

# ‘계층화’된 소리와 ‘예술적’ 사유의 역설: 사티(Erik Satie)의 아방가르드와 발레 《파라드》를 중심으로\*

김 경 화

(한양대학교 연구부교수)

## 1. 머리말

인간의 창작 활동과 그 결과로 만들어진 예술 작품은 비단 순수 예술적 가치를 지향하는 순간조차도 그것을 탄생시킨 사회 구조나 문화적 취향, 혹은 예술제도와 문화 권력관계 등에 영향을 받기 쉽다. 예술이 사회, 문화와 연동되어 이를 지배하고 향유하는 특정 사회 집단이나 계층, 또는 그들의 취향을 투영해 드러낼 수 있기 때문이다. 그렇다면 음악과 음악 작품을 구성하는 소리 재료는 어떨까? 음악의 구성 요소인 소리 그 자체는 물리적이고 탈가치적 대상으로 여겨지기 쉽지만 그 역시 사회, 문화적 맥락에서 자유롭지 못하다. 소리가 가지고 있는 순수성, 혹은 자연적 특성에도 불구하고 음악을 구성하는 소리는 그 음악을 수용하는 사회, 문화 집단이나 제도, 혹은 미적 가치나 취향 등에 의해 정의되고 규제되며 가치 판단되기 때문이다.

현대가 시작되던 20세기 초, 문화와 예술 분야에서는 소위 ‘고급’과 ‘저급’의 문제, 대중과 엘리트 문화 사이의 이분법적 구도가 민감한 이슈로 떠올랐다. 역사적으로 오랜 기간 동안 형성된 부르주아 엘리트 중심의 주류문화와 대중

---

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

의 일상문화, 이른바 하위문화 간의 대립구도가 20세기에 이르러 더욱 심화되었기 때문이다. 물론 음악에 대한 우열가리기 식의 가치판단과 구별짓기의 문제는 문화 지배계층인 소수 엘리트 집단의 취향 형성과 문화권력 획득 의지와 연결되어 오랜 기간 동안 정착되어 온 사회의식의 결과일 수 있다. 또 부르주아 문화를 기반으로 형성된 '예술의 자율성'(art for art's sake)이라는 미학 관념과 이에 따른 예술 관행의 영향일 수 있다. 그러나 한편 20세기 초 테크놀로지의 발전과 맞물려 대중 매체를 기반으로 급부상한 대중문화와 그 광범위한 확산, 그리고 이에 대응하는 예술 비평 등은 예술 문화를 규정하는 이러한 이분법적 사고를 더욱 심화하거나 혹은 그에 대해 의문을 던지며 비판적 태도를 견지하도록 이끌었다.

20세기 초반의 음악가들은 순수한 예술의 가치를 끌어올려 문화적 위계의 견고한 틀을 유지하려하기도 했지만 한편으로 새롭게 부상한 대중음악 문화를 적극 수용하여 대중과 예술의 경계를 새롭게 가로지르고 이들을 융화하려는 시도도 있었다. 또 다른 경향으로 몇몇 아방가르드 예술가들은 대중의 소재와 일상의 요소에서 새로운 가치를 발견하고 예술에 각인된 고급의 문화 취향, 사회적 위계의 문제, 예술 제도와 관습화된 미학적 태도, 그로부터 파생한 예술 그 자체를 부정하기 위해 이를 중요한 수단으로 활용한다. 아방가르드 예술가들에게 있어 저속하다 여겨지던 대중의 소재와 일상의 요소는 오히려 기성의 예술 제도와 관행을 비판하고 새로운 예술의 방향성을 모색하기 위해 중요한 예술 창작의 장치로 기능하게 된다.

이 연구는 음악 그 자체만이 아니라 음악을 구성하는 소리 재료에도 문화 취향이나 계층의 문제와 이를 전복하려는 예술적 의지가 새겨질 수 있다는 것에 주목하면서 시작되었다. 이러한 사고는 20세기 아방가르드 작곡가 에릭 사티(Erik Satie, 1866-1925)의 음악에 대한 관심으로 이어졌다. 사티는 19세기 후반 유럽에 널리 퍼진 바그너 숭배에 굴복하지 않고 낮설고 기이한 방식으로 그만의 예술세계를 펼쳤다. 그는 저속한 취향이라 여겨지는 대중음악, 길거리 쇼, 일상의 소리환경에 깊은 관심을 보이며 이로부터 취한 소리 재료와 표현 양식을 그의 음악 안으로 수용하였다. 그러나 그가 얻은 소리 재료는 단순히 음악 창작의 원천으로 취급되기보다는 예술의 권위와 제도를 풍자하고 도전하는, 그의 아방가르드 사유를 발전시키기 위한 중요한 토대로 활용되었

다. 1890년대만 해도 소규모의 전문가 그룹에게만 알려졌던 사티 특유의 예술적 사고는 1차 세계대전을 계기로 프랑스 예술계의 분위기 변화와 함께 새롭게 주목받기 시작하였으며, 1917년 초연된 아방가르드 발레 프로젝트 《파라드》(Parade)를 통해 널리 알려졌다.

이 연구에서는 사티가 자신의 예술적 사유를 발전시키기 위해 사용한 다양한 소리 재료에 주목한다. 더불어 음악을 구분 짓는 취향과 사고의 틀 안에서 형성된 소리 재료들이 사티의 음악과 예술적 사유 안에서 어떠한 역설적인 결과를 만들어내는지 추적한다. 논의는 먼저 사티의 음악 스타일과 정체성을 이해하기 위해 그가 영향 받은 파리의 소리환경과 젊은 시절 그가 접속한 문화적 배경을 고찰한다. 이를 바탕으로 사티의 창작 메커니즘과 고유의 예술적 사유에 내재한 역설의 미학을 이해한다. 최종적으로 사티가 수용한 풍부한 소리 재료와 이로부터 형성되는 아방가르드적 역설이 집약되어 나타나는 발레 《파라드》를 분석하여 그 의미를 해석해 본다.

## II. 본문

### 1. 파리 소리환경과 사티의 음악 정체성

최근의 학자들은 에릭 사티의 음악 정체성이 형성되는 데 그가 살던 19세기 말, 20세기 초 파리의 예술 문화와 삶의 환경, 그리고 그 속에서 경험한 다양한 소리들이 중요한 영향을 주었다고 주장한다. 사티와 파리 소리환경의 연관성을 연구한 음악학자 캐롤린 포터(Caroline Potter)는 사티 특유의 음악 스타일이 파리의 흥미진진한 문화와 창조적 자극 가득한 소리환경으로부터 탄생하였다고 보았다. 모던 소사이어티가 막 시작된 세기말 파리의 변화무쌍하고 역동적인 삶, 기계화된 도시의 새로운 소리환경, 유럽 예술의 주 무대였던 파리에서 펼쳐진 다양한 형태의 실험예술, 테크놀로지를 반영한 새로운 대중문화, 풍부한 대중 버라이어티와 엔터테인먼트 등이 그의 음악 안에 독특한 형태로 반영되어 있다는 것이다.<sup>1)</sup>

1) Caroline Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World* (Woodbridge:

이 시기 파리는 유럽 예술의 중심이자 유행에 민감한 문화공간이었다. 외국의 문화와 예술이 대량 유입되었으며 시대를 상징하는 테크놀로지의 혁신이 전통적인 삶과 문화에 새로운 영감을 주며 변화를 추동하기 시작하였다. 포터의 분석처럼 사티의 음악적 뿌리는 그를 둘러싼 소리환경으로부터 형성되었다고 보아도 무방할 정도로 음악 안에 그 영향이 강하게 새겨져 있다. 젊은 시절부터 그가 접속한 예술과 문화, 그리고 일상의 소리환경이 그저 추상적인 맥락에서 그의 예술 정체성 형성에 영향을 주었다는 의미가 아니라 그의 개성 있는 창작 스타일과 특유의 음악 패턴에 구체적으로 각인되어 있다는 것이다. 사티의 음악 정체성은 상당부분 젊은 시절 몽마르트의 보헤미안 예술가들과 접촉하면서 형성되었다.

1887년 사티는 파리 콘서바토리(Conservatoire de Paris)를 중퇴하고 몽마르트 구역에 정착해 그곳의 엔터테인먼트 공간을 전전하며 음악 활동을 이어갔다. 그는 몽마르트의 카페, 카바레 피아니스트로 고용되어 일하면서 일찍이 파리 대중음악 씬에 깊이 결부되었다. 그러면서도 파리에서 가장 명망 있는 예술가 협회인 프랑스 예술 아카데미(Académie des Beaux Arts)의 회원 자격을 지속적으로 지원함으로써 어느 정도의 악평을 유지하였다.<sup>2)</sup> 1890년경부터 1900년대 초까지 카페 샹 누아(Le Chat Noir, The Black Cat)를 비롯하여 몽마르트의 여러 카페와 카바레 무대를 옮겨 다니며 유명 카바레 가수의 노래를 반주하면서 파리 대중문화를 몸소 익혔다. 이 시기 그는 다수의 카바레 송을 창작하기도 하였는데, 그중 당시 파리에서 크게 인기를 얻은 카바레 스타 폴레트 다티(Paulette Darty)를 위한 노래 《제국의 프리마돈나》(*La Diva de l'Empire*)와 느린 왈츠 《그대를 원해요》(*Je te veux*)가 유명하다. 이곳 카바레 무대를 위해 그는 극작가이자 작사가 뱅상 이스파(Vincent Hyspa, 1865-1938)와 다수의 카바레 송을 합작하기도 하였다.<sup>3)</sup> 음악가보다는 화가나 시인에게 더 끌렸던 사티는 몽마르트의 보헤미안 예술가들과 활발하게 교류하며 지냈다. 이 시기 몽마르트 카페, 카바레는 음악을 배경으로 단

The Boydell Press, 2016), preface.

2) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, vol. 4 (Oxford: Oxford University Press, 2010), 63-64 참조.

3) Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 60-61.

순히 먹고 마시고, 만나는 장소만이 아니라 여러 풍자적이고 실험적인 예술 활동을 펼치던 파리 아방가르드 실험의 장이기도 했다. 몽마르트 카바레 무대에서 사티는 다양한 풍자극과 유희적 실험극에 동참하면서 예술 창작의 기반을 닦았다. 대중문화와 풍자, 예술실험을 소중히 여기던 사티의 미학적 가치관은 상당부분 젊은 시절 몽마르트에서 얻은 것이었다.

한편 사티는 모던 파리의 소리환경에도 깊은 관심을 드러냈다. 19세기 말, 20세기 초반의 파리는 다양한 소리들로 가득한 다채로운 문화공간이었다. 예술과 문화의 중심지로서 유럽 각국을 비롯하여 러시아, 미국, 아시아에 걸친 다양한 문화가 전시되고 무대에 올려졌다. 서커스, 뮤직홀 버라이어티, 무성영화 같은 대중 엔터테인먼트도 상당한 인기를 얻었다. 당시 주류 음악과 구별되는 사티의 독특한 스타일의 근원을 찾으려는 몇몇 학자들은 근대화된 메트로폴리스 파리의 다양한 소리환경에 주목한다. 거리악사가 만들어낸 일상의 소리부터 산업화된 도시의 소음, 대중 엔터테인먼트까지, 그가 창조적 자극을 가득찬 파리의 온갖 소리를 흥미롭게 여겼을 뿐 아니라 그 소리를 적극적으로 음악 안에 흡수했다는 것이다.

로저 샷룩(Roger Shattuck)은 존 케이지(John Cage, 1912-1992)와의 대화에서 사티의 음악 특징을 그의 일상생활에서 찾았다. 샷룩은 기계적으로 꾸준히 반복되는 숫 패턴 안에서 변화를 만들어내는 사티 특유의 리듬감이 바그너로 대표되는 독일 유기체주의에 대한 지루함과 권태의 표현으로 여겨지기 쉽지만 오히려 그 근원은 매일같이 똑같은 길을 걸어갔다 돌아오고 가로지르면서 반복되는, 매우 제한적이고 좁은 환경에 대한 총체적 관찰에서 비롯된 것일 수 있다고 해석하였다.<sup>4)</sup> 사티 고유의 반복적인 음악 패턴이 날마다 같은 풍경을 끊임없이 배회하며 행한 걷기와 관찰로부터 온 것이라는 샷룩의 주장은 사티의 일상을 상상해 보았을 때 상당히 설득력이 있다.

19세기 후반 파리에 도시화가 이루어지면서 도심에 거닐던 산책자들이 등장하였다. 이들은 일정한 거리를 유지한 채 변화한 세상을 호기심 가득 찬 시선으로 흥미롭게 관찰하는 관찰자, 플라뇌르(flâneur)라는 존재였다. 시인 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867)는 19세기 중, 후반에 등장한 파리

4) Robert Orledge(ed.), *Satie Remembered* (London: Faber, 1995), 69; Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 57 참조.

의 플라뇌르를 가리켜 ‘도시의 거리를 배회하는(strolling) 젠틀맨’이라고 묘사한 바 있다. 보들레르의 표현처럼 플라뇌르는 보통 대중보다는 상류층의 부르주아 관찰자를 가리키는 말이었다. 사티 역시 19세기 후반 플라뇌르처럼 영국의 비즈니스맨, 부르주아를 연상시키는 어두운 회색 계열의 수트를 즐겨 입고 날마다 습관적으로 수십 마일을 같은 루트로 걸어 다니는 산책자로 알려져 있었다. 그렇지만 실제 라이프스타일은 부르주아 플라뇌르의 삶과는 거리가 멀었다. 생활고로 인해 몽마르트를 벗어나 파리 남쪽 외곽 아르쿠이(Arcueil)로 이주하면서 열차 요금을 내기 어려워 자발적 걷기를 선택했기 때문이다.

그러나 걷기는 사티가 단지 경제적 이유만으로 선택한 이동방식이 아니었다. 흡사 파리 거리의 플라뇌르처럼 사티 역시 도시를 배회하며 청각적 관찰을 통해 창조적 영감을 얻었던 것으로 보인다. 1913년 사티는 “곡 하나를 쓰기 전에 나는 몇 시간 동안 혼자서 주변을 산책한다”<sup>5)</sup>고 언급한 바 있다. 창작을 위해 그는 일상의 한정된 바운더리를 반복적으로 걸으며 주변을 듣고, 수많은 아이디어를 떠올렸을 것이고 그것을 노트에 스케치했을 것이다. 여러 학자들은 초기 《짐노페디》(*Gymnopédies*)부터 후기 작품까지 사티의 음악에서 공통적으로 발견되는 ‘규칙적인 걸음걸이 속도’(regular walking pace)에 주목하면서 그 특성이 일상의 삶으로부터 온 것이라고 해석한다. 포터 역시 사티의 음악에 내재화된 일상의 요소를 인정하면서 무엇보다 도시의 소리 환경에 주목한다. 그는 19세기 후반 파리 도시 풍경의 일부였던 거리악사와 배럴오르간의 독특한 사운드 퀄리티와 기계적 패턴이 사티의 음악에 독창적인 방식으로 녹아들었다고 보았다.

거리악사의 배럴오르간은 18세기 말부터 파리의 거리에서 흔히 발견할 수 있는 일상 풍경이 되었다. 그때부터 피아노는 실내음악, 즉 부르주아 실내문화의 상징이 되었고 배럴오르간은 거리음악, 하층민 거리악사의 전유물이라는 관념이 뿌리 깊게 자리하게 된다. 피아노와 달리 배럴오르간은 펀치카드를 넣고 크랭크만 돌리면 음악이 흘러나오는 반(半)기계악기였기 때문에 연주를 위해 어떠한 음악적 기술이나 트레이닝, 지식이 요구되지 않았다. 교육받지 못한 길거리 음악가에게 완벽한 매체로 여겨졌던 것이다. 자연스럽게 가난한 거리

5) 1913년 말에 기록된 언론자료. Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 57 재인용.

악사와 배럴오르간은 관념적으로 동일시되어 가난과 굶주림을 상징하는 이미지를 얻게 되었다. 사티가 살던 19세기 후반의 파리에서도 거리악사는 도시 거리풍경의 일부를 형성하고 있었다. 누군가에게는 거리악사의 배럴오르간 소리가 도시의 치안을 방해하는 성가신 소음으로 여겨졌지만 여러 예술가에게 있어 이 악기가 주는 특유의 이미지와 정서는 창조적 영감의 바탕이 되었다. 초라한 거리악사의 배럴오르간은 사회 소외계층에 대한 연민의 정서를 형성하였고 현대적으로 급변하는 시기, 과거에 대한 노스탤지어를 불러일으키는 요소로 작용했던 것이다. 19세기 말 데카당스 문학에서 배럴오르간 소리는 도시의 고독함, 비참함, 불행, 슬픔, 가난을 상징하는 요소이자 잘 알고 있는 어떤 것, 심지어는 진부한 무엇인가를 환기하는 노스탤지어 정서를 위한 토포스로 자주 사용되었다. 이 악기가 만들어내는 독특한 소리 특성과 그로부터 풍기는 정서적 효과, 즉 연민과 슬픔, 노스탤지어적인 멜랑콜리를 어필했던 것이다.

포터는 사티 음악에서 드러나는 테크닉의 측면뿐 아니라 정서의 측면에서도 배럴오르간의 소리 특성이 각인되어 있다고 말한다. 그는 사티가 대부분의 작품에서 자주 사용하던 “음악 재료의 기계적 반복”(mechanistic repetitive musical materials)이 거리악사가 배럴오르간의 크랭크를 반복적으로 돌려 만들어내는 기계적인 패턴과 그로부터 흘러나오는 단순하고 반복적인 멜로디와 매우 유사하며, 그 사운드에 새겨진 멜랑콜리 정서와도 상당히 맞닿아 있다고 보았다. 그는 또한 사티가 종종 의도적으로 배경(background)과 중심(foreground)의 경계를 흐릿하게 하거나 기계적인 것과 인간적인 것 사이의 경계를 모호하게 하려는 목적으로 지속적인 반복을 사용했다고 말한다. 사티의 음악에서 가끔은 풍자적 의도로 익숙한 곡조를 인용하는 경우도 나타나는데, 이 모든 것들이 마치 사티가 배럴오르간의 펀치카드나 실린더를 구성해내고 있는 것처럼 보인다는 것이다.<sup>6)</sup>

예컨대 《짐노페디》 같은 우리에게 익숙한 피아노 곡조를 떠올려 볼 때 포터의 이러한 해석은 쉽게 납득된다. 《짐노페디》에서는 짧은 프레이즈가 독특한 화성 패턴 위에서 일정하게 기계적으로 되풀이되며 진행된다. 그 되풀이되는 패턴 속에서 또렷하게 설명하기 어려운 특유의 연민 혹은 멜랑콜리의 정

6) Potter, *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*, 55.

서가 형성된다. 사티는 진부한 속성을 지닌 배럴오르간의 기계적 패턴을 의도적으로 반복함으로써 예측가능하고 익숙한 무엇인가를 만들어냈던 것이다. 그러나 익숙한 그 상태에 안주하지 못하도록 의외의 요소(《집노페디》 경우 해결을 거부하는 7화음과 9화음일 것이다.)를 끼워 넣는다. 이러한 방식의 창작 메커니즘을 통해 사티는 청자에게 특유의 정서를 전달하거나 혹은 농담을 건네고, 때로는 권위를 풍자하기도 한다. 이는 당시 프랑스 주류 작곡가들의 음악과 구별되는 사티만의 독특한 창작 방식인 것이다.

이와 같이 사티 고유의 음악 창작 메커니즘은 유서 깊은 부르주아 엘리트 음악 전통으로부터 온 것이 아니라 작곡가의 일상의 경험, 즉 도시의 거리에 가득한 소리풍경과 일상의 관찰을 통해 학습하고 얻은 것이었다. 더욱 주목할 만한 것은 그 원천이 파리의 일상의 삶, 평범한 대중의 삶, 심지어는 하층민의 삶으로부터 비롯되었다는 것이다. 이러한 이유로 사티는 종종 주류 엘리트 음악 외부의 존재로 인식되며 때로는 대중문화 혹은 이른바 ‘저속한’ 문화(low culture)와 결부되곤 한다. 앞서 살펴보았듯 그가 속한 대중문화와 이제 막 시작된 현대 도시의 삶, 흥미진진한 메트로폴리스의 다채로운 예술풍경과 일상의 소리환경은 사티의 음악 정체성 형성의 중요한 배경이 되었다. 사티의 아방가르드는 이로부터 시작된다고 볼 수 있다. 매우 실험적이고 급진적이었던 사티의 예술적 견해는 때때로 대중적이고 통속적인 표현과 아이러니하고 유머러스한 외연 뒤에 감추어져 있었다.

## 2. 사티의 아방가르드, ‘역설’의 미학

영문학자이자 문화비평가 다니얼 올브라이트(Daniel Albright)는 사티에 대해 “저속한 예술을 지닌 고상한 심미안”(high aesthete of lowbrow art)이라고 표현한 바 있다.<sup>7)</sup> 사티의 대중적이고 통속적인 스타일의 배후에 존재하는 급진적이고 진지한 예술적 사유를 포착한 것이다. 이 표현은 한편 사티의 음악 스타일과 예술적 사유 사이에서 드러나는 역설적 관계를 절묘하게 드러내준다. 사티의 음악에는 거리악사가 만들어내는 사운드 패턴부터 서커스를

7) Daniel Albright, *Untwisting the Serpent* (Chicago: The University of Chicago Press, 2000), 191.

비롯한 거리 엔터테인먼트, 뮤지컬 버라이어티, 당시 파리에서 유행하던 렉타 입이나 케이크워크, 심지어는 거리의 소음까지 대중의 소재와 일상의 요소가 자연스럽게 녹아들어 있다. 그러나 이러한 요소가 단지 대중적 만족을 위한 음악 창작 재료로 활용되기보다는 예술의 민감한 문제들, 예컨대 예술의 부조리, 문화적 차별과 권력관계, 사회화된 취향의 문제 등을 비판적으로 부각시키기 위한 소재로 종종 활용된다. 더욱 흥미로운 것은 사티가 고급 예술의 전통, 즉 아카데미의 지적 전통을 섭렵하고 이를 전복하는 작업을 위해 고급 예술에서 배재되어 왔던 이러한 대중의 요소와 비음악적인 요소를 부각시킨다는 점이다. 예술, 그리고 음악을 구분 짓는 계층화된 사고의 틀 안에서 형성된 소리 재료들을 역설적으로 버무려 그 틀에 혼란을 주는 것으로 사티는 고유의 예술적 사유를 발전시킨 것이다.

그러므로 사티의 음악에는 단순함과 복잡함이 독특한 메커니즘으로 뒤섞여 있다. 때로는 유머와 함께 비통함이 역설되기도 한다. 또한 익숙한 음악이 낯설게 등장하거나 음악적 요소와 비음악적 요소가 뜬금없이 병치되기도 한다. 일상적인 것과 예술적인 것이 만나 혼란을 더하기도 하며, 아카데미와 파퓰러가 아이러니하게 뒤섞여 있다. 혹은 백그라운드 사운드와 주요 주제를 뒤집는 방식으로 역설의 표현을 이끌어내기도 한다. 그리하여 청중이나 예술 수용자로 하여금 의외의 역설적 상황에 맞닥뜨리도록 유도하고 그들을 충격과 혼란으로 몰아넣으면서 본질의 문제를 다시금 생각해 보도록 제안하는 것이다. 사티의 예술적 사고는 이렇듯 그 특유의 ‘역설’(paradox)안에서 탄생하였다. 어찌 보면 사티의 예술에서 드러나는 역설의 관계가 그의 아방가르드 미학을 이해하는 중요한 키워드가 될 수 있을 것이다.

사티의 이러한 미학관은 그가 새롭게 고안한 ‘가구음악’(musique d'ameublement, music-as-furniture)에서 명료하게 드러난다. 사티의 가구음악 아이디어는 1917년 《파라드》를 창작하면서 구체화되기 시작하였고 1920년에 이르러 본격적으로 세상에 알려졌다. 사티는 화가 페르낭 레제(Fernand Léger, 1881-1955)에게 자신의 새 프로젝트 ‘가구음악’에 대해 소개하면서 다음과 같이 말했다.

[...] 가구음악을 만들어낼 필요가 있습니다. 다시 말해 우리를 둘러싼 소음

의 일부가 될, 그리고 그것[소음]을 고려할 음악 말입니다. 나는 그것이 음악에 완전히 매몰되지 않고, 또 음악 그 자체를 강요하지 않는, 달가닥거리는 포크와 나이프 소리를 [살짝] 가리는 듣기 좋은 음악일 것이라고 생각합니다. 그 음악은 어색한 짐목을 가득 채우고... 거리의 소음을 증화시킬 것입니다.<sup>8)</sup>

이와 비슷한 맥락에서 사티는 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)에게 ‘가구음악’을 고안한 배경을 설명하면서 자신의 의도를 언급한 바 있다. 그는 ‘가구음악’이 ‘예술’ 음악과는 달리 전등과 난방(light and heat)이나 그 밖의 우리 삶을 안락하게 하는 일상의 도구들처럼 삶의 유용한 필요를 충족시키기 위해 디자인되었다고 설명한다. 그러면서 “가구음악은 법률 사무소, 은행 등...을 위한 음악이다... 가구음악 없이는 어떤 결혼식도 완벽하지 못하다... 가구음악 없는 집에는 들어가지 말라”<sup>9)</sup>고 주장하였다.

사티의 역설의 미학은 ‘가구음악’ 퍼포먼스에서 벌어진 유명한 해프닝에서도 드러난다. 처음이자 마지막으로 시도된 그의 ‘가구음악’ 퍼포먼스는 1920년 3월, 파리의 갤러리 바르바장즈(Galerie Barbazanges)에서 열린 어느 연극의 휴식시간에 진행되었다. 홀 주변에서 트롬본, 피아노, 세 개의 클라리넷으로 구성된 작은 밴드의 연주로 누구에게나 잘 알려진 생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)의 《죽음의 춤》(*Danse macabre*)과 토마(Ambroise Thomas, 1811-1896)의 《미뇽》(*Mignon*)에서 가져온 짧은 프래그먼트를 오스티나토 패턴으로 끊임없이 반복하였다. 그런데 소리가 닿는 거리에 있는 사람들에게 그 음악이 들리자, 사람들은 하던 일을 멈추고 음악에 집중하기 시작하였다. 이를 목격한 사티는 청중 사이를 돌아다니며 아무 일 없던 것처럼 이야기 하고, 걸어 다니고, 마시라고 촉구하였다. 그러나 평생 습관이 쉽게 깨어지지 않듯이 청중들은 사티의 기대에 부응하지 못했고, 사티는 청중을 향하여 “계속 이야기하시오! 돌아다니시오! **듣지 마시오!**”(Go on talking! Walk about! Don't listen!)라고 간절히 외쳤다고 한다.<sup>10)</sup>

8) Alan M. Gillmor, *Erik Satie* (Boston: Twayne Publishers, 1988), 232.

9) Fernand Léger, “Satie inconnu,” *La Revue musicale* 214 (1952), 137; Gillmor, *Erik Satie*, 232 재인용.

10) Gillmor, *Erik Satie*, 232-233.

결국 가구음악 퍼포먼스는 실패로 돌아갔다. 음악을 끊임없이 연주하면서, 음악이 들리는 데 듣지 못하게 하다니, 청중의 입장에서는 말도 안 되는 혼란스러운 상황을 맞닥뜨린 것이다. 그런데 다시 생각해보면 이 아이러니한 해프닝 속에서 사티의 역설의 미학이 빛나고 있다. 이해되지 않는 아이러니한 상황을 만들어서 청중을 혼란으로 몰아넣은 것 같지만 그 안에서 음악과 예술의 의미에 대한 진실을 드러내고 있는 것이다. 사티의 가구음악은 이제는 일상이 되어버린 ‘뮤작’(muzak) 현상의 시작으로 볼 수 있다. 그러나 한편 그의 ‘가구음악’ 아이디어는 음악, 그리고 예술 그 자체에 경외심 가득한 시선으로 몰입하며 음악의 표현성에 매몰되어 버리는 낭만주의 독일중심의 미학적 풍조에 대한 반발로 여겨진다. 음악을 경청하는 청중의 태도, 음악의 표현성에 매몰되어 신비의 경험이 가능하다는 사고, 삶으로부터 음악을 분리시켜 ‘위대한’ 예술의 영역에 올려놓으려했던 당시 엘리트 예술 문화와 청중의 기대에 충격을 가하려는 의도로 해석 가능한 것이다. 이는 동시에 예술의 모순적 진실을 드러내는 역설적 상황을 만들어내는 것이기도 하였다.

역설을 즐기던 사티의 아방가르드적 사고는 20세기 초 그의 성숙기 작품에서 구체적으로 나타난다. 특히 콥토와 공동 제작한 발레 《파라드》의 음악에서 그 아이디어는 응축되어 드러난다. 《파라드》는 1913년 샹젤리제 극장(Théâtre des Champs-Élysées) 무대에서 소동을 일으킨 스트라빈스키의 《봄의 제전》(*Le Sacre du Printemps*) 이후 파리 청중을 충격에 빠뜨린 문제작이었다. 이제 논의의 포커스를 발레 《파라드》로 옮겨가서 본 연구가 주목하는 이슈들이 이 작품에서 어떻게 구현되는지 살펴보도록 하겠다.

### 3. 사티-콥토의 아방가르드 발레 《파라드》의 창작 배경, 내용, 비평

아방가르드 극작가 장 콥토는 1913년 스트라빈스키의 《봄의 제전》을 보고 충격에 휩싸였다. 그는 강렬한 인상을 남긴 스트라빈스키의 음악에 매료되어 그가 막 구상한 새로운 작품의 협업자로 스트라빈스키를 염두에 두었다. 콥토는 아방가르드 발전의 획기적인 사건이 될 작품 창작에 관해 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872-1929)와 이야기를 나눈 적이 있었다. 그는 디아길레프에게 자신의 아이디어를 설명했고, 디아길레프는 “나를 깜짝 놀라게 해보

시오!(Astound me!), 나를 놀라게 할 그날을 기다리고 있겠소!”<sup>11)</sup>라고 답했다. 디아길레프의 도발적인 제안은 콥토의 마음속에 오랫동안 남아있었고, 디아길레프가 아끼던 작곡가 스트라빈스키의 그 문제작을 들었을 때 콥토는 그와 함께 작업하기로 마음먹었다. 1913년부터 1914년까지 스트라빈스키가 스위스에 머무르며 후기작을 준비하고 있던 시기, 콥토는 자신의 새 발레 아이디어를 스트라빈스키에게 써 보냈다. 그러나 스트라빈스키는 그 프로젝트에 큰 관심을 두지 않았을 뿐 아니라 그를 끈질기게 꼬드기는 이 젊은 시인의 무례함에 불쾌감을 느꼈다. 스트라빈스키와의 콜라보레이션은 결국 무산되었고 1915년 콥토는 새로운 계획을 세운다.<sup>12)</sup>

희미해져버린 새 프로젝트에 대해 절망하던 콥토는 우연히 사티의 《배 모양을 한 세 개의 소품》(*Morceaux en forme de poire*)을 듣고 새로운 발레의 일부가 될 세 개의 춤을 구체적으로 구상하게 된다. 콥토가 주장하기를 그 해는 1915년 4월이었으며 사티-콥토의 새로운 발레 프로젝트의 구체적인 파트가 결정되는 순간이었다.<sup>13)</sup> 이후 세 개의 춤은 《파라드》의 세 개의 씬, ‘중국마술사’(Prestidigitateur Chinois), ‘리틀 아메리칸 걸’(Petite fille Americaine), ‘곡예사’(Acrobates)로 확장된다. 사티-콥토의 실험적인 발레 프로젝트 《파라드》는 이렇게 시작되었다.

발레 《파라드》는 1917년 파리 샤텔레 극장(Théâtre du Châtelet)에서 디아길레프의 발레 뤼스(Ballets Russes)에 의해 초연되었다. 이 작품은 콥토가 시나리오를 쓰고, 사티가 음악을 작곡하고, 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)가 무대 세트와 의상 디자인을, 마신(Léonide Massine, 1896-1979)이 안무를 맡으면서 화제가 되었다. 당시 선두적인 예술가들이 이 작품을 위해 만났다는 것이 흥미롭지만 그보다 이 작품이 드러내는 아이디어는 더 주목할 만하다. 이 작품의 제목 ‘파라드’(Parade)는 당시 파리 대중문화의 장으로 부상한 뮤지컬 밖에서 관객을 끌어들이기 위해, 즉 본 극을 보러 뮤지컬에 들어오도록 균증을 호객하기 위해 펼치던 버라이어티 사이드 쇼를 가

11) Gillmor, *Erik Satie*, 193.

12) 이 내용은 길모어의(저술 *Erik Satie*, 193-195) 기록을 토대로 재구성한 것이다. Gillmor, *Erik Satie*, 193-195 참조.

13) Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 467 참조.

리킨다. 일상에서 맛보는 통속적인 거리 엔터테인먼트를 프랑스 상류층의 문화유산인 발레에 끌고 들어온 매우 급진적인 작품이다. 이 발레에 등장하는 캐릭터는 중국 마술사, 리틀 아메리칸 걸(미국의 ‘괴짜’ 댄서), 두 명의 곡예사, 사람들을 불러 모으는 두 명의 매니저(미국 매니저, 프랑스 매니저), 그리고 서커스에 등장하는 동물, 말이다. 세 개의 씬을 구성하는 주인공 캐릭터는 중국 마술사, 리틀 아메리칸 걸, 곡예사인데, 이 세 캐릭터는 모두 당시 파리 시민에게 일상적으로 잘 알려진 대중 캐릭터였으며 서커스와 뮤지컬 엔터테인먼트의 실제 인물을 모델로 한 것이다.<sup>14)</sup>

《파라드》의 전체 구조는 사티의 1903년 피아노곡 《배 모양을 한 세 개의 소품》과 동일한 구조적 틀을 가지고 있다. 이 두 작품은 두 개의 도입 파트와 세 개의 메인 넘버, 두 개의 종결 파트로 전체의 틀을 구성하는 패턴이 닮아 있다(〈표 1〉, 〈표 2〉 참조). 앞서 언급하였듯 곡토는 1915년 사티의 이 피아노곡을 듣고 구체적으로 세 개의 캐릭터를 가진 춤을 구상하였고 그것이 《파라드》의 모델이 되기를 원했다. 그리고 사티는 자신이 이미 구상한 바 있는 익숙한 구조적 패턴을 토대로 《파라드》의 전체 구조와 내용을 완성시켰다. 이는 곡토의 상상 속에 존재하던 여러 극적 인상들이 질서를 갖춘 모양새로 탈바꿈하도록 이끈 중요한 성취였다. 《파라드》의 세 개의 메인 씬은 이렇게 구체화되었다.

14) 중국 마술사는 1910년에서 1914년 사이 알함브라 뮤지컬홀(Alhambra Music-hall)에서 연례로 공연했던 청링수(Chung Ling Soo, 실제 이름은 William Ellsworth Robinson)라는 인물을 모델로 하였다고 알려져 있으며, 리틀 아메리칸 걸은 당시 프랑스에서 대중적으로 친숙한 미국 무성영화 스타 메리 픽포드(Merry Pickford)나 펄 화이트(Pearl White)를 염두에 둔 캐릭터라고 기록되어 있다. 1900년대부터 파리 뮤지컬홀에서는 아메리카 바이오그래프에 의해 영화 클립(film clips)이 제공되었는데, 1903년 프랑스 희극 배우 미스탱게트(Mistinguett)가 엘도라도 뮤지컬홀(Eldorado Music-hall) 무대 위를 누비며 케이크워크를 뽐내면서 《나는야 브띠 아메리카 걸》(*Je-e suis un' petite amé-éricaine*)이라는 노래를 불러서 유명해졌다. 《파라드》의 ‘리틀 아메리칸 걸’ 씬에서 케이크워크 루틴이 나오는데, 이는 그녀를 부분적으로 흉내 낸 것이다. Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, 471-472 참조.

### 〈표 1〉 발레 《파라드》(1917) 구성

코랄 도입부(Choral)  
 붉은 커튼의 프렐류드(Prélude du Rideau rouge)  
 I. 중국 마술사(Prestidigitateur Chinois)  
 II. 리틀 아메리칸 걸(Petite fille Americaine)  
 III. 곡예사(Acrobatess)  
 피날레(Final)  
 “붉은 커튼의 프렐류드” 모음(Suite au “Prélude du Rideau rouge”)

### 〈표 2〉 사티 피아노곡 《배 모양을 한 세 개의 소품》(1903) 구성

Manière de commencement  
 Prolongation du même  
 I. Lentement  
 II. Enlevé  
 III. Brutal  
 En plus  
 Redite

거리 엔터테인먼트를 발레 무대로 옮겨온 급진적인 아이디어의 발레 《파라드》는 그 내용에 있어서 지나치게 평범하다. 전체적으로 특정한 줄거리나 극적 이벤트 없이 발레 캐릭터들은 순서대로 무대에 나와서 그들의 틀에 박힌 일상을 보여주고 들어간다. 마술사는 마술을 부리고, 곡예사는 곡예를 하고, 무성영화 캐릭터, 아메리칸 댄서는 팬터마임을 한다. 이것이 이 발레극의 전부이다. 극 내러티브의 전통을 철저하게 무너뜨린 이 극은 일관성 없는 이야기와 연관성 없는 장면들이 기묘하게 병치될 뿐 관객을 몰입시킬 어떤 사건도 극적 갈등도 일어나지 않는다.

《파라드》는 초연 당시 여러 가지 이유로 논란이 되었다. 뮤직홀이나 보드빌 극장, 혹은 거리에서나 어울릴 법한 저속한 취향으로 취급되던 대중 엔터테인먼트가 파리 상류층의 문화유산 발레에 등장했다는 것이 당대 시각으로 충격적인 것이었다. 또 비판에 직면한 것은 콕토의 시나리오였다. 극적 사건을 만들어내지 못하는 지나치게 일상적이고 시시한 플롯 전개를 보인다는 점에서 그러했다. 피카소의 의상과 무대 디자인 역시 문제였다. 마치 거대한 입체주의

회화가 살아 움직이는 것 같은 특이한 무대 구성과 특히 매니저 캐릭터가 입은 판지로 만든 과장된 의상이 발레 무용수의 움직임을 어렵게 만들었다는 것이 난센스로 여겨졌다. 발레인데 무용수의 동작을 어렵게 했다는 것도 그렇지만 전통 발레의 기본 원칙을 무시했다는 것도 논란거리가 되었다. 게다가 사티의 음악은 청중의 귀를 혼란스럽게 만들었다. 청중들은 당시 뮤직홀이나 카페에서 유행하던 케이크워크, 랙타임 같은 대중음악 스타일을 그대로 흡수한 음악부터 타자기 소리, 사이렌 소리, 증기선의 경적소리, 권총소리 같은 일상의 소음까지 예상 밖의 소리들을 발레 무대에서 듣게 되리라고는 상상하지 못했을 것이기 때문이다. 사티의 음악 구성 방식도 혼란을 가중시켰다. 음악 재료가 드라마틱한 정점을 향해 논리적 정합성을 가지고 구성되기보다는 특정 유닛의 기계적 반복, 상이한 블록들의 기묘한 병치, 이질적인 재료들의 일관성 없는 콜라주가 청각적 이해를 더욱 어렵게 만들었기 때문이다.

더욱 논란이 된 것은 발레를 구성하는 각 예술 파트 간의 불협화였다.<sup>15)</sup> 일반적으로 오페라나 발레 등의 극예술에서 극을 구성하는 각 예술 매체들이 서로 조화롭게 맞물려 유기적 통일체를 만들어내는 것이 전통이라면 이 작품에서는 각 예술 파트 간의 상호연결성이 작동하지 않았다. 극의 시작부터 끝까지 음악과 플롯, 무대 디자인과 의상, 안무 등의 구성 요소들이 제각각 개별적이고 독립적으로 조직되어 나타났던 것이다. 극을 구성하는 예술 파트 상호 간의 불협화, 부조화의 메커니즘이 이 발레를 작동하는 원리였다. 극예술의 정통성을 해체하는 아방가르드적 구성은 이 작품에 대한 혼란을 가중시켰다.

이처럼 총체적으로 급진적이던 발레 《파라드》는 당대의 발레 청중과 비평가, 음악가들의 거센 비판을 감당해야 했다. 대다수의 파리 발레 청중은 이 작품이 발레의 귀족적 취향과 어울리지 않게 저급 취향과 저속하게 영합했다는 것을 문제 삼았다. 또한 너무 일상적이고 조야한(primitive) 내용으로 공연 청중을 어리석은 바보 취급했다고 분개하였다. 그러나 무엇보다 이 작품의 시의성에 대한 문제 제기가 일어났다. 1차 세계대전이 극에 달한 시점에서 실소를 자아내는 이 극단적인 코미디는 그들에게 전쟁의 비극적인 바깥 현실과 어울리지 않는 아이러니한 해프닝으로 보였기 때문이다. 이 작품에 대한 엇갈린

15) Albright, *Untwisting the Serpent*, 186 참조.

평가는 지금도 여전하다. 작곡가이자 음악 저널리스트 하워드 구달(Howard Goodall)은 동시대의 비평과 같은 맥락에서 이 작품이 시의적절하지 않았음을 비판한 바 있다. 그에 따르면 당시 샬레 극장과 그리 멀지 않는 곳에서 전쟁으로 수만 명이 목숨을 잃어가고 있었는데, “예술계가 현실과 얼마나 동떨어져 있었기에” 이렇게 장난스럽고 도발적인 작품을 하필 그 시기에 무대에 올렸을까, 이해하기 어렵다는 것이었다.<sup>16)</sup> 엘리트주의 예술이 자신의 아이보리타워에 갇혀 시대 현실을 외면한 채, 지적유희를 즐겼다는 점을 혹평한 것이다.

이와 대조적으로 올브라이트는 그 참혹한 전쟁의 시기에 콧노사 이리한 예술적 장난을 쳤을 때, 그것이 어떤 비판에 직면하게 될지 모를 리 없었다는 점을 지적하였다. 그러면서 《파라드》가 그 참혹한 리얼리티에 대응하는 방식에 대해 “세련된 무관심”(cultivated apathy)이라는 논평을 내 놓았다. 올브라이트에 따르면 “전쟁의 소음이 그 시기, 파리인의 귀로부터 그리 먼 곳에 있지 않았을 것”임이 분명한데, 《파라드》가 그 참혹한 테러에 “침묵”(silent)한 것이 아니라 표현을 거부하는 의미로 “뮤트”(mute) 제스처를 취했다는 것이다.<sup>17)</sup> 올브라이트는 《파라드》가 야만적 리얼리티에 대해 무관심하고, 예술로서 사회 참여가 부족해 보이는 바로 그 지점이야말로 현실뿐 아니라 고급의 예술 제도와 문화 관습에 냉소적인, 가장 진지한 예술적 반응이었다고 해석한다.<sup>18)</sup> 올브라이트의 시각으로 보았을 때 《파라드》는 사회 현실에 대한 표현성을 보이콧하거나, 참혹한 현실로 인해 상처 난 정서의 조각들을 있는 그대로 드러내 보이는, 다른 차원의 예술적 반응이었던 것이다.

그렇다면 콧노사는 당대의 비판에 어떤 반응을 보였을까? 그는 《파라드》에 대해 불평하는 당시 청중을 향하여 이렇게 반문한다. “예술이 신비주의, 사랑, 골치 아픈 음모 없이는 아름다울 수 없는가?” 그러면서 이 작품이 초연되기 몇 해 전, 같은 무대 샬레 극장에서 대성공을 거둔 《페트루슈카》(*Petrushka*)를 빗대어 다음과 같이 비꼬듯 꼬집어 말했다.

16) Howard Goodall, 『하워드 구달의 다시 쓰는 음악이야기』(*The Story of Music*), 장호연 역 (서울: 뮤진트리, 2015), 344-345 참조.

17) Albright, *Untwisting the Serpent*, 197.

18) Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 562 참조.

곡예사가 아메리칸 걸을 사랑하고, 그에 질투한 마술사가 곡예사를 죽이고, 결국 마술사도 그 곡예사의 아내의 손에 죽임을 당하거나... 그렇지 않으면 수없이 많은 드라마틱한 조합이 있어야만 사람들은 만족할 수 있었을 것이다.<sup>19)</sup>

음악학자 타루스킨(Richard Taruskin)은 콕토의 이러한 발언에 다음과 같은 논평을 내놓았다. 콕토의 발언 속에서 “너무 평범한 것은 [이 작품이 아니라] 낭만주의를 뒤쫓아 형성된 고급의 예술 관념이고, 부패한 것은 예술에 대한 청중의 기대였다는 것”을 콕토가 은연중에 드러내고 있다는 것이다.<sup>20)</sup>

당시 《파라드》가 파리 청중을 불편하게 만든 문제작이었다면 그 근본적 이유는 무엇 때문이었을까? 전술한 것처럼 이 실험적인 발레는 여러 층위의 예술적 이슈와 맞닿아 있다. 그러나 무엇보다 주목할 만한 것은 《파라드》가 발레 《지젤》(*Giselle*)이나 《백조의 호수》(*Swan Lake*), 좀 더 최근의 문제작 《봄의 제전》과는 달리 호화로운 무대 세트나 신화, 전설, 동화이야기 같은 전통적인 내러티브의 관점을 거부하고 시시하다 여겨질 정도로 평범한, 혹은 그들의 비판처럼 ‘저속한’ 일상의 대중의 문화를 예술 안으로 끌고 들어왔기 때문일 것이다. 길모어는 《파라드》가 ‘저급’ 문화와 ‘고급’ 예술의 퓨전, 혹은 ‘불편한 동맹’을 보여주었다고 논평한 바 있다.<sup>21)</sup> 주류 문화의 권위에 의해 계층화된 두 예술 문화의 ‘불편한 동맹’ 속에서 드러나는 이 작품의 또 다른 의미는 무엇일까? 이를 설명하기 위해 그 안에 새겨진 역설의 관계를 주목해볼 필요가 있다. 흥미롭게도 그것은 사티의 음악에 내재된 미학적 신념과 상당히 맞닿아 있다. 이제 음악을 집중적으로 분석해 보면서 음악 재료들을 다루는 사티 특유의 창작 메커니즘 속에서 되살아나는 이 작품의 의미를 해석해 보고자 한다.

19) Jean Cocteau, *A Call to Order*, trans. Rollo H. Myers (London: Faber and Gwyer, 1926), 25.

20) Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 562 참조.

21) Gillmor, *Erik Satie, 194-197* 참조.

#### 4. 사티의 음악 《파라드》 분석: 계층화된 소리와 예술적 사유, 그 역설적 의미

앞서 논의한 바와 같이 사티의 음악 안에는 그가 접속한 모던 파리의 대중문화와 일상의 소리환경이 강하게 각인되어 있다. 일상에서 얻은 소리재료와 케이크워크나 랙타임 등의 대중음악 요소, 길거리 음악 등이 음악 창작의 재료가 되어 그의 음악 안에 녹아들어 있다. 그러나 이러한 재료들은 단순히 음악을 구성하는 요소로만 작동하지 않는다. 그가 창작한 음악 세계 안에서 이들은 문화적으로 계층(계급)화된 사고의 틀에 충격을 가하고 이를 뒤흔드는 요소로 작동하기도 한다. 《파라드》에서 사용된 소리 재료와 그것을 음악적으로 구성하고 전개하는 방식에서 이러한 특성은 흥미롭게 나타난다.

먼저 ‘코랄’ 도입부를 살펴보자. 이 도입부에서는 특유의 멜랑콜리가 드러난다. 여덟 마디에 걸쳐 금관악기가 저음역에서 거친 불협화음을 만들어내며 호모포니 텍스처의 코랄 풍으로 느리게 진행한다. 특히 두 번째 박이 강조되는 느린 3박의 진행이 17세기 궁정춤, 사라방드를 연상시키지만 이를 강조하여 연주하는 악기는 아이러니하게도 거친 금관악기이다. 마치 거리의 관악밴드가 어울리지 않게 바로크 상류층의 춤음악 스타일과 만나는 것 같은 기묘한 분위기를 제공한다(〈악보 1-1〉 참조). 작곡가는 이 도입부의 첫 네 마디에서 이 곡의 주요 모티브를 이끌어내는데, 마디1-2의 베이스 성부와 마디3의 위성부에서 나타나는 완전4도+단2도 조합의 3음 모티브 ‘C-F-E’가 그것이다. 이 모티브는 바로 다음 블록인 마디9에서부터 강조되어 나오며 이후 ‘중국마술사’ 씬에서도 지배적으로 나타난다(〈악보 1-2〉, 〈악보 2〉 참조).

<악보 1-1> ‘코랄’ 도입부, 마디1-6



음악 감상 QR코드

PARADE  
Choral

(♩ = 76)

B♭ Cl.  
Bsn. 1&2  
Tpt. 1&2 à 2  
Tbn. 1&2  
Tbn. 3 & Tuba  
Vil. 1  
Vil. 2  
Vla.  
Vc.  
Db.

<악보 1-2> ‘코랄’ 도입부, 마디1-4, piano reduction

(♩ = 76)

Trps.  
Cls.  
Trbs. I&II  
Trb. III & Tuba  
Bsns.  
Vla. Vcl.  
Cb.

C F E

앞서 나온 저음역의 어둡고 거친 금관악기 도입과는 다르게, 마디9부터 플루트와 제1바이올린으로 고음역에서 여러개 3음 모티브 ‘C-F-E’가 조금씩 변형되며 선율이 진행된다. 특히 이 모티브에서 하행하는 단2도 ‘F-E’가 반복되는데 이는 수사학적 표현, ‘한숨음형’처럼 약간의 의기소침한 정서를 만들어낸다. 그런데 이 선율을 받쳐주는 화음은 장2도의 두음, ‘G-A’로 구성된 날카로운 불협화음이다. 이 유닛은 고음역에서 지속적으로 반복되면서 여러고 의기소침하지만 날카로운 분위기를 만들어내고 있다. 마디1에서 마디8의 저음역의 거친 금관악기의 어두운 분위기와 이 부분에서 나타나는 고음역의 여러지만 날카로운 분위기가 극단적 대비를 이루며 불안하면서도 의기소침한 기묘한 멜랑콜리를 형성한다(〈악보 2〉).

〈악보 2〉 ‘코랄’ 도입부, 마디9-12

코랄 도입에 뒤이어 나타나는 ‘붉은 커튼의 프렐류드’ 부분은 완전히 다른 분위기로 전환된다. 이 부분에서는 진지하고 학구적인 양식으로 관습화된 푸가 스타일이 잠깐 등장하는데 선율은 그와 어울리지 않게 ‘산뜻함’을 입고 가볍게 나온다. 마치 사티가 “아카데미에 인사하는 것”처럼 유머러스해 보이기도 하다.<sup>22)</sup> 그런데 이 푸가 전개는 더 이상의 진전 없이 마디15에서 갑자기 푹

22) Gillmor, *Erik Satie*, 202 참조.

끊인다. 그 후 마디16부터 하프와 현악기에서 5도 병행을 겹쳐 놓은 하행패시지로 이어지며 다음에 나올 기계적인 오스티나토 블록으로 향하는 브리지를 만든다(〈악보 3〉).

〈악보 3〉 ‘붉은 커튼의 프렐류드’, 마디1-2123)

Prélude du rideau rouge

Prelude of the red curtain

♩ = 76

PRIMO

SECONDO

RIDEAU

*p*

7 (De même pour celle-ci)

13

14 *Expressif et retardé peu à peu*

♩ = 76

*pp*

*sf*

13

Sans ambages

♩ = 76

*pp*

*sf*

23

《파라드》 음악은 전체적으로 사운드 블록들(sound blocks)을 전환해(shifting) 가는 방식으로 구성되는 것이 특징이다. 각 블록의 유닛은 기계적으로 되풀이되는 오스티나토 음형을 중심으로 만들어진다. <악보 3>의 마디 16부터 마디21처럼 이따금씩 네 마디에서 여덟 마디 사이로 구성된 패시지가 나타나는데, 이는 주요 블록들을 연결하는 브리지 기능을 한다. 전반적으로 각 블록들은 매우 극명하게, 아무런 연관성 없이 그저 나란히 놓인다. 즉 전체적으로 일관성 있는 구성보다는 서로 다른 종류의 이질적인 블록들을 콜라주 스타일로 ‘병치’(juxtaposition)하여 이어 붙이는 방식이 취해진다.

‘코랄’에서 ‘붉은 커튼의 프렐류드’로 이어지는 두 파트의 도입이 끝나면 이 발레의 첫 씬, ‘중국 마술사’로 이어진다. ‘중국마술사’ 씬은 두 파트로 나누어 구성된다. 먼저 중국마술사 등장애 앞서 매니저가 나와 사람들의 이목을 모으고, 이어서 중국마술사가 등장하여 마술(중국 춤)을 보여준다. 이에 따라 음악도 두 파트로 나누어지는데 처음 42마디 동안은 매니저가 나오는 부분이고, 이후 마디50까지 여덟 마디의 브리지를 지나 마디51부터는 중국마술사의 등장 부분이다. 앞서 언급하였듯 ‘중국 마술사’ 앞부분의 모티브는 ‘코랄’의 ‘C-F-E’에서 온 것이다(<악보 1-2>). 그런데 이 3음 모티브가 논리적 정합성을 가지고 더 복잡한 단계로 발전해 가는 것이 아니라 단순히 기계적으로 끊임없이 반복하는 양상을 보인다. 마치 배럴오르간의 크랭크를 돌리는 것처럼 단순한 패턴이 기계적으로 반복된다. 다만 변화가 있다면 이 3음 모티브가 리듬과 박자 프레임에 따라 약간씩 달라지는 리듬 단위(유닛)를 만들어내며 반복된다는 것이다. <악보 4>에서 보이듯 마디1부터 마디12까지는 ‘유닛1’로 구성된 패턴이 반복되며, 마디13부터 마디21까지는 ‘유닛2’ 패턴, 마디22부터 마디33까지는 ‘유닛3’ 패턴, 마디34부터 마디42까지는 ‘유닛4’ 패턴이 각각 순서대로 반복되면서 리듬이 흔들린다. 이 부분에서는 이러한 반복되는 패턴이 변화하는 양상에 따라 총 네 개의 블록이 연속해서 나타나며 그 패턴 안에서 음악의 버라이어티는 탬버린, 심벌즈, 트라이앵글, 탐탐, 실로폰, 부틸로폰(bouteillophone), 팀파니, 사이드드럼 등의 다양한 타악기와 물웅덩이 소리를 내는 노이즈 메이커, 사이렌 소리까지 활용한 다채로운 오케스트레이션에

23) <악보 3> ‘붉은 커튼의 프렐류드’ 부분과 <악보6>부터 나오는 ‘리틀 아메리칸 걸’ 부분의 악보는 제한된 지면 관계로 포헨즈 피아노 버전이 사용되었다.



〈악보 5-1〉 ‘중국마술사’, 마디51-53, 펜타토닉 주제<sup>24)</sup>

Trps. I & II

〈악보 5-2〉 ‘중국마술사’, 마디69-76<sup>25)</sup>

Cors.

Cl. in Bb

두 번째 씬, ‘리틀 아메리칸 걸’로 넘어가보자. 이 발레에서 길이가 가장 긴 ‘리틀 아메리칸 걸’은 음악적으로 가장 다채로운 부분이다. 앞서 언급하였듯 《파라드》 음악에서 전반적으로 나타나는 구조적 특징은 여러 사운드 블록들이 일관성 없이 패치/콜라주처럼 병치되는 것이다. 뿐만 아니라 짧게 반복되는 패턴 속에서 여러 소스의 이질적인 소리 재료가 다양하게 뒤섞여 있다는 것도 주요 특징이다. ‘리틀 아메리칸 걸’에서는 이러한 특성이 가장 다채롭게 표현되고 있다.

전체적으로 이질적 사운드 블록들이 병치되지만 나름의 질서를 가지고 나온다. 즉 네 마디 단위의 구성과 그것이 다시 한 번 반복되는 패턴으로 블록을 형성하고, 새로운 블록으로 전환이 이루어질 때 새로운 재료가 사용되는 것이다. ‘리틀 아메리칸 걸’ 마디1에서 마디8까지의 첫 번째 블록은 아메리칸 댄서의 등장을 반주하는 부분으로 한 마디의 음형이 네 번에 걸쳐 반복되는 유닛을 구성하고 그것이 다시 한 번 반복된다(〈악보 6〉).

24) 리허설 넘버7.

25) 리허설 넘버9.

〈악보 6〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디1-4, 아메리칸 댄서의 입장(entrance)

The musical score for measures 1-4 is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 76. It consists of two staves: 1<sup>st</sup> piano and 2<sup>nd</sup> piano. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves start with a forte (f) dynamic. The first staff contains chords and melodic lines with slurs and accents. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets and slurs.

마디9부터 새로운 재료의 사운드 블록으로 전환되는데, 앞선 여덟 마디와 무관하게 예고 없이 복조의 케이크워크(bitonal cakewalk)를 패러디한 부분이 갑작스럽게 등장한다. C장조의 쿵짝 베이스 위에서 A장조의 당김음 리듬이 조합된 케이크워크 선율이 네 마디에 걸쳐 나타나고 다음 네 마디에서 이 패시지가 리드미컬하게 반복된다(〈악보 7〉).

〈악보 7〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디9-12, 복조의 케이크워크(bitonal cakewalk)

The musical score for measures 9-12 is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 76. It consists of two staves: 1<sup>st</sup> piano and 2<sup>nd</sup> piano. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves start with a fortissimo (ff) dynamic. The first staff contains chords and melodic lines with slurs and accents. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets and slurs. The score is labeled with 'A Major' and 'C Major' to indicate the bitonal nature of the piece.

마디17에서는 또 다시 이질적인 요소, 프랑스 온음음계(whole-tone) 패시지로 갑자기 전환한다. 이후 네 마디에 걸쳐 주선율이 아래 성부로 내려가서 다시 한 번 반복된다(〈악보 8〉).

〈악보 8〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디17-20, 온음음계 패시지(whole-tone passage)

마디35부터는 반복되는 오스티나토 패턴 위에서 더욱 이질적인 사운드, 즉 비음악적 요소라 여겨지는 타자기 소리가 뜬금없이 강조되어 나타난다(〈악보 9〉). 마디51부터 마디58의 뒤이어 나타나는 블록에서는 앞서 나온 네 마디의 케이크워크와 네 마디의 온음음계 패시지가 순서대로 다시 병치된다. 마디59부터 네 마디의 경과구를 거치고, 마디63부터 반복되는 사운드 패턴을 배경으로 갑작스럽게 권총소리(pistol shot)가 터져 나온다(〈악보 10〉).

〈악보 9〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디35-42, 타자기소리(typewriter)

〈악보 10〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디63-70, 권총소리(pistol shot)

The image shows a musical score for two staves, labeled 1 and 2. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections. The first section, measures 63-66, is marked *pp* (pianissimo) and features a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The second section, measures 67-70, is marked *f* (forte) and *sf* (sforzando), showing a more complex and energetic melodic line. A 'pistol shot' annotation is placed above the first staff in measure 67, corresponding to a specific rhythmic motif. The bass staff (2) mirrors the piano staff (1) with a similar rhythmic pattern, also marked *pp* in the first section and *f* in the second.

이렇듯 끊임없이 반복되는 오스티나토 패턴을 바탕으로 미국과 프랑스의 음악 요소와 대중음악과 클래식 음악 재료가 뒤섞여 나타나고, 심지어 일상의 소음, 타자기소리, 권총소리까지 여러 이질적인 소리 재료가 블록 병치 안에서 갑작스럽게 등장하여 감상자의 청각을 교란한다.

‘리틀 아메리칸 걸’의 미들 섹션에는 ‘여객선의 랙타임’(Ragtime of the Passenger Steamer)이라는 부제가 붙어있다. 곡도가 사티에게 제시한 아이디어 스케치에 있던 내용인 20세기 초 세계를 놀라게 한 사건, ‘타이타닉호의 마지막 순간’을 음악적으로 의도한 것이다. 이 섹션에서는 당시 미국과 유럽에서 인기를 끌던 어빙 벌린(Irving Berlin, 1888-1989)의 랙타임 *That Mysterious Rag*이 길게 인용된다. 〈악보 12〉에서 볼 수 있듯 벌린의 노래 *That Mysterious Rag*에서는 ‘벌스’(verse)가 먼저 나오고, ‘코러스’(chorus)로 이어진다. 그러나 사티는 이를 뒤집어 ‘코러스’를 먼저 인용하고 이후 ‘벌스’를 인용하여 음악을 이끌어간다(〈악보 11〉). 사티의 인용부분에서는 원곡의 선율이 변형되어 나타나지만 그 리듬의 틀은 유지되고 있다. 특히 이 부분의 오케스트레이션은 거칠게 뿜어대는 트럼펫, 튜바, 트롬본 등의 금관악기 선율과 스네어드럼, 심벌즈 등의 타악기 리듬을 강조하면서 거리 악대의 사운드를 재현한다. 미들 섹션의 어빙 벌린 랙타임 인용은 마디79부터 마디102까지 ‘코러스’ 인용, 마디103부터 마디118까지 ‘벌스’ 인용, 마디119부터 다시 코러스 라인으로 짧게 돌아오면서 끝난다.

〈악보 11〉 '리틀 아메리칸 길', 미들 섹션 '여객선의 랙타임',  
마디79-90, 마디103-110

a. 'chorus' 인용부분, 마디79-90

**Chorus**  
79 *♩=76* **Triste**

1<sup>st</sup>

2<sup>nd</sup>

85

b. 'verse' 인용부분, 마디103-110

**Verse**  
103 *au dehors et douloureux*

1<sup>st</sup>

2<sup>nd</sup>

〈악보 12〉 어빙 벌린, *That Mysterious Rag*

‘verse’

9

Till ready

*p*

*Basso marcato*

*Basso marcato*

Did you hear it? were you near it? If you were -n't then you've yet to fear it; Once you've met it, An - y min - ute they be - gin it, E'er you know what you're a - bout you're in it; Then a feel - ing,

‘chorus’

27 CHORUS

That..... mys - ter - i - ous ra - - - ag, While a - wake or while you're a - slum - ber - ing,

33

You're say - ing, keep play - ing That..... ... mys - ter - i - ous di - - - ag,

마디127부터 분위기가 반전되어 타이타닉 재앙을 암시하는 부분이 나타난다. ‘사시나무 떨 듯’(Trembler comme une feuille)이라는 지시어와 함께 음향적 긴장감이 만들어지고, 마디135부터 여러 차례에 걸쳐 증기선의 경적소리가 강하게 울린다. 마디139부터 16분 셋잇단음표로 거대한 웨이브를 만들어 내면서 타이타닉 침몰을 은유적으로 그려내고 있다. 가볍고 유머러스한 랙타임과 타이타닉 재앙이 병치되고 있다는 것이 매우 역설적으로 들린다(〈악보 13〉).

## 〈악보 13〉 ‘리틀 아메리칸 길’, 미들 섹션 ‘여객선의 랙타임’, 마디127-141

127  $\text{♩} = 76$

1<sup>o</sup> Trembler comme une feuille

2<sup>o</sup>  $\text{pp}$  8<sup>va</sup> 8<sup>vb</sup>

133

1<sup>o</sup> Réfléchir

2<sup>o</sup> steamboat whistle  $\text{p}$

139

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup> Dans le dos  $\text{f}$

지금까지 분석한 내용을 토대로 ‘리틀 아메리칸 길’ 음악에서 사용한 소리 재료/음악 요소가 병치되는 양상을 종합해 보면 다음 <표 3>과 같다.

〈표 3〉 ‘리틀 아메리칸 걸’, 마디1-마디141, ‘사운드 블록’<sup>26)</sup>

마디1-8	마디9-16	마디17-24	마디35-50	마디51-54	마디55-58	마디63-70	마디79-126	마디127-141
ostinato entrance	cakewalk	whole- tone passage	typewriter	cakewalk	whole- tone passage	pistol shot	Ragtime <i>That Mysterious Rag</i>	steamboat whistle

음악 전반에 걸쳐 기계적인 오스티나토 패턴이 배경음악처럼 끊임없이 반복되는 특성 때문에 이 작품에서 단순한 반복 외에 또 다른 의미를 찾을 수 있을까하는 의구심이 들게 한다. 그러나 소리 재료와 음악 구성 요소들이 만들어내는 관계의 측면을 고려해보았을 때 이 작품이 여러 가지 의미를 함축하고 있다는 것을 깨닫게 된다. 이 작품에서는 일관성 없는 요소들, 뜬금없이 나오는 소리 재료들이 아이러니하게 뒤섞여 나타난다. 때로는 단순한 스타일과 복잡한 스타일이 나란히 병치되기도 한다. 뿐만 아니라 익숙한 멜로디를 강조하여 낯설게 만들기도 한다. 대놓고 시시하거나 상투적이어서 천박하다고 느껴질 때쯤 갑작스럽게 등장하는 우아한 멜로디가 헛갈리게 만들기도 한다. 총소리로 감상자를 깜짝 놀라게 하고, 사무실 타자기 소리가 악기 소리처럼 취급되고, 증기선의 경적을 강하게 울려 긴장감을 불러일으킨다. 오랫동안 음악 안으로 들어올 수 없다고 믿었던 일상의 소리들이 이 작품 안에서 아무렇지도 않게 뒤섞여 나온다. 이처럼 이 작품은 일상적인 것과 예술적인 것의 위계를 뒤집고 아카데미와 파퓰러를 아이러니하게 뒤섞는다. 혹은 배경사운드인지, 중심 주제인지 구분하기 어렵게 그 경계를 모호하게 흐려 놓기도 한다.

사티의 음악은 이러한 방식으로 의외성을 만들어내고 있다. 마치 음악이 세련된 유머를 던지는 것처럼 단순한 표면 안에 의미심장한 역설을 숨겨 놓은 것이다. 이러한 효과는 사티 특유의 음악 구조, 즉 서로 다른 종류의 사운드 블록들, 심지어는 사회, 문화적으로 ‘계층화된’ 소리 재료들을 일관성 없이 나란히 ‘병치’하는 구조 안에서 구체적으로 드러난다. 일관성 없는 요소들의 모자이크, 상충되는 요소들의 콜라주식 병치를 통해 드러나는 아이러니는 청자

26) 이 블록은 소리 재료의 변화에 따라 구분되어 있으며 블록 사이를 연결해 주는 브리지 부분은 포함되지 않았다.

의 인식을 더욱 혼란스럽게 교란하는 효과를 만들어내는 것이다. 사티의 예술적 사고가 그러하듯 이 음악 역시 그 특유의 역설 안에서 탄생했다고 볼 수 있다. 이는 결국 기존의 인식과 가치 시스템에 문제를 제기하고 전복하는 아방가르드 도전으로 이어지게 되는 것이다. 그런데 흥미롭게도 이러한 역설은 발레 《파라드》의 핵심 주제와도 맞닿아 있다.

《파라드》의 주제 또한 ‘역설’의 의미로 읽어낼 수 있다. 《파라드》는 길거리의 서커스와, 뮤지컬 밖에서 본 극을 보러 오도록 균중을 호객하는 사이드 쇼를 표방하고 있다. 궁극적으로 맛보기 쇼가 메인이벤트가 되는 역설, 아웃사이드 스펙터클이 인사이드에서 펼쳐지는 역설을 보여주었다. 또한 일상적 이야기를 극무대로 옮겨와 리얼리티와 예술세계가 전도되는 역설을 보여주었다. 또 대중 엔터테인먼트를 소재로 가져와 대중문화와 고급예술 사이의 위계를 뒤엎었으며 코미디 속에서 비극을 드러내는 역설을 만들어냈다. 길모어는 이 발레가 외견상 코믹 엔터테인먼트에 불과해 보이지만 그 안에 불안의 얇은 막이 드리워져있다고 말한다. 그러면서 《파라드》를 상류사회의 문화질서에 대한 “희비극”(tragi-comedy)이라고 논평한 바 있다. 이 역설의 페이소스(pathos)는 콕토가 만들어낸 것이지만 전반적인 분위기를 역설적 상황으로 몰아넣어 불편하고 신랄한 정서가 만연하도록 만든 것은 사티의 음악이라고 이야기한다.<sup>27)</sup> 코믹하면서도 비극적이고, 저속하면서도 고상하고, 단순하면서도 이를 뒤엎는 역설이 사티의 음악을 통해 청각적으로 명료하게 전달되었던 것이다.

이처럼 이 작품은 온갖 역설적인 관계를 함축하고 있다. 그로테스크하고 우스꽝스러운 모순적인 상황 속에서 어떠한 진실을 드러내는 것이 역설의 본질이라면 사티의 음악은 다양한 음악적 이슈들 사이에서 역설적인 관계를 만들어내고 그것을 디스플레이하면서 감상자를 혼란에 빠트린다. 역설적인 관계로 만들어지는 이러한 혼란과 불편함 속에서 그 문제의 의미를 다시 생각해 보게 하는 것, 어쩌면 그것이 사티의 아방가르드 예술이 지향하는 목표일 것이다. 그리고 그 타깃은 부르주아의 오랜 예술 전통과 권위, 그로부터 형성된 고급예술, 무엇보다 차별화된 음악 그 자체였는지 모른다.

27) Gillmor, *Erik Satie*, 200 참조.

### III. 맺음말

사티의 음악 재료에 각인된 계층의 문제와 《파라드》의 아방가르드적 질문을 재고해 보며 이 글을 맺으려고 한다. 일상에서 얻은 모든 소리자극은 사티에게 흥미로운 ‘음악’으로 들렸을 것이다. 그렇지만 그가 얻은 소리자극을 음악 창작의 재료로 활용하여 음악이라는 프레임 안으로 가지고 들어왔을 때, 그것은 불편한 소리, 혼란을 빚어내고 거부감을 일으키는 소리가 된다. 당대 청중을 비롯하여 음악의 제도와 권위가 보이는 반응이 그러했다. 일상의 소리, 길거리 음악, 혹은 파퓰러 송이 길거리나 카페, 또는 뮤직홀에 있을 때는 아무렇지도 않게 들렸겠지만 그것이 ‘음악’이라는 제도의 틀 안으로 들어오는 순간, 불편한 ‘소음’으로 구성되고 인식된 것이다. 그가 즐겨 사용한 소리 재료는 부르주아 엘리트의 고상한 예술 음악 문화 속에서 철저히 배제되어 온 비음악적 요소이자 저속한 문화의 산물이라 치부되던 것들이었기 때문이다.

오랫동안 형성되어 온 사회적 취향의 틀 안에서 이미 가치판단이 이루어진 소리 재료, 즉 계층화된 소리를 활용하여 그 틀과 모순적인 관계를 형성하고 그로부터 생겨나는 불편함의 진실을 마주하도록 유도하는 것, 그리고 그 안에 뿌리 깊게 새겨진 예술의 모순된 가치를 드러내는 것은 사티의 아방가르드 사유의 본질로 보인다. 어쩌면 음악과 소음이라는 구분된 개념 그 자체에 이미 계층성(hierarchy)이 내재되어 있는지도 모르겠다. 사티는 특별하지 않은 그저 일상의 소리, 소음을 음악이라는 ‘특별하다 여겨지는 순간’으로 가지고 들어와서 음악을 제한하는 오랜 틀과 음악과 소음, 일상의 소리라는 계층화된 가치의 경계를 흔들고 있는 것이다. 또한 저속한 문화 산물로 취급되던 대중 음악의 소리 재료를 수용하여 고급 예술의 차별적 인식에 도전하고 있는 것이다. 사티의 이러한 사고는 발레 《파라드》가 보려주려 했던 아방가르드적 도전에 정확히 가닿는다.

《파라드》의 시의성에 대한 문제를 역설의 차원에서 다시 생각해 보자. 1917년 이 발레가 무대에 올랐을 때, 무대 밖 현실은 전쟁의 비극이 한창인데 무대 안에서는 이와 무관하게 유치한 장난 같은 코미디가 가당키나 했느냐, 시의적절하지 않았다는 비판이 있었다. 예술의 사회 참여, 또는 사회 인식의 결여를 비판한 것이다. 이는 사회 현실을 외면한 채 지적 유희의 극단을 즐기

는 아방가르드 예술가를 향한 비판으로 보이기도 하다. 그러나 한편 현실 세계에서 전쟁의 비극이 계속되는 와중에 그 비참한 리얼리티에도 불구하고 고급의 예술 문화는 그 견고한 전통을 지켜내고자, 또 혹자는 그들을 놀라게 할 새로운 스펙터클을 찾아서 무대에 모여 들었다. 이 아이러니한 상황에서 예술가는 청중과 비평가들에게, 그리고 예술의 제도와 권위에 어떠한 질문을 던지고 싶었을까. 어쩌면 시대의 혼란과 예술의 부조리를 마주한 역설적인 상황에서 예술가는 이미 '확립된' 예술의 질서와 의미를 전복하는 작업에 더욱 몰두했는지 모르겠다. 예술가 자신을 포함하여 그들 문화가 오랫동안 쌓아 올린 예술의 모든 가치를 무력화하고 전복하는 일, 예술의 위계질서와 권력구도를 혼란스럽게 흔들고, 해체하는 극단적인 시도를 통해 예술과 현실의 아이러니를 오히려 '예술적인' 방법으로 드러냈던 것은 아니었을까. 이것이 사티의 음악과 발레 《파라드》가 보여준 역설일 것이다.

**한글검색어:** 에릭 사티, 파라드, 아방가르드, 역설, 계층, 사운드스케이프, 소리 환경, 소음, 소리연구

**영문검색어:** Erik Satie, Parade, Avant-garde, Paradox, Social Stratum, Soundscape, Sonic Environment, Noise, Sound Studies

## 참고문헌

- Albright, Daniel. *Untwisting the Serpent*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Cocteau, Jean. *A Call to Order*. Translated by Rollo H. Myers. London: Faber and Gwyer, 1926.
- Gillmor, Alan M. *Erik Satie*. Boston: Twayne Publishers, 1988.
- Goodall, Howard. 『하워드 구달의 다시 쓰는 음악이야기』(*The Story of Music*). 장호연 역. 서울: 뮤진트리, 2015.
- Léger, Fernand. “Satie inconnu.” *La Revue musicale* 214 (1952): 137-138.
- Orledge, Robert(Ed.). *Satie Remembered*. London: Faber, 1995.
- Potter, Caroline. *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.
- Reynolds, Christine. “Parade: ballet réaliste.” In *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Edited by Caroline Potter. London: Routledge, 2013.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*, Vol. 4. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Whiting, Steven Moore. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

## 국문초록

‘계층화’된 소리와 ‘예술적’ 사유의 역설:  
사티(Erik Satie)의 아방가르드와 발레  
《파라드》를 중심으로

김 경 화

이 연구는 소리에 내면화된 문화 취향과 계급의 질서, 혹은 권력 관계가 예술에서 어떤 방식으로 드러나는지에 대한 관심으로 시작되었다. 그저 물리적인 소리로 여겨지기 쉬운 음악 창작의 재료에도 계층화된 문화와 이를 전복하려는 예술적 의지가 새겨질 수 있다. 이러한 사고는 20세기 작곡가 에릭 사티의 아방가르드와 그의 발레 《파라드》에 주목하도록 만든 중요한 이유가 되었다.

《파라드》는 보드빌 극장이나 뮤지컬 밖의 사이드 쇼, 서커스 등의 통속적인 거리의 엔터테인먼트를 엘리트 예술에 도입한 아방가르드 작품이다. 이 작품에서 사티는 이른바 ‘저속한’ 취향이라 여겨지는 대중문화와 일상의 소리 재료를 활용하여 ‘고급’ 예술에 도전하는 아방가르드적 사유를 발전시켰다. 이 연구는 사티가 그의 예술적 사유를 발전시키기 위해 사용한 소리 재료에 주목한다. 일상의 소리, 길거리 쇼에서 사용한 온갖 소란스러운 음악, 랙타임, 케이 크윅크 같은 대중음악 등의 소리 재료에 내면화된 사회적 취향, 고급의 사유와 저급의 사운드 사이에서 작동하는 계층적 갈등, 그로부터 발현되는 역설적 의미를 살핀다.

Abstract

A Paradox between ‘Stratified’ Sounds and  
‘Artistic’ Thoughts:  
Focusing on Erik Satie’s Avantgardisic Ballet, *Parade*

Kim, Kyoung Hwa

This study was started from the interest of how social taste and identity, or hierarchical order that are internalized in sounds are revealed in art. This research is going to look into the fact that there are social and cultural taste or preference even for the sound materials that are considered as a musical or physical element, and how one’s social class gets revealed on the basis of *Parade* by Erik Satie, an Avant-gardist of the 20<sup>th</sup> century.

*Parade* is an avantgardistic ballet where a vaudeville or the variety sideshows outside a music hall was brought in, and where low art form such as street entertainment was also introduced in high art. Using sounds from everyday life and popular culture that are regarded as so-called common or ‘low taste’, It challenges to ‘high art’ and develops avantgardistic thought. This study is going to look into the cause of stratified conflict that was revealed in Satie’s artistic ideas and realistic sound materials. Also, it seeks to find paradoxical relationship between the ‘stratified’ sounds and ‘artistic’ thoughts.

[논문투고일: 2021. 02. 28]

[논문심사일: 2021. 03. 17]

[게재확정일: 2021. 03. 26]