

표제음악으로서의 미뉴엣: 프랑수아 쿠프랭(François Couperin, 1669-1733)의 경우

정 경 영
(한양대학교)

I. 들어가며

표제음악은 절대음악이라는 용어와 짝패를 이룰 때 비로소 그 의미가 선명해진다. 19세기의 시대성을 담지하고 있는 용어이기 때문이다. 그러므로 이 용어를 17세기 후반에서 18세기 전반까지 살았던 작곡가인 프랑수아 쿠프랭의 음악에 적용하는 것은 시대착오적이다.¹⁾ 17-18세기는 아직 절대음악이라는 개념이 생겨나기 전이므로 음악이 음악 외부의 어떤 것을 지시하거나 모방한다고 하여 그것을 다른 범주로 따로 지칭하여 부를 필요가 없을지도 모른다. 혹은 그렇게 나누어 부르는 것이 당대의 음악에 대한 이해를 왜곡하는 것일 수도 있다. 그러나 19세기 미학과 관련된 논쟁에서 생겨났던 깊은 내포를 제외하더라도 여전히 표제음악과 절대음악이라는 구분은 이전 시대의 음악을 분류하고 지칭하는데 유효하다. 왜냐하면 그러한 구분이 때로는 그 시대의 특정 작품이 가지고 있는 고유의 문제를 포착하는데 효율적이기 때문이다.

예컨대 쿠프랭의 클라브생 오르드르(ordre)에 실린 춤곡들이 그렇다. 쿠프랭의 오르드르에 실린 수많은 곡들은 묘사적 제목들을 가지고 있는 것

1) 이후로는 특별히 이름을 같이 명기하지 않고 ‘쿠프랭’이라고 표기한 것은 모두 프랑수아 쿠프랭을 지칭하는 것으로 한다.

으로 유명하다. 그러나 이들 모두가 묘사적 제목을 가지고 있는 것은 아니고, 그들 중에는 당대에 유행했던 춤곡 이름을 그대로 제목으로 사용한 곡들도 있다. 이 춤곡들은 이 시대 춤곡을 가르는 중요한 기준인 기능성, 즉 ‘춤’음악이나 춤‘음악’이냐라는 구분으로 간단히 가름되는 것 이상의 문제를 지니고 있다.²⁾ 오히려 춤 제목이 묘사적이냐, 아니냐 즉, 프로그램인지의 여부가 더 흥미로운 사실을 밝혀줄 가능성이 있다. 이 글은 그 가능성을 쫓는 것을 목표로 한다.

물론 이러한 목표를 위해서는 쿠프랭의 춤곡들을 모두 찬찬히 살펴야 할 것이다. 그러나 이 글은 일종의 기초 연구로서 쿠프랭의 오르드르 중 1, 2, 3번에 실린 ‘미뉴엣’이라는 제목의 세 작품을 대상으로 하고 있다. 첫 번째 미뉴엣은 쿠프랭의 첫 번째 클라브생 곡집에 실린 첫 번째 오르드르의 7번째 곡이다.³⁾ 두 번째 미뉴엣은 같은 책에 실린 두 번째 오르드르의 7번째 곡이며, 세 번째 미뉴엣 역시 같은 책, 세 번째 오르드르의 6번째 곡이다. 이 세 미뉴엣을 자세히 살펴, 쿠프랭의 묘사적 제목들뿐 아니라 평범한 춤 이름을 따른 제목들 역시 일종의 표제 혹은 프로그램으로 변하고 있음을 밝힐 것이다. 이를 위해 1) 쿠프랭의 삶을 간략히 살펴보고, 2) 쿠프랭의 건반악기 음악이 속한 역사적 맥락을 살피고 작곡가의 건반악기 작품의 특징들을 요약한 후, 3) 당대의 미뉴엣 춤을 간략히 살펴보고, 4) 춤과 음악 사이의 관계를 살핀 뒤, 5) 어떤 근거에서 쿠프랭의 ‘미뉴엣’이라는 제목이 점점 일종의 프로그램이 되고 있다고 주장하는지, 그 까닭을

2) ‘춤’음악과 춤‘음악’은 필자가 바로크 시대의 춤과 음악 사이의 관계를 설명할 때 사용하는 용어이다. 이 글에서도 필자의 다른 논문에서와 같이 음악이 춤을 반주하기 위한 기능성을 갖추고 있을 때 ‘춤’음악이라고 표현하고, 춤음악의 제목을 갖추었으나 춤을 반주하는 것이 목적이 아닌 양식화된 감상용 음악인 경우 춤‘음악’으로 표기한다.

3) Francois Couperin, *Pièces de clavecin...premier livre* (Paris: L'auteur, 1713)에 실려 있다. 이 외에도 쿠프랭의 건반악기 미뉴엣은 첫 번째 미뉴엣에 이어지는 두블르(Double de Menuet précédent)와 아홉 번째 오르드르 마지막에 실려있는 6/8박자 미뉴엣이 있다. 두블르는 기본적으로 앞의 미뉴엣과 동일한 왼손 위에 선율선의 음가가 잘게 나누어지는 정도이므로 독립적으로 다룰 필요가 없다고 생각되며, 네 번째 미뉴엣은 본 논문에서 다루는 것과 다른 문제를 지니고 있으므로 다음 기회에 자세히 연구할 예정이다.

밝힐 것이다.

II. 프랑수아 쿠프랭의 생애

『뉴 그로브 사전』의 필자는 쿠프랭이 프랑스 음악의 역사에서 뮐리와 라모 사이에 자리 잡고 있는 작곡가들 중에서 가장 중요한 작곡가라고 규정하고 있다.⁴⁾ 그럼에도 쿠프랭에 관한 국내 연구가 부족한 실정이므로 이 글의 주제와 관련되는 한도 내에서 작곡가의 삶을 간단히 조망해 볼 것이다.

1) 1668년. 출생. 유럽에서도 손꼽히는 음악 가문에서 태어났다. 이 가문에 워낙 유명한 음악가들이 많지만, 특히 빼어났던 쿠프랭을 ‘위대한 쿠프랭’(Couperin le Grand)이라고 부르기도 한다. 이 별명은 그가 음악가 가문에서도 특별했다는 것을 알려주는 동시에 그 가문에 얼마나 많은 음악가들이 있었는지(그래서 그를 다른 수많은 음악가 쿠프랭들과 따로 구별하여 불러야 한다는 것)를 알려주기도 한다.⁵⁾

2) 1679년. 아버지 샤를 쿠프랭(Charle Couperin, 1639-1679) 사망. 성 제르베(St. Gervais) 성당의 오르가니스트였던 아버지가 아마도 쿠프랭의 첫 번째 음악 선생이었을 것이다. 그가 세상을 떠난 후 ‘왕의 오르가니스트’(Organiste du Roi)였던 토믈랭(Jacques-Denis Thomelin, 1635-93)이 선생이 된다.

4) Edward Higginbottom, “Couperin [le grand], François(ii),” in *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].

5) 위키피디어(Wikipedia)는 16세기 말에서 18세기까지의 간략한 족보(simplified family tree)에서 Mathurin Couperin(1569-1640)으로부터 Marguerite-Antoinette Couperin(쿠프랭의 딸, 1705-1778)까지 17명을 언급하고 있다. “Couperin, François, in *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Couperin_family [2018년 8월 24일 접속].

3) 1683년. 성 제르베 성당에서 일하기 시작(공식직함은 없음). 삼촌 루이 쿠프랭(Louis Couperin, 1626-1661)과 아버지 샤를 쿠프랭이 모두 이 성당에서 일했다. 이때 성 제르베 성당의 오르가니스트는 드라랑드(Michel Richard Delalande, 1657-1726)였는데, 그는 왕궁 채플의 높은 직책을 맡고 있었을 뿐 아니라 다른 세 곳의 성당 음악을 책임지고 있었기 때문에 자연스럽게 쿠프랭이 이곳의 실질적 오르가니스트 역할을 했다.

4) 1690년. 처음으로 악보 출판, 판매권(6년) 획득. 오르간 미사곡을 필사본으로 판매했다. 이 후로는 오르간 작품은 없다. 그러나 그의 커리어를 생각해 볼 때 비록 출판된 악보는 더 이상 없을지라도 즉흥연주는 많이 했으리라 추정된다.

5) 1693년. 토믈랭 대신 루이 14세(Louis XIV, 1638-1715) 궁정에서 오르가니스트가 됨(Organiste du Roi).⁶⁾ 이 때 왕이 직접 쿠프랭을 ‘가장 능숙한’ 사람이라고 지목하여 뽑았다고 한다.⁷⁾ 또한 쿠프랭은 이 당시부터 코렐리의 영향을 받은 트리오 소나타들을 작곡하기 시작한다. 1680-90년대 프랑스에서는 코렐리의 트리오 소나타들이 소개되면서 이탈리아 음악, 특히 코렐리 음악의 열풍이 불었다. 쿠프랭 역시 이러한 열풍에서 자유로울 수 없었으며 코렐리의 영향은 그의 글에서도 분명히 드러날 뿐 아니라 1724년 출판된 《코렐리 숭배》(*Apotheose de Corelli*)라는 트리오 소나타 곡집을 통해서 확증된다. 하지만 쿠프랭은 당대 프랑스 음악인들이 그러했듯, 이탈리아와 프랑스 음악을 조화롭게 섞어서 이상적 음악을 만들려는 목표를 가지고 있었다. 이를 증명해 보이기라도 하듯, 《코렐리 숭배》를

6) 네 명의 오르가니스트가 1년에 1/4씩 궁정에서 일했다. 이때 같이 이 직책을 맡고 있었던 오르가니스트들은 뷔테르느(Jean-Baptiste Buterne(c.1650-1727), 니베르(Guillaume-Gabriel Nivers, 1632-1714), 르베그(Nicolas-Anoine Lebègue, c.1631-1702)이다.

7) Marcelle Benoît, *Musiques de Cour: Chapelle-Chambre-Ecurie 1661-1733* (Paris: Picard, 1971), 136-137; David Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'* (Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2004), 2에서 재인용.

출판한 지 일 년 후 쿠프랭은 《뤼리 숭배》(*Apotheose de Lully*, 1725)를 출판한다.

『뉴 그로브 사전』의 필자 히긴보텀(Edward Higginbottom, 1946-)은 클라브생 음악을 포함한 쿠프랭의 음악이 갖는 일반적 특징을 다섯 가지로 정리하고 있다.⁸⁾ 첫 번째는 기본적으로 오르가니스트로 훈련받고 활동했던 작곡가로서 자연스럽게 대위법을 습득하고 사용했다는 것이다. 두 번째는 당대 프랑스 음악의 특징으로 여겨지던 부드러움과 자연스러움을 들고 있다. 세 번째로는 성악선을 작법이나 서곡, 춤곡에서 뮈리의 영향이 드러난다는 것이고, 네 번째로는 트리오 소나타에서 이탈리아 영향이 나타나고 프랑스 양식과 이탈리아 양식을 조화롭게 결합시키려는 노력이 드러난다는 것이다. 다섯째로는 절제되고 단순한 멜로디와 풍성한 화성의 조화를 들고 있다.

6) 1713년. 첫 번째 클라브생 곡집 출판. 이미 1690년대부터 쿠프랭은 프랑스 궁정에서 일하면서 프랑스의 중요한 작곡가로 성장하고 있었다. 1700년대 기록에는 그가 베르사유 궁정의 콘서트에 참여한 기록이 많이 남아있다.⁹⁾ 실내음악뿐 아니라 교회음악도 작곡해서 1703, 1704, 1705년에는 모테트를 포함한 교회음악도 작곡하였다. 1700년 초부터 클라브생 음악을 작곡하기 시작했고 1713년, 첫 번째 클라브생 곡집을 시작으로, 1716년에는 클라브생 연주를 위한 논서(*L'art de toucher le clavecin*, 1716)를 출판하고, 각기 1717년, 1722년, 1730년에 클라브생 곡집 2, 3, 4권을 출판했다.

7) 1717년, 왕실 실내음악(Musique de Chambre)의 클라브생 연주자가 됨. 이 자리는 1715년 루이 14세가 세상을 떠난 직후부터 쿠프랭의 자

8) Higginbottom, "Couperin [le grand], François(ii)," <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].

9) Higginbottom, "Couperin [le grand], François(ii)," <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].

리가 확실히 되었으며, 1717년, 전임자였던 당글르베르(Jean Henri D'Anglebert, 1629-91)가 더 이상 이 자리의 직무를 수행할 수 없을 만큼 쇠약해지자 이 자리에 임명된다.¹⁰⁾ 이때가 되면 쿠프랭은 베르사유와 파리를 오가며 왕궁의 교회음악과 실내음악을 담당하는 중요한 음악계 인사가 된다.

8) 1733년, 세상을 떠남. 9월 12일 세상을 떠나 성 요셉 교회에 묻힌다.

쿠프랭은 실로 프랑스 음악과 문화의 격동기에 살았다. 그는 베르사유 궁이 개축에 들어간 해(1668년)에 태어났다. 음악가로 활동하는 내내 프랑스 예술의 정체성을 세우려는 루이 14세의 조직적 시도 속에서 이탈리아 음악과 프랑스 음악이 조화롭게 만나는 방식, 이탈리아 음악과 다른 프랑스 음악만의 개별성을 찾는 일에 몰두했다.¹¹⁾ 그러나 그의 생애에 관한 공식적 정보는 매우 제한되어 있어서, 위에서 요약한 생애는 대부분 한정된 자료를 통해 알려진 것이다. 우선 여기저기 흩어져 있는 쿠프랭에 대한 기록물들이 중요한 자료가 된다. 작곡가로서 쿠프랭이 스스로 자신의 곡 집 서문에 적어 놓은 글 역시 그의 삶에 대한 정보가 된다. 이 외에 중요한 자료로는 티통 드 티예(Titon de Tillet, 1677-1762)가 루이 14세 시대의 예술가들의 전기를 기록한 《프랑스의 파르나스》(*Le Parnasse François*, 1732)에 나오는 쿠프랭에 대한 기록이 있다.¹²⁾

10) 쿠프랭의 딸인 마르케리트 앙뜨와네트 쿠프랭은 아버지가 당글르베르에게서 이어 받은 베르사유의 클라브생 연주자 직을 이어받는다. 마르케리트는 이 직을 맡은 첫 번째 여성이었다.

11) 이러한 문화적 풍토는 음악에만 국한된 것이 아니었다. 음악에서 릴리(Jean-Baptiste Lully, 1632-67)가 프랑스만의 독특한 음악적 정체성을 확립하고자 노력했다면, 회화에서는 르브룅(Charles Le Brun, 1619-90), 건축에서는 페로(Charles Perrault, 1628-1703), 연극에서는 코르네유(Pierre Corneille, 1606-84)나 라신느(Jean Racine, 1639-99)가 이러한 노력을 기울였다. 다시 말해 이 시대 프랑스의 예술, 문화의 큰 흐름은 이탈리아식 문화와 유행에 맞서 자신들의 독특성을 확립하는 것이었다.

12) 티통 드 티예는 원래 루이 14세 시대에 활동했던 위대한 예술가들의 기념비로 구성된 거대한 정원을 만들려고 했었다. 하지만 이 계획은 실현되지 않고 대신 1732

그러나 이러한 자료들은 쿠프랭의 공적 활동과 직업 따위를 알려줄 뿐, 그의 사생활에서 일어난 사건들, 감정은 알려주지 못한다. 흥미롭게도 그의 클라브생 음악에 붙어 있는 다양한 제목들은 오히려 역사적 문서들이 밝혀주지 못하는 그의 사생활과 그 사생활 속에서 일어났던 여러 가지 사건들, 그리고 그 사건들에 대한 그의 반응들을 짐작케 한다. 그리고 그 음악들 속에 미뉴엣이 속해 있다. 미뉴엣에 대해 살펴보기 전에 그의 클라브생 음악 전반을 널리 살펴보도록 한다.

Ⅲ. 프랑수아 쿠프랭의 클라브생 음악

1) 전사(前史): 상보니에르에서 당글르베르까지

프랑스의 클라브생 악파는 상보니에르(Jacques de Chambonnières, c.1602-72)로부터 시작된다. 그는 루이 13세(Louis XIII, 1601-1643)의 왕실 실내음악의 클라브생 연주자였다. 잘 알려진 바와 같이 그는 당대의 류트연 주자들의 연주로부터 영향을 받아 ‘스틸레 브리제’(Stile brisé)라고 알려진 분산화음 양식을 건반악기 연주에 소개했다. 건반악기는 대체로 류트보다 그 음역이 넓고 음량이 커 류트보다 더욱 인상적 음향을 만들어 내었고 이러한 음향이 점차 발전하면서 프랑스의 전형적 음향으로 자리 잡게 되었다.¹³⁾

상보니에르는 이후 프랑스의 건반악기 음악 전개를 정향했다고 할 만하다. 상보니에르의 클라브생 음악은 그의 말년인 1670년에나 출판되었다. 두 권의 건반악기 곡집에는 주로 춤곡들이 실려 있다. 드물기는 하지만 특별한 제목이 붙어 있는 경우도 있다. 예컨대 아마도 덩케르크 전투를 기념하는 작품일 듯한 ‘알라망드 덩케르크’(Allemande La Dunquerque), ‘쿠

년에 책으로 출판되었다. 이 책은 코멘터리와 더불어 영어로 번역되었다. Judith Colton, *Parnasse François: Titon de Tillet and the Origin of the Monument to Genius* (New Haven: Yale University Press, 1979).

13) Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*, 11.

랑트 이리스'(Courante Iris) 같은 곡들이 있다. 그러나 쿠프랭의 제목들 처럼 묘사적 특징을 가지고 있지는 않다. 춤곡들 뒤에는 두블르(Double)를 가진 것도 더러 있다. 상보니에르의 건반음악은 류트 음악에서 영향을 받은 듯한 텍스처로 되어 있고, 당대의 성악 장르인 에르 드 쿠르(air de cour)를 연상시키는 서정성과 부드러움을 지니고 있다.

상보니에르는 쿠프랭 가문과 특별한 관계를 맺고 있는데, 쿠프랭의 삼촌인 루이, 또 다른 삼촌 프랑수아, 그리고 아버지 샤를이 모두, 즉 아버지 형제들이 모두 상보니에르에게 음악을 배웠다. 상보니에르는 자신의 왕실 실내음악(Musique de Chambre)의 클라브생 연주자 자리를 루이에게 물려주려고 하였으나, 선생에 대한 도리를 지켜 루이가 이를 받지 않자 당글르베르에게 이 자리를 팔게 된다.¹⁴⁾¹⁵⁾

쿠프랭의 삼촌인 루이 쿠프랭은 당연히 스승인 상보니에르의 영향을 받았다. 그러나 그 외에도 독일 작곡가인 프로베르거(Johann Jakob Froberger, 1616-67)의 영향도 강하게 받았다. 특히 그의 즉흥 양식에 특별히 주목했다. 그 결과 생겨난 루이의 특징적 음악이 바로 '박 없는 프렐류드'(unmeasured prelude)이다. 이 새로운 양식이 프로베르거의 영향임을 분명히 밝히면서 루이는 첫 번째 '박 없는 프렐류드'에 '프로베르거를 모방한 프렐류드'(Prélude à l'imitation de Mr Froberger)라는 제목을 붙인다. 박 없는 프렐류드는 그 후의 작곡가들, 르베그(Nicolas-

14) 연구에 의하면 상보니에르가 왕실 실내음악의 클라브생 연주자 자리를 내 놓게 된 것은 그가 숫자저음으로 된 악보를 연주할 수 없었기 때문이라고 한다. François Lesure, "Une querelle sur le jeu de la viole," *Revue de Musicologie* 45 (1960), 181-199; Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*, 119에서 재인용. 17세기 프랑스에서 숫자저음 관습이 늦게 시작된 것과 관계가 있을 것이다. 또한 알려진 바와 같이 프랑스에서의 모노디는, 주로 건반악기로 반주되는 이탈리아의 모노디와 달리 주로 류트 등의 현악기로 반주되었다. 이러한 관습 역시 상보니에르가 숫자저음을 능숙하게 연주하지 못한 배경이 될 수 있다.

15) 왕실 실내음악의 클라브생 연주자 자리는 원래 대를 이어 물려줄 수 있게 되어 있다. 상보니에르 역시 아버지로부터 이 자리를 물려받았다. 쿠프랭의 딸, 마르게리트 앙드레네트 쿠프랭이 아버지의 직을 이어받은 것도 이러한 전통과 관련이 있다. 만일 자리를 자손이나 제자에게 물려주지 않을 경우 이 자리를 팔 수 있었다. 상보니에르는 루이가 이 자리를 물려받지 않자 당글르베르에게 팔았다.

Anoine Lebègue, c.1631-1702), 자케 드 라 게르(Élisabeth Jacquet de la Guerre, 1665-1729), 당글르베르, 마르샹(Louis Marchand, 1669-1732), 클레랑보(Louis-Nicolas Clérambault, 1676-1749), 르 루(Gaspard Le Roux, c.1670-c.1706), 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)까지 영향을 미쳤으나 막상 쿠프랭은 이 양식을 이어받지 않는다. 쿠프랭은 오히려 연주자의 즉흥연주를 경계하며 될 수 있는 한 자신이 구상하고 있는 음악을 정확히 악보에 옮기려는 노력을 보여, 이러한 점에서 매우 근대적 양상을 보이고 있다.

당글르베르는 4곡의 건반악기 모음곡을 썼다. 이 모음곡들은 주로 춤곡들로 구성되어 있으며, ‘박 없는 프렐류드’와 릴리의 오페라에서 일정한 부분을 편곡한 곡을 포함하고 있다. 당글르베르는 표현적 장식음들을 많이 사용했으며 쿠프랭과 같이 장식음을 어떻게 연주해야하는지 설명하는 표를 1689년에 출판한 곡집에 실고 있다.

2) 프랑수아 쿠프랭

쿠프랭은 4권의 건반악기 모음곡과 건반악기에 대한 한 권의 이론서를 썼다. 다음 표는 각 권의 출판년도와 곡집에 실린 모음곡을 보여준다.

<표 1> 프랑수아 쿠프랭의 건반악기 모음곡과 이론서

곡집명	출판년도	실려있는 모음곡
Pièces de Clavecin...Premier livre	1713	1-5
L'Art de Toucher le clavecin	1716	-
Second livre de pièces de clavecin	1717	6-12
Troisième livre de pièces de clavecin	1722	13-19
Quatrième livre de pièces de clavecin	1730	20-27

위의 표에서 보듯, 쿠프랭은 4권의 곡집에서 27개의 모음곡을 출판했고 여기에 속하는 곡들은 총 234곡이다.

잘 알려져 있는 대로 쿠프랭은 자신의 모음곡을 ‘suite’이라고 부르지 않고 오르드르(ordre)라고 불렀다. 대략 16세기 중반부터 모음곡(suite)이라는 용어는 대체로 ‘하나의 조성으로 통일성을 갖춘 춤곡 모음’이라는 의미를 가지고 있었다. 상보니에르나 당글르베르가 ‘모음곡’이라는 제목을 사용하지 않았으나 이미 상보니에르의 곡집에서도 한 조성으로 묶이고 당대의 대표적 춤들인 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그가 순서대로 나열되어 있는 곡들이 발견된다. ‘모음곡’이라는 제목은 르베그가 자신의 1687년 모음곡에서 다시 사용하기 시작한다. 쿠프랭이 ‘모음곡’이라는 제목 대신 ‘오르드르’라는 새로운 용어를 사용한 것은 어쩌면 자신의 작품 모음이 춤곡 모음 이상을 의미한다는 것을 이미 첫 번째 오르드르를 작곡할 당시부터 예감했기 때문인지도 모른다. 그리고 클라브생을 위한 곡집 2권에서부터 전통적 춤곡 모음, 그리고 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그의 순서를 따르는 당대의 전통에서 멀어지기 시작한다. 표준이 되는 춤곡들 대신 다른 춤곡들이 삽입되고 묘사적이고 프로그램을 가진 악장들이 늘어나면서 양식적 춤곡들은 줄어들고 있다.

학자들은 프랑스 건반음악의 역사에서 쿠프랭의 자리가 매우 중요하다는 사실에 동의한다. 하지만 그 양식의 연원에 대해서는 의견이 갈린다. 어떤 이는 그 양식이 여러 전통의 합이라고 주장하지만 또 다른 이는 그의 양식이 그만의 독창성을 드러낸다고 한다. 17-18세기 프랑스 음악 연구자인 튜리(David Tunley, 1930-)는 쿠프랭의 건반음악의 특징을 정리하면서 그의 작품에서 나타나는 매우 풍성하게 장식된 서정성은 상보니에르의 세련된 선율과 당글르베르의 진지함과 무게감에서 비롯된 것이며, 그 음악의 묘사적 면모는 그 자체로 프랑스의 오랜 전통이라고 한다.¹⁶⁾ 하지만 18세기 프랑스인인 티통 드 티에는 그의 음악을 새로운 양식과 독창적 성격을 가진 것으로 평가하고 있다.¹⁷⁾ 이제 그의 묘사적 음악에 대해 살펴볼

16) Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*, 101.

17) Judith Colton, *Parnasse François: Titon de Tillet and the Origin of the Monument to Genius*. Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*, 101에서 재인용.

차례다.

3) 프랑수아 쿠프랭의 오르드르에 나타나는 프로그램

쿠프랭은 자신의 첫 번째 건반악기 모음집(1713) 서문에서 다음과 같이 적고 있다.

이 곡들을 작곡할 때 나는 항상 어떤 대상을 생각했고, 다양한 사건들을 염두에 두었다. 그러므로 제목들은 나의 생각을 반영하고 있다. 이 제목에 대해 설명하지 않는 것을 용서해 주리라 생각한다. 그러나 이 제목 중에는 나를 돋보이게 하는 것처럼 보이는 것이 있는데, 이 경우도 역시 내 손가락을 통해 나타나는 것과 제법 비슷한 사건을 그린 것이라는 점을 알려주고 싶다. 그리고 그 돋보이는 제목들은 내가 재현하고자 했던 바로 그 사랑스런 원천을 향한 것이지 그것으로부터 내가 모방한 것에게 주어진 것이 아니라는 점도 지적하려고 한다.¹⁸⁾

위 글에서 보듯, 쿠프랭은 건반음악 곡집에 나타나는 제목들을 통해 음악 밖에 있는 대상이나 사건을 묘사하려 했다. 히긴보텀은 쿠프랭보다 한 세대 가량 뒤에 활동했던 바퇴(Charle Batteux, 1713-80)를 인용하면서 쿠프랭의 건반악기 음악 제목이 모방하는 대상을 1) 영혼이 있는 것과 2) 영혼이 없는 것으로 나눈다.¹⁹⁾ 전자에 속하는 곡에는 쉽게 파악할 수 있는 제목, 예컨대 부르봉 공작의 딸이자 쿠프랭의 제자였던 샤롤레를 제목으로 한 'La Charoloise'(두 번째 오르드르)나 자기 성을 따른 'La Couperin'(21번째 오르드르) 등이 있다. 두 번째 범주에 속하는 것으로는 자명종 소리를 흉내내는 'Le Reveille-matin'(4번째 오르드르), 'Les Pappillons'(히긴보텀은 이 곡이 '나비'를 묘사하는 것이라기보다는 당대

18) Tunley, *François Couperin and 'The Perfection of Music'*, 130에서 재인용.

19) Higginbottom, "Couperin [le grand], François(ii)," <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].

의 패셔너블한 여인들의 머리 장식을 묘사하는 것이라고 주장한다²⁰⁾과 같은 것이 있다.

튤투리는 조금 더 정교한 범주를 사용한다. 앞서 언급한 바와 같이 유명한 인물, 혹은 주위의 인물들을 묘사하는 제목이 있다. 그런가 하면 음악으로 외부의 소리를 묘사하는 제목, 예컨대 ‘La Carillon de Cythere’(시테라의 종)이나 앞서 언급한 ‘Le Reveille-matin’(자명종)같은 곡도 있다. 시각적 묘사를 포함하는 곡으로는 ‘Les Tricoteuses’(뜨개질 하는 사람, 곡의 마지막 부분의 f#감7화음과 d감7화음 그리고 마지막 하행 음형이 실밥이 풀려버리는 모습을 묘사하는 듯하다)나 ‘Les petits moulins a vent’(작은 풍차)과 같은 곡이 있다. ‘Les folies françoises, ou les dominos’(프랑스 풍의 폴리아 혹은 망토)처럼 성격, 성질을 알레고리하는 곡도 있다. (이 곡은 각기 다른 색깔의 망토를 묘사하는데, 이 색깔은 12개의 덕목, 성격, 성질을 알레고리하고 있다. 처녀성은 보이지 않는 색, 절제는 분홍, 사랑은 심홍색, 희망은 녹색, 충성은 파랑, 인내는 회색, 권태는 보라, 교태는 여러 가지 색깔, 오래된 사랑은 어두운 빨강, 은퇴한 재정은 죽은 낙엽색, 부영이는 노랑, 말없는 질투는 어두운 회색, 절망은 검정이라는 소재목으로 표현되고, 각각의 색깔은 상응하는 음악으로 표현된다.) 풍자적 성격이 뚜렷한 곡도 있는데, 가장 흥미로운 예는 11번째 오르드르에 등장하는 ‘Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxsx’이다. 이 곡에서 쿠프랭은 기악 음악 길드를 풍자하고 있는데, 이 길드는 1693년과 1707년에 쿠프랭을 포함한 여러 명의 클라브생 연주자들이 길드, ‘Ménestrandise’에 가입하지 않으면 레슨을 하지 못하게 하려고 했다. 쿠프랭은 의회에 이 건을 제소하여 승리하였고 이를 기념하기 위해 곡을 썼다. 음악에 등장하는 괴상한 리듬이나 화음들은 길드의 회원들을 신랄하게 풍자하는 것이다. 특히 소란스런 후반부는 길드에 속하는 허디거디 연주자, 저글러, 곡예사, 곰, 원숭이, 주정뱅이들이 한꺼번에 등장해 난장판을 만드는 장면을 묘사하고 있다.

20) Higginbottom, “Couperin [le grand], François(ii),” <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].

이 두 학자는 각자의 기준으로 쿠프랭의 건반음악 오르드르에 나오는 프로그램적 제목을 구분하고 있지만, 두 사람 모두 춤곡의 이름이 붙어 있는 음악에 대해서는 자세한 언급을 하고 있지 않다.

쿠프랭의 오르드르에 포함된 춤곡들을 살펴보면 1) 춤곡 이름만 있는 경우와 2) 춤곡 이름 외에 그것의 성격을 규정한 곡으로 나누어진다. 예컨대 첫 번째 오르드르에는 ‘가보트’, ‘미뉴엣’과 같은 춤곡이 제목으로 된 곡이 있는가 하면 ‘Sarabande la Majestueuse’(사라방드, 위엄있는 여인)라거나 ‘Les Sentimens, Sarabande’(감수성 있는 사람들, 사라방드)와 같이 춤 이름에 또 다른 별칭을 단 곡도 있다.

오르드르에는 모음곡에서 흔히 등장하여 근간을 이루는 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그 등이 등장하기도 하고 부수적 춤곡이라고 할 수 있는 미뉴엣, 가보트, 카나리, 파스피에 등이 등장하기도 한다. 2부분 형식이 아닌 파사칼리아나 샤콘느 같은 춤이 등장하기도 하며, 어떤 춤곡은 두블르를 가지기도 한다. 그 밖의 곡들은 춤 이름을 갖지 않은 프로그램 성격의 제목을 가진 곡들이다. 첫 번째 오르드르에서는 알르망드, 쿠랑트, 사라방드뿐 아니라 부수적 춤곡들, 그리고 다양한 프로그램 성격의 음악이 등장한다. 세 번째 오르드르까지만 하더라도 중요한 몇몇 춤곡들, 부수적 춤곡들이 등장하지만, 네 번째 오르드르에서는 전통적 춤곡의 이름을 가진 곡은 하나도 없다. 그 후로는 춤곡의 제목이 전혀 나타나지 않는 오르드르가 상당히 자주 등장한다. 물론 8번째나 13번째 같이 상대적으로 보수적(즉, 전통적 춤곡 제목이 등장하는) 오르드르들도 간혹 등장한다.

그렇다면, 도대체 이 춤곡들과 프로그램 같은 제목을 가진 음악들 간에는 어떤 관계가 있을까? 쿠프랭은 그저 전통적 모음곡의 형태를 근간으로 부수적 춤곡과 프로그램 음악을 첨가해 놓은 것일까? 네 권의 건반악기 곡집에서 쿠프랭이 자기 음악의 제목들에 대해 언급하는 것은 오로지 제1권 서문뿐이다. 그 중 중요한 부분이 바로 이 장의 앞에서 인용했던 부분이다. 그 자신의 말을 빌리자면, 그는 “이 곡들을 작곡할 때 나는 항상 어떤 대상을 생각했고, 다양한 사건들을 염두에 두었다. 그러므로 제목들은 나의 생각을 반영하고 있다”고 한다. 그렇다면 다음과 같은 질문을 던질

수 있다. 쿠프랭의 이 언급은 과연 프로그램과도 같은 음악 제목에만 해당되는 것일까? 아니면 전통적 춤곡 이름을 그대로 사용할 때도 해당되는 것일까? 전통적 춤곡 이름을 사용할 때도 해당되는 것이라면, 그 춤곡 이름은 작곡가의 어떤 생각을 반영하는 것일까? 그저 자신이 알고 있는 춤곡 전통 안에서 각 춤에 해당하는 박, 형식, 리듬 패턴 등을 고려했다는 말일까? 혹 이 춤곡들도 다른 프로그램 음악들이 그러한 것처럼 음악 밖의 어떤 대상을 '모방'하고 있는 것은 아닐까? 동시대를 살았던 라신느, 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)가 그랬듯 (그리고 바퇴가 이론화했듯) 쿠프랭도 예술을 '모방하는 것'으로 이해하지 않았을까? 과연 춤곡 이름만 붙여 있는 곡들이 무엇인가를 모방하고 있다면 그 모방의 대상은 무엇일까?

다음 장들은 이 마지막 질문에 대한 대답이다. 그러나 이에 답하기 위해서는 오르드르에 순수한 춤곡 이름만으로 실려 있는 모든 음악을 찬찬히 살펴보아야 할 것이다. 그러나 이 글은 이러한 방대한 작업은 뒤로 미루고, 그러한 시도를 하기 앞서 처음 세 권의 오르드르에 나오는 미뉴엣을 가지고 앞선 질문에 대한 잠정적 대답을 시도해 볼 것이다.

IV. 춤으로서의 미뉴엣

미뉴엣 춤은 두 가지이다. '보통 미뉴엣'(Menuet Ordinaire)과 '장식된 미뉴엣'(Menuet Figurée)이다. 장식된 미뉴엣은 특별한 날, 특별히 안무된 미뉴엣이다. 이 춤에는 다양한 스텝이 사용되며, 따라서 춤을 추기 위해서는 특별한 안무를 그때마다 배워야 한다. 그러나 보통 미뉴엣은 일정한 스텝을 가지고 있다. 프랑스 궁정에서 사용되던 2인무(여럿이 함께 추는 춤이 아니라 두 명이 쌍을 이루어 추는 춤) 중에서는 매우 드문 경우이다. 대개의 2인무는 '장식된 미뉴엣'처럼 다양한 스텝을 사용하여 때마다 새로운 안무를 사용한다.

그렇다면 보통 미뉴엣에 사용되는 일정한 스텝은 무엇일까? 이 물음은

단순해 보이지만 그 대답은 쉽지 않다. 미뉴엣은 프랑스 궁정에서 사용된 춤 중에서도 꽤 오래된 춤일 뿐 아니라 가장 오래 살아남은 춤 중의 하나이고, 궁정 밖에서도 많이 사용되던 춤이다. 이뿐만 아니라 프랑스는 국경을 넘어서는 춤이기도 하다. 그러니 미뉴엣의 기본 스텝 역시 시대에 따라 지역에 따라 조금씩 다를 수밖에 없다. 게다가 ‘미뉴엣에 일정한 스텝이 있다’라는 말조차 때로는 어폐가 있는데, 미뉴엣에 대해 기록하고 있는 많은 춤 이론서들이 미뉴엣의 가장 큰 특징을 그 유연성이라고 지적하고 있는 것과 길항하고 있기 때문이다. 그럼에도 이 글은 가능한 한 쿠프랭이 살던 시대, 프랑스에서 알려졌던 기본 스텝들과 그 원칙을 살펴볼 것이다. 그러기 위해서 우리가 참고할 수 있는 문헌은 쿠프랭과 거의 같은 시대를 살았던 유명한 춤 마스터(Dancing Master)였던 라모(Pierre Rameau, 1674-1748)의 춤 이론서들이다.

라모가 저술한 두 권의 책, *Le Maître à Danser*(1725, Paris)와 *Abbrégé de la Nouvelle Methode*(c1725, Paris)는 쿠프랭이 살던 시기, 프랑스 궁정 춤을 가장 정확하고 상세히 알려줄 수 있는 자료다.²¹⁾ 라모에 따르면 당대의 미뉴엣 기본 스텝은 미뉴엣 음악의 기본 단위인 3박자 두 마디 길이로 이루어지며, 기본형으로 두 가지가 있다. 첫 번째 것은 파 드 메뉴엣 아 두 무브멍(Pas de menuet à deux mouvement)이라고 부르고 두 번째 것은 파 드 메뉴엣 아 트루아 무브멍(Pas de menuet à trois mouvement)이라고 부른다. 프랑스 궁정 춤 동작은 무릎을 굽혀 내려갔다가(plié), 올라가는(elévé) 한 단위를 무브멍(Mouvement)이라고 부르고 몸을 올리는 동작이 강세를 이룬다. 다음 그림은 17세기에 발명된 페이에-보샹 무보법(Feuillet-Beauchamp Choreography)으로 그려진 두

21) *Le Maître à Danser*는 미국국회도서관 홈페이지에서 원문을 그대로 볼 수 있다. [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+142\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+142))). *Abbrégé de la Nouvelle Methode* 역시 같은 사이트에서 찾아볼 수 있다. 혹은 <https://digital.library.yorku.ca/yul-192921/abr%C3%A9g%C3%A9-de-la-nouvelle-m%C3%A9thode-dans-lart-d%C3%A9crire-ou-de-tra%C3%A7er-toutes-sortes-de-danses-de#page/6/mode/2up>에서도 원문을 볼 수 있다.

가지 기본 미뉴엣 스텝(Pas de menuet)이다.

<그림 1> 라모에 의한 두 가지 파 드 미뉴엣²²⁾

(1) Pas de menuet à deux
mouvement



(2) Pas de menuet à trois
mouvement



발의 무게 중심을 옮겨 한 걸음 나아가며 무브멍을 이루는 것을 ‘드미 쿠페’(Demi Coupé)라고 부르고 무브멍 없이, 즉 무릎을 굽혔다 펴는 동작 없이 무게 중심을 옮겨 한 걸음 나아가는 것을 ‘파 마르세’(Pas Marché)라고 부른다.

위의 그림에서 (1)은 오른발로 시작하여 드미 쿠페 이후 왼발로 다시 드미 쿠페 한 뒤, 파 마르세를 두 번 반복하는 형태로 되어 있다. 그러나 무릎을 굽히고 펴는 동작이 두 번 포함된다. 한편 (2)에서는 오른발로 시작하는 드미 쿠페 이후 왼발로 다시 드미 쿠페 한 뒤, 한 번 파 마르세를 하

22) Pierre Rameau, *Le Maître à Danser* (Paris: Jean Vilette, 1725); Judith Cobau, "The Preferred Pas de Menuet," *Dance Research Journal* 16/2 (1984), 16에서 재인용.

고 다시 왼발로 드미 쿠페를 한다. 세 번의 드미 쿠페가 들어가니 세 번 무릎을 굽혔다 펴는 동작이 들어간다.

앞에서 언급한 대로 춤동작에서는 무릎을 굽혔다 펴는 순간에 강세가 들어가는 것이라고 할 수 있으니 (1)에는 두 번의 강세가, (2)에는 세 번의 강세가 들어간다고 할 수 있다. 이렇게 춤동작의 강세를 살펴본 후 이를 음악의 강세와 비교하면 매우 흥미로운 결과가 나타난다. 미뉴엣 음악은 두 마디를 한 단위로 하며, 자연스런 음악 강세는 각 마디의 첫 박에 들어간다. 그러나 춤 동작의 경우 a)는 음악으로 치면 두 마디 여섯 박 중 첫 박과 세 번째 박에, b)는 첫 박과 세 번째, 그리고 여섯 번째 박에 강세가 들어간다. 이를 간단히 표시하면 다음과 같다.

<표 2> 미뉴엣 음악의 강세와 춤의 강세 (밑줄이 쳐 있는 부분이 강세임)

(1) Pas de menuet à deux mouvement

음악	/ <u>1</u>	2	3	/ <u>4</u>	5	6
춤	/ <u>1</u>	2	<u>3</u>	/ 4	5	6

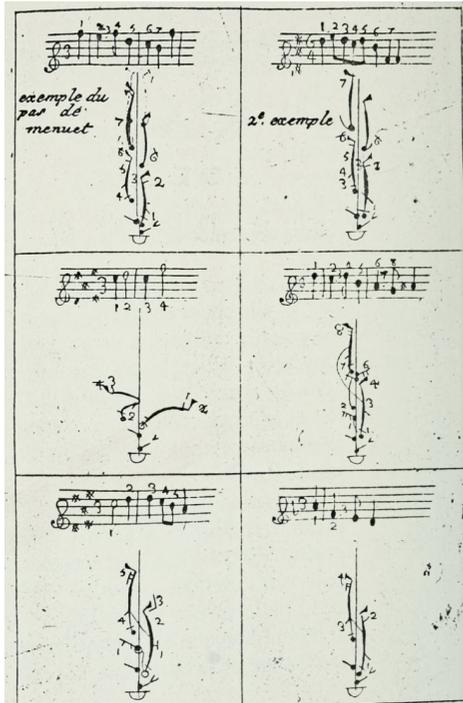
(2) Pas de menuet à trois mouvement

음악	/ <u>1</u>	2	3	/ <u>4</u>	5	6
춤	/ <u>1</u>	2	<u>3</u>	/ 4	5	<u>6</u>

위의 표에서 보듯 미뉴엣 음악과 춤은 서로 강세가 다르고, 이러한 강세의 차이가 이 춤의 매력적 면모였다. 당대의 많은 이론서들이 이러한 점을 지적하고 있다. 따라서 이 춤을 추는 사람들은 자연스런 음악의 강세를 따라 흐르는 미뉴엣 음악과 자신(과 파트너)의 몸동작이 이루는 일종의 헤미올라를 즐겼다.

그런데, 라모는 자신의 두 번째 책에서 매우 흥미로운 미뉴엣 스텝을 첨가하고 있다. 이 스텝들은 자주 사용되는 것은 아니고 때에 따라 응용할 수 있는 것으로 제시되고 있다. 그 스텝들은 다음과 같다.

<그림 2> 라모의 *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*(Paris, 1725)에 나오는 미뉴엣 스텝²³⁾



이 이론서가 특별한 점은, 짧은 부분에 불과하지만 미뉴엣 ‘음악’과 미뉴엣 ‘동작’을 연결해서 보여주고 있으며, 동작의 강세를 음악으로 보여주고 있다는 점이다. 위 그림에서 제일 위 칸의 왼쪽 예는 파 드 미뉴엣 아 트루아 무브멍이다. 춤동작의 강세는 1, 3, 6박에 들어간다. 무보 위에 그려져 있는 악보는 1, 3, 6박을 특별히 강조한다고 보기는 어렵지만 특별히 6번째 박의 음고(f)가 그 앞의 두 음(c-b)보다 현저히 높아져 보통 3/4박자

23) Pierre Rameau, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (Paris: Chez l'auteur, 1725), <https://digital.library.yorku.ca/yul-192921/abr%C3%A9g%C3%A9-de-la-nouvelle-m%C3%A9thode-dans-lart-d%C3%A9crire-ou-de-tra%C3%A7er-toutes-sortes-de-danses-de#page/6/mode/2up> [2018년 8월 29일 접속].

음악에 강세가 들어가기 어려운 6음에 강세를 주고 있다.

음악 예가 춤의 강세를 반영하도록 하고 있다는 점은 같은 칸의 오른쪽 예를 보면 더 확실해진다. 이 예는 파 드 미뉴엣 아 되 무브멍이고 춤의 강세는 1, 3박에 들어간다. 무보 위의 음악 예를 보면 3박을 특히 강조하는 모습이 보이지는 않지만, 적어도 5, 6음의 음고를 낮추어 왼쪽의 예처럼 강세가 들어가지 않도록 하고 있다.

즉, 라모의 이 예들은 실제 춤음악과 춤동작을 보여주는 것이 아니라 (실제 춤음악과 춤동작은 앞에서 살펴본 바와 같이 서로 다른 강세 패턴을 보여준다) 교육적 목적을 위해서 춤의 강세를 ‘흉내 내는’ 음악을 일부러 만들어 보여주고 있는 것이다.

아래 칸들은 좀 복잡하지만 기본적으로 제일 위 칸의 예들을 더 정교하게 꾸민 것들이다. 다만 주목해야할 새로운 형태는 두 번째 칸의 왼쪽의 경우이다. 이 경우 스텝은 기본적으로 드미 쿠페로 보이지만 진행되는 (이 경우 아래에서 위로 진행한다) 각도가 다른 경우와는 다르다. 무보 위에 자리 잡은 악보를 참고할 때 아마도 이 스텝은 두 번의 무브멍을 하지만 일반적 드미 쿠페보다 한 박 빠른 박에서 무릎을 펴라고 지시하는 것으로 보인다. 그리하여 춤동작의 강세가 1, 2, 4, 5에 오도록 하는 것이다. 이러한 미뉴엣 스텝은 라모가 말한 기본 미뉴엣 스텝에는 속하지 않은 것이었고, 이를 설명하기 위해서 라모는 스텝의 강세를 악보로 보충 설명하고 있는 것으로 보인다. 악보를 보면 3/4박자의 전형적 박과는 달리 두 번째 박이 긴 음가와 높은 음고로 강조되고 있는 것을 볼 수 있다. 이 음악은 춤동작을 흉내 내는 음악인 것이다.

미뉴엣은 오랫동안 여러 지역에서 다양한 변형을 포함하며 전해졌다. 그러나 라모는 쿠프랭과 거의 같은 시대를 살았던 사람이고, 그런 점에서 라모가 알고 있던 궁정 춤은 쿠프랭과 알고 있던 그것과 많이 다르지 않을 것이다. 앞서 설명했던 라모의 미뉴엣은 쿠프랭의 음악과 어떤 관계를 맺고 있을까? 이제 쿠프랭의 미뉴엣으로 돌아갈 차례다.

V. 프랑수아 쿠프랭의 건반악기 미뉴엣

앞에서 살펴본 것과 같이 미뉴엣의 구체적 몸동작을 알고나면 쿠프랭의 미뉴엣이 조금 다른 맥락에서 보이기 시작한다. 특히 첫 번째 오르드르에서 세 번째 오르드르까지 등장하는 미뉴엣들은 마치 오르드르가 표준적 춤 모음곡에서 점차 프로그램과 같은 제목을 가진 소품 모음으로 바뀌어 나가듯, 표준적 미뉴엣 ‘음악’이 미뉴엣 ‘춤’으로 변해가는 것을 감지할 수 있다.

(1) 첫 번째 미뉴엣

<악보 1>은 첫 번째 오르드르에 나오는 미뉴엣이다. 이 미뉴엣은 전형적 미뉴엣 ‘음악’이라고 할 수 있다. 마디1-4를 보면 일정하게 마디 첫 박이 긴 2분음표로 강조되고 있다. 마디1-2와 마디3-4를 비교하면 기본적으로 두 마디 단위로 프레이징이 이루어지고 있음을 알 수 있다. 마디5 역시 그 마디의 가장 높은 음 G로 시작되어 첫 박이 강조되고, 이와 쌍을 이루는 마디7 역시 점4분음표로 강조되고 있다. B 부분(마디10-26) 역시 마찬가지로, 3/4박자의 미뉴엣 음악의 전형적 패턴을 보여주고 있다. 미뉴엣 음악이 (춤 동작 역시) 두 마디 단위로 프레이징을 이룬다는 것을 생각해 보면 두 마디 6박 중 가장 첫 번째 박이 긴 음가나 높은 음고로 늘 강조되고 있으며, 두 번째 마디 첫 박에 해당되는 네 번째 박 역시 비슷한 방식으로 첫 박과 마찬가지로 혹은 첫 박보다는 조금 약한 방식으로 강조된다. 예컨대 마디12-13을 보면 마디12의 첫 박은 그 두 마디에서 가장 높은 음 C로 강조되고 있고, 마디13의 첫 박은 마디12보다 낮은 B음으로 시작되지만 꾸밈음과 긴 음가로 강조되고 있다.

<악보 1> 프랑수아 쿠프랭, 첫 번째 오르드르의 미뉴엣

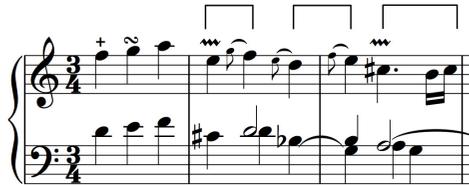
이러한 모습, 구체적으로 말해 두 마디를 한 프레이즈로 하여 앞의 마디가 강한 박이 되고 뒤 마디가 약한 박이 되는 것은 3/4박을 기본으로 하고 두 마디를 하나의 단위로 삼는 미뉴엣의 가장 표준적 ‘음악’이라고 할 수 있다.²⁴⁾ 첫 번째 오르드르에서는 이 미뉴엣 뒤에 두블르가 등장하는데 이 두블르 역시 음가를 보다 짧은 음가로 잘게 나누는 것 외에는 기본적으로 동일한 모습을 보여주고 있다. 두블르가 등장한다는 것 역시, 양식적 춤‘음악’의 전형적 모습이라고 할 수도 있다.

24) Meredith Little and Natalie Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 70.

(2) 두 번째 미뉴엣

두 번째 미뉴엣(두 번째 오르드르에 있는)은 첫 번째 미뉴엣과는 사뭇 다르다. 그리고 그 다름이 매우 흥미롭다. 두 번째 미뉴엣은 첫 번째 미뉴엣과는 달리 첫 음의 음가가 길지도, 음고가 높지도 않다. 다만 장식음으로 강조되고 있을 뿐이다. 그 다음 부분(마디2-3)이 매우 흥미로운데, 마디2에서 마디3까지는 4분음표 세 개씩 두 마디로 셀 수도 있지만, 다음(<악보 2>)과 같이 4분음표 두 개씩, 헤미올라로 이해할 수도 있다.

<악보 2> 프랑수아 쿠프랭, 두 번째 오르드르의 미뉴엣, 마디1-3



헤미올라가 기대되는 강세의 변화를 통해 음악에 긴장을 부여하는 장치라면 이러한 장치는 이 미뉴엣의 핵심이라고 할 만하다. 우선 눈에 띄는 것은 B 부분의 마디11과 마디12에 등장하는 리듬과 음고, 그리고 그로 인해 발생하는 강세이다. 이 두 마디에서 모두 쿠프랭은 3/4박자의 곡에서 두 번째 박에 2분음표를 사용하면서 높은 음고로 도약하면서 강세가 자연스럽게 2박에 가도록 장치를 하고 있다. 그리하여 <악보 3>의 (1)에서 보는 것처럼 기대되는 강박과 실제 강박에 차이가 나도록 하고 있다.

<악보 3> 프랑수아 쿠프랭, 두 번째 오르드르의 미뉴엣, 마디10-13

- (1) 강 강 강 강 (기대되는 강박)
 강 강 강 강 (실제 강박)

10

- (2) 강 약 강 약 (기대되는 강한 마디)
 약 강 강 약 (실제 강한 마디)

이뿐만이 아니다. B 부분의 첫 네 마디를 보면 이 네 마디의 선율은 a-b-c-(a)-d-(b)-e-c#-b-a로 아치형을 이루고 있다. 이런 형태의 선율 선은 한 마디 단위로 이해하자면 약-강-강-약의 강제패턴을 이룬다. 자연스런 미뉴엣의 프레이징이 두 마디 단위로 강-약을 이루는 것을 생각해 보면, 이러한 선율선 역시 마디 단위에서 헤미올라를 만들어 낸다고 할 수 있다(<악보 3> (2)).

기대치 못한 강제 패턴 혹은 균형감의 균열은 전체 구조에서도 나타난다. 이 곡의 A 부분은 4마디짜리(2+2) 프레이즈 두 개로 이루어져 있다. 이 두 프레이즈는 첫 번째 프레이즈(마디1-4)가 마디4의 마지막 박에서 V를 암시하면서 화성적으로 열려있는 데 비하여 두 번째 프레이즈는 d단조에서 화성적으로 닫혀있다는 것만 제외하면 거의 동일하다. 그러므로 a-a'로 표시할 수 있을 것이다. B 부분은 <악보 3>에서 보았던 대로 강세의 순서가 바뀐 4마디로 시작하고 이 프레이즈는 다시 네 마디(마디14-17)를 통해 A장조로 화성적 종지를 이룬다. 비록 특징적 강세의 변화 등이 이 두 프레이즈에서 동일하게 나타나지는 않지만, 마디10과 마디14의 선율이 같은 리듬으로 움직이고 있고, 마디13과 마디16 역시 동일한 선율 리듬을

가지고 있으므로 b-b'로 표시할 수 있을 것이다.²⁵⁾ 그 다음에 다시 B 부분의 첫 네 마디가 재등장한다. 여기까지는 매우 자연스럽다. 첫 번째 오르드르에 나오는 미뉴엣의 경우도 B 부분에서 4+4의 프레이즈가 등장한 다음, 다시 이 프레이즈가 반복되는데, 다만 마지막 두 마디만 완전히 달린 화성 종지를 위해서 약간 바뀌게 된다(<악보 1>).

하지만 이 곡의 B 부분에서는 앞서 등장한 4+4가 그대로 반복되는 것이 아니라 첫 네 마디만 즉, b 부분(마디18-21)만 반복되고 그 뒤에는 A 부분 즉, a-a'가 되 돌아온다. 이를 표로 정리하면 <표 3>과 같다.

<표 3> 프랑수아 쿠프랭, 두 번째 오르드르의 미뉴엣 구조

A 부분	a(4)	a'(4)			
B 부분	b(4)	b'(4)	b(4)	a(4)	a'(4)

결과적으로 B 부분에서 b'가 생략되면서 (4+4)+(4+4)+(4+4) 혹은 (4+4)+(4+4)라는 안정된 구조 대신 (4+4)+4+(4+4)라는 다소간 기대하지 못했던 형식이 만들어 졌다. 그 결과 2+2를 넘어 4+4의 프레이즈로 이루어지는 거시적 리듬 균형 역시 깨졌다고 할 수 있다(<악보 4>).

25) 흥미로운 것은 마디13이 앞 프레이즈의 넷째 마디이고, 마디16이 뒤 프레이즈의 셋째 마디라는 점이다. 이를 보더라도 원래 마디13의 자리는 마디12가 되어야 음악적으로 자연스러우며, 이러한 사실은 앞에서 설명한 바와 같이 이 곡의 마디12가 이상한 자리를 차지하면서 리듬과 균형감에 독특한 역할을 하고 있다는 것을 다시 한 번 알 수 있게 해 준다.

<악보 4> 프랑수아 쿠프랭, 두 번째 오르드르에 나오는 미뉴엣

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 1-7) features two phrases, 'a' and 'a'', each spanning four measures. The second system (measures 8-13) begins with two first endings, '1.' and '2.', each two measures long, followed by a phrase 'b' of four measures. The third system (measures 14-20) contains two phrases, 'b'' and 'b', each four measures long. The fourth system (measures 21-25) features two phrases, 'a' and 'a'', each four measures long. The fifth system (measures 26-32) starts with a phrase 'a'' of four measures, followed by a double bar line and two first endings, '1.' and '2.', each two measures long.

이러한 결과가 생기게 된 이유는 B 부분에서 b'가 생략되고 b만 등장했기 때문이거나 혹은 b가 (이상스럽게) 반복되었기 때문일 텐데, 두 경우 다 b

부분의 특별함을 강조해 주고 있다. 그리고 그 b 부분은 앞서 살펴보았던 (<악보 3>) 독특한 강세 패턴을 가진 부분이다.

그런데 이 특별한 리듬은 매우 흥미롭게도 앞 장의 <그림 2>에서 보았던 라모의 이론서에 나오는 리듬과 같다. 앞 장에서 언급했듯, <그림 2>는 라모가 미뉴엣 기본 패턴에 대한 설명 뒤 예외적 몸짓을 설명하는 부분이고 이 그림에서 위에서 두 번째, 왼쪽 그림은 지금 우리가 살펴보고 있는 그 문제의 마디와 동일한 리듬을 보여주고 있다. 여기서 다시 한 번 강조할 점은 라모가 이론서에서 악보에 보여주고 있는 4분음표-2분음표 리듬은 그 당시 미뉴엣 ‘음악’에서 흔히 나타나는 리듬을 보여주는 것이 아니라, 원래 패턴에서 벗어나는 스텝, 몸짓을 설명하기 위해 그 리듬형을 악보로 보여준 것이라는 점이다. 다시 말하지만 우리가 주목하고 있는 라모의 이론서에 등장한 그 리듬형은 ‘춤’을 설명하기 위한 인위적 ‘음악’이라는 것이다. 그리고 그 음악 예는 ‘춤’ 리듬, ‘춤’ 모습을 모방하고 있다.

이러한 점을 충분히 이해한다면, 두 번째 오르드르에 나오는 미뉴엣에 이 리듬이 사용된다는 것이 얼마나 이상한 일인지 짐작할 수 있다. 세 박자 중 가운데 박에 강세가 들어가는 것은 사라방드 ‘음악’의 특징이지 미뉴엣 ‘음악’의 특징이 아니다. (마찬가지 말이지만 세 박자 중 가운데 박에 강세가 들어가는 것이 사라방드 ‘춤’의 특징은 아니다.) 물론 작곡가가 얼마든지 미뉴엣에서 독특한 리듬을 사용할 수 있다. 하지만 하필이면 라모가 미뉴엣에서 유행하고 있는 독특한 몸짓을 정확히 묘사하기 위해 사용한 ‘춤’ 리듬을 쿠프랭이 ‘음악’에서 사용하고 있다는 것은 의미심장하다.

정리하자면, 첫 번째 오르드르에 실린 미뉴엣과는 달리 두 번째 오르드르에 실린 미뉴엣은 음악적으로 정상적 미뉴엣과 거리가 있다. 강세 패턴이, 지엽적 그리고 거시적 수준에서 기대되는 바와 다르다. 마치 미뉴엣 ‘음악’과 미뉴엣 ‘춤’이 각기 다른 정상적 강세를 가지고 있어 그 엇갈림을 즐기는 것처럼. 게다가 강세가 기대와 어긋나는 지엽적 일탈은 당대 춤 마스터가 이론서에서 묘사하고 있는 춤 동작과 같은 리듬형을 가지고 있다. 그렇다면 혹 이 미뉴엣은 그냥 미뉴엣 음악이 아니라 미뉴엣 ‘춤’을 흉내 내고 있는 미뉴엣이 아닐까? 세 번째 오르드르에 실린 미뉴엣을

검토해 보자.

(3) 세 번째 미뉴엣

첫 번째 미뉴엣이 정상적 미뉴엣 ‘음악’이었고, 두 번째 미뉴엣이 미뉴엣 음악과 춤 사이의 헤미올라와 특정한 한 춤 동작을 묘사하고 있는 것이었다면, 세 번째 미뉴엣 음악은 보다 적극적으로 미뉴엣 춤을 모방하고 있다. 악보를 보라(<악보 5>).

<악보 5> 프랑수아 쿠프랭, 세 번째 오르드르에 나오는 미뉴엣

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments (trills and mordents), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system covers measures 1-6, the second system measures 7-13, the third system measures 14-18, and the fourth system measures 19-20. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

위의 악보에서 제일 먼저 주목하게 되는 것은 처음 두 마디의 선율선이다. 이 두 마디의 제일 높은 음 G는 자연스럽게 강세를 만들어 낸다. 그리고

이렇게 만들어진 강제는 4분음표를 기준으로 1박-3박-6박에 강세를 만들어낸다. 이러한 강세 위치는 미뉴엣 ‘음악’으로서는 자연스럽게 않지만 (자연스런 미뉴엣 음악의 강세는 1박-4박이다), ‘춤’으로는 매우 자연스럽다. 앞에서 살펴보았던 미뉴엣 춤의 기본 스텝 중 한 가지인 ‘파 드 미뉴엣 아 트루아 무브멍’인 것이다(<그림 1> (2)와 <그림 2> (2) 참고). 춤의 강세를 따른 이 미뉴엣의 독특한 강세 위치는 음악이 반복되면서 자연스럽게 마디 5-6에서도 반복된다.

B 부분의 시작(마디9-10) 역시 비슷한 모습을 보여준다. 이때 선율선은 D음으로 시작하여 다시 세 번째 박에서 D로 돌아오지만, 네 번째에서 다섯 번째 박을 구성하는 마디10에서는 D음이 나오지 않고 모두 이 음보다 낮은 음들만 출현한다. 혹 이러한 선율선의 움직임은 앞의 경우에서처럼 생각해 본다면, 두 번째 마디에는 첫 번째 마디에 상응하는 음고의 음이 없으므로 강세가 생략된 것으로 간주하여 1박과 3박에 강세가 있는 것으로 생각할 수 있다. 이 경우 이 강세 패턴은 가장 전형적 미뉴엣의 몸 동작 즉, ‘파 드 미뉴엣 아 되 무브멍’을 구성하는 것이라고 할 수 있다(<그림 1> (1)과 <그림 2> (2)를 참고).

마지막으로 마디14(와 마디22)에서 특징적 도약과 음가를 통해 강조되는 두 번째 박은 라모의 이론서와 두 번째 미뉴엣에서 보았던 새로운 미뉴엣 몸동작을 흉내 내는 것이라고 할 수 있다.

이렇게 보자면 쿠프랑의 세 번째 미뉴엣은 미뉴엣 음악이면서 동시에 미뉴엣의 춤 동작의 강세를 음악적으로 표현하고 있다고 볼 수 있다. 혹은 미뉴엣을 추고 있는 사람을 모방하고 있다고 할 수도 있겠다. 그렇다면 이 곡의 제목인 ‘미뉴엣’은 음악으로서의 미뉴엣의 특징을 의미하고 있는 것이 아니라 미뉴엣을 추고 있는 사람, 혹은 미뉴엣의 ‘춤’ 자체를 의미하는 것이 아닐까? 마치 춤이 아닌 다른 묘사적 제목들을 가진 곡들이 음악 외부의 사람이나 사물, 소리, 사건들을 모방하듯, 이 세 번째 미뉴엣도 그 제목을 통해 모방하고 있는 대상을 표현하고 있는 것은 아닐까?

VI. 나가며

쿠프랭의 오르드르 1-3에 나오는 세 곡의 미뉴엣은 그 나름의 특징을 가지고 있다. 그러나 각기 다른 특징들은 특정한 시각으로 바라보면 일정한 방향을 향해 있다. 그 방향의 끝에는 말하자면, 표제음악이 자리 잡고 있다. 첫 번째 미뉴엣에서는 당대와 그 이후의 전형적 미뉴엣 ‘음악’의 모습이 나타난다. 하지만 두 번째 미뉴엣은 미뉴엣 춤과 음악을 모두 나타내려는 듯한 모습을 보여준다. 당대 미뉴엣 춤의 묘미는 미뉴엣 음악과 춤 사이의 간극에 있다. 두 번째 미뉴엣은 3/4박자 리듬이 갖는 자연스런 강세와 선율적, 리듬적 제스처가 만들어 가는 강세 사이의 간극, 그리고 미뉴엣의 자연스런 프레이즈 구조와 쿠프랭이 비틀어 놓은 프레이즈 구조 사이의 간극을 통해 미뉴엣의 춤과 음악 사이의 간극을 은유하고 있다. 세 번째 미뉴엣은 미뉴엣 ‘음악’이 완전히 미뉴엣 ‘춤’에 종속되어 있는 모습을 보이고 있다. 선율과 리듬이 관습적 음악을 따라가는 것이 아니라 춤 동작을 묘사한다. 그리하여 첫 번째 미뉴엣에서 세 번째 미뉴엣까지의 흐름은 미뉴엣 ‘음악’에서 미뉴엣 ‘춤’으로 변해가는 과정을 보여준다고 할 수 있다.

쿠프랭의 건반악기 오르드르에서 춤곡들은 묘사적 제목을 달고 있는 흥미로운 다른 작품들과 구별되어 보수적 작품들로 이해되어 왔다. 하지만 미뉴엣이라는 춤곡은 이러한 지금까지의 이해를 재고하도록 요청한다. 그리고 이러한 재고를 위해서는 ‘표제음악’이라는 다소간 시대착오적 용어가 유용하다. 당대 작곡가들이나 청중들에게 표제음악 대 절대음악이라는 구분이 유의미했을까라는 의문에서 시대착오적이지만, 이 춤곡이 춤을 반주하거나 그 반주 패턴이 양식화된 것이 아닌 춤 자체를 모방하고 묘사한다는 점을 강조하기 위해서는 유용하다. 이러한 유용함이 미뉴엣이 아닌 쿠프랭의 다른 춤곡에도 여전할까? 쿠프랭은 첫 번째 미뉴엣과 두 번째나 세 번째 미뉴엣이 다르다는 것을 자각하고 있었을까? 자각하고 있었다면 어떻게 다른 것으로 이해하고 있었을까? 이 글은 이런 물음들의 시작일 뿐이다.

한글검색어: 프랑수아 쿠프랭, 미뉴엣, 표제음악, 오르드르

영문검색어: François Couperin, Minuet, Program Music, Ordre

참고문헌

- Cobau, Judith. "The Preferred Pas de Menuet." *Dance Research Journal* 16/2 (1984): 13-17.
- Colton, Judith. *Parnasse François: Titon de Tillet and the Origin of the Monument to Genius*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Hilton, Wendy. *Dance of Court & Theater: The French Noble Style 1690-1725*. Princeton: Princeton Book Company, 1981.
- Little, Meredith and Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Expanded Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Sutton, Julia. "The Minuet: An Elegant Phoenix." *Dance Chronicle* 8/3,4 (1985): 119-152.
- Tunley, David. *François Couperin and 'The Perfection of Music'*. Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2004.

<인터넷 자료>

- Higginbottom, Edward. "Couperin [le grand], François(ii)." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2018년 8월 29일 접속].
- "Couperin, François." In *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Couperin_family [2018년 8월 24일 접속].
- Rameau, Pierre. *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Paris: Chez l'auteur, 1725, <https://digital.library.yorku.ca/yul-192921/abr%C3%A9g%C3%A9-de-la-nouvelle-m%C3%A9thode-dans-l-art-d%C3%A9crire-ou-de-tra%C3%A7er-toutes-sortes-de-da>

nses-de#page/6/mode/2up [2018년 8월 29일 접속].

_____ *Le Maître à Danser*. Paris: Jean Vilette, 1725, [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+142\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=0&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+142))) [2018년 8월 29일 접속].

국문초록

**표제음악으로서의 미뉴엣:
프랑수아 쿠프랭(François Couperin, 1669-1733)의 경우**

정 경 영

이 글은 프랑수아 쿠프랭의 오르드르 1-3번에 나오는 세 곡의 미뉴엣을 살펴본 것이다. 첫 번째 미뉴엣은 정상적 미뉴엣 음악을 보여주고 두 번째 미뉴엣은 다양한 조망에서 헤미올라를 보여준다. 세 번째 미뉴엣은 쿠프랭 당대에 유행했던 미뉴엣 몸 동작을 닮은 강제 패턴을 사용한다. 이 글에서는 이러한 변화가 작곡가의 관심이 미뉴엣 음악에서 미뉴엣 춤으로 변한 증거라고 진단한다. 또한 그런 의미에서 세 번째 미뉴엣에서 그 제목 ‘미뉴엣’은 관습적 음악 범주를 알려주는 것이 아니라 쿠프랭의 오르드르에 나오는 수많은 다른 곡들처럼 이 제목 역시 음악 외부의 모방 대상으로서의 몸짓이나 춤 자체를 표현하는 표제라고 주장한다.

Abstract

Minuet as a Program: Minuet Movements from François Couperin(1669-1733)'s Ordres I-III

Chung, Kyung-Young

This article is brief review of three minuets which are included in François Couperin's Ordres. The first minuet shows the characteristic features of ordinary minuet music. Seond one demonstrates hemiolas in various levels. The third one follows the accents of minuet dance of Couperin's contemporary. The article suggests that the development of minuets is reflecting the change of composer's concept of the minuet: from the minuet music to the minuet dance. In this context, the article argues that in the third minuet, the title 'minuet' does not mean the conventional dance category but imply the dancing gesture or dance itself as a program.

[논문투고일: 2018. 08. 31]

[논문심사일: 2018. 09. 06]

[게재확정일: 2018. 09. 21]