creative commons
COMMONS DEED

저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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

dCollection

박 혜 란 교수지도

석사학위청구논문

Olivier Messiaen의
『Le merle noir』에 관한 연구

2011년

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 나 경

Olivier Messiaen의
『Le merle noir』에 관한 연구

박 혜 란 지도교수

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2011년 5월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 나 경

인 준 서

이나경의 논문을 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____인

심사위원 _____인

심사위원 _____인

성신여자대학교 대학원

논문개요

20세기의 현대음악에서는 종래의 19세기까지의 음악과는 다르게 다양한 음악스타일이 공존하였으며 음악적인 특징인 조성, 리듬, 형식 등에 있어서 큰 변화가 있게 되었다. 이러한 20세기의 현대음악가들 중에서 프랑스의 대표적인 작곡가였던 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908~1992)은 그만의 독특한 음악기법을 바탕으로 하는 자연으로부터 받은 영감을 받아 음악으로 표현하고자 했던 시도로써 현대음악의 발전에 큰 기여를 하였다고 볼 수 있다.

본 논문의 목적은 이와 같이 현대음악을 선도하던 뛰어난 음악가이던 메시앙의 리듬기법을 연구하고 분석하는데 있다. 이것을 위해 그의 특징들이 잘 나타나있는 '검은 티티새(Le merle noir)'라는 곡을 연구 분석함으로써 곡에 나타난 그의 특징적인 리듬기법과 더불어 새의 소리가 어떻게 곡에 적용되었는지를 살펴 볼 계획이다.

본 논문의 전반부에선 20세기 프랑스 음악의 특징과 메시앙의 생애와 작품세계 및 그의 작곡 기법 중 특별히 리듬에 관한 기법들을 살펴볼 예정이며, 후반부에서 본격적으로 메시앙의 '검은 티티새(Le merle noir)'를 상세히 분석함으로써 이 곡에 나타난 특징적인 리듬을 연구하고, 현대적인 메시앙의 리듬기법이 어떻게 곡의 구조를 이루고 있는지에 대한 전반적인 정리를 할 예정이다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론

1. 연구의 범위와 목적 ····· 1

Ⅱ. 이론적 배경

1. 20세기 초 프랑스 음악 ····· 4
2. 메시앙의 생애와 음악
   1) 메시앙의 생애 ····· 7
   2) 메시앙의 시기별 작품 경향 ····· 9
   3) 메시앙의 주요 작곡 기법 ····· 14

Ⅲ. 『Le merle noir』에 관한 연구 및 분석

1. Le merle noir에 관하여 ····· 25
2. Le merle noir에 관한 연구 및 분석····· 25
   1) 제 1부 ····· 26
   2) 제 2부 ····· 37
   3) 제 3부 ····· 45

Ⅵ. 결론 ····· 49

참고문헌

ABSTRACT

부록(악보)

악 보 예 목 차

[악보 예1] 선법 Ⅰ의 조옮김 ····· 15
[악보 예2] 선법 Ⅱ의 조옮김 ····· 16
[악보 예3] 선법 Ⅲ의 조옮김 ····· 16
[악보 예4] 선법 Ⅳ의 조옮김 ····· 17
[악보 예5] 선법 Ⅴ의 조옮김 ····· 17
[악보 예6] 선법 Ⅵ의 조옮김 ····· 17
[악보 예7] 선법 Ⅶ의 조옮김 ····· 18
[악보 예8] 낮은C음의 자연배음····· 18
[악보 예9] 신의 주제와 제 2선법 ····· 20
[악보 예10] 라가발다나 리듬과 그 변형 ····· 22
[악보 예11] 비역행리듬····· 24
[악보 예12] “예수를 바라보는 20개의 시선” 마디1-5 ····· 24
[악보 예13] 16분음표의 교환기법 사용 ····· 45

표 목 차

[표 1] 메시앙의 시기별 작품세계…… ·10
[표 2] 데시탈라트 리듬 중……..… 22
[표 3] 8분 음표를 단위로 하는 첨가 가치의 예…… 23
[표 4] 리듬의 확대와 축소…… 23
[표 5] ‘Le merle noir’의 전체적인 구조…… 26
[표 6] 제 1부의 구조분석…… 27
[표 7] 제 2부의 구조분석…… 38
[표 8] 24개의 교환시리즈…… 46
[표 9] 피아노의 상성부 (오른손)…… 46
[표 10] 피아노의 하성부 (왼손)…… 46
[표 11] 교환 시리즈가 겹치지 않는 예…… 47

악 보 목 차

[악보 1] 'Le merle noir'의 마디1-3 ……27
[악보 2] 〃 마디3 ……29
[악보 3] 〃 마디4-5 ……29
[악보 4] 〃 마디6-7 ……30
[악보 5] 〃 마디7-8 ……31
[악보 6] 〃 마디9-13 ……32
[악보 7] 〃 마디14-18 ……33
[악보 8] 〃 마디23-26 ……34
[악보 9] 〃 마디27-28 ……35
[악보 10] 〃 마디29-30 ……35
[악보 11] 〃 마디31-35 ……36
[악보 12] 〃 마디36-43 ……37
[악보 13] 〃 마디44-45 ……39
[악보 14] 〃 마디46-53 ……40
[악보 15] 〃 마디54-60 ……41
[악보 16] 〃 마디60-63 ……42
[악보 17] 〃 마디72-76 ……43
[악보 18] 〃 마디77-82 ……44
[악보 19] 〃 마디91-98 ……45
[악보 20] 〃 마디118-125 ……48

Ⅰ. 서　　론

20세기의 음악사는 전통적인 음악체계가 무너지면서 종래의 음악적 특징인 조성, 리듬, 형식 등에 큰 변화가 일어난 시기이다. 급격한 사회체제의 변혁과 세계대전 등을 거치면서 나타난 사회변화와 더불어 음악체계에 있어서도 큰 변화와 더불어 과거의 기교 및 형식등과의 통합이 일어나기 시작하였다.

19세기 말에 나타난 반음계주의[1]가 아놀드 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에 의해 무조음악, 더 나아가 12음기법이라는 형식으로 전환되면서 음악체계에 있어서 “조성의 붕괴”현상이 크게 두드러지기 시작하였다. 12음기법이란 무조음악에서의 필연적 귀결로 이해할 수 있다. 12음기법과 무조음악 개념을 비교해 보자면, 작곡 기법상 협화음과 불협화음이 자유롭게 사용되면서 12음이 자유롭게 사용되어 조성의 감각이 사라진 무조음악과 음렬원리에 의하여 조성체계가 조직적으로 해체된 12음기법은 구분되어진다. 12음기법은 넓은 의미에서 무조음악이라고 볼 수 있고, 이럴 경우 원래의 무조음악을 자유무조성이라 부르며 12음기법의 무조성과 구별하기도 한다.[2] 이후 베베른(Anton Friedrich Ernst von, Webern, 1883-1945)과 베르크(Alban Berg, 1885-1935)등에 의해 발전된 12음기법은 20세기 중반 이후로 전음렬주의[3]로 나아가게 된다.

---

1) 반음계주의 : 온음계의 7개 음에 5개의 반음을 삽입하여 사용하는 것이다. 선율에 색채감을 주고 화성에 표현력을 더하기 위해 온음계 또는 선법에는 없는 음들을 포함시키는 것이다.
2) 오희숙 『20세기 음악1 역사·미학』 서울: 심설당, 2004, p. 107
3) 전음렬주의 : 쇤베르크를 위시한 20세기 초반의 현대 음악가들이 주로 사용하였던 음렬주의를 확장한 것이다. 음렬주의가 기존의 음계를 거부하고 음계를 확장하였지만 여전히 전통적인 기보체계(악보)에 바탕을 둔데 반해, 전음렬주의는 음을 음표로 표현할 수 없는 영역으로 확장한다. 말하자면 전음렬주의는 단순한 확장이 아니라 ‘음’의 정체성을 뒤흔들만한 전환 혹은 혁명의 확장이었다.

이 시기에 나타난 뛰어난 혁신적인 음악가들 중 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)은 전음렬주의로 확대될 수 있도록 교량역할을 한 가장 주목받는 인물 중 하나이다. 20세기의 프랑스 현대음악을 대표하는 한 사람이며, 자연으로부터 깊은 영감을 받은 작곡가로서 음악세계를 구축한 메시앙은 당시 음악계의 어느 계통에도 특별하게 속하지 않고 그만의 독특한 음악적 시도로서 현대음악의 발전에 기여하였다.[4] 독실한 카톨릭 신자이자 조류학자이기도 한 메시앙은 중세 이후 가장 많은 종교음악을 작곡할 정도로 종교적인 특색을 드러내었으며, 인도리듬, 그리스 리듬, 고대의 선법 음계 등을 사용하여 이국적인 정서를 지닌 작품들을 내놓았다.[5]

뛰어난 조류학자이기도 했던 메시앙은 어렸을 때부터 가까이에 있는 산에서 자연을 체험하고, 프랑스음악원에 들어간 이후부턴 새소리를 오선지에 기록하기 시작하였다. 이러한 그의 열정은 50년대의 Bird Song으로 결실을 맺게 되며 새의 울음소리를 형상화시켜 만든 선율은 자연이 만들어내는 노랫소리의 편곡이자 그만의 해석이기도 하였다.[6] 그가 만들어낸 이국적 리듬[7]과 다양한 화성들을 수용한 첨가가치리듬[8], 비역행리듬[9]과 조옮김이 제한된 선법[10] 등과 더불어서 그만의 독창성 있는 음악기법으로 후대의 음악가들에게 큰 영향을 주었다.[11]

---

4) 김원식 『플루트를 위한 곡 중 표제음악에 대한 연구』 경기: 경원대학교, 2006, pp. 38-39
5) 김원식 op. cit, p. 39
6) Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language* 『나의 음악 어법』 최동선 역, 서울: 세광출판사, 1981, p. 47
7) 이국적 리듬 : 인도 리듬에 많은 관심을 가졌던 그가 라가발다나를 도입하였다. 본 논문의 20쪽에 자세히 설명되어있다.
8) 첨가가치리듬(added value rhythm) : 균등한 박으로 나누어지지 않는 단순리듬의 규칙을 깨는 기법이다. 이에 대해서는 본 논문의 22쪽에 자세한 설명되어있다.
9) 비역행리듬(non-retrogradable rhythm) : 한 쪽이 다른 쪽에 역행인 두 개의 리듬으로 나뉘어 가운데 한 개의 리듬을 가지는 것을 말한다. 이에 대해서는 본 논문의 22쪽에 자세한 설명되어있다.
10) 조옮김이 제한된 선법 : 각 선법은 그 서법의 구성음계에 따라 제한된 수의 조옮김만 가능하다. 이에 대해서는 본 논문의 22쪽에 자세한 설명되어있다.
11) 장화영『메시앙(Olivier Messiaen)의 아기예수를 바라보는 20개의 눈동자 (Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus)연구분석 -No. 3, 5, 6, 10번을 중심으로』 서울: 중앙대학교, 2003, pp. 1-2

다른 현대 작곡가들의 음악이나 기법들이 아직 우리에게는 이해되기가 힘든 반면 메시앙은 그의 저서를 통해 독특하고 창조적인 음악 기법들을 체계화된 이론으로 제시하였다. 그의 가르침을 받은 불레즈(Pierre Boulez, 1925-), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 노노(Luigi Nono, 1925-1990) 등의 많은 제자들이 현대 음악계의 중심을 이루고 있는 점으로 보아 그가 현 세대 음악계에 끼친 영향은 매우 지대하다.

메시앙의 리듬기법을 연구한다는 것은 20세기 현대음악을 이해하는데 있어서 큰 의미를 가진다고 볼 수 있다. 본 논문은 이와 같은 취지를 살려서 메시앙만의 독특한 리듬기법이 잘 나타나있는 '검은 티티새(Le merle noir)'라는 플룻의 독주와 피아노를 위한 곡을 분석할 것이다. 그렇게 함으로써 메시앙의 일반적인 리듬기법과 함께 이 곡에 나타난 특징적인 리듬을 연구하고자 한다.

Ⅱ. 본　　론

1. 20세기 초 프랑스음악

20세기의 서양 음악은 그 이전의 음악 전통과의 급격한 단절을 보여주었다. 그 동안 지속되었던 음악 역사의 연속성에 대한 확신을 흔들 정도로 급격한 것이었으며, 극단적으로는 예술음악의 존재 자체까지도 위협하는 확장된 음악개념을 가져왔다. 전통과 급격히 단절한 20세기 음악은 어떤 통일적인 목표점을 향한 추구보다는 각각의 작곡가들에 의해 개성 있게 전개되었고, 그 결과 '다양성'이라는 또 하나의 중요한 특징을 낳았다.[12)]

프랑스 후기 낭만주의 대표 작곡가인 드뷔시(Claude Debessy, 1862-1918)는 진정한 프랑스적 음악을 만들고자 19세기 낭만주의와 확실한 결별을 하여 새로운 음악세계를 창조하는데 성공하였고 인상주의 음악의 시대를 열게 되었다. 인상주의는 19세기 후반에서 20세기 초기에 걸쳐 프랑스를 중심으로 유럽에서 유행한 예술 경향으로, 정열적인 인간의 감정을 직접적으로 표현하기보다는 감정이 절제된 세련성을 추구하는 것은 당시 프랑스의 미술, 문학 그리고 드뷔시의 음악에서 나타났다. 그러므로 드뷔시의 음악은 반(反)낭만적 또는 반(反)독일적 음악이라고 볼 수 있다. 그의 음악에 나타나는 파격적 새로움은, 당시 지배적이었던 독일 음악에 대한 결정적인 도전을 의미하였다고 할 수 있다.[13)] 그로 인해 추구된 인상주의는 20세기 음악의 새로운 양식에 가장 많은 영향을 미친 작곡가로써 여러 후대의

12) 오희숙 『20세기 음악1 역사·미학』 서울: 심설당, 2004, pp. 19-20
13) 오희숙 op. cit, pp. 74-75

작곡가들이 발전적인 사상에 중요한 역할을 하였다.[14] 그의 영향을 크게 받은 프랑스 음악계는 프랑스 음악 고유의 전통을 계승함과 동시에 새로운 기법으로써 음색의 변화와 효과를 추구하였다. 특히 후기 낭만주의의 독일음악과는 다른 새로운 음색과 음향을 추구하였고, 프랑스 음악만의 자유롭고 가벼운 음색을 잘 표현할 수 있는 목관악기를 음악적 표현의 주된 악기로 선호하는 경향을 보이면서 관악기들의 위치가 중요해지기 시작하였다.[15]

1918년부터 1945년의 음악양식은 주로 반낭만주의, 반인상주의, 반표현주의 음악[16]은 고전적이며 자율적인 형식미를 가진 객관적인 음악 신고전주의로 대표될 수 있다. 신고전주의는 1920년부터 1950년까지의 비교적 긴 기간에 적용됨에도 불구하고 시대 개념으로서 이해할 수 없으며, 특정한 작곡 기법적 원칙이 애호되었음에도 불구하고 양식 및 형식 개념이 아니며, 낭만주의와 표현주의의 거부를 특징으로 함에도 불구하고 새로운 미학도 아니다.[17] 신고전주의 경향으로 알프레도 카셀라(Alfredo Casella, 1883-1947), 다리우스 미요(Darius Mihaud, 1892-1974), 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)등을 비롯한 수많은 작곡가들의 음악에서 접할 수 있고, 스트라빈스키(Igor Fedorovich Stravinsky, 1882-1971)를 비롯하여 라벨(Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937)을 중심으로 하는 프랑스의 음악가들은 18세기의 작곡요소들을 끌어들여 자신들의 개인적, 혁명적 음악을 더욱 풍요롭게 했다.[18]

---

14) 김하나『Andre Jolivet의 <Chant de Linos>에 대한 분석 연구』서울: 숙명여자대학교, 2009, p. 7
15) 김하나 op. cit, p. 8
16) 반낭만주의, 반인상주의, 반표현주의 : 작곡가들에 의해 시도된 이 경향들은 전통적 음악어법의 수용을 통해 19세기 이전의 조성 및 전통적 형식 · 기법 등과의 접목으로 나타났다.
17) 오희숙『20세기 음악1 역사·미학』서울: 심설당, 2004, p. 433
18) Verner-Jensen Arnold., *The Music* 『음악의 역사』 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006, p. 340

프랑스 음악계는 1차 세계대전이 끝나면서 나타난 프랑스 6인조(Lex six)[19]의 등장으로 신고전주의가 형성된다고 볼 수 있다. 이들은 사티(Erik Satie, 1866-1925)를 스승으로 삼고 반인상주의를 그들의 슬로건으로 세웠으며, 인상주의 음악의 모호함과 낭만주의 음악의 과장된 표현에 반대하여 단순하면서도 냉철한 지성을 중요시하는 신고전적 모더니즘의 음악을 추구하였다. 1936년 6월에는 이들 6인조의 신조에 대항하여 또 다른 새로운 프랑스 음악가들의 모임이 대두되는데 이들이 바로 "젊은 프랑스(Jeune France)"이다. 이 그룹은 젊고 자유로운 작품을 생산하는 것을 목적으로 삼고 인간으로서의 회귀를 꿈꾸었다.[20] 젊은 프랑스에 속한 작곡가들은 완고하고 기계적이면서 소위 말해 비인간적으로 변해가는 당시의 음악계에 반발하여 음악은 서정적 것이며 좀 더 인간적인 것으로 복귀해야 한다고 주장하였고 이러한 움직임의 일환으로써 음악의 "재인간화(Regumanization)"를 추구하였다. 그 멤버로는 본 논문에서 다뤄지는 메시앙을 포함하여, 졸리베(Andre Jolivet, 1905-1974), 다니엘 르쥐르(Daniel Lesure, 1908-2002), 보드리에(Yves Baudrier, 1906-1988) 등이 소속되어 있었으나, 이 모임은 전쟁으로 인해 오랫동안 지속되지는 못했다.[21]

1945년 이후는 2차 세계대전 이후로 당시 음악계에선 전통과 조성을 무시한 무조성이나 12음기법, 전음렬주의 형식 등이 강하게 나타났으며 서로 상반된 성격을 가진 다양한 음악들이 모두 주목을 받았다. 종래의 전통적인 수법에서부터 벗어난 혁신적인 조성, 리듬, 박자, 기보법등을 사용함으로써 음악적 음색의 새로운 장을 열었고 주변에서 흔히 들을 수 있는 사이렌, 휘

---

19) 프랑스 6인조(Les six) : 1920년대의 등장한 음악단체로 Arthur Honegger Louis Durey (1988-1979), Germaine Tailleferre(1892-1983), Francis Poulence(1899-1963)등의 6명으로 결성되었으며 반 낭만파에 근거한 작곡상의 이념을 주장하고, 신고전적 모더니즘을 수립했다.

20) 백병동『대학음악 이론』 서울: 현대음악출판사, 1997, p. 295

21) 백영옥『Olivier Messiaen의 음악어법 연구-Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus 중심으로』 서울: 성신여자대학교, 2006, p. 4

파람, 기계모터 등의 비음악적 소리 외에 신디사이저, 컴퓨터등도 음악작곡에 사용하기 시작하였다. 이 당시 메시앙은 어느 학파에 특별하게 속하지 않은 인물로써 자연으로부터 영감을 받은 새소리의 연구와 함께 카톨릭적 음악을 만들어냄으로써 20세기 후반의 음악에 지대한 영향을 미쳤다.

2. 메시앙의 생애와 음악

1) 메시앙의 생애

메시앙은 1908년 12월 10일 프랑스의 남부 아비뇽에서 태어났다. 당시 셰익스피어 문학작품 번역으로 이름난 영문학자이던 아버지와 여류시인으로 알려진 어머니에게서 예술가적인 기질을 물려받은 메시앙은 어린 시절부터 음악교육을 받았으며, 그의 뛰어난 음악적 재능은 그가 불과 9살의 어린 나이에 '샬로트의 부인(Le'dame 'de Shaloot)'이라는 피아노곡을 작곡할 수 있게 만들어주었다.

그의 나이 10세 때인 1918년, 그의 화성학 교사였던 장 드 기봉(Jehan de Gibon)이 보여준 드뷔시의 오페라곡인 '펠레아스와 메리상드(Pelleas und Melisande)'[22]의 악보를 보고 깊은 감명을 받았던 그는 작곡가가 되겠다고 결심하게 되었다. 그 후에 메시앙이 드뷔시의 이 악보에 대해 "이 선물은 나에게 매우 큰 영향을 끼쳤다. 거의 40년이 지난 지금도 모든 악보를 기억하여 제자들에게 분석해 줄 수 있다"고 말하는 것으로 이 악보가 메시앙에게 끼친 지대한 영향을 미루어 짐작해 볼 수 있다.

22) Pelleas und Melisande : 드뷔시의 오페라 작품으로, 벨기에의 문호 메테를링크의 희곡을 드뷔시가 10여년간에 걸쳐서 만든 작품이다. 멜리상드와 골로왕자 그리고 그의 동생 펠리아스 세 사람이 벌이는 사랑의 갈등이 잘 묘사되어 있다.

제 1차 세계대전 후, 1919년 11세인 메시앙은 파리음악원에 입학하여 이후 12년간을 공부하고 1930년에 졸업하였다. 파리음악원에서 수학하기 시작하면서 오르간과 작곡을 시작하였다. 이 시기에 메시앙은 마르셀 뒤프레(Marcel Dupre, 1886-1971)에게 오르간을, 모리스 임마누엘(Maurice Emmanuel, 1862-1938)에게 음악이론을, 폴 뒤카스(Paul Dukas, 1865-1935)에게 작곡을 배웠다. 음악원에서의 수업이 마무리되는 1930년대부터는 인도 그리스 리듬, 그레고리오 성가, 민속음악에 대해 폭넓게 공부하였으며, 시간에 대한 여러 가지 철학에 대해서도 공부를 하였다. 그가 졸업하던 해인 1931년 그는 파리의 생 트리니테(Saint Trinte)성당에 수석 오르가니스트로 임명되었으며 그 후 40년간 활발한 연주활동을 이어나갔다. 그 때문에 1939년까지의 초기 작품들에는 오르간곡과 종교적 성격을 띤 곡들이 많은 비중을 차지한다.

1936년 27세 때, 에꼴 노르말(Ecole Normale)과 스콜라 칸토룸(Schola Contorum)의 교수를 역임하였으며, 같은 해에 졸리베(A. Jolivet), 르쥐르(D. Lesur), 보드리에(Y. Baudrier)와 함께 “젊은 프랑스(Jeune France)”를 형성하여 프랑스 작곡계의 새로운 기운을 불어 넣었으나 전쟁으로 인하여 이 그룹은 오래가지 못한다. 23)

2차 세계대전중인 1939년 프랑스군에 입대하여 이듬 해 독일군의 포로가 되어 스탈라 수용소에 수감되었으나 건강상의 문제로 1941년 송환되어 그 이후에는 관현악곡과 피아노곡의 창작에 전념하였다. 그는 1942년 이후 파리음악원에서 화성학 교수로 임명되어 강의를 하였고 특히 드뷔시, 스트라빈스키, 쇤베르크 등의 작품에 대한 분석 강의는 전후 젊은 음악가들에게 영향을 미쳤다. 이 시기에 메시앙에게는 그의 작곡 기법상의 큰 변화가 오

23) 본 논문의 5쪽에 자세히 설명되어있다.

게 되며 이러한 변화는 1944년도에 그가 집필한 '나의 음악어법(The Technique of my Musical Language)'이라는 저서에도 자세히 들어있다. 이 책을 출판함으로써 그는 그만의 음악어법 체계에 대한 상세한 이론서를 완성하였다.

1943년부터는 파리음악원 이외 개인장소를 만들어 몇몇 학생들을 모아 작품분석과 작곡에 대한 세미나를 진행하여 이론 강의를 펼쳐나갔다. 그 후 프랑스뿐만 아니라 1947년에는 부다페스트(Budapest), 1948년에는 탱글우드(Tanglewood), 1950부터 1953년까지는 다름슈타트(Darm Stadt) 및 다른 지역에서 강의를 시작하였으며, 그 후 20여년 동안은 전통적인 강의를 탈피하여 인도 리듬과 새들의 노랫소리를 강의하였다. 그의 음악적 특징 중 가장 큰 비중을 차지하는 새의 노래 소리는 그의 후기 작품에서 많이 나타난다.

그 후 메시앙은 파리음악원의 작곡과 교수로 임명되었고, 1967년에는 프랑스 예술원 회원으로 추대되기도 하였다. 20세기 프랑스를 대표하는 작곡가로써 음악의 창조적 표현과 다양성을 추구하는데 매진하였다. 일생을 끊임없이 노력하였던 메시앙은 1992년 4월 28일 83세의 나이로 세상을 떠났다.

2) 메시앙의 시기별 작품 경향

메시앙의 작품 활동은 음악 어법 및 작곡기법에 변화에 따라 인상주의 기법과 자신의 기법이 결합되어 나타나는 시기를 따로 분리하여, 총 5기로 나누어 볼 수 있다. 제 1기부터 5기까지의 구분은 [표 1]과 같다.

[표 1] 메시앙의 시기별 작품세계

구 분	연 도	특 징
제 1기	1928-1934	'조옮김이 제한된 선법'의 사용
제 2기	1935-1948	첨가가치와 비역행 리듬의 사용 독창적 작곡기법 확립
제 3기	1949-1951	전음렬주의
제 4기	1952-1959	새와 자연을 소재로 사용
제 5기	1960-1992	색채적 개념 도입

(1) 제 1기 (1928-1934) : '조옮김이 제한된 선법'의 사용

제 1기는 메시앙의 작곡 기법의 출발점으로 '조옮김이 제한된 선법(mode of limited transposition)'을 사용하여 리듬, 선법, 화성면에서 자신만의 독특한 표현 기법을 나타낸 시기이다. '프랑스 6인조(Les six)'의 경향에 반대하며 드뷔시의 영향을 받아 인상주의 수법을 취하였으나 드뷔시의 교회 선법이나 온음음계를 그대로 사용하지 않고 자신만의 방법으로 '조옮김이 제한된 선법'을 사용하였다. 조옮김이 제한된 선법의 사용은 선율과 화성 모두를 지배하며 특히 다양한 화성적 색채를 만들기에 효과적이다.

이 시기의 대표적인 작품은 오르간 곡인 '천국의 잔치(La Banquet Celeste, 1928)', '피아노를 위한 전주곡(Prelude pour Piano, 1928-30)'과 그의 첫 번째 관현악 곡인 '잊혀진 제물(Les Offrandes Oubliees, 1930)', '그리스도의 승천(L'Ascension, 1933)'등이 있다.

(2) 제 2기 (1935-1948) : 첨가가치와 비역행 리듬, 독창적 작곡기법 사용

제 2기는 메시앙의 특징적인 작곡 기법이 가장 많이 나타나며 독창적인 작곡기법이 확립된 시기로 종교적 색채, 이국주의가 들어난 시기이다. 박자의 개념

을 확대한 첨가가치(added value)와 리듬의 대칭을 갖는 비역행리듬(non-retrogradable rhythm)등을 도입하여 독자적 리듬 양식을 확립하였다. 앞서 언급한 그의 저서인 '나의 음악어법(The Technique of my Musical Language)'에서 자세히 설명되어있다.

그는 종교적인 성격을 띤 대부분의 곡에 서문을 두어 그 내용을 충분히 묘사하였으며 기독교에서는 상징적 의미를 가지는 숫자에 같은 의미를 부여하여 전체적인 곡의 구성, 짜임새는 물론 악장의 수, 리듬 패턴, 박자, 음정 관계까지 적용시키기도 했다. 예를 들면, 중세 신학에서 의미 있게 사용되던 숫자들에 동일한 의미를 부여하여 곡의 전체적 구성과 구조 등에 적용시켰다. 숫자 '3'과 '5'는 신성함을 의미하고 '3'은 삼위일체, '5'는 그리스도를 '6'은 천지창조, '7'은 창조 이후의 안식과 평화, 완전함을 의미하는데, 그의 여러 작품에서 이 같은 상징적인 의미의 숫자들이 적용되었다. 또 알렐루야(Alleluja), 키리에(Kyrie)등의 교회 성가 형식들을 작품 안에 적용시켜 사용하였으며, 또한 특정한 동기를 특정한 개념과 연관시켜 만든 순환주제가 사용되었다.

이 시기에 종교적인 성격을 띤 대표적인 작품은 2차 세계대전 중에 작곡한 '영광의 존체(Les Corps Gloreux, 1939)', 클라리넷, 바이올린, 첼로, 피아노를 위한 '세상의 종말을 위한 4중주(Quartuor pour fin du Temps, 1940)', 두 대의 피아노를 위한 '아멘의 환영(Visions de I' Amen, 1943)', 피아노 독주곡인 '아기 예수를 바라보는 20개의 시선(Vingt regards sur l'Enfant-Jesus, 1944)'등이 있다.

2차 세계대전 직후인 1945년부터 1948년까지 3개의 이국주의 작품을 볼 수 있는데, 첫 번째 곡인 '하라위(Harawi, 1945)'는 '크리스탄과 이졸데(Tristan

and Isolde)'의 이야기로 가곡집으로 구성되어있다. 두 번째 곡은 10악장의 방대한 '튀랑갈릴라 교향곡(Turawgalila Symphnoie, 1946-47)'과 마지막으로는 '5개의 르샹(Cling rechants, 1948)'으로 인도의 사랑노래를 바탕으로 하고 있으며 부분적으로 리듬 음열이 나타나 다음 시기에 등장하는 전음렬주의 기법을 엿볼 수 있다.

(3) 제 3기 (1949-1951) : 전음렬주의(total serialism)
제 3기는 음렬기법을 적용하여 그는 쇤베르크, 베르크, 베베른 등의 음렬기법의 원리를 확대 적용하여 음높이뿐만 아니라 음길이, 리듬, 음색, 강세 등 모든 음악의 구성 요소를 음렬화 함으로써 전음렬주의의 기틀을 마련하였다.

이 시기의 대표적인 작품으로는 피아노곡인 '음가와 강세와 모드(Mode de valeurs et d'inteste's, 1945-50)'는 <음높이>,<음길이>,<음의 강도>,<음색>에 모드적 사고를 적용하였고, '리듬적 음표군(Neumes rythmiques, 1948)'등이 있다. 비슷한 시기에 다른 작품으로는 인도 리듬으로 된 '칸테요지아야(Cantéyodjayâ, 1948)', '성령 감림절의 미사(Messe de la Pentecôte, 1949-50)', 7권으로 이루어진 '오르간 모음집(Le Livre d'orgue, 1951)'은 반음계주의, 리듬기법 등 그만의 음악기법을 종합적으로 사용하였다.

(4) 제 4기 (1952-1959) : 새와 자연을 소재로 사용
제 4기는 자연과 새소리를 소재로 삼아 음악적 언어로 표현하였다. 메시앙에게 자연의 현상은 매우 흥미로운 탐구주제였으며, 특히 그는 자연의 소리 혹은 소리에 의해 표현되는 현상들에 대해 지속적인 관심을 보였다. 그는 어렸을 때부터 집 근처의 야산에서 새의 소리를 듣고 채보를 하기 시작했다. 그는 자연의 소리를 형상화 하고자 고심했으며, 그중에서도 특히 새들의 노래를 주요하게 다루었는데, 이것은 자연의 소리 가운데서도 우리에게 가

까우면서도 가장 음악적인 소리가 새의 노래라고 생각했기 때문이다.[24] 그는 해외 각국과 프랑스의 여러 지방을 돌아다니면서 여러 종류의 새 소리를 다양하고 섬세하게 찾았으며, 새소리만의 선율, 리듬, 음색을 치장 없이 가능한 한 그대로 전하려고 노력했다.

이 시기의 대표적인 작품은 본 논문에서 다루어 질 '검은 티티새(Le merle noir, 1951)'와 피아노와 관현악을 위한 곡인 '새들의 기상(Reveildes Oiseaux, 1953)'은 30여 종류의 새소리로 이루어져 있으며, 그만의 채보법 하에 각각의 새소리가 리듬세포처럼 취급되었다. 피아노와 타악기, 목관악기를 위한 작품인 '이국적 새들(Oiseaux Erotiques, 1956)'는 인도, 중국, 말레이시아, 북미, 남미에서 수집한 40여종의 새소리를 그리스와 힌두 리듬과 결합시켜 시도하였다. 기념비적인 작품으로 꼽히는 '새의 카탈로그(Cataloge d'oiseaux, 1956-58)'은 모두 13개의 작은 곡들로 이루어져 있고 각 곡들은 프랑스 각 지역의 새소리를 묘사한 것이다.

(5) 제 5기 (1960-1992) : 색채적 개념 도입

제 5기는 메시앙이 지금까지 그가 연구하고 사용하였던 모든 작곡 기법과 요소들을 한 작품 안에 종합적으로 융합한 시기이다. 즉, 색채와 음의 관련성이 카톨릭적 상징주의와 결합되는 시기로 이때의 작품들은 색채와 음의 관계를 조직적으로 구성하여 만든 그의 선법, 화성, 독창적 리듬에 새 소리 음악이 결합되어 등장했다.

이 시기의 대표적인 작품은 관현악곡인 '크로노크롬(Chronochromie, 1960)'은 시간의 색채를 표현하고 있는데, 이 작품의 제목은 그리스어에서 유래하였

24) Almut Rôssler, *Contributions to the Spintual World of Olivier Messiaen with Original Text by Composer*, Trans. by Dogg and Poland, Nancy., Blumenstrass: 2 Gills & Franke Verlag, 1986, p. 55

는데 시간을 뜻하는 ‘Chronos’, 색채를 의미하는 ‘Chrõma’의 합성어이다. 실내악곡인 ‘7개의 하이카이(Sept Haïkaï, 1962)’는 일본에서 채보한 새소리를 사용하였다. 요한 묵시록[25]을 기초로 한 관현악곡 ‘천국의 색채(Couleurs de La Celeste, 1963)’를 작곡하여 그의 색채적 음악특색을 표현하였다. 1940년대 이후 그의 작품에서 잘 보이지 않던 종교적인 내용이 다시 나타났으며 카톨릭적 신비성을 추구한 ‘우리 예수 그리스도의 변용(La Transtiquration de Notre Seigneur Jesus-christ, 1965-69)’을 작곡하였다. 이 곡은 1965년 프랑스 정부가 제 2차 세계대전 전사자를 위한 추도미사를 위해 위촉한 작품으로 생 샤펠(Sainte Chapelle) 성당에서 초연되었다.

3) 메시앙의 주요 작곡 기법

메시앙의 음악의 언어는 과거와 현재, 전통과 진보, 인간과 자연, 그리고 서양과 동양을 아우르는 거대한 틀 안에서 이루어진 것으로써, 보편적인 기법들과 그만의 독자적인 노선이 조화를 이루고 있다. 1944년에 메시앙은 이러한 자신의 작곡기법을 ‘나의 음악 어법(The Technique of my Musical Language)’으로 정리하였는데, 이 장에서는 이 책을 바탕으로 메시앙의 음악을 이루고 있는 주요 요소들을 살펴봄으로써, 본 논문에서 다루어질 메시앙 작품 분석의 기본적인 틀을 제공하고자 한다.

(1) 선법(Mode)[26]

선법은 모두 7개로 구성되어 있으며 각 선법들은 2, 3, 4, 6개의 음군을 갖는 일정한 음정들로 이루어져 있다. 조옮김이 제한된 선법은 한 옥타브를

25) 요한 묵시록 : 기독교 신약성경의 정경의 마지막 책의 이름으로, 성경 가운데 해석하기 가장 어려운 책으로 알려져 있으며, 내용을 가지고 다양한 해석이 가능하기도 하다.

26) Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language* 『나의 음악어법』 최동선 역, 서울: 세광출판사, 1981, p. 103

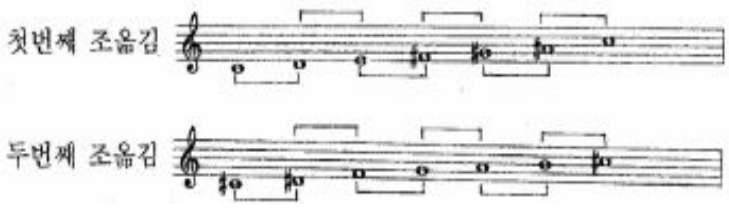
12음으로 분할한 평균율에 의한 방법에 바탕을 두었고 각각 그 선법 특유의 음정 간격과 음 구성을 가진 음군들로 구성된다. 한 음군의 마지막 음은 항상 다음 음군의 첫 음과 동일하여 각 선법에 따라 반음계적으로 조옮김을 하면 똑같은 음표로 되돌아오기에 어느 횟수 이상 조옮김은 할 수 없게 된다. 따라서 조옮김이 제한된 각 선법은 그 선법의 구성음계에 따라 제한된 수의 조옮김만이 가능하다.

① 조옮김이 제한된 제1선법

음과 음 사이가 온음 음정으로 이루어진 온음 음계(Whole-tone scale)로서 각각 두 음으로 구성된 6개의 음군으로 분류되고 2회 조옮김을 할 수 있다.

첫 번째 조옮김은 C음으로 시작하여 C-D-E-$F^{\#}$-$G^{\#}$-$A^{\#}$-C로 장2도로만 구성되어 있다. 두 번째 조옮김은 $C^{\#}$-$D^{\#}$-F-G-A-B-$C^{\#}$으로 장2도로 되어 있고, 그 이상 조옮김이 되지 않는다. 이는 드뷔시의 온음음계와 상통함을 보여주기 때문에 선법Ⅰ의 사용을 되도록 피하고 있는 것이다.

[악보 예1] 선법Ⅰ의 조옮김



② 조옮김이 제한된 제2선법

선법Ⅱ의 구성은 반음과 온음 간격의 3개음으로 구성된 4그룹으로 분류되며, 세 번의 조옮김을 할 수가 있다. 특히 제2선법은 메시앙이 가장 즐겨

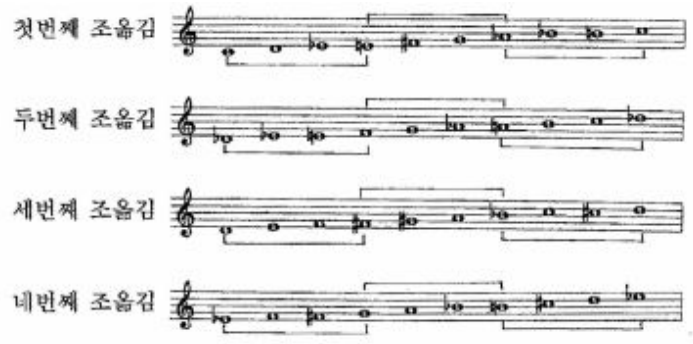
사용한 선법으로, 이것은 감7화음이 결합된 구성이며, 4개의 똑같은 3개음 패턴으로 나타난다.

[악보 예2] 선법Ⅱ의 조옮김

③ 조옮김이 제한된 제3선법

선법Ⅲ은 온음, 반음, 반음 간격의 4개음으로 구성된 3그룹으로 나누어지며, 네 번의 조옮김을 할 수 있다.

[악보 예3] 선법Ⅲ의 조옮김

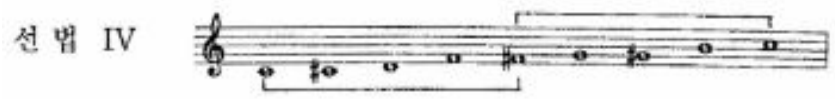


④ 조옮김이 제한된 제4선법

제4선법의 음정구조는 단2도, 단2도, 단3도, 단2도 간격의 5개음으로 구성

된 2개의 음군으로 분류되어진다. 2개의 음군은 크게 증4도의 음정관계로 이루어졌다.

[악보 예4] 선법Ⅳ의 조옮김



⑤ 조옮김이 제한된 제5선법

단2도, 장3도, 단2도 간격으로 구성된 4개의 음이 2개의 음군으로 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 6음 음계이다.

[악보 예5] 선법Ⅴ의 조옮김

⑥ 조옮김이 제한된 제6선법

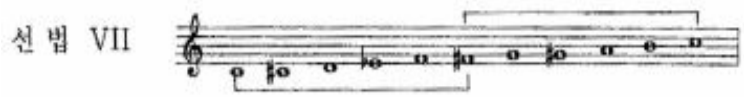
제6선법의 음정은 장2도, 장2도, 단2도, 단2도 간격으로 구성된 5개음이 2개의 음군으로 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 8음 음계이다.

[악보 예6] 선법Ⅵ의 조옮김

⑦ 조옮김이 제한된 제7선법

단2도, 단2도, 단2도, 장2도, 단2도 간격으로 구성된 6개음이 2개의 음군으로 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 10음 음계이다. 아래 악보는 메시앙의 7개의 선법과 제한된 조옮김을 나타낸다.

[악보 예7] 선법Ⅶ의 조옮김



⑧ 선법의 조바꿈과 그 장음계와의 관계

선택된 조의 으뜸음(Tonic)의 빈번한 재현이나 Ⅴ의 사용은 장음계와의 연관성을 갖게 하며, 이와 같은 선법은 그 자체 안에서 조바꿈이 가능하며, 하나의 선법에서 또 다른 선법으로 전조될 수 있고, 교차도 가능하다.

⑨ 다선법성

두 개 이상의 선법을 겹쳐 사용하는 것을 의미한다. 메시앙은 이와 같은 선법들을 동시에 사용함으로써 다선법성을 허용하였다. 물론 그렇다고 다조성을 허용한 것은 아니었으며, 이러한 여러 선법들의 겹침으로 화음과 음의 결합은 가끔 다조성의 음향과 유사할 수 있다. 하지만 그것들은 전적으로 항상 선법의 힘에 흡수되었다.

(2) 선율

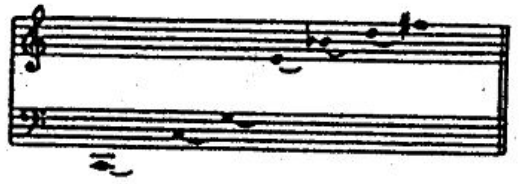
메시앙은 선율에도 중요한 비중을 두었는데, 음악의 가장 귀한 요점으로 주도권이 있다고 그의 저서 '나의 음악어법'에서 밝히고 있다.

음악을 일종의 언어라고 생각한다면 먼저 선율에 관한 것을 생각하지 않으면 안 된다. 나의 화성이나 리듬이 어느 정도 복잡한 것일지라도 선율은 그 항적 가운데로 끌어들이고 그것에 종속시키지 않으면 안 된다. 선율은 자체 속에서 잠복해야 존재하는 것이며 또한 항상 그로부터 발생한 것 이어야한다.[27]

① 선율의 음정

메시앙은 프랑스와 러시아 민요 음악과 성가의 선율의 사용, 새소리 사용 등을 통하여 주선율에 증4도, 장6도, 반음계음정을 빈번하게 사용하는 것을 볼 수 있다. 그중 증4도 음정은 자연 배음을 근거로 선택된 음정으로 그는 낮은C의 자연 배음중의 하나인 $F^{\#}$음은 C음으로 성질을 갖고 있다고 하였다.[28]

[악보 예8] 낮은C음의 자연 배음



27) Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language* 『나의 음악 어법』 최동선 역, 서울: 세광출판사, 1981, p. 9

28) Olivier Messiaen, op. cit, p, 39

② 선율의 전개

메시앙은 선율을 전개하는 방법으로는, 첫째로 음을 첨가하는 “음의 첨가법”과 둘째, 음의 위치를 바꿔놓는 “음의 전위법”과 셋째, 주제를 반복하는 가운데 그 음의 일부를 제거하여 긴장감을 불러온 “음의 소거법” 그리고 넷째, 낮고 높은 음의 음역을 바꿔서 급격한 도약을 보이는 “음역의 변경법”을 작품을 통하여 자주 볼 수 있다.

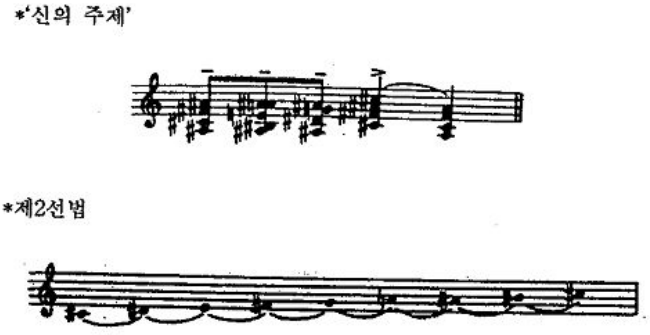
(3) 화성

메시앙의 앞서 본 ‘조옮김이 제한된 선법’에서 7개의 선법이 만들어내는 화성을 자주 찾아볼 수 있고, 이 외에도 여러 방법으로 구성되는 화음이 있다.

① 선법에 의해 구성되는 화음

‘아기 예수를 바라보는 20개의 시선’의 순환주제 중 ‘신의 주제’는 반음과 온음으로 구성된 제2선법으로만 쌓여지는 화음이다. 다음 [악보 예9]에서 ‘신의 주제’는 $C^{\#}$에서 시작되는 제2선법으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 여기에 나타난 제2선법은 $C^{\#}$으로 시작되고 있지만 이것을 이명동음적 관계로 생각해보면 제2선법의 제1조옮김과 정확히 일치한다.

[악보 예9] 신의 주제와 제2선법



② 부가화음

메시앙은 부가화음을 작품에서 빈번하게 찾아볼 수 있는데, 화성에서 중심이 되는 것을 '부가음의 원칙'이라 한다. 메시앙은 드뷔시의 영향을 받아 그의 화성에 부가음을 첨가하였는데, 그것이 6도 부가음과 증4도의 부가음이다. 6도 부가음으로 완전화음, 딸림 7화음, 9화음에 6도 부가음을 첨가하여 많이 사용하였다. 4도 부가음은 낮은C음에서 자연 배음인 $F^{\#}$을 발췌하여 6도 부가음에 $F^{\#}$음을 부가음으로 사용하였다. 특수화음으로는 딸림음 위에 화음, 배음화음, 4도 구성화음이 있다. 딸림음 위의 화음은 장음계의 모든 음을 포함하여 음을 쌓아 올리고, 그 화음에 부가음, 전과음을 붙인 화음을 말한다. 배음화음은 낮은C음의 배음 가운데 모든 음을 평균화 시켜 나타냈다. 3도 구성화음에서 벗어나 메시앙이 자주 사용하는 증4도와 완전4도의 음정을 이용하여 4도 구성화음을 구성한 것이다.

(4) 리듬

메시앙의 리듬은 20세기 들어 가장 독특한 음악어법중 하나이다. 그는 스스로 '작곡가이자 리듬가(Compositer et rythmicien)'라고 할 정도로 리듬을 작곡에 있어 중요하게 다루었다. 또 그는 "음악의 본질적 요소는 리듬이며 리듬이란 무엇보다 수(number)와 지속의 변화이다."[29]라고 강조했다. 이 리듬에서 그의 독특한 리듬 기법인 '첨가 가치 리듬'과 '복잡한 형태의 확대와 축소된 리듬' 그리고 '비역행 리듬'를 이끌어 내고 있다. 즉, 라다발다나 리듬을 살펴본 메시앙은 3개의 결과를 도출해 자신의 음악에 인용한다.[30]

---

29) Paul Grffiths, *Modern Music: A concise history from Debussy to Boulez* 『현대 음악사』 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1994, p. 148

30) 권아랑『Olivier Messiaen의 Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus 분석 연구: 제2, 11, 13곡을 중심으로』 경기: 경원대학교, 2004, p. 13

① 라가발다나 (Ragavardana)

13세기 인도의 이론가인 사른가드바(Carngadeva)는 120개의 인도음악에 관한 일람표인 “데시탈라트(Deçî-tâlas)”를 남겼다. 메시앙은 그 중에서도 93번 “라가발다나(Râgavardhana)”라는 리듬에 많은 관심을 가졌다.[31]

[표 2] 데시탈라트 리듬 중

리듬 명칭	고유번호	리듬형태
Caturthaka	4	♪♪𝅘𝅥𝅯
Dhenkî	58	𝅗𝅥 ♪ 𝅗𝅥
Vasanta	73	♪♪♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
Râgavardhana	93	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥.
Hamsa	96	♪ ♪.
Varnayati	100	♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯
Bhagna	116	𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪♪ ♪.

메시앙은 [악보 예10]에서 보이듯이 여러 가지로 변화시켜 확대하거나 축소하고, 첨가하거나 감소시켜서 리듬을 변화시키기도 하고 여러 가지 리듬을 결합시키거나 여러 개로 나누기도 한다. 이로 인하여 리듬은 대안한 유동성을 갖게 된다.

[악보 예10] 라가발다나 리듬과 그 변형

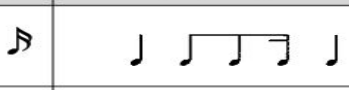
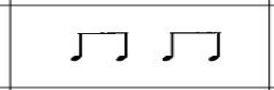
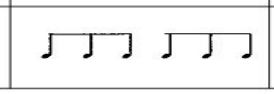
31) 권아랑, 『Olivier Messiaen의 Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus 분석 연구: 제2, 11, 13곡을 중심으로』 경기: 경원대학교, 2004, p. 14

② 첨가 가치 리듬 (added value rhythm)

첨가 가치 리듬이란 균등한 박으로 나누어지지 않는 어떤 리듬에 부가된 짧은 음가의 음표나 부점 · 쉼표를 부가하여 단순리듬의 규칙을 깨는 기법이다.

8분 음표를 단위로 하는 단순한 리듬을 예로 들어본다. 첫 번째 기본 리듬에 16분 음표에 첨가했으며, 두 번째 기본 리듬에 16분 쉼표를 첨가했고, 세 번째 기본 리듬에는 부점을 첨가했다.

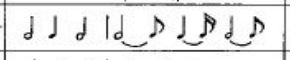
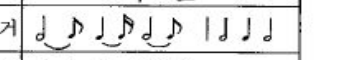
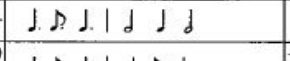
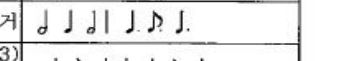
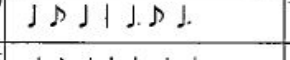
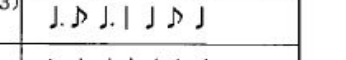
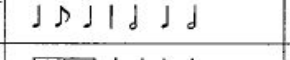
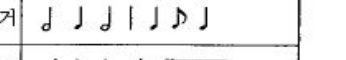
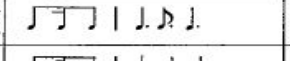
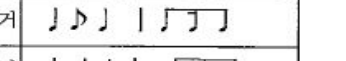
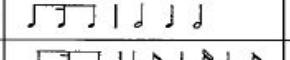
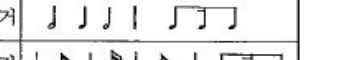
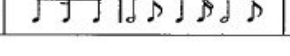
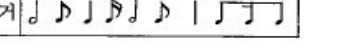
[표 3] 8분 음표를 단위로 하는 첨가 가치의 예

변 형	기본 리듬	첨 가	첨가된 리듬
음표 첨가			
쉼표 첨가			
붓점 첨가			

③ 복잡한 형태의 확대와 축소된 리듬

메시앙이 사용한 확대와 축소는 리듬이 2배로 확대 혹은 $^1/_2$ 배로 축소되는 것으로, 어떤 리듬에 부점의 첨가 또는 제거로 확대나 축소되는 경우도 있다.

[표 4] 리듬의 확대와 축소

방 법	확 대	방 법	축 소
1/4 첨가		1/5 제거	
1/3 첨가		1/4 제거	
부점(1/2) 첨가		부점(1/3) 제거	
대등한 음가 첨가		1/2 제거	
2배로 된 리듬 첨가		2/3 제거	
3배첨가		3/4 제거	
4배첨가		4/5 제거	

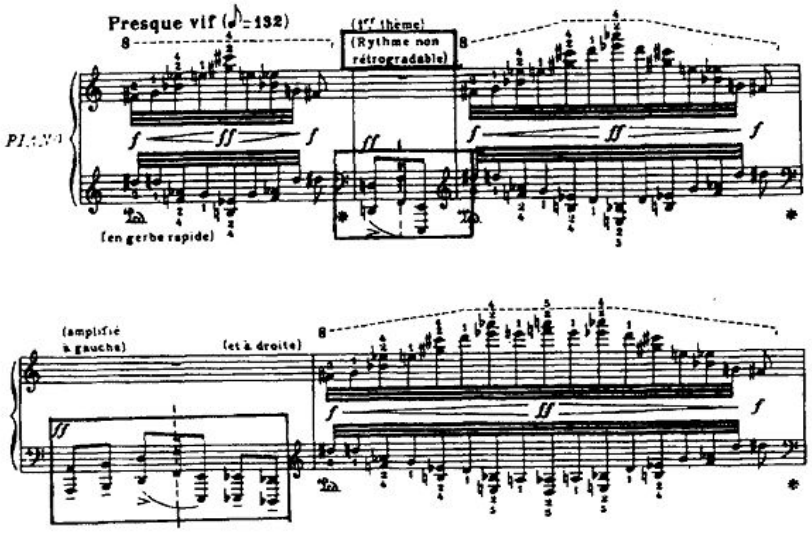
④ 비역행리듬 (non-retrogradable rhythm)

비역행이란 대위법에서 사용하는 기법으로 왼쪽에서 오른쪽으로 읽거나, 오른쪽에서 왼쪽으로 읽으나 음가의 순서가 같은 것을 말한다. 즉, '비역행리듬'이란, 한 쪽이 다른 쪽에 역행인 두 개의 리듬으로 나뉘어 가운데 한 개의 리듬을 가지는 리듬을 말한다.

[악보 예11] 비역행리듬

다음의 [악보 예12]는 메시앙의 '아기 예수를 바라보는 20개의 시선(Vingt Regards sur l'Enfant Jesus)'으로 비역행리듬이 사용된 곡이다. 마디2를 중심으로 마디1, 3이 대칭을 이루고, 마디4를 중심으로 마디3, 5가 대칭을 구성한다.

[악보 예12] "아기 예수를 바라보는 20개의 시선(1944)" 마디1-5



Ⅲ . Le merle noir에 관한 연구 및 분석

1. Le merle noir에 관하여

플룻과 피아노를 위한 'Le merle noir[32]'는 1951년에 메시앙이 자연에 머물면서 새를 체계적으로 분석하여 그만의 독특한 기법으로 리듬화시켜 음악적 언어로 작곡된 곡이다. 메시앙은 대부분 오르간이나 피아노, 성악, 관현악을 위한 큰 규모의 곡을 작곡했지만, 'Le merle noir'는 규모가 작으며 단독으로 쓰이고 1952년 Leduc출판사에 의해 출판되었다. 매우 곤란한 기보가 악보를 덮고 있고 새의 지저귀는 것과 같은 날카롭고 정확한 음렬이 연주되는 것을 요구한다.

2. Le merle noir에 관한 연구 및 분석

이 곡은 크게 제1부[마디1-43], 제2부[마디44-90], 제3부[마디91-125]로 세 부분으로 구성되어 있다. 전체적으로 규모는 작으나 플룻과 피아노가 번갈아가며 나타나는데, 주제가 변형되고 이 변형된 선율이 흐르는 특징을 나타낸다.

32) 검은지빠귀새라고도 불리는 이 새는 머리, 등, 꼬리 부분까지 검은색이고, 배에서 항문까지는 순백색이며 배와 옆구리에 검은 반점이 있는 것이 특징이다. 눈에는 황색의 테가 있고 홍채는 갈색이고 다리는 황색이다. 수컷의 부리는 황색이고 암컷은 갈색을 띈다. 주로 산림이나 평지 야산의 숲에서 생활한다.

다음 [표 5]는 전체적인 구조를 보여준다.

[표 5] 'Le merle noir'의 전체적인 구조

구분	마디	사용된 악기	템포
제1부	1~2	piano	Modéré <보통빠르게)
	3~8	flute	Un pen vif, avec fantaisie <조금 빠르게, 환상곡으로>
	9~35	flute, piano	Presque lent, tendre <거의 느린, 우아한>
	36~43	flute, piano	Un peu vif <조금 빠르게>
제2부	44~45	piano	Modéré <보통빠르기>
	46~53	flute	Un peu vif, avec fantaisie <조금 빠르게, 환상곡으로>
	54~82	flute, piano	Presque lent, tendre <거의 느린, 우아한>
	83~90	flute, piano	Un peu vif <조금 빠르게>
제3부	91~125	flute, piano	vif <힘차게, 빠르게>

1) 제 1부 [마디 1-43]

제 1부에서는 저음부에서 단선율의 피아노로 제시되는 선율에 의해 흐르는 도입부분과 각기 다른 선율 구조를 가진 A, B, C로 구성되어있다. 도입부분에서 주제가 나오며, 이 주제를 중심으로 음의 첨가 및 축소, 동형진행 등이

나타난다.

다음 [표 6]은 제 1부의 구조를 분석한 것이다.

[표 6] 제 1부의 구조 분석

구분 \ 요소			마디	특징 및 음렬구조
제 1 부	도입부		1~2	· 피아노solo의 하성부의 반음계 단선율
			3~8	· 플룻의 solo로 새소리 사실적 묘사 · *f-ff-p*의 다이내믹 사용
	A	a	9~14	· 피아노와 플룻이 선율을 주고 받는 응답형식 · $f^{\#}$과 $a^{\flat}$음 중심으로 음정이 규칙적으로 확대
		a´	15~22	· 피아노의 증4도와 감5도의 순환음정을 사용
		a˝	23~26	· 하행하는 반음계적 진행
	B	b	27~30	· 단2도와 장2도를 규칙적으로 사용 · 피아노와 플룻의 Unison[33] 선율
		c	31~35	· 증4도의 축소 형태 · C부분의 연결구
	C		36~43	· 증·감 8도의 복합화성 · 제 1부의 종결구

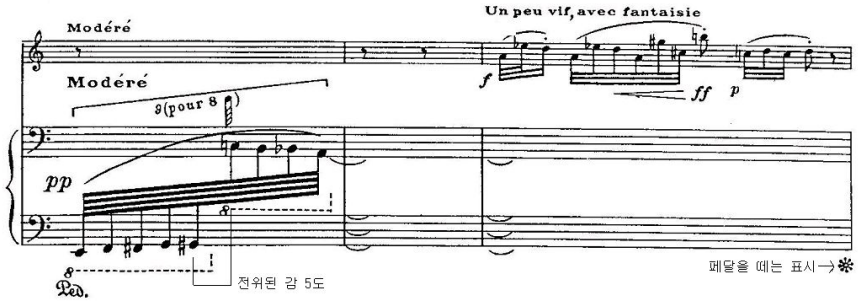
(1) 도입부 [마디 1-8]

마디1과 마디2는 피아노의 도입부로 3옥타브 낮은 e-f-$f^{\#}$-g-$g^{\#}$까지 순차적으로 반음계 상행 진행한 후에 전위된 감 5도 도약하여 c-b-$b^{\flat}$-a까지 순

33) Unison : 몇 개의 인성(人聲), 몇 개의 악기오케스트라 전체가 같은 음 또는 같은 선율은 연주하는 것. 엄격하게 같은 높이의 음일 때도, 또는 다른 옥타브에 걸친 때도 있다. (박세원 『음악 용어 사전』 서울: 세광음악사, 1986, p. 808)

차적으로 단2도 반음계 하행 진행한다. 음정관계가 단 2도로 형성되어 있는데 이 음정은 이 곡에서 가장 빈번하게 나타나는 음정이다. 페달을 사용하므로 마디2의 2개의 8분 쉼표에서 화음과 같은 효과를 나타낸다. 마디3까지 페달을 사용하여 플룻과 화음 효과를 내다가 마디 끝부분에 페달을 뗀다.

[악보 1] 마디1-3



마디3에서는 새 소리를 사실적으로 묘사한 플룻의 선율에서는 [악보 2]에서와 같이 ⓐ, ⓑ, ⓒ의 음군으로 되어있다.

ⓐ = a-e$^{\flat}$-d

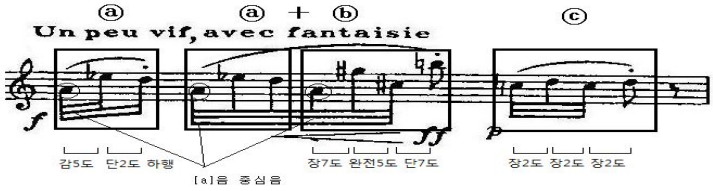
ⓑ = a-e$^{\flat}$-b-a-g$^{\#}$-c$^{\#}$-b

ⓒ = c-d-c-d

ⓐ의 음군은 마디1에 나타난 반음계 진행 중 전위된 감5도를 모방한 후 단2도로 하행시킨 것이고, ⓑ음군은 ⓐ부분의 재현에 이어 장7도 상행시킨 음과, 완전5도 하행시킨 음, 그리고 단7도를 상행시킨 음정으로 연결되어있다. ⓒ의 음군은 장2도 음정을 반복하여 동형진행으로 발전시킨 것이다. 이 때 'a'음은 모든 선율의 중심음 역할을 하며, 이것은 이미 마디1에서 암시되었

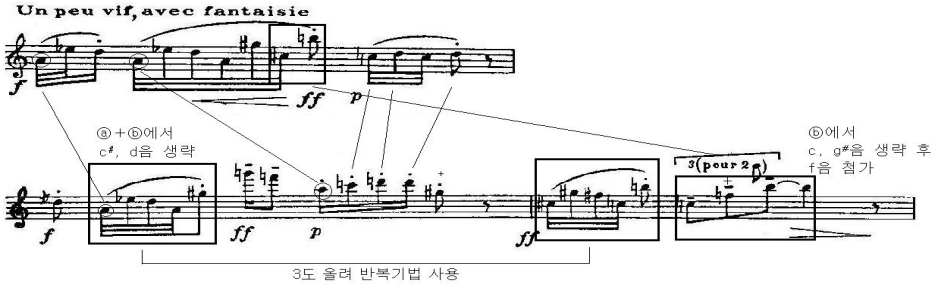
다. ⓑ는 *f*에서 *ff*로 크레셴도시킨 다음 ⓒ는 *p*로 대조되게 여리게 연주한다.

[악보2] 마디3



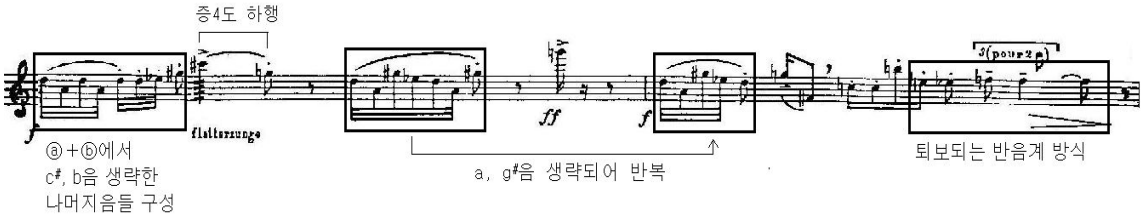
마디4의 첫 음은 마디3의 마지막음인 d음을 지속성을 주기 위하여 다시 한 번 더 강조시켜 꾸밈음으로 사용하였다. 중심음인 a음을 강조하기 위하여 두 번째와 네 번째 음군에 사용하였다. 마디3의 ⓐ+ⓑ의 음군에서 $c^{\#}$과 b음을 생략한 a-$e^{\flat}$-d-a-$g^{\#}$음군을 사용하여 반복 기법이 나타나고 $g^{\#}$음을 변형된 리듬으로 만들었다. 이어지는 a-c-d-d음은 마디3에서의 중심이 되는 a음으로 구성되며 마지막 $g^{\#}$음은 8분 음표 첨가가치 리듬이다. 마디5의 $c^{\#}$-$g^{\#}$-$f^{\#}$-c-b음을 마디4의 ⓑ부분인 a-$e^{\flat}$-d-a-$g^{\#}$을 3도 올려 전형적인 반복 기법을 사용하였다. 다음으로 셋잇단음표인 c-f-b음은 ⓑ부분의 음군에서 a와 $g^{\#}$음을 생략한 후에 장7도를 사용하여 그 음들 사이에 f음을 첨가하여 선율을 진행시켰다.

[악보 3] 마디4-5



마디6의 32분 음표는, 주제 ⓐ+ⓑ부분 중에서 $c^{\#}$음과 b음을 생략한 나머지 음들로 이루어 나타냈으며, $c^{\#}$음을 플라토 텅잉(flutter tonguing)주법[34]으로 티티새의 날갯짓을 하는 듯한 효과를 사실적으로 묘사하였다. 플라토 텅잉 주법에서 연주되는 $c^{\#}$-g음으로 증4도 하행하는데 메시앙이 즐겨 사용하는 음정이다. 마디7의 d-a-$g^{\#}$-$e^{\flat}$-d선율은 마디6의 d-a-$g^{\#}$-$e^{\flat}$-d-a-$g^{\#}$음군에서 a음과 $g^{\#}$음을 생략하여 반복하였다. e-$e^{\flat}$-f로 연결되는 음들은 B. Bartók(1881-1945)[35]의 퇴보되는 반음계적 방식을 영향받았다.

[악보4] 마디6-7



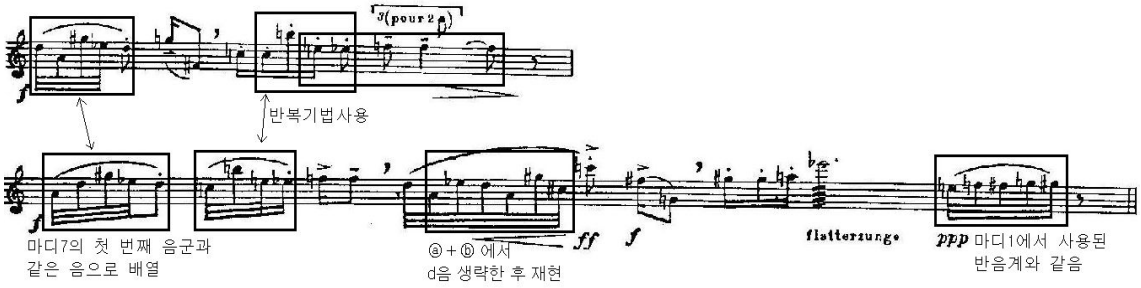
마디8의 a-d-$g^{\#}$-$e^{\flat}$-d는 마디7의 첫 번째 음군에 있는 음들과 같다. 마디6에서 사용된 c-c-b-e-$e^{\flat}$-d음들은 마디7에서 c-b-e-$e^{\flat}$-f로 똑같이 반복 사용되었다. 다음에 이어지는 32분 음표로 이루어진 d-a-$e^{\flat}$-a-$g^{\#}$-$c^{\#}$음군은 마디1의 a-$e^{\flat}$-d-$g^{\#}$-$c^{\#}$음군에서 d음만 삽입시킨 것이다. 마지막 부분의 반음계 선율은 피아노에 의해 음렬을 재현시킨 후 8분 쉼표를 첨가한 것이고, 마치 새가 날아가는 듯한 환상적이고 몽환적인 표현이다.

---

34) flutter tonguing주법 : 혀끝을 윗 입천장에 접촉시켜 공기를 보내고, 혀를 급속히 굴리는 주법으로 'trr....'처럼 발음하며 소리를 낸다. (편집국 편,『음악 대사전』, 서울: 세광음악 출판사, 1996, p. 1472)

35) Bela Bartók(1881-1945) : 20세기 전반기의 비유럽국가인 헝가리의 대표 작곡가로써, 민속적 요소를 토대로 전통에서 벗어나는 신음악의 작품을 내놓았다. 바르톡의 선율은 비교적 단순한 편이지만 그가 즐겨 사용한 5음음계, 온음계, 기타 여러 가지 유럽의 민속적 음계들을 포함하는데 바로 그의 음악이 이국적으로 들리는 이유이다. 박자구조 자체가 비대칭적이며, 또 그렇지 않다 하더라도 박자는 자꾸 바뀌어 곡 전체에 계속적인 변화를 준다.

[악보 5] 마디7-8



(2) A부분 [마디 9-26]

A부분은 거의 느리고 우아하게 연주하고 부드럽게 흐르는 느낌을 주어 두 악기의 응답 형식을 표현한다. 중심음의 음정을 확대와 축소시켜 순화주제로 전개 시켰으며, 역행 불가능의 리듬기법을 사용하였다. 음정의 간격은, 수평적인 면에서는 반음계적이지만 수직적인 면에서는 일정한 패턴에 의해 필연적으로 음정의 확대와 축소로 나타내었다. 플룻 선율은, 피아노의 도입에 의해 응답 형식으로 나타나고 있는 것처럼 보이고 있지만 기능적인 면에서는 서로 다른 3개의 요소가 순환되고 있음을 볼 수 있다.[36] 이 부분에서 메시앙의 대표 리듬 기법인 첨가 가치 리듬을 볼 수 있다.

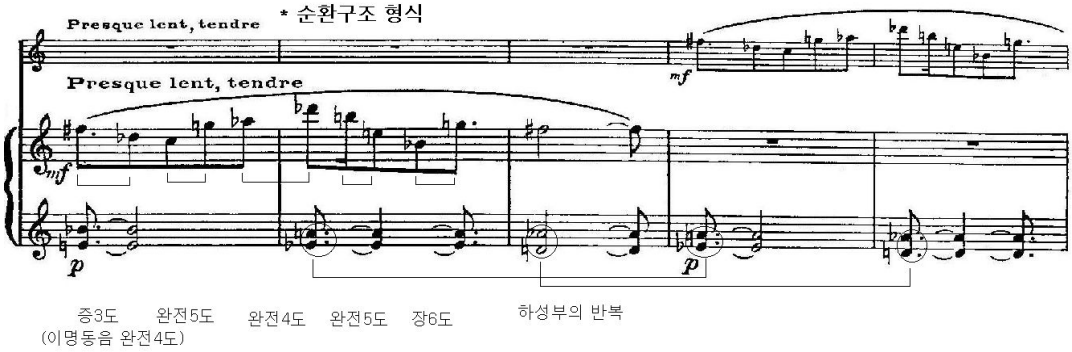
(i) a [마디 9-14]

피아노가 마디9-11에서 주제 선율을 제시한다. 피아노의 마디9-10에서 상성부는 $f^{\#}$과 $a^{\flat}$을 중심음으로 전개시켰고, 하성부는 감5도와 증4도로 메시앙만의 특성을 들어내는 음정을 제시하는 부분이다. 상성부에서 $f^{\#}$-$d^{\flat}$음은 증3도이면서 이명동음인 완전4도이며, 계속 이어지는 c-g는 완전5도, $a^{\flat}$-$d^{\flat}$는 완전4도, b-e는 완전5도로 완전4도와 완전5도의 음정관계가 반복되어

36) 홍정인『Olivier Messiaen 의 Flute와 Piano를 위한 'Le merle noir'의 구조적 분석』 대전: 목원대, 2001, p. 19

나타난다. 마지막 상행음정의 b♭-g는 장6도로 앞서 진행된 음정들의 확대된 것이다. 하성부에서 감5도의 음정은 수평적으로 반음계의 진행이지만 수직적인 면에서는 감5도의 전위인 증4도와 첨가 리듬 기법으로 나타난다.

[악보 6] 마디9-13



마디12에서 마디14는 앞서 나온 피아노의 상성부의 음정을 똑같이 플룻이 반복되어 나타난다. 이러한 기법은 서로 다른 3개의 요소가 독립적으로 발전되면서 조화를 이루는 순환 구조형식으로서 메시앙의 작품에서 자주 볼 수 있는 기법이다.[37]

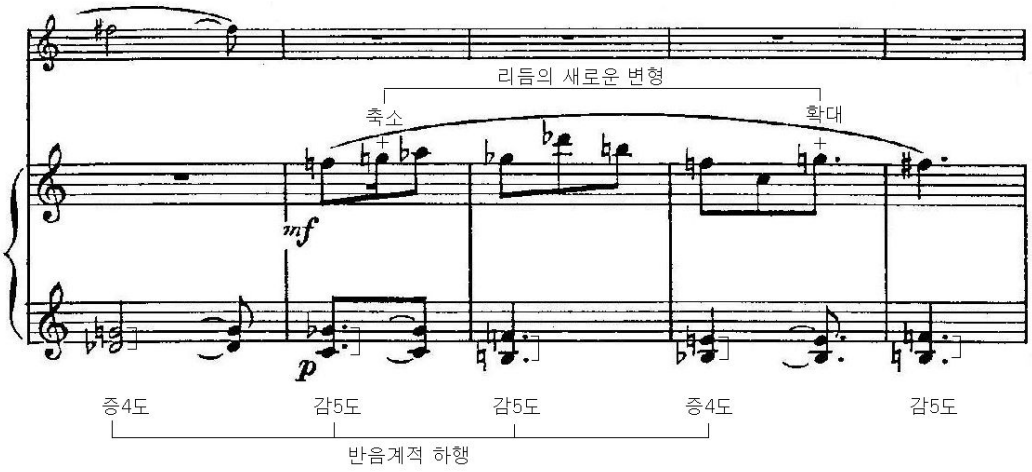
(ii) a´ [마디 15-22]

마디15-18에서는 a부분과 같이 피아노의 상성부가 선율을 제시하면 마디19-22에서 플룻이 응답하듯이 같은 선율을 재현했다. 마디15의 16분 음표인 g음은 마디15와 마디19에서는 음을 축소하였고, 마디17과 마디21에서는 16분 음표를 확대했다. 이것은 리듬의 새로운 변형이라고 할 수 있다. 마디14-18의 피아노의 하성부에서 d♭-g는 증4도, c-g♭는 감5도, b-f는

37) 홍정인『Olivier Messiaen 의 Flute와 Piano를 위한 'Le merle noir'의 구조적 분석』 대전: 목원대, 2001, p. 20

감5도, b♭-e는 완전4도, b-f는 감5도로 메시앙이 빈번하게 사용하는 음정과 반음계적 진행을 볼 수 있다.

[악보 7] 마디14-18



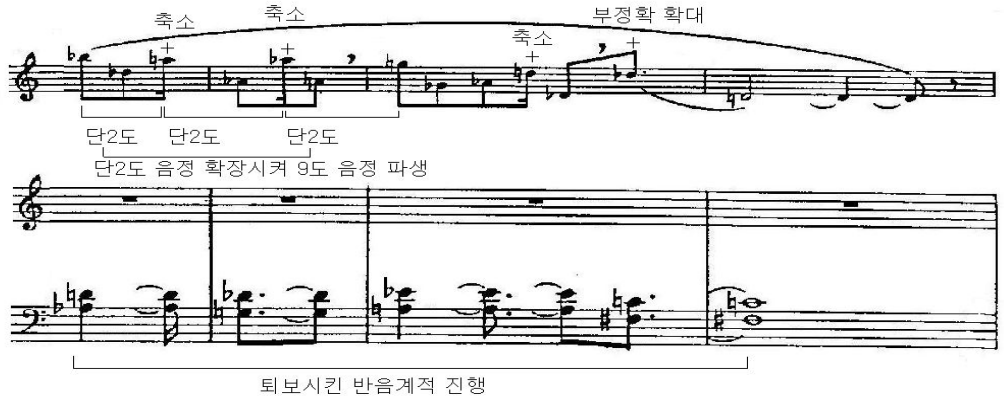
마디19-22는 피아노의 상성부 선율의 움직임이 플룻으로 그대로 재현되는데, 역시 리듬의 축소와 확대가 나타나 있음을 발견할 수 있고, 선율의 움직임은 전형적인 단조(minor)적 화성에 선택된 음을 중심으로 되풀이 되는 반음계적 진행이다.

(iii) a″ [마디 23-26]

마디23부터 a′는 a와 다르게 반복되는 리듬구조가 사라지고 플룻의 주제선율에서 각 마디의 중심음들이 반음계적으로 흐르는 것을 볼 수 있다. 마디23-24는 전위된 형태의 축소된 리듬을 사용하였고, 마디25-26는 부정확한 확장을 취하여 피아노의 부가 화성에 조화를 이루었다. 불협화음적인 장2도와 단2도의 음정을 확장시켜 9도의 음정을 파생시킨 것이며, 플룻의 선율에

서 중심음들이 주제 선율을 진행하였다. 피아노의 하성부에서는 a♭-d, g-d♭, a-e♭, f#-c의 선율은 퇴보시킨 반음계적 진행으로 볼 수 있다.

[악보 8] 마디23-26



(2) B부분 [마디 27-35]

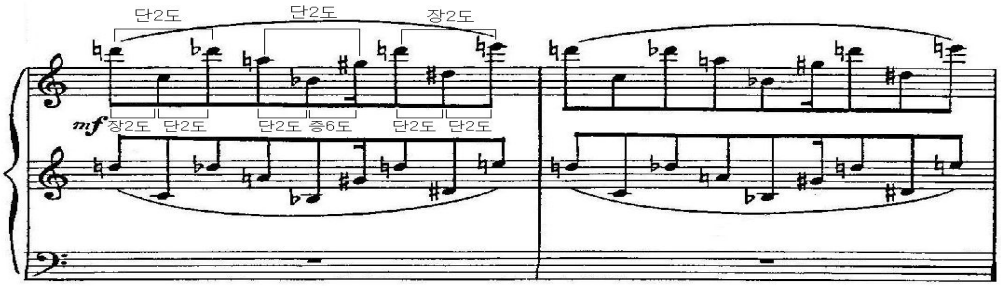
B부분은 b[마디27-30]와 c[마디31-35]의 두 부분으로 나누어진다. 새의 노래를 서정적으로 표현하기 위하여 피아노 성부의 유니즌(Unison)으로 진행되는 선율은 복합화성의 바탕 위에 화성적인 울림으로 음을 조직하여 공명화성을 취하였다. 플룻의 선율과 피아노의 Unison은 서로 반진행과 병행을 반복하고 있다. 음향학적으로는 마디27-33에서 피아노 파트의 장2도·단2도(장9도·단7도)의 음정 관계의 음들이 울리며 서로 얽히며 마디29의 8분쉼표의 쉼을 통하여 울림의 효과를 준다.

(i) b [마디 27-30]

마디27에서는 피아노성부가 d음을 중심으로 장9도와 감4도의 도약은 음정의 전위와 확대를 규칙적으로 반복시켜 진행이 흐르고 유니즌(Unison)선율

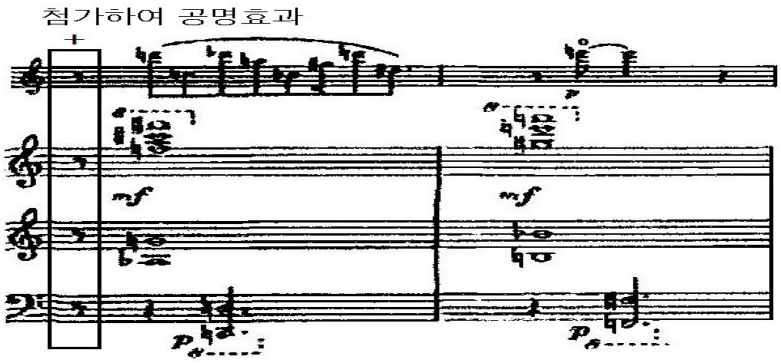
이 반음계로 움직이면서 음량을 확대시켰다. 3음씩 3개의 음군으로 나눴을 때 3개의 음이 각각 반음을 이루고, 단2도와 장2도를 번갈아가며 사용하여 효과적인 묘사기법을 보여주고 있다.

[악보 9] 마디27-28



마디29는 플룻과 피아노의 선율에서 8분 쉼표를 첨가하여 확대된 음량을 반복하여 공명효과를 주었고, 복합 화성의 화음구조도 공명 효과를 캐논(canon)형식으로 전개시킴으로서 확장된 음향을 듣게 하였다. 마디30에서 플룻이 다시 이런 효과를 나타낸다.

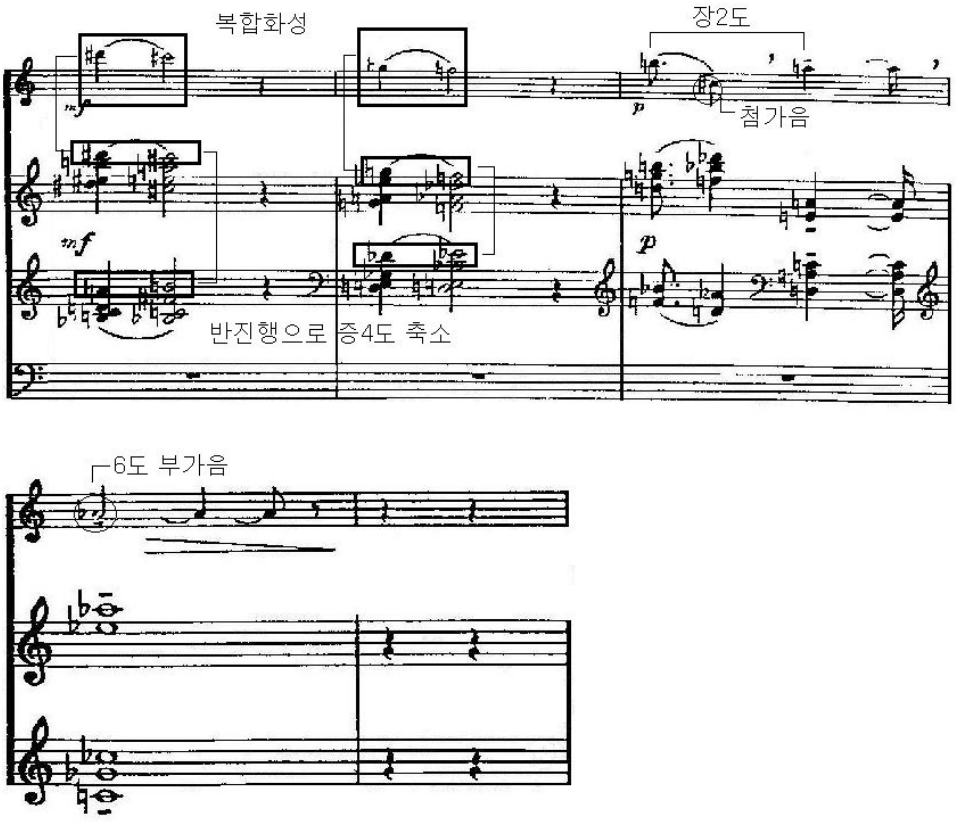
[악보 10] 마디29-30



(ii) c [마디 31-35]

마디31에서는 피아노성부가 부가화성으로 유니즌(Unison)과 플룻의 선율은 복합화성을 보여주고 있다. 피아노의 $d^{\#}$-$c^{\#}$의 진행은 a-b의 반진행으로 증4도의 축소이며, 마디32에서도 역시 g-f의 진행도 $d^{\flat}$-$e^{\flat}$의 반진행으로 증4도 축소했다. 마디33에서는 당김음의 사용으로 긴장감을 주었고, $c^{\#}$을 첨가하여 단7도와 장6도, 증4도의 확대와 축소로 이루어진 변화화음을 사용했다. 마디34에서는 완전화음에 6도인 $a^{\flat}$음을 부가하였고, 박자확대로 평화롭고 명상적인 느낌으로 전위시켜 B부분을 마무리하는 종지를 도입하였다.

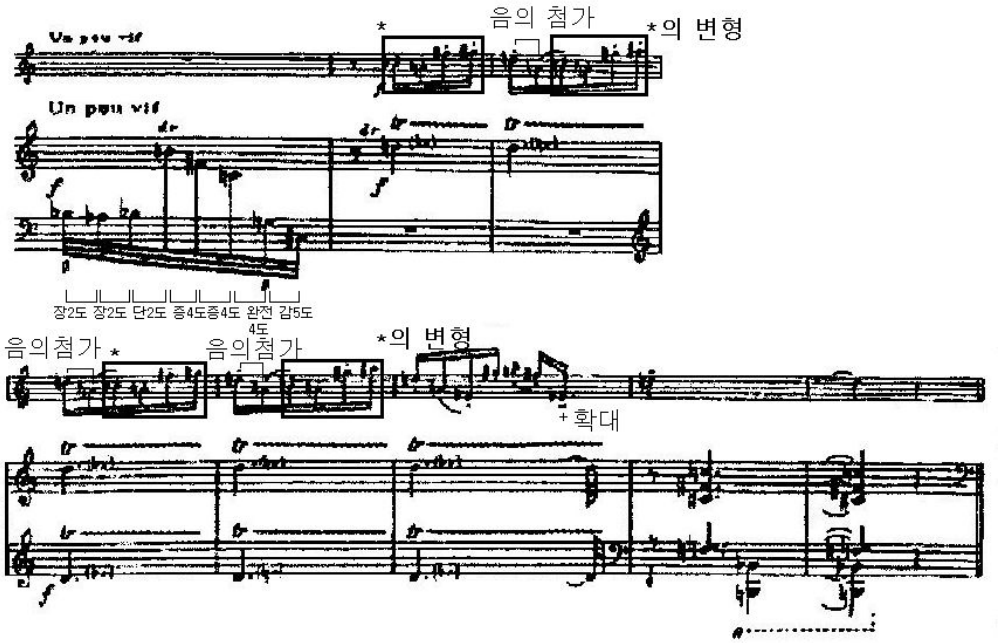
[악보 11] 마디31-35



(3) C부분 [마디 36-43]

제 1부의 Codetta로써 완전4도와 증4도, 완전5도와 감5도등의 특징적인 음정은 A의 a´에서 인용하여 사용했다. 마디36에서 장·단2도, 증4도, 완전4도, 감5도의 흐르는 선율을 찾을 수 있는데, 이 곡에서 주를 이루는 음정으로 곡의 통일감을 조성한다. 피아노의 마디37에서 마디41까지의 상성부는 d음을 중심으로 트릴을 사용하면서, 하성부는 마디39에서부터 한 옥타브 아래로 확대시킨 d음은 새소리를 화려하게 하였으며 다른 울림 형태로 볼 수 있다. 플룻의 선율은 마디37에서 $d^{\flat}$-a-$f^{\#}$-$g^{\#}$의 음군이 진행하는데, 마디42까지 d을 중심으로 선율이 이루어지며 음의 첨가와 변형을 통해 발전을 보인다. 마디38은 마디40에서 다시 반복된다. 마디43에서는 Tonic, Subdominant, Dominant적인 요소의 복합화성에 전과음을 해결하여 제 1부를 종결하였다.

[악보 12] 마디36-43



2) 제 2부

제 2부에서는 1부와 같은 형식의 구조와 방법으로 쓰였으며, 플룻과 피아노의 캐논(canon)기법이 두드러지게 나타난다. 도입부분의 플룻 선율의 음을 개입시키거나 음역을 확대하거나 역행하거나 음을 소거하는 여러 가지 방법을 사용하여 단순한 반복기법을 사용하지 않는다. 그리고 공명화성과 화성을 사용하여 울림효과를 만들어 제 1부와는 다르게 전개되었다.

다음 [표 7]은 제 2부를 구조를 분석한 것이다.

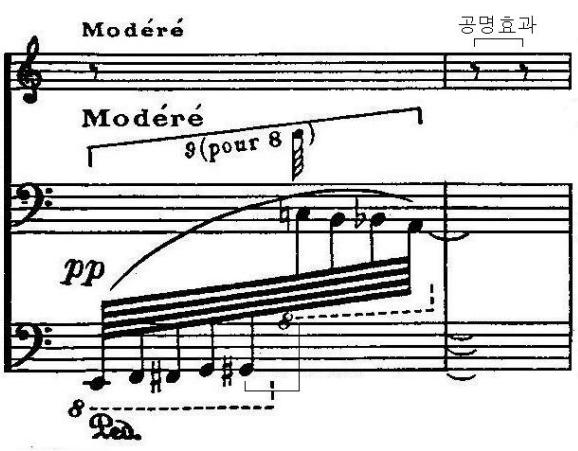
[표 7] 제 2부의 구조 분석

구분 \ 요소			마디	특징 및 음렬구조
제 2 부	도입		44-53	· 반음계 진행 · 환음법 자주 사용 · 제 1부보다 음역 확대
	A	a	54-59	· Canon형식으로 피아노와 플룻이 진행 · 제1부의 a와 같은 선율의 반복
		a´	60-67	· 제1부의 a´와 같은 선율의 2번 반복
		a˝	68-71	· 제 1부의 a˝와 같은 선율의 반복
	B	b	72-76	· Canon형식으로 피아노와 플룻이 엇갈려 진행 · 피아노와 플룻이 옥타브 진행
		c	77-82	· 복합화성의 단순한선율 · 플룻선율의 동형진행 · C부분의 연결구
	C		83-90	· Codetta로 제2부 정리 · 제 1부를 c로 완전4도 높게 재현

(1) 도입 [마디 44-53]

제 2부의 도입은 1부와 똑같이 피아노에 의해 순차적 반음계 상행 진행한 후 전위된 감5도 도약하여 다시 반음계 하행 진행하여 통일성을 주었고, 마디45에서 새로운 주제를 부각시키기 위해 2개의 8분 쉼표의 사용으로 공명효과의 연장으로 보았다. 계속 이어서 마디46까지 페달을 사용하는 기법을 사용하므로 화음의 효과도 주었다.

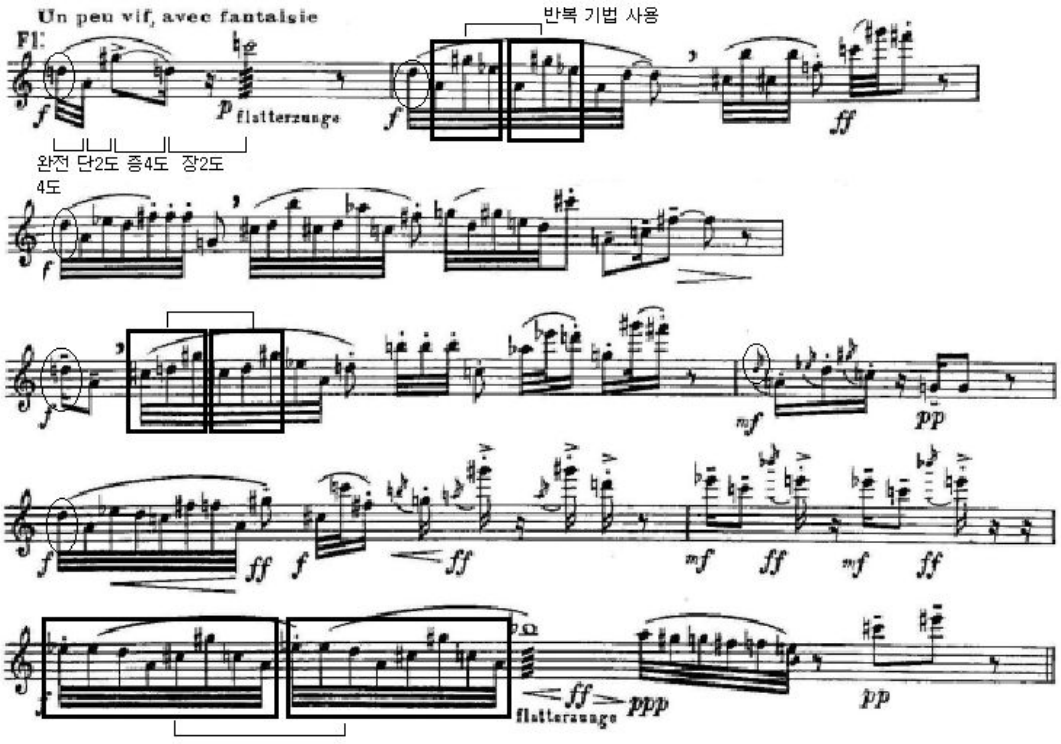
[악보 13] 마디44-45



마디46의 플룻 선율은 d-a, a-$g^{\#}$, $g^{\#}$-d, d-c의 음정관계가 완전4도, 단2도, 증4도, 장2도로 곡 전체를 두드러지게 하는 주제선율이 진행되었다. 마디47에서 마디51까지 첫 음이 모두 d음을 중심으로 흐르고, 대부분 a음으로 완전4도 하강하여 이어지는 것을 볼 수 있다. 마디47에서 중심음 다음에 a-$g^{\#}$-$e^{\flat}$의 음정이 다시 반복되는 것을 볼 수 있다. 이와 같이 한 마디 내에서 반복 기법을 사용하여 통일감을 주었다. 마디48과 마디49에서는 같은 음을 스타카토로 진행하면서 새의 지저귀는 소리를 묘사하였다. 플룻에 의한 도입은 제 1부에 의한 전형적인 주제가 나타나며 근본적으로 새의 불규

칙적인 소리를 반복시켜 고전적인 양식에서 탈피한 것이다. 음의 밀집도와 음정의 도약과 셈여림으로 나타내어 새의 소리를 사실적으로 묘사하고자 하였다. 제 1부에서는 상행하는 반음계를 사용한 것과 달리 2부의 도입부분에서는 하행하는 반음계를 사용하여 안정감을 준 것이 특징적이다.[38]

[악보 14] 마디46-53



38) 홍정인『Olivier Messiaen의 Flute와 Piano를 위한 'Le merle noir'의 구조적 분석』 대전: 목원대, 2001, p. 28

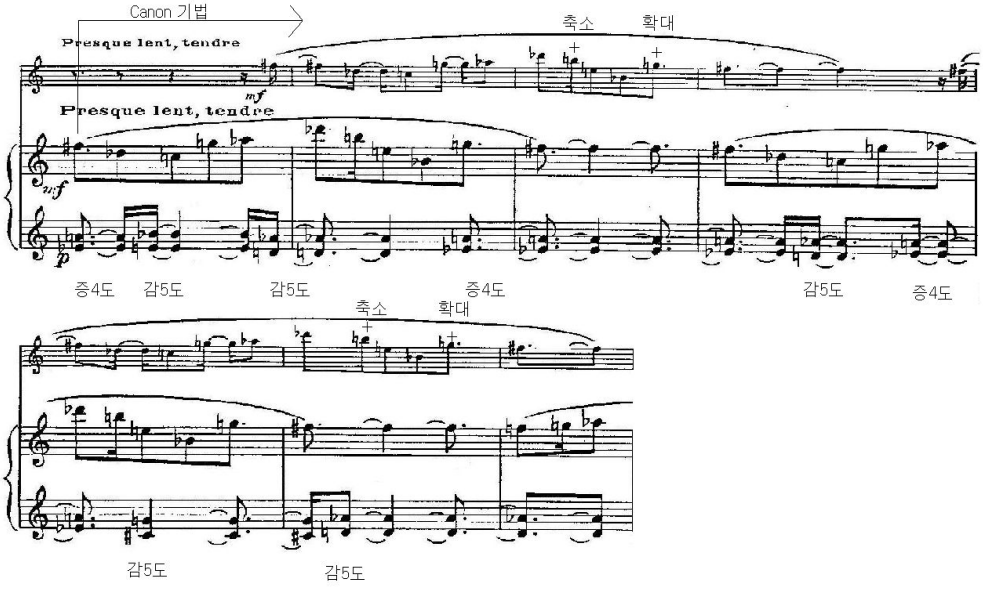
(2) A부분 [마디 54-71]

제 2부의 A부분에서는 제1부의 A와 선율을 그대로 반복한다. 이것은 다시 a[54-59], a′[60-67], a″[68-71]와 같이 세 형식으로 나뉜다. 이 부분에서 피아노의 상성부와 플룻의 멜로디가 캐논(canon)기법으로 진행되는 것이 앞의 기법과 다른 점이다.

(i) a [마디 54-59]

제 1부의 a부분[마디9-14]의 선율을 마디54-59에서는 2번 반복시켜 피아노와 플롯이 스트렛토(stretto)의 캐논(canon)기법을 보인다. 피아노의 하성부는 제 1부에서 증4도, 감5도, 증4도를 사용하였으나 이와 다르게 증4도와 감5도를 사용하여 음정을 진행시켰다. 그리고 첨가와 확대된 리듬기법은 당김음으로 표현하여 정상적인 마디 형태를 넘어 흐느적거리는 새의 모습을 묘사한 것이다.

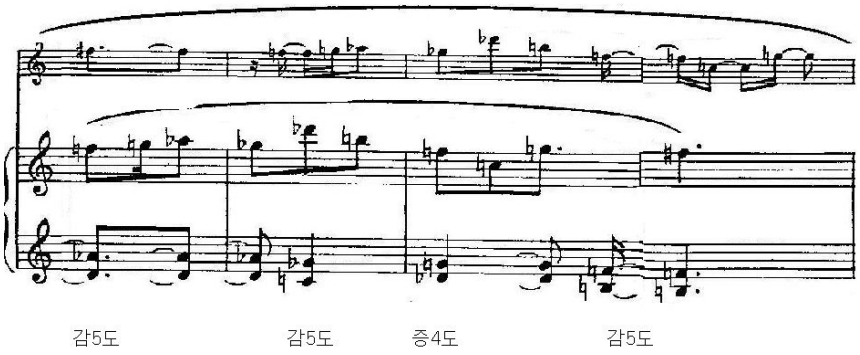
[악보 15] 마디54-60



(ii) a′ [마디 60-67]와 a″ [마디 68-71]

제 1부의 a′와 a″의 선율이 그대로 반복되는데, 피아노와 응답하는 형태와 달리 이 부분에서는 a와 마찬가지로 피아노와 플룻이 스트렛토(stretto)의 캐논(canon)형식을 사용하였다.

[악보 16] 마디60-63



(3) B [마디 72-82]

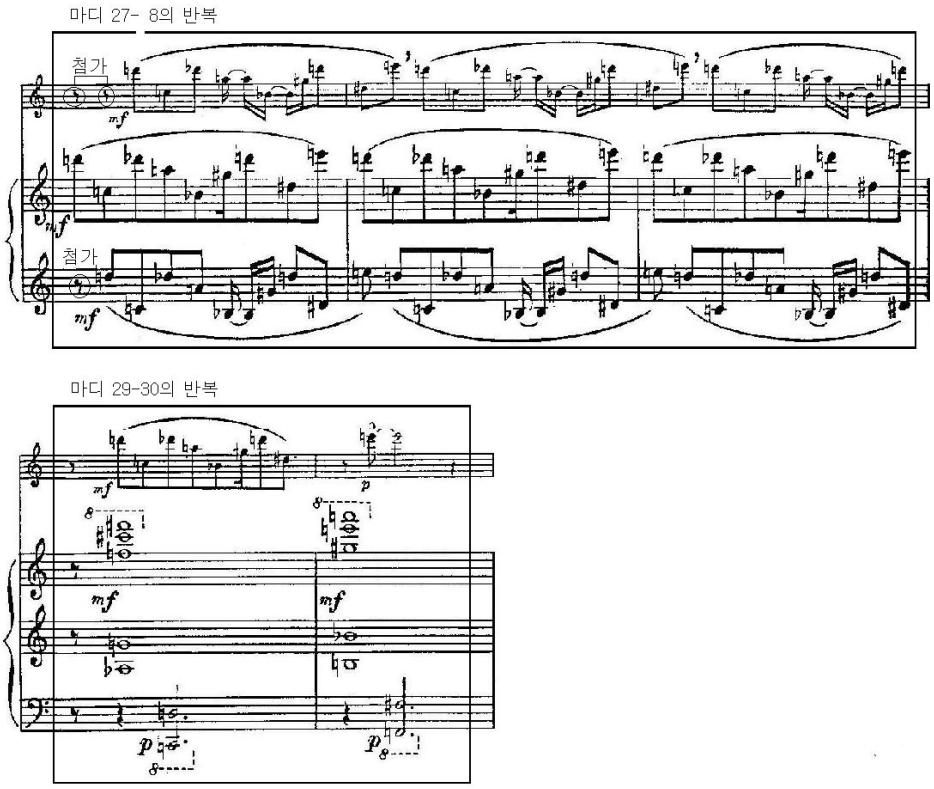
피아노에서 옥타브로 확대된 유니즌(Unison)과 플룻의 선율은 3성 캐논(canon)형식으로 짧은 음악에 의한 스트레토(stretto)로 나타난다. 곡의 클라이막스를 암시하는 무리한 음정의 도약을 사용하였고, 높은 음가의 선율 진행을 보면 다선법성의 기초를 두고 반음계적으로 진행되고 있다. 마지막 $d^{\flat}$음정은 화성적으로 마치는 느낌을 주었다.

(i) b [마디 72-76]

제 1부에서의 마디27-28[악보 10]은 선율을 8분 쉼표 2개를 첨가하여 마디72-74에 반복시켰고, 마디29-30[악보 11]의 선율을 마디75-76까지 그대로 반복시켰다. 피아노의 상성부와 하성부를 두 개로 확대시킨 짧은 음가

의 3성 캐논(canon)형식에 의한 스트레토(Stretto)의 기법이 나타나고, 이것은 앞에서 나타난 a′의 계속되는 부분이다.

[악보 17] 마디72-76

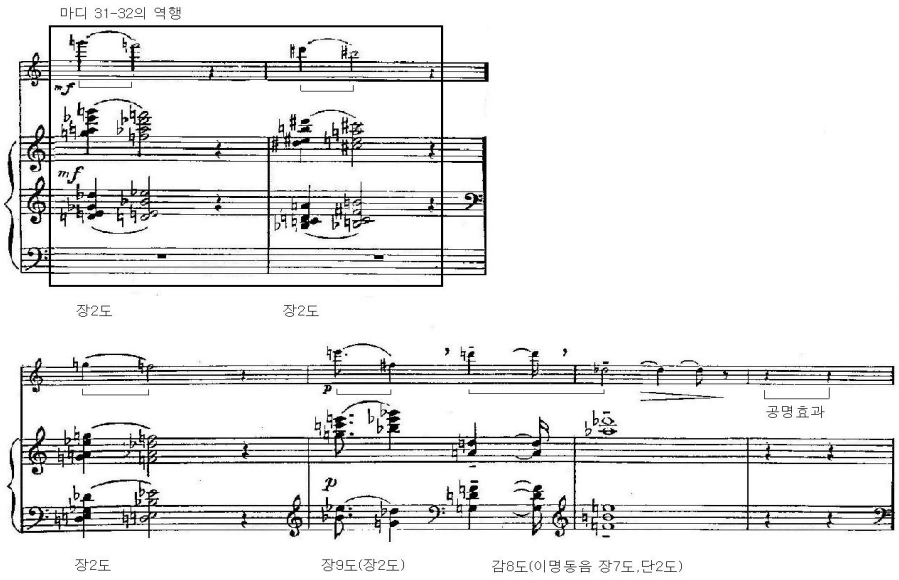


(ii) c [마디 77-82]

c부분은 메시앙의 화음 선법 제7선법으로 구성되었으며, 마디77-78에서 제1부의 마디31-32을 역행시킨 것이다. 플룻 선율의 마디77-80에서 동형진행을 이루는데 마디79까지 장2도로 움직여 3번의 유사한 동행진행을 하였으나 마디80에서 장2도 관계가 아닌 장9도로 도약진행을 하여 변화를 주었다. 마디80에서 마지막음인 d음과 이어지는 마디81의 $d^{\flat}$음은 감8도에서 이

명동음인 $c^{\#}$은 장7도, 단2도로 메시앙의 특징을 보여준다. 또 곡의 통일성을 이루려고 d음을 중심으로 상행과 하행의 선율기법을 보였다. 마디81의 $d^{\flat}$음정은 화성적으로 마침의 느낌을 주었다. 마디82의 2개의 4분 쉼표는 화성의 공명효과를 통한 주제 전개는 조성의 변화와 분위기를 전환시키려는 의도로 보았다.

[악보 18] 마디77-82



(4) C부분 [마디 83-90]

이 부분은 제 1부의 C를 완전 4도 전위하여 반복시킨 코데타(codetta)를 활용하여 제 2부를 종결한다.

3) 제 3 부 [마디 91-125]

종결부인 제 3부에서 교환 기법을 사용하였는데, 교환기법이란 순서를 바꾸거나 음군을 조작하며 반음계적 리듬의 시리즈, 원래의 음가를 사용한 음가의 시리즈, 또는 점차 크거나 작은 가치로 움직이는 등의 의미를 가진다. “티티새”가 자유롭게 지저귀는 모습을 사실적으로 묘사하려고 규칙적인 교환 기법을 사용하였다. 16분 음표를 이용한 “검은 티티새”의 반음계적 시리즈는 다음과 같은 교환기법을 사용하였다.

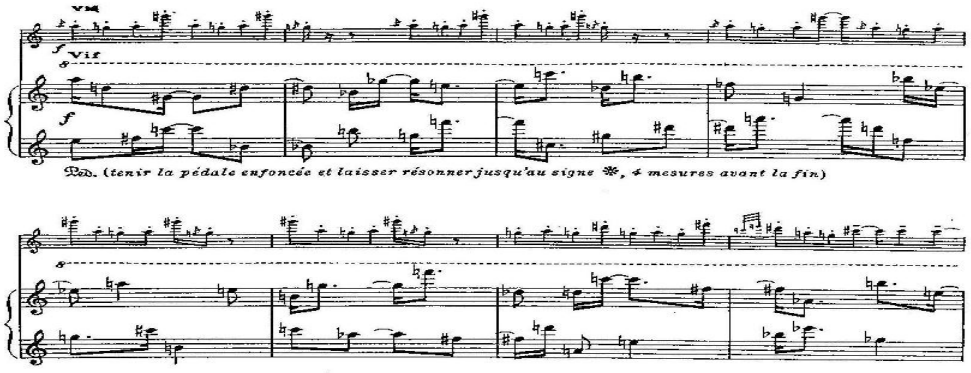
[악보 예13] 16분음표의 교환기법 사용

♬ ♪ ♪ ♩

1 2 3 4

마디91은 피아노의 상성부에서 첫 번째 교환 기법의 시리즈가 나타나는데, 이 음가들은 교환 기법의 규칙 속에서 음가들은 순서만 서로 바꾸어서 모두 24가지의 형태를 완성하였으며 화성의 규칙 속에서 선율을 암시한다. 서로 다른 리듬 기법을 사용하여 대화하는 것처럼 보이고, 3개의 성부가 서로 다른 선율을 수학적으로 연출하였다.

[악보 19] 마디91-98



다음 [표 8]은 교환이 가능한 총 24개의 교환 시리즈가 만들어진 예이다.

[표 8] 24개의 교환 시리즈

교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈
1	1234	7	3412	13	2134	19	4123
2	1243	8	3421	14	2143	20	4132
3	1324	9	3124	15	2341	21	4213
4	1342	10	3142	16	2314	22	4231
5	1432	11	3241	17	2431	23	4321
6	1423	12	3214	18	2413	24	4312

피아노의 상성부와 하성부는 순서를 달리한 교환 기법을 사용하였다.

피아노에서 나타나는 교환 기법

[표 9] 피아노의 상성부 (오른손)

교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈
1	1234	7	3412	13	2134	19	4123
2	1243	8	3421	14	2143	20	4132
3	1324	9	3124	15	2341	21	4213
4	1342	10	3142	16	2314	22	4231
5	1432	11	3241	17	2431	23	4321
6	1423	12	3214	18	2413	24	4312

[표 10] 피아노의 하성부 (왼손)

교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈	교환기법	시리즈
1	2134	7	4123	13	1234	19	3412
2	2143	8	4132	14	1243	20	3421
3	2341	9	4213	15	1324	21	3124
4	2314	10	4231	16	1342	22	3142
5	2431	11	4321	17	1432	23	3241
6	2413	12	4312	18	1423	24	3214

메시앙은 피아노의 상성부와 하성부의 교환 시리즈가 겹치지 않도록 시작 음가의 순서를 서로 다르게 사용하였다.

[표 11] 교환 시리즈가 겹치지 않는 예

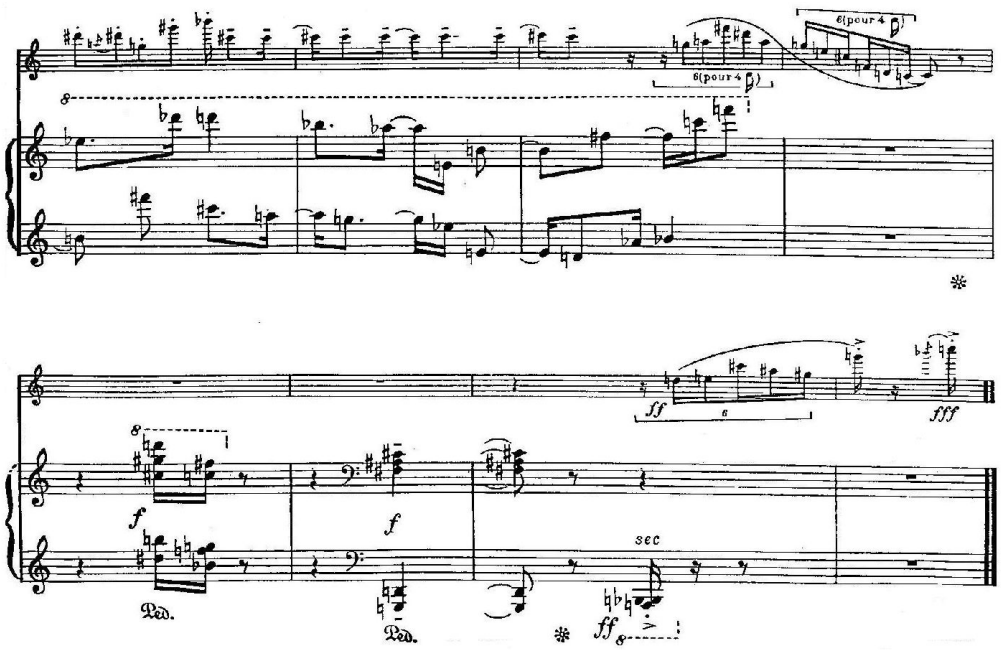
피아노의 상성부	1 2 3 4
피아노의 하성부	2 1 4 3

피아노의 교환 기법으로 전개된 선율과 다르게 플룻으로 새들의 지저귐을 서로 대비시킨 리듬적인 스타카토 형태로 이루어져 있고, 4·5·6·7도의 음정 도약은 전타음의 증가와 함께 불협화성적으로 나타나고 있다. 그러나 이러한 효과는 피아노와 분리되어 활기찬 새의 지저귐으로 나타낸 것이다.

앞서 활기찬 움직임은 마디120에서 피아노에서 선율을 상행시켜 티티새가 활공하는 모습을 엿보이게 하였으나, 마디121에서 플룻의 선율을 갑자기 하강시켜 마치 새소리를 정지시킨 것처럼 느껴지도록 하였다. 이어서 마디122에서 피아노의 증3도의 하강으로 전 마디에서 보인 느낌을 연결하였다. 마디123-124에서 *f*와 *ff*를 사용한 낮은 음역에 의한 세 개의 피아노 화성은 강한 종결부를 암시한 것이다. 그리고 플룻 선율은 *ff*-*fff*의 다이나믹의 표현을 요구한 간결한 선율은 티티새의 비상을 표현하고자 메시앙의 의도가 숨겨진 것으로 생각되었다.

이렇게 전개된 선율은 피아노의 상성부와 하성부, 플룻에 의해 세 마리의 새들이 그들만의 언어로 대화하는 것을 표현하고자 메시앙의 작곡기법에 의하여 쓰여진 것으로 생각되었다.

[악보 20] 마디118-125



Ⅳ. 결론

본 논문에서는 20세기 프랑스에서 중요한 작곡가 중의 한사람인 메시앙의 작품 『Le merle noir』를 통하여 그의 음악어법에 관하여 알아보았다. 많은 현대음악 작곡가들이 나치 체제에서 외국으로 망명을 가거나 작품 활동을 거의 못하는 상황에서 그는 전쟁이 벌어지는 유럽에 남아 자신의 합리적 작곡 양식을 전수하였다. 그는 특별히 리듬에 관심을 보이면서 첨가가치와 비역행리듬을 발견하여 그만의 독특한 리듬기법으로 작곡하였다. 드뷔시의 영향을 받아 인상주의 수법을 취하였으나 드뷔시의 교회선법이나 온음음계를 그대도 사용하지 않고 자신만의 방법으로 '조옮김이 제한된 선법'을 만들어 사용하였다.

메시앙은 다른 현대음악 작곡가들과는 다르게 새의 노래를 악보로 옮기는 면에서나 음악적 언어로 소화하는데 매우 열정적 이였다. 악기로 표현하기 힘든 높은 음역과 빠른 박자를 새소리를 작품에 사용하면서 어려움을 느꼈다. 이러한 어려움에도 메시앙이 이와 같이 새의 노래를 중요한 소재로 사용하는 것은 자연의 소리 가운데에서도 새 소리가 가장 성스러운 것이며 신의 메시지라고 생각했기 때문이다. 이 작품은, 보통빠르기와 다소 느린 부분, 그리고 빠른 템포를 취하여 티티새가 지저귀는 여러 가지의 노래 소리를 기교적으로 표현했으며, 명상적인 요소를 갖는 피아노와 조화시켰다.

『Le merle noir』은 크게 3부로 나누어진다. 제 1부에서는 피아노와 플룻이 주고받는 형식으로 나타나며, 메시앙의 특징인 장·단2도, 증4도, 감5도가 빈번하게 사용되었고, 도약이 큰 음정이 사용된 것을 볼 수 있다. 제 2부에

서는 1부와 같은 형식의 구조를 보이나 플룻과 피아노의 캐논(canon)기법이 두드러지게 나타난다. 공명화성과 배음을 사용하여 울림효과를 극대화하는 것이 돋보인다. 제 3부에서는 종결부로 순서를 바꾸거나 음군을 조작하여 반음계적 리듬의 시리즈, 원래의 음가를 사용한 음가의 시리즈 등의 의미를 지닌 완전한 교환기법을 사용하였음을 볼 수 있다. 또 피아노의 화음구성에서 부가화음과 특수화음을 주로 사용하는데, 인위적인 배음 화성과 6도와 4도의 부가음을 사용하여 복합화석적인 요소를 지니게 하여 메시앙의 특징이 잘 보여지는 작품이다.

본 논문에서는 이 작품의 분석을 통하여 메시앙이 어떻게 새의 모습을 섬세하게 묘사하여 작곡하려 하였는지에 대해 전반적으로 알아보았다.『Le merle noir』에서도 새의 노래를 중심으로 쓰던 시기의 메시앙만의 대표적인 기법들의 특징이 돋보였으며 그의 독특한 음악어법과 현대적인 리듬이 곡의 구조 조화롭게 구성함을 알 수 있었다. 메시앙이라는 20세기 대표적인 현대음악가의 곡을 상세 적으로 분석함으로써 현대 음악의 다양성의 일면을 볼 수 있었으며, 그의 리듬기법이 어떻게 곡의 구조를 돋보이게 하였는지 알 수 있었다.

참 고 문 헌

권아랑『Olivier Messiaen의 Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus 분석 연구: 제2, 11, 13곡을 중심으로』경기: 경원대학교, 2004.

김원식『플루트를 위한 곡 중 표제음악에 대한 연구』경기: 경원대학교, 2006.

김하나『Andre Jolivet의 <Chant de Linos>에 대한 분석 연구』서울: 숙명여자대학교, 2009.

민은기『서양음악사 피타고라스부터 재즈까지』서울: 도서출판 음악세계, 2007.

박세원『음악 용어 사전』서울: 세광음악사, 1986.

백병동『대학음악 이론』서울: 현대음악출판사, 1997.

백영옥『Olivier Messiaen의 음악어법 연구-Vingt Regards sur I'Enfant-Jesus 중심으로』서울: 성신여자대학교, 2006.

오희숙『20세기 음악1 역사·미학』서울: 심설당, 2004.

장화영『메시앙(Olivier Messiaen)의 아기예수를 바라보는 20개의 눈동자 (Vingt Regards sur I'Enfant-Jesus)연구분석 -No. 3, 5, 6, 10번을 중심으로』서울: 중앙대학교, 2003.

홍정인『Olivier Messiaen 의 Flute와 Piano를 위한 'Le merle noir'의 구조적 분석』대전: 목원대, 2001.

편집국 편『음악 대사전』서울: 세광음악 출판사, 1996.

Austin, W. W., *Music in the 20th Century*, New York: W.W. Norton & Company. Inc. 1966.

Grffiths Paul., *Morden Music: A concise history from Du=ebussy to Boulez*『현대 음악사』 신금선 역, 서울: 이화여대 출판부, 1994.

Messiaen Olivier., *The Technique of My Musical Language* 『나의 음악어법』,최동선 역, 서울: 세광출판사, 1981.

Rõssler, Almut., *Contributions to the Spintual World of Olivier Messiaen with Original Text by Composer*, Trans. by Dogg and Poland, Nancy., Blumenstrass: 2 Gills & Franke Verlag, 1986.

Rostand Claude., *La Musique Française Contemporaine* 『현대 프랑스 음악』 편집부 역, 서울: 삼호출판사, 1986.

Trevor Hold., *Messiaen's Birds.* Music & Letter, 1971.

Verner-Jensen Arnold., *The Music*『음악의 역사』 이수영 역, 서울: 도서출판 예경, 2006.

A B S T R A C T

Olivier Messiaen's Le merle noir

Lee, Na Kyung

Major in Flute

Graduate School of Sungshin Women's University

Unlike the traditional music, 20th century classical music is a highly diverse field which has experienced a dramatic innovations in musical forms, styles, and rhythms. Olivier Messiaen who has been one of the most notable French composers of the 20th century is well known for an unique musical composition and his great contribution to the classical music through an attempt to express his inspiration from the nature.

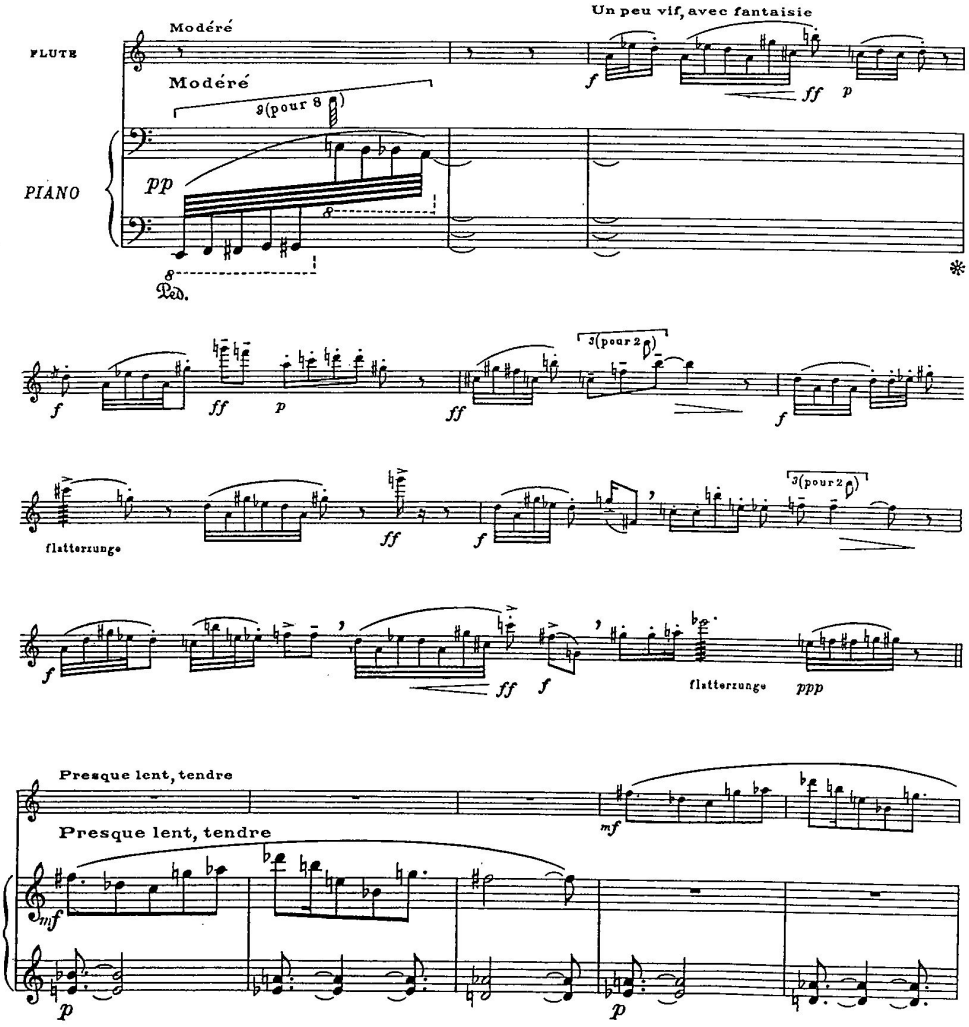
The purpose of this paper is to investigate Messiaen as a leading figure of modern music, and examine his rhythmic techniques. Hence, Messiaen's 『Le merle noir』 is mainly scrutinized in this paper with respect to his unique rhythmic techniques and the integration of bird song into his work. This dissertation first explains the features of 20th century French music and Messiaen's biography along with his rhythmic structure. The remainder of this paper deals with the use of his unique rhythmic techniques in『Le merle noir』and explains

how it forms the structure of the song.

LE MERLE NOIR

pour Flûte et Piano

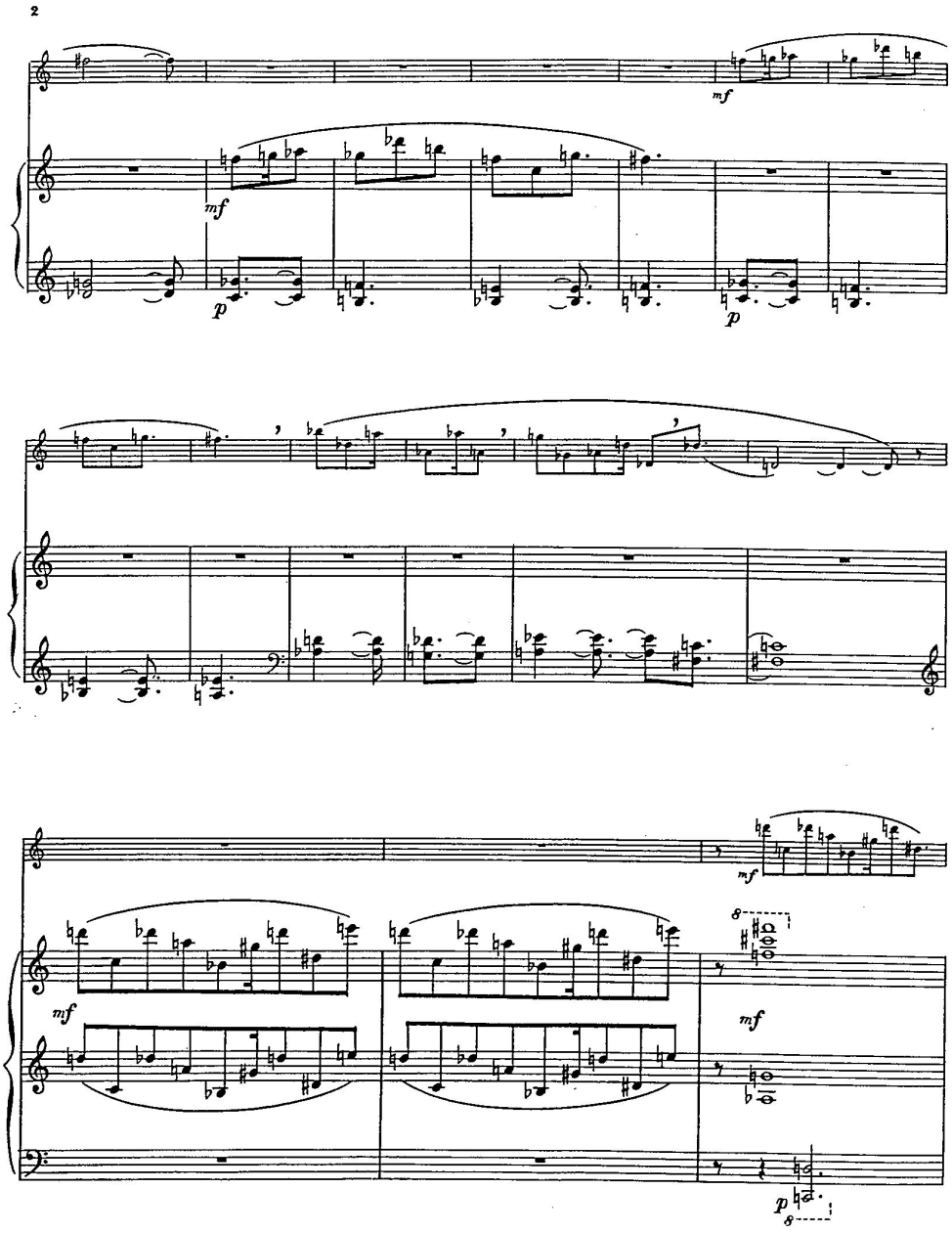
OLIVIER MESSIAEN



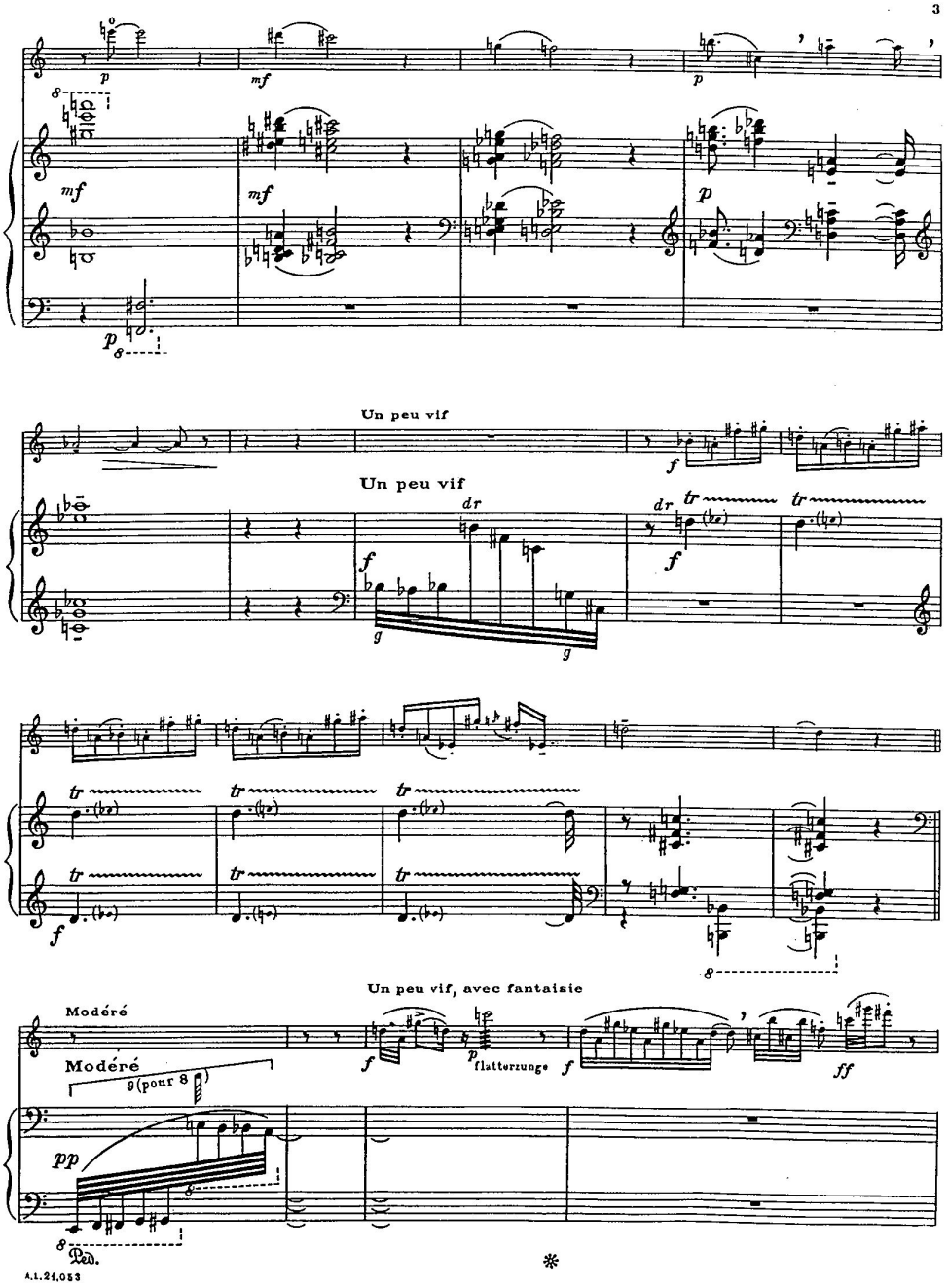
Copyright by ALPHONSE LEDUC et Cie 1952
Editions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, Paris

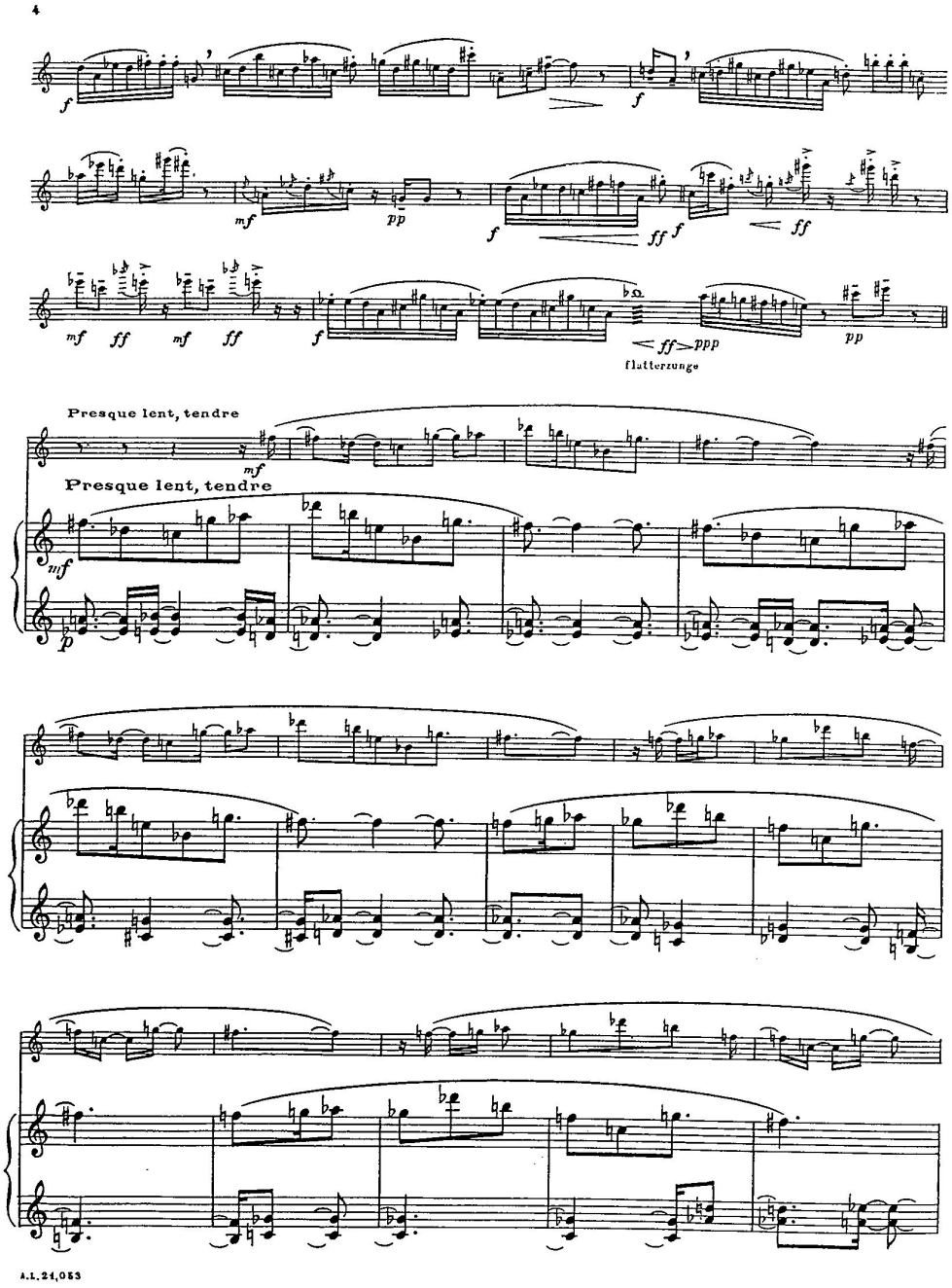
A.L. 24,053

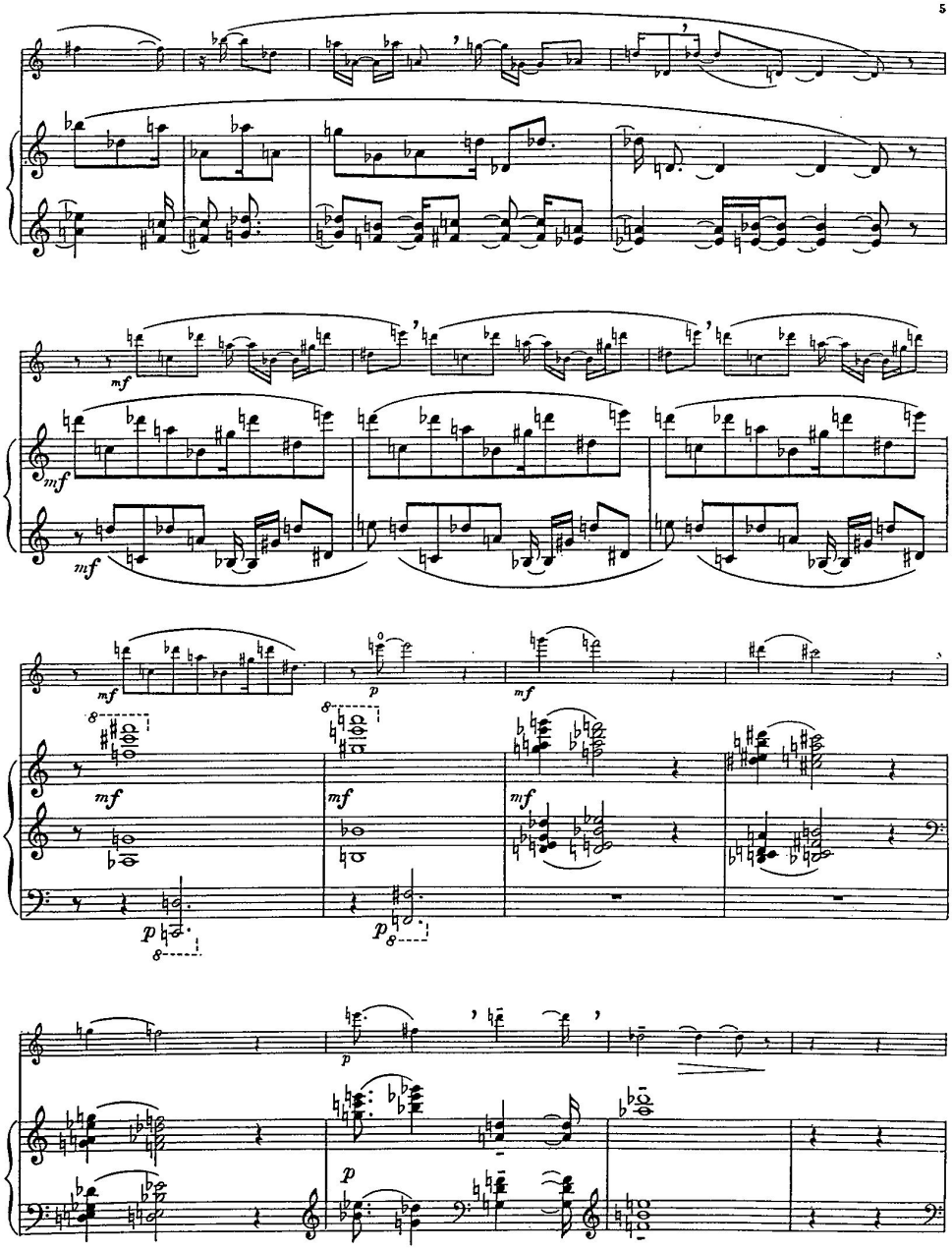
Tous droits d'exécution, de reproduction, de transcription et d'adaptation réservés pour tous pays



A.L.24,053

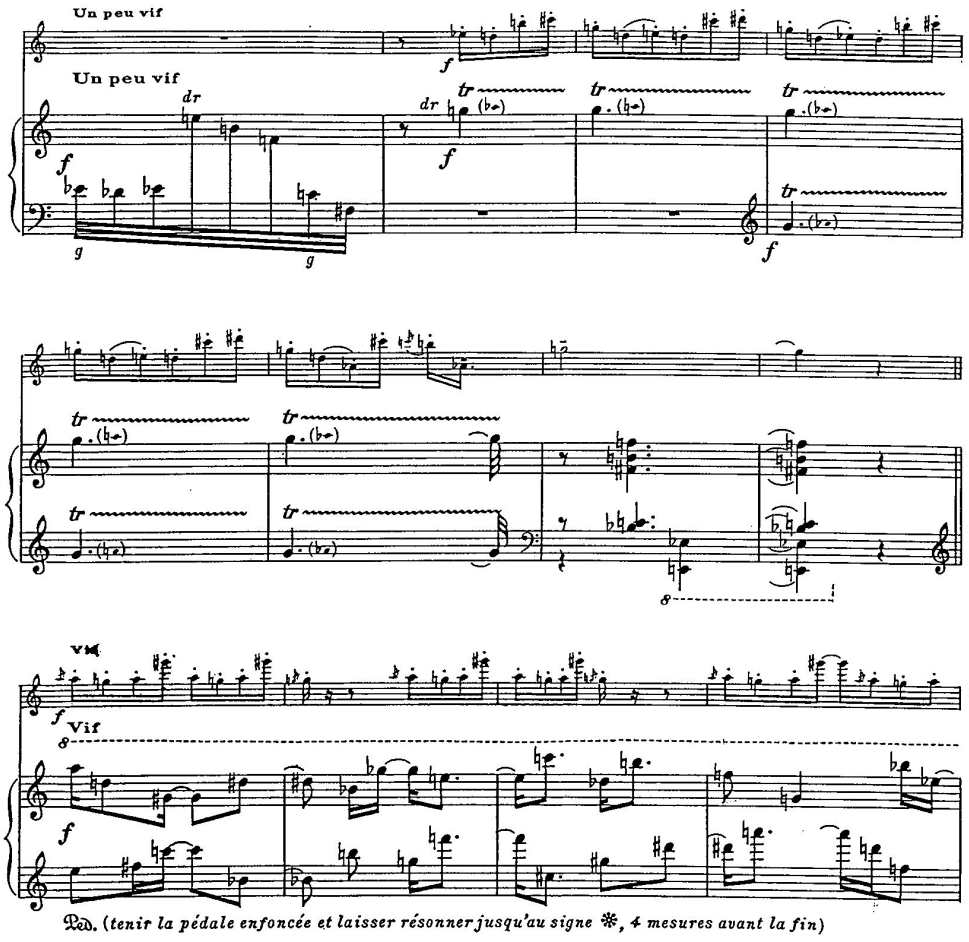

Un peu vif
Un peu vif
Un peu vif, avec fantaisie
Modéré
Modéré
9 (pour 8)
flatterzunge
Ped.
A.L. 24,053


4
Presque lent, tendre
Presque lent, tendre
flatterzunge
A.L. 24,053

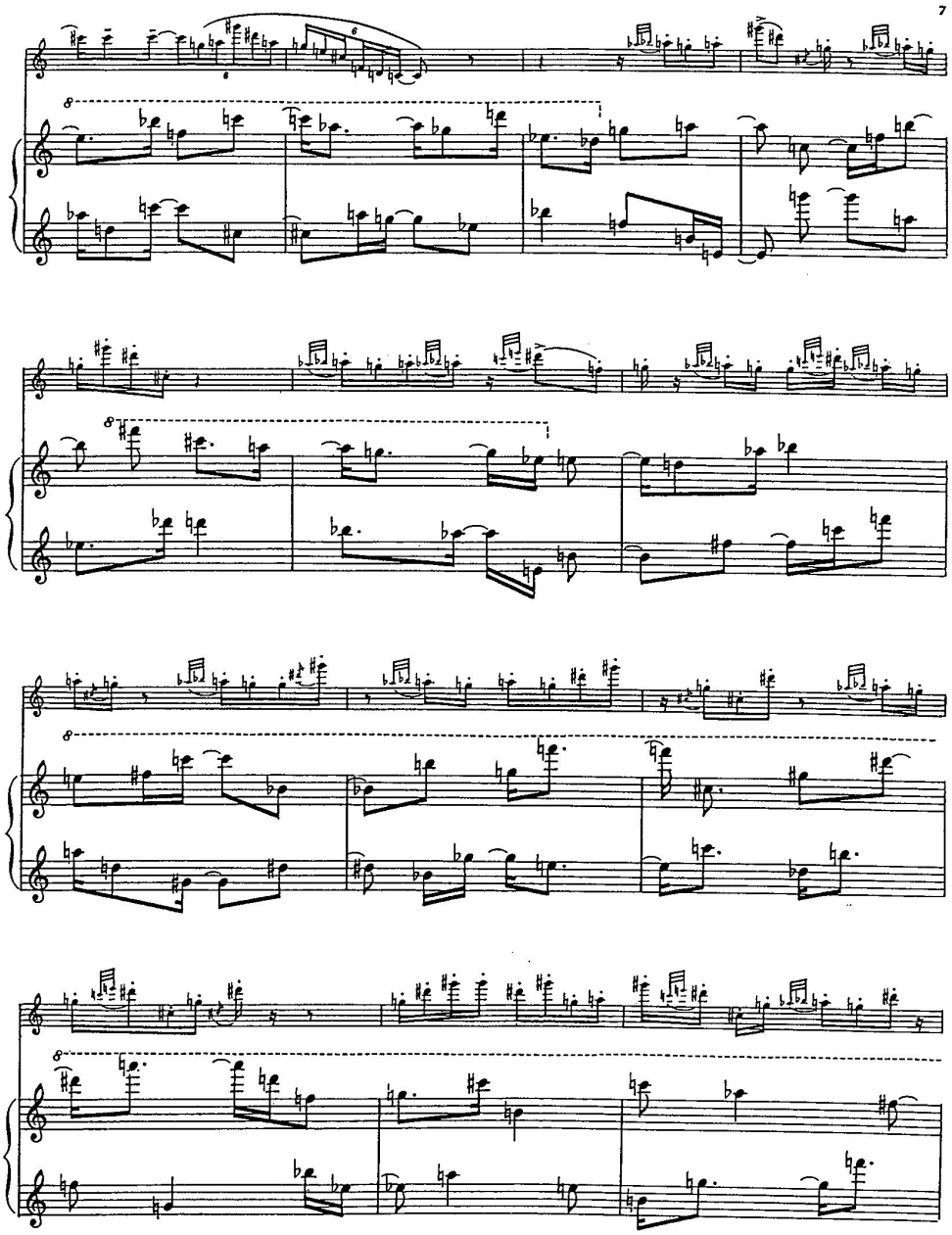


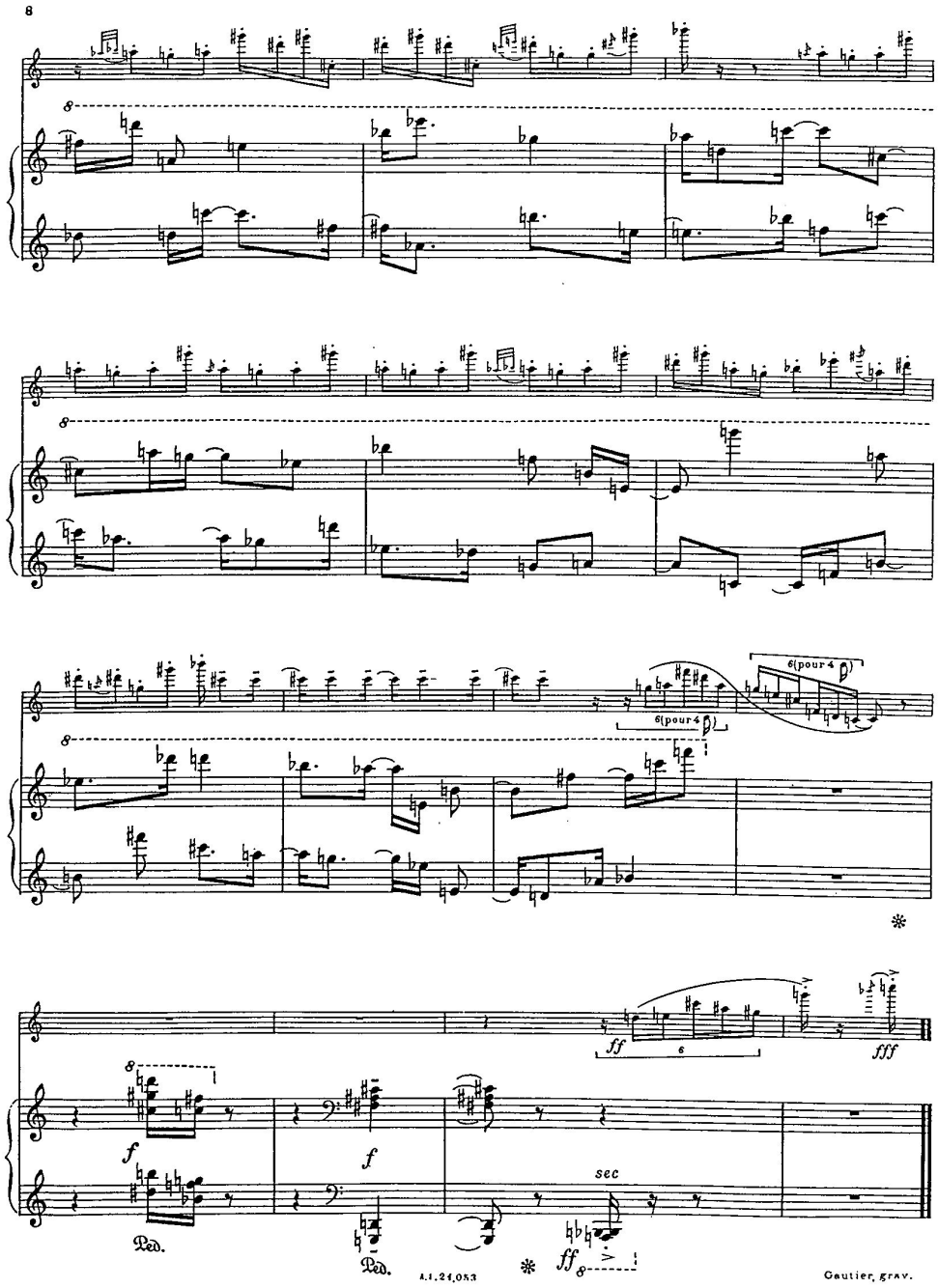
A.1.24.053

6


Un peu vif
Un peu vif
Vif
Ped. (tenir la pédale enfoncée et laisser résonner jusqu'au signe ✻, 4 mesures avant la fin)

A.L. 24,053




8
8
8
6(pour 4 β)
6(pour 4 β)
ff
6
fff
8
f
f
sec
Ped.
Ped.
ff 8
A.L.24,053
Gautier, grav.