



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

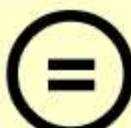
다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



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 권리와 책임은 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)



2008년 2월

석사학위 논문

C. A. Debussy의

‘목신의 오후에의 전주곡’ 분석 연구

- Flute파트를 중심으로 -

조선대학교 대학원

음악학과

김민경

C. A. Debussy의
‘목신의 오후에의 전주곡’ 분석 연구

- Flute파트를 중심으로 -

*The Study on the C. A. Debussy's 'Prélude
à l'après-midi d'un Faune'*

2008년 2월 25일

조선대학교 대학원

음악학과

김민경

C. A. Debussy의
‘목신의 오후에의 전주곡’ 분석 연구
– Flute파트를 중심으로 –

지도교수 김승일

이 논문을 음악학 석사학위신청 논문으로 제출함

2007년 10월

조선대학교 대학원

음악학과

김민경

김민경의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 서영화인

위원장 조선대학교 교수 김승일인

위원장 조선대학교 교수 이한나인

2007년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서 론	1
II. 본 론	4
1. Debussy의 생애	4
2. ‘목신의 오후에의 전주곡’ 작품의 배경	9
3. ‘목신의 오후에의 전주곡’의 분석	12
1) 형식	12
2) 선율과 음계 (Flute 파트를 중심으로)	15
3) 조성과 화성	24
4) 리듬	33
III. 결 론	39
참고문헌	41

표 목 차

표 1) 악곡의 형식	13
표 2) 곡 전체의 조성표	24
표 3) 조바꿈	25

악 보 목 차

악보 1) mm.1-4	15
악보 2) 1마디의 구조	16
악보 3) mm.21-25	17
악보 4) mm.26-30	18
악보 5) mm.31-33	19
악보 6) 2가지의 온음음계	19
악보 7) mm.32-37 온음음계와 5번째 변주	20
악보 8) mm.55-62	21
악보 9) mm.79-83	21
악보 10) mm.86-90	22
악보 11) mm.94-99	22
악보 12) mm.100-105	23
악보 13) mm.1-5	25
악보 14) mm.8-12	26
악보 15) mm.17-20	27
악보 16) m.21, m.23, m.26	28
악보 17) mm.27-29	29
악보 18) mm.27 비올라와 첼로의 병행화음	30

악보 19) m.31, m.34	31
악보 20) mm.45-48	31
악보 21) mm.79-81	32
악보 22) m.100	32
악보 23) mm.1-4의 리듬형태	33
악보 24) mm.21-22	33
악보 25) mm.23-25	34
악보 26) mm.26-29	34
악보 27) mm.31-33	35
악보 28) mm.57-61	35
악보 29) mm.64-65	36
악보 30) mm.79-83	37
악보 31) mm.94-97	37
악보 32) mm.100-105	38

ABSTRACT

The Study on the C. A. Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un Faune'

- Flute being main part -

Kim Min-Kyoung

Advisor : Prof. Kim seung il

Department of Music,

Graduate School of Chosun University

<'Prélude à l'après-midi d'un Faune'> is a turning point when Debussy's own personality is represented in his middle period. His music gives color to music by using new composition concepts and composing techniques enough to be called 'Impressionism Music'.

<'Prélude à l'après-midi d'un Faune'>, an important pieces that confirms the Debussy's position at musical history, that is, appearance of impressionism music, describes S. Mallarme's poetic feeling based on his symbolic poetry in his orchestral music. In particular, this prelude has frequent solos of the flute in charge of central tune of orchestra and the harp's colorful arpeggio is played in accompaniment.

Debussy attempted to be engaged in new modern music out of the composition music, but he did not throw out the composition music and harmonized tradition with modernism in his own distinctive technique.

This prelude is combined styles of songs, sonata, arch and variation. It is not a style of new methods, but free combination of styles that have been long

used, and is developed according to the development of the poem. In use of clauses which is a basic element of style, it does not use a traditional style, I-V, but uses chromatic scale progress or discord rather than opening cord or closure cord

The rhythm of this prelude is usually played by the flute, which fits to express a feeling of mysterious melody felt in the prelude. The structure of the melody is mixing of whole tone scale and chromatic scale centering on Extended Fourth, and flute's scale or interval is extended to other instruments.

Add 6 is used and the traditional composition of I-V is broken through frequent modulations and 3th relations including a transition of one sound with different titles

Debussy's prelude reflects changing process of transitional music style and the new musical elements in this prelude has have a great influence on other composers.

I. 서 론

현대음악에 분명한 시초가 있다고 한다면 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 <목신의 오후에의 전주곡 'Prélude à l'après-midi d'un Faune'>의 첫머리에 나오는 Flute의 선율이 그 실마리를 이루고 있다.¹⁾

18세기와 19세기 고전-낭만주의를 대표했던 조성의 체계는 19세기 화성과 선율에서의 반음계주의의 팽배로 서서히 와해되어 가기 시작했고, 급기야 제1차 세계대전이라는 대 격변을 정점으로 20세기 초의 음악적 양상은 전통적 조성 체계의 원리들을 넘어선 다양한 음 재료의 사용과 함께 무조성 음악으로의 혁신적 변화 과정을 맞이하게 된다.²⁾ 연대의 의미를 떠나 현대음악의 주요한 특징 중 하나는 17세기 이후의 거의 모든 서양 음악은 동기를 가지며, 시종 일관성을 지켜 나가는 장조, 단조의 체계가 있었는데, 현대음악은 그것에 의존하지 않게 된 것이다. 바로 이점에서 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>은 의심할 바 없이 현대라는 시대를 예고하고 있는 것이다.³⁾

특히, 그의 음악을 초기, 중기, 그리고 후기로 크게 나누어 보았을 때, 위에서 언급한 '전통'에서 '혁신'으로의 과정이 드뷔시 음악에 그대로 요약되어 있는 듯하다. 바그너(R. Wagner)⁴⁾ 이후 대부분의 후기 낭만주의 작곡가들처럼 드뷔시 초기의 작곡 성향도 바그너의 화성진행이나 관현악법 등을 답습하고 모방했던 과정을 보인다. 그렇지만, 그 과정은 러시아 민족주의 작곡가들과 이국적인 정서, 특히 '동

1) P. Griffiths, 현대음악사, 박경종 역, 삼호출판사, 1990, p.5

2) 20세기 작곡가연구회, 20세기 작곡가연구 I, 음악세계, 2000, p.64

3) P. Griffiths, 현대음악사, p.5

4) W. Richard Wagner (1813~1883), 독일의 작곡가. 오페라 외에도 거대한 규모의 악극을 여러 편 남겼고, 많은 음악론과 예술론을 집필했다. 그의 중요한 업적은 ① 극의 전개와 심화에 관현악을 참가시키기 위하여 도입동기(導入動機)를 유효적 절하게 썼다. ② 무한선율(無限旋律)이라고 그 스스로가 명명한 양식에 의하여 음의 흐름을 중단시키지 않고 극의 전전을 방해하지 않도록 하였다. ③ 화성의 표현능력을 확대시켰다. 특히 대담한 반음계적 사용으로 음의 조성은 붕괴 직전까지 이르렀다. ④ 관현악 구성은 대규모화하여 표현의 폭의 넓이와 섬세함에는 종전의 낭만파음악에서는 볼 수 없었던 능력을 지니게 되었다.

양적(Orientalism)'인 것에 영향을 받게 되면서 바그너즘적 성향의 탈피라는 급격한 전환기를 맞이하게 된다. 그것은 곧 복잡함, 무거움, 그리고 장대함으로 대변되는 독일주의 음악에서의 탈피를 의미함과 동시에 드뷔시 자신만의 색깔 찾기를 예고하는 것이기도 하였다. <오케스트라를 위한 야상곡 Nocturnes for Orchestra>(1897-1899), 그리고 <펠레아스와 멜리상드 Pelleas et Melisande>(1902) 등 이 시기에 쓰여진 작품들은 드뷔시의 주체성을 그대로 반영하고 있다. 이러한 성향은 과거 프랑스의 위대한 음악가 라모(Rameau)⁵⁾나 쿠프랭(Couperin)⁶⁾에서 보여지는 프랑스적인 미(美)-단순성(simplicity), 명료함(clarity), 그리고 투명함(transparency)의 표출을 통해 프랑스 민족주의를 강조하고 조성에 기초한 화성적 기능을 최소화 함과 동시에 선율 중심의 작곡기법으로 조성음악의 관습에서 벗어나고자 했던 그의 작품 활동의 마지막 시기로 이어져 더욱 정숙된 모습으로 드뷔시 음악의 결정체를 이룬다.⁷⁾

그의 작품 <목신의 오후에의 전주곡>은 드뷔시의 음악사적 위치 즉, 인상파 음악의 출현을 확고히 해주는 중요한 작품으로 말라르메(S. Mallarme)⁸⁾의 상징시를 바탕으로 그 시정을 관현악에 옮겨 놓았다. 특히 이 곡에서는 Flute이 자주 독주 선율로 나타나며 관현악의 중심 선율을 담당하고 있고, 주로 하프의 색채적 아르페지오가 반주역할을 한다.

본 논문에서는 Flute을 중심으로 한 선율적 특징과 음계, 화성, 조성, 형식 등의 내용을 분석함으로써 드뷔시의 음악이 나타내고자 하는 인상주의 음악의 특징을 살펴보고, 여기에 중요한 역할을 하는 Flute 파트의 특징이나 역할 등을 명확히 고

5) Jean-Philippe Rameau (1683~1764), 프랑스의 작곡가, 음악이론가. 표제적 경향의 모음곡을 다수 작곡했고 발레 · 오페라 분야에서는 프랑스의 국민적 오페라 · 발레양식을 발전시켰다. 저서 『화성론』은 음악의 표현력을 추구한 작품으로 근대 화성학의 기초가 되는 중요한 역작이다.

6) F. Couperin (1668~1733), 프랑스의 작곡가. 베르사유 왕실 예배당의 오르간 연주자 및 왕실의 음악교사로 있으면서 프랑스 음악계의 중심인물로서 활약하였다. 그의 작품 중 클라브생(clavecin) 모음곡은 로코코적인 궁정문화의 정수(精髓)이다.

7) 20세기 작곡가연구회, 20세기 작곡가연구 I, p.64

8) Stéphane Mallarmé (1842~1898), 19세기 프랑스의 상징파 시인. 그의 '화요회'에서 20세기 초 활약한 지드, 발레리 등이 배출되었다. 장시 『목신의 오후』(1876), 『던져진 주사위』 등이 있다. 프랑스 근대시의 최고봉으로 인정받는다.

찰하는 데 그 목적이 있다. 더불어 드뷔시의 생애와, 전통에 뿐만 아니라
도 혁신적 양식으로의 전환기에 나타나는 음악적 요소가 조화되어 나타나는 드뷔
시의 음악적 성향을 그의 대표적 작품 <목신의 오후에의 전주곡>을 통해 알아봄
으로써 20세기 음악의 문을 연 드뷔시를 조명해 보고자 한다.

II. 본 론

1. Debussy의 생애

프랑스의 인상주의 작곡가 드뷔시(Claude Debussy)는 낭만주의 시대와 20세기를 연결하는데 큰 역할을 했다. 그는 1862년 8월 22일, 파리의 생 제르망-앙-레이(Saint Germain-en-Laye)라는 작은 마을에서 5남매의 장남으로 태어났다. 가브리엘 다누치오(Gabriel d' Annunzio)가 언젠가 ‘프랑스의 클로드’라고 명명했으며 드뷔시 스스로가 그의 말년 작품에 ‘프랑스의 음악가, 클로드 드뷔시’라고 서명했었던 이 작곡가의 가문의 계보는 별로 대단한 것이 못되었다. 그의 조상은 모두가 상인이거나 농부, 그리고 파리 교외와 꼬뜨 도르(Cote-d'or)의 고용인들이었고, 그의 양친은 그가 태어날 무렵 그릇 가게를 하고 있을 정도로 드뷔시의 가계에서 음악적인 소질의 유전을 찾아보기란 힘든 일이었다. 고작 그의 부친보다 13살 연하의 삼촌인 월 알렉상드르 드뷔시가 영국의 맨체스터에서 음악을 가르치고 있었던 정도였다.

드뷔시의 음악적 행운은 아버지가 프랑스 혁명에 가담하여 투옥이 된 1871년경, 폴 베를렌(Paul Verlaine)의 장모이며 쇼팽의 제자인 마담 모테(Mme Mauté)를 만나면서부터 시작되었다. 아버지의 투옥으로 인한 그 당시의 어려운 생활 중에서도 마담 모테로부터 받은 착실한 피아노 레슨 덕분으로 교습을 받은 지 겨우 1년 되는 해인 1872년 파리 국립음악원에 입학 할 수 있었다.

열 살의 나이로 마몽텔(Marmontel)의 피아노 클래스와 라비냑(Lavignac)의 이론 강의를 들으면서 시작된 파리 음악원의 생활은 1887년 25세의 나이로 로마의 메디치 궁을 떠날 때 까지 학교의 모든 음악적인 전통을 철저하게 습득하는데 그치지 않고, 뒤랑(Durand), 바질르(Bazille), 기로(Guiraud), 프랑크(Frank) 등 음악원 내외의 여러 영향력 있는 음악인들을 만날 수 있어 그 강력한 영향을 흡수할 수 있었다.

마담 모테로부터 받은 채 1년이 안 되는 피아노 레슨으로 파리 음악원에 입학

한 사실로도 드뷔시의 보기 드문 재능을 알 수 있지만, 불과 열두 살의 나이에 음악원 오케스트라와 쇼팽의 피아노 협주곡 제 1번을 협연할 만큼 탁월한 능력을 인정받고 있었던 터라 음악원 입학 초기의 드뷔시의 꿈은 전문적인 피아노 연주가였다.

하지만, 1878년과 1879년, 음악원 피아노 콩쿠르에서의 연이은 낙방은 피아노 연주가라는 그의 꿈을 좌절시키는 계기가 되었고, 그 다음 해인 1880년, 악보 읽기 대회에서 1등을 하여 작곡과에 입학하게 된 것이 드뷔시의 창조적 재능이 발굴될 수 있는 원동력이 되었다.

기로(Guiraud)의 아카데미한 작곡지도 아래에서 1883년에는 칸타타 <전투사 Le Gladiateur>로 로마대상(Prix de Rome) 2등상을, 이듬해인 1884년에는 역시 칸타타 형식의 <탕자 L' Enfant Prodigue>를 가지고 1등상을 획득했다. 드뷔시의 음악적 개성이 드러나기보다는 한결 보수적인 스타일이 강조된 <탕자>의 작품 성향에서도 알 수 있듯이 음악원에서 드뷔시가 받은 작곡교육은 철저하게 그 곳 전통에 입각한 것이었다. 하지만, 그의 전통을 뛰어 넘는 음악적 해석은 여러 혹평에도 아랑곳 않고 새로이 선보이는 작품에 여지없이 드러나기 시작했다. 1886년에 작곡한 <교향적 송가 Zuleima, Symphonic Ode>는 파리 음악원 원로 교수들로부터 "요즘 드뷔시군은 현란하고 난해하며 연주도 불가능한 그런 곡을 쓰고 싶은 욕망으로 번민하고 있는 듯하다"는 혹평을, <봄 Le Printemps>은 토마, 구노, 들리브, 레이에, 마스네, 생상스 등으로 구성된 평론가들로부터 "드뷔시는 그 평범함이나 진부함에 있어서는 도를 넘지 않는다. 그와 반대로 그는 평범하지 않은 것에 대해 지나치게 과장된 취미를 보여주고 있다. 그는 음색에 대한 기호를 너무 강하게 강조한 나머지 형식이나 기본 법칙의 중요성을 망각하고 있다. 그는 예술적인 진실에 있어서 가장 위험한 적이라고 할 수 있는 이 막연한 인상주의에 대해서 다시 생각해 보아야 할 것이다"라는 비평을 받아야 했다.

그가 갖게 되는 새로운 경험은 곧 그의 음악적 성향을 형성하는 중요한 요소가 되었는데, 그 하나의 예는 로마대상을 획득한 특전으로 누리게 된 로마의 빌라 메디치에서의 유학생활이었다. 혼자서 생활해야 했던 만큼 로마에서의 나날은 파리

에서의 생활보다 즐거움을 주는 것은 아니었지만, 이 시기에 접했던 세익스피어나 에드가 알렌 포우 등의 영 미 문학 번역서 등을 포함한 많은 시와 산문들, 그 당시 74세의 노인이었던 리스트가 권해서 듣게 된 팔레스트리나와 랏수스의 다섯 음악들은 드뷔시의 음악에 다양하게 반영되었다. 이 시기에 드뷔시가 바그너의 음악을 체험하게 된 것도 그의 음악세계가 풍부해지는 원동력이 되었다. 반 독일주의로 이어진 반 바그너적 성향이 보이기 전까지 드뷔시의 바그너적 화성진행과 관현악법의 모방은 1887년에 시작해 1889년에 완성한 <보들레르의 5편의 시 Cinq Poëms de Baudelaire>에 여실히 나타나고 있음을 볼 수 있다.

1889년 파리 만국박람회에서 드뷔시는 베트남, 캄보디아, 자바 등의 음악을 듣고 이 음악에서 형식의 자유로움, 신선한 타악기 리듬의 놀라운 효과, 선율의 동양적인 매력에 깊은 감명을 받았다. 이러한 오리엔탈리즘(Orientalism)에 대한 관심과, 글링카(Glinka), 보로딘(Borodin), 무소르그스키(Mussorgsky) 등을 포함한 러시아 작곡가들의 작품들을 접하게 된 사실은 드뷔시 자신의 확고한 음악언어를 확립하도록 하는데 크게 기여했다.

<목신의 오후에의 전주곡>(1894), <오케스트라를 위한 야상곡 Nocturnes for Orchestra>(1897-1899), 그리고 <펠레아스와 멜리장드 Pelleas et Melesande>(1902)는 드뷔시의 그 어떤 작품보다도 위의 음악적 요소들이 완전히 자신의 음악적 언어로 승화되어 그 만의 음악적 독창성이 돋보이는 작품들이다. 현대 음악사의 중요한 전기를 마련한 작품 중의 하나로 항상 거론되는 <목신의 오후에의 전주곡>은 음악적 언어의 독특함과 아울러 형식미 또한 거론하지 않을 수 없다. 말라르메(Mallarme)의 시에서 영감을 받아 작곡한 <목신의 오후에의 전주곡>은 드뷔시 자신이 "이 작품은 말라르메 시의 총체적인 인상이다"라고 선언한 바와 같이 말라르메의 시 자체가 형식적인 완벽함을 이루었던 것처럼 드뷔시도 이 곡만을 위해 하나의 형식의 틀을 마련하여 그 틀 안에서 음악의 내용과 유동적인 움직임 등이 고전적 전개 방식에 의해 명확하고 견고하게 유지 되도록 하였다. 1894년 파리 국립협회에서 초연되어 청중들로부터 앙코르를 받은 <목신의 오후에의 전주곡> 이래로, 1901년에 초연된 <야상곡>의 성공과 1902년 <펠레아스와 멜리장드>의

오페라 코믹(comique)에서의 초연은 프랑스에서의 그의 음악적 위치를 확고히 하였고 이러한 성공은 그 이후 많은 작품들을 발표할 수 있는 원동력이 되었다. 1904년에서 1905년에 걸친 두 해는 특히 다작(多作)의 해로서 <화려한 축제>(1904), <피아노를 위한 영상 제1집 Image for Piano>(1905)과 특히 프랑스 국민들로부터 호평을 받은 <기쁨의 섬 L'Isle Joyeuse>(1904)과 <바다 La Mer>(1903-1905)가 작곡되었다.

1900년을 전후로 한 드뷔시의 두드러진 작품 활동은 프랑스 음악사뿐 아니라 서양음악사에 있어서도 랜드마크(landmark)가 될 정도의 가장 독창적인 음악가로 격상되는 대 변화의 시기를 맞이하지만, 이 시기는 사생활에 있어서도 일대 격동의 시기였다. 1899년 10월 19일, 한때 연인 사이이기도 했던 듀퐁(Dupont)의 친구이자 의상 디자이너였던 로잘리 텍시에(Rosalie Texier, 릴리 Lily라고 불림)와 결혼했지만 1904년에 그의 어린 제자 라울 바르닥(Raul Bardec)의 어머니이자 은행가의 아내인 엠마 바르닥(Emma Bardec)과 사랑에 빠짐으로써 결국 아내를 버리게 되었다. 이 일로 그의 아내였던 릴리 드뷔시는 자살을 기도하고 그런 중에 드뷔시와 엠마 바르닥 사이에서 딸 클로드-엠마(Claude-Emma, 슈슈(Chou-chou)라는 애칭으로 더 많이 불린다)가 태어나게 되었다.

1908년 1월 20일, 바르닥과의 결혼으로 끝맺게 된 이 스캔들 때문에 그와 가까이 지냈던 친구들이 그의 곁을 떠나게 되었고, 1908년 <오케스트라를 위한 영상 Images for Orchestra>(1905-1912) 중의 2번째 작품인 <이베리아 Ibria>의 완성과 1909년에 파리 음악원의 최고평의회 멤버로 추천되고, 런던에서의 <펠레아스와 멜리장드>의 초연을 위해 영국으로부터 초청을 받아 큰 환영을 받는 등 잠시 음악적 명성을 되찾아 행복했던 한 해를 제외하곤 정신적으로나 육체적, 또한 경제적으로 어려운 생활이 계속되었다. 바르닥의 삼촌이며 재정 후원자였던 오시리스(Osiris)가 드뷔시와의 스캔들을 이유로 1907년부터 바르닥의 재산권을 박탈함으로써 비롯된 재정적 어려움은 그 후 7년 동안 드뷔시로 하여금 원하지 않는 여러 나라로의 연주 여행 - 자신의 작품을 지휘하거나 피아노곡의 연주-을 강행하게 했다. 또한 재혼한지 1년도 채 못돼서 나타난 직장암의 고통을 잊기 위해 모르핀과 코카인 등

많은 약물을 복용하는 등 여러 면에서 황폐해져 가고 있었다.

발병 이전에 비해 작품 활동이 다소 둔해지긴 했지만, <오케스트라를 위한 영상>의 완성과 1910년에 발간된 피아노를 위한 <전주곡, 제1권 Préudes, Book 1>(1909-1910), 뒤이어 내놓은 <전주곡, 제2권>(1912-1913)은 드뷔시의 전재함을 보여주는 작품이다. <전주곡, 제2권>을 완성하기 이전인 1912년에 드뷔시는 몇 개의 위촉된 작품을 작곡하기도 했다. 최초의 위촉 작품인 <캄마 Khamma>(1911-1912)는 무용가 모드 앤런(Maud Allen)과 코트니(W.L. Courtney)의 공동 대본에 기초한 발레곡으로 악곡으로나 발레로서 처음 무대에 올려진 것이 드뷔시나 모드 앤런이 사망한지 훨씬 뒤의 일이었기 때문에 대중적으로는 그리 알려지지 못했다. 이탈리아의 신비주의 시인 가브리엘 다눈치오(Gabriel d'Annunzio)의 텍스트를 바탕으로 한 5막짜리 극음악 <성 세바스티안의 순교 Le Martyre de St. Sébastien>(1911)도 다눈치오가 드뷔시에게 직접 편지를 띠워 요청한 위촉 작품이다. 이 두 위촉 작품에서 양식적으로 발전된 성향을 찾기 힘든 것은 거의 재정적인 이유로 두 작품을 수락하지 않을 수 없었던 사실과 무관하지 않은 듯하다.

러시아 무용가 니진스키(Nijinsky)가 제작한 발레 안무에 맞추어 시작된 <유희 Jeux>(1913)는 드뷔시의 주요 관현악 작품 중 맨 마지막 곡으로서 이 곡에 나타난 음악적 언어의 난해함으로 인해 1, 2차 세계대전 사이의 기간에는 거의 연주되지 않다가 피에르 불레즈(Pierre Boulez)를 비롯한 베버(Weber) 후기 세대들에게 20세기를 여는 중요한 음악으로 재발견, 재평가되면서 제 2차 세계대전 이후 서서히 연주되기 시작하였다.

제 1차 세계대전의 발발과 드뷔시의 병세 악화는 그의 생애에 있어서 음악의 창조가 가장 부진했던 시기로 이어졌다. 전쟁 앞에 놓인 그의 조국 프랑스를 위해 52세의 나이로 병중이었던 자신의 무기력한 모습을 발견한 드뷔시는 작곡을 전혀 할 수 없을 것 같은 절망감에 빠지기도 했다. 하지만, 그 어느 때 보다도 고양된 애국심은 강한 창조적 욕구로 이어져 음악만이 조국에 대한 충성이라고 생각하여 병이 점점 깊어 가는 와중에서도 마지막 혼신의 힘을 다해 그의 작품 세계에서 대

단히 중요한 작품들을 남길 수 있었다.

19세기에서 20세기로의 음악적 전환점을 분명하게 가져다 준 작품들로 1915년에 완성된 마지막 피아노 독주곡인 <12개의 피아노 연습곡 Douze Etudes>과 두 대의 피아노를 위한 <흑건과 백건 Blanc et Noir>, 그리고 1893년 <g단조 현악 4중주>를 작곡한 이래로 처음 발표한 실내악 소나타 세 곡 - <첼로와 피아노를 위한 소나타 Sonate pour ViolonAlto, et Harpe>(1915)와 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 Sonate pour Violon celle et Piano>(1915), <플루트, 비올라, 하프를 위한 소나타 Sonate pour Flute, et Piano>(1917) -이 있다. 드뷔시가 악보 표지에 '클로드 드뷔시, 프랑스 음악가(Claude Debussy Musicien Francais)라고 명기한 바에서 도 알 수 있듯이 제목 '소나타'에서 풍기는 독일적 이미지와는 거리가 면, 전통적 소나타 형식에서 벗어나 프랑스 음악 특유의 간결함과 투명함을 그만의 음악적 언어와 결합하여 나타내려고 한 의도가 엿보인다.

1917년 5월, <바이올린과 피아노를 위한 소나타>의 완성과 가斯顿 풀레(Gaston Poulet)의 바이올린 연주에 드뷔시 자신이 직접 피아노 연주를 맡은 두 번의 공연(가보 홀에서의 5월 초연과 드뷔시가 살고 있던 생-장-뤼즈에서의 9월 공연)을 끝으로 그의 창작활동을 포함한 모든 음악활동이 끝을 맺었다. 1918년 1월 25일, 전쟁이 채 끝나지 않았던 그 시기에 드뷔시는 10년 동안 고통 받아왔던 암으로 생을 마감하였다.

2. <목신의 오후에의 전주곡> 작품의 배경

드뷔시는 19세기와 20세기를 이어주는 혁신적인 역할을 한 작곡가이다. 20세기의 천베르크나 바르톡과 같은 작곡가는 조성을 탈피한 새로운 개념의 혁신을 주도한 인물이었지만, 드뷔시는 전통과 현대를 연결해주는 역할에서 새로운 혁신을 불러일으켰다고 할 수 있다. 따라서 드뷔시의 작품 <목신의 오후에의 전주곡>을 20세기의 전주곡이라 불릴 정도로 20세기를 여는 대표적인 작품으로 평가를 받고 있다.

<목신의 오후에의 전주곡>은 드뷔시의 이름을 불후의 작곡가로 만든 최초의 걸작이며, 피에르 블레즈의 평을 빌면 “현대시가 보들레르의 어떤 종류의 시 안에 확고하게 그 뿌리를 내린 것과 같이 현대 음악은 이 곡과 함께 잠에서 깨어났다고 해도 좋다.” 더욱이 이 곡은 보들레르와는 별도로 또 한 사람의 시인을 생각케 한다. 스텐판 말라르메(Stephane Mallarme), 말하자면 보들레르의 시작법(詩作法)을 계승 발전시킨 상징파 시인이다. 말라르메의 <반수신(半獸神)의 오후 L'Apres-midi d'un faune>(1876년)에 의거해서 작곡한 것이 이 곡이기 때문이다. 머리와 몸은 사람이고 허리부터 아래는 짐승처럼 생긴 목신은 양 떼를 이끌며 꾀리를 불고 춤을 춘다. 때는 여름날 오후인데, 그 목신이 수풀이 우거진 시설리 해변의 그늘에서 잠을 자다가 눈을 떠 본다. 그런데 어제 오후, 하얀 몸에 금발을 한 귀여운 물의 요정들과 만났던 일이 생각났다. 물의 요정들은 샘가에서 목욕을 하고 있었다. 그러나 그것이 현실인지 환상인지 잘分辨할 수가 없다. 아니 어쩌면 목욕을 한 것은 백조들인지도 모른다. 그러나 역시 물의 요정인 것만 같다. 이처럼 목신은 당글면서 명하니 회상에 잠기는 것이었다. 목신은 또 사랑의 여신 비너스를 포옹하는 환상에 잠기는데, 피로에 지쳐 한낮의 뜨거운 열사 위에 쓰러져 깊은 잠에 빠진다. 이 시는 꿈의 세계에 대한 탐구와 시의 음악성을 특징으로 한다. 시의 원문 내용을 일부 살펴보면 다음과 같다.

말라르메 시 <목신의 오후>

목신:

나는 이 요정들을 영원하게 하고 싶다.

그녀들의 연분홍색 살빛은

하도 깨끗하여, 무성한 잠에 졸고 있는

대기 속을 떠돈다.

내가 사랑했던 것은 꿈이었나?

옛 밤에 축적된 내 의혹은

많은 작은 나뭇가지같이 끝나버렸는데 이들이

그대로 진정한 숲으로 남아있다는 사실은 오후라,
나 혼자만이 장미꽃들에 대한 상상적 유린을
승리로 돌리고 있었다는 것을 증명한다.
곰곰이 생각해보자...

그대가 쉬지 않고 이야기하는 여인들이란
그대의 상상적 감각이 원한 것의 형상이라면!
목신이여, 그 환상은 가장 정숙한 여인의 푸르고
차가운 눈에서 눈물 흘리는 샘물처럼 솟아난다.
그러나 한숨에 젖은 저쪽 여인은 그대 털가슴에
짓드는 대낮 미풍처럼 對照的이라 할 것인가?

(中略)

그네 입술이 들릴까 말까 발설한 부드러운
그 무엇과는 달리 불성실한 이들을 나지막한 목소리로
안심시키는 입맞춤,
흔적도 남지 않는 나의 순결한 젖가슴은 그 무슨
장엄한 이빨이 깨문 신비스런 자취를 보여 주는가.
그러나 아서라!
온밀한 사람에게 들려주는 비밀 얘기처럼
푸른 하늘 아래서 골풀 쌍피리를 부노라.

(後略)

드뷔시가 언제쯤 처음으로 이 시를 읽었는가는 미상이지만 그는 한 친구에게 말라르메의 시집 ‘목신의 오후’를 1권 선사하고 있는데 그 책에는 1887년 5월27일이라는 증정날짜가 적혀 있다고 한다. 어떻든 늦어도 이 해에는 말라르메의 ‘목신의 오후’를 드뷔시는 읽고 있었을 것이다.

1892년 드뷔시가 작곡을 구상하였을 때는 전주곡, 간주곡과 종곡의 3악장으로 될

예정이었다. 그러나 현실에 작곡된 것은 전주곡 뿐 이었다. 그 이유는 전주곡만으로도 완전한 작품의 한 세계를 형성하고 있기 때문이다.

이 <전주곡>의 음악은 말라르메의 아름다운 시를 극히 자유롭게 회화화(繪畫化)한 것이다. 그렇다고 시 전체를 총괄적으로 채색한 것은 아니다. 시에 걸맞는 채색을 하기 위해서는 음악이 그 고유의 영역에서 상상을 짜내고, 연구하고 발견하고, 구상을 가다듬어 그 시구(詩句)에 구애됨이 없는 전례 없는 스타일을 만들어내는 것이다.

그 스타일의 특색을 다음의 세 가지로 요약할 수 있을 것이다. (1) 장, 단조의 지배에서 벗어난 선법적인 선율[선(線)]에 의한 아라베스크로의 지향. (2) 그 아라베스크의 템포에서 유동적인 지속을 구축하면서 전통적인 주제법에서 자유로운 주제와 그 주제에서 생겨난 것을 모자이크처럼 배열해 가는 유추(類推)에 의한 미묘한 변용법(變容法). (3) 음색적인 계기를 전통적인 3요소와 동등한 위치로 이끌어 올리려는 화성법과 관현악법의 섬세, 투명, 민감하고 그러면서도 색감의 확대를 보이는 관능성. 이상에 관련하여 박절에 구애받지 않는 자연스럽고 자유자재한 리듬법도 꼽지 않을 수 없을 것이다.⁹⁾

1894년 드뷔시가 이 곡을 작곡하여 같은 해인 12월 22일에 초연하였고, 이 시와 음악에 따라 무용가 니진스키(Vaslav Nijinsky 1890-1950)가 1912년 러시아 발레제에서 무용화 하였다.

3. ‘목신의 오후에’의 전주곡’의 분석

1) 형식

드뷔시는 전통적 형식에 얹매이지 않고 자신이 표현하고자 하는 음악을 위해 형식을 자유롭게 변형시켰다. 즉 그가 사용한 형식은 형식을 먼저 정해놓고 그 틀

9) 세광출판사 편집국, 명곡해설전집, 세광출판사, 1982, p.404

안에서 작업을 한 것이 아니라, 먼저 주제를 확립해 놓고 그 주제를 계속 반복하며 소개해가는 과정에서 부수적으로 생긴 결과물이 바로 드뷔시가 사용한 형식이다.

따라서 이 작품도 어떤 특정한 형식으로 단정짓기 어렵지만 가요형식, 소나타형식, 아치형식¹⁰⁾, 또는 여기에다 변주곡형식이 혼합된 형태로 되어있다.

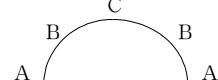
다음 표1)에서와 같이 110마디로 구성된 이 작품은 A-B-A'의 가요형식, 혹은 중간부가 삽입된 제시부-전개부-재현부-코다의 소나타형식, 그리고 여기에 주제가 10회 반복하면서 나타나는 변주곡형식이 혼합된 형식으로 볼 수 있다.

표 1) 악곡의 형식

형식	마디	내용	특징
A	1-30	제1부 (제시부)	mm.1-4: 플룻 솔로의 주제 제시와 딸림조로의 마침, mm.11-14 : 주제의 반복
	31-54	제2부 (전개부)	클라리넷에 의한 주제와 제2주제의 출현, 증4도 음정관계가 장3도로 축소되어 나타남, mm.37-43 : 제2주제의 제시
B	55-79	제3부 (중간부)	모든 악기 병행8도 연주, 온음음계
A'	80-93	제4부 (전개부)	플룻의 음가확대, 증4도 대신 완전4도 사용, mm.86-90 : 오보에 의해 반음 아래로 주제연주
	94-105	제5부 (재현부)	E장조로 회귀 주제의 재현, 증4도 음정으로 재현
	106-110	제6부 (코다)	코다

중간부인 제 3부를 중심으로 전개부인 제 2부와 제 4부의 구성은 아치 형식을 연상하게 한다. 그러나 이 6개의 부분은 다시 3개의 부분으로 크게 나눌

10) 아치형식 : A-B-C-B-A 혹은 A-B-C-D-C-B-A의 형식처럼 반원 형태의 형식을 말하는데 20세기음악에서 사용된 고전형식 중의 하나이다.



수 있다. 이렇게 3개의 부분으로 구분된 것은 소나타형식과 가요형식이 혼합된 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 제시부로 보는 제 1부에서는 전통적 기준에서의 제 1주제와 제 2주제가 나오지 않고 주요주제가 변주되는 형식으로 나오고 있지만 전개부로 보는 제 2부에서는 주요주제의 요소를 사용한 잣은 조바꿈은 소나타형식의 전개부에서의 조바꿈으로 볼 수 있다. 또한 제 5부에서는 소나타형식의 재현부와 같이 원조인 E장조로 주요주제가 나오기 때문이다. 그러나 이 곡은 전개부 사이에 가요형식의 중간부가 끼어있는 독특한 형태를 가지고 있다. 이 부분을 소나타형식에서의 전개부로 볼 수 없는 이유는 모든 악기가 병행8도로 진행하여 뚜렷한 한 부분을 이루고 있기 때문이다. 제 2부인 전개부에서 새로운 주제가 나오기도 하지만 전체적으로 주요주제의 요소를 사용하여 곡을 진행하는 흐름으로 볼 때 뚜렷이 대비가 되는 한 부분으로 보여지기 때문에 가요형식의 중간부와 같은 것으로 분석 할 수 있다. 그러므로 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>의 형식은 고전시대의 형식과 같이 뚜렷한 하나의 형식으로 전개된 것이 아니라 여러 형식이 혼합되어져 있다고 할 수 있다. 하지만 이것은 새로운 형식을 만들어 낸 것이 아니라 오래 전부터 사용되어 온 형식의 소재를 자유롭게 결합하여 시의 전개에 의해 발전되어지는 특징을 가지고 있다고 할 수 있다.

음악과 시와의 관계를 살펴보면, 제 1부에서 Flute의 반음계적 독주는 나른한 오후 요정들이 졸고 있는 모습으로, 주요 주제의 4회의 제시와 유틸조(마장조)에서 딸림조로 가는 종지의 처리를 포함하고 있다. Flute의 주제선율에 3대의 하프가 글리산도로 받쳐주고 있다.

제 2부는 3부분으로 이루어져 있다. 오보에가 동경에 찬 가락을 연주하면서 목신의 마음이 몽상적인데서 정열이 더해가는 표현이 나타난다.

제 3부에서는 작품 표현상의 정점인 중간부로써 목관과 하프에서 현의 Tutti가 고조되고 음악적으로 안정된 분위기가 나타난다.

제 4부에서는 목관에서 현, 그리고 바이올린 독주로 옮겨지면서 아름다운 비

너스에 대한 관능적인 상념이 나타난다.

제 5부에서는 다시 Flute의 독주로 덧없는 상념이 꿈으로 바뀌고 “나는 그대가 둔갑한 그림자를 보리라”라는 내용의 선율이 전개된다.

제 6부 코다에서는 음악적 종지로써 콘트라베이스의 페달음 위에 주제선율은 약음기 달린 2개의 호른과 바이올린으로 묘사되며 Flute은 음을 생략하여 주제를 완벽한 구성으로 볼 수 있다.

2) 선율과 음계 (*Flute* 파트를 중심으로)

악곡 전체의 주제는 다음의 악보1)과 같이 1-4마디에 걸쳐 Solo Flute에서 나타나고 있다.

악보 1) mm.1-4

이 곡의 처음 4마디에 걸친 무반주의 Flute 선율은 제 1부(1-30마디)가 끝날 때 까지 계속적으로 반복됨으로써 가장 중요한 주제적 동기악구로 사용되고 있다. 위의 주제선율은 처음의 두 마디는 동일한 형태로, 반음계적 긴장감을 포함하고 있으며, 후반부의 두 마디는 도약하는 온음계적 선율로 긴장감을 이완하고 있다. Flute 악기의 음역으로 볼 때, 비교적 낮은 음역에서 굵고 목가적인 소리를 요구하고 있는 악곡의 분위기에 잘 어울리면서 몽롱한 오후의 전경을 잘 묘사하고 있다. 이 주제선율은 레가토(legato)로 부드럽게 이어서 연주해야 하는데, 악보에 나타나 있는

레가토는 짧게 끝나는 16분음표 리듬으로 인하여 호흡에 어려움을 준다. 따라서 실제 연주는 2마디의 G음까지를 연결한 후에 호흡을 하고 다음으로 연결해야 한다. 이 곡의 주제는 전체 곡을 통해서 9회에 걸쳐 변주하고 있다.

악보 2) 1마디의 구조

The musical score for Flute (Fl.) illustrates the melodic structure of one measure. It starts with a **Flute solo** section marked **p**. The melody consists of six eighth-note groups, each containing three notes. The first group is circled, and the third note of the second group is circled. A bracket labeled **(반복)** spans the entire measure. Below the main staff, there are three smaller staves labeled ①, ②, and ③, which represent different melodic patterns. Staff ① is labeled **(반음계적 경과음이 첨가된 온음음계)**. Staff ② is labeled **(반음계적 진행)**. Staff ③ is labeled **(증4도 음정)**.

위의 악보2)의 1마디에서는 조성음악의 원칙을 무시한 선율진행을 볼 수 있다. 전통적인 장음계와 단음계는 온음과 반음으로 구성되어 있는데, 본질적으로 구조는 동일하다. 즉, 도레미로 시작하게 되면 장음계, 라시도로 시작하면 단음계가 되는 것이다. 그런데 이 작품의 첫 번째 마디부터 이러한 전통적 구조를 무시하고 있는데, 1마디의 구조에서 다음의 세 가지로 설명할 수 있다.

첫 째로 온음음계의 사용이다. 처음 Flute solo로 연주하는 선율은 C#음부터 B, A, G음까지 하행하는 음계는 온음음계의 진행인데, 온음음계는 말 그대로 온음만으로 구성된 음계를 말한다. 하지만 여기에는 A#과 G#의 반음계적인 경과음이 첨가되어있고, 나머지 두 음(F, Eb)이 빠져있기 때문에 완전한 온음음계라고 볼 수 없지만, 이 후에 나오는 온음음계의 예에서는 완전한 온음음계를 모두 보여주고 있

다.(악보7) 이러한 반음계적인 경과음이 첨가된 하행하는 온음계는 드뷔시의 ‘목신의 오후’의 신비로운 분위기를 잘 표현해 주고 있다.

두 번째로 B음부터 G음까지를 반음계적 진행으로 해석할 수 있다. 조성음악에서 반음계적인 진행은 처음에는 화성적 영역을 확장시켜주는 역할을 했지만 그것이 결국 너무나 확대되어 기능적인 화성의 역할이 점차 힘을 잃어가기 시작했다. 이는 반음계적인 진행이 계속되는 동안 조성감을 상실하기 때문인데, 드뷔시는 첫 마디부터 조성감을 벗어난 반음계적 진행으로 긴장감을 나타내고 있다.

다음 세 번째로 1마디에는 또 하나의 비조성적인 요소가 있는데, C#에서 G까지의 증4도 음정이다. 증4도는 불협화음정의 하나로써 조성음악에서 피하는 음정이다. 물론 일련의 경과적인 진행으로서 증4도가 포함될 수는 있지만 주된 음으로써 증4도 관계가 형성되는 것은 조성음악에서는 극도로 피했다. 하지만 드뷔시는 조성음악에서 금기시하는 증4도를 주제 선율에서 가장 중요한 요소로 사용하고 있다.

첫 4마디의 주제선율은 11-14마디에서 처음으로 변주되는데, Flute의 선율은 1-4마디와 동일하다. 다만 클라리넷과 혼, 그리고 모든 현악기가 Solo Flute을 화성적으로 뒷받침하는 변화만 있을 뿐이다.

악보 3) mm.21-25

1. Solo (처음의 확대)

21-25마디까지는 두 번째로 주제가 변주되어 나타난다. 이번에는 주제선율이 변주되었는데, 우선 21마디는 9/8박자에서 12/8박자로 바뀌면서 첫 음(C#)의 음가가 두 배로 길어졌고, 대신 처음의 주제가 첫 마디를 반복했던 것과는 달리 여기서는 반복하지 않는다. 주제의 후반부인 22마디는 원래의 8분음표 리듬이 32분음표로 축소, 변형되었고, 23마디에서는 주제가 3도 아래에서 반복하고 후반부의 24마디는 3연음을 반복하여 발전되는 모습을 보여준다.

악보 4) mm.26-30

26-30마디에서 다시 주제가 변주되어 나타나는데 26마디는 두 번째 변주의 첫마디(21마디)와 동일하다. 27마디에서는 26마디의 선율을 축소한 형태로 32분음표의 빠른 리듬형을 사용하여 3회 반복한다. 이때 등장하는 32분음표를 연주할 때 악보에 표시된 대로 모든 음을 텅잉으로 연주하면 딱딱하고 무거운 느낌을 준다. 악보에는 표시 되어 있지 않지만 레가토(legato)가 있는 것처럼 연주하는 것이 빠른 리

듬형을 진행 시키는 것에 적합하다. 27마디 후반부에서 점차적으로 상행하여 신비로운 분위기에 긴장감을 더해주는데, 제 2의 Flute이 함께 나타나 빠른 패시지를 연결하고 다음에는 함께 중복하여 크레센도(crescendo)의 효과를 높여주다가 28마디에서 3연음의 연속적인 리듬으로 절정을 이룬다. 29마디에서는 다시 데크레센도(decrecendo) 하며 제 2의 Flute이 제외된다.

악보 5) mm.31-33

주제에 대한 네 번째 변주는 31-33마디에서 나타나는데, 12/8박자와 함께 홀박자인 3/4박자가 처음으로 사용되었다. 클라리넷에 의해 주제가 제시되고 Flute이 그 선율을 이어 받는다. 31마디는 G-D#의 감4도 사이에서 완전한 반음계적 진행이다. 길게 지속하는 G음 이후 32분음표 리듬이 사용되었으며, 앞서 사용되었던 3연음은 전혀 나타나지 않았다. 32-33마디에서는 완전한 형태의 온음음계가 사용되었다.

1마디에서 나타났던 불완전한 온음음계는 위의 악보5)에서 완전한 형태의 온음음계를 보여주는데 온음음계는 다음과 같이 2가지가 존재한다.

악보 6) 2가지의 온음음계

어떤 음으로부터 시작하는 온음음계도 모두 위의 2가지 온음음계에 다 포함되어 있다. 드뷔시는 32-33마디와 35-36마디에서 이 두 가지 음계를 모두 사용하고 있는데, 온음만으로 구성된 온음음계는 완전5도와 반음이 없기 때문에 조성감을 전혀 느낄 수가 없다. 그리고 어떤 음으로부터도 증4도(감5도) 음정이 발생하는 구조를 가지고 있다. 따라서 20세기의 작곡가들은 조성음악을 벗어나기 위해서 조성감을 느낄 수 없는 이 온음음계를 그들의 작품에 자주 도입했다.

악보 7) mm.32-37 온음음계와 5번째 변주

(온음음계 1)

(온음음계 1)

(5번째 변주)

(온음음계 2)

(온음음계 2)

위의 악보7)에서는 두 가지 종류의 온음음계를 보여주고 있다. 32-33마디에서 온음음계 I의 형태와 35-36마디의 온음음계 II의 형태를 볼 수 있다.

34마디부터는 5번째 변주가 시작되는데 4번째 변주와 마찬가지로, 클라리넷과 Flute에서 주제가 나타나며, 단3도 위에서 그대로 반복되었다.

악보 8) mm.55-62

위의 선율은 중간부(55-79마디)에서 새롭게 제시되는 선율로, ‘음을 잘 보전하여 (très soutenu)’라고 지시된 감미로운 선율을 표정이 풍부하게 연주한다. 3/4박자 상에서 56-60마디까지는 6/8박자의 변박자를 사용하였다. 관현악을 투티로 연주하는 이 부분은 이 곡에서 유일하게 포르티시모(ff, 70마디)가 연주되고 62마디까지는 관에서, 63마디부터는 혼이 주제를 담당한다.

악보 9) mm.79-83

79-83마디는 주제선율에 대한 6번째의 변주로, 4/4박자, 리듬은 전체적으로 확대되었고 반복을 없앴으며 간결하다. 처음 주제의 단3도 위의 음(E)으로 주제가 제시되었으며, 반음계적 하행과 상행은 완전4도 내에서 이루어진다.

악보 10) mm.86-90



악보 10)의 7번째 변주는 유일하게 오보에에서 주제가 연주된다. 앞의 6번주에 비해 반음 내려간 Eb장조에서 나오며, 박자와 리듬과 음정관계가 모두 동일하다. 제 4부(80-93마디)에서는 원형주제의 중4도 대신 완전4도의 구조를 특징으로 한다.

악보 11) mm.94-99

94-99마디의 8번째 변주는 3번째 변주(악보4)와 가장 비슷하다. 여기서는 Flute 2대로 중복하여 연주된다. 3번째 변주와 비교해 보면, 94마디는 26마디의 12/8박자에 대응하는 4/4박자를 사용하여 변화를 주었으나 연주되는 리듬의 형태는 동일하다. 27마디는 26마디의 리듬을 축소하여 32분음표 리듬으로 순환하다가 상행하는 형태인데, 여기에 대응하는 95마디는 주제의 원형처럼 처음에 반복으로 시작했으나 27마디처럼 상행하는 32분음표로 변화를 주었고, 28마디에 대응하는 96-97마디는 리듬을 2배로 확대하여 마디수를 2배로 늘렸다. 29마디 역시 98-99마디에서 2배로 확대되어 변형되었으나 전체적으로 비슷한 선율과 리듬을 가졌다.

악보 12) mm.100-105

9번째의 마지막 변주는 처음에 Flute이 주 선율을 담당하고 오보에가 후반부분을 담당한다. 100마디의 구조는 다시 완전4도이며, 102마디에서는 완전4도의 도약과 반음계적인 상행의 형태가 3회 반복된다.

전체적으로 중요한 주제나 음형은 Flute이 담당하고 있고 Flute의 선율이 다른 악기에 영향을 미치고 있다. 중심음은 중4도의 간격을 유지하면서 온음음계와 반음계적인 특성을 동시에 가지고 있다. 주제 선율은 자주 변주되어 사용되면서 악곡의 성격에 비추어 몽상적이고 공상적인 여운을 남기고 있다.

3) 조성과 화성

드뷔시가 인상주의 작곡가라 불리우는 이유는 드뷔시의 음악이 인상파 화가들의 그림과 마찬가지로 대상을 뚜렷하게 사실적으로 묘사하기 보다는 순간적인 인상을 표현한 것과 같이 드뷔시 역시 작품에서 하나의 뚜렷한 형식이나 조성으로 일관하지 않는다. 드뷔시가 인상주의적인 색채효과를 내면서 사용한 중요한 수단은 화성이었다. 그의 화성어법에서 볼 수 있는 하나의 근본적인 요소는 대체적으로 화성을 “비기능적”으로 사용한 것이다. 다시 말해서 그의 화음은 일련의 인습(因習)적인 진행과 해결을 통한 긴장감과 이완감으로 악구를 만들어 내기 위하여 사용되는 것이 아니다. 그 대신에 화음 하나하나가 하나의 악구 안에 있는 음향의 단위로 간주되고 있으며, 그 악구의 구조는 화성의 진행이라기보다는 오히려 선율적인 형태나 색채로 인하여 규정되고 있다.¹¹⁾

다음의 표2)는 이 작품에 나타난 조성적 구조이다. 이 표를 참고해 보면 전통적 방식의 조바꿈인 관계조로의 전조는 거의 보이지가 않는다.

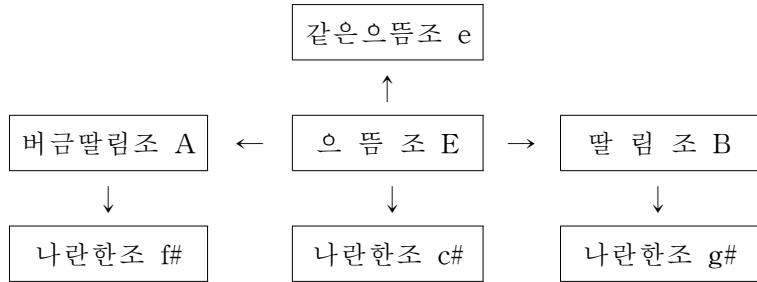
표 2) 곡 전체의 조성표

마디	조성	마디	조성	마디	조성
1-4	E장조	26-27	E장조	63-74	Db장조
5-10	Eb장조	28-30	B장조	75-78	Gb장조
11-12	D장조	31-33	C장조	79-82	E장조
13	E장조	34-36	Eb장조	83-85	C장조
14	d#단조	37-43	E장조	86-89	Eb장조
15-16	c#단조	44	C장조	90-91	B장조
17-18	d#단조	45-47	Eb장조	91-93	c#장조
19-20	f#단조	48-50	C장조	94-99	E장조
21-23	E장조	51-58	Ab장조	100-102	F#장조
24-25	G장조	59-62	D장조	103-105	F장조
				106-110	E장조

전통적 방식의 조바꿈은 다음과 같이 표 3)과 같다.

11) Donald Jay Grout, 서양음악사, 세광출판사, 1980, p.747

표 3)



이 곡에서는 전통적 방식의 관계조로 조바꿈하는 경우도 가끔 있지만 대부분이 관계가 없는 조성으로 조바꿈을 하고 있다. 이것은 조성음악에서 전조에 큰 영향을 미치는 5도 관계조를 고려하지 않는 전조방식을 사용하고 있다는 것을 알 수 있다.

조성음악에서의 조성은 하나의 주된 으뜸조를 가지고 있으면서 그 으뜸조를 중심으로 시작하고 끝을 맺는 음악을 말한다. 따라서 시작할 때 으뜸화음으로, 끝날 때도 으뜸화음으로 끝나는 것이 조성음악에서의 원칙이다. 그러나 드뷔시의 이 곡에서는 E major의 조표가 붙어 있지만 첫 번째 프레이즈가 I 화음으로 시작하거나 V화음으로 종지하지 않는다. 비록 후반부에서 다음의 악보에서와 같이 처음으로 조성적 화음인 E major chord가 잠시 나타나기는 하지만 이것이 으뜸화음의 기능을 갖지는 않는다.

악보 13) mm.1-5

첫 프레이즈의 주제선율은 Solo Flute에서만 나타나므로 반음계적 진행과 증4

도로 구성된 선율적 윤곽에서 특정한 화음이나 조성감을 느낄 수 없으며, 비록 3마디에서 으뜸화음인 E chord의 윤곽을 갖지만 마지막 종지음 A#과 함께 구성하고 있는 반감7화음은 떨림화음이 아니기 때문에 I-V로 종지하는 기능적 화성연결이라고 볼 수 없다. 아마도 기능적이지는 않지만 주제선율에서 유일하게 화성의 형태를 갖는 3마디의 E chord를 위해 드뷔시는 이 작품에 E major의 조표를 사용한 듯싶다. 어떠한 조성도 갖지 않고 시작된 주제선율의 첫 번째 악구의 종지는 떨림조(B)의 떨림화음처럼 들린다. 5마디는 이명동음 전조를 통하여 Eb조의 떨림화음으로 조바꿈하는데 이 화음은 10마디까지 계속된다.

악보 14) mm.8-12

The musical score shows four staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn II (Hp. II), and Cor (Fa). Measure 8 starts with a rest for Flute and Cl., followed by a dynamic *p*. The Flute has a melodic line with grace notes. Measure 9 begins with a dynamic *pp*, labeled "1. Solo". The Flute continues its melodic line. Measure 10 begins with another *pp*, labeled "D: I₇". The Flute's line becomes more rhythmic. Measures 11 and 12 show the Flute continuing its pattern. The Cor (Fa) and Hp. II provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score indicates a key change to Eb: V₇ at the beginning of measure 11, with a note that Bb7-D7 is in 3rd relation.

m.8

Fl.

Cl.

Cor.
(Fa)

Hp. II

1. Solo

p

pp

D: I₇

p

p

p

E_b: V₇

(B_b7-D₇은 3도 관계)

무반주로 시작된 1-4마디의 주제선율은 11마디 Flute에서 그대로 반복된다. 이번에는 클라리넷과 현악기에서 화음반주를 동반하는데 D 장3화음 위에 Flute 선율의 C#이 결합된 DM7 화음이다. 그 전의 Eb의 떨림화음에서 Eb의 으뜸화음으로

가지 않고 단2도아래 조성인 D화음으로 움직여 묘한 신비로움을 주었으며 여기에 장7화음을 사용하여 불협화적인 색채감을 더하였다. 이러한 3도관계의 전조는 드 뷔시가 이 작품에서 많이 사용한 전조의 한 방식이다.

악보 15) mm.17-20

The musical score displays a multi-measure section (mm. 17-20) for a symphony. The instrumentation includes Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (C.A.), Bassoon (Bsns.), Cor (Fa), Violin (Vl.), Alto (A.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature changes between F major (mm. 17-18), G major (mm. 19), and A major (mm. 20). The vocal parts sing "cre - scen - do". Dynamic markings include *p*, *f*, *cresc.*, *dim.*, *dim. et retenu*, and *Unis.*. The score shows various performance techniques like slurs, grace notes, and dynamic swells.

17마디에서는 $d\#$ 단조의 V7화음이 사용되었지만 $d\#$ 단조의 I 화음으로 해결되지
 $d\#: V7$
 $f\#: vii7$

않고 f#단조의 vii7화음으로 진행된다. 17마디에서 나타난 A# 떨림화음은 전통적인 4도위 d# 으뜸화음으로 가지 않고 5도(A#-E#) 떨림 관계의 화음으로 진행함으로써 곡의 방향성을 모호하게 한다.

악보 16) m.21, m.23, m.26

(21)

Fl. 3

(E (6도첨가) 화음)

(23)

Fl. 3

(B9 화음)

(26)

Fl. 3

(E13 화음)

위의 악보 16)은, 주제선율의 전반부가 21마디와 23마디, 26마디에서 연이어 3회 나타나는데 이때마다 서로 다른 화음을 사용한 것을 보여주고 있다. 21마디에서는 6음이 첨가된 E화음을 사용했고, 23마디는 21마디의 장3도 아래음인 A음으로부터 시작했으나 장3도 아래화음인 C화음을 쓰지 않고 B9화음이 사용되었으며, 26마디

는 21마디와 동일한 구조를 가진 선율에서 E13화음이 사용되었다. 앞에서 언급하였듯이 드뷔시는 이 곡에서 주제를 반복할 때마다 서로 다른 화음을 사용하여 주제선율의 색채감에 변화를 주었다.

악보 17) mm.27-29

The musical score displays a multi-measure section starting at measure 27. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet (Fa), Alto (A.), Bassoon (Bssn.), Bassoon II (Vl. II), Violin II (Vl. II), Alto (A.), Bassoon (Vc.), and Cello (Cb.). The score is written in common time with a key signature of four sharps. Measure 27 begins with a dynamic of $\text{m. } \frac{7}{8}$. The Flute and Clarinet play eighth-note patterns. The Alto and Bassoon provide harmonic support. Measure 28 starts with a dynamic of $\text{f } \frac{3}{8}$, featuring sixteenth-note patterns from the Flute and Clarinet. Measure 29 begins with a dynamic of p , with the Bassoon playing eighth notes. Measures 30 and 31 show the continuation of the rhythmic patterns, with various dynamics like *div.*, *unis.*, *dim.*, and *p* applied to different instruments. Measure 32 concludes with a dynamic of p .

26마디에서 시작된 주제의 3번째 변주는 27마디에서 32분음표의 빠른 리듬형을

사용하여 반복하는데, 이때 비올라와 첼로에서는 병행화음이 나타난다. 다음의 악보 18)에서 다시 정리하였다.

악보 18) m.27 비올라와 첼로의 병행화음

조성음악에서 1도, 5도, 8도의 병진행은 엄격하게 금지되며, 더 나아가 7도와 증4도의 병진행은 있을 수 없는 일이었다. 드뷔시는 이러한 음정들을 병진행 처리하였는데, 이것은 결국 반감7화음의 병행화음으로 나타난다. 반감7화음은 해결을 필요로 하는 화음인데, 이것을 연속적으로 병행 처리한 것은 해결을 무시하고 조성감을 회피하기 위한 의도로 볼 수 있다.

악보 19) m.31, m.34

(31) (4번째 변주)

C: V7 (4도첨가)

(34) (5번째 변주)

Eb: V7 (4도첨가)

위의 악보 19)에서 31마디와 34마디의 주제를 구성하고 있는 화음을 각기 4도음을 첨가한 V7화음으로 동일하다. 하지만 31마디의 V7화음은 34마디의 기본위치 구성과는 달리 밑음(G)으로부터 중4도 위의 C[#]음을 베이스 음으로 선택하여 전혀 다른 색채감을 갖게 한다.

악보 20) mm.45-48

m.45

Vl.

A.

Vc.

Cb.

dim.

f

più f

3

dim.

f

più f

3

dim.

f

più f

3

dim.

f

più f

(7도명진행)

dim.

드뷔시는 악보 20)의 예처럼 악기마다 선율을 자주 중복하여 사용했다. 바이올

린 I과 II를 8도 중복했으며, 45마디에서는 비올라와 첼로를 동도 중복했다. 46마디에서는 첼로와 베이스를 중복했으며, 48마디에서는 바이올린 I, II와 비올라를 함께 중복했다. 48마디의 첼로에서는 7도 병진행이 보인다.

악보 21) m.79-81

E: I

79마디에서 시작되는 6번째의 주제의 변주선율에서 유일하게 으뜸화음으로 나타나고 있다.

악보 22) m.100

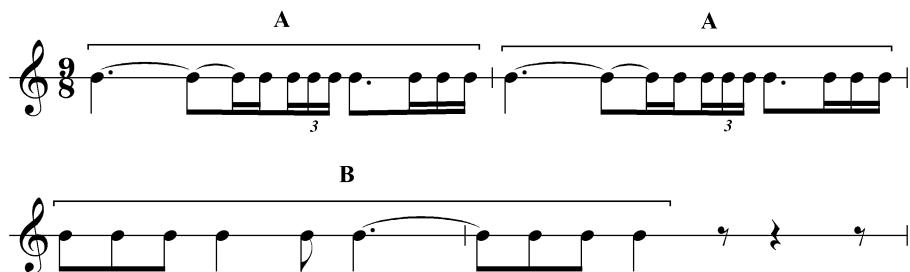
F#: V7

이 곡의 주제의 마지막 변주인 100마디는 F# 도미넌트 7화음을 사용하여 앞의 주제들과 차별화를 나타냈다.

4) 리듬

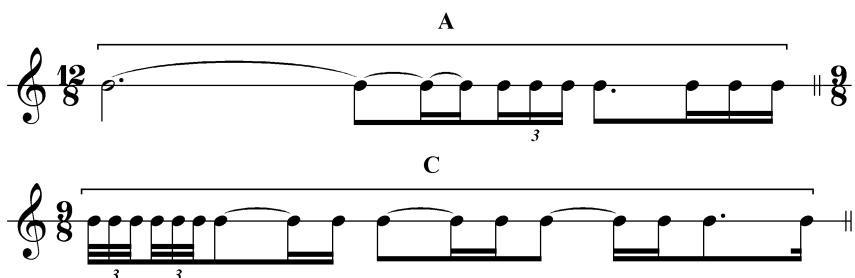
제1부(1-30마디)에서의 리듬은 주제선율의 리듬형태 혹은 그 변형으로 일관하고 있다. 주제선율의 리듬은 다음의 악보 23)과 같이 리듬형 A와 B의 두 형태로 볼 수 있다.

악보 23) mm.1-4의 리듬형태



우선 A의 리듬은 긴 시가(時価)와 3연음을 포함한 짧은 시가를 가진 리듬으로 구성된다. B의 리듬은 주로 ♪와 ♩로 구성되어 A와 대조적인 형태를 이루고 있다. 이 두 형태의 리듬은 곡 전반에 걸쳐 반복과 변형의 형태로 나타나는데 주로 A의 리듬은 비슷하게 반복되나, B의 리듬은 다양한 변화를 가져온다.

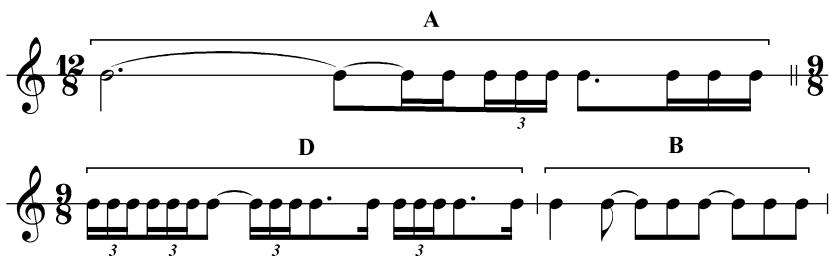
악보 24) mm.21-22



2번째 변주에서 나오는 주제선율의 리듬은 A의 리듬과, 자유롭게 변형된 리듬 C

로 구성되어 있다. C의 리듬은 A의 3연음의 리듬이 축소되어 사용됐고 B의 선율 구조를 따라 B의 리듬 대신 분할된 짧은 리듬으로 변주하여 나타냈다.

악보 25) mm.23-25



계속되는 2번째 변주에서 23마디는 A의 리듬형이 사용됐고, 24마디는 3연음을 사용하여 다시 한번 자유롭게 변주되었으며 25마디는 B의 리듬이 일부 사용되었다.

악보 26) mm.26-29

악보 26)의 3번째 변주에서도 주제의 첫머리에서 A의 리듬형이 그대로 사용되었고, 27마디에서는 2대의 Flute의 번갈아가며 32분음의 리듬형 E를 연주한다. 여기

에서는 3연음이나 부점 붙은 리듬이 없이 동일한 리듬이 사용되었다. 28-29마디의 리듬은 24마디 D의 리듬을 변형하여 확장하였다.

악보 27) mm.31-33

A + E

F

F

31마디의 리듬은 주제선율의 첫 음이 길게 지속되는 A형과 32분 리듬의 E형이 결합하였으며 F의 리듬은 E의 리듬과 꾸밈음이 포함된 8분 리듬으로 구성되어 있다.

악보 28) mm.57-61

Fl.

Hb.

C.A.

Cl.

Bssn.

57-60마디는 3/4박자에서 $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ 의 리듬을 사용하여 6/8박자의 형태를 취하

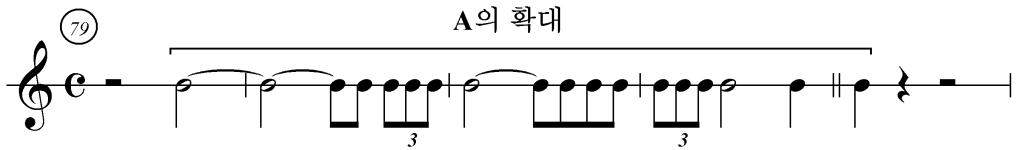
고 있다. 이러한 형태의 헤미올라¹²⁾는 다음의 악보 29)에서 더욱 복합적으로 나타난다.

악보 29) mm.64-65

64-65마디에서도 3/4박자에서 3연음의 리듬을 사용하여 9/8박자처럼 느껴지게 했으며, 동시에 슬러를 통하여 한마디에 4박 반의 박질감을 갖게 하였다. 이것은 한마디 안에 여러 박자의 형태가 복합적으로 사용되었으며, 결국 3박자계의 기본박에서 빠른 2박자계로 변화되어 분위기를 고조시키고 있는데, 이러한 형태는 70마디까지 계속된다.

악보 30) mm.79-83

12) Hemiola : 리듬형이나 슬러 등을 통하여 기본적인 박자 단위를 바꾸어서 다른 박자로 느껴지게 하는 기법.



주제선율에 대해 6번째 변주인 79-83마디의 리듬은 4/4박자에서 A의 리듬형을 확대하여 사용하였다. 이 부분에서 하프는 pp의 악상으로 아르페지오 형태의 음형을 부드럽게 연주하며, 현악기는 모두 길게 지속하는 화음을 연주함으로 분위기가 매우 이완되어 있다. 여기에서 드뷔시는 주제선율에 대한 리듬의 변화를 악곡의 분위기에 따라 조절했는데, 주제선율의 리듬을 짧게 분할하거나 길게 연장함으로써 악곡의 긴장과 이완을 조절했음을 알 수 있다.

악보 31) mm.94-97

94마디부터 시작하는 Flute의 8번째 변주는 주제선율의 A 리듬형으로 시작하여 32분 리듬의 E 리듬형을 결합하였고, 8분 리듬을 중심으로 B 리듬형을 변형시켜 연결시켰다.

악보 32) mm.100-105

마지막 9번주인 100-105마디는 주제선율을 약간 연장하였다. A 리듬형으로 시작하여 B와의 사이에 새로운 G 리듬형을 삽입하였으며 이후 B 리듬을 원형 그대로 도입하여 연장시켰다.

III. 결 론

드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>은 현대음악사에 중요한 전기를 기록할 만큼 여느 다른 작곡가와 비교되지 않고 그 만의 이름으로 우뚝 설 수 있는 작품이라 하겠다. 왜냐하면 역사상 이 같은 곡이 청중들 앞에서 연주된 적이 없었으며, 또한 그 이후에 출현하는 음악에 큰 영향을 미쳤기 때문이다.

드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>의 분석을 통해, 드뷔시는 이 작품에서 조성 음악을 벗어나 새로운 현대음악으로 가기 위한 시도를 하였으나 조성을 완전히 벗어나지는 않았으며 전통과 현대를 그 만의 독특한 음악어법으로 조화시켜 나간 것을 알 수 있었다. 본 논문에서는 이 작품의 형식과 Flute을 중심으로 한 선율의 구조, 조성과 화성, 그리고 리듬 등을 분석 연구하였다. 그 결과를 다음과 같이 정리하였다.

이 작품의 형식은 가요형식, 소나타형식, 아치형식과 변주곡 형식이 복합적으로 어우러져 있다. 고전시대와 같은 뚜렷한 하나의 형식으로 전개된 것이 아니라 여러 형식이 혼합되어져 사용되었다. 하지만 이것은 새로운 방식의 형식이라기보다는 오래 전부터 사용되어 온 형식의 소재를 자유롭게 결합하여 시의 전개에 의해 발전되어지는 특징을 가지고 있다. 또한 형식의 기본적 요소인 악구를 사용함에 있어 전통적인 I-V 구조를 사용하지 않고 악구의 개시화음을이나 종지화음을에서 반음계적 진행, 또는 불협화음을 사용하였다.

이 작품의 주요 선율은 주로 Flute 악기에서 연주되었는데 이것은 ‘목신의 오후’에서 느껴지는 몽롱하고 신비로운 음색과 느낌을 표현하기에 적당하였다. 선율의 구조는 장음계나 단음계 대신 증4도의 음정관계를 중심으로 온음음계와 반음계적 진행을 혼합하여 사용하였으며, Flute 선율의 음계나 음정관계가 다른 악기들로 파급되었다. 주제선율은 자주 반복되었으나 그때마다 선율의 구조를 변화시키거나 화음을 달리해 변주하였다.

조성과 화성에서는 예비 되거나 해결되지 않은 장7화음을 장9화음을 사용하였고 이를 화음을 병진행 시킴으로써 전통적 조성이론에서 멀찌감치 벗어났다. 6도 부 가화음을 사용하였고, 이명동음을 전조를 포함한 잣은 조바꿈과 3도 관계의 진행을

통해 I-V의 전통적인 조성관계를 무너뜨렸다. 드뷔시는 이 작품에서 주제가 10회 등장하는 동안 10회 모두 다른 화성을 사용하였고, 여기에서 사용한 화성의 움직임은 조성음악의 기능적 화성과는 거리가 멀다.

리듬에 있어서 주제선율의 리듬은 긴 시가(時價)를 갖는 음과 짧은 시가의 형태가 대비를 이룬다. 주제가 반복할 때마다 변화하는 리듬은 어떠한 규칙적인 틀에 박혀있기보다는 시의 내용과 분위기에 따라 자연스럽고 자유롭게 변화한다. 변주되는 주제의 전반부는 가급적 원형의 형태를 따르고 후반부는 새로운 리듬형을 도입하여 변주하였다.

이상의 결론적으로 기존의 장, 단조 조성체계에서 벗어나기 위해 온음을계와 반음을계, 잣은 전조, 해결되지 않는 불협화음을 등을 사용하였으나 조성을 완전히 벗어나지는 못하였다. 하지만 드뷔시의 이 작품에서 볼 수 있었던 새로운 음악적 요소들은 이후 작곡가들에게 큰 영향을 끼쳤으며 무조음악과 12음음악, 전자음악과 미분음 음악에까지 전개되는 초석이 되었다.

참 고 문 헌

세광음악출판사 사전편찬위원회. 음악대사전, 세광음악출판사, 서울, 1989

세광출판사 편집국. 명곡해설전집, 세광출판사, 서울, 1982

세계명곡스코어. 목신의 오후에의 전주곡, 태림출판사, 서울, 1978

20세기 작곡가연구회. 20세기 작곡가연구 I, 음악세계, 서울, 2000

Copland, Aaron. Our new Music(현대음악입문), 삼호출판사 편집부, 서울, 1977

Ewen, David. European Composers Today, New Youk : The H. W. Wilson Company, 1954

Griffiths, P. 현대음악사, 박경종 역, 삼호출판사, 서울, 1990

Grout, Donald Joy. A History of Western Music, W. W. Nortorn & Company, inc, N.Y. 1961

Rostand, Claude. La Musique Francaise Contemporaine (현대프랑스음악), 서울 국민음악연구회, 1979, 삼호출판사, 1986

Sadie, Stanley. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan & Coltd, 1980.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. Twentieth Century Music (20세기의 음악), 삼호 출판사 편집부, 서울, 1988

저작물 이용 허락서

학 과	음악학과	학 번	20067131	과정	석사
성 명	한글 : 김민경	한문 : 金 玖 京	영문 : Kim Min-kyoung		
주 소	광주광역시 광산구 황룡동 공군아파트 16동 401호				
연락처	E-mail : pinkflute @ nate.com				
논문제목	한글 C. A. Debussy의 '독신의 오후에의 전주곡' 분석연구				
	영문 The Study on the C. A. Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un Faune'				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

- 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
- 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
- 배포 · 전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
- 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
- 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
- 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
- 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송 · 출력을 허락함.

동의여부 : 동의() 반대()

2008 년 2 월 25 일

저작자: 김 민 경 (인)

조선대학교 총장 귀하