creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

신 인 선 교수지도

박사학위 청구논문

올리비에 메시앙의 1930년대 음악 연구

- 바이올린과 피아노를 위한 《주제와 변주》(1932)와 《판타지》(1933)를 중심으로 -

2021

성신여자대학교 일반대학원

음악학과

한 가 현

올리비에 메시앙의 1930년대 음악 연구

- 바이올린과 피아노를 위한 《주제와 변주》(1932)와 《판타지》(1933)를 중심으로 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2021년 6월

성신여자대학교 일반대학원

음악학과

한 가 현

인 준 서

한가현의 박사학위 논문으로 인준함

2021년 6월

심사위원장 피 호 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 가 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 세 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 기 주 희 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

논 문 개 요

본 논문은 프랑스 작곡가 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)의 두 개의 바이올린 작품 《주제와 변주》(Thème et variations, 1932)와 《판타지》(Fantasie, 1933)를 분석 연구하였다. 두 작품은 바이올리니스트 클레어(Claire Delbos, 1906-1959)와의 결혼 생활을 시작하면서 작곡된 작품들로, 메시앙의 시기 구분에 있어서 초기에 해당한다. 본 연구에서는 먼저 그의 창작 세계가 시작되는 유년 시절부터 1919년에 입학하여 10여 년간 이어진 파리음악원에서의 교육 과정을 면밀히 연구하여 그의 음악 세계가 체계적으로 정리되고 있음을 확인하였다. 그리고 파리 음악원을 졸업한 1930년부터 1939년까지의 활동을 집중적으로 연구하였고, 주요 작품을 장르별로 나누어 설명하였다. 본 연구의 범위 밖에 있으나 메시앙의 1940년대 이 후는 그의 음악사에 있어 중요한 시기이므로 40년대와 50년대 그리고 60년대 이후를 간단히 정리하였다.

또한 메시앙의 《주제와 변주》와 《판타지》의 작품 분석에 앞서 변주곡과 판타지의 정의를 『그로브 음악사전』(The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001)을 참고하여 정리하였다. 그리고 작품의 구조를 분석한 후 새로운 음계와 새로운 리듬 가치를 찾아 정리하였다. 이와 같은 작품의 분석을 통해 메시앙의 다양한 음악적 요소들이 '조옮김이 제한된 선법'과 '비역행 리듬'으로 발전하였음을 알 수 있었고, 음악어법들이 그의 가톨릭 신앙으로 연결되는 것을 확인 할 수 있었다. 본 연구는 메시앙의 음악어법을 이해하기 위해 이러한 초기 음악 연구의 중요성을 인지하기를 기대하고, 메시앙의 음악을 이해하고 해석하는 데에 있어 도움이 되기를 바란다.

목 차

논문 개요

Ⅰ. 서론 ····· 1
1. 연구 목적과 배경 ····· 1
2. 연구 방법 및 범위 ····· 2

Ⅱ. 본론 ····· 4
1. 메시앙의 창작 세계 ····· 4
1) 메시앙 초기 창작 ····· 6
2) 1930년대 메시앙의 삶과 창작 ····· 15
(1) 1930년대의 메시앙 ····· 15
(2) 1930년대 오르간 작품 ····· 20
(3) 1930년대 오케스트라 작품 ····· 25
(4) 1930년대 피아노 작품 ····· 28
(5) 1930년대 앙상블 작품 ····· 29
3) 1930년대 이후의 메시앙 ····· 34
(1) 1940년대 ····· 34
(2) 1950년대 ····· 38
(3) 1960년대 이 후 ····· 40
2. 바이올린과 피아노를 위한 《주제와 변주》 ····· 44
1) 변주곡의 정의 ····· 44
2) 작품분석 ····· 48
(1) 주제 ····· 49
(2) 변주1 ····· 53
(3) 변주2 ····· 58
(4) 변주3 ····· 62
(5) 변주4 ····· 67

(6) 변주5 ····· 72
3. 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》 ····· 77
1) 판타지의 정의 ····· 77
2) 작품분석 ····· 79
(1) 부분1의 분석 ····· 82
(2) 부분2의 분석 ····· 89
(3) 부분3의 분석 ····· 94
(4) 부분4의 분석 ····· 96
4. 메시앙의 음악어법 ····· 101
1) 선법 ····· 102
2) 리듬 ····· 108
3) 가톨릭 신앙 ····· 110

Ⅲ. 결론 ····· 113

참고문헌 ····· 116
ABSTRACT ····· 122

표 목 차

<표1> 1930년대 오르간 작품 목록 ····· 22
<표2> 1930년대 오케스트라 작품 목록 ····· 26
<표3> 1930년대 피아노 작품 목록 ····· 28
<표4> 1930년대 앙상블 작품 목록 ····· 29
<표5> 《주제와 변주》 전체 형식 ····· 49
<표6> 변주3 박자 변화 대칭1 ····· 63
<표7> 변주3 박자 변화 대칭2 ····· 63
<표8> 《판타지》 전체 구조 ····· 80
<표9> 《판타지》 악구A의 사용 ····· 81
<표10> 《판타지》의 조성 ····· 82
<표11> 《판타지》 부분1의 구조 ····· 82
<표12> 《판타지》 부분2 구성 ····· 88
<표13> 《판타지》 부분3 구성 ····· 94
<표14> 《판타지》 부분4 구성 ····· 96

악 보 목 차

<악보1> 《그리스도의 탄생》 ····· 24
<악보2> 오르간 작품 《영광된 몸》 ····· 25
<악보3> 《주제와 변주》 주제 선율 마디1-7 ····· 50
<악보4> 《주제와 변주》 주제 악구A 음계1 ····· 51
<악보5> 《주제와 변주》 주제의 악구B ····· 52
<악보6> 《주제와 변주》 주제 악구B 음계2 ····· 53
<악보7> 변주1 마디29-36 ····· 54
<악보8> 변주1 마디41-46 ····· 56
<악보9> 변주1 마디47-53 ····· 57
<악보10> 변주2 마디59-61 ····· 58
<악보11> 변주2 악구B 마디65-67 ····· 59
<악보12> 변주2 악구B 마디65, 66 사용 음계 ····· 60
<악보13> 변주2 악구A′ 마디71, 75 ····· 61
<악보14> 변주2 악구A′ 마디77-80 ····· 62
<악보15> 변주3 악구A 마디85-89 ····· 64
<악보16> 변주3 악구A′ 마디90-92 ····· 65
<악보17> 변주3 악구B 마디96-100 ····· 66
<악보18> 변주3 악구B 사용 음계 ····· 67
<악보19> 변주4 마디115-118 ····· 68
<악보20> 변주4 마디123-126 ····· 69
<악보21> 변주4 악구B 마디141-145 ····· 70
<악보22> 변주4 마디147-151 ····· 71
<악보23> 변주4 마디160-165 ····· 72
<악보24> 변주5 악구A 마디166-172 ····· 73
<악보25> 변주5 악구B 마디180-185 ····· 74
<악보26> 변주5 코다 마디194-203 ····· 75
<악보27>《판타지》 악구A 마디1, 마디5 ····· 83
<악보28>《판타지》 악구A의 사용 음계 ····· 84
<악보29>《판타지》 악구B 마디7-8 ····· 85

<악보30> 《판타지》 악구C 마디19-21 ····· 86
<악보31> 《판타지》 악구C의 사용 음계 ····· 87
<악보32> 《판타지》 악구D 마디28-29 ····· 87
<악보33> 《판타지》 악구E 마디47-51 ····· 89
<악보34> 《판타지》 악구E 구조 ····· 90
<악보35> 《판타지》 악구E의 사용 음계 ····· 91
<악보36> 《판타지》 악구E′ 마디65-70 ····· 92
<악보37> 《판타지》 악구F 마디76-77 ····· 93
<악보38> 《판타지》 악구F 선율적 오스티나토 ····· 93
<악보39> 《판타지》 악구A″ 의 마디90-93 ····· 95
<악보40> 《판타지》 악구A‴ 마디132-134 ····· 96
<악보41> 《판타지》 D″ 마디135-137 ····· 97
<악보42> 《판타지》 D″ 고정 베이스 사용 ····· 98
<악보43> 《판타지》 악구G 마디148 ····· 99
<악보44> 《판타지》 악구G 마디153-160 ····· 100
<악보45> 조옮김이 제한된 선법 ····· 103
<악보46> 제2선법의 4조옮김 ····· 104
<악보47> 《판타지》 악구E 사용 선법 ····· 105
<악보48> 《판타지》 마디122 선법 사용 ····· 106
<악보49> 변주4 제2선법의 조옮김 ····· 107
<악보50> 무박자와 첨가가치의 예 ····· 108
<악보51> 《그리스도의 승천》 마디 1-7 ····· 111

I. 서 론

1. 연구 목적과 배경

프랑스 작곡가 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)은 20세기 서양 음악의 어느 음악 사조에도 속하지 않는 독창적인 자신의 음악어법을 가지고 있다. 이러한 메시앙에 대한 연구는 대부분 1944년에 출판된 그의 저서 『나의 음악어법』(Technique de mon langage musical)과 연결하는 것에 초점을 두고 있고, 1940년대 이후에 나타난 주요 작품인 《시간의 종말을 위한 사중주》(Quatuor pour la fin du temps)와 <음가와 강세의 모드>(Quatre Études de rythme)를 통한 총렬주의 음악의 시작에 대한 연구와 종교 음악 등에 집중이 되어 있다. 메시앙의 작품은 1930년대부터 출판되어 연주되어져 왔으나 이와 같이 메시앙에 대한 연구는 균형적인 모습을 보이지 않으며, 이에 더해 그의 초기 작품인 바이올린을 위한 작품에 대한 연구는 특히 미비하다.

메시앙의 작품 전체에서 바이올린과 피아노를 위한 곡은 본 논문에서 연구하는 《주제와 변주》(Thème et variations)와 《판타지》(Fantasie) 두 곡이 전부이다. 1932년에 작곡, 초연되고 그 해에 출판했던 《주제와 변주》와 달리 《판타지》는 1933년에 작곡되어 1935년에 초연되었고, 출판은 2007년이 되어서야 이루어졌다. 메시앙이 작곡한 이 두 개의 바이올린 작품은 20세기 국내 바이올린 연주 레퍼토리에서 자주 등장하지 않고 있으며, 그의 초기 음악에 대한 연구 역시 미비하므로 두 바이올린 곡과 작품이 작곡된 메시앙의 1930년대를 집중하여 연구를 계획하였다. 또한 『나의 음악어법』이 완성되기 전에 작곡된 두 작품에서 그의 음악어법이 어떻게 나타나고 있는지를 분석하고 작품에서 나타나는 그의 음악 세계를 살펴 볼 것이다.

2. 연구 방법 및 범위

메시앙 초기에 관한 연구나 저서는 국내에서 찾아보기 어렵다. 국외에서는 그의 음악에 관한 연구가 많이 이루어지고 있으나 그의 어린 시절과 초기의 음악에 대한 연구는 몇 권의 단행본이 전부이다. 본 논문에서는 메시앙의 초기 연구를 위해 최신 발표된 연구 자료들을 최대한 참고하고자 하였고, 또한 영상 자료나 인터뷰 메시앙이 작성한 서평과 학술지 같은 직접적인 자료를 참고하도록 하였다. 메시앙은 자신의 음악을 청중들이 쉽게 이해하도록 악보의 서문에 성경 구절이나 해설을 써두었으며, 자신의 음악어법을 정리하고 많은 글들을 남겼으므로, 본 논문의 작품 분석 역시 메시앙이 밝힌 직접적인 생각에 가깝도록 분석하고자 한다.

앞서 밝혔듯, 본 연구는 메시앙의 어린 시절부터 파리음악원을 졸업하는 1930년까지의 초기 시절과 두 작품이 작곡된 1930년대에 집중한다. 1930년대는 파리음악원을 졸업하는 1930년부터 제2차 세계대전이 발발하기 전인 1939년까지로 정하여 주요 작품들을 장르별로 정리하여 설명한다. 메시앙은 1944년에 음악어법을 정리한 책 『나의 음악어법』을 출판하면서 그 시기를 기점으로 자신의 음악 세계를 확장시켰다. 많은 음악학자들이 이러한 1940년대 이후의 시기를 메시앙 작품 세계에 있어 중요한 시기로 구분하고 있으므로[1] 본 논문이 연구자고자 하는 범위 밖에 있으나 1940년대와 50년대 그리고 60년대 이 후를 중요 작품과 함께 간단히 정리하고자 한다.

메시앙 작품의 분석은 루덱 출판사(Ludec)의 《주제와 변주》, 뒤랑 출판사

1) 1939년 9월에 제2차 세계대전이 발발하고 메시앙은 군대에 징집되었다가 포로가 되어 수용소에 갇힌다. 메시앙은 수용소에서 작곡한 작품 《시간의 종말을 위한 사중주》에 자신의 음악어법을 모두 사용하였고 악보의 서문에 작품과 음악어법에 대한 해설과 연주법에 대하여 기술했다. 포로수용소에서 풀려나 파리로 돌아온 메시앙은 1942년부터 책의 집필을 시작하고 1944년에 저서를 출판하는데, 이 시기를 메시앙 음악 세계의 새로운 전환점 또는 새로운 작품 세계를 여는 시기로 구분한다. 본 논문에서는 이러한 과정을 겪기 전인 1939년까지를 연구 범위로 설정하였다.

(Durand)의 《판타지》 악보를 사용했으며,[2] 먼저 작품 제목에 사용된 '변주곡'과 '판타지'의 개념을 정리한 후 작품을 분석한다. 그리고 두 작품에서 이루어진 분석을 통해 메시앙의 음악어법이 나타나는 것을 확인하여 본 연구가 1944년에 출판된 메시앙 저서와의 연계성을 확인하는 자료가 되도록 할 것이다.

이와 같이 본 논문은 메시앙에게서 나타나는 독자적이고 독특한 음악 기법이 그의 유년기 시절과 파리음악원에서의 음악 교육 과정 그리고 1930년대의 작품 활동을 통해 어떻게 나타나는지 집중적으로 살펴보고, 그가 아내를 위해 작곡한 《주제와 변주》와 《판타지》 두 작품에서 그의 음악어법이 어떻게 나타나고 있는지 연구할 것이다.

2) 본 논문에서는 Olivier Messiaen, Fantaisie. Paris: DURAND, (2007)과 Olivier Messiaen, THÉME ET VARIATIONS Pour Violon and Piano. Paris: Ledec, (2010) 의 악보를 참고하였다.

Ⅱ. 본 론

1. 메시앙의 창작 세계

프랑스 작곡가 올리비에 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)은 20세기 서양 음악에서 매우 중요한 위치에 있으며 하나의 음악 사조와 연결하여 설명하기 어렵다. 그가 받은 문화적, 예술적 영향은 프랑스의 음악 평론가 사무엘(Claude Samuel, 1931-2020)과의 대화에서 볼 수 있듯이 시인인 어머니 세실(Cécile Sauvage, 1883-1927)과 동생인 알레인(Alain Messiaen, 1912-1990)[3]의 시, 초현실주의와 상징주의 문학 작품과 인상주의, 입체주의 미술로부터 왔다.[4] 메시앙은 이와 같은 다양한 문화 예술 분야에서 많은 음악적 아이디어를 얻었으나, 이러한 부분은 그의 음악 세계 중심에 있는 가톨릭 신앙으로 인해 메시앙 작품 세계 연구에서 소외되어진다. 메시앙은 제1차 세계대전 후에 혼란에 빠진 프랑스 가톨릭이나 문화 예술계에 정치적 영향력을 행사한 '프랑스 파시스트' (french fascist), 공산주의와 같은 외부적 요건에 흔들림 없이 자신의 음악 어법을 만들어 나갔다.[5] 메시앙은 자신이 만든 독자적인 음악어법

---

3) 알레인은 시인이자 작가로 종교적인 작품과 음악에 관련된 문학 작품을 많이 쓰고 출판하였다. 출판 작품으로는 『칼에 찔린 음악가』(Les musiciens poignardés, 1968), 『음악의 영적 상태』(Etats d'âme du paysage musical, 1969), 『피콜로에서 군대 드럼까지』(Du piccolo au tambour militaire, 1970), 『심포니의 마돈나』(La madone des symphonies, 1977) 등이 있다. 알레인의 작품은 여러 출판사와 판매 사이트를 검색하여 교차 확인 후 기재하였다.

4) Jane F. Fulcher, "The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s," *The Musical Quarterly* 86/3 (2002), 464.

5) 제1차 세계대전 후 프랑스는 대공황을 겪으면서 파시즘이 부활했다. '프랑스 파시스트'는 여러 조직과 저널, 문화적 프로젝트로 전통성을 강조한 사회민족주의를 나라에 전하고자 했고, 파시스트의 언론들은 미묘한 문화적 전술을 통해 그들을 선전했다. '프랑스 파시스트'는 프랑스 음악가들을 후원하여 콘서트를 열어주었고, 비평가들을 개입시켰으며 문화 단체의 결성 등을 통해 자신들의 목표를 달성하고자 했다. 그러나 프랑스의 젊은 예술인들은 설득력 있고 새로운 미학을 원했고, 음악가들은 대중적이고 현대적인 음악을 찾

을 1940년대에 정리하였고, 그것을 평생에 걸쳐 확장시켰다. 많은 작곡가들이 시간의 흐름에 따라 음악 성향이 바뀌거나 작곡 스타일이 바뀌는 경우가 있으나 메시앙은 자신만의 새로운 음악어법을 만든 후 그것을 끊임없이 확대하고 발전시켜 사용하였다.

메시앙의 음악 시기구분은 음악평론가 왕치선이 5기,[6] 작곡가 백병동이 3기[7]로 나누며, 그리피스(Paul Griffiths, 1947-)[8]가 그로브 음악사전에서 음악적 특징을 다섯 가지로 구분하여 정리하고 있다. 본 논문에서 연구될 작품들의 창작 시기는 1930년대로, 자신의 음악 어법을 총정리 한 『나의 음악어법』이 출판된 1944년보다 훨씬 앞선 시기로 왕치선, 백병동, 그리피스의 시기구분으로 보면 1기나 초기에 해당된다. 본 논문에서는 메시앙이 파리음악원을 졸업한 1930년 2월부터 제2차 세계대전이 시작되는 1939년 9월까지를 1930년대로 구분하고, 이를 중심으로 1930년 이전의 초기 창작과 1930년대, 1930년대 이후

아 나섰다. 프랑스의 젊은 세대들은 전통적인 장치에 대한 개입을 거부하고 철학과 정신의 초월을 통해 당시의 경제적, 정치적, 문화적 위기를 종식시켜야 한다고 주장했다. 메시앙이 속했던 '젊은 프랑스'(La Jeune France) 역시 전통에 뿌리는 두지만 진보적이고 새로운 영적 예술을 요구하는 길을 걷고자 했다. Fulcher, 위의 글, 455, 458.

6) 왕치선은 메시앙 음악 시기구분을 5기로 나누는데, 1기는 메시앙의 나이 30세경까지를 시간 범위로 한 음악 스타일과 주제의 기본적인 틀이 성립되는 시기로 본다. 2기는 1940년대로 초기에 보이던 메시앙의 특징이 심화되는 시기이며 3기는 1949년부터 1952년까지로 전자음악과 음렬음악에 대한 관심을 보이는 시기로 나눈다. 4기는 《새의 기상》(Réveil des oiseaux, 1953)부터 7편의 일본 시인 《7개의 하이카이》(Sept haïkaï, 1962)까지로, 새의 노래에 대한 관심을 가진 시기로 나누었으며 마지막 5기는 1963년에 작곡한 《성스러운 도시》(Couleurs de la Cité Céleste) 이 후의 시기로 자신의 아이디어를 모두 종합한 시기로 정리하였다. 왕치선. "올리비에 메시앙." 이석원 · 오희숙 편집. 『20세기 작곡가 연구3』(서울: 음악세계, 2009), 246-272.

7) 백병동의 메시앙 시기구분은 총 3기로, 1기는 1929-1935년에 해당하며 메시앙의 독특한 개성적인 선법 이론의 확립 시기로 분류했다. 2기는 1936-1948년으로 새로운 리듬법 개척의 시기로 보았고 3기는 1948-1992년의 기간으로 리듬과 그 밖의 요소와의 결합 시기로 보았다. 백병동이 나눈 메시앙의 3기는 40여년이 넘는 긴 시간으로 새소리에 대한 관심과 실험적 음악에 대한 관심을 자신의 음악 언어와 결합하는 시기로 정리하고 있다. 백병동, 『현대 음악에의 접근을 위한 비교작곡가론』 (서울, 음악춘추사, 2007), 71.

8) 2003년판 그로브 음악사전에서 그리피스는 메시앙의 창작 세계를 다섯 부분으로 구분하였다. 1.삶 2.신학적 요소 3.음악 기법 4.1950년대 작곡 5.1950년 이후 작품과 같이 나누었다. Paul Griffiths, "Messiaen." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 16: 491-504. 그로브 음악사전 출판 이후에 메시앙의 작품이나 자료들이 2017년까지 발견되었으므로 본 논문에서는 그로브 사전의 메시앙 자료보다는 최신 연구 자료들을 많이 참고하였다.

세 부분으로 나누었다. 메시앙 초기의 삶이나 음악에 관한 연구는 2000년 이후부터 활발하게 진행되었으므로 본 논문에서는 최근 연구 자료들을 바탕으로 메시앙의 창작 세계를 연구한다.

1) 메시앙 초기 창작

메시앙은 프랑스 아비뇽에서 1908년 12월 10일, 시인인 세실과 파리 가톨릭 대학(Catholic Institute of Paris)의 교수이자 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616) 번역가인 아버지 피에르(Pierre Messiaen, 1883-1957) 사이에서 태어났다. 메시앙은 그의 부모를 무신론자라고 밝혔으나 아버지 피에르는 벨기에 국경에 있는 독실한 프랑스 로마 가톨릭 신자로 자랐으므로[9] 메시앙은 어린 시절부터 문학 뿐 아니라 신앙적인 요소를 가정에서부터 자연스럽게 접할 수 있었다. 1914년 피에르가 제1차 세계대전으로 전쟁에 동원된 후, 5세의 메시앙은 그의 어머니, 동생 알레인과 함께 조모가 사는 도피네[10] 지방의 그르노블 지역으로 이사했다. 도피네에서 생활하던 메시앙은 동생 알레인과 셀로판테이프를 잘라 만든 장난감 극장을 가지고 놀면서 셰익스피어를 낭송했다. 어린 메시앙에게는 음악과 문학, 오페라가 친구였고, 문학과 음악에 재능이 있음을 알았던 세실은 그에게 많은 악보들을 선물하였다. 메시앙은 부모에게

9) 메시앙이 부모를 무신론자라고 인터뷰한 것에 대한 이유는 정확히 밝혀지지 않았으나 피에르는 로마 가톨릭의 신실한 신자였다. 어린 시절 전쟁으로 인한 아버지의 부재와 경제적으로 힘들었던 상황, 어머니 세실이 죽고 바로 재혼한 아버지에 대한 불만을 표현한 것이라고 보는 견해가 있다. 메시앙 초기 연구자 슐로저는 신실한 신자였던 아버지의 신앙을 부정함으로서 메시앙이 아버지에 대한 감정을 나타내고 있다고 밝히고 있다. Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 75.

10) 메시앙은 도피네가 보여준 자연의 장엄함에 많은 영향을 받았다. 도피네 지역은 산으로 둘러 쌓여있고 많은 협곡과 봉우리를 가진 알프스 지역으로, 문학적으로나 형이상학적인 공간적 이미지로 메시앙에게 크게 각인되었다. 거대한 자연에 대한 두려움과 그것의 매력, 그 실제에 대한 감동은 메시앙에게 ‘심연’의 개념에 영향을 주었다. Schloesser, 위의 글, 39. 또한 메시앙은 1970년에 출판한 그의 저서 『나의 음악 사전』(Dictionnaire de musique)에서 ‘ 피네는 나에게 진정한 집이었다’ 하였으며 자신의 유언에 따라 1992년 04년 27일, 도피네 산에 잠들었다.

1916년 크리스마스 선물로 받은 글룩(Christoph Gluck, 1714～1787)의 오페라 《오르페오》(Orfeo, 1762) 악보를 홀로 읽으며 공부하였다.[11]

8세이던 1916년부터 메시앙은 혼자서 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart)의 《돈 지오반니》(Don Giovanni K. 527, 1787)와 《마술 피리》(Die Zauberflöte K. 620, 1791), 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869)의 《파우스트의 겁벌》(La damnation de Faust op. 24, 1846)등의 악보를 노래하면서 익혔고,[12] 글룩의 《알체스테》(alceste, 1767), 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 《발퀴레》(Ride of the Valkyrie, 1856)와 같은 악보를 읽으며 레퍼토리를 넓혀갔다. 메시앙의 음악적 관심은 오페라에서 시작되어 시대와 국가를 초월한 음악으로 확장되는데, J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 작품들을 통해 독일어권 음악 뿐 아니라 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 《페르 귄트 모음곡》(Peer Gyut, 1875)과 같은 작품을 통해 아름다운 노르웨이 선율도 공부한다. 또한 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)와 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)과 같은 프랑스 작곡가들의 작품들도 8세의 어린 메시앙에게 감명을 주었으며, 홀로 작품을 익히며 공부했다.[13]

메시앙은 부모의 영향으로 셰익스피어뿐 아니라 영국 시인인 키츠(John Keats, 1795-1821)와 테니슨(Alfred Tennyson, 1809-1892)을 포함한 많은 작가들의 작품들을 접하였다.[14] 메시앙은 1917년에 테니슨의 시 『샬롯의 여인』(The Lady of shalott)[15]에 상징주의 영감을 받아 자신의 첫 번째 곡인 피아노

11) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 2.

12) Roger Nichols, *Messiaen* (Oxford: Oxford University Press, 1986), 7.

13) Christopher Dingle, The Life of Messiaen (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 7.

14) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 38.

15) 『샬롯의 여인』은 13세기 이탈리아의 짧은 산문 텍스트인 『샬롯의 들러리』(Donna di scalotta)에서 영감을 받은 작품으로 카멜롯 강 위의 탑에 갇힌 젊은 귀족의 비극적인 이야기를 담고 있다. 이 작품은 중세 낭만주의와 상징주의가 나타나며, 많은 화가들과 작가

소품곡 《샬롯의 여인》(La dame de shalott)[16]을 작곡했다.

1918년 11월 제1차 세계대전이 끝난 후 메시앙의 가족들은 낭트 지역에 정착하였다. 도피네에서 홀로 음악 공부를 하던 메시앙은 처음으로 낭트에서 정식 음악 교육을 받는다. 그의 재능을 알아본 낭트 음악원(Ecole Nationale de Musique in Nantes)의 교수이자 피아니스트인 아르쿠에(Gontran Arcouet, 1883-1949)와 오르가니스트 기봉(Jean de Gibon, 1873-1952)이 메시앙의 첫 음악 스승이 되었다. 특히, 기봉은 메시앙에게 드뷔시의 《펠레아스와 멜리장드》(Pelléas et Mélisande, 1902) 악보를 선물하여 그가 드뷔시 음악의 상징적이고 드라마틱한 설정과 색채에 집중하게 되는 계기를 마련해 주었다.[17] 메시앙은 어린 시절 접한 드뷔시의 음악에 대해 사우스 뱅크 쇼(South Bank Show)[18]의 다큐멘터리 인터뷰에서 다음과 같이 밝혔다.

> "드뷔시의 음악은 물과 같다. 물은 움직이지 않지만 그 속에 조약돌을 던지면 즉시 파장이 생기고 움직인다. 그것이 나의 상상력을 사로잡았다." [19]

들에게 영감을 주었다. 테니슨은 1833년에 20개의 연으로, 1842년에 19개의 연으로 두 가지 버전을 썼는데 두 번째 버전은 당시 빅토리아 시대의 이데올로기, 헤게모니적 남성성과 성별 규범 등의 사회적 분위기에 따라 많은 수정을 거쳐 출판되었다. Richard Bonfiglio, "Martyr to Masculinity: Patriarchal Violence and Female Masculinity in 'The Lady of Shalott,'" 『21세기영어영문학회』 vol. 31 no. 04 (2018), 359-380.

16) 메시앙의 첫 번째 피아노 작품 《샬롯의 여인》은 1981년이 되어서야 미국 뉴저지의 음악 유산 협회(Musical Heritage Society)에서 두 번째 부인인 이본느(Yvonne Loriod, 1924-2010)에 의해 출판되었고 그녀의 피아노 연주로 녹음, 발매되었다.

17) Roger Nichols, *Messiaen* (Oxford: Oxford University Press, 1986), 7.

18) 메시앙 사 후인 1985년 4월 5일 방영된 영국 런던 텔레비전(London Weekend Television)의 다큐멘터리로 메시앙 음악의 기초와 동기를 연구하고, 그의 음악과 색채, 음악과 종교의 관계, 새에 관한 그의 관심 등을 조사하여 방영하였다.

19) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 10.

1919년 어린 메시앙은 가족과 함께 파리로 이주하고, 다음 해인 1920년 10월에 피아노를 전공하여 파리음악원에 입학한다. 자연과 가까운 생활을 하던 메시앙은 파리에서 새로운 문화적 풍요로움을 느꼈다. 그의 부모는 메시앙에게 프랑스 오페라, 코미디 프랑세즈[20]와 같은 파리의 예술을 접하도록 하였고, 루브르 박물관이나 노트르담 성당, 생 술피스 성당 등을 함께 다니며 다양한 문화 예술을 경험하도록 하였다. 메시앙은 성당의 화려한 스테인드글라스를 통해 들어오는 빛에 매료되었고, 이 스테인드글라스의 눈부시게 화려한 색채들은 메시앙이 작곡 활동을 하는 평생 동안 음악적 색채에 관한 영감을 주었다.[21] 그는 파리음악원에 피아노 전공으로 입학했지만 악기 연습이나 연주보다는 작곡에 관심을 가졌고 작곡을 위해 다양한 음악 수업을 들었다. 그러나 스스로 만족할만한 곡을 만들기 전인 1928년 이전에 작곡한 작품들은 발표하지 않았다.[22]

메시앙은 파리음악원에서 수학하는 10년간 많은 스승들을 만났고 그들로부터 온 음악적 아이디어로 자신의 음악 어법을 만들 수 있었다. 메시앙의 파리음악원의 첫 작곡 교사는 라틴 생 술피스 성당의 오르가니스트였던 위도르(Charles-Marie Widor, 1844-1937)였다.[23] 메시앙은 위도르에게 작곡을 배우고[24] 생 술피스 성당에서 그의 오르간 연주를 들으며 공부했다. 메시앙은 자

---

20) 코미디 프랑세즈(Comédie-Française) 또는 프랑세즈 극장은 프랑스의 유일한 국립 극장으로 루이 14세의 칙령으로 1680년 8월 24일에 세워졌다. '몰리에르 하우스(Maison de Molière)' 라고도 불리는 코미디 프랑세즈는 클래식 레퍼토리의 주요 작품들을 정기적으로 공연하다가 최근에는 여러 가지 개혁을 통해 고전은 물론 현대극까지 뛰어난 무대를 선보이고 있다. 2021년 현재 코미디 프랑세즈는 3000개가 넘는 작품 레퍼토리를 가지며, 파리에 3개의 극장을 가지고 있다. https://www.pariszigzag.fr/secret/histoire-insolite-paris/les-secrets-de-la-comedie-francaise 참고 (2021년 3월 10일 접속)

21) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 10.

22) 메시앙이 파리음악원에서 음악 교육을 받기 시작한 1921년부터 1928년까지 작곡한 작품은 총 10곡으로 오르간을 위한 작품 3곡, 피아노 솔로 작품 2곡, 성악곡과 현악4중주, 오르간과 바이올린, 첼로를 위한 앙상블 곡이 각 1곡씩, 오케스트라를 위한 곡이 2곡이다. 이 곡들은 모두 미발표 작품으로 남아있다.

23) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 131.

신이 작곡한 곡들을 계속 미발표 작품으로 남겨두었다가 뒤카(Paul Dukas, 1865-1935)의 작곡 수업에 들어간 이후에 첫 작품을 발표했다. 1927년에 시작된 뒤카와의 작곡 수업은 메시앙에게 관현악법의 신비로움을 가르쳐주었다. 메시앙은 뒤카의 작품에 담긴 음색과 오케스트레이션, 음향 재료 뿐 아니라 그리스 선법과 힌두교에서 유래한 선법 등의 독창적인 면에 영향을 받았고[25] 이러한 스승의 지도 아래 작곡한 작품들을 1928년부터 발표한다. 또한 "작은 새의 소리에 귀를 기울여라. 그들이야말로 진정한 거장이다"[26]라고 한 뒤카의 조언은 메시앙이 1925년에 이주한 풀리니[27]의 자연 환경과 함께 새에 대한 그의 관심으로 연결되었다.

메시앙은 엠마누엘(Maurice Emmanuel, 1862-1938)에게 음악사 수업을 들었다. 엠마누엘은 동양과 아프리카 대륙의 신비함과 이국적인 선법들을 연구하였고 고대 그리스의 음악에 관한 논문을 썼다. 인도 음악에 관심을 가지고 있던 메시앙은 이러한 스승의 영향으로 그리스 시의 운율을 사용할 가능성과 선법, 리듬에 대해 더욱 깊게 연구할 수 있었다.

메시앙은 갤런(Jean Gallon, 1878-1959)에게 화성학 수업을 받았고 메시앙의 뛰어난 즉흥성에 감명을 받은 갤런은 뒤프레(Marcel Dupré, 1886-1971)의 오르간 수업에 메시앙을 추천한다.[28] 메시앙은 당대의 오르간 거장인 뒤프레에게

---

24) 위도르는 프랑스 출신의 오르가니스트이자 작곡가 겸 이론가로 56년간 생 술피스 성당의 오르가니스트를 맡았다. 1890년 프랑크(César Franck, 1822-1890) 후임으로 파리음악원의 오르간 교수로 부임하였으나 1896년, 작곡 교수로 임명받아 오르간 수업을 그만두었다. 메시앙의 작곡 스승이던 그는 1927년 교직에서 은퇴하였다. http://www.britannicacom/iography/Charles-Marie-Widor (2021년 1월 23일 접속)

25) Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939* (UK: Ashgate, 2012), 18.

26) Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical = the technique of my musical language* (Paris: Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 47.

27) 메시앙과 가족들은 건강이 좋지 않던 세실을 위해 1925년 파리 동쪽에 있는 풀리니로 이사를 했다. 메시앙의 가족들은 풀리니에서 과수원을 꾸리고 작은 농장을 구입하여 세실의 요양에 힘썼고, 그곳은 메시앙에게 평화로운 휴양지가 되어 여름 방학마다 머무르며 작곡을 할 수 있도록 하였다. 시골의 평야와 나무들, 아름다운 일출과 일몰은 메시앙이 자연에 대해 깊은 관심을 갖게 하였고, 많은 새들의 노래를 들으며 그 소리들을 채집하도록 하였다. 메시앙은 폴리니에서 초기의 중요하고 특징적 작품들을 많이 작곡하였고, 1932년 결혼 전까지 여름휴가를 보내며 작곡 활동을 했다.

자신의 신앙심을 오르간으로 표현하는데 많은 도움을 받았다. 1927년에 시작된 오르간 수업은 뒤프레의 화려한 오르간 기술과 다양한 연주 테크닉 뿐 아니라 여러 선법과 리듬에 대한 메시앙의 관심이 새로운 음악 기법으로 발전하게 하였다. 뒤프레는 메시앙이 관심을 보이는 고대 선법을 사용하여 즉흥 연주를 하도록 지도했고, 그 외에도 푸가 탐구, 자유 주제에 대한 즉흥 연주, 다양한 레퍼토리의 작업 등 체계적인 교육으로 메시앙이 폭넓은 음악을 경험하도록 하였다. 메시앙은 뒤프레에게 오르간을 배운지 2년 만에 오르간 졸업 시험에서 1등상을 받아 오르가니스트로의 능력을 인정받았다. 메시앙의 또 다른 오르간 스승인 투르네미르(Charles Tournemire, 1870-1939)는 그에게 오르간 페달을 사용한 고전적 스타일을 지도하였다. 이러한 투르네미르의 고전적 스타일과 뒤프레에게 배운 기술면에서 화려하고 뛰어난 스타일은 메시앙이 자신만의 오르간 음악 스타일을 가지는 계기가 된다. 이런 교육들을 통해 메시앙은 1931년 22세의 어린 나이에 트리니티 성당의 오르가니스트에 임명되었고 60여 년간 그 자리를 지켰다.

상징주의 문학에 큰 관심을 가졌던 투르네미르는 메시앙에게 문학적 상징성을 음악에 표현하는 방법을 알려주었다. 메시앙은 투르네미르에게서 즉흥 연주의 정체성을 코멘트로 정리하는 것을 배웠고 이러한 영향으로 메시앙은 자신의 작품 대부분에 성경이나 시의 구절을 세부적 부제로 사용함으로써 '문학적 상징주의'를 보여주었다.[29]

메시앙은 자신의 음악 어법에서 중요한 새로운 리듬의 형성을 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)[30]과 쿠빌리에(Armand Cuvillier, 1887-1973)의 이론

28) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 13.

29) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 138.

30) 베르그송의 이론은 20세기의 많은 작곡가들, 특히 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)과 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)의 음악과 이론의 한 중요한 철학적 배경을 제공했다. 불레즈는 1960년 다름슈타트에서 다루었던 시간의 수학적 개념과 시간의 경험에 대한 관심으로 작곡 활동을 하였고, 슈톡하우젠의 음악적 시간의 '질적' 형태에 대

으로부터 가지고 왔다.[31] 메시앙은 쿠빌리에로부터 ‘진정한 지속 시간’(during)과 ‘추상적’ 또는 ‘구조화된 시간’이라는 용어를 빌렸다고 주장했지만, 그것들은 분명히 시간과 공간에 관한 베르그송의 생각에서 더 직접적으로 영향을 받았다.[32] 베르그송 이론에서의 시간이란 수학적으로 재는 것이기 보다 정신적이고 내적인 것이고, 우리에게 중요하게 남겨진 기억의 시간은 확장되어 잔상이 남지만 긴 시간 경험한 일이라도 중요하지 않은 사건의 기억은 짧게 느껴지는 것이다.[33] 메시앙은 이와 같은 이론들을 통해 기존 서양음악의 전통적인 박자에 대한 시각에서 벗어나 자신이 생각하는 음악의 지속 시간과 박자에 대한 새로운 방향을 설정할 수 있었다.

또한 메시앙은 스위스 출신의 화가 블랑 가티(Charles Blanc-Gatti, 1890-1966)와의 만남에서 음악적 색채에 관한 영향을 받았다.[34] 블랑 가티는 팔레트에서 색상을 혼합하는 것보다 더욱 순수하고 생생한 색상을 만들도록 하는 광학적인 방법으로 빛과 색에 대한 이론을 소개했다. 메시앙에게서 나타난 극명하게 대조된 감정들, 감정의 경험들은 이러한 블랑 가티의 이론에서 영향을 받았고 스테인드글라스의 빛과 같은 색채를 음악에 적용시키도록 탐구하여 각각의 조성에 맞는 색채를 결정하고 그를 음악에 적용시키며 작곡 활동을 하였다.

이같이 다양한 분야에서 영감을 받은 메시앙은 1928년 《성찬식 연회》(Le

한 관심은 메시앙, 아도르노(Theodor Adorno, 1903-1969)를 통해 받았을 것으로 본다. Aaron Allen Hayes, “Discourses on Time in the European Avant-Garde.” Ph.D. Diss, Stony Brook University, 2016. 서론.

31) 슐로저는 메시앙이 쿠빌리에와 베르그송의 이론을 접한 것은 1927-28년으로 추정한다. Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 95-96.

32) Vincent Benitez, “Reconsidering Messiaen as Serialist,” *Music Analysis* Vol. 28, No. 2/3 (July-October 2009), 271.

33) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 96, 101. 재참조.

34) 메시앙은 프랑스의 영화 제작사인 소프라시마(Sofracima)에서 1973년에 제작된 다큐멘터리 인터뷰에서 20세에 만났던 블랑 가티와의 만남을 언급했다. Schloesser, 위의 글, 96, 160.

Banque Céleste)를 출판하며 작곡가의 길을 걷는다. 메시앙이 첫 작품으로 인정한 《성찬식 연회》는 1928년 여름 풀리니에서 작곡한 오르간 작품으로 세실의 죽음을 경험한 다음 해에 작곡되었다. 메시앙은 "내 영혼을 인도하는 사람은 어머니이다"[35]라고 말할 만큼 세실을 향한 애정이 있었고 이러한 상실은 작품에서도 나타나게 된다. 19세의 어린 나이에 작곡한 《성찬식 연회》는 오르간이 가진 끊어지지 않는 소리의 흐름을 이용하여 영원의 지속과 영원을 초월하는 시간, 죽음을 상상력 있게 제시하며 분위기를 확장, 연장시킨다. 또한 후에 메시앙의 음악어법으로 나타나는 '조옮김이 제한된 선법'을 사용되었고 가톨릭 신앙의 교리와 그리스도의 희생에 대한 신학적 신비 뿐 아니라 베르그송 이론과 일치하는 시간성을 담고 있다. 이 작품은 또한 초판 제목 아래에는 성경 구절 "내 살을 먹고 내 피를 마시는 자는 내 안에 거하고, 나는 그 안에 거하느니라"를 써두어 작곡가 자신이 음악에서 말하고자 하는 메세지를 분명하게 전달한다. 풀리니에서 다음 해인 1929년 여름에 작곡한 《전주곡》(Préludes)은 8개의 피아노곡으로, 제1번에 <비둘기>(La colombe)와 같은 제목이 나타나지만 그의 음악어법인 새 소리 자체를 음악에 넣으려는 시도는 아직 나타나지 않는다. 작품의 제5번 <꿈속의 희미한 소리>(Les sons impalpables du reve)나 제6번 <고뇌의 종과 고별의 눈물>(Cloches d'angoisse et larmes d'adeu)은 세실의 상실에 영향을 받은 메시앙의 아픔이 나타난다. 파리음악원에서 교육이 거의 끝나갈 무렵인 1930년 1월 28일 메시앙은 자신의 작품인 《전주곡》을 뒤랑 출판사에서 연주했고, 스승 뒤카의 강력한 추천으로 1930년 6월부터 뒤랑 출판사에서 《전주곡》을 출판하게 된다.[36] 이는 메시앙에게 좋은 수입원이 되었고 이를 계기로 그의 다른 작품들 또한 꾸준히 출판되기 시작한다. 파리음악원 졸업을 앞 둔 메시앙은 작곡 수업에서 1등상

35) Nigel Simeone, "Messiaen, Boulanger, and José Bruyr. Offrandes Oubliées 2," *The Musical Times* Vol. 142, No. 1874 (spring, 2001), 20.

36) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 25.

을 수상하여 로마대상에 도전했지만 실패하고 1930년 2월에 파리음악원에서의 학업을 마감한다.

2) 1930년대 메시앙의 삶과 창작

메시앙이 1930년대에 작곡한 곡은 모두 28개로,[37] 오르간 작품 6곡, 소프라노와 오케스트라가 함께 연주하는 《미를 위한 시》(Poèmes pour Mi)를 포함한 오케스트라 곡 5 작품, 피아노 작품 3개와 앙상블을 위한 10개의 곡, 그리고 4개의 미발표 작품[38]이 있다.

(1) 1930년대의 메시앙

20세기 서양 음악은 12음기법이 발전한 1920년과 제2차 세계대전이 끝난 1945년을 전환점으로 본다.[39] 1930년대는 제1차 세계대전과 제2차 세계대전 사이에서 불안정하고 혼란한 시기였으며, 1910년대부터 나타난 무조음악과 신고전주의, 재즈 등과 같은 음악이 유행했다. 1930년대는 제2차 세계대전 후에 부각되는 음렬음악과 총렬주의 사고, 우연성음악 그리고 전자음악이 나타나는 과정의 시간으로 볼 수 있다.

1930년은 메시앙이 음악 활동을 하는데 그렇게 좋은 시기는 아니었다. 제1차 세계대전 후의 프랑스는 불가피하게 경기 침체에 빠져 있었고 1929년에 일어난 뉴욕 증시 폭락으로 세계대공황을 겪고 있었다. 더불어 1930년의 프랑스

37) 메시앙은 로마 대상에 많은 작품들을 응모했지만 끝내 대상을 받지는 못했다. 1930년과 1931년에 각각 로마 대상을 위해 《Échapper à l'accord de Rome song》를 작곡했고, 1930년 밴빌(Théodore de Banville, 1823-1891)의 작품『Odes funambulesques』의 텍스트를 사용한 합창과 오케스트라를 위한 《La Sainte-Bohème》을 작곡했다. 1931년 멘데스(Catulle Mendés, 1841-1909)의 시를 텍스트로 한 합창과 오케스트라를 위한 작품 《La Jeunesse des vieux》를 작곡하였고 1934년 에꼴 노르말(Ecole Normale de Musique)의 피아노 연습을 위한 곡 《Morceau de Lecture à vue》를 작곡했다. 오디션과 시험을 위해 작곡하고 출판하지 않은 곡은 작품 목록에 포함하지 않았다. 작품 목록은 https://www.oliviermessiaen.org (2021년 1월 17일 접속)와 로버트 존슨(Robert Sherlaw Johnson, 1932-2000)의 『메시앙』 2008년판을 참고하여 정리하였다.

38) 미발표 작품으로는 1929-1930년에 작곡한 오케스트라 작품 《단순한 영혼의 노래》(Simple chant d'une âme)가 분실되었고, 로마대상을 위해 작곡한 피아노 또는 오케스트라와 소프라노, 테너, 베이스가 연주하는 작품 《마법사의 칸타타》(L'Ensorceleuse Cantate, 1931), 4대의 바이올린과 8명의 소프라노로 연주하는 《미사》(Mass, 1933), 웅드 마르트노를 사용한 《1/4 음을 위한 두개의 모노디》(Deux monodies en quarts de ton, 1938)가 있다.

39) 신인선, 『20세기 음악』 (서울: 음악세계, 2013), 14-15.

는 정치적 폭력과 같은 사회 문제로 혼란스러웠고, 이에 프랑스 지식인들과 젊은이들은 앞장서서 새로운 변화를 이끌어내기 위해 노력했다. 프랑스 예술인들 역시 평등한 대중문화를 포용하고, 문화 예술을 통해 민주주의 메세지를 전하고자 했다. 또한 초현실주의(Surrealism), 다다이즘(Dadaism)과 같은 예술사조가 전개되었고, 음악, 미술, 그리고 문학 간의 상호교류가 활발해지면서 20세기 초 프랑스 파리는 문화예술 교류의 중심지가 되었다. 당시의 프랑스는 신고전주의 음악이 유행하였고, '프랑스 6인조'(Les Six)[40]를 중심으로 실용적이고 실험적인 음악이 많이 나타났다. 이 시기 메시앙은 뒤카와 뒤프레의 수업을 통해 만난 동료 작곡가들[41]과 함께 프랑스의 새로운 음악에 대한 미래를 그리며 음악 활동을 시작 한다.

메시앙은 1932년 6월 바이올리니스트이자 작곡가 클레어(Claire Delbos, 1906-1959)와 결혼한다. 그는 아내와 함께 연주할 수 있는 바이올린과 피아노를 위한 작품 두 곡을 작곡한다. 결혼 선물로 작곡한 《주제와 변주》는 같은 해인 1932년 11월에 두 사람이 함께 초연하였고, 이듬해인 1933년에 작곡한 《판타지》 역시 클레어와 함께 2년 뒤인 1935년에 초연하였다.

1933년부터 제2차 세계대전이 발발하기 전까지 메시앙은 에꼴 노르말(Ecole

---

40) '프랑스 6인조'는 20세기 초, 1920년대 프랑스 파리에서 모인 6인의 젊은 작곡가 그룹으로 사티(Eric Alfred Leslie Satie, 1866-1925)와 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)에 의해 시작되었다. 이 모임은 뒤레이(Louis Durey, 1888~1979), 미요(Darius Milhaud, 1892~1974), 오네게르(Arthur Honegger, 1892~1955), 아우릭(Georges Auric, 1899~1983), 타유페르(Germaine Tailleferre, 1892~1983), 풀랑크(Francis Poulenc, 1899~1963)로 이루어져 있다. '프랑스 6인조'는 프랑스 아방가르드를 이끌었던 사티, 콕토와 같은 사상을 공유했고, 바그너의 낭만주의와 드뷔시의 인상주의와는 거리를 두었으며 외부 영향으로부터 자유로운 독립적이고 순수한 프랑스 음악을 추구했다. 또한 일반 대중에게 다가갈 수 있는 대중적 요소를 가미한 '일상의 음악'(Everyday Music)을 추구하였다. 김선미. "20세기 초 프랑스 6인조(Les Six)의 가곡: 프랑스의 문화적 배경과 음악적 특성." 『음악이론포럼』 (2008.12): 112-113.

41) 메시앙은 뒤카의 작곡 수업을 함께 들은 레수르(Jean-Yves-Daniel Lesur, 1908-2002), 뒤프레의 수업에서 만난 랭글라이스(Jean Langlais, 1907-1991)와 함께 1935년 발표된 오르간 작품 《그리스도의 탄생》의 초연을 함께 하였다. 그 외의 동료들은 바레인(Elsa Barraine, 1910-1999), 아뤼우(Claude Arrieu, 1903-1990), 카르탄(Jean Cartan, 1906-1932) 등이 있다. Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 17.

Normale de Muisique de Paris)에서 교육자로서의 첫걸음을 시작하고, 이듬해 1934년 12월에 스콜라 칸토룸(Schola Cantorum)의 오르간 즉흥 연주 수업 교사로 임명된다. 메시앙은 1934년에 만난 졸리벳(Andre Jolivet, 1905-1974)을 통해 제2비엔나 악파인 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)와 베베른(Anton Webern, 1883-1945), 베르그(Alban Berg, 1885-1935) 그리고 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 작품들을 포함해 유럽 각지에서 온 진보적인 작곡가들의 음악을 접하였다.[42] 또한 아퀴나스(Thomas Aquinas, 1224-1274)와 마르미옹(Columba Marmion, 1858-1923)과 같은 신학자와 철학자들의 이론서들을 읽으며 성경 번역에 몰입하였고, 다양한 성경 말씀과 풍부한 의미를 가진 단어들에 대한 문학적 탐구를 이어나갔다.[43]

메시앙은 아내 클레어, 졸리벳과 함께 스콜라 칸토룸에 같이 임명된 파리음악원 동료 레수르와 함께 '라 스피랄레'(avant -garde chamber music society)[44]에 합류한다. 1935년에 시작된 이 모임은 아방가르드한 현대 실내악 공연에 집중했고, 그 당시 프랑스 음악의 이해를 돕기 위해 새로운 작품들의 공연을 꾸준히 선보였다.[45] '라 스피랄레'는 1937년 5월 4일에 열린 콘서트를 마지막으로 18개월간의 짧은 활동으로 마무리되는데 이 무렵 메시앙은 '젊은 프랑스'(La Jeune France)[46] 그룹에도 참여하고 있었다. '젊은 프랑

---

42) Dingle, 위의 글, 45.

43) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 224.

44) '라 스피랄레'는 프랑스 작곡가들의 작품을 연주하고, 다른 나라 작곡가들의 작품을 연주하고 교류함으로서 현대 음악을 적극적으로 홍보하였다. 많은 작품들이 세계 초연되었고, 중요한 작품들은 반복하여 연주하였다. 메시앙은 《그리스도의 탄생》(La Nativité du Seigneur)의 초연을 1936년 트리니티 성당에서 '라 스피랄레'의 동료들과 함께 하였다. Nigel Simeone, "La Spirale and La Jeune France: Group Identities," *The Musical Times* Vol. 143 No. 1880 (Autumn, 2002), 11.

45) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 240.

46) '젊은 프랑스'는 1936년 6월에 시작하여 1940년 중반까지 활발하게 활동 한 그룹으로, 전쟁으로 인해 무너진 인간의 서정성 회복과 프랑스 음악의 변화를 목표로 하였다. '젊은 프랑스'에 대한 아이디어는 1931년 메시앙의 작품 《잊혀진 제물》(Les offrandes oubliées)의 음악을 들은 작곡가 보드리에(Yves Baudrier, 1906-1988)에 의해 시작되었다.

스’는 메시앙이 졸리벳, 레수르, 보드리에(Yves Baudrier, 1906-1988)와 함께 만들었으며 프랑스 음악의 변화를 목표로 하였다. ‘젊은 프랑스’는 실내악 음악보다는 관현악 작품, 새로운 오케스트라 작품에 집중하였고 메시앙의 작품들도 함께 초연 하였다.

1937년 파리에서는 5월부터 11월까지 ‘세계 엑스포’ (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne)[47]가 열렸다. 메시앙은 ‘세느강의 빛과 물의 축제’란 주제로 작품을 의뢰받은 18인의 작곡가[48] 중 한 명이었고 이 축제를 위해 전자 악기인 ‘옹드 마르트노’(Ondes Martenot)[49]를 사용하여 《물의 향연》(Fêtes des Belles Eaux)을 작곡했다. 메시앙은 세계 엑스포에서 작곡가로서 작품을 발표하는 것 외에도 동양 음악을 포함한 비서구권의 음악들을 접할 기회를 얻었고[50], 포장되지 않은 새로운 음

1936년 6년 3일 초연으로 시작을 알린 ‘젊은 프랑스’는 제2차 세계대전으로 잠시 활동이 주춤하였으나 1966년 11월 15일에 30주년 기념 음악회가 열리는 등 많은 작곡가, 연주자들과 함께 꾸준히 작업하였고 프랑스 음악사에서 중요하게 자리 잡는다. Nigel Simeone, “La Spirale and La Jeune France: Group Identities,” *The Musical Times* Vol.143 No.1880 (Autumn, 2002) 정리. Jane F. Fulcher, “The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s,” *The Musical Quarterly* 86/3 (2002), 461.

47) 당시의 프랑스는 전쟁 후의 무너진 사회의 혼돈을 예술의 통해 바로잡고자 하였다. 예술의 현대성과 민주주의, 평등의 메세지를 전하고자 하는 문화적 목표를 가장 잘 보여주는 것이 바로 이 ‘세계 엑스포’였다

48) ‘세느강의 빛과 물의 축제’에 참여한 18인의 작곡가는 메시앙을 포함하여 오베르(Louis Aubert, 1877-1968), 바레인(Elsa Barraine, 1910-1999), 바라우드(Henri Barraud, 1900-1997), 델라노이(Marcel Delannoy, 1998-1962), 델빈코트(Claude Delvincourt, 1888-1954), 오네게르(Arthur Honegger, 1882-1955), 이베르(Jacques Ibert, 1890-1962), 브레히트(Désiré-Émile Inghelbrecht, 1880-1965), 케클렝(Charles Kaæchlin, 1867-1950), 르플렘(Paul Le Flem, 1881-1984), 르퀘(Raymond Loucheur, 1899-1979), 미요(Darius Milhaud, 1982-1974), 리비에(Jean Rivier, 1896-1987), 로잔탈(Manuel Rosenthal, 1904-2003), 슈미트(Florent Schmitt, 1870-1958) 벨론스(Pierre Vellones, 1889-1939), 이배인(Maurice Yvain, 1891-1965) 이다.

49) ‘옹드 마르트노’는 전기를 작동시켜 금속선이 진동하며 소리 나는 전자 악기의 하나이다. 프랑스의 모리스 마르트노(Maurice Martenot, 1898-1980)가 1928년에 발표한 악기로, 외관은 첼레스타를 닮았다. 진동 밸브와 와이어가 사용되며 톤 컬러와 음색은 버튼을 눌러 조절 가능하다. *Oxford Dictionary of Music,* 6th ed. (London: Oxford University Press, 2013), “Ondes Martenot”

50) Jane F. Fulcher, “The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s,” *The Musical Quarterly* 86/3 (2002), 465.

악들을 연구하여 자신의 음악어법이 확장되게 하였다.

메시앙은 1938년, 런던에서 열린 '국제 현대 음악 학회' (International Society for Contemporary Music: ISCM)에서 연주된 오르간 작품 《그리스도의 탄생》(La Nativité du Seigneur)을 시작으로 본격적인 국제 활동을 시작한다.[51] 1938년 12월호 '뮤지컬 타임즈'(Musical Times)는 메시앙의 《그리스도의 탄생》을 향해 "이 끝없는 횡설수설은 무의미하고, 형식도 없고 공허하다"[52]고 비판하였으나 이에 메시앙은 1939년 4월자 '음악 세계'('Autour d'une parution' in Le Monde musical)를 통해 자신의 음악에 대해 설명한다.

> "내 음악의 모델은 첫째로 드뷔시이고, 다음은 인도 리듬의 샤른가데바(Śārṅgadeva, 1175-1247)이다. 또한 쇤베르크와 졸리벳, 프랑스와 러시아의 전통적인 멜로디에 나의 음악을 더했다. 나는 내 음악에 대한 충분한 아이디어를 가지고 있다."[53]

또한 메시앙은 1939년 3월 '음악 잡지'(la page musicale)에 '게으름에 맞서서'(Contre la paresse)라는 제목의 글을 기고하여 더 이상 새로운 것을 생산하지 않는 작곡가들과, 생각하지 않고 너무 많은 작품을 생산하는 작곡가들을 비판하였다.[54] 메시앙은 '라 스피랄레'와 '젊은 프랑스' 활동을 하면서 자신의 음악과 동료들의 음악을 위해 목소리를 내어 싸우고 적극적으로 방어했으며 드뷔시, 라벨, 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)와 같은 작곡가를 포함한 프랑스 음악의 주요 인물들에 대해서도 거리낌 없이 의견을 피

---

51) '국제 현대 음악 학회'에서 이 작품이 축제의 일부로 결정되기까지는 풀랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)의 도움이 있었다. 당시에는 그의 음악 언어를 이해하지 못하는 많은 관중들과 심사위원들이 있었지만 풀랑크는 《그리스도의 탄생》에 압도당하여 자신의 의견을 피력해 런던에서 이 작품이 연주될 수 있도록 하였다. Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 57 재참조.

52) Olivier Messiaen, "Autour d'une parution," *Le Monde musical* (April 1939), 80.

53) Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939* (UK: Ashgate, 2012), 59.

54) Broad, 위의 글, 68.

력하며 자신의 음악에 대한 확고한 생각을 굳히고 정리해나갔다. 이와 같이 메시앙은 1930년대에 작곡가로서뿐 아니라 음악 평론가로서의 경력을 쌓으면서 그가 추구하는 혁신적인 음악 세계를 바탕으로 자신의 음악을 더욱 정교하게 만들었으며, 완전히 새로운 독창적인 음악 스타일을 구축해 나갔다.

메시앙은 1939년 9월 베니스에서 열리는 국제 음악 페스티벌에 참가하기 위해 준비 중이었으나,[55] 9월 1일에 제2차 세계대전이 발발한다. 이 전쟁으로 메시앙은 가족들과 헤어져 최전방으로 징집되었고, 1940년 6월에 독일군의 포로가 되어 수용소 생활을 시작한다.

(2) 1930년대 오르간 작품[56]

메시앙은 1930년대에 트리니티 성당의 오르가니스트로 활동하며 꾸준히 오르간 작품을 작곡하였고 모두 6곡을 발표하였다<표1>. 1930년대의 메시앙은 짧은 연주시간을 가지는 《딥디크》(Diptyque)부터 《그리스도의 탄생》이나 《영광된 몸》(Les corps glorieux)과 같이 1시간 가량의 긴 연주시간을 가진 곡들까지 다양한 작품들을 작곡했다. '지상의 삶과 축복받은 영원에 관한 에세이'(Essai sur la vie terrestre et l'eternite bienheureuse)라는 부제가 붙은 《딥디크》는 파리음악원 졸업 후 작곡된 메시앙의 첫 오르간 작품이다. 《딥디크》는 '반으로 접은 그림'이라는 뜻으로 대칭 구조를 뜻하며 비교적 단

55) 메시앙은 9월에 열리는 베니스 국제 음악 페스티벌에 참여하기 위해 8월 7일, 주최 측에 서신을 보냈고, 행사에 참가해 공연을 할 것으로 기대하고 있었다. 제2차 세계대전이 발발하기 3주 전에 쓴 편지로, 전쟁이 일어날 것을 전혀 예상치 못했다. Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 267.

56) 메시앙의 자료들은 최근까지 계속 발견되고 있고, 2000년대 초반에 편집, 출판된 여러 사전과 자료들은 작품을 정리하는데 한계가 있었다. 메시앙은 학생들 수업을 위해 많은 곡들을 작곡했으나 출판하지 않거나 폐기하였고, 자신의 결정에 의해 발표하지 않은 작품들도 많았다. 그러나 메시앙 사 후 그의 아내 이본느와 메시앙 재단이 작품을 출판하고 녹음, 연주하여 새로운 프로그램들이 꾸준히 나오게 되었다. 메시앙의 작품 목록에 관한 내용은 검색을 통해 세계 각국의 연주회 프로그램과 기사, 여러 출판사 사이트를 참고하여 본인이 정리하였고, 사이트 https://www.oliviermessiaen.org (2021년 1월 17일 접속)와 http://brahms.ircam.fr(2021년 1월 17일 접속)도 함께 참고하였다.

순한 작품으로 오른손은 뒤프레 스타일의 빠르게 움직이는 토카타로 불협화음을 연주하고 왼손과 페달은 느린 애절한 멜로디를 노래한다. 메시앙은 어머니의 죽음과 ‘영원’과 ‘시간’에 대한 관심을 이러한 방식을 통해 오르간으로 표현하는데 이는 베르그송의 이론에서 온 시간과 감정의 관계성을 표현하는 것이다. 메시앙은 《딥디크》의 초연 프로그램 노트에서 ‘이 작품의 빠른 첫 부분은 고뇌를 표현하고, 삶의 고통을 표현한다. 이어 나오는 느린 부분은 가톨릭 신앙의 평화를 표현한다’고 밝혔다.[57]

57) Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (United States: Yale University Press, 2005), 26.

<표1> 1930년대 오르간 작품 목록

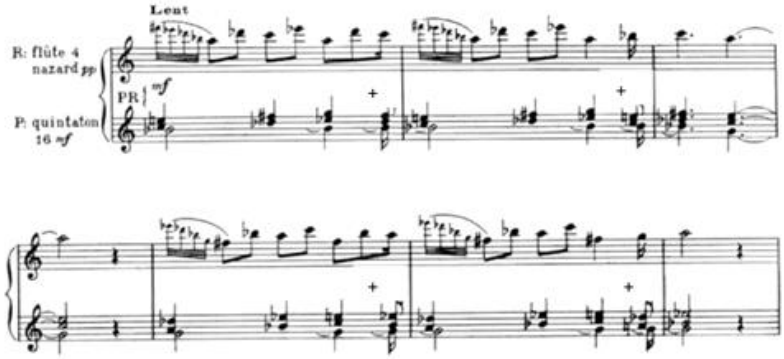
제목(작곡연도)	출판	
«딥디크» Diptyque (1930)	Durand	1930년 02월 20일, 트리니티 성당에서 오르간 협회(Les Amis del' Orgue)의 콘서트에서 메시앙 초연. 마르셀 뒤프레와 폴 뒤카에게 헌정.
«축복받은 성찬» Offrande au Saint Sacrement(1930-1935)	Leduc	메시앙 사 후 2001년 출판.
«영원한 교회의 출현» Apparition de l'église éternelle(1932)	Lemoine	트리니티 성당에서 메시앙의 연주로 초연.
«그리스도의 승천» L'Ascension(1933-34)	Leduc	오케스트라 작품 «그리스도의 승천»의 오르간 버전. 1935년 1월 29일 성 안토니 성당(Saint-Antoine-des-Qinze-Vingts)에서 메시앙이 초연.
«그리스도의 탄생» La Nativité du Seigneur (1935)	Leduc	1936년 2월 27일 트리니티 성당에서 1-3악장 레수르, 4-6악장 랭글라이스, 7-9악장 그루넨발트(Jean-Jacques Grunenwald, 1911-1982)의 연주로 초연.
«영광된 몸» Les corps glorieux (1939)	Leduc	1945년 4월 15일 파리 샤이오궁 (Palais de Chaillot)에서 메시앙의 연주로 초연.

1934년에 작곡된 《그리스도의 승천》은 같은 제목을 가지는 오케스트라 작품을 오르간으로 편곡한 곡으로, 총 4개의 악장으로 이루어진다. 《그리스도의 승천》은 각 악장의 제목 아래 요한복음 말씀과 승천 기념 미사에 사용한 축문과 기도문을 써두었고[58] 메시앙의 새로운 선법인 조옮김이 제한된 선법들이 사용되기 시작한다.

1935년에 작곡한 《그리스도의 탄생》은 크리스마스 이야기를 바탕으로 한 작품으로 메시앙은 《그리스도의 탄생》을 작곡하게 한 영감의 원천이 선지자들의 복음서, 편지, 그 외의 모든 텍스트와 마르미옹의 작품, 그리고 도피네의 산들이라고 밝혔다.[59] 또한 오르간 음악에 새롭고 특이한 음색 효과를 내기위해 소수의 스톱과 배합된 리드를 사용하고 베이스의 기능을 초월한 페달을 사용하는 등의 효과를 통해[60] 주님의 탄생을 기쁨을 표현했다. 《그리스도의 탄생》은 1930년에 작곡한 오케스트라 작품 《잊혀진 제물》에서 시도했던 독특한 리듬 접근법을 사용하여 음가에 작은 가치(+)를 더하거나 덜어내면서 마디에 의한 박자의 기준을 깨트려 음악의 진행을 파악하기 어렵게 했다<악보1>.

58) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 220. 재참조.
59) Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939* (UK: Ashgate, 2012), 73.
60) 김기선. "Olivier Messiaen의 La Nativite du Seigneur에 대한 연구." (이화여자대학교 석사학위논문, 1993), 19.

〈악보1〉 《그리스도의 탄생》

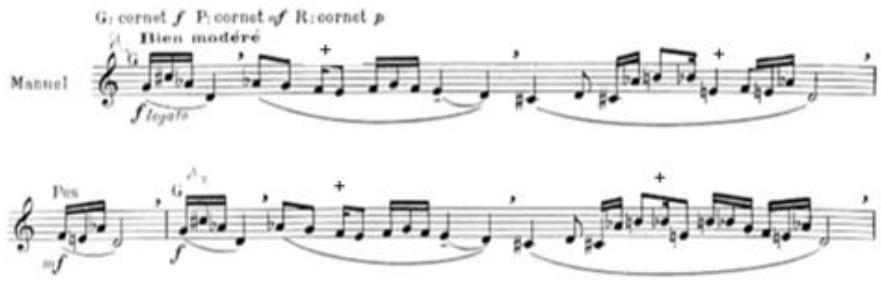


1930년대 작곡된 마지막 오르간 작품 《영광된 몸》은 삼위일체의 신비와 부활하신 그리스도를 묘사한 곡이다. 이 작품 역시 각 악장마다 성경 구절이나 미사의 기도문이 명시되어 있어 메시앙의 '문학적 상징주의'가 잘 나타난다. 7악장 〈성삼위일체의 신비〉는 아퀴나스의 성삼위일체 이론[61]의 영향이 드러나는 첫 번째 작품이며,[62] 곡 전체에 '조옮김이 제한된 선법'과 그리스 리듬, 부가 리듬(Added values, +로 표시)이 사용되어 작곡되었다〈악보2〉.

61) 메시앙은 아퀴나스의 이론(Summa theologiae)을 14-15세경부터 접했고 《영광된 몸》을 작곡하기 전인 1938년 05월 저널의 리뷰 '투르네미르의 신비한 오르간'(Tournemire's L'Orgue Mystique)에서 아퀴나스의 이론과 기술적인 언어를 사용하여 작품의 리듬, 하모니, 모드, 멜로디를 묘사하였다. Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 268. 재참조.

62) Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's system of signs : notes towards understanding his music* (England: Ashgate, 2008), 32.

<악보2> 오르간 작품 《영광된 몸》



<표1>에서와 같이 1930년대 메시앙의 오르간 작품은 1939년에 작곡된 《영광된 몸》이 제2차 세계대전으로 인해 1943년에 초연된 것을 제외하면 작곡 후 바로 초연되었다. 이는 메시앙 자신이 트리니티 성당의 오르가니스트였기 때문이며 파리음악원 동료인 훌륭한 오르가니스트들이 있어서 더욱 가능할 수 있었다. 그의 1930년대의 오르간 작품 중에는 《영원한 교회의 출현》, 《그리스도의 탄생》, 《그리스도의 승천》과 같은 종교적인 제목을 가진 작품들이 많으나 전례나 예배를 위한 작품은 거의 작곡되지 않았다. 메시앙은 자신이 작곡하는 모든 작품들을 성스러운 신앙을 반영하는 종교 작품으로 생각했고, 멜로디와 화성, 리듬으로 종교와 믿음을 나타내고자 했다. 그에게 신앙을 음악으로 표현하는 영감의 원천은 트리니티 성당의 미사, 선지자들의 복음서, 많은 상징주의와 초현실주의 작품들, 도피네의 산이었다.[63]

(3) 1930년대 오케스트라 작품

메시앙은 1930년대에 작곡한 5개의 오케스트라 작품을 작곡과 동시에 초연했다<표2>.

63) Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939* (UK: Ashgate, 2012), 62.

<표2> 1930년대 오케스트라 작품 목록

제목(작곡연도)	출판	
«잊혀진 제물» Les offrandes oubliées (1930)	Durand	1931년 2월 19일 샹젤리제극장(Théâtre des Champs-Elysée s)에서 지휘자 스트라람(Walthe r Straram, 1876-1933)이 초연.
«눈부신 무덤» Le Tombeau resplendissant (1931)	Durand	1933년 2월 12일 파리의 샬레 플레옐(Salle Pleye)에서 몽퇴(Pier re Monteux, 1875- 1964)의 지휘로 심포니 드 파리 오케스트라와 함께 초연.
«축복받은 성찬에 대한 찬송» Hymne au Saint Sacrament (1932)	Bro	1933년 3월 23일 샹젤리제 극장에서 스트라람의 지휘로 초연.
«그리스도의 승천» L'Ascension(1932-33)	Leduc	1935년 살레 라모(Salle Ramea)에서 초연.
«미를 위한 시» Poèmes pour Mi (1937)	Durand	소프라노와 오케스트라를 위한 작품. 1937년 6월 4일 파리의 샬레 가바오(Salle Gaveau)에서 소프라노 번렛(Marcelle Bunlet, 1900-1991)의 연주와 데조르미에르(Roger Désormière, 1898-1963)의 지휘로 콘서트협회 오케스트라(Société des Concerts du Conservatoire)가 함께 초연.

1930년대 오케스트라 작품의 대부분은 메시앙의 신앙이 기반이 되었으며, 1936년에 아내를 위해 작곡한 《미를 위한 시》는 소프라노와 피아노를 위한 작품을 확장시켜 오케스트라 버전으로 다시 작곡했다.

1930년부터 1932년 사이에 메시앙은 풀리니에서 《잊혀진 제물》(Les Offrandes oubliées), 《눈부신 무덤》(Le Tombeau resplendissant), 《축복받은 성찬에 대한 찬송》(Hymne au Saint Sacrament)과 같은 종교적 관현악곡을 작곡하였고 대형 오케스트라 작품 《그리스도의 승천》(L'Ascension)을 작곡한다. 오케스트라를 위한 교향적 명상곡 《잊혀진 제물》은 풀리니에서 쓰여진 중요한 초기 작품으로, 오르간 작품 《딥디크》와 같은 해인 1930년에 작곡되어 이듬해에 초연되었다. 《잊혀진 제물》은 드뷔시와 라벨, 스승인 뒤카의 영향이 부분적으로 나타나지만, 완전히 독립적이고 새로운 종류의 프랑스 작곡가로서의 면모가 드러난다. 이 작품은 그레고리오 성가와 제한된 수만큼 조옮김이 가능한 '조옮김이 제한된 선법'을 사용한다. 그리고 작품 전반에서 스트라빈스키의 특징인 잦은 박자 변화나 불규칙한 악센트가 많이 나타난다. 메시앙은 스트라빈스키가 신고전주의로 작품 세계관을 열었을 때 이를 크게 비판했으나 스트라빈스키 초기의 혁신적 리듬에서는 큰 영향을 받았다.[64] 메시앙은 시간과 영원에 대한 관심을 이러한 스트라빈스키의 비연속 리듬과 자신의 지속 시간에 변화를 주는 리듬을 사용해 표현했다. 또한 《잊혀진 제물》의 서문에는 세 개의 악구에 서로 연결되는 십자가(La Croix), 죄(Le Peche), 성체(L'Eucharistie)를 써두어 작품에 대한 종교적 메시지에 대한 해석의 실수가 없도록 했다.

메시앙은 이듬해인 1931년 여름도 풀리니에서 보내며 교향시 《눈부신 무덤》을 작곡한다. 이 작품 또한 작곡가의 신념인 신앙적 메세지가 담겨 있다. 리드미컬하고 강력한 분위기에 낮은 음의 현악기들과 높은 금관 악기의 대조

64) Jane F. Fulcher, "The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s." *The Musical Quarterly* 86/3 (2002), 465.

는 그리스도의 죽음을 설명하고 있으며, 마지막 〈사순절〉 부분은 명상적인 분위기로 슬픔이 결국 극복되는 천국을 묘사하며 마무리한다.

《그리스도의 승천》은 오케스트라 작품의 대표작으로 같은 제목의 오르간 작품으로 편곡하기도 했다. 4악장 구성의 《그리스도의 승천》에서 제2악장 〈천국을 바라는 영혼의 알렐루야〉(lleluias sereins d’une âme qui désire le ciel)의 주제는 본 논문에서 분석 할 1933년 작품 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》의 주제로 사용하였다.[65]

(4) 1930년대 피아노 작품

뛰어난 피아니스트였던 메시앙은 세 곡의 피아노 작품을 작곡했다〈표3〉.

〈표3〉 1930년대 피아노 작품 목록

제목(작곡연도)	출판	
«잊혀진 제물» Les offrandes Oubliées (1930)	Durand	오케스트라 작품 «잊혀진 제물»의 피아노 버전.
«판타지 뷔를레스크» Fantaisie Burlesque (1932)	Durand	1933년 2월 8일 에꼴 노르말에서 카사데수스 (Robert Casadesus, 1899-1972)의 콘서트에서 초연.
«폴 뒤카의 무덤을 위한 모음곡집» Pièce pour le tombeau de Paul Dukas (1935)	Durand	1936년 4월 25일 에꼴 노르말에서 쿨멜(Joaquin Nin-Culmell, 1908-2004)의 연주로 초연.

65) 오케스트라 작품 《그리스도의 승천》의 2악장 주제선율은 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》의 주제로 사용되었고, 오르간 작품 《딥디크》의 느린 부분 선율은 《시간의 종말을 위한 사중주》의 5악장에 사용하는 등 자신의 선율을 많이 사용했다.

그 중 첫 번째 곡인 《잊혀진 제물》은 오케스트라 작품 《잊혀진 제물》을 피아노로 편곡한 버전이고, 《판타지 뷔를레스크》와 《폴 뒤카를 위한 무덤 모음집》은 아주 짧은 연주 시간을 가진 작품이다. 메시앙은 1940년에 들어서야 자신의 음악적 성향을 모두 담은 《아기 예수를 바라보는 20개의 시선》(Vingt Regards sur L'Enfant-Jesus)과 같은 대표 작품을 작곡하며 1930년대에는 피아노 작품을 많이 쓰지는 않는다.

(5) 1930년대 앙상블 작품[66]

메시앙이 1930년대에 작곡한 앙상블 작품은 모두 10작품으로 성악이 포함된 곡 7개, 바이올린 연주곡 2개, 옹드 마르트노를 사용한 1개의 작품이 있다<표 4>. 메시앙이 1930년대에 성악을 포함한 작품을 많이 창작한 배경은 어린 시절부터 받은 문학적 영향으로 가사를 사용함에서 찾을 수 있고, 바이올린 솔로를 위한 작품은 바이올리니스트 클레어와의 결혼에서 영향을 받았음을 알 수 있다.

<표4> 1930년대 앙상블 작품 목록

제목(작곡연도)	출판	
«숫자의 죽음» La mort du nombre (1930)	Durand	소프라노와 테너, 피아노를 위한 작품. 1931년 에꼴 노르말에서 메시앙이 초연.

66) 앙상블을 위한 10개의 작품 중에는 세계엑스포를 위해 전자 악기 '옹드 마르트노'를 사용한 곡이 한 작품과, 목소리와 피아노, 바이올린을 사용한 곡이 많다. 이는 문학적 영향을 많이 받은 메시앙이 가사를 통해 자신의 음악 메세지를 전달하기 효율적이었으며, 바이올리니스트인 아내를 만난 영향이 크다. 바이올린과 피아노, 목소리를 다양하게 사용하여 2중주, 3중주를 작곡하였기 때문에 이러한 작품들은 모두 앙상블 장르에 포함하였다.

«세 개의 멜로디» Trois mélodies (1930)	Durand	소프라노와 피아노를 위한 작품. 1931년 2월 14일 파리 국립음악협회(Société nationale de musique)에서 메시앙이 피아노로 소프라노와 초연.
«주제와 변주» Thème et variations (1932)	Leduc	바이올린과 피아노를 위한 작품, 1932년 11월 22일 파리 음악회(Cercle Musical de Paris)에서 클레어의 바이올린과 메시앙의 피아노 연주로 초연.
«판타지» Fantasie(1933)	Durand	바이올린과 피아노를 위한 작품, 1935년 3월 18일 클레어와 메시앙의 연주로 스콜라 칸토룸에서 초연하였고 출판은 2007년에 하였다.
«5개의 노래» 5 Leçons de Solfege a chanter (1934)	Lemoine	높은음자리표를 위한 솔로(성악 또는 플룻 등)와 피아노를 위한 작품.
«보칼리제-연습곡» Vocalise - étude (1935)	Leduc	소프라노와 피아노를 위한 작품, 1936년 5월 18일 소프라노와 메시앙의 연주로 초연.
«미를 위한 시» Poèmes pour Mi (1936)	Durand	소프라노와 피아노를 위한 작품. 1937년 4월 28일 '라 스피랄레' 연주회에서 번렛과 메시앙의 피아노 연주로 초연.
«오 신성한 연회!» O sacrum convivium! (1937)	Durand	합창 또는 소프라노, 알토, 테너, 베이스와 오르간을 위한 작품. 1938년 2월 17일 트리니티 성당에서 초연.
«물의 향연» Fêtes des Belles Eaux (1937)	Leduc	6개의 옹드 마르트노를 위한 작품, 1937년 7월 25일 파리 세계엑스포 에서 초연.

«하늘과 땅의 노래» Chants de terre et de ciel (1938)	Durand	소프라노와 피아노를 위한 작품. 1939년 1월 23일 에꼴 노르말에서 소프라노 번렛과 메시앙의 피아노 연주로 초연. 아들 파스칼을 위해 작곡한 작품.

메시앙은 1930년에 《숫자의 죽음》(La mort du nombre)[67]과 《세 개의 멜로디》(Trois mélodies)를 작곡하는데 이는 목소리와 악기를 사용한 작품이다. 소프라노와 테너, 바이올린과 피아노를 위해 작곡한 《숫자의 죽음》은 3악장 구성으로, 피아노 반주에 소프라노와 테너가 낭송과 아리아를 번갈아가며 노래하고, 바이올린은 각 악장의 전주와 짧은 솔로로 사용된다. 《숫자의 죽음》에서 소프라노와 테너는 두 개의 영혼을 상징하고 이들은 분리된 영혼의 재결합을 희망하는데 2악장에 세실의 시를 사용하였다. 메시앙은 자신의 작품 초연이 매우 높은 수준으로 이루어지도록 최고의 연주자들과 작업하도록 노력했다. 그는 불랑제(Nadia Boulanger, 1887-1979)[68]와 여러 차례 서신을 주고받으며 스케줄을 끊임없이 조정하고, 콘서트의 프로그램과 리허설 시간 등의 세부사항까지 신경 쓰면서 《숫자의 죽음》 초연에 자신이 원하는 연주자들을 세우도록 노력했다. 결과적으로 메시앙의 초연은 언론에서 좋은 연주로 평가를

67) 《숫자의 죽음》은 초연 후 좋은 평가를 받고 1931년 5월에 뒤랑 출판사에서 500부를 출판하였으나 1976년까지 다시 인쇄할 일이 없었기 때문에 대중들에 큰 사랑을 받지는 못하였다. 1930년대와 1940년 초 메시앙의 연주회에서 정기적으로 연주된 《세 개의 멜로디》나 《주제와 변주》와는 대조를 이룬다. Nigel Simeone, "Messiaen, Boulanger, and José Bryr. Offrandes Oubliées 2," *The Musical Times* Vol. 142, No. 1874 (spring, 2001), 19.

68) 불랑제는 파리음악원을 졸업한 프랑스의 작곡가, 지휘자, 교육자이며 오르가니스트이다. 파리 근교 퐁넨블로에 아메리칸 콘서바토리(French Music School for Americans)를 설립해 장래가 촉망되는 미국 작곡가들에게 문호를 개방하였다. 메시앙은 작품 활동 중 불랑제와 교류가 잦았고, 불랑제 여동생의 장례미사에서 오르간을 연주하였다. 그녀의 제자로는 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990), 카터(Elliott Carter, 1908-2012), 글래스(Philip Glass, 1937-), 바렌보임(Daniel Barenboim, 1942-)등이 있다. Aaron Copland, *What to listen for in Music* (New York: New American Library, 1957), 이석호 번역 『음악에서 무엇을 들어낼 것인가』 (서울:PHONO, 2017), 13.

받았고 이후의 초연과 출판이 좀 더 수월할 수 있었다.[69] 《숫자의 죽음》과 같은 해에 작곡된 《세 개의 멜로디》는 소프라노와 피아노를 위한 작품으로 2악장에 《숫자의 죽음》과 마찬가지로 세실의 시를 사용했다. 메시앙은 《세 개의 멜로디》에 대해 그레고리안 성가나 다른 나라의 민요를 기반으로 작곡했으며 음계의 파괴가 아닌 음계를 풍성하게 하는데 목적을 두고 작곡을 하였다고 밝혔다.[70]

메시앙은 1936년 소프라노와 피아노를 위한 작품 《미를 위한 시》[71]를 작곡한다. 《미를 위한 시》는 신약 성경 구절과 초현실주의 시를 적용하여 가사를 썼고, 다른 작품에서와 마찬가지로 자신의 음악어법의 기초인 불규칙한 박자와 리듬, 부가 리듬의 사용, 비역행 리듬, 그리스와 힌두 리듬 등을 사용하였다. 메시앙은 클레어와의 결혼 기간 동안 다양한 형태의 사랑을 탐구하는 작품들을 작곡하는데, 《미를 위한 시》는 결혼에 관한 9개의 멜로디로 이루어졌다. 메시앙은 《미를 위한 시》에 대해 지상에서의 결혼과 삶은 아름답지만 일시적인 것이고 곧 깨어질 것이며, 유일하게 남은 희망은 시간의 경계를 넘어선 '영광과 부활의 날'을 기념하는 마지막 "기도"라고 설명한다.[72] '부활하는 인간의 영광'은 3년 후인 1939년부터 그가 다루게 될 중요한 주제가 되는데, 인간의 사랑과 죽음도 결국에는 '삼위일체의 하나님'과 '부활'로 연결되는 메시앙의 신학 사상을 담고 있다.

1930년대 성악이 포함된 마지막 곡은 1938년 소프라노와 피아노를 위한 작품 《하늘과 땅의 노래》(Chants de terre et de ciel)이다. 《하늘과 땅의 노래》는 1악장 〈나의 아내를 위하여〉(Bail avec Mi), 2악장 〈수호천사의

69) Nigel Simeone, "Messiaen, Boulanger, and José Bruyr. Offrandes Oubliées 2," *The Musical Times* Vol.142, No.1874 (spring, 2001), 19.
70) Simeone, 위의 글, 21.
71) '미'는 아내 클레어의 애칭으로 바이올린이 도달할 수 있는 12음계 중 가장 높은 음으로, 바이올리니스트인 클레어의 애칭으로 메시앙이 정하였다. Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 205.
72) Schloesser, 위의 글, 250.

날>(Antienne du silence)[73], 3악장 <나의 작은 파스칼을 위하여>(Danse du bébé -pilule), 4악장 <나의 작은 파스칼>(Arc-en-ciel d'innocence), 5악장 <죽음>(Minuit pile et face), 6악장 <부활절>(Rés urrection)로 이루어져있다. 처음 네 개의 악장은 결혼과 부모로서의 삶, 가정생활 등을 초현실주의 텍스트를 사용해 나타내고 있고, 5악장과 6악장은 죽음과 부활의 내용을 사용하여 전체적인 맥락을 신앙과 연결한다. 메시앙은 《하늘과 땅의 노래》의 작품 설명에서 '모든 주제는 믿는 자의 눈으로 본다는 조건 하에 종교적일 수 있다' 고 설명하며[74] 자신의 모든 작품이 종교적일 수 있다고 밝혔다. 이와 같이 메시앙의 성악이 포함된 작품들은 모두 그의 문학적 관심과 신앙을 포함한 텍스트를 포함하고 있으며, 이러한 신앙의 바탕에 자신의 새로운 음악어법들을 사용해 자신만의 음악 세계를 넓혀갔다.

메시앙은 1937년 파리에서 열린 '세느강에서의 빛과 물의 축제' 인 세계엑스포에서 강을 따라 흐르는 빛과 물, 불꽃놀이 등을 표현한 《물의 향연》을 작곡한다. 《물의 향연》은 6대의 옹드 마르트노를 위해 작곡하였고 옹드 마르트노의 금속성 몽환적인 사운드는 빛과 물의 신비스러움과 그의 초현실주의적 의도를 잘 나타내도록 했다. 메시앙은 《물의 향연》에서 뿐 아니라 자신의 오케스트라 작품에도 옹드 마르트노를 자주 사용함으로 자신의 음악이 신비한 음색을 띄도록 하였다. 4악장 <물>에 사용된 테마는 《시간의 종말을 위한 사중주》(Quatuor pour la fin du temps)의 5악장에 다시 사용되어 나타난다.

메시앙 전체 작품 중 바이올린과 피아노를 위한 작품은 단 두 곡으로, 1932년 클레어와 결혼 후 그녀를 위해 작곡한 《주제와 변주》와 《판타지》이다. 메시앙은 두 작품 모두 클레어와 초연하였고 악보의 첫 장에 아내의 애칭인 '미' 를 사용해 'Pour MI' 를 남겼다. 이 두 작품에서 나타나는 메시앙의

73) 1937년 7월 14일 '바스티유의 날' 에 메시앙의 아들 파스칼이 태어났다.
74) Stephen Broad, *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939* (UK: Ashgate, 2012), 59.

음악어법은 다음 챕터에서 자세히 다루기로 한다.

메시앙은 1944년 『나의 음악어법』을 출판하기 전 1930년대에 활발한 작품 활동을 하면서 자신의 음악에 대한 확고한 의지를 굳혀나갔으며, 자신의 음악어법으로 정리되는 새로운 음악 기법들을 차근차근 완성시켜 나갔다.

> "이제 나에게는 나만의 음악언어가 있다. '조옮김이 제한된 선법'과 새로운 화성의 대위법, 페달 포인트와 클러스터가 있다. 나의 음악에는 부가가치를 기반으로 한 리듬의 증가와 측정할 수 없는 리듬 즉, 간단하지만 일반적이지 않은 지속 시간의 값이 있다." [75]

3) 1930년대 이후의 메시앙

(1) 1940년대[76]

메시앙은 1942년 10월에 자신의 독창적인 음악 기법에 관한 글의 정리를 끝내고[77] 1944년 2월에 『나의 음악어법』을 출판하였다. 자신의 음악 시스템을 확립한 시기인 메시앙의 1940년대는 왕치선이 초기 메시앙 음악 특징이 심화되고 전자음악과 음렬음악에 대한 관심을 보이는 시기로 구분하며 2기와 3기로 정리하였다. 또한 백병동은 메시앙의 1940년대를 새로운 리듬법 개척의 시기인 2기로 구분하며, 그리피스 또한 새로운 음악 시스템을 만들어 확립하는 시기로 정리하였다. 이와 같이 메시앙은 1940년대에 자신의 음악 어법을 확립하고 여러 시도를 통해 새로운 음악을 연구하였다.

1939년 9월 제2차 세계대전이 터진 후 메시앙은 군대에 징집되었고, 독일군

75) Broad, 위의 글, 59.
76) 1940년에 작곡된 메시앙의 작품들은 피아노 작품이 5곡으로 가장 많고, 앙상블 작품 2곡과 합창과 오케스트라를 위한 작품이 4곡, 오르간 작품이 1곡으로 모두 11곡이 있다.
77) Stephen Schloesser, *Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen* (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014), 459.

의 포로가 되어 수용소 생활을 시작한다. 수용소 생활 중이던 1941년, 메시앙은 그의 대표 작품 중 하나인 《시간의 종말을 위한 사중주》[78]를 작곡했다. 이 작품은 메시앙의 특징인 신앙적 메시지를 포함해 조옮김이 제한된 선법과 새로운 리듬 가치, 새의 노래가 나타나며, 이는 메시앙의 모든 음악어법이 총망라되어 있는 첫 작품이다.

1941년 《시간의 종말을 위한 사중주》를 수용소에서 작곡하여 초연한 메시앙은 그 해에 수용소 생활을 마감하고 모교인 파리음악원에서 화성학 강의를 시작했다. 당시의 파리음악원이 추구하는 음악은 전통적인 서양 음악이었으므로 메시앙은 자신의 음악어법을 강의할 수 없었고, 음악원에서의 수업과 별개로 동료들과 학생들을 집으로 초대해 정기적인 음악 분석 모임을 가졌다. 이 모임은 제2비엔나악파의 음악 뿐 아니라 드뷔시, 라벨, 스트라빈스키의 작품을 분석했고, 메시앙의 새로운 작품들을 함께 연구했다. 메시앙에게는 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016), 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), 크셰넥(Ernst Krenek, 1900-1991), 노노(Luigi Nono, 1924-1990)와 같은 제자들이 모여들었고, 이들은 20세기 음악을 이끌어가는 대표적인 작곡가들이 되었다. 메시앙의 학생들은 새로운 음악을 배우는 스스로를 '화살들'(Les Fleches)이라 부르고 서로를 자극하며 함께 음악을 연구했다.[79] 메시앙은 1940년대에 교육자 뿐 아니라 작곡가로서의 입지도 다지는데, 1941-1943년 사이에 초기 오케스트라 작품인 《승천》과 《잊혀진 제물》이 자주 연주되었고, 《시간의

78) 《시간의 종말을 위한 사중주》는 메시앙과 함께 포로수용소에 갇혀있던 바이올리니스트 불라르(Jean Le Boulaire, 1913-1999), 첼리스트 파스티에(Étienne Pasquier, 1905-1997) 그리고 클라리네티스트 아코카(Henri Akoka, 1912-1976)가 메시앙의 피아노 연주와 함께 초연한 작품이다. 이 작품에는 요한계시록의 성경 구절이 인용되어 있는데 메시앙은 연주회 전 수용소에서 했던 강의에서 서문을 바탕으로 성경 구절을 밝혔다. 《시간의 종말을 위한 사중주》에는 메시앙이 사용한 모든 음악 어법을 정리하여 참고하도록 표기하였고, 이 작품을 연습하는 방법과 연주법을 상세히 설명해두었다. Leslie A. Sprout, "Messiaen, Jolivet, and the Soldier Composers of Wartime France," *The Musical Quarterly* 87/2 (2004), 261.

79) Christopher Dingle, *The Life of Messiaen* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 78-79.

종말을 위한 사중주》와 《영광된 몸》, 《아멘의 환영》(Visions de l'Amen)의 초연이 파리에서 이루어졌다.[80]

메시앙은 뛰어난 피아니스트 이본느를 이 시기에 만나 작품 활동을 함께 하게 되면서 피아노 작품을 많이 작곡하기 시작하였고, 오케스트라 작품에도 피아노 솔로를 적극 사용했다. 1940년대 대표적인 피아노 작품인 《아멘의 환영》(Visions de l'Amen)과 《아기 예수를 향한 20개의 시선》(Vingt regards sur l'enfant -Jésus), 《칸테요자야》(Cantéyodjyâ) 모두 이본느의 연주로 초연되었고, 이 시기에 작곡된 피아노 작품들에 자신의 음악 기법을 확대하여 사용해 작품에 통일성을 부여하고, 가톨릭 신앙의 상징주의적 면모를 여실히 드러나도록 했다.

메시앙은 1940년대에 사랑과 죽음을 주제로 하는 '트리스탄 3부작'(Tristan Trilogy)을 작곡한다. 성악 작품인 《하라위》(Harawi)와 《투랑갈릴라 교향곡》(Turangalîla-Symphonie) 그리고 혼성 합창인 《5개의 르샹》(Cinq Réchants)의 세 작품은 음악적 재료와 규모, 형식이 모두 다르지만 모두 트리스탄과 이졸데의 이야기에서 영향을 받았다. 《하라위》는 소프라노와 피아노를 위한 작품으로 '사랑과 죽음의 노래'의 부제를 가진다. 바그너 음악극에서 텍스트를 가져와 사용한 《하라위》에 대해 메시앙은 초현실주의 작가인 엘루아드(Paul eluard, 1985-1952), 르베르디(Pierre Reverdy, 1889-1960)의 글, 초현실주의 그림과 그리고 도피네의 산에서 영감을 받았다고 밝힌다.[81] 《투랑갈릴라 교향곡》 역시 '사랑의 노래'를 주제로 하며, 4개의 순환 주제를 라이트모티브로 삼아 이야기를 끌어간다. 《투랑갈릴라 교향곡》은 리듬을 대위법적으로 사용하고, 옹드 마르트노와 피아노 솔로를 사용하여 신비하고 공감각적인 음악의 색채를 나타내고자 하였다. 메시앙은 '트리스탄 3부

80) Leslie A. Sprout, "Messiaen, Jolivet, and the Soldier Composers of Wartime France," *The Musical Quarterly* 87/2 (2004), 265.
81) Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (United States: Yale University Press, 2005), 157.

작’의 마지막 작품 《5개의 르샹》에 대해 바그너의 《트리스탄과 이졸데》의 2막에 나오는 ‘새벽의 노래’(Love Duet)를 언급하면서, 《5개의 르샹》은 모든 부분이 초현실적이며 완전히 새롭고 도전적인 작품이라고 밝혔다.[82)]

1946년 독일의 다름슈타트에서는 슈타이네케(Wolfgang Steinecke, 1910-1961)[83)]의 주도로 ‘다름슈타트 국제 하계 현대 음악 강좌’(Die Internationalen Ferienkurse fur Neue Musik)가 시작되었다. 다름슈타트 강좌는 20세기의 새로운 음악을 추구하는 모임으로 메시앙과 크세넥, 베베른 등의 작곡가들과 메시앙의 제자인 불레즈, 슈톡하우젠 등이 매해 여름마다 자신들의 작품을 발표하고 연구했다. 다름슈타트는 20세기 서양 음악의 중심지가 되었고 ‘총렬주의’(total Serialism)와 ‘우연성음악’(Chance music), ‘전자음악’(electronic music)과 같은 아방가르드한 새로운 음악들이 나타나는 발판을 마련한다.[84)] 메시앙은 다름슈타트 강좌에서 연구하던 음렬주의의 영향으로 1949년 <음가와 강세의 모드>를 작곡했다. 이 작품은 《4개의 리듬 연습곡》(Quatre Études de rythme)의 한 악장으로 36개의 음높이를 하나의 모드로 설정하여 24개의 음가와 7단계의 강세, 12가지의 연주 주법을 구체적으로 지시한 작품으로 총렬주의 음악의 길을 열어주었다. 메시앙의 <음가와 강세의 모드>는 불레즈, 슈톡하우젠, 노노 등과 같은 젊은 세대의 작곡가들에게 새로운 음악인 총렬주의의 중요한 출발점이 되었으나 메시앙은 《4개의 리듬 연습곡》 후 더 이상 총렬주의 작품을 작곡하지 않았고, 다시 자연과 신앙에 대한 음악에 집중하였다.

메시앙은 다름슈타트 뿐 아니라 다양한 국제 활동을 하는데 1949년 7월에

---

82) Hill and Simeone, 위의 글, 181.

83) 슈타이네케는 독일 음악학자 및 비평가로 제2차 세계대전 후 멈춰버린 음악계를 위해 실내악 콘서트 시리즈를 만들고 미술 전시회를 개최했다. 1946년 다름슈타트에서 ‘국제 여름 음악 강좌’를 만들고 문화 재건에 힘썼다. 다양한 신문과 잡지의 음악 평론가로 활동하였고, 1953년 쉰베르크 메달을 수여받았다.
https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/s/steineck e-wolfgang.html (2020년 11월 11일 접속)

84) 이석원, 『현대사회 현대문화 현대음악』 (서울: 심설당, 2018), 173.

미국을 여행하며 보스턴의 탱글우드에서 작곡 강의를 하였고, 같은 해 12월 2일 보스턴에서 번스타인의 지휘로 《투랑갈릴라 교향곡》을 초연했다. 1949년부터 메시앙은 음악 공연이나 강의를 위해 미국을 여러 차례 방문하며 음악가로서의 입지를 다졌으며, 타지의 새로운 새들의 노래를 들으며 새 소리 수집을 이어나갔다.[85]

(2) 1950년대

메시앙의 1950년대는 전자 음악과 새에 대한 관심을 보이는 시기로 왕치선의 시기구분으로는 3기와 4기에 걸쳐 있고, 백병동의 시기구분으로는 3기에 해당하며 그리피스는 '새의 노래'를 새로운 챕터로 따로 정리하고 있다. 이 시기에는 세계적으로 아방가르드한 음악들이 많이 나타나는데 메시앙 역시 이러한 흐름에 합류하며 '구체 음악'(Concrete Music)활동을 한다.[86] 메시앙이 1952년에 작곡한 《음색=지속》(Timbres- durées)은 전통적 기법으로 녹음한 여러 가지 소리를 여러 종류의 리듬들로 끊임없이 교차시켜 연주한다. 메시앙은 《음색=지속》에 메추라기의 울음소리를 물방울에 비유하거나 딱따구리의 소리를 튀긴 물방울이나 목판에 비유하여 녹음하고 사용하였다.[87] 메시앙은 《음색=지속》을 1952년 파리에서 초연한 후 다름슈타트와 미국에서 연주하였으나 이 외의 활동은 거의하지 않고 전위 음악 활동을 마무리한다.

---

85) Nigel Simeone, "Messiaen, Koussevitzky and the USA," *The Musical Times* Vol. 149, No. 1905 (Winter, 2008), 25.

86) '구체음악'은 자연적이거나 인공적인 소리를 녹음하여 만드는 음악으로, 1948년 쉐퍼(Pierre Shaeffer, 1910-1984)에 의해 시작되었다. 그는 라디오 텔레비전 프랑스(Radiodiffusion Télévision Français)를 설립하여 새의 소리와 같은 자연적인 소리나 자동차 소리, 생활 소음과 같은 인공적인 소리를 녹음하여 음악을 만들었다. '구체음악'은 엄밀히 말해 전자 합성 사운드는 사용하는 것이 아니지만 점차 구별이 흐려져 전자음악을 포함하기도 한다. *Oxford Dictionary of Music,* 6th ed. (London: Oxford University Press, 2013), "musique concrete"

87) Christopher MURRAY, "The Timbres of Timbres-durées: Between Note and Objet Musical," *Electroacoacoustic Music Studies Network International Conference* 3-7 June 2008 (Paris), -.

메시앙은 어린 시절 풀리니에서부터 시작한 새 소리의 연구를 세계 각지를 여행하며[88] 이어갔고, 1950년에 새의 소리에 집중한다. 이 시기에 작곡한 여덟 개의 작품은 《음색=지속》을 포함하여 모두 새의 소리를 사용하였다. 메시앙이 새의 소리에 관련한 음악적 소재를 처음 사용한 작품은 1941년 작품인 《시간의 종말을 위한 사중주》였으며 《투랑갈릴라 교향곡》에도 나이팅게일의 소리를 부분적으로 사용하였다. 또한 1950년대 메시앙의 첫 작품인 《오르간 북》(Livre d'orgue)의 4악장에도 〈새의 노래〉(Chants d'oiseaux)와 같은 제목을 사용하고 작품에 새소리를 포함하였다. 그러나 메시앙이 새를 온전히 주제로 한 첫 작품은 1952년 파리음악원의 플루트 시험을 위해 작곡한 작품인 《검은 티티새》(Le merle noir)이다. 《검은 티티새》는 아주 짧은 연주 시간을 갖는 작품이지만 새의 소리를 표현하기 위해 다양한 테크닉을 요구하며 여러 가지 표현으로 새의 다양한 모습을 상상하도록 작곡했다. 1950년대 메시앙 대표작품인 《새의 카탈로그》(Catalogue d'oiseaux)는 13개 악장으로 이루어진 7권의 작품으로, 3시간에 달하는 연주 시간을 가지는 독주곡 중 가장 큰 규모의 곡이다. 《새의 카탈로그》는 각 악장에 새의 이름이 제목으로 붙어있고, 음악에서 나타나는 새의 노래는 개별적인 새에 대한 묘사가 아닌, 새들이 거주하는 서식지와 생태 환경을 함께 음악으로 표현했다. 메시앙은 새의 소리에 대한 음악적 탐구를 꾸준히 이어가며 1953년에 작곡한 오케스트라 작품 《새들의 기상》(Réveil des oiseaux)의 서문에 "나는 이제서야 진정한 새의 노래를 작곡한 것 같다"고 하였다. 이와 같은 메시앙의 끊임없는 새 소리에 대한 연구는 새의 노래에 대한 표현과 연주법을 새로운 차원으로 끌어 올렸다. 메시앙은 언제 어디서 새들의 노래를 들었는지 작품의 서문에 표기하였고 그런

88) 메시앙은 1954년과 1955년 봄과 여름 내내 남부 알프스의 브리태니 해안으로 새의 소리를 들으러 다녔고, 멕시코와 북미, 독일의 검은 숲 등 세계 각지의 장소들에서 새의 소리를 녹음하고 채집하였다. 메시앙은 일본을 1962년, 1978년, 1985년 세 번 여행하였고, 1975년 뉴칼레도니아도 여행했다. Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (United States: Yale University Press, 2005), 210-215, 245-251, 319-320, 353-354.

새의 리듬에 자신의 음악어법인 부가가치와 네우마(Neuma), 그리스 리듬, 힌두 리듬을 사용하여 빠르고 자유로운 새의 소리를 특징적으로 노래할 수 있게 하였다.[89] 1959년에 작곡한 《크로노크롬》(Chronochromie) 역시 6악장에서 18개의 현악기가 서로 다른 새의 노래를 연주하도록 작곡되었으며, 새소리에 대한 자신의 음악어법을 꾸준히 완성시켜 나갔다. 메시앙은 이러한 새 소리에 관련된 음악적 소스를 1950년대 이후부터 장르에 상관없이 광범위하게 사용하면서 새의 노래에 대한 자신의 음악어법을 더욱 확고히 하였다.

(3) 1960년대 이 후

1960년부터 1991년까지 메시앙의 작품은 오케스트라 11작품, 피아노 4곡[90], 오르간 작품 5개, 오페라 한곡, 기악 작품 4개와 2곡의 전자음악과 같이 다양하게 나타난다.[91] 메시앙의 1960년대 이후 시기는 왕치선이 1962년 작품인 일본의 새 노래가 포함된 《7개의 하이카이》(Sept haïkaï)까지를 4기로 구분하고, 이후부터 메시앙의 마지막인 1992년까지를 자신의 아이디어를 모두 종합하는 5기로 보았다. 백병동의 시기구분은 새의 소리와 실험적 음악을 시작하

89) Cheong Wai-Ling, "Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen's Birdsong Author," *International Musicological Society* Vol.80, Fasc.1 (2008), 25.

90) 1960년대 이후의 메시앙 피아노 솔로 작품은 《참새 매》(La Fauvette Passerinette, 1961), 《프렐류드》(Prélude for Piano, 1964), 《정원의 꾀꼬리》(La fauvette des jardins, 1970), 《새에 관한 작은 스케치》(Petites esquisses d'oiseaux, 1985) 네 곡으로 모두 1970년 이전에 작곡되었다. 1970년 이후에 피아노 작품은 따로 작곡하지는 않았으나 메시앙은 많은 오케스트라 작품에 피아노 솔로를 사용했다. 1961년에 작곡된 《참새 매》는 메시앙의 동료이자 작가, 피아니스트인 피터 힐(Peter Hill, 1948-)이 메시앙의 스케치를 발견하여 2012년에 정리하여 출판하였다.

91) 메시앙의 작품은 그의 사후에도 이본느의 노력으로 계속 발표되었다. 1928년에 작곡된 오르간 작품 《전주곡》은 1997년이 되어서야 발견되어 루덱 출판사에서 출판되었고, 1958년 메시앙의 기록을 바탕으로 한 피아노 협주곡은 2017년에 발견되어 역시 루덱 출판사에서 출판되었다. 이 외에도 발견된 작품들이 존재하며 그의 작품 목록은 계속 업데이트 중이다. 또한 7권으로 이루어진 메시앙 저서(Traite de rythme, de couleur, etd 'ornithologie)에서 메시앙이 완성하지 못한 마지막 부분은 그가 남긴 노트를 바탕으로 이본느가 완성하였고, 그녀가 메시앙의 사 후 출판물들을 관리하였고 출판하였다. https://www.oliviermessiaen.org/list-of-works (2021년 1월 17일 접속), Cheong Wai-Ling, "'MIROIR FLUIDE': MESSIAEN, DEBUSSY, AND CYRANO'S 'SYNAESTHETIC' BIRD," Music and Letters Vol. 95, No. 4 (2014), 603.

는 1948년부터 1992년까지를 3기로 구분하여 음악 요소들의 결합 시기로 보았고, 그리피스는 1950년대를 시작으로 1992년까지를 마지막 시기로 정리하였다. 정리하자면 본 논문의 마지막 시기구분인 1960년대 이후는 1940년대에 정리되어진 그의 음악어법과 1950년대의 새 소리, 그리고 음렬 음악과 전자 음악에 대한 모든 연구가 음악 시스템으로 정리되고 확장되는 시기로 볼 수 있다.

메시앙은 1959년 오랜 시간 투병한 아내 클레어를 떠나보내고 함께 활동을 하던 피아니스트 이본느와 1962년에 결혼한다. 메시앙은 이본느와 다녀온 일본 콘서트 투어 후 오케스트라 작품 《7개의 하이카이》를 작곡한다. 《7개의 하이카이》는 일본의 '가가쿠'(kakagu)[92]와 인도리듬을 포함한 음악 어법이 사용되었고, 일본의 새소리가 포함되었다. 1960년대 이후 메시앙의 오케스트라 작품에는 피아노 솔로와 여러 종류의 관현악기, 타악기를 포함해 옹드 마르트노와 글로켄슈필, 비브라폰과 같은 금속성 악기들이 자주 사용되는데, 이러한 다양한 악기의 사용은 그의 신학적 신비함을 나타내는데 색채를 띄게 하였고 새의 소리와 자연을 표현하는데도 효과적인 음색을 내어 주었다.

메시앙은 1960년대 이후 대규모 작품을 많이 작곡했다. 1969년에 완성한 오케스트라 작품 《주 예수 그리스도의 변용》(La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus)은 혼성 합창단과 기악 독주자들, 대규모 오케스트라를 위한 작품으로 공연을 위해 200여명의 연주자가 필요한 작품이다. 1991년에 작곡된 《내세를 향한 섬과...》(Eclairs sur l'au-delà..,) 역시 128명의 오케스트라 단원이 연주하는 대규모 작품이다. 메시앙의 마지막 작품인 《내세를 향한 섬과...》는 요한계시록 말씀을 바탕으로 신학 사상을 표현하였고 세계 각지의 새들

92) '가가쿠'는 일본에서 가장 오래된 역사를 가지는 궁중 음악으로 느린 리듬과 멜로디, 춤 같은 몸동작이 특징이다. '가가쿠'는 일본의 전동 관악기, 현악기, 타악기를 모두 사용하여 현대의 오케스트라와 흡사하게 연주된다. '가가쿠'의 영향을 받은 작품은 20세기에 들어서 메시앙의 《7개의 하이카이》와 슈톡하우젠의 《일년의 흐름》(Der_jahreslauf, 1977), 브리튼(Benjamin Britten, 1913- 1976)의 《도요새의 강》(Curlew River, 1964)등이 있다. *Oxford Dictionary of Music*, 6th ed. (London: Oxford University Press, 2013), "gagaku"

의 소리와 그의 음악기법을 모두 사용되었다. 메시앙의 유일한 오페라 작품인 《아씨시의 성의 프란치스코》(Saint François d' Assise) 역시 200여명에 가까운 연주자와 합창단이 출연하는 대형 오페라로, 1975년에 작곡이 시작되어 8년여에 걸쳐 완성되었다. 메시앙은 오페라의 작곡 뿐 아니라 대본을 직접 쓰고 의상과 무대 디자인까지 모두 총괄하며 오랜 시간 작품에 집중했다. 대규모 작품인 《아씨시의 성의 프란치스코》는 메시앙의 50여 년간의 모든 작곡기법이 결합되어 나타났다.

메시앙은 1969년에 작곡한 오르간 작품 《거룩한 삼위일체의 신비에 대한 명상》(Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité)에 알파벳[93]을 사용하거나, 바그너와 같은 라이트모티브[94]를 사용하여 자신이 말하고자 하는 음악을 효과적으로 표현하였다. 1960년대 이후 메시앙은 이러한 큰 규모의 작품들을 많이 작곡했지만 앙상블 작품인 《머릿글자》(Sigle), 《모차르트 스타일에 의한 찬트》(Chant dans le Style Mozart), 《현악4중주를 위한 작품》(Pièce pour piano et quatuor à cordes), 《동쪽의 노래》(Hymne des passereaux au lever du jour)와 같은 길이가 매우 짧고 간결한 작품들도 다수 작곡했다.

메시앙은 평생 끊임없이 작품 활동을 하며 작곡가이자 연주자로, 교육자이자 이론가로 세계 각지에서 활동하며 많은 상을 수상하며 업적을 인정받았다.[95] 메시앙이 이러한 음악가로서의 길을 가는 데는 파리음악원의 스승과 동

---

93) 메시앙은 1969년에 《거룩한 삼위일체의 신비에 대한 명상》을 위한 실험으로 라틴어에 해당하는 음악적 아날로그를 구성하고, 각 문자에 고정된 음과 지속 시간에 할당된 음악 알파벳을 완성한다. 《거룩한 삼위일체의 신비에 대한 명상》 작품의 서문에는 메시앙이 언어로 음악을 표현하는 방법을 예로 제시하고 있다. Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's system of signs : notes towards understanding his music* (England: Ashgate, 2008), 40.

94) 메시앙은 바그너처럼 라이트모티브를 효과적인 음악의 추가 표현으로 사용했고, 그의 라이트모티브는 음악적 '단어'로서의 가치가 있었다. 메시앙은 음악을 표현하는데 전념하는데, 이에 언어(알파벳)와 라이트모티브 두 가지는 메시앙이 자신의 음악을 종교적 사상으로 표현하는데 효과적이었다. Shenton, 위의 글, 111.

95) 1960년 이후의 메시앙의 대외적 경력을 정리하면 다음과 같다. 1967년 프랑스 국립 연구소 협회 회원(Member of the Institut de France), 1969년 칼루스테 굴벤키안상 수상(Calouste Gulbenkian Prize), 1971년 에라스무스상 수상(Erasmus Award), 1975년 어니스트 폰 지멘스상 수상(Ernest von Siemens Award), 1975년 벨기에 왕립과학문학예술원 부원

료, 쿠세비츠키와 번스타인, 불레즈[96], 세이지(Ozawa Seiji, 1935-)[97], 정명훈(1953-)[98]과 같은 뛰어난 지휘자들 그리고 훌륭한 피아니스트인 아내 이본느를 포함한 많은 연주자들이 함께였기 때문이었다.

메시앙은 전례나 교회를 위한 목적을 가진 작품을 거의 작곡하지 않았으나 음악가로서 자신이 '삼위일체'가 무엇인지 전해야 하는 사람이어야 하며, '삼위일체'는 분명히 이야기 할 가치가 있고 하였다.[99] 메시앙이 문학과 철학에서 받은 영향과 음색와 음향을 향한 관심, 새로운 리듬과 음정의 발견 그리고 가족과 자연을 사랑하는 마음은 모두 '부활과 영광', '성삼위일체'의 가톨릭 신앙이 세워지도록 하였으며, 이 모든 것들이 메시앙이 어느 한 사조로도 설명될 수 없는 독자적인 길을 가게 하는데 바탕이 되었다.

(Associate Member of the Royal Academy of Science, Literature and Art of Belgium), 1975년 왕립 필하모닉 협회 금메달(Gold Medal of the Royal Philharmonic Society), 1978년 유타 주의 화이트 클리프(White Cliffes)를 메시앙 산으로 개칭, 1980년 벨기에 국왕 훈장(Presentation of the Croix de Commander of the Belgian Order of the Crown), 1983년 울프재단 예술상(Wolf Foundation of the Arts Prize -Jerusalem), 1985년 이나모리 재단상(Inamori Foundation Prize -Kyoto), 1987년 레지옹 도뇌르(Légion d'honneur)의 최고 계급인 그랑크루아(Grand-Croix)로 승격(He was promoted to the highest rank, Grand-Croix, of the Légion d'honneur), 1989 프리미오 인터내셔널 파올로 6세, (Primio Internazionale Paolo VI 1988.

96) 불레즈는 메시앙의 파리음악원 제자로 만났으나 음악 동료로써도 많은 활동을 함께 한다. 그는 메시앙의 작품 《투랑갈릴라 교향곡》을 비판하며 자신의 생각을 밝히기도 했으며, 1986년 오케스트라 작품 《색유리와 새들》과 1987년 오케스트라 작품인 《천국》 등을 지휘하였다.

97) 일본 출신 지휘자 세이지는 카라얀의 제자로, 번스타인의 눈에 띄어 뉴욕 필하모닉 오케스트라에서 부지휘자로 일하였다. 메시앙의 작품 《투랑갈릴라 교향곡》과 오페라 《아씨시성의 프란체스코》를 초연했다.

98) 정명훈은 프랑스 바스티유 오페라(현 파리 국립 오페라)의 지휘자로 재임 당시 메시앙의 작품을 자주 연주하였다. 메시앙이 1991년에 작곡한 오케스트라 곡 《4중주 협주곡》은 지휘자 정명훈을 포함한 네 명의 연주자에게 헌정되었다.

99) Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's system of signs : notes towards understanding his music* (England: Ashgate, 2008), 31-32 재참조.

2. 바이올린과 피아노를 위한 《주제와 변주》

1) 변주곡의 정의[100]

변주곡(Variation)은 주어진 주제나 동기, 선율 등을 사용하여 리듬, 멜로디, 화성과 같은 음악적 소재를 다양하게 변형시키는 기법으로 르네상스 시대부터 사용되었다. 변주곡은 16세기 이전에는 주로 성악 음악에 사용되었지만, 16-17세기를 지나면서 영국의 버지널 작곡가들과 연주자들에 의해 건반 악기를 위한 작품들로도 나타났다. 변주곡은 이같이 성악과 기악 모두를 위한 음악으로 나타났고 후에 점차 독립된 악곡이나 악장으로 사용되었다. 18-19세기를 거치면서 변주곡은 베토벤[101]과 브람스(Johannes Brahms, 1833~1897)[102] 를 중심으로 발달했다. 고전과 낭만시대를 거치면서 변주곡은 주제의 작은 동기나 리듬에 변화를 주거나 주제 자체를 변주시킴으로 주제와 변주 사이의 선율적 관계를 유지하도록 하였다.

20세기에 들어서 많은 변주곡을 남긴 작곡가는 독일의 레거(Max Reger, 1873-1916)로, 그는 바흐와 베토벤 그리고 브람스에게서 나타나는 전통적 방식을 수용하여 변주곡을 작곡했고 바흐, 모차르트와 베토벤의 작품 주제를 사용한 많은 변주곡을 남겼다.[103] 레거는 주제 선율이 명확하게 나타나는 이전

---

100) 변주곡의 정의에 대한 내용은 다음과 같은 서적을 참고하여 정리하였다. Elaine Sisman, “Variations”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. (2001), 26: 284-326. Stefan Koska, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* 4th Edition, (Boston: Pearson, 2012), 신혁진 번역 『후기조성음악의 소재와 기법』 (서울: 현대문화, 2018), 171-172.

101) 베토벤의 변주곡 작품은 《자작 주제에 의한 변주곡》(6 Variations in F major, op. 34, 1802), 《에로이카 변주곡》(Eroica Variations, op. 35, 1802), 《디아벨리 변주곡》(33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, 1823) 등이 있다.

102) 브람스의 변주곡 작품은 《슈만의 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme by Schumann, op. 9, 1854), 《헝가리 노래에 의한 변주곡》(Variations On A Hungarian Song op. 21-2, 1857), 《헨델 주제에 의한 변주곡과 푸가》(Variations and Fugue on a Theme by Handel, op. 24, 1861), 《파가니니 주제에 의한 변주곡》(Variations on a theme by Paganini op. 35, 1863) 등이 있다.

103) 레거의 변주곡 작품은 《바흐 변주곡》(Bach Variations Op. 81, 1904), 《힐러 주제에 의한 변주곡과 푸가》(Variations & Fugue On A Theme By Hiller op. 100, 1907), 《모차

시대와 다르게 조성에 집중하여 불협화음을 사용하면서 화성에 의한 주제 변주를 발전시켰고 오케스트라와 피아노를 위한 대규모 작품들을 많이 작곡했다, 또한 쇤베르크, 베르크 그리고 베베른과 같은 제2비엔나악파 작곡가들은 12음렬을 사용한 변주곡을 작곡하였고,[104] 스트라빈스키는 자신의 개성 있는 멜로디와 리듬을 주제로 삼아 끊임없이 변주시키며 《코랄 변주곡》(Chorale Variations 'Vom Himmel hoch da komm' ich her', 1956)과 같은 작품을 발표했다.

20세기의 작곡가들은 메시앙의 작품과 같이 제목에 변주곡을 명시한 작품들뿐 아니라, 변주 기법을 악장이나 악구에 포함시킨 작품들을 많이 작곡했다. 메시앙처럼 제목에 변주곡이 명시된 1930년대 작품은 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)의 《피아노 변주곡》(Piano Variations, 1930), 베베른의 《피아노를 위한 변주곡》(Variations for piano op. 27, 1936), 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)의 《프랑크 다리 주제에 의한 변주곡》(Variations on a Theme of Frank Bridge, 1937) 등이 있다. 제목에 변주곡을 붙이지는 않았으나 각 악장이나 악구에 변주를 사용한 1930년대 작품은 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 《오케스트라를 위한 협주곡》(Philharmonisch pes Konzert, 1932)과 《비올라 협주곡》(Der Schwanendreher for viola and orchestra, 1935), 브리튼의 《신포니에타》(Sinfonietta op. 1 1932)의 중간 악장, 《소년이 태어났다》(A Boy was Born, 1933) 그리고《오보에와 피아노를 위한 2개의 곤충 소품》(Two Insect Pieces for Oboe and Piano, 1936), 바르톡의 《피아노 협주곡 제2번》(Piano concerto no. 2, 1930-31), 《현악사중주 제

르트 주제에 의한 변주곡과 푸가》(Variations & Fugue On A Theme By Mozart Op. 132, 1914), 《텔레만 변주곡》(Telemann Variations op. 134, 1914) 등이 있다.

104) 쇤베르크의 변주곡 작품은 《관현악 변주곡》(Variations for Orchestra op. 31, 1926), 《주제와 변주곡》(Theme and Variations op. 43b, 1943) 등이 있고, 베베른의 변주곡 작품은 《피아노를 위한 변주곡》(Variations for piano op. 27, 1936), 《관현악을 위한 변주곡 작품》(Variations for orchestra op. 30, 1940), 《파사칼리아》(Passacaglia in D minor, 1908) 등이 있다. 베르크의 변주곡은 《C장조 주제에 의한 12개의 변주곡》(12 Variations on a Original Theme, 1957) 등이 있다.

5번》(String Quartet no. 5, 1934)의 5악장, 《현과 타악기, 첼레스타를 위한 작품》(Music for Strings, Percussion and Celesta, 1934), 《바이올린 협주곡》(Violin concerto, 1937-38)의 2악장, 코다이(Kodály Zoltán, 1882-1967)의 《바이올린 협주곡》(Violin concerto, 1939)등이 있다.[105] 이와 같이 20세기의 변주곡은 변주 기법을 작품에 포함시켜 주제를 변형시키면서 발전시켰고, 이를 통해 변주의 구분을 어렵게 하였다. 슈톡하우젠과 불레즈, 케이지(John Cage, 1912-1992), 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)와 같은 작곡가들은 아방가르드하고 미니멀한 작곡법을 사용해 다양한 음악적 동기와 소재를 사용하여 변주곡을 작곡했다.

이와 같은 역사적 변화를 갖는 변주곡을 형식적 관점에서 구분하면 크게 '연속적 변주곡'(Continuous Variations)과 '단락적 변주곡'(Sectional Variations)으로 나눌 수 있다. 연속적 변주곡의 전통적인 형태는 반복되는 베이스를 가지는 '오스티나토 베이스'(Basso Ostinato)가 사용되며, 보통 4-8마디의 길이로 이루어진 악구를 주제로 한다. 연속적 변주곡은 화음 진행의 윤곽을 유지하는 화성적 변주 파사칼리아(Passacaglia)와 선율의 윤곽을 유지하는 대위법적 변주 샤콘느(Chaconne)로 나눌 수 있다.[106] 16세기 후반 및 17세기에 영국의 춤곡에서 시작된 파사칼리아와 샤콘느는 춤곡에서 기악곡으로 발달하는데, 파사칼리아는 프랑스에서 궁정 발레로 사용되다 기악곡으로 발달했으며 샤콘느는 이탈리아와 독일에서 기악곡으로 발전되었다.[107] 두 형식 모두 18세기까지도 사용되었으나 일반적인 화성 진행이 점차 사라지면서 샤콘느가 줄어

105) 작품명에 변주가 사용되거나 악구나 악장에 변주가 사용된 작품에 대하여서는 그로브음악사전을 참고하였고, 20세기 내에서 메시앙의 작품이 작곡된 1930년대를 집중하여 정리하였다.

106) Elaine Sisman, "Variations", In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Second Edition. (2001), 26: 288.

107) 17세기 작곡가들은 파사칼리아와 샤콘느를 구별 없이 사용하였으며, 이 용어들은 베이스가 없거나 암시되기만 하는 고집화성을 사용하는 변주곡에도 동일하게 사용했다. Douglass Marshall Green, *Form in Tonal Music : An Introdution to Analysis* 2nd Edition. (Boston: Cengage Learning, 1980), 박경종 번역 『조성음악의 형식』 (파주: 삼호뮤직, 1998), 146.

들었고, 시간이 흐르면서 파사칼리아와 샤콘느가 구분 없이 사용되기도 하였다. 18세기 후반에 들어 파사칼리아는 반음계가 사용되기 시작하면서 주제 또한 복잡해지는데, 베르크의 오페라 《보체크》(Wozzeck, 1921)의 1막 4장면에 사용된 파사칼리아를 12음계를 사용하는 연속적 변주로 볼 수 있다. 또한 슐러(Gunther Schuller, 1925-2015)의 《파울 클레 주제에 따른 7개의 연습곡》(Seven Studies on Themes of Paul Klee, 1959)은 서로 다른 베이스 선율이 파사칼리아의 주제로 사용되는 등 20세기의 변주곡들은 새로운 변화가 많이 일어났다.

단락적 변주곡은 주제와 각 변주곡들이 휴지부를 기준으로 나누어지면서 여러 개의 악절로 구성된다. 이는 가장 오래된 기악곡의 형식 중 하나로 16세기 이후 스페인과 영국의 건반 음악에서부터 사용되었다. 단락적 변주곡은 오스티나토 변주를 바탕으로 한 파사칼리아와 샤콘느 같은 연속적인 변주와 구별하기 위한 것으로, 주제는 비교적 단순하며 음악의 시작 부분에 배치되어 듣는 사람이 주제를 쉽게 인식하고 기억할 수 있게 작곡된다. 단락적 변주곡은 변주의 유형에 따라 세 가지로 나눌 수 있는데, ‘장식적 변주’(Ornamental Variations)와 ‘대위법적 변주’(Contrapuntal Variations) 그리고 ‘성격적 변주’(characteristic variation)와 같다. 장식적 변주는 짧은 주제를 기반으로 그라운드 베이스를 사용한다. 이는 주제의 선율을 변주시키는 형태로 리듬이 복잡해질 수 있으나 주제 선율의 원형을 느낄 수 있으므로 주제를 파악하기 수월하다. 모차르트의 작은 별 변주곡으로 알려진 《12개의 변주곡 C장조》(12 Variations On ‘Ah, Vous Dirai-Je Maman’ In C Major K. 265, 1780)를 장식적 변주의 좋은 예로 들 수 있다. 대위법적 변주는 대위법을 사용해 주제를 모방하거나 카논, 푸가 등을 사용해 변주를 진행한다. 대위법적 변주는 폴리아(Folia)와 로만체(romanze) 같은 이탈리아 및 스페인의 춤곡이나 바흐의 《골드베르크 협주곡》(Goldberg-Variationen BWV. 988, 1741)[108] 같은 바로크 변

주곡이 이에 해당되며 이와 같은 대위법적 변주 방식은 주제 선율이 계속 반복되면서 동시에 여러 성부가 맞물리며 연주된다. 마지막으로 성격적 변주는 낭만시대부터 자주 사용되었는데 리듬이나 화성, 조성에 변화를 주는 방법으로 각각의 변주에 독립된 새로운 성격을 부여한다. 주제의 원형을 지켜서 변주하는 장식적 변주와는 다르게 성격적 변주는 주제 선율의 원형을 자유롭게 사용하고, 풍부한 변주를 가능하게 한다. 20세기에는 전통적 변주의 형식과 더불어 주제와 변주가 명확하게 제시되지 않는 다양한 작품들이 작곡되면서 변주의 범위가 확대되어 나타났다.

2) 작품분석

메시앙의 바이올린과 피아노를 위한 《주제와 변주》는 28마디의 주제와 다섯 개의 변주로 구성된다. 주제는 4/4박자로 시작되지만 변주를 거치면서 여러 번의 박자 변화를 가진다<표5>. 이러한 새로운 변주가 시작되는 부분에서 박자와 템포의 지시는 《주제와 변주》를 '단락적 변주'로 볼 수 있는 외형을 제시한다.

108) 30개의 변주곡으로 이루어진 바흐의 《골드베르크 협주곡》은 대위법적 변주 뿐 아니라, 장식적 변주와 선율 변주, 음형 변주, 모방, 캐논 등 많은 음악 기법들이 사용되었다.

〈표5〉《주제와 변주》전체 형식

	마디	박자	빠르기
주제	1-28(28)	4/4	Modéré
변주1	29-58(30)	4/4	Modéré (berceur)
변주2	59-84(26)	12/8	Medéré, un peu vif
변주3	85-114(30)	2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/4 - 2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/8 - 2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/4 - 2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/8	Modéré, avec éclat
변주4	115-165(51)	4/4 - 6/4 - 4/4 - 6/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4	Vif et passionné
변주5	166-204(39)	4/4	Trés lent

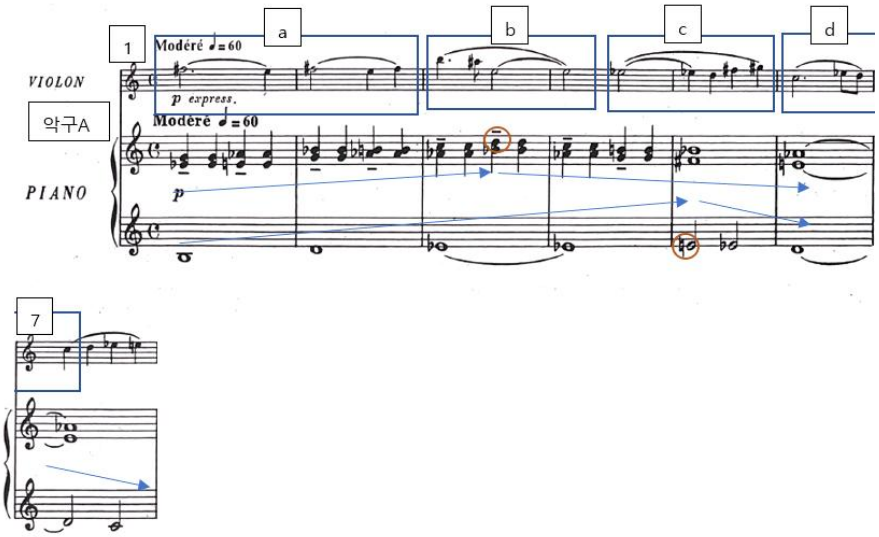
(1) 주제

《주제와 변주》의 주제는 4/4박자로 28마디 동안 진행되며, 음악적 내용에 따라 A(마디1-7) - A(마디8-14) - B(마디15-20) - A′(마디21-28)로 구분 할 수 있다.[109] 악구A는 첫 7마디로 마디8부터 그대로 다시 반복된다. 마디8에서 반복된 악구A는 주제의 마지막 악구인 마디21의 종결악구(악구A′)에서 변화를 수반하여 다시 나타나며 작품의 주제를 분명히 한다. 변주를 위한 주제의 핵심이라고 할 수 있는 악구A의 마디1-7은 작품의 주제 선율로 중요 음정인

109) 『나의 음악어법』에서 메시앙은 《주제와 변주》의 주제에 대해 A-A-B-C로 형식을 구분하고 있다. Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical = the technique of my musical language* (Paris: Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 54.

$f^{\#}$음으로 곡을 시작하고, 4개의 동기로 구성된다<악보3>. 주제 악구A의 바이올린 마디1-2는 $f^{\#2}$ - e^2의 두 개의 음정이 보조 음형 상행과 하행을 반복하는 선율적 특징을 갖는다. 동기b는 b^2 - $a^{\#2}$ - e^2의 단2도와 증4도 하행으로 이루어진 붓점의 리듬적 특징을 갖는다.

<악보3>《주제와 변주》 주제 선율 마디1-7

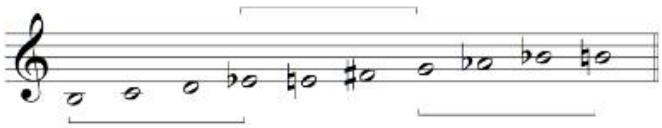


악구A의 동기b에서 나타나는 b^2 - e^2와 같은 5도의 진행은 《주제와 변주》 전체에서 자주 나타난다. 동기b는 단2도 하행 후 증4도 하행하는데 이를 이어지는 동기c가 변화를 수반하며 나타난다. 동기c는 단2도-증4도 하행하는 동기b를 단2도 하행 후 증4도 상행으로 변화시킨 것으로 볼 수 있다. 악구A를 마무리하는 마디6-7의 동기d는 단3도 상행 후 단2도와 장2도로 하행하여 동기a와 같이 시작음으로 돌아오는 정적인 선율적 특징을 가진다. 4개의 동기로 이루어진 핵심 악구A는 마디7에서 c^2음으로 끝나고 마디8부터 주제 선율의 반복을 유도하기 위해 순차적인 상행을 하여 $f^{\#2}$에 도달한다. 이 때 악구A에서 피

아노의 왼손은 마디1을 B음을 시작하여 단3도, 단2도 그리고 단2도로 상행하여 e^1에 도달한다. 5마디 동안 상행했던 피아노의 왼손은 마디5의 중간 박자에서 시작하여 2마디에 걸쳐 급격히 하행하여 악구A의 반복을 위해 마디7에서 시작음인 b에 도달한다. 피아노 오른손은 5마디에 걸쳐 상행한 왼손과 다르게 2마디 반에 걸쳐 g^1 - d^2로 상행하고 3마디 반에 걸쳐 하행하면서 악구A의 바이올린 선율을 화성적으로 반주한다. 피아노의 오른손은 마디1의 세 번째 박자인 a^{b1}부터 마디6의 a^{b1}까지 마디3의 d^2을 중심으로 대칭 구조를 이룬다. 메시앙은 이와 같은 대칭적 구조를 리듬과 선율에 자주 사용하여 자신의 음악적 특징으로 사용한다. 이와 같은 대칭의 사용은 앞에서나 뒤에서나 동일하게 읽혀지는 방식으로, 메시앙은 이를 통해 자신의 가톨릭 신앙의 영원성을 나타내고자 하였다[110]

악구A의 바이올린 선율과 피아노에 사용된 음들을 나열하면 <악보4>과 같은 음계를 확인 할 수 있다. 《주제와 변주》의 악구A의 음악적 내용에 따라 b^b 음정을 기준으로 하여 음정을 쌓았으며 쌓여진 음정 간의 간격은 반음-온음-반음으로 나타난다. 이 음계는 《주제와 변주》에서 자주 사용되므로 편의 상 음계1로 부르기로 한다.

<악보4> 《주제와 변주》 주제 악구A 음계1

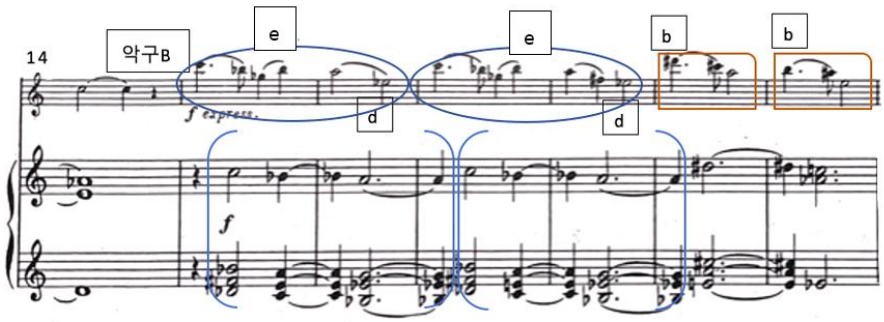


110) 메시앙은 조옮김이 불가능한 선법과 함께 대칭성을 갖는 이러한 비역행성(처음과 끝이 동등하게 위해 하나로 합쳐지는 것)의 효과가 "신학적 무지개"를 갖는다고 설명한다. 메시앙은 이러한 방식들을 이론화하여 자신의 음악 어법으로 사용하여 자신의 신앙을 표현하고자 하였다. Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical = the technique of my musical language* (Paris: Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 22.

악구A의 반복으로 나타나는 마디8-14는 바이올린과 피아노 파트 모두 악구A와 동일하고 마디14에서 4분 쉼표를 사용하여 종지를 이루면서 악구B로 연결된다.

중간 악구B는 악구A에서 나타난 동기b의 붓점 리듬과 4도 도약하는 선율적 특징을 보이고 있으나 두 악기의 짜임새는 주제의 악구A와는 다르다. 그러나 악구A에서 사용되는 동기를 반복시키고 있으므로 악구B가 악구A와 완전한 음악적 대조를 보인다고 하기는 어렵다. 바이올린 선율에서 마디15-16의 두 마디는 c^{3} – b^{b2} – e^{b2}로 하행하면서 동기b의 선율적 흐름을 보이고 있고, 마디15를 시작하는 붓점은 동기b의 리듬적 특징을 사용했다. 악구B의 바이올린에서는 동기b가 확대 · 반복되어 동기e가 되고, 바이올린이 이를 두 번 반복한 후 다시 동기b를 두 번 반복하는 선율선이 나타난다<악보5>.

<악보5>《주제와 변주》 주제의 악구B

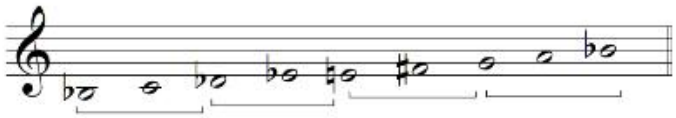


이처럼 악구B의 바이올린은 악구A의 음악적 동기를 바탕에 두고 있지만 피아노 파트의 음악적 내용이 대조를 보인다. 악구B의 피아노는 4분쉼표로 시작하여 당김음으로 리듬적 변화를 줌과 동시에 하행 선율선을 긴 음가로 연주한다. 코랄 풍의 반주까지 수반하는 피아노의 두 마디 동기는 바이올린과 결합

되어 주제 악구A와 음악적으로 대조된다.

악구B는 악구A에 사용된 음계와는 다른 음계(음계2)가 나타난다<악보6>. 음계2는 악구A의 음계1과 동일한 b^{b}음정을 기준으로 하여 정리하였고, 정리된 음계는 반음-온음의 음정 간격이 4회 반복하는 특징을 가진다.

<악보6>《주제와 변주》 주제 악구B 음계2



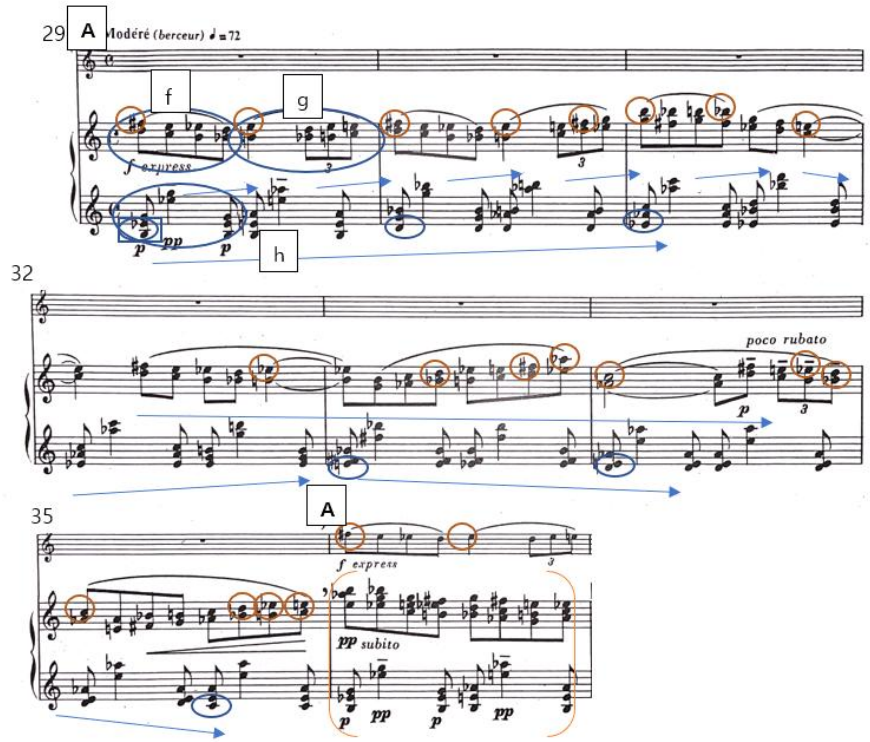
마디21부터 시작되는 악구 A′ 는 바이올린 선율이 동기a를 사용해 $f^{\#}$의 증2도 아래 음부터 e^{b2} - d^{2} -C^{2}로 두 마디씩 하행한다. 그리고 마디25부터 동기c와 d를 장3도 아래에서 동형 진행하여 반복하고 마무리한다.

(2) 변주1

변주1은 주제와 동일하게 4/4박자로 연주되며 악곡 구성 또한 A(마디29-35) - A′ (마디36-42) - B(마디43-48) - A′ (마디49-58)로 주제와 동일하게 나타난다. 변주1에서는 새로운 세 개의 동기가 나타나는데 주제 동기a와 c의 결합인 8분음표 네 개의 리듬 동기f, 주제 동기a에 대한 변형으로 4분음표와 셋잇단음표로 이루어진 리듬 동기g 그리고 피아노 왼손에서 나타나는 당김음의 리듬적 특징을 갖는 동기h로 나타난다<악보7>. 변주1은 주제에서 바이올린이 연주한 주제 선율을 피아노가 먼저 연주한다. 아 때 피아노의 오른손은 새로운 리듬 동기 f와 g를 확대하여 사용하며 주제 선율을 7마디에 걸쳐 연주한다. 마디29-35의 7마디에는 주제 선율의 모든 음정이 악보에 표시된 것과 같이 나타난다. 피아노의 왼손은 변주1을 리듬적 변주로 볼 수 있게 하는 새로운 리듬

동기h가 반복적으로 나타난다. 주제의 피아노 왼손에서 긴 음가로 제시되었던 대칭구조의 선율선은 변주1에서 피아노의 왼손에서 나타나는 동기h의 첫 음에서 그대로 나타난다. 변주1의 악구A는 동기h가 리듬적으로 주제와 변주1의 관계를 새롭게 하지만, 피아노의 왼손이 주제의 피아노 왼손과 동일한 대칭적 선율 구조를 보이고, 주제의 피아노 오른손의 모습도 내재하고 있다. 이러한 내용들은 변주1을 주제에 대한 리듬적 변주로 볼 수 있게 하며 화음 진행의 윤곽을 유지하는 '연속적 변주'의 특징 또한 발견할 수 있다.

<악보7> 변주1 마디29-36



피아노의 왼손 상성부에서 나타나는 당김음 리듬의 중간 박자는 두 박자 간격으로 주제의 악구A와 동일하게 두 마디 반에 걸쳐 상행한 후 하행하는데 피아노의 왼손 하성부 역시 주제의 악구A와 동일한 움직임을 보인다. 이와 같이 리듬적 오스티나토가 사용되는 변주1의 악구A는 주제와 동일한 선율선이 각 파트에서 모두 나타나고 있으며 리듬적 변주의 특징을 갖는다.

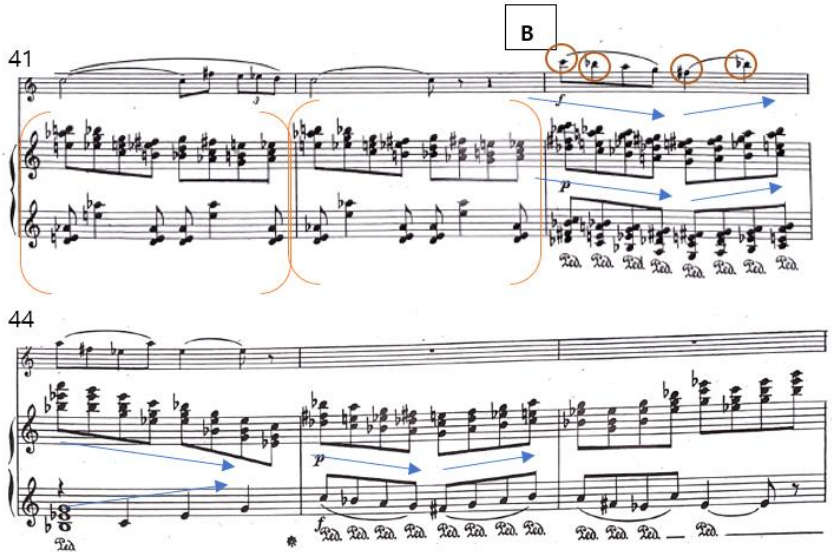
변주1의 주제 선율은 《주제와 변주》의 주제보다는 조금 더 빠르고 강하게 연주 지시된다. 피아노 왼손의 동기h는 당김음으로 마디29-35까지 리듬이 반복되는데 전통적인 음악 기법으로서 당김음은 두 번째 박자가 강박이지만 메시앙은 약하게 연주하도록 지시하고 있다. 피아노의 왼손은 아래 성부의 첫 박자 베이스에 중심을 두고 있으며, 피아노의 오른손은 주제 선율을 변주하며 강하게 연주한다. 반복되는 마디36-42 역시 바이올린이 선율을 강하게 연주하도록 지시하는데, 이는 여러 음정이 사용되고 있으나 주제선율이 가장 중요하게 연주되어야 함을 알 수 있다. 악구A′가 반복되는 마디36부터는 피아노의 오른손이 마디36을 7마디에 걸쳐 반복하는데, 이와 같은 음형의 반복에 대해 메시앙은 주위의 화음과 상관없이 유지되는 하나의 음정인 고정 베이스와 동일한 효과가 나타난다고 하였다.[111] 이는 '리듬적 지속음'으로 리듬을 고정 베이스로 사용하는 '리듬적 오스티나토 변주'로 볼 수 있다. 피아노 오른손이 리듬적 오스티나토를 연주하는 동안 피아노의 왼손은 변주1을 시작한 마디29-35를 그대로 연주한다. 변주1의 시작과 달리 마디36에서부터는 피아노 오른손 상성부 진행을 바이올린이 그대로 반복한다.

변주1의 악구B는 마디43-48로, 주제의 악구B에서 나타난 선율선을 사용하지만 리듬에 변화를 준다. 악구B는 바이올린이 주제 악구B의 선율을 변주하여 마디43-44 두 마디 동안 연주하는데 피아노의 양손은 동일한 음정으로 이루어진 화음을 사용해 바이올린 선율과 함께 움직인다<악보8>.

---

111) Olivier Messiaen, *Technique de mon language musical = the technique of my musical language* (Paris: Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 98.

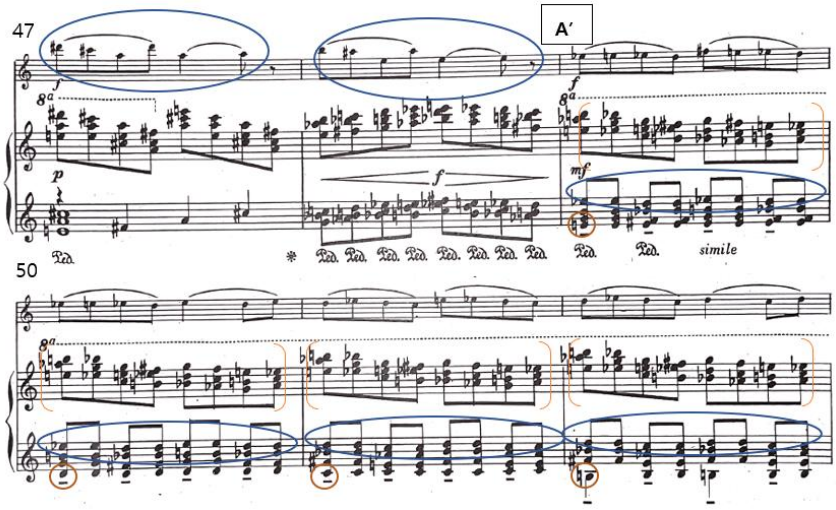
<악보8> 변주1 마디41-46



이 때 피아노에서 사용되는 화음을 구성하는 4개의 음정은 주제의 악구B 피아노 화음에서 확장된 것으로, 마디43에서는 양손이 함께 연주하고 마디44는 오른손에서만 나타난다. 마디43에서 동형 진행하던 피아노는 마디44에서 반진행하고 마디45에서 다시 동형 진행한다. 마디45-46은 마디43에서 나타난 피아노 화음을 그대로 사용하면서 피아노의 왼손이 선율선을 노래하면서 악구B가 음색을 달리하면서 변주를 하고 있음을 알 수 있다.

악구A′의 선율은 마디49-50의 바이올린이 악구A에서 사용된 간격의 음정들과 같은 e^{b2}, e^{2}, d^{2}, $f^{\#2}$를 반복해서 사용하고 있고, 리듬은 변주1의 악구A와 흡사한 리듬을 사용한다<악보9>.

<악보9> 변주1 마디47-53



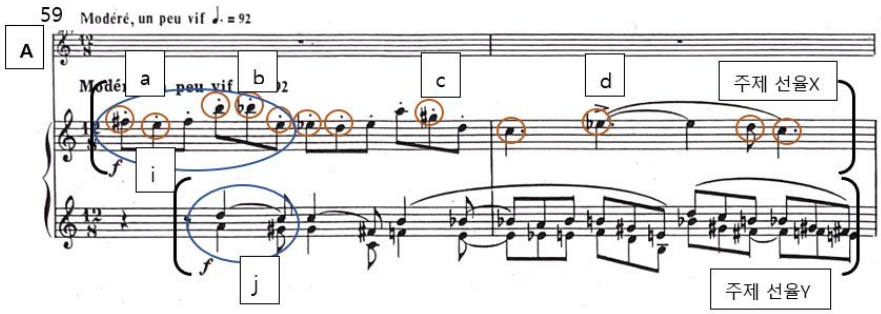
악구A′ 의 마디49-50는 마디51-52에서 단2도 아래 d^2음에서 동형 진행된다. 이 때 피아노의 오른손에서는 한마디를 기준으로 리듬과 선율이 동일한 오스티나토 베이스를 마디49-56의 8마디 동안 반복해서 사용한다. 피아노 왼손의 상성부 3개의 음정들은 한마디씩 반복되어 나타나고 피아노의 최하성부는 e^1 - d^1 - c^1 - b로 한 마디씩 하행한다. 바이올린과 피아노의 왼손 하성부는 마디49를 시작으로 변주1의 마지막 마디인 마디58까지 계속 하행하여 작품의 중심음인 $f^{\#}$에 도달한다.

변주1의 악구A와 반복되는 악구A는 주제에서 나타난 음계1과 동일한 구성의 음정을 사용하며 마디43부터 시작하는 악구B는 주제 악구B에 사용된 음계2를 그대로 사용하여 변주한다. 변주1에서 사용되는 음계는 주제의 악구A, B, A′ 와 모두 동일하지만 악구A′ 의 마지막 마디인 마디58에서만 음계2가 사용되어 변주2로 연결된다.

(3) 변주2

변주2는 8/12박자의 박자체계를 가지며, 구조에 대한 변주적 내용을 담고 있다. 그 구조는 A(마디59-64) - B(마디65-70) - A′ (마디71-84)와 같다. 변주2는 주제에서 7마디에 걸쳐 나타난 주제 선율의 음정이 피아노 오른손 2마디 내에서 축소되어 나타난다. 피아노의 왼손은 오른손에 대한 변주를 수반하는 응답 관계로 주제의 악구A는 바이올린이 주제 선율을 노래하고 피아노가 그를 화성적으로 뒷받침하는 반면 변주2는 피아노가 주제 선율을 노래하면서 음색적 변주가 나타난다. 변주2의 두 마디 주제는 8분음표 6개의 리듬 동기i의 두 번 반복과 동기d의 리듬이 그대로 사용되어 나타난다<악보10>.

<악보10> 변주2 마디59-61



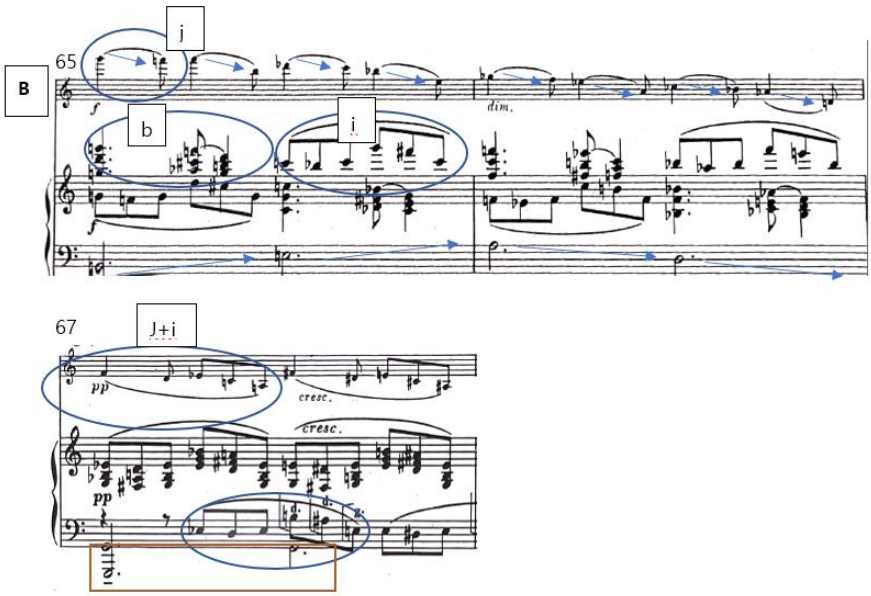
피아노 오른손에서 시작된 두 마디의 주제 선율X는 $f^{\#2}$음으로 시작되며 악구B 전까지 바이올린에서 2번 반복된 후 피아노 왼손에 다시 나타난다. 피아노 왼손에서 나타나는 두 마디의 선율선은 주제의 피아노 부분에서 나타난 선율에 대한 리듬적 변주로 한 박자로 이루어진 동기j가 3회 반복되고 동기i가 2회 반복되며 나타난다. 마디59-60의 피아노 오른손 선율과 피아노 왼손의 상성부 선율은 변주2에서 반복적으로 나타나고 있음으로 주제 선율X와 Y로 정리한다. 마디59-60의 피아노 왼손은 주제 선율Y가 4도 음정 간격으로 동형 진

행한다. 변주2에서는 피아노의 양손이 상성부와 하성부가 각기 다른 선율을 노래하며 나타나는 특징을 보이는데 마디 59-60은 피아노의 왼손 상성부와 하성부 모두 주제 선율Y를 연주하고 있다. 주제 선율Y는 악구B 전까지 6마디 동안 피아노 양손에서 번갈아가며 3번씩 반복되고 바이올린에서는 1회 나타난다.

주제 선율X에 사용된 음계는 주제에서 사용된 음계1에 a음이 추가되어 나타나고, 주제 선율Y에서 사용되는 음계는 피아노 왼손 상성부는 음계1에 a음이 추가되고, 피아노 왼손의 하성부는 음계1에 f음이 추가되어 나타난다.

변주2의 《주제와 변주》 악구B는 바이올린이 동기j를 8번 반복하면서 마디67까지 하행한다<악보11>.

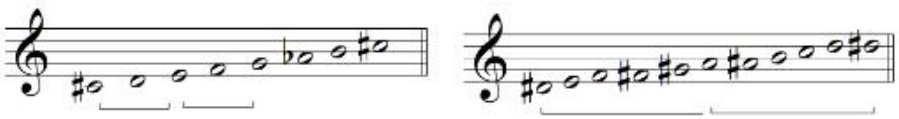
<악보11> 변주2 악구B 마디65-67



마디65의 피아노 오른손 상성부는 리듬 동기 b와 i가 번갈아가면서 두 마디 동안 나타나고 오른손의 하성부는 상성부와 반대인 i와 b의 순서로 교차되며 반복된다. 마디67의 바이올린은 동기j와 동기i의 축소형이 결합하여 하행되고 악구A′ 가 나올 때까지 다시 상행된다. 마디67의 피아노 오른손 상성부는 동기i를 연주하는데 한 박자 후에 피아노 왼손이 이를 받아 리듬적 카논이 나타나 대위법적 변주가 나타난다. 악구B의 마디67에서는 피아노 왼손 베이스가 g음정을 고정 베이스로 사용한다. 이는 마디65에서 두 번의 4도 상행과 두 번의 5도 하행 진행에서 연결되며 마디68까지 두 마디 동안 사용된다.

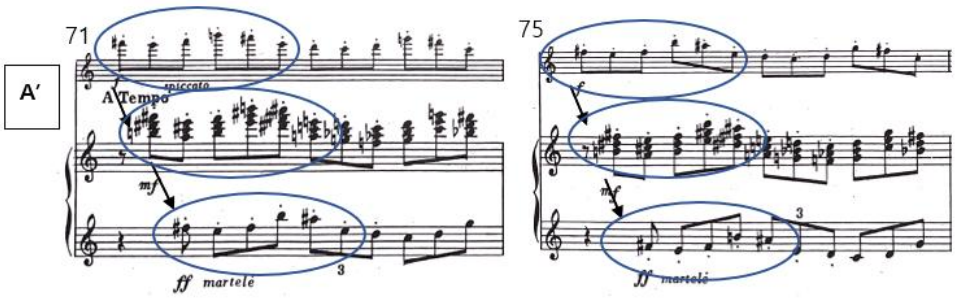
악구B에서 사용되는 음정은 바이올린과 피아노 모두에서 함께 사용되며 마디65의 전반은 주제 악구B에서 사용된 음계2와 흡사한 반음-온음 관계가 나타나며, 마디의 후반은 음계2와 동일한 음정을 사용한다<악보12>. 마디66에서 한마디 전체가 사용하는 음계는 반음-반음-반음-온음-반음의 음정 관계가 두 번 반복되는 특징을 가지는데 이 때 사용된 음정은 g음정을 제외한 11개 음정이 사용되고 있음을 알 수 있다.

<악보12> 변주2 악구B 마디65, 66 사용 음계



악구A′ 의 마디71, 75에서는 변주2의 주제 선율X가 바이올린에서 먼저 시작하고 8분음표 하나 차이로 피아노의 오른손과 왼손에서 차례대로 연주되어 리듬적 카논이 나타난다<악보13>.

<악보13> 변주2 악구A′ 마디71, 75



마디71-74의 네 마디는 바이올린이 주제 선율X를 축소하여 두 마디 반을 진행한 후 주제 선율Y도 축소하여 연주한다. 피아노의 양손은 리듬적 카논으로 마디71에서 각자 시작된 후 네 마디 동안 주제 선율X를 축소시켜 진행하고 다시 마디75에서 리듬적 카논으로 프레이즈를 시작한다. 이 때 사용되는 주제 선율들은 모두 f♯음으로 시작되고 악구A′ 의 마디77에서 나타나는 주제 동기a도 f♯ 음정으로 나타난다<악보14>. 악구A′ 의 마디77은 바이올린이 주제의 동기a와 동기b의 선율을 사용하면서 리듬을 확대한다. 피아노의 양손은 바이올린이 주제를 노래하는 동안 두 박자의 음형을 5번 반복하며 리듬적 오스티나토를 사용한다. 리듬적 오스티나토 위에서 바이올린은 f♯을 향해 하행하면서 5도 간격의 음정을 사용한다. 마디80에서는 모든 파트가 f♯을 연주하고 피아노의 양손이 변주2의 주제인 동기i를 중음 주법으로 반복해서 하행 연주하고 마지막 마디83에서 f♯의 5도 아래 음정인 b음으로 변주가 마무리된다. 악구A′ 의 사용음계는 주제의 악구A와 같이 음계1을 사용한다.

<악보14> 변주 악구A′ 마디77-80

(4) 변주3

30마디로 이루어진 변주3은 앞에 선행된 변주의 길이와 큰 차이는 없지만 악구의 구성은 A(마디85-89) - A′(마디90-96) - B(마디97-100) - A(마디101-105) - A′(마디106-114)로 내용의 차이를 보인다. 변주3의 특징은 대칭 구조로, 세 번째에 나타나는 악구B를 중심으로 악구A가 대칭적으로 배치되었다. 변주3에서 제시된 박자는 2/4박자이지만 30마디 내에서 16번의 박자 변화가 나타나며, 변주곡 작품 전체에서 박절적으로 가장 큰 변화의 내용을 암시한다. 변주3은 메시앙이 특징적으로 사용하는 대칭 구조를 악구 전체에 사용하고 있고, 박자 변화 또한 대칭 구조를 사용한다<표6>. 메시앙은 악구A와 악구A′의 12마디(마디84-96) 박자 변화를 2-2-1-1 / 1-1-2-2 마디 단위로 배치하였다. 변주3의 후반부 악구B, A 그리고 A′의 28마디(마디97-114)에 사용되

는 박자 역시 5-2-1-1 / 1-1-2-5 마디 단위로 대칭적으로 사용했다.

<표6> 변주3 박자 변화 대칭1

마디	84-85	86-87	88	89	90	91	92-93	94-96
마디 수	2	2	1	1	1	1	2	2+연결구1
박자	2/4	5/8	2/4	3/4	2/4	5/8	2/4	3/8
박자	2/4	5/8	2/4	3/4	2/4	5/8	2/4	3/8
마디 수	5	2	1	1	1	1	2	5
마디	97-101	102-103	104	105	106	107	108-109	110-114

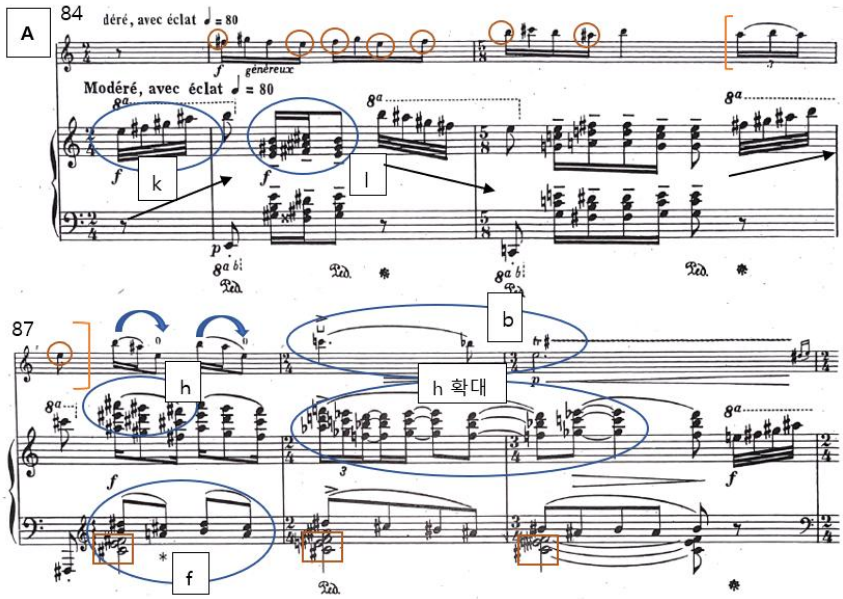
이렇게 대칭적으로 나타나는 마디 수 외에 박자의 변화는 마디84-89와 마디97-105가 2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/4 박자로 동일하게 나타나고, 마디90-96과 마디106-114는 2/4 - 5/8 - 2/4 - 3/8 박자와 같이 대칭적으로 나타난다. 또한 이 모든 박자 변화를 나열하여 연결구가 포함된 3/8 박자를 제외하면, 마디89와 마디105의 3/4박자를 기준으로 새로운 대칭 구조가 나타남을 알 수 있다<표7>.

<표7> 변주3 박자 변화 대칭2

마디	84-85	86-87	88	89	90	91	92-93	94-96
마디 수	2	2	1	1	1	1	2	2+연결구1
박자	2/4	5/8	2/4	3/4	2/4	5/8	2/4	3/8
박자	2/4	5/8	2/4	3/4	2/4	5/8	2/4	3/8
마디 수	5	2	1	1	1	1	2	5
마디	97-101	102-103	104	105	106	107	108-109	110-114

여러 개의 대칭 구조를 품고 있는 변주3은 주제와 앞의 두 변주와는 달리 피아노에 의해 못갖춘마디로 시작한다. 그리고 변주3 악곡 전체에서 두 개의 리듬적 동기가 사용되는데 16분음표 네 개를 가지는 리듬적 동기k와 16분음표 두 개와 하나의 8분음표로 이루어진 리듬 동기l이 나타난다<악보15>.

<악보15> 변주3 악구A 마디85-89



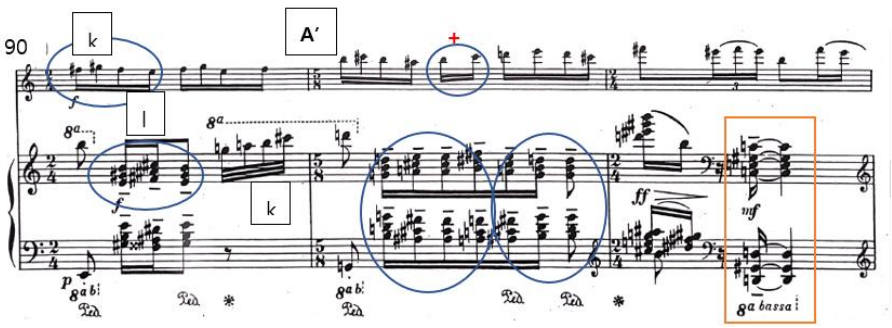
주제의 동기a는 $f^{\#2}$의 음정에 장2도 아래 음정인 e^2을 사용하여 아래 보조음을 갖는 특징을 갖는데 변주3에서는 이러한 음형을 $f^{\#2}$ 장2도 위의 $g^{\#2}$ 음정을 윗 보조음으로 사용하여 변주하고 있다. 이러한 윗 보조음의 사용은 동기l에서 선율적으로 나타나며 악곡 전체에서 변주되며 사용된다. 바이올린은 7마디로 제시된 주제 선율을 축소하여 마디87의 첫 박자인 e^2로 마무리되고 e^2음정을 기준으로 하여 5도와 6도 하행 연주 후 악구A를 마무리한다. 악구A의 피아노에서는 주제 동기a의 보조음을 갖는 장2도 음형을 중심으로 5도가 상행과 하

행한다. 마디87의 피아노 오른손은 변주1에서 나타난 당김음을 특징으로 하는 리듬 동기h가 2번 반복되어 나타나는데 이 당김음 리듬은 마디88-89 두 마디에 걸쳐 확대되어 나타난다. 피아노의 왼손은 마디85-86에서는 피아노 오른손과 동일하게 나타나고 마디87에서 8분음표 리듬 동기f를 사용하여 장2도 아래 보조음을 사용하여 노래한다.

변주3의 악구A와 악구A′는 주제 악구A에서 사용된 음계1에 c♯음정이 추가되어 사용되었다.

변주3의 악구A′는 바이올린이 악구A와 동일한 선율을 사용하지만 박자가 변화한다. 악구A′는 악구A에서 사용된 리듬 동기k 사이에 16분음표 두 개의 리듬이 첨가(+)되어 마디91이 대칭 구조를 보인다<악보16>. 피아노의 양손은 두 개의 리듬 동기를 사용하여 악구A와 동일한 장2도 간격의 윗 보조음을 사용해 동형 진행한다. 마디93의 두 번째 박자에 사용된 화음은 '공명 화음'으로, 배음렬을 사용하여 쌓은 불협화음으로 중세부터 드뷔시를 거쳐 메시앙에게서도 나타난다.[112]

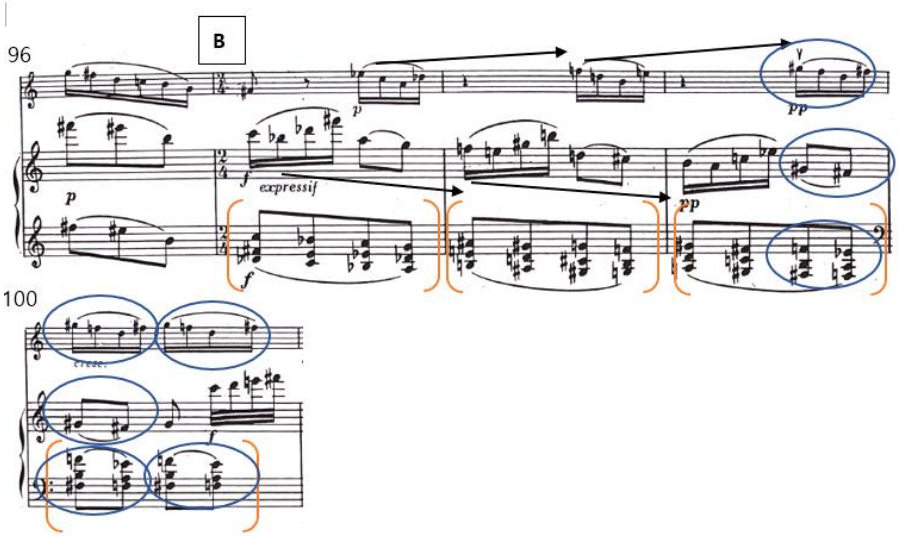
<악보16> 변주3 악구A′ 마디90-92



112) 전상직, 『메시앙 작곡기법: "아기예수를 향한 20개의 명상"을 중심으로』(서울: 음악춘추사, 2008), 18.

변주3의 악구B는 마디 97-100의 4마디로 짧게 나타난다. 악구B에서는 바이올린이 주제 악구B에서 나타난 동기e의 선율과 16분음표 리듬 동기k를 사용하여 상행한다<악보17>.

<악보17> 변주3 악구B 96-100

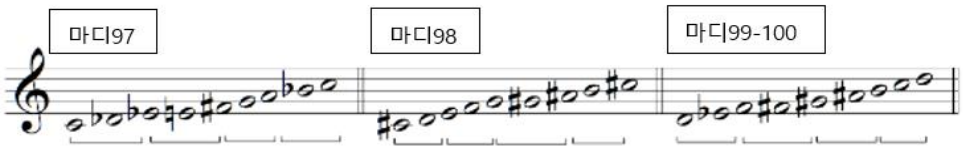


바이올린은 마디97부터 e^{b2} 음을 시작으로 한 마디 간격으로 음정이 상행하고 마디99에서 $g^{\#2}$에 도달한 후 마지막 음형을 세 번 반복한다. 마디97의 피아노 왼손은 변주1의 악구B(마디43)와 동일하게 사용되었고 이를 마디98-100에 걸쳐 하행하면서 변주한다. 이 때 피아노의 오른손은 주제에서 나타난 동기e의 음형을 역행하여 연주하고 바이올린이 동기e를 그대로 사용하여 피아노 오른손과 주고받는다. 바이올린은 마디97부터 상행 진행하고 피아노는 역방향으로 하행 진행하면서 대칭 구조를 보인다. 마디99의 마지막 한 박자에서 사용된 음형은 모든 파트에서 마디100에서 그대로 반복하고, 피아노 오른손이 변주3의 시작과 동일한 5도 상행 진행을 하면서 악구A가 다시 시작된다.

다시 시작되는 악구A는 피아노가 마디101-102에서 한 옥타브 올려서 연주하는 것을 제외하고 각 파트가 그대로 반복된다. 마디106-114의 악구A′ 역시 그대로 연주되지만 세 마디가 확장되어 변주4로 연결된다. 변주3의 악구A′는 마디90의 악구A′에서 나타난 추가된 박자(+)와 공명화음이 사용되며 변주4의 첫 음정이자 악곡의 중심음인 $f^{\#}$ 음으로 연결된다.

악구A′의 마디97은 음계2를 사용하고 있고, 마디98, 99-100은 음계2와 동일한 음정은 아니지만 동일한 음정 관계인 반음-온음의 구조가 나타나는 음계가 사용되었다<악보18>.

<악보18> 변주3 악구B 사용 음계

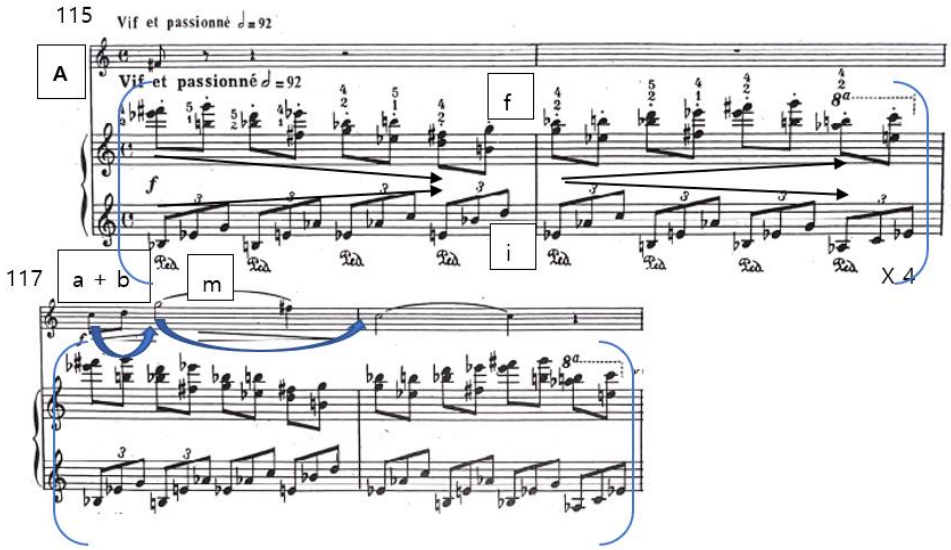


(5) 변주4

잦은 횟수로 박자가 변화하는 변주3 뒤에 이어지는 변주4는 주제와 같은 4/4박자로, 51마디의 길이로 확장되었지만 단락적 구분은 크게 A(마디115-126) - A′(마디127-140) - B(마디141-165)의 세 부분으로 구성된다. 변주4는 변주3에 비해 그 빈도는 낮지만 4/4 - 6/4 - 4/4 - 6/4 - 4/4 - 5/4 - 4/4박자로 7번 박자가 변화한다. 박자의 변화는 악구A와 A′는 4/4박자로 진행되어 변화가 없으며 악구B에서 모든 박자의 변화가 이루어진다. 변주4는 피아노가 먼저 8분음표 4개의 리듬 동기f와 변주2에서 사용된 셋잇단음표 동기인 l을 연주한다<악보19>. 피아노가 연주하는 첫 두 마디는 대칭 구조로 이루어지며 4번에 걸쳐 반복되어 마디115-122에 이르면서 리듬적 오스티나토를 이룬다. 마디115

의 피아노의 왼손에서 나타나는 셋잇단음표는 주제의 동기a 피아노 양손의 음정을 기반으로 나타난다. 피아노의 오른손은 작품의 중심음인 $f^{\#}$으로 시작하여 한 박자씩 $f^{\#3}$ - d^{3} - b^{b2} - $f^{\#2}$로 두 마디동안 하행 후 상행하는데 마디 115-116의 첫 박자에 사용되는 네 개의 음정은 주제의 피아노 왼손에서 나타난 음정에 중심음 $f^{\#}$이 추가되었다.

<악보19> 변주4 마디115-118

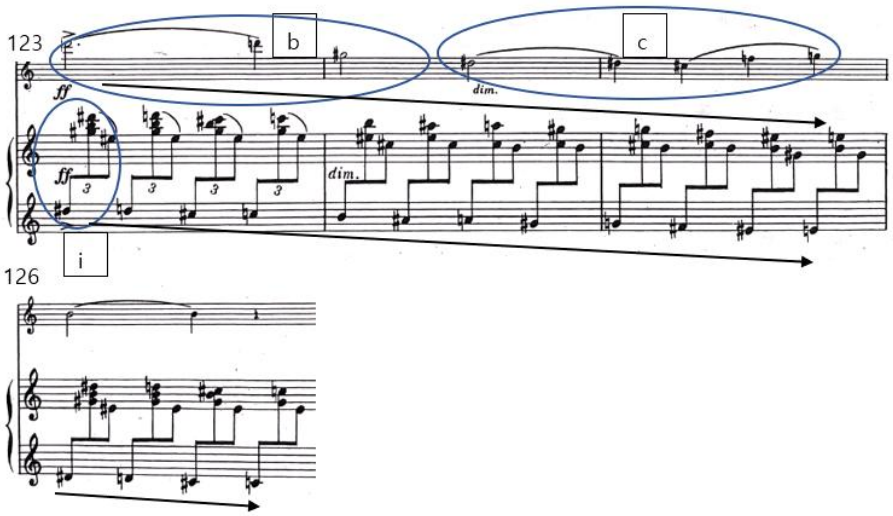


변주4의 주제 선율은 두 마디의 피아노 전주 후에 바이올린에서 10마디에 걸쳐 나타나는데, 마디117에서 장2도 보조 음형인 동기a의 사이에 동기b로 나타나는 새로운 선율 동기m을 연주한다. 마디117에서 나타난 선율 동기m은 5도를 중심으로 대칭 구조를 이루고 있으며 변주4 내에서 반복, 축소되어 연속적으로 사용된다. 변주4는 피아노 반주의 오스티나토 진행 위에서 바이올린이 새로운 선율을 연주 하는 특징을 보이며 사용된 음정들은 주제에서 왔으나 주

제의 선율과는 다른 모습을 보인다. 이와 같이 주제 선율의 원형이 자유롭게 사용하고, 새로운 성격을 띄는 변주4는 성격적 변주의 모습을 보이고 있다.

변주4의 악구A에서 사용된 음계는 주제의 음계1과 동일하며, 동기m의 사용과 축소를 거쳐 진행되다가 마디123에서 주제의 동기b와 c가 다시 나타나 주제를 연상시키면서 악구A가 끝난다<악보20>.

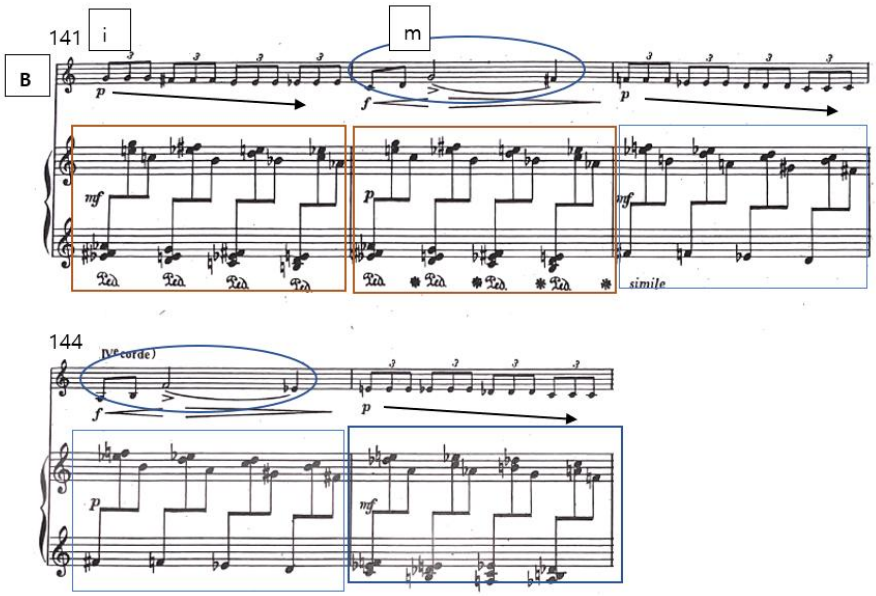
<악보20> 변주4 마디123-126



마디123의 바이올린 선율이 연주되는 동안 피아노는 셋잇단음표 리듬 동기인 i를 양손이 함께 연주한다. 마디123는 $d^{\#2}$ 음으로 시작하여 악구A′ 의 마디127까지 반음계로 하행한다. 마디127에서 b^{b} 음정에 도착한 피아노 베이스는 악구A에서 나타난 리듬적 오스티나토가 동일한 형태로 3번 반복되어 나타나고 바이올린 선율도 반복한다. 악구 A′ 에서는 악구 A와 동일한 리듬과 음형이 사용되면서 확대되어 악구B로 연결되는데, 피아노 왼손은 악구B의 마디148까지 9마디 동안 하행 진행하여 $f^{\#}$음에 도달한다.

변주4의 악구B는 마디141부터 바이올린이 변주2의 리듬 동기i의 셋잇단음표와 변주4의 동기m의 선율이 한 마디씩 교대로 반복되어 나타난다. 이때 동기i의 바이올린 첫 음정은 두마디 간격으로 g^1 - f^1 - e^1로 하행한다<악보21>.

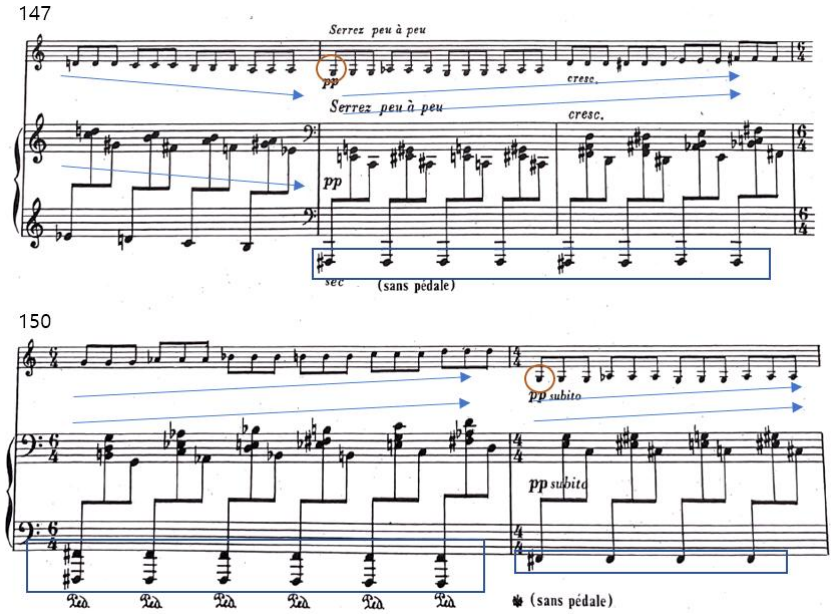
<악보21> 변주4 악구B 마디141-145



피아노의 왼손은 마디141부터 두 마디씩 리듬적 오스티나토가 나타난다. 마디141-142는 a^{b1} - g^1 - $f^{\#1}$ - e^1 으로 하행 진행하는 두 마디의 오스티나토를 가지고 마디143-144와 마디145-146 또한 두 마디씩 오스티나토로 진행된다. 이 두 마디의 오스티나토들은 각각 한 음씩 하행 진행한다. 악구B는 마디141-165의 25마디로 이루어진 긴 악구를 가지는데 마디148부터 18마디 동안 피아노의 왼손이 $f^{\#}$이 고정베이스로 사용한다<악보22>. $f^{\#}$이 고정 베이스로 사용되는 동안 바이올린은 마디148-160 내에서 3마디-3마디-4마디-3마디 씩 g음으로 시작하는 상행 진행을 반복하는데 피아노의 오른손은 바이올린과 선율

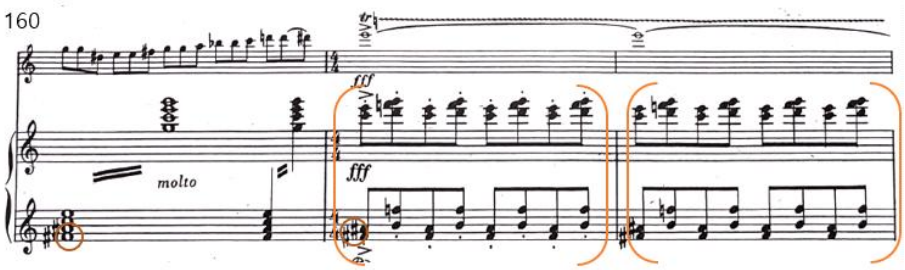
을 같이한다.

<악보22> 변주4 마디147-151



악구B의 후반부 피아노 왼손에서는 f♯음정이 고정 베이스 계속 연주되고 상행 진행하던 바이올린은 트릴로 e^2음을 5마디 동안 연주하고 변주5의 첫 음 f♯음에서 다시 주제 선율을 노래한다<악보23>.

<악보23> 변주4 마디160-165

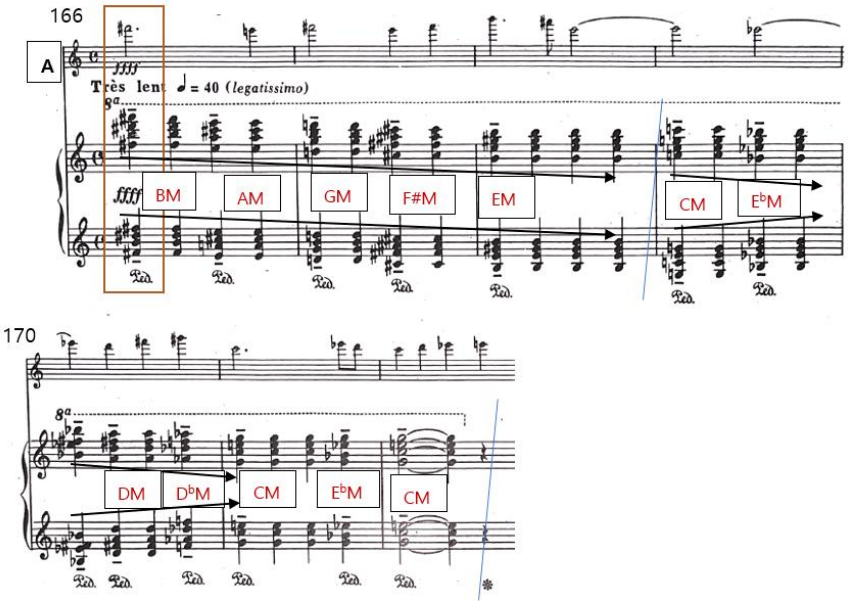


변주4의 악구A는 주제의 악구A와 동일한 음계1을 사용하며, 악구A′는 음계1과 음계2가 번갈아가며 나타난다. 악구B에서는 다시 음계1을 사용하고 마디161의 연결구는 음계1에 f음을 추가한 새로운 음계가 나타난다.

(6) 변주5

《주제와 변주》 작품을 마무리하는 변주5의 악곡 구성은 A(마디166-172) - A(마디173-179) - B(마디180-185) - A(마디186-193) - Coda(마디194-203)로 이루어진다. 변주5는 코다를 제외한 전 악구가 주제와 동일한 리듬과 선율을 갖는다. 변주5는 마디166-172에서 바이올린이 주제의 악구A 선율을 한 옥타브 위인 $f^{\sharp 3}$ 음정을 사용하여 그대로 반복하는데, 작품의 중심음인 $f^{\sharp}$은 변주5 전체에서 반복되어 나타난다. 이 때 피아노의 양손은 주제에서와는 다르게 모두 장3화음의 제2전위형을 사용하여 $f^{\sharp}$ 음을 강조하면서 바이올린 선율을 뒷받침한다. 피아노의 양손은 마디166-168의 세 마디동안 $f^{\sharp}$ - b까지 중음 기법을 사용하여 하행하고, 마디169-172의 네 마디 피아노 오른손은 c^{4} - g^{3}으로 하행 진행하지만 피아노의 왼손은 상행 진행한다<악보24>.

<악보24> 변주5 악구A 마디166-172

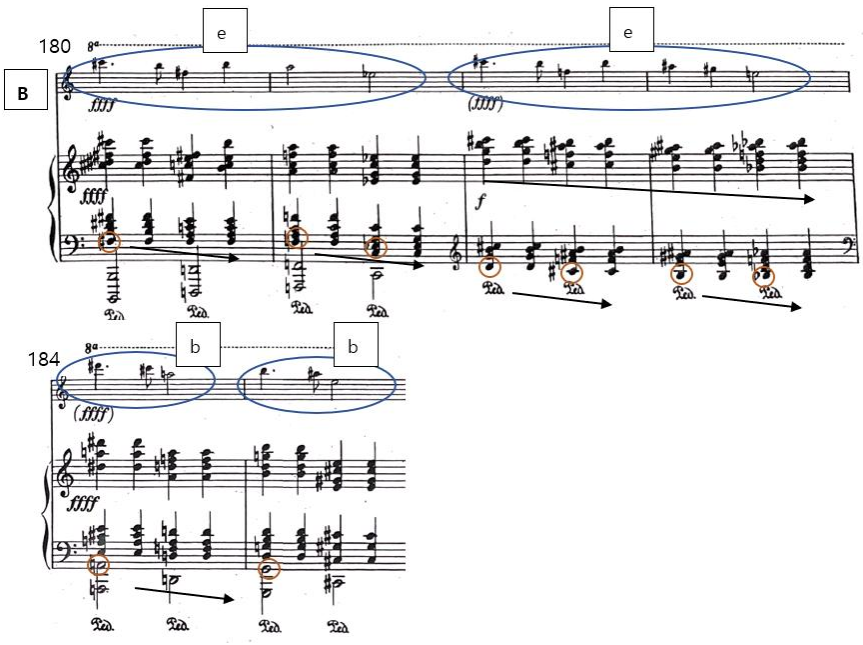


변주5의 악구A는 <악보26>에서와 같이 피아노에서 장3화음이 연속적으로 사용되었다. 마디166-168동안 $f^{\#}$ - b로 하행하는 다섯 개의 음정은 B장조부터 E장조로 나타나고, 마디169-171까지 c - g로 하행하는 네 개의 음정들은 오른손의 하행과 왼손의 상행으로 C장조 - E^{b}장조 - D장조 - D^{b}장조 - C장조와 같이 진행한다. 이때 g음정에 도달한 마디171-172는 C장조 - E^{b}장조 - C장조와 같은 변화를 통해 바이올린 선율을 반주한다. 이 때 바이올린은 주제의 악구A와 동일한 음계1을 사용하고 있으나 피아노 양손은 조성과 관계없이 각각의 음에 장3화음을 사용하고 마디170의 첫 화음만 b^{b} - $f^{\#}$, e^{b} - b^{b} 과 같은 5도로 구성된 화음을 연주한다. 5도 구성의 화음은 3화음의 3음을 제외시킴으로써 전통 화성과 다른 느낌을 주며 전형적으로 동양이나 과거의 먼 분위기를 자아내는데 사용된다. 또한 보다 열린 그리고 안정된 느낌을 주며 넓은 수직적 공간을 채운다.[113] 이와 같은 5음으로 구성된 화음들의 사용은 기능적 연

결이 없이 독립적으로 나타나므로 조성에 기반하지 않은 사용으로 보며, 메시앙의 작품에서 자주 사용된다. 마디173부터는 악구A′ 가 나타나며 바이올린은 주제선율을 그대로 반복하고 피아노는 주제의 악구A에서 나타난 피아노 양손의 음정들을 화음으로 사용한다.

변주5의 악구B는 6마디로 짧게 나타나는데, 바이올린은 주제의 붓점 동기b가 결합되어 나타난 동기e가 두 번 반복되고 이어 동기b가 두 번 다시 반복되면서 주제의 악구B와 동일한 진행을 보인다<악보25>.

<악보25> 변주5 악구B 마디180-185

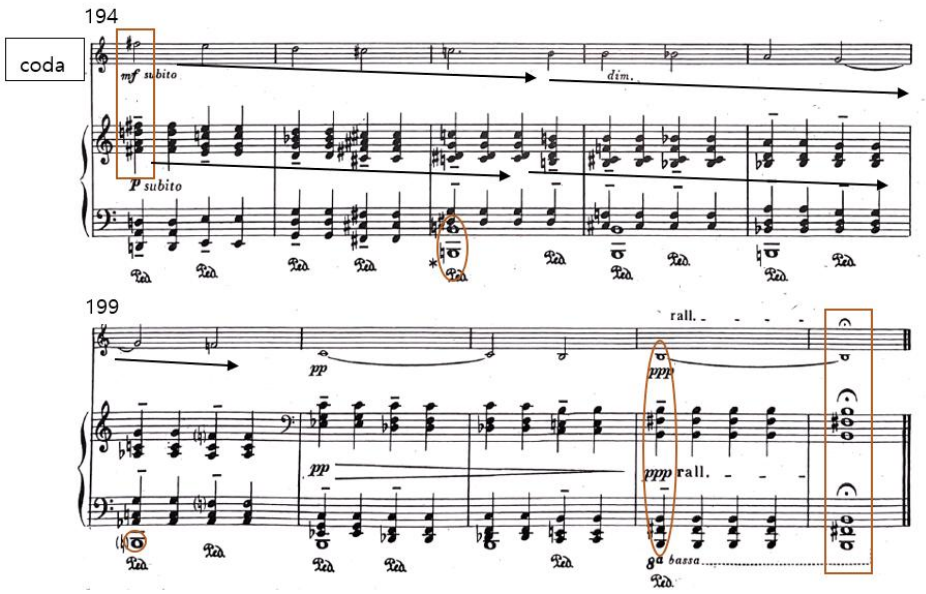


113) Stefan Koska, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* 4th Edition, (Boston: Pearson, 2012), 신혁진 번역 『후기조성음악의 소재와 기법』 (서울: 현대문화, 2018), 74, 76.

변주5의 악구B는 피아노의 왼손 내성이 마디180의 f♯부터 7마디동안 한 옥타브 아래 f♯에 도달할 때까지 하행한다. 이 때 하행하는 음정은 피아노 왼손의 내성에서 진행되지만 마디183에서 피아노 왼손의 베이스로 이동하여 하행한다. 변주5의 마디186-193은 악구A의 반복으로 바이올린이 주제 동기a와 동기c를 2회씩 반복하고 피아노 오른손이 바이올린과 동일한 선율선을 가지면서 움직인다. 피아노의 왼손의 베이스는 마디186-194의 8마디동안 f♯를 고정 베이스로 사용한다.

마디194의 코다에서는 선율을 노래하던 바이올과 피아노 오른손이 하행하던 피아노 왼손과 함께 하행하기 시작한다<악보26>.

<악보26> 변주5 코다 마디194-203



코다에서는 고정 베이스가 f♯음에서 5도 하행한 b음으로 바뀌어 사용되고, 바이올린과 피아노의 모든 파트가 b음을 향해 하행한다. b음정에 도달한 마지막 마디에서는 작품의 중심음인 f♯과 5도 간격 음정인 b음을 사용한 화음이

마지막으로 연주된다.

변주5의 코다에서는 마디별로 상이한 음정들이 사용되는데 마디194-196, 마디198 그리고 마디199-201에서 사용된 음정들은 음계1과 동일한 간격을 갖는 음정들을 사용하고 마디197에서 사용되는 음정들을 정리하면 음계2와 동일한 음정 간격인 반음-온음으로 쌓이는 음정들이 나타난다. 작품의 마지막 두 마디인 마디202-203은 작품의 중심음인 f♯과 5도 간격인 b음정으로 이루어진 화성이 나타나며 음악이 끝난다.

메시앙의 변주곡은 본문에서 살펴본 바와 같이 작품에 고정베이스와 오스티나토의 잦은 사용을 통해 연속적 변주곡의 특징이 나타나고, 주제의 선율을 변주시키는 장식적 변주, 리듬적 카논의 사용으로 대위법적 변주 등을 사용하는 등의 단락적 변주곡의 특징들도 나타난다. 또한 다양한 박자 변화와 주제의 모방이 나타나고 영원성을 나타내는 대칭 구조가 많이 나타난다. 《주제와 변주》는 작품 전반에 f♯음을 중심음으로 사용하고 있으며 곡 전체에 통일감을 주제를 이루는 작은 동기들이 변주되어 나타난다. 또한 《주제와 변주》에는 별다른 조성이 제시되지는 않으며 메시앙의 새로운 선법의 기초가 되는 새로운 음계 두 가지를 기본으로 사용하고 있다. 이 두 개의 음계는 기존의 전통적인 조성과 다른 음정 간격을 가지고 나타나며 다른 음정이 추가되기도 하였다. 이와 같이 《주제와 변주》는 20세기의 다른 변주곡들 같이 하나의 변주곡 형식으로 간단히 정의내리기 어려우며 메시앙만의 특별한 음악 소재와 기법이 나타나기 시작하는 작품이다.

3. 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》

1) 판타지의 정의[114]

판타지(Fantasy)는 작곡가의 환상, 정신 또는 생각을 담은 자율성을 가지며 많은 악곡에 사용되는 음악 용어이지만, 명확하게 형식을 논하기 어렵다. 구체화된 형식이 없는 판타지는 소재나 구성 등에 제약을 두지 않는 자율성과 즉흥성을 띈 상상력의 산물로 바로크 이전부터 사용되었다. 1400년대 후반 조스캥(Josquin des Prez, 1440-1521) 작품에서는 '조스캥의 판타지'(Ile fantazies de joskin)와 같은 단어를 사용하고 있으므로 작품을 판타지로 구분하여 볼 수 있다. 그러나 많은 작곡가들이 작품 제목에 '판타지'를 정확히 명시하지 않고 있기 때문에 정확한 장르와 형식의 구분은 어렵다. 판타지는 1520년 이전 독일 건반 작품의 필사본에서 그리스어 'Phantasia'와 같은 단어로 제목에 사용되었으며 1536년까지 뉘른베르크, 밀라노, 리옹 등에서 인쇄된 악보들에서 그 용어를 찾아볼 수 있다. 1594년 이탈리아 음악 이론가인 보트리가리(Ercole Bottrigari, 1531 -1612)는 판타지를 일종의 전주곡으로 분류하기도 하였으며, 그 의미가 계속 달라지면서 카프리치오, 카논, 푸가 등과 같은 기술적인 부분이 강조되었다.

바로크 시대의 판타지는 모방 기법인 '리체르카레' (Recercar)와 구분 없이 사용되었다. 리체르카레와 마찬가지로 판타지 또한 푸가와 같이 주제를 모방하고 확장시키며 변주와 대위법의 짜임새를 사용하였다. J. S 바흐의 판타지 작품들[115]은 대위법적 짜임새 속에서 광범위한 스케일과 아르페지오, 다양한 조성을 사용하였고 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)[116]는

---

114) 판타지의 정의에 관한 내용은 그로브음악사전을 참고하여 정리하였다. Christopher Field and Eugene Helm and William Drabkin, "Fantasia." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Second Edition. (2001), 8: 545-558.

115) J. S. 바흐의 판타지는 15여곡으로, 작곡연도가 불분명한 작품이 있고 작품의 수에 대해서도 아직까지 논란의 여지가 있다.

대위법적 판타지에서 벗어나 독자적인 장르로써 즉흥적이며 랩소디적인 다양한 감정을 나타내는 판타지를 작곡하였다. 바로크 시대의 판타지는 류트나 오르간 같은 건반을 위한 작품들이 주를 이루었으나 기악 음악의 발전과 함께 여러 악기들과 앙상블을 위한 판타지로 나타나기 시작했다. 성악 작품이 강세를 보이던 시대에서 판타지는 텍스트로부터 자유롭게 되었고 악기만을 위한 음악으로 나타나게 된다.

고전 시대에는 소나타 형식이 크게 발전하는데 판타지는 형식적 자유로움으로 인해 오히려 주목받지 못했다. 그러나 판타지는 소나타 형식 내에서 사용되거나 악장과 악장 사이를 결합하여 독립적인 단일악장을 만드는데 사용되었다. 대표 작품으로 모차르트의 《피아노 환상곡 d단조 K. 397》(1782), 《피아노 환상곡 c단조 K. 475》(1784)와 같은 작품을 들 수 있다. 베토벤 역시 피아노 작품 《피아노 환상곡 op. 77》(1809)과 같이 제목에 '판타지'를 사용하였으며 고전시대 후기에 들어 피아노 판타지에 칸타타를 결합시켜 《합창 환상곡 op. 80》(Chor Fantasie, 1808)을 작곡한다. 이러한 대규모 작품은 낭만시대에 더 많이 나타나는데 대규모 오케스트라 판타지 작품으로는 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 악장과 악장 사이를 연결하여 단일악장으로 작곡한 《교향 환상곡 op. 120》(Symphonische Phantasie, 1841), 브루흐(Max Bruch, 1838-1920)가 작곡한 바이올린과 오케스트라를 위한 작품 《스코틀랜드 환상곡 op. 46》(Scottish Fantasy, 1880) 등이 있다. 오페라에서도 베를리오즈, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886), 비제(Georges Bizet, 1838-1875)와 같은 작곡가들이 자유로운 서주와 확장된 피날레를 사용하여 대규모 오페라 판타지를 작곡한다.

판타지는 고전과 낭만시대를 거치며 편성과 악곡의 구성이 확장된 대규모 작품 뿐 아니라 소규모 판타지 작품들도 많이 작곡되었다. 낭만 시대의 소규

116) C. P. E 바흐의 건반 악기를 위한 판타지 작품은 20여곡으로 C. P. E. 바흐의 작품 진위를 가리는 논란의 작품들도 포함되어 있다.

모 판타지 작품은 바이올린 작품에서만 30여 곡이 넘고, 대표 작품으로는 슈베르트의 《바이올린과 피아노를 위한 판타지》(Fantasie D. 934, 1827), 사라사테(Pablo de Sarasate, 1844-1908)의 《카르멘 판타지》(Carmen Fantasy op. 25, 1882) 등이 있다. 특히 벨기에 작곡가 비외탕(Henri Vieuxtemps, 1820-1881)은 자유롭고 즉흥적인 바이올린 판타지에 많은 테크닉을 요구하며 14개 이상의 작품을 작곡하였다.

20세기에는 더욱 다양한 판타지의 모습이 나타난다. 작품명에 판타지를 표기한 작품들과 제목으로 명시되지 않았으나 작품 속에서 판타지와 연결할 수 있는 작품들도 많이 작곡되었다. 그로브 음악사전에 따르면 20세기에 판타지를 제목으로 갖는 작품들은 레거의 ≪바흐의 주제에 의한 환상곡과 푸가≫(Fantasia & Fugue on the Name of B-A-C-H op. 46, 1900), 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)의 ≪바흐 주제에 의한 환상곡≫(Fantasia nach J. S. Bach, 1909), 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 ≪4개의 피아노 작품집≫(4 Piano Pieces, 1903)의 제2악장과 제3악장(Fantasy 1, 2), 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)의 ≪피아노 환상곡≫(Piano fantasie, 1957), 카터(Elliott Carter, 1908-2012)의 ≪밤의 판타지≫(Night Fantasies, 1980) 그리고 본 연구의 대상인 메시앙의 초기 작품인 바이올린과 피아노를 위한 ≪판타지≫ 등이 있다.

20세기 작곡가들은 판타지의 자유로운 표현을 위하여 박자나 형식, 화성을 사용해 새로운 시도를 하였고 고도의 테크닉을 요구하는 작품들을 많이 작곡했다.

2) 작품분석

1932년에 작곡된 메시앙의 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》는 160마디로 구성된 단악장 작품으로 네 개의 부분에서 68회의 박자 변화가 나타난다 <표8>. 《판타지》의 가장 큰 특징은 이러한 잦은 박자의 변화를 들 수 있는

데 부분1에서는 2박자가 20회 변화하며 부분2에서는 21회, 부분3은 20회 그리고 마지막 부분4에서는 7회에 걸쳐 박자가 변화한다. 작품 전체의 박자 변화는 1마디부터 14마디까지 다양한 길이의 마디로 나타나며, 이러한 박자 변화를 통해 작품이 형식과 구성에 얽매이지 않도록 하였다.

〈표8〉《판타지》 전체 구조

	마디	악곡 구조	박자 변화 횟수
부분1	1-41	A - B - C - D	20
부분2	42-89	A′ - E - F - G	21
부분3	90-131	A″ - B’ - C’ - D’	20
부분4	132-160	A‴ - D” - H	7

《판타지》의 악곡 구조는 악구A의 반복적 사용을 기준으로 네 개의 부분으로 나누었다. 부분1의 마디1-6에 걸쳐 나타나는 선율이 작품 전체에서 4번 반복되어 나타남으로 이를 악구A로 보았고, 이 악구A의 반복을 기준으로 작품의 구조를 정리하였다. 이러한 악구A의 반복적인 사용은 메시앙이 《판타지》를 주제를 모방하고 확장시키는 변주의 형식을 사용하여 작곡했음을 알 수 있다.

악구A는 동일한 음정과 음악적 흐름을 같이 하는 선율이 반복되어 나타나지만 1-2마디 간격의 잦은 박자 변화를 통해 리듬적으로 확장되어 나타난다<표9>.

〈표9〉《판타지》 악구A의 사용

	악구A의 사용	마디수
부분1	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8	1-1-1-1-2
부분2	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8 - 16/8	1-1-1-1-1-1
부분3	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8	1-1-1-1-2
부분4	13/8 - 9/8 - 7/8 - 2/8	1-1-1-2

,

악구A는 각각의 부분에서 악기를 다르게 사용하여 음색적인 변화를 준다. 부분1의 악구A는 피아노가 양 손에서 중음주법을 사용하여 연주하고, 부분2를 시작하는 악구A′ 는 피아노와 바이올린이 함께 노래한다. 부분3의 악구A″ 는 바이올린이 선율을 솔로로 연주하고 부분4의 악구A‴는 피아노의 오른손에서만 선율이 나타난다. 마디1-6의 내용을 반복함에 있어 이러한 악기의 운용은 동일한 선율임에도 불구하고 새로운 음색의 사용을 통해 작품에 변화를 주고 《판타지》의 주제가 분명하게 드러나게 한다.

또한 《판타지》에서는 조성이 제시되는데 마디1-27은 C, 마디28-47은 Eb, 마디48-117 C, 마디118-160은 G로 나타난다〈표10〉. 작품에서 나타난 4개의 조성은 4개의 부분과 일치하게 사용되지는 않으며, 부분4에서 명확하게 나타나는 G장조를 제외하면 다른 부분에서는 확실한 조성의 느낌은 나타나지 않는다. 이는 메시앙이 작품의 대부분에 자신이 설정한 새로운 음 간격을 가진 음계를 사용하고 있기 때문이며, 조성의 느낌은 작품 내에서 작은 횟수로 나타난다.

〈표10〉 《판타지》의 조성

마디	부분1		부분2		부분3		부분4
	1~27	28~41	42~47	48~89	90~117	118~131	132~160
조성	C	E^b		C		G	

(1) 부분1의 분석

《판타지》의 부분1 구조는 A(마디1-6) - B(마디7-18) - C(마디19-27) - D(마디28-41)로 다시 나눌 수 있다. 이 곡의 핵심 주제인 악구A는 6마디 동안 피아노가 1-1-1-1-2 마디 간격으로 5번 박자가 변한다. 악구A의 박자는 8분음표를 기준으로 하고, 반복되는 악구A를 제외한 다른 악구들은 모두 4분음표를 기준으로 하여 박자가 나타난다〈표11〉.

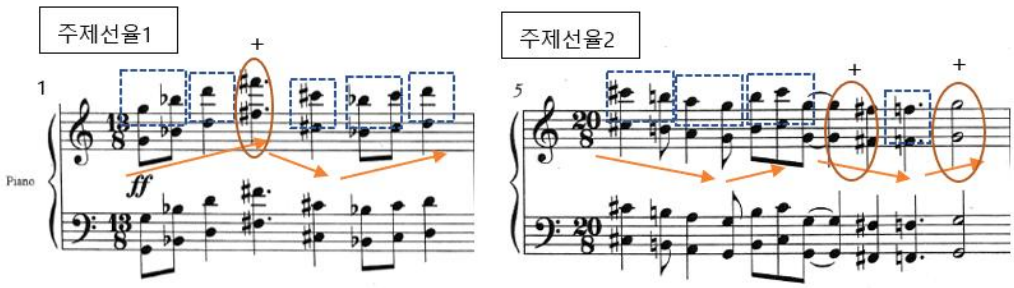
〈표11〉 《판타지》 부분1의 구조

악구	마디	조성	박자
A	1-6 (6)	C	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8
B	7-18 (12)	C	4/4 - 3/4 - 4/4 - 3/4 - [4/4] - 3/4 - 4/4 - 3/4 - 4/4
C	19-27 (9)	C	4/4 - [2/4] - 4/4
D	28-41 (14)	E^b	4/4 - 2/4 - [4/4] - 2/4 - 4/4

2박자 계열의 새로운 악구B는 12마디로 9번의 박자변화를 가지는데, 5번째의 4/4박자를 중심으로 대칭 구조가 나타난다. 악구B 내에서의 박자 변화는 마지막 4/4박자만 4마디이고 나머지는 모두 1마디 간격으로 이루어진다. 악구C는 9마디로 4/4(4마디), 2/4(1마디), 4/4(4마디)와 같이 세 번의 박자 변화를 보이며 악구D 역시 14마디 동안 5-1-1-1-6마디로 5회의 박자변화를 가진다. 악구C와 D 모두 악구B와 같은 대칭 구조를 사용하여 나타난다.

부분1의 악구A는 6마디로 작품의 중심 주제이며 6마디 내에서 나타나는 두 개의 선율이 작품 전체에서 나타나므로 마디1을 주제 선율1, 마디5를 주제 선율2로 정리한다<악보27>.

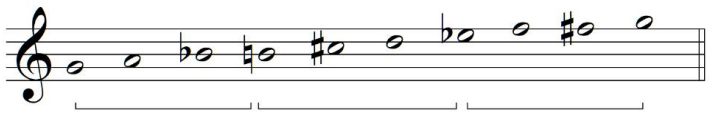
<악보27> 《판타지》 악구A 마디1, 마디5



마디1은 피아노에서 먼저 시작되며 단3도-장3도-장3도의 7화음 성격이 있는 분산화음이 사용되어 상행한다. 이 후 완전4도-증2도로 하행하고 다시 장2도-2장2도로 상행하는 선율을 가진다. 마디1은 8분음표가 2개씩 묶이는 구성을 보이고, $f^{\#}$ 음의 음가에 8분음표가 첨가되어 8/12 박자가 아닌 8/13 박자로 불규칙하게 진행된다. 마디2-4의 10/8, 11/8, 14/8박자 역시 마디1의 음계와 선율적 특징을 사용하여 축소, 확대된다. 마디5는 마디1에서 사용된 음정을 사용한 선율적 특징이 나타나지만, 마디1과 다르게 8분음표가 3개씩 묶이는 구성으로

나타나며 8분음표가 첨가(+)되면서 박자가 불규칙해지고 마디6에서 그대로 반복된다. 악구A에서 사용된 음정을 정리하면 온음-반음-반음이 두 번 반복된 후 온음-반음이 나타나는 음계가 나타난다<악보28>.

<악보28> 《판타지》 악구A의 사용 음계

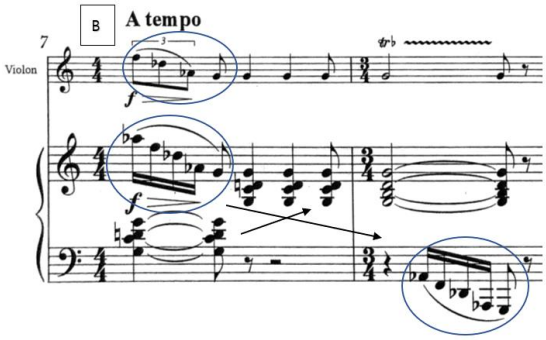


《판타지》의 악구A에 사용된 온음-반음-반음의 음정 관계는 네 개의 부분에서 반복되는 악구A 모두에서 동일하게 사용된다. 마디1-6의 악구A는 C조로 제시되며 박자표가 제시되어 있으나 박자 체계가 자주 변하면서 각 마디의 박자가 다르게 나타난다. 연속해서 나타나는 이러한 박자의 변화는 일정한 흐름이 없이 진행되어 작품이 무박자[117]에 가깝게 연주된다.

피아노로 시작된 악구A에 이어지는 악구B는 바이올린이 함께 연주하며, 마디7-8을 기본 동기로 한다<악보29>.

117) 메시앙은 두 작품 모두에서 박자표와 마디를 제시하고 있으나, 다양한 방식을 통해 전통적인 박자 구성을 느낄 수 없도록 하였다. 이는 비박절 체계를 사용한 음악(Ametric music)과 같이 설명할 수 있는데, 본 논문에서 사용된 '무박자'와 같은 용어는 메시앙의 리듬에 박자 자체가 없다는 뜻이 아닌 비박절적 박자 체계가 사용되어 음악의 기본적인 박자(meter), 즉 시간의 개념을 알 수 없게 되는 것을 의미하는 용어로 사용하였다.

<악보29>《판타지》 악구B 마디7-8



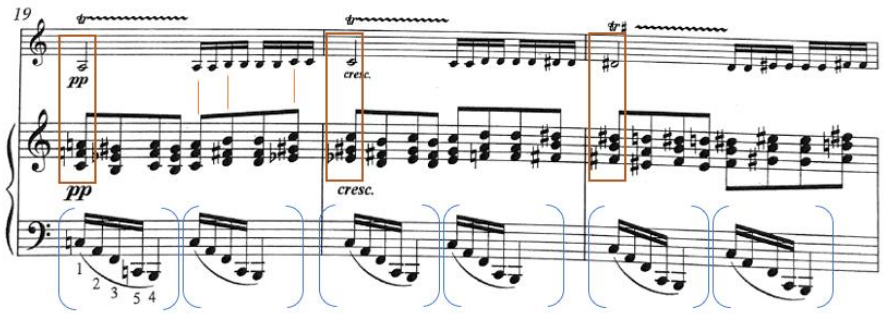
반복되는 짧은 음형인 마디7-8은 셋잇단음표와 반복되는 하나의 음이 결합되어 나타난다. 바이올린 선율에서 나타나는 음형은 셋잇단음표를 사용해 한 박자 동안 장3도-완전4도-단2도로 7화음의 분산 화음으로 하행한 후(f^1 - g) 당김음이 사용되어 연주된다. 피아노의 오른손은 마디7에서 바이올린의 셋잇단음표가 확장되어 f^1의 단3도 위 a^{b2}가 추가되어 7도 음형인 16분음표 4개로 나타나고 바이올린과 함께 당김음을 연주한다. 마디8의 피아노 오른손은 메시앙의 새로운 음계의 진행을 G장조의 화음으로 연주하여 조성으로 해결한다. 피아노의 왼손은 마디7-8에서 g - d, c - g의 5도 간격 두 개 화음을 동시에 연주한다. 피아노의 왼손에서 나타난 이 화음은 당김음에서 피아노의 오른손이 사용하여 연주하고, 피아노 오른손에서 사용한 4개의 음형은 마디8에서 피아노의 왼손이 연주하면서 피아노 양손이 교차하여 사용한다. 악구B는 마디7-8이 마디9-10에서 그대로 반복되고, 마디11-12에서는 마디7-8이 장3도 상행하여 이도 동형진행하여 반복된다. 마디15부터는 마디7-8의 동기가 단3도 위에서 한마디로 축소되어 나타나서 반복되고 마디17에서 장3도 상행하여 다시 동형 진행한다. 악구B는 이와 같이 마디7-8을 기본으로 하여 그대로 반복되거나 축소되어 반복되는 특징이 나타난다. 악구B의 박자 변화는 4/4 - 3/4 -

4/4 - 3/4 - [4/4] - 3/4 - 4/4 - 3/4 - 4/4로 나타나며 다섯 번째에 나타나는 박자 4/4를 기준으로 대칭 구조를 보이며 이러한 박자 변화는 마디의 수와 별개로 이루어진다.

악구B에서 사용된 음정은 악구A와 같은 음정은 아니지만 동일한 음정 간격인 온음-반음-반음을 가지는 음계로 나타난다.

악구C는 마디19에서 시작하고 피아노의 왼손이 악구B에서 사용된 확대된 7도 음형을 그라운드 베이스로 가지고 5마디 동안 9회 반복된다<악보30>.

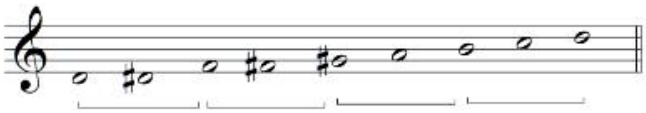
<악보30>《판타지》 악구C 마디19-21



이 때 바이올린은 악구B에 사용된 트릴과 16분음표를 사용하여 5마디 동안 상행하고 피아노의 오른손은 8분음표를 사용하여 바이올린과 동일한 음정을 상성부로 가지는 화음을 사용하여 움직인다.

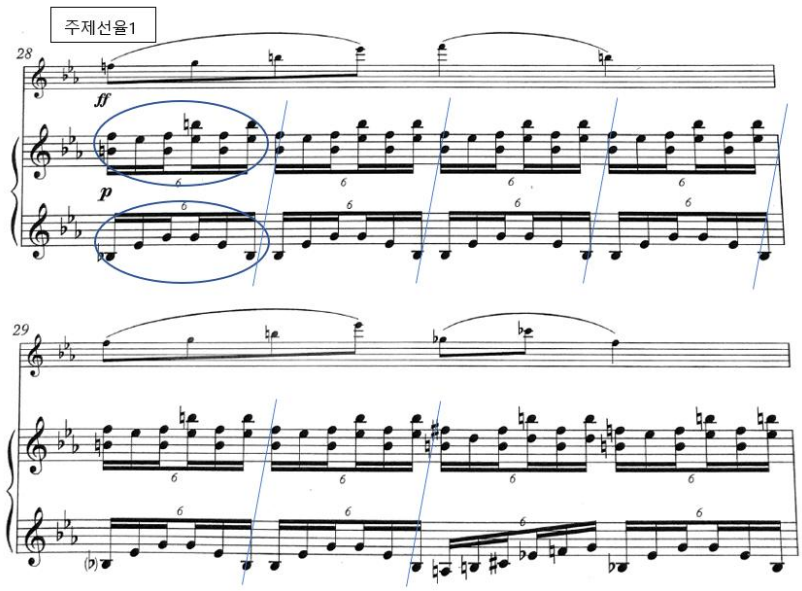
악구C에서 사용되는 음정은 반음-온음이 네 번 반복되어 나타나는 음계로 정리할 수 있으며 악구C 전체에 사용된다<악보31>.

<악보31> 《판타지》 악구C의 사용 음계



악구D는 악구A-C에서 제시된 c조에서 벗어나 E^{b}으로 바뀌며 시작한다. 14마디로 이루어진 악구D는 악구B, C와 같이 4박자 계열을 사용하여 5번의 박자 변화를 수반하며, 대칭 구조로 진행된다. 악구D에는 여섯잇단음표로 이루어진 분산 화음이 사용되는데 이러한 리듬은 악구D의 전체인 14마디동안 진행된다<악보32>. 이러한 분산 화음은 악구A를 시작하는 주제선율에서 나타난 것과 동일하다.

<악보32>《판타지》 악구D 마디28-29



악구D는 바이올린이 악구A의 주제 선율을 사용하고 피아노의 양손 역시 악구A에 나타난 분산 화음을 사용하고 있다.[118] 악구D의 바이올린 선율은 악구A와 동일한 음정을 사용하지만 피아노에서는 12개의 음정이 모두 사용되면서 판타지적인 자유로움이 드러난다. 악구D는 악구B와 같이 2마디씩 반복이 이루어지면서 부분2의 악구A′ 로 연결된다.

(2) 부분2의 분석

《판타지》의 부분2 구조는 A′(마디42-47) - E(마디48-65) - E′(마디66-75) - G(마디76-89)의 네 부분으로 나눌 수 있다<표12>. 악구A′는 악구A와 동일한 박자 변화에 16/8박자가 추가되어 6마디동안 1마디씩 박자가 변화한다.

<표12>《판타지》 부분2 구성

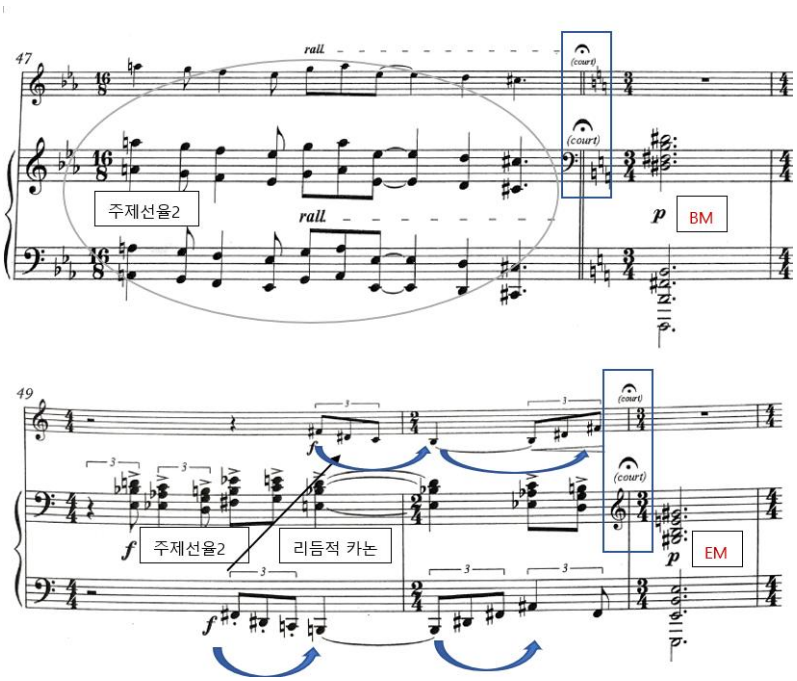
악구	마디	조성	박자
A′	42-47 (6)	E^b	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8 - 16/8
E	48-65 (18)	C	3/4 - 4/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4
E′	66-75 (10)	C	3/4 - 4/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4 - 2/4 - 4/4
F	76-89 (14)	C	4/4

118) 악구D는 악구A의 주제선율을 바이올린이 연주하고 피아노의 양손도 악구A의 7도 분산음형을 사용하고 있으므로 A의 반복으로 볼 수 있으나, 악구D와 동일한 악구가 부분 3, 4에서 그대로 반복되어 나타나고 있으므로 새로운 악구D로 정리하였다.

부분2의 악구A′ 는 악구A의 피아노에서 나타났던 주제 선율1이 단3도 아래 e^2음에서 시작하여 바이올린과 피아노가 함께 연주된다. 마디48에서 새롭게 나타나는 악구E는 악구A′ 의 $E^{\flat}$ 조성에서 부분1의 C조로 다시 돌아오며, 악구 사이에 나타나는 페르마타를 기준으로 3마디-3마디-12마디로 구분할 수 있다.

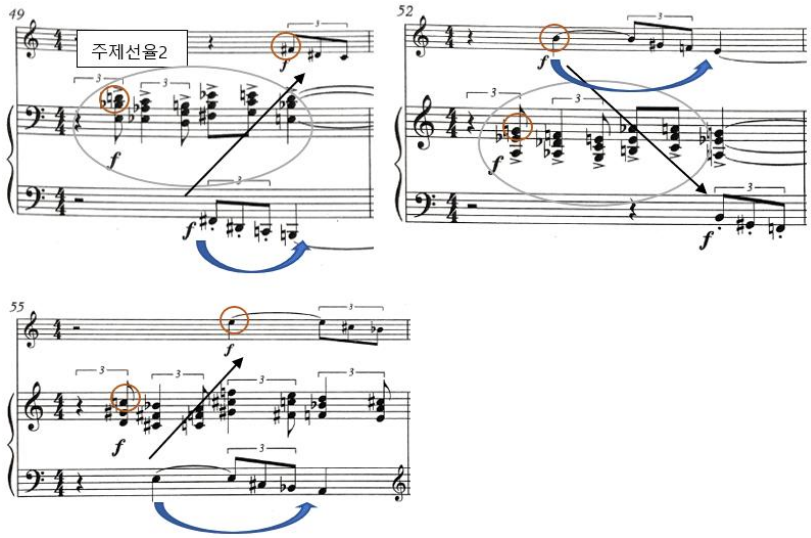
악구E는 악구A′ 의 마디47에서 주제 선율2가 연주된 후 페르마타로 프레이즈가 마무리된 다음 피아노가 B장조 화음을 연주하면서 시작한다<악보33>.

<악보33> 《판타지》 마디47-51



이어 마디49는 피아노의 오른손이 셋잇단음표 리듬으로 주제선율2를 연주한다. 악구A의 주제 선율2는 20/8박자로 8분음표가 기준이 되지만 악구E에서 나타나는 주제 선율2는 4/4박자로 진행되고 셋잇단음표와 8분음표를 사용하면서 리듬적 변화가 나타난다. 피아노의 오른손은 마디49-50에서 주제 선율2를 확대하여 연주하고 피아노의 왼손은 마디49의 세 번째 박자에서 5도 아래로 하행 후 상행한다. 피아노 왼손에서 나타난 선율은 바이올린의 마디49 마지막 박자에서 그대로 반복되면서 리듬적 카논이 나타난다. 악구E는 마디48-50과 같이 페르마타와 조성을 사용한 화음으로 프레이즈를 세 개로 나눌 수 있다. 악구E를 시작하는 마디48은 B장조 화음, 마디51은 E장조 그리고 마디54는 A장조 화음이 연주된다. 이 세 개의 프레이즈는 각각 4도씩 상행하는 특징을 보이며, 페르마타 다음에 연주되는 주제 선율2 역시 4도로 상행하여 나타난다 <악보34>.

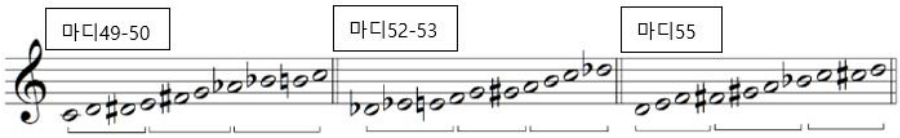
<악보34> 《판타지》 악구E 구조



마디52는 마디49와 동일한 구성으로 페르마타 후 E장조 화음이 연주되고 마디49와 동일하게 피아노 오른손이 먼저 주제 선율2를 연주한다. 그러나 마디49와 다르게 두 번째 박자에서 바이올린이 연주를 시작하면 네 번째 박자에서 피아노의 외손이 리듬적 카논을 연주한다. 마디55는 마디49에서 나타난 순서가 그대로 나타난다. 악구E는 피아노의 오른손이 주제 선율2를 계속 반복하여 연주하고 피아노의 왼손과 바이올린이 번갈아가며 5도 하행을 진행하며 악구에 변화를 준다.

악구E에서는 세 번 연주되는 화음 뒤에 연주되는 각각의 프레이즈들은 다른 음정들이 사용되지만 이들 세 개의 음정들을 정리하면 모두 동일하게 온음-반음-반음의 음정 간격을 가지고 있음을 알 수 있다<악보35>.

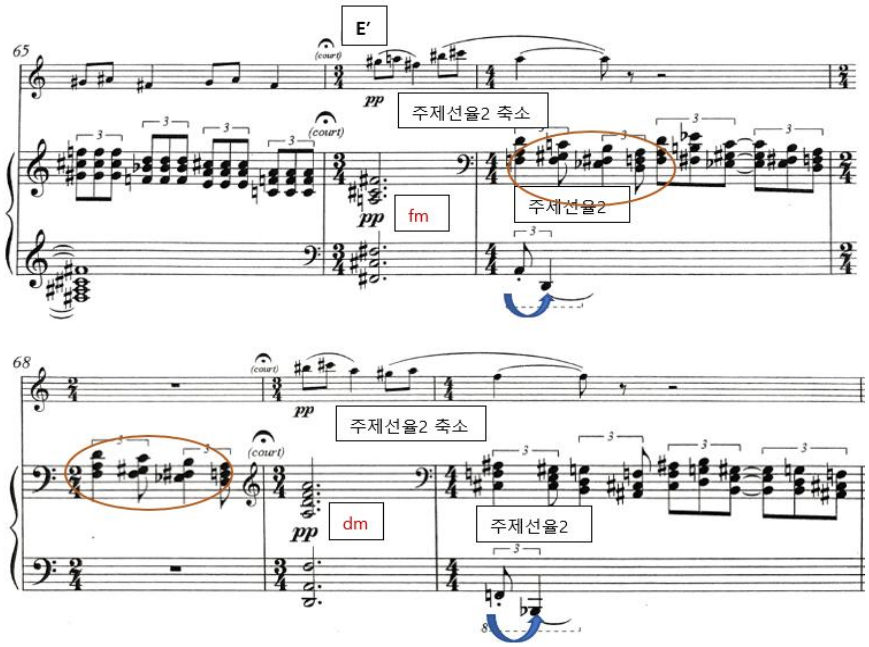
<악보35>《판타지》 악구E의 사용 음계



악구 E′는 악구 E와 동일하게 페르마타와 유지되는 화음으로 프레이즈가 나누어지는데 3마디-3마디-4마디로 짧게 진행된다. 악구E에서 장조로 나타난 화음은 악구E′에서 단조로 나타나며 악구E를 변주시키는데 마디66의 화음은 f♯단조, 마디69는 d단조 그리고 마디72는 b단조이다<악보36>. 이러한 화음의 진행은 악구E에서 4도 상행으로 나타난 것과 다른 3도 하행으로 나타난다. 악구E′의 바이올린은 피아노가 연주하는 화음 위에서 주제 선율2를 축소하여 연주한다. 악구E는 피아노의 화음 연주 후에 각 파트가 리듬적 카논으로 나타났으나 악구E′는 바이올린이 피아노의 화음과 함께 선율을 시작하며, 바이올린이 한마디 선율을 끝내면 피아노의 오른손이 낮은음자리에서 주제 선율2를

연주한다. 이 때 피아노의 왼손은 바이올린이 선율을 끝내는 음정과 동일한 음정으로 5도 하행 진행하고 사라지면서 주제 선율2를 강조시킨다.

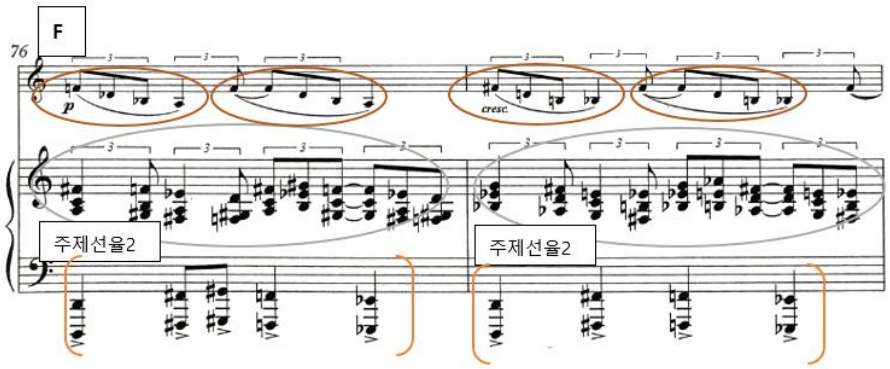
<악보36>《판타지》 악구E′ 마디65-70



악구E와 E′는 주제 선율2를 확장 · 축소하면서 선율을 강조하고 있으며 장조와 단조의 화음과 메시앙이 새롭게 제시하는 음계가 함께 사용되면서 판타지 장르의 자율성이 드러난다. 악구E′에서 사용되는 음정은 악구C와 악구E에서 나타난 음계들을 번갈아 가며 사용된다.

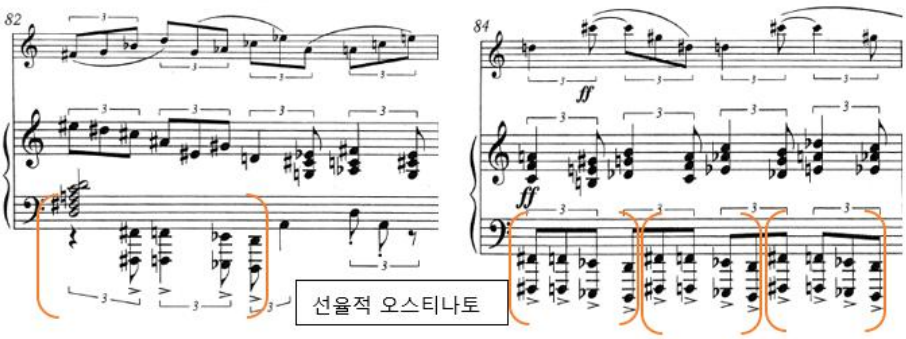
마디76의 악구F는 피아노의 오른손이 주제 선율2을 노래하고 피아노의 왼손은 d - $f^{\#}$ - f - e^{b}를 기본으로 하는 베이스 선율이 반복된다<악보37>.

<악보37>《판타지》 악구F 마디76-77



악구F는 바이올린에서 하행하는 4개의 음정이 두 번씩 반복되고, 슬러를 사용해 셋잇단음표 리듬이 당김음이 되도록 하여 리듬에 변화를 준다. 두 번씩 반복되는 바이올린 음형은 마디76-81에서 f - f^1음으로 한 옥타브 상행 진행한다. 이 때 피아노의 오른손은 마디76-80의 5마디 동안 바이올린의 단2도 위의 음정으로 주제 선율2를 연주하고 바이올린 상행과 동형 진행한다. 피아노 왼손은 선율이 반복되는 선율적 오스티나토로 11마디에 걸쳐 리듬적 변화를 보이며 나타난다<악보38>.

<악보38>《판타지》악구F 선율적 오스티나토



선율적 오스티나토는 악구F 전반에 걸쳐 나타나는데 피아노 왼손에서 4분음표를 사용하여 d – $f^{\#}$ – f – e^{b}를 기준으로 하여 변화한다. 마디82에서는 셋잇단음표 리듬으로 축소되어 3마디에 걸쳐 반복되어 나타나고 마디84부터는 리듬적으로 셋잇단음표가 연속적으로 사용되지만 네 개의 음정이 순서대로 배치되면서 '헤미올라 리듬'(Hemiola)이 나타난다. 악구F에서 사용된 음계 역시 악구E에서 나타난 동일한 음정 간격을 가진 음계가 사용되었다.

(3) 부분3의 분석

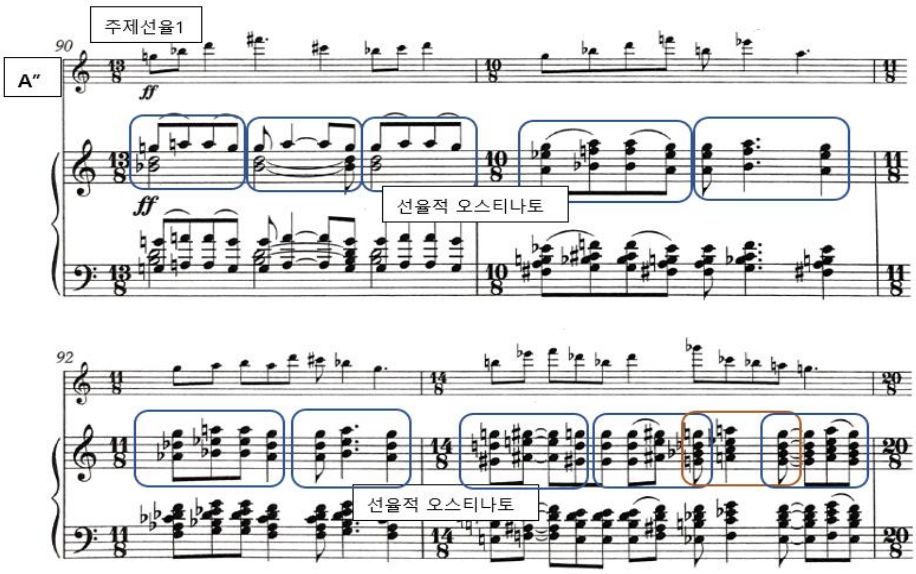
《판타지》의 부분3은 A″(마디90-95) - B′(마디96-108) - C′(마디109-117) - D′(마디118-131)로 부분1과 동일한 박자 변화를 가지지만, 부분1의 악구 마디 수 6-12-9-14마디와 다르게 6-13-9-14마디로 작은 변화가 나타난다<표13>.

<표13>《판타지》 부분3 구성

악구	마디	조성	박자
A″	90-95 (6)	C	13/8 - 10/8 - 11/8 - 14/8 - 20/8
B′	96-108 (13)	C	4/4 - 3/4 - 4/4 - 3/4 - [4/4] - 3/4 - 4/4 - 3/4 - 4/4
C′	109-117 (9)	C	4/4 - [2/4] - 4/4
D′	118-131 (14)	G	4/4 - 2/4 - [4/4] - 2/4 - 4/4

부분3의 조성은 부분1과 동일하게 C조로 이어지고 악구D에서 E^{b}으로 변화한 조성이 악구D′ 에서는 G조로 바뀐다. 부분3의 악구A″ 는 바이올린 선율에서 주제선율1의 선율을 그대로 연주한다<악보39>. 바이올린이 주제 선율1을 연주하는 동안 피아노는 g-a-a-g의 장2도 상하행하는 선율을 악구A″ 전체에서 반복한다. 이어지는 악구B′ 는 악구B와 동일한 음정과 리듬을 사용하여 시작하지만 두 마디씩 반복되며 f - a - c - $c^{\#}$음으로 상행하던 악절들이 f - a - c - $c^{\#}$ - $d^{\#}$ - e음으로 상행하면서 확장된다. 악구C′ 는 부분1의 악구C와 동일한 음형을 사용하여 장3도 위에서 동형 진행하고 악구D′ 역시 악구D의 장3도 위에서 동형 진행하면서 부분1이 반복되는 양상을 보인다.

<악보39>《판타지》 악구A″ 마디90-93



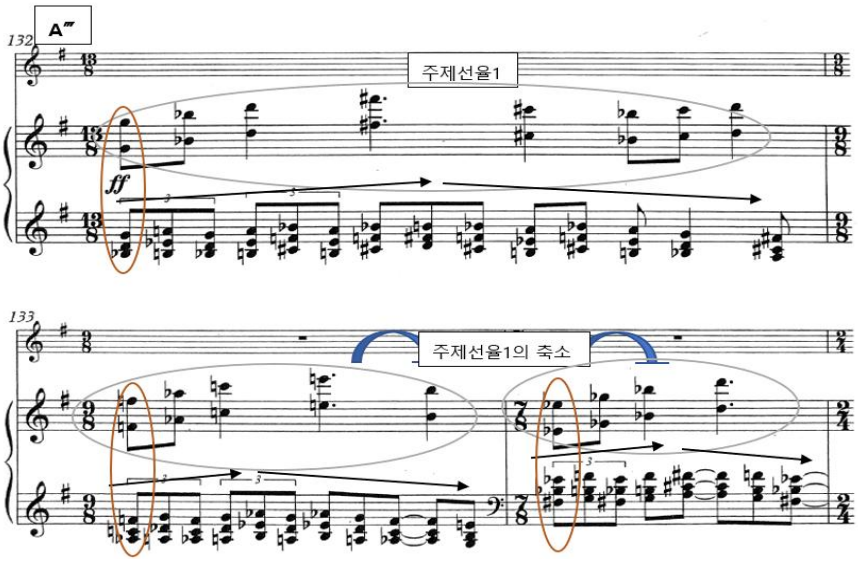
(4) 부분4의 분석

《판타지》의 마지막인 부분4는 29마디로 A‴(마디132-136) - C′(마디137-147) - G(마디148-160)로 다른 부분들에 비해 짧게 구성된다<표14>.

<표14> 《판타지》 부분4 구성

악구	마디	조성	박자
A‴	132-136 (5)	G	13/8 - 9/8 - 7/8 - 2/8
D″	137-147 (11)	G	4/4 - [2/4] - 4/4
G	148-160 (13)	G	4/4

<악보40>《판타지》 악구A‴ 마디132-134

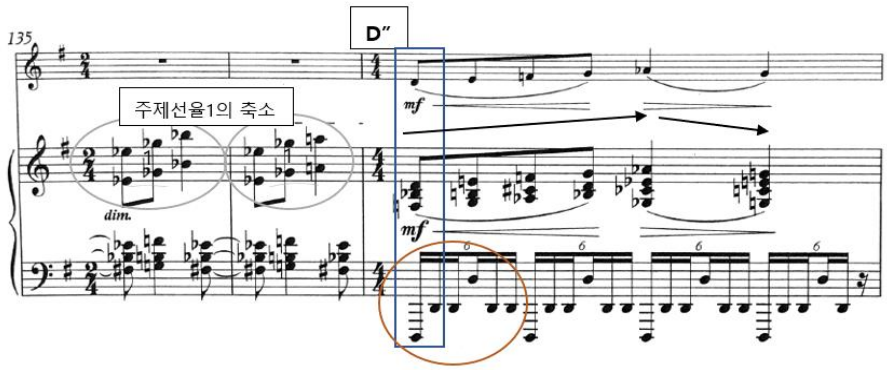


악구A‴는 이전의 악구A와 같이 8분음표를 기준으로 하고 있으며 악구D″ 와 새로운 악구G는 4분음표를 기준하여 나타난다. 악구A‴는 주제 선율1이 피아노 오른손에서 나타나는데, 먼저 한마디를 그대로 연주한 후에 5마디에 걸쳐 급격하게 리듬을 축소시킨다<악보40>.

주제선율이 나타나는 악구A‴는 피아노 양손이 마디137의 악구D″ 까지 한 마디씩 g^1 - f^1 - e^{b1} - d^1로 하행 진행한다. 피아노 오른손이 연주하는 주제 선율 아래에서 피아노의 왼손은 셋잇단음표와 당김음, 2분음표와 슬러와 같은 다양한 리듬을 사용하여 각 마디 내에서 상행하고 하행하면서 자유롭게 움직인다.

마디137에서 시작하는 악구 D″ 는 악구D에서 바이올린이 f^2음으로 시작한 선율이 옥타브 아래의 d^1음에서 나타난다<악보41>.

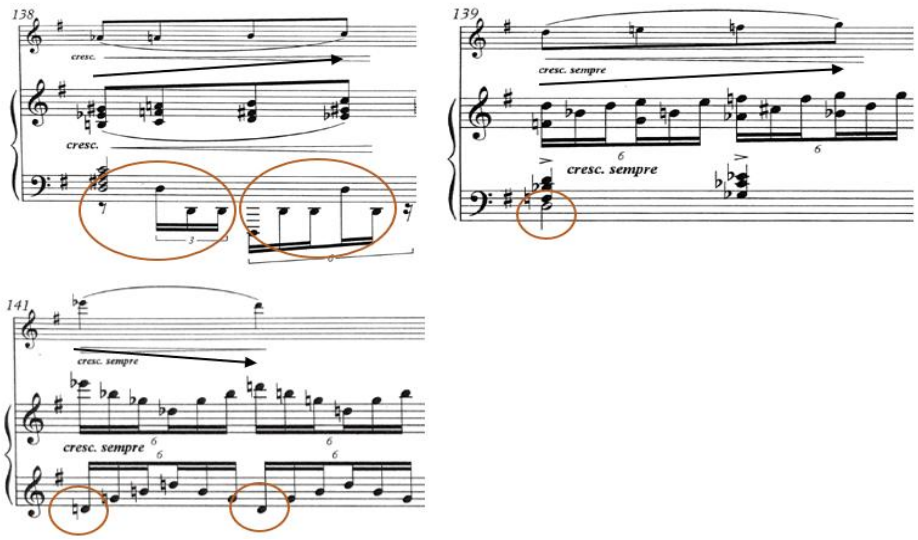
<악보41>《판타지》 D″ 마디135-137



부분1의 악구D에서는 피아노의 양손이 여섯잇단음표를 함께 연주하며 바이올린 선율에 대해 반주 역할을 했으나, 악구D″ 는 피아노 오른손의 상성부가 바이올린 선율과 동형 진행한다. 피아노의 왼손은 마디137-146의 10마디 동안 여섯잇단음표를 사용하여 선율을 반주하고, 마디145까지 d음정을 고정 베이스

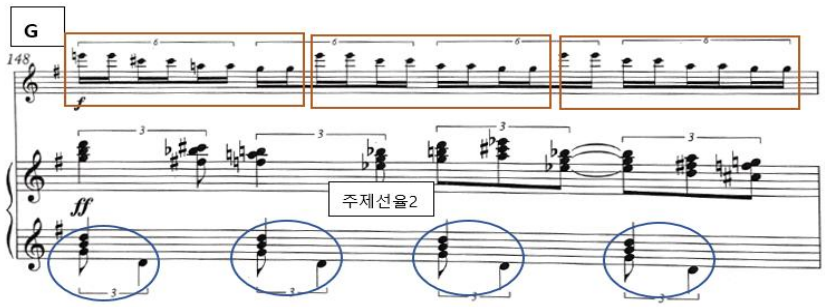
로 사용한다<악보42>. 고정 베이스의 사용은 여러 가지 형태로 나타나는데 d음의 옥타브 반복, d음을 첫 음으로 하는 화음과 화음의 펼침 등과 같다. 악구D″는 이와 같이 d음정을 다양하게 고정 베이스로 사용하고 있으며, 메시앙의 새로운 음계들의 사용과 함께 d음을 포함하는 조성 화음들이 나타나기 시작한다. 선율을 노래하는 바이올린과 여섯잇단음표로 반주하는 모든 파트는 높은 음자리에서 높은 음정들이 사용되어 강하게 연주되며 마지막 악구G로 진행된다.

<악보42> 《판타지》 D″ 고정 베이스 사용



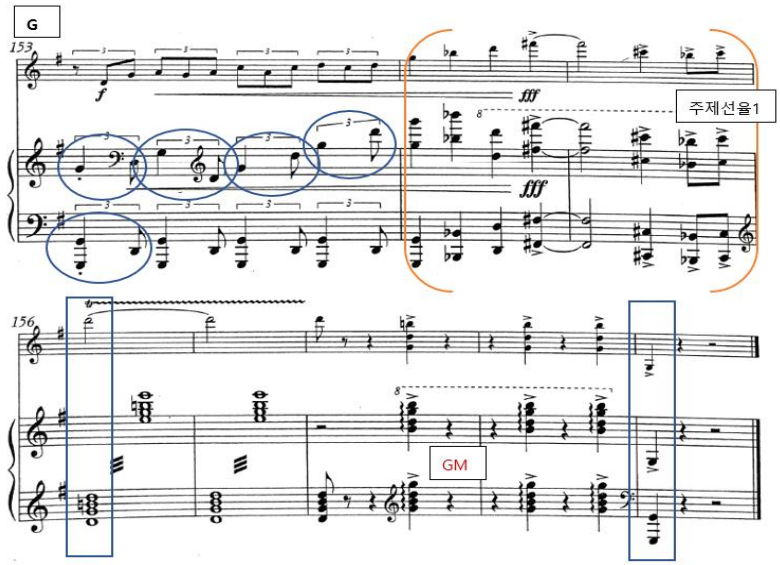
《판타지》의 마지막 악구G는 4/4의 박자 체계를 가지며 13마디 동안 진행되고 악곡 전체에서 반복되어 나타난 주제선율1, 2가 모두 나타난다. 앞선 악구D″의 피아노에서 진행되던 여섯잇단음표는 악구G에서 바이올린이 사용하고 주제선율은 피아노의 오른손이 노래한다<악보43>.

<악보43> 《판타지》 악구G 마디148



악구G의 바이올린은 마디148의 한마디 내에서 e - g음정으로 단3도-장3도-장2도로 6도 하행한다. 마디148-151까지 4마디동안 여섯잇단음표를 사용해 4개 음정으로 하행하는 바이올린은 각각 세 번씩 반복되는데, 이는 악구F의 피아노 왼손에서 나타난 헤미올라 리듬과 같이 리듬의 변형이 일어난다. 이 때 피아노의 양손은 셋잇단음표를 연주하지만 오른손은 첫 박이 강하게 연주되고 왼손은 당김음의 사용으로 강박이 이동하는데, 헤미올라가 나타나는 바이올린과 피아노의 리듬 강박이 모두 어긋나면서 미터가 알 수 없게 된다. 피아노의 오른손은 주제 선율2를 반복하여 연주하고 피아노의 왼손은 악구D″ 에서 d음의 사용과 연결되는 G장조 화음이 나타나 반복 연주된다. 악구G는 악구D″ 부터 d음을 중심으로 나타나는 베이스 선율에 g음정이 추가로 강조되기 시작한다. 악구G의 마디154-155는 주제 선율1을 바이올린과 피아노가 중음주법을 사용해 함께 연주하면서 《판타지》의 주제 선율1이 강조된다<악보44>. 이어 바이올린의 트릴과 피아노 왼손 트레몰로가 강하게 G장조를 연주하고 G장조의 화음으로 작품이 마무리된다. 메시앙은 《판타지》 작품 전체에 조성을 표기하고 있으나 자신만의 음계를 사용하면서 곡 전체에서 조성의 느낌이 잘 드러나지 않게 하였다. 그러나 작품의 마지막에서는 G장조의 으뜸음이 3마디 동안 사용되어 작품이 조성으로 마무리된다.

〈악보44〉《판타지》악구G 마디153-160



이와 같이 메시앙은 바이올린과 피아노를 위한 《판타지》에서 자신만의 새로운 음계를 사용하고 있으나 작품 중간에 여러 개의 조성 화음을 함께 사용한다. 또한 부분1에서 제시된 악구들이 각 부분들에서 확장, 변형되면서 나타나고 있으며, 부분1과 부분3이 거의 흡사한 형식과 구조를 가지고 있으므로 크게 부분1, 2와 부분3, 4로 두 개의 악구로 나누어 볼 수도 있다. 작품 전체에 대칭 구조를 사용하는 특징을 갖는 메시앙의 《판타지》는 오스타나토의 사용과 동기의 확대와 축소, 주제의 변주 등의 사용으로 변주곡의 맥락과 동일하게 해석할 수 있다. 또한 악구A에서 사용되는 8분음표 계열의 잦은 박자 변화와 악곡 전체에서 나타나는 비박절적인 박자 체계 그리고 구성에 제약을 두지 않은 작품의 내용은 판타지의 자율성과 즉흥성을 잘 나타내준다.

4. 메시앙의 음악어법[119]

본 논문에서 분석한 1932년과 1933년에 작곡된 두 개의 바이올린 곡은 그의 음악어법이 확립되기 전의 작품이다. 앞서 진행된 두 작품의 분석은 메시앙의 음악어법이 이론서로 출판되기 전인 1930년대 초기에 어떻게 나타나는지 살펴보았다. 작품 분석을 통해 확인한 그의 음악어법과 1944년에 출판한 그의 저서 『나의 음악어법』의 내용을 연결할 수 있는 요소들은 다음과 같다. 첫 번째로 '조옮김이 제한된 선법' (Modes of Limited transposition), 두 번째 '비역행 리듬' (non- retrogradable rhythm) 그리고 세 번째 '가톨릭 신앙' 이다. 메시앙은 자신이 사용하는 선율, 리듬, 화성 등에 대해 이야기하면서 음악에서 가장 중요한 것은 '불가역행성' 이라고 밝혔다. 음악이란 '가톨릭 신앙' 의 진리와 신학에 의한 종교적 감정, 고귀한 감정을 표현할 수 있어야 하며, 음악을 통해 불가능성, 곧 영원을 표현해야 한다고 하였다.[120]

메시앙이 말하는 불가역행의 소재에서 가장 중요한 것은 동일한 음으로 되돌아오는 선법인 '조옮김이 제한된 선법' 과 대칭 구조를 갖는 '비역행 리듬' 이다. 본 연구에서는 『나의 음악어법』에 나타나는 메시앙의 많은 음악어법을 모두 설명할 수 없으므로 위에서 제시된 두 작품에서 분석된 내용과 연결될 수 있는 세 가지 음악어법을 중심에 둔다.

---

119) 자신의 저서 『나의 음악어법』에서 밝힌 음악어법의 가장 중요한 특징은 크게 '비역행 리듬' 과 '조옮김이 제한된 선법', '새의 노래' 와 '가톨릭 신앙' 으로 나눌 수 있다. 그러나 논문에서 분석한 《주제와 변주》와 《판타지》 두 작품에서는 '새의 노래' 가 나타나지 않기 때문에 그에 관한 음악어법 설명은 제외하였다.

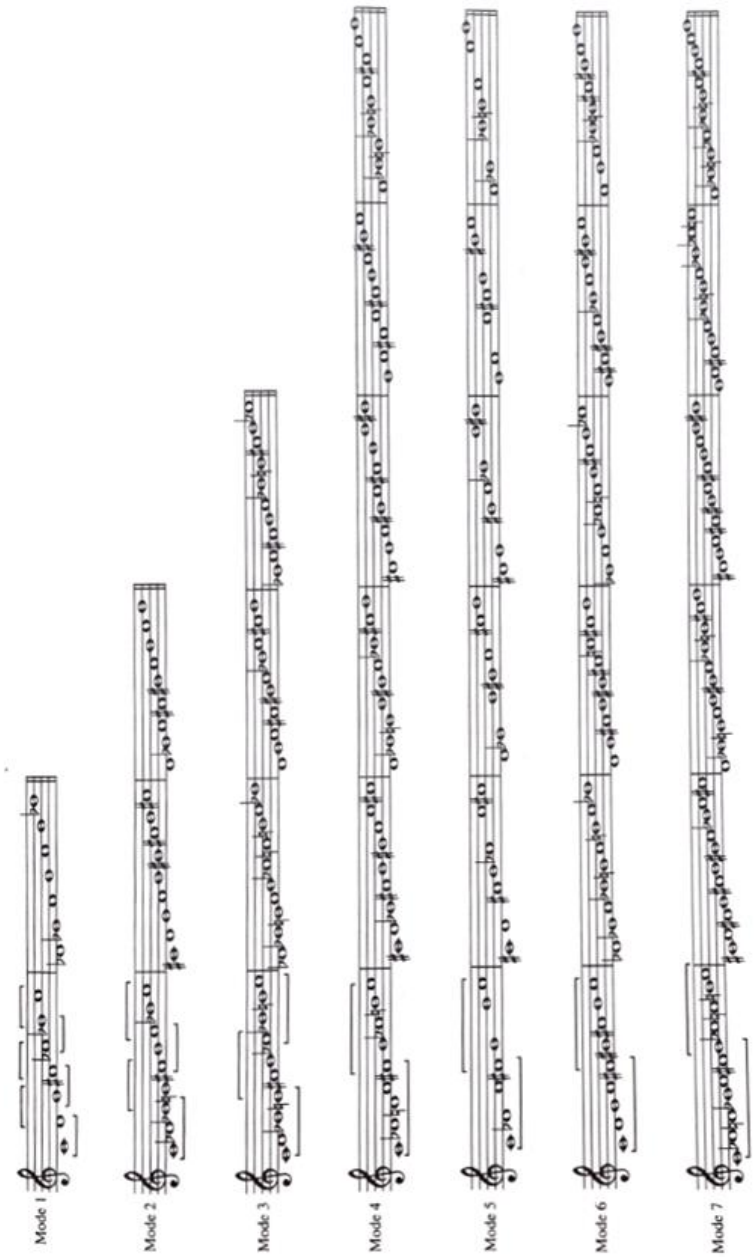
120) Olivier Messiaen, Technique de mon language musical = the technique of my musical language. (Paris : Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 9.

1) 선법

메시앙은 그의 저서에서 정해진 수만큼 조옮김이 제한되는 7개의 선법을 제시하였고 이러한 자신의 선법을 '조옮김이 제한된 선법'으로 정의하였다. 하나의 옥타브를 기본으로 하는 전통적인 음계는 각각의 음정을 으뜸음으로 하여 열두 번의 조옮김을 하여 조성이 되지만, 메시앙의 '조옮김이 제한된 선법'은 옥타브 내에서 동일한 음정 간격을 임의로 정하고 그를 반복시키며 새로운 음계를 구성한다<악보45>. '조옮김이 제한된 선법'의 제1선법은 옥타브를 6등분하여 나타난 온음-온음의 음정 간격을 6번 반복시키는데 이는 '온음음계' (Whole tone Scale)와 같다.[121]

121) 메시앙은 초기 대표작품인 피아노 작품 《전주곡》이나 오케스트라 작품 《그리스도의 승천》 등에 제1선법을 자주 사용하였다. 온음 음계는 드뷔시가 즐겨 사용한 것으로, 메시앙의 초기 작품에는 드뷔시의 작품과 음악적 색채가 비슷하게 나타나는 곡들이 있다. 초기를 지나 메시앙은 온음 음계를 의식적으로 사용을 피했으며, 조옮김이 가장 적은 수로 이루어지는 제2선법과 제3선법을 많이 사용하였다.

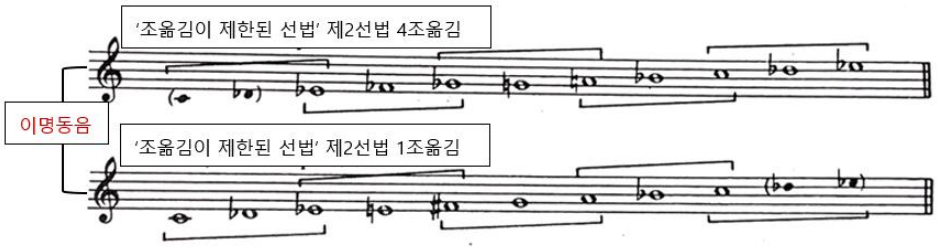
〈악보45〉 조옮김이 제한된 선법[122)]



122) 왕치선, “올리비에 메시앙”, 이석원 · 오희숙 편집. 『20세기 작곡가 연구3』 (서울: 음악세계, 2009), 250.

제2선법은 옥타브를 4등분여 나타난 단3도 단위의 반음-온음 음정 간격이 반복되며, 이는 ‘옥타토닉 스케일’(Octatonic Scale)[123]과 동일하다. 제2선법은 원형인 처음 조옮김 선법 외에 2번의 조옮김이 더 가능하고 이는 2조옮김과 3조옮김으로 표시한다. 시작 음정을 c음으로 했을 때 4조옮김은 첫 조옮김과 음정이 동일하므로 더 이상의 조옮김의 횟수는 불가능하다<악보46>.

<악보46> 제2선법의 4조옮김



‘조옮김이 제한된 선법’의 제3선법은 옥타브를 3등분하여 온음-반음-반음의 구성을 가지는 음정 단위를 세 번 반복하며, 7개의 선법 중에서 가장 다양한 화성의 가능성을 내포하고 있다. 제3선법은 4회에 걸쳐 조옮김이 가능하며 5조옮김은 1조옮김과 같고, 6조옮김은 2조옮김과 같다. 이와 같은 조옮김의 사용은 각 음군의 반음과 온음의 순서는 바뀔 수 있지만 선법의 구성 음정과 화음은 모두 동일하다. 제4선법과 제5선법, 제6선법 그리고 제7선법은 모두 옥타브를 2등분하고 있으며, 6번의 조옮김의 가능성을 지닌다. 이와 같이 메시앙은

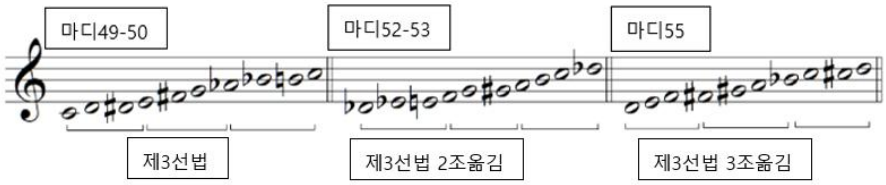
123) ‘옥타토닉 스케일’은 림스키-코르사코프(Nikola Rimsky-Korsakov, 1844-1908)의 오페라 《사드코》(Sadko, 1867)에서 먼저 나타났다. 스크리아빈(Alexander Nikolaevich Scriabin, 1872-1915)은 보다 의식적으로 이를 사용했고, 스트라빈스키와 바르톡의 작품에서 자주 찾아볼 수 있다. 메시앙은 옥타토닉 스케일을 제2선법으로 확대 사용하여 자신의 음악어법 중 가장 중요한 선법으로 사용했다. Olivier Messiaen, Technique de mon language musical = the technique of my musical language. (Paris : Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 104.

자신의 ‘조옮김이 제한된 선법’의 각 선법이 동일한 음정의 그룹으로 돌아갈 때까지 조옮김의 가능성을 한정시키면서 ‘불가역행성’을 강조하였다. 메시앙은 세 번의 조옮김이 가능한 제2선법과 네 번의 조옮김이 가능한 제3선법을 가장 즐겨 사용했는데 이는 선법의 조옮김 가능성이 적을수록 ‘불가역행성’을 표현하기에 적합하기 때문이다. 메시앙의 독자적인 이 선법은 특정한 조성을 갖지 않고 동시에 여러 조성의 분위기를 낼 수 있고, 이에 따라 조성이 유연하게 움직여 부유한(Floating) 느낌을 주는 특징을 보인다.

본문에서 선행된 연구에서 나타나는 선법들을 살펴보면 《주제와 변주》의 각 악구A에서 가장 많이 사용되는 음계1은 b음을 기준으로 시작하는 반음-온음-반음의 음정 간격이 세 번 반복되어 나타났다<악보4 참조>. 이와 같은 음정의 간격은 메시앙의 ‘조옮김이 제한된 선법’의 제3선법과 동일한 구성을 지닌다. 변주2 악구A의 피아노 오른손은 음계1(제3선법)에 a음이 추가되어 나타나고, 피아노의 왼손은 음계1에 f음이 추가되어 나타난다<악보10 참조>. 이 각각의 음계는 11개의 음정으로 이루어지는데 나열된 11개의 음정은 옥타브가 2등분이 가능하며, 반음-반음-반음-온음-반음이 두 번 반복되어진다. 이 두 개의 음계를 정리하면 제7선법의 4조옮김으로 나타나며, 변주3의 악구A에서 사용된 선법은 음계1에 $c^{\sharp}$음정이 추가된 것으로 역시 2등분이 가능한 제7선법의 6조옮김으로 정리된다.

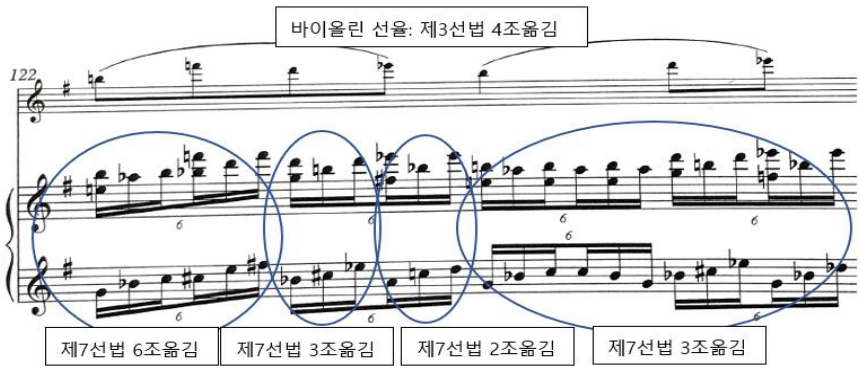
제3선법의 반음-온음-반음 음정 간격은 《판타지》에서는 작품의 전반에서 사용되었다. 《판타지》의 악구A에서 사용되는 음계는 g음으로 시작하며 온음-반음-반음의 음정 관계를 갖는데, 이는 제3선법의 특징을 가지며 사용된 음정을 살펴보면 제3선법의 4조옮김과 동일한 음정임을 알 수 있다. 《판타지》의 악구E는 반음-온음-반음을 가지는 음계가 계속 나타나지만 마디49와 마디52 그리고 마디55의 음정이 모두 다르게 사용되므로 제3선법의 여러 조옮김이 나타났음을 알 수 있었다<악보47>.

〈악보47〉《판타지》 악구E 사용 선법



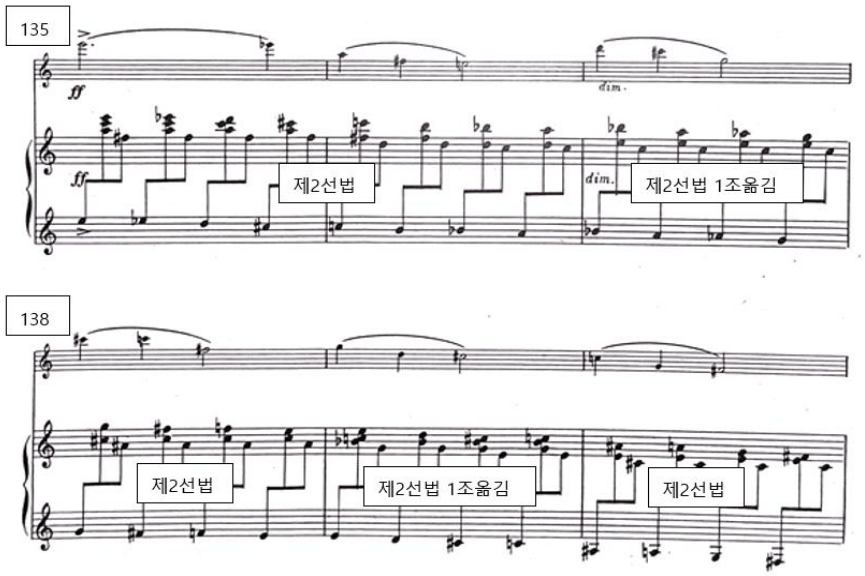
《판타지》의 악구D′는 제3선법의 반음-온음-반음의 간격이 악구 전체에서 나타나지만 마디122에서는 한 마디 내에서 급격하게 음정이 변화한다. 이 때 사용되는 음정들은 반음-반음-반음-온음-반음의 관계로 옥타브를 2등분 한, 제7선법의 여러 조옮김으로 나타나며〈악보48〉 악구D가 반복되면서 마디별로 여러 조옮김이 사용되는 전개가 나타난다.

〈악보48〉《판타지》 마디122 사용 선법



두 작품에서 나타나는 또 다른 음계는 《주제와 변주》의 악구B에서 사용된 음계2와 《판타지》 악구C에서 사용된 음계로, 반음-온음 관계로 이루어진다 <악보6, 32 참조>. 이는 메시앙의 '조옮김이 제한된 선법'에서 제2선법에 해당하며 《주제와 변주》 변주4에서는 여러 번의 조옮김이 번갈아가며 나타난다<악보49>. 메시앙은 《주제와 변주》, 《판타지》 두 작품에서 제2선법과 제3선법으로 정의되는 두 가지의 선법을 가장 많이 사용하고 있으나, 11개의 음으로 이루어진 선법도 자주 사용하였다. 이는 12음기법의 사용으로 볼 수도 있으나 메시앙이 자신의 선법 중 제7선법으로 정의하고 있으며, 이러한 선법의 사용은 악구 내에서 색채의 변화를 주는 정도로만 사용된다.

<악보49> 변주4 제2선법의 조옮김

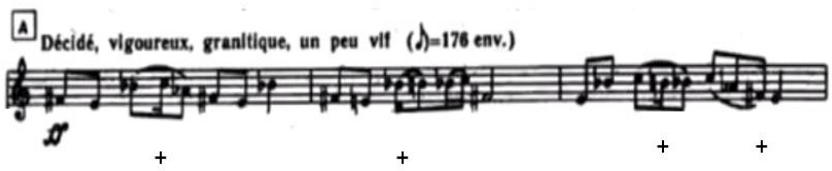


메시앙의 선법은 이와 같이 제한된 수만큼만 조옮김이 가능해지며, 한 선법 내에서 음 군을 이루는(반음-온음-반음 또는 반음-온음과 같은) 마지막 음은 언제나 다음 음 군의 첫 음과 동일하다. 메시앙은 이러한 동일성을 선법의 대칭으로 보았으며 이러한 대칭의 구조를 리듬에서도 연결시켰다.

2) 리듬

메시앙에게 리듬은 음악의 가장 중요하고 본질적인 요소이며, 현재를 과거와 미래에 연결시켜 영원을 표현하는 방법이다.[124] 메시앙은 자신이 사용하는 리듬에 대하여 스승 엠마누엘의 고대 그리스 운율 변화의 가르침, 고대 그리스 리듬과 인도 리듬 '라가발다나' (Ragavardhana)[125]와 같은 비서구권 리듬에서 온 영향 그리고 드뷔시, 스트라빈스키의 리듬에서 영향을 받았다고 언급하였다. 메시앙은 홀수리듬(5, 7, 9, 11 등)과 짧은 음가의 16분 음표를 자유롭게 사용하고 리듬에 짧은 음가를 첨가(+)하거나 삭제하여 불규칙한 박자를 만들었고 이를 통해 자신의 음악이 무박자의 형태가 되게 하였다<악보50>.

<악보50> 무박자와 첨가가치의 예



124) Vincent Benitez, "Reconsidering Messiaen as Serialist," Music Analysis, Vol. 28, No. 2/3 (July-October 2009), 282.

125) '라가발다나'는 산스크리트어 텍스트인 상기타 라트나카라(Sangita Ratna kara)를 저술한 13세기 인도의 음악학자 샤른가데바(Carngadeva, 1175-1247)가 남긴 120개의 리듬표에 있는 리듬이다. 메시앙은 이 리듬을 발견하여 사용하고, 리듬을 역행시켜 첨가가치를 완성하여 자신의 음악어법으로 만들었다. Olivier Messiaen, Technique de mon language musical = the technique of my musical language. (Paris : Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990), 10-11.

메시앙의 바이올린 두 작품에서 나타나는 무박자의 형태는 가장 먼저 박자표의 변화로 나타난다. 메시앙의 1930년대 오케스트라 작품이나 피아노 작품 중에는 박자표를 제시하지 않고 짧은 음가의 첨가가치를 사용하여 무박자가 되게 하는 작품들이 이미 작곡되었다.<악보1, 2 참조> 그러나 메시앙은《주제와 변주》와 《판타지》에서 4/4박자와 13/8박자를 박자표로 제시한다. 메시앙은 박자표가 제시된 작품이지만 잦은 박자 변화를 사용하는데, 《주제와 변주》 변주3에서는 박자가 16번 변하고 《판타지》는 작품 전체에서 박자 변화가 68번 나타난다. 이러한 박자의 변화는 불규칙을 형성하는 리듬의 해방으로, 비박절적 박자 체계로 인해 음악이 무박자와 같이 들리는 효과를 주도록 한다.

메시앙의 작품이 무박자로 들리게 하는 여러 가지 소재 중 하나인 '첨가가치'(+)는 본 논문에서 분석 된 두 곡의 바이올린 작품에서는 드물게 사용되었다. 《주제와 변주》에서 나타나는 첨가가치 리듬은 박자표와 상관없이 리듬 간 대칭이 나타나고 박자의 흐름이 알 수 없게 된다. 이는 변주3의 악구A와 악구A′에서만 자주 사용된다<악보15, 16 참조>. 《판타지》에서는 짧은 음가의 첨가가치보다는 동기 또는 음형이 첨가가치로 사용되어 악곡 구성이 변하게 되면서 마디를 넘어서는 대칭 구조가 나타난다<악보40 참조>. 이러한 대칭 구조는 메시앙이 작품에서 자주 찾아볼 수 있는데 이러한 구조는 그의 음악어법에서 가장 특징적인 리듬인 '역행 불가능한 리듬'으로 연결된다. 메시앙의 역행이 불가능한 리듬은 '비역행 리듬'으로 좌우가 대칭으로 동일한 형식을 띄며, 메시앙이 처음 사용한 기법은 아니지만 확대 발전시켜 자신의 기법으로 정의하고 사용했다.

메시앙은 이러한 리듬의 사용에 대하여 고대 예술과 고딕, 로마네스트 성당들을 포함한 건축에 적용된 대칭성과 나비의 날개, 우리의 몸 등에서 원칙을 찾았다고 밝혔다.[126] 그리고 자신의 음악의 중심에 있는 이 대칭 구조는 수평

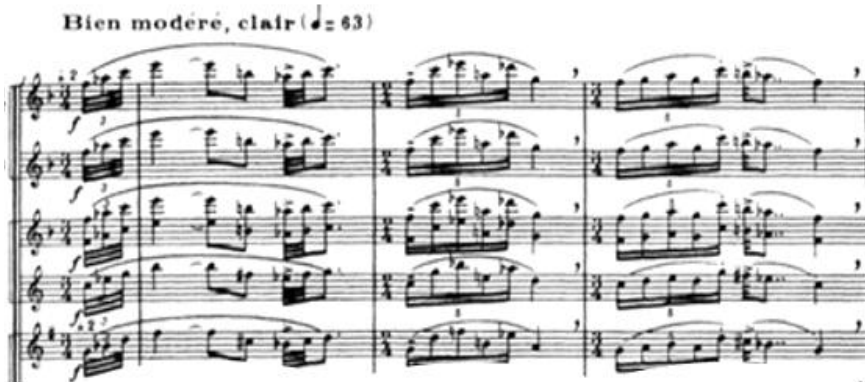
적으로 나타나는 것이 ‘비역행 리듬’이고, 이를 수직적(조옮김)으로 사용한 것이 ‘조옮김이 제한된 선법’이라고 설명했다.[127]

3) 가톨릭 신앙

메시앙은 그의 중심에 언제나 가톨릭 신앙이 있었고, 그가 작곡한 모든 작품이 종교적일 수 있다고 하였다. 또한 메시앙은 그의 저서 『나의 음악어법』 서론과 1장에서 여러 가지 소재를 통한 불가능성의 매력을 통해 신앙의 진리와 종교적인 감정을 이야기 할 수 있다고 밝혔다.[128] 메시앙의 바이올린을 위한 두 작품은 1930년대 작곡된 다른 작품들에서처럼 성경 구절이나 신앙적 메시지를 찾아볼 수는 없고, 그의 아내와의 결혼 생활을 시작하면서 함께 연주하기 위해 작곡된 작품으로만 알려져 있다. 그러나 두 작품에서 나타난 ‘조옮김이 제한된 선법’과 영원을 표현하는 불가역행성을 가지는 ‘비역행 리듬’의 사용은 이 작품들이 이미 신앙적 메시지를 기본적으로 내포하고 있음을 알게 한다. 특히 《판타지》의 첫 부분에 나타나는 주제 선율1은 1932-33년에 작곡된 오케스트라 작품 《그리스도의 승천》의 제2악장 〈천국을 바라는 영혼의 알렐루야〉(lleluias sereins d’ une âme qui désire le ciel)의 첫 부분과 동일한 선율선이 사용되었다〈악보51〉.

126) Olivier Messiaen, Music and color. (Oregon: Amadeus Press, 1994), 203.
127) Messiaen, 위의 글, 112-113.
128) 메시앙은 『나의 음악어법』의 서론에서 자신의 음악에 대해 종교적임을 밝히고 있으나, 책에서는 리듬, 선율 그리고 화성의 세 가지 관점에 대해서만 설명할 것이며 악기법이나 종교적인 것에 대한 설명은 생략한다고 하였다.

<악보51> 《그리스도의 승천》 마디 1-7



《판타지》는 아내 클레어를 위해 작곡한 기악 작품으로 가사나 '문학적 상징주의'가 나타나지 않지만, 천국을 향해 찬송하는 영혼들의 노래인 《그리스도의 승천》의 제2악장과 동일한 선율을 사용함으로서 바이올린 작품인 《판타지》 역시 그의 종교적 메시지를 가지고 있음을 시사한다. 이같이 작품 속에 사용되는 메시앙의 리듬과 선법은 청취자가 확인하고 느낄 수는 없다. 그러나 자신도 모르는 사이에 나타나는 작품 속에서는 불가능성이 나타나고 있으며, 이 모든 것들은 끝나지 않고 이어지는 영원을 상징한다.[129]

메시앙의 중요한 음악어법 중 하나인 '작은 새의 노래'는 두 개의 바이올린 작품에서는 나타나지 않는다. 어린 시절부터 새의 소리를 공부해 온 메시앙은 1944년 『나의 음악어법』에서 단선율로 표현되는 새의 소리에 대해서 간단히 설명하고 있으며, 1950년대에 들어서야 적극적으로 새의 소리를 작품에 반영하기 시작하였다. 메시앙의 음악어법은 이와 같이 작품에 나타난 '조옮김이 제한된 선법'과 '비역행 리듬', '가톨릭 신앙' 그리고 작품에서

129) Olivier Messiaen, Technique de mon language musical = the technique of my musical language. (Paris : Leduc, 1966), 최동선 번역 『메시앙 음악어법』 (서울: 세광, 1990). 22.

아직 나타나지 않은 ‘새의 노래’로 정리할 수 있다.

Ⅲ.결 론

메시앙은 20세기 서양 음악사에서 어느 한 음악 사조로 정의 할 수 없는 작곡가로, 자신만의 새로운 음악어법을 이론화하고 그에 의거하여 창작 활동을 이어갔다. 메시앙은 두 번의 세계대전을 통해 급변하는 프랑스의 사회적 환경과 부모로부터 이어진 가톨릭 신앙과 문학적 영향, 그리고 자연으로부터 온 영감들로 어린 시절을 보냈다. 또한 파리 음악원에서 피아노와 오르간, 작곡 등을 배우면서 많은 스승과 동료들을 만났고, 이른 나이부터 트리니티 성당의 오르가니스트이자 작곡가로서의 길을 걸었다. 그의 작품 세계에서 중심이 되는 가톨릭 신앙은 마르미옹, 아퀴나스, 신약 성서를 통해 강한 상징성을 띄게 되었고, 이러한 영향은 메시앙이 종교적 메시지를 전하는 작곡가이자 연주자가 되게 했다.

메시앙은 파리음악원 졸업 후 1930년대에 에꼴 노르말과 스콜라 칸토룸에서 교사로서의 첫 발을 내딛었고 프랑스 작곡가의 현대 작품을 연주하는 ‘라 스피랄레’ 활동과 프랑스 음악의 변화를 목표로 하는 ‘젊은 프랑스’ 활동을 통해 창작 활동의 저변을 넓혀갔다. 또한 ‘세계 엑스포’나 ‘국제 현대음악학회’ 활동을 통해 국제 활동을 시작하였고 음악 잡지를 비롯한 다양한 저널을 통해 음악 평론가로서의 활동도 활발히 하였다. 1930년대에 메시앙이 작곡한 작품은 미발표 작품 4개를 포함하여 모두 28곡으로, 6개의 오르간 작품과 5개의 오케스트라 작품, 앙상블 작품 10개와 피아노를 위한 작품이 3곡이 있다. 메시앙의 초기인 1930년대에는 오케스트라를 위한 곡이나 앙상블에 성악이 많이 포함되었으며 오르간 작품과 오케스트라 작품이 꾸준히 작곡되었고, 본 논문에서 분석한 메시앙의 유일한 바이올린 작품 두 곡이 작곡되었다. 1930년대 이후 메시앙은 활발한 그룹 활동과 작품 활동을 이어가며 국제적 명성을 얻었고, 세계 각지에서 여행을 통해 자연을 느끼고 새의 노래를 들었다.

메시앙은 이러한 여러 음악 소재와 자연과 새에서 얻은 영감을 더해 1944년 『나의 음악어법』을 출판하였고, 독자적인 자신의 음악어법을 평생에 걸쳐 사용하고 확장하였다.

메시앙은 바이올리니스트 클레어를 아내로 맞으며 두 개의 바이올린 작품을 작곡했다. 1932년에 작곡한 《주제와 변주》는 고정 베이스와 오스티나토의 사용을 통해 연속적 변주곡의 형태를 보였고, 주제의 선율을 변주시키는 장식적 변주와 리듬적 카논과 같은 대위법적 변주가 사용되며 단락적 변주곡의 형태도 나타났다. 《주제와 변주》는 이러한 전통적 변주곡의 다양한 형태와 특징들이 많이 포함되었으며 또한 다양한 박자 변화와 새로운 선법의 사용, 대칭 구조를 통한 리듬 등이 작품의 특징으로 나타났다. 1933년에 작곡된 《판타지》는 오스티나토의 사용과 동기의 확대와 축소를 통해 변주곡과 그 맥락을 같이 하고 있으며, 전통적 조성과 새로운 자신의 선법을 번갈아 가며 사용하였다. 또한 잦은 박자 변화와 새로운 리듬을 사용함으로써 판타지의 자율성과 즉흥성을 드러내었다.

1944년에 출판된 『나의 음악어법』 보다 10여 년 먼저 작곡된 된 두 개의 바이올린 작품에는 이론서에 정리된 ‘조옮김이 제한된 선법’과 ‘비역행 리듬’이 나타났다. 메시앙의 ‘조옮김이 제한된 선법’은 모두 7개로, 분석된 두 개의 작품에서는 조옮김의 수가 가장 적은 제2선법과 제3선법이 가장 많이 사용되었다. 두 작품에서는 제7선법의 사용도 나타나고 있으나 메시앙 초기의 음악임을 감안하면 이 음계의 사용은 제2선법과 제3선법에 새로운 음정이 하나씩 추가된 것으로 볼 수 있다. 또한 메시앙의 작품들은 짧은 음가를 사용하거나 잦은 박자 변화를 통해 작품이 무박자와 같은 형태를 띠었고, 대칭 구조를 사용한 ‘비역행리듬’이 넓은 범위로 사용되었다. 이러한 리듬과 선법의 사용은 ‘불가역행성’을 나타나며, 메시앙은 이를 통해 영원을 나타내는 ‘가톨릭 신앙’을 표현하고자 했다.

메시앙의 두 바이올린 작품에서는 신앙적 메시지나 성경 구절이 포함되는 '문학적 상징주의'가 표면적으로 나타나지는 않는다. 그러나 《판타지》의 주제 선율이 오케스트라 작품 《그리스도의 승천》 제2악장 <천국을 바라는 영혼의 알렐루야>의 선율과 동일하게 사용됨을 확인함으로써 《판타지》에서도 신앙적 요소를 포함하고 있다고 정리하였다. 또한 메시앙의 '조옮김이 제한된 선법'과 '비역행리듬'과 같은 영원성을 나타나는 음악어법이 사용된 작품들은 가톨릭 신앙이 내재되어 있음을 그의 인터뷰를 통해 알 수 있었다.

1930년대 작곡된 두 작품의 분석을 통해 볼 때, 메시앙의 이론서에 정리된 그의 음악어법은 그의 어린 시절부터의 음악적 환경과 성장 배경에서 시작되었고 파리음악원에서의 학업과 창작 활동의 결과물임을 확인 할 수 있다. 특히 1932년과 33년에 작곡된 바이올린 작품 《주제와 변주》와 《판타지》는 아내인 바이올리니스트 클레어를 만남으로 인해 작곡되어졌으며, 그의 이론서에 정리된 새로운 선법과 리듬 그리고 가톨릭 신앙의 영향과 같은 음악어법이 이미 나타나고 있음을 알 수 있었다.

메시앙의 이러한 초기 연구는 오늘날의 많은 연주자와 연구자들이 메시앙의 음악 세계를 이해할 수 있게 하는 배경을 마련할 것이다. 또한 그의 음악이 말하고자 하는 것과 우리가 메시앙의 음악에서 무엇을 들어야 하는지, 작품의 연주 해석에 무엇을 담아내야 하는지를 알 수 있게 할 것으로 본다. 본 논문에 담긴 작곡가의 창작 세계와 음악어법에 대한 연구는 메시앙 작품의 기초 연구에 대한 기반이 될 것이며 그의 음악을 연주함에 있어 중요한 이론적 틀이 될 것으로 기대한다.

참 고 문 헌

<단행본>

백병동. 『현대 음악에의 접근을 위한 비교작곡가론』. 서울: 음악춘추사, 2007.

왕치선. “올리비에 메시앙.” 이석원 · 오희숙 편집. 『20세기 작곡가 연구3』. 서울: 음악세계, 2009. 246-272.

신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2013.

이석원. 『현대사회 현대문화 현대음악』. 서울: 심설당, 2018.

전상직. 『메시앙 작곡기법 “아기예수를 향한 20개의 명상”을 중심으로』. 서울: 음악춘추사, 2008.

Broad, Stephen. Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939. UK: Ashgate, 2012.

Copland, Aaron. What to Listen for in music. New York: New American Library, 1953. 이석호 번역.『음악에서 무엇을 들어낼 것인가』. 서울: PHONO, 2017.

Dingle, Christopher. The Life of Messiaen. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hill, Peter and Simeone, Nigel. Messiaen. United States: Yale University Press, 2005.

Koska, Stefan. Materials and Techniques of Post-Tonal Music 4th Edition. Boston: Pearson, 2012. 신혁진 번역. 『후기조성음악의 소재와 기법』. 서울:

현대문화, 2018.

Marshall Green, Douglass. Form in Tonal Music: An Introdution to Analysis 2nd Edition. Boston: Cengage Learning, 1980. 박경종 번역. 『조성음악의 형식』. 파주: 삼호뮤직, 1998.

Messiaen, Olivier. Music and color. Oregon: Amadeus Press, 1994.

_____. Technique de mon language musical = the technique of my musical language. Paris: Leduc, 1966. 최동선 번역. 『메시앙 음악어법』. 서울: 세광, 1990.

Schloesser, Stephen. Visions of Amen: The Early Life and of Olivier Messiaen. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2014.

Shenton, Andrew. Olivier Messiaen's system of signs: notes towards understanding his music. England: Ashgate, 2008.

Sherlaw Johnson, Robert. Messiaen. London: Omnibus press, 2008.

Nichols, Roger. Messiaen. Oxford: Oxford University Press, 1986.

<학위논문>

김기선. "Olivier Messiaen의 La Nativite du Seigneur에 대한 연구." 이화여자대학교 석사학위논문, 1993.

Allen Hayes, Aaron. "Discourses on Time in the European Avant-Garde." Ph.D. Diss., Stony Brook University, 2016.

<학술지>

강윤경. “메시앙의 기독교 신앙과 음악적 표현에 관한 연구.” 『음악이론연구』 5/- (2000): 169-223.

Benitez, Vincent. “Reconsidering Messiaen as Serialist.” Music Analysis Vol. 28, No. 2/3 (July-October 2009): 267-299.

Bonfiglio, Richard. “Martyr to Masculinity: Patriarchal Violence and Female Masculinity in ‘The Lady of Shalott.’ ” 『21세기영어영문학회』 vol. 31, no. 04 (2018): 359-380.

Dingle, Christopher. “Charm and Simplicity: Messiaen’s Final Works.” Tempo No. 192 (1995): 2-7.

F. Fulcher, Jane. “The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s.” The Musical Quarterly 86/3 (2002): 449-471.

Messiaen, Olivier. “Autour d’une parution.” Le Monde musical. April 1939: 80.

Murry, Christopher. “A History of Timbres-durées: Understanding Olivier Messiaen’s role in Pierre Schaeffer’s studio.” Société Française de Musicologie T. 96, No. 1 (2010): 117-129.

_____. “The Timbres of Timbres-durées: Between Note and Objet Musical.” Electroacoacoustic Music Studies Network International Conference June 2008 (Paris): 3-7.

Simeone, Nigel. “La Spirale and La Jeune France: Group Identities.” The Musical Times Vol. 143 No. 1880 (Autumn, 2002): 10-36.

_____. “Messiaen, Boulanger, and José Bruyr. Offrandes Oubliées 2.” The Musical Times Vol. 142, No. 1874 (Spring, 2001): 17-22.

_____. “Messiaen, Koussevitzky and the USA.” The Musical Times Vol. 149, No. 1905 (Winter, 2008): 24-44.

Sprout, Leslie A. “Messiaen, Jolivet, and the Soldier Composers of Wartime France” The Musical Quarterly 87/2 (2004): 259-304.

Wai-Ling, Cheong. “‘MIROIR FLUIDE’: MESSIAEN, DEBUSSY, AND CYRANO’S ‘SYNAESTHETIC’ BIRD.” Music and Letters Vol. 95, No. 4 (2014): 613-647.

_____. “Neumes and Greek Rhythms: The Breakthrough in Messiaen’s Birdsong Author.” International Musicological Society Vol. 80, Fasc. 1 (2008): 1-32.

<인터넷 자료>

http://allmusic.com/composition/la-mort-du-nombre-for-soprano-tenor-violin-piano-i-6-mc0002382275. 2020년 12월 22일 접속.

http://brahms.ircam.fr 2021년 1월 17일 접속.

https://www.britannica.com/biography/Charles-Marie-Widor 2021년 1월 23일 접속.

https://www.britannica.com/art/musical-variation 2021년 3월 18일 접속.

http://www.classicagenda.fr/messiaen-roger-muraro 2020년 11월 11일 접속.

https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/s/steinecke-wolfgang .html 2020년

11월 11일 접속.

https://www.dromenalsmessiaen.nl/ 2020년 8월 20일 접속.

https://www.oliviermessiaen.org 2021년 1월 17일 접속.

https://www.pariszigzag.fr/secret/histoire-insolite-paris/les-secrets-de-la-comedie-francaise 2021년 3월 10일 접속.

<사전>

Field, Christopher and Helm, Eugene and Drabkin, William. "Fantasia." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 8. Edited by Stanley Sadie, 545-558. 2nd Edition. New York: Grove's Dictionaties Inc., 2001.

Griffiths, Paul. "Messiaen." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 16. Edited by Stanley Sadie, 491-504. 2nd Edition. New York: Grove's Dictionaties Inc., 2001.

Oxford Dictionary of Music, edited by Tim Ruther ford-Johnson, Michael Kennedy, Joyce Kennedy. 6th ed. London: Oxford University Press, 2013.

Sisman, Elaine. "Variations." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 26. Edited by Stanley Sadie, 284-326. 2nd Edition. New York: Grove's Dictionaties Inc., 2001.

<악보>

Messiaen, Olivier. Fantaisie. Paris: DURAND, 2007.

_____. THÉME ET VARIATIONS Pour Violon and Piano. Paris: Ledec, 2010.

Abstract

A Study on Olivier Messiaen' s 1930s Musical Langueges: Thème et variations(1932) and Fantasie(1933)

Ka Huyn, Han
Major in Violin Peformance (D.M.A)
Graduate School of
Sungshin Women' s University

In this paper, two violin works of french composer Olivier Messiaen(1908-1992), Thème et variations (1932) and Fantasie (1933) are studied. Corresponding to the early stages of Messiaen' s periodic dividing, these works were written with the beginning of his marriage life with violinist Claire Delbos(1906-1959).

His musical languages being systemically organized is confirmed through close research of childhood where his creative world began and school years at Paris Conservatory. Then, the process of emerging of his musical languages is presented with major compositions of ten years after graduation(1930-1939), divided by genre. Although the period after 1940' s is beyond the scope of this study, 40' s, 50' s, and 60 's and after are briefly

summarized because of its importance in his music history.

Before analyzing the works, the definitions of ‘variation’ and ‘fantasy’ are presented, mainly with reference to The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001).

Analysis of the works begins with the study of structures, followed by the analysis of the new scale and rhythm value that appears in various ways.

Through the analysis, it is found that the musical elements have developed into the ‘Modes of limited transposition’ and ‘Non-retrogradable rhythm’, and confirmed that these musical languages are connected to the Catholic faith.

The contribution of this paper is enriching the interpretation of Messiaen’s compositions with emphasis on his early works for understanding his musical languages.

감 사 의 글

가장 먼저 저를 여기까지 올 수 있도록 모든 순간 함께 해주시고 이끌어주신 하나님께 감사합니다.

석사 과정을 거쳐 박사 학위를 받기까지 6년의 긴 시간 동안 지도해주신 피호영 교수님께 감사합니다. 늘 좋은 연주를 들려주셨고 긴 시간 동안 변함없는 모습으로 이끌어 주셨습니다. 제자로서 열심히 연주하고 늘 발전하는 모습으로 보답하겠습니다.

단순한 글에 불과하던 저의 생각을 한 편의 논문이 되도록 지도해주시고 응원해주신 신인선 교수님께 감사합니다. 혼란했던 논문 준비 기간 동안 늘 힘이 되어주시고 좋은 방향으로 이끌어 주셔서 박사 학위 논문을 마무리할 수 있었습니다. 진심으로 감사합니다.

이십대부터 저를 지켜봐 주시고 오랜 시간 동안 함께 해주신 기주희 교수님께 감사의 말씀 드립니다. 언제나 저에게 큰 힘이 되어 주셨고, 늦게 시작한 공부를 끝내는데 많은 도움을 주셨습니다. 늘 존경하고 감사합니다.

또한 저에게 다양한 사고를 하도록 지도해주신 이가영 교수님께 감사합니다. 교수님 수업을 통해 음악을 이해하기 위해 스스로 어떤 질문을 던져야 하는지 다시 생각하게 되었습니다. 늘 기억하며 앞으로 나아가겠습니다.

바쁘신 와중에도 논문심사에 함께 해주신 이세영 교수님께도 감사의 말씀 드립니다. 교수님께 지도받았던 시간들이 저를 한 단계 발전하게 하는 원동력이 되었습니다. 앞으로 더욱 발전하고 나아가는 모습 보여드리겠습니다.

소미희 교수님께 감사의 말씀 드립니다. 열심히 하도록 늘 응원해주시고 잘하고 있다고 격려해주셔서 힘을 얻었습니다.

대학원 기간 내내 실내악과 연주 수업을 통해 한 단계 성장하도록 지도해주신 임경원 교수님께 감사합니다.

연주하시는 모습이 늘 닮고 싶었던 유은혜 선생님 감사합니다. 선생님께 배우면서 바이올린을 더 사랑하게 되었습니다.

늘 좋은 에너지를 주시고 좋은 연주자가 되도록 신경 써주시는 이상희 선생님께도 감사의 인사를 전합니다.

제 앞에서 늘 비바람을 막아주시는 사랑하는 엄마, 감사합니다. 엄마 덕분에 바이올린을 시작할 수 있었고 늘 우리 딸래미 잘한다 수고한다 사랑한다 해주셔서 지금의 제가 있을 수 있었습니다. 진짜 감사하고 사랑합니다.

사랑하는 내 동생 창현이에게도 감사합니다. 너는 존재만으로도 고마워. 너의 가는 길을 응원하고 기도할게.

또한 6년 간 공부하는 동안 응원해주시고 졸업을 내 일처럼 함께 기뻐해주신 시부모님께 감사의 말씀 드립니다. 앞으로 더 잘하겠습니다.

마지막으로 사랑하는 나의 남편 오동욱 박사에게 감사합니다. 함께 석사, 박사 과정을 겪는 동안 힘든 시간이 많았지만, 늘 변함없이 아껴주고 지지해줘서 고마워요. 그 사랑으로 여기까지 올 수 있었어요. 이제 같이 좀 놉시다. 그리고 앞으로도 계속 함께 가요. 고맙습니다.