



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](#)

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

드뷔시 《클라리넷과 피아노를 위한
첫 번째 랩소디, L.116》의
피아노 버전과 오케스트라 편곡
비교 분석

2022

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 은 지

드뷔시 《클라리넷과 피아노를 위한
첫 번째 랩소디, L.116》의
피아노 버전과 오케스트라 편곡
비교 분석

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함


2021년 11월

성신여자대학교 대학원
반주학과
이 은 지


인 준 서

이은지의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 11월

심사위원장 지 형 주 (서명 또는 인) 

심 사 위 원 홍 청 의 (서명 또는 인) 

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인) 

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 드뷔시(Claude-Achille Debussy, 1862-1918)의 《클라리넷과 피아노를 위한 첫 번째 랩소디》(*Première Rhapsodie pour clarinette et piano, L.116*)의 피아노와 오케스트라 편곡을 비교 연구한 것이다. 《첫 번째 랩소디》는 드뷔시의 가장 대표적인 관악 실내악 작품으로 손꼽힌다. 1910년, 파리 음악원의 위촉으로 드뷔시는 이 곡을 클라리넷과 피아노의 편성으로 작곡하였으나, 이듬해 1911년 드뷔시가 직접 클라리넷과 오케스트라의 편성으로 편곡하였다.

《첫 번째 랩소디》는 단악장으로 이루어진 총 206마디의 랩소디로, 서주와 종결구를 갖는 [A]-[B]-[A'] 구성의 형식이다. 이러한 형식은 각 단락의 박자표와 조표의 변화를 기준으로 나누어 분석하였다. 곡 전체에 서주에서 등장하는 동기가 지속적으로 변화, 반복되어 전체적으로 통일성을 주었다.

본 논문에서 오케스트라 버전과 피아노 버전의 비교 분석을 하기 전 드뷔시의 인상주의와 그의 실내악 작품들의 특징, 관현악법에 대해 알아보았다. 이러한 조사로 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전의 악기 사용법에 대해 드뷔시가 표현하고자 하는 음악을 더 깊게 파악하고 더 입체적인 음악을 이해하려고 한다.

본 논문은 먼저 피아노 버전으로 음악의 구성 및 화성 진행 등에 관해 분석하고, 피아니스트로서 오케스트라 버전의 느낌을 최대한 살려서 피아노 버전을 어떻게 효과적으로 연주할 수 있는지에 대해 두 버전을 비교하여 고찰해 보았다. 그 방법으로 피아노 버전과 오케스트라 버전의 음악적 차이를 크

게 4가지로 분류해보았다. 첫 번째로 피아노 버전에는 없는 음악적 내용이 오케스트라 버전에서 추가된 내용, 두 번째로 오케스트라 버전에는 없는 음악적 내용이 피아노 버전에서 있는 내용, 세 번째로 피아노 버전보다도 오케스트라 버전이 더 좁은 음역대에서 진행되는 부분 그리고 마지막으로 피아노 버전보다 오케스트라 버전에서 음역대가 더 넓어진 부분이다. 이러한 4가지 정도의 버전 비교 차이를 리듬, 다이내믹과 같은 음악적 차이 등 5가지 유형으로 재정리하였다. 첫 번째로 리듬과 관계된 내용, 두 번째로 다이내믹과 관계된 내용, 세 번째로 (풍부한)음색 형성과 관계된 내용, 네 번째로 부드러운 음악적 진행과 관계된 내용 그리고 마지막 다섯 번째로 관현악 버전에서 추가된 음악적 내용으로 유형을 나누어 각각의 유형에 맞는 두 개 버전의 반주를 비교하고 드뷔시의 음악적 색채 의도를 알고 참고하여 피아노 연주를 위한 연주 해석을 유추하고 제안해 보려고 한다. 하지만 피아노로 연주할 시에는 오케스트라의 여러 가지 구체적인 표현이 어렵다. 따라서 셈여림 차이의 극대화, 페달의 사용법, 그리고 테누토와 스타카토 등 음가를 처리하는 다양한 방법을 제시하였다. 본 논문은 여러 악기가 사용되는 오케스트라의 음색들을 좀 더 심도 있게 연구하여 피아노 연주자들이 연주할 때 다양한 음색들을 효과적으로 표현하여 연주 방법에 도움이 되고자 하는 것이 본 논문의 의의이다.

목 차

논문 개요

I. 서론	1
1. 연구의 목적과 의의	1
2. 연구의 내용 및 방법	2
II. 본론	4
1. 드뷔시의 음악적 경향	4
1) 드뷔시와 인상주의	4
2) 드뷔시의 실내악 창작	8
3) 드뷔시 관현악법의 특징	17
2. 《첫 번째 랩소디》의 피아노 버전 분석 및 오케스트라 편곡과 비교	27
1) 《첫 번째 랩소디》 창작 배경 및 악곡 분석	27
(1) 창작 배경	27
(2) 랩소디의 정의 및 특징	28
(3) 《첫 번째 랩소디》 전체 구성	29
(4) 《첫 번째 랩소디》 부분별 분석	30
① 서주부	30
② [A] 부분	33
③ [B] 부분	43
④ [A'] 부분	53
⑤ 종결부	60

2) 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전과 오케스트라 편곡 비교 및	
연주 해석	61
(1) 리듬과 관계된 내용	63
(2) 다이내믹과 관계된 내용	70
(3) 음색 형성과 관계된 내용	76
(4) 부드러운 음악적 진행과 관계된 내용	90
(5) 오케스트라 버전에 추가된 음악적 내용	92
Ⅲ. 결론	96
참고 문헌	101
별첨	104
ABSTRACT(영문 초록)	108

표 목 차

<표 1> 드뷔시의 실내악 작품 목록	8
<표 2> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 전체 구성	30
<표 3> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [A] 구성	33
<표 4> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [B] 구성	44
<표 5> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [A'] 구성	54
<표 6> 드뷔시의 관현악법 특징의 유형 분류	62

악 보 목 차

<악보 1> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제1악장, 마디 1-12	11
<악보 2> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제1악장, 마디 39-42	11
<악보 3> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제2악장, 마디 3-12	11
<악보 4> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제2악장, 마디 86-89	12
<악보 5> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제3악장, 마디 48-53	12
<악보 6> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제4악장, 마디 125-130	12
<악보 7> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 플루트, 마디 1-5	14
<악보 8> 드뷔시 《목신의 피리》, 마디 1-2	14
<악보 9> 드뷔시 《목신의 피리》, 마디 15-16	14
<악보 10> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 5-14	16
<악보 11> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 88-95	16
<악보 12> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 146-150	16
<악보 13> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 9-12	16
<악보 14> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-4, 플루트 파트	19

<악보 15> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 31-33, 클라리넷 파트	19
<악보 16> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 37-40, 오보에 파트	19
<악보 17> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 32-34, 플루트, 클라리넷 파트	20
<악보 18> 드뷔시 《바다》, 마디 23-30, 현악기 파트	21
<악보 19> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 72-74, 현악기 파트	22
<악보 20> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 11-20, 제2 바이올린 파트	23
<악보 21> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 86-89, 하프 파트	24
<악보 22> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 94-98	25
<악보 23> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 100-101	25
<악보 24> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 1-8	31
<악보 25> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 9-14	34
<악보 26> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 15-17	35
<악보 27> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 18-20	36
<악보 28> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 21-24	37
<악보 29> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 25-30	38
<악보 30> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 31-35	39
<악보 31> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 36-39	39
<악보 32> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 40-44	40
<악보 33> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 45-50	42
<악보 34> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 51-57	43
<악보 35> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 58-65	45
<악보 36> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 66-75	46
<악보 37> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 76-83	47

<악보 38> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 84-89	48
<악보 39> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 90-91	49
<악보 40> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 92-102	50
<악보 41> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 102-113	51
<악보 42> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 114-123	51
<악보 43> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 124-139	52
<악보 44> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 140-151	53
<악보 45> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 152-157	55
<악보 46> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 158-162	56
<악보 47> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 163-168	57
<악보 48> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 169-176	58
<악보 49> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 177-184	59
<악보 50> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 185-196	60
<악보 51> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디 197-206	61
<악보 52> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 9-12	64
<악보 53> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 36-39	65
<악보 54> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 36-39	65
<악보 55> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 88-89	66
<악보 56> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 88-89	67
<악보 57> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 104-107	68
<악보 58> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 104-107	68
<악보 59> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 140-144	69
<악보 60> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 140-144	70
<악보 61> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 6-7	71
<악보 62> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 45-48	72

<악보 63> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 45-48.....	72
<악보 64> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 152-153.....	73
<악보 65> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 152-153.....	74
<악보 66> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 156-157.....	74
<악보 67> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 189-192.....	75
<악보 68> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 189-192.....	75
<악보 69> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 1-4.....	76
<악보 70> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 18-19.....	77
<악보 71> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 21-24.....	78
<악보 72> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 25-28.....	79
<악보 73> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 40-44.....	80
<악보 74> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 40-44.....	80
<악보 75> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 58-59.....	81
<악보 76> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 58-59.....	82
<악보 77> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 70-72.....	83
<악보 78> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 70-72.....	83
<악보 79> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 76-79.....	84
<악보 80> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 76-79.....	85
<악보 81> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 124-127.....	86
<악보 82> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 124-127.....	86
<악보 83> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 132-135.....	87
<악보 84> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 158-160.....	88
<악보 85> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 161-162.....	89
<악보 86> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 158-162.....	90
<악보 87> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 66-69.....	91

<악보 88> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 120-124.....	92
<악보 89> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 120-124.....	92
<악보 90> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 100-102.....	93
<악보 91> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 100-103.....	93
<악보 92> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디 129-131.....	94
<악보 93> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디 128-131.....	95

I. 서론

1. 연구 목적과 의의

드뷔시(Claude-Achille Debussy, 1862-1918)는 가곡부터 실내악 그리고 관현악곡까지 다양한 장르를 아우르는 작곡가로서 인상주의 음악을 논할 때 대표적으로 거론된다. 드뷔시는 음악을 전통적으로 고정된 형식에 끼워 맞추는 것을 거부하고, 음악의 색채와 리듬을 중요시하는 작곡가이다. 그는 연주용 관현악곡과 성악곡, 피아노곡 등 여러 장르를 아우르는 음악을 만들었다.

《클라리넷과 피아노를 위한 첫 번째 랩소디》(*Première Rhapsodie pour clarinette et piano, L. 116*)¹⁾는 이 작품은 오늘날까지도 실내악 연주에서 빈번하게 연주되는 곡으로, 프랑스의 인상주의 작품들 중 목관악기와 피아노를 위한 레퍼토리를 이야기할 때 빠지지 않는 작품이다. 국내에서도 자주 연주되는 레퍼토리로 이에 관한 연구가 상당수의 학위 논문에서 이루어졌다.²⁾ 그러나 이들은 대부분 악곡 분석 및 화성 분석과 클라리넷 솔로의 연주 방법에 관한 분석을 담고 있을 뿐 클라리넷과 피아노 버전과 오케스트라를 위한

1) 이하 《클라리넷과 피아노를 위한 첫 번째 랩소디》(*Première Rhapsodie pour clarinette et piano, L. 116*)은 《첫 번째 랩소디》로 칭한다.

2) 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》에 관한 선행 논문은 다음과 같다. 윤현주, “Claude Debussy의 *Première Rhapsodie*에 대한 분석연구”, (연세대학교 석사학위논문, 2015); 손지은, “C. Debussy의 *Clarinet et Piano*를 위한 *Première Rhapsodie*에 관한 연구”, (연세대학교 석사학위논문, 2002); 최재희, “Claude Achille Debussy의 *Première Rhapsodie pour clarinette et piano*의 작품분석 및 고찰”, (서울대학교 석사학위논문, 2008); 정은희, “드뷔시 음악에서의 인상주의적 특성과 연주기법 고찰 *Première Rhapsodie*를 중심으로”, (숙명여자대학교 석사학위논문, 2002).

버전의 비교 및 연주 방법을 위한 연구는 이루어지지 않았다. 드뷔시의 관현악의 색채를 인지하고 두 버전의 음악적 차이를 비교 분석하여 피아노 버전 연주 시 다양한 색채와 음향으로 연주하고자 이 작품을 분석하고자 한다.

1910년, 드뷔시는 파리 음악원의 위촉으로 《첫 번째 랩소디》를 작곡했고, 이듬해 작곡가 본인이 클라리넷과 오케스트라를 위한 편성으로 편곡³⁾하였다. 두 개의 버전이 있는 이 작품의 연주 해석은 두 버전의 비교를 통해 더욱 깊이를 더할 수 있을 거라는 가정을 할 수 있다. 그러므로 본 논문에서는 《첫 번째 랩소디》의 두 버전의 음악적 차이를 비교 분석하여 피아노 연주자에게 적절한 연주법을 제시하고자 한다. 드뷔시의 관현악법과 음악의 색채를 분석하여 음색적 처리를 피아노 버전에 적용할 수 있는 연구를 진행한다는 것은 의미 있는 작업이 될 것이다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문은 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》의 두 버전을 비교 분석하기 전에 이론적 배경으로 작곡가 드뷔시의 인상주의 양식과 실내악 작품들 그리고 관현악법에 대해서 살펴보고자 한다. 먼저 드뷔시의 창작 시기별 음악적 특징을 알아보고 인상주의적 음악 양식이 가장 뚜렷하게 나타나는지 알아본다. 그리고 시기별 실내악 창작의 다양한 모습과 실내악 작품들의 특징을 알아보고, 드뷔시만의 관현악법 특징을 살펴본다. 이러한 이론적 배경을 통해 드뷔시의 이 작품에 대한 이해를 형성하고자 한다.

본격적으로 진행될 작품분석은 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전으로 시작한다. 분석하기 전에 이 곡이 작곡된 창작 배경과 랩소디가 무엇인지에 대해 알

3) Claude Debussy, *Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale en si bémol* (Kassel: Bärenreiter, 2017), 4-5.

아본다. 그리고 이 곡의 전체적인 구성에 대해 살펴보고 세부적인 분석으로 들어간다. 먼저 피아노 버전 분석을 통해 클라리넷과 피아노 편성의 음악적 구조와 클라리넷과 피아노의 관계 그리고 각 부분의 주제선율, 동기, 음형 등을 분석하고 그것들이 이 곡에서 어떻게 음악적으로 전개되는지를 살펴보고자 한다. 이러한 분석은 피아노 버전과 관현악 버전을 비교할 때, 관현악 버전에서의 음악적 차이를 파악하는 기준이 될 것이다. 두 개 버전의 반주를 비교하고 드뷔시의 음악적 색채 의도를 알고 참고하여 피아노 연주를 위한 연주 해석을 유추하고 제안해 보려고 한다.

본 논문을 통해 피아노 버전의 음악적 특징과 구조를 분석한 후, 오케스트라 버전과 비교하여 음색에 관한 연구를 통해 연주자들에게 더욱 효과적인 연주법을 탐색해보려 한다. 연주법의 주관성과 그에 따른 독단성을 한계로 가지는 연구이지만, 피아니스트로 드뷔시의 음색을 세심하게 의도하는 연주자에게 도움이 되거나 혹은 또 다른 연주 방식에 대한 의견이 나올 수도 있을 것이다. 이 논문을 통해 피아노 연주자들이 오케스트라의 여러 악기에서 나오는 소리의 질감에 대한 이해를 돕고, 피아노로 연주할 때 좀 더 수월하고 다양한 표현을 하는 데에 보탬이 되고자 한다.

분석을 위해 베렌라이터(Bärenreiter)사에서 출판한 드뷔시의 《클라리넷과 피아노를 위한 첫 번째 랩소디》의 오케스트라와 피아노 버전을 사용하였다.⁴⁾

4) Debussy, Claude. *Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale en si bemol*, Kassel: Bärenreiter, 2017.
Debussy, Claude. *Première Rhapsodie pour piano avec clarinette en si bemol avec piano*, Kassel: Bärenreiter, 2017.

II. 본론

1. 드뷔시의 음악적 경향

1) 드뷔시와 인상주의

오늘날 인상주의의 대표적인 작곡가라고 불리는 드뷔시(Claude-Achille Debussy, 1862-1918)는 1862년 프랑스에서 태어났으며 8세 때부터 음악적인 재능을 인정받았다. 그는 1872년 어린 나이에 파리 국립 음악원에 입학하여 12년 동안 전통적인 화성법과 이론 등 음악교육을 받았다. 그 이유에서인지 초기⁵⁾ 드뷔시 음악은 파리 음악원에서 받은 교육의 흔적으로 인해 그를 대표하는 인상주의 음악과는 거리가 있다. 하지만 학교의 몇몇 수업에서 좋은 성적을 거둔 것과 별개로 드뷔시는 이전의 낭만주의와는 다른, 자유롭고 화려한 화성의 즉흥적인 음악 세계를 갖고 있었다.⁶⁾ 그는 성인이 되면서 이러한 자신만의 독창적인 음악 세계를 펼칠 수 있는 여러 가지 음악과 예술적 경험을 접하게 된다.

파리 음악원 재학 당시인 1880년대에 들어 드뷔시는 폰 메크 부인(M. Nadezhda von Meck, 1831-1894)의 피아노 주자가 되어 함께 이탈리아, 러시아 등을 여행하며 차이코프스키(Nikolay Vasilyevich Chaykovsky, 1851-1926)와 보로딘(Aleksandr Porfiriyevich Borodin, 1833-1887)의 음악을 알게 되었고, 콩코르디아 협회에서 피아노 반주자로 일하며 구노(Charles Gounod, 1818-1893)를 접하기도 하였다.⁷⁾ 이러한 새로운 음악적 경험을 하

5) 드뷔시의 창작 시기의 구분은 『20세기 작곡가 연구 I』에 게재된 권유희, “클로드 드뷔시”에서 드뷔시의 대표 작품의 음악적 특징에 따라 초기(1880년대), 중기(1890년대-1900년대), 후기(1910년대)로 나눈 것을 참조하였다. 권유희, “클로드 드뷔시.” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2010), 70-95.

6) 권유희, “클로드 드뷔시.” 70.

7) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』 (서울: 음악세계, 2012), 11.

게 되는 시점에 1884년 칸타타 《방탕한 아들》(*L'Enfant Prodigue*)로 로마대상(*Prix de Rome*)을 수상하고, 그 혜택으로 유학을 떠난 이탈리아 로마의 빌라 메디치에서 유학작품으로 교향 모음곡 《봄》(*Printemps*)을 작곡하였다. 1887년 작곡한 이 곡은 보티첼리(Sandro Botticelli, 1444-1510)의 『봄』(*La Primavera*, 1478~1482)에서 영감을 받은 것으로 알려져 있다.⁸⁾ 드뷔시는 《봄》에서 자신만의 독특하고 특수한 색채, 형식에 얽매이지 않는 음악을 표현하였지만, ‘모호한 인상주의’⁹⁾라는 부정적 평가를 받게 되면서 드뷔시의 음악에 ‘인상주의’가 싹트기 시작한다.¹⁰⁾

《봄》에서 시작된 드뷔시만의 음악적 경향은 1887년 이후 3-4년간 드뷔시가 접한 음악적 경험과 주변 환경을 통해 확고하게 자리 잡게 된다. 그는 파리 음악원 학생 시절부터 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)에게 열렬히 심취하였다. 그 영향으로 드뷔시는 그의 작품에 바그너의 화성 어법과 관현악법적으로 참고를 하여 음악을 만들었다.¹¹⁾ 특히 저음부의 페달음, 당김음으로 처리된 반복음으로 이루어진 중음부, 주선율을 담당하는 고음부의 특징은 드뷔시의 많은 작품에서 나타난다.¹²⁾ 그러다 바그너의 음악에 대해 반감을 갖기 시작하는 계기가 생기게 된다. 1888~1889년 독일 바이로이트(*Bayreuth*)의 바그너 축제에 가게 된 그는 바그너의 《트리스탄과 이졸데》(*Tristan und Isolde*)와 《파르지팔》(*Parsifal*)에 대해서는 좋은 작품이라고 생각하였으나 바그너의 끊임없이 이어지는 음악적 전개와¹³⁾ 복잡하면서도 무거운 음악에¹⁴⁾ 피로감을 느끼고 바그너의 음악을 극복하고 넘어가야 한다는 깨

8) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 22.

9) 문태경, “인상주의-20세기를 연 새로운 음악적 혁명,” 『바로크부터 현대까지, 이야기 음악사』, 문태경, 이정은, 임문희, 최현숙 편저 (서울: 음연, 2007), 101.

10) 신인선, 『드뷔시 바다』 (서울: 음악세계, 2010), 9. 신인선은 그의 저서에서 드뷔시가 인상주의 대표 작곡가로 거론될 수 있게 된 작품을 《봄》이라고 하고 있다.

11) 신인선, 『드뷔시 바다』, 7.

12) 권유희, “클로드 드뷔시.” 73.

13) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 12.

14) 권유희, “클로드 드뷔시.” 74.

달음을 얻게 되어 점점 그의 음악을 멀리하기 시작한다.

드뷔시는 또한 1889년 열렸던 파리 만국박람회에서 동남아시아의 음악을 접하게 된다. 드뷔시는 인도네시아 자바섬의 ‘가믈란’(gamelan) 음악을 접하고 타악기의 음향 효과와 유럽음악과는 다른 리듬과 선율의 매력에 강한 인상을 받는다.¹⁵⁾ 이 새로운 음악에서 받은 영감으로 그는 다양한 음 재료로 작곡을 하기 시작하였다.¹⁶⁾ 특히 온음음계(Wholetone Scale)를 사용하여 전통적 조성 체계를 넘는 시도를 하였는데 처음으로 1891년 작품인 《화려한 축제》(*Fêtes Galante*) 중 〈달빛〉(*Clair de Lune*)에서 온음음계를 두드러지게 사용하였다.¹⁷⁾ 그리고 작품 《영상》(*Images*) 중 〈황폐한 사원에 걸린 달〉(*Et la lune descend sur le temple*)에서는 고요하고 스산함을 풍기는 주제와 가믈란 음악과 같은 분위기의 5음 음계의 주제를 통해 동양의 신비함을 묘사한다. 또한 1890년대 초에는 무소르그스키(Модѣст Петрович Мусоргски ѣ, 1839-1881)의 오페라 《보리스 고두노프》(*Boris Godunov*)에 강한 관심을 갖게 되면서 바그너에게서 완전히 멀어지며 자신만의 음악적 어법을 조금씩 완성하게 된다. 이렇듯 1889년, 1890년은 여러 나라의 음악을 접하고 경험한 것을 드뷔시 자신의 음악에 녹여내는 시기라고 할 수 있다.

새로운 음악적 경험 외에도 드뷔시는 젊은 예술가들과도 점차 교류를 나누기 시작했다. 드뷔시는 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867), 말라르메(Stephane Mallarmé, 1842-1898), 베를렌(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896) 등과 같은 상징파 시인들과 함께 <화요모임>에 참석하였다. 특히 피에르 루이스(Pierre Louÿs, 1870-1925)와 친밀하게 지냈으며¹⁸⁾ 그 외 여러 상징파 시인들과 대화를 나누고 그들의 작품을 접하면서 드뷔시는 점점 자신의 음악적

15) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 12. “그는 이 음악의 형식의 자유로움, 리듬의 신선함, 타악기의 놀라운 효과, 유럽음악과 코드가 다른 선율과 울림의 매력 등에 깊은 감명을 받았던 것 같다.”

16) 권유희, “클로드 드뷔시.” 76.

17) 권유희, “클로드 드뷔시.” 76.

18) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 12.

언어와 예술세계를 만들어나갔다.¹⁹⁾

이렇게 드뷔시 활동 초기의 이러한 많은 경험과 다른 예술인들과의 교류, 새로운 음악의 접촉들이 드뷔시의 진정한 인상주의 음악을 열어주는 발판이 되었다. 이러한 것들이 바그너와 멀어지게 되는 계기가 되면서²⁰⁾ 바그너를 넘는 드뷔시의 창작 시기가 시작되어 드뷔시의 인상주의 음악은 드뷔시의 창작 시기 중 중기에 해당하는 1890~1900년대라고 볼 수 있다.

1890년대에 들어서서 드뷔시는 초기 때 보다 더욱 독자적인 음악성을 보여 주기 시작했다. 1893년 《현악 4중주》에서 바그너의 화성을 타파하고 조성을 벗어난 자유로움, 가물란 소리와 온음음계 확립을 보여주어 대중적으로 널리 이름을 알리는 작품이 되었다.²¹⁾ 그리고 바로 이듬해 1894년에 작곡한 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après-midi d'un faune*)으로 드뷔시는 다른 작곡가들과 비교되지 않는 작곡가로 올라서게 되었다. 상징파 시인 말라르메의 『반수신의 오후』(*L'Après-midi d'un Faune de Mallarme*)에 기반하여 작곡한 이 전주곡은 드뷔시의 독자적인 음악 양식을 뚜렷하게 보여주었는데, 낭만주의의 감정표현이나 극적인 전개를 거부하고²²⁾ 다양한 음 재료를 사용하여 전통적인 화성 체계에서 완전히 해방된 음악을 표현하였다.²³⁾

드뷔시의 창작 후기에도 그는 프랑스 사람들에게 신선한 음악의 인상을 주어 인기가 식지 않았다.²⁴⁾ 하지만 사생활에서의 여러 가지 문제들과 그의 건강 악화 그리고 1914년 제1차 세계대전의 발발로 인해 작곡 활동에 무기력함을 느끼며 중단하기도 하였으나 애국심으로 1913년에 발레 음악 《유희》(*Jeux*)를 작곡하게 된다.²⁵⁾ 이 곡은 드뷔시의 관현악 작품 중 마지막 곡으로

19) 신인선, 『드뷔시 바다』 (서울: 음악세계, 2010), 9.

20) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 13.

21) 권유희, “클로드 드뷔시.” 78.

22) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 27.

23) 권유희, “클로드 드뷔시.” 80.

24) 권유희, “클로드 드뷔시.” 90.

25) 권유희, “클로드 드뷔시.” 90.

여러 악기를 사용하여 대규모의 악기 편성으로 만들어졌으며²⁶⁾ 중기 때부터 사용한 온음음계가 아닌 반음계를 사용하여 무조적인 느낌을 강조는 실험적인 모습도 보여주었다.²⁷⁾ 그리고 그의 인생 마지막 작품으로 3개의 소나타 《첼로와 바이올린을 위한 소나타》, 《플루트, 비올라, 하프를 위한 소나타》, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》를 작곡하였는데, 이 후기 작품들에서의 ‘소나타’라는 제목부터 독일의 전통적인 음악 형식을 느끼게 한다. 하지만 드뷔시의 소나타 작곡 의도는 독일 음악에 대한 저항뿐 아니라 프랑스의 음악가로서 모국의 관습과 예술형식을 개척하고자 하는 결심을 표현한 듯하다.²⁸⁾

2) 드뷔시의 실내악 창작

드뷔시는 1879년 첫 실내악 작품인 《G장조 피아노 3중주》(*Premier trio in G for piano, violin, and violoncello*)를 시작으로, 생을 마감하기 1년 전까지 실내악 10곡을 남겼다. 이것을 정리하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 드뷔시의 실내악 작품 목록²⁹⁾

제목	작곡 연도	창작 시기
G장조 피아노 3중주	대략 1879	초기
첼로와 피아노를 위한 녹턴과 스케르초	1882	

26) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 63.

27) 권유희, “클로드 드뷔시.” 90.

28) 드뷔시가 스트라빈스키에게 보낸 편지에서 3개의 소나타에 대해 언급하며 소나타 형식이 가진 “삼단논법적인 청각적 노력을 강요치 않는 우리 고래의 형식을 아주 우아하게 활용한 것”이라고 표현했다.

음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 95-96.

29) <표 1>에 정리된 드뷔시 실내악 창작 목록은 권유희, “클로드 드뷔시.” 『20세기 작곡가 연구 I』를 참고하여 초기, 중기, 후기로 나눠 정리하였다.

g단조 현악 4중주 op. 10	1893	중기
클라리넷과 피아노를 위한 광시곡	1909~1910	후기
클라리넷과 피아노를 위한 소곡	1910	
알토 색소폰과 피아노를 위한 광시곡	1901~1911	
플루트 독주 《목신의 피리》(<i>Syrinx</i>)	1912	
첼로와 피아노를 위한 소나타	1915	
플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타	1915	
바이올린과 피아노를 위한 소나타	1917	

먼저 <표 1>에 정리된 드뷔시의 실내악을 악기 구성의 측면으로 살펴본다면, 현악기와 피아노를 위한 곡이 3곡, 관악기와 피아노를 위한 곡이 3곡, 현악 4중주 1곡, 3중주 곡이 2곡이 있고 독주 악기를 위한 곡 1곡이 있다. 10곡의 실내악 중 6곡이 2중주 곡으로 가장 많지만, 악기 구성에 있어서는 알토 색소폰을 선율 악기로 사용한 작품 외에 클라리넷과 플루트가 포함된 작품이 있다 하여 설부르게 드뷔시 인상주의 음악의 음색적 특성과 연결 설명할 수는 없다.

다만, 1915년 작곡한 3중주 편성이 눈에 띈다. 첫 번째 실내악인 《피아노 3중주》는 악기 편성에 있어 고전적인 형태를 보이는 반면, 1915년에 쓴 3중주는 전통적인 3중주의 편성에 벗어난 플루트, 비올라와 하프의 편성이 돋보인다(표 1, 참조). 《피아노 3중주》는 대략 1879년도에 만들어진 곡으로 그 당시 드뷔시가 파리 국립 음악원에 다니며 전통적인 음악 공부를 받은 영향이 반영된 것으로 보인다. 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》는 그의 후기에 작곡된 것으로 이 곡이 만들어지기 2년 전부터 발레 음악 《유희》를 통해 온음음계, 중

세 교회선법, 5음 음계 등의 인상주의 기법을 넘어 반음계적이고 무조적인 진행을 하며 실험적인 시도를 했던 시기였다. 후기에 보여주는 이러한 시도는 새로운 음색의 탐구로 이어지게 되어 실내악의 독특한 악기 편성에도 영향을 주었던 것으로 짐작된다.

고전적인 실내악 편성은 그의 《피아노 3중주》 외에도 4년 뒤에 작곡된 드뷔시의 유일한 현악 4중주인 《현악 4중주 op. 10》에도 나타난다. 이 작품은 악기 편성뿐 아니라 형식도 《피아노 3중주》와 같이 소나타 형식의 전통적인 4악장 구성을 따랐다. 각 악장의 형식 또한 전체적으로 고전적인 면모를 보인다. 제1악장은 소나타 악장 형식, 제2악장은 트리오를 동반한 스케르초, 제3악장은 Andantino의 느린 빠르기 그리고 제4악장은 소나타 악장 형식과 론도형식이 혼합되어 3부로 이루어져 있다.³⁰⁾ 하지만 이러한 전통적인 틀 안에서 드뷔시는 자신만의 특유의 어법으로 음악을 대담하고 자유롭게 전개 시켰다. 예를 들어 보자면, 《현악 4중주》의 제1악장은 시작 부분에서 짧은 음가로 이루어진 음들이 하행과 상행을 반복하며 역동적이고 힘찬 주제인 제 1주제가 등장하고 이 주제와 대비되는 느낌으로 비교적 긴 음가의 완만한 멜로디 선율을 가진 부드럽고 매끄러운 제 2주제가 나온다(악보 1, 2, 참조). 두 개가 대조되는 주제의 제시는 전통적인 소나타 악장 형식의 구성이지만 곡의 내면으로 들어가 보면, 도입 부분의 제1 바이올린이 제시하는 제1 주제를 여러 번 주를 통해 제1악장뿐 아니라, 2-4악장까지 곡 전체에 순환 등장시켜 곡 전체에 통일감을 주었다(악보 3, 4, 5, 6). 제1악장의 제1 주제는 장2도와 단3도의 하행하는 음형으로 시작하여 3연음보와 당김음으로 이어진다. 이 주제선율은 제 2악장에서 피치카토 주법으로 리듬이 변형되어 8분음표와 3연음보가 합쳐진 형태로 등장하며 제 3악장에서는 앞의 음형이 생략되어 4분음표와 3연음보만이 남았고 분산 화음적으로 상행하는 음형으로 변형되었다. 제 4악장

30) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌 실내악2』 (서울 : 심설당, 2017), 122.

에서는 리듬이 확대되어 긴 음가의 음표들로 구성되어 나타난다. 또한 구성에 얽매이지 않는 불협화음과 히포프리지아 선법을 사용하는³¹⁾ 등 전통적인 형식과 다른 음악 전개 방법을 사용하여 작곡하였다. 이러한 내용은 제1악장 제1주제에서도 쉽게 확인된다.

<악보 1> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제1악장, 마디1-12

Animé et très décidé. 68=♩

Violin I *f*

dim. *p*

<악보 2> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》, 제1악장, 마디39-42

Violin II

<악보 3> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》 제2악장, 마디3-12

Viola *f* *mf* *dim.* *pp*

31) g단조 같지만 A음에 플랫기호가 붙어 있으므로 히포프리지아 선법으로 되어 있다고 보아야 한다.

음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 87.

<악보 4> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》 제2악장, 마디86-89

Viola

86

pp

3

3

<악보 5> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》 제3악장, 마디48-53

Viola

48

pp

p en dehors et expressif

3

3

<악보 6> 드뷔시 《현악 4중주 op. 10》 제4악장, 마디125-130

Violin I

Violin II

Viola

Cello

125

A tempo 1°

p doux et expressif

pp

pp

pp

3

제일 큰 비중을 차지하는 2중주 곡들을 살펴보자면, 6곡의 2중주 편성에서도 현악기와 피아노를 위한 것을 제외하고는 목관악기뿐 아니라, 금관악기까

지 솔로 악기로 사용하는 2중주를 작곡했다. 현악기와 피아노를 위한 2중주들의 제목 중 ‘소나타’는 그의 3중주 그리고 현악 4중주와 같이 고전적 형식과의 연결을 준다. 그러나 관악기와 피아노를 위한 2중주 곡들은 ‘광시곡’과 ‘소곡’으로 19세기 성격소곡과 같은 형식적 자유로움을 제목으로 보여준다. 특히 지금까지 2중주에 사용되었던 보편적인 악기가 아닌 알토 색소폰을 이용한 2중주 곡인 《알토 색소폰과 피아노를 위한 광시곡》은 색소폰의 음색을 사용하여 스페인의 음악을 표현하였다.³²⁾

유일한 독주 악기 곡인 플루트 독주곡 《목신의 피리》(*Syrinx*)는 『프시케』(*Psyche*)라는 극을 위한 부수음악³³⁾으로 그의 창작 후기 1912년 작곡되었다. 이 곡은 특정한 형식이 없이 자유로우면서 35마디의 매우 짧은 곡으로 그 안에서 플루트의 기교를 충분히 보여줄 수 있도록 화려하게 작곡하였다. 드뷔시의 창작 중기에 만들어진 《목신의 오후에의 전주곡》의 플루트의 반음계적인 음형을 비슷하게 보인다(악보 7과 8, 비교). 하지만 《목신의 피리》에서는 많은 꾸밈음 사용과 같은 음형의 음을 미세하게 변화시켜 빈번하게 반복 진행하고 섬세한 다이내믹 지시로 짧은 구간 속에서 색을 계속해서 변화하여 환상적인 음향을 만들어내었다(악보 9).³⁴⁾

32) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 81.

33) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 99.

34) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 100.

<악보 7> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디1-5

Très modéré (M. M. ♩. = 44)

3 Flute

p doux et expressif

<악보 8> 드뷔시 《목신의 피리》, 마디1-2

Très modéré

<악보 9> 드뷔시 《목신의 피리》, 마디15-16

15

Cédez Rubato

p *p* *p*

<표 1>에 정리한 실내악을 작품의 제목을 통해 추론할 수 있는 곡의 형식으로 다시 분류해보면, 소나타가 3곡, 광시곡이 2곡, 소곡 그리고 녹턴과 스케르초 등으로 악기 구성보다 더욱 다양하게 나타난다. 후기에 작곡된 '소나타'라는 형식과 연결된 제목을 갖는 곡이 많지만, 초기 《피아노 3중주》와 중기 《현악 4중주 op. 10》과는 다르게 완전하게 전통적인 소나타 형식을 따르기보단 형식을 해치지 않는 정도에서 자유로운 음악을 추구하였다. 예를 들

면, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》는 총 3악장 구성으로 제1악장은 알레 그로의 빠른 템포로 g단조-E장조-g단조로 구성된 3부 형식이고 제2악장은 간주곡으로 제1악장과 비슷하게 경쾌한 템포를 가지며 원조와 관계조인 G장조로 불 규칙적인 론도형식을 갖는다. 제3악장 또한 활기찬 빠른 템포로 G장조의 자유로운 리토르넬르 형식이다. 악장 구성 수가 총 3개의 악장으로 전체적인 틀은 전통적인 소나타 형식의 모습을 갖는다. 조성 관계도 제1악장과 제2악장이 원조와 관계조를 가지며 전통적인 소나타 형식의 조성관계를 보여주었으나, 제3악장은 원조인 g단조가 아닌 관계조인 G장조로 진행되어 소나타 형식에서 조금 벗어난 모습을 보여주었다. 그리고 첫 악장과 마지막 악장이 빠른 템포를 갖는 것에서 소나타 형식에 부합하는 것을 볼 수 있지만 제2악장이 느린 템포가 아닌 경쾌하고 빠른 템포로 진행되어 소나타 형식에 맞지 않는 부분을 보여준다. 그리고 소나타 형식에서 필수 조건인 소나타 악장 형식이 1악장에서 나타나는데, 이것 또한 완전하게 부합하지는 않는 것을 볼 수 있다. 구조적으로는 A-B-A'의 3부 형식으로 A와 A'는 3/4박자와 g단조로 유사한 진행을 보여주며 B는 A, A'와 다른 2/4박자와 G장조로 나타난다. B에서 A의 1 주제와 대조되는 2 주제가 등장하며 소나타 형식에 맞는 진행을 하는 듯 보이나(악보 10과 11, 참조) 발전부 적인 주제가 아닌 A와 A'의 연결구 적인 특징을 보여주며 A'에서 A, B의 내용을 혼합하여 발전시키며 재현된다(악보 12). 이러한 특징으로 1악장이 소나타 악장 형식의 틀을 갖고 있지만 완전한 소나타 악장으로 볼 수 없다. 그리고 A의 주제를 제3악장 서주 부분에 사용하여 시작하였는데 유기적으로 전 악장을 연결하는 등의 참신한 작곡기법으로 그만의 음악 어법으로 진행하였다(악보 13). 전통적인 틀에 완전히 부합하지 않지만, 그는 후기에 구조와 형식에 대한 탐구적인 모습이 있었다고 보인다.³⁵⁾

35) 민은기 외 3명, 『서양음악사 2』, 349.

<악보 10> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디5-14

Allegro vivo

Violin

p dolce espress.

<악보 11> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디88-95

sur la touche

Violin

p

<악보 12> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디146-150

3° Corde

Violin

<악보 13> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디9-12

Meno mosso (poco)

sur la touche

Violin

pp dolce sostenuto

마지막으로 작곡된 3곡의 소나타는 원래 여러 가지 악기를 위한 6개의 소나타를 목표로 하였다.³⁶⁾ 그러나 병마로 인해 나머지 3곡은 완성하지 못한 채 마무리되었다.

36) 뒤랑 판 악보의 속표지에는 ‘여러 가지 악기를 위한 6개의 소나타, 프랑스의 음악가 클로드 드뷔시 작곡, 제1번, 첼로와 피아노를 위하여’라고 적혀있다. 제4곡은 오보에, 호른, 클라브생, 제5곡은 트럼펫, 클라리넷, 파곳, 피아노, 제6곡은 콘트라베이스를 포함한 몇 개의 악기로 만들 예정이었다.

3) 드뷔시 관현악법의 특징

파울 베키어(Paul Bekker 1882~1937)는 오케스트라 음악을 오페라를 주로 작곡한 작곡가들, 연주용 기악음악을 주로 작곡한 교향곡 작곡가들 그리고 오페라와 연주용 음악을 비슷한 분량으로 작곡한 작곡가들로 구분하여 설명한다.³⁷⁾ 이와 같은 분류에서 베키어는 드뷔시를 마지막 세 번째에 속하는 작곡가로 언급하였다.³⁸⁾ 드뷔시의 연주회용 관현악곡 《봄》, 《목신의 오후에의 전주곡》, 《바다》(La Mer, 1905) 그리고 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(Pelléas et Mélisande, 1902)와 극음악인 《성 세바스티안의 순교》(Le martyre de Saint-Sébastien, 1911) 등은 이와 같은 베키어의 분류를 뒷받침한다.

드뷔시는 학생 시절 열렬한 바그너 추종자였던 만큼 그의 초기 작품에서는 바그너의 화성 진행과 관현악법을 많이 참조한 부분을 발견할 수 있다.³⁹⁾ 예를 들어 1887-1889년에 작곡된 소프라노와 알토 독창, 여성 합창과 관현악을 위한 칸타타-《축복받은 처녀》(La Damselle Éluë, 1888)는 바그너의 극음악 《파르지팔》(Parsifal, 1882)에서 사용된 현악기 군의 공격적인 아르페지오 진행과 많은 유사함을 보여준다.⁴⁰⁾

이미 본론의 첫 번째 챕터인 드뷔시의 음악적 경향 중 그의 인상주의를 설명한 부분에서 언급한 바와 같이 중기에 접어들면서 드뷔시는 파리 만국박람회에서 동남아시아의 음악을 접하고 젊은 예술가 상징주의 시인들과 함께 <화요모임>에 참석하는 등 여러 가지 경험을 했다. 드뷔시가 접한 문학과 새로운 음악으로 그는 전통적 화성 체계를 벗어나 단순하면서도 다양한 음 재료를 사용하여 여러 관현악곡을 작곡하였다. 그는 《목신의 오후에의 전주곡》, 《야상곡》(Nocturnes, 1899), 《관현악을 위한 영상》(Images pour orchestre, 1905) 등의 관현악 작품에서 자신만의 관현악법을 구사했다. 드뷔시만의 독자

37) Paul Bekker/김용환, 김정숙 역, 『오케스트라』 (서울: 음악세계, 2020), 189.

38) Paul Bekker/김용환, 김정숙 역, 『오케스트라』, 189.

39) 권유희, “드뷔시 음악의 다각적 분석방법론에 대한 고찰,” 『음악이론연구』제2호 (1997), 94.

40) 권유희, “클로드 드뷔시”, 74.

적 관현악법으로 꼽으라면 주로 플루트나 클라리넷이 낮은 음역을 연주하도록 한 것 그리고 트럼펫과 호른의 약음기를 사용하여 연주하도록 한 것이다. 이 두 방법은 오케스트라 안에서 관악기의 소리가 튀지 않게 하려는 의도로 해석할 수 있다. 현악기 운용에서도 드뷔시는 현악기 군이 높은 음역을 맡도록 하여 화려한 현의 소리를 돋보이게 하였다.⁴¹⁾ 그리고 하프나 트라이앵글 등 특수한 악기를 사용하여 희미하면서도 가벼운 울림의 음향도 만들어냈다.⁴²⁾

드뷔시의 관현악법에서 가장 큰 특징은 음색의 대조와 변화이다. 그의 작품들은 대체로 주선율이나 특정 음형을 곡 전체에 반복 등장시켜 전체적으로 유기적인 연결감과 통일성을 느끼게 한다. 이때 그는 음색의 다양함을 사용하여 질 새 없이 변화 또한 수반하였다. 이러한 음색의 대조와 변화를 만드는 방법으로 그는 첫째, 악기의 운용을 다르게 하고 둘째, 반주부의 화성 변화를 사용하였다.⁴³⁾ 먼저 악기의 운용법을 살펴보면, 주선율에 각각 다른 악기를 등장시켜 음색의 변화를 표현하는 방법을 많이 사용하였다. 예를 들면, 《목신의 오후에의 전주곡》에서 마디1-4까지 플루트가 먼저 주제적 선율(주제 A)을 연주한다. 시작 부분인 마디1-4에서 플루트가 연주한 주제 A는 클라리넷이 음색 변화를 주어 마디31-33에서 연주하고(주제 A') 바로 뒤이은 마디37-40에서는 오보에가 또 한 번의 음색 변화를 수반하며 주제선율 A를 변주한다(주제 A''). 비록 주제선율 A가 음형이나 길이의 변형을 갖고 반복되지만, 주제를 연주하는 악기를 자주 바꿔 등장시킴으로써 음색의 다양함을 더욱 표현하였다 (악보 14, 15, 16).

41) 민은기 외 3명, 『서양음악사 2』, 348.

42) 민은기 외 3명, 『서양음악사 2』, 348.

43) 신인선, 『드뷔시 바다』, 33.

<악보 14> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디1-4, 플루트 파트

<악보 15> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디31-33, 클라리넷 파트

<악보 16> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디37-40, 오보에 파트

주제선율을 악기 운용을 바꿔가면서 음색 변화를 준 것과 비슷한 방식으로 짧고 단편적인 선율이 여러 번 반복되는 부분에 2~3가지 악기를 번갈아 사용하여 음색적으로 서로 묻고 대답하는 느낌으로 음악을 진행 시킨 방법에서도 음색의 대조와 변화를 확인⁴⁴⁾할 수 있다(악보 17). 지금까지 설명한 악기 운

44) 신인선, 『드뷔시 바다』, 33.

용의 두 방법은 주제 음형이 큰 변화를 담지 않고 비슷하게 반복되더라도, 음색의 변화를 통해 음악적 대조를 형성한다.

<악보 17> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디32-34, 플루트, 클라리넷
파트

드뷔시의 악기 운용 방법에는 이렇게 각각 다른 악기를 등장시키는 것뿐 아니라, 악기의 첨가와 삭제를 통해 다이내믹과 클라이맥스 표현하는 것도 있다. 그는 음악의 다이내믹과 클라이맥스를 표현하는 수단으로 처음 1~2개의 악기부터 시작하여 점점 많은 수의 목관악기와 현악기들을 추가하여 절정에 다다르게 했다. 예를 들면, 《바다》의 1악장 마디23-30에서 현악기 군의 수를 점점 늘려 크레센도의 효과를 주어 웅장함을 표현하였다(악보 18). 처음 제2 비올라가 트레몰로를 시작하고 그 음색 위에 한 마디 간격으로 제1 비올라, 제2 바이올린, 첼로 그리고 제1 바이올린과 콘트라베이스가 마지막에 등장한다. 처음 네 마디는 모든 악기가 피아니시모(*pp*)의 악상으로 연주하지만, 전체적으로 크레센도의 효과가 나타난다. 이러한 방식은 단순히 음악이 커지는 느낌을 넘어 깊고 넓은 크레센도의 표현을 담아낸다.

<악보 18> 드뷔시 《바다》, 1악장 마디23-30, 현악기 파트

Animez peu à peu jusqu' à l'entrée du

The musical score for the string section of Debussy's 'La Mer', measures 23-30. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes performance instructions such as 'sans Sourdine', 'Div', and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The music shows a gradual increase in dynamics and intensity over the measures.

또한, 유니슨으로 연주할 때 유사한 음색을 가진 악기군 안에서 악기 수를 줄이는 방법을 통해 데크레센도의 정도를 조절하였다.⁴⁵⁾ 이러한 관현악법은 자연스러운 악상의 깊이 변화를 가능하게 하였다.⁴⁶⁾ 《목신의 오후에의 전주곡》의 마디72-74를 예로 들자면, 제1, 2 바이올린과 첼로가 선율을 같이 연주하다 제2 바이올린이 선율 진행에서 빠진 후 제1 바이올린과 첼로만 선율을 자연스럽게 계속 이어나간다(악보 19). 메조포르테(*mf*)에서 피아노(*p*)로의 악상 변화가 있지만, 단순히 작아지는 효과를 넘어 선율의 선이 얹어지면서 음악적인 색채의 변화를 조절하는 효과가 있다.

45) 신인선, 『드뷔시 바다』, 37.

46) 신인선, 『드뷔시 바다』, 38.

<악보 19> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》 마디72-74, 현악기 파트

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is for measures 72, 73, and 74 of Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 3/4. The score features dynamic markings of *mf*, *p*, and *pp*. The Vln. I and Vln. II parts play triplet patterns. The Vla. part has a 'Div.' (divisi) marking in measure 73. The Vc. and D.B. parts also play triplet patterns. The overall texture is dense and layered.

이러한 섬세하고 다양한 색채 변화를 위해 그는 악기들을 주로 쌍으로 편성하고 디비전(divisi.)으로 악기를 나누어 같은 악기군이라도 각각의 악기들이 서로 다른 음색을 맡게끔 편성하였다(악보 20). 《목신의 오후에의 전주곡》 마디 11-20의 현악기 군에서 이러한 진행을 많이 볼 수 있는데, 한 악기를 두 개 이상의 파트로 나누어 화음과 유니즌을 자유롭게 반복하여 진행하였다. 이러한 표현은 음악에 공간감을 주어 입체적인 음향을 만들었다.

<악보 20> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디11-20, 제2 바이올린 파트

11

Violin II

Div. (sur la touche)

pp

position nat.

cre - scen - do *f f f*

드뷔시는 반복 등장하는 선율에서 악기 교체를 통해 단순한 반복의 느낌을 피하는 것뿐 아니라 반주부의 화성을 변화시키고 이 변화된 화성을 여러 가지 악기 구성으로 다양한 주법과 음색을 표현하여 그 음악의 분위기를 조성하는 음악적 언어로써 사용하였다.⁴⁷⁾ 앞서 등장하였던 주제선율을 뒷부분에서 동일한 선율로 반복하였으나 반주부의 화성을 변화시켜 음색과 분위기를 다르게 표현하였다. 변화시킨 화성의 색채와 분위기를 잘 표현할 수 있는 악기를 선택하여 그에 맞는 주법으로 연주하도록 하였다. 《목신의 오후에의 전주곡》에서 반주의 화성이 바뀌며 그에 따른 악기 구성도 변화하는 진행을 많이 볼 수 있다. 예를 들면 곡의 시작 부분인 마디1-5에서 플루트의 독주로 등장한 주제선율 A(악보 14, 참조)는 곡의 후반부 중 마디86-89에서 오보에, 마디 94-100에서 플루트 파트, 마디100-103에서 제1 플루트가 반복 등장하는 주제선율을 연주하는데 이는 각 부분에서 반주의 화성과 형태가 달라진다. 마디 86-89에서는 하프가 분산화음 형태로 가벼운 반주형으로 연주하며 화성은 e 단3화음으로 동일하게 진행된다(악보 21). 마디94-100은 현악기 군 모두 트레몰로 형태로 반주부를 연주하는데, 한 마디 안에서도 화음이 계속하여 바뀐

47) Paul Bekker/김용환, 김정숙 역, 『오케스트라』, 201.

다. 마디94-95에서는 E장7화음과 E감7화음, 마디96-97에서는 D장3화음과 E장3화음, 마디98-99에서는 F#감7화음과 A#감7화음, 그리고 마디100에서 C#장7화음으로 마무리된다(악보 22). 마디100-103에서는 관악기 군이 C#장7화음을 지속하다 마지막 박자에서 A#장7화음으로 바꾸며 이러한 관악기의 지속 화음 안에서 하프의 C#단3화음이 아르페지오 형태로 어우러져 더 풍부한 음향을 만든다(악보 21, 22, 23).

<악보 21> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 86-89, 하프 파트

The image shows a musical score for the Harp part of Debussy's 'Prélude à l'après-midi à Fernand Lévy', measures 86-89. The Harp part is circled and labeled 'e단3화음'. Above it, the Oboe, English Horn 1, and English Horn 2 parts are shown. The Oboe part is marked 'p' and 'doux et expressif'. The English Horn parts are marked 'p'.

<악보 22> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 94-98

94 Dans le l' mouvement 주제

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Cymbals

주제

현악기군 트레몰로, 화성의 끊임없는 변화

E장7화음 E감7화음 D장3화음 E장3화음 F#감7화음 A#감7화음

<악보 23> 드뷔시 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 100-101

100 주제

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Horns, Clarinet, Bassoon, Horns 1, 2, Horns 3, 4, Harp

주제

관악기군 지속화음

C#장7화음 A#장7화음 C#단3화음 하프의 분산화음

드뷔시는 주제선율을 지속적으로 순환시켜 곡 전체를 통일하는 작곡기법을 많이 사용하였는데, 이러한 작곡기법에 악기를 교체하여 사용하는 방법으로 음색을 다양하게 표현하였다. 그리고 악기의 첨가와 삭제, 하나의 악기를 여러 파트로 나누어 사용하는 등 여러 가지 악기 운용법을 통해 다양한 색채를 나타내는 관현악법을 사용하였다. 또한 반주부의 화성을 변화시켜 여러 가지 음색으로 음악을 진행하였는데, 주제선율이 동일하게 반복되어도 반주부에서 연주되는 화성의 변화를 악기의 여러 가지 기법으로 표현하여 음악의 분위기를 조성하는데 큰 영향을 주었다.

2. 《첫 번째 랩소디》의 피아노 버전 분석 및 오케스트라 편곡과 비교

1) 《첫 번째 랩소디》 창작 배경 및 악곡 분석

(1) 창작 배경

드뷔시의 클라리넷과 피아노를 위한 《첫 번째 랩소디》는 실내악 작품 중 4 번째로 작곡된 곡이며 관악기 실내악곡으로는 첫 번째 작품으로 1909년에서 1910년 사이에 작곡되었다. 이 시기는 그가 유럽 음악계에서 작곡가로서 전성기를 누리고 있던 때로, 《첫 번째 랩소디》를 시작으로 실내악 작품 활동을 활발하게 시작하게 된다. 1909년 파리 음악원은 드뷔시의 음악을 인정하여 평의회 의원으로 받아들였고 그해 말부터 드뷔시는 파리 음악원의 클라리넷 부문 실기시험을 위해 이 곡을 포함하여 총 2곡을 작곡하여 이듬해인 1910년 1월에 완성하였다(표1, 참조).

원래는 클라리넷과 피아노를 위한 곡으로 작곡했으나 드뷔시는 곧이어 플루트와 바순이 각각 세 대 그리고 호른이 네 대가 등장하는 2관 편성의 오케스트라 버전으로 편곡하였다.⁴⁸⁾ 초연은 1911년 1월 16일 당시 클라리넷 전공 교수였던 프로스퍼 미마르(Prosper Charles Mimart, 1859-1928)에게 헌정되어 협연으로 이루어졌다.⁴⁹⁾ 오케스트라 버전의 초연을 들은 드뷔시는 자신의 작품 중에서 가장 유쾌한 곡 중의 하나라고 이야기할 정도로 만족하였다.⁵⁰⁾ 이 곡은 뒤랑 출판사에서 1910년 피아노 반주 버전, 1911년에는 오케스트라 반주 버전 초판이 출판되었다.

48) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』, 78.

49) Claude Debussy, *Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale en si bemol*, 4-5.

50) https://www.erik-reischl.de/text_debussy_klarinette_en.htm [2020년 4월 19일 접속].

(2) 랩소디의 정의 및 특징⁵¹⁾

‘랩소디’(Rhapsodie)란 그리스 시대의 방랑 시인을 일컫는 말인 ‘랩소도스’(rhapsōdos)에서 파생된 용어이다. ‘랩소디’라는 이름이 기악곡에 처음 사용된 작품으로는 체코 작곡가 토마세크(Johan Wenzel Tomascheck, 1774-1850)가 1810년에 작곡한 《피아노를 위한 랩소디 op. 40》를 꼽을 수 있다. 이 곡은 총 6곡으로 구성되어 있으며, 각 곡들은 소나타, 론도, 캐논 형식의 성격을 갖고 있다. 토마세크 이후 랩소디는 19세기 낭만주의⁵²⁾에 이르러 기악 독주곡뿐만 아니라 오케스트라 작품에서도 사용이 되는 장르로 자리매김하였다.

19세기 낭만주의 시대에 작곡된 랩소디 곡은 대표적으로 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 1846년부터 1885년 사이에 작곡한 《피아노를 위한 헝가리 랩소디》(1846-1885)를 꼽을 수 있다. 리스트는 원래 피아노 독주를 위해 이 곡을 작곡하였지만, 후에 1874년과 1875년 사이 라이프치히에서 프란츠 도플러(Albert Franz Doppler, 1821~1883)와 함께 이 곡을 오케스트라와 독주 악기를 위한 곡으로 편곡하였다.⁵³⁾ 그의 랩소디 음악의 큰 특징은 민족주의 성격이 곡에 표현되었는데, 이 곡 또한 민족주의적⁵⁴⁾ 색채가

51) 랩소디의 정의에 대해서는 다음을 참고로 하여 정리하였다.

John Rink, “Rhapsody.” Grove Music Online. 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023313?rkey=BYGAEx&result=1>. [2021년 4월 5일 접속];

남지현, “거친의 랩소디 음악에 나타난 재즈적 요소에 관한 고찰 : 《랩소디 인 블루》, 《제2의 랩소디》를 중심으로,” (경희대학교 석사학위논문, 2019), 28-30.

52) 본 논문에서 낭만주의의 시기는 허영한, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』에 기준하여 19세기부터 낭만주의 시작으로 한다. “음악에서 낭만주의는 19세기 이전에 이미 뿌리내려 있었다.”

허영한, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2019), 117.

53) Maria Eckhardt, “Liszt.” Grove Music Online. 2001.

https://proxy.nl.go.kr/_Proxy_URL_/https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rkey=xO3VKJ&result=2 [2021년 4월 9일 접속]

54) 민족주의는 음악가들이 각 나라들의 고유한 선율, 화성, 리듬, 악기, 음계 등 다양한 음악 어법을 작품으로 승화시킨 것을 말한다.

강하게 표현되었다. 이러한 민족주의적인 랩소디 작품은 앞서 말한 리스트의 《피아노를 위한 헝가리 랩소디》를 포함하여 19세기부터 20세기까지 점차 발전해가며 작곡되었는데, 대표적인 작품으로는 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 《Rhapsodies, Op. 79》(1879)와 《Rhapsody in E-flat major, Op. 119, No. 4》(1893), 드보르자크(Anton Dvorak, 1841-1904)의 《슬라브 랩소디》(Three Slavonic Rhapsodies for Orchestra, Op.45, 1878), 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945)의 《피아노와 오케스트라를 위한 랩소디》(Rhapsody for piano and Orchestra Op. 1, 1904), 에네스쿠(George Enescu, 1881-1955)의 《루마니아 랩소디》(Rumanian Rhapsodies Op. 11, 1901) 등이 있다.

정리해보면 랩소디란 16세기의 그리스의 방랑 시인을 일컫는 단어에서부터 사용되어오다가 19세기 초 토마세크에 의해 처음 기악 독주곡의 형식으로 사용되었으며 19세기 낭만주의 시대에 이르러 리스트에 의해 보다 더 넓은 범위의 악기 편성으로 발전되어 사용되었다. 리스트는 랩소디를 민족주의 성격을 가지는 음악으로 사용하며 관현악 편성으로도 확대하여, 20세기부터는 즉흥성의 성격을 가진 관현악 중심의 랩소디들이 나오게 되었다. 즉, 랩소디란 자유로운 형식에 리듬과 선율, 다이내믹 등의 대조적이고 환상곡 풍 성격을 지닌 양식이라고 볼 수 있다.

(3) 《첫 번째 랩소디》 전체 구성

단약장으로 이루어진 총 206마디 길이의 이 곡은 서주부와 종결구를 갖는 [A]-[B]-[A']의 3부분 형식으로 나눌 수 있다. 마디 9-57을 [A], 마디 58-151을 [B] 그리고 [A]에 대한 변화를 담고 재현하는 마디 152-196을 [A']로 구분한다(표 2, 참조). 이 구분은 악보에 표기된 박자 체계의 변화와 조표의 변화를 기준으로 한 것이다. 이 곡이 조표에 따라 장조 또는 단조로 분석되지 않지만,

조표의 다름은 악곡의 부분 나누기 기준이 될 수 있다. 또한 [A]-[B]-[A']는 각각 4/4-3/4-4/4박자로 변화하면서 각 부분에서 곡의 분위기와 템포가 바뀌는 것이 확연하게 느껴진다. 이 곡은 뚜렷한 조성이 없고 계속해서 템포와 리듬이 대조를 이루는 부분과 클라리넷 솔로가 즉흥적인 성격을 띠는 패시지들을 연주하는 부분들은 랩소디의 특징과 부합하는 것으로 보인다.

<표 2> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 전체 구성

형식	마디	박자	조표
서주	1 - 8	4/4	G ^b /e ^b
[A]	9 - 57	4/4	G ^b /e ^b
[B]	58 - 151	3/4, 2/4	A/f [#]
[A']	152 - 196	4/4, 2/4	G ^b /e ^b
종결	197 - 206	3/4	G ^b /e ^b

박자표와 조표의 변화를 기준으로 나눈 각 부분은 제시-대조-반복의 세 부분 형식이고, 각 부분은 음악적으로 앞에서 제시된 내용이 반복되거나, 또는 새로운 성격의 음악적 내용 등장을 기준으로 작은 단위로 다시 구분되어 세부적인 부분으로 나눌 수 있다. 그러므로 《첫 번째 랩소디》는 복합 3부분 형식⁵⁵⁾에 의한 곡이라 할 수 있다(표 3, 4, 5 참조).

(4) 《첫 번째 랩소디》 부분별 분석

① 서주부

55) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석2』 (서울: 예솔출판사, 2005), 209.

서주의 시작은 꿈꾸는 듯한 ‘몽환적인’(rêveusement) 분위기로 시작하지만, 음악의 주제적 내용을 담고 있는 [A]와 [B] 부분에서 등장하는 ‘스케르찬도’(Scherzando)의 익살스러운 느낌 또는 템포를 두 배로 빠르게 하는 등의 변화를 주어 곡의 제목에 부합하는 ‘랩소디’의 자유로운 느낌을 드러낸다.

<표 2>에 제시한 이 곡의 큰 형식은 서주의 음악적 내용에 뿌리를 두고 이루어진다. 마디1-8의 서주부는 피아노의 조용하고(pp) ‘몽환적인’ 분위기로 시작된다. 마디1-2에서는 피아노가 F456)를 8도로 상행도약하고 클라리넷이 서주의 주요 모티브(음형 a)를 연주한다. 음형 a는 단3도-장2도 연속 상행하는 3음으로 이루어져 있다. 이 주요 음형 a는 F음을 중심으로 볼 수 있게 세 옥타브에 걸쳐 제시했던 피아노 반주에서 역행형으로 그리고 리듬 축소로 먼저 예시(E-E^b-C)되었다.

<악보 24> 드뷔시, 《첫 번째 랩소디》, 마디1-8

1
Clarinette en Si^b
Piano

Rêveusement lent (♩ = 50)
Rêveusement lent (♩ = 50)
p doux et expressif
PP
지속음, 주요음 F
음형 a
음형 a'
C
C b
C b 단화음
음형 a의 역행형, 리듬 축소
PP
2도 동형 진행, 리듬 확장, 당김음 변화
C b 장화음

56) 미국 음향학학회(Acoustical Society of America)에서 추천하는 음고의 표기를 사용하였다. 송무경 외, 『새롭게 배우는 음악이론』 (서울: 심철당, 2011), 19.

이 선율을 클라리넷이 바로 이어받아 마디 2에서 응답하듯이 ‘부드럽고 내면적인’(doux et expressif) 느낌으로 음형 a(F-A^b-B^b)를 연주한 것이 두 악기가 주요 음형을 주고받는 이러한 구성의 두 마디 프레이즈는 마디3-4에서 완전한 형태는 아니지만 반복된다(악보 24, 참조). 두 옥타브 음역으로 피아노 양손이 연주하는 마디2의 C와 마디4의 C^b이 대비되어 주요음 F4와 완전4도 그리고 증4도 관계의 음정을 대비시켜 미묘한 음향을 만든다. 마디4에서 다시 등장하는 클라리넷의 음형 a는 마디5까지 연장되어 음가 분할의 변화를 수반할 때(음형 a'), 피아노는 시작 마디에서 제시했던 F음과 5도 관계의 c^b 단3화음의 조용한 화음으로 받쳐준다. 마디1-2와 마디3-5의 불규칙적인 반복 구성 형태를 보여주며 세 옥타브의 F와 음형 a의 역행형 그리고 음형 a의 변화 반복으로 이어진다. 2+3의 불규칙한 프레이즈 구조로 시작한 서주는 마디6에 이르러 클라리넷이 음형 a를 16분음표 리듬 축소형으로 연속 반복하고 피아노는 C^b 장3화음으로 반주하여 이전의 다섯 마디를 함축한다. 이때 클라리넷의 빠른 패시지를 받쳐주는 C^b 장3화음은 마디5의 c^b 단3화음과 음색적으로 대비된다. C^b 음은 주요음 F음을 기준으로 딸림음과 같이 해석할 수 있으며 c^b 장3화음은 마디5의 c^b 단3화음과 장단조의 대비를 나타내는 동시에 딸림화음으로 끝나는 것과 같은 효과를 준다. 마디7-8에서 음형 a는 2도 동형 진행으로 음정의 변화와 주요 음형 a의 두 번째 음가 확장으로 당김음으로 변형되고 전위 역행되어 나타난다.

클라리넷의 음형 a(F-A^b-B^b)는 서주에서 통일성을 이룰 뿐만 아니라, [A]의 a 부분 주제와 연관성을 가지며 곡 전체의 중요한 동기로 작용한다(악보 21, 참조). 그리고 주요 음형 a의 리듬 분할, 축소, 확장 등의 변화는 인상주의적인 모호한 리듬감을 드러내고 있다.

② [A] 부분

서주에 이어지는 마디9-57까지의 [A] 부분은 음악적 내용의 반복을 기준으로 다시 A(마디 9-30), 연결구(마디 31-39) 그리고 A'(마디 40-57)로 세분화할 수 있다(표 3, 참조). A는 다시 조표와 템포의 변화를 바탕으로 플랫폼 붙은 조표인 부분 a(마디 9-20)와 샹이 붙은 조표인 부분 b(마디 21-30)로 나뉜다. 연결구 뒤에 A 부분의 변화를 담고 반복되는 A'는 부분 a'(마디 40-45a)와 부분 b의 변화가 아닌 새로운 음악적 내용을 담은 부분 c(마디 45-57)로 나눌 수 있다(표3, 참조). A와 A'는 주제선율 a를 사용하여 동일한 템포와 분위기로 시작되는데, 그 뒤에 각각 나오는 부분 b와 부분 c는 조표의 변화와 함께 템포와 음형이 바뀌어 진행된다. [A] 부분은 연결구에서 2/4로 변화되는 한 마디를 제외하고 4/4박자로 통일되어있지만, 조표와 주요 음, 템포 그리고 리듬의 형태가 각 부분마다 바뀌면서 끊임없이 분위기와 선율의 형태를 변화시킨다. 그 안에서 주제선율 a를 통해 통일성을 주었다.

<표 3> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [A] 구성

형식	구간		마디	주요 음	박자
[A]	A	a	9 - 20	D ^b	4/4
		b	21 - 30	D	4/4
	연결구		31 - 39	D ^b	4/4, 2/4
	A'	a'	40 - 45a	D ^b	4/4
		c	45 - 57	F [#]	4/4

[A] 부분을 시작하는 A 부분은 서주부의 분위기와 템포를 그대로 이어받아 부드러운 피아노 연주로 시작된다. 두 개의 음악적으로 대조 구성(a+b)을 가

진 A 부분의 시작은 피아노가 뚜렷한 선율적 내용 없이 두 마디(마디9-10)를 먼저 연주하여 부분 a의 전주 역할을 한다. 마디9부터 ‘부드럽고 규칙적이고 한결같은’(doux et égal) 분위기로 피아노에서 상성부의 셋잇단음표 화음과 왼손의 당김음이 3:2 리듬으로 사용되고 왼손의 D^b음 페달포인트가 연속 등장하여 서주부와 구분된다. 부분 a를 본격적으로 시작하는 마디11부터는 ‘부드럽고 날카로운, 강렬한’(doux et pénétrant)의 느낌으로 클라리넷이 서주부의 음형 a로 주제선율 a를 연주하며 시작된다.⁵⁷⁾ 마디20까지의 주제선율 a는 크게 세 부분으로 나뉘어 피아노의 3:2 리듬에 대비되는 2분음표, 4분음표, 8분음표로 긴 프레이즈를 형성한다. 첫 번째로 마디11-14는 서주부의 음형 a를 확대된 리듬으로 역행 사용하며 B^b4-A^b4-F4 음정으로 시작하였다. 두 번째 음정인 A^b4음부터 리듬을 당김음으로 변화하였으며 이러한 당김음의 사용은 마디20까지 주를 이루며 음형 a의 음정들을 하행과 상행시켜 a 부분의 전체 멜로디를 끌고 간다. 상승했던 클라리넷 선율은 마디14에서 분산 화음적으로 하행하며 프레이즈를 마무리한다.

<악보 25> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디9-14

57) 《첫 번째 랩소디》의 주제 a의 클라리넷 파트 악보와 교향시 《바다》(La mer)의 제 1주제 클라리넷 파트 악보를 살펴보면 진행이 거의 일치하는 듯한 선율을 사용하였다. 곡의 작곡 연도가 교향시 《바다》가 앞서므로 《첫 번째 랩소디》에서 이 모티브를 차용했다고 유추해 볼 수 있다.

이때 피아노는 전주 역할을 한 마디9-10과 동일하게 반복한 후 마디12에서는 마디11의 오른손 셋잇단음표 반주음형을 장2도 상행하여 반복하면서 클라리넷 상행 선율을 뒷받침한다. 클라리넷과 피아노 반주의 이런 상호성은 마디14에서도 확인된다. 마디11의 피아노 오른손 반주음형은 단3도 하행하며 마디14에서 연주된다(악보 25). 두 번째 프레이즈인 마디15-17부터 음역대가 높아져 B^b4부터 상행한다. 두 마디에 걸쳐 연속 상행한 후 마디17에서 a 부분의 제일 높은음인 C^b5를 2박자 반 동안 연주한 후 하행하며 다음으로 연결된다. 피아노 역시 마디15의 클라리넷의 상행하는 음형을 이어받아서 마디16부터 양손 모두 상행하며 계속 당김음으로 진행되었던 왼손 상성부가 마디17에서는 셋잇단음표의 리듬으로 변화되어 음량을 확대하였다(악보 26).

<악보 26> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디15-17

주제선율 a의 발전되는 형태

부분 a의 마지막 프레이즈인 마디18-20에서는 클라리넷의 주제선율 a가 마무리되는 부분으로 클라리넷 선율이 강박에서 붙임줄로 생략된 채 음형 a의 첫 번째와 두 번째 음인 F5, A^b5를 역행 진행하고 부분 a의 주요음인 D^b음을 추가하여 A^b5-F5-D^b5의 하행 선율을 당김음으로 두 마디 진행한다. 피

아노는 상성부의 셋잇단음표가 사라지고 G^b 단7화음 지속음과 왼손의 셋잇단 음표가 조용히 클라리넷의 멜로디를 받쳐준다. 마디20에서는 A^b5음이 A5로 변화하면서 점점 더 여리고 느려지며 D 화음이 나오는 부분 b로 넘어갈 준비를 하였다(악보 27).

<악보 27> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디18-20

부분 b가 시작되는 마디21부터 플랫이 붙은 부분 a와 대조되는 샹이 붙은 조표로 변화한다. 주요음이 D음으로 바뀌고 빠르기는 조금 더 움직임이 느껴지도록 지시어(poco mosso)가 있어 부분 a와 다른 분위기를 만들어낸다. 특히 부분 a와 b의 내림표와 올림표의 시각적 대조는 음색적 대조를 담고자 하는 의도로도 볼 수 있다. 마디 21부터 클라리넷이 주제선율 b를 연주하는데 A5, F[#]5 그리고 C[#]5 음정으로 이루어진 2박 단위로 묶여지는 부점 리듬 패턴으로 구성되어 있으며 하행과 상행을 반복하여 앞의 a 부분보다 더욱 많은 움직임을 담고 있다. 이때 피아노는 클라리넷의 선율이 끝날 때까지 오른손의 셋잇단음표 진행, 왼손의 당김음과 베이스의 반음계 상행한다(악보 28).

<악보 28> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디21-24

A5, F#5, C#5로 이루어진 주제 b

21

Poco mosso

p 당김음

베이스 받음계 상승 진행

클라리넷의 선율이 마무리된 후 마디25부터 피아노가 마디21-24까지 제시된 클라리넷 주제선율 b를 받아서 장3도 위의 C#음을 시작으로 선율을 연주한다. 피아노가 주제선율 b를 이어받아 한 마디로 축소하여 연주한 후 클라리넷이 빠른 패시지로 뒤따라 응답하는 형태의 두 마디 동기는 마디27에서 반복된다. 이때 마디27에서 음정이 약간 변형되어 나온다. 피아노 화음의 중간음정과 클라리넷의 32분음표 상승하는 음형의 중간음정이 2도 차이로 바뀌면서 앞의 두 마디와 다른 음색을 표현하였다. 마디29-30은 클라리넷 선율의 연장되어 카덴차 풍의 독주로 부분 b는 마무리된다(악보 29).

<악보 29> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디25-30

25 장3도 위로 전위된 주제 b

클라리넷이 응답

2도 차이로 변형된 음정

p en serrat

선율의 연장, 카덴차 중

마디29부터 점점 빨라지는(*En Serrant*) 클라리넷의 선율은 마디31부터의 연결구를 준비한다. '익살스러우며'(*Scherzando*) 두 배로 박자가 빨라지는(*Le double plus vite*) 템포로 시작하는 연결구는 시작부터의 올림표 조표로부터 부분 a와 같은 내림표 조표로 바뀐다. 피아노의 오른손과 클라리넷이 유니슨으로 연주하는 F4는 올림표 조표에 의한 부분 b에서 나오지 않았던 음으로 새로운 구간으로 바뀌었음을 제시한다. F4음에 이어 마디34에서 E4, E5, 그리고 E6의 3옥타브 음이 등장한다. 이 연결구의 F4음과 세 옥타브 E음을 통해 마디36의 중심음 D^b으로 향한다. 이 음형들 사이를 클라리넷이 카덴차적인 패시지로 받아 연주하며 채운다. 마디35까지 온음계적인 패시지와 반음계적인 패시지가 두 마디씩 나오며 그 전 마디의 카덴차적인 음형을 이어받았다(악보 30). 중심음이 강조되는 D^b장3화음으로 시작하는 마디36부터 클라리넷은 D^b과 그리고 그 음과의 딸림음 관계인 A^b을 중심으로 연속적인 트릴을 연주하고 피아노는 D^b장3화음과 a^b단3화음의 음역을 달리하며 반복 연주한다. 이때 클라리넷과 피아노의 화음 반복에 대해 반진행한다. 이러한 진행

은 마디39에서 마무리되는데 피아노가 a^b 단3화음에서 D^b 4음으로 종지되면서 조성적 정격종지의 성격을 갖는다. 이 종지형에 대한 반진행으로 클라리넷이 짧은 음가의 연결구적인 상행 패시지를 점점 느리고 작아지며 부분 a'로 넘어갈 준비를 한다(악보 31).

<악보 30> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디31-35

<악보 31> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》, 마디36-39

마디40부터 부분 a와 같은 분위기, 템포로 주제선율 a가 재현되어 부분 a'가 시작된다. 부분 a와 동일하게 클라리넷이 주제선율 a를 연주하지만, 한 옥타브 위로 음색의 변화를 수반한다. 이때 주제선율 a는 마디16-20에 해당되는 부분이 삭제되어 그 길이가 짧아졌다(악보 25와 32 비교 참조). 부분 a와 가장 다른 특징은 피아노 반주부의 변화이다. 부분 a'에서 피아노 반주는 부분 a에서와 같이 D^b음을 하나의 지속음으로 유지하지 않는다. 부분 a'에서 피아노 왼손은 C^b4-B^b3-A^b3-G^b3까지 순차 하행 후 E^b3-B^b2로 변격종지를 한 후, 부분 a'의 중심음 D^b2에 도달한다. 이때 피아노 반주는 부분 a와 같은 셋잇단음표와 당김음 대신 32분음표의 상행 아르페지오를 연주한다(악보 25와 39, 비교). 이러한 차이점으로 부분 a'에서는 부분 a와 동일한 주제선율이지만, 반주 부분의 중심음이 계속 바뀌면서 부분 a보다 움직임 을 갖고 색채를 끊임없이 변화하여 다른 분위기를 표현하였다.

<악보 32> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디40-44

주제선율 a'

1° Tempo 한 옥타브 위 전위.
길이는 축소

32분음표 분산화음 *pp léger et harmonieux*

Retenu *piu pp perdendosi*

Retenu

8va

C^b B^b A^b G^b E^b B^b D^b

마디45부터 축소된 주제선을 a'가 마무리되는 동시에 내림표 조표가 사라지고 반주의 새로운 형태인 트레몰로 음형이 등장하며 '두 배로 박자가 빨리지는'(Le double plus vite) 템포로 변화한다. 이러한 변화는 앞에서 나오지 않았던 새로운 내용을 담은 부분 c가 시작됨을 알린다.

[A] 부분을 마감하는 부분 c는 부분 a'와 다른 분위기를 갖는 마디45-50과 [B] 부분으로 연결되는 마디51-57(51-52/53-57)로 나뉜다. 부분 c의 마디 45-48까지는 부분 b의 마디26과 28에 등장하는 클라리넷의 선율 형태와 비슷한 32분음표의 상행 음형과 비슷하게 시작한다. 클라리넷 선율이 부분 b와 유사한 음형을 갖고 시작하지만, 피아노 파트가 새로운 음형인 왼손에서 온음, 반음계 관계로 연속적으로 끊이지 않고 진행하는 트레몰로와 오른손의 완전4도, 증4도 구성의 불완전한 음형으로 상행하는 16분음표 셋잇단음표와 8분음표의 음형이 옥타브 간격으로 반복되어 진행된다. 세부적으로는 마디45에서 피아노 왼손이 F[#]1-2, G[#]1-2의 온음 관계로 진행하다 마디46에서 F[#]1-2, G1-2, G[#]1-2의 반음 관계로 트레몰로 진행되며 오른손 음형은 두 번째 박 또는 첫 번째 박에 나타나며 나머지 박에서는 쉼표를 통해 쉬어진다. 클라리넷의 32분음표 음형은 마디46 세 번째 박자에서 나타나는데 앞에 나왔던 피아노의 오른손 음형에 응답하는 형태로 등장한다. 마디45-48은 이러한 두 마디가 하나의 단위로 움직이며 반복하는 음악적 구성으로 이루어져 있다.

마디48에서 피아노 왼손의 반음 관계로 상행하는 음형이 마디49에서 A음으로 도달하며 트레몰로의 음정 간격이 6도와 5도로 좁아지고 오른손 음형이 쉼표 없이 밀집 배치되어 마디45-48에서 두 마디 단위로 반복 구성되었던 것이 마디49에서 한 마디 단위로 축약되어 긴장도가 올라간다. 오른손 음형의 옥타브 간격 반복 후 E감7화음이 추가되었다. 이 화음은 해결되지 않고 진행되어 인상주의 음악의 특징을 보여주는 부분으로 보인다(악보 33).

<악보 33> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디45-50

부분 c 다음에 이어지는 마디51-57은 음악적 내용에 따라 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디51-52는 [A]를 마감함과 동시에 [B] 부분을 예시한다. 마디51부터 클라리넷의 선율이 등장하는데 다음 부분인 [B]의 부분 d 선율과 [A] 연결구의 셋잇단음표 리듬이 혼합되어 [A] 부분의 마무리와 앞으로 나올 [B] 부분에 대한 암시를 나타낸다. 피아노에서도 앞의 마디45-48에 나왔던 왼손의 트레몰로 음형이 마디51-52에서 이어져 나오지만, 음정 관계가 작아지며 두 박자 단위로 음정이 변화하며 진행된다. 오른손에서는 장, 단, 감화음의 변화가 계속해서 이루어지며 오른손의 윗 음은 E4-F#4-G#4-A4-B#4-C#5-D5-D#5로 온음과 반음 그리고 증2도 관계로 상승한다.

마디53부터 느려지는 템포로 변화하며 피아노에서 마디51부터 상행했던 화음들이 마디53까지 연장되어 나오지만 더이상 고조되지 않고 점점 느려지고 조용하게 사라지는 듯이 부분 c 마지막까지 진행된다. 클라리넷은 마디53에서 등장하는 단2도 관계의 16분음표 동기를 부분 c 마지막까지 계속 발전시키며 진행하였다. 이러한 단2도 동기를 계속 변형, 반복하여 앞의 멜로디의 여운이 계속 반복되는 듯한 느낌을 주었다. 마디 55에서 클라리넷은 16분음표와 6연음보가 결합 된 형태로 이루어져 있으며 피아노는 마디54에 나왔던 지속음 D4, F4가 마디55에서 지속음 D4만 남아 G#3과 함께 계속해서 등장하

였다. 이때 마디54-56의 왼손에서 2도 하행+5도 상행하는 네 개의 음형이 반복 진행된다. 이 음형은 뒤에 나오는 B의 부분 d(마디 62-63)에서 오른손이 역행 진행하는데 이것으로 B 부분을 예견하며 연결하여 넘어가는 역할을 한다. 마디57은 앞의 마디55-56의 내용들이 변형되거나 잔향을 남겨 B 부분으로 자연스럽게 연결해주는 역할을 한다. 클라리넷은 마디55, 56에서 등장했던 선율의 리듬을 변화하여 강세가 바뀌는 음형이 나타나고 마지막 패시지는 상승하는 음형으로 변화하며 피아노는 마디55, 56 왼손의 음형 중 G#감화음만 남아 사라지듯이 마무리한다. 이 G#3은 곧이어 나오는 부분 d의 조성인 A장조로 가기 위한 이끈음의 역할을 한다(악보 34).

<악보 34> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디51-57

③ [B] 부분

마디 58부터 앞에 없었던 3/4박자로 박자 체계가 변화하며 새로운 [B] 부분이 시작된다. 마디58부터 151까지 제일 큰 규모인 [B] 부분은 음악적 내용의 반복과 조표와 박자 변화를 바탕으로 B(마디 58-89), 연결구(마디 90-91), C(마디 92-151)로 나뉜다(표 4, 참조). B는 전체적으로 박자와 조표가 동일하

지만, [B] 부분에서 처음 등장하는 음악적 내용을 가진 d 부분(마디 58-75)에 이어 [A] 부분에서 등장했던 부분 b가 변화를 수반하며 연결된다(부분 b' 마디 76-83). d 부분의 재현인 부분 d'(마디 84-89)가 B 부분은 마무리한다. 연결구 뒤에 B 부분의 반복과 새로운 내용을 담은 C는 조표와 박자가 바뀌면서 이전에 나오지 않았던 내용과 이전 부분의 재현이 나타나 부분 e(마디 92-123)와 부분 b''(마디 124-139) 그리고 부분 e'(마디 140-151)로 구분된다(표 4, 참조). B와 C 부분에 각각 b의 재현인 부분 b', b''이 포함되어있다. 부분 b', b''는 B와 C의 세 부분 중 중간 부분에 위치하는데, B에서는 부분 d와 d' 사이, C에서는 부분 e와 e' 사이에 구성되어 [B] 부분에 통일감을 주는 동시에 [A] 부분이 연장되는 느낌을 준다.

<표 4> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [B] 구성

형식	구간	마디	주요음	박자	
[B]	B	d	58 - 75	A	3/4
		b'	76 - 83	E	3/4
		d'	84 - 89	F [#]	3/4
	연결구		90 - 91	A	2/4
	C	e	92 - 123	E ^b	2/4
		b''	124 - 139	E ^b	2/4
		e'	140 - 151	-	2/4

[B] 부분 이전 마디 G[#]음의 이끈음 역할로 부분 d는 A장조로 시작한다. 조표의 변화와 3/4박자의 첫 등장, 스케르찬도의 느낌과 더욱 움직임있는 템포로 [A] 부분과 확실히 구분되어 시작된다. 클라리넷에서도 새로운 주제선율 d가 등장한다. 이 선율은 16분음표와 5연음보가 혼합된 음형으로 6연음보로

발전되어 나타나기도 한다. 이 선율은 마디65까지 두 마디 단위로 반복 진행 하는데 피아노의 음형 역시 같은 단위로 반복한다. 피아노는 두 마디 단위로 페달포인트가 변화하며 그 안에서 화성은 계속해서 변화한다. 마디60-61은 클라리넷과 피아노 모두 미세하게 한 음정이 변화되어 미묘한 음색 차이를 표현하였다(악보 35).

<악보 35> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디58-65

주제선율 d

58 **5** *Modérément animé (Scherzando) (♩=72)*

pp dolce sost.

Modérément animé (Scherzando) (♩=72)

미세한 음, 화성 변화

페달 포인트 변화:

A-E-F#

62 *pp* *piu p*

pp *piu p*

마디66부터 클라리넷은 셋잇단음표의 음형이 반복되면서 앞의 내용이 연장 되는 느낌으로 여운과 울림이 남아있는 듯 표현된다. 클라리넷이 마디68까지 C#5-D#5-C#5의 8분음표 셋잇단음표 음형으로 동일하게 진행되고 마디69마디에서 장2도, 단2도로 이루어진 빠른 16분음표 셋잇단음표 리듬으로 상행하여 마무리된다. 반복 진행이 많은 클라리넷과 다르게 피아노는 화성적으로 하행

병진행된다. B1, B2 음의 페달포인트 위에 장3화음과 단3화음 그리고 감화음, 증화음까지 사용하여 설 새 없는 음색 변화를 주었다. 화성의 아래 성부가 순차적으로 장2도, 단2도 하행하는 진행도 나타난다. 마디69에서 페달포인트 B의 화성으로 마무리되며 마디70에서 이 네 마디 진행이 반복, 변화되어 진행된다. 마디70부터 클라리넷은 C[#]5-D[#]5-A[#]5음의 트릴로 변형되어 나타난다. 피아노는 계속해서 B1, B2 음의 페달포인트 위에 앞의 4분음표로 나왔던 화성이 8분음표로 리듬이 분할되어 변화하였다. 마디74-75에서 페달포인트가 E로 변화하며 다음 부분으로 넘어갈 준비를 하였다(악보 36).

<악보 36> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디66-75

마디74-75의 피아노 페달포인트 E2 음을 이어받아 마디76부터 E2, B2 음의 페달포인트로 부분 b'가 시작된다. 클라리넷은 주제선을 b가 장2도 위로 올라가고 길이는 축소되어 재현된다. 부분 b'는 네 마디의 축소된 주제선들과

네 마디의 마무리 부분으로 나뉜다. 이때 피아노의 페달포인트도 네 마디 단위로 바뀌어 E2, B2에서 D2, A2로 변화한다. 그 안에서 화음들은 두 마디 간격으로 반복 진행하는데 이 부분 또한 미세한 음정 변화로 화음의 색깔을 다양하게 나타내었다. 마디80부터 주제선율 b'의 연장된 선율이 점점 느려지고 사라지듯이 마무리된다(악보 37).

<악보 37> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디76-83

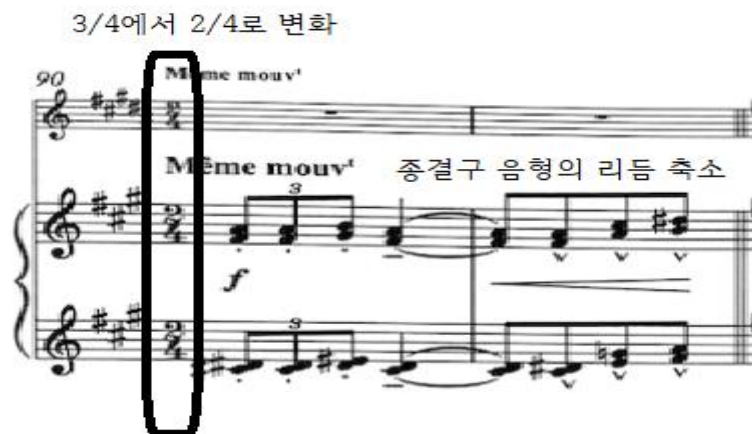
클라리넷이 연주했던 주제선율 d가 마디84부터 재현되어 등장하는데 완전 5도 아래로 전이되고 클라리넷과 피아노가 주제 음형을 나누어서 연주하며

부분 d'가 시작된다. 주제선율 d'를 클라리넷이 먼저 두 박 동안 연주하고 피아노가 마지막 박에 이어받으며 주제선율이 다시 반복될 때는 악기의 등장 순서와 역할을 바꾸어 진행되었다. 부분 d와 같은 템포와 박자로 진행되지만 반주부가 생략되면서 화성이 풍부했던 부분 d와 다른 분위기를 나타낸다. 주제가 반복되는 구간의 사이인 마디86-87에서는 피아노에서 주제선율 e를 암시해주는 선율이 나타난다. 이때 페달포인트는 주제선율 d'의 처음 두 음인 F#4, G#4와 F#5, G#5음으로 나타난다(악보 38).

<악보 38> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디84-89

마디90부터 두 마디의 짧은 연결구가 나온다. 연결구의 조표는 이전의 부분인 부분 d'와 같지만, 전혀 다른 힘찬 분위기와 2/4박자로의 변화로 인해 부분 d'와 구분된다. 연결구는 종결구의 음형이 축소된 리듬으로 표현되었다(악보 39).

<악보 39> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디90-91



마디92부터 연결구와 다른 조표로의 변화 그리고 이명동음의 사용으로 전조의 느낌으로 연결구와 부분 e를 구분할 수 있다. 마디101까지 피아노와 클라리넷이 번갈아 나오는 형태로 이루어져 있다. 하지만 피아노는 선율이 없는 반주부의 형태이고 클라리넷은 두 마디의 짧은 주제선율 e를 연주한다. 이 주제선율 e는 곡의 후반부에서 종결구까지 음악을 끌고 나가는 중요한 모티브로 작용하게 된다. 마디92부터 피아노가 연결구 첫 음 F#4의 이명동음인 G^b4와 A4 그리고 왼손의 D^b4 지속음과 E^b4, 5의 8분음표, 16분음표를 사용하여 일정한 음형을 같은 높이로 계속 반복하는 기법으로 네 마디를 진행한다. 마디96부터 등장하는 주제선율 e는 클라리넷에서 연주하는 반음계적인 하행과 3도 도약으로 구성되었다. 클라리넷의 선율이 끝나는 마디98에서 다시 피아노가 반복 등장하는데 앞보다 축소된 길이로 D^b4, 5와 E^b4, 5로 이루어진 옥타브 간격의 음형으로 등장한다. 클라리넷은 동일한 형태로 반복 진행된다 (악보 40).

마디102부터 주제선율 e가 발전되어 상승하는 형태로 진행된다. 피아노 역시 상승하는 형태로 한마디 단위로 반음씩 상행하지만, 왼손의 지속음은 D4로 일정하게 나온다. 상승하는 음형은 여섯 마디 동안 계속되고 클라리넷의

주제선율 e가 두 옥타브 위로 전이되어 마디108에서 D6 음을 시작으로 반복된다. 마디113까지 두 옥타브 위의 주제선율이 반복되는데 이때 피아노는 대조적으로 중저음의 음역대에서 진행된다. 지속음이 D^b3과 E^b3으로 번갈아 연주하고 E^b2-A^b1-E^b2의 음형을 반복하며 화음의 울림을 만든다(악보 41).

마디114부터 부분 e의 후반부에서는 주제선율 e에 대한 연장으로 보이는 화려한 16분음표 선율이 네 마디와 두 마디의 불규칙한 프레이즈 구조로 나타난다. 클라리넷에서는 완전4도, 완전5도, 감5도가 혼합된 음형과 장2도와 단2도로 순차 진행하는 음형이 번갈아 나오며 진행된다. 마디116의 음계는 반음도 포함되어있지만 5개의 온음을 포함하여 상행하면서 온음음계의 색채를 준다. 피아노는 마디114-115에서 A^b의 지속음 위에 감7화음이 상승 진행하는데 E감7화음, B감7화음, A감7화음의 예상치 못한 불협화음으로 한 프레이즈를 마무리하며 이러한 진행은 마디118-119에서 동일하게 반복된다. 마디120부터 클라리넷에서 나온 16분음표 음형은 마디122에서 그대로 반복되고 마지막 네 개의 음만 남은 형태로 마디123에서 반복되는데 미세한 음정의 변화로 음색을 바꾸며 점차 느려져 부분 e가 마무리된다(악보 42).

<악보 40> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디92-102

<악보 41> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디102-113

두 옥타브 위로 전위된 주제선율 e

상승하는 음형

지속음 D

지속음 D b, E b 번갈아 등장

cre - - - - - scen - - - - - do

léger

Cédez - - - Cédez - - - //

감 7화음 상행

m.d.

m.d.

<악보 42> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디114-123

G b - A b - B b - C - D b - E b 5개의 온음

감 7화음 상행

지속음 A b

suivez

Cédez - - - Cédez - - - //

G b - A b - B b - C - D b - E b 5개의 온음

m.d.

m.d.

피아노에서 주제선율 b가 다시 등장하면서 마디124부터 부분 b''가 시작된다. 부분 b와 b'에서 주제선율을 모두 클라리넷이 연주했던 것과 대비되어 부분 b''에서는 피아노의 왼손에서 주제선율이 연주된다. 앞의 주제선율 b, b'보다 음역대가 확연히 낮아졌으며 부분 b, b'와 또 다른 리듬으로 변형되었다. 주제가 축소되어 나오는데 마디124-125는 부분 b'의 리듬을 사용하여 나오지만 2/4박자로 변화하여 강세가 바뀌었고, 마디126-128에서는 부분 b의 점 4분음표와 8분음표의 부점 리듬을 사용하여 진행된다. 이때 피아노의 상성부는 앞의 부분 e의 16분음표 옥타브 형태를 반복한다. 네 마디 프레이즈의 주제선율 b''가 연주된 후 클라리넷이 두 마디의 주제선율 e를 약하게 연주한다. 마디132에서 다시 한번 b''의 주제선율을 피아노와 클라리넷이 유니슨으로 연주하며 반복하는데 클라리넷이 한 옥타브 위에서 연주하여 더 확실한 선율 라인을 표현한다. 주제선율이 마무리된 후 마디136부터 피아노의 상성부가 장2도, 단2도 상승 진행하며 주제를 발전시키며 이끌어간다. 클라리넷이 이어서 부점 형태의 리듬으로 하행 진행하고 피아노 중성부와 반진행하며 부분 e'로 넘어간다(악보 43).

<악보 43> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디124-139

마디140부터 주제선율 e의 변형된 음형이 등장하며 부분 e'가 시작된다. 먼저 피아노에서 E^b반감7화음을 위치만 전위시키며 지속하여 계속하여 화음의 울림을 만들고 상성부는 앞의 옥타브 음형이 남아있는 채로 F5, 6과 E^b5, 6이 번갈아 반복된다. 클라리넷에서 나오는 주제선율 e'는 리듬이 변화되었는데 셋잇단음표로 리듬이 축소되는 부분도 있고 2분음표와 4분음표로 확장되기도 하였다. 이러한 음형이 반복 진행되며 부분 e' 마지막에는 2분음표와 4분음표의 부분만 반복되어 여운을 띄며 마무리된다. 이때 마지막 음이 피아노에서 C2와 클라리넷에서 실음 A4가 등장하여 다음 부분의 D^b장조의 이끈음과 딸림음 역할을 하며 예비해주었다(악보 44).

<악보 44> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디140-151

④ [A'] 부분

마디152-196까지의 [A']부분은 세부적으로 음악적 내용의 반복을 기준으로 A''(마디152-162), 연결구(마디163-168) 그리고 C'(마디169-196)로 나눌 수 있다. A''는 다시 앞서 나왔던 주제선율의 재현으로 부분 a''(마디152-157)와 부분 b''(마디158-162)로 나뉜다. 연결구 뒤에 박자가 바뀌며 부분 e의 변화를 담고 반복되는 C'는 부분 e''(마디169-184)와 부분 e'''(마디185-196)로 나눌 수 있다(표 5, 참조). A'' 부분은 A 부분과 같이 a와 b의 주제선율을 사용하여

구성되었고 조표와 템포, 분위기도 동일하게 나타난다. 하지만 길이가 약 열 마디 정도 축소되었다. 연결구가 끝난 후 2/4박자로 변화하면서 C' 부분이 시작된다. 각각 다른 내용을 담는 A'' 부분과 다르게 e의 주제선율로만 C' 부분이 진행된다. [A']는 대체적으로 피아노 부분의 변화를 담은 [A]의 a, b와 [B]의 e의 내용으로 구성되어 [A]와 [B]를 종합하는 부분이라고 할 수 있다.

<표 5> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 [A'] 구성

형식	구간		마디	주요음	박자
[A']	A''	a''	152 - 157	D ^b	4/4
		b'''	158 - 162	D ^b	4/4
	연결구		163 - 168	F	4/4
	C'	e''	169 - 184	G ^b	2/4
		e'''	185 - 196	-	2/4

처음의 박자인 4/4박자로 변화하는 마디152부터 주제선을 a가 다시 등장하며 [A']의 부분 a''이 시작된다. 길이가 축소되고 피아노 반주부의 형태가 변화하였지만, 부분 a와 동일한 박자, 템포, 조표, 분위기로 클라리넷이 주제선을 a를 그대로 재현하여 부분 a''으로 분석된다. 피아노 반주부에 많은 변화가 나타나는데 왼손에서 장2도 트릴 음형이 6연음보 리듬으로 끊임없이 펼쳐진다. 이 트릴 음형은 마디154까지 D^b2-E^b2를 중심으로 진행되다 마디155부터 B^b1-F2 중심으로 변화하여 상행과 하행으로 움직임을 더욱 표현하였다. 마디156부터 다시 D^b2 중심으로 왼손과 오른손에 걸친 상승 진행으로 클라이막스를 향하는 느낌을 주었다. 오른손은 C4, F3 지속음과 단선율, 연속적인 7화음 진행이 번갈아 나오는데 레가토적인 선율적 요소와 논레가토로 표현되는 화성적인 요소가 대비되어 나타난다. 또한 이 화음들은 장단7화음, 장7화음과 단7화음, 반감7화음 등으로 예상할 수 없이 등장하여 음색을 다채

롭게 한다(악보 45).

<악보 45> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디152-157

The image shows a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' piano version, measures 152-157. The score is divided into two systems. The first system (measures 152-154) features a vocal line (주제선율 a'') and piano accompaniment. The piano part includes a 6-note chord (6연음보) and a 2-degree triad (정2도 트릴 음형). The second system (measures 155-157) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes various chords and textures, such as a 7-note chord (장단7화음) and a 7-note chord (단7화음). The score is annotated with various musical terms and symbols, including '1° Tempo', '선율적 요소', 'E♭ 장단7화음', 'D♭-Eb', '6연음보', '정2도 트릴 음형', 'D♭ 장단7화음', 'A♭ 단7화음', 'A♭ 장단7화음', 'B♭ 장단7화음', 'D♭ 반감7화음', 'B♭-F 중심', 'D♭-A♭ 중심', 'C♭ 장7화음', 'D♭ 장단7화음', and 'D♭ 장단7화음'.

부분 a''의 멜로디를 이어받아 마디158에서 바로 b의 주제선율이 등장하여 부분 b''가 시작된다. 지금까지 나왔던 주제선율 b중 가장 높은 음역대로 감 4도 위로 전이되어 축소된 길이로 나타난다. 피아노는 오른손의 화려한 6연음보와 중성부의 G^b단3화음, B^b감3화음 지속음과 왼손의 D^b3-D^b2-G^b1로 구성된 옥타브와 완전5도의 하행하는 음형으로 마디159까지 진행된다. 피아노의 상성부는 마디159부터 두 박자마다 온음 간격으로 상행하여 왼손과 음역대를 점점 넓혀가고 음악을 고조시킨다. 마디161부터 클라리넷의 주제선율 b''가 변화하여 D^b5-F5 음으로 이루어진 장3도 음형의 상행과 하행을 반복하면서 연결구와 이어주는 역할을 한다. 이때 피아노는 화성이 변화하여 G^b

장3화음, F^b 단3화음이 나타난다. 부분 b''는 피아노의 모든 성부가 넓은 음역대를 갖고 클라리넷의 제일 높은 음역의 주제선율을 연주하며 *Animez et augmentez, peu à peu*로 ‘조금씩 점점 생기있고 크게’ 고조되어 부분 b''는 클라이맥스로 분석된다(악보 46).

<악보 46> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디158-162

주제선율 b'' b보다 감4도 위, 길이 축소

클라리넷의 카덴차적인 음형이 나오며 마디163부터 연결구가 시작된다. 연결구는 클라리넷의 화려한 패시지와 피아노의 리듬적이고 화성적인 요소가 대비되는 구간이다. 클라리넷이 4분음표의 트릴, 16분음표의 하행하는 음형, 32분음표의 3도 도약과 온음, 반음이 혼합되어 상승하는 음형으로 이루어져 먼저 제시되고 피아노가 이를 받아 응답하는 형태로 F-C^b의 증4도 간격으로 3옥타브

음형을 하행과 상행한다. 마디165에서 다시 클라리넷의 선율이 그대로 반복되고 마디166부터 32분음표 3도와 온음 간격으로 이루어진 음형을 하행 반복하여 글리산도의 효과를 준다. 이때 피아노는 *f*와 *p*의 다이내믹 대조시키며 악상 변화를 강조하고 화성의 색채와 울림이 돋보이는 반주부로 구성되어있다. A^b단화음과 G장화음을 반복하여 화음의 색을 대조시키고 이 화음들 사이마다 D^b6, 7의 옥타브 울림을 끊임없이 주어 D^b을 강조하였다. 이러한 반복이 끝난 후 마디167 마지막 박자부터 클라리넷이 상행하는 화려한 선율을 연주하는데 마디168에서 리듬이 셋잇단음표로 변화하여 반음계 스케일의 상행으로 다음 부분으로 이어진다(악보 47).

<악보 47> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디163-168

클라리넷의 화려한 선율을 이어받아 주제선율 e가 재현되어 나오면서 2/4박자로 변하며 부분 e'가 시작된다. 부분 e와 동일한 2/4박자 구성과 *Scherzando*의 느낌으로 시작되지만, 클라리넷의 주제선율이 장2도 아래로 전이되었으며

속도가 더 빨라져(*Plus animé*) 부분 e보다 고조된 느낌을 주었다. 마디176까지 클라리넷이 주제선을 e''을 네 마디 단위로 반복하고 피아노 왼손의 G^b의 지속음 위에 상성부의 옥타브, 화음이 혼합된 상승 진행 역시 네 마디 단위로 반복된다. 피아노의 네 마디 진행 중 첫 마디는 옥타브의 온음 상행, 두 번째 마디는 단3화음, 세 번째 네 번째 마디는 장3화음으로 구성되어 마디마다 음색이 바뀌는 느낌인 첫 번째와 두 번째 마디와 다르게 세 번째 네 번째 마디는 하나로 이어지는 느낌을 주었다(악보 48).

<악보 48> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디169-176

The image shows a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' piano version, measures 169-176. The score is divided into two staves: the top staff for the clarinet and the bottom staff for the piano. The piano part is annotated with 'plus animé (Scherzando)' and 'D^b-E^b 옥타브로 온음 상행'. The bass line features a sustained G^b note, indicated by '지속음 G^b'. The right hand part shows a sequence of chords: F^b 단화음, F 단화음, F 장화음, and G^b 장화음. The score is marked with 'p' for piano. The clarinet part is annotated with '주제선을 e'' 장2도 아래 전위' and 'plus animé (Scherzando)'. The score is marked with '169' at the beginning and '176' at the end.

마디177부터 주제선을 e''이 피아노 상성부에서 낮은 음역대에서 등장하여 두 마디 단위로 반복한다. 반복되는 길이가 축소되고 주제선 음형의 마지막 16분음표 음형이 8분음표로 변화했으며 약 박에 강세를 띄면서 리듬이 바뀌는 것이 특징적이다. 약 박에 악센트 지시뿐만 아니라 베이스의 반음 상행하는 옥타브와 상성부의 화음까지 합쳐져 앞의 클라리넷의 선율과는 다른 느낌을 표현하였다. 클라리넷에서 트릴 음형으로 피아노의 선율을 받쳐주다 피아노 선율의 옥타브 위의 음정으로 한 마디를 연주한다. 마디181부터 피아노에서 양손 모두 주제선율을 유니슨으로 연주하며 선율이 더욱 또렷해지고 약 박의 강세는 한 음으로 감소되었다. 클라리넷은 장3도 위로 전위하여 더욱 상

승하는 분위기를 표현하였다(악보 49).

<악보 49> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디177-184

트릴 음형 피아노 선율 옥타브 위 유니슨

177

낮은음역의 변형된 주제선율 e'' 반음 상승 진행

약박에 강제

181

장3도 위 전위 cre - - - scen - - - do molto

양손 주제선율 유니슨

두 번째 음만 강제

마디185부터 피아노가 주제선율 e를 리듬이 분할된 16분음표 음형으로 옥타브 간격으로 양손으로 번갈아 연주하며 마디188까지 두 마디 단위로 반복된다. 클라리넷은 피아노의 주제선율을 받쳐주는 8분음표와 셋잇단음표가 결합된 리듬으로 즉흥적인 패시지를 연주한다. 마디189부터 피아노의 분할되었던 리듬이 다시 8분음표 유니슨으로 변화하여 3옥타브 간격으로 증4도 아래 음정인 D^b4를 시작으로 주제선율을 연주한다. 주제선율 위에 D^b-E^b-E의 온음과 반음이 결합된 진행도 보인다. 클라리넷은 16분음표로 리듬이 변화하여

네 개 음표 단위로 반음계 상행하는데 그 네 개 음표의 첫 음 또한 반음 간격으로 진행된다. 이 두 마디 프레이즈는 마디191-192에서 그대로 반복된 후 마디192의 음형만 남아 부분 e''' 마지막까지 진행된다. 클라리넷은 마디192의 마지막 16분음표 네 개 음형만이 반복된다. 이때 계속되는 p에서 f로의 악상 변화와 스타카토와 테누토, 악센트 등 아티클레이션의 변화와 음정의 강조를 표현하여 종결부에 도달한 느낌을 주었다(악보 50).

<악보 50> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디185-196

⑤ 종결부

마디197에서 3/4박자로 변화하면서 종결구가 시작된다. 베이스 지속음 G1, 2음의 등장과 느려진 템포로 인해 분위기가 반전된다. 마디197-200에서 B'의 연결구에 사용된 음형을 변형시켜 피아노에서 연주하며 이로 인하여 리듬을 확장하여 정리하는 느낌이 강하게 나타난다. 클라리넷의 짧은 카덴차 적인 선율과 피아노의 G^b장화음으로 이 곡은 마무리된다(악보 51). 이 G^b음은 곡의 시작 부분인 서주부의 조성적 으뜸음으로 처음 부분과 마지막 부분에서 통일감

을 준 것으로 보인다.

<악보 51> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디197-206

The image shows a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' piano version, measures 197-206. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. It includes annotations such as 'B' 연결구의 음형 리듬 확대' (Expansion of the B' connector's melodic rhythm), '즉흥적인 패시지' (Improvised passage), 'Un peu retenu' (slightly held back), 'au Mouv' (at the movement), and 'G♭ 장화음' (G♭ major chord). Dynamics include 'ff' and 'ff sec'.

2) 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전과 오케스트라 편곡 비교 및 연주 해석

먼저 피아노 버전과 오케스트라 버전을 비교했을 때 나타나는 음악적 차이를 정리하면 4가지 정도로 분류된다. 첫 번째로 피아노 버전에 없는 음악적 내용이 오케스트라 버전에 추가된 내용이다. 이런 모습이 두 버전의 비교에서 가장 많이 보이는 음악적 차이이다. 두 번째로 오케스트라 버전에 없는 음악적 내용이 피아노 버전에 있는 부분으로 첫 번째 경우보다 적게 나타난다. 세 번째로 피아노 버전보다도 오케스트라 버전이 더 좁은 음역대에서 진행되는 것으로 가장 적게 나타난다. 마지막으로 피아노 버전보다 오케스트라 버전에서 음역대가 더 넓어진 부분이다. 물리적으로 피아노보다 오케스트라로 연주할 수 있는 범위가 넓기 때문에 오케스트라 버전에서 보다 더 다양한 음역으로 표현되었다. 이러한 음악적 차이는 두 버전의 반주에 차이가 있다는 것을 보여준다.

위에서 정리한 4가지 정도의 버전 비교 차이가 어떤 음악적 내용, 예를 들어 리듬, 다이내믹 등과 같은 변화를 가지고 있는가 라는 관점으로 재정리된다.⁵⁸⁾ 첫

번째로 리듬과 관계된 내용, 두 번째로 다이내믹과 관계된 내용, 세 번째로 (풍부한) 음색 형성과 관계된 내용, 네 번째로 부드러운 음악적 진행과 관계된 내용 그리고 다섯 번째로 관현악 버전에 추가된 음악적 내용이다. 이 다섯 가지 유형에 맞춰서 두 개 버전의 반주를 비교하고 드뷔시의 음악적 의도를 알고 참고하여 피아노 연주를 위한 연주 해석을 유추하고 제안한다(표 6).

<표 6> 드뷔시의 관현악법 특징의 유형 분류⁵⁹⁾

두 버전의 음악적 변화	마디	두 버전의 차이 ⁶⁰⁾	음악적 특징
리듬과 관계된 내용	9-13	2번째	마디9, 11의 페달포인트를 드러내기 위하여 마디10, 12의 페달포인트는 생략한다.
	36-39	1번째	호른이 마디38, 39에서 두 박자 단위로 박자를 나눈다.
	88-89	1번째	비올라의 8분음표 음형이 새롭게 등장하여 강세를 주어야 하는 리듬을 알 수 있다.
다이내믹과 관계된 내용	45-46	3번째	피아노 버전에서 옥타브로 나오는 왼손 트레몰로가 관현악에서 콘트라베이스의 한 음 트레몰로로 표현된다.
	152-157	4번째	현악기들을 단계적으로 옥타브 간격의 음을 추가하여 크레센도를 표현하였다.
	189-192	1번째	피아노 버전에서는 스타카토로만 표현된 부분이 오케스트라에서 스타카토와 트

58) 두 버전의 비교에서 나오는 위의 4가지 음악적인 변화를 유추하기 위한 전체 내용의 표는 별첨으로 제시한다.

59) 표 6에 정리한 내용은 대표적인 부분들에 대한 것만 제시한다. 전체 내용에 대한 표는 별첨1을 참고한다.

			레몰로로 표현되어 터치 차이를 표현할 수 있다.
(풍부한) 음색 형성과 관련된 내용	1-2	1번째	약음기의 유무로 음색의 차 이를 표현할 수 있다.
	18-19	두 버전이 동일함	콘트라베이스의 피치카토로 이음줄 표시된 피아노 버전 에서 울림을 생각하며 연주 한다.
	21-22 23-24	2번째	오케스트라에서 첼로가 연 주하는 왼손 베이스 선율의 유무로 더 중요한 베이스 선율이 나타난다.
부드러운 음악적 진행과 관련된 내용	66-69	1번째	하프의 16분음표 음형으로 음악적 흐름을 더 살려준다.
	120-124	1번째	제1, 2바이올린의 빠르따멘 또로 화음의 연결을 부드럽 게 만들어준다.
관현악 버전에 추가된 음악적 내용	100	1번째	비올라의 화음
	129-131	1번째	제2 비올라의 첫 음

(1) 리듬과 관련된 내용

앞에서 언급한 분석 내용 중 먼저 [A]의 부분 a 시작인 마디9-13에서 리듬의 음악적 차이가 나타난다. 이 부분은 피아노 반주의 모습을 현악기 중심으로 편곡되었다. 피아노 버전에서 오른손 셋잇단음표는 제2 바이올린과 제1 비올라가 이끈다. 왼손은 두 개의 음악적인 내용인 스타카토를 수반하는 당김음과 매 마디 첫 박에 연주되는 페달 포인트는 오케스트라 버전에서 제1, 2 첼

60) 표 6에서 피아노와 오케스트라 버전 비교 차이를 첫 번째, 두 번째 등으로 표기한 것은 본문 66쪽에 있는 내용에 근거한 것이다.

로가 디비전되며 리듬적 변화를 수반하며 편곡되었다. 왼손의 상성부 당김음은 제1 첼로에 의해서 피치카토로 연주되고 왼손의 저음부 페달포인트는 제2 첼로에 의해서 연주된다. 이때 피아노 버전에서 매 마디 연주되었던 페달포인트가 오케스트라 버전에서 두 마디 단위로 묶여서 연주되어 리듬적 변화를 수반한다고 볼 수 있다. 특히 이 첼로의 페달포인트는 호른의 화성음으로 보충되는데, 이 화성음들은 피아노 버전의 오른손 셋잇단음표에서 추출한 것으로 피아노 버전과 차이나는 리듬적 모습 또한 확인할 수 있다. 이것으로 미루어 볼 때 두 마디 단위로 마디9, 11의 첫 번째 박에 더 무게를 실어서 연주할 필요가 있다(악보 25, 52 비교 참조).

<악보 52> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라, 마디9-12

A의 부분 b에 이어 나오는 마디31-39의 연결구 역시 오케스트라 버전에서 현악기가 대부분의 반주부를 담당하였다. 마디31-39의 오케스트라 구성 악기 중 유일한 관악기인 호른이 등장하는데, 마디38-39에서 피아노 버전과 다른 아티큘레이션으로 연주하였다. 피아노 버전에서 마디36부터 39까지 화음들이 일정하게 4분음표 단위로 그리고 슬러 스타카토로 가볍게 반복 연주되는 반

면, 호른은 마디38에서 4분음표 테누토로 첫째 그리고 셋째 박에 D^b4 음정을 연주한다. 마디39에서는 온음표 테누토로 끝까지 D^b4음을 지속하였다. 오케스트라 버전에서 호른의 리듬적 변화를 피아노 버전 연주법에 적용한다면 피아노 버전에서는 같은 슬러 스타카토로 표시되었지만, 마디38의 첫째 그리고 셋째 화음을 두 번째 그리고 마지막 4분음표에 비해서 무게감을 조금 더 주어 앞의 두 마디와 다르게 두 박자 단위로 연주하게 될 것이다(악보 53, 54).

<악보 53> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디36-39

<악보 54> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디36-39

[B] 중 부분 d의 변화가 담긴 부분 d'(마디84-89)는 마디84-85와 마디 88-89에서 주제선율 d'를 피아노와 클라리넷이 각각 차례로 16분음표와 5연 음보를 맡아서 연주한다. 그중 오케스트라 버전에서는 마디84-85의 피아노 파트 상단의 선율을 잉글리쉬 호른이 동일하게 연주하나 마디88-89의 피아노 선율을 잉글리쉬 호른뿐 아니라 바순 그리고 비올라가 합세한다. 비올라의 피치카토로 연주되는 8분음표 음형은 피아노 버전의 16분음표 선율의 축소형이다. 16분음표 선율의 상박에 나오는 음들을 8분음표로 비올라가 연주할 때 크레센도되어 리듬적 변화뿐 아니라 다이내믹의 변화도 보인다. 이는 피아노 버전과 반대되는 다이내믹이므로 피아노 버전에 이 내용을 적용하여 해석한다면, 피아노의 16분음표 선율 속에 담긴 또 다른 선율적 흐름을 인지하여 반박자 단위를 강세를 주어 연주할 필요가 있다(악보 55, 56).

<악보 55> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디88-89

88 주제선율 d'

Cor ang.
Cl. solo (en Sib)
Cl. I, II (en Sib)
B[♭] I, II
Altos

pizz.
pizz.

선율의 주요 음들로 구성된 8분음표 음형

<악보 56> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디88-89



B' 부분과 연결구가 끝나고 새로운 음악적 내용이 시작되는 C의 부분 e는 마디92부터 시작된다. 부분 e 중 마디104부터 113까지 피아노 버전에서 끊임 없는 오른손의 16분음표 음형과 왼손의 지속음이 계속해서 진행된다. 이 부분은 오케스트라 버전에서 관악기가 피아노 버전의 오른손, 현악기가 왼손을 주로 맡아서 연주한다. 이때 첫 번째 박자를 쉬고있던 트럼펫이 두 번째 박자에서 16분음표 동일음 반복으로 참여한다. 이러한 트럼펫의 첨가는 피아노 버전과는 다른 리듬적 분할과 강조의 효과를 준다. 이러한 진행은 마디106까지 계속되며 이는 크레센도 효과를 더 극적으로 만들어준다. 마디107에서 트럼펫은 화음 형태로 확장되어 크레센도 된다. 이러한 트럼펫의 연주 효과를 피아노 연주에 대입하면 마디104-106까지 두 번째 박의 16분음표에서 더 적극적인 크레센도를 표현하고 마디107의 다섯 번째 음까지 강조하여 커진 후 다섯 번째 이후의 음형들은 가벼운 음향으로 표현한다(악보 57, 58).

<악보 57> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디104-107

104

Fl. I, II

Hb. I, II

Cor ang.

Cl. solo (en Sib)

Cors I, II (en Fa)

Cors III, IV (en Fa)

Tromp. I, II

Harpes I, II

V^o=I

V^o=II

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

다섯 번째 음까지 크레센도하여 강조 후 하프의 가벼운 음향으로 표현

<악보 58> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디104-107

104

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

cre - - - scen - - - do

다섯 번째 음을 제일 크게 강조 후 뒤의 음부터 가볍게 터치

두 번째 박자 마다 적극적인 크레센도 표현

부분 e의 변화를 담은 부분 e'가 마디140부터 시작된다. 그중 마디140-145까지의 상성부 셋잇단음표는 점점 작아지며 동형 진행한다. 이 부분은 오케스트라에서 대부분의 현악기로 일정하게 표현되었는데 마디140과 144에서 플루트가 등장하여 4분음표 음형으로 상성부의 화음을 연주하며 현악기 사이에서 맑은 음색을 나타낸다. 이러한 악기 사용으로 피아노 연주 시 마디140과 144의 상성부 화음을 강조하는 것이 좋다. 마디144에서 테누토 지시기호 없이 이음줄로만 표시되었지만, 이 부분 또한 마디140과 같이 오른손 상성부를 한 박자씩 강조하여 연주하여야 한다. 또한 마디142-143에서는 오보에가 현악기 소리 위에 셋잇단음표 음형을 연주하였다. 이 부분에서는 피아노의 셋잇단음표가 하나씩 또렷하게 들리도록 연주하는 것을 권한다(악보 59, 60).

<악보 59> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디140-144

상성부 화음 강조

셋잇단음표 소리 추가

140

Fl. I, II

Hb. I, II

Vcna I

Vcna II

p doux

p doux

p e dim.

piu p

p e dim.

piu p

p e dim.

piu p

<악보 60> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디140-144

140

p délicatement

p e dim.

p più p

(2) 다이내믹과 관계된 내용

앞에서 언급한 분석 내용 중 먼저 서주부에서 음악적 차이가 나타난다. 서주부의 마디5-6에서는 첫 박의 F에서 C^b 단화음과 C^b 장화음으로 가는 동안 크레센도로 표현되었는데 오케스트라에서는 크레센도 지시뿐 아니라 화음 부분에 플루트와 클라리넷, 제2 바이올린이 추가된다. 또한 오케스트라는 크레센도를 자연스럽게 표현할 수 있지만, 피아노에서는 이 크레센도를 표현하기 힘들다. 관현악의 자연스러운 다이내믹을 표현하기 위해 피아노의 8분음표 C^b 단화음과 같이 C^b 장화음에도 테누토를 붙여 연주하는 것이 크레센도 효과를 주는 것에 효과적이다(악보 61, 24 비교 참조).

<악보 61> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디6-7

A의 부분 a'가 끝나고 마디45부터 새로운 음악적 내용인 부분 c가 시작된다. 그중 오케스트라의 마디45-48은 동일한 음형과 악상으로 진행되는 피아노 버전과 다르게 오케스트라 버전에서는 악기의 추가가 있다. 마디45-46의 콘트라베이스만 한 음으로 연주하던 트레몰로 음형을 마디47-48부터 첼로가 같이 트레몰로를 연주하고 비올라와 바이올린이 추가되어 상성부가 연주되는 박자마다 피치카토로 연주한다. 피아노 버전의 악상은 동일하지만 마디47-48에서 트레몰로와 상성부 선을 모두 앞부분보다 강한 느낌으로 적극적인 표현하는 것이 좋다(악보 62, 63).

<악보 62> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디45-48

45

V^o I ôtez les Sourdines

V^o II ôtez les Sourdines

Altos ôtez les Sourdines

Violas ôtez les Sourdines

Violas arco

추가된 트레몰로

sur la touche

C.B. sur la touche

pp très serré

pizz.

pizz.

pizz.

pp très serré

<악보 63> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디45-48

45

Le double plus vite

Le double plus vite

비올라, 바이올린의 8분음표 피치카토

pp

pp

앞 보다 더 강한 트레몰로

마디152부터 [A']의 부분 a''가 시작된다. 부분 a''의 주제선율 a''가 시작되면서 반주부의 형태가 트릴 음형으로 변화하여 나타나는데 오케스트라에서 비올라와 첼로가 맡아서 연주하였다. 피아노 버전의 악상은 pp로 마디155까지 일정하지만, 오케스트라에서 악상의 변화를 주는 악기의 추가가 나타난다. 마

마디152에서 제2 첼로가 먼저 트릴 음형을 연주하고 세 번째 박자에서 제1 첼로가 그 위에 소리를 얹어 같은 음형을 연주한다. 그리고 마디155에서 비올라 전체가 나와 소리를 합친다. 이러한 악기의 운용으로 마디152-153에서 두 박자 간격으로 자연스러운 크레센도 효과가 나타난다(악보 64, 65).

피아노 버전에서 크레센도 표시가 있는 마디156에서 오케스트라는 3단계의 현악기 추가를 통해서 크레센도를 나타내었다. 마디156에서 비올라와 첼로, 마디157에서는 첼로와 비올라 위에 두 박자 단위로 제2 바이올린, 제1 바이올린까지 순차로 등장하면서 점점 넓은 음향의 크레센도 효과를 표현하였다(악보 66). 피아노 연주 시 마디156부터 크레센도가 있으나 악기 추가가 없기 때문에 강한 크레센도는 자제하고 마디157부터 두 박자 단위로 크레센도를 표현하는 것을 권한다.

<악보 64> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디152-153

152

Altos

Violins

C.B.

pp sur la touche

pp sur la touche

Tutti div.

pp sur la touche

pp

<악보 65> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디152-153

152 1° Tempo

p

pp

marcato

두 박자 단위로 크레센도

<악보 66> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디156-157

156

Vins I

Vins II

Altos

Viola

C.B.

arco

pp sur la touche

arco

pp sur la touche

arco

오케스트라 버전의 마디189-192 현악기 군에서 한마디 단위로 디비전 (divisi.)으로 악기를 나누어 스타카토와 트레몰로를 번갈아 연주한다. 같은 악기군이지만 각각의 악기들이 서로 다른 음향적인 효과를 맡게끔 편성하여 스타카토의 가벼운 음향과 크레센도되는 트레몰로의 극적인 효과를 대비하여 표

현하였다(악보 67). 이 부분을 피아노로 연주 시 마디189, 191은 거의 크레센도 없이 스타카토의 가벼운 터치를 살리고 마디190, 192는 점진적인 음향의 움직임을 살려 크레센도를 효과를 더욱 표현한다(악보 68).

<악보 67> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디189-192

189

Cl. solo (en Si)

V^o=I 스타카토

V^o=II

Alti

V^o=

C.B.

크레센도되는 트레몰로

<악보 68> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디189-192

189

트레몰로처럼 음향을 채우는 크레센도

거의 크레센도 없이
스타카토의 가벼운 음향

(3) 음색 형성과 관계된 내용

앞에서 언급한 분석 내용 중 먼저 서주부에서 음악적 차이가 나타난다. 서주부의 오케스트라 버전에서는 주로 현악부가 연주하는데 각각 약음기의 유무가 다르다. 처음 마디1-2에서 F3과 F4를 제1, 2 바이올린이 약음기를 끼고 시작한 후, 솔로 바이올린과 비올라가 약음기 없이 up bow로 등장해 축소 역행된 음형 a를 연주한다. 약음기에 따른 현악의 미묘한 음색의 변화를 피아노에서 효과적으로 적용하려면, F3과 F4을 흐릿하면서도 꿈꾸는 듯 건반을 누른 후, F5와 이어지는 음형 a에서는 좀 더 또렷하고 명료하게 연주해야 하는 것이 오케스트라가 표현하고자 하는 아티클레이션 효과를 효과적으로 나타낼 수 있다 (악보 69).

<악보 69> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라, 마디1-4

The image shows a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' (Orchestra), measures 1-4. The score is written for Violon solo, Violons I, Violons II, and Altos. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes annotations in Korean and French. '약음기 없이' (without mutes) is written above the Violon solo and I Alto Solo parts. '약음기 사용' (with mutes) is written above the Violons I and II parts. The score also includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. Boxed areas highlight specific musical phrases in the Violon solo and I Alto Solo parts.

A의 부분 a의 후반부인 마디18-19는 피아노 버전 왼손 부분에 지속음과 셋잇단음표가 반복 연주된다. 그중 셋잇단음표 부분은 오케스트라 버전에서 현악기 군이 맡아서 셋잇단음표의 하행과 상행을 반복하였다. 그중 두 번째, 네 번째 박의 G^b1은 콘트라베이스만 피치카토로 연주하여 이음줄로 표시된

피아노 버전의 아티클레이션과 다른 점을 보인다. 피아노의 G^b1을 피치카토의 울림을 살려서 가볍게 연주해야 한다(악보 70).

<악보 70> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라, 마디18-19

부분 a에 이어 새로운 내용이 나오는 부분 b는 피아노 버전에서 오른손이 셋잇단음표 하행과 상행 진행, 왼손이 2분음표 지속음과 당김음을 연주한다. 오른손의 셋잇단음표는 오케스트라 버전에서 제1, 2 플루트가 담당하고 왼손 당김음은 제1, 2 호른이 맡아서 연주하는데 이 부분은 피아노 버전과 차이가 없지만, 왼손 지속음에서 피아노 버전과 오케스트라 버전의 차이가 보인다. 마디21-22와 23-24는 피아노 버전에서 동일하게 연주되나 오케스트라 버전에서 마디21-22는 8박자 지속음으로, 마디23-24는 첼로가 2분음표 지속음 상행으로 연주한다. 이를 피아노 연주에 대입해보면 마디21-22에서 베이스 선율을 연주하는 악기가 없어 이때 오른손의 셋잇단음표의 소리가 돋보이며 마디23-24에서는 2분음표 지속음의 상행 진행이 더 강조되는 것이 효과적이다(악보 71).

<악보 71> 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》 오케스트라, 마디21-24

The image shows a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' for orchestra, measures 21-24. The score includes parts for Flute I & II, Violin, and Cello. The tempo is 'Poco mosso' and the dynamic is 'p sfz'. The violin part is marked 'arco' and 'pp'. The cello part is also marked 'arco' and 'pp'. A thick black box highlights measures 26 and 28 in the violin and cello parts.

마디25-26과 마디27-28의 피아노 버전 왼손은 같은 형태로 반복되는데 오케스트라 버전에서 당김음 부분의 악기 구성과 연주기법이 다르다. 마디25, 27은 제2 바이올린과 제1 비올라가 슬러 스타카토로 연주하고 마디26, 28은 현악기의 피치카토로 표현되었다. 피아노 버전에서 마디25, 27은 오케스트라와 같은 아티큘레이션이지만 마디26, 28에서는 피치카토와 같은 가벼운 아티큘레이션이 아닌 테누토와 이음줄로 표현되었다. 그러므로 피아노 버전 연주 시 마디26과 28은 무거운 테누토가 아닌 가벼운 터치와 울림있는 음색을 표현하여 마디25와 27과 차이가 느껴지도록 해야 한다(악보 72).

<악보 72> 드뷔시, 《첫 번째 랩소디》 오케스트라, 마디25-28

피아노 버전 마디40-44에서 매 마디에 지속음과 32분음표 음형이 계속해서 연주되는데 이는 오케스트라 버전에서 하프로 표현되었다. 그 아래 지속음들은 현악기들이 맡아서 연주하였는데 마디43에서 피아노에서 나오지 않는 음형이 바이올린에서 나타난다. 피아노 버전에서는 첫 음의 온음표 지속음과 두 박자 안에 마무리되는 아르페지오 음형이 있다. 반면 오케스트라의 바이올린은 2분음표로 아르페지오의 화음인 B^b7 장화음을 두 박자마다 연주하여 화음을 더 깊고 풍성하게 만들어주었다. 이것으로 보아 피아노 연주 시 아르페지오 음형을 하프 소리의 울림을 표현하는 동시에 앞부분의 *pp* 악상보다 크게 연주하여 건반을 누르지 않는 마지막 두 박자까지 소리가 남아있도록 연주하는 것이 좋다(악보 73, 74).

<악보 73> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디40-44

40

Harpe I

Harpe II

V^o=I

V^o=II

Alto

Cello

피아노에 없는 음형

<악보 74> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디40-44

40

1^o Tempo

2^o Tempo

3^o Tempo

4^o Tempo

5^o Tempo

6^o Tempo

7^o Tempo

8^o Tempo

9^o Tempo

10^o Tempo

11^o Tempo

12^o Tempo

13^o Tempo

14^o Tempo

15^o Tempo

16^o Tempo

17^o Tempo

18^o Tempo

19^o Tempo

20^o Tempo

21^o Tempo

22^o Tempo

23^o Tempo

24^o Tempo

25^o Tempo

26^o Tempo

27^o Tempo

28^o Tempo

29^o Tempo

30^o Tempo

31^o Tempo

32^o Tempo

33^o Tempo

34^o Tempo

35^o Tempo

36^o Tempo

37^o Tempo

38^o Tempo

39^o Tempo

40^o Tempo

41^o Tempo

42^o Tempo

43^o Tempo

44^o Tempo

45^o Tempo

46^o Tempo

47^o Tempo

48^o Tempo

49^o Tempo

50^o Tempo

51^o Tempo

52^o Tempo

53^o Tempo

54^o Tempo

55^o Tempo

56^o Tempo

57^o Tempo

58^o Tempo

59^o Tempo

60^o Tempo

61^o Tempo

62^o Tempo

63^o Tempo

64^o Tempo

65^o Tempo

66^o Tempo

67^o Tempo

68^o Tempo

69^o Tempo

70^o Tempo

71^o Tempo

72^o Tempo

73^o Tempo

74^o Tempo

75^o Tempo

76^o Tempo

77^o Tempo

78^o Tempo

79^o Tempo

80^o Tempo

81^o Tempo

82^o Tempo

83^o Tempo

84^o Tempo

85^o Tempo

86^o Tempo

87^o Tempo

88^o Tempo

89^o Tempo

90^o Tempo

91^o Tempo

92^o Tempo

93^o Tempo

94^o Tempo

95^o Tempo

96^o Tempo

97^o Tempo

98^o Tempo

99^o Tempo

100^o Tempo

올림이 끝까지 남아있도록 연주

[B] 부분의 시작인 마디58-59는 부분 d로 피아노 버전에서 중성부 화음 진행과 옥타브의 높은 낮은 음역의 음으로 구성되어 진행된다. 이때 오케스트라 버전에서 피아노의 두 번째 박 왼손 A1, 2 음형이 생략되었다. 화음 진행은

<악보 76> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디58-59

오케스트라에서 생략
매우 가볍고 약하게

부분 d의 후반부인 마디70-72는 마디66-69의 음형이 8분음표로 분할되어 반복된다. 하지만 화음 진행에서 피아노 버전과 오케스트라 버전의 아티큘레이션이 다르게 나타난다. 중성부의 화음은 피아노와 동일하게 오케스트라에서 현악기가 이음줄로 길게 연결하여 연주하는데 오른손의 8분음표 화음은 피아노의 이음줄 표시와 다르게 현악기의 피치카토로 가볍게 연주된다. 바이올린과 첼로, 콘트라베이스까지 피치카토 연주를 하는 것으로 보아, 피아노 연주 시 8분음표 화음들을 무겁지 않고 페달 안에서 가벼운 울림으로 연주하는 것이 좋다(악보 77, 78).

<악보 77> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디70-72

70

Vn solo *p doux et expressif*

Vn I *pizz.*

Vn II *p doux et expressif*, *pizz.*, *pp*

Altos *p doux et expressif*, *pizz.*, *pp*

Violoncello *p doux et expressif*, *arco*, *pp*

C.B. *2 Pup. Sol.*, *pizz.*, *pp*

<악보 78> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디70-72

70

현악기의 피치카토 음향

A중 부분 b의 변화를 담은 B의 부분 b'가 시작되는 마디76, 78에서 동일한 베이스 페달포인트 E2, B2 지속음이 나온다. 피아노 버전에서 마디76-77과 78-79의 상성부에서 악상 변화는 있지만, 베이스 지속음은 반복될 때 악상의 변화없이 표현되었다. 하지만 오케스트라 부분에서는 마디76, 78의 베이스 지속음인 E2, B2를 첼로가 모두 연주하는데 마디78에서 제2 바이올린이 추가되어 더 강조하는 음향을 만들어냈다. 피아노로 연주할 때 마디78 베이스 지속음을 더 마디76보다 깊은 테누토로 표현하여 마디80의 더욱 느려지는 부분까지 음향의 확장을 유지하는 것을 권한다(악보 79, 80).

<악보 79> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디76-79

The image shows a page of a musical score for Debussy's 'First Rhapsody' (Orchestra version), measures 76-79. The score is written for Violin solo, Violin I, Violin II, 3 Violins Soli, Alto, Viola, and C.B. (Cello/Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is in a common time signature. The Violin II part in measure 78 is highlighted with a black box, and the annotation '*) Tutti div. en 2 arco' is written above it. The text '베이스 지속음 추가' (Add bass sustain) is written above the Violin II part in measure 78. The score includes dynamics such as *pp* and *arco*.

<악보 80> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디76-79

악기 추가
더 깊은 소리

C의 새로운 내용인 부분 e가 끝나고 이어나오는 부분 b'의 마디124-127에서 피아노 버전의 왼손에서 연주되었던 주제선율 b''을 오보에와 바순이 또렷한 음색으로 연주한다. 피아노 버전의 마디126-127은 마디124-127와 동일하게 하나의 선율로 연주되지만, 오케스트라 버전에서는 오보에 선율 위에 첼로의 소리가 더해져 멜로디를 더 깊은 소리로 연주한다(악보 81, 82). 마디132에서 주제선율이 반복되어 나타나는데 높은 음역대의 관악기가 아닌 제1 호른과 제1 바이올린이 맡아서 연주하여 앞의 주제선율보다 부드러운 음향을 대조시켰다(악보 83과 68 비교).

<악보 81> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디124-127

124

Hb. I, II
Cor ang.
Cl. solo (en Sib)
Cl. I, II (en Sib)
B[♭] I, II
Vclon

1st Solo
pp doux et expressif

Solo
pp doux et expressif

1st Pup. Solo (arco)
pp expressif

<악보 82> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디124-127

124

a Tempo
pp

pp expressif (un peu en dehors)

주제선을 앞부분보다 더 진한 음색

<악보 83> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디132-135

A''의 부분 b''' 마디158부터 162까지 끊임없이 나오는 피아노 오른손의 화려한 6연음보를 오케스트라에서 현악기 파트가 맡아서 일정하게 연주한다. 반면 왼손이 연주했던 3화음 지속음과 $D^b3-D^b2-G^b1$ 로 구성된 옥타브와 완전 5도의 하행하는 음형은 마디158-160과 161-162에서 악기 구성이 다르게 나타난다. 마디158-160은 3화음 지속음이 바순과 호른이 첫 번째와 세 번째 박자에 번갈아 등장하며 옥타브와 완전 5도 음형은 콘트라베이스와 첼로의 피치카토로만 연주한다(악보 84). 마디161-162에서는 호른과 바순이 3화음을 모두 연주하고 옥타브와 완전 5도 음형을 콘트라베이스 뿐만 아니라 트럼펫과 하프, 제3 바순이 추가되어 음량을 확대하였다(악보 85). 이러한 음향을 피아노 연주에 대입해보면 마디158-160의 첫 번째, 세 번째 3화음은 각각 다른 악기로 연주되기 때문에 음색을 변화하여 연주하는 것을 권하고, 옥타브와 완전 5도 음형은 콘트라베이스의 피치카토 음향으로 가벼운 울림의 터치를 표현하는 것이 좋다. 마디161-162에서 오른손 6연음보는 계속 일정하게 연주하며 왼손 3화음과 옥타브와 완전 5도 음형에서 악기가 추가되는 만큼 강하고 한음 한음 또렷하게 연주하는 것을 권한다(악보 86).

<악보 84> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디158-160

E^b I, II
 E^b III
 Cors I, II (en Fa)
 3화음 번갈아 연주
 Cors III, IV (en Fa)
 V^{ln} I
 arco p sur la touche
 V^{ln} II
 arco p sur la touche
 V^{la}
 옥타브, 완전5도 음형 가볍게
 C.B.
 pizz.

<악보 85> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디161-162

B[♭] I, II
 B[♭] III
 Cors I, II (en Fa)
 3화음 바순, 호른 모두 연주
 Cors III, IV (en Fa)
 Tromp. I, II
 Harpes I, II
 옥타브, 완전5도 음형
 트럼펫, 하프, 바순 추가
 Voca I
 Voca II
 Altos
 Viola
 C.B.

<악보 86> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디158-162

158 Animez et augmentez, peu à peu Animez et augmentez toujours

Animez et augmentez, peu à peu Animez et augmentez toujours

바순
피치카트
가볍게

161 바순, 호른 모두연주

트럼펫, 하프, 바순 추가
강하고 또렷

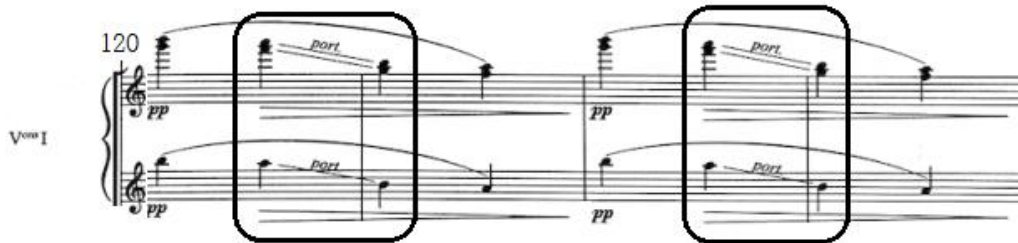
(4) 부드러운 음악적 진행과 관계된 내용

앞에서 언급한 분석 내용 중 먼저 B의 부분 d 중 후반부인 마디66-69에서 피아노 버전에 나오지 않는 음형이 오케스트라에서 새롭게 등장한다. 피아노 버전에서 전체적으로 2분음표와 4분음표의 화음 진행으로 이루어져 있는데, 오케스트라에서 하프의 끊임없는 16분음표 음형이 등장하여 앞부분보다 더욱 움직임 있고 활발한 음악적인 흐름의 효과를 나타내었다. 드뷔시는 이러한 하프의 사용으로 섬세한 음향을 더하였다(악보 87).

<악보 87> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디66-69

[B]의 새로운 음악적 내용이 담긴 C의 부분 e 중 후반부인 마디120-124는 2마디 단위로 반복된다. 이 부분은 피아노 상성부에서 장3도+단6도 구성의 화음 진행으로 이루어져 있는데 이 부분을 오케스트라에서 제1 바이올린이 맡아서 연주한다. 이때 마디120의 두 번째 박에서 마디121 첫 번째 박, 마디122 두 번째 박에서 마디123 첫 번째 박의 화음을 바이올린의 *Portamento* 주법으로 연주하여 화음 간의 부드러운 연결을 만들어냈다. 이 주법의 효과를 피아노 연주에 대입해보면 *Portamento*로 연주되는 화음 사이의 간격이 넓지만 하나의 선율로 연결되는 듯이 끊어지지 않게 부드럽게 연주하는 것을 제안한다 (악보 88, 89).

<악보 88> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디120-124



<악보 89> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디120-124



(5) 오케스트라 버전에 추가된 음악적 내용

[B]의 새로운 음악적 내용이 담긴 C의 부분 e 중 마디100에서 비올라의 화음이 등장하는데 이는 피아노 버전에서 그 전 마디의 화음을 마디100에서 붙임줄 처리하여 다시 건반을 터치하지 않는다. 하지만 오케스트라 버전에서는 마디99에서 호른이 피아노 버전과 같은 화음을 연주한 후 마디100에서 비올라가 한번 더 그 화음을 하모닉스를 섞어 연주한다. 마디99마디의 화음을 다시 한번 연

주함으로써 화음이 사라지지 않고 붙임줄이 끝나는 마디103까지 음향이 남아있
게끔 만들어주는 역할을 한다. 이 부분은 피아노 버전 연주에 대입해보면 음향
효과를 생각하여 마디99의 왼손 화음을 피아니시모의 악상이지만 세 마디 동안
음향이 울릴 정도의 세기로 연주하는 것을 제안한다(악보 90, 91).

<악보 90> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디100-102

<악보 91> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디100-103

C에서 부분 b의 변화를 담는 부분 b''의 마디128-131은 피아노 버전에서 왼손
화음의 지속음과 오른손의 끊임없는 16분음표로 진행된다. 왼손 화음은 마디
128의 첫 박에 등장하고 그 이후에 붙임줄로 처리되어 터치하지 않고 마디131
까지 지속된다. 오른손의 16분음표는 강박을 피해 나열하여 나온다. 반면 오케

스트라 버전에서는 비올라가 계속해서 강박의 마디 첫 음을 연주하여 마디의 첫 박을 느낄 수 있도록 연주된다. 이 부분은 피아노 버전에서 대입할 수 있는 연주 부분이 없으나 오케스트라의 음향을 생각해보면 하박에서 끊임없이 나오는 16분음표의 리듬이 흔들리지 않게 마디 첫 음을 생각하며 일정하게 연주하는 것이 좋다(악보 92, 93).

<악보 92> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 오케스트라 버전, 마디129-131

129

V^{no} I

V^{no} II

Altos

<악보 93> 드뷔시 《첫 번째 랩소디》 피아노 버전, 마디128-131

128

The musical score consists of three staves. The top staff is the right-hand melody, starting with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is the right-hand accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is the left-hand accompaniment, with a box highlighting the first measure. A thick line below the left-hand staff indicates a crescendo across the measures.

Ⅲ. 결론

본 논문에서는 드뷔시의 실내악 작품 중 대표적이라고 할 수 있는 《첫 번째 랩소디》의 피아노 버전과 오케스트라 편곡을 비교하였다. 드뷔시는 총 10곡의 실내악을 작곡하였고, 그 중 《첫 번째 랩소디》는 4번째로 작곡된 곡으로 그의 창작 후기에 만들어졌다.

본문에서 곡을 분석하기 전에 이론적 배경으로 드뷔시의 인상주의와 실내악, 관현악법 그리고 랩소디에 대해서 알아보았다. 먼저 드뷔시의 음악에서 어떤 인상주의적 특징이 나타나는지, 창작 시기별로 어떠한 작곡기법의 변화를 보여주는지 살펴보았다. 일반적으로 드뷔시를 이야기할 때 언급되는 인상주의 양식은 그의 초기 작품들보다는 중기 이후에 그 특징이 나타난다. 초기에는 학교에서 받은 교육의 영향으로 전통적인 화성법과 작곡법이 많이 보였으나 중기에는 여러 가지 음악적 경험들, 예를 들어 이탈리아와 러시아로 연주 여행을 다니며 보로딘 음악을 접하게 되며, 유학으로 갔던 이탈리아에서 형식에 얽매이지 않는 작품을 쓰기 시작하고 파리 만국박람회에서 접한 가믈란 음악에서 영향을 받은 온음음계나 장, 단조의 조성 체계를 대신할 수 있는 교회선법과 5음음계 등 다양한 음 재료를 사용하여 전통적인 화성 체계에서 해방된 음악을 표현하였다. 후기에는 자신만의 음악 어법을 더 확립하는 동시에 무조적인 느낌을 주거나 대규모의 악기 편성을 하는 등 실험적인 모습을 보였다. 《첫 번째 랩소디》는 창작 후기에 작곡됐음에도 불구하고 이러한 창작 중기의 특징들이 같이 나타난다. 두 번째로 드뷔시의 실내악에 대해서 살펴보았다. 그는 큰 틀의 형식을 갖는 실내악곡을 상당수 작곡하였는데 형식에 얽매이지 않고 자신이 표현하고자 하는 음색과 음향을 위해서 형식을 자유롭게 변형하였다. 그리고 악기 편성에서 드뷔시만의 독특한 면을 찾을 수 있었는데, 고전적인 실내악 악기 편성에서 자유로운 모습을 보여주었다. 금관악기와

목관악기를 사용한 2중주 작품이 많았는데 실내악에서 잘 볼 수 없는 금관악기인 색소폰을 이용하였고 3중주 또한 플루트, 비올라와 하프의 독특한 악기 편성을 보여주었다. 세 번째로 드뷔시의 관현악법을 살펴보았는데 음색의 대조와 변화를 만드는 방법으로 그는 첫째, 악기의 운용을 다르게 하고 둘째, 반주부의 화성 변화를 사용하였다. 특히 주제선율을 지속적으로 순환시켜 곡 전체를 통일하는 작곡기법을 많이 사용하였는데, 이러한 작곡기법에 악기를 교체하여 사용하는 방법으로 음색을 다양하게 표현하였다. 그리고 악기의 첨가와 삭제, 하나의 악기를 여러 파트로 나누어 사용하는 등 여러 가지 악기 운용법을 통해 다양한 색채를 나타내는 관현악법을 사용하였다. 또한 반주부의 화성을 변화시켜 여러 가지 음색으로 음악을 진행하였는데, 주제선율이 동일하게 반복되어도 반주부에서 연주되는 화성의 변화를 악기의 여러 가지 기법으로 표현하여 음악의 분위기를 조성하는데 큰 영향을 주었다. 이 작품에서도 이러한 관현악법의 사용을 통해서 다양하고 미묘한 음색을 표현하였다.

드뷔시는 이전 실내악 작품들과 다르게 이 곡에서는 ‘랩소디’라는 이름을 사용하며 작품의 독창성을 보여주었다. 음악에서의 ‘랩소디’는 자유로운 형식에 리듬과 선율, 셈여림 등 대조적이고 환상곡 풍 성격을 지닌 양식을 일컫는 말이다. 《첫 번째 랩소디》는 복합 3부분 형식으로 광시곡이라는 자유로운 구조적 특징으로 비추어 보았을 때 주제선율의 여러 변형과 반복을 거쳐 곡에 통일성을 주었으며 형식을 규정짓지 못하는 자유로움보다는 큰 틀의 형식을 가지는 것이 일반적인 랩소디와 다르다. 예를 들어, 서주부에서 예시되었던 주제선율 a를 통해 음악을 전개하고 리듬, 반주부 그리고 음형 등을 변형시켜 작품 전체에 순환 반복하여 전체적인 흐름에 통일성을 주었다. 하지만 형식 안에서 담고 있는 내용의 반복이 규칙적이지 않은 부분이 있거나 구간의 길이가 자유롭게 구성되어있는 점들로 비춰보았을 때 ‘랩소디’라는 이름에 걸맞게 형식 안에서 얽매이지 않고 자유롭게 표현되는 특징을 지니고 있다.

인상주의 음악에 나타나는 일반적 특징과 마찬가지로 이 작품은 전체적으로 모호한 리듬과 조성, 화성 등이 나타난다. 예를 들어 서주부의 조표는 Gb 또는 eb 이지만 F음이 계속해서 등장하며, 클라리넷 음형 a는 리듬을 축소하거나 음형을 발전시켜 길이를 늘이거나 하는 방법으로 서주 전체에서 여러 가지 강세로 변하며 모호한 리듬으로 진행되었다. 또한 전통적인 조성 체계와 화성 진행에 얽매이지 않고 온음음계나 병진행, 히포프리지아를 사용하는 등 일반적인 인상주의의 특징을 보여주었다. 이 작품에서 창작 중기에서 보여주지 않았던 후기의 작곡기법도 보였는데 반음계를 사용하거나 조성, 주요음과 상관없는 화음들을 갑작스럽게 등장시키는 방법으로 무조적인 느낌을 강조하며 실험적인 모습을 보여주었다.

드뷔시의 《첫 번째 랩소디》는 클라리넷과 피아노를 위한 이중주로 먼저 작곡 하였으나, 후에 클라리넷과 오케스트라를 위한 버전으로 스스로 편곡하면서 연주자들에게 다양한 종류의 음색, 소리의 질감을 제공하며 각 부분이 어떠한 음색과 분위기, 질감으로 연주해야 하는지에 대한 실마리를 제공하였다고 볼 수 있다. 본 논문에서는 드뷔시가 피아노 버전에서 담고자 했던 오케스트라의 색채를 적용하고자 이러한 비교 분석을 하였다. 먼저 각 부분을 먼저 피아노 버전으로 분석하여 클라리넷과 피아노 편성의 음악적 구조와 클라리넷과 피아노의 관계, 주제선율 등을 파악하였다. 그리고 피아노 버전과 오케스트라 버전의 음악적 차이를 크게 4가지로 찾았고 이것을 드뷔시 관현악법에 대입하여 다시 5가지 관점으로 정리되었다. 먼저 크게 4가지로 나눈 내용은 첫 번째로 피아노 버전에 없는 음악적 내용이 관현악 버전에 추가된 내용으로 두 버전의 비교에서 가장 많이 보이는 음악적 차이이다. 두 번째로 관현악 버전에 없는 음악적 내용이 피아노 버전에 있는 부분으로 첫 번째 경우보다 적게 나타난다. 세 번째로 피아노 버전보다도 관현악 버전이 더 좁은 음역대에서 진행되는 것으로 가장 적게 나타난다. 마지막으로 피아노 버전보다 관현악 버전에서

음역대가 더 넓어진 부분이다. 물리적으로 피아노보다 관현악으로 연주할 수 있는 범위가 넓기때문에 관현악 버전에서 보다 더 다양한 음역으로 표현되었다. 이러한 유형의 예를 들면, 첫 번째 유형은 피아노 버전 마디 18-19는 2분음표와 3연음보로 진행되나 관현악 버전에서는 제1 바이올린의 D \flat 2분음표 트릴 음형이 새롭게 등장하는 부분이다. 두 번째 유형은 피아노 버전 마디 21-22에서 왼손 베이스의 반음 상행이 나타나지만, 관현악 버전에서는 상성부와 지속음으로만 진행되는 내용이다. 세 번째 유형은 마디 45-46의 피아노 버전에서 왼손이 옥타브 간격으로 트레몰로 연주하지만, 관현악 버전에서 콘트라베이스가 한음의 트레몰로로 진행하는 내용이다. 네 번째 유형은 마디 51-52의 피아노 버전에서 두 음씩 트레몰로로 연주하지만, 관현악 버전에서는 현악부 전체가 여러 화음으로 세 옥타브에 걸쳐 트레몰로로 진행된다. 이러한 4가지의 버전 비교 차이를 리듬, 다이내믹과 같은 음악적 차이 등 5가지 유형으로 재정리하였다. 첫 번째로 리듬과 관계된 내용, 두 번째로 다이내믹과 관계된 내용, 세 번째로 (풍부한)음색 형성과 관계된 내용, 네 번째로 부드러운 음악적 진행과 관계된 내용 그리고 마지막 다섯 번째로 관현악 버전에 추가된 음악적 내용으로, 이러한 유형을 나누어 각각의 유형에 맞는 두 개 버전의 반주를 비교하고 드뷔시의 음악적 색채 의도를 알고 참고하여 피아노 연주를 위한 연주 해석을 유추하고 제안하였다. 또한 드뷔시는 오케스트라 버전에서 음색의 대조와 변화를 위해 같은 주제가 반복될 때 악기군을 각각 다르게 사용하였는데 이를 피아노 연주에 대입하여 높은 음역의 관악기는 좀 더 뚜렷하게 표현하고 현악기는 부드러운 음색으로 대비하는 연주법을 제시하였다. 또한, 크레센도를 표현할 때 악기군을 추가로 사용하며 점진적인 공간감과 확대감을 조성하는 음향을 연주법에 담도록 했다. 그리고 두 버전에서 같은 음형과 악상으로 표현되어있으나 오케스트라 악기의 주법을 바꾸거나 다른 아티큘레이션으로 표현된 부분이 상당수 있었다. 예를 들어 피아노 버전에서 테누토나 이음줄로 표시되었지

만, 오케스트라에서는 현악기의 피치카토나 관악기의 약음기 사용으로 표현된 부분이 있었다. 이때 악기의 음향 효과를 고려하여 피아노 연주 시 페달의 사용과 울림을 표현하는 가벼운 터치와 연주를 제안하였다.

이러한 두 버전의 음악적 차이를 찾아내고 유형별로 정리를 한 내용이 피아노 버전으로 연주할 때 100% 적용할 수 있다고 장담을 할 수 없다. 그러나 연주자가 오케스트라의 음색을 인지하고 연주했을 때와 전혀 지식이 없는 상태로 연주했을 때보다 그 해석의 질을 향상할 수 있을 것이다. 이러한 연구는 드뷔시의 《첫 번째 랩소디》뿐 아니라 그의 다른 실내악 작품들을 연주할 때도 그의 음색적 표현을 연주에 담아내는데 도움이 될 것이다.

참 고 문 헌

1. 사전 및 단행본

- Debussy, Claude. *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Dorbon-aïne, 1921. 이세진 번역. 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』. 서울: 포노, 2017.
- 김강희, 공누이, 형희전. 『연주자를 위한 음악용어사전』 서울: music tree, 2009.
- 문태경. “인상주의-20세기를 연 새로운 음악적 혁명.” 『바로크부터 현대까지, 이야기 음악사』. 문태경, 이정은, 임문희, 최현숙 편저: 99~110. 서울: 음연, 2007.
- 문학수. 『더 클래식 셋: 말러에서 쇼스타코비치까지』. 서울: 돌베개, 2016.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사2』. 서울: 음악세계, 2019.
- 백병동. 『화성학』 서울: 수문당, 2008.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석2』. 서울: 예술출판사, 2005.
- 송무경, 안소영, 이내선. 『새롭게 배우는 음악이론』. 서울: 심설당, 2011.
- 신인선. 『드뷔시 바다』. 서울: 음악세계, 2010.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리(드뷔시)』. 서울: 음악세계, 2012.
- 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악 문헌 실내악 2』. 서울: 심설당, 2017.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2019.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2』. 서울: 나남, 2018.
- Paul Bekker/김용환, 김정숙 역. 『오케스트라』. 서울: 음악세계, 2020.

2. 학술논문

권유희. “드뷔시 음악의 다각적 분석방법론에 대한 고찰.” 『음악이론연구』 제2호(1997): 94-106.

----- . “클로드 드뷔시.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원, 오희숙 책임편집: 64-107. 서울: 음악세계, 2010.

3. 학위 논문

김혜균. “A. C. Debussy의 Sonata No.3 for Violin and Piano에 관한 분석 연구.” 서울 : 이화여자대학교 대학원, 1999.

남지현. “거쉰의 랩소디 음악에 나타난 재즈적 요소에 관한 고찰 : 《랩소디 인 블루》, 《제2의 랩소디》를 중심으로.” 서울 : 경희대학교 대학원, 2019.

염진선. “클라우드 드뷔시의 클라리넷과 피아노를 위한 <Première Rhapsodie>에 관한 분석연구.” 서울 : 중앙대학교 대학원, 2009.

윤현주. “Claude Debussy의 Première Rhapsodie에 대한 분석연구.” 서울 : 연세대학교 대학원, 2015.

4. 음반 및 악보

Debussy, Claude. *Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale en si bémol*, Kassel: Bärenreiter, 2017.

Debussy, Claude. *Première Rhapsodie pour piano avec clarinette en si bémol avec piano*, Kassel: Bärenreiter, 2017.

5. 인터넷 자료

Rink, John. “Rhapsody.” Grove Music Online. 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781>

[561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023313?rskey=BYGAEx
&result=1](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023313?rskey=BYGAEx&result=1). [2021년 4월 5일 접속]

Eckhardt, Maria. "Liszt." Grove Music Online. 2001.

[https://proxy.nl.go.kr/_Proxy_URL_/https://www.oxfordmusiconline.com
/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561
592630-e-0000048265?rskey=xO3VKJ&result=2](https://proxy.nl.go.kr/_Proxy_URL_/https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265?rskey=xO3VKJ&result=2) [2021년 4월 9일 접속]

https://www.erik-reischl.de/text_debussy_klarinette_en.htm [2020년 4월
19일 접속].

별 첨

<피아노 버전에 없는 음악적 내용이 오케스트라 버전에 있는 부분>

마디	오케스트라 버전에만 있는 부분	음악적 효과
90	제1 바이올린, 바순의 32분음표 음형	마디90~91까지 크레센도 극대화
100	비올라의 화음	화성의 울림
101-103	첼로 8분음표 음형	(피아노 버전에서 연주되지 않는 음)
104-107	심벌즈의 트릴	울림과 긴장감, 크레센도 효과
108-111	심벌즈에서 마지막 박자의 8분음표 음형	8분음표 박자 체계를 뚜렷하게
114-115 118-119	제1 바이올린의 16분음표, 2바이올린의 8분음표 피치카토	크레센도 극대화
116-117	심벌즈, 하프 부분	음의 울림
120-124	1,2바이올린의 뽀르따멘토	화음의 부드러운 연결
121	2바이올린의 16분음표, 비올라의 피치카토, 1,2트럼펫 부분	화음의 울림
123	2바이올린의 8분음표 피치카토 음형	화음의 울림
129-131	2비올라의 첫음	(피아노 버전에서 연주되지 않는 내용)
131	2하프의 4분음표 음형	음의 울림
138-139	비올라의 트릴	화성의 울림, 크레센도 효과
140,142	1하프의 3연음보 상행과 하행 음형	3연음보 박자체계를 뚜렷하게

142-143	오보에의 3연음보 상승 음형	3연음보 박자체계를 뚜렷하게
156-157	1,2,3플루트과 1,2,3,4호른 부분	4분음표와 8분음표 박자체계를 뚜렷하게
158-159	오보에 부분	(피아노 버전에서 연주되지 않는 내용)
160	플루트, 오보에 부분	(피아노 버전에서 연주되지 않는 내용)
161-162	플루트, 잉글리쉬 호른 부분	(피아노 버전에서 연주되지 않는 내용)
169-171	1비올라 트레몰로 음형	음향의 울림
170	2비올라의 트레몰로와 첼로 32분음표	음향의 울림
171	비올라의 32분음표	크레센도 효과
172	1바이올린 32분음표	크레센도 효과
185-186	플루트, 오보에, 호른 부분	박자체계를 뚜렷하게
187-188	오보에, 바순 부분	박자체계를 뚜렷하게

<피아노 버전에 있지만 오케스트라 버전에 없는 음악적 내용>

마디	피아노 버전에만 나오는 음악적 내용
21-22	왼손 베이스의 반음 상승진행
39	4번째 박자 F음
45-46	옥타브 트레몰로 (관현악 버전: 한음 트레몰로)
53	2번째, 4번째 박의 4분음표
80	왼손 2번째 박자의 화음

<피아노 버전보다 오케스트라 버전이 더 좁아진 부분>

마디	오케스트라 버전이 더 좁아진 부분
45-46	피아노 버전에서는 옥타브 트레몰로 / 관현악 버전에서 콘트라베이스가 한음 트레몰로
58-61	피아노 버전에서는 2번째 박자에서 양손 모두 옥타브로 넓은 음역으로 연주 / 관현악 버전에서는 1바이올린이 3옥타브 음역으로 연주
109,111,113	베이스 음을 관현악 버전에서 콘트라베이스가 한옥타브 위의 음으로 연주

<피아노 버전보다 관현악 버전에서 음역대가 더 넓어진 부분>

마디	음악적 내용
51-52	피아노 버전에서는 2음씩 트레몰로 / 관현악 버전에서는 현악부 전체가 여러 화음으로 트레몰로
42	피아노 왼손 지속음 A \flat 3-G \flat 3-E \flat 이 관현악 버전에서 첼로가 원래 음역, 제1바이올린이 한 옥타브 위의 음으로 연주
70-72	피아노 중성부의 윗 음 A4-G#4-F#4-E4-D#4-C#4-G#4가 관현악 버전에서 바이올린 솔로가 한 옥타브 위 음으로 추가 연주
74	피아노에서 E2 음만 연주 / 관현악 버전에서 잉글리쉬 호른이 E1 추가
80-81	피아노 중성부 음을 관현악 버전에서 제2바이올린이 한 옥타브 위 음으로 추가
104-107	피아노 오른손 윗 음 E5-F5-G \flat 5가 관현악 버전에서 제1바이올린이 한 옥타브 위 음으로 추가
114-115, 118-119	피아노 오른손 화음 중 위의 2음이 관현악 버전 바이올린에서 1, 2옥타브 위 음 추가
121	피아노 오른손 4분음표 화음이 관현악 버전 제2바이올린, 비올라에서 한 옥타브 아래 음 추가되고 16분음표로 채워짐
123	피아노 오른손 4분음표 화음이 관현악 버전 제2바이올린, 비올라에서 한옥타브 아래

	음 추가되고 8분음표로 채워짐
132-136	피아노 왼손 선율이 관현악 버전 제1바이올린에서 2옥타브 위 음으로 추가
136-139	피아노 왼손 선율이 관현악 버전 오보에, 잉글리쉬 호른이 한 옥타브 위로 추가
146-147 150-151	왼손 G \flat 2-C2 / 관현악 버전에서 하프가 한 옥타브 위로 추가 연주
152-154	피아노 왼손 D \flat -E \flat 6연음보/ 관현악 버전에서 비올라, 첼로가 2박자 단위로 한 옥타브씩 추가되어 2옥타브까지 위 음 추가
156-157	피아노 왼손 6연음보 /관현악 버전에서 비올라, 제2바이올린이 한 옥타브 위 음 추가
193-196	2, 4번째 8분음표를 오보에가 한 옥타브 위 음 추가
194-196	1, 3번째 8분음표를 제1, 2플루트가 2옥타브 위 음 추가 2, 4번째 8분음표를 제3플루트가 2옥타브 위 음 추가

Abstract

A Comparative Study of Orchestra score and Piano arrangement of Debussy's *Première Rhapsodie pour clarinette et piano, L.116*

Lee, Eun Ji

Department of Collaborative Piano

The Graduate School of

Sungshin Women's University

This research analyses about comparison with piano version and orchestral version from Claude-Achille Debussy(1862-1918)'s *«Première Rhapsodie pour clarinette et piano, L.116»*. This piece is one of the most famous chamber work by Debussy. In 1910, Debussy was commissioned from Paris Conservatory and he originally composed for clarinet and piano, but he arranged himself for clarinet and orchestra in 1911.

This piece is consist of a single movement with 206 bars, and it takes form of [A]-[B]-[A] with an introduction and coda. This form was analyzed by dividing it based on the changes of tempo and key signatures in each paragraph. Throughout the piece, the motives

appearing in the prelude were continuously changed and repeated, giving overall unity.

Before comparing analysis of the orchestra version and the piano version, this research try to figure out Debussy's impressionism, the characteristics of his chamber music works, and the orchestra method were examined. Through this survey, the research try to understand the music Debussy wants to express more deeply about how to use the orchestra version of this piece and understand more three-dimensional music.

At first, this research analyzed the composition of music and harmony in the piano version, and compared the two versions of how to effectively play the piano version by making the most of the orchestra version's feeling as a pianist. In that way, the musical differences between the piano version and the orchestra version were classified into four main categories.

First, musical content not in the piano version was added to the orchestra version, secondly, musical content not in the orchestra version was in the piano version, thirdly, the orchestra version is in a narrower octave than the piano version, and finally, the orchestra version has a wider octave. These four version comparison differences were reorganized into five types, including musical differences such as rhythm and dynamic.

First, this research will divide the types into rhythm-related contents,

secondly dynamic-related contents, thirdly (rich) tone formation-related contents, fourthly soft musical progression-related contents, and fifthly, this research will compare the two versions of the instrumental version to infer and suggest a performance interpretation for each type.

However, it is difficult to express with the orchestra's various details when playing on the piano. Therefore, various methods such as maximizing the difference in counting, how to use the pedal, and processing sound such as tenuto and staccato were suggested in this research. The significance of this research is to study in-depth the tones of orchestras in which various instruments are used, and to effectively express various tones when piano players play, helping them play.