첫 번째 수집 대상이다. 그리고 ‘oui(그래요)’를 함축하고 있는 긍정의 대상이다. 이슬이 ‘그래요’라는 말의 깊은 곳으로 흘러가듯(et la rosée coule au fond de ce oui) ‘oui’라는 말은 긍정의 뜻을 포함하는 의미심장한 단어이다. 시어 ‘coquilles’는 강박에 위치할 뿐만 아니라 1-2연의 음가 중에 가장 긴 음표를 가진다(악보39).

<악보39> <제 3곡> 시2연 6-10행

6행: Co - quil - les des mois - sons bri - se - es par le so - leil. _____

7행: Tou - tes les feuil - les dans les bois di - sent oui. _____

8행: El - les ne sa - vent di - re que oui. _____

9행: Tou - te ques - tion, _____ tou - te ré - pon - se

10행: Et la ro - sée coule au fond de ce oui. _____

3연은 성악부의 리듬 텍스처가 바뀐다. 2잇단음표의 주된 흐름으로 변화된 것은 전보다 느리게 들리게끔 착각을 일으키며 결론에 대해 환기시킨다. 마

치 ‘경이로움(merveilles)’을 다르게 표현하고자 한 듯하다. 3연의 주제는 유쾌하고 가벼운 시선의 한 남자(un homme aux yeux légers)이다. 그의 시선은 사랑으로 가득 차있고, 그는 사랑에 대한 경이로움을 모은다. 경이로운 것은 ‘나뭇잎(feuilles)’일 수도 있고, ‘새(oiseau)’일 수도 있다. 하지만 확실한 것은 ‘잠들어 있는 사람들(des hommes dans le sommeil)’에 대한 경이로움이다. 3연 역시 2연과 마찬가지로 각 행의 첫 단어는 마디의 첫 박과 같이 한다. 그러나 이 시의 절정 부분인 14행은 ‘comme des oiseaux (새 같은 것)’이 2번째 약박부터 시작한다. 4분셈표 뒤 한 마디에 4개의 8분음표 음정이 들어가 있는 이 시구는 같은 운율의 13행 ‘comme des feuilles(나뭇잎 같은 것)’와 같은 리듬을 부여할 수 있는 부분이지만, 14행은 13행과 다르게 약박에 놓여있다. 이에 베르낙은 연주자가 ‘comme’를 강조하기 위해 두 번째 박에서 여리게 내는 것을 피해야 한다고 말한다(악보 40).⁶⁰⁾

60) Pierre Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies* (Paris: Buchet-Chastel, 1978), p.115; quoted in Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, p.235.

<악보40> <제 3곡> 시3연 11-15행

11행: Un homme aux yeux le - gers de - crit le ciel d'a - mour.

12행: Il en ras - sem - ble les mer - veil - les

13행: Com - me des feuil - les dans un bois,

14행: Com - me des oi - seaux dans leurs ai - les

15행: Et des hom - mes dans le som - meil.

(3) 음악 분석

이 곡은 뽀랭끄가 이 모음곡 중에서 가장 공들인 곡으로, 매우 섬세한 멜로디를 갖는다. 그는 시를 음악으로 만들 때 다양한 스타일이 있을 수 있지만, 자신이 화가 브라크에 대해 느꼈던 그대로를 표현한 작품이라고 말한다. 그는 결론을 납득할 수 있도록 무엇보다도 처음부터 템포가 느리지 않게 되도록 요구한다. 또 반주도 정확히 연주할 것을 지시한다.⁶¹⁾ 악보에는 ‘surtout pas lent(sans trainer)’의 템포 지시로 절대로 느리지 않게, 길게 끌지 않도록 표시해 놓고 있다. 또, 6/8박자를 2/4박자의 느낌으로 연주하게 하여 이를 구체화 시키고 있다. ($\frac{6}{8} = \frac{2}{4}$, ♩=63)

내림 마장조의 조성은 제 2곡 「Marc Chagall」의 내림 마단조 조성과의 비교하여 대조성을 나타내기보다 다른 차원의 느낌을 갖게 하는데, 「Marc

61) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

Chagall」이 가볍고 경쾌한 춤곡 스타일이었다면, 「Georges Braque」는 좀 더 선율적이고 고상하며 우아하다. 성악 선율도 리듬적인 면보다는 부드러운 선율이 두드러진다.

이 곡의 형식은 두 마디의 짧은 전주와 간주를 가진 3부 형식이다.

① A부(마디1-11)

두 마디의 전주는 날아오르는 새의 형상과 같다. 꾸밈음은 새의 지저귀는 연상케 한다. ‘새(oiseau)’라는 단어를 가지고 있는 가사의 첫 악구는 피아노부에서 꾸밈음을 연속적으로 연주한다. 주제는 내림 마장조의 으뜸화음과 딸림화음을 토대로 ‘très clair(매우 맑게)’의 분위기를 갖는다(악보41).

<악보41> A부, 마디1-4

1 Surtout pas lent (sans trainer) ♩ = 63

CHANT

Un oi-seau s'en - vo - le Il re -

PIANO

mf très clair

E♭Major; I V₅ I

대체적으로 두 마디 단위로 프레이징되어 있는 이 곡의 반주부는 전주나 5-6마디의 악구와 같이 두 마디를 하나의 악구로 만든 경우와 3-4마디, 9-10마디처럼 한 마디의 동기가 똑같이 반복되어 두 마디를 이루는 경우, 7-8마디처럼 각 마디의 기본 골격은 같지만 형태가 변하는 경우가 있다(악보42).

<악보42> <제 3곡> A부, 마디1-11

1 Surtout pas lent (sans trainer) ♩ = 63

CHANT

PIANO

mf *tres clair*

Un oi-seau s'en - vo - le Il re -

5 jet - te les nues comme un voile i - nu - ti - le, Il n'a ja-mais craint la lu-miè - re,

9 *sans ralentir*

En-fer - mé dans son vol Il n'a ja-mais eu d'om - bre.

p *m.g. bien en dehors*

7-8마디는 피아노부의 오른손에서 성부가 뒤바뀌어 있다. 이 부분의 가사 ‘Il n’a jamais craint la lumière(그 새는 빛을 결코 두려워하지 않는다)’로 *mf*의 악상이 *f*로 바뀌면서 강한 어조로 노래하게 된다. ‘lumière(빛)’은 일반적으로 밝음과 희망을 내포하지만, 이 시에서는 새가 극복해야 할 대상을 의미한다. 성악부는 ‘lumière(빛)’에서 가장 높은 음을 노래한다(악보43).

<악보43> <제 3곡> A부, 마디7-8

11마디 악구는 변박으로 박자를 늘려 6행의 문장 전체를 딸림화음으로 처리한다. 반주부의 상행 코드와 상행 스케일 음형은 바로 다음 마디에서 간주로 나올 주제를 위한 연결구 역할을 한다. ‘bien en dehors(능숙하게 분리해서)’는 피아노부 왼손의 스케일을 적절히 오른손과 나누어 연주하라는 지시로 왼손의 딸림음 ‘b^b음’을 자칫 건반에서 뗄 수 있음을 방지하기 위함이다(악보44).

<악보44> <제 3곡> A부, 마디11

② A'부(마디12-24)

전주가 다시 반복되지만 사단조로 조성이 변하고 악구의 마지막 코드는 D 장3화음으로 바뀌며, 피아노부에서 고음역으로 연주되는 전주와 다르게 저음역으로 낮아지면서 내용의 전환을 알린다. 그러나 선율적 흐름이나 짜임새는 전반부의 흐름을 유지시킨다.

14-16마디 ‘태양에 의해 부서진 많은 조개껍데기(coquilles des moissons brisées par le soleil)’는 전주에서 날아오르는 새에 관한 시적 분위기와 상당히 다르고, 이것은 음역과 장/단조의 조성 대비로 표현된다(악보45).

<악보45> <제 3곡> A'부, 마디12-16

17-18마디의 *subito p*는 ‘숲 속의 나뭇잎이 말하는 것(toutes les feuilles dans les bois)’을 속삭이는 것으로 청각적인 묘사를 한 것이다. 바로 이어서 모든 질문과 대답에 똑같은 말밖에 할 줄 모르는(elles ne savent dire que oui,/ toute question, toute réponse) 화자의 격한 심정이 *f*의 대조되는 악상으로 나타난다(악보46).

<악보46> <제 3곡> A'부, 마디17-20

17 *p subito*
 Tou-tes les feuil-les dans les bois di-sent oui, — El-les ne sa-vent di-re que oui, —
f
p subito
f

③ B부(마디25-41)

이 부분은 전체적으로 베이스의 'd^b 음'이 지속음으로 중심을 이룬다. 여기에서도 사단조에서 내림 라장조의 조성 변화를 보이면서 '근심없는 시선 (aux yeux légers)'을 '부드러운(très doux)' 색채감으로 표현한다(악보47).

<악보47> <제 3곡> B부, 마디25-32

25 *très doux*
pp
 Un homme aux yeux lé-gers dé-crit le ciel d'a-mour.
p
 29 *mf* D²Major
 Il en ras-sem-ble les mer-veil-les Com-me des feuil-les dans un bois,
f

33-36마디의 피아노부의 텍스처는 간주 한마디 전 A부의 마지막 마디의 스케일 음형을 이용하여 자연스럽게 연결시킨다. 그리고 37-38마디 가사 ‘someil(잠)’에 해당하는 반주는 B부의 처음 25-26마디 ‘décrit le ciel d’amour(사랑의 하늘을 묘사한다)’의 반주 부분을 사용하여 가사 내용의 일치와 통일감을 준다(악보48).

<악보48> <제 3곡> A부 마디11, B부 마디25-26, B부 마디33-39

11

Il n'a ja - mais eu d'om - bre.

m.g. bien en dehors

25 *très doux*

pp

Un homme aux yeux le - gers

p

33 *mf* *surtout sans ralentir*
Com-me des oi - seaux dans leurs ai - les Et des hom - mes dans le som -

37 *pp* *sans ralentir* *ppp*
meil.

ppp
(dessus)

40-41마디는 d^b 단3화음으로 내성에서 비화성음이 화음의 제 5음으로 해결되면서 마무리되는데, 이는 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제와 연관된다. 즉, 「Pablo Picasso」 주제의 마지막에 있는 베이스가 'a^b음'에서 'g음'으로 해결되는 것은 이 부분의 'b^{bb}음'에서 'a^b음'으로 해결되는 방식과 같다. 이것은 연가곡으로써 곡들 간에 관련성을 부여하는 빨랭끄의 치밀한 계산으로 보인다(악보49).

<악보49> 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제, 마디1-4와 제 3곡 「Georges Braque」의 마지막 화음의 비교, 마디40-41

1 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제

CHANT

PIANO

ff

40

pp

4) Juan Gris(그리)

(1) 화가 그리(1887.3.23-1927.5.11)의 작품 세계

그리는 스페인 출신으로 파리에서 입체파 화가로 활약하였다. 피카소와 브라크가 입체주의의 창시자였다면, 그리는 입체주의의 논리적인 발전에만 전념하였고, 그것을 일생 동안 이론화 하는데 관심을 쏟았다. 그는 피카소를 존경하였고 그의 양식을 추종하면서도 그리 자신만의 독자적 화풍을 이어나갔다.

처음에는 분석적 형식을 갖는 입체파의 영향을 받았던 그리는 개성적이고 원숙한 종합적 입체파에 도달하였고, 파피에 콜레를 중요시하였다. 그는 차츰 자신의 화풍을 자유롭고 서정적으로 바꾸어 나갔으며, 수학적 계산을 회화적 직관과 감각에 적용하여 순수 회화 요소를 이용한 종합적인 현실의 이미지를 구축하였다. 그는 주로 녹색과 흑색의 어두운 색채를 사용하였다. 그리의 뛰어난 색채 감각에 더하여 화면의 복합적인 구성, 2차원과 3차원의 균형 잡힌 구도, 논리적인 접근 방식 등은 더욱 엄격하고 차가운 화풍으로 이끌었다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

De jour merci de nuit prends garde
De douceur la moitié du monde
L'autre montrait rigueur aveugle

Aux veines se lisait un présent sans
merci
Aux beautés des contours l'espace limité
Cimentait tous les joints des objets
familiers

Table guitare et verre vide
Sur un arpent de terre pleine
De toile blanche d'air nocturne

Table devait se soutenir
Lampe rester pépin de l'ombre
Journal délaissait sa moitié

Deux fois le jour deux fois la nuit
De deux objets un double objet
Un seul ensemble à tout jamais.

밤의 자비로움이 건네주는 낮에
세상의 절반인 감미로움을 지켜라
나머지 절반은 보이지 않는 가혹함을 보였다

혈관 속에서 무자비한 현실이 임히고
한정된 공간 외형의 아름다움 속에서
모든 친밀한 대상과의 결합을 다졌다

밤 공기의 하얀 캔버스 속
한 평 납짓의 땅 위에 놓여있는
기타 받침대와 비어있는 잔

테이블은 스스로 지탱해야 한다
등불은 그림자의 씨를 남기고
신문은 절반을 단념해버렸다

두 번의 낮 두 번의 밤
두 개의 대상 두 배의 대상
영원히 유일한 앙상블

이 시에서는 두 개의 세상이 존재한다. 즐겁고 감미로운(douceur) 세상과 엄격하고 가혹한(rigueur) 세상이다. 후자는 무자비한 현실(un présent sans merci)이고 전자는 한정된 공간의 외형(contours l'espace limité), 즉 아름다움이 있는 캔버스의 공간으로 설명될 수 있다. 당시 다양한 회화적 활동들과 제 1차 세계 대전이라는 외부적 충격들에 반하여 화가 그리는 궁극적으로 고립된 회화 세계를 갖는 입체주의 사상을 보이고 있었다. 화가 자신도 자신의 예술이 좁은 토대 위에 세워졌고, 그 후면에 잠재된 미학적 고립주의는 자신을 좁고 깊은 세계로 이끌고 있다고 하였다.⁶²⁾ 이러한 화가 그리만의 미술 세계는 이 시 속에서 긍정과 부정의 두 개의 세상으로 나뉘

62) 이지현, “후안 그리(Juan Gris)의 전기(1906~1914) 입체주의 연구”: 미술사연구 (미술사연구회, 1992), p.3.

것처럼 보인다.

화가 그리는 그의 정물화 속에 일상 생활의 친숙한 사물들을 소재로 사용한다. 이 시에서 보이는 그의 그림 대상은 기타받침대(Table guitare)와 빈잔(verre vide)이다. 또, 이 두 개의 그림 소재를 떠받치는 테이블도 그의 그림 속에 자주 나타나는 소재이다. 화가 그리는 엄격하고 단순한 기하학적 배열을 한 사물들을 마치 신성한 제단과 같은 테이블 위에 올려놓음으로써 일상적이고 하찮은 대상들은 초현실적이고 신비로운 질서와 명확성의 세계로 전환시킨다. 그의 그림에서 중요한 또 한가지는 빛과 그림자이다. 이 그림자 역시 화가 그리에게는 대상의 요소로 취급된다. 이것은 등불(Lampe)과 그림자의 씨(pépin de l'ombre)라는 시어로 표현된다. 그리고 화가 그리는 파피에 콜레 기법으로 종이에 인쇄되어 있는 문자나 어구들을 그의 작품에 교묘하고 지적인 방향으로 사용하여 입체주의 언어로 표출시키며 주제적 의미를 더하였는데, 그는 주로 신문을 사용하였다. 광선과 그림자의 근원인 낮과 밤, 그리고 일상적인 사물들을 담을 수 있는 화폭은 그에게 영원하면서 유일한 전부일 것이다.

이 시는 5연 15행⁶³⁾으로 각 연에 3개의 시행을 갖추어 구문의 평행 관계를 이룬다. 엘뤼아르는 그의 전형적인 시에서 12음절과 8음절을 적절히 혼합시키는 방법을 이 시에도 실행시킨다. 그는 텍스트에서 ‘기타 받침대(table guitar)’와 ‘텅 빈 유리잔(verre vide)’과 같은 정물을 자신만의 미학적 접근으로 극적인 묘사를 성공시킨다.

그러나 뿔랭끄는 음악의 입장에서 이 시의 운율 구조를 다시 바꾸면서 이 연가곡 중에서 가장 많은 음악적 취향을 드러낸다. 그는 이 노래에서 시의 동등한 리듬을 돋보이게 하는 데에는 능력이 부족하다고 말하기도 하였다. 그런 이유로 뿔랭끄는 시 형식의 구성에서 비롯되는 리듬감에서 벗어나 이

63) 1연(1-3행), 2연(4-6행), 3연(7-9행), 4연(10-12행), 5연(13-15행)

시에서 1연의 1행과 5연의 13행, 3연의 7행과 4연의 10행을 리듬적으로 일치시킨다(예3).⁶⁴⁾

<예3> 리듬적 일치를 보이는 시행

1행 De jour merci de nuit prends garde
 13행 Deux fois le jour deux fois la nuit
 그리고,
 7행 Table guitar et verre vide
 10행 Table devait se soutenir

이 곡은 7곡 중에서 가장 먼저 스케치한 곡이다. 그리고 빨렁끄는 신도송(litanies, 信徒頌)의 성향으로 작곡된 이 멜로디를 가장 선호하였다.⁶⁵⁾

시의 전개상 서두에 해당하는 1연의 음악적 리듬은 읊조리는 듯하게 평탄하고, 8분쉽표의 짧은 숨과 함께 3개의 시행은 거의 연결된다(악보50).

<악보50> <제 4곡> 시1연 1-3행

2연은 각 행의 마지막 단어들의 리듬과 박자에 맞춰 음악적 흐름을 발전시킨다. 문장의 형태를 보면 4행과 5행이 대등하게 같은 리듬으로 나올 것 같지만, 5행과 6행의 리듬을 일치시켜서 내용의 전개에 초점을 둔다. 이 5행과 6행은 각 시행의 중간에 있는 단어 ‘contours(외형)’과 ‘joints(결합)에

64) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

65) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, p.241.

점 4분음표의 긴 음가를 놓아 줌 더 음악적으로 풍부하게 들리게 하며 각 시행을 2개의 시구로 나누어 문법적으로 더 쉽게 이해하도록 고려되었다(악보51).

<악보51> <제 4곡> 시2연 4-6행

4행: Aux vel - nes se li - sait un pre - sent sans mer - ci _____

5행: Aux beau - té s des con tours l'es pa ce li mi té _____

6행: Ci - men - tait tout les joints des ob - jets fa - mi - liers _____

3연과 4연은 리듬적으로 병렬 구조를 이룬다. 다만, 3연의 9행은 마지막 단어 ‘nocturne(밤)’의 2음절 음가를 길게 늘려 하나의 긴 문장을 마무리 짓는 느낌이 들게 하고, 4연의 12행은 ‘Journal(신문)’, ‘délaissait(포기하다)’, ‘sa moitié(절반을)’의 각 단어에 같은 음가를 적용하고, 그 단어 끝음절에 8분음표가 아닌 4분음표를 넣어 속도를 조금 늦추는 효과를 갖게 한다(악보52).

<악보52> <제 4곡> 시3연 7-9행, 시4연 10-12행

3연

7행; Ta - ble gui - tare et ver - re vi - de 8행; Sur un ar - pent de
ter - re plei - ne 9행; De toi - le blan - che d'air noc - tur - ne

4연

10행; Ta - ble de - vait se sou - te - nir 11행; Lam - pé res - ter pe -
pin de l'om - bre 12행; Jour - nal dé - lais - sait sa moi - tié

5연은 1연과 음악적으로 병렬 구조를 이루게 하여 전체 형식에 통일감을 준다. 각 음절의 일정한 8분음표의 리듬은 1연과 같이 읊조리는 어조로 들린다(악보53).

<악보53> <제 4곡> 시1연 1-3행, 시5연 13-15행

1연

1행; De jour mer - ci de nuit prends gar - de 2행; De dou - ceur la moi -
tié du mon - de 3행; L'au - tre mon - trait ri - gueur a - vec - gle

5연

13행; Deux gois le jour deux fois la nuit 14행; De deux ob - jets un
double ob - jet 15행; Un seul en - semble à tout ja - mais

(3) 음악 분석

화가 그리의 작품은 미리 정해진 화면 구도의 평면 구성과 주로 녹색계와 회색계를 이루는 푸른 색조는 차갑고 엄격한 분위기를 낸다. 뿔렝끄는 성실하지만 불운했던 그리를 항상 존경했다.⁶⁶⁾ 이 곡을 일곱 개의 연가곡 중에서 한가운데에 배치한 것은 화가 그리에 대한 뿔렝끄의 애착을 반증하는 것이 되겠다.

이 곡은 행복감을 자아내는 제 2곡 「Marc Chagall」과 제 3곡 「Georges Braque」의 뒤를 이어 쓸쓸하고 우울한 고통의 감정과 근엄하고 무게감 있는 멜로디로 표출된다.

가단조의 조성은 제 1곡 「Pablo Picasso」와 3도 관계에 있다. 그리고 이 곡은 연가곡 중 가장 느린 템포를 갖고 4분의 3박자의 매우 조용한(Très calme) 곡이다.

악곡 형식은 세 부분으로 나뉜다.

① A부(마디1-15)

이 곡은 연가곡 중에서 유일하게 전주 없이 성악부에서 먼저 시작된다. 이 성악 선율은 굴곡이 많이 나타나지 않고, 순차진행하며 낭송하는 듯하다. 반주부의 텍스처가 넓은 도약 음정에 의해 펼쳐놓은 화음으로 단조로운 음형을 갖추어 성악부에 더 집중할 수 있다. 이 곡에서 페달은 특히 중요한 역할을 한다. 전반적인 긴 페달의 사용에 대한 지시는 곡의 분위기를 효과적이게 한다.

가사 1연의 6마디까지 시작 부분의 화음 진행도 단조롭다. 네 마디의 으뜸 화음과 5마디의 버금딸림화음, 6마디의 딸림화음의 진행이 2연에서 다시 으뜸화음으로 시작하게 되면서 안정감이 느껴진다. 그러나 6마디 딸림화음은 딸림화음의 3음이 'g#음'이 아닌 'g음'으로 쓰이면서 이끔음으로써의 기능

66) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.58.

이 상실되어 조성감이 확실하지 않고 선법적 분위기를 내게 된다(악보54).

<악보54> <제 4곡> A부, 마디1-6

1 **Tres calme** ♩ = 56

CHANT *mf*
De jour mer - ci de nuit prends gar - de De dou - ceur la moi -

PIANO *mf* *p*

a minor: i

4
tié du mon - de L'au - tre mon - trait ri - gueur a - vec - gle

* Rea * Rea * Vh *

2연에서 분위기는 점차 고조된다. 이 시의 5행과 6행의 중심문장을 드러내기 위해 10마디부터 음역을 확대하고 조성을 변화시키며 다이내믹을 강하게 하여 두꺼운 텍스처를 만든다. 조성도 원조에서 3도 관계에 있는 올림 다장조로 전조된다. 9마디와 12마디의 같은 형태의 성악 선율에 반음 상향 변화는 이 분위기를 더 증폭시킨다. 9-11마디에서 올림 다장조로 전조되며 전반적으로 상승되었던 감정은 13마디 ‘c음’이 다시 제자리로 돌아오면서 차분해지고 다른 조에 의한 전조를 예감한다(악보55).

<악보55> <제 4곡> A부, 마디7-15

7 *mf*
Aux vel - nes se li - sait un pre - sent sans mer - ci

10 *f*
5행; Aux beau - tés des con - tours l'es pa ce li mi té

13 *C Major*
6행; Ci - men - tait tout les joints des ob - jets fa - mi - liers

② B부(마디16-28)

이 부분은 병렬 구조의 형태를 취하며 두 부분으로 나눌 수 있다. A부의 가사에서 대상과의 친밀한 결합을 내세우고, 이 부분에서는 그 대상들을 나열하고 설명한다. 첫 부분(a부분, 16-21마디)은 ‘기타 받침대(table guitare)’와 ‘빈 잔(verre vide)’이 있고, 그것들은 화가의 ‘한 평 남짓한(sur un arpent de terre pleine)’ 캔버스 위에 있다. 두 번째 부분(b부분, 22-27마디)은 ‘테이블(table)’, ‘등불(lampe)’, ‘신문(journal)’과 같이 중심 소재 이

외의 대상들이다. 이 두 부분이 같은 선율을 가지면서 더욱 강조성을 띄게 된다. a부분의 시작은 *f*에서 *pp*로 갑작스러운 악상의 대조를 보이면서 전개된다. 또한, A부 후반부의 올림 다장조에서 바단조가 되는 장조에서 단조로의 변화와 트라이톤 관계에 의한 전조는 완전히 색다른 분위기 전환을 들려준다. 바장조에 대한 딸림음의 확보는 있지만, 이끔음의 부재로 화음의 응집력은 약해진다. b부분의 전조는 바단조에서 3도 관계인 가단조로 다시 원조로 돌아오고 a부분에 비해 전체적인 음역이 상승한다. 이 부분도 a부분이 *f*까지 키졌던 음량을 *p*로 급격히 줄여 시작한다. 반복되는 성악선율의 반응 변화는 선율을 더 깊이 기억할 수 있게 돕는다(악보56).

<악보56> <제 4곡> B부, 마디15-27

15 *pp* <a부분> *mf*
 fu - mi - liers Ta - ble gui - tare et ver - re vi - de Sur un ar - pent de

19 *f* *p* <b부분>
 ter - re plei - ne De toi - le bian - che d'air noc - tur - ne Ta - ble de - vait se

23
 sou - te - nir Lam - pè res - ter pe - pin de l'om - bre Jour - nal dé - lais - sait sa moi - tié

(V⁷) f minor: a minor: V⁷

③ A'부(마디28-36)

A'부 역시 악상의 대조를 보이며 곧바로 *pp*로 시작한다. 이 부분은 처음 A부 성악 선율과 같은 형태의 선율을 취하지만, 장3도 관계의 올림 다단조의 조성으로 바뀌어 있고, 베이스는 'c#음'이 지배적이다. 여전히 페달은 중요한 역할을 한다(*baigné de pédale* 페달에 젖어들 듯이)(악보57).

<악보57> <제 4곡> A'부, 마디27-33

27

sait sa moi - tie Deux fois le jour deux fois la nuit

30 *c#minor*: *V₃* *mf* (*baigné de pédale*)

De deux ob - jets un double ob - jet Un seul en-semble à tout ja - mais

짧은 후주는 A부에 4행과 5행의 마지막 단어에 붙여진 음형이 나오면서 악곡 전체에 통일감을 준다. 피아노의 음을 친 후 손을 떼어 페달에 음을 맡기게 하면서 마지막까지 페달에 의한 음향이 중요하게 다루어져 있다 (*laisser vibrer* 진동을 남겨서)(악보58).

<악보58> <제 4곡> A부 마디7-9, A'부 후주 마디34-36

이 곡에서 특히 두드러진 점은 제 1곡 「Pablo Picasso」와 기법적인 유사점이 있다는 것이다. 즉, 이 두 곡은 베이스 라인의 진행이 같은 형태로 모방되고 있다.⁶⁷⁾

먼저, 제 1곡으로 돌아가 전주의 4마디 베이스 진행을 살펴보면, ‘c음’으로 시작된 베이스는 3마디 세 번째 박에서 ‘a^b음’, ‘g음’으로 진행되고, 4마디에서 ‘c음’으로 다시 돌아오는 구조를 취한다. 이 ‘a^b음’과 ‘g음’은 지속시간이 매우 짧기 때문에 간과될 수도 있지만, 이 두 개의 음은 화성의 기능으로써 중요한 역할을 하고 더욱이 ‘a^b음’은 딸림음으로 해결을 요하는 민

67) Philip Wharton, “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, pp.250-251.

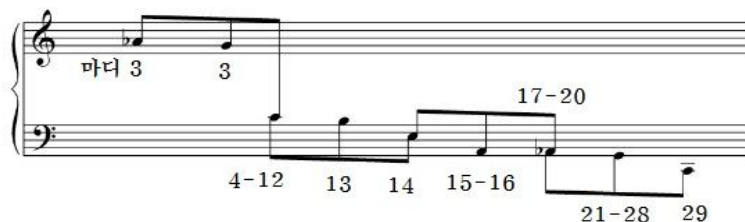
감한 소리이다. 이 ‘a^b음- g음- c음’을 하나의 모티브로 가정한다면, 4-14마디에서는 ‘c음’이 길게 지속된 후에 ‘b음’과 ‘e음’이 차례대로 나와 두 번째 모티브가 된다. 또, 14-17마디까지 ‘e음’을 포함하여 ‘e^b음’, ‘a^b음’의 진행과 17-29마디까지 ‘a^b음- g음- c음’의 총 4가지 모티브가 생성된다. 이것은 단2도와 완전5도로 구성되어있고, 29마디부터는 ‘c음’을 시작으로 다른 패턴의 베이스 진행 후에 마지막에 ‘a^b음- g음- c음’으로 끝나며 전체의 조화를 이룬다.

제 4곡 「Juan Gris」의 베이스 진행 역시 다시 분석해보면, 1-12마디까지 ‘a음- g[#]음- c[#]음’, 12-16마디까지 ‘c[#]음- c음- f음’, 16-22마디까지 ‘f음- e음- a음’, 16-22마디 끝까지 ‘a음- g[#]음- c[#]음’의 구조를 갖는다.

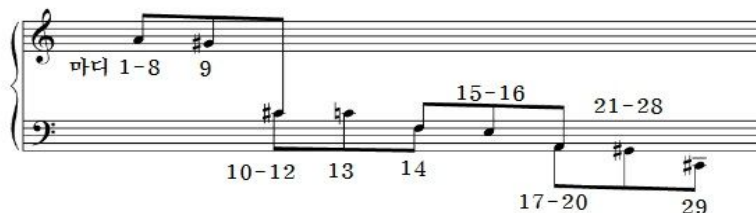
이것은 음색을 변화시키는 요인 중 조성을 이용한 일정 패턴으로 일종의 시퀀스를 만들어 적용시키고 확장시킨 것이고, 제 1곡과 제 4곡은 연가곡으로써 연결 고리가 되는 것이다(악보59).

<악보59> 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 4곡 「Juan Gris」 베이스 라인 비교

제 1곡 「Pablo Picasso」의 베이스 라인



제 4곡 「Juan Gris」의 베이스 라인



5) Paul Klee(클레)

(1) 화가 클레(1879.12.18-1940.6.29)의 작품 세계

클레는 스위스 태생으로 국적은 독일이다. 그는 표현주의, 입체파, 초현실주의 등의 다양한 사조에 의해 영향을 받아 개성있는 화풍을 다졌으며, 현대 추상회화의 초석을 마련하는데 중요한 역할을 하였다. 어려서부터 그림과 음악에 뛰어난 재능을 보였고, 그런 이유로 음악은 클레의 그림을 이해할 수 있는 요소이기도 하다. 그의 그림 소재로 배와 고기가 많이 등장하는 것은 그가 이탈리아로 연구 여행을 떠났을 때 해안도시의 풍경과 수족관의 풍물에 대한 체험에서 비롯되었다. 그의 초기 미술 작품은 어둡고 환상적인 판화가 대부분이었다. 그러나 튀니지로 여행한 후로 빛과 색채에 대한 관심이 본격적으로 시작되면서 그의 작품이 새롭게 바뀌게 되었다.

그가 특징적으로 이용하는 스테인드 글라스나 카펫, 직물에서 따온 구조는 단순하고 기하학적이며, 따뜻한 느낌을 전달한다. 그의 회화들은 대부분 크기가 작고, 화사한 색채감을 갖고 있다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans
cailloux,
Et les yeux vlcus d'amour, découvre sa
saison
Qui porte à tous les doigts de grands
astres en bague.
Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau
crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux
qu'aux victimes,
Les couteaux sont des signes et les balles
des larmes.

운명적인 비탈길 위에서, 여행자는
낮의 호의, 조약돌 없는 빙판으로부터 얻는 것
이 많다.
그리고 사랑으로 가득 찬 그의 푸른 눈은
고리 모양의 커다란 천체를 모든 손가락에 지
탱하고 있는 계절을 발견한다.
해변가의 바다는 자신의 귀를 남겨놓았고
옴쪽 파인 모래는 고귀한 범죄의 장소이다.
형벌은 희생자보다 형리에게 더 가혹하다,
칼은 표식이고 탄알은 눈물이다.

이 시는 두 개의 대조적인 내용으로 나뉘어 있다. 여행자(voyageur)는 자연으로부터 이로운 것을 얻는다. 여행자는 화가 클레이거나 화가의 그림 소재일 수도 있고, 어쩌면 시인이 화가 클레에게 받은 인상을 표현한 제 3의 인물일 수도 있다. 그의 눈은 사랑으로 가득 차 있다. 이 순간은 커다란 천체(grands astres)를 작은 손가락(doigts)에 받치고 있다고 표현할 정도로 기쁨의 순간이고, '그의 계절(sa saison)'의 표현은 마치 온통 그의 세상인 것과 같다. 이 모든 것이 운명적인 비탈길 위에서(sur la pente fatale) 이루어지고, 행복감이 묻어난다. 그러나 바다가 보이는 해변가(la plage la mer)의 세상은 죽음이 있고 폭력적이다. 그 곳은 고귀한 범죄의 장소(la place d'un beau crime)이고, 이 반어적인 표현은 가혹하고 침통한 공간을 더 적나라하게 드러낸다.

화가 클레가 새로운 창조세계를 맞게 되는 계기는 바로 여행이었다. 1914년 튀니지 여행에서 그는 선명하고 풍부한 색채를 깨우치게 되었고, 이것은 그에게 큰 축복이었을지 모른다. 또, 클레가 독일에 있을 때 나치스의 예술

탄압에 의해 그의 작품이 몰수되고 추방당한 사건은 그에게 고통의 순간이
 었을 것이다. 엘뤼아르는 그의 작품 세계보다 작품 전환기에 초점을 맞춘
 것으로 보인다.

시는 1연 8행의 구성이다.

이 연가곡의 7개의 시 중에 제 2곡 「Marc Chagall」 과 제 5곡 「Paul Kle
 e」 를 제외하고는 동일한 운율을 갖지 않는다. 제 2곡이 8음절 운율만으로
 이루어진 것처럼 이 곡은 12음절만으로 구성된다. 이것을 빨랭끄는 시 전반
 에 걸쳐 6음절씩 나누어 2개의 악구로 만든다. 단, 5행과 6행은 12음절을
 하나의 긴 프레이즈로 처리하면서 1-4행과 차이를 둔다(악보60).

<악보60> <제 5곡> 시1연 1행과 5행

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff is labeled '1행:' and contains the lyrics 'Sur la pen - te fa - ta - le, // le vo - ya - geur pro - fi - te'. The second staff is labeled '5행:' and contains the lyrics 'Sur la pla - ge la mer a lais - se ses o - reil - les'. The music consists of quarter and eighth notes, with a double bar line in the first staff.

이 시에 기본 음가로 쓰인 8분음표는 속도감을 내게 한다.

1행의 첫 시구인 ‘sur la pente fatale(운명적인 비탈길 위에서)’는 세 마
 디에 걸쳐 배치되고, 정관사 ‘la’를 제외한 각 단어 모두 강박에 두어 강하
 게 시작한다. 게다가 첫 박에 점 4분음표와 4분음표의 음가가 더해져 액센
 트의 느낌을 주게 된다. 그리고 두 번째 시구인 ‘le voyageur profite(여행
 자는 얻는 것이 많다)’의 첫머리는 8분음표와 동일 음정 3개의 8분음표 음
 가를 갖는데, 이것은 4행까지 각 시구의 첫머리에 동형진행 형태로 자주 쓰
 여 신속하고 재빠르게 진행하는 데 도움을 준다(악보61).

(사랑의)’에서는 ‘-ou-’모음에 의한 각운 효과가 나타난다(악보63).

<악보63> <제 5곡> 시1연 2행과 3행의 첫 시구

2행: De la fa - veur du jour,

ver - glas et sans cail - loux,

3행: Et les yeux bleus d'a - mour.

The image shows a musical score for three lines of a poem. The first line is 'De la fa - veur du jour,' with 'jour,' circled. The second line is 'ver - glas et sans cail - loux,' with 'loux,' circled. The third line is 'Et les yeux bleus d'a - mour,' with 'mour,' circled. The notes are in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

반복되는 각운과 함께 3행의 두 번째 시구의 ‘saison(계절)’과 4행 첫 시구의 ‘doigts(손가락)’는 모음에 의해 발음이 점점 벌어지며 4행 마지막 단어 ‘bague(고리)’의 ‘a-’모음에서 절정을 이룬다(악보64).

<악보64> <제 5곡> 시1연 3행의 두 번째 시구와 4행

3행 두 번째 시구: dé - cou - vre sa sai - son /a/

4행: Qui porte à tous les doigts /wa/

de grands as - tres en ba - - - gue /a/

The image shows a musical score for three lines of a poem. The first line is 'dé - cou - vre sa sai - son /a/' with 'son' circled. The second line is 'Qui porte à tous les doigts /wa/' with 'doigts' circled. The third line is 'de grands as - tres en ba - - - gue /a/' with 'ba' circled. The notes are in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

2행부터 보이는 시구의 같은 리듬 형태는 3행의 접속사 ‘et(그리고)’에서 첫머리만 살짝 바뀌는데, 이것은 연결의 의미에 무게를 더 두어 같은 리듬

형태의 반복에 의한 지루함을 해소시킨다. 그리고 각 시구에 네 박씩(두 마디) 주어졌던 질서는 4행의 마지막 시구에서 여섯 박(세 마디)으로 늘어나며 깨지고, 다른 리듬 형태가 부여되어 4행의 의미는 더 중요해진다(악보 65).

<악보65> <제 5곡> 시1연 2-4행

2행: De la fa - veur du jour, ver - glas et sans caïl - loux,
3행: Et les yeux bleus d'a - mour, dé - cou - vre sa sai - son
4행: Qui porte à tous les doigts de grands as - tres en ba - gue

5행과 6행은 각각 5마디의 긴 악구로 내용의 전환을 표시하고 있지만, 2개의 8분음표와 4분음표의 규칙적인 패턴은 긴장을 늦추지 않게 한다. 5행의 두 번째 시구는 ‘place(장소)’의 강세에 의해 마디의 첫 박에 위치해야 하므로 리듬 패턴이 변한다(악보66).

<악보66> <제 5곡> 시1연 5-6행

5행: Sur la pla - ge la mer a lais - sé ses o - reil - les
6행: Et le sa - ble creu - sé la pla - ce d'un beau cri - me.

두 시구가 연결된 5-6행과 다르게 7-8행은 다시 두 개의 같은 형태로 쪼개지며 속도에 박차를 가한다. 마지막 시구에서 마지막 단어인 ‘larmes(눈물)’은 가장 긴 음가로 절정을 표현한다(악보67).

<악보67> <제 5곡> 시1연 7-8행

7행: Le sup - plico est plus dur — aux bour - reaux qu'aux vic - ti - mes,

8행: Les cou - teaux sont des si - gnes et les bal - les des lar - mes.

(3) 음악 분석

빨랭끄는 이쯤에서 프레스토(presto)의 빠르기를 가진 악장이 필요하다⁶⁸⁾고 언급하였다. 이는 이 곡이 화가와 관계나 이미지, 화풍 등을 음악으로 표현한 것 뿐만 아니라 연가곡의 흐름을 우선시하여 새롭고 신선한 캐릭터를 부여하고자 했던 것으로 추측된다. 그는 또 이 곡이 무뚝뚝하고 건조하게 들리길 원했다.⁶⁹⁾ 그래서 빠르기 표시에 직접 ‘Implacablement(냉혹하게)’을 기입해 놓는다. 빠른 템포는 4분의 2박자의 박자감에서 효과적으로 나타난다.

내림 나단조인 조성은 곡 전체에 걸쳐 거의 일관되게 사용된다.

형식은 시의 내용에서 행복이 묻어나는 여행자의 길과 폭력적이고 침통한 장소인 해변가의 두 부분으로 나뉘어졌던 것에 맞춰 2부분 형식을 갖는다.

68) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

69) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

① A부(마디1-24)

여섯 마디의 전주에 나오는 첫 두 마디의 주제는 으뜸화음, 버금딸림화음, 딸림화음 기능을 하는 이끔화음을 포함하면서 이 곡의 조성을 확실히 보여 준다. 전주는 주제와 주제 반복, 제 2마디 모티브의 연장선상에서 변형된 반증지로 구성된다(악보68).

<악보68> <제 5곡> A부 전주, 마디1-6

1 Implacablement vite ♩ = 144

CHANT

PIANO

ff

B^b minor: T(i) S(iv₂) D(vii⁰) D(V₆)

모티브의 변형, 확장

시의 1행을 가사로 한 부분의 반주부는 전주의 1마디 왼손을 변형시켜 오른손과 3도 관계로 교대하면서 빠른 연타를 한다. 한마디 단위로 화성이 바뀌기 때문에 페달 역시 한마디씩 교체한다.(la pédale, mesure par mesure) 이 부분 바로 다음 두 마디에서 전주 제 2마디 왼손의 하행음계를 확장시킨다(악보69).

<악보69> <제 5곡> A부, 마디7-14

7 *ff*
 Sur la pen - te fa - ta - le, le vo - ya -

f
la pédale, mesure par mesure 전주 제 1마디 왼손 음형의 변형

11
 geur pro - fi - - - te De la fa - veur du jour,

전주 제 2마디 왼손 음형의 확장

시의 3-4행 반주형은 1-2행의 반주와 다른 반주형으로 문장의 전환을 보여주고, ‘사랑이 가득 찬 눈(les yeux bleus d’amour)’을 좀 더 레가토적으로 표현한다. 23-25마디는 성악부보다 피아노의 음형에 맞춰 변박에 의해 마디가 나누어져 있다. 성악 선율은 24마디의 3박에 강세가 있는데 피아노는 그 다음 마디에서 강세가 시작하여 강세의 불일치로 인한 색다른 묘미가 있다(악보70).

<악보70> <제 5곡> A부, 마디17-25

17 *f*
3행: Et les yeux bleus d'a - mour, dé - cou - vre sa sai - son

21 *ff*
4행: Qui porte à tous les doigts de grands as - tres en ba - gue

② B부(마디25-52)

두 마디의 주제가 간주로 다시 제시된다. 이 때 전조를 위한 화성 변화가 나타나는데, 베이스의 ‘b^b음’에서 ‘e음’의 트라이톤 진행은 제 2곡 「Marc Chagall」의 주제를 연상시킨다(악보71).

<악보71> 제 2곡 「Marc Chagall」의 주제와 제 5곡 「Paul Klee」의 B부 간주, 마디25-26

1 Molto prestissimo ♩ = 96 (a 1 tempo) 제 2곡 「Marc Chagall」의 주제

CHANT

PIANO

25 제 5곡 「Paul Klee」의 간주

guc

ff

1행과 5행은 반주형의 차이와 조바꿈으로 내용의 대조를 드러낸다. 5행은 가단조의 조성으로 시작하지만, 원조의 으뜸음 ‘b^b음’과 제 3음 ‘d^b음’을 놓지 않고 있다(악보72).

<악보72> <제 5곡> B부, 마디27-31

27 *mf*
5행: Sur la pla - ge la mer a lais - sé ses o - reil - les
mf
8va basse
loco
a minor:

7행은 3행과 같은 반주형을 사용하고, 42-49마디의 베이스 라인은 21-25마디 ‘e음- f음- b^b음’으로 진행과 같게 하여 통일감을 준다. 특히 4행과 8행의 마지막 단어에 같은 음정이 쓰여 더욱 강한 일치감을 주게 된다(악보 73).

<악보73> <제 5곡> B부, 마디21-25, 마디42-49

21 *ff*
3행: Qui porte à tous les doigts de grands as - tres en ba - gue
ff

42 *ff* *fff*
7행: Les cou - teaux sont des si - gnes et les bal - les des lar - mes.

후주 역시 주제가 다시 제시되는데, ‘e^b음’이 아닌 ‘e음’을 쓰면서 같은 화성 골격을 유지시킨다(악보74).

<악보74> <제 5곡> B부, 마디49-52

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with several notes, some of which are accented and slurred. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include 'mes.' (moderato), 'surtout sans ralentir' (especially without slowing down), 'fff' (fortissimo), and '(dessus)' (above). The score ends with a double bar line.

이 곡은 전체적으로 *f*계열의 악상과 변화 없는 빠른 템포가 일관되게 유지되면서 제 4곡과 제 6곡을 연결하는 역할을 한다.

6) Joan Miró(미로)

(1)화가 미로(1893.4.20-1983.12.25)의 작품 세계

피카소와 함께 스페인을 대표하는 화가인 미로는 프랑스 파리로 옮겨와서 작품 활동을 하며 야수파와 입체파의 영향을 받았다. 이 시기에 그의 작품은 정밀하고 엄격한 형태의 풍경화와 인물화가 주를 이루었고, 입체파적인 구성에 스페인 특유의 강렬한 작품을 갖고 있었다. 그러나 그는 갑작스럽게 초현실주의로 전환하며 추상미술과 결합하여 창의적인 작품 세계를 보여주었다. 초현실적인 환상 속에 단순하고 순수화된 형태와 밝고 가벼운 색채가 조화를 이루어 친밀하고 서정적인 조형적 특성을 보였다. 또, 그는 조각, 드로잉, 판화 등의 여러 형태로 영역을 확장하였으며, 특히 그의 판화 작품은 주로 여자, 새, 달 등을 상형 문자와 같은 단순 형태에 의한 상징과 기호로써 환상화되었다.

그의 작품의 큰 특징은 어린 아이가 그린 듯한 천진함과 자유분방함으로, 두 차례의 세계대전으로 비관론이 만연한 부정적인 시대 속에 그의 작품은 풍부한 색채감과 원시적이고 아동적인 그만의 조형 언어로 낙관적인 가능성을 부여하였다.

(2) 시의 텍스트 분석과 적용

Soleil de proie prisonnier de ma tête
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais.

내 머리의 포로가 된 희생물인 태양은
언덕을 없애고 숲을 없앤다.
하늘은 그 어느 때보다 더 아름답다.

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

포도알 잠자리는
그에게 분명한 형태를 주고
나는 손짓으로 흩어놓는다.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

첫 날의 구름들,
무감각한 구름과 아무 권한없는 구름들
그들의 씨앗은
내가 보고있는 불타는 짚더미 안에서 타버린다.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la
nuit.

결국, 여명을 덮어버리기 위해
하늘은 역시 밤만큼 순수해야한다.

화가 미로는 초현실주의가 추구하는 잠재 의식을 끌어내어 자신만의 무의식 세계로 만들기 위해 끊임없이 탐구한다. 그의 작품은 의식적인 통제에 의한 치밀함과 부가물이 제거되어, 상상의 눈으로 무의식을 이끌면서 자연 발생적으로 생겨난 우연의 결과물이다.⁷⁰⁾ 자연을 통한 다양한 소재는 간결하고 재빠른 기법과 특유의 환상성을 바탕으로 단순화되고 형태와 선은 추상적 표현으로 이행된다.

화가의 그림 작업은 엘뤼아르 시 속에서 형태가 없는 것으로 되돌리고자 하는 파괴, 그리고 필연성의 과정을 자각한다.

태양(soleil)은 언덕(colline)과 숲(forêt)을 파괴하고, 잠자리(libellules)는 시의 화자 혹은 화가에 손짓(geste)에 의해 형태가 흩어진다. 또, 구름(nuages)은 불(feux)에 의해 타버린다. 그러나 하늘(ciel)은 순수해야만 할 필요성이 있다.

타의에 의한 태양(soleil)의 파괴력은 제 3곡 「Georges Braque」 시에 나

70) 김희선, “후양 미로(Joan Miró)회화의 조형적 특성 연구” (동아대학교 석사학위논문, 2005), pp.10-13.

온 빛과 동일하다. ‘il n'a jamais craint la lumière(그 새는 빛을 결코 두려워하지 않는다)’의 시행에서 빛(lumière)은 새(oiseau)에게 두려움의 대상, 극복의 대상이었다. 즉, 엘뤼아르는 화가의 그림 작업 과정의 흠뜨림, 또는 단순화 하는 방식을 태양이나 빛이라는 시어로 표현한 것으로 볼 수 있다. “하늘은 그 어느 때보다도 더 아름답다.(le ciel est plus beau que jamais) 파괴의 태양이 떠오르는 새벽(aube)을 덮어버리기 위해서는 하늘은 순수(pur)해야하고, 밤(nuit)은 순수하다.” 여기에서 새벽과 밤은 태양과 하늘의 관계와 같이 서로 대립적 개념이라고 할 수 있다.

태양, 언덕, 숲, 포도, 잠자리, 구름 등과 같이 자연과 관련된 어휘는 제 3곡 「Georges Braque」의 시에서 사용된 소재와 비슷한 유형이다.

완전하지 않은 형태에 관한 관념과 ‘첫 날의 구름들(nuages du premier jour)’에서 보이는 처음에 대한 개념은 엘뤼아르 시에서 현저하게 긍정적인 가치가 있다.⁷¹⁾

시의 형식은 4연 13행⁷²⁾이다. 이 시는 주된 운율 없이 음절수가 다양하게 혼합되어 있다(예4).

<예4> 시 1-3행

- 1행 Soleil de proie prisonnier de ma tête (10음절)
- 2행 Enlève la colline, enlève la forêt. (12음절)
- 3행 Le ciel est plus beau que jamais. (8음절)

1연은 ‘태양(soleil)’과 ‘하늘(ciel)’의 대립되는 중심 시어가 있다. 이 두개의 단어는 주 멜로디의 리듬 위에서 마디 첫 박에 한 박자의 음가를 두어

71) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d'Eluard, *l'exemple de Travail du Peintre*”, p.236.

72) 1연(1-3행), 2연(4-7행), 3연(8-11행), 4연(12-13행)

강하게 들리게 한다. 1음절인 ‘ciel(하늘)’은 정관사 ‘le’와 함께 각각 4분음표의 음가를 주어 ‘soleil(태양)’과 대등한 관계를 유지하게 된다(악보75).

<악보75> <제 6곡> 시1연 1-3행

1행: So - leil de proie pri - son - nier de ma tê - te

2행: En - lè - ve la col - line, en - lè - ve la fo - ret.

3행: Le ciel est plus beau que ja - mais.

1연의 주요 단어는 두 번 반복되는 ‘enlève(없애다)’이다. 이것은 8분음표 뒤에 높은 음정으로 시작하는 음과 낮은 6도 도약을 시켜 음악적으로도 강조시킨다(악보76).

<악보76> <제 6곡> 시1연 2행

2행: En - lè - ve la col - line, en - lè - ve la fo - ret.

2연부터는 성악 선율에서 한 음절에 주어지는 기본 음가가 8분음표에서 4분음표로 바뀌고 음악적 리듬은 느슨해진다.

2연 중에서도 4-5행과 6행은 분명한 형태(formes précises)와 그 형태가 해산(dissipe)되는 대조적 내용으로 갈라진다. 이것은 박자의 변화로 확실히 구분된다. 결과적으로 형태가 손짓에 의해 흩어지는 것은 시적 화자의 의지이고 달라진 박자감으로 그 내용이 분명하게 인식된다. 그리고 다음 텍스트

로 넘어가듯이 하나의 짧은 시행에서 많이 느려지고(céder beaucoup) 그 다음 마디에서 또다시 느려지는(céder encore)템포는 형태가 흠어지는 시적 의미를 효과적으로 나타낸다(악보77).

<악보77> <제 6곡> 시2연 4-6행

2연과 같은 템포로 돌아오는 3연의 운율은 동일모음이 반복되는 음절의 음가로 표현된다. 7행과 8행의 첫 단어인 ‘nuages(구름)’은 2음절의 모음 ‘a’에 각각 2분음표와 점2분음표의 긴 음가를 놓는다. 또, 8행의 ‘insensibles(무감각한)’와 ‘autorise(권위있는)’의 공통적인 모음 ‘i’에도 역시 2분음표와 점2분음표를 놓아 그 중요성을 드러낸다(악보78).

<악보78> <제 6곡> 시2연 7행, 시3연 8행

구름의 형상이 불에 타버려 분해되는 상황은 3박자계에서 2박자로 변화되는 박자감과 느려지는 속도(céder)로 구분 짓는다(악보79).

<악보79> <제 6곡> 시3연 9-10행



이 시의 결론 부분인 마지막 4연의 두 시행은 9음절과 13음절 구성으로 부조화를 보인다. 이것은 악곡으로 만들어지면서 11행을 3음절과 6음절로, 12행을 6음절과 7음절로 분리되고, 11행의 6음절 시구와 12행의 두 개의 시구는 같은 운율감을 가지며 음악적으로 해결된다(예5).

<예5> <제 6곡> 시3연 11행, 시4연 12행

11행 A la fin,(3음절) / pour se couvrir d'une aube (6음절)

12행 Il faudra que le ciel(6음절) / soit aussi pur que la nuit. (7음절)

11행과 12행 역시 박자의 변화로 가려져야 하는 ‘새벽(aube)’과 지켜야 하는 ‘하늘(ciel)’의 대조적인 의미를 음악적으로 표현한다.

11행의 ‘A la fin(결국)’과 12행의 ‘Il faudra(그것은 필요하다)’는 같은 리듬으로 시행의 시작을 일치시켜 운율감의 효과를 높인다.

2연의 중요 시어인 ‘ciel(하늘)’은 마디 첫 박 점2분음표의 긴 음가로 충분히 표현하고, 그에 상응하는 마지막 시어 ‘nuit(밤)’를 가장 길게 끌어준다. 이 ‘nuit’에 대한 강조는 그 앞의 세 개의 음절에 각각 2분음표의 음가를 놓아 충분히 예비시키고 그 의미와 여운을 강화시킨다(악보80).

<악보80> <제 6곡> 시4연 11-12행

11행: A la fin, pour se cou - vrir d'une au - be

12행: Il fau - dra que le ciel soit aus - si pur que la nuit.

(3) 음악분석

다른 화가에 대한 시 해석보다 이 곡에 대한 해석이 더 어려웠다고 말한 빨랭끄는 템포를 변화시키고, 부드러움과 서정성을 급작스럽게 표출시키는 것으로 이 곡을 풀어 나갔다.⁷³⁾

화가 미로의 초현실적이고 추상적인 표현은 자신이 꾸 꿈, 즉 잠재의식 속의 상상을 상징을 통해 즉흥적이고 자유분방한 모습으로 나타난다. 이것을 꿈의 회화라고 칭하기도 하는데, 화가 미로는 이러한 꿈의 의미를 몽환적으로 표현하고 그에 따른 결과물은 유년 시절의 꿈의 장소와 서정적 감성이 합쳐진다.⁷⁴⁾ 빨랭끄의 음악적 영감은 화가의 내면과 그림 세계를 화성적 색채와 변화에 의한 다채로움으로 표현된다.

가장조로 시작하는 조성은 잦은 전조에 의해 계속 변화되고 마침 조성도 원조로 복귀되지 않는다. 박자 역시 4분의 4박자로 시작하지만 계속적인 변화가 나타난다.

곡의 형식은 세 부분으로 나뉜다.

73) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

74) 장미정, “무의식에 내재된 환상을 주제로 한 도자 조형 연구” (단국대학교 석사학위논문, 2010), pp.8-12.

① A부(마디1-12)

다섯 마디의 전주에서 *ff*의 악상과 함께 A장7화음을 중심으로 한 화성의 수평적 나열은 강렬한 색채를 만든다. 이 반주형 위의 선율은 ‘e음’, ‘c#음’, ‘f#음’의 3개의 음으로 최소 모티브에 의한 그룹을 이루고 변박으로 달라지는 박에 의해 리듬감이 생긴다. 이는 같은 반주형 위의 성악 가사 1-2행의 어휘들인 ‘soleil(태양)’, ‘proie(희생자)’, ‘prisonnier(포로)’, ‘enlève(없애다)’ 등의 강한 어조에 힘을 실는다. 또한 7-9마디의 동일한 형태의 성악 선율은 그 가사를 더욱 강조한다(악보81).

<악보81> <제 6곡> A부, 마디1-9

1 Allegro giocoso ♩ = 144

CHANT

PIANO

ff

4 A M7 *ff*

1행: So - leil de proie

7 pri - son - nier de ma tê - te 2행: En - lè - ve la col - line, en - lè - ve la fo - ret.

10마디에서 내림 라장조로 갑작스럽게 먼 조로 옮겨진 조성 변화와 4박자 계에서 3박자계로 바뀐 박자 변화는 1행의 ‘soleil(태양)’과 3행의 ‘ciel(하늘)’의 서로 상반되는 이미지를 표현한다(악보82).

<악보82> <제 6곡> A부, 마디10-12

10

Le ciel est plus beau que ja-mais.

ff

ff

D^bM7

② B부(마디13-29)

B부에서 나타나는 많은 템포 변화는 화가의 작품에서 느껴지는 자유분방함과 환상적인 묘사가 그대로 표현되는 듯하다.

2연의 ‘les libellules des raisins(포도알 잠자리)’는 *p*로 갑자기 바뀌는 극명한 악상의 대조와 좀 더 선율적으로 바뀐 반주형으로 표현된다.

그리고 20마디 ‘dissipe(흩뜨리다)’의 느낌은 느려지는 템포로 표현되는데, 빨갹는 이 부분에서 다른 해석을 부여하기보다 있는 그대로 느껴야한다고 언급하였다(악보83).⁷⁵⁾

<악보83> <제 6곡> B부, 마디13-21

75) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

22마디부터 ‘nuages(구름)’의 느낌이 좀 더 환상적으로 전개된다. 아주 부드러운 반주부의 터치(*très doux*)와 점차적으로 정확한 템포를 잡아가는 움직임(*reprendre progressivement le mouvement exact*), 많은 페달의 사용(*beaucoup de pédale*)은 그 효과를 증대시킨다. 가장조의 조성을 가지고 있는 이 부분은 7화음 이상의 화음 구성에 의해 수직적으로 풍부한 울림과 수평적으로 부드러운 선율선이 함께 하여 몽환적인 색채를 더한다(악보84).

<악보84> <제 6곡> B부, 마디22-26

22 **Reprendre progressivement le mouvement exact**
 Nu - a - - ges du pre - mier jour, Nu -

p très doux

25 **au mouvement** *beaucoup de pédale*
 a - - - ges in - sen - si - bles et que rien n'au - to - ri - - - se,

mf

27마디에서 ‘leurs graines brûlent(구름의 씨앗)’은 다시 *f*의 강한 어조를 보이지만, 29-31마디는 느려지는 템포 변화로 구름의 씨앗이 불에 타버리는 것을 표현한다(악보85).

<악보85> <제 6곡> B부, 마디27-31

27
Leurs grai - nes brû - - - - lent

29
Dans les feux de pail - le de mes re - gards.

céder

loco

8^{ab}-----

③ C부(마디33-43)

전체적으로 ‘d음’에 의한 베이스가 지배적이다. 결론을 이야기하기 위해 원래의 템포를 잡지만(a Tempo), ‘달의 순수함(pur que la nuit)’은 느슨해지는 음가와 느려지는 템포로 나타난다. C부의 텍스처는 B부의 반주 음형이 계속적으로 동기화하여 이루어지는데, 템포와 중심 조성을 다르게 하여 분위기도 다르게 표출된다(악보86).

<악보86> <제 6곡> C부, 마디32-38

32 a Tempo

A la fin, pour se cou vrir d'une au be Il fau dra que le

B부의 반주형

35 céder

ciel soit aus si pur que la nuit. B부의 악구 연결 선율

céder

p reprendre le mouvement

후주의 마지막 두 마디에서 내성의 ‘b^b음’이 ‘a음’으로 해결되는 방식은 제 3곡 「Georges Braque」의 종지와 마찬가지로 제 1곡 「Pablo Picasso」에서 주제의 베이스 라인과 연관된다(악보87).

<악보87> <제 6곡> C부 마디41-44, 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제, 제 3곡 「Georges Braque」의 종지 부분 비교

The image displays three musical excerpts for comparison. The first excerpt, labeled '41', shows a piano accompaniment for 'Pablo Picasso' in 3/4 time, marked 'Moderate ♩ = 63' and 'pp'. The second excerpt, labeled '제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제', shows the vocal line (CHANT) and piano accompaniment (PIANO) for the main theme of 'Pablo Picasso', marked 'ff'. The third excerpt, labeled '40 제 3곡 「Georges Braque」의 종지', shows the ending of 'Georges Braque' in 8/8 time, marked 'pp'. In all three excerpts, specific notes in the bass line are circled to highlight their relationship across the different pieces.

7) Jacques Villon (비용)

(1) 화가 비용(1875.7.31-1963.6.9)의 작품 세계

프랑스 화가인 비용은 풍자화나 포스터 위주로 그림을 그렸는데, 주로 신문이나 잡지에 만화나 삽화를 그려 넣는 일을 하면서 생계를 이어나갔다. 그는 드러내지 않는 차분한 성격으로 프랑스 파리의 활기찬 예술로부터 동떨어져 자신만의 작업에 몰두하면서 그와 그의 작품이 수 년동안 무명으로 남게 되었다.

처음에는 그의 작품이 인상주의에 영향을 받았지만, 후에는 야수파, 입체파, 추상주의 인상파의 흐름에 함께 하였다. 그의 회화 양식은 밝은 색채와 입체파의 평면적이고 기하학적 형태를 보였다. 그는 판화 작업에도 관심을 가지고 어두움을 창조하는 드라이포인트 동판 기법, 음각 기법을 작업하는데 많은 시간을 보냈다. 하얀 화폭에 대조적으로 눈에 띄는 색과 매우 부드러운 선은 그의 작품의 특징이다. 제 2차 세계대전 이후의 그의 초상화나 풍경화는 부분적으로 사실적 기법을 사용하였고, 인상파적인 색채감과 입체파의 분석적 형태가 종합적으로 나타났다.

(2) 시의 텍스트 분석과 그 적용

Irrémédiable vie
Vie à toujours chérir

돌이킬 수 없는 목숨
항상 소중히 여겨야 하는 목숨

En dépit des fléaux
Et des morales basses
En dépit des étoiles fausses
Et des cendres envahissantes

재앙에도 불구하고
비열한 도리에도
거짓된 별들에도
몰려드는 유해에도

En dépit des fièvres grinçantes
Des crimes à hauteur du ventre
Des seins taris des fronts idiots
En dépit des soleils mortels

신경을 거스르는 열에도 불구하고
배 높이에서의 범죄에도
마른 가슴에도 바보들의 이마에도
견딜 수 없는 태양에도 불구하고

En dépit des dieux morts
En dépit des mensonges
L'aube l'horizon l'amour
L'oiseau l'homme l'amour

죽음의 신도 불구하고
거짓에도 불구하고
새벽 지평선 물
새 사람 사랑

L'homme léger et bon
Adoucissant la terre
Eclaircissant les bois
Illuminant la pierre

유쾌하고 좋은 사람
대지를 온화하게 하고
숲을 밝혀주고
들을 빛나게 하는 사람

Et la rose nocturne
Et le sang de la foule.

그리고 밤의 장미
그리고 군중의 피.

자연 풍경보다는 인물적 요소에 중점을 둔 화가 비용의 작품에는 인간의 깊은 내면에서 나오는 진한 여운이 느껴지며, 강렬한 인상파를 떠올리게 한다. 또한, 그는 밝은 색채와 엄격한 구도 속에서 독자적인 화풍을 이끌어낸다.

엘뤼아르의 <Voir>모음집 중에서 <De la lumière et du pain>(빛과 빵) 시의 단편을 발췌한 이 시는 연가곡의 마지막 시로써 사실상 의미를 정돈하고 종합하는 데 그 의의가 있다. 이전의 6개의 다른 텍스트를 통해 전달된 긍정적이고 부정적인 가치들을 이 시에서 다시 회복시킨다. 'en dépit de

(그림에도 불구하고)’를 통해 나열된 부정적인 시어들은 5-6연에서 긍정적인 시어들로 낙관적인 색을 드러낸다.⁷⁶⁾ 다시 말하면, 양보를 나타내는 ‘en dépit de’의 표현을 이용하여 변증법적으로 발전이 되고, 이것은 1연의 돌이킬 수 없는 목숨(Irrémédiable vie), 항상 소중히 여겨야 하는 목숨(Vie à toujours chérir)으로 귀결된다.

특히, 이 시는 빨갱끄가 선호했던 호칭 기도(litanie) 양식으로 명사로 열거된 시어들은 다른 시들의 사이클 속에 분산되어 있는 시 소재들을 총합한 것이다. 예를 들면, ‘aube(새벽)’는 제 1곡 「Pablo Picasso」의 4행 ‘L’aube est derrière ton tableau(새벽은 너의 그림 뒤에 놓여 있다)’와 제 6곡 「Joan Mirô」의 11행 ‘À la fin, pour se couvrir d’aube(결국, 여명을 덮어버리기 위해)’에서 비롯된다. 또, ‘horizon(지평선)’은 제 3곡 「Georges Braque」의 2행 ‘Il rejette les nues comme un voile inutile(그 새는 쓸데없는 가림막인 마냥 구름을 몰아낸다)’에서 구름을 몰아내는 장소를 떠올릴 수 있고, 제 6곡 「Joan Mirô」의 ‘Enlève la colline enlève la forêt(언덕을 없애고 숲을 없앤다)’에서 역시 제거하는 장소와 같은 개념으로 생각할 수 있다. ‘amour(사랑)’은 제 2곡 「Marc Chagall」의 4행 ‘danseur agile avec sa femme(그의 연인과 함께 경쾌하게 춤추는 사람)’에서 사랑하는 사람과 함께 하는 내용으로 추론할 수 있고, 제 3곡 「Georges Braque」의 ‘le ciel d’amour(사랑의 하늘)’에서도 찾아볼 수 있다. 결국, ‘terre(대지)’와 ‘bois(숲)’ 등과 같은 자연에 관한 어휘는 7개의 시 모두에서 공통의 소재로 계속 이어나가고, 마지막 시에서 완성된다. 그리고 이 시의 결론은 이 사이클을 함축적으로 나타내는 의미로 표현된다. 즉, 긍정과 부정적 가치의 연속의 최후에 인간의 ‘피(sang)’로써 삶과 에너지의 긍정과 희망을 상징하는 의미를 단언하게 되는 것이다.⁷⁷⁾

76) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, p.236.

77) Emmanuelle KAËS, “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de*

이 시는 6연 20행으로 구성되었고⁷⁸⁾, 전체적으로 6음절과 8음절로 이루어져 있어서 대부분 짧은 악구로 처리되어 있거나 2개의 시행이 연결되어 하나의 악구로 이어져있다. 1행과 2행은 각 음절에 같은 음가와 같은 음정이 주어지면서 각 행의 동일 중심 시어 ‘vie(생명)’를 확실히 인지할 수 있다 (악보88).

<악보88> <제 7곡> 시1연 1-2행

1행: Ir - ré - mé - dia - ble vie

2행: Vie à tou - jours ché - rir

2연은 3행과 5행을 대칭적으로 배치한다. 6음절인 3행과 4행은 연결시켜 12음절의 긴 프레이즈로 만들고, 8음절인 5행과 6행은 각각에 따로 악구를 지정하여 4-6행의 마지막 시어의 리듬을 일치시킨다(악보89).

<악보89> <제 7곡> 시2연 3-6행

3행: En - dé - pit des flé - aux 4행: Et des mo - ra - les bas - ses

5행: En dé - pit des é - toi - les faus - ses

6행: Et des cen - dres en - va - his - san - tes

Travail du Peintre, pp.236-237.

78) 1연(1-2행), 2연(3-6행), 3연(7-10행), 4연(11-14행), 5연(15-18행), 6연(19-20행)

2연의 ‘en dépit des(그림에도 불구하고)’에 붙여진 리듬은 3연의 7행과 10행의 같은 시구에서도 같은 리듬이 놓인다. 그러나 8행과 9행은 8분섭표 뒤에 시작하면서 새로운 리듬의 시작으로 변화를 준다. 그리고 9행은 두 개의 시구로 나뉘 한 마디씩 끊어서 배치하면서 짧은 호흡으로 그 전의 악구들과 다르게 하여 10행의 악구의 긴장감을 높인다. 8행은 7행 첫 머리의 리듬 변화만 있을 뿐, 7행의 음정 윤곽 안에서 움직이다(악보90).

<악보90> <제 7곡> 시3연 7-10행

7행: En dé - pit des flé - vres grin - çan - tes

8행: Des cri - mes a hau - teur du ven - tre

9행: Des seins ta - ris // des fronts i - diots

10행: En dé - pit des so - leils mor - teis

4행도 ‘en dépit des(그림에도 불구하고)’에 붙여진 리듬은 앞과 동일하지만, 긍정적인 어휘 ‘l’aube(새벽)’, ‘l’horizon(지평선)’, ‘l’eau(물)’, ‘l’homme(사람)’, ‘l’amour(사랑)’로만 열거된 13행과 14행은 차별화를 위해 평균적으로 2박자씩 주어지게 되며 그 사이는 짧게 끊어 대조적인 시어의 의미를 확실히 했다. 이 시어들은 뿔렝끄가 엄격하고 격렬한 이 시 안에서 인간에게 이완의 느낌, 휴식을 준다고 기록하였다(악보91).⁷⁹⁾

79) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, p.59.

<악보91> <제 7곡> 시4연 11-13행

11행: En de - pit des dieux morts

12행: En de - pit des men - son - ges

13행: L'au - be l'ho - ri - zon l'eau

14행: L'oi - seau l'hom - me l'a - mour

5연에서는 다시 1연과 같은 리듬이 적용되어 악곡의 통일을 보이지만 바뀐 음정과 박자로 차이를 두었고, 17행 역시 3연의 7-8행과 같은 프레임을 갖고 있기는 하여도 3연의 부정적 가치를 내포한 가사를 지닌 가사와 17행의 긍정의 가치를 뜻하는 가사의 흐름은 다르게 표현된다(악보92).

<악보92> <제 7곡> 1연1행과 5연15행의 악구 비교와 3연7-8행과 5연17행의 악구 비교

1연 1행 악구의 리듬형

lr - re - me - dia - ble vie

5연 15행의 악구

15행: L'hom - me le - ger et bon 16행: A - dou - cis - sant la ter - re

3연 7행과 8행의 악구

7행: En de - pit des fle - vres grin - can - tes

8행: Des cri - mes a hau - teur du ven - tre

5연 17행의 악구

17행: E - clair - cis - sant les bois 18행: Il - lu - mi - nant la pier - re

6연은 앞부분에서 ‘en dépit des(그럼에도 불구하고)’의 시구와 같은 리듬으로 시작하여 리듬의 통일성을 보여준다. 19행의 ‘rose(장미)’, ‘nocturne(밤)’와 20행의 ‘sang(피)’, ‘foule(군중)’에 8분음표보다 긴 음가를 적용하여 단어의 중요성을 부각시킨다(악보93).

<악보93> <제 7곡> 시6연 19-20행

19행: Et la ro - se noc - tur - ne

20행: Et le sang de la fou - le.

(3) 음악 분석

연가곡의 피날레로 뿔렝끄는 원래 비용이 아닌 마티스의 시를 엘뤼아르에게 요구했었다. 그는 마티스에 대한 시로 즐겁고 행복하게 연가곡을 끝마치길 원했다. 뿔렝끄는 엘뤼아르에게 마티스에 관한 시를 요구했지만, 뿔렝끄가 화가 마티스에 대한 넘치는 애정과 열정이 엘뤼아르의 생각과는 같지 않았기 때문에 그의 계획은 무산되었고, 결과적으로 「Jacques Villon」은 서정적이고 어둡게 끝난다.⁸⁰⁾

이 곡의 조성은 내림 나단조로 으뜸음인 ‘b^b음’은 제 1곡 「Pablo Picasso」의 으뜸음과 단 7도 관계에 있다. 이 음정 관계는 나머지 곡들을 구성하는 중심음들과 유기적인 관계에 있다. 즉, 첫 곡의 중심음 ‘c음’과 마지막 곡의 중심음 ‘b^b음’을 기준으로 나머지 곡들의 중심음들과 3도 관계가 성립되면서 ‘c음’과 ‘b^b음’은 중심축의 양 끝에 놓이게 되는 것이다.⁸¹⁾ 이것

80) Francis Poulenc, *Le journal de mes mélodies*, pp.58-59.

81) Philip Wharton, “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, pp.249-250.

은 7개의 악곡을 관련짓는 중요한 요소가 된다.

제 2곡 「Marc Chagall」의 으뜸음은 'c음'에서 단 3도 위인 'e^b음'이고, 끝나는 음은 'b^b음'에서 장 3도(표기상 증 2도) 아래인 'f[#]음'이다. 제 3곡 「Georges Braque」의 으뜸음도 'c음'과 3도 관계인 'e^b음'이고, 끝나는 음은 'b^b음'에서 단 3도 위인 'b^b음'이다. 제 4곡 「Juan Gris」의 으뜸음은 'c음'에서 단 3도 아래인 'a음'이고, 끝나는 음은 'b^b음'에서 단 3도(표기상 증 2도)위인 'c[#]음'이다. 그러나 제 5곡 「Paul Klee」는 'b^b음'이 처음부터 끝까지 지배적이고, 이것은 마지막 곡의 조성과 강하게 연결된다. 또, 제 6곡 「Joan Miró」의 으뜸음은 'c음'에서 단 3도 아래인 'a음'이고, 끝나는 음은 'b^b음'에서 장 3도 위인 'd음'이다(악보94).

<악보94> 조성적 구조와 각 곡이 중심음의 관계

The diagram illustrates the structural relationship between the center tones of five compositions. It features a treble clef staff with five horizontal lines. Above the staff, the names of the compositions are listed: Picasso, Villon = Klee, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, and Joan Miró. Below the staff, the text '<조성적 구조>' is written. The notes and accidentals on the staff represent the starting and ending tones of each composition, showing their relative positions on the scale.

Modéré(보통 빠르기로), ♩=66의 템포는 제 1곡과 비슷한 템포(Modéré, ♩=63)를 유지하며 균형을 이룬다.

박자는 4분의 3박자이고, 형식은 크게 2부분으로 나누어 볼 수 있다.

① A부(마디1-19)

A부는 ‘b^b음’이 주도적인 a부분(마디1-11)과 조적 변화가 일어나는 b부분(마디12-19)으로 나누어진다. 먼저, 두 마디의 전주는 제 1곡 「Pablo Picasso」와 깊은 연관이 있다. ‘éclatant(귀청이 찢어지는 듯한)’의 제 1곡의 성악 선율의 어조와 같다. 그리고 「Pablo Picasso」에서 전주 후에 성악 선율과 함께 하는 네 마디는 제 3음인 ‘e음’의 부재로 확실한 조성감을 회피했는데, 바로 이 곡의 전주에서도 제 3음인 ‘d음’을 제시하지 않음으로써 조성감을 흐리게 하였다(악보95).

<악보95> 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 7곡 「Jacques Villon」의 비교

The image displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt is for the first movement, 'Pablo Picasso', starting at measure 4. It features a vocal line with lyrics 'En - tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - for - - - me En -' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *ff* and *m.d.*, and the word *éclatant* is circled in red. The bottom excerpt is for the seventh movement, 'Jacques Villon', starting at measure 1. It is marked 'Moderate' with a tempo of 66. It shows a vocal line with lyrics 'Ir - re - me - dia - ble vie' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *ff* and *éclatant*, with the latter circled in red. Both excerpts are in 3/4 time and feature a key signature of two flats.

제 1곡 「Pablo Picasso」의 a부분 전반부 베이스에서 지속적으로 ‘c음’이 반복해서 받치고 있었던 것과 마찬가지로, 이 곡의 a부분도 마디의 두 번째 박에서 ‘b^b음’에 의한 옥타브가 지속적으로 끌면서 무게감 있는 분위기를 연출한다. 피아노부 오른손에 의해 연주되는 옥타브는 성악 선율의 음정을 받쳐주며, 성악 선율과 함께 주도적으로 움직인다(악보96).

<악보96> 제 1곡 「Pablo Picasso」 과 제 7곡 「Jacques Villon」 의 지속음

4 제 1곡 「Pablo Picasso」

Eclatant ff

En - tou - re ce ci - tron de blanc d'œuf in - for - - - me En -

ff 베이스의 'c음'에 의한 지속음

m.d.

3 제 7곡 「Jacques Villon」

ff

Ir - ré - mé - dia - ble vie Vie à tou - jours ché - rir

ff

b^b음에 의한 베이스 지속음

5

ff

En - dé - pit des flê - aux Et des mo - ra - les bas - ses

a부분의 성악 선율을 옥타브 더블링으로 음색을 입힌 것과 달리, b부분은 피아노부 오른손에서 성악 선율보다 한 옥타브 낮은 음역으로 따라가게 되면서 성악 선율이 더 두드러지게 된다. 베이스는 'b^b음'에서 벗어나 화성의 이동이 이어지고, 16마디부터 그 화성적 리듬이 짧아지면서 고조되는 감정을 표현한다(악보97).

<악보97> <제 7곡> A부 a부분 마디8-11, A부 b부분 마디12-19

8 <a부분>

En dé-pit des é - toi-les faus - ses Et des cen - dres en - va-his-san - tes

12 <b부분>

En dé-pit des flé - vres grin-çan - tes Des cri-mes a hau - teur du ven - tre

16

Des seins ta - ris des fronts i - diots En dé-pit des so - leils mor-teis

② A'부(마디20-41)

이 부분은 A부와 같이 두 부분(a', b')으로 나뉜다.

a'부분(마디20-28)은 A부 마지막에서 전조되면서 마단조로 시작한다. 그러나 조성이 안착되지 않고 e단3화음, E장3화음이 번갈아가며 화성적 색채를 변화시키고 E장3화음의 'g#음'이 23마디에서 'a b음'으로 이명동음화하여 지속적인 화성의 변화가 나타난다. 또, 전주의 모티브가 다시 등장하는 이 부분은 전주의 중심음 'b b음'과 트라이톤 관계에 놓인 'e음'을 근본으로 하여 독특한 색채감을 준다(악보98).

<악보98> <제 7곡> A'부의 a'부분, 마디20-23

The musical score consists of two systems. The top system is the vocal line, starting at measure 20. The lyrics are "En dé-pit des dieux morts" and "En dé-pit des men-son-ges". The bottom system is the piano accompaniment. The bass line has notes e, m, and E, M, and e, m. The key signature is e minor, indicated by a circled "e minor:" and a circled "e" note on the bass staff. The piano part has dynamics markings like "f" and "s".

24-28마디는 이제까지 나왔던 부정적인 가치의 어휘에서 긍정적인 가치의 시어들로 집합된다. 그 단어들은 쉼표에 의해 끊어짐으로써 더 강조되고, 시어의 악상 변화와 중첩된 화음은 더욱 풍성한 울림으로 극적인 효과를 낸다(악보99).

<악보99> <제 7곡> A'부의 a'부분, 마디24-28

b'부분(마디29-41)은 딸림화음으로 시작하면서 종지를 향해 간다. 33마디에서 b부분 12-15마디의 화성과 선율을 재사용하면서 구조적 안정감을 주고, 으뜸음인 'b^b음'이 주도하면서 낙관적인 어조를 띄게 한다. 그리고 성악 선율의 마지막음이 제 6음인 'g^b음'으로 으뜸화음에 의해 마무리 되지 않으면서 색다른 묘미를 부여한다(악보100).

<악보100> A부의 b부분 마디12-15, A'부의 b'부분 마디29-38

29 <A'부의 b'부분>

L'hom - me le - ger et bon A - dou - cis - sant la

32 D(V₂⁶)

ter - re E - clair - cis - sant les bois Il - lu - mi - nant la pier - re

35 b^bminor: T(i) 제 6음

Et la ro - se noc - tur - ne Et le sang de la fou - le.

피아노부의 마지막 화음은 b^b 장3화음에 ‘c음’이 추가되면서 생소한 느낌을 준다. 그러나 이것은 제 1곡 「Pablo Picasso」의 종지 화음과 연관된다. 「Pablo Picasso」의 마지막 화음에서도 ‘ b^b 음’은 낮은 소리였다. 결과적으로 이 두 개의 종지 화음은 서로 유사하면서도 반대의 개념으로 서로의 음을 예비하고 재현해주면서 유기적으로 구성된 별개의 곡들을 연결시켜주는 중심이 된다. 「Pablo Picasso」의 마지막 화음이 *fff*의 악상이었던 것에 반해, 이 곡의 마지막 화음이 *ppp*의 악상으로 마무리 되는 것 또한 대조의 개념으로 해석될 수 있다(악보101).⁸²⁾

82) Philip Wharton, “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, pp.247-248.

<악보101> 제 1곡 「Pablo Picasso」 와 제7곡 「Jacques Villon」 의 종지
 화음 비교

제 1곡 「Pablo Picasso」 의 종지

The musical score for the ending of 'Pablo Picasso' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the first two notes, with the word 'long' written above it. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord of G2 and B2, followed by a quarter note C3. A circled G2 in the bass staff is connected to the G4 in the middle staff by a line.

39 제 7곡 「Jacques Villon」 의 종지

The musical score for the ending of 'Jacques Villon' is a piano score with three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers the first two notes, with the instruction 'strictment en mesure' written above it. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord of G2 and B2, followed by a quarter note C3. A circled G2 in the bass staff is connected to the G4 in the middle staff by a line. Dynamics include 'ff' at the beginning, 'sub.' (sustentando) over the first two notes, and 'ppp' (pianissimo) over the last two notes.

VI. 결론

화가와 회화의 세계가 시의 언어로 창조되고, 시로 표현된 화가와 회화의 세계가 다시 음악의 언어로 재탄생되는 데에는 작곡가의 예술 다방면에 대한 폭넓은 이해와 감성, 식견을 필요로 한다. 어린 시절부터 여러 예술 분야에서 풍부한 경험을 가지고 있었던 뿔렝끄는 동시대의 문인이나 화가들과 활발한 교류를 맺고 있었고, 이것이 이 논문의 연구 대상인 「Le Travail du Peintre」의 창작에 밑바탕을 이루었다.

뿔렝끄는 이 작품에 나오는 7명의 화가에게 음악적으로 개성적인 캐릭터를 부여하여 화가에 대한 이미지나 화가의 작업에 관련된 모든 것을 표현하였다. 즉, 제 1곡 「Pablo Picasso」는 냉철하고 위엄있는 어조로 다작의 스페인 화가에 대한 확고한 면모를 나타내었고, 제 2곡 「Marc Chagall」은 스케르초 풍의 해학적이며 자유분방한 면모를 보여주었으며, 제 3곡 「Georges Braque」에서는 뿔렝끄가 화가에게서 느낀 고상하고, 우아한 느낌을 부드럽고 서정적으로 표현하였다. 제 4곡 「Juan Gris」는 화가의 정교하고 예리한 눈을 반영시키는 방법으로 악구의 리듬이 균형 있게 유지되는 구조를 취하였다. 제 5곡 「Paul Klee」는 화가와 관련된 것보다 연가곡 구성에 초점을 맞추어 필요에 의해 작곡된 것으로 신속한 전환을 위해 빠른 템포를 갖게 하였다. 그리고 제 6곡 「Joan Miró」는 연가곡 중에서 다양한 분위기와 템포의 변화를 보이는 유일한 곡이며, 잦은 변화에 대한 다채로움으로 차이를 두었고, 마지막 곡인 제 7곡 「Jacques Villon」은 외관상으로는 다소 비정하게 들리는 어조를 하고 있으나, 끝으로 향할수록 인간에 대한 깊은 연민이 표현되면서 뿔렝끄가 화가 비룡에 쏟은 애정을 느낄 수 있었다.

이 작품에 관한 뿔렝끄의 연가곡 구성 방식은 그의 음악적 선호도와 대칭에 근거한 조화에 있다는 것을 알 수 있다. 그는 엘뤼아르와 가장 친분이 두터우면서 자신이 가장 좋아하는 화가 중 한 사람인 피카소를 첫 곡으로 선택하고, 그가 좋아하는 기도 양식으로 된 시로써 그리와 비룡을 각각 이

곡의 중심곡과 피날레 곡으로 선정하였다. 이 구도를 중심으로 나머지 곡들은 그 성격에 따라 순서가 정해졌다. 여기에서 뿔렝끄는 연가곡에 통일성을 다지기 위해 두 가지의 전통적인 기법을 사용하였다.

첫 번째는 종지의 사용이다. 제 1곡 「Pablo Picasso」의 주제에서 사용된 반음 하행하는 해결진행은 하나의 모티브가 되어, 제 3곡 「Georges Braque」와 제 6곡 「Joan Miró」의 종지형으로도 활용되었다. 또, 제 1곡의 종지 화음은 제 2곡 「Marc Chagall」의 주제를 예비하고, 제 7곡 「Jacques Villon」의 중심음과 관련되었다.

두 번째는 3도 음정의 사용이다. 제 1곡 「Pablo Picasso」와 제 7곡 「Jacques Villon」의 중심음은 양 축으로 놓여지고, 나머지 곡들의 시작음과 종지음이 양 축에 있는 음과 3도 관계를 이루었다. 단, 경과적 성격의 제 5곡 「Paul Klee」만 제 7곡 「Jacques Villon」의 중심음과 일치하였다.

그 밖에 제 4곡 「Juan Gris」의 베이스 라인이 제 1곡 「Pablo Picasso」와 동일한 것 역시 뿔렝끄의 음악적 계획 하에 의도되었다.

초현실주의 시의 해석가로 평가되는 뿔렝끄의 엘뤼아르 시에 대한 음악은 신고전주의 작곡가로서 기법적 특징에 의해 현실화되었다. 다시 말하면, 끊임없는 은유와 상징, 불분명한 의미를 가진 시어를 나열하는 등 분명한 해석이 다소 어려운 초현실주의 시는 기존의 음악 질서를 거부하고 조성 음악에 대한 고정 관념에서 탈피하려는 흐름 속에 다시 고전적 기법으로 회귀적 특성을 보이는 신고전주의 음악으로 전환되면서 구체화 되었다. 뿔렝끄는 분명한 조성 체계로 시적인 함축성을 드러내었는데, 조성을 모호하게 하거나 먼조에 의한 전조를 사용하는 등 전통적 기법을 완전히 따르지 않고 현대적 흐름을 수용한 측면도 보였다.

엘뤼아르 시의 음악적 실현은 시의 가사화를 통해서도 나타났다. 프랑스 언어 체계 내에서 시에 내재된 음악성을 음악적 리듬으로 변환시키면서 단어의 중요도와 강세가 구체적으로 표현되었다. 시의 음절수와 각운은 뿔렝끄의

시에 대한 이해에 따라 조율되어 음가나 음정, 박의 위치가 결정되었고, 그에 따른 악구가 형성되었다.

시인의 목소리를 음악에 담으려고 했던 뽀렝끄는 이 연가곡의 각 곡에 공통적인 성악적 어조를 적용시켰다. 모든 곡의 시작은 *mf* 혹은 *f*, *ff*의 악상으로 강한 어조를 특징적으로 삼았다. 이것은 갑작스런 *p*의 악상의 등장에 의해 다이내믹의 대조를 효과적으로 표현할 수 있게 하였다.

메트로놈 기호에 의한 정확한 템포의 지시나 악곡 내의 지시어 등은 그의 치밀한 계산에 의한 확실한 음악적 구상을 보여준다. 또한, 페달음이나 페달의 사용은 그의 곡에서 항상 중요하게 다루어지는 기법 중의 하나이다.

예술 가곡 작곡은 성악에 차용된 시의 내용과 형식, 그 안에 내포된 의미와 억양 등을 중심으로 하여 음악적 작업이 부가된 것이다. 특히, 이 작품은 회화적 요소가 가미되어 있다. 그리고 시인과 화가 모두 뽀렝끄와 같은 시대의 인물들로 그들과의 관계가 이 작품에 큰 영향을 미쳤다고 볼 수 있다. 따라서, 뽀렝끄가 시인과 시에 대한 깊은 고찰의 과정을 가졌듯이 이 작품의 연구나 연주에 있어서 시에 대한 분석이 우선적으로 실행되어야 하고, 회화에 관한 전반적인 이해가 요구된다.

본 논문에서는 일반적인 음악 분석에 그치지 않고 시를 가사로 적용시킨 방법을 통해 뽀렝끄의 시에 대한 이해를 유추해 보았고, 화가의 작품이나 작업에 관해 어떻게 음악적으로 현실화되었는지도 추론하였다. 본 논문을 토대로 이 작품에 대한 상세한 이론적 배경은 물론, 프랑스 가사의 발음과 억양, 성악과 피아노의 균형 등과 같은 더 깊은 고찰이 모색되어야 하겠다.

참고 문헌

1. 단행본

- 이경숙. <예술가곡의 이해>. 서울: 선우미디어, 2003.
- 백병동. <현대음악의 흐름>. 서울: 수문당, 2001.
- 홍정수 · 오희숙. <음악미학>. 서울: 음악세계, 2003.
- Bernac, Pierre. <프랑스 예술 가곡의 해석>, 심선화 역. 서울: 청림출판, 2009.
- Griffiths, Paul. <현대음악사>, 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1998.
- Keith, Daniel. *Francis Poulenc, His Artistic Development and Music Style*. Michigan Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Poulenc, Francis. *Le journal de mes mélodies*. Quercy: Cicero, 1993.
- Rostand, Claude. <현대 프랑스 음악>, 삼호출판사 편집부 역. 서울: 삼호출판사, 1993.

2. 논문 및 학술지

- 김경남. “독일 표현주의의 회화에 관한 연구.” 전주대학교 석사학위 논문, 2001.
- 김혜숙. “Francis Poulenc의 가곡에 대한 연구.” 충남대학교 석사학위 논문, 1994.
- 김희선. “후양 미로(Joan Miró)회화의 조형적 특성 연구.” 동아대학교 석사학위 논문, 2005.
- 안정화. “초현실주의와 Francis Poulenc에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1998.
- 윤아르나. “Francis Poulenc의 ‘Le Travail du Peintre’에 관한 연구.” 서울대학교 석사학위 논문, 2009.
- 이승윤. “Francis Poulenc의 가곡 「Air chantés」의 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2001.
- 이지현. “후안 그리(Juan Gris)의 전기(1906-1914) 입체주의 연구.” 미술사연구회, 1992.

정원호. “조르주 브라크의 회화를 응용한 니트웨어 디자인 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2007.

정하영. “시의 음악화에 대한 분석적 연구.” 고려대학교 석사학위 논문, 2012.

황혜정. “Paul Eluard의 시에 나타난 Vérite의 문제.” 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1994.

KAËS, Emmanuelle. “Parler une pensée musicale: Poulenc lecteur d’Eluard, *l’exemple de Travail du Peintre*”, *Francis Poulenc et la voix*, ed. Alban Ramaut, Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002.

Wharton, Philip. “Parler une pensée musicale: La structure compositionnelle du Travail du peintre”, *Francis Poulenc et la voix*, ed. Alban Ramaut, Lyon: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002.

3. 사전

세광음악출판사 편집국 편. <음악대사전>. 서울: 세광음악출판사, 1996.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.5, 15*, London: Macmollianc Publisher Ltd., 1989.

4. 정기 간행물

서은정. “원시주의(Primitivism) 신고전주의(Neoclassicism).” <음악저널>, 제 12월호 (2005): pp.62-69.

6. 전자 문헌

<doopedia.co.kr 두산백과>.

7. 악보

Francis Poulenc, Éditions Max Eschig. Italie, 2009.

ABSTRACT

Combined Features of Poetry and Fine Art
included in song 「Le Travail du Peintre」
by Francis Poulenc

Kwon, Tae Young

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Francis Poulenc is representative composer of France in 20th century and his pieces represent the musical world of France after the First World War, and his songs were wonderful in 20th century.

「Le Travail du Peintre」 (Work of painter) is late work of Poulenc, This piece was composed by seven poems and poet Eluard wrote these poems with focusing painters. This piece expressed a close relationship between poem and music in the peculiarity of art songs, and furthermore it was expressed as musical images of painters and world of painters' works. Therefore, this piece shows graft with literature and art.

Paul Éluard was surrealist poet and he dedicated his painters

to other poets, and Poulenc borrowed contents of these poems for this piece, but surrealistic poems showed ambiguous symbol and metaphor, but Poulenc used tune, phonetic value, phrase, harmony and overcame difficulty of ambiguous symbol and metaphor and difficulty of interpretation of poems. Rhythm and rhyme are shown with gradual and constant phonetic value and rhythm, and poetic dictions and lines were related to beat, phonetic value, tune.

Poulenc was neoclassical composer, above all, he made tonality and harmony which were based on traditional style, and he used sustain sound and pedal, therefore, his musics were impressive. Also, this piece was composed with seven musics and Poulenc shows organic connection about painters by structure of tonality. And Poulenc made fine and this fine is really harmonious. Each music shows tempo, sense, atmosphere differently by Poulenc.

We need to check trend of art, background about poets and composers at that time, feature of works of painters at that time, and so on, and we need to consider analysis of poems, way for switch of word of poems, how to use paintings for music, and feature as song cycle through analysis of music.