

조길자 지도교수  
석사학위 청구논문

Olivier Messiaen의 가곡  
<Trois Mélodies>  
에 관한 연구

2006

성신여자대학교 대학원  
음악학과 성악전공  
이 은 영

Olivier Messiaen의 가곡  
<Trois Mélodies>  
에 관한 연구

조길자 지도교수

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 대학원  
음악학과 성악전공  
이 은 영

# 인 준 서

이 은 영의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문 개요

본 논문은 프랑스 작곡가 올리비에 메시앙의 성악곡인 <세개의 노래 (Trois Mélodies)>에 대한 연구이다.

20세기에 들어서면서 조성의 붕괴와 함께 많은 작곡가들은 독자적인 양식으로 자기의 작품세계를 표현하고자 하였다. 프랑스의 작곡가 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)은 이런 시대의 조류 안에서 과거의 원칙, 형식을 수용하면서 독창적이며 개성있는 자기만의 음악양식을 고전어법과 융화시켜 조화롭게 발전시켰다.

메시앙의 <세개의 노래>는 이러한 그의 전통을 수용하는 보수적인 면과 창의적 자세가 공존하는 곡으로서, "왜?(Pourquoi)", "미소(Le sourire)", "잃어버린 약혼녀(La fiancée)"의 세 개의 가곡으로 된 작품이다. 전체적으로 박자, 템포, 조성, 음역의 변화가 다양하고 초기의 작품답게 다른 선배작곡가의 영향이 나타난다. 메시앙이 영향을 가장 많이 받은 작곡가는 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)이며 작품 <세개의 노래>에서는 드뷔시가 주로 사용했던 전음음계나 병진행 화음등이 나타나며, 부가화음에 있어서는 드뷔시보다는 좀더 확장되고 불협화된 형태로 나타난다.

작품에서 보여지는 독창적 특징으로서는 초기의 그의 대표적 기법의 하나인 조옮김이 제한된 선법과, 새의 노랫소리로부터 채보되어 응용된 리듬등을 들 수 있으며, 보수적 성향으로서는 딸림화음과 으뜸화음의 종지를 통한 조성확립과 전통 음악적 비화성음의 쓰임 등을 볼 수 있다. 또한 이 곡은 피아노 파트가 성악선율과 똑 같이 유니슨으로 연주하도록 되어있어 성악가로 하여금 익숙치 않은 현대기법의 피아노 반주로부터 좀더 용이하게 선율을 노래할 수 있도록 배려되어 있다.

# 목 차

논문개요

## I. 서론

- 1. 연구의 목적과 의의-----1
- 2. 연구의 범위와 방법-----1

## II. 메시앙의 생애와 작품

- 1. 메시앙의 생애-----3
- 2. 메시앙의 음악
  - 1) 메시앙 음악 양식의 시기적 분류-----10
  - 2) 메시앙이 영향을 받은 요소들-----15
  - 3) 메시앙의 주요 작곡기법-----20

## III. 〈Trois Mélodies〉 연구 및 분석

- 1. 작품개관-----30
- 2. 악곡분석
  - 1) 제 1곡 Pourquoi?(왜?)-----31
  - 2) 제 2곡 Le sourire(미소)-----42
  - 3) 제 3곡 La fiancée(잃어버린 약혼녀)-----48

## V. 결론-----55

참고문헌

ABSTRACT

## 표 목 차

(표1) 제 1곡의 악곡구성-----	32
(표2) 제 2곡의 악곡구성-----	43
(표3) 제 3곡의 악곡구성-----	49

## 악 보 목 차

〈악보1〉 Debussy, 〈무너진 사원〉 25-26마디-----	16
〈악보2〉 Messiaen, 〈Vingt Regards〉 제 13곡 Noël 38마디-----	16
〈악보3〉 Bartok, 〈Concerto for Orchestra〉 57마디-----	17
〈악보4〉 Messiaen, 〈Mode de Valeurs et d'intensites〉 33-35마디-----	17
〈악보5〉 Debussy의 부가화음-----	18
〈악보6〉 Messiaen, 〈prelude〉 56마디-----	18
〈악보7〉 Scriabin, 〈prelude〉 51, 52마디-----	19
〈악보8〉 Messiaen, 〈Vingt Regards〉 제 14곡 Regard des Anges, 35마디---	19
〈악보9〉 조옮김이 제한된 제1선법-----	21
〈악보10〉 조옮김이 제한된 제2선법-----	22
〈악보11〉 제4조옮김-----	22
〈악보12〉 메시앙, 〈피아노 전주곡〉 8곡중 ‘꿈속의 의미한 소리’ 마디 46-----	22
〈악보13〉 조옮김이 제한된 제3선법-----	23
〈악보14〉 제3선법을 사용한 바이올린과 피아노를 위한 〈주제와 변주〉 24마디--	24
〈악보15〉 조옮김이 제한된 제4선법-----	24
〈악보16〉 조옮김이 제한된 제5선법-----	24
〈악보17〉 조옮김이 제한된 제6선법-----	25
〈악보18〉 조옮김이 제한된 제7선법-----	26
〈악보19〉 배음화음-----	27
〈악보20〉 4도 구성화음-----	27
〈악보21〉 부가화음-----	28
〈악보22〉 메시앙, 〈전주곡〉 제 6곡 마디 5-----	27
〈악보23〉 딸림음 위의 화음-----	27
〈악보24〉 1곡에서 사용된 조옮김이 제한된 선법-----	33
〈악보25〉 조옮김이 제한된 선법으로 부터의 화음들-----	33
〈악보26〉 제 1곡 마디 2-----	33
〈악보27〉 이명동음화된 화음-----	34
〈악보28〉 7음계 화음구성-----	34
〈악보29〉 제 1곡 마디 1-----	35
〈악보30〉 제 1곡 마디 1-2 선율-----	35
〈악보31〉 제 3곡 마디 1-3 선율-----	36

〈악보32〉 제 1곡 마디 1-2 선율-----	36
〈악보33〉 제 1곡 마디 1-2 선율-----	37
〈악보34〉 제 1곡 마디 3, 5, 7의 선율-----	37
〈악보35〉 제 1곡 마디 2, 3-----	38
〈악보36〉 E중심 선법-----	38
〈악보37〉 제 1곡 마디 6-----	38
〈악보38〉 제 1곡 마디 8-9-----	38
〈악보39〉 제 1곡 마디 17-18-----	40
〈악보40〉 제 1곡 마디 22-----	41
〈악보41〉 세상의 종말을 위한 4중주곡, 마디 43-----	41
〈악보42〉 제 1곡 마디 25-----	41
〈악보43-a〉 제 2곡 전주에 나타나는 6도와 3도-----	45
〈악보43-b〉 각 선율에 나타나는 3도와 6도-----	45
〈악보44〉 제 2곡 마디 1-3-----	46
〈악보45〉 a단조 가락단음계-----	46
〈악보46〉 제 2곡 마디 7-----	47
〈악보47〉 제 2곡 마디 12-13-----	48
〈악보48〉 제 3곡 마디 1-2-----	51
〈악보49〉 제 3곡 마디 3-4-----	52
〈악보50〉 제 3곡 마디 1-3-----	52
〈악보51〉 제 3곡 마디 19-21-----	53
〈악보52〉 제 3곡 마디 49-----	53
〈악보53〉 제 3곡 마디 55-----	54
〈악보 54〉 제 3곡 마디 69-73-----	55

# I. 서 론

## 1. 연구의 목적과 의의

20세기의 다양하고 복잡한 음악기법, 형식, 화성속에서 메시앙은 드뷔시(C. Debussy, 1862-1918)의 인상주의적인 면과 쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951)의 음열을 중심으로 하는 무조음악과의 종합적인 양식에 많은 업적을 남겼는데, 1930년대의 작품들은 신고전주의도 아니고 12음열주의에도 속하지 않는 성향을 보인다. 메시앙의 초기 성악 작품인 <세개의 노래(Trois Mélodies)>는 이 시기에 작곡된 곡으로서 필자가 졸업연주를 통하여 이 곡을 노래하면서 어려움을 느꼈던, 선율에서 나타나는 조옮김이 제한된 선법, 전음음계등과 피아노에서 나타나는 확대된 부가화음, 병진행화음등이 성악선율 및 가사와 어떤 조화와 연관성을 가지고 운용되는지 살펴봄과 동시에 또한 필자가 친숙함을 느꼈던 딸림화음과 으뜸화음의 종지기능과 비화성음의 쓰임등이 어떻게 노래에 영향을 미치는지 고찰하여 메시앙의 가곡 및 나아가 현대가곡 연주에 관심을 가지는 이들에게 일조하고자 한다.

## 2. 연구의 범위와 방법

작품 <세개의 노래(Trois Mélodies)>는 세 개의 가곡으로 되어있으며 각각은 기법적으로 서로 다른 양상을 보인다. 그러므로 각 곡들의 기법적 특성을 고찰해보고, 특히 시와 음악의 일치를 보이는 부분들을 세밀히 고찰하여 가사의 전달을 분명히 하고자 하는 메시앙의 의도를 살펴보고자 한다. 또한 메시앙이 드뷔시의 영향을 받았던 점을 주목하여 작품

내에서 보여지는 인상주의 기법의 쓰임을 알아보고 드뷔시의 기법과 비교하여 고찰해보고자 한다.

## II. 메시앙의 생애와 작품

### 1. 메시앙의 생애

메시앙은 1908년 12월 10일 프랑스 아비뇽(Avignon)에서 출생했으며 아버지인 뻬에르 메시앙(P. Messiaen)은 뛰어난 영문학자였고 어머니인 소바쥐(C. Sauvage)는 여류시인이었으므로 그는 부모로부터 학구적이며 예술적인 소질을 다분히 물려 받았다.

어린시절 대부분을 아버지가 교수로 봉직하던 그르노블(Grenoble)에서 지낸 그는 8세가 되던 1916년 크리스마스에 베를리오즈(H. Berlioz, 1803-1869)의 <파우스트의 과멸(La Damnation de Faust, 1840)>과 글룩(C. B. Gluck, 1714-1787)의 <오르페오 <Orpheus, 1762)>, 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)의 <돈쥬반니(Don Giovanni, 1772)>의 악보를 선물로 받고 처음으로 음악에 대한 깊은 감명을 받았다.

그는 또한 선녀, 요정 이야기 등의 환상적인 문학과 신화, 전설 등을 즐겨하여 15세에 이르기까지 읽은 책만도 4천권이 넘었으며 후에는 “산의 불란서인”이라 불리울 정도로 자연을 사랑하여 알프스를 제 2고향으로 삼게 되었던 것이다.

그 후 가족들과 함께 낭뜨(Nantes)로 이사를 갔는데 거기서 그는 파리 음악원에서 공부하라는 이웃의 권고로 11세가 되던 1919년에 이 학교에 입학하게 되었다. 11년 동안 계속 파리음악원에서 공부해오면서 갈롱(N. Gallon)에게 화성학과 대위법 및 푸가를 배웠고 두프레(M. Dupré)에게 오르간을, 듀카스(P. Dukas)에게서 작곡을 사사받아 1924년 이후에는 화성학을 비롯해 대위법, 반주법, 오르간 등 각 부문에 일등상을 차지했다. 특별히 후에까지 그에게 영향을 준 스승은 엠마누엘(M. Emmanuel)

과 듀카스(P. Dukas)로서 엠마누엘은 고대리듬의 무한한 다양성과 기보법에 대해서, 그리고 관현악 기법의 대가였던 듀카스는 음악 색채의 설정 및 음악어법의 역사를 편성하고 확립하는 법을 가르쳐 주었다.

그는 1928년에 오르간 작품인 〈첼레스타의 향연(Le Banquet Celester)〉을 최초로 출판하고 1929년에는 2차대전에 공연된 유일한 첫 관현악 작품인 〈망각의 선물(Les offrandes Oublièr)〉을 작곡했다.

1931년에는 파리의 트리니테(Trinite) 성당의 오르가니스트로 발탁되어 즉흥 연주가로서의 완벽한 재질을 인정받았을 뿐 아니라 듀프레의 작품을 응용하여 많은 기악곡을 내놓았다.

그러나 그는 아카데미한 교회음악 양식에 전혀 타협하지 않았기 때문에 그의 연주는 당시 찬미가의 화성에만 익숙해 있던 신자들을 당황케 했고 또 비난을 받기도 했다. 이에 대해 그는 “이 즉흥연주는 내 기분에 따라 했거나 오케스트라와 같은 감동을 주려고 한 것은 결코 아니다. 다만 오르간의 여러 효과를 다른 방향으로 이용, 혼합해 보려고 애썼을 뿐이다.”<sup>1)</sup>라는 대답으로 오르간의 새로운 영역을 과감하게 시도했던 것이다.

1932년에는 피아노와 바이올린을 위한 〈테마와 변주곡(Thème et Variations)〉을, 1933년에는 관현악곡 〈승천(L'Ascension)〉을 작곡하였으며, 이 작품들은 전반적으로 드뷔시의 인상주의 수법을 취했으나 교회 선법이나 온음계가 아닌 조옮김의 한정된 선법을 사용하여 독자적인 분위기를 자아냈으며 장조와 단조를 함께 사용한 것이 특징이라 하겠다.<sup>2)</sup>

---

1) Mari Pierrette, Olivier Messianen, 공역 (동경: 음악지우사, 1973), p. 21.

2) 신진 출판사 편 「음악대사전」 (서울: 신진 출판사, 1973), p. 409.

19세기 말에서 20세기 초반에 걸쳐 프랑스 음악계에 가장 많은 영향을 끼친 드뷔시의 인상주의 음악은 1917년에 새로 결성된 사티(E. Satie, 1892-1952)를 비롯한 불란서 6인조에게 심한 공격과 비판을 받기도 했다. 그러나 메시앙은 이들 6인조의 길을 벗어나 오히려 드뷔시의 프랑스 음악 전통을 이어받는 한편 당시 전유럽을 지배하던 독일음악의 대표적 인물인 쇤베르크(A. Schönberg, 1874-1951)와 베르그(A. Berg, 1885-1935)의 무조음악의 뒤를 따름과 동시에 자신의 음악을 계속 성장 시켜 갔다.

1935년에 그는 오르간곡 <주의 강탄(La Nativite de Seigneur)>을 작곡했는데, 이 곡은 리듬면에서 놀라운 비약을 보여 후에 그는 ‘작곡가이자 리듬의 창조자(Compositeur de Musique et rhythmician)’라고 불리게 되었는데 이 곡의 리듬기법은 1930년부터 연구해 온 인도와 힌두리듬, 새 노래<sup>3)</sup>의 리듬에서 기초한 것으로서 그의 음악내에서 독창적으로 사용하였으며 기법적인 면에서도 새로운 경지에 들어서게 되었다. <sup>4)</sup>

1936년에 에꼴 노말 음악원(Ecole Normale de Musique)과 칸토룸 음악학교(schola cantorum)에서 교직 생활을 하면서 앙드레 졸리베(A. Jolivet)와 부드리에(I. Boudrier)와 함께 젊은 프랑스 그룹(Jeune - France Group)<sup>5)</sup>을 창설하였다. 이 그룹은 성실과 고결, 예술적 양심의 약동을 함께 하는 것을 목적으로 하였으며, 이전 시대의 예술상의 유품론에 강하게 반발하고 신고전주의에 대항했으며 모든 체계와 규칙을 벗어나 새로운 표현수단과 생동감을 추구했다. 이러한 이들의 사상은 1936년 6월 3일, 파리에서의 첫 공개 연주회때 좋은 성과를 얻었으나 1년 후 정치적인 문제로 인해서 부드리에와 레주르는 우익파로, 졸리베는

3) 메시앙은 새가 지저귀는 소리를 채보하여 그의 음악의 리듬으로 사용하였다.

4) David, Ewen, European Composers Today New York N.Y.: The H.W.Wilson Company, 1954), p. 27.

5) Berlioz의 미학을 이상으로 한 인간성과 서정성의 회복 즉 낭만주의의 확립을 염원

좌익으로, 메시앙은 중도파(온건파)로 갈라지게 되었고 2차 대전을 기해 이 그룹은 완전히 해체되고 말았다.<sup>6)</sup>

1939년 그는 군에 소집되고 얼마 후 독일군의 포로로 고리쯔(Gorlitz)에 있는 슈탈락(Stalag) 수용소에서 2년 동안 감금되어 있었는데 거기서 〈세상의 종말을 위한 4중주곡(Quatuor pour la fin de temps)〉을 작곡하여 1941년 1월 15일에 같이 수용되어 있던 동료 음악인들의 도움을 받아 초연을 할 수 있었다. 8악장으로 된 이 실내 악곡은 성서의 요한 계시록 가운데 종말의 위기를 얘기한 부분을 표제로 한 것인데 여기서 그는 자신이 체험한 인류 멸망의 위기와 마지막엔 하느님께로 귀의하게 된다는 크리스찬 신앙의 본질적인 면을 깊이 부각시켰다. 다음해에 석방이 되자 그는 파리로 돌아와 파리음악원의 화성학 교수로 지내면서 자신의 독자적인 작곡기법을 열과 성의로 제자들에게 가르쳤다. 그러나 그는 자신의 이론을 제자들에게 강요하지 않았고 오로지 학생들의 호기심을 유발시켜 음악 소재의 탐구자로서 새로운 작법에 대한 제 문제들을 제기토록 하는데 관심을 두었기 때문에 제자들 중 아무도 그의 스타일을 모방하지 않았고 그들 자신의 방법대로 작곡의 길을 걸었던 것이다.<sup>7)</sup> 이러한 그의 교수법은 아주 탁월했으며 젊은 교수로서는 다소 혁신적인 것이기도 했다. 특히 그는 2차 대전 후 유럽에서 젊은 전위파(avant-garde) 학생들에게 많은 영향력을 미친 작곡가 이었다. 또한 현대음악의 지도자들인 크세나키스(I. Xenakis, 1922-2001), 슈톡하우젠(K. Stockhausen, 1922-1995), 불레즈(P. Boulez, 1925- ) 등의 스승으로서 그들의 작곡에 있어 미적형상에 도움을 주었다. 그의 영향을 입은

---

6) Mari Pierrette, op. cit. p. 28.

7) R.H.Myer, Twentieth Century Music (London: Calder and Boyass, 1968). p. 177.

제자들인 블레즈와 슈톡하우젠과 같은 이들은 음악계에서 크게 두각을 나타내어 1950년대와 60년대의 새로운 음악운동의 주도자들이 되었다.<sup>8)</sup>

1944년 <투랑갈릴라 교향곡(Turangalila symphony)>에서 부분적으로 시도하여 최초의 징후를 보인 "리듬 세리(rhythm serie)"<sup>9)</sup>의 기법은 1949년 이래로 다시 철저하게 추구되어 마침내 전음열기법(Musique serial)<sup>10)</sup>에 이르게 되었고 이것은 후에 독일의 슈톡하우젠과 프랑스의 블레즈에게 많은 영향을 주었다. 특히 2개의 피아노곡인 <음가와 강도의 모드(Mode de Valeurs et d'intensite)>는 전쟁후 중요한 전위적 작법인 전음렬주의의 출발점이 된 곡들이다. 그의 이성적이고 구조적인 형식개념은 음열작법(Serial methode)의 발전에 토대가 되었다. 2차 대전 후 유럽사회에서의 12음 기법이 다시 나타난 것은 음악계에 있어서 다시한번 강력한 충격이 되었다.<sup>11)</sup> 미국에서는 12음기법이 계속 사용되었으나 유럽에서는 1930년 전쟁에 의해 중단되었다. 그러나 메시앙은 전쟁이 끝난 후 12음 기법을 가르친 작곡가 중 한 사람이다. 즉 그의 작품 <천국의 잔치(La Banquet celeste)>에서 보면 여러 가지 대비적이며 다이내믹한 요소들이 소개되었다. 이것은 음열작곡법의 중요한 성격이 되었으며 쇤베르크의 12음기법과 유사하면서도 응용된 모습들을 보여준다.<sup>12)</sup> 사실상 메시앙은 쇤베르크의 제자인 베베른 계열의 작곡가<sup>13)</sup>

---

8) D. J. Grout, A History of Western Music (New York : W. W. Norton Company, Inc., 1973), p. 589.

9) 작곡을 하기 전에 서로 음가가 다른 12종류의 리듬을 순서화 시켜 작곡에 적용하는 기법을 말함

10) 쇤베르크의 12음 기법에서 각 음에 적용된 음고의 구성원리를 음고 외에 음가나 강약, 음색 등에 적용시켜 작곡되는 곡을 말한다.

11) D. J. Grout, A History of Western Music (New York : W. W. Norton Company, Inc., 1973) p. 183

12) Foutley, Twentieth century church music, p. 131

13) D. J. Grout, A History of Western Music (New York : W. W. Norton Company, Inc., 1973). p. 588.

로서 음고 세리(pitch series)뿐만 아니라, 나아가 리듬도 조직화 시켜 리듬세리 개념을 도입한 최초의 사람이다.<sup>14)</sup>

이러한 결과로 발생한 그의 음열작법은 불레즈와 슈톡하우젠에게 영향을 주었다. 불레즈는 메시앙의 〈음가와 강도의 모드(Mode de valeurs et d'Intensities)〉에 있는 3개의 12음열중 첫 번째 것을 그의 두 대의 피아노를 위한 〈구조(Structure) 1952〉에 사용하였다.

1947년에 다시 파리음악원에서 강의를 맡게된 그는 그 해 탱글우드(Tanglewood)의 Berkshire 음악학교(Berkshire Music Concert)의 초청교수로 미국으로 가서 아론 코플랜드(A. Copland, 1891-1956)와 함께 작곡을 가르쳤으며 1950년에 다시 도미하여 보스턴 심포니 오케스트라가 공연한 〈트랑갈릴라 교향곡〉의 초연에 참석했다.

그 밖에도 1950년에서 1953년 사이에 열렸던 다름슈타트(Darmstadt) 음악제와 사부뤼켄(Saarbrücken)등지로 초청을 받았고, 1960년대에는 일본과 아메리카에서 활동했는데 그 당시 그의 음악과 강의를 들으러온 사람들 중에는 장루이스(J. Louis), 슈톡하우젠(K. Stockhausen), 헨리(P. Henry) 등 다음 세대를 이을 탁월한 음악가들도 끼어 있었다.

2차 대전 종말부터 나타난 전위음악<sup>15)</sup>이 프랑스에서 새로운 형식으로 서서히 등장하게 되자 1951년에 국영방송의 음악연구소를 설정하여 구체음악(Musique Concrete)<sup>16)</sup>의 결성을 촉진했는데 여기에 참가하게 된 메시앙은 새로운 어휘와 지금까지 알려지지 않은 리듬을 표현할 목적으로 자신의 작품인 〈음색지속(Timbres Dureés)〉으로 실험을 시도했으나 별 성과를 거두지 못했는데 이에 대해 그는 다음과 같이 말했다.

---

14) Athuir Birkby, "Interview with France's noted organist and composer", p. 19

15) 연주의 경우 리듬이나 형식을 미리 정하지 않고 연주자의 선택에 의해 자발적이고 자유롭게 연주하는 형태로 나타나며 전통과의 단절을 의미하는 혁신적 음악예술의 행태를 의미한다.

16) 고른음이든 아니든 존재하는 모든 음향을 소재로 하며 그것들을 녹음하여 기계 혹은 전기로 조작 및 변질시켜 음악작품으로 만든 것을 말함.

“구체음악(Musique Concrete)이 나를 놀라게 한 것은 과감한 리듬의 영역에 있어서이다. 그러나 연주자의 부재가 특징인 비인간화는 구체음악을 음악세계 전체와 대결시키려는 것과 같다. 그러므로 영감이 없이 다만 녹음조작을 중복하는 기술자만으로는 음악의 세부를 예견키는 도저히 불가능한 일이다“<sup>17)</sup>

1962년에는 일본에 가서 채보해온 새소리를 활용하여 실내악인 7개의 〈하이카이(Hai Kai)〉를 작곡, 그는 유럽 전역을 순회하면서 작품공연을 하여 작곡가로서의 위치를 굳건히 다져 오던 중 1963년에 보아트 아카데미(Beaux-Arts Academie)에서 슈미트(Florant Schmitz)상을 받게 되었고 1966년부터는 또 다시 파리음악원의 작곡 교수로 임명되어 부다페스트, 다름슈타트, 탕글우드등지에서 작곡을 가르치는 한편 프랑스, 베를린, 로마로 다니며 활동을 계속 하다가 1971년 에라스무스상(Erasmus Prize)을 수상하였고, 1972년 3월에는 워싱턴에 있는 캐톨릭 대학(Catholic University)에서 명예박사학위를 받았다. 그의 음악적 영향력은 계속되었음에도 불구하고 1978년 메시앙은 파리음악원을 퇴직하였고 이후에는 어디에 적을 두지 않고 자유로이 작곡가로서 활동하다가 1992년 파리에서 세상을 떠났다.

몇가지 면에서 메시앙의 위치와 중요성에 대한 평가는 다소 미완성으로 남아있지만 그가 항상 작곡가로서 발전을 꾀했고 특히 그의 음악이 새로운 개념들을 구현했다는 것은 틀림없는 사실이다. 결국 그의 음악사적 위치는 그의 음악이 새 시대의 작곡가들에게 큰 영향을 주었고 현대음악(New music)의 새로운 장을 열어주었다는 점에서 높이 평가될 수 있다고 하겠다.

---

17) Mari Peirrette, *op. cit.* p.81.

## 2. Messiaen 음악

### 1) 메시앙 음악 양식의 시기적 분류

메시앙의 음악은 작품의 시기와 경향에 따라 여러 가지 방법으로 분류되고 있으나 본 논문에서는 메시앙의 작품경향을 중심으로 각 시기의 음악 기법, 즉 음악 어법의 변화를 5기로 나누었다.

#### (1) 제 1 기 (1928~1934)

이 시기의 메시앙의 작품경향을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 이 시기의 메시앙은 오네거(A. Honegger, 1892~1956), 미요(D. Milhaud, 1892~1973) 등을 중심으로 결성된 “프랑스 6인조(Les six)”의 경향에 반발하여 드뷔시의 인상주의적인 수법을 취하고 있다. 그러나 드뷔시의 교회선법<sup>18)</sup>이나 온음음계<sup>19)</sup> 대신 메시앙은 “조옮김이 제한된 선법”<sup>20)</sup>을 사용하여 독자적인 분위기를 자아내는 한편 종래의 장조나 단조도 함께 사용하고 있다.

둘째, 1930년 경부터 중세의 리듬, 그리스의 리듬, 인도의 리듬, 새의 노랫소리의 리듬을 연구하여 자신만의 독창적인 리듬 기법을 만들어가게 된다.

셋째, 형식면에서는 대체로 단순하며 기계적인 반복조차도 눈에 띈다. 이것은 이 시기에서만 한하지 않으며 후에도 그의 작품의 특징이 되어 있다.

넷째, 창작영감의 근원은 카톨릭 신앙으로 부터 형성된다. 메시앙의

---

18) 중세초기부터 16세기까지의 유럽음악의 음조적으로서 도리아를 비롯한 8개의 선법이 있다.

19) 6음음계로서 각 음들은 장2도(온음)으로만 구성되어있다.

20) 일반적으로 전통음악의 7음계는 16가지로 조옮김 할수 있는 반면에 이 것은 2-4가지 정도 까지만 조옮김이 한정되어 있는 음구성을 가진 선법을 말한다.

1944년까지 작품이 거의가 카톨릭의 신비주의적인 표제와 바로크풍의 긴 부제를 달고 있다. 그러나 옛날과 같은 의미의 예배용 종교 음악과는 달리 이른바 현대인의 내면에 있는 신과의 대결을 표현하고 있다.<sup>21)</sup>

이시기의 주요한 작품은 피아노를 위한 <프렐류드(Prélude) 1929>, 바이올린과 피아노를 위한 <주제와 변주곡(Theme et Variation) 1930>, <세 개의 노래(Trois Mélodies) 1930>, 관현악을 위한 <빛나는 무덤(Le Tombeau Resplendissant) 1931>, <성스러운 비석의 찬가(Hymne au Saint Sacrement) 1933>, 오르간을 위한 <영원한 교회의 출현(Apparition de l' Eglise éternelle) 1933>, <그리스도의 승천(L' Ascention) 1933>을 포함한 다수의 작품이 작곡되었다. 이 중 오르간 또는 관현악을 위한 <그리스도의 승천>에서 메시앙의 음악에 인도 음악의 리듬이 처음 나타난다. 그 후 대부분의 작품에 때로는 인도의 리듬이 복잡하게 배합, 발전되어 쓰여지고 있다.

## (2) 제 2 기 (1935~1948)

메시앙의 제 2기의 특징은 다음과 같다.

첫째, 종전의 음악에 있어서의 2박자라든가 3박자라는 리듬을 초월하여 “부가된 가치(Sa valeur ajoutée)”<sup>22)</sup>라고 불리는 리듬의 관념을 도입함으로써 메시앙 자신의 리듬양식을 확립한 일이다. 이것은 시간적으로 대조적인 구조를 가진 “대칭의 리듬”이나 8분음표나 16분음표와 같은 미소한 시가를 지닌 음표를 삽입하는 “첨가가치”와 같은 것들을 사용하여 전통적인 리듬이나 박자와는 전혀 틀리는 방법을 구사하는 것이다.

둘째, “조옮김이 제한된 선법”의 도입이다. 그는 재래의 장단음계나 드뷔시의 온음음계와도 다른 그만의 독특한 “조옮김이 제한된 선법”을 사

21) Foutley, Twentieth century church music, p. 145

22) 부가된 화음과 같은 맥락으로 해석되어지며 최초 하나의 리듬을 만들고 그것으로부터 음가를 더해 가며 새로운 리듬의 형태를 만들어 가는 것을 말한다.

용하여 음색의 변화를 표현하고자 하였다.

이 시기의 주요 작품은 클라리넷, 바이올린, 첼로 그리고 피아노를 위한 <세상의 종말을 위한 4중주곡(Quatour pour la fin temps) 1941>, 두 대의 피아노를 위한 <아멘의 환상(Visions de l' Amen) 1943>, 피아노 독주곡인 <아기 예수를 바라보는 20개의 시선(Vingt Regards -Jésus) 1944>을 최후로 메시앙은 이후 카톨릭 신비주의적 표제음악에서 현저하게 떨어져 간다. 1944년에 그의 저서인 <나의 음악어법(Technique de mon langage musical)>을 출판함으로써 메시앙은 지금까지의 자신의 작곡기법을 체계화시켰다. 대략 이 시기를 기점으로 메시앙의 작품세계는 변화의 조짐을 보이기 시작한다. 그 이전에는 주로 카톨릭 신앙에서 신학적 진리를 탐구했다면, 이후의 작품에서는 인간적인 사랑을 노래하고 있다. 이러한 경향은 2차대전이 끝난 직후인 1945년 이후의 작품에서 본격적으로 나타나기 시작한다. 잉카제국의 <트리스탄과 이졸데의 이야기(Tristan et Yseult)>를 다룬 가곡집 <하라위(Harawi, 1945)>와 인도의 사랑노래인 10악장의 <투랑갈릴라 교향곡(Turangalila Symphonie) 1946~1948>, 혼성합창곡인 <5개의 르상(Cinq rechte) 1948> 등에서 그의 이국주의(Exoticism)을 엿볼 수 있다.

### (3) 제 3 기 (1949~1953)

이 시기의 특징은 음가와 음고, 강도 등의 결합이다. 이것은 “선법(Mode)”이라고 이름 붙여진 음가(길이), 음고, 다이내믹, 어택이 미리 결합된 패턴을 사용해서 작품을 써나가는 방법이다. 즉, 쇤베르크(A. Schönberg, 1874~1951)의 12음기법이 음정의 순서에 따라 이조, 회전, 역행되는 것이라면, 메시앙의 모드선법은 음정관계가 아닌 독자적인 음의 특성에 의하여 선택, 조합되는 것이다.

음열(serie) 기법의 원리를 확대 적용하여 전음렬주의(Total serialism)로 향하는 시기로서 이런 중요한 음악적 전기를 보여주는 작품으로는 피아노곡인 <음가와 강도의 모드(Mode de valeurs et d'intensités)> 및 <리듬적 음표군(Neumes rythmiques)>이 1949년에 작곡된다. 메시앙은 이들 작품에서 36개의 음표, 24종의 길이, 12종류의 타건법, 7종류의 다이내믹 등 모든 음악적 요소들을 세리(Serie)화 하고 있는데 이는 후세대의 불레즈, 슈톡하우젠, 크세나키스, 등에게 큰 영향을 주어 전음렬주의 음악으로 가는 출발점이 되고 있다. 전음렬주의 음악의 또 다른 곡은 <불의 섬 I, II(Ile de feu I, II) 1950>과 피아노곡 <칸테요디아야(Cantéyodiayà) 1950>이다. 또한 제 3기에서 양식 변천을 이룬 메시앙은 이들 피아노곡 다음에 <성신 강림절의 미사(La Messe de Pentecote) 1950>, <오르간 교본-오르간을 위한 7개의 소곡(Le Livre d'orgue - Sept pieces pour orgue) 1951>인 두곡의 오르간곡을 작곡하였으며, 여기에는 반음계주의, 음색, 리듬 등의 음악 기법과 함께 철저한 음렬구성이 조화되어 높은 평가를 받고 있다.

#### (4) 제 4 기 (1953~1959)

이 시기는 새소리와 자연에서의 소재를 그의 음악 구조안에 확립한 시기로 본다. 2기와 3기에서 나타났던 음렬 기법과 그의 독특한 채보법에 의해 새의 노랫소리를 하나의 독립된 리듬 단위로 취급하여 새에 관한 많은 작품을 쓰게 된다.

주요 작품은 피아노와 관현악을 위한 <새들의 기상(Le Reveil des Oiseaux) 1953>은 전곡을 통해 한 음표도 남김없이 새의 울음소리가 가득차 있는데, 여기에서는 새의 노랫소리가 일종의 리듬세포로 취급된다. 또한 <이국의 새들(Oiseaux Exotique) 1956>, <새의 카탈로그(Catalogue d' Oiseaux) 1945~1958>등 그의 새에 관한 작품은 그 수

량뿐 아니라 소리의 이용적 체계성에 있어서 절정기에 이르고 있다.

(5) 제 5 기 (1960~ )

1964년 이후 메시앙은 그의 기존의 음악적 요소들 중 하나인 색채의 개념을 선법(Mode)과 특수화음의 사용 등에 의해 크게 부각시키고 있는데 1960년의 관현악곡 <크로노크로미에(Chronochromie)>와 1964년의 <천국의 색채(Couleurs de la Cité céleste)>는 색채 중심의 작품이다. 또한 이 시기의 괄목할 만한 양상은 1944년 이후 메시앙의 작품 속에서 거의 자취를 감추었던 기독교적 상징주의<sup>23)</sup>가 1964년에 다시 나타나는 점인데, 합창, 기악독주, 관현악을 위한 <주 예수 그리스도를 위한 변용(La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus Christ)>, 오르간을 위한 <성삼위일체의 기적에 관한 명상(Meditation sur la Mystere de la Sainte Trinite)>, 피아노와 관현악을 위한 <협곡에서 별로(Des cayons auxetoiles)>등의 카톨릭의 신비주의적 표제를 단 작품들이 나오고 있다. 또 피아노 독주곡 <새의 카탈로그>의 속편 <정원의 포베트(La Faubette des Jardins)>를 제작한 것도 이 시기이다.

---

23) 가톨릭 신학에서 영감을 얻어 준신비주의적 양식으로 작곡한 그의 작곡태도를 의미한다.

## 2) 메시앙이 영향을 받은 요소들

대개 하나의 통일된 양식으로 맥을 잇던 20세기 이전과는 달리 20세기에 접어들면서 생긴 음악들은 많은 새로운 방법들을 모색하기 시작했다. 이때 메시앙은 조성, 리듬, 형식 등에 새로운 방법 모색을 힘쓰는 한편 전 시대의 음악들을 잘 융화시켜 나갔다. 그의 저서 <나의 음악어법>의 구절을 인용해 보면 그가 고전과 새로운 것에 대한 절충을 얼마나 중요시했는지 엿볼 수 있다.

“나는 화성학이나 악식론의 낡은 법칙을 버리지 않으며, 오히려 끊임 없이 그것들을 상기하도록 하고 있다. 그것은 준수하기 때문이기도 하고 또 확장하기 때문이기도 하며, 그보다 더 오래된 법칙(성가나 인도의 리듬)과 새로운 법칙(드뷔시나 현대 음악에 의해 암시되는것)을 부가하기 위한 것도 있다.”

메시앙이 색채적 작곡가라고 칭하였던 드뷔시의 <펠리아스와 멜리상드(Pelléas et Mélisande)>의 사본을 얻은 것은 그의 작품안에 중요한 변화를 주게 되었다. 먼저 음계를 살펴보자면 온음음계는 드뷔시에게서, 온음음계와 반음음계의 합성음계는 바르톡에게 영향받았음을 알 수 있다. 악보 1에는 드뷔시가 사용한 온음음계가 보이는데 이것은 메시앙 자신이 주로 사용한 7개의 선법중에서 첫 번째의 것에 해당한다.<sup>24)</sup> 악보 2에 보인 메시앙의 온음계는 한결음 더 나아가 피아노의 오른손에서의 위와 아래의 성부가 각자 온음관계(a, b)로 진행하고 있으며 두종류의 온음음계를 수직적으로 동시에 사용하는 다음계(多音階)적인 진행을 볼 수 있다.

---

24) 본 논문 p. 21 참조

(악보 1) Debussy <무너진 사원> 25-26마디

(악보 2) Messiaen 「Vingt Regards」 제 13곡 Noël 38마디

이외에도 메시앙은 바르톡이 자주 사용했던 반음계, 온음계의 동시사용기법을 인용하여 나름대로의 음계구성에 인용하고 있는데 악보 3은 이러한 현상을 비교하여 보여주고 있다.

(악보 3) Bartok

BARTOK : Concerto for Orchestra (1943) 57마디

♩ = 74

Cl. *p* *mf*

위 선율      아래 선율

(악보 4) Messiaen 「Mode de Valeurs et d'intensites」 33-35마디

*p* *ff* *mf* *ff* *p* *ff* *f*

*p* *p* *f* *f*

*f* *mf* *pp* *p*

8va---

다음으로 그의 화성에 있어 장3화음의 V7, V9 그리고 장6도의 부가음이 첨가된 화음도 드뷔시가 즐겨 사용한 음정이라 할 수 있다.<sup>25)</sup>

(악보 5) Debussy의 부가화음

(악보 6) Messiaen <prelude> 56마디

바르톡, 드뷔시 외에 스크리아빈도 메시앙의 음렬작법에 큰 역할을 하였는데 특히 스크리아빈(A. Scriabin, 1872-1915)의 합성음계와 신비화음<sup>26)</sup>의 음정관계는 메시앙의 작품에 그대로 드러나고 있다. 악보 5의 예는 <20개의 눈매(Vingt Regards)>에 존재하고 있는 스트리아빈의 증 4도(혹은 감 5도) 중첩<sup>27)</sup>에 의한 화음으로 부터의 영향을 보여주는 단적인 예다.

25) Dictionary of Contemporary Music, p.393.

26) 신비화음 : 완전 4도에 한하지 않고 오히려 증4, 감5도를 연속해 쌓아올린 화음을 말한다.

27) 증 4도를 전위하면 감 5도가 되므로 같은 이명동음적 표기에 의해 근대이후에 이 두음정은 같은 성격으로서 이름에 구애받지 않고 자유롭게 사용되었다.

(악보 7) Scriabin <prelude> 51, 52마디

(악보 8) Messiaen 「Vingt Regards」 제 14곡 Regard des Anges, 35마디

이외에도 메시앙이 고전과 융화한 모습으로는 대위법적 구성을 볼 수 있는데 단순히 선율에서만 있는 것이 아니고 ‘리듬적 캐논’ ‘붓점 첨가에 의한 캐논’ ‘비역행리듬’이 있다.

작품시기 초기에는 이런 구체적인 작곡기법이 형성되기 이전이라 스트라빈스키, 프로코피에프 등의 이국적인 원시주의 혹은 민속적인 내용에서 리듬이나 음악의 소재를 가져오기도 했고 그 후에 이러한 것들은 그가 중세, 그리그, 인도, 새의 노랫소리 등의 리듬을 연구하여 자신의 음악안에 상상력과 독창성을 불려 일으키는데 중요한 기법으로 발전시키는데 큰 디딤돌이 되기도 했다. 그 외에도 쇤베르크의 12음 기법은 메시앙이 음렬을 그의 음악에 시도하게 된 중요한 역할을 하였으며 마침내 1949년에 쓰인 피아노 작품 <음가와 강도의 모드(Mode de valeurs et d'intensités)>는 이 음렬작법으로 곡 전체를 구성하기도 하였다. 그는 이렇게 많은 영향을 받아들이면서도 독자적인 언어를 창출해 냈다.

### III. 메시앙의 주요 작곡기법

20세기 초 전통적 조성체계의 붕괴와 함께 나타났던 화성, 리듬, 음색 등의 변화과정은 작곡가들에게 자기 음악의 규칙성을 부여하게 하였다. 쇤베르크가 무조음악에 12음 기법을 적용한 것처럼 힌데미트(P. Hindemith, 1895~1963)는<sup>28)</sup> 화성과 대위법의 개념을 음악 작곡 기술 (Craft of Musical Composition)로 정리하여 새로운 음악이 단순히 감정표현에 의한 일시적 음악이 되지 않도록 체계화하였다. 메시앙은 1944년 자신의 작곡기법 이론서인 <나의 음악 어법>이란 책을 출판 하여 젊은 작곡가들에게 영향을 주었다. 본 논문의 연구에 있어서 주요하게 다루어질 선법과 화성에 대하여 정리하면 다음과 같다.

#### 1. 선법

메시앙이 음악에서 가장 중시하였던 개념 중 하나가 색채와 음과의 관련성이다.<sup>29)</sup> 이러한 이유로 그가 드뷔시의 인상주의 음악의 특징인 중 4도, 병행화음등의 영향을 받은 것으로 알 수 있다. 그가 중요시한 음색의 개념은 자신이 개발한 선법인 조옮김이 제한된 선법으로 구체화되었고 그는 이 선법을 하나로만 사용하지 않고 한 곡에서도 두 개나 그 이상으로 결합하여 병행, 중첩의 방법으로 표현하였으며 이로 인해 발생하는 음향을 표현함으로써 그가 중요시하였던 색채와 음의 표현을 다양화 시켰다. 이 선법은 그의 선율이 기초를 형성하고 화성적으로도 연관되어 수직적, 수평적으로 나타나는 음색의 차이를 추구한다. 이 선법들은 모두

28) 박 숙련 옮김(David Burge 저), [20세기 피아노 음악],(서울:음악춘추사,1977)p.135.

29) 중앙일보편집부, [음악의유산], '10권',(서울:중앙일보사,1996),P.153

7개로 구성되어 있으며 각 선법들은 2, 3, 4, 6개의 음군을 갖는 일정한 음정들로 이루어져 있다. 조옮김이 제한된 선법은 한 옥타브를 12음으로 분할한 평균율에 의한 방법에 바탕을 두었고 각각 그 선법 특유의 음정 간격과 음구성을 가진 음군들로 구성된다. 한 음군의 마지막음은 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 온음음정으로 이루어진 온음음계(Whole-tone scale)로서 각각 두음으로 구성된 6개의 음군으로 분류되므로 2회의 조옮김을 할 수 있다. 이 선법은 드뷔시와 뒤카도 자주 사용하였으므로 메시앙은 의식적으로 이 선법 사용을 많이 제한하였다.(악보 9)

(악보 9)

<악보>                      제1조옮김                                      제2조옮김

#### 2) 조옮김이 제한된 제2선법

메시앙이 가장 즐겨 사용했던 선법은, 감7화음과 같이 3회에 걸쳐 조옮김이 가능한 것 즉 반음과 온음으로 구성된 각각 3음으로 이루어진 것으로서 4개의 음군으로 분류되어 진다.(악보 10)

(악보 10)

<악보>

제1조옮김



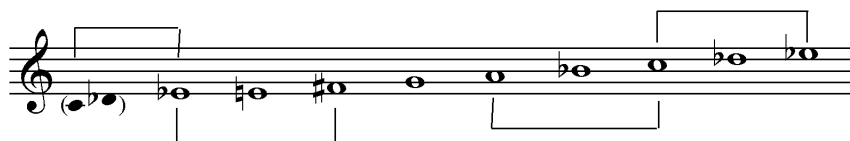
제2조옮김

제3조옮김

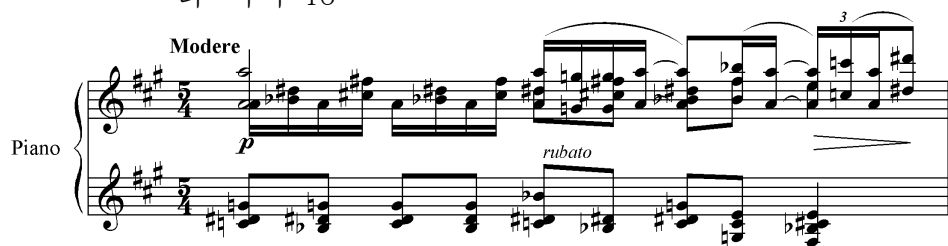


제4조옮김 : 제4조옮김은 이명동음적으로 보아서 처음 조옮김과 같은 음으로 되어있다. 그러므로 제2선법은 감7화음과 같이 3회에 걸쳐 조옮김이 가능하다.(악보 11)

(악보 11)



(악보 12) : 제4조옮김의 예 <피아노 전주곡> 8곡중 ‘꿈속의 의미한 소리’ 마디 46



(악보 12)에서 사용된 제2선법을 정리해보면 다음과 같다.



### 3)조옮김이 제한된 제3선법

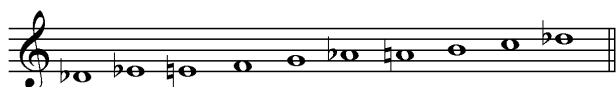
제3선법은 증5도 화음과 같이 4회에 걸쳐 조옮김이 가증하며 각각 4음으로 구성되는 3개의 음군으로 분류되며 이들 4음군은 상행적으로 보아 다시 3개의 음정으로 분류되어진다. 이 음군은 3개의 음정 즉 1음과 2음 사이는 온음 (장2도), 2음과 3음 사이는 반음 (단2도), 3음과 4음사이도 반음(이명동음적으로 보면 단2도 음정과 같음)으로 이루어진다.(악보 13)

(악보 13)  
<악보>

#### 제1조옮김



#### 제2조옮김



#### 제3조옮김

#### 제4조옮김



(악보 14) : 제3선법을 사용한 바이올린과 피아노를 위한 <주제와 변주>  
24마디

4)조옮김이 제한된 제4선법

제4선법의 음정구조는 단2도, 단2도, 단3도, 단2도의 5개의 음정으로 구성된 2개의 음군으로 분류되어진다. 2개의 음군은 크게 증4도의 음정관계로 이루어졌다.(악보 15)

(악보 15)

<악보>

5)조옮김이 제한된 제5선법

단2도, 장3도, 단2도로 구성된 4개의 음이 2개의 음군에서 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 6음음계이다. 그리고 제4선법에서 D음과 Ab음을 제외하면 제5선법이 되며 이 선법은 완전4도와 증4도로 이루어진 4도 구성 화음으로 나타낼 수도 있다. 메시앙은 이렇게 선법에서 구성되는 화음을 작품에서 사용하였다. 이 선법의 음정관계는 단2도, 장3도와 단2도의 음정구성으로 4개의 음으로 구성된 2개의 음군으로 분류되어진다.(악보 16)

(악보 16)

<악보> 제5선법

제5선법은 완전4도와 증4도가 결합된 구성화음으로 이루어진다.



### 6)조옮김이 제한된 제6선법

전반적인 선율의 윤곽은 증4도를 중심으로 구성된 점은 제4선법과 유사하며 각 음정관계가 다르게 배열된 것이 다른 점이라 하겠다. 제6선법의 음정은 장2도, 장2도, 단2도, 단2도로 구성된 5개의 음이 2개의 음군으로 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 8음음계이다.(악보 17)

(악보 17)

<악보>

제6선법의 제1조옮김



### 7)조옮김이 제한된 제7선법

단2도, 단2도, 단2도, 장2도, 단2도로 구성된 6개의 음이 2개의 음군으로 분류되어 각각 6회의 조옮김을 갖는 10음음계이다.(악보 18)

(악보 18)

<악보>

제7선법의 제1조옮김



### 8)선법의 조바꿈과 그 장음계와의 관계

선택된 조의 으뜸음과 빈번한 재현이나 속 화음의 사용은 장음계와의 연관성을 가지게 하며 이같은 선법은 그들 자체 안에서 전조가 가능하고 한 선법에서 다른 선법으로의 전조와 교차가 가능하다.

### 9)다선법성(多旋法性)

두개 이상의 선법을 동시에 사용하는 것을 말하며 여러 선법들의 겹침으로 화음과 음의 결합은 가끔 다조성(polytonality)의 음향과 유사할 수 있지만 그것들은 항상 선법의 범주에 속해 있다.

## 2.화성

음색을 중시하였던 메시앙은 그가 만든 ‘조옮김이 제한된 선법’을 통해 나타나는 배음화음, 4도 구성화음, 부가화음을 통해 자신이 추구하는 음향을 만들었다.

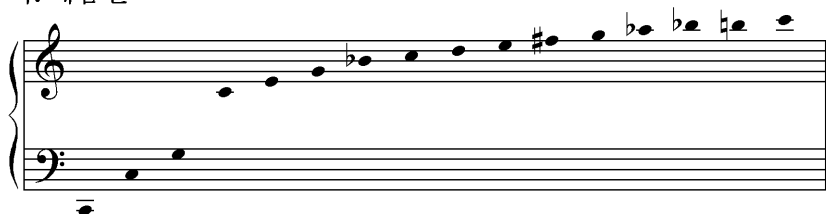
1) 배음화음(倍音和音)

이 화음은 C의 배음 가운데서 들을 수 있는 거의 모든 화음을 말한다.

(악보 19)

<악보>

가. 배음열



나. 배음화음

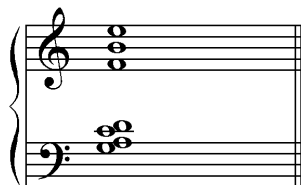


2) 4도 구성 화음

이 화음은 증4도 음정과 완전4도 음정이 교대로 쌓여진 화음으로 제5선 법의 모든 음들로 구성되어 있다.(악보 20)

(악보 20)

<악보>



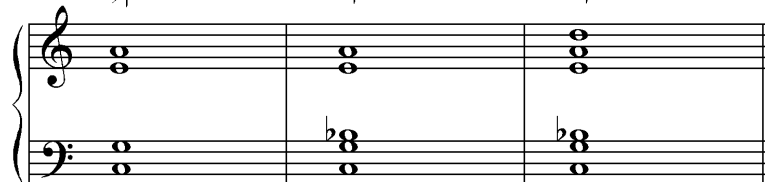
### 3) 부가화음(附加和音)

부가화음이란 ‘예비’나 ‘해결’ 없는 비화성음이 화성음으로 취급되어 화음의 색채가 바뀌어 지는 것으로 이러한 화음 가운데 속할 수 있게 된 이유는 전과음(轉過音)과 같은 음색을 갖기 때문이거나 아니면 밑음이 배음에서 온 것이기 때문이다. 그 중에서도 6도 부가음과 증4도 부가음이 가장 많이 사용되고 있다.(악보 21)

(악보 21)

<악보>

가                    나                    다



가. C음을 근음으로 한 3화음에 첨가된 6도 부가화음

나. C음을 근음으로 한 딸림7화음에 첨가된 6도 부가화음

다. C음을 근음으로 한 9화음에 첨가된 6도 부가화음

### 4) 공명음

이것은 소리의 울림을 이용한 음향효과로 메시앙은 색채적 공명화음을 위해 복합적이며 수직적인 음집합을 구성하였다. 단순히 화성자체가 울려지는 것이 아니라 배음의 근원이 되는 음의 울림을 받음으로써 공명효과를 높이는 것이다.

(악보 22) <전주곡>제 6곡 마디 5에 나오는 위 공명음과 아래 공명음의 예이다.

The image shows a musical score for a piano. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 16/8. The score is divided into two measures. The first measure shows a complex chord structure. The second measure shows a similar structure. A box labeled '위 공명음' (Upper Resonance Sound) is placed above the first measure, and a box labeled '아래 공명음' (Lower Resonance Sound) is placed below the second measure.

5) 딸림음 위의 화음

이 화음은 딸림음 위에 놓여지는 화음으로 부가음이 첨가된 화음이고 딸림 화음의 음 이외에 그 구성음이 장음계의 모든 음을 포함하는 화음이다. 또한 이 딸림음 위의 화음은 자연적으로 부가화음을 내포하게 되고 해결을 요한다.(악보 23)

(악보 23)

<악보>

The image shows a musical score for a piano. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows a chord structure. The top staff has a chord with notes G4, Bb4, and D5. The bottom staff has a chord with notes G3, Bb3, and D4. The text '딸림화음의 화음' (Chord above the following chord) is written to the left of the staves.

### III. <세개의 노래(Trois Mélodies)> 연구 및 분석

#### 1. 작품개관

이 작품은 메시앙의 성악을 위한 작품중에서 초기에 속하는 작품으로서 첫 번째 가곡인 <비용의 두 발라드(Duex Ballades de Villon) 1928>에 이은 두 번째 작품이며, 그의 나이 22세가 되는 1930년에 작곡된 것이다. 이 곡은 모두 세 개의 가곡으로 되어있으며 첫곡과 셋째곡은 메시앙 자신이 직접 가사를 만들었고, 둘째 곡은 여류 시인인 그의 어머니 소바쥐(C. Sauvage)의 시로 만들어졌다. 그는 평소에 그의 어머니의 시에 관심이 많았으며 그것이 그로 하여금 가사가 있는 가곡작품을 쓰게 되는 하나의 계기가 된다.<sup>30)</sup> 최초의 가곡인 <비용의 두 발라드>는 그에게 가곡작품에 대한 큰 보람을 가지게 됐으며 이후로도 가곡에 대한 그의 관심은 계속되게 된다.<sup>31)</sup> 본 논문에서 분석되어질 <세개의 노래>는 그가 평소에 관심과 연구를 기울였던 “조옮김이 한정된 선법”이 가곡작품에 처음으로 나타나며 성악가로 하여금 생소할 수도 있는 선율적 난해함에 대하여 매우 깊은 사려를 가지고 작곡되어진 곡이다.<sup>32)</sup> 즉, 이 곡은 전반적으로 피아노가 성악선율을 같이 노래하도록 되어져 있어 성악가가 좀더 용이하게 노래할 수 있도록 배려되어 있다.

30) Mari Pierrette, Olivier Messiaen, 공역 (동경: 음악지우사, 1973), p. 78.

31) David, Ewen, European Composers Today New York N.Y.: The H.W.Wilson Company, 1954), p. 89.

32) Dictionary of Contemporary Music, p. 274.

## 2. 악곡분석

### 1) 제 1곡 <Pourquoi? (왜?)>

#### (1)시의 원문 및 번역

Pourquoi? les oiseaux de l'air,  
Pourquoi? les reflets de l'eau,  
Pourquoi? les nuages du ciel,  
Pourquoi? Pourquoi les feuilles de  
l'Automne,  
Pourquoi? les roses de l'Été,  
Pourquoi? les chansons du Printemps,  
Pourquoi? Pourquoi n'ontils pour moi de  
charmes,  
Pourquoi? Pourquoi, Ah! Pourquoi?

왜? 저 하늘 나는 새들도  
왜? 저 물 위에 빛나는 그림자도  
왜? 저 하늘에 흐르는 구름들도,  
왜? 저 가을에 물든 단풍들도,  
왜? 저 여름날의 장미도,  
왜? 저 봄날의 노래도,  
왜? 모든 것들이 내게서 매력을 잃는  
것일까?  
왜? 왜? 아! 왜?

## (2) 시의 내용 및 구성

이 곡은 메시앙 자신이 직접 작사하고 작곡한 것으로서 하나의 연으로 되어있다. 자연에 대한 매력을 더 이상 느끼지 못하는 회의적인 심정을 노래한 가사로서 반복적인 각운은 보이지않는다.

## (3) 분석

첫 번째 곡인 “Pourquoi?(왜?)”는 메시앙의 조옮김이 제한된 선법이 사용된 독창적인 면과 으뜸화음과 딸림화음의 조성적 기능<sup>33)</sup>을 사용한 보수적인 작곡기법이 잘 나타나 있는 곡이다. 각 부분은 불완전종지 및 반종지로 이루어져 있으며 코드에서의 반종지는 대답없이 질문만이 존재하는 “Pourquoi?(왜?)”를 잘 나타내고 있다.<sup>34)</sup> 선법에 있어서는 F#중심의 선법에서 시작하여 D중심의 선법으로 끝나며 4/4박자로 시작하여 3/4박자로 끝난다. 피아니시모(*pp*)로 시작하여 피아니시시모(*ppp*)로 끝나며 “Pourquoi?(왜?)”에 뜻에 걸맞게 곡의 여운을 남긴다. (표 1)

(표 1) 악곡구성

형 식	A	A'	B	Coda
마 디	1-8	8-15	15-19	19-25
종 지	불완전정종지	반종지	반종지	반종지
선 법	F#중심 선법	F#중심 선법	F#, D, C#중심 선법	D중심 선법
빠르기	Très modéré(보 통 빠 르 기)			
박 자	4/4	4/4	4/4, 5/8	3/4
음 역	c#'-f#''			
셈여림	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f-pp-ppp</i>

33) 본 논문 p, 39참조

34) 일반적으로 정종지는 닫혀진 성격이며 반종지는 다음의 나타날 화음에 대한 열려진 성격을 갖는다. 그러므로 메시앙은 가사의 뜻과 부합되게 반종지를 택했음을 알 수 있다.

총 25마디로 되어있는 이곡은 두도막 형식이며 조옮김이 제한된 선법이 사용된 곡이다. 곡에서 사용된 기본 선법을 살펴보면 다음과 같다.(악보 24)

(악보 24)

1

반음 온음 반음 온음 반음 온음 반음 온음

이 선법은 3화음 체계로 화음을 구축하였을때 다음과 같은 화음을 얻을수 있으며(악보 25), 그것으로부터 1곡의 둘째 마디의 화성들은 다음과 같이 나타난다.(악보 26)

(악보 25)

(악보 26) 마디 2

2

quoi les oi-seaux de

*p*

위의 화음들을 3도 구성으로 보기 쉽게 이명동음화 시켜 플랫조표를 사용하여 다시 보면 다음과 같다.(악보 27)

(악보 27)

감3 단3 장3 감3 감3 단3 감3 감3 감3 감3 감3

위의 악보 11에서 알 수 있듯이 감 3화음과 장 3화음, 단 3화음등의 세종류의 화음이 나타남을 알 수 있으며 특히 다음의 악보 28과 같이 7음계로부터 형성되는 화음들(악보 28)은 장 3화음과 단 3화음이 주를 이루는데 반해 메시앙의 선법(악보 27)에서는 감 3화음이 빈번하게 나타나며 이러한 감 3화음으로 인하여 그의 작품에서는 음악적 긴장감이 심화된다.<sup>35)</sup>

(악보 28) 7음계 화음구성

장3 단3 단3 장3 장3 단3 감3

첫마디의 피아노는 F#음을 근음으로 하는 화음의 3음이 빠져 있는 상태로서 아르페지오 형태로 나타나는데 이는 선법으로부터 형성되는 화음이 F#으로부터 장 3화음과 단 3화음의 두종류가 존재하기 때문에 3음을 생략하여 시작하였다. 즉, 여기에서 알 수 있는것은 메시앙이 장 3화음과 단 3화음의 화성적 성질이 중요한것이 아니라 F#이라는 조 중심적(tonal center) 성격을 더 중요하게 생각했다는것을 알 수 있다.(악보 29)

35) 장 3화음이나 단 3화음과는 달리 감 3화음은 근음과 5음이 불완전불협화 음정인 감 5도를 형성하기 때문에 음악적 긴장감을 자아낸다.

(악보 29) 마디 1

Chant

Tres modere *p*

Pour -

Piano

Tres modere *pp*

8<sup>va</sup>

메시아는 이곡 전반에 걸쳐 음정에 있어서 통일성을 피하였는데, 1곡의 첫째 마디와 둘째 마디에 걸쳐 나타나는 3도 도약음은 이 가곡집 전체를 통하여 각 단편들에 빈번하게 나타나며 곡 전체의 통일성을 형성한다.(악보 30)

(악보 30) 1번곡 1, 2마디

Tres modere *p*

Pour - quoi

2번곡 3, 4마디

*pp*

Cer-tain mot mur - mu - re Par vous



(악보 33) 마디 1-2

**Tres modere** *p*

Pour - quoi

각각의 명사들 l'air(하늘), l'eau(물), ciel(하늘)등을 강박에 놓이게 했다.(악보 34)

(악보 34) 마디 3, 5, 7의 선율

**Tres modere** *p*

Pour-quoi les oi-seaux de l'air, \_\_\_

quoi les refle ts de l'eau, \_\_\_

quoi les nu-a - ges du ciel, \_\_\_ Pour -

둘째마디의 화음은 선법의 시작음인 F#을 근음으로 하는 장 3화음이 나타나며 제 2전위 형태로 시작하고 있다. 이는 제 2전위의 4가지 용법에는 해당되는 않는 형태로서 “왜?”라는 가사의 질문과 걸맞게 화음으로서 또한 긴장감을 형성한다.<sup>36)</sup> 또한 둘째마디 피아노에서는 선법으로 형성된 각각의 장3화음, 단 3화음, 반감 7화음등이 반주로서 나타나며, 피아노의 상성부의 선율이 성악파트와 유니즌으로 나타남으로써 성악가가

36) 전통음악에서의 제 2전위 용법은 경과적, 보조적, 같은화음안, 종지적의 4가지 종류가 있으며 이곡의 둘째마디의 첫 화음은 이 네가지 경우에 해당되지 않는다. 일반적으로 기본위치와 첫째자리바꿈의 화음과는 달리 둘째자리바꿈화음은 3도나 6도가 아닌 4도의 음정이 나타나게 되어 불안한 화음으로 간주되어 긴장감을 형성하게 된다.

음을 찾아서 노래하는데 용이하도록 돕고 있다.(악보35)

(악보 35) 2, 3마디

qui les oi-seaux de l'air, — Pour -

제 2전위 화음

6마디 부터는 F#중심의 선법이 E중심(6마디)과 D중심(7마디) 선법으로 각각 조옮김된다.(악보 36) 이때 첫음의 F#음은 전타음으로서의 역할을 하게되며(악보 37), 이것은 전통음악적인 비화성음의 쓰임을 보여준다. 결과적으로 성악선율에서 1-5마디까지는 없었던 온음음계적인 장2도만의 하행선율인 F#-E-D의 진행이 나타나 앞서 있었던 음진행과 대조를 이룬다. 또한 여섯째마디 마지막음 또한 전통음악에서 쓰여지는 보조음의 역할을 이루고있다.(악보 37)

(악보 36)

E중심 선법

D중심 선법



(악보 37)마디 6

마디 8에서는 F#중심의 선법으로 회기하기 위하여 딸림조의 기능인 완전 5도위의 선법인 C#중심의 선법이 나타나 조성음악적 기능을 보여주는데, 이는 바로 메시앙이 독창성을 추구하는 반면에 전통음악에 대한 보수적 성향을 보이는 부분이기도 하다.(악보 38)

(악보 38) 마디 8-9

마디 18에서는 이 곡의 핵심가사인 “Pourquoi?”를 강조하기 위하여 온음음계의 사용과 함께 변박의 변화를 주었다. 이를 통하여 알 수 있는 것은 메시앙은 변박을 가사의 뜻을 명확하게 전달하기 위해 사용함으로써 변박의 존재가치를 명확히 하였다고 볼수 있다.(악보 39)

(악보 39) 마디 17-18

The image shows a musical score for measures 17 and 18. The top staff is the vocal line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a time signature of 2/4. The lyrics are "char - mes, Pour - quoi? Pour quoi Ah! — Pour". A box labeled "온음음계" (Whole-tone scale) is placed over the vocal line in measure 18. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings "ppp" and "pp".

코다인 마디22에서 부터는 메시앙의 독창적인 기법이 돋보이는 공명 음의 효과가 두드러지는데 이것은 소리의 울림을 이용한 음향효과로 색채적 공명화음을 위한 수직적인 음집합의 구성체들이다. 또한 피아노의 중간성부(a)에 나타나는 반복적인 3도나 4도의 음정들은 그의 새의 노랫소리에 나타나는 전형적인 음형으로써(악보 40) 가사 첫부분에 나오는 ‘새(Oiseaux)’와 관련지어 나타난 듯 하다. 이와 비슷하게 나타난 그의 다른 작품 <세상의 종말을 위한 4중주곡>을 보면 다음과 같다.(악보 41)

(악보 40) 마디 22

(악보 41) 세상의 종말을 위한 4중주곡, 마디 43

마지막 25마디는 딸림화음의 기능을 가진 C#을 근음으로 하는 부가화음이 나오며 F#중심의 선법에서 보면 반중지에 해당한다. 그러므로 이러한 반중지를 통해 대답이 없이 질문만이 존재하는 "Pourquoi(왜?)“라는 가사를 적절히 나타내고 있다.(악보 42)

(악보 42) 마디 25

이상의 분석으로부터 알 수 있듯이 1곡에서는 메시앙만의 독창적 음소재인 ‘조옮김이 제한된 선법’과 ‘음향효과’ 및 ‘새의 노랫소리’등이 나타나며, 한편으로 조성음악의 기능을 보여주는 ‘딸림화음과 으뜸화음적 진행’이 나타나는 보수성과 함께 양면적 성향이 나타나는 곡으로서 그의 새로움을 추구하는 창의적인 면과 전통을 무시하지 않고 지키려하는 온건한 작곡태도가 서로 공존함을 알 수 있는 곡이다.

## 2) 제 2곡 Le sourire(미소)

### (1)시의 원문 및 번역

Certain mot murmuré Par vous  
est un baiser In time et prolongé  
Comme un baiser sur l'âme,  
Ma bouche veu sourire  
Et mon sourire tremble

당신이 속삭이는 그 어떤 말  
마치 내 영혼에 한 입맞춤처럼  
나에게는 은밀하고 끝없이 긴 입맞춤 같기에  
나의 입술은 미소짓고,  
나의 미소는 전율한다.

### (2) 시의 내용 및 구성

이 곡은 메시앙의 어머니이며 여류시인인 소바쥐(C. Sauvage)여사의 시로부터 작곡되어졌다. 연인에 대한 입맞춤의 갈망을 호소한 노래이다.

### (3) 분석

두 번째 곡인 <Le sourire(미소)>는 부가화음이 두드러지는 곡으로서 드뷔시의 영향을 많이 받은 인상주의적 특성이 나타나나 드뷔시보다는 좀더 확대된 부가화음<sup>37)</sup>을 사용하여 가사가 나타내고 있는 “황홀한 입맞춤”에 대한 묘사를 한층 더 색채감있게 나타내고 있다. 또한 이곡도 1곡과 마찬가지로 피아노가 독창부의 선율을 똑같이 따라함으로 인하여

---

37) 일반적으로 드뷔시는 부가음을 9화음이나 11화음까지 사용한 반면에 메시앙은 13화음까지 사용하여 부가화음의 사용을 확대시켰다.

성악가로 하여금 노래하는데 용이하게 하고 있다.

형식에 있어서는 전주와 간주를 둔 짧은 두도막형식으로 되어있다. 전반적으로 a단조를 형성하며 음역은 e'로부터 옥타브를 넘지않는 d'까지의 좁은 음역으로 되어있다. 전반적으로 가사가 의미하는 '속삭임(murmuré)'의 표현에 걸맞도록 피아니시모(pp)와 피아니시시모(ppp)등의 여린 셈여림만이 사용되었다.(표 2)

(표 2) 악곡구성

형 식	전주	A	간주	B
마 디	1-2	3-8	9-10	11-13
조 성	a 단조			
주요음정	3도 및 6도			
빠르기	Lent(느리게)			
박 자	4/4	4/4-3/4-5/4	4/4	
음 역	e'-d'			
셈여림	<i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>pp-ppp</i>

곡 전반에 주요 음정으로서 3도와 6도가 주를 이루어 통일성을 유지하고 있으며 독창부와 피아노의 각 성부에 나타나는 3도와 6도의 음정들을 보면 다음과 같다.(악보 43-a, b)

(악보 43-a) 전주에 나타나는 6도와 3도

Chant

Lent

Lent *expressi f*

주) 38

Piano

(악보 43-b) 각 선율에 나타나는 3도와 6도

3

*pp*

Certain mot mur-mu-re Par vous est un bai-ser In-ti-me et pro-lon-

3

7

*ppp*

ge Comme un bai-ser sur l'a-me.

*expressi f*

*ppp*

7

38) c와 g#은 이명동음화 하면 c와 ab이 되어 장3도가 된다.

이곡은 전반에 걸쳐 a단조를 유지하고 있다. 그러나 확대된 부가화음으로 인하여 a단조의 조성을 느끼기에는 다소 어려움이 따른다.

부가화음에 대하여 각 마디마다 세부적으로 살펴보면 다음과 같다.

전주는 a단조의 딸림화음이 아닌 반감7화음의 부가화음으로 시작과 끝을 맺으면서 노래가 시작되며 이러한 화음들과 피아니시모(*pp*)의 다이내믹은 가사인 “속삭임(*murmuré*)를 묘사하며 신비로움을 자아내고 있다.<sup>39)</sup>(악보 44)

(악보 44) 마디 1, 2, 3

악보 43에서 보여지는 g#음과 f#음은 a단조의 가락단음계로부터 파생된 음들이다.(악보 45)

(악보 45) a단조 가락단음계

39) 단3도만으로 구축된 감7화음에 비해서 5음과 7음이 장3도로 된 반감7화음은 불완전한 감7화음이 되어 오히려 신비감을 자아낸다. 쇼팽과 라흐마니노프 등의 낭만작곡가들이 주로 사용하였다.

마디 7에서는 드뷔시보다 확대된 부가화음이 나오며 7음계가 다 포함된 화음을 사용하고 있다.(악보 46)

(악보 46) 마디 7

The image shows a musical score for measure 7. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a single-line bass staff. The vocal line has the lyrics "ge — Comme un bai-ser sur". The piano accompaniment features a complex chord structure with a box highlighting a specific interval. The single-line bass staff shows a sequence of notes: G, C, E, G, C, E, G.

이 곡의 마지막 12-13마디는 바로크시대의 음악에서 종종 볼 수 있는 피가르디 3도(pigardy 3rd)<sup>40)</sup>에 의한 장 3화음화 된 으뜸화음이 나타나며 그것은 7음이 부가되어 속 7화음(a-c#-e-g)<sup>41)</sup>의 형태로 종지한다.  
(악보 47)

40) 바하의 음악에서 종종 나타나는 종지로서, 단조의 곡의 마지막 종지에서 단조의 으뜸화음의 3음을 반음올려 장 3화음으로 끝나는 것을 말한다.

41) 장 3화음에 단 3도가 부가된 화음을 말한다.

(악보 47) 마디 12-13

12 *ppp*  
Et mon sou - ri re trem ble.

12 *pp*

이상이 분석으로 알 수 있듯이 제 2곡 ‘미소’에서는 3도와 6도의 빈번한 사용으로 곡 전체의 통일성을 유지하는 전통음악적인 동기운용 방식과, 확대된 부가화음을 사용하는 독창성과 과감함을 동시에 엿 볼수 있는 곡이라 하겠다.

### 3) 제 3곡 <La fiancée perdue(잃어버린 약혼녀)>

#### (1)시의 원문 및 번역

C'est la douce fiancée,	그 정든 약혼녀,
C'est l'ange de la bonté	그 선(善)의 천사,,
C'est un a prés midi e soleillé	그녀는 빛 밝은 오후 같으며
C'est le vent sur les fleurs.	그녀는 꽃들 위에 부는 미풍 같네
C'est un sourire pur comme un d'enfant,	그녀는 어린아이의 마음같이 순결한 미소,
C'est un grand lys blanc comme une aile,	그녀는 금의 꽃병 속 큰 날개인양
trés haut dans une coupe d'or!	줄기긴, 하얀 백합
O Jésus, bénissezla! Elle!	오 주여, 그녀를 축복하옵소서
Donnez lui votre grâce puissante!	그녀에게 당신의 은총을 내려 주옵소서
Qu'elle ignore la souffrance,	그녀, 고통과 눈물, 모르게 하옵시고
les larmes! donnezlui le repos, Jésus!	그녀에게 안식만 주옵소서, 주여!

#### (2) 시의 내용 및 구성

이 시는 메시앙 자신이 직접 작사한 것으로서 떠나간 약혼녀의 행복을 기원하는 노래이며 두개의 연으로 되어있다.

(3) 분석

이 곡은 시의 형식에 따라 두 도막 형식으로 양분되며 리듬과 화음에 있어서 서로 다른 두개의 성격을 사용하여 대조가 두드러지는 작품이며, 드뷔시적인 전음음계와 부가화음이 나타나지만, 그것으로부터 더 응용된 전음음계의 밀집된 화음과 함께 혼합된 첨가음과 3화음 및 5음계와 7음계로 인하여 메시앙의 독창성이 또 한번 돋보이는 작품이다. 1번, 2번곡과는 다르게 피아노가 독창부의 선율을 부분적으로 따라하지 않는 부분도 있으므로 정확한 음을 소리내기 위하여 성악연주자의 세심한 주의가 필요한 곡이다.

매우 빠르게 시작하여 도입부에서 아주 느려졌다가 보통빠르기로 곡을 마치며, 박자에 있어서는 A부분에서 변화가 심하다가 2/4로 안정을 취한 후 4/4박자로 종지한다. 메조포르테(*mf*)의 약간 강한 다이내믹으로 시작하여 피아니시모(*pp*)의 여린 세기로 ‘안식(repos)’을 의미하며 종지한다.

(표 3)

(표 3) 악곡구성

형 식	A		도입부(B)	B
마 디	a	a'	51-54	55-73
	1-23	24-50		
기 법	전음음계의 밀집된 화음과 함께 첨가음과 3화음 및 5음계, 7음계 화음의 혼합		분산된 속7화음	부가화음
빠르기	Vif(매우 빠르게)		Lent(느리게)	Modère(보통빠르게)
박 자	2/4-3/4-2/4-3/4-2/4		2/4	4/4
음 역	e'-a''			
셈여림	<i>mf-f-mf</i>		<i>mf</i>	<i>pp-p-pp</i>

첫부분부터 몰아치듯이 진행되는 피아노의 반주부는 저음부의 밀집된 온음음계에 바탕을 두고 상성부에 이질적인 화음이나 첨가음을 혼합하여 긴장감을 더하고 있다. 각각의 형태들을 보면 다음과 같다.

밀집된 온음음계(a)에 반음이 형성되는 5음음계에 의한 화성(b)의 혼합으로부터 다른 온음음계(c)로 해결한다.(악보 48)

(악보 48) 마디 1, 2

(a) 온음음계

(b) 5음음계

(c) 온음음계

밀집된 온음음계와 상성부의 속 7화음이나 삼화음과의 혼합  
(악보 49)

(악보 49) 마디 3, 4

이러한 화음들의 제일 위 상성부의 음은 성악선율을 반 박자씩 늦게 따라서 소리 내고 있다.(악보 50)

(악보 50) 마디 1-3

3곡에서도 1곡과 같이 마디 19-21에서는 명사인 ‘바람(vent)’와 ‘fleurs(꽃)’을 강박에 놓아 가사의 의미를 명확히 전달하고자 변박을 사용하였다. 또한 이 마디는 첫 번째 절정(climax)으로서 첨가음이 사용된 온음음계 화음(a)과 7음계의 자연단음계(b)의 혼합을 통하여 가사인 ‘바람’과 ‘꽃’의 의미를 살리면서 절정의 효과를 잘 나타내고 있다.(악보 51)

(악보 51) 마디 19-21

마디 49에서는 드뷔시가 주로 사용한 화음의 병진행이 나타나며 메시앙은 여기에서 3화음이 아닌 7화음의 병진행을 사용했다.(악보 52)

(악보 52) 마디 49

B부분인 마디 55부터는 전반적으로 앞의 A부분과 대조적으로 리듬과 화음면에서 부가화음과 셋잇단음들이 나타나며 이를 통하여 사랑하는 약혼녀를 위해 기도하는 마음이 잘 표현되어있다. 또한 B부분에서는 명확하게 피아노가 성악선율과 똑같이 완전 8도 위로 연주하여 성악연주자가 정확한 음을 소리내는데 용이하게 하고 있다.(악보 53)

(악보 53) 마디 55

마디69 부터는 부가화음이 아닌 3화음을 통하여 음악적 이완을 보이며, 마지막 마디에서는 G음을 근음으로 하는 3화음의 제 2전위의 형태로써 종지하고 있다. 이는 1번곡의 시작이 제 2전위 화음으로 시작하는 것과 같이 통일성을 보이고 있다.<sup>42)</sup>(악보 54)

(악보 54) 마디 69-73

42) 본 논문 P. 37참조

이상의 분석을 통해 알 수 있듯이 제 3곡에서는 가사의 뜻과 어울리도록 화성과 선율 및 리듬이 적절히 배려되어 있으며, 특히 화성은 드뷔시적인 유사함이 보이거나 좀더 다른 형태로 나타남으로서 메시앙의 독창성이 다시 한번 돋보이는 작품이다.

## 결 론

메시앙은 20세기 현대음악 발전에 있어서 많은 업적을 남겼으며 후배 현대 음악 작곡가들에게도 많은 영향을 끼친 작곡가이다. 그는 독자적인 양식을 추구하려 했던 당시의 조류안에서 독창적이며 개성있는 자기만의 음악양식을 융화시켜 조화롭게 발전시켰다.

메시앙의 <세계의 노래>는 이러한 양면성이 공존하는 작품으로 분석되어지며 또한 성악가가 연주하기 용이하도록 배려된 작품이다. 각 곡마다의 분석적 결론은 다음과 같다.

제 1곡은 메시앙만의 독창적 음소재인 ‘조옮김이 제한된 선법’과 ‘음향 효과’ 및 ‘새의 노랫소리’등이 나타나며, 한편으로 조성음악의 기능을 보여주는 ‘딸림화음과 으뜸화음적 진행’이 나타나는 보수성과 함께 양면적 성향이 나타나는 곡으로서 그의 새로움을 추구하는 창의적인 면과 전통을 무시하지 않고 지키려하는 온건한 작곡태도가 서로 공존함을 알 수 있는 곡이다. 또한 현대가곡에 대한 선율적 어려움을 좀 더 쉽게 노래하도록 하기위해 피아노 반주부가 가곡선율과 유니슨으로 진행하고 있다.

제 2곡은 부가화음이 두드러지는 곡으로서 드뷔시의 영향을 많이 받은 인상주의적 특성이 나타나나 드뷔시보다는 좀더 확대된 부가화음을 사용하였다. 그러므로 그러한 부가화음들은 가사가 나타내고 있는 내용에 대한 묘사를 한층 더 색채감 있게 나타내고 있다. 또한 이곡도 1곡과 마찬가지로 피아노가 독창부의 선율을 똑같이 따라하고 있다.

제 3곡은 시의 형식에 따라 두 부분으로 양분하여 리듬과 화음에 있어서 서로 다른 두개의 성격을 사용하여 대조가 두드러지는 작품이며, 드뷔시적인 전음음계와 부가화음 및 병진행 화음등이 나타나지만, 그것으로부터 더 응용된 전음음계의 밀집된 화음과 함께 혼합된 첨가음과 3화음 및 5음계와 7음계로 인하여 메시앙의 독창성이 또 한번 돋보이는 작품이다.

본 논문의 연구를 통하여 작곡가 메시앙은 전통에 뿌리를 두고 새로움에 임했으며 드뷔시와 같은 선배작곡가로부터의 기법에만 머물지 않고 그것으로부터 진일보하여 독특한 자기의 세계를 구축한 작곡가임을 알 수 있으며 특히 성악연주자를 배려한 그의 섬세함은 현대 작곡가들에게 하나의 귀감이 될 것이다.

## 참 고 문 헌

### I. 국내

#### 1. 사전류

김정태, <음악용어사전>, 삼호출판사, 1989

사전편찬위원회, <음악대사전>, 세광출판사, 1996

#### 2. 일반서적

이종기, <음악의 유산>, 중앙일보사, 1988

홍세원, <서양음악사>, 연세대학교 출판사, 2003

홍정수, <두길 서양음악사>, 나남출판사, 1997

#### 3. 번역서적

Claude Ronstand, <현대 프랑스 음악>, 서울, 삼호출판사, 1986

Donald Jay Grout and C, V Palisca, <서양음악사>, 세광출판사, 1996

Denis Stevens, <성악문헌>, 편집부 편, 삼호출판사, 1990

Olivier Messiaen, <메시앙 음악어법>, 최동선 역, 서울,

세광출판사, 1981

Ulrich Michels, <음악은이>, 세광출판사, 1990

#### 4. 논문

김지영, <메시앙 작품의 특성에 관한 고찰>, 계명대학교 대학원, 1992

최영훈, <메시앙의 작곡기법에 대한 연구>, 연세대학교 대학원, 1990

## II. 외국

### 1. 사전류

Stanley Sadie, <New Grove Dictionary of Music and Musicians>,  
Macmillian Publishers Limited, second edition, 2001

### 2. 일반서적

Carol Kimball, <Song>, Pst...Inc Seattle, 1997

## III. 인터넷 사이트

[www.naxosmusic.com](http://www.naxosmusic.com)

## IV. 악보

Messiaen <Trois Mélodies>, Boosey & Hawkes, 1965

## ABSTRACT

A Study on the <Trois Mélodies, 1930>  
by Olivier Messiaen

Eun-Young Lee  
The Department of Music(Vocal)  
Graduate School of  
Sungshin Women's University

This thesis is focused on the voice music <Trois Mélodies, 1930>, composed by Olivier Messiaen.

While the collapse of tonality in the 20th century, many composers have been to express their originality in compositional method. Olivier Messiaen, a French composer, developed his unique method of music by mixing with classic language while he was committing passed rull, form in this trend of century.

Messiaen if the conservative, as the music where with originality attitude which accommodates like this his tradition coexists, it is a work which has become three songs(Trois Mélodies). The change of the rhythm, tempo, tonality and musical range is various whole and as early works it appears the effect of the different senior composers. The composer who receives the effect of Messiaen most plentifully is Debussy in the work <Trois Melodies>, it appears the whole-tone scale and parrelle harmony that Debussy used mainly, and to an additional chord it is little more expended and disornanted form.

An unique feature in the work is mode which is restricted to modulation that is one of his representative technique and rhythm from song of the bird, at conservative propensity it contains ensure of tonality with dominant-tonic cadences and classical use

of dissonants. And this song is made to part of piano plays unison with melody of vocal, so that singer can sing more easily from accompaniment with modern techniques.