



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

탱고음악의 역사와
피아졸라 《르 그랑 탱고》
(Le grand Tango) 작품 분석 연구

2021

성신여자대학교 일반대학원
기악학과 첼로전공
서 효 경

탱고음악의 역사와
피아졸라 《르 그랑 탱고》
(Le grand Tango) 작품 분석 연구

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2021년 5월

성신여자대학교 일반대학원


기악학과 첼로전공


서효경

인 준 서

서효경의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 5월

심사위원장 임 경 원 (서명 또는 )

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 )

심 사 위 원 박 노 을 (서명 또는 )

성신여자대학교 일반대학원

논문개요

아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921~1992)는 아르헨티나의 음악가하면 떠오르는 대표적인 작곡가이자 반도네온 연주자로 1950년 침체기에 있던 탱고(Tango)를 혁신적이고 실험적으로 큰 반향을 일으킨 음악가이다. 그는 탱고음악을 그저 춤을 추는 음악이 아닌 청중들을 위한 감상 음악으로 만들겠다고 하며 자신의 탱고를 '누에보 탱고' (Nuevo Tango)라 부르게 했다. 그는 그 당시 파격적이고 진보적인 음악적 시각으로 기존의 탱고음악을 발전시키는데 큰 업적을 끼쳤다.

이처럼 피아졸라의 음악은 탱고의 전반에 역사적인 영향을 끼쳤고, 새로운 변화를 일으켰다. 또한, 그의 음악은 아르헨티나의 민속 음악을 시대의 상황에서 발전시켰다는 것에도 의의가 있다. 그는 전통적인 탱고음악에 클래식 요소뿐만 아니라 재즈까지도 결합시키면서 새로운 음악적 특징들을 살린 작품들을 남겼다.

본 논문은 그러한 피아졸라의 곡 중 첼로와 피아노를 위하여 작곡 되어진 작품 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango)를 분석하고자 쓰여졌다. 그의 음악에 대해 알아보기 위해 탱고음악의 역사부터 시작하여 탱고음악의 특징, 피아졸라의 생애, 그의 다른 작품들에 대해서도 살펴본다. 이러한 이론적 내용들을 배경으로 피아졸라 《르 그랑 탱고》를 분석했다. 이 곡은 단악장의 곡으로 1982년 작곡되었지만 본 연구자는 고전 시대 곡들의 분류 방식에 따라 부분을 나누어 분석해 보았다.

목 차

논문 개요	i
표 목차	iii
그림 목차	iii
악보 목차	iv
I. 서론	1
II. 본론	3
1. 탱고음악의 역사와 음악적 특징	3
1) 탱고의 기원과 발달	3
2) 탱고의 유래와 음악적 특징	8
2. 아스토르 피아졸라의 작품 세계	13
1) 피아졸라의 생애	13
2) 피아졸라의 작품 세계	15
3) 피아졸라 탱고음악의 특징	17
3. 《르 그랑 탱고》 분석	22
1) 《르 그랑 탱고》 창작 배경	22
2) 작품 분석	23
III. 결론	54
참고문헌	56
ABSTRACT(영문초록)	58

표 목 차

<표 1> 《르 그랑 탱고》의 전체 형식 구분.....	23
<표 2> 《르 그랑 탱고》의 마디 1-102까지의 형식 구분.....	24
<표 3> 《르 그랑 탱고》의 마디 103-193까지의 형식 구분.....	34
<표 4> 《르 그랑 탱고》의 마디 194-297까지의 형식 구분.....	43

그 립 목 차

<그림 1> 탱고음악에 영향을 준 리듬.....	10
----------------------------	----

악 보 목 차

<악보 1> 《르 그랑 탱고》 마디 1-4	25
<악보 2> 《르 그랑 탱고》 마디 9-14	26
<악보 3> 《르 그랑 탱고》 마디 17-18	26
<악보 4> 《르 그랑 탱고》 마디 17-18	27
<악보 5> 《르 그랑 탱고》 마디 31-36	28
<악보 6> 《르 그랑 탱고》 마디 41-44	29
<악보 7> 《르 그랑 탱고》 마디 47-49	30
<악보 8> 《르 그랑 탱고》 마디 50-53	31
<악보 9a> 《르 그랑 탱고》 마디 62-64	32
<악보 9b> 《르 그랑 탱고》 마디 1	32
<악보 10> 《르 그랑 탱고》 마디 103-104	34
<악보 11> 《르 그랑 탱고》 마디 105-107	35
<악보 12> 《르 그랑 탱고》 마디 109-110	35
<악보 13> 《르 그랑 탱고》 마디 112-212	36
<악보 14> 《르 그랑 탱고》 마디 117-118	36
<악보 15> 《르 그랑 탱고》 마디 119-123	37
<악보 16> 《르 그랑 탱고》 마디 127-129	38
<악보 17> 《르 그랑 탱고》 마디 134-138	39
<악보 18> 《르 그랑 탱고》 마디 139-140	40
<악보 19> 《르 그랑 탱고》 마디 142-244	40
<악보 20> 《르 그랑 탱고》 마디 152-254	41
<악보 21> 《르 그랑 탱고》 마디 163-166	42
<악보 22> 《르 그랑 탱고》 마디 194-197	44

<악보 23> 《르 그랑 탱고》 마디 200-201	45
<악보 24> 《르 그랑 탱고》 마디 202-205	46
<악보 25> 《르 그랑 탱고》 마디 206-209	47
<악보 26> 《르 그랑 탱고》 마디 212-215	47
<악보 27> 《르 그랑 탱고》 마디 217-220	48
<악보 28> 《르 그랑 탱고》 마디 231-234	49
<악보 29> 《르 그랑 탱고》 마디 238-239	49
<악보 30> 《르 그랑 탱고》 마디 240-244	50
<악보 31> 《르 그랑 탱고》 마디 247-251	51
<악보 32> 《르 그랑 탱고》 마디 257-260	51
<악보 33> 《르 그랑 탱고》 마디 263-266	52
<악보 34> 《르 그랑 탱고》 마디 294-296	53
<악보 35> 《르 그랑 탱고》 마디 297	53

I. 서론

본 논문은 아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921~1992)의 첼로와 피아노를 위하여 작곡 되어진 작품 《르 그랑 탱고》(Le grand Tango)를 주제로 한다. 첼로를 전공하는 본 연구자는 이 작품의 연주를 준비하며 연주 해석에 어려움을 가졌다. 특히 현대곡으로 분류되는 이 곡은 리듬도 쉽지 않았고, 연주기법 또한 다양했다. 무엇보다도 피아노와의 음악적인 조화를 이루는 부분에서 많은 어려움이 있었다. 더욱 세밀하게 이 곡을 분석 연구한다면, 연주자로서 작품 해석의 이러한 어려움들을 해결할 수 있을 것이라 여겨 논문의 주제로 선정하였다.

작품 분석에 앞서 음악사에서 깊게 다루고 있지 않아 다소 생소한 탱고음악의 역사를 정리하는 것으로 연구를 시작한다. 탱고음악 역사에 대한 이해를 바탕으로 탱고의 음악적 특징, 피아졸라의 생애와 작품들뿐 아니라, 그의 다른 탱고 작품들 속에 나타난 특징을 살펴본다. 탱고음악에 대한 전반적 이해와 작곡가 피아졸라의 창작에 대한 내용을 바탕으로 작품 분석에 들어갈 것이다.

작품 분석 방법으로는 본 연구자가 이 곡을 접하기 이전 학습했었던 그리고 가장 익숙한 방법인 서양 음악의 형식론으로 전체 작품의 구성을 살펴볼 것이다. 이 작품은 단악장의 작품이지만, 3악장 구성의 소나타 형식으로 나누어 분석하고자 한다. 이와 같은 분석 방법은 일차적으로 곡의 빠르기말과 빠르기의 변화, 그리고 겹세로줄을 바탕으로 둔 것이다. 세 부분으로 나눈 후, 각 부분의 세부 분석은 탱고음악 특징의 유·무 확인을 중심에 두게 될 것이다. 또한, 피아노와 첼로, 두 악기 간의 균형적인 음악 해석을 위해 중요한 음악적 내용을 어떤 악기가 이끌어 가는지, 두 악기의 동등한 역할은 어떤 음악적 구조로 이루어지는지 그리고 어떠한 주법 등으로 연주하는지 등을 확인하게 될 것이다. 본 논문과 같은 작품을 연구 대상으로 한 선행 논문¹⁾이 있었지만, 곡을

분석하는데 있어서의 세부적인 분석의 방법이 차이가 있었으며 전체 곡을 소
나타 형식에 적용하여 분석하려는 본 논문의 접근 방법과도 달랐다. 본 연구
가 이 곡을 연주할 연주자들에게 도움이 되기를 희망한다.

1) 성주현. "A.피아졸라의 클래식 탱고." 국내석사학위논문 동아대학교 대학원, (2002).

II. 본론

1. 탱고음악의 역사와 음악적 특징

1) 탱고의 기원과 발달

탱고(Tango)의 어원은 ‘만지다, 두드리다, 연주하다’ 라는 뜻의 라틴어 ‘Tangere’ 에서 왔으며, 이는 탱고의 동작과 관련된 용어이다. 하지만 현재에서의 탱고라는 단어는 춤, 음악, 성악, 문학을 모두 의미하게 되었다. 다시 말해, 탱고는 연주로서의 탱고와 노래로서의 탱고. 그리고 춤으로서의 탱고가 어우러진 혼합 장르라고 할 수 있다. 우리는 영어식으로 탱고라고 하지만, 기원이 된 아르헨티나에서는 ‘땅고’ 라고 부른다. 땅고란 ‘땅고 아르헨띠노’ (Tango Argentino)의 줄임말이고, 탱고란 ‘콘티넨탈 탱고’ (Continental Tango)의 줄임말이다.²⁾ 현재는 ‘땅고’ 보다는 ‘탱고’ 라는 용어가 더 보편적으로 사용되고 있는데, 이런 현상은 영화나 노래 제목 등에 고유명사처럼 사용됨에 기인한다. 본 장에서는 ‘땅고’ 라는 명칭과 연결된 탱고의 기원과 발달을 정리한다.³⁾

탱고는 아르헨티나의 항구도시 부에노스아이레스에서 19세기 말에 탄생하였다. 부에노스아이레스는 동남쪽의 부두와 공업지구에 접해있는 작은 마을로 남미 대륙으로 들어가기 위한 유럽의 전초지였다. 아르헨티나에서는 경제 개발 정책이 활발하게 이루어지며 풍요로운 부에노스아이레스의 지역적 특성으로 인해 농수산물 등의 자원들이 유럽으로 수출되기 시작했다. 이 지역의 경제력 증대는 부에노스아이레스가 1880년 아르헨티나의 연방 수도가 되는 배

2) 탱고의 역사를 기술함에 있어 ‘땅고’ 라는 용어는 ‘탱고’ 로 통일 표기한다.

3) 이기현, 『더불어 춤, 땅고 : 소통과 공감의 기술 Tango』 (학민사, 2014), 50-51.

경이 되었다. 그리고 정부 통치자들은 아르헨티나의 ‘문명화’를 목표로 무상 교육을 실시했으며, 대지 개발을 위해 대형 규모의 유럽 이민 정책을 실시한다. 19세기 말 유럽에서는 전쟁으로 경제가 불안해졌기에, 이 무렵부터 1차 세계대전까지 엄청난 수의 이민자들이 이 도시로 몰려들게 된다. 남유럽 라틴 민족인 이탈리아, 스페인, 프랑스, 독일, 폴란드 등 다양한 나라에서 주로 농부와 도시 노동자들이 유입되었고,⁴⁾ ‘가우초’ (gaucho)⁵⁾라 불리는 카우보이들도 몰려들었다.

당시 부에노스아이레스에 출입하는 모든 배들이 정박하는 ‘보카’ (La Boca)⁶⁾에는 부두 노동자, 조선소나 선박 수리소 노동자, 유럽 이민자들과 국내 이농자들 그리고 다양한 도시 빈민들이 모여들어 살면서 애환과 향수를 달렸다.⁷⁾ 이들이 고달프고 서러운 항구의 노동 그리고 타향살이의 애환과 향수를 달래던 어두운 선술집에서 ‘탱고’가 탄생하게 된다. 그러므로 ‘탱고’라는 예술형태는 이탈리아, 스페인 등의 유럽 이민자들과 아르헨티나 농민들이 향유 하던 음악적 특징인 혼합된 것이라고 할 수 있다.⁸⁾ 초기 탱고는 밀롱가 (Milonga)⁹⁾의 특성을 많이 가지고 있었는데 춤곡이었으므로 노래로서는 발달되지 않아 가사를 즉흥적으로 붙이는 정도였다.

1910년대에 ‘로베르토 피르포’ (Roberto Firpo, 1884~1969)가 오늘날의 탱고 앙상블의 주된 악기인 ‘반도네온’ (Bandoneon)¹⁰⁾을 처음으로 사용하

4) 이민자들은 내륙 지방이나 팜파 지역에 정착하기로 되어있었으나, 토지를 소유할 순 없던 탓에 농사도 지을 수 없게 되었고 결국 대도시 부에노스아이레스로 모여들게 되었다.
 5) 가우초는 주로 삶에 실패하거나 범죄를 저지른 스페인 사람들이, 원주민이 거주하던 팜파로 흘러 들어가 혼혈을 이루게 되며 탄생한 계층이었다.
 6) 아르헨티나 부에노스아이레스에 있는 항구 도시.
 7) 박종호, 『탱고 인 부에노스아이레스』 (시공사, 2012), 29-35.
 8) 조영실, “탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘”, 『한국라틴아메리카학회』 (2000), 49-51.
 9) 19세기 중엽 아르헨티나와 우루과이에서 생겨나 아르헨티나의 민요 형식의 춤곡으로부터 시작된 장르로 아르헨티나탱고의 시초라고 볼 수 있으며, 강렬한 리듬감과 빠른 템포를 결정한 2/4박자의 춤곡이다.
 10) 반도네온은 1870년경 독일에서 유입된 악기로 울림을 증대하기 위하여 보조 악기로 사용되었지만, 탱고만의 애조 편 선율을 만들어 내는 주된 역할을 하게 된다.

게 되면서 탱고음악은 발전하게 되었다. 흐느끼는듯하면서도 강렬하고 독특한 음색을 가진 반도네온의 사용은 탱고의 발생 초기 악기 편성을 기타, 플루트, 바이올린 등으로 바꾸게 되는 계기를 마련해 주었다. 그 후, 피아노와 베이스까지 탱고음악에 유입되면서 반도네온, 피아노, 바이올린, 베이스 네 개의 악기로 구성된 표준적인 스타일 ‘오르케스타 티피카’ (Orquesta típica)도 만들어지게 된다. 이 구성에서 반도네온과 바이올린은 멜로디를 피아노와 베이스는 리듬을 담당하게 된다.¹¹⁾

또한, 탱고는 1906년경 유럽의 상류층에게 폭발적으로 인기를 누리기 시작한다. ‘콘티넨탈 탱고’ (Continental Tango)¹²⁾라 지칭되는 ‘아르헨티나 탱고’와 구별되어 지칭되는 역사의 시작이 된 것이다. 다시 말해, 아르헨티나 탱고가 빈민층의 수많은 애환을 가지고 발달했다면, 콘티넨탈 탱고는 숙련된 음악가들이 함께 합류하며 유럽 상류 사회의 신사 숙녀가 춤을 추기 위한 무도회의 반주에서 발전해 왔다는 차이를 보인다.¹³⁾ 1914년에는 미국에서도 유행하기 시작했는데 그 보급에 많은 영향을 끼친 것은 탱고 스텝을 고안해 낸 무용가 카스루 부처(夫妻)와 루돌프 발렌티노(Rudolph Valentino, 1895~1926)가 그 주요한 인물이다.

프랑스와 독일, 영국의 항구를 통해서 대도시들에 전파되어 ‘콘티넨탈 탱

11) 서남준, 『월드 뮤직 멀리서 들려오는 메아리』 (대원사, 2003), 153.

12) 유럽으로 건너 자리 잡은 콘티넨탈 탱고에 대한 설명을 아르헨티나에서 발전된 탱고의 비교를 통해 간단하게 표로 정리하는 것으로 대체한다.

비교 관점	아르헨티나 탱고	콘티넨탈 탱고
멜로디	전통적	가요적
리듬	독특한 리듬감	정박자의 가벼운 리듬
초기 형태	혼합(초기 밀롱가에서 시작)	하바네라에 가까움
연주 스타일	무거우면서도 강렬함, 어두움, 거칠음	선율미, 우아하고 정열적, 유럽의 고전 음악에 근접
악기 편성	반도네온, 피아노, 베이스, 바이올린	아코디언, 다채로운 현악기
곡의 분위기	감정 위주인 가사 중심의 노래	이국 정취의 댄스 음악

13) 서남준, 『월드 뮤직 멀리서 들려오는 메아리』 (대원사, 2003), 158-159.

고' 로 발전하고 있을 때, 1917년에서 1935년까지의 아르헨티나에서 탱고는 노래로서의 '탱고 칸시온' (Tango Cancion)이 등장하며 변화 발전하였다. 대표적인 음악가로는 카를로스 가르델(Carlos Gardel, 1890~1935)을 꼽을 수 있는데, 그는 이별과 설움, 그리움의 노래들을 불렀고, 이 당시에 라디오 방송과 음반 산업이 발달하며 대중들에게 퍼져나갔다. 최초의 탱고 노래인 《나의 슬픈 밤》 (Mi noche Triste)을 1917년에 발표한 후, 《당신이 나를 사랑하게 되는 날》 (El Dia Que Me Quieras), 《여인의 향기》 (Por un a Cabeza) 등 불멸의 탱고 곡들을 내면서 탱고음악의 새로운 표준을 제시했다.¹⁴⁾ 그의 갑작스러운 죽음 후, 가르델과 함께 현대 탱고의 시조라 불리었던 훌리오 데 카로(Julio De Caro, 1899~1980)를 비롯하여 프란시스코 카나로(Francisco Canaro, 1888~1964), 오스발도 프레세도(Oscaldo Fresedo, 1897~1984) 등이 가르델 시대의 주역으로 탱고의 발전을 이룩했다.¹⁵⁾ 이때부터 탱고음악은 춤곡의 성격을 전면적으로 띠기 시작하였고 탱고음악을 위한 대규모 밴드가 조직되었다.

1930년대 후반부터 1950년대는 탱고의 황금기라고 할 수 있지만, 아르헨티나는 정치적 혼란의 시간이었다. 1930년 군사 쿠데타에 의해 군부가 아르헨티나를 점령하면서 탱고음악은 정치적인 탄압의 대상이 되었다. 탱고가 연주되고 탱고 춤을 추던 장소들은 폐쇄되었고 수 많은 작곡가들과 뮤지션들도 블랙리스트에 오르는 등 창작에 대한 탄압도 이루어졌다. 그러나 1930년대 후반에 들어서면서 정치적 자유를 회복하므로 다시 활기를 띠게 된다. 1946년 국가 사회주의를 바탕으로 아르헨티나의 영부인인 에비타 에바 페론(Eva Peron, 1919~1952)이 자신의 이름을 내걸고 '페론주의' 라는 정책을 세워 탱고를 국민적인 춤과 음악으로 장려하였다. 탱고음악이 아르헨티나에서는 노

14) 서남준, 『월드 뮤직 멀리서 들려오는 메아리』 (대원사, 2003), 154.

15) 김중미. "탱고의 혁신가 아스토르 피아졸라 : 피아졸라의 누에보 탱고에 나타난 클래식음악의 요소" 『칼빈論壇』. (2018), 87.

동 계급의 음악으로 그리고 그들의 애환과 자유로운 의사 표현 수단으로 인식되면서 정치적으로 그리고 상류층에 의해 배척되었다. 그러나 1940년대 후반 탱고음악은 유럽 문화 선호 경향이 두드러지면서 유럽에서의 인기를 얻은 콘티넨탈 탱고가 오히려 역수입이 된 것이다.¹⁶⁾ 노동 계급의 사회적 신분 상승을 경축하면서 많은 아마추어 탱고 오케스트라가 형성되었고, 조금씩 노동 계급에서 중간계급과 지식인층으로 탱고가 확산되기 시작했다. 그리고 노동 계급에서 해방된 부유한 지식인들이 탱고음악의 곡을 쓰게 되어 탱고는 더 낭만적이고 목가적인 이미지로 변모되었다.¹⁷⁾

1955년 군부가 집권하고 2차 세계대전이 끝나자 아르헨티나는 경제적 공황을 겪게 되고, 로큰롤(Rock & Roll)을 비롯한 미국 대중문화가 유입되었다. 그로 인해 아르헨티나에서의 탱고 유행은 시들해졌다. ¹⁸⁾아르헨티나 탱고의 역사에서 1960~1970년대는 ‘침묵의 시대’였다. 연주자나 가수를 고용하기 어려워졌을 뿐만 아니라, 탱고의 쇠퇴는 경제적 이유로 인한 오케스트라의 해산과 분열, 그리고 대중의 음악적 기호 변화 등으로 찾아왔다. 오르케스타 티피카의 편성도 축소되었으며, 레코드 녹음이나 해외 공연 등의 특별한 경우에만 탱고음악이 연주되었고, 그 결과 많은 악단들이 침체된 아르헨티나 탱고음악계를 떠나 해외에서 연주하게 되었다. ¹⁹⁾

그러나 음악적으로 암흑기인 이 시기에 탱고의 새로운 개혁을 일으킨 대표적 작곡가가 바로 아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla, 1921~1992)였다. 그는 “탱고도 재즈처럼 변화되어야 한다”는 주장을 펼치며, 탱고에 클래식 및 재즈와 현대음악 기법들을 접목시켜 획기적이고 실험적인 탱고를 만드는 데 성

16) 조영실, “탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘” 『한국 라틴 아메리카 학회』 (2000), 59.

17) 임지민. "아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla) 작품을 통한 탱고음악 콘텐츠의 활용 사례 연구." 국내석사학위논문 경희대학교 아트퓨전디자인대학원, (2016), 9-10.

18) 황윤화. "<Five Tango Sensation>의 분석을 통한 Astor Piazzolla의 음악어법에 관한 연구." 국내석사학위논문 상명대학교 대학원, (2009), 22.

19) 성주현. "A.피아졸라의 클래식 탱고." 국내석사학위논문 동아대학교 대학원, (2002). 12-13.

공했다. 독창적인 화음 개념을 이끌어 1959년에 《안녕, 아버지》(Adios No nino)를 발표한 이후 《부에노스아이레스의 사계》(Four Seasons of Buenos Aires) 등의 현대 탱고의 걸작을 내놓았다. 이러한 작품으로 피아졸라는 탱고에 새로운 차원을 제시했다. 그 작품들을 클래식 연주자들의 공연 목록에 포함되기도 하면서 침체된 듯한 탱고음악은 피아졸라에 의해 다시 빛을 보게 되었다. 그는 ‘새로운 탱고’ (Nuevo Tango)를 향한 선언 아래 탱고음악이 시대와 환경에 적응하며 새로운 양식으로 진화, 발전되어야 한다고 역설했다.²⁰⁾ 그의 진보성을 보수적인 탱고음악가들과 군부정권은 비난했지만, 그는 탱고음악의 영역을 확장시켜 예술 음악의 경지에까지 끌어올린 창조적인 탱고 뮤지션으로 평가받게 된다.

그렇게 변화의 흐름 속에서 탱고는 오늘날까지도 발전하고 있다. 대표적으로 아르헨티나의 작곡가이자 피아니스트인 파블로 지글러(Pablo Ziegler, 1944~)는 누에보 탱고로 활동하는 피아졸라의 후계자라 할 수 있으며, 탱고음악을 세계에 퍼뜨리는 역할을 하고 있다. 또한, 전자음악과 탱고를 결합한 ‘고탄 프로젝트’ (Gotan project)²¹⁾나 바호폰도 탱고 클럽(Bajofondo Tango Club)²²⁾같은 음악가들에 의해 더욱 실험적이고 발전적인 탱고로 이어지고 있다.

2) 탱고의 유래와 음악적 특징

탱고의 음악적인 유래는 앞에서 설명한 사회적 배경을 전제로 할 때, 19세기 유럽의 댄스와 음악이 아르헨티나로 이동하는 과정에서 라틴아메리카와 아프리카만의 원시적인 리듬이 유럽의 클래식 음악과 함께 새롭게 만들어진 복합

20) 임지민. "아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla) 작품을 통한 탱고음악 콘텐츠의 활용 사례 연구." 국내석사학위논문 경희대학교 아트퓨전디자인대학원, (2016), 28-29.

21) 탱고에 전자음을 혼합하여 새로운 감성의 탱고를 탄생시킨 아르헨티나 가수

22) 탱고를 베이스로 다양한 장르와 악기가 어우러진 퓨전 그룹. 바이올린, 키보드, 일렉트릭 기타, 어쿠스틱기타, 첼로, 드럼, 턴테이블, 아코디언 등 다양한 악기로 구성되어 있다.

적 음악이라고 할 수 있다. 탱고에 있어서 리듬은 전체적인 분위기를 만든다고 할 수 있을 만큼 중요하다. 그 기원에 대한 다양한 이견을 종합해 본다면 아프리카, 유럽, 남미의 민속 음악이 혼합되어 만들어진 음악이라 볼 수 있다. 전통적인 탱고음악은 밀롱가, 하바네라(Habanera) 그리고 칸돔베(Candombe) 세 가지 리듬에 영향을 받아 초기 탱고의 음악적 특징이 형성되었다. 이 세 리듬의 혼합이 여러 시행착오를 거쳐 정형화된 탱고의 모습으로 갖추어진 것은 1880년~1890년 사이라고 본다. 탱고음악의 리듬에 융합된 세 리듬의 특징을 살펴보면 탱고 리듬의 이해를 도울 수 있을 것이다.

하바네라는 19세기 초 쿠바의 수도 아바나에서 유행했던 음악 형식으로 이름 그대로 쿠바의 수도인 ‘아바나의 노래’ 라는 뜻이다.²³⁾ 쿠바 무곡’ (Danza Cubana)으로도 불리우는²⁴⁾ 하바네라의 기원으로는 스페인의 ‘콘트라다자’ (contradanza)라는 춤곡이 스페인인과 포르투갈인에 의해 쿠바로 전해지며 유행하게 되었으며,²⁵⁾ 쿠바의 선원들에 의해 보카항으로 전파되었을 것이라고 추정된다. 하바네라는 느린 2/4 박자로 우아한 느낌을 주며, 음표에 붓점을 더해 독특한 느낌도 낸다. 시간이 흐르며 지방색에 따라 빠른 템포의 아르헨티나풍이 강한 ‘밀롱가’ 라는 춤곡으로 발전했다.

밀롱가는 19세기 중엽 아르헨티나와 우루과이에서 생겨나 아르헨티나의 민요 형식의 춤곡으로부터 시작된 장르이다. 강렬한 리듬감과 빠른 템포를 곁들인 2/4박자의 춤곡으로, 부에노스아이레스에서 춤곡으로 변성하게 된 것은 1860년대에서 1870년대이다. 도시와 농촌을 오가던 짐마차와 이주 농민들로부터 도시로 전해졌고 이후 다른 지역으로도 퍼져 서민의 춤곡이 되었다. 팜파스에서 gaucho들이 기타 반주와 함께 부르던 소박하고 서정적인 노래로 초창기 탱고음악은 팜파지역 밀롱가라고 하기도 하고 도시에서 유행하던 세련되

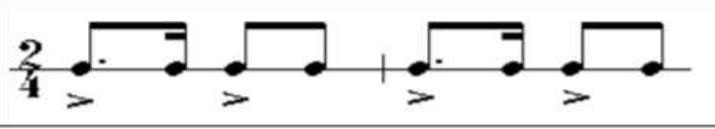
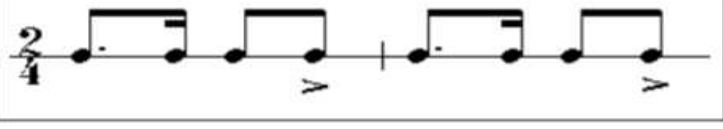
23) 박종호, 『탱고 인 부에노스아이레스』, (시공사, 2012), 101.

24) 서남준, 『월드 뮤직 멀리서 들려오는 메아리』 (대원사, 2003), 152.

25) 조영길, “탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘” 『한국 라틴 아메리카 학회』 (2000), 52.

고 경쾌한 춤곡은 도회지 밀롱가라 뜻하기도 했다. 오늘날에는 빠른 템포의 2/4박자 탱고 음악을 밀롱가라 부르지만 ‘탱고’를 추는 장소 또한 밀롱가라 부른다.²⁶⁾

칸돔베는 부에노스아이레스의 이주민 흑인들에 의한 몬테비데오, 부에노스아이레스 등지에서 성행했던 가장행렬 축제에 사용된 춤과 음악이다.²⁷⁾ 주술의식을 전승한 카니발 음악이며, 칸돔블레(Candomble)라고 불리던 요루바족의 신 올로룬(Olorun)을 숭배하는 브라질의 종교적인 의식의 전통이 토대가 되어 나온 것이다. 당시 부에노스아이레스에 거주지를 마련하고 노예 신분에서 벗어난 아프리카 흑인들이 거리 공연 등으로 생계를 유지했는데, 이들의 음악은 타악기를 가지고 연주되며, 당김음²⁸⁾(Syncopation)과 격렬하고 공격적인 느낌의 2/4박자의 리듬이 특징이다. 그들은 이 의식 자체를 ‘탱고’라고 불렀으며 종교적 통합을 시도하려는 목적으로 아르헨티나의 카톨릭 교회까지 범위를 넓히며 활용하였다. 또한 칸돔베는 오늘날까지도 행해지고 있다.

하바네라	
밀롱가	
칸돔베	

<그림 1> 탱고음악에 영향을 준 리듬

26) 조영실, “탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘” 『한국라틴아메리카학회』 (2000), 52.

27) 이기현, 『더불어 춤, 탱고 : 소통과 공감의 기술 Tango』 (학민사, 2014), 36.

28) 같은 높이의 쉼 부분과 여린 부분이 이어져서 여린 부분이 쉼 부분으로 되거나, 쉼 부분이 여린 부분으로 되어 셈여림의 위치가 바뀌는 것.

이 세가지 리듬 중 탱고에 직접적인 영향을 미친 것은 밀롱가이다. 밀롱가와 탱고는 함께 발전되며, 독립 장르로도 유지되었다. ‘탱고 밀롱가’ (Tango Milonga)는 두 음악이 혼합된 형태로 강한 리듬의 탱고를 나타낸다. 이때의 탱고를 ‘변두리 탱고’ (tango orillero)라고 칭한다. 그리고 이 형성기에 유럽에서 마주르카²⁹⁾, 왈츠³⁰⁾ 등의 춤곡들이 들어오며 당시의 부에노스아이레스에서 퍼져있던 춤곡들도 섞여 들어오게 된다.³¹⁾ 이렇게 탱고의 원형이라고 볼 수 있는 하바네라, 밀롱가 그리고 칸돔베의 영향으로 1915년 무렵까지는 탱고의 리듬은 2/4박자였지만 그 후, 4/8박자가 더 우세하게 되었다. 악곡 형식은 초기에는 주로 3부분이었지만 E. 델피노(Emrique Delfino, 1895~1967)가 2부분 형식의 곡을 만들면서 A-B구조의 2부분 형식에서 A부분은 으뜸조로 시작하고 B부분은 딸림조. 또는, 나란한조 관계로 진행한다. 이러한 음악적 구성 속에서 모티브의 반복이 많은 것 또한 탱고음악의 특징이다. 탱고음악은 대조되는 두 부분 그리고 처음 부분으로 다시 돌아가는 반복을 특징으로 한다.

탱고의 춤 음악에 대해서도 알아보자면, 크게 3가지로 분류하는데 ‘탱고 밀롱가’란 기악곡으로 강렬한 리듬이 특징이며, ‘탱고 로만사’ (Tango Romanza)는 기악만으로 된 것과 노래가 따르는 두가지로 나누어진다. 탱고 밀롱가보다 선율적이며 서정적이고 노래는 낭만적인 내용으로 이루어져 있다. 마지막으로 ‘탱고 칸시온’은 기악 반주가 있는 성악곡으로 감상적이다.

클래식과 재즈의 퓨전으로 탄생하게 된 탱고음악은 하나의 형식에 얽매어 있지 않고 론도(Rondo), 푸가(Fuga). 또는, 불규칙적인 형식으로 전개된다. 그

29) 폴란드의 민속 춤곡으로 3/4 박자, 3/8박자의 템포가 빠르고 발랄한 느낌을 준다. 16세기에 유행하기 시작하였으며 쇼팽에 의해 크게 알려지게 되었다.

30) 4분의 3박자의 경쾌한 춤곡으로 음악에 맞춰 남녀가 한 쌍이 되어 원을 그리며 추는 춤을 말한다. 19세기 유럽에서 널리 유행하였다.

31) 조영실, “탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘” 『한국라틴아메리카학회』 (2000), 53.

리고 반음계(Chromatic) 진행과 대위법적인³²⁾ 모방 진행 그리고 베이스의 페달 포인트(Pedal Point)³³⁾로 선율과 화성이 전개된다. 또한 탱고음악은 재즈의 텐션 노트(Tension note)³⁴⁾와 현대음악에서 나타나는 불협화음으로 화성의 풍부함이 표현된다. 리듬적인 부분에서는 하바네라, 칸돔베, 밀롱가 리듬은 물론 오스티나토(Ostinato)³⁵⁾ 당김음도 사용된다. 일반적으로 당김음의 특징은 8분음표를 단위로 할 때, 둘째 박에 코드음을 주어 강조하고 상박이 나와야 할 셋째 박은 쉬는 것이 대표적이다. 하지만 탱고에서는 3번째 박이 쉬는 형태를 사용하여 당김음 역할을 나타낸다.

32) 다성음악에서 이미 제시된 선율 혹은 동기가 다른 성부에서 다시 나타나는 음악 기법이다.

33) 최저음(베이스 노트)에 배치된 긴 지속음을 가르킨다.

34) 기본적인 화음 구성 윗 부분에 어떠한 비화성음을 쌓아올리느냐에 따라 일종의 긴장감을 느낄 수 있는데, 이런 비화성음을 텐션 노트라고 부른다.

35) 어떤 일정한 음형을, 악곡 전체에 걸쳐, 같은 성부에서 같은 음높이로 끊임없이 되풀이하는 것을 말한다.

2. 아스토르 피아졸라의 작품 세계

1) 피아졸라의 생애

아스토르 피아졸라는 1921년 3월 11일 아르헨티나의 중부, 부에노스아이레스 남쪽 해안 도시 마르델 플라타(Mardel Plata)에서 이발사 아버지와 재봉사 어머니 밑에서 태어났다. 그의 부모는 이탈리아 남부의 빈민가 출신으로 1880년대 아르헨티나가 전성기일 때, 수십만 명의 이탈리아인들과 함께 아르헨티나로 이주했다.

1925년 그의 나이 네 살 때 미국으로 이주하여 뉴욕의 노동자 지역에서 살면서 소년기를 보냈는데, 이때의 뉴욕은 마피아가 판을 치고 인종 갈등이 심했던 동네였고, 유년기부터 청소년기까지 패싸움을 벌이거나 학교에 가지 않았다. 이렇게 혼란스러운 시기에 아버지로부터 반도네온을 선물로 받은 피아졸라는 피아노와 반도네온을 배우게 되었다. 하지만 음악에 대한 관심보다는 싸움을 하거나 갱단에 들어가는 등 거리를 배회하며 센트럴파크에서 시간을 때웠다. 그러던 중 할렘에서 미국의 재즈 가수이자 밴드 리더인 캡 캘러웨이(Cab Calloway, 1907~1994)와 재즈 피아니스트이자 재즈 음악가인 듀크 엘링턴(Duke Ellington, 1899~1974)의 노래를 듣고, 《The Cotton Club》(1984)³⁶⁾ 같은 영화를 보면서 자신이 경험했던 당시의 광경과 소리가 생생하게 재현되는데 감동을 받게 된다. 그리고 이런 할렘에서의 경험을 통해 평생 재즈를 사랑하게 된다.³⁷⁾

그의 부모는 피아졸라의 음악적 흥미를 위해 스페인인이 운영하는 카바레 ‘엘 가우초’에 데려가 탱고를 연주하게 하기도 하였으며 그가 11살 때인 1932년에는 ‘아르헨티나의 밤’ 행사에 참가하여 ‘반도네온의 신동’으로 소

36) 범죄, 뮤지컬 장르로 탭 댄스 등 재즈 요소가 나오는 1985년작 영화이다.

37) 마리아 수사나 아치, 『피아졸라 : 위대한 탱고』 (을유문화사, 2004), 40.

개되며 무대의 흥분감을 경험시키기도 한다. 이런 무대를 통해 피아졸라는 뉴욕 신문 《라 프렌사》(La Prensa)에서 “뛰어난 음악적 테크닉”을 갖추었다는 평을 받기도 했다. 1933년에는 헝가리 출신의 피아니스트 벨라 윌다(Bela Wilda)에게 피아노를 배우게 되었는데, 그는 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873~1943)의 제자였다. 피아졸라는 그에게 클래식 음악을 공부하며 재즈만큼이나 클래식을 좋아하게 되고 그를 최초의 스승으로 여겼다.³⁸⁾

1934년 피아졸라는 아르헨티나에서 탱고 가수이자 음악가로 유명한 카를로스 가르델(Carlos Gardel, 1890~1935)을 만나게 되고, 그의 통역과 반주자의 역할 뿐 아니라 가르델의 영화에 단역으로 출연하기도 하는 등, 그의 곁에서 많은 역할을 하게 된다. 가르델이 카리브해 순회공연에 그를 데려가려던 계획을 아버지의 반대로 인해 함께하지 못하게 되었는데, 그 여행으로 인해 가르델은 비행기 충돌 사고로 사망하게 되었다. 그렇게 피아졸라는 운명적 사고를 피하게 된다.

1937년 피아졸라가 16살이 되던 해 그의 가족은 다시 부에노스아이레스로 돌아온다. 이때의 아르헨티나는 탱고의 전성기를 누리고 있었고 피아졸라 역시 탱고의 매력에 서서히 빠져들게 된다. 그러면서 피아졸라는 당대의 탱고의 거장 아니발 트로일로(Anibal Troilo, 1914~1975)의 오케스트라에 들어가 5년간 활동했다. 특히, 편곡에 재능을 보였다. 피아졸라가 탱고의 혁신이었다면, 트로일로는 전통을 상징했다. 피아졸라는 그렇게 여러 연주자들을 만나 연주 경험을 쌓으며 음악적 욕심을 키워나가고 있었고, 부에노스 아이레스에 피아니스트이자 작곡가인 루빈스타인(Artur Rubinstein, 1887~1982)이 산다는 소식을 듣고는 피아졸라는 루빈스타인을 찾아가 작곡한 소나타를 들려주게 된다. 그렇게 루빈스타인의 소개로 알베르토 히나스테라(Alberto Evaristo

38) 마리아 수사나 아치, 『피아졸라 : 위대한 탱고』 (을유문화사, 2004), 42-43.

Ginastera, 1916~1983)에게 6년간 작곡과 편곡, 화성을 기초부터 배우게 된다.³⁹⁾

1951년 피아졸라가 작곡한 3악장으로 이루어진 심포니 《Sinfonia Buenos Aires, Op. 15》(1951)가 파비엔 세비츠키 대회에서 1등을 수상하면서 1년간 프랑스 정부로부터 장학금을 받게 되었다. 그는 파리로 왔고 프랑스에서 교육자로 잘 알려진 나디아 블랑제(Nadia Boulanger, 1887~1979)에게 가르침을 받았다.⁴⁰⁾

1955년 피아졸라는 부에노스아이레스로 다시 돌아와서 8중주단 부에노스아이레스(Octet Buenos Aires) 밴드를 결성하고 작곡과 연주에 힘썼다. 시간이 지나면서 피아졸라는 전통적인 탱고음악에 식상해하고, 새로운 돌파구를 찾기 위해 1958년 뉴욕으로 건너갔다.

그러나 1960년 뉴욕에서 부에노스아이레스로 돌아온, 새로운 탱고 5중주단(Quinteto Nuevo Tango)을 결성하였다. 이때부터 피아졸라는 자신의 탱고를 새로운 탱고인 ‘누에보 탱고’ (El Nuevo Tango)라고 부르며 기존의 탱고와는 다른 피아졸라 자신만의 독창적인 탱고를 만들어냈다. 피아졸라의 진보성은 비난받기도 하고 전통 탱고를 지향하는 보수음악가들에게 인정받지 못했지만, 많은 새로운 청중들이 생겨나며 음악적으로 암울했던 시기에 새로운 반향을 제시하며 성장시킨 주역으로 평가받는다.⁴¹⁾

1971년에는 5중주단을 9중주단(Conjunto 9)으로 늘렸고, 그들의 연주가 찬사를 받았으며 피아졸라의 창조성은 이 시기에 최고조에 달한다. 1974년 그는 아르헨티나를 떠나 유럽으로 건너가 활동하는데 1977년에 파리에서 전자 옥텟을 만들어 활동하기도 하지만 실패하고, 다시 두 번째 쿼텟을 만들게 된

39) 이지영. "탱고(Tango)에 나타난 재즈(Jazz)적 요소에 관한 연구." 국내석사학위논문 경희대학교, 2009, 20.

40) 마리아 수사나 아치, 『피아졸라 : 위대한 탱고』 (을유문화사, 2004), 98-101.

41) 황윤화. "<Five Tango Sensation>의 분석을 통한 Astor Piazzolla의 음악어법에 관한 연구." 국내석사학위논문 상명대학교 대학원, (2009), 11.

다. 이 밴드는 그와 함께 파리, 암스테르담, 빈은 물론 뉴욕, 도쿄 등 세계 각국에서 연주와 녹음 활동을 하며 피아졸라 자신의 음악을 널리 알렸다. 이 시기는 유럽에서 탱고가 다시 주목을 받기 시작하던 때로 피아졸라의 새로운 탱고 역시 클래식 음악계의 관심을 모았다. 1987년 뉴욕으로 돌아와 6중주단을 만들어 활동하지만 1990년 뇌졸중으로 쓰러지게 되고, 1992년 7월 4일, 부에노스아이레스에서 생을 마감한다.⁴²⁾ 그는 떠났지만 수많은 연주자들이 그의 음악을 연주하고, 청중들은 그의 음악에 지금까지도 아낌없는 박수를 보내고 있다. 탱고라는 장르에 끊임없이 새로움을 시도함으로써 진보적이고 예술적인 음악으로 승화시킨 그는 아르헨티나에서 가장 재능 있는 작곡가로 손꼽히고 있다.

2) 피아졸라의 작품 세계

피아졸라는 수많은 작품을 남겼지만 특히 그의 주요 작품에서 음악적인 시도에 대해 알 수 있다. 그는 탱고음악을 다양한 음악적 환경을 거쳐 새롭게 만들어내고자 하는 시도를 했다. 그는 전통 탱고음악에 클래식을 결합 시키며 두 음악의 특징을 살린 작품들을 남겼다. 주요 작품으로는 《부에노스아이레스의 랩소디》(Rhapsody of Buenos Aires 1948), 3개의 교향곡 구조를 가진 《부에노스아이레스》(Buenos Aires, 1951), 13가지 악기가 사용된 《드라마틱 탱고》(Dramatic Tango, 1953) 등이 있다. 피아졸라 퀸텟의 가장 유명한 곡은 《부에노스아이레스의 사계절》(Las Cuatro Estaciones Portenas)이다. 비발디의 사계와 함께 거론되기도 하는 이 작품은 부에노스아이레스의 계절인 ‘여름’ (Verano porteno)부터 시작하여 ‘가을’ (Otono porteno), ‘겨울’ (Inviernoporteno), ‘봄’ (Primavera portena)으로 완성된다. 이 곡에는 피아졸라가 강조했던 ‘즉흥성’이 담겨 있다. 재즈 연주자들의 즉흥

42) 황윤화. "<Five Tango Sensation>의 분석을 통한 Astor Piazzolla의 음악어법에 관한 연구." 국내석사학위논문 상명대학교 대학원, (2009), 11-12.

연주처럼 탱고 안에서든 즉흥은 존재해야 된다고 여겼던 피아졸라의 창작심이 이 곡에서 더욱 확인할 수 있다. 피아졸라를 ‘탱고의 황제’로 불리게 해준 작품은 1982년 작곡된 《다섯 개의 탱고 센세이션》(five tango sensation)이다. 이 곡은 반도네온과 현악 4중주를 위한 곡이며 다섯 개의 악장으로, 피아졸라가 직접 이 앨범의 반도네온 연주 또한 맡았다. 불안함을 가지고 잠이 든 후, 다시 잠에서 깨어나 두려운 심리상태를 겪게 되는 하나의 상황에 놓인 사람의 심리상태를 네 장면으로 보여주는 듯한 전개를 가지고 있다.⁴³⁾ 1982년에 작곡한 ‘위대한 탱고(Le Grand Tango)’는 첼로와 피아노를 위한 단 악장으로 구성된 곡이다. 약 10분 정도의 연주시간을 갖는 이 곡은 피아졸라가 첼리스트 ‘므스티슬라프 로스트로포비치’(Mstislav Rostropovich, 1927~2007)에게 헌정하기 위해 쓰여졌으며, 첼로의 격렬함으로 강렬한 인상을 심어주고 시작하는 도입부와 점점 부드럽게 진행되는 중반부와 빈틈없이 복잡하게 연결되어있는 선율들의 움직임의 볼 수 있는 마지막 부분까지 알찬 구성과 다양한 리듬을 통해 피아졸라의 섬세함을 느낄 수 있다. 로스트로포비치는 이 곡을 받고 한참 후에 자신의 콘서트에서 직접 연주하게 된다.⁴⁴⁾

3) 피아졸라 탱고음악의 특징

그의 음악은 일반적으로 리듬 위주와 멜로디 위주의 두 개의 형태로 구성된다. 그의 음악의 대부분의 리듬은 변형된 밀롱가 리듬인 3+3+3 리듬과 3+3+2 리듬이 있다. 3+3+3 리듬은 1930년대와 1940년대 탱고 오케스트라에서 자주 사용되었던 리듬이다. 또한, 그가 어린 시절 맨해튼의 유대인 결혼식장에서 들었던 클레즈머(Klezmer)음악⁴⁵⁾이기도 하다. 이 음악의 기원이

43) 임지민. "아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla) 작품을 통한 탱고음악 콘텐츠의 활용 사례 연구." 국내석사학위논문 경희대학교 아트퓨전디자인대학원, (2016), 26.

44) 마리나 수사나 아치, 『피아졸라, 위대한 탱고』 (을유문화사, 2004), 405.

45) 18세기 중반 러시아와 동유럽에 거주하는 유대인들에 의해 형태를 갖추게 된 유대인들의 전통음악.

되는 중유럽과 동유럽의 리듬은 바르톡(Bela Bartok, 1881~1945)의 음악에서 살펴볼 수도 있다.⁴⁶⁾

피아졸라 음악에는 8분음표 3+3+2개의 분할된 리듬이 특징적으로 등장한다. 3+3+2 리듬은 4분의 4박자의 변형인 첫 번째와 네 번째, 일곱 번째 8분음을 강조하는 8분음표의 엇박자를 말한다. 이로 인해 당김음이 생긴다. 이 3+3+2 리듬은 밀롱가에서 따온 것인데, 밀롱가에 편입된 쿠바의 하바네라에서 따온 것이기도 하다.⁴⁷⁾ 피아졸라는 3+3+2 리듬을 사용함으로 곡의 분위기가 점차 앞으로 나아가는 느낌을 주었으며 다양하게 사용된 악센트로 인해 지루하지 않은 경쾌한 느낌을 준다. 또한, 선율적 부분과 리듬이 강조된 부분으로 구분하였다. 그의 우상 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)에게서 영향을 받아 베이스 반복 기법인 모티브를 반복적으로 사용했고 종종 푸가에도 의지했다. 그는 대위법 기술이나 대위법 편곡에 자신감을 드러냈으며, 이론적으로도 기초가 탄탄했다.

1955년 피아졸라는 ‘누에보 탱고’ 라고 부르며 기존의 탱고와는 다른 그만의 독창적인 탱고를 만들었다. 템포의 변화에서도 변화를 볼 수 있었는데, 춤곡으로써의 탱고는 춤추기 위한, 춤을 추는 사람들만을 위한 음악이라서 템포가 ♩=100 이하로 일정했었다. 하지만 누에보 탱고에서는 ♩=120을 웃도는 빠른 템포의 곡이 주로 나왔으며 곡 중간에 루바토(Rubato)⁴⁸⁾로 연주를 하다가 원래 템포로 돌아오는 식의 구성으로 곡의 긴장감을 더해 감상용 음악으로의 입지를 다지게 된다. 일정한 리듬 패턴이나 멜로디, 프레이즈를 반복하면서 연주자의 주관적인 음악 해석을 최소한으로 줄여 청중에게 최대한의 음악을 전달하는 것이 20세기 중·후반에 음악적 트렌드로 나타났다. 클래식 탱고

46) 백영아. "Astor Piazzolla의 음악분석과 표현방법에 관한 연구." 국내석사학위논문 경희대학교 대학원, (2011), 21.

47) 황윤화. "<Five Tango Sensation>의 분석을 통한 Astor Piazzolla의 음악어법에 관한 연구." 국내석사학위논문 상명대학교 대학원, (2009), 56.

48) ‘자유로운 템포로’ 라는 뜻으로 독주자나 지휘자의 재량에 따라 의도적으로 템포를 조금 빠르게 혹은 조금 느리게 연주하는 것을 말하는 음악 용어.

에서는 뚜렷한 리듬 패턴의 반복으로 탱고 특유의 아련한 감정을 더 증폭시켰고, 이는 누에보 탱고에서도 유사하게 드러나고 있다. 라벨(Maurice Ravel, 1875~1937)의 《볼레로》(Bolero, 1928)에서 나타나는 것처럼 일정한 리듬 패턴과 프레이즈, 멜로디를 반복시키면서 연주되는 악기가 하나씩 추가가 되는 형식을 대부분의 곡에서 보이고 있다. 또한, 이러한 연주가 되는 중에 폴리 리듬(polyrhythm)이 쓰이면서 단순하지만 다소 복잡한 느낌을 주면서 곡의 긴장감을 고조시키고 있다. 이러한 패턴의 반복을 계속적으로 보여주었는데 거의 모든 곡에서 이러한 특징을 찾아볼 수 있다.⁴⁹⁾

그의 작품은 구성면에서도 뛰어났는데, 기타리스트 로돌포 알추론은 “그의 형식과 마디, 반복, 오케스트라 편성, 다양한 음색에 대한 감각이 뛰어났다. 그는 어디서 강렬한 효과를 주고 또 어떻게 곡을 마무리 할지 잘 알았다” 라고 했다. 그는 뛰어난 구성 감각을 바탕으로 1950년대 후반과 1960년대 초반 곡 《진실과 함께 3분》(Tres Minutos con la Realidad)등을 통해 전통 탱고 형식에서 벗어날 수 있었다. 형식이 단순하며 리듬과 선율적 부분이 강조되는 전통적인 기본 탱고와는 다르게 조성이 뚜렷하고 동기의 반복이 많으며 단순 진행의 화음을 보인다. 그의 현대적인 새로운 탱고는 불규칙한 악센트와 잦은 템포 변화, 무조적 음계와 불협화음 등이 나타나 조금 더 개방적이고 대중적인 느낌을 줬다. 즉, 기본적인 탱고음악 위에 서양 음악 작곡 기법과 현대 음악 기법, 재즈의 요소를 접목시켜 그만의 새로운 탱고음악을 만들어 낸 것이다.⁵⁰⁾

그의 작품들은 길이가 짧고 간단한 형식의 작품과 복잡한 구성의 오케스트라 편성으로 갖추어진 비교적 긴 작품 이렇게 두 가지 형태로 분류할 수 있다. 소규모 편성의 작품들은 구성은 단순하지만 화성과 멜로디의 조화가 강조되며

49) 임지민. "아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla) 작품을 통한 탱고음악 콘텐츠의 활용 사례 연구." 국내석사학위논문 경희대학교 아트퓨전디자인대학원, (2016), 28-29.

50) 박선하. "20세기 아르헨티나 피아노음악에 나타나는 민속 음악적 요소 연구." 국내석사학위논문 인제대학교 대학원, (2013), 40.

A-B-A, A-B형식과 같이 짧은 구성으로 이루어진다. A-B-A 형식은 탱고로만자(Tango Romanza)⁵¹⁾와 같이 A가 멜로디의 중심이 되며 곡의 처음과 끝에 나온다. A-B형식은 32마디로 한 단락마다 16마디씩의 구조로 된 소규모의 연주곡과 보컬 곡들로 전통적인 탱고 유형을 따랐다.⁵²⁾ 대규모 작품들은 클래식 오케스트라와 탱고가 결합된 작품들로 그의 스승 나디아 블랑제의 영향을 받았다. 즉, 유럽 음악, 클래식 배경을 더욱 강조했다고 볼 수 있다. 이 작품들은 반도네온, 피아노, 현악기로 이루어진 전통 탱고의 악기 구성에 피콜로, 플룻, 비브라폰, 첼레스타, 퍼커션, 하프 등이 더해졌으며 전자 기타와 색소폰, 합창단과 같은 전형적인 악기 편성에서는 볼 수 없는 구성으로 이루어진 작품들도 있다.

또한, 그는 어떠한 편성의 오케스트라에서든 공통적으로 즉흥연주를 중요시 여겼다. 그의 편곡에서는 항상 일정 부분을 즉흥연주에 할애하였고, 즉흥연주에 뛰어난 연주자를 발굴하기 위해 애썼다. 1974년 결성한 일렉트릭 8중주단에서 그는 대부분의 멤버를 재즈 연주자들을 기용하여 때로는 재즈처럼 코드와 멜로디만 그려져 있는 악보로 연주할 정도로 곡의 해석을 작곡가가 아닌 연주자들에게 맡기며 이전보다 즉흥연주에 한층 더 깊이 파고든 이러한 시기도 있었다.⁵³⁾

이런 음악 구성 요소 외에도 피아졸라의 음악에서는 악기 연주법에 따른 특징을 확인할 수 있다. 피아졸라는 현악기를 사용하여 잘 쓰지 않는 현대적인 주법을 많이 사용했는데, 반지를 낀 손가락으로 직접적으로 퍼커션 효과를 주기도 했으며, 밴드에서 원했던 ‘스윙’ 효과를 반도네온으로 처음 표현해냈다. 대담하게 즉흥 연주도 하였으며, 음을 끄는 소리(arrastres)도 인상적으로 사

51) 탱고 스타일 중 가장 예술적인 탱고라고 분류되는 탱고.

52) 최혜윤. "피아졸라의 《Suite para Piano Op. 2》에 나타나는 아르헨티나 민속 음악 요소 연구." 국내석사학위논문 건국대학교 대학원, (2016), 7.

53) 이지영. "탱고(Tango)에 나타난 재즈(Jazz)적 요소에 관한 연구." 국내석사학위논문 경희대학교, (2009), 24.

용했다. 그의 작품에서 나왔던 주법들 중 치차라(chicharra), 탐보르(tambor), 리하(lija)라는 효과들은 탱고 뮤지션들에게는 매우 익숙한 전형적인 트릭인데 그는 자신의 3+3+2 리듬에 이 기법들을 응용했다. 그 중 탐보르라는 기법은 현악기 활의 나무 부분으로 현악기 몸통에 있는 브릿지의 윗부분을 쳐주는 기법으로 현악기를 이용한 타악기적인 효과를 내는 기법이다. 피아졸라가 많이 사용하는 주법 중 하나인 ‘술 폰티첼로’ (Sul Ponticello) 역시 현대 음악에 자주 사용되는 기법으로 현악기의 브릿지에 거의 닿을 정도로 가까이에서 연주하는 주법이다. 거의 들리지 않을 정도의 윗 배음이 되기 때문에 배음이 많아져 스산한 소리가 난다. ‘하모닉스’ (harmonics) 기법은 배음을 내는 연주법으로 현악기의 현 위의 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 등의 점에 손가락을 가볍게 대고 그 줄길이의 1/2, 1/3, 1/4, 1/5의 진동을 내게 하여 투명한 울림이 만들어지는 주법이다. 피아졸라는 이러한 기법을 통해 곡의 클라이막스를 만들어냈다.

3. 《르 그랑 탱고》 분석

1) 《르 그랑 탱고》 창작 배경

피아졸라는 1982년에 찰레트⁵⁴⁾에서 여름을 보내면서 《르 그랑 탱고》를 작곡했다. 이 작품은 첼로와 피아노를 위한 10분 정도의 곡으로, 로스트로포비치에게 헌정하기 위한 것이었다. 피아졸라는 그에게 악보를 보냈지만, 로스트로포비치는 당시 피아졸라에 대해 알지 못했고 그 악보도 몇 년 동안 진지하게 살펴보지 않았다. 그는 로스트로포비치가 이 곡을 연주해주길 바랐지만, 그의 희망은 8년 뒤에야 이루어진다. 로스트로포비치는 악보를 보고 “아스트르의 대단한 재능에 놀라지 않을 수 없다”고 평하며 자신의 콘서트에서 그의 곡을 연주하기로 했다. 그는 첼로 파트를 약간 수정하고 피아졸라에게 미리 들어달라고 부탁했다. 1990년 4월 콜론극장⁵⁵⁾의 한 방에서 그는 아르헨티나의 피아니스트 수사나 멘델 리비치와 리허설을 가졌다. 이 자리에서 피아졸라는 탱고식으로 마에스트로를 지도했다. 멘델리비치는 “로스트로포비치가 평생 탱고를 연주한 것 같았다”고 말한다. 첼리스트 요요마(Yo-Yo Ma, 1955~)도 《르 그랑 탱고》를 가장 좋아하는 음악 중 하나라고 말하면서 “복잡한 리듬감과 자유로운 분위기, 열정, 환희”라며 극찬하기도 했다. 단악장으로 구성된 이 곡은 피아졸라의 특징이 고스란히 살아 있다. 탱고의 음악적 특징과 유럽의 음악형식, 재즈의 화성이 결합된 작품이라고 할 수 있다. 도입부의 격렬한 첼로 연주에서는 탄탄한 구성과 영감을 느끼게 하는 선율, 복합적인 리듬이 모두 담겨 있다. 회상적인 중간 부분에서는 첼로의 선율에서 부드러운 분위기가 우세하다가 중반부로 향하면서 감정적으로 더욱 깊고 복잡해진다.

54) 아르헨티나의 휴양지인 폰타델에스테에 있는 피아졸라의 저택을 말한다. 찰레트 엘 카스코라고도 불렀다.

55) 부에노스아이레스 최초의 오페라 하우스인 콜론 극장

정열적인 리듬과 가슴을 찢을 듯한 음조가 복합적으로 나란히 진행되는 이 곡은 피아졸라의 작품 중 가장 흥미진진한 걸작이라는 평을 받는 곡이기도 하다.⁵⁶⁾

2) 작품 분석

피아졸라의 《르 그랑 탱고》는 단악장으로 작곡 되었지만, 악보에 표기된 빠르기말과 빠르기의 변화, 그리고 겹세로줄을 기준으로 3부분으로 나눌 수 있다(표1, 참조). 빠르기의 내용으로 볼 때, 빠른(tempo di tango, ♩=116) - 느린(meno mosso, ♩=80) - 빠른(piu mosso, ♩=120)으로 3악장 구성의 소나타 형식과 비교해 볼 수 있다. 마디 1부터 마디 102까지를 부분 I로, 마디 103에서 마디 193까지를 부분 II로, 그리고 마디 194에서 마디 297까지를 부분 III으로 나눌 수 있다.

부분 I (tempo di tango, ♩=116)	A (마디 1-30)
	B (마디 31-84)
	A' (마디 85-102)
부분 II (meno mosso, ♩=80)	A (마디 103-134)
	B (마디 135-176)
	A' (마디 177-193)
부분 III (piu mosso, ♩=120)	A (마디 194-216)
	B (마디 217-262)
	C (마디 263-297)

<표 1> 《르 그랑 탱고》의 전체 형식 구분

부분 I로 볼 수 있는 마디 1-102까지를 음악적 내용의 변화를 기준으로 다시 세 개의 부분. 즉, 마디 1-102까지는 소나타 형식의 제 1악장을 이루는

56) 마리나 수사나 아치, 『피아졸라, 위대한 탱고』 (을유문화사, 2004), 405.

제시부(A) - 발전부(B) - 재현부(A')로 구분할 수 있다(표2, 참조). 단, 재현부에 해당되는 A' 부분이 A부분에 비해 축약되었다는 것은 소나타 형식의 제 1악장과의 차이로 볼 수 있다. 마디 1-30까지를 A, 마디 31-46을 B 그리고 마디 85-102까지를 A' 로 나눌 수 있다. 각 부분은 또한 아래의 표와 같이 음악적 내용에 따라 세부적으로 나눌 수 있다.

부분 I	A (1-30)	a (마디 1-8)	첼로+피아노
		b (마디 9-16)	첼로 중심
		a' (마디 17-24)	첼로 중심
		종결구 (마디 25-30)	첼로+피아노
	B (31-84)	a'' (마디 31-46)	첼로 중심
		b' (마디 47-61)	첼로+피아노
		c (마디 62-84)	첼로 중심
	A' (85-102)	b'' (마디 85-102)	첼로+피아노

<표 2> 《르 그랑 탱고》의 마디 1-102까지의 형식 구분

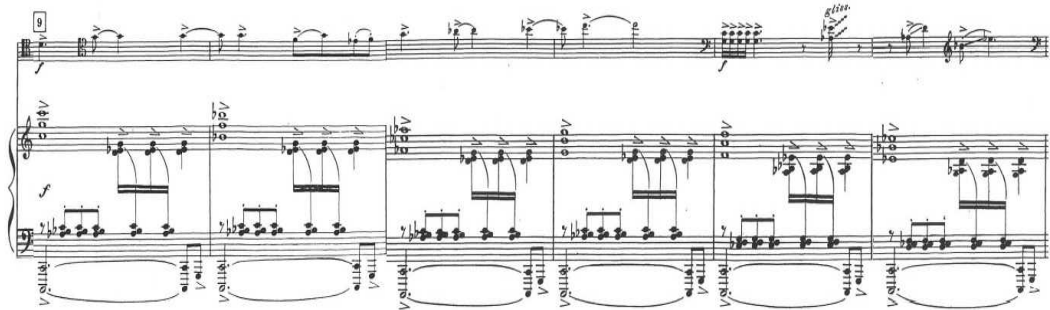
마디 1-30까지 A부분은 음악적 내용의 변화와 두 악기 간의 관계를 기준으로 다시 네 개의 작은 부분으로 나뉜다. 그렇지만 A부분 전체는 피아졸라 탱고음악의 특징으로 꼽히는 3+3+2의 리듬 패턴 반복이 피아노 파트에서 지배적이다. A부분을 시작하는 작은 a부분(마디1-8)에서 3+3+2의 리듬 패턴이 피아노에 의해 반복되며, 첼로는 마디 1-2의 변화와 반복으로 진행된다. 첼로는 3+3+2의 탱고리듬의 변화 그리고 그 리듬변화된 음형의 반복으로 구성된다. 첼로 선율은 마디 1의 마지막 음과 마디 2의 첫 음의 붙임줄로 인해 3+3+2 리듬이 형성되지 않고 3+3+3(2+1)+3+2+2로 변화되었다. 마디 1-2의 변화된 리듬은 피아노와 리듬적 당김음을 형성한다. 첼로의 마디 1-2를 동기 A라고 할 때, 마디 3-4는 동기 A를 선율적-리듬적 변화를 수반하며 반복한 것이다. 이렇게 구성된 마디 1-4의 마디 5-8에서 다시 반복된다. 반면 피아노는 c단3화음을 지속하며 3+3+2 리듬을 오스티나토로 연주한다

(악보 1).

The image shows a musical score for Violoncello and Pianoforte. The Violoncello part is marked 'Tempo di Tango (♩ = 116) mf marcato'. The Pianoforte part is marked 'Tempo di Tango (♩ = 116) marcato' and includes 'p' and 'ga bassa' markings. A red box highlights measures 9-12 of the piano part.

<악보 1> 마디 1-4

동기 A의 변화 반복으로 구성된 제 1 주제 a부분이 피아노 파트의 변화와 함께 마디 17부터 다시 반복되기 전 즉, 제시부의 제 2주제로 볼 수 있는 마디 9-16까지의 작은 b부분은 첼로와 피아노 모두, 마디 1-8의 내용과 차별화된 음악을 연주한다. 피아노는 8/8박자 3+3+2의 리듬을 연주했던 a부분과는 달리 마디 9부터 4/4박자의 박절로, 그리고 내성의 8분음표 단위로 묶어본다면 4+1+1+2 리듬을 연주하므로 8분음표를 기준으로. 그리고 4+1+1+1+1의 액센트로 보면 2+2+1의 분할로 바뀌어서 연주하므로 제 1주제로 보았던 a부분과 리듬적 차이를 보이며 제 2주제로 설명할 수 있게 한다. 이에 반해 마디 9-16까지의 첼로 파트 마디 9-12는 마디 1-2의 첼로의 리듬분할로 시작하고 마디 13-16에서 중음 주법으로 매음 악센트를 수반하는 16분음표 리듬을 연주하여 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 13-14에서 첼로의 중음 주법 후 글리산도를 활용한 옥타브 연주로 강한 느낌을 주는데, 이는 두 음 사이의 한 손가락으로 미끄러지는 듯 짙는 포르타멘토라는 주법으로 연주자의 테크닉을 요구한다. 첼로의 마디 13-14의 기교적인 연주는 마디 15-16에서의 피아노 내성에 등장하는 3+3+2의 리듬과 함께 반복된다(악보 2).



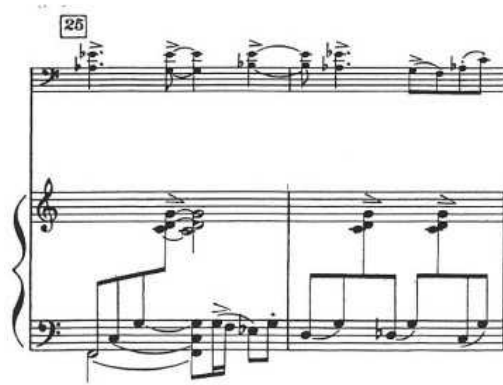
<악보 2> 마디 9-14

a부분은 마디 17-24에서와 같은 단3도 아래로 이도되어 반복된다. a' 부분이 단3도 아래로 이조되었지만 피아노에서는 a부분에서의 지속적인 단3화음의 성격은 분명히 드러내지 않는다. 그 이유는 피아노 오른손 상성부가 a부분에서는 단3화음의 제3음을 지속음으로 연주했지만, a' 부분에서는 순차적 선율(e' -f' -g' -a' -g' -f')을 3+3+2 리듬에 맞춰 연주하기 때문이다. 그러므로 a' 부분이 a부분의 반복임을 연주해석에 담기 위해서는 첼로에 무게를 주어 연주할 필요가 있다(악보 3).



<악보 3> 마디 17-18

마디 25부터 30까지는 A부분의 종결구로 해석할 수 있는데, 첼로는 중음 주법을 사용하며 격정적인 느낌을 준다. 첼로는 종결구에서도 마디 1-2의 3+3+3+2+2의 리듬을 지속하지만, 피아노는 마디 31부터의 B부분을 준비하며 아르페지오의 분산 화음적 음형으로 마디 1-24까지 유지했던 3+3+2의 리듬 반복을 와해키며, 이는 곧 나올 반주 유형을 미리 보여주는 듯하다 (악보 4).

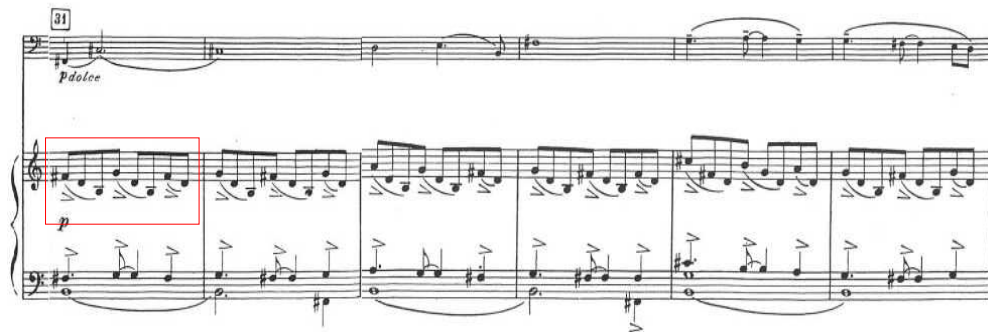


<악보 4> 마디 25-26

B부분에 해당되는 마디 31-84까지는 발전부라고 볼 수 있다. 그 이유는 제 1주제로 본 마디 1-8을 마디 31-46에서 볼 수 있기 때문이다. 마디 31에서 첼로의 선율은 달라지지만 제 1주제의 리듬적 특징이었던 3+3+2의 리듬 동기는 피아노의 내성에서 계속해서 유지해주며 제 1주제를 연상하게 한다. 이렇게 피아노 반주가 제 1주제의 리듬 패턴을 변화 발전시켜 주고 있다. 이 부분에서 첼로의 선율은 ‘부드럽게(dolce)’ 라는 지시어에 부합하듯 서정적으로 변하며 분위기 또한 전환되며 우아하고 차분해진다. 첼로 파트의 선율선은 피아노 파트 오른손의 분산화음과 조화를 이룬다. 마디 1-8의 제 1주제 피아노 파트는 상행하는 상성부의 파트가 e^b음을 반복해줬지만, 발전부로 보는 B부분을 시작하는 피아노 오른손은 지속음을 사용하지 않고 아르페지오 분산화음

으로 연주한다. 3+3+2의 리듬을 유지하는 피아노 분산화음의 첫 음들은 보조 음형을 이루고 있어 왼손 상성부와 함께 제 1주제 리듬 동기의 변화 발전을 담고 있다. 그러므로 이 부분에서 곡을 연주하는 첼리스트는 선율적으로 연주함과 동시에 피아노의 리듬적 악센트의 강조를 요구함으로써, 마디 1-8까지의 발전이 더욱 두드러지게 표현이 될 수 있다.

마디 35-36 첼로 부분에서 3+3+2 리듬 동기가 다시 나오며 음진행 또한 마디 31-32 피아노 오른손에서의 보조 음형 $f^{\#1}-g^1-f^{\#1}$ 를 마디 35-36에서 $g-a-g$ 으로 반복한다. 첼로는 이 부분에서 앞에서의 피아노와 같이 악센트를 강조하여 연주할 필요성이 있다. 마디 37에서 다시 첼로의 3+3+2 리듬은 사라지고 피아노가 이를 계속해서 유지해준다(악보 5).



<악보 5> 마디 31-36

마디 41부터 피아노 오른손 반주에서 악센트 표시가 없어짐으로 인해 바뀌면서 B부분 시작에서 첼로에 주어졌던 ‘부드럽게’의 내용을 받아준다. 마디 41부터 피아노 오른손은 앞에서 계속 강조하던 3+3+2 패턴이 아닌 4+4 리듬으로 변화한다. 마디 41-44까지 피아노 오른손의 첫 음의 진행을 보면 $e^1-f^{\#1}-g^{\#1}-a^1$ 로 상승한 후, 마디 44의 세 번째 박 $g^{\#1}$ 을 거쳐 마디 45부터 마디 46까지 두 마디에 걸쳐 $g^1-f^{\#1}-e^1$ 로 다시 하행한다. 그러므로 피아노

오른손은 각 마디의 첫 음을 강조하여 음계적上行과 하행 선율을 첼로 선율과의 대선율로 드러낼 필요가 있다(악보 6).



<악보 6> 마디 41-44

마디 44에서는 c^\sharp 음을 시작으로 하는 프리지안 선법이 사용된 것으로 분석된다. 마디 43에서 왼손 아랫 성부가 G^\sharp 에서 C^\sharp 으로 4도 하행하는 것은 이 부분이 딸림화음에서 으뜸화음으로 끝나는 것처럼 보이게 한다. 그러므로, 조성적 중지를 느낄 수 있도록 강조하기 위해 피아노 왼손 아랫 성부의 G^\sharp 과 C^\sharp 음에 악센트를 수반하며 연주할 필요가 있다. 첼로는 마디 43에서 잠깐 3+3+2의 리듬이 다시 나온다. 이 부분 역시 리듬을 강조해 주어야 할 부분이다. 3+3+2 리듬 동기가 왼손 파트에서 진행되지만 상대적으로 부드러운 피아노 반주와 함께 첼로의 선율도 점차 고조를 준비하는 듯 변화한다. 마디 41 시작하는 5도 도약은 마디 31을 연상시키며 선율적인 내용을 연주한다. 마디 46 세 번째 박자부터 ‘단호하게’ (deciso)라고 쓰여있고 이는 분명하게 마디 31-45까지의 음악적 분위기를 벗어나 다시 강렬한 느낌으로 전환한다.

B부분의 중간, 즉 발전부의 중간 부분인 마디 47-61은 A부분 제 2주제(b부분)의 음악적 요소를 변화 발전시키고 있다고 판단하여 마디 47부터 61을 b' 로 표시한다(표 2, 참조). 마디 9-16의 피아노에서 리듬적 특징은 정박 리듬이었는데, 이를 발전시키는 마디 47 피아노의 왼손 아랫 성부를 보면 3+3+2처럼 보인다. 그러나 두 번째 3에 해당되는 첫 박에 악센트 대신 스타카토 그리고 동일 음정 반복이 슬러로 연결이 되어있지 않아서 3+3+2 리듬 패턴의 가운데 3에 해당되는 리듬을 약하게 만든다. 그러므로 피아노 파트 왼손은 제 2주제로 보았던 b부분과 같이 4+4 리듬을 형성한다(악보 7).



<악보 7> 마디 47-49

4+4의 리듬 패턴은 마디 47부터 61까지 등장하여 계속적으로 탱고리듬이 특징을 벗어나 2박 단위로 끊어진다. 피아노 파트가 b부분의 리듬 패턴을 바탕으로 발전적인 내용을 보인 b' 부분에서 첼로는 마디 50부터 피아노의 오른손과 같은 리듬과 선율을 연주한다. 첼로와 피아노 오른손의 선율적-리듬적 내용은 두 마디 단위로 마디 53까지 반복된다. 이 두 악기의 리듬적 패턴은 첫 번째 마디(마디 50와 마디 52)의 시작 부분을 제외하고는 피아노 왼손의

4+4의 리듬패턴에 일치하는 액센트와 프레이징을 갖고 있다. 마디 50-51이 첼로 선율은 마디 52-53에서 d도 동형진행으로 반복된다. 두 마디를 하나의 단위로 하는 첼로의 진행은 마디 50-51까지 a¹음으로 시작하여 c^{#1} 까지 하행하는 선율선이다. 마디 50-51의 첼로 하행 선율은 b부분의 첼로 선율, 즉 g음부터 c¹음으로 상행한 모습과 전위형으로 대비된다. 마디 50-51 첼로 선율은 피아노의 오른손에서 4도 관계로 병진행을 하고 마디 52-53 첼로 선율은 피아노의 오른손에서 3도 병진행된다. b' 부분을 시작하면서부터 피아노 왼손 파트에서 제시된 B-F#의 조성적 관계는 마디 50-51의 피아노 오른손과 첼로의 4도 병진행으로 방해받는다. 그러나 두 악기간의 뒤이은 3도 병진행은 마디 53에서 b단3화음을 명확하게 보여주는 역할을 하면서 B음을 조성적 중심에 두게 한다(악보 8).



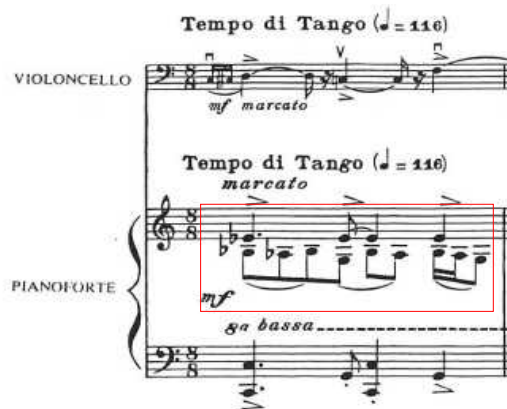
<악보 8> 마디 50-53

마디 62-84 부분을 a''로 구분하였는데, 이 부분이 악보를 보면 새로운 음악적 내용 같아 보이지만 피아노의 왼손 상성부에서 마디 1-8의 a부분의 특징이었던 3+3+2라는 탱고 리듬 패턴이 명확하게 등장하는 것을 볼 수 있다. 그러므로 발전부에 해당하는 B부분의 마지막 부분인 마디 62-84는 제 1주제를 근간으로한 발전으로 해석된다(악보 9a).



<악보 9a> 마디 62-64

마디 62-84를 제 1주제, 즉 a부분의 발전으로 볼 수 있는 내용은 피아노 왼손 리듬 패턴에서 뿐 아니라 오른손의 분산화음 유형에서도 찾아볼 수 있다. 마디 62 e^1 -a-b-a와 리듬적으로 마디 62이하와 유사함을 보이는 마디 1의 피아노 오른손의 아랫 성부의 음진행과도 유사하다. a부분(제 1주제)을 시작하는 마디 1의 4개 8분음표를 주요 음형으로 볼 때, 마디 62 피아노 음형은 주요 음형의 역행진위라고 볼 수 있다(악보 9b).



<악보 9b> 마디 1

그러므로 피아노 오른손 부분의 분산화음적 진행은 조금 더 강조되어 화려하게 연주할 필요가 있다. 피아노 파트에서 제 1주제의 발전적 내용을 연주하는 동안 첼로파트는 마디 62부터 서정적인 선율을 연주한다. 마디 65에서는 음들이 상행하며 하모닉스하여 부드러운 느낌으로 음들을 데타세⁵⁷⁾한다. 이러한 데타세는 마디 65를 시작으로 마디 69, 마디 73, 그리고 마디 77 에서 계속해서 나오는데, 이 때문에 마디 65부터 마디 81까지 4마디 간격으로 계속해서 비슷한 느낌을 갖게 된다. 마디 85부터 마디 99까지는 앞서 나온 마디 47-61은 리듬과 악센트, 음계까지 모두 동일하여 이 부분을 재현부라고 할 수 있다. 마디 100부터 마디 102까지 세 마디는 첼로의 긴 선율을 겹침으로 부분 I에 해당되는 큰 부분을 마무리 하며 끝이 난다.

마디 103부터는 표1에서 부분 I로 보았던 빠르기는 $J=116$ 을 벗어나 ‘보다 느리게’ (Meno mosso)로 바뀌며 느리게, 평온하게 연주하라는 지시어(Meno mosso)가 쓰여져 있다. 이렇게 느리게 연주하라는 빠르기말의 변화를 바탕으로 마디 103부터 마디 193까지는 소나타 다악장 형식에서 2악장으로 볼 수 있다. 이 부분은 다시 음악적 내용의 변화와 나타냄말의 변화를 기준으로 세 부분으로 나눌 수 있고, 이는 소나타 다악장 구성 중 느린 악장인 2악장이 세 부분으로 이루어진 가요형식과 비교된다. ‘자유로이 노래하듯이’ (libero e cantabile)라는 연주 지시어로 시작하는 마디 103-134는 A부분, ‘무겁게’, ‘중후함’ (pesante)와 함께 ‘슬프다, 사무치다’ (tristmente)라는 연주 지시어와 함께 A부분과 다른 음악적 내용을 보이는 마디 135부터 176까지는 B부분으로 그리고 ‘자유로이 노래하듯이’ 라는 연주 지시어와 함께 A부분을 반복하는 마디 177-193은 A’ 로 나눌 수 있다(표 3, 참조).

마디 103-134까지의 A부분은 다시 두 개의 작은 부분으로 구분할 수 있다. A 부분은 리듬적 특징에 따라 마디 103-118(a) 그리고 마디 119-134(b)로 나눌

57) 현악기의 연주시, 활을 현에서 떼지 않은 채 활을 멈추어 음을 끊는 것으로 논 레가토와 흡사.

수 있다. 부분 a라고 본 마디 103-118의 리듬적 특징은 탱고리듬의 특징인 3+3+2가 아닌 4+4로 볼 수 있고, 부분 b로 설정한 119-134의 리듬적 특징은 피아노 왼손 부분에서 탱고적 리듬 패턴인 3+3+2가 다시 나온다. 또한 부분 b는 선율적으로도 첼로를 중심으로 이루어져 있다. 이러한 음악적 특징은 부분a와 b로 나눈 타당성을 부여한다.

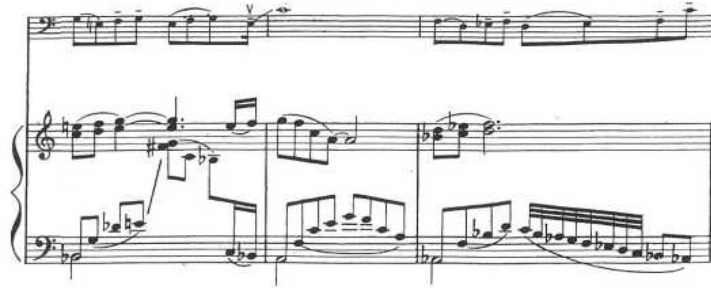
부분 II	A (103-134)	a (마디 103-118)	첼로+피아노
		b (마디 119-134)	첼로+피아노
	B (135-176)	c (마디 135-150)	첼로 중심
		c' (마디 151-162)	첼로+피아노
		d (마디 163-176)	첼로+피아노
	A' (177-193)	a' (마디 177-193)	첼로+피아노

<표 3> 《르 그랑 탱고》의 마디 103-193까지의 형식 구분

마디 103부터 마디 104까지의 두 마디를 작은 동기 a라고 설정한다. 이 두 마디의 동기는 부분 a를 이끈다고 분석할 수 있게끔 변화를 수반하며 마디 108까지 반복된다. 동기 a로 본 마디 103-104의 첼로 파트는 8분음표 4개로 3도 하행후 순차상행하는 음형을 기초로 한다. 이 음형 x는 바로 같은 마디인 103마디 안에서 3도 하행을 하고, 순차적으로 상행하는 등 구성 순서가 변형되어 나오기 때문에 x' 라고 설정한다. 이렇게 설정한 음형 x와 음형 x' 는 두 마디를 기준으로 계속하여 피아노와 함께 두 마디 동기로 작은 변화를 하며 반복된다(악보 10).

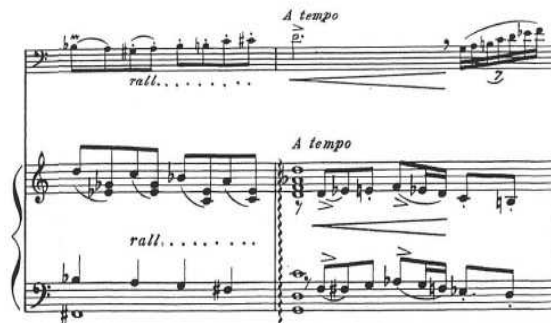
<악보 10> 마디 103-104 (동기 a)

마디 107에서 시작되는 동기a의 세 번째 반복은 이도 동형진행과 리듬 변화가 피아노 파트에서 나타난다(악보 11).



<악보 11> 마디 105-107

마디 110은 첼로에서 동기a의 특징도 음형 x의 특징도 보이지 않는데, 이는 마디 111부터 마디 103부터의 첼로 주선율 역할을 피아노로 옮기려하는 연결구라고 볼 수 있다(악보 12).



<악보 12> 마디 109-110

마디 111부터는 마디 103부터의 첼로 주선율이 피아노로 연주된다. 피아노 오른손 파트를 보면 음형 x의 음가가 보인다. 음형 x와 음형 x' 를 피아노가 3도 병진행으로 시작하는 두 마디 동기는 마디 113-114 그리고 마디

115-116에서 리듬적 그리고 선율적 변화를 담으며 반복된다. 이때 첼로 선율은 마디 103부터의 피아노 오른손을 연상시키는 긴 선율선을 대신율로 연주한다(악보 13).



<악보 13> 마디 111-112

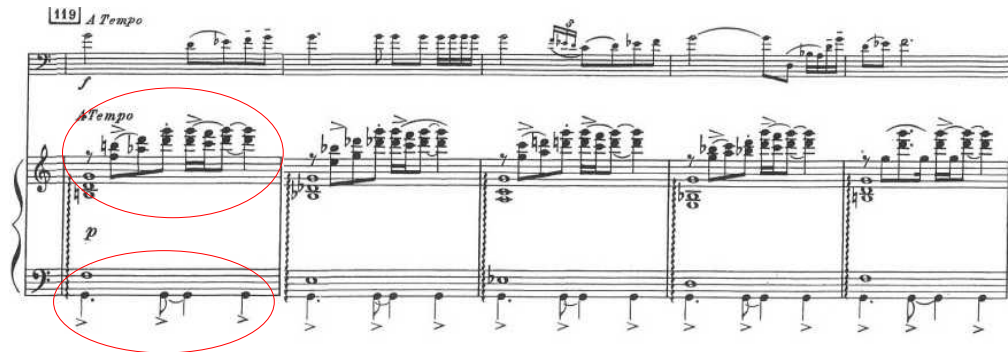
마디 117-118 두 마디는 부분 a를 마무리함과 동시에 새로운 부분b를 위한 변화를 위한 종결 연결구로 볼 수 있다. 피아노의 윗성부와 아랫 성부에서 모두 동음을 반복하며 부분적으로 조성적인 흐름을 보여주는데 g 단조 음계인 g, b^b, d음이 주요하게 나오며 마치 딸림화음에서 으뜸화음같이 보여준다(악보 14).



<악보 14> 마디 117-118

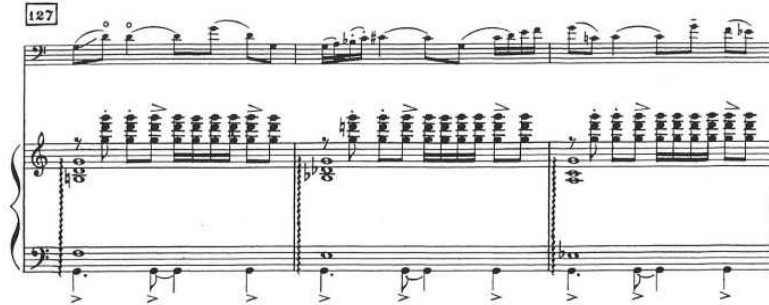
마디 119부터는 부분b로 구분하였는데, 선율 진행 방향이 a부분의 첼로 선율과 다르며 첼로 성부가 주선율로 중요하다. 첼로는 조금 더 자유롭게 노래하

며 피아노는 오른손과 왼손이 반복되며 리듬을 주는데 왼손에서 3+3+2 탱고 리듬이 다시 등장한다. 앞서 설명한 마디 118에서 피아노 오른손과 왼손의 첫 음을 보면 g음과 g¹음이 양쪽에서 나오는데, 이 음이 예비음이 되어 마디 119의 피아노 왼손 부분의 첫 음에서도 G페달 포인트를 예비음으로 갖고 오른손 역시 첫 음을 G장조 3화음으로 시작한다. 이렇게 마디 119는 마디 126까지 오스티나토 음형으로 반복되며 리듬 변화 또한 반복하는데 피아노 오른손과 왼손 부분을 모두 피아노 파트의 동기로 볼 수 있다. 이 동기는 이 반복은 마디 126까지 지속 된다(악보 15).



<악보 15> 마디 119-123

마디 127부터의 첼로 부분 선율의 특징으로는 하모닉스를 이용한 음정이 많이 나오는데, 이는 B부분인 마디 135로 가기 위한 선율의 잔잔해짐이라고 볼 수 있다. 또한 첼로 부분의 선율은 2+3+3 리듬으로 당김음적인 효과가 나타난다. 피아노 부분도 조금의 변화가 나타나는데 앞의 마디 119와는 조금은 다르게 동화음을 반복하고 왼손은 마디 119와 같이 음형이 반복된다. 그렇기에 이 부분을 피아노의 새로운 동기라고 볼 수 있고, 이 반복은 마디 130까지 지속되며, 마디 131에서부터 점차 음형이 축소되며 리듬은 확장된다(악보 16).



<악보 16> 마디 127-129

앞선 A부분의 분위기와는 또 다르게 무겁고 중후하게 연주하라는 지시어를 갖는 B부분의 시작 마디 135부터 150까지의 부분 c는 첼로의 선율이 강조되는 부분으로 피아노의 왼손은 4+4 리듬을 뚜렷하게 드러내며 반주한다. 이때 8분 쉼표와 점4분음표에 의한 화음을 연주하는 오른손도 2박 단위로 묶을 수 있지만, 양손이 결합되면서 당김음의 효과를 피아노에서 드러낸다.

마디 135의 첫 음은 b^b 음으로 시작하여 순차적으로 상행 선율선을 보이다가 마디 138에서 다시 b 음으로 돌아온다. 결과적으로 반음만 올라간 것을 알 수 있는데, 이러한 음악적 특징은 비장한 부분을 설명하기도 한다. 마디 135-138까지 첼로의 선율적 진행은 연주 지시어와 연결 설명할 수 있다. 당김음을 이루는 피아노에서 왼손 반주는 마디 135-136의 두 마디 동기를 기준으로, 오스티나토의 성격을 띄며 5도-1도 간격으로 반복해서 진행된다. 5도 하행한 후 4도 상행하고, 2도 하행하는 이러한 두 마디 동기는 4도 이도 하행된 동형진행으로 마디 150까지 오스티나토로 반복한다. 이러한 당김음 그리고 동형진행의 반주는 이 부분 c의 시작에 기재된 연주 지시어와 연관되는 '슬픔'의 표현에 적합하다(악보 17).



<악보 17> 마디 134-138

마디 135부터 b^b 음을 시작음으로 d음으로 도약 하행 후, 상승 진행해 왔지만 결국 마디 138의 마지막 음은 b음인 것을 볼 수 있다. 마디135-138까지의 첼로 선율 진행이 b^b 음에서 겨우 반음 상행에 그치고 있다. 이런 선율적 흐름은 B부분 시작할 때 있었던 지시어 ‘슬프게’ 라는 것과 연결해볼 수 있다. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 《비창 소나타》(Op. 13, c단조) 제1악장 서주에서의 선율 진행이 ‘비창’ (pathetique)과 묶어 설명되는 것처럼 이 부분의 첼로 선율 또한 지시어 ‘슬프게’ (tristemente)에 담긴 지독한 슬픔에서 빠져나오려고 하나 다시 그 구렁텅이에 빠진다는 음악적 해석과 연결해볼 수 있다(악보 18).



<악보 18> 마디 139-140

마디 141부터 첼로의 음계가 상승하며 확장되는데 마디 150까지 고조되며 서정적 선율을 연주하기 시작하는데, B부분의 시작 부분 c에서 피아노보다 첼로의 선율이 강조되기 때문에 피아노는 p로 작게 연주해주며 첼로의 비브라토와 서정적이고 슬픔에 집중해야 하는 부분이다(악보 19).



<악보 19> 마디 141-144

c' 부분이라고 보는 마디 151부터는 피아노의 왼손 리듬이 c부분과 같기 때문에 c' 로 보지만 5도 하행, 4도 상행의 규칙은 없어졌다. 부분 c' 에서의 피아노 파트는 부분 c에서의 양손 당김음은 변화되어 유지되지만, 조성적 성격을 보였던 왼손 하성부의 5도하행-4도상행-2도하행의 두 마디 동기는 네

마디로 확대 변형되어 나타난다. G-F-E 순차하행후 4도 상행한 A음에 도달하는 네 마디는 마디 155이하 그리고 마디 159 이하에서 반복된다. 그렇기 때문에 부분c' 에선 상대적으로 첼로의 선율이 강조된다고 볼 수 있다. 첼로 선율을 부분의 c와 비교하여 보면 이러한 음악적 내용을 담은 피아노 반주 위에서 연주되는 첼로 선율은 마디 151-152을 여섯 번 반복하는데, 마디 151-152를 부분 c' 를 이루는 동기로 볼 때, 부분 c와 비교하면 마디 135 첼로선율에서 그 시작을 찾을 수 있다. 마디 135 후반부 e-f-g-a로 상행하는 진행은 마디 151-152에서 a-b^b-c-d 그리고 5도 하행하는 g음으로 변화된 것이다. 이런 선율적 동기가 두 마디를 기준으로 반복되기 때문에 마디 151-152 부분을 시작 동기로 놓는다. 시작 동기로 보는 마디 151-152 두 마디는 앞서 말한 것과 같이 a-b^b-c-d까지 상행하였다가 g로 하행하는데, 뒤에 나오는 마디에서도 계속해서 음이 상행했다 하행하는 같은 규칙으로 마디 162까지 구성된다(악보 20).



<악보 20> 마디 151-154

마디 163부터는 부분 d로, 피아노의 리듬에서 3+3+2가 보인다. 첼로는 f³음에서 한 옥타브 위인 e⁴음으로 글리산도 하며 상승하는데, 그 다음 마디인 마디 164에선 다시 하행한다. 마디 165에선 하행한 음가로 지속음을 유지하는

데 4마디를 기준으로 마디 167에서 다시 한번 반복된다. 마디 171에서는 다시 분위기를 전환 시키며 긴 지속음으로 음을 마무리한다(악보 21).



<악보 21> 마디 163-166

지속음을 테크레센도로 사그라드는 느낌으로 끝맺음을 한 부분 II인 마디 193에서 마디 194부터는 앞의 분위기와는 완전히 달라지게 되는데, 빠르기는 $\text{♩} = 120$ 이라고 쓰여있고, 빠르기말은 ‘조금 더 빠르게’ (Piu mosso)로 되어 있다. 첼로와 피아노 두 파트 모두 중요하게 등장하면서 분위기가 전환된 마디 194부터 마디 297까지를 소나타 다악장 구성 중 빠른 악장인 3악장으로 볼 수 있다. 이 부분은 다시 음악적 내용의 변화와 나타냄말의 변화를 기준으로 세 부분으로 나눌 수 있고(표2, 참조)다. 마디 194부터 211까지를 A부분, ‘익살스럽게, 즐겁게’ (giocosu)라는 연주 지시어와 함께 A부분과 다른 음악적 내용을 보이는 마디 217부터 262까지는 B부분으로 그리고 마디 263부터 297 끝까지를 C부분으로 나눌 수 있다.

부분 III	A (194-216)	a (마디 194-201)	첼로+피아노
		b (마디 202-211)	
		a' (마디 212-216)	
	B (217-262)	c (마디 217-228)	첼로+피아노
		c (마디 229-239)	피아노 독주
		d (마디 240-246)	
		b (마디 247-262)	
	C (263-297)	a (마디 263-270)	첼로+피아노
		a' (마디 271-278)	
a" (마디 279-297)			

<표 4> 《르 그랑 탱고》의 마디 194-297까지의 형식 구분

부분 III으로 나눈 부분의 A부분은 리듬적 특징에 따라 마디 194-201(a), 마디 202-211(b), 그리고 (a')인 마디 212-216으로 나눌 수 있다. 부분 a라고 본 마디 194-201의 리듬적 특징은 4+4와 3+3+2의 리듬이 섞여 변화적이고 자유로운 것이라고 볼 수 있다. 부분 b로 설정한 194-201은 2박 단위로 4+4의 특징이 나타난다. 부분 a' 앞의 a의 특징을 갖고 있다. 이렇게 a, b, a'의 세도막 형식으로 분류하였다. 분석적으로 총 8마디로 이루어진 a부분은 4마디를 기준으로 반복으로 결합되어 있다. 194부터 마디 197까지 4마디 악절은 마디 201에서 4마디 단위로 변화를 수반하며 반복되며 그 4마디를 또 2마디씩 나눌 수 있다.

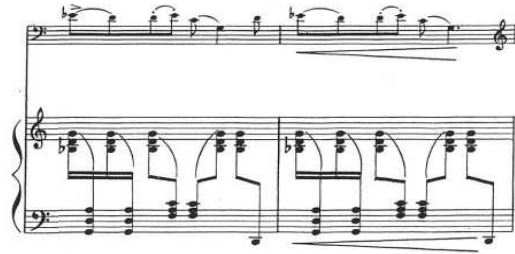
마디 194의 첼로 선율을 살펴보면 d에서 g음으로 글리산도하며 이동하는데, 음가가 점차 상승하는 것을 볼 수 있다. 옥타브를 올려 한번 더 반복되고, 그렇게 f²음 까지 상승하여 f²을 기준으로 하행한다. 마디 196-197에서도 글리산도하며 저음에서 상승하고, 하행하는 음형이 다시 반복된다. 이렇게 마디 194-195의 축소형인 두 마디 동기의 음형(196을 처음 시작하는 음형)이 4번 반복된다. 악절 구성을 가진 첼로와 대등한 관계로 음악적 진행에 참여하는 피아노는 쉼표로 인한 엇박으로 당김음 효과를 주며 4+4 리듬으로 시작하

지만 마디 195의 피아노 오른손 성부를 보면 악센트를 기준으로 3+3+2의 리듬이 제시된다. 왼손 부분에서도 같은 리듬에 악센트가 있으므로 함께 탱고 리듬에 힘을 실어준다. 그렇지만 마디 196의 피아노 오른손 성부를 보면 탱고 리듬을 벗어나 2+4+2의 리듬이 나타나고 다음 마디인 마디 197에서 다시 한번 3+3+2 리듬이 나온다. 이렇게 피아노는 자유로운 진행을 하는 것으로 나타나며 정확한 리듬의 모습을 보여주지 않는 모습을 보이고 무언가를 준비하는 느낌을 들게 할 뿐 중요한 리듬은 드러내지 않고 있다(악보 22).



<악보 22> 마디 194-197

마디 200-201은 그 다음 부분의 b부분으로 가기 위한 리듬 변화 부분이라고 볼 수 있는데, 피아노와 첼로 모두 반복된다. 피아노 부분은 16분음표로 이루어진 코드로 화음을 내며 강조해준다(악보 23).



<악보 23> 마디 200-201

A의 b부분으로 보는 마디 202-205에서는 앞의 a부분과는 다르게 피아노와 첼로 모두 2박 단위 리듬을 보여준다. b부분에서도 네 마디를 묶어서 볼 수 있는데, 첼로 파트를 보면 한마디 안에서 겹침이 두 번씩 반복되고, 그 다음 마디에서는 겹침이 길게 지속음으로 나타난다. 마디 202에서 203까지 두 마디를 기준으로 마디 204에서 205까지 한번 더 나타난다. 이 부분에서 첼로는 고음인 높은음자리표로 음가가 높기 때문에 엄지를 이용한 하이 포지션(Thumb position)에서 연주한다. 이때 피아노가 먼저 악센트를 이용하여 음을 연주하고 첼로는 쉼표가 있기 때문에 엇박으로 들어가고 서로 주고 받는 느낌이 들게 연주한다. 첼로에는 악센트와 함께 스포르잔도(sforzando)도 함께 있기 때문에 강렬한 분위기로 연주해야 한다. 피아노는 계속해서 2박 단위로 나뉘는 같은 리듬으로 4마디동안 반주하며 스포르잔도는 없지만 포르티시모가 있어 두 파트가 대등하게 연주한다. 피아노 파트는 강한 오스티나토 기법으로 연주한다(악보 24).



<악보 24> 마디 202-205

b부분은 마디 분석적으로 볼때에 206부터가 중요하다고 볼 수 있는데 이는 선율적인 음악적 내용이 본격적으로 마디 206부터 나오기 때문이다. 그렇기 때문에 앞의 마디 202부터 205까지는 서주적인 내용이라고 할 수 있다. 마디 206를 대위법적으로 살펴보면 피아노 파트와 첼로 파트가 동일한 선율을 동도모방 하고 있는 것을 볼 수있다. 이러한 동도 모방을 캐논 모방⁵⁸⁾이라고도 한다. 마디 206과 207의 두 마디의 첼로 선율을 마디 206의 세 번째 박부터 마디 207까지 한마디 반의 마디에서 축소하는 형태를 볼 수 있다. 그리고 마디 208의 첼로 선율은 마디 209의 첼로 선율에서 반복되어 나타나고, 피아노 부분은 조금은 변화된 형태를 띄며 반복된다(악보 25).

58) 한 성부가 주제를 시작한 뒤 다른 성부에서 그 주제를 똑같이 모방하면서 화성 진행을 맞추어 나가는 대위적인 서양 고전 음악 악곡의 형식이다.



<악보 25> 마디 206-209

마디 210부터는 첼로의 긴 지속음을 스포르잔도와 악센트로 계속해서 강렬한 느낌으로 끌고가는데, 피아노의 리듬 역시 3+3+2 리듬으로 고조됨을 느낄 수 있다. 마디 212부터 a' 부분으로 나누었는데 이는 앞의 a부분인 마디 194의 첼로 선율의 앞부분이 다시 한번 반복되어 나오기 때문이다. 하지만 앞의 마디 194-195와 완전히 같지 않고, 첼로의 선율만 나오며 피아노 파트 부분은 달라진 것을 볼 수 있다. 피아노 리듬에서도 4+4의 리듬이 나오지만, 마디214-215부분에서는 첼로와 피아노가 함께 같은 3+3+2 리듬을 악센트로 강조하며 탱고의 리듬이 재차 고조되는 것을 느낄 수 있다(악보 26).



<악보 26> 마디 212-215

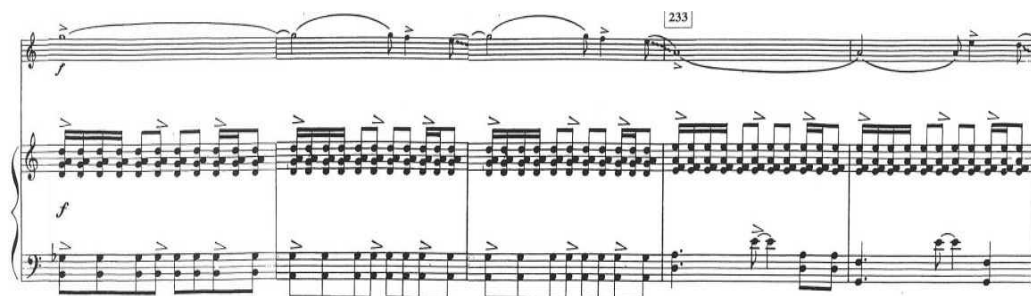
마디 217부터 ‘즐겁게’ 라는 연주 지시어와 함께 b로 구분하였는데, 마디 217부터 4마디씩 나누어 동기 b라고 정하고, 이 동기b는 마디 228까지 세 번 반복 되어 나타난다. 첼로 선율을 보면 높은음자리표의 하이포지션에서 연주하기 때문에 마디 202에서처럼 엄지 포지션을 사용하여 매 음 악센트를 주어 연주한 후 글리산도 한다. 16분음표의 짧은 겹음을 연주하는데 스포르잔도 또한 있다. 강렬하게 연주하라는 느낌과 함께 네 번째 박자에서는 글리산도를 이용하여 연주하라고 지시어가 쓰여져 있는데 겹음 e, g음에서 한 옥타브 올린 e음과 g음까지 엄지 포지션을 이용하여 글리산도 한다. 리듬적으로 분석해 보면 첼로에서는 탱고리듬은 보이지 않으며 자유롭게 연주한다. 피아노에서는 3+3+2 명료한 리듬으로 탱고의 리듬을 연주해주고 있다. 이렇게 마디 217부터 220까지 동기 b는 마디 네 마디를 기준으로 마디 221, 마디 225에서 다시 반복되어 나타난다(악보 27).



<악보 27> 마디 217-220

마디 229부터는 앞과는 조금 변화된 첼로 선율이 나타나는데, 피아노와 첼로 함께 3+3+2 리듬을 가지고 음가가 점점 고조되어 상행하는 모습을 보이며 마디 231부터는 첼로가 긴 지속음을 연주한다. 그저 지속음을 길게 연주하는 것만이 아닌 포르테와 악센트가 함께 하기 때문에 강하고 화려하게 연주하는 부분이며 이때 피아노도 계속해서 3+3+2의 리듬으로 연주하며 리듬을 강조

하며 마디 237까지 연주한다(악보 28).



<악보 28> 마디 231-234

마디 238-239에서는 낮은음자리표 E, B음가에서 높은음자리표의 a¹와 e²음까지 두 옥타브까지나 상행하며 올라가는 부분으로 마지막 음을 하모닉스로 마무리하게 되는데, 이 부분은 곡 중 음이 많이 고조되므로 첼로 연주자는 첼로의 가장 낮은 현인 C현에서부터 가장 높은 a현의 첼로 지판 끝부분에 해당하는 곳까지 글리산도하며 음을 끌고 올라간다. 곡 중 첼로의 가장 화려하고 퍼포먼스적인 부분이다(악보 29).



<악보 29> 마디 238-239

마디 240부터 마디 246까지는 곡에서 유일하게 피아노가 독주로 연주하는

부분이다. 악센트를 사용하여 강렬하고 화려하게 연주해나가는데, 리듬은 계속해서 변화하며 자유로운 느낌을 준다. 첼로의 클라이막스를 위하여 달려나가는 느낌을 준다(악보 30).



<악보 30> 마디 240-244

마디 247에는 ‘energico’ 라고 쓰있으며 이는 ‘힘차게’ 라는 뜻이다. 나타냄 말처럼 곡의 전체 부분 중 가장 열정적인 부분이라고 느껴지는데, 앞의 b부분처럼 첼로의 앞부분의 쉼표의 엇박으로 피아노가 서로 악센트를 주고 받으며 연주한다. 이때 악센트에 포르티시모까지 있기 때문에 세고 강렬하게 연주한다. 처음에서 높은음까지 글리산도 하여 연주하는데 6도, 5도, 6도, 6도와 같은 규칙으로 계속 상행한다. 마디 249부터는 다시 4도, 5도, 6도, 5도 순으로 하행한다(악보 31).



<악보 31> 마디 247-251

마디 257부터는 겹음이 반복되어 나오며 포르티시모로 마찬가지로 강렬하고 화려하게 연주하는 부분이다. 4번째 음과 8번째 음에 악센트가 있는데 첼로와 피아노가 같은 부분에 악센트가 있기 때문에 두 악기가 같이 호흡을 맞추며 달려나가는 느낌이 든다. 악센트로 인해 이 부분에서의 리듬은 4+4 리듬으로 볼 수 있다(악보 32).



<악보 32> 마디 257-260

마디 263부터 다시 높은음자리표에서의 겹음이 나오는데 엄지 포지션을 사용

하여 연주하며 스포르잔도와 악센트 또한 있기 때문에 세고 강렬하게 연주한다. 마디 263을 시작으로 a음에서 반음씩 점차 하행하여 $a^1-g^{\#1}-g^1-f^{\#1}-f^1-e^1-e^b$ 음까지 하행한 후, 네 번째 마디인 마디 266부터 다시 상행하여 g^1 음 까지 한 후, 다시 하행하여 c^1 음까지 하행한다. 이러한 주법으로 마디 263부터 마디 270까지 8마디를 묶어 또다시 음절로 정하고, 이 음절은 5번이나 반복되며 나온다(악보 33).



<악보 33> 마디 263-266

5번째 반복인 마디 287부터는 4마디를 반복한 후, 마디 291부터는 변화하는데 음계는 같다. a음에서 반음씩 하행하여 겹음하여 연주하며, $a^1-g^{\#1}-g^1-f^1$ 까지 하행한다. 마디 294부터는 곡의 마지막 부분을 장식하듯 피아노와 첼로 모두 16분음표로 주고 받는데, 마디 294부터 296까지 세 마디 동안 연주하므로 빠르고 강렬하다(악보 34).



<악보 34> 마디 294-296

마디 297에서는 마디 238-239에서와 같이 낮은음자리표 A음에서 높은음자리표 a¹음까지 두 옥타브를 글리산도로 상행하며 올라가며 음을 고조시키면서 곡을 마무리한다. 마지막 음은 하모닉스로 연주한다. 마디 238과의 첼로 부분이 주법과 옥타브의 상행 등 비슷한 모습을 보이지만 마디 297에서는 피아노도 첼로와 마찬가지로 낮은음자리표 A¹ 음에서 a¹음까지 세 옥타브를 글리산도하며 첼로와 동시에 끝나게 된다(악보 35).



<악보 35> 마디 297

III. 결론

피아졸라는 아르헨티나의 민속 음악으로 시작된 탱고를 서양 음악의 클래식과 재즈와 결합시킨 탱고에 있어서 빼놓을 수 없는 인물이다. 그에 대해 알아보기 전까지는 본 연구자도 대부분이 일반적으로 생각하듯 ‘탱고’라는 것은 그저 아르헨티나에서 온 음악 장르 중 하나라고 생각했었다. 그러나 탱고에 대한 역사적인 배경과 특징들을 살펴본 결과 탱고음악은 당시 시대의 상황에 따른 복합적인 것들이 만들어 낸 예술의 형태라는 것을 알 수 있었다. 아르헨티나를 중심으로 모인 유럽 이민자들과 아르헨티나 농민들이 향유 하던 음악적 특징이 혼합된 것이라는 사실을 통해 우리는 ‘탱고’라는 음악에 담긴 정서적 애환을 이해하는데 도움이 된다. 20세기에 들어 탱고음악이 유럽 음악 문화에 영향을 주며 발전했다는 것은 서양 음악의 역사가 하나의 문화가 주도하는 시대가 지났음을 알 수 있었다. 유럽에서 변형된 탱고음악은 다시 아르헨티나로 다시 들어와 민속 음악의 범위를 벗어나 예술의 한 장르가 되었다. 이 시기에 활동한 피아졸라는 이에 더해 미국의 재즈까지 접목하여 ‘뉴에보 탱고’라는 탱고의 새로운 장르를 만들었다. 악단 구성에서의 실험적인 성격 뿐 아니라, 그의 작품에서는 바로크 시대의 대위법과 현대 클래식 음악기법, 재즈와 미국 로큰롤의 요소까지도 발견된다. 그의 이러한 도전 정신이 있었기에 탱고는 아직까지도 사람들에게 사랑받는 장르가 되었다.

본 논문에서 단악장의 《르 그랑 탱고》를 소나타 형식에 의거하여 세 부분으로 분석한 결과는 각 부분의 음악적 내용을 통해 뒷받침 되었다. 부분 I로 본 마디 1-102, 부분 II로 본 마디 103-193, 부분 III으로 본 마디 194-297은 각각 빠른(tempo di tango, ♩=116) - 느린(meno mosso, ♩=80) - 빠른(piu mosso, ♩=120)으로 3악장 구성의 소나타 형식과 비교해 볼 수 있었다.

피아졸라는 이 작품에서 전통적인 탱고음악의 특징을 리듬으로써만이 아닌 악센트와 당김음 등으로 그만의 음악적인 성격을 잘 드러나게 하였으며 세세한 다이내믹과 다양한 주법들로 지루하지 않도록 곡 안에서 많은 변화를 수반하고 있다. 이 밖에도 음악적 동기와 음형들이 반복적으로 등장하며 순환적 기법들이 많이 사용되었으며, 바로크 음악의 특징인 오스티나토 베이스, 페달 포인트와 모방기법 등도 사용된 것을 알 수 있었다. 이렇게 전통적인 방식에 클래식과 재즈를 혼합하여 새로운 방식의 작품을 만드는 혁신적인 피아졸라는 탱고에서만 아닌 음악 분야에서 현대의 청중들과 연주자들에게 역사적인 인물로 남게 될 것이다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김성현, 『오늘의 클래식 : 스트라빈스키부터 진은숙까지 현대 작곡가 40인 열전』 아트북스, 2010.
- 박종호, 『탱고 인 부에노스아이레스』, 시공사, 2012.
- 서남준, 『월드 뮤직 멀리서 들려오는 메아리』, 대원사, 2003.
- 이기현, 『더불어 춤, 땅고 : 소통과 공감의 기술 Tango』 학민사, 2014.
- Le Grand Tango : The Life and Music of Astor Piazzolla, 2004, 한은경
번역, 마리아 수사나 아치, 『피아졸라 : 위대한 탱고』 을유문화사,
2004.

<사전>

- 『과플러 음악용어사전』 삼호뮤직, 2002.

<학위 논문>

- 박선하. "20세기 아르헨티나 피아노음악에 나타나는 민속 음악적 요소 연구."
국내석사학위논문 인제대학교 대학원, 2013.
- 백영아. "Astor Piazzolla의 음악분석과 표현방법에 관한 연구."
국내석사학위논문 경희대학교 대학원, 2011.
- 성주현. "A.피아졸라의 클래식 탱고." 국내석사학위논문 동아대학교 대학원,
2002.
- 이지영. "탱고(Tango)에 나타난 재즈(Jazz)적 요소에 관한 연구."
국내석사학위논문 경희대학교, 2009.
- 임지민. "아스토르 피아졸라(Astor Piazzolla) 작품을 통한 탱고음악

콘텐츠의 활용 사례연구." 국내석사학위논문 경희대학교
아트퓨전디자인대학원, 2016.

최혜윤. "피아졸라의 《Suite para Piano Op. 2》에 나타나는 아르헨티나
민속 음악 요소 연구." 국내석사학위논문 건국대학교 대학원, 2016.

한아영. "아르헨티나 탱고 춤의 특성에 관한 연구." 국내석사학위논문
이화여자대학교 대학원, 2005.

황윤화. "<Five Tango Sensation>의 분석을 통한 Astor Piazzolla의
음악어법에 관한 연구." 국내석사학위논문 상명대학교 대학원, 2009.

<국내 학술 논문>

김종미. "탱고의 혁신가 아스토르 피아졸라 : 피아졸라의 누에보 탱고에
나타난 클래식음악의 요소" 『칼빈論壇』. 2018.

<정기간행물>

조영실, "탱고 부에노스아이레스 빈민촌이 피워낸 에로티시즘" 『한국라틴
아메리카학회』 2000.

ABSTRACT

A Study on the History of Tango Music and Analysis of Astor Piazzolla 《Le Grand Tango》 Works

Seo hyo kyoung

Major in Instrumental Music Major

Graduate School of

Sungshin University

Astor Piazzolla (1921-1992) was an Argentine composer and bandoneonist who had an innovative and experimental impact on Tango during the 1950s downturn. He called his tango Nuevo Tango, saying that he would make tango music for the audience, not just dance music. He made great achievements in developing traditional tango music with an unconventional and progressive musical perspective at the time.

As such, Piagola's music had a historical impact on the tango as a whole, creating a new change. It is meaningful that Argentine folk music was developed in the context of the times. He left works that brought new musical characteristics to life by combining classical elements as well as jazz to traditional tango music.

This paper was written to analyze 'Le Grand Tango' composed for cello and piano among such Piazzola's songs. To learn about his music, we will start with the history of tango music, the characteristics of tango music, and his other works from Piazzola's life, and then study his work.

This paper was written to analyze 'Le Grand Tango' composed for cello and piano among such Piazzola's songs. The song was composed in 1982 as a single movement, but this researcher analyzed the movement according to the classification of classical songs.