



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

김택완 교수지도
석사학위청구논문

드뷔시 《프렐류드 제 I집》 분석 연구
- 제 5, 6, 7, 8번을 중심으로 -

2014

성신여자대학교 대학원
음악학과
조 자 하

드뷔시 《프렐류드 제 I집》 분석 연구
- 제 5, 6, 7, 8번을 중심으로 -

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

조 자 하

인 준 서

조자하의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 김택완 인

심사위원 홍영주 인

심사위원 이영민 인

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

클로드 아쉴 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 19세기 말, 독일 낭만주의에 반발해 프랑스에서 나타난 인상주의 음악을 대표하는 작곡가이다. 당대의 문학 사조였던 상징주의의 영향을 받은 드뷔시는 자신만의 독창적인 음악을 확립시켰는데, 그의 음악은 분위기나 외부로부터 받은 인상을 다채롭고 풍부한 음색으로 표현하여 회화에서 나타난 인상주의 화풍과 유사한 느낌을 준다.

드뷔시의 작품 중에서는 피아노 음악이 중요한 위치를 차지하고 있다. 피아노 연주가 꿈이었던 그는 악기의 특성을 잘 살려 다양한 음색을 표현한 피아노 음악을 전 생애에 걸쳐 많이 작곡하였다.

드뷔시의 피아노 음악 중 인상주의적 음악양식이 잘 녹아있는 작품집으로는 《프렐류드》를 꼽을 수 있다. 《프렐류드》는 24개의 많은 곡을 포함하고 있는데, 이 곡들은 모두 개별적으로 표제를 갖고 있고 그 표제와 관련된 자연의 소리와 모습, 문학, 미술, 인물 등에 대한 인상을 시적 또는 회화적으로 표현하여 드뷔시의 인상주의 기법을 총망라하고 있다.

본 논문에서는 인상주의 음악과 그 시대적 배경을 살펴보고 드뷔시의 생애와 피아노 음악에 관한 전반적인 고찰을 통해 그의 음악에 대한 이해를 돕고자 하였다. 또한 그의 피아노 작품 《프렐류드 제 I 집》에 수록되어 있는 제5번 ‘아나카프리의 언덕’(Les collines d’Anacapri), 제6번 ‘눈 위의 발자국’(Des pas sur la neige), 제7번 ‘서풍이 본 것’(Ce qu’a vu le vent d’ouest), 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’(La fille aux cheveux de lin)를 분석하여 드뷔시만의 독특한 음악양식이 어떻게 각 곡의 고유한 분위기를 만들어내고 있는지 연구하였다.

《프렐류드 제 I 집》 중 위의 네곡을 분석한 결과 이 작품들에 나타난 드

뷔시 음악양식은 다음과 같다. 형식은 3부형식이나, 하나의 모티브가 반복되어 나타나는 형식구조를 사용하여 전체적인 통일감을 형성하였고 조성의 큰 틀을 유지하면서도 5음음계, 교회선법, 온음음계, 반음계의 사용을 통해 조성을 모호하게 하면서 동시에 각 곡의 분위기를 담아내고 있다. 리듬 구성에 있어서는 다양한 리듬과 잇단음표, 헤미올라 리듬, 당김음 등을 사용해 기존의 박자틀을 넘어서는 자유로운 리듬을 사용하고 있다. 또한 기존의 화성에서는 볼 수 없었던 3화음과 7화음, 4도/5도의 병진행과 불협화음, 부가화음 등의 사용을 통해 폭넓은 화성적 색채감과 모호함을 만들어내어 각 곡의 느낌과 분위기를 효과적으로 표현하였다.

이와 같이 드뷔시는 새로운 음악어법을 통해 인상주의라 불리는 자신만의 음악양식을 확립시켰으며 이후 20세기 음악 및 음악가들에게 큰 영향을 끼쳤다.

목 차

논문개요

| | |
|--|----|
| I. 서론 | 1 |
| II. 인상주의 음악과 그 시대적 배경 | 3 |
| III. 드뷔시의 생애와 피아노 음악 | 8 |
| 1. 드뷔시 생애 | 8 |
| 2. 드뷔시 피아노 작품 | 12 |
| 3. 드뷔시 피아노 음악의 양식적 특징 | 19 |
| IV. 드뷔시의 《프렐류드 제 I 집》 작품분석 | 37 |
| 1. 제5번 ‘아나카프리의 언덕’(Les collines d’ Anacapri) | 37 |
| 2. 제6번 ‘눈 위의 발자국’(Des pas sur la neige) | 50 |
| 3. 제7번 ‘서풍이 본 것’(Ce qu’ a vu le vent d’ ouest) | 57 |
| 4. 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’(La fille aux cheveux de lin) | 71 |
| V. 결론 | 77 |

참 고 문 헌

ABSTRACT

I. 서론

19세기 말, 프랑스에서는 독일 낭만주의에 반발해 인상주의 (Impressionism)라는 새로운 음악사조가 나타났다. 인상주의라는 용어는 원래 1870년대에 프랑스에서 마네(Édouard Manet, 1832-1883), 모네(Claude Monet, 1840-1926), 르누아르(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919) 등의 젊은 화가들에 의해 새롭게 나타난 회화경향을 가리킨다. 그 회화의 특징은 뚜렷한 윤곽이 없고 경계선이 희미하며, 빛의 역할을 강조하여 빛에 따라 변화하는 명암 대비와 색채 변화라 할 수 있다.

인상주의 음악은 실제 인상주의 회화로부터 직접적인 영향을 받거나 관계를 맺지는 않았지만 인상주의 화풍처럼 모호한 분위기를 음악에 담아내고 다채로운 음악적 색채감을 중시했기 때문에 인상주의라 불리게 되었다. 대표적 작곡가로는 클로드 아쉴 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)와 모리스 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937)이 있다. 이들은 오히려 당대 문학사조로 언어의 상징성과 뉘앙스를 중시하였던 상징주의의 영향을 많이 받았다.

드뷔시는 전 생애에 걸쳐 다양한 장르에서 많은 음악작품을 남겼다. 그러나 그 중에서 작품수에 있어서나 대표성에 있어서 특히 큰 비중을 차지하는 장르는 피아노 음악이다. 그의 다수의 피아노 작품 가운데 인상주의 음악기법이 잘 나타나 있는 대표적인 작품으로는 《프렐류드》가 있다. 《프렐류드》는 제 I 집, 제 II 집으로 이루어졌는데, 각각 12곡씩 총 24개의 곡을 포함하고 있으며, 드뷔시 인상주의 기법을 총망라한 작품집으로 평가된다.

본 논문에서는 드뷔시 인상주의 음악의 양식적 특징을 살펴보기 위해 《프렐류드 제 I 집》에 수록되어 있는 제5번 ‘아나카프리의 언덕’(Les collines d’Anacapri), 제6번 ‘눈 위의 발자국’(Des pas sur la neige), 제7번 ‘서풍이

본 것'(Ce qu' a vu le vent d' ouest), 제8번 '아마색 머리의 처녀'(La fille aux cheveux de lin)를 분석하고자 한다. 제5번 '아나카프리의 언덕'은 드뷔시의 전주곡 중 가장 경쾌하고 밝은 색조를 가진 음악의 하나로서, '아나카프리' 마을의 아름다운 경치와 생동감이 드뷔시만의 독특한 음악양식으로 잘 나타나 있다. 제6번 '눈 위의 발자국'은 비교적 짧지만 정교하게 잘 짜여진 음악구조의 훌륭한 예로, 쓸쓸하고 고독한, 정적인 분위기의 작품이다. 앞 곡과 크게 대조를 이루는 제7번 '서풍이 본 것'은 전주곡 중 가장 화려하고 기교적인 작품 중 하나이다. '서풍'이라는 소재를 사용해 '질풍과 노도'적 분위기를 담고 있는 이 작품은 드뷔시만의 다이내믹한 음악적 색채가 잘 나타나 있다. 제8번 '아마색 머리의 처녀'는 르콩트 드 릴(Leconte de Lisle, 1818-1894)의 시집 《스코틀랜드 노래집》(Chansons Ecossaises) 중 같은 제목의 시에서 영감을 얻은 작품으로 비교적 단순한 양식이지만 주제선율에 나타난 5음음계로 드뷔시 음악을 소개하기 좋은 작품이다.

위와 같이 서로 대조적인 분위기를 보여주는 네 곡을 분석함으로써 성격과 분위기 표현에 있어 드뷔시만의 독특한 음악양식이 어떻게 음악에 나타나는지 연구해 보고자 한다. 분석에 앞서 인상주의 음악과 그 시대적 배경을 살펴보고, 드뷔시의 생애와 피아노 음악에 전반적인 고찰을 통해 드뷔시의 이해를 돕고자한다.

II. 인상주의 음악과 그 시대적 배경

19세기 후반의 유럽 음악계에서는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)로부터 비롯된 반음계적인 독일의 낭만주의 음악이 큰 영향력을 행사하고 있었다. 그러나 점차적으로 바그너 음악의 영향력으로부터 벗어나고자 하는 움직임이 나타나기 시작했고, 이는 특히 당시 서양음악의 주변부에 해당했던 러시아와 동유럽, 북유럽, 스페인 같은 여러 지역에서 민족주의 음악으로 발전하였다. 그리고 이러한 경향은 곧 프랑스에서도 나타나게 되었다.

당시 프랑스는 보불 전쟁¹⁾에서 패한 후 애국심이 고조되어 있는 상태였고, 민족주의 음악의 영향과 이런 사회적 상황이 맞물려 프랑스 음악가들에게 프랑스적인 음악을 만들고자 하는 의욕을 불러일으켰다. 그 움직임의 중심에 있었던 인물이 드뷔시였다.

프랑스식 예술을 추구하던 드뷔시는 독일의 고전주의 전통에 반감을 표시하였으며, 또한 바그너의 극단적인 반음계주의에도 적대감을 표시했다. 드뷔시는 바그너의 반음계주의 양식을 가리켜 “일출로 착각할 수 있는 일몰”²⁾이라고 표현하면서 자신의 음악양식이 새로운 시대를 열고 있음을 강하게 암시하였다. 그 결과 19세기 말 프랑스에서 나타난 새로운 음악사조가 ‘인상주의’이다.

인상주의라는 용어는 1874년 모네와 르누아르, 피사로(Camille Pissarro,

1) 프로이센-프랑스 전쟁(1870. 7. 19-1871. 5. 10) 또는 보불전쟁(普佛戰爭)이라고 불리며 오토 폰 비스마르크(Bismarck, Otto von. 1815-1898) 총리가 독일 통일의 마지막 걸림돌인 프랑스를 제거하기 위한 목적으로 나폴레옹 3세의 야심을 역이용하여 일으킨 프랑스와 프로이센 간의 전쟁이다. 전쟁은 프로이센의 승리로 끝났으며 이후 독일과 프랑스는 제2차 세계대전 종전 직후까지 적대적인 사이가 되었고 많은 국가들이 프로이센군의 일반참모본부와 같은 기구를 설치하기 시작했다. 2월 베르사유에서 평화협정, 5월 프랑크푸르트에서 강화조약이 체결되어 프랑스는 독일에 배상금 50억 프랑을 지불하고 알자스-로렌의 대부분을 할양하였다.

2) 이석원, 「현대음악」 (서울: 서울대학교출판부, 1997), p. 52에서 재인용. 이 책에서 출처를 밝히지 않음.

1830-1903)와 드가(Edgar Degas, 1834-1917)가 주도한 제1차 인상주의 공동 전시회에서 처음 등장했다.³⁾ 이 용어는 이 전시회에 출품된 모네의 그림 《인상: 해돋이》(Impression: Soleil levant)에서 유래한 것으로, 당시 미술 평론가 르루아(Louis Leroy, 1812-1885)가 이 그림의 제목을 빌어 당시 기존의 화단에 도전적이었던 실험적인 화가들을 ‘인상주의자들’이라고 비난한 데서 비롯되었다.⁴⁾ 그 대표적인 화가들로는 마네, 모네, 피사로, 시슬리(Alfred Sisley, 1839-1899), 드가, 르누아르 등이 있다.

19세기 산업혁명 이후 유럽사회가 산업사회로 이행하고 계급 변동과 사회적인 변화가 일어나면서 회화에 대한 인식에도 역시 변화의 물결이 일어났다. 화가들 사이에서는 근대 이전, 르네상스까지 사용되었던 전통적인 미술 기법인 명암법과 원근법에 대한 인식에 변화가 오기 시작하고, 기계와 기술 발전으로 인해 빠르게 변화하는 근대사회의 자연을 그대로 모방하고 재현하는 회화의 정체성에 혼란이 생겼다. 그래서 이 시기에 화가들은 정체성의 혼란에서 벗어나기 위해 가장 ‘회화적인’ 방법으로 돌아가고자 하였다. 현실을 이차원적인 평면으로 바라보았으며 그리고자 하는 대상의 요소를 순전히 시각적인 것에 국한시켰다.⁵⁾ 인상주의 화가들은 캔버스의 평면성과 붓 터치는 있는 그대로 표현하고, 기존의 명암법과 원근법을 배제시키면서 인상주의를 탄생시켰다.

인상주의 화가들은 작품의 대상을 직시한 그대로 사실적으로 묘사하기보다는 대상에 대한 전체적인 인상을 기존의 미술 기법에 얽매이지 않고 감각적으로 표현해내고자 하였다. 대상의 순간적인 인상을 표현하는데 있어서 빛의 역할을 강조하였으며, 빛에 따라 변화하는 사물의 인상을 화폭에 담아내고자 하여 자연의 모습을 소재로 많이 사용하였다. 또한 뚜렷한 윤곽과

3) 홍석기, 「인상주의」(서울: 생각의나무, 2010), p. 24.

4) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」(서울: 도서출판, 2004), p. 3.

5) Arnold Hauser, 「문학과 예술의 사회사 4」 백남청·염무웅 역(서울: 창작과 비평사, 개정판 2000), p. 204.

입체적인 효과보다는 경계선을 희미하게 만들었고 기본색(빨강·파랑·노랑)과 혼합색(초록·보라·주황)을 많이 사용했으며, 순수한 색깔 두 가지를 캔버스 위에 병치시킴으로써 시각적 혼합 방식을 사용하며 대상을 자신들만의 독창적인 방법으로 자유롭게 표현하였다.⁶⁾

이러한 인상주의 회화양식은 드뷔시의 인상주의 음악 양식과 유사한 성격을 갖는다. 드뷔시와 함께 라벨, 스페인의 파야(Manuel de Falla, 1876-1946), 이탈리아의 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936) 그리고 영국의 델리어스(Frederick Delius, 1862-1934)를 대표적인 인상주의 작곡가들 수 있다.

미술에서 ‘인상주의’라는 개념이 부정적인 의미로 사용된 것 같이 음악에서도 이 용어는 부정적인 것으로부터 출발하였다. 드뷔시의 관현악 작품 《봄》(Printemps, 1887)이 발표된 후 이 작품에 대해 ‘경계해야 할 모호한 인상주의’라는 부정적 평가가 주어졌기 때문이다. 그러나 이 개념도 곧이어 가치중립적 의미의 음악사조로서 전이되었다.⁷⁾

그러나 드뷔시는 자신의 작품이 인상주의라는 개념 하에서 이해되어지는 것을 거부하였다. 그는 오히려 자신의 작품세계가 주제에 대한 상상력과 순간적인 인상을 상징적인 단어를 통해 표현하는 상징주의(symbolism) 문학에 더욱 가까이 있다고 생각하였다.⁸⁾

‘상징주의’라는 말에는 여러 의미가 내포되어 있지만, 문예사조로서의 상징주의란 고답파(高踏派, parnassiens)⁹⁾와 사실주의, 자연주의의 유물론적 태

6) Maurice Serullaz, 「인상주의」, 최민 역 (서울: 열화당, 2000), pp. 9-10.

7) 신인선, 「20세기 음악」 (서울: 음악세계, 2006), p. 20.

8) 신인선, 「20세기 음악」, pp. 20-21.

9) 고답파(高踏派, parnassiens)는 고전주의(古典主義)로의 복귀를 제창하며 1860년에서 1880년까지 프랑스에서 유행하던 시파이다. 본질적인 면에서 반낭만주의(反浪漫主義)이다. 이 고답파의 작가들은 낭만주의의 지나친 정서주의(情緒主義 emotionalism)와 주관성(subjectivity)에 반대하여 무감동(無感動)과 객관성을 존중하고 묘사의 조형적(造形的)인 미와 시형(詩形)의 완전한 아름다움을 숭배한다. 대표적 작가로는 선구자인 테오필 고티에(Théophile Gautier, 1811-1872)와 테오도르 드 방빌(Portrait de Théodore de Banville, 1823-1891), 르

도에 대한 반동으로 발생한 문학과 예술의 어떠한 움직임을 말한다.¹⁰⁾ 고답파의 지나친 객관성 추구를 수긍하지 못한 상징주의는 유사한 이유로 사실주의와 자연주의에도 반기를 들었다. 사실주의는 오직 과학적 태도와 방법을 빌어서 사실 혹은 진실에 도달하는 객관주의(Objetivisme)를 고수한다. 자연주의 또한 주된 관심이 철저하게 현실과 현상계에 머물러 있으며 본질적으로 사실주의와 크게 다를 바가 없었다.¹¹⁾

상징주의자들에게 언어란 사실적 묘사나 객관적 기술을 넘어선 암시적이고 함축적인 것으로 인간의 본질과 관념을 상징하고 정신공간을 지향하는 것이어야 했다.¹²⁾ 그래서 상징주의 시인들은 사실주의를 거부하였으며 산문 대신 시에서 상징적 단어들을 사용하여 주제에 대한 자신들의 즉각적인 반응을 표현하고자 했다.¹³⁾ 대표적인 시인으로는 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867), 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898), 베를렌(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896), 랭보(Jean-Arthur Rimbaud, 1854-1891) 등이 있다.

드뷔시는 상징주의 시인들에게 많은 영향을 받았다. 그는 매주 화요일 밤 개최되었던 젊은 예술가들의 모임인 화요일회(火曜會)에서 말라르메와 친분을 맺게 되고, 말라르메로부터 음악과 시의 연관성에 관하여 영향을 받았다. 말라르메의 《목신(牧神)의 오후》(L'Après-midi d'un faune, 1876)라는 시로부터 영감을 받아 관현악곡 《목신(牧神)의 오후 전주곡》(Prélude à L'Après-midi d'un faune, 1892-1894)을 작곡하였으며, 그 외의 말라르메 시 몇 편과 베를렌 등의 많은 상징주의 작품에 곡을 붙였다.

그럼에도 불구하고 드뷔시의 음악을 ‘인상주의’ 음악으로 칭하는 것은 인

콩트 드릴(Charles-Marie-René Leconte de Lisle, 1818-1894) 등이 있다.

10) 김경란, 「프랑스 상징주의」(서울: 연세대학교 출판부, 2005), p. 18.

11) 김기봉, 「프랑스 상징주의와 시인들」(서울: 조합공동체 소나무, 2000), p. 106.

12) 김경란, 「프랑스 상징주의」, p. 19.

13) John Gillespie, 「피아노 음악」 제2개정 수정판, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2008), p. 384.

상주의 회화양식과 많은 공통점을 가지고 있기 때문이다. 드뷔시의 음악에는 인상주의 회화양식처럼 모호한 분위기가 나타나고, 음의 색깔이나 진행 방향도 뚜렷하게 나타나지 않는다. 이는 인상주의 회화에서 경계선을 흐리게 하는 기법과 연결지을 수 있다. 또한 자연의 모습을 소재로 많이 사용한 인상주의 화풍처럼 드뷔시도 자연의 시각적인 인상이나 향기의 인상마저도 음악에 담아내려고 하였다. 이는 그의 작품 《영상》(Images) 중 ‘물에 비치는 그림자’(Reflets dans l’Eau), ‘나뭇잎을 스치는 종소리’(Cloches à Travers les Feuilles)나 《프렐류드》에 수록되어 있는 ‘아나카프리의 언덕’, ‘눈 위의 발자국’ 등의 작품들을 통해 알 수 있다.

Ⅲ. 드뷔시의 생애와 피아노 음악

1. 드뷔시 생애

인상주의 음악의 대표적 작곡가인 클로드 드뷔시는 1862년 8월 22일, 프랑스의 생 제르맹 앙 레(Saint Germain-en-Laye)라는 작은 마을에서 도자기 제조, 판매업을 하는 아버지 마누엘(Manuel)과 어머니 빅토린 마누리(Victorine-Joséphine-Sophie Manoury) 사이에서 5남매의 장남으로 태어났다. 드뷔시의 집안은 음악과 관계 있는 인물이 전혀 없는, 음악과는 거리가 먼 집안이었다. 이런 드뷔시가 어릴 적 음악을 접할 수 있었던 계기는 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)의 제자인 마담 모테(Marie Mauté de Fleurville, 1823-1883)와의 만남이었다. 그는 마담 모테로부터 피아노 레슨을 받았고, 그가 10살이 되던 1872년 10월 파리 국립음악원(Paris Conservatoire)에 입학 허가를 받게 되었다.¹⁴⁾

드뷔시는 파리 국립음악원에 입학하여 천재적인 자질을 나타내기 시작했으며 열두살의 나이에 쇼팽의 《피아노 협주곡 제1번》을 협연할 만큼 뛰어난 능력을 인정받았다. 또한 이때부터 벌써 전통적인 화성이나 작곡기법에서 벗어나 자신의 방식대로 자유롭게 표현하고자 하는 반항적인 기질을 보였다고 한다.¹⁵⁾

그의 꿈은 원래 전문적인 피아노 연주가이었으나 1878-1879년 음악원 피아노 콩쿠르에서의 연이은 낙방으로 인해 피아노 연주가의 꿈을 접고, 1880년 악보 읽기 대회에서 1등을 한 것을 계기로 작곡과에 입학하면서 드뷔시는 작곡가의 길을 걷게 되었다.¹⁶⁾ 1884년 칸타타 《망탕한 아들》(L'enfant prodigue)로 로마대상(Prix de Rome)을 수상하는 등 작곡가로서 두각을 나타

14) 권유희, “클로드 드뷔시”, 20세기 작곡가 연구회 편, 「20세기 작곡가 연구 I」 (서울: 음악세계, 2000), p. 65.

15) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」 (서울: 도서출판, 2004), p. 5.

16) 권유희, “클로드 드뷔시”, 20세기 작곡가 연구회 편, 「20세기 작곡가 연구 I」, p. 65.

내기 시작했다.

1885년 1월부터 1887년 3월까지 로마대상 수상자에게 주어지는 로마의 메디치 마을에서의 생활에 즐거움을 느끼지 못하고 파리로 돌아온 그는 젊은 예술가들과 점차 친분을 나누기 시작하였다. 그중에는 상징주의 시인들이 많았는데, 말라르메의 집에서 열린 화요일회(火曜會) 모임에 정기적으로 참석하며 친목을 쌓았다.

드뷔시는 학창시절 바그너 음악에 심취하여 있었는데, 1888-1889년의 바이로이트 여행을 계기로 바그너로부터 멀어지기 시작했다. 바그너의 음악에 감탄을 아끼지 않았지만, 반면 관현악과 성악이 끊임없이 전개되는 형식과, 시가 몇 번이나 설명을 더하는 바그너의 극작술에 중압감을 느끼고, “바그너에 의해서(d’après W.)가 아니라, 바그너를 넘어서(après W.) 가지 않으면 안 된다고 생각했다.”¹⁷⁾

1889년 파리 만국박람회(The International Exposition)에서는 인도네시아 자바의 가멜란(gamelan)음악을 듣고, 이국적 소리와 형식의 자유로움 등에 깊은 인상을 받았고,¹⁸⁾ 1890년대 초에는 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)의 《보리스 고두노프》(Boris Godunov)를 처음으로 접하게 된다. 이러한 음악 경험은 드뷔시에게 바그너로부터 벗어나는데 도움이 되었고, 자신만의 어법이나 스타일을 구축하는데 큰 영향을 주었다. 그 후 1894년 드뷔시는 자신의 최초의 교향곡인 《목신(牧神)의 오후 전주곡》을 작곡하였다. 이곡은 드뷔시 자신이 “말라르메 시의 총체적인 인상이다”¹⁹⁾라고 선언한 바와 같이 말라르메의 시에서 깊은 영감을 받아 작곡되었으며, 드뷔시가 신예 작곡가로서의 지위를 확고하게 굳히는데 결정적인 계기가 되었다. 이후 몇년동안 《피아노를 위해》(Pour le Piano), 《야상곡》(Nocturnes) 등을 포함하여 메테르링크(Maeterlinck,

17) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18」(서울: 음악세계, 2002), p. 12.

18) D. Burge, 「20세기 피아노 음악」, 박숙련 역(서울:음악춘추사 1997), p. 5.

19) 권유희, “클로드 드뷔시”, 20세기 작곡가 연구회 편, 「20세기 작곡가 연구 I」, p. 67.

1862-1949)의 희곡에 의한 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(Pelléas et Mélisande)를 작곡하였다. 이 작품은 10년후, 1902년 4월 30일에 초연되었다.

1899년 드뷔시는 로잘리 텍시에(Rosalie Texier, 릴리 Lily라고 불림)와 결혼하였고 1901년에는 『라 르뷔 블랑슈』(La revue blanche)라는 잡지의 음악 평론가로 활동하였다. 1901년부터 1905년 사이에 《관화》(Estampss, 1903), 《가면》(Masques, 1904), 《영상 제 I 집》(Imange I, 1904-1905), 《기쁨의 섬》(L'isle joyeuse, 1904), 《바다》(La Mer, 1903-1905) 등 많은 곡을 작곡하였다. 그러나 그는 1904년 엠마 바르닥(Emma Bardec)과 사랑에 빠지고 결국 릴리와 이혼하게 되었다. 1905년 드뷔시와 엠마 바르닥 사이에서 딸 클로드-엠마(Claude-Emma, 1905-1919, 슈슈(chou-chou)라는 애칭으로 더 많이 불린다)가 태어나게 된다. 1908년의 피아노 곡집 《어린이 세계》(Chidren's Corner, 1906-1908)는 엠마를 위해 드뷔시가 작곡한 곡이다.

그러나 이 시기에 드뷔시는 바르닥과의 결혼으로 비롯된 스캔들 때문에 많은 친구들을 잃게 되었고, 경제적으로나 정신적으로 어려운 생활을 이어가야 했다. 또한 드뷔시는 결혼한 지 1년도 채 못돼서 직장암이 발병하고 이로 인해 점점 황폐해져갔다. 발병으로 인해 전보다는 작품 활동이 적어졌지만, 그는 《오케스트라를 위한 영상》, 1910년에 발간된 피아노를 위한 《프렐류드 제 I 집》(Préludes I, 1910), 뒤이어 내놓은 《프렐류드 제 II 집》(Préludes II, 1910-1913)으로 계속 작곡활동을 하였다. 또한 이다 루빈스타인(Ida Rubinstein, 1885-1960)의 위촉을 받아 가브리엘 다눈치오(Gabriel d' Annunzio, 1863-1938)의 대본을 바탕으로 한 《성 세바스티안의 순교》(Le Marture de St. Sébastien, 1911)를 작곡했는데 이 작품은 1911년 5월 22일에 초연되었다.²⁰⁾ 그 후 발레곡 《유희》(Jeux, 1913)도 작곡했다.

1914년 제1차 세계대전(1914-1918)이 일어났는데, 드뷔시는 병세 악화로 종군하지 못하고 대신에 작품으로 프랑스 문화를 조금이라도 재건하고자 작

20) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18」, p. 14

곡활동에 몰두하였다. 이때 《백과 흑으로》(En blanc et noir, 1915), 《12개의 연습곡》(Douze études pour Piano, 1915), 《집 없는 아이들의 크리스마스》(Noel des enfants qui n'ont plus de maison, 1915) 등의 작품이 작곡되었다. 후에 드뷔시는 6곡의 소나타를 작곡하려고 시도하지만 병세로 인하여 결국 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Sonate pour violin, cello et piano, 1915), 《플룻, 비올라, 하프를 위한 소나타》(Sonate pour flûte, alto et harpe, 1915), 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(Sonate pour violin et piano, 1916-1917) 세 곡의 소나타만을 작곡하였다. 1918년 3월 25일 드뷔시는 암으로 숨을 거두고 그의 유해는 펠 라세르 묘지에 묻혔다가 후에 파시의 묘지로 이장되었다.

2. 드뷔시 피아노 작품

파리음악원의 작곡과에 입학하기 전 전문적인 피아노 연주가 꿈이었던 드뷔시는 악기의 특성을 잘 살린 피아노 음악작품을 전 생애에 걸쳐 많이 작곡하였다. 그는 피아노를 사용해 다양하고 폭넓은 음색과 음향적 효과를 창출해냈다.

드뷔시의 피아노 작품들은 연구가의 관점에 따라 시기구분이 다양하게 이루어지고 있다.²¹⁾ 본 논문에서는 드뷔시의 피아노 작품을 음악 양식적 특징에 따라 크게 세 시기로 구분하였는데, 제1기는 1888년에서 1901년까지, 제2기는 1903년에서 1913년, 마지막 제3기는 1910년부터 1915년까지이다.²²⁾

1) 제1기: 1888-1901년

초기 피아노 작품들은 드뷔시의 음악 스타일이 완전히 형성되기 전에 쓰여졌으며, 주로 상징주의 시인들의 시에 의한 음악이 많이 작곡되었다. 이 시기의 드뷔시는 다양한 음악적인 경험을 축적하며 성숙한 양식의 형성을 준비하고 있었다. 대표 작품으로는 《두개의 아라베스크》(Deux Arabesques, 1888-1891), 《베르가마스크 모음곡》(Suite Begamasque, 1890-1905)과 《피아노를 위하여》(Pour le piano, 1894-1901)를 꼽을 수 있다.

그 중 《베르가마스크 모음곡》은 상징주의 시인 베를렌의 시 《달빛》

21) 드뷔시의 피아노 작품들은 연구가의 관점에 따라 다양하게 구분된다. 음악지우사편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18」, pp. 16-17에서는 습작기(1879-1883), 형성기(1884-1893), 확립기(1892-1902), 원숙기(1902-1910), 종합기(1913-1918)로 구분되어 있다. pp. 101-102에서는 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)의 제자였던 알브레슈(Harry Halbreich)가 드뷔시의 피아노 작품을 작곡 연대별로 청년시절 작품(1880-1890년), 과도기적 작품(1890-1901년), 성숙기 작품(1903-1907년), 어린이를 위한 작품(1908-1909년), 전주곡집 시기(1909-1913년), 전성기(1915년)로 6개의 시기로 구분하였다. 또한 권유희, “클로드 드뷔시”, 20세기 작곡가 연구회 편, 「20세기 작곡가 연구 I」, pp. 70-95에서는 크게 3기로 초기(1880년대), 중기(1890년대-1990년대), 후기(1910년대)로 구분하였다.

22) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 10.

(Clair de lune)에 나오는 ‘마스크(가면)와 베르가마스크’(Masques et bergamasque)라는 구절에서 드뷔시가 영감을 받아 작곡하였다. ‘전주곡’(Préludes), ‘미뉴엣’(Menuet), ‘달빛’(Clair de lune), ‘파스피에’(Passepiéd)의 총 4곡으로 구성된 모음곡으로 유일하게 제3곡에 ‘달빛’이라는 표제가 붙어있다. 대체로 고풍스럽고 우아한 분위기의 작품으로 네 개의 악장이 모두 다른 조성을 가지며, A-B-A형식으로 되어 있다. 그 중 가장 유명한 제3곡 ‘달빛’은 흐르는 듯한 주제 선율과, 부가6도 화음, 페달효과 등으로 후에 나타나는 드뷔시의 성숙한 스타일을 엿볼 수 있다. 특히 긴 페달음을 통해 드뷔시만의 신비한 음색을 보여주고 있다.

《피아노를 위하여》는 ‘전주곡’(Préludes), ‘사라방드’(Sarabande), ‘토카타’(Toccatà)의 제목을 가진 세 개의 소곡으로 이루어져 있다. 드뷔시가 많이 사용하던 회화적 표제가 아닌 바로크 시대의 표제가 나온 것은, 그가 예술적 영감을 얻기 위해 과거로 향하고 있음을 암시한다고 볼 수도 있다.²³⁾ 제1곡 ‘전주곡’은 계속되는 16분음표 음형의 사용을 통해 바흐, 쇼팽의 전주곡 양식을 계승하는 한편, 긴 페달에 의한 단 3화음의 지속, 온음음계 패시지, 글리산도 등이 특징적이다. 제2곡 ‘사라방드’는 춤곡의 2부분 형식 대신 A-B-A 구성으로 이루어졌으며 연속 7도, 9도의 병행화음이 많이 나타난다. 마지막 곡인 ‘토카타’는 16분음표 음형이 끊임없이 계속되는 기교적인 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856) 《토카타》(Toccatà, Op.7)의 뒤를 잇는 화려한 곡이다.

2) 제2기: 1903-1913년

이 시기에 해당되는 10년 동안에 인상주의로 분류되는 대부분의 작품들이 작곡되었다. 풍경, 소리 등의 이미지와 분위기를 전달하는 감각적이고 시적인 표제가 많아지고, 새로운 음향과 페달효과 등을 통해 다양한 음악적 색

23) John Gillespie, 「피아노 음악」 제2개정 수정판, 김정임 역, p. 388.

체가 표현된다. 피아노의 표현 영역도 좀 더 넓어지기 시작하였다. 《관화》, 《기쁨의 섬》, 《영상 제 I 집》, 《영상 제 II 집》(Images II, 1907-1908), 《가면》, 《어린이 세계》 등의 작품이 있다.

《관화》는 ‘탑’(Pagodes), ‘그라나다의 황혼’(Soirée de Granade), ‘비오는 정원’(Jardin sous la Pluie)으로 이루어진 모음곡이다. 모든 악장이 서로 다른 이국적 정취를 부각시키는 표제를 가지고 있으며 새로운 양식과 음향을 많이 담아낸 작품이다. ‘탑’에서 드뷔시는 동양적 분위기를 만들어내기 위해 5음음계를 사용하고, ‘그라나다의 황혼’은 스페인의 아바네라(Habanera)²⁴⁾ 리듬에 기초하고 있다. 마누엘 데 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)는 이 곡에 대해 “스페인 음악을 사용하지도 않았으면서 세부적인 면에서까지 스페인의 정신을 잘 전달해 주었다”며 극찬하였다.²⁵⁾ ‘비오는 정원’은 두 개의 프랑스 동요 《자장자장 아가야》(Dodo, l’enfant do)와 《우리는 숲 속에 다시 오지 않으리》(Nous n’irons plus as bois)에서 주제를 따온 것이다. 선법, 여러 장·단조, 온음계, 반음계 등을 통해 비오는 정원의 다양한 빛깔을 표현하였다.

《기쁨의 섬》은 로코코 시대의 화가 와토(Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림 《시테르 섬으로의 출항》(Embarquement pour Cythère, 1718-19)에서 영감을 얻은 것으로 알려져 있다.²⁶⁾ 이 그림은 선남선녀들이 전설상의 이상향으로 알려진 시테르 섬으로 떠나려는 모습을 그린 것으로서, 《기쁨의 섬》에는 그림의 신비한 분위기와 축제의 분위기가 잘 나타나 있다.

모음곡 《영상 제 I 집》, 《영상 제 II 집》은 추상적인 소재가 많이 사용되었으며 드뷔시의 성숙된 양식을 보여주는 대표적인 작품 중 하나이다. 제 I 집, 제 II 집 각각에 세 곡씩 들어 있는 모음집으로 제 I 집에는 ‘물에 비치는

24) 아바네라(Habanera)는 19세기 전반에 쿠바에서 일어난 춤곡이다. 단순한 2박에 부점 리듬으로 이루어졌다.

25) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 15에서 재인용. 이 책에서 출처를 밝히지 않음.

26) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 16.

그림자’(Reflets dans l’Eau), ‘라모를 기리며’(Hommage à Rameau), ‘움직임’(Movement)이 들어있고, 제Ⅱ집에는 ‘나뭇잎을 스치는 종소리’(Cloches à Travers les Feuilles), ‘황폐한 절에 걸린 달’(Et la Lune Descend sur le Temple qui Fut), ‘금붕어’(Poissons d’Or)가 들어있다. 표제들이 이전의 작품보다 더 시적인 상상력과 순간의 인상, 시각적 영상을 불러일으키며 표제만으로도 드뷔시의 인상주의 작품인지를 알 수 있게 해준다. ‘물에 비치는 그림자’에서는 부드럽게 찰랑거리는 연못물에 햇살이 비쳐 반영되는 찰나의 시각적인 이미지들을 5음음계, 반음계, 병행화음 등을 자유롭게 사용하면서 음악적인 색채감으로 나타내고 있다. ‘라모를 기리며’는 사라방드로 장중한 분위기를 나타내는 리듬과 선법, 반음계적인 병행화음이 더해져 추모곡의 성격을 띤다. ‘움직임’은 셋잇단음표가 계속 나타나며 무궁동적인 빠른 움직임의 곡이다. 제Ⅱ집의 ‘나뭇잎을 스치는 종소리’는 베이스에서 반복되는 A음을 통해 종소리 효과를 나타내며 그 위에 빠르게 움직이는 음형들의 조화가 드뷔시만의 미묘한 음악색채와 분위기를 잘 나타내준다. ‘황폐한 절에 걸린 달’의 표제는 드뷔시가 곡이 완성된 후에 붙인 것으로 시적이고 상징적이다. 마지막곡 ‘금붕어’는 일종의 토카타로 화려하고 밝은 분위기의 곡이다. 이 곡은 드뷔시가 자신이 가지고 있던 옷칠로 장식된 중국가구에 그려진 금빛 물고기에서 영감을 받았다고 전해진다.

《어린이 세계》는 자신의 어린 딸 슈슈를 위해 작곡한 여섯 개의 소품으로 이루어진 모음곡이다. 슈만의 《어린이 정경》(Kinderszenen, Op.15, 1838)을 연상시키는데 순진함과 동심이 가득한 어린 아이의 세계를 표현하고자 하였다. 표제들이 모두 영어로 되어있는데, 이는 아마도 당시 유행했던 프랑스의 영국 숭상 풍조를 장난스럽게 지적한 듯하다.²⁷⁾

3) 제3기: 1910-1915년

제3기는 드뷔시의 피아노 음악에서 절정을 이루는 원숙기로 이전에 비해

27) John Gillespie, 「피아노 음악」 제2개정 수정판, 김정임 역, p. 389.

대담해진 화성, 폭넓은 화음과 선율, 유연해진 리듬, 다양한 음향과 자유로운 형식이 특징이다. 이 시기의 작품으로는 《프렐류드 제 I 집》, 《프렐류드 제 II 집》과 피아노 작품으로는 마지막인 《12개의 연습곡》이 있다.

《프렐류드 제 I 집》, 《프렐류드 제 II 집》은 각각 12곡씩 모두 24곡으로 이루어진 모음곡집인데, 이전의 모음곡보다 짧고 축약된 구성 안에서 보다 풍부하고 다양한 음향과 색채, 드뷔시만의 모호한 분위기와 이미지를 잘 보여주는 작품이다. 드뷔시는 후기에 들어서(1912년 이후) 고전적 경향에 관심을 보이는데 《프렐류드 제 I 집》, 《프렐류드 제 II 집》이 인상주의와 고전주의 경향이 집대성된 작품의 대표적 예이다.

드뷔시의 프렐류드는 바흐와 쇼팽의 프렐류드 전통을 따르고 있다.²⁸⁾ 프렐류드는 단일한 독립적 악장으로 풍부한 예술성이 부여된 소품으로 24곡 대부분 3부분 형식으로 이루어져 있고, 양식적으로도 중세의 선법, 병행진행 기법, 바로크의 대위법을 사용함으로써 고전적 양식을 조화롭게 사용하였다.²⁹⁾ 그러나 바흐와 쇼팽의 프렐류드와는 달리 특정한 조성의 순서로 배치되지 않았으며, 모두 묘사적인 표제를 가지고 있다. 또한 미술품, 시, 자연현상, 전설, 대중음악 등과 관련된 표제들이 각 곡의 끝에 적혀져 있는데 이는 프렐류드가 음악 자체로 먼저 이해되기를 원했던 드뷔시의 의도를 말해준다.³⁰⁾

《프렐류드 제 II 집》이 나온지 2년 후인 1915년에 여섯 곡씩 모두 두 권으로 출판된 《12개의 연습곡》은 드뷔시의 마지막 피아노 작품이다. 이즈

28) 바흐의 《평균율 클라비어 곡집》(Das Wohltemperiertes Klavier)은 총 두 권으로 각 권에는 24개의 프렐류드와 푸가가 있다. 24개의조를 모두 사용하였으며, C에서 B에 이르기까지 장단조로 나란히 배열하였다.(C장조-c단조-C#장조-c#단조-D장조-d#단조...)

쇼팽의 24개 프렐류드는 전주곡의 개념에서 벗어나 하나의 독립된 성격소품으로 되어 있다. 프렐류드를 모든 조에서 쓴 것은 바흐의 영향을 보여주지만 바흐와 다르게 5도권에서 장조와 그 관계단조의 순으로 움직인다.(C-a-G-e-D-b-A-f#-E-c#-B-g#-F#-e b -D b -b b -A b -f-E b -c-B b -g-F-d)

29) 홍정수 외, 「두길서양음악사」(서울: 도서출판 새노래, 1996), p. 398.

30) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 22.

음 드뷔시는 여러 개의 기악 소나타를 작곡함으로써 신고전주의에 이르렀다는 평을 듣는데 이 작품 역시 ‘연습곡’이라는 제목은 물론 드뷔시의 다른 인상주의적인 작품들에 비해 객관적이고 전통적 어법을 보여준다.³¹⁾ 또한 테크닉 연습곡으로서의 교육 목적과 동시에 예술 작품으로서도 쇼팽의 연습곡 만큼 예술적이다.

드뷔시의 피아노 작품을 표로 정리하면 다음과 같다(표 1).

31) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 30.

<표 1> 드뷔시 피아노 독주곡 목록³²⁾

| 시기 | 연도 | 작품 목록 | 악곡 수 |
|-----|-----------|--|-----------|
| | 1880 | Rapsodie in the style of Liszt Danse bohémienne | lost 1 |
| 제1기 | 1888-1891 | Deux Arabesques | 2 |
| | 1890 | Ballade | 1 |
| | | Danse | 1 |
| | | Reverie | 1 |
| | | Valse Romantique | 1 |
| | 1890-1905 | Suite Begamasque | 4 |
| | 1890 | Mazuka | 1 |
| | 1892 | Nocturne | 1 |
| | 1894 | Images | 3 |
| | 1894-1901 | Suit: Pour le piano | 3 |
| 제2기 | 1903 | Estampes | 3 |
| | | D'un cahier d'esquisses | 1 |
| | 1903-1904 | Pièce pour piano | |
| | 1904 | L'isle joyeuse | 1 |
| | | Masques | 1 |
| | 1904-1905 | Images I | 3 |
| | 1907-1908 | Images II | 3 |
| | 1906-1908 | Children's Corner | 6 |
| | 1909 | Hommage á Haydn | 1 |
| | | The little Nigar | 1 |
| | 1910 | La plus que lente | 1 |
| 제3기 | 1910 | Préludes Book I | 12 |
| | 1910-1913 | Préludes Book II | 12 |
| | 1914 | Berceuse heroïque | |
| | | Six épigraphes antiques | 6 |
| | 1915 | Elégie | 1 |
| | | Pièce pour le Vêtement du blessé Douze Études | 12 |

32) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」, p. 10.

3. 드뷔시 피아노 음악의 양식적 특징

인상주의 음악의 대표적 작곡가로 드뷔시를 꼽을 수 있는 것은 그의 음악이 독창적이고 특징적인 음악 양식들로 낭만시대와 후기낭만시대의 음악과는 확연하게 구분되기 때문이다. 이 장에서는 드뷔시의 피아노 음악에 나타나는 양식적인 특징들을 살펴보도록 하겠다.

1) 음계와 선율

드뷔시는 전통적인 장·단조 음계 대신 온음음계(Whole-tone Scale), 5음음계(Pentatonic Scale), 교회선법(Church Mode)을 많이 사용하였다. 이러한 음계에서는 이끔음이 없기 때문에 뚜렷한 조성감을 피할 수 있으며 특유의 모호한 음향이 만들어진다.

드뷔시가 자주 사용한 온음음계는 각 음정사이에 반음이 없이 모두 온음으로 구성되어 있는 6음 음계이다(악보 1). 모든 음정이 똑같은 온음이기 때문에 어떤 음으로 시작하더라도 모두 같고, 중심음이 없는 것이 특징이다. 따라서 조성감을 느끼기 어려우며 드뷔시가 추구했던 인상주의의 모호한 분위기를 효과적으로 나타내 줄 수 있다.³³⁾

<악보 1> 온음음계의 구성



33) 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」(서울: 한양대학교출판부, 1999), p. 59.

《프렐류드 제 I 집》 제2번 ‘뭉’(Voils)에서는 첫 부분에 온음음계의 진행이 나타난다. 또한 중간부분에서는 양손 성부에 걸쳐 좀 더 폭넓게 온음음계를 사용하고 있다(악보 2, 3).

<악보 2> 《프렐류드 제 I 집》 제2번 ‘뭉’, 마디 1-4: 온음음계 사용의 예

<악보 3> 《프렐류드 제 I 집》 제2번 ‘뭉’, 마디 48-53: 온음음계 사용의 예

《영상 제2집》의 제1곡 ‘나뭇잎을 스치는 종소리’에서도 온음음계의 예를 찾아볼 수 있다. 온음음계를 통해 거의 움직임이 없는 나뭇가지들의 모습을

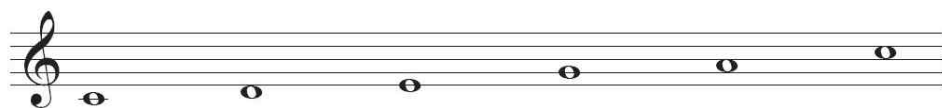
표현하고 있다. 《기쁨의 섬》의 첫 부분에 나타나는 온음음계는 꿈을 꾸는 듯한 모호한 분위기를 연출하는 동시에 조성감을 느끼지 못하게 하는 수단으로 사용되고 있다(악보 4). 또한 《피아노를 위하여》 제1곡 ‘전주곡’(Préludes) 에서도 온음음계의 사용을 찾아볼 수 있다.

<악보 4> 《기쁨의 섬》, 마디 1-5: 온음음계 사용의 예

The image shows a musical score for a piece titled "Quasi una cadenza" (Lesure Nr. 106*). The score is in 4/4 time and features a whole-tone scale in the right hand. The first system (measures 1-2) is highlighted with a red box. The second system (measures 3-4) shows dynamics of *f* and *p*. The third system (measures 5-6) includes the tempo marking "Tempo: Modéré et très souple" and dynamics of *piu p*, *sfz*, and *pp*.

온음음계만큼이나 드뷔시가 많이 사용한 음계로는 5음음계가 있다. 5음음계는 5개의 음으로 구성되어 있으며 반음 관계가 없이 장2도와 단3도만을 사용한다(악보 5). 주로 동아시아의 중국음악과, 스코틀랜드, 아일랜드 및 잉글랜드의 민속음악에서 찾아볼 수 있으며 동양적 분위기와 신비로운 효과를 위해 작곡가들이 많이 사용하였다. 드뷔시 역시 자신의 음악에 5음음계를 사용함으로써, 이국적 색채를 나타내고 있다.

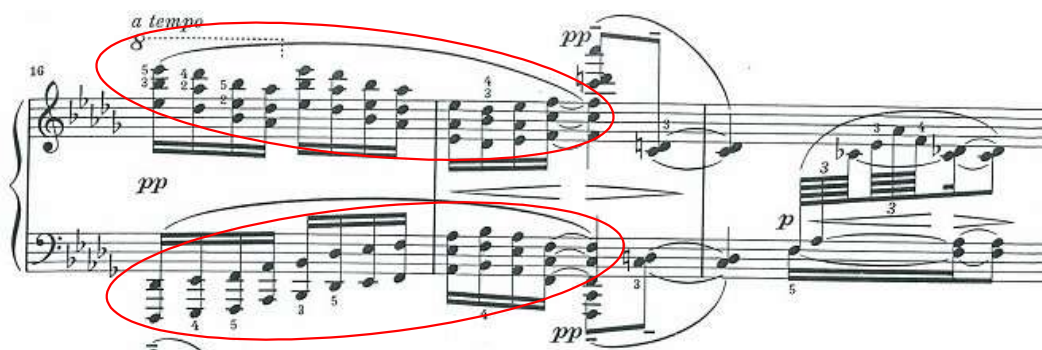
<악보 5> 5음음계의 구성



《영상 제 I 집》 중 제1곡 ‘물에 비치는 그림자’(Reflets dans l’Eau)에서는 서로 반진행하는 형태의 D \flat -E \flat -F-A \flat -B \flat 의 5음음계가 사용되고 있다(악보 6).

<악보 6> 《영상 제 I 집》 중 제1곡 ‘물에 비치는 그림자’, 마디 16-17:

5음음계 사용의 예



또한 《관화》의 제1곡 ‘탑’은 5음음계 사용의 대표적 작품으로 C \sharp -D \sharp -F \sharp -G \sharp -A \sharp 의 5음음계 사용을 보여주고 있다(악보 7). 《프렐류드 제 I 집》 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’에서는 스코틀랜드 처녀의 모습을 표현하기 위해 5음음계로 구성된 주제 선율을 사용하고 있다.

<악보 7> 《관화》 중 제1곡 ‘탑’, 마디 3-6:

5음음계(C#-D#-F#-G#-A#)의 사용

Pagodes Lesure Nr. 100*

Modérément animé *m. g.* *délicatement et presque sans nuances*

교회선법은 중세·르네상스시대에 사용된 음계들을 가리키는 것으로 모두 8개의 선법으로 이루어져 있다.³⁴⁾ 드뷔시는 자신의 작품에 주로 이조된 선법이나 몇 개의 음이 빠진 형태의 선법들을 사용하여 장·단조의 개념으로부터 벗어나려고 하였다.

《영상 제 I 집》의 제2곡인 ‘라모를 기리며’의 주제선율에는 G# 프리지아 선법(G#-A-B-C#-D#-E-F#)이 나타난다(악보 8). 또한 《프렐류드 제 I 집》 제10번 ‘가라앉은 성당’(La Cathédrale Engloutie)에서는 마디 47-51에서 C# 도리아 선법이 사용되어 고풍스러운 분위기를 나타내기 위한 드뷔시의 선법 사용을 잘 보여준다.

34) 교회선법은 각자의 음역과 중지음, 중심음을 가진 음계적 배열이다. 모두 8개로 각기 D, E, F, G를 중지음으로 하는 4개의 정격 선법(도리아(dorian), 프리지아(phrygian), 리디아(lydian), 믹소리디아(mixolydian))와 각각의 선법에 히포(hypo)를 붙인 4개의 변격 선법(히포도리아, 히포프리지아, 히포리디아, 히포믹소리디아)으로 이루어져있다. 그 후 16세기에 에올리아(aeolia), 이오니아(ionia)의 정격, 변격 선법이 생겨나 총 12선법으로 발전하였다.

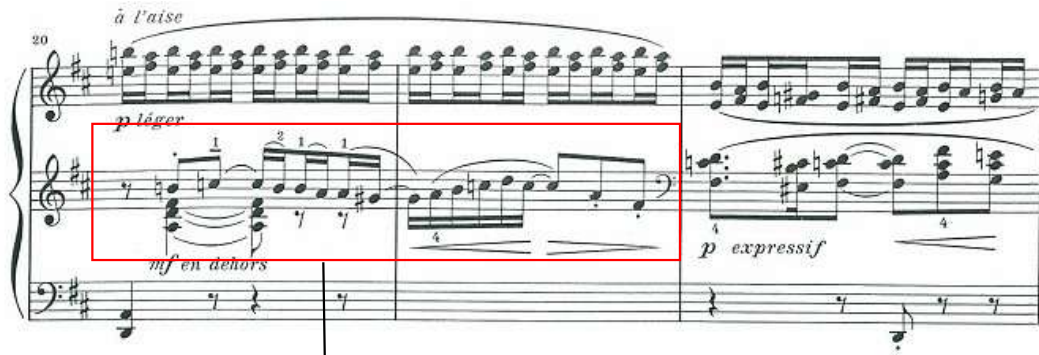
<악보 8> 《영상 제 I 집》의 제2곡 ‘라모를 기리며’, 마디 26-27:

G# 프리지안 선법(G#-A-B-C#-D#-E-F#) 사용

《프렐류드 제II집》의 제8번 ‘물의 요정’(Ondine)에서는 두 개의 선법이 혼합되어 사용되었다. D 리디아 선법(D-E-F#-G#-A-B-C#-D)과 D 믹소리디아 선법이(D-E-F#-G-A-B-C-D) 혼합되어 리디아 선법의 제7음이 반음 내려오고, 믹소리디아 선법의 제4음이 반음 올라간 D-F-F#-G#-A-B-C-D의 구성을 갖는다(악보 9).

<악보 9> 《프렐류드 제II집》 제8번 ‘물의 요정’, 마디 20-22:

두 개의 선법이 혼합되어 사용된 예



혼합된 선법

드뷔시 음악에 많이 사용되지는 않았으나 종종 나타나는 음계로 반음계 (Chromatic Scale)가 있다. 이 음계는 옥타브를 12개의 동등한 간격으로 나눈 반음으로 이루어진 음계이다. 드뷔시는 바그너의 반음계적인 음악으로부터 벗어나고자 하였기 때문에 자신의 음악에 반음계를 즐겨 사용하지는 않았다. 주로 경과구에서 사용하였고, 고조되는 분위기를 묘사하거나 익살스런 효과를 나타낼 때 반음계를 사용하였다.

《프렐류드 제II집》 제9번 ‘피크윅 경에 대한 예찬’(Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.)에서는 경과구에서 반음계를 사용하고 있다(악보 10).

<악보 10> 《프렐류드 제Ⅱ집》 제9번 ‘피크워 경에 대한 예찬’, 마디 35-36

2) 화성

드뷔시는 자신의 음악에서 독특한 화성의 전개를 통해 색채감을 표현하였다. 그는 3화음, 7화음뿐만 아니라 9화음, 11화음, 13화음까지 확장하여 자유롭게 사용하였으며 기능 화성에서 벗어나 협화음으로 해결되지 않는 불협화음들을 사용하였다. 이러한 불협화음의 사용을 통해 드뷔시는 화음을 하나 하나의 표현력을 가진 독립된 개체로 간주하였음을 알 수 있다.³⁵⁾

《프렐류드 제Ⅱ집》 제2번 ‘고엽’(Feuilles mortes)의 마디 1-2에서는 9화음이 협화음으로 해결되지 않고 연속적으로 사용되었고, 《영상 제Ⅱ집》의 제2곡 ‘황폐한 절에 걸린 달’(Et la Lune Descend sur le Temple qui Fut)에서도 해결되지 않는 불협화음의 연속적인 병행진행이 나타난다(악보 11). 드뷔시는 이렇게 기능을 가진 화성이 아니라 색채를 만들어내는 요소로서 화성을 사용하여 독특한 음색을 자아냈다.

35) 김문자 외, 「들으며 배우는 서양음악사 본문 Ⅱ」, 개정증보판 (서울: 심설당, 2007), p. 671.

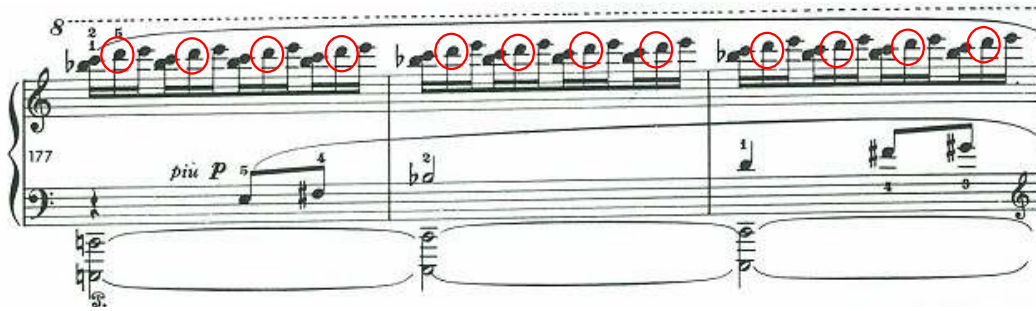
<악보 11> 《영상 제Ⅱ집》 제2곡 ‘황폐한 절에 걸린 달’, 마디 1-3:

해결하지 않고 연속 사용한 불협화음 사용의 예



또한 드뷔시는 부가화음(Added-note Chord)을 사용하여 화음의 색채감을 보다 풍부하게 표현하였다. 부가화음은 기본 화음에 소속되어 있지 않은 음을 덧붙이는 것으로 드뷔시는 2도와 6도 부가화음을 즐겨 썼다. <악보 12>에서와 같이 《영상 제Ⅰ집》 ‘움직임’에서는 오른손 성부에 2음을 부가하여 모호한 분위기를 화음의 색채를 통해 표현하였다.

<악보 12> 《영상 제Ⅰ집》 ‘움직임’, 마디 177-179: 부가2화음 사용의 예



드뷔시가 많이 사용한 기법 중 하나는 병진행이다. 전통 화성법과 대위법에서는 병행4도, 병행5도, 병행8도를 금지시켰으나, 드뷔시는 병행4도, 병행5도뿐만 아니라 병행8도, 불협화음 등의 음정을 병행시켜서 색다른 효과를 추구했다.

또한 드뷔시는 중세 오르가눔의 효과를 추구하기 위해 완전4도, 완전5도의 음정을 병행시킴으로써 색채적이고 신비한 분위기를 나타냈다.

《프렐류드 제 I 집》 제9번 ‘끊어진 세레나데’(La sérénade interrompue)에서는 왼손 아랫성부에서 F음과 C, G♭음과 D♭음 사이 병행5도의 연속 진행이 나타난다(악보 13). 또한 《두 개의 아라베스크》(Deux Arabesques) 제2곡에서도 병행 5도의 진행이 나타난다. 《프렐류드 제 II 집》 제10번 ‘카노프’(Canope)에서는 병행화음이 연속적으로 사용됨으로써 느린 장송곡의 심오한 분위기를 자아내고(악보 14), 《피아노를 위하여》 중 제2곡 ‘사라방드’(Sarabande)에서도 첫 부분에 병진행을 사용하였다.

<악보 13> 《프렐류드 제 I 집》 제9번 ‘끊어진 세레나데’, 마디 32-36:

F음과 C, G♭음과 D♭음 사이 병행5도의 연속 진행

<악보 14> 《프렐류드 제 II 집》 제10번 ‘카노프’, 마디 1-4: 병행화음 사용의 예

드뷔시는 화음을 두 개 또는 세 개 이상 겹쳐서 사용하는 복화음 (polychord)과 거리가 먼 화성을 겹쳐 사용함으로써 다조성(polytonality)의 효과를 자아내려고 했다.

《프렐류드 제II집》 제1번 ‘안개’(Brouillards)에서는 양손의 성부에서 E b 7/CM 와 B b 7/dm와 같은 서로 다른 조성의 화성을 사용하는 복화음이 나타나고 있다(악보 15). 《기쁨의 섬》에서는 제1주제가 하성부의 페달 포인트로 A장조의 조성을 강조하는데 반해 상성부는 A-B-C#-D#-E-F#-G#-A의 리디아 선법으로 되어있다(악보 16).

<악보 15> 《프렐류드 제II집》 제1번 ‘안개’, 마디 1: 복화음 사용의 예

The image shows a musical score for Debussy's 'Brouillards' in 4/8 time, marked 'Modéré' and 'pp'. The score is in G-flat major. The first measure features a complex texture with overlapping chords. Red circles highlight specific notes in the right hand, and blue boxes highlight chords in the left hand. Labels 'E b 7' and 'B b 7' are placed above the right hand notes. Labels 'CM' and 'dm' are placed below the left hand chords. The score includes performance instructions like 'extrêmement égal et léger' and 'la m.g. un peu en valeur sur la m.d.'.

<악보 16> 《기쁨의 섬》, 마디 9-10: 다조성의 예

리디아 선법(lydian mode)



3) 리듬

드뷔시는 박자와 마디의 개념을 넘어선 다양하고 자유로운 리듬을 사용하였다. 기본적인 2, 3, 4박자의 규칙적인 박자에서 벗어나 당김음, 붙임줄, 악센트, 잇단음표 등을 사용하여 복잡한 리듬을 구성함으로써 박자를 모호하게 하였고 마디의 의미를 약화시켰다. 《영상 제 I 집》 ‘물에 비치는 그림자’에서는 왼손 리듬에 붙임줄을 이용하여 당김음을 사용하는데 이는 작은 물결이 점점 커져 큰 물결로 발전하는 느낌을 주고 있다. 《영상 제 I 집》의 ‘움직임’에서도 오른손 성부에서는 셋잇단음표가 계속 진행되고 왼손 성부에서는 옥타브로 중복된 선율선이 진행하는데 당김음 패턴으로 긴장감을 조성하고 있다(악보 17).

그리고 《관화》의 ‘답’에서도 마디 3-5에서 왼손 화음과 오른손 화음이 결합하여 당김음 리듬으로 사용됨으로써 리듬감이 모호해지는 효과를 보인다.

《기쁨의 섬》에서는 붓점리듬과 셋잇단음표를 함께 사용하여 리듬의 다양성을 보여주고 있다(악보 18).

<악보 17> 《영상 제 I 집》 ‘움직임’, 마디 42-47:

셋잇단음표와 당김음 사용의 예

셋잇단음표

Musical score for Example 17, measures 45-47. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays a continuous eighth-note triplet. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes in measure 46. Red circles highlight the triplet notation in the left hand in measures 45 and 47. A *dim.* marking is present in measure 46.

당김음 패턴

Musical score for Example 17, measures 42-44. The score is in G major and 3/4 time. The right hand plays a continuous eighth-note triplet. The left hand plays a bass line with a pull-off pattern in measure 43, highlighted by a red circle. A *5 3* fingering is indicated in measure 42.

<악보 18> 《기쁨의 섬》, 마디 8-11: 붓점리듬과 셋잇단음표 사용의 예

Musical score for Example 18, measures 8-11. The score is in D major and 3/4 time. The right hand features a dotted rhythm in measure 8, highlighted by a red box. The left hand plays a bass line with a triplet of eighth notes in measure 8, also highlighted by a red box. The score includes a *tr#* marking in measure 8 and a *p léger et rythmé* marking in measure 9. Measures 10 and 11 show further triplet notation in both hands, highlighted by red boxes.

《어린이 세계》의 ‘골리워그의 케이크 워크’(Golliwogg’s cake-walk)도 당김음을 비롯한 여러 가지 리듬을 사용하고 악센트와 날카로운 강약의 대비로 익살스럽고 쾌활한 기운을 주는 곡으로 드뷔시의 리듬사용이 돋보인다.

또한 드뷔시는 다양한 리듬구성의 수단으로 헤미올라와 교차리듬도 즐겨 사용하였다. 《어린이 세계》 가운데 ‘인형을 위한 세레나데’(Serenade for the Doll)에서는 오른손 성부에서 붙임줄에 의한 6/8박자의 리듬이 나타나고 왼손 성부에서는 3/4박자의 리듬이 나타나는 헤미올라의 사용이 보인다(악보 19)

<악보 19> 《어린이 세계》 중 ‘인형을 위한 세레나데’, 마디 71-78:

헤미올라의 예

6/8박자 리듬

3/4박자 리듬

《관화》 가운데 ‘탑’에서는 오른손 성부에서 32분음표의 빠른 음형이 진행하고 동시에 왼손 성부에서는 3연부 음형이 진행함으로써 3:8의 교차리듬이 만들어지는 것을 볼 수 있다(악보 20).

<악보 20> 《관화》 ‘탑’, 마디 78-79: 교차리듬 사용의 예

《어린이 세계》의 ‘눈송이가 춤춘다’(The snow is dancing)에서도 오른손 성부에서는 셋잇단음표, 왼손 성부에서는 8분음표 4개가 동시에 나오는 3:4의 교차리듬이 사용된 것을 볼 수 있다.

드뷔시는 또한 박자에 빈번하게 변화를 주어 의도적으로 불규칙한 리듬을 구성하였다. 《프렐류드 제 I 집》 제9번 ‘끊어진 세레나데’(La sérénade interrompue)에서는 3/8박자와 2/4박자를 교대로 사용하고 있고, 《프렐류드 제 II 집》 제1번 ‘안개’의 마디 1-4에서도 4/8박자 3/8박자 3/4박자로 빈번하게 박자를 변화시켜 박자를 모호하게 하고 있다. 《프렐류드 제 II 집》 제12번 ‘불꽃놀이’(Feux d’Artifice)에서도 원래 박자인 4/8박자를 중간에 2/8박자와 6/8박자로 변화시켜 박자에 변화를 주고 있다. 《관화》 중 ‘탑’에서는 각 마디마다 2/4박자와 4/4박자로 교대되는 변박자를 사용함으로써 규칙적인 박자 개념 없이 자유로운 리듬 형태를 이루고 있다(악보 21).

<악보 21> 《관화》 중 ‘탑’, 마디 92-95: 변박자의 예

이외에도 드뷔시는 오스티나토(ostinato)³⁶, 아바네라(habanera) 등의 리듬을 많이 사용함으로써 음악에 색채를 부여하고 분위기를 표현하였다. 《관화》 중 제2곡 ‘그라나다의 황혼’에서는 왼손에 나타나는 아바네라 리듬 음형을 통해 스페인의 정취와 분위기를 나타내고 있다(악보 22).

<악보 22> 《관화》 중 제2곡 ‘그라나다의 황혼’, 마디 24-28:

아바네라 리듬 사용의 예

36) 오스티나토(ostinato)는 지속적으로 반복되는 나타나는 음형으로 특히 바로크 시대에 즐겨 사용되었다.

또한 《프렐류드 제Ⅱ집》 제3번 ‘비노의 문’(La Puerta del Vino)도 프야에게 받은 그림엽서로 인해 작곡되었다고 하는데, 그 그림엽서에는 그라나다의 알함브라 궁전에 있는 ‘술의 문’이 빛과 그림자로 강렬하게 대조되어 담겨있었고, 이것이 드뷔시에게 영감을 주어 이곡을 작곡했다고 한다.³⁷⁾ 그래서 이 곡에는 스페인의 민속 색채가 강하게 나타나고 있는데, 왼손에서 오스티나토 형태로 아바네라 리듬이 지속적으로 사용됨으로써 분위기를 더욱 고조시킨다(악보 23).

<악보 23> 《프렐류드 제Ⅱ집》 제3번 ‘비노의 문’: 왼손 성부에서 오스티나토로 계속되는 아바네라 리듬



4) 형식

드뷔시는 비교적 전통적인 형식에 바탕을 두고 있으나 틀에 짜여진 형식이나 전개에 구애 받지 않고 자유롭게 변형하고 재구성하여 사용하였다. 그는 대부분 3부분 형식(ternary form)을 사용하고 전통적인 론도 형식(rondo form)과 소나타 형식(sonata form)을 변형해서 사용하기도 하였다.

37) 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18」, p. 139.

예를 들어 《아라베스크》 제1번은 A-B-A의 3부분 형식을 사용하였고, 《아라베스크》 제2번은 A-B-A-B-코다의 형식을 사용하였다. 또한 《판화》 중 제2곡 ‘그라나다의 황혼’은 A-B-C-B-C’-A로 변형된 론도형식을 사용하였다.

IV. 드뷔시의 《프렐류드 제 I 집》 작품분석

1. 제5번 ‘아나카프리의 언덕’(Les collines d’ Anacapri)

《프렐류드 제 I 집》 제5번 ‘아나카프리의 언덕’은 나폴리 만의 카프리 섬에 있는 작은 마을인 ‘아나카프리’를 배경으로 한 작품이다. 총 96마디의 이 곡은 도입부-A-B-A’-코다의 도입부를 갖는 3부분 형식으로 되어있다. 도입부는 13마디, A부분은 35마디, B부분은 17마디, A’ 부분은 20마디, 그리고 코다는 11마디로 구성되어 있다. A부분은 다시 a, b로 구분되며 A’ 부분 역시 a’, b’로 나뉜다. 이 작품의 구조를 표로 정리해 보면 다음과 같다(표 2).

<표 2> 제 5번 ‘아나카프리의 언덕’의 형식구조

| 형식 | | 마디 |
|-----|----|-------|
| 도입부 | | 1-13 |
| A | a | 14-31 |
| | b | 31-48 |
| B | | 49-65 |
| A’ | a’ | 66-80 |
| | b’ | 80-85 |
| 코다 | | 86-96 |

박자 구조는 12/16=2/4 박자로 겹박자의 4박자와 홑박자의 2박이 교차되어 나타난다. 5음음계, 8음음계, B장조 음계가 사용되었으며 그 중 5음음계의 사용이 많다. 아나카프리 섬은 노래와 아름다운 경치 그리고 기쁨이 가

득한 곳으로 유명한데, 이러한 기쁨은 나폴리 사람들의 민속춤인 타란텔라(tarantella)에서 잘 표현된다. 또한 드뷔시는 트레몰로 반주, 스타카토로 표현한 밝은 성격의 음악 색채를 통해 아나카프리 마을의 경쾌함과 밝은 생동감을 표현하고 있다.

1) 도입부(마디 1-13)

도입부에서는 ‘보통빠르기’(Très modéré)와 ‘발랄하게’(Vif)와 같은 지시어와 함께 서로 대조적인 음형 a, b가 사용되는데 이 짝막한 음형이 후에 주제로 나타난다. 음형 a는 마디 1에 제시된 8분음표 리듬으로 스타카토로 표기되어 있다. 이는 페달링과 아티큘레이션을 통해 중소리를 연상시킨다. 음형 b는 마디 3에서 타란텔라 선율의 일부분으로 제시되는데 갑작스런 빠른 템포 변화와 16분음표에 의한 스타카토와 레가토의 연주법이 특징적이다. 음형 a에는 E-F#-G#-B-C#의 5음음계가, 음형 b에는 B-C#-D#-F#-G#의 5음음계가 사용되었다. 여기서 제시된 5음음계는 시작음을 중심으로 5도 관계를 형성하는 특징을 갖는다.

마디 1-4에 제시된 음형이 마디 5-11에서 변형되고 7마디로 확장되어 나타난다. 겹박자의 구조로 되어 있는 이 곡에서 마디 1, 2, 4는 2/4박자로, 마디 3은 12/16박자로 볼 수 있다. 마디 5는 마디 1의 반복이고, 마디 6은 마디 5에 사용된 음계가 양손에서 다시 반복되는 것으로 마디 5의 확대로 볼 수 있다. 마디 7-9에서는 마디 4에 사용되었던 화음이 반복되는데 마디 7-8에서는 단3화음으로, 마디 9에서는 감3화음으로 변형되어 나타남으로써 조성을 모호하게 하고 있다. 마디 10-11에서는 마디 3의 음형 b가 5도 위로 이조되어 상성부에서 반복되고 아래성부에서는 B장조 으뜸화음의 3음이 생략된 B₁, F#음이 2분음표로 나타나고, 이어 B장조의 화음이 옥타브로 상행하면서 반복되고 있다. 마디 11-13은 마디 14의 주제가 나오기 전의 경과구로서, 여기에서는 음형 c의 16분음표 트레몰로가 단3도 구성으로 제시된

다(악보 24).

<악보 24> 제5번 '아나카프리의 언덕', 마디 1-13

Très modéré

음형 a

음형 b

pp

pp léger et lointain

quitez, en laissant vibrer

5음음계(e-f#-g#-b-c#)

5음음계(b-c#-d#-f#-g#)

Très modéré

en serrant

quitez, en laissant vibrer

단3화음

Vif

f

감3화음

B장조의 으뜸화음

p dim. molto leggiero

음형 c

2) A부분(마디 14-48)

A부분은 a(마디 14-31)와 b(마디 31-48)로 구분된다. a부분(마디 14-31)에서는 음형 b에 의한 주제 1이 마디 14-20까지는 오른손 성부에서, 마디 21-31에서는 왼손 성부에서 나타난다. 주제선율을 받쳐주는 반주는 16분음표의 트레몰로 음형 c로 이루어져 있다. 주제 1을 구성하는 요소인 타란텔라 리듬의 음형 b는 마디 3에서 하행 형태로 나타나지만 마디 14에서는 변형되어 상행선율로 나타난다. 이 주제선율은 5음음계(F#-G#-A#-C#-D#)로 나타난다. 마디 21-29에서는 앞에서의 진행과 반대로 오른손 성부에서 F#음의 옥타브 트레몰로 반주가 계속 진행되며 왼손 성부에서는 주제선율이 낮은 음역에서 전위(inversion)되어 마디 3과 같은 형태로 반복된다. 마디 24-29는 b부분으로 가기 위한 경과구의 역할을 하고 있으며, 왼손 선율에서 음형 d가 나타난다. 또한 구성된 음들을 보면 8음음계로 이루어져 있다. 마디 30-31에서는 앞서 계속 진행되었던 F#음의 옥타브 트레몰로가 D#음으로 바뀌어 제시된다(악보 25).

b부분(마디 31-48)에서는 음형 d에 의한 새로운 주제(주제 2)가 왼손 성부에서 제시된다. 왼손 성부에 옥타브로 제시된 선율은 b-c#-d#-f#-g#의 5음음계로 이루어졌고, 오른손 성부에서는 트레몰로 반주가 진행되면서 F#음을 지속음으로 계속 유지한다. 옥타브 중복으로 진행된 왼손의 주제 2는 마디 39-41에서는 오른손 상성부로 옮겨져 D#음부터 테누토(tenuto)로 강조된다. 마디 40-41 왼손 성부에서는 음 F#-G#-A#-B-C#-D#이 순차적으로 상행하며 B장조의 조성을 뚜렷하게 나타내준다. 마디 41-42에서는 마디 1의 음형 a가 축소되어 나타난다(악보 26).

<악보 25> 제5번 ‘아나카프리의 언덕’, 마디 14-19

음형 b 5음음계(F#-G#-A#-C#-D#)의 구성

Musical score for measures 14-19. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 14 starts with the instruction *p joyeux et léger*. The right hand has a melodic line with several notes circled in red. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 includes fingering numbers (6) and (16) above the right hand. Measure 19 has a dynamic marking *p*. The text '음형 c' is written below the first system.

마디 20-25

Musical score for measures 20-25. Measure 20 starts with the instruction *음형 c*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 21 has a dynamic marking *pp*. Measure 23 has a dynamic marking *pp*. Measure 24 has a dynamic marking *p expressif* and the text '음형 d' below it. A red box highlights a specific melodic phrase in the right hand of measure 24. The text '마디 3의 음형 b' is written below the first system.

마디 29-31

음형 d

<악보 26> 제5번 '아나카프리의 언덕'

마디 31-34

음형 d

un peu en dehors

5음음계(B-C#-D#-F#-G#)의 사용

마디 38-43

38 *a tempo*

41 *cédez* || 마디 1의 축소

마디 1의 축소

순차적 상행

43 *a tempo*

마디 43부터는 마디 31-32의 왼손 성부에서 옥타브로 제시된 주제 2가 알토 성부에서 나타난다. 마디 43의 둘째 박에서부터 b부분 마지막까지 왼손 성부에서 오른손 성부와 동일한 페달포인트(pedal point) F#음과 B음이 지속되면서 B장조 조성을 강조하고 있고, 이는 B부분으로 계속 이어진다(악보 27).

<악보 27> 제5번 ‘아나카프리의 언덕’ 마디 44-48

44 *dim. e rit.*

F#, B 페달포인트

47 *m. g.*

Modéré et expressif

2) B부분(마디 49-65)

‘보통빠르기와 표현력이 풍부하게’(Modéré et expressif)라는 지시어로 시작되는 B부분(마디 49-65)은 B장조의 조성을 가지며, 다양한 리듬의 사용이 이 B부분의 특징이다. 8분음표 중심의 리듬으로 구성되어 있는데 헤미올라 리듬이 나타나기도 한다. 마디 49-52에서는 음형 a가 오른손 파트의 내성에서 주제선율(주제 3)로 나타나고, 오른손은 2박, 왼손은 3박으로 진행되는 헤미올라 리듬도 나타난다. 주제선율은 마디 53-54의 중간성부에서 C#-B-A#-G#-B-A# 음으로 구성되어 하행 후 상행하는 아치 모양을 이루고 마디 57-58의 베이스성부에서 C#-D#-E-D#-C#-B 음으로 구성되어 상행 후 하행하는 아치모양을 이루며 변형되어 나타난다. 마디 59-62에서 마디 55-58의 선율이 다시 한 번 반복된다. 마디 49-62에서는 테너 성부와 오른손의 소프라노 성부에서 F#음은 페달포인트로 지속되고 있는데, 이 음은 B장조의 딸림음으로 B장조의 으뜸화음과 딸림화음을 오가며 조성을 유지하고 있다(악보 28).

마디 62-65는 A' 부분으로 가기위한 경과구로 볼 수 있다. 마디 62에서 B장조의 으뜸화음이 점 2분음표로 나타나며 F#음이 테너 성부에서 4분음표의 스타카토로 제시된다. 마디 63 오른손 종소리를 연상시키는 5음음계의 음형 a가 나타나고 왼손에서는 A장조 3화음으로 복조성 형태가 나타난다. 마디 64-65에서 마디 62-63이 반복되며 점점 느려진다. 또한 마디 62-65에서는 3박자의 리듬과 2박자의 리듬이 번갈아 나타난다(악보 29).

<악보 28> 제5번 '아나카프리의 언덕', 마디 49-61

음형 a
Modéré et expressif

47 *m. g.* *p* 1

50 내성의 주제선율 헤미올라 리듬

54 *plus modéré* *rubato* *un peu marqué* *pp*

58 *un peu marqué* *pp*

<악보 29> 제5번 '아나카프리의 언덕', 마디 62-65

음형 a재현 음형 a 5음음계

62 *pp* *retenu* *pp* *presque lent*

3박자의 형태 2박자의 형태 복조성의 형태 A장조 3화음

3) A' 부분(마디 66-85)

A' 부분은 총 20마디로 A부분 보다 많이 축소되어 있다. 이 부분 역시 도입적 악구(마디 66-67)와 a' (마디 68-80), b' (마디 80-85)로 이루어졌다. 도입적 악구와 a' (마디 66-80)는 도입부에 제시된 음형 a과 음형 b를 중심으로 변형, 재현된다. 마디 1에서 8분음표 리듬으로 이루어진 음형 a가 마디 66-67에서는 16분음표 리듬으로 축소되어 네번 반복된 후 마디 68의 주제 1로 연결된다. 동시에 왼손성부에서는 5도 병진행이 나타난다. 마디 68부터는 음형 b로 이루어진 주제선율이 변형·반복되어 나타난다. a와 a'의 주제선율은 동일하게 나타나고 있지만 마디 68-72에서 왼손 성부는 7화음의 아르페지오로 나타나고 있다. 마디 73-77에서는 마디 66-72부분이 한 옥타브 아래서 반복되고 있으며 음형 a의 축소형과 음형 c의 트레몰로 음형으로 이루어진 반주 형태만 16분음표로 변형되어 나타난다(악보 30).

<악보 30> 제5번 '아나카프리의 언덕', 마디 66-75

음형 a의 리듬 축소

음형 b

음형 a 음형 c

b' 부분(마디 80-85)에서는 오른손 성부에서 음형 d로 이루어진 주제 3이 재현되는데, 이는 마디 39-44의 선율과 동일하다. 그러나 왼손파트가 마디 39-44에서 상행하는 형태로 나온 반면, 마디 81-82에서는 B장조 음계인 B-A#-G#-F#-E-D#-C#-B가 순차 하행으로 변형되어 나타난다. 마디 84-85의 오른손 성부에서 내성에 음형 d를 재등장시키면서 b' 부분을 마무리한다 (악보 31).

<악보 31> 제5번 '아나카프리의 언덕', 마디 79-84

음형 d

B장조 음계로 순차하행

4) 코다(마디 86-96)

코다에서는 음형 a, b가 집중적으로 나타난다. 마디 86-89에서는 음형 a의 축소형과 음형 b가 마디 단위로 교대되어 등장한다. 마디 90-93의 오른손 성부에서 16분음표의 F#-C#-E-G#-B음으로 축소된 음형 a가 4옥타브에 걸쳐 나타나며, 마디 92-93에서는 오른손 왼손 모두에서 음형 a의 리듬을 변형시켜 교차리듬으로 만들었다. 마디 94-96은 B장조의 으뜸화음에 6도 음정이 부가된 부가화음의 분산화음 형태로 독특한 종결구를 갖는다. 이는 B

장조의 으뜸화음과 장7화음(G#-B-D#-F#)의 성격을 동시에 제시함으로써 드뷔시만의 조성의 모호성을 보여준다. 또한 마디 95에 나타나는 *fff*의 셈여림과 악센트를 사용한 F#-G#-A#-G#-F#음은 기쁨과 환희에 가득 찬 아나카프리의 섬의 모습을 담고 있다(악보 32).

<악보 32> 제5번 ‘아나카프리의 언덕’, 마디 86-91

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 86-87) shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 88-90) continues the piece with dynamic markings of *f* and *p*. The third system (measures 91-92) features a *p* dynamic and a red box highlighting a specific melodic phrase in the right hand. The score is annotated with '음형 a' and '음형 b' labels.

마디 91-96

교차리듬(음형 a의 리듬 변형)

6도 부가화음

(... Les collines d'Anacapri)

*) $f_{is}^{\flat}/g_{is}^{\flat}$ und tenuto gemäß Autogr.; Orig.-Ausg.: a_{is}^{\flat}/b^{\flat} , kein tenuto.
 *) $f_{is}^{\flat}/g_{is}^{\flat}$ and tenuto as in autogr.; orig. ed.: a_{is}^{\flat}/b^{\flat} , no tenuto.
 *) $f_{is}^{\flat}/g_{is}^{\flat}$ et tenuto selon autogr.; éd. orig.: $la_{is}^{\flat}/si^{\flat}$ sans tenuto.

2. 제6번 ‘눈 위의 발자국’(Des pas sur la neige)

제6번 ‘눈 위의 발자국’은 총 36마디의 짧은 곡으로서, ‘슬프고 느리게 (Triste et lent)’란 서두 지시가 곡 전체의 분위기를 요약적으로 암시한다. 이 곡은 느린 템포의 4/4박자이며 d단조 조성이지만 g도리아 선법을 많이 사용하였다. 대조되는 부분 없이 주제 선율이 조금씩 변화되는 형식으로, 첫 7마디에 걸쳐 주제 선율이 제시되고 여러 차례 조금씩 변형되는 A(마디 1-7), A'(마디 8-15), A"(마디 16-25), A'''(마디 26-31), 코다(마디 32-36)로 이루어졌다. 구조를 표로 정리하면 아래와 같다(표 3).

<표 3> 제 6번 ‘눈 위의 발자국’의 형식구조

| 구분 | A | A' | A" | A''' | 코다 |
|----|-----|------|-------|-------|-------|
| 마디 | 1-7 | 8-15 | 16-25 | 26-31 | 32-36 |

이 곡은 중요한 3개의 요소를 토대로 한다. 첫 번째는 발걸음 소리를 표현하는 오스티나토(ostinato)이다. 왼손성부에서 계속되고 있는 오스티나토의 반복은 쓸쓸하고 고독한 눈경치와 눈 위를 하염없이 걸어가는 발자국을 연상시킨다. 드뷔시에 의하면, 이 곡의 기본적인 리듬은 “우울하고 눈에 갇힌 풍경에 대한 청각의 가치를 지녀야만 한다”.³⁸⁾ 또한 이 곡의 서두에도 “쓸쓸하게 얼어붙은 풍경의 깊은 곳에 숨겨진 분위기를 그 리듬 안에 담아낼 수 있어야 한다(Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé)”고 지시되어 있다. 외관상으로는 비교적 간단하고 짧은 음형이지만 곡 전반에 걸쳐 심리적 고독감을 잘 나타내고 있으며 이 작품에서 가장 중요한 요소이다. 두 번째는 깊은 감정을 가지고 고통스러운

38) E. Robert Schmitz, 「드뷔시 피아노 작품과 연주해석」, 김난희 역 (서울: 음악춘추사, 1989), p. 152에서 재인용. 이 책에서 인용 출처 밝히지 않음.

듯이 정서적인 동요를 표현하는 선율이다. 이 선율은 주로 소프라노 성부에서 노래되는데, 간혹 베이스 성부에서 나타나 음울한 분위기를 더하기도 하고 중간성부에서 은밀하게 나타나기도 한다. 세 번째 요소는 페달포인트이다. 곡의 중심음인 D음이 주도적인 페달포인트 역할을 하지만, 그 외에 다른 음들과 코드들도 페달 포인트의 기능을 한다. 곡 전반에 걸쳐 선율 및 오스티나토 음형과 한데 어울려 다양한 불협화음들을 형성하면서 화성적 색채감을 풍부하게 해준다. 곡 전체적으로 *p*, *pp*에 머무르는 강약 또한 이 곡에 내재된 고독감과 상실감, 황량함을 표현한다.

1) A(마디 1-7)

A는 모두 7마디로 이루어져 있는데 마디 1-4와 마디 5-7의 두 악구로 구분된다. 마디 1-4의 주제 선율에서는 g도리아 선법(G-A-B \flat -C-D-E-F-G)이 사용되었고 아치형의 선율로 나타난다. 마디 1의 왼손에서 16분음표와 8분음표로 이루어진 2도음정의 음형이 오스티나토로 성부를 바꿔가면서 곡 전체에 나타난다. 마디 1-4의 베이스에서 D음이 2분음표의 페달포인트로 나타난다. 마디 5-7은 마디 1-4가 변형·반복된 것으로 마디 1-4와 달리 주제 선율에서 g도리아 선법이 사용되지 않았다. 또한 베이스에서 D음의 페달포인트도 나타나지 않는다. 마디 5-7에서는 오스티나토가 엘토 성부에서 나타나며 베이스와 테너 성부에서는 2분음표의 5도 음정이 G음에서 D음으로 순차적으로 병행하며 하행한다. 반대로 마디 5-6 상성부에서는 왼손 성부와 달리 쉼표로 중단되며 약박에 주어진 음으로 이어지는 선율이 A음에서 E음으로 순차 상행하며 반진행을 보이고 있다. 이러한 선율은 고독하고 쓸쓸한 느낌을 더욱 강하게 한다(악보 33).

<악보 33> 제6번 ‘눈 위의 발자국’, 마디 1-7

g도리아 선법

5도 병행 순차하행

2) A' (마디 8-15)

A'에서는 A에서 제시된 오스티나토가 계속 지속되는데, A에서는 왼손 성부에서 제시된 반면 A'에서는 오른손 성부에서 나타난다. 또한 A에 제시된 오스티나토의 2분음표가 D음으로 지속되었다면 A'에서는 B \flat -B \natural 의 반음 진행으로 나타난다. 이러한 반음 진행은 마디 10-12에서 B \flat -C \sharp 로 이어지고 곧 C \sharp -B \natural -B \flat 음의 형태로 확장되어 나타난다. 마디 8-10의 베이스 성부의 주제선율은 3박까지 반음계로 진행한 후 다른 음정으로 도약하는 음형으로 반복되어 나타난다. 마디 14에 사용된 오스티나토는 F \sharp -C의 증4도 음정으로 도약하는 형태로 지금까지 사용된 2도 음정을 갖는 오스티나토와는 다르게 나타난다. 증4도 음정의 도약은 다음 마디와의 선율의 호

름을 자연스럽게 이어주는 역할을 한다. A' 부분은 마디 15에서의 C-Bb -Bb의 반음계적 순차 하행진행을 통해 마무리 된다(악보 34).

<악보 34> 제6번 '눈 위의 발자국', 마디 8-15

오스티나토

반음계 진행 (bass 주제선율)

반음계 진행

오스티나토 중 4도

3) A'' (마디 16-25)

A''는 모두 10마디로 확대되었고 특히 두 번째 악구가 많이 확대되었다. A''에서의 오스티나토는 마디 16 한 마디에서만 오른손 성부로 제시된 후, 왼손 성부로(마디 17-19)로 이동한다. 오스티나토에서 2분음표로 지속되는 페달포인트는 A 부분과 동일한 D음이다. 마디 16의 왼손 성부에서 나타나는 4분음표의 G-Ab-Bb음의 진행은 반음과 온음의 관계로 이루어졌는데,

마디 17-18에서도 베이스 성부에서 그대로 반복된다. 마디 17 상성부의 C-A \flat 진행이 마디 18-19에서는 비화성음을 포함하고 있지만 3도 간격의 E-C-A \flat , E-C-A의 형태로 하행한다.

A부분의 둘째 악구가 확대된 마디 20-25에서는 오스티나토가 오른손 중간성부에서 나타나고 오른손 상성부의 주제 선율에는 3도의 도약 음정이 빈번하게 나타나는데, 이 선율은 전체적으로 상행하며 아치형을 이룬다. 마디 20-22의 왼손 성부에서는 A 부분에서와 동일하게 2분음표의 5도 음정이 순차적으로 병행·하행한다. 이에 반해 마디 23-26의 왼손의 베이스 성부는 2분음표의 D \flat -D-E \flat -E로 반음씩 상행한다(악보 35).

<악보 35> 제6번 ‘눈 위의 발자국’, 마디 16-25

오스티나토

반음 온음

오스티나토

5도 병행하행

반음계적 상행

4) A''' (마디 26-31)

A'''는 모두 6마디로 처음 3마디 동안(마디 26-28) 주제선율은 테너 성부에서 D-D \flat -C-B \flat -A 형태의 반음과 온음관계로 나타난다. 오스티나토는 상성부에서 제시되며 2분음표의 음은 D음으로 A 부분에서와 동일하다. 마디 29-31에서 상성부에 나타나는 선율은 마디 21-24의 오른손 선율과 거의 유사하다. 처음 두 마디는 위의 선율을 반복하지만 아치형의 정점이 마디 21-24보다 더 높아진 것을 볼 수 있다. 왼손 성부는 3화음의 제1전위형의 병진행으로 이루어짐으로써 4도와 6도 음정의 병진행이 나타난다(악보 36).

<악보 36> 제6번 '눈 위의 발자국', 마디 26-31

오스티나토

주제선율(테너성부)

3도 진행

4도 병진행

5) 코다(마디 32-36)

코다의 마디 32-33에서는 오스티나토 패턴이 오른손 성부에서 높은 음역의 옥타브로 확대되지만 음량은 *pp*로 나타난다. 주선율은 마디 31의 왼손 성부의 넷째박부터 F-D \flat , C \sharp -B \flat , B \flat -G의 단3도(이명동음 증2도 포함) 음정으로 연속적으로 하행하고 있다. 오스티나토의 2분음표 음은 D음으로

계속 지속되며 d단조의 조성을 유지한다. 마디 34-35의 베이스에서 4분음표로 나타나는 음들은 D음부터 큰 음정 폭(5도와 4도)으로 하행하는 구조로 저 아래 절망의 나락으로 사라져가는 듯한 암울한 분위기를 암시하면서 발걸음이 점차 느려지는 것(plus lent, très lent)을 표현하고 있다. 이곡의 마지막 마디 36에서는 온음표의 d단조 으뜸화음이 ppp로 아주 조용히 곡을 끝맺는데, 눈 덮인 찬 대지 위의 얼어붙은 듯한 분위기를 자아낸다(악보 37).

<악보 37> 제6번 ‘눈 위의 발자국’, 마디 32-36

오스티나토

단3도(증2도) 음정

d단조 i도화음

3. 제 7번 ‘서풍이 본 것’(Ce qu’ a vu le vent d’ ouest)

프랑스인들에게 ‘서풍’은 거센 바람의 의미로 모든 것을 파괴하는 공포감을 불러일으키는 거대한 힘을 뜻한다. 드뷔시는 제7번 ‘서풍이 본 것’ 전주곡에서 넓은 음역을 사용한 아르페지오, 양손이 맞물린 트레몰로와 반복음, 강한 옥타브 화음 등의 화려한 기교와 급작스럽게 변화하는 다이내믹을 통해 서풍을 표현하고 있다. 《프렐류드 제 I 집》 가운데 매우 화려하고 기교적인 곡으로 꼽히며 힘이 넘치는 음악이다.

‘활발하고 떠들썩하게’(Animé et tumultueux)라고 서두에 적힌 지시어와 함께 분산 화음으로 시작하는 이 곡은 4/4박자로 조성 기호는 f#단조로 되어 있지만, F#음을 축으로 두 개의 5음음계와 온음음계를 교대로 사용하고 있다. G-A-C-D-E의 5음음계를 음계 a, G^b-A^b-B^b-D^b-E^b의 5음음계를 음계 b, 그리고 C-D-E-F#-A^b-B^b의 온음음계를 음계 c로 구분할 수 있다(악보 38).

<악보 38> 제7번 ‘서풍이 본 것’에 사용된 음계



이 곡은 총 71마디로 A-B-A'-코다의 3부분으로 구성되어 있다. A부분은 마디 1-24로 다시 a(마디 1-6), b(마디 7-14), c(마디 15-25)로 나눌 수 있고 B부분은 마디 26-56로 d(마디 26-34), b'(마디 35-46), c'(마디 47-56)로 나눌 수 있다. A' 부분은 마디 57-62로 다른 부분에 비해 매우 축

소 되어 있으며, a" (마디 57-58)와 b" (마디 59-62)로 구분된다. 코다는 마디 63-71로 모두 9마디로 이루어져 있다. 이 작품의 구조를 표로 정리해 보면 다음과 같다(표 4).

<표 4> 제7번 '서풍이 본 것'의 형식구조

| 형식 | A(1-25) | | B(26-56) | | A' (57-62) | | 코다 |
|----|---------|-------|----------|-------|------------|-------|-------|
| | a | 1-6 | d | 26-34 | a' | 57-58 | 63-71 |
| | b | 7-14 | b' | 35-46 | b" | 59-62 | |
| | c | 15-25 | c' | 47-56 | | | |

1) A부분(마디 1-24)

A부분은 a(마디 1-6), b(마디 7-14), c(마디 15-25)로 구분된다. 이 곡의 a 부분에서는 드뷔시만의 독특한 음향효과들을 찾아볼 수 있다. 마디 1-2에서는 F#음을 페달 포인트로 계속 사용하면서 저음역에서 음계 a (G-A-C-D-E 5음음계)의 펼침 화음이 피아니시모의 악상으로 웅얼거리듯이 시작한다. 마디 3-4는 마디 1-2와 같으나 Eb 음이 아르페지오 음형위로 첨가되면서 음계 b(Gb -Ab -Bb -Db -Eb 5음음계)가 선율선에서 나타난다. 또한 이때 마디 3-4의 후반부의 상성부 선율선에서 장식음으로 숨겨져 있던 Ab -Gb -Eb 의 음형이 드러나면서 이 음계는 더욱 뚜렷하게 부각된다. 이어 마디 5-6에서는 음계 a와 음계 b가 수평적으로 교대되어 나타나며 급격하게 음량을 증대시키면서 고음역으로 치솟은 후 음량을 감소시키면서 저음역으로 가라앉는다. 갑자기 바람이 강하게 몰려왔다가 다시 사라지는 느낌을 주는데 급격한 다이내믹의 변화와 피아노 음역의 활용이 이러한 효과를 더해준다. (악보 39).

드뷔시의 독특한 음향 효과를 보여주는 부분이다. 이어 마디 10에서는 급작스런 스포르찬도와 엑센트로 부각된 하행하는 아르페지오가 출현한 뒤 매우 작게(*pp*) 왼손에서 단 2도의 트레몰로가 등장한다. 이는 마디 13에서 한 번 더 재현된다. 오른손 성부에서는 ‘애조를 띠고 멀리서 들려오듯’(plaintif et lointain)의 지시어와 함께 장2도 코드들이 연주된다. 마디 7-9와 다르게 마디 10-14에서는 왼손 성부의 트레몰로의 음정 구조가 단2도로 좁혀지면서 바람이 잔잔해지고 멀리 사라져가는 느낌을 준다(악보 40).

<악보 40> 제7번 ‘서풍이 본 것’, 마디 7-14

The image shows a musical score for Debussy's 'Le vent se lève', measures 7-14. The score is in F# major and 3/4 time. It features a piano (*pp*) tremolo in the left hand and a plaintive, distant melody in the right hand. Annotations highlight specific harmonic and melodic elements:

- 장3화음의 병진행** (Progression of triads): A red box highlights the first measure, showing a progression of triads.
- 장2도 코드 진행** (Dyad chord progression): A red box highlights the right hand in the final measure, showing a progression of dyads.
- 트레몰로로 병진행** (Progression by tremolo): A red line connects the notes of the tremolo in the left hand across measures 7, 8, and 9.
- f#장조 I도화음** (F# major I chord): A red box highlights the first measure, showing the F# major I chord.
- 단2도음정 트레몰로** (Dyad interval tremolo): A red box highlights the final measure, showing a dyad interval tremolo.

c부분(마디 15-24)에서는 우선 마디 15-16의 베이스 성부에서 새로운 주제 선율이 제시된다. 붓점리듬으로 되어 있는 이 선율은 *pp*에서 F#-G, F#-A#, F#-C#으로 음정을 확대시키면서 진행하고, 마디 17-18에서는 *p*로 소프라노 성부와 중복되어 반복된다. 상성부의 경우 2박에 걸쳐 나타나는 장 3화음의 분산 화음 형태로 병진행하는 오스티나토는 반음계로 진행하고

있고, 왼손의 내성도 3화음의 첫 음을 중복하는 반음계 선율로 나타난다(악보 41).

<악보 41> 제 7번 ‘서풍이 본 것’ 마디 15-18

장3화음의 분산화음 형태로 병진행하는 오스티나토

15 *commencer un peu au-dessous du mouv^t*

pp *pp*

un peu marqué

주제선율

16

pp *pp*

17 *revenir progressivement au mouv^t animé*

p *p*

18

p

마디 19-20에서는 내성에서 음계 c(C-D-E-F#-A b -B b 온음음계)가 순

차적으로 나타나며 화음으로 연주되는 선율은 C-D, C-E, C-A \flat , C5-C6로 음정폭을 넓히며 반복되어 긴장감을 고조시킨다. 이 선율의 리듬은 마디 15-18의 붓점리듬을 축소한 것이다. 마디 21-22에서는 장3화음이 악센트로 강조되어 나타나 서풍이 거세게 점점 몰아쳐 오는 느낌을 준다. 마디 23-25는 경과구적인 역할로서 8도의 6잇단음과, 트레몰로 효과를 내는 2도의 연타적 진행을 볼 수 있다. 또한 마디 22의 마지막 박에 나오는 코드와 마디 23-24의 첫박에 나오는 코드는 오른손의 증3화음, 왼손의 5음 없는 7화음 구성으로 화성에 색채감을 더하며 조성의 모호함을 나타내주는 코드이다(악보 42).

<악보 42> 제7번 '서풍이 본 것', 마디 19-24

C-D-E-F \sharp -A \flat -B \flat 온음음계 사용

증3화음

장3화음의 진행

7화음(5음 생략)

2도연타
(트레몰로 효과)

2) B부분(마디 26-56)

B부분은 d(마디 26-34)와 A부분을 구성하는 b와 c가 변형된 b' (마디 35-46), c' (마디 47-56)로 구분된다. d부분(마디 26-34)에서는 새로운 소재가 제시되는데 반주부에서는 C음과 D음이 연타진행으로 트레몰로처럼 나타나고, 이를 배경으로 상성부에서는 선율이 옥타브 음정의 도약으로 나타난다. 몰아치던 서풍이 잠깐 잔잔해진 것처럼 ‘흐름을 약간 늦추어’(un peu retenu)의 지시어와 함께 분위기가 대비된다. 마디 33-34에서는 앞의 옥타브 형태의 선율이 반음계로 상행하면서 다음부분으로 가기 위한 경과구적 역할을 하고 있다(악보 43).

<악보 43> 제 7번 ‘서풍이 본 것’, 마디 26-34

반음계 진행

36 8

b부분의 리듬변형

37 8

F-G-A-B-C#-D#의 음계구성의 화성

38

3 트레몰로 화음진행

장6도 병진행(하행)

마디 38에서는 트레몰로 화음진행이 나타나는데 이 음형은 마디 42에서 반복되다가 마디 43-45까지 더욱 집약된 리듬으로 3옥타브에 걸쳐 상행하여 반복 진행된다. 이어 마디 46에서 반음계적 장3화음의 병진행과 크레센도를 통해 긴장감을 더욱 고조시키며, 서풍이 더욱 몰아치는 느낌을 준다(악보 45).

<악보 45> 제7번 ‘서풍이 본 것’, 마디 43-46

43 *non legato* *p* *peu à peu cresc. en serrant*

45 *f cresc. molto*

46 *f* *en dehors*

장3화음 반음계적 병진행

상승한 음계는 마디 47에서 오른손 성부의 D#7음에 다다르고 c' 부분(마디 47-56)이 시작되는데 이 D#음은 이후에 트레몰로로 나타난다. 왼손 성부에서는 c부분의 뒷부분 선율이 이조되어 나타난다. 마디 49에서는 D# 트레몰로가 베이스 음역에서 페달 포인트로 바뀌고 왼손 성부에서 나타난 선율이 양손에서 동일하게 움직인다. 이때 D#음은 4옥타브 아래음인 최저음까지 하행하며 다시 트레몰로 형태로 바뀌어 나타난다(악보 46).

<악보 46> 제7번 '서풍이 본 것', 마디 47-52

47

48

49

50

51

52

f

en dehors

sf

più f ff

ff

c부분의 선을 재현

마디 53의 왼손 성부에서 8도의 트레몰로가 7도의 트레몰로로 그리고 마디 54부터는 다시 2도로 축소되는데, F#2음을 중심으로 단2도와 장2도의 트레몰로가 반복되면서 나타나고, 오른손 성부에서는 이 곡 첫 부분의 아르페지오의 하행음형이 장식음으로 C음을 꾸며준다. 이렇게 C음을 중심으로 *pp*에서 진행되는 이 부분은 경과구의 역할을 하고 있다(악보 47).

<악보 47> 제7번 ‘서풍이 본 것’, 마디 53-56

53

dim. molto

8도 7도 단2도 장2도

54

pp

55

pp incisif

56

pp

sf

3) A' 부분(마디 57-62)

A' 부분은 A 부분과 비교할 때 매우 축소되어 총 6마디로 되어있다. a' (마디 57-58)는 '격노하듯 그리고 빠르게'(Furieux et rapide)의 지시어와 함께 a 부분이 그대로 재현된다. a 부분이 *pp*로 웅얼거리듯이 시작했다면 a' 부분은 서풍의 파괴력을 보여주듯 빠르고 힘차게 *sf*로 시작한다. b'' (마디 59-62) 부분에서는 b 부분의 F# 조성, 으뜸화음으로 시작되었던 부분이 C장조 으뜸화음으로 이조되어 재현된다(악보 48).

<악보 48> 제 7번 ‘서풍이 본 것’ 마디 57-62

57 *Furieux et rapide*
f
 a부분 재현

58
ff
pp subito
 C장조 I 도화음

60
più pp

4) 코다(마디 63-71)

마디 63의 왼손성부에 나타난 선율이 마디 66까지 똑같이 반복되고, 마디 67-68까지는 왼손 성부의 선율이 오른손 성부로 옮겨가 4옥타브에 걸쳐 상행한다. 동시에 왼손 성부에서도 2도 구성의 트레몰로가 선율을 뒷받침해주며 4옥타브에 걸쳐 함께 상행하면서 분위기가 고조된다. 마지막의 3마디는 이 곡의 종지로 장 2도로 이루어진 군집음의 도약을 거쳐 F# 장3화음에 D#음이 부가된 화음으로 화려하게 마무리된다. 마치 서풍의 거대한 힘과 파괴력, 서풍이 휩쓸고 간 자리의 모습을 표현한 듯 스포르찬도와 악센트로 힘차게 끝난다(악보 49).

<악보 49> 제7번 '서풍이 본 것', 마디 63-71

63 *serrez et augmentez*

65

67 *sempre cresce.* *f*

68 *f* *retenu* *8* *au mouvt* *f* *ff sec* **D# 부가음**

장2도 화음의 균집음 F#장조 장3화음 (...Ce qu'a vu le vent d'ouest)

4. 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’(La fille aux cheveux de lin)

프렐류드 ‘아마색 머리의 처녀’는 르콩트 드 릴(Leconte de Lisle, 1818-1894)의 시집 《스코틀랜드 노래집》(Chansons Ecossaises) 중 같은 제목의 시에서 영감을 얻은 작곡된 작품이다. 조용하고 서정적이며 단순한 양식의 짧은 이 작품은 앞의 전주곡 제7번 ‘서풍이 본 것’(Ce qu’ a vu le vent d’ ouest)과는 대조적인 분위기를 보여준다. 비교적 뚜렷한 Gb 조성파 서정적인 선율은 스코틀랜드 소녀의 자연스럽고 소박한 아름다움을 전달해 준다.

3/4박자에 곡 서두에 적힌 ‘매우 차분하고 표정이 풍부하게’(Très calme et doucement expressif)[♩=66]의 지시어처럼 평온한 느낌의 곡이다. 총 39마디로 구성되어 있고 A-B-A’-코다의 구조를 갖는 3부 형식이다. A부분(마디 1-18)은 다시 주제선율 a부분(마디 1-7)과 a부분을 변형 발전시킨 a’(마디 8-11), a”(마디 12-18)로 구분할 수 있다. B부분은 마디 19-23로 A부분과는 대조를 이루고 상당히 짧은 부분으로 5마디로 되어있다. A’부분은 마디 24-35로 되어있으며 a”(마디 24-27)와 a”(마디 28-35)로 나눌 수 있다. 코다는 마디 36-39까지이다. 이 작품의 구조를 표로 정리하면 다음과 같다(표 5).

<표 5> 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’의 형식구조

| 구분 | A | | B | | A’ | | 코다 |
|----|----|-------|---|-------|----|-------|-------|
| 마디 | a | 1-7 | b | 19-23 | a” | 24-27 | 36-39 |
| | a’ | 8-11 | | | a” | 28-35 | |
| | a” | 12-18 | | | | | |

1) A부분(마디 1-18)

A부분은 마디 1-7에 제시된 주제선율 a를 변형·반복하는 형태로 구성되어 있다. 주제선율인 a부분은 G \flat 음을 중심으로 으뜸화음과 VI도 화음을 펼쳐놓은 형태로 나타난다. 마디 1-4의 화성은 I-VI-IV-I로 진행되지만 사용된 음계를 살펴보면 선율은 G \flat 음이 중심인 G \flat -A \flat -B \flat -D \flat -E \flat 의 5음음계에 기초하고 있다. 단순하지만 서정적인 주제 선율을 통해 스코틀랜드 소녀의 소박한 아름다움을 표현하고 있다(악보 50).

<악보 50> 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’, 마디 1-7

펼침화음의 형태

Très calme et doucement expressif $\text{♩} = 66$

G \flat -A \flat -B \flat -D \flat -E \flat 의 5음음계사용

a' 부분(마디 8-11)에서는 주제선율 a의 앞부분 4 마디가 오른손 성부에서 다시 반복되는데, 이때 왼손 성부에서 제시된 화음에 의해 장단7화음이 형성되고 있다. 마디 10-11에서는 G \flat 장조의 스케일이 양손 성부에 걸쳐 나타난다.

a'' 부분(마디 12-18)은 a부분의 4 마디를 7 마디로 확대시켜 놓은 부분이다. 마디 13의 오른손 성부에서는 마디 1-4에 나타났던 펼침화음 형태인 3도 간격의 선율진행 사이에 경과음을 넣어 a를 변형시켰고, 왼손 성부에서

는 오른손 내성과 함께 3화음의 제 2전위형이 붓점리듬으로 병진행한다. 마디 17-18에 제시된 B \flat -G \flat -E \flat -C \flat 음의 3도 도약하는 선율은 마디 14 선율의 변형이다. 마디 16-18은 B부분으로 가기 위한 경과구의 역할을 하고 있다(악보 51).

<악보 51> 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’, 마디 8-18

주제선율 a의 변형

G장조 스케일

장단7화음

주제선율 a의 확대 (3도진행)

마디 14 선율의 변형

2) B부분(마디 19-23)

B부분은 A부분과 대조를 이루는 짧고 다소 생기 있는 중간부분으로 마디 19-21에서는 E \flat 장조로 전조된 느낌의 5음음계(E \flat -F-G-B \flat -C)가 사용되었으나 마디 21에서 C \flat 음을 사용하여 마디 24에서 원조인 G \flat 장조로 돌아간다. 마디 19의 선율은 마디 20과 마디 21에서 각각 옥타브 위로 상행하면서 반복되고, 이에 반해 마디 22부터는 다른 텍스처로 G \flat 장조의 변화를 분명하게 제시하고 있다. 또한 3/4박자가 6/8박자로 박자가 변형된 것처럼 리듬을 사용하고 있다. B부분은 짧지만, 소녀의 생기 있는 모습을 표현하고 있다(악보 52).

<악보 52> 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’, 마디 19-23

5음음계(E \flat -F-G-B \flat -C)사용

3) A' 부분(마디 24-36)과 코다(마디 36-39)

Gb 장조로 돌아간 A' 부분은 a부분이 변형되어 나타나는 a'''(마디 24-27)와 a''''(마디 28-35)로 되어있다. a'''부분(마디 24-27)에서는 a 주제선율의 리듬이 많이 변형된 형태로 나타나는데 주제선율의 Db-Bb-Gb-Eb의 화음 구성음이 변형된 리듬안에서 나타나고 있다. 오른손 성부에서는 옥타브 진행에 4도나 5도의 부가음이 첨가되어 3도 도약의 선율 진행이 나타나고, 왼손 성부에서는 4도나 5도 음정이 진행되어 양손 모두 화음으로 진행하고 있다. 또한 양손 성부의 음정을 모두 쌓아보면 Eb-Gb-Bb-Db의 화음으로 Gb 장조의 3화음(Gb-Bb-Db)과 eb 단조의 3화음(Eb-Gb-Bb)이 같이 쓰인 복화음 형태로 나타난다. 이를 통해 드뷔시는 자신만의 독특한 음향과 음색을 보여주고 있다. a''''부분의 마디 28-32에서는 주제 선율 a부분이 한 옥타브 위에서 재현되는데, 왼손 성부는 Gb 장조의 버금팔림화음(Cb3화음)이 페달 포인트로 지속되면서 주제 선율을 받쳐주고 있다. 마디 33-35에서는 a가 변형된 마디 14의 선율이 제2전위형 3화음의 병진행과 함께 확장되어 나타난다. 마디 35에서는 왼손의 4도 진행이 오른손 성부로 연결되는데, 음계의 구성은 5음음계(Gb-Ab-Cb-Db-Eb)로 되어있다. 코다(마디 36-39)는 고요하고 조용하게 Gb 장조 으뜸화음으로 마무리된다(악보 53).

<악보 53> 제 8번 ‘아마색 머리의 처녀’ 마디 24-39

3도 진행 복화음 형태 (G \flat 장조/ e \flat 단조)

주제선율 a 재현

페달포인트

3화음의 제 2전위형의 병진행

murmuré et en retenant peu à peu

5음음계(G \flat -A \flat -C \flat -D \flat -E \flat)
G \flat 장조 I 도화음 (... La fille aux cheveux de lin)

V. 결 론

19세기 말, 독일 낭만주의에 반발해 프랑스에서는 ‘인상주의’라는 음악사조가 발생하였고, 그 중심에는 드뷔시가 있었다. 그의 음악은 당대 문학사조였던 상징주의의 상징과 암시라는 표현기법에서 영향을 받았고, 음색을 중시하는 점에서 빛에 따라 변화하는 색채대비가 특징인 인상주의 회화 양식과의 많은 공통점이 보인다. 그는 자신만의 독창적인 음악어법으로 인상주의 음악을 확립시켰다.

드뷔시는 자신의 작품에서 느낌이나 분위기를 감각적으로 표현해내기 위해 다채로운 음악적 색채를 담아냈다. 본 논문에서는 그의 작품 《프렐류드 제I집》에 수록되어 있는 서로 대조적인 분위기의 곡들, 제5번 ‘아나카프리의 언덕’과 제6번 ‘눈 위의 발자국’, 제7번 ‘서풍이 본 것’, 제8번 ‘아마색 머리의 처녀’의 분석을 통해 이를 살펴보았다.

제5번 ‘아나카프리의 언덕’은 도입부를 포함한 A-B-A'-코다의 3부형식으로 되어 있다. 이 곡에는 5음음계, 8음음계, B장조 음계가 사용되었으며 그 중 5음음계의 사용이 많이 나타난다. 네 개의 음형을 구성하는 8분음표와 16분음표의 리듬, 트레몰로 반주와 스타카토 등의 특징은 중소리와 나폴리 사람들의 민속춤인 타란텔라를 연상시킨다. 그리고 복조성을 사용하거나 B장조의 으뜸화음에 6도 부가음정을 사용하여 B장조의 으뜸화음과 장7화음(G#-B-D#-F#)의 성격을 동시에 제시함으로써 조성의 모호성을 보이는데, 이는 드뷔시만의 독특한 음색을 만들어내고 있다. 또한 *tr*의 셈여림으로 기쁨과 환희에 가득 찬 아나카프리 섬의 모습을 표현하며 마무리된다.

제6번 ‘눈 위의 발자국’은 대조되는 부분 없이 첫 7마디의 주제 선율이 조금씩 변화되는 A-A'-A''-A'''-코다의 형식으로 되어 있다. 곡 전체에 계속되어 나타나는 오스티나토는 쓸쓸하고 고독한 눈경치와 눈 위를 하염없이

걸어가는 발자국을 연상시킨다. G 도리아선법, 페달포인트, 전위된 3화음, 4도/5도 병진행 등이 이 곡의 화성 색채를 풍부하게 해주며 특징적으로 사용되었다.

제7번 ‘서풍이 분 것’은 《프렐류드》 제 1권 중에서 매우 화려하고 기교적인 곡 가운데 하나이다. A-B-A'-코다의 3부형식으로 되어 있고, 두 개의 5음음계(G-A-C-D-E, G^b-A^b-B^b-D^b-E^b)와 온음음계(C-D-E-F[#]-A^b-B^b)를 교대로 사용하고 있다. 넓은 음역을 사용한 아르페지오, 양손이 맞물린 트레몰로와 반복음, 강한 옥타브 화음 등의 화려한 기교와 급작스럽게 변화하는 다이내믹을 통해 서풍을 표현하고 있다. 또한 8도 병진행, 장3화음의 병진행, 페달포인트, 반음계 진행 등도 드뷔시만의 독특한 음악적 색채감을 잘 드러내고 있다.

제8번 ‘아마색 머리의 처녀’는 앞의 전주곡과는 대조적인 분위기로 조용하고 서정적이며, 단순한 양식의 짧은 곡이다. 5음음계로 구성된 주제 선율은 스코틀랜드 소녀의 자연스럽고 소박한 아름다움을 잘 전달해 준다. 곡 전반에 걸쳐 나타나는 3도 선율과 3화음의 병진행, G^b 장조음계, 5음음계 등이 특징적으로 사용되었다.

《프렐류드 제 I 집》 중 위의 4곡을 분석한 결과 이 작품들에 나타난 드뷔시 음악양식을 요약하면 다음과 같다. 형식은 A-B-A'-코다의 3부형식이나, 하나의 모티브가 반복되어 나타나는 형식구조를 사용하여 전체적인 통일감을 형성하였다. 또한 5음음계, 교회선법, 온음음계, 반음계 사용을 통해 조성을 모호하게 하면서도 동시에 오스티나토와 페달포인트를 사용하여 조성감을 잃지 않도록 하였다. 다양한 리듬과 잇단음표, 헤미올라 리듬, 당김음에 의한 악센트의 변화 등을 통해 규칙적인 박자의 틀에 얽매이지 않는 자유로운 리듬의 사용을 보여주었다. 화성은 3화음과 7화음, 4도/5도의 병진행과 불협화음, 부가화음 등을 통해 폭넓고 다채로운 음색과 모호함으로 자신만의 고유한 인상주의 음악을 창작하였다.

이와 같이 드뷔시는 새로운 음악양식을 통해 인상주의라는 새로운 음악을 확립시켰고, 이후 20세기 음악 및 음악가들에게 큰 영향을 미쳤다. 이러한 점에서 드뷔시는 서양음악사에 남긴 발자취는 중요한 의미를 갖는다고 할 수 있다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 김경란. 「프랑스 상징주의」. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 김기봉. 「프랑스 상징주의와 시인들」. 서울: 조합공동체 소나무, 2000.
- 김문자 외. 「들으며 배우는 서양음악사」 본문 II. 개정증보판. 서울: 심설당, 2007.
- 서혜영. 「20세기의 피아노 음악」. 서울: 도서출판, 2004.
- 신인선. 「20세기 음악」. 서울: 음악세계, 2006.
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18」. 서울: 음악세계, 2002.
- 이석원. 「현대음악」. 서울: 서울대학교출판부, 1997.
- 이종구. 「20세기 시대정신과 현대음악」. 서울: 한양대학교출판부, 1999.
- 전지호 외 역. 「들으며 배우는 음악분석 2」. 서울: 심설당, 2001.
- 홍석기. 「인상주의」. 서울: 생각의 나무, 2010.
- 홍정수 외. 「두길서양음악사」. 서울: 도서출판 새노래, 1996.
- 20세기 작곡가 연구회. 「20세기 작곡가 연구 I」. 서울: 음악세계, 2000.
- Burge, David. 「20세기 피아노 음악」. 박숙련 역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Dippel, Andrea. 「인상주의」. 이수영 역. 서울: 도서출판 예경, 2005.
- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 제2개정 수정판. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2008.
- Griffith, Paul. 「현대음악사」. 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 2004.

- Grout, Donald Jay · Claude V. Palisca · Peter J. Burkholder.
「서양음악사」 제7판. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스,
2007.
- Hauser, Arnold. 「문학과 예술의 사회사」 4. 백남청·염무웅 역. 서울: 창작과 비평사,
2000.
- Kirby, F. E.. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판사 다리,
1997.
- _____ 「피아노음악사 20세기 말까지」. 김혜선 역. 서울: 도서출판
사 다리, 2003.
- Rewald, John. 「인상주의의 역사」. 정진국 역. 서울: 까치글방, 2006.
- Salzman, Eric. 「20세기 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판사 다리, 2001.
- Schmitz, E. Robert. 「드뷔시 피아노 작품과 연주 해석」. 김난희 역. 서울:
음악춘추사, 1989.
- Serullaz, Maurice. 「인상주의」. 최민 역. 서울: 열화당, 2000.

<학위논문>

- 김은혜. “C. Debussy Préludes II에 관한 연구 - No. 1, 2, 3, 4, 6, 12를 중심으로” . 경희대학교 대학원, 석사학위논문. 2007.
- 오예림. “C. Debussy의 「프렐류드(Prélude) I집」에 관한 분석 연구 (I, V, VI, VIII, X를 중심으로)” . 동덕여자대학교 대학원, 석사학
위논문. 2012.
- 이윤정. “드뷔시의 프렐류드 I집에 관한 연구 - 2번, 8번, 12번을 중심으로
로” . 수원대학교 대학원, 석사학위논문. 2002.
- 전세미. “드뷔시 인상주의 음악에 대한 연구 - <프렐류드 2권 8번, ‘물의
요정’>을 중심으로” . 한양대학교 대학원, 석사학위논문. 2012.

최현진. “드뷔시의 「영상 I 집」 분석 및 연구” . 성신여자대학교 대학원, 석사학위논문. 2013.

<학술지논문>

김경선. “클로드 드뷔시(Claude Debussy) 전주곡 - 1집 제3곡 「들을 스치는 바람」 (La vent dans la plaine) 연구분석” . 『음악연구』 , Vol. 34 (2005). pp. 63-84.

김경임. “드뷔시 피아노 전주곡의 음향적 특성 연구” . 『한국음악학회 논문집 음악연구』 , Vol. 20, No. 1 (1999). pp. 26-69.

장근주. “드뷔시의 음악에 나타난 인상주의 화성 기법의 특징에 관한 고찰 - Prelude I 중 “Volis”를 중심으로” . 『新음악논집』 , Vol. 1 (2001). pp. 73-92.

전혜수. “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석 - Preludes I, II를 중심으로” . 『음악이론연구』 , Vol. 1 (1992). pp. 23-84.

<사전>

세광음악출판사 사전 편찬위원회 편. 『음악용어사전』 . 서울: 세광음악출판사, 1986.

Sadie, Stanley. 『The New Grove dictionary of music and musicians』 v.5: Couraud-edlund. London : Macmillan Publishers ; Washington, D.C. : Grove's Dictionaries of Music, 1980

<악보>

Debussy, Claude Achille. *Préludes Premier Livre*. München: Henle Verlag, 1986.

ABSTRACT

An Analysis on Debussy's Prélude I, nos. 5, 6, 7, 8

Cho, Ja Ha

Department of Music Graduate School

Sungshin Women's University

In the late 19th century, Claude Achille Debussy (1862–1918) opposed to the idea of German romanticism. Thus, he became the representative of the impressionism that first appeared in France. During his life time, he got influenced by contemporary trend of literature. This led him to establish his own creative music. Generally, Dubussy expressed his music into various and colorful tones by using impressions from external factors. Furthermore, it also gives similar effects as it is appeared in Impressionism in paintings.

Among Dubussy's works, piano music is the most significant part. Because he wanted to become a performing musician, he composed a lot of piano songs that express various tones during his whole lifetime by maximizing the characteristics of instruments.

Préludes is the most impressionistic collection among his piano songs. This Préludes includes 24 songs, and each song has its own title.

Moreover, the melody of the songs is related to their own titles. For example, the sound of nature, literature, art and character are well expressed in a poetic or pictorial way. Therefore, *Préludes* covers all Debussy's impressionistic techniques.

This thesis attempts to explore the impressionistic music and the background of specific period. In addition, to understand Debussy's works, I examine his life and piano music. Also, No.5 'Les collines d'Anacapri', No.6 'Des pas sur la neige', No.7 'Ce qu'a vu le vent d'ouest' and No.8 'La fille aux cheveux de lin' that are included in *Prélude* of his piano work are analyzed to see how Debussy's distinctive musical form makes unique moods of each songs.

As a result of analyzing four songs in the *Prélude's* first collection, Debussy's musical forms that appeared in these songs are ternary form or other repetitive musical composition form such as pentatonic scale, church mode, whole-tone scale and chromatic scale. These forms are used to make the ambiguous composition form, at the same time, it is to imply different atmosphere in each songs by forming unification, and maintaining the shape of tonality. Considering the component of rhythm, he used free-form of rhythm that exceed the existing stereotyped beats using group of notes, hemiola rhythm, syncopation and the various other rhythms. Also, unlike the existing chords, parallel motion of triad, 7th chord, quartal and the fifth chord are seen in the song. Moreover, to express feelings and atmospheres of each songs effectively, Debussy uses dissonance and added note chords which make extensive vivid effect and ambiguity.

Thus, Debussy established his own impressionistic musical form

through using new musical expression. His new development influenced music and musicians in the 20th century.