



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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](#)

김택완 교수지도

석사학위청구논문

드뷔시의

《기쁨의 섬》 (L'Isle joyeuse) 연구

2014

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 가 람

드뷔시의
《기쁨의 섬》 (L'Isle joyeuse) 연구

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 가 람

인 준 서

최가람의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 5월

심사위원장 이 영 민 인

심사위원 김 택 완 인

심사위원 변 지 연 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 19세기 말 프랑스에서 새롭게 나타난 인상주의 음악을 확립시킨 작곡가이다. 그는 19세기 서양음악을 주도했던 독일 낭만주의에 반발하면서 새로운 프랑스 음악을 추구했고, 19세기 말 프랑스 문학에 나타난 상징주의(Symbolism)의 영향을 받아 어떤 대상에 대한 느낌과 분위기를 섬세한 음색으로 담아내는 자신만의 고유한 음악양식을 발전시켰다. 그의 음악 양식은 분위기의 표현과 색채감을 중시한다는 점에서 당시 신선한 충격을 주었던 인상주의(Impressionism) 회화와 공통점을 보인다.

1904년에 작곡된 드뷔시의 《기쁨의 섬》(L' Isle joyeuse)은 드뷔시의 인상주의 음악의 특징을 잘 보여주는 대표적인 피아노 작품 가운데 하나이다. 이곡은 프랑스 화가 장 앙투안 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림 《시테르 섬에의 승선》(Embarquement pour Cythere, 1717)이라는 명화에서 영감을 받아 작곡되었다고 알려져 있다. 이 곡은 드뷔시의 작품 중 예외적으로 단악장으로 구성되어 있고 단악장으로는 가장 규모가 크고, 밝고 생동감 넘치는 분위기와 풍부한 회화적인 색채감으로 인해 연주가 많이 되고 있는 작품이다.

본 논문에서는 《기쁨의 섬》에 대한 전반적인 이해를 위해 상징주의 문학이 드뷔시에게 끼친 영향과 드뷔시와 인상주의 회화와의 연관성에 대해 알아본 뒤 드뷔시의 생애, 드뷔시의 피아노 작품과 특징을 살펴보았다. 그리고 《기쁨의 섬》을 분석하여 이 작품에 나타난 인상주의 음악의 특징을 살펴보았다. 분석 내용을 정리해보면 다음과 같다.

드뷔시는 《기쁨의 섬》에 A-B-A'라는 전통적인 형식틀을 사용하였다. 그러나 8개의 기본 동기로 이루어진 두 개의 주제와 두 개의 에피소드 등 다양한 단편적 요소를 반복, 확대하고, 또 다양한 방식으로 결합시키는 비전통적인 구성방식을 취하였다. 조성에 있어서도 오스티나토와 지속음을 통해 조성적 틀을 유지하면서 동시에 온음음계와 반음계, 교회선법, 5음음계를 사용하여 조성을 모호하게 하며, 전통화성에서 금기시되었던 4도, 5도의 병진행, 병행화음, 증·감 3화음과 4도의 구성화음을 통해 다채로운 화성적 색채감을 얻어내고 있다. 리듬에 있어서도 드뷔시는 기본적으로 4/4박자와 3/8박자의 리듬틀을 유지하면서 교차리듬과 헤미올라, 복합리듬, 당김음, 불규칙한 악센트, 의도적인 임의의 프레이징을 사용하여 전통적인 리듬의 규칙성을 모호하게 하였다. 또한 다양한 셈여림을 구사하면서 셈여림의 대비를 통해 섬세하고 풍부한 색채감을 효과적으로 만들어내고 있다.

《기쁨의 섬》에 사용된 이러한 드뷔시의 양식적 특징들은 서양음악이 20세기 새로운 음악으로 발전하는데 중요한 전환점이 되었고, 이후 새로운 음악재료 및 음악양식을 확대하는데 이후 작곡가들에게 큰 자극이 되었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 인상주의와 드뷔시의 음악	3
1. 드뷔시와 인상주의	3
2. 드뷔시의 생애	7
3. 드뷔시의 피아노 작품과 특징	11
III. 《기쁨의 섬》 분석	33
1. 작품의 배경	33
2. 작품의 분석	35
IV. 결론	74

참고문헌

Abstract

I. 서론

19세기 후반 바그너(R. Wagner, 1813-1883)가 반음계주의라는 새로운 화성어법을 시도한 이래로 19세기 말 독일에서는 후기 낭만주의를 거치면서 서양 고전-낭만주의 음악의 기초가 되었던 조성체계가 무너지고 있었다. 같은 시기에 프랑스에서는 드뷔시(C. Debussy, 1862-1918)라는 작곡가가 바그너의 영향에서 벗어나 자유로운 표현을 추구하는 새로운 프랑스적인 음악을 추구하였는데 이것이 인상주의 음악이다.

인상주의라는 용어는 1870년대 활약했던 프랑스의 젊은 화가들의 화풍을 가리키는 것으로 선명한 윤곽이나 색채보다는 순간적인 인상과 빛에 따라 민감하게 변화하는 자연의 분위기를 화폭에 담으려는 것이 특징이다. 드뷔시의 작품 역시 모호한 음색과 색채감이 인상주의 회화와 비슷하여 인상주의 음악이라 불린다. 그러나 드뷔시는 인상주의 회화보다는 오히려 상징주의 시인들로부터 직접적으로 영향을 받았다. 19세기말 프랑스 상징주의(Symbolism)는 인상이나 느낌을 구체적으로 묘사하기보다는 시인의 내면세계와 사물의 신비를 암시하고 그 분위기를 불러일으키는 상징적인 표현을 추구하였다.

드뷔시가 인상주의 음악 어법을 독자적 형태로 보여준 첫 관현악 작품은 《목신의 오후 전주곡》(Prélude à l'après-midi d'un faune, 1892-1894)이다. 이 작품은 대표적인 상징주의 시인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시 《목신의 오후》에 기초한 작품으로 20세기의 음악의 전주곡으로 평가받으며, 인상주의 작곡가로서 드뷔시의 명성을 확고하게 해준 작품이다.

드뷔시는 자신이 피아니스트였던 만큼 피아노곡에 특별한 애착을 가졌으며, 전 생애에 걸쳐 피아노곡을 작곡하고 많은 작품을 남겼다. 주요한 그의

피아노 작품으로는 《판화》(Estamps, 1903), 《기쁨의 섬》(L'isle joyeuse, 1904), 《영상》 제1집(Imges I, 1904-1905), 《영상》 제2집(Imges II, 1907-1908), 《전주곡》 제1권(Préludes Cahier I, 1910), 《전주곡》 제2권(Préludes Cahier II, 1910-1913) 등이 있다.

이 가운데 1904년에 작곡된 《기쁨의 섬》은 프랑스 화가 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 《시테르 섬에의 승선》(Embarquement pour Cythere)이라는 명화에서 영감을 받았다고 전해진다. 드뷔시가 원숙기에 작곡한 피아노곡으로 다양한 음색을 지니고 있어 인상주의의 특징을 잘 보여주는 작품이다. 드뷔시의 피아노 작품 대부분은 표제를 갖고 있는 모음곡이지만, 《기쁨의 섬》은 예외적으로 단악장으로 되어있으며 단악장으로는 드뷔시의 피아노 작품들 중 가장 길이가 길며 가장 많이 연주되는 곡 중 하나이다.

본 논문은 드뷔시의 《기쁨의 섬》을 분석하여 이 곡에 드뷔시가 독자적으로 표현한 음악의 특징을 알아보며 작품 이해를 돕는 데에 목적을 두고 있다. 곡 분석에 앞서 《기쁨의 섬》의 작품이해를 위해 당시 인상주의 회화와 상징주의 문학에 대해 알아본 후 이 예술경향들이 드뷔시에게 어떤 영향을 주었는지 살펴 볼 것이다. 이어 드뷔시의 생애와 피아노 작품에 나타난 특징을 살펴보고 《기쁨의 섬》의 작곡 배경과 함께 작품을 분석해 이곡에 나타난 드뷔시의 음악 어법과 작곡기법에 대해 살펴보겠다.

II. 인상주의와 드뷔시의 음악

1. 드뷔시와 인상주의

인상주의는 19세기 말부터 20세기 초까지 활동했던 프랑스 화가인 모네(Claude Monet, 1840-1926), 마네(Edouard Manet, 1832-1883), 르누아르(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919) 등의 회화 양식을 일컫는 말이다. 이 용어가 처음 등장하게 된 직접적인 계기가 된 것은 1874년 프랑스 화가 협회의 회원이었던 모네, 드가, 피사로, 르누아르 등이 파리 카뤼신 거리의 나다르(Nadar) 사진관에서 개최한 첫 번째 전시회였다.¹⁾ 이 전시회의 기사를 쓰게 된 신문기자 르루아(Louis Leroy, 1812-1885)는 모네의 작품인 《인상, 해돋이》(Impression, Soleil levant, 1872)를 비꼬아 이들을 인상주의자라고 칭하였다. 그는 작품의 제목에 빗대어 젊은 화가들은 혹평하기 위해²⁾ ‘인상’(impression)이란 말을 사용하였던 것이다. 이렇게 처음에는 부정적으로 사용되었던 인상주의라는 말은 그러나 화가들이 오히려 긍정적으로 받아들여서 이 후에 스스로를 인상주의자라 칭하게 되었다.³⁾

인상주의 화가들이 표현하려는 것은 어떤 사물 그대로의 모습이 아니라, 사물에 대한 순간적인 느낌이나 인상이었다. 그들은 전통적 규칙에 구애받지 않고 자신이 개인적으로 느낀 인상을 재현하려고 애썼다. 그들은 주로 대기 중에 어우러진 빛의 역할, 희미하며 윤곽 없는 경계선과 복잡하게 얽힌 색조의 분위기를 주로 강조하였다. 또한 빛과 색채를 강조하여 분위기를

1) 전시된 작품은 165점이며, 1874년 4월 15일부터 한 달간 열릴 예정이었다. 전시가 시작되면서 관객이 많이 찾는 듯했으나 그들은 주로 조롱을 보냈다. John Rewald, 「인상주의의 역사」, 정진국 역 (서울: 까치글방, 2006), p. 216.

2) 르루아는 『르 샤희바리』(Le Charivari)라는 잡지에 아카데미파 풍경화가 조셉 뱅상이란 허구의 인물을 내세워 혹평하였다. Hajo Düchting, 「어떻게 이해할까? 인상주의」, 이주영 역 (서울: 미술문화, 2007), p. 11.

3) 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」 (서울: 한양대학교 출판부, 1999), p. 50.

살린 만큼 낭만주의 화가들에게 관심의 대상이 되지 못했던 카페 풍경, 정원 풍경, 파리의 거리 풍경, 산책 등 일상적인 삶으로부터 나오는 단순한 모티프를 시간대에 따라 변하는 색의 변화와 함께 매혹적이고 신비한 것으로 그렸다.⁴⁾

이처럼 인상주의는 미술에서 비롯된 것이었지만, 이 용어는 비슷한 시기에 나타난 프랑스 음악에도 적용되었다. 음악에서 인상주의의란 말은 1887년 드뷔시가 프랑스 아카데미에 출품한 관현악 모음곡인 《봄》(Printemps, 1887)에 대해 당시 프랑스 국립예술학교(Académie des beaux arts)의 교장이 “음색감이 지나치게 과장되어 있고, 구조성이 결여되어 있다”고 비판하면서, 바로 이러한 면모들은 “작곡가들이 가장 경계해야 할 모호한 인상주의”라는 부정적인 평가를 한 것에서 유래하였다.⁵⁾ 이곡을 두고 드뷔시 자신은 “내 의도는 대단히 광범위한 감정을 커버하는 독특하고 특수한 색채의 작품을 작곡하려는 것이다. 곡의 제목 《봄》은 계절을 묘사하는 것이 아니라 인간과 자연물의 느리고 고통스러운 창조기, 그 서서히 피어나 마침내 새로운 생명으로 활짝 개화하는 폭발적인 기쁨을 설명하고 싶었다”⁶⁾고 말하였다. 이는 마치 작곡가가 자연에서 경험하는 느낌을 포착하여 음악언어로 재구성하고자 하는 의도로 이해될 수 있다. 실제로 인상주의라고 불리게 된 《봄》에는 장조로도 단조로도 구분할 수 없는 애매한 성격의 멜로디가 사용되었다. 이것이 드뷔시의 《봄》이 인상주의로 불리게 된 이유이다.

그러나 실제 드뷔시에게 강력하게 영향을 준 사람들은 상징주의 시인들이었다. 드뷔시는 인상주의 화가들보다 상징주의 시인들과 더 많은 접촉을 가졌으며, 자신의 음악이 인상주의 회화로부터 영향을 받았다는 것에 거부감을 표시하면서 정작 자신의 음악에 직접적인 영향을 미친 것은 상상력과

4) 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」, p. 51.

5) 이석원, 「현대음악 -아방가르드에서 포스트모더니즘까지-」 (서울: 서울대학교출판부, 1997), p. 50에서 재인용.

6) 문태경 외, 「바로크부터 현대까지 이야기 음악사」 (서울: 음연, 2007), p. 100에서 재인용.

스쳐 지나가는 인상을 상징적인 단어를 통해 표현하는 상징주의 문학이라고 주장하였다.⁷⁾ 문학에서는 보들레르(Charles p. Baudelaire, 1821-1867)가 《악의 꽃》(Les Fleurs du mal)을 통해 상징주의를 세상에 널리 알렸다. 이것의 특징은 인상이나 감정을 구체적으로 묘사하거나 서술하는 대신 시인의 내면세계와 사물의 신비를 상징적으로 암시하고 그 분위기를 불러일으키는 것이다.⁸⁾ 이를 위해 상징주의 시인들은 단어를 의미 있게 연결하기보다는 비유와 소리, 뉘앙스를 더 중시한 표현방법을 사용하였다. 그리고 그 안에 음악적인 유동성을 취하려는 시도를 했다. 상징주의 시인으로는 보들레르, 말라르메(Stephane Mallarmé, 1842-1898)⁹⁾, 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896), 랭보(Arthure Rimbeau, 1854-1891) 등이 있다.

이들 중 말라르메는 매주 자택에서 ‘화요일 모임’을 가졌는데, 이 모임에는 젊은 문학인들과 화가, 음악가들이 참여했고 드뷔시도 모임에 참석하였다. 여기서 드뷔시는 말라르메와 교우 관계를 맺었고, 이때부터 드뷔시는 시를 쓰기도 하였고 시에 곡을 붙이기도 하였다.¹⁰⁾ 이 모임에서 상징주의 작가들이 사용하는 어휘와 문장의 변화 같은 문학 작법은 드뷔시에게 새로운 음악적 프레이즈의 구조와 이에 따른 리듬의 변화 등 음악어법 형성에 있어서 큰 영향을 주었다.¹¹⁾ 이러한 관계를 통하여 탄생한 곡이 《목신의 오후 전주곡》이다. 이 곡은 말라르메의 시 《목신의 오후》에서 영감을 얻어 1892-1894년에 걸쳐 작곡한 관현악 작품으로, 20세기 음악사에서 인상주의를 확립시킨 중요한 작품으로 평가받는다. 이 곡으로 드뷔시는 프랑스 작곡가 중 가

7) 신인선, 「음악세계 서양음악사 20세기 음악」 (서울: 음악세계, 2006), pp. 20-21.

8) 홍세원, 「서양음악사」 (서울: 연세대학교 출판부, 2003), pp. 540-541.

9) 19세기 프랑스의 상징주의 시인. 그의 ‘화요회’에서 20세기 초 활약한 지드(Andrée Gide, 1869-1951) 발레리(Paul A. Valéry, 1871-1945) 등이 배출되었다. 당시 작품으로는 《목신의 오후》, 《던져진 주사위》 등이 있다. 프랑스 근대시의 최고봉으로 인정받는다.

10) 맹복현, “드뷔시 목신의 오후에의 전주곡에 나타난 플루트의 역할 연구” (한양대학교 석사학위논문 2011), p. 8.

11) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김정임 역 (대구: 계명대학교 출판사, 2002). p. 388.

장 위대한 인물이며 20세기 음악의 흐름에 있어 가장 강력한 영향을 끼친 인물 가운데 한 명으로 평가된다.¹²⁾

드뷔시의 인상주의 음악은 이후 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937)에 의해서 1930년대까지 계속되었고, 이것은 프랑스 지역 외의 작곡가들에게 까지 영향을 주었다. 러시아의 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1937), 스페인의 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)¹³⁾, 폴란드의 시마노프스키(Karol Szymanowski, 1882-1937)¹⁴⁾, 이탈리아의 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936) 등이 인상주의 음악의 영향을 받았다.¹⁵⁾

12) Donld J. Grout and Claude V. Palisca, 「서양음악사」 제 4판, 편집국 역 (서울: 세광 음악 출판사, 1996), p. 782.

13) 마누엘 데 파야는 스페인 근대음악의 최고 작곡가이다. 작품수는 대작가로서는 결코 많은 것은 아니지만 그러나 모두가 걸작이다. 그는 작곡의 소재로 고향 안달루시아 지방에 예로부터 전해오는 민족음악의 요소를 취하였다. 즉 그 민족의 피와 정신이 파야의 높은 음악사상에 의하여 예술적으로 표현된 걸작이라고 하겠다.

14) 카롤 마체이 시마노프스키는 폴란드의 작곡가이자 피아니스트이다. 시마노프스키의 음악은 리하르트 슈트라우스·막스 레거·알렉산드르 스크리아빈의 음악과 클로드 드뷔시·모리스 라벨의 인상주의에 영향을 받았다. 폴란드 작곡가 프레데리크 쇼팽과 폴란드 민요에도 영향을 받아 쇼팽처럼 피아노를 위한 폴란드 전통 춤곡인 마주르카를 여러 곡 작곡했다.

15) 이종구, 「20세기 시대정신과 현대음악」, p. 52.

2. 드뷔시의 생애

드뷔시는 1862년 8월 22일 프랑스 파리 근교의 생 제르망 앙 레(St. Germain en Laye)라는 작은 마을에서 도자기 제조, 판매를 하는 집안의 장남으로 태어났다. 그의 조상들은 대부분 농부 그리고 파리교외에 거주하던 상인들이었고, 양친은 드뷔시가 태어날 무렵 그릇가게를 하고 있을 정도로 드뷔시에 가게는 음악과 거리가 멀었다. 그러나 드뷔시는 어려서부터 뛰어난 음악 감각을 드러내었고 7세가 되던 1869년에 체루티(Cerutti)라는 이탈리아 사람에게 피아노를 배웠다. 2년 뒤 9세에는 드뷔시 집안의 친지 모테 드 플뢰르비유(Maute de Fleurville) 부인¹⁶⁾이 드뷔시의 연주를 듣게 되었는데, 드뷔시의 재능을 알아보고 제자로 받아들였다. 드뷔시는 착실한 피아노 레슨 덕분에 교습을 받은지 1년만인 1872년 10월 파리 국립음악원에 입학하였고, 12년 동안 그곳에서 수학했다.

학생 때부터 스스로 학비를 벌어야 했던 드뷔시는 1880-1882년에는 프랑스의 피아니스트 마르몽텔(A. Marmontel, 1816-1898)의 덕택으로 차이코프스키(P. Tchaikovsky, 1840-1893)의 후견인인 메크(N. von Meck)부인의 피아니스트로 고용되어 부인의 아이를 가르치고, 부인과 함께 듀엣으로 피아노를 연주하는 일을 하였다. 그는 메크 부인과 그녀의 가족들과 함께 프랑스, 스위스, 이탈리아, 러시아 등을 방문할 기회를 가지게 되었다. 좋은 집안 가족들과의 관계와 외국여행은 일반교양이 부족했던 드뷔시에게 좋은 경험이 되었는데, 무엇보다도 러시아 음악인 국민악파의 음악과 집시의 즉흥 연주에 흥미를 느끼고 눈을 뜰 수 있는 새로운 계기가 되었으며, 음악적 지평을 넓히는데 큰 도움이 되었다.¹⁷⁾ 특히 무소르그스키(M. Mussorgsky,

16) 쇼팽에게 사사한 적이 있는 아마추어 피아니스트로서 후일 드뷔시가 크게 영향 받은 프랑스 상징주의 시인 폴 베를렌의 장모이기도 하다.

17) 박유미, 「피아노문헌」(서울: 음악춘추사, 2010), p. 342.

1839-1881)에 심취하여 서유럽의 전통과는 다른 무소르그스키의 독창적인 리듬과 화성으로부터 영향을 받았다.

1884년에 드뷔시는 칸타타 《방탕한 아들》(L'enfant Prodigue)로 작곡 부분의 최고상인 로마 대상을 수상하게 되었다. 이 상의 특전으로 그는 1885년에 로마로 유학길에 오르게 되었다. 그러나 그는 로마의 생활에 권태를 느꼈고, 로마에서 2년간 유학 생활을 채우지 못하고 돌아왔다. 또한 제출해야 할 관현악모음곡 《봄》과 칸타타 《은혜 받은 소녀》 등 2개의 작품을 제출했지만 심사위원들은 그의 작품을 이해하지 못하였다. 이렇듯 드뷔시에게 로마의 유학 생활은 큰 도움이 되지 못하였다.

파리로 돌아온 드뷔시는 함께 예술을 논할 수 있는 젊은 예술가들, 즉 상징주의 시인들과 점차 친분을 쌓기 시작하였다. 그는 새 예술에 대해 토론하고 의견을 교환하였고, 이 교류를 통해 실제 사물의 모습을 정확히 재현하는 것보다 즉각적인 주관적 인상을 표현하고자 하는 인상주의 화가들을 이해하게 되었다.

1888년과 1889년, 드뷔시는 두 차례에 걸쳐 바그너의 음악 축제가 열리는 독일 바이로이트(Bayreuth)를 여행하였다. 그는 학생시절부터 이미 바그너의 음악에 심취해 있었다. 그러나 새로운 예술가들과 어울리면서 자신만의 새로운 표현과 음악어법을 추구하고 있었던 그는 이 바이로이트 여행을 계기로 바그너의 음악과 멀어지기 시작하였다. 그는 반 독일적 사상을 가지고 있었고 관현악과 성악이 끝없이 전개되어 강제적이라고 할 만큼 웅변적인 성격의 바그너 음악에 참을 수 없는 중압감을 느끼고 프랑스 음악의 특징을 살린 자신만의 몽환적이며 색채적인 인상주의 음악의 길을 열어 가게 되었다.

1889년 파리에서는 만국 박람회(The International Exposition)가 열렸고 드뷔시는 그곳에서 자바의 타악기 합주음악인 가멜란 앙상블(Gamelan

Ensemble)¹⁸⁾을 경험하게 되었고, 그 외의 베트남, 캄보디아 등의 민속음악도 접하게 되었다. 그는 동양 음악의 자유로움, 리듬의 신선함, 타악기의 놀라운 효과, 유럽 음악과는 코드가 다른 동양적인 특유의 음악 형태와 선율과 울림 등의 매력에 깊은 감명을 받았다.¹⁹⁾ 이 영향으로 그는 이후 여러 작품에 가멜란 음향을 재현하려는 시도를 하였다.²⁰⁾

드뷔시의 인상주의 음악은 1892년에는 말라르메의 시에서 영감을 받아 작곡한 《목신의 오후 전주곡》에 의해 확립되었다. 그는 이 곡으로 20세기 음악에 중요한 전기를 마련하고, 새로운 양식으로 명실 공히 프랑스의 대표적인 작곡가로 자리매김을 하였다.

1901년에 초연된 《야상곡》(Nocturne, 1892)의 성공과 1902년 《펠레아스와 멜리장드》(Pelléas et Mélisande, 1892)의 초연은 프랑스에서의 그의 음악적 위치를 확고히 하였다.²¹⁾ 이러한 성공은 이후 가곡, 피아노곡, 관현악곡 등 각 분야에서 많은 작품들을 발표할 수 있는 원동력이 되었고, 많은 영향력을 미치기 시작하였다.

음악에서 널리 이름을 알리며 명성을 얻은 드뷔시는 1899년 10월 19일 릴리 텍시에(Lily Texier)와 결혼했지만 1903년 포레(G. Fauré, 1845-1924)의 옛 연인이었던 엠마 바르닥(Emma Bardac)을 만나 열정적으로 사랑에 빠지고 파리를 벗어난 외곽으로 함께 도주했다. 드뷔시는 그곳에서 피아노곡 《기쁨의 섬》을 작곡했다. 1905년 드뷔시는 아내와 이혼하고 엠마 바르닥과 동거를 시작했다. 같은 해 둘 사이에 딸 클로드 엠마(Claude Emma)가 태어났다. 이 가운데서도 이후 몇 년 동안 드뷔시는 관현악곡 《바다》

18) 인도네시아 자바나 발리에 있는 대규모의 기악합주 형태의 음악으로, 혼, 목관을 포함하지만 공, 차임, 북, 마림바 등의 타악기가 주류를 이루는 일종의 오케스트라로 볼 수 있다.

19) 문태경 외, 「바로크부터 현대까지 이야기 음악사」, pp. 102-104.

20) 예를 들어 3개의 곡으로 구성된 피아노 모음곡 《관화》의 제1곡 ‘탑’(Pagoda)과 제2곡 ‘그라나다의 황혼’(La soirée dans Grenade)에서 드뷔시는 가멜란 음악을 재현하였다.

21) 권유희, “클로드 드뷔시”, 20세기 작곡가 연구회 편, 『20세기 작곡가 연구』 I (서울: 음악세계, 2003), p. 67.

(La Mer, 1903-1905)와 피아노 독주곡 《피아노를 위하여》(Pour le Piano, 1896-1901), 《마스크》(Masque, 1904), 《영상》 제1집, 《영상》 제2집, 《전주곡》 제1권, 제2권, 《어린이 세계》(Children's Cornor, 1906-1908) 등을 작곡하였다.

그러나 그 시대의 최고의 작곡가로서나 명성을 가진 한사람으로 위치하였지만, 얼마 안가 점차 드뷔시의 불행한 생활이 시작되었다. 잇달은 이혼과 재혼을 둘러싼 소문이 돌면서, 많은 친구들이 그에게서 떠나갔기 때문이었다. 이와 함께 드뷔시의 경제상황도 나빠지면서 드뷔시는 불행한 말년을 보내게 되었다.

그러던 1914년 제1차 세계대전이 발발하던 해 설상가상으로 드뷔시의 건강은 직장암에 의해 서서히 악화되었다. 증병에 걸려 비참한 상태에 이르렀을 뿐만 아니라 경제적 어려움과 전쟁으로 우울증에 시달렸다. 이 시기는 그의 음악 창작활동이 가장 부진했던 시기였다. 그는 전쟁을 치르고 있는 조국 프랑스를 위해 작곡만이 조국에 대한 충성이라고 생각하며 마지막 혼신의 힘을 다해 작곡하였으나,²²⁾ 1918년 3월 25일에 독일의 폭격 중에 끝내 56세의 짧은 생을 마쳤다.

22) 권유희, “클로드 드뷔시”, p. 69. 드뷔시가 투병기간 동안 작곡한 곡으로 1913년에 완성된 마지막 피아노 독주곡인 《12개의 피아노 연습곡》(Douze Etudes)과 두 대의 피아노를 위한 《흑건과 백건》(Blanc et Noir)이 있다.

3. 드뷔시의 피아노 작품과 양식적 특징

1) 드뷔시의 피아노 작품

드뷔시는 1888년부터 1915년까지 많은 피아노 작품을 작곡하였다. 드뷔시의 작품은 그의 음악양식에 따라 제1기, 제2기, 제3기로 분류할 수 있다. 제1기는 양식이 형성되던 시기이고(1888-1902), 제2기는 인상주의 양식이 확립되고 두드러진 시기(1903-1910), 제3기는 피아노 음악의 최고 절정기(1910-1915)이다.²³⁾

제1기는 1888-1902년까지로, 이 시기는 아직 드뷔시의 음악 양식이 형성되고 있던 시기로 볼 수 있다. 아직 낭만주의와 프랑스 바로크 음악의 영향이 나타나지만 다양한 지역의 음악들을 접하면서 그 경험을 축적하고 전통 음악의 경계를 넘나드는 모습을 보여준다. 특히 1889년 파리 만국박람회에서 접하게 된 자바의 가멜란 음향과 러시아 음악가들의 작품들은 드뷔시가 전통적 조성체계의 원리들을 넘어서는 다양한 음재료를 곡에 적용하는데 큰 계기가 되었다.²⁴⁾ 이 시기에 작곡된 대부분의 곡들은 소실되거나 미완성된 상태로 남아있다. 대표적인 작품으로는 《두 개의 아라베스크》(Deux Arabesques), 《베르가 마스크 모음곡》(Suite Bergamasque), 《피아노를 위하여》가 있다.

《두 개의 아라베스크》는 드뷔시가 로마대상 수상으로 인한 로마 유학에

23) 서혜영, 「20세기의 피아노 음악」(서울: 도서출판, 2004), p. 10.

이외에도 드뷔시 작품양식의 구분은 연구자의 관점에 따라 다양하게 분류되고 있음을 볼 수 있다. E. Robert Schmitz, 「드뷔시 피아노 작품과 연구해석」, 김난희 역(서울: 음악춘추사, 1989)에서는 드뷔시의 피아노 작품이 1888-1904, 1905-1910, 1910-1915, 1915의 네 시기로 구분되어 설명되어 있다. 음악지우사 편, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시」(서울: 음악세계, 2002), pp. 16-17에서는 습작기(1879-1883), 형성기(1884-1893), 확립기(1893-1902), 원숙기(1902-1910), 종합기(1913-1918)로 나뉜다. 권유희, “클로드 드뷔시”, pp. 70-95에서는 드뷔시의 양식을 초기(1880년대), 중기(1890-1900년대), 후기(1910년대)로 구분하여 설명하고 있다.

24) 권유희, “클로드 드뷔시”, p. 76.

서 돌아온 직후인 1888년부터 작곡한 작품이다. 두 곡 모두 조성을 유지하지만(제1번 E장조, 제2번 G장조) 선법의 사용이나 형식 구성에 있어 이후 드뷔시 음악의 중요한 특징을 담고 있다.

본격적으로 드뷔시의 개성이 드러나기 시작한 작품은 《베르가마스크 모음곡》이다. 이 작품은 ‘전주곡’(Prelude)과 ‘미뉴엣’(Menuet), ‘달빛’(Clair de Lune), ‘파스피에’(Passepied)의 4개의 곡으로 이루어진 모음곡으로 ‘달빛’이라는 표제를 갖는 제3곡을 제외하면 모두 춤곡으로 구성되어 있다. 네 곡 모두 서로 다른 조성을 가지고 있으나 형식은 A-B-A의 3부 형식으로 되어 있다. 섬세한 음감의 ‘달빛’은 포레에 의하여 음악이 붙여진 베를렌의 《달빛》이라는 시에 기초한 것이다.²⁵⁾

제1기의 마지막 작품인 《피아노를 위하여》에서는 본격적으로 드뷔시만의 화음, 운음음계, 교회선법 등이 사용되기 시작한다. 이 작품은 ‘전주곡’(Prelude), ‘사라방드’(Saraband), ‘토카타’(Toccata)의 3곡으로 되어 있는데, ‘전주곡’은 빠른 템포와 피아니스틱한 기교에 의하면서 되풀이되는 주제를 기초로 작곡되었다. ‘사라방드’는 드뷔시의 피아노곡 《영상》에서 주제를 가져온 곡으로 해결되지 않은 7도와 9도 화음의 사용 같은 이 시기 특유의 새로운 음악양식을 보여준다.²⁶⁾ ‘토카타’는 ‘전주곡’의 기교를 다시 선명하게 강조하는 것으로 화려한 화성적 색채를 지닌 곡이다.

제2기는 드뷔시의 인상주의 양식이 확립되어 독특한 음악 어법이 작품에 나타나고, 특히 피아노 독주곡이 많이 작곡되었던 시기이다. 이 시기의 작품들은 대부분 이미지와 분위기를 드러내는 암시적이고 상징적인 표제를 가지고 있는데, 드뷔시는 자신만의 화성과 리듬, 이국적인 음악재료를 통해 각 곡이 갖는 인상이나 분위기를 풍부한 색채감으로 표현하였다. 대표적인 피아노 작품으로 《판화》(Estampes, 1903), 《기쁨의 섬》, 《영상》 제1집,

25) Schmitz, E. Roboert, 「드뷔시 피아노 작품과 연주해석」, p. 43.

26) 홍석현, 「음악의 유산」(서울: 중앙일보사, 1994), p. 124.

《영상》 제2집, 《어린이 세계》 등이 있다.

《관화》는 모두 3곡으로 이루어졌는데, 모음곡 중 처음으로 모든 악장이 ‘탐’, ‘그라나다의 황혼’, ‘비오는 날의 정원’(Jardins sous la Pluie) 같은 이국적인 분위기를 나타내는 표제를 가지고 있다. 드뷔시는 ‘탐’의 동양적인 정서는 5음음계를, 그리고 ‘그라나다의 황혼’이 담고 있는 스페인의 분위기는 아바네라(habanera)²⁷⁾ 리듬을 사용해 나타내고 있다. ‘비오는 날의 정원’에서는 비 내리는 파리의 정원과 말끔하게 개인 정경을 그리고 위해 두 개의 프랑스 민요 《우리는 숲속에 다시 오지 않으리》(Nous n’irons plus as bois)와 《자장자장 아가야》(Dodo, l’enfant do)가 주제 선율로 사용되었다.

1904년에 작곡된 《기쁨의 섬》은 《관화》에서 보여주었던 인상주의 양식을 더 명확하게 보여주는 작품이다. 프랑스 화가 와토의 그림 《시테르 섬에의 승선》에서 영감을 받은 것으로 알려진 이 작품에는 그림이 보여주는 밝고 생동감 있는 분위기가 색채감 있게 잘 나타나고 있다.

1904-1905년 작곡된 《영상》 제1집과, 2년 후인 1907-1908년에 작곡된 《영상》 제2집은 모음곡으로 각각 표제를 갖는 세 곡으로 구성되어 있다. 《영상》 제1집에는 ‘물의 반영’(Reflects dans l’eau), ‘라모 예찬’(Hommage a Rameau), ‘움직임’(Mouvement)이 들어 있는데, ‘물의 반영’은 수면의 빛과 그림자 속에서 움직이는 물의 모습을 5음음계, 병행화음 등을 사용하여 시각적으로 나타내고 있다. ‘라모 예찬’은 선법, 병행화음이 만들어내는 화성적 색채로 프랑스의 옛 작곡가 라모를 추모하는 곡이다. ‘움직임’은 리듬의 반복과 3연음의 재빠른 교체로 추상적인 음의 움직임을 감각적으로 묘사하고 있다. 《영상》 제2집은 제1집보다 좀 더 원숙미를 보여준다고 평가되는 작품으로 ‘나뭇잎을 스치는 종소리’(Cloches à travers les Feuilles), ‘황폐

27) 아바네라는 쿠바의 느린 노래와 춤으로 아프리카에서 유래하여 스페인에서 매우 큰 인기를 얻었다. 단순한 2박에 붓점 리듬으로 이루어져 있다.

한 절에 걸린 달’(Et la lune descend sur le Temple qui fut), ‘금붕어’(Poissons d’or)의 3곡으로 이루어져 있다. ‘나뭇잎을 스치는 종소리’는 불협화음을 사용하여 희미한 종소리를 나타내고, ‘황폐한 절에 걸린 달’은 조용한 음을 통해 쓸쓸한 빈 절의 분위기를 담고 있다. ‘금붕어’는 금붕어의 움직임과 그로 인해 나타나는 물의 움직임과 색채 변화를 표현한 곡으로 동양에서 영감을 받은 변덕스럽고 약간 비연속성을 띤 곡이다.²⁸⁾ 《어린이 세계》는 드뷔시가 당시 4세였던 자신의 딸 엠마를 위해 작곡한 모음곡으로 무소르그스키의 가곡집 《어린이의 방》에서 영감을 받은 것으로 알려져 있다.²⁹⁾ ‘그라두스 아드 파르나숨 박사’(Doctor Gradus ad Parnassum)와 ‘코끼리 자장가’(Jimbo’s Lullaby), ‘인형을 위한 세레나데’(Serenade for the Doll), ‘눈송이가 춤을 춘다’(The Snow is Dancing), ‘양치는 아이’(The Little Shepherd), 그리고 ‘골리워그의 케이크워크’(Golliwog’s Cake-walk)의 6곡으로 구성되어 있는데, 모두 순진무구한 어린이들의 동심을 세계를 표현하고자 하였다.

피아노 음악의 최고 절정기라 할 수 있는 제3기는 암과의 투병과 경제적인 어려움, 또한 제1차 세계대전으로 인하여 어려움에 처한 조국에 대한 애국심 등의 복잡한 심경을 지녔음에도 드뷔시가 더욱 작곡에 전념한 시기이다. 드뷔시의 피아노 작품들이 절정에 도달하게 되는 완성의 시기라고 볼 수 있다. 그는 보다 높은 차원의 세련된 기법을 다양하게 구사하며 독창적인 스타일을 보여줬다. 이 시기의 대표작으로는 두 권의 《전주곡》과 《12곡의 연습곡》을 꼽을 수 있다.

두 권으로 되어 있는 《전주곡》 제1권과 《전주곡》 제2권은 드뷔시가 이 제껏 추구했던 음악의 집대성으로 높은 예술성을 지닌 모음곡집이다. 이 작

28) F. E. Kirby, 「피아노 음악사 20세기 말까지」, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 2003), p. 355.

29) 임혜정, 「피아노 문헌개요」 (서울: 도서출판 수문당, 2011), p. 162.

품은 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)와 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)의 《전주곡》의 전통을 따름으로써³⁰⁾ 인상주의와 고전주의적 경향을 종합하고 있다. 바흐와 쇼팽의 작품처럼 드뷔시의 두 권의 《전주곡》은 각각 12곡씩 모두 24곡으로 이루어져 있고, 대부분 짧고 축약된 A-B-A의 3부 형식으로 구성되어 있다. 그러나 바흐와 쇼팽의 《전주곡》과는 달리 드뷔시의 《전주곡》은 특정한 조성의 순서를 따르지 않고, 모두 표제를 지니고 있으며, 장·단조를 제외한 다양한 음계나 병진행 등 이제까지 드뷔시가 보여준 모든 양식적 요소를 효과적으로 사용하여 통해 각 곡의 표제가 의미하는 분위기와 이미지를 더욱 풍부하고 다채로운 음색과 음향으로 표현하고 있다.

《12곡의 연습곡》은 드뷔시가 1915년 뒤랑(Durand) 출판사로부터 쇼팽의 연습곡 교정을 부탁받아 쇼팽의 작품을 접하게 되면서 영향을 받아 작곡한 음악이다. 쇼팽의 연습곡처럼 테크닉 향상을 위한 교육적 목적과 함께 수준 높은 예술성을 추구하면서 쇼팽의 연습곡처럼 매우 계획적으로 구성하였다.³¹⁾

드뷔시의 피아노 작품을 정리하여 목록화하면 다음과 같다(표 1).

30) 바흐의 전주곡은 그의 《평균율 클라비어곡집》(Das wohltemperierte Clavier)의 전주곡을 의미한다. 이 작품집은 모두 두 권으로 각 권은 24곡의 전주곡과 푸가로 구성되어 있다. 바흐는 여기에서 C장조에서 b단조에 이르기까지 24개의 장·단조를 모두 순차적으로 배열하여 사용하였다(C장조-c단조-C#장조-c#단조-D장조-d단조....).

쇼팽은 바흐의 영향을 받아 24개 장·단조를 사용한 24곡의 전주곡집 《전주곡》 Op. 28을 남겼다. 그러나 쇼팽의 전주곡은 푸가의 전주곡이라기보다 하나의 독립된 성격소품으로 의미를 가지며 조성의 순서도 바흐와는 다르게 5도권에서 장조와 그 관계단조의 순으로 진행된다(C장조-a단조-G장조-e단조-D장조-b단조-A장조-f#단조-E장조-c#단조....).

31) 드뷔시의 《12곡의 연습곡》은 ‘다섯 손가락을 위한’(5 Finger Exercises), ‘3도’(Study in Thirds), ‘4도’(Study in Fourths), ‘6도’(Study for 8 Fingers), ‘옥타브’(Study in Octave), ‘여덟 손가락을 위한’(Study for 8 Fingers), ‘반음계’(Study for Chromatic Steps), ‘장식음’(Study in Ornaments), ‘반향음’(Study for Repeated Notes), ‘대비음의’(Study in Opposed Sonorities), ‘아르페지오의’(For Composite Arpeggios), ‘화음을 위한’(For Chords)로 되어 있다.

<표 1> 드뷔시의 피아노 작품 목록

시기	작품	작곡년도
제1기	두 개의 아라베스크(Deux Arabesques)	1888-1891
	슬라브풍의 발라드(Ballade slave) 댄스(Danse) 꿈(Rêverie) 낭만적 왈츠(Valse romantique) 스티리풍 타란텔라(Tarantelle styrienne)	1890
	베르가마스크 모음곡(Suite Bergamasque)	1890-1905
	마주르카(Mazurka)	1891
	녹턴(Nocturne)	1892
	영상(Images)	1894
	피아노를 위하여(Pour le piano)	1896-1901
	제2기	판화(Estampes) 스케치북에서(D'un cahier d'esquisses)
피아노를 위한 작품(Oeuvres pour piano)		1903-1904
기쁨의 섬(L'Isle joyeuse) 마스크(Masque)		1904
영상 제1집(Images I)		1904-1905
영상 제2집(Images II)		1907-1908
어린이 세계(Children's Corner)		1906-1908
하이든을 찬양하며(Hommage à Haydn) 귀여운 니가르(The Little Nigar)		1909
렌토보다 느리게(La plus que lente)		1910
제3기	전주곡 제1권(Prélude I)	1910

제3기	전주곡 제2권(Prélude II)	1913
	영웅의 자장가(Berceuse heroïques) 6개의 옛 비명(Six epigraphes antiques)	1914
	12개의 연습곡(Douze Études) 엘레지(Elegie) 상처입은 옷(Piece pour le Vetement du blesse)	1915

2) 양식적 특징

드뷔시의 피아노 작품들은 대부분 1880년대부터 1915년 전후까지 그의 일생에 걸쳐 작곡되었다. 그는 작곡가이기 이전에 피아니스트였기에 피아노를 통하여 자신의 음악세계를 표현하고자 하였다. 건반악기 작품을 작곡하는데 있어서 기존의 전통적인 방식에서 벗어나 자유롭게 모든 음악적 요소나 방법을 활용하였다. 그는 화음이나 화성을 색채를 얻는 수단으로 섬세하게 활용하였고, 피아노의 전 음역을 사용하였으며 *fff*에서 *ppp*까지 폭 넓은 셈여림을 사용하였다. 한 성부가 타악기적이면 또 다른 성부는 선율을 노래하는 등 다양한 아티큘레이션(articulation)을 통해 다양한 분위기의 음악을 만들어내면서 피아노의 음악의 새로운 가능성을 열었다.

드뷔시는 자신만의 독특한 음악적 표현을 위해 전통적인 장·단조 대신 온음음계, 이국적인 5음음계, 중세의 교회선법 등을 즐겨 사용했다. 이 음계들은 이끔음(leading tone)³²⁾을 갖고 있지 않기 때문에 조성을 모호하게 하는데 매우 효과적이다.

32) 이끔음은 장음계 및 단음계의 제7도 음을 말한다. 반음(단2도) 상행해서 으뜸음을 유도하는 음, 또는 선율선을 으뜸음으로 유도하는 음이란 뜻이다.

온음음계(whole-tone scale)는 음계의 각 음이 반음 없이 6개의 온음(C-D-E-F#-G#-A#)으로 구성된 음계로 6음음계(hexatonic scale)라고도 한다. 온음음계는 완전 4도, 완전 5도 등 근본적인 음정을 가질 수 없기 때문에 중심음 기능이 약화될 수밖에 없고 6음 중 어느 곳에서나 시작해도 항상 그 결과는 마찬가지이다.³³⁾ 즉 이 음계는 따로 중심이 되는 음이 존재하지 않기 때문에 조성적 모호함을 드러내는데 적합한 음계라 할 수 있다. 다음 악보는 드뷔시의 온음음계의 예이다(악보 1).

<악보 1> 드뷔시 《전주곡》 I 중 ‘뚝’(Voiles) 마디 1-4

G# F# E D C C B \flat (A#)

이 외에도 《영상》 II 가운데 ‘나뭇잎을 스치는 종소리’의 마디 1-2, 《영상》 I 가운데 ‘물의 반영’의 마디 44-45 등에서도 온음음계의 사용이 나타나는 것을 볼 수 있다.

5음음계는 한 옥타브 안에 단3도와 장2도로 결합된 5개의 음을 포함하는 음계이다. 반음들이 없기 때문에 엔헤미토닉 펜타토닉 음계(anahemitonic pentatonic scale)라고도 불린다.³⁴⁾ 드뷔시는 인도네시아 민속음악인 가멜

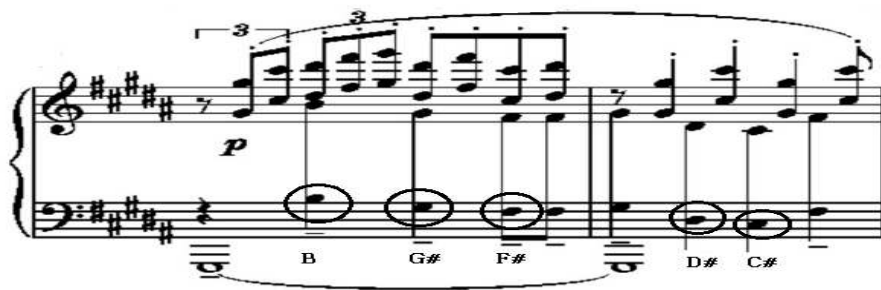
33) Bruce Benward, 「19세기 후반 이후의 작품 경향과 작품 분석」, 박재성 역 (대구: 계명대학교 출판부, 1993), p. 9.

34) S. Kostka, 「20세기 음악의 소재와 기법」, 박재은 역 (서울: 예당출판사, 2003), p. 25. 엔헤미토닉 펜타토닉 음계란 그리스어에서 유래한 말로 반음을 포함하지 않는 음계를 뜻한다.

란 음악으로부터 영향을 받아 이 음계를 사용하게 되었다. 한국·중국·일본 등의 동양음악과 스코틀랜드, 아메리카 인디언, 아프리카의 토속음악에서도 찾아 볼 수 있으며 이국적인 색채감을 만들어 낸다.

드뷔시의 작품 가운데 《관화》 중 ‘탑’은 탑이라는 특유의 동양적 상징물을 음악으로 표현하기 위해 5음음계가 사용된 작품이다. 옥타브로 병행하는 내성부에서 C#-D#-F#-G#-B의 5음음계를 찾아 볼 수 있다(악보 2).

<악보 2> 드뷔시 《관화》 중 ‘탑’ 마디 11-12



이 외에도 《영상》 I 가운데 ‘물의 반영’ 마디 16-18와 《전주곡》 I 가운데 ‘뚝’의 마디 41-42 등에서 D \flat -E \flat -F-A \flat -B \flat 로 이루어진 5음음계의 예를 볼 수 있다. 《전주곡》 I 가운데 제8번 ‘황갈색 머리의 아가씨’(La fille aux cheveux de lin)의 마디 1-2에서도 스코틀랜드 아가씨의 모습을 표현하기 위해 G \flat -A \flat -B \flat -D \flat -E \flat 의 5음음계를 사용하였다.

반음계는 한 옥타브 안에 포함되어 있는 12개의 반음으로 이루어져 있는 으뜸음 음계이다. 이 음계는 으뜸음이나 딸림음이 없고 조가 성립되어 않기 때문에 드뷔시는 경과적으로 불확실한 느낌을 주는 악구로 주로 사용하여

조성감을 느낄 수 없게 하였다. 드뷔시는 반음계를 즐겨 사용한 바그너로부터 벗어나고자 노력했기에 반음계를 즐겨 사용하지는 않았다. 사용할 경우에는 주로 경과구나 특별한 효과를 내기 위해 사용하였다(악보 3).

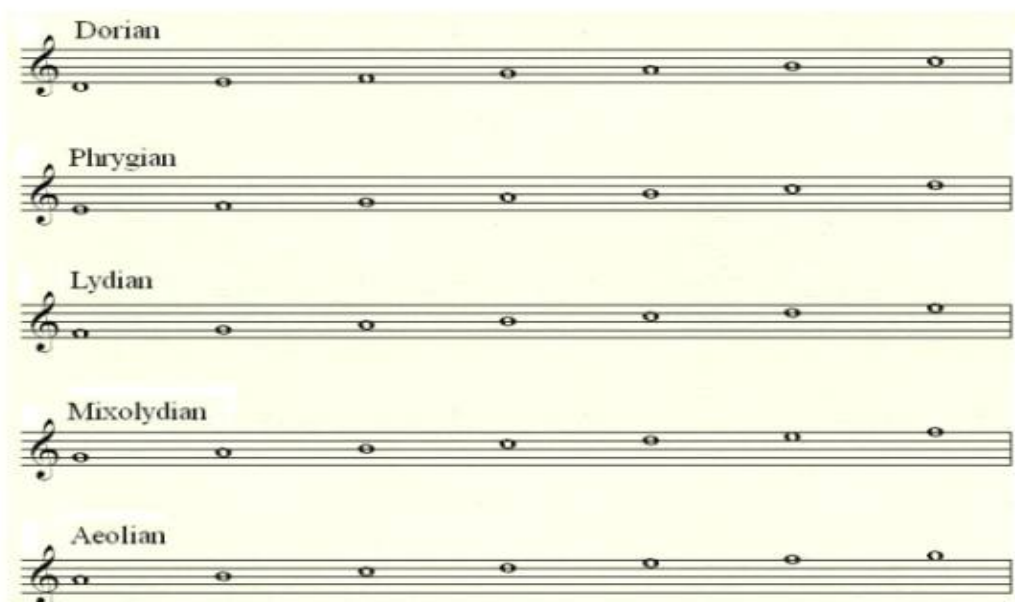
<악보 3> 드뷔시 《영상》 I 중 ‘물의 반영’ 마디 8-11



또 다른 반음계의 예는 《전주곡》 II 가운데 제11번 ‘교대하는 3도’(Les tierces alternées)의 마디 150-153과 제9곡 ‘피크윅 경을 찬양하며’(Hommages à S. Pickwick. Esq. P. P. M. P. C)의 마디 35-36 등에서도 찾아볼 수 있다.

교회선법은 중세부터 16세기까지 서양음악에 사용되었다. 일정한 온음과 반음으로 이루어진 음계조직으로 5개의 온음과 2개의 반음으로 구성된다. 드뷔시가 주로 사용한 선법은 에올리아 선법(Aeolian mode), 도리아 선법(Dorian mode), 프리지아 선법(Phrygian mode)이고, 종종 리디아 선법(Lydian mode), 믹솔리디아 선법(Mixolydian mode)도 사용하였다(악보 4).

<악보 4> 드뷔시가 주로 사용한 선법



그의 작품에서 이러한 선법들은 이조되어 사용되었고 음역의 제한도 받지 않았으며 몇 개의 음이 빠진 형태로 사용되기도 하였다.³⁵⁾ <악보 5>에서는 도리아 선법의 예를 볼 수 있다.

35) E. Robert Schmitz, 「드뷔시 피아노작품과 연주해석」, 김난희 역 (서울: 음악춘추사, 1995), p. 36.

<악보 6> 드뷔시 《영상》 II 중 ‘황폐한 절에 걸린 달’ 마디 1-3

3도 구성화음은 근음 위에 3도 간격의 음들을 쌓아 올린 것으로 3화음, 7화음, 9화음, 11화음, 13화음이 있다. 아래 제시된 <악보 7>의 마디 11-12의 예는 왼손에 3음이 생략된 7화음이 해결되지 않고 병진행 하는 것을 보여준다. 이 예는 드뷔시가 화음을 기능적으로 사용하기 않고 색채감을 얻기 위한 수단으로 사용하고 있음을 잘 보여 주는 것이다.

<악보 7> 드뷔시 《피아노를 위하여》 중 ‘사라방드’ 마디 9-12

이외에도 드뷔시가 주로 사용하였던 화음으로 4도 구성화음(chords by fourths), 2도 구성화음(chords by seconds), 부가화음(added tone chord), 이탈화음(escaped chords-harmonies)이 있다.

4도 구성화음은 4도 간격으로 음을 쌓아 올린 화음으로, 드뷔시는 전통 음악에서 불협화음이 되는 4도 구성의 화음을 매우 즐겨 사용하였다. 이의 예로 <악보 8>에는 마디 85의 첫 화음을 제외하고 모든 음이 4도 구성 화음으로 되어 있는 것을 볼 수 있다.

<악보 8> 드뷔시 《전주곡》 I 중 ‘가라앉은 사원’(La Cathedrale engloutie)
마디 85-89



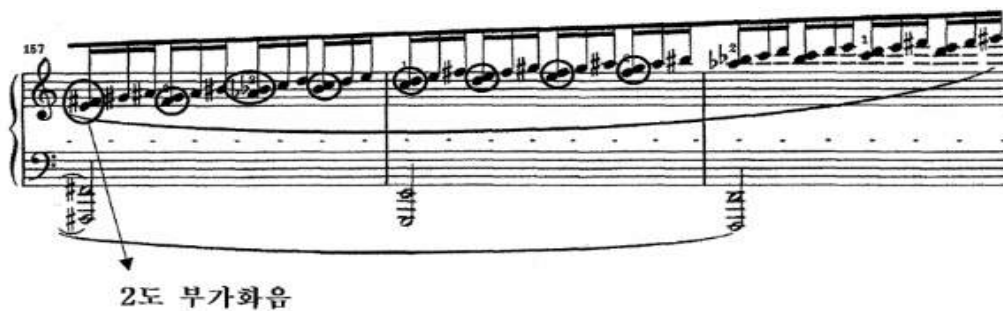
다음으로 2도 구성화음은 장2도나 단2도를 쌓아 만든 화음이다. 2도 화음은 화성 구성음이 하나의 덩어리처럼 보이기 때문에 송이화음(cluster chord)이라고 부른다. 또한 2개 이상 배열되면 군(cluster)과 음군(tone cluster)이라는 용어로도 불린다(악보 9).

<악보 9> 드뷔시 《전주곡》 II 중 ‘불꽃’(Feux d' artifice) 마디 20-21



부가화음이란 화음에 다른 음을 첨가하여 만든 것으로 일반적으로 전통적인 3도 화음에 2도, 4도, 6도 등의 부가음을 첨가시킨다. 예비와 해결 없이 비화성음을 화성음으로 취급하여 효과적인 음향과 색채감을 풍부하게 얻기 위해 사용된다. 부가화음의 종류에는 2도 부가화음, 6도 부가화음, 7도 부가화음, 9도 부가화음 등 있는데, 드뷔시가 즐겨 쓴 부가화음은 2도와 6도 부가화음이다(악보 10, 11).

<악보 10> 드뷔시 《영상》 I 중 ‘움직임’ 마디 157-159



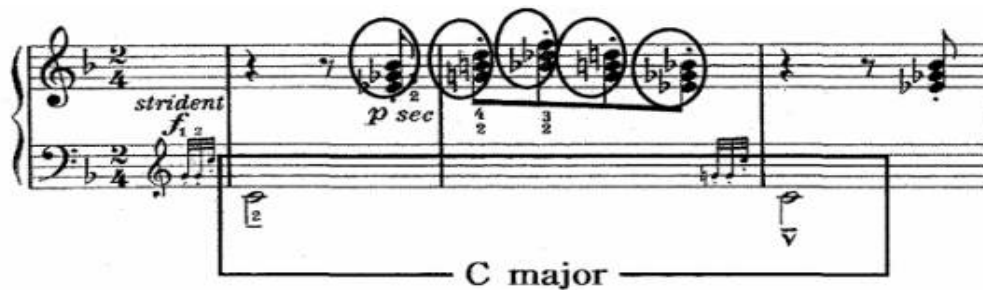
<악보 11> 드뷔시 《피아노를 위하여》 중 ‘사라방드’ 마디 33-37

6도 부가화음



마지막으로 인상주의 음악의 특징인 이탈화음은 마치 다른 조로 조바꿈 해버리는 인상을 주는 화음을 말한다. 이 화음은 해결되지 않고 음이 갑자기 사라져버리는데, 순간적으로 긴장된 분위기를 조성하며 독특한 효과를 가져다준다. 이탈화음 역시 으뜸음을 향한 응집력을 약화시키는 효과를 가져다준다. 이의 예로 <악보 12>의 첫째 마디에서 C장조로 조성이 확립되고 C장조와 조화되지 않는 3화음들이 나타나는 것을 볼 수 있다.

<악보 12> 드뷔시 《전주곡》 II 중 ‘괴짜 라빈 장군’ (General Lavine eccentric),
마디 1-4



드뷔시는 음계와 화성뿐 아니라 리듬에서도 전통적인 틀에서 벗어나 자유로움을 추구하였다. “리듬을 마디 속에 가두어 놓을 순 없다”³⁶⁾고 말한 그는 마디선의 질서에 맞아 떨어지는 반복적인 강약 패턴을 피했다. 또한 박자와 리듬을 자유롭게 하기 위해서 혁신적인 방법을 적용하였다. 그는 빈번한 박자 변화와 액센트의 자유로운 사용, 잦은 당김음의 사용, 불규칙한 리듬세분 그리고 잇단음표의 사용 등으로 고전, 낭만 시대의 기본적인 박자 체계와 완전히 다른 리듬 구성을 보여주었다.

<악보 13> 드뷔시 《전주곡》 I 중 ‘소리와 향기가 저녁 공기 속에 감돌다’(Les soos et les parfums tournent dans l'air de soir)
마디 1-3



위의 악보에서는 3/4박자인지 5/4박자인지 마디의 구분이 상당히 불분명하다. 기본적인 박자는 3/4박자이지만 부분적으로 2박을 덧붙여 5/4박자로 만들었다. 왼손은 프레이즈 구성상 박자들을 벗어나 박자를 모호하게 한다.

36) Roger Kamien, 「서양음악의 유산」, 김학민 역 (서울: 예술출판사, 1993), p. 577에서 재인용.

드뷔시는 당김음을 빈번하게 사용하여 박자와 리듬을 모호하게 하였고 마디의 개념을 약화시켰다(악보 14).

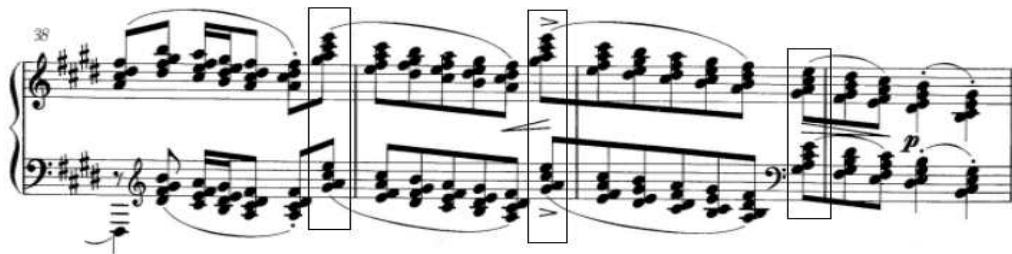
<악보 14> 드뷔시 《영상》 I 중 ‘움직임’ 마디 43-45



위의 악보에서는 왼손 리듬에 붙임줄을 붙여 당김음을 사용하고 있다. 오른손에서는 규칙적으로 셋잇단음표가 계속 진행되지만 왼손에서는 약박에 당김음을 사용하여 리듬감을 모호하게 한다. 또 다른 예로 《관화》 가운데 ‘탑’의 마디 3-5에서 왼손 화음과 오른손 화음이 결합하여 당김음을 만들어 내어 박자를 모호하게 만들고 있음을 볼 수 있다.

드뷔시는 또 이음줄을 이용하여 약박에 액센트가 오도록 구성하고 이에 따라 마디선을 무력화 시키는 리듬 구성을 보여주기도 하였다(악보 15).

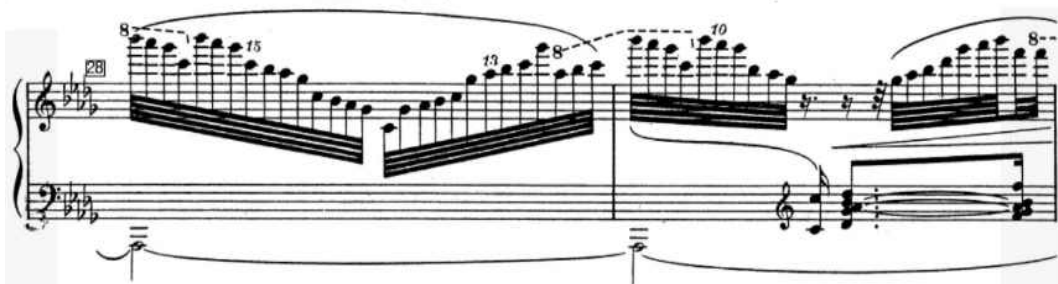
<악보 15> 드뷔시 《피아노를 위하여》 중 ‘사라방드’ 마디 38-41



위의 예는 이음줄의 사용 때문에 약박에 액센트가 주어지는 경우를 보여준다. 리듬 강세가 정상적 위치에서 벗어나 박절과 세로줄에 구애받지 않고 새로운 리듬감을 만들어 낸다.

드뷔시는 자유롭고 유동적인 리듬을 구성하기 위해 셋잇단음표, 5잇단음표, 6잇단음표를 사용하기도 하였다(악보 16).

<악보 16> 드뷔시 《영상》 I 중 ‘물의 반영’ 마디 29-30



위의 예에서 보는 것처럼 드뷔시는 물의 움직임을 자연스럽게 표현하기 위해 이처럼 다양한 잇단음표를 사용하여 불규칙하게 리듬을 세분시켰고 결과적으로 리듬의 규칙성을 모호하게 하였다.

이외에도 드뷔시는 다양한 리듬을 구성하기 위해 교차리듬(cross rhythm), 헤미올라(hemiola)도 즐겨 사용하였다. 《어린이의 세계》의 ‘눈송이가 춤을 춘다’에서 오른손에서는 셋잇단음표, 왼손에서는 8분음표 4개가 동시에 나오는 3:4의 교차리듬을 볼 수 있다(악보 17).

<악보 17> 드뷔시 《어린이 세계》 중 ‘눈송이가 춤을 춘다’ 마디 34-36

《어린이 세계》 중 ‘인형을 위한 세레나데’에서는 헤미올라의 사용이 나타난다. 이 곡의 마디 71-74의 오른손에서는 붙임줄의 사용으로 6/8박자의 리듬이 만들어지고 왼손에서는 3/4박자의 리듬이 동시에 나타나는 헤미올라의 사용을 볼 수 있다(악보 18).

<악보 18> 드뷔시 《어린이 세계》 중 ‘인형을 위한 세레나데’ 마디 71-74

헤미올라

드뷔시는 이국적인 분위기를 표현하기 위해 이국적인 리듬을 즐겨 사용하였다. 그 대표적인 예가 아바네라 리듬인데, 그는 이 리듬을 특히 스페인적인 분위기를 위해 사용하였다. 《관화》 가운데 ‘그라나다의 황혼’에서 드뷔시는 아바네라 리듬을 오스티나토(ostinato)³⁷⁾로 지속해서 사용함으로써 그라나다의 저녁 분위기를 묘사하고 있다(악보 19).

<악보 19> 드뷔시 《관화》 중 ‘그라나다의 황혼’ 마디 23-28



드뷔시가 즐겨 사용한 또 다른 음악적 구성요소로는 오스티나토가 있다. 오스티나토는 바로크 시대에 즐겨 사용되었던 요소로 하나의 리듬단위, 음형이 계속 반복 되는 것이다. 《전주곡》 I 가운데 ‘눈 위의 발자국’(Des pas sur la neige)의 오른손에서는 드뷔시가 즐겨 사용한 오스티나토 리듬의 예를 볼 수 있다. 드뷔시는 이곡에 오스티나토를 사용함으로써 ‘눈 위의 발자국’이라는 이곡의 분위기를 표현하고자 하였다(악보 20).

37) 오스티나토(ostinato)는 흔히 bass성부에 나타나며 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음 높기로 계속 되풀이 하는 수법이다.

<악보 20> 드뷔시 《전주곡》 I 중 ‘눈 위의 발자국’ 마디 26-28

26 오스티나토

III. 《기쁨의 섬》 분석

1. 작품의 배경

드뷔시의 《기쁨의 섬》은 제2기(1902-1910)인 1904년에 작곡되었다. 드뷔시 피아노 작품 가운데 소재 자체가 대단히 구체적이며, 화려한 관현악적 색채를 지닌 피아노 작품이다. 여기서 곡의 제목인 《기쁨의 섬》은 크레타 섬의 북서쪽에 위치한 시테일 섬을 가리키는데, 드뷔시는 루브르 박물관에 소장되어 있는 프랑스 로코코 양식의 화가 장 앙투안 와토가 그린 《시테르 섬에의 승선》이라는 영화에서 영감을 받았다고 전해진다(그림 1).

시테르는 고대 그리스 시대부터 사랑의 여신 아프로디테의 섬이라고 알려져 축복을 받고 싶은 연인들이 찾아간 섬으로 전해진다. 이 그림은 쾌락을 추구하는 젊은 남녀들이 빛과 황홀의 세계로 떠나려는 들뜬 분위기를 담고 있다. 다음에 예시된 <그림 1>의 왼쪽 끝 중앙을 보면 사랑스러운 큐피트가

<그림 1> 장 앙투안 와토 《시테르 섬에의 승선》



그려져 있고 오른쪽 끝 중앙에는 아프로디테가 그려져 있다. 그림의 중앙에는 일군의 연인들이 그려져 있는데, 이들은 영원한 젊음과 사랑의 섬으로 떠날 준비가 한창이다. 이들의 옷은 매우 우아하며 그늘진 숲에서부터 물가 쪽으로 움직이고 있다. 이러한 와토의 그림은 화려한 색채로 그려진 자연스러운 색감과 우아한 동작의 섬세한 묘사가 돋보이는 전형적인 프랑스 로코코풍의 그림이다.³⁸⁾

드뷔시는 이러한 분위기를 그의 피아노 작품에 최대한 담아내려고 시도하였다. 드뷔시는 이러한 환상을 바탕으로 사랑의 환희를 음악으로 표현하고자 하였다. 그는 그림에 있는 뱃노래에 맞춰 배 짓는 모습과 파도를 음악으로 담아내기 위해 리듬을 자유자재로 변화시키고, 변화가 풍부하도록 음을 구성함으로써 신비스러운 음향을 만들어냈다. 쾌활함과 생동감 넘치는 분위기, 회화적인 색채감 등이 곡 전체에 잘 표현되어 있다. 또한 여러 가지 음색의 다양성을 통해 무한한 환상과 오묘한 울림을 전해 준다.

드뷔시 자신이 “이 곡은 연주하기 매우 어려운 곡으로 피아노에서 생각될 수 있는 모든 기교를 다 모아 놓은 것”³⁹⁾이라고 할 만큼 이 작품은 매우 비루투오소(virtuoso)적인 기교를 요한다. 즉 그만큼 연주자에게 기교적인 테크닉과 섬세함을 요구한다. 이 곡은 1904년에 완성되어 1905년 2월 파리에서 국립 음악협회 주최로 리카르도 비네쉬(Ricardo Vines, 1875-1943)⁴⁰⁾에 의해 초연되었고 1907년에는 베르노르디노 몰리아리(Bernardino Moliari, 1880-1952)⁴¹⁾에 의해 관현악곡으로 편곡되었다.⁴²⁾

38) Horst de la Croix. *Gardner's Art: through the Ages*, II 9th edition, (New York: Harcourt Brace Jovanovich: 1991), pp. 823-824.

39) 김현정, “Claude. A. Debussy의 피아노 음악에 관한 연구” (이화여자 대학교 석사학위 논문, 2007), p. 72에서 재인용.

40) 리카르도 비네쉬는 스페인의 피아니스트로 파리음악학교에서 고다르(Godard)를 사사하고 파리를 중심으로 세계적인 명성을 얻은 피아니스트이다.

41) 베르노르디노 몰리아리는 이탈리아 작곡가이며 지휘자이다. 특히 드뷔시, 리하르트 슈트라우스(R. Strauss, 1864-1949), 이고르 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882-1971)의 작품들을 많이 연주했으며, 1907년 드뷔시의 《기쁨의 섬》을 17-18세기 이탈리아 음악의 자유로운 형식을 사용하여 오케스트라곡으로 편곡 하였다.

2. 작품의 분석

드뷔시의 《기쁨의 섬》은 총 255마디로 도입부(마디1-6)와 코다(마디 244-255)를 갖는 A-B-A'의 3부분 형식으로 볼 수 있다. A부분은 a, b, 도입부 변형, a'로 이루어졌고 B부분은 c, d, a"로, A'부분은 a"', a''', c'으로 구성되어 있다. 이 곡의 표면적인 조성은 A장조이나 온음음계, 반음계, A-리디아 선법, 5음음계, B-도리아 선법이 함께 사용되었다. 전체적 구조를 표로 정리하면 다음과 같다(표 2).

<표 2> 《기쁨의 섬》 형식 구조

구분		마디	박자	조성과 음계	
도입부		1-6	4/4	A장조	온음음계, 반음계
A	a(주제 1)	7-27	4/4	A장조	A-리디아 선법, 온음음계, 반음계, 5음음계
	b(에피소드 1)	28-51	3/8, 4/4	A장조	반음계
	도입부 변형	52-63	3/8	A장조	온음음계
	a'(주제 1의 변형)	64-66	4/4	A장조	A-리디아 선법
B	c(주제 2)	67-98	3/8	A장조	A-리디아 선법, B-도리아 선법

42) 김지현, 「음악교육을 위한 인상주의 음악의 이해」(대구: 도서출판 영한, 2008), p. 187.

B	d(에피소드 2)	99-144		A장조, C장조	온음음계
	a"(주제 1의 변화 축소)	145-159		A장조	온음음계
A'	a'''(주제 1의 변형 재현)	160-185	3/8	A장조	온음음계
	a''''(주제 1의 변형)	186-219		A장조	C#-에올리아 선법, F#-도리아 선법, 온음음계
	c'(주제 2의 재현)	220-243		A장조	F-리디아 선법, Bb-믹솔리디아 선법
coda	244-255	A장조		온음음계, 반음계	

《기쁨의 섬》에서는 여러 개의 동기가 사용되었는데, 곡 전체에 사용된 주요 동기는 모두 8개이다. 도입부에서 나타나는 트릴(동기①)은 시작동기로 이후 연결구의 역할을 하며 곡 전체에 걸쳐서 사용되고, 동기②는 36분음표 분산화음으로 나타난다. 동기③은 마디 7에서 처음 등장하는 오스티나토 음형으로 곡 전체에 걸쳐 왼손에 주로 사용된다. 주제 1에서는 붓점리듬(동기④)과 셋잇단음표 리듬(동기⑤)이 주요 음형으로 사용되어 나타난다. 마디 21에서는 새로운 동기⑥이 등장하며, 주제 2가 등장하는 마디 67에서는 동기⑦, 동기⑧이 사용되었다. 《기쁨의 섬》의 주요동기를 정리하면 다음과 같다(악보 21).

<악보 21> 드뷔시 《기쁨의 섬》에 사용된 주요 동기들

동기①, 동기②(마디 1의 오른손)



동기⑦(마디 67-68의 오른손)



동기⑧(마디 69-70의 오른손)



1) 도입부(마디 1-6)

도입부는 마디 1-6까지이며, 박자는 4/4이나 ‘마치 카덴짜처럼’(Quasi una cadenza)이라는 지시어로 나타나듯이 즉흥적인 성격을 가진 부분이다. 도입부는 2분음표의 긴 트릴과 32분음표의 분산화음으로 이루어진 동기①, 동기②로 구성되어 있어서 마치 파도가 넘실거리는 모습을 표현하는 듯하다. 이 트릴은 C#-D#의 두음으로 연주되는데 트릴에는 페르마타가 사용되어 4/4박자를 모호하게 한다. 동기②의 선율은 C#음을 기준으로 C#-D#-F-G-A-B의 온음음계에 기초하며 증3화음 B-D#-G와 A-C#-F, G-B-D#를 펼쳐놓은 형태로 나타나고 동시에 하행하는 반음음계 C#-C-B-B^b-A-A^b-G의 진행도 볼 수 있다. 마디 2에서는 마디 1의 음형을 그대로 반복한다.

마디 3에서는 마디 1-2와 다르게 점2분음표로 트릴을 길게 하고 C#-B-A-G-F-D#의 온음음계로 이루어진 선율이 하행하고 있다. 왼손에서는 3도의 병진행을 볼 수 있다. 마디 4-5에서는 마디 1-2가 한 옥타브 아

래에서 똑같은 형태로 반복된다. 마디 6에서는 앞서나온 C#-D# 트릴과 하성부의 C#음이 겹쳐져 강조되고 있다. 조성은 조표상으로 A장조이지만 증3화음과 3도 병진행, 반음계, 온음음계를 함께 사용해 조성을 매우 모호하게 한다(악보 22).

<악보 22> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 1-6

Quasi una cadenza

p 반음음계 증 3화음

f 3도 병진행 온음음계 *p*

più p *sfz* *sfz*

2) A부분(마디 7-66)

A부분(마디 7-66)은 a와 b, 도입부의 변형 그리고 a'의 네 부분으로 구성되어 있다. a(마디 7-27)는 주제 1이 제시되는 부분이며 b(마디 28-51)는 에피소드 1, 그리고 마지막에 짧게 등장하는 a'(마디 64-66)는 B부분으로 이어지는 경과구의 역할을 한다.

a부분은 주제 1을 바로 시작하지 않고 마디 7-8에 걸쳐 도입부의 트릴 동기①을 사용하여 주제 1을 예비한다. 마디 7은 도입부와는 다른 템포인 '보통 빠르기'(modéré)에서 시작되는데, 이때 왼손에서는 동기③이 처음 모습을 드러낸다. 동기③은 A장조 3화음으로 이루어져 가운데 성부에 나타나는 A음과 함께 A장조의 조성감을 강하게 해준다. 이 동기③은 이어 마디 8-10, 11, 15-18에 이르기까지 오스티나토처럼 반복적으로 계속 사용된다.

마디 9에서부터 A의 주제 선율인 주제 1이 시작된다. 선율은 붓점리듬과 셋잇단음표로 이루어진 동기④와 동기⑤로 구성되어 있다. 이 주제 1은 알토 성부의 지속음 A와 베이스 음역의 A장조 3화음의 동기③에 의해 A장조를 유지한다. 그렇지만 마디 7-8의 트릴음 D#과 마디 10-11의 선율에 사용된 D# 때문에 증4도(A, D#) 음정이 만들어지면서 긴장감을 불러일으킨다.⁴³⁾ 이 주제 1은 지시어 '가볍고 리듬감 있게'(Léger et rythmé)처럼 매우 리듬감 있게 연주되어야 한다. 마디 10-11의 오른손 성부에서는 동기④와 동기⑤가 선율적으로 변형, 확대되고, 왼손 성부에서는 동기③인 오스티나토가 계속 사용된다. 마디 9와 11에서는 선율에서 7음이 반음 내려가 변형된 A-리디아 선법(A-B-C#-D#-E-F#-G)의 사용을 볼 수 있다(악보 23).

43) 드뷔시는 증4도의 음정을 즐겨 사용했는데, 이 음정이 사용된 또 다른 대표적인 예로 《목신의 오후 전주곡》 주제 선율을 들 수 있다.

<악보 23> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 7-11

Tempo: *Modéré et très souple*

동기㉔ 오스티나토 음형

지속음
p léger et rythme 동기㉔ 동기㉔ 동기㉔의 변형 확대

동기㉔의 변형 확대

마디 12-13에서는 왼손에서 동기③의 변형이 나타나며, 저음역에서 지속음(pedal point) A가⁴⁴⁾ A장조를 유지하고 있다. 그러나 동시에 내성(알

44) 페달포인트(pedal point)는 긴 지속음을 가리키는데, 오르간의 페달 건반을 통한 지속음 으로부터 유래한다는 점에서 오르간 포인트라고도 한다.

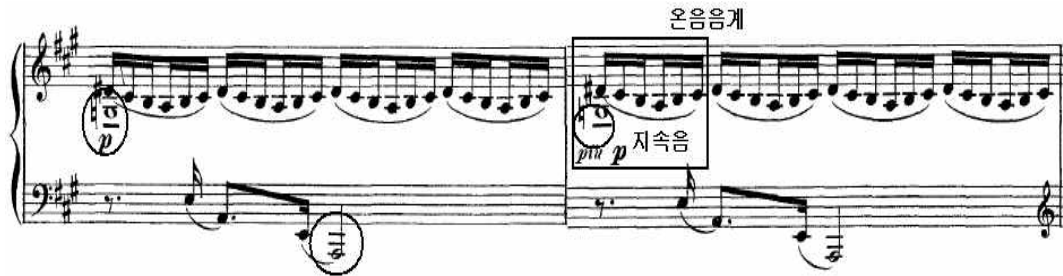
토)에 감5도(G, C#)와 증4도(G#, D)를 사용하고 테너 성부에 F#-F-E의 반음계를 사용함으로써 조성을 모호하게 만들고 있다. 또한 셋잇단음표 음형에 세 종류의 음이 아니라 G와 C#, G#과 D음 이렇게 두 종류의 음을 연속적으로 사용함으로써 리듬까지 모호하게 하고 있다. 베이스 부분에서는 동기③인 오스티나토 음형의 변형으로 볼 수 있는 옥타브 진행과 F#-F-E의 반음계가 진행된다. 마디 14는 연결구의 역할을 하는데 마디 12-13이 변형된 것이다. 윗성부에 형성된 온음음계(C#-D#-E#-Fx)와 하성부에 완전5도씩 쌓은 3화음이 함께 병진행을 하고 있고, 마지막 박에는 G#-A-A#-B-B#의 상행하는 반음계를 사용하여 다음에 나타나는 선율과 연결을 시켜 주고 있다(악보 24).

<악보 24> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 12-14

마디 15부터는 동기④가 한 옥타브 위로 자리 옮김하여 등장하다가 동기⑤부분과 합쳐져 주제 1이 약간 변형된 형태로 반복된다. 왼손에서는 옥타브 E음과 동기③ 오스티나토 음형이 나타난다. 마디 17부터는 윗 성부가 단3도, 장3도의 음정으로 병행하며 순차적으로 하행하여 마디 18까지 이어진다. 음형이 하행되는 느낌을 살리기 위해 *mf decrescendo*, *p decrescendo*, *mf decrescendo*의 강약이 사용되었다. 마디 19-20의 내성부에서는 G♯음이 지속음으로 나타나고 오른손에서는 온음음계가 나타나면서 지속음인 G♯이 조성감을 모호하게 만들지만, 하성부의 셋째 박에 A음이 등장하여 A장조를 유지한다(악보 25).

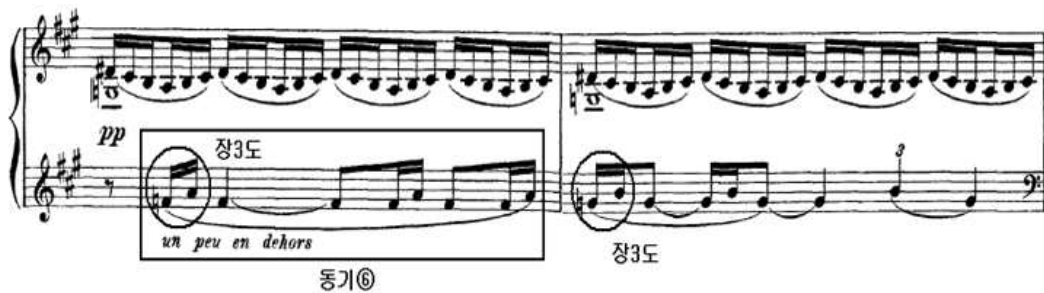
<악보 25> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 15-20

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 15-18) features a piano (p) dynamic. The upper staff has a melodic line with triplet patterns, labeled '동기④의 변형' and '동기⑤'. The lower staff has a bass line with a triplet pattern labeled '동기③'. The second system (measures 19-20) features a mezzo-forte (mf) dynamic. The upper staff has a melodic line with a tritone progression, labeled '3도 병진행'. The lower staff has a bass line with a triplet pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



마디 21-24에서는 마디 19-20에서 사용된 지속음 G음과 함께 온음음계 음형이 계속 이어지는 가운데, 마디 21 하성부에 동기⑥이 등장한다. 이 동기는 장3도(F-A, G-B)로 진행하면서 마디 24까지 멜로디 역할을 하며 오른손의 온음음계와 부딪혀 조성감을 흐리게 만들어 몽환적인 분위기를 느끼게 한다. 이 선율은 ‘두드러지게’(un peu en dehors)라는 지시어에 따라 명확히 들리도록 연주해야 한다. 마디 23에서는 하성부에 A음이 지속음으로 사용되어 A장조를 계속 유지하며 마디 24에서는 마디 21에서 사용된 동기⑥이 변형되어 장3도 음정으로 상행하면서 다음 마디와 연결시키는 역할을 하고 있다(악보 26).

<악보 26> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 21-24





마디 25에서는 *mf*의 썸여림에서 3:4의 교차리듬과 둘째박에 8분쉼표가 사용됨으로써 형성되는 3-2-3의 리듬형으로 인해 불규칙한 리듬이 나타난다. 약박에 위치하는 8분음표 화음이 4/4박자의 강박과 약박관계를 모호하게 만들고 있다. 마디 끝부분 상성부에서는 F#-F^b-E의 반음계 진행이 다음 선율을 예고한다. 마디 26에서는 앞의 마디와는 다르게 *pp*가 나타나는데 대조적인 썸여림의 사용으로 음향적인 색채감을 만들어내고 있으며, 하성부에서는 A와 E음으로 된 2중 지속음이 지속되고 윗성부에는 A-B-C#-E-F#으로 이루어진 5음음계가 나타난다. 마디 27은 마디 25의 반복으로 a와 b부분을 연결시켜주는 역할을 한다(악보 27).

<악보 27> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 25-27

마디 28부터는 b부분(마디 28-51)이 시작되는데 박자는 4/4에서 3/8으로 변화된다. 이 부분에서는 마디 25에 나왔던 반음계적 음형을 발전시켜 가는데 상성부에서 만들어지는 하행하는 2성부의 반음계 C#-C♭-B, E-D#-D와 테너성부의 상행하는 반음계 E-F♭-F#이 서로 반진행 한다. 이러한 반음계의 동시 진행은 마디 33까지 지속되는데 베이스의 지속음 A와 함께 독특한 음색을 만들어 낸다. 마디 35의 마지막 박에서는 상성부와 하성부가 2:3의 교차리듬을 만들어 내는데 이 리듬은 마디 51까지 계속된다(악보 28).

<악보 28> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 28-35

반음계적 반진행

Pedal point

2:3 리듬

마디 36에서부터는 윗성부와 아랫성부의 음역이 바뀌는 성부교차와 함께 동시에 상성부와 하성부에서는 완전5도의 병진행이 나타난다. 이때 오른손에서는 3도의 도약 진행이 왼손에서는 완전4도의 도약 진행이 반복되는 것을 볼 수 있다. 이러한 진행은 마디 36-51까지 4마디씩 B-G-B-B \flat 장조로 전조되어 이어지고 있다(악보 29).

<악보 29> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 36-51

36 5도 음정의 병진행

B장조
완전 4도
2:3리듬

40

G장조

44

B장조

48

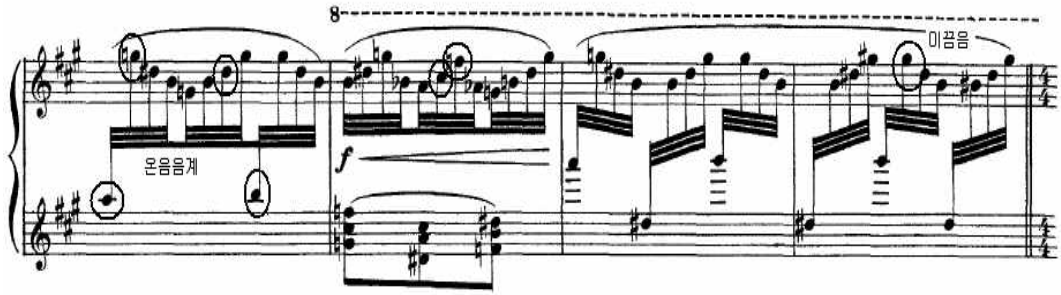
Bb장조

마디 52-63은 도입부의 변형으로 도입부에 비해 규모가 약간 확대되었으며, 마디 52-55와 마디 56-63 두 부분으로 이루어졌다. 마디 52-54에서는 동기①의 트릴이 옥타브로 이동하면서 나타나고 하성부에서는 3화음이 불규칙한 쉼표, 액센트와 함께 옥타브로 움직이면서 3박의 리듬감을 흐리게 한다. 또한 마디 55에서는 동기②의 C#온음음계로 구성된 선율이 재현되고 있다. 쉼여림은 *p*에서 *f*로 바뀐다(악보 30).

<악보 30> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 52-55

마디 56-59에서는 마디 52-55가 반복되고, 마디 60-61에서는 마디 55가 확대된다. 여기에서는 A-B-C#-D#-F-G음으로 진행되는 온음음계가 나타난다. 마디 63에서는 주제 1이 다시 반복되는 마디 64의 A장조로 갈 수 있도록 이끔음 G#음이 연결구 역할을 하고 있다(악보 31).

<악보 31> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 60-63



마디 64-66은 a'부분이며 a에 비해 규모가 크게 축소되었다. 마디 64에서는 3/8박자에서 4/4박자로 바뀌고 동기④와 동기⑤로 이루어진 주제 1이 한 옥타브 높게 재현된다. 상성부의 주제 1은 A음에서 시작하는 리디아 선법으로 되어 있고 하성부에서는 E 지속음과 함께 A장조 3화음의 동기③이 나타나면서 이중조성(bitonality)의 사용을 볼 수 있다(악보 32).

<악보 32> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 64-65



3) B부분(마디 67-159)

B부분도 역시 c(마디 67-98), d(마디 99-144), a"(마디 145-159)의 세 부분으로 구분된다. c부분에서는 주제 2가 등장하는데 이는 주제 1과 동일하게 A음을 중심으로 진행된다. 박자는 4/4에서 3/8박자로 바뀌며 *molto rubato*라는 지시어가 등장한다. 새로운 주제를 구성하는 새로운 동기⑦, ⑧이 나타나며 또한 ‘유연하고 표현력 있게’(ondoyant et expressif)라는 지시어를 사용하여 왼손의 5잇단음표의 움직임은 마치 파도의 움직임처럼 연주할 것을 요구한다. d부분(마디 99-144)은 에피소드 2인데 아르페지오로 선율이 구성되며 a"(마디 145-159)는 A'로 가기 위한 경과구 역할을 한다.

c부분을 상세히 살펴보면 마디 67-82와 마디 83-98의 두 부분으로 나눌 수 있는데, 둘째 부분은 마디 67-82가 약간 변형된 형태로 반복되어 나타난 것임을 알 수 있다. 이 c부분은 리듬상으로 매우 복잡한데 새로운 시도를 볼 수 있는 부분이다. 우선 마디 67-70에서는 오른손의 리듬이 당김음으로 처리되어 액센트의 위치가 바뀌고 왼손에서는 마디 67-68에 사용된 A음의 지속음과 5잇단음표의 오스티나토 음형이 마디 78까지 반복되어 나타나고 있다. 이때 왼손의 5잇단음표와 오른손의 리듬 사용으로 인해 5:3의 교차리듬이 형성되는 것을 볼 수 있다. 마디 72, 마디 74에서는 마디 68, 마디 70과 비교했을 때 오른손 리듬이 점 8분음표로 변형되어 3박-2박-3박-2박으로 변화되어 리듬의 규칙성이 매우 모호하게 된다. 마디 79-82의 왼손에서도 앞에서 나온 오스티나토 음형의 변형을 통해 복잡한 리듬이 나타나고 있다. 마디 83-98은 마디 67-82를 두 옥타브 위의 음역대에서 변형하여 반복한 것이다.

조성을 보면 마디 67-70에서는 A-리디아 선법이, 마디 71-78과 마디 87-94에서는 반복적으로 B-도리아 선법이 나타난다. 마디 83-86에서는

앞에서 사용된 A-리디아 선법이 다시 반복되어 나타난다(악보 33).

<악보 33> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 67-94

87 Un peu cédé. Molto rubato
p ondoyant et expressif 주제 2 : A 리디아 선법
Pedal Point

71 B도리아 선법
più p

78 A 리디아 선법

마디 95의 D#음은 E장조의 이끔음이며, 마디 98의 마지막 박에 위치한 B음은 E장조의 딸림음으로 d부분의 E장조 분산화음으로 자연스럽게 연결된다. 왼손에서는 5잇단음표가 6개의 16분음표로 바뀌면서 3박자의 리듬으로 복귀하고 있다(악보 34).

<악보 34> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 95-98



d부분은 마디 99-144이고 마디 99-104는 a''부분의 도입을 준비하는 경과적 부분으로 볼 수 있다. 여기에서는 주제 2와는 대조적으로 3화음의 3음을 생략하고 두 음으로만 분산화음을 만들어 음형을 반복 진행시킴으로써 조성을 모호하게 하고 있다. 이 부분의 리듬을 살펴보면 규칙적으로 아르페지오 리듬을 반복하다가 마지막 박에 32분음표의 셋잇단음표를 사용하여 불규칙한 리듬을 만들기도 한다. 마디 100에서는 마디 99의 음형을 단3도 아래에서 보여주고, 마디 102에서는 장3도 아래로 동행진행 하여 3도 관계의 진행을 잘 보여주고 있다. 마디 99, 100, 101에서는 같은 리듬을 반복해서 사용하였고, 마디 102에서는 리듬의 변화가 나타난다. 왼손에서는 액센트로 인한 리듬의 변화를 볼 수 있으며 이 리듬은 마디 104까지 이어진다(악보 35).

<악보 35> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 99-102

마디 105-108에서는 상성부의 G#, D#으로 이루어진 아르페지오와 왼손 저음부의 G#, D#의 완전5도 음정의 지속음이 울리는 가운데 중성부에서 G#-리디아 선법(G#-A#-B#-Cx-D#-E#-F#-G#)으로 이루어진 주제 1은 4/4가 아니라 3/8 박자로 변형되어 나타난다. 주제 1은 지금까지 상성부에서만 등장했으나 여기에서는 내성에서 4/4박자가 아닌 3/8박자로 박자도 변해 나타나고 있다. 셈여림은 *pp*로 Debussy의 고유한 색채적 효과를 보여 준다(악보 36).

<악보 36> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 105-108

마디 109-114에서는 마디 99-104가 반복되고 있는데, 하성부에서는 완전5도의 화음이 병진행으로 나타나고 있다. 마디 112에서는 C조의 화음과 그 뒤를 이어 D, F#음이 첨가되면서 조성의 변화를 암시한다(악보 37).

<악보 37> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 109-114

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 109 to 112, and the second system covers measures 113 to 114. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The right hand part is characterized by intricate, flowing patterns with frequent triplets and slurs. The left hand part provides a steady harmonic foundation with chords and single notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). A fermata is indicated at the end of the piece in measure 114.

마디 115부터는 A장조에서 C장조로 조성의 변화가 나타나며 3음이 없는 딸림화음의 지속음 위에 C장조 딸림화음 아르페지오가 전개된다. 지속음 G는 6마디 동안 지속되고 마디 115-116은 다음 마디에 나타나는 변형된 주제 2의 등장을 예비하고 있다. 마디 117에 지시어 ‘표현을 풍부하게, 강조하여’(expressif et en dehors)는 왼손 멜로디가 충분히 노래되어야 한다는 것을 보여준다. 마디 117-120에서는 동기⑦, ⑧로 이루어진 주제 2가 변형, 축소되어 F 온음음계(F-G-A-B-C#)에서 나타나고 있다. 마디 127에서부터는 지속음이 G \flat 에서 B \flat 으로 바뀌고, 마디 115-126의 윗성부가 변형되어 반복된다. 마디 127에서부터는 마디 115의 윗성부를 반음 높인 D \flat 장조의 딸림화음 아르페지오가 나타나며, 리듬을 다양하게 변형시킨 분산화음을 사용하고 있다. 마디 129-134에서는 주제 2가 다시 등장하는데, 이것은 마디 117-120의 하성부를 반음 높여 동형진행 시킨 것으로 G# 온음음계(G \flat -A \flat -B \flat -C-D)로 이루어져 있다(악보 38).

<악보 38> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 115-134

The musical score shows measures 115 to 134. The right hand (treble clef) begins with a piano (pp) dynamic and features a melodic line with slurs and triplets. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords. Key annotations include 'G.D지속음' (G dominant sustained) at the start, 'B지속음' (B sustained) later, '온음음계' (whole tone scale) and '주제2' (Theme 2) for the melodic material, and the performance instruction 'expressif et en dehors' for the left hand.

119

Musical score for measures 119-122. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and slurs.

123

Musical score for measures 123-126. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand includes a measure with a fermata and a dynamic marking of *pp*.

127

Musical score for measures 127-130. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics *pp* and *p*. The left hand has a section labeled "주제 2" and "expressif et en dehors".

Bb 지속음

131

Musical score for measures 131-134. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics *p*. The left hand continues with harmonic accompaniment.

마디 137-143은 a"로 가는 경과구이다. 점점 크레센도 되는 마디 137-140에서는 F 온음음계(F-G-A-B-C#-D#)가 사용되었고 오른손과 왼손에서 2:3의 리듬이 함께 나타나는 헤미올라 리듬이 사용되어 불규칙한 박자감을 만들어내고 있다. 마디 141과 마디 143에서는 C장조 3화음이 지속되는 가운데 마디 141-144 내성부에는 3음이 생략된 C장조의 아르페지오가 나타나 C장조의 조성감을 뚜렷하게 하고 있다(악보 39).

<악보 39> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 137-144

The musical score for measures 137-144 of Debussy's 'L'Île Joyeuse' is presented in two systems. The top system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'cre - sce - do' and is marked with a 'cre' dynamic. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of hemiola (2:3) in the right hand and a steady 3/4 rhythm in the left hand. The right hand plays a sequence of chords from the F# major scale, labeled 'F# 온음음계'. The left hand plays a series of chords, with a 'Double Pedal Point' indicated at the bottom. The score includes piano markings like 'f' and 'Pedal Chord'.

마디 145부터 마디 159까지는 a부분을 변화, 축소시킨 a"부분이다. 박자 역시 3/8으로 바뀐다. 마디 145-147에서는 C acoustic scale⁴⁵⁾(C-D-E-F#-G-A-Bb)이 사용되었고, 셋잇단음표의 반주와 함께 동기④ 앞에는 쉼표를, 동기⑤에는 붙임줄을 사용하여 불규칙한 박자감을 만들어내고 있다. 마디 148-151의 오른손은 F# 온음음계(F#-G#(Ab)-A#(Bb)-C-D-E)로 진행되고 왼손에서는 a부분에서 사용된 동기⑥이 단3도 높게 이어진다. 페달 포인트도 단3도 높은 C음을 지속시킴으로써 C장조의 조성감을 나타낸다. 지속음 C를 토대로 여러 가지 음계를 사용하여 조성감이 흐려지게 만드는 복조성의 개념이 나타난다(악보 40).

<악보 40> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 145-151

45) Lydian dominant scale 이라고도 한다. 리디아 선법의 제7음을 반음 내려서 단 7도로 한 도미넌트 스케일로, 때로는 리디언 7th 스케일이라고도 한다. 9th, 13th의 텐션 노트와 함께 #11th가 추가되는 점이 특징이고, 장조에서는 IV7의 코드 스케일에 적용된다.

마디 152-153은 마디 148-149를 오른손 성부에서는 한 옥타브 위에서 진행하고 있고 왼손에서는 한 옥타브 아래에서 반복하고 있다. 마디 154-157에는 C 온음음계(C-D-E-F#-G#(A b)-A#(B b))가 나타나고 마디 154-155에서 오른손과 왼손에서 2:3 헤미올라 리듬을 볼 수 있다. 마디 158-159는 A'로 가기 위한 연결구로, 여기에서는 양손이 갑자기 낮은음자리표로 이동하여 B b 음과 C음이 옥타브로 트레몰로처럼 중복되고 C 온음음계(C-B b -A b -G b -E)로 하행한다. *f*로 연주되면서 A장조의 딸림음인 E음으로 종지에 이르게 된다(악보 41).

<악보 41> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 152-159

4) A'(마디 160-255)

A'부분은 a''', a''', c'와 coda로 이루어져 있다. a'''는 마디 160-185까지로 주제 1이 재현되는 부분이다. 동기④, ⑤로 이루어진 주제가 재현되는 마디 160-162를 살펴보면 여기에는 주제 1이 처음 나타난 a부분처럼 A장조의 조표와 함께 A-리디아 선법이 사용되지만 또 a부분과 다르게 박자가 3/8으로 바뀌고 셈여림도 *mf*로 나타난다. 또한 왼손으로 연주하던 오스티나토 음형 대신 여기에서는 완전5도 음정이 4옥타브에 걸쳐 상행 병진행 하고 있다. 이때 약박에 사용된 액센트로 인해 리듬감도 모호해진다. 마디 163-165는 마디 160-162에 나타난 동기④를 확대·반복시킨 것이다(악보 42).

<악보 42> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 160-165

The musical score shows measures 160-165 of Debussy's 'L'Île Joyeuse'. The right hand part is marked 'Plus animé' and '주제 1'. It features a melodic line with triplets and accents, with notes G4 and G# marked. The left hand part features a bass line with a 5-octave ascending pentatonic scale, annotated as '5도 음정의 병진행'. There are also annotations for '불규칙한 액센트' (irregular accents) and 'mf' dynamics.

다음에 이어지는 마디 166-173은 마디 21-24를 확대·변형시킨 것으로 오른손에서는 온음음계(D#-C#-B-A)로 구성된 동기⑤가 순차적으로 상·하행을 거듭하고, 왼손에서는 동기⑥이 재현된다. 지속음은 마디 21과 다르게 G음에서 A음으로 바뀌는데, 이는 A장조의 조성을 유지하기 위해서이다. 이 부분 역시 온음음계(A-B-C#-D#-F-G)로 구성되어 있다. 또한 마디 160-165의 셈여림과 달리 *p*를 사용하여 셈여림의 대비, 선명함과 모호함이라는 분위기의 대비가 나타난다(악보 43).

<악보 43> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 166-173

동기⑤ 재현

동기⑥ 재현

A 지속음

p

마디 174-175에서는 마디 166-169에서 나온 오른손 선율이 한 옥타브 위에서 다시 반복되고 왼손에서는 동기⑥이 낮은 음역대에서 계속적으로 나타난다. 지속음 역시 그대로 유지된다. 마디 174-175, 마디 176-177, 마디 178-179, 마디 180-181에서는 두 마디 단위로 시작음이 D#, F#, G#, A, B, C#의 온음관계가 되도록 순차적으로 동형진행(sequence)⁴⁶⁾ 하고 있다. 전체적으로 상행하는 형태에 계속 크레센도가 덧붙여지면서 긴장감을 고조시키고 있다(악보 44).

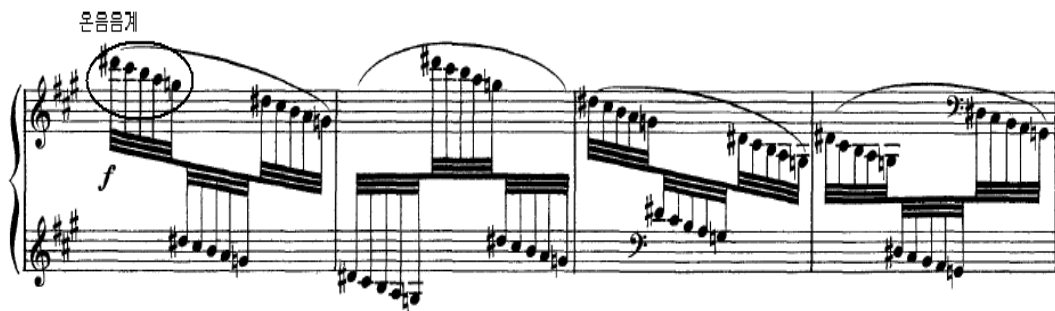
<악보 44> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 174-181

The musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 174-175, and the second system covers measures 176-181. The treble clef part features a sequence of chords: D# (circled), F# (circled), G# (circled), A (circled), B (circled), and C# (circled). The bass clef part has a circled '3' indicating a triplet. Performance markings include 'poco a poco' and 'cresc.'.

46) 동형진행(sequence)은 같은 모양을 통한 반복 진행을 의미한다. 비교적 짧은 음형 또는 코드의 연결이 반복되는 것이다.

마디 182-185에서는 하프의 글리산도를 연상시키는 하행하는 음형이 F음이 생략된 온음음계 D#-C#-B-A-C#로 계속 반복된다. 이 음형은 다음에 나올 a'''부분을 위한 연결구(경과구)이다(악보 45).

<악보 45> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디182-185



마디 186-219는 a'''부분이다. a'''는 a부분을 리듬적으로 매우 다양하게 변형시키려는 시도가 이루어진 부분이다. a'''를 좀 더 세부적으로 살펴보면 마디 186-191은 원래 3/8박의 박자표를 사용하지만 왼손에 나타나는 테누토와 오른손의 동기④의 프레이징으로 인해 2/8박의 리듬을 형성하고 있다. 마디 186-188은 C#-D#-E-(F#)-G#-(A)-B으로 이루어진 C#-에올리아 선법에 기초하고 있고 마디 190-191의 오른손에서는 F#-G#-A-B-C#-D#-E으로 이루어진 F#-도리아 선법이 나타난다. 마디 192-195에서는 마디 188-191이 거의 그대로 반복된다. 그러나 왼손에서 스타카토로 가볍게 연주하는 음형이 나타나고 오른손 부분의 프레이징 때문에 리듬이 3/8박자의 리듬으로 바뀌어 앞부분과 대비된다. 마디 196-199에서는 다시 리듬이 2/8박자형으로 바뀌며 알토성부와 왼손으로 연주되는 성부들에서는 증3화음이 온음음계로 상행 병진행하여 독특한 화성적 색채감을 만들어낸다. 같은 음

형을 반복하면서도 프레이징을 달리해서 리듬을 변화시키는 드뷔시의 섬세한 아티클레이션이 돋보이는 부분이다(악보 46).

<악보 46> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 186-199

186

pp subito

2/8박의 리듬 동기㉔ 변형

192

p 3/4박의 리듬

2/8박의 리듬

p

증3화음이 온음음계로 병진행

198

p

마디 200-203에서는 E \flat 장조의 화음이 연타로 사용되어 E \flat 장조의 느낌을 주지만, 중간에 D \flat 을 사용한 B \flat 단3화음이 나오면서 E \flat 장조 조성을 흐리게 하는 동시에 색채 변화를 준다. 마디 202-203에서는 E \flat 장조 3화

음이 F장조 3화음으로 병진행 되어 또 다른 음색을 만들어 낸다(악보 47).

<악보 47> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 200-203

마디 204-207에서는 마디 23-24가 약간 변형되어 반복되는데 오른손 성부는 감4도 위로 진행시켜 한 옥타브를 올린 형태이고, 왼손 성부는 완전 5도 아래에서 진행된다. 마디 207의 왼손 성부에서 E \flat 옥타브가 나타나 조성이 E \flat 장조임을 강조하고 있다(악보 48).

<악보 48> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 204-207

마디 208-215는 마디 200-207을 장2도 위에서 그대로 반복하고 있다 (악보 49).

<악보 49> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 208-215



마디 216-219에서는 오른손 성부와 왼손 성부의 선율이 옥타브로 동일하게 반복되면서 나타나고 상성부에서는 지속음 A가 계속적으로 사용되어 A장조의 조성감을 나타내고 있다. 오른손 성부의 A, G♯음과 왼손 성부의 G♯, C♯, F♯음이 테누토로 강조되고 점점 크레센도 되어 *piu f*로 긴장감이 고조되면서 c'부분으로 연결된다(악보 50).

<악보 50> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 216-219



마디 220-243은 c'부분으로 여기에서는 A장조가 분명하게 나타나고 동기⑦, ⑧로 이루어진 주제 2가 재현된다. 지시어 Un peu cédés는 ‘약간 속도를 늦추어’라는 뜻으로 급하지 않게 연주하는 것이 좋다. 마디 67-70의 주제 2에서는 *p*가 사용되었지만 여기 c'부분에서는 *ff*로 섬여림에 변화를 주었다. 마디 220-223의 오른손에서는 당김음이 사용되고 B-도리아 선법(B-A-G#-F#-E-(D)-C#)의 선율이 나타난다. 왼손에서는 ‘매우 강조해서’(très en dehors)라는 지시어에 따라 스타카토와 액센트가 주어진 내성부의 16분음표가 또렷하게 연주되어야 한다. 마디 224-227은 마디 220-223을 변형시킨 것인데, 왼손의 화음에 A장조의 딸림음인 D음을 사용하면서 화성적 색채감을 주는 동시에 조성을 명확하게 하고 있다. 마디 220-227을 마디 228-235에서 다시 반복하여 이 부분이 곡의 클라이맥스로 치닫고 있음을 강조하고 있다(악보 51).

<악보 51> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 220-235

220 *Un peu cédé* 8 도리아 선법

225

231

très en dehors

마디 236-239에서는 베이스음이 이동하고 앞서 사용된 왼손 리듬에 변형이 나타난다. 동시에 오른손에서도 마디 220-235에서 사용된 주제 2를 구성하는 동기⑦, ⑧이 축소되어 4도 구성화음으로 나타나고 있다. F-리디아 선법(F-E-D-C-B-A-(G)-F)과 B \flat -믹소리디아 선법(B \flat -C-D-E-A \flat)

이 사용되고 있다. 마디 240-243에서는 마디 236-239가 반복되면서 coda로 연결된다(악보 52).

<악보 52> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 236-243

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is annotated with '4도 구성화음' (4th degree construction chord), 'F 리디아 선법' (F Lydian mode), and 'Bb릭소리디아 선법' (Bb Mixolydian mode). The dynamics are marked 'piu ff' and 'ff'. The second system continues the piece with similar harmonic and dynamic markings.

5) Coda (마디 244-255)

coda는 마디 244-255이며 지시어 'Tempo: très animé jusqu'à la fin'에 따라 '끝까지 매우 생동감 있는 템포로' 연주된다. 마디 244-245에서는 동기①과 동기②로 이루어진 도입부의 카덴차풍의 선율이 한 옥타브 위에서 나타난다. 이 선율은 도입부와 다르게 트릴의 길이는 짧아졌지만 온음음계로 하행하면서 온음음계로 상행하는 내성과 반진행 하고 있다. 박자는 4/4에서 3/8으로, 셈여림은 *p*에서 *ff*로 변화되어 도입부와 다른 느낌을 준다.

왼손 베이스에서도 도입부와는 다르게 지속음으로 A음을 사용하여 A장조를 유지하고 있다. 마디 246-247은 마디 244-245를 반복하여 강조하고, 마디 248-251은 마디 244-247을 변형하고 반복적으로 사용하여 곡을 마지막으로 이끌어간다(악보 53).

<악보 53> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 244-251

Tempo: très animé jusqu'à la fin.

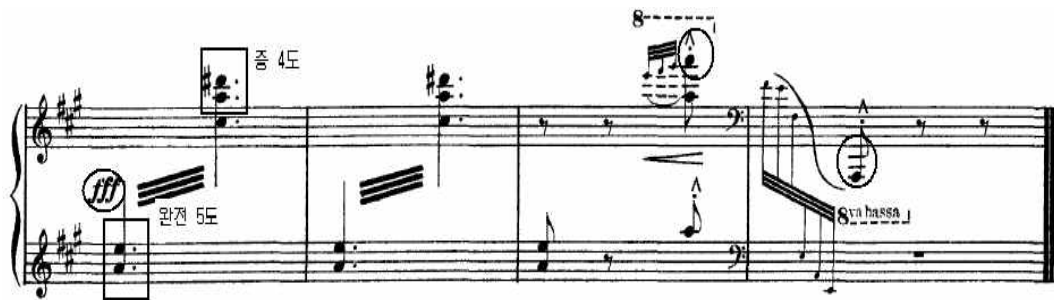
244

247

250

마디 252-253에서는 완전 5도와 증4도로 이루어진 화음이 *fff*의 셈여림에서 트레몰로로 연주되면서 긴장감을 불러일으킨다. 마디 254-255에서는 피아노 건반의 최고음인 A와 최저음인 A를 사용하여 매우 독특한 음색의 대비 효과를 얻고 있다(악보 54).

<악보 54> 드뷔시 《기쁨의 섬》 마디 252-255



드뷔시는 물의 움직임 표현하는 도입부의 요소를 사용하여 코다를 구성하였다. 이는 이상향으로 향해가는 들뜬 분위기를 강조하면서 처음과 마지막에 같은 요소를 사용해 작품 전체에 통일성을 부여하는 기능을 수행하고 있다.

IV. 결론

드뷔시는 19세기 서양음악사에서 주도적인 역할을 했던 독일 낭만주의의 음악양식에서 벗어나 프랑스의 인상주의라는 새로운 음악양식을 확립시킨 작곡가이다. 그의 인상주의 음악양식은 19세기 말 프랑스 문학에서 나타난 상징주의의 영향을 받아 대상에 대한 직접적이고 구체적인 묘사보다 다양하고 풍부한 음색으로 분위기와 느낌을 음악에 담아내고자 하는 것이었고, 그런 점에서 인상주의 회화와 공통점을 보인다.

본 논문에서는 드뷔시의 대표적인 작품 가운데 하나인 《기쁨의 섬》을 분석 연구함으로써 그의 양식적 특징을 살펴보았다. 그 특징들을 정리해보면 다음과 같다.

《기쁨의 섬》은 도입부와 코다를 갖는 A-B-A'의 3부분 형식으로 이루어져 있으며 기본 조성은 A장조와 C장조이다. 드뷔시는 이 작품의 형식을 구성하는데 있어 발전이라는 전통적인 개념을 따르지 않고 8개의 기본 동기로 이루어진 두 개의 주제와 두 개의 에피소드를 반복, 확대하면서 다양하게 결합시키는 방식을 취하고 있다.

조성에 있어서는 오스티나토와 지속음을 통해 곡 전체의 조성적 틀을 유지하고 있으면서 다양하고 이국적인 음악재료인 온음음계와 반음계, 5음음계, 교회선법을 사용하여 다채로운 색채감을 얻어내고 있다. 또한 전통화성에서 금기시되었던 4도, 5도의 병진행과 병행화음을 연속적으로 사용하고, 증화음, 감화음과 4도의 구성화음, 3도가 누락된 딸림화음을 사용하여 자신만의 고유한 방식으로 풍부한 화성적 색채감을 만들어냈다.

리듬을 살펴보면 이 작품의 기본 틀은 4/4박자와 3/8박자의 리듬이다. 그러나 드뷔시는 리듬의 기본틀을 유지하면서도 교차리듬과 헤미올라, 복합리

듬, 당김음, 불규칙한 액센트, 의도적인 임의의 프레이징 등을 사용해 전통적인 리듬의 규칙성을 넘어서는 자유로운 리듬을 구사하고 있다.

셈여림의 사용에 있어서도 드뷔시는 매우 효과적인 사용의 예를 보여준다. 그는 *pp*에서부터 *fff*에 이르기까지 다양한 셈여림을 구사하고 있는데, 셈여림의 대조적인 효과를 적절히 활용하여 음색의 대비를 얻어내면서 섬세하고 풍부한 색채감을 만들어내고 있다.

《기쁨의 섬》은 인상주의 양식의 특징을 매우 잘 보여주는 드뷔시의 대표적인 작품이다. 이러한 인상주의 음악은 19세기의 서양음악이 20세기 음악으로 가는 전환점을 마련해 주었으며 이후 프랑스 뿐 아니라 유럽각지의 작곡가들에게 새로운 음악의 표현가능성을 제시하면서 많은 영향을 주었다.

참고문헌

<단행본>

- 김지현. 「음악교육을 위한 인상주의 음악의 이해」. 대구: 도서출판 영한, 2008.
- 문태경 외3인. 「바로크부터 현대까지 이야기 음악사」. 서울: 음연, 2007.
- 박유미. 「피아노문헌」. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 서혜영. 「20세기 피아노 음악」. 서울: 도서출판, 2004.
- 신인선. 「음악세계 서양음악사 20세기 음악」. 서울: 음악세계, 2006.
- 음악지우사 편. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시」. 서울: 음악세계, 2002.
- 이석원. 「현대음악 -아방가르드에서 포스트모더니즘까지-」. 서울: 서울대학교 출판부, 1997.
- 이종구. 「20세기 시대정신과 현대음악」. 서울: 한양대학교 출판부, 1999.
- 홍석현. 「음악의 유산」. 서울: 중앙일보사, 1994.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2003.
- 홍정수, 오희숙, 김미옥 「두길 서양음악사」. 서울: 나남 출판사, 1998.
- 20세기 작곡가 연구회 편. 「20세기 작곡가 연구」 I. 서울: 음악세계, 2003.
- Benward, Bruce. 「19세기 후반 이후의 작품 경향과 작품 분석」. 박재성 역. 대구: 계명대학교 출판부, 1993.
- Düchting, Hajo. 「어떻게 이해할까? 인상주의」. 이주영 역. 서울: 미술

문화, 2007

- Gillespie, John. 「피아노 음악」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Griffith, Paul. 「현대음악사」. 심금선 역. 서울: 이화 여자대학교 출판부, 2004.
- Grout, Donald J.& Claude V Palisca. 「서양 음악사」 제 4판 편집국 역. 서울: 세광음악 출판사, 1996.
- Grout, Donald J., Claude V Palisca., Peter Burkholder J.. 「서양음악사」 제 7판. 민은기 외 역. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- De la Croix, Horst. *Gardner's Art: through the Ages II*. 9th edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991.
- Kamien, Roger. 「서양음악의 유산」. 김학민 역. 서울: 예술출판사, 1993.
- Kirby, F. E.. 「건반음악의 역사」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- . 「피아노 음악가· 20세기 말까지」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Kostka, S.. 「20세기 음악의 소재와 기법」 박재은 역. 서울: 예당출판사, 2003.
- Rewald, John. 「인상주의의 역사」. 정진국 역. 서울: 까치글방, 2006.
- Salzman, E.. 「20세기 음악」. 김혜선 역. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Schmitz, E. Robert. 「드뷔시 피아노 작품과 연주해석」. 김난희 역. 서울: 음악춘추사, 1989.
- Thompson, Wendy. 「그림과 함께 보는 클래식· 위대한 작곡가의 생애와 예술」 정임민 역. 서울: 마로니에 북스, 2007.

<사전>

『클래식 음악용어 사전』. 서울: 삼호뮤직, 2001.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1982.

<학위논문>

강민아. “C. Debussy의 「L' Isle joyeuse」에 관한 연구.” 영남대학교 석사학위논문, 2011.

김현정. “Claude. A. Debussy의 피아노 음악에 관한 연구: L'isle joyeuse를 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2007.

김희영. “A. Debussy의 작품 「관화 Estampes」에 관한 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2009.

맹복현. “드뷔시 목신의 오후에의 전주곡에 나타난 플루트의 역할 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.

박선영. “Claude Debussy의 <Images 1>에 나타난 음악적 특징과 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2013.

안현주. “C. Debussy의 「Estampes」에 관한 연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2007.

양경실. “드뷔시 관화에 대한 연주법과 페달기법 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2009.

조은정. “Debussy의 피아노 모음곡 「Images 1」에 관한 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2009.

조자하. “드뷔시 《프렐류드》 I 분석연구 -제 5, 6, 7, 8번을 중심으로-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2014.

<악보>

Debussy, C.. *L' Isle joyeuse* . München: G. Henle Verlag, 2004.

_____ . 「드뷔시」 1. 서울: 태림출판사, 1997.

ABSTRACT

A Study on C. Debussy's *L'Isle joyeuse*

Choi, Garam
The Department of Music
Major in Instrumental Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

Claude Debussy(1862-1918) is a composer who established impressionistic music, which appeared as a new movement at the end of the 19th century in France. He pursued new French music as a reaction against German romanticism that was leading the western music in the 19th century, and developed his own unique style, which put feelings and atmosphere for an object into music with delicate tones inspired by the Symbolism that appeared in French literature in the late 19th century. His musical style had something in common with impressionistic paintings that refreshingly shocked people at the time in that the expression of the atmosphere and the sense of color were considered important.

L'Isle joyeuse composed in 1904 by Debussy is one of his representative piano pieces which shows the characteristics of impressionistic music. This piece is known to be inspired by *Embarquement pour Cythere*(1717), a masterpiece by a French

painter Jean-Antoine Watteau(1684-1721). This piece is frequently played since it consists of single movement that is exceptional among the works of Debussy, and has the largest scale, the bright and lively atmosphere, and the rich pictorial color tone.

In this paper, for the overall understanding of *L'Isle joyeuse*, the impact of symbolistic literature on Debussy and the association between Debussy and the impressionistic paintings were examined, and subsequently the life of Debussy, and his piano works and their characteristics were investigated. Also, the characteristics of impressionistic music shown in *L'Isle joyeuse* were examined by analyzing this piece. The main findings are as follows:

Debussy used a traditional structure of 'A-B-A' in *L'Isle joyeuse*. However, he adopted a non-traditional musical form that not only repeats and expands various fragmentary elements such as 2 themes and 2 episodes consisting of 8 basic motives but also combines them in a variety of different ways. While maintaining tonal structure through ostinato and sustain in tonality, he created a total ambiguity using whole tone and chromatic scales, church modes, and a penatonic scale at the same time. Moreover, he achieved various harmonic color tones through parallel fourths and fifths, parallel chords, augmented·diminished triads, and 4th chords, which had been taboos in traditional chords.

Even in rhythm, Debussy kept the basic rhythm of four-four time and three-eight time, but also employed cross, hemiola, composite, and syncopated rhythms, irregular accents, and intentional random

phrasing to make the regularity of traditional rhythms obscure. In addition, while making a variety of dynamics, he made delicate and rich tones effectively through the contrast of dynamics.

These stylistic characteristics of Debussy used in *L'Isle joyeuse* became an important turning point for Western music to develop into new music of the 20th century, and were a big stimulus for composers of later generations in developing new musical materials and styles.