

푸생의 회화에서 음조와 정조

— 그의 음악적 유비에 대하여

정우진*

[초 록]

이 논문은 초기 모더니티에서 음악과 시각예술의 관계를 이해하는 데 자주 인용되는 푸생의 1647년 11월 24일자 편지 — 이른바 그의 ‘모드 이론’의 기초자료가 되는 — 를 그것의 텍스트와 콘텍스트 뿐 아니라 상호텍스트와 일종의 하이퍼텍스트까지 모두 면밀히 살펴해보면서 이 편지의 중요한 가치가 어디에 있는지를 진지하게 검토해보고, 더 나아가 그것의 잠재적인 의미를 명시적으로 드러내는 것을 목표로 한다. 푸생이 편지에서 전거를 밝히지 않고 인용한 조세포 차를리노의 『화성의 원리』(1558)의 관련 구절이 상호텍스트로서 다루어지며, 각각 프리지아 모드와 도리아 모드를 적용한 실제 작품 사례로 간주될 법한 푸생의 자화상 두 점(1649년 작과 1650년 작)이 문제의 텍스트인 예의 편지와 연결해 (기호학적인 의미에서) 하이퍼텍스트로서 분석된다. 이로써 그 동안 푸생의 편지에서 대개 간과되어

* 영남대학교 미학미술사학과 강사

주제어: 니콜라 푸생, 조세포 차를리노, 고대 음악선법, 에토스, 초기 모더니티
Nicholas Poussin, Gioseffo Zarlino, Ancient Musical Modes, *Ethos*, Early
Modernity

은 ‘에토스’에 대한 논의를 보충할 작품의 소통과 수용 문제까지 다루는 이 논문은 음악학과 미술이론을 역사적으로 횡단하면서 미학과 예술사회학의 쟁점도 포괄하는 작업을 수행하고자 한다.

1. 프렐류드

이 논문은 한 통의 편지에서 시작한다. 1647년 11월 24일, 로마에서 작업하던 화가 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)은 파리에 있는 그의 후원자 샹틀루(Paul Féart de Chantelou)에게 답장을 쓴다. 자신의 그림과 고대 모드의 연관을 이야기하면서 그는 하나의 모드에 힘입어 작품 구성 속으로 들어온 모든 것이 알맞은 비율로 조합될 때 작품은 보는 사람의 영혼에 다양한 감정을 야기하는 힘을 지닌다는 논변을 사뭇 진지하게 펼친다. 바로 이것이야말로 고대 희랍의 음악 선법이 지닌 핵심 요소임은 두말할 나위도 없다. 음들을 어느 선법으로 일정하게 배열한 것은 정조(情調, mood), 즉 느끼는 방식과 기분(氣分)뿐 아니라 에토스(ethos), 즉 행동하는 방식과 기질(氣質) 또한 전달한다는 것이다.

초기 모더니티에서 음악과 시각예술의 관계를 이해하기 위해 자주 인용되는 푸생의 이 편지는, 문제의 구절을 글자 뜻 그대로 해석하기 보다는 좀 더 일반적인 또는 은유적인 뜻으로 받아들일 때, 지나치게 중시될 필요는 없다. 이런 판단은 그가 편지에서 출처를 밝히지 않고 인용한 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517-1590)의 『화성의 원리』(*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) IV부의 원문을 푸생의 텍스트와 면밀히 대조해보면 쉽게 드러나는 사실 판단에 가깝다. 그렇다면 이 편지의 중요한 가치는 (만일 있다면) 어디에 있는가? 이 질문에 대한 답변이 이 논문의 일차적인 목표이다.

그런데 푸생에 대한 거의 모든 책과 논문은 길든 짧든 전부 다 그의

‘모드 이론’을 언급하고 있고, 이때마다 이 문제의 편지가 기초자료를 제공함에도 불구하고 정작 이 편지 자체에 대한 면밀한 검토를 한 연구는 찾아보기 힘들다. 그 이유는 아마도 음악학과 미술이론을 역사적으로 횡단하면서 미학과 예술사회학의 쟁점도 포괄하는 작업이 수반되기 때문이 아닐까. 바로 이런 작업을 시도하는 이 논문은 이 편지의 텍스트와 콘텍스트뿐 아니라 상호텍스트(inter-text)와 일종의 하이퍼텍스트(hypertext)까지 모두 주의 깊게 살펴보면서 이 편지의 중요한 가치가 어디에 있는지를 진지하게 검토해보고, 더 나아가 그것의 잠재적인 의의를 명시적으로 드러내는 것을 궁극적인 목표로 한다.

이를 위해 맨 먼저 푸생이 쓴 문제의 텍스트, 편지를 그것의 콘텍스트와 함께 간단히 살펴본 다음(2장), 상호텍스트에 해당하는 앞서 말한 차를리노의 원문과 대조해봄으로써 그가 바꾸거나 빠뜨린 구절을 통해 드러나는 의미를 재구성해볼 것이다(3장). 또한 문제의 텍스트와 연결해 일종의 하이퍼텍스트 — 기호학적인 의미에서 — 로서 각각 프리지아 모드와 도리아 모드를 적용한 실제 작품 사례로 간주될 수 있을 푸생의 자화상 두 점(1649년 작과 1650년 작)을 검토해볼 것이다(4장). 이로써 텍스트에서 자칫 놓치기 쉬운 중요한 논점인 ‘에토스’와 함께 작품의 소통 및 수용의 문제까지 다룰 수 있게 되고, 또한 콘텍스트의 의미를 훨씬 더 풍부하게 재조명해볼 수 있다(5장). 푸생의 언필칭 ‘모드 이론’이지만, 결국 이 음악적 유비에 깃든 모순에서 우리는 질문에 대한 답변의 실마리를 찾게 될 것이다.

2. 푸생의 편지

먼저 푸생이 문제의 답장을 쓰게 된 콘텍스트와 함께 그 내용부터 살펴보도록 하자. 1647년 11월 3일, 샹틀루는 <신품성사>를 받았다.¹⁾

이것은 푸생이 샹틀루를 위해 그린 일곱 성사 시리즈 가운데 다섯 번째 작품이다. 샹틀루는 이 그림이 조금은 음울하고 칙칙해 보인다는 느낌을 받은 모양이다. 같은 해 푸생은 또 다른 컬렉터인 은행가이자 실크상인 장 푸앙텔(Jean Pointel)에게 <모세의 발견>을 보냈는데,²⁾ 이 두 캔버스를 비교하던 샹틀루는 지금은 전해지지 않는 편지 한 통을 썼다. 자신의 것보다 푸앙텔의 것이 더 매력적이라고 불평하는 이 편지는 이로써 푸생이 자신보다 푸앙텔에게 더 큰 애정을 가지고 있음을 드러내는 게 아니냐는 취지로 쓴 것이 틀림없다.

그러자 푸생은 샹틀루에게 보내는 1647년 11월 24일자 답장에서 그림을 그리는 양식(*manière*)을 결정하는 것은 바로 그림의 주제라고 지적함으로써, 두 그림의 차이를 정당화한다. 실은 경쟁관계에 있는 또 다른 후원자 푸앙텔의 것보다 덜 매력적인 그림을 받은 것 같아 불평하는 샹틀루, 그에게 푸생은 결국 그리는 방식을 결정하는 것은 화가 자신이 그림에 쏟은 애정의 정도가 아니라 그림의 주제라고 답장한 것이다. 그러니까 서로 다른 주제가 다른 처리방식을 필요로 하므로 결국 ‘주제의 성질’이 샹틀루의 실망에 대한 책임이 있다는 말이다. 즉 문제의 두 회화 사이의 차이는 두 후원자 각각에 대한 화가 자신의 헌신과 아무 관계가 없으며, 오히려 그가 묘사한 주제의 차이에서 발생한 것이라는 논변이다.

그 다음으로 이런 명백해 보이는 소견에다 그는 도리아, 프리지아, 리디아 등 고대의 여러 모드에 대한 논의를 덧붙인다. 그는 회화와 음악(과 문학)이론 사이의 유비(類比)를 짓는데, 이 편지는 너무나 유명해서 자주 언급되지만 국내에서는 제대로 번역도 소개도 된 적이 없

1) Anthony Blunt (1967, 개정판 1995), *Nicolas Poussin*, London: Pallas Athene, p. 554. 도판 No. 158. 에딘버러 소재 내셔널스코틀랜드갤러리 소장.

2) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 564, 도판 No. 169. 현재 루브르 미술관 소장. <나일 강에서 구조되는 모세>라는 제목으로도 일컬어짐.

으므로 조금 길더라도 인용해보겠다.

모든 아름다운 것을 발명한 저 섬세한 고대 희랍인들은 자신들이 발견한 몇 가지 모드로 굉장한 효과를 만들어냈습니다. 이 모드라는 단어는 당연히 우리가 무엇인가를 만들 때 사용하는 비율 또는 정도나 형식을 뜻하는 것이죠. 그것은 우리가 모든 것에서 일정한 적절함과 적당함으로 일하도록 해주어서 도를 넘지 않도록 해줍니다. 이런 적절함과 적당함은 사물이 자신의 존재 양태를 유지하도록 해주는 절차를 지닌 일정한 양식(*manière*)이나 규정된 질서와 다름없습니다.

고대인의 모드들은 여러 가지 것들을 한데 합쳐 구성한 것이므로 그것들의 다양성으로부터 모드의 일정한 차이가 생겨납니다. 그 차이로써 우리는 모드 각각이 그 자체로 미묘한 차이를 띤 특성을 보유하고 있음을 이해할 수 있는 것입니다. 특히 구성에 관계된 모든 것들이 비율적으로 한데 합쳐질 때, 그로부터 관람자의 영혼에 다양한 정념(*passion*)을 유발하는 힘이 나옵니다. 이런 효과를 관찰한 고대의 현인들은 각각[모드]에게 특별한 캐릭터를 부여했는데요, 그들은 안정된, 근엄한, 진지한 모드를 도리아 모드라고 불렀으며, 그것을 근엄하고 진지하고 지성적인 소재에 적용했습니다.

즐겁고 흥겨운 것들로 넘어가면, 그들은 프리지아 모드를 사용했습니다. 그것의 모듈레이션이 다른 어느 모드보다 더 미세하고 그것의 효과가 좀 더 날카롭기 때문입니다. 이외의 것들은 무익하다고 평가한 플라톤과 아리스토텔레스는 다른 것은 빼고 이 두 가지 양식만 칭찬하고 승인했습니다. 그들은 관람자에게 두려운 마음을 자아내는, 격렬하고 사납게 몰아치는 매서운 이 모드[프리지아 모드]를 높이 평가했습니다.

저는 일 년 안에 이 프리지아 모드로 어떤 것을 그리고 싶습니다. 무서운 전쟁이 이런 양식에 적합한 주제를 제공합니다.

그들은 또한 리디아 모드가 가장 슬퍼할 만한 것들에 어울린다

고 주장했는데요, 왜냐하면 그것은 도리아의 수수함도 프리지아의 가혹함도 갖고 있지 않기 때문입니다.

히포리디안은 그 자체로 어느 정도 상냥함과 관람자의 영혼을 기쁨으로 채우는 달콤함을 포함하고 있습니다. 이것은 신성한 일들, 영광스러운 일, 천국에 가장 잘 어울립니다.

고대인들이 발명한 이오니아는 그것이 지닌 흥겨운 성질 때문에 술과 춤으로 떠들썩한 주신(酒神) 축제를 재현하는 데 쓰였습니다.

훌륭한 시인들은 운문에 맞는 단어를 선택하고 적절한 말투에 따라 음보(音步)를 정하는 데 매우 명민하고 능수능란합니다. 가령 베르길리우스는 자신의 작품 전체에서 준수한 대로 모두 세 가지 종류의 말투에 따라 운문의 실제 사운드를 숨겨 있게 조절 한 덕분에, 마치 그가 묘사하고 있는 것을 단어의 사운드로 우리 눈앞에 나타내는 것 같습니다. 그러니까 그는 사랑을 이야기할 땐 달콤하고 유쾌하고 기분 좋게 들리는 몇몇 단어를 영리하게 선택했습니다. 또 무공(武功)을 노래하거나 해전, 또는 해난(海難)을 묘사하는 곳에서는 딱딱하고 날카롭고 거슬리는 단어를 선택 해서 그것을 듣거나 발음하는 사람들이 공포를 느끼게 했습니다. 그렇기 때문에 제가 이런 양식을 준수하여 그린 그림을 드렸을 때, 당신은 제가 당신을 친애하지 않는 것은 아닐까라고 생각했을 수도 있습니다.³⁾

이 편지를 찬찬히 읽어본 사람이라면, 푸생이 회화는 물론이고 시(詩)를 명확히 언급하고 있지만, 음악 자체를 명시적으로 언급하고 있

3) 샹틀루에게 보낸 푸생의 편지는 Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, pp. 367-370을 볼 것. 본문의 직접 인용에서 []는 필자가 삽입한 구절을 표시함. 이 편지를 우리말로 옮기면서 여러 영문 번역을 대조해보았으나 블런트의 번역이 가장 명료하고 유려한 것으로 판단하여 주로 그의 번역을 따랐다. 또한 이 부록에는 불어 원문과 영문 번역이 나란히 수록되어 있어서 뜻을 헤아리는 데 크고 작은 도움을 받을 수 있었다.

지는 앎을 미심쩍게 여길 것이다. 푸생은 모드 이론이 음악에 관한 것이라고 분명히 말한 것도 아니거니와 심지어 베르길리우스를 언급함으로써 오히려 시와 회화를 유비시키는 것 같은 주장을 하는 것으로 보인다. 설상가상으로 그는 이 편지의 독자들에게 정작 그 자신이 창작할 때 어떻게 모드 이론을 사용하는지 어떤 실질적인 설명도 해 주고 있지 않다(이 문제에 대해서는 이후에 4장에서 좀 더 자세히 논할 것이다).

그러나 콘텍스트, 고대 용어법을 쓰는 방식, 그가 의지한 전거를 검토해보면 그가 마음에 두고 있던 것은 분명 고대 희랍의 음악 선법임에 틀림없다.⁴⁾ 이 경우 푸생의 서술에서 제일 먼저 눈에 띄는 문제는, 프리지아 모드에 대해, 그것을 흥겨운 것 또는 전투적인 것으로 보는 상충된 견해를 나타낸다는 점이다. 앤서니 블런트는 모드에 대한 구절과 시에 대한 구절 모두가 조세포 차를리노의 『화성의 원리』에서 발췌한 것임을, 또 프리지아 모드에 대한 푸생의 논의가 혼동을 야기하는 것은 고전 이론에 대한 모순된 해석을 내놓은 두 명의 서로 다른 저자를 인용한 차를리노의 텍스트가 생략된 탓임을 논증했다.⁵⁾ 다시 말해, 이 문제는 푸생이 차를리노의 원문을 온전히 베꼈다면 피해갈 수 있었을 사안이다. 또 하나, 보통 고대와 근대의 음악 논고에서는 선

4) 푸생이 모드 이론을 얼마나 진지하게 대했는지는 상당한 논쟁의 대상이다. 이 논문의 주제와 별개로 조형예술에서 모드의 문제를 전반적으로 개괄하고 있는 다음의 글을 특히 참조할 것. Jan Bialostocki (1966), “Das Modusproblem in den bildenden Künste”, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*, pp. 5-35 (이 논문이 맨 처음 출간된 것은 *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xxvi, 1961, pp. 128-41).

5) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 226. 차를리노는 『화성의 원리』 5장에서 프리지아 모드에 대해 다소 차이 나는 견해를 보이는 고대의 저자들(루키아노스와 오비디우스, 아리스토텔레스, 아폴레이우스 등)을 여럿 언급한다. Gioseffo Zarlino (1983), *On the Modes* (Part 4 of *Le istituzioni harmoniche*, 1558), trans. by Vered Cohen, ed. and with an introduction by Claude V. Palisca, New Haven and London: Yale University Press, p. 22.

법을 여덟 개나 열두 개로 거론하는데,⁶⁾ 푸생은 선법의 수를 다섯 손가락으로 꼽을 정도로 축소시켰다는 점 역시 짚고 넘어가고 싶은 문제이다.

그러면 지금부터 푸생의 편지를, 그가 전거를 밝히지 않고 인용한 차를리노의 원문과 좀 더 면밀하게 비교 고찰해보는 작업을 함으로써, 그가 바꾸거나 빠뜨린 구절을 통해 드러나는 의미를 재구성해보려고 한다.

3. 푸생과 차를리노

앞에서 말했듯이, 푸생이 이 편지에서 진술한 말들의 직접적인 전거는 차를리노의 『화성의 원리』의 IV부 5장이다.⁷⁾ 한 연구에서 프레드릭 하몬드(Frederick Hammond)는 푸생이 차를리노의 저술들 중 1589년도 에디션의 복사본에 접근할 특권을 갖고 있었을 수도 있음을 시사했다.⁸⁾ 17세기 초에 이 같은 복사본은 프란체스코 바르베리니 추기경의 컬렉션에서 얻을 수 있었는데, 그는 푸생이 로마에 체류하던 처

6) 고대부터 르네상스까지 선법의 명칭과 성격의 다양한 해석 및 복잡한 수용 양상에 대해서는 Claude V. Palisca (2006), *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 71-98. 제5장 “Humanist Revival of the Modes and Genera”를 볼 것.

7) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 226. 그 밖에도 조반니 바티스타 도니의 『음악의 제누스와 모드 논고』(*Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, 1635)와 1620년대와 1630년대 동안 로마의 바르베리니 궁정에서 일하던 도니의 존재 또한 아마 음악 선법에 대한 푸생의 이해에 영향을 끼쳤을 것이다. Sheila McTighe (2014), “Poussin and The Modes”, *The Routledge Companion to Music and Visual Culture* (eds. Tim Shephard and Anne Leonard), New York and London: Routledge, p. 238.

8) Frederick Hammond (1994), *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale University Press, pp. 99-102.

음 몇 해 동안 이 젊은 화가에게 그림 몇 점을 주문한 적도 있었다. 주지하다시피 프란체스코의 삼촌 마페오(Maffeo)는 1623년에 우르바누스 VIII세라는 이름을 딴 교황이 되었으며, 바르베르니 가문의 후원은 음악가들과 지식인들의 폭넓은 모임으로 확장되었다. 그 중에는 푸생에게 그의 첫 번째 버전의 <일곱 성사>가 될 작품을 주문한 골동품 전문가이자 컬렉터인 달 포조(Cassiano dal Pozzo)도 있었으며, 추기경의 서기로도 일한 음악이론가 조반니 바티스타 도니(Giovanni Battista Doni, 1595-1647) 같은 사람 또한 중요하게 언급할 만하다.⁹⁾ 이와 별개로 푸생이 로마에 체류하는 동안 만나던 또 다른 화가들 가운데 자신의 스승 도메니키노(Domenichino)의 영향으로 음악에 대단히 조예가 깊던 피에트로 테스타(Pietro Testa) 같은 예술가들도 있었다.¹⁰⁾ 푸생이 차를리노의 논고에 주목하도록 이끈 사람은 아마 이 지인들 모임에서 좀 더 음악적인 성향의 인물이었을 것이다. 그로부터 푸생은 수많은 구절을, 대부분 IV부의 구절을 어느 정도 글자 그대로 드문드문 베껴 나갔다. 그렇지만 샹틀루에게 보낸 편지 어디에서도 그는 이들 인용 가운데 어느 것도 전거를 밝히거나 표시하지는 않았다.

그렇다면 푸생은 무슨 의도로 이처럼 태연하게 표절을 한 것일까? 한 가지 가설은 이렇다. 그의 취지는 샹틀루에게 비평의 교훈을 주려는 것이었으며 예술적 판단에서 이론과 실제, 이성과 감각이 하는 역

9) Frederick Hammond (1994), *Music & Spectacle in Baroque Rome*, p. 26ff., pp. 99-102. 이 시기에 기억할 만한 음악이론가 조반니 바티스타 도니에 대해서는 Claude Palisca (1997), "Giovanni Battista Doni's Interpretation of the Greek Modal System", *Journal of Musicology* 15, pp. 3-18을 볼 것.

10) 푸생이 교류한 여러 예술가들, 특히 회화이론에 대한 관심 외에도 당대 새로운 양식의 음악(즉 몬테베르디의 '제2작법')에 적합한 악기 발명가로서 음악에 천착한 도메니키노와 그의 제자 피에트로 테스타 등을 포함하는 로마의 예술가 집단에 대해서는 Elizabeth Cropper and Charles Dempsey (1996), *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1장을 볼 것.

할에 대한 자기 자신의 논변을 권위 있는 차를리노에 의지해 부연하려고 했다는 것이다. 아닌 게 아니라, 이런 목적을 위해 그는 모드에 대한 차를리노의 설명 36장에 아주 글자 그대로 의지한다. 이 장의 제목은 다른 아닌 “감각은 오류 가능하며 판단은 감각의 수단에 의해서만 이루어져서는 안 되고 이성이 동반되어야 함”¹¹⁾이다. 사실 차를리노 역시 보에티우스의 글에서 베낀¹²⁾ 이 진술을 푸생은 그대로 따라 하며 샹틀루에게 보낸 편지에서 다음과 같이 이야기한다. “잘 판단하는 것은, 이 예술의 이론과 실제 모두에 대한 지식을 대단히 많이 갖고 있지 않다면 아주 어렵습니다. 우리의 감각으로만 판단해서는 안 됩니다. 이성으로 판단해야 합니다.”¹³⁾

물론 푸생은 차를리노의 텍스트를 주의 깊게 면밀히 읽었을 것이다. 그렇지만 이 경우에서처럼 그것을 항상 글자 그대로 베끼기만 한 것은 아니었다. 또 다른 경우에 그가 ‘빌린 것들’을 원문과 비교해보는 것은 뜻밖에 도움이 된다. 바꾼 것들 때문이기도 하고 또한 누락된 것 때문이기도 하다. 푸생이 고친 사항 가운데 어떤 것은 분명 매우 구체적인 목적을 위해 변경되었다. 예를 들면 차를리노는 여러 가지 모드가 ‘듣는 사람들(*ascoltatori*)의 영혼에 서로 다른 정념을 유발할 수’ 있었다고 쓰고 있는데, 정확하게 동일한 문구를 유지하지만 푸생이 ‘듣는 사람들’을 ‘보는 사람들’(*regardans*)로 바꾼 이유는 쉽게 알 수 있다. 그러나 또 다른 곳에서 그가 바꾼 것들은 좀 더 미묘한 방식으로 원문의 뜻을 바꾼다. 그의 편지에 나오는 다음 구절을 보자.

11) Gioseffo Zarlino (1983), *On the Modes*, p. 104.

12) Boethius, *De Institutione Musica*, I, 8. “Non omne iudicium dandum esse sensibus, sed amplius rationi esse credendum.” 위의 책, 같은 곳, 각주 1.

13) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 368.

모드라는 단어는 당연히 우리가 무엇인가를 만들 때 사용하는 비율 또는 정도나 형식을 뜻하는 것이죠. 그것은 우리가 모든 것에서 일정한 적절함과 적당함으로 일하도록 해주어서 도를 넘지 않도록 해줍니다.

많은 주석자들은 ‘비율’¹⁴⁾과 ‘정도’에 대한 푸생의 언급 때문에 오해를 해왔다. 그들은 그가 ‘비율’이라는 용어를 씀으로써, 그보다 앞서 생각한 많은 사람들이 그런 것처럼, 음악의 질서 정연한 측면과 계산과 비율에 대한 의존을 가리키고 있음에 틀림없다고 생각했다. 물론 이와 같은 생각은 피타고라스 이후로 음악에 대한 일반적인 관념임에는 틀림없다. 그러나 엄밀히 따져보면, 음악 선법은 비율(ratio)이나 비례와 아무 관계가 없다. 산술적 비율에서 나올 수 있는 것은 협화음과 음정이지만 선법이 아니기 때문이다. 특히 고대 희랍의 음악 선법은 그저 연속되는 서로 다른 음들의 연쇄로 우리가 지금 쓰는 음계와 여러모로 닮아 있다. ‘모드’(mode)라는 단어가 라틴어 모드스(modus)에서 파생하기는 하지만, 희랍의 이론가들은 토노스(tonos) 또는 하르모니아(harmonia)라는 말로 자신들의 음조 체계를 이야기했다.¹⁵⁾

-
- 14) 푸생의 편지를 불어로 보면 *la raison*라고 되어 있는데, *raison* 역시 이성, 이유, 근거라는 뜻 외에 ‘비율’이라는 뜻이 있다. 또한 푸생의 편지를 영어로 옮긴 사람들 가운데 *reason*보다는 *ratio*로 옮긴 경우가 더 많고 문맥상 더 적절하다고 본다.
- 15) 희랍의 하르모니아(복수는 *harmoniai*)와 토노스(복수는 *tonoi*) 모두 서로 다른 음들이 맺은 일련의 상호관계들로 이루어졌다고 가장 일반적으로 설명할 수 있다. 이 둘의 차이를 기법적인 용어로 엄밀하게 정의하는 것은 어렵지만, 쉽게 말해서 토노스는 요즘 식으로 하면 음높이 수준(pitch-key)에 해당하고, 하르모니아는 옥타브 종(octave species)에 가깝다(Claude V. Palisca [2006], “Humanist Revival of the Modes and Genera”, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, p. 76 참조). 한편, 앤드류 바커의 용법 또한 참조할 필요가 있는데, 그는 하르모니아라는 용어를 선법으로 번역하는 데 따른 오해를 불식하기 위해 보통 ‘음률’(attunement) 또는 ‘음률 패턴’(pattern of attunement)으로 옮긴다(Andrew Barker [1989], *Greek Musical Writings* Vol. 2, pp. 14ff.). 희랍의 하르모니아는 교

어쨌든 푸생의 가장 충실한 숭배자요, 저명한 프랑스 아카데미 회원인 샤를 르브렁(Charles Le Brun 1619-1689) 역시 ‘비율’이라는 용어로 말미암은 오해를 했다. 르브렁은 이렇게 천명했다. “음악가들이 악곡에서 지키는 그런 하모니의 비율을 따르면서, 그가 뜻한 바는 그의 회화에서 모든 것들이 서로 협화음을 이루고 이로 말미암아 [서로 협력하여] 하나의 동일한 목적을 꾀해야 한다는 것입니다.”¹⁶⁾ 이런 생각은 측정 가능한 합리적인 요소로서의 모드라는 이념과 언뜻 부합해 보일 수도 있다. 그러나 엄밀히 말해서, 음악 선법은 비율(ratio)이나 비례와 아무 관계가 없다는 사실을 다시 한 번 언급할 필요가 있겠다. 산술적 비율에서 나올 수 있는 것은 협화음과 음정이지만 선법이 아니다. 다시 말해, 선법에서 관건은 선법을 구성하는 음들의 수평적인 배열이지, 높이가 다른 두 음 사이의 간격, 즉 음정을 이루는 수직적인 비율 관계가 아니다.

이제 지금부터 우리가 확인할 필요가 있는 사실은 푸생이 원문을 옮겨 적으면서 지극히 중요한 문장을 상당 부분 빼먹었다는 점이다. 원문으로는 『화성의 원리』의 IV부 1장 서두에 인용문이 나오는데 이 시작 시점에서 차를리노는 음악 선법들의 캐릭터를 논하는 데까지 가지도

회 선법과 동일하지 않음은 주지의 사실이므로 하르모니아를 ‘modes’로 번역하는 것은, 흔히 행해지고는 있지만, 오해의 소지가 다분하기 때문이다. 주지하다시피 희랍의 하르모니아에 붙은 이름들이 나중에 중세 교회선법들에 적용되었기는 하지만, 여타 유럽 음악에서 활용된 것들과 상이한 것으로 밝혀졌다. 하르모니아의 이름을 중세 교회 선법에 잘못 적용한 것은 (10세기 경) 작가 불명의 『알리아 무지카』(*Alia Musica*)에서 발견되는 이 주제에 대한 자세한 해설 때문인 것으로 추정된다. 하르모니아와 토노스의 관계에 대한 훌륭한 설명은 M. L. West (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, pp. 177ff.를 볼 것.

16) Jennifer Montagu (1992), “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, p. 238에서 재인용. 르브렁의 소견은 1670년 3월 1일에 로열 회화조각 아카데미에서 이루어진 한 강연의 문맥에서 제시되었다.

않았다. 오히려 그는 훨씬 더 일반적이고 정말 추상적인 용어로 쓴다.

우리가 알고 있어야 하는 것은 ‘모드’라는 이 단어가, 그것의 다른 의미야 많이 있지만 모두 다 제쳐둔다면, 당연히 ‘이성’(reason)을, 즉 우리가 하는 모든 것에서 채택하는 정도나 형식을 의미한다는 점이다. 이것은 우리가 너무 멀리 가지 않도록 해주고 모든 것들에서 어느 정도 자제력 있게 또는 적당하게 행동하도록 만들어준다. 그야말로 참 잘 지은 이름이 아닐 수 없다. (핀다로스가 말하듯이) ‘모든 것에는 모드, 또는 정도가 있다.’하니 말이다.¹⁷⁾

희랍인들이 사용했다고 하는 프리지아 모드의 특징에 대한 푸생의 서술 역시, 원전(原典)으로 거슬러 올라가기 전까지 도저히 이해할 수 없기는 매한가지다.

그것의 모듈레이션이 다른 어느 모드보다 더 미세하고 그것의 효과가 좀 더 날카롭기 때문입니다. 이외의 것들은 무익하다고 평가한 플라톤과 아리스토텔레스는 다른 것은 빼고 이들 두 가지 양식만 칭찬하고 승인했습니다. 그들은 관람자에게 두려운 마음을 자아내는, 격렬하고 사납게 몰아치는 매서운 이 모드[프리지아 모드]를 높이 평가했습니다.

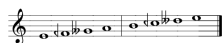
여기서 푸생이 플라톤과 아리스토텔레스를 참조하고 프리지아 모드를 ‘격렬하고 사납게 몰아치는’ 것으로 특징지은 것은, 서로 다른 종류의 음악에 갖든 도덕적 의의에 대한 고전적인 논의의 범위 안에 이 구절을 확고히 자리매김 한다. 유일한 골칫거리는 프리지아 선법이 어느 다른 선법보다 더 날카로운 것도 아니요, 더 미세한 음정들로 되어

17) Gioseffo Zarlino (1983), *On the Modes*, 1장. 이탈리아체는 푸생이 빠뜨린 구절을 나타내려고 필자가 표시한 것임.

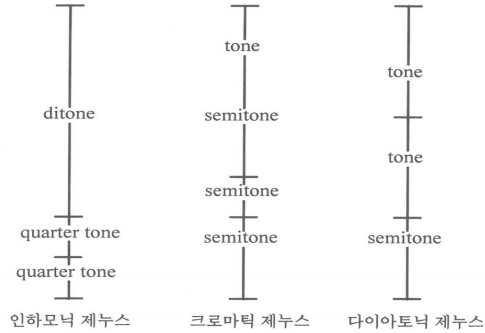
있는 것도 아니라는 것이다. 사실은 어느 선법도 다른 어떤 선법보다 더 작은 (또는 더 큰) 음정들을 갖고 있다고 말할 수 없다. 음정들의 크기를 결정하는 것은 제누스(genus)의 선택이기 때문이다. 희랍어로 게노스(γένος), 라틴어로 제누스(복수 형태는 genera)는 영어로는 유형(type, kind)을 뜻하는데, 완전 4도 음정을 이루는 인접한 네 음 집합(즉 테트라코드) 안에서 고정된 양 끝에 있는 두 음 사이에 움직일 수 있는 두 음의 위치에 따라 세 가지 제누스로 분류된다.¹⁸⁾ 다이아토닉, 크로마틱 또는 엔하모닉 제누스가 그것이다. 완전 4도를 이루는 테트라코드의 네 음 사이에 형성된 세 개의 음정이 온음 — 온음 — 반음일 경우 ‘다이아토닉’ 제누스, 중2도(단3도) — 반음 — 반음일 경우 ‘크로마틱’ 제누스, 장3도 — ¼음 — ¼음일 경우 ‘엔하모닉 제누스’가 되는 것이다. 그 중 가장 작은 음정을 사용하는 것은 엔하모닉이다. 이것은 테트라코드를 장3도(ditone) 더하기 두 개의 4분의 1음(quarter tones) — 현재 관습적인 서양음악에서 사용되는 여느 음정보다 더 작은 — 으로 나눈 것이다(그림 1 참조). 그러나 엔하모닉 제누스는 우리가 아는 한, 여느 선법에도 적용될 수 있었다. 그것은 프리지아 모드의 특유한 전유물이 아닌 것이다.

그렇지만 우리는 여전히, 어떻게, 어째서 고대 희랍의 음악가들이 선법과 제누스의 특수한 조합들을 선택했는지 또는 한 가지 조합이

18) Solón Michaëlidēs (1978), *Music of Ancient Greece. An Encyclopedia*, London: Faber and Faber Limited, genus 항목을 볼 것. 고대 희랍인들은 음률을 결정하는 기본 단위로 테트라코드를 사용했는데, 당시 이론가들은 옥타브를 두 개의 테트라코드와 하나의 온음으로 만들어진 것으로 보았다. 즉 하나의 테트라코드를 두 번 연달아 배열하면 시작하는 음에 따라 모드가 만들어지는 것이다. 가령 E음으로 시작하는 고대의 도리아 모드는 E-D-C-B + A-G-F-E일 경우 다이아토닉, E-D^b-C-B + A-G^b-F-E일 경우 크로마틱, E-D^b b-C[♯]-B + A-G^b b-F[♯]-E일 경우 엔하모닉 도리아 모드가 된다. 이런 식으로 D음으로 시작하는 고대의 프리지아 모드도 세 가지 제누스로 나타낼 수 있다.



◁ 악보. 고대의 엔하모닉 도리아 모드



[그림 1] 고대 희랍음악의 세 가지 제누스¹⁹⁾

또 다른 조합보다 더 ‘무방하다’고 생각되었는지 아닌지를 충분히 이해하지 못한다. 지롤라모 메이(Girolamo Mei, 1519-1594)나 조반니 바티스타 도니 같은 르네상스 이론가들이 희랍음악의 모습을 회복하려고 노력했음에도 불구하고, 이 같은 물음은 차를리노의 시대에는 확실한 답을 얻지 못했다. 아닌 게 아니라, 차를리노는 “이들 제누스의 스타일을 알지도, 조금도 경험해보지도 못했으면서 그토록 오랜 시간 동안 버림받은 크로마틱 제누스와 엔하모닉 제누스를 자신들이 사용할 수 있다고 믿는” 사람들을 연금술사들, 즉 “결코 발견할 수 없을, 자신들이 ‘제5원소’라고 부르는 바로 그것”²⁰⁾을 발견하려는 시도에서 좌절하고 만 연금술사들에 비유하면서 주의를 준 바 있다.

그러면 어떻게 해서 이런 혼동이 발생했는가? 다시 한 번 도리아 모드와 프리지아 모드의 특징에 대한 푸생의 진술을 차를리노의 원문과 비교해보도록 하자. 푸생은 이렇게 쓴다.

19) 김춘미 (1995), 『음악학의 시원』, 서울: 음악춘추사, p. 291 재인용.

20) Gioseffo Zarlino (1983), *On the Modes*, 3장, p. 17.

이런 효과를 관찰한 고대의 현인들은 각각[모드]에게 특별한 캐릭터를 부여했는데요, 그들은 안정된, 근엄한, 진지한 모드를 도리아 모드라고 불렀으며, 그것을 근엄하고 진지하고 지성적인 소재에 적용했습니다. 즐겁고 흥겨운 것들로 넘어가면, 그들은 프리지아 모드를 사용했습니다. 그것의 모듈레이션이 다른 어느 모드보다 더 미세하고(*pour avoir ses modulations plus menues*) 그것의 효과가 좀 더 날카롭기 때문입니다.

차를리노의 텍스트는 이렇다.

이런 효과들 때문에, 고대인들은 내가 서술한 속성들을 도리아 모드의 것이라고 여겼으며, 그것을 엄격한, 근엄한, 지혜로운 사향에 적용시켰다. 그리고 나서 그들이 이런 것들을 그만두고 즐거운, 행복한, 경쾌한 것들로 이동했을 때, 그들은 프리지아 모드를 사용했는데, 그것의 분할들은 다른 어떠한 모드보다 더 빠르고 그것의 하르모니아는 도리아의 하르모니아보다 더 높다.²¹⁾

이 구절의 전거와 그것을 푸생이 옮겨 적은 것 사이에는 중요한 차이가 있다. 프리지아 모드를 기술하면서 차를리노는 그것의 ‘더 날카로운’ 효과와 ‘더 미세한’ 모듈레이션에 대해 쓴 것이 아니다.²²⁾ 희랍의 토노스(*tonoi*)와 하르모니아(*harmoniai*)가 배열되던 방식을 놓고 볼 때, 그는 프리지아의 하르모니아가 도리아의 하르모니아보다 전체 음높이(*pitch*)가 더 높다고 쓴 것이다. 또한 특히 이 모드의 효과에 적합

21) Gioseffo Zarlino (1983), *On the Modes*, 5장, p. 21.

22) 오늘날 음악에서 모듈레이션(modulation)은 일반적으로 하나의 조성에서 또 다른 조성으로 조바꿈하는 것을 말하는데, 이는 J. S. 바흐 이후 통용된 평균율에 기초한 ‘기능화성’ 체계를 전제로 한 개념이다. 고대의 음률 체계(가령 피타고라스 음률)에서도 음들의 기능과 위치에 따라 명칭이 부여되는데 ‘중심 음’(*mese*)을 축으로 한 모듈레이션 과정에서 선법의 스케일을 이루는 음들의 기능이 변할 수 있다. 또한 ‘제누스’(각주 18 참조)의 모듈레이션도 가능하다.

하다고 생각되던 좀 더 급한, 즉 ‘더 빠른’ 리듬을 언급한 것이다. 그러니까 차를리노의 설명에 비추어 볼 때, ‘더 미세한’ 모듈레이션이라고 푸생이 쓴 것은 선율적인 것이 아니라 리드미한 것으로 보는 것이 맞다. 어떤 사람은 푸생이 ‘더 미세한 모듈레이션’(modulations plus memes)이라는 말로 정확히 무엇을 의미했는지를 길게 논할 수도 있겠지만, 한 가지 가능성은 이것이 단순한 오역의 경우라는 것이다. 또 다른 가능성은 어쩌면 푸생은 차를리노가 이야기하고 있는 것에 대해 하나도 알지 못했던 것은 아닐까.²³⁾

푸생이 사망한 1665년 이후, 그의 추종자들은 이 예술가의 뛰어난 학식의 증거로 그가 여러 편지에서 드러낸 견해를 인용하곤 했다. 샹틀루에게 보낸 그 편지가 정말로 푸생을 매우 박식한 ‘화가 겸 철학자’(peintre-philosophe)로 입증한다거나 음악이론에 대한 실제 이해를 보여주는지는 별개의 문제이다.²⁴⁾ 다만 지금까지 살펴본 결과는 그의 지적인 탁월함을 둘러싼 전설을 만들어내는 데 기반이 된, 회화의 이론적인 측면이 적힌 그의 노트 중 많은 것이 다른 필자들로부터 베낀 것이었음을 시사한다.

23) 알베르 미리몽드(A. P. de Mirimonde) 역시 「푸생과 음악」(1972)이라는 글에서 푸생이 차를리노를 이해하지 못했을 뿐더러 프리지아 모드에 관한 구절 역시 잘못 읽은 것으로 지적하고 있다(A. P. de Mirimonde [1972], “Poussin et la musique”, *Gazette des Beaux-Arts*, VI, vol. lxxix, p. 131).

24) 미술사가 푸트파르크엔(Thomas Puttfarken)은 장식적인 대규모 작품 주문에 맞지 않은 푸생 편에서 고전 신화와 성경에서 가장 난해한 주제를 적절하게 묘사할 수 있는 박식하고 교양 있는 화가로서 스스로 자리매김한 전략을 설득력 있게 분석한 바 있다. Thomas Puttfarken (1999), “Poussin’s Thoughts on Painting,” in Katie Scott and Genevieve Warwick (eds.), *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge: Cambridge University Press. 푸트파르크엔의 글에서 인용된 수많은 찬사들이 증언해주듯이(특히 p. 59 이하를 볼 것), 푸생의 전략은 확실히 성공적이었다.

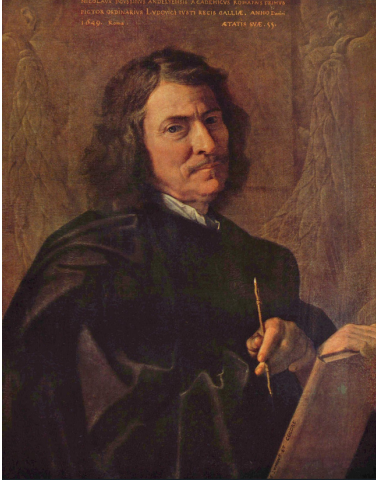
4. 푸생의 두 개의 자화상: 도리아와 프리지아?

오늘날 학자들은 선법에 대한 푸생의 편지를 개별 작품과 구체적으로 관계시키는 방식에 별로 확신이 없어 보인다. 아예 데니스 마혼(Denis Mahon)처럼 그 편지를, 부차적이고 혼란스러우며, 푸생이 편지에서 거론하던 두 그림, 즉 샹틀루 자신이 받은 <신품성사>와 푸앙텔이 받은 <모세의 발견>과 무관한 것으로 일축해 버리는 학자도 있다.²⁵⁾ 더 많은 경우, 푸생의 작품에 대한 연구들은 어김없이 그의 모드 이론을 언급하기는 하지만 모드에 대한 그 편지가 고대에 대한 화가 자신의 숭배와, 회화의 모든 요소를 표현의 목표에 종속시키려는 노력을 보여주는 일반적인 증거로 서술한다.

그에 반해, 샤를 스텔링(Charles Sterling)은 푸생의 회화 실제에서 모드가 적용된 가장 분명한 사례를 1649년과 1650년의 자화상 두 점에서 볼 수 있다고 제안한다.²⁶⁾ 도판 1과 도판 2를 보자. 모드에 대한 편지 직후에 제작된 이들 자화상은 각각 푸앙텔과 샹틀루를 위해 그린 것인데, 푸생의 논의를 유발한 두 후원자의 경쟁관계는 앞서 언급한 바 있다. 스텔링은 푸앙텔을 위해 좀 더 먼저 그린 작품이 호전적인 면보다는 흥겨운 면으로 나타나는 프리지아 모드의 한 사례라고 보는 한편, 샹틀루를 위해 좀 더 뒤에 그린 초상화가 근엄한 도리아 모드를 구현했다고 본다. 루이 마랭(Louis Marin)은 이런 제안을 받아들여 이들 초상화를 (물론 은유적인 의미에서) 선법 대위법의 한 형태로 읽기를 시도한다.²⁷⁾

25) Denis Mahon (1962), *Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition*, in the special issue of the *Gazette des Beaux-Arts* (July-August), p. 125. 특히 모드에 대한 논의는 pp. 122-126을 볼 것.

26) Charles Sterling (1960), *Nicolas Poussin*, Musée du Louvre, Paris, pp. 260-261. 1960년 파리 루브르미술관에서 열린 역사적인 대규모 전시회 카탈로그에 수록된 글이다.



[그림 2] [좌] 도판 1. 니콜라 푸생, 〈자화상〉 (1649), 캔버스에 유채, 78 × 65 cm, 회화갤러리, 베를린

[우] 도판 2. 니콜라 푸생, 〈자화상〉 (1650), 캔버스에 유채, 98 × 74 cm, 루브르미술관, 파리

*출처: (좌) wikimedia commons, (우) web gallery of art

물론 이 두 자화상은 나란히 놓고 보도록 의도된 것도 아니요, 17세기 동안 함께 걸린 적도 없다. 그렇다면 이들이 명시적으로 프리지아 모드와 도리아 모드의 병치로서 전시된 적은 없지만, 두 캔버스에서 펼쳐지는 서로 대비되는 모드들의 작용은 오직 푸생만 알아볼 수 있는 것이었을까? 그의 경쟁적인 두 후원자 또한 이들의 ‘에토스’의 영향을 받았으리라고 감히 주장해볼 수 있을지 조금 더 깊이 논의를 계속 해보자.

시간을 좀 더 거슬러 올라가 보면, 1660년대부터 1680년대까지 여러

27) Louis Marin (1999), trans. by Catherine Porter. *Sublime Poussin*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, pp. 183-208. 이 책의 제9장에 수록된 푸생의 두 자화상에 대한 분석은 원래 1983년도에 처음 출간된 글.

차례 화가 샤를 르브렁과 왕립 역사가 앙드레 펠리비앙(André Félibien)은 푸생의 선법 실재를 나름대로 설명하려고 했다. 이것은 로마에서 이 주제에 대해 푸생과 나눈 대화를 회상한 것에 바탕을 둔 것으로, 그들은 푸생이 선법에 관해 상틀루에게 쓴 편지를 이용할 수 없었을 것이다. 당연하다. 훗날 푸생의 숭배자들이 한 설명으로 볼 때, 모드에 대한 푸생의 관념은 1647년도 편지보다 일찌감치 형성된 것으로, 1640년대 로마에 머무는 동안 그의 벗들과 대화하는 중에 구두로 전해진 듯 보인다.²⁸⁾

그들은 푸생이 한 설명을, 어느 이미지에서 우세한 표현이나 전반적인 감정을 서술하는 것으로 해석했다. 르브렁은 로열 회화조각 아카데미에서 그가 행한 강연 가운데 두 번에 걸쳐 푸생의 모드를 화제로 꺼냈다. 1670년 3월, 그는 푸생의 처리방식을 “음악가들이 악곡에서 지키는 그런 하모니의 비율을 따르는” 것으로 설명하면서 푸생이 “뜻한 바는 그의 회화에서 모든 것들이 서로 협화음을 이루고 이로 말미암아 [서로 협력하여] 하나의 동일한 목적을 꾀해야 한다는 것”이라고 말했다.²⁹⁾ 이런 협화음(어울림)에 특유한 요소는 색채 하모니, 빛, 인물들의 움직임이었다. 가령 슬픔을 자아내는 주제를 묘사하면서 푸생은 “희미한 빛, 음침한 색조, 각각의 인물들의 움직임에서 보이는 기운 없음을 통해서 음울한 캐릭터를 만들어냈다.”³⁰⁾는 것이다. 훗날 펠리비앙은 르브렁의 설명을 그대로 되풀이한다. “음악 선법으로 하여금 담력, 고뇌 또는 기쁨을 높이거나 경감시킬 수 있도록 만드는 것은 음성과 소

28) Jennifer Montagu (1992), “The Theory of the Musical Modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, p. 237.

29) Jennifer Montagu (1992), “The Theory of the Musical Modes”, p. 238에서 재인용. 이 강연에서 르브렁은 푸생의 <아슈도드의 흑사병> (루브르미술관, 파리)을 구체적인 예로 언급하고 있다.

30) Jennifer Montagu (1992), “The Theory of the Musical Modes”, p. 238

리를 가지런히 배열하는 방식으로 …… 이로써 푸생 씨는 그가 묘사한 주제들에 따라 행동의 정도를 더 강하거나 덜 강하게, 색채의 밝기를 더 산뜻하게 하거나 덜 산뜻하게 함으로써 인물들을 재현했다.”³¹⁾

이런 식으로 르브렝과 펠리비앙의 논의처럼 이 두 자화상을 형식적인 접근방식으로 설명하면, 푸생의 선법들은 색, 빛, 움직임의 다루는 처리방식으로서 읽힌다. 즉 두 자화상의 차이는 명암대비 효과인 키아로스쿠로(chiaroscuro)의 처리에서, 더 따뜻하거나 더 차가운 색상의 대조에서, 인물의 부동(不動) 자세 대 은근한 움직임에서 나온다. 무엇보다 푸생 자신의 표현적인 태도 내지 표정에서 느껴지는 차이가 눈에 띄는데, 한 캔버스에서는 살짝 미소를 지으며 관람자를 바라보고 있고, 또 다른 캔버스에서는 진지한 상념에 젖은 듯 관람자를 바라보고 있어서 정조(mood) 또는 색조(tone)의 변화가 미묘하면서도 확연히 드러난다. 이런 점에서 이 두 자화상은 음악 선법을 회화 이미지로 표상시킨 그럴듯한 사례로 꼽아도 무방해 보인다.

하지만 방금 설명한 것처럼 묘사된 빛, 색, 움직임의 변주들에만 초점을 맞추는 것은 푸생이 편지에서 서술했던 모드의 특징, 즉 모드는 부분들의 비율 관계로 이루어져 있다는 점을 간과하는 것일 수도 있다. 음악에서, 이런 관계에 있는 부분들은 무엇일까? 그것은 바로 울리는 현의 길이를 분할한 부분들의 관계가 이루는 음정이다. 비록 음들 사이의 비율에 따른 음정들은 추상적이고 시간적으로만 존재하기는 하지만, 그것들은 수적인 비율로 표현될 수 있다. 우리가 옥타브라고 부르는 음정은 2 : 1의 비율이 이루는 것이며, 5도는 3 : 2의 비율이, 4도는 4 : 3의 비율이 이루는 것이다. 이러한 비율들은 면적들 또는 형태들의 상호관계로서 공간적으로 표현될 수도 있다. 그리하여 주지하

31) André Felibien (1725), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 특히 푸생의 모드에 대한 논의는 pp. 322-328. Sheila McTighe (2014), p. 240 재인용.

다시피 피타고라스는 음악의 하모니를 지배하는 비율들과 우주 전체에서 파악될 수 있는 비율들이 같다고 생각했을 것이다.

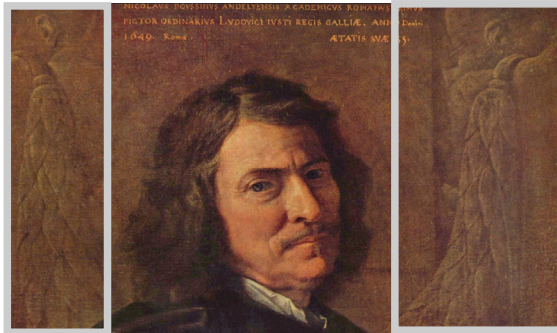
바로 푸생이 모드라는 말로 표상한 이런 비율 관계의 측면에 착안해 푸생의 회화를 분석한 시도가 있다. 음악학자 나오미 바커(Naomi Barker)는 모드에 관한 1647년도 편지보다 대체로 먼저 제작된 푸생의 회화들을 폭넓게 분석하면서, 회화의 폭과 높이를 “하나의 모노코드에서 현 길이”³²⁾로서 취급함으로써 음정 비율이 시각적으로 표현될 수 있다고 설명한다. 높이와 폭의 측정은 위에서 아래로, 아니면 아래에서 위로, 그리고 좌우로 작업하면서, 비율에 따라 구분될 수도 있다. 그려진 구도 위에 격자 틀로 이런 구분들을 갖다 대는 것은 비율 관계를 통해 구도 안에서 초점이 되는 점들을 위치시켜서 교차하는 점들에 의미 있는 형태들이 놓여 있음을 드러낼 수도 있다. 이와 같은 분석 방법은, 푸생이 편지에서 서술한 대로, 옥타브와 4도, 5도의 음정을 지닌 이오니아 모드가 <목신의 조상 앞에서의 바쿠스 축제>과 <목신의 승리> 같은 바쿠스 축제와 춤을 나타내는 선법이라고 예증한다. 이런 비율 관계에 기반을 둔 구성과 함께, 회화들은 금빛 색상 팔레트와 삼각형의 패턴, 화면을 가로지르는 역동적인 대각선의 작용 같은 특징을 공유한다.

마찬가지로 옥타브와 단3도, 단6도의 비율에 기반을 둔 도리아 선법 안에서 비율 관계들은 푸생의 <솔로몬의 심판> (루브르 미술관, 파리) 과 두 개의 일곱 성사 시리즈 같은 묘사의 기초를 이루는 것으로 나타난다. 무거운 수직과 수평을 강조하는 구성은 이런 비율들이 결정하는 선들과 나란히 떨어지며, 근엄한 종교적인 무게감을 자아내는 좀 더 어두운 가을빛 팔레트와 인물들의 안정적인 고정된 자세와 함께 간다. 이와 같은 바커의 분석은 선법 양식(modality) 개념이 나름대로 푸생의

32) Naomi Barker (2000), “‘Diverse Passions’: Mode, Interval and Affect in Poussin’s Paintings”, *Music in Art* 25, pp. 5-24.

작품에 끼친 실질적인 영향력을 시사한다. 그런 점에서 그녀의 시도는 추상적인 음악이론의 시각적인 재현을 예시하는 흥미로운 한 시도로서 충분히 의미 있는 작업이라고 평가받을 만하다.

그렇지만 여전히 푸생의 작품에서 모드의 실제라는 문제에 대해 화가가 얼마만큼 생각을 (의도적으로) 진척시켰는지 묻고 싶은 것이 많이 남아 있다. 예컨대 1640년대 동안 푸생은 친구이자 플랑드르 출신의 조각가 프랑수아 뒤케누아(François Duquesnoy, 1597-1643)와 함께, 로마에서 고대 조각들을 측량하면서 고대의 비율 체계를 탐구했는데,³³⁾ 어쩌면 이런 활동이 선법적인 비율성에 대한 그의 관심과 인식에 자양분을 제공하지는 않았을까? 푸생이 푸앙텔을 위해 만든 자화상을 자세히 보면 화가 자신의 모습 뒤로 뒤케누아의 작품에 기초한 부조(浮彫)의 무덤 조각이 눈에 띈다(그림 3). 이것은 그 자체로 고대의 유물에서 파생한 것이다.³⁴⁾ 푸생이 자신의 배경으로 묘사하려고



[그림 3] 니콜라 푸생, 〈자화상〉(1649), 부분 확대

33) Elizabeth Cropper and Charles Dempsey (1996), *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, 특히 1장을 볼 것.

34) Louis Marin (1999), *Sublime Poussin*, pp. 198-199. 중앙의 인물 좌우를 유의해서 보아야 하는데(도판 3에서 굵은 선으로 표시한 부분), 날개 달린 아기 천사의 옆모습이 부조로 새겨진 무덤입을 알 수 있다.

선택한 이 조각 형태는 이 이미지에서 작용 중인 이른바 프리지아 모드와 어떤 방식으로 상호작용하는가? 푸생의 작업 중인 드로잉 안에서, 혹은 캔버스 자체에 남은 표시 안에서 어떤 장면을 모드로 구성하려는 방법을 흔적이라도 찾을 수 있는가? 이들 질문은 어떻게 모드의 개념이 고대미술에 대한 푸생의 이해에 영향을 미쳤는가로 수렴한다. 달리 말하자면, 이미지의 추상적인 구도(構圖)를 넘어, 캔버스에 물감으로 이미지를 구성(構成)해내기까지 그의 실제 작업에 고대 희랍의 모드 개념은 어떤 영향을 끼쳤는가? 이런 질문을 둘러싼 논의는 이 논문의 범위를 넘어서므로 이쯤에서 멈추어야 하지만, 푸생의 실제 작품에서 모드의 문제는 음악학자와 미술이론가 모두의 관심을 끌만한 연구 주제임에 틀림없다.

5. 다시, 푸생의 편지와 두 개의 자화상

지금까지 모드에 대한 푸생의 편지에서 중요한 한 부분의 논의를 미뤄두고 왔는데, 수용의 쟁점이 그것이다. 한 작품의 모드가 작품의 형식을 규정할지는 모르지만, 어느 주어진 모드를 사용하는 고대 음악가의 목표는 형식적인 관심사를 넘어 청중의 ‘에토스’의 변화를 불러일으키고자 한 것이다. 물론 희랍 철학자들이 믿은 음악의 힘, 즉 다양한 정념을 불러일으키거나 진정시키거나 인성에 영향을 미치는 이 ‘에토스’라는 것은 단지 모드의 작용만이 아니라 음역, 선율의 음높이, 제누스와 리듬, 박자 등이 모두 결부된 작용이다.³⁵⁾

그런데 17세기를 거치면서 작품의 모드가 그것을 듣는 사람의 정념과 마음 상태를 바꾸리라고 믿은 사람들의 기대와 고대 모드 양식의

35) Calude V. Palisca (2006), “Humanist Revival of the Modes and Genera”, p. 73.

윤리적인 측면은, 이론가들이 음악의 본질을 정의하기 위해 음악에 내재적인 속성들, 즉 선율, 화성, 리듬에 천착함에 따라 조금씩 인기를 잃어가고 있던 것도 사실이다. 음악에서 음정을 좌우하는 비율과 천구(天球)의 토대에 놓인 비율 사이의 고대 연결고리는 새로운 우주론에만 길을 양보한 것이 아니라,³⁶⁾ 연주의 실용적인 쟁점에도 길을 내준 것이다. 이를테면 이제 음악가들은 비례의 엄격한 비율들로 스스로를 조율(tune)하기보다는 그저 자신들 악기의 조율(tuning)을 익히는 데 집중했다. 이런 변화는 펠리비앙이 고대 음악 선법의 기능을 상론할 때 내비친 은근한 의구심에서도 감지되는데, 그의 논의를 한 번 살펴보자.

펠리비앙은 조르조 바사리의 『르네상스 미술가 평전』에 비견할 만한 자신의 역작 『뛰어난 고대와 근대 화가들의 생애와 작품』 제4권(1672)에서 푸생을 다루면서 허구의 대화자 포이만드르(Pymandre)를 불쑥 등장시켜 음악 선법의 효용을 너무 곧이곧대로 받아들이는 위험을 경고하게 한다. “만일 회화가 음악처럼 정념을 움직이는 힘을 갖고 있다면, 그것은 위험천만한 일이라고 포이만드르가 말했다. 뛰어난 화가들은 상당한 곤란을 만들어내는 입장에 있었을 것이다.”³⁷⁾ 그는 계속해서 어느 덴마크 왕 이야기를 들려준다. 용맹스러운 도리아 음악의 효과를 보기를 바란 왕의 궁정에서 한 음악가가 호전적인 선법으로 연주하는 것을 듣자 청중은 갑자기 싸움을 벌였고, 그 동안 음악 때문에 격분한 왕은 자기 자신의 신하 가운데 네 명을 죽였다는 것이다.

36) Victor Coelho (1992), *Music and Science in the Age of Galileo*, Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publishers. 특히 “In Tune with the Universe: The Physics and Metaphysics of Galileo’s Lute”, pp. 211-239를 참고하면 좋을 듯하다. 천문학자 갈릴레이는 음악이론가로 유명한 아버지 빈첸초의 영향 하에 어려서부터 음악을 배우고 교재 여백에 음악을 수학적으로 분석한 기록을 남겨놓기도 했는데, 그가 평생 연주한 류트는 어떤 악기인지를 자세히 분석하는 내용이 흥미로우면서도 유익하다.

37) 이 단락에서 소개되는 펠리비앙이 든 예화와 푸생에 대한 논평은 모두 Sheila McTigue (2014), “Poussin and the Modes”, pp. 242-243에서 재인용한 것이다.

펠리비앙은 이렇게 논평한다. “그런 음악이 훌륭한 정치가들에게 필수적이었다고 믿은 사람들은 …… 이와 같은 효력이 그것으로 이루어 지리라는 의도는 아니었으며, 나 또한 자신의 그림을 보는 사람들이 이처럼 엄청난 위협에 처하도록 하는 것이 푸생의 의도였다고 믿지 않는다.” 그렇긴 하지만 그는 곧장 다음을 강조한다. 푸생은 “방금 내가 당신에게 들려준 것에 대한 이런 격언들을 정확히 지켰으며, 사람들은 그의 작품에서 그가 열심을 다해 그것들을 따르게 만든 흔적을 볼 것이다. 모든 것에서 그가 다루고 있는 주제들에 맞도록.” 이처럼 푸생의 모드 양식에 대한 펠리비앙의 이해에서, 청중의 행동을 변화시키는 모드의 힘은 약화되고 표현적 통일성을 이루는 작품 내재적인 속성이 강조되는 모습을 엿볼 수 있다.

음악 선법들에 대한 푸생 자신의 이해, 아니 오해 또한 우리가 그의 1647년도 편지의 콘텍스트를 좀 더 주의 깊게 살펴본다면 더 잘 이해될 수 있다. 모드에 대한 그의 논의는 그의 작품을 바라보는 관람자와 후원제도를 겨냥한 진술 가운데 나온 것이며, 사실상 그의 편지 밑바탕에 놓인 주제는 샹틀루에 대한 그의 종속관계이다. 푸생은 일곱 성사 시리즈를 끝내기 위해 오로지 샹틀루만을 위해 일할 것이라는 약속을 함으로써 편지를 시작한 터이다. “저는 당신과 한 약속을 지키고 있습니다. 제가 <일곱 성사>를 마치기 전까지는 붓을 당신 이외의 누구를 위해서도 들지 않으리라는 약속 말입니다.”³⁸⁾ 그는 샹틀루의 바람에 복종을 표하며, 후원자에 대한 봉사의 일부로 샹틀루의 친구인 리슬레(M. de Lisle)씨를 위해서도 일해야 한다는 것을 언급한다. “저는 무슈 드 리슬레를 섬기기로 마음먹었습니다. 당신이 그렇게 하라고 하시니 어쩔 수 없지요.”³⁹⁾ 이렇게 또 다른 누군가를 위해 그림을 그려야 하는 것에 다소 아쉬운 듯이 그는 “다른 사람의 변덕에 시달리지

38) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 367.

39) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 367.

않고서, 내 자신을 위한 것인 양⁴⁰⁾ 작품을 그릴 수 있으면 좋겠다는 푸념 섞인 하소연을 한다. 이런 식으로 한 예술가가 자신의 후원자와 그의 인맥을 위해 작업하는 의무 계약을 하는 유형의 후원제도 때문에 푸생이 괴로워하고 있음을 알 수 있는 대목이다. 그는 스스로 주제를 선택하고 구도를 정하고 구성요소를 배치하는 독립성을 원하고 있음에 틀림없다.

이러한 숨겨진 자율성에 대한 욕망으로 인해 모드에 대한 푸생의 논의는 이상한 모순에 빠진다. 이 모순을 좀 더 명확히 드러내기 위해 한 번 다음과 같이 물어보자. 푸생은 이미지를 화가와 특정 후원자 개인 사이의 소통의 한 형태로 보았을까? 아니면 어느 누가 보더라도 모드의 동일한 결과를 자아낼 법한 내적으로 일관성 있는 체계로 보았을까? 샹틀루는 왜 푸앙텔이 좀 더 감미롭고 좀 더 경쾌한 그림을 얻었는지 의문스러워 했다. 자신의 작품의 효과는 그가 후원자에게 느낀 존경과 애정에 의존한 것이 아니라 주제의 성격에서 비롯된 것이라고 푸생은 분명히 샹틀루에게 알려주지 않았던가. 회화의 주제만이 작품의 분위기를 결정한다는 말은 작품의 모드가 정확히 동일한 방식으로 어느 관람자에게든 영향을 끼칠 것임을 함축하는 말이다. 자기 자신만을 위한 것인 양 작품을 만들고 싶어 한 푸생, 후원자의 요구를 만족시키는 일에서 해방되고 싶어 한 푸생, 그는 유일한 청중, 즉 자기 자신의 캐릭터만이 실은 이미지의 성격을 바꿀 것임을 인정하고 있는 듯 보인다.

우리가 도로 1649년도 자화상과 1650년도 자화상으로 되돌아간다면 이들의 모드 양식은 푸생에 대한 샹틀루의 불평을 유발한 차이를 반복하는 것으로 보일 것이다. 그에게 주어진 자화상은 의심의 여지없이 푸앙텔이 받은 미소 짓는 프리지아 풍의 자화상보다 더 근엄하고

40) Anthony Blunt (1995), *Nicolas Poussin*, p. 367.

좀 더 도리아 풍이다. <신품성사>가 좀 더 밝은 <모세의 발견> 장면보다 더 어둡고 더 엄숙한 것처럼 말이다. 그렇지만 푸생이 여기에서 자신의 친구이자 후원자인 두 사람의 욕망에게 말을 걸기 위해 모든 양식을 좀 더 복잡한 방식으로 사용했다고 해석할 만한 암시가 있다.⁴¹⁾

샹틀루가 받은 푸생의 자화상을 다시 보면, 푸생의 초상 뒤로 겹겹이 놓인 캔버스의 프레임들이 눈에 띈다. 그 중 맨 위의 캔버스를 보자. 이 회화 속 회화의 한 단편에서 우리는 눈이 하나 달린 왕관을 쓴 여인을 발견하게 되는데, 이것은 ‘디자인’의 상징, 바로 지성적인 예술인 회화 자체의 비유이다. 보이지 않는 인물을 끌어안기 위해 팔을 뻗고 있는 그녀는 작품 안에 있으면서도 작품을 넘어 간다. 아마도 그녀는 부재한 관람자, 멀리 떨어져 있는 친구에게 손을 뻗고 있는지도 모른다. 이렇게 표현된 우정은 초상이 다름 아닌 푸생 자신의 정체성으로 제시하는 예술인 회화 예술 안에서 또 그것을 통해서 소통된다.

한편, 푸앙텔을 위한 푸생의 자화상을 다시 보면, 화가 뒤로 뒤케나가 디자인한 고전적인 부조가 있는 무덤을 발견할 수 있다. 비록 약간 몸을 틀어 움직이고 있는 듯, 살아 있는 것처럼 묘사되어 있지만 사실 화가는, 마치 회화 자체가 자신의 형상의 무덤인 양, 무덤 앞에서 있다. 이 프리지아 풍의 자화상에 나타난 표현이 좀 더 흥겨운 것일 수도 있지만, 그의 형상은 샹틀루를 위한 자화상에서처럼 두 개의 종착점, 즉 살아 있는 존재와 그것의 부재(죽음) 사이의 교차로에서 있다. 손목을 교차시킨 화가는 한 손에는 빛과 색을 뜻하는 라틴어 제목 (*De lumine et colore*)의 책을 들고 있고, 다른 한 손에는 붓을 들고 있다. 붓의 한쪽 끝에는 흑색이, 다른 한쪽 끝에는 흰색이 묻어 있다. 이렇게 그는 한 손으로는 언어로 표현된 이론을, 또 다른 한 손으로는 그림을 그리는 실제 수단을 들고 있다. 이렇게 우리는 이론과 실제 사

41) 이하의 해석은 루이 마랭의 뛰어난 기호학적인 분석을 참조했다. Louis Marin (1999), *Sublime Poussin*, pp. 196-203.

이, 당대 예술과 그 청중 사이의 교차로에 서 있는 화가 자신의 위치를 좀 더 명료한 형태로 확인할 수 있다.

이제 정리해보자. 우리는 푸생의 두 자화상이 나란히 놓고 보도록 의도된 것도 아니요, 17세기 동안 함께 걸린 적도 없음을 알고 있다. 비록 이들이 명시적으로 프리지아 모드와 도리아 모드의 병치로서 전시된 적은 없지만, 두 캔버스에서 펼쳐지는 서로 대비되는 모드들의 작용은 오직 푸생만이 아니라 그의 경쟁적인 두 후원자 또한 알아보았으리라는 추론을 해도 좋을 만큼 충분한 논의가 이루어진 것 같다. 푸생이 두 자화상에서 사용한 모드는 두 명의 후원자의 ‘에토스’와 부합하지 않을 수도 있지만, 각자의 인품을 보충하거나 바꿀 수 있는 것이었을 수도 있다. 푸생은 모드에 관한 편지에서 샹틀루가 사실상 진지함을 결여하고 있는 것에 대해 꾸짖고 있다. 그래서 종속관계보다는 우정에 대한 교훈을 담아, 근엄하고 철학적인 도리아 모드를 구사한 것으로 해석해보면 어떨까? 우리는 푸앙텔에 대해서는 별로 아는 게 없지만, 그의 필요는 철학이 아니라 기쁨이었을 것이라고 추측해보아도 좋을 것이다. 이렇게 각각의 모드 양식의 틀 안에서, 푸생의 두 자화상은 화가 자신과 그의 작품세계의 이미지를 비슷한 모습으로 재현한다. 두 회화의 목표는 모두 멀리 떨어진 친구들 사이의 간극을 넘어 소통하는 것, 개인들 사이의 유대를 형성하는 것, 그리고 최고의 예술 형식에 대한 서로의 감탄을 표현하는 것이리라.

6. 코다

지금까지 우리는 모드에 대한 푸생의 편지를 텍스트뿐 아니라 콘텍스트까지 모두 주의 깊게 살펴보았다. 먼저 상호텍스트로서 소용된 차를리노의 텍스트와 관련해 문제의 구절을 편지와 대조해본 결과, 고대

음악 선법에 대한 푸생의 이해보다는 몰이해 때문에 그가 든 음악적 유비를 글자 뜻 그대로 이해하기보다는 은유적인 의미로 받아들이는 것이 적절하다는 판단을 내리게 된다. 즉 모드라는 말로 푸생은 일단 자신의 고전주의 이상과 합치하는, 측정 가능한 합리적 요소로서의 모드라는 이념을, 무엇보다 고전 고대 음악의 특성을 환기하는 정서적이고 도덕적인 효과인 에토스와 결부시켜 지칭한 것이다.

특히 에토스에 대한 논의는 그 동안 푸생의 편지에서 대체로 간과 되어 온 부분인데, 우리는 푸생의 이른바 모드 이론을 실제 적용한 작품 사례로 간주될 수 있을 그의 자화상 두 점을 기호학적인 의미의 ‘하이퍼텍스트’⁴²⁾로서 검토함으로써 작품의 소통과 수용 문제까지 아우르는 논의를 보충할 수 있었으며, 텍스트(푸생의 편지)의 시각적인 변용(푸생의 자화상)과 콘텍스트(화가와 후원자의 관계, 왕립아카데미의 수용 등 예술계와 예술사)의 지속적인 변주를 바탕으로 새로운 의미 생성을 도모할 수 있었다. 그 과정에서 말과 이미지의 힘을, 음악의 조화와 회화의 소통의 힘을 한데 결합하는 화가의 능력도 어느 정도 가늠해 볼 수 있었는데, 이는 덤으로 얻은 수확이 아닌가 싶다. 화가와 후원자, 작품과 그 관객 사이의 소통으로서 회화의 언어적 성격을 확인하는 순간이었다.

이제 논의를 마치며 애초의 질문으로 돌아간다. 우리는 17세기 프랑스를 대표하는 걸출한 화가 푸생, 그의 이름과 함께 늘 따라다니는 ‘모드 이론’의 기초자료인 바로 그 편지가 얼마나, 왜 중요한지 알고 싶었다. 물론 우리는 푸생 자신이 모드 이론을 나름대로 발전시키고 실제 창작 활동을 통해 구체화해 나아간 것으로 볼 수는 없을 것 같다. 그보다는 회화의 적절성 규칙과 통일성 원칙을 지키기 위한 푸생의 비법

42) Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press (originally published in French in 1982), trans. by Channa Newman, Claude Doubinsky, p. 5.

을 어떻게든 확고히 하고자 한 그의 추종자들이 자기들 방식으로 그것을 대중화한 것으로 보인다. 특히 샤를 르브렁과 앙드레 펠리비앙 같은 이들은, 푸생이 측정 가능한 합리적인 처리방식으로서의 모드 못지않게 고대 음악 선법의 정서적이고 도덕적인 효과, 에토스에도 큰 매력을 느낀 것과 달리, 색채의 하모니와 빛, 움직임 등 형식적 요소에 더욱 관심을 기울이는 경향을 나타내 보인다.

사실대로 말하자면, 모드 양식을 구실로 한 회화와 음악, 시 문학의 종합은 오래 지속할 수 없었다. 프랑스 왕립 회화조각 아카데미 강연이 시작된 1667년부터 이미 음악 선법의 주제는 소통과 수용의 문제에서 빠져나오고 있었으며, 그 대신 회화를 어떤 통일된 자율적인 메커니즘으로서 정의하는 쪽으로 움직여간다. 회화의 색과 동시성에 대한 논쟁은 시, 음악, 회화의 자매관계를 파괴하면서, 시각예술에 고유하고 독특한 것이 무엇인지 새롭게 정의하는 방향으로 나아간 것이다. 18세기 초에 미술가 앙투안 쿠아펠(Antoine Coypel, 1661-1722)은 이렇게 썼다. “각각의 회화는 그것을 특징짓는 모드를 갖고 있어야 한다. 하모니는 한 사람이 재현하는 것과 일치하여[어울려] 때로는 쓰디쓰고 때로는 감미로울 것이며, 때로는 슬프고 때로는 명랑할 것이다. 그는 매혹적인 음악 예술의 사례를 따를 수 있다.”⁴³⁾ 얼핏 보기에는 모드에 대한 푸생의 편지와 유사성이 있는 듯하지만, 이때는 이미 관람자의 영혼에 다양한 정념을 유발하는 음악의 힘을 활용하려는 푸생의 기대에서 너무 멀리 와 버렸다. 음악은 회화에 대한 유비로 소용될 수 있었지만, 회화를 위한 엄밀한 의미의 모델이 되려면 한 세기를 더 기다려야 했다.

이런 맥락에서 고대 모드의 원리를 회화에 적용해보려고 한 푸생의

43) Michel, Christian, Lichtenstein, Jacqueline, et. al. (2020), *Lectures on Art. Selected Conferences from the Academie Royale de Peinture et de Sculpture, 1667-1772*, Los Angeles: Getty Trust Publications, p. 257.

아이디어는, 제스처가 정조 내지 정서를 전달하는 수단이라고 생각한 이전 세대와 달리, 회화의 스타일이라는 거의 추상적인 수단으로 정조를 전달한다고 주장하는 점에서 독창적이다. 그의 편지를 양식(*manière*)에 천착하는 ‘어떻게’의 모던한 정신을 미리 보여주는 초기 모더니티의 생생한 증언으로 평가하는 이유이다. 또한 푸생의 편지가 보여주듯이 고대의 모드 개념을 매개로 함께 논의될 수 있던 음악적·시적인·회화적 표현은 이제 갈수록 각자 고유한 표현 매체인 음조, 어조, 색조를 통해 나름의 방식으로 정조를 자아내게 될 것이다. 이 초기 모더니티는 푸생의 편지에 드러난 예술적 자율성에 대한 화가의 은근한 욕망에서도 모습을 드러낸다. 앞서 두 자화상에 대한 기호학적인 해석에서 살펴보았듯이, 후원자에 대한 자신의 존경이나 애정과 무관하게 작품의 효과가 모드에서 비롯한다는 그의 주장은 후원제도의 속박에서 벗어나 자신만을 위해 작업하고 싶은 화가의 바람을 무색케 한다. 오히려 모드 덕분에 화가와 후원자는 서로에 대한 존경과 애정을 소통할 수 있었기 때문이다.

이처럼 근대의 문제를 고대의 모드 이론으로 해결해보려는 푸생의 모순된 태도와 자가당착은 여전히 논쟁거리로 남겠지만, 예의 편지가 샹틀루와의 사소한 언쟁 그 이상의 깊은 의미를 담고 있음은 부정할 수 없는 사실이다. 바로 여기에 그의 편지의 진정한 가치와 의의가 있다고 하겠다. 더 나아가 르네상스 시대부터 본격적으로 시작된 여러 예술의 기나긴 비교 논쟁(이른바 파라고네¹⁾*paragone*)에서 중요한 한 국면, 어쩌면 전환점을 향한 의미 있는 발걸음으로 푸생의 모드 이론을 자리매김할 여지를 더욱 모색해보게 된다. 편지에 드러난 그의 모순된 태도와 자가당착이야말로 모더니티를 추동하는 힘이 될 수 있기 때문이다.

참고문헌

【논 저】

- 김춘미 (1995), 『음악학의 시원』, 서울: 음악춘추사.
- Allard, Joseph C. (1982), “Mechanism, Music, and Painting in Seventeenth-Century France”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40, pp. 269-279.
- Barker, Andrew (1989), *Greek Musical Writings*, Vol. 2 (Harmonic and Acoustic Theory), Cambridge: Cambridge University Press.
- Barker, Naomi J. (2000), “‘Diverse Passions’: Mode, Interval and Affect in Poussin’s Paintings”, *Music in Art* 25, pp. 5-24.
- Białostocki, Jan (1961), “Das Modusprobleme in der bildende Kunst: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des ‘Modusbriefes’ von Nicolas Poussin”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24, pp. 128-141.
- Blunt, Anthony (1967, revised edition 1995), *Nicholas Poussin*, London: Pallas Athene.
- Coelho, Victor (ed.) (1992), *Music and Science in the Age of Galileo*, Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Cropper, Elizabeth and Charles Dempsey (1996), *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Genette, Gérard (1997), *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press (originally published in French in 1982), trans. by Channa Newman, Claude Doubinsky.
- Hammond, Frederick (1994), *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale University Press.
- Marin, Louis. trans. by Catherine Porter (1999), *Sublime Poussin*, Stanford, Calif.: Stanford University Press [originally French in 1995].
- Michel, Christian, Jacqueline Lichtenstein, et al. (2020), *Lectures on Art. Selected Conferences from the Academie Royale de Peinture et de Sculpture, 1667-1772*, Los Angeles: Getty Trust Publications.
- Mirimonde, A. P. de. (1972), “Poussin et la musique”, *Gazette des Beaux-Arts*

VI (lxxix).

- Montagu, Jennifer (1992), “The Theory of the Musical Modes in the Academie Royale de Peinture et de Sculpture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55, pp. 233-248.
- Palisca, Claude V. (2006), *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- _____ (1997), “Giovanni Battista Doni’s Interpretation of the Greek Modal System”, *Journal of Musicology* 15, pp. 3-18.
- _____ (1994), *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, New York: Oxford University Press.
- _____ (1985), *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven: Yale University Press.
- Michaëlidēs, Solōn (1978), *Music of Ancient Greece. An Encyclopedia*, London: Faber and Faber Limited.
- McTighe, Sheila (2014), “Poussin and The Modes”, *The Routledge Companion to Music and Visual Culture* (eds. Tim Shephard and Anne Leonard), New York and London: Routledge.
- West, Martin (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.
- Mathiesen, Thomas J. (2000), *Apollo’s Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Zarlino, Gioseffo (1983), *On the Modes* (Part 4 of *Le istituzioni harmoniche*, 1558), trans. by Vered Cohen, ed. and with an introduction by Claude V. Palisca, New Haven and London: Yale University Press.

원고 접수일: 2021년 4월 12일

심사 완료일: 2021년 5월 23일

게재 확정일: 2021년 5월 23일

ABSTRACT

Mode and Mood in Poussin's Paintings:

On the Significance of His Musical Analogy

Chung, Woo-jin*

This essay begins with a letter by Nicholas Poussin. On November 24, 1647, Poussin wrote his reply from Rome to his patron and friend Paul Fréart de Chantelou in Paris. Poussin's letter in question has been very often quoted for providing an understanding of the relationships between music and visual art, especially in early modernity. Its centrality, however, needs not to be overemphasized when his usage of ancient musical modes is construed not literally but in metaphorical terms as a musical analogy. Yet the letter in question is of much significance in that it foreshadows some of the fault lines among musical, painterly, and poetic expression. The present essay aims to unfold some illuminative explanations capable of demonstrating to what extent and why Poussin's letter on mode has been considered important. To achieve its aim, the author undertakes a close reading of both the text and context of the letter in question, and meticulously examines not only Gioseffo Zarlino's text as its inter-text but also his two self-portraits of 1649 and 1650 as a sort of hypertext in sense

* Lecturer, Department of Aesthetics and Art History, Yeungnam University

of the word in semiotics, that may be regarded as an example of practical application of his theory of mode.