



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도
박사학위 청구논문

20세기 전반 영국음악 경향과
피아노 음악 연구

- 보웬(Y. Bowen)의 《토카타》(Op. 155)와
백스(A. Bax)의 《토카타》 분석을 바탕으로-

2024

성신여자대학교 대학원
음악학과
김 로 운

20세기 전반 영국음악 경향과

피아노 음악 연구

- 보웬(Y. Bowen)의 《토카타》(Op. 155)와
백스(A. Bax)의 《토카타》 분석을 바탕으로-

신인선 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2024년 5월

성신여자대학교 대학원


음악학과


김 로 운


인 준 서


김로운의 박사학위 논문으로 인준함

2024년 6월

심사위원장 이 가 영 (서명 또는 

심 사 위 원 홍 청 의 (서명 또는 

심 사 위 원 이 혜 진 (서명 또는 

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 

심 사 위 원 이 준 성 (서명 또는 

성신여자대학교 일반대학원

논문개요

본 논문은 보웬과 백스의 《토카타》 작품 분석 연구를 통하여 영국의 20세기 전반 음악 경향과 피아노 음악을 고찰하여 영국의 음악사적 가치를 재조명하고자 하였다.

먼저 세기전환기부터 20세기 전반까지의 영국의 음악사를 개괄하여 영국의 작곡가들을 제1세대 제2세대 제3세대로 분류하여 음악적 흐름을 살펴보았다. 그 후 제2세대에 해당하는 작곡가 보웬(York Bowen)의 《토카타》 작품을 통하여 20세기 전반 영국음악 흐름과의 영향 관계를 살펴보았다. 먼저 보웬의 피아노 음악 창작 경향을 알기 위해 작품들을 장르별로 구분하였고 그에 따른 창작관을 확인하였다. 그 후 《토카타》 작품에서 발견되는 형식, 변형, 확장 그리고 예상치 못한 음형 출현 순서 등을 통하여 작품의 특징을 발견하고 그의 음악관과 연결하여 해석하였다. 그리고 작품분석에 앞서 토카타라는 장르의 발달사를 살펴보아 바로크 이후의 토카타의 장르적 변천과 특징을 알아보고 20세기의 토카타의 산물을 마주하였다.

동시대의 영국 작곡가인 백스(Arnold Bax)가 창작한 같은 장르의 《토카타》 작품을 함께 분석함으로써 20세기 전반의 토카타의 흐름을 재확인하였다. 또한 이러한 과정은 영국의 음악적 흐름을 균형 있는 관점으로 바라보는데 도움을 주었으며 영국의 20세기 음악적 경향이 그들의 작품과 밀접하게 관련 있음을 확인하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구 배경과 목적	1
2. 연구 방법 및 범위	4
II. 세기전환기부터 20세기 전반까지의 영국음악 흐름	6
III. 보웬의 피아노음악 창작	20
1. 생애	20
2. 피아노음악 창작 경향	26
IV. 백스의 피아노음악 창작	42
1. 생애	42
2. 피아노음악 창작 경향	52
V. 토카타의 역사적 변천	64
VI. 보웬의 《토카타》와 백스의 《토카타》 분석	76
1. 보웬 《토카타》 분석	76
2. 백스 《토카타》 분석	106

VII. 결론	131
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

표 목 차

<표1> 보웬의 작품 목록	26
<표2> 보웬의 관현악곡 작품 목록	28
<표3> 보웬의 실내악 편성 및 작품 수	29
<표4> 보웬의 피아노 소나타 작품 목록	31
<표5> 보웬의 《피아노 소나타 제5번》 악장 구성	32
<표6> 보웬의 낭만적 소품 피아노곡 목록	35
<표7> 백스의 장르별 작품 목록	52
<표8> 백스의 독주 피아노곡 작품 목록	55
<표9> 보웬의 《토카타》 형식 분석	77
<표10> 보웬의 《토카타》 세분화한 형식 분석	80
<표11> 보웬의 《토카타》 부분a의 음형출현 순서와 빈도수	88
<표12> 보웬의 《토카타》 부분a'의 음형출현 순서와 빈도수	88
<표13> 보웬의 《토카타》 부분a"의 음형출현 순서와 빈도수	92
<표14> 보웬의 《토카타》 부분a'"의 음형출현 순서와 빈도수	94
<표15> 보웬의 《토카타》 A"의 음형출현 순서와 빈도수	96
<표16> 백스의 《토카타》 형식 분석	106
<표17> 백스의 《토카타》 형식 분석	110

악 보 목 차

〈악보1〉	보웬 《피아노 소나타 제5번》 1악장 마디 1-8	33
〈악보2〉	보웬 《피아노 소나타 제5번》 1악장 마디 43-46	34
〈악보3〉	보웬 《피아노 소나타 제5번》 1악장 마디 177-180	34
〈악보4〉	보웬 《조곡 미농느》 프렐류드 악장 마디 1-6	38
〈악보5〉	보웬 《조곡 미농느》 왈츠 악장 마디 1-8	38
〈악보6〉	보웬 《비올라 협주곡》 2악장 마디 30-31	39
〈악보7〉	백스 《피아노 소나타 제1번》 마디 291-294	57
〈악보8〉	백스 《피아노 소나타 제1번》 마디 345-347	57
〈악보9〉	백스 《피아노 소나타 제1번》 마디 148-152	58
〈악보10〉	백스 《졸린 머리》 마디 7-9	58
〈악보11〉	백스 《피아노 소나타 제1번》 마디 348=350	59
〈악보12〉	백스 《네리드》 마디 1-2	60
〈악보13〉	백스 《5월의 저녁》 마디 41-47	61
〈악보14〉	백스 《사과-꽃의 만개-시기》 마디 75-80	61
〈악보15〉	백스 《보드카 샵에서》 마디 42-49	62
〈악보16〉	백스 《수선화를 든 아가씨》 마디 1-4	63
〈악보17〉	슈만 《토카타》 마디 1-8	69
〈악보18〉	프로코피에프 《토카타》 마디 10-16	72
〈악보19〉	프로코피에프 《토카타》 마디 25-26	73
〈악보20〉	양세일 《두 곡의 토카타》 마디 31-38	74
〈악보21〉	보웬 《토카타》 A부분 마디 1-4	77
〈악보22〉	보웬 《토카타》 A' 부분 마디 61-66	78
〈악보23〉	보웬 《토카타》 A' 부분 마디 138-141	79

<악보24>	보웬 《토카타》 마디 183-185	80
<악보25>	보웬 《토카타》 마디 18-20	81
<악보26>	보웬 《토카타》 마디 119-121	81
<악보27>	보웬 《토카타》 마디 135-139	82
<악보28-a>	보웬 《토카타》 마디 42-43	83
<악보28-b>	보웬 《토카타》 마디 46-47	84
<악보28-c>	보웬 《토카타》 마디 179-181	84
<악보29>	보웬 《토카타》 마디 7-8	85
<악보30>	보웬 《토카타》 마디 11	85
<악보31>	보웬 《토카타》 마디 9-10	85
<악보32>	보웬 《토카타》 마디 13-14	86
<악보33>	보웬 《토카타》 마디 15-17	87
<악보34>	보웬 《토카타》 마디 22-30	89
<악보35>	보웬 《토카타》 마디 37-39	90
<악보36>	보웬 《토카타》 마디 20, 42, 46	91
<악보37>	보웬 《토카타》 마디 52-54	91
<악보38>	보웬 《토카타》 마디 69-72	92
<악보39>	보웬 《토카타》 마디 86-90	93
<악보40>	보웬 《토카타》 마디 76, 110-111	93
<악보41>	보웬 《토카타》 마디 115-117	94
<악보42>	보웬 《토카타》 마디 121-122	95
<악보43>	보웬 《토카타》 마디 125-126	95
<악보44>	보웬 《토카타》 마디 131-132	96
<악보45>	보웬 《토카타》 마디 158-161	97
<악보46>	보웬 《토카타》 마디 187-191	98

<악보47>	보웬 《토카타》 마디 199-201	99
<악보48>	보웬 《토카타》 마디 205-206	99
<악보49>	보웬 《토카타》 마디 220-223	100
<악보50>	B ^b 음을 시작음으로 하는 도리안 선법	107
<악보51>	백스 《토카타》 마디 1-4	108
<악보52>	백스 《토카타》 마디 95-101	108
<악보53>	백스 《토카타》 마디 174-178	109
<악보54>	백스 《토카타》 마디 31-38	112
<악보55>	백스 《토카타》 마디 7-10	113
<악보56>	백스 《토카타》 마디 11-14	114
<악보57>	백스 《토카타》 마디 17-20	114
<악보58>	백스 《토카타》 마디 24-26	115
<악보59>	백스 《토카타》 마디 27-30	116
<악보60>	백스 《토카타》 마디 31-38	116
<악보61>	백스 《토카타》 마디 40-46	117
<악보62>	백스 《토카타》 마디 47-51	118
<악보63>	백스 《토카타》 마디 58-60	118
<악보64>	백스 《토카타》 마디 63-70	119
<악보65>	백스 《토카타》 마디 90-94	120
<악보66>	백스 《토카타》 마디 95-98	120
<악보67>	백스 《토카타》 마디 99-103	121
<악보68>	백스 《토카타》 마디 107-112	122
<악보69>	백스 《토카타》 마디 115-118	122
<악보70>	백스 《토카타》 마디 122-123	123
<악보71>	백스 《토카타》 마디 150-154	123

<악보72-a> 백스 《토카타》 마디 126-129	124
<악보72-b> 백스 《토카타》 마디 137-139	124
<악보72-c> 백스 《토카타》 마디 163-166	124
<악보73> 백스 《토카타》 마디 122-123	125
<악보74> 백스 《토카타》 마디 171-176	125
<악보75> 백스 《토카타》 마디 223-227	127
<악보76> 백스 《토카타》 마디 235-241	127

I. 서론

1. 연구배경과 목적

피아니스트들에게 연주곡의 레퍼토리를 늘리는 것은 개인의 의무일 것이다. 외국 음악대학의 오디션이나 국제 콩쿨 오디션에는 20세기 음악이 지정곡인 경향을 보인다. 이러한 분위기에서 피아니스트들은 20세기 음악에 많은 관심을 가지고 있으나 20세기 음악에 대한 많은 문헌들은 연주자들이 레퍼토리를 확장함에 지극히 제한적이다. 유명한 곡에만 익숙해진 관객들에게 잘 알려지지 않은 작곡가지만 새롭고 아름다운 곡을 찾아 성공적으로 연주되어 감동을 준다면, 그것만큼 연주자로서 뿌듯한 일도 없을 것이다.

이에 본 논문은 다작의 영국 작곡가지만 대중에게 널리 알려지지는 않은 요크 보웬 (York Bowen, 1884-1961)과 아놀드 백스(Arnold Bax, 1883-1953)를 연구 대상으로 하고자 한다. 이들의 작품은 연주계에서 2000년대 들어와 주목받기 시작하고 있다. 보웬과 백스는 각각 ‘토카타’라는 양식을 제목으로 한 피아노 작품을 작곡했기에 이 두 작품을 분석 연구하고자 한다.

17세기의 주요한 음악 양식이었던 토카타를 20세기 영국 작곡가인 보웬과 백스가 유럽의 동시대 음악 경향 속에서 어떻게 다루었는지 분석을 통해 살펴보는 것은 음악사 연구와 연주의 측면에서 의미가 있을 것이다. 그리고 음악사적으로 빈약하게 기술되어 있는 영국의 음악사를 보웬과 백스 전·후 시기로 간략하게 정리하여 영국음악에 대한 재조명이 되고자 한다.

보웬과 백스 토카타 분석을 중심에 둔 본 논문의 목적과 의의를 언급하자

면 첫째, 19세기 말부터 20세기 초 영국음악을 민족주의로 규정하고 있는 음악사 서술을 이 두 작곡가 연구를 통해 그 적합함을 타진하고자 한다. 둘째, 20세기 전반 활동한 보웬과 백스의 창작 경향과 유럽의 동시대적 창작 경향을 비교하여 음악적 경향의 다양성을 제시하고자 한다. 셋째, 보웬의 《토카타》(Toccatà, op. 155)와 백스의 《토카타》 분석을 통해 ‘토카타’라는 음악 양식의 20세기 수용적 측면을 확인한다.

영국 20세기 음악사 그리고 보웬과 백스에 대한 연구 문헌은 빈약하다. 특히 보웬과 백스에 대한 단행본을 국내 문헌으로는 볼 수 없다. 다만, 국외에서는 이들에 대한 전기가 드물게 출간되었다.¹⁾ 보웬을 주제로 한 국외 학위논문은 8편 정도 그리고 백스를 주제로 한 학위논문은 6편 정도 출판되었다.²⁾ 그러나 이 학위논문들에서 분석한 작품들은 본 논문 분석 대상인 ‘토

1) 보웬의 전기는 아래와 같다.

Monica Watson, *York Bowen: A Centenary Tribute* (Thames Pub., 1984)이 있으나 절판되었다. 백스의 전기는 아래와 같다.

Lewis Foreman, *Bax: A Composer and his Times*(Boydell Press., 2007)이다.

2) 보웬과 백스를 주제로 한 논문들은 아래와 같다.

Matthew Butterfield, “Léon Goossens and the Oboe Quintets of Arnold Bax (1922) and Arthur Bliss (1927), ” (DMA. Diss., University of Kansas, 2017)

Jamie Lucia Del Priore, “An analysis of the Piano Sonata No. 2 in G of Arnold Bax,” (DMA. Diss., Arizona State University, 2002)

Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” (Ph.D, Diss., The Catholic University of America, 2000)

Charles Howard Willett, “The use of the clarinet in the solo and chamber music of Arnold Bax,” (DMA. Diss., The Florida State University, 1996)

Joseph Laroche Rivers, “Formal Determinants in the symphonies of Arnold Bax,” (Ph. D, The University of Arizona, 1982)

Matthew Shockey, “A survey and analysis of the published French and Irish songs for piano and voice of Sir Arnold Bax,” (DMA. Diss., The Ohio State University, 1991)

William Kenton Lanier, “The Viola Music of York Bowen: Lionel Tertis, York Bowen, and the Rise of the Viola in Early Twentieth-Century England,” (MM, University of Missouri - Kansas City, 2020)

Amanda Wilton, “York Bowen’s Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” (DMA. Diss., University of Houston, 2014)

Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” (DMA. Diss., Florida State University College of Music, 2014)

Joshua David Shepherd, “York Bowen’s Viola Concerto: A methodology of study,” (DMA.

카타' 라는 양식을 제목으로 한 작품은 아니다. 그들의 다른 악기 작품에 관한 논문이 다수이고 피아노 작품에 관한 논문은 보웬과 백스, 각각 2편 뿐이다. 그리고 그것들도 '토카타' 라는 양식을 다룬 작품은 아니다. 그러므로 보웬과 백스의 《토카타》를 분석하고 국내에서 처음으로 영국 20세기 음악, 그 속에 포함된 작곡가 보웬과 백스에 대한 본 연구는 연주계뿐만 아니라, 음악사 연구에도 자료를 제공할 수 있을 것이다.

Diss., University of Miami, 2011)

Andrew Caleb DeBoer, "A Transcription of Four Viola Works by York Bowen for Clarinet and Piano," (DMA. Diss., Arizona State University, 2011)

Chia-ling Hsieh, "An Analytical Study of York Bowen's Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys Op. 102," (DMA. Diss., University of Cincinnati, 2010)

Mary Lindsey Campbell Bailey, "Léon Goossens's impact on twentieth-century English oboe repertoire: "Phantasy quartet" of Benjamin Britten, Concerto for Oboe and strings of Ralph Vaughan Williams, and Sonata for Oboe of York Bowen," (DMA. Diss., University of Cincinnati, 2010)

Kregg Bertram Spurgeon, "Viola music of York Bowen and Benjamin Dale: Two performances of four works, 1905-1911," (DMA. Diss., University of Maryland, 1996)

2. 연구 방법 및 범위

국내에서 처음으로 이루어지는 보웬과 백스 연구를 위해 본 논문은 아래와 같은 연구 방법을 따른다. 세기전환기부터 20세기 전반의 영국의 음악사를 정리하고, 그 속에서 보웬과 백스의 음악사적 의미를 확인한다. 이 연구 방법은 그 시대의 영국음악 잡지에 기고한 글들, 음악사전과 근래의 음악학자들이 연구한 글들을 토대로 정리하였다. 이 기간 활동한 한 명의 작곡가와 작품분석으로 영국음악 경향을 대변할 수 없다고 판단하여 본 논문에서는 동시대 그리고 동일한 스승을 사사한 두 명의 작곡가 즉, 보웬과 백스의 창작경향을 살펴본다.

백스의 《토카타》가 보웬의 《토카타》보다 먼저 작곡되었으므로, 창작경향 그리고 분석에서 백스를 먼저 서술함이 타당할 것이다. 그러나 본 논문에서는 창작 경향뿐 아니라, 작품분석에서도 보웬을 우선으로 하고 있다. 이는 연주자로서 보웬의 작품을 먼저 접했고 토카타라는 작품의 선호도에 있어 보웬의 《토카타》 작품이 더 많이 알려져 있기 때문이다.

첫 번째, 연구방법으로 제시한 영국 음악사 서술의 시간적 범위를 세기전환기부터로 선정한 이유는 1860년경부터 영국이 자국의 음악적 부흥을 시작했고 바로 이 두 작곡가의 스승인 코더(Frederick Coder, 1852-1932)가 활동했던 시기이기 때문이다. 코더가 그들의 스승으로서 활동했던 시기, 즉 20세기로의 전환기로 거슬러 올라 당시의 영국 음악인들과 그들이 형성한 음악문화를 정리하는 작업은 영국에서의 그들의 음악사적 위치를 확인하는데 필요한 작업이다.

두 번째, 두 작곡가의 작품분석 대상은 17세기 음악 양식인 ‘토카타’이므로 분석에 앞서 본 논문에서는 17세기의 주요한 음악 양식이었던 토카타를 20세기 영국 작곡가인 보웬이 어떻게 현대적인 어법으로 녹여냈는지 살

펴보기 위해 토카타의 개념과 역사적 변천사도 간략히 정리한다.

세 번째, 두 작곡가의 창작경향을 남겨진 논문과 자서전을 통해 알아본다. 그리고 영국의 세기전환기부터 20세기 전반까지의 음악사, 토카타의 역사적 변천 그리고 두 작곡가들의 창작경향을 정리한 이론적 내용을 바탕에 두고 보웬과 백스의 토카타를 분석한다. 작품 분석의 방법은 연주자 입장에서 전체 작품의 구성, 각 부분들의 주요 동기와 음형을 파악하고 그것들이 어떻게 음악적 짜임새를 갖는지 파악함을 우선으로 한다. 구성과 형식 파악을 우선으로 하는 분석은 각 곡에 담긴 전체 진행을 파악함에 도움을 줄 것이다. 각 작품의 분석을 마무리하는 단계에서는 각 작곡가들의 창작 경향에서 설명한 음악적 영향을 다시금 끄집어내어 형식과 구성 분석에 대한 연주해석을 제안하고자 한다.

보웬과 백스의 연구는 현재 진행 중이며, 앞으로 본 연구를 시작으로 그들의 여러 작품 연구를 비롯하여 영국의 음악에 대한 후속연구가 이루어질 것을 희망한다.

II. 세기전환기부터 20세기 전반까지 영국음악의 흐름

영국음악은 사실 퍼셀(Henry Purcell, 1659-1695)과 헨델(George Friedrich Handel, 1685-1759)과 같은 작곡가 외에는 음악사에서 중요 작곡가로 언급되는 영국 작곡가를 찾아보기 어렵다. 이는 영국이 유럽 음악사를 주도하지 못했다는 것을 보여준다.

19세기 말, 20세기 초 유럽의 다양한 음악적 양상³⁾이 이루어지고 있을 때, 영국음악은 엘가(Edward Elgar, 1857-1934), 윌리엄스(Ralph Vaughan Williams, 1872-1958), 홀스트(Gustav Holst, 1874-1934)를 대표로 하는 민족주의로 현재 국내 음악대학에서 활용하는 서양음악사 교재들에서 간단히 언급 되어지고 있다.

“사실 영국에서는 바로크 시기의 퍼셀 이후 고전과 낭만시기에는 특별히 영국 작곡가라고 부를 수 있는 사람이 배출되지 않았으나 19세기말에 에드워드 엘가, 본 윌리엄스, 구스타프 홀스트와 같은 민족주의적 작곡가들이 나타났다.”⁴⁾

3) 19세기 말 세기전환기에는 세계정세가 불확실했지만, 여러 나라에서 다양한 음악적 흐름이 전개되고 있었다. 독일에서는 작곡가 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 극단적 반음계주의와 불협화음의 사용이 19세기 말에 이르러 전통적인 조성음악을 붕괴시키는 시작점이 되었다. 말러(Gustav Mahler, 1860-1911)나 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)가 바그너의 후계자로 후기낭만주의(Post Romanticism)를 이끌어 갔다. 서양음악의 주류에서 소외되었던 유럽 지역에서는 고전, 낭만주의 음악 양식의 변화가 아니라 여러 지역의 서로 다른 음악들이 고유성을 전면에 내세우며 새로운 음악적 경향으로 대두되었다. 다시 말해 세기전환기에 독일에서의 후기낭만주의와 함께 유럽 음악 문화는 다원적 양식의 시대로 접어들고 있었다. 프랑스에서는 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)와 라벨(Marice Ravel, 1875-1937)을 필두로 한 인상주의(Impressionism)가 그리고 그 외 국가인 러시아, 보헤미아, 핀란드 등에서는 민족주의(Nationalism)가 싹트었다.

4) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』 (심설당, 2009), 211-212.

“서유럽(예를 들어 독일)의 음악적 영향과 지배를 받아 자신의 민족적 양식을 확립하지 못했던 동부권과 러시아를 중심으로 1860년 이후에는 민족주의(Nationalism)경향이 형성되었다. 러시아는 민족주의 음악이 가장 활발하게 일어났던 나라다. 그 외의 민족주의 작곡가: 체코의 스메타나, 야나체크, 노르웨이의 그리그, 핀란드의 시벨리우스, 영국의 엘가, 스페인의 알베니츠 등이 있다.”⁵⁾

20세기 영국음악 역사에 대해 민족주의로 간단하게 언급되어지는 것은 여전히 영국이 큰 비중을 차지하고 있지 못함을 보여준다. 이런 음악사적 기록과는 달리, 19세기 후반부터 영국은 자국의 음악 문화 형성을 위한 변화를 꾀하기 시작했다. 산업혁명(1760- 1830)은 영국 내의 음악 문화 형성에 중요한 역할을 했다. 이때까지 귀족 중심으로 형성되었던 음악 문화는 중산계층들, 즉 소수의 부르주아들에 의한 후원이 이루어졌다. 이와 같은 후원자 확대가 영국음악 흐름의 변화에 영향을 주었다.

또한 영국에서 19세기 후반에 이르기까지 정식 음악 교육기관이 없었다는 사실은 영국 내 음악가들의 활동을 저해하는 요인이었다.⁶⁾ 외국 음악인들에 의존했던 음악 문화 상황을 위기로 느낀 영국은 프로이센 전쟁(1870-1871) 이후 교육자금을 댈 수 있게 되자 국가의 후원하에 처음으로 공립학교 시스템에 음악을 도입했다. 1880년에는 길드홀 음악학교(Guildhall School of Music) 그리고 1882년에는 영국왕립음악대학(The Royal College of Music)⁷⁾과 같은 대학을 설립하여 음악가들을 꾸준히 배출했다. 이런 교육기관의 설립과 함께 1871년 런던의 알버트 홀(Royal Albert Hall)과 같은 콘서트홀 건

5) 홍정수 외 2인, 『두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지』 (나남출판, 2006), 342.

6) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax,” (DMA. diss., Arizona state University, 2002), 2-3.

7) 본 논문에서 나오는 영국의 두 학교에 따른 학파를 논할 때 학교명의 혼란이 우려되어 본 논문에서는 영국왕립음악대학(Royal College of Music)은 RCM으로 영국왕립음악원(Royal Academy of Music)은 RAM으로 표기하기로 한다.

립 그리고 영국 작곡가 협회들의 지원을 위한 출자 설립 등은 영국음악 부흥을 이끌었다.⁸⁾

특히 『새 그로브 음악사전』(The New Dictionary of Music and Musicians)⁹⁾의 초기 형태인 『음악, 인명사전』(A Dictionary of Music and Musicians)이 1878년에 출판되었는데 이 사전의 출판은 영국음악 역사 정립에 큰 역할을 하였다. 이때까지도 잘 알려지지 않았던 영국의 작곡가들, 예를 들면 패리(Sir Hubert Hastings Parry, 1848-1918), 스탠포드(Charles Villiers Stanford, 1852-1924), 설리반(Sir Arthur Seymour Sullivan, 1842-1900)과 같은 작곡가들이 이 사전에 포함되었고, 이는 영국음악의 역사를 재조망 하는 자료로 활용되었다.¹⁰⁾ 이와같이 영국 스스로 자국의 음악 역사를 구축하려고 다방면으로 애쓴 1860-1940년¹¹⁾을 영국음악의 르네상스라고도 이야기한다.¹²⁾

영국의 저명한 음악사 학자 휴프(Meirion Hughes, 1949-)와 스트래들링(Robert Stradling, 1942-)에 따르면 다른 문화적 운동과 같이 영국음악 르네상스에도 인사이드들과 아웃사이드들이 존재했다고 한다.¹³⁾ 내부에서 긴

8) Jürgen Schaarwächter, “Chasing a Myth and a Legend: ‘The British Musical Renaissance’ in a ‘Land without Music’ ,” *The Musical Times* 149 (2008), 54-55.

9) 현재의 음악학 연구에서 중요 문헌인 『새 그로브 음악사전』은 1878년 『음악, 인명사전』(Dictionary of Music and Musicians)이라는 명칭으로 그로브(George Grove, 1820-1900)가 편집한 음악, 음악인명사전으로 출발했다. 이 사전은 1904년에 두번째 판을 찍으면서 편집인 그로브의 이름을 사전 제목에 포함하여 『그로브 음악, 인명사전』(Grove’s Dictionary of Music and Musicians)으로 제목을 바꿨다. 재판에 재판을 거듭하며 1980년에는 『새 그로브 음악사전』(The New Grove Dictionary of Music and Musicians)로 명칭을 변경했다.

https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians[접속일: 2023.05.16.]

Oxford online, “History of grove music”

<https://www.oxfordmusiconline.com/page/History-of-Grove-Music> [접속일: 2023.05.16.]

10) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” (DMA. Diss., Florida State University College of Music, 2014), 20

11) Ibid., 4.

12) 마리와는 달리 후푸스는 영국음악르네상스의 시작을 1840년으로 보고 있음을 자신의 저서 제목에서 분명하게 밝혔다. Robert Stradling and Meirion, *Musical Renaissance, 1840-1940*(New York: Routledge, 1993)

13) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context

밀히 활동의 축이 된 인물들이 바로 인사이드로 그들은 학교를 주축으로 한 소수의 엘리트 음악인들이었다. RCM에서 작곡을 가르치던 스탠포드와 패리 그리고 영국왕립음악원(Royal Academy of Music)¹⁴⁾에서 가르치던 맥켄지(Alexander Campbell Mackenzie, 1847-1935) 등은 인사이드로 긴밀히 영국음악 르네상스를 이끌었으며, 이들은 영국의 차세대 작곡가들 대부분이 함께 공부했을 정도로 영국음악 교육계에 큰 영향을 끼쳤다.

영국음악 르네상스를 이끈 이 세 명의 작곡가를 제1세대 작곡가로, 그의 제자들을 출생년도와 활동한 시기를 기준으로 제2세 그리고 제3세대로 구분할 수 있다. 이런 구분은 그들의 교육, 학습, 창작 경향 등의 정리를 일목요연하게 해줄 것이다. 이를 통해 세기전환기부터 20세기 전반까지의 영국 음악사를 조망하고자 한다.

스탠포드는 더블린(Dublin) 출신으로 트리니티 대학(Trinity College)에서 공부하고 독일에서 유학했다. 그곳에서 작곡가 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)와 접촉하였다. 유학하던 당시 그가 받은 영향을 바탕으로 스탠포드는 보다 엄격한 독일 음악을 영국에 전달하게 된다. 스탠포드는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《괴테의 파우스트로부터의 장면들》(Scenen aus Goethes Faust, 1844-1853)을 영어로 초연하였으며, 브람스의 《알토 랩소디》(Alto Rhapsody), 《교향곡 제1번》(Symphony No.1 in C minor)을 지휘하였다. 또한 스탠포드는 지휘자로서 헨델이나 퍼셀의 알려지지 않은 곡을 무대에 올렸다. 이는 그가 영국 작곡가들의 작품 발굴에도 일익을 담당했음을 간접적으로 보여주는 것이다.¹⁵⁾

스탠포드는 지휘자로서뿐 아니라 작곡가로서도 다재다능하여 다양한 장르에서 방대한 양을 작곡했다. 《교향곡 제3번 ‘아일랜드’》(Symphony No.3

Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” 14.

14) 영국왕립음악원은 이후부터 RAM으로 표기한다.

15) Anonymous, “From the archive: Charles Villiers Stanford 1852-1924, *Musical Times* 143 (2002), 36.

‘Irish’, 1887)과 같은 관현악곡 창작뿐 아니라, 다수의 합창곡을 작곡하였다. 특히 그의 합창곡들은 수준 높은 작품성을 가졌다고 인정되고 있다.¹⁶⁾ 영국 민족의 음악 의식에서 중요한 부분을 차지해 왔던 합창음악은 교회와 성당 합창단의 전통, 급성장하는 합창단 네트워크 그리고 헨델의 메시아 같은 오라토리오의 계승 등을 통해 중요한 부분을 차지해 왔다. 합창을 통해 자기 계발과 사회적 상호작용의 원칙을 심어준다는 빅토리아 시대(Victorian era, 1837-1901)의 확고한 관념에 의해 대성당 합창단은 새로운 수준의 공연과 규율을 추구했고, 또한 이러한 에너지가 지역 문화에 퍼져 버밍엄, 리즈, 노리치 등에서 합창 축제들이 활성화되었다. 이러한 움직임은 창작료를 늘리는 수입원이 되어 스탠포드와 같은 영국 작곡가들의 주요 상업적 이윤 활동을 촉진시켰다.¹⁷⁾ 영국의 제1세대 작곡가들의 음악이 정점에 이른 것도 이러한 합창음악이었으며 스탠포드도 리즈 페스티벌(Leeds Festival)에서 《리벤지》(The Revenge Op. 24, 1886), 《테 데움》(Te deum Op. 66, 1898), 《스타바트 마테르》(Stabat Mater Op. 96, 1907) 등 합창곡을 발표하였다. 버밍엄 페스티벌에서 《레퀴엠》(Requiem Op. 63, 1897)을 작곡하여 발표하였는데, 이 곡은 그의 합창곡 중 대표작으로 꼽힌다. 스탠포드는 RCM이 설립되면서 1883년 작곡 교수로 위촉되었고 이후 그곳에서 윌리엄스, 블리스(Sir Arthur Bliss, 1891-1975) 그리고 홀스트 등 영국음악 르네상스를 이끌 제2세대를 길러냈다.¹⁸⁾

제1세대를 대표하는 또 한 명의 작곡가인 패리는 1884년에 영국 리치몬드 힐(Ricimond Hill)에서 태어나 작곡가, 학자 그리고 교육자로서 많은 활동을

16) Anonymous, “From the archive: Charles Villiers Stanford 1852-1924,” *Musical Times* 143 (2002), 36.

17) Jeremy Dibble, “british composers in the early 20th century,” <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/british-composers-in-the-early-20th-century> [2023년 5월 21일 접속]

18) Jeremy Dibble, “british composers in the early 20th century,” <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/british-composers-in-the-early-20th-century> [2023년 5월 21일 접속]

하였다. 특히 앞에서 언급했던 음악사전 편집인 그로브가 패리를 학자로서 높게 평가하여 1883년 RCM의 음악 역사 교수로 임명하였다. 이런 뒷받침으로 패리는 그로브에 의해 처음 영국 작곡가들을 소개했던 『음악, 인명사전』에도 학자로서의 중점적인 일을 담당하며 영국음악 르네상스의 큰 축을 이루었다.

패리는 관현악곡, 실내악 등 여러 장르를 작곡하였으나 작곡가로서의 능력이 인정받은 장르는 스탠포드와 마찬가지로 규모가 큰 합창곡이었다. 그는 다작 합창 작곡가였으며 대관식에서 사용되는 시편 122편의 본문에 곡을 붙인 《나는 기뻐다》(I Was Glad, 1902)는 1902년 에드워드 6세의 대관식에 처음 사용된 후 1953년 엘리자베스 2세 여왕 대관식과 2023년 찰스 3세 국왕과 카밀라 왕비의 대관식에서도 연주되었다.¹⁹⁾ 그리고 세속적인 칸타타인 《사슬에서 풀린 프로메테우스》(Prometheus Unbound, 1880)와 《두 사이렌에게 축복을》(Blest Pair of Sirens, 1887)와 같은 작품으로도 인정받았다. 그는 31개의 세속적인 칸타타 그리고 도덕적인 오라토리오를 큰 합창단, 독주자 그리고 오케스트라를 위해 작곡했는데, 대부분은 큰 합창제에 의한 의뢰를 이행하기 위해 작곡한 것들이다.

RCM에서 학생들을 가르쳤던 패리의 가르침을 받은 제자들은 또한 스탠포드의 제자들로 언급했던 본 윌리엄스, 홀스트뿐 아니라, 프랭크 브리지(Frank Bridge, 1879-1941), 존 아일랜드(John Ireland, 1879-1962) 등이 있다.²⁰⁾

스탠포드 그리고 패리와 함께 제1세대에 속하는 맥켄지는 에든버러(Edinburgh)출신으로 1847년에 음악인 가족에서 태어났다. 바이올리니스트였던 그의 아버지는 음악 교육을 시키려고 맥켄지를 독일로 데려갔다. 맥켄지는 손더스하우젠(Sondershausen)에서 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)와

19) https://en.wikipedia.org/wiki/I_was_glad [2024년 4월 24일 접속]

20) https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_Parry [2023년 6월 21일 접속]

리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 절친한 친구인 슈타인(Eduard Stein, 1818-1864)에게 이론과 작곡을 배웠다. 얼마 지나지 않아 맥켄지는 1853년부터 슈타인의 지휘 아래 공연하던 공작 오케스트라의 바이올리니스트로 자리를 잡게 된다. 맥켄지는 독일의 다른 곳에서는 들을 수 없었던 많은 현대 작품을 연주하면서 고급 음악의 정수를 깨달았다. 그곳에서 그는 바그너의 《트리스탄과 이졸데》(Tristan and Isolde) 서곡과 리스트 《파우스트 교향곡》(Faust Symphony)을 교정본으로 연주하기도 했다. 리스트는 종종 손더스하우젠의 일요일 야외 오케스트라 콘서트에 나타났고, 맥켄지는 리스트의 공연을 보며 음악 세계를 넓혔다.

맥켄지는 독일에서의 학업 후에 영국으로 돌아와 RAM에서 세인턴(Prosper Sainton, 1813-1890)에게 바이올린을 배우고 버밍엄 음악 축제에서 바이올리니스트로 출연하며 연주자로도 활동했다. 1870년대 말 가르치고 공연해야 한다는 압박으로 맥켄지는 지쳐갔고 1879년 질병을 회복하기 위하여 피렌체로 이주하여 음악 활동을 계속하였다.²¹⁾ 이곳에서 맥켄지는 여러 작곡가와 인맥이 있는 힐러브란트(Hillebrands) 부인의 소개로 마침내 리스트와 만날 수 있었다. 리스트는 자신의 곡 오라토리오 《성 엘리자베스》(Die Heilige Elisabeth, 1873)가 맥켄지의 지휘로 1886년에 초연되는 것을 보기 위해 런던에 왔을 정도로 그 둘의 우정은 긴밀히 이어졌다.

1888년 맥켄지는 RAM의 교장으로 임명되었다. 그는 RCM에 가려졌던 RAM의 교육과정을 정비하고 교수진을 재편하는 등 많은 노력을 기울였다. 그로 인해 RAM의 명성을 회복시켰다.²²⁾ 맥켄지도 영국음악 르네상스의 다른 작곡가들인 패리나 스탠포드처럼 민속음악에 관심을 가지고 스코틀랜드 전통 음악을 편곡하였다. 그리고 캐나다에서의 음악 교류에도 관심을 가져 캐나

21) Duncan James Baker, "The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie(1847-1935): A Critical Study," (Ph. D, DISS., University of Durham 1999), 246-250.

22) Duncan James Baker, "The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie(1847-1935): A Critical Study," 246-250.

다 투어를 시작했고, 그곳에서 열린 합창제는 맥켄지의 주장으로 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)의 《엘리야》(Elijah Op. 70) 초연을 빼면 모두 영국의 음악으로 구성되었다.²³⁾

유럽 여러 지역에서 학업과 음악적 활동을 한 맥켄지는 국제적인 음악가로 간주되었고, 유창한 독일어와 이탈리아어 구사하여 국제음악협회 초대 회장으로 선출되었다.²⁴⁾ 그는 많은 작품을 창작하였지만, 그의 동시대의 음악인 패리나 설리반(Arthur Sullivan, 1842-1900)처럼 RAM의 교장으로 재직할 후로는 학교의 일에 많은 시간을 할애하여 작품 활동이 줄어들게 되었다. 그의 작품들은 《옥스포드 위인사전》(*Oxford Dictionary of National Biography*)에 서는 아래와 같이 평가한다.

“스타일은 국제적 감각을 갖고 있지만 그가 활동했던 시대의 음악적 경향에 비해 다소 보수적인 느낌을 주며, 비제(Georges Bizet, 1838-1875), 구노(Charles-François Gounod, 1818-1893), 슈만 및 바그너를 포함한 프랑스 및 독일 작곡가의 영향을 보여줍니다.”²⁵⁾

맥켄지의 회고록 『음악인의 이야기』(*A Musician's Narrative*)²⁶⁾에서 본인을 영국음악을 위해 온 일생을 보낸 남자라고 평가했다. 맥켄지는 19세기 후반 영국음악 르네상스의 아버지 중 한 명으로 여겨졌다.

보웬과 벅스의 스승인 코더는 제1세대 작곡가들과는 다르게 영국음악 르네상스의 핵심 인물 즉, 인사이드는 아니었다. 그러나 RCM의 스탠포드의

23) <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-34749> [2024년 2월 15일 접속]

24) Duncan James Baker, “The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie(1847-1935): A Critical Study,” 20.

25) Ibid., 20.

26) 맥켄지가 쓴 회고록. 1927년 Cassell and Co에서 출판되었다.

제자들(윌리엄스, 홀스트 등)과 함께 영국음악 르네상스 형성에 있어 제2세대로 기여하게 될 제자들을 RAM에서 교수로 재직하면서 길러냈다. 코더가 활동하던 시기는 리스트와 바그너의 음악이 영국 음악계를 지배하고 있었다. 코더는 독일 유학의 영향으로 바그너에 심취해 그의 작품 《니벨룽의 반지》(Der Ring des Nibelungen, 1848-1874)를 처음으로 영어로 번역했다. 그리고 리스트의 작품을 처음으로 영어로 연구하였다. 이러한 배경으로 코더는 바그너와 리스트, 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)의 음악적 양식을 제자들에게 전수할 수 있었다. 뿐만아니라 그는 제자들이 좀 더 다양한 작곡 스타일을 수용하는 것을 용인하였기에 그의 제자들의 폭 넓은 작곡 스타일 구축에 영향을 주었다.

RCM에서 스탠포드와 패리의 학생들과 RAM에서 맥켄지와 코더의 제자들은 영국음악 르네상스를 지속적으로 이끈 제2세대 작곡가들로서 활동했다. 스탠포드와 패리는 영국의 전통적인 교회음악 장르인 노래와 합창을 중요시하였는데 영국음악 르네상스를 이끈 제2세대 작곡가인 윌리엄스도 작곡할 때에 영국의 토착 민요에서 영감을 얻고 영국의 새로운 민족주의 음악을 재 활성화하는 수단으로 삼으며 민요를 발굴하고 활성화했다.

또 다른 스탠포드의 학생인 홀스트는 영국의 합창과 성악 전통을 탐구하고 발전시키는데 윌리엄스의 관심을 공유했다. 이런 것들은 RCM의 보수적인 경향 즉 영국의 음악 전통을 전승하고 보존하려는 스탠포드 및 패리의 가르침의 영향이라 볼 수 있다. 제2세대 작곡가인 홀스트와 윌리엄스는 둘 다 영국 민요를 기반으로 하는 창작을 하였지만 홀스트의 《행성》(The planets)과 윌리엄스의 《날아오르는 종달새》(Lark Ascending)와 같은 작품을 비교해본다면 그 창작적 경향이 다름을 느낄 수 있다. 그러나 두 작곡가 모두 영국의 20세기 창작사를 이끔에 있어 영국 합창음악과 민요를 바탕으로 두었다는 점에서 영국음악 르네상스의 상징이 되었다.²⁷⁾

한편 RAM의 맥켄지와 코더의 제자들 또한 영국의 제2세대 작곡가로 분류할 수 있는데 벅스(Arnold Bax, 1883-1953), 보웬(York Bowen, 1884-1961), 데일 (Benjamin dale, 1885-1943), 소랍지(Kaikhosru Sorabji, 1892-1988) 등으로 20세기 전반 활동한 영국 작곡가들이다. 그들의 창작 경향은 후기낭만주의를 수용하면서도 각자 독자적인 면을 보인다. 이런 사실은 특히 코더의 교육관을 확인시켜 주는 것이다. 코더는 그 시기에 일어나는 다양한 음악적 시도, 예를 들면 인상주의의 화성적 어법이나, 음렬주의 그리고 무조성 같은 현대적 화성 어법에 무관심했고 드뷔시조차도 이해할 수 없다고 말했다. 그러나 그의 제자들은 인상주의 음악에 매우 깊은 관심을 보였기에 스승 코더는 그들의 창작 스타일 구축에 있어 인상주의 음악의 영향을 받는 것을 허락했다.

벅스의 음악 또한 코더의 19세기의 낭만주의 작곡가들의 스타일을 따랐다. 벅스는 본인을 뻔뻔스러운 낭만주의자로 받아들이며 아래와 같이 언급하였다.

“내가 아는 한, 내 스타일의 유일한 새로운 경향은 내가 항상 써 온 방식을 수정한 것뿐이다. 나는 온전한 낭만주의자이며, 다른 어떤 것도 될 수 없었고 앞으로도 그럴 것이다. 이 말은 내 음악은 나의 감정 상태를 표현한다는 뜻이다.”²⁸⁾

제2세대 작곡가들 이후, 즉 제1차 세계대전 이후 활동한 작곡가들을 제3세대 작곡가라고 분류할 수 있는데, 대표적인 작곡가는 브리튼(Benjamin

27) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” 15.

28) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” (DMA, Diss., Arizona state University, 2002), 12.

Britten, 1913-1976)과 월튼(William Walton, 1902-1983)이 있다.

월튼은 영국 그레이터맨체스터(Greater Manchester)주의 올덤(Oldham)에서 태어났다. 성가대 지휘자인 아버지와 그의 제자 어머니 사이에서 태어난 월튼은 어린 시절부터 바이올린, 피아노를 배웠고, 성악가인 아버지에게 성악도 배웠다. 그는 옥스퍼드대학교(University of Oxford)에서 스트롱 박사(Dr. Strong)의 후원을 받으며 공부했고, 스트롱 박사의 집에 작곡가 패리가 방문하여 월튼의 습작에 관심을 보이기도 하였다. 그러나 월튼은 평생 학교를 졸업하지 못한다. 그러던 중 영국 상류층 음악 애호가인 시웰(Sitwell)형제를 만나서 후원을 받으며 독학으로 작곡을 시작하였다. 그리고 자신이 경험한 음악의 많은 음악적 내용을 창작에 접목시켜 독특한 스타일로 발전시켰다. 음악 평론가 케네디(Michael Kennedy, 1926-2014)는 『월튼의 초상』(*Portrait of Walton*)에서 아래와 같이 월튼을 묘사했다.

“1923년부터 1927년까지 몇 년동안 월튼은 자신만의 작곡어법을 찾기 위해 모든 새로운 경험을 작업에 접목했습니다. 독학으로 배우는 사람들이 거쳐야 하는 작업인 무언가를 무작위로 가져와서 경험하고 실험하면서요.”²⁹⁾

월튼은 1928년과 1929년 사이에 《비올라 협주곡》(Viola Concerto, 1929)을 작곡했다. 이 곡은 낭만적이고 엘가와 아일랜드의 전통을 따르고 있으며 거슈윈(George Gershwin, 1898-1937)의 영향도 엿 볼 수 있다. 월튼은 국제적인 명성을 얻은 영국의 첫 비올리스트 라이오넬 테르티스를(Lionel Tertis, 1876-1975)위해서도 협주곡을 썼다. 그러나 테르티스의 연주 거부로 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)가 월튼이 지휘하는 초연에 함께 했다. 테르티

29) Lynn Sams Luce, “William Walton's "Belshazzar's Feast": A conductor's analysis for performance,” (DMA. Diss., University of Miami, 1995), 47.

스는 청중석에서 있었고 작품의 위대함을 확신하고 이후 여러 번 연주했다.³⁰⁾ 윌튼은 1923년에서 1927년까지 재즈를 경험하고 재즈를 본인의 음악에 접목했다. 그는 1925년 거슈윈을 만나기도 하면서 재즈의 영향을 받았다. 그렇지만 후에 재즈의 화성 진행이 너무 전형적이라는 느낌을 받은 후 그의 작품에서 재즈의 특징들은 점점 사라진다. 그리고 1929년 《비올라 협주곡》 이후에는 영국 낭만주의 작곡가 엘가나 패리의 영향을 받아, 낭만적이고 서정적인 작품을 많이 남겼다.

그리고 제3세대의 또 다른 작곡가 브리튼은 잉글랜드의 서퍽주(Suffolk)에 있는 로스토프트(Lowestoft)에서 치과 의사인 아버지와 아마추어 가수였던 어머니 사이에서 태어났다. 그는 2세 때 피아노에 관심을 보이며 어린 시절부터 음악적 재능을 드러냈으며, 5세부터 작곡과 피아노와 비올라를 배웠다. 5세 때 노래를, 7세 때 피아노곡을, 9세 때는 최초의 현악사중주곡을 작곡하였다. 브리지(Frank Bridge, 1879-1941)에게서 개인 교습으로 음악이론과 작곡을 배웠다. 16세때 장학금을 받아 RCM에서 윌리엄스와 아일랜드에게 작곡을 배웠다. 이 무렵에는 교향곡, 6개의 현악사중주곡, 10곡의 피아노 소나타 등의 습작을 작곡하였는데, 현악합주를 위한 《심플 심포니》(The Simple Symphony Op. 4)는 후에 이들 습작을 기초로 새로 쓴 것이다.

음악학교 재학 중에 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)나 베르크(Alban Berg, 1885-1935)의 12음기법에 흥미를 갖고 빈에서 베르크를 사사하려고 생각했다. 그러나 보수적인 영국에서는 12음기법 음악은 위험 사상처럼 간주 되어 학교 당국도, 옛 스승인 브리지도 한사코 반대했으므로 브리튼의 이 희망은 실현되지 못했다.³¹⁾

음악학교를 졸업하기 전인 1933년에 아버지가 별세하였기 때문에 생활전선

30) Ibid., 47.

31) Adam Collins, "Benjamin Britten's Symphony For Cello And Orchestra, Op.68 Context, Analysis, And Performer's Guide, " (DMA. Diss., Florida State University College of Music, 2018), 3.

에 뛰어난 브리튼은 다큐멘터리 영화음악을 작곡하였다. 이는 후년 오페라를 만드는데 여러모로 유익한 경험이 되었을 뿐만 아니라, 이 일을 통해 영국시(詩)인들의 동호회에서 활약하고 있는 W. H. 오든(Wystan Hugh Auden, 1907-1973)과 만난 사실은 브리튼의 예술과 인생에 큰 영향을 주었다.

브리튼은 매우 다채로운 변화를 담은 작품을 썼으므로 그 작품을 한 마디로 요약하기는 어렵지만, 엘리자베스 왕조 이래의 영국음악이나 영국의 민요에 큰 관심을 가졌으며 그 전통에 입각하여 현대적인 음 감각을 나타낸 작곡가로 평가받는다.³²⁾ 여러 가지 기법에 숙달하고 멜로디에도 뛰어나 화성, 음빛깔, 리듬감 등의 표현 효과에는 감각적인 날카로움을 보이고 있으나,中庸(中庸)을 존중하며 결코 과도한 일이 없다. 불협화음도 결코 지나침이 없고 멜로디도 대체로 조성적(調性的)이어서 친해지기 쉽다는 평을 받는다. 《칸타타 아카데미카》(Cantata Academica, 1960)에서는 12음기법도 사용하고 있으나, 《전쟁 레퀴엠》(War Requiem Op. 66, 1961) 이후 그 창작 경향은 크게 변화하여 더욱 응축한, 간결한 표현을 추구했다. 《마도요의 강》(Curlew River) 《불타는 용광로》는 이러한 경향을 보여주었으며, 중세의 《기적극》(Miracle)을 재연하여 거기에 새로운 오페라 형식을 찾으려는 의도에서 주목을 받았다.

영국의 또 다른 민족주의 작곡가로 대표되는 앞서 언급한 작곡가, 엘가(Edward Elgar, 1857- 1934)는 영국합창 음악기법을 계승한 탁월한 합창곡과 효과적인 관현악법의 강점을 바탕으로 한 교향곡들로 현존하는 음악사에서 퍼셀 이후 영국의 첫 번째 주요 작곡가로 널리 인식되어있다. 그러나 그러한 명성에도 불구하고 엘가는 정작 영국음악 르네상스에 적극적이지 않은 아웃사이드였던 영국의 작곡가이다.³³⁾ ‘그는 영국은 절대 음악적 국가가

32) https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten [2023년 6월 27일 접속]

33) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” 14.

아니고 절대 그렇게 되지 못할 것이다' 라며 영국음악 르네상스를 폄하 하였다.³⁴⁾ 가장 잘 알려진 영국 음악가의 이러한 언급이 후에 알려지면서 영국 내에서 엘가의 평판이 재평가 되고 있다.

34) Schaarwächter , Jürgen “Chasing a Myth and a Legend: 'The British Musical Renaissance' in a 'Land without Music' . ” The Musical Times 149 (2008): 60.

III. 보웬의 피아노 음악 창작

1. 생애

보웬은 영국 출신의 피아니스트이자 작곡가이며 런던의 크라우치 힐 지역에서 태어났다. 그의 아버지는 위스키 제조사로 유명했던 보웬 앤 맥케니(Bowen and Mckechnie)사의 소유주였다. 세 명의 아들 중 막내로 태어난 보웬은 일찍이 어머니에게 화성과 피아노 레슨을 받는 것으로 음악 공부를 시작하였다. 이후 블랙히스 음악원(Blackheath Conservatoire)에서 알프레드 이자드(Alfred Izard)에게 공부했다. 그의 지도아래 보웬은 음악적으로 빠르게 발전했고, 재능을 인정받아, 8살 때 이미 듀섹(Jan Ladislav Dussek, 1760-1812)³⁵⁾의 피아노 협주곡을 연주하였다. 14살에 RAM에 진학할 수 있는 장학 증서를 받았으며, 그곳에서 보웬은 권위 있는 에라드 장학금(Erard scholarship)을 받고, 코더에게 작곡을 그리고 마타이(Tobias Matthay, 1858-1945)에게 피아노를 배웠다. 그곳에서 그의 음악학습은 1905년까지 지속되었다.³⁶⁾

졸업할 무렵, 보웬의 피아노 연주는 ‘잉글랜드의 라흐마니노프’라는 별명을 얻을 만큼 높은 평가를 받았는데, 1904년 런던 데뷔 리사이틀에 대해 <데일리 텔레그래프>(The Daily Telegraph)는 아래와 같이 그를 평가했다.

35) 듀섹은 체코의 작곡가이자 피아니스트이다. 고전시대에 속하지만 낭만주의 경향의 피아노 곡들을 많이 작곡했다. 피아노 교사들에게 매우 인정받는 작곡가이며, 그러한 점 때문에 어린 학생들의 연습곡으로 많이 활용되고 있다.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jan_Ladislav_Dussek[접속일자:2023.5.24].

36) Chia-ling Hsieh, “An Analytical Study of York Bowen’s Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys, Op. 102,” 6-7.

“그의 표현은 다양할 뿐만 아니라 자극적인 것에 의해 경박해지거나 퇴화되지 않는 궁극적인 예술가로서 피아니스트만이 할 수 있는 경지를 표현한다. 예술 그 자체의 경지인 피아니스트들도 있고 그저 허울만 흉내내는 피아니스트일 뿐인 사람들도 있다. 보웬 씨는 일류에 속한다.”³⁷⁾

작곡가 보웬으로서의 평가보다 앞서 그는 피아니스트로서 최고의 평가를 받으며 연주계에 발을 디었다. 1903년 그는 자신의 첫번째 《피아노 협주곡 제1번》(Piano Concerto No. 1)을 맥켄지의 지휘로 초연하였고 1905년 여름 런던 프로메나드 콘서트에서 《피아노 협주곡 제2번》(Piano Concerto No. 2)과 《피아노 협주곡 제3번》(Piano Concerto No. 3)을 한스 리히터의 지휘로 연주하였다.³⁸⁾ 그리고 1906년에는 필하모닉 협회의 후원 하에 자신의 피아노 협주곡을 포함하여 본인의 다른 곡들을 초연하였다.³⁹⁾ 그는 자신의 창작곡뿐 아니라 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《피아노협주곡 제4번》(Beethoven Piano Concerto No. 4)을 6개의 78-RPM⁴⁰⁾음반에 녹음한 최초의 사람이기도 하다. 이런 내용은 그가 피아니스트로 아주 뛰어난 역량을 가졌음을 나타낸다.⁴¹⁾

37) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance(1860-1940),” 19.

38) Joshua DavidShepherd, “York Bowen's Viola Concerto: A methodology of study,” (DMA. Diss., University of Miami Publishing, 2011), 14.

39) Renate Marie, “York Bowen’s Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940),” 19.

40) 축음기 음반, 표준시간 음반 또는 78 회전 음반은 아날로그 음원 저장 장치인 축음기 음반의 일종이다.

https://ko.wikipedia.org/wiki/%ED%91%9C%EC%A4%80%EC%8B%9C%EA%B0%84_%EC%9D%8C%EB%B0%98[접속일자:2023.05.24].

41) Chia-ling Hsieh, “An Analytical Study of York Bowen’s Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys, Op. 102,” 7.

보웬은 피아노 뿐 아니라 사실 거의 모든 악기를 연주할 수 있었고 비올리스트이자 호른 연주자로서 많은 오케스트라, 밴드 그리고 챔버 앙상블에서 연주했다. 그의 곡 중 비올라 협주곡이나 호른 협주곡 그리고 흔하지 않은 편성인 바이올린, 비올라 그리고 피아노 편성으로 이루어진 실내악곡들을 보면 다재다능한 악기연주 능력이 창작으로 연결되었다는 것을 증명해 준다.

보웬은 1909년부터 1959년까지 RAM 피아노 교수로 재직했으며 특별히 비올라의 음색을 좋아하여 현대 비올라 레퍼토리에 많은 공헌을 했다. 《비올라 협주곡》(Viola Concerto in C minor, Op. 25), 《비올라와 피아노를 위한 소나타 제1번》(Sonata No. 1 in C minor for viola and piano, Op. 1), 《비올라와 오르간을 위한 판타지》(Fantasia in F major for viola and organ), 《비올라와 피아노를 위한 판타지》(Phantasy in F major for viola and piano, Op. 54), 《판타지아, 네 대의 비올라를 위한 사중주》(Fantasia in E minor for 4 violas) 그리고 몇 개의 짧은 작품이 있다. 비록 그는 다양한 악기와 장르를 위해 작곡했지만, 그의 피아노 작품이 가장 많으며 발라드, 바르카롤, 에튀드, 즉흥곡, 마주르카, 폴로네이즈, 전주곡, 가사없는 노래와 같은 19세기의 유행한 음악형식으로 된 솔로 작품 150여곡을 작곡했다. 그는 또한 6개의 소나타, 춤곡, 환상곡, 모음곡 그리고 많은 교육용 작품도 작곡했다. 이러한 작품들은 다양한 기술적 난이도로 구성되어 있으며 다양한 피아니스트들을 위해 고안된 작품이다. 그의 건반 작곡에는 하프시코드, 오르간을 위한 음악 그리고 피아노 듀엣과 듀오를 위한 음악이 포함되고, 주로 동료 RAM 교수인 해리 아이작스(Harry Isaacs, 1902-1972)와의 듀오를 위해 작곡했다.

보웬의 작곡, 특히 피아노 음악은 당대의 많은 음악가들로부터 큰 존경을 받았다. 음악 평론가 클린턴 그레이-피스크(Clinton Gray-Fisk, 1958-)는 보

웬의 피아노 음악을 “피아노의 가능성과 한계에 대한 해박한 지식과 주법의 숙달로 작곡되었습니다. “42) 라며 연주 능력이 창작에 반영된 높은 평가 뿐 아니라, 보웬의 피아노 음악 창작에 담긴 음악 이념에 대해 “보웬의 음악은 낭만적이고 모호하지 않은 조성 음악에 가깝지만, 백스와 아일랜드와 같은 작곡가들과 마찬가지로, 그의 온음음계-반음계 조화의 확장은 매우 풍성하고 유려하다“43)라고 언급했다.

보웬은 제1차 세계대전이 일어나기 몇 년 전인 1912년에 런던에서 공부한 가수 겸 배우 실비아 달튼(Sylvia Dalton)을 만나 결혼했다. 두 사람은 함께 많은 합동 음악회를 열었다. 1914년 전쟁이 발발하면서 보웬은 스코틀랜드 근위대의 일원으로 군에 입대했고, 프랑스 최전선으로 파견된 연대 밴드에서 호른을 연주했다. 전쟁으로 인한 입대로 그의 초창기 창작에 있어 생산적인 시기는 사실상 중단되었다. 1918년 전쟁이 끝나자 보웬은 작곡과 강의를 재개했다. 제1차 세계대전이 끝나고 음악계에 복귀한 보웬의 창작경향은 초기의 내용을 벗어나기 시작했다. 보웬은 그의 가장 주목할 만한 작품인 《24개의 전주곡》(24 Preludes In All Major & Minor Keys, Op. 102)을 1938년에 작곡했다. 이 곡은 후기낭만주의, 인상주의, 러시아 기교를 집대성한 그의 창작의 정점을 보여준다. 이 작품은 높은 평가를 받았으며, 피아니스트이자 작곡가, 음악 평론가인 소랍지는 그의 저서 「미 콘트라 파」(Mi Contra Fa)에서 이 작품에 대해 아래와 같이 평가했다.

“우리 시대에 쓰여진 최고의 영국 피아노 음악일 뿐만 아니라 피아니즘을 고려해서 작곡된 최고의 곡이다. 그는 영국의 유일무이한 피아노 장인이며 작곡가이다” 44)

42) Chia-ling Hsieh, “An Analytical Study of York Bowen’s Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys, Op. 102,” 7.

43) Ibid., 7.

44) Ibid., 2.

보웬은 피아니스트이자 작곡가일 뿐만 아니라 헌신적인 교육자이기도 했다. 그의 오랜 RAM에서의 교수 경력은 1909년부터 사망하기 2년전인 59년까지 이어졌다. 헌신적인 교사였던 그는 공연이나 심사를 위해 자리를 비울 때에도 학생들에게 과제를 우편으로 보내 학생들의 학습과 연주 진척도를 자주 체크 했다. 1936년과 1964년에 각각 옥스퍼드 대학 출판부와 어거너 출판사에서 출간된 그의 두 권의 책 『현대 피아노 포르테의 페달링』(Pedaling the Modern Forte)과 『피아노 테크닉의 단순성』(The Simplicity of Piano Technique)은 그의 교육과 연주 경험의 정점에 있는 책이다. 이 책들에서 그는 ‘자신의 철학이 예술에서 중요한 몇 가지를 더 잘 이해하고 더 나은 결과로 이어지게 한다’⁴⁵⁾ 고 주장했으며, ‘좋은 음악을 해석하는 가장 중요한 목적을 위해 실제로 유용한 기법을 쌓으려는 모든 사람들에게 실질적인 도움이 되기를 바란다’며 이러한 목적이 없다면 훌륭한 테크닉은 슬픈 에너지 낭비로만 여겨질 수 있다고 언급했다. 보웬은 학생들과 동료들로부터 높은 존경을 받았다. 토마스 암스트롱 경(Sir. Thomas Armstrong)은 보웬이 은퇴할 때 이렇게 말했다.

“작곡가로서, 피아니스트로서, 그리고 교사로서 선생님, 보웬 씨는 왕실뿐만 아니라 우리의 음악적 삶을 엄청나게 풍요롭게 했습니다. 아카데미뿐만 아니라 영국 국가 전체에서 저는 이때껏 음악에 대한 본능적이고 풍부한 천재성을 가진 음악가를 만난 적이 없습니다”⁴⁶⁾

보웬은 작곡으로 여러 차례 상을 받는 등 생전에 상당한 성공을 거뒀음에도 불구하고 그의 작품 중 상당수는 1961년 사망할 때까지 출판되지 않고 공연

45) Chia-ling Hsieh, “An Analytical Study of York Bowen’s Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys, Op. 102,” (DMA. Diss., University of Cincinnati, 2010), 10.

46) Ibid., 11.

되지 않은 채로 남아있다.

2. 보웬의 피아노 음악 창작 경향

작곡가로서의 보웬의 성공은 학생 시절부터 1920년경 그의 나이 40세까지 정점에 달했다. 이 기간 동안 보웬은 이미 다양한 장르로 150개가 넘는 작품을 작곡했다. 특히 비올라 연주자로서 능력이 있었던 보웬이 쓴 《비올라 협주곡》(Viola Concerto in c단조, Op. 25, 1908)은 이 시기의 그를 대표하는 작품이다. 보웬의 작곡에 대한 열정은 나이가 들어감에도 시들지 않았다. 창작의 수가 조금 줄었을 뿐 꾸준히 작곡에 매진했다.

전 생애 동안 그가 작곡한 작품의 수는 222개에 달한다. 장르별로 그 작품 수를 정리하면 아래와 같다⁴⁷⁾(표 1, 참조).

장르	관현악곡	협주곡	실내악곡	피아노 독주곡	피아노 실내악곡
작품수	18곡	8곡	63곡	112곡	12곡

표1> 보웬의 작품

보웬은 피아니스트로 활동했기 때문에 피아노곡 창작이 많다. 영국 20세기 음악 기술 속에서 간단하게 다루었던 보웬에 대한 내용과 함께 보웬의 피아노 음악을 중심에 두고 창작 경향을 살펴본다. 그의 관현악곡과 실내악을 통해 우선 창작관의 변화를 먼저 살펴보고 그 후 실내악과 피아노 음악으로 그 내용을 심화 하고자 한다.

오케스트라를 위한 작품은 18곡으로 그중 전통적 음악 형식을 답습한 모

47) 보웬의 작품수의 정리는 imslp를 참고했다. 표1에 제시한 작품수에 성악을 위한 작품은 포함시키지 않았다. 성악을 위한 작품수가 많은 것도 비포함 사유이지만, 본 논문에선 피아노 음악을 중심으로 할 것이므로 기악음악을 정리한 것이다.

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_York_Bowen [접속일자 2023.09.04.]

습 즉, 소나타 형식을 바탕으로 하고 있다고 볼 수 있는 교향곡은 총 4곡이다. 그는 20살 무렵 《교향곡 제1번》, 《교향곡 제2번》을 그리고 65세 넘어서 《교향곡 제3번》과 《교향곡 제4번》을 작곡했다. 20대와 그로부터 40여 년이 지난 60대에 두 곡의 교향곡을 작곡했다는 것은 그가 평생에 걸쳐 절대 음악을 향한 미학관이 그의 창작 저변에 깔려있다고 볼 수 있다. 그가 교향곡 창작 공백기에 그의 나이 30대-50대 사이에는 낭만주의 경향의 수용으로 볼 수 있는 교향시, 표제가 붙은 관현악곡, 그리고 서곡과 조곡 같은 형태의 관현악곡 창작에 집중했음을 확인할 수 있다(표 2, 참조).

4개의 교향곡 창작으로 가늠했던 그의 전통 음악적 형식의 수용은 협주곡 창작에서도 확인할 수 있다. 총 여덟 곡의 협주곡 중 랩소디를 제외한 일곱 곡이 소나타 형식과 연결해 볼 수 있는 협주곡이다. 일곱 곡의 협주곡 중에서 네 곡이 피아노를 위한 협주곡이라는 점은 그가 피아니스트로서의 활동이 창작과 연결됨을 재확인시켜준다. 또한 네 개의 피아노 협주곡 중 세 개의 창작이 그가 《교향곡 제1번》과 《교향곡 제2번》을 작곡했던 시기에 이루어졌다는 것은 젊은 시절 보웬의 창작을 고전주의 음악 형식인 소나타 형식과 연결함을 충분히 뒷받침한다.

《교향곡 제1번》은 1악장 (Allegro assai, G장조), 느린 2악장 (Larghetto, E^b 장조) 그리고 3악장 (Allegro con brio, G장조) 구성으로 전형적인 소나타 형식의 빠른-느린-빠른의 대조 구성을 정확하게 보인다. 조성 또한 1악장과 3악장이 G장조이며 2악장은 G장조에 대한 3도 관계의 조성이다. 3악장이 1악장과 같이 원조로 끝난다는 것은 전통적인 소나타 형식을 가지고 있음을 확인시켜 준다. 원조와 3도 관계 조성이 2악장에 오는 것은 베토벤과 그 이후의 낭만주의 작곡가들의 작품에서 많이 나타난다.

작곡년도	곡목
1902	《교향곡 제1번》 (Symphony No. 1 in G Major, Op. 4)
1902	《교향시 타소의 한탄》 (Tone Poem The Lament of Tasso, Op. 5)
1904	《콘서트 서곡》 (Concert Overture in G Minor, Op. 15)
1905	《교향시 교향적 환타지아》 (Tone Poem Symphonic Fantasia, Op. 16)
1909	《교향곡 제2번》 (Symphony No. 2 in E Minor, Op. 31)
1913	《노는곳에서》 (At the Play, Op. 50)
1920	《조곡》 (Suite, Op. 57)
1922	《교향적 시 저녁때》 (Orchestral Poem Eventide, Op. 69)
1929	《축제의 서곡》 (Festal Overture in D Major, Op. 89)
1940	《서머셋 조곡》 (Somerset Suite)
1942	《교향적 조곡》 (Symphonic Suite in four movements)
1945	《탐보울링에서의 환상적 소곡》 (Fantasy Overture on “Tom Bowling” , OP. 115)
1949	《하프와 현악을 위한 아라베스크》 (Arabesque for harp and string orchestra)
1951	《교향곡 제3번》 (Symphony No. 3 in E Minor, Op. 137)
1951	《현과 하프를 위한 3개의 곡: 희극의 서곡, 아침의 음악, 토카타》 (Three Pieces for string orchestra with harp: Prelude to a Comedy, Aubade and Toccata, Op. 140)
1957	《관과 오케스트라를 위한 시포니에타 콘체르탄테》 (Sinfonietta Concertante for brass and orchestra)
1960	《학교 오케스트라를 위한 작은 형태의 조곡》 (Miniature Suite for school orchestra)
1961	《교향곡 제4번》 (Symphony No. 4 in G)

표 2> 보웬의 관현악곡 목록

다악장 형식을 작곡함에 있어 보웬이 소나타 형식을 바탕으로 두었음은 다른 실내악곡들에서도 확인된다. 보웬은 총 63곡의 실내악 작품을 남겼는데, 피아노를 수반하는 이중주 창작이 대략 36곡에 이른다. 이 중 11곡이 소나타라는 제목을 갖고 있다. 그 중 《비올라 소나타 제1번》(Viola Sonata No. 1)과 《비올라 소나타 제2번》(Viola Sonata No. 2)은 교향곡 창작과 마찬가지로 20대 중반에 쓴 작품으로 형식과의 관계를 잘 보여줄 것이다. 그가 어떤 악기들로 실내악 편성을 했는지 확인하기 위해 표로 정리 제시한다.

편성	피아노를 포함한 이중주	피아노 트리오	악기 이중주	사중주	오중주	칠중주	그 외 편성
작품 수	36곡	4곡	5곡	5곡	3곡	1곡	9 곡

표 3> 보웬의 실내악 편성 및 작품 수

보웬의 첫 번째 실내악은 1902년에 작곡한 《바이올린 소나타 제1번》(Violin Sonata, No. 1, b 단조)이고 마지막으로 쓴 실내악은 1957년에 작곡한 《피아노와 비올라 다모레를 위한 3개의 소품》(3 Pieces for Viola d' amore and Piano)이다. 그가 작곡한 사중주 다섯 곡 중에서 현악사중주를 3곡이나 작곡했다는 것은 그가 대체적으로 고전적인 음악 양식을 선호했

다는 것을 확인시켜 준다(표 3, 참조). 또한 3곡의 현악사중주가 《교향곡 제1번》, 《교향곡 제2번》 그리고 4개의 피아노 협주곡이 작곡되었던 그의 나이 45세 이전에 작곡되었다는 것은 그 시기에 그가 고전적 음악 형식에 입각한 창작을 선호했음을 다시 한번 확인시켜 준다.⁴⁸⁾

1918년에 출판된 《현악사중주 제2번》(String Quartet No. 2 in d단조)은 3악장 구성이다. 빠른 1악장 (Allegro assai), 느린 2악장 (Poco lento) 그리고 빠른 3악장 (Presto)로 전형적인 소나타의 악장 구성인 빠름-느림-빠름을 볼 수 있다. 각 악장의 조성 관계는 1악장 d단조, 2악장 A장조 그리고 3악장 d단조로 되어있다. 2악장의 조성은 d단조에 대한 관계조이고 3악장은 원조로 돌아오는 전통적 소나타 형식 조성 구성이다.

현악사중주가 아닌 표제를 가진 사중주 《4개의 비올라를 위한 ‘판타지 사중주’》(fantasia for 4 violas “Fantasie Quartet“ in e단조 Op. 41 No. 1, 1907)는 비올라를 선호했던 보웬의 작품 경향을 알 수 있는 특별한 편성이다. 이러한 특이한 편성은 《호른 사중주》(Quartet for 4 Horns in B^b장조, 1902)에서도 볼 수 있다.

지금까지 살펴본 바에 따르면 보웬이 가장 창작 활동이 활발했던 20대에 고전적인 음악 형식을 따름과 동시에 낭만주의 음악의 영향으로 표제가 있는 작품들도 창작했음을 알 수 있다.

작품의 제목으로 연결하면서 그의 창작 중 표면적인 내용을 바탕으로 피아노 작품을 통해 보웬의 창작 경향을 심도 있게 살펴 보고자 한다.

피아노곡은 항상 보웬의 창작에서 중심이 되었는데, 그는 피아노 독주를 위한 작품뿐 아니라, 두 대의 피아노를 위한 그리고 네 손을 위한 실내악 작품 또한 작곡했다(표 1, 참조). 피아노 작품을 위한 곡은 112곡, 두 대의

48) 《현악사중주 제1번》(String Quartet No. 1 in d단조)은 《현악사중주 제2번》(String Quartet No. 2 in d단조)은 1918년도 《현악사중주 제3번》(String Quartet No. 3 in d단조)은 작곡되었다.

피아노를 위한 곡은 9곡 그리고 네 손을 위한 곡은 3곡을 작곡하여 피아노라는 악기의 운용을 다양하게 했다. 그가 작곡한 피아노 독주곡 중 소나타 형식과 연결될 수 있는 피아노 소나타가 총 7개(소나티나 1개 포함) 그리고 그 나머지 다수의 표제를 갖고있는 작품들로 나눌 수 있다. 그가 작곡한 피아노 소나타 7곡의 창작년도를 아래표로 정리 한다(표 4, 참조).

연도	곡목
1901(추정)	《피아노 소나타 제1번》(Sonata No. 1 in b minor, Op. 6)
1901	《피아노 소나타 제2번》(Sonata No. 2 in c # minor, Op. 9)
대략 1904이전	《피아노 소나타 제3번》(Sonata No. 3 in d minor, Op. 12)
1913(추정) ⁴⁹⁾	《짧은 소나타, 피아노 소나타 제4번》(Short Sonata [Piano Sonata No. 4] in c# minor, Op. 35 No. 1)
1923	《피아노 소나타 제5번》(Sonata No. 5 in f minor, Op. 72)
1954	《소나티나》(Sonatina, Op. 144)
1961	《피아노 소나타 제6번》(Sonata No. 6 in b ^b minor, Op. 160)

표 4> 보웬의 피아노 소나타

《피아노 소나타 제1번》을 시작으로 《피아노 소나타 제4번》까지는 그의 20대 작품이고 《피아노 소나타 제5번》은 그의 나이 40세 직전인 1923년에

49) 《로망스 제 1번》(Romance No. 1 in G^b major, Op. 35 No. 2)가 1913년이고 Op. 33 《바이올린 협주곡》이 1913년이므로 작품번호를 통해 볼 때 1913년이라 추정한다.

그리고 나머지 두 곡은 70세 이후에나 작곡되었다. 그리고 모든 작품의 장르를 통틀어서 마지막으로 쓴 작품이 1961년에 유작으로 남은 《피아노 소나타 제6번》 이라는것은 보웬이 교향곡 창작에서와 마찬가지로 그의 생애 초기와 후기에 고전적 형식에 의미를 두었음을 확인시켜 준다. 그의 일생 전체를 통틀어 고전적 형식이라는것은 창작의 수의 많고 적음을 떠나 보웬의 창작 경향의 기본에 깔려있음을 재차 확인할 수 있다.

그의 전성기인 1920년대 초의 《피아노 소나타 제5번》⁵⁰⁾으로 고전적인 형식을 어떻게 수용하는지 확인하고자 악장 구성을 표 5로 제시한다.

《피아노 소나타 제5번》		
창작년도	1923	
조성	F단조	
악장구성	3악장	1악장 Moderato 서주 Allegro moderato f단조
		2악장 Andante semplice A장조
		3악장 Allegro con fuoco f단조

표 5> 보웬 《피아노 소나타 제5번》 악장 구성

서주를 가진 빠른 1악장, 느린 2악장 그리고 빠른 3악장으로 외형적으로는 전통적인 소나타형식 악장 구성인 3악장이다. 그렇지만 조성을 살펴보면 1악장의 f단조 그리고 2악장은 A장조로 《교향곡 제1번》과 같이 3도 관계의

50) 본 논문의 보웬의 생애에서 밝혔듯이 그의 작품 상당수가 출판되지 않아 피아노 소나타 악보가 《피아노 소나타 제5번》만 남아있다.

가장 낭만적인 조성관계를 가지고 있다. 3악장은 다시 1악장의 원조인 f단조라는 것은 전형적인 소나타 형식임을 확인할 수 있다.

<악보1>에서 보듯 서주를 가진 1악장은 반음계적으로 진행되다가 마디 12에서 전형적인 1악장의 빠른 템포로 제1주제가 f단조로 시작된다(악보 1, 참조).



<악보 1> 보웬 《피아노 소나타 제5번》, 1악장 제1주제, 마디 1-8

제1주제는 왼손의 분산화음으로 오른손의 낭만적인 노래하는 선율선을 특징으로 한다. 제2주제는 마디 44에서 시작하며 관계조인 A^b장조로 제시된다(악보 2, 참조). 4/4박자였던 제1주제의 분위기는 3/4박자로 제시되는 제2주제와 대조적인 성격을 이룬다. 그리고 오른손과 왼손에서 셋잇단음표가 나타나며 당김음 특징을 전면에 둔 제2주제는 제1주제 성격이었던 선율선 보

다는 리듬적 특징을 확연히 드러낸다. 그러므로 선율과 리듬의 대조라는 두 주제 간의 음악적 내용의 대조성도 포함하고 있어 고전적인 면모를 한 번 더 확인할 수 있다.



<악보 2> 보웬 《피아노 소나타 제5번》, 1악장 제2주제, 마디 43-46

재현부에서 제1주제는 f단조로 재현되지만 제2주제가 원조로 재현되지 않는다. 제2주제는 G장조로 재현되지만 재현부가 끝나는 부분에서는 제2주제가 원조인 f단조로 다시 재현되면서 코다로 연결된다. 이때 코다는 제1주제를 원조인 f단조로 연주하면서 시작하고(악보 3, 참조).



<악보 3> 보웬 《피아노 소나타 제5번》, 1악장 코다, 마디 177-180

제2주제도 변화를 수반하며 f단조로 재연주되면서 1악장을 마무리한다.

《피아노 소나타 제5번》의 전체 구성 그리고 제1악장의 세세한 분석을 통해 보웬이 평생에 걸쳐 전통적 형식을 가진 곡을 작곡하였음을 확인했다.

이와같이 그의 창작 중심에 고전적 스타일을 두었으나, 그의 스승인 코더의 영향으로 19세기 낭만주의 스타일도 드러난다. 《피아노 소나타 제5번》에서 1악장의 제2주제가 재현부에서 원조 f단조가 아닌 G장조로 나타나는 이러한 내용은, 코더의 학습 지도와 연결된다. 코더는 『학생을 위한 현대 음악 작곡법 설명서』(Modern Musical Composition: A Manual for Students)⁵¹⁾을 주제로 삼아 학생들에게 작곡법을 가르쳤다. 이 책을 통해 볼 때 코더는 낭만주의 스타일로 멜로디, 형식, 감정 표현 등을 주제로 삼아 학생들을 지도했을거라 추측 가능하다. 이러한 가르침이 그의 《피아노 소나타 제5번》 1악장 재현부에서도 포함되고 있다고 볼 수 있다.

보웬의 작곡 스타일이 낭만주의의 영향을 받고 있다는 또 다른 이유는 표제를 가진 작품 창작이 많다는 점이다. 관현악곡과 실내악에서도 살펴본 것과 같이 보웬의 독주 피아노곡에서도 이러한 경향은 드러난다. 보웬의 독주 피아노곡 중 소나타를 제외하고 표제가 있는 작품 목록을 간략히 정리 제시한다(표 6, 참조). 음악 양식과 연결된 표제 음악인 발라드, 카프리치오, 판타지아, 에튀드, 랩소디, 녹턴, 유모레스크, 아라베스크, 인터메췌, 스케르췌, 변주곡, 즉흥곡, 바르카롤, 바가텔, 왈츠 등 음악 양식을 제목으로 한 보웬의 피아노 작품은 무려 56곡에 이른다(표 6, 참조).

장르	음악 양식을 제목으로 한 소품	음악 외적 표제를 가진 소품
개수	56	48

표 6> 보웬의 낭만적 소품 피아노곡 목록

51) https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP555323-PMLP895315-modern-musical-com00cord_bw.pdf [2023. 02. 07 접속]

56개에 달하는 소품 중 낭만 시대에 유행했던 낭만적 표제를 붙인 표제적 작품도 48곡에 이른다. 그리고 토카타(2곡), 조곡(7곡), 파르티타(1곡) 그리고 인벤션(1곡) 같은 제목으로 바로크적 장르를 수용했다고 볼 수 있는 작품이 13곡에 이른다.

지금까지는 보웬의 피아노 독주 음악을 소나타와 표제를 가진, 특히 표제가 음악양식과 관계된 표제인지 아니면 음악외적 표제를 가졌나를 기준으로 그의 작품 경향을 살펴보았다. 작품의 수로만 본다면, 낭만 시대의 양식을 수용한 작품과 낭만적 표제를 가진 곡들이 상당히 많다. 그러나 고전적 형식을 수용한 소나타라든지 교향곡을 평생에 걸쳐 작곡하였고 그의 유작 또한 소나타라는 것으로 보아 고전적 형식을 중심에 두고 작곡한 작곡가라는 것도 배제할 수 없는 사실이다.

지금까지 고전적 양식과 낭만적인 양식의 수용의 관점에서 살펴보았지만, 피아니스트로서도 활동했던 보웬의 작품안에 담긴 동시대 피아니즘의 영향도 그의 음악 이해를 위해 필요하다. 이런 내용은 동시대 비평가들이 그의 음악에 대해서 이야기한 것들을 통해 볼 수 있다.

피아니스트로서의 보웬을 ‘영국의 라흐마니노프’ 또는 ‘영국의 쇼팽’으로 언급했다는 것은⁵²⁾ 그의 연주 기교가 화려했고 테크닉이 뛰어났음을 보여준다. 동시대의 제2세대 영국 작곡가이자 동료였던 소랍지는 보웬을 ‘최초이자 유일한 위대한 영국의 대가’라고 언급하기도 하였다.⁵³⁾ 평론가들은 위에 언급한 작곡가들과 비교되는 경우 외에도 보웬의 작품에서 드뷔시, 라벨, 바그너, R. 스트라우스 등의 영향을 발견했다.⁵⁴⁾

52) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” (DMA. Diss., University of Houston, 2014), 32.

53) Kaikhosru Shapuji Sorabji, *Mi Contra Fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician*, ed. Donald Garvelmann (New York: Da Capo Press, 1986), 238.

54) Glen Ballard, “York Bowen (1884-1961),” York Bowen Society, <http://yorkbowen.co.uk/> [접속 2023.09.04]

John Lindsay, “Some Thoughts on York Bowen,” <http://www.musicweb-international.com/classrev/2001/july01/yorkbowen.htm> [접속 2023. 09. 04]

보웬의 개인적인 스타일은 완전히 새로운 스타일을 창조하기보다는 19세기 말과 20세기 초 전통의 작곡 기법에서 새롭게 발명된 기법의 진화에 기반을 두고 있다. 이러한 기법을 대표하는 바그너와 R. 스트라우스를 비롯한 작곡가들의 영향으로 보웬은 후기낭만의 궤적을 이어가면서 그의 음악에는 그가 가장 높이 평가한 스타일, 특히 러시아 학파(Russian Piano School), 프랑스 인상주의(French Impressionists)의 영향이 두드러진다.⁵⁵⁾

보웬은 라흐마니노프와 메트너(Nicolas Medtner, 1880-1951)의 작품을 포함하여 러시아 악파를 존경하고 그들의 작품을 많이 연주했다. 그러므로 러시아 악파의 영향이 보웬의 작품에 있는 것은 의심의 여지가 없다.⁵⁶⁾ 《비올라와 피아노를 위한 소나타 제1번》에서 웅장하고 화려하게 고도의 테크닉을 요하는 피아노 반주 파트에서 라흐마니노프와 러시아 피아노 악파의 영향을 확인할 수 있다. 겹겹이 쌓인 중첩된 화음으로 연주되는 선율선은 라흐마니노프나 스크리아빈, 메트너로 대표되는 러시아 피아니즘의 시그니처이다. 이러한 화성 텍스처는 앞에서 소나타 형식과 연결하며 분석했던 보웬의 《피아노 소나타 제5번》에서도 찾을 수 있다.

러시아 악파의 영향 외에도 보웬은 현대 프랑스 작곡가들의 음악이 지닌 ‘그림 같은 색채’⁵⁷⁾에 매료되었다고 말했다. 보웬은 프랑스 인상주의에 대해 너무나 열정적이어서 RAM의 교장인 맥켄지와 열띤 논쟁을 벌였다. 맥켄지는 드뷔시, 라벨, 슈트라우스를 너무 많이 가르치는 것은 “부도덕한 일이다” 라고 보웬을 비난했으며 열띤 논쟁 끝에 보웬은 RAM을 사임했다. 다행히도 이후에 논쟁은 잘 해결되어 그는 다시 학교로 돌아왔다.⁵⁸⁾ 이러한 일화는 보웬의 인상주의에 대한 애정을 확인할 수 있으며 그의 작품에도 인

55) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” 33.

56) Ibid., 34.

57) Ibid., 34.

58) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” 34.

상주의 영향은 드러난다. 컬드웰(John Caldwell)은 보웬의 《조곡 미농느》(Suite Mignonne)의 첫 악장 프렐류드가 드뷔시의 《피아노를 위하여》(Pour le piano)를 연상시킨다고 했으며(악보 4, 참조).

<악보 4> 보웬 《조곡 미농느》, 프렐류드(Prelude) 악장, 마디 1-6

<악보 5> 보웬 《조곡 미농느》, 왈츠(Waltz) 악장, 마디 1-8

그리고 두 번째 곡 왈츠(Valse)는 라벨같다고(ravellian) 언급하였다⁵⁹⁾ (악보 5, 참조).

드뷔시의 영향은 보웬의 《비올라 협주곡》(Viola concerto in c minor, Op. 25) 초연 후 비평가들의 평가에서도 확인되었다. <모닝포스트>(Morning Post)에서는 이 협주곡이 “매우 현대적 정신을 갖고 있고 드뷔시를 연상시키는 효과를 여기저기서 나타내고 있다”⁶⁰⁾라고 언급하였다. 이 곡에서는 온음음계(whole tone scale)와 5음 음계(Pentatonic scale)의 화성뿐 아니라 드뷔시를 연상시키는 관현악법을 보인다. 이런 음악적 내용들은 인상주의 영향이 있다고 하는 요소들이다. 《비올라 협주곡》 2악장의 마디 30-31에서 5음음계 멜로디로 만들어지는 오케스트라 색채는 짧은 순간이지만 드뷔시를 연상시킨다(악보 6, 참조).

<악보 6> 보웬 《비올라 협주곡》, 2악장, 마디 30-31

인상주의 외에도 보웬은 바그너나 R. 슈트라우스 같은 후기낭만주의 작곡가

59) John Caldwell, “The Oxford History of English Music,” 2 (New York: Oxford University Press, 1999), 389, 392.

60) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” 35.

들을 높이 평가했다. 왓슨(Monica Watson)은 보웬이 R. 슈트라우스의 음악에 심취하여 R. 슈트라우스의 음악에 반대하는 맥켄지와 논쟁을 벌이기도 했다고 언급했다.⁶¹⁾ 또한 보웬은 바그너의 음악을 매우 좋아했으며 그의 친구이자 동료 작곡가인 데일과 함께 바그너 음악극을 감상하며 공연 후에도 감정적으로 도취 되어 몇 시간 동안이나 거리를 배회했다고 한다.⁶²⁾ 보웬의 화성적 관용구는 바그너가 그랬던 것처럼 반음계를 통해 음조를 확장하는 후기낭만주의의 전통을 이어가지만 보웬은 그 안에서 강한 조성감을 유지한다. 허프(Stephen Hough, 1961-)는 보웬의 피아노 곡 《로망스 제2번》(Romance No. 2, Op. 45)에서 이러한 바그너적 영향을 인식했다. 이곡에서 “트리스탄을 연상시키는 열정적인 중앙의 클라이막스를 만든다”⁶³⁾고 언급했다. 그것은 반음계적 진행으로 긴장감을 쌓아서 클라이막스를 만드는 기법으로 보웬이 사용한 방법이다.

러시아 피아니즘과 인상주의의 영향 독일의 후기낭만주의 작곡가들의 영향 외에도 보웬의 작곡 기법에서 중요하게 언급되는 것은 바로 보웬의 화성을 다루는 능력이다. 그의 아름다운 풍성하고 밀도있는 화성은 그의 작품을 독보적으로 만들어 주는 중요한 요소였다. 소랍지는 “섬세하고 풍부한 화성의 톤과 음색”이라고 보웬의 작품들을 평가했다. 그리고 허프는 “매우 개성있는 아름다움을 가지고 있고 기발한 음악적 사고”가 보웬의 화성적 어법을 시적으로 만든다고 하였다.⁶⁴⁾

결론적으로 보웬의 작품을 장르별로, 또 그 당시 시대적 피아니즘의 사조에 따른 작곡기법들을 살펴보면 보웬은 낭만시기의 장르적 작품도 많지만 고전형식에 입각한 소나타 형식을 기본으로 한 작품들을 그의 인생을 통해

61) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” 36.

62) Ibid., 36.

63) Ibid., 36

64) Amanda Wilton, “York Bowen's Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis,” 37.

남겼으므로 형식적으로는 고전적인 틀 안에서 작곡한 작곡가였다. 후기낭만주의를 받아들여 반음계적 음계와 밀도 있고 풍부한 화성을 사용한다. 인상주의의 영향도 받아서 온음음계나 5음음계 스케일, 병행 화성을 사용한다. 러시아 피아니즘의 라흐마니노프처럼 풍부하고 부피감 있는 화성들도 사용하며 화려한 기교의 요소들도 섞여 있다. 그렇지만 보웬은 전통적인 조성의 틀 안에서 이러한 화성의 배열을 사용했다. 이러한 작곡 기법은 그의 스타일이 조화롭고 독특한 모습으로 재생산됨을 보여준다. 이러한 그의 작품세계를 통해 그의 《토카타》 작품을 분석한다.

II. 백스의 피아노음악 창작

1. 생애

아놀드 백스(Arnold Bax, 1883-1953)는 1883년 11월 8일 영국 교외지역인 스트리섬(Streatham)의 앵글스로드(Angles Road)⁶⁵⁾에 있는 히스빌라(Heath Villa)에서 태어났다. 그의 아버지인 알프레드 백스(Alfred Bax, 1844-1918)는 변호사 교육을 받았지만 매우 부유했기 때문에 정규 변호사로 일하지 않았다. 백스는 그러한 부유한 중상류층 생활을 누렸고 그 부유한 배경은 교육과 성장에 큰 영향을 주었다.

백스의 어머니 레아(Charlotte Ellen Lea, 1860-1940)는 자녀에게 큰 영향을 미쳤다. 중국 선교사 가족에게서 태어난 레아는 의지가 강하고 외향적이며, 매우 민감하고 예술적이었다. 아이들이 아주 어렸을 때부터 그녀는 백스와 그의 동생의 예술적 측면을 감지하고 그들의 감수성과 음악에 대한 관심을 키워 주었다.⁶⁶⁾

백스의 가족이 1893년 아이비 뱅크(Ivy Bank)라는 런던 교외 외곽에 위치한 저택으로 이사를 가면서 백스는 주변 주택과 교통의 소음으로부터 벗어나서 자연 친화적인 환경에서 자라게 되었다. 그러한 경험은 자연의 아름다움에 대한 사랑과 감사를 불러일으켰고, 이는 평생동안 지속되었다. 자연 외에도 백스는 어릴 때부터 책을 좋아했다. 또한 그는 어렸을 때부터 아일랜드와

65) Angles Road는 Pendennis Road로 후에 지명이 변경되었다.

66) Brenda Kay Posey, "The piano compositions of Arnold Bax," (Ph. D. Diss., The Catholic University of America, 2000), 2.

스칸디나비아의 민속과 전설을 좋아했다. 찰스 디킨스(Charles Dickens, 1812~1870)와 레오 톨스토이(Leo Tostoy, 1828~1910)의 소설과 셸리(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)와 스윈번(Algernon Swinburne, 1837-1909)의 시 등 폭넓은 문학 작품을 접했다. 이것은 훗날 그가 RAM에서 노래(Song)와 교향시(Tone Poem)을 작곡할 때에 문학에 대한 열정과 음악에 대한 재능을 결합함에 있어 영향을 끼쳤다.⁶⁷⁾

가족들은 백스가 음악에도 관심을 갖도록 적극적으로 격려했다. 크리스탈 팰리스 콘서트, 프롬나드 콘서트 그리고 가끔씩 런던의 작은 공연장에서 실내악과 팝스 콘서트를 들으러 가기도 했다. 결과적으로, 문화적으로 풍요로운 환경은 재능 있는 젊은 음악가의 음악적 탐구를 장려했다.

백스는 전문적인 피아노 교습 또는 음악 교육을 열다섯 살이 될 때까지 받지 못했지만 그의 아마추어 피아니스트였던 삼촌의 영향으로 백스는 아홉 살 때 대부분의 베토벤 소나타를 연주할 수 있었고, 열두 살 때부터 피아노를 위한 작곡을 시작했다. 열세 살 무렵, 백스는 아버지가 속한 합창단의 피아노 반주자로 활동했다. 합창단 단장 존 포스트 애트워터(John Post Attwater)는 백스의 음악적 재능에 깊은 인상을 받고 그의 아버지에게 백스를 햄스테드 음악원(Hampstead Conservatoire)에 등록할 것을 권유했다. 1897년부터 1899년까지 백스는 그곳에서 아서 그리니쉬(Arthur Greenish)와 함께 피아노, 이론 그리고 작곡을 공부했다. 1900년부터 1905년까지 백스는 RAM에서 매타이(Tobias Matthay, 1858-1945)에게 피아노를 그리고 코더에게 작곡을 배웠다. 보웬의 스승이기도 했던 코더는 학생들에게 그들 자신의 방법을 찾아 작곡하는 것을 권유하고 학생들 개개인의 개성을 존중해주는 선생이었다. 이러한 분위기는 백스에게 표현의 자유를 부여했다. RAM재학 중 작곡으로 백스는 찰스 루카스 메달을, 피아노 연주로 골드메달을 수상했다.

67) Brenda Kay Posey , “The piano compositions of Arnold Bax,” 3.

그리고 그의 피아노 초견연주와 즉흥 연주 능력은 탁월했는데 음악원 동기였던 보웬은 백스의 초견연주와 즉흥 연주 능력을 보고 다음과 같이 평가했다. ‘백스가 피아노 오중주 악보를 초견으로 연주하는 것은 놀라울 정도로 마법같은 일이었습니다’⁶⁸⁾

음악원 재학 중 1902년에 백스는 예츠(William Butler Yeats, 1865-1939)의 『오이진의 방랑』(*The Wanderings of Oisen*, 1889)을 접하게 된다. 이 문학 작품의 영향은 수 년동안 백스의 음악과 개인적인 생활에 분명하게 나타나며 그의 삶에 중요한 전환점이 되었다. 그는 이 시를 접하고 자신의 본성 중 ‘내 안의 켈트족 성향이 드러났다’고 자서전에 썼다.⁶⁹⁾

1902~1907년 사이에 이러한 백스의 아일랜드를 향한 열정은 엄청나게 커졌고 그는 열아홉 살에 처음 아일랜드를 큰 흥분 속에서 여행한 후 계속 아일랜드에 자주 방문했다. 아일랜드에서 그는 대부분의 시간을 코네마라(connemara), 아란 제도(Aran Islands), 도네갈(Donegal) 등 섬의 가장 외진 서부 지역에서 많은 시간을 보냈는데 이 거칠고 길들여지지 않은 곳의 풍경은 강한 감정을 불러일으켰고 그것은 그의 음악과 문학 작품에서 영향을 끼쳤다. 백스는 스스로 게일어(Gaelic)를 배우고 아일랜드의 사람들의 문화, 음악을 공부했다. 그리고 그는 자신의 경험을 바탕으로 단편 소설, 시, 희곡을 쓰기 시작했고 1911년에는 Dermot O’ Byrne 라는 아일랜드에서의 자신의 두 번째 정체성을 만들었다. 그리고 아일랜드 문학 르네상스(Irish Literary Renaissance)라는 작가 그룹의 멤버가 되었다. 이러한 아일랜드를 향한 그의 모든 열정은 백스의 음악 작품에서도 많은 영향을 끼친다.⁷⁰⁾

1905년 RAM을 졸업한 후 백스는 작곡을 하거나 아일랜드, 드레스덴, 노르웨이, 러시아를 여행하며 시간을 보냈다. 1910년 백스는 드레스덴으로 여행

68) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” (DMA, dissertation, Arizona state University, 2002), 8.

69) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 4.

70) Ibid., 5.

하여 바그너와 슈트라우스의 음악을 들었고, 러시아로 가서 보로딘(Aleksandr Borodin, 1833-1887)의 음악을 듣고 러시아 제국 발레단도 관람했다. 그리고 이러한 활동은 그의 창작 활동에도 많은 영향을 끼쳤다. 그는 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872-1929)가 훈련 시킨 러시아 발레단의 음악과 춤에 매료되었고, 이듬해 런던에서 열린 러시아 발레단의 공연에 참석했다. 백스는 프리마 발레리나인 타마라 카르사비나(Tamara Karsavina)에게 너무나 매료되어 발레 음악인 《타마라》(Tamara, 1911)를 작곡하고 그 작품을 그녀에게 헌정하기도 했다.⁷¹⁾

1911년 1월 28일 백스는 소프라노 소브리노(Elsa Luisa Sobrino 1899~1947)와 결혼했다. 백스와 소브리노는 두 자녀, 아들 더모트 콜롬(Dermot Colum, 1912-1976)과 딸 메이브 아스트리드(Maeve Astrid, 1913-1987)를 낳았다. 그러나 결혼은 길게 지속되지 않았다. 백스는 불안해하는 성격이었고 다소 이기적이기도 했으며 자기중심적이었다. 소브리노는 그를 ‘그저 순간의 충동에 따라 사는 사람’⁷²⁾이라고 묘사했다.

백스는 소브리노와 헤어진 직후 영국 피아니스트 코헨(Harriet Cohen)과 함께 살게 되었는데, 그들은 1913년에 만나 1914년에 사귀기 시작했다. 그들의 연애 관계는 1953년 백스가 사망할 때까지 지속되었다. 코헨은 영국음악, 특히 백스의 음악을 자주 연주했으며 그의 음악의 주요 해석자가 되었다. 《피아노 소나타 제2번》(Piano Sonata no. 2 in G)을 포함하여 백스의 많은 작품이 그녀에게 헌정되었다.

1914년에 시작된 제1차 세계대전은 백스의 삶을 암울하게 했다. 그의 가장 친한 친구이자 듀엣 파트너인 알렉산더(Arthur Alexander)는 뉴질랜드로 돌아갔고, 그의 독일인 친구 스트렉커 박사 (Dr. L. Strecker)는 이방인으로

71) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 18.

72) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 6.

억류되었으며, 많은 그의 친구들이 모두 전투에서 사망했다. 런던 폭격 당시에도, 주변에서 많은 사람들이 입대했을때도 입대나 복무할 의사가 전혀 없었던 백스는 군복무를 위한 신체 검사에서 ‘폭동을 일으킬 것 같이 무례하다’라는 이유로 통과하지 못했는데, 그는 그것을 행복하게 받아들일만큼 전쟁에 관심이 없었다.⁷³⁾

그러나 그의 제2의 조국인 아일랜드에서 1916년 일어난 부활절 봉기(Easter Rising)는 그를 전쟁에 대한 무감각과 망각 상태에서 깨웠다. 봉기에서 핵심 인물인 피어스(Padraig Pearse)는 순교함으로써 아일랜드의 국가적 자부심과 정치적 사회주의의 상징이 되었다. 백스는 피어스를 잘 알고 있었고 교육에 있어서 피어스가 게일어, 아일랜드 역사, 문학, 음악을 유지하고 촉진시키는 교육적 시스템을 만들어 발전시킨 것을 매우 존경했기 때문에 그의 순교에 충격이 컸다. 백스는 시, 단편 소설, 희곡 및 음악 작품을 통해 아일랜드 운동을 지지했다. 백스가 쓴 『더블린 발라드』(*A Dublin Ballad*)는 1916년, 아일랜드를 지지하는 시 9편을 모은 것이다. 더블린 발라드 시 모음은 논란의 여지가 많고 반(反)영어적인 것으로 간주 되어 영국 검열관에 의해 금지되었다. 그러나 금지에도 불구하고 시는 유포되어 호평을 받았다. 그해 백스가 작곡한 음악 또한 계속해서 이 비극적인 사건을 애도했다. 그는 1916년에 교향시 《피어스를 추모하며》(In Memoriam, Padraig Pearse)와 피아노곡 《망명자의 꿈》(Dream in Exile for piano)을 작곡하고 1917년에는 실내악 《추모》(In Memoriam-An Irish Elegy)와 플룻, 비올라, 하프를 위한 《애가》(Elegiac Trio, for flute, viola, and harp)를 작곡하여 상실을 슬퍼하며 슬픔을 쏟아냈다.⁷⁴⁾ 1920년에는 아일랜드 민속음악으로 가득한 비올라와 오케스트라를 위한 《환상곡》(*Fantasy for viola and orchestra*)을 작곡했는데

73) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 19.

74) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 3.

이 곡의 끝에는 아일랜드의 민요인 ‘군인의 노래’ 멜로디가 나온다. 이 곡은 나중에 아일랜드 국가로 채택되었다. 이러한 백스의 아일랜드를 기리는 일련의 창작으로 그가 얼마나 이 시기에 비통해했는지 알 수 있다.⁷⁵⁾

제1차 세계대전의 직접적인 결과로 영국에는 반게르만 정서가 팽배해졌다. 영국 대중은 오랫동안 영국의 음악이 그들의 이상보다 낮다고 생각했기에 처음엔 이탈리아 음악을, 나중에 와서는 독일 음악이 자신들의 음악보다 우월하다는 의견을 갖고 있었다. 따라서 음악계와 대중 모두 영국의 작곡가들에게 기회를 거의 주지 않았다. 그러나 전쟁 중에 독일 음악가나 작곡가들에 대한 반감이 생겼으므로 이러한 상황은 영국 작곡가들에게 공연을 할 수 있는 기회가 되었고 1913-1922년 기간 동안 외국 음악 연주 횟수의 감소는 영국 음악 연주 횟수의 꾸준한 증가로 이어졌다. 백스의 작곡은 이 기간 동안 영국에서 매우 인기가 있었고 자주 공연되었다. 사실 이 시기는 그의 작곡가로서의 성공적인 경력의 전환점이자 시작으로 간주 될 수 있다.⁷⁶⁾

당시 세계에서 가장 존경받는 음악가였던 라흐마니노프와 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)은 백스의 《피아노 소나타 제2번》에 대해 호의적인 평가를 내렸다.⁷⁷⁾ 라흐마니노프는 이 작품을 ‘리스트 《소나타》 이후 피아노를 위한 가장 위대한 작품’⁷⁸⁾이라고 묘사했다. 아르투르 슈나벨은 이 작품을 ‘20세기 가장 위대한 피아노 작품’⁷⁹⁾이라고 선언했다. 이러한 인상적인 지지에도 불구하고 이 작품과 그의 다른 세 소나타는 영국에

75) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 20.

76) Ibid., 20.

77) Piano Sonata No. 2 In G 백스의 《피아노 소나타 제 2번》은 1919년 처음 연주되었고 그것의 편집 버전은 1920년 코헨에 의해 연주된 후 1921년에 출판되었다.

Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 21.

78) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 21.

79) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 21.

서 거의 연주되지 않았으며 1960년대에 녹음된 후에야 알려지게 되었다.⁸⁰⁾ 1920년대 작곡가로서의 경력의 정점에 있던 순간 백스는 두 번째 연인이자 피아니스트였던 코헨과 문제가 생겼다. 백스의 개인적인 관계는 그의 창작에도 깊은 영향을 끼쳤다. 코헨은 백스가 어떤 악기를 연주할지 그가 쓸 수 있는 악기와 그가 쓸 수 없는 악기를 지시했고, 싸움이 이어졌다. 그녀는 또한 피아노와 오케스트라를 위한 그의 모든 작품에 대한 독점 연주권을 요구했다. 이 모든 것이 백스에게 큰 고통을 안겨주었고, 이는 그의 음악과 감정 상태에도 영향을 미쳤다. 1925년, 동생 클리포드(Clifford Bax)에게 보낸 편지에서 그는 다음과 같이 절망감을 표현했다.

“클리포드, 나는 이 문화권에서 완전히 고립된 느낌이다. 인생이 막다른 골목에 빠진 것 같고, 주변 건물을 폭파하는 것 외에는 탈출구가 보이지 않는다. 양심적 가책의 병적 상태, 이런 삶이 계속되는 한 나는 심각하게 아무것도 할 수 없을 것 같다. 그러나 현재 내가 어떤 변화를 일으키는 것은 거의 불가능하다. 이것은 정말 암울하다.”⁸¹⁾

그 후 백스는 코헨과 거리를 두기 시작했다. 그러나 백스는 코헨이 음악적 동료로는 필요했기 때문에 그녀를 위해 작품을 작곡하고 특정 작품에 대한 그녀의 의견을 구함으로써 그들의 관계를 유지했다. 1920년대 후반, 백스가 작곡가로서 전성기를 구가할 무렵, 그는 젊은 여성인 메리 글리브스(Mary Gleaves)와 연애를 시작하면서 백스는 안정을 되찾아갔다. 1930년, 백스는 영국을 대표하는 작곡가로 인정받았고 대중은 새로운 작품의 연주를 간절히 기다렸으나 백스는 초연이 아닌 작품 집필에 시간을 투자하고 있었다. 백스

80) Ibid., 21.

81) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 8.

가 RAM의 교수직을 수락한 것도 이 시기였다. 후에 그는 결석이 너무 잦아 학생들에게 별 도움이 되지 않아 백스는 교수직을 사임했다.⁸²⁾

백스는 1930년 이전에 대부분의 음악을 작곡했으며 오페라를 제외한 모든 장르에서 다작을 남겼다. 그는 수많은 교향시, 교향곡, 예술가곡, 실내악 및 합창 작품을 썼지만 그의 전체 작품 중 가장 큰 부분은 피아노에 대한 것이다. 그의 짧은 피아노 작품의 대부분은 1915년에서 1921년 사이에 작곡되었고, 1910년에서 1934년 사이에 4개의 대규모 소나타를 썼다. 백스는 1934년 이후 피아노 곡을 쓰지 않았지만 영국 피아노 문헌에 대한 그의 공헌은 실로 대단하다. 실제로 영국인 작곡가 사이에서 그의 피아노 음악의 양은 존 아일랜드를 능가한다. 백스는 1900년대 초 영국 음악의 부흥을 촉진한 대표적인 작곡가가 되어 1931년에는 왕립 필하모닉 협회(Royal Philharmonic Society)로부터 상을 받았다. 1934년과 1935년에 그는 옥스퍼드 대학교와 더럼 대학교에서 각각 명예 음악박사 학위를 받았다. 45년 이상 영국 최고의 작곡가 중 한 명으로 발돋움한 백스는 영국음악에 쏟은 공로로 1937년 기사 작위를 받았다.⁸³⁾

1930년대 중반이 되자, 영국의 대중들의 백스의 음악에 대한 관심이 식어가기 시작했고, 백스는 작곡에 대한 흥미를 잃어가고 있었다. 1936년 편지에서 백스는 ‘나는 음악적으로 다소 피곤하다’ 고 썼다. 1939년 영국에 전쟁의 위협이 있다는 소식이 전해졌고 이로 인해 백스는 우울증에 빠졌다. 그는 1939년 8월부터 1942년 8월까지 아무것도 쓰지 않았다. 작곡을 하지 않았던 몇 달 동안 백스는 자서전을 쓰기 위해 노력했다. 1940년에 시작된 이 책은 제1차 세계대전까지의 백스의 삶을 추적한다. 그는 이후 두 번째 책을 쓰지 않았는데 1914년 이후의 삶이 너무 고통스러웠고, 이 고통을 다른 사람들과

82) Brenda Kay Posey , “The piano compositions of Arnold Bax,” 10.

83) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 23.

나누고 싶지 않았던 것 같고 두 번째 요인은 자신의 이야기가 상세하여 관련된 사람들이 거기 쓰여진 이야기를 보고 상처받겠다고 생각했기 때문이다.

1943년, 백스는 작곡에 다시 관심을 두게 되었다. 2년 전인 1941년, 그는 왕의 악장직을 수락하고 엘리자베스 공주의 생일과 엘리자베스 2세 여왕 대관식을 기념하는 곡 등의 작곡을 의뢰받았으며, 1953년 그는 이 대관식에 참석했다. 백스가 음악과 문학 작품에서 친 아일랜드적이고 반 잉글랜드적인 성향을 보였음을 고려할 때 왕실의 이 같은 임명은 매우 놀라운 일이었다. 1946년 여름, 그는 가르치는 일을 그리 좋아하지 않았지만, 아일랜드에 가기 위해 더블린에서 음악 강좌를 맡았다.⁸⁴⁾

백스의 말년은 소량의 작곡과 여왕의 악사 직책에 따라 요구되는 편지 작성에 신경 쓰느라 바빴다. 인생이 끝날 무렵 그는 작곡에 대한 창의력을 잃었고 이미 너무 많은 곡을 썼기 때문에 반복하는 것이 무의미하다고 느꼈다. 백스는 1953년 9월 아일랜드에서 관상동맥 혈전증과 급성 폐부종을 앓고 있을 때 자신이 좋아하는 여러 곳을 방문했다. 그는 1953년 10월 3일 코르크에서 갑자기 사망했다. 그의 친구 플레쉬맨(Tilly Fleischmann)은 다음과 같이 썼다.

“내 생각에는 백스가 아일랜드가 아닌 다른 곳에서는 죽고 싶지 않았다고 생각한다. 그는 아일랜드 사람들과 그들의 조국에 대해 뿌리 깊은 사랑을 갖고 있었고, 특히 코르크를 좋아했다. 그가 죽기 며칠 전, 그는 영국에서의 직위를 사임하고 이곳에서 살기 위해 올 것이라고 나에게 말했다.”⁸⁵⁾

84) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 11.

85) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 24.

백스가 사망한 후 그의 음악에 대한 관심은 시들해졌고 1964년 채펠 출판사에서 화재가 발생한 후 하룻밤 사이에 그의 음악 대부분이 절판되었다. 백스의 가족은 아일랜드 코르크에 새로 만든 백스 기념실에서 연례 강연과 리사이틀을 개최하는 데 자금을 지원했다. 첫 번째 강연과 음악회는 1955년 10월에 열렸다. 또한 아놀드 백스 경 소사이어티가 설립되어 음반 제작 자금을 지원하고 뉴스레터 <회보> “*Bulletin*”(1968-1973)을 발행했다.⁸⁶⁾ 백스 탄생 100주년(1983)은 그의 삶과 저술, 음악에 대한 새로운 관심을 불러일으키는 촉매가 되었다. R. 루이스 포먼(Lewis Foreman, 1941-)의 방대한 저서 『백스: 작곡가와 그의 시대』(*Bax: A Composer and His Times*)는 작곡가의 중요한 전기이다.⁸⁷⁾ 두 번째 판(1988년)에는 새로 발견된 편지와 미공개 악보가 수록되어 있으며 음반 목록이 업데이트 되었다. 잘 알려지지 않은 곡을 포함하여 그의 작품에 대한 녹음, 방송 및 콘서트의 수가 증가함에 따라 백스의 음악에 대한 관심이 부활하고 있음을 보여준다.

86) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 24.

87) 1883년에 처음 출판되었고 보이델 출판사(Boydell Press)에서 2007년 재판되었다.

2. 백스 피아노 음악 창작 경향

백스의 작곡가 경력은 1897년부터 1952년까지 56년에 걸쳐 이루어졌으며, 그 기간 동안 그는 많은 양의 음악을 썼다. 그는 뛰어난 피아니스트로 자신의 능력을 염두에 두고 곡을 썼으므로 그의 작품에는 솔로 피아노, 피아노 듀오, 피아노 협주곡 등 수많은 작품이 포함된다. 또한 발레 음악, 교향곡, 교향시 같은 70여개의 관현악 모음곡, 상당한 양의 실내악, 성악과 피아노를 위한 가곡, 합창 작품 그리고 적은 수의 영화음악을 작곡했다. 비록 그가 완전한 오페라를 쓰지는 않았지만, 켈트 전설을 바탕으로 한 두 개의 오페라에 대한 스케치도 존재할 만큼 다양한 장르로 방대한 양의 곡을 남긴 작곡가이다. 백스의 창작 경향을 장르별로 구분하고 그 작품 수를 정리한 후, 관현악곡과 피아노 음악을 중심으로 살펴보고자 한다(표 7, 참조).

장르	관현악곡	협주곡	실내악곡	피아노 독주곡	피아노 실내악곡
작품수	70	6	46	53	10

표 7> 백스의 장르별 작품

표 7에서 확인할 수 있는 것과 같이 피아니스트로서 활동한 작곡가 백스의 창작은 관현악곡에 집중되었다. 70곡의 오케스트라를 위한 곡 가운데 전통적 음악 형식을 답습한 모습 즉, 소나타 형식을 바탕으로 하고 있다고 볼 수 있는 교향곡은 숫자가 붙여지지 않은 《F 장조 교향곡》(F, 1907)을 포함하여 《교향곡 제1번》(1922)에서 《교향곡 제7번》(1939)까지 총 8곡 있으며 나머지 62개의 관현악곡은 교향시를 포함하여 표제를 가진 관현악곡과 서곡 같은 형태로 작곡되었다. 특히 그는 자신의 관현악곡 창작에서 제일

핵심적인 곡은 7개의 교향곡이라고 했다. 이 교향곡들 작곡은 1921년부터 1939년에 집중적으로 이루어졌고, 바로 그 시기는 그의 작곡가로서의 경력의 정점에 있을 때이다.

에반스(Edwin Evans, 1874-1945)는 벅스의 70여곡의 관현악곡 창작 경향을 세 시기로 나눈다.⁸⁸⁾ 그가 구분한 벅스의 창작 첫 번째 시기는 1909년부터 1913년까지이다. 앞서 생애에서 살펴 본 것과 같이, 이 시기의 벅스는 RAM을 졸업하고 아일랜드, 드레스덴, 노르웨이, 러시아를 여행하며 여러 음악적 영감을 얻던 때였다. 결혼을 통해 첫 가정을 이룬 벅스의 첫 번째 시기에 작곡된 곡은 교향시 《페어리 언덕》(Faery Hills), 《광란자》(Nymphoepht), 표제적 관현악곡인 《봄불》(Spring Fire), 표제적 서곡인 《축제 서곡》(Festival Overture)을 포함한다.

1913년부터 1919년까지의 두 번째 시기에는 1914년 제1차 세계대전과 1916년 아일랜드 부활절 봉기로 주변 사람들을 잃는 비극적 사건이 연이었던 때였다. 이 시기에는 세 개의 교향시 《팬드 정원》(The Garden of Fand), 《11월 나무들》(November Woods) 그리고 《틴타겔》(Tintagel)를 작곡했다. 7개의 교향곡은 세 번째 시기인 1921년에서 1939년 사이에 작곡되었다. 이 시기는 제1차 세계대전 이후의 시기로 영국의 반 게르만 정서가 팽배해짐에 따라 자국의 작곡가들의 음악이 인기를 끌었다. 그러므로 이 기간 동안 벅스의 작품들은 영국에서 자주 공연되었고, 따라서 이 교향곡 7개를 작곡한 세 번째 시기는 그의 창작 시대의 정점이자 작곡 경력의 정점이다. 세 번째 시기 작곡된 교향곡들이 고전적 음악형식을 바탕으로 두었음을 《교향곡 제1번》을 통해 볼 수 있다. 《교향곡 제1번》은 1922년 작곡되었는데 빠른 1악장 (Allegro moderato e feroce), 느린 2악장 (Lento solenne) 그리고 빠른 3악장 (Allegro maestoso; Allegro vivace ma non troppo presto; Tempo di ma

88) Joseph Laroche Rivers, Formal determinants in the symphonies of Arnold Bax.” (Ph.D. Diss., The University of Arizona, 1982), 2. 재참조.

rcia trionfale)으로 빠름-느림-빠름의 악장 구조를 가지고 있어 전형적인 소나타 형식에 의거했다고 추측해 볼 수 있다.

백스의 관현악곡 창작 경향의 변화 즉 표제음악에서 절대음악으로의 변화를 실내악에서도 확인할 수 있다. 《교향곡 제1번》보다 몇 년 앞서 작곡된 《현악사중주 제1번》에서도 백스의 고전형식 수용을 엿볼 수 있다. 1918년 작곡된 《현악사중주 제1번》은 3악장 구성으로. 빠른 1악장 (Allegretto semplice), 느린 2악장 (Lento e molto espressivo) 그리고 빠른 3악장 (Allegro vivace)로 전형적인 소나타 악장 구성인 빠름-느림 - 빠름의 악장 배열을 보인다. 또한 각 악장의 조성관계도 1악장 G장조, 2악장 D장조 그리고 3악장 G장조로 전통적 소나타 형식 조성 관계를 갖고 있다.

지금까지 백스의 고전형식을 수용한 창작 경향을 교향곡과 현악사중주 악장 구성을 통해 표면적으로만 살펴보았다. 이러한 내용을 피아니스트로서 활동한 백스의 피아노 음악 창작에서도 확인할 수 있다.

피아노 초견에 능숙했고 즉흥 연주 능력이 탁월했던 백스는 53곡의 피아노 솔로곡을 작곡했다(표 7, 참조). 피아노곡 작곡에 있어서 피아노 독주 작품 대부분은 1910년에서 1921년 사이 즉 관현악곡 창작을 기준으로 나눈 첫 번째 그리고 두 번째 시기에 작곡되었다. 1923년부터 1925년 사이에 백스는 피아노를 위한 작품은 전혀 쓰지 않았고 다른 장르의 작품도 거의 쓰지 않았다. 특히 교향곡 창작에 주력했던 세 번째 시기를 시작하는 1921년부터는 피아노 솔로곡 작곡 비중이 적어서 52곡 중 단 8곡만 작곡되었다.

고전형식, 즉 소나타 형식의 수용을 보여주는 백스의 피아노 소나타 창작은 출판되지 않은 두 곡의 습작을 제외하고 1910년부터 1937년까지 총 6곡이다. 1898년에 《소나타 작품 1번》을 시작으로 RAM재학시절 작곡한 1900년 《라단조 소나타》 두 곡을 작곡하였다. 이 두 곡은 출판되지 않아 남아있지는 않다. 남아있는 소나타는 6곡으로 첫 번째 시기인 1909-1913년에는 《피

아노 소나타 제1번》(1910), 두 번째 시기인 1913-1919년에는 《피아노 소나타 제2번》(1919, 재편집 1920), 세 번째 시기인 1921- 1939에는 《피아노 소나타 제3번》(1926), 《피아노 소나타 제4번》(1932) 그리고 《내림나장조 소나타 ‘팔츠부르크’》(Sonata in B flat, 1937) 이다.

리스트의 제자였던 코더를 사사했던 백스는 피아노 소나타 창작에 리스트의 영향을 담았다. 리스트의 《피아노 소나타 제2번 b단조》의 형식적 구조와 주제 변형기법은 백스의 《피아노 소나타 제2번》 작곡기법에 많은 영향을 끼쳤다. 리스트의 《피아노 소나타 제2번 b단조》와 백스의 《피아노 소나타 제2번》은 모두 단일 악장이라는 공통점을 갖고 있다. 그리고 리스트와 마찬가지로 백스도 건반 전체의 음역을 사용하여 오케스트라 같은 사운드를 냈고 연주의 이상적 기대치를 이룬다.

백스가 교향곡을 쓰거나 피아노 소나타라는 전통적 형식에 입각한 곡들을 썼지만, 《피아노 소나타 제2번》에서도 볼 수 있듯이 낭만주의 작곡가들의 영향을 받은 것을 볼 수 있는데 이러한 경향은 백스의 피아노 독주곡에서 표제를 가진 작품 창작이 많은 것으로도 나타난다. 백스의 피아노 독주곡은 총 52곡 중 소나타 8곡을 제외하면 44곡은 표제를 가진 작품의 창작이다. 백스의 독주 피아노곡 표제가 있는 작품 목록을 간략히 정리 제시한다.

장르	음악양식을 제목으로 한 소품	음악외적 표제를 가진 소품
개수	8	36

표 8> 백스의 독주 피아노곡 작품 목록

피아노 소나타를 제외한 백스의 피아노곡들은 낭만주의 음악에서 언급되는 성격 소품이다. 음악 양식과 연결된 표제 음악인 클라비어슈티케

(Clavierstücke) 1곡, 판타지아 1곡, 행진곡(March) 1곡, 녹턴 2곡, 로망스 1곡, 스케르초 1곡, 토카타 1곡으로 낭만적 음악 양식을 나타내는 장르의 제목으로 된 곡이 8곡이고, 나머지 36곡은 낭만시기에 유행했던 낭만적 표제를 붙인 곡으로 작곡되었다. 이것은 백스의 작곡 스타일이 낭만주의의 영향을 받고 있다고 추측 가능하다.

지금까지 고전적 양식과 낭만적인 양식의 수용의 관점에서 작품 목록을 통해 백스의 창작 경향을 살펴보았지만, 피아니스트로도 활동했던 그의 작품 안에 담긴 창작 경향을 그의 언급과 동시대의 비평가들이 그의 음악에 대해 언급한 것을 통해 알아보겠다.

《피아노 소나타 제2번》을 통해 설명한 바와 같이 백스는 형식적으로도 리스트 같은 낭만시대의 작곡가에 영향을 많이 받았다. 음색적으로나 형식적으로 유사하게 작곡한 백스의 《피아노 소나타 제2번》에서 확인할 수 있듯이 그는 스스로를 ‘자신은 뻔뻔스러운 낭만주의자라며 자신의 음악은 감정상태의 표현을 하는 것이다’ 라고 칭할 만큼 그 시대의 진보적인 음악보다는 이전의 낭만주의 음악을 계승하며 나갔다.⁸⁹⁾ 그 외에도 그가 영향을 받은 낭만주의 작곡가는 바그너, R. 슈트라우스의 영향을 받았다. 그 스스로 ‘나의 감각은 바그너에게 취해있고, 나의 신경은 처음 R. 슈트라우스의 온음계 스타일(diatonic style) 음악을 들었을 때 흥분하여 경련을 일으켰다’⁹⁰⁾ 고 할만큼 그의 음악의 감정적인 요소, 조성, 형식 같은 작곡 요소들에 영향을 미쳤다. 바그너와 R. 슈트라우스는 교향곡을 많이 작곡한 작곡가들이고 백스 또한 교향곡을 중요하게 생각했던 것처럼 그의 피아노곡에서도 그 영향이 드러난다. 그의 밀도 있는 화성적 텍스처는 그가 피아노에서 마치 교향곡을 운용하듯 중요한 멜로디들이 화성적으로 중첩되며 내성에서의 선율

89) Jamie Lucia Del Priore, “An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax.” 12.

90) Ibid., 13.

도 중요하게 나타난다(악보 7, 참조).

291 **Languido e lontano.**

<악보 7> 백스 《피아노 소나타 제1번》, 마디 291-294

오케스트라의 음색 같은 느낌은 같은 곡 코다 주제에서도 나타난다. 아브라함(Gerald Abraham, 1904-1988)은 브람스와 같은 방향으로 이 곡의 코다는 피아니스틱 하기보단 오케스트라적 본성을 가지고 있다고 했다(악보 8, 참조).⁹¹⁾

345 **Broad and Triumphant.**

<악보 8> 백스 《피아노 소나타 제1번》, 마디 345-347, 코다 주제

91) Brenda Kay Posey, "The piano compositions of Arnold Bax," 33.

또한 바그너와 슈트라우스가 반음계적 스케일과 화성을 사용했듯이 벅스 또한 반음계적 음계와 패시지를 메인 주제로 많이 사용했다(악보 9, 참조).



<악보 9> 벅스 《피아노 소나타 제1번》, 마디 148-152, 첫 번째 모티브

반음계적인 기법은 《졸린 머리》(Sleepy Head)에서도 나타나는데 여기서는 반음계적인 부분과 왼손의 반주 패턴 그리고 오른손의 작은 음형들이 쇼팽의 녹턴을 연상시킨다(악보 10, 참조).



<악보 10> 벅스 《졸린 머리》, 마디 7-9

그외에도 백스는 러시아를 여행하면서 러시아의 민속적 요소에도 영향을 받았는데 그중 하나가 바로 러시아의 종 사운드이다. 이 종의 사운드는 러시아 작곡가들도 즐겨 쓰는 러시아의 특징적인 음악적 아이디어이며 백스는 처음 모스크바에 도착했을 때 세인트 페테르부르크의 성당의 종소리를 듣고 영감을 얻었다(악보 11, 참조).⁹²⁾



<악보 11> 백스 《피아노 소나타 제1번》, 마디 348-350

또한 그는 러시아 작가 니콜라이 고골(Nikolei Gogol, 1809-1852)이 쓴 그의 시 오월의 밤에서 착안하여 《우크라이나의 오월의 밤》(May-Night in the Ukraina) 이란 녹턴 작품을 작곡했다. 이 곡은 백스의 관점으로 우크라이나 풍경을 음악적인 교향시(Tone Poem)으로 나타낸 것이다. 이 곡은 헤스가 연주하였으며 그녀의 공연 후 작곡가이자 작가인 필립 헤셀틴(Philip Heseltine (1894-1930)은 “러시아의 분위기를 재치있게 담았으며 백스보다는 발라키레프(Mily Balakirev, 1837-1910)같은 사운드를 만들어냈다” 고 평했다.⁹³⁾

92) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 35.

93) Brenda Kay Posey, “The piano compositions of Arnold Bax,” 35-36.

백스는 그리스 신화같은 작품에서도 영감을 얻어서 《네리드》(Nereid)이라는 곡을 작곡하였는데 이것은 그리스 신화의 바다의 신 네레우스(Nereus)에서 따온 이름이다. 이 곡은 바다의 파도의 모습을 묘사하는 부분이 나온다(악보 12, 참조).⁹⁴⁾ 백스의 곡들엔 이러한 풍경의 묘사들을 곡에 넣거나 풍경의 모습을 제목으로 붙이거나 하는 곡들이 많은데, 이것은 백스가 어린 시절 자연에서 큰 경험과 아일랜드를 자주 방문하면서 거친 자연을 접했던 경험들이 그의 창작작품에 영향을 끼친 것을 추측할 수 있다.

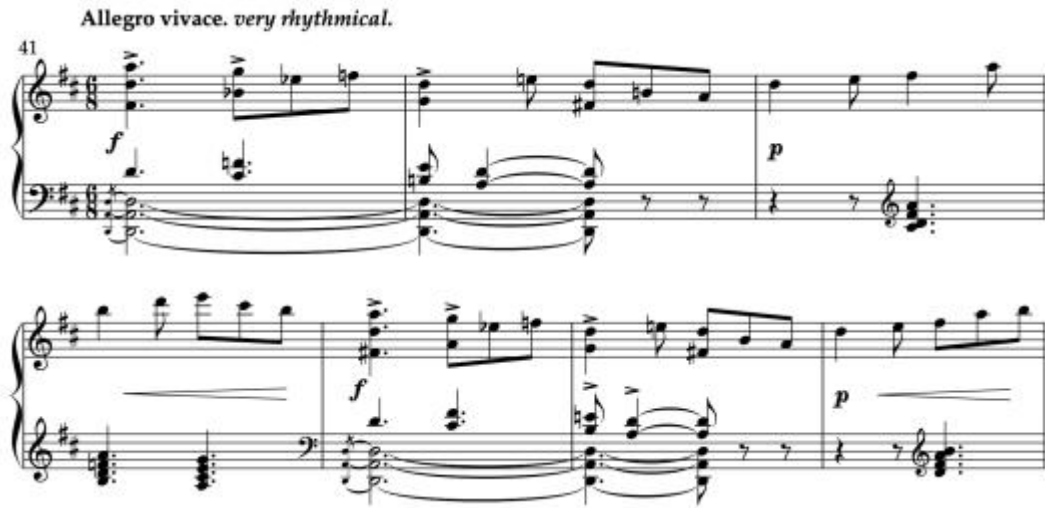


〈악보 12〉 백스 《네리드》, 마디 1-2

포어맨(Lewis Foreman, 1944-)은 백스의 또 다른 곡 《5월의 저녁》(On a May Evening)의 중간 부분에 사용된 리듬이 아이리쉬 지그를 닮아있다고 말하며 그 곡 또한 아일랜드의 영향을 받았을 것이라 추측했다(악보 13, 참조).⁹⁵⁾

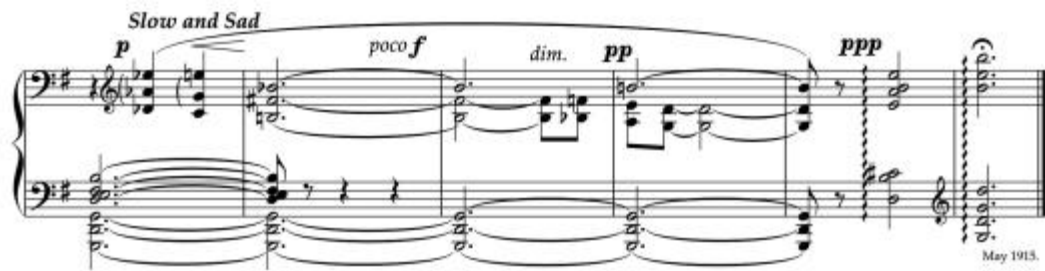
94) Ibid., “The piano compositions of Arnold Bax,” 71.

95) Brenda Kay Posey , “The piano compositions of Arnold Bax,” 73.



〈악보 13〉 백스 《5월의 저녁》, 마디 41-47

또한 백스의 작품에서 전형적인 켈트족(celtic)의 특징을 음악적으로 표현하여 사용하는 부분들이 있는데 그럴때는 분위기가 급격히 변하면서 조용하고 느려지는 특징이 있다.⁹⁶⁾ 《사과-꽃의만개-시기》(Apple- Blossom-Time)의 곡에서도 이런 특징이 나타난다(악보 14, 참조).



〈악보 14〉 백스 《사과-꽃의만개-시기》, 마디 75-80

96) Ibid., "The piano compositions of Arnold Bax," 59.

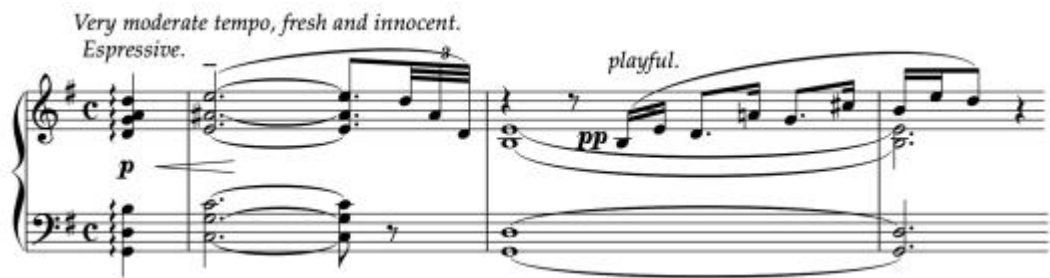
이러한 급격한 분위기의 변화는 백스의 작곡기법의 특징이며 《피아노 소나타 제3번》(The Piano Sonata in G-sharp minor)의 첫 번째 악장에서도 찾아볼 수 있다. 아일랜드의 관심에 의해 나타난 그의 민요에 대한 애정은 그가 펜타토닉 스케일을 쓰거나 선법에 기초에 작곡한 것을 통해서도 확인할 수 있다. 백스가 3개의 피스로 작곡한 《보드카 샵에서》(In a Vodka Shop)에서는 주제가 로크리안(locrian) 선법을 사용하고 있다(악보 15, 참조).



<악보 15> 백스 《보드카 샵에서》, 마디 42-49, 로크리안 선법

백스는 위에서 언급한 것과 같이 낭만주의 작곡가들의 영향, 자연환경, 아일랜드의 관심과 애정, 여러 나라의 방문등에 따른 영감에 영향을 받아 그의 작곡 기법에 활용하였다. 마지막으로 그의 개인적인 관계들 또한 그의 작곡 기법에 영향을 끼쳤는데 선법을 사용한 《보드카 샵에서》도 그의 연인 코헨에게 영감을 받아 작곡한 곡이다. 또 《수선화를 든 아가씨》(The maiden with a Daffodil)은 코더가 주최한 티파티에서 코헨을 처음 만나서 받은 그녀에 대한 첫인상을 묘사한 작품이다.⁹⁷⁾ 백스는 이곡에서 특정한 무드와 곡

의 캐릭터를 인식할 수 있게 묘사하였다. 첫 동기 주제는 4-5도 음정으로 제시되는데 이 음정의 느낌은 곡 처음의 매우 보통 빠르기로 신선하고 순수한 느낌으로라는 나타냄말과 함께 코헨의 첫인상에 대한 묘사라고 여겨진다 (악보 16, 참조).



〈악보 16〉 백스 《수선화를 든 아가씨》, 마디 1-4

결론적으로 백스의 작품을 장르별로, 또 그 당시 시대적 피아니즘의 영향에 따른 작곡기법들을 살펴보면 보웬은 낭만시대의 장르적 작품도 많지만 고전형식에 입각한 소나타 형식을 기본으로 한 작품들을 그의 인생을 통해 남겼으므로 형식적으로는 고전적인 틀 안에서 작곡한 작곡가였다. 후기낭만주의를 받아들여 반음계적 음계와 밀도 있고 풍부한 화성을 사용한다. 그의 어린시절의 자연 친화적인 환경과 아일랜드에 대한 애정은 백스의 창작 경향에 많은 영향을 끼쳐서 민요적 음색, 선법등이 많이 쓰여졌다. 이러한 다양한 요소에 영감을 얻은 그의 작곡 기법은 백스의 스타일이 조화롭고 독특한 모습으로 재생산됨을 보여준다. 이러한 그의 작품세계를 통해 그의 《토카타》 작품을 분석해 보겠다.

97) Brenda Kay Posey, "The piano compositions of Arnold Bax," 55-56.

V. 토카타(Toccat)의 역사적 변천

토카타(Toccat)라는 용어는 ‘만지다’ 라는 뜻의 이탈리아어 ‘토카레(Toccare)’를 어원으로 하는 것이다. 이 음악양식이 처음 기악곡의 유형으로 등장했을때는 본질적으로 오르간이나 하프시코드를 위한 곡이었으며 다양한 형태와 스타일이 있다. ‘기교가 뛰어난 즉흥곡’으로 규정되는 토카타는 시간이 흐르면서 많은 형태의 변화를 겪었다. 토카타는 초기 르네상스 시기에 등장한 후, 후기 르네상스와 바로크 시대에 발전하여 다양한 스타일과 기능을 갖춘 중요한 악곡 유형이 되었다.

르네상스 초기, 토카타는 행사와 축제를 위한 금관 팡파르를 위해 작곡되었다.⁹⁸⁾ 또한 르네상스 시대에 많이 쓰이던 현악기인 류트를 위해서도 작곡되었는데, 1503년 이후 류트를 위해 작곡된 토카타 중 하나는 류트 연주자이자 작곡가인 달자(Joanambrosio Dalza, 1508)의 다섯곡으로 구성된 현악기를 위한 《타스타르 드 코르드》(tastar de corde)가 있다. 초기 건반 토카타는 이렇게 류트와 금관악기를 위한 토카타를 위한 필사본이었으며, 이후 류트나 금관악기의 구조가 크게 달라짐에 따라 토카타는 자연스레 건반악기를 위한 장르로 여겨지기 시작했다.⁹⁹⁾ 건반악기를 위한 토카타의 초기 성격은 음을 길게 유지할 수 있는 오르간의 특성을 이용하여 한음을 지속시키는

98) Hye Won Lee, “The toccata and the history of touch: A pianist's survey of the symbiosis of style and performance practice of selected toccatas from Froberger to Muczynski.” (Ph. D, Diss., The University of Nebraska, 2008), 4.

이러한 금관 팡파르를 위한 르네상스 초기의 토카타의 모습은 바로크 시대 오페라 작곡가를 대표하는 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 오페라 《오르페오》(L'Orfeo, 1607)에서도 찾아볼 수 있다.

99) Hye Won Lee, “The toccata and the history of touch: A pianist's survey of the symbiosis of style and performance practice of selected toccatas from Froberger to Muczynski.” 4.

동안 다른 손에서 빠른 음들을 즉흥적으로 연주하는 것이었다. 이러한 기본적인 성격은 메를로(Claudio Merulo, 1533-1604)가 곡 중간에 모방적인 부분을 삽입함으로써 토카타의 성격을 넓히고 예술적으로도 향상시켰다. 그는 즉흥적인 토카타(T) 부분 뒤에 모방적으로 전개되는 리체르카레적인(R) 부분을 삽입한 후 다시 처음의 토카타적인(T) 양식으로 돌아와 세부분(T-R-T)으로 구별되는 토카타를 작곡한 것이다.

바로크 시대 초기에 이르기까지 프렐류드(Prelude), 판타지아(Fantasia) 그리고 춤곡 등 많은 새로운 기악 형식이 등장했다. 이러한 형태는 동시에 진화했기 때문에 많은 공통점을 공유했다. 그러므로 기악 형식 또는 장르를 하나의 용어로 지칭하는 것이 쉽지 않다. 그리고 초기 바로크 시대의 이런 내용은 토카타에도 적용된다. 즉흥 연주가 가능하지만 근본적인 질서 감각을 가지고 있으며 어려운 스케일과 패시지가 등장하는 대위법 작문이 이 시기 인기 있는 작곡 기법이 되면서 토카타의 길이와 복잡성이 모두 증가했다. 그렇지만 대위적 모방을 담은 악곡들을 언제나 확일적으로 토카타라고 불렀던 것도 아니다. 이런 곡들은 판타지아, 전주곡 또는 인토나지오네(intonazione)라고 불렀다.¹⁰⁰⁾ 이런곡들의 형식은 일반적으로 리드미컬한 첫 번째 부분, 그 다음에는 느리고 자유로운 부분 그리고 마지막으로 첫 번째의 질주하는 듯한 빠른 부분으로 구성된다.

메를로 이후 토카타는 프레스코발디(Girolamo Alessandro Frescobaldi, 1583-1643)에 이르러 새로운 시대를 맞이하게 된다. 프레스코발디는 유연한 템포, 리듬 그리고 불협화음 등을 사용해 토카타에 감정적 긴장감을 표현하고 자유로운 형식으로 기교적 화려함을 과시하는 것을 적용한다. 프레스코발디의 제자 프로베르거(Johann Jakob Froberger, 1616-1667)는 스승의 강렬한 감정과 화려한Grout 패시지를 능가하는 광범위한 구조의 반음계와 도전

100) Donald J. Grout · Claude V Palisca · J. Peter Burholder, 민은기 외 6인 공역, 『그라우트 서양음악사 상권』 (서울: 이엔비플러스, 2007), 256.

적인 질주하는 듯한 무궁동(moto perpetuo) 패시지를 사용했다. 프로베르거 토카타의 전형적인 구조는 긴 노래 같은 도입부, 두 개의 푸가토 섹션(두 번째 푸가토 섹션은 첫 번째 푸가토 섹션의 변형임) 그리고 짧고 자유로운 섹션이 있다.

그 후 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)는 토카타를 짧은 랩소디 부분과 더 긴 푸가 부분으로 구성했다. 이 두 부분은 번갈아 나타나는 가운데 토카타는 주제적 통일성을 유지했다. 이러한 작곡방법은 토카타를 대규모 작품으로 변모시키는 역할을 했다. 이를 통해 토카타는 바로크 시대의 중요한 건반악기 형식이 되었다.

J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)에 이르러서 토카타는 전성기를 맞이한다.¹⁰¹⁾ 그는 독일 북부 악파의 오르간 토카타 유산인 무궁동 푸가 주제를 적용했다.¹⁰²⁾ 흥미롭게도 이 무궁동 주제와 무궁동 리듬의 특징은 J. S. 바흐 시대까지의 토카타와 슈만 시대 이후 새로 개발된 토카타 사이에서 유일하게 살아남은 공통 특성이 된다.¹⁰³⁾ J. S. 바흐의 토카타는 대부분 4개의 섹션으로 구성되어 있으며, 바흐의 《토카타 라단조 BWV 565》에서처럼 오프닝은 자유롭게 쓰여진 레치타티보 판타지아 스타일이다.

J. S. 바흐 이후에 토카타는 이렇다할 작품이 나오지 않으며 소홀히 취급되는 것처럼 보인다. 이러한 상황에 대해 콜드웰(John Caldwell, 1938-)은 토카타의 장르적 특성이 명쾌하게 정의할 수 없기 때문이라고 했다.¹⁰⁴⁾ 이러한 시기에 토카타의 기교적인 요소는 에튀드(Etude)나 연습곡(Exercise)에 흡수되었고, 리듬적이면서 형식적으로 자유로운 특징은 카프리치오(Capriccio)와 랩소디(Rhapsody)에 흡수되었다. 푸가에서 나오는 연속적인 리듬, 즉 무

101) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 1』 (심설당, 2009), 211.

102) Hye Won Lee, "The toccata and the history of touch: A pianist's survey of the symbiosis of style and performance practice of selected toccatas from Froberger to Muczynski." 38.

103) Ibid., 38.

104) Ibid., 44.

궁동 스타일은 독립적으로 확립되지 않았다. 이러한 내용은 토카타를 하나의 스타일로 규정할 수 없는 바로크 시대 음악 양식의 종합으로도 설명된다. 특히 환상곡은 고전시대에 토카타 형식을 취한 ‘완전히 자유로운 장르’가 되었다. 환상곡은 낭만주의 시대에 이르러서는 구조적인 면과 감정적인 면 모두에서 확장된 음악형식의 수단으로 즉 독립된 장르로 자리매김하였다.

18세기 즉, J. S. 바흐 이후부터 슈만의 토카타 이전까지 작곡가들의 작품에서 토카타를 찾기 어렵다. 그리고 토카타에서의 즉흥적인 기법은 환상곡(Fantasia)나 프렐류드(Prelude)로 흡수되었다.

토카타의 즉흥적 기법을 포함하면서 하나의 독립된 장르로 자리잡은 환상곡의 주요 작곡가는 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)등이다. 예를 들어 모짜르트는 《판타지아, K. 475》, 《판타지아, K. 397》를 작곡했고, 베토벤은 《피아노 소나타 제14번》(op. 27, No. 2)에서 ‘판타지아와 같은 소나타’(Sonata quasi una Fantasia)라는 부제를 붙여 작곡했다. 이 곡들에서는 토카타의 즉흥적 기법이 담겨있다. 베토벤은 그외에도 《피아노 소나타 제12번》(Op. 26)및 《피아노 소나타 제22번》(op. 54)의 마지막 악장에서 토카타의 특성 중 하나인 연속적인 움직임이 있는 16분음표의 질감에 의한 무궁동 리듬을 사용하였다. 그러한 면에서 베토벤은 소나타 형식에 의거한 악곡의 빠른 악장에서 토카타의 음악적 특징을 포함시키며 토카타의 변화를 꾀했다고 말할 수 있다. 이와 같이 고전시대에서의 토카타는 단일 악곡으로 작곡되기 보다는 다른 형식과 결합되고, 한 악장에 또는 부분에 토카타의 음악적 특징이 삽입되는 식으로 사용되었다는 것을 확인할 수 있다.

비엔나 고전주의 시기에 토카타를 단일악곡으로 쓴 사람이 있다. 1700

년대 후반에 이탈리아인들은 토카타 쓰기를 실험했다. 클레멘티(Muzio Clement, 1752-1832)는 《피아노 소나타 그리고 토카타》(Piano Sonata and Toccata op. 11)를 1784년에 작곡하였다. 폴리니(Francesco Pollini, 1762-1846)는 스스로 토카타라고 부르는 몇 개의 피아노 연습곡인 《토카타 형식의 32개 연습곡》(Trentadue esercizi in forma di toccata)을 1820년에 작곡하였다. 엄밀한 의미에서는 폴리니의 작품 또한 토카타가 연습곡으로 결합 되어졌다고 제목을 통해 해석할 수 있지만, 토카타의 음악 특징을 연습곡으로 결합한 것은 토카타라는 악곡 유형의 변화 발전으로 볼 수 있다.

낭만주의 시대에 바로크 양식과 미학이 되살아나면서 토카타는 다시 주목받기 시작했다. J. S. 바흐 부흥의 주요 지지자 중 한 명인 슈만은 토카타를 곡의 제목으로 붙여 단일곡으로 《토카타》(Toccata Op. 7, 1832)를 작곡했다. 이 작품은 독일어권에서 후기 바로크시대 이후로 단일 악곡으로서는 처음 작곡된 토카타이다. 슈만은 이 곡에서 토카타의 특징인 빠른 동작을 통한 기술적 기교를 유지하였다. 그러나 그는 바로크의 시기의 확립된 음악적 짜임새를 달리하며 몇 개의 부분으로 나누는 형식을 따르지는 않았다.

슈만은 토카타를 소나타 다악장 형식 중 제1악장 소나타 알레그로 형식과 결합했다. 그 대표적인 예가 바로 위에서 언급한 슈만의 《토카타》이다. 이 작품은 그러므로 이전의 토카타에서의 즉흥적인 부분인 레치타티브, 그 뒤 이어 나오는 푸가적 부분 그리고 호모포니 코랄풍으로 나누지 않는다. 소나타 알레그로 형식과 결합된 슈만의 《토카타》는 제1주제와 제2주제를 제시하는 제시부, 발전부 그리고 재현부로 형식적 단락을 갖는다. 토카타와 소나타 알레그로 형식과의 결합은 토카타의 복잡한 푸가와 대위법이 사라지게 되고 선율이 단순화되는 결과로 이어진다. 그럼에도 불구하고 토카타의 음악적 성격 중 기교적인 내용은 슈만의 《토카타》에서도 중요하다. 그의 피아노를 위한 《토카타》에서 기교적 내용은 악기 발달과 밀접한 관계가 있

다. 이전 시대보다 더 발달한 피아노는 연타와 빠른 겹화음의 테크닉을 가능하게 했고, 낭만시대의 작곡가들은 무궁동 리듬, 빠르고 화려하며 타악기적인 리듬, 기술적 화려함을 여전히 특징으로 지닌 토카타 양식을 이러한 기교를 뽐내는 장으로 활용했다. 그 예로는 앞서 언급한 슈만의 토카타를 포함하여 리스트(F. Liszt, 1811-1886)의 《토카타》(Toccat, S. 197 a)에서 확인할 수 있다.

토카타를 단일 악곡으로 작곡한 사람은 앞서도 설명했듯이 슈만이다. 단일 악곡으로서의 슈만의 토카타를 좀 더 자세히 들여다볼 필요가 있다.

Toccat. ⁺⁾ ROBERT SCHUMANN, Op.7.

Allegro.

<악보 17> 슈만 《토카타》, 마디 1-8

슈만의 《토카타》는 소나타 알레그로 형식으로 작곡된 기교적으로 뛰어난 혁신적인 토카타이다. 토카타와 소나타 알레그로 형식의 결합은 비엔나 고전주의 뒤를 잇는 시기에 소나타 형식이 가장 중요한 음악형식의 하나였음을 간접적으로 보여준다. 그리고 토카타와 소나타 알레그로 형식과의 결

함은 슈만의 토카타에서 가장 큰 변화인 구조의 단순화를 가져왔다. 레치타티보, 푸가, 호모포니 그리고 코달 부분을 나눠서 사용하는 대신 슈만의 토카타는 소나타 알레그로 형식처럼 제시부-발전부-재현부로 나눌 수 있다. 이런 단락 구분에도 불구하고 이전의 프로베르거와 J. S 바흐의 푸가 섹션에서 볼 수 있었던 연속적인 16분음표 질주하는 듯한 무궁동 스타일의 음표 패턴은 전체를 통해 나타나며 곡 전체의 통일감을 주는 요소가 된다.

슈만은 제1주제와 제2주제 조성 대조뿐 아니라, 제2주제에서는 토카타의 기교적인 특성을 담아냈고, 제2주제는 예전 서정적인 노래하는 멜로디를 부여했다. 슈만의 《토카타》는 처음부터 끝까지 리드미컬한 16분음표가 계속 등장해서 토카타의 특징인 빠른 음형을 담아낸다. 빠른 패시지의 고난이도 테크닉이 요구되어지고 오래된 음악적 수사법들 즉, 푸가나 대위적인 형식이 줄어들어 따라 선율이 단순화되고 감정 또한 단순화된다. 레치타티브와 복잡한 푸가 대위법을 포기함으로써 토카타는 1832년 슈만의 《토카타》 이후 근본적으로 다른 토카타 형식으로 발전하게 된다.

앞에서 본 것과 같이 슈만의 《토카타》에서 이런 비루투오소적인 제1주제의 빠른 패시지의 16분음표와 고난이도 테크닉이 요구되어지는 손가락의 조합들은 충분히 기교적 연주의 한 예로 설명이 된다. 또한 같은 낭만 시기의 리스트의 《토카타》 작품 안에서도 이러한 부분들을 찾아볼 수 있다. 매우 짧은 곡이지만(Toccatina에 가까운) 빠른 무궁동 패시지가 곡 전체를 관통한다. 또한 리스트는 토카타를 슈만처럼 소나타 알레그로 형식에 맞추지 않고 자유로운 구성으로 작곡했지만, 빠른 무궁동 패시지로 피아노의 기교를 보여준다는 것은 토카타의 전형적인 특성을 나타낸다.

슈만, 그리고 리스트는 낭만시대에서도 특히 기교적인 음악을 추구해왔던 작곡가들이기 때문에 그들의 창작에 토카타가 있다는 사실은 토카타가 낭만시대로 갈수록 자유로운 형식적 구성, 무궁동 리듬과 화려하고 기교적인 음

악으로 변모하고 있다는 사실을 확인해 준다.

19세기 후반에서 20세기로 들어오면서 토카타는 작곡가들에게 그 기술적 화려함과 보다 자유로운 형식적 구성으로 인해 계속해서 독주 피아노 곡으로 선호되었다. 20세기 들어오면서 토카타는 크게 두 가지 방향으로 변화 발전되었다고 정리할 수 있다. 그 첫번째가 프랑스를 중심으로 시작되어 신고전주의와 연결되는 장르로의 토카타 창작이다. 두번째는 슈만의 《토카타 Op. 7》처럼 기교를 바탕으로 한 토카타의 계보를 잇는 러시아 피아노 스쿨(Russian piano school)의 영향을 받은 작곡가들을 중심으로 한 계보이다.

제1차 세계대전 이후로 옛 음악이 갖고 있는 미학을 중심에 두고 전통음악 장르를 수용하는 신고전주의가 작곡가들을 사로잡았다. 바로크와 르네상스로 돌아가려는 운동의 유행에 힘입어 프랑스에서는 토카타가 다시 주목받았다. 비도르(Charles-Marie-Jean-Albert Widor, 1844-1937)와 비에른(Louis Vierne, 1870-1937)과 같은 프랑스 오르간 작곡가들은 오르간 교향곡과 조곡의 피날레에 토카타라는 제목을 사용했다.¹⁰⁵⁾ 또 다른 프랑스 작곡가로 인상주의를 대표하는 드뷔시도 《피아노를 위하여》(Pour le Piano)라는 모음곡의 마지막 악장을 토카타로 작곡했다. 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)도 《쿠프랭의 무덤》(Le tombeau de Couperin)의 마지막 악장을 토카타로 작곡했다. 신고전주의와 인상주의를 이끈 프랑스 작곡가들이 토카타를 곡의 한 악장으로 작곡한 모습은 토카타 장르를 부활 시켰다고 할 수 있다. 드뷔시의 《토카타》는 중심음의 변화로 섹션을 구분하는 구성이며 라벨의 《토카타》는 민요 톤을 가진 빠른 도입부로 시작하여, 느린 중간 부분과 마지막에 처음과 같은 빠른 부분이 나오는 세부분 형식으로 작곡되었다. 두 《토카타》 모두 박진감 넘치는 리듬을 가지고 있고 어려운 기교적 악절이 곡에 즉흥적인 느낌을 준다.¹⁰⁶⁾

105) 비도르, 《오르간교향곡 제5번 f단조》(Symphony No.5 in f minor)

비에른, 《24개의 환상곡 중 조곡 제2번》(24 Fantasy Pieces: Suite No. 2)

산업혁명 이후부터 시작된 피아노의 개량으로 피아노는 보다 고전적인 악기의 역할을 벗어나서 타악기적인 관점에서도 작곡가들의 관심이 쏠렸다. 슈만의 토카타와는 다른 피아노의 타악기적인 면모를 두드러지게 하는 기교적인 곡을 만들려는 움직임이 있었다. 이러한 경향을 보인 대표적인 20세기의 작곡가는 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945) 그리고 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)를 꼽을 수 있다. 그들은 새로운 기능적인 피아니즘을 열었다.

또한 20세기의 이국주의 원시주와 결합하여 설명되는 작곡가들은 피아노를 보다 타악기적으로 사용했고 현대 피아노의 극도의 큰 음량과 리드미컬함을 강조하는 곡을 만들었다. 이것은 토카타의 특징과 맞아떨어져서 토카타라는 장르의 선호와 연결되었다. 프로코피에프는 《토카타》(Toccatà op. 11)를 작곡하였고, 이 곡은 소나타 알레그로 형식으로 고전 18세기 기악에 있어서 아주 중요한 형식이었던 소나타 알레그로 형식을 소환하여 토카타와 결합했다. 그리고 신고전주의 대표작곡가로 언급되는 프로코피에프의 《토카타》는 건반악기를 타악기처럼 사용함으로 토카타를 특징짓는 기교적인 모습을 보여준다. 짧은 동기에서 반응계적인 진행으로 만들어지는 불협화음이 곡 전체를 아우른다(악보 18, 참조)



<악보 18> 프로코피에프 《토카타》, 마디 10-16

106) Eun-Joung Kim, "A Style and Performance Guide to Selected Piano Toccatas, 1957-2000," (DMA. Diss., University of Cincinnati, 2013), 12.

불협화음이 만들어내는 차가운 음색과 무성의해 보이는 기계적으로 빠르게 진행되는 리듬은 더욱 타악기적으로 무게감있는 톤과 어우러져 곡을 느낌을 살리는데 일조한다.

액센트와 마르카토(Marcato), 포르티시모(ff) 표시는 타악기의 때리는 듯한 액션을 표현한다(악보 19, 참조).



<악보 19> 프로코피에프 《토카타》, 마디 25-26

프로코피에프처럼 토카타에 타악기적인 요소를 창작에 반영한 작곡가로 하차투리안(Aram Khachaturian, 1903-1971)을 거론할수 있다. 그러나 하차투리안은 이에 머무르지 않고 새롭게 미국민요에서 착안한 선율을 붙이는 방식으로 민속주의의 영향을 받은 《토카타》(Toccata for Piano)를 작곡했다. 그는 프로코피에프의 토카타와 같이 피아노의 타악기적인 효과를 극대화하여 작곡했다. 이 곡은 리듬적인 A부분 서정적인 B부분 그리고 다시 A로 돌아오는 세부분 형식이다. 리듬적인 A부분이 피아노의 타악기적 운용을 포함하고 있다. 민요적 선율, 불협화음의 빈번한 사용, 복조성, 다채로운 선율, 당김음 리듬, 타악기적 요소는 매우 현대적인 음향을 만들어낸다.

미국의 작곡가 앙세일(George Antheil, 1900-1959)과 로렘(Ned Rorem, 1923-2022)은 1948년에 각각 토카타를 작곡했다. 앙세일의 음악은 대부분 스트라빈스키의 타악기적 그리고 기계적인 사운드의 영향을 받았는데, 《두 곡의

토카타》(2 toccatas for piano, 1948)를 작곡하였다. 양세일은 《두 곡의 토카타》를 모두 두도막 형식(Binary form)으로 작곡하였으며 두 곡 모두 전체에 걸쳐 붓점 리듬과 당김음 리듬이 끊임없이 반복되는 형태이다.



<악보 20> 양세일 《두 곡의 토카타》, 마디 31-38

로렘은 원시주의, 인상주의 그리고 재즈에 영향을 받아 그의 《피아노 소나타 제1번》(1948)의 마지막 악장을 론도형식에 의거해 토카타로 작곡했다. 이 곡의 론도형식 각 부분들은 리듬의 패턴 변화를 통해 명확하게 구분되고 당김음을 사용한 흔들리는(swinging) 재즈적인 리듬그룹은 주제로 묶여서 스윙리듬의 패턴(3+2+3, 3+3+2, 2+3+3)을 만들어내는데 이것이 토카타의 추진

적인 성격과 결합하여 새로운 느낌을 준다. 107)

토카타라는 악곡의 등장부터 20세기까지의 변화 발전을 살펴본 내용을 정리하자면, 토카타는 르네상스 시기에 시작된 후 바로크 시대에 형태로 확고히 자리잡은 후 바흐까지 전성기를 누리고 소강상태를 보였다. 바로크 시기 토카타는 레치타티보에서 나오는 형식적으로 자유로운 특징과 기교적인 요소, 푸가에서 나오는 연속적인 리듬, 대위적인 진행을 내용에 담고 있었다. 고전주의 시기를 지나면서 이러한 토카타의 요소의 기교적인 모습은 에튀드(Etude)나 연습곡(Exercise)에 흡수되었고, 리듬적이면서 형식적으로 자유로운 특징은 카프리치오(Capriccio)와 랩소디(Rhapsody)에 흡수되었다. 푸가에서 나오는 연속적인 리듬, 즉 무궁동(moto perpetuo)은 독립적으로 확립되지 않았다. 낭만주의 시기에 이르러 토카타는 슈만의 토카타가 작곡된 약 1832년 이후 독립적인 악곡으로 소나타 알레그로 형식과 결합되어 나타났다. 그러면서 토카타의 기교적인 모습은 피아노의 개량과 더불어 유지되고 비루투오적인 모습으로 계속해서 발전해 왔다. 제1차 세계대전 이후 시대적 감각에 맞게 토카타는 타악기적으로 또는 민요의 요소를 담으며 토카타의 요소들을 보존하고 확장하며 발전해 왔다.

작곡가들은 이전 작곡가들의 작품을 통해 계속해서 혁신하고 경계에 도전하였으며 토카타는 그러한 시도의 한 예이다. 토카타가 가진 변하지 않은 즉흥적인 미적 요소와 기교적인 요소를 통해 20세기에도 음악을 통해 살아남았다. 바로 이 가치가 수세기에 걸쳐 이 토카타라는 장르를 지탱해 온 것이다.

107) Eun-Joung Kim, "A Style and Performance Guide to Selected Piano Toccatas, 1957-2000," 12.

Ⅵ. 보웬 《토카타》와 백스 《토카타》 분석

1. 보웬 《토카타》 분석

보웬의 《토카타》(Toccatà Op.155)는 1957년에 작곡되었고, 그 다음 해인 1958년 12월 5일에 위그모어 홀에서 초연되었다. 그의 제자 스테판 허프(Stephen Hough)가 자필보를 출판을 위해 필사했다.¹⁰⁸⁾ 이 작품은 ‘토카타’라는 제목을 통해 연상되듯이 빠른 연타, 무궁동 스타일 그리고 화려한 테크닉을 포함하고 있다.

자유형식으로 토카타를 이해하고 있지만, 보웬의 《토카타》는 자유형식이 아닌 코다가 있는 세 부분 형식으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 부분(A)은 마디 1-64, 두 번째 부분(A')은 마디 65-138 그리고 세 번째 부분(A'')은 마디 139-184의 첫 번째 박까지이다. 마지막 부분 뒤에는 상당히 긴 코다가 마디 184의 두 번째 박부터 시작하여 40여 마디에 걸쳐 등장하며 곡을 끝맺는다(표 9, 참조). 이 곡을 이와 같이 나눌 수 있는 근거는 a단조로 시작하여(A부분) E장조(A' 부분) 그리고 a단조로 끝나는(A'' 부분) 조성변화에 있다. 각 부분의 조성만으로 볼 때, a단조- E장조- a단조로 진행되는 것은 제시-대조-재현의 의미로 해석될 수 있고, 각 부분의 도식화를 A-B-A(A')로 할 수도 있다. 조성변화를 기준으로 이 곡을 세 부분으로 나누었지만, 각 부분의 끝(마디 64, 마디 138)과 시작은 긴 음가 또는 쉼표를 갖는 리듬적 종지로 얻어지는 단락감을 갖지는 않는다. 리듬적 종지의 부재는 이 토카타

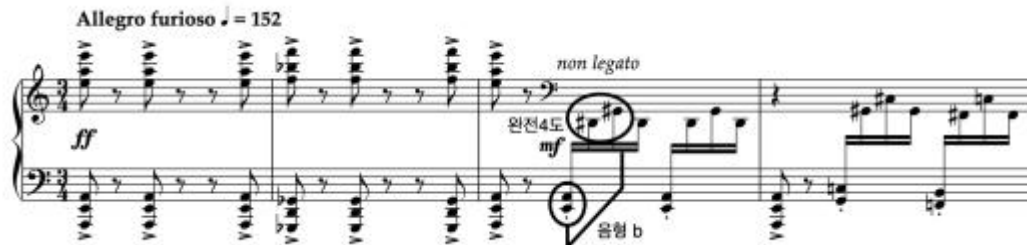
108) Review in British Classical Music, “The Land of Lost Content: York Bowen: Toccata, Op. 155” <http://landoflostcontent.blogspot.com/search/label/York%20Bowen> [2023년 6월 21일 접속]

라는 악곡의 연속적 진행으로 발생하는 자유형식을 연상시킨다.

A	A'	A''	코다
마디 1-64	마디 65-138	마디 139-183	마디 184-223

표 9> 보웬 《토카타》, 형식 분석

조성적 흐름을 기준으로 세 부분 형식 구분을 좀 더 구체적으로 설명하자면 다음과 같다. A부분은 A음과 E음을 양손이 완전5도와 완전4도 간격으로 옥타브 연주하며 시작된다(악보 21, 참조). 3음이 배제된 이 화음 연타(♩♩.♩)는 A부분의 시작을 A장조와 a단조로 볼 수 있게 한다. 그러나 뒤이어 마디 3에서 나타나는 G#2음과 마디 4의 C#3음의 등장으로 마디 1의 공허한 A조 화음연타를 a단조의 으뜸화음으로 해석할 수 있게 한다.



<악보 21> 보웬 《토카타》, A부분 마디 1-4

A장조 또는 a단조로 볼 수 있는 모호한 화음으로 시작한 A부분과 비교해볼 때, A' 부분 시작인 마디 65는 곡의 대표 조성인 a단조의 딸림조에 대한 같은으뜸음조인 E장조를 으뜸화음으로 분명하게 보인다. 마디 64의 마지막 박 왼손 아래 성부에서 B3음이 5도 하행하여 E2음으로 진행하는 모습은 E장조

의 딸림화음에서 으뜸화음으로의 조성적 종지를 연상시키기에 충분하다. 마디 61부터 등장하는 오른손의 G#3음 연타는 마디 65부터의 E장조 으뜸화음의 3음을 미리 예비하는 기능을 갖는다(악보 22, 참조). 또한 이러한 조성적 변화 외에도 포르티시모(*ff*)의 강력하고 파워풀한 사운드로 시작되는 A부분에 비해서 A' 부분은 조금여리게(*mp*)로 대비되어 소프트한 음색의 선율적인 부분을 보이며 음악 분위기 대조를 보여준다. 마디 65의 왼손에서 스타카토의 8분음표로 상행하는 선율은 A부분에서 등장했던 음형들의 리듬적 특징과 대조적인 선율적인 분위기로 이루게 하는 요소이다. 이러한 특징들이 A부분과 A' 부분의 조성적 대조 뿐 아니라 음악적 내용으로도 두 부분을 나누는 기준점이 된다.



<악보 22> 보웬 《토카타》, A' 부분 마디 61-66

A'' 부분을 시작하는 마디 139-140은 마디 1-2와 상당히 유사하다. 마디 1-2에서 양손이 연주한 화음 연타는 마디 139-140 왼손 파트에서 리듬패턴 (♩ ♩. ♩)은 같지만 화음이 분산화음으로 연주되는 선율적 모습으로 변화되었다. 마디 139-140에서의 마디 1-2의 리듬패턴을 유지한 이런 변화와 a단

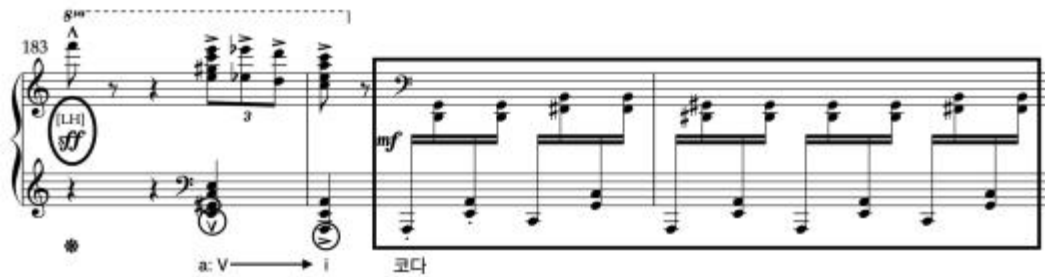
조로의 회귀는 마디 139 이하를 A부분에 대한 재현으로 보게 한다(악보 21 과 악보23 비교 참조).



<악보 23> 보웬 《토카타》, A' 부분 마디 138-141

마디 184 두 번째 박부터 시작되는 코다는 앞 세 부분들이 리듬적 종지 없이 연속성을 보였던 것과는 달리 리듬적 그리고 화성적 종지를 보여준 후 시작된다(악보 24, 참조). 이러한 종지의 모습은 A" 부분을 마감하는 마디 181-183에 걸친 종결구에서부터 확인된다. 마디 181의 세 번째 박부터 E1-F4까지 6옥타브에 걸쳐 옥타브 도약 진행하는 펼친화음을 연주한다. 이러한 음악적 제스처는 토카타의 화려한 연주적 기교의 모습을 보여주듯이 183마디의 마지막 F4음을 왼손으로 교차 연주하며 클라이맥스를 이룬다. 토카타의 화려함을 보여주는 이 음악적 제스처는 상대적으로 긴 휴지를 통해 리듬적 종지 또한 수반한다. 이러한 리듬적 종지는 마디183의 세 번째 박과 마디 184의 첫 번째 박을 통해 화성적 종지도 보여준다. 마디 183의 왼손 아래 성부의 세 번째 박 E2음과 G#2음이 a단조의 딸림화음 성격 그리고 E2음이 5도 하행하여 마디 184에서 A1음으로 진행되는 것은 a단조의 정격종지이다. 이런 조성적 종지는 마디 184의 첫 박의 공허한 왼손 울림과는 달리 오른손이 명확하게 a단조 으뜸화음을 연주함으로써 충분히 뒷받침받는다. 리듬적 그리고 화성적 종지로 A" 부분을 끝낸 후 코다는 무궁동 리듬으

로 마디 184의 두 번째 박에서 시작된다(악보 24, 참조).



<악보 24> 보웬 《토카타》, 마디 183-185

리듬적 연속진행을 담은 이곡을 조성적 변화를 근거로 세 부분과 코다로 나누어 설명했다. 그러나 이 곡을 좀 더 자세히 들여다보면 코다를 제외하고 더 세분할 수 있다. A부분과 A' 부분은 표 1에서 확인할 수 있는 바와 같이 다시 둘로 나눌 수 있다. A부분은 마디 19를 기준으로 둘로 나뉘고 A' 부분도 마디 120을 기준으로 부분a''와 부분a'''로 나누어 볼 수 있다(표 10, 참조).

A(마디 1-64)		A' (마디 65-138)		A'' (마디 139-183)	코다(마디 184-223)
1-19	20-64	65-120	121-138	139-183	184-223
a	a'	a''	a'''		

표 10> 보웬 《토카타》, 세분화한 형식 분석

A부분과 A' 부분을 세분화하는 음악적 내용은 연결구에 있다. 연결구 음형들은 특별한 선율적 목적을 갖지 않는다. 부분a와 부분a'는 기호를 통해서

도 알 수 있듯이 음악적으로 새로운 주제가 작은 단위로 나누는 기준이 되지 않는다. 다시 말해서 부분a'는 음악적으로 부분a에 대한 변화를 담고 있다. 그럼에도 불구하고 A부분을 마디 19를 기준으로 둘로 나눈 근거는 마디 18-19의 연결구에 있다. 이 연결구는 선율적 진행이라 할 수 없는 반음계적 상행과 하행을 수반하는 화음을 연타한다(악보 25, 참조).



<악보 25> 보웬 《토카타》, 마디 18-20

부분a'와 a''의 연결구인 마디 61-64에 대해서는 이미 앞에서 A부분과 B부분의 구분을 위한 화성적 그리고 리듬적 종지를 통해 설명했다(악보 22, 참조). 그 내용을 바탕으로 할 때, 마디 61-64 연결구는 동일음 연타를 연주한다. 그리고 부분 a''와 부분a'''를 연결하는 연결구는 음정 확장을 갖는 트레몰로 음형을 연타하는 방식으로 나타난다(악보 26, 참조).



<악보 26> 보웬 《토카타》, 마디 119-121

이와 같이 작은 음악적 부분들을 연결하는 연결구들은 지금까지 살펴본 바와 같이 음악적으로 선율적 진행을 포함하고 있지 않지만, 토카타의 느낌을 주기에 충분하다. A' 부분과 A'' 부분을 연결하는 마디 136-138까지의 연결구는 옥타브로 발전되어 토카타풍의 테크닉적 화려함을 보여준다(악보 27, 참조).



<악보 27> 보웬 《토카타》, 마디 135-139

화음 연타, 반음계적 진행, 트레몰로 음형, 옥타브 연타 등으로 구성된 이와 같은 연결구들은 각 단락의 종지적 기능과 함께 이 곡에 토카타적 성격을 입히고 있다.

A부분은 마디 1-2의 화음 연타와 마디 3부터의 무궁동 리듬으로 음악적 구분을 갖고 시작한다. 이런 음악적 차이로 인해 마디 1-2의 화음연타는 서주로 볼 수 있다. 서주는 마디 1의 리듬 음형 a를 반음 진행으로 반복한 것이다. 리듬 음형 a는 두 번째 박 붓점으로 인해 강세를 갖게 되면서 사라방드(sarabande) 리듬을 연상시킨다. 리듬 음형 a가 마디 2에 이도동형진행 될 때 서주는 마디 3의 첫 번째 박까지 확장된다. 이에 따라 사라방드 느낌의 서주는 새로운 리듬층을 내포하게 된다. 마디 1의 마지막 8분음표와 마디 2의 첫 번째 8분음표 그리고 마디 2의 마지막 8분음표와 마디 3의 첫 번째 8분음표는 당김음 리듬을 갖는다. 그러므로 화음 연타의 짧은 서주는 사라방

드 리듬과 함께 당김음 리듬도 갖는 복리듬(polyrhythm)을 형성한다(악보 21, 참조).

이러한 리듬의 강세는 그다음 본격적인 무궁동 토카타적 음형들에서도 나타나서 갖춘마디이지만 못갖춘마디로 시작되는 느낌을 준다. 마디 1의 리듬 음형 a의 반복으로 얻어지는 두 마디의 서주 주제는 반음계적 진행 그리고 복합적인 리듬 층은 이 곡 전체에서 하나의 부분을 시작할 때(마디 20의 부분a' 와 A' 부분) 혹은 끝낼 때(A' 부분을 끝내는 마디 179-180) 화음 성격 변화를 수반하면 등장한다(악보 25, 악보 28-c 참조). 서주 주제는 또한 복리듬적 패턴의 특징을 가짐과 동시에 선율적으로도 반음계적 진행을 하는데, 이것은 곡 전체에서 화음 성격, 음역 그리고 음가 변형을 수반하면서 각 부분의 끝과 시작 외에도 마디 42-43 그리고 마디 46-47에서도 등장한다(악보 28-a, 28-b 참조).



<악보 28-a> 쇼팽 《토카타》, 마디 42-43



<악보 28-b> 보웬 《토카타》, 마디 46-47



<악보 28-c> 보웬 《토카타》, 마디 179-181

서주 후 등장하는 마디 3부터의 연속적인 16분음표의 무궁동 스타일의 음형 b는 A부분 뿐 아니라, 곡 전체 성격을 규정한다(악보 21, 참조). 마디 3에 담긴 음형b가 전체 성격을 규정한다는 것은 표 2에 제시한 형식 분석으로도 설명된다. 무궁동 음형b는 두 마디씩 결합하여 마디 3-6까지 네 마디를 형성한 후 마디 7에서 변형된 음형b를 제시한다(악보 29, 참조). 음형b의 원래 모습은 4도 음정이 위주였다면 음형b 변형은 3도 음정으로 이루어진다.



<악보 29> 보웬 《토카타》, 마디 7-8, 음형b 변형

무궁동 음형b(악보 21)는 부분a의 마디 11에서도 변형된다. 이때의 변형은 왼손이 8분음표로 쪼개지면서 추진적인 느낌이 더 강화되는 음악적 내용을 제시하고 있다(악보 30, 참조).



<악보 30> 보웬 《토카타》, 마디 11, 음형 b 왼손 변형

A부분을 세분화한 부분a' 에서도 그리고 A' 부분에서도 마디 3의 무궁동 리듬인 음형b는 앞서 설명한 변형된 음형의 방법으로 반복 제시된다. 그 후 마디 9에서 새로운 음형c가 나타난다.(악보 31, 참조).



<악보 31> 보웬 《토카타》, 마디 9-10

음형c는 4분음표와 8분음표의 긴 음가가 옥타브 도약하며 상승하는 선율의 특징이 있다. 긴 음가는 매 강박에 연주되어 리듬의 박동을 느끼게 하며 낮은음자리에 기보 되어 지만 양손을 교대로 걸치며 연주된다. 그리고 음형c를 뒤이어 마디 10의 한마디 연결구가 나타난다(악보 31, 참조).

음형b 네 마디, 음형b 변형 두 마디 그리고 음형c 한마디, 연결구 한마디가 결합하여(4+2+1+1) 8마디의 프레이즈를 이룬다. 음형b 변형이 두 마디에 걸쳐 나온 후 음형c 변형이 마디 13-14에서 나타나는데 높은음자리표 음역대로 자리를 이동하여 변형된다(악보 32, 참조). 이때의 변형은 음형c가 오른손 부분과 결합되고 옥타브가 아닌 4도 음정으로 나타나는 것이 특징이다.



<악보32> 쇼팽 《토카타》, 마디 13-14

마디 11-12 음형b 변형과 마디 13-14 음형c 변형 네 마디 결합이 또 한 프레이즈를 이룬다. 그로 인해 부분a 전반부는 8+4의 총 12마디 프레이즈로 구성된다.

마디 15-17은 그동안 나왔던 음형들과는 전혀 다른 선율적 흐름을 연주한다. 마디 15 왼손의 4분음표와 8분음표의 긴 음가는 상승하는 선율선을 특징으로 하는 음형d로 볼 수 있다(악보 33, 참조).



<악보 33> 쇼팽 《토카타》, 마디 15-17

왼손의 상행 선율선은 오른손의 분산화음으로 반주 된다. 이 분산화음은 부분a의 전반부를 마무리하는 마디 13-14의 오른손 음형에서 예비 되었다(악보 32, 참조). 새로운 음형d를 반주하는 분산화음의 이러한 예비는 음악적으로 자연스럽게 마디 15로 넘어가게 한다. 또한 마디 13-14에서 강조된 왼손 베이스의 B2음 페달포인트는 음형d가 등장하는 e단조의 딸림음 역할을 한다(악보 32, 참조).

쇼팽은 이 곡에서 프레이즈 패턴을 형성할 때 마디를 추가하거나 제거하는 방식으로 불규칙하게 만들어 보다 자유롭게 곡을 진행 시켰는데, 이 음형 d가 바로 그런 형태이다. 두 마디 동기로 발전되어 만들어진 음형a, b와는 달리 음형d는 반복과 이도동형진행을 통해 2마디+1마디가 결합된 세 마디 프레이즈를 구성한다(악보 33, 참조). 그러므로 A부분을 둘로 나누어 나오는 부분a는 음형 a,b,c,d를 순서적으로 제시하는 부분이다. 더 자세히 설명하자면 음형 a,b,c,연결구,b' c' d' 연결구 순서로 나타나고 음형 b와 그 변형이 8마디로 출현하여 가장 중점적으로 구성되어 있다. 부분a의 음형출현 순서와 빈도수를 표로 제시한다(표 11, 참조).

마디갯수	2	6	1	1	2	2	3	2
음형	a	b	c	연결구	b	c	d	연결구

표 11> 보웬 《토카타》, 부분a(마디 1-19)의 음형출현 순서와 빈도수

그러므로 부분a는 음형 a, b, c, d와 연결구를 순서적으로 제시하는 부분이다. 더 자세히 설명하자면 음형 a, b, c, 연결구, b', c', d' 연결구 순서로 나타나고 음형b와 그 변형이 8마디로 가장 빈번히 출현하여 중점적으로 구성되어 있다.

반음계적 상행을 수반하는 화음 연타의 연결구(마디 18-19)는 부분a' 를 이끈다. 화음 변화를 담은 서주로 시작하는 부분a' 는 부분a에서 등장했던 음형들(a, b, c 그리고 d)의 변형을 담고 있다. 그러나 부분a' 는 부분a에서 음형b가 중심에 있던 것과 달리 음형c와 서주 음형a의 변형을 중심으로 나타난다. 또한 부분a와 달리 부분a' 에서는 그 모티브들이 축소되거나 확장되어 나타난다. 부분a' 의 음형 출현 순서와 빈도수를 표로 제시한다(표 12, 참조).

마 디 갯 수	2	2	5	3	6	2	2	2	2	2	2	8	7
음 형	a	b	c	연 결 구	c	d	b	a	연 결 구	a	연 결 구	c	연 결 구

표 12> 보웬 《토카타》, 부분a' (마디 20-64)의 음형출현 순서와 빈도수

음형 출현 순서는 첫 연결구가 나올 때까지는 a-b-c로 같다. 이때 마디 24에서 음형b가 변형되어 축소되고 음형c는 확장되어 나타난다(악보 34, 참조). 자세히 하면 음형b는 마디 5에서 나왔던 3도권의 음형b변형 음형이 음정이 4도로 확장되어서 같은 상승형으로 나타난다. 뒤이어 마디 24에서는 음형c의 변형이 나타난다. 음형c의 리듬가는 ㄱㄱㄱ 였지만 여기서는 변형되어 ㄱㄱ로 한 박을 덜 치게 되고 음형의 음가는 옥타브 음정이 옥타브와 비슷한 9도로 변하고 상행-하행으로 역행하며 나타난다. 그리고 이렇게 변형된 음형이 한마디 더 반복된 후 분산화음으로 변형되어 두 마디 나온 후 다시 변형된 기본 음형으로 한번 더 나와 원래 두 마디의 음형c는 5마디의 프레이즈로 연장되어 확장되며 등장한다(악보 34, 참조).

<악보 34> 보웬 《토카타》, 마디 22-30

그 후, 부분a에서는 1마디였던 연결구가 a' 부분에서는 마디 29-31의 3마디로 확장되어 나타난다. 연결구도 확장되면서 부분a는 음형들을 제시하는 것을 넘어서서 변화 발전하고 있다는 것을 예상하게 한다. 연결구 이후 중요한 것은 음형 출현 순서의 변화인데 연결구 이후 예상되었던 음형d의 출현이 아닌 음형c의 변형이 등장한다. 이때 음형c의 변형은 6마디에 걸쳐 확장 변형되어 나타나며 그 후 음형d가 2마디로 이전 부분 a에서보다 한마디 축소되어 나타난다. 특히 두드러지는 점은 부분a'에선 음형 d의 출현이 지연되어 나타난다는 것이다. 부분 a에선 음형a 후 12마디 후 새로운 음형d가 나타났다면 부분a'에서는 음형c의 변형이 확장되면서 음형a가 나타난지 18마디 이후에 음형d의 변형이 나타난다.

음형d는 왼손의 4분음표 정박이 아닌 8분음표 분산 리듬으로, 순차적 온음계적 상행에서 순차적 반음계적 상행선율로 변형되어 부분a에선 세 마디였지만 부분a'에선 두 마디로 축소되어 나타난다(악보 35, 참조).



<악보 35> 쇼팽 《토카타》, 마디 37-39

음형d가 나온 후 부분a에서처럼 연결구가 기대되나 연결구는 그 후 음형b, a를 거친후에 2마디로 짧게 등장한다. 그리고 연결구 후 기대되었던 음형a가 등장하지만 곧 다시 연결구가 재등장함으로써 음형 출현 순서는 어디로 갈지 예상할 수 없게 진행된다. 연결구 두 마디 후 변형된 음형 a가 재등장하는데 연결구를 통해 음형 a는 반음계적으로 상승하는 선율과 화성을 가지

게 변형된다(E♭ 장조 코드- E장조 코드-F장조 코드)(악보 36, 참조).



<악보 36> 보웬 《토카타》, 마디20, 42, 46

음형a의 상승 변형 후 또 연결구 두 마디를 지나 부분a에서처럼 음형b가 예상되었으나 기대에 반하는 음형c의 변형이 마디 50부터 시작되어 57마디까지 8마디로 확장되어 나온다. 음형c의 변형은 부분a에서의 음형c 변형과 비교하여 옥타브 음정의 손의 교차로 이어지는건 같으나 ♩ ♩의 음가가 여기 부분 a' 에서는 ♩ ♩로 짧아지며 음역대 역시 올라가서 연주된다(악보 32, 37 참조). 그리고 음형c변형은 단음으로 연주된 후 뒤이어 반복될 때는 옥타브 화음으로 변형되고 8분음표로 분산 연타로 연주되기 때문에 점점 더 분위기가 고조됨을 느낄 수 있다(악보 37, 참조).음형 c에 이어 여태까지 제일 긴 7마디의 연결구가 나옴으로 부분a' 는 종결된다.



<악보 37> 보웬 《토카타》, 마디 52-54

부분a' 에서 보여준 프레이즈 축소와 확대 그리고 앞서 설명한 음형 출현

순서의 바뀔은 음악적 진행의 긴장감을 높이는 장치가 된다. 긴장감을 쌓는 이러한 전개 방식은 마디 65부터 시작되는 A' 부분에서도 계속된다. A' 부분은 음형 d의 변형으로 시작되는데 A' 시작인 부분 a''의 음형출현순서와 빈도수를 표로 제시한다(표 13, 참조).

마 디 갯 수	2	2	4	2	5	1	1	1	2	13	3	7	5	4	3
음 형	d	연 결 구	d	b	c	b	c	b	연 결 구	d	c	연 결 구	b	c	연 결 구

표 13> 보웬 《토카타》 부분a''의 음형 출현 순서와 빈도수

부분 a''에서 가장 눈에 띄는 것은 음형 d의 빈도수와 확장된 모습이다. 또한 음형 a가 나타나지 않는 점 또한 눈여겨볼 부분이다. 부분a'가 c를 중점적으로 변화 발전했다면 부분 a'' 음형d의 변화 발전에 중심을 둔다.

부분a''는 음형d의 두 마디로 시작한다. 연결구 후 음형d는 네마디로 확장되며 재등장할 때 상행 두 마디 후 역행하여 하행하는 꼴로 변형되어 나타난다(표 13와 악보 38, 참조).



<악보 38> 보웬 《토카타》, 마디 69-72, 음형 d의 변화

음형d는 후에 마디 86부터 13마디에 걸쳐 다시 한번 등장할 때 더 큰 변화 발전을 보이는데 가장 길게 출현할 뿐 아니라 음형d가 오른손, 왼손을 교대로 나타나고 음역대도 낮음음자리와 높음음자리를 교대하면서 연주하는 음역이 넓어진다. 그리고 단선율로 나왔던 음형이 옥타브로 화음이 추가되어 나타나게 되어 이러한 구성은 음악이 더 고조되는 느낌을 준다(악보 39, 참조).



<악보 39> 보웬 《토카타》, 마디 86-90, 음형 d의 변형

음형c의 변형은 부분a"에서는 3개로 이뤄진다. 화려한 트레몰로, 분산리듬으로 변형되고 이러한 형태로 계속해서 등장한다(악보 40, 참조).



<악보 40> 보웬 《토카타》, 마디 76, 110-111

음형c는 원래의 원형 리듬과 같은 모습이지만 화성이 밀도 있게 쌓여 변형되기도 한다. 이러한 화성이 변형된 음형c는 엑센트나 테누토로 지시된다(악보 41, 참조).



<악보 41> 보웬 《토카타》, 마디 115-117

음형c가 변형되어 왼손에서 나올때 오른손은 음형b가 변형되어 나오는데 이것은 연결구의 기계적인 모습과 연결되며 이런 모습은 긴장감을 고조하며 부분a~로 이끈다. 부분a~의 음형출현을 표로 제시한다(표 15, 참조).

마디갯수	6	8	4
음형	b+c결합	b	연결구

표 14> 보웬 《토카타》, 부분a~(마디 121-138)의 음형 출현 순서와 빈도수

마디 121부터 시작되는 A' 부분의 뒷부분인 부분 a~는 무궁동 음형b의 변형이 중심에 있다. 음형b는 이 부분에서 왼손에서, 오른손에는 음형c가 나와 양손에 결합하는 형태로도 나타난다. 음형b는 16분음표 무궁동 리듬 주제가 변형되어 왼손 알베르티 반주 음형과 함께 등장하고 베이스 E음은 페달포인트를 형성한다(악보 42, 참조). 그리고 오른손에는 음형c가 원래 첫 박에

서 시작하던 리듬이 마디 121에서 들쭉박에서 시작하며 엇박처럼 리듬이 첨가되어 확장된다. 그래서 한마디에 걸쳐 이루어졌던 음형이 두 마디로 연장된다(악보 42, 참조).



<악보 42> 보웬 《토카타》, 마디 121-122

두 마디씩 두 번 반복한 후 마디 125에서는 음형c는 리듬가가 더 확장되어 셋잇단음표로도 리듬이 변형된다. 셋잇단 음표로 변형될 때는 하나씩 엑센트가 붙으며 이러한 지시는 규칙적인 박동의 무궁동 리듬을 흐트러뜨리며 프레이징을 불규칙하게 만드는 역할을 한다(악보 43, 참조).



<악보 43 > 보웬 《토카타》, 마디 125-126, 부분a''의 음형 c 변형

그 후 다시 기계적인 음형b가 나타나는데 여기서 음형b는 화성이 부분a' 나 부분a'' 에서보다 더 쌓여서 부피감있는 음색으로 진행된다(악보 44, 참조)



<악보 44> 쇼팽 《토카타》, 마디 131-132

그리고 화성의 해결을 피하며 계속 화성을 쌓아 긴장감을 더한다. 그것에 더해 오른손에 나오던 앞서 설명했던 음형c의 리듬가의 변형과 왼손 음형b은 엑센트와 결합 되어 헤미올라를 만들면서 프레이징의 불규칙한 느낌을 주며 프레이즈가 2+2+3+8의 형태로 연장된다. 그리고 옥타브로 연주되는 화려한 연결구를 지난 후, 마디 139에서는 서주음형 a가 왼손에 나타나며 A부분 반복을 암시한다. 곧이어 음형b가 같은 조성 a단조로 나타나 A'' 부분 시작을 알 수 있다. A''의 음형을 분석하여 표로 제시한다(표 15, 참조).

마 디 갯 수	2	6	1	1	2	2	4	6	4	2	2	2	4	2	2
음 형	a	b	c	연 결 구	b	c	d	c	b+	b	c	b	d	a	연 결 구

표 15> 쇼팽 《토카타》, A'' (마디 139-183)의 음형출현 순서와 빈도수

음형출현순서를 살펴보면 A와 유사하다. 다만 A''는 bcd후 연결구 사이에 여러 음형들이 들어오는 양상이다. 그것은 이전의 음형 b, c, d들이 그 전

부분에서 변화 발전할 때 늘어난 경향을 보였으므로 이곳에서도 더 코다를 향해서 변화하면서 나아간다고 보여진다. 그리고 눈여겨봐야 할 것은 음형d의 마디 갯수이다. A부분의 표와 비교해보면 출현 순서와 같이 나온 부분의 음형들은 마디 개수 또한 같은 걸 볼 수 있는데 음형 d만 한마디가 늘어나 4마디인 것을 알 수 있다. 이전 A부분에서 음형d가 3마디 후 연결구로 바로 들어가 전환된 것과 달리 여기에선 음형d가 4마디로 늘어난 후 음형b가 두 마디 나온 후 다시 음형d가 나온 후 연결구가 시작된다. 3마디가 아닌 4마디는 동기 두 마디를 기본으로 하는 이 곡의 흐름에서 짝수형의 안정감 있는 프레이즈를 만든다. 여기서는 프레이즈의 마디수의 축소 나 확대 같은 방법보다는 아티큘레이션을 통해 헤미올라를 만들어 박의 중점을 흐트러뜨리는 방법을 사용한다. 음형d 이후 나오는 음형c가 6마디로 나오는데 규칙적으로 두 박과 삼박 사이에 슬러를 사용하다가 마디 161부터 첫 박과 두 번째박, 세 번째박과 다음 마디의 첫 박에 슬러를 사용하게 되면서 두 개씩 묶여 3박자 곡이 두 박의 느낌으로 진행하며 박의 중점을 흐트러뜨리며 연결구로 이동한다(악보 45, 참조).



<악보 45> 보웬 《토카타》, 마디 158-161

A[〃]는 연결구로 마무리되는데 서두에 말했던 것과 같이 화성적 종지와 리듬적 종지를 통해 마디 184에서 두 번째 박부터 시작하는 코다와의 단락감을 분명하게 형성한다. 코다는 무궁동 리듬형인 음형b의 변형으로 시작되며 16분음표 4개씩 3박자의 리듬을 충실히 해왔던 것을 변형하여 코다에서는 헤미올라 리듬을 계속 시도하고 있다(악보 46, 참조).



<악보 46> 보웬 《토카타》, 마디 187-191

그리고 코다의 16분음표의 무궁동 스타일의 사연음부 음형들은 셋잇단음표, 오잇단음표, 칠잇단음표등으로 변화되어 다양한 리듬의 변화를 주고 있다. 이렇게 다양한 리듬적 변화는 8분 쉼표로 단락을 이루며 중간중간의 멈춤을 주면서 긴장감을 연출한다(악보 47, 참조).



<악보 47> 보웬 《토카타》 마디 199-201

코다에서의 무궁동의 빠른 패시지와 페달포인트와 반음계를 각 성부에서 나타내려는 것은 많은 도약을 만들어서 기교적인 어려움을 준다. 또한 겹화음의 빠른 진행과 빠른 템포에서의 아티큘레이션의 다양한 변화 역시 숙련된 테크닉의 연마를 요구한다. 옥타브의 연타가 높은 음역대로 도약하며 일어나는 것 또한 고난이도의 테크닉으로 이것은 다양한 음역대의 변화를 동반하며 화려한 느낌을 준다. 설새없이 빠르게 달려가며 반음계 진행을 하는 옥타브의 무궁동 패시지는 곡 전체로 이어지며 비르투오조의 정점을 느낄수 있다(악보 48, 참조).



<악보 48> 보웬 《토카타》, 마디 205-206

곡의 마지막은 코다에서 큰 리듬적 특징이라 할 수 있는 셋잇단음표가 넓은 음역대를 만들며 마르텔로(martello)라는 나타냄말과 함께 타악기적으로 강한 액센트를 주며 끝난다. 이러한 타악기적인 리듬의 느낌은 강력한 연주적

효과를 나타내며 곡을 마무리하게 한다(악보 49, 참조).



<악보 49> 보웬 《토카타》, 마디 220-223

지금까지 형식 분석을 중심으로 한 내용은 토카타라는 음악 양식이 20세기 후반 보웬에 이르러 형식적 구성에 변화된 내용을 확인하는 것이다. 이런 역사적 음악 이론적 분석이 연주자에게 연주로 표현되기 위해서는 이런 구성과 형식에 대한 분석에 보웬의 음악적 특성 즉, 생애에서 언급했던¹⁰⁹⁾ 낭만적인 경향, 인상주의적인 경향, 러시아 음악에 대한 수용 등을 결합 해야 연주 해석에 도움이 될 것이다.

이 곡은 앞서 말했듯 서주 동기 음형a의 근음 A음에 기반한 완전 4도와 완전 5도의 공허한 화음으로 시작하고 있다(악보 21, 참조). 이 시작 부분을 보웬의 창작 경향과 비교한다면 공허한 화음을 인상주의 음악의 수용과 연결해 볼 수 있다. 그러므로 서주를 연주할 때, A조라는 조성적 중심 안에서 완전 4도와 완전 5도의 음정을 균등하게 들리게 할 필요가 있다. 이를 효과적으로 처리하기 위해서는 왼손의 A3의 베이스 음이 조금 더 강조되어야 한다. 그 이유는 두 가지로 설명할 수 있다. 첫째는 마디 3부터 시작되는 A부분을 a단조로 분석했지만, A음 페달포인트를 강조하면서 인상주의 음악적 분위기를 연장함에 있다. 두 번째 이유는 a단조가 명료하게 들려오는 것을 준비하기 위함이다. 왼손 A음 강조와 함께 오른손의 상성부 E6음 역시 더

109) 본 논문의 III장 보웬의 피아노음악 창작, 1. 생애, 참조.

강조하기 위해 오른손 새끼손가락에 무게를 두고 연주되어야 한다. 이는 공허한 4도와 5도로 구성된 화음을 효과적으로 처리하기 위함이다.

이렇게 공허하게 시작하는 화음의 재출현은 A" 부분을 시작하는 마디 139-140에서도 확인된다. 그러나 이 부분은 왼손의 4도+5도 화음과 같지만 리듬꼴이 두 번째 박이 강조된 리듬 즉, 점 사분음표로 길어진다. 그리고 이 곳에서 오른손의 리듬은 16분음표로 분산되는 등 화려하면서도 조금은 선율적인 모습으로 변형된다. 서주의 변형 즉 사라방드 리듬이 더 두드러지게 되는 두 번째 박 강조 또한 인상주의의 영향으로 볼 수 있다. 보웬의 인상주의 수용을 이 곡 해석에 담기 위해서는 이 곡의 왼손 사라방드 리듬을 두드러지게 연주할 필요가 있다. 그러므로 베이스음의 A을 강조했던 마디 1-2와는 달리 이 A" 부분 마디 139는 왼손의 두 번째 박에 나오는 E음에도 중점을 두고 연주하여야 할 것이다(악보 23, 참조).

앞에서 분석한 것과 같이 서주의 음형a는 이 곡의 전체를 통해 변형되어 반복하여 등장하는데, 어느 부분에서는 공허한 화음이 아닌 3화음으로 채워져서 등장하기도 한다. 그러므로 이 음형a가 변형되는 특징에 따라 연주 해석은 달라진다. 예를 들면 부분a'를 시작하는 마디 20-21에서 음형a는 왼손이 D \flat 3-B3으로 구성된 장6도, 오른손은 E \flat 5-G \flat 5-B \flat 5의 단3화음으로 변화되며 양손이 각기 다른 화음을 연주하는 복합화음의 구성이므로 왼손의 하성부음과 오른손 상성부의 음이 각기 중점을 두고 연주되어야 한다.

서주를 설명하면서 A음 강조를 언급했듯이 보웬은 페달포인트를 이용해 인상주의의 효과를 이 곡에서 주고 있다. 페달포인트를 통해 새로운 조성감을 형성하는 부분은 마디 1-12으로 마디 1부터 8까지의 A음 페달포인트는 마디 10에서 E \flat 2음으로 옮겨간다. 마디 11-12에서는 왼손 베이스음 E \flat 2음들을 중심으로 왼손의 상성부에서는 운지 1번으로 연주되는 E3-F3-F \sharp 3 음의 짝을 이루며 8분음표 분산화음이 등장한다. 왼손의 상성부 E3-F3-F \sharp 3 음들

은 반음계적 진행으로 선율선을 형성하는데, 일반적으로는 이럴때는 반음계적인 선율선을 강조하여 연주하는 것으로 사람들은 인지하지만, 이 곡에서는 마디 상박에서 강조되는 E♭2베이스음 연타가 페달포인트 효과를 가지고 있으므로 여기서는 E♭2베이스음 역시 강조되어야 한다. 그러므로 베이스 E♭2음에 무게 중심을 두고 스타카토이지만 음이 확실히 들리게 연주되어야 한다(악보 30, 참조). 그것은 마디 12의 G♭2도 마찬가지이다. 또한 마디 88 왼손의 음형b의 변형인 16분음표 분산화음의 첫 D음이 페달포인트로 조적 중심을 형성하려 하는 부분이기 때문에 일반적인 16분음표의 빠른 음형의 연주처럼 고르게 가볍게 치는 것 외에도 페달포인트 D음을 염두해 두고 강조하여 댄퍼 페달을 사용하여 D음이 울리게 연주해야 한다. 이 부분의 페달포인트 D는 계속 순차 하행하면서 경과적인 전조의 과정의 역할을 해주기 때문에 하행하는 선율선의 층이 보이게 매 16분음표 그룹의 첫 음들을 강조하며 연주해야 한다(악보 39, 참조).

마디 109는 음형b의 변형이 나타나는데 여기서 왼손의 8분음표 분산 리듬의 아티큘레이션이 헤미올라(Hemiola)를 만들며 3박자의 곡을 2박으로 느껴지게 한다. 곧 마디 112에서 음형b의 원래형인 무궁동 리듬형으로 돌아가지만 마디 114부터 시작하는 음형c의 변형도 분산화음의 화성 진행이 반음계적으로 이뤄지며 조성감을 모호하게 만든다. 그러므로 A' 부분의 앞부분인 부분 a" (마디 65-120)는 음형d의 변형이 주축을 이루며 음형d의 반음계적 선율 진행은 곧 음형b의 다양한 화성의 출현을 예기하고 이러한 화성의 미해결은 조성의 모호함을 나타낸다. 리듬에서도 보웬은 헤미올라를 사용하여 일반적으로 규칙적인 박을 피하고 박자를 모호하게 한다. 프레이즈 역시 축소되거나 연장하여 일반적인 4소절 또는 8소절 프레이즈를 피함으로써 리듬 예측 가능성을 피한다. 그리고 예측할 수 없는 악센트와 당김음 역시 박자를 모호하게 하는 인상주의적인 음악을 보여준다.

인상주의 외에도 보웬은 러시아 낭만 피아니즘의 주축인 라흐마니노프의 영향을 받은 것을 본 논문의 창작 경향에서 언급하였다. 라흐마니노프의 화성을 밀도 있게 쌓아 표현하는 화음중첩과 다성적 멜로디는, 불협화음과 함께 보다 풍부한 낭만적 음색을 만들었는데, 보웬의 토카타에서도 화성들은 클라이맥스를 향해 점점 축적되며 풍성한 화음을 쌓아가는 경향을 보인다. A" 부분에 이르면 화성들은 여러 음역을 넘나들며 더 겹겹이 쌓이며 그 깊이가 더해진다. 마지막 코다에 이르면 포르티시모(*ff*)의 다이내믹으로 강하고 풍성한 음색을 표현한다(악보 26, 27, 28, 29, 참조). 화성이 밀도 있게 쌓인 풍성한 화성은 테크닉적으로 난이도가 높아져 연주자에게 많은 테크닉적인 숙련과 체력을 요구한다. 그러므로 설틈 없이 이어지는 16분음표의 무궁동 리듬이 끝으로 갈수록 음의 부피가 커지고 화려해지는 곡 끝까지 연주될 수 있도록 에너지의 적절한 분배는 필수이다. 예를 들면 이 곡을 세 부분과 코다로 나누었을 때 클라이막스는 A" 시작해서 마디 179-183까지이다, A 부분과 A' 부분은 흡사하지만 A부분보다 좀 더 화성적으로 두꺼워지고 왼손의 반주와 불협화음의 분산화음이 복잡해지는 등 기교적으로 한층 어려워진다. 다이내믹 또한 메조포르테(*mf*)에서 포르티시모(*ff*)로 음량이 커지는 부분이므로 이 부분을 위한 에너지를 적절히 분배해야 지치지 않고 완주할 수 있다.

또한 러시아 피아니즘의 또 다른 축인 프로코피에프의 영향이 드러난다. 20세기 초의 피아노의 개량으로 무거운 금속 프레임이 붙기 시작하여 지금의 그랜드 피아노의 모습이 되자, 피아노를 선율적인 악기뿐 아니라 타악기적 관점에서 다루자는 작곡가들의 부류가 생겨났으며 프로코피에프는 그러한 피아노를 타악기처럼 연주하는 방식으로 접근한 작곡가였다. 이런 작곡 기법은 리드믹 드라이브를 강조하고 극도의 음량을 사용하여 표현을 극대화하는 현대 피아니즘의 진화를 이끌었다. 이 곡 마지막 종지의 엑센트가 있

는 셋잇단음표 리듬에 마르텔로(*martellato*)라는 나타냄말이 적혀 있다는 것은 보웬 역시 피아노의 타악기적인 요소의 영향을 받아 작곡한 것을 확인시켜준다(악보 49, 참조). 또한 프로코피에프의 토카타에서는 단조로운 음형의 반복으로 기계적인 느낌을 주는 음형들이 빠른 템포로 이어지는데 보웬의 토카타에서도 그러한 기계적 사운드의 모습이 발견된다. 이러한 예는 무궁동 리듬형인 음형b, 연결구 등에서 등장한다(악보 22, 29, 30). 이와 같이 보웬의 《토카타》는 인상주의, 러시아의 낭만 피아니즘인 라흐마니노프와 러시아 피아니즘의 프로코피에프의 영향을 받았음을 확인하였다. 특히 이 곡은 기계적인 요소가 들어있는 음형 b와 선율적 요소가 담긴 음형 c나 d의 결합이 많이 등장한다. 선율적 요소가 담긴 음형c나 d는 슬러를 이용해 아티큘레이션을 다르게 하며 곡의 규칙적 박동을 흐트러뜨리는 역할을 하는 인상주의적인 영향을 받은 부분이다. 기계적인 음형이 주는 음색과 슬러의 인상주의적인 음색이 대조되면서 음색의 변화가 요구되는데, 이러한 음색은 드뷔시, 라벨등 인상주의로 대표되는 프랑스의 피아니즘을 이해해야 표현할 수 있다. 섬세함, 명징하고 투명한 음색은 오늘날에도 파리 음악원의 주요 스타일로 투명한 구슬이 박혀있는 진주 목걸이처럼 힘들이지 않고 깨끗하며 고른 음색을 나타낸다.¹¹⁰⁾ 이러한 음색의 추구는 보웬 또한 원했던 것으로 토카타에서 밝게(*brillante*)나 가볍게(*leggiero*)의 나타냄말이 사용된 것으로 확인된다. 인상주의 영향이 느껴지는 음형b나 음형c, 그 음형들의 변형된 부분은 프랑스 피아니즘의 투명하고 섬세한 음색으로 가볍게 연주되어야 한다. 이렇듯 이 곡에서 선율의 아름다운 느낌은 인상주의의 피아니즘과 결부되고 기교적인 부분은 러시아 피아니즘과 결부되어 마치 이 곡은 러시아 피

110) Hye Won Lee, "The toccata and the history of touch: A pianist's survey of the symbiosis of style and performance practice of selected toccatas from Froberger to Muczynski." (Ph.D. Diss., The University of Nebraska, 2008), 51.

아니즘과 인상주의 피아니즘의 조화로 이루어져 있다고 볼 수 있다. 그러므로 본 논문은 형식적 분석, 피아니즘적인 분석을 통해 조금 더 연주자에게 연주와 연습의 계획을 할 때 활용할 수 있게 되길 바란다.

2. 백스 《토카타》 분석

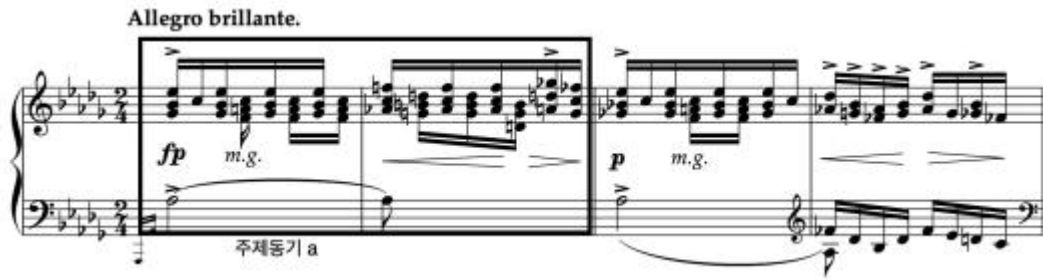
백스의 《토카타》는 1913년에 작곡되었고 아이리쉬 피아니스트 겸 작곡가인 하티(Hamilton Harty, 1879-1941)에게 헌정되었다. 이 작품은 ‘토카타’라는 제목으로 인해 빠른 연타, 무궁동 스타일 그리고 화려한 테크닉을 포함하고 있을 것이라 예상할 수 있다. 그러나 위 작품은 빠르게 연주되는 토카타풍 뿐만 아니라 느린 템포를 가진 우아한 부분도 포함하고 있다. 백스의 《토카타》는 보웬의 《토카타》와 마찬가지로 이 곡은 코다가 있는 세 부분 형식으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 부분(A)은 마디 1-94, 두 번째 부분(B)은 마디 95-174 그리고 세 번째 부분(A')은 마디 175-240 까지이다. 마지막 부분 뒤에는 코다가 마디 241부터 시작하여 13마디에 걸쳐 등장하며 곡을 끝맺는다(표 16, 참조).

A	B	A'	코다
1-94	95-174	175-240	241-252

표 16> 백스 《토카타》, 형식 분석

이 곡을 이와 같이 나눌 수 있는 근거는 조성변화, 템포 그리고 다이내믹의 변화에 있다. A부분과 A' 부분의 조성은 D^b조표를 가지고 있다. 그러나 이 부분들을 쉽게 조표에 근거하여 D^b장조 또는 b^b단조로 쉽게 규명할 수는 없다. 그러나 음악적 흐름, 특히 왼손으로 볼 때, A^b음을 조적중심(Tonal-center)으로 한다. B부분도 A부분과 같은 조표를 가지고 있지만 B^b음을 베이스로 가지고 있다. B부분은 B^b음을 시작음으로 하는 도리안선법(Dorian-Mode)으로 볼 수 있다(악보 50, 참조).

서 그 반주 음형인 셋잇단음표 음형을 미리 서주같이 보여주며 나타난다(악보 52, 참조). A부분과 B부분의 조성적 대조뿐만 아니라 이러한 짜임새의 차이는 마디 94 이후를 새로운 B부분으로 봄에 타당성을 준다.



<악보 51> 벅스 《토카타》, 마디 1-4



<악보 52> 벅스 《토카타》, 마디 95-101

Tempo primo

The image shows a musical score for piano, measures 174-178. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a right hand with chords and a left hand with a marcato bass line. Dynamics include ff and marcato markings.

〈악보 53〉 벅스 《토카타》, 마디 174-178

원래 템포로 연주되는 A' 부분을 시작하는 마디 175-178은 마디 1-4와 상당히 유사하다. 오른손 화음의 최상성부의 선율선이 A부분인 마디 1-4는 8분음표 음가를 기준으로 E^b-E^b-F-G^b-F^b-E^b-C-D^b-B^b로 나타나고 A' 부분인 175-178에서는 E^b-E^b-F-G^b-E^b-E^b-D^b-B^b로 A부분과 선율선이 거의 흡사하다. 왼손은 A부분은 A^b음을 페달포인트로 지속하지만 A' 부분에서는 A^b음로 시작 후에 선율적 움직임 을 가지고 마디 178에서 A^b음으로 돌아온다.(악보 51과 53 비교 참조). 왼손의 움직임이 선율적 움직임을 가지고 변화하지만 A' 부분에서는 A^b에 액센트가 있어 그 음이 충분히 울리므로 A 부분과 유사하게 들린다. 그러므로 주선율의 유지와 A^b조적 중심을 가진 모습으로의 회귀는 마디 175 이하를 A부분에 대한 재현으로 보게 한다.

그리고 마디 241부터 시작하는 코다는 피아니시시모(PPP)로 시작되며 피아노의 제일 낮은 음역대에서 시작하여(G1) 가장 높은 음역대(F7)에서 끝나는 피아노의 전 음역대를 아우르는 부분이다. 코다 부분은 반음계적으로 진행되어 이 곡의 조표를 나타내는 조인 D^b조를 보여준다. 그러므로 이 곡은 조

성변화와 템포 그리고 리듬의 변화로 인하여 세 부분과 코다로 나눌 수 있다(표 16, 참조).

지금까지 이 곡을 세 부분과 코다로 나누어 설명했다. 그러나 이 곡을 좀더 자세히 들여다보면 B부분과 코다를 제외하고 더 세분화 할 수 있다(표 17, 참조).

A(마디 1-94)				B(마디 95-174)		A' (마디 175-240)				코다 241- 253
a	b	a´	연결구 x	c	연결구 y	a~	b´	연결구 x´	c´	
1-30	31-66	67-90	91-94	95-166	167- 174	175- 186	187- 226	227- 234	235- 240	

표 17> 백스 《토카타》, 형식 분석

A부분이 담고 있는 음악적 내용의 변화는 마디 31 그리고 마디 67을 기준으로 하여 다시 세 부분으로 나눌 수 있게 한다. 마디 31을 기준으로 나뉘는 부분b는 부분a와는 다른 음악적 내용을 갖고 있다. 마디 67이하의 부분a의 변화 반복이다. 음악적 내용이 다른 부분a와 부분b는 템포의 차이를 보이지 않는다. 그러나 부분a가 끝나는 마디 30에서 점점 느리게(*ritardando*)로 연주한 후 부분b가 시작될 때 원래 템포로 되어있어 단락의 구분을 뒷받침한다. 이러한 템포의 변화를 통한 단락 구분이 부분b와 부분 a´ 사이에서는 확인되지 않지만 두 부분의 단락 구분의 뒷받침은 다이내믹을 통해 보인다. 부분b가 끝나기 세 마디 전인 마디 64부터 다이내믹은 크레센도로 진행된

다. 이러한 상승적 분위기는 그러나 마디 67, 즉 부분 a'의 반복이 시작되는 마디에서 급격하게 다이내믹이 포르테피아노(*fp*)로 변화한다. 이런 다이내믹의 변화는 마디 67에서 부분a'가 시작함을 명확하게 해준다.

템포 변화를 통해 부분a와 부분b를 나누었지만, 이런 구분의 기준은 무엇보다도 각 부분을 이끄는 주제 동기의 다름에 있다. 부분a는 마디 1-2에서 제시된 두 마디로 구성된 주제동기 a로 시작한다(악보 51, 참조). 주제동기 a의 음악적 특징은 리듬적으로는 오른손과 왼손이 교대 연주하는 3화음의 16분음표 연타이다. 선율적으로는 E^b-E^b-E^b-E^b-F-F-F-G^b-F^b로 같은 음 연타에서 한음 올라갔다가 다시 하강하는 선율선을 가지고 있다. 이런 음악적 특징은 왼손이 페달과 함께 연주하는 A^b3음의 지속음으로 뒷받침된다. 그러나 주제동기 a를 규정하는 3화음 연타는 마디 2의 오른손 마지막 부분에서 4도씩 쌓아 올린 화음으로 변화한다. 이 곡의 시작 부분에 제시된 조표로 유추될 수 있는 D^b장조와 b^b단조의 성격이 이 주제동기 a에서 드러나지 않는다. 그래서 이 곡을 시작하는 A부분을 A^b 페달포인트를 기준으로 A^b조라고 설명할 수밖에 없다. 다시 말해서 오른손과 왼손이 주제동기 a에서 연주하는 3화음은 D^b장조 그리고 B^b단조의 으뜸화음과는 거리가 멀다. 왼손이 연주한 A^b3음 또한 조성을 조표에서 유추할 수 없게 한다.

부분 a와 대조되는 부분b의 주제동기는 부분b를 시작하는 마디31에서 바로 제시되지 않는다. 다시 말해 부분b는 네 마디 도입부를 갖고 시작하고 부분 a와의 대조적인 주제 동기는 마디34 후반부에서부터 제시된다. 부분b 도입부의 왼손 음형은 4도와 5도로 나눈 보완음정화음(음형d)으로 시작하여 부분a의 페달포인트로 A^b의 조적 중심을 제시했던 왼손 음형과 대조를 보인다. 부분b 도입부 오른손이 16분음표 리듬형(음형c)으로 이루어져있어 부분a의 토카타풍을 지속하면서 네 마디 후 나올 부분b의 음악적인 내용을 예비한다. 음형c는 마디 35에서 본격적으로 나오는 왼손의 주제 동기(음형e)의

반주 역할을 한다. 그리고 음형e는 왼손과 오른손 파트에서 교차되어 변형되며 나타나는 대위적인 모습을 보인다. 이러한 모습은 본 논문의 V.토카타의 변천에서 다루었던 메를로의 3부분 형식 중 가운데 부분의 대위적 구성을 수용한 것으로 보인다. 이러한 내용을 바탕으로 부분a와 부분b는 구분된다.



<악보 54> 맥스 《토카타》, 마디 31-38

부분a를(마디1-30) 시작하는 두 마디 주제 동기 a는 바로 반복되어 4마디 악절을 이룬다. 주제 동기 a가 반복되어 형성된 이 네 마디 악절은 부분a에서 동일한 반복이 아니라 몇 번의 변주로 나타난다.

그 변주의 내용은 마디 5-12에서 처음으로 나타난다. 마디 5-6에서 주제 동기 a는 반복되고 마디 7 이후 즉, 마디 3-4에 해당되는 부분이 전혀 다른 음악적 내용으로 구성되었고 여섯 마디로 확장되었다. 마디 5-12까지의 마디 1-4의 네 마디 악절에 대한 변형은 마디 7-8의 새로운 음악적 요소를 수반하는 것에서 시작한다. 마디 3-4에 해당되는 마디 7-8은 왼손에서 붓점을 수반하는 하행 선율선을 새롭게 갖는다. 이때 오른손의 리듬은 마디 5-6에

이어지는 토카타 풍을 갖고 있지만 액센트를 부여하여 왼손의 새로운 음악적 내용과 병진행의 하행 선율선을 연주한다. 붓점 리듬을 수반하는 하행 선율선은 네 마디 악절을 여섯 마디로 확장함에 있어서 주요 음악 요소로 활용된다. 왼손의 붓점 리듬을 가진 하행하는 선율은 마디 9-10에서 양손으로 명확하게 다시 등장한다. 이때 형성된 양손의 3화음의 울림은 주제 동기 a에 대한 변주로 볼 수 있다. 다시 말해서 주제동기 a의 3화음적 성격은 네 마디 악절의 확장 부분에서 유지되고 있다. 두번째 악절은 주제 동기 a의 마지막 부분 4도 구성 화음을 펼쳐놓은 듯 옥타브로 4도 하행하는 오른손 그리고 왼손의 4도 펼친화음 반주로 변주되며 마디 12까지 연장된다(악보 55, 참조).



<악보 55> 베크 《토카타》, 마디 7-10

마디 12까지의 4+8의 불규칙한 악구 형성은 베크의 창작적 경향에서 언급했듯이 그가 19세기의 낭만적 음악어법을 많이 담아냈다¹¹¹⁾는 것을 확인시켜 준다.

악절이 확장되면서 보이는 또 하나의 변형은 마디 13의 주제동기 a를 연결해 주는 마디 11-12의 왼손의 반음계 상승 음형으로 나타난다(악보 56, 참조). 마디 11-12에 걸쳐 왼손이 반음계로 상행 연주하는 것은 마디 12의 오른손 두 번째 박 액센트를 가진 상성부 음 E₄5음으로 연결되며 이 음의 액

111) 본 논문의 2. 베크 피아노 음악 창작 경향 55p, 참조.

센트는 다음 마디에 본격적인 주제동기 a의 재등장을 반음계적으로 강조하면서 예비한다.

마디 13에서는 주제동기 a가 다시 변형되어 반복되는데, 첫 번째 등장때의 왼손의 페달포인트는 없어지고 상승하는 새로운 선율 라인을 이뤄 옥타브로 도약 진행하는 모습으로 변형된다(악보 56, 참조).



<악보 56> 베크스 《토카타》, 마디 11-14

이렇게 변형된 주제 동기 a의 모습 즉 마디 13-14의 모습은 마디 15-16에서 같은 형태로 반복되며 네 마디 악절을 이룬다.

네 마디 악절 단위(마디 1-4)는 마디 17-24까지 여덟 마디로 확장 반복된다. 주제동기 a가 반복된 후 마디 19-20은 마디 7-8에서와 같이 새로운 동기(음형b)를 제시한다(악보 57, 참조).



<악보 57> 베크스 《토카타》, 마디 17-20

음형동기b는 마디 21-22에서 즉각적으로 약간의 변화를 수반하면서 반복되며 16분음표의 3화음적인 겹화음으로 상승하는 선율선이 특징이다.

주제동기 a는 마디 25에서 다시 나타나는데, 같은음을 연타적으로 치는 선율적 모습이 여기에서는 같은음 연타가 아닌 하강하는 모습의 연타로 변형되어 나타나고 두 마디 주제동기 a만 나타나 이곳 역시 네 마디 악절이 아닌 두 마디 동기만 나타나는 프레이즈 축소의 모습으로 나타난다. 그렇지만 상성부의 4도와 하성부의 3도를 쌓는 화음은 원래의 주제동기 a의 모습임을 뒷받침한다(악보 58, 참조).



<악보 58> 베크스 《토카타》, 마디 24-26

그리고 마디 27-30에 이르면 앞서 마디 11-12에서 나타났던 것과 같이 다음에 나올 부분을 반음계적인 연결구가 나타난다. 이 연결구는 하행하는 반음계적인 형태로 트레몰로까지 진행하다가 마디 30의 트레몰로와 리타르단도로 느려지더니 트릴의 마지막을 상승하는 선율로 부분b를 시작된다(악보 59, 참조).



<악보 59> 벅스 《토카타》 마디 27-30

마디 30에서의 리타르단도는 마디 31에서 원래의 템포(*a tempo*)로 다시 새롭게 시작하는 듯하며 오른손의 음형c와 왼손 음형d에 의한 도입부로 부분b를 시작한다.(악보 60, 참조).



<악보 60> 벅스 《토카타》, 마디 31-38

이미 앞에서 설명한 바와 같이 도입부를 갖고 시작하는 부분b는 마디 66까지의 구성에 있어서 부분a와 다르다. 음형c와 음형d, 이 두 음형의 조합은 두 마디 단위로 반복되고 반복시에 후반부의 마지막 한 박이 변형되면서 음형e를 이끌게 된다(악보 60, 참조).

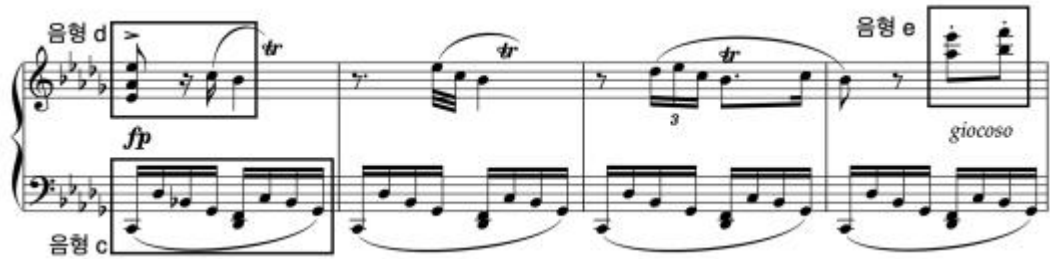
악박에서 시작하는 음형e는 액센트를 수반하며 순차 상행 후 5도 하행하고 있어 도입부 왼손 파트의 5도 하행 음정관계에 있는 음형d와의 연결성을 보인다. 이 주제선율 e는 마디 37까지 세 번 반복되면서 부분b를 특징짓는 네 마디 단위의 주제 선율을 구성한다. 부분 b의 음형e의 반복으로 형성된 선율은 네 마디 악절을 이루며 마디 38-42까지 반복한다.

부분b 음형e의 반복으로 형성된 주제 선율 반복이 끝나면, 마디 40부터 음형e가 다시 변형을 수반하며 반복된다. 변형시에는 액센트와 스타카토가 사라지고 5도 하행도 순차적으로 하행하고 붓점으로 리듬도 변형되기도 한다. 선율의 길이도 네 마디가 여섯 마디로 확장되어 등장한다(악보 61, 참조).



<악보 61> 베크스 《토카타》, 마디 40-46

음형e가 부분b의 주제선율을 형성하고 반복되어질 때 오른손은 도입부의 음형c의 변형 반복으로 반주 역할을 한다. 마디 47부터는 음형c가 왼손으로 이동한다. 그리고 오른손에선 음형e가 마디 50까지 변형을 수반하며 나타난다. 다시말해 마디 47-50은 부분b 도입부의 짜임새를 교차연주로 변형한 것이다. 이런 대위적 짜임새는 마디 34 후반부부터 제시된 부분b 주제선율이 반복되는 마디 50-62까지에도 적용된다. 마디 50마디 후반부에서 오른손에 의해 연주되는 음형c는 완전 5도와 3화음으로 채워져 두터운 음향으로 변주된다(악보 62, 참조).



<악보 62> 벅스 《토카타》, 마디 47-51

이 부분에서 왼손으로 내려온 음형c의 반주 음형은 3화음의 분산화음으로 변화되었고, 마디 60부터는 셋잇단음표로 리듬변형을 보인다(악보 63, 참조).



<악보 63> 벅스 《토카타》, 마디 58-60

반음계적 진행으로 부분a를 마무리했던 연결구처럼 부분b는 마디 63부터 왼손에서 도입부를 연상시키는 음형e의 변주를 보여주며 연결된다. 이때에 오른손 화음의 상성부에서 등장하는 반음계 상행 선율선은 다음에 나올 부분a'의 첫음과 연결되어 부분a'와의 연결구 역할을 한다(악보 64, 참조).

〈악보 64〉 벅스 《토카타》 마디 63-70

부분 a' 는 마디 67에서 부분 a의 시작에서 나왔던 주제동기 a의 변형으로 시작된다. 부분 a에 있던 주제동기 a의 왼손에 의한 페달포인트는 사라진다. 마디 67에서 왼손은 첫 화음을 연주한 후 바로 오른손의 음역대로 옮겨 3화음의 전위된 형태로 토카타풍의 16분음표 연타에 합류한다(악보 64, 참조).

부분a에서는 주제동기 a의 오른손 상성부의 선율선이 마지막에는 하행하였는데 부분a' 에서는 오른손 상성부 선율이 계속 상승하는 모습으로 변형되면서 반복된다. 그렇지만 오른손과 왼손이 교대 연주하는 3화음의 16분음표 8개의 연타로 나타나는 리듬적 특징은 유사하므로 부분a의 변형 재현임을 뒷받침한다. 악절 구성은 부분a와 같이 4+8의 프레이즈 구성으로 이루어진다. 부분a' 에 이어지는 마디 90-94 다섯 마디는 A부분을 마무리함과 동시에 B부분을 연결한다. 이 연결구는 마디 27-29 그리고 마디 63-66에서의 반음계적인 연결구의 특징과는 달리 B부분의 느린 템포를 예비해 준다. 리듬패턴이 빠른 16분음표의 무궁동 패턴에서 리듬가가 4분음표로 바뀌면서 B부분의 리듬가의 변화를 미리 보여주는 기능을 한다. 이것은 조용하게

(tranquillo)와 점점느리게(rit)의 나타냄말을 수반하면서 나타나게 되어 느린 템포의 예견을 뒷받침한다(악보 65, 참조).



<악보 65> 베크스 《토카타》, 마디 90-94

연결구에서의 느려진 템포와 연결되는 B부분은 템포 변화를 수반하며 마디 95에서 오른손 셋잇단음표의 리듬패턴과 함께 피아니시모(pp)시작된다(악보 66, 참고).



<악보 66> 베크스 《토카타》, 마디 95- 98

이 셋잇단음표는 음형i로 2도상행+5도상행하고 또 2도상행+5도하행하고 2도상행+ 5도상행하고 3도하행+2도하행하는 물결과 같은 모습의 셋잇단음표 음형이다. 마디 95부터 제시된 이 음형i는 마디 95-96의 두 마디 동기를 이뤄로 반복되어 4마디 악절을 이룬다. 마디 95에서 왼손은 5도 음정의 4분음표로 나타나며 두 마디 후 마디 97에서 오른손 음형 i가 반복할 때 5도 하행

하며 8분음표 리듬으로 변화한다. 이 왼손의 변화는 A부분의 부분b 도입부의 왼손을 연상시키며 다이내믹 또한 피아니시모와 피아니시시모로 나타나 이 마디 95-99 네 마디 역시 B부분의 도입부로 설명할 수 있다(악보 66, 참조).

부분b와 같이 네 마디 도입부 후 오른손의 반주음형 i는 마디 99에서 왼손으로 모방 되어 계속 반주하고 오른손에서 B부분, 즉 부분c를 이끄는 주제선율이 여덟마디에 걸쳐 제시된다. 이 주제선율은 5+3마디의 비례적이지 않은 주기를 갖고 있을 뿐 아니라, 선율 진행과 구성에 있어서도 대조적이다. 주제를 시작하는 마디 99-103의 다섯마디(주제선율 g)는 순차상행과 4도 또는 5도 하행의 조합으로 이루어진 단선율이다(악보 67, 참조).

<악보 67> 벅스 《토카타》, 음형 g 마디 99-103

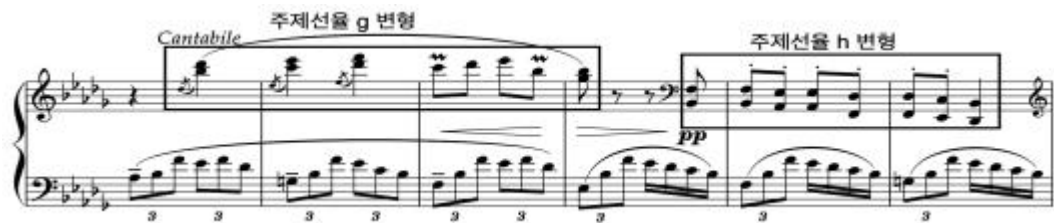
이에 비해 주제의 후속구 마디 104-106의 세 마디(주제선율 h)는 4도와 5도의 보완 음정으로 옥타브로 병행하여 순차하행하는 특징을 갖는다(악보 67, 참조).

이러한 주제선율 g와 h의 비례적이지 않은 주제선율의 5+3마디의 구성은 쇼팽과 같은 19세기 작곡가들의 프레이징 구성방식으로 여기서도 다시 한번

백스가 19세기 음악의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다. 결국 B부분은 이 선율 g와 h가 서로 교대로 변화를 수반하며 반복하여 나타나는 부분이다.

마디 99에서 주제선율 g가 나타나는 부분은 칸타빌레라는 나타냄말에서도 알 수 있듯이 빠른 16분음표의 무궁동 패시지로 이루어진 A부분과 매우 대조되는 부분이다. 이렇게 대조적인 특징으로 구성된 B부분의 주제선율은 마디 106 이후 많은 음악적 변화를 담으며 반복된다.

주제선율의 시작부분인 주제선율 g 단선율이 마디 106 이하에서는 앞꾸밈음을 가진 3도 음정으로 그리고 모르텐트(Mordent)로 장식된다. 이때 주제선율 h는 옥타브에서 5도 음정으로 음향적으로 가벼워 진다(악보 68, 참조).



<악보 68> 백스 《토카타》, 마디 107-112

주제선율 g는 마디 115이하에서는 주제선율 h와 같은 옥타브로 연주되는 변화를 갖기도 한다(악보 69, 참조).



<악보 69> 백스 《토카타》, 마디 115-118

주제선율 g는 마디 122 이하에서와 같이 리듬적 변화를 수반하기도 한다(악보 70, 참조).



<악보 70> 벅스 《토카타》, 마디 122-123

주제선율 g의 리듬적 변화는 마디 150이하에서의 반복에서 아주 다양하다. B부분 시작에서의 8분음표로 제시되었던 주제선율 g는 16분음표로 분절되어 변형된다(악보 71, 참조).



<악보 71> 벅스 《토카타》, 마디 150-154

주제선율 g에 뒤따라 나오는 주제선율 h도 앞서 언급한 것처럼 장6도의 화음으로 변형되기도 하고(악보 68, 참조), 3화음 형태로 변형되기도 한다. 또한 화성적 변형뿐 아니라 장식음을 가진 음가 확장 리듬변형, 칠잇단음표 그리고 16분음표의 펼친화음 리듬변형 등으로 등장한다(악보 72-a, 72-b 그리고 72-c 참조).



<악보 72-a> 백스 《토카타》, 마디 126-129



<악보 72-b> 백스 《토카타》, 마디 137- 139



<악보 72-c> 백스 《토카타》, 마디 163-166

주제선율의 변화와 함께 B부분의 반주 음형인 셋잇단음표의 음형 i 또한 B부분 전체에서 다양한 리듬변화, 즉 셋잇단음표, 셋잇단음표와 16분 음표의 결합, 오잇단음표, 8분점표를 가진 셋잇단음표등으로 계속 변형되며 반복된다 (악보 67, 68, 71 그리고 73 참조).



<악보 73> 벅스 《토카타》, 마디 122-123

지금까지 살펴본 것과 같이 B부분은 주제 선율 g와 h가 교대로 변화를 수반하며 반복 등장하고 그 주제 선율의 반주 부분인 음형 i가 다양한 리듬변형을 수반하며 B부분 주제선율(g+h)의 변주를 뒷받침한다. B부분은 이어 연결구로 마무리된다. B부분을 마무리하는 연결구는 앞의 A부분의 연결구보다 길이가 확장되고 반응계적인 요소가 주를 이뤘던 앞의 연결구들에 비해 반응계적인 부분에 더하여 화음 연타의 방식으로 화려한 테크닉적 요소를 수반하며 등장한다. 다이내믹도 피아니시모(pp)에서 포르티시모(ff) 급격히 확장하면서 곡의 클라이막스를 만들며 A ~ 부분을 맞이한다(악보 74, 참조).



<악보 74> 벅스 《토카타》, 마디 171-176

A[~] 부분은 A부분의 변형된 재현이다. A[~] 부분은 A부분이 부분a- 부분b- 부분a[´]로 구성되었던 것과는 달리 부분a와 부분b가 나오는 것은 같다. 다시 부분a[´]로 재현되지 않고 B부분의 주제선율 g가 나타난다는 것이 A부분을 A[´]로 봐야 하는 변형된 점이다.

물론 A[´]부분의 부분a 또한 변형을 수반하며 부분a의 주제동기인 왼손의 지속음에 의한 페달포인트와 오른손은 오른손과 왼손의 교대에 의한 3화음적 연타로 시작이 A[´]부분의 부분a에서는 왼손의 페달포인트 지속음이 사라지고 4분음표 리듬을 가지고 선율선을 형성하는 부분으로 변형하고 오른손은 왼손의 교대적 연타가 사라지고 오른손 전적으로 겹화음을 만든다는 점이 다르다. 그렇지만 원래의 A의 주제동기의 선율선이 A[´]와 비슷하고 16분음표의 토카타풍 리듬으로 구성되었다는 점은 A[´]를 A의 재현으로 보게 한다(악보 74, 참조).

A부분의 주제 동기 a는 네 마디 악절을 이룬 후 마디 5에서 다시 나타날 때 마디 12까지 확장 변화 반복되었는데 A[´] 주제 동기 a는 네 마디 악절을 이룬 후 열두마디로 확장 변화 반복된다. 그러나 A부분에서는 주제 동기 a가 계속 변화를 수반하며 반복하나 여기에선 열두 마디로 확장 변화 반복된 후, 바로 부분b의 변형 재현인 부분b[´]가 나온다. 부분b[´]는 부분b와 선율구성이나 리듬 구성이 거의 비슷하며 길이의 축소나 확장도 없이 같은 부분이다. 뒤이어 나오는 마디 119-240까지의 연결구는 길이가 확장되어 나타나는데(악보 75, 참조), 이런 연결구의 변화가 부분b를 부분b[´]로 보게 하는 요소이다. A[´]부분의 연결구는 그동안 등장했던 연결구 중 가장 확장된 형태로 16마디에 이른다.



<악보 75> 베크스 《토카타》, 마디 223-227

이러한 긴 연결구로 변화된 부분엔 B부분의 주제 선율 중 하나였던 주제 선율g가 변형을 수반하며 여섯 마디에 걸쳐 나타나는 것이 변화 요소 중 하나이다. 또한 마디 227에서 이 주제선율 g가 등장할 때 이 선율의 큰 박의 선율선을 이루는 E^b4-F4를 마디 223에서 네 마디에 걸쳐 화음으로 보여주는 데 이러한 도입부같은 짜임새 또한 A부분의 부분b에서 왼손 음형d에 대한 도입부 네 마디 후 음형 e가 나타난 것과 닮아있는 부분이다. 그러한 도입부 후, 이 주제선율 g는 반응계적으로 연결구의 특징이었던 반응계적은 요소를 보여주며 등장한다(악보 76, 참조).



<악보 76> 베크스 《토카타》, 마디 235-241

또한 더욱 느리게 (*much slower, poco lento*)라는 나타냄말을 수반하여 이곡 전체의 템포 구성인 빠림(A)- 느림(B)- 빠름(A')의 구성을 A' 안에서도 보여주는 느낌을 받는다.

이 느린 주제선을 g의 변형은 디미누엔도로 작아지며 피아니시시모의 코다로 연결된다. 코다는 피아니시시모(*ppp*)에서 시작하지만 겹화음의 연타로 점점 발전하여 포르티시시모까지(*fff*) 드라마틱한 변화를 보여준다. 화음 역시 점차 중첩되어 토카타의 특징인 겹화음의 연타를 화려하게 보여주며 이 곡은 마무리 된다.

지금까지 형식 분석을 중심으로 한 내용은 백스의 《토카타》를 분석하였다. 구성과 형식에 대한 분석에 더하여 백스의 음악적 특성 즉, 생애에서 언급했던 낭만적인 경향, 자연친화적인 경향, 아일랜드 민속 음악에 대한 수용 등을 결합해야 연주 해석에 도움이 될 것이다.

이 곡은 앞서 말했듯 처음 시작하는 주제동기 a의 토카타풍의 상성부의 4도와 하성부의 3도가 결합된 겹화음으로 시작하고 있다(악보 51, 참조). 그리고 백스의 《토카타》에서 4도의 화성은 이 곡 전체에서 화음, 선율선 그리고 주요한 음형들에 나타나며 독특한 음색을 만들어낸다(악보 51, 52, 54, 55 참조). 또한 B부분에서는 음형h가 변형하여 병행 5도의 음정으로 하행하는데 이러한 병행 5도의 음색 또한 민요적 음색을 나타내며 이러한 4도나 5도의 음색은 백스의 아일랜드 민요에서 아이디어를 얻은 것이라 볼 수 있다(악보 67, 68, 참조). 그러므로 연주할 때 4도나 5도의 음정을 유의하여 그 특별한 색채를 느낄 수 있게 연주해야 할 것이다. 4도 5도 음정의 색채 말고도 백스가 아일랜드 켈트족(Celtic)의 특징을 음악적으로 표현하여 사용하는 부분들이 있었는데 바로 분위기가 급격히 변하면서 조용하고 느려지는 부분이었다.¹¹²⁾ 백스의 《토카타》 B부분은 A와 A' 과는 다르게 나타냄말로

112) 본 논문의 II. 백스의 창작 경향 참조, 61.

인하여 점점 느려지며 다이내믹도 피아니시모로(pp) 조용해지는데 이러한 부분이 백스의 아일랜드적 요소가 나타난 부분이다. 이러한 아일랜드적 요소를 넣어 빠른 곡이라고만 여겨지는 토카타라는 장르가 느린 B부분이 나타나는데 이런 것이 백스의 《토카타》를 특별하게 만들어 주는 장치가 된다.

또한 백스는 낭만주의 작곡가들 바그너와 R.슈트라우스의 영향을 받아서 반음계적 요소를 많이 사용하였는데 그러한 모습은 《토카타》에서도 나타나 특히 연결구에서 반음계 요소를 넣어 부분과 부분을 연결해 주고 있다(악보 56, 59, 64, 74, 참조). 연결구뿐 아니라 음형들이 변형 발전 할때에도 반음계적 요소를 넣어 부분이 변형될수록 선율과 화음이 풍성해지는 효과를 주어 낭만주의의 음악처럼 느껴진다(악보 76, 참조). 그러므로 이 부분에서는 반음계적 진행이 드러나도록 그 성부들이 들리게 유의하여 연주해야 할 것이다.

앞서 백스의 창작경향에서 자연 친화적인 백스가 풍경의 묘사를 곡에 넣은 예를 살펴보았는데 이 곡에서도 그러한 모습이 나타난다. 이 곡 B부분의 반주 음형ⁱ는 셋잇단음표 음형으로 마치 본 논문 백스의 작품경향에서 다뤘던 작품 《네리드》에서 보았던 왼손의 반주형과 비슷하다.¹¹³⁾ 《네리드》의 왼손 반주 음형은 바다의 파도를 묘사하는 부분이었는데 《토카타》에 나오는 음형ⁱ도 비슷한 모양으로 파도의 너울을 연상하게 한다(악보 67, 참조).

이와같이 백스의 《토카타》는 본래 토카타가 가지고 있는 특성인 빠른 연타와 16분음표 겹화음의 무궁동 스타일과 화려한 테크닉을 가지고 있다. 그러나 백스의 특별한 창작경향 즉 아일랜드와 자연 친화적인 요소가 결합되어 민요적인 색채를 가진 4도 5도 음정이 중점적으로 쓰이고 B부분은 선법으로 구성되었다. 또한 B부분은 전형적인 토카타와는 다르게 아일랜드의 켈트(Celtic)족의 요소에 영향받아 갑자기 느려지고 조용한 부분이 된다. 이

113) 본 논문의 II. 백스의 창작 경향 참조, 60.

러한 부분은 백스의 《토카타》가 다른 여타의 토카타 작품들과는 다르다는 것을 느끼게 해주며 이것에서 토카타라는 장르가 20세기에 들어와 작곡가마다의 개성에 따라 창작된다는 것을 보여준다.

본 논문의 백스 《토카타》작품의 형식적 분석, 피아니즘적인 분석을 통해 연주자의 연습의 계획에 도움이 되어 보다 나은 연주에 보탬이 되길 바란다.

VII. 결론

보웬과 백스는 영국 작곡가로 19세기 말과 20세기 초중반까지 활동했다. 보웬과 백스의 작품을 분석하기에 앞서 본 논문의 II장에서 이 작곡가들이 활동했던 전·후의 시기로 간략히 영국의 음악사를 살펴보았다. 이를 통해 영국 20세기 음악이 음악사에서 민족주의로만 기술되고 있지만 유럽대륙 본토의 음악적 경향과는 상충하는 모습, 즉 낭만주의의 연장의 모습들이 상당히 많았다는 결론을 도출할 수 있었다. 그러므로 기본적으로 20세기 음악사에 서술되어있는 민족주의의 모습도 있지만, 그 외에도 낭만주의의 연장과 함께 20세기로의 세기전환기의 음악적 경향인 후기낭만주의, 인상주의, 러시아 피아니즘의 영향을 받은 다양한 음악적 창작 경향 역시 나타났음을 알 수 있다. 그러나 다양한 음악을 허용하면서도 음렬주의는 수용하지 못하는 모습을 보이는데 영국의 음악은 음렬주의 같은 진보적인 음악을 수용함에 소극적이었다.

이러한 결론은 본 논문의 III장과 IV장 보웬과 백스의 창작 경향에서도 확인되었다. II장에서 다룬 세기전환기부터 20세기의 영국음악사 중 제2세대에 해당하는 이 두 사람의 창작경향은 영국음악의 흐름과 유사한 모습을 보인다. 특히 두 작곡가 모두 음렬주의를 수용한 모습이 없었다. 그러나 보웬은 인상주의 영향은 수용하였다. 그리고 보웬과 백스가 모두 피아니스트였기 때문에 러시아 피아니즘의 영향을 피아노 작품 창작에 수용했다는 점은 공통된 내용이다.

VI장에서는 보웬과 백스가 각각 작곡한 《토카타》를 통해 ‘토카타’라는 장르의 20세기 수용적 측면을 다루었다. 이를 위한 이론적 배경으로 본 논문의 V장에 토카타의 역사적 변천사를 포함했다. 즉흥적인 음악 양식의

로 시작한 토카타는 르네상스 이후 메를로에 의해 즉흥적인 부분- 대위적 부분- 즉흥적인 부분의 3부분 형식으로 구성되었다. 바로크시기에 바흐에 의해 무궁동 리듬이 포함된 푸가 구성이 추가되어 4부분으로 발전하였다. 그 후, 고전주의 시기에는 토카타라는 양식이 소강되는 모습을 보이며 토카타적인 특징 중 하나인 즉흥적인 부분이 소나타 형식에 포함되거나 판타지 아같은 장르로 창작되었다. 낭만주의 시기에는 슈만이 소나타 알레그로 형식의 결합으로 토카타를 단일악곡으로 창작하였다. 20세기에는 토카타가 가지고 있는 비루투오적인 성격이 타악기적 음향과 결합 되어 두드러지게 나타났다. 또한 토카타의 음악적 특징은 20세기의 다원적인 음악경향의 영향을 받아 원시주의, 민속주의, 재즈와도 결합 되어 나타났다. 이러한 토카타의 장르적 변천의 결과로 보웬의 《토카타》는 분석을 통해 그 주제가 계속 변주되어 발전하며 토카타의 즉흥적이며 자유로운 형식을 가지고 있으며 비루투오적인 요소가 더 강화되는 모습을 보임을 확인했다. 자유로운 형식으로 계속해서 변주되고 있지만 연결구를 통해서 단락감을 보여준다. 바로크 시대의 토카타의 특징에도 있었던 페달포인트 또한 등장하며 이것은 보웬의 창작경향에서 알아본 바와 같이 인상주의와 결합 되어 특별한 음향을 만들었음을 추측 가능케 한다. 또한 역시 창작경향을 통해 20세기의 타악기적인 음향의 영향을 받은 모습도 보이인다. 그리고 불협화음과 풍부한 화음으로 화려한 음형, 테크닉적으로도 비루투오적인 음형의 사용에서 러시아 피아니즘의 영향도 추측할 수 있었다.

백스의 《토카타》도 형식 분석을 통해 토카타적인 A부분, B부분 그리고 A' 부분인 세부분으로 나눌 수 있다. 그리고 가운데 B부분은 토카타에서 볼 수 없는 우아하고 선율적인 낭만적인 부분으로 낭만주의의 영향을 받았음을 추측케 한다. 또한 A부분도 부분a, 부분b 그리고 부분c의 세 부분으로 나눌 수 있었는데 여기서 가운데 부분인 부분b는 대위적인 부분으로 백스가 메를

로의 토카타에서 세 부분 구성 중 대조적인 가운데 부분을 대위적으로 만들었던 것처럼 창작했음을 확인했다. 백스의 《토카타》에서 빠른 무궁동 리듬과 페달포인트 그리고 비루투오적인 모습은 토카타적인 성격이다. 겹화음과 반음계의 풍성한 화음들은 후기낭만주의의 영향으로 볼 수 있다. 또한 B부분의 선율적인 부분은 선법의 사용으로 아일랜드의 민속적 영향을 받았음을 추측할 수 있다.

이들의 작품분석을 앞에서 다루었던 토카타의 역사적 변천에서 거론된 20세기 토카타를 쓴 다른 작곡가들과 연결해 보아 무궁동 리듬을 가지고 기교적으로 창작된 점은 공통된 점이라는 것을 알 수 있다. 그리고 백스의 《토카타》는 민속적 요소가 선법을 통하여 나타나고 보웬의 《토카타》는 타악기적인 음향을 낸다는 점들은 20세기 토카타의 특징과 연결되는 부분들이다. 이외에 백스의 《토카타》의 우아하고 낭만적인 선율적인 부분 그리고 보웬의 《토카타》에는 인상주의의 모습이 있는 것은 그들만의 독자적인 모습이라고 볼 수 있다.

지금까지 토카타라는 장르를 보웬과 백스의 《토카타》작품을 분석함으로써 그들이 어떻게 토카타라는 작품을 혁신하고 경계에 도전했는지 살펴보았다. 본 논문에 담긴 작곡가의 창작 세계와 음악어법에 대한 연구는 백스와 보웬의 음악 세계를 이해할 수 있게 하는 배경을 마련할 것이다. 또한 그들의 음악이 말하고자 하는 것과 우리가 그들의 음악에서 무엇을 들어야 하는지, 작품의 연주해석에 무엇을 담아내야 하는지를 알 수 있게 할 것으로 본다. 나아가 20세기 영국음악의 연구에 대한 기반이 될 것이며 그의 음악을 연주함에 있어 중요한 이론적 틀이 될 것으로 기대한다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 허영한 외 6인 『새 들으며 배우는 서양음악사 1』. 서울: 심설당, 2009.
- 허영한 외 6인 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』, 서울: 심설당, 2009.
- 홍정수 외 2인 『두길 서양음악사 2』, 서울: 나남출판, 2006.
- Sorabji, Kaikhosru Shapuiji. *Mi Contra Fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician*, ed. Donald Garvelmann New York: Da Capo Press, 1986.
- Stradling, Robert and Meirion, Robert. *Musical Renaissance* New York: Routledge, 1993.

<번역서>

- Grout, Donald J · Palisca, Claude V · Burholder, J. Peter. 민은기 외 5인 공역, 『그라우트의 서양음악사 상권』, 이엔비플러스, 2009.

<학술지>

- Anonymous, “From the archive: Charles Villiers Stanford 1852-1924.” *The Musical Times* 143 (2002): 36-37
- Schaarwächter , Jürgen. “Chasing a Myth and a Legend: ‘The British Musical Renaissance’ in a ‘Land without Music’ . ” *The Musical Times* 149 (2008): 54-55, 60.

<학위 논문>

- Collins, Adam. "Benjamin Britten's Symphony For Cello And Orchestra, Op. 68 Context, Analysis, And Performer's Guide." DMA. Diss., Florida State University College of Music, 2018.
- Del Priore, Jamie Lucia. "An Analysis of the Piano Sonata NO. 2 In G Of Arnold Bax." DMA. diss., Arizona state University, 2002.
- Duncan, James Baker. "The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie(1847-1935): A Critical Study." Ph. D, DISS., University of Durham, 1999.
- Hsieh, Chia-ling. "An Analytical Study of York Bowen's Twenty-four Preludes in All Major and Minor Keys Op. 102." DMA. Diss., University of Cincinnati, 2010.
- Jr, Joseph, Laroche. "Formal determinants in the symphonies of Arnold Bax." Ph. D. Diss., The University of Arizona, 1982.
- Kim, Eun-Joung. "A Style and Performance Guide to Selected Piano Toccatas, 1957-2000," DMA. Diss., University of Cincinnati, 2013.
- Lee, Hye Won. "The toccata and the history of touch: A pianist's survey of the symbiosis of style and performance practice of selected toccatas from Froberger to Muczynski." Ph. D. Diss., The University of Nebraska, 2008.
- Luce, Lynn Sams. "William Walton's "Belshazzar's Feast": A conductor's analysis for performance." DMA. Diss., University of Miami, 1995.
- Marie, Renate. "York Bowen's Viola Music Reconsidered Within The Context Of The English Musical Renaissance (1860-1940)." DMA. Diss., Florida State University College of Music, 2014.
- Posey, Brenda Kay. "The piano compositions of Arnold Bax," Ph. D. Diss., The Catholic University of America, 2000.

Shepherd, Joshua David. “York Bowen’s Viola Concerto: A methodology of study.” DMA. Diss., University of Miami Publishing, 2011.

Wilton, Amanda. “York Bowen’s Three Viola and Piano masterworks for Lionel Tertis.” DMA. Diss., University of Houston, 2014.

<사전>

Caldwell, John. *The Oxford History of English Music*, vol. 2 (New York: Oxford University Press, 1999.

<인터넷 자료>

Ballard, Glen. “York Bowen (1884-1961),” York Bowen Society, <http://yorkbowen.co.uk/> [2023년 9월 4일 접속]

Dibble, Jeremy. <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/british-composers-in-the-early-20th-century> [2023년 5월 21일 접속]

Lindsay, John. “Some Thoughts on York Bowen,” <http://www.musicweb-international.com/classrev/2001/july01/yorkbowen.htm> [2023년 9월 4일 접속]

https://en.wikipedia.org/wiki/The_New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians [2023년 5월 16일 접속]

Review in British Classical Music, “The Land of Lost Content: York Bowen: Toccata, Op.15 available from <http://landoflostcontent.blogspot.com/search/label/York%20Bowen> [2024년 1월 25일 접속]

https://en.wikipedia.org/wiki/I_was_glad [2024년 4월 24일 접속]

https://en.wikipedia.org/wiki/Hubert_Parry [2023년 6월 21일 접속]

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_York_Bowen [2023년 9월 4일 접속]

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7d/IMSLP555323-PMLP895315-modern_musicalcom00cord_bw.pdf [2023년 2월 7일 접속]

ABSTRACT

Study of Piano Music on 20th Century British Music Trends

-Based on analysis of York Bowen's 《Toccat》 (OP. 150) and
Arnold Bax's 《Toccat》 -

Roun Kim.

Major in Piano performance

Gradute School of Music of

Sungshin University

This paper attempted to reexamine the historical value of British music by examining British musical trends and piano music in the first half of the 20th century through an analysis of Bowen's 《Toccat》 and Bax's 《Toccat》.

First, the history of British music from the turn of the century to the first half of the 20th century was outlined, and British composers were categorized into the first, second, and third generations and examined their musical trends. Afterwards, the influence relationship with the flow of British music in the first half of the 20th century was examined through the work “Toccat” by Bowen, a second-generation composer. First, in order to understand Bowen's tendency to create piano music, the works were classified by genre and his creative outlook was confirmed accordingly. Afterwards, the characteristics of the work were discovered

through the form, transformation, expansion, and unexpected order of sound appearance found in the work 《Toccat》 and interpreted in connection with his view of music. Before analyzing the work, we looked at the development history of the Toccata genre, looked into the genre changes and characteristics of the Toccata after the Baroque, and encountered the products of the Toccata in the 20th century.

The trend of Toccata in the first half of the 20th century was reaffirmed by analyzing another work of the same genre, 《Toccat》 created by Bax, a contemporary British composer. In addition, we looked at Bax's life and classified his works by genre to confirm his creative outlook. By further studying Bax, a British composer of the same period, I was able to view British musical trends from a balanced perspective. Accordingly, by analyzing Bax's 《Toccat》 work and looking at its characteristics, combined with Bowen's 《Toccat》 study, it was confirmed that British 20th century musical trends are closely related to their works.