



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

박 혜 란 교수지도
석사학위 청구논문

드뷔시의 인상주의 음악에서 플루트의
역할 연구

- 전주곡 '목신의 오후'를 중심으로 -

2009

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
최 민 정

드뷔시의 인상주의 음악에서 플루트의
역할 연구

- 전주곡 '목신의 오후'를 중심으로 -

박 혜 란 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2009년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 민 정

인 준 서

최민정의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 인상주의 음악의 대표 음악가라 불리는 클로드 아실 드뷔시 (Claude Achille Debussy, 1862~1918)의 작품 <목신의 오후에의 전주곡> (Prelude to The Afternoon of a Faun)에 관한 해석 및 연주 기법을 분석한 논문이다. 연구 목적은 한 시대를 풍미하며, 새로운 작풍을 통해 음악계의 변화를 가져오며, 인상주의 어법을 충실히 표현하고, 드뷔시의 이름을 불후의 작곡가로 만든 첫 관현악작품 <목신의 오후에의 전주곡>을 연구의 대상으로 한다.

음악적 형식, 선율과 음계, 조성과 화성, 리듬 등으로 구분하여 구조적 분석을 통해 중심적인 역할을 하고 있는 플루트의 연주기법과 역할을 연구하는 것을 핵심으로 이를 통하여 드뷔시의 인상주의 음악을 바르게 이해하고 플루트 연주자들이 드뷔시 작품의 음악적 흐름과 연주의 기법을 바르게 익혀 좋은 음악을 만드는 데 기여하는 것을 연구의 목적으로 한다. 본 논문의 연구 방법은 다음과 같다.

드뷔시의 인상주의 음악 양식을 살펴보고, 그에 대한 문헌 및 선행 논문 자료 분석을 통해 연구하였다. 플루트의 연주 기법을 보다 더 깊이 있게 이해하기 위하여 제임스 골웨이 (James Galway 1939~)와 미셸 드보스트 (Michel Debost 1934~)의 실제 경험을 바탕으로 한 문헌을 통해 <목신의 오후에의 전주곡>에 전체의 중심역할을 담당하고 있는 플루트의 역할을 음정 (Tuning), 레가토 (legato), 느린 악장의 연주와 아티큘레이션 (Articulation), 텅잉 (Tonguing), 트릴 (Trills), 비브라토 (Vibrato), 꾸밈 (Grace Notes)음, 악센트 (Accent), 템포 (Tempo), 자세 (Posture)와 연습방법 (Practice) 등에 대한 연구를 범위로 설정하고 곡 전체를 분석한다.

이와 같이 본 논문은 드뷔시의 인상주의 음악인 <목신의 오후에의 전주곡>을 연구한 후에 드뷔시가 사용한 인상주의적 기법을 살펴보고, <목신의 오후에의 전주곡>에서 중심적인 역할을 하고 있는 플루트의 역할과 연주기법에 관해 분석 연구하였다. 또한 기교적인 차원의 연습을 병행하고, 이를 바탕으로 연주자의 해석을 결합해서 드뷔시의 인상주의음악을 충실히 표현하는데 도움을 주고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론-----	1
1. 연구의 목적-----	1
2. 연구의 범위 및 방법-----	3
II. 본론-----	5
1. 이론적 배경-----	5
1)시대적 배경-----	5
2)인상주의와 드뷔시의 음악-----	7
(1)인상주의 미술-----	7
(2)상징주의 문학-----	8
(3)인상주의 음악-----	9
3. 드뷔시의 생애와 음악-----	11
4. 동시대의 대표적인 인상주의 음악가 라벨-----	14
5. C. A. Debussy “목신의 오후에의 전주곡”-----	16
1) 전주곡의 이해-----	16
2) 작품의 기원-----	17
3) 악기의 편성-----	20
6. “목신의 오후에의 전주곡” 작품 분석 및 플루트 역할-----	22
1)작품 분석-----	22
(1)형식-----	22
(2)선율과 음계-----	25
(3)조성과 화성-----	38

(4)리듬-----	39
2)플루트의 역할 및 연주기법-----	47
(1)음정(Tuning)-----	47
(2)레가토(legato)-----	49
(3)느린 악장의 연주와 아티클레이션(Articulation)-----	50
(4)텅잉(Tonguing)-----	51
(5)트릴(Trills)-----	52
(6)비브라토(Vibrato)-----	54
(7)꾸밈음(Grace Notes)-----	55
(8)악센트(Accent)-----	57
(9)템포(Tempo)-----	59
(10)자세(Posture)와 연습(Practice)-----	60
 Ⅲ. 결론-----	 62

참 고 문 헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1> <말라르메 시-목신의 오후>-----	18
<표 2> <목신의 오후에의 전주곡>에 사용된 악기 편성-----	20
<표 3> <목신의 오후에의 전주곡>의 전반적인 형식적 구조-----	23
<표 4> <목신의 오후에의 전주곡> 전체의 조성표-----	26

악보 목차

<악보 1> 제 1 주제 선율과 반음계적 경과음, 마디1-4 -----	25
<악보 2> 아라베스크 주제, 마디1-6 -----	27
<악보 3> 마디11-20 -----	28
<악보 4> 제 2변주(마디21-22), 제3변주(마디23-25), 제4변주(마디26-30)-----	29
<악보 5> 반음계적, 온음계적 진행, 마디31-37 -----	31
<악보 6> 제2주제의 제시(마디37-54) (마디43까지 B장조), 발전(마디50까지)-----	32
<악보 7> 가요형식의 중간 부, 마디55-78 -----	33
<악보 8> 아라베스크 주제의 확대, 마디79-82 -----	34
<악보 9> 아라베스크 주제 재현, 마디94-98 -----	34
<악보 10> 관현악법 사용, 마디106-110 -----	35
<악보 11> 마디11,22,26 -----	36
<악보 12 >마디108-110 -----	37
<악보 13> 마디1-4 -----	40
<악보 14> 마디21-22 -----	41
<악보 15> 마디23-25 -----	41
<악보 16> 마디26-29 -----	42
<악보 17> 마디31-33 -----	43
<악보 18> 헤미올라(Hemiola)리듬기법 사용, 마디57-61 -----	43
<악보 19> 3연음 리듬 사용, 마디64-65 -----	44
<악보 20> A의 리듬형 확대, 마디79-83 -----	45
<악보 21> A와 E 리듬의 결합, B리듬형의 변형, 마디94-97 -----	45

<악보 22> 흐르는 듯 한 리듬 사용, 마디100-105 -----	46
<악보 23> 마디105 -----	47
<악보 24> 음정(Tuning), 마디1-10 -----	48
<악보 25> 음정(Tuning), 마디94 -----	49
<악보 26> 레가토(legato), 마디21-25 -----	50
<악보 27> 느린악장 아티큘레이션(Articulation), 마디21-23 -----	52
<악보 28> 텅잉(Tonguing), 마디50-52 -----	53
<악보 29> 트릴(Trills) 기법, 마디36-37 -----	54
<악보 30> 비브라토(Vibrato), 마디1-4 -----	56
<악보 31> 꾸밈음(Grace Notes), 마디33,36 -----	57
<악보 32> 악센트(Accent)의 스타카토(Staccato), 마디85,90,92 -----	59
<악보 33> 당김음(Syncopation), 마디63-70 -----	59
<악보 34> 마디101-106 -----	61

I. 서론

1. 연구의 목적

음악은 인류 문명의 발전과 발을 맞추어 다양한 이론의 바탕위에서 음악 형식과 양식의 변화를 가져왔다. 또한 오늘날의 음악분야는 여러 가지 형태로 세분화 되어 인간의 삶과 함께 하고 있다. 20세기 초의 음악적 양상은 전통적 조성체계의 원리들을 넘어 다양한 음재료의 사용과 함께 무조성 음악으로 혁신적 변화과정을 맞이하게 되는데 본 논문의 핵심이 되는 드뷔시 초기의 작곡 성향은 바그너의 화성진행이나 관현악법 등을 답습하고 모방했다. 그러나 러시아 민족주의 작곡가들과 이국적인 정서, 특히 동양적(Orientalism)인 것에 영향을 받게 되면서 바그너즘적 성향의 탈피라는 급격한 전환기를 맞이하게 된다. 즉 복잡함, 무거움, 그리고 장대함으로 대변되는 독일주의 음악에서의 탈피를 의미함과 동시에 드뷔시 자신만의 색깔을 찾는 계기가 되었다.

프랑스의 작곡가 클로드 아실 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862~1918)는 19세기말 파리에서 유행하던 상징주의와 미술계의 인상주의의 흐름에서 일어나는 사상 및 기법을 흡수하여 자신만의 독창적인 양식을 창출했으며, 새로운 음악 기법의 발굴로 인상주의 음악의 주도적인 역할을 하였다. 인상주의 음악(Impressionism)은 낭만주의에서 현대에 이르는 가장 중요한 전환점을 이룬 악파이다. 이 음악은 프랑스의 인상파의 회화와 상징문학에서 영향을 받았다. 인상파 회화에서는 빛과 그림자를 중시하는 야외 회화를 주장하였고, 형태를 그리는 선보다 색채와 분위기적 인상을 중시하였다. 음악에 있어서도 이화 흡수하여 선율이나 형식의 명확성 대신 감정을 강조하는 색채 적 음악을 썼다.

드뷔시는 1892년에 스테판 말라르메(Stephane Mallarme, 1842~1898)의 <목신의 오후>라는 상징시에 <목신의 오후에서의 전주곡>(Prelude to The Afternoon of a Faun)을 작곡하여 인상주의 수법을 확립시켰다. 19세기 후반의 인상주의 음악은 기존의 음계와 화음을 새로운 방법으로 구성하여 표현

하는 사조가 나타났다. 모네(Claude Mone, 1840~1926), 드가(Edgar De Gas 1834~1917), 르느와르(Pierre-Auguste Renoir 1841~1919)등의 인상주의 미술의 영향을 받았으며, 사물에서 느낀 순간적인 생각을 강하게 표현하고, 화음 밖의 음과 불협화음을 자주사용 하였으며, 과감한 화성과 음계의 변화를 시도(5음 음계, 온음 음계)하였다.

인상주의 음악의 대표 음악가라 불리는 클로드 아실 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862~1918)는 후기 낭만시대에 태어나 20세기 서양음악에 가장 강력한 영향을 준 프랑스 작곡가 이다. 드뷔시의 음악양식은 인상주의로 요약 될 수 있는데 18세기와 19세기 고전, 낭만주의시대를 대표했던 전통적인 조성체계의 음악과는 달리 사상이나 감정을 직접 묘사하기 보다는 느낌이나 분위기를 암시하고자 하였다. 인상주의 음악은 다양한 음계와 화성을 사용하고 여러 가지 색채를 띤 선율을 통해 음색을 중시하며 뚜렷한 박자와 마디의 구별보다는 형식에 구애받지 않는 자유로운 프레이즈(phrase)와 해결되지 않는 화성 등의 사용으로 일정한 틀에서 벗어나고자 하였다.

본 논문은 한 시대를 풍미하며, 새로운 작풍을 통해 음악계의 변화를 가져오며, 인상주의 어법을 충실히 표현하고, 드뷔시의 이름을 불후의 작곡가로 만든 최초의 걸작 <목신의 오후에의 전주곡>을 연구의 대상으로 한다. 음악적 형식, 선율과 음계, 조성과 화성, 리듬 등으로 구분하여 구조적 분석을 통해 중심적인 역할을 하고 있는 플루트의 연주기법과 역할을 연구하는 것을 핵심으로 이를 통하여 드뷔시의 인상주의 음악을 바르게 이해하고 플루트 연주자들이 드뷔시 작품의 음악적 흐름과 연주의 기법을 바르게 익혀 좋은 음악을 만드는 데 기여하는 것을 연구의 목적으로 한다.

2. 연구의 범위와 방법

본 논문의 연구는 드뷔시의 생애와 그의 인상주의 음악에 대한 문헌 및 선행 논문 자료 분석을 통해 연구하였으며, 플루트의 연주 기법을 보다 더 깊이 있게 이해하기 위하여 제임스 골웨이(James Galway 1939~)와 미셸 드보스트(Michel Debost 1934~)의 실제 연주자의 경험을 바탕으로 한 문헌을 통해 <목신의 오후에의 전주곡>에 전체의 중심역할과 플루트의 음정(Tuning), 레가토(legato), 느린 악장의 연주와 아티클레이션(Articulation), 텅잉(Tonguing), 트릴(Trills), 비브라토(Vibrato), 꾸밈(Grace Notes)음, 악센트(Accent), 템포(Tempo), 자세(Posture)와 연습방법(Practice) 등에 대한 연구를 범위로 설정한다.

또한 드뷔시의 대표적 관현악곡인 <목신의 오후에의 전주곡>을 관현악 기법에 있어 기존과 다른 스타일을 구상하고, 목관, 금관, 현악기의 역할을 화음과 선율을 담당하는 것이 아니라 분위기와 배경 연주의 기법을 발견하고 분석함으로써 보다 더 효율적인 연주 기법을 모색하고자 한다.

이를 통한 본 논문은 다음과 같은 연구 방법을 실행한다.

- ① 드뷔시의 생애와 그의 인상주의 음악 양식에 대하여 고찰한다.
- ② 드뷔시 <목신의 오후에의 전주곡>의 전체적인 배경에 대하여 연구한다.
- ③ 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>을 이론적으로 분석한다.
- ④ 제임스 골웨이(James Galway 1939~)와 미셸 드보스트(Michel Debost 1934~)의 실제 경험을 바탕으로 한 문헌과 선행 논문을 비교하면서 <목신의 오후에의 전주곡>에서의 플루트의 역할과 효과적인 연주 기법을 연구하고, 특히 본 논문에서는 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>에 대한 형식 구조(formality)와 음계, 조성과 화성(harmony), 리듬(rhythm)

등을 중심으로 분석한다.

II. 본 론

1. 이론적 배경

1) 시대적 배경

19세기 말과 20세기 초의 유럽은 사회, 정치, 경제, 문화 전반에 걸쳐 역사적으로 그 변화의 움직임이 급속도로 전화되는 시기였다. 18세기와 19세기 고전과 낭만주의를 대표했던 조성의 체계는 19세기 화성과 선율에서의 반음계주의의 팽배로 서서히 와해되어 가기 시작했고, 급기야 제1차 세계대전이라는 대 격변을 정점으로 20세기 초의 음악적 양상은 전통적 조성체계의 원리들을 넘어선 다양한 음 재료의 사용과 함께 무 조성 음악으로의 혁신적 변화 과정을 맞이하게 된다. 18세기와 19세기 오랜 기간을 지배해 온 조성 관습의 마감이라는 대 변화는 세계대전을 겪으며 더욱 강조될 수밖에 없었던 독일의 전 유럽 지배에 반(反)한 각국의 민속적 색채 찾기와, 14세기 아르스 노바(Ars Nova)¹⁾와 같은 급진적 실험 정신에 기초한 작곡가들의 시대적 성향으로부터 비롯된 것이다.

19세기 말에서 20세기 초의 음악 양식의 대 변화 과정은 그 시대의 어느 작곡가들 보다 클로드 아쉴 드뷔시(Claude Achille Debussy 1862~1918)²⁾의 작품에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 바그너(Wilhelm Richard Wagner 1813~1883) 이후 대부분의 후기 낭만주의 작곡가들처럼 드뷔시 초기의

1) 아르스 노바(Ars Nova): '새로운 기법' '새로운 예술'의 뜻으로, 원래는 1320년경 프랑스의 필립 드 비트리(1291~1361)가 저술한 음악이론서의 제명이다. 13세기의 유럽음악인 '아르스 안티카(ars antiqua:낡은 예술)'에 대비하여 14세기의 새로운 기보법을 서술한 데서 비롯되었다. 대표적인 작곡가는 기욤 드 마쇼이며, 그는 론도·비를레·발라타·카차 등의 세속 다성(多聲)가곡을 작곡하여 인간적·감각적인 숨결을 느끼게 하였다. 또 부르고뉴의 뒤페도 그 중 한 사람으로 꼽힌다.

2) 드뷔시: 말라르메의 상징시에 의한 <목신의 오후에의 전주곡>등으로 새로운 음악 양식을 추구하여 마침내 인상파 음악을 창시한 프랑스의 작곡가.

작곡 성향도 바그너의 화성 진행이나 관현악법 등을 답습하고 모방했던 과정을 보인다. 그러나 그 과정은 러시아 민족주의 작곡가들과 이국적인 정서, 특히 '동양적(Orientalism)'인 것에 영향을 받게 되면서 바그너리즘(Wagnerism)³⁾ 성향의 탈피라는 급격한 전환기를 맞이하게 된다. 그것은 곧 복잡함(Complexity), 무거움 그리고 장대함으로 대변되는 독일주의 음악에서의 탈피를 의미함과 동시에 드뷔시 자신만의 색깔 찾기를 예고하는 것이기도 하였다.

이시기에 쓰인 드뷔시의 작품 <목신의 오후에의 전주곡 Prelude to The Afternoon of a Faun 1894>은 드뷔시의 주체성을 그대로 반영하고 있다. 이 프랑스적인 미(美)는 단순성(simplicity), 명료함(clarity), 투명함(transparency)의 표출을 통해 프랑스 민족주의를 강조하고 조성에 기초한 화성 적 기능을 최소화함과 동시에 선율중심의 작곡 기법으로 조성음악의 관습에 벗어나고자 했던 그의 작품 활동의 마지막 시기로 이어져 더욱 성숙된 모습으로 드뷔시 음악의 결정체를 이룬다.⁴⁾ 동양의 모호함에 반하는 서양의 사상인 명료함은 인상주의 음악의 시초로서 과거의 조성음악에서 탈피하는 동시에 새로운 음악형식인 선율이 중심 되는 새로운 음악형식이 탄생하는 계기를 만들었다.

3) 바그너리즘(Wagnerism): 가극에 관한 바그너의 이론과 작품, 음악계에 미친 바그너의 영향.

4) 이석원 · 오희숙, <20세기 작곡가 연구I> (서울: 음악세계, 2003), 64.

2) 인상주의와 드뷔시의 음악

(1) 인상주의 미술

인상주의 미술⁵⁾은 기존의 고정된 회화형식의 사물을 정확하게 묘사하는데 주력하는 아틀리에(atelier)⁶⁾ 미술을 거부하면서 시작되었다. 인상주의 명칭이 유래된 모네의 <해 뜨는 인상>에서 볼 수 있듯이, 이들은 명확한 선(線)이나 선명한 색채보다는 순간의 느낌을 화폭에 담아 자연스러운 분위기를 전달하고자 했다. 모네(Claude Mone, 1840~1926), 마네(Edouard Manet 1831~1883), 드가(Edgar De Gas 1834~1917), 르노와르(Pierre-Auguste Renoir 1841~1919) 등은 그림의 소재는 고정된 물체에서 찾지 않고, 빛에 따라 민감하게 변화되는 자연에 관심을 두었다. 이러한 특징은 선율이나 화성의 흐름이 분명하지 않고, 형식이 유동적인 드뷔시의 음악과 유사하다. 그러나 드뷔시는 자신의 음악이 인상주의로 불리는 것에 불만을 가졌다. 왜냐면 자신의 음악이 회화의 인상주의를 모방하지 않았으며, 음악은 외적 인상을 내적인 표현으로 변화시킨다고 생각했기 때문이다. 드뷔시는 음악가란 ‘낮이나 밤, 하늘과 땅의 매력을 알아보고, 그 분위기를 깨울 수 있는 선택된 사람’이고, 음악은 자연을 자유롭게 표현하는 것이기 때문에 굳이 인상주의라는 개념이 필요

5) 인상주의 미술: 명확한 형태보다는 색채와 분위기의 인상을 중시한 미술경향, 빛과 그림자의 뉘앙스에 주목했음.

6) 아틀리에(atelier): 화가에게는 화실, 공예가에게는 공방(工房), 사진가에게는 스튜디오 등으로도 불리며, 각각 일의 성질에 맞추어서 특수한 구조를 갖춘다. 회화나 조각의 아틀리에에는 종래에는 내부의 광선을 안정시키기 위하여 천장을 높게 하고, 북쪽에서만 광선이 들어오도록 설계하는 것이 상식이었으나, 표현양식이 다종다양한 현대미술에서, 이 원칙은 꼭 지켜지고 있지 않으며, 작가의 개성에 따른 여러 아틀리에가 설계되고 있다. 이러한 뜻에서 작가의 아틀리에에는 그 작풍(作風)을 뒷받침하는 것으로서 제작의 비밀을 알 수 있는 하나의 방법이기도 하다. 또 아틀리에의 명칭은 개인작가의 작업장에 한정되지 않고, 한 사람의 스승을 중심으로 많은 제자에 의하여 조직되어 있는 공방, 또는 일반 작가나 예술애호가에게 자유로이 개방되고 있는 화실 등을 지칭할 때도 있다. 15~16세기의 이탈리아나 북유럽에서 볼 수 있었던 조각가나 공예작가의 공방은 전자의 예이며, 오늘날 개인의 이름으로 남아 있는 작품도 공방의 협동제작에 의한 것이 대부분이다. 한편 후자의 예로서는 1825년에 개설되어, 들라크루아·쿠르베·마네·세잔 등이 이용한 파리의 아틀리에, 1860년에 문을 열어 마티스·드랭·레제 등이 모였던 아틀리에 줄리앙이 유명하다.

하지 않았던 것이다.

(2) 상징주의 문학

문학에서 인상주의는 상징주의라는 이름으로 칭하는데, 회화의 인상주의자들과 마찬가지로 상징주의 시인들은 프랑스 시의 전통적인 표현방식을 벗어나려 하였다. 프랑스 문학계에선 인생에서의 현실을 이상화하지 않고 있는 그대로 묘사해야 한다는 사조의 자연주의 문학이 주를 이루다가 이 자연주의 사조가 무너지면서 등장하게 된 것이 상징주의 운동으로 이어졌다.⁷⁾

상징주의 문학⁸⁾은 논리적이고 지적인 문학의 내용을 거부하고 시적(詩的)인 정서를 추구한 사조로 드뷔시와 직접 교류했던 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire 1821~1867), 베를레느(Paul Verlaine 1844~1896), 말라르메(Stephane Mallarme 1842~1898) 등에 의해 대표된다. 이들은 단어를 의미 있게 연결하기보다는 단어에 담긴 음감(音感)이나 뉘앙스에 초점을 맞추었다. 이들은 인상주의 화가들과 마찬가지로 흐르는 듯한 유동적인 느낌과 암시성을 강조했고, 이러한 상징주의 문학은 인상주의 미술과 더불어 20세기의 예술이 발전될 수 있는 원동력을 제공 하였다. 또한 합리적 사고에서 벗어나 상상력과 느낌을 추구했던 상징주의 경향은 색채감을 중시하고 논리적 전개성이 사라진 형식을 가진 드뷔시 음악에도 큰 영향을 미치게 된다.

7) 박기연, “Debussy의 ‘목신에 오후에의 전주곡’ 분석 및 플루트의 역할” (카톨릭대학교 석사학위논문, 2006), 6.

8) 상징주의문학: 논리적이고 지적인 내용보다 언어의 뉘앙스를 중시하는 문학 경향. 드뷔시의 음악에 많은 영향을 미침.

(3) 인상주의 음악

세기 전환기에 드뷔시, 라벨⁹⁾ 등을 중심으로 프랑스에 나타난 음악경향을 보통 ‘인상주의’라 부른다. 인상주의 음악¹⁰⁾은 인상주의 미술과 상징주의 문학의 영향을 받았는데, 이러한 미술과 문학의 공통적 특징은 독일 예술에서 두드러졌던 낭만주의적 예술경향에서 탈피하고자 노력했다는 점이다. 정열적인 인간의 감정(Pathos)을 직접 표현하기보다는 감정이 절제된 세련성을 추구했다. 그러므로 인상주의 음악은 반(反) 독일 낭만적 음악으로 이해되며, 프랑스의 민족주의적 경향이 두드러진 음악이라고 볼 수 있다.¹¹⁾

드뷔시는 그의 음악 속에서 장중하고 형식에 치우치는 독일 전통의 지배로부터 벗어나 보다 가볍고 자유로운 표현을 허용하는 프랑스적 음악으로 돌아가기 위하여 새로운 표현 양식을 추구했었는데, 그 표현방식은 독특한 색채감과 함께 구체적인 대상보다는 거기에서 발산되는 분위기를 나타내려 했으며, 묘사와 서술보다는 상징과 암시의 방법으로 표현 하려 했다.¹²⁾

드뷔시는 20세기 음악에 강력한 영향을 끼친 작곡가 중의 한 사람으로 인상주의 음악을 통하여 선율, 화성, 음색, 리듬, 형식상의 원칙 등 여러 가지 면에서 낭만주의 전통과는 급진적으로 상이한 새로운 음악적 언어를 창조하는데 기여하였다. 극도로 강요된 형식적 제한과 기존의 화성을 탈피한 비기능적인 방식으로 화성을 사용하여 색채효과를 추구함으로써 아주 새로운 음악적 언어를 창조한 것이다.

드뷔시는 바그너적인 낭만주의의 음악에 대하여 반대하였으나 인상주의는 여러 가지 면에서 낭만주의 운동의 기본적 영향을 답습하였다. 아름다운 음악에 대한 사랑, 표제음악에의 치중, 음에 의한 묘사와 자연숭배, 서정주의

9) 라벨(Maurice Ravel, 1875~1937): 프랑스 인상주의 작곡가 중 한 사람. 프랑스 음악전통(쿠프랭, 사브리예 등)에서 많은 영향을 받음.

10) 인상주의음악: 세기전환기에 프랑스 파리에서 나타난 경향. 인상주의미술과 상징주의문학의 영향을 받음. 드뷔시, 라벨 등이 대표적 작곡가.

11) 홍정수·김미옥외, <두길 서양음악사2> (과주: 나남출판, 2009), 346.

12) 김문자 공저, <들으며 배우는 서양음악사 2> (서울: 심철당, 1993), 668.

에의 몰두, 음악과 미술과 시를 연합하려는 노력, 그리고 기분과 분위기를 강조하는 점에서 그러했다. 사실상 인상주의자들은 독일적 낭만주의에 대해 철저히 프랑스적인 낭만주의로 바꿔놓은 것이다.¹³⁾

13) 윤경아, “C. Debussy 음악에서 Flute의 역할에 관한 연구” (전남대학교 석사학위논문, 2004), 7.

3. 드뷔시의 생애와 음악

드뷔시(Claude Achille Debussy 1862~1918)는 19세기가 끝나기 10년 전쯤 작곡가로서 초기에는 낭만주의 영향에서 벗어나지 못한 상태였지만 그 후 점차 고전적 조성의 발전과 새로운 선법을 사용함으로써 인상주의 음악을 펼치기 시작한다. 이러한 경향은 후에 라벨(Maurice Ravel, 1875~1937)과 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)와 같은 작곡가들에게 영향을 주었다. 드뷔시는 한 때 차이코프스키의 후원자이기도 하였던 ‘폰 메크’ 부인의 집에 피아노 반주자로 초빙되어 러시아에 가게 되었다. 이 때 러시아 작곡가들이 독일음악의 영향에서 벗어나 러시아적 개성을 갖고 있음을 인식하고 자신과 프랑스 음악도 역시 독일의 영향에서 벗어나야겠다는 의지를 갖기 시작한다. 무엇보다도 이러한 변화의 큰 동기는 그의 감각과 프랑스의 감각이 독일 낭만주의의 그것과 다르다는데 있었다.

한편 러시아의 작곡가들 중 특히 무소르크스키¹⁴⁾(Modest Petrovich Musorgsky 1839~1881)의 반(反) 낭만주의적 경향은 음악 자체의 성질이 반 낭만적인 것이었지 의식적인 운동은 아니었다. 하지만 드뷔시는 의식적이고, 이론적인 반(反) 바그너 주의자였으며, 또한 그 운동의 지도자적 위치에 서게 되었다. 드뷔시는 우선 후기 낭만주의의 과장된 표현과 지나치게 구체적인 묘사를 거부했다. 그는 플로베르(Gustave Flaubert, 1821~1880)나 졸라(Emile Zola, 1840~1902)와 같은 사실주의적 소설가들을 싫어했고 마찬가지로 음악에 있어서는 과장되고, 사실적인 표현의 표제적 음악, 즉 베를리오즈와 바그너의 음악을 혐오했다. 드뷔시는 무엇인가를 구체적으로 드러내기보다는 살짝 암시만 한 채 그 나머지는 모호한 상태로 남기는 여운이 있는 음악을 추구하였다.¹⁵⁾

14) Modest Petrovich Musorgsky(1839~1881): 러시아의 작곡가로, 여러 편의 피아노곡, 교향곡, 오페라, 가곡 등을 작곡했으며 러시아 고유의 선법과 대담한 화성, 변칙적인 리듬 등을 구사해 근대 인상파음악의 선구자가 되었다.

당시 바그너와 같이 강력한 영향력을 가진 사람으로부터 벗어난다는 것은 실로 어려운 조건이었지만 무소르크스키(Modest Petrovich Musorgsky)의 독자성이 드뷔시에게 하나의 모델로 작용하였다. 드뷔시가 무소르크스키를 모델로 바그너 주의의 경향에서 벗어났다는 것은 두 사람의 작품을 비교해 보면 알 수 있다. 드뷔시는 스스로 무소르크스키의 보리스 고두노프(Boris Godunov)를 듣는 것과 자신의 펠레아스(Pelias)와 멜리 장드(Melisande)를 듣는 것은 같은 것이라 말하였다는 일화가 있다.

사실 이 두 오페라는 음악상 아주 비슷한 점이 많다. 이 두 사람의 기질은 전혀 대조적임에도 불구하고 시적 진실에 대해서는 두 사람 모두 같은 생각을 가지고 있었으며, 고답적 자세에 대하여 경멸하는 점도 또한 공통된다고 할 수 있다.

그러나 이렇게 드뷔시가 반(反)낭만주의의 방향으로 전향하기 위한 많은 노력을 하였다고 하여도 그의 인상주의 음악에서 낭만주의적 취향이 완전히 사라졌다고 하기에는 부족한 점이 있다. 그의 음악은 아직도 감각을 다루는 경향이 있었고 또 그 감각이 표제적 경향을 가지고 있다는 점에서 낭만과 경향에서 완전히 벗어났다고 보기 어려운 것이다.

이러한 경향에서 볼 때 낭만과와 드뷔시의 차이는 질적인 것이라기보다 오히려 정도의 차이라고 할 수 있을 것이다. 낭만과의 경향은 자신의 감정을 주저 없이 드러낸다. 감정의 고조와 폭발적인 클라이맥스, 급격히 전환되는 셈여림의 대비 등 이러한 것들은 모두 드뷔시의 기질과는 다른 것이다. 그렇다고 드뷔시의 음악에 감정의 기복이 전혀 없다는 것은 아니다. 다만 그 표현 방법이 조심스럽고 과장된 몸짓을 피하며 꿈꾸는 듯 한 감각의 세계에 사로잡히게 한다. 그러므로 ‘아론 코플란드’도 그를 ‘내면적인 낭만주의자’라고 칭하였다.

그러나 인상주의 회화양식을 음악에 반영한 드뷔시는 정작 자신은 인상주

15) 이종구, <20세기 시대정신과 현대음악> (서울: 한양대학교 출판부, 2007), 53.

의라는 용어를 달갑게 생각하지 않았다. 그 이유는 자기 자신은 인상주의 회화를 모방하여 작곡하려는 의도를 갖지 않았으며 단지 장중하고 형식에 치우친 독일 전통의 지배로부터 벗어나 보다 가볍고 자유로운 프랑스적인 음악으로 돌아가기 위하여 새로운 양식을 추구했던 것이라고 했다. 하지만 드뷔시의 의도가 어떠했든지 간에 그의 음악은 인상주의 회화양식과 많은 공통점을 가지고 있다.

이와 같이 드뷔시의 음악은 미학적 관점에서 어느 정도 낭만주의 운동의 영향 아래 있다고 볼 수 있고 이러한 이유로 음악사에서 후세에 바그너 주의자들이 이룩한 표현주의처럼 적극적인 변혁의 길을 열지 못하는 원인이 된다. 그의 새로운 음악에 대한 변화 중 가장 중요한 것은 표현하려는 이념의 변화였다. 하지만 이것은 그다지 두드러지지 않았다. 왜냐하면 불협화음과 복잡한 리듬 등 음악을 구성하는 여러 가지 요소가 놀라울 정도로 변화하여 표현의 이념은 그 그늘에 숨겨져 버렸던 것이다. 10세기 초 음악의 목적은 청중들의 귀를 혼란시키거나 당혹하게 만드는 것이 아니라 음악의 한계를 넓혀 새로운 차원을 넓히려는 것이었고, 이를 통하여 가능성을 확대하려는데 그 목적을 두었다. 풍부해진 음악적 언어보다 당시의 시대에 맞는 객관적인 새로운 정신을 파악하는 것이 더욱 중요한 것이었다. 그것은 당시 작곡가의 음악으로서 그 시대 사람들의 공통적 정서를 파악하는 예술의 이념이기 때문이었다.

이러한 정신 아래 드뷔시도 기법상의 개혁과 이념을 가졌는데 드뷔시의 음악 어법을 독자적 형태로 보여준 첫 관현악 작품은 <목신의 오후에의 전주곡> (Prelude to The Afternoon of a Faun)이다. 이 작품은 상징주의의 영향 아래 표현적이고 상징적인 주제와 표제성을 더하여 인상주의 화법의 중요한 요소인 색채의 기법을 음악적 색채로 대체하였다. 드뷔시의 독특한 개성은 무엇보다도 화성에서이다. 그는 이미 11세에 파리음악원에 입학하면서 이때부터 이미 기존의 모든 법칙을 파괴하는 비전통적인 화성으로 주

위로부터 구습 타파주의자라 불리졌다. 그의 화성에는 기능적인 것이 아닌 순수한 색채적인 효과를 얻기 위한 독창적인 특징이 있다. 반면에 이 화성을 이루는 화음의 구조는 그다지 큰 변혁을 갖지는 않았지만 그의 작업은 후대의 새로운 작곡가들에게 더욱 풍요로운 화성의 가능성을 여는 계기가 되었다.

4. 동시대의 대표적인 인상주의 음악가 라벨

라벨(Maurice Ravel, 1875~1937)은 드뷔시와 함께 인상주의 음악의 대표적 작곡가로 꼽히며, 동시에 고전주의적 경향을 보다 뚜렷하게 보여준 작곡가이다. 프랑스 파리 콘서바토리아에서 피아노와 작곡을 공부한 그는 샤브리에(E. Chabriers)와 사티, 드뷔시 및 상징주의 시인 등에서 영향을 받았다. 특히 스페인의 춤곡 등에 관심이 많았으며 쿠프랭 등 프랑스 음악의 전통에 대한 남다른 관심이 그의 음악세계에 영향을 미쳤다. 피아노 음악이 그의 창작의 중심을 이루었고, 이 가운데 많은 곡을 관현악곡으로 편곡했다. 또한 라벨은 드뷔시, 무소르그스키 등의 작품을 관현악곡으로 편곡해 극찬을 받았다.

라벨의 인상주의 경향은 드뷔시와의 유사성에서 드러난다. 중세 선법음계와 이국적 음악에 대한 라벨의 관심은 드뷔시와의 공통점을 형성했으며, 상징주의문학의 여향 역시 유사하다. 그러나 라벨의 독자적 양식은 여러 측면에서 뚜렷하게 나타난다. 라벨은 보다 전통적 형식을 선호했다. 그의 음악은 폭 넓고 직접적인 선율, 주제발전 기법의 적극 활용, 날카롭고 추진력 있는 리듬 등의 특징을 지닌다. 드뷔시 적인 모호한 분위기는 라벨의 정확하고 분명한 음악진행과는 뚜렷하게 구별된다. 라벨의 인상주의 영향이 잘 나타난 작품은 다음과 같다. <현악 4중주 F장조, 1902~1903>, <소나티네, 1903~1905>, <거울, 1904~1905>, <밤의 가스파르, 1908>, <감상적이고

고상한 왈츠, 1922, 오케스트라 1912). 전통에 관심을 보인 라벨의 음악에는 고전주의 경향이 뚜렷하게 나타난다. <피아노 3중주, 1914>에는 긴 오르간포인트가 4개 악장 모두에 나오면서 종성적 기반을 명확히 보여주며, 제 3악장에는 엄격한 대위법에 의한 파사칼리아가 등장한다. 모음곡 <쿠프랭의 무덤, 1917, 오케스트라 1919>에서도 푸가, 토카타 등의 옛 형식이 사용되었다. 이러한 경향은 1920년대의 신고전주의를 예견하는 것으로 평가된다.

라벨의 작품 가운데 대중적으로 잘 알려진 작품은 1928년도 작품 볼레로(Bolero)이다. 이 작품은 1개의 오스티나토(ostinato)¹⁶⁾ 리듬과 2개의 오스티나토 선율이 많은 악기의 참여를 통해 점차 확대되는 구성을 보인다. 라벨은 단순성을 이용하여 강한 효과를 얻었다. 이는 20세기 후반의 미니멀뮤직(minimal music)¹⁷⁾을 연상시킨다. 즉, 모티브작업도 없고 섬세한 형식도 없으며, 전조도 하지 않다가 마지막 부분에서 E장조로 전조하며 곧 마무리 된다.¹⁸⁾

16) 오스티나토(ostinato): 어떤 일정한 음형(音型)을 같은 성부(聲部)에서 같은 음높이로 계속 되풀이하는 수법, 또는 그 음형.

17) 미니멀뮤직(minimal music): 사용하는 악기와 음의 움직임을 극도로 제한한 음악.

18) 홍정수·김미옥외. <두길 서양음악사2> (과주: 나남출판, 2009), 388.

5. C. A. Debussy “목신의 오후에의 전주곡”

1) 전주곡의 이해

전주곡(Prelude)은 종교적 또는 세속적인 음악 작품의 시작 또는 도입의 역할을 하는 악곡으로서 본래는 기악곡에 속한다. 그러나 19세기 쇼팽이나 리스트, 드뷔시 같은 작곡가들은 한 작품만으로 완성되어진 독립된 악곡으로 처리된 전주곡 집을 썼다. 전주곡의 기원은 16세기 루트(Lute)¹⁹⁾ 음악에서 비롯되었는데 소품을 연주하기 전에 기악주자가 즉흥적으로 연주하는 몇 가지 악구를 인터네이션(Intonazione) 이라고 불렀다. 그 후 클레브생(Clavecin)²⁰⁾ 이나 오르간으로 연주되어졌으며, 17세기에는 이러한 악곡을 전주곡이라 호칭하게 되었다. 이것은 바로크 시대에 이르면, ‘J. S. Bach’에 의해 비약적으로 발전하게 된다. 음악사적으로 전주곡의 역사는 3단계를 걸쳐왔다. 15~16세기의 1단계 시기에는 다른 악곡과는 아무런 관계가 없이 전주곡은 자유로운 양식의 짧은 건반 악기용 소품을 말한다. 같은 시대의 엄격한 대위법적 양식의 성악작품과는 대조되는 것이었다. 1650년경부터 전주곡은 시작 도입의 의미를 갖게 되는 2단계시기에 이르는데 이때부터 전주곡은 다른 특정한 악곡과 결부시켜 작곡하게 되었다.

즉 모음곡이나 모음곡풍의 작품 첫머리에 놓여 도입적인 역할을 맡게 되는 것으로 곡의 길이도 늘어나게 된다. 19세기에 독립적인 악곡을 형성하는 3단계 시기에는 기능적으로 독립적인 악곡을 이루게 되는데 유명한 작

19) 루트(Lute): 볼록한 뒤판에 옆판이 없는 6개의 겹줄로 이루어진 악기. 14세기 유럽전역에 보급되어 15~16세기에 널리 쓰였는데 그 시대에는 대부분 모든 음악이 루트로 연주 될 만큼 당시 가장 보편적인 악기였다.

20) 클레브생(Clavecin): 클레브생은 피아노가 나오기전 16~18세기에 가장 인기를 누린 건반악기이다. 피아노가 현을 때려 소리를 내는것에 반해 가죽으로 된 고리로 현을 튕기는 형식(발현악기)이다. 영어권에서는 하프시코드(harpsichord), 이탈리아어로는 첼발로(cembalo), 프랑스에서는 클레브생(clavecin), 독일어로 클라비첼발로(klavicebalo) 등으로 불린다.

품들로 쇼팽의 24개 프렐류드, 드뷔시의 프렐류드 I,II 등이 있다. 이것들은 짧은 음형 혹은 모티브에 근거를 두고 화성 적으로는 전조를 사용한 피아노 소품이다. 전주곡을 좀 더 체계적이고 조직적인 짜임새를 갖춘 대규모적인 곡으로 창조해낸 작곡가는 J. S. Bach 이다. 전주곡은 Bach에 의해 비약적인 발전을 이루게 되는데 그 변화는 형식면에서 기존의 구조적인 면에 치중하기 보다는 음악적 표현에 주력하였다고 할 수 있다.²¹⁾

2) 작품의 기원 및 배경

<목신의 오후 전주곡>은 세기 전환기 프랑스에서 나타난 인상주의 음악의 대표적 작품으로 드뷔시의 이름을 불후의 작곡가로 만든 최초의 걸작이며, 그의 <인상주의>의 작품을 최초로 분명하게 한 명작이다. 이 곡은 드뷔시가 프랑스의 상징주의문학의 대표 시인 말라르메(Sephane Mallarme 1842~1898)²²⁾의 시 <목신의 오후>에 의거하여 작곡되었으며 30세 때부터 2년간에 걸쳐 작곡하여 1894년 12월에 파리에서 초연되어 대성공을 거두었던 작품이다.

드뷔시는 최초에 이 <목신의 오후>에 의한 3부작(전주곡, 간주곡, 중곡)을 계획했었다. 결국 이 전주곡만이 완성되었지만 이것만으로도 말라르메의 시의 사상을 충분히 표현하고도 남음이 있다고 볼 수 있다. 그렇다고 시의 내용을 음으로 그린 곡은 아니고, 시 전체를 다 읽은 후에 마음에 남는 인상과 분위기를 음으로 표현한 곡이라 할 수 있다. 말라르메의 시는 「물의 요정 님프들, 그녀들에게서 나는 영원의 생명을 찾고 싶다」라는 시구로 시작한다. 목신은 여름날 오후, 시칠리아 초원에서 잠을 깬다. 기억 속의 정경

21) 박기연, “Debussy의 ‘목신에 오후에의 전주곡’ 분석 및 플루트의 역할” (카톨릭대학교 석사학위 논문, 2006), 12.

22) 스테판 말라르메(Ste'phane Mallarme',1842~1898): 보들레르의 시작법(始作法)을 계승시킨 상징파 시인이다.

을 다시금 떠올려본다. 꿈이었던가, 잠들기 전의 현실이었나, 어느 쪽이라도 믿고 싶다. 목동은 짧은 갈대로 만든 피리로 잔잔한 프렐류드를 불기 시작했을 때, 그 소리에 물의 요정들이 하늘로 날아올라가고, 혹은 물속으로 도망치는 것이 아닌가. 그러나 바로 눈앞에 서로 엮히어 자고 있는 한 쌍의 요정이 있었다. 두 요정을 그대로 품에 안아 장미 넝쿨로 뛰어들어 형클어진 그녀들의 머리카락에 입을 맞추었을 때, 갑자기 양팔의 힘이 빠지는 기분이 들었는데 두 요정이 사이 날아 가버렸다. 목신은 그 애석함을 잊어버리려고 에로틱한 몽상을 떠올려 보기도 하고, 한 낮의 작렬하는 태양을 향해 입을 벌려 넋을 잃기도 하고, 갈증을 느끼며 모래위에 쓰러진다. 그리고 다시 잠에 빠져든다.²³⁾

이 전주곡의 음악은 스테판 말라르메의 아름다운 시를 극히 자유롭게 회화(誨化)화 한 것이다. 그렇다고 시 전체를 총괄적으로 채색한 것은 아니다.

<표-1 말라르메 시-목신의 오후>

목신(木神)

나는 이 요정들을 영원하게 하고 싶다.
그녀들의 연분홍색 살빛은
하도 깨끗하여, 무성한 잠에 즐고 있는
대기 속을 떠돈다.

내가 사랑했던 것은 꿈이었나?
옛 밤에 축적된 내 의혹은
많은 작은 나뭇가지같이 끝나버렸는데 이들이
그대로 진정한 숲으로 남아있다는 사실은 오후라,

23) 음악지우사 편 · 오지선 옮김, <작곡가별 명곡해설 라이브러리 18> (서울: 음악세계, 2003), 26.

나 혼자만이 장미꽃들에 대한 상상적 유린을
승리로 돌리고 있었다는 것을 증명한다.

곰곰이 생각해보자...

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

(中略)

그네 입술이 들릴까 말까 발설한 부드러운
그 무엇과는 달리 불성실한 이들을 나지막한 목소리로
안심시키는 입맞춤,

흔적도 남지 않는 나의 순결한 젖가슴은 그 무슨
장엄한 이빨이 깨문 신비스런 자취를 보여 주는가.

그러나 아서라!

은밀한 사람에게 들려주는 비밀 얘기처럼
푸른 하늘 아래서 골풀 쌍피리를 부노라.

(後略)

<표-1>에서 등장하는 목신(木神)은 반은 사람이고 반은 동물인 상상속의 존재이다. 오후 한때 몽롱한 분위기에서 요정과 목신 등의 꿈같은 유희를 다룬 이 시는 구체적 내용을 전달하기보다는 언어의 뉘앙스에서 나타나는 감각적 분위기를 표현하는 상징주의 문학의 특징을 보여준다.²⁴⁾

드뷔시는 자신의 음악에서 이 시가 주는 분위기를 음악적으로 표현하고자 했다. 그렇지만 시를 표제 적으로 나타내기보다는 시의 분위기를 음을 통해

24) 홍정수·김미옥외. <두길 서양음악사2> (과주: 나남출판, 2009), 384.

전달하고자 했다. 드뷔시는 시가 주는 분위기와 색채를 음악적으로 드러내
 고자 했던 것이다. 이 작품에는 이른바 인상주의 음악으로 평가되는 드뷔시
 의 독자적 양식이 잘 드러난다. 드뷔시는 작곡 초기에 바그너의 음악에 열
 광했다. 그러나 러시아의 민족주의음악을 접하고 동양음악을 알게 되면서,
 바그너로 대표되는 독일적 낭만주의와 거리감을 느낀다. 장대하고 극적이
 고, 복잡한 독일음악과 구별되는 드뷔시 음악의 특징은 이 작품의 선율과
 화성·형식·리듬·관현악법 등에서 찾아 볼 수 있다.

3) 악기의 편성

이 작품의 악기 편성은 대 편성으로 되어 있으나 투티(Tutti)가 그렇게 많
 이 있지 않다는 것이 특징적이라 할 수 있다. 여기서 비 관현악적으로도 볼
 수 있는 그의 음악성 및 작곡 양식을 관현악에서 충분히 가능하게 한 드뷔
 시의 독특한 기법을 찾아 볼 수가 있겠다. 관현악 곡으로서의 선전 구성을
 전혀 갖지 않고 각 악기의 음색의 강조와 선율의 짧은 교체, 하프와 특수
 악기의 오묘한 사용으로 매우 신비한 느낌을 풍겨 주고 있다. 전곡에 사용
 되는 악기편성과 구성은 <표 2>와 같다.

<표 2> <목신의 오후에의 전주곡> 곡 전체의 악기편성

악기명	파트 구성	마디 수
플루트(Flute)	3	76
오보에(Oboe)	2	60
잉글리쉬 호른(English Horn)	1	34
클라리넷(Clarinet)	2	71
파곳(Fagot)	2	59
호른(Horn)	4	81
생발앙티크(Cymbalesantiques)	1쌍	9
하프(Harp)	2	42
바이올린(Violin)	2(Solo)	99
비올라(Viola)	2	89
첼로(Cello)	2	92
콘트라 베이스(Contra bass)	2	88

위 악기 편성만으로도 드뷔시의 독자적인 관현악법을 찾아 볼 수 있는데, 작곡가이면 관현악곡에 누구든지 사용할 수 있는 현악 5부와 목관악기, 또한 고대 Cymbales를 모방해서 19세기에 부활시킨 소형의 심벌즈이며, 금속이 얇고 음고(Pitch)도 상당히 정확하고 맑고 투명한 음을 낼 수 있는 악기인 생발양티크를 사용해서 낭만음악의 향취를 물씬 느끼게 한다. 그리고 각 악기별 파트 구성을 볼 때, 플루트는 총76마디 그 외 목관 악기들은 주로 마디59-81, 특수 악기를 제외한 주요현악기는 마디88-89에 걸쳐 악기별 전반에 나타나고 있다.²⁵⁾

25) 윤경아, “C. Debussy 음악에서 Flute의 역할에 관한 연구” (전남대학교 석사학위논문, 2004), 19.

6. “목신의 오후에의 전주곡” 작품 분석 및 플루트의 역할

1) 작품 분석

(1) 형식

드뷔시는 전통적 형식에 얽매이지 않고 자신이 표현하고자 하는 음악을 위해 형식을 자유롭게 변형시켰다. 즉 그가 사용한 형식은 형식을 먼저 정해놓고 그 틀 안에서 작업을 한 것이 아니라, 먼저 주제를 확립해 놓고 그 주제를 계속 반복하며 소개해가는 과정에서 부수적으로 생긴 결과물이 바로 드뷔시가 사용한 형식이다.

따라서 <목신의 오후에의 전주곡>도 어떤 특정한 형식으로 단정 짓기 어렵지만 가요형식, 소나타형식, 아치형식²⁶⁾, 또는 여기에다가 변주곡 형식이 혼합된 형태로 되어있다.

다음 <표 3>에서와 같이 110마디로 구성된 이 작품은 A-B-A'의 가요형식, 혹은 중간부가 삽입된 제시부-전개부-재현부-코다의 소나타 형식, 그리고 여기에 주제가 10회 반복하면서 나타나는 변주곡형식이 혼합된 형식으로 볼 수 있다.

26) 아치형식: A-B-C-B-A 혹은 A-B-C-D-C-B-A의 형식처럼 반원형태의 형식을 말하는데 20세기 음악에서 사용된 고전형식 중의 하나이다.

<표 3> <목신의 오후에의 전주곡>의 전반적인 형식 구조

형식	마디	내 용	특 징
A	1~30	제1부(제시부)	mm.1~4:플루트 솔로의 주제 제시와 딸림 조로의 마침. mm11~14: 주제의 반복
	31~54	제2부(전개부)	클라리넷에 의한 주제와 제2주제의 출현, 증4도음 정관계가 장3도로 축소되어 나타남. mm.37~43: 제2주제의 제시
B	55~79	제3부(중간부)	모든 악기 병행8도 연주, 온음음계
A'	80~93	제4부(전개부)	플루트의 음가확대, 증4도 대신 완전4도 사용, mm.86~90: 오보에의 의해 반음 아래로 주제연주
	94~105	제5부(재현부)	E장조로 회귀 주제의 재현, 증4도 음정으로 재현
	106~110	제6부(코다)	코다

중간부인 제 3부를 중심으로 전개부인 제 2부와 제 4부의 구성은 아치 형식을 연상하게 한다. 그러나 이 6의 부분은 다시 3개의 부분으로 크게 나눌 수 있다. 이렇게 3개의 부분으로 구분된 것은 소나타 형식과 가요형식이 혼합된 것으로 볼 수 있다. 왜냐하면 제시부로 보는 제 1부에서는 전통적 기본에서의 제 1주제와 제 2주제가 나오지 않고 주요주제가 변주되는 형식으로 나오고 있지만 전개부로 보는 제 2부에서는 주요주제의 요소를 사용한 잿은 조바꿈은 소나타형식의 전개부에서의 조바꿈으로 볼 수 있다. 또한 제 5부에서는 소나타형식의 재현부와 같이 원조인 E장조로 주요주제가 나오기 때문이다. 그러나 이 작품은 전개부 사이에 가요형식의 중간부가 끼어 있는 독특한 형태를 가지고 있다. 이 부분을 소나타형식에서의 전개부로 볼 수 없는 이유는 모든 악기가 병행 8도로 진행하여 뚜렷한 한 부분을 이루고 있기 때문이다. 제 2부인 전개부에서 새로운 주제가 나오기도 하지만 전체적으로 주요주제의 요소를 사용하여 곡 진행하는 흐름으로 볼 때 뚜렷이 대비가 되는 한 부분으로 보이기 때문에 가요형식의 중간부와 같은 것

으로 분석 할 수 있다. 그러므로 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>의 형식은 고전시대의 형식과 같이 뚜렷한 하나의 형식으로 전개된 것이 아니라 여러 형식이 혼합되어져 있다고 할 수 있다. 하지만 이것은 새로운 형식을 만들어 낸 것이 아니라 오래 전부터 사용되어 온 형식의 소재를 자유롭게 결합하여 시의 전개에 의해 발전되어지는 특징을 가지고 있다고 할 수 있다.

음악과 시와의 관계를 살펴보면, 제 1부에서 플루트(Flute)의 반음계적 독주는 나른한 오후 요정들이 즐고 있는 모습으로, 주요 주제의 4회의 제시와 으뜸조(마장조)에서 딸림 조로 가는 종지의 처리를 포함하고 있다. 플루트(Flute)의 주제선율에 3대의 하프가 글리산도로 받쳐주고 있다.

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

제 3부에서는 작품 표현상의 정점인 중간 부로써 목관과 하프에서 현의 투티(Tutti)가 고조되고 음악적으로 안정된 분위기가 나타난다.

제 4부에서는 목관에서 현, 그리고 바이올린 독주로 옮겨지면서 아름다운 비너스에 대한 관능적인 상념이 나타난다.

제 5부에서는 다시 플루트(Flute)의 독주로 덧없는 상념이 꿈으로 바뀌고 “나는 그대가 둔갑한 그림자를 보리라”라는 내용의 선율이 전개된다.

제 6부 코다에서는 음악적 종지로써 콘트라 베이스의 페달음²⁷⁾ 위에 주제 선율은 약음기 달린 2개의 호른과 바이올린으로 묘사되며 플루트(Flute)는 음을 생략하여 주제를 완벽한 구성으로 볼 수 있다.²⁸⁾

27) 페달음: 오르간 포인트 또는 끄음(organ point)이라고도 하는데, 음악에서 낮은음이 같은 높이를 유지하면서 다른 성부(聲部)의 화성진행과는 관계가 없는 것 같은 형태로 길게 지속되는 음.

28) 김민경, “C.A.Debussy의 목신의 오후에의 전주곡 분석연구” (조선대학교 석사학위논문, 2008), 13-15.

(2) 선율과 음계

이 작품의 중심주제는 4마디에 걸쳐 플루트가 연주하는 선율이다. 이 선율은 마디1-30가 끝날 때까지 계속적으로 반복됨으로써 가장 중요한 주제적 동기악구로 사용되고 있다. 이 선율은 증4도의 음정(C#-g)을 순환하는데, 기본 온음계의 선율진행(c#-b-a-g)은 반음계적 경과 음으로 장식되어 있다. 이 주제선율은 조성 적으로 애매하다. 조성체계에서 가장 먼 거리에 놓인 세 온음 관계의 두 음 사이를 순환하며, 궁극적으로 화음을 그 기능으로부터 해방시켜 화음의 기능적 의미보다는 색채 적 의미를 중시하기 때문이다. 또한 이 선율을 c#으로 마무리되지 않고, c#음을 조적 근친성에 의해 대리하는 a#음으로 종결되기 때문에 구조적으로 완결된 악구를 형성하지 않는다. 이로써 끝나지 않은 인상을 주면서 신비로운 분위기를 더한다.

<악보 1> 제 1 주제 선율과 반음계적 경과음, 마디1-4

또한 이 주제선율을 플루트가 독주로 연주해 플루트의 금속성이면서 화려한 색채감이 인상 깊게 남는다. 피아노곡으로 편곡되어 연주되기도 하지만 작품의 묘미를 느낄 수 없다는 평을 받는 것은, 악기의 특정한 음색이 음악적 특징과 밀접하게 결합되기 때문일 것이다. 플루트로 주제선율이 연주된 다음 바로 하프가 아르페지오로 화음을 연주함으로써 보다 환상적인 분위기를 연출한다.

이 주제선율은 이곡에서 다소 변형을 거치면서 계속 반복해서 나타나 형식의 중심을 이루고 있다. 주제의 등장에 따라 이 곡을 구분하면 다음의 <표 4>와 같이 13부분으로 나눌 수 있다.

<표 4> <목신의 오후에의 전주곡> 전체 주제선율악기와 중심반주악기 도표

번호	마디	주제선율(악기)	중심반주악기
1	마디 1~10	A플루트	없음(주제 독주로 연주됨)
2	마디 11~20	A플루트	클라리넷, 현악파트 트레몰로
3	마디 21~25	A1플루트	하프(아르페지오)
4	마디 26~30	A2플루트	하프(아르페지오)
5	마디 31~36	A3클라리넷	하프(옥타브), 호른, 비올라
6	마디 37~50	A4오보에	현악파트
7	마디 51~55	경과구(클라리넷)	호른, 현악파트
8	마디 55~62	B(새로운 선율) 플루트, 오보에, 클라리넷	현악파트
9	마디 63~74	B(새로운 선율) 현악파트	하프, 목관 금관악기
10	마디 74~85	A5호른-클라리넷	바이올린
11	마디 86~93	A6(플루트)	하프(브로큰 코드)
12	마디 94~99	A7(플루트)	현악파트(트레몰로)
13	마디100~110	A8(플루트, 비올라)	목관, 금관

<악보 2>에서 보는 것과 같이 마디1-10는, 처음 시작 부분이 플루트 독주가 단독으로 황홀한 주제를 제시한다(9/8박자,4마디) 우선 반음계를 섞어 순차 진행으로 파형(波形)을 그리면서 반복하는 아라베스크²⁹⁾와 도약 진행을 포함하는 E장조에서 B장조로 움직임이 대비를 이루면서 계속된다. 이

29) 아라베스크(arabesque): 하나의 악상을 화려하게 장식하여 전개하는 환상적이고 장식이 많은 악곡, 대개 론도(rondo)풍의 화려한 곡으로 1839년에 슈만이 그의 작품에 이름을 붙인 것이 시초가 되었다.

제 1주제를 우선 아라베스크 주제라고 한다. 이 아라베스크 주제에 겹쳐져서 마디4부터 화음동기가 시작되고, 4마디는 B조 도미넌트에서 E \flat 조 도미넌트로의 진전을 마디7에서 반복하는 하프의 글리산도, 마디4-5는 호른의 흔들거림과 마디6의 전체 쉬는 마디를 지나 마디10에 이른다.(마디5 이후는 6/8박자)

<악보 2> 아라베스크 주제, 마디1-6

Tres modere 순차 진행

① Solo

Fl. *p* *doux et expressif*

Cl. *p*

Hr. *piscans*

Hp. *tre accordez*
LA# - SI \flat , DO# - RE \flat , MI - FA \flat , SOL#

(E장조)
↓
(B조 서브도미넌트) → (B조 도미넌트)
IV V

2Harpes + Str.(sourdines)
(E \flat 장조 도미넌트)

<악보 3> 마디11-20는 <악보 1>의 제 1변주로 클라리넷과 더블베이스의 지속음과 현악기들의 트레몰로가 반주를 하고 있다. 이런 배경에서 플루트가 함께 연주하므로 이 부분은 반주부와 발란스를 위해 앞에서보다 좀 더 큰 소리를 필요로 한다. 따라서 한 숨에 이 솔로를 연주하기는 힘들다. 보

통 제1플루트가 둘째 마디의 저음 G음을 함께 연주하기도 한다.³⁰⁾ <악보 3>은 플루트 독주에 의한 아라베스크 주제에도 화성 적으로 살을 붙이고 있다.

<악보 3>마디11-20(10마디) 플루트 부분과 클라리넷, 현악파트

The image shows a musical score for measures 11-20. It includes parts for Flute 1 (Fl. I), Clarinet (Cl.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute 1 part features a melodic line with a triplet and is marked with a circled '11' and a 'p' dynamic. The Clarinet part has a sustained note with a 'pp' dynamic. The string parts (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with 'pp' dynamics and 'sur la touche' markings. A note in the Clarinet part is annotated with '(G) 음은 긴 호흡 때문에 Flute 1,2가 함께 연주하면 좋다'. The title above the score is '<악보 3>마디11-20(10마디) 플루트 부분과 클라리넷, 현악파트'.

<악보 4> 마디21-30에서는 박자는 9/8에서 12/8로 바뀐 아라베스크 주제의 제 2변주(마디21-22)는 12/8박자에서 마디22에서 9/8로 바꿨다. 제 3 변주(마디23-25)는 주제선율을 장 3도 아래로 낮춰 변형한 리듬을 사용하였고, 제 4변주(마디26-30)는 12/8박자에서 9/8박자로 한마디씩 반복하며

30) 남혜정, “드뷔시 음악에서의 플루트의 역할과 연주기법 고찰” (서울대학교 석사학위논문, 2000), 47.

바뀌고 있다.

<악보 4> 제2변주(마디21-22), 제3변주(마디23-25), 제4변주(마디26-30)

제 2변주에서 제 3, 4변주까지는 12/8박자와 9/8박자를 교체시켜 하프 반주 성부의 마디21, 23, 26에서 다섯 잇단음표로 된 펼침 화음 형과 제 1 플루트 부분의 마디22, 24, 28, 29에서 도약 진행 부분에서는 셋 잇단 음표가 주로 사용되었다. E장조로 되어 있으며, 고전적인 화성 이론은 아라베스크 주제가 가까스로 실제 화성을 주었다고 말할 것이다. 실제로 이 프로세스(process)에는 마디29의 E장조 으뜸화음에서 마디30의 딸림화음으로의 카덴차(cadence)³¹⁾가 있다. 그리고 제 3변주(마디23-25)에서는 주제가

3도 아래에서 반복하고 후반부의 마디24는 3연음을 반복하여 발전하고 있다. 외에 마디21, 26의 C \flat 부분에서 들을 수 있는 E-C의 단6도에도 주의해야 한다. 32)

<악보 5> 반음계적, 온음계적 진행, 마디31-37

Cl. 31 (반음계적) (감4도) (온음음계)

Fl. 32 (온음음계) 33 (온음음계 1) *tr* *mf*

Cl. 32 (온음음계 1) 33 *mf*

Fl. 34 (5번째 변주) 35 *mf* *p*

Cl. 34 (온음음계 2) 35 (온음음계 2)

Fl. 36 *f* *tr* 37 (온음음계 2)

31) 카당스(cadence) : 악장이나 독립된 곡에서 악절의 끝을 의미하는 효과를 주는 일련의 악구들.
 32) 음악지우사 편·오지선 옮김 <작곡가별 명곡해설 라이브러리 18> (서울: 음악세계, 2003),30.

<악보 5>마디31-36(6마디), 마디31에서 클라리넷에 의해 주제가 제시되고 플루트(Flute)가 그 선율을 이어 받아 G-D#의 감 4도 사이에서 완전한 반음계적 진행이 된다. 길게 지속하는 G음 이후 32분 음표 리듬이 사용되었으며, 앞서 사용되었던 3연음은 전혀 나타나지 않는다. 마디32-33에서는 완전한 형태의 온음계가 사용되고, 마디1에서 나타났던 불완전한 온음계는 <악보 5>에서는 완전한 형태의 두 가지 온음음계를 보여준다.

<악보 6>은 아라베스크 주제의 변주인데, 거의 발전 부라고 할 수 있다. 각 전반에 반음계적인 경과 음이 삽입되어 있는데, 제1은 C#의, 제2는 B b의 온음 음계에 의하고 있다. 이것은 3/4박자의 마디에서 더욱 뚜렷하다.

<악보 6> 제2주제의 제시(마디37-54), (마디43까지 B장조), 발전(마디50까지)

제 2 주 제 의 제 시

37 En animant
(Ob.) 1^o Solo
doux et expressif
cresc. (Vons II, Velles)
cresc. (allos)
(allos)
(Vons II) p
(Bons) p
(Velles)
(Velles, C.b.) p
(Bons)

발전은 제 2주제(마디2-3)을 주된 재료로 쓰고 있는데, 제 1주제의 마디3을 회상하는 부분(마디46-47)이 있고 이때 관현악은 투티(Tutti)의 f로 고조된다. 그것이 곧 조용해지고 이어서 이행 악절은 제 2주제(마디3)의 동기를 부연하며, 또한 A b의 페달 음을 가진다.

<악보 7>마디55-78는 3/4박자, D b 장조로 새로운 주제를 노래하고 pp로

관현악 투티로 연주되는 이 부분은 정감의 응어리가 정점에 이르는 유일한 *ff*(마디70)를 울리고, 가요형식의 중간 부 같은 느낌이 강하다.

<악보 7> 가요형식의 중간 부, 마디55-78

4개의 단락을 지니며, 제 1단(마디62까지)은 관악기 제 2단(마디66까지)은 현악기가 주제를 담당한다. 또한 제3단(마디73까지)은 제 2주제의(마디 3)의 요소와 제 1단 마지막(마디62)의 셋 잇단 음이 이끄는 동기를 연결시켜, 음력(音力)의 정점을 이룬 후에 조용해진다. 제 4단(마디74 이후)은 제 1단과 제3단의 선율을 잘 조합하면서 다시 *ppp*로 가라앉는다. <악보 6>에서 <악보 7>로 들어갈 때 도미넌트에서 토닉(D \flat 장조)이라는 화음 진행을 취하며, D \flat 장조를 C \sharp 장조로 바꾸어 읽으면 E장조에 대해서 6도의 관련이 있다는 것을 부기라 해둔다.

마디79-93는 아라베스크 주제의 확대 형(E장조)에 이곡에서 유일하게 으뜸화음으로 새로운 변주 선율이 계속되고 그것을 반음 낮추어 반복한다(E \flat -B)

<악보 8> 아라베스크 주제의 확대, 마디79-82

<악보 9>마디94-105는 E장조로 플루트 독주가 아라베스크 주제를 재현 하는데, 그 반복은 <악보 7>의 제3단의 음형과 얽혀서 변용된다.(마디99까지) 그리고 플루트 독주에 의한 8번째 변주며, 마디100-105는 9번째 변주 형태를 나타낸다. 첼로 독주에 옥타브 아래로 중복된 아라베스크 주제를 나타내며 이것을 1마디 두고 오보에 독주가 이어지며, 마지막은 조성 적으로 희미해지는 E장조의 도미넌트를 취한다.

<악보 9> 아라베스크 주제 재현, 마디94-98

<악보 10>마디106-110는 E장조 12/8박자로 이 작품에서 관현악법의 규범으로서 중요한 역할을 하는 부분이다. 하프가 먼저 나온 후, 아라베스크

주제가 먼저 약음 기를 붙인 2개의 호른과 저음역의 바이올린으로 음울하게 연주되고, 그것을 플루트 독주가 음을 생략하여 계속한다.

<악보 10> 관현악법 사용, 마디106-110

106 *Tres lent et ters retenu jusqu' a la fin*

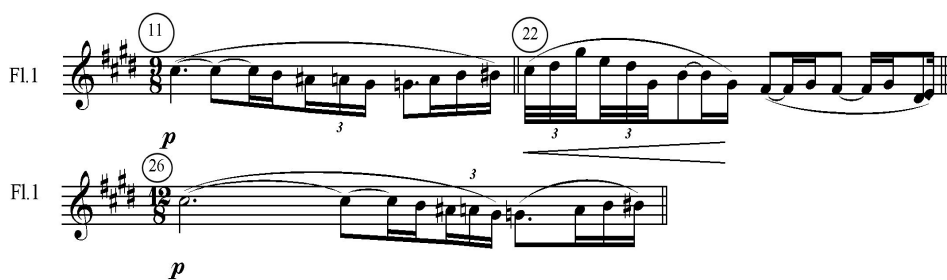
그러나 끝까지는 가지 않는다. 생발앙티크의 맑은 울림과 콘트라베이스의 피치카토 사이에 무한한 여운을 남기고 주제는 꿈속으로 끌려들어가는 느낌을 준다. 이상의 것을 다시 요약하면 <목신의 오후에의 전주곡>은 아라베스크 주제의 제시 다음에 특수한 화성으로 살을 붙인 10변주<악보3, 악보4, 악보5, 악보8, 악보9>를 펼친다.

또한 <악보1-6> (마디1-54)까지를 제시 부, <악보 7> (마디55-79)까지를 발전 부, <악보8-10> (마디80-110)을 재현 부라 하는 자유로운 소나타 형식과 가요형식이 혼합 된 것으로 볼 수 있다. <악보 7>은 가요 형식의 중간부이고, <악보 10>은 코다이다. 그렇다면 <목신의 오후에의 전주

곡>의 구조는 변주곡 형식, 소나타형식, 가요형식을 혼합한 것으로 볼 수 있다. 그것이 각 형식을 절충적으로 짜 맞추는 데 그치지 않고, 각각을 긴밀하게 융합시켜서 각 부분을 정교하고 치밀하게 연결시키는 것과 또한 즉흥적이며, 자유로운 숨결, 자발적인 기쁨을 생생하게 느끼게 하는 것이 특징이라고 할 수 있다.³³⁾

그리고 110마디로 이루어진 이곡은 주제선율의 지속적인 순환으로 이루어졌다. 이는 주제발전기법을 사용하여 극적 클라이맥스를 이루고 여기서 나타난 긴장을 다시 이완하는 고전과 낭만적 형식원칙과는 대조적인 모습을 보인다. 또한 각 주제는 섬세한 선율과 리듬변화, 음정의 전이와 악기교체를 통한 음색변화, 반주부의 음향적 변화 등을 통해서 단순한 반복과 구별되는 음악적 진행을 보인다. 또한 주제선율이 반복될 때 각각 다른 화성에 의해 반주되었다. <악보 11>의 마디11에서는 D장조의 7화음으로 마디 22에서는 E장조, 마디26에서는 다시 E장조로 반주되지만, d음과 f#이 더해진 9화음의 형태를 취한다.

<악보 11> 마디11, 22, 26



드뷔시는 이 곡에서 긴장과 해결이라는 전통적 원칙에서 벗어나, 변화 없이 반복되는 정적인 선율과 그 선율의 미묘한 변화에서 야기 되는 색채감

33) 오지선 편, <작곡가별 명곡해설 라이브러리 18> (서울: 음악세계, 2003), 32-33.

(3) 조성과 화성

드뷔시는 종래 삼화음에 7음, 9음, 11음, 심지어는 13음까지를 빈번하게 사용하였고, 기능화성처럼 불협화음들을 해결시키지 않음으로써 독자적 색채를 부여하였다. 또 다른 근본적인 혁신은 고전 혹은 낭만 초기의 작곡가들이 개개의 화음을 전체적인 화성 진행의 흐름 속에서 기능을 부여하였지만 드뷔시는 하나하나의 화음에 표현력을 가진 독립된 개체로 인정하였고, 음악의 움직임과 목적의 기능으로부터 해방 시켰다. 예를 들어 강한 인상을 주는 화음이 하나 있다면 그것은 전후 맥락에 관계없이 중요한 화성 적 기점이 되었다. 그 방향을 상행 또는 하행으로 자유롭게 움직이는 것이다. 다른 조로 조바꿈 해 버리는 인상을 갖는 이탈화음(escaped chords)에서 해결이 아닌 불협화음(dissonance) 자체로의 병 진행(竝進行)³⁵⁾을 사용하기도 한다. 병 진행은 그의 화성에서 중요한 특징의 하나이기도 하다. 전통적인 화성법에서는 병 진행을 금하였다.

이렇듯 거침없는 진행 속에 움직이는 그의 화음은 조성의 개념 즉 으뜸음을 향한 응집력을 야기 시키는 결과를 가져왔다. 이것은 마치 상징주의 시에서 독특한 낱말이 그 정상적인 문법과 분위기에서 벗어나 독립되는 경향과 일맥상통한다. 그러나 그의 음악에서 조성이 완전히 무시되지는 않는다. 드뷔시는 조성을 유지하기 위해서 때로는 그 조의 으뜸화음으로 돌아가는 방법을 쓰기도 하고 페달 포인트(pedal point)를 사용하기도 했다. 이런 방법은 고전 또는 낭만주의 시대에 중시되었던 경향이였다.

드뷔시는 3화음 이외에 증 3화음이나 4도나 2도로 구축하는 비전통적 화음들을 사용했다. 특히 그가 4도로 구성된 화음을 연결성 없는 독자적인 색채를 지닌 화성으로 구사한 것은 서양음악사상 처음 있는 독자적인 방법이었다. 이 외에도 드뷔시는 중세선법³⁶⁾도 이용하였는데, 이선법과 그 화성

35) 병진행(竝進行): 두 성부가 같은 방향(方向)으로 나아가는 것.

36) 중세선법: 중세 유럽의 교회 음악의 기초를 이룬 선법. 그레고리오 성가에 쓰인 음의 소재(素材)

은 초기 20세기 음에 있어 중요한 요소이다. 또한 드뷔시는 병행 5도나 병행 4도, 병행 7도, 병행 8도 등을 사용하여, 모든 성부들이 병행으로 움직이는 11세기에 성행했던 초기 오르가눔의 전통을 이었고 그 결과 신비하고 고풍스러운 효과를 얻어냈다. 그러기에 드뷔시의 화음 진행은 화성 적 움직임 그 자체만으로 결정되는 것이 아니라 선율의 모양이나 색채 적 효과에 의해 선택되었던 것이다. 이러한 화성 적 움직임은 드뷔시의 선율에 깊은 영향을 주었다. 기존의 선율은 한 개의 주제와 그 주제로부터 발전된 선율들의 관계로 나타났다. 반면 드뷔시의 선율을 좁은 음역의 범위 안에서 몇 개의 짧은 주제들이 자유롭게 이어지고 반복, 변형 되면서 긴 선율을 이루어 나간다.

<표 5> <목신의 오후에의 전주곡> 전체의 조성표

마 디	조 성	조성의 특징	
1-4	E장조	-마디1-4는 플루트 솔로의 주요주제 제시 -마디11-14는 주요주제의 반복 -온음 반음계에 의한 병 진행 -으뜸조(마장조)->딸림조로 가는 마침 처리 -박자의 변화 : 8/9→8/6→8/9→8/12→8/9→8/12→8/9 →8/12→8/9→8/12→8/9→8/12→4/3→8/12→4/3	
5-10	E b 장조		
11-12	D장조		
13	E장조		
14	d#단조		
15-16	c#단조		
17-18	d#단조		
19-20	f#단조		
21-23	E장조		
24-25	G장조		
26-27	E장조		
28-30	B장조		
31-33	C장조		-주요 주제 전개, 반음계, 온음계 교차진행, 도약진행
34-36	E b 장조		-선율적 가락 진행, 클라리넷에 의한 주제와 더불어 제2 주제 출현
37-43	E장조	-중4도의 음정관계가 장3도로 축소되어 나타남	
44	C장조	-마디 37-43은 제2주제의 제시, -Db조의 딸림음(Ab)을 페달 음으로 사용, -교회 선법 중 Aeolia 선법 연상, -4/3→4/4→4/3	
45-47	E b 장조		
48-50	C장조		

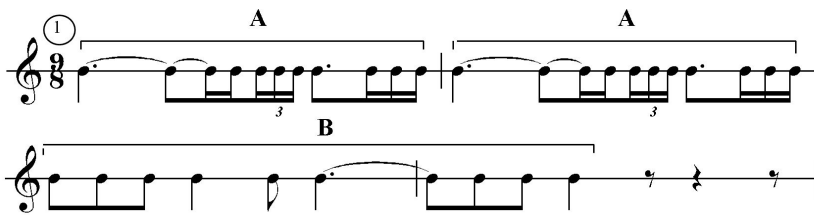
를 그 음역(音域)과 종지음(終止音)으로 구별, 분류하여 그 음을 정리하고 단계적으로 배열하였다.

51-58	A \flat 장조	-작품표현상의 정점인 중간부로서 모든 악기가 병행 8도로 연주
59-62	D 장조	
63-74	D \flat 장조	
75-78	G \flat 장조	
79-82	E 장조	-제 1단락: Tutti 이후 관악기 -제 2단락: Tres Expressif, 제 3단락: 현악기에 서 제 2주제 후반 가락 출현 <i>ff</i> → <i>p</i> -제 4단락: 3연음으로 음형을 특색 지우는 움직임, -4/3
83-85	C 장조	-여섯 번째 화성이 주어진 주제의 확대형, -일곱 번째 화성 부가
86-89	E \flat 장조	
90-91	B 장조	-증4도 대신 완전4도의 음정관계, -마디 86-90은 오보에에 의한 주요 주제가 반음 아래로 연주됨,
91-93	c \sharp 장조	
94-99	E 장조	-E장조로 돌아와서 주요주제의 재현
100-102	F \sharp 장조	-증4도 음정으로 재현
103-105	F 장조	
106-110	E 장조	-코다

(4) 리듬

제 1부(마디1-30)에서의 리듬은 주제선율의 리듬형태 혹은 그 변형으로 일관하고 있다. 주제선율의 리듬은 다음의 <악보 13>와 같이 리듬형 A와 B의 두 형태로 볼 수 있다.

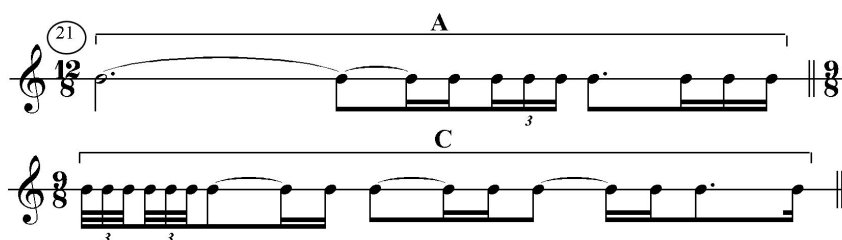
<악보 13> 마디1-4 리듬



우선 A의 리듬은 긴 시가(時價)와 3연음을 포함한 짧은 시가를 가진 리듬으로 구성되어 있는데, B의 리듬은 주로 4분음표와 8분음표로 구성되어 A

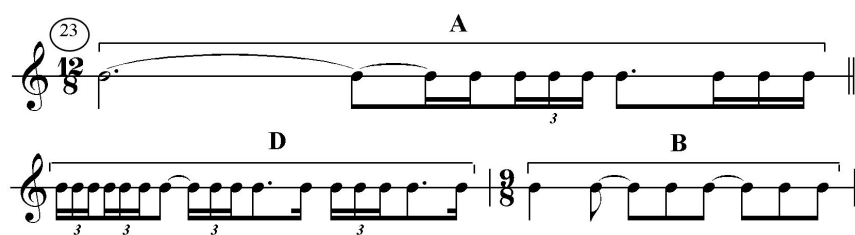
와 대조적인 형태를 이루고 있다. 이 두 형태의 리듬은 곡 전반에 걸쳐 반복과 변형의 형태로 나타나는데 주로 A의 리듬은 비슷하게 반복되나, B의 리듬은 다양한 변화를 가지고 있다.

<악보 14> 마디21-22 리듬



2번째 변주에서 나오는 주제선율의 리듬은 A의 리듬과, 자유롭게 변형된 리듬 C로 구성 되어있다. C의 리듬은 A의 3연음의 리듬이 축소되어 사용됐고 B의 선율구조를 따라 B의 리듬 대신 분할된 짧은 리듬으로 변주하여 나타냈다.

<악보 15> 마디23-25 리듬



계속되는 2번째 변주에서 마디23은 A의 리듬 형이 사용됐고, 마디24는 3연음을 사용하여 다시 한 번 자유롭게 변주되었으며 마디25는 B의 리듬이 일부 사용되었다.

<악보 16> 마디26-29 리듬

The musical score for measures 26-29 consists of three staves. The first staff, labeled 'A', is in 12/8 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff, labeled 'E', is in 9/8 time and contains a continuous eighth-note pattern. The third staff, labeled 'D', is in 12/8 time and features a complex eighth-note pattern with several triplets. The final measure of the section is in 9/8 time and contains a melodic line with a triplet.

<악보 16>의 3번째 변주에서도 주제의 첫머리에서 A의 리듬 형이 그대로 사용되었고, 마디27에서는 2대의 플루트(Flute)가 번갈아가며 32분음표의 리듬 형 E를 연주한다. 여기에서는 3연음이나 붓점 붙은 리듬이 없이 동일한 리듬이 사용되었다. 마디28-29의 리듬은 마디24 D의 리듬을 변형하여 확장하였다.

<악보 17> 마디31-33 리듬

The musical score for measures 31-33 consists of two staves. The first staff, labeled 'A + E', is in 12/8 time and features a melodic line with a triplet. The second staff, labeled 'F', is in 3/4 time and contains a continuous eighth-note pattern. The final measure of the section is in 3/4 time and contains a continuous eighth-note pattern with a fermata.

<악보 17>마디31의 리듬은 주제선율의 첫 음이 길게 지속되는 A형과 32

분 리듬의 E형이 결합하였으며, F의 리듬은 E의 리듬과 꾸밈 음이 포함된 8분 리듬으로 구성되어 있다.

<악보 18> 헤미올라(Hemiola)리듬기법 사용, 마디57-61

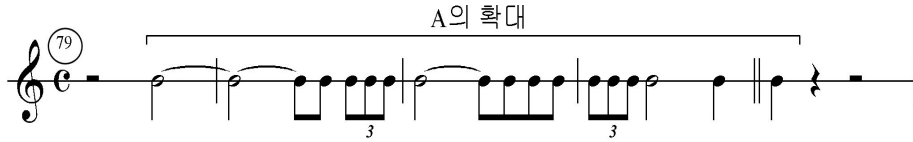
The musical score shows six staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Horn (Hb.), Clarinet in A (C.A.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bssn.). The lyrics 'cre - scen - do' are written under the vocal line. The score is in 3/4 time and features a Hemiola rhythm. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. There are slurs and triplets indicated.

<악보 19>마디57-60는 3/4박자에서 ♩ ♩ ♩의 리듬을 사용하여 6/8박자의 형태를 취하고 있다. 이러한 형태의 헤미올라(Hemiola)³⁷⁾는 다음의 <악보 19>에서 더욱 복잡적으로 나타난다.

마디64-65에서도 3/4박자에서 3연음의 리듬을 사용하여 9/8박자처럼 느껴지게 했으며, 동시에 슬러(slur)를 통하여 한마디에 4박 반의 박자 감을

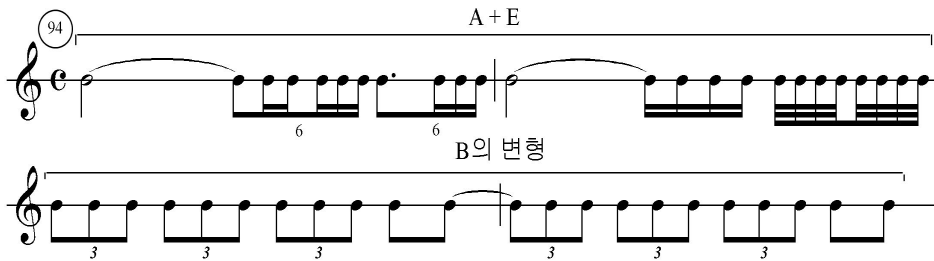
37) 헤미올라(Hemiola): 리듬형이나 슬러 등을 통하여 기본적인 박자 단위를 바꾸어서 다른 박자로 느껴지게 하는 기법.

<악보 20> A의 리듬형 확대, 마디79-83



<악보 20>은 A의 리듬형 확대, 마디79-83 주제선율에 대해 6번째 변주인 마디79-83의 리듬은 4/4박자에서 A의 리듬형을 확대하여 사용하였다. 이 부분에서 하프(harp)는 *pp*의 악상으로 아르페지오 형태의 음형을 부드럽게 연주하며, 현악기는 모두 길게 지속하는 화음을 연주함으로써 분위기가 매우 이완되어 있다. 여기에서 드뷔시는 주제선율에 대한 리듬의 변화를 악곡의 분위기에 따라 조절했는데, 주제선율의 리듬을 짧게 분할하거나 길게 연장함으로써 악곡의 긴장과 이완을 조절했음을 알 수 있다.

<악보 21> A와 E 리듬의 결합, B리듬형의 변형, 마디94-97



<악보 21>마디94부터 시작하는 플루트(Flute)의 8번째 변주는 주제선율의 A 리듬 형으로 시작하여 32분음표 리듬의 E 리듬형을 결합하였고, 8분음표 리듬을 중심으로 B 리듬 형을 변형시켜 연결시켰다.

<악보 22> 흐르는 듯 한 리듬 사용, 마디100-105

마지막 9변주인 100-105마디는 주제선율을 약간 연장하였다. A 리듬 형으로 시작하여 B와 사이에 새로운 G 리듬 형을 삽입하였으며 이후 B 리듬을 원형 그대로 도입하여 연장시켰다.³⁸⁾ 또한 이 주제의 리듬도 주목할 만한데, 9/8박자의 규칙성은 찾기 어렵고 셋잇단음표를 비롯한 복잡 진행하기 보다는 ‘흐르는 듯한’ 인상을 준다. 마디 105부분은 플루트와 현악기와 3:2 리듬효과를 잘 나타내기 위해 4/4박자를 8/12박자로, 8/9박자를 4/3박자로 연주하기도 한다.³⁹⁾

38) 김민경, “C.A.Debussy의 목신의 오후에의 전주곡 분석연구” (조선대학교 석사학위논문, 2008), 33-38.

39) Walfrid Kujala. 'Orchestral techniques for Flute and Piccolo' 41.

<악보 23> 마디105

105 **Tres retenu**

Fl.1

Vln.1

Vln.1 2

p

p *pp*

p *pp*

2) 플루트의 역할 및 연주기법

(1) 음정(Tuning)

<악보 24> 음정, 마디1-4

① *Tres modere* (M.M. ♩ = c. 44)
Fl. *p* *doux et expressif* *p*

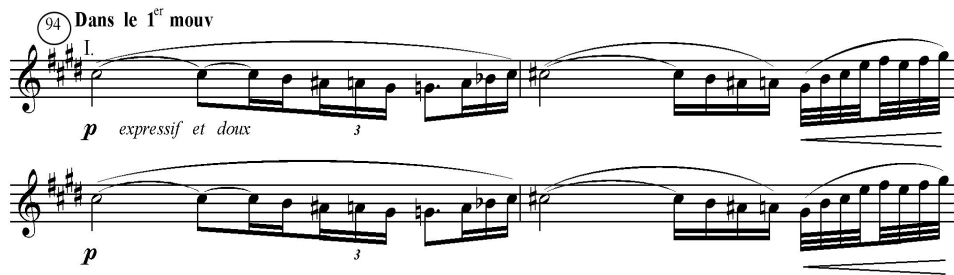
실제 연주회에서 ‘목신의 오후에의 전주곡’을 연주할 때 첫 프레이즈를 한 호흡에 불었느냐 못 불었느냐 하는 것은 그리 큰 문제가 아니다. 그러나 오케스트라 오디션에서는 심사위원들은 대체로 이 솔로를 한 호흡에 불기를 원한다. 순환호흡⁴⁰⁾(Circular breathing)은 이 경우 그다지 도움이 되지 않는다. 따라서 긴 음표에서 너무 끝지 말고 숨을 조절한다. 컨디션이 좋아 이 프레이즈를 한숨에 갈 때도 가장 중요한 것은 음악을 만들어 나가는 것이라는 것을 기억한다. 두 번째 마디의 끝부분을 불 때쯤에는 이 프레이즈를 한 숨에 불 수 있을지 없을지를 짐작할 수 있을 것이다. 그러나 숨을 쉬든 안 쉬든, 청중은 두 번째 마디의 끝부분을 불기 전의 15~20초 정도의 음악에서 이미 당신의 음악이 마음에 드는지 아닌지를 결정했을 것이다. 호흡을 길게 가기 위해 소리의 질을 포기해서는 안 된다. 공기를 적게 쓰고도 좋은 음질과 음색을 낼 수 있어야 하며 이것은 우리가 가장 먼저 할 일이다.⁴¹⁾

40) 순환호흡(Circular breathing): 순환호흡이란 영어의 Circular breathing을 우리말로 번역한 이름이다. 말 그대로 코와 입으로 숨의 원(Circle)을 그리며 끝없이 호흡해 나간다는 것을 의미한다.

41) 미셸 드보스트 지음 · 문복선 옮김, <The Simple Flute from A to Z 심플 플루트> 음악세계, 2008, 68.

주제 선율의 첫 음인 C#음은 화성 반주가 없는 부분으로 플루트에 있어서 가장 불균형한 음이므로 소리를 일그러뜨리게 되는 폭이 넓은 비브라토나 소리를 긴장시키게 되는 너무 빠른 비브라토는 피하는 것이 좋다.

<악보 25> 음정, 마디94-95



마디 94부터 제1플루트와 제2플루트가 함께 유니슨으로 주제 선율을 연주하고 있다. 이때 플루트 연주자들은 음정에만 집중하지 말고, 리듬이나 소리의 공명에 더 많은 노력을 기울여야 할 것이다.⁴²⁾

42) 남혜정, “드뷔시 음악에서의 플루트의 역할과 연주기법 고찰” (서울대학교 석사학위논문, 2000), 53.

(2) 레가토(legato)

<악보 26> 레가토, 마디21-25

<악보 26> 주제 전반에 나타나는 플루트의 주법이 레가토임을 알 수 있는데, 곡에 나타난 음계들이 미끄러지듯이 유려하게 연주하려면 키의 조절과 더불어 호흡조절을 통해 음악을 끌어내야 한다. 세련된 레가토를 연주하는 데 있어서 가장 중요한 요소는 텅잉을 방해하는 것을 제외하면 손가락의 기능이다. 악장 중간에 조용한 부분이 있다면, 플루트의 키는 시끄럽게 움직이는 타이프라이터(typewriter)의 키처럼 아래위로 두들겨서는 절대 안 된다. 레가토의 소리는 그 음들을 어루만지듯 유려하게 연주했을 때만 멋지게 들리게 된다. 부드러운 감정, 사랑의 감정, 엄숙한 감정 등 연주자의 마음속에서 깃든 모든 감정은 어디까지나 손가락을 통해 플루트의 키에 전달되는 것이다. 인디언 플루트 주자들은 ‘반사리’⁴³⁾를 데 있어서 레가토연주에 특히 뛰어난 솜씨를 발휘한다. 대나무로 만든 이 플루트는 일곱 개의 구멍을 갖고 있다. 그중 하나는 호흡을 불어넣는 구멍이고, 다른 여섯 개는 음을 내기 위한 구멍이지만 아무런 키도 달려 있지 않다. 그들은 한 음에서 다른 음으로 옮겨가며, 현재의 플루트로는 연주가 불가능한 미끄러지듯 하는 특유의 레가토를 들려준다. 그러나 현재의 플루트는 키를 갖추고 있으므로 연주자들은 반드시 그 키를 조작해야만 한다. 연주자는 가능한 한 작은

43) 반사리: 물가에 보이는 잔민물고기.

손가락 동작으로 음악을 끌어내는 것이다. 레가토를 연습하는 가장 좋은 방법 중의 하나는 ‘벨칸토(bel canto)’⁴⁴⁾창법의 원활함을 요구하는 작품을 연주해 보는 것이다.⁴⁵⁾ 이런 작품으로는 헨델의 ‘라르고’나 생상스의 ‘동물의 사육제’중 ‘백조’ 그리고 구노의 ‘아베 마리아’가 있다.

(3) 느린 악장의 연주와 아티클레이션(Articulation)

느린 악장이 담고 있는 참뜻은 대부분 너무 심오하기 때문인지 이해하기가 무척 어렵다. 빠른 악장은 감정을 자극하여 들뜨게 한다. 빠른 악장이 주는 메시지는 쉽게 우리의 가슴에 와 닿는다. 물론 빠른 악장에서도 연주자는 매우 어려운 기교적 문제에 봉착하게 되지만, 느린 템포에서는 밖으로 기교가 나타나지 않는다는 단점을 보상하기 위해서 탁월하게 이성을 자극하는 힘과 비상한 감정에의 호소력을 보여주어야 한다. 느린 악장의 아티클레이션에 대해서는 레가토 연주에 대한 설명을 다시 깊이 생각해보고, 특히 키를 아래위로 누른 다기 보다는 그것을 어루만진다는 기분으로 조작한다는 것을 기억해야 할 것이며, 표현과 관계있는 것이다. 만일 느린 악장을 그에 걸맞지 않는 감정을 지니고 연주한다면, 필경에는 확실한 음악을 만들어 낼 수 없을 것이다. 그리고 설령 올바른 감정을 지니고 있을지라도 미숙하고 어색하게 손가락을 놀리며 혀가 나가는 것인지 들어오는 것인지도 모르고, 텅잉을 하는지 슬러링을 하는지도 모른다면, 역시 명확하게 음악을 만들기는 틀린 것이다.

음악을 이해하는 것과 그 이해한 감정을 표현하는 기교는 항상 나란히 진보해야 한다. 그래야만 작곡가를 정당하게 평가할 수 있고, 나아가 청중들에게 무언가 들을만한 연주를 해 줄 수 있을 것이다.⁴⁶⁾

44) 벨칸토: 18세기에 확립된 이탈리아의 가창기법으로 ‘아름다운 노래’ 라는 뜻.

45) 제임스 골웨이 · 최원영역. "Flute & Flutist." <FLUTE> 6권, 제 1호 (2007): 57-58.

46) 제임스 골웨이 · 최원영역. "Flute & Flutist." <FLUTE> 6권, 제 1호 (2007): 57-60.

<악보 27> 느린 악장연주와 아티큘레이션, 마디21-23



(4)텅잉(Tonguing)

텅잉은 무엇보다 속도가 아닌 명확함에 주력해야 한다. 텅잉은 하나하나의 음을 발성하는 기능을 갖는다. 그러므로 음이나 악구의 첫머리 연주는 멋지고 깨끗하게, 그리고 청아한 ‘Tu’ 소리로 시작되어야 한다. 모든 음악이 베토벤의 ‘황제협주곡’에서처럼 대담하게 시작하는 것은 아니다. 모든 개시부의 ‘Tu’소리가 똑같은 강도를 필요로 하는 것도 아니다. 내가 할 수 있는 일은 주어진 어떤 상황에서라도 발성의 강도를 스스로의 힘으로 결정하려는 것이고, 혀가 자신의 의사에 따라 자유롭게 움직이도록 연습해야 할 것이다. 혀는 소리를 만들어내지 않으며, 아티큘레이션의 형태를 만들어 내기 때문이다.

<악보 28>은 이곡에서 단 한번 출현하는 메조스타카토이다. 제 1, 2, 3 플루트의 동음 결합으로 나타나는데, 플루트의 부드러운 텅잉의 스타카토로서 클라리넷의 솔로로 이어 나가게 하는 교량적 역할을 맡고 있으며 플루트의 저음역의 강도면에서도 음향학적으로 매우 약세인 면을 플루트까지 동음결합으로 어려운 점을 잘 극복한 부분이다. 짧은 순간 민첩하게 성격을 규정지어 주고 익살스러움을 표현 할 수 있도록 한다.⁴⁷⁾

47) 윤경아, “C. Debussy 음악에서 Flute의 역할에 관한 연구” (전남대학교 석사학위논문, 2004), 38.

<악보 28> 텅잉, 마디50-52

50 메조 스타카토 (Mezzo staccato)

1. retenu

2.3.

p dim

ppp

p

ppp

(5) 트릴(Trills)

플루트 연주 기법에 있어서 트릴은 모든 음역에서 사용할 수 있으므로 테크닉 상에서도 트릴과 트레몰로를 연주하기 매우 적합한 악기이다. 또한 단 하나의 손가락으로 트릴을 할 때도 연주자는 어떻게 하면 고르게 트릴을 할 수 있을 것인가, 어떻게 음정을 시작할 것인가, 그리고 어떻게 연주를 끝내야 하는지를 생각하게 된다. 좋은 연주 기법에서 트릴을 고르게 하는 방법 중 하나는 손가락을 움직이는 것보다 플루트를 안정되게 잡고 있는데 집중하는 것이 필요하다. 트릴을 하는 손가락에 힘을 주어키를 세게 누르면 손가락을 들어올리기가 훨씬 더 힘들어지므로 트릴은 느려지고 불규칙해진다. 트릴을 할 때는 대부분 한손으로 하기 때문에 트릴에 사용되지 않은 손으로는 플루트를 안정되게 잡고 있으면 된다.

오른손 손가락으로 트릴을 연주하고 있다면, 엠부셔(Embouchure)⁴⁸⁾ 플레이트(plate)⁴⁹⁾를 향해 미는 왼손 둘째손가락의 첫째 마디의 힘과 플루트를

48) 엠부셔(Embouchure): 원래는 관악기의 취구를 뜻하는 프랑스 말이지만, 대개는 금관악기나 플루트 등을 연주할 때 입술의 응용법을 말한다. 관악기를 연주할 때, 연주자의 입(입술, 이, 혀 등)은 어떤 특수한 기능을 가진 상태로 되는데, 이 상태를 엠부셔라고 한다. 엠부셔의 좋고 나쁨은, 주자의 연주 기술은 물론, 음색, 고음 처리, 스테미너 등에 크게 좌우된다.

49) 플레이트(plate): 양극판(陽極板), 진공관에서 양극으로 쓰는 금속판.

잡고 있는 왼손 손가락들로 악기를 안정되게 잡고 있을 수 있다. 또한 왼손으로 트릴을 할 때는 오른손으로 플루트를 안정되게 잡고 있어야 하는데, 오른손 대부분의 손가락들은 플루트를 잡고 있지 않으므로, 플루트를 안정되게 잡기가 더 어렵다. 한 가지 해결 방법은 오른손 손가락 하나를 “사일런트 키(silent key)”⁵⁰⁾ 위에 놓는 것이다. B \flat 레버는 G-A, G \sharp -A, 또는 D-E \flat 트릴을 안정적으로 하는 데 도움이 된다. A-B, 또는 B-C 트릴을 할 때, 오른손 넷째 손가락을 “사일런트 키(silent key)”로 균형을 잡기 위해 사용하는 것은 트릴을 연주할 때 손가락의 긴장을 푸는 데 도움이 된다. G-A \flat , D-E \flat , C \sharp -D와 같이 레버를 사용하는 트릴은 약하기로 유명한 왼손 새끼손가락이나 오른손 새끼손가락을 사용한다. 레버가 길어질수록 (the lever being longer) 그 움직임은 부드럽고 유연해지므로 트릴을 하는 동안 새끼손가락을 로드(rod)에서 가능한 한 멀리 놓고 움직이지 않는 손가락들로 플루트를 안정되게 잡아야 한다. 또한 이러한 자세는 움직이는 손가락에 경련이 일어나는 것을 피하는 데 도움이 된다.⁵¹⁾

<악보 29> 트릴기법, 마디36-37



50) 사일런트 키(silent key): 음을 만들어내지 않는 키(운지)를 말함.

51) 미셸 드보스트 · 문록선 옮김. <The Simple Flute from A to Z 심플 플루트>. (서울: 음악세계, 2008), 402-403.

(6) 비브라토(Vibrato)

비브라토(Vibrato)는 많은 전문가들이 상당히 다른 견해 보이는 과제이다. 비브라토만큼 개인차가 심한 것도 없기 때문일 것이다. 그러므로 비브라토의 사용법과 그 변화에 대해서는 이렇다 할 결정적인 규칙이 없다. 오직 연주자 자신의 음악성과 개성에 따를 뿐인 것이다.

플루트의 연주에서 비브라토는 사운드의 톤과 질을 저하 시킨다는 것 때문에 없어야 한다고 주장하는 고매한 사람들도 있지만, 나로서는 비브라토가 사운드에 활력을 불어넣어주며 연주자의 집중도를 높인다고 본다. 물론 음악 자체가 정적인 것이어서 비브라토 없이 연주하는 편이 더 나을 때도 있다.

음악에 지루함과 단조로운 선율의 흐름으로 그치지 않기 위해선 비브라토의 변화가 있어야 한다. 그러므로 모든 음을 온갖 음량에서 다양한 빠르기로 연습 하며, 그에 따라 저마다 다른 비브라토를 구사 할 수 있도록 연주해야 한다.⁵²⁾

비브라토에 대해서는 많은 이론들이 있는데 광범위한 연구를 통해 횡격막이 비브라토에 아무런 영향을 주지 않음이 밝혀졌다.⁵³⁾ 입술이나 턱으로는 비브라토를 만들어낼 수 없으므로 비브라토는 목구멍 안의 어디선가 시작됨이 틀림없다. 그렇다고 이것이 비브라토가 염소 울음소리처럼 아주 빠르고 가늘어야 한다는 의미는 아니다. 사실 비브라토는 한 음 안에서의 피치의 변화이며 어느 정도 통제된 방식 안에서 소리의 굴곡을 만드는 것이고 소리 안에 있어야 된다고 말할 수 있다.

<목신의 오후에의 전주곡>처럼 느린 음악을 연주할 때 비브라토는 대체로 느린 비브라토를 구사하기 쉬운데, 일정한 속도의 비브라토를 유지하여 생

52) 제임스 콜웨이 · 최원영역 "Flute & Flutist" <FLUTE> 6권, 제5호 (2006): 68-69.

53) 미셸 드보스트 지음 · 문록선 옮김. <The Simple Flute from A to Z 심플 플루트> 음악세계, 2008, 411.

기를 붙어 넣고 한층 긴장을 유지 시켜주어 자칫 무기력해지기 쉬운 것을 막아야한다. <악보 30> 첫 C#음의 경우 비브라토 없이 시작하여 하행하면서 점차적으로 비브라토를 넣는 것도 좋은 방법이다. 저 음역은 많은 호흡을 요구하므로 2대의 플루트로 분담하여 연주하는 기법도 좋은 방법일 것이다.

<악보 30> 비브라토, 마디1-4



(7) 꾸밈 음(Grace Notes)

음악 기보 법은 언어와 같다. 같은 기호가 항상 같은 의미를 가지고 있는 것은 아니기 때문이다. 꾸밈 음은 그 대표적인 예인데, 모든 나라에서 같은 의미로 해석되지는 않았다. 음악적 기호들은 때로는 명확하지 않고 때로는 악보에 나타나 있지 않았는데 그 이유는 좋은 연주자들은 함축적인 의미를 지닌 악보에 익숙하였고, 연주자의 상상력에 어느 정도의 자유가 주어졌기 때문이다. 바로크 음악을 다룬 에디션(edition)의 문제점은 많은 편집자들이 이 음악 기호에 대해 한 가지 해석만 주장하고 장식음을 연주하는데 있어 한 가지 방식만을 강조한다는 데 있다. 풀어 써 놓은 장식음들은 사실 읽기가 더 어색하고 잘못된 논리감을 반영한다. 그 시대의 스타일을 배우고 작곡가가 쓴 악보에 가장 가까운 원본을 구해 거기에 충실하며 그 당시의 연주방식을 따라가는 것이 더 가치 있는 일이다.

<악보 31>에서 볼 수 있는 트릴(Till)기법은 꾸밈음중 가장 많이 쓰이는 기법으로 계속 반복되는 주제 선율의 지루함을 덜 해주고 또 다른 선율로 연결시켜 주는 새로운 시도임을 알 수 있다. 클라리넷의 주제를 오보에의 변주로 이어가고 촉매 역할을 하고 있는 플루트의 트릴을 통해 음을 자연스럽게 이어준다.

<악보 31> 꾸밈 음, 마디33, 36



꾸밈 음(grace notes)이 항상 우아한(graceful) 것은 아니다. 아포지아투라(appoggiare)⁵⁴⁾는 화성적인 긴장감을 고조시킨다. 장식음은 때로 선율을 꾸며주는 역할을 하지만 낭만주의 플루트 음악이 그러하듯, 지나친 장식은 역 효과를 불러온다. 다양한 테크닉 적인 센스는 장식음을 적절하게 사용하는 법을 아는 것이다.⁵⁵⁾

54) 아포지아투라(appoggiare): 이탈리아어로 '기대다'라는 뜻, 장식음의 일종이며 본음 앞에서 꾸며주는 음을 말하며 음길이에 따라 짧은 것과 긴 것이 있다. 르네상스와 초기 바로크 시대에 아포지아투라는 대략 본음의 1/3 정도에 해당하는 길이를 지녔으며 화성적 장식음이라기보다는 선율 장식음의 성격이 강했다.

55) 미셸 드보스트 지음 · 문록선 옮김. <The Simple Flute from A to Z 심플 플루트> 음악세계, 2008, 163.

(8) 악센트(Accent)와 스타카토(Staccato)

악센트(Accent)는 한 순간의 긴장감을 두드러지게 하거나 강조하는 음악적 에너지의 순간적인 집중이다. 어디에 악센트(강조)를 주어야 하는지를 아는 것은 곡 해석의 기초일 것이다. 그러므로 연주자는 분석과 직관을 통해 최고점(Climax)을 알아내야 한다. 우스꽝스런 외국인의 악센트가 언어를 변형시키듯이 어색한 곳에 위치한 악센트는 곡의 해석에 나쁜 영향을 미치는 것처럼 어디에 악센트를 주어야 하는지를 아는 것은 곡 해석의 기초이다.

마디 85, 90, 92의 스타카토(Staccato)는 호른, 콘트라베이스의 지속음에 이어 플루트의 부드러운 텅잉에 의해 연주된다. 클라리넷의 솔로로 이어 나가게 하는 교량적 역할을 맡고 있으며 메조 스타카토나 스타카토로 익살스러움을 표현 하므로 정확하고 빠른 호흡으로 연주 되어야 한다. 짧은 리듬의 곡이라도 정확한 음색과 음정을 신경 써서 표현 되어야 한다.

<악보 32> 악센트와 스타카토 주법, 마디85,90,92

악센트(Accent)와 스타카토(Staccato)

85

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

pp

악센트(Accent)와 스타카토(Staccato)

90

dans le mouv plus anime

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

p

악센트(Accent)와 스타카토(Staccato)

92

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

p

<악보 33> 당김 음, 마디 63-70

당김 음 주법

En animant

mp subito

3

3

3

3

3

cresc.

Toujours anime

mp

당김 음(syncopations)은 악센트를 박자의 강한 부분에서 약한 부분으로 옮기며 당김 음 자체가 자연적인 긴장감을 가지고 있기 때문에 악센트가

따로 표시되지 않는다. 당김 음의 악센트는 만들어 내는 것이 아니라 자연의 법칙일 것이다.

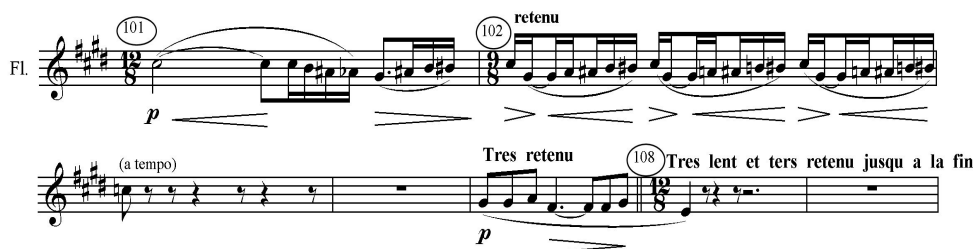
(9) 템포(Tempo)

음악에서 가장 중요하고, 어려운 기본적인 템포의 결정은 해석자(interpreter)의 첫 의무 일 것이다. 곡을 처음 대할 때 먼저 곡에 쓰여 있는 음악용어들을 먼저 이해해야 한다. 다음은 박자(pulse)가 어떤 기분(spirit)인지 파악하는 것이다. 솔로부분이 항상 곡 전체의 성격을 결정한다는 판단은 안 된다. 그리고 메트로놈 표시에 너무 의존하지 말았으면 한다. 메트로놈 템포 표시가 곡 전체의 느낌 표현에 방해를 하기도 하기 때문이다. 위대한 작곡가들 풀랑(poulenc), 이베르(Ibert), 메시앙(Messiaen), 졸리베(Jolibet) 역시도 그들 자신이 써놓은 고정된 템포로 항상 자신들의 곡을 연주하거나 지휘하지는 않았다. 메트로놈 템포 표시에 신경 쓰지 말고 곡의 구조와 패시지의 리듬의 박(pulse)을 찾으려고 노력해야 한다. 예를 들어 4/4박자의 빠른 악장은 느리고 유연한 2분음표의 2/2박자로 생각해보고 또 탄력 있고 생생한 8분음표의 8/8박자로도 생각해보고 연습해 본다. 이같이 여러 가지 연습을 통해 알맞은 템포를 찾는데 많은 도움이 될 것이다. 모든 사람이 취향과 반응은 다르기 때문에 템포의 변화 자체가 곡의 해석을 결정짓는 요소가 될 수는 없을 것이다.

플루티스트(Flutist)들은 종종 빠른 악절을 연주할 때, 너무 빠르게 연주하는 경향이 있다. 테크니컬(technical) 한 부분을 연주할수록 천천히, 느리게 연주하는 것이 더 어렵기 때문에 이런 부분일수록 빨라지는 경향이 있다. 이럴 때 표현을 정확하게 해주어야 한다. 가능한 한 음을 귀 기울여 듣고, 음악전체의 템포가 유기적으로 원활하게 이루어져야 한다. 템포는 음악의 성격을 반영하므로 자연스럽게 표현되고, 빠르고 느린 음악적 요소들이 잘

조화를 이룬 패시지를 찾아 연습하고 연주하도록 해야 한다.

<악보 34> 마디101-106



<악보 34>은 주제의 플루트 리듬이 마치 즉흥 연주를 하는 것처럼 박자에 구속되지 않은 듯 자유롭게 들린다. 그러나 드뷔시는 정확한 방법으로 연주하도록 이 작품을 썼기 때문에 정확한 템포로 연습하는 것이 필요할 것이다.

크레센도(crescendo), 데크레센도(decrescendo)의 변화가 짧은 순간에 있으므로 감정표현이 과해지지 않도록 주의해야 할 것이며, 플루트 연주자는 절제된 표현으로 음색이 주는 느낌에 더욱 집중한다면 리듬의 흔들림 없이 정확한 연주에 도움을 줄 것이다.

(10) 자세(Posture)와 연습(Practice)

턱이나 팔꿈치를 높게 들게 되면 올라간 어깨로 인해 목구멍을 누르게 되며 이는 소리가 나오는 것에 방해가 주게 된다. 그러므로 어깨는 팔꿈치와 일 지선으로 맞추고 어깨에 힘을 빼고 자연스럽게 힘이 들어가지 않게 하는 것이 좋다. 받쳐주는 힘을 위해 가슴 아래로는 나무가 되어 마치 흙에 덮혀 있듯이 다리 아래쪽으로 힘이 가는 것이 좋고, 다리는 일어나 있을 경우 또는 앉아서 연주하는 경우 모두 어깨 넓이로 다리를 벌려주어 받쳐주

는 힘의 활성화를 위해 두발바닥과 다리근육의 힘을 느끼며 사용하는 것이 좋다. 그리고 가슴 위로는 나무 가지처럼 마치 바람이 불면 후~하고 날아가듯 가볍게 힘을 빼주는 것이 좋으며, 턱은 피치 조절할 때만 사용하므로 많이 움직이지 않는 것이 좋다.

마지막으로 <목신의 오후에의 전주곡>의 독주부분은 앉은 자세에서 연주하라는 것이다. 그러므로 무도회 밴드에서 연주할 경우가 아니라면, 연습도 앉아서 하도록 해야 하는 것이 연습자에 바른 자세라고 할 수 있다. 편안한 연주는 신체적 힘의 균형을 토대로 한다. 그러나 아무 의자가 연주에 적합한 것은 아니다. 신체의 일부 중 등 아래쪽을 의자 뒤쪽에 기대면 편안하게 에너지를 아낄 수 있으므로 의자의 등받이가 있는 것이 좋다. 그리고 두 발바닥과 다리근육의 힘을 느껴야 하므로 의자 다리 높이가 너무 높은 것은 피하는 것이 좋으며, 고정된 의자를 꼭 사용하여야 한다. 서서 연주할 때는 다리를 사용하여 힘을 받쳐주고, 앉아서 연주할 때는 배를 의자 뒤쪽의 아랫부분에 기대어 힘을 주며 턱은 피치를 조절할 때만 사용하고, 항상 중력에 대한 생각을 가지고 연주해야 한다.

효과적 연습을 위해 연습하는 양보다 연습의 질을 높이고, 본인만의 연습 스케줄을 만들어 시간을 잘 활용하는 것도 좋을 것이다. 그리고 본인이 연습에 대한 현실적 고려로 자신이 할 수 있는 만큼 계획을 세우고, 매일 연습하기 위해 비교적 쉬운 곡을 완벽 연습하려고 한다. 스케일, 아르페지오, 연습곡 등 항상 음악적으로 연습하려고 노력하고, 테크닉을 위한 연습을 필요로 한다면 <타파넬-고베르 매일 연습곡집(Taffanel-Gaubert Daily Exercises)>을 계획을 세워 본인이 부족한 부분부터 성실히 연습한다. 이때 메트로놈을 틀어 놓고 연습하다가 정확한 손가락으로 소리를 낸다면 어려운 패시지를 메트로놈을 틀지 않고 나누어서 연습하는 것도 좋은 방법이다.

Ⅲ. 결론

본 논문은 드뷔시의 <목신의 오후에의 전주곡>에 대한 전체 형식과 선율 및 음계 등을 플루트(Flute) 파트를 중심으로 조성과 화성 그리고 리듬을 분석·연구한 것이다.

드뷔시의 작품은 조성음악을 벗어나 새로운 현대음악으로 진보하기 위한 시도를 하였으나 조성을 완전히 벗어나지는 않았으며, 전통과 현대를 드뷔시만의 독특한 음악어법으로 표현해 나간 것을 알 수 있다. 또한 이 작품의 형식은 가요형식, 소나타형식, 아치형식과 변주곡 형식이 복합적으로 어우러져 고전시대와 같이 뚜렷한 하나의 형식으로 전개된 것이 아니라 여러 형식이 혼합되어져 <목신 오후>의 몽상적인 느낌을 표현하고자 했다. 음계와 선법에 있어서는 종래의 장·단음계 조직을 탈피하고 중세 교회선법의 근대적 활용과, 새로운 음악적 소재를 바탕으로 하고 있으며, 화성에는 전통화성에서 엄격하게 금지되었던 병행화음 7, 9, 11, 13화음까지 사용하여 기존의 조성체계를 전통 조성음악에 탈피를 시도 하였다. 장·단조의 조성은 그대로 유지하였지만 기능적요소를 파괴하였고 불협화음을 해결해야 한다는 기존의 방법에서 벗어나 긴장 완화의 원동력을 주었다. 리듬에 있어서 주제선율의 리듬은 긴 시가(時價)를 갖는 음과 짧은 시가의 형태가 대비를 이루어 주제가 반복할 때마다 리듬에 변화를 주었고, 시의 내용과 분위기에 맞게 자연스러움을 표현하였다. 전반부 주제선율을 가급적 원형의 형태를 따르게 하고, 후반부의 리듬에 변화를 주어 원본 형태에서 후반부의 리듬만 변화를 주어 작품의 지루함을 덜어주었다.

특히, 곡 전체의 주제 선율을 담당하는 플루트(Flute)를 적극적으로 활용하여 인상주의 색채를 더욱 효과적으로 살렸으며, 이것은 <목신의 오후에의 전주곡>에서 느껴지는 몽롱하고 신비로운 음색과 느낌을 표현하기에 적합하다. 그리고 이 작품에서는 반주 파트의 투티(Tutti)를 제외한 다른 악

기들은 플루트를 위한 보조역할을 하며, 플루트의 약한 볼륨을 2개 또는 3개의 플루트를 동음결합으로 통해 그 단점을 자연을 자연스럽게 극복하고, 플루트의 밝고 선명한 음색을 감각적인 음색으로 표현되었다.

드뷔시의 인상주의 음악 <목신의 오후에의 전주곡>은 19세기에서 20세기로 향한 음악사의 창을 열고 현대음악사의 중요한 전기를 기록할만한 작품으로 후기 낭만주의와는 다른 선율, 화성, 형식을 보여주며 그만의 독특한 음색, 음향 등 새로운 음악적 요소들은 이후 작곡가들에게 큰 영향을 끼쳤으며, 작품에 플루트의 특성을 잘 살려 플루트의 독주악기로서의 가능성을 열어주었다는데 있어서 그 의의를 찾을 수 있다.

연주기법 분석과 관련해서에는 아티큘레이션을 정확하게 이해하고 반복적인 손가락 연습으로 반음계적인 스케일 부분에서 빠지는 음들이 없도록 유의해야 할 것이며, 곡 전반에 자주 반복되는 주제선율의 멜로디에 치우쳐 리듬이 늘어지지 않도록 유의하고, 곡 전반에 걸쳐 부드러운 레가토주법을 사용하는 것이 중요하다. 곡 전반의 긴 프레이즈에는 연주자의 호흡조절과 정확한 음색이 요구되고 있고, 자주 나타는 주제 반복에서는 지루해 지지 않도록 연주자의 곡 해석이 필요 하다. 가끔 나오는 트릴과 꾸밈 음에서도 곡 흐름에 방해가 되지 않게 비브라토를 사용해서 연주되어야 하며, 지나친 비브라토로 인해 곡 흐름에 방해가 되지 않도록 한다. 일반적으로 악구의 끝에 나타나는 여린 부분의 음정에서는 음정이 떨어지지 않도록 유의해야 할 것이다.

이 곡을 연주하기에 앞서, 드뷔시의 인상주의음악의 형식과 음악적인 내용을 충분히 분석하여 이해함과 더불어 플루트의 기본적인 특성을 잘 이해하고 연습을 병행하여, 이를 바탕으로 연주자의 해석을 결합해서 실제로 연주에 적용 시킨다면, 보다 학구적이고 차원 높은 연주가 될 것이다.

참고문헌

<국내 문헌>

- 김문자 공저. <들으며 배우는 서양음악사 2>. 서울: 심설당, 1993.
- 김승일 역. <간추린 서양음악사>. 서울: 태림출판사, 2001.
- 민은기 · 신혜승. <CLASSICS A TO Z 서양음악의 이해>. 서울: 음악세계, 2009.
- 음악지우사편. 오지선 옮김. <작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시>. 서울: 음악세계, 2003.
- 20세기 작곡가 연구회. <20세기 작곡가 연구 I>. 이석원 · 오희숙 편. 서울: 음악세계, 2003.
- 이종구. <20세기 시대정신과 현대음악>. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.
- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙. <두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지>. 광주: 나남, 2009.
- 장파. 유중하 · 백승도 · 이보경 · 양태은 · 이용재 옮김, <동양과 서양, 그

<논문>

- 김민경. “C.A. Debussy의 ‘목신의 오후에의 전주곡’ 분석연구.” 조선대학교 석사학위 논문, 2008.
- 남혜정. “드뷔시 음악에서의 플루트의 역할과 연주기법 고찰.” 서울대학교 석사학위 논문, 2000.
- 박기연. “C. Debussy의 ‘목신에 오후에의 전주곡’ 분석 및 플루트의 역할 연구.” 카톨릭대학교 석사학위 논문, 2006.
- 배영란. “Claude Debussy의 Pre'lude a`pre's-midi d'un faune 음악연구

- 분석.” 상명대학교 석사학위 논문, 2003.
- 윤경아. “C.A. Debussy 음악에서 Flute의 역할에 관한 연구.” 전남대학교 석사학위 논문, 2004.
- 리고 미학>. 푸른숲, 2006.

<번역서적>

- Arnold hauser. 백낙청 · 염무웅역. <문학과 예술의 사회사4 (자연주의와 인상주의·영화의 시대)>. 창비: 파주, 1986.
- Grout 1988년도 개정4판/편 집국역, <A HISTORY OF WESTERN MUSIC 서양음악사>. 서울: 세광음악출판사, 1996.

<간행물>

- James Galway. 최원영역. “*Flute & Flutist.*” <FLUTE>. 6권, 제 1호 (2007): 56-60.
- J . Gillespie. 김경임역. <피아노 음악>. 대구: 계명대학교 출판사, 2005.
- Leon Dallin. 이귀자역. “*Techniques of Twentieth Century Composition*” <20世紀作曲技法>. 서울: 수문당, 2004.
- Michel Debost. 문록선역. “*The Simple Flute from A to Z*” <심플 플루트>. 서울: 음악세계, 2008.

<악보 및 음반>

- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙. <두길 서양음악사 2 고전에서 20세기까지>. 파주: 나남, 2009.

ABSTRACT

A Study on the Role of Flute in the Debussy's Impressionistic Music

– Centered on the Prelude to the Afternoon of a
Faun –

Choi, Min-Jeong

Major in Flute

Department of music

Graduate School

Sungshin Women's University

This paper analyzed interpretation and playing method for the Prelude to the Afternoon of a Faun by Debussy(Claude Achille Debussy, 1862~1918) who is considered the representative musician of the impressionistic music. This research targeted <Prelude to the Afternoon of a Faun>, the first orchestral music work by Debussy that helped engrave his name in the history due to the depiction of an era, causing change in the music community with new idiom and by expressing the impressionistic method faithfully.

The purpose of this research is to conduct structural analysis by dividing into musical form, melody, scale, key and harmony, rhythm etc., in order to study the playing method and role of flute that is playing the major role. Through this, this research wishes to contribute to the making of good music by helping to increase the level of understanding when it comes to the Debussy's impressionistic music, and so that the flute players can learn the musical flow and playing method of the Debussy's works in a correct manner. The research method used by this research is as follows:

First, Debussy's impressionistic music form was examined, and research was conducted by studying literature on him and other existing researches. To understand flute playing method in greater depth, literature based on the actual experiences of James Galway(1939~) and Michel Debost(1934~) was leveraged to study the flute which is playing the major role in the <Prelude to the Afternoon of a Faun>. The role was studied from the tuning, legato, slow playing of movement, articulation, tonguing, trills, vibrato, grace notes, accent, tempo, posture, and practice aspects. Furthermore, the entire song was analyzed.

As above, this paper first organized Debussy's impressionistic music <Prelude to the Afternoon of a Faun>. Then, it examined Debussy's impressionistic technique and analyzed the role and playing method of flute that plays the major role in the <Prelude to the Afternoon of a Faun>. Practice on the technique

level was carried out and players' interpretation was combined to help play Debussy's impressionistic music faithfully.