



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 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](#)

우 재 희 교수지도  
석사학위 청구논문

뵈렝끄의 가곡  
『명랑한 노래들』  
(Chansons Gaillardes) 반주연구

- 가사와 음악과의 관계성을 중심으로 -

2011

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

유 지 혜

뿔렝끄의 가곡  
『명랑한 노래들』  
(Chansons Gaillardes) 반주연구

- 가사와 음악과의 관계성을 중심으로 -

우 재 희 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 11월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

유 지 혜

# 인 준 서

유지혜의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 이 은 영 인

심사위원 우 재 희 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

이 논문은 뵈렝끄(Francis Poulenc, 1899-1963)의 1926년 성악작품인 『명랑한 노래들』(Chansons Gaillardes)에 관한 연구이다.

뵈렝끄는 신고전주의(Neoclassicism)를 지향하는 프랑스 6인조(Les six)의 일원으로 가장 순수하게 프랑스 가곡의 전통을 이어온 작곡가 중 한 명이다. 그는 전통적인 음악 기법 위에 단순하면서도 아름다운 선율을 통해 시와 음악을 조화롭게 하였으며, 특히 초현실주의 시에 많은 가곡을 작곡 하였다.

『명랑한 노래들』은 뵈렝끄가 17세기 작자미상의 노래 모음집에서 발췌한 시에 붙여진 곡으로, 모두 여덟 곡으로 이루어져 있다.

본 논문에서는 먼저 뵈렝끄의 생애와 시기별 작품 경향을 알아보고, 연구 대상으로 정한 『명랑한 노래들』의 가사와 음악과의 관계성을 분석한 뒤 성악 선율과 반주 부분의 연주해석에 도움을 주고자 한다. 이때 성악가와 피아노반주의 조화로운 해석이 작곡가의 의도를 보다 정확히 담을 수 있다는 전제를 가지고 본 논문을 연구하였다.

# 목 차

논문개요  
목 차  
악보목차  
표 목 차

I. 서 론	1
II. 본 론	3
1. 뽀렝끄의 생애와 음악세계	3
2. 뽀렝끄의 시기별 특징과 작품 경향	9
3. 『명랑한 노래들』 (Chansons Gaillardes)의 작품 분석	18
1) 제 1곡 「변덕스러운 애인」 (La maîtresse volage)	18
2) 제 2곡 「권주가」 (Chanson à boire)	27
3) 제 3곡 「마드리갈」 (Madrigal)	33
4) 제 4곡 「운명에의 기원」 (Invocation aux Parques)	39
5) 제 5곡 「음주가」 (Couplets bachiques)	44
6) 제 6곡 「봉헌」 (L'offrande)	50
7) 제 7곡 「젊음의 아름다움」 (La belle jeunesse)	56
8) 제 8곡 「세레나데」 (Sérénade)	65
III. 결 론	72

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

## 악 보 목 차

<악보 1> 「변덕스러운 애인」, 마디 1-9	22
<악보 2> 「변덕스러운 애인」, 마디 10-14	23
<악보 3> 「변덕스러운 애인」, 마디 15-26	25
<악보 4> 「권주가」, 마디 1-8	28
<악보 5> 「권주가」, 마디 9-17	30
<악보 6> 「권주가」, 마디 18-25	31
<악보 7> 「마드리갈」, 마디 1-14	35
<악보 8> 「마드리갈」, 마디 17-24	36
<악보 9> 「마드리갈」, 마디 33-40	36
<악보 10> 「마드리갈」, 마디 20	37
<악보 11> 「마드리갈」, 마디 32	37
<악보 12> 「마드리갈」, 마디 38-40	37
<악보 13> 「마드리갈」, 마디 23-24	38
<악보 14> 「마드리갈」, 마디 27-28	38
<악보 15> 「마드리갈」, 마디 35-36	38
<악보 16> 「운명에의 기원」, 마디 1-7	40
<악보 17> 「운명에의 기원」, 마디 8-17	42
<악보 18> 「운명에의 기원」, 마디 18-23	43
<악보 19> 「음주가」, 마디 1-14	46
<악보 20> 「음주가」, 마디 15-17	47
<악보 21> 「음주가」, 마디 18-26	48
<악보 22> 「음주가」, 마디 46-55	49
<악보 23> 「변덕스러운 애인」, 마디 1	52

<악보 24> 「봉헌」, 마디 1-9	52
<악보 25> 「봉헌」, 마디 15-28	54
<악보 26> 「젊음의 아름다움」, 마디 1-4	58
<악보 27> 「젊음의 아름다움」, 마디 21-22	59
<악보 28> 「젊음의 아름다움」, 마디 5-10	60
<악보 29> 「젊음의 아름다움」, 마디 26-31	61
<악보 30> 「젊음의 아름다움」, 마디 41-51	62
<악보 31> 「젊음의 아름다움」, 마디 69-76	63
<악보 32> 「세레나데」, 마디 1-4	66
<악보 33> 「세레나데」, 마디 5-12	67
<악보 34> 「세레나데」, 마디 21-31	69
<악보 35> 「세레나데」, 마디 32-45	70

## 표 목 차

<표 1> 뽀렝끄의 시기별 독창곡	13
<표 2> 「변덕스러운 애인」의 악곡 분석	20
<표 3> 「권주가」의 악곡 분석	28
<표 4> 「마드리갈」의 악곡 분석	34
<표 5> 「운명예의 기원」의 악곡 분석	40
<표 6> 「음주가」의 악곡 분석	46
<표 7> 「봉헌」의 악곡 분석	51
<표 8> 「젊음의 아름다움」의 악곡 분석	58
<표 9> 「세레나데」의 악곡 분석	66

## I. 서론

비조성 음악이 정립되기 전의 과도기적인 상황에 있던 1920년대 초반에는 낭만주의의 과도한 표현과 인상주의의 애매모호함 그리고 바그너주의적인 음악이 주는 과장된 느낌에서 벗어나 객관적인 형태의 표현양식을 추구하려는 움직임들이 있었는데 그 중 하나가 바로 신고전주의<sup>1)</sup>(Neoclassicism)이다. 뽈렝프(Francis Poulenc, 1899-1963)는 20세기 초반에서 중반까지 활동한 프랑스의 신고전주의 작곡가이자 피아니스트로서 특히 가곡에 두각을 나타내어 약 150여 편의 프랑스 예술가곡을 작곡하였다. 그가 당시 일원으로 활동하던 프랑스 6인조(Les six)는 사티(Eric Satie, 1866-1925)에 의해 영향 받은 프랑스 작곡가들의 모임으로서 이들은 예술의 일상성을 강조했으며 지나친 감성적 성향을 멀리하고, 일반적인 사람들도 이해할 수 있는 단순함과 재치를 추구했다.<sup>2)</sup>

『명랑한 노래들』(Chansons Gaillardes)은 1926년에 작곡된 여덟 개의 연가곡으로서 가사는 17세기 작자 미상의 오래된 노래 곡집에서 발췌되었다. 뽈렝프는 자신의 일기 속에 '이 곡은 적절한 외설이 음악 속에 받아들여 질 수 있음을 보여주기 위해 시도한 것이고, 자신이 좋아하는 모음집이다.'라고 적어두었다. 하지만 이 곡은 연구된 자료가 거의 없기 때문에 이 곡을 연주하려고 하는 많은 연주자들이 어려움을 느끼고 있다. 또한, 이 곡은 작자미상으로 작사가에 관한

---

1) 신고전주의는 낭만파의 감정과다(感情過多)한 예술에 대한 반동으로서 발생한 20세기 음악의 한 경향이고, 제1차 세계대전 후 주로 부조니가 제창하고 체계화했다. 음악에 있어서는 음의 길이나 간격, 음향에 대한 엄격한 객관적 태도를 중요하게 생각하기 때문에, 바로크 또는 그 이전의 대위법적 수법을 존중하여, 파르티타, 콘체르토 그로소, 토카타, 파사칼리아, 리체르카레와 같은 형식이 사용되었고, 프랑스에서는 <바흐로 돌아가라>라고 하는 운동이 일어나게 되었다.

2) 차순정, 2003 8월 "현대피아노음악의 이해(7)프랑 6인조" 피아노음악 프랑스 6인조, p. 114.

연구가 불가능하고, 시에서 상징적인 단어들을 많이 사용하고 있어서 이중적인 의미와 내포된 본뜻을 파악하기가 어렵다.

본 논문에서는 연주를 위한 가사의 심도 있는 해석을 위해, 1926년 5월 2일 이 곡을 뿔렝끄의 반주와 함께 초연했던 그의 오랜 친구 바리톤 베르냐<sup>3)</sup>(Pierre Bernac, 1899-1979)의 해설이 담긴 책 *'Francis Poulenc: The Man and His Songs'*의 영문 번역을 참고하였다. 또한 프랑스 시문학과 프랑스어 해석에 조예가 깊은 분들에게 자문을 구함으로써 시의 의미를 보다 더 정확하게 파악하고자 하였다. 그리하여 가사와 음악과의 관계성을 분석을 통해 작곡의도와 전체적인 음악의 흐름을 파악함으로써 연주에 도움이 되고자 한다.

---

3) 베르냐은 프랑스의 바리톤 가수이다. 34세 때 처음으로 파리에서 데뷔 리사이틀을 가졌고, 이 때부터 뿔렝끄와 친분을 갖게 되었다. 뿔렝끄는 그를 위해 수십 곡의 가곡을 작곡했으며 모두 베르냐에 의해 초연되었다. 1959년 연주활동을 그만둘 때까지 오로지 뿔렝끄를 중심으로 하는 근대 프랑스 가곡을 부르는데 전념하였다.

## II. 본 론

### 1. 뿔랭끄의 생애와 음악 세계

뿔랭끄(Francis Poulenc, 1899-1963)는 1899년 1월 7일에 프랑스 파리에서 태어났으며 제약업을 하는 아버지와 아마추어 피아니스트인 어머니 사이에서 유복하게 자라났다. 독실한 카톨릭 신자였던 아버지의 신앙심은 뿔랭끄에게도 계승되어 후일 그의 종교적인 작품에 큰 영향을 끼쳤다.

5세부터 그의 어머니에게 피아노를 배우기 시작했고, 8세 때부터는 프랑크<sup>4)</sup>(César Franck, 1822-1890)의 조카인 몽벨의 부인(Mademoiselle Boutet-de-Monvel)에게 정식으로 피아노 교육을 받았다. 뿔랭끄는 10세 되던 해에 '가곡의 왕'이라 불리는 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 『겨울 나그네』(Winterreise)를 발견하고서<sup>5)</sup> 매우 열광했는데 이것은 후일 성악곡에 대한 그의 편애로 나타났다.<sup>6)</sup> 14세 때에는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 발레 『봄의 제전』(Le Sacre du Printemps)을 듣고 감명 받아서 처음으로 작곡을 시도하게 되었다.

뿔랭끄의 아버지는 그가 음악을 전공하는 것에 대해 특별히 반대하지는 않았지만, 대학 입학시험 자격을 먼저 얻길 원하였기에 그는 콩도르세 고등학교에서 교육을 받게 되었다. 15세가 되던 1914년부터

---

4) 프랑크는 벨기에 태생의 프랑스 작곡가이자 오르간 연주자이다. 치밀한 구성으로 뛰어난 작품을 많이 작곡하였으며 대표적인 작품에는 『교향곡 라단조』, 『현악 사중주곡』 외에 오르간 곡 등이 있다.

5) 임혜진, 『Francis Poulenc의 "La courte paille" 연구』, 성신여자대학교 대학원, 2008, p. 3.

6) 최유진, 『Francis Poulenc의 "Sonata for Flute and Piano"에 관한 연구 분석』, 이화여자대학교 대학원, 2006, p. 2.

1917년까지는 라벨의 친구이자, 스페인 출신 피아니스트인 비네<sup>7)</sup>(Ricardo Viñes, 1875- 1943)에게 피아노를 배웠는데, 그로 인해 스페인 음악과 근대 프랑스 음악의 페달과 스타카토 방법에 대해 자세히 알게 되었다.<sup>8)</sup> 또한 뽀렝끄는 비네의 소개로 많은 영향력 있는 예술가들을 알게 되었는데 그 중 한명이 뽀렝끄가 포함된 프랑스 6인조 결성에 구축점이 되었던 사티<sup>9)</sup>(Eric Satie, 1866-1925)이다.

1917년 뽀렝끄는 사티가 콕도<sup>10)</sup>(Jean Cocteau, 1889-1963)의 사실주의적 대본에 작곡하고 피카소<sup>11)</sup>(Pablo Picasso, 1881-1973)가 무대장치를 맡았던 『행진』(Parade)를 들은 후부터 한층 더 사티에게 매료되었다. 또한 뽀렝끄도 같은 해에 최초의 창작곡인 『흑인의 랩소디』(Rhapsodie Nègre)를 작곡 하여 사티에게 헌정했다. 이 작품은 1917년 12월 11일 비유 콜롬비에 음악회에서 초연되었지만 반응이 그다지 좋지는 않았다.<sup>12)</sup>

1918년 뽀렝끄는 제1차 세계대전으로 인해 군 입대를 하게 되었고, 3년간의 군 생활 동안에도 끊임없이 작곡을 계속 하였으며 평소 아

7) 비네는 에스파냐의 피아노연주자이다. 뛰어난 기교와 깊은 이해, 풍부한 음악성으로 이름을 떨치고 프랑스와 에스파냐의 근대 음악을 세상에 소개하는 데 크게 이바지하였다. 에스파냐의 피아노음악을 국제적인 수준으로 끌어올렸다.

8) 이정운, 『F. Poulenc의 Sonate pour Violon[실은 Violin] et Piano에 관한 연구』, 성신여자대학교 대학원, 2008, p. 12.

9) 사티는 프랑스의 작곡가이다. 아카데미즘에 반감을 느끼고 특이한 악풍으로 작곡했다. 작품의 특징은 본질적으로 어린이와 같은 순수성에 있다. '프랑스 6인조'라 불리우는 신고전주의 작곡가들의 음악적, 정신적 스승이 되는 음악가이다.

10) 콕도는 프랑스의 시인이자 소설가이고 극작가이다. 다방면에 이르는 활동을 겸하며 문단과 예술계에 물의를 일으키기도 하였다. 대표적인 시집으로는 『알라딘의 램프』, 극본 『에펠탑의 신랑 신부』, 소설 『Le Potomak』 이 외에 다수의 작품을 많은 장르에서 선보였다.

11) 피카소는 스페인 태생이며 프랑스에서 활동한 입체파 화가이다. 프랑스 미술에 영향을 받아 파리로 이주하였으며 르누아르, 들루즈, 몽크, 고갱, 고흐 등 거장들의 영향을 받았다. 초기 청색시대를 거쳐 입체주의 미술양식을 창조하였고 20세기 최고의 거장이 되었다. 『게르니카』, 『아비뇰의 처녀들』 등의 작품이 유명하다.

12) 이다혜, 『Francis Poulenc의 연가곡 「Fiancailles pour rire(가상 약혼식)」 연구』, 경원대학교 대학원, 2009, p. 4.

폴리네르<sup>13)</sup>(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)의 시를 즐겨 읽었던 그는 『동물우화집』(Le bestiaire)에 음악을 만들기도 하였다.

1차 세계대전이 끝나고 1920년 뿔렝끄는 음악 평론가인 콜레(Henri Collet, 1885-1951)의 기사로 인해 만들어진 프랑스 6인조(Les six)의 일원이 되었다. 프랑스 6인조는 파리음악원에서 만난 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)와 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 타이유페르(Germaine Tailleferre, 1892-1983)와 오릭(Georges Auric, 1899-1983) 그리고 사티와 뿔렝끄로 이루어진 모임이다. 그들은 6인의 음악회를 개최하였고, 『6인의 앨범』의 작곡 등을 통하여 낭만파음악과 인상주의음악에 반대하고, 명료한 선율, 대위법, 간결한 형식에서의 복귀를 주장했다. 뿔렝끄는 당시 '프랑스 6인조'로 활동하면서 많은 음악가들과 문인들을 만날 수 있게 되었고, 스트라빈스키를 중심으로 한 신고전주의에 관심을 갖게 되었다.

1921년에 뿔렝끄는 미요의 권유로 체계적인 작곡 공부를 위해 당대에 유명한 음악가들의 작곡선생님이었던 쾨슬렝<sup>14)</sup>(Charles Koechlin, 1867-1950)에게 작곡을 배우게 되는데 그는 뿔렝끄가 음악적 재능이 있음을 알아보고 그의 기질을 펼칠 수 있게 도와주었다. 특히 쾨슬렝은 뿔렝끄가 대위법에 날카로운 감각을 가지고 있음을 알고 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 주제에 의한 4성 대위법을 가르쳐 주었으며<sup>15)</sup> 이 시기에 뿔렝끄는 첫 합창곡인 『권주가』

---

13) 아폴리네르는 프랑스의 시인이자 소설가로서 20세기의 새로운 예술창조자의 한 사람이다. 그는 초현실주의라는 용어를 만들어 냈고 대표적인 작품은 『씩어가는 요술사』(1909), 『동물시집』 등이다. 평론 『입체파 화가』, 『신정신』 등은 모더니즘 예술의 발족에 큰 영향을 끼쳤다.

14) 쾨슬렝은 프랑스의 작곡가이다. 가곡을 비롯하여 관현악, 실내악, 피아노곡 등 많은 작품을 남겼으며 라벨 등과 함께 '독립음악협회'를 조직하였다. 제1차 대전 후에는 극단적인 모더니즘을 청산하고 사회주의적인 방향으로 나갔다.

15) 강성희, 『Francis Poulenc의 「La Courte Paille」에 대한 반주 연구』, 성신여자대학교 대학원, 2005, p. 5.

(Chanson à boire, 1922)를 작곡 하였고, 이것은 후일 뽀렝끄가 코랄 작품을 쓰게 되는 계기가 되었다.

그는 1923년에 발레 모음곡 『암사슴』(Les Biches)을 작곡하였고, 1924년에 디아킬레프 발레단에 의해 초연되었는데 당시 청중과 비평가들로부터 최고의 찬사를 받게 되었다.

슈베르트의 『겨울 나그네』를 접한 것을 동기로 하여 성악곡에 큰 관심을 보였던 뽀렝끄는 1926년 바리톤 베르냐(Pierre Bernac, 1899-1979)을 만나게 되면서 성악곡에 대한 관심을 가중 시켰다. 후일 이들의 지속적인 만남은 그로 하여금 많은 성악곡을 작곡하게 되는 계기가 되었지만, 1926년 『명랑한 노래들』(Chansons gaillardes)의 초연 당시 젊은 베르냐는 이 곡의 외설적인 내용 때문에 즐겁게 연주하지 못하고 매우 수줍어했다고 한다.<sup>16)</sup> 그리하여 뽀렝끄는 그를 더 이상 협력자로 두지 않기로 하였지만 1934년에 다시 재회하여, 그 이후로 그들은 베르냐의 노래와 뽀렝끄 자신의 반주로 많은 연주활동을 하였고 뽀렝끄는 베르냐를 위해 90여곡이 넘는 가곡을 작곡하게 되었다.<sup>17)</sup>

1936년에 뽀렝끄는 친구의 죽음으로 인하여 로카마두르의 노트르담 성지를 방문하게 되었는데, 이 때 그의 가슴 속에 예전의 카톨릭 신앙이 다시 복원되어 그 이후로 많은 종교작품을 작곡하게 된다. 종교에 대한 뽀렝끄의 새로운 관심은 그의 창작에 있어서 첫 번째 종교적인 작품 창작의 결실을 보았다. 바로 그 작품이 여성의 목소리와 오르간을 위한 코랄 『검은 성모에 대한 연도』(Litanies à la Vierge noire, 1936)이다.

뽀렝끄는 프랑스가 나치 군에 의해 점령당하던 제2차 세계대전 동

---

16) Graham Johnson, *A French Song Companion*, OXFORD: Richard Stokes, 2000. p. 351.

17) Graham Johnson, *A French Song Companion*, OXFORD: Richard Stokes, 2000. p. 351.

안에 음악적 수단으로써 저항운동에 참여했다. 1943년 엘뤼아르<sup>18)</sup>(Paul Éluard, 1895-1952)의 시에 작곡한 칸타타 『인간의 얼굴』(Figure humaine)은 전쟁의 비참한 모습을 보는 고뇌, 그러나 그 속에서도 불멸하는 인간성의 아름다움을 찬양하는 내용으로서 그의 저항정신을 드러내고 있는 대표작 중 하나이다. 또한 당시에 작곡된 여러 곡들이 그의 저항정신을 나타내고 있었는데, 로르카<sup>19)</sup>(Federico García Lorca, 1899-1936)를 기념하기 위해 작곡한 바이올린 소나타 『C』(1943)와, 성악곡 『변신』(Metamorphoses, 1943) 등이 있다.

2차 세계대전 이후로 그는 더욱 성악음악과 극음악에 집중하여, 1945년에는 아폴리네르의 초현실주의 희곡에 바탕을 둔 2막 짜리 오페라 『띠레시아스의 유방』(Les Mamelles de Tirésias)을 작곡하였고, 1947년 초연에서 대성공을 거두었다. 첫 번째 오페라의 성공에 이어 1953년과 1956년 사이에 작곡된 3막 짜리 오페라 『까르멜띠 수녀들의 대화』(Dialogues des Camelites)는 1957년 밀라노 라 스칼라에서 성공적으로 연주되었다. 이 작품은 삶과 죽음, 성과 금욕 성 등과 같은 대립적인 경향을 나타낸 작품으로 20세기 오페라 장르사에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 1959년에는 독창, 무반주 합창, 관현악을 위한 『Gloria』를 작곡하였으며, 1960년에는 소프라노 뒤발(Denise Duval, 1921-)과 함께 성공적인 연주여행을 하였다.

뿔랭끄는 결혼 하지 않았고, 말년에는 주로 베르냐크와 함께 작곡과

18) 엘뤼아르는 다다이즘 운동에 가담하고 초현실주의의 대표적 시인으로 활약한 프랑스의 시인이다. 대표적인 작품으로는 「자유」가 수록된 『시와 진실』과 프랑스 저항시의 백미로 알려진 『독일군의 주둔지에서』 등이 있다.

19) 로르카는 에스파냐 극작가이자 시인이다. 그라나다 근처의 부유한 농가에서 태어나, 어릴 때부터 시와 음악을 애호하였다. 그라나다 대학에서 철학·법학을 수학하고 1919년 마드리드에 나가 문단에 데뷔하였다. 에스파냐공화국이 수립되자 극단을 조직하여 농촌을 순회공연 하였고 1933년부터 1934년에는 아르헨티나에서 순회공연을 했으며, 귀국하자 36년에 내란이 일어나 팔랑헤당원(黨員)에게 총살당했다. 대표작으로는 시집 『집시가집(歌集)』, 희곡 『베르나르다 알바의 집』, 『피의 결혼』, 『예르마』 등이 있다.

연주, 음악 녹음 등의 생활로 보냈으며, 1961년에는 평소 그에게 많은 영향을 끼쳤고 또한 그가 존경하던 샤브리에<sup>20</sup>(Emmanuel Chabrier, 1841-1894)에 관한 책을 출판하게 되었다.

1962년에는 쿡도의 작품인 『지옥의 기계』(La Machine infernale)에 그의 네 번째 오페라를 작곡하기 시작하였지만 64세의 생일이 지난 지 며칠 되지 않은 1963년 1월 10일에 심장마비로 생을 마감하였다.

---

20) 샤브리에는 프랑스의 작곡가이자 피아니스트이다. 바그너와 인상파 회화에 심취하고 활력에 넘치는 창작에 화성적 면에서의 창의(創意)를 보여 후세에 크나큰 영향을 미친 당시의 혁신파였다.

## 2. 뽀렝끄의 시기별 특징과 작품 경향

뽀렝끄의 전반적인 작품양식은 1기에서 4기로 나누어 질 수 있으며, 각 시기별 특징과 작품경향을 보면 다음과 같다.<sup>21)</sup>

### 1) 제 1기 (1917-1922년)

제 1기는 뽀렝끄의 독학시절로 제 1차 세계대전으로 인해 군에 입대하여 3년간 생활하다가, 제대 후 프랑스 6인조의 일원으로 활동하였다. 당시 그는 다양한 예술장르의 사람들과 교류하며 가까이 지냈고 이때 미술 분야의 뒤피<sup>22)</sup>(Raoul Dufy, 1877-1953)의 야수주의<sup>23)</sup>(Fauvism)와 피카소의 입체주의<sup>24)</sup>(Cubism)의 영향을 받았다. 따라서 이 시기를 뽀렝끄의 '야수파(Fauve)의 시기'라고 부르기도 한다.

아직 자신의 스타일을 확립하진 못한 뽀렝끄는 사티의 영향을 받아 간결하고 과장되지 않은 음악 어법을 사용하게 되었다. 이 시기의 작품에는 화성적 짜임새와 단순한 선율선, 규칙적인 리듬과 오스티나토<sup>25)</sup>기법, ABA(ABA')와 같은 고전적인 형식이 많이 쓰였고, 조성은 간혹 복조성<sup>26)</sup>을 나타내고 있으나 대체로 전통적인 조성을 따른다.

---

21) Keith w. Daniel, *His Artistic Development and Musical Style*, Michigan: UMI Research Press, 1982, pp. 95-99.

22) 뒤피는 프랑스의 화가이자 디자이너이다. 야수파(포비즘)운동에 가담했다. 입체파에 근거를 두면서도 점차 독자적인 작품을 이룩했다. 자유분방한 선과 명쾌한 색채 성을 합성한 장식적 양식을 확립하여, 유희 외에 수채화에도 뛰어나 부동의 명성을 획득했다

23) 야수파는 20세기 초 프랑스에서 일어난 회화의 한 유파이다. 강렬한 순수 색채를 사용한 것이 특징이며 마티스, 루오, 브라크 등이 대표적 작가이다.

24) 입체파는 물체의 모양을 분석하고 그 구조를 점과 선으로 구성, 연결하여 기하학적으로 재구성하려는 미술상의 한 경향으로 1910년 경 야수파의 뒤를 이어 일어난 후에 전위 미술의 모체가 되었다. 피카소·브라크 등이 대표적 화가이다.

25) 오스티나토는 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음높이로 되풀이하는 수법을 뜻한다.

26) 복조성은 현대 작곡가에 의해서 많이 사용되는 것으로 다른 두 개의 조가 동시에 사용되는 것을 뜻한다.

가곡은 간결하고 단순하며 서정적인 분위기를 띠는 것이 특징이다.

대표적인 작품으로는 1917년에 초연된 『흑인의 랩소디』(Rhapsodie Nègre)가 있는데, 이 곡은 샹송<sup>27)</sup>(Chansons)이나 멜로디<sup>28)</sup>(Mélodie) 어느 쪽에도 포함되지 않는 것으로 짧은 성악악장을 지닌 실내악 작품에 속한다. 이어 1918년에 『투우사』(Toréador)가 발표되었는데, 이 곡에서는 7도 화음과 불협화음의 진행, 나폴리 6도와 셋잇단음표의 사용, 스페인 무곡 적 리듬을 사용한 것이 특징이다. 또한 아폴리네르의 6개의 시로 작곡된 『동물 우화집』(Le bestiaire, 1918-1919)이 있다. 이 작품은 6가지의 동물(낙타, 티벳의 염소, 메뚜기, 돌고래, 가재, 잉어)을 풍자적으로 나타낸 곡으로서 그의 20대 작품 중 가장 뛰어난 곡으로 인정받고 있다.

## 2) 제 2기 (1923-1935년)

제 2기는 스트라빈스키의 음악에 영향을 받아 더욱 고전적인 성향의 음악 스타일을 구축하게 되어 '신고전주의의 시기'로 불린다. 그는 프랑스 6인조를 탈퇴하고 자신의 독창적인 스타일을 개척해 나가면서 이 시기 동안 가장 많은 작품을 남겼다. 현대적 요소와 불규칙한 악센트, 잦은 전조를 사용함으로써 색채감을 나타내었고, 선법과 리듬의 다양성 보다 선율을 중요시 하였다. 그리고 주로 초현실주의<sup>29)</sup> 시인인 엘뤼아르, 아폴리네르, 야콥<sup>30)</sup>(Max Jacob, 1876-1944)의

27) 샹송은 프랑스의 대중 노래 형식을 뜻한다.

28) 멜로디는 독일가곡을 리트라고 하듯이, 프랑스 가곡을 가리키는 용어이다.

29) 초현실주의는 제 1차 세계 대전 뒤, 다다이즘의 격렬한 파괴 운동을 수정하여 발전시킨 예술 운동이다. 인간을 이성의 굴레에서 해방하고, 파괴와 창조가 함께 존재할 수 있는 '최고 점'을 얻으려고 하였다.

30) 야콥은 유대계의 프랑스 시인으로서 아폴리네르, 피카소 등과 알게 되어 입체주의, 초현실주의의 탄생에 많은 공헌을 하였다. 그의 시는 회화적이며 자유로운 운율과 구어, 속어의 대담한 구사에 의한 분방한 이미지, 사물의 직접적인 표시, 언어의 자동 기술, 예리한 풍자와 경

시에 곡을 붙였다. 대표적인 독창곡으로는 『명랑한 노래들』 (Chansons Gaillardes, 1926), 『보칼리즈』 (Vocalise, 1927), 『노래들』 (Airs chantés, 1927-1929)이 있고, 1930년에 말레르브<sup>31)</sup>(François de Malherbe, 1555-1628)의 시에 의해 작곡된 『묘비명』 (Épitaphe)은 뿔렝끄가 결혼하기를 원했던 평생의 유일한 여인인 리노시에 (Reymonde Linossier, 1896-1930)의 죽음을 애도하여 쓴 작품이다. 그 밖에 초현실주의시인들의 작품으로는 『아폴리네르에 의한 네 개의 시』 (Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire, 1931), 『야콥에 의한 다섯 개의 시』 (Cinq poèmes de Max Jacob, 1931) 등이 있다. 1932년 야콥에의 시에 의한 칸타타 『가면무도회』 (Le Bal Masqué)는 6악장으로 이루어졌고, 실내악과 바리톤 또는 메조소프라노를 위한 곡이다.

### 3) 제 3기 (1936-1952년)

뿔렝끄는 1936년 그의 친구 페루(Pierre Octarve Ferroud, 1900-1936)가 교통사고로 요절하자 로카마두르의 노트르담 성지를 방문하게 되었는데, 이 때 육체의 허망함을 느끼고 종교에 관심을 갖게 되었다. 이때부터 뿔렝끄는 합창곡을 중심으로 다수의 종교작품을 작곡하게 되었는데, 그의 종교음악에는 단순함과 서정성, 밝고 명랑함과 더불어 그 만의 독창적인 사고가 담겨있다.

이 시기를 뿔렝끄의 '낭만주의의 시기'라고 하는데, 이 시기에는 화려한 반주부의 화성, 부가된 7화음 사용으로 인한 모호한 조성 및 복

---

묘한 해학에 특색이 있다. 주요 저서에는 『주사위 통』 등이 있다.

31) 말레르브는 프랑스의 서정시인 이다. 대표적인 작품은 『섭정의 성과를 축하하며 왕비 마리 드 메디시스에게 바치는 오드』 (1610) 등이다. 프랑스어를 순화, 정리하고, 이성을 존중하고 보편적인 내용을 명쾌히 표현하도록 주장했다. 고전주의 시대의 선구자로 간주된다.

합박자의 사용과 강조된 감정표현 등이 특징적이다.

이 시기의 종교적 성격을 지닌 합창음악으로는 여성의 목소리와 오르간을 위한 코랄 『검은 성모에 대한 연도』(Litanies à la Vierge noire, 1936)과 무반주 합창곡인 『7개의 상송』(Sept chansons, 1936) 엘뤼아르에 의한 칸타타 『인간의 얼굴』(Figure humaine, 1943) 등이 있고 이러한 작품들로 인하여 빨랭끄는 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)과 함께 20세기 최고의 프랑스 종교음악 작곡가로 평가 받는다.

대표적인 독창곡으로는 1936-1937년 엘뤼아르의 시에 의한 『어느 낮, 어느 밤』(Tel jour, telle nuit), 『거짓 약혼녀』(Fiançailles pour rire, 1939), 『평범한 것들』(Banalités, 1940), 『마음 사람들의 노래』(Chansons villageoises, 1942), 『변신』(Métamorphoses, 1943) 등이 있으며 1944년에는 최초의 오페라 『띠레시아스의 유방』(Les Mamelles de Tirésias)을 작곡하였다.

#### 4) 제 4기 (1953-1963)

이 시기는 바로 전의 제 3기와 크게 변화를 보이지는 않았지만, 제 2차 세계대전으로 인해 초기의 쾌활하고 감상적인 모습에서 더욱 깊이 있고 성숙한 면모를 보이고 있다. 또한 이 시기의 그의 음악은 성악곡과 극음악에만 집중되었다.

이전의 시기들 보다 더욱 선율적이며, 화성은 더욱 풍성해졌다. 특별한 양식은 없지만 느린 곡들이 많고 흐르는 듯한 아르페지오로 이루어진 반주부 등이 이 시기의 전반적인 특징이다.

그의 대표적인 성악작품 중 하나인 엘뤼아르 시에 의한 『차가운

음과 불』(La fraîcheur et le feu, 1950)은 뽀렝끄의 작품 중 가장 복잡하고 어려운 곡으로 알려져 있다. 또 하나의 모음집인 『화가의 작업』(Le travail du peintre, 1956)은 그의 음악에 영향을 준 예술가와 화가들을 모델로 하여 작곡하였다.

이 시기에는 오페라가 두 편이 작곡되었는데 베르나노스<sup>32)</sup>(Georges Bernanos, 1888-1948)의 희곡을 대본으로 사용한 『까르멜띠 수녀들의 대화』(Dialogues des Camelites)와 콥토의 대본에 의한 『인간의 목소리』(La Voix humaine, 1958)이다.

지금까지 살펴본 뽀렝끄의 성악작품의 시기별 개괄을 독창곡을 중심으로 하여 작품목록을 제시하면 다음의 표1과 같다.

<표 1> 뽀렝끄의 시기별 독창곡

구분	곡목	시인
제 1 기 (1917~1922)	『흑인의 랩소디』 (Rhapsodie Nègre, 1917)	아폴리네르 (Guillaume Apollinaire, 1880-1918)
	『투우사』(Toréador, 1918)	콥토 (Jean Cocteau, 1889-1963)
	『동물 우화집』(Le bestiaire, 1918-1919)	아폴리네르
	『꽃 매듭』(Cocardes, 1919)	콥토

32) 베르나노스는 20세기 전반 프랑스의 소설가. 『악마의 태양 아래서』는 이른바 『성성』(聖性)의 드라마로, 살아 있는 실재인 악마와 성성과의 싸움을 그린 작품이다. 그 외 『환희』, 걸작 『시골 사제의 일기』(1937) 등이 있다.

제 2 기 (1923~ 1935)	『롱사르의 시모음』 (Poèmes de Pierre Ronsard, 1924-1925)	롱사르 <sup>33)</sup> (Pierre de Ronsard, 1524-1585)
	『명랑한 노래들』 (Chansons Gaillardes, 1926)	작자미상 (17세기 노래 곡집)
	『보칼리제』 (Vocalise, 1927)	작자미상
	『노래들』 (Airs chantés, 1927-1929)	모레아스 <sup>34)</sup> (Jean Moréas, 1856-1910)
	『묘비명』 (Épitaphe, 1930)	말레르브 (François de Malherbe, 1555-1628)
	『아폴리네르에 의한 네 개의 시』 (Quatre poèmes, 1931)	아폴리네르
	『야콥에 의한 다섯 개의 시』 (Cinq poèmes, 1931)	야콥 (Max Jacob, 1876-1944)
	『폴란드의 8개의 노래』 (Huit Chansons polonaises, 1934)	작자미상 (폴란드 민요)
	『다섯 개의 시』 (Cinq poèmes, 1935)	엘뤼아르 (Paul Éluard, 1895-1952)
	『그의 기타에』 (A sa guitare, 1935)	롱사르
제 3 기 (1936~ 1952)	『어느 낮, 어느 밤』 (Tel jour, telle nuit, 1937)	엘뤼아르
	『세 개의 시』 (Trois poèmes, 1937)	빌모랑 (Louise de Vilmorin, 1902-1969)
	『두 개의 시』 (Deux poèmes, 1938)	아폴리네르
	『불타는 거울들』 (Miroirs brûlants, 1928)	엘뤼아르
	『초상화』 (Le Portrait, 1938)	꼴렛트 <sup>35)</sup> (Gabrielle Colette, 1873-1954)
	『개구리』 (La grenoillère, 1938)	아폴리네르
	『평화를 위한 기도』 (Priez pour paix, 1938)	샤를 9세 <sup>36)</sup> (Charles D'Orléans, 1391-1465)

『부드럽고 작은 얼굴』 (Ce doux petit visage, 1938)	엘뤼아르
『어린 군인』 (Bleuet, 1939)	아폴리네르
『거짓 약혼녀』 (Fiançailles pour rire, 1939)	빌모랑
『평범한 것들』 (Banalités, 1940)	아폴리네르
『마음 사람들의 노래』 (Chansons villageoises, 1942)	퐁비르 <sup>37)</sup> (Maurice Fombeure, 1906-1981)
『변신』 (Métamorphoses, 1943)	빌모랑
『두 개의 시』 (Deux poèmes, 1943)	아라곤 <sup>38)</sup> (Louis Aragon, 1897-1982)
『하이드 공원』 (Hyde Park, 1945)	아폴리네르
『몽파르나스』 (Montparnasse, 1945)	아폴리네르
『폴과 버지니아』 (Paul et Virginie, 1946)	라디게 <sup>39)</sup> (Raymond Radiguet, 1903-1923)
『교량』 (Le Pont, 1946)	아폴리네르
『시』 (Un Poème, 1946)	아폴리네르
『그러나 죽는다.』 (Mais mourir, 1947)	엘뤼아르
『찬가』 (Hymne, 1947)	라신 <sup>40)</sup> (Jean Racine, 1639-1699)
『세 개의 시』 (Trois chansons de Garcia Lorca, 1947)	로르카 (Federico García Lorca, 1899-1936)
『마음으로부터 지배된 손』 (Main dominée par le coeur, 1947)	엘뤼아르
『실종자』 (Le disparu, 1947)	데스노스 <sup>41)</sup> (Robert Desnos, 1900-1945)
『칼리그램들』 (Calligrammes, 1948)	아폴리네르
『마주르카』 (Mazuruka, 1949)	빌모랑
『냉기와 열기』 (La fraîcheur et le feu, 1950)	엘뤼아르

제 4 기 (1953~ 1963)	『파리 식으로』 (Parisiana, 1954)	야콥
	『장미의 세계』 (Rosemonde, 1954)	아폴리네르
	『화가의 작업』 (Le travail du peintre, 1956)	엘뤼아르
	『1956년 두 개의 멜로디』	아폴리네르
	『최후의 시』 (Dernier poème, 1956)	데스노스
	『도자기의 노래』 (Une chanson de porcelaine, 1958)	엘뤼아르

뵘렝의 독창곡을 위주로 한, 시기별 작품과 작곡가를 정리한 위의 <표1>을 통해서 그가 작품에 사용한 시의 시인들에 대해 자세히 알아보고자 한다. 그는 주로 당시 시풍을 이끌었던 시인들의 작품을 주

- 
- 33) 통사르는 16세기 프랑스의 시인이자 플레야드파의 대표자였다. 알렉산드란 시구를 확립, 고전극시의 길을 열었다. 중세 서정시와 근대의 상징시를 잇는 계승자였고, 시형식의 개혁을 실천하였다. 대표작으로는 『엘렌의 소네트』 등이 있다.
  - 34) 모레아스는 19세기 말 프랑스의 시인이다. 《상징주의 선언》을 발표, 상징파의 이론적 지도자였다. 그 후 고대 전통을 존중하는 ‘로만어파’를 결성하였다. 대표작은 시집 『스탕스』 (1899)이다.
  - 35) 꼴레트는 프랑스의 소설가이다. 작품의 경향은 초반에 자서전적인 경향이었으나 분방한 상상력을 구사하여 남녀의 애욕의 미묘함을 묘사하는 심리소설로 변해 갔다. 주요 저서에는 『암코양이』, 『언쟁』 등이 있다.
  - 36) 샤를 9세는 1560-1574년 까지 재위한 프랑스의 왕이다.
  - 37) 풍뵈르는 프랑스의 시인이다. 주요 시집으로는 『말의 풍차』 (1936), 『매혹의 숲』 (1955) 등이 있으며 반군국주의 소설 『병사』도 있다.
  - 38) 아라곤은 프랑스의 시인, 소설가이다. 《문학》창간으로 다다이즘 운동에 참가했고, 초현실주의에 가담했다. 이후 좌경 작가로 전향했다. 작품은 『파리의 농부』 (1926), 『문체론』, 『단장』, 『레 코뮌니스트』, 『성주간』 등이 있다.
  - 39) 라디게는 프랑스의 소설가이다. 14세 때부터 시작(詩作)을 하여 장 콕토에게 인정받았으며, 17세 때는 『육체의 악마』를 썼다. 심리소설의 전통을 살린 대표작 『오르젤 백작의 무도회』를 완성한 직후 장티푸스로 급사하였다. 그 밖에 2막 희곡 등이 있다.
  - 40) 라신은 17세기 프랑스의 작가이다. 『베레니스』, 『이피제니』 등 삼일치의 법칙을 지킨 정념 비극의 걸작으로 성공을 거두었다. 아카데미 회원이었다. 그 외 『페드르』 등의 작품이 있다.
  - 41) 데스노스는 프랑스의 시인이다. 최면 상태에서의 꿈을 이야기하는 데 특수한 재능을 나타내었고, 초기 초현실주의 운동의 방향 설정에 큰 역할을 하였다. 대표 시집은 『상을 위한 상』 (1924), 『각성상태』 등이다.

로 사용했고, 대부분 상징주의와 초현실주의를 지향한 시인들이었다. 상징적이고 풍자적인 시풍은 신고전주의의 특징을 지닌 뵈렝끄의 가곡과 매우 연관이 있다.

뵈렝끄는 그의 제 1시기에 주로 아폴리네르와 콕도의 시를 사용하여 작곡하였다. 두 시인은 모두 초현실주의와 신고전주의적인 특징을 가지고 있고, 특히 아폴리네르는 초현실주의라는 말을 처음으로 사용한 사람으로서 뵈렝끄는 자신의 모든 시기에 아폴리네르의 시를 사용하였고, 그의 시로 작곡된 독창곡은 총13곡이다.

신고전주의의 시대라고 불리는 제 2기에는 16세기 고전주의의 시인인 롱사르와 말레르브의 시를 사용하기도 하였다. 또한 상징주의 시인인 모레아스와 초현실주의자인 야콥과 엘뤼아르의 시에 작곡하였으며 특히 엘뤼아르는 아폴리네르처럼 뵈렝끄의 시기별 구분 중 제 2, 3, 4기에 모두 사용되었다.

3기는 가장 많은 독창곡이 작곡된 시기로서 매우 다양한 시인들의 시가 사용되었다. 주로 초현실주의를 지향하는 엘뤼아르나 데스노스, 로르카, 빌모랑, 아라공 등의 시를 사용하였고, 고답과 시인인 퐁비르와 17세기의 고전주의 희극 작가인 라신의 작품을 사용하기도 하였다. 그리고 심리소설가인 플렛뜨와 라디게의 작품을 사용한 것은 뵈렝끄의 제 3기가 낭만주의적 성격인 것과 연관된다.

뵈렝끄의 독창곡 중 작자미상은 제 2기에 단 두 곡뿐인데, 그 중 한곡은 본 논문에서 연구되는 『명량한 노래』이다. 이 곡이 17세기의 시로 작곡된 것은 뵈렝끄가 신고전주의를 지향하고 있는 것에 부합되는 사실이다.

## 2. 『명랑한 노래들』 (Chansons Gaillardes)의 작품 분석

### 1) 「변덕스러운 애인」 (La maîtresse volage)

#### (1) 가사연구

Ma maîtresse est volage,      나의 애인은 변덕스럽다,  
Mon rival est heureux;      나의 경쟁자는 행복하다;  
s'il a son pucelage,      만일 그가 그녀의 처녀성을 가졌다면,  
c'est qu'elle en avait deux      이것은 그녀가 두 개의 처녀성을 가졌기 때문이다.

Et vogue la galère,      그리고 뱃 대로 되라지,  
tant qu'elle pourra voguer.      그녀가 할 수 있는 한 노 젓게 하자.

「변덕스러운 애인」의 모든 시는 화자인 주인공이 자신의 이야기를 하는 형식으로 쓰여 졌다. 제 1곡의 내용은 모든 시의 바탕이 되는 주된 이야기로서 주인공은 '나의 애인이 다른 상대와 바람을 피우고 있다'고 이야기하고 있다. 첫 번째 행의 'volage(바람기 있는)'는 그의 애인의 성격을 표현하는 중요한 단어이다. 이 단어는 실제적으로 프랑스어에서도 '바람'과 '바람피우다(남녀사이)'라는 의미를 지니고 있고 영문으로 번역한 가사에서는 'fickle(변덕스러운)'이라는 단어로 해석되어 있는데, 이 단어는 실제적으로 성적인 바람기가 있을 때 주로 사용하는 단어이기 때문에 이 곡의 해설에 중요한 근거가 되고 있다.

1연에서는 '나의 경쟁자는 행복해 하고 있고 그가 만일 그녀의 처녀성을 지녔다면, 그녀는 두 개의 처녀성을 지니고 있는 것이다'라고 말하고 있다. 처녀성은 누구나 단 한 개만 지니고 있는 것인데 이미 그녀가 처녀성을 지니고 있지 않음을 알고 있는 주인공은 이 말을 통해 그녀가 그렇게 거짓말을 할 정도로 바람기가 있는 여자라고 강조하고 있다. 그리고 2연에서의 'Et vogue la galère(그리고 뱃 대로 되라지)'는 이중적인 의미를 지니고 있다. 이 말을 직역하면 '갤리선의 노를 젓다'라고 말할 수 있지만 사전에서는 속어로 '뱃 대로 되라지'라고 해석되어 있다. 이 해석은 유럽의 고대역사 속의 노예선인 갤리선<sup>42)</sup>에 노예로 타고 있는 사람들의 자포자기의 심정을 표현한 것으로 파악된다. 다음 행에서는 'tant qu'elle pourra voguer(그녀가 할 수 있는 한 노 젓게 하자)'라고 말하는데 주인공은 매우 냉소적인 태도로 '그녀가 어떻게 되든 나는 상관없다'고 말하고 있는 것으로 해석된다.

---

42) 갤리선은 그리스, 로마시대부터 지중해를 중심으로 사용되었다. 역사상 유명한 것은 중세~근세 초기에 지중해에서 활약한 베네치아·제노바 등의 길쭉한 대형 갤리선이다. 길이가 35m를 넘고, 양쪽 뱃전에 각각 30개 이상의 노 젓는 자리가 있었으며, 자리마다 노 젓는 사람이 3명 이상 배치되어 있었다. 속도가 아주 빨랐으며, 기동력도 뛰어났다. 14세기부터 베네치아는 전투용인 경(輕)갤리선과 수송용인 중(重)갤리선을 건조, 최대의 해상세력을 유지했으나, '지리상의 발견' 이후 대양항해에 부적당해 차차 쇠퇴하였다. 지중해 각국에서는 죄수를 동원하여 강제로 전투용 갤리선의 노를 젓게 하는 일이 오래도록 성행하였다.

(2) 음악 분석

<표 2> 「변덕스러운 애인」의 악곡 분석

박자	2/4, 3/4					
빠르기	Rondement (신속하게, 규칙적으로) (♩=176)					
구분	전주	A	간주	B	삽입구	A'
마디	1-8	8-23	23-26	27-33	34-37	38-46
구성	gm + g 프리지안 (구성음차용)	g 도리안 (구성음차용) +gm	GM + G 믹솔리디안	gm + g 프리지안 (구성음차용)	gm	g 도리안 (구성음차용) +gm

이 곡에서 전주는 오페라에서의 서곡 같은 기능을 갖는다. 그러므로 반주자는 하나의 독립적인 전주 속에서 다소 냉소적이고 화가 난 주인공의 심리와, 가사의 전반적인 느낌을 미리 제시해 주고 있다.

g단조와 g프리지안의 서로 다른 양식의 이중적 사용은 이 시가 가지고 있는 여러 가지 이중적인 상황들을 암시하고 있다. 첫째, 주인공인 나와 애인 그리고 나와 경쟁자는 이중적인 관계를 가지고 있다. 둘째, 1연에서의 애인에 대한 조롱과 2연에서의 애인에 대한 냉소적이고 방관적인 태도는 주인공의 이중적인 입장을 표현하고 있다. 세 번째로 언급할 수 있는 이 시의 이중적 해석의 모습은 앞에서 설명한 'vogue la galère'는 직역과 의역에 있다. 이러한 이중적인 의미를 작곡가는 피아노에 의한 서주 마디 1-4까지 g 프리지안의 구성음인

a b 음 사용으로 g단조와 g프리지안의 서로 다른 양식의 이중적 사용을 통해 해석가능하다. 그러므로 전주를 연주할 때 반주자는 a b 음의 연주에 유의해야 할 것이다. <악보1>

‘san pédale(페달 없이)’, ‘f sec(크고 건조하게)’으로 연주하라는 지시어를 가진 마디 1-4까지 첫마디의 첫 박에서만 g단조가 제시된 후 오른손에서 등장하는 약박에 등장함에도 불구하고 악센트와 꾸밈음을 가진 a b 과g로 이루어진 음형은 마디 1의 불안정한 g단조의 제시 후, 처음한번을 제외하고 나머지 세 번은 연이어 간격이 좁아진 채로 반복된다. 2개의 음으로 구성된 음형의 a b 음은 시의 이중성을 묘사하기 위한 g프리지안의 구성 음이므로 분명 강조되어 연주되어야 한다. 이를 작곡가는 악센트를 주어 자신의 창작적 의도를 담았다. 이때 이 음형의 시간적 간격 없는 반복은 점점 더 크게 연주함으로써 마치 주인공이 애인을 조롱 하는듯한 표현을 이끈다.

마디 1에서는 gm화음의 3음이 없고 마디 5에서는 g단조 조성이 마디 6에 이르러서 3음인 bb 등장으로 g단조로 확립된다. 마디 6에서 g단조의 3화음의 3음 등장으로 확립된 g단조는 마디 7에서 g단조의 구성음인 f# 이 나오게 되어 g단조가 본격적으로 시작된다. 그러므로 마디 7의 a b 은 강조하지 않고 f#을 강조해서 연주해야한다. 시작부분 부터 명확하게 제시되지 못했던 g단조의 확립이 마디 6의 단선율, 즉 세 개의 g음으로 시작되므로 그 연주는 매우 신중을 기해야 할 것이다. 세 개의 g음은 충분히 힘을 빼지 않고 연주하면 명확하고 건조하게 들리기 어렵기 때문에 처음의 두 개는 3번 손가락과 2번 손가락으로 차례대로 가볍게 연타한 뒤, 마지막 g음에 약간의 강박을 주어 1번 손가락으로 중심을 잡아서 그 운동성으로 마디 8까지 하나의 음악으로 연결 되도록 연주해야 한다.

마디 7의 왼손 d-g음은 V -> I의 조성으로 돌아가는 형태으로써 완전5도로 아래로 도약하여 g단조와 g프리지안의 이중조성의 내용이 분명 g단조로 귀결시키게 된다. 이때 마디 8에서 시작되는 성악 선율이 그것을 바로 이어 받아서 완전5도 도약하여 전주와 노래성부의 상호적 연결을 이루는데, 이러한 완전5도의 도약진행은 나머지 여덟 곡들의 선율에 공통적으로 나타나는 중요한 진행이다.<sup>43)</sup> <악보1>

<악보 1> 「변덕스러운 애인」, 마디 1-9

g프리지안의 구성음

1 **Rondement** (♩ = 176)

PIANO *f sec*

*sans pédale*

5 gm 3음 없음

5도 상행

Ma maîtresse est vo - -

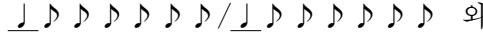
43) 시작음형 5도 또는 4도 도약하는 음의 내용은 제 2, 3, 4, 5, 7, 8 곡에서 다시 설명 될 것이다.

<악보 2> 「변덕스러운 애인」, 마디10-14

마디 10과 14는 이 곡의 언어적 구조와 음악적 구조의 일치를 보여주는 부분으로서 1행의 'volage(바람기 있는)'와 2행의 'puelage(처녀성)'으로 동일한 각운을 가지고 있다. 두 단어는 '-la'를 강박에 두는 공통점을 보이지만 앞에 있는 'volage'는 단어를 읽는 것처럼 '-la'음절은 악센트와 긴 박자로 되어있고, '-ge'는 짧게 되어있다. 그리고 'volage'는 'e¹-d¹-d¹'음으로 강조되게 들리지만 'puelage'의 '-lage'는 4도 하행해서 차분한 느낌을 주며 강조되지 않는다. 동일한 각운을 서로 다르게(리듬, 아티클레이션) 표현한 것은 그 단어가 가진 의미를 음악에 적극적으로 담기위해 의도한 것으로 해석된다. 이때 피아노 반주자는 가사와 음악이 잘 어우러지도록 '가사그리기 (word painting)'를 함으로써 '바람'을 표현하듯이 날아갈 것 같은 가벼운 느낌을 주는 것이 연주에 도움이 될 수 있다. <악보 1, 2>

이 곡에서 음악적으로 5도 상행과 4도 하행은 같은 방식이지만 가사와 단어의 내용에 따라 다르게 사용되었는데, 이것으로 인해 언어적인 강세와 리듬적 강세가 일치하고 있다. 예를 들면 1행의 시작은 'Ma maîtresse(나의 애인)'로서 'Ma'는 소유격이고 'maîtresse(애

인)'은 중요한 단어이기 때문에 상행되어진 높은 음으로 단어를 강조하고 있다.(악보 1, 참조) 반면에 리듬적 강세보다는 언어적 강세를 더 중요시 한 부분도 있다. 3행의 's'il'과 4행의 'c'est'는 중요한 내용을 포함하는 관사로서 약박에 등장하지만 이 단어를 강조하기 위해 작곡가가 악센트를 주었고 4도 하행하는 형식으로 이 약박의 음을 강조하고 있다. <악보 1, 2>

4행은 마디 15에서 3/4박자로 박자체계가 변하지만 시와 음악의 관계는 이전의 박자체계를 유지하고 있다. 3행과 4행의(시 번역 참조)는 3행의 음형(선율+리듬)에 대한 반복으로 4행이 구성되었고, 마디와 상관없이  와 같이 두 번 반복된다. 각 리듬의 첫 번째 4분 음표는 *sf* 악센트로 되어있고 이것은 각 행을 시작하는 부분인 's'il(만약)'과 'c'est(이것이다)'를 언어적 강세를 음악적으로 일치시키기 위해 강조한 것이다. 그러므로 반주자는 언어적 강세가 있는 부분을 성악가와 함께 강조하도록 함으로써 리듬의 변화를 표현해야 한다. <악보 1, 2>

<악보 3> 「변덕스러운 애인」, 마디15-26

15

qu'elle en a - vait deux. Et vo - gue la ga - lè - re, tant qu'el - le, tant

19 qu'el - le; et vo - gue la ga - lè - re, tant qu'ell' pour - ra vo - -

23 *ff* - guer. *mf* Ma

*très lié* *f* *ff*

마디15에서 3/4로 박자가 바뀌지만 실질적으로 음악과 내용이 바뀌는 부분은 마디16이다. 1연에서는 주인공이 애인의 바람기에 관해 이야기하고 조롱하며 그 상황에 대한 관심을 보이지만 2연에서는 관심이 사라지고 냉소적인 태도로 '될 대로 되라지.'라고 말하고 있기 때문에 노래와 반주가 변하고 있다. 하지만 마디 16-26의 성악 선율과 반주의 음형들을 살펴보면 음들의 진행이 계속해서 g음으로 돌아오

게 되어있는데 이것은 주인공이 비록 말은 '될 대로 되라지.'라고 했으나 마음속에서 계속 애인을 버리지 못하고 있음을 보여주는 부분이라고 볼 수 있다. <악보 3>

5행의 'vogue la galère'는 이중적인 의미를 지니고 있지만 '노를 젓는다.'라고 직역될 수도 있기 때문에 바다의 파도나, 노를 젓는 모습을 묘사하는 것이 음악의 표현에 도움이 될 수 있을 것이다.

마디23-26의 간주는 2연이 가지고 있는 의미를 표현하고 있다. 간주의 음의 진행은 마디16-22의 주요 음들의 구성 음을 선율적으로 도약 없이 만들어 놓은 것이다. 마디16-21까지의 주요 음으로 마디22-23이 구성되고 마디21-22의 선율이 이조되어서 마디23-24가 구성된다. 그리하여 간주는 2연에 있는 자포자기의 심정을 높은 음역에서 메아리와 같은 효과로써 표현하고 있다. 그러므로 반주자는 간주를 통해 그녀가 어떻게 되든 나는 상관없다는 주인공의 냉소적인 태도를 표현해야한다. <악보 3>

## 2) 「권주가」 (Chanson à boire)

### (1) 가사연구

Les rois d’Egypte et de Syrie,	이집트와 시리아의 왕들은,
Voulaient qu’on embaumât leurs corps,	그들의 몸을 향기롭게 방부처리 하기를 원했네.
Pour durer plus longtemps morts.	아주 오래 시체가 지속되기 위해.
Quelle folie!	얼마나 미친 짓 인가!
Buvons donc selon notre envie,	우리의 욕구를 따라 마십시오.
Il faut boire et reboire encore.	마시고 또 마셔야 하네.
Buvons donc toute notre vie	우리 일생동안 마시고,
Embaumons - nous avant la mort.	죽기 전에 우리 스스로 미라가 되자.
Embaumons - nous; Que ce baume est doux.	우리 스스로 미라가 되면 얼마나 달콤한 냄새가 나겠어.

주인공은 애인의 배신으로 인해 너무 참담한 자기 자신을 술로 달래던 중 술로도 미라가 될 수 있다는 생각을 하게 되었다.(실제로 죽고 싶다는 생각을 한 것으로 보이는데, 이것은 음악을 통해서 나타난다.) 그래서 그는 실제로 미라가 되었다는 옛날의 왕들의 이야기를 먼저 꺼내게 된다. 그들이 미라가 되기 위해 방부처리를 한 것처럼(알코올도 방부제 기능을 하니까) 우리도 술을 마음껏 마셔서 미라가 되자, 술로 미라가 되면 얼마나 달콤한 냄새가 나겠냐고 말하며 술을 권하고 있다.

(2) 음악 분석

<표 3> 「권주가」 (Chanson à boire)의 악곡 분석

박자	4/4, 4/3			
빠르기	Adagio (느리게) (♩ = 60)			
구분	전주	A	B	A'
마디	1-7	8-15	16-27	28-35
조성	cm	cm	CM	cm

<악보 4> 「권주가」, 마디 1-8

전주는 *mf* 로 'sombre(어둡게)'하여 1연의 가사처럼 옛 왕들의 위엄과 죽음을 느낄 수 있게 장엄한 분위기를 제시하는 것이 도움이 될 수 있다. 특히 이 곡은 전주가 마디 8-12까지의 반주가 거의 그대로 쓰여 졌다. 그리고 양손의 화음 중 4개의 성부가 같은 선율을 연

주하고 있다. 성악 선율과 함께 가는 부분은 모두 3/4박자로 구성되어 있는데 전주는 4/4박자로 시작하여 3/4박자와 번갈아 가며 진행되다가 결국 4/4박자로 마무리된다. 이것은 주인공이 1연에서는 과거의 이야기를, 2연에서는 현재의 이야기를 하고 다시 1연의 이야기를 하는 곡의 짜임새를 암시하는 것으로 설명할 수 있고, 또한 주인공이 술에 취해서 비틀거리는 듯한 모습을 일정한 박자를 채우지 못하고 리듬이 바뀌는 것으로써 표현한 것으로 보인다. 술에 취한 모습을 묘사한 부분은 마디 7에서의 악센트와 이음줄로 3도씩 오고가는 음형을 통해서도 묘사되고 있다. 반주자는 전주를 연주함에 있어 4/4, 3/4박자의 변화를 리듬의 강세를 이용하면서 자연스럽게 진행되도록 해야 하고, 8분음표로 된 순차적인 화음의 통해서 강박으로 진행되도록 해야 한다. <악보 4>

마디 8에서의 'les rois(왕)'는 제 1번곡의 시작과 같이 5도 상행 도약하면서 'rois'를 강조하고 있다. 강박에 위치하고 있는 'les'는 관사로서 낮은 음으로 강조되지 않고 1연의 중심소재인 '왕'이라는 의미의 'rois'를 강조한 함으로써 언어적 강세와 리듬적 강세가 일치하지 않고 있다. 하지만 같은 부분의 반주 성부가 강박인 c음에 악센트를 주어 리듬적 강세를 유지하고 있다. <악보 4>

1연의 마디 8-16까지는 반주의 선율은 성악 성부와 전혀 일치하지 않고 하나의 대선율<sup>44)</sup>로 되어 있다. 그러므로 반주는 하나의 독주적인 느낌을 가지고 선율 선을 연주함으로써 두 성부가 서로 조화롭게 노래하도록 해야 한다. <악보 4, 5>

---

44) 대위적 서법(書法)에 있어서, 어떤 선율 성부에 대위(對位)하는 다른 성부를 말한다.

<악보 5> 「권주가」, 마디 9-17

9

-gyp - te et de Sy - ri - e, vou - laient qu'on em - bau - mât leurs corps, pour da -

13

rer, plus longtemps, morts. Quel - le fo - li - e! Bu - vons donc se - lon notre en -

*mf*

*mf* *sombre*

'mort'는 '죽음'과 '시체'라는 두 가지의 의미를 지닌 단어로서 점 2분 음표로써 강조되었다. 이 곡의 대부분의 성악 선율이 4분 음표와 8분 음표인 것은 감안할 때, 'mort'는 상대적으로 매우 긴 박자로 쓰임으로써 강조되는 것을 알 수 있다. 3행인 마디 14와 34에서는 'morts'가 '시체'를 유지하기 위해 미라가 되었다는 의미로 되어있고, 8행의 마디 24는 죽기 전에 미라가 되자는 문장 속에서 '죽음'의 의미로 되어있다. 이러한 가사의 내용들을 통해 반주자는 긴 박자로 되어 있는 'morts'를 강조하고 죽음과 시체에 관해 가사그리기를 하여 성악가와 함께 시의 내용을 음악에 담아야 한다. <악보 5, 6>

1연의 마지막 행인 4행과 2연의 마지막 행인 9행은 앞의 가사의 내용에 대한 주인공의 감정이 담긴 부분이다. 1연에서 c단조의 장엄한 분위기로 연주되던 과거의 왕들에 대한 이야기는 4행의 마디 15에서 주인공의 직접적인 앞의 내용에 대한 생각의 표현인 'Quelle folie!

(미친 짓이군)'로 마무리 되었다. 그리고 2연에서는 현재 술이 취해있는 주인공이 '술을 더 마셔서 미라가 되자'고, 긍정적인 분위기의 C 장조로 노래한 뒤, 9행인 마디 25에서 앞에 이야기한 내용에 관해 비웃듯이 '술로 미라가 되면 얼마나 달콤한 향기가 나겠어.'라고 표현하였다. 이러한 유사한 생각을 나타내고 있는 두 부분은 딸림화음인 G 코드의 이끔음을 써줌으로써, 화성적으로 같은 내용을 가지고 '미쳤군!'이라는 가사를 표현하고 있다. <악보 5, 6>

2연이 시작되는 마디 16-27은 1연보다 더 반주의 선율이 성악 선율과 연관된다. <악보 5, 6>

<악보 6> 「권주가」, 마디 18-25

18

- vi - e, il faut boire et re.boire en - co - re. Bu.vons donc tou.te no.tre  
le chant en dehors

22

vi - e, em.bau.mons-nous a.vant la mort. Em.bau.mons - nous; que ce

8행의 가사인 마디 22-24까지는 2연에서의 현재의 이야기에서 1연의 '미라'라는 소재가 결부되어 죽기 전에 우리 스스로 미라가 되자고 말하는 부분으로서 장조와 단조가 섞이는 복조성을 띄고 있는데, 그것은 c단조의 구성음인 'b♭'음과 C장조의 구성음인 'e♭'를 통해 파악할 수 있다. <악보 6>

### 3) 「마드리갈」 (Madrigal)<sup>45)</sup>

#### (1) 가사연구

Vous êtes belle comme un ange,	당신은 천사같이 아름답고,
Douce comme un petit mouton;	작은 양처럼 부드럽다;
Il n'est point de cœur, Jeanneton,	자느똥, 너의 매력에 복종하지 않는 사람들은
Qui sous votre loi ne se range.	심장이 없는 사람들이야.
	↳ 46)
Mais une fille sans têtons	그러나 젖꼭지가 없는 소녀는
Est une perdrix sans orange.	오렌지 색깔이 아닌 메추리

애인의 배신으로 실의에 빠져 있던 주인공은 예쁜 소녀인 자느똥을 발견하게 되었다. 그는 '자느똥, 당신은 천사같이 아름답고 양처럼 부드러워. 너의 매력에 복종하지 않는 사람들은 심장이 없는 사람들이야.'라고 말하며 그녀의 매력을 매우 칭찬했지만, 자세히 보니 그녀는 그에겐 아직 너무 어린 소녀였다. 6행의 'Est une perdrix sans orange.(오렌지 색깔이 아닌 메추리)'는 아직 성숙하지 못한 자느똥을 표현한 말이다. 일반적으로 메추리는 성장이 다 되서야 깃털의 색깔이 오렌지색이 되는데, 그 소녀가 아직 어리다고 느껴진 그는 그녀를 아직 어린 메추리에 빗대어 말한 것이다.

45) 마드리갈은 르네상스 시대와 바로크 시대에 작곡된 세속적인 성악곡의 한 종류이다.

46) 시의 행을 맞추기 위해 3행과 4행의 해석을 바꾸었다.

(2) 음악 분석

<표 4> 「마드리갈」의 악곡 분석

박자	2/4					
빠르기	Très décidé (매우 단호한) (♩=152-160)					
구분	전주	A		B	A'	
		a	b		a	c
마디	1-16	17-20	21-24	25-32	33-40	
조성	f#m	f#m	g#m	f#m	f#m	

이 곡은 전체적으로 f# 단조로 구성되었고 곡의 중간 부분인 A-b는 g# 단조로 되어있다. 주인공은 1-4행에서 그녀는 너무 매력적이라고 천사와 양을 빗대어 말하고 있지만 5-6행에서는 너는 아직 너무 어린 소녀라고 말하며 단념하듯 말하였다. 하지만 이미 제 1곡에서 설명한 것과 같이 주인공은 자신의 애인을 마음속에서 버리지 못하고 있기 때문에 음악 속에서 작곡가가 지시한 'Très décidé(매우 단호한)'한 표현은 소녀를 통해 애인을 단념하고 싶었던 주인공의 마음을 제시해 주고 있다. <표 4>

못갓춘마디와 마디 1의 32분 음표는 5도 상행되는 음을 이어주고 도약된 음은 리듬적 강세에 위치하고 있다. 이러한 5도 도약은 제 1번 곡 에서부터 이어지는 곡 전체의 특징적인 진행이다.

소녀에게 매력적이라고 말하면서 마음속에서는 애인을 단념하지 못하는 이중적인 주인공의 심리는 마디 5-8의 양손의 대조적인 지시어로

나타난다. 오른손은 'très lié(매우 레가토)로 프레이징 해야 하고, 왼손은 'très sec'으로 스타카토로 연주해야한다. 그리고 마디 6의 d<sup>1</sup>#은 # 도리안의 구성 음으로서 선법과 조성이 섞여있는 복조성을 띄고 있다. 반주자는 d<sup>1</sup>#을 강조하여 연주함으로써 곡의 이중성을 나타내야 한다. 마디 11에서의 # 도리안의 구성 음인 d# 음은 sf와 악센트로 강조되고 있는데, 이것은 주인공이 소녀에게 흔들린 것은 사실이지만 애인에 대한 마음이 유지되고 있음을 나타낸다. <악보 7>

<악보 7> 「마드리갈」, 마디 1-14

1

**Très décidé** (♩ = 152-160)

PIANO

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) includes dynamics *m.d.*, *f*, *mf*, and *f très sec*, with the instruction *sans pédale*. The second system (measures 5-10) features *très lié* and *très sec* markings, and includes the annotation "↓ # 도리안의 구성음" (↓ # Dorian mode structure). The third system (measures 11-14) includes *sf*, *mf*, and *f* markings, with another annotation "↓ # 도리안의 구성음" and a *sec* marking at the end.

전주에서의 또 다른 특징적인 부분은 반음계적 하행 진행이다. 이러한 진행은 마디 9-12까지 왼손화음에서 나타나고, 마디 12-15까지 오른손에서의 ff와 약박의 악센트로 이어진다. 이것은 주인공의 갈등과 흔들리는 마음을 표현한 것으로 해석된다.

앞에서 설명한 것과 같이 이 곡의 전주는 매우 섬세하게 시의 내용을 모두 포함하고 있으며, 『외설스러운 노래』 전체 여덟 곡 중에 가장 전주가 길고 중요하다. 그 이유는 전주의 모든 음악적인 내용이 성악 선율이 시작하고 나서의 음악으로부터 독립적이고 묘사적이기 때문이다. 그러므로 반주는 노래와의 연관성보다 전주자체가 담고 있는 가사의 감정과 내용을 더욱 표현해야 한다. <악보 7>

A와 A'는 A-B-A'의 음악적형식의 통일성을 주기 위해 시적인 내용과 상관없이 1연인 마디 17-24와 2연인 마디 33-40까지를 형식적인 반복이 되도록 작곡되었다. 이것은 빨랭끄의 신고전주의적인 특징을 보여주는 예이다. 하지만 2행과 6행은 가사의 감정이 매우 상대적이기 때문에 악센트와 도약의 차이를 보이고 있다. <악보 8, 9>

<악보 8> 「마드리갈」, 마디 17-24

17  
*très sec*  
 Vous - è - tes bel - le comme un an - ge, dou - ce comme un pe - tit mou - ton:  
*f et sec* *mf subit*

<악보 9> 「마드리갈」, 마디 33-40

33  
*ff et très sec* *très marqué*  
 mais u - ne fil - le sans tète - ton, est u - ne per - drix sans o - ran - ge.  
*f et très sec* *arraché*

1행의 'ange(천사)'와 4행의 'range(복종하다)', 6행의 'orange(오렌지)'는 동일한 각운을 가지고 있다. 그리고 세 단어는 앞 음절인 'an-'은 박자가 길고 뒷 음절인 '-ge'는 짧게 되어있는 공통점을 보이고 있다. 이것은 각운에 맞추어 음악에 통일성을 주기위한 것으로 보인다. 세 단어의 표현이 같은 맥락을 가지고는 있지만 'orange'는 'an-'이 조금 더 길고 '-ge'가 조금 더 짧은 것을 볼 수가 있는데, 이것은 6행의 가사표현이 악센트와 *ff*로 강하게 표현되는 가운데, 5도 도약진행을 통해 'ran-'을 더욱 강조하였기 때문으로 해석된다. <악보 10, 11, 12>

<악보 10> 「마드리갈」, 마디 20

20

an - ge,

<악보 11> 「마드리갈」, 마디 32

32

ran - ge;

<악보 12> 「마드리갈」, 마디 38-40

38

sans o - ran - ge.

arraché

sec

2연의 'mouton(양)'과 3연의 'Jeanneton(쟈느똥)', 5연의 'têtons(젓꼭지)' 또한 동일한 각운을 가지고 있다. 이 단어들은 '-ton'이 마디의 첫 박자에 점 4분 음표 길이로 쓰였는데 'Jeanneton'에서 '-ton'을 5도 도약으로 표현한 것은 마치 호격과 같이 부르는 의미를 지닌 것으로 보여 진다. <악보 13, 14, 15>

<악보 13> 「마드리갈」, 마디 23-24

23

Musical score for 'mou - ton:'. The first staff shows a vocal line with a circled note on 'mou' and a colon after 'ton'. The second and third staves show the piano accompaniment. A small asterisk is at the bottom right.

<악보 14> 「마드리갈」, 마디 27-28

27

Musical score for 'Jean.ne - ton,'. The first staff shows a vocal line with a circled note on 'Jean' and a comma after 'ton'. The second and third staves show the piano accompaniment.

<악보 15> 「마드리갈」, 마디 35-36

35

Musical score for 'tê - ton,'. The first staff shows a vocal line with a circled note on 'tê' and a comma after 'ton'. The second and third staves show the piano accompaniment.

#### 4) 「운명에의 기원」 (Invocation aux Parques)

##### (1) 가사연구

Je jure, tant que je vivrai,	나는 맹세한다. 내가 사는 동안,
De vous aimer, Sylvie.	실비 당신을 사랑할 것을.
Parques, qui dans vos mains tenez	손에 쥐고 있는 운명이여,
Le fil de notre vie,	우리의 삶의 실을
Allongez, tant que vous pourrez,	길게 해라, 당신이 할 수 있는 만큼,
Le mien, je vous en prie.	내 것이여, 너를 위해 기도하겠다.

1행의 '나는 내가 사는 동안에 실비, 당신을 사랑할 것을 맹세한다.'에서 실비는 나의 애인이다. 주인공은 나를 배신한 애인을 평생토록 사랑하겠다고 말하고 있다.

2연과 3연의 '우리의 삶의 실을 손에 쥐고 있는 운명이여, 당신이 할 수 있는 만큼 길게 해라.'에서 '우리의 삶'은 나와 실비가 함께하는 삶을 뜻하는 말로서 결국 서로 사랑하는 관계인 상태를 이야기하는 것이다. 그리하여 주인공은 우리의 사랑을 좌우할 수 있는 운명에게 우리가 계속 사랑할 수 있게 해주길 기원하는 것이다.

5연과 6연의 '내 것이여, 너를 위해 기도하겠다.'에서의 '내 것'은 나를 주관하는 운명을 뜻하는 말로 '나의 운명인 네가 나의 사랑을 길게 해줄 수 있도록 신에게 너를 위해 기도하겠다.'라고 말한 것으로 해석된다.

(2) 음악 분석

<표 5> 「운명에의 기원」의 악곡 분석

박자	3/4				
빠르기	Grave (매우 느리게) (♩=56)				
구분	전주	A	B	A'	후주
마디	1-8	8-12	13-16	17-21	22-23
조성	c#m	c#m	c#m	c#m	c#m

<악보 16> 「운명에의 기원」, 마디 1-7

이 곡의 가사에서 가장 중요한 시어는 'prie(기도)'이다. 마디 1-2의 표현은 6행의 '너를 위해 기도하겠다.'는 가사와 마디 20의 화음의 유사성을 근거로 한다. 주인공이 기도하고자 하는 내용은 자신의 '기원'에 관한 것이다. 이러한 '기원'은 마치 교회의 분위기를 떠오르게 하고, 전주에서의 화음의 음향은 교회의 종소리를 연상시킨다. 마디 1-2는 5도와 4도가 결합된 화음으로서 앞의 음가 강조된 짧은 화음

으로, 뒤의 음가는 길게 되어있다. 그리고 이 부분은 'sombre(어둡게)'로 작고 무게감 있게 함으로써 마디 3의 높음 음가에서의 'très clair(매우 맑게)'와 대조적인 분위기를 연출해야한다. 그리고 마디 3의 지시어인 'sur chaque temps(각각의 박자 위에서)'는 보다 정확한 박자로 연주하라는 뜻으로서 마디 1-2는 박자보다 조금 더 여유 있게 연주해도 가능한 함을 파악할 수 있다. 또한 이러한 템포에 관한 가능성은 마디 3앞에 나오는 늘임표를 통해서도 알 수 있다. 마디 3-4는 4도와 3도가 결합된 화음으로서 앞의 표현과는 다르게 앞의 음가를 꾸밈음으로 짧게 연주하도록 되어있다. 특히 이 부분은 악상이 더욱 작아지고 음이 올라가게 되어 긍정적인 느낌을 주고 마치 작은 종을 연상시키게 된다. 이러한 전주에서 묘사되는 종소리는 스크리아빈<sup>47)</sup>(Alexander Scriabin, 1872~1915)의 신비화음<sup>48)</sup>(mystic chord), 페르트<sup>49)</sup>(Arvo part, 1935-)의 종의 울림<sup>50)</sup>(tintinnabular)과 화성의 구성은 다르지만 신비함과 종교적인 음향을 묘사한다는 점에서 맥락을 같이하고 있다. <악보 16>

47) 스크리아빈은 러시아 피아니스트이자 작곡가이다. 그의 작품은 시대의 격변을 반영(反映)하여 매우 복잡한 성격을 띠고 있다. 예를 들면 제3교향곡 『신성한 시』는 그의 정신적 과정을 보이는 주목할 만한 작품이며, 추상적인 신비철학을 내용으로 하면서 음악 자체를 극히 아름다운 현실성을 띠게 하였다.

48) 신비화음의 기본적인 화성구조는 4도 음정의 중첩으로 이루어졌으나 반드시 완전 4도에 한하지 않으며, 오히려 증4도나 감4도를 즐겨 사용하고 널리 다양한 자리바꿈을 취해서 나타난다. 특히 『프로메테우스』(1910)를 통해서 널리 알려졌기 때문에 프로메테우스의 화음이라고도 불린다. “신은 사랑이다”라고 제창한 신비파의 철학자 트루베츠코이공(公)의 사상에 심취한 스크리아빈은 음악작품에 색채와 냄새까지도 끌어들이려고 시도했는데 그와 같은 점에서 그를 신비주의 작곡가라 부르고, 그 독자적인 화음을 신비화음이라 부르게 되었다. 최근에 와서는 합성화음(合成和音:synthetischer Akkord)이라 불리기도 한다.

49) 페르트는 에스토니아의 작곡가이다. 그의 초기 작품은 신고전주의의 영향을 많이 받았다. 그는 그레고리오 성가와 르네상스 시대의 음악에 주목하였고, 그의 음악은 단순한 변화 발전이 아니라 아예 이전의 음악 세계와는 전혀 다른, 중세적인 분위기로 바뀌었다.

50) 틴티나불라는 작은 종이라는 뜻으로 페르트가 중세 교회음악에서 자신만의 어법을 찾아내어 정의한 작곡기법이다. 3화음과 심지어는 하나의 음과 같은 단순한 화성이 쓰이고 단순한 리듬에 템포가 바뀌지 않는다.

<악보 17> 「운명에의 기원」, 마디 8-17

8

5도 상행  
*mf tendrement sans lenteur*      *bien timbré*

Je jure, tant que je vi - vrai, de vous aimer Syl - vi - e :

13

*f*      *mf très lié*

Par ques, qui dans vos mains te nez le fil de no - tre vie, a l. lon -gez, tant que

5도 상행      5도 하행

C# 프리지안 특징음

마디 8의 'jure(맹세하다)'는 5도 도약하며 강조된다. 강박인 도약음은 'jure(맹세하다)'로 주인공이 앞으로 하고자 하는 이야기를 꺼내게 되는 근거가 된다. 이렇게 주어보다 동사가 더욱 강조된 것은 작곡가가 이 부분에서 언어적인 강세보다 시적인 의미의 표현을 우선시 한 것으로 해석된다. 반대로 마디 15의 'fil(실)'은 주인공과 실비의 사랑을 이어주는 상징물이기 때문에 관사인 'le'에서 'fil(실)'로 5도 상행 도약함으로써 강조하고 있다. 그리하여 이 부분은 언어의 강세와 음악의 강세가 일치한다고 볼 수 있다. 반주자는 가사가 강조되는 부분에 더욱 악센트를 주어 함께 가사를 표현해야 한다.

노래는 'tendrement sans lenteur(다정하고 느려지지 않게)'하고 반주는 'très doux(매우 부드럽게)'게 선율이 잘 들리도록 연주해야 한다.

마디 8-16까지의 성악 부분과 반주 부분은 대위법적인 모방 기법으로 쓰여 졌다. 이것은 작곡가의 신고전주의적인 특징을 보여주는 것이다. 반주의 선율은 성악 성부의 흐름에 따라 조금씩 느리게 움직이다가 마디 15에서 비로소 선율이 일치하게 된다. <악보 17>

마디 16의 반주의 오른손 부분은 5행의 '길게 해라, 당신이 할 수 있는 만큼'으로 향하는 음정으로서 G#음에서 8분 음표 화음을 통해 5도 하행 도약하며 마디 16의 C#에 도달한다. 간절하게 기원하는 느낌을 표현하기 위해 c#프리지안의 특징음인 D#을 잘 들리게 하는 것이 도움이 줄 수 있다. <악보 17>

<악보 18> 「운명예의 기원」, 마디 18-23

18

The image shows a musical score for the phrase "vous pourrez, le mien, je vous en prie." It consists of three staves: a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line has a fermata over the word "prie." The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *sombre*, and *pp tres clair*. There is a first ending bracket above the vocal line.

이 곡의 '-ie'로 끝나는 각운은 모두 2분음표의 길이에 8분음표가 붙임줄로 연결되어 있다. 각운으로 되어있는 단어들은 모두 간절함을 주는 소재들인데 Sylvie(나의 애인), vie(삶), prie(기도)이다. 이 부분은 특징적으로 성악 선율보다 반주부분에서 오히려 악센트를 가지고 있다. 반주는 가사그리기를 하여 단어의 느낌에 맞는 표현을 하도록 해야 한다. <악보 17, 18>

5) 「음주가」 (Couplets bachiques)

(1) 가사연구

Je suis tant que dure le jour,  
et grave et badin tour à tour.  
Quand je vois un flacon sans vin,  
Je suis grave, je suis grave,  
Est - il tout plein, je suis badin.

나는 하루 동안에,  
슬퍼졌다가, 또 즐거워진다네.  
빈 포도주 병을 볼 때,  
나는 슬프고(심각한),  
가득 찻을 때는 즐겁다네(가볍고)

Je suis tant que dure le jour,  
Et grave et badin tour à tour.  
Quand ma femm'me tient au lit,  
Je suis sage, je suis sage.  
Quand ma femm'me tient au lit  
Je suis sage toute la nuit.

나는 하루 동안에,  
슬퍼졌다가, 또 즐거워진다네.  
내 아내가 침대에서 나를 안을 때는,  
나는 힘이 없고(얕전해지고).  
내 아내가 침대에서 나를 안을 때는,  
밤새도록 힘이 없네(얕전하네).

Si catin au lit me tient;  
Alors je suis badin.  
Ah! belle hôtesse, versez-moi du vin.  
Je suis badin, badin, badin.

만약 창녀가 침대에서 나를 안으면;  
그때는 즐거워진다네.  
아! 아름다운 여주인이여. 포도주를 따르시오.  
나는 즐겁다네, 즐겁다네.

이 시는 상징 주의적으로 쓰여 졌기 때문에 각 시어들의 의미를 해석함으로써 화자의 심리를 파악하는 것이 매우 중요하다. 1연에서 나오는 '포도주 병(flacon)'은 사랑의 그릇을 나타낸다. 특히 'flacon'은 일반적인 술병이 아니라 휴대용으로 지닐 수 있는 작은 병을 뜻하는 것으로서 진정성이 없는 일회용의 사랑을 뜻하는 것으로 파악된다. 또한 포도주는 사랑을 의미하고 포도주가 없다는 것은 사랑이 없는 것으로 해석된다. 그러므로 화자는 '빈 포도주 병(un flacon sans vin)'일 때는 슬프고, 가득 찼을 때는 즐겁다고 말한다.

뿔랭끄는 자신의 대부분의 성악작품을 초현실주의자들의 시를 사용하여 작곡 하였는데 이 곡을 작곡하던 작품시기 중 2기에는 특히 초현실주의 시인인 엘뤼아르, 아폴리네르와 야콥의 시를 주로 사용하였다. 당시 대부분의 초현실주의자들은 가정과 결혼을 반대하는 공통적인 생각을 가지고 있었고 이러한 생각은 뿔랭끄에게 많은 영향력을 미쳤을 것으로 생각된다. 2연에서의 화자는 '아내가 침대에서 나를 안을 때 나는 밤새도록 힘이 없다'고 말하고, 3연에서 '창녀가 침대에서 나를 안으면 그때는 즐거워진다네.'라고 말하고 있는데 이렇게 아내라는 존재에 대해 부정적으로 이야기하고 있다는 점에서 이 시가 뿔랭끄에게 더욱 매력적으로 다가왔을 것으로 생각된다.

(2) 음악 분석

<표 6> 「음주가」의 악곡 분석

박자	2/4				
빠르기	Très animé (매우 생기 있게) (♩=152)				
구분	A(1연)	A'(2연)	B(3연)	A(1연)	A'(2연)
마디	6-23	24-35	36-55	56-72	73-84
조성	A b	A b	cm (변화화음)	A b	A b

이 곡은 전체적인 시의 반복과 각 행의 부분적인 반복을 통해 작곡가가 나타내고자 하는 가사에 대한 해석을 파악할 수 있다. 그리하여 이 곡의 형식은 시의 반복과 음악 형식과의 관계에 따라 구성되었다.

이 시는 이 곡의 다른 시들과는 달리 후렴구를 가지고 있고 규칙적인 각운을 지니고 있다. 1,2행과 6,7행은 후렴구에 속하고 3행과 8,10행은 공통적으로 'Quand'으로 시작된다. 또한 8행과 10행은 같은 문장으로 이루어져 있다.

<악보 19> 「음주가」, 마디 1-14



전주는 'très gai(매우 즐겁게)'로 시작해야 하고 하루 동안에 슬퍼지고 기뻐지는 주인공의 변덕스러운 마음을 묘사해야 한다. 마디 1-2의 반복되는 ab 음과 왼손의 옥타브 도약의 스타카토는 즐거워지는 기분과 상승되는 느낌을 주고 마디 3-4에 나오는 3도화음의 하행진행은 슬픔을 표현한다. <악보 19>

<악보 20> 「음주가」, 마디 15-17

15

기쁨의 감정을 이야기하고 있는 단어인 5행의 'badin(즐겁다)'은 가벼운 즐거움을 뜻할 뿐 아니라 성적인 부분에서의 만족을 이야기 할 때도 쓰인다. 그리하여 이 곡의 기쁨을 표현하는 유일한 단어이자 가장 중요하게 표현되어야 될 단어로 파악된다. 'badin'은 단어의 강세가 뒤에 오게 받음되는데, 작곡가는 이러한 단어의 언어적인 강세를 음악적 리듬의 강세와 일치시키고 있다. 특히 5행의 마디 15-17에서는 이 시와 다르게 'badin'을 3번 반복하고 마디 17에서는 악센트와 비교적 긴 음가로 'badin'이 강조되었다. 그리고 작곡가는 마디 20에서 5행을 다시 한번 반복하고 있다. 반주부분은 이러한 기쁨을 마디 17에서는 상행하는 아르페지오로 표현하였고, 마디 22에서는 상행하는 반음계 스케일로 2마디에 걸쳐 표현하였다. 반주자는 'badin'의

즐거운 느낌을 가사그리기를 통해 성악가의 표현과 악센트와 함께 나타내고 상승하는 아르페지오와 스케일을 통해 감정을 연결 시켜야 한다. <악보 20, 21>

<악보 21> 「음주가」, 마디 18-26

18  
Est - il tout plein, je suis ba - din, ba - din, ba - din.

23  
Je suis tant que du - re le jou - r(e), et grave et ba -

'badin'은 마디 49-55까지 5번 반복된다. 이때 마디 50과 마디 54는 1연에서의 표현과 같이 뒷 음절이 길고 악센트를 가지고 있고 마디 52-55는 'badin'이 같은 음을 반복하면서 읊조리고 있다는 느낌을 준다. 반주부분은 1연과 다르게 표현하고 있다. 1연에서는 'badin'을 이어받는 반주의 표현이 긍정적인 느낌의 상행진행이었고, 3연에서는 오른손의 하행하는 반음계 스케일과 왼손의 3도화음의 아이러니한 느낌의 하행진행이다. 그리고 마디 54에서는 마디 52-53에서 성악부

분이 반복하던 eb 음을 반주부분의 왼손이 받아서 옥타브로 반복하고 오른손은 *sff*의 악상으로 반음계 스케일로 하행 진행하고 있다. 이러한 표현은 창녀의 사랑이 누구에게나 나누어주는 표피적인 사랑인 것에 대해 허무하게 느끼는 화자의 감정을 나타낸 것이다. <악보 22>

<악보 22> 「음주가」, 마디 46-55

46

Ah! belle hô - tes - - se, ver - sez-moi du vin, je suis ba - din,

51

*moins f sec*

ba - din, ba - din, ba - din, ba - din.

B로 구분되는 3연은 변화하는 증화음들로 이루어져 있다. 이러한 증화음은 조성을 모호하게 하는 기능을 가지고 있는 표현 방법으로서 드뷔시 등의 프랑스 작곡가들이 자주 사용하는 방식이다. 또한 작곡가는 변화화음들로 인해 이야기하는 자신의 감정을 숨기고 싶어하는 자신의 마음을 표현하였다. <악보 22>

## 6) 「봉헌」 (L'offrand)

### (1) 가사연구

Au Dieu d'Amour, une pucelle	한 처녀가 어느 날, 사랑의 신에게
Offrit un jour une chandelle,	양초를 봉헌했네,
Pour en obtenir un amant.	애인을 얻기 위해,
Le dieu sourit de sa demande	그녀의 요구에 신은 웃으며
Et lui dit : Belle, en attendant,	말했네, 멋진 애인을 기다리는 동안
servez - vous toujours de l'offrande. Ha!	너는 계속 그 봉헌 물을 이용해라. 아!

한 처녀가 어느 날 사랑의 신에게 애인을 얻게 해달라며 양초를 봉헌 했다. 그리고 사랑의 신이 웃으며 그녀의 요구에 멋진 애인을 기다리는 동안 너는 계속 그 봉헌 물을 이용하라고 말했다. 여기에서 봉헌 물은 양초인 것으로 파악된다. 'Ha!'는 시 속에서 의미 없는 하나의 감탄사로 해석될 수 있지만 음악과 연관 지어 살펴보았을 때 처녀의 비웃음인 것을 알 수 있다. 그러므로 양초를 계속 이용하라는 신의 대답은 처녀의 비웃음을 이끄는 내용이고, 2행에서의 양초는 신에게 봉헌하는 성스러운 예물로 사용되지만 6행에서의 양초는 처녀가 애인을 기다리는 동안 이용할 수 있는 어떠한 대상으로 해석할 수 있다.

(2) 음악 분석

<표 7> 「봉헌」의 악곡 분석

박자	2/4, 3/4			
빠르기	Modéré (보통빠르기로) (♩=92-96)			
구분	A		A'	
	a	b	a'	a''
마디	1-7	8-15	16-21	20-29
구성	gm + g Dorian (구성음차용)	gm	D Dorian	D Dorian

이 곡의 선율적인 부분을 관점으로 형식을 구성해보면 A와 A'로 나눌 수 있다. 특히 b부분은 마디 12-15까지 두 마디 단위로 반복하면서 A부분의 g조에서 A'부분의 D조로 전조하기 위한 경과적인 역할을 함으로써 이 곡의 조성적 진행에서 중요한 역할을 하고 있다.

a부분의 g단조와 g도리안의 이중조성 사용은 시의 내용이 상징적이고 이중적인 것을 암시한다. 1,2행에서 'pucelle(처녀)'와 'chandelle(양초)'는 시 이중적인 의미를 지니고 있다. 앞에서 설명한 것과 같이 처녀를 애인으로 볼 수 있는 근거는 애인의 'puelage(처녀성)'에 관해 언급했던 제 1번곡과의 유사성에서 찾아볼 수 있다. 두 곡 모두 g단조로 시작되고 선법과 이중조성으로 쓰였고 특히 마디 1의 리듬과 선율, 왼손의 음정과 간격이 똑같다. 다만 제 1곡의 마디 1은 3음이 없었지만 이 곡은 3음이 있기 때문에 g단조의 성격이 분명하다.

<악보 23, 24>

<악보 23> 「변덕스러운 애인」, 마디 1

*f sec*  
*sans pédale*

<악보 24> 「봉헌」, 마디 1-9

1 **Modéré** (♩ = 92 - 96)  
*très lié mf doux*

CHANT  
Au Dieu d'A.mour, u \_ ne pu . cel . . . . le of . frit un jour u . ne chandelle,

**Modéré**  
*mf très doux, avec grâce*

PIANO

6  
pour en ob . te . nir un a . . mant. Le Dieu sou . rit de sa de . .

마디 2-3에 나오는 e♯ 음은 g도리안의 구성 음으로서 성악과 반주 모두 강조하여 연주해야 한다. 그리고 마디 6의 마지막 박자의 f♯는 g단조의 이끔음으로서 이 음을 잘 들리게 연주하여 다시 조성으로 돌아오게 되는 것을 나타내야 한다. 반주자는 이러한 가사의 역설적인 감정과 처녀의 간절한 봉헌이라는 이중적인 의미를 표현하기 위해 선법을 나타내는 음정과 조성으로 돌아오는 음정을 명확히 들리도록 연주해야 하고, 성악 선율을 함께 노래할 때 단어의 강세와 단어의 단위를 잘 표현해서 노래와 반주가 하나로 들리듯 연주해야 한다. <악보 24>

마디 1-5까지는 언어적 강세와 음악적 강세가 일치하는 부분으로서 1행의 'pucelle'과 2행의 'chandelle'은 동일한 각운을 가지고 있다. 'pucelle'에서 '-e1-'은 강박에 긴박자로 되어 있고, 'chandelle'의 '-delle'는 약박이지만 상박에 위치하고 도약 음으로 이루어져 있어서 강조된다. 마디 5의 3/4로의 박자변화는 언어의 자연스러운 표현과 마디 6의 'pour'를 강박에서 강조하기 위한 것으로 해석된다. 이것은 반주의 악센트로써 파악할 수 있으며 'pour'가 옥타브 위에서 도약하는 음으로 시작된 것으로도 알 수 있다. <악보 24>

A부분의 주요 선율요소는 2가지로 나누어 볼 수 있다. 1행인 마디 1-4의 첫 박자까지의 선율은 a로 하고, 2행인 마디 4-5의 순차적인 상행과 하행으로 이루어진 선율은 b로 한다. A'부분의 5행인 마디 16-17은 선율 a의 주요내용을 가지고 있고, 6행인 마디 18-19는 선율 b와 음정과 음의 진행이 일치하고 있다. <악보 24, 25>

<악보 25> 「봉헌」, 마디 15-28

*toujours très doux*

15 Belle, en at - ten - dant, ser - vez - vous tou - jours de l'of -

20 - fran - de.

*mf clair* *p* *mf* *p* *mf*

25 Ha...!

*f sec* *m.g.* *m.d.* *mf*

*Red. \**  
*sans Red.*

A'부분은 5행으로서 신의 대답이다. 마디 16-27의 반주부분의 왼손 화음은 4도 화음이 반복해서 사용되고 있는데 이러한 화음은 신비함과 종교적인 느낌을 나타내고 있다. 4도 화음의 사용과 종교적인 색채감은 제 4번곡에서도 등장하는 형태이다. <악보 25>

마디 20-27은 반주부분이 3구간으로 나누어져 있다. 이것은 왼손의 동형진행을 유지하기 위한 것으로서 이러한 형태는 프랑스 작곡가들의 특징으로 이해할 수 있다. 프랑스 작곡가들은 피아노의 파트를 왼손과 오른손으로 나누지 않고 음역대로 생각하였기 때문에 여러 개의 구간으로 나누어 악보를 그리기도 하였다. 이 부분은 고음역에서는 주요 선율, 중간음역은 동형 진행하는 선율이 있고, 저음 역은 반복되는 베이스로 나누어져 각각의 노래를 하도록 작곡하였다. 특히 중간음역의 동형 진행하는 음역을 잘 들리게 연주함으로써 이 부분의 특징적인 표현을 강조하는 것이 좋다. 동형진행은 주로 고집적이고 버리지 못하는 감정을 표현할 때 사용되는데, 이 곡에서는 왼손의 동형진행을 통해 변하지 않은 신의 마음을 표현하고 있고, 오른손의 선율은 신의 대답에 대한 여운을 나타내고 있다. 마디 27뒤의 마디 줄에 있는 늘임표는 곡의 일시 정지를 의미하는 것으로써 멈춰있는 상태에서 말하는 이가 시 속에 등장하는 처녀로 바뀐다. 그리하여 마지막의 'Ha...!'는 신의 대답에 대한 처녀의 허무함, 비웃음으로 해석할 수 있다. <악보 25>

## 7) 「젊음의 아름다움」(La belle jeunesse)

### (1) 가사연구

Il faut s'aimer toujours,  
et ne s'épouser guère.  
Il faut faire l'amour,  
sans curé ni notaire.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs,  
Ne visez qu'aux tirelires,  
Ne visez qu'aux tourelours.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs,  
Ne visez qu'aux cœurs.

Cessez, messieurs, d'être épouseurs.  
Holà messieurs, ne visez plus qu'aux cœurs

Pourquoi se marier,  
Quand les femme des autres  
Ne se font pas prier  
Pour devenir les nôtres.  
Quand leurs ardeurs,  
Quand leurs faveurs,  
Cherchent nos tirelires,  
Cherchent nos tourelours  
Cherchent nos cœurs.

서로 항상 사랑하는 것이 필요하고  
결혼은 거의 필요하지 않다네,  
우리는 사랑(성관계)해야만 하네,  
공증인과 신부님도 없이

멈춰요, 남성들이여, 결혼 하려 하는 것을,  
단지 저금통(돈)만 보지 말고,  
작은 탐(지위)만 보지 마요

멈춰요, 남성들이여, 결혼 하려 하는 것을,  
단지 마음만 보지 마요.

멈춰요, 남성들이여, 결혼 하려 하는 것을,  
자 남성들이여, 더 이상 마음만을 보지 마요.

왜 결혼을 하나,  
다른 남자들의 아내들을  
우리의 것이 되게 하기 위해  
설득할 필요가 없네.  
그녀들은 열정적일 때,  
그녀들은 호의적일 때,  
우리의 저금통(돈)을 찾고  
우리의 작은 탐(지위)을 찾고  
우리의 마음을 찾는다.

이 시는 애인에게 배신당해서 결혼이라는 것에 부정적인 생각을 가지고 있는 화자가 모든 남자들을 대상으로 결혼을 필요 없는 일이라고 이야기하는 내용이다. 1연에서 주인공은 남자들에게 '우리에게 성관계는 필요하지만 결혼은 필요하지 않다'고 말한다. 이때 4연에서 '공증인과 신부님 없이'라고 말하는 것은 그들은 결혼할 때 필요한 사람들이기 때문이다. 그리고 결혼이 필요 없다고 주장하는 근거는 2연에서 남녀 서로가 돈과 지위와 마음을 찾는데 있다고 말하고 있다. 또한 3연에서 화자는 '다른 남자의 아내들은 우리의 것이 되기 위해 설득할 필요가 없다'고 말하고 있는데 이것은 결혼한 여자들도 쉽게 다른 남자의 애인이 되는 세상이라고 말하는 것으로 해석된다. 그리고 마지막으로 16행에서 여자들은 열정과 사랑이 있을 때 우리의 돈과 지위와 마음을 찾는다고 말하고 있다. 결론적으로 주인공은 결혼이라는 것은 서로가 조건을 찾게 되는 일이고, 결혼한 여자들조차 정속하지 못한 세상이기 때문에 결혼은 거의 필요하지 않는 일이라고 이야기하고 있다.

(2) 음악 분석

<표 8> 「젊음의 아름다움」의 악곡 분석

박자	2/4, 3/4, 4/4			
빠르기	Très animé (매우 활기있게) (♩=176)			
구분	전주	A	B	A'
마디	1-4	5-27	28-48	49-75
조성	D, dm	D	B $\flat$ , gm	G, D

<악보 26> 「젊음의 아름다움」, 마디 1-4

전주는 마치 이야기를 할 준비를 하는 것처럼 표현하는 것이 좋는데 A부분의 성악 선율이 대부분 8분 음표 스타카토로 이루어진 것처럼 모든 음이 8분음표로 쓰여 졌고 대부분 스타카토로 이루어져있다.

'trè sec(매우 건조하게)'으로 양손이 모두 같은 선율을 연주하고 있기 때문에 매우 강조되는 느낌을 주고 악상은 *f*로 시작하여 점점 세게 되어있다. 마디 4에서는 박자의 변화를 보이고 있는데 이것은 빠

큰 박자의 전주에서 리듬을 확장시킴으로써 노래의 시작이 준비되기 위한 것으로 보인다. 이때 반주자는 전주의 모든 강박의 옥타브에 악센트를 주면서 악상이 점점 세게 진행되도록 무게를 실어서 연주해야 한다. <악보 26>

<악보 27> 「젊음의 아름다움」, 마디 21-22

21

Ces - sez, mes. sieurs, d'être é.pouseurs.

이 곡은 제 5곡에서 감정표현을 위해 주로 사용되었던 음형들이 유사하게 나타나는데, 이야기하고 있는 화자의 감정의 고조에 따라 표현하고 있다. 제 5곡에서 기쁨을 표현하던 16음표 상행 순차진행은 10행인 마디 21의 반주 부분에서 나온다. 반주는 성악 선율의 노래를 이어받아서 16음표로 진행되는 음들을 강조하여 연주해야 한다. <악보 27>

<악보 28> 「젊음의 아름다움」, 마디 5-10

5  
Il faut s'aimer tou jours, et ne s'é-pou-ser guê-re. Il fa't fai-re l'a-mour,  
8  
sans cu-ré ni no-tair! Ces-sez, mes-sieurs, d'être é-pou-seurs,

'Cessez(멈춰요)', 'messieurs(남성들이여)'는 모두 2음절에 강세가 있고 음악의 강박에 모두 2음절에 위치하고 있다. 또한 'Cessez'는 4도 상행도약하면서 자연스럽게 2음절이 강하게 들리도록 하였고 이러한 표현은 반주에서  $sf > mf$ 로 섬세하게 표현하였다. 반주는 곡의 다이내믹과 아티클레이션에 유의하여 성악가의 노래와 가사의 표현을 잘살려서 연주해야 할 것이다.

마디 8에서는 박자가 5/4로 바뀌는데 이것은 가사를 자연스럽게 표현하기 위한 것으로 마디8을 5/4로 한 박자 늘리면서 4행의 마지막을 한마디에서 마무리 한 것으로 보인다. 반주자는 마디 작곡가의 세심한 다이내믹 지시에 유의하여야 하는데 이것은 가사의 표현을 위한 것으로 보여 지기 때문에 'léger(가볍게)' 스타카토 하면서 가사그리를 해야 한다. <악보 28>

<악보 29> 「젊음의 아름다움」, 마디 26-31

26 au même mouvt. exactement  
*mp sans traîner*  
 Pour - quoi se  
 au même mouvt. exactement

29  
 ma - ri - er, quand les fem - mes, quand les fem - mes;

3연은 단어의 강세와 음악의 강세를 일치키시면서 레가토로 연주하는 부분이다. 마디 28부터는 비교적 긴 음가로 되어 있고 'Pourquoi se marier', 'Quand les femm'는 두 번씩 반복된다. 이것은 마치 다음의 설득하고자 하는 구체적인 내용에 대한 기대감을 갖도록 하는 듯하다. 'Pourquoi'의 앞 음절의 강세를 2박자로 길게 함으로써 음악의 분위기가 전환된다. 'au même mouvt. exactement(정확히 같은 박자로)'는 갑자기 음가가 길어져서 느려지기 쉽기 때문에 지시되어있는 것으로 파악된다. 특히 성악가는 'sans traîner(질질 끌고 가지 않게)'에 유의해야 한다. 반주는 가사의 설득하는 내용을 표현하기 위해 음가의 길이와 리듬을 충분히 지켜서 차분하게 연주해야한다. <악보 29>

<악보 30> 「젊음의 아름다움」, 마디 41-51

41 *sf* *mf* *sf* *mf*  
 Quand leurs ar - deurs, quand leurs fa - veurs,  
 45 *ff*  
 cher - chent nos ti - re - li - res, cher - chent nos tou - re - leurs; cher - chent nos  
 48 *sans Red.*  
 cœurs.  
*ff très articulé*

마디 41과 43의  $f > mf$  와  $sf > mf$ 은 그녀들이 사랑하고 있을 때도, 호의적일 때도 우리의 돈과 지위와 마음을 찾는 것이라고 말하면서 그것에 대한 한숨 또는 힘이 빠지는 것 같은 느낌을 주고 있다. 이 때 반주 부분은 성악 선율과 똑같은 선율을 함께 노래하면 연주해야 한다.

마디 45-51은 이 곡에서 가장 세게 연주하는 부분이다. 그러므로 '그녀들은 사랑하고 호의적일 때에도 돈과 지위와 우리의 마음만을 찾는다'고 외치는 것과 같이 표현해야 한다. 성악 선율과 반주 부분 모두 *ff*로 연주하고 스타카토 보다 *non legato*로 너무 짧지 않게 강조하며 끊어서 연주하는 것이 좋다. <악보 30>

<악보 31> 「젊음의 아름다움」, 마디 69-76

69

plus qu'aux cœurs.

72

sans ralentir

s.fff

sec

화자는 마지막으로 'Holà messieurs, ne visez plus qu'aux cœurs(자 남성들이여, 더 이상 마음만을 보지 마요.)'라고 말하며 노래를 마친다. 이어지는 반주 부분은 강하게 외치는 그의 부정적인 감정 상태를 표현하는 것으로 마디 71의 이음줄 악센트와 마디 72-74까지의 왼손 옥타브와 9도 도약한 오른손 음의 악센트를 번갈아 연주하는 것

은 마치 심장이 ‘쿵쿵 쿵쿵’ 뛰듯이 표현하는 것으로 생각 된다. 반주는  
끝까지 *ff*를 유지하고 ‘*sans ralentir*(느려지지 않게)’로 연주해야 한다.  
<악보 31>

## 8) 「세레나데」(Sérénade)

### (1) 가사연구

Avec une si belle main,	아주 많은 아름다움을 제공한,
que servent tant de charmes,	한 아름다운 손으로, <sup>51)</sup>
que vous devez, du Dieu malin,	너는 큐피트의 화살을
bien manier les armes!	잘 다뤘어야만 했어.
Et quand cet Enfant est chagrin,	이 아이가 문제가 있을 때,
bien essuyer ses larmes	그의 눈물을 닦아내라.

이 시는 화자의 애인에 대한 사랑과 미련이 담긴 세레나데이다. 2행의 '아주 많은 아름다움을 제공한'은 화자가 그녀와 만들어 나간 아름다운 추억을 말하는 것으로 그녀의 손에 의한 사랑의 애무 또는 그녀가 가지고 있는 매력으로 파악된다. 그리고 3,4행에서의 '너는 큐피트의 화살을 잘 다뤘어야만 했어.'는 '너는 너의 마음을 잘 다스렸어야 했어'라고 말하는 것으로 해석 될 수 있다. 이러한 해석으로 보아 시에서 등장하는 '그녀'는 그녀의 마음을 잘 다스리지 못함으로써 어떠한 잘못된 결과를 낳게 되었고 그로인해 화자가 슬픈 마음을 가지게 된 것으로 파악된다. 이것은 6행에서의 '눈물'이라는 소재로써 파악될 수 있다. 5행의 'Enfant(아이)'은 첫 글자가 대문자로 되어 있는 것으로 보아 연인관계에서 '애기'라고 부르는 것과 같은 애칭으로 해석될 수 있고, 'cet Enfant(이 아기)'이라고 말한 것은 화자 자신을 지칭하는 것으로 파악된다.

---

51) 시의 행을 맞추기 위해 1행과 2행의 해석을 바꾸었다.

(2) 음악 분석

<표 9> 「세레나데」의 악곡 분석

박자	6/8, 9/8			
빠르기	Modéré (보통 빠르기로) (♩=56)			
구분	전주	A	삼입구	A'
마디	1-4	5-17	18-23	24-45
조성	A, am	am	A, am, gm	gm, am

이 곡의 형식은 시의 전체적인 반복에 따라 A와 A'로도 구분할 수 있고 음악적인 구성으로 A, 그리고 'la,la,la'로 이루어진 삼입구와 A'로 구분할 수 있다. 음악적인 형식을 위한 세분화된 구분은 A부분의 분석에서 설명하도록 한다.

<악보32> 「세레나데」, 마디 1-4



코랄풍으로 이루어진 반주부분은 차분하고 편안한 분위기를 연출하면서 2박 단위의 ♩ ♩의 리듬을 반복하고 있다. 전주는 c#음의 사용으로 장단조가 혼용되어 사용되었다. 이러한 이중적인 사용은 화자가 애인

의 아름다움을 회상하면서 슬프지만 기대감을 가지고 있는 감정을 미리 제시한다. 마디 1,2는 오른손의 반복되는 e음보다 변화하는 내성을 더욱 노래하고, 마디 3,4는 윗성부를 더욱 노래해야 한다. 마디 3의 꾸밈음과 마디 4의 부점리듬은 이 곡 전체에서 코랄풍의 반주가 오른손의 선율적인 형태로 바뀌는 부분에서 나오는 리듬의 동기가 된다. <악보 32>

<악보 33> 「세레나데」, 마디 5-12

*doux mais très chanté*

5 *mp* A - - vec u - ne si bel - le main, que ser - vent tant de

9 char - mes, que vous de - vez, du Dieu ma - lin, bien ma - ni - er les

*mp* *très chanté*

A부분의 음악적 요소를 세분화 시켜보면, 마디 5-9는 a로, 마디10-13은 b로 구분할 수 있다. a부분의 성악선율의 주요 음은 b의 반주부분의 선율을 구성하고 있고, b부분의 성악선율은 이 곡의 특징적인 도약 선율의 동기가 된다.

이 곡은 A부분과 A'부분을 통해 시가 전체적으로 두 번 반복되고, 음

악 속에서 여섯 개의 모든 행을 강조 한다. A부분에서는 가사의 반복은 하지 않고 1행인 마디 5-7의 성악선율에서 'très chanté(매우 노래해서)'하도록 하였다. 그리고 3행,4행은 마디 10에서 반주부분을 'très chanté(매우 노래해서)'함으로써 강조하고 있다. 이때의 오른손 리듬은 마디 3의 꾸밈음, 마디 4의 부점 리듬에서 기인한 것으로 보인다. 1행은 그녀의 아름다움을 묘사하는 부분으로 노래의 시작인 'Avec(가지고)'는 이전의 곡들에서도 계속 사용되는 5도 상행도약으로 강조되었다. 그리고 마디 5에서는 강박에서 노래가 시작된 것에 비해 마디 7과 마디 9에서의 'que'는 약박에 음이 오도록 하여 언어적인 강세와 음악적인 강세를 일치시켰다. <악보 33>

A'에서는 가사의 반복과 음악의 강조를 함께 사용하고 있다. 2행과 5,6행은 두 번씩 반복함으로써 반복되는 부분에서는 가사와 함께 음악이 더욱 강조하였다. 2행인 마디 26은 반주부분의 선율을 'en dehors très clair(드러나게 매우 맑게)'하도록 하였다. 그리고 두 번째 반복되는 부분에서 반주부분의 선율과 성악선율의 시작이 한음 아래에서 노래함으로써 시의 화자 그녀의 많은 매력들을 생각하면서 그 속으로 빠져드는 듯 한 느낌을 주고 성악선율은 첫 번째 가사에서는 이음줄이 두음과 세음단위로 연결되어 있지만 두 번째에서는 하나의 프레이즈로 크게 연결되어 더욱 감정적으로 표현되었다. 반주부분의 리듬은 마디 10-13까지의 반주부분과 유사하다. 2행의 두 번째 반복인 마디 29에서는 9/8박자로 박자체계가 변하지만 시와 음악의 관계는 변하지 않고 있다. 이것은 가사의 보다 자연스러운 표현을 위한 것으로 보이고, 또한 마디 30의 3행이 강박에서 시작되게 하기 위해 변하여진 것으로 파악된다. 마디 30-31은 이 곡에서 처음 나오는 *f*이고, 다른 부분이 대부분 성악선율보다 반주부분의 표현이 더 섬세하고 악상이 큰

것에 비해 이 부분은 성악선율이 반주부분 보다 더 크게 연주하도록 표시되어 있기 때문에 보다 노래가 더욱 강조되어야 한다. <악보 34>

<악보 34> 「세레나데」, 마디 21-31

21 (4)  
la, la, la, la, la. A - - vec u - -

25  
- ne si bel - le main, que ser - vent tant de char - mes, que  
*mf* *en dehors très clair*

29  
ser - vent tant de char - mes, que vous de - vez, du Dieu ma - lin,  
*f* *mf* *sans arpegger*

음악적인 구분을 위해 A와 A'의 연관성을 찾아보면 먼저 마디 24는 a선율과 두 마디가 일치한다. 그리고 마디 26에서부터 시작하는 성악 선율은 마디 10의 두 마디가 유사하게 진행되고 마디 26-28의 리듬과 가사가 두 번 반복된다. 이로써 A'는 A의 주요 음악적 요소들을 축약 하여 구성된 것을 알 수 있다. <악보 34>

<악보 35> 「세레나데」, 마디 32-45

bien ma-ni-er les ar-mes! Et quand cet En-fant est cha-grin, bien  
 es-suy-er ses lar-mes. Et quand cet En-fant  
 est cha-grin, bien es-suy-er ses la-... a... mes.

*très chanté*  
*clair*

Naxos - Olivary

마디 33부터 곡의 끝까지는 5,6행을 두 번 반복한다. 마디 34의 성악 선율은 5행의 가사가 두 번째 반복하는 마디 38의 반주부분에서 반복되는데 이 부분은 반주가 'très chanté(매우 노래해서)'로 강조되었다. 6행인 마디 39의 마지막 박자부터는 A부분에서의 b의 성악선율의 진행에서 나온 것으로 파악된다. 특히 이 부분의 표현 방식에 있어서 두 음사이의 portamento와 악센트는 가사 속에서의 '눈물'을 나타내듯 흐느끼는 모습을 묘사하고 있다. 이때 성악가는 마음속에서 일어나는 슬픔에 대한 나타내도록 해야 하고, 반주는 성악가의 표현에 맞추어서 표현을 같이해야 한다. 마디 45의 마지막 화음은 'clair(맑게)'와  $sf > p$ 로 표현하도록 되어있다. 이 곡은 시의 화자가 아직도 그녀를 사랑하고 있는 마음에서 표현되는 세레나데인 것으로 파악되며 마디 45의 화음의 반짝 거리는 화음의 음색으로 미루어 봤을 때 그가 아직 그녀와의 사랑에 희망을 가지고 있음을 표현하는 것으로 해석하는 것이 도움이 될 수도 있다. <악보 35>

### Ⅲ. 결 론

뵘렝끄는 프랑스 예술가곡의 전통을 이은 20세기 작곡가로서 전통적인 기법위에 단순하고 아름다운 선율의 가곡을 많이 작곡 하였다. 그의 작품은 고전적인 감각과 진보적인 감각을 모두 지니고 있으며 표면상의 단순함에도 불구하고 상당히 복잡하며, 다양한 음악적 개성을 만들어 내고 있다.<sup>52)</sup>

『명랑한 노래들』(Chansons Gaillardes)은 뵘렝끄가 1차 세계대전과 2차 세계대전의 사이인 1926년에 17세기 작자미상의 노래 모음집에서 발췌한 시에 작곡한 곡이다.

본 논문을 통한 『명랑한 노래들』의 전체적인 특징을 몇 가지로 분류해 보면 다음과 같다.

첫 째, 이 곡은 19세기 예술가곡의 특징을 지니고 있다. 반주자와 성악가가 대등한 위치에서 노래하고 있고 부분에 따라서는 반주부분의 악상이 성악부분보다 더 세고, 세밀하게 표현되어 있다. 또한 시적인 의미해석을 음악으로 담는 것을 했다. 반주부분에서 시의 의미를 묘사하거나 또는 반복을 통하여 작곡가가 해석하는 시를 표현하도록 노력하였다.

둘 째, 언어적인 강세와 음악적인 강세의 관계가 대부분 일치한다. 가사의 강세가 오는 곳에 강박이 오도록 작곡하였다. 하지만 부분에 따라서는 언어적인 강세보다 시적인 의미의 표현을 우선시하여서 구문론적인 의미의 중요단어에 강세를 주기도 하였다.

셋 째, 신고전주의적인 형식과 짜임새를 지닌다. 선법의 사용과 대위법적인 작곡방법, 코랄풍의 반주를 통하여 알 수 있다. 또한 17세

---

52) Claude Rostand, 편집부 역, 현대 프랑스 음악, 서울: 삼호출판사, 1988, p. 50

기의 시를 사용한 것도 하나의 신고전주의 적인 특징이라고 볼 수 있다. <A FRENCH SONG COMPANION>의 저자이자 저명한 성악 반주자인 존슨<sup>53)</sup>(Graham Johnson)은 이 곡에 대해 다음과 같이 설명했다. '17세기에 대한 친밀감은 신고전주의가 오래된 병에 새 포도주를 담는 것인 것으로부터 온다.'라고 말했다.

넷 째, 작자미상의 시이기 때문에 한명의 시인이 연작시를 쓴 것이라고 볼 수는 없지만 연곡이라고 볼 수 있다. 그 이유는 8개의 시가 연관되는 이야기를 가지고 있는 것에서 알 수 있다. 1번곡에서 화자의 바람을 피운 애인에 대한 배신감과 그녀에 대한 사랑은 8번곡까지 같은 감정으로 이어간다. 이것은 시 뿐만 아니라 음악적인 내용과 선율을 통해서도 알 수 있다. 또한 작곡가는 8개의 곡에 5도 도약진행 등과 같은 순환적인 구조로 하나의 통일된 공통점을 주었다.

다섯 째, 곡의 중간에 나타나는 'la,la,la'는 제 1,5,7,8번곡에 나타난다. 이 부분의 'la'는 특별한 의미를 지니지 않는다. 하지만 음악적으로 'la,la,la'는 말로 표현하지 않는 주인공의 감정을 노래하는 부분으로 파악되기 때문에 연주자가 앞뒤 가사를 통해 나타내고자 하는 기분을 미리 파악하고 연주해야 한다. 또한 'la,la,la'는 간주뿐만 아니라 후주에도 나타나는데 이것은 성악이 반주부분과 함께 간주와 후주에 참여한 것으로 해석된다.

여섯 째, 같음 음가에 나타나는 뒤꾸밈음 이다. 이 표현은 제 1,2,4번곡에 나타나고, 제 2번곡의 술을 권유하는 B부분에 가장 많이 나타나는 것으로 보아 술에 취한 주인공의 딸꾹질로 생각되는데 연주할 때 마지막 자음을 강하게 눌러주듯 발음하는 것이 좋다.

다음으로 이 곡에서 쓰이는 지시어들을 살펴보면 'très sec(매우 건

---

53) Graham Johnson, *A French Song Companion*, OXFORD: Richard Stokes, 2000. p. 351

조하게)', 'très lie(매우 레가토로)', 'sombre(어둡게)', 'très clair(매우 맑게)' 등으로 뵘뵘가가 상황에 따른 표현을 위해 세심하게 지시어를 표기해 두었기 때문에 연주자는 악보에 표기된 모든 것을 연구하고 가사와 음악의 흐름에 맞게 표현하도록 해야 한다.

본 논문을 통해 뵘뵘가의 성악작품이 19세기 독일의 예술가곡처럼 반주자와 성악가를 대등한 관계에서 연주하도록 작곡되었다는 것을 알게 되었다. 또한 이러한 사실에 프랑스 작곡가들의 특징인 언어적인 자연스러움이 더해졌기 때문에 이 곡의 연주에 있어 반주자가 더욱 언어적인 해석에 유의해야 된다는 것을 느끼게 되었다. 그러므로 반주자는 시 자체의 해석뿐만 아니라 작곡가의 시에 대한 해석이 어떻게 음악을 통해 표현되었는지 파악할 수 있어야 하며, 이러한 연구와 가사그리기를 통해 작곡가의 의도를 보다 정확히 담아 연주할 수 있도록 노력 해야겠다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내서적 및 번역서

백병동.

신인선. 2006. 「20세기 음악」. 서울 : 음악세계.

고봉만, 길혜연, 김복래, 김억중, 김진수, 김호영, 마잘롱, 박인수, 박혜영, 서명수, 송기형, 이규식, 이수미, 이순재, 이찬규, 최봉림. 2001.

「프랑스 문화예술, 악의 꽃에서 샤넬 No.5까지」. 서울 : 한길사.  
20세기 작곡가 연주회. 2001. 「20세기 작곡가 연구 II」. 서울 :  
음악세계.

Machils, Joseph. 2000. 「現代音樂(上)」. 이찬해 역. 서울 : 수문당.

Rostand, Claude. 1988. 「現代 프랑스 音樂」. 編輯部 역. 서울 :  
삼호출판사.

Salzman, Eric. 2005. 「20世紀 現代音樂」. 이찬해 역. 서울 : 수문당.

### 2. 외국서적

Bernac, Pierre. 1977. 「Francis Poulenc; The Man and His Songs」.  
New York : Kahn & Averill Publishers.

Johnson, Graham. 2000. 「A French Song Companion」.  
OXFORD : Richard Stokes.

### 3. 논문

강성희, 2005. 『Francis Poulenc의 「La Courte Paille」에 대한 반주 연구』,  
석사학원논문. 성신여자대학교.

권애량, 2005. Francis Poulenc의 Song Cycle <Air Chantes>에 연구.

- 석사학원논문. 성신여자대학교.
- 김경희, 『 2010. Henri Duparc 가곡의 반주 연구』. 석사학원논문.  
성신여자대학교.
- 손경주, 2009. 『Francis Poulenc 피아노와 목관악기를 위한 소나타  
3곡에서의 작곡기법과 음악양식』. 석사학원논문. 성신여자대학교.
- 오은미, 2008. F.Poulenc의 Sonata for Clarinet and Piano 연구 분석.  
석사학원논문. 성신여자대학교.
- 이다혜, 2009. 『 Francis Poulenc의 연가곡 「Fiancailles pour rire(가상 약혼  
식)」 연구』, 석사학원논문. 경원대학교.
- 이승윤, 2001. Francis Poulenc의 가곡 「Airs chantés」의 반주 연구.  
석사학원논문. 성신여자대학교.
- 이정은, 2008. F. Poulenc 의 Sonate pour Violon[실은 Violin] et  
Piano에 관한 연구. 석사학원논문. 성신여자대학교.
- 임혜진, 2008. 『Francis Poulenc의 "La courte paille" 연구』, 석사학원논문.  
성신여자대학교.
- 최유진, 2006. 『Francis Poulenc의 "Sonata for Flute and Piano"에 관한  
연구 분석』, 석사학원논문. 이화여자대학교.
- 홍승연, 2006. Francis Poulenc의 합창 음악의 연구 : Stabat Mater  
중심으로 이화여자대학교.

#### 4. 악보

「 CHANSONS GAILLARDES - Heugel&CIE (Editions Alphonse  
Leduc & CIE) 」

## 5. 웹 사이트

<http://www.recmusic.org/lieder/p/poulenc.html>

<http://tr.voila.fr/traduire-un-texte.php>

<http://www.classicalarchives.com/work/184083.html#tvf=tracks&tv=about>

## 6. 월간지

피아노 음악. 2006. 1월.

피아노 음악. 2003. 8월.

## ABSTRACT

**A Study on the accompaniment of 『Chansons Gaillardes』  
by Francis Poulenc**

-This study is analyzed about relationship between the lyrics and the music-

**Yoo, Ji Hye**

Dept. of Accompanying

Graduate School of Music

Sungshin Women's University

This thesis is Francis Poulenc(1899-1963)'s research of 『Ribald Songs』 (Chansons Gaillardes), a vocal music piece written in 1926.

Poulenc is one of the members of 'French Le Six' which followed Neoclassicism. He is one of the composers who tried to help the tradition of French song's remain pure.

He tried to maintain the balance between the poetry of his lyrics, and the music itself using the simple and beautiful melodies used in tradition music technique. Particularly, he composed several songs using surrealistic poetry.

『Ribald Songs』 is Poulenc's selection from a collection of songs written by an anonymous poet of the 17th century.

『Ribald Songs』 contains a total of 8 songs.

There are Poulenc's life and his work of timely tendency in the thesis. Moreover, this study is analyzed about the relationship between translation of the lyrics of 『Ribald Songs』 and his music. As a result, this research plays significant roles in appreciating a better performance of both the vocal melody and the accompaniment as well as in understanding the composer's intention based on harmony between the singer and the accompanist.