



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](#)

박 혜 란 교수 지도
박사학위 청구논문

Debussy <Prelude a L'après-midi d'un
faune>에 나타난 인상주의 기법 연구

-Flute를 중심으로 한 Karajan 지휘의 Berliner
Philharmoniker와 Georges Pretre 지휘의 Stuttgart Radio
Sinfonieorchester의 연주비교-

2016

성신여자대학교 대학원
음악학과 (플루트 전공)
이현경

Debussy <Prelude a L'apres-midi d'un
faune>에 나타난 인상주의 기법 연구

-Flute를 중심으로 한 Karajan 지휘의 Berliner
Philharmoniker와 Georges Pretre 지휘의 Stuttgart Radio
Sinfonieorchester의 연주비교-

박 혜 란 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2016. 4

성신여자대학교 대학원
음악학과 (플루트 전공)
이 현 경

인 준 서

이현경의 박사학위 논문으로 인준함

2016. 4

심사위원장 _____ (서명 또는 인)

심사위원 _____ (서명 또는 인)

심사위원 _____ (서명 또는 인)

심사위원 _____ (서명 또는 인)

심사위원 _____ (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

클로드 드뷔시(Debussy, Claude Achille, 1862-1918)는 인상주의 미술이나 상징주의 문학운동의 특징을 음악에 접목한 독창적인 음악영역의 개척자라는 음악사적 의의를 갖는다. 이러한 드뷔시의 음악적 특징을 인상주의 회화에서 도출되는 ‘색채감’으로 규정하고 그의 대표적인 작품인 <목신의 오후에의 전주곡>을 통해서 음악적으로 분석, 고찰하였다.

아울러 본 논문은 플루트의 음색이 인상주의 회화의 음악적 색채감에 많은 기여를 한 것에 의의를 두고 <목신의 오후에의 전주곡>이 실제로 어떻게 연주되어지는지를 음반을 통해 비교 분석하였다. 카라얀 (Herbert von Karajan)의 지휘로 1964년 제작된 베를린 필 (Berliner Philharmoniker)의 연주와, 2010년 녹음된 조루즈 프레트르(Georges Pretre)가 지휘하는 슈튜트가르트 방송교향악단(Stuttgart Radio Sinfonieorchester)의 연주를 비교 분석하여 같은 나라의 오케스트라가 시간의 흐름과 국적이 다른 지휘자에 따라 연주와 음악이 어떻게 달라지는지를 플루트 연주기법을 중심으로 살펴보았다.

또한 본 연구는 인상주의 미술에서 색채감을 규정짓는 ‘빛’이 음악에서는 어떤 요소에 해당하는지를 찾아보고자 하였으며, 연구자의 오케스트라 현장경험을 바탕으로 플루트의 본 고장인 프랑스 작곡가 드뷔시의 관현악곡인 <목신의 오후에의 전주곡>을 통해 인상주의의 음악이 어떻게 연주 되고 있는지 음색, 호흡, 비브라토, 리듬 등에 초점을 맞추어 구체적으로 비교 고찰하였다.

본 연구는 분석결과, 인상주의의 색채감을 연주로 표현하기 위해서는 작곡가의 음악어법의 이해를 바탕으로 연주자의 주관적 견해를 갖고 음색, 비브라토, 호흡, 리듬, 프레이징 등의 처리를 통해 악보 속에 내포된 의미를 재해석하여 다양한 표현에 중점을 두는 연구가 필요함을 도출하였다. 플루트 연주의

질적 향상을 위해 다양한 작곡가와 작품이 학문적으로나 연주 기법 측면에서 활발하게 연구되어져 플루트 연주자들에게 많은 도움이 되길 바란다.

목 차

논문개요

I. 서론

- 1. 연구의 의의 및 목적 1
- 2. 연구의 내용 및 방법 4

II. 인상주의

- 1. 인상주의 예술 5
 - 1) 인상주의 미술 6
 - 2) 상징주의 문학 9
- 2. 인상주의 음악 19

III. 드뷔시

- 1. 드뷔시의 생애 26
- 2. 드뷔시의 음악어법 27
- 3. 드뷔시의 음악적 색채감 40

IV. 목신의 오후에의 전주곡

- 1. 음악적 특징 48
 - 1) 형식 50
 - 2) 음계 및 선율 52

3) 조성 및 화성	62
4) 리듬	69
5) 기악적 색채감	72
2. 연주법 고찰	80
1) 무반주 주제선율 비교 분석	80
(1) 카라안 지휘의 베를린 필하모니	81
(2) 조루즈 프레트르 지휘의 슈투트가르트 방송 교향악단	83
(3) 사이먼 래틀 지휘의 베를린 필하모니	85
(4) 비교분석을 통한 연주기법	87
2) 주요 악구 비교 분석	91
(1) 카라안 지휘의 베를린 필하모니	91
(2) 조루즈 프레트르 지휘의 슈투트가르트 방송교향악단	93
(3) 비교분석을 통한 연주기법	96
V. 결론	108
참고문헌	111

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> ‘목신의 오후에의 전주곡’ 형식	50
<표 2> ‘목신의 오후에의 전주곡’ 리듬 유형	69

도표 목차

<도표1> 반음계적 진행	54
<도표2> 3개의 온음으로 인한 증4도	55
<도표3> 온음음계의 두 가지 유형	58

악보 목차

[악보 1] ‘전주곡 제2권’ 중 제 12곡 <불꽃> mm. 64-65	22
[악보 2] ‘전주곡 제 1권’ 중 제 2곡 <돛> mm. 10-14	23
[악보 3] ‘판화’ 중 제 2곡 <그라나다의 황혼> mm. 119-123	24
[악보 4] <가라앉은 사원> mm. 1-3	28
[악보 5] ‘잊혀진 노래들’ 중 제5곡 <초록> mm. 1-4	28
[악보 6] ‘prelude’ 중 <음과 향기는 저녁 대기 속에 감돌고> mm. 1-3	29
[악보 7] ‘Prelude’ 중 <가라앉은 사원> mm. 42-43	31
[악보 8] <눈 위의 발자국> mm. 1-4	31
[악보 9] <가라앉은 사원> 4도 부가화음 mm. 22-25	32
[악보 10] ‘Prelude’ 중 <가라앉은 사원> mm. 1-3	33
[악보 11] <가라앉은 사원> mm. 14-15	33
[악보 12] ‘prelude’ 중 <가라앉은 사원> mm. 84-85	34
[악보 13] <가라앉은 사원> mm. 28-41	35
[악보 14] <가라앉은 사원> (C# Doriann)	37
[악보 15] <가라앉은 사원> mm. 16-18 (B Pentatonic)	38
[악보 16] <피아노를 위하여> mm. 127-128	42
[악보 17] ‘Prelude’ 중, <아나카프리의 언덕> mm. 95-96	42
[악보 18] ‘Prelude’ 중, <중단된 소야곡> mm. 25-28	43
[악보 19] 관현악곡 ‘밤’ 중, <축제> mm. 1-3	43
[악보 20] ‘Prelude’ 중, <서풍이 본 것> mm. 68-71	44
[악보 21] ‘Image’ 중, <라모를 찬양하여> mm. 65-68	45
[악보 22] ‘Image’ 중, <라모를 찬양하여> m. 31, mm. 49-51	45

[악보 23] ‘Prelude’ 중, <뚫> mm. 32-41	47
--	----

<목신의 오후에의 전주곡>

[악보 24] mm. 1-4	49
[악보 25] 주제 선율 및 음계 mm. 1-4	52
[악보 25-1] mm. 1-4	52
[악보 26] mm. 1-4	53
[악보 27] 제 1변주 mm. 11-14	55
[악보 28] 제 2변주 mm. 21-25	56
[악보 29] 제 3변주 mm. 26-30	57
[악보 30] 제 4변주 mm. 31-33	58
[악보 31] 제 5변주 mm. 32-37	59
[악보 32] 제 6변주 mm. 79-83	60
[악보 33] 제 7변주 mm. 87-90	60
[악보 34] 제 8변주 mm. 94-99	61
[악보 35] 제 9변주 mm. 100-105	62
[악보 36] 주제선율 mm. 1-5	63
[악보 37] mm. 8-12	64
[악보 38] mm. 17-20	65
[악보 39] m. 21, m. 23, m. 26	66
[악보 40] m. 27	67
[악보 41] m. 27 비올라와 첼로의 반감 7화음의 병행진행	67
[악보 42] m. 27, m. 34	68
[악보 43] mm. 79-81	68

[악보 44] m. 100	69
[악보 45] m. 102	71
[악보 46] mm. 94-95	74
[악보 47] mm. 76-80	76
[악보 48] mm. 55-58	79
[악보 49] 무반주 주제선율 연주 mm. 1-4	90
[악보 50] mm. 11-14	100
[악보 51] mm. 21-25	101
[악보 52] mm. 26-30	102
[악보 53] mm. 31-37	103
[악보 54] mm. 49-52	103
[악보 55] mm. 55-58	104
[악보 56] mm. 61-64	104
[악보 57] m. 85	105
[악보 58] mm. 96-99	106
[악보 59] mm. 102-105	107
[악보 60] mm. 107-110	107

I. 서론

1. 연구의 의의 및 목적

19세기 말의 유럽은 산업 및 과학기술의 발전으로 인한 변화가 급격하게 이행되어 도시 문명과 개인의 생활 방식에 많은 변화를 가져왔다. 그 변화는 정치, 경제, 사회, 문화 전반에 영향을 주었고 예술 영역에도 일련의 움직임이 일기 시작하였다. 이 움직임은 인상주의 미술이나 상징주의 문학 운동을 시작으로 인상주의 음악으로 이어졌다.

당시 유럽의 음악은 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)를 중심으로 고전적 음악 어법을 기반으로 한 후기 낭만주의적 표현 방법들이 점차로 복잡해지고 화성적 기능이 무너지면서 조성적 구조가 위협 받는 분위기였다. 이후 바그너가 확대시킨 반음계주의로 인해 그간 뿌리 깊게 유지되어 온 서양음악의 핵심인 고전적 조성은 붕괴되기 시작한 상황이었다. 이러한 변화에 영향을 받은 드뷔시는 독일 음악적이고 표제음악적인 바그너의 음악 양식에서 벗어나 가볍고 자유로운 표현을 허용하는 프랑스적 음악으로 돌아가기 위한 새로운 양식을 추구하였고, 이로 인해 ‘인상주의 음악’을 만들었다. 당시 상징주의 문학은 “기존의 서술적인 표현 대신에 상징적으로 암시하는 표현을 사용하여 시인의 내면세계와 사물의 신비를 묘사하고자 하였고”¹⁾, 따라서 시인은 논리적이고 지적인 문학의 내용을 거부하고 비유와 환유, 유추 등의 암시와 모호성을 통해 감상자에게 자유로운 상상력을 부여하였다.

또한 사실적 묘사를 배제하고 모호한 표현 기법을 사용한 인상주의 화가들도 자신의 감정을 직접적으로 표현하기 보다는 외부적 관찰 시점이라는 자세를 견

1) 박인효, 『프랑스 상징주의 시인들에 관한 고찰』, 광주:조선대학교 인문학연구원, 1998, p. 51.

지함으로써 사물이 예술가에게 주는 순간적인 감정이나 인상(Impression)을 포착하고자 하였다. 즉, 화가들은 사물의 형태를 기존의 관념대로 표현하기 보다는 눈에 보이는 인상 그대로, 그 표현 방법으로는 색채나 기법, 구도를 기존의 관습에 얽매이지 않고 자유로이 사용하면서 자신의 개성을 추구하게 되었다. 그 특징들은 분명한 윤곽선과 명암의 대조, 기하학적 규칙에 근거한 원근법 등의 전통적 원칙이나 기법에 의지하지 않고 풍부한 색채나 순간의 인상 표현에 가장 적합한 빛에 의미를 두는 표현 방식으로 나타났다.

이렇듯 당시의 예술적 상황과 새로운 음악 양식의 추구 등이 맞물리면서 드뷔시 음악은 색채적 표현에 몰입하는 인상주의 회화와, 모호성과 자유로운 상상력을 추구하는 상징주의 문학을 음악과 관련지음으로서 나타난다. 따라서 “드뷔시 음악의 어법에 있어서 가장 중요한 요소는 색채감”²⁾이라 할 만큼 그의 음악에 적용된 인상주의는 다양한 색채감의 표현이다. 이를 위하여 전통적인 화성음악, 대위법, 형식 등을 과감히 희생시키고 은근한 암시와 여백의 미, 문학적·회화적 요소의 채용, 관현악적 구성 등 통합 예술적 의미의 음악적 언어로 나타났다.

드뷔시의 인상주의적 음악적 색채감을 표현하는 많은 요소들 가운데 플루트의 역할은 그 기여도가 매우 크다. 플루트는 리드를 사용하지 않고 사람의 입술에 마우스피스를 대고 직접 바람을 불어넣어 소리를 만들어 냄으로써 자연의 이미지를 다양하고 자연스럽게 표현할 수 있는 악기이다. 또한 플루트의 풍성하면서도 환상적인 분위기의 음색이 갖는 색채감은 하프의 아르페지오와 함께 드뷔시가 추구하는 인상주의적 인상(印象)을 표현하기에 적합한 도구라고 할 수 있을 것이다.

본 연구의 주제는 드뷔시의 <전주곡>에 나타난 인상주의 기법을 연구 고찰하는 것으로 먼저, 드뷔시의 음악적 색채감의 원천을 회화적 기법과 접목하여 살펴보았다. 여기에 플루트의 역할을 음악적 구성 및 연주 기법 측면에서 함

2) Donald Jay. Grout, 『A History of Western Music』 김진균 역, 서울:세광음악, 1986, p.672.

게 살펴보는 것으로, 이를 위해 음악적 색채감 표현에서 그의 대표적 관현악 작품인 <목신의 오후에의 전주곡>(이하에서는<전주곡>이라한다.)을 통하여 드뷔시 음악이 추구하는 인상주의적 특징이 플루트의 선율, 음계, 화성 및 형식에서 어떻게 표현되고 있는지를 고찰하였다. 더 나아가 오케스트라 연주 음반을 비교분석 함으로써 음악적 색채감을 각각 어떻게 표현하고 있으며 그 색채감의 근원이 되는 것이 무엇인지를 고찰하고자 하였다. 또한 오케스트라의 플루트 오디션 곡으로 늘 채택 될 만큼 음색과 음악적 성향, 호흡과 비브라토의 기술적 테크닉을 평가할 수 있는 첫 네 마디의 무반주 플루트 주제를 음색, 호흡, 비브라토, 리듬으로 나누어 세부적으로 비교 고찰하였다.

프랑스는 플루트의 본 고향으로서 많은 플루티스트들과 플루트 작곡가들이 배출되었으며 프랑스 작곡가의 작품들이 지금도 활발히 연주하고 있다. 드뷔시의 무반주곡인 Syrinx도 즐겨 연주되는 곡 중 하나이다. 프랑스 작곡가들의 음악을 바르게 이해하고 연주하기 위해서는 인상주의 회화의 기법을 이해하고 플루트의 음색과 기법에 다양하고 풍부한 변화를 주어 색채감과 인상의 표현에 중점을 두는 것이 바람직하다 할 수 있을 것이다. 본 연구를 통해 플루트 연주자가 드뷔시 작품을 연주할 때, 보다 깊고 풍부한 인상주의의 특징을 묘사하는데 도움이 되었으면 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 인상주의의 대표적 작곡가인 드뷔시의 음악과 그의 작품 중, <목신의 오후에의 전주곡>의 플루트를 중심으로 한 음악적 특징 및 연주법을 고찰하는 것이다. 이를 위하여 기존의 선행 연구들을 주제별로 검토, 고찰하였으며, <전주곡>의 전반적인 악곡의 특징 및 플루트를 중심으로 한 음악 어법 및 연주법들을 분석 연구하였다. 또한 <전주곡>의 오케스트라 연주에 관한 비교분석의 연구가 없는 것으로 확인되어 연주 비교 고찰을 비중 있게 다루었다.

먼저, 선행연구를 통하여 인상주의 예술의 태동과 역사적 배경 및 미술과 문학의 특징, 이를 기반으로 하는 인상주의 음악에 대해서 살펴보았다. 다음으로 드뷔시의 생애 및 작품의 전반적인 음악적 특징을 인상주의의 관점, 음악적 색채감에 집중하여 고찰하였다. 이는 본 연구의 중심 내용인 <전주곡>만이 갖는 음악적 특징이나 특정 상황을 보완하기 위함으로 드뷔시 음악의 전반적인 음악 어법에 대한 이해도를 높이기 위함이다.

이후 드뷔시 인상주의 음악의 특징이 잘 드러나는 관현악곡 <전주곡>을 중심으로 플루트의 음악적 역할 및 연주법을 헤르보르트 본 카라얀 (Herbert von Karajan, 1908-1989)의 지휘로 1964년 제작된 베를린 필 (Berliner Philharmoniker)의 연주와, 2010년 녹음된 조루즈 프레트르(Georges Pretre, 1924-)지휘의 슈투트가르트 방송교향악단(Stuttgart Radio Sinfonieorchester)의 연주를 중심으로 비교분석하였다. 이는 깊이 있는 음악적 특징 및 그의 이해를 바탕으로 체계적이며 바른 연주법으로 연주하기 위함이다.

II. 인상주의

1. 인상주의 예술

19세기 말과 20세기 초의 유럽은 격변의 시기였다. 과학기술의 발전으로 인한 변화가 급격하게 이행되는 시기였으며, 기술과 산업이 비약적으로 발전해 도시 문명과 개개인의 생활방식을 바꿔놓기 시작했고, 그 변화는 정치, 문화, 과학 등 전 분야에 걸쳐 영향을 주기 시작했다. 자본주의에 의한 경제적인 자유로 인해 사회적 삶의 조건이 변화되고 전통적 민중 계급의 구조가 변화되어 이전에 없던 중산 계급이 탄생되었다. 이들의 발언권이 높아지고 주체의식이 생겨나는 등 사회적으로 다양한 변화가 일어나게 된다. 이러한 시대 흐름에 따라 사람들의 가치관도 불분명 해져가고 혼란스러워졌다.

그 변화의 바람은 예술 영역에 있어서도 마찬가지였다. 회화와 문학 등에 있어서 사실을 그대로 뚜렷하게 반영하는 양상은 사라지고 전체적인 느낌과 분위기 등의 인상만을 남겨 주는 양상이 나타나기 시작했다. 구체적인 움직임으로 미술영역에 있어서는 감각적으로 느낀 인상을 순수하고 단순하게 묘사하는 인상주의 회화의 태동을 가져왔고, 문학 영역에 있어서는 서술적인 표현 대신에 상징적으로 암시하는 표현을 사용한 상징주의 예술운동으로 나타나기 시작했다.

음악에 있어서도 예외는 아니었다. 18세기, 19세기 고전과 낭만주의를 대표했던 조성의 체계는 19세기 화성과 선율에서의 반음계주의의 팽배로 서서히 와해되어 가기 시작했다. 급기야 전통적 조성 체계의 원리들을 무너뜨리고 다양한 음 재료의 사용과 함께 무조성 음악으로의 혁신적 변화과정을 맞이하게 되었다. 즉, ‘창의적’이라고 할 수 있는 일련의 움직임은 문학 영역에 있어서는 상징주의 예술 운동으로, 미술 영역에서는 인상주의 회화로, 음악에 있어서도 인상주의 태동을 가져온 것이다.

1) 인상주의 미술

인상주의의 역사는 1830년대까지 거슬러 올라간다. 인상주의의 명칭은 루이스 르로이(Louis Leroy, 1812-1885)라는 한 이름 없는 신문 기자가 클로드 모네(Claude Monet, 1840-1926)³⁾의 작품 ‘일출 : 인상(Sunrise : Impression)’을 보고 샤흐리바리(Le Charivari)지에 작품을 비꼬아 기고한 제목 ‘인상주의자 전시회’에서 비롯되었다. 초기 인상주의 명칭은 시각적인 인상과 아름다운 윤곽을 보다 잘 나타내려는 기존 화가들의 의도를 무시하고 전통적인 회화의 표현 수단을 저버린 화가들에 대한 조소와 경멸에 의해 즉흥적으로 붙여진 명칭에 불과하였다.⁴⁾ 하지만 인상주의는 19세기 후반 프랑스에서 발전했던 회화의 유파로서 “감각적으로 느낀 인상을 순수하고 단순하게 묘사하는 것으로 이루어진 회화적 체계”⁵⁾로 정의되었으며, 이후 예술에 대한 양식과 태도가 완전히 바뀌게 되는 계기가 되었다.

대표적인 인상주의 화가들로는 모네(Claude Monet, 1840-1926), 마네(Edouard Manet, 1832-1883), 르누아르(Pierre Auguste Renoir, 1841-1919), 드가(Hilaire Germain Edgar De Gas, 1834-1917), 세잔느(Paul Cezanne, 1839-1906) 등이 있다. 이들은 인상주의자 그룹을 형성하여 초반에는 주로 화실 안에서 작업하였으나 모네를 시작으로 그들은 화실을 벗어나 자연 광선 아래서 두드러진 색채(color)를 중심으로 한 그림을 그리기 시작하였다. 빛의 역할이 강조된 만큼 실

3) 프랑스의 인상주의 화가로, 인상파의 개척자이며 지도자이다. 파리에서 출생하여 소년 시절을 르아브르에서 보냈다. 그 곳에서 부댕의 문하생이 되어 정식 미술 교육을 받게 되었다. 그 후 1859년 파리로 나가 카미유 피사로, 알프레드 시슬레, 피에르 오귀스트 르누아르, 프레데릭 바지유등과 사귀게 되었다. 마네의 밝은 화풍에 끌려 밝은 야외 광선 묘사에 주력하였다. 1871년, 프로이센-프랑스 전쟁 중에는 런던으로 건너가, 그 곳에서 윌리엄 터너 등의 작품에 영향을 받아 더욱 밝은 색조에 대한 연구를 하게 되었다. 주요 작품으로는 <짚단>, <수련>, <생 타들레스의 테라스>, <루앙 성당>, <템스 강> 등이 있다.

4) M. Serullaz, 『인상주의』, 최민 역, 과주:열화당, 1996, p. 5.

5) Serullaz, 『인상주의』, 윗 글, p. 5

내에서 그려가는 인물이나 정물화보다는 실외에서 그려지는 풍경화가 시간에 따라 변하는 명암의 대비나 색을 통한 계절 감각 등을 표현하기에 적합했기 때문이다. 그들은 미학적인 신념을 서로 공유했다기보다는 기존의 그림에서 벗어나고자 하는 공통된 생각에서 사회적 유대감을 형성하였다.⁶⁾ 인상주의 화가들은 자신의 감정에 직접적으로 관여하기 보다는 초연한 관찰이라는 자세로 사물이 예술가에게 주는 순간적인 감정이나 인상(Impression)을 포착하고자 한 것이다.

이러한 인상주의 화가들의 새로운 지각 방식에 따라 새로운 표현 양식이 필요하게 되었고, 더 이상 사물의 형태를 그들이 알고 있는 기존의 관념대호가 아닌 시각적 인상 그대로를 그리려 하였다. 따라서 종래에 볼 수 없었던 자신만의 독창적인 방법으로 색채, 기법, 구도를 자유로이 사용하며 자신의 개성을 추구하게 되었고, 음영에도 풍부한 색채를 두었다. 또한 그림물감을 팔레트 위에서 섞는 대신 캔버스 위에 순수한 색채들을 병렬시킴⁷⁾으로써 보는 사람의 눈에 화가가 의도했던 색깔로 새롭게 배합되어 보이도록 하는 방법을 사용하기도 했다. 예를 들어 모네 회화들의 경우, 대상과 인물은 강하게 대비되는 색상을 이용한 몇 획의 붓에 의해 희미하게 묘사된다. 색상을 섞고, 세부를 채우는 일은 그림을 감상하는 감상자의 눈과 마음의 몫이었다. 마네의 경우는 비형식적인 붓질과 스펙트럼상의 일곱 색, 그 보색을 음영에 자주 사용하였고, 드가는 미묘한 색채의 사용을 통해 대조와 공간감을 높였다.⁸⁾ 르누아르는 몽롱하고 흐릿한 붓놀림으로 부드러운 흐름과 흐르는 듯한 효과를 내었다.⁹⁾

이처럼 인상주의자들은 각자 자신의 감각에 충실하게, 자신만의 고유한 방식

6) Bernard Denvir, 『가까이에서 본 인상주의 미술가』, 김숙 역, 서울:시공사, 1999, p. 10.

7) 팔레트 위에 물감 그 자체를 섞어 2차, 3차의 색으로 만드는 것이 아니라 두 가지의 순수한 색을 캔버스에 나란히 포개 놓아 보는 사람의 눈에 화가가 의도했던 색깔로 다시 배합되어 보이도록 하는 방법이다. 이러한 혼합방식은 드뷔시의 관현악법에서 잘 드러난다. 드뷔시는 악기의 특성을 부각시켜 목관악기, 현악기, 금관악기 사이의 새로운 음색배합에 초점을 맞췄는데 이는 각 악기의 색채를 음색팔레트로 보아 다양한 색채를 모색했던 드뷔시의 독특한 음악어법이다.

8) Bernard Denvir, 『가까이에서 본 인상주의 미술가』. p. 54.

9) James H Rubin, 『인상주의』. 김석희 역, 과주: 한길아트, 2001, p. 166.

으로 사물을 바라보았고 그 결과 그들 각자의 독창적인 스타일을 정립할 수 있었다. 또, 인상주의 미술에 있어 안정감 있고 확실한 선의 묘사는 변형되고 해체되었는데, 이는 빛에 의해 시시각각으로 변하는 대상을 세밀한 선으로 묘사하기 보다는 순간을 포착함으로써 전체적인 분위기, 뉘앙스라는 표현에 중점을 두었기 때문이다. 인상주의자들과 다른 화가들을 구별하는 가장 큰 특징은 회화의 주인공은 인물이 아닌 빛에 있다는 것이다.

인상주의 회화에서는 빛이 그 주제를 형성하고 빛의 세기와 강도에 따라 대상을 여러 가지 색으로 채색시킨다. 그들은 모든 물건을 관념적인 고유의 색으로만 생각하지 않고, 색은 빛의 관계에서 성립하기 때문에 빛이야말로 모든 것의 원동력이라는 것이다. 이러한 점에서 인상주의는 빛의 변화에 따른 순간을 포착하여 유동성을 표현했다는 점을 알 수 있으며 그 순간의 감각과 분위기를 중시했다고 볼 수 있다. 또한 그리는 순간의 분위기, 색채, 인상을 인식하여 시시각각으로 변하는 움직이는 자연의 모습을 묘사했다. 이렇듯 예술에 대한 실험정신과 혁신정신이 주를 이뤘던 인상주의는 프랑스를 비롯한 유럽 전역의 많은 화가들이 믿었던 당연한 전제들에 대항하였고 그것을 바꾸었다. 뿐만 아니라 음악에서부터 문학까지 이르는 모든 예술 영역에 큰 영감을 주어 이전과 다른 새로운 경향을 낳았다.

2) 상징주의 문학

일반적으로 드뷔시에 대해 논할 때, 회화에서 인상주의적인 느낌을 받는 것처럼 그의 작품에서 인상주의적인 느낌을 받기 때문에 ‘인상주의’ 라는 단어를 가장 먼저 떠올리게 된다. 그러한 이유로 많은 사람들이 그의 음악을 ‘인상주의 음악’이라고 지칭하는 것이 적절한 표현이 되었고 그로 인해 드뷔시도 인상주의 작곡가로 불리게 되었다.¹⁰⁾ 하지만 간과하지 말아야 할 것은 드뷔시가 인상주의자들보다 상징주의자들과 더 많은 접촉을 가졌으며 실제로 자신의 음악에 직접적인 영향을 미친 것은 상징주의 시라고 언급하였다는 점이다.

회화의 인상주의자들과 마찬가지로 상징주의 시인들은 기존 프랑스 시의 사실적 표현방식에 입각한 전통적인 표현 방식을 벗어나려 하였다. 기존의 프랑스 문학계에서는 현실을 이상화하지 않고, 있는 그대로 묘사해야 한다는 자연주의 문학이 주를 이루다가 이러한 자연주의 사조가 무너지면서 등장하게 된 것이 바로 상징주의 운동이었다. 상징주의란 앞서 언급한 인상주의와 함께 19세기 말 유럽의 예술분야에서 중요한 역할을 했던 운동이다.

상징주의는 다양한 예술 장르와 관련이 있지만 그 근원은 문학에 두고 있으며, 일차적인 정의는 19세기 말에서 20세기 초에 걸쳐 프랑스를 중심으로 일어난 상징파 시인의 예술 운동과 그 경향을 일컫는다.¹¹⁾ 상징주의는 기존의 서술적인 표현 대신에 상징적으로 암시하는 표현을 사용하여 시인의 내면세계와 사물의 신비를 묘사하고자 하였다.¹²⁾ 논리적이고 지적인 문학의 내용을 거부하고 시적인 정서를 추구한 사조로서 이를 위해 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867), 랭보(Arthur Jean Nicolas Rimbaud, 1854-1891), 베를렌느(Paul Verlaine, 1844-1896), 말라르메(Stephane Mallarme, 1842-1898)와 같은 상징주

10) 석진녀, “C. A. Debussy의 ‘QUATRE CHANSONS DE JEUNESSE’에 대한 연구,” (연세대학교 석사학위논문, 2002), p.12.

11) Gilles Gentry, 『상징주의와 아르누보』, 신성림 역, 서울:창해, 2002, p. 11.

12) 박인효, 『프랑스 상징주의 시인들에 관한 고찰』 p. 51.

의 시인들은 비유와 환유, 유추 등의 다양한 비유적 표현방법들을 사용하였다. 그들의 상징시는 언어의 단순한 의미보다는 음향적 차원에서의 상징적 의미를 중시하였고, 이 때 언어는 고도로 세련된 감각의 상징이었다.

사실적 묘사를 배제하고 모호한 표현 기법을 사용한 인상주의 화가들과 같이 상징주의 문인들은 언어가 만들어낸 경계를 지우는데 많은 관심을 쏟았다. 즉 그들은 사실적인 산문체의 이야기 전개라는 종래의 방식을 거부하고, 애매모호하고 상징적인 단어를 사용하여 주제에 대한 상상력과 스쳐 지나가는 감정과 인상 등을 암시적이며 자유롭게 표현하였다. 이처럼 상징주의 문인들은 암시와 모호성을 통해 작품을 감상하는 감상자에게 적극적인 역할을 하도록 유도했고 신비로움과 모호함이 가득한 작품을 통해 감상자 스스로 자유로운 상상을 할 수 있도록 하였다.¹³⁾ 그들은 단어를 의미 있게 연결시키기 보다는 단어에 담겨 있는 음감이나 뉘앙스에 중점을 두어 흐르는 듯한 유동적인 느낌과 암시성을 주로 강조했다.

상징주의 시인들 중 말라르메는 특히 현실세계에 대한 거부와 상징을 기초로 한 시적 탐색을 시작으로 상징주의 시인의 대열에 들어섰다. 그는 한 편의 시를 길게는 20년에 걸쳐 다듬기도 하였는데 이는 그가 빈틈없는 구조로 언어적 효과를 극대화하기 위해 매우 노력했다는 것을 보여준다.¹⁴⁾ 그의 시에서는 고의적인 애매모호함, 신비로움과 함께 예술이란 현실 세계 안에서 보다는 현실 세계와 나란히 존재한다는 개념 등의 특징들을 찾아 볼 수 있다.¹⁵⁾ 말라르메는 언어가 갖는 본래의 요소를 음악으로 보고 음악성을 강조하였다. 음악은 상징주의자들이 추구하는 암시성과 모호성의 요소를 모두 갖추고 있기 때문이다. 그는 시의 윤곽이나 형태를 따로 그리지 않았는데 이는 그가 시의 음악성, 즉 음악의 암시적인 요소를 시 속에 추구하였음을 알 수 있다. 또한 말라르메는 불확실하게 보

13) 김경란, 『프랑스 상징주의』 서울: 연세대학교 출판부, 2005, p. 48.

14) 박인호, 『프랑스 상징주의 시인들에 관한 고찰』 p. 66

15) 정금희, 『르동 회화와 보들레르 시와의 연계성』 예술논집, Barraqué, Jean. 광주: 전남대학교 예술연구소 2008, p. 187.

이는 단어 주위의 모호함 속에 시의 힘이 담겨있다고 주장했는데¹⁶⁾ 그가 언급했던 다음의 내용은 암시와 불확실성의 내용을 뒷받침하고 있다.

“어떤 대상을 명명한다는 것은 조금씩 알아맞히는데 있는 시의 즐거움 가운데 3/4을 제거하는 것이다. 그것을 암시하는 것, 그것이 바로 꿈이다. 상징을 구성하는 것은 이러한 신비의 완전한 사용이다.”¹⁷⁾

미술보다는 주로 연극과 음악에 관심이 많았던 말라르메는 매주 화요일 그의 자택에서 정기 모임을 주재하였다. 이 때 드뷔시와 깊은 교우를 맺었는데 이때부터 드뷔시는 말라르메의 시에 곡을 붙이려고 시도하였다. 말라르메는 이 모임을 통해 자신의 극시 ‘목신에의 오후’를 드뷔시에게 소개했고, 드뷔시는 여기에 착안하여 작곡한 <목신의 오후에의 전주곡>으로 음악의 새로운 시대를 열었다.

16) 이경민, “Quatre chansons de jeunesse 분석을 통해 살펴본 드뷔시 가곡에 미친 ‘상징주의’ 시의 영향,” (서울대학교 석사학위논문, 2007), p .21.

17) 송정은, “시의 화학적 상징작용과 회화의 시적 상호작용,” (서울대학교 석사학위논문, 2007), p. 4.

말라르메의 시 <목신의 오후>

Le Faune

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne,
s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les
vrais
Bois même, prouve, hélas! que bien seul je
m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réléhissons...
Ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de
la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle
contraste
Comme brise du jour chaude dans ta
toison!

목신의 오후

—전원시

아 이 님프들, 이 모습 영원히 변치 않
고 남아있게 했으면.
이토록 환하구나,
이네들 발그레한 살빛, 숲 속같이 깊은 잠에
싸여 조는 대기 속에 하늘하늘 떠오른다.
내가 꿈에 취했던가?
오래된 밤의 무더기처럼 쌓인 내 의혹은
마침내 무수한 실가지로 변하고
현실의 무성한 숲만 그대로 남아
증거 하듯 알려주는 것은 오호라!
나 혼자만의 상상으로 득의만면이던
장미꽃밭의 과오.
아니 가만히 생각해보자...
혹시나 그대가 이리쿵저리쿵 생각하는 여
자들은 상상력 풍부한 그대의 감각들이
애써 그려 보는 환상인가를!
목신이어, 환각은 가장 청순한 쪽 여자의
푸르고 차가운 두 눈에서, 눈물 흘리는 샘
물처럼 솟아난다.
그러나, 한숨뿐인 저쪽 여자는, 그대 털가
슴에 깃드는 대낮 미풍처럼 대조적으로
보이는가!

Que non! par l'immobile et lasse pâmoison
 Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il
 lutte,
 Ne murmure point d'eau que ne verse ma
 flûte
 Au bosquet arrosé d'accords; et le seul
 vent
 Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler
 avant
 Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
 C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
 Le visible et serein souffle artificiel
 De l'inspiration, qui regagne le ciel.

O bords siciliens d'un calme marécage
 Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,
 Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ
 "Que je coupais ici les creux roseaux
 domptés
 " Par le talent; quand, sur l'or glauque de
 lointains
 "Verdures dédiant leur vigne à des
 fontaines,
 " Ondoie une blancheur animale au repos:
 " Et qu'au prélude lent où naissent les
 pipeaux
 " Ce vol de cygnes, non! de naiadesse
 sauve
 " Ou plonge..."

천만 아니다!
 신선한 아침은 열기에 숨이 막혀
 꿈쩍도 못하고 지쳐 실신한 채 버
 둥대지만 내 피리가 화음으로 축이며
 숲에 부어주는
 물로 밖에는 속삭이지 않고, 두 대롱
 밖으로 어서 빠져나가서
 물기 없는 빗속으로 그 소리를 훌쩍
 리고만 싶은 유일한 바람은
 주름살 하나 지지 않는 지평선에서,
 하늘로 되돌아가는 영감의 가지적이
 고 고즈넉한 인공의 숨결이다.

태양이 부러워할 만큼 내 허영이 휩
 쓰는 늪,
 섬광이 꽃 피어나는 곳 아래서 말없
 이
 고요한 늪의 시칠리아 기슭이여, 이
 야기하라
 "재능으로 길들인 속 빈 갈대를 내
 여기서
 꺾고 있었노라; 그때 포도 넝쿨을 샘
 물들에게 바치고 있는
 먼 곳 초록의 청록색 황금빛 위에는
 휴식하는 동물의 흰 빛이 물결치니:
 그럴 때면 피리소리 흘러나오는 느린
 전주곡에 백조떼가, 아니! 수정(水精)
 의 떼가 날아올라 도망치고
 아니 물속에 잠기고...

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
Sans marquer par quel art ensemble détala
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la
:
Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de
lumière,
Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvres
éruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une
morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur
on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue
Rêe, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elles-mêmes et notre chant
crédule;
Et de faire aussi haut que l'amour se
module
Evanouir du songe ordinaire de dos

죽은 듯이, 모두가 황갈색의 시
간 속에서 불타는데
'라(La)' 음을 찾는 자의 너무나도 염원
하던 결혼은 그 무슨 요술로 모두 다 사
라져 버렸는지:
그때 소스라쳐 깨어나면 처음의 타는 그
리움뿐,
오래된 빛의 물결아래, 홀로 우뚝 선 나,
백합꽃들! 그리고 순진함을 위하여 그대
들 모두 중 어느 하나.

그들의 입술이 누설한 부드러운 그 보잘
것없는 것과 달리,
간사한 것들을 나직이 안심시키는 입맞
춤,
증거 하나 없이 순결한 내 젓가슴엔
그 무슨 엄숙한 이빨이 깨문 신비스런
자국이 남았구나;
그러나 아서라! 무슨 비밀인 양 속내 이
야기 상대로
푸른 하늘아래서 부는 속 넓은 골풀 쌍
피리를 택했더니:
피리는 두 뺨의 경련을 제쪽으로 돌리고
긴 독주(獨奏)에 잠겨 꿈을 꾸는데, 우리
가 그녀들과 우리의 고지식한 노래를 슬
쩍 혼동하여
주변의 아름다움을 즐겁게 하는 꿈이라
네;
내 감은 두 눈으로 더듬던 등이나 순결
한 허리의 평범한 몽상에서

Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,

Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne

Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps,

Des déesses; et par d'idolâtres peintures,

A leur ombre enlever encore des ceintures:

Ainsi, quand des raisins j'ai sueé la clarté,

Pour bannir un regret par ma feinte écarté,

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide

Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide

D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers..

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

"Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure

" Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure

" Avec un cri de rage au ciel de la forêt;

" Et le splendide bain de cheveux disparaît

"Dans les clartés et les frissons, O pierreries'

"J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent; (meurtries De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)

" Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;

" Je les ravis, sans les désenlacer, et vole

한 줄기 낭랑하고 헛되고 단조로운 가락을 사랑이 조(調)바꿈하는 높이로 피리는 불어 내려고 꿈을 꾸다.

도피의 악기여, 오 감쪽한 피리 시링크스여, 그러거든, 그대 꽃으로나 다시 피어나, 호숫가에서 나를 기다리거라!

나는 내 풍문을 자랑스러워하며 오래오래 여신들 얘기를 하리라; 열애에 찬 그림을 그려 여신의 그림자에서 또다시 허리띠를 벗기리라;

그리하여, 포도송이에서 광채를 빨아먹고 나서

나의 시늬만의 몸짓으로 물리친 회한을 몰아내기 위하여,

웃으며 나는 빈 포도 껍질을 여름하늘에 비쳐 들고

투명한 껍질에 숨을 불어 넣으며

간간히 취하고 싶어 저녁토록 비취 보노라.

오 님프들이여, 다채로운 추억들에

바람을 넣어 팽창시키자.

"내 눈이 골풀들에 구멍을 내고 불후의 목덜미를 하나하나 찢러 댔으니,

저마다 타는 듯한 아픔을 물결에 실어 숲의 하늘로 광란하듯 절규한다;

찬란하게 먹 감은 머리털이 광채와 떨림 속으로 사라진다, 오 보석들아!

나는 내닫는다; 내 발아래,(둘이 뒹이 고뇌에서 맛보는 우울함에 가슴 찢어지는) 잠자는 미녀들이 무모한 팔들

만 뺏어 서로 끌어안을때;

나는, 끌어안은 팔 풀지도 않은 채, 그들을 호러 내어,

태양열에 장미 향기 다 바닥나고 경박한

“ A ce massif, haï par l’ombrage frivole,
“ De roses tarissant tout parfum au soleil,
“ Oû notre ébat au jour consumé soit pareil.”

Je t’adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille! la frayeur secrète de la chair:
Des pieds de l’inhumaine au cœur de la timide
Que délaisse à la fois une innocence, humide
De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

“ Mon crime, c’est d’avoir., gai de vaincre ces peurs
“ Traïtresses, divisé la touffe échevelée
“ De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée
“ Car, à peine j’allais cacher un rire ardent
“Sous les replis heureux d’une seule (gardant “ Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
“Se teignît à l’émoi de sa sœur qui s’allume,
“ La petite, naïve et ne rougissant pas)
“ Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,
“ Cette proie, à jamais ingrate se délivre
“ Sans pitié du sanglot dont j’étais encore ivre.”

그들도 들지 않는
이 장미꽃 무더기로 날아드니,
우리들 사랑의 몸부림은 불태워 버린 대낮같아라.”

내 너를 찬미하노라, 처녀들의 분노여,
오 성스러운 별거벗은 짐의 사나운 회열이여,
살의 저 은밀한 두려움을, 번개불이 부르르 떨 듯!
마시는 불타는 내 입술의 목마름을 피하려고 너는 미끄러지듯 달아난다;
비정한 여자의 발끝에서 수줍은 여자의 가슴에까지,
미친 눈물에, 혹은 보다 덜 슬픈 수증기에 동시에 젖은 순진함은 벌써 옛날 얘기.

“나의 죄는, 이 간사한 두려움을 이겨내는 것이 좋아서,
신들이 그토록 잘 맺어 준 포옹의 뒤엎킨 숲을 갈라놓았다는 것;
한쪽 여자의 행복한 몸 주름 속에 내 타오르는 기쁨의 웃음을 감추려 하자마자,(온 몸에 불을 켜는 언니의 흥분에 그녀의 순진함이 물이 들도록, 순진하여 얼굴도 붉히지 않는 어린 쪽 여자를 그 저 손가락으로 붙잡은 채)
어렵풋한 죽음으로 풀리는 내 팔에서 여전히 그치지 못하고 있던 내 흐느낌도 아랑곳없이 나의 배은망덕한 포로는 영영 벗어나 사라진다.”

“Tant pis! vers le bonheur d’autres
 m’entraîneront
 Par leur tresse nouée aux cornes de mon
 front:
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà
 mûre,
 Chaque grenade éclate et d’abeilles
 murmure;
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 Coule tout l’essaim éternel du désir.
 A l’heure où ce bois d’or et de cendres se
 teinte
 Une fête s’exalte en la feuillée éteinte:
 Etna! c’est parmi toi visité de Vénus
 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
 Quand tonne un somme triste ou s’épuise
 la flamme.
 Je tiens la reine!

O sûr châtement...

Non, mais l’âme
 De paroles vacante et ce corps alourdi
 Tard succombent au fier silence de midi:
 Sans plus il faut dormir en l’oubli du
 blasphème,
 Sur le sable altéré gisant et comme j’aime
 Ouvrir ma bouche à l’astre efficace des
 vins!
 Couple, adieu ; je vais voir l’ombre que tu
 devins.

할 수 없지! 다른 여자들이 내 머리에 난
 뿔에 머리채를 감고 나를 행복으로 이끌어
 주리라.
 나의 정념이여 너는 알고 있지, 자줏빛
 으로 벌써 무르익은 석류는 알알이 터져
 서 벌떼들 잉잉대는 것을;
 그러면 저를 붙잡으려는 자에게 반해 버
 린 우리의 피는 욕망의 영원한 벌떼들이
 되어 흐른다.
 이 숲이 황금빛과 잿빛으로 물드는 시
 각, 불 꺼진 나뭇잎들에는 축제가 달아
 오른다.
 에트나 화산이여! 비너스가 너를 찾아와
 너의 용암 위에 그의 순박한 발꿈치를
 올려놓을 때
 한숨의 슬픈 잠이 벼락 쳐 오거나 불꽃
 이 사그라든다.
 나는 여왕을 보듬어 안는다!

오 반드시 오고야 말 징벌...

아니다, 하지만, 언어가
 없는 나의 영혼과 이 무거워진 육체는
 정오의 사나운 침묵에 결국은 굴복한다.
 이제 그만, 불경한 생각을 잊은 채,
 목마른 모래위에 누워 잠들어야 한다.
 아, 포도주의 효험을 가진 별을 향해 입
 을 벌리는 건 얼마나 좋은가!
 한 쌍의 님프들이여 안녕히! 나 이제 그
 대가 둔갑한 그림자를 보리라.¹⁸⁾

18) Stéphane Mallarmé 『목신의 오후』, 김
 화영 역, 서울:민음사, 2016, PP. 24-37

위의 말라르메의 시 <목신의 오후>는 상징주의적인 특징을 잘 나타내주고 있다. 이 시는 햇살이 뜨겁게 내리쬐는 시칠리아의 초원을 배경으로, 물의 요정 님프에 반한 목신이 꿈인지 현실인지를 잊은 채 그 요정들을 찾아 헤메는 모습을 몽롱하게 묘사하고 있다.

드뷔시는 이 시를 모티브로 삼아, 시에 나타나는 단어의 의미보다 단어 자체가 갖고 있는 음률성을 강조하며 마치 운곽선이 모호한 인상주의 그림처럼 시의 운곽이나 형태를 따로 그리지 않고 단어가 갖는 암시와 불확실한 모호함을 추구하는 말라르메 시에 나타난 특징을 바탕으로 형식 화성 리듬 음계 선율 등을 통해 그만의 독특한 어법으로 인상주의 음악이라는 새로운 사조를 개척하였다.

2. 인상주의 음악

음악에서 ‘인상주의’라는 용어는 1870년부터 1900년 경 회화 상의 한 유파에서 파생된 개념을 음악에 적용한 것에서 시작되었다. 음악에 적용된 인상주의 음악은 “작곡의 한 양식으로서 풍부하고 다양한 화성과 음색으로 분위기를 불러 일으켜 묘사적인 인상을 창조하도록 만들어진 것”¹⁹⁾이라고 정의한다. 새로운 음악 사조로서 인상주의는 1887년 경 드뷔시가 프랑스 아카데미에 제출한 오케스트라 관현악곡 <봄 Printemps >에 대해 ‘음악적 인상주의’라는 비평이 내려진 이래로 음악 양식에 차용하게 되었다. 당시 비판의 대상이었던 만큼 드뷔시는 ‘인상주의’라는 용어를 수용하지 않았다. 그는 단순히 인상주의 회화를 모방하기 위한 작곡을 했던 것이 아니라, 형식에 치우친 독일 전통의 지배에서 벗어나 보다 자유롭고 가벼운 표현을 허용하는 새로운 양식을 추구하고 싶었던 것 뿐 이었다. 비록 그의 의도와는 달랐지만 드뷔시의 곡은 오늘날 인상주의 음악 기법의 대표적인 작품이 되었다.

드뷔시의 음악으로 대표되는 인상주의 음악은 과거로부터 절대적인 위치를 차지해왔던 독일음악의 틀에서 벗어나려는 시도를 했다는 점에서 인상주의 화가들의 기질과 동일한 모습을 보였다. 전통적인 화성법에서 금기시 되었던 비화성과 명확치 않은 형식 등 새로운 기법은 이전과 다른 감각적인 음향을 만들어 낸 것이다. 또한 끊임없이 지나가는 순간 속에서 아름다움을 찾아내고자 했던 드뷔시의 표현방식은 독특한 색채감과 분위기적 인상을 중시하는 것처럼 구체적인 대상보다는 그 곳에서 발산되는 분위기를 나타내려 했으며 묘사와 서술의 방식보다는 상징과 암시의 방법으로 표현하려 하였다.

당시 드뷔시는 바그너의 음악에 심취해 있었지만 이후 관현악과 성악이 끊임 없이 전개되고 음악과 시가 강제적으로 설명을 거듭하는 그의 음악에 중압감을

19) J. Grout, 『A History of Western Music』 p. 274.

느끼게 된다. 이에 대한 반향으로 다분히 독일적이고 표제음악적인 바그너 음악과는 다른, 순수 음악적이고 프랑스적 음악인 ‘인상주의 음악’을 만드는 동인이 된다. 드뷔시가 선두주자가 된 인상주의는 러시아, 보헤미아, 이태리, 헝가리, 미국 등 각 나라에서 일어난 민족주의 운동과 함께 독일 낭만주의에 대한 반동을 격화시켰다.

새로운 음악사조로서의 인상주의는 드뷔시가 1887년 프랑스 아카데미에 제출한 관현악곡 <봄>에 대해 ‘음악적 인상주의’라는 비평이 있어온 후 음악 양식에 차용하여 쓰였고, 드뷔시에 의해 확립되었다. 드뷔시는 바그너적인 낭만주의 음악에 대해 반대하고, 극도로 강요된 형식적 제한과 기존의 화성을 탈피한 비 기능적인 방식으로 화성을 사용하여 색채효과를 추구함으로써 기존과 다른 새로운 음악적 언어를 창조하고자 한 것이다. 그리하여 그는 20세기 음악에 강력한 영향을 끼친 작곡자 중의 한 사람으로 선율, 화성, 음색, 리듬, 형식상의 원칙 등 여러 가지 면에서 낭만주의 전통과는 급진적으로 상이한 새로운 음악적 언어를 창조하는데 기여하였다. 그러나 인상주의는 여러 가지 면에서 낭만주의 운동의 기본적 영향을 답습한다. 즉, 표제 음악에의 치중, 음에 의한 묘사와 자연숭배, 서정주의에의 몰두, 음악과 미술과 시를 연합하려는 노력, 그리고 기분과 분위기를 강조하는 점에서 그러하다.

음악에 적용된 인상주의는 수면에 반짝이는 빛, 바람에 이는 물결과 출렁이는 바다, 자욱한 안개의 모습, 연기와 수증기 등 끊임없이 변해가는 다양한 외부의 분위기를 살리기 위한 데에 그 목적이 있다. 이를 표현하기 위해 기존의 전통적 형식에 의한 음악어법 등을 과감히 생략하고 은근한 암시와 생략으로 기존의 음악과는 다른 새로운 음악적 언어를 탄생시켰다. 특히 음악적 색채에 대한 감각을 부각시켰는데 그라우트(J. Grout)는 그의 저서 <서양음악사 (A history of Western Music)>에서 “드뷔시 음악 어법에 있어서 가장 중요한 요소는 색채”²⁰⁾ 라고 언급하였다. 이처럼 드뷔시 음악에서 색채적 측면을 중요한 특징으

로 꼽을 수 있다. 드뷔시 음악에서 음색은 좁은 의미의 색채 적 측면에 한정된 것이 아니라 선율적, 화성적, 리듬적 요소를 아우르는 넓은 의미에서의 색채이다. 드뷔시 음악은 좁은 음역에서 짧은 동기로 이루어지는 것이 많고 온음음계, 오음음계, 교회선법적인 요소를 갖는 음계들이 다양한 선율과 화음의 재료가 된다.

인상주의적 색채 효과를 위해 인상주의 화가들이 색채를 병치시키고 시각적으로 혼합하는 방식으로 대상을 표현했듯이 드뷔시는 화성을 사용하여 그 색채효과를 이룩하고자 하였다. 즉, 반음계적 변형과 비화성음의 사용과 함께 완전 4도나 5도 병행화음들을 사용함으로써 색채 적이고 신비한 효과를 나타내었다. 또한 7화음, 9화음, 11화음, 13화음들의 색채 적 기능을 강조하며 연속적으로 사용하기도 하였다. 특히 조성을 바탕으로 한 화성의 기능성으로부터 음악을 해체시키기 위해 장·단조보다 자유로운 온음음계, 교회선법, 오음음계 등을 사용한 것이다. 추상적인 인상주의 음악은 암시와 모호성이라는 상징 언어의 기법을 통해 음악이 표현할 수 있는 상상력으로부터 그들이 원하는 분위기와 감정을 표현해냈다.

구체적으로 음악적 예를 들면, 드뷔시 ‘전주곡 제 2권’의 제 12곡 <불꽃>의 마디 64-65이다. 여기에서는 아무런 연관이 없는 선율의 단편들이 계속 자유롭게 무질서하게 이어져 나간다. 순간적으로 스치며 지나가는 불꽃의 움직임 표현하듯이 화음 간의 어떠한 기능적 관계도 찾아볼 수 없다. 이 악보를 살펴보면 마디 64에서 연속적인 장3화음의 진행으로 근음의 변화를 통한 색채감을 이끌어 내었고 이를 통해 곡의 분위기를 모호하게 만들고 있다. 이러한 진행은 인상주의 회화에서 색과 색의 대비를 통한 대상의 표현과 비교될 수 있으며 상징주의 문학에서 말의 뉘앙스를 드러내는데 초점을 맞췄던 특징과도 비견된다. [악보 1]

20) J. Grout, 『A History of Western Music』, p. 672.

[악보 1] '전주곡 제2권' 중 제 12곡 <불꽃> mm. 64-65

5음음계

연속적 장3화음 진행

8va

pp

simile

8va

pp

V9분산화음

연관성 없는 다른 소재의 자유로운 진행

8vb

두 번째 예로는 드뷔시 ‘전주곡 제 1권’의 제 2곡 <돛>(Voiles)의 마디 10-14이다. 이 악보를 살펴보면 선율선이 짧고 불규칙한 음악적 동기들이 모자이크와 같이 자유롭게 결합되어 있음을 알 수 있다. 이러한 비박 적 동기의 반복 또한 다채로운 음악적 효과를 준다. [악보 2]

[악보 2] ‘전주곡 제 1권’중 제 2곡 <돛>mm. 10-14

마지막으로 드뷔시의 ‘관화’중에서 제 2곡인 <그라나다의 황혼>(La soiree dans Grenade)의 마디 119-123에서는 상징주의 문학이 언어의 경계를 지우고 모호함을 추구했던 것처럼, 인상주의 회화가 다양한 붓 터치로 명료한 선의 경계를 지웠던 것처럼, 전통적 화성진행을 벗어난 인상주의적 내용 전개방식을 찾아 볼 수 있다. 4도와 5도로 구성된 화음의 진행은 모호한 화성을 만들어내고 화음의 아르페지오 연주는 하프와 같은 음색 적 효과와 함께 음악적 흐름의 명료성을 흐려 놓는다. [악보 3]

[악보 3] '관화'중 제 2곡 <그라나다의 황혼> mm. 119-123

이러한 방식으로 구성된 인상주의 음악은 암시적이고 매혹적인 음향을 표현하기보다 세련된 음악 양식을 구현하였다. 기능적 화성의 원리를 근본부터 흔들었던 인상주의 음악은 그 자체로 독자적인 세계의 완성이었기 때문에 그 후 이를 직접 계승할 만한 움직임은 나타나지 않았다. 따라서 음악적 인상주의는 그 후 계통성 있는 악파로 성장하진 못했지만 음악의 역사에서 결코 빼놓을 수 없을 만큼 역사적으로 매우 큰 의의를 지녔으며 기존의 낭만주의와 20세기 음악을 연결시키는 교량적 역할을 하였다. 일시적이긴 하지만 인상주의 양식을 채용한 작곡가로는 프랑스의 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)²¹⁾, 이탈리아의 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936)²²⁾, 영국의 델리우스(Fredrick Delius, 1862-1934)

21) 프랑스의 작곡가이다. 관현악곡인 <볼레로>로 유명하며, <전람회의 그림>의 관현악 편곡으로도 널리 알려져 있다. 그의 오케스트레이션은 다채로운 음색과 악기의 사용으로 유명하다.

22) 이탈리아의 작곡가이다. 오페라에 열중한 작곡가가 압도적으로 많은 이탈리아에서 놀랍게도 세계에 통용되는 기악곡을 남겼다. 특히 스승인 림스키코르사코프에게 전수한 훌륭한 관현악법을 구사한 교향시 <로마의 분수>, <로마의 소나무>, <로마의 축제> 등의 세 작품이 유명하다.

4)²³⁾, 러시아의 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)²⁴⁾, 그리고 미국의 그리피스(Charles Griffes, 1884-1936)²⁵⁾ 등이 있다.

23) 영국의 작곡가이다. 독일 혈통이었고 그의 생애 대부분은 영국 밖에서 보냈다. 그의 아버지는 딜리어스가 집안에 내려오는 양모와 직물 사업에 종사하기를 원했으나 결국 그가 플로리다의 오렌지 과수원의 관리자로 일하도록 보냈다. 하지만 그 곳에서도 딜리어스는 음악 작곡을 계속하였고 결국 사업을 그만둘 수 있었다. 딜리어스의 후년은 악화된 건강으로 좋지 못했다. 젊은 시절에 걸린 매독은 그의 시력을 악화시켰고 점점 신체 마비까지 오게 되어 휠체어를 써야했다. 그 후 딜리어스에게 몇 년 간 펜데터를 썼던 Eric Fendy를 비서로서 고용했고 딜리어스 최후 몇 년 간의 작품은 Fendy가 받아 적었다. 그는 이후 딜리어스와의 작업 경험에 대해 책을 쓰기도 했다.

24) 러시아의 피아니스트 겸 작곡가. 라흐마니노프와 거의 같은 시대 사람이다.

25) 미국의 작곡가. 피아노, 실내악, 성악 음악을 특히 많이 작곡하였다.

Ⅲ. 드뷔시

1. 드뷔시의 생애

클로드 드뷔시(CDebussy, Claude Achille, 1862-1918)는 20세기 초 근대음악의 대표자이며 인상주의 음악을 창시한 프랑스의 작곡가이기도 하다. 근대 음악에서 가장 먼저 낭만 음악에 반기를 든 사람이었으며 음악을 감각적인 면에서 구성하는, 이른바 인상주의를 주장한 개척자로서 그를 인상파 음악의 시조이자 완성자로 언급되어진다.

19세기 말 파리는 유럽의 문화적 중심지였고 당시 프랑스인들의 문화적 자긍심은 대단했다. 하지만 문학이나 미술 분야와는 달리 음악분야에서는 독일의 낭만주의 음악의 영향이 지대했다.²⁶⁾ 기존 독일의 전통과는 다른 차별화된 프랑스식 예술을 지향하던 드뷔시는 소나타 형식의 기본인 주제와 동기의 전개 과정에서 벗어나고자 하는 의도와 독일의 보수적인 전통에 대해 반감을 표시하였다. 그는 과장되고 사실적인 표현의 표제음악을 추종하지 않았으며, 앞서 설명한 바와 같이 당시 독일의 진보적 음악 혁명가라고 할 수 있는 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)의 반음계주의에 대해서도 적대감을 표시하며 현대 음악의 새로운 문을 열었다.

드뷔시가 도입한 변화들, 즉 독일 낭만파 전통과는 사뭇 다른 선율, 음색, 리듬, 형식의 변화와 화성 체계의 변화와 같은 음악언어를 만드는데 기여하여 음악사에 있어서 큰 변화의 물결을 일으키게 된다. 그러한 점에서 그는 음악사적으로 위대한 인물임에 틀림없다.

26) 이석원, 『현대음악』 서울:서울대학교 출판부, 1997, p. 52

2. 드뷔시의 음악어법

드뷔시를 중심으로 인상주의 음악의 특징을 한마디로 표현한다면 ‘모호성’이라고 할 수 있다. 모호한 듯 미묘한 화성이 빚어내는 낮은 색채감, 뚜렷한 방향성 대신 정처 없이 떠도는 듯한 선율라인, 그리고 한없이 느슨한 가운데 구심점을 찾기 힘든 리듬, 이 같은 새로운 어법은 듣는 이의 고정관념을 깨뜨린다. 전통적인 개념의 형식, 양식, 선율, 리듬, 화성의 기능에서 과감하게 탈피해 고유의 인상주의적 음악언어를 실현하고, 주제의 동기나 악구를 다양하게 반복, 변형함으로써 자연스럽게 자유로운 형식과 구조에 도달하였다.

드뷔시의 초기작품들은 다른 작곡가의 영향이 두드러지는데, 최초로 발표한 피아노 작품인 2개의 <아라베스크>는 훌륭한 살롱 음악의 감미로운 곡들로, 새로운 시도는 찾아볼 수 없다. 다음에 쓰여진 작품 마주르카는 그의 유일한 마주르카로, 이 곡에 있어서도 리듬은 쇼팽, 화성은 그리그의 색깔을 지니고 있다.

또한 화성 사용에서는 바그너의 영향으로 반음계 진행이 두드러지게 나타난다. 초기 작품들은 다른 작곡가의 영향을 받은 반면 <전주곡>을 시작으로 이후에 작곡된 곡들은 드뷔시만의 독창적인 음악어법이 정립되었다고 볼 수 있다. 음악사에서 <전주곡>이 중요한 것은 인상주의 작풍을 확립한 작품이기 때문이다. 드뷔시는 ‘모호성’을 표현하기 위해 다양한 음악어법을 사용하였는데 정리하면 다음과 같다.

1) 박자와 리듬

드뷔시의 음악에서 리듬적 측면은 복합 박자와 헤미올라 리듬, 강박에서의 쉼표 사용, 당김음이나 불규칙적인 박자 분할로 마디를 명확히 구분할 수 없게 함에 있다. 드뷔시의 대표 작품인 <가라앉은 사원> (La cathédrale engloutie)의

박자를 보면 6/4 3/2 로 되어 있는데 이는 복합박자와 단순박자가 번갈아 나오는 특별한 박자이다. [악보 4]

[악보 4] <가라앉은 사원> mm. 1-3

3박자 계열의 음악에서 잠시 2박자가 나타나는 헤미올라 리듬은 드뷔시 가곡 ‘잊혀진 노래들’ (Ariettes oubliées)의 제5곡 <초록> (Green) 첫 4마디에서 볼 수 있다. [악보 5]

[악보 5] ‘잊혀진 노래들’ 중 제5곡 <초록> mm. 1-4

또한 박절이라는 단위를 초월해 자유롭게 리듬을 적용하였고 강약의 구조와 반복이 리듬의 밑바탕이 되었던 당시의 리듬 구조에 새로운 개념을 심어 주었다.²⁷⁾ 이러한 내용은 ‘프렐류드’ (prelude) 중 <음과 향기는 저녁 대기 속에 감돌고> (Les Sons et les parfums tourment dans l’air du soir) 에서도 찾아볼 수 있다. [악보 6]

[악보 6] ‘prelude’ 중 <음과 향기는 저녁 대기 속에 감돌고> mm. 1-3

$$\frac{3}{4} + \frac{2}{4} (\text{추가}) = \frac{5}{4}$$

이 전주곡은 3/4박자이지만 부분적으로 2/4박자를 가미하여 5/4박자와 같은 리듬감을 준다. 이 때, 그는 서로 다른 박자를 혼용할 때 점선으로 마디를 분리시켜 표기하기도 하였다.²⁸⁾ 이것은 규칙적인 박자에서 벗어나 예상치 못한 리듬감을 형성한다.

이처럼 드뷔시의 음악에서는 단절된 리듬을 사용하여 규칙적인 박을 느낄 수 없을 때가 많은데, 이것은 규칙적이고 반복적인 진행을 감소시켜 모호한 분위기의 효과를 내기 위한 것이다. 2, 3, 4박자의 명료한 규칙적인 움직임을 없애고

27) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양 음악사』 서울:심설당, 1997, p. 407.

28) 이은미, “Claude.A.Debussy의 피아노 음악에 관한 연구 : L’isle joyeuse를 중심으로,” (이화여자 대학교 석사학위논문, 2010), p. 29.

셋 잇단음, 다섯 잇단음, 아홉 잇단음을 연속적으로 사용하여 유연성을 조하고 있으며, 액센트가 약박에 있는 리듬을 많이 사용하고 있다. 혼합 박자와 붙임줄에 의한 당김음 등을 사용하여 규칙적인 accent를 무의미하고 모호하게 만들기도 한다. 그리하여 결과적으로 규칙적인 강약의 반복이 밀바탕이 되었던 당시의 리듬구조를 해체시킨 결과를 가져온 것이다.

2) 형식

드뷔시는 형식이란 ‘주제로부터 자연스럽게 나오는 것이지 주제가 형식의 틀 안에 들어간다는 것은 우스꽝스러운 일이라고 생각’²⁹⁾ 했기 때문에 틀에 박힌 전통적 형식을 무시했다. 따라서 그의 작품 중 규모가 큰 것들은 넓게 보자면 전통적 형식의 범주로 분류할 수도 있지만, 대부분의 작품에서 그는 형식에 얽매이지 않고 나름대로 자유롭게 변형시켰다.

<가라앉은 사원> (Le cathedrale engloutie)은 피아노를 위한 드뷔시의 대표적인 작품으로 브리타니(Brittany)의 전설을 바탕으로 한 것으로 4, 5세기경에 유럽에서 가장 아름다운 도시였던 브리타니가 그곳 거주민들의 죄로 인하여 물에 잠겨 버린 후 해만 뜨면 사원이 다시 물에서 솟아오른다는 내용에 관한 이야기를 사용한 것이다. 이를 위하여 악기나 자연의 소리 등을 묘사하는 기법, 오르가눔 형식과 6세기에 발달했던 교회의 아치들³⁰⁾, 종소리 등을 적절하게 표현하고 있다. 악보 7에서는 교회의 종소리와 아치들을 표현하고 있다. [악보 7]

29) 윌 책, p. 408.

30) 아치 형식(arch form): A-B-C-B-A, 혹은 A-B-C-D-C-B-A처럼 선율이 반원형태를 그리는 형식으로, 20세기 음악에서 즐겨 사용되었다.

[악보 7] 'Prelude' 중 <가라앉은 사원> mm. 42-43

또한 전주곡 <눈 위의 발자국>(Des Pas Sur La Neige)은 실제 눈 위의 발자국을 연상케 하는 오스티나토로 시각적(scene painting) 요소를 강조하였다. [악보 8]

[악보 8] <눈 위의 발자국> mm. 1-4

3) 화성

드뷔시에게 있어 색채감을 나타내는 주요 수단은 화성이었다. 이 색채와 관련하여 선율이나 리듬과 함께 화성을 중요시 하였는데 화성을 사용함에 있어 드뷔시의 화성이 독특한 울림을 내는 것은 화성 적 조합으로 인한 색채감이다. 부가 화음(2도, 3도, 4도 부가 화음) mm. 22-25, 3화음에서 13화음에 이르기까지 모두를 하나의 독립된 음향으로 사용하였고 이러한 음들을 해결시키지 않음으로써 기능화성의 모든 원리를 무시하였다. [악보 9]

[악보 9] <가라앉은 사원> 4도 부가화음 mm. 22-25

The musical score shows a piano piece with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece starts at measure 22. The bass line has a ii7 chord (F#m7) at measure 22. The treble line has a 4th degree added chord (G4) at measure 22. The score includes dynamic markings 'f' and 'piu f'. Annotations in Korean identify '3음 생략' (omission of the 3rd degree) and '4도 부가화음' (4th degree added chord). A dashed line indicates an 8va (octave up) for the treble line.

완전 4, 5도를 쌓아 만든 3화음에서 3음을 생략한 것과 같은 형태의 화음을 많이 사용함으로 오르가눔(Organum)을 연상케 한다. [악보 10]

[악보 10] 'Prelude' 중 <가라앉은 사원> mm. 1-3

3음 생략된 화성의 병진행(organum의 효과)
오르가눔

조성감을 흐트러트림으로써 모호한 분위기 형성의 또 다른 기여는 3화음의 병진행과 병행 4도, 5도 구성의 화음을 지속적으로 진행하여 공허한 분위기를 조성한다. 'prelude' 중 <가라앉은 사원> mm. 14-15 [악보 11], mm. 84-85 <가라앉은 사원> mm. 84-85 [악보 12]

[악보 11] <가라앉은 사원> 병행5도 mm. 14-15

오르가눔
5도 구성화음

[악보 12] 'prelude' 중 <가라앉은 사원> 병행4도 mm. 84-85

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time. The first measure (m. 84) is marked with a piano piano (*pp*) dynamic and the instruction "Dans la sonorite du debut". A box labeled "4도 부가화음" (4th degree added chord) points to the first measure. The score includes dynamic markings like "pp" and "8va-1" (8va-1) above the treble staff. The music features a parallel fourth interval between the two staves.

이러한 화성적 어법과 경과음 및 비화성음에 의한 전조, 복조성 등을 사용함으로써 드뷔시는 조성의 개념, 즉 주음의 응집력 역할을 극도로 약화시켰다. 그렇다고 해서 조성이 무시되지는 않았는데 드뷔시는 이러한 조성을 유지하기 위해 지속음(Pedal Point)을 사용하거나 그 조의 주 화음으로 돌아가는 방법을 쓰기도 하였다. [악보 13]

[악보 13] <가라앉은 사원> mm. 28-41

Senore sans durete

경과음

sffz 28

ff

<C pedal point> p.p.28-41

41

p

그러나 한 악구 안에서의 조성관계는 굉장히 복잡하고 자유로워서 어떤 화음 또는 몇 개의 화음들이 그 악구의 조성 안에 있는지 귀로 들어서 식별하기는 어렵다.

인상주의 화가들이 색채를 화폭에 병치시키고 명확한 선 대신 터치나 점을 이용하여 대상을 그렸듯이 드뷔시는 상호 화음의 연결에 의한 기존의 기능 화성적 원리를 무시하고 날개의 독립적 화음을 분할하여 하나의 음향으로 표현해냈다. 기존의 형식과 화성을 탈피한 비 기능적인 방식의 화성으로 색채 효과를 추구함으로써 새로운 음악적 언어를 창조한 것이다. 다시 말해 인상주의 화가들이 빛 아래에서 끊임없이 변화하는 색의 진동에 초점을 맞추어 뚜렷한 대상의 윤곽을 포기한 것처럼 드뷔시는 황홀하고 신비한 음향과 감각을 드러내기 위하여 뚜렷한 멜로디와 기능조성 그리고 논리적인 주제의 전개를 축소시켰다.

4) 음계와 선법

그가 사용한 다양한 음계 및 이들의 혼합적 사용은 새로운 음계 소재 개발이라는 의미와 함께 드뷔시 음악의 분위기 묘사에 보다 적절한 듯하다. 확실한 대상의 묘사에 굶은 선과도 같았던 장·단음계를 포기하고 교회선법을 즐겨 사용하였는데, 에올리안(Aeolian), 도리안(Dorian), 프리지안(Phrygian)선법이 대표적이다. 가라앉은 사원 (C# Doriann) [악보 14]

[악보 14] <가라앉은 사원> (C# Doriann)

C# D# E G# A# B

그가 즐겨 사용한 프리지안(Phrygian)선법은 조성 안에 선법이라는 새로운 음소재를 사용함으로써 인상주의적 분위기를 완성하려 하였다. 또한 그가 관심을 보인 5음 음계(pentatonic)는 선율구성 뿐 아니라 음군집(Cluster)사용, 여러개로 변형된 5음 음계들을 활용함으로써 동양의 이국적인 효과를 추구하였다. 이 5음 음계는 두 개의 단3도로 구성되어 있고, 반음이 없기 때문에 공허하며 개방된 소리의 느낌을 준다. 5음 음계는 어느 음에서든 시작될 수 있으므로 피아노에서 계속되는 5개의 검은 건반의 음 모두로 5음 음계를 만들게 된 것이라는 점 또한 흥미롭다. [악보 15]

[악보 15] <가라앉은 사원> mm. 16-18 (B Pentatonic)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 16 and 17, and the second system covers measures 17 and 18. The key signature is B major (two sharps). The time signature is 4/4. The score features a B Pentatonic scale, which is annotated as being composed of the notes B, C#, D#, F#, and G#. Dynamic markings include 'Sempre pp' in measure 16, 'p' and 'pp' in measure 17, and 'p' in measure 18. The bass line is characterized by triplet patterns, while the treble line features chords and melodic fragments. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 18.

그의 음악, 특히 모호한 분위기 형성에 있어 결정적인 역할을 하는 온음음계 (Whole-tone scale)는 드뷔시가 즐겨 사용하였다. 온음음계는 음계를 구성하는 각 음간의 음정이 모두 온음으로 똑같기 때문에 그 중 어떤 음으로부터 시작하든지 음정관계는 마찬가지이고, 따라서 중심 음이 따로 있을 수 없다. 즉 온음음계는 드뷔시가 추구했던 ‘모호성’을 성취하는데 아주 적절한 방안이 되는 것이다.

또, 그의 음계적 사용에 있어 신비감이란 당시에 유행하던 반음음계를 들 수 있는데, 그는 반음음계로 이루어진 화성이 주는 느낌을 사용함으로 온음음계에 대한 대비나 해체이기 보다는 그 자체로서 다른 요소들에 영향을 미치는 새로운 영역으로서의 기법을 제시하였다. 한 가지 분명한 것은 모호성(Ambiguity)을 효

과적으로 성취해내기 위해서 시종일관 하나의 음계만 고집하는 것이 아니라 지속적으로 변화시키고 있다는 것이다.

결국 드뷔시 음악은 예측 불허의 지속적인 변화를 가하는 것으로 감상자들의 조성과 음계 판단을 어렵게 만든다. 장, 단음계 및 반음계 등과 함께 온음음계, 반음음계의 혼합사용 및 교차사용은 마치 12음계와 같은 효과를 내기도 하여 신비감이나 불안감을 조성하면서 단조로움을 피하고자하는 목적 달성에 유용한 방식이 되었다. 31)

31) Howard Hanson, 『Harmonic Materials of Modern Music』 NY:Appleton-Century-Crotts, 1960, p. 84.

3. 드뷔시의 음악적 색채감

음악의 본질은 엄격하고 전통적인 형식에 있는 것이 아니라 색과 리듬을 가진 시간으로 되어 있다. 드뷔시가 출판업자 뒤랑에게 보낸 서신에 그의 음악적 색깔이 잘 나타나 있다. 드뷔시의 음악은 마치 세포가 분열하는 것과 같은 형태적 방식(formulations morphologiques)이라는 창의적인 표현방식을 색채적인 관현악법을 통해 구사하고 있다.³²⁾ ‘형태적 방식’의 특징은 특정한 선율이 곡의 근본이 되지 않으며 순간적으로 유동하는 인상이 음악의 기본을 이룬다. 드뷔시는 구름, 바람, 냄새와 같은 움직이는 대상의 순간적 인상을 음악에 담으려 했고, 선율의 움직임이나 운동성보다 음색의 미묘한 변화를 음악을 통해 그려내고자 했다. 드뷔시가 의도했던 음악적 특징은 다음과 같은 그의 언급을 통해 잘 알 수 있다.

“다른 예술에 비해 음악은 자유에 더 많은 중요성을 부여하는데 나는 이 자유를 원한다. 이 자유는 자연의 일정한 법칙에 통제 받기보다는 자연과 상상 사이의 미묘한 상호작용 속에서 활동한다.”³³⁾

드뷔시의 색채화의 개념은 인상주의 화가들로부터 강한 인상을 받아서 인상주의 회화와 음악을 관련시켜 드뷔시 음악적 재료들의 구성으로 나타난다. 그의 음악에 적용된 인상주의는 수면에 반짝이는 빛, 물결, 바람, 안개, 햇살의 장난, 비 등 이들의 효과를 살리기 위해 다성 음악, 대위법, 전통적 형식 등을 과감히 희생시키고 은근한 암시와 여백의 미를 살리는 음악적 언어를 탄생시켰다. 그라우트는 “드뷔시 음악의 어법에 있어서 가장 중요한 요소는 색채감”³⁴⁾이라 하였고 드뷔시 음악은 인상주의, 그리고 그의 인상주의는 색채적이라고 표현해도 과

32) <http://blog.daum.net/olive/329>

33) <http://blog.daum.net/olive/329>

34) J. Grout, p. 672.

언이 아니다.

1) 화성적 색채감

이때의 색채감은 음색이라는 좁은 의미에 한정되는 것이 아니라 선율, 화성 요소들의 통합 또는 각기 드러내는 색채를 의미한다. 선율은 좁은 음악의 짧은 동기로서 서로 다채롭게 모자이크 구성을 갖으며, 음계 또한 조성에 바탕을 둔 화성의 기능성으로부터 음악을 해방하기 위해 온음, 오음, 교회선법적인 요소들을 사용하였다. 또한 화성을 사용하는 데 있어 비 기능적인 방식의 화음을 사용하여 색채효과를 배가시켰다. 예를 들어 완전 4도, 5도 음정으로 이루어지는 병행화음을 사용하여 색채 적이고 신비한 효과를 나타내거나, 7, 9, 11, 13 화음의 색채적 기능을 강조하여 해결하지 않은 채 연속적으로 사용하는 등이다. 회화에서 색채에 대한 관심이 많았던 것과 마찬가지로 드뷔시 자신도 색채의 풍부함을 위하여 한 가지 요소가 아닌 이러한 선율, 화성, 리듬, 음계 등 개개의 효과들을 통합하여 또 다른 의미의 전체 효과를 표현하기도 하였다. 이렇게 구성된 그의 음향은 매우 암시적이고 매혹적인 음악적 색채감을 창출하였다.

그가 특별한 구성의 화음을 만들어내지 않으면서도 사용한 색채감은 장3화음과 단3화음이 교차되게 하여 기능화성의 개념을 탈피하면서 독특한 분위기를 냄으로서 음향적인 색채로만 사용을 하는 것이다.³⁵⁾ 'Prelude' 중 <피아노를 위하여> (Pour Le piano) [악보 16]

35) Oscar Thompson, Debussy: Man and Artist, pp. 241-46.

[악보 16] <피아노를 위하여 > mm. 127-128

또, 분산화음의 형태인 6도 부가화음을 예로 들 수 있다. 'Prelude' 중, <아나카프리의 언덕>(Les Collines d'Anacapri) [악보 17]

[악보 17] 'Prelude' 중, <아나카프리의 언덕> mm. 95-96

여러 병행화음들 중 병행5도를 예로 든 'Prelude' 중, <중단된 소야곡> (La serenade interrompue) [악보 18]

[악보 18] 'Prelude' 중, <중단된 소야곡> mm. 25-28

병행 9도등을 예로 든 관현악곡 '밤' 중, <축제> mm.1-3 [악보 19]

[악보 19] 관현악곡 '밤' 중, <축제> mm. 1-3

또한, 인상파 화가들의 '복돋우기' 기법은 색감의 자극을 한층 높이기 위하여 색깔을 두텁게 칠하는 방법인데, 명암을 위한 밑칠을 제거하여 그 위에다 몇 겹으로 색칠하는 방법으로 색채의 광선효과를 위한 것이다. 드뷔시에 있어서 이 방법은 부가음 화성으로 속7, 속9화음에까지도 음을 첨가하여 새로운 화성을 만들어 내는 데에서 드러난다. 앞서의 음군(tone cluster)화성과 같은 원리로 인상주의적 색채를 느끼게 하는 특징적인 음을 표현해 내는 것이다 'prelude' 중, <서풍이 분 것> (Ce q'ua vu le vent d'Ouest) [악보 20]

[악보 20] 'Prelude' 중, <서풍이 본 것> mm. 68-71

2) 기악적 색채감

화성적 색채감 외에도 관현악법이라 할 수 있는 악기를 통한 음색의 구현인 기악적 색채감은 악곡의 곳곳에서 발견된다. 예를 들어, 주제를 저음부에 둠으로써 오르간의 색채미를 채용하여 중세의 분위기를 연상케 하는 Image 중 <라모를 찬양하여> (Hommage A Rameau) mm. 65-68과 [악보 21]과, 주제를 한 옥타브 올리면서 ff로 관합주를 연상케 함으로 웅장하고 강렬한 색채미를 표현한 'Image' 중, <라모를 찬양하여 > m. 31, mm. 49-51 [악보 22] 등이다.

[악보 21] 'Image' 중, <라모를 찬양하여> mm. 65-68

[악보 22] 'Image' 중, <라모를 찬양하여> m. 31, mm. 49-51

주제

31

pp

주제를 한 옥타브 올림
관(합)주 효과
-> 웅장하고 강렬한 색채

49

ff

또한 오버랩 기법으로 악곡 구성에 있어 악기의 등장과 퇴장을 겹치게 하는 방법이다. 이는 드뷔시가 자주 사용했던 기악적 색채감 확장을 위한 또 다른 양식이다.

3) 회화적 색채감

인상주의 화풍에서는 원하는 색을 팔레트에서 섞는 대신 캔버스에서 병치시키는 방법을 사용하는 것으로, 모네의 '포플러가 늘어선 길'에서 빨간색과 노랑색의 나란한 병렬로 오렌지색을 얻어낸 시각혼합의 방법이다. 드뷔시에게서도 이와 같은 병치적 수법을 엿볼 수 있는데, 규칙적인 박자들을 나열하거나 변박을 사용하는 것이 아니라 격렬한 리듬을 대조시키는 방법으로 작은 터치들로 이루

어진 격렬한 붓 자국을 혼합시킴으로서 시신경을 자극하여 아른거리는 빛의 느낌을 표현한 원리를 채용함과 같다.

또, 인상주의 화풍의 중요한 수법 중 하나인 점묘법은 붓 자국을 미세한 점으로 환원시켜 원색끼리 점을 병치시킴으로 색채의 변화를 최대한 살리는 기법이다. 이에 드뷔시는 이 점묘법의 원리를 모자이크 식으로 적용시키는 데 그의 선율은 좁은 음역에서 짧은 음형의 형태로 제시되며 불규칙적이고 자유롭게 연결된 형태를 보인다. 'Prelude' 중, <뚝> [악보 23]

[악보 23] 'Prelude' 중, <뫏> mm. 32-41

Bb, Ab음으로 구성된 주제가 모자이크
식으로 불규칙적이고 자유롭게 연결됨

32

pp

p

pp

p

dim. molto

pp

pp

온음음계 (Ab, Bb, C, D, E)

Seres - - - - - // Cedes - - - - -

Cedes - - - - - //

IV. 목신의 오후에의 전주곡

1. 음악적 특징

드뷔시는 19세기와 20세기의 교량역할을 한 작곡가로서 20세기의 쇤베르크나 바르토크 같은 작곡가들이 조성을 탈피한 새로운 개념의 혁신을 주도한 반면, 드뷔시는 전통과 현대를 연결해주는 역할에서의 새로운 혁신을 일으켰다. 이 곡은 드뷔시의 음악사적 위치, 즉 인상파 음악의 출현을 알리는 중요한 작품으로 말라르메(S. Mallarmé)³⁶⁾의 상징시 ‘반수신(半獸神)의 오후³⁷⁾’를 바탕으로 그 시정을 관현악에 옮겨 놓은 것이다. 1892년 드뷔시가 작품 구상을 했을 때는 전주곡, 간주곡, 종곡 3악장을 예상하였으나 실제로는 전주곡만 완성되었다.

드뷔시가 이 곡에서 만들어낸 스타일의 특색은 다음 세 가지로 요약할 수 있다.³⁸⁾ 첫째, 장, 단조의 지배에서 벗어난 선법적인 선율 선에 의한 아라베스크로의 지향 둘째, 그 아라베스크의 템포 에서 유동적인 지속을 구축하면서 전통적인 주제법 에서 자유로운 주제와 그 주제에서 생겨난 것으로 모자이크처럼 배열해 가는 유추에 의한 미묘한 변용법 셋째, 음색적인 계기를 전통적인 3요소와

36) Stéphane Mallarmé(1842-1898), 19세기 프랑스의 상징파 시인. 그의 ‘화요회’에서 20세기 초 활약한 지드, 발레리 등이 배출되었다. ‘목신의 오후(1876)’, ‘던져진 주사위’ 등이 있으며, 프랑스 근대시의 최고봉으로 인정받는다.

37) 이 시는 꿈의 세계에 대한 탐구와 시의 음악성을 특징으로 한다. 머리와 몸은 사람이고 허리부터 아래는 짐승처럼 생긴 목신은 양 떼를 이끌며 피리를 불고 춤을 춘다. 어느 더운 여름날 오후, 목신이 수풀이 우거진 시실리 해변의 그늘에서 잠을 자다 깬다. 하얀 몸에 금발을 한 귀여운 물의 요정이 생각나고 그것이 현실인지 환상인지 잘 분간 할 수 없다. 아니 백조인지도 모른다. 이처럼 목신은 텅굴거리며 회상에 잠긴다. 목신은 또 사랑의 여신 비너스를 포용하는 환상에 잠기고, 피로에 지쳐 한낮의 뜨거운 열사 위에 쓰러져 깊은 잠에 빠진다

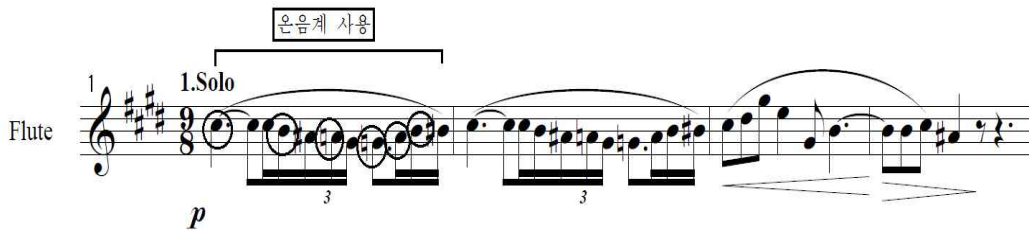
38) 세광출판사 편집국, 『명곡해설전집』 서울:세광출판사, 1982, p. 404.

동등한 위치로 이끌어 올리려는 화성법과 관현악법의 섬세, 투명, 민감하고 그러면서도 색감의 확대를 보이는 관능성, 이외에 박에 구애받지 않는 자연스럽게 자유자재한 리듬법도 폄지 않을 수 없다.

1894년 드뷔시가 이곡을 작곡하고 그 해 12월에 초연되었으며, 이후 1912년 니진스키(Naslav NijinskB, 1890-1950)에 의해 시와 음악에 기반한 무용으로 러시아발레 제에서 발표되었다.

현대 음악에 분명한 시초가 있다고 한다면 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>을 들 수 있는데 이는 첫머리에 나오는 플루트의 선율이 전통적 화성진행이 아닌 온음계를 사용함에 그 실마리를 이루고 있다할 수 있다.³⁹⁾ [악보 24]

[악보 24] <목신의 오후에의 전주곡> mm. 1-4



특히 이 곡에서는 플루트의 잦은 독주선율이 관현악의 중심부를 담당하고 있는데, 주로 하프 반주의 분산적 아르페지오로서의 기법이 몽환적인 느낌을 나타냄으로 플루트의 색채감을 더해준다. 따라서 드뷔시의 어떤 작품보다도 이 곡은 플루트의 음악적 색채감을 짙게 하는 역할이 매우 중요하다고 할 수 있다.

39) P. Griffiths, 『현대 음악사』, 박경중 역, 과주:삼호출판사, 1990, p. 5.

1) 형식

드뷔시가 즐겨 사용하는 음악적 형식은 주제를 정해 놓고 그 주제를 계속 반복하여 나가는 과정에서 부수적으로 생긴 결과물들로 확대시키는 방식을 취함으로써 전통적 형식에 얽매이지 않고 자신이 표현하고자 하는 음악을 위해 형식을 자유롭게 변형시킨 형태이다. 이 작품도 어떤 특정 형식이라고 단정 짓기 어렵지만 가요형식, 소나타 형식, 아치형식, 변주곡 형식까지 혼합된 형태로 나타난다.

[표 1]. ‘목신의 오후에의 전주곡’ 형식

형식	마디	내용	마디	요소	
A	1-36	제1부 (제시부)	1-10	제1주제 제시 (플루트의 주제)	
			11-20	제1주제 1변형	
			21-25	제1주제 2변형 (플루트의 2, 3변주)	
			26-30	제1주제 3변형 (플루트의 4변주)	
			31-36	경과구 (플루트의 5변주)	
	37-54	제2부 (전개부)	37-43	제2주제 제시	
			44-50	제2주제의 전개(변주)	
			51-54	경과구	
	B	55-78	제3부 (중간부)	55-62	제3주제 제시
				63-66	제3주제 반복
67-74				경과구(제2주제)	
75-78				경과구(제3주제)	

	79-93	제4부 (전개부)	79-85	경과구적 주제(플루트의 6변주)
			86-89	경과구적 주제의 반복
			90-93	경과구
A'	94-105	제5부 (재현부)	94-99	제1주제 재현(플루트의 8변주)
			100-105	제1주제 반복 재현(플루트의 9변주)
	106-110	제6부 (coda)	106-110	종결구

위의 <표 1>에서 보는 바와 같이 110마디로 이루어진 이곡은 전체가 제시부-전개부-재현부-코다의 소나타 형식이고, 주제가 10회 반복적으로 나타나는 변주곡 형식의 혼합이며, 또 제 1부와 제3부(중간부)를 중심으로 제2부와 경과구(전개부)의 배치는 아치 형식을 채용하고 있다. 이 때, 제2부와 경과구 사이에 끼여 있는 제3부를 단순히 소나타 형식에서의 전개부로 볼 수 없는 이유는 구성되는 모든 악기가 병행 8도의 연주로 뚜렷한 한 부분을 이루고 있다. 또한 제2부(전개부)의 새로운 2주제를 소나타 형식 제시부에서의 1주제와 대조로 볼 수 없음을 플루트로 연주되는 제시부의 주제와 별개로 가요형식의 중간부에서 주요 주제 요소로서의 존재감을 드러내고 있는 까닭이다.

따라서 이 곡의 형식은 뚜렷한 하나의 형식으로 전개된 것이 아니라 여러 형식이 혼합된 형태라 할 수 있고, 드뷔시의 음악 어법에서 보자면 새로운 형식을 만들어내기 보다는 오래전부터 사용되어 온 형식적 소재를 결합하여 변용하고 있다 하겠다.

2) 음계 및 선율

[악보 25] 주제 선율 및 음계 mm. 1-4

The image displays a musical score for Flute 1 (Fl.) in G major, 3/8 time. The main passage (mm. 1-4) is marked '1. Solo' and features a melodic line with triplet patterns. Below this, three analytical diagrams are provided:

- 25-1):** Shows three intervals labeled 'M2' (Major 2nd) between the notes G4, A4, and B4. A bracket below these notes is labeled '반음계' (Half scale).
- 25-2):** Shows a sequence of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a bracket below labeled '반음계적 진행' (Half scale progression).
- 25-3):** Shows the notes G4 and B4 with a bracket below labeled '3개의 음음으로 인한 증4도' (Augmented 4th interval due to 3 notes).

이 곡에서 중심역할을 하는 주제선율은 화성 적 진행에서 해방된 독자적 의미를 가지며 온음계와 반음음계, 선법 적 진행 등을 통해 조성 적 체계의 모호함을 나타낸다. 1-4 마디에 걸쳐 무반주의 플루트로 연주되는 주제가 악곡 전체에서 나타나는데, 이 선율은 제 1부가 끝날 때까지 반복적으로 나타나며 중요한 동기 악구로서 자리매김한다. 처음 두 마디는 반음계적 긴장감을 포함하며, 뒤의 두 마디는 도약하는 온음계적 선율로 긴장감을 이완시키고 있다. [악보 26]

[악보 26] mm. 1-4

반음계적 경과음이 첨가된 온음음계(긴장효과)

온음계(이완효과)

플루트의 음역대로 볼 때, 비교적 낮은 음역을 사용함으로써 악곡의 분위기를 잘 묘사하고 있으며 몽롱한 오후의 곱고 목가적인 느낌을 잘 드러내고 있다. 위의 악보에서 보는 바와 같이 전통적인 장음계와 단음계의 구성과 같은 조성음악의 원칙을 무시한 선율 진행으로 1마디의 구조는 다음의 세 가지로 설명할 수 있다.

첫째, [25-1]의 온음음계의 사용으로, C[#]-B-A-G로 하행하는 음계에 A[#]-G[#]의 반음계적 경과음이 첨가되어 있고 F와 E^b이 생략되어 있기 때문에 온전한 온음음계라 보기가 어렵다. 그러나 이후 32-37마디의 다섯 번째 변주에서는 F와 E^b이 첨가되면서 완전한 온음음계를 보여준다. 이렇게 반음계적인 경과음이 첨가된 하행 온음음계는 이 곡의 신비로운 분위기를 타나내는 색채감에 기여하는 바 크다. [악보 25-1]

[악보 25-1] mm. 1-4

둘째, [악보 25-2]의 반음음계의 사용으로, C[#]을 제외한 B-A[#]-A-G[#]-G을 반음계적 진행으로도 해석할 수 있다. 반음계 진행은 조성감을 상실함으로써 긴장감을 조장하기 때문에 조성음악에서의 화성적 영역을 확장시켜주는 역할에서 점차 힘을 잃어가면서 색채감의 또 다른 기능을 보여준다.

셋째, 이 주제선율은 조성적으로 애매하여 조성체계에서는 가깝다할 수 없는 C[#]-B-A-G(세 온음 관계)를 순환하면서 궁극적으로는 화음의 기능적 의미보다 색채적 의미를 중시하였다. 악보에서 나타나지는 않지만 마디 4의 끝음이 C[#]으로 마무리되지 않고 C[#]을 대리하는 A[#]으로 위종지적 종결하기 때문에 구조적으로 완결된 악구를 형성하지 않으며 더욱 신비로운 분위기를 자아내는 역할을 한다. [도표 1]

[도표 1]

넷째, [25-3]의 증4도 음정으로, 화성과 조성에서 다루겠지만 첫 마디의 주제가 중요하기 때문에 잠깐 언급을 하자면 C[#]-G, 증 4도는 또 하나의 비조성적 요소로 작용한다. 드뷔시는 조성음악에서 금기시되는 경과 적 진행 이외의 온음 스케일의 사용을 주된 음으로서 첫마디부터 주제선율에 중요한 요소로 채용함으로써 몽롱하고 나른한 오후의 색채감을 현대적 언어로 나타내었다. [도표 2]

[도표 2]

3개의 온음으로 인한 증4도
 → 몽롱하고 나른한 색채감

마디11-14는 제 1변주에 해당하며 주제가 다시 독주로 연주되는 동안 현악반주의 트레몰로 효과로 불확실하고 몽롱한 느낌을 표현 한다. [악보 27]

[악보 27] 제 1변주 mm. 11-14

현악반주의 트레몰로 -> 불확실하고 몽롱한 느낌

21~25마디까지는 두 번째 주제 변주가 나타나는데 21마디에는 11마디의 9/8가 12/8박자로 바뀌면서 첫 음 C#의 음가가 두 배로 길어진다. 주제의 후반부인 22마디는 원래 8분 음표 리듬이 32분음표로 변형되었고, 23마디에서는 주제가 3도 아래에서 반복하고, 24마디는 셋잇단음표를 반복하면서 확대발전시킨다. [악보 28]

[악보 28] 제 2변주 mm. 21-25

The musical score for measures 21-25 is presented in three staves. The first staff shows the beginning of the variation with a 'Solo' marking and a dynamic of 'p'. The time signature is 9/8. The second staff starts at measure 21, where the time signature changes to 12/8. Annotations include '첫음의 확대' (Expansion of the first note), '리듬 축소, 변형' (Rhythm reduction, transformation), and '주제의 3도 아래 반복' (Repetition of the theme a third lower). The third staff continues the variation with annotations for '셋잇단음표의 반복 -> 확대 발전' (Repetition of triplet notes -> expansion and development).

26-30마디에서 다시 주제 변주가 시작되는데, 26마디는 두 번째 변주의 21마디와 동일하다. 27마디에서 26마디의 선율을 축소된 형태로 32분음표의 빠른 리듬 형을 사용하여 3회 반복 한다. [악보 29]

[악보 29] 제3변주 mm. 26-30

31~33마디는 12/8박자와 함께 홀박자인 3/4박자가 처음으로 사용되었다. 클라리넷에 의해 주제가 제시되고 플루트가 그 선율을 이어 받는다. 31마디는 G - D#의 감4도 사이에서 완전한 반음계적 진행이다. 길게 지속되는 G음 이후 32분음표 리듬이 사용되었으며 앞서의 셋잇단음표는 나타나지 않는다. 32~33마디에서는 첫째 마디에서의 불완전한 온음음계가 아닌 완전한 형태의 온음음계가 사용되었다. [악보 30]

[악보 30] 제 4변주 mm. 31-33

이 작품에서 사용되는 온음음계는 다음 [도표 3]과 같이 2가지 유형이 있다.

[도표 3] 온음음계의 두 가지 유형

[악보 31] 에서와 같이 드뷔시는 다섯 번째 변주가 시작되는 시점의 앞과 뒤, 즉 32~33, 35~36마디에서 이 두 가지 음계를 모두 사용하면서 조성감을 느낄 수 없도록 의도하고 있으며, 어떤 음으로부터도 증4도 음정이 발생하는 구조 또한 같은 의도라 할 수 있다. 34마디에서 다섯 번째 변주가 시작되는데 4번째 변주와 마찬가지로 클라리넷과 플루트에서 주제가 나타나며 단 3도 위에서 그대로 반복된다. [악보 31]

[악보 31] 제5변주 mm. 32-37

32

F, G, A, B, C#, D#, E# → 온음음계1

온음음계1

mf

5번째 변주

Ab, Bb, C, D, E, F#, G# → 온음음계2

온음음계2

mf *p* *f*

79~83마디는 주제선율에 대한 6번째의 변주로 4/3박자에서 4/4박자로 바뀌며 이후 템포가 빨라진다. 리듬에서 반복은 생략하면서 보다 간결해지며 처음 주제의 단3도 위의 E음을 주제 시작으로 제시하면서 반음계적 하행과 상행은 완전 4도 내에서 이루어진다. [악보 32]

[악보 32] 제 6변주 mm. 79-83

7번째 변주는 87-90마디로 오보에의 주제로 6번째 변주에서 반음 내려간 E^b Major에서 반복된다. 리듬에서 반음은 생략하면서 보다 간결해지고 반음계적 하행과 상행은 완전 4도 내에서 이루어지는 특징을 보인다. [악보 33]

[악보 33] 제 7변주 mm. 87-90

8번째 변주에 해당하는 94-99마디는 제 4변주 [악보 29]와 비슷하다. 4변주와 비교해 보면 플루트 2대가 중복 연주되는데, [악보 29]에서의 26마디 12/8박자가 [악보 34]의 94마디에서 4/4박자로 대응하는 변화 외에 연주되는 리듬의 형태는 같다. 27마디는 26마디의 리듬을 축소하여 32분 음표 리듬으로 순환하다 상

행하는 형태임에 반해 95마디에서는 주제를 순서대로 반복하다가 27마디처럼 상행하는 32분음표로 변화를 주었고, 28마디에 대응하는 96-97마디는 리듬을 2배로 확대하여 마디수를 2배로 늘려 표현하였다. 29마디 역시 98-99마디를 2배로 확대시켜 변형을 가져왔지만 전체적으로 비슷한 리듬과 선율의 전개를 보인다.

[악보 34]

[악보 34] 제 8변주 mm. 94-99

9번째의 마지막 변주의 주선율은 플루트가 전반부를, 오보에가 후반부를 담당한다. 100마디는 완전 4도의 구조로 102마디에서 도약 및 반음계적 상행의 형태가 3회 반복된다. 전체적으로 주요 주제 및 음형은 플루트가 담당하고 있고 주제선율은 자주 변주되면서 몽환적인 여운을 남기면서 다른 악기에 영향을 미친다. [악보 35]

[악보 35] 제 9변주 mm. 100-105

100 Fl. **완전4도** **반복** 6 6 *p*

Ob. **반음계적 상행 3회반복** 3 3

동형진행

3) 조성 및 화성

드뷔시가 인상주의 작곡가라 불리는 이유는, 인상과 화가들이 대상을 뚜렷하고 사실적으로 묘사하기 보다는 순간적인 인상을 표현하려 한 것과 마찬가지로 역시 작품에서 하나의 뚜렷한 형식이나 조성으로 곡을 구성하지 않았기 때문이다. 드뷔시가 인상주의적인 색채 효과를 내고자 사용한 중요한 수단은 화성으로, 그의 화성어법에서 볼 수 있는 하나의 근본적인 요소는 대체적으로 비 기능적인 화성의 사용이다. 다시 말해서 고전 또는 낭만 초기의 작곡가들은 화음을 일련의 관습적인 진행과 해결, 이를 통한 긴장과 이완의 순환 속에서 전체적인 음악 안에 화성진행이라는 균집 형태의 기능을 부여하였지만 드뷔시는 화음 하나하나가 표현력을 가진 독립된 개체, 음향 단위로 인정하여 기존의 음악적 움직임과 목적의 기능으로부터 해방시켰다. 그 악구의 구조는 화성의 진행이라기

보다는 오히려 선율적인 형태나 색채로 규정되고 있다.⁴⁰⁾

이 곡에서는 전통적 방식의 관계조로 조바꿈 하는 경우보다 대부분 관계없는 조성으로 조바꿈을 하고 있다. 이는 조성음악에서 전조에 큰 영향을 미치는 5도 관계 조를 고려하지 않는 방식을 채용하고 있음이다. 조성음악에서의 조성은 하나의 주된 으뜸 조를 가지고 있으며 시작 음과 끝 음을 으뜸화음으로 끝내야 원칙적인 것이다. [악보 36]

[악보 36] 주제선율 mm. 1-5

무반주로 시작된 1-4마디의 주제선율은 11마디 플루트에서 그대로 반복된다. 그러나 주제선율이 반복될 때 각각 다른 화성에 의한 반주를 붙임으로 반주부의 음향적 변화에서 오는 화성 적 색채감에 의미를 부여하였다. 마디 11에서, 이번에는 클라리넷과 현악기에서 화음반주를 동반하는데 D 장3화음 위에 플루트 선율의 C[#]이 결합된 DM₇ 화음이다. 그 전의 E^b의 딸림화음에서 E^b의 으뜸 화음으로 가지 않고 단2도아래 조성인 D화음으로 움직여 묘한 신비로움을 주었으며 여기에 장7화음을 사용하여 불협화적인 색채감을 더하였다. [악보 37]

40) J. Grout, 『A History of Western Music』 p. 747.

[악보 37] mm. 8-12

8

1. solo

Fl.

Cl.

Cor. (Fa)

Hp. II

pp

ppp

p

p

p

pp

ppp

D: 17 실음 : D, F#

F#

D

E \flat : V7

B \flat -D7은 3도관계

17마디에서는 d \sharp 단조의 V₇화음이 사용되었지만 d \sharp 단조의 i 화음으로 해결 되지 않고 f \sharp 단조의 vii₇화음으로 진행된다. 17마디에서 나타난 A \sharp V도는 전통적인 4도 위 d \sharp i도로 가지 않고 5도(A \sharp -E \sharp)딸림 관계의 화음으로 진행함으로써 곡의 방향성을 모호하게 한다. [악보 38]

[악보 38] mm. 17-20

17

Fl. *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

Hb. *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

C.A. *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

Cl. *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f* *dim. et riten.*

Bssn. *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

Cor. (Fa) *p* cre - - - - - scen - - - - - do *f* *dim.*

Vl. *div.* position nat. *cresc.* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

A. position nat. *cresc.* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

Vc. position nat. cre - - - - - scen - - - - - do *f*

Cb. Unia. *cresc.* cre - - - - - scen - - - - - do *f*

d#:V7 (A#, C#, E#, G#) **f#:vii7** (E#, G#, B, D#)

[악보 39]는 주제선율의 전반부가 21마디와 23마디, 26마디에 연이어 3회 나타나는데 이때마다 서로 다른 화음을 사용한 것을 보여주고 있다. 21마디에서는 온음이 첨가된 E화음을 사용했고, 23마디는 21마디의 장3도 아래음인 A음으로부터 시작했으나 장3도 아래화음인 C화음을 쓰지 않고 B₉화음이 사용되었으며, 26마디는 21마디와 동일한 구조를 가진 선율에서 E₁₃화음이 사용되었다. 앞에서 언급하였듯이 드뷔시는 이 곡에서 주제를 [악보 40] m. 27에서 반복할 때마다 서로 다른 화음을 사용하여 주제선율의 색채감에 변화를 주었다.

[악보 39]

[악보 39] m. 21, m. 23, m. 26

The image displays three measures of a flute melody with their corresponding chords. Each measure is shown on a staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8.

- Measure 21:** The melody starts with a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The chord is labeled "E(6도 첨가)화음".
- Measure 23:** The melody starts with a whole note A3, followed by eighth notes B3, C4, D4, C4, B3, A3. The chord is labeled "B9화음".
- Measure 26:** The melody starts with a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The chord is labeled "E13화음".

26마디에서 시작된 주제의 4번째 변주는 27마디에서 32분음표의 빠른 리듬형을 사용하여 반복한다. [악보 40]

[악보 40] m. 27

[악보 41] m. 27 비올라와 첼로의 반감7화음의 병행진행

31마디와 34마디의 주제를 구성하고 있는 화음은 각기 4도 음을 첨가한 V_7 화음으로 동일하다. 하지만 31마디의 V_7 화음은 34마디의 기본 위치구성과는 달리 밑 음(G)으로부터 증4도 위의 C^\sharp 음을 베이스 음으로 선택하여 전혀 다른 색채감을 갖게 한다. [악보 42]

[악보 42] m. 27, m. 34

31 4번째 변주 Cl.

CxV7(4도정가) 증 4도

34 5번째 변주 mf p

EbV7(4도정가)

79에서 시작되는 6번째의 주제의 변주선율에서 유일하게 으뜸화음으로 나타나고 있다. <악보 43>

[악보 43] 제 6변주 mm. 79-81

79 Flute

p 3

E:I

이 곡의 마지막 주제 변주인 100마디는 F[#]V₇화음을 사용하여 앞의 주제들과 차별화를 시도하였다. [악보 44]

[악보 44] 제 7변주 m. 100

Fl. ¹⁰⁰ *p*

F#V7

4) 리듬

<목신의 오후에의 전주곡>에서 사용되는 리듬 형을 플루트를 중심으로 아래 [표 2]과 같이 정리하였다

[표 2] <목신의 오후에의 전주곡>의 리듬 유형

구분	리듬형태	마디
A형		1-2, 21, 23, 7 9 - 8 3 , 100
B형		3-4, 25, 102

C형		22
D형		24, 28-29
E형		27
F형		32
G형		103
헤미올라		57-60
		64-65

먼저, 제 1부에서는 리듬 A, B형이 주제선율로서 반복 및 변화를 거듭하고 있다. A형 리듬은 붙임줄로 이어진 긴 음가와 셋잇단음표의 짧은 음가의 구성인 것에 반해 B형은 4분 음표와 8분음표로 구성되어 A와 대조를 이룬다. 곡의 전체를 볼 때, A형은 거의 반복적 진행을 하는 반면, B는 변형된 리듬으로 다양한 변화를 보인다. [악보 45]

[악보 45] m. 102



A형은 마디 21, 23, 26 등에서 A보다는 정적인 느낌으로 대조를 이룬다. 22마디에서 나타나는 C 리듬 형은 엄밀하게 보자면 A의 셋잇단음표 리듬이 축소되었고 B의 리듬대신 분할된 짧은 리듬으로 변주된 형태이다. 리듬 D형도 A형 리듬의 셋잇단음표의 연속적 사용으로 변형의 형태라 할 수 있고 24마디, 28마디 등에서 볼 수 있다. 리듬 형 E는 두 대의 플루트가 번갈아가며 32분 음표를 연주하는 형태로 점음표 또는 셋잇단음표 리듬 없이 동일한 리듬으로 사용되었다. F형 리듬은 E의 리듬과 꾸밈 음이 첨가된 리듬으로 구성되어 있어 기본형에서의 변화의 폭을 넓히고 있다. G형 리듬은 플루트의 마지막 9번주인 101마디에서 나타난다. 100마디의 A 리듬 형과 102마디의 B 리듬 형 사이에서 나타나는데 이 리듬도 9/8박자의 규칙성을 찾기 어렵고 셋잇단음표의 유연한 흐름이 보인다.

이외에도 A나 B형의 변형, A+E형과 헤미올라 리듬 형 등도 나타난다. 마디

79-83은 4/4박에서 주제선율인 A 리듬 형을 확대하여 사용하고 있다. 이렇게 주제선율에 대한 리듬의 변화를 짧게 분할하거나 길게 연장함으로써 악곡의 긴장과 이완의 효과를 노리는 드뷔시의 리듬기법을 읽을 수 있는 부분이기도 하다. 또, 마디 31-33의 경우, 주제선율의 첫 음이 길게 지속되는 A형과 32분 리듬의 E형이 결합되고 있으며, 마디 94에서 시작되는 플루트의 8변주 또한 A+E 결합형으로 이어지는 95마디에서는 B 리듬 형을 변형시켜 사용하였다. 마디 57-60에서는 3/4박자에서 ♩ ♪ 리듬을 사용함으로 6/8박자의 체감을 가져온다. 이러한 형태의 헤미올라(Hemiola)⁴¹⁾는 이어지는 64-65마디에서 셋잇단음표 사용으로 3/4박이 9/8박처럼 느껴지게 함으로 슬러를 통하여 한마디에 4박 반의 박자 감을 느끼게 함으로 결국 3박 계통에서 빠른 2박자계로 변화되어 분위기를 고조시킨다.

5) 기악적 색채감

< 전주곡 >은 그가 작곡한 이전의 작품들과는 확연히 다른 음악적 인상을 준다. 음악을 구성하는 화성적 언어, 조성적 설계, 선율선의 겹침 등은 그가 강조하는 ‘색채감’의 표현을 위해 사용한 방식이다. 이 곡에서 나타나는 독특한 색채감은 그가 사용하는 특징적인 악기 취급법, 즉 기악적 색채감이라 표현할 수 있다. 대부분의 악기들을 서로 복합적으로 사용하여 - 어떤 특정한 색채를 위해 악기의 수를 더하거나 빼는 방법 - 악기 그룹들 간의 색채적 깊이를 느낄 수 있다.⁴²⁾ 또한 악기의 개별적 특성을 묘사하기보다 각각의 악기가 분리되어 다양한 변화 속에서 다시 출현하도록 하였다.⁴³⁾

41) 헤미올라(Hemiola): 리듬형이나 슬러 등을 통하여 기본적인 박자 단위를 바꾸어서 다른 박자로 느껴지게 하는 기법

42) Richard S. Parks, 『클로드 드뷔시의 ‘목신의 오후에의 전주곡’에 대한 빈 음악인들의 편곡』, 안지선 역, 낭만음악, p. 218.

43) Paul Bekker, 『오케스트라』, 김용환, 김정숙 역, 파주:음악세계, 2003, p. 204.

특히, <목신의 오후에의 전주곡>은 플루트의 솔로 적 위치를 가짐으로 기악 적 색채감의 특징들과 함께 이들의 표현에 기여하는 플루트의 역할을 확인할 수 있다. 그 구체적인 내용을 살펴보고자 한다.

첫째, 주제선율을 연주하는 플루트와 다른 악기와의 관계이다. 이곡의 재현부를 시작하는 마디 94-95는 제시부의 시작부분과 관현악법적으로 비교되는 내용을 갖는다. 제시부에서 솔로로만 제시되던 주제선율을 재현부에서는 두대의 플루트가 함께 연주한다. 마디 94에서 약음기를 사용한 현파트는 피아니시모(pp)로 트레몰로를 연주하는 데 이때, 'sul la touche'라는 기법을 사용한다. 'sul la touche'는 현악기의 지판위에서 연주하는 것을 의미하는 것으로 이러한 연주는 독특한 음색을 창출하며, pp로 연주되는 긴 지속음의 호른과 처음으로 등장하는 삼발 안티끄(Cymbales antiques)의 맑은 음색이 더해져 신비롭고 독특한 색채감으로 변화한다. 쇗소리와 유사한 현악기 소리의 연주 기법은 플루트 주제선율의 몽롱하고 정적인 분위기와 대조적으로 소음과 흡사한 소리로 혼돈스러운 분위기를 만들고 있다. 즉 주제를 확립함에 있어 동기의 변화 발전이 아닌 색채의 변화를 담은 이러한 부분은 드뷔시가 일반적인 고전 음악형식에서 벗어나 다양한 음색적 표현으로 곡을 전개해 나가는 것을 보여주는 대목이다. 또한 이곡은 호른을 제외한 나머지 금관악기들은 사용하지 않고 있는데, 이러한 악기의 부재가 플루트 파트의 중요성을 부각시키며 이러한 이유로 튜터 부분에서의 오케스트라가 플루트를 압도하지 않는다. [악보 46]

[악보 46] mm. 94-95

제시부 - 마디(1~4) Flute 독주
재현부 - 두대의 Flute로 주제강조

94 재현부

Fl. *p*

COR ANGL.

Cl. *pp*

CORS.

CYMB ANTIQUES *pp*

DEUX. *pp*

신비스러운 효과 ->
새로운 악기 처음 등장

sul tasto ->
지판 위에서 연주

VI. I *pp*

Flute 선율과
대조되는 음색

VI. II *pp*

Flute -> 몽환적
현악기 -> 씻소리

A *pp*

V.c Div. *pp*

C.b

둘째, 악기의 배치 구조와 음색의 연계성을 위한 플루트의 사용법이다. 드뷔시는 앞에서 살펴본 본 바와 같이 각 부분의 연결을 동일한 음형 또는 단계적 조성 변화를 대신하여 점차적인 음색적 변화로 피하고 있다. 전개부인 마디 78 전부터 마디 78에 이르기까지 변형된 주제선율은 클라리넷에서 오보에로 넘어가고 호른은 지속음으로, 바이올린은 솔로 선율로 모두 활발하게 연주한다. 마디 79의 첫 박에서 하프와 현으로 변화한 뒤, 두 박자 후에 솔로 플루트가 등장한다. 이때 나타나는 플루트의 첫 음은 주제 제시부의 제 2변형에서 등장했던 것처럼 긴 지속음으로 확장되어있는데, 반주 역시 하프의 분산화음과 현악파트의 지속음으로 이루어져 있다. 이는 전개부에 속해 있지만 주제 제 2변형을 재현하는 것으로 이후 등장하게 되는 재현부와 연계되는 특징을 갖는다.

마디 79에서 오보에와 클라리넷 그리고 호른은 즉시 사라지지만 새로 등장한 하프와 현악기들과 첫 8분음표의 길이만큼 겹치게 된다. 이러한 구조는 마디 78이전과, 플루트의 주제 변주를 재현하는 부분인 마디 79를 자연스럽게 이어주는 역할을 한다. 또한 음색 적 측면에서도 마디 78은 오보에와 클라리넷, 호른으로 이루어진 관악기적 색채감을 만들었으나 마디 79에 이르러 하프와 현악기들로 전환되면서 현악기들로 이루어진 색채로 변화한다. 마디 79에서는 제 1바이올린을 제외한 모든 현악기들이 분할되어 피아니시모(pp)로 긴 지속음을 연주하고 하프 역시 피아니시모(pp)로 분산화음을 연주한다. 이러한 전반적인 전개는 다시 등장하는 플루트의 선율을 효과적으로 드러내기 위한 장치임을 짐작할 수 있다. [악보 47] mm. 76-79

79 1st FL.

F1. NAUTS. *p*

Hb.

CL.

Cor. (Fa) CORNS.

관악기가 사라지고 현악기 등장

Hp. I HARPE *pp*

현악기적 색채감

Vn. I

Vn. II Div. *pp*

A. Div. *pp*

Vc. Div. *pp*

Cb. Div. *pp*

관악기 현악기

주제 (주제의 2배확대) pp의 현악반주 가운데 F1주제선율 등장

하프 분산화음 + 현악기 지속음 ↓ 반주역할

♪ = 관악기와 현악기를 연결하는 역할

셋째, 악기의 첨가와 삭제에 의한 다이내믹 효과와 플루트와의 관계이다. 즉, 악기의 첨가와 삭제를 통한 다이내믹 변화의 표현은 곡 전체에 걸쳐 사용되고 있는데 12개의 악기 구성이 각각의 음색 팔레트로 역할을 하다가 전개부에 속하는 마디 55에서의 경우, 목관악기들은 전부 같은 선율을 연주하고 제1바이올린을 제외한 분할된 현악기들은 목관악기의 피아노(p)보다 더 작은 피아니시모(pp)로 당김음에 의해 나타난 때 다니는 듯한 리듬으로 전체적인 화음을 연주한다. 54-58 마디에서는 플루트에서만 주제선율을 제시하던 제시부와 달리 모든 목관악기가 주제선율을 이끌고 있는데 마디 55부터는 앞서 등장했던 주제 제시부에서 나타난 각 악기간의 음색팔레트가 아닌 목관파트와 현악파트로 나누어진 큰 두개의 팔레트로 구성됨을 알 수 있다. 이렇게 구성된 팔레트에서 플루트는 악기의 개별적 음색변화에 중심을 두기보다 목관파트로 이루어진 앙상블의 일원으로서 앙상블 적 태도를 가지고 연주해야한다. [악보 48]

[악보 48] mm. 55-58

55 전개부 → Flute가 독주악기가 아닌 앙상블의 일원으로 연주

Fl. *p* *mf*

Hb. *p* *mf*

C.A. *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Bssn. *pp* *pp*

Cor. (Fa) (3,4)

VI. *pp*

A. *pp*

Vc. *arco* *pp*

Cb. *pp*

목관악기
같은 선율 연주

대조 ↔ 대비
목관악기와 현악기의 큰 두개의 음색 팔레트

현악기
PP로 당김음에 의한 전체적 차음 연주

2. 연주법 고찰

1) 무반주 주제선을 비교 분석

<전주곡>은 색채감이 두드러진 관현악곡으로 많은 오케스트라에 의해 연주되며 음반으로 제작되어 있다. 나라와 시기 지휘자와 솔로 플루티스트에 따라 다양한 연주로 나타난다. 이중 카라안 (Herbert von Karajan)의 지휘로 1964년 제작된 베를린 필(Berliner Philharmoniker)의 연주와, 2010년 녹음된 죠류즈 프레트르(Georges Pretre) 지휘의 슈튜트가르트 방송 교향악단(Stuttgart Radio Sinfonieorchester)의 연주를 비교분석하며 같은 나라의 오케스트라가 시간의 흐름과 국적이 다른 지휘자에 따라 연주와 음악이 어떻게 달라지는지 플루트 연주기법을 중심으로 살펴보고자 한다.

두 오케스트라를 채택한 이유는 카라안 지휘의 베를린 필은 연주수준에 있어 대표적으로 손꼽히는 오케스트라중 하나이며 전통과 함께 일반 관객에게 선호도가 높다는 점이며, 죠류즈 프레트르의 슈튜트가르트 방송교향악단은 다른 오케스트라에 비해 색채감과 표현이 풍부해 가장 인상주의적인 연주라고 여겨졌기 때문이다. 두 오케스트라 모두 독일의 국적을 가지고 있지만 지휘자의 음악에 따라 연주가 얼마나 달라지는지도 오스트리아 국적의 카라안과 특히 프랑스 지휘자 죠류즈 프레트르의 지휘를 통해서 확인 할 수 있었다.

처음 시작되는 무반주의 4마디 주제선율은 오케스트라 플루트 오디션의 중요한 곡으로 뽑히는 악구이다. 따라서 음색 호흡 리듬 비브라토 등 4가지로 나누어 연주기법을 비교 설명하고자 한다. 또한 특별히 무반주 주제 선율은 오디션으로 채택 될 만큼 실력과 음악적 취향을 가늠할 수 있는 중요한 악구이므로 다른 오케스트라의 연주들을 더 살펴보고자한다. 사이먼 레틀이 지휘하고 현재 가장 활발히 연주활동을 하며 뛰어난 연주 실력을 갖춘 엠마누엘

파후드(Emmanuel Pahud,1970-)가 수석 플루트 주자로 솔로를 연주하는 최근의 베를린 필 연주를 비교 고찰함으로써 나라와 지휘자, 연주자에 따른 차이를 살펴본다.

(1) 카라얀(Herbert von karajan) 지휘의

베를린 필하모니(Berliner philharmoniker)

부드러우면서도 깊고 절제된 음색과 표현으로 각 악기들 간의 앙상블의 조화가 돋보인다.

㉠ 음색 (tone color)

카라얀이 지휘하는 베를린 필의 음색은 부드러우면서도 깊고 절제된 뛰어난 앙상블의 조화를 이루고 있다. 전체적인 음량, 다이내믹, 표현, 템포 등이 과장되지 않고 변화의 폭이 크지 않은 편이다. 그러나 모든 악기의 음색이 동질성을 띠고 부드러운 밀도가운데 전체적인 선율을 한 흐름으로 잘 연주하고 있다. 악기가 사라지며 다른 악기가 출현할 때, 악기가 서로 섞이며 crescendo와 decrescendo 될 때 끊어짐이 없이 유연하고 자연스럽게 연주 되고 있는데 이는 화폭에서 그라데이션(gradation) 되는 듯한 인상을 주며 절제된 감정을, 깊고 따뜻한 음색으로 뛰어난 앙상블로 연주하고 있다. 첫 네 마디 플루트 주제선율은 바람의 밀도를 조정함으로써 바람의 세기 조절을 통해 음색을 조금 변화시킨다. 악상과 표현은 폭이 좁은듯하지만 부드러움 가운데 건강한 음색이다.

㉡ 호흡 (breath)

전체적으로 차분하고 안정된 프레이징의 호흡으로 연주되고 있다. 플루트의 무반주 주제선율은 네 번째 마디의 첫 음 B다음에 짧게 호흡하고 있다. 이 경

우의 장점은 주체선율이 유연하게 길게 연주되어진다는 것이나 셋째마디의 crescendo 부분을 호흡의 부족함으로 인해 바람을 아껴야 함으로 충분하게 악상을 표현하기 어렵다는 단점이 있다.

㉔ 비브라토 (vibrato)

전체적으로 변화가 큰 비브라토를 쓰지 않으며 건강한 음색을 느끼게 하는 대체적으로 균일한 형태의 비브라토로 연주되고 있다. 처음부터 거의 일관된 비브라토를 쓰고 있으며, P일 때는 잔잔하고 폭이 얇은 비브라토를, f일 때는 폭이 굵고 개수 가 많은 비브라토를, diminuendo는 잔잔한 비브라토를 쓰고 있다. 변화가 적은 비브라토의 사용으로 음색이 전반적으로 건강하게 느껴지나 신비스러움과 색채감의 표현이 적은 편이다.

㉕ 리듬 (rhythm)

악보의 리듬대로 대체적으로 충실하게 연주하며 모든 음을 균등하게 특별히 과장된 테누토가 없다. 리듬을 통해 표현할 수 있는 자유로움과, 테누토를 통해 표현할 수 있는 덧입히는 붓 터치와 진한 색채감을 충분히 나타내지 못한 아쉬움이 있다.

(2) 조루즈 프레트르(Georges Pretre)지휘의

슈튜트가르트 방송 교향악단(Stuttgart Radio Sinfonieorchester)

풍성한 색채감과 자유로운 표현으로 자연에서 느껴지는 인상을 다양하게 표현하는 인상주의의 특징을 잘 연주하고 있다.

㉠ 음색

슈튜트가르트 방송교향악단은 전체적으로 밝고 투명함이 느껴지며 화사하고 꿈결 같은 따뜻한 음색을 지녔다. 폭넓고 다양한 음색으로 자연의 미세한 움직임을 긴장과 이완, 템포의 변화, 악상과 음색의 대비로 다양한 변화를 통해 풍성한 색채감으로 연주하고 있다. 프레이징에 따른 템포의 변화가 유연하고 자유로우며, 자연 속에서 느낄 수 있는 햇빛, 바람, 나뭇잎의 움직임, 나른한 여름날의 공기 등의 느낌과, 목신이 느끼는 몽환적인 감정을 플루트를 비롯한 각 악기들의 솔로와 앙상블을 통해 잘 표현하고 있다.

또한 몰아치는 accelerando와 특히 ritardando를 사라지듯이 연주할 때 템포에서 줄 수 있는 변화의 밀도를 통해 긴장과 이완의 탁월한 악상의 차이를 주어 색채감의 극명한 대비와 함께 풍성하고 섬세한 느낌을 잘 표현하며 연주하고 있다.

하프의 환상적인 움직임의 아르페지오 위에 아련하게 등장하는 플루트의 선율과, 호른과 함께하는 플루트의 색채가 파스텔 색조의 앙상블의 아름다움을 나타내고 있다. 프레이징의 마무리를 담당하고 있는 현악의 꿈결 같은 사라짐은 극도의 섬세한 아름다움을 연주한다.

무반주 네 마디의 플루트 주제선율은 바람이 자연 속에서 불어오는 느낌을 자유로움 속에 잔잔하고 고요하게 잘 표현했다. 그 이후 호른이 꿈결처럼 나

타나 부드러운 대기의 느낌을, 하프가 햇빛의 반짝거림을 표현한다.

㉞ 호흡

전체적으로 편안하고 자유로운 프레이징의 호흡을 하고 있다. 충분한 호흡을 통해 긴장된 흐름을 잠깐 멈추고 다시 시작할 수 있는 여유를 준다. 사라지듯 마무리되는 극도로 섬세한 프레이징의 끝 처리는 드뷔시의 음악 특징 중 하나인 모호하게 끝나는 모호성의 특징을 볼 수 있다.

첫 네 마디의 주제선율은 네 마디를 한 호흡으로 연주한다. 선율이 끊이지 않고 유연하며 긴 호흡을 위해 바람의 조절을 통해 음량을 잘 조절하고 있다. 네 마디를 한 호흡으로 연주하며 악상을 충분히 표현하는 것은 어려운 호흡 테크닉에 속한다 할 수 있다.

㉟ 비브라토

전체적으로 비브라토의 형태가 다양하며 곡의 흐름에 어울리는 다양한 비브라토로 연주하고 있다. 첫 주제선율 네 마디는 비브라토가 거의 없이 시작하며 귀를 귀 기울여야 들릴 만큼 잔잔한 비브라토를 쓰고 있다. 비브라토가 음색 안에 자연스럽게 포함되어진, 호흡과 바람을 이용한 매우 뛰어난 테크닉의 비브라토라고 여겨진다. 곡 전체적으로 형태가 다양하고 변화무쌍하며 특히 부점과 3연음에서 굵고 화려한 비브라토를 쓰고 있다.

㊱ 리듬

슈투트가르트 방송 교향악단은 베를린 필의 두 오케스트라의 중간정도로 자유로운 리듬으로 연주된다. 안정적이면서도 편안한 자유로운 리듬이다. 다만 아쉬운 점은 셋째마디의 첫 세음 C D G음이 다소 지나치게 빨리 연주되어 약간 불안정하게 느껴진다는 것이다.

(3) 사이먼 래틀 (Simon Rattle) 지휘의

베를린 필 Berliner Philharmoniker (Flute solo : 엠마누엘 파후드)

자연스러우면서도 과감하고, 건강함 가운데 섬세하고 유연함으로 뛰어난 앙상블의 음악을 연주한다.

㉠ 음색

전체적으로 자연스러우면서도 악상과 표현의 폭이 크다. 무반주 선율 시작부터 플루트의 환상적이고 아련한 조용한 음색으로 시작되며 대상의 출현, 사라짐, 신비스러움 등을 느끼게 하는 다양한 음색을 표현한다. 음색 안에 자연의 느낌을 담고 있으며 섬세함에서부터 극적인 표현까지 풍부한 색채감으로 연주한다.

㉡ 호흡

프레이징이 자연스럽게 연결되는 선율 안에서 틀에 매이지 않은 자유로운 호흡으로 연주한다. 처음 네 마디 주제선율의 둘째마디의 G음 다음에 한번 호흡한다. 이때의 호흡은 선율이 앞부분에서 다소 빨리 끊어진다는 단점이 있으나 셋째마디의 crescendo 악상을 바람을 충분히 화려하게 표현할 수 있다는 장점이 있다. 이 경우는 특별히 G음 다음 숨을 쉴 때 호흡한 표시가 많이 나지 않게 연주해야하며 그러기 위해서는 G음을 길게 불어주어 바람이 나가는 상태에서 짧고 깊은 호흡을 하고 뒤이어 나오는 A음을 재빠르게 불어 주어야 한다. 플루티스트 엠마누엘 파후드는 연주기량이 매우 뛰어나고 호흡을 충분히 길게 갈 수 있음에도 호흡을 한번 해줌으로써 셋째마디의 crescendo 악상을 충분히 표현해준다. 인상주의 회화의 표현기법중 하나인 색채의 대조미를 호

흡을 한번 해줌으로써 바람을 충분히 세게 내주어 음의 강약을 통해 대조되는 강렬한 이미지를 연주하였다.

㉟ 비브라토

비브라토는 일관되게 거의 모든 음을 연주해야 한다는 기존의 고정관념을 깨뜨리고, 표현하고자 하는 이미지를 자유로운 형태의 비브라토를 사용함으로써 음색에서 주는 느낌의 표현을 극대화했다. 첫 무반주는 거의 비브라토 없이 시작하여 셋째마디의 *crescendo* 부분의 클라이막스에서 굵고 건장한 비브라토를 사용함으로써 비브라토를 통한 음색변화를 잘 표현하고 있다.

㊱ 리듬

기본의 리듬 틀 속에 점4분음표와, 4분음표, 8분음표 등의 긴 음들을 tenuto 시킨다. 회화에서 색을 덧입혀 강조하듯 리듬안의 음들을 테누토시켜 음들을 강조하여 표현의 풍부함을 돕는다. 주제선율 안의 셋 잇단 음표와 16분음표음은 스치며 지나가듯 연주하여 열은 색채감을, 마디 첫 부분의 C음과 B음은 테누토를 시켜 안정적 리듬과 리듬에서의 강약을 통해 진한 색채감을 표현하고 있다.

(4) 비교분석을 통한 연주기법

㉠ 음색

무반주로 도입되는 주제 선율인 만큼 플루트의 음색이 집중적으로 드러난다. 몽롱한 오후의 전경을 효과적으로 표현하기 위해 자연 속에서 부는 바람처럼 고요하고 조용한 약간 공허한 느낌의 음색으로 시작한다. 중간의 스케일은 흐르듯 지나가고 C음과 G음에서 좀 더 두터운 음색으로 연주하며 환상적이면서 신비로움을 표현한다. 셋째 마디의 *crescendo* 부분에서는 짙은 밀도 있는 음색으로 바꾸어주어 B음에서 가장 화려하고 밀도 있는 음색으로 풍부하게 연주한다. 넷째마디에서 다시 *decrescendo* 하며 처음 시작과 같은 바람으로 사라지듯 여운을 남기는 고요한 음색으로 마무리한다.

음색을 좌우하는 기법으로는 입술구멍의 크기와 바람의 세기 및 밀도, 바람의 길이 등을 조절해야하며 부드럽고 자연스러운 공명된 소리를 위해서는 상체를 릴렉스 시켜 몸속에 공기를 담을 수 있는 공간을 열어주어야 한다. 음색은 입술로 만들기보다는 호흡과 바람으로 좋은 질의 소리를 만들 수 있다. 가장 좋은 음색을 만들고 다양한 음색으로 변화시킬 수 있는 방법은 연주자가 음악에 적합한 음색을 상상하는 것이다. 그러기위해서 작곡자의 의도와 곡의 특성을 전제로 음색의 이미지를 연상하는 것이다.

㉡ 호흡

위에 살펴본 세 오케스트라에서 사용하고 있는 그 외의 호흡법으로는 둘째마디의 G음 다음에 호흡하고 경우에 따라 넷째마디 B음 다음에 한 번 더 호흡해서 두 번 호흡하는 경우가 있는데 이 경우는 선율이 끊어지는 단점으로 인해 바람직하다고 보기는 어렵다. 또 다른 경우는 넷째마디에서 첫 이음줄인 B음을 2nd 플루트 주자가 연주하는 경우이다. 이는 호흡이 안 끊어지고 한 프

레이징처럼 연결되는 장점을 위한 것이나 플루트 주자 두 사람의 음색이 한 사람처럼 들리도록 고도의 앙상블을 필요로 한다.

네 마디의 무반주로 연주되어지는 주제선율은 호흡하는 부분이 확연히 나타남과 함께 음악의 흐름을 좌우하기 때문에 호흡이 무척 중요한 악구이다. 첫 네 마디를 한숨에 연주하면 가장 좋겠지만, 긴 호흡보다는 건강하고 좋은 질의 소리로 연주하는 것이 바람직하다. 호흡 없이 네 마디를 연주하는 것이 불안하다면 한번정도 호흡을 해주는 것이 좋다.

목관악기의 연주에 있어 가장 중요한 기본이 되는 좋은 호흡을 위해서는, 상체의 릴렉스와 하체의 탄탄한 힘의 균형이 잘 이루어져야 한다. 팔, 턱, 가슴, 등, 어깨는 힘을 적당히 빼주고, 호흡한 뒤 부드럽고 짝 찬 바람을 몸 안에 담고 그 바람을 소리로 자연스럽게 연결시킬 수 있어야 한다. 반면에 배, 허리, 다리, 발바닥, 등의 하체는 탄탄하게 받혀주어 심지 있는 건강한 소리를 깊은 곳에서 뽑아내도록 한다. 이때 호흡한 바람을 소리로 충분히 길게 내주기 위해서는 적당한 압력을 가한 작은 입술구멍의 암부셔를 만드는 것이 중요하다. 호흡은 음색과, 긴 프레이징의 연주, 음정, 테크닉, 비브라토, 텅잉 등 거의 모든 부분에 중요한 영향을 미치는 기본이라 할 수 있다. 바르고 좋은 방법의 호흡으로 평소에도 늘 연습함이 필요하다.

© 비브라토

<전주곡>은 화성을 붕괴하며 모호한 색채감을 통해 인상을 묘사한 작품인 만큼 음색에 많은 영향을 미치는 비브라토가 매우 중요하다 할 수 있다. 처음 시작부터 일반적인 비브라토를 쓰는 연주자가 있고, 작은 굴곡의 비브라토를 쓰는 경우와, 거의 비브라토가 없이 시작하여 crescendo 의 클라이막스에 가서 건강하고 굵은 비브라토를 쓰는 연주자가 있다.

본 연주자의 견해로는 모호하고 몽롱한 오후의 느낌을 전하기 위해서는 비브

라토 없이 시작하여 스케일의 흐름에 따라 작은 비브라토를 쓰다가 셋째마디의 E음에서부터 비브라토를 점점 사용하다 B음에서 가장 굵고 빠른 비브라토를 써서 강한 색채감을 표현해주는 것이 좋다고 여겨진다. 넷째 마디의 두 번째 음부터 다시 비브라토 없이 연주하여 사라지듯이 점점 여리게 연주한다.

이때, 비브라토는 음색을 표현하는 일부라는 생각과 함께 음색의 느낌에 중점을 두어 바람을 밀어내며 자연스러운 형태의 비브라토로 연주하는 것이 인상주의 특징을 더 잘 표현할 수 있다 하겠다. 대상을 불분명하고 흐릿하게 만들며 받은 인상을 중요하게 여기며 표현하는 인상주의 회화처럼, 강렬한 붓터치는 굵고 강한 비브라토로 불분명한 흐릿한 선은 거의 알아챌 수 없을 만큼의 가벼운 비브라토를 사용하여 다양한 음색을 표현하도록 한다.

비브라토는 음색과 더불어 판단하고 조절하여 적절하게 연주하는 것이 중요하다. 이를 위해서는 깊고 바른 호흡과 적당한 바람의 밀도, 바람의 세기 등을 바탕으로 규칙적인 비브라토 연습이 전제되어야 한다. 비브라토는 음색을 좌우하는 중요한 요소로 비브라토의 굵기와 형태에 따라 소리를 통한 음악의 이미지를 전달할 수 있다. 바로크와 고전음악은 연주 시 일반적으로 규칙적인 비브라토를 쓴다. 그러나 인상주의 음악은 음색에서 주는 변화와 색채감을 표현하기 위해 비브라토의 형태를 곡에 따라 프레이징과 악상과 템포에 따라 다양하게 바꾸어가며 연주할 수 있어야 한다.

④ 리듬

드뷔시는 음의 유연성을 강조하기 위해 셋잇단음, 다섯잇단음, 아홉잇단음을 사용하며 혼합박자와 붙임줄에 의한 당김음을 사용하여 모호함을 표현하고자 하였다. 그런 의미에서 개인적인 견해로는 슈투트가르트 방송 교향악단이 연주하는 리듬이 드뷔시의 음악을 더 잘 표현했다고 생각한다. 리듬 가운데 테누토를 충분히 길게 사용하여 음을 강조하기도 하며, 16분음표, 32분음표의 리

듬들을 스쳐지나가 듯 가볍게 연주하여 프레이징의 흐름을 유연하고 자유롭게 표현하였으며, 그로인해 풍부한 감정과 이미지들을 자연스럽게 떠올릴 수 있게 했다는 점에 있다.

- 무반주 주제선을 연주 -

무반주의 플루트 멜로디는 몽롱한 오후의 전경을 효과적으로 표현하기 위해 처음 C#음을 부드러운 텅잉으로 비브라토 없이 시작하여 하행하는 음계에 가까워지면서 점차 느린 비브라토를 넣는 것이 표현에 도움을 준다. 횡경막의 호흡을 밀도 있게 유지함으로 긴장감을 늦추지 않고 한 호흡으로 4마디를 유연하게 연주한다. 3마디의 G와 B음을 연주할 때 음질이 변하지 않게 깊은 호흡의 준비가 필요하며 정확한 음정에 유의해야 한다. [악보 49]

[악보 49] 무반주 주제선을 연주 mm. 1-4

한 호흡으로 연주 ②

1 SOLO

Flute

p

부드러운 텅잉으로 공허한 C#음을 소리냄

레가토로 꿈결같은 몽롱함을 부드럽게 표현

음정, 음색 유의

<호흡위치>

① 베를린 필.(카라얀)

② 슈트트가르트

③ 베를린 필.(사이먼라틀)

2) 주요 악구 비교분석

(1) 카라얀(Herbert von karajan) 지휘의

베를린 필하모니(Berliner philharmoniker)

주제의 1번주에 해당하는 부분으로 클리리넷과 더블베이스의 지속음, 현악기의 트레몰로 반주이다. 플루트는 표현의 움직임은 크지 않지만 밀도 있는 음색으로 16분 음표를 한음씩 강조하며 연주한다. 한음 한음 횡경막을 사용해 주며 턱의 위치를 바꾸어 가장 좋은 소리를 찾고 있다. 음색의 전체적인 표현보다 기본적인 소리에 충실하다. [악보 50]

호흡은 선율의 흐름을 결정짓는 중요한 요소로서 이 부분의 호흡은 두 오케스트라가 모두 다르다. 베를린 필의 연주는 22마디의 세 번째 박자의 F음 다음에 호흡하고, 23마디 세 번째 박자 E음 다음, 24마디 두 번째 박자 B음 다음, 마지막은 25마디 세 번째 박자 C음 다음으로 총 네 번 호흡한다. 큰 템포의 변화가 없이 지나감으로 프레이징 안에서 템포에서 오는 자유로움이 덜하며 24마디의 16분 음표와 부점을 바람을 강하게 내주며 크레센도 악상을 연주하고 있다. [악보 51]

변화가 거의 없는 템포로 27마디의 플루트 두 대의 앙상블에서 음량과 음색의 차이가 다소 나며 28마디의 3연음의 첫 음을 조금 테누토 시키고 같은 음형이 반복될 때 메조피아노 정도로 악상의 대비를 준다. 29마디와 30마디 diminuendo 부분에서 ritardando를 조금 시킨다. [악보 52]

클라리넷과의 앙상블이 뛰어나다. 같은 유형의 악구를 클라리넷과 동일한 느낌의 음질과 리듬으로 연결하여 연주하며 33마디와 36마디의 32분음표와 트릴을 화려하고 맑은 음색으로 연주한다. 32마디의 클라리넷의 F음과 플루트의 F음이 겹치며 사라지고 출현할 때, 서로 다른 악기임에도 불구하고 음정과 음색이 동일한 악기로 느껴질 만큼 앙상블이 뛰어나다. 36마디도 이와 동일하다. [악보 53]

P악상 안에서 디미니엔도를 하고 있으며 레가토 안에서 슬러 스타카토의 길이나 음의 간격이 적당하다. 그로인해 슬러 스타카토에서 느껴지는 느낌도 평이하다. [악보 54]

작품 표현상 중간 정점이라고 생각되어지는 부분을 *expressif et tres soutenu* (감정을 풍부하게 그리고 음을 잘 보존하여)의 악상답게 잘 표현하고 있다. 55마디의 시작을 고요하게 시작하며 모든 음을 테누토 시켜주며 특히 56마디의 F음을 충분히 테누토 시킴으로 57마디의 메조 포르테의 한층 더 강한 악상을 준비한다. 전체적으로 부드럽고 다른 음반들에 비해 더 느린 템포로 연주함으로써 *soutenu*의 악상을 충실히 연주한다. [악보 55]

61마디의 3연음을 충분히 길게 연주하고 62마디의 3연음은 몰아치듯 지나간다. 63마디의 *subito pp*를 현악의 주제선율의 반주로서 여리게 잘 연주하고 있다. 부드럽고 여리지만 분명한 어택을 통해 디미니엔도와 아티큘레이션을 표현한다. {악보 56}

스타카토는 고음 음역임에도 호흡을 잘 사용하여 텅잉함으로 부드럽고 바람 소리가 들리지 않는다. 플루트, 오보, 클라, 바순, 호른의 목관악기가 순서대로

한 악기가 연주하듯 스타카토의 길이나, 음색, 어택 등 뛰어난 앙상블로 연주한다. [악보 57]

셋 잇단 음표를 한음씩 충분히 길게 연주하며 안정적인 리듬 가운데 정확한 아티큘레이션으로 연주한다. [악보 58]

크레센도와 테크레센도 부분에서 음질의 변함이 없는 가운데 좋은 질의 음색으로 악상을 표현한다. 105마디에서 오보에와의 unison에서 음정과 음색이 일치되듯 앙상블이 이루어지고 있다. [악보 59]

플루트와, 하프의 앙상블 가운데, 삼발 안티끄의 맑은 음색이 두드러지며 따뜻하고 부드러우면서도 힘이 있는 음색으로 사라지듯 연주한다. 여운을 남기는 마지막 108-109마디 부분을 pp안에서 정확한 음정으로 디미니엔도 하는 가운데 3대의 플루트가 아름다운 화성의 울림을 연주한다. [악보 60]

(2) 죠루즈 프레트르(Georges Pretre)지휘의

슈튜트가르트 방송 교향악단(Stuttgart Radio Sinfonieorchester)

레가토 프레이징 처리가 뛰어나며 멜로디가 역동적이다. 색채감이 풍부하며 루바토와 저음 음역을 특히 잘 표현하며 연주한다. 플루트 솔로가 두드러질 수 있게 모든 반주가 여리게 연주한다. [악보 50]

두 번 호흡만으로도 충분히 풍성한 음색과 악상을 연주하고 있다. 23마디 시작하는 A음 전, 24마디 두 번째 박자 B음 다음, 총 두 번 호흡한다. 특히 23마디 12/8박자로 바뀌기 시작 전 템포를 충분히 여유 있게 느려주며 디미니

엔도 시켜줌으로써 자유롭고 편안한 느낌을 주고 충분히 여유롭게 호흡하고 23마디에서 다시 시작되듯 여리게 연주한다. 25마디 끝에서도 사라지듯 연주 하여 다음 마디에서 주제부분이 시작되는 것을 돕는다. [악보 51]

27마디에서 두 대의 플루트가 이어받아 같은 음형을 연주하는 패세지를 한 사람이 연주하는 것처럼 음질과 음량이 동일한 수준 높은 앙상블을 보여주고 있다. 28마디의 3연음에서 첫 음을 충분히 길게 테누토 해주고 템포를 약간 몰아간다. 28마디안의 두 번 반복되는 음형은 포르테를 계속 유지하고 29마디 와 30마디에서 충분히 여유롭게 느러지며 사라지듯 molto diminuendo 시켜 28 마디의 포르테와 대비를 이룬다. [악보 52]

클라리넷과 다소 이질적인 뉘앙스의 음질이다. 다른 패세지에 비해 음색이 약간 공허한 느낌이 든다. 본 연주자의 견해로는 호흡을 한 뒤 아래쪽 복부보다 윗 횡경막 쪽으로 중심이 몰려 음색의 변화가 있다고 보아진다. [악보 53]

슬러 스타카토(slur staccato)의 길이와 음의 간격을 충분히 길게 하여 여유움을 느끼게 한다. 50 마디의 한 마디 연주를 통해 이전까지와 다른 색다른 풍성함과 따뜻함을 보여준다. [악보 54]

55마디의 주제 선율을 연주하기 위해 극도의 긴장감을 유지한 채 A음을 시작한다. 목관 유니즌으로 연주되는 이 부분을 템포는 흘러가되 찬란한 음색으로 expressif 하며 특히 지휘자가 요구하는 음악을 목관 연주자들이 잘 표현하고 있다. 개인적으로 슈투트가르트 방송교향악단의 곡 전체의 연주 중 가장 극적인 감미로움을 느끼는 패세지이다. [악보 55]

62-63마디는 베를린 필과 비슷하게 연주한다. 62마디에서 63마디로 넘어가는 부분에서 여유롭게 충분히 느려지며 subito pp 를 잘 표현하고 있다. 63마디의 어택 들이 강하지 않음에도 불구하고 음색의 선명함으로 인해 현악의 주제 선율 속에서도 플루트의 음색이 조화롭게 드러난다. 이 패세지는 베를린 필의 연주가 더 앙상블에 충실하다고 보여 진다. [악보 56]

목관 악기 군이 차례로 한 악기가 연주하듯 스타카토의 길이, 음색, 어택, 템포 에서 섬세한 앙상블을 연주한다. 베를린 필이 정교하면서도 부드러운 연주인 반면 슈투트가르트 방송교향악단은 음색이 다소 거친듯하지만 힘 있게 느껴지는 연주이다. [악보 57]

베를린 필의 연주와 비슷하지만 그보다 더 모든 음을 충분히 길게 연주하는 가운데 중요한 첫 음들을 특히 길게 테누토 해준다. 악상에 충실하며 크레센도와 디미니언도의 변화의 폭을 크게 두어 충분히 표현 하고 있다. [악보 58]

102마디 크레센도 부분인 두 번째 박자 C음 전의 B#음에서 음량이 작아지는 경향이 있고, 105마디의 오보에와의 유니즌도 플루트 음색이 오보에에 묻혀 아쉬움이 남는다. [악보 59]

부드러우면서도 맑은 플루트 음색으로 G음으로 끝나는 마지막 음을 매우 길게 충분히 사라지듯 연주한다. 끝까지 느려지라는 악상기호대로 악상과 음정에 유의하며 여유로움을 가지고 느리게 사라지듯이 연주한다. [악보 60]

(3) 비교분석을 통한 연주기법

세 오케스트라 모두 14마디 첫 음 B다음에서 호흡한다. 클라리넷이 지속적으로 화음을 연주하는 위에 악상을 살리며 주제를 흐르듯이 레가토로 연주한다. 14마디의 A#음이 오보에의 선율과 겹치므로 앙상블에 유의하며 점점 여리게 연주한다. [악보 50]

모든 호흡은 선율이 끊어지지 않게 재빠르게 호흡하여야 하며 이때 배와 횡경막의 근육이 어느 정도 긴장을 잃지 않고 받혀주어야 한다. 호흡하기 전의 음은 길게 붙어주고 호흡한 뒤 배와 횡경막에 긴장을 주어 호흡과 암부셔가 준비된 상태에서 텅잉을 하여야 바람이 첫 텅잉에 빠져나가는 과오를 방지할 수 있다. 마디가 계속 변박, 12/8-9/8-12/8-8/12 구성이기 때문에 박의 변화와 흐름을 기억하고 3연음의 빠른 스케일을 일정한 바람의 속도와 양으로 부드럽게 이어지듯 연주한다. 24마디에서 25마디의 C음을 향해 상행진행을 할 때 바람을 더욱 밀어줌으로 크레센도를 해주며 C음을 가장 화려하게 표현해준다. [악보 51]

3변주가 하프반주에 시작되며 27마디에서 32분음형의 빠른 패세지로 긴장감을 조성하며 27마디 후반부부터 점차 상행하여 신비로운 분위기와 함께 긴장감을 더해준다. 제2플루트가 나타나 빠른 음형을 연결하고 크레센도의 효과를 높이다가 28마디에서 셋 잇단음의 절정을 이루며 29마디에서 다시 제2 플루트가 제외되면서 테크레센도 효과를 표현한다. 2대의 플루트가 같은 음형을 연주하므로 리듬, 음색, 어택, 음정, 악상등 섬세한 앙상블에 유의해야 한다. [악보 52]

4번주를 시작하는 클라리넷과의 서로 대화하는 앙상블에 집중해야한다. 클라리넷이 같은 악구를 먼저 연주함으로써 뒤따라서 연주하는 플루트는 클라리넷의 음색, 리듬, 음정, 어택과 비슷한 뉘앙스로 이어주어야 한다. 33마디의 A음의 트릴은 손가락이 균일하고 빠르게 움직이는 테크닉이 필요하다. 37마디의 트릴기법은 계속 반복되는 주제선율의 지루함을 덜어주고 다른 선율로 연결시키는 역할을 시도한다. [악보 53]

1, 2, 3 플루트의 동음연주로 나타난 이 부분은 슬러 스타카토 연주 시 텅잉을 D발음으로 부드럽게 함과 동시에 음길이를 끝일 듯 말 듯 길게 연주한다. 슬러 스타카토를 사용하는 목적이 풍성하고 부드러운 음향을 위함에 있으므로 슬러 스타카토를 연주할 때 특히 목을 부드럽게 열어주며 혀의 힘을 빼고 혀의 위치가 아래에 있게 한다. 또한 바람의 속도와 밀도가 강하지 않고 부드러워야한다. 세대의 플루트가 같은 길이와 뉘앙스의 공명된 소리를 내도록 하며, 52마디의 ppp 연주 시 음정이 낮아지지 않게 유의한다. 그러기 위해서는 입술 구멍을 더 작게 하고 바람의 방향이 디미니엔도 될수록 위쪽으로 향해야한다. 횡경막에 힘을 주어 귀로 음정을 들으며 입술 구멍의 크기와 긴장의 정도 바람의 속도와 세기 등을 섬세하게 조절하는 테크닉이 필요하다. 평상시 소노리티의(sonorité) 연습을 통해 소리를 모으고 음정을 조절하며 디미니엔도 하는 훈련을 할 수 있다. [악보 54]

55마디의 첫 음을 깊은 호흡으로 충분히 준비한 뒤 부드러운 텅잉과 함께 테누토 시켜준 뒤 모든 음을 바람을 길게 내주며 한 음색으로 이어서 유려하게 연주한다. 56마디의 저음 F음을 위해 깊은 호흡과 목을 열어 저음 연주를 준비해야하며 57마디 B음을 위해 기분을 띄어주며 바람을 세게 넣어 크고 좋은 소리를 낼 수 있도록 한다. 57-58마디의 당김음을 테누토(tenuto)로 충분히 음

을 길게 하여 폭넓은 레가토로 연주한다. *expressif et tres soutenu* (감정을 풍부하게 그리고 음을 잘 보전하여)의 악상을 살려 연주한다. [악보 55]

다양한 리듬의 변화로 셋잇단음의 충분한 핑거링 연습이 필요하며 정확한 리듬 가운데 템포의 변화를 통한 음악적 표현이 필요하다. 61-62마디는 3대의 플루트가 유니슨으로 바람의 속도를 맞춰 크레센도 함으로 힘차고 화려한 연주를 한다. 63-64 마디에서 아티클레이션을 사용한 당김음의 표현을 위해 깨끗한 텅잉으로 밀도 있는 긴장감을 표현한다. *subito PP*연주 시 음정이 낮아지지 않게 호흡을 받혀주고 밀도 있는 바람을 내주어 61-62 마디와 대조를 이루게 연주한다. [악보 56]

85마디는 세대의 플루트가 스타카토 연주 시 함께 호흡을 실어 가볍고 경쾌한 짧은 느낌의 음으로 맞추어야 한다. 또한 여러 종류의 목관악기가 연결되듯 연주하여 스타카토의 길이, 정확한 첫음, 어택, *pp*의 악상 등을 통해 통일성을 두며 목관 앙상블에 집중해야한다. 스타카토는 연주자의 실력을 평가할 만큼 중요한 테크닉이다. 일반적으로 단지 혀를 써서 짧은 텅잉을 하며 바람을 내준다고 생각할 수 있지만 좋은 스타카토는 호흡을 함께 사용한다. 그래야 짧으면서도 건강하고 거칠지 않은 깨끗한 좋은 소리를 얻을 수 있다. [악보 57]

계속되는 셋잇단음표의 리듬을 2대의 플루트와 오보에가 같은 음형과, 리듬, 어택, 악상을 통한 음량조절 등을 유의하여 유연한 움직임으로 연주해야한다. 셋잇단음표 후의 8분 음표는 리듬이 변화될 때의 안정적인 흐름을 위해 더욱 테누토 시킨다. 96-97마디의 G음으로의 도약 시 아름답고 건강한 음색을 유지하기 위해 미리 호흡을 깊게 하고 목을 열어 준비하고, 96마디의 마지막 G

음을 충분히 길게 붙여준다. 단순한 리듬 속에 반복되는 악구의 표현은 흔들리지 않는 템포와, 정확한 어택, 좋은 호흡 가운데 음악을 표현해야한다. [악보 58]

베를린 필은 오보에와 플루트 두 악기가 호흡을 통한 바람의 밀도가 기본적으로 같기에 앙상블에서 더 뛰어난 것을 볼 수 있다. 이에 비해 슈투트가르트 방송교향악단은 오보에의 바람의 밀도와 음색이 화려한데 반해 플루트의 음색이 약간 공허해 두 악기가 일치되는 앙상블이 어렵다.

제 1주제의 반복재현 연주 시 음정과 함께 정확한 템포와 리듬, 소리공명에 신경을 써야한다. 이 부분은 다이내믹의 변화가 심해 절제된 표현을 바탕으로 셋잇단음표의 정확도가 필요하다. 크레센도 할 때 허리와 횡경막 배 근육을 충분히 지탱하며 늘려 주어야 음량과 음정과 음색에서 동일함을 유지할 수 있다. 103마디의 C음은 오보에에게 주제를 넘겨주는 것을 인지하고 마무리해야 하며, 105마디는 오보에의 진행되어 오던 주제선율에 이어서 음정에 유의하며 자연스럽게 합류하여 유니즌으로 연주한다. [악보 59]

D 발음으로 부드럽게 텅잉 한 후 바람의 밀도를 조절함으로 음색을 표현한다. pp안에서 크레센도와 데크레센도를 통해 음의 신비로움과 여운을 주는 것은, 입술의 압부셔와 입술구멍의 크기와 밀도, 호흡을 통한 바람의 세기 등으로 조절할 수 있지만, 무엇보다도 머릿속의 상상하는 음색을 갖고 귀 기울여 본인의 소리와 다른 악기들의 소리를 들으며 음색과 음정과 음량을 조절하며 다양한 음색을 표현하는 것이 중요하다. 몽환적으로 시작한 첫 시작 부분과 공허한 느낌으로 여운을 주는 마지막 부분이 드뷔시의 음악적 특징을 잘 드러내주고 있다. [악보 60]

- 악 보 -

[악보 50] mm. 11-14

11

Flute SOLO *p* F1의 주제변주

Oboe *p* F1이 마무리되며 Ob주제선을 시작 (음정에 유의) →

Clarinet in A *pp* Cla의 지속음 연주

Violin II *pp* Div. (sur la touche)

Viola *pp* (sur la touche)

Violoncello *pp* (sur la touche)

Contrabass *pp* a 2 현악기의 트레몰로 연주

[악보 51] mm. 21-25

21

p

① ② 다시 시작하는 기분으로

빠른 패시지를 음이 비지않게 레가토로 부드럽게 연주

가장 화려하게 표현

C음을 향해 상행진행하며 바람을 밀어줌

옥타브 아래 C음 정확한 음정

<호흡위치>

- ① 베를린 필
- ② 슈트트가르트 방송 교향악단

[악보 52] mm. 26-30

3번주 주제시작
하프만주에 신비스러운 음색표현

26

Flute

Harp

32번주부터 무성코 플루트 목시기로 긴장감 조성
하프만주에 신비로운 음색표현

Flute I

Flute II

셋잇단음의 리듬이 변칙적 화음진행의 무성코 플루트

Fl. I

Fl. II

부정음 긴장 반복함으로
저음역에 화음적 표현

Fl. I

Fl. II

p

Detailed description of the musical score: The score is for measures 26-30. It features a Flute part, a Harp part, and two Flute parts (I and II). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. The Flute part starts with a melodic line in measure 26, which is then taken up by Flute I and II. The Harp part provides accompaniment with arpeggiated chords. There are three systems of music. The first system shows the Flute and Harp. The second system shows Flute I and II with lyrics: '32번주부터 무성코 플루트 목시기로 긴장감 조성 / 하프만주에 신비로운 음색표현'. The third system shows Flute I and II with lyrics: '셋잇단음의 리듬이 변칙적 화음진행의 무성코 플루트'. The fourth system shows Flute I and II with lyrics: '부정음 긴장 반복함으로 / 저음역에 화음적 표현'. A dynamic marking 'p' is present in the final system.

[악보 53] mm. 31-37

31

Cla 주제선율

Cla의 주제선율을 받아 연결하듯 연주
(Cla와 같은 낱안으로)

균일하고 빠른 손가락 움직임의 트릴테크닉이 필요

바람의 밀도 조절로 음색이 유지되게 트릴을 연주
빠르고 목가적인 숲속의 새를 연상시키는 색채감 표현

[악보 54] mm. 49-52

부드러운 D 발음의 텅잉
부드럽고 공명된 음색으로 음길이 맞추어 연주

49

retenu ----- Slur staccato로 연주

1. *p dim.* *ppp*

2.3. *p dim.* *ppp*

ppp연주시 음정이 낮아지지 않게 유의
Ab 1화음의 울림

[악보 55] mm. 55-58

폭넓은 레가토 연주를 위해
당김음의 길이를 충분히 길게 테누토로 연주

55

Fl. *p* *expressif et tres soutenu*
(표현을 풍부하게 그리고 소리를 계속 유지하기)

mf

F, B음의 도약 음치리를 위해 호흡을 미리 준비한 후
목을 열고 바람을 세게 불어줌
음질, 음색 주의

[악보56] mm. 61-64

[아티큘레이션을 사용한 당김음
깨끗한 텅잉으로 분명한 셋잇단음표를 표현

61

Fl. I *f* *pp subito*

Fl. II *f* *pp subito*

- Fl 3대의 유니즌으로 바람의 속도를
맞춰 f에서 *cresec*함으로 힘차고 화
려하게 연주

Fl. I, Fl. II는 Fl. I을 들으며 당김음의
리듬을 잘 맞추어야 하며 텅잉의 느낌과
타이밍을 통해 잘 맞추어야 함.

- subito *pp* 연주시 호흡을 받쳐주어
음정이 낮아지지 않게 유의

작지만 밀도있는 긴장감의 음색으로
61, 62 마디와 대조를 이룸

[악보 57] mm. 85

85 → 3대의 FI이 가볍고 짧은 동질성의 스타카토 연주

목관양상블 : 여러종류의 목관악기가 연결
되듯 연주하여 통일성을 주어야 함

- 1. 스타카토 길이
- 2. 정확한 컷음 어택
- 3. pp의 악상

[악보 58] mm. 96-99

계속되는 셋잇단음표의 리듬을 통해 Fl.1,2와 Ob가 유니즌의 섬세한 움직임 유연하게 표현 (호흡을 받혀주고 목을 열어 미리준비)

The musical score consists of five staves: Flute 1 (Fl.), Flute 2 (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (A Cl.), and Bassoon (Bsn.).
 - Fl. 1 and 2: Play a rhythmic pattern of eighth notes in triplets. Dynamics range from *mf* to *p*.
 - Ob.: Plays the same rhythmic pattern as the flutes. Dynamics range from *mf* to *p*.
 - A Cl.: Plays a melodic line with dynamics of *pp*.
 - Bsn.: Mostly silent, with a few notes at the beginning marked *pp*.
 - Measure 96 is marked with a bracket and a downward arrow pointing to the first triplet.

Bn과 Cla의 저음역의 동등한 표현위에 Fl이 너무 격한 다이내믹과 음색표현이 되지 않게 유의

[악보 59] mm. 102-105

제 1주제의 반복 재현 연주시 다이내믹의 변화 안에서 절제된 표현으로 셋잇단음을 정확히 연주

Ob에게 주제를 넘겨주는것을 인지하고 C음을 마무리

102

Fl.

Ob.

pp

p

(a tempo)

solo

Fl.

Ob.

Ob 주제선율

Tres retenu

p

p

오보에의 주제 선율의 음정에 유의하며 합류하여 유니즌으로 연주

[악보 60] mm. 107-110

D발음으로 부드럽게 텅징한 후 바람의 밀도를 조절함으로
 몽환적인 음색을 표현
 악상과 음정에 유의하며 점점느리게 사라지듯이 연주

107 retenu jusqu'a la fin. (끝까지 느려지게)

Fl.

pp

2.3.

pp

pp

VI. 결 론

드뷔시의 인상주의 음악은 19세기에서 20세기로 향하는 변화과정에서 인상주의 미술이나 상징주의 문학 운동과 함께 독창적인 영역의 개척으로서 새로운 장을 열었다는 데에 음악사적 의의를 갖는다. 본 연구는 이러한 의미를 되새기며 드뷔시의 음악적 특징 및 작품, 그리고 음악적 색채감에 일조하는 플루트의 역할 및 연주법을 조망하고자 <목신의 오후에의 전주곡>을 고찰하였다.

관현악곡 <전주곡>은 후기 낭만주의와는 다른 형식과 선율, 화성 등 음악어법을 보여주며 그만의 독특하고 창의적인 음색 구현을 위한 새로운 방법들을 시도함으로써 이후 작곡가들에게 큰 영향을 끼쳤으며, 작품에 플루트의 특성을 잘 살려 플루트의 독주악기로서의 가능성을 열어주었다는데 그 의의를 찾을 수 있다.

<전주곡>의 음반을 비교 고찰하며 같은 악보를 어떤 지휘자 아래 어떤 오케스트라가 연주하느냐에 따라 매우 달라지는 것을 확인하였다. 독일의 카라얀 지휘의 베를린 필 하모니의 연주는 앙상블에서 탁월하다. 부드러우면서 깊고 힘이 있으며 절제된 고급스러운 음색과 표현이 플루트뿐만 아니라 전체적인 악기의 사운드에서 느껴진다. 반면에 다양하고 극적인 표현은 아쉽다. 음색으로 표현하자면 부드러운 무채색이다.

독일의 슈투트가르트 방송 교향악단 연주는 풍성하고 다양한 음색을 갖고 있으며, 프레이징이 끝날 때 다른 연주들보다 충분히 여유 있게 사라지듯 표현 해줌으로써 감상자에게 숨 쉬며 상상할 수 있는 자유로움을 준다. 음색과 템포, 악상에서 다양한 변화를 주어 화려함과 생동감을 주며 특히 프랑스인 지휘자의 곡 해석이 돋보인다. 앙상블과 개인 기량에서는 베를린 필보다 다소 떨어지는 경향이 있지만 다양한 색채감을 느낄 수 있는 인상주의 음악의 표현의 연주로는 개인적 견해로 이 음반을 꼽고 싶다. 색으로 표현하자면 화사

하고 따뜻한 파스텔 톤이다.

음악의 색깔이 오케스트라마다 모두 다른 것을 보고 그 원인을 찾아 연구 분석 해본 결과 지휘자의 음악적 해석과 취향, 플루트 연주자의 연주 기량과 선호하는 음악과 음색의 취향이 원인이 됨을 알 수 있었다. 각 오케스트라가 갖고 있는 전통적인 고유의 색깔도 연주가 다른 원인이 된다.

인상주의 회화는 대상을 빛에 따라 감상자가 느끼는 대로 포착하여 색채감을 표현한다. 빛에 따라 달라지는 주관적 견해인 것이다. 인상주의 회화의 색채감에 결정적 영향을 미치는 빛이 음악에서는 무엇에 해당하는지 고찰한 결과 연주자의 삶을 통해 경험한 모든 것이 소리와 연주에 녹아져 나오는 것이 음악의 빛에 해당됨을 알 수 있었다. 주관적 견해인 연주에서의 빛은 음악의 템포와 프레이징, 악상, 음색, 호흡, 비브라토 등 모든 것에서 해석이 달라진다. 어떤 나라에서 어떠한 경험과 어떠한 기후, 환경, 교육, 자연에서 살아왔는지도 연주자에게는 중요하다. 음악과 음색은 처음에는 모방에 의해서 배우며 시작되지만 결국 각 사람의 경험이 오랜 세월 녹아져 다양한 연주의 형태로 다시 채색되어진다 할 수 있다.

회화에서 대상을 있는 그대로 그려오다가 시간, 장소, 빛에 따라 대상이 다르게 느껴지는 것을 포착하여 인상주의 회화가 출현했듯이 같은 작곡가의 음악도 시간(연도) 장소(나라, 지역) 빛(연주자의 성향)에 따라 다르게 연주된다.

드뷔시가 음악에 색채감을 주기위해 화성, 음계, 리듬, 형식 등을 통해 작곡 기법에 변화를 주어 곡을 완성했지만 그 곡을 연주하는 연주자나 지휘자가 음악적 특징을 이해하고 있지 못한다면 온전한 드뷔시의 작품이 될 수 없다고 본다. 특히 악보의 음표가운데 숨겨진 작곡가의 의도를 해석하여 연주자 본인이 악보를 통해 느끼는 주관적 견해를 첨가하여 재창조 하여야한다.

색채미를 표현하기 위해서는 테크닉적인 면에 부족함이 없게 기술적인 연습이 전제되어야 한다. 색채는 일차적으로는 눈으로 보면서 느끼지만 나아가서

피부로 냄새로도 느낄 수 있다. 음반을 들으며 자연의 숲속에서 볼 수 있고 느낄 수 있는 빛과 공기, 대기의 느낌, 바람, 나뭇잎의 흔들림, 목신의 사랑에 대한 갈망, 인간의 감정들을 느끼며 다시 한 번 인상주의 회화의 색채감을 확인할 수 있었다. 빛에 따라 색의 선명도가 달라지는데 회화에 있어서의 빛의 선명도와 음악에 있어 음색의 선명도는 같다 할 수 있다. 찬란한 빛은 맑고 투명한 톤 칼라로, 흐린 빛은 어둡고 안정된 색으로, 태양의 강렬함의 정도는 음색, 텅잉, 비브라토, 악상, 리듬 등으로 표현할 수 있다. 결국 색채미(色彩美)는 연주자의 주관적인 견해이며 악보 해석을 바탕으로 입술주법, 호흡, 자세, 손가락 테크닉, 비브라토 등을 통해 음색들이 형상화된다고 할 수 있다.

오케스트라의 연주자는 테크닉이 갖추어져 있는 상태에서 작곡가의 음악적 특징의 이해를 바탕으로 다른 악기들과의 앙상블에 중점을 두어야 한다. 전체적인 음악의 흐름 속에 플루트의 솔로, 유니즌, 반주 등을 파악하고 음색과, 음량, 음정의 조절 가운데 주관적 사고와 함께 지휘자나 다른 동료 연주자들과 호흡을 함께하며 악보를 채색해야 한다. 그러기 위해서는 각자 스스로 풍부한 기량과 음악성을 갖춘 연주자가 되기 위해 노력해야하며, 꾸준한 연습과 더불어 조화로운 삶을 통해 예술적 감성과 인성을 도야(陶冶)하며 연주자 스스로 예술적인 삶 속에서 즐기며 연주할 수 있어야한다.

인상주의 회화적 기법이 드뷔시 작품에 어떻게 영향을 주었는지 본고를 통해 드뷔시의 음악적 특징과 색채감을 연주고찰과 연주기법을 중심으로 살펴 보았다. 이를 통해 연주자는 인상주의 음악뿐 아니라 모든 작품을 연주함에 있어 작곡가와 그의 음악적 특징을 선행 연구함으로 기술적인 면과 학문적인 면이 균형 잡힌 가운데 완성도 높은 음악을 표현하는 연주를 하여야함을 다시 확인할 수 있었다. 오케스트라를 꿈꾸는 음악도 들에게도 오케스트라 입단 오디션 곡 중 하나인 <전주곡> 연주고찰이 도움이 되기를 바라는 바이다.

참 고 문 헌

단행본

- 김경란. 『프랑스 상징주의』. 서울:연세대학교 출판부, 2005.
- 김문자, 노영해, 박미경, 이석원, 허영한. 『들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 1997.
- 김화영. 『스테판 말라르메 목신의 오후』. 서울:민음사, 1995.
- 박인효. 『프랑스 상징주의 시인들에 관한 고찰』. 외국문화연구, 광주:조선대학교 인문학연구원, 1998.
- 세광출판사 편집국. 『명곡해설전집』. 서울:세광출판사, 1982.
- 오지선. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1』. 파주:음악세계, 2003.
- 이석원,오희숙. 『20세기 작곡가 연구』. 음악 2000, 서울:서양음악회, 2010.
- 이석원. 『현대음악』. 서울:서울대학교 출판부, 1997.
- 정금희. 『르동 회화와 보들레르 시와의 연계성』. 예술논집, No. 2. Barraqué, Jean. 광주:전남대학교 예술연구소, 2008.
- 요시다 조. 『세기말 문학의 새로운 물결』. 파주:웅진 지식하우스, 2010.
- 여러 아티스트Various Artist의 2. 『Velaine』.Canada,Quebec:analekata, 2007.
- 오병남,민형원, 김광명 공저. 『인상주의 연구』. 서울: 예전사, 1975.
- 앙드레아 디펠 . 이수영 역, 『인상주의』. 서울:예경, 2005.
- Paul, Griffiths. 박경중 역, 『현대 음악사』. 파주:삼호출판사, 1990.
- Rubin, H. James. 김석희 역, 『인상주의』. 파주:한길아트, 2001.
- Richard, S. Parks. 안지선 역, 『끌로드 드뷔시의<목신의 오후 전주곡>에 대한 빈 음악인들의 편곡』. 서울:낭만음악, 2001.
- Serullaz, Maurice. 최민 역, 『인상주의』. 파주: 열화당, 1996.

- Schmitz, E. Robert. 『The Piano Works of Claude Debussy』 . Boston:Da Capo Press, 1984.
- Stéphane Mallarmé. 김 화영 역, 『목신의 오후』 . 서울:민음사, 2016.
- Denvir, Bernard. 김숙 역, 『가까이에서 본 인상주의 미술가』 . 서울:시공사, 1999.
- Gentry, Gilles. 신성립 역, 『상징주의와 아르누보』 . 서울:창해, 2002.
- Grout, Donald Jay. 김진균외 역, 『A History of Western Music, revised』 . 서울:세광음악, 1986.
- Hanson, Howard. 『Harmonic Materials of Modern Music』 . NY: Appleton-Century-Crotts, 1960.
- Leon, Valls. 『Clude Debussy』 . London: Oxford University Press, 1993.
- Publications 『Debussy: Man and Artist』 . NY: Dover Publications, 1967.

논문

- 김성미. “Flute 독주곡 <Syrinx> 분석을 통한 Debussy 기악음악 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 1995.
- 김민정. “드뷔시 인상주의 음악에서 플루트의 음악 역할 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2009.
- 남혜정. “드뷔시 음악에서의 플루트 역할과 연주기법 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2000.
- 맹복현. “드뷔시 <목신의 오후>에 나타난 플루트의 역할 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.
- 박진영. “Claude. A. children’s corner에 관한 연구.” 이화여자 대학교 석사학

위 논문, 2009.

석진녀. “C. A. Debussy의 <Quatre chansons de jeunesse>에 대한 연구.” 연세대학교 석사학위 논문, 2002.

송정은. “시의 화학적 상징작용과 회화의 시적 상호작용.” 서울대학교 석사학위논문, 2007.

이경민. “<Quatre chansons de jeunesse> 분석을 통해 살펴본 드뷔시 가곡에 미친영향.” 서울대학교 석사학위 논문, 2007.

이상화. “클로드 드뷔시의 ‘Syrinx’와 토루타게미츠의 ‘Air’에 대한 인상주의 음악 비교연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2012.

오지선. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 18』. 음악세계, 2003.

이은미. “Claude A. Debussy의 피아노 음악에 관한 연구 : L’isle joyeuse를 중심으로.” 이화여자대학교 대학교 석사학위논문, 2010.

윤혜희. “드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>에 대한 분석 연구” 중앙대학교 석사학위논문, 2008.

음반

Berliner Philharmoniker /헤르보르트 폰 카라얀 (Herbert von Karajan) 1964.

Orchestre de L’opera national de paris /필립 조르당(philippe Jordan) 2012.

웹 페이지

<http://blog.daum.net/olive/329>

Stuttgart Radio Sinfonieorchester /쥘루즈 프레트르 (Georges Pretre) 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZVlyXh87b1g>

Berliner Philharmoniker /사이먼 래틀 (Simon Rattle) (Flute solo : 엠마누엘 파후드) <https://www.youtube.com/watch?v=CipRfYTwD0s>

Symphony Orchestra /레오폴드 스토코프스키(Leopold Stokowski) 1957.
(Flute solo : 줄리어스 베이커)<https://www.youtube.com/watch?v=xRAwleFqMHg>

London symphony Orchestra /클라우디오 아바도 (Claudio Abbado) 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=A0d2rHWvDlk>

<https://www.youtube.com/watch?v=4et3JyU9ymE>

세르게이 첼리비다케(Sergiu Celibidache)

London symphony Orchestra /피에르 볼레즈 (Pierre Boulez) 1995.
<https://www.youtube.com/watch?v=VWPFqWXSeVM>

Cleveland Orchestra / 피에르 볼레즈 (Pierre Boulez) 1991.
1991<https://www.youtube.com/watch?v=hmXOd5CuDFg>

Orchestra Dell'accademia Nazionale di Santa Cecilia / 레오나드 번스타인
(Leonard Bernstein) <https://www.youtube.com/watch?v=Rpw4-J49auQ>

Frankfurt Radio symphony / 안드레스 에스트라다 (Andres Orozco-Estrada)
<https://www.youtube.com/watch?v=Y9iDOt2WbjY>

Montreal symphony Orchestra /샤를르 드뚜와 (Charles Édouard Dutoit)1934
<https://www.youtube.com/watch?v=bYyK922PsUw>

ABSTRACT

A Study of Impressionism Instrumentation Appears in Debussy's <Prelude a L'apres-midi d'un faune>

- Comparison between performance of Berliner Philharmoniker, focused on flute performance, directed by Karajan and performance of Stuttgart Radio Sinfonieorchester directed by George Pretre -

Hyun Kyung Lee
Department of Music
Graduate School of
Sungshin University

Claude Achile Debussy is considered as a pioneer in musical history for creating a unique musical field of his own by grafting each characteristics of the Impressionism Art and the Symbolic Literature movement. Regulating Debussy's musical figure as the 'color tone' derived from the Impressionism Art, musical study and analysis are done from his representative work, *Prelude a l'apres-midi d'un faune*.

The study has been done with the comparison of the actual performance

as color tone of the Impressionism Art was influenced by the tone of flute. Comparing between the performance of Berliner Philharmoniker on 1964 conducted by Herbert von Karajan and the performance of Stuttgart Radio Sinfonieorchester on 2010 conducted by Georges Pretre, an analysis has been done. The main focus of the analysis was how the orchestra performance has changed by the time flows and different nationality of conductor, with focusing the performance technique of flute. Also, study has been made to figure out the role of light, the crucial component of Impressionism Art that regulate the sense of color, in musical ways. Based on the rich orchestra performance experience of the author of this study, the profound comparison and analysis of *Prelude a l'apres-midi d'un faune*, an orchestra music composed by composure Debussy, who is from the home of flute, France, was made to see how the Impressionism musics are performed alongside with its tone, breathe, vibrato and rhythm.

Based on this study, the author hopes scholarly works and performance technique aspects are researched with variety of composers and works in order to improve the quality of the flute performance to help flute players.