

17세기 프랑스 그랑모테트: 텍스트, 양식, 그리고 프로파간다*

권 송 택
(한양대학교 교수)

I. 들어가며

1660년경부터 작곡되기 시작한 프랑스 그랑모테트는 처음부터 왕실교회(Chapelle royale)에서 노래 불리기 위한 목적으로 작곡되었으며, 전례 안에서 프랑스 왕의 영광과 안위, 정의로움, 군대를 이끄는 호전성, 왕가의 건강과 번영을 기원하는 텍스트로 신과 함께 왕을 찬양하며 절대왕정을 강화하는 교육과 정치의 기능을 수반하였다. 이러한 역할이 극대화되는 루이 14세 재위 시기 동안 그랑모테트는 질서와 통합을 위한 장렬한 음악 장르였다.¹⁾ 1682년 태양왕은 궁전을 베르사이유로 완전히 옮겼고, 교황이 있는 로마교회로부터 독립하여 국왕이 직접 교회를 통제하는 갈리아 교회주의(Eglise Gallican)를 선포하였으며, 1685년에는 낭트칙령을 폐지함으로써 프랑스의 절대왕권을 강화하기 시작하였다. 앙시앵 레짐 시기에 절대권력의 상징이 된 그랑모테트는 공식적으로 왕실교회의 인정된 레퍼토리로 자리잡고 점차 콩세르 스피리튀엘, 지방의 음악 아카데미에까지 연주가 확장되어 프랑스 혁명 전야까지 울려 퍼지는 프랑스의 대표 장르가 되었다.

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5C2A02082990).

1) James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997), 216.

본 논문에서는 루이 13세에서 루이 15세까지의 궁정음악실이나 왕실교회에서 연주되던 모테트의 텍스트와 음악을 바탕으로 모테트가 절대왕정 시기의 정치적 도구로 어떻게 고안되었는지 왕실교회 음악감독들(sous-maîtres)의 모테트에서 그 근거를 찾아보고자 한다. 특히 왕을 위한 미사인 소미사나 왕 실행사를 위해 작곡된 그랑모테트의 텍스트에 중점을 두어 모테트가 종교적 역할과 음악적인 즐거움 외에 프랑스 왕실을 공고히 하기 위해, 또 어떻게 왕을 전례적 인물로 편입시키는지, 그 음악적 정치학에 대해 알아보고자 한다. 이를 위해 본 논문에서는 17세기와 18세기 초반의 그랑모테트를 루이 13세 시기의 모테트, 루이 14세 시기의 그랑모테트, 서정비극의 성격을 띠는 그랑모테트, 평서가 선율을 사용하는 그랑모테트, 작곡가의 청원을 담은 그랑모테트의 다섯 가지로 분류하여 그 텍스트와 음악 양식을 살펴보았다.

II. 본론

어릴 적 부르봉 왕조에 대한 귀족들의 반란이었던 프롱드의 난(La Fronde)을 호되게 겪었던 루이 14세는 귀족의 몸과 마음을 통제하기 위한 수단으로 예술, 특히 음악과 춤에 관심을 쏟았다. 그는 1663년 왕실교회 음악감독으로 뒤몽(Henry Du Mont, 1610-1684), 엑스피이(Gabriel Expilly, 1630-1690), 로베르(Pierre Robert, 1618-1699), 고베르(Thomas Gobert, 1600-1672)의 4명을 임명하였으며 그들은 왕이 참여하는 왕실교회 미사와 왕실의 특별한 행사를 위한 모테트 작곡에 주력하였다. 1703년에 발간된 브로사르(Sébastien de Brossard, 1655-1730)의 『음악사전』에서는 모테트(Motteto)의 정의를 다음과 같이 내리고 있다.

모테트는 복잡하고 매우 정교한 기술을 요하는 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8성부나 그 이상의 성부로 풍성해지는 음악 작품이다. 기악을 수반하고 적어도 바소 콘티누오 이상으로 반주된다... 현재 이 용어[모테트]는 성자 찬양, 거양성체 등의 주제를 갖는 라틴어 텍스트에 작곡된 모든 작품을 포함하는 것으로 그 의미가 확장되었다. 심지어 시편 전체를 텍스트로 하여 모테트가 작곡되기도 한다.²⁾

위의 인용문에는 모테트의 음악적 내용에 대한 설명은 충분하지 않지만 모테트의 텍스트에 대한 정보는 얻을 수 있다. 모테트는 성경, 거양성체와 연관된 종교적 주제의 라틴어 시와 시편을 텍스트로 사용한다는 것이다. 여기에서 언급된 라틴어 텍스트의 대부분은 페랭(Pierre Perrin, 1620-1675)이 작시한 것이다. 당시 서정비극의 대본가로 유명했던 페랭은 왕실교회에서 연주했던 그랑모테트와 브띠모테트, 그리고 거양성체 음악을 위해 종교적인 라틴어와 프랑스어 텍스트를 새로 썼고 이를 모아 『왕실교회를 위한 칸티클』(*Cantica pro Capella Regis*)을 출판하였다.

페랭은 『왕실교회를 위한 칸티클』 서문에 미사의 전례 관행과 음악적 내용을 자세히 기록하였다. 왕실교회에서는 대미사와 소미사가 진행되었는데 루이 14세부터 16세 통치 시기까지 소미사는 매일 30분 정도 진행되었다. 미사는 그랑모테트와 브띠모테트로 구성되었고 그랑모테트는 대미사와 소미사에서 모두 연주되었으며, 브띠모테트는 소미사에서만 연주되었다. 이 논문에서 소미사나 왕실 행사의 그랑모테트에 초점을 맞추는 이유는 여기에서 연주된 그랑모테트들이 로마 가톨릭 전례의식인 대미사의 그랑모테트보다 절대왕정을 위한 정치적 목적을 의도적으로 수행하고 있기 때문이다. 다음은 소미사에 대한 페랭의 설명을 인용한 것이다.

왕을 위한 미사[소미사]에서는 모테트가 세 곡 연주되었다. 그랑모테트 한 곡과 브띠모테트가 그것이며, 브띠모테트 두 곡은 거양성체를 위한 것과 <<주님, 임금에게 구원을 베푸소서>>(*Domine salvum fac Regem*)이다. 나는 그랑모테트[의 텍스트]를 15분 정도 소요되는 길이로 미사 시작부터 거양성체까지 지속되도록 충분히 길게 만들었다. 거양성체 음악은 그보다 짧게 'Domine'로 시작하는 영성체 후 기도까지 지속되었다.³⁾

본래 소미사는 궁정 오라토리오에서 성가대의 평성가로 진행되었고 모테트는 복음서 낭독 후 봉헌과 영성체 후 기도 사이에 연주되었던 것을 루이 14세

2) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, 218.

3) Pierre Perrin, 'Avant-propos,' in *Cantica pro Capella Regis* (Ballard: Ballard, 1665); Anthony, *French Baroque Music*, 217에서 재인용. []는 필자가 삽입한 것임.

는 1660년부터 왕을 위한 미사를 공적으로 왕실교회에서 진행하도록 명령하였으며 이를 위해 대합창과 소합창, 독창자들, 오케스트라를 아우르는 큰 규모의 그랑모테트가 작곡되었고 이에 따라 음악의 비중도 높아지게 된다.⁴⁾ 평성가를 대체한 그랑모테트는 15분 정도 길이의 다악장곡으로 거양성체 직전까지 지속되었다. 사제는 그랑모테트가 연주되는 동안 목소리를 낮추어 봉헌기도에 들어가고 그랑모테트가 끝날 때까지 기다려야 했다. 이어서 비교적 짧은 거양성체 전례를 위한 첫 번째 브피모테트가 영성체 후 기도까지 연주되고, 《주님, 임금에게 구원을 베푸소서》(*Domine salvum fac Regem*)라는 시편 20(19)장을 텍스트로 하는 두 번째 브피모테트로 미사가 마무리되었다. 페랭은 이 서문에서 음악적 내용에 대해서도 설명하는데 그랑모테트와 브피모테트를 특별히 구분하지 않고 서술하며 모두 멀티섹션 구성이라는 점을 강조한다.

모테트는 여러 개의 성악이나 기악 섹션으로 나누어지는 음악 작품이다. 그 섹션들은 각기 다르면서도 서로 연관되어 있다... 텍스트의 절이나 행이 바뀔 때마다 다양성이 존재하고, 지속적인 마음의 변화를 가지고 그 다양성이 만들어졌다. 이렇게 작품의 다양성이 발휘되면 될수록 작품은 음악가에게 더 쉽게 다가왔다. 이러한 이유로 왕실교회를 위한 모테트 텍스트를 쓸 때 나도 이 방법을 따랐다.⁵⁾

모테트 작곡에서는 이러한 섹션 간의 대비와 그 가운데서의 상호연관성이 선호되었으며 당시 멀티섹션 구조가 가치를 크게 인정받고 있었다.⁶⁾ 그 증거로 1677년 9월 『메르퀴르 갈랑』(*Mercurie galant*)의 기사에 의하면 루이 14세가 “텍스트의 절이 바뀔 때마다 서로 다른 음악이 나오는 구조가 너무 아름다워 다시 듣고 싶어했다”⁷⁾고 전한다.

4) Thierry Favier, “Genèses du grand motet,” in *Regards sur la musique: La naissance du style français 1650-1673*, ed. Centre de Musique Baroque de Versailles (Collines de Wavre: Mardaga, 2008), 98. (한불수교 130주년 기념 프랑스 베르사이유 고음악 음악센터 기증 저서)

5) Perrin, “Avant-propos”; Anthony, *French Baroque Music*, 217-218에서 재인용.

6) 모테트의 멀티섹션 구성은 뒤 몽에 의해 확립되었으며 이에 대한 내용은 권송택, “앙리 뒤 몽의 《칸티카 사크라》 연구,” 『음악논단』 44 (2020), 1-40 참조.

왕실교회에서 매일 행해지던 소미사를 ‘왕을 위한 매일미사’(La Messe quotidienne du roi)라고 지칭한 것을 염두에 두고 당시의 전례 의식을 상상해보자. 당대 풍자적인 글로 명성이 있던 철학자 브뤼에르(Jean de la Bruyère, 1645-1696)는 전례 형식에 대해 묘사하는 글을 남겼는데 그에 따르면 소미사는 신-왕-궁정신하의 계층적 결합을 상징한다는 것이다.⁸⁾ 소미사에서 루이 14세는 제대 중앙에 위치하거나 혹은 제대, 사제들, 신하들에 군림하는 주교자리를 차지하였다고 한다. 사제와 신하들은 신을 경배하는 사제에 등을 돌리고 오히려 왕을 향해 경배하였으며 공중회랑에 자리한 음악가들도 왕을 향해 노래와 연주를 하였다. 사제들은 미사 전례에 왕을 포함시키는 것을 목적으로 소미사를 집전하였을 뿐만 아니라 군주를 전례의 주인공으로 만들었다. 왕은 신의 대리자(vice-God)였으며 궁정 신하들은 그를 통해서 신에 다가갈 수 있었다.⁹⁾ 베르사이유 궁전의 소미사는 온전히 왕을 위한 미사였으며 이를 통해 루이 14세가 신의 대리자라는 정체성 확립이 가능할 수 있었던 것이다. 절대왕정 시기 그랑모테트의 역할을 알아보기 위해 루이 13세 시기의 모테트로 거슬러 올라가 그 함축적 의미를 살펴보고 루이 15세까지 이어지는 그랑모테트의 정치적 편향을 살펴보고자 한다.

1. 루이 13세 시기의 모테트

모테트가 루이 14세 시기부터 이렇게 정치적인 면모를 띠기 시작한 것은 아니다. 이미 루이 1세부터 종교음악 텍스트에서 프랑스 왕을 성경의 다윗왕에 이

7) Henry Prunières, “Les Motets,” in *Oeuvres complètes de J.-B. Lully*, vol. 2 (Paris: Editions de la Revue musicale, 1935)의 서문에서 인용; Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, 223에서 재인용.

8) Jean de La Bruyère, “Les Caractères,” in *Oeuvres complètes*, ed. Julien Benda (coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1951), 239-240; Jean-Paul C. Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” *The Musical Times* 146 (2005), 49에서 재인용.

9) 지방교구의 미사에서도 왕의 실재를 상징화하기 위해 제대에 왕의 문장(紋章)을 놓고 의식이 치러졌다. Madame de Sevigné, *Correspondance*, vol. 3, ed. Roger Duchêne (coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1978), 202; Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 50에서 재인용.

입시키는 작업이 있었고 이것이 본격적으로 드러나기 시작하는 것은 루이 13세 때의 일이었다. 1711년 아르송(Jean-Louis Archon, 1645-1717)은 저서 『교회의 역사』(*Histoire ecclésiastique*)에서 루이 13세가 음악에 매우 조예가 깊었으며 밤마다 시편 텍스트에 음악을 붙여 모테트를 작곡하였고 성가대를 지휘하고 가르치기도 했으며, 듣는 이들이 모두 그의 음악에 경도되었다고 전한다.¹⁰⁾ 이전부터 프랑스 왕은 다윗왕의 자손이며 그렇기 때문에 하느님이 내려주신 왕이라는 왕권신수설에 더해 루이 13세는 다윗왕의 음악적 재능까지 그대로 물려받았다는 사실이 다윗왕과 루이 13세의 일체감을 더욱 공고히 하였다. 루이 13세가 1620년대 잠피에리(Domenico Zampieri, 1581-1641)의 《하프를 타는 다윗왕》(*King David Playing the Harp*, 1619-1620)을 구입하여 베르사이유 궁정의 개인방에 걸어놓았다는 사실도 이를 뒷받침한다.¹¹⁾

다윗이 사울왕의 광기를 잘터리 연주로 진정시킨 이야기와 더불어 사울의 명령으로 이교도(필리스틴)를 물리친 이야기도 루이 13세의 이야기와 오버랩되었다. 1685년 라 로셸에서 있었던 프랑스 위그노의 반란을 진압하여 이교도(신교도)를 물리쳤다는 공훈은 루이 13세를 다윗왕과 나란한 위치에 놓을 수 있는 훌륭한 근거였다.¹²⁾ 루이 13세의 승전을 축하하기 위해 연주된 모테트의 텍스트는 시편 18(17)장 38절이다. “저는 제 원수들을 뒤쫓아 붙잡고 그들을 무찌르기 전에는 돌아오지 않았습니다.”라는 이 텍스트는 다윗이 원수들

10) Jean-Louis Archon, *Histoire ecclésiastique de la chapelle des Rois de France* (Paris: Pierre-Augustin Le Mercier, 1711), 754; Peter Bennett, “Hearing King David in Early Modern France: Politics, Prayer, and Louis XIII’s Musique de la Chambre,” *Journal of the American Musicological Society* 69/1 (2016), 47에서 재인용.

11) Bennett, “Hearing King David in Early Modern France,” 64-65.

12) 루이 13세는 앙리 4세(Henry IV, 재위기간 1589-1610)와 토스카나 대공국의 공주 마리 드 메디시스(Marie de Medicis, 1573-1642) 사이의 맏아들로서 9세에 즉위하였다. 낭트칙령을 선포했던 앙리 4세가 광적인 가톨릭교도에 의해 암살된 후 마리 드 메디시스는 왕의 정책과는 반대되는 정책을 펼치며 조정중신들을 몰아내고 이탈리아의 콘치니(Concino Concini)를 보좌관으로 기용하여 어린 루이 13세를 섭정하였다. 앙리 4세가 추구했던 구교도와 신교도의 화합을 깨고 온전히 가톨릭교 편에 편승하여 합스부르크 왕가와 결탁, 결국 스페인의 프랑스 침범을 초래하였다. 이러한 의미에서 막강한 군대까지 만들어 반란을 일으킨 신교도를 진압한 루이 13세의 라 로셸 공적은 모후를 몰아내고 전권을 장악하여 프랑스 절대왕권의 틀을 다지는 계기가 되는 의미 있는 사건이라고 할 수 있다.

과 사울의 손에서 그를 건져주신 날 하느님께 고하는 내용이다. 모테트는 이렇게 다윗왕과 루이왕의 공적을 동일시하며 종교적인 동시에 정치적인 기능을 수행한 것이다.

베넷은 루이 13세 궁정의 종교 레퍼토리가 특별히 정해지지 않았으므로 루이 14세 왕실교회의 그랑모테트에서 흔히 행해지던 것과 같은 모테트의 정치학을 찾기는 쉽지 않다고 하며 왕실교회가 아닌 궁정음악실(Musique de la Chambre)의 레퍼토리에 초점을 맞췄다.¹³⁾ 이곳은 왕의 측근 신하들이 모여 여흥을 즐기는 사적인 공간이었으며 작은 규모의 브피모테트가 연주되었고 그 텍스트는 다윗왕을 빌려 강력한 군주의 힘, 막강한 군대를 상징하기보다는 하느님께 올리는 다윗왕의 회개와 탄원의 내용이 주로 사용되었다는 것이다. 역사적으로 루이 13세는 모후의 섭정, 구교도와 신교도의 첨예한 갈등, 스페인 침공 등 많은 고난을 겪은 왕이다. 그가 자신의 사적인 음악방에서 자신의 나약함을 상징하는 시편 텍스트에 음악을 붙여 소수의 측근과 공유했을 것이라는 베넷의 추측은 음악을 사랑한 군주에게 있을 법한 일이며 이를 통해 당시 모테트에 반영된 궁정의 문화적, 정치적 상황을 엿볼 수 있다. 베넷은 루이 13세 때의 모테트는 루이 14세의 모테트처럼 본격적으로 왕의 절대권력을 상징하는 매체가 아닌 수난 받는 왕의 솔직한 감정을 나타내는 매체였을 것이라고 주장한다.

루이 13세의 사적인 궁정음악실에서 연주되었던 레퍼토리를 통해 당대 궁정의 정치적 문화적 연관성을 찾고자 한 베넷은 이 작품들이 세속노래이기는 하나 시편 텍스트와 강한 유대를 가졌던 것을 발견하고 왕실의 시편 문화(royal "Psalm culture")에 주목하였다. 왕실에서는 시편을 그대로 쓰거나, 편집 혹은 패러프레이즈하여 용도에 맞게 모테트의 텍스트로 빈번하게 사용하였다는 것이다.¹⁴⁾ 그는 파리국립도서관에 보존되어있는 생제르맹 록스루아 교회의 오르가니스트였던 앙드레 프송(André Pechon, 1600-1685)이 사본한 필사본을 1620년대 궁정음악실에서 불렀던 모테트로 추정하고 세속적인 공간을 위한 레퍼토리이지만 성경 텍스트와 긴밀하게 연관되어있다고 하면서 모테트 《주님, 그의 모든 노고를 기억하소서》(*Adiuva nos Deus salutaris noster*)

13) Bennett, "Hearing King David in Early Modern France," 53-54.

14) Bennett, "Hearing King David in Early Modern France," 72.

가 보여주는 시편과 출애굽기에서의 텍스트 편집과 패러프레이즈를 분석하였다. 그중 시편 132(131)장 1절을 패러프레이즈한 두 가지 예를 살펴보면 다음과 같다.¹⁵⁾

〈표 1〉 《주님, 그의 모든 노고를 기억하소서》
(*Adiuva nos Deus salutaris noster*)

시편 132(131)장 1절	쁘띠모테트 텍스트
주님, 다윗을 위하여 그의 모든 노고를 기억하소서.	주님, 다윗, 그들의 자애로움을 들으소서. 주님, 프랑스의 왕이여, 기억하소서; 그리고 거룩한 루이의 공적으로 저희에게 응답하소서.

〈표 1〉에서와 같이 시편 원문은 모테트의 텍스트로 사용될 때 각각 다르게 패러프레이즈되었는데 원문이 ‘다윗왕’을 위해 주님께 호소하는 내용이라면, 첫 번째 텍스트는 주님과 다윗왕에게 ‘그들’을 위해 호소하는 내용이다. 두 번째 텍스트에서는 다윗왕이 ‘프랑스 왕’으로 대체되었으며 루이 13세의 공적을 기리는 내용이 삽입되었다. 위 표의 마지막 구절인 “저희에게 응답하소서”는 바로 루이 14세 왕실교회의 소미사 마지막에 합창으로 불렀던 시편 20(19)장의 마지막 행과 같은 “Exaudi nos”이다.¹⁶⁾

2. 루이 14세 시기의 그랑모테트

루이 14세는 뤼리(Jean-Baptist Lully, 1632-1687)의 그랑모테트 《미제레레》(*Miserere*, 1664)와 《테 데움》(*Te Deum*, 1677)의 화려함과 영웅적 성격에 강한 인상을 받았으며, 또 궁정에서 1678년부터 연주되었던 이탈리아 작곡가 로렌차니(Paolo Lorenzani, 1640-1713)의 《심포니와 바소 콘티누

15) Bennett, “Hearing King David in Early Modern France,” 67-73.

16) 시편 20(19)장의 마지막 절은 1660년경부터 루이 14세의 궁정에서 가장 많이 불린 텍스트인데 이 구절을 노래하는 뽀띠모테트의 내용은 “주님, 임금에게 구원을 베푸소서. 저희가 부르짖는 날 저희에게 응답하소서”(Domine saluum fac regem: et exaudi nos in die qua invocaverimus te)이다. 이 모테트는 합창과 오케스트라의 모든 음악가가 동원되어 루이 13세부터 대미사와 소미사의 피날레를 화려하게 장식하였다.

오를 위한 5성부 모테트들》(*Motets a 1, 2, 3, 4, et 5 parties avec symphonies et basse-continue*)을 듣고 바로 이와 같은 모테트들이 그의 교회에서 연주되기를 희망하였다.¹⁷⁾ 뒤 몽을 비롯한 왕실교회 음악감독들은 이러한 왕의 기대에 부응하기 위한 그랑모테트를 만들어냈고, 특히 왕이 매일 참여하는 소미사의 그랑모테트에서는 왕과 프랑스 왕실을 위한 칭송과 탄원을 아끼지 않았다.

루이 14세 시기의 소미사는 진실로 ‘왕을 위한’ 미사였다. 페랭의 『왕실교회를 위한 칸티클』 서문에 따르면 소미사는 루이 14세의 의견에 따라 대미사와 달리 사제가 노래나 낭창을 배제한 채 말로만 전례를 진행하였다고 한다. 이렇게 소미사에서 사제는 음악이 끝날 때까지 조용히 읊조리며 기다려야 하는, 오히려 음악에 통제받는 신세로 전락하였다. 이는 대미사보다 왕이 매일 참여했던 소미사가 종교적 전례를 표방하며 왕실을 강화하는 수단으로 이용된 점과 신이나 사제보다 왕이 그 중앙에 있었다는 점을 입증한다. 소미사의 마지막 브피모테트에서 시편 20(19)장의 마지막 절인 “Domine salvum”이 불리는 것도 소미사가 교회력을 따르지 않고 찬미와 경배의 수사적 의미를 갖는 텍스트를 의도적으로 사용하였다는 실례인 것이다. 그렇다면 이 모테트들은 누구를 찬미하는 것인가? 하느님인가, 다윗왕인가, 혹은 프랑스 왕인가?

앞서 언급한 브뤼에르의 왕실교회 소미사의 기록에서 참여한 사람들의 교회 내 배치에 대한 설명이 나온다.

나라의 내로라하는 귀족들은 그들이 소위 성전이라고 부르는 곳에서 정해진 시간에 매일 회합한다. 성전의 바닥에는 하느님께 바쳐진 제단이 있고 여기에서 사제는 여러 성인들, 신성함, 경외로움을 찬양한다. 귀족들은 이 제단 발치에 커다란 원을 그리며 둘러서 있다. [그러나] 그들은 사제와 이성스러움에 등을 돌리고 트리뷴에서 무릎을 꿇고 있는 왕을 바라보며 서 있다. 그들의 온 마음과 생각은 오로지 왕을 향한 것처럼 보인다. 미사 참여자들은 왕을 경배하고, 왕은 신을 경배하는 것으로 보이기 때문에 이러한 광경은 일종의 [계층적] 종속감을 드러낸다.¹⁸⁾

17) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, 217.

18) La Bruyère, “Les Caractères,” 239-240; Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis

브뤼에르는 당시 행해지던 소미사의 전례 모습이 신보다 국왕에게 초점이 맞춰진 것에 대해 구체적이면서도 냉소적인 어투로 적고 있다. 또한 음악가들이 왕을 바라보며 노래한다는 묘사는 이들이 신을 경배하기보다 왕을 경배하는 데에 더 열중하는 모습을 상상하게 한다. 여기에 노래 불리는 모테트의 텍스트까지 왕을 경배하는 내용으로 가세한다면 이는 전례가 신-왕-신하(귀족들)의 서열을 보여주고 음악과 텍스트는 왕과 신을 같은 위치로, 아니 하나로 만들어주는 정체성의 전이를 연출했다고 짐작할 수 있다. 루이 13세 궁정의 모테트가 다윗왕의 목소리를 빌려 프랑스 국왕의 입장을 대변했다면, 루이 14세 궁정의 모테트는 신 혹은 다윗왕과 프랑스 국왕의 정체성을 일치시켜 절대왕정을 강화하기 위한 정치적 역할을 감행한 것이라 볼 수 있다.

이렇게 모테트의 텍스트, 특히 그랑모테트의 텍스트는 중요한 기능을 수행했다. 페랭의 『왕실교회를 위한 칸티클』에 실린 라틴어 텍스트는 라틴어 시의 형식을 따른 것이 아닌 프랑스 서정시 형식을 사용한 것으로 자연스럽게 쉽게 프랑스 사람들에게 전달되었다. 베르사유 궁정의 소미사에 사용된 그랑모테트와 거양성체 음악의 텍스트를 분기별로 출판하여 참석자에게 공개된 『왕의 책』(*Livres du Roi*)을 보면 그의 텍스트가 왕실교회에서 얼마나 자주 불렸는지 알 수 있다. 소킨스(Lionel Sawkins)는 『왕의 책』을 토대로 그랑모테트에서 페랭의 텍스트 사용도를 연대별, 음악감독별로 조사하여 루이 14세 궁정에서 그의 텍스트의 비중을 분석하였다.¹⁹⁾ 그의 텍스트는 뒤 몽과 로베르, 이어서 뮐리와 라랑드(Michel-Richard de Lalande, 1657-1726)에 의해서도 계속 사용되었다. 이렇게 페랭의 프랑스 시 형식을 따른 라틴어 텍스트, 그리고 시편의 편집과 패러프레이즈가 텍스트로 사용되면서 그랑모테트는 절대왕정을 공고히 하는 정치적 교육적 도구로 자리 잡았고 나아가서 음악적으로나 텍스트적으로 가장 프랑스적인 장르로서의 위치를 굳힌다.

그 예로 페랭의 라틴시 “프랑스여 기뻐하며 노래하라”(Plaude laetare

XVI,” 49에서 재인용.

19) Lionel Sawkins, “Chronology and Evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV: evidence from the *Livres du Roi* and the work of Perrin, the *sous-maîtres* and Lully,” in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, ed. John Hajdu Heyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 41-80.

Gallia)에 1668년 뤼리가 음악을 붙인 모테트가 루이 14세의 맏아들 그랑 도팽(Louis de France, le Grand Dauphin, 1661-1711)의 세례식에서 연주되었다.²⁰⁾ 다음은 그 첫 부분의 텍스트이다.

Plaude laetare Gallia	오 프랑스여, 기뻐하고 노래하라,
Rore caelesti rigantur lilia	천상의 이슬이 백합을 씻기니
Sacro delphinus fonte lavatur	도팽은 성스러운 샘물로 씻겨지고
Et christianus christo dicatur	이 세례 받은 이는 그리스도께 봉헌 되었도다. ²¹⁾

이 텍스트는 루카복음 12장 27절에 나오는 그리스도인을 백합(나리꽃)에 비유하는 구절과 연관성이 있는데 페랭은 그의 『왕실교회를 위한 칸티클』을 이와 같이 백합과 관련된 라틴어 시로 시작한다. 백합은 아무 힘들이지 않고 저절로 뿌리로부터 곧게 자라나는데 하물며 하느님이 당신 자녀들에게 그보다 못 해주시겠나라는 내용의 구절이다. ‘천상의 이슬’이 ‘백합’을 씻기듯이 ‘도팽’은 ‘성스러운 샘물’로 세례받는다는데에서 ‘백합=하느님의 아들=도팽’이라는 의미가 함축되며 이는 프랑스 왕자의 신성을 부각시킨다. 이 모테트의 텍스트는 분산된 귀족들을 하나로 결집시키고 왕실을 공고하게 만들기엔 충분한 텍스트인 것은 물론, 로마 전례로부터 프랑스 국가와 민족(Gaul)의 정체성을 드러내고 칭송한다. 이 모테트는 프랑스 특유의 부절리듬으로 진행되는 빠르고 경쾌한 기악 투티(Symphonie)로 시작하며 호모포니적인 소합창과 대합창이 짧은 간격의 모방대위적 짜임새로 노래한다. 기악 심포니 후 합창이 시작

20) 뤼리는 루이 14세 궁정에서 막강한 권력을 휘두른 음악행정가였지만 왕실교회에 몸담은 적은 없었다. 그러나 임종까지 종교음악을 계속 작곡하였다. 그중 1664년에 작곡된 《저희에게 자비를 베푸소서, 주님》(*Miserere mei, Deus*)은 마담 드 세비뇽에 의해 “지상에 존재하는 가장 아름다운 음악”이란 찬사를 받기도 했다. John Hajdu Heyer, “The Sources of Lully’s *grands Motets*,” in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, ed. John Hajdu Heyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 81.

21) Jean-Paul C. Montagnier, “Chanter Dieu en la Chapelle Royale: Le grand motet et ses supports littéraires,” *Revue de Musicologie* 86/2 (2000), 226-227.

할 때 각 성부가 모방대위적으로 나오지 않고 호모포니적으로 나오며, 대합창과 소합창 간의 짧은 간격의 모방대위적 짜임새를 사용하는 것도 당대 독일과

〈악보 1〉 윌리, 《프랑스여 기뻐하며 노래하라》
(*Plaude laetare Gallia*), 마디10-15



10

Dl.

Hcvi

Tvn

Qvn

Bi

Petit chœur

D1

D2

Hc

B

Grand chœur

D

Hc

T

Bt

B

Bc.

Plau-de, plau-de, lac-ta-re

Plau-de, plau-de, lac-ta-re

Plau-de, plau-de, lac-ta-re

Plau-de, plau-de, lac-ta-re

Plau-de,

Plau-de,

Plau-de,

Plau-de,

Plau-de,

Plau-de,

6 6 1 6 6

The musical score is arranged in two systems. The first system includes instrumental parts for Diapason (Di.), Harpsichord (Hcyn), Tenor (Tvn), Organ (Qvn), and Bass (Bi.). The second system includes vocal parts for Soprano (D1), Alto (D2), Tenor (Hc), Bass (B), Soprano (D), Alto (Hc), Tenor (T), Bass (Br), Bass (B), and Continuo (Bc.).

Instrumental Parts (First System):

- Di.:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a trill in the second measure.
- Hcyn:** Treble clef, 4/4 time. Features a steady eighth-note accompaniment.
- Tvn:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a trill in the second measure.
- Qvn:** Treble clef, 4/4 time. Features a steady eighth-note accompaniment.
- Bi.:** Bass clef, 4/4 time. Features a steady eighth-note accompaniment.

Vocal Parts (Second System):

- D1, D2, Hc, B:** Treble clef, 4/4 time. Singers enter with the lyrics: "Gal - li - a, lae - ta - re Gal - li - a, plau - de, plau - de,".
- D, Hc, T, Br, B:** Treble clef, 4/4 time. Singers enter with the lyrics: "Plau - de, lae - ta - re Gal - li - a, lae - ta - re Gal - li - a, la" (the last note is a trill).
- Bc.:** Bass clef, 4/4 time. Continuo part with figured bass notation: 6, 5, 6, 4.

Chorus Markings:

- choeur 1:** Above the Di. and Tvn staves in the first system.
- choeur 2:** Above the Bi. staff in the first system.
- ch. 1:** Above the D1 staff in the second system.

이탈리아 음악과 비교한다면 포부르동기법이 우세했던 프랑스적인 음악 양식이라 할 수 있다. 또 텍스트에서 'Gallia', 즉 '프랑스'라는 단어를 프랑스 특유의 부점리듬으로 강조하는 것도 흥미롭다.

3. 서정비극의 성격을 띠는 그랑모테트

프랑스 왕을 신과 동일시하는 모테트의 기능은 신화적 함축을 아우르기도 한다. 1683년경부터 그랑모테트는 묘사적 성격의 시편 텍스트를 취하는데 이는 ‘성전’, ‘기적’, ‘불가사의’와 같은 개념을 신화와 연결 짓는 데에서 시작하며 이러한 성향은 당대 오페라와 따로 떼어 생각할 수 없다. 보수적인 성향으로 프랑스 음악의 본질에 대한 저서 『이탈리아 음악과 프랑스 음악의 비교』(*Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*)를 저술한 당대 행정관 비에비이유(Jean-Laurant Lecerf de la Viéville, 1674-1707)는 쉴리의 서정비극에서 사용되는 신과 희생제물에 드리는 탄원과 같은 관행어법이 하느님(혹은 왕)에게 영광을 돌리는 모테트에 매우 적합하며 모테트는 그렇게 작곡되어야 한다고 주장하였다.

쉴리가 그의 극장 무대에 올렸던 신, 희생제물, 탄원을 위한 이러한 종류의 음악은 우리의 원칙을 정확하게 보여주는 훌륭한 예이다. 쉴리가 장르 중의 장르인 그의 오페라에 한 것과 일치하는 것을 우리 교회의 모테트에 적용하도록 하자. 그것은 그리스도인의 기도를 더욱 신실하게 만들어 줄 것이며, 아우구스티누스가 말한 노래 부르는 것 이상으로 듣는 사람이 감동받는 죄를 범하는 실수를 하지 않게 해줄 것이다. 모테트가 주는 기쁨과 시편이 주는 기쁨이 서로 얹혀 그 기쁨을 상승시킬 것이다.²²⁾

몽타니에는 프랑스에서 루이 1세 때부터 다윗왕을 부르봉 왕가의 왕으로 은근히 이입하였다는 사실을 상기시키며, 루이 14세의 왕실교회 음악감독들이 브띠모테트보다 영웅적인 성격의 그랑모테트에서 당시 큰 인기를 끌었던 서정비극의 프롤로그와 같이 왕을 칭송하고 추종하는 내용의 시편을 선택하여 패러프레이즈해서 사용하는 것이 자연스러운 관행이었을 것이라는 점을 의심치 않는다.²³⁾ 몽타니에는 이것을 루이 14세가 서정비극으로부터 떨어진 1683년

22) Jean-Laurant Lecerf de la Viéville, “Discours sur la musique d’Église,” in *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, part 3, 2nd ed. (Brussels: Francois Foppens, 1705; reprint Geneva: Minkoff, 1972), 78-79; Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 50에서 재인용.

부터라고 이야기한다.²⁴⁾ 루이 14세는 그의 서자 교육을 위하여 마담 드 땡트농(Madame de Maintenon, 1635-1719)을 고용하였는데 당대 유명한 시인이었던 스카롱(Paul Scaron, 1610-1660)과 결혼했던 그녀는 남편 사후에도 살롱을 운영하며 입지를 넓혀 왕족과도 친분을 쌓았고 정치적, 문화적으로 왕에게 많은 영향력을 행사하게 된다. 상처한 루이 14세는 1683년 땡트농과 비밀리에 결혼하였으며 신실했던 마담 드 땡트농은 영혼의 고양과 안위를 위해 루이 14세에게 극장과 오페라 같은 볼거리로부터 거리를 두라고 조언하였고 이후로 루이 왕은 서정비극으로부터 멀어졌다는 것이다.

1683년은 뒤 몽과 로베르를 대신할 새로운 왕실교회 음악감독을 선발하는 해이기도 했다. 쿠피에(Nicolas Couppillet, 1650-1713), 콜라스(Pascal Collasse, 1649-1709), 미노레(Guillaume Minoret, 1649-1717), 그리고 라랑드가 음악감독으로 선발되었고 이들은 루이 왕에게 서정비극을 대신할 오페라풍의 신이나 왕에 대한 찬양 음악을 제공해야 했다. 이를 위해 궁정 음악 감독들은 이에 알맞는 표현적인 시편을 골라 그랑모테트의 텍스트로 사용하였으며 당대 서정비극의 관습적 음악어법과 거의 다르지 않은 어법으로 모테트를 작곡하게 되었다. 1699년에서 1704년 동안 플랑드르지방 두에대학의 교수로 있던 리샤르댕(Louis Monnier de Richardin)은 파리 여행에 대한 기록을 남겼는데 루이 14세가 마치 서정비극에서 좋아하는 노래를 흥얼거리듯 잘 아는 모테트의 선율을 음악가들과 함께 콧노래로 불렀다고 회상한다.²⁵⁾ 루이 왕은 음악감독을 선발하기 위한 경연대회를 관장하였으며 결선에 오른 작곡가들이 7일 동안 격리되어 작곡해야 할 모테트의 텍스트를 직접 골랐는데 그것은 매우 묘사적인 “큰물이 닥친다 하더라도 그에게는 미치지 못하리다”(Beati quorum remissiae sunt)라는 구절(6절)이 포함된 표현적이고 청각적인 시편 32(31)장이었다. 이것만으로도 모테트를 새로운 미학적 방향으로

23) Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 50.

24) Montagnier, “Chanter Dieu en la Chapelle Royale,” 235.

25) Monnier Richardin, *Journal particulier de mon premier voyage de Paris*, en 1699, F-DOU Ms. 1374, vol. 1, 49(1699년 3월 20일 월요일); Montagnier, “Chanter Dieu en la Chapelle Royale,” 235의 각주 45에서 재인용.

전환하고자 하는 루이 왕의 의도를 쉽게 알 수 있다.²⁶⁾ 이 곡에서 라랑드는 ‘큰물’(홍수)에 해당하는 단어 ‘diluvio’에 연속적인 8분음표를 성악과 기악 성부에 모방대위적으로 사용하여 가사그리기를 시도한다. 이 텍스트에 걸맞는 생동감 있는 모테트를 작곡하여 그는 가장 우수한 음악감독으로 루이 왕에게 발탁되었다.

라랑드는 음악감독으로 임명된 후에도 시편 29(28)장 3절 “주님의 소리가 물 위에 머물고/ 영광의 하느님께서 천둥 치시네./ 주님께서 크나큰 물 위에 계시네.”와 같은 청각적이고 묘사적인 모테트(*Afferte Domino*)를 썼고, 시편 137(136)을 텍스트로 한 모테트 《바빌론 강기슭 거기에 앉아 시온을 생각하며 우네》(*Super flumina Babylonis*)에서는 바빌론에 끌려간 유대인들의 절망과 슬픔을 극적으로 표현하였다. 원래 그랑모테트는 브띠모테트보다 음악적인 면이나 묘사적인 면에 치중하지 않고 전례에 어울리는 감정을 배제한 엄숙함을 추구하였는데 루이 14세가 이러한 마드리갈과 같은 가사그리기와 서정 비극풍의 극적 묘사에 흥미를 보이면서 그랑모테트는 1683년을 기점으로 새로운 미학적 면모를 띠게 된다.

시편 99장을 텍스트로 한 라랑드의 1689년경 그랑모테트 《온 세상아, 주님께 환성을 올려라》(*Jubilate Deo*)는 왕실과 군주에 대한 수많은 은유를 음악적으로, 또 텍스트적으로 담고 있어 루이 14세와 15세 앞에서 자주 연주되었던 작품이었다.²⁷⁾ 이 텍스트에 나오는 하느님(Deo)과 주님(Domino)의 계층별 사용은 패러프레이즈되어 모두 주님으로 통일되어 있으며 이 모테트를 듣는 사람들은 모두 주님이 곧 프랑스 왕을 의미한다는 것, 즉 ‘Seigneur=Monarque’라는 점을 알고 있었을 것이다.²⁸⁾

26) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, 226.

27) Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 52. 시편 패러프레이즈는 이미 17세기 초반부터 많이 나타나 이러한 은유는 감상자 누구나 공유할 수 있었던 것이었다. 이 시편 패러프레이즈에 대해서는 Paulette Leblanc, *Les Paraphrases françaises des psaumes à la fin de la période baroque (1610-1660)* (Paris: Presses Universitaires de France, 1960), 32 참조; Montaignier, “Chanter Dieu en la Chapelle Royale,” 231에서 재인용.

28) 브뤼에르의 저술과 마찬가지로 루이 14세에 대한 이러한 아부정책에 대한 당대의 비판적인 글은 종종 발견된다. 페넬롱(François de Salignac de La

**〈표 2〉 라랑드, 《온 세상아, 주님께 환성을 올려라》
(*Jubilate Deo*)의 텍스트**

시편 100(99)장 1-3절	그랑모테트 〈Jubilate Deo〉 텍스트
1. Jubilate Deo omnis terra	1. 온 세상(프랑스 인)아, 주님(프랑스 왕)께 환성 올려라.
2. servite Domino in laetitia. Introite in conspectu eius in exultatione	2. 기뻐하며 주님(왕)을 섬겨라, 환호하며 그분(루이 14, 15세)께 나아가라.
3. Scitote quoniam Dominus ipse est Deus	3. 너희는 알아라, 주님(왕)께서 하느님이심을.....

이와 같은 텍스트의 패러프레이즈와 알맞게 이 모테트는 점잖게 시작했던 이전의 그랑모테트와 달리 이 모테트의 심포니는 서정비극의 프롤로그를 연상시키는 프랑스 서곡 양식으로 팡파레처럼 화려하게 시작한다. 소프라노 합창은 “온 세상아, 주님께 환성을 올려라”(Jubilate Deo)를 마치 사제가 왕에게 올리는 듯한 청원을 한 목소리로 시작하고 호모포니 짜임새의 대합창이 응답한다. 다음 섹션은 소합창과 대합창이 응답식으로 주고받는데 왕에게 봉사하는 신하들의 기쁨을 나타내듯이 프랑스 궁정발레의 3박자 리듬으로 구성되었다. 이 모테트는 극적인 작법과 섹션 간의 대비 중에서도 드러나는 전체적인 그라데이션 효과가 텍스트를 더욱 생동감 있게 이끌어어나간다.²⁹⁾

라랑드의 극적인 작곡어법은 1700년 루이 14세의 손자이며 그랑 도팽의 차남인 앙주 공(Philippe d'Anjou)이 프랑스를 떠날 때 (후에 그는 스페인 보르본 왕조의 시조 펠리페 5세가 된다) 연주된 모테트 《행복하여라, 주님을 경

Mothe-Fénélon, 1651-1715)은 신과 왕을 동일시하는 아부 정책에 대해 매우 비판적인 글을 써서 루이 14세에게 올리기도 했다. 그는 “당신은 오직 당신의 영광과 체면만을 좋아합니다. 당신이 마치 지상의 신인 양, 다른 모든 사람은 당신에게 희생되기 위해 태어난 것처럼 당신 중심으로 모든 것을 바라봅니다.”라고 고하였다. François de Salignac de La Mothe-Fénélon, “Lettre à Louis XIV,” in *Oeuvres*, vol. 1, ed. Jacques Le Brun (coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1983), 549; Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 52에서 재인용.

29) Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 53.

외하는 이 모두》(*Beati omnes qui timent Dominum*)에서 잘 나타난다. 이 연주 장면은 티통 뒤 티이에(Évrard Titon du Tillet)의 회상으로 자세히 기록되었다.

라랑드는 모테트 《행복하여라, 주님을 경외하는 이 모두》(시편 127장)를 즉시 연주하였다. 왕은 (『왕의 책』에 인쇄된) 라틴어와 프랑스어 텍스트를 보며, 특히 3절 ‘네 밥상 둘레에는 아들들이 올리브나무 햇순들 같구나’라는 구절이 노래 불릴 때 그 훌륭한 음악과 함께 강렬하게 감동받았다. 그리고 이렇게 풍성하고 위풍당당한 왕족이 모여있는 가운데 왕자(양주 공)와 너무 잘 어울리는 이 시편의 나머지 부분이 노래 불릴 때 양주 공은 기쁨과 애정의 눈물을 감추지 못했다. 모든 궁정 신하들도 이 왕자의 감정을 함께 나눴으며 라랑드가 이 위대한 날을 위해 이렇게 꼭 들어맞는 모테트를 선택했다는 사실에 매료되었다.³⁰⁾

이 모테트 텍스트의 함축적 의미는 루이 14세, 그랑 도팽, 양주 공작으로 이어지는 부르봉가의 번영과 축복을 확인하는 것이다.

- | | |
|--|--|
| 1. Beati omnes qui timent
Dominum qui ambulant
in viis eius | 주님을 경외하는 이 모두, 그분의
길을 걷는 이 모두! |
| 2. Labores manuum tuarum
quia manducabis: beatus
es et bene tibi erit | 네 손으로 벌어들인 것을 네가
먹으리니, 너는 행복하여라, 너는
복이 있어라. |
| 3. Uxor tua sicut vitis abundans
in lateribus domus tuae filii
tui sicut novella olivarum
in circuitu mensae tuae | 네 집 안방에는 아내가 풍성한
포도나무 같고, 네 밥상 둘레에는
아들들이 올리브 나무 햇순 같구
나, 행복하여라. |

30) Évrard Titon du Tillet, *Le Parnasse François* (Paris: Coignard, 1732; reprint Geneva: Minkoff, 1971), 612-616; Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 52에서 재인용.

- | | |
|---|---|
| 4. Ecce sic benedicetur homo
qui timet Dominum | 보라, 주님을 경외하는 사람은 이
렇듯 복을 받으리라. |
| 5. Benedicat te Dominus ex
Sion, et videas bona
Hierusalem omnibus
diebus vitae tuae | 주님께서서는 시온에서 너에게 복
을 내리시어, 네 평생 모든 날에
예루살렘의 번영을 보며 |
| 6. Et videas filios filiorum
tuorum: pax super Israhel | 네 아들의 아들들을 보게 하시리
라. 이스라엘에 평화가 있기를! |

이 곡은 알라브레베의 짧은 기악 심포니로 시작하여 테노르 독창 아리아로 1절이 노래 불리고 5성부 대합창이 뒤를 잇는다. 2절은 알투스, 테노르, 바수스의 삼중창으로 연주된다. 화목한 가정과 번영을 그리는 3절의 첫 행은 활발하고 빠른 6/4박자의 알투스와 테노르 이중창으로 시작하여 대합창으로 마무리된다. 루이 왕이 가장 감동받았다는 3절의 2행 “네 밥상 돌레에는 아들들이 올리브나무 햇순들 같구나”는 테노르 아리아이며 ‘우아하게’(gracieusement)로 지시되어 있고 가보트 춤곡 리듬을 사용한다. 모테트에 어울리지 않게 선율이 매우 섬세하며 특히 “올리브나무 햇순”(novella olivarum)에는 부점과 16분음표를 동반한 장식적 음형이 반복되어 번성하는 왕가의 모습을 그려낸다.

〈악보 2〉 라랑드, 《행복하여라, 주님을 경외하는 이 모두》(*Beati omnes qui timent Dominum*)의 3절 2행, “네 밭상 돌레에는 아들이 올리브나무 햇순들 같구나”, 마디1-13

Recit.

Gracieusement

Doux fort Doux

tui sicut novella olivae sicut novella olivae In cir

4. 평성가 선율을 사용하는 그랑모테트

교황청 선교사가 베르사이유의 왕실교회에 초대되었던 1682년을 계기로 루이 14세는 교회축일의 대미사에서 불리는 평성가에 관심을 가지기 시작하였다. 소미사에서 연주되는 그랑모테트나 뿌띠모테트에는 평성가가 많이 사용되지 않았는데 그 이유는 시편을 텍스트로 하므로 평성가의 가사와 그 의미가 상충되거나 선율이 다성음악에 적절하지 않기 때문일 것이다.³¹⁾ 라랑드의 1709년

31) 17세기말 평성가는 주일의 대미사에서만 불렸고, 갈리아 교회주의에 따라 선율이 보정되어 사용되었다. 전통적인 평성가에서 긴 멜리즈마를 덜어내고 라틴 텍스트에 손을 대는 등의 수정을 거쳐 사용되었다. 또한 비에비이유의 교회음악에 대한 의견에 동조하여 평성가에 일정한 박(tactus)을 입히기도 하였다(plain-chant mesurée). 라모는 개정된 평성가가 조성에 적당하지 않다는 이유로 이끔음을 만들어 종지를 만들기 용이하게 수정하였다. 이렇게 긴 멜리즈마 없이 일정한 박을

모테트 《근엄한 영성체》(*Sacris solemniiis*)는 토마스 아퀴나스(Thomas Aquinas, 1225-1274)가 만든 성체성혈 대축일 찬미가를 정선율로 한 것이다. 평성가를 모테트의 정선율로 사용하는 예는 특히 《테 데움》에서 자주 발견된다. 《테 데움》은 루이 14세와 15세 때 왕가와 왕실 행사를 위해 왕명으로 작곡되는 호화로운 그랑모테트로 왕실교회에서 연주되는 《테 데움》의 ‘상투스’(Sanctus)에서 평성가 선율 모티브 C-D-E-F-E-D가 종종 발견된다. 이 모티브의 후반부 계명 Fa-Mi-Re에 ‘Fac me Regem’(왕을 구원하소서)의 의미를 부여하여 17세기 초반에 왕을 칭송하는 데에 자주 사용되었다.³²⁾ 시작하는 Ut-Re-Mi는 당시 궁정노래(airs de cour)에서 왕실과 연관지어 사용되던 모티브이다.³³⁾ 따라서 이 두 상징적 모티브의 결합은 《테 데움》에서 왕의 신성함과 신권을 상징하기에 매우 적당한 것이었다. 미사에서 사제가 상투스를 시작할 때(‘거룩하시도다, 거룩하시도다, 거룩하시도다, 온누리에 주 하느님’)에는 모두 무릎을 꿇어야 하는데 브뤼에르의 기록대로 궁정신하들이 사제 쪽이 아닌 왕 쪽을 향하여 무릎을 꿇는다면 이것은 자연스럽게 왕을 경배하고 충성을 맹세하는 것으로 보였을 것이다. 라랑드 사후 왕실교회 음악감독으로 임명된 블랑샤르(Antoine Blanchard, 1696-1770)가 1744년에 작곡한 《테 데움》의 ‘상투스’에서는 Ut-Re-Mi-Fa-Mi-Re의 상투스 모티브가 성악성부와 기악성부를 옮겨다니며 긴 음가로 뚜렷하게 제시된다. 모테트에 평성가 선율이 차용될 때에는 주로 2박으로 나오지만 이 작품에서 상투스 모티브를 3박으로 작곡한 것은 궁정 춤곡을 사용하여 프랑스의 정체성을 강화하기 위한 장치로 볼 수 있다.

갖는 조성적인 평성가를 노래부르기 쉬운 “음악적인 평성가”(plain-chant musical)라고 불렀다. 보정된 평성가는 그랑모테트에 거의 적용되지 않았지만 오르간 미사에는 정선율로서 자주 등장하였다. 몽타니에는 1680년 이후부터 평성가를 사용하는 그랑모테트가 조금씩 나온다는 점에 주목하고 이를 카테고리별로 분석하였다. Jean-Paul C. Montagnier, “Plainchant and Its Use in French Grands Motets,” *The Journal of Musicology* 16/1 (1998), 110-135.

32) Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 53.

33) Montagnier, “French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI,” 53.

〈악보 3〉 블랑샤르, 《테 데움》(*Te Deum*)의 ‘상투스’(Sanctus), 마디1-8

The musical score is for the Sanctus of the Te Deum by Blanchard, measures 1-8. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), as well as strings (D. vln 1, D. vln 2, B. c.). The lyrics are: Sanctus Dominus Deus In-ces-sa-bi-li vo-ce pro-cla-mant, pro-cla-mant.

5. 청원의 그랑모테트

루이 14세와 15세 시기에 음악감독들은 그랑모테트에서 군주, 왕실, 프랑스를 칭송하고 ‘왕=주님=하느님’이라는 은유를 노골적으로 드러내는 임무를 충실하게 실행하였다. 그러나 때로는 그들이 개인적으로 혹은 공적으로 소원하는 바를 모테트에 담아 청원하기도 하였다.³⁴⁾ 루이 14세와 달리 음악에 큰 관심이 보이지 않았던 루이 15세의 음악감독들은 그의 관심을 끌기 위해 아부성 내용은 물론 음악의 중요성을 왕에게 고하여야만 했다. 블랑샤르의 첫 번째 모테

34) 그 적절한 예로 루이 14세 왕실교회 음악감독이었던 데마레(Henry Desmarest, 1661-1741)는 귀족의 딸과 달아나 혼인하여 사형선고까지 받게 되었는데 이를 선처해 달라는 개인적인 청원을 모테트로 작곡하여 왕에게 봉헌하였다. 이 모테트는 청원하고 싶은 내용을 적절히 선택하여 시편을 편집한 텍스트(시편 111, 13, 7, 148, 97, 5장)에 음악을 붙인 것이다. Montagnier, “Chanter Dieu en la Chapelle Royale,” 232-233.

트 《좋기도 하여라, 우리 하느님께 찬양 노래 부름이》(*Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus*)는 작곡가 캉프라(André Campra, 1660-1744)와 제르베(Charles-Hubert Gervais, 1671-1744)를 지원해주시기로 한 루이 15세에 감사하는 내용을 시편 147(146)장을 통해 표현한 것이다. 다음은 이 모테트의 텍스트를 몽타니에가 블랑샤르의 의도에 맞추어 해석한 것이다.

〈표 3〉 블랑샤르의 모테트

《좋기도 하여라, 우리 하느님께 찬양 노래 부름이》

(*Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus*)의 텍스트³⁵⁾

시편 147(146)장		몽타니에의 해석
1절	좋기도 하여라, 우리 하느님께 찬미 노래 부름이. 즐겁기도 하여라, 그분께 어울리는 찬양을 드림이.	블랑샤르의 루이 15세에 대한 찬양
2절	주님께서는 예루살렘을 세우시고 이스라엘의 흩어진 이들을 모으신다.	왕국을 세우고 프랑스를 하나로 통합한 루이 15세의 정치적 공훈을 치사
5절	우리 주님께서는 위대하시고 권능이 충만하시며, 그 지혜는 헤아릴 길이 없으시다.	청원에 힘입은 블랑샤르의 감사
6절	주님께서는 가난한 이들을 일으키시고 악인들을 땅바닥까지 낮추신다.	하느님과 같은 루이 왕의 성격: 순종하는 자와 악한 자를 돕고 반항하는 자를 벌함.
7절	주님께 감사노래 불러라. 우리 하느님께 비파 타며 찬미 노래 불러라	궁정 음악감독들의 진정을 담은 소원
8절	[루이 왕은] 가축에게도 [그에 맞는] 먹이를 주시는 분	그에게 봉사하는 음악가들에게 합당한 보수를 주시는 루이 왕에 대한 찬사
11절	주님께서는 당신을 경외하는 이들을, 당신 자애에 희망을 두는 이들을 좋아하신다.	궁정신하들과 왕(=프랑스 땅의 하느님)의 계층적 구분

블랑샤르는 그의 청원을 들어주시고 합당한 보수를 주시는 주님과 같은 왕에게 아부하는 내용과 함께 주님께 비파를 타며 감사의 노래를 부르듯이 음악이 왕실을 위해서도 중요하다는 점을 강조하는 내용을 모테트에 담았다. 이

35) Montagnier, "Chanter Dieu en la Chapelle Royale," 233-234.

모테트에서 보듯이 그랑모테트는 왕실교회 안에서 왕과 왕실의 안위와 절대적 정체성을 노래할 뿐만 아니라 음악감독들의 정치적 도구로도 사용되었다는 것을 알 수 있다.

Ⅲ. 나가는 말

프롱드의 난으로 말 많고 콧대 높은 귀족들을 제압해야 하는 문제에 맞닥뜨린, 음악을 사랑한 루이 14세와 그의 궁정의 음악감독들은 그랑모테트를 프랑스와 절대왕권을 위한 도구로 사용하였다. 17세기 후반 미사에서 연주되던 그랑모테트와 브띠모테트는 더이상 전례의 구속을 받지 않고, 왕을 정의롭고, 자애롭고, 정치적이고 호전적인 프랑스의 보호자로 그릴 뿐만 아니라 신과 왕을 동일시하는 절대자적 정체성을 확립시킨다. 모테트의 텍스트로 사용된 페랭의 라틴시와 시편, 시편의 패러프레이즈는 이러한 은유를 명징하게 드러낸다. 또 그 음악은 프랑스 서곡 양식, 궁정 춤곡의 3박자, 프랑스 특유의 부점 리듬, 단순한 다성음악적 짜임새와 호모포니적 짜임새, 서정비극의 극적 양식 등을 사용하며 프랑스 스타일을 만들어내어 프랑스의 정체성을 부각시키고 프랑스 음악 양식을 확립하였다.

이러한 프랑스 음악 양식과 함께 왕을 위한 소미사에서 연주되던 그랑모테트의 텍스트는 신-왕-궁정신하의 계층적 유대를 보여주며 궁정신하들은 왕을 거치지 않고는 신께 다가갈 수 없다는 것을 함축한다. 전례 의식에서도 모든 경배를 사제나 제단보다는 왕에게 올리는 것이 그 계층적 유대를 더욱 돈독히 하며, 그러는 가운데 신은 곧 프랑스 왕이라는 개념이 자연스럽게 스며든다. 이렇게 루이 14세의 절대왕권과 프랑스의 영위를 강화하는 기능을 수행하는 그랑모테트는 다분히 정치적이었다. 가톨릭 전례에 포함되는 음악 장르를 선별된 텍스트와 음악을 통해 그 성격을 전환시킨 것이다. 18세기에 들어서면서 모테트는 점차 세속화된다. 이것은 종교음악의 쇠퇴에 의한 것이라기보다는 ‘신=왕’이라는 영웅적 사고에 실증을 내고 이로부터 탈피하는 경향에 의한 것이다. 그러나 로마 교황청으로부터 프랑스 왕실의 독립과 프랑스 왕실의 권력 확장에 직간접적으로 큰 영향을 끼친 그랑모테트는 음악 양식적으로, 그리고

텍스트에 있어서 프랑스의 정체성을 대변하는 장르이며 음악역사상 가장 정치색 짙은 장르 중 하나로 남을 것이다.

한글검색어: 그랑모테트, 시편 텍스트, 음악의 정치성, 계층적 유대, 소미사, 베르사이유 왕실교회, 루이 13세, 루이 14세, 피에르 페랭, 장 밥티스트 뢰리, 미셸 리샤르 드 라랑드, 앙투완 블랑샤르

영문검색어: Grand Motet, Psalm Text, Politics of Music, Hierarchical Bonds, Low Mass, Chapelle Royale of Versailles, Louis XIII, Louis XIV, Pierre Perrin, Jean-Baptiste Lully, Michel-Richard de Lalande, Antoine Blanchard

참고문헌

- Anthony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997.
- Bennett, Peter. "Hearing King David in Early Modern France: Politics, Prayer, and Louis XIII's Musique de la Chambre." *Journal of the American Musicological Society* 69/1 (2016): 47-109.
- Favier, Thierry. "Genèses du grand motet." In *Regards sur la musique: La naissance du style français 1650-1673*. Edited by Centre de musique baroque de Versailles, 89-114. Collines de Wavre: Mardaga, 2008. (한불수교 130주년 기념 프랑스 베르사유 고음악 음악센터 기증 저서).
- Heyer, John Hajdu. "The sources of Lully's *grands motets*." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*. Edited by John Hajdu Heyer, 81-98. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Montagnier, Jean-Paul C. "French Grand Motets and Their Use at the Chapelle Royale from Louis XIV to Louis XVI." *The Musical Times* 146 (2005): 47-57.
-
- _____. "Chanter Dieu en la Chapelle Royale: Le grand motet et ses supports littéraires." *Revue de Musicologie* 86/2 (2000): 217-263.
-
- _____. "Plainchant and Its Use in French Grands Motets." *The Journal of Musicology* 16/1 (1998): 110-135.
- Sawkins, Lionel. "Chronology and Evolution of the *grand motet* at the court of Louis XIV: evidence from the *Livres du Roi* and the work of Perrin, the *sous-maîtres* and Lully." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*. Edited by John Hajdu Heyer, 41-80. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

국문초록

17세기 프랑스 그랑모테트: 텍스트, 양식, 그리고 프로파간다

권 송 택

17세기 프랑스 그랑모테트는 왕실교회에서 연주되기 위하여 작곡되었고 앙시앵 레짐의 상징이 되었다. 기독교 전례 중에 왕과 프랑스를 칭송하는 것으로 일관한 이 모테트 장르는 루이 14세, 루이 15세가 매일 참여했던 소미사에서 주로 연주되었다. 왕을 위한 미사는 미사 전례의 자리 배치 등을 통해 신, 왕, 신하의 계층별 유대를 인식시키고 모테트의 텍스트는 프랑스 왕이 곧 하늘의 왕이라는 사고를 함축하였다.

본 논문에서는 왕실교회 음악감독들에 의해 작곡된 그랑모테트가 어떻게 그 정치적 역할을 수행하는지를 전례와 텍스트의 연관성과 음악 양식을 통해 살펴해보았다. 그랑모테트의 텍스트는 시편을 패러프레이즈한 텍스트와 새로 쓰인 페랭의 라틴 텍스트이다. 그랑모테트는 그 텍스트와 음악 양식, 즉 프랑스 서곡 양식, 부점리듬, 호모포니와 단순한 폴리포니 짜임새의 교대, 궁정 춤곡의 3박자 리듬, 서정비극에서 가져온 극적인 표현양식 등으로부터 드러나는 프랑스의 정체성이 융합하여 절대왕정의 위대함을 노골적으로 치하하는 교육적이고 정치적인 도구였으며, 이러한 의미에서 정치성 짙은 프랑스 특유의 종교음악 장르라고 할 수 있다.

Abstract

**French *Grand Motet* in the 17th Century:
An Analysis of Text, Style, and Propaganda**

Kwon, Song Taik

The 17th-Century french *grand motet* was composed for the performances in the Royal Chapel from the beginning and became the musical symbol of the *Ancien Régime*. The motets were customarily designed to praise the King and the France during the Christian liturgy, and were mainly performed in the Low Mass of the Royal Chapel where both Louis XIV and Louis XV attended daily. Low Mass, which was called *La Messe quotidienne du roi*, reminded hierarchical bonds linking God, the King, and the Court by means of the geography of the Royal Chapel during the liturgy, and the texts of *grands motets* implied the idea of the King of France as the King of Heaven.

The study examined how the sous-maîtres of the Royal Chapel composed *grands motets* by paying particular attention to the connections between the liturgy and the texts. The texts were selected from the psalms with paraphrasing, and the Latin poetry in the *Cantica pro Capella Regis* newly written by Pierre Perrin. The combination of the texts and the musical style featuring the french identity with french overture style, dotted rhythm, the juxtaposition of homophonic and simple polyphonic textures, ternary court dance rhythm, and the dramatic expression influenced by the *tragédie lyrique* made the *grand motet* a unique genre functioning both as an educational and political instrument for glorifying the splendour of the Absolute monarchy.

[논문투고일: 2021. 02. 28]

[논문심사일: 2021. 03. 17]

[게재확정일: 2021. 03. 26]