



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](#)

음악학박사 학위논문

20세기 예술 가곡의 변화에 있어서 카바레 송의 역할

- 쇤베르크, 폴랑, 브리튼의 작품들을 중심으로 -

2023년 2월

서울대학교 대학원
음악학과 성악 전공
신 민 원

20세기 예술 가곡의 변화에 있어서 카바레 송의 역할

- 쇤베르크, 폴랑, 브리튼의 작품들을 중심으로 -

지도교수 박 미 혜

이 논문을 음악학박사 학위논문으로 제출함

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악학과 성악전공

신 민 원

신민원의 박사 학위논문을 인준함

2023년 2월

위 원 장	_____	최 우 정	(인)
부 위 원 장	_____	서 혜 연	(인)
위 원	_____	박 미 혜	(인)
위 원	_____	윤 태 현	(인)
위 원	_____	옥 상 훈	(인)

국문초록

20세기 예술 가곡의 변화에 있어서 카바레 송의 역할

- 쇠베르크, 폴랑, 브리튼의 작품들을 중심으로 -

본고는 20세기 초 유럽에서 새로운 조류로 떠오른 ‘예술적 카바레’(Artistic Cabaret)의 시대적 의의와 역할을 고찰한 논문이다. 20세기에 이르러 여러 작곡가들은 과거의 음악적 형식으로부터 벗어나 혁신을 추구하려는 시도로 다양한 작곡기법을 고안하고 활용하였다. 이들은 기능적 조성을 파괴하고 불협화음과 불규칙적인 리듬을 자유롭게 사용하는 등 새로운 실험적 요소들에 도전하였는데 그 결과 과거와는 다른 음악 양식을 선보이게 되었다. 그러나 이러한 음악은 청중들에게 지지를 받지 못하였으며, 또한 19세기 말에서 20세기에 일어난 전쟁과 그로 인한 삶의 피폐함으로 인해 대중과 클래식 음악 사이의 괴리는 더욱 커져 갔다.

‘예술적 카바레’는 바로 이러한 위기의 시기에 태동한 예술이다. 프랑스에서 시작된 종합예술인 ‘예술적 카바레’는 음악을 현실에서 다시 대중의 삶으로 회복시키는 역할을 담당했다. ‘예술적 카바레’는 음악, 문학, 춤, 연극, 저널 등 복합적인 문화를 함께 경험할 수 있는 예술적 중심 공간으로 기능하였다. 카바레는 루이 로돌프 살리스(Louis Rodolphe Salis, 1851-1897)가 설립한 파리 몽마르트르(Montmartre)의 <검은 고양이>(Le Chat Noir)에서 시작하였다. 이곳은 접근성이 뛰어난 공연 장소였기 때문에 문화의 지평을 넓히는 데 상당한 기여를 했으며 모든 계층이 즐길 수 있는 다양한 종류의 예술을 제공했다.

카바레의 의미는 창작자의 측면에서도 주목해 볼 필요가 있다. 과거 엄격한 규제 아래 새로운 시도를 해야 했던 예술가들에게 ‘예술적 카바레’는 일종의 해방구 역할을 담당했다. 창조성의 자유로운 분출 외에도 ‘예술적 카바레’는 다양한 형태의 음악들을 무대에 소개하는 매개체로서의 역할 역시 톡톡히 해냈다는 의의가 있다.

나아가 시대적이며 역사적인 의미에 주목한다면 ‘예술적 카바레’는 전쟁을 겪으면서 피폐해진 사람들의 내면을 분출할 수 있는 돌파구로서 기능을 했다. 카바레에

서 추구하는 예술적 본질은 해학, 철학, 사회적 비판 그리고 풍자적인 요소였기 때문에 카바레 송의 가사들은 다른 예술 가곡들과 비교하여 원초적이고 직접적인 단어들 이 선택되는 경우가 많았다. 이러한 가사는 폭넓은 계층의 선호를 받았으며 작곡가들 은 이를 효과적으로 전달하기 위해 누구나 익숙하게 받아들일 수 있는 단순하고 반복 적인 선율과 흥겨운 리듬을 가진 음악을 만들어냈다. 카바레 송의 인기는 많은 클래식 작곡가들에게 영감을 주었다. 실험을 거듭하던 20세기 음악가들에게 청중들의 지지를 받고 있던 카바레 송의 일부가 도입된 것은 또 다른 실험적 시도로 여겨졌다. 그리하여 작곡가들은 복잡하고 난해한 음악과는 반대의 개념인 익숙한 멜로디와 단순 한 리듬, 당시 최고의 인기를 누리던 미국 재즈, 그리고 상징적인 서정시 대신 노골 적이면서 직접적인 ‘전쟁’, 금기시되던 ‘성’(性) 등 그 시대를 상징하는 어두운 주제를 다룬 가사를 적극적으로 도입한 카바레 송들을 완성해냈다.

1975년 리사 아피냐네시(Lisa Appignanesi, b. 1946)의 저서 <카바레, The Cabaret>가 출판된 뒤부터 ‘예술적 카바레’에 대한 재조명이 활발하게 이루어졌다. 카바레 문화에 대한 연구는 이후 독일에서 왕성하게 다루어졌으며, 미국에서 학문적 으로 연구되기 시작하여 학술 논문과 책이 출판되면서 유럽 카바레 문화에 대한 고찰 이 이루어졌다. 그리고 지금도 꾸준히 ‘예술적 카바레’에 대한 분류와 대중 예술과의 연결점에 대한 연구, 공연 예술에서 카바레가 가진 예술성과 가치에 대한 재조명이 이루어지고 있다. 본고에서는 이러한 ‘예술적 카바레’의 의의를 정확히 파악하기 위해 전 유럽에서 유행한 카바레 송을 분석하고자 했다. 따라서 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 ‘경고’(Mahnung), 프랑시스 풀랑(Francis Poulenc, 1899-1963)의 ‘투우사’(Toréador)와 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 벤자민 브리튼 (Benjamin Britten, 1913-1976)의 ‘조니’(Johnny)를 선택하여 클래식 작곡가들이 작 곡한 카바레 송에 드러난 전통적 기법들과 대중적 요소들을 고찰하였다.

본 논문에서 주목하려 한 것은 카바레의 필연적 탄생과 시대적인 발전 과정 의 의의다. 카바레는 20세기 전반부의 사회적 상황과 음악의 변화로 인해 필연적으로 등장한 존재였으며 발전 과정 역시 시대적인 요청과 무관하지 않다. 하지만 오늘날 일반 대중에게 알려진 ‘카바레’라는 단어는 원래 출발과는 다르게 인식되고 있다. 그 령지만 음악사적으로 살펴본 ‘카바레’는 종합적이고 창조적이며 시대적인 창작의 장이 었다. 본 논문은 ‘카바레’ 음악의 탄생 배경과 영향력을 집중적으로 조명하고 예술 가 곡 작곡가들의 카바레 작품 분석을 통해 그것이 지닌 예술적 가치를 논구(論究)하고

자 한다. 나아가 ‘카바레’가 음악과 청중의 밀접한 관계를 회복하는 데 기여했음을 확인하여 그 가치를 재조명하는 것에 본고의 의의를 두고자 한다.

주요어 : 카바레, 예술적 카바레, 카바레 송, 쇤베르크, 풀랑, 브리튼.

학 번 : 2010-30476

목 차

I. 서론	1
II. 본론	5
i. 20세기 초 유럽의 음악적 흐름과 예술적 카바레의 등장	5
1. 20세기 초의 사회적 상황	5
2. 새로운 문화 ‘예술적 카바레’의 탄생	8
2.1. 프랑스	8
2.1.1. 프랑스 카바레의 탄생 배경	8
2.1.2. 파리 카바레의 역사	10
2.2. 독일	20
2.2.1. 남부 뮌헨	20
2.2.2. 북부 베를린	21
2.3. 그 외의 유럽	25
2.3.1. 스페인	25
2.3.2. 헝가리	26
2.3.3. 폴란드	27
2.3.4. 러시아	27
2.3.5. 영국	28
3. 카바레 송의 특징과 주요 작곡가들	31
3.1. 카바레 송의 특징	31
3.1.1. 가사	31
3.1.2. 음악적 요소	35

3.2. 카바레 송을 작곡한 클래식 작곡가들	46
ii. 20세기 초 카바레 송 작곡가들과 카바레 송	48
1. 쇤베르크	48
1.1. 쇤베르크의 생애와 예술 가곡	48
1.2. <브레틀 리더(8곡)>(Brettele-Lieder: Cabaret Songs, 1901) 의 작곡배경	50
1.3. <브레틀 리더>에 나타난 카바레 송의 특징	55
2. 풀랑	63
2.1. 풀랑의 생애와 예술 가곡	63
2.2. 풀랑과 프랑스 6인조(Les Six), 그리고 카바레	65
2.3. 풀랑의 카바레 송의 특징	67
3. 브리튼	79
3.1. 브리튼의 생애와 가곡	79
3.2. <카바레 송(4곡)>(Cabaret Song, 1937)의 작곡 배경	83
3.3. <카바레 송>에 나타난 카바레 송의 특징	86
iii. 분석	93
1. 쇤베르크의 ‘경고’(Mahnung, 1901)	93
1.1. 시	93
1.2. 곡 분석	95
2. 풀랑의 ‘투우사’(Toréador, 1918, rev. 1932)와 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes, 1944)	108
2.1. ‘투우사’(Toréador, 1918, rev. 1932)	108
2.1.1. 시	109

2.1.2. 곡 분석	113
2.2. ‘우아한 축제’(Fêtes galantes, 1943)	130
2.2.1. 시	131
2.2.2. 곡 분석	133
3. 브리튼의 ‘조니’(Johnny, 1937)	144
3.1. 시	144
3.2. 곡 분석	148
Ⅲ. 결론	164
참고 문헌	167
Abstract	174

표 목차

<표 1> 브뤼앙의 ‘광장에서’의 1절 가사 원문 및 번역	19
<표 2> 브뤼앙의 노래 ‘무제’의 가사 원문 및 번역	32
<표 3> 메링의 ‘다다 프롤로그 1919’ 시 원문 및 번역	33
<표 4> 쇤베르크 <브레틀 리더> 각 곡의 가사 내용 요약	34
<표 5> 카바레 송을 작곡한 클래식 작곡가들과 작품 목록	47
<표 6> <브레틀 리더> 작곡 순서와 시인	51
<표 7> ‘단순한 노래’의 시 원문 및 번역	56
<표 8> 폴랑의 카바레 송으로 분류되는 대표적인 작품들	68
<표 9> ‘쎬’의 시 원문 및 번역	74
<표 10> 브리튼과 오든의 협력 작품	82
<표 11> 브리튼 <카바레 송> 작품 목록	85
<표 12> 쇤베르크의 ‘경고’의 시 원문 및 번역	93
<표 13> ‘경고’에서 압운 형식을 이루는 각운이 되는 시어	95
<표 14> ‘경고’의 음악 형식과 구조	96
<표 15> ‘투우사’의 시 원문 및 번역	109
<표 16> ‘투우사’에서 압운 형식을 이루는 각운이 되는 시어	112
<표 17> ‘투우사’의 음악 형식과 구조	114
<표 18> ‘우아한 축제’의 시 원문 및 번역	131
<표 19> ‘우아한 축제’에서 압운 형식을 이루는 각운이 되는 시어	132
<표 20> ‘우아한 축제’의 음악 형식과 구조	134
<표 21> ‘조니’의 시 원문 및 번역	144
<표 22> ‘조니’에서 압운 형식을 이루는 각운이 되는 시어	146
<표 23> ‘조니’의 음악 형식과 구조	148

악보 목차

<악보 1-1> 사티 ‘당신을 원해요’(Je te veux), 마디 1-12	15
<악보 1-2> 브뤼앙 ‘광장에서’(Sur l’pavé), 마디 11-19	18
<악보 1-3> 바일의 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’(Je ne t’aime pas), 마디 47-54	36
<악보 1-4> 쇤베르크 ‘갈라테아’(Galathea)의 셋잇단음표와 분할리듬, 마디 9-20	37
<악보 1-5> 사티 ‘제국의 여왕’(La Diva de l’Empire), 마디 22-28	39
<악보 1-6> 바일의 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’(Je ne t’aime pas), 마디 28-33	40
<악보 1-7> 브리튼의 ‘사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요’(Tell me the truth about love)의 헤미올라, 마디 11-16	41
<악보 1-8> 블루스 음계	42
<악보 1-9> 브리튼의 ‘장례식 블루스’(Funeral Blues), 마디 3-4	43
<악보 1-10> 스윙리듬의 예	44
<악보 1-11> 아르젠토의 ‘미친 숙녀’(Crazy Lady)에 나오는 스윙 리듬, 마디 16-19	44
<악보 1-12> 바일의 ‘유칼리’(Youkali)에서 나타난 탱고, 아바네라 리듬	45
<악보 2-1> ‘갈라테아’(Galathea), 전주부, 재즈적 요소의 사용	57
<악보 2-2> ‘각자 자신에게’(Jedem das Seine)의 전주부, 재즈적 요소	58
<악보 2-3> ‘단순한 노래’(Einfältiges Lied), 마디 13-15	58
<악보 2-4> ‘분수에 만족하는 애인’(Der genügsame Liebhaber), 마디 7-9	59
<악보 2-5> ‘기걸레테’(Gigerlette), 마디 5-13	60
<악보 2-6> ‘아르카디아의 거울’ 중 아리아 (Arie aus ‘dem Spiegel von Arcadien’), 마디 26-33	61
<악보 3-1> ‘그의 기타가 있다’(À sa guitare), 마디 1-9	70
<악보 3-2> ‘사랑의 길’(Les Chemins de l’amour), 마디 6-14 & 마디 37-45	72
<악보 3-3> ‘썸’(C), 마디 1-8	76
<악보 3-4> ‘썸’(C), 마디 21-24	77
<악보 4-1> ‘사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요’(Tell me the truth about love), 마디 1-6	87
<악보 4-2> ‘칼립소’(Calypso), 마디 92-94	88
<악보 4-3> ‘조니’(Johnny), 마디 81-83	89

<악보 4-4> ‘칼립소’(Calypso), 마디 16-24	90
<악보 4-5> 칼립소 리듬의 예	91
<악보 4-6> 브리튼의 ‘칼립소’(Calypso), 마디 8-14	92
<악보 5-1> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 전주, 마디 1-5	96
<악보 5-2> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 5-12	97
<악보 5-3> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 13-19	98
<악보 5-4> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 26-32	99
<악보 5-5> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 16 & 44, 마디 20 & 48	100
<악보 5-6> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 35-36, 마디 39-40	101
<악보 5-7> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 51-54	102
<악보 5-8> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 73-76	103
<악보 5-9> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 81-88	104
<악보 5-10> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 95-102	105
<악보 5-11> 쇤베르크 ‘경고’(Mahnung), 마디 103-110	106
<악보 6-1> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 1-8	115
<악보 6-2> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 9-16	116
<악보 6-3> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 21-24	117
<악보 6-4> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 24-27	118
<악보 6-5> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 28-32	118
<악보 6-6> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 33-37	119
<악보 6-7> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 40-47	120
<악보 6-8> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 51-54	121
<악보 6-9> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 55-57	122
<악보 6-10> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 69-84	124
<악보 6-11> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 88-102	125
<악보 6-12> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 102-114	127
<악보 6-13> 폴랑 ‘투우사’(Toréador), 마디 120-125	129
<악보 6-14> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 1-3, 마디 12-13	135
<악보 6-15> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 6-9	136
<악보 6-16> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 14-15	137

<악보 6-17> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 16-17	138
<악보 6-18> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 18-19	138
<악보 6-19> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 20-21	139
<악보 6-20> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 24	140
<악보 6-21> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 25-26	140
<악보 6-22> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 27-28	141
<악보 6-23> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 29-30	142
<악보 6-24> 폴랑 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes), 마디 33-34	142
<악보 7-1> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 1-2	149
<악보 7-2> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 3-6	151
<악보 7-3> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 15-18	152
<악보 7-4> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 32-39	153
<악보 7-5> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 42-43	154
<악보 7-6> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 55-59	155
<악보 7-7> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 81-83	156
<악보 7-8> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 12-14	157
<악보 7-9> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 39-41, 5음 음계	158
<악보 7-10> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 51-53	159
<악보 7-11> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 55-57, 마디 78-80	160
<악보 7-12> 브리튼 ‘조니’(Johnny), 마디 91-93	162

I. 서론

예술의 발전은 개별적이고 독립적으로 이루어진다고보다 그 당시의 삶과 사회적 상황, 그리고 다른 분야와의 접목과 같은 여러 과정을 거치면서 이루어진다. 그렇기 때문에 어떤 예술을 이해한다는 것은 그것이 속한 시대상을 이해하는 직접적 통로가 되었고 그것이 예술이 가진 진정한 역사적 의의이자 가치로 인정되었다. 음악도 예외는 아니다. 음악 또한 역사적으로 동시대에 유행하는 문학, 회화, 철학 등 다른 예술과 긴밀하게 연결되면서 발전해 왔다.

그러나 이러한 접목이 회화나 문학 등과 같은 단순히 다른 분야와의 연결로만 이루어지는 것은 아니었다. 서양음악이 발달해 온 역사를 보면, 음악은 그 시대의 소위 ‘세속적’(secular)이라 여겨지는 대중 예술과 어떠한 형태로든 연결되어 있었다. 종교와 세속이 결합한 장르의 대표적인 예로 중세의 모테트가 있었으며, 르네상스의 종교 미사 또한 세속곡을 패러디하여 작곡되는 경우가 대다수였다. 바로크 독일 찬송가였던 코랄은 세속적 노래에 가사만 바꾼 것이 대부분이었으며, 같은 시기의 오페라도 1637년 베니스의 ‘산 카시아노’(San Cassiano)극장에서 일반 대중¹⁾을 청중으로 받아들이면서부터 확고한 발전이 이루어지기 시작했다.

이러한 공존이 가능할 수 있었던 것은 사실상 우리가 지금 인식하는 ‘클래식 음악’과 ‘대중음악’²⁾의 특징들이 엄격하게 구분되어 있지 않았기 때문이다. 그라우트는 『서양 음악사』에서 클래식 음악에서 대중음악의 완전한 분리는 적어도 두 번의 세계대전이 종식되기 이전까지는 존재하지 않았다고 말한 바 있다.³⁾ 현재 우리가 이야기하는 대중음악이라는 단어는 사실 19세기 후반부터 등장한 것이었고, 그 이전에는 세속음악이라는 단어의 의미와 비슷하게 사용되고 있었다.⁴⁾ 즉, 20세기 중반까지는 우리가 인식하는 소위 ‘클래식 음악’과 ‘대중음악’이라는 확고한 분류는 없었다고도

1) 대중: 수많은 사람들의 무리, 현대사회를 구성하는 대다수의 사람, 엘리트와는 상대되는 개념으로, 수동적, 감정적, 비합리적인 특성을 지니는 사람의 무리를 일컫는다. 지위, 계급, 직업, 학력, 재산 등의 사회적 속성을 초월한 불특정 다수의 사람들로 이루어진 집합체를 지칭한다. (두산백과 <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1081426&cid=40942&categoryId=31630>)

2) 대중음악(popular music): 표준국어대사전의 사전적 의미는 ‘대중을 대상으로 하는 음악’이다. 이 논문에서 의미하는 대중음악이란 복합적인 개념으로 규범적 의미의 하위 장르이며 예술음악도 아니고 민속음악(folk)도 아닌 음악, 사회학적 의미로 특수한 대중에 의한 대중을 위한 것, 매스미디어나 음악 산업에 의해 유통되는 음악을 의미한다. (Richard Middleton. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990. 참조)

3) 서우석·전지호 역. Grout J. Donald 저. 『서양음악사 3』, 심설당, 2002, pp.991.

4) Richard Middleton and Peter Menel, “Popular music”, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>, 2001, updated 2015.

볼 수 있다.

19세기 후반에서 20세기 전반까지는 클래식과 대중성이 확고하게 구분되기까지의 과도기에 해당한다. 이때부터 구분이 점차 명확해질 수밖에 없었던 가장 큰 이유는 급속도로 확장된 청중의 범위였다. 과학 기술의 발전으로 인해 녹음 기술, 라디오, 나아가 텔레비전까지 대중에게 보급되었으며, 이런 변화를 토대로 음악이 포용해야 할 청중의 범위는 과거와 비교되지 않을 정도로 확대되었다. 다수의 청중이 생긴 만큼 청중이 선호하는 장르 역시 다양해졌으며 각각의 분야에서 애호가들이 생겨났다. 이러한 상황에서 클래식과 대중적 음악 장르의 구분이 서서히 이루어지기 시작했다.⁵⁾

시대적 격변기인 19세기 말과 20세기 전반에 활동한 작곡가들은 상당히 여러 가지 문제에 직면해 있었다. 가장 큰 당면 과제는 여러 사회적, 과학적인 변화와 기능적 조성 음악의 한계로 인한 새로운 음악의 필요성이었다. 그 당시는 이미 기능적 조성 음악의 테두리 안에서 할 수 있는 대부분의 시도들이 진행된 상황이었기 때문에 작곡가들은 새로운 시대에 어울리는 새로운 음악을 찾으려고 했다. 그들은 새로운 길을 찾기 위해 동시대의 다른 문화와 접목시킨 형태의 음악을 실험하기 시작하였다. 20세기 전반에 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)에 의해 등장한 인상주의, 상징주의 음악은 당대의 인상주의 회화와 상징주의 문학과 접목된 것이었고 쇤베르크, 안톤 베베른(Anton Webern, 1883-1945), 알반 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 제2 빈악파에 의해 등장한 표현주의 역시 동시대의 회화와 문학과 결부된 것이었다. 두 차례의 세계대전이 끝날 때까지 예술가들은 서로에게 영향을 받으며 이 새로운 시대에 걸맞는 예술의 형태를 찾기 위해 애썼다.

우리는 새로운 음악 어법을 찾기 위한 예술적 절충의 범위에 현재 ‘비주류’라고 인식되고 있는 문화 역시 포함되었음을 주목해야 한다. 사회적 억압 안에서 새로운 것을 찾아야 하는 작곡가들에게는 우리가 현재 대중적이라고 인식하는 음악과의 접목 역시 필요한 요소로 인식되었다. 20세기 초 실험적으로 작곡되었던 새로운 음악 어법들은 청중들에게 받아들여지기 힘든 성격의 작품들이 많았다. 이러한 환경에서 카바레 송은 작곡가들이 대중에게 가까이 갈 수 있는 기회이자 새로운 가능성을 열어준 중요한 문화 중 하나였다. 카바레 송은 ‘신음악’⁶⁾에 괴리감을 느끼고 클래식 음악

5) Richard Middleton and Peter Menel, "Popular music", Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>, 2001, updated 2015.

6) 신음악(new music): 1910년부터 1930년 사이에 쓰여진 철저한 실험주의적 성격의 작품들을 지칭하

에서 멀어지려 한 청중들에게 익숙했던 편안하고 단순한 선율, 재즈와도 같은 인기 장르 또는 민속 음악과 같은 접근이 용이한 요소들을 사용하여 수준 높은 음악에도 괴리감 없이 접근할 수 있게 만든 다리와 같은 역할을 하였다.

예술적 카바레가 미친 영향력을 고찰하기 위해 우리는 19세기 말 프랑스의 보불 전쟁(프랑스-프로이센 전쟁, Franco-Prussian War, 1870-1871)으로 수도인 파리까지 함락되었던 역사적 배경을 되짚어볼 필요가 있다. 전쟁은 음악회장의 문을 닫게 만들었고 자연스럽게 예술 공연은 중단되어야 했다. 어려운 상황에서도 사람들은 예술을 즐기고 싶어 했고 이는 작은 규모의 공간에서 누구나 경험할 수 있었던 카바레 문화의 탄생을 가져왔다. 이러한 상황은 2020년 발생되어 2022년까지 진행하였던 ‘전염병 팬데믹’(pandemic)이 현대 사회, 특히 문화 예술계에 미친 영향과도 유사하다. 이전까지 활발했던 연주와 공연 문화가 전염병으로 인해 장시간 금지되는 상황을 겪고 있는 현시대의 사람들에게 카바레 문화의 출현과 유행은 쉽게 이해할 수 있는 사회적 현상일 것이다. 문화적 결핍에 의해 나타난 카바레의 부흥은 중세 후반 흑사병이 유행하였을 때 세속음악이 꽃을 피웠다는 사례와도 상당히 유사하게 이해할 수 있다.⁷⁾

‘카바레’라는 단어는 ‘예술적 카바레’(Artistic Cabaret) 혹은 독일의 ‘문학적 카바레’(Literarisches Kabarett)를 의미하는 말로서 정치, 사회, 문화적 이슈를 가지고 시 낭송, 음악 공연과 미술 전시가 이루어졌던 복합 문화 예술의 장소 ‘카바레’를 지칭하는 말이다. 프랑스 파리에서 시작된 카바레는 전 유럽에 퍼진 가장 힘 있는 주류 문화였으며 독일을 거쳐 후에 미국에서까지 선풍적인 인기를 얻었다. 당대의 일류 작가, 화가, 음악가들이 카바레와 적극적으로 접촉하였고 카바레를 위한 음악, 즉 카바레 송을 작곡하였다. 이 시대에 활동했던 주요 작곡가들의 가곡 목록에 소위 카바레 송이라 불리는 작품들이 섞여 있다는 것은 이러한 시대적 상황과 요구를 증명하는 가장 큰 증거로 볼 수 있을 것이다.

20세기의 예술 가곡은 새로운 음악의 방향을 찾아야 한다는 시대적 흐름에서 예외일 수 없었다. 예술 가곡은 이미 19세기에 서정적인 시와 목소리, 피아노 반주의 결합으로 문학과 음악의 조화를 완벽하게 이뤄냈고 주요 음악 장르로 자리매김한 상

는 말로 ‘새로운’이라는 말은 조성, 리듬, 형식을 규정하는 널리 인정되던 원칙들을 거의 전면적으로 거부하는 특징들의 강조를 반영하였다. (서우석·전지호 역, *op. cit.*, pp. 989-990.)

7) Marie K. Stolba. *The Development of Western Music: A History*. 3rd ed. McGraw-Hill, 1997, pp.105.

태였다. 예술 가곡은 소규모 편성이었기 때문에 여러 실험을 하기에 대규모 장르들보다 유리했다. 20세기의 가곡들을 살펴보면 작곡가들이 얼마나 다양한 방식으로 새로운 음악 어법을 찾고자 했는지에 대해 알 수 있다. 그 대표적인 예로 쇤베르크의 가곡 목록에는 후기 낭만주의 스타일의 가곡, 카바레 송, 그리고 무조성이나 12음 기법을 사용한 곡들이 고르게 분포되어 있으며 풀랑의 작품 중에는 예술 가곡과 카바레 송이 하나의 가곡 모음집에 섞여 있기도 하다. 심지어 브리튼은 자신의 첫 연가곡과 카바레 송을 같은 해에 작곡하기도 하였다. 작곡가들 자신이 카바레 송이라고 언급하지 않거나 특정한 목적이나 위촉을 받아 작곡된 곡이 아닌 경우에 그 경계는 매우 모호하다. 에릭 사티(Erik Satie, 1866-1925)와 풀랑의 작품 같은 경우에도 예술 가곡과 카바레 송이 한 작품집 안에 포함되어 음악적인 특징만으로 어떤 것이 예술 가곡에 해당하는지, 아니면 세속성이 짙은지 정확한 구분이 사실상 쉽지 않다.

본 논문에서는 카바레 송이 발생한 이유와 시대적 상황, 그리고 그 음악의 특징을 카바레 문화의 역사를 살펴보며 서술하려 한다. 그리고 당시의 대표적인 카바레 송 작곡가들을 선정하여 이 장르가 대중들에게 매력적으로 다가간 이유와 요소를 분석할 것이다. 본문에서 심도있게 다루게 될 작품은 카바레 송의 초창기 작품이라고 볼 수 있는 아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 '경고'(Mahnung), 프랑시스 풀랑(Francis Poulenc, 1899-1963)의 첫 번째 가곡이자 예술 가곡과 카바레 송으로 동시에 분류될 수 있는 '투우사'(Toréador), '우아한 축제'(Fêtes galantes) 그리고 마지막으로 예술 가곡과 카바레의 대중성이 성공적으로 균형있게 절충된 벤자민 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)의 '조니'(Johnny) 네 곡이다. 본 논문은 이 네 개 작품들의 가사와 곡 분석을 통하여 이 작품들의 예술적 가치에 대해 고찰하고 예술적 카바레가 전통 예술 가곡에 어떠한 영향을 주었는지, 왜 이 작품들이 중요하게 다루어져야 하는지에 대해 서술할 것이며 작곡가들이 대중과 가까워지기 위한 노력의 일환으로 카바레 송을 선택하여 어떠한 음악적 장치로 청중들에게 가까이 다가가기 위한 노력을 하였는지 살펴볼 것이다.

II. 본론

i. 20세기 초 유럽의 음악적 흐름과 예술적 카바레의 등장

1. 20세기 초의 사회적 상황

20세기가 되었을 때 예술가와 지식인들이 당면했던 가장 큰 과제는 앞으로의 세계가 나아갈 방향을 찾는 것이었고 음악가들에게도 예외는 없었다. 사회적으로 일어났던 수많은 변화와 혼란 중 특히 19세기 말에 발명된 녹음 기술은 음악을 대중에게 폭넓게 보급할 수 있게 해주었다. 동시에 이는 당대 작곡가들의 창작 범위에 상당한 한계 지점을 만든 변화이기도 했다. 또한 19세기에 이미 모든 실험이 끝났다고 평가되는 기능적 조성 음악의 한계는 작곡가들에게 새로운 음악의 방향을 찾아야 한다는 커다란 숙제를 남겼다. 더욱이 20세기 전반 두 차례에 걸친 세계대전(제1차: 1914-1918, 제2차: 1939-1945)으로 인해 음악계는 더욱 급격한 변화를 요구받게 되었다.

20세기 음악에 나타났던 다양한 새로운 음악 사조는 문학이나 미술과 밀접하게 연관되어 있었다. 문학의 사실주의(Realism)와 상징주의(Symbolism), 미술의 인상주의(Impressionism) 등은 동시대의 음악에도 지대한 영향을 끼쳤고 그 결과 음악의 새로운 실험들에는 위에 언급한 사조들이 영향을 주었다. 도널드 그라우트(Donald Jay Grout, 1902-1987)는 자신의 저서인 『서양음악사』(A History of Western Music)에서 1900년부터 1920년에 이르는 시기에 일어난 여러 ‘주의’ 들은 개별적으로 인식되어야 하며 그 자체가 어떠한 큰 흐름 안에 있다고 보기는 어렵다고 보았다⁸⁾. 다시 말해 이 시기는 음악가들이 맞이하게 된 새로운 시대에 걸맞는 새로운 음악을 찾아내기 위한 다양한 실험들이 행해지고 있었기 때문에 18세기의 음악들이 갖는 형식적 구조나 19세기 음악들이 가진 조성적 원리와 같은 큰 틀이 있었다고 보기는 어렵다는 말이다. 그라우트는 조성의 엄격한 틀을 해체 시키려는 시도는 이미 19세기 전반부터 시작되었으며 세기말에 이미 조성은 새로운 방식으로 사용되어야만 했

8) 민은기 외 역, Donald J. Grout·Palisca Claude·Peter Burkholder 저, 『서양 음악사』(제7판), 서울: 이엔비 플러스, 2009. p.987.

다고 서술한 바 있다.

당시의 작곡가들은 우선 조성의 새로운 관념, 또는 조성을 대체할 수 있는 것을 찾거나 악기 편성, 대위법, 리듬, 형식 등 조성이 아닌 다른 음악적 요소들에 변화를 주려고 애쓴 경향을 보였다. 이를 테면 드뷔시가 즐겨 사용한 교회 선법이나 다양한 음계들은 결국 장, 단조 체계를 벗어났지만 파격적이지 않게 조성을 대신할 수 있는 돌파구였고 쇤베르크의 무조성⁹⁾이나 벨라 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 다조성은 결국에는 조성의 중심을 흐리게 만들어 그 체계를 붕괴시키기 위해 조성을 의도적으로 피한 시도들이었다.¹⁰⁾ 1900년 전후부터 이러한 새로운 실험들로 인한 수많은 작품들이 탄생하였고 그 시기의 음악은 당시 독일의 유명한 음악평론가였던 파울 베크(Paul Bekker, 1882-1937)에 의해 1919년 ‘신음악’(Neue Musik)이라는 용어로 불리기 시작했다. 이 시기의 음악들은 철저한 실험적 성격을 갖고 있었으며 예전까지의 전통을 완전히 거부하는 형태였던 경우가 대부분이었다. 신음악은 그 파격성 때문에 당시 독일에서는 검열로 러시아에서는 “문화적 볼셰비키주의”라고 심하게 탄압받았다.¹¹⁾ 그러한 과정에서 소위 일급으로 분류되는 작곡가들은 자신들의 새로운 음악 어법을 사회적으로 실용적이라고 받아들여질 수 있는 교육이나 영화를 위한 음악 등에 적용하여 작곡하는 것으로 국가의 검열을 피해야 했다.

그러나 작곡가들이 당면했던 과제는 국가적인 억압만이 아니었다. 위에서 언급한 바와 같이 과학의 발달로 인한 녹음 기술, 스테레오 시스템, 라디오, 그리고 텔레비전의 발명은 뛰어난 연주자들의 연주를 쉽게 접할 수 있게 하여 청중들의 기대치를 높였다. 나아가 기술 보급으로 인해 뛰어난 몇몇 음악가들을 제외한 음악가들은 연주 기회를 박탈당했고 음악을 접할 수 있는 청중의 범위는 광범위하게 확장되었다. 늘어난 청중의 범위만큼 선호되는 음악의 종류도 늘어나야 했고 이러한 사회적 현실은 작곡가들에게 새롭고 다양하며 많은 청중에게 관심을 받을 수 있는 음악 어법을 찾아내야 한다는 부담감으로 작용했다. 음악의 스타일은 다각화되어야 했고 그 범위 역시도 매우 넓어질 수밖에 없었다.

우리가 인식하는 ‘클래식’ 또는 ‘순수’ 음악과 ‘대중’ 음악의 분류는 이 시기

9) 무조성(atonality): 조성적이지 않음을 뜻한다. 작곡가가 기초적 으뜸음 또는 중심음 주위에 조직된 전통적 화음체계를 암시하는 화성과 선율을 회피함으로써 조 중심을 가리키는 것을 체계적으로 회피하는 음악. (서우석·전지호 역. *op. cit.*, p.1047.)

10) 바르톡은 1920년대의 작품에서 둘 또는 그 이상의 동시적 화성설계 이른바 다조성(polytonality)으로 작곡하였으나 조성의 부정을 체계적으로 겨냥한 것은 아니다. (*Ibid.*, p.997.)

11) 민은기 외 역. *op.cit.*, p.990.

부터 반세기 정도에 걸쳐 점차적으로 확고해졌으며 1950년대부터는 완전히 다른 분야로 발전되는 양상을 보였다. 서양음악의 역사에는 늘 종교음악과 세속음악이 공존하고 있었고 서로 영향을 주고받으며 발전되어 왔다. 그러나 20세기 전반부터 점차 그 구분이 명확해지게 된 건 결국 기술의 발전으로 인해 광범위해지고 많아진 청중들 때문이었다. 선호하는 장르도 다양해졌고 다양한 방면에서 각각 애호가라 불리는 청중들이 만들어지게 되었다. 그 결과로 20세기 전반부에는 전통 음악에서 나타났던 다양한 사조들만큼이나 시대적 흐름에 의해 탄생한 다양한 대중적 음악의 종류가 존재한다. 그라우트는 이 시기 대중음악을 블루스, 재즈, 록 등의 상품화된 음악, 그리고 민속음악과 시골풍 음악(Country music), 다소 완화된 낭만적 특색들이 섞인 것들, 모든 종류의 혼합, 광고 음악 등을 의미한다고 설명한다.¹²⁾

클래식 음악과 대중음악의 점진적 분리는 적어도 두 번의 세계대전이 종식되기 이전까지는 존재하지 않았다고 보아도 과언이 아니다. 19세기 말부터 이미 실험이 끝난 기능적 조성 체계를 벗어난 새로운 어법을 찾아내기 위해 20세기 전반의 작곡가들은 다양한 실험, 적응, 조화에 주력해야 했으며 그 안에는 우리가 지금 ‘비주류’라고 생각하는 대중적 예술도 포함되어 있다. 즉, 20세기 세계대전을 전후하여 생존했던 작곡가들에게 현재 우리가 대중적이라고 인식하고 있는 음악도 역시 그들에게는 사회적 억압을 피할 수 있는 돌파구이자 새로운 실험의 일환으로 인식되었다는 것이다. 작곡가들은 당시 사회적 배경으로 인해 탄생했던 문화의 주류에 편승하여 그에 걸맞는 작품을 창작하는 등 다양한 방식으로 새로운 시대에 적응해야만 했다.

12) *Ibid.*, p.991.

2. 새로운 문화 ‘예술적 카바레’의 탄생

당시의 지배적인 문화였던 예술적 카바레(Artistic Cabaret)는 이러한 시대적 배경으로 인해 탄생한 예술로서 19세기 후반에 그 탄생을 맞이한 후 20세기 전반기에 매우 부흥하였다. 프랑스 파리에서 시작되어 전 계층의 호응을 얻은 종합예술, 예술적 카바레는 정치, 사회, 문화의 이슈를 가지고 시의 낭송, 노래와 같은 퍼포먼스를 포함하는 장소였던 ‘카바레’에서 파생되었다. 카바레의 어원은 부채꼴 모양으로 음식이 담긴 등근 접시를 뜻하는 프랑스어에서 나왔으며 이후에 부채꼴 접시에 음료가 함께 제공되는 포도주 집이나 음식점을 의미하게 되었다.¹³⁾ 음식을 먹으며 공연을 즐길 수 있는 새로운 공간으로 시작한 카바레는 19세기 후반 사회적 요구에 따라 탄생하여 시대를 풍미했던 중요한 문화적 흐름 중 하나였고 유럽 전역과 세계대전 후 미국까지 전파되어 크게 유행하였다. 이는 서민들의 삶의 애환, 생활에 밀접하게 관련되었기 때문에 작가, 화가, 음악가 등 당대를 대표하던 일류 예술가들은 이 새로운 예술 형태에 열광적으로 반응하였다.

2.1. 프랑스

2.1.1. 프랑스 카바레의 탄생 배경

카바레의 탄생지였던 프랑스 파리는 당시 이러한 문화적 폭이 넓혀질 수 있는 최적의 상황을 맞이하고 있었다. 소위 말하는 ‘아름다운 시절’(Belle Epoque)은 19세기 말과 20세기 초의 프랑스를 가리키는 말로 이 시기의 프랑스는 약 40년(1871-1914) 동안 혁명과 폭력, 정치적 격동기와 혼돈에서 벗어난 평화로운 시절을 보냈으며 경제, 과학, 문화, 예술 등 모든 분야에서 눈부신 발전을 보였다. 1881년 7월 29일 프랑스에서 ‘인권에 관련된 언론 출판의 자유법’(Loi sur la liberté de la presse du 29 juillet 1881)이 통과된 것을 시작으로 개개인의 삶과 신앙에 대한 가

13) David Chisholm. *Die Anfänge des literarischen Kabarets in Berlin*. In: Sigrid Bauschinger(Hrsg.): *Literarische und politisches Kabarett von 1901 bis 1999*, Tübingen 2000, S. 21. (정민영, 『자유와 웃음의 공연예술 카바레』, 유로서적, 2002, p.5.에서 재인용)

치를 중요시하게 되었다. 에밀 졸라(Emil Zola, 1840-1902)와 기 드 모파상(Guy de Maupassant, 1850-1893) 같은 작가들이 평범한 사람을 주인공으로 삼았다는 사실은 당시의 가치관을 보여주는 대표적 사례이다.¹⁴⁾ 1889년의 파리 만국 박람회와 그를 기념하기 위한 에펠탑의 건축은 프랑스를 예술 문화의 중심지로 단번에 끌어 올렸으며 도시적 발전의 속도에 박차를 가했다. 조르쥬 비제(Georges Bizet, 1838-1875)의 <카르멘>(Carmen), 카미유 생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)의 <삼손과 데릴라>(Samson et Delilah), 지아코모 푸치니(Giacomo Puccini, 1858-1924)의 <라보엠>(La Bohème) 등 당시를 대표하는 주요 오페라들이 파리 오페라 하우스에서 그 막을 올렸고 레오 들리브(Leos Delibes, 1836-1891), 자크 오펜바흐(Jacques Offenbach, 1819-1880), 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918) 등이 새로운 음악의 조류를 이끌고 있었다. 이 시기에는 클래식 음악가와 대중 음악가들의 연주 범위가 구분되어 있지 않았기 때문에 당시 파리에서는 클래식 음악인들이 대중음악을 연주하는 것이 자연스러운 일이었다. 이때 탄생한 카바레는 파리에서 시작하여 베를린과 다른 유럽의 중심지, 나아가서는 미국까지 카바레 문화를 유행시켰다. 미국의 사회 역사학자인 알몬드 필즈(Armond Fields, 1930-2008)는 1880년대 몽마르트르 거리의 카페들에 대해 아래와 같이 묘사했다:

“1880년 몽마르트르 거리를 걸어가면 누구나 쉽게 활발하고 거리낌없는 커뮤니티에 동참할 수 있다... 예술가들, 작가, 그리고 학생들이 싸게 숙박하고 음식을 먹을 수 있어서 그 매력에 모여들었다. 그곳에는 많은 그림과 책방, 레스토랑들이 있었다. 책방은 말 그대로 문학적인 운동이 일어나는 만남의 장소였다. 마찬가지로 몽마르트르의 주민들은 카페들과 카바레였다. 보불 전쟁이 일어나기 전까지 카페 ‘게르보아’(Guerbois)에는 마네와 그 친구들이 자주 모였고 그 후에는 드가, 르누아르, 모네가 모습을 나타내었다.”¹⁵⁾

카바레 음악은 다양한 계층에게 어필하기 위해 비교적 단순한 선율, 또는 잘 알려진 음악의 선율을 베이스로 사용하는 경우가 많았으며 단순한 화성과 왈츠, 엷박

14) Armond Fields. *Le Chat Noir-A Montmartre Cabaret and Its Artists in Turn-of-the-Century Paris*. Santa Barbara, CA: The Santa Barbara Museum of Art, 1993, p.37.

15) *Ibid.*, p.8.

과 싱코페이션을 사용하는 행진리듬 형태가 많이 나타났다. 조성은 하나 또는 두 개 정도로 단순하게 이루어졌으며 재즈적인 요소가 포함되기도 하였다. 특히 가사의 선택에 있어서 그 시대 유행하는 사건, 정치, 연애 등의 주제를 다루었는데 구체적으로는 풍자법, 혹은 직설적이거나 외설적인 표현법을 사용하여 청중들이 쉽게 이해하고 즐기기가 쉬웠다.

2.1.2. 파리 카바레의 역사

19세기 후반에 일어난 보불전쟁은 카바레 문화 탄생의 증폭제 역할을 하였다. 통일 독일을 이룩하려는 오토 폰 비스마르크(Otto Eduard Leopold von Bismarck, 1815-1898)의 정책과 그것을 저지하려는 나폴레옹 3세(Napoléon III, 1808-1873)가 에스파냐 국왕 선출 문제로 의견이 충돌하여 일어난 이 전쟁은 프랑스의 패배로 마무리되었다. 이 결과 1871년 1월 8일 파리가 점령되었고 베르사유에서 독일제국의 성립이 선포되었다. 오랜 시간 동안 예술의 중심지였던 파리는 여러모로 침체된 시간을 가져야 했다. 무엇보다도 재능있는 예술가들의 부재가 치명적이었다. 전쟁에 징집된 인물들에는 저명한 예술가가 대거 포함되어 있었는데 그중 화가였던 오귀스트 르누아르(Auguste Renoir, 1841-1919)와 작곡가 가브리엘 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924) 등이 있었다. 인상주의의 시작을 열었던 화가 프레데리크 바지유(Frédéric Bazille, 1841-1870)는 전쟁 중 목숨을 잃었으며 운 좋게 여행중이던 클로드 모네(Oscar-Claude Monet, 1840-1926)는 간신히 징집을 피했다. 예술가들의 부재와 전쟁, 때맞춰 기승을 부리던 전염병으로 인한 경제적, 사회적 침체, 그리고 그로 인해 풍부하게 만들어지기 어려웠던 예술적 환경은 그 특수한 상황에 맞는 대체 문화를 요구했다. 어두운 사회적 상황은 사람들의 비판성과 풍자를 증폭시켰고 대중적으로 널리 어필할 수 있는 성격의 예술을 선호하게 만들었으며 필연적으로 카바레의 황금기를 불러오게 되었다.

카바레가 탄생하게 된 직접적인 배경에는 ‘물치료사들’(Hydropathes)이라는 단체가 있었다. 이 모임의 창시자인 구도(Emile Goudeau, 1849-1906)의 이름부터 물이 ‘떨어지는’ 또는 ‘맛보는’ 등의 의미를 가진다. 그러나 여기서 ‘물’은 비유적으로 사용된 단어였고 실제 그들이 물을 연구했다는 의미는 아니었다. 그들의 주요 활동은 문학에 관련된 것이었으며 멤버들인 시인과 작가들은 매주 모임을 갖고 자신들의 창작물을 공유하였고, 그렇게 만들어진 시와 노래에 붙여진 단막극이나 짧은 촌극을 공

연하기도 하였다. 1879년 2월에 발표된 <물치료사들>(Les Hydropathes)이라는 제목의 저널은 그들이 발표한 시, 짧은 이야기, 만화 그리고 이 단체의 활동 정보가 수록되어 있었다. 이 저널은 문학적이고 예술적인 내용을 수록한 몽마르트르의 첫 번째 공식적인 출판물이었다.¹⁶⁾

파리에 미술을 공부하러 방문했다가 금전적 어려움을 겪으면서 몽마르트르에서 돈을 벌기 위해 일을 시작했던 루이스 로돌프 살리스와 물치료사들 모임과의 접촉은 파리 카바레 극장의 탄생으로 이어졌다.¹⁷⁾ 파리의 첫 번째 카바레 극장이었던 <검은 고양이>(Le Chat Noir)는 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe, 1809-1849)의 동명의 단편 소설에서 그 이름을 가져 왔다. 포는 유럽에서 유명세를 얻었던 19세기 최초의 미국 작가였고 프랑스의 시인이었던 샤를 피에르 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867)가 그의 작품을 번역하여 특히 프랑스에서 높은 평가를 받았으며, 화가인 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832-1883)가 ‘갈가마귀’(The Raven, 1845)의 삽화를 그리기도 하였다. 살리스가 1878년 창설한 카바레의 이름을 <검은 고양이>로 지었다는 점에서 그가 이 모임의 목적을 문학적이고 예술적으로 만들고자 했음을 유추해 볼 수 있다.

다양한 분야에 걸친 예술가들과의 교류, 예술에 대한 갈망은 살리스가 극장을 열게 된 큰 원동력이었을 것이다. 예술가들은 일주일에 한 번씩 이곳에서 활발한 예술적 교류를 이루어냈고 몽마르트르는 당시 비교적 집세가 저렴한 편이었기 때문에 경제적으로 여유가 많지 않은 예술가들의 집합소가 될 수 있었으며 일주일에 한 번씩 이곳에서 여러 예술인들이 활발한 예술적 교류를 이뤄낼 수 있었다. 물치료사들 모임은 <검은 고양이>를 그들의 공식적인 모임 장소로 공인하였다. 1881년 11월 완성된 형태로 출발한 <검은 고양이>는 음악, 미술, 공연 예술 등 다방면에 걸친 예술가였던 살리스의 폭넓은 인맥으로 시인, 작곡가, 작가, 화가 등 다양한 분야의 예술가들을 끌어모았다. 그들은 자신의 작품을 연주하거나 발표할 수 있는 기회를 제공받았고 이 장소는 활발한 예술적 장소로서 그 가치를 평가받았다. <검은 고양이>의 문은 예술에 목말라 있는 일반인들에게도 일주일에 한 번씩 열렸고 이것이 바로 ‘예술적 카바레’의 시작점이 되었다.

16) Jocelyn Amand Grumet. *The Elusive Cabaret Song: The Marriage of Classical And Popular Styles in the Cabaret songs of William Bolcom and Arnold Weinstein*. D.M.A. diss., University of Arizona, 1996, p.14.

17) *Ibid.*, p15

<검은 고양이>의 내부는 대중들에게 공개된 방과 안쪽 방의 두 부분으로 나누어졌다. 살리스는 이 곳을 스테인드 글라스, 거대한 밤나무 가구, 비싸고 고풍스러운 백랍 촛잔 등으로 화려하게 꾸몄으며 동시에 벽면에는 고객들을 위한 예술가들의 그림과 중세풍의 인테리어와는 어울리지 않는 프린트물 등을 걸어 놓았다. 화려하지만 일관성 없이 이루어진 이곳의 내부 장식은 다분히 당시 보불 전쟁에 패했던 황실과 옛 영광을 좇는 고위층을 조롱하고 비판하는 의도를 담고 있었던 것으로 보인다. 이러한 공간을 일반인이나 하층민에게 공개한 것은 프랑스의 모토인 자유와 평등을 상징하는 것일 수도 있다. 이러한 두 개의 상반된 요소들의 공존은 당시 <검은 고양이>가 추구했던 본질적 의미를 상징한다. 사회적 메시지를 전달하고자 했던 이 공간은 당연히도 시대적 가치를 추구하는 당대의 대표 예술가들의 집합소가 되었고 그들의 예술은 주요 관객층이었던 평민들과 하층민들을 계몽하는 목적으로 이용되었을 것이다.¹⁸⁾

살리스는 공연의 책임자가 되어 후원자가 포함된 관객들에게 연주자들을 소개하였는데 이곳의 격식 없는 음악회는 신인 음악가들의 데뷔 무대로 제격이었다. 실제로 살리스는 알려지지 않은 젊은 작곡가들의 재능과 천재성을 알아보고 그들을 무대에 세우는 것을 즐겼다. 그들 중에는 훗날 음악사에 획을 긋는 인물들도 포함되어 있었는데, 예를 들어 드뷔시는 <검은 고양이> 후기에 합창을 지휘하기도 하였고, 사티는 자신의 피아노 재능을 그곳에서 뽐내기도 하였다. 사티는 카바레에 적극적인 인물 중 하나였다. 그는 살리스가 즉흥적으로 지은 시나 말에 직접 반주를 하는 등 카바레 무대를 자신의 음악 커리어의 시작점으로 삼고자 하였다. 그는 이곳에서 50곡이 넘는 노래를 작곡했으며 그 작품의 대부분을 연주하였다. 이 시기의 대표작으로는 ‘3개의 짐노페디’(Trois Gymnopédies, 1888)와 ‘6개의 그노시엔느’(Gnossiennes, 1890)가 있다.

<검은 고양이>가 설립된 다음 해인 1882년 살리스는 이 장소가 추구하는 메시지를 수록한 동명의 저널을 출간하였고 이는 카바레의 인기를 늘리는 데 크게 일조하였다. 이곳의 빠른 확장으로 인해 몽마르트르의 토박이 상인들은 부자와 귀족들이 카바레에 출입하는 것에 불만을 품었고 손님을 되찾기 위해 <검은 고양이>를 여러 차례 공격하였다. 결국 1884년 12월 폭력 사태가 일어났으며 이를 계기로 <검은 고양이>

18) Harold B. Segel, *Turn-of-The-Century Cabaret*, New York: Columbia University Press, 1987, p.20.

이>는 1885년 원래 있었던 곳에서 몇 블럭 떨어진 곳에 있던 3층짜리 새 건물로 이사하게 되었다. 여기서 3개의 층은 각각 다른 용도로 사용되었다. 1층은 ‘시인과 가수들의 방’(Salle des Poètes and Chansonniers¹⁹)으로 시인과 작곡가들이 머무르며 자신들의 작품을 읽고 연주하는 곳이었다. 2층은 전시와 퍼포먼스를 위한 큰 방으로 ‘축제의 방’(Salle de Fêtes)이라는 이름으로 불리며 유명한 ‘그림자 극장’은 앙리 리비에르(Henri Rivière, 1864-1951)가 그의 뛰어난 기술력과 예술적 발명으로 창조한 것이다. 3층은 ‘협회’(L’Institut)라고 불리며 보통 먹고 마시며, 이야기하고 아이디어를 나누는 휴식 공간으로 쓰였다.

<검은 고양이>는 1880년도 후반에 이르러 예술과 문화 장소로의 성공과 더불어 경제적으로도 성공을 이루었다. 그림자 극장과 저널, 벽에 걸린 작품들의 판매 수익은 살리스와 예술가에게 돌아갔다. 그림자 극장의 퍼포먼스는 악보와 책으로 편찬되었고, 카바레와 서점에서 구매할 수 있었는데 이 출간물들은 벨 에포크의 중심적 역할을 하였다. 여기에는 당대의 유명한 풍속화가였던 알렉상드르 테오필 슈텐렌(Alexandre Théophile Steinlen, 1859-1923)²⁰ 등의 디자인, 노래, 시와 해설이 실려 있었다. 이 저널에 실려 있던 해설 있는 캐리커처들은 20세기 토막 만화의 전신이 된 것으로 <검은 고양이> 저널의 대표적 특징으로 인식되었다. 그리고 ‘그림자 극장’과 같은 빛과 움직이는 그림들을 사용한 새로운 형태의 공연은 사람들에게 흥미를 끌었고 공연 수익은 <검은 고양이>를 운영하는 데 큰 비중을 차지했다. ‘그림자 극장’의 대중적 인기와 수익성은 다른 극장들에서도 매력적인 요소로 어필되어 점차 공연 저변이 확대되었고 모든 카바레의 특징처럼 자리잡게 되었다.²¹⁾

<검은 고양이>의 관객들은 특정 계층이 아닌 모든 사회 계층들이었다. 일용직 노동자와 가정부부터 정치가, 일반인들, 부자들까지 고객이었다. 졸라, 모파상, 폴 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)과 같은 유명한 작가들 역시 이곳에 자주 모습을 드러냈다. 더불어 파리의 음악적 아방가르드를 대표하는 쥘 마스네(Jules Massenet, 1842-1912), 들리브 등의 음악가들도 볼 수 있었다. 1890년 초기부터는 카바레는 가

19) 샹송니에는 카바레 가수, 풍자 만담가, (중세의) 서정시인을 일컫는 말이다. 1880년 초부터 일어난 프랑스의 샹송, 즉 전통 노래의 부활과 더불어 카바레에서 공연을 지배적으로 이끌어가는 역할을 하였으며 대표적인 샹송니어로 아리스테드 브뤼앙(Aristide Bruant), 이베티 길베르(Yvette Guilber) 그리고 에디트 피아프(Edith Piaf)가 있다.

20) 스위스 출신의 프랑스 풍속화가, 판화가, 정치 만화가로 19세때 파리에 나가 몽마르트에 살며 카바레 검은 고양이에 출입하면서 풍자화를 각종 신문에 게재했다. 카렌 다쉬(Caran D’Ache, 1858-1909), 엠마누엘 포아르(Emmanuel Poire)라는 가명으로 활동한 인물이다.

21) *Ibid.*, p.21

이드북에 소개되었고 특별히 영국 관광객들에게 매력적인 관광 장소였다. <검은 고양이>는 새로운 대중문화의 심볼로써 그곳에서 연주하고 만들어지는 예술작품과 음악은 최고의 수준을 선보였고 재능 있는 크리에이터와 연주자들이 있었다.²²⁾ <검은 고양이>는 1898년, 샬리스가 병으로 사망한 이듬해에 문을 닫았지만, 그곳의 다양한 프로그램들은 20세기를 넘어서까지 곳곳에서 전승되어 나타났다.

<검은 고양이>의 예술 정신은 당시 그 지역 사람들의 삶 자체로 이해해야 한다. 이곳에서 공연되는 예술은 풍자를 통해 당시 다양한 계층의 삶의 모습들을 투영한 것들이었고 자연스럽게 폭넓은 공감대를 형성할 수 있었다. 특히 작가들은 자신들의 작품에서 이러한 정신들을 표현하려 애썼고 그들이 만들어낸 문학 작품들은 이러한 예술 정신을 모든 계층에 전달하게 되는 주요 매개체로 작용하게 되었다.

<검은 고양이>에 있었던 클래식 작곡가 중에 카바레와의 가장 인연이 깊었던 사람은 사티이다. 그의 음악에 대해 영문학자이자 문화 비평가인 대니얼 올브라이트(Daniel Albright, 1945-2015)는 “저속한 예술을 지닌 고상한 심미안”(high aesthete of lowbrow art)이라고 표현하였다.²³⁾ 이는 사티의 음악 세계관을 가장 적절히 표현한 말로서, 그의 음악은 저속하다 여겨질 만큼 단순하면서도 대중적이지만 그 내면에는 예술의 근본적인 아름다움을 포함한다. 사티 본인 스스로도 클래식 음악을 부르주아의 산물이라 인식했고 음악은 대중에 뿌리를 두어야 한다고 믿었다.²⁴⁾

사티 음악의 특징인 단순성은 후기 낭만과 신음악에 거부감이 있었던 대다수의 청중들에게 호응을 이끌어내는 요소였다. 특히 사티는 1887년 파리 몽마르트르에 정착하면서 일반 대중들의 생활 양식을 반영하는 음악들에도 심취하였다. 사실 모리스 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)과 리카르도 비네스(Ricardo Viñes, 1875-1943)가 사티의 피아노 작품인 <사라방드>(Sarabande)를 1911년에 연주하기 전까지 사티의 이름과 경력은 크게 주목받지 못하였다. 무명 피아니스트이자 작곡가였던 사티에게 1900년대 초반은 경제적으로 가장 힘들었던 시기였는데, 정작 풍자적이고 비판적인 메시지를 담은 작품들, 예를 들어 음악회를 위한 부수음악이나 대중을 위한 모방적인 곡들은 이 시기에 다수 작곡된 것으로 알려진다. 대표적인 예시로 가장 유명한 곡 중 하나인 ‘제국의 여왕’(La Diva de l’Empire), 그리고 ‘당신을 위해

22) Armond Fields, *op.cit.*, p.20.

23) 김경화, “‘계층화’ 된 소리와 ‘예술적’ 사유의 역설: 사티(Erik Satie)의 아방가르드와 발레 <파라드>를 중심으로.” 《음악논단》 제45집, 2021, pp. 130에서 재인용.

24) Denise Bernardini, *A Stylistic Guide of Classical Cabaret*, LAMBERT academic publishing, 2012, p.20.

요(Je te veux)는 1904년 여가수 다르티(Paulette Darty, 1871-1939)를 위해 쓰여진 것이었다. 성악곡 중 가장 잘 알려진 곡인 ‘당신을 원해요’는 카바레 송, 또는 대중적 색채가 짙어 쉽게 접근할 수 있는 곡으로 분류되는데, 가사는 사랑을 노래하는 전형적인 내용을 띄고 있어 앞으로 서술할 풍자적이며 직설적인 가사를 갖는 아리스티드 브뤼앙(Aristide Bruant, 1851-1925)의 노래들과는 그 본질적인 성격이 다르다. 그럼에도 불구하고 이 작품이 카바레 송으로 분류되는 이유는 친근한 선율과 일관된 왈츠 리듬으로 구성된 단순한 반주 때문이다.

<악보 1-1> 사티, ‘당신을 원해요’, 마디 1-12.

The musical score is for the song 'Je te veux' by Erik Satie. It is in 3/4 time and marked 'Modéré'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'J'ai com - pris ta dé - tres - se, Cher a - mou - reux,'. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The score is divided into two systems, with measures 1-6 in the first system and measures 7-12 in the second system. The first system is labeled 'Modéré' and the second system is labeled 'Refrain VALSE'.

<악보 1-1>은 ‘당신을 원해요’의 시작 부분인데 우선 두드러지는 점은 매우 단순한 왈츠 반주이다. C 장조의 조성이 지정되어 있으며 제시된 악보 12마디에는 어떠한 추가 임시표도 보이지 않는다. 베이스 라인은 C-G의 연속적 반복인데 이는 I-V 화음의 단순 반복이며 거기에 동반되는 선율 역시도 예상할 수 있으며 따라부르기 쉬운 편안한 음역 내에서 움직인다. 극도로 단순한 이러한 음악적 구조로 인해 이 작품은 한 번 들으면 바로 기억할 수 있으며 폭넓은 규모의 청중에게 쉽게 다가갈 수 있는 성격을 가진다.

카바레 문화의 중심이자 상징적 존재였던 <검은 고양이>가 문을 닫은 이후에도 카바레는 유지 및 발전되었다. <검은 고양이> 주변에 생겨난 <고급 예술의 카바레>(Cabaret des Quatz’ Arts), <적갈색 달>(La Lune Rousse) 등 다수의 카바레들이 기득권자들과 재능 있는 예술인들의 연결고리가 되었다.²⁵⁾ 가장 대표적인 곳은 원래 <검은 고양이>가 있었던 곳에 브뤼앙이 문을 연 <미를리통>(Le Mirliton)이었다. 1884년 1월 브뤼앙은 당대의 유명한 작곡가이자 친구인 쥘 주이(Jules Jouy, 1855-1897)의 소개로 <검은 고양이>에 방문하였고 살리스를 만났다. 이를 계기로 그는 <검은 고양이>에서 종종 연주를 하였으며 본인만의 카바레를 위해 자금을 모았다. 그리고 1885년 살리스가 폭력 사태로 인해 <검은 고양이>를 옮겨야 했을 때 브뤼앙은 그 자리에 자신의 카바레인 <미를리통>을 설립하였다. <미를리통>은 예술적 카바레를 표방하며 다양한 계층을 포괄하고자 했던 <검은 고양이>와는 달리 구체적으로 하층의 사람들, 노동 계급이나 교육받지 못한 사람들을 대상으로 운영했던 장소였다. 하층 계급에게 가까이 다가가기 위해 <미를리통>의 무대에 올려지는 카바레 송들은 직설적이고 단순하며 세상에 대한 조롱을 담고 있는 가사를 채택했다. 음악적으로는 쉽게 따라 부를 수 있는 반복적인 선율, 단순한 리듬과 화성, 흥겨운 리듬을 제공하는 반주 등을 사용하여 큰 인기를 끌었다.

브뤼앙은 프랑스의 대표적인 샹소니에(chansonnier)였으며 동갑인 살리스의 <검은 고양이>가 추구했던 예술적 카바레와는 다른, 대중적인 카바레를 추구했던 인물이다. 다양한 직업들을 전전하며 만족스럽지 못한 삶을 이어가던 그는 1880년 군대에서 28일 만에 끝나버린 두 번째 복무를 마친 후 가수로서의 삶을 시작하였다. 브뤼앙은 변호사 사무실, 보석상, 철도 회사 등 다양한 종류의 직업을 거치면서 다양한

25) Rebecca Mullins. *That World of Somewhere In Between: The History of Cabaret and the Cabaret Songs of Richard Pearson Thoman, Volum I.* D.M.A. diss., The Ohio State University, 2013, p.6

삶의 형태를 가까이에서 지켜볼 수 있었고 이는 직설적이고 강한 전달력을 가진 그의 노래 가사의 원동력이 되었다. 그가 특히 평생동안 흥미를 가지고 있었던 것은 범죄자와 감옥에 대해서였는데, 그는 실제로 종종 교도소를 방문하였고 그들과 가까운 거리를 유지하면서 범죄자들을 예리하게 관찰했다. 그는 범죄자들의 사고방식, 태도, 삶의 방식 등 많은 것에 대해 알고 싶어 했고 이는 그의 가사에 그대로 반영되었다. 범죄자는 사회의 가장 하층민에 해당하는 계급을 대표하는 것으로 그에 대한 깊은 관심은 결국 세상의 가장 어두운 측면에 가까이 다가가는 것을 의미했다. 그는 파리 전역에 걸쳐 피아니스트, 가수로서 공연을 하였고 그의 작품에 담긴 직설적이고 호소력이 강했던 메시지는 수많은 팬들을 만들어냈다. 브뤼앙은 자신의 카바레에 처음 방문한 사람들의 외모를 조롱하거나 비하하며 인사를 할 정도로 거리낌 없는 분위기를 만들었으며 관객들은 그 분위기를 즐기면서 브뤼앙의 공연에 큰 호응을 보였다.

<검은 고양이>와 달리 <미를리통>은 브뤼앙의 작품만을 무대에 올렸고 이 시기에 그는 다수의 노래들을 작곡, 출판하였는데 그 작업은 주로 그의 최고의 전성기였던 1889년부터 1897년 사이에 이루어졌다. 이는 그가 자신의 피아니스트 에르보송(Marius Hervochon, 1868-1912)에게 <미를리통>의 책임자 자리를 넘긴 것이 1895년이었기 때문일 것이다. 이 기간 동안 <거리에서: 노래와 독백>(Dans la rue: Chanson et monologue)라 이름붙여진 총 3개의 노래집이 1899년과 1895년에 걸쳐 출판되었고 <길에서>(Sur la Route)라는 제목의 노래집은 1895년에 편찬되었다. 노래집의 제목에서부터 그는 ‘거리’와 ‘길’에서 만날 수 있는 평범한 하층민의 삶을 자신의 음악에 녹여내고자 하였다. 실제 그의 작곡 스타일에서 가장 필수적인 요소는 즉흥성이었다. 그는 공연자들의 자유로운 즉흥적 변주를 위해 멜로디를 최대한 단순하게 썼는데, 이는 노골적이고 직접적인 조롱조의 가사와 어우러져 강한 전달력을 가졌다.

<악보 1-2> 브뤼앙, 광장에서(Sur l'pave), 마디 11-19.

<악보 1-2>는 브뤼앙의 카바레 송인 ‘광장에서’(Sur l'pave)²⁶이다. 2/4박자에 단순하게 반복되는 동기들과 규칙적인 프레이징은 연주적으로 관객들이 접근하는 난이도가 높지 않으며 쉽게 기억할 수 있다. 피아노 전주는 성악이 시작하기 전 성악 선율을 그대로 예고해주며 성악이 합류하면 단순한 화성 반주로 성악을 보조하며 곡을 흥겹게 이끌어간다. 다음은 ‘광장에서’의 1절 가사이다.

26) 파베(pavé)의 사전적 의미는 ‘포장도로’, ‘큰길’로 이 시에서는 사건이 일어나는 장소를 가리킨다. 이 시에서는 ‘광장’으로 의역하였다.

<표 1> 브뤼앙의 ‘광장에서’의 1절 가사 원문과 번역 27)

Sur l’pavé 1절 가사 원문과 번역	
Sur l’pavé	광장에서
J’suis d’un’rac’ dont l’espèce abonde.	나는 많은 종족의 한 사람이다.
Un jour, maman m’a mis au monde	어느 날 엄마가 날 낳았다
sur l’pavé	광장에서
Avec les garçons et les fill’s,	소년들과 소녀들과 아주 어릴 때부터
Tout petit déjà j’jouais aux billes	나는 벌써 구슬놀이를 했다.
sur l’pavé.	광장에서
F’sant la nique à l’obus qui tomb’,	빌어먹을 껍질이 떨어진다.
J’ai ramassé des éclats d’bombe sur	나는 폭탄 파편을 주웠다.
l’pavé.	광장에서
Quoiqu’plus grand j’suis toujours	더 자랐지만 난 여전히 겸손하다.
modeste,	그리고 거기서 태어난 이후
Et puisque j’y suis né,	난 머물고 있다.
je reste sur l’pavé.	광장에서

<표 1>에 제시한 1절 가사는 화자가 보통의 인간이라는 서술로 시작하여 아이들과 어울리며 구슬놀이를 하는 일상의 풍경을 설명하다가 갑작스럽게 폭탄 파편을 발견하고 주웠다는 이야기로 넘어간다. 전쟁이 침범한 당시 사람들의 일상을 적나라하게 설명하는 이 가사는 브뤼앙의 노래가 추구했던 직설적 사회 풍자를 보여주는 좋은 예시이다.

이곳 외에도 다수의 카바레들이 각각의 특징과 매력을 가지고 관객들을 모았다. <탕부랑>(Le Tambourin)은 미술 갤러리의 역할을 하였고 카바레 공연자였던 이베티 길베르(Yvette Guilbert, 1864-1901)는 <일본 소파>(Divan Japonais)를 예술적이고 미학적인 카페 콘서트의 장소로 사용했다. 그러나 1881년부터 시작되어 19세기가 끝날 때까지 약 20년 동안 몽마르트르의 주요 예술문화의 상징으로 흥행했던 40여 개의 카바레는 갑작스럽고 빠르게 프랑스 전역에서 자취를 감추었다. 새로운 것을 좋아하는 변덕스러운 프랑스 대중은 카바레에서 화려한 오락물에서 다른 곳으로 눈을 돌리게 되었다. 빨간 풍차라는 뜻의 <물랑 루즈>(Moulin Rouge)로 대표되는 댄스홀이나 음악홀이 프랑스 대중의 주요 문화로 교체되는 동안 카바레는 프랑스 지역을 벗어나 다른 유럽에 퍼졌다. 여러 장르에서 파리는 20세기 전환점인 동시에 문화적 중심지였다. 전 유럽의 예술가들과 작가들은 파리에서 경험한 예술을 본인 나라에 소개

27) 번역: 필자

하고 싶어했다. 카바레 예술은 파리를 방문한 사람들에게 더없이 매력적인 요소였으며 카바레는 전 유럽에 급속도로 퍼져 나갔다. 스페인, 오스트리아, 헝가리, 폴란드, 러시아 등지에도 파리 카바레의 영향을 받은 카바레 문화가 부흥하였는데 무엇보다도 그 명맥을 가장 강하고 힘있게 이어간 나라는 다름 아닌 독일이었다.

2.2. 독일

독일 카바레가 시작될 당시는 프랑스보다 제약이 많았다. 당시 독일인들의 생활은 황제와 정부에 의해 억압되고 있었고 특히 예술에는 엄격한 검열이 시행되고 있었다. 그러나 세기의 전환기에 프리드리히 니체(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)의 허무주의가 유행하면서 본능을 감추지 않으려 하는 사회적 흐름이 생겨나게 되었다.²⁸⁾ 이전 시대의 억압에서 벗어나기 위해 예술가들은 자신들의 작품에서 독일 사회의 경직됨을 예둘러 표현하기 시작하였고 프랑스 몽마르트르 지구에서 유행했던 카바레와 창작물들을 선택적으로 유입하였다.

2.2.1. 남부 뮌헨

프랑스와 다른 유럽 국가들의 카바레 문화는 극장 하나를 중심으로 부흥하였지만, 독일의 경우는 엄격한 검열 때문에 그 문화가 지역적으로 분산되어 나타날 수밖에 없었다. 그리고 그 시작은 독일 남부의 뮌헨이었다. 음악 분야에서 큰 영향력을 가지고 있었던 출판업자 알베르트 랑엔(Albert Langen, 1869-1909)은 프랑스 여행 당시 <검은 고양이>를 접하였고 카바레의 풍자적인 분위기와 활기 넘친 매력에 심취되어 뮌헨으로 돌아왔다. 그 후 그가 발간한 삽화가 곁들여진 풍자적 내용의 주간 저널 ‘짐플리치시무스’(Simplicissimus)는 사회적 관념에 대한 풍자와 비판을 담고 있다는 점에서 프랑스 카바레의 저널들과 유사했다. 이렇게 시작된 저항 정신을 토대로 랑엔을 포함한 많은 예술가들은 <자유 예술과 과학을 보호를 위한 괴테 연합>(Goethe Alliance for the Protection of Free Art and Science)을 설립하였고 그 주축 멤버들이었던 ‘11명의 사형 집행자들’(Die Elf Scharfrichter)은 모금을 통해

28) Ardrienne C. Dickson. “Cabaret-From Entertainment to Art Form: Focusing on the Evolution of the Cabaret Song in the Hands of Satie and Schoenberg.” D.M.A. diss., University of Nebraska, 2009, p. 34.

작은 극장을 빌려 1901년 4월 13일 카바레를 설립했다. 이곳은 검열을 피하기 위하여 초대된 관객만 입장이 가능했지만, 초대의 기준이 높지 않았기 때문에 다양한 사람들이 입장할 수 있었고 이 안에서 시행되는 사회적 위선에 대한 풍자는 많은 이들의 공감을 얻어 큰 성공을 거두었다.

독일의 극작가인 프랑크 베데킨트(Frank Wedekind, 1864-1918)는 몇 달 뒤 새로운 멤버로 합류하였다. 성적인 주제에 대해 자유롭게 다루었던 그는 현대 드라마의 창시자 중의 한 명으로 인정되고 있으며 그의 연극은 지금까지도 근대 무대의 인기 있는 소재로 사용되고 있다. 예를 들어 그의 작품 <첫 번째 룰루>(The First Lulu)는 베르크의 오페라 <룰루>(Lulu)와 뮤지컬 <스프링 어웨이크닝>(Spring Awakening)을 작곡하는 데 많은 영향을 끼쳤다. 그는 근본적으로 획기적인 시인이자 극작가였다. 그가 출판한 것들은 검열과 구금을 피해서 항상 필명으로 나왔으며 작품은 검열관들의 관심 대상으로 종종 스캔들을 일으켰다. 그의 작품에 담긴 냉혹한 역설과 풍자적인 톤은 독일 카바레의 가곡 스타일로 자리 잡았으며 다른 예술가들에게 많은 영향력을 끼쳤다.

2.2.2. 북부 베를린

뮌헨에 랑엔이 있었다면 북부의 베를린에는 오토 율리우스 비어바움(Otto Julius Bierbaum, 1865-1910)이 있었다. 그는 프랑스 샹송과 시의 스타일을 본뜬 독일어 노래집 <독일 샹송-브레틀 리더>(Deutsche Chansons-Brettel-Lieder)을 편찬하였다. 이 악보집에 실린 시들은 20세기로의 전환기에 파리에서 샹송을 재현하려 한 것에서 많은 영향을 받았으며 노래 목적의 시들로 구성되었다. 이 노래들은 작곡가이자 시인이었던 비어바움 자신의 작품 외에도 칼 쉬카네더(Karl Schikaneder, 1773-1845), 베데킨트, 크리스티안 호흐슈테터(Christian Gottlieb Ferdinand Ritter von Hochstetter, 1829-1884) 등 저명한 자국 시인들의 시가 포함되었다. 비어바움의 <독일 샹송>은 큰 인기를 얻어 유행하였고 한 해에 이만 부 정도의 높은 판매량을 기록했다.²⁹⁾

그러나 독일의 카바레는 프랑스의 것을 단순히 모방한 것은 아니었다. 프랑스에서의 카바레가 예술적으로 우회한 형태로 사회적, 정치적인 비판을 썼다면 독일의 창작자들은 조금 더 심각하고 직접적이고 공격적이었다. 비어바움과 그를 추종하는

29) Harold B. Segel, *op.cit.*, p.122.

시인들의 글은 그들이 카바레를 단순한 유희가 아닌 진지한 예술로서 접근하고자 했다는 것을 알려준다. 그는 당시의 대중적 요구에 미학과 지성을 예술에 접목한 ‘높은 수준’의 예술을 완성하려 했다. <베를린 카바레>(Berlin Cabaret)의 저자 피터 엘라비치(Peter Jelavich, b. 1954)는 자신의 저서에서 비어바움의 말을 직접적으로 아래와 같이 인용하였다:

“... 우리는 예술이라는 범위에서 ‘음악홀’(Vaudeville)을 만들기 원한다. 하지만 그것이 우리의 자연적인 본능을 심각하게 왜곡하거나 훼손시키는 곳에 사용되는 기관을 의미하는 것이 아니다. 음악홀에서는 모든 것이 건강하고 활기차며 좋고 즐거운 것들로 가득차서 우리의 감각에서 빛을 내뿜듯이 나오기를 원한다. 그리고 그것들은 간단하지만 아름다운 표현이어야 한다...”³⁰⁾

비어바움은 문학에 지대한 관심을 가지고 있었으며 특히 니콜라이 고골(Nikolai Gogol, 1819-1898), 이반 투르게네프(Ivan Turgenev, 1818-1883), 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832), 요한 크리스토프 프리드리히 폰 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805), 장 파울(Jean Paul, 1763-1825)의 작품들을 좋아했다.³¹⁾ 그가 선호하는 스타일은 ‘질풍노도’(Sturm und Drang)³²⁾의 극적인 작품들이었다. 라이프치히 대학 졸업 후 그는 후에 ‘새로운 독일 잡지’(Neue Deutsche Rundschau)로 이름을 바꾼 ‘자유무대’(Die freie Bühne)의 저널리스트이자 편집자가 되었고 동시에 철학적인 예술 잡지인 ‘판’(Pan), ‘섬’(Die Insel)의 기고자이자 편집자로 일하며 개인적으로는 시에서 소설까지 상당히 넓은 영역의 작품을 썼다. 그중 흥미로운 작품은 그가 1897년에 출간한 소설 『문양』(Stilpe)이었다. 그 안에 등장하는 ‘모무스’(Momus)라는 주인공은 카바레를 설립하여 풍자적인 감성을 담은 평범하고 대중적인 예술을 구사하는 자로서 소설의 주인공이 될 법한 영웅과는 거리가 먼 인물이다. 비어바움은 이 소설 안에서 자신이 원하는 형태의 카바레를 설명하려 한 것으로 보인다. 높은 예술적 이상을 가진 평

30) “Otto Julius Bierbaum” quoted in Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, 1993, p.28.

31) William H. Wilkening, *Otto Julius Bierbaum's Relationship with his publishers*, Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1975, p.554.

32) 독일의 문학사에서 1765-1785년의 기간으로 낡은 체제에 대한 자각적인 반항의 성격을 띠었다. 요한 볼프강 폰 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)와 프리드리히 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)등의 걸출한 문호들을 배출하였다. (두산백과사전)

범한 인물이 사회 풍자적으로 대중에게 접근하려 하는 것이 그가 추구하는 카바레 정신이었다. 이 소설은 철학자이자 시인인 요하네스 슈라프 볼초겐(Johannes Schlaf Wolzogen, 1862-1941)에게 영감을 주었으며 베를린에서 독일어로 된 첫 번째 '위버브레틀'(Überbrettel)³³⁾을 시작하게 했고 비어바움을 독일 카바레의 아버지라 불리도록 만들었다.

정규 교육을 받지 못하고 심지어는 악보도 볼 줄 모르는 다수의 연주자들이 단순하고 평범하며 흥겨운 음악들로 주로 공연을 하던 당시 상황을 감안해 봤을 때, 볼초겐이 1901년 개관한 '위버브레틀'에서 추구하는 높은 예술적 가치를 가진 공연들은 매우 획기적인 시도였다. 볼초겐은 단순하고 평범했던 공연 음악을 자신의 예술적 카바레에서 높은 수준의 음악으로 바꾸고자 하였다. 그는 여러 실력 있는 작곡가들에게 <독일 상송>에 있는 시에 음악을 붙여 줄 것을 위탁했다. 그가 선택했던 작곡가들은 오스카 슈트라우스(Oscar Strauss, 1870-1954), 쇤베르크의 유일한 작곡 선생이자 오페레타 지휘자로 활동 중이던 알렉산더 폰 켐린스키(Alexander von Zemlinsky, 1871-1942), 의사이면서 풍자적 오페라를 작곡했던 보구밀 체플러(Bogumil Zepler, 1858-1918) 그리고 음악 감독으로 베를린 카바레 초기에 상당수 작곡을 한 빅토르 홀란더(Victor Hollander, 1866-1940) 등이었다. 켐린스키는 제자인 쇤베르크에게도 볼초겐을 만날 것을 대비하여 카바레 송을 작곡할 것을 권유하였고 실제 그들의 만남은 1901년 볼초겐이 카바레 쇼 투어 중 빈을 방문했을 당시 오스카 슈트라우스의 주선으로 이루어졌다. 이때 쇤베르크가 들려준 자작 카바레 송들이 마음에 들었던 볼초겐은 그를 베를린으로 데려가 자신의 '위버브레틀'에 지휘자이자 음악 총감독으로 고용하였다. 쇤베르크는 이곳에서 자신의 고용 기간이 끝날 때까지 일하였다.

볼초겐은 카바레를 설립하는 데 성공하였지만, 상대적으로 높은 예술성을 추구한 탓인지 파리 카바레의 장점이었던 관객과의 긴밀한 교감을 얻는 데는 실패하였다. 파리의 카바레나 다른 대중적 성공을 거두었던 카바레가 연주자들의 공연이 관객과 가까운 위치에서 이루어진 것과는 달리 볼초겐의 카바레는 넓은 공간에서 이루어져 공연의 세부적이고 섬세한 요소들까지 관객들에게 전달되기엔 무리였다.³⁴⁾ 또한 당시 독일 정부의 검열은 정치적 풍자와 희화화를 허용하지 않았고 이는 카바레에는

33) 위버브레틀(Überbrettel): 기존에 있던 주점식 카바레(Brettel)보다 예술적으로 위에 있는 '초(超) 카바레'를 뜻하며 대중적 버라이어티 쇼를 지칭한다.

34) Ardrienne C. Dickson. *op.cit.*, p.38.

치명적이었다. 볼초겐은 실제 정부의 엄격한 간섭으로 인한 한계점에 대하여 언급하였고 결국에는 자신의 공연을 ‘풍자적 카바레’가 아닌 다른 방향으로 선회해야 했다. 그는 다른 카바레 지배인들과 협업하여 부유층을 대상으로 한 수준 높은 예술적 공연 또는 대중을 겨냥한 쇼 중 하나를 선택해야 하는 기로에 놓였다. 더불어 그의 서투른 경영 방식은 결정적으로 극장의 경영 악화를 불렀다. 대표적 예시로 그는 유명한 독일의 작가였던 루드비히 토마(Ludwig Thoma, 1867-1921)와 계약할 시 상당한 돈을 지출한 것으로 알려지는데 그는 유명세가 없는 신인 예술가들에게도 유사한 계약서를 작성하였고 계약한 예술가들은 단순히 볼초겐의 후원만 받아들일 뿐 자신들의 재능을 카바레의 이익에 도움이 되는 방향으로 사용하지 않았다. 결국 수익을 내지 못한 그의 카바레는 1903년 모든 후원자들을 잃었고 극장은 문을 닫게 되었다.

비록 국가적 검열과 경영 실패로 장기간의 부흥을 이뤄내지는 못했지만 볼초겐의 노력은 좋은 영향을 끼쳤다. 당시의 유명한 연주자들은 그의 극장에서 연주할 수 있는 기회를 얻을 수 있었고, 심지어 카바레와 유사한 역할을 하던 작은 가게들이 자체 공연에서 어떻게 대중적인 요소와 심각한 사회 메시지를 결합해야 하는지 영감을 주기도 했다.

세계 1차 대전 이후에 독일에서 바이마르 공화국이 세워지고 도덕적, 정치적 검열들이 완화되었다.³⁵⁾ 검열에 대한 숨통이 트이면서 신문과 연예계가 번창하였고 카바레 역시 프랑스 카바레를 받아들여 재창조하고 그 이상으로 확장하여 독일식 카바레로 탈바꿈하였다. 그들 대부분은 ‘예술적’ 혹은 ‘문학적 카바레’라는 공통점이 있었다.³⁶⁾

<유랑가수와 카바레>(Bänkel und Brettl)의 저자 히아친트 레만(Hyazinth Lehmann)은 “독일 카바레는 프랑스 카바레의 모방 수준이 아니라 그 자체로 이미 많은 준비가 되어 있었다”라고 언급했다. 레만이 언급한 독일 자체의 요소 중 대표적인 것으로 <어린이의 이상한 뿔피리>(Des Knaben Wunderhorn)와 같은 유명한 독일 민요집 등이 있었다. 구스타프 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)도 즐겨 차용했던 이러한 음악 재료는 독일 카바레가 독자적으로 정착될 수 있는 원동력이 되었다.³⁷⁾ 당시 독일 카바레의 장면을 묘사한 아래의 대목은 당시 카바레 문화와 소위 말

35) Lisa Appignanesi. *The Cabaret*. London: studio Vista, 1975, p.125.

36) Rebecca Mullins, “That World of Somewhere in Between: The History of Cavaret and the Cabaret songs of Richard Pearson Thomas, Volume 1,” D.M.A. diss., Ohio State University, 2013, p.16.

37) John Henry Houchin, “The Berlin Cabaret, 1901-1935,” D.M.A. diss., New York University,

하는 전통적인 문화의 구분이 얼마나 모호하였는지를 설명해준다.

“...피아니스트가 연주하는 베토벤 소나타를 배경으로 배우 라이허(Emmanuel Reicher, 1849-1924)는 인디언 의상을 입고 괴테의 시 ‘파리아’(Paria)를 암송했다. 그의 공연이 끝나면 극작가 헤벨(Friedrich Hebbel, 1813-1863)의 <몰로흐, Moloch>가 드라마화 되어 상영되었고 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 괴테에 의한 ‘형제 크로노스’(Schwager Kronos)와 실러에 의한 ‘타타루스 무리’(Gruppen aus dem Tatarus)가 연주되었다.”³⁸⁾

2.3. 그 외의 유럽

2.3.1. 스페인

1897년 스페인의 바르셀로나에서 파리 외부 지역 첫 카바레 <네 마리 고양이>(Els Quatre Gats)가 세워졌다. 이 카바레는 <검은 고양이>가 문을 닫을 때까지도 운영되었다. 이름에서도 유추할 수 있듯이 <검은 고양이>를 모델로 한 곳으로, 음악 보다는 미술 작품 전시장으로서의 역할이 강한 편이었다. <네 마리 고양이>는 네 명의 화가들이 주축이 되어 미켈 워트릴로(Miquel Utrillo, 1862-1934), 라몬 카사스(Ramon Casas, 1866-1932), 산티아고 루시놀(Santiago Rusiñol, 1861-1931), 페레로메우(Pere Romeu, 1862-1908)에 의해 세워졌고 이 중에 워트릴로는 파리 유학에서 현지 카바레 문화에 매료되어 사티와 친분을 쌓고 <검은 고양이>에 적극적인 애정을 가진 인물이다. 이곳은 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)가 첫 전시회를 열 정도로 그 당시 예술에 대해 접근이 용이한 곳이었다. <네 마리 고양이>의 주 활동은 전시 이외에도 그림자 극장, 인형극, 심지어는 학술지 편찬 등 다양하게 진행되었다. 그러나 극 상영 시 격식이 조금 부족하여 노래와 시 읽기를 접목하려는 시도가 성공을 거두지 못하게 되었다. 그 결과 <네 마리 고양이>는 프랑스의 다른 카바레들 처럼 긴 기간 지속되지 못하고 1901년 문을 닫았다.

1978, p.56.

38) *Ibid.*, p.160.

2.3.2. 헝가리

1901년 헝가리 부다페스트에서 재능있는 작가와 연주자들의 모임인 '다양성 극장'(Tarkaszház/Variety Theater)에서 카바레가 시작되었다. 그들은 그 시절 독일어로 공연되었던 전통을 벗어나 헝가리어로 공연을 하였다. 이는 그 시절 민족주의 물결의 일환이었으나 당시 공연계에서는 헝가리어로 공연하는 것이 불명예스럽다고 혹평했고 결국 극장은 1년 만에 문을 닫게 되었다.³⁹⁾

그 후 1907년 5년간의 공백기 후에 <사탕 박스>(Bonbonnière)가 문을 열었다. 저널리스트 나기(Endre Nagy, 1877-1938)는 카바레의 책임자(Conférencier)로서 관객들을 상대하였다. <사탕 박스>에서 공연된 프로그램에는 새로운 헝가리 샹송과 옛날 민요들을 기초로 한 노래들이 포함되었고 <헝가리 최고의 재능>(The Best of Hungarian Talent) 등 여러 프로그램을 진행하였다. 1907년 <모던 카바레 극장>(Modern Theatre Cabaret)이 문을 열었고, 10개월 뒤에 나기는 이 극장을 <모던 카바레 무대>(Modern Stage Cabaret)로 바꾸어 향후 수년 동안 카바레 문화의 황금기를 이끌었다. 음악과 노래는 카바레의 중요한 일부분으로 여기서 불리는 노래들은 단순히 대중적인 것이 아니라 당시 자국의 민속 음악을 연구하기 위해 노력했던 전통 클래식 작곡가들의 작품들도 포함되어 있었고 청중 속에는 정치인들도 포함되어 의회나 신문에서 화제가 되었다. 1913년에서 1915년의 수년 동안 벨라 바르톡과 졸탄 코다이(Zoltán Kodály, 1882-1967)는 수천여 곡에 달하는 헝가리 민요들을 수집하였고 수집한 민요들을 사용하여 많은 작품들을 남겼는데 그들이 편곡하고 집필한 다양한 수준 높은 음악들은 그 당시 가장 인기를 끌었던 헝가리의 가수이자 여배우였던 빌마 메지아자이(Vilma Medgyaszay, 1885-1972)에 의해 헝가리 카바레의 주요 연주 목록에 그 이름을 올렸다. 또한 <모던 카바레 무대>에는 1인극, 듀엣, 패러디, 샹송, 짧은 극들(short pieces)이 상영되었고 이러한 공연들에 담겨져 있었던 색다른 언어와 과학과 철학에 대한 폭넓은 관심은 헝가리의 예술 혁명으로 언급되었다. 이러한 초기 카바레는 헝가리 전역에서 유행함과 동시에 외적으로는 자국의 문화를 널리 알리는 역할을 하였고 공산주의 시대에도 그 형태와 명맥을 이었다.

39) 1901년은 헝가리나 체코 등지의 동유럽에서 독일령을 벗어나고자 하는 민족주의가 절정을 이루었던 시기로 실제 체코에서는 최초의 체코어 오페라인 드보르작의 <루살카>(Rusalka)가 상영되는 등 적극적인 자국 언어의 사용이 이루어지고 있던 해이다.

2.3.3. 폴란드

폴란드 최초의 카바레 <초록 풍선>(The Green Balloon)은 1905년 작가 키시엘레브스키(Jan August Kisielewski, 1876-1918)에 의해 설립되었다. 그는 젊은 예술인들의 삶의 중심지였던 바르샤바에서 실험적이고 다양한 예술들이 새롭게 재창조되기를 원했다. 그가 카바레를 설립한 시기의 폴란드는 1890년대부터 1914년까지 문화 예술의 르네상스라고 일컬어지는 일명 ‘젊은 폴란드’(Młoda polska)시기로, 당시 옆 나라들에서 인기를 끌고 있었던 카바레 문화가 유입되면서 그 영향을 받았다. <초록 풍선>은 다른 나라의 카바레들과 마찬가지로 다양한 공연을 선보이거나 예술가들이 활발히 교류할 수 있는 장소로서 카바레 본래의 역할을 충실히 수행하였으며 1915년까지 약 10년에 달하는 상당히 오랫동안 카바레 공연이 올려졌다. 현재 <초록 풍선>은 카바레로서의 기능은 완전히 끝이 났지만, 그 장소에 박물관과 카페가 운영되고 있다.

2.3.4. 러시아

러시아 모스크바에 유입된 카바레는 1908년 <박쥐>또는 <Летучая Мышь>(Letuchaya mysh)로 큰 인기를 끌었다. 당시 러시아의 잡지였던 ‘루스키 아키히브’(Russky Arkhiv)에서 카바레에 대해 예술이 여러 형태로 존재했고 주요 멤버들이 모스크바 예술 극장의 배우들로 이루어져 극예술을 자주 접할 수 있었으며 화가, 음악가, 가수, 작가 등 다른 분야 예술가들의 교류 장소라고 글을 실었다.⁴⁰⁾ 파리 카바레를 모델로 한 <박쥐>는 노래가 중요한 부분을 차지하였고, 지하에 위치한 작은 오디토리움의 넓은 무대에서 예술가들은 화제가 되는 주제를 노래하거나 자신의 작품에 대해서 논의하였다. ‘박쥐’에서는 러시아 극장의 현대 소재를 중점적으로 다뤘으며, 자국의 극장과 배우들에게 막대한 영향을 미쳤다. <박쥐>는 다른 나라의 카바레들에 비하여 긴 기간인 5-6년간 모스크바의 문화 예술을 대표하는 장소로 역할을 수행했다. 이곳은 1908년 문을 연 이후 그 규모가 커지면서 여러 차례 장소를 이동하였는데, 1913년 모스크바에서 가장 큰 아파트 빌딩 지하로 장소를 옮겨 그 명맥을 이었다. <박쥐>는 모스크바의 전체 극장 예술 자체에 변화를 가져왔다는 평을 들을 정도로 중요한 역할을 하였다. 이 당시 카바레 총책임자(Conférencier)의 역할을 확대 시

40) *Ibid.*, p.13.

킨 니키타 발리에프(Nikita F. Balieff, 1877-1936)가 대표 역할을 맡았다.

<박쥐>는 카바레의 강점인 패러디에 강했다. 넓은 공간으로 첫 이사를 하고 난 후의 프로그램은 단막극, 극적인 스케치, 무용 그리고 샹송이 포함된 전통적인 형태였다. <박쥐>에서 제일 유명했던 프로그램은 그들이 독자적으로 창작한 <살아있는 인형>(Living-doll)으로 초기 카바레의 인형극과 ‘그림자 극장’의 연장선과 같은 것이었다. <살아있는 인형>을 공연하기 위해 배우들은 자신이 마치 광대나 인형이 된 것처럼 행동하다가 어느 순간 사람처럼 노래를 부르거나 춤을 추고 말을 하고 극이 끝날 때 다시 인형으로 돌아가는 구성의 연기를 했다. 이 인형극은 주요 쇼로서 ‘박쥐’의 인기를 담당하였다. 이러한 인기로 힘입어, 1908년 문을 닫았던 ‘박쥐’는 1920년 러시아 혁명(Russian Revolution) 이후 창시자였던 발리에프에 의해 파리에도 프랑스로 동일한 뜻을 가진 <Chauve-souris, 박쥐>로 확장, 설립되었다. <살아있는 인형>은 이곳에서 지속적으로 공연되어 특별한 문화로 인정되었다.

프랑스에서 살리스의 죽음과 동시에 <검은 고양이>가 문을 닫은 것과 달리 모스크바의 <박쥐>는 발리에프의 부재에도 불구하고 지속되었다. 이후 이곳을 유지하려 수많은 예술가가 애썼지만 결국 1922년 <박쥐>는 문을 닫았고 동일한 장소에 새로운 카바레 극장인 <비뚤어진 지미>(Krivoi Dzhimmi)가 문을 열었다. <박쥐>보다 작은 규모였던 <비뚤어진 지미>는 1924년 4월까지 영업을 이어가다 폐업했다. 러시아 혁명이 일어나기 전까지는 <박쥐>나 <비뚤어진 지미> 이외에도 다수의 카바레 극장들이 존재하였지만, 혁명 이후 1922년 소비에트 연방이 결성되면서 예술, 문화에 대한 억압이 들어오게 되고 그 결과 모든 카바레는 문을 닫게 되었다. 그러나 러시아의 대표 카바레였던 <박쥐>는 수년 동안 큰 성공을 거두고 이후에 해외에서도 성공한 가장 유명한 카바레로 이름을 남겼다.

2.3.5. 영국

영국의 카바레는 다른 나라들에 비해서 그 출발과 발달된 시기가 늦었다. 1200년대 중반부터 의회가 설립되었던 영국은 왕이 지배하던 프랑스와 독일에 비해 일찍 민주주의의 기반을 가지고 정치적 풍자나 비판을 통해 정당한 권리와 자유를 주장할 수 있었다. 이러한 환경적 요인은 영국의 카바레에도 이어져서 다른 유럽 국가에 비해 오락성이 강한 공연 중심의 카바레가 형성되기에 이르렀다.

오스트리아의 여류작가이자 번역가였던 프리다 스트린드버그(Frida

Strindberg, 1872-1943)가 1912년 영국에 설립한 <금송아지 굴>(Cave of the Golden Calf)은 당시 유희이나 오락에 중심을 두고 일어나던 영국의 카바레 공연과는 대항적인 위치에 있었다. 파리의 카바레 정신이 그러했듯이 무명에 젊고 시대를 앞서가는 영국 예술가들의 작품으로 공연을 장식했으며, 타 유럽 국가의 카바레처럼 인형극, 동화 구연, 재즈 공연을 하는 등 다양한 형태의 예술을 도입하여 시도하였다. 이 시도는 스트린드버그가 1914년 미국으로 가면서 문을 닫게 되었다.

<금송아지 굴> 이후에 영국에서 가장 인기 있었던 카바레는 1924년 설립된 <파리의 카페>(Café de Paris)였다. 그곳의 주축 인물이었던 노엘 카워드(Noël Coward, 1899-1973)는 당대를 풍미하는 뛰어난 극작가이자 작곡가, 배우였는데 그는 강한 사회 저항 정신을 가진 인물로 그의 활동에는 정치적인 성향이 강하게 드러났다. 이러한 몇몇 인물들의 활동을 제외하고는 영국에서 제대로 된 카바레는 실제 1939년 제2차 세계대전이 시작되는 시기가 되어야 본격화되었다고 볼 수 있다. 유럽 대륙에서 전쟁을 피해 영국으로 망명한 사람들이 만든 것이 출발점으로, 카바레를 매개로 사람들은 서로 상황을 공유하고 위로하기도 했고 영국인들에게 나치와 히틀러에 대한 정보를 제공하였다. 영국에서 최초로 망명자들에 의해 만들어진 카바레로는 <등불>(Lamp)과 1939년 독일 망명자들에 의해 세워진 <작은 검은 양과 극장 24>(Little Black Sheep and Theater Twenty-Four)가 대표적이다. 이러한 카바레에서 전달하고자 하는 메시지들은 경쾌하고 밝은 풍자적 상송을 통해 이루어지는 것이 보편적이었다.⁴¹⁾

영국에서 카바레의 본격적인 풍자 문화가 부흥한 것은 전쟁이 모두 끝난 1960년에 이르러서였다. 1961년 설립된 <지배층>(Establishment)에서는 여러 직업군의 사람들이 모여 당시 기득권과 지배층을 비판하면서 진정한 영국 풍자 문화의 본질을 시작하게 되었다. 특히 이곳에서는 당대 유명한 예술가들을 초청하고 그들의 공연을 무대에 올려 큰 인기를 얻었다. 또한 연극 비평가인 케네스 타이난(Kenneth Tynan, 1927-1980), 작가인 조나단 밀러(Jonathan Miller, b. 1934), 앨런 베넷(Alan Bennet, b. 1934), 피터 쿡(Peter Cook, 1937-1995), 더들리 무어(Dudley Moore, b. 1935)에 의해 탄생한 <경계를 넘어>(Beyond the Fringe, 1960)는 당시 영국의 풍자 문화에 불을 붙였다. 프랑스풍의 틀에 카바레의 특징이 가미된 형태의 초연은 영국의 전통적인 무대 관습을 파괴하며 당시의 사건들을 날카롭게 풍자하는

41) Lisa Appignanesi, *op.cit.*, p.298.

시대 비판적 메시지를 담고 있었다. 이를 토대로 영국의 카바레는 부흥하였으며 텔레비전 매체를 통해서까지 사회 풍자를 전달하려 했다.⁴²⁾ 그러나 곧 정치적으로 불안정한 시기를 맞이하게 되어 영국의 카바레는 점차 사라지게 되었다. 이후 카바레는 본연의 예술적이고 사회적인 의미를 잃고 1970-80년대식 클럽과 유사한 범주로 변화되어 갔으며 현재는 유흥장소로 인식되기에 이르렀다.⁴³⁾

42) *Ibid.*, pp.337-340.

43) *Rebecca Mullins, op.cit.*, pp.46-47.

3. 카바레 송의 특징과 주요 작곡가들

3.1. 카바레 송의 특징

카바레 음악의 본질적 특징은 크게 두 가지로 분류할 수 있는데, 그 첫 번째는 폭넓고 노골적인 가사의 내용, 즉 넓은 범위의 주제 선택이고 두 번째는 청중의 접근을 쉽게 하기 위해 순수음악에 접목시킨 음악적 대중성이다.

3.1.1. 가사

전반적으로 카바레 송이 다룬 사회적이고 현실적인 내용의 가사는 현실과 동떨어지거나 교육을 받아야 이해할 수 있는 문학 시를 가사로 사용하는 전통 예술 가곡보다 더 다양한 계층과 직업군의 사람들에게 다가가기 용이했다. 이는 이 장르가 가진 최고의 강점이었다. 카바레 송이 다루었던 19세기 후반과 20세기 전반의 사회적 문제나 정치적 성향과 같은 적나라한 주제들은 당시 사실주의(Verismo) 오페라⁴⁴⁾가 대중의 인기를 끌었던 것과 일맥상통하는 부분이었다. 사랑을 바라보는 관점에 있어서도 전통 예술 가곡은 이를 아름답고 숭고하게 표현하려 한 것과 달리, 카바레 송은 노골적인 육체에 대한 시어 표현, 심지어는 동성애와 같은 금기에 대해서도 자유롭게 다루었다. 이는 중세 후기 <데카메론>⁴⁵⁾이 인기를 끌었던 것과 유사한 현상으로 볼 수 있는데, 십자군 전쟁, 백년 전쟁에 이어 창궐한 역병으로 인해 아주 혼란했던 시기의 사람들이 흑사병을 피해 도망간 열 명의 남녀가 풀어내는 인간의 원초적 성적 욕망을 주로 다룬 백 개의 이야기에 열광했던 것과도 일맥상통한다. 19세기 말에서 20세기 초의 사람들이 급격하게 일어났던 사회적 변화와 끊임없이 일어나는 전쟁으로 인한 암울한 현실에서의 도피처로 카바레 송을 선택한 것은 놀라운 일이 아니었다.

현실적 주제가 카바레 송의 가사로 반영되는 것은 즉각적이고 신속했다. 그

44) 베리소모 오페라(Verismo Opera): 19세기 이탈리아 오페라에서 나타난 '사실주의' 또는 '자연주의'를 의미한다. 일상적 인물들이 일상적 상황에서 원초적 감정의 충동을 격렬하게 행동하는 소재를 다룬 대본과 음악양식을 지칭한다.

45) 데카메론(Decameron): 이탈리아 중세 문학을 대표하는 보카치오(Giovanni Boccaccio, 1313-1375)가 흑사병이 창궐했던 1351년 풍자와 해학을 가지고 성과 쾌락에 관계된 이야기를 모아놓은 책이다. <두산백과사전>

대표적 예로 바로 전날 화두가 되었던 내용이 바로 다음 날 카바레에서 다루어지는 경우가 빈번했는데, 이를 통해 관객들은 현실에 벌어지고 있는 일에 대해 빠르게 정보를 얻을 수 있었고 활발하게 교류하며 소통할 수 있었다. 이러한 카바레의 속성 때문에 카바레 송의 가사로 사용된 시들은 주로 동시대의 시인들에 의해 쓰인 것이었고 그들 역시 당시의 사회적 이슈 또는 정치 풍자에 집중하려는 경향을 보였다. 게다가 그 당시 카바레에 사용된 시들에는 실제 거리에서 자주 사용하던 은어들이나 구어체가 빈번히 포함되고 예술적 차원의 비유보다는 풍자를 위한 은유가 주로 사용되었다. 은유는 지배층이 싫어하는 정치적 문제나 전쟁, 죽음, 가난과 같은 민감한 주제를 다룰 때 검열을 피하기 위해 활발하게 사용되었는데, 은유로 쓰인 단어는 공공연히 통하는 키워드처럼 통용되었다.⁴⁶⁾

<표 2> 브뤼앙의 노래 ‘무제’의 가사 원문 및 번역⁴⁷⁾⁴⁸⁾

브뤼앙의 노래 ‘무제’의 가사 원문 및 번역		
1연	J’suis républicain socialiste, Compagnon radical ultra Révolutionnaire, anarchisse, etc etc...	난 사회주의적 공화주의자요, 급진주의자의 동지, 혁명가, 무정부주의자 등등
2연	C’est vrai que j’comprends pas grand’ chose A tout c’qu’y dis’nt les orateurs, Mais j’sais qu’i’s parl’nt pour la bonne cause Et qu’i’s tap’a su’les exploiteurs.	옹변가들의 말을 잘 이해하지 못하는 것은 사실이오 하지만 그들이 정당한 이유를 말하고 있다는 것을 알아야 하오 그리고 그들은 착취자들을 물리칠 것이오!

위에 사용된 예시는 직접적이고 노골적으로 정치적인 내용을 다루는 것이다. 시인은 첫 도입부부터 자신이 당시 세계를 강타했던 사상인 사회주의와 급진주의의 신봉자라는 사실을 밝히고 자본가들로 대표되는 지배층을 착취자라는 말로서 표현한

46) James Cannon. “‘Comme une chanson de Bruant’: Marginality, nostalgia and protest during the 1968 years.” *Popular Music*, 40(1), p.140.

47) Lisa Appignanesi, *op.cit.*, p.25.

48) 번역: 필자

다. 정치, 사회적 풍자를 즐겨 사용한 것은 비단 프랑스 카바레에만 국한되는 것은 아니었으며 독일 역시 이 주제를 즐겨 다루었다. 대표적 예시가 될만한 인물은 당시에 활동한 독일 시인이자 극작가, 그리고 베를린 다다 운동의 선구자였으며 젊은 표현주의 시인이었던 발터 메링(Walter Mehring, 1896-1981)이다.⁴⁹⁾ 그는 다수의 정치적 카바레 작품을 남겼는데, 특히 초년에 집필한 시들은 그의 첫 번째 책인 <정치적 카바레>(Das politische Cabaret, 1919)에 실려 있다.⁵⁰⁾ 아래에 제시된 <표 2>는 메링이 1919년 쓴 ‘다다 프롤로그’이다.⁵¹⁾

<표 3> 메링의 ‘다다 프롤로그 1919’ 시 원문 및 번역⁵²⁾

	Dada Prolog 1919	다다 프롤로그 1919
시	Hurra-r-r-r-r-a	Hurra- r-r-r-a(후라르르아)
	Tatü-Tata!	Tatü-Tata!(타튀 타타!)
	Die deutsche Revolution!	독일 혁명!
	Schon naht	탑 햇, 탑 햇 ⁵³⁾
	Zylinderhut, Zylinderhut	여기 준비되어 있습니다
	Die Socialisierung	사회화-
	Oder das Auto im Stechschritt!	아니면 행진 속의 자동차
	Schon revoltieren	첫 번째 생필품 꾸러미는 반란을 일으킨다.
	Die ersten Lebensmittel der Entente	자본가의 뱃속에서!
	Im Magen der Kapitalisten!	베를린: 당신의 댄스 파트너는 죽음입니다!
	Berlin, dein Tänzer ist der Tod--	진보와 재즈
	Fortschritt und Jazz-	공화국은 스스로를 ‘왕실’로 여긴다.
	Die Republik amüsiert sich königlich-	5월 1일의 망각...
Vergiss mein nicht zum ersten Mai...		

49) Lisa Appignanesi, *op.cit.*, p.132.

50) James Cannon. “‘Comme une chanson de Bruant’: Marginality, nostalgia and protest during the 1968 years.” *Popular Music*, 40(1), p.140.

51) Lisa Appignanesi, *op.cit.*, p.132.

52) 번역: 필자

53) 19세기에 유행한 높이가 높았던 서양 남성 정장용 모자

<표 3>에는 혁명, 사회화, 반란, 자본가, 진보 등의 직접적인 단어들 다수 포함되어 있는데, 이는 듣는 이에게 강렬한 정치적 메시지를 전달한다. 이처럼 카바레 송은 예술적인 차원의 접근보다 현실적인 문제점에 대해 직접적인 전달을 하는 사회적 소통의 매개체로 중요한 역할을 수행하였다.

카바레 송은 사회적, 정치적 문제점과 같은 무거운 주제 외에도 인간의 감정, 특히 사랑에 관련된 내용을 주요 소재로 즐겨 사용하기도 하였다. 그러나 이는 전통 예술 가곡에서 보여지듯 숭고하고 정신적인 관점보다는 적나라하고 원초적인 욕망에 중점을 두거나 아예 금기로 치부되었던 주제들을 희화화시켜 다루기도 하였다. 이러한 주제에 중점을 둔 대표적인 작품은 본 논문에서 심층적으로 다루고 있는 쇠베르크의 <브레틀 리더>이다. <표 4>

<표 4> 쇠베르크 <브레틀 리더> 각 곡의 가사 내용 요약

	곡 제목	시인	시의 주제
제1곡	갈라테아(Galathea)	F. Wedekind	아이에 대한 (부적절한) 사랑의 감정을 표현하는 내용으로, 화자는 어린아이의 볼, 머리, 손, 무릎, 발, 입술에 입맞추고 싶은 생각을 직접적으로 드러냄.
제2곡	기걸레테(Gigerlette)	O. Bierbaum	기걸레테 아가씨에게 초대받은 손님이 아가씨와 나누고 싶어하는 육체적 사랑에 대한 노골적인 묘사.
제3곡	분수에 만족하는 애인 (Der genügsame Liebhaber)	H. Salus	여성의 육체를 고양이에 빗대는 내용으로, 노골적인 성적 묘사를 은유적으로 우회하여 표현.
제4곡	단순한 노래 (Einfältiges Lied)	H. Salus	왕관이 없는 왕은 일반인과 다를바 없다는 내용으로, 신분에 대한 직접적인 풍자.
제5곡	경고(Mahnung)	G. Hochstetter	나이든 여성이 젊은 여자에게 괜찮은 남자를 만나는 방법에 대해 거드름피우며 훈계하는 내용으로 젊은 시절을 헛되이 보낸 화자의 후회를 우회적으로 표현함.
제6곡	각자 나름대로 (Jedem das Seine)	Colly	군인 카스퍼가 행진을 하는 모습을 본 여성이 그를 은밀히 뒷골목으로 유혹하려는 내용.

제7곡	‘아르카디아의 거울’ 중 아리아 (Arie aus ‘dem Spiegel von Arcadien’)	E. Schikaneder	많은 수의 여성과 연애하고 싶다는 남 성의 직접적 욕망에 대한 내용.
제8곡	밤의 유랑자 (Nachtwandler)	G. Falke	화자가 여자들과 한밤중에 데이트를 하 면서 마을의 나이든 여자들을 깨우고 다니는 소동을 벌이는 내용.

위의 <표 4>를 살펴보면 쇤베르크의 <브레틀 리더> 총 8곡 중 사랑이나 성에 대한 주제를 다루고 있는 것은 제4곡 하나를 제외한 전부이다. 그 노래들은 사랑과 연애에 대해 정신적 측면에서 접근하지 않으며 직접적인 이성의 육체에 대한 표현이나 노골적인 성적 묘사를 피하지 않는다. 이러한 파격적인 가사에 아직 클래식 예술 가곡의 틀을 크게 벗어나지 않는 음악적 요소들이 사용되었다는 사실이 흥미롭다. 이는 마치 중세의 종교와 세속 작품을 구분하는 가장 대표적인 기준이 음악이 아닌 가사였던 것과도 일맥상통하는 부분이라 볼 수 있다.

카바레 송의 가사는 대체로 민속음악과 같이 유절 형태를 띠는 것이 많다. 이는 대중에게 더 가까이 접근할 수 있는 특징이었다. 유절 형태의 규칙적인 운율은 음악의 리듬감을 작곡가의 의도대로 조절하기에 수월했으며, 반복적이거나 단순한 선율에도 그리고 빠르거나 느린 음악에도 잘 녹아들 수 있었다. 이러한 요소들은 후술할 카바레 송의 음악적 특징에도 직접적인 영향을 미친다.

3.1.2. 음악적 요소

카바레 송의 선율은 대체로 단순하고 반복적인 경향이 강하다. 이는 위에 언급한 대로 가사의 규칙성과 어우러져 다양한 효과를 만들어내기 수월한 효과를 가진다. 가사와 음악을 그대로 결합시킨 규칙적인 유절 형식과 그 변형으로 전체적인 구조를 구성하기도 하고, 때로는 이 규칙성을 방해하는 연극적인 요소를 삽입하기도 한다.

<악보 1-3>은 쿠르트 바일(Kurt Weill, 1900-1950)이 1934년 작곡한 카바레 송인 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’(Je ne t’aime pas)의 마지막 부분이다. 성악 선율이 마무리된 후 반주는 그대로의 패턴을 유지하지만, 성악가는 말하듯이(parlé)라는

지시어에 따라 말하듯이 마지막 가사를 말해야 한다. 가사의 내용은 이 곡의 제목이기도 한 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’이다. 이 대사를 말하듯이 연주하게 되면서 노래를 매우 극적으로 만드는 효과를 낳는다.

<악보 1-3> 바일의 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’(Je ne t’aime pas), 마디 47-53.

카바레 송의 리듬은 단순하게 반복되거나 즉흥성을 가지는데, 이런 구간에서는 즉흥성에서 오는 극적인 효과를 위해 분할리듬을 삽입하기도 한다. 리듬은 8분음표, 16분음표, 32분음표, 심지어 64분음표까지 잘게 쪼개지기도 하며 5, 7잇단음표와 같이 불규칙적인 잇단음표를 사용하기도 한다. 이러한 리듬 변화를 통해 성악 선율은 강박이 아닌 약박에서 시작되기도 하는데, 이는 또 다른 불규칙적 느낌과 즉흥성을 창조한다.⁵⁴⁾

<악보 1-4> 쇤베르크 '갈라테아'(Galathea)의 셋잇단음표와 분할리듬, 마디 9-20.

The image displays three systems of musical notation for Benjamin Britten's 'Galathea'. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 9-12) features a vocal line with lyrics 'Kind, dir zu kü-ssen dei-ne Wan-gen, weil sie so ent-zü-ckend' and piano accompaniment with triplets and a 'cresc.' marking. The second system (measures 13-16) has lyrics 'sind Won-ne die mir wi-der-' and piano accompaniment with triplets and a 'f' dynamic. The third system (measures 17-20) includes lyrics 'fah-re, Ga-la-the-a, schön-es Kind, dir zu kü-ssen dei-ne' and piano accompaniment with triplets, a 'p' dynamic, and a 'Langsam' tempo marking. Annotations in Korean identify specific rhythmic features: '반복적 리듬' (repetitive rhythm), '셋잇단 음표' (triplet notes), '세분화된 리듬' (subdivided rhythm), and '리듬적 변화' (rhythmic change).

54) Benjamin Britten의 'Cabaret Songs'에 관한 연구, 석사학위 논문, 숙명여자대학교 대학원, 허선희, 2014

<악보 1-4>는 쇤베르크의 <브레틀 리더> 제1곡인 갈라테아의 중간 부분으로 2:3의 교차 리듬의 반복적 사용, 셋잇단음표, 5잇단음표, 6잇단음표 등의 다양한 형태의 리듬이 나타난다. 이 부분의 가사는 갈라테아라는 소녀의 모습을 유혹적이라고 생각하면서 가슴 떨려하는 화자의 내면을 설명하는 내용으로 화자의 갈팡질팡하는 마음을 끊임없이 다양하게 변화하는 리듬으로 표현하였다.

또 다른 요소로 싱코페이션(Syncopation)과 헤미올라(Hemiola)의 사용은 리듬적 불규칙성을 더해 노래에 극적인 요소를 더하기도 한다. 고전 음악에서 싱코페이션은 이따금씩 일어나는 돌출적인 리듬 변화이며 다양함을 위해 주입되는 임시적인 '특수효과'에 가까웠다. 실제 중세나 르네상스 시대의 교회음악에서는 이러한 돌출성 때문에 이를 지나치게 세속적이라고 생각하고 싱코페이션 리듬을 기피했다. 개리 기딘스(Gary Giddins, b. 1948)는 자신의 저서인 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』에서 재즈에서의 싱코페이션은 효과가 아니며 그것은 재즈가 숨을 쉬는 공기라고 설명했는데 그 말은 결국 싱코페이션은 대중적 성향이 강한 음악의 부류에서는 매우 자연스러운 것으로 받아들여졌다는 것을 뜻한다.⁵⁵⁾ 이러한 잦은 싱코페이션의 사용은 브리튼의 카바레 송에 세속적, 즉 대중적인 요소로서 빈번히 드러난다.

55) 황덕호 역, Gary Giddins, Scott DeVeaux 저, 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』, 서울: 까치 글방, 2012, p.31.

<악보 1-5> 사티 '제국의 여왕'(La Diva de l'Empire), 마디 22-28.

당김음 (Syncopation) ←

22
le men Et tous les dan - dys De Pic - ca - dil - ly.

25
Dans un seul yes el - le met-tant de dou - ceur.

위 <악보 1-5>에 나타난 싱크로페이션 패턴은 성악과 피아노에 동시에 등장하여 매우 흥겨운 느낌을 준다. 가사의 내용은 여왕처럼 보이는 어여쁜 여자에 관한 이야기인데 그 여자를 바라보는 신사를 포함한 사람들을 나열하는 부분에서 이러한 싱크로페이션 리듬을 사용하여 가사의 밝은 내용을 표현한다.

<악보 1-6> 바일의 ‘나는 당신을 사랑하지 않아요’(Je ne t’aime pas), 마디 28-33.

당김음(Syncopation) ㉠

28

Je ne t'ai - me pas,
Je suis à ge - noux...
Quelle heu - re te
Le feu s'est é -

31

fut la plus en - i vrant' Je ne t'ai - me pas...
teint, la porte est fer - mée... Je ne t'ai - me pas.

위 <악보 1-6>의 싱코페이션이 나오는 부분의 가사에서 화자는 ‘당신을 사랑하지 않는다’라는 말과 상대방과 있었던 좋은 기억을 교대로 언급하는데 여기에 싱코페이션 리듬을 사용하는 것으로 가사를 장난스럽게 만들어 마치 화자가 진심을 이야기하는 것이 아니라는 역설적인 풍자의 느낌을 강조한다.

<악보 1-7> 브리튼의 ‘사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요’의 헤미올라,
 마디 11-16.

11 (♩=58) (Very much 2/2)

Does it look _____ like a
 Can it pull _____ ex - tra
 When it comes, _____ will it

14 헤미올라
 pair _____ of py - ja - mas Or the
 or _____ din - 'ry fa - ces. Is it
 come _____ with - out warn - ing

*And. * And. * sim.*

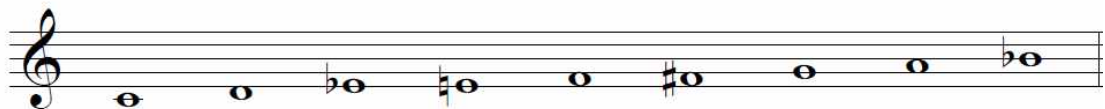
위의 <악보 1-7>에 보이는 리듬은 전체적으로 주어진 박자에 어긋나게 사용되어 있다. 작곡가는 분명히 2/2를 표기하였고, 심지어는 음악 지시어로도 “매우 2/2처럼(very much 2/2)”라고 재차 명기한다. 그러나 작곡가는 일관적으로 성악과 피아노 파트에 모두 셋잇단음표 리듬을 배치한다. 이로 인해 피아노 파트는 마치 2/2 한 마디 안에 두 개의 6/8마디가 존재하는 것과 같은 박자감을 주며 성악 파트는

6/4와 같은 느낌을 준다.

헤미올라의 사용은 마디 15의 성악파트에서 발견된다. 여기서도 일관된 셋잇단음표 리듬을 사용한 다섯개의 F음은 중간에 붙임줄(tie)을 사용하여 3+3의 2분할이 아닌 2+2+2의 3분할로 바뀐다. 같은 음을 네번 연주하게 되는 이 마디의 성악 파트는 윙조리는 듯 흘러가는데, 전체적으로 빠르지 않은 템포에서 벌어지는 2:3의 리듬의 교대와 맞물려 박자를 빠르게 진행한다기보다는 공간을 넓혀 끌고 가는 듯한 여유로운 느낌을 준다. 가사의 내용이 묘사하는 것, 즉, 사랑에 대해 알고싶다고 질문을 던지며 사랑이 무엇인지 여러가지 예시를 이용해 질문을 던지는 화자의 고민하는 마음을 이러한 리듬적 특징으로 드러내고자 한 것이라 보인다.

카바레 송이 청중에게 어필하는 요인은 비단 리듬만이 아니다. 쇤베르크의 무조성이나 12음 기법 등으로 대표되는 당시의 새로운 음악적 방향은 사람들에게 익숙했던 조성과 화성의 파괴를 포함한 다양한 실험으로 인해 청중의 거부감을 불러냈다. 그러나 카바레 송은 보수적이고 전통적인 조성과 화성을 고수하였고 이러한 점으로 인해 듣기 즐거운 음악으로 받아들여져 높은 인기를 누릴 수 있었다. 거기에 더해진 대중적인 요소는 청중여로의 접근성을 한층 강화시켰다. 카바레 송의 작곡가들은 대중음악에 사용되고 있는 블루스나 스윙 같은 재즈적 요소들 또는 칼립소와 같은 라틴 음악의 요소들을 이 새로운 장르에 도입하였다.

<악보 1-8> 블루스 음계.



<악보 1-9> 브리튼의 '장례식 블루스'(Funeral Blues), 마디 3-4.

블루스 음계⁵⁶⁾

3 *pp*

Stop all the clocks, cut off the telephone, ...

L.H.

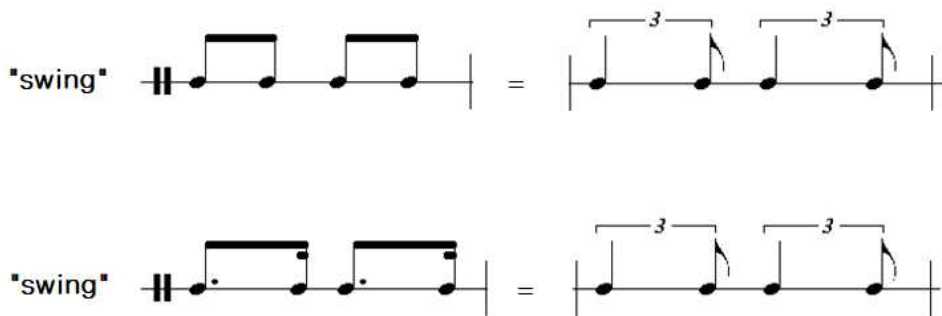
블루스 음계는 19세기 후반경 미국 재즈 음악의 인기가 유럽을 강타하기 시작하면서 본격적으로 다른 장르나 전통 음악에도 폭넓게 도입되었고 사용되었다. 블루스 음계는 음과 음 사이를 미끄러지는 듯한 느낌을 주는 민속적 음계라고 볼 수 있다. 장음계에 반음 내린 제3음과 제7음등을 첨가한 음계⁵⁶⁾로 위의 <악보 1-9>에 제시된 브리튼의 '장례식 블루스'에는 블루스 음계에서 파생된 여러 개의 음을 사용한 선율이 배치되어 있는데, 이는 블루스의 핵심인 우울하고 어두운 분위기를 만드는 데 매우 효과적이다. <악보 1-9>의 성악 선율은 위에 제시된 블루스 음계를 사용한 것이다. 이 선율은 피아노의 왼손 약박에 등장하는 꾸밈음을 동반한 옥타브와 어우러져 블루스의 미끄러지듯 끈적거리는 느낌을 살린다. 이는 재즈의 스윙(Swing)⁵⁷⁾처럼 제대로 된 박자보다 조금 늦게, 또는 빠르게 움직여 비틀거리는 듯한 리듬을 만들어낸다.

56) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blues%20scale>

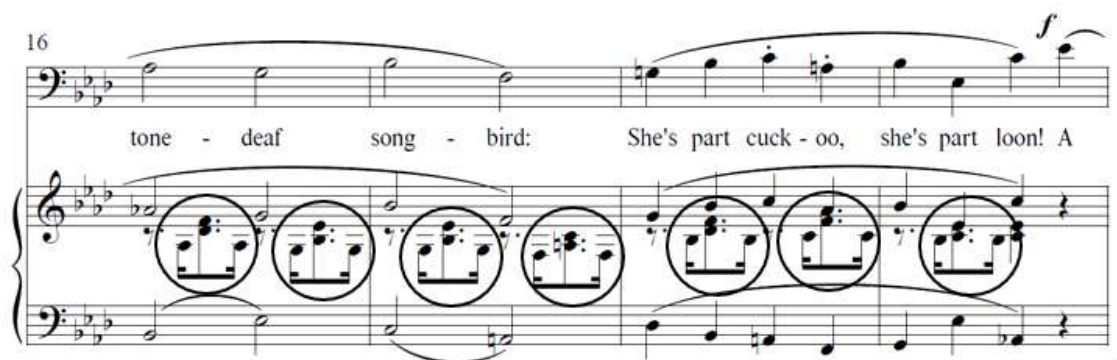
57) 스윙(Swing): 재즈 음악 특유의 몸이 흔들리고 있는 듯한 독특한 리듬감을 형용한 말로 다른 음악들처럼 정박자에 맞춰 연주하기보다는, 박자보다 약간 늦게 또는 빠르게 움직이면서 리듬감을 만들게 되는데 이를 '스윙리듬'이라고 한다. (두산백과 참조)

블루스와 더불어 스윙 리듬 역시 많은 인기를 끌었던 재즈의 요소 중 하나이다. 스윙 리듬의 유행은 블루스보다 늦게 시작되었지만, 그 리듬의 진동은 엇박자 또는 싱크페이션 같은 불규칙성을 자연스럽게 창출하여 흥겹거나 비틀거리는 듯한 느낌을 주는데 매우 효과적인 요소였다. 스윙 리듬의 본질은 정박자가 아닌 박자를 빠르거나 늦게 연주하여 리듬을 비트는 것으로 카바레 송뿐 아니라 뮤지컬이나 극장음악 같은 수많은 대중적 장르에 폭넓게 활용되어 큰 인기를 끌었다.

<악보 1-10> 스윙리듬의 예.⁵⁸⁾



<악보 1-11> 아르헨토의 ‘미친 숙녀’(Crazy Lady)에 나오는 스윙 리듬, 마디 16-19.



58) <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/swing-rhythms/>

카바레 송에는 블루스나 스윙같은 재즈적 요소 외에도 라틴음악의 칼립소 리듬, 탱고, 아바네라과 같은 이국적인 요소가 사용되기도 한다. 칼립소 리듬은 추후에 서술할 브리튼의 <카바레 송> 챕터에서 자세히 후술하겠다. 다음은 탱고-아바네라 리듬으로 이루어진 바일의 '유칼리'이다. <악보 1-12>

<악보 1-12> 바일의 '유칼리'(Youkali)에서 나타난 탱고, 아바네라 리듬.

M^f de tango habanera

CHANT *mf*

1. C'est presqu'au bout du mon - de, Ma barque va-ga-bon - de, Er-rant au grè de
 trai ne, Lassan-te, quo-ti-dien - ne, Mais la pauvreàmehu-

M^f de tango habanera

Piano *mf*

탱고리듬

5

lòn - de, My con - dui - sit un jour. l'île est tou te pe - ti - te, _
 mai - ne, Cher chant part out l'ou - bli, A, pour quit-ter la ter - re, _

아바네라 리듬

10

— Mais la fee qui l'ha - bi - te — Gen - ti ment nous in - vi - te — A en fai - re ie tour.
 — Su trou ver le mys - tè — re — Ou nos rê - ves se ter - rent — En quel que You ka - li.

The image shows a musical score for the song 'Youkali'. It consists of three systems of music. The first system is the vocal entry, starting with the lyrics '1. C'est presqu'au bout du monde...'. The piano accompaniment below it features a rhythmic pattern in the bass line that is circled and labeled '탱고리듬' (Tango rhythm). The second system continues the vocal line with lyrics 'l'on - de, My con - dui - sit un jour...'. The piano accompaniment continues with another circled rhythmic pattern labeled '아바네라 리듬' (Habanera rhythm). The third system starts at measure 10 with lyrics '— Mais la fee qui l'ha - bi - te —'. The piano accompaniment here has several circled rhythmic patterns. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat).

3.2. 카바레 송을 작곡한 클래식 작곡가들

20세기 전반 문화 예술의 강력한 주류였던 카바레는 프랑스에서 시작되어 독일, 러시아, 스페인, 폴란드, 헝가리, 영국 등 유럽 전역에 걸쳐 큰 인기를 누렸고, 당대에 활동하던 클래식 음악 작곡가들 역시 그 흐름에서 벗어날 수 없었다. 그들은 이전까지 해왔던 것과는 다른 새로운 음악 어법을 찾아야 했고 카바레는 그 새로움을 보여줄 수 있는 중요한 요소가 될 수 있었다. 특히 카바레가 가진 개방성, 청중과의 밀접한 거리감과 소통은 작곡가들에게 큰 매력으로 작용했기 때문에 실제 주요 클래식 작곡가들의 손에 의해 카바레를 위한 노래들이 쓰였다. 다수의 클래식 작곡가들이 카바레를 위한 작품을 썼는데, 그중에는 서양 음악사에서 중요한 획을 그었다고 인정받는 주요 작곡가들도 포함되어 있었다. 프랑스 카바레의 주축이었던 사티, 풀랑, 다리우스 미요(Darius Milhaud, 1892-1974) 그리고 독일 극장음악의 선구자와도 같은 바일과 다수의 카바레 송을 작곡한 윌리엄 볼콤(William Bolcom, b. 1938), 심지어 예술 가곡 작곡가로서 경력을 쌓은 브리튼 등은 자신들의 카바레 송에 대중음악 어법을 적극적으로 도입하기도 하였으며, 미국 작곡가로는 도미니크 아르젠토(Dominick Argento, 1927-2019), 벤자민 무어(Benjamin Moore, b. 1960)가 있다.⁵⁹⁾

이들 외에도 다수의 유명한 작곡가들이 카바레 송 또는 유사한 목적의 작품들을 남겼다. 유사한 목적의 작품이라고 언급한 이유는, 몇몇 작곡가들은 카바레 송으로 사용될 목적, 또는 카바레 송의 성격을 가진 작품을 남겼음에도 이를 정확히 카바레 송이라고 명시하지 않았기 때문이다. 그러나 이런 작품 중 다수는 카바레를 위해 헌정되거나 카바레의 위촉을 받아 쓰였으며, 카바레 가수나 극장 가수를 위해 쓴 작품들이다. 이러한 작품들까지 카바레 송으로 분류하여 아래의 <표 5>로 정리해 보았다.

59) Jocelyn Amand Grumet, *op.cit.*, p.69.

<표 5> 카바레 송을 작곡한 클래식 작곡가들과 작품 목록

	작곡가	작품 목록	비고
카 바 레 송 명 시	아르놀트 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)	브레틀 리더(Brettl-Lieder)	7곡
	다리우스 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)	여섯 개의 극장용 노래 (Six Chansons du Théâtre)	6곡
	벤자민 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)	카바레 송(Cabaret Songs)	4곡
	윌리엄 볼콤 (William Bolcom, b. 1938)	고대 카바레(Ancient Cabaret) 작은 카바레들(Minicabs) 외 2권의 카바레 송 모음집	5곡 12곡
	도미니크 아르젠토 (Dominick Argento, 1927-2019)	카바레 송(Cabaret Songs)	5곡
	벤자민 무어 (Benjamin Moore, b. 1960)	카바레와 극장음악 (Cabaret and Theater Songs)	7곡
카 바 레 송 명 시 가 없 음	에릭 사티 (Erik Satie, 1866-1925)	제국의 여왕(Diva de l'Empire) 당신을 원해요(Je te veux) 점잔빼는 여자와 함께 갑시다 (Allon s-y chochette) 외 다수	
	쿠르트 바일 (Kurt Weill, 1900-1950)	당신을 사랑하지 않아요 (Je ne t'aime pas) 빛속의 베를린(Berlin im Licht) 유크리(Youkali) 외 다수	
	프랑시스 풀랑(Francis Poulenc, 1899-1963)	투우사(Toréador) 그의 기타가 있다.(À sa guitare)	
	알렉산더 폰 쟌린스키 (Alexander von Zemlinsky, 1871-1942)	우아한 축제(Fêtes galantes) 외 다수 할렘의 무용가(Harlem Tänzerin) 아프리카 춤(Afrikanischer Tanz) 외 다수	

ii. 20세기 초 카바레 송 작곡가들과 카바레 송

1. 쇤베르크 (Arnold Schönberg, 1874-1951)

1.1. 쇤베르크의 생애와 예술 가곡

쇤베르크는 리트(Lied), 즉 독일 예술 가곡을 중요한 음악 장르로 인식하고 있었으며 그 안에서 자신의 예술성을 드러내었다. 그의 가곡 작품들은 쇤베르크의 중요한 음악적 시기인 1900년경부터 작곡되었으며 그때부터 쓰인 30여 곡의 작품들은 모두 사후에 출판되었다. 그의 가곡들은 음악사적으로 중요한 시대적 전환기, 19세기 후반부터 20세기 전반부에 고르게 분포되어 있으며 그 시기의 음악적 변화의 과정을 보여주는 중요한 자료들로 그 의미를 가진다. 그의 가곡들은 피아노 반주와 함께하는 일반적인 가곡 편성이 대부분이지만 오케스트라 반주가 동반된 대규모 작품들도 있다. 그는 자신의 작곡 경력 아주 초반부터 가곡을 작곡한 것으로 알려져 있는데 쇤베르크의 최초의 가곡으로 알려진 Op. 1의 <두 개의 노래>(Zwei Gesänge, 1899) 이전에도 최소 2-30여곡의 가곡을 작곡했다고 한다.⁶⁰⁾ 실제 그의 첫 작품번호 8개가 모두 가곡 편성인데 1898년에서 1905년 사이에 작곡된 처음 출판된 8개의 작품번호 중 5개는 성악과 피아노(Op. 1, 2, 3, 6, 8), 그리고 나머지는 성악과 오케스트라 편성이다. 그의 초기 가곡들에 드러나는 기초에 충실한 음악 구조들은 슈만이나 브람스의 영향을 받은 것이며 선율에 포함된 반음계주의는 후기 낭만주의자들인 휴고 볼프(Hugo Wolf, 1860-1903), 말러, 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)에게서 답습한 것이었다. 기능적 조성 음악의 한계에 도전했던 이 시기에 그는 원래는 연가곡으로 계획했지만 나중에는 거대한 칸타타로 진화하게 된 <구레의 노래>(Gurrelieder, 1900-1903, pub. 1910)의 거의 대부분을 완성하는 등 왕성한 창작 활동을 했다. 이 시기의 작품들은 바그너 추종자들, 즉 바그네리안들과 그 이후의 음악 경향을 보여주는 중요한 성악 문헌들이다.

그러나 이 시기에 미래를 위한 새로운 음악을 찾고자 하는 쇤베르크의 노력

60) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 1』, 음악 세계, 2001, pp.247-248.

은 단순히 바그네리안들에게 영향받은 후기 낭만주의적 성향에만 국한되는 것이 아니었다. 그는 당시 파리에서 시작되어 전 유럽을 휩쓸었던 주류 문화인 카바레 음악에 공헌한 중요한 인물이기도 하였다. 사실 카바레 송의 작곡가 중에 19세기 후기 낭만주의의 계승자이자 20세기 초반의 무조 음악의 선구자였던 쇤베르크가 포함되어 있다는 사실은 의외라고 여겨질 수 있지만 라로(Alan Lareau)의 저서 『야생의 무대: 바이마르의 문학적 카바레』(The Wild Stage: Literary Cabaret of the Weimar Republic, 1995)⁶¹⁾에 따르면 슈트라우스와 쇤베르크를 제외하고는 초기 독일 카바레 작곡가들과 그들의 작품 중 지금까지 기억되거나 연주되는 것은 없다고 한다. 챔린스키를 사사하고 베토벤과 브람스의 깊은 영향을 받은 쇤베르크에게도 19세기 말과 20세기 전반부에 큰 유행을 했던 카바레와의 인연은 필연적인 것이었다.

쇤베르크는 짧은 기간이었지만 예술적 카바레의 매력에 심취했고 성공적인 결과물을 남겼다. 1901년 그가 작곡한 <브레틀 리더> 모음집은 당시 예술적 카바레의 본질이던 사회 풍자적인 메시지를 담은 8곡의 카바레 송으로 구성되어 있다. 각각의 노래들은 당시 독일이 추구했던 새로운 카바레, 즉 높은 예술성을 추구하는 스타일로 작곡되었다. 그렇기 때문에 당시의 카바레 극장에서 활발히 연주되지는 못하였지만, 당시의 쇤베르크의 음악적 수준을 확인할 수 있어 작품적 가치를 지닌 중요 문헌으로 인정되고 있다. 쇤베르크의 카바레 송 창작은 그가 자신의 음악 안에 인기의 요소와 풍자적인 성격을 가미하는 중요한 계기가 되었으며 이는 나중에 20세기 음악사에 중요한 획을 그었던 작품인 <달에 홀린 피에로>(Pierrot Lunaire, 1912)에게 영향을 주기도 하였다.

쇤베르크는 카바레 송 이후에도 다수의 가곡을 작곡하였다. 그의 무조성(atonality) 시기가 시작된 1907년에서 1908년 사이에 작곡된 슈테판 게오르게(Stefan George, 1868-1933)의 시에 부친 <공중 정원의 책>(Das Buch der hangenden Gärten, Op. 15)과 같은 작품에서 그는 전통적인 조성과 형식의 한계까지 도달했다. 1913-1916년의 <네 개의 오케스트라 송>(Four Orchestral Songs, Op. 22)은 쇤베르크의 자유로운 무조 시기를 끝내는 작품이며 마지막 가곡이 된 <세 개의 노래>(Drei Lieder, Op. 48)는 12음 기법을 사용한 유일한 노래이자 1933년 그가 독일을 떠나기 전 작곡한 마지막 작품이었다. 이 작품에서 그는 자신이 발명한 12

61) Alan Lareau, *The Wild Stage: Literary Cabarets of the Weimar Republic*, 1995, Camden House, p.54.

음 기법을 사용하여 새로운 음악의 가능성을 실험하였다.

쇤베르크는 예술 가곡이라는 장르 안에서 19세기 후반 후기 낭만주의, 20세기 전반부의 카바레 음악, 그리고 20세기 중반부의 전위적인 음악까지 자신이 답습하고 실험했던 다양한 형태의 음악 어법을 선보였다. 그의 가곡들은 그가 활동했던 시기에 어떠한 음악적인 변화가 일어났는지 살펴볼 수 있는 중요한 음악 자료로 인정되고 있다.

1.2. <브레틀 리더(8곡)>(Brettel-Lieder: Cabaret Songs, 1901) 의 작곡 배경

비어바움의 <도이치 샹송>에 수록된 시들에 붙인 8곡의 <브레틀 리더>(Brettel-lieder: 카바레 송)는 쇤베르크가 1901년 12월 베를린 <위버브레틀>의 음악감독이 되기 몇 달 전에 완성되었다. 이 작품은 쇤베르크의 매형인 첼린스키가 <위버브레틀>의 설립자 볼초겐에게 그를 소개하여 같은 해에 출판되었다. <브레틀 리더>는 그의 유일한 카바레 송 모음집이며 그가 후기 낭만주의 성향을 띤 초기 가곡들에 심취했을 시기와 거의 동시에 쓰여진 작품들이다. 철학자이자 시인이었던 볼초겐은 리하르트 슈트라우스의 단막 오페라 <꺼진불>(Feuersnot)⁶²⁾에 대해 책을 쓸 정도로 예술에 대한 조예가 깊은 인물이었다. 그는 자신의 자서전인 <어떻게 난 내 자신을 죽였는가>(Wie ich mich ums Leben brachte)에서 쇤베르크와의 만남에 대해 아래와 같이 기록하였다.

“우리가 비엔나 칼 극장에서 공연을 하려고 했을 때 ‘화해의 유대인 축제’가 실패했고, 오스카 슈트라우스는 그의 부자 친척인 삼촌의 명으로 그 저녁 자리에 참석할 수 없었다. 그는 자신 대신 작은 체격, 다부진 몸매와 어두운 피부색을 가진 아르놀트 쇤베르크를 데려왔는데 그때는 그가 아직 완전히 알려지지 않았을 때였다”⁶³⁾

62) 오페라 <꺼진불>(Feuersnot)의 사전적 의미는 ‘화재로 인한 재난’이라는 뜻으로 오페라의 내용상 ‘꺼진불’로 의역함.

63) <https://schoenberg.at/index.php/de/typography/brettel-lieder>

작곡가이자 음악학자인 한스 슈투켄슈미트(Hans Heinz Stuckenschmidt, 1901-1988)에 의하면 쇤베르크는 1900년 말 비어바움의 <도이치 샹송: 카바레 송>을 접할 기회가 있었다고 한다. 파리 카바레 정신과 프랑스 샹송의 재현을 목적으로 편찬되어 인기리에 판매되던 이 악보의 복사본을 접한 그는 거기에 실린 젊은 시인들의 시에 영감을 받아 ‘밤의 유랑자’(Nachtwandler), ‘갈라테아’(Galathea)와 ‘기걸레테’(Gigerlette)의 세 편의 곡을 작곡했다. 이 곡집에 실렸던 시들은 당시 친 카바레 성향이었던 시인들에 의해 쓰여진 것으로 가사는 다소 통속적인 내용을 담고 있었으며 음악 형식적으로는 단순한 2, 3부 형식을 따른다. 많은 사람에게 공감을 얻을 수 있는 세속적인 주제는 때때로 노골적이기도 하지만 거기에 내포된 풍자는 당시 사회를 비판하는 메시지를 신랄하게 표현하는 중요한 예술적 표현 수단이자 카바레의 궁극적인 본질인 사회 저항이었다. 예를 들어 ‘기걸레테’의 등장인물인 멋쟁이 아가씨, 피에로, 연인, 광대 등은 18세기 이탈리아 코믹 오페라의 전신이라 할 수 있는 ‘코메디아 델라르테’(Comedia dell’Arte)의 전통을 그대로 따른 것이다. 18세기 당시의 사회상을 풍자하던 단체였던 ‘예술적 코미디’를 자신의 가곡에서 답습한 것은 사회의 부조리를 풍자하는 것에 그 본질을 두고 있던 카바레의 성격과 일맥상통하는 점이였다. 그는 여기에 유사한 스타일의 노래인 ‘분수에 만족하는 애인’(Der genügsame Liebhaber)과 ‘단순한 노래’(Einfältiges Lied)를 추가로 작곡하였고, 작곡 날짜가 특정되어 있지 않은 ‘아카디아의 거울’ 중 아리아(Arie aus ‘dem Spiegel von Arcadien’)에 쇤베르크가 일하던 극장의 도장이 있었기 때문에 이 곡 역시 후에 출판된 <브레틀 리더> 곡집에 추가되어 출판되었다. 각 곡의 출판 순서와 시인은 <표 6>과 같다.

<표 6> <브레틀 리더>(Brettli-Lieder) 작곡 순서와 시인

작곡순서	곡제목	시인
1	분수에 만족하는 애인 (Der genügsame Liebhaber)	휴고 살루스(Hugo Salus, 1866-1929)
2	단순한 노래 (Einfältiges Lied)	
3	밤의 유랑자(Nachtwandler) 소프라노, 피콜로, 트럼펫, 사이드 드럼과 피아노를 위한 노래	구스타프 팔케(Gustav Falke, 1853-1916)

4	각자 나름대로(Jedem das Seine)	세느 콜리 (Colly)
5	경고(Mahnung)	구스타프 호흐슈테터(Gustav Hochstetter, 1873-1944)
6	갈라테아(Galathea)	프랑크 베데킨트 (Frank Wedekind, 1864-1918)
7	기걸레테(Gigerlette)	오토 율리우스 비어바움 (Otto Julius Bierbaum, 1865- 1910)
8	느린 왈츠(Langsamere Walzer): '아르카디아의 거울' 중 아리아(Arie aus 'dem Spiegel von Arcadien') 에서 발췌	엠마누엘 쉬카네더 (Emanuel Schikaneder, 1751-1812)

<브레틀 리더>에 수록된 8개의 노래는 1901년 4월과 9월 사이에 완성되어 1901년 9월 오스카 슈트라우스를 통해 볼초겐에게 소개된 것이었다. 이 작품들이 마음에 든 볼초겐은 12월에 그를 <위버브레틀>의 카펠마이스터로 고용한다는 공식 계약을 맺었다. 이 새로운 일자리를 위해 당시 26세였던 쇠베르크는 베를린으로 거처를 옮겨 1903년까지 <위버브레틀>의 작곡가이자 지휘자 그리고 카바레 오케스트라의 편곡자로 일했다. 이 기간에 그는 걸작 칸타타인 <구레의 노래>를 작업하는 동시에 카바레를 위한 다소 가벼운 노래들을 다수 작곡하였고, 많은 카바레 송들과 오페라, 오페레타를 포함한 6000장 이상에 달하는 다른 작곡가들의 작품들을 편곡하는 등 왕성한 활동을 하였다. 그러나 계약은 볼초겐이 1902년 6월에 빚더미에 앉게 되면서 같은 해 7월 말에 끝났고 쇠베르크는 1903년에 빈으로 돌아왔다. <위버브레틀>에서의 경력은 쇠베르크의 명성에 발판 역할을 하였는데, 실제로 1903년 베를린 시 주소록은 쇠베르크를 '위버브레틀의 카펠마이스터'라는 이름으로 기록해 놓았다.

그러나 쇠베르크의 <브레틀 리더>는 당시 독일 카바레가 가려고 했던 높은 예술성을 추구하는 스타일로 작곡된 것이었기 때문에 당시의 카바레 극장에서 연주되기에는 무리가 있었다. 작곡가이자 쇠베르크의 첫 번째 전기 작가였던 에곤 벨레즈(Egon Wellesz, 1885-1974)에 따르면 그가 작곡한 독일 샹송 중 <위버브레틀>의 무대에 올려진 것은 '밤의 유랑자'가 유일했고 다른 곡들은 평균적인 카바레 연주자들이 연주하기에 난이도나 어려워 무대에서 연주되지 못했다고 한다. 즉, 쇠베르크는 이 작품들을 카바레에서 연주할 의도로 쓴 것이었지만 그가 가진 음악적 수준과 당시 독일

의 카바레가 추구했던 높은 예술성 덕분에 단순히 대중적인 기호를 위한 작품이 아닌 예술적 작품들로서 전해지게 되었다.⁶⁴⁾

이러한 평가를 뒷받침하듯, 1901년 6월 7일자의 기록에 따르면 1901년 2월 카바레 겨울 시즌 소개글에서 팔케의 가사에 부친 쇠베르크의 ‘밤의 유랑자’는 매우 독창적이고 음악적으로 호소력 있다는 평이 수록되어 있다고 한다.⁶⁵⁾ ‘밤의 유랑자’ 한 곡을 제외한 다른 7개의 노래는 전부 다 피아노 반주 세팅으로 되어 있는데 정작 그의 노래들은 연주되지 못했으며 유일하게 공연된 ‘밤의 유랑자’조차도 베를린 초연은 실패했다. 그는 벨레즈에게 초연이 실패한 이유는 트럼펫 주자가 그 악보의 어려운 부분을 제대로 연주해내지 못했기 때문이라고 설명했는데, 실제 이 곡은 마치 스트라빈스키의 신고전주의를 20년 정도 앞당겨 예고라도 한 듯한 프로토타입(prototype)의 재즈적 구성을 포함하였고 피아노가 아닌 피콜로, 트럼펫과 사이드 드럼이 포함되었기 때문에 숙련된 전공자가 아닌 카바레 연주자들이 소화하기는 난해한 것이었다. 비단 그 곡뿐이 아니더라도 이들은 <위버브레틀>이 추구하던 높은 수준조차 감당하기 힘들 정도의 연주적 난이도와 예술적 완성도를 가진 작품들이었기 때문에 거의 무대에 올려지지 못했다.⁶⁶⁾

쇠베르크의 <브레틀 리더>가 가진 본질을 정리한다면 전통과 현대성 그리고 전통과 세속의 시범적이고 모순적인 결합이라고 할 수 있겠다. <브레틀 리더> 모음집에 수록된 모든 노래들은 비교적 쉽고 단조로운 성악 선율을 사용하는데 이는 대중성을 의식한 시도로 더 많은 사람들에게 이 곡이 담고 있는 사회 풍자적인 메시지를 전달하기 위한 음악적 수단이었다. 그러나 쇠베르크는 자신이 학습한 클래식 음악적 요소들을 이러한 세속성과 결합하기 위해 노력했다. 그 대표적인 예로 그는 상대적으로 편안하고 익숙하게 쓰여진 성악 선율에 어울리지 않아 보이는 난이도 있는 피아노 반주를 동반시키는데, 단순하고 기억하기 쉬운 성악 선율과 어우러져 높은 연주 효과를 갖는다. 형식적으로는 전통적인 반복적 구조를 표방하며 반주 형태에서는 섬세하고 정제된 화성을 사용한다. 선율이 포함한 반음계주의와 긴장감 높은 싱크페이션들은 말러 등 바그네리안 작곡가들의 영향으로 볼 수 있다. 다음 분석 장에서 다루게 될 ‘경고’에서 세상을 통달한 듯이 고상하게 메시지를 전하는 화자는 실제로는 남자를 유

64) Egon Wellesz. *Arnold Schönberg*, Greenwood Press, 1970, p.67.

65) <https://schoenberg.at/index.php/de/typography/brettl-lieder>

66) Neighbour, O. W., "Review of Brettl-Lieder; Drei Klavierstücke 1894; Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen 1896, by A. Schoenberg & L. Stein," *Music & Letters*, 57(2), 1976, pp.219-221. <http://www.jstor.org/stable/735014>

혹하는 방법에 대해 설명할 뿐, 그다지 품격있는 이야기를 전하지 않는다. 가사가 담고 있는 세속성은 미끄러지듯이 도약하거나 반음계를 사용하여 웅얼거리듯 들리는 성악 선율로 표현되며 피아노 반주는 가사와는 관계없이 보일 정도의 전통적 형태로 반음계적 진행과 풍부한 화성을 제공한다. 이러한 불일치는 어찌 보면 가사가 의미하는 풍자적인 제스처를 포함하는 음악적 장치로 사용된 것이다. 심지어 그는 특이한 악기를 추가하기도 하는데 ‘밤의 유랑자’의 피콜로, 스네어 드럼, 트럼펫 편성은 단순히 대중적이라 인식될 수 있는 카바레 송에도 실험적 음악 요소를 더했다.

카바레 극장에서 연주되지 못했던 쇤베르크의 카바레 송은 상당히 오랜 시간 동안 사람들의 관심에서 벗어나게 되었다. 그러다가 세계대전 종전 후 쇤베르크와 제2 빈악파의 음악을 재발견하는 흐름이 활발해졌고 나치에 의해 억압당했던 그의 음악들이 후대의 작곡가들에게 주목받게 되었다. 그가 만든 12음 기법은 음렬주의(Serialism)라는 이름으로 불리면서 당시 유럽의 총렬주의(Total-Serialism)⁶⁷⁾로 확대되는 기반이 되기도 하였다. 쇤베르크는 전쟁 이후 가장 위대한 20세기 전반부 작곡가 중 한 명으로 인정받았고 그의 다른 작품들 역시도 사람들의 관심을 끌었다. 그 결과 그의 카바레 송들은 1970년대에 가서 재발견되기 이르렀다. 이후 쇤베르크의 카바레 송들은 그 예술성을 인정받아 주요 독창회 레퍼토리로 자리잡았으며 현재는 전문 성악가들에 의해 연주회장에서 연주되는 곡으로 인식되고 있다.

작품의 난이도 때문에 즐겨 연주되지는 못했지만, 쇤베르크는 명실공히 독일 카바레의 선구자였으며 독일의 예술적 카바레의 부흥을 끌어내었다. 그가 시작한 독일의 예술적 카바레는 난이도와 대중성을 조절하는 절차를 거쳐 바일에 의해 정점을 찍었다고 볼 수 있다. 쇤베르크의 작품들보다 20여년 뒤에 작곡되기 시작한 바일의 카바레 송들은 전통과 대중 예술의 완전한 절충을 보여주었다. 결국 전통 음악의 주류를 이끌어가던 인물인 쇤베르크가 독일 카바레 부흥의 신호탄 역할을 했다는 사실은 주목할 만한 부분이다. 다시 말해 쇤베르크의 <브레틀 리더>는 단순한 세속적 음악이 아니라 당시의 중요한 사조였던 예술적 카바레를 적용한 또 다른 실험적 시도의 일환이며 세속과 전통의 성공적인 결합을 보여주는 높은 가치를 가진 가곡 문헌이다.

67) 쇤베르크가 창시한 12음 기법을 확대하여 적용한 음악의 한 사조. 두 차례의 세계대전이 끝난 직후 자유에 대한 갈망이 커지면서 세계적으로 그 당시 억압되었던 신음악을 재부흥하는 흐름이 있었고 총렬주의는 그 선두에 섰던 새로운 음악 기법이였다. 이는 쇤베르크의 12음 기법이 단지 음 그 자체의 순서와 배열에 중심을 두었던 것에서 그 의미를 확장하여 음가, 다이내믹, 악상의 순서, 심지어는 악기의 음색에도 동일한 아이디어를 적용했고 다수의 작곡가들이 이 기법을 사용한 음악을 작곡했다. 총렬주의의 대표적인 작곡가로는 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016), 카를하인츠 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007) 등이 있다.

1.3. <브레틀 리더>에 나타난 카바레 송의 특징

쾨베르크의 <브레틀 리더>는 피아노 반주부와 성악 선율이 단순하고 익숙하여 듣는 사람들에게 호응을 만들었던 그 당시의 다른 카바레 송들과는 달랐다. 그의 카바레 송의 난이도는 흡사 예술 가곡과 다를 바가 없었으며 실제 그 어려움으로 인해 작곡가 생전에는 연주되지 못했다. 이 작품이 대중에게 친근하게 다가갔던 부분은 사티가 그러했듯 음악적인 단순성이 아니라 누구에게나 다가갈 수 있었던 직설적인 가사에 있었다. 카바레 송이 가졌던 사회, 그리고 고위층에 대한 비판은 그 가사를 통해 가장 빨리 전달되었고 이는 대중으로의 접근성을 크게 높이는 효과를 가져왔다. 쾨베르크가 선택했던 시들은 노골적이다 못해 선정적이기까지 했는데, 심지어 현대의 시각으로 보아도 파격적으로 보이는 내용들까지도 포함된다.

예를 들어 제1곡인 ‘갈라테아’(Galathea)의 가사는 갈라테아라는 인물을 향한 시인 베데킨트의 정열적인 사랑을 담고 있는데 여기서 갈라테아는 아주 젊은 여성, 혹은 어리기까지 한 소녀, 아니면 심지어 동성의 소년까지를 의미한다고 해석된다. 실제 베데킨트가 성과 젊음에 대한 주제에 대해 노골적으로 이야기하길 즐겼다는 사실을 감안한다면 갈라테아에 대한 파격적 해석은 충분히 설득력을 갖는다.⁶⁸⁾ 노골적인 성의 표현은 다른 곡들에서도 드러나는데, 제2곡인 ‘기겔레테’(Gigerlette)의 ‘그리고 우리는 네 마리 말이 끄는 마차를 타고, 환희라는 이름의 섬으로 함께 떠났지’(Und im Trab mit Vieren/führen wir zu zweit in das Land spazieren, das heißt Heiterkeit)나 ‘마차 뒷자리에는 큐피트가 앉아 불타는 네 마리의 말을 몰아 주었지’(Dass wir nicht verlieren Zügel, Ziel und Lauf)와 같은 부분은 시의 문맥상 성적인 행위를 노골적으로 묘사하는 것이다. 제4곡인 ‘분수에 만족하는 애인’(Der genügsame Liebhaber)에서도 화자가 여자친구를 ‘까만 털을 가진 한 마리 고양이’(Meine Freundin hat eine schwarze Katze mit weichem knisterndem Sammetfell), ‘나는 부드럽게 반짝반짝 빛나는 은빛 대머리를 가지고 있어’(ich hab eine blitzblanke Glatze, blitzblank und glatt und silberhell) 등의 표현은 남녀의 은밀한 신체 부위를 은유하는 것으로 보인다. 그러므로 그가 선택한 이러한 가사와 지극히 후기 낭만적으로 구성된 음악의 조화는 그 자체만으로도 풍자적이라고 받아들

68) Denise Bernardini, *op.cit.*, p.49.

여질 수 있다.

쉴베르크는 사회 풍자적인 내용을 담고 있는 다른 시인들의 시도 선택하였다. 제5곡인 ‘단순한 노래’(Einfältiges Lied)는 겉모습을 중요하게 여기고 거기에 현혹되는 사람들의 특성을 평범한 옷을 입은 왕에 빗대어 풍자한 가사로 이루어진다. 시의 가사는 <표 7>과 같다.

<표 7> ‘단순한 노래’의 시 원문 및 번역.⁶⁹⁾

‘단순한 노래’의 시 원문 및 번역		
연	Einfältiges Lied	단순한 노래
1	König ist spazieren gängen, bloss wie ein Mensch spazieren gängen, ohne Szepter und ohne Kron’, wie ein gewöhnlicher Menschensohn.	임금님이 거리로 산책을 나가셨다네 일반 사람이 보통 산책을 나가듯이 왕관과 왕홀이 없이 그렇게 산책을 나가셨다네
2	Ist ein starker Wind gekommen, ganz gewöhnlicher Wind gekommen, ohne Ahnung wer das wär’, fällt er über den König her.	바람이 거세게 불어, 그냥 흔히 부는 바람이 불어, 그 바람은 그 분이 누구인지 알지도 못하고 임금님 위를 불었다네
3	Hat ihm den Hut vom Kopf gerissen, hat ihn über’s Dach geschmissen, hat ihn nie mehr wiedergesehn!	임금님의 모자를 벗겨버린 그 바람, 모자를 지붕 위로 날려버렸다네, 다시는 그 것을 찾을 수 없으리.
4	Seht ihr’s! Da habt ihr’s! Das sag’ ich ja! Treiben gleich Allotria!	보세요! 바람이 한 짓을! 내가 말했었지! 그런 장난을 치다니!
5	Es kann kein König ohne Kron’, wie ein gewöhnlicher Menschensohn unter die dummen Leute gehn!	임금님은 왕관 없이는 바보같은 일반 사람들처럼 산책을 다닐 수는 없는 거라고!

69) 번역: 필자

<표 7>의 가사에서 바람은 임금의 모자를 벗겨 지붕 위로 날려버린다. 그리고 화자는 마지막 연에서 ‘임금님은 왕관 없이는 “바보같은” 일반인들처럼 산책을 다녀서는 안된다’고 이야기하는데 이는 단순히 보면 임금이 곤란해진 것을 안타까워하는 것처럼 보이지만 사실은 다르다. 실제 의미는 겉모습으로 구분되는 신분을 중시하는 사람들의 시선을 조롱하려는 데에 초점이 맞춰져 있다. 가사에 실린 풍자와 조롱은 내용에 따라 템포와 스타일이 바뀌는 음악을 통해 청취자들에게 직접적으로 전달될 수 있다.

<브레틀 리더>의 작곡 목적과 그 가사의 내용들은 이 작품의 정체성을 카바레 송이라고 결정짓는 가장 큰 요소가 된다. 여기서 나아가 쇤베르크는 사실 음악적으로도 청중과의 거리감을 좁히기 위한 다양한 시도를 했던 것으로 보인다. 그중에서 가장 두드러지는 시도는 재즈적 요소의 사용이다.

<악보 2-1> ‘갈라테아’, 전주부, 재즈적 요소의 사용.

Sehr rasch

반음간격 진행

<악보 2-1>에서 반음 간격으로 진행되는 베이스 라인을 볼 수 있는데 처음 못갓춘마디 이후에는 각 박의 첫 음이 불협화음으로 시작되어 미끄러지듯이 상행한다. 이 선율은 *f* - *ff*로 점차 강해지는 다이내믹에 실려 미끄러지는 듯한 재즈 블루스의 슬라이드 느낌을 자아낸다. 70)

<악보 2-2> ‘각자 자신에게’(Jedem das Seine)의 전주부, 재즈적 요소.

6 *rit.* - - - - - (*a tempo*)

E - be-net Pa - ra - de - feld

p

$C^{b13}_{\frac{9}{7}}$

<악보 2-2>의 마디 7의 오른손 반주부는 반응계적으로 움직이는 화음 진행으로 이루어지는데, 악보에 표기한 7음과 9음을 포함한 13화음은 재즈에서 빈번히 쓰이는 화음이며 반응계 간격의 인접한 음들 사이에서 움직이기 때문에 재즈 음악에서 흔히 들을 수 있는 미끄러지는 느낌을 준다.

<악보 2-3> ‘단순한 노래’(Einfältiges Lied), 마디 13-15.

13

Ist ein star - ker Wind ge - kom - men, ganz ge - wöhn - li - cher

증3화음

자유로운 반주부

70) 미끄러지는 느낌의 블루스 음계는 재즈 연주곡에 자주 등장하는 음악적 요소로, 트럼펫이나 트럼본, 또는 색소폰 등의 관악기로 연주되는 경우가 많다. 실제 블루스 음계가 풍부한 음량을 가진 관악기 특유의 음색과 어우러졌을 때 매우 효과적인 재즈적 느낌을 창출할 수 있다.

<악보 2-3>의 피아노에서 16분음표 단위 셋잇단음표 리듬의 반주부가 나타난다. 이 부분은 일정한 패턴이 반복되거나 예측되지 않고 즉흥적인 느낌이 강조되는데 이는 대중음악, 특히 재즈 피아노의 즉흥(Improvisation)연주에서 보여지는 비르투오조(Virtuoso)적인 부분으로 볼 수 있다. 더불어 헤미올라와 같은 리듬적인 불규칙성도 이 곡들을 흥겹게 만드는 요소이다.

<악보 2-4> '분수에 만족하는 애인'(Der genügsame Liebhaber), 마디 7-9.

헤미올라

7

ich, ich hab' ei - ne blitz-blan - ke Glat-ze blitz blank und glat und

<악보 2-4>는 헤미올라의 사용을 보여주는 좋은 예시이다. 곡의 전체 박자는 6/8이며 앞부분까지 3+3의 2분할로 진행되다가 2+2+2의 3분할, 마치 3/4박자처럼 박자감을 바꾸어준다. 박자의 불규칙성은 민속 음악이나 재즈 등에서 즐겨 사용되는 것으로 청중들에게 친근감 있게 다가갈 수 있는 음악적 요소라 볼 수 있다.

쾨베르크의 <브레틀 리더>가 작곡 이후 오래도록 연주되지 못했던 가장 큰 원인이었던 높은 연주적 난이도는 주로 예술 가곡에 뒤지지 않는 어려운 반주부 때문이었다고 한다. 그러나 이 작품들은 피아노 반주부에 비해 비교적 쉽고 단순한 성악 선율들을 가지고 있었다. 특히 단순한 민요조의 선율, 그러한 단순한 선율의 반복적 구성은 듣는 사람들이 편안하게 이 작품을 즐길 수 있는 요소였을 것이다.

<악보 2-5> '기걸레테'(Gigerlette), 마디 5-13.

5
Fräulein Gigerlette lud mich ein zum Tee.

p

유사선율 악구의 반복

9
Ihre Toilette war gestimmt auf Schnee;

rit.

<악보 2-5>의 성악 선율을 살펴보면 4마디 단위의 선율이 유사한 형태로 반복되어 진행되는 것을 볼 수 있다. 성악 선율의 첫 마디(마디 5)는 F장조의 I도 화음을 명료하게 제시해준다. 온음계적으로 익숙한 느낌의 선율은 규칙적으로 유사하게 재현되는데 이는 피아노 반주부에서도 계속 등장한다. 이러한 예시는 이 작품이 당시 후기 낭만주의의 반음계주의에 심취했고 곧 무조성 작품을 쓰게 될 쇤베르크가 썼다고 보기 어려울 정도로 단순 명료하고 친숙한 음악적 특징을 지니며, 작곡가가 이 작품을 듣게 될 다수의 대중적 청중을 의식한 결과물이라 보여진다.

<악보 2-6> '아르카디아의 거울' 중 아리아

(Arie aus 'dem Spiegel von Arcadien'), 마디 26-33.

26 rit. (♩)

dar. Bum, bum, bum bum bum, bum, bum,

29

bum bum bum, bum bum bum bum bumb bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum bum

cresc.

bum bum bum bum bum bum bum bum bum, bum, bum, bum.

f

<악보 2-6>은 후렴구 부분으로 매우 단순한 A장조의 선율이 '붐붐'(Bum bum)이라는 의미없는 의성어에 동반되어 매우 흥겹고 신나는 느낌을 자아낸다.

쉴베르크의 <브레틀 리더>는 기존의 예술 가곡이 가진 특징을 많이 가지고 있지만 파격적인 가사, 음악적으로는 재즈적이고 즉흥적인 요소, 반복적으로 진행되어 친숙한 느낌을 주는 민요풍의 선율을 통해 더 넓은 범위의 청중에게 다가가려고 노력했고 전통과 대중적 예술 사이의 교량 역할을 수행한 작품이라고 볼 수 있다.

2. 폴랑(Francis Poulenc, 1899-1963)

2.1. 폴랑의 생애와 예술 가곡

1899년 파리 근교의 부유한 환경의 가정에서 태어난 폴랑은 어머니로부터 피아노를 배웠고 독실한 가톨릭 신자이었던 아버지의 영향 아래 성장하게 된다. 폴랑의 초기 작품이 대부분 피아노를 위한 것이며 가곡이나 다른 음악 안에 종교적인 메시지가 담긴 것은 이러한 성장 배경, 특히 독실한 신앙인이었던 아버지의 영향 때문이었다.

폴랑의 작품은 피아노 독주곡, 독주 악기와 피아노를 위한 소나타, 다양한 편성의 실내악곡, 오페라 등 다양한 장르에 걸쳐 있지만 그중에서도 두드러지는 장르는 가곡이었다. 그의 가곡에 대한 애정은 유년 시절 접했던 드뷔시와 슈베르트의 가곡이 그 출발점이었다. 19세기 프랑스 예술 가곡 ‘멜로디’(mélodie)⁷¹⁾의 마지막 거장이었던 폴랑은 150여곡에 달하는 멜로디를 남겼으며 이 곡들은 높은 선호도를 가지고 빈번히 연주된다. 그의 가곡은 전반적으로 신고전주의의 양식에 기초를 둔 단정하고 짙은 구조로 되어 있지만 실제 곡을 살펴보았을 때 구체적으로 유형을 분류하는 학자가 있을 정도로 다양한 음악적 경향을 내포하고 있다. 그는 자신이 사망하기 2년 전인 1961년 마지막 가곡을 작곡하였으며 이는 프랑스 멜로디 역사의 종지부가 되었다.⁷²⁾

폴랑은 20세기 전반부의 가장 큰 사건이었던 두 차례의 세계대전을 모두 겪었다. 심지어 제1차 세계대전이 끝날 무렵에 강제로 입대해야만 했다. 비록 최전방에서 전쟁에 직접적으로 투입되지는 않았지만, 그는 “나는 진심으로 군의 엄격하고 바보같은 규율에 진절머리를 느꼈다”라고 전쟁과 군에 대한 강한 회의감을 표출했다고 한다.⁷³⁾ 그는 전쟁 중에도, 전역 후에도 끊임없이 작곡에 대한 열정을 보였고 쇠솔랭(Charles Koechlin, 1867-1950)과 작곡 공부를 하면서 대위법과 화성법에 대한 지식

71) ‘멜로디’(mélodie)는 베를리오즈부터 프랑스까지 130년간의 프랑스 예술 가곡을 일컫는 말로 대중 노래 혹은 민요와 다른 의미로 프랑스 클래식 노래 혹은 예술 가곡을 지칭한다. (Carol Kimball, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*, 1996, Milwaukee: HAL LEONARD Corporation, 2006, p.157.)

72) Carol Kimball, *op.cit.*, p.225.

73) Graham Johnson, *Poulenc: The Life in the Song*. New York: Liveright publishing corporation, 2020, p.11.

을 꾸준히 쌓았다.

풀랑의 가곡은 그가 음악적 활동을 했던 시기 전체에 걸쳐 고르게 작곡되었는데 그의 가곡 작곡 활동에 가장 큰 영향을 끼친 인물은 바리톤 성악가이자 작곡가였던 피에르 베르낙(Pierre Bernac, 1899-1979)이었다. 1925년 26세때부터 베르낙과의 교류가 시작된 이후 25년 동안 그는 풀랑 성악곡의 단골 초연자가 되었고 작곡가의 성악 작품들에 지대한 영향을 끼쳤다. 베르낙과 함께 한 인간의 목소리에 대한 깊은 연구는 풀랑의 시에 대한 애정과 관심, 음악의 운율에 대한 섬세한 감각과 어우러져 훌륭한 결과물을 만들어내는 토대가 되었고 약 90여곡의 가곡이 베르낙과 함께 탄생한다. 제2차 세계대전 이후 그의 경력은 큰 규모의 종교음악이나 극음악으로 집중되는데 당시의 비인기 장르였던 모테트나 합창곡, 그리고 4개의 오페라와 독창곡 등은 풀랑의 걸작으로 인정된다.

이들의 25년 동안의 협업이 시작된 곳은 프랑스 폰텐블로(Fontainebleau)에 위치한 미국인 학교이었다. 당시 이곳의 총책임자는 20세기 미국 작곡가들의 대모로 알려진 교육자이자 여성 작곡가였던 나디아 불랑제(Nadia Boulanger, 1887-1979)였다. 이곳에서의 리사이틀을 시작으로 그들은 오랜 기간 공연을 이어갔다. 풀랑은 영어에 능통하면서 독일 가곡에 대한 조예가 깊었던 베르낙의 반주자로 활동하면서 영어, 독일어 등 다양한 가곡 문헌을 습득하고 이해를 넓힐 수 있었다. 두 사람은 1960년 베르낙이 성악가로서 은퇴할 때까지 유럽, 북미, 아프리카에 걸친 연주 여행을 하면서 유럽과 미국 여러 회사에서 많은 레코딩을 남겼다. 베르낙은 명실공히 풀랑의 작품에 대한 깊은 이해도를 가졌던 작곡가의 악기 그 자체이자 뮤즈로 지대한 역할을 했는데, 그는 후에 작곡가와 그의 노래들에 관해 <프랑시스 풀랑: 그와 그의 노래들>(Francis Poulenc: The Man and His Songs)이라는 책을 집필하기도 하였다.

풀랑의 가곡들 중 삼분의 이(2/3)정도가 콘서트를 위한 목적으로 작곡되었다. 작곡을 하는 도중 베르낙과의 의논은 필수적인 것이었는데, 그들은 주로 서신 교환을 통해 작품에 대한 고민, 성악가의 목소리 음역대에 대한 조언, 서로 다른 목소리 색깔에 맞는 역할을 만들어 내는 것, 한 번도 노래에서 다루지 않았던 목소리 타입에 대한 고민, 다른 음역대의 여성의 목소리에 균형을 맞추는 것에 대한 논의를 이어나갔다. 프로 성악가와 함께 한 심도깊은 고민은 그의 노래가 지금까지 많은 성악가들에게 선택되고 연주 효과가 높은 작품으로 인정되게 만드는 밑거름이 되었다.

풀랑의 가곡들에 사용된 시들은 작곡가의 명확한 시적 취향과 문학에 대한

감각을 드러낸다. 그는 어린 시절부터 시에 대해 지대한 관심을 가졌고 작품을 위한 시를 선택할 때에도 자신의 까다로운 기준을 적용했다. 그가 선호했던 인물들은 동시대 초현실주의 시인들이었는데 막스 야콥(Max Jacob, 1876-1944), 귀욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880-1918), 폴 엘뤼아르(필명 Paul Eluard, 본명 Eugène Grindel, 1895-1952) 등의 시를 특히 좋아했다. 그의 가곡 150여곡 중 약 20곡을 제외한 나머지는 모두 이들과 같은 초현실주의 시인들의 시에 붙여졌다.

키이스 다니엘(Keith W. Daniel)은 자신의 저서인 <프랑시스 풀랑: 그의 예술적 발전과 음악적 스타일>(Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style)에서 풀랑의 전반적인 작품 양식을 시기별로 구분한다.⁷⁴⁾ 그에 따르면 제1기 “야수파 시기”(1917-1922)는 사티의 영향을 받은 풀랑의 초기이고 제2기 “신고전주의 시기”(1923-1935)는 스트라빈스키의 영향을 받았다고 한다. 이 시기의 풀랑은 프랑스 6인조에서 벗어나 자신의 독창적 스타일을 개척하였고 가장 많은 작품을 남겼다. 제3기 “낭만주의 시기”(1936-1952)는 낭만주의 스타일처럼 자유롭고 화려한 아르페지오 악절과 서정적 선율, 반음계적 진행, 부가된 7화음의 사용으로 모호한 조성을 나타냈으며 복합박자와 넓은 음역의 사용으로 하였다. 강한 카톨릭적 경향이 나타나는 다수의 합창곡은 이 시기에 작곡되었다. 제4기(1953-1963)는 특별하게 이름 붙여지지 않았지만, 화가 앙리 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)와 라울 뒤프(Raoul Dufy, 1877-1953)의 영향이 작품에 반영되었다고 한다.⁷⁵⁾

2.2. 풀랑과 프랑스 6인조(Les Six), 그리고 카바레

풀랑은 프랑스 카바레 송의 주요 작곡가로 알려져 있지만 그가 명백하게 ‘카바레 송’이라는 이름을 붙여 작곡하거나 출판한 작품은 없다. 그러나 그는 실제 카바레 문화에 누구보다도 깊이 심취하여 있었다. 카바레 문화에 대한 애정을 이어가게 만든 것은 그의 유년 시절 음악홀 경험들과 더불어 오랜 기간 속해 있던 ‘프랑스 6인조’의 활동이 그 배경이 되었다고 보아도 과언이 아닐 것이다.

풀랑의 음악관에 베르낙과 같이 평생을 교류하며 음악적, 정신적 영향을 미친

74) Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. pp.65-69.

75) 이다해, “Francis Poulenc의 연가곡 [Fiançailles pour rire](가상 약혼식) 연구.” 경원대학교 대학원 석사학위 논문, 2008, pp. 2-3.

인물로 사티가 있다. 1916년 17세의 폴랑은 사티를 비롯하여 조르주 오리크(Georges Auric, 1899-1983), 미요, 아르튀르 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955)와 만나게 되었고, 특히 사티에게 강하게 이끌렸다. 그들의 우정은 한평생 계속되었으며 카바레 음악에 깊이 관여하고 주도하였던 사티의 영향으로 폴랑의 작품에도 그 영향력이 상당히 나타나 있다. 특히 그의 삶 전반적으로 계속 작곡되었던 가곡의 다수가 당시 프랑스에서 가장 인기 있었던 카바레 문화를 의식하여 쓰여진 것은 당연한 일이었다. 사티의 영향을 배제하더라도 폴랑은 어린 시절부터 음악에 노출되어 있었고 그런 그에게 음악을 가까이 접할 수 있는 카바레는 아주 매력적인 곳이었다. 실제로 그는 소년 시절 노장(Nogent)의 카바레와 댄싱홀을 통해 다양한 음악을 접하였다. 그는 1915년부터 클래식 피아노를 전문적으로 습득하는 동시에 대중적인 음악에 대한 흥미와 열정을 가졌는데 실제로 그는 일기에 자신이 15살부터 30살까지 파리의 음악홀을 끊임없이 다녔다고 기록했다.⁷⁶⁾

폴랑이 루이 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 미요, 제르맹 테유페르(Germaine Tailleferre, 1892-1983), 오네게르, 오리크와 함께 프랑스 6인조로서의 활동을 시작하게 된 시기는 그가 카바레에 관심을 가진 조금 후부터였다. 프랑스 6인조는 프랑스의 비평가 앙리 콜레(Henri Collet, 1855-1951)가 몽파르나스에서 활동하는 여섯 명의 작곡가를 러시아의 민족주의 악파 ‘힘의 5인조’(The Five, Mighty Five)에 빗대어 지칭한 이름이었다. 이 단체의 창단 주력은 프랑스의 시인이자 극작가였던 콥토와 작곡가 사티인 것으로 알려져 있다. 1910년대 중후반 파리에 있던 수많은 극장과 음악홀들은 제1차 세계대전으로 인해 대부분 문을 닫았다. 1917년 작가인 블레즈 상드라르(Blaise Cendrars, 1887-1961)와 화가인 모이즈 키슬링(Moïse Kisling, 1891-1953)은 또 다른 화가인 에밀 르죈(Emile Lejeun, 1885-1974)의 스튜디오였던 장소에서 콘서트를 열었다. 이 장소의 벽면은 피카소, 아메데오 모딜리아니(Amedeo Modigliani, 1884-1920)의 그림으로 장식되어 있었고 사티, 오네게르, 오리크의 음악이 연주되었다. 이 연주회에서 받은 영감으로 사티는 프랑스 6인조의 전신격인 ‘새로운 젊은이들’(Les Nouveaux Jeunes)을 창단하였고 이는 프랑스 6인조로 이어졌다.

사티는 드뷔시나 라벨의 인상주의 음악을 배척하고 파리 카바레의 주축이 되었다. 그가 다다이즘 시인이었던 콥토와 함께 주력했던 프랑스 6인조 활동은 카바레

76) Keith W. Daniel, *op.cit.*, p.7.

나 음악홀 문화에 오랫동안 노출되었던 폴랑의 작곡 스타일에 힘을 실어 주었다. 그들은 파리지앵의 음악의 삶을 누리며 그들의 음악을 폭넓게 수용하고 흥내내는 것을 즐겼다. 이러한 영향으로 폴랑의 노래들, 심지어는 기악 작품에도 카바레의 요소와 대중적 어법을 가미한 곡들을 찾아볼 수 있으며 이때의 그의 작곡 기술은 파리의 카바레와 음악 장면(Music Scene)⁷⁷⁾을 위한 아방가르드 스타일로 보인다.

코토와 다른 6인조처럼 폴랑은 어린 시절과 어른이 되었을 때의 기억을 떠올리면서 자신들의 경험을 음악에 녹여내려 하였다. 1919년 폴랑과 그의 친구들은 토요일마다 파리의 시장 거리를 조사하다 서커스 음악과 퍼레이드를 접했다. 폴랑은 이 엔터테인먼트 형식에서 독특한 매력을 느꼈다. 서커스 음악은 전통적이고 클래식한 형태에서 벗어난 파격으로 이후 그들의 예술 활동에 많은 영감을 주었다. 이러한 스타일은 폴랑이 가졌던 파리의 세속 예술에 대한 애정과 결합하여 그의 음악과 삶 전반적에 걸쳐서 나타났다. 폴랑의 카바레 송은 사실 명확하게 지정되어 있지 않지만, 카바레의 느낌과 본질로 작곡되어 오늘날 카바레 송으로 분류되는 작품은 여러 곡이 존재한다.

2.3. 폴랑의 카바레 송의 특징

앞에서 논했듯이 폴랑의 가곡은 전통 예술 가곡과 카바레 송의 구분이 명확하지 않는데 이는 작곡가 자신이 전통과 대중 예술에 대한 확고한 경계와 선호도를 표현하지 않았기 때문일 것이다. 그는 15세부터 30세까지 규칙적으로 음악홀을 출입할 정도로 그 문화에 심취해 있었으며 카페 콘서트에도 관심이 많았다. 그의 초기 작품들에는 음악홀과 카페 콘서트를 위한 노래가 다수 포함되는데 이렇듯 뚜렷한 연주 장소와 상황을 의도하고 쓰여진 곡들 정도만 확실하게 카바레 송이라고 분류될 수 있을 것이다. 이러한 특이점 때문에 명확하게 폴랑의 카바레 송 목록을 작성하는 것은 쉽지 않지만, 그 중에서 카바레 송에 가깝다고 받아들여지는 작품을 몇 곡 예시로 들어 이해를 돕고자 한다.

77) 음악 장면(Music Scene)은 노래만으로 표현되기 힘든 극적 액션을 포함한 형태의 예술로서, 노래뿐 아니라 대화와 연기를 포함하는 경우가 대부분이다. 이는 주로 갈등을 겪거나 이를 해결하는 등장인물에 초점을 맞추고 있으며 여러 인물이 동시에 존재할 수 있어 매우 유용하지만 늘 대규모 군중 장면에 사용되는 것은 아니다. 음악 장면을 이루는 것은 발라드, 리듬, 코미디 노래들 등 다양한 음악적 요소들이다.

https://writingmusicaltheatre.com/wp-content/uploads/admin/Songwriting_Scene_Handout.pdf

<표 8> 폴랑의 카바레 송으로 분류되는 대표적인 작품들

작품명		시인	작곡년도	가사내용
투우사 (Toréador)		장 콕토 (Jean Cocteau, 1889-1963)	1918 (rev. 1932)	베니스에서 벌어진 투우 경기에서 있었던 투우사의 사랑과 죽음을 서사적으로 서술하였다.
그의 기타가 있다 (À sa guitare)		피에르 롱사르 (Pierre Ronsard, 1524-1585)	1935	악기인 기타를 향해 자신의 보답받지 못하는 마음을 토로하는 내용. 여기서 기타는 화자가 속마음 토로하고자 하는 대상을 빗댄 은유적인 비유로 해석할 수 있다.
사랑의 길 (Les Chemins de L'Amour)		장 아누이 (Jean Anouilh, 1910-1987)	1940	지나간 사랑을 추억하며 그리워하는 이의 심정을 묘사한 내용이다.
<두 개의 시(Deux Poèmes)>	썰(C)	루이 아라공 (Louis Aragon, 1897-1982)	1943	평화로운 과거 회상과 혼란스러운 피난길의 비극적인 모습.
	우아한 축제 (Fêtes galantes)			전쟁의 시대적 장면을 묘사하여 비참한 현실에 적응하는 평범한 사람들에 대한 내용이다.

위의 <표 8>에 제시된 것은 폴랑의 대표적 카바레 송으로 알려진 노래들이다. 폴랑은 꾸준히 카바레 송을 작곡하였으며 그 주제는 서사적인 이야기, 슬픈 사랑, 그리고 비극적인 현실에 놓인 사람들의 일상 등을 노래하는 전형적인 카바레의 특징을 가진다. 그는 주로 자신과 동시대 시인의 작품들을 선택하였지만, 르네상스 시대 시인의 작품을 선택하기도 하였다.

우선 첫 번째 작품은 본 논문에서 세부적으로 연구한 ‘투우사’(Toréador)로 이는 폴랑이 최초로 쓴 가곡이며 예술 가곡인 동시에 카바레 송으로 분류되는 작품이다. 후술할 분석 챕터에서 자세히 다루겠지만 이 작품은 1918년 콕토가 기획하였던 세션 극장의 공연 목적으로 당대의 유명했던 가수이자 오페레타 배우를 염두에 두고 쓰여졌으며 이후 1932년에 재편곡되어 출판되었다.

1935년 작곡된 ‘그의 기타가 있다’(À sa guitare)는 유명한 가수였던 이본느 프렝탕(Yvonne Printemps, 1894-1977)과의 첫 협업이었던 에두아르 부르데(Édouard Bourdet, 1887-1945)의 연극 <마고>(Margot)와 관련이 있다. 이 노래가 작곡되기 10년 전인 1925년 폴랑과 오리크는 프랑스 르네상스의 상징이자 첫 번째 근대 여성으로 인정받는 나바르 여왕(Queen Marguerite de Navarre, 1492-1549)의 이야기를 다룬 <마고>를 위해 음악을 작곡하였고 프렝탕을 위해 여러 개의 노래를 썼는데 이는 모두 르네상스 프랑스 시인 피에르 드 롱사르(Pierre de Ronsard, 1524-1585)의 시를 가사로 한 것이었다.⁷⁸⁾ 이로부터 10년 후 폴랑이 이미 작곡가로서 입지를 충분히 높인 시점에 그는 이 연극의 마지막 장면에 사용할 애절하고 통속적인 노래를 작곡했으며 그때 내면적인 감정으로 충만한 ‘그의 기타가 있다’가 쓰여졌다. 가사는 보답받지 못하는 사랑을 노래하는 내용으로 기타를 들고 세레나데를 부르듯이 전개된다. 류트를 모방한 전주와 후주부를 가진 이 작품은 콰슬랭과 대위법 공부를 한 뒤에 쓰여졌고 그 외에도 예술 가곡과 구분짓기 어려운 전통적인 음악 요소들이 사용되었는데, 당시 무대와 영화 스타였던 프렝탕을 위한 곡이었기 때문에 카바레 송으로 분류된다.⁷⁹⁾

78) Graham Johnson, 음반 서문, hyperion company, 2013.

(https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4316_GBAJY8614727)

79) Graham Johnson, Poulenc: *The Life in the Song*. New York: Liveright publishing corporation, 2020, p. 254

<악보 3-1> '그의 기타가 있다', 마디 1-9.

Calme et mélancolique

즉흥적 패시지

f a piacere

sf II

p

Ma gui-ta - re, je te chan - te, Par qui seu - le je dé çois,
G-에올리안

위의 <악보 3-1>의 마디 1-5는 '그의 기타가 있다'의 전주부에 해당한다. '차분하고 우울하게'(Calme et mélancolique)라는 지시어에 어울리지 않는 듯 액센트가 부여된 부점 리듬의 연속음으로 강하게 시작된 도입부는 마디 2의 마지막 화성부터 기타 또는 류트를 본딴 듯한 아르페지오 반주 형태를 연주하여 마치 중세나 르네상스 시대 음유시인의 노래를 연상시킨다. 마디 4-5는 성악 선율과 기타와 유사한 반주를 연결하는 부분으로 그 즉흥성은 무대에서의 연주 효과를 높여준다.

다양한 요소들을 포함한 다섯마디의 전주에 이어 마디 6부터 등장하는 성악 선율은 르네상스 시대를 비롯한 여러 시대의 민속, 대중 음악에서 쓰여진 민요풍의 느낌을 내기 위해 교회 선법(G-에올리안)을 사용한다. 성악 선율과 피아노 반주는 단순하고 서정적인 선율을 동시에 연주하는데 귀에 편안하게 들리는 쉬운 선율의 사용은 대중적 접근성을 위했던 카바레 송의 특징이다. G단조와 G에올리안이 번갈아 사용되는 서글픈 선율은 기타를 향해 자신의 보답받지 못하는 마음을 토로하는 화자의 심정을 잘 드러내준다.

1940년에 작곡한 ‘사랑의 길’(Les Chemins de l’amour)은 아마도 폴랑의 노래 중 가장 자주 콘서트홀에서 들을 수 있는 작품일 것이다. 가사는 프랑스의 극작가였던 장 아누이(Jean Anouilh, 1910-1987)가 쓴 것으로 무대 위의 소프라노가 얼마든지 즉석에서 본인이 원하는 감정 표현을 만들어내도 괜찮은 종류의 음악이라고 평가받고 있다. 아누이의 연극인 <레오카디아>(Léocardia)의 부수 음악을 작곡할 당시 폴랑은 오리크의 아내이자 예술가였던 노라 오리크(Nora Auric, 1900-1982)에게 편지를 써서 이 작업에서 이 슬픈 시대를 어떻게 끝내야 하는지에 대한 부담감을 느낀다고 이야기한 바 있는데,⁸⁰⁾ 이는 한참 제2차 세계대전이 진행 중이던 시대적 상황을 잘 반영하였다. <레오카디아>는 아누이의 가볍고 풍자적인 연극 중 하나인데, 이미 십수년 전 폴랑과 협업을 시작했던 여가수 프랭탕을 위해 쓰여졌기 때문에 그를 위해 폴랑이 감상적인 무대용 노래를 작곡해준 것은 놀라운 일이 아닐 것이다. 가사 중에 “행복한 날들의 흔적은 어디로 가고 빛나던 기쁨은 그 빛을 잃었다”(Hélas! Les jours de bonheur radieux, de joies envolées, Je vais sans en trouver trace dans mon cœur)와 같은 구절을 보았을 때 이를 사랑의 노래라고 인식하기 쉽지만, 동시에 전쟁으로 폐허가 되어버린 조국, 즉 프랑스에 대한 노래라고 이해되기도 한다. 다시 말해 이 작품은 깊은 중의적 의미를 가지고 쓰여진, 전쟁 중의 시대상을 잘 표현한 작품으로 그 노래의 성격 때문에 큰 콘서트장과 밤의 클럽 어디에도 걸맞게 연주될 수 있다. 프랭탕은 지금은 유실된 오케스트라 버전으로 이 노래를 녹음하였는데, 이 녹음의 후주에서 표현되는 ‘더욱 더 빠르게’(molto più mosso)는 이 시대의 유행이었다고 한다.⁸¹⁾

80) Graham Johnson, 음반 서문, hyperion company, 2013.

(https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4316_GBAJY8614727)

81) *Loc. cit.*

<악보 3-2> '사랑의 길', 마디 6-14 & 마디 37-44. 마디 6-14, 선행구절(Couplets).

§ COUPLETS

6 *mf*

Les che-mins qui vont à la mer _____ Ont
je dois l'ou-bli-er un jour _____ La

mf

11

gar - dé de no - tre pas - sa - ge Des
vie ef - fa - çant tou - te cho - se Je

p.

마디 37-45, 후렴구(Refrain).

REFRAIN
au Mouvement

37
Che - mins de mon a - mour Je

au Mouvement

42
vous cher - che tou - jours Che

c#m; DbM:

위의 <악보 3-2>는 폴랑의 '사랑의 길'의 성악 선행구절과 후렴구의 첫 프레이즈이다. 전체 박자는 3/4의 왈츠풍으로 구성되며 단순하고 친숙하게 선율은 4마디 단위의 반복적이고 규칙적인 프레이즈로 이루어져 왈츠 리듬에 실려 세련되고 우아하게 흘러간다. 이러한 성격은 선행구절과 후렴구에 공통적으로 나타나는 특징인데, 선행구절은 C#단조의 어두운 색채로 표현되며 후렴구는 D \flat 장조의 밝은 느낌으로 연

결되는데 C#과 D♭은 이명동음으로 매끄럽게 연결된다. 전체적으로 순탄하고 매끄럽게 진행되는 선율과 왈츠풍의 리듬이 어우러진 이 작품은 위에 서술한 바와 같이 연주자의 감성을 자유롭게 표현하도록 의도된 작품인데, 이렇듯 매끄럽고 순탄하며 듣기 좋은 선율이 왈츠풍의 리듬과 어우러지기 때문에 연주자들이 자칫 이 곡을 지나치게 대중적인 방향으로 해석하는 경우가 많다고 지적받기도 한다. 저명한 가곡 피아니스트인 그라함 존슨은 자신이 녹음한 이 곡의 음반 서문에서 풀랑이 이 곡 안에서 어린 시절 자신이 심취했던 왈츠 노래(Valse Chantée)와 같은 류의 음악을 쉽고 완벽하게 구사한다고 설명하는데 이 때문에 자칫 소프라노들이 이를 너무 가벼운 풀랑의 음악으로 인식하여 제멋대로 난도질하는 경우가 있다고 지적한다.⁸²⁾

1943년 작곡되어 이듬해인 1944년 출판된 <루이 아라공의 두 개의 시들>(Deux Poèmes de Louis Aragon)은 초현실주의자이자 공산주의자였던 동시대의 시인 아라공의 시에 부친 두 개의 노래이다. 이 곡집에 실린 두 개의 노래는 대조적인 성격을 가지고 있는데 첫 번째 곡인 ‘쎬’(C)는 많은 프랑스인들이 독일군 침략자들을 피해 도피하던 1940년 5월의 끔찍했던 시간을 노래한다. ‘C’는 Cé로 발음되고 각 행의 마지막 음절이 Cé로 끝나서 제목이 쎬(C)로 지어졌다.⁸³⁾

<표 9> ‘쎬’의 시 원문 및 번역⁸⁴⁾

‘쎬’의 시 원문 및 번역		
1	J’ai traversé les ponts de Cé	나는 “C” 다리를 건넜다.
	C’est là que tout a commencé	처음부터 존재했던 그 곳
	Une chanson des temps passés	흘러간 시간의 노래에서
	Parle d’un chevalier blessé	상처입은 기사에 대해 이야기 한다.
2	D’une rose sur la chaussée	도로 위에 놓인 장미꽃 한 송이와
	Et d’un corsage délacé	풀어진 블라우스
	Du chateau d’un duc insensé	미친 공작의 성과
	Et des cygnes dans les fossés	호수의 백조
3	De la prairie où vient danser	춤추는 초원의
	Une éternelle fiancée	영원히 함께 할 약혼자

82) Graham Johnson. 음반 서문, Hyperion Company, 2013
https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4319_GBAJY1302218

83) Pierre Bernac, 심선화 역, [프랑스 예술 가곡의 해석], 청림출판사, 2001, p. 354.

84) 번역: 필자

	Et j'ai bu comme un lait glacé Le long lai des gloires faussées	그리고 차가운 우유를 마신 듯이 긴 잘못된 영광의 노래를 하는구나
4	La Loire emporte mes pensées Avec les voitures versées Et les armes désamorçées Et les larmes mal effecées	루와르 강은 나의 생각을 앗아간다. 전복된 마차들도 함께 그리고 작동을 멈춘 무기들과 지워지지 않는 눈물들
5	Ô ma France, ô ma délaissée J'ai traversé les ponts de Cé.	오 나의 프랑스여, 오 나의 버림받은 나라여 나는 "C" 다리를 건넜다.

아라공은 전쟁의 아수라장에서 도망치기 위해 부서진 차량과 버려진 무기들로 가득찼던 루와르(Loire) 강을 'C' 다리를 통해 건넜던 비참한 기억을 마치 오래된 발라드처럼 시적이고 우울한 감흥을 통해 회상한다. 시인은 전쟁의 참혹했던 기억을 과거의 아름다웠던 시절을 회상하는 것과 극단적으로 대조시키는 화법을 사용한다. 그 예시로 1연부터 3연의 가사에 등장하는 '흘러간 시간의 노래', '상처받은 시간', '미친 공작의 성', '호수의 백조' 등의 구절은 전쟁이 주는 현실과는 괴리감 있는 단어 들인데 현재의 비극적 상황과 막연하지만 행복했던 과거의 모습을 나란히 배치함으로써 초현실적인 느낌을 자아낸다. 이러한 시인의 의도와 일맥상통하듯 폴랑은 이 시에 부칠 음악의 조성으로 A b 단조를 선택하는데 플랫 조성이 주는 몽환적이고 비현실적인 느낌은 7개의 플랫을 부여하여 극대화된다.

<악보 3-3> 'C', 마디 1-8.

Très calme ♩ = 54 *sempre m.g.*
très librement *céder à peine*

아치형 선율

5 *a tempo* 아치형 선율 *mf* *pp*

J'ai tra-ver-sé les ponts de Cé C'est là que tout a com-men-cé U

5 *a tempo* *pp* *sempre m.g.* *mf* *pp*

<악보 3-3> 를 살펴보면 이 곡에는 매우 조용한(Très calme, ♩=54) 이 지정 되어 있어 고요하게 느리게 연주되어야 한다. 마디 1-8을 살펴보면 카바레 송의 대표 적 특징인 단순한 4+4마디의 규칙적인 프레이즈 구조가 보이는데 전주를 이루는 상-하행의 아치형 단선율은 마치 'C' 다리의 구부러진 외형을 표현하는 것과도 같다. 이 어 마디 5부터 시작되는 성악 선율은 감상적이고 서글픈 느낌의 순차진행으로 매끄럽 게 시작되어 상행-하행하는 형태로서, '나는 'C' 다리를 건넜다'라는 가사처럼 구부러 진 다리를 건너는 화자의 모습을 표현하는 장치로 볼 수 있다.

<악보 3-4> 'C', 마디 21-24.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "De la prai-rie où vient dan-ser Une é-ter-nel - le fi-an - cé - e". The piano accompaniment is marked with *ppp* and *douxement effleure*. The second system continues the piano accompaniment with *a tempo* markings.

위의 <악보 3-4> 은 3연의 첫 두 행을 노래하는데 ‘춤추는 초원의 영원히 함께 할 약혼자’라는 구절의 성악 선율에 ‘끝없이 달콤한’(infiniment doux)을, 피아노 반주부에 ‘부드럽게 만지다’(douxement effleuré)를 표기하여 가사의 느낌을 음악으로 극대화시킨다. 이 부분은 A \flat 장조로 시작되어 어둡고 우울했던 곡의 전반적 느낌을 환기시킨다. 한 마디 단위로 반복되듯이 구성되는 성악 선율은 청취자들이 선율을 쉽게 기억하고 즐길 수 있도록 하는 카바레 송의 특징을 보여준다.

<두 개의 시>의 두 번째 곡인 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes, 1943)는 당시 길어진 전쟁으로 인해 몰락해버린 파리의 모습을 미사여구 없이 표현한 노래이다. 이 작품은 첫 곡인 ‘C’가 전쟁의 참혹함을 초현실적으로 우울하고 시적으로 서술한 것과 매우 대조적인 느낌을 주는 곡으로 극도의 해학적 풍자를 담고 있다. 똑같은 단어로 시작되는 각 행은 그 단어가 주는 리듬감을 동반한 가볍고 경쾌한 선율에 붙여지는데 피아노 반주 역시 스타카토로 단순한 형태로 쓰여져 있어 음악만 듣는다면 가사가 이토록 직접적이면서 노골적으로 사회의 어두운 면을 이야기하고 있다고 상상하기 힘들다. 베르낙은 이 시기의 모두는 울 수밖에 없는 커다란 두려움에 늘 노출되어 있었기

때문에 역설적으로 모든 것에 웃을 ‘준비’가 되어 있다고 언급한 바 있다.⁸⁵⁾ 이 곡 역시 후술할 분석 챕터에서 자세히 다루겠다.

앞서 언급했듯이 폴랑의 카바레 송은 예술 가곡과 명확히 분리되기는 어렵다. 그렇지만 작곡가가 음악홀이나 카페 콘서트 스타일을 곡에 적용한 경우, 또는 그 작품이 연주되고자 했던 장소가 더 대중적인 경우, 그 작품을 헌정받은 연주자가 영화 배우, 또는 클럽 가수였을 경우에는 카바레 송이라 정의할 수 있다. 폴랑의 가사들은 통속적인 사랑 노래거나 시대상에 맞는 중의적, 또는 노골적인 풍자를 담고 있었다. 이러한 카바레 송들은 연극의 부수음악으로 사용되거나, 당대의 인기있는 가수를 위해 쓰여져 청중에게는 매우 파급력 있게 전달될 수 있었다.

85) Max Jacob, *La Défense de Tartuffe*, Gallimard, 1964, p.54

3. 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)

3.1. 브리튼의 생애와 가곡

20세기 영국 작곡가인 브리튼은 성악, 피아노, 실내악, 관현악, 발레 음악, 그리고 영화 음악까지 다양한 분야에 걸친 작품을 150여 곡 이상 남겼다. 브리튼은 자신이 남긴 다양한 장르에서 뛰어난 음악적 기량을 보였는데, 그중 두드러지는 분야는 단연 성악곡이었다. 성악 분야를 위해 그가 남긴 업적은 17세기 영국 바로크의 위대한 작곡가였던 헨리 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)의 계보를 그대로 이었다고 평가 받는다. 그의 성악 작품은 총 80여 곡 정도로 전체 작품 수의 반 이상을 차지하고 있으며 크게 13곡의 오페라, 합창, 그리고 가곡의 세 장르로 구분된다.

김벌은 자신의 저서인 <가곡>(Song) 에서 브리튼은 오페라, 합창, 연가곡, 악기와 목소리를 위한 다양한 형태의 성악곡에서 영어 가사의 이상적인 구현을 위해 애썼다고 설명한다.⁸⁶⁾ 그의 의도는 명백히 퍼셀이 구축했던 위대한 영국 성악 음악의 전통을 계승하고 부활시키는 것으로, 작곡가 자신도 스스로의 목표가 퍼셀 이후 침체된 영어 작품들의 부활이며 영어의 특성과 자연스러운 억양 및 리듬이 살아 있는 곡을 창작하는 것이라고 기록한 바 있다.⁸⁷⁾

브리튼의 성악 작품들은 장르를 불문하고 대부분 걸작으로 인정받고 있지만 그중에서도 특히 두드러지는 장르는 합창곡이었다. 실제 영국 교회 합창 음악의 전통은 영국인들에게는 자부할만한 높은 문화적 자산이었지만 퍼셀 이후 단절되었던 그 전통을 부활시킨 인물은 단연코 브리튼이었다. 그의 합창곡은 악기와 오케스트라 반주, 피아노 반주, 무반주 등 다양한 편성으로 작곡되었으며 중세 시대부터 브리튼이 살았던 20세기의 시대적 상황까지 포함한 주제와 시적인 가사로 그 가치가 높게 평가된다. 역사와 정치 사회적 문제까지 주제로 다룬 합창 작품의 대표작으로 <전쟁 레퀴엠>(War Requiem, 1962)이 있다.

16세가 된 브리튼은 1930년 영국 왕립 음악원(Royal Academy of Music)에 입학하여 존 아일랜드(John Ireland, 1879-1962)에게서 작곡을, 아서 벤자민

86) Carol Kimball, *op.cit.*, p. 391.

87) Benjamin Britten, "The Composer Speaks," *The New Book of Modern Composers*, edited by David Ewen, 3rd ed., Knopf, 1961, p. 101.

(Arthur Benjamin, 1898-1960)에게서 피아노를 배우며 정규 교육을 시작했다. 그의 작곡 경력은 1932년 <신포니에타>(Sinfonietta, Op. 1)를 시작으로 1935년 7월에는 런던의 <중앙 우체국 필름>(General Post Office Film)에서 교육 다큐멘터리 영화를 찍는 등 본격적인 작곡가로서 자리매김하게 된다.

문학에 대한 브리튼의 깊은 관심은 자연스럽게 그를 주요 가곡 작곡가로 이끌게 되었다. 그는 모국어인 영어 이외에도 프랑스어, 독일어, 이탈리아어, 심지어는 러시아어까지 다양한 국가의 다양한 언어로 이루어진 가사들에 음악을 덧붙였다. 특히 연가곡에 힘을 기울였던 그는 1936년 오케스트라 연가곡인 <우리의 사냥하는 아버지들>(Our Hunting Fathers, Op. 8)을 시작으로 1975년 <생일맞은 헨젤>(A Birthday Hansel, Op. 92)까지 총 13곡의 연가곡을 남겼다. 그가 선택한 시인들은 영국의 시인 위스턴 휴 오든(Wystan Hugh Auden, 1907-1973) 과 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757-1827), 프랑스의 상징주의 시인인 아르튀르 랭보(Arthur Rimbaud, 1854-1891), 독일의 낭만주의 시인 프리드리히 뢰를린(Friedrich Hölderlin, 1770-1843), 러시아의 시인 알렉산데르 푸쉬킨(Alexander Pushkin, 1799-1835), 영국 낭만주의 시인 퍼시 비시 셸리(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822), 윌리엄 워즈워드(William Wordsworth, 1770-1850) 등 다양한 시대와 나라의 시인들의 시로 가사를 붙였는데 특히 낭만주의 시대의 시들에 특별한 애정을 보였지만 현대 시인들의 시에도 많은 관심을 가졌다.

브리튼이 가곡에 대해 많은 관심을 가지게 된 것에 깊은 영향을 끼친 두 인물과의 만남이 그의 20대에 이루어졌다. 테너 가수인 피터 피어스(Peter Pears, 1910-1986)와 시인 오든과의 만남은 브리튼의 성악곡의 깊이에 지대한 영향을 끼쳤다. 특히 피어스는 브리튼의 인생의 동반자로서의 관계가 발전되었고 브리튼의 대부분의 성악곡, 특히 오페라는 그의 목소리를 위해 작곡되었다. 브리튼은 피어스와 함께 1939년부터 2년 반동안 미국에 머무르면서 랭보의 시에 부친 연가곡 <일루미나시옹>(Les Illuminations, Op. 18, 1940), 미켈란젤로의 시에 부친 <일곱 개의 미켈란젤로 소네트>(Seven Sonnets of Michelangelo, Op. 22, 1940)와 오든의 각본을 위해 쓴 첫 오페라 <폴 번언>(Paul Bunyan, Op. 17, 1941) 등 피어스를 위한 다수의 성악곡들을 남겼다.

피어스가 브리튼에게 영감을 주는 뮤즈의 역할을 했다면 20세기 영국 문학의 대표하는 인물이었던 오든은 멘토로서 자신이 생존했을 때, 심지어는 사후에도 브리

튼에게 강한 영향력을 끼쳤다. 오든이 본격적으로 활동을 시작한 것은 제2차 대전이 일어난 시기와 맞물리는데, 세계적 사회 혼돈기였던 이때의 시인들은 대부분 사회적, 정치적 주제에서 벗어나 내면의 자아를 추구하는 데에 많은 관심을 보였다. 몇몇 시인은 이상적인 세계에 대해 이야기했고 예민한 감수성을 표현하려 했지만, 오든은 자신의 시에서 사람과 세상에 대한 깊은 고찰을 감성적이지 않게 풀어내려 하였다. 예를 들어 그가 1935년 출판한 시집 <보라, 나그네여>(Look, Stranger)에서 그는 일상적인 언어로 바다의 아름다운 경치를 묘사하였는데, 보통 이러한 시에서 보여지는 감상적인 내용이 포함되지 않고 오히려 낯선 이에게 이야기하는 형태의 건조한 어투를 사용하였다. 이는 오든의 독백하는 습관에서 비롯된 것으로 볼 수도 있다. 그가 사용한 독백체는 타인의 감성이나 생각에서 휘둘리지 않고 세상에 대한 자신만의 시각을 투영하는 데에 효과적인 것이었다.

오든과 브리튼의 첫 인연은 브리튼이 ‘중양 우체국 필름’에서 일할 때인 1935년 동료로서 시작되었으며 그 후 수차례에 걸친 협업을 통해 가까워지게 되었다. 브리튼은 6살 연상이자 이미 다양한 예술 활동을 통한 성공과 실패의 경험이 있는 오든의 지성에 압도되었다. 그들은 서로에게 예술적 영감을 주었고 개인적으로도 가까운 사이가 되었다. 그들의 본격적인 합작은 이듬해인 1936년 <우리의 사냥하는 아버지들>의 가사를 부분적으로 오든이 작업하게 되면서였다. 이 작품은 놀포크(Norfolk)와 놀위치(Norwich) 페스티벌에서 초연되었고 이들은 이듬해 두 개의 BBC 라디오 관련 작업을 함께 하여 인정받았다. 자신의 모든 글에 음악을 덧입히고 싶었던 오든을 통해 브리튼은 영국 시의 아름다움을 깨우칠 수 있었고 오든에게도 젊고 재능있는 작곡가인 브리튼과의 만남은 중요했다. <우리의 사냥하는 아버지들> 이후에 브리튼은 <이 섬에서>(On this Island, Op. 11, 1937), <합창과 오케스트라를 위한 영웅의 발라드>(Choral and Orchestral Ballad of Heroes, Op. 14, 1939), <폴 변연>, <세실리아 합창 찬가>(The Choral Hymn to St. Cecilia, Op. 27, 1942) 등의 작품들에서 오든의 가사를 사용하며 클래식 음악뿐만 아니라 새로운 양식의 작품들을 작곡하였다. 브리튼과 오든의 협력 작품은 <표 10>을 통해 알 수 있다. 후술하게 될 브리튼의 <카바레 송> 역시 오든과의 관계로 인해 탄생한 것이었다.

<표 10> 브리튼과 오든의 협력 작품⁸⁸⁾

목 록	작품명	연도
성악곡	Our Hunting Fathers, Op.8	1936
	Night Covers Up the Rigid Land	1937
	On this Island, Op.11	1937
	To Lie Flat on the Back	1937
	The Sun Shine Down	1937
	Cabaret Songs	1939
	Two Ballads 중 “Underneath the Abject Willow”	1942
	O What Is That Sound?	1942
	What's In Your Mind?	1942
오페라	Paul Bunyan, Op.17	1941
합창	Hymn to St. Cecilia, Op.27	1942
필름음악	Coal Face	1935
	Night Mail	1936
	The Way to the Sea	1937
극장음악	The Ascent of F6	1937
	On the Frontier	1938
라디오	Hadiran's Wall	1938

수차례에 이은 성공적 협업에도 불구하고 이들의 사이는 브리튼과 피어스의 관계가 깊어지면서 벌어지게 된다. 오든은 브리튼에게 피어스에 대해 험담하는 편지를 보냈고 결국 브리튼과의 친분은 거의 단절되게 되었다. 그들의 관계가 계속 가까웠다고 믿는 경우가 간혹 있지만, 이는 그들이 사실 아예 연락을 끊지는 않았기 때문이다. 1953년 브리튼은 올드버러 페스티벌(Aldeburgh Festival)에 오든을 강연자로 초청하기도 하였으며 오든은 런던에 있을 때 브리튼의 오페라 공연에 참석하기도 하였다. 그러나 그들은 예전보다 서로에게 날이 서 있었다. 그들과 동시대에 활동한 영국 시인 스텐판 스펀더(Stephen Spender, 1909-1995)에 따르면 오든은 브리튼의 오페라를 본 뒤 비판적인 편지를 보냈고 그 편지가 오든에게 반송되어 왔을 때 봉투 안에는 그 편지가 잘게 찢어진 조각들이 들어있었다고 한다⁸⁹⁾. 이러한 일화는 이들이 비록 현실적인 부분에서 어느 정도 거리가 멀어지긴 했지만 서로에게 가진 정신적인 긴장감은 여전히 팽팽했다는 사실을 방증(傍證)한다. 실제로 브리튼은 이미 오든과의 연락도 뜸해져 자주 교류하지 않았음에도 불구하고 그가 자신에게 행사하는 강한 영

88) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 3』, 음악세계, 2003, pp.389-391.

89) 박은정, “19세기 말에서 20세기 초에 나타난 ‘카바레 송’의 분석과 연주적 해석에 관한 연구,” 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2014, p. 20.

향력에서 늘 벗어나고 싶어했다고 한다.

브리튼과 오든은 소원해진 후에도 서로에게서 자유롭지는 못했던 것으로 보인다. 브리튼의 작품에 대한 오든의 날선 비판이나 그 의견에 마주하는 브리튼의 감정적 대응은 그들이 사무적으로 가까웠던 동료 사이가 아니었다는 것을 증명한다. 미첼에 따르면 브리튼이 후에 오든의 죽음에 대해 언급할 때 “폭풍우 같은 눈물”을 흘렸다고 한다.⁹⁰⁾ 오든은 브리튼의 경력이 시작되는 시기에 그의 예술적 방향에 거대한 영향을 끼쳤다. 본 논문에서 다룰 브리튼의 카바레 송은 그들이 서로에게 끼친 영향력이 가장 강했을 시기의 예술적 교감을 보여주는 대표적인 예시이다.

3.2. <카바레 송(4곡)>(Cabaret Song, 1937)의 작곡 배경

브리튼의 유일한 카바레 송 곡집은 오든과의 관계 덕분에 탄생한 것이라고 보아도 과언이 아닐 것이다. ‘중앙 우체국 필름’에서의 경험과 여러 실험적 다큐멘터리에서 점차 창의적이고 사회에 영향력 있는 음악을 만들어내는 작곡가로서 그 명성을 높여가던 브리튼은 무용수인 둔(Rupert Doone, 1903-1966)에 의해 설립된 좌파 성향의 ‘그룹 극장’(Group Theater)에 합류하게 되었고 그곳에서 자신의 첫 오페라 <피터 그라임스>(Peter Grimes, 1945)의 대본가인 몬태규 슬레이터(Montagu Slater, 1902-1956)와 만나게 되었다. 이 <그룹 극장>에 오든 역시 소속되어 있었고 그들은 <우리의 사냥하는 아버지들> 이후 또 한 번의 본격적인 협업에 착수하였다. 브리튼의 가곡은 극 예술에 심취해 있었던 작곡가 자신의 개성처럼 연극적인 요소를 많이 포함하고 있는데, 그의 카바레 송 역시도 연극의 부수음악으로 만들어진 것이 그 출발이었기 때문에 극적인 요소들을 많이 포함한다. 실제 작곡된 것은 10여곡이지만 그중 4곡만 연주용으로 발췌되었고 나머지는 어떤 이유에서인지 유실되었다.

1937년 초 브리튼은 유명한 시나리오 작가이자 오든의 전 연인이었던 크리스토퍼 이셔우드(Christopher Isherwood, 1904-1986)의 연극인 <F6의 오르막>(The Ascent of F6)을 위한 부수음악을 작곡하였으며 이 음악은 같은 해 2월 26일 런던의 머큐리 극장(Mercury Theatre)에서 여가수 앤더슨(Antoinette Millicent Hedley

90) Benjamin Britten, <Cabaret Songs>, Four songs (Tell me the truth about love, Funeral Blues, Johnny, Calypso) by Benjamin Britten with words by W.H. Auden for medium voice and piano, Faber Music, 악보 서문.

Anderson, 1907-1990)을 포함한 음악가들에 의해 초연되었다. 연주의 성공으로 힘을 얻은 브리튼은 앤더슨을 염두에 두고 같은 해 6월, 독창곡 형식의 <F6 블루스>(F6 Blues)를 작곡하였고 앤더슨의 공연으로 큰 호평을 받는다. 이 블루스는 오든의 회고적 글인 ‘모든 시계를 멈춰라’(Stop all the Clocks)의 가사에 붙인 힘있는 음악 세팅으로 브리튼은 이 작품에 매우 자신감이 있었으며 1937년 이 곡은 그의 4곡의 카바레 송의 하나로 재편곡되었다.

즉, 현재 우리가 브리튼의 카바레 송이라고 알고 있는 노래들은 F6 관련 작업을 하던 시기와 동시에 맞물려 탄생하였다. 이 당시 오든과 이셔우드의 연극을 위한 부수음악 작곡은 명백하게 브리튼의 카바레 송에 대한 영감을 자극하였던 것으로 보인다. 영국의 작곡가인 데이비드 매튜스(David Matthews, b. 1942)는 <브리튼: 백주년 에디션>(Britten: Centenary Edition)에서 이셔우드의 회상에 대해 언급한다. 그는 이 당시의 브리튼을 “창백한 소년같고, 지칠 줄 모르고, 무릎에 음악을 갈겨쓰다가 피아노로 달려가 연주했다”라고 기억하는데⁹¹⁾ 작곡에 열정적이던 브리튼은 1937년 자신의 일기장에 이미 5월 5일 ‘조니’(Johnny)가 작곡되어 있었으며 다른 카바레 송들은 그 다음날 스케치 되었고 이어서 7, 8일에 그 외 다른 곡들의 큰 틀이 나왔다고 기록한다. ‘사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요’(Tell me the truth about love)와 ‘칼립소’(Calypso)는 아직 이 목록에 포함되지 않았었고 이 둘은 5월에서 6월에 포함되었다. 이 작품들이 공개될 당시 ‘조니’를 제외한 작품들에는 일일이 제목이 달려 있지 않았지만 브리튼은 이들을 <카바레 송>이라는 말로 정의했다. 이 노래들 역시 앤더슨에 의해 연주되었다. 브리튼은 일기장에 “이 곡들이 히트할 느낌이 온다”(They are going to be hits, I feel)이라 남겼을 정도로 곡들에 대한 자신감을 드러냈다. 브리튼의 카바레 송은 시작부터 성공적이었고 이 성공으로 인해 브리튼은 바빠지게 되었다. 이후 새로운 버전의 <F6 블루스>를 포함한 5개의 카바레 송들 역시 이 시기부터 연주되었다.⁹²⁾ 브리튼의 <카바레 송> 곡 목록은 <표 11>에 있다.

91) David Matthews, *Britten: Centenary Edition*, Haus Publishing, 2013, p.56.

92) Benjamin Britten, *op.cit.*, 악보 서문.

<표 11> 브리튼의 <카바레 송> 작품 목록

순서	<카바레 송> 작품 목록	작곡 순서
1	Tell me the truth about love (사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요)	2,3 (동시 작업)
2	Funeral blues (장례식 블루스)	
3	Johnny (조니)	1
4	Calypso (칼립소)	4

하나로 묶여 출판된 네 개의 노래는 카바레 송 장르에 있어서 뛰어난 예시들이다. 이 곡들은 두 예술가의 위트와 높은 정신적 세계를 집약한 작품이며 두 젊은이의 합작에서 기인한 특별한 종류의 독자적 음악이라 할 수 있다. 그들은 카바레와는 다른 종류의 음악에서도 협업했으며 정확히 같은 시기에 브리튼의 첫 연가곡집인 <이 섬에서>(On This Island, 1937)가 완성되었는데⁹³⁾ 이 두 종류의 상반된 음악이야말로 그들이 살았던 그때의 세상을 투영하는 매개체이다. 이 노래들의 구체적 헌정 대상은 정해져 있지 않지만, 작곡 노트에 따르면 그들이 가수 앤더슨에게서 영감을 받아 작곡된 것은 틀림없다.⁹⁴⁾

브리튼이 한참 <카바레 송>의 직접적 모태 작품인 부수음악 F6 관련 작업을 하던 시기는 1937년 5월경이었고 이때 이미 ‘조니’는 완성되어 있었다고 한다. <이 섬에서>의 가사를 선택하기 시작한 시기는 정확히 같은 5월이었으며 시를 고르는 작업이 10월까지 지속되었다고 한다.⁹⁵⁾ 즉, 브리튼의 <카바레 송>과 <이 섬에서>는 동시에 작업되었지만 다른 방향성을 가지고 작곡된 것이다. 전통 가곡과 대중성을 포함한 노래들을 동시에 작업했다는 사실은 큰 의미가 있다. 이는 브리튼과 같은 클래식 작곡가들에게도 카바레 송과 전통 가곡의 예술적 가치가 현재 우리가 생각하는 클래식과 대중성의 차이처럼 완전히 다르게 접근하지 않았다는 증거가 될 것이다.

<카바레 송>의 출판은 작곡가와 시인 모두가 사망한 이후인 1980년이 되어야 이루어졌다. 당시 분명히 인기를 끌었고 주목도 받았던 이 작품의 출판이 이렇게

93) 두 작품은 동시에 완성되었는데, 심지어는 어느 날 오전에는 카바레 송을 작업하고 오후에는 전통 가곡인 <이 섬에서>를 작곡했다고 한다.

94) 브리튼과 말러에 대한 책을 쓴 음악학자 미첼(Donald Mitchell, 1925-2017)은 작곡가와 시인 모두가 이 곡들이 편찬될 때 그녀와 협업하기를 원했을 것이라고 확신한다.

95) Benjamin Britten, *op.cit.*, 악보 서문.

늦어지게 된 원인은 이미 서술한 브리튼과 오든의 관계 악화와 관련이 있을 것이다. 실제 브리튼은 자신의 생전에 <카바레 송>을 편찬하여 출판하는 것을 동의하지 않았다고 한다.⁹⁶⁾ 1930년대 후반부터 1940년대 초반까지 브리튼의 작품들 중에는 오든과 관련된 작품들의 비중이 상당히 높았던 것, <카바레 송>이 1937년에서 1939년 사이에 작곡된 것, 그리고 이 곡들이 발표되었을 당시 브리튼이 작품에 대한 강한 자신감을 가졌다는 사실을 감안한다면 이는 이례적인 일이다.

브리튼은 오든과의 사이가 소원해졌던 인생의 어느 시기부터는 그의 흔적을 지우려 했다. 1949년 합창을 포함한 <봄 교향곡>(Spring Symphony)에 오든의 시에 부친 한 개의 노래를 예외적으로 삽입한 것을 제외하면 작곡가는 오든과 관련된 작품들을 출판하지 않았다. 이렇듯 관련작의 출판이 점점 뜸해지다가 어느 순간 멈춰 버린 것은 단순히 그들이 예전만큼 적극적인 협업을 하지 않았기 때문일 것이다. 그리고 이렇게 협업이 중단되게 된 것은 단절에 가까운 그들의 관계 변화가 가장 큰 이유로 작용하였을 것이다. <카바레 송>의 출판에 대한 제의나 작곡가 본인의 생각이 언제 정확히 있었는지는 알려진 바가 없지만, 적어도 브리튼이 자신의 입으로 이 작품을 살아생전에 출판하지 않겠다고 이야기한 사실⁹⁷⁾에서 우리는 작곡가가 오든과의 강한 연결고리를 끊어내기 위해서 노력했다는 것을 추측해 볼 수 있다. 이러한 정황들로 보아 브리튼이 오든의 영향력이 가장 신선하고 강력하게 작용했던 시기의 작품인 <카바레 송>의 출판을 꺼린 것은 놀랍지 않은 결과이다. 생전에 이 작품을 출판하는 것은 오든의 거대한 그림자에서 벗어나고자 했던 브리튼의 의지에 반하는 행보이기 때문일 것이다.

3.3. 브리튼의 <카바레 송>에 나타난 카바레 송의 특징

브리튼의 <카바레 송>은 사람들이 카바레 공연에 대해 어느 정도 익숙해져 있던 시기에 쓰여진 작품으로 카바레 송이라는 장르가 가져야 했던 여러 특징들을 다양한 음악적 장치로 표현하였다. 브리튼은 노래 안에 극적인 요소를 자유롭게 사용하였는데 이는 청중에게 축소된 카바레 공연을 선보이는 효과를 창출한다.

96) Benjamin Britten, *op.cit.*, 악보 서문.

97) *Loc. cit.*

<악보 4-1> '사랑에 대한 진실을 내게 말해주세요'(Tell me the truth about love),
 마디 1-6.

1 *spoken*

Voice

Liebe l'amour amor amoris 1. Some

Piano

3 **Tempo rubato**

Say that Love's a lit - tle boy And some say it's a bird, Some
 looked in - side the sum - mer - house, It was - n't e - ver there, I've
 feel - ings when you meet it, I am told you can't for - get, I've

colla voce

5

say it makes the world go round And some say that's ab - surd: But
 tried the Thames at Mai - den - head And Bright - on's bra - cing air, I
 sought it since I was a child But have - n't found it yet, I'm

<악보 4-1> 마디 1의 상단에 표기된 ‘말하듯이’(spoken)라는 용어는 명백하게 카바레 공연을 염두에 두고 쓴 표기로 보인다. 실제 카바레 무대에서 전문 카바레 공연 연주자들인 ‘카바레티스트’들은 청중들과 직접적으로 대사조로 이야기를 나누다가 자연스럽게 노래로 이어가는 형태의 공연을 즐겨 했는데, 브리튼이 여기서 사용한 장치에서 그러한 무대 효과를 느낄 수 있다. 가수는 마디 1-2에서 높은 음역의 자유로운 아르페지오 반주에 맞추어 특정한 음높이 부근에서 말하듯이 ‘사랑’이라는 단어를 네 나라의 언어(Liebe: 독일어, l’amour: 프랑스어, amor: 이탈리아어, amoris: 라틴어)로 반복한다. 그러다가 마디 3에 도달하면 그때부터 템포 루바토로 F#4음에 실어 반복적으로 영어 가사를 노래하는데 이는 단순한 화성 반주의 보조로 인해 더욱 극적인 효과를 만들어준다.

<악보 4-2> ‘칼립소’(Calypso), 마디 92-94.

92

p (sempre pochitissimo)

Fas - ter drive fas - ter, drive tas - ter drive fas - ter drive fas - ter, fas - ter, fas - ter, fas - ter, fas - ter,

p morendo

<악보 4-2>는 ‘칼립소’의 엔딩 부분으로 반복되는 D4 음에 ‘더 빠르게’(faster)라는 가사가 동반되어 마지막까지 지속된다. 반주는 낮은 음역에서 이 대사조의 성악 선율을 보조하는데 이는 ‘사라지듯이’(morendo)와 함께 점차 멀어지는 듯한 극적 효과를 보여준다.

브리튼의 카바레 송에 사용된 또 다른 대중적인 요소는 재즈의 사용이다. 그의 카바레 송 안에는 1920년대 경부터 전 유럽에 걸쳐 선풍적인 인기를 끌고 있었던 앞서 언급했던 블루스 음계와 스윙 리듬 등이 포함되어 있는데 이로써 관객들은 그의 음악을 친숙하게 느끼게 된다. <악보 4-3>은 브리튼의 카바레 송에서 쓰여진 스윙 리듬의 예시이다. <악보 4-3>

<악보 4-3> '조니'(Johnny), 마디 81-83

81

O last night I dreamed of you John-ny, my lo-ver; You'd the

스윙 (swing) 리듬

<악보 4-3>에 표시한 부분이 스윙 리듬의 실제 사용 예시이다. 사실 베이스에 등장하는 부점 리듬은 표기상으로는 정박에 위치하여 엇박처럼 어긋난 느낌을 줄 것처럼 보이지 않지만, 피아노의 오른손이 매우 규칙적인 4분음표 리듬의 화성을 연주하고 있기 때문에 베이스의 부점 리듬이 마치 불규칙적으로 어긋나는 듯한 느낌을 자아낸다.

<악보 4-4> '칼림소', 마디 16-24.

싱코페이션
dolce

16

For there in the mid-dle of that wai-ting hall should be stan-ding the one that I

poco meno p

[con X^{co}]

20

stacc.

love best of all. If he's not there to meet me when I get to town I'll stand on the pave ment with

stacc.

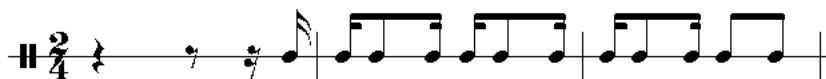
24

tears roll - ing down

<악보 4-4>는 브리튼의 카바레 송의 네 번째 곡인 ‘칼립소’의 중간 부분이다. 화자는 최대한 빨리 사랑하는 사람을 향해 달려가고자 하는 마음을 이야기하는데 이는 16분음표 리듬의 연속적인 당김음 반주와 성악 선율에 실려 흥겨운 느낌을 만들어낸다. 이와 같은 연속적 싱코페이션은 청중이 하여금 노래에 더 몰입할 수 있도록 만들어주는 음악적 요소로서 작용한다.

브리튼은 ‘칼립소’에서 그 당시 유행했던 ‘칼립소 리듬’을 사용하였다. ‘칼립소’는 카리브해 남쪽에 있는 남미 국가인 트리니다드토바고(Trinidad and Tobago)의 음악을 가리키는 말로, 서인도제도 전역에 퍼졌던 아프리카-카리브해의 음악을 말한다. 이 칼립소 음악을 특징하는 가장 대표적인 요소는 싱코페이션이 포함된 2/4박자를 기반으로 한 신나는 리듬인데, 이는 이 음악의 시작 지점이 아프리카 노예의 공동체였기 때문으로 여겨진다. 노예들은 이 토속적인 음악에 풍자적인 가사를 붙여 부르기도 하였는데 주로 이중적인 의미를 담아 노예의 주인을 조롱하는 목적을 가졌다. 마치 미국 재즈가 노예 사회를 기반으로 생성되어 인기를 얻어 널리 퍼지게 된 것과 마찬가지로 칼립소 음악 역시 시간이 지나면서 프랑스어나 영어, 또는 스페인어로 변환되어 유행하게 되었다. 최초의 칼립소 음악 녹음이 1912년이었던 사실로 미루어 보아 이 스타일은 카바레 송이 유행하던 시기에 인기를 얻었던 것을 알수 있다.⁹⁸⁾

<악보 4-5> 칼립소 리듬의 예⁹⁹⁾



98) <https://www.britannica.com/art/calypso-music>

99) 19세기 말에서 20세기 초에 나타난 ‘카바레 송’의 분석과 연주적 해석에 관한 연구, 박사학위 논문, 숙명여자대학교 대학원, 정지영, 2014.

<악보 4-6> 브리튼의 '칼립소'(Calypso), 마디 8-14.

칼립소 리듬

8
make a good run Down the Spring foeld Line un-der the shin-ing sun.

11
Fly like an ae-roplane, don'tpull upshortTill you breakefor theGrandCentral Station,NewYork.

<악보 4-6>은 브리튼의 카바레 송인 '칼립소'이다. 가사는 기차에 탄 화자가 사랑하는 사람을 만나러 가기 위해 미국행 기차에 탄 화자가 기관사가 더 빨리 달리기를 원하는 내용으로 사실 라틴이나 남미와는 어떠한 연관도 없지만 곡 전체에 걸쳐 등장하는 칼립소 리듬은 빠르게 움직이는 기차를 묘사한다.

브리튼의 <카바레 송>에는 이미 카바레 문화가 널리 퍼져 있던 상태에서 작곡되었기 때문에 그 이전에 쓰여진 쇤베르크나 폴랑의 작품들보다 더 적극적이고 직접적으로 소위 대중적이라 일컫는 요소들을 도입하였다. 마치 카바레 공연 무대에서 볼 수 있는 말하기에서 노래로 이어지는 구성을 보여주거나 블루스 음계, 스윙 리듬 등 재즈적 요소를 첨가하기도 하였으며 연속적인 싱코페이션 리듬을 사용하여 흥겹고 신나는 느낌을 만들어내기도 하였다. 그의 <카바레 송>은 전통과 대중의 절충을 균형 있게 이루어내 누구나 듣고 즐길 수 있는 작품으로 가곡 역사에 큰 획을 그은 작품이라고 볼 수 있다.

iii. 분석

1. 쇤베르크의 ‘경고’(Mahnung, 1901)

‘경고’는 <브레틀 리더>의 5번째 곡으로 흐르는 듯한 여유로운 리듬감과 유연한 성악 선율의 매력을 보여주는 작품이다. 이는 바로 이전의 경쾌한 4곡인 ‘각자 자신에게’(Jedem das Seine)와 대조되는 성격을 가지고 있는데, 그 가사는 보통의 사람들이 매우 흥미로워하는 주제인 결혼, 연애, 그리고 남자의 마음을 사로잡는 법에 대해 매우 직설적으로 이야기하는 내용을 담아 듣는 사람이 흥미를 느낄 수 있다. 그리고 가사의 내용에 걸맞게 움직이는 성악 선율과 색채 가득한 피아노 반주부 그리고 유사하게 반복되는 프레이즈 구조는 작품에의 몰입도를 높인다.

1.1. 시

<표 12> ‘경고’의 시 원문 및 번역¹⁰⁰⁾

‘경고’의 시 원문 및 번역		
연	Mahnung	경 고
1	Mädel sei kein eitles Ding, fang dir keinen Schmetterling, such dir einen rechten Mann, der dich tüchtig küssen kann und mit seiner Hände Kraft, dir ein warmes Nestchen schafft.	아가씨 허영심을 갖지 말아요, 당신은 나비를 잡을 수 없어요. 당신에게 맞는 진짜 남자를 찾아봐요. 정열적으로 입맞춤을 할 수 있고 그의 손은 강할 것이에요. 그는 작고 따뜻한 보금자리를 만들 것이에요.
2	Mädel, Mädel, sei nicht dumm, lauf nicht wie im Traum herum, Augen auf! ob Einer kommt, der dir recht zum Manne taugt. Kommt er, dann nicht lang bedacht!	아가씨, 아가씨, 어리석게 굴지 말아요, 꿈속에서 걷는 것처럼 하지 말고 눈을 떠요! 남편으로 어울리는 남자가 오는 것을 보고, 그가 왔을 때, 너무 오래 기다리게 하지 마세요!

100) 번역: 필자

	Kapp! die Falle zugemacht. Liebes Mädel sei gescheit, nütze deine Rosenzeit! Passe auf und denke dran, dass du, wenn du ohne Plan ziellos durch das Leben schwirrst, eine alte Jungfer wirst.	깡! 덮은 설치 되었어요. 사랑스러운 아가씨 영리하게 굴어요, 당신의 장미빛 젊음을 사용해요! 주의하고 잊지 마세요! 계획 없이 살다 보면 소득 없는 시간들이 흘러갈 것이고, 당신은 나이가 먹은 여자가 되어 버려요.
--	--	---

‘경고’는 독일의 저술가이자 시인이었던 호흐슈테터(Gustav Hochstetter, 1873-1944)의 초기 작품으로, 나이가 든 여성으로 짐작되는 화자가 본인보다 어린 젊은 여성 또는 아가씨(Mädel)에게 남자의 마음을 잡는 방법에 대해 충고하는 내용을 담고 있다. 이 시는 다른 카바레 시들이 이중적인 의미의 단어에 전달하고자 하는 바를 숨겨서 전달하는 것과 달리 아주 직설적이고 직접적이며, 내용을 표현하기 위해 때로는 노골적인 단어를 사용하기도 한다.

1연에서 화자는 남자 보는 기준을 낮추라고 하며 어떤 남자가 좋은지 충고한다. 2연의 내용은 보다 구체적인데 화자는 연애의 타이밍이 오면 남자를 재빨리 낚아채라고 채근하고, 3연에서는 잘못하면 결국 노처녀로 남게 될 것이라고 경고한다. 3연의 내용에서 유추하자면 시의 전체적 내용은 결국 노처녀가 된 화자 본인의 이야기인 것으로 보인다. 작가는 3연의 초반부를 반복함으로써 화자가 가장 하고 싶던 말이 3연에 담겨 있다는 점을 강조했다.

총 3연으로 이루어진 시의 각 연은 6행으로 이루어져 있다. 1, 2연에서 첫 단어가 아가씨(Mädel), 3연에서는 사랑스러운 아가씨(Liebes Mädel)로 같은 단어를 맞추어 운율을 맞추는데 각 연의 각운은 2행씩 규칙적으로 반복되어 압운형식(rhyme scheme)을 이룬다.¹⁰¹⁾ 그 예시로 1연의 1행과 2행의 ‘Ding’과 ‘Schmetterling’은 단어의 마지막이 [ɪŋ]으로 발음되고, ‘Mann’과 ‘kann’은 [an], ‘Kraft’와 ‘schafft’는 [aft]로 발음되어 규칙적인 각운을 만들어낸다. 아래의 <표 13> 는 ‘경고’에서 압운형식을 이루는 단어들을 정리한 것이다.

101) 압운 형식(rhyme scheme):각운이 시의 각 행 또는 줄의 마지막에 나타나 규칙적인 반복을 이루는 것이다. <https://literarydevices.net/rhyme-scheme/>

<표 13> ‘경고’에서 압운형식을 이루는 각운이 되는 시어

시의 연	각운이 되는 시어
1 연	Ding, Schmetterling Mann, kann Kraft, schafft
2 연	dumm, herum kommt, taugt bedacht, zugemacht
3 연	gescheit, Rosenzeit dran, plan schwirst, wirst

1.2. 곡 분석

앞서 언급했듯이 ‘경고’는 화자가 젊은 여인에게 연애하는 기술, 즉 어떻게 남자의 마음을 사로잡아야 하는지에 대해 충고해주는 내용을 담고 있다. 시는 총 세 개의 연으로 나누어져 있지만, 곡은 네 개의 연으로 구성되며 마지막 연은 3연을 반복하여 강조한다. 단순하고 직설적인 시의 내용은 음악적으로 유사한 네 개의 부분이 각각 7마디의 간주로 연결되는 형태로 표현된다. 가사의 내용을 살펴보면, 화자는 누군가에게 충고할 수 있을 만큼 인생 경험이 많은 선배, 즉 나이 든 여성 또는 남성일 수 있으며, 자신이 경고하는 대상을 일관성있게 “아가씨/처녀”(Mädel)라는 단어로 호칭한다. 소프라노가 부르기 수월치 않은 낮은 음역대의 선율은 화자가 남성이라고 생각할 수도 있지만, 섬세하게 이어지는 선율의 유연성과 피아노 반주부의 자연스럽고 부드러운 연결로 추측해 보건대 화자는 여성일 가능성이 크다. 비교적 낮은 음역대로 진행되는 선율은 나이 든 여성의 목소리를 묘사하는 데 효과적이다. 이렇듯 구체적인 성별이나 나이대를 표현하기 위해 다양한 음역을 선택하는 방식은 이미 슈베르트가 자신의 작품인 ‘마왕’(Erlkönig, 1815)에서 마왕, 아들, 아버지, 해설자의 목소리를 표현하기 위해 다양한 음역을 선택하여 이미 그 선례를 보여준 바 있다. ‘경고’의 음악 형식과 구조는 <표 14>와 같다.

<표 14> '경고'의 음악 형식과 구조

부분	가사의 연	마디	조성	박자
전주	N/A	1-4	FM	3/4
A	1연	5-26	FM-DM	
간주	N/A	27-32	DM-FM	
A'	2연	33-54	FM-DM	
간주	N/A	55-60	DM-FM	
A''	3연	61-84	FM-반음계적 부분	
간주	N/A	84-88	반음계적 부분	
A'''(Coda)	3연의 부분반복	89-110	FM	

마디 1-4에 해당하는 전주는 전통적인 F장조의 단순한 화성 진행들로 구성되며 다이내믹은 *p*로 여리게 시작된다. 3/4박자의 단순한 왈츠 리듬처럼 반복되는 왼손, 거기에 미끄러지듯이 순차적으로 진행되는 오른손은 전체적으로 일반적인 왈츠보다는 더 여유롭게 끄는, 살짝 끈적한 느낌을 준다. 이는 설교 대상인 젊은 아가씨에게 이야기하는 연장자인 화자의 연륜을 음악적으로 표현한 것이다. 조성은 비화성음이 포함되어 있어 F장조의 I-V 진행한다. <악보 5-1>

<악보 5-1> 전주, 마디 1-5.

1 *Leicht bewegt* rit. - - - -

Mä del

FM V vii°₃/V ii°₆ (B.C) V7 I

1연인 A부분은 마디 5-26에 해당하며 각각 2개의 작은 프레이즈로 이루어진 3개의 큰 프레이즈로 구성된다. 프레이즈는 4+4, 3+3, 3+3으로 불균형적으로 보이지만, 부족한 프레이즈의 길이는 마디 19와 같은 한 마디 길이의 간주가 채워준다. 전체적으로 리듬은 전주와 마찬가지로 빼격거리는 듯한 느낌을 유지하는데 이는 화자가 살짝 취한 상태라는 것을 표현하기 위한 것처럼 보인다. 화자의 “경고”는 반음계적, 때로는 무조적인 느낌을 주며 보통 순차진행을 중심으로 하는 성악 선율에 실려 부드럽고 다정한 투로 이어지지만 마디 7의 장7도 상행과 같은 과감한 도약을 첨가하여 마치 포르타멘토(Portamento)와 같은 재즈풍의 느낌을 더한다. 이는 그 부분의 가사를 강조하는 역할을 하는데, 마디 7의 ‘팅 빈’(eitles), 마디 11의 ‘나비’(Schmetterling)는 화자가 자신의 경고에서 강조하고자 하는 주요 단어이다.

<악보 5-2>

<악보 5-2> A 부분의 첫 두 프레이즈들, 마디 5-12.

5 장7도

Mä - del sei kein eit - les Ding,

9 감7도

fang dir kei - nen Schmet - ter - ling

세 번째 프레이즈의 마디 13-14는 낭송조의 반복적 음들에 이어진 마디 17의 장6도 도약 상행, 거기에 덧붙여지는 넓은 음역에 걸친 반주 패턴으로 구성된다.
 <악보 5-3>

<악보 5-3> A부분의 세 번째 프레이즈, 마디 13-19.

13

such dir ei-nen rech-ten Mann. der dich

p *fp* *fp*

17

tüch-tig kü-ssen kann

f *p* *sf*

rit.

멜로디의 연결

F장조는 세번째 프레이즈를 거쳐 D장조로 전조되어 마디 26에서 강한 종지를 맞이한다. 그 후에 따라오는 마디 26-32의 간주는 화자의 첫 번째 설교를 완전히 마무리해주는 역할을 하는데, 흥미로운 부분은 3/4를 4/4처럼 변화시키는 헤미올라가 등장하는 마디 28부터이다. 3박자의 가벼운 느낌이 2, 4박자 리듬으로 변화된다는 것, 그리고 이 부분이 강한 다이내믹인 *f*로 시작되고 있다는 사실에서 가사에 등장하는 화자의 확신이 굳건하다는 것을 표현한 듯 보인다, 이렇듯 가사가 동반되지 않은 피아노 간주 부분을 통해서도 청취자는 이 곡 안에서의 상황, 화자의 태도에 대해 유추해 볼 수 있을 것이다. <악보 5-4>

<악보 5-4> 간주, 마디 26-32.

26
 schafft.
 34
 p
 f
 4

29
 rit.
 헤미올라 2
 4
 2

마디 33-60의 A' 부분은 2연에 해당하며 음악적으로는 A와 매우 유사한 구조로 되어 있으나 미묘한 차이점이 존재하는데, 이는 보통 가사에 맞추기 위해 성악 선율에 음을 한 개씩 더하는 부분들이 등장하는 정도이다. 예를 들면, 마디 16과 마디 44는 동일하지만 마디 44에는 마디 16에는 없는 첫 박의 음이 더해져 있다. 이러한 예시는 마디 20과 마디 48에도 동일하게 나타나 작곡가가 이 유사한 부분에 음을 더한 것은 음악으로 가사를 적절히 표현하고자 하는 의도로 보여진다. 16마디와 20마디의 강박에 있는 첼로 이전의 가사는 “당신에게 맞는 진짜 남자를 찾아봐”와 “그렇다면 정열적으로 입맞출 수 있어”라는 내용인데, 이는 아직 찾으려는 대상을 상상 속에서만 그리고 있는 상황을 표현한 것이다. 반면 44마디와 48마디의 강박에 더해진 음들은 공통적으로 한 단어 “온다”(kommt)라는 단어를 위해 더해진 것인데, 이 부분의 가사는 “누가 오는지 눈을 떠!”와 “그가 온다”라는 내용으로 이전 프레이즈의 불확실한 상황이 조금 더 구체화된다는 점에서 차이가 있다. 쇠베르크는 마디 44와 48의 *fp*가 주어진 강박에 이전 프레이즈에서는 존재하지 않던 음을 더함으로써 단어가 가지고 있는 확신적 느낌을 강조한다. <악보 5-5>

<악보 5-5> A와 A'부분 성악 선율의 차이, 마디 16 & 44, 마디 20 & 48.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing measures 16 and 44. Each staff set includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). In measure 16, the vocal line begins with a quarter rest (circled in red), followed by notes for the words 'der' and 'dich'. The piano accompaniment starts with a forte (*fp*) dynamic. In measure 44, the vocal line begins with a quarter note (circled in red), followed by notes for the words 'kommt, der' and 'dir'. The piano accompaniment also starts with a forte (*fp*) dynamic. The piano accompaniment for both measures is identical, featuring a bass line with a steady eighth-note pattern and a treble line with chords.

20 und mit

48 Kommt er,

<악보 5-5>에 해당하는 가사를 살펴보자면 화자가 젊은 여인에게 가장 직접적이고 구체적으로 남성을 사로잡는 방법에 대해 설명하는 부분에 해당된다. 이러한 내용의 묘사는 특정한 가사의 단어를 표현할 때 사용된 음악적 요소들로 이루어지는데, 마디 35의 장7도 상행 도약에 붙여진 가사는 “하지 마세요”(sei nicht)이며 거기서 바로 단7도 하행 도약으로 “멍청해”(dumm)를 강조한다. 마디 39의 “꿈을 꾸다”(Traum herum) 역시 감7도 도약 상행했다가 단6도 하행하는 선율에 붙여진다. 이렇듯 성악 선율에 음정 간격을 넓게 두면서 상, 하행의 방향성을 부여하는 방식으로 인해 음악의 액센트가 자연스럽게 생겨나며 이는 강조하고자 하는 단어를 힘들이지 않고 부각시키는 효과를 낳는다. <악보 5-6>

<악보 5-6> A'부분, 마디 35-36, 마디 39-40.

35 sei nicht dumm,

39

Traum her - um,

A부분과 거의 유사하게 전개되던 A' 부분은 마디 51부터 급격한 변화를 맞이한다. 마디 51-54는 전체에 걸쳐 리타르단도가 지정되어 있으며 마디 51은 각가의 박자마다 각각의 단어를 강조하기 위해 쉼표가 붙어 있는데 그 단어들은 “깊이 생각해요!” (bedacht!), “쿵/털썩!”(Klapp!)의 강한 의미를 지니고 있다. <악보 5-7>

<악보 5-7> A' 부분의 마지막 프레이즈. 마디 51-54.

51 rit. (a tempo)

dacht! Klapp! die Fal - le zu - - ge - macht

p

마디 26-32와 동일한 마디 54-60의 간주가 지나 마디 61-88의 A"부분, 3연이 시작된다. 가장 눈에 띄는 차이점은 '더 느리게'(Langsamer)의 템포 변화인데, 구체적이고 공격적이기까지 한 앞 연의 내용과는 상반되는 느낌, 젊은 여인을 달래는 내용의 가사를 효과적으로 표현하기 위함으로 볼 수 있다. 초반부는 앞의 두 부분과 거의 유사하지만 마디 73, 세 번째 프레이즈부터 완전히 다른 선율과 방향성을 보인다. 그 부분의 가사는 "계획없이"(wenn du ohne Plan)인데, 이러한 느낌을 살리기 위해 작곡가는 박자마다 *f/p*로 급격한 대조를 주기도 하며, 중간 박에 액센트를 부여하기도 하며, 화성도 특정한 방향성을 가지고 진행되는 것이 아니라 계속 반복적으로 애매하게 움직이는 진행을 선택한다. 이러한 음악적 장치들을 통해 결과적으로 가사처럼 계획성없이 우왕좌왕하는 느낌을 자아낸다. <악보 5-8>

<악보 5-8> A"부분, 마디 73-76.

The image shows a musical score for measures 73-76. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "wenn du, oh - ne Plan - - - - - ziel - los". The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The piano part features a series of chords with dynamic markings *f* and *p* (piano) alternating. There are also accents (>) on the piano part. The tempo is marked as *Langsamer* (slower).

마디 81-83의 성악 선율에 쇤베르크는 '높은 가성'(hohes Falsett)이라는 음악적 용어를 지정하는데, 여기서 곡 전체의 최고음인 Bb 5가 등장한다. 최고음에서 반음계적으로 하행하는 선율로 구성된 이 부분의 다이내믹은 *pp*이지만, 작곡가의 말처럼 높은 가성과 '매우 느려지다'(molto rit.)이 지정되어 공허한 듯한 음색을 더한다. 거기에 반음계 하행은 비꼬거나 약올리는 듯한 느낌을 자아내는데 이는 이 부분의 가사인 "한 명의 노처녀"(eine alte Jungfer)를 잘 표현해준다. 마디 84-88의 간주는 클라이맥스가 끝난 뒤에도 계속 하행하는 구조로 진행되는데, 이는 화자가 조롱하듯이 언급한 "한 명의 노처녀"가 결국 자기 자신을 가리키는 말이었음을 암시하고

동시에 화자의 씩씩한 심경을 표현해준다. <악보 5-9>

<악보 5-9> 클라이맥스와 간주, 마디 81-88.

81 최고음 *pp* *molto rit.* *hohes Falsett* 반음계적 하행 *rit.*

al - te Jung - fer wirst

p

85

4연인 A"는 코다에 해당한다. 이 부분은 마디 89-110이며 이 부분의 가사는 완곡한 충고의 내용을 담고 있는 3연의 처음 3행을 반복하며 마디 102의 마지막에 표시된 페르마타를 기준으로 두 부분으로 나누어진다. 템포는 곡의 마무리를 지어주 듯이 처음부터 '느리게'(Langsam)로 지정된다. 각 연의 시작이 거의 동일한 형태를 가지기 때문에 청취자는 이 부분에서도 똑같은 전개를 기대하게 되지만 이곳은 처음의 네 마디만 계속 반복한다. 네 마디 프레이즈는 두 번 반복되다가 마디 97에서 변화를 보이지만, 이는 더 반복되지 않고 마디 101부터 피아노가 그 프레이즈를 받는다. <악보 5-10>

<악보 5-10> A''' 코다의 첫 부분, 마디 95-102.

95

Ro - sen - zeit Pas - se auf und

99

rit. - - - - -

den - ke dran!

마디 102의 페르마타 이후 마디 103부터 코다의 두 번째 부분이 시작된다. 처음 네 마디는 피아노 반주로만 진행되는데 이 부분은 이미 원조인 F장조의 으뜸 화성으로 돌아온 상태이지만 화성 진행은 클라이맥스 직전, 즉, 마디 73부터 반복적으로 등장하던 방향성이 애매한 진행과 동일하다. 마디 107에서 이미 끝난 줄 알았던 성악 선율이 다시 등장하는데 여기의 가사는 마디 99-100의 “명심하세요!”(denke dran!)가 “Denk daran.”으로 변화되어 나타나는데 직전까지 플랫폼이나 샷을 더하여 애매한 흐름을 보였던 화성은 여기서 완전히 온음계적으로 돌아와 안정적이고 더 밝아진 느낌으로 종결한다. 이는 화자가 자신의 씩씩한 인생을 취기 어린 충고 아래 숨겨 한탄

하다가 서서히 맑아지는 정신으로 현실을 받아들이는 과정을 표현한다고 해석할 여지가 있다. <악보 5-11>

<악보 5-11> 코다의 두 번째 부분, 마디 103-110.

103 (a tempo)

Denk dar - an.

FM vi6 I

온음계적 진행

'경고'는 쇤베르크가 무조성을 시작하기 이전인 후기 낭만주의 스타일의 음악을 추구할 때 쓰여진 가곡으로, 전체는 유사한 성격의 4부분으로 나누어지며 마지막 연은 3연을 반복하는 구조로 코다에 해당한다. 전체적으로 비슷한 패턴의 반주부와 선율을 가지고 있는데 음악적으로는 슈만이나 브람스와 같은 19세기 독일 예술 가곡의 거장이었던 선배 작곡가들의 영향이 보일만큼 전통적인 구성을 가진다. 실제 쇤베르크의 카바레 송들은 음악적으로는 전통 예술 가곡과 구분하기 힘들 정도로 기존 음악적 규칙에 충실하다고 알려져 있는데 '경고' 역시도 그러한 특징에서 예외가 되지 않는다. 성악 선율은 비교적 진지하지 않은 가벼운 느낌으로 이어지다가 가끔 성악가

에게는 불편한 장7도, 장6도, 감7도 등의 도약을 포함시킨다. 그러나 이는 작곡가가 적절히 그 부분의 가사를 표현하기 위해 사용한 음악적 장치이며 이를 통해 단어의 강조와 극적인 표현을 이끌어 낸다. 가사는 전통적인 19세기 예술 가곡에서 자주 선택되었던 낭만적인 사랑이나 자연에 대한 찬양과 같은 이야기가 아니라 연애에 대해 직설적인 충고를 하는 내용인데 이러한 특성이 이 곡을 카바레 송으로 분류하게 만드는 가장 큰 기준이다. 가사는 직접적인 조롱을 담고 있기 때문에 어찌 보면 공격적으로 들릴 때도 있지만 분명히 그 안에는 자조와 회한의 감정도 내포되어 있다. 대중들이 접근하기 쉬운 주제, 이를 표현하는 직설적인 가사, 곡 전체에서 조금씩 변형되지만 반복되는 주제 선율 등은 청중에게 다가가기 위한 쇤베르크가 선택한 일종의 장치라고 볼 수 있다. 우리가 주목할 점은 그의 곡이 음악적으로는 전통적인 예술 가곡의 요소들을 반영하여 높은 연주적 난이도를 요구하되 가사에서는 직설적인 과감함과 풍자를 강조하여 종합적 양상을 보인다는 점이다. 다시 말해 쇤베르크의 카바레 송 작품은 이전까지의 예술 가곡의 예술성과 카바레 송 작품의 대중성을 겸비한 작품이라고 말할 수 있다.

2. 폴랑의 ‘투우사’(Toréador, 1918, rev. 1932)와

‘우아한 축제’(Fêtes galantes, 1944)

2.1. ‘투우사’(Toréador, 1918, rev. 1932)

‘투우사’(Toréador)는 폴랑의 초기 가곡으로 1917년 폴랑의 첫 작품인 5악장 규모의 실내악 <흑인의 랩소디>(Rapsodie nègre)를 통해 성공적으로 음악계에 발을 디디게 된 직후 창작되었다. 1918년 19세의 폴랑은 파리 근교의 뱅센(Vincennes)에서 군대 생활을 시작했었고 시인 엘뤼아르와 스페인 작곡가 마누엘 데 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)를 만났으며 코кто와 최초의 협업을 시작했다. ‘투우사’가 완성된 것은 그해 가을이었다고 알려지는데, 1918년 9월 13일 코кто는 폴랑에게 직접 편지로 음악에 부쳐 무대에 올리기를 위한 여러 개의 시를 보냈다. 이 시기의 폴랑은 민방위 신분(Nonactive military)으로 음악 홀 스타일의 발레음악인 <요술쟁이들>(Les Jongleurs)을 착수하는 데 몰두한 상태였다. 이 작품은 장 코кто를 위해 <오래된 비둘기장 극장>(Théâtre du Vieux-Colombier)의 ‘세앙스 음악홀’(Séance Music Hall)에서 ‘투우사’와 같이 연주될 예정이었다¹⁰²⁾. 그러나 두 사람의 바람과는 달리 이 작품들은 무대에 올려지지 못했다. 이 당시 코кто와 작업했던 곡들은 다 유실되었기 때문에 정확하게 어떠한 다른 작품들이 있었는지에 대해서는 알 수 없지만 ‘투우사’는 살아남았고 1932년 다시 재편곡되어 출판되었다.

당대에 ‘투우사’는 해학적인 가사와 풍자적인 면모로 인해 주변의 호응을 이끌어낼 수 있었다. 폴랑 자신 역시도 이 작품을 노래하고 연주하는 것을 즐겼다고 한다. 이 작품은 프랑스 영화배우이자 무대감독인 피에르 베르탱(Pierre Bertin, 1891-1984)에게 헌정되었다. 폴랑 자신은 이 작품이 전통 가곡과 카바레 송의 특징을 둘 다 포함하고 있다고 평가했는데, 이는 그의 말처럼 “혼종 스타일”(Hybrid Style)이었다. 여기서의 혼합은 다양한 측면을 내포(內包)하는데, 우선 언어적 측면에서 ‘투우사’는 흥미로운 시도를 보여준다. 프랑스어로 되어 있는 가곡 작품의 제목에 “스페인-이탈리아 노래”(Chanson Hispano-Italienne)와 “장 코кто의 말에 부

102) Graham Johnson, *Poulenc: The Life in the Song*. New York: Liveright publishing corporation, 2020, p.211.

침”(Parole de Jean Cocteau)라고 표기된 점에 주목할 수 있다. 이는 콥토가 본인의 시에 부제목을 붙인 것으로 그 이유는 시의 내용이 스페인 투우사에 관한 것이기 때문일 것이며, 폴랑은 그에 맞추어 스페인 민요조의 선율을 이 가사에 붙였다. 또 다른 부분은 음악적 구성의 측면인데, 이는 후술할 곡 분석 챕터에서 자세히 다루도록 할 것이다.

2.1.1. 시

<표 15> ‘투우사’의 시 원문 및 번역¹⁰³⁾

‘투우사’의 시 원문 및 번역			
1	1절	Pépita reine de Venise Quand tu vas sous ton mirador Tous les gondoliers se disent: Prends garde Toréador!	페피타. 베니스의 여왕이여 당신이 발코니로 나가 모습을 드러내면 모든 곤돌라 뱃사공들은 생각하오: 조심하시오, 투우사여!
2		Sur ton cœur personne ne règne Dans le grand palais où tu dors Et près de toi la vieille duègne Guette le Toréador.	그 누구도 당신의 마음을 지배한 사람은 없소 웅장한 궁전에서 당신이 잠 잘때 나이든 가정 교사 주변에 투우사를 계속 주시하고 있소.
3		Toréador brave des braves Lorsque sur la place Saint Marc Le taureau en fureur qui bave Tombe tué Par ton poignard	투우사, 용감한 자 중에 가장 용감한 자여 당신이 산마르코 광장에 있을 때 성난 황소는 당신의 칼에 맞아 죽었었지
4		Ce n'est pas l'orgueil qui caresse Ton cœur sous la baouta d'or Car pour une jeune déesse Tu brûles toréador.	황금빛 망토 아래 있는 당신의 마음을 어루만지는 것은 자존심이 아니오 젊은 여신을 위해 그대 투우사는 불타고 있소.

103) 번역: 필자

5	2절	C'est demain jour de Saint Escure Qu'aura lieu le combat à mort Le canal est plein de voitures Fêtant le Toréador!	내일 성 에스쿠리오 날 죽음과 싸우는 날 대운하는 운반선들로 가득 차 모두 투우사를 찬양하리라!
6		De Venise plus d'une belle Palpite pour savoir ton sort Mais tu méprises leurs dentelles tu souffres Toréador.	베네치아의 많은 미인들은 당신의 운명을 알고 떨고 있소 그러나 당신은 그들의 레이스 장식을 경멸하오! 고통 받는 투우사여
7		Car ne voyant pas apparaître Caché derrière un oranger, Pépita seule à sa fenêtre, Tu médites de te venger.	당신이 보이지 않는 곳에서 오렌지 나무 뒤에 숨어 페피타, 그녀 혼자 창가에서 당신은 복수를 꾀하고 있었소.
8		Sous ton caftan passe ta dague La jalousie au cœur te mord Et seul avec le bruit des vagues Tu pleures Toréador.	당신은 카프탄 밑에 단검을 놓쳤고 질투는 당신의 심장을 갉아 먹소 그리고 홀로, 무릎까지 오는 파도들 울고 있는 그대 투우사여.
9	3절	Que de cavaliers! Que de monde! Remplit l'arène jusqu'au bord On vient de cent lieux à la ronde T'acclamer Toréador!	너무도 많은 기수들! 많은 사람들! 터질 듯 말 듯 한 주변 백마일 밖에서 온 사람들은 그대를 응원하오 투우사여!
10		C'est fait il entre dans l'arène Avec plus de flegme qu'un lord Mais il peut avancer à peine le pauvre Toréador.	출발, 그가 링에 오른다 영주보다 더 멋지지만 그는 겨우 걸을 수만 있구나 불쌍한 투우사.
11		Il ne reste à son rêve morne Que de mourir sous tous les yeux En sentant pénétrer des cornes Dans son triste front soucieux	모든 우울한 꿈 모든 사람들 앞에서 죽는 것 황소의 뿔을 느끼며 뿔로 들이 받혀 찡그린 그의 이마
12		Car Pépita se montre assise Offrant son regard et son corps	페피타는 앉은 채로 베네치아의 가장 늙은 총독에게

	Au plus vieux doge de Venise Et rit du Toréador.	그녀의 시선과 몸을 바친다. 그리고 그대 투우사를 비웃는 웃음.
후렴구	Belle espagnole Dans ta gondole Tu caracoles Carmencita Sous ta mantille Œil qui pétille Bouche qui brille C'est Pépita C'est Pépita	아름다운 스페인 여인이여 너는 곤돌라에서 검은 베일에 숨긴 카르멘시타를 날뛰게 하는구나! 그것이 바로 페피타 그것이 바로 페피타

‘투우사’(Toréador)는 콥토가 쓴 작품으로 1918년 9월 13일 풀랑에게 직접 편지로 이 시를 보냈다. 총 12연에 후렴구가 있는 형태로 이루어진 ‘투우사’의 가사는 10연을 제외한 모든 연이 4행으로 구성된다. 시의 각 연은 시간의 흐름을 따르고 이에 따라 장면들이 전환되는데 전반적으로 이 작품은 마치 서사시처럼 인물의 외모와 성격, 그리고 시간의 흐름에 따른 상황의 변화를 세세하게 묘사하며 전개되고 있다. 콥토가 풀랑에게 이 시를 보낸 사실에서 알 수 있듯이, 시인은 애초에 이 작품을 노래로 만들 것을 염두에 두고 있었기 때문에 후렴구에 해당하는 반복구가 있는 것이 특징이다. 이때의 후렴구에서는 투우사가 반한 여인인 베니스의 여왕 페피타(Pepita)의 아름다움을 찬양하는 내용이 중심이 된다.

투우사는 달려오는 소와 맞서 싸우는 외적 특징인 남성성으로 묘사되기도 하지만 동시에 투우사는 사랑과 열정의 피해자로 묘사되기도 한다. 이를 보면 투우사의 표상 안에는 카르멘과 같은 치명적 매력을 지닌 여인 때문에 상처받는 연약한 내면이 포함되어 있다. 콥토의 비극적인 이야기는 투우사의 헛된 사랑과 비참한 죽음을 건조하고 객관적으로 서술하여 오히려 상상력을 더하는 효과를 부여한다. 게다가 각각의 장면과 이야기의 흐름은 콥토만의 언어들로 섬세하게 표현되어 있다는 측면에서 문학적으로도 상당히 가치를 인정받는 작품이다.

이 시의 경우는 정확한 각운들이 압운 효과를 만들어내어 시 전체의 리듬감을 이루고 있는데 3연, 7연, 11연을 제외한 모든 연의 마지막은 ‘투우사’(Toréador)로 같은 단어가 반복되어 시의 운율이 생성된다. 각운은 각 연의 1, 3행과 2, 4행에

등장하여 운율을 맞추어 준다. 예를 들어 1연 1행의 ‘Venise’와 3행의 ‘disent’은 철자는 다르지만 마지막 모음이 [ə]로 끝나는 것으로 각운을 이루며, 2행과 4행의 ‘mirador’와 ‘Toréador’의 마지막 발음은 [adoR]로 끝나 통일감을 준다. 이 규칙은 12연까지 예외 없이 반복된다. 다만 10연은 4행이 아닌 3행으로 끝이 났으나 풀랑은 문장 중간의 ‘peine’와 1연의 ‘l’arène’의 [ɛnə]와의 운을 일치시켜 중간운(Internal Rhyme)¹⁰⁴⁾을 맞추었다. 이는 후렴구에서도 예외없이 나타나는데 ‘espagnole’, ‘gondole’와 ‘mantille’, ‘pétille’, ‘brille’와 ‘Carmencita’, ‘Pépita’의 두 번의 [ə]모음과 한 번의 [a]모음 패턴이 두 번 나오며 운율을 형성하였다.

<표 16> ‘투우사’에서 압운형식을 이루는 각운이 되는 시어

시의 연	각운이 되는 시어
1연	Venise, disent mirador, Toréador
2연	règne, duègne dors, Toréador
3연	braves, tué ¹⁰⁵⁾ Marc, Poignard
4연	caresse, déesse d’or, Toréador
5연	Escure, voitures mort, Toréador
6연	Palpite, dentelles ¹⁰⁶⁾ sort, Toréador
7연	apparaître, fenêtre oranger, venger
8연	dague, vagues mord, Toréador
9연	monde, ronde bord, Toréador
10연	l’arène, peine lord, Toréador
11연	morne, cornes yeux, soucieux

104) 중간운(Internal Rhyme): 시행의 중간에 있는 단어와 시행의 끝에 있는 단어의 압운이 서로 맞는 것. <옥스퍼드 영어 사전>

105) braves,와 tué의 모음은 [ɛ]와 [e]로 음성학적으로는 다른 발음이나 시의 흐름상 ‘에’ 모음의 쪽

12연	assise, Venise corps, Toréador
후렴구	espagnole, gondole, mantille Carmencita, Pépita(두번 반복)

2.1.2. 곡 분석

다니엘의 <프랑시스 폴랑: 그의 예술적 발전과 음악 스타일>(Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style)에 따르면 폴랑 본인은 이 작품에 당대 오페레타의 스타이며 작곡가이고 연기자였던 슈발리에(Maurice Auguste Chevalier, 1888-1972)에게 영감을 받아 극적 효과를 위한 가사 생략과 음조절 방식을 참고하여 썼다고 한다.¹⁰⁷⁾

전체 템포는 ‘활기있게’(allant), ♩.= 92이며 중간에 간혹 변박이 되기도 하지만 대체적으로 3/8박자로 진행된다. 이 곡의 형식 구조는 전주와 간주, 후주를 포함한 A-B-C의 공통점이 없는 세 부분으로 나누어지는데, 작곡가가 이 긴 시를 위해 음악적 유사성이 두드러지지 않은 이러한 노래 형식을 선택한 것은 가사가 가진 서사적인 측면을 효과적으로 전달하기 위해서인 것으로 볼 수 있다. 전반적인 선율 구조는 4+4의 단순 유편(Strophic) 구조로서 민요처럼 단순하게 이야기를 전달해준다. ‘투우사’의 음악 형식과 구조는 <표 17>과 같다.

(族)으로 구분하여 묶었다.

106) Palpite, dentelles의 마지막 모음은 [ə],[ɛ]로 음성학적으로는 다른 발음이나 시의 흐름상 ‘에’ 모음의 족(族)으로 구분하여 묶었다.

107) Keith W. Daniel, *op.cit.*, p.244.

<표 17> '투우사'의 음악 형식과 구조

부분	시의 연	마디	조성	박자
전주		1-8	DM	3/8
A	1,5,9	9-24		
간주		24-27		
B	2,6,10	28-47		
간주		47-50		
C	3,4,7,8,11,12	51-83		2/8→3/8
간주		84-87		
후렴		88-120		
후주		121-125		

마디 1-8의 전주는 단순한 3박자 리듬으로 진행되며 리듬 선법인 이암빅 (Iambic)¹⁰⁸ 강세 형태를 가지는데 이로 인해 마치 뱃노래처럼 회전하면서 춤추는 듯한 느낌을 준다. 마치 오스티나토와도 같이 단순 반복하는 형태로 보일 수도 있지만 정확하게 동일한 패턴은 아니다. 전주의 4+4 규칙적 구조는 앞으로 등장하게 될 성악 선율도 그렇게 복잡하거나 불규칙적이지 않을 것이란 것을 예고하는 듯하다. 첫 번째 프레이즈의 상성부 선율은 C4 근처의 중간 음역에서 시작해서 두 번째 프레이즈에서 한 옥타브 위로 이동한다. <악보 6-1>

108) 이암빅(iambic): 라틴어로 '약강격의'라는 뜻이다.

<악보 6-1> 전주, 마디 1-8.

4 + 4

Allent $\text{♩} = 92$

A 부분은 9-24마디에 해당하며 마디 9부터 성악 선율이 합류한다. 바로 직전의 전주는 약박인 두번째 박자에 무게가 실리는 약-강의 싱크페이션 리듬을 사용(lambus)했지만, 성악 선율은 강-약, 반주부는 전주와 동일한 리듬 패턴을 유지한다. 조성은 D장조로 확고하게 진행되지만 D장조 스케일의 모든 음을 사용하지 않고 E, G의 두 음을 빼고 진행하기 때문에 민요 선율처럼 들린다. 이 부분은 베니스의 여왕이자 치명적인 매력을 지닌 페피타에 대해 설명하는 내용이다. 단순히 인물 설명을 하고 있어서 성악 선율은 큰 도약 없이 상-하행으로 이어지는 물결같은 구조로 되어 있으며 특별히 강조하는 단어가 없이 매끄럽게 진행된다. <악보 6-2>

<악보 6-2> A 부분, 마디 9-16.

마디 17-24의 두 번째 프레이즈의 첫 네 마디는 첫 프레이즈인 마디 9-12와 완전히 동일하며 다음 네 마디에서 변화가 일어나는데 특히 마디 22에서 등장하는 Eb은 단조에 해당하는 음으로 밝은 D장조의 분위기를 한순간에 어둡게 만든다. 투우사의 비극적 죽음을 암시하는 음악적 장치라고 볼 수 있다. 전체 A부분을 종결하는 마디 21-24의 네 마디는 A, B, C 각 부분의 마지막에 공통적으로 등장하는데 정확하게 동일한 형태는 아니지만 ‘투우사’(Toréador)라는 단어를 표현하는 유도동기, 즉 라이트모티프(Leitmotif)¹⁰⁹와 같은 역할을 하고 있다. 1, 2, 3절 모두 투우사라는 단

109) 라이트모티프(Leitmotif)는 극중의 구체적 인물이나 사물, 또는 이념에 연관되는 음악적 주제 또는 모티브이다. 그 연관성은 그 대상이 처음 나타날때나 처음 언급될 때 해당 라이트모티프가 나오고,

어 직전에 “조심하시오”(Prends garde), “찬양하오”(Fêtant le), “응원하오”(T’acclamer)와 같은 투우사를 향한 직접적인 메시지를 담고 있는데 이 부분에 Eb이 단조를 만들어 관중들의 눈에도 투우사의 미래가 비극적으로 비치고 있다는 점을 암시한다. <악보 6-3>

<악보 6-3> A부분의 종결, 마디 21-24.

단조로의 변화

21

Prends gar - de To - ré - a - dor!
 Fê - tant le To - ré - a - dor!
 T'ac - cla - mer To - ré - a - dor!

마디 24-27은 간주에 해당하며 2+2의 반복적 구조를 가진다. 이제까지의 전주와 성악 선율이 규칙적인 4+4의 구조로 구성된 것과 다르지 않은 단순 반복인데, 이러한 제스처는 이 작품의 민요적 특성을 강조한다. 네 마디의 짧은 간주에서 Eb은 두 차례 등장하여 단조가 되어 앞으로 투우사에게 다가올 불행을 예고한다. <악보 6-4>

그 후 같은 대상이 등장하거나 언급될 때 마다 그 라이트모티브가 다시 나타남으로써 이루어진다.
 <두산 백과 사전>

<악보 6-4> 첫 번째 간주, 마디 24-27.

마디 28-47은 B 부분에 해당한다. 이 부분은 1-2마디 길이의 짝막한 간주를 가진 세 개의 프레이즈로 나누어지는데, A부분이 민요조의 규칙적인 4+4 구조였던 것에 반해 이 부분은 낭송조의 불규칙적인 악구 구조로 되어 있다. 전체 12연의 시에서 2, 6, 10연에 해당하는 이 부분의 가사는 상황의 진행을 설명하는 내용인데, 풀랑이 같은 음을 여러번 반복하거나 좁은 음역 안에서 중얼거리듯이 움직이는 낭송조의 선율을 설명적 부분에 배치한 것은 오페라의 설명적 부분인 레치타티보가 낭송조라는 것과 마찬가지로 볼 수 있다. <악보 6-5>

<악보 6-5> B 부분의 첫 프레이즈, 마디 28-32.

낭송조의 선율

두 번째 프레이즈는 한 마디의 간주(마디 33) 뒤 시작되는데 이 한 마디의 피아노 반주부는 간주라기보다는 한 마디 길이의 쉼을 주는 곳으로 보는 것이 타당하다. 이 부분은 직전 프레이즈의 낭송 주요음인 D에서 반음계적으로 하행하는 형태이며 반주와 어우러져 마치 집시음악과도 같은 느낌을 자아낸다. <악보 6-6>

<악보 6-6> B 부분의 두번째 프레이즈, 마디 33-37.

반음계적 하행 ←

Dans le grand pa - lais où tu dors
 Pal - pi - te pour sa - voir ton sort
 A - vec plus de fleg - me qu' un lord

마디 40-47은 B부분의 마지막 프레이즈에 해당하며 새로운 선율이 등장한다. 반주 패턴은 앞부분과 동일하지만 화성이 바뀐다. 마지막 '투우사'를 부르는 부분은 마디 23의 투우사 모티브(E♭-F-E♭-D)와 거의 유사한데, 위에서 언급한 비극적 느낌의 E♭ 대신 E음을 사용한다. 이는 B부분의 가사인 2, 6, 10연의 내용이 전반적으로 앞으로 일어나게 될 비극이 아니라 능글하고 도도한 투우사의 모습에 초점을 맞추고 있기 때문이라 볼 수 있다. 실제 이 부분의 1절은 웅장한 궁전의 모두가 주목하는 투우사, 2절은 투우사를 지켜보는 허영많은 관중을 경멸하는 투우사, 그리고 3절은 영주보다 멋지게 링에 오르는 투우사를 설명하는 내용이기 때문에 아마도 작곡가는 최

대한 앞으로 다가올 죽음에 대한 느낌을 배제하고 투우사의 당당한 존재감에 더 무게를 둔 것으로 보인다. <악보 6-7>

<악보 6-7> 마디 40-47.

40

Et Mais Mais près tu il de mé peut toi pri a la ses van la vieil leurs den - le cer à

44

duè - gne guet - te le To - ré - a dor.
tel - les tu souffres To - ré - a dor.
pei - ne le pau - vre To - ré - a dor.

마디 47-50은 간주이며, 이전과 마찬가지로 두 마디 단위로 단순하게 반복되는 패턴이다. 이렇듯 일정한 4마디 길이나 두 마디 반복의 규칙적인 프레이징은 곡 전체를 단순한 유절 형식의 민요처럼 이끌어간다.

C 부분은 마치 G단조로 전조가 된 것처럼 Bb이 빈번하게 등장하는데 Eb이 포함되지 않았기 때문에 원조인 D장조의 IV도권에서 움직이는 것이라고 보는 것이 더

타당하다.

마디 51-54의 성악 선율과 피아노의 상성부 선율은 정확하게 일치하며 심지어 마디 52-53의 두 마디에서는 베이스가 아예 사라지는데 청취자들은 순간 이 부분의 가사와 성악 선율에 집중하게 된다. 이 부분의 가사는 1절의 “투우사, 용감한 자 중 가장 용감한 자”(Toréador brave des braves), 2절의 “보이지 않는 곳에서”(Car ne voyant pas apparaître), 그리고 3절의 “모든 우울한 꿈만 남아”(Il ne reste à son rêve morne)인데 피아노와 성악의 유니즌 선율로 인해 1절은 투우사의 용맹함을 강조하는 효과를 가지며 2, 3절은 그 가사에 포함된 어두움과 공허함을 드러내는 효과를 준다. 이렇듯 폴랑은 가사를 표현하기 위해 다양한 음악적 장치를 사용하였다.

<악보 6-8>

<악보 6-8> C부분의 첫 프레이즈, 마디 51-54.

51

To - ré - a - dor bra - ve des bra - ves
Car ne voy - ant pas ap - pa - rai - tre
Il ne reste à son rê - ve mor - ne

마디 55-56에서는 처음으로 2/8의 변박이 등장하며 '아주 루바토'(très rubato)가 표기되어 마찬가지로 가사를 강조하는 역할을 한다. 이 부분의 가사는 1절 “당신이 산 마르코 광장에 있을 때”(Lorsque sur la place Saint Marc), 2절 “오렌지 나무 뒤에 숨어”(Caché derrière un oranger), 3절 “모든 사람들 앞에서 죽는 것”(Que de mourir sous tous les yeux)로, 1, 2, 3절 각각의 이야기가 절정으로 치달는 부분이다. 이 곡의 절정은 고음으로 표현되지 않고 이렇게 가사를 다루는 음악적 장치들의 변화로서 만들어지는데, 여기서의 박자 변화와 지정된 루바토는 규칙

적인 유절 형식의 프레이징을 불규칙적으로 만들며 듣는 사람들에게 긴장감을 부여한다. 즉, 유절 형식을 가진 이 단순한 민요풍의 노래는 작곡가의 다양한 아이디어들로 인해 흥미로운 음악적 전개를 보여준다. <악보 6-9>

<악보 6-9> C부분, 클라이맥스, 마디 55-57.

55 *très rubato*

Lors - que sur la pla - ce Saint Marc
Ca - ché der - rière un o - ran - ger,
Que de mou - rir sous tous les yeux

très rubato

마디 69-83은 후렴구 이전의 마지막 프레이즈로 4+4+6의 구조로 이루어져 있는데, 마지막 2마디는 '투우사' 모티브가 포함된 것일 뿐, 매우 규칙적이고 반복적인 부분이다. 처음 두 번의 네 마디의 마지막 마디는 통째로 쉬는 마디인데 마치 딸꾹질을 하는 듯 진행되는 이 부분은 중세 시대의 호켓(Hocket)¹¹⁰과도 유사한 효과를 낸다. 한 마디를 통째로 침표처럼 사용하였기 때문에 이 부분은 흥겹고 독특한 박자감을 준다. 이 부분은 위에서 언급한 프랑스 오페레타 배우였던 슈발리에의 스타일을 본뜬 것으로 알려져 있는데 실제로도 베르나디니는 자신의 책 <고전적 카바레의 스타

110) 호켓(Hocket): 중세의 폴리포니 음악 특유의 기법으로 하나의 멜로디를 1개 내지 몇 개의 음표 단위로 2개(드물게 3개)의 성부에 배당하여 번갈아 노래하게 해서 완성한다. 따라서 한 성부가 연주할 때 다른 성부가 쉬어 딸꾹질과 비슷한 효과를 낸다. (파퐁리음악용어사전&클래식음악용어사전 참조)

일 안내>에서 슈발리에의 창법에 대해 언급한 바 있다. 그에 따르면 슈발리에에는 빠르게 말하는 듯한 창법으로 유명했는데 마지막에는 윙조리듯 사라지면서 갑자기 정박자의 화성으로 마무리 짓는 형태로 곡을 표현했다고 한다.¹¹¹⁾ 마디 69부터 83까지 나타나는 16분음표 리듬으로 상행하는 선율, 부점 리듬과 쉼표를 활용한 프레이즈의 마무리, 그리고 마디 80부터 점점 느리게(*cédez*)의 2잇단음표 리듬으로 점차 느려지다가 정박자로 마무리되는 선율은 슈발리에의 스타일을 모방한 것으로 연주자 역시 이를 염두에 두어야 한다. <악보 6-10>

111) Denise Bernardini, *op.cit.*, p.41.

<악보 6-10> C부분의 마지막, 마디 69-84.

69

Ce n'est pas l'or-gueil qui ca - res-se
 Sous ton caf-tan pas - se ta da-gue
 Car pé - pi - ta se montre as - si-se

Ton coeur sous la ba -
 La ja - lou-sie au
 Of - frant son re-gard

74

ou - ta d'or
 coeur te mord
 et son corps

Car pour u - ne jeu - ne dé-
 Et seul a - vec le bruit des
 Au plus vieux do - ge de Ve-

79

es - se Tu _____
 va-gues Tu _____
 ni - se Et _____

brû - les to - ré a - dor.
 pleu - res to - ré a - dor.
 rit _____ du to - ré-a - dor.

cédez *m g* *long*

마디 24-27의 간주와 완전히 동일한 마디 83-87 간주부 이후 후렴구(마디 88-120)가 등장하는데 폴랑은 여기에 “후렴구, 3번째는 느리게”(Refrain, la 3e fois plus lent)라는 말을 붙여 이 부분이 후렴구라는 사실을 확고히 한다. 이 후렴구의 가장 큰 특징은 콧도의 의도라 보여지는 언어적 유희 부분이다. 특히 프랑스어의 발음을 스페인어의 느낌이 나도록 배치하고자 했다. 실제 스페인어와 프랑스어는 매우 유사한 언어라고 하는데 중간에 “몸치장을 하는”(Tu caracoles)와 같은 스페인어 구절을 삽입하기도 하여 프랑스어 가곡에서 스페인의 느낌을 풍부하게 살린다.¹¹²⁾

<악보 6-11> 후렴, 마디 88-102.

88 REFRAIN (la 3^e fois plus lent)

Belle es - pa - gno - le Dans ta gon - do - le Tu ca - ra - co - les Car - men - ci -

- ta Sous ta man - til - le Œil qui pé - til - le Bou - che qui bril - le C'est

112) 19세기 프랑스 작곡가들은 자신들의 음악에 스페인의 요소를 도입하는 것을 즐겼는데 그러한 대표 작품들로 비제(Georges Bizet, 1838-1875)의 오페라 <카르멘>(Carmen, 1875), 에두아르드 라로(Edouard Lalo, 1823-1892)의 바이올린 협주곡 <스페인 교향곡>(Symphonie espagnole, 1874) 등이 있다. 이러한 선례를 볼 때 콧도와 폴랑이 이 작품에서 스페인적인 요소를 프랑스 가곡에 도입한 것이 전례 없는 새로운 시도라 보기는 어렵고 오히려 19세기 프랑스 음악의 전통을 따른 행보라고 보는 것이 더 타당할 것이다.

<악보 6-11>에서 음악적으로는 앞의 세 부분들이나 간주와 마찬가지로 규칙적인 반복적 구조로 진행된다. 2마디 길이의 모티브는 3번 반복되며 4번째 반복때 약간 다른 형태로 변형되어 하행하는 구조이다. 이 총 8마디 길이의 프레이즈는 한 번 더 반복된 후 세 번의 엔딩을 거친다. 스페인 민요를 연상시키는 단순한 선율들과 전체적으로 경쾌한 느낌의 스타카토 왼손 반주가 어우러지는데, 이 스타카토는 처음 프레이즈가 시작할 때 피아노의 오른손 선율에도 부분적으로 지정되어 있지만 곧 없어진다.

엔딩은 도도한 여왕 페피타의 이름을 부르며 “아(a)”를 연창하면서 마무리된다. 이 부분의 선율이 단조의 느낌을 갖게 만드는 가장 큰 요인은 Eb 음인데, 이는 각 부분의 마지막에 붙었던 투우사 후렴에도 포함되었던 단조 음정으로서 페피타의 이름은 비극 곧 죽음을 의미하는 것이라는 중의적 암시를 포함시켰다고 볼 수도 있다. 이 반음계적 선율은 D4-G4의 좁은 음정 간격 안에서만 순차적으로 진행되어 이국적, 이 경우에는 스페인 민요풍으로 들리는데 3번째 엔딩인 마디 113에서만 도약상행하여 극적인 효과를 더한다. 마디 113에는 긴 휴식 ('long')이 표기되어 있는데 이 역시도 슈발리에의 창법에서 오는 효과를 사용한 것이라 볼 수 있다. <악보 6-12>

<악보 6-12> 후렴구의 엔딩, 마디 102-114

102. 1.2. —————
 C'est Pé - pi - ta a a a a a a a

108. 3 ————— *long*
 a a a a a a C'est Pé - pi - ta a a a

마디 120-125의 6마디는 후주이다. 후주의 첫 마디인 마디 120은 32분음표의 화려한 상행 아르페지오로 4개의 음으로 이루어진 두 개의 화성, D단조의 I도 화성과 B \flat -E \flat -F \sharp 의 D단조에 해당하지 않는 화성이 포함된다. 두 번째 화성인 B \flat -E \flat -F \sharp 의 경우 그 자체의 소리로 본다면 F \sharp 이 G \flat 의 이명동음이기 때문에 B \flat -E \flat -G \flat 의 협화적 음향을 지니지만, 우선 이 화성은 D단조에 속한 화성이 아니며, D단조 음계의 2음 플랫인 E \flat 에서 떠올릴 수 있는 네아폴리탄 화성(E \flat -G-B \flat)에도

해당하지 않는 F#(G♭)을 부여한다. 끝의 여섯 마디가 강한 D단조의 3화음을 기초로 구성된다는 점을 볼 때 이 화성은 D단조의 중심을 모호하게 만드는 색채를 주기 위한 목적으로 사용되었다고 보여진다. 심지어 작곡가는 G♭ 대신 F#을 표기하여 시각적인 이질감을 주는데 이러한 시도로 인해 이 작품은 여전히 20세기 전반부 예술 가곡의 본질을 지니고 있다고 볼 수 있다. 여기서의 아르페지오에서 높은 음역에 도달한 뒤 이후에 등장하는 마디 122의 D장조 3화음은 거기서 한 옥타브 더 위로 이동한다. 그 후 마디 123-124는 완전한 휴지부에 해당하고 마디 125에서 갑자기 매우 낮은 음역으로 이동하여 *ff*의 강한 다이내믹으로 두 옥타브 음역의 D음이 강하게 나오면서 곡을 마친다. 이러한 흐름을 볼 때 마디 122의 높은 화성은 마디 120의 아르페지오와 연결되어 마치 흐르듯 여리게 연주되어야 할 것 같지만 실제 마디 113에 지정되어 있던 *ff* 이후 어떠한 다이내믹 표시도 존재하지 않기 때문에 이는 사실 강하고 날카롭게 연주되어야 할 부분이다. 이 후렴구는 투우사의 죽음을 애도하듯이 슬픈 느낌으로 연주될 수도 있지만 처음 본 여자의 미모에 한눈팔다가 소의 뿔에 찔려 죽은 투우사를 조롱하는 해석도 가능해 보인다. 실제 화성적으로도 D단조와 D장조의 I도 3화음과 마디 120에서 언급한 불협화 화성이 교차되며 모순적이고 대조적으로 상황을 표현한다. 그리고 마디 122의 피아노는 거의 가장 높은 음역에서 가장 낮은 음역인 6옥타브 아래로 갑자기 하강하여 연주되는 단호하고 강한 마디 125의 D음 옥타브는 나락으로 떨어져 버린 투우사의 운명을 상징한다. 결국 풀랑이 이해한 투우사의 죽음은 낭만적인 시각으로 보아서 안 되는 비참한 사건이며 페피타 역시 낭만적인 여주인공이 아니라 남자를 파멸시키는 탐욕적인 존재이다. 그는 지극히 현실적으로 헛된 감정으로 인한 비참한 죽음을 음악으로 표현하는데 이는 이 시기에 유행하고 있었던 사실주의(Realism)의 영향을 받은 부분으로도 보인다. <악보 6-13>

<악보 6-13> 후주, 마디 120-125.

The image shows a musical score for measures 120-125. It consists of a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes several annotations: 'm d' above the piano staff, 'd단조의 i' (D minor, finger 1) pointing to specific notes in both hands, '비기능적 화성' (non-functional harmony) pointing to a chord in the bass staff, and 'D장조의 I' (D major, I) pointing to a chord in the bass staff. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is circled in red in the bass staff. Red boxes highlight specific melodic lines in the piano and bass staves.

풀랑의 작품들은 전반적으로 구체적인 음악 용어들이 많으며 그는 기악곡, 성악곡 가릴 것 없이 다이내믹 기호, 템포, 느낌들에 대해 세세하게 자신이 원하는 바를 지정했지만 ‘투우사’에는 상대적으로 코멘트가 적다. 그 이유를 추측해 보건대 이 작품이 초기에 작곡된 것이라 그럴 수도 있지만 아무래도 곡 자체가 단순한 스타일로 이루어졌기 때문일 가능성에 더 무게가 실린다. 이 곡 자체가 마치 중세 시대의 서사시를 전달하는 민요처럼 전체적으로 단순하고 규칙적인 프레이징을 가졌기 때문에 작곡자는 다이내믹이나 음악 용어를 지정하여 복잡하게 만들기보다는 최대한 단순성을 유지하고 싶었을 것이다. 감정과 표현을 절제하는 곡의 방식은 콕토가 쓴 작품의 내용은 비참하지만, 객관적으로 거리를 둔 시각에서 건조하게 표현한 것과 일맥상통한다.

그러나 풀랑은 이 곡을 단순한 유절 민요로 그치게 내버려 두지 않는다. 20세기 전반부에 쓰여진 작품답게 그는 변박이라던가 비기능적 화성을 사용하거나 반음계, 민속적 선율, 먼 조성의 사용 등을 통하여 노래의 가사 안에 생명을 더한다. 슈발리에의 창법에서 영향을 받은 풀랑은 프레이즈의 끝부분에 음을 늘리거나 긴 페르마타와 같은 휴식을 주어 선율을 늘리는 부분을 더한다. 거기에 스페인어와 프랑스어의 발음을 적절히 결합한 시의 운율에 스페인풍의 느낌이 나는 음악을 덧붙여 듣는 이에

게 즐거움을 주는 등 그는 이 곡에 세련된 대중적인 요소들을 여러 가지 포함하여 카바레 송의 역할에 충실한 작품을 만들어냈다. 이미 언급하였지만 폴랑은 전통 가곡과 카바레 송을 본질적으로 분리하지 않았는데, 그의 첫 가곡 작품인 이 ‘투우사’는 이러한 측면을 보여주는 아주 훌륭한 예시이다.

2.2. 폴랑의 ‘우아한 축제’(Fêtes galantes, 1943)

‘우아한 축제’¹¹³⁾는 그의 가곡집 <루이 아라공의 두 개의 시들>(Deux Poèmes de Louis Aragon) 중 하나로, 1943년 제2차 세계대전이 막바지에 이른 시기로 긴장감이 어느 때보다 높았을 때 작곡되어 이듬해인 1944년에 출판된 작품이다. 1940년 6월부터 프랑스 파리는 이미 독일군에 의해 무혈 점령당한 상태였고 1944년 8월까지 독일의 지배 아래 있었다. 1943년의 파리는 나치의 간섭이 가장 심한 상태였고 이곳의 예술가들에게는 당연히 표현의 자유라는 것은 없었다. 시는 이 당시 상황과 맞물려 폴랑의 흥미를 끌었던 것으로 보인다.

‘우아한 축제’라는 제목은 19세기 프랑스의 상징주의 시인이었던 폴 베를렌이 1869년 출판한 시 모음집의 제목으로 드뷔시가 그 시들을 사용하여 가곡집을 작곡한 바 있다. 그러나 아라공과 폴랑의 결과물은 드뷔시와 베를렌의 낭만적이고 상징적인 내용과는 거리가 멀다. 시의 내용은 당시 길어진 전쟁으로 인해 몰락해버린 파리의 모습을 미사여구 없이 표현하였다. 이 작품은 카바레 정신의 중요한 본질인 사회적 풍자에 집중한다. 전쟁의 피폐함에 무더진 사회를 풍자적이고 익살스러우며 어찌 들으면 장난스럽게까지 느껴지는 음악에 붙여진 가사의 내용은 모순된 특징을 가졌다.

113) ‘우아한 축제’는 귀족들이 야외에서 연 고상한 이벤트로 18세기 프랑스에서 열렸다.

2.2.1. 시

<표 18> ‘우아한 축제’의 시 원문 및 번역¹¹⁴⁾

‘우아한 축제’의 시 원문 및 번역	
Fêtes galantes	우아한 축제
On voit des marquis sur des bicyclettes	자전거를 탄 귀족이 있다.
On voit des marlous en cheval jupon ¹¹⁵⁾	장난감 목마 차림을 한 포주가 있다.
On voit des morveux avec des voilettes	베일을 쓴 건방진 놈들이 있다.
On voit des pompiers brûler les pompons	그들의 깃을 태우는 소방관이 있다.
On voit des mots jetés à la voirie	쓰레기 더미에 던져진 단어가 있다.
On voit des mots élevés au pavois	하늘을 찬양하는 말이 있다.
On voit les pieds des enfants de Marie	마리아의 아이들(고아)의 발이 있다.
On voit le dos des diseuses à voix	말하는 연설자의 등이 있다.
On voit des voitur’ à gazogène ¹¹⁶⁾	가스로 가는 마차가 있다.
On voit aussi des voitur’ à bras	일꾼이 모는 마차도 있다.
On voit des lascars que les longs nez gênent	그들의 긴 코로 당황하는 사기꾼이 있다.
On voit des coïons de dix-huit carats	18캐럿 수준의 멍청이들이 있다.
On voit ici ce que l’on voit ailleurs	여기 어디에서나 볼 수 있는 것이 있다.
On voit des demoiselles dévoyées	젊은 빗쟁이 여인들이 있다.
On voit des voyous	막되 먹은 놈이 있다.
On voit des voyeurs	관음증 있는 사람이 있다.
On voit sous les ponts passer les noyés	다리 아래 익사한 사람들이 있다.
On voit chômer les marchands de chaussures	실직한 신발장수가 있다.
On voit mourir d’ennui les mireurs d’œufs	지루해 죽겠는 달걀 검란사가 있다.
On voit périclitter les valeurs sûres	진실된 가치가 무너져 있다.
Et fuir la vie à la six quat’ deux.	그리고 되는대로 돌아가는 인생이 있다.

114) 번역: 필자

115) Cheval jupon: 나무와 말을 닮은 옷을 입힌 중세 기계로 카니발의 의상이다. 물론 18세기에 둥근 페티코트를 입은 고리 모양의 드레스를 비유한 것이다

116) gazogène: 세계 2차 대전의 프랑스에서는 불가연성의 휘발유가 있었기 때문에 민간인들이 차와 트럭들에 종종 나무와 석탄을 태워 만든 메탄을 사용한 변경된 가스발생 장치.

프랑스의 초현실주의 시인이었던 루이 아라공(Louis Aragon, 1897-1932)의 시에 의한 두 개의 노래 중 두 번째 노래인 ‘우아한 축제’는 전쟁의 시대적 상황을 그대로 반영한다. ‘우아한 축제’ 시는 하나의 연으로 이루어져 있는데 총 21행으로 호흡이 길다. 통으로 되어 있는 다수의 행을 말하기 위해 호흡은 길게 이어져야 하는데 여기에 풀랑은 빠른 템포를 지정하여 ‘재잘거림’의 효과를 극대화시켰다.

마지막 행을 제외한 시의 모든 행, 즉 20행은 ‘본다’, ‘보인다’ 혹은 ‘있다’(On voit/There is, I see)는 같은 음운을 반복한다. 이 단어들은 각 행의 맨 처음에 등장하여 통일된 두운 효과를 보여준다. 또한 각운도 규칙적인 운율을 엄두하여 지정한다. 예를 들어 14행의 ‘dévoyées’, 15행의 ‘voyous’, 16행의 ‘voyeurs’, 17행의 ‘noyés’에서 [j]가 공통적으로 소리나게 되는데 이러한 같은 음운의 반복으로 듣는 이에게 운율감을 제공한다.

<표 19> ‘우아한 축제’에서 압운형식을 이루는 각운이 되는 시어

행	각운이 되는 시어
1,3	bicyclettes, voilettes
2,4	jupon, pompons
5,7	voirie, Marie
6,8	Pavois, voix
9,11	gazogène, gênent
10,12	bras, carats
13,16	ailleurs, voyeurs
14,17	dévoyées, noyés
18,20	chaussures, sûres
19,21	d'œufs, deux

‘본다’, ‘보인다’ 혹은 ‘있다’(On voit/There is, I see)라는 건조하고 감정이 배제된 단어는 다양한 각도로 모순적 풍자를 창조해내는데, 글의 내용과는 상반되는 덤덤한 어투, 그리고 전쟁의 비참함을 담고 있는 가사들과 자연스럽게 섞여 있는 평범한 일상들이 공존한다. ‘자전거를 탄 귀족’(des marquis sur des bicyclettes), ‘장난감 목마 차림을 한 포주’(des marlous en cheval jupon), ‘깃을 태우는 소방관’(des pompiers brûler les pompons), ‘고아’(des enfants de Marie), ‘익사한 시체’(les noyés), ‘지루해하는 달걀 검란사’(mourir d'ennui les mireurs d'œufs) 등 평범한 사람들과 그렇지 않은 것들이 한 장면에서 함께 등장하며 비참한 전쟁 속에

서도 일상을 이어가는 사람들에게 대해 언급한다.

각 행은 각각의 다른 비참한 장면을 서술하는데 이는 서로 연관되어 있지 않은 상황 상태에 대한 단순한 설명을 나열한다. 이때 각 행의 시작 단어가 동일하여 그 자체로 리듬감을 부여하고 가사는 빠르고 경쾌한 음악 선율에 실려 그 암울하고 어두운 내용이 우스꽝스럽게 전달되는 효과를 낳는다. 예를 들어 첫 행의 ‘자전거를 탄 귀족’(des marquis sur des bicyclettes)은 높은 신분의 귀족이 자전거를 타고 있는, 전쟁 이전에는 중요하게 인식되었던 신분이 더 이상 의미가 없다는 것을 보여 주고 있으며 마지막 행의 ‘다리 밑에 떠 있는 익사한 사람’(sous les ponts passer des noyés)은 전쟁으로 인해 강에 시체가 떠다니는 모습이 아무렇지도 않게 삶에 스며들어 있는 비참한 전쟁의 현실을 덤덤하게 설명하며 청취자의 상상력을 끌어낸다. 전쟁으로 인해 폐허가 되어버린 도시 안에서 그 비극과는 상관없이 일상을 영위하는 사람들의 모습도 중간중간 섞여 서술되는데 이는 그 자체만으로 비현실적으로 받아들여진다. 이러한 장면 묘사는 청중들을 혼란스럽게 만든다. 모든 가치가 선과 악의 구분이 없이 뒤섞인 가운데 시는 마지막 행에서 ‘진실된 가치’(les valeurs sûres)에 대해서 언급하여 전쟁이 현실에서 주는 일상과 괴리에 대해서 생각하게 만든다.

2.2.2. 곡 분석

이 곡의 가장 큰 특징은 똑같은 단어로 시작되는 각 행이다. ‘본다’ 혹은 ‘있다’(On voit/There is, I see)라는 단어가 주는 리듬감이 가볍고 경쾌한 선율에 붙여 지는데 음악만 듣는다면 가사가 이토록 직접적이면서 노골적으로 사회의 어두운 면을 이야기하고 있다고 상상하기 힘들다. 풀랑 역시 표현의 자유를 말살당한 상황에서 이 시가 상징하는 내용과 어울리는 풍자적이고 익살스러운 음악을 표현의 수단으로 사용하였다. 빠르게 움직이는 성악 선율의 특징 때문에 이는 ‘재잘거리는 노래’(Patter-song)에 해당하는데 베르낙이 밝힌 바에 따르면 작곡가 본인이 재미있고 외우기 쉬운 노래 스타일로 만들려 했다고 한다. 117)

연주 시간은 빠른 템포에 실려 겨우 1분가량이며 노래의 구조 역시 매우 단순한 구분으로 이루어진다. 메트로놈은 $\text{♩}=152$ 로 매우 빠른 속도로 지정되어 있으며 잦은 다이내믹의 변화, 그리고 음색과 스타카토, 레가토 등의 아티큘레이션이 대조적으로 빠르게 바뀌는 것이 특징이다. 반주에는 유사 오스티나토 패턴도 여러번 등장하

117) Pierre Bernac, op. cit. p.189.

는데, 반복적인 정박의 스타카토 베이스와 오른손의 코드 진행은 이 빠르고 재잘거리는 듯한 성악 선율에 리듬감과 흥겨움을 더해준다.

<표 20> ‘우아한 축제’의 음악 형식과 구조

부분		마디	구성	박자
A	a	2-3	FM	4/4
	a'	4-5	FM-am	
B	b	6-9	FM-am	
	b'	10-13	FM-AM	4/4-3/4
A'	a''	14-15	dm	4/4
	c	16-19	FM-am	
C	b''	20-23	FM-A b M	
	d	24-26	반음계적 부분	
D	e	27-30	반음계적 부분	
	f	31-34	반음계적 부분-FM	

악보의 시작 부분에 표기된 ‘엄청나게 빠른 카페 콘서트용 샹송 스타일로’(Incroyablement vite, dans le style des chansons-scies de café-concert), 적어도(au moins) ♩=152의 빠른 템포 그리고 한마디 길이의 전주에 가볍게(léger)와 *pp*, 두 번째 마디 성악 선율의 시작 부분에 *p*로 시작하라(commencer *p*)의 다이내믹은 언어유희와 가사가 가지고 있는 운율을 빠르게 진행하려는 곡 전체의 분위기를 알려준다. 반주 형태는 가벼운 스타카토의 연속으로 성악이 빠른 낭송조의 첫 프레이즈가 나온다면 피아노에서는 가벼운 형태로 간단하게 리듬감을 살려주는 역할에 충실하다. 규칙적인 리듬으로 선율을 받쳐주는 화성이 쓰여졌다. 특히 음의 반복은 가사의 내용, 그 단어 자체를 제대로 전달하기보다는 그 언어에서 오는 운율을 살리며 가사가 담고 있는 비참하거나 아름답지 않은 내용을 건조하고 장난스럽게 전달하는 역할을 한다. 다이내믹은 작아서 연주자가 더욱 중얼거리는 효과를 만든다. <악보 6-14>

<악보 6-14> 마디 1-3. 마디 12-13.

Incroyablement vite, dans le style des chansons-scies de café-concert 낭송체

♩ = 152 au moins *commencer p*

On voit des mar-quis sur des bi-cyc-let-tes On voit des mar-lous en che-val ju-pon

Incroyablement vite, dans le style des chansons-scies de café-concert

♩ = 152 au moins 화성반주

pp
légger

규칙적인 스타카토

12

On voit le dos des di - seu - ses à voix

비교적 낮은 음역에서 머물렀던 A부분과는 달리 높은 음역으로 이동하여 낭송조가 아닌 선율이 진행되는 부분으로 가사 진행의 변화보다는 선율적으로 더 흥겨운 느낌을 만든다. 근본적으로 반주 패턴은 유사하지만, 이곳에서는 오른손이 성악과 같이 움직인다. 다이내믹도 성악은 *ff*로, 피아노는 *f*로 매우 강해서 강조된다. 높은 음역과 낭송조가 아닌 실제 선율, 그리고 강한 다이내믹이 합쳐져 생기를 띠는 부분이다. 마디 13에서 유일하게 박자가 3/4로 변하는데 이는 가사에서 연설자에 대해 이야기하는 부분으로 목청 높여 시를 낭송하는 사람이 대한 장면 묘사로 해석된다. 마디 7부터의 가사는 ‘높이 찬양한다’로 큰 소리로 연주될 것 같지만 정작 이 부분에 ‘음소거를 과장함’(exagerez la muette)이라는 용어가 표기되어 있다. 가사의 내용과 반대되는 다이내믹의 지정은 풍자적인 시도이다. <악보 6-15>

<악보 6-15> 마디 6-9.

The image shows a musical score for measures 6-9. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line begins with a dynamic marking *ff subito* in a red box. A circled instruction *exagerez la muette* is placed above the vocal line. The lyrics are: "On voit des mots je - tés la voi - ri - e On voit des mots é - le - vés au pa - vois". The piano accompaniment starts with a circled dynamic marking *f*. The score is in a key with one flat and a common time signature.

A'부분은 앞의 A와 유사한 형태이나 음역대가 달라져 위에서 아래로 내려 왔다. A부분에서는 낭송조에서 상행하는 느낌이 강했다면 이곳은 중간 음역에서 점차 하행한다. 이러한 낭송조가 나올 때에 다이내믹은 다시 *p subito*로 변화한다. 피아노에서는 ‘왼손은 페달 없이 매우 리드미컬하게’(m. g. très rythmée sans pédale)로 지정되어 단순한 반주 패턴이 더 강조되어 성악선율의 스타카토를 더 부각시켜 리듬적 흥겨움을 살렸다. 스타카토는 14마디에만 지정되어 ‘가스화 장치가 되어 있는 자동차’(des voitures à gazogène)라는 가사를 자동차의 기계음을 묘사하고 이후에 사라

진 스타카토로 인해 ‘사람이 모는 마차’(des lascars que les longs nez gênent)가 상반된 느낌을 주는 것을 묘사하였다. 반주 부분에서 마디 15의 두 번째 박자 오른손에 엑센트가 부여되어 ‘역시’(aussi)라는 가사가 강조되어 잘 드러나는 효과를 자아냈다. <악보 6-16>

<악보 6-16> 마디 14-15.

14 *p subito* 스타카토 구역
 On voit des voi-tur' à ga - zo - gène On voit aus - si des voi-tur' à bras
 14 *p subito*
 m.g. très rythmée sans pédale

마디 16에서는 다시 형태가 바뀐다. A에서 진행되는 느낌으로 상행된 것과는 달리 단순한 반복적인 악구를 사용한 선율적 느낌을 살리는 프레이즈로 진행된다. ‘그들의 긴 코로 인해 당황하는 사기꾼’(des lascars que les longs nez gênent)의 가사를 표현하려는 선율로 추정할 수 있다. <악보 6-17>

<악보 6-17> 마디 16-17.

반복적인 선율

마디 18-19는 선율에서 풍자적인 듯한 빈정거림의 느낌이 음정 간격에서 나온다. C-D#을 오르내리면서 증2도 간격이 포함되어 선율에서 예상치 못한 방향성과 색채가 부여되었다. 간결함과 단순성이 나오는 폴랑의 음악에서 자주 등장하는 선율적 요소로서, 이 두 마디는 A단조이지만 관계없는 D#음을 사용하여 발생하는 증2도 간격이 특징이다. D는 A단조의 4번째 음, 즉 버금딸림음이다. 작곡가는 이 음에 임시표를 붙이면서 헛도는 느낌을 자아내며 허무하게 우스운 듯한 효과를 만든다. 이곳의 가사가 '18캐럿 수준의 멍청이들이 있다.'(On voit des coïons de dix-huit carats)의 '멍청이'라는 가사에 실린 느낌을 살린 것으로 볼 수 있다. <악보 6-18>

<악보 6-18> 마디 18-19.

마디 20-21은 B부분과 비슷한 곳으로 처음 b'와 매우 유사하다. 시작음은 동일하지만 방향성이 달라지는 형태로 '활기찬'(guilleret)이라고 지정되어 있다. 가사는 '여기 어디에서나 볼 수 있는 것이 있다.'(On voit ici ce que l'on voit ailleurs)로 이곳에서 말하는 어디서나 볼 수 있는 장면은 아름답거나 좋은 것이 아닌 비참하고 피폐한 것을 의미하는 것으로 이것을 활기차게 쉽표를 넣어 피아노 반주부의 왼손의 스타카토와 함께 연주하라는 것은 곡 전체를 구성하는 모순적 풍자에 일맥상통하는 부분이다. <악보 6-19>

<악보 6-19> 마디 20-21.

마디 24의 **ff**가 지정된 곳은 이 곡의 최고조로 볼 수 있는 부분이다. **ff** 옆의 단어 'gros'는 사전적 의미인 '기름진'(fat)의 의미로 사용되어 이곳의 가사인 '막 되어 먹은 놈'(voyous)의 이미지에 부합한 느낌을 부여한 것으로 보인다. 다음 가사인 '관음증자'(voyeurs)는 급격히 **p** subito로 바뀌어 날카로운 가성'[pointu (fausset)]으로 연주하라고 기보되어 있다. 이것은 단어에서 나오는 인물들의 이미지를 음악으로 적절히 표현한 부분이다. <악보 6-20>

<악보 6-20> 마디 24.

24 **ff** gros **pointu(fausset) p subito** 최고음

on voit des voyous, On voit des voyeurs

f sec *p subito*

마디 25는 ‘다리 밑에 떠 있는 익사한 사람’(sous les ponts passer les noyés), 즉 전쟁의 참상을 보여주는 부분이다. 이곳에서는 바로 전 마디에 도달한 최고음 A5#에서 점차 반음계적 하행하는 형태이다. 이곳에서 반주부는 스타카토가 아닌 긴 프레이즈로 연결되어 서서히 떠내려가는 시체의 모습을 묘사하고 있으며 성악 부분의 반음계적 하행은 점차 크레센도를 통해 *mf-f*로 강해지며 가사를 강조한다.

<악보 6-21>

<악보 6-21> 반음계적 하행, 마디 25-26.

25 *mf* 반음계적 하행 *f*

On voit sous les ponts pas - ser les noy - es

mf *f*

곡의 마지막 부분인 27마디 부터는 앞에서 언급한 절망적인 상황속에서도 인간이 살아가는 모습을 표현하는 내용이다, ‘실직한 신발장수’(chômer les marchands de chaussures)를 노래할 때에는 *ff*와 ‘매우 폭력적으로’(très violent)라는 용어가 지정되어 있다. 이것은 음악적으로 화가 났음을 표현하려는 의도로 짐작되며 전쟁으로 일어난 참상으로 실제로 일반인들이 겪게 되는 불행한 일들에 더 분노하는 것을 볼 수 있다. <악보 6-22>

<악보 6-22> 마디 27-28.

다음 행의 가사는 ‘지루해 죽겠는 달걀 검란사’(mourir d’ennui les mireurs d’œufs)에 관한 것이다. 가사와 음악을 매우 역설적으로 보여주는 부분으로 가사의 내용과 걸맞지 않게 성악 선율은 발랄하게 반복과 도약 그리고 침표를 포함한 역동적인 선율선이다. 그리고 처음으로 반주부에 등장하는 16분음표 아르페지오는 지루하고 권태로운 가사의 내용과 정확하게 반대된다. 16분음표 아르페지오는 옥타브를 넘나들며 역동적으로 이러한 가사의 내용과의 대비를 확실하게 보여준다. <악보 6-23>

<악보 6-23> 마디 29-30.

29

On voit mou - rir d'en - nui les mi-reurs d'oeufs

역동적인 16분음표

8va

8va

마지막 부분인 마디 31-34는 *f*로 강하게 진행된다. 마지막 두 마디인 마디 33-34에 이 곡 전체에서 말하고자 하는 주제 '되는대로 돌아가는 인생이 있다'(fuir la vie à la six quat' deux.)가 언급되는 부분으로 이 가사를 실어내는 선율은 곡 전체 중 가장 확고한 형태인 3화음적 도약 진행으로 이루어져 있다. <악보 6-24>

<악보 6-24> 마디 33-34.

33

f *mf* *p* *pp*

Et fuir la vie à la six quat' deux

surtout sans ralentir

surtout sans ralentir

f *p* *pp*

3화음적 도약진행을 포함한 선율

Noizay
octobre 1943

악보 <6-24>의 다이내믹은 *f - mf - p - pp*로 빠르게 약화되었다. 이는 당시의 현실이 불확실하며 미래조차도 뚜렷하지 않음을 짐작해 볼 수 있게 만든다. 여기서 풀랑은 점차 약해지는 다이내믹으로 인한 속도 변화를 엄격하게 금지하는 ‘특히 속도를 줄이지 않고’(surtout sans ralentir)라는 지시어를 표기하였는데 이것이 3화음적 선율로 인한 확고함과 대조되어 곡의 마지막을 갑자기 맞이하게 되어 듣는 이로 하여금 허무하고 사라지는 듯한 효과를 극대화한다. 이러한 음악적 장치들과 작곡자의 세심한 지시는 작품 전체의 비유적이면서 장난스럽게 들릴 수 있는 분위기를 더욱 강조한다.

이 곡은 카페 콘서트를 위해 작곡되었지만, 그 안에서 연주 효과를 위한 다양한 음악적 장치를 사용하였다. 조성은 전체적으로 F장조의 틀을 가지고 시작과 끝에 확고하게 보여지지만, F장조와 A장조를 왔다 갔다 하며 곡 전체에서는 한 조성에 오래 머무르지 않는다. 그리고 그 안에서 특이한 색채를 내는 음이나 화성, 또는 움직임의 집어 넣어 풍자적인 느낌을 내는 풀랑 특유의 음악적 특징이 많이 포함되어 있는 작품으로 평가된다. 작품 전반적으로 지속되는 ‘빠르게 말하는 듯한’ 느낌을 극대화하기 위해 음악적으로도 가사에 따른 부분적 변화가 계속해서 일어나는 구성을 선택한 것으로 보인다. 이는 빠르게 연주되는 노래에서 자칫하면 잘 들리지 않는 가사 전달의 문제를 해결하려 접근하는 방법으로도 이해할 수 있다. 가사의 핵심 단어들을 세심하게 표현하려는 장치로 인해 듣는 관객들은 중요한 단어를 잘 들을 수 있다.

3. 브리튼의 ‘조니’(Johnny, 1937)

‘조니’는 브리튼이 1937년 작곡한 <카바레 송> 모음집 총 4개의 노래 중 3번째에 위치하지만 사실 5월 5일 가장 첫 번째로 완성된 곡이다. 이 작품에는 브리튼 초기의 음악적 실험이 다양하게 적용되어 있는데, 미국 민요풍이나 왈츠, 오페라의 레치타티보, 장송곡 등 여러 스타일의 음악을 각 연마다 사용하여 4-5분 가량의 짧은 노래를 듣지만 마치 드라마의 다른 장면들을 보는 듯한 극적 효과까지 느낄 수 있다. 선행 챕터에서 언급한 바와 같이 작곡가는 이 작품들이 흥행할 것이라는 강한 자신감을 가지고 있었는데, 그 말처럼 이 곡은 청중들에게 매력적으로 다가갈 수 있는 완성도를 보인다.

3.1. 시

<표 21> ‘조니’의 시 원문 및 번역¹¹⁸⁾

‘조니’의 시 원문 및 번역		
연	Johnny	조니
1	<p>O the valley in the summer when I and my John Beside the deep river walk on and on While the grass at our feet and the birds up above Whispered so soft in reciprocal love, And I leaned on his shoulder, 'O Johnny, let's play': But he frowned like thunder, and he went away.</p>	<p>오 나와 나의 존이 여름 계곡에 있었을 때 깊은 강 옆을 따라 계속 걸어 다녔어요 풀밭에 우리가 있을 때 머리 위로 새들이 서로 사랑을 부드럽게 속삭였어요. 나는 그의 어깨에 기대며 '오 조니, 우리 놀아요' 그러나 그는 천둥처럼 화를 내고 떠나버렸죠.</p>

118) 번역: 필자

2	<p>O the evening near christmas as I well recall When we went to the Charity Matinee Ball, The floor was so smooth and the band was so loud And Johnny so handsome I felt so proud; 'Squeeze me tighter dear Johnny, let's dance till day'; But he frowned like thunder and went away.</p>	<p>오 내 기억에는 크리스마스 근처 어느 날 저녁 우리가 자선무도회 공연에 갔었을 때 바닥은 매끈하였고 밴드의 연주는 시끄러운데 조니는 너무 잘생겼었어요. 난 그게 사랑스러웠어요 '조니 날 좀 꼭 안고, 하루종일 춤 추어요' 그러나 그는 천둥처럼 화를 내고 떠나버렸죠.</p>
3	<p>Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls hung like ivy down Over each gold and silver gown; 'O Johnny I'm in heaven', I whispered to say: But he frowned like thunder and went away.</p>	<p>그랜드 오페라에서 훌륭한 가수가 부르는 멋진 음악을 어찌 잊을 수 있을까요? 다이아몬드와 진주들이 아이비 넝쿨처럼 늘어져 있고, 금과 은이 가운처럼 둘러져 있었죠 '오 조니, 나 천국에 있는 것 같아요!' 말하고 싶어 속삭이려는데 그는 천둥처럼 화를 내고 떠나 버렸죠.</p>
4	<p>O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbed out down the long promenade O his eyes and his smile went straight to my heart; 'O marry me, Johnny,</p>	<p>오 그러나 그는 정원 꽃처럼 아름다웠고 에펠탑처럼 날씬하고 키가 컸어요. 긴 산책로를 따라 왈츠가 흘러 나오고 오 그의 눈과 웃음이 내 가슴에 비수처럼 꽂혔어요! '오 결혼해 주세요 조니, 평생 사랑하고 복종할게요!'</p>

	I'll love and obey': But he frowned like thunder and he went away.	그러나 그는 천둥처럼 화를 내고 떠나 버렸죠.
5	O last night I dreamed of you, Johnny, my lover; You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green, ev'ry star rattled a round tambourine; Ten thousand miles deep in a pit there I lay: But you went away.	오 어제 저녁 조니, 당신의 꿈을 꾸었어요 내 사랑 당신은 한 손에는 해를, 한 손에는 달은 가지고 있었죠 바다는 푸르고 초목은 초록색, 모든 별들은 둥근 템버린을 흔들어요. 만 마일정도 깊이의 구렁이에 나는 누워있어요 그러나 당신은 날 떠나 가버렸어요.

시 '조니'는 화자가 자신이 사랑하는 조니라는 인물에게 구애하지만 냉정히 거절당하는 내용을 담고 있다. 각 6행으로 이루어진 5연의 시를 가사로 사용하며 3연을 제외한 모든 연은 첫 단어가 O로 시작되어 각각의 연의 시작에서 두운이 형성된다. 더 나아가 각 연의 여섯 개의 행들은 두 개씩 짝을 이뤄 각운을 맞추는데, 예를 들어 1연의 경우 1행의 'john', 2행의 'on'은 [ɔn]으로, 3행의 'above'와 4행의 'love'의 [və], 5행의 'play'와 6행의 'away'는 [eɪ]로 각운을 형성하여 압운형식을 이룬다.

<표 22> '조니' 에서 압운형식을 이루는 각운이 되는 시어

시의 연	시의 행	각운이 되는 시어
1	1, 2	John, on
	3, 4	above, love
	5, 6	play, away
2	1, 2	recall, ball
	3, 4	loud, proud
	5, 6	day, away
3	1, 2	Opera, star
	3, 4	down, gown

	5, 6	say, away
4	1, 2	flower, Tower
	3, 4	promenade, heart
	5, 6	obey, away
5	1, 2	lover, other
	3, 4	green, tambourine
	5, 6	lay, away

시의 전개는 다른 장소와 시기에 벌어졌던 상황을 에피소드처럼 분리하여 이야기하듯이 서술하는 형태로 이루어지는데, 각 연은 마치 옴니버스식 영화처럼 연결된다. 두 등장인물의 관계는 화자의 바람과는 달리 전혀 좁혀지지 않는다. 시는 시작부터 마지막까지 일관적인 1인칭 시점으로 진행된다. 1연에서 여름 계곡의 강가를 산책하다가 새들이 서로 사랑을 속삭이는 장면을 발견한 화자는 조니에게 더 친밀해지고 싶다는 제스처를 취한다. 카바레 송의 특성상, 이 부분을 성적인 의미를 내포하고 있는 부분이라고 해석할 수도 있는데, 특히 “부드럽게 서로의 사랑을 속삭여요”(Whispered so soft in reciprocal love)라는 행에 이어지는 “오 조니, 함께 놀아요”(O Johnny, let’s play)라는 가사는 시적 용어를 사용하였지만 상당히 노골적으로 그러한 의미를 드러낸 것이라 보아도 무방할 것이다.

2연의 배경은 크리스마스 시즌의 자선 파티이며 그 분위기에 한껏 들뜬 화자가 조니에게 춤을 청하다가 거절당하는 내용으로 진행된다. 여기서 화자의 열정적이고 충동적인 성격이 드러나는 대목이 등장하는데 “나를 꼭 조이게 안아줘요”(squeeze me tighter)라는 이 행은 화자가 부담스러울 정도로 적극적으로 조니에게 구애하고 있기 때문에, 천둥처럼 화내며 떠나는 조니의 심경을 이해할 수 있는 여지를 만들어준다.

가장 극적인 감정의 폭을 드러내는 3연은 오페라를 관람하러 간 두 등장인물의 이야기를 포함한다. 오페라 극장의 화려한 장식과 가수들의 노래에 감정이 격앙된 화자는 조니에게 자신의 격정적인 감정을 표현하려 하지만, 앞의 두 연과는 달리 여기서는 화자가 어떠한 구체적인 제스처를 취하기도 전에 그 분위기만으로 조니에게 거절당하는 상황이 담겨져 있다.

4연은 화자의 정열적이고 충동적인 성격 묘사를 가장 강렬하고도 압축적인 두 단어, “결혼해 줘요”(Marry me)로 표현한다. 화자는 긴 산책로에서 조니의 외모, 정원의 꽃처럼 아름답고, 에펠탑처럼 키 크고 날씬한 모습에 반해서 감정적인 폭발, 즉

청혼이라는 무리수를 둔다.

4연에서의 무리한 행동으로 인해 조니와 연결이 끊어진 화자의 비참한 심경이 5연에서 묘사된다. 술에 취한 듯, 제정신이 아닌 화자는 간밤의 꿈에서 본 조니를 그리워하는데, 이제까지 “그는 떠나버렸다”라고 표현된 마지막 행은 여기서 처음으로 “당신은 떠나버렸다”라고 표현하며, 완전한 관계의 종결을 그제야 씩씩히 받아들이는 장면을 묘사한다.

3.2. 곡 분석

‘조니’는 브리튼의 카바레 송 모음집 중 3번째에 위치한 작품으로 존, 또는 조니라고 부르는 인물에게 구애하는 화자의 이야기로 담은 내용으로 이루어져 있다. 전체 가사는 5개의 연으로 이루어져 있으며 각 연의 마지막은 조니에게 구애했다가 거절당하는 화자의 후렴으로 마무리된다.

후렴의 내용은 “조니는 천둥처럼 화내고 떠나버렸다”라는 두 마디 길이의 프레이즈인데, 씩씩한 가사의 내용과는 달리 후렴구를 구성하는 음악은 상당히 밝은 느낌으로 이루어진다. 그러나 한편으로는 조소하는 듯한 느낌이 포함되어 있다. 반음계적으로 상행하는 후렴의 첫 마디와 떠나버린 조니에 대해 이야기하면서 하행하는 구조인 두 번째 마디는 화자의 실망스러운 심경을 잘 표현해준다. ‘조니’의 음악 형식과 구조는 <표 23>과 같다.

<표 23> ‘조니’의 음악 형식과 구조

부분	가사의 연	마디	조성	박자	특이사항
전주		1-2	DM	4/4	미국민요적 선율
A	1	3-14			
간주		15-19			
B	2	20-41	GM	2/4	캐롤풍
C	3	42-54		3/2	레치타티보 형식
D	4	55-80	D \flat	3/4	왈츠풍
E	5	81-93	fm	4/4	장송곡풍

이 곡은 F장조, 4/4박자로 시작된다. 조성이나 박자, 또는 스타일은 각 연이 바뀔 때 변화되는데, 그 기준은 가사의 내용에 입각한다. 예를 들어 오페라 공연을 보러 간 3연의 경우에는 오페라 아리아에서 쓰여지는 레치타티보와 콜로라투라 기법이 첨가되어 진행된다. 이 외의 다른 연에도 가사의 내용에 잘 대입되는 박자와 리듬, 조성을 섬세하게 배치하고 있다.

전주 두 마디에서 나오는 선율은 곡의 후렴구에서 쓰여지는 주요 선율로 피아노에서 미리 제시된다. 처음 주선율을 소개할 때 *f* 다이내믹과 마르카토-포르타토로 쓰여졌다. 이 부분은 스타카토와 레가토의 중간 정도의 강하기로 하나씩 강조하는 느낌으로 연주해야 한다. 이 두 마디는 조니의 후렴구이자 반복되는 선율로 각 연의 다른 분위기를 하나의 곡으로 통일시켜주는 역할을 한다. 천둥처럼 화를 내고 떠나는 화자의 이루어지지 않는 사랑, 즉 조니의 모습을 이미 곡이 시작하기 전부터 제시해 준다. 이 선율이 연주될 때마다 등장하는 가사는 화자의 사랑을 받아 주지 않는 조니의 모습을 반복하는 것으로 미리 결말을 암시하는 역할을 한다. 이러한 전주의 단호함은 모순되게도 슬픈 결말을 부점의 가벼운 리듬과 슬프지 않은 느낌의 선율로 진행되어 화자의 비극적인 결말이 듣는 이에게 상쇄되게 하는 효과를 준다. 이는 카바레 무대에서 정치적으로 사회적으로 극도로 진지하고, 무거운 주제도 해학적으로 풀어내는 카바레의 효과를 의식한 것이라 볼 수 있다. <악보 7-1>

<악보 7-1> '조니' : 전주. 마디 1-2.

The musical score shows the introduction of the song 'Johnny'. It consists of two measures. The vocal line (top staff) has a rest in measure 1 and the lyrics 'O the' in measure 2. The piano accompaniment (bottom staff) starts with a forte (*f*) dynamic and a 'marc. portato' marking. A red bracket above the piano part spans measures 1 and 2, labeled '조니 후렴구'. The tempo is marked 'a tempo' and the style is 'p semplice'.

1연의 가사는 화자와 ‘조니’를 향한 화자의 마음이 소개된다. 특히 ‘조니’를 표현할 때 ‘나의 존’(my john)이라고 표현할 만큼 친근감과 화자가 원하는, 그리고 느끼는 둘 사이의 거리감을 표현하였다. 1절은 자연의 풍경과 정경을 설명하는 가사가 대부분으로, 자연을 묘사하거나 표현할 때 자주 쓰여지는 F장조를 사용하였다.¹¹⁹⁾ 성악 선율은 부점의 밝고 경쾌한 리듬으로 시작된다. 이는 마치 미국의 민요와도 같은 느낌을 주며, 단순하면서 흥겨운 느낌으로 곡이 진행될 수 있게 만든다.

반주부는 가볍게 툭툭 튀는, 마치 미국 서부에서 쓰여진 컨트리 음악의 느낌처럼 성악 선율을 보조하는 화성들로 구성되어 있다. 반주하는 화성들은 각 박자에 배치되고, 성악 선율이 없을 때는 높은음에 장식을 더한 포인트를 주어 들뜨고 행복한 화자의 내면을 잘 표현하고 있다. <악보 7-2>

119) 서양음악사에서 자연이나 조용한 전원을 주제로 한 다양한 작품들이 F장조로 이루어져 있는데, 바흐의 “F장조 전원”(Pastorale in F Major, BWV 590), 베토벤의 6번 교향곡 “전원”(Pastorale) 등이 그 대표작이다. 리치몬드 심포니 오케스트라(Richmond Symphony Orchestra)의 바이올리니스트인 티모시 주드(Thmothy Judd)는 F장조의 위의 두 작품 말고도 스메타나나 베를리오즈의 전원적 주제를 가진 작품의 조성이 F장조라는 예시를 들어 설명한다.
<https://thelistenersclub.com/2015/02/03/nature-in-the-key-of-f/>

<악보 7-2> 1연, 마디 3-6.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 2 and ends at measure 6. The second system starts at measure 5 and ends at measure 6. The music is in 4/4 time and B-flat major. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p' (piano) and 'semplice'. The lyrics are: 'O the valley in the summer when I and my John Be side the deep river walk on and on While the'. There is a circled musical notation in the piano part at measure 6 of the first system.

D장조로 바뀐 2연의 시작은 마디 15-19의 간주부의 트릴로 시작된다. 간주부 4마디 반의 긴 오른손의 트릴과 왼손의 약박에 오는 강세로 인하여 경쾌한 느낌으로 반주 패턴의 무드가 조성과 함께 장면 전환을 완벽하게 이루어낸다. 이 간주의 역할은 2연 가사 내용의 밝은 분위기를 예고한다. <악보 7-3>

<악보 7-3> 2연 간주부, 마디 15-18.

2연의 가사는 크리스마스 시즌에 있었던 화자와 조니와의 추억에 대해 이야기하는 내용으로 간주부의 역동적이면서 활기찬 진행과 연결되어 마치 캐롤과도 같은 느낌으로 진행된다. 철저하게 조성적으로 진행되던 이 부분은 조니 후렴구가 나오기 직전인 35-39마디 프레이즈에서 급격히 변한다. 35마디에 표시된 질식할 듯이 (suffocate)라는 표시와 단 2도 간격, 즉, 반음 간격의 인접음을 연주되는 피아노의 불협화 코드는 이 부분의 가사인 “나를 꼭 안아줘”(squeeze me tighter)를 직접적으로 표현해주는 음악적 수단으로 작용한다. <악보 7-4>

<악보 7-4> 2연의 끝부분, 마디 32-39.

32

(suffocate)
mf

John-ny so hand-some I felt so proud; 'Squeeze me

36

rit.

tigh - ter, dear John - ny let's dance till day': But

p

p

반음간격 코드

3연에서는 가사의 표현을 위한 극적인 부분들이 더 많이 나타남을 볼 수 있다. G 장조로 바뀌어서 장면의 전환을 완벽히 나타내고 템포도 '렌토: 콰지 레치타티보'(Lento: quasi recit.)로 변화되어 오페라에서 사용되는 레치타티보 기법으로 진행된다. 이는 화자가 오페라를 보러 가서 있었던 일들에 대한 설명에 덧붙여 듣는 이에게 마치 오페라를 함께 보러간 듯한 장면적 변화와 느낌을 강력하게 전달한다. 심지어 마디 45는 단순한 레치타티보에 그치지 않고 실제 오페라 아리아에서 사용되는 콜

로라투라 기법을 사용하는데, 여기는 흡사 아리아의 기교적인 부분을 듣는 느낌을 준다. 이에 맞추어 레치타티보의 반주처럼 피아노 부분도 단순한 코드의 진행에 맞춘 간단한 화성의 변화로서 진행되고 성악 선율이 극을 진행한다. <악보 7-5>

<악보 7-5> 3연, 마디 42-43.

The image shows a musical score for measures 42 and 43. The tempo is marked "Lento: quasi recit." in a box above the first staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line (top staff) begins with a rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A fermata is placed over the final note. The piano accompaniment (bottom staves) consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The dynamics are marked "ff" (fortissimo) in the right hand part.

4연에서 화자가 마음에서 서서히 커진 사랑을 주체하지 못하고 조니에게 고백하는 내용의 가사는 D \flat 장조에 왈츠 템포(Tempo di Valse)로 진행된다. 전체적으로 3/4박자의 왈츠 리듬을 피아노 반주에서 이어주면 거기에 성악 선율이 리듬을 타며 3절의 오페라의 기법과 상반되는 느낌으로 진행된다. 성악 선율은 첫 부분에서 조용히 시작되다가 점차 격앙되는 감정을 표현하는데, 결국 참지 못하고 조니에게 결혼해 달라고 청혼하는 대사가 나오는 곳이 곡 전체의 클라이맥스에 해당한다. <악보 7-6>

<악보 7-6> 4연, 마디 55-59.

The image shows a musical score for measures 55-59. The score is in 3/4 time and F major. The tempo is marked 'Tempo di Valse' and the dynamics are 'p' (piano). The vocal line starts with a rest in measure 55, followed by the lyrics 'O, O but he was as' in measures 56-59. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes markings 'con Xed.' and 'etc.' at the bottom.

5연은 장송곡과도 같은 어두운 느낌으로 시작된다. 조성은 원조인 F장조의 같은 으뜸음조인 F단조, 그리고 선율 역시도 1연의 선율과 거의 유사하게 이루어져 있지만 단조로 변화되어 있다. 음역은 1연보다 한 옥타브 낮아 어두운 느낌을 자아내는데, 피아노의 반주 역시 양손 모두 낮은음자리표가 표기되어 전체적으로 낮은 음역에서 진행된다. 피아노 왼손 부분에서 보이는 부점과 약박의 강세는 마치 절뚝거리는 걸음걸이를 표현하듯 5연 전체에 걸쳐 지속되는데 이는 마치 화자가 술에 취했거나 뭔가 기운이 빠져서 터덜거리는 모습을 보여주는 듯하다. 가사의 내용은 화자가 조니에게 집착하는 마음을 버리지 못한 채 간밤에 꾸 꿈에 대해 설명하고 있다. 성악 선율의 낮은 음역은 3연의 오페라 장면에서 콜로라투라 기법을 선보인 소프라노에게는 버거울 수 있는데, 어두운 컬러로 낮게 중얼거리는 효과를 내기 위한 브리튼의 의도라고 짐작할 수 있다. 1연의 성악 선율을 그대로 단조로 모드 변화만 주었기 때문에 당연히 낭송체인 레치타티보와는 그 성격이 다르지만 음역대에서 느껴지는 그 어두운 음색은 화자의 절망적인 심정을 확고히 표현해준다. <악보 7-7>

<악보 7-7> 5연, 마디 81-83.

81

O last night I dreamed of you, John-ny my lo-ver; You'd the

이 작품에서 가장 흥미로운 부분 중 하나는 곡 전체에 걸쳐 순환하는 후렴구이다. 각 연의 끝부분마다 총 다섯 차례 등장하는 ‘조니’ 후렴구는 같은 형태의 선율 선을 가지지만 매번 그 등장 직전의 가사 내용과 화자의 감정 상태, 어투에 따라 미묘한 변화를 포함한다.

1연의 후렴구는 “오 조니, 함께 놀아요”(O Johnny, let’s play)와 “하지만 그는 천둥처럼 화를 내고”(But he frowned like thunder)의 연결에 포르타멘토가 지정되어 다른 연에 비해서 덩덤한 듯 연결되는데, 이는 화자가 처음으로 조니에게 거절당한 충격이 아직은 그다지 크지 않다는 사실을 표현하는 듯한 음악적 장치이다.

<악보 7-8>

<악보 7-8> 1연의 마지막과 후렴구, 마디 12-14.

11

'O John ny, let's play But he frowned like thun-der, and be went a-way.

portato

2연의 가사 마지막 부분인 “아침까지 춤춰요”(let's dance till day)에 이어지는 조니 후렴구는 1연의 후렴구와 마지막 반주부의 꾸밈음 하나를 제외하고는 완전히 동일하다. 크리스마스 춤의 흥겨움을 표현하는 밝은 음악은 마디 39의 E5에서 후렴구의 앞부분인 중간 C까지 10도 하행하는데, 이는 1연 마디 12의 D5보다 2도 간격 넓어진 하행이다. 이를 더 극적으로 표현하기 위해 성악선율에 포르타멘토가 표기되어 있다. 마디 41의 마지막 박자의 피아노 오른손은 마디 14의 마지막 박자의 같은 부분이 CDE-F로 연결되는 것과 달리 E음이 누락된 CD-F로 연결된다. 음 배치를 변화시킴으로써 이 부분이 일반적인 장조음계가 아닌 아래 <악보 7-9>에 제시한 5음음계(Pentatonic)로 변화하게 되는데 이로 인해 직전의 성악성부의 반음계 진행이 피아노의 5음음계와 연결되어 선율적 색채의 변화를 만들어준다. 또한 한 음을 제외한 것으로 2연의 내용인 춤스텝의 경쾌한 느낌을 적절하게 표현해준다. <악보 7-9>

<악보 7-9> 2연의 마지막과 후렴구, 마디 39-41.

39 *p*

day!: But he frowned like thun-der and went _____ a-way.

p *portato*

5음 음계

F G A C D F

3연의 마지막 가사는 “그에게 말하기 위해 속삭였어요”(I whispered to say) 인데 점차 커지는 화자의 감정은 마지막 음인 A5에서 최고조에 달한다. 여기서 오페라풍의 레치타티보와 콜로라투라 스타일을 사용한 것은 폭넓은 감정 표현을 하기에 가장 적합한 장르를 선택하여 이 부분 화자의 격앙되는 감정을 자유롭게 보여주고자 한 의도로 보인다. 후렴구와의 연결은 “말하다”(say)에 머무르는 최고음 A5를 **ff**의 강한 다이내믹으로 총 6박 동안이나 길게 끌다가 후렴구의 첫 음인 C4로 13도 하행하는데, 이 강렬한 제스처는 이어지는 조니의 거절까지 마치 추락하듯이 격변하는 화자의 충격의 감정을 그대로 드러낸다. 앞의 두 연과는 다르게 C음이 성악 부분에서만 등장하는데, 앞의 두 연에서 피아노와 유니즌으로 동시에 시작되던 것에 비해 공허한 느낌이 난다. 이러한 음악적 변화를 통해 나와 조니에 의한 화자의 거절에 대한 실연의 마음이 점차 극적으로 변화함을 볼 수 있다. <악보 7-10>

<악보 7-10> 3연의 마지막과 후렴구의 연결, 마디 51-53.

The musical score consists of three systems. The first system is the vocal line, starting at measure 51 with a long note on A5, circled and labeled "say". The second system is the piano accompaniment, starting with a strong dynamic marking **ff** and a crescendo hairpin. The third system shows the vocal line continuing with the lyrics "But he frowned like thunder and" and the piano accompaniment marked *portato*. The tempo is marked "Tempo I".

4연의 마지막 가사인 “당신을 사랑하고 복종할게요”(I’ll love and obey)는 마지막 단어에서 Ab 5에 도달한다. 이는 3연의 A5보다 반음 낮은음이며 이전 연보다 플랫이 붙어 부드러운 느낌을 준다. 플랫 조성의 왈츠풍은 마치 조니를 달래듯이 다정한 느낌으로 진행되다가 후렴 직전에 피아노는 마치 하프처럼 Db 장조의 V13화음을 펼친 형태로 상행한다. 이전의 세 번은 매번 피아노의 끝 음이 이어지는 상태에서 후렴구의 첫 음인 C4가 8분음표 리듬으로 시작되었던 것에 반해 여기는 완전히 피아노의 마지막 음이 끝난 뒤 후렴구의 첫 음이 4분음표로 시작된다. 또한 주목할만한 화성적 변화가 등장한다. 앞의 세 번의 후렴구는 명백한 F장조의 V-I의 구조로 이루어졌다면, 여기는 후렴구 첫 마디의 마지막 박자부터 엔딩까지 화성 분석이 어려운 불협화 화성들로 이어진다. 이러한 화성의 선택은 화자가 조니의 거절을 현실적으로 받아들이기 시작한 쓸쓸한 심경을 표현해주는 음악적 장치로서, 다음에 이어지는 장송곡 스타일의 5연과 잘 어우러진다. 마디 80은 심지어 ossia가 기재되어 있는데 오히려 여기서는 V7을 연속적으로 사용하여 더 안정적인 느낌을 주는 편이다. <악보 7-11>

<악보 7-11> 마디 55-57 왈츠풍, 4연의 마지막과 후렴구, 마디 78-80.

55 *Tempo di Valse* *p*

con Sca. etc.

78

bey': But he frowned like thun-der and he went a-way.

portato

Db: V₁₃

ossia

5연의 성악 선을 자체가 낮은 음역에서 진행되기 때문에 후렴구와의 연결이 앞의 네 번처럼 극적으로 일어나지는 않지만, 전체적으로 어두운 분위기의 가사는 화자가 조니가 떠난 후 느끼는 포기과 실망, 그리고 수궁의 단계를 상징적으로 보여준다. 공허함을 표하기 위해서인지 후렴구의 첫 마디는 처음으로 성악이 빠지고 피아노가 담당하고 있으며 이제까지 ‘하나하나의 음을 부드럽게 끊어서’(portato)가 표기되어 각 음을 또렷하게 강조하며 존재감을 보였던 후렴구에 처음으로 **pp**의 다이내믹이 부여된다. 마지막 93마디의 가사 역시 “그가 떠나버렸다”(he went away)가 아닌 “당신이 떠나버렸다”(you went away)로 변형되어 있는데, 3인칭 표현인 ‘그’는 화자가 이제까지 청중에게 자신과 조니의 이야기를 전달하고 있었다는 사실을, 그리고 1인칭 표현인 마지막의 ‘당신’은 화자가 술에 취한 듯 내면의 소리를 독백으로 읊조리는 느낌을 묘사하기 위한 작곡가의 표현 수단으로 볼 수 있다. 엔딩의 화성은 4연의 후렴구와 마찬가지로 두 가지의 옵션이 제시되었는데, 마지막 화성이 F장조의 I도 화음으로 귀결되는 오리지널은 이 이야기를 닫힌 결말로, 불협화 화성으로 마치는 ossia는 열린 결말을 보여준다.

그러나 이 열린 결말 역시도 불협화 화성의 해결을 보여주지 않기 때문에 듣

는 사람은 이 이야기의 결말이 결국은 해피엔딩이 아닐 것이라는 사실을 예측할 수 있다. 이러한 세밀한 음악적 장치들은 작곡가가 가사에 내용뿐 아니라 점차적으로 변해가는 화자의 내면까지도 표현하고자 했던 노력의 결과물로 볼 수 있겠다. <악보 7-12>

<악보 7-12> 5연의 마지막과 후렴구, 마디 91-93.

91

Lento

pit there I lay: But you went a-way.

pp

Ossia rit.

반음계적 화성

‘조니’는 전체적으로 장조의 조성, 단순하면서도 매력적인 선율과 가벼운 리듬을 가지고 있기 때문에 전체적으로 밝고 가벼운 느낌처럼 다가온다. 비록 마지막 연이 의도적인 장송곡풍의 어두운 느낌을 가지고 있지만 극적으로 다가올 뿐, 그 절망이나 비참함, 슬픔이 과하게 강조되는 느낌은 아니다. 음악은 가사의 각 연의 내용에 충실하기 때문에 마치 막간극의 장면이 바뀌듯이 극적 요소가 많이 포함되어 있으며 전통 가곡에 비해 크게 대중적이거나 재즈적인 요소가 들어가 있지 않다. 화성도 전통적인 기능 화성의 진행에 충실하며 흥겨움을 더하기 위한 부점 리듬의 사용 정도

가 굳이 대중적이라고 말할 수 있는 부분일 것이다.

그러나 브리튼은 예전의 예술 가곡들에서 끌어낸 전통적인 음악 기법들을 다양하고도 적절하게 가사의 내용에 걸맞게 적용시켜 이 곡을 카바레 극장에서 연주될 수 있는 성격의 작품으로 완성해냈다. 가사의 내용과 음악을 세밀하게 매치시킨 방식은 마치 슈베르트의 가곡들에서 볼수 있는 작곡 기교이며, 다양하고도 섬세한 음악적 장치들을 통해 청중에게 있는 그대로 전달하는 능력은 브리튼이 후에 성공적인 극음악 작곡가로서의 커리어를 쌓은 것이 놀라운 일이 아니라는 사실을 증명한다.

Ⅲ. 결론

지금까지 20세기 초에 음악인들이 처했던 사회적 상황과 예술적 카바레의 탄생 배경, 그 역사와 의의에 대해 살펴보았다. 이를 바탕으로 클래식 음악 작곡가인 쇤베르크, 풀랑 그리고 브리튼의 카바레 송 4곡을 선택하여 연구하면서 카바레가 20세기 전반 예술 가곡에 미친 영향과 그 가치에 대해서 논해 보았다. 파리에서 시작된 예술적 카바레는 살리스의 <검은 고양이>에 의해 그 모습이 완성되었고 시대적 흐름에 힘입어 유럽 전역에 걸쳐 부흥했으며 이후에는 미국에서까지 유행하였다. 지금 클래식 음악가들에게 불편하게 받아들여지는 ‘카바레’라는 단어는 지금의 클래식 음악가들에게는 다소 불편하게 받아들여지지만, 당시의 카바레는 대중의 관심을 끌어내기 위해 유흥에 치우쳤던 단순한 예술이 아니었다. 카바레는 새로운 어법을 추구했던 예술가들이 어려움을 극복할 수 있는 돌파구였으며 청중에게 가까이 다가갈 수 있는 시대적 메시지를 담은 주요 문화였다. 청중과의 긴밀한 접근성은 카바레 음악이 가진 가장 큰 영향력이었고 카바레는 당대 음악의 수요를 높인 일등공신이였다. 또한 카바레는 대중음악이 전통 클래식 음악에서 파생되어 완전히 분리되기 이전의 점진적인 교량 역할을 이루어낸 중요한 문화 예술의 하나였다.

그 중요성을 입증하듯 다수의 작곡가들은 카바레를 자신의 창작에 적극적으로 도입하였고 그 스타일에 매료되었다. 독일 후기 낭만주의의 후계자이자 20세기의 새로운 음악 사조인 무조성과 12음 기법의 창시자로서 제2 빈악파의 수장 역할을 했던 쇤베르크는 27세였던 1901년, 높은 예술성을 추구했던 베를린 카바레 극장인 <위버브레틀>에 고용되어 일곱 개의 카바레 송 모음집인 <브레틀 리더>를 완성하였다. 이 작품은 초기 카바레 송이 얼마나 전통 예술 가곡과 견주어질 만큼 완성도가 높았는지에 대한 대표적 예로 활용될 수 있다. 이 작품은 음악적으로 비교적 친숙한 성악 선율을 가지고 있지만 조성의 큰 틀 안에 드러나는 후기 낭만적인 반음계주의 그리고 어려운 피아노 반주를 동반한다는 것이 특징인데, 실제로 높은 연주적 난이도로 인해 당시에는 연주되지 못했다고 한다.¹²⁰⁾ 이 작품을 카바레 송이라고 분류할 수 있는 가장 큰 기준은 가사로 선택된 시의 내용이다. 가사의 노골적이고 직접적인 표현, 풍자,

120) Walter Frisch, "Schoenberg's lieder," *The Cambridge Companion to Schoenberg*, edited by Jennifer Shaw, Joseph Auner, Cambridge University Press, 2010.

그리고 중의적 단어의 사용들은 현대의 시각으로 봐도 상당히 과감한 시도였다. 쇠베르크의 카바레 송은 클래식 예술 가곡에 카바레 스타일을 도입한 초기 예술적 카바레 송의 좋은 예시가 되는 작품이다.

쇠베르크의 카바레 송이 예술 가곡에 직접적 메시지를 담은 카바레 가사를 결합한 형태라고 볼 수 있다면 폴랑은 과도기적 변화를 가장 잘 보여주는 카바레 송을 작곡했다는 점에서 주목할 수 있다. 폴랑은 20세기 전반 대표적 프랑스 예술 가곡인 멜로디의 작곡가이자 그 장르의 명맥을 이은 마지막 인물이기도 했다. 그는 생전에 150여곡의 가곡을 썼는데 창작 과정에서 예술 가곡과 카바레 송을 분명하게 분류하지는 않았다. 자신이 말한 대로 그는 클래식 음악과 대중음악을 똑같이 중요하게 인식하였으며 실제로 작품을 창작한 것을 보아도 폴랑의 이와 같은 성향이 잘 드러난다. 1918년 19세의 폴랑은 자신의 첫 가곡인 ‘투우사’를 완성하였는데 이는 당시 파리의 가장 유명한 작가였던 콕토의 시를 가사로 하여 작곡된 가곡이었다. 그 자신의 입으로 ‘혼종된 스타일’(Hybrid Style)이라 일컬었던 이 작품은 마치 중세의 서사시에 음악을 더한 모양새였다. 폴랑은 헛된 욕망으로 인해 비극적인 죽음을 맞이하는 투우사의 이야기를 후렴구에 덧붙인 민요풍으로 구성하고 앞서 연구한 쇠베르크의 작품보다 더 직접적으로 대중적인 요소를 도입하였다. 후렴구에 등장하는 슈발리에의 창법을 본딴 듯한 프레이즈의 끝부분과 민요풍의 선율은 이 작품이 전통 클래식 음악과 대중적 기호를 적절히 혼합하여 완성되었다는 사실을 보여준다.

1918년에 쓰여진 폴랑의 ‘투우사’가 서사와 대중 창법의 결합 등 적절한 카바레 송의 균형을 찾으려 노력했던 작품이라면 26년 뒤인 1944년 쓰여진 ‘우아한 축제’는 카바레 송의 정수를 이룬 작품이라고 봐도 과언이 아니다. 카페 콘서트를 위해 작곡된 이 곡은 1분도 채 되지 않는 연주 시간 안에 긴 가사를 빠르게 뱉어내며 진행된다. 가사의 내용은 제2차 세계대전이 한창이었던 시기 점령당한 파리의 모습을 무미건조하게 설명하는 것인데, 그 안에서 당시의 사회적 현실과 비극을 덤덤하게 나열한다. 초현실주의 시인이었던 아라공의 시는 그 건조한 어투를 통해 비현실적으로 당시의 상황을 풍자적으로 표현하였고, 폴랑은 대체적으로 우스꽝스럽고 빠른, 그리고 때로는 가사와 완전히 반대되는 느낌의 음악을 조합하여 카바레 송이 가지고 있는 풍자의 핵심에 다가간다.

본고에서 폴랑에 이어 살펴본 작곡가는 브리튼이다. 퍼셀의 뒤를 잇는 영국의 대작곡가인 브리튼은 24세인 1937년 당대의 위대한 시인이었던 오든과 협업하여 <카

바레 송> 모음집을 완성하였다. 이 시기는 이미 대중음악이 그 자체로 어느 정도 발전을 맞이하던 시기였고 카바레 송도 더 대중적인 방향으로 변화되어 가던 시기였다. 그러나 브리튼의 카바레 송은 카페 콘서트를 위해 작곡된 폴랑의 ‘우아한 축제’를 제외한 앞의 두 예와 마찬가지로 예술 가곡과 구분 짓기 어려울 정도의 절충적 모습을 보여준다. 본 논문에서 분석한 작품 ‘조니’는 영국 작곡가의 작품이지만 마치 미국의 컨트리 송과도 같은 선율로 곡이 시작되어 쉽고 친숙하게 들리기 때문에 대중적으로 접근이 용이하다. 그 안에 쓰여진 음악적 요소들은 어떠한 예술 가곡들처럼 풍부하고 높은 기술적 숙련도를 필요로 한다. 브리튼의 ‘조니’는 이미 카바레와 그 이외의 대중 문화가 점차 힘을 얻고 독립적 입지를 키워가던 제2차 세계대전 직전에 작곡되었지만, 쇤베르크나 폴랑의 작품처럼 전통 예술과 대중적 친숙함이라는 부분에서 완전한 결합을 보여준 대표적인 카바레 송 문헌으로 가치를 가지고 있다.

음악은 청중을 위한 예술이기에 더 넓은 범위의 청중을 만족시키기 위한 방향으로 진화될 수밖에 없었는데 카바레의 본질인 세상에 대한 비판적인 시선, 풍자, 정치적 희화화는 이 시기에 가장 잘 부합되는 요소였다. 결국 이는 20세기 초 새로운 음악 어법을 찾아야 했던 작곡가들, 그리고 두 차례의 세계대전이라는 어려운 상황에 놓인 사람들의 예술적 분출구가 되어 주었다. 결국 카바레는 시대적 요구에 부응하여 클래식 음악가들이 추구했던 클래식 음악과 대중성의 경계를 허물어 다각도로 음악의 가능성을 확충시키는 역할을 수행하였다. 이러한 예술적 카바레와 그곳에서 연주되었던 카바레 송은 20세기 음악의 흐름에 지대한 영향을 미쳤고 많은 음악가들이 그 문화가 가진 사회적 가치를 높이 평가하여 자신들의 예술에 도입하였다. 카바레는 새로운 음악을 갈구하던 예술가들에게 새로움을 제공하였고 세계적으로 어려웠던 시기의 사람들의 예술적 갈증을 해소시켜 주는 큰 역할을 담당했다. 카바레 문화가 가진 친밀한 접근성은 예술의 범위를 크게 확장하였고 이는 이후 카바레가 완전히 대중적 장르로 독립되기 이전까지 급변하는 20세기 음악사 안에서 전통과 대중적 요소의 교량이라는 큰 역할을 이뤄냈다. 필자는 본 논문을 집필하는 도중 가졌던 독창회에서 쇤베르크의 ‘경고’와 브리튼의 ‘조니’를 프로그램에 포함했고 이는 높은 예술적 기대를 가진 클래식 음악 청중에게도 호응을 이끌어냄을 실제로 확인할 수 있었다. 필자는 본 연구가 성악가, 반주자, 그리고 수많은 음악가들과 청중에게 카바레 송의 가치를 소개하는 작은 발판이 되었으면 한다. 또한, 본고에서 소개한 예술적 카바레 송이 앞으로 보다 적극적으로 무대에 올려졌으면 하는 바람으로 본 논문을 마친다.

참 고 문 헌

단행본

- 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 1』, 음악세계, 2001.
- 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 3』, 음악세계, 2003
- 김혜중 역, Michael Chanan 저, 『무지카 프라티카: 그레고리오 성가로부터 포스트 모더니즘에 이르는 서양 음악의 사회적 관습』. 도서출판 동문선, 1994.
[Chanan, Michael. *Musical Practica: The Social Practice of Western Music From Gregorian Chant to Postmodernism*. Verso. 2010.]
- 민은기·오지희·이희경·전정임·정경영·차지원 역. Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder 저. 『그라우트의 서양음악사(상)』. 서울: 이엔비 플러스, 2009. [Grout, Donald J., Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder. *A History of Western Music*. 10th ed. Norton, 2020.]
- 민은기·오지희·이희경·전정임·정경영·차지원 역. Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder 저. 『그라우트의 서양음악사(하)』. 서울: 이엔비 플러스, 2009. [Grout, Donald J., Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder. *A History of Western Music*. 10th ed. Norton, 2020.]
- 서우석·전지호 역. Donald J. Grout 저. 『서양음악사 3』. 심설당, 2002.
- 정민영. 『카바레: 자유와 웃음의 공연예술』. 유로서적, 2002.
- 황덕호 역, Gary Giddins, Scott DeVeaux 저, 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』, 까지 글방, 2012. [Giddins, Gary, Scott DeVeaux, *Jazz*, W. W. Norton & Company, 2009.]
- Appignanesi, Lisa. *The Cabaret*. London: Studio Vista, 1975.
- Bernardini, Denise. *A Stylistic Guide of Classical Cabaret: A Stylistic and Historical Glimpse with selected songs by Satie, Poulenc, Schönberg, Weill, Britten and Moore*. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012.
- Burkholder, J. Peter and Claude V. Palisca. *Norton Anthology of Western Music: Volume 2: Classic to Twentieth Century*. 5th ed., New York:

- W. W. Norton & Company, 2006.
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- Fields, Armond. *Le Chat Noir-A Montmartre Cabaret and Its Artists in Turn-of-the-Century Paris*. CA: The Santa Barbara Museum of Art, 1993.
- Frisch, Walter. *Schoenberg and His World*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Hilton, Stephen. *Weill's Musical Theater: Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Jacob, Max, *La Défense de Tartuffe*, Gallimard, 1964.
- Jelavich, Peter. *Berlin Cabaret*. Harvard University Press, 1993
- Johnson, Graham. *Poulenc: The Life in the Song*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2020.
- Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. 1996. Milwaukee: HAL LEONARD Corporation, 2006.
- Kimball, Carol. *Art Song: Linking Poetry and Music*. Milwaukee: Hal LEONARD Corporation, 2013.
- Lareau, Alan. *The Wild Stage: Literary Cabarets of the Weimar Republic*. 1995, Camden House
- Matthews, David. *Britten: Centenary Edition*. Haus Publishing, 2013.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.
- Segel, Harold B. *Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Stern, Ellen Norman. *Thousands of Miles: The Life and Musical Journey of Kurt Weill*. New York: Ktav Publishing house, 2018.
- Stevens, Denis. ed. *A History of Song*. New York: W·W·Norton & Company, 1970.
- Stolba, Marie K. *The Development of Western Music: A History*. 3rd ed.

McGraw-Hill, 1997.

Wasley, Aidan. *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*, Princeton: Princeton University Press, 2011.

Weber, William. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Wellesz, Egon. *Arnold Schönberg*. Greenwood Press. 1970.

Wilkening, William H. *Otto Julius Bierbaum's Relationship with his publishers*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle. 1975.

학위 논문

김순향. “쇤베르크의 가곡 Brettli Lieder의 분석 연구”. 단국대학교 대학원 박사학위 논문, 2006.

김신희. “Francis Poulenc의 Airs Chantés의 분석 연구: Airs Chantés를 통한 20세기 프랑스 가곡 연구를 중심으로.” 추계 예술대학교 대학원 석사학위논문, 2008

김재일. “Arnold Schoenberg의 Three Songs for Low Voice and Piano, Op. 48의 분석 연구: 음열 분석을 중심으로,” 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1998.

문지원. “아르놀트 쇤베르크(Arnold Schoenberg)의 <네 개의 가곡>(Vier Lieder, Op. 2) 재조명을 위한 분석 연구,” 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2010.

박은정. “19세기 말에서 20세기 초에 나타난 ‘카바레 송’의 분석과 연주적 해석에 관한 연구,” 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2014.

안은영, “쇤베르크의 <Brettli-Lieder>연구: 제 8곡 “Nachtwandler”를 중심으로.” 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2015.

이다해, <Francis Poulenc의 연가곡 [Fiançailles pour rire](가상 약혼식)연구>, 경원대학교 대학원 석사학위논문, 2008.

이화. “벤자민 브리튼의 연가곡 <Les Illuminations Op.18>에 관한 연구”, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2021.

- 전혜원. “Benjamin Britten의 연가곡 『On this Island, Op. 11』에 관한 연구”, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2018.
- 허선희, “Benjamin Britten의 Cabaret Songs”에 관한 연구, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
- 홍안나. “Benjamin Britten의 Cabaret Songs에 대한 연구”, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2020.
- Boaz, Virginia Lile. “A Performer’s Guide to Benjamin Britten’s On This Island, OPUS 11.” D.M.A. diss., The Southern Baptist Theological Seminary, 2000.
- Brooks, Colleen. “Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of Twentieth Century: Satie, Schoenberg, Weill, and Britten.” D.M.A. diss., University of Cincinnati, 2010.
- Dickson, Adrienne C. “Cabaret-From Entertainment to Art form: Focusing on the Evolution of the Cabaret Song in the hands of Satie and Schoenberg.” D.M.A. diss., University of Nebraska, 2009.
- Dismukes, Andrea Jean. “A Study of Arnold Schoenberg’s Response to the Poems of Richard Dehmel as Revealed in Selected Songs From op. 2.” D.M.A. diss., University of Alabama, 2006.
- Grumet, Amand Jocelyn. “The Elusive Cabaret Song: The Marriage of Classical And Popular Styles in the Cabaret Songs of William Bolcom and Arnold Weinstein.” D.M.A. diss., University of Arizona, 1996.
- Houchin, John Henry. “The Berlin Cabaret, 1901-1935.” D.M.A. diss., New York University, 1978.
- Mullins, Rebecca. “That World of Somewhere in Between: The History of Cabaret and the Cabaret Songs of Richard Pearson Thomas, Volume I.” D.M.A. diss., Ohio State University, 2013.
- Nicolai Annette. “Benjamin Britten’s A Charm Of Lullabies: Historical Survey, Analysis And Performance.” M.M.A. diss., Abilene Christian University, 1992.

학술 논문

- 김경화. “‘계층화’된 소리와 ‘예술적’ 사유의 역설: 사티(Erik Satie)의 아방가르드와 발레 《파라드》를 중심으로.” 『음악논단』, 제45집, 2021, pp. 123-159.
- 김선미. “20세기 초 프랑스 6인조(Les Six)의 가곡: 프랑스의 문화적 배경과 음악적 특성.” 『음악 이론 포럼』, 제15집, 2008, pp. 107-111.
- 김유나. “쇤베르크 《네 개의 가곡 Op.2》 중 <기대>의 화성에 대한 다양한 접근과 그에 대한 해석.” 『음악이론연구』, 제32집, 2019, pp.106-129.
- 문경수. “음악사적 접근을 통한 영국 가곡의 이해.” 『음악과 민족』 제14호, 1997, pp.242-266.
- 정민영. “독일어권 카바레 연구 (1): 카바레의 개념 및 발달사.” 『브레히트와 현대연극』 제13권, 2005, pp. 219-237.
- _____. “독일어권 카바레 연구 (2): 카바레 구성과 기능.” 『브레히트와 현대연극』 제12권, 2004, pp. 343-361.
- 정영기. “프랑스 가곡연구.” 『한국음악학회논문집 음악연구』, 제36권, 2006, pp. 173-197.
- 이승진. “브레히트와 현대 연극: 브레히트와 음악.” 『브레히트와 현대연극』, 제34권, 2016, pp. 9-40.
- Britten, Benjamin. “The Composer Speaks.” *The New Book of Modern Composers*, edited by David Ewen, 3rd ed., Knopf, 1961.
- Cannon, James. “‘Comme une chanson de Bruant’: Marginality, nostalgia and protest during the 1968 years.” *Popular Music*, 40(1), 2021, 139-157.
- Frisch, Walter. “Schoenberg's lieder.” *The Cambridge Companion to Schoenberg*, edited by Jennifer Shaw, Joseph Auner, Cambridge University Press, 2010.
- Neighbour, O. W. “Review of Brettli-Lieder; Drei Klavierstücke 1894; Sechs Stücke für Klavier zu vier Händen 1896, by A. Schoenberg & L. Stein.” *Music & Letters*, 57(2), 1976, pp.219-221.
<http://www.jstor.org/stable/735014>

인터넷 정보

Benjamin Britten. “Britten: 15 facts about the great composer.”

<https://www.classicfm.com/composers/britten/guides/britten-facts>.

2021.5.1. 접속

Early 20th art in europ. “European Art in the Early 20th Century.”

Boundless Art history.

[http://courses.lumenlaerning.com/boundless-arthistory/chapter/eu](http://courses.lumenlaerning.com/boundless-arthistory/chapter/european-art-art-in-the-early-20th-century)

[ropean-art-art-in-the-early-20th-century](http://courses.lumenlaerning.com/boundless-arthistory/chapter/european-art-art-in-the-early-20th-century). 2021.3.4. 접속

Johnson, Graham. “À sa guitarre”, Hyperion Company, 2013.

https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W4316_GBAJY861472

7. 2021. 3. 7. 접속

Middleton, Richard and Peter Menel. “Popular music.” Grove Music Online.

[https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001omo-978156159630-e-0000043179)

[9781561592630.001.0001omo-978156159630-e-0000043179](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001omo-978156159630-e-0000043179). 2020. 1.

16. 접속

W. H. Auden. “W. H. Auden.”

<https://www.poetryfoundation.org/poets/w-h-auden>, 2021. 4. 26

접속

Wilde, Robert. “Belle Époque or the ‘Beautiful Age’ in France.” Thought co.

<http://www.thoughtco.com/the-belle-epoque-beautiful-age-1221300>.

2021.2. 20. 접속

World War 1. “World war 1.” History.com Editors.

<https://www.history.com/topics/world-war-i/world-wa-i-history>.

2020. 7. 23. 접속

채승기. “음악이 카바레로 간 까닭은?”

<https://blog.naver.com/pascha003/221955599748>. 2020. 9. 13. 접속

최유준. “19세기 등장한 축음기와 음반, 드디어 ‘만인의 노래’를 담다.” *한겨레*,

<http://www.hani.co.kr/art/culture/book/818365>. 2020.8.24.접속

악보목록

- Bolcom, William. <Theatrical Songs>. New York: Hal. Leonard
- Britten, Benjamin. <Cabaret Songs>. London: Faber Music Limited, 1980.
- Bruant, Aristode. <Sommaire: Musique de Chamre Grands Succès
Populaires>. Paris: Pierre Lafitte, 1990.
- Pouenc, Francis. <50 Mélodies>. Durand, 2017.
- Satie, Erik. <22 Mélodies>. Salabert, 2019.
- Shoenberg, Arnold. <Brettl-Lieder>. Los Angeles: Belmont Music Publishers,
1970.
- Schönberg, Arnold. <Lieder mit Klavierbegleitung II>. Wien, 1988
- Weill, Kurt. <Kurt Weill Songs> Volume 1, Alfred publishing, 1999.
- _____. <Kurt Weill Songs> Volume 2, Alfred publishing, 1999.

Abstract

The Role of Cabaret Songs in the Twentieth Century Art Songs -Focused on the works of A. Schönberg, F. Poulenc, and B. Britten-

This dissertation is a result of an attempt to clarify the significance and role of the era by taking the 'Artistic Cabaret', which emerged as a new trend in Europe around the early twentieth century. In the twentieth century, many composers devised and utilized various compositional techniques to chase innovation as a new path of music by breaking away from the musical form of the past. They challenged new experimental elements outside the frame of the traditional key system, and consequently, they presented a different musical style from the past. This pursuit of novelty led to the phenomenon of being turned away from the audience, especially the general public, who were exposed to unfamiliar music styles outside of the artistic value. They began to recognize authentic classical music as a different nature and refusable art. Moreover, the wars in the late nineteenth century and twentieth century and the devastation of life caused even greater separation between the general public and classical music.

'Artistic cabaret' is a symbolic venue that started out of the crisis. A total art originated in France, 'artistic cabaret' accomplished a role in restoring music that had grown apart from reality back into the life of the common people. 'Artistic cabaret' has contemporary meaning and character of the time as an artistic center where people can experience multiple types of cultures such as music, literature, dance, theatre, and journals altogether. The cabaret began with <The Black Cat>(Le Chat Noir) in Paris, an easily accessible performance venue, providing a remarkable contribution to broadening the cultural prospect and offering various

artistic resources for all types of people to enjoy.

The significance of cabaret also needs attention from the creator's perspective as well. For artists who had hung for new attempts under strict regulations in the past, the 'artistic cabaret' served a kind of liberation. In addition to the significance of unconstrained outburst of creativity, the 'artistic cabaret' has the importance of carrying out a role as a medium to introduce numerous types of music to the stage. Furthermore, focusing on the historical meaning of the times, the 'artistic cabaret' functioned as a breakthrough capable of releasing the inner oppression of those who gradually became cynical and withered during the war.

The artistic essence pursued in cabaret was humor, philosophy, social criticism, and sarcastic elements, so the lyrics of the cabaret song included more primitive and direct words compared to art songs. Such lyrics were an inducement factor preferred by wider types of people, and for more effective delivery, composers made music with simple and repetitive melodies and exciting rhythms that anyone could be accustomed to accepting. The popularity of the cabaret song had inspired many classical composers. They tried to graft some elements of the popular cabaret song with the traditional classical music of the time, which was overall disregarded because it was new but extremely innovative. For musicians of the twentieth century repeating experiments, the adaptation of some cabaret songs was considered another experimental try. And therefore, composers completed cabaret songs that included familiar melodies and simple rhythms, which was clearly opposite concept to complicated and difficult 'modern' music, American jazz that was enjoyed the greatest popularity at the time, and actively introduced texts that dealt with dark subjects symbolizing the era; for example, the war and tabooed sex instead of symbolic lyrical poetry.

As such, what this dissertation focused on is the significance of the inevitable birth of cabaret and the developmental process of the times.

Cabaret appeared inescapably because of the changes in social conditions and music in the first half of the twentieth century, and its enlargement is also not unattached to the demands of the era. For a more accurate understanding of this consequence, this thesis chose to analyze the feature of cabaret that was widely favored all over Europe. Therefore, in this paper, Arnold Schönberg (1874-1951)'s 'Mahnung'(Warning), Francis Poulenc (1899-1963)'s 'Toréador'(Toreador), 'Fêtes galantes'(Courtship Party) and Benjamin Britten (1913-1976)'s 'Johnny' are selected to be evaluated to find out how the orthodox classical composers combined traditional techniques and popular elements in their songs.

Unfortunately, the word 'cabaret', known to the general public today, is far from its original definition and is perceived in a negative way. However, looking at it from historical point of view, 'cabaret' was a comprehensive, creative, and inventive area of the difficult time. This dissertation aims to concentrate on the background and influence of the birth of 'cabaret' music and to discuss its artistic value through the analysis of cabaret works by art song composers. Furthermore, by ensuring that 'cabaret' contributed to reviving the intimate relationship between music and the audience, it is relevant to re-study the lost value.

Keywords: Cabaret, Artistic Cabaret, Cabaret Song, A. Schönberg,
F. Poulenc, B. Britten.

Student Number: 2010-30476